

# თეატრი და ცხვრელები



2

2006

# თეატრი და ცხოვრება

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

ნინო მაჭავარიანი

2

---

---

2006

ქ.ზ.ტ.

ა.ზ.დ.

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990 „თეატრალური მოამბე“



# შინაარსი

## ხელოვანის ტრიუნა

გიბა ლორთქიფანიძე — ძველი იყო ღირსეული, როცა სახელმწიფოს  
 უღირსი ადამიანები განაგებენ . . . . . 3

მიხეილ თუმანიშვილის ფონდი . . . . . 6

## სამქატაკლები

მარინა მუზინიძე — „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“ . . . . . 7

ლაშა ჩხარტიშვილი — სასაცილო თუ სატირალი? . . . . . 9

ფიქრია ყუბიტაშვილი — „ნარკომანი“ — თეატრალურ-შოკური თერაპია  
 ანუ თამაში წესების გარეშე. . . . . 11

## ღიალოგი

რობერტ სტურუა ფიქრობს, რომ . . . . . 15

## თეატრის სოციოლოგია

ნინო გეჭვანი — კინომსახიობის თეატრი . . . . . 22

## იუბილე

ლაშა ჩხარტიშვილი — მუდამ ცოცხალი რეჟისორი (ს. ახმეტელი — 100) . . . . . 26

ვასო გოძიაშვილი — 100 . . . . . 29

გიბა ლორთქიფანიძე — დიდი ხელოვანი . . . . . 29

ოთარ მეღვინეთუხუცესი — დიდი ვასო გოძიაშვილი . . . . . 31

ლაშა ჩხარტიშვილი — იუსუფ კობალაძე — 100 . . . . . 32

## თეორია

მარიკა წულაძე — „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ . . . . . 36

ალექსანდრე ვახტანგოვი — ვიდეოარტი და თანამედროვე მასობრივი კულტურა . . 44

ნატო ცაპიტინიძე — ზღაპრების სამყაროში . . . . . 49

სოფო თავაძე — მემობზე გმირი გიორგი შენგელაიას „ალავერდობაში“ . . . 53

ინგა ხალვაში — გოდერძი ჩოხელის კინოსტილის საკითხისათვის . . . . . 56

მარინა მუზინიძე — ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკა და მკვლევარები  
 (1857-1879 წ. წ.) . . . . . 61

ვახტანგ კუცაძე-გაბაშვილი — დასავლეთ გერმანული კინოხელოვნება  
 1945 წლიდან — რეალობის ახალი ხედვა . . . . . 66

მინა კიქნაძე — უცნაური ამბები თოჯინების თეატრის სამყაროში . . . . . 70

## მემუარები

ნოდარ გურაბანიძე — ჩემი ცხოვრების თეატრი . . . . . 73

## გამოთხოვება

მიხეილ ჩუბინიძე . . . . . 87

# სკლოვანის ჭრიბუნა



„პროფილი ლიტერატურის საკუთარ“ ტიპოგრაფიაში

გიგა  
ლორთქიფანიძე:

მნელია იყო  
ღირსეული,  
როცა  
სახელმწიფოს  
უღირსი  
ადამიანები  
განაგებენ

- ბატონო გიგა, თქვენი აზრით, როდის კარგავს ადამიანი ღირსების გრძნობას?

- მაშინ, როცა ის ვერ აკეთებს თავის საქმეს, ვერ იხარჯება, ვერ ახდენს საკუთარი ნიჭისა და პოტენციალის რეალიზაციას და მაშინ, როცა ადამიანს ღირსების გრძნობა დაბადებიდანვე ნულისკენ აქვს მიმართული.

- საიდან იწყებს ათვლას ღირსების საწყისი ადამიანის ცნობიერებაში?

- მე ვფიქრობ, რომ ადამიანის ღირსება, პირველ რიგში, მისივე ოჯახიდან მოდის და სწორედ იქ ყალიბდება. ღირსების ჩამოყალიბებაში არსებითი და განმსაზღვრელი ხდება ის, თუ რა ითვლება ოჯახში ღირსებად და ღირსების დაკარგვად.

შესაძლოა, ცოტა გაუგებარიც იყოს ჩემი მხრიდან ამაზე აქცენტის გაკეთება, მაგრამ, როცა ღირსებაზე ვსაუბრობთ, მამაჩემი მახსენდება, რომელიც ოჯახში უცხო ადამიანის, თუნდაც მეზობლის ქალის შემოსვლისას, პერანგის საკინძეს ბოლომდე იკრავდა...

არადა, მამაჩემი თანამედროვე, ყოველგვარი ყალბი ტრადიციებისაგან შორს მდგომი პიროვნება იყო. მე და მარიკას ხშირად გვიკითხავს დედისთვის: როგორ მოხდა, რომ შვილები მშობლების ცოლქმრული ურთიერთობის მანძილზე, არასდროს შევსწრებივართ მათ დაძაბულ, ხმამაღალ საუბარსაც კი. დედაჩემს ამაზე მუდამ ელიმებოდა და გვეუბნებოდა, რომ ასეთ შემთხვევაში ისინი სახლიდან მიდიოდნენ, სხდებოდნენ სკვერებში, დადიოდნენ ქუჩაში და მაქსიმალურად ცდილობდნენ შვილებისათვის უფროსების პრობლემები ოჯახურ დრამად არ ექციათ.

ჩემი აზრით, პიროვნების ღირსება ღირსეული მშობლებიდან იღებს სათავეს, რომლებიც პირადი მაგალითებით და არა ნოტაციებით, აყალიბებენ შვილში ღირსების გრძნობას. მამა რეპრესიების მსხვერპლია.

- რამდენადაა ინდივიდის ღირსება იმ სახელმწიფოს ღირსებაზე დამოკიდებული, რომელშიც ის ცხოვრობს?

საქართველოს  
პარლამენტის  
პრეზიდიუმი  
გიგლითეთა

სა „ოქტომბერი“ და „სხვა“ № 2

4887

- სამუხაროდ თუ საბედნიეროდ, ქვეყნის ღირსეულობა ინდივიდის ღირსებაზეც აისახება. ეროვნული ღირსების გარეშე ინდივიდუალური ღირსება სრულყოფილი ვერასდროს იქნება.

ძნელა იყო ღირსეული მაშინ, როცა შენს ცხოვრებასა და სახელმწიფოს, რომელშიც ცხოვრობ, უღირსი ადამიანები მართავენ და განაგებენ.

**- ეთანხმებით მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ დღეს ჩვენი ეროვნული ღირსება დაცინებულია?**

- საუბედუროდ ასეა... ომის დროს, იმერეთის ერთ-ერთ სოფელში ბიძაჩემთან ვიყავი სტუმრად. შემთხვევით ორი, ყანაში მომუშავე გლეხის საუბარს შევეცნარი. პატარა ბიჭი ვიყავი მაშინ, მაგრამ დღემდე მახსოვს მათი სახეები და დიალოგი. იმ გაჭირვებაში, შიმშილსა და უბედურებაში ერთი ეკითხებოდა მეორეს: „ბიძინა ისევ პარიზშია ის უბედური“...

ჩემს თაობას სამშობლოდან გადახვეწილ, სამშობლოდაკარგულ ემიგრანტზე უბედური კაცი ამ ქვეყანაზე არავინ ეგულებოდა.

დღევანდელ ახალგაზრდობას კი, ამაზე დიდ ბედნიერებად არაფერი მიაჩნია... საქმე იქამდე მივიდა, რომ როცა ერთ-ერთ სპექტაკლში მოქმედმა გმირმა საკუთარ სამშობლოზე თქვა: „როგორ ვერ უნდა გვაღწიო ამ დანყვევლილი ქვეყნიდანო“, დარბაზში ტაში დაუკრეს.

საზოგადოება, რომელიც ამ ფრაზას ტაშს უკრავს, ის ღირსებადაკარგულია! დღეს საკითხი აღარ დგას ისე, თუ რა უნდა მივცეთ ჩვენ სამშობლოს. „აქტუალური“ გახდა მხოლოდ ის, თუ რას გვაძლევს ქვეყანა ჩვენ.

**- რამ გამოიწვია ეროვნული ღირსების დეგრადირება?**

- თავისუფლების დეფიციტმა, შინაგანი თავისუფლების... საქართველომ შეიძინა თავისუფალი ქვეყნის სტატუსი, მაგრამ შინაგანი თავისუფლება ვერ მოიპოვა.

მე ვიყავი იმ პარლამენტის წევრი, სადაც ჩემი უამრავი პოლიტიკური ოპონენტიც იყო. ბევრი მიკამათია თამარიკო ჩხეიძესთან, ირაკლი წერეთელთან, ნოდარ ნათაძესთან, მაგრამ ყოველთვის დარწმუნებული ვიყავი მათ გულწრფელობაში, პატრიოტიზმში, პატიოსნებაში. ვიცოდი, რომ ისინი თანამდებობისთვისა და საკუთარი კეთილდღეობისათვის ბრძოლას არასდროს იკადრებდნენ. ღატაკებად მოვიდნენ პოლიტიკაში და ღატაკებადვე დარჩნენ. მათი ერთადერთი სიმდიდრე სამშობლოს სიყვარულია.

დღეს კი შინაგანი თავისუფლების გარდა პატრიოტიზმისა და პატიოსნების დეფიციტიც გაჩნდა.

**- თქვენი აზრით, როგორი უნდა იყოს**

**ღირსეული ქართველი მამაკაცი?**

- მამაკაცი პირველ რიგში კაცი უნდა იყოს, საკუთართავიშეყვლა კაცური თვისების მატარებელი. ამის ბრწყინვალე გამოვლინებად, პირადად მე, დათა თუთაშხია მიმაჩნია. „დათა თუთაშხიაში“ ერთ-ერთი პერსონაჟი სახელი კარიძე ამბობს: „ორასწლიანმა მონობამ ღირსება დაგვაკარგვინაო“. ღირსეული კაცი მონა არასდროს გახდება. ის შეიძლება სპარტაკის მსგავსად ფიზიკურად იყოს მონა, მაგრამ სულიერ მონობაზე სიკვდილის ფასადაც არ დათანხმდება. ღირსეულ არ შეიძლება იყოს ყალბი, პომპეზური, მოჩვენებითი და პათეტური.

„წიგნი ფიცისას“ გადაღებისას უამრავ ისტორიულ დოკუმენტს გავეცანი. აღმოჩნდა, რომ საქართველოში ომში დაღუპულ ვაჟკაცს არ ტიროდნენ. ქართველი დედა თმებს მხოლოდ მაშინ იშლიდა და ძაძასაც მაშინ იცვამდა, როცა მისი შვილი სამშობლოს უღალატებდა.

ქვეყანას, რომელსაც ასეთი ღირსეული ტრადიციები ჰქონდა, დღევანდელი ღირსებადაკარგული ცხოვრების ნესი ნამდვილად არ შეჰყვრის.

**- რას იტყობდი ღირსეულ ქალბატონებზე?**

- ამას ამბიციურობაში ნუ ჩამითვლით, მაგრამ ჩემთვის ღირსეული ქალბატონი ჩემი და მარიკა ლორთქიფანიძე გახლავთ. მარიკას დიდი წვლილი მიუძღვის ჩემს ჩამოყალიბებაში და მიუხედავად იმისა, რომ ჩემთვის, როგორც უმცროსი ძმისთვის, ნოტაცია არასოდეს საუკითხავს, ყოველთვის სამაგალითოდ მიმაჩნდა.

ამ შემთხვევაში არც მორალს ეკითხულობ და არც მორალზე ვაკეთებ აქცენტს, მე ღირსებაზე ვსაუბრობო...

**- როგორ ფიქრობთ, დაკარგული და შელახული ღირსების რეაბილიტირება შესაძლებელია?**

- გააჩნია, ვინ და რა გარემოების გამო კარგავს მას.

ჩემს სტუდენტობაში, მოსკოვში სწავლის დროს, ერთ-ერთი დეკაბრისტის შთამომავალი, გრაფინია ვოლოკისკაია გვიკითხავდა ლექციებს ეთიკის შესახებ. ერთხელ ერთმა სტუდენტმა ლექციაზე ჰკითხა: „უზრდელობის ყველაზე დიდ გამოვლინებად რა მივანჩითო?“ გრაფინიამ გასაოცარი პასუხი გასცა - „აზროვნების კატეგორიულობაო!..“

ღირსეულ ადამიანს, პირველ რიგში, სხვისი მოსმენისა და სხვათა აზრის გაზიარების უნარი უნდა ჰქონდეს.

ღირსეული კაცი პატრიოტია, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ არის შოინისტი.

ქართველი ერი ვერასდროს დაიბრუნებს დაკარგულ ეროვნულ ღირსებას თუ ბელადომანიაზე არ იტყვის უარს. ცნობილი რეჟისორი საშა მიქელაძე

ამობდა ხშირად: „ბელადი რას მიქვიან, ინდიელი კი არ ვარო...“

ეროვნული ღირსება ხალხის ღირსებაა და არა რომელიმე კონკრეტული პიროვნების, თუნდაც ის ქვეყნის პრეზიდენტი იყოს.

ამას წინათ უმრავლესობის ლიდერმა მაია ნადირაძემ განაცხადა „შსს ქართული სახელმწიფოს ფუძე და ხერხემალია“.

გამოდის, რომ ჩვენ პოლიციურ სახელმწიფოს ვაშენებთ. ყოველ შემთხვევაში, ამის სურვილი აქვს მმართველ პარტიას. ჩემი აზრით კი, ქვეყნის ხერხემალიცა და ფუძეც უნდა იყოს. ხოლო, როცა ხელისუფლება საკუთარ ერს მონათა ბაზრად გადაქცევს, ერთგულებადკარგული ხალხი მას ისევე უღალატებს, როგორც წინა ხელისუფლებას უღალატა...

სხვა გზა არ არსებობს – ეროვნული ღირსების გადარჩენა-შენარჩუნება მხოლოდ და მხოლოდ ისევე ერისგან მოდის!

**– ღირსების დეფიციტზე ვსაუბრობთ, მაშინ, როცა სახელმწიფომ უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე ლამის საბითუმო ფასად ჩამოარიგა „ღირსების ორდენები“.**

– პირადად მე, ორჯერ მივიღე ღირსების ორდენი, მაგრამ სიმართლე გითხრათ, ამას ჩემთვის ღირსება არ შეუმატებია.

საკუთარ ღირსებას სხვა კრიტერიუმებით ვაფასებ: სამოცი წელია, რაც ქართულ კულტურას, კინოსა და თეატრს ვემსახურები. თუ ჩემი ფილმებითა და სპექტაკლებით ადამიანები ოდნავ მაინც უკეთესები გახდებიან, ვიდრე მანამდე იყვნენ, ამას მე ჩემს და ჩემი შემოქმედების ღირსებად მივიჩნევ, წლების წინ მოსკოვში გამართულ ერთ-ერთ ჩემს საიუბილეო საღამოზე წინო ანანიაშვილმა განაცხადა: „ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში ვსწავლობდი, როცა ეკრანებზე „დათა თუთაშხია“ გამოვიდა. ამ ფილმის ჩვენების შემდეგ ჩვენი სასწავლებლის ვაჟები სიარულის მანერითაც კი ბაძვდნენ დათა თუთაშხიასო“.

ანალოგიური შთაბეჭდილება მოახდინა დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონმა“, რომელიც მაყურებელმა მოზარდის, ყოველგვარი ნოტაციების გარეშე, უფროსების მაგალითებზე აღზრდის, ნიმუშებად მიიღო.

**– მიუხედავად იმისა, რომ ღირსების ორდენს თქვერთვის ღირსება არ შეუმატებია, მის მიღებაზე ნოდარ მაგალითობიერლის მსგავსად უარი არც ერთხელ არ გითქვამთ.**

– უდიდეს პატივს ვცემ ბატონ ნოდარს, მაგრამ

მისი უარის საფუძველი არ მესმის. „ღირსების ორდენს“ კონკრეტული ხელისუფლება კი არ აძლევს კაცს, არამედ ის მას თავად იმსახურებს განუწული შრომისა და ღვაწლის შედეგად.

თეთი კომუნისტებსაც კი არ შეუბღალაოთ მეფის რუსეთისდროინდელი „ჯვრის ორდენის“ ღირსება და ფასი, რადგან ის ადამიანებმა მეფის კი არა, სამშობლოს ერთგულებისთვის მიიღეს თავის დროზე.

იგივე შემიძლია ღირსების ორდენზე გითხრათ, ვერანაირ ლოგიკას ვერ ვხედავ ამაში, ორდენზე უარი თქვა იმ მოტივით, რომ იგი შენი აზრით, უღირსი ხელისუფლების პირობებში გენიჭება.

სულაც არ ვთვლი, რომ ყველა ის ორდენი, ნოდება და პრემია, სსრკ სახალხო არტისტობისაგან მოყოლებული, რუსთაველის პრემიით დამთავრებული, ბრწყინვება, შევარდნაძემ, მჭავანაძემ და პატიაშვილმა მომცეს.

საკაპევილის პრეზიდენტობის პირობებში არანაირი პრემია და ნოდება არ მიმიძლია, არც მიმიცია ამის საბაბი, მაგრამ თუ ოდესმე ამის სურვილი გაუჩნდებათ, მიუხედავად იმისა, რომ ოპოზიციურად ვარ განწყობილი, უარს მაინც არ ვიტყვი.

მერწმუნეთ, ეს სიხარბოთა და ნოდებების მანიით ნამდვილად არ მომდის, მგონი არც კი არსებობს რაიმე ნოდება, მონიჭებული რომ არ მოქონდეს.

ჩემს ღირსებას მხოლოდ ჩემი პიროვნება, შემოქმედება და მაყურებელი განსაზღვრავს.

P. S.

ყველაზე ღირსეული ადამიანის დასახელებაზე დიდხანს არ უფიქრია ბატონ გიგას. „იესო ქრისტეო“ – მიპასუხა და იოანე ნათლისმცემელიც გაიხსენა: „თუკი იოანე ნათლისმცემელივით თავმდაბლები ვიქნებით და ვიტყვით, რომ ჭეშმარიტება და ღირსება ჩვენგან კი არა, ჩვენს შემდეგ მომავლისგან მოდის, მაშინ ღვთიური, ეროვნული და პიროვნული ღირსების გადაშენება არ გვინერიაო“, – მითხრა დამშვიდობებისას. მინდოდა დიდხანს გამყოლოდა ეს განწყობილება, მაგრამ როცა მისი კაბინეტიდან გამოსულმა დავინახე, როგორ ხევდნენ და კანკავდნენ 15-16 წლის გოგო-ბიჭები კედელზე გაკრულ თეატრალურ აფიშას, მივხვდი, რომ იმ „ღირსების სამთა კავშირიდან“ სამივე ერთად თუ არა, ერთ-ერთი უკვე დაეკარგეთ...

**ვალა ფოლადიშვილი**

გაზეთი „არგუმენტი“, 16-22 მარტი, 2006 წ.

# მიხეილ თუმანიშვილის ფონდი

2006 წლის 28 მარტს შეიქმნა მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის თეატრალური ხელოვნების განვითარების ფონდი, რომლის თავმჯდომარეა კინომსახიობთა თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე მანანა ანთაძე.

ფონდი არის არასამთავრობო საქველმოქმედო ორგანიზაცია, რომლის მიზანია ხელოვნების ნებისმიერ სფეროში მოღვაწე შემოქმედთა დახმარება. თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა, იგი სხვადასხვა დარგის განვითარებაზე დამოკიდებული და ამდენად ფონდის პროექტებიც მრავალმხრივია.

ფონდი მიზნად ისახავს: მიხეილ თუმანიშვილის მეცნიერების დაცვას, საქართველოში თეატრალური ხელოვნების შემდგომი განვითარებისთვის ხელშეწყობას, ნოვატორული სადადგმო პროექტების მხარდაჭერას, ექსპერიმენტული (საერთაშორისო) შემოქმედებითი ლაბორატორიების ორგანიზებას, კონკურსების მოწყობას, მონიტორინგების ჩატარებას, საერთაშორისო „მრგვალი მაგიდის“ მონაწილედ, ახალგაზრდული სტუდიების შექმნას და მათ ჩართვას საერთაშორისო პროექტებში.

დაგეგმილია შემდეგი პროექტების განხორციელება უახლოეს მომავალში.

ამერიკულ-ქართული პროექტი AGICR (კულტურათა, ურთიერთობის ამერიკულ-ქართული ინიციატივა) შედგება ორი ნაწილისგან. ამერიკელი რეჟისორის ჩამოსვლა საქართველოში და ამერიკული პიესის დადგმა (ხორციელდება ამერიკული გრანტით), ქართული თეატრის ჩასვლა ამერიკაში. სპექტაკლების ჩვენება ნიუ-იორკსა და ვაშინგტონში (ხორციელდება ორმხრივი გრანტით). კონკურსი: თანამედროვე მსოფლიო დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშების თარგმანი. გაიცემა სამი პრემია.

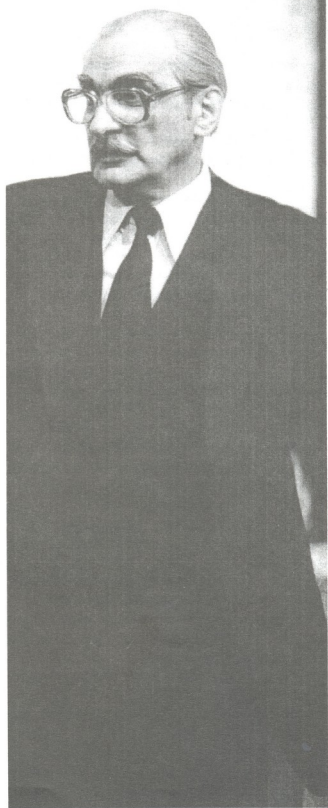
კონკურსი: თანამედროვე ქართული პიესა. გაიცემა ასევე სამი პრემია.

აქცია: პირველი სიტყვა ხელოვნებაში (25 წლამდე ახალგაზრდა შემოქმედის აღმოჩენა და მხარდაჭერა).

ქართულ-ფრანგული პროექტი: რეჟისორის მონაწილეობა საქართველოში სპექტაკლის დასადგმელად.

ბალტიისპირეთის ქვეყნებთან ერთობლივი კულტურული პროექტი (ინიციატივა 3+1 ეგიდით). ყოველწლიური აქცია **underground** — დებიუტი.

სინთეზი: კინო და თეატრი.  
მასტერკლასი: „სცენოგრაფია და რეჟისურა“ (ახალგაზრდული ჯგუფები).





# სპექტაკლები

მარიამ ჩუბინიძე

## „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“

რატომ უნდა ენახოთ რეჟინალდ როუზის კინოსცენარის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში?

იმიტომ, რომ გვინახავს ამავე სახელწოდების ფილმი (რეჟ. სიღნი ლიუმეტი) და ძალიან გვიყვარს ის, ან არ გვიყვარს...

იმიტომ, რომ აფიშაზე არის ახალ წევრებთან ერთად (რომელთა ერთი ნაწილის შემოქმედებითი პოტენციალი მეტ-ნაკლებად წარმოიწადა რუსთაველის თეატრის ბოლო ორ სპექტაკლში) მაყურებლისთვის კარგად ნაცნობი და ბევრისთვის საყვარელი (თუმცა, კი გარკვეული დროის მანძილზე თეატრის მიერ ცოტა დაიწყებული) ძველი მსახიობების სახელებიც გამოჩნდა.

იმიტომ, რომ უბრალოდ რიგითი პრემიერაა. ან იმიტომ, რომ ამავე აფიშაზე რუჟისორის გასწვრივ შედარებით უცნობი სახელი და გვარია მითითებული. ეს რეჟაზ ჩხაიძე გახლავთ.

მოკლედ, როგორც არ უნდა იყოს მიზეზი, ჩვენ სპექტაკლს ვესწრებით და მის შესახებ აზრიც გვექმნება.

ალბათ, ტელეფურნალისტი ამ სპექტაკლზე თხრობისას ასეთ კადრთა მონაცვლეობას გამოიყენებდა: პირველად კადრშია სპექტაკლის პროგრამა, რომლის ერთ გვერდზე საიდუმლო სერობაა გამოსახული, მოციქულების გარეშე. ამის შემდეგ კი კადრში ჩნდება რუსთაველის თეატრის სცენა, სადაც თორმეტი სკამი დგას. ცოტა ხანში მათ თორმეტი, ჯერ მხოლოდ დაღლილი მამაკაცი იკავებს.

ასე იწყება სპექტაკლი ჯერ კიდევ პროგრამი-

დან. ყოველ შემთხვევაში, პირველი ე. წ. კოდური ინფორმაცია სწორედ მასშია. თუმცა, შეიძლება რამდენიმე წლით უკან გადავინაცვლოთ და რუსთაველის თეატრში დადგმული „ეკარყვარე“ — გავისსენოთ, რომლის მთავარი გმირიც სხვადასხვა სახით და ერთი მიზნით უკვე რამდენჯერმე დაგვიბრუნდა... და არა მარტო ამ თეატრის სცენაზე.

ამჯერად, 17 წლის მობარდი მამის მკვლელობაში ეჭვმიტანილი. ნაფიცმა მსაჯულებმა მას განაჩენი უნდა გამოუტანონ. თუკი დაინაშავედ ცნობენ, ბიჭს სიკვდილი მოეღოს. ფაქტები, მონმეები და ბიჭის ნარსული — ყველაფერი მის საწინააღმდეგოდ მეტყველებს. ყველა დაღლილია, მეშვიდე (მსაჯულები მათთვის მინიჭებული წომრით მოიხსენებენ ერთმანეთს) ფეხბურთზე ეჩქარება. ამიტომ მზად არიან ეჩენი უყარონ, ბიჭი დამნაშავედ ცნო და დაამთავრონ ეს საქმე. თერთმეტი კაცი ბიჭს დაინაშავედ ცნობს, მხოლოდ მერვე აქვს საწინააღმდეგო აზრი: „სასიკვდილოდ ვერ გავიმეტ“ — ამბობს ის მოგვიანებით. ესეც საუკუნეების წინ კაცობრიობის წინაშე ჩადენილი დანაშაულის გამოსყიდვის აქტი. მინიშნებები გრძელდება, თუმცა, როგორც დავინახეთ, აქ ყველაფერი შეცვლილია. ასე რომ, სპექტაკლის ნახვის სურვილი იზრდება მათთვის, ვისაც თანამედროვე ტესტსტალებზე თუ პოპულარული კინო და სათეატრო წარმოდგენები იზიდავს (სადაც, ახალი აღთქმის შეფასება თუ გადაფასების მცდელობებია), თავიანთი დაფარული თუ გამიფრული ინფორმაციით, ვისაც არ ეშინია თვალს გაუსწოროს საკუთარ უსუსურობას, როდესაც არჩევანის წინაშე ვდგებით და მრისხანებას, როდესაც ხელახალი არჩევანის გაცემების შემდეგ აღმოვაჩენთ, რომ კიდევ ერთხელ, საბედისწეროდ დაგვიწყნებია წარსული. ამ შემთხვევაში სპექტაკლში პოლიტიკურ-სოციალური აქტენტებიც ისემა, რომელთაც ადვილად აღმოაჩენთ რამდენიმე ლოზუნგურ ფრაზის მიღმა, თუმცა, მათ მოძიებას მაყურებელს მივანდობ, რადგანაც ახლა სხვა რამზეც მსურს ვნერო. თორმეტ მსახიობზე, რომელთა მიერ შექმნილ გმირებს ჩვენამდე მოაქვთ მთავარი ამბავი.

„უდანაშაულოა“ — საათნახვერის განმავლობაში ეს სიტყვა თორმეტმა ადამიანმა უნდა წარმოეთქვას. ამისთვის ყველას სხვადასხვა მიზეზი აქვს — ზოგს პუმანზში, ზოგს — ასაკი, ზოგს — ფაქტების ერთგულება, ზოგს — პრინციპულობა. თუმცა ამ თვისებების შესახებ ყველას მას შემდეგ ასეუწნდება, რაც მერვე (ზ. ინგოროყვა) მათ ერთგვარ შეჯიბრში იწვევს.

ზ. ინგოროყვას გმირი, რა პუმანური მიზნებიც თუ საუკუნეებისწინანდელი ცოდვის გამოძახილიც არ უნდა ამორაებდეს მას, მაინც დანარჩენების მანიპულირებით ცდილობს დამატკიცოს საუკუნითარი აზრი. ეს მისი გმირის სფერური არსებობის ფორმაა, რაც მსახიობსაც უფრო მეტ „მოქნი-



სცენა სპექტაკლიდან

პედალიზირება მაყურებელზე ყოველთვის მაგურად მოქმედებს.

ემოციური კაცია მათეც (ტ. სარალიძე), რომელიც ძირითადად ხმაურიანი საუბრით გამოხატავს მათ. მაგრამ ზოგჯერ ეს ყველაფერი თვითშემოქმედებით სიღამის შემავახება, რომლის მონაწილეებიც ხშირად საკუთარი რეჟისორის შემდეგ ძველ პრიზიციას უბრუნდებიან, სანამ კიდევ არ მოუნეწეთ ავანსცენაზე გამოსვლის ვერა.

განსაკუთრებით ასოციაციური გმირია მეოთხე (თ. ჭიჭინაძე), რომლის სასცენო ცხოვრება გვახსენებს მსხვილის სამჯერ უარყოფის ფაქტს. მის სუბტიკოს გმირშიც საბოლოოდ გარდატეხა ხდება. ეს ერთადერთი გმირია ზ. ინგოროყვას გმირის შემდეგ, რომელიც ამ გადანეყვებულბამდე მტკივნეული გახსენებების გზით მიდის. ვფიქრობ, მსახიობის მიერ ეს უფრო ღრმად გასაანალიზებელია.

საკუთარ გმირზე თავიდანვე გარკვეულ მინიშნებას გვაძლევს ბაჩო ჩაჩიბაია (მეთერთმეტე). ის სკამზე მოუსვენრად ზის, თითქოს შეუნიხებულა და დაძაბული. მუდმივად ინიშავს რაღაცის ნიგნში, დეტალურად ახსენებს მონშეთა ჩვენებები. მისი დაძაბულობა ჯერ უაზრო სიცილით ვლინდება, შემდეგ კი ემოციურ გამოსვლებში, საიდანაც ვხვდებით, რომ ეს ერთადერთი გარემოა, სადაც იგი ბოლოს და ბოლოს ბედავს ხმა აიმაღლოს, გამოთქვას თავისუფალი აზრი და ბიჭი უდანაშაულოდ ცნოს არა მარტო მშრალი ფაქტების, არამედ შინაგანი რწმენის ძალითაც.

სპექტაკლის სხვა გმირებიც, ცხადია, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. თუმცა მათი როლების უფერულობა მათივე გმირების აშკარა ზედაპირულობაში უნდა ვეძებოთ.

ასეთი გახლავთ თორმეტი განრისხებული მამაკაცი რუსთაველის თეატრში. რეჟინალდ როუზის კინოსცენარის რელიგიურ მოტივებამდე განზოგადებამ, ცხადია, მაყურებელი მხოლოდ აქტიურილი სპექტაკლის შემფასებლად ვერ აქცია; თუმცა, მიუხედავად ამისა, დარბაზში მსხდომთა დიდი ნაწილი სახლში დაბრუნებისას, ალბათ, სწორედ მათ თამაშს გაისვენებს. როგორ შეაფასებდნენ ისინი მსახიობთა ოსტატობას სხვა საქმა, თუმცა კი ვფიქრობ, რომ მსჯელობისას ნამდვილად გაახსენდებთ ის მოულოდნელობის განცდა, რომელიც პერსონაჟთა გადანეყვებულობის გაცხადებას ახლდა თან. სცენური ცხოვრება თავის ლოგიკას მოითხოვს და მაყურებლისთვის მნიშვნელობა არ აქვს, ვინ იზრუნებს ამზე ტექსტი, რეჟისორ თუ მსახიობი.

ლობას" ითხოვს. ზ. ინგოროყვას გმირი კი ცოტა ერთფეროვანი მეჩვენება, რომლის სახის შექმნისას გამოყენებული სამსახიობო ხერხები შინაგან გამართლებას მოკლებულია და მექანიკური.

მისი პერსონაჟის გარშემო, როგორც ვთქვით, თერთმეტი განსხვავებული ხასიათის გმირი ტრიო ალბებს. ყველაზე ხანგრძლივი ბრძოლის გადატანა მერვეს მესამესთან (მ. ჯინორია) სჭირდება. ის ნერვიული, ემოციური ადამიანია, სასტიკი და დაუნდობელიც, რომელიც მზადაა გასწიროს ბიჭი მხოლოდ იმიტომ, რომ მოსპოს ის დანაშაულის ჩადენამდე. მსახიობი თანმიმდევრულად ხსნის და ავითარებს მაყურებლის წინაშე გმირის სახეს, ყოველ შემთხვევისთვის ისეთს, როგორის შექმნაც განუზრახავთ, თუმცა, მისი (და არა მარტო მისი) საბოლოო გადანეყვტილება ცოტა მოულოდნელია (თუ არ გაითვალისწინებთ ერთგვარ, მასობრივ ისტერიულ მდგომარეობას), რადგან მას გმირის სცენური ბიოგრაფია ვერ ამართლებს.

განსხვავებული სიტუაციაა მეცხრეს (დ. პაპუაშვილი) შემთხვევაში. ის პირველსავე ფარულ ექნისყრანზე ბიჭს უდანაშაულოდ ცნობს. ის ამას შეგნებულად აცეთებს და თავის გადანეყვტილებას მონშეთა ჩვენების ახსურდულობის მტკიცებით აყარებს. საყვარელი და ცუდლული მოხუცი ახალგაზრდებზე გაცილებით პროგრესულია და ეს კარგად ჩანს დ. პაპუაშვილის გმირში.

ექსცენტრიულია მეშვიდე (დ. დარჩია). ის ფეხბურთის აქტიური გულშემატკივარია. ერთ საათში კი თამაში იწყება, რომლის ბილიებიც აქვს. ის მძაფრად და ემოციურად (როგორც ფეხბურთის გულშემატკივრებს ასასიათებთ თავიანთ კარში გატანული ბურთის გამო) განიცდის თითოეულ „უდანაშაულოს“. მის ანალოგიურ გადანეყვტილებას მსხვერპლმწივრის რიტუალი მოსდევს. ის ბილიუებს ხეცს და მსაჯულთა თვალში შერყეულ ზნეობრივ სახეს აღიღვენს. ამ პროცესში მსახიობი ნამდვილად ამასოვრდება მაყურებელს, რადგან გმირის არტისტულ-ემოციური ხასიათის

# სასაცილო თუ საბირალი?

(ლაშა ბუღაძის „თეატრი“  
ქუთაისის თეატრში)

უკვე რამდენიმე წელია ქუთაისის ლაო მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო (და ჯერ კიდევ „აკადემიურ“) თეატრს წარმატებით ხელმძღვანელობს საქართველოს დამსახურებული მხატვარი, სახელმწიფო და აკაკი წერეთლის სახ. პრემიების ლაურეატი ჯეირან ფაჩუაშვილი. სწორედ მისი ხელმძღვანელობის პერიოდში მიიღო ქუთაისის თეატრმა რეგიონის თეატრებიდან პირველმა, „აკადემიურის“ სტატუსი, ყოველი სეზონი იხსნება პრემიერით, იდგმება არაერთი ახალი საინტერესო სპექტაკლი, დასი მუდმივი განახლების პროცესშია, თეატრში მოდის ახალგაზრდა თაობის მსახიობთა ნაკადი, მათგან ბევრი პერსპექტიული მსახიობია. ქუთაისის თეატრი ცდილობს ფეხი აუწყოს ქართულ თეატრში მიმდინარე შემოქმედებით პროცესებს, ძიებებს, ტენდენციებს.

ბოლო პერიოდში ქართულმა თეატრმა თავისი სარეპერტუარო პოლიტიკა ქართულ დრამატურგიას დაუკავშირა, თითქმის არ დარჩა მოქმედი თეატრი საქართველოში, რომლის სცენაზეც თანამედროვე ქართული პიესა არ დადგმულიყო. მხარდაჭერა ქართული დრამატურგიისადმი საკმაოდ პროგრესული, ეროვნული, შემოქმედებითი პროცესების სხვა კუთხით წარმართვისათვის წინ გადადგმული ნაბიჯია თეატრების შრიდან, რადგან ჩვენს სათქმელს – სანუხარს თუ სასიხარულოს, უკეთ სწორედ ქართული პირველწყარო იცყვის

(იშვითი გამონაკლისები გარდა). ეს ტენდენცია ორივე მხარისთვის მომგებიანია მრავალი თვალსაზრისით: თეატრი მაყურებელს უწევს ნებს თანამედროვეობას, ესაუბრება მისთვის ახლობელ და გასაგებ ენაზე, მეორეს მხრივ, შემოქმედებითი თვალსაზრისით იზრდება დრამატურგიც. თუ მისი პიესა არ დაიდგა, იგი კარგავს ინტერესს ამ ჟანრისადმი და წყდება უმნიშვნელოვანესი კავშირი თეატრსა და დრამატურგს შორის.

ამ პროცესების გამოძახილად უნდა ჩათვალოს ქუთაისის თეატრში რეჟისორ კახაბერ გოგოლაშვილის მიერ დადგმული ლაშა ბუღაძის „თეატრი“. ეს პიესა პირველად რუსთავის თეატრში განახორციელა გიორგი თავაძემ, დაიდგა სატირისა და იუმორის თეატრშიც, ახლა მას სრულიად განსხვავებული „სიცოცხლე“ მიანიჭა ქუთაისის თეატრმა. ლაშა ბუღაძის პიესა, ჟანრობრივი თვალსაზრისით, კომედიიაა. დრამატურგი კომიკურ პრინციპში ამხელს და დასცინის ქართულ რეჟისურაში შემოჭრილ არაპროფესიონალიზმს, უნიჭობის ნაკადს, რომელიც პროფესიულ რეჟისურას და საერთოდ თეატრს, გადაგვარებას უქადის, როგორც ხელოვნებას. ეს პიესის ერთი პლასტიკა მხოლოდ. თეატრის თემის პარალელურად ვითარდება თანამედროვე ქართული ოჯახის თემა, რომელიც აპოკალიფსის პირასაა. „თეატრი“ ლ. ბუღაძისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი საშუალებებით და ხერხებითა დაწერილი. ისე, როგორც ჩვენს ყოვანში, პიესაშიც შემოჭრილია სლენგისა და ჟარგონის უხვი ნაკადი. დრამატურგი ცდილობს მხატვრულად ასახოს ჩვენი რეალობა, ოღონდ მას სიმძაფრე და ტრაგიზმი კი არ მიანიჭოს, არამედ კომიკურ პლანში გაიზაროს მთელი პრობლემა. სიტუაცია, რომელიც პიესაშია დახატული, კომიკურია, მაგრამ დრამატურგი მის ტრაგიკულ საფუძველს არ გამოირიცხავს.

რეჟისორმა კახაბერ გოგოლაშვილმა სპექტაკლში ხაზი გაუსვა პრობლემის ტრაგიკულობას და სათქმელი მძაფრი დრამატინგით გადმოკვება. მან პიესას მთლიანად მოაცილა თეატრის ელემენტები. სპექტაკლი იწყება და მთავრდება „წინწყაროთი“, რაც ბუნდოვანს ხდის რეჟისორის სათქმელს. „წინწყაროს“ აქლერება სპექტაკლის დასაწყისში მოულოდნელიცაა და გამაღიზიანებელიც. ძნელია მას მოუქებონ მხატვრულ-იდეური დატირთვა სპექტაკლში. ან შესაძლოა რეჟისორი ამ გზით შეეცადა ეთქვა მაყურებლისთვის, რომ აქ ქართული ისტორია გათამაშდება, მაგრამ პიესის გმირები იმდენად გადაგვარებული ქართველები არიან, რომ მუსიკალური ფონი და პერსონაჟთა ხასიათები

ერთმანეთთან შესაბამისობაში არ მოდის. ამიტომაც მისი სიმბოლური თუ იდეურ-მხატვრული დატვირთვა არ იკითხება. სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება თავად რეჟისორს ეკუთვნის. სწორედ მან ყველაზე უფრო იცის, რა ტიპის მუსიკა სჭირდება, ამა თუ იმ განწყობის გადმოსაცემად, მაგრამ სპექტაკლში მუსიკას ხომ გაცილებით მეტი დატვირთვა უნდა ჰქონდეს, იგი რეჟისორული კონცეფციის გამოხატველი და შემადგენელი ნაწილი უნდა იყოს. სპექტაკლში გამოყენებულია ყანჩელის, ბრეგოვიჩის, როტას, ოძელაშვილის, პიაცოლას მუსიკა. ამიტომაც რჩება შთაბეჭდილება, რომ სპექტაკლის მუსიკალური პალიტრა ეკლექტურია. სხვადასხვა ეპოქის და მიმდინარეობის, სტილის კომპონიტორთა ნაწარმოებები თუ კომპონიციები აღრეულია და ერთი კონკრეტული ეპოხის განწყობის გამოხატავს, თუ არ ჩავთვლით ყანჩელის მუსიკას, რომელიც ლაიტმოტივად მიყვება ოჯახის თემას სპექტაკლში.

საინტერესო, უფრო მეტად პრაქტიკული სცენური გარემო შექმნა სპექტაკლში ჯეირანი ფაჩურაშვილმა. მხატვარი არ ღალატობს თავის სცენოგრაფიულ პრინციპებს და ხერხებს. გემოვნებითაა გაცეთებული თეატრის პლატფორმაც და შექმნილია ოჯახის ატმოსფეროც. იდეურად სწორადაა გადაწყვეტილი სახლის გარემო, ოთახში მიმოფანტული ნივთები არჩილის ოჯახს განასახიერებს. პრინციპში ამ ნივთების თანხედრად და ლოკუტორი დაკავშირება ერთმანეთთან ისევე წარმოდგენილია, როგორც ქალბატონი თამარის ოჯახის წევრთა შეხმატკობლება და ბედნიერი თანაცხოვრება. გარდა ამისა, მხატვარმა მსახიობებს შეუქმნა სამოქმედო სივრცე, თუმცა, ზედმეტი მეჩვენება სცენის სიღრმეში მაღლა დაკიდებული თეატრის ნიღბოსანთა ბარელიეფები. ჩემი აზრით, ეს ილუსტრაციულ ხასიათს ატარებს, რადგანაც ისედაც ნათელია, რომ სპექტაკლის მთავარი თემა თეატრია. ცხადია, გარემოც ცნობილია, სადაც მიმდინარეობს მოქმედება. არადა რეჟისორს თეატრის თემა თითქოს უკანა პლანზე გადააქვს და მისთვის პრიორიტეტული უფრო თანამედროვე ქართული ოჯახის ჩვენებაა, ვიდრე თეატრის თანამედროვე პრობლემები, რომელიც, რბილად რომ ვთქვათ, კრიზისშია. ოჯახის წევრებს შორის გაუცხოებული ურთიერთობის ხაზგასმა — ეს არის რეჟისორ კახა გოგოლაშვილის სპექტაკლის მთავარი სათქმელი.

რეჟისორი გვიხატავს, თუ საიდან სადამდე მივიდა ქართული ოჯახი — ერთ დროს

წმიდათაწმიდა ფენომენი. (ალბათ, ამიტომაც უფროს სპექტაკლის დასაწყისში „წინწყარო“, მაგრამ ფინალში ხელმოკრედ აუღერება მინც ბუნდვანია.) გაუცხოებულია ურთიერთობები დედასა და შვილს შორის. კოკომ (აბელ სოსელია) რვა წელი დაჰყო გერმანიაში, რა არ გადაიტანა: ფინანსური გაჭირვებიდან დაწყებული, ფსიქოლოგიური კატაკლიზმებით დამთავრებული. საქართველოში დაბრუნებულს ყველასთან უჭირს ურთიერთობა, რადგან მისი მენტალიტეტიც შეიცვალა, იგი ჩვენი უახლოესი დროის „ახალი ქართველის“ პროტოტიპია და მას ადგილი იმ საზოგადოებაში აღარ აქვს. მის „მსოფლმხედველობასთან“ შეუვება უჭირთ და ამას განიცდის დედამისი რუსო (ინგა კაკიაშვილი), მსახიობი ბოლომდე ვერ გადმოსცემს გმირის ხასიათს. ქალბატონი თამარის მონოლოგს ფინალში საოცარი დრამატუზმით კითხულობს მსახიობი დედო ტბაბაძე, კაცმა არ იცის მისი პერსონაჟი. არჩილის დედაა თუ სიდდერი, გაურკვეველია მისი თამაში მანერაც... ხალას და ცოცხალ სახეებს ქმნა მსახიობები ლელა ლომთაძე (მამა), ნიკო ჯანგაძე (იგორ პეტროვიჩი), გიგა მიქაძე (შმაკოკი). საინტერესოდ მუშაობს მსახიობი გელა ებანოძე (არჩილი), იგი კარგად მოერგო გმირის ხასიათს. იუმორის გრძობა აუღია ელზა სულაძის გმირს (ეკა), ის ახლოსაა უფრო რეჟისორის ჩანაფიქრთან, ვიდრე დრამატურგიულ წყაროსთან, ისე როგორც მანუშარ ბეგალიშვილის ვალერი, თუმცა, სპექტაკლში ბოლომდე მინც არაა გამოვლილი ზემოთ ჩამოთვლილი პერსონაჟების ხასიათები. ამ მხრივ, როგორც ჩანს, რეჟისორს მუშაობა არ დაუსრულებია.

ამბავი, რომელიც რეჟისორმა მოგვითხრო, ერთობ ტრაგიკულია, სიცილი რომ არ ინვევდეს. ეს დაახლოებით ქართული აპოკალიფსია, მაგრამ საინტერესოა, როგორ მოახერხა რეჟისორმა სიცილის მომგვრელი ე. ბულაძის ენით დრამატული სიმძაფრის ჩვენება.

და ბოლოს, მთავარი და სასიხარულოა, რომ სცენაზე კვლავ ვიხილეთ თანამედროვე ქართული პიესის განსხვავებული, ცოტა უცნაური გადაწყვეტაც კი. საშუალება მოგვეცა გვენახა ერთი პიესის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია, ისინი პარალელურად არსებობენ ქართული თეატრის რეპერტუარში, მათი ღირებულებების დადგენა კი უკვე დროის ფუნქციაა, რადგან ძნელია იმის დასაბუთება, თუ რას დატოვებს ღირებულს შთამომავლობისათვის თანამედროვე ქართული თეატრი.



# ვიძრია ყუშიტაშვილი

## „ნარკომანი“

თეატრალურ – შოკურად  
თვრანბნა ანუ თამაში წესებში  
გაძრწმე

90-იანი წლების ბოლოს, როცა თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო თეატრში მთავარ რეჟისორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად დაინიშნა რეჟისორი ალ. ქანთარია, თელავის თეატრი ახლო წარსულის შემოქმედებითი პაუზის მოსაწყენ დღეებს ითვისდა... და თუმცა, ბერძენები გვასწავლიდნენ, რომ ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ ვერ შევალთ, ალ. ქანთარიამ ხელოვანის მისთვის ჩვეული რისკითა და აზარტით მეორედ შეაბიჯა თელავის თეატრის მდინარეში, სადაც მას დახვდა ასაკოვანი, და იმავდროულად, მისთვის შემოქმედებითად კარგად ნაცნობი მსახიობებით დაკომპლექტებული სათეატრო დასი და ერთადერთი სპექტაკლი — რეჟისორ ნანა ხატისყაცის მიერ ახლადგანხორციელებული სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“, რომელშიც რეჟისორმა უფლისწულის მთავარ როლზე და კიდევ ცალკეულ ეპიზოდებზე მოინიჭა სცენისმოყვარე, იმხანად არაპროფესიონალი ახალგაზრდები: ზვიად აბაშიძე, მია ბესტავაშვილი და მკაე გრემელაშვილი. ცხადზე უცხადესი იყო, რომ თელავის თეატრი დაუყოვნებლივ საჭიროებდა „სისხლის განახლებას“ და სწორედ მაშინ, იმდროინდელი ადგილობრივი ხელისუფლების აქტიური მხარდაჭერით, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის ხელმძღვანელობის კეთილი ნებითა და თვით ქვეყნის პირველი პირის უშუალო რჩევით განხორციელდა უპრეცედენტო რამ — სპეციალურად თელავის

თეატრისათვის თეატრისა და კინოს ინსტიტუტში დაუშვეს მიზნობრივი სამსახიობო-სარეჟისორო ჯგუფი: 12 მსახიობი და 3 რეჟისორი, რომელთაც წილად ხვდათ ბედნიერება ესწავლათ არა თბილისში, არამედ უშუალოდ თელავში, თეატრის ბაზაზე. უნდა ითქვას, რომ თავისთავად მიზნობრივი ჯგუფი სიახლეს არ წარმოადგენდა თეატრალური ინსტიტუტისათვის, სიახლე სულ სხვა იყო — იმხანად მრავალმგადახდილ საქართველოში შექმნილი მძიმე სოციალურ-ეკონომიკური ვითარებიდან გამომდინარე, ინსტიტუტის ხელმძღვანელობამ დაუშვა კომპრომისი და ჯგუფს ნება დართო, ესწავლათ ადგილზე, ოჯახებიდან მოუნწყებლად, თელავის თეატრის შემოქმედებით ბაზაზე, ჯგუფის ხელმძღვანელი გახდა ალ. ქანთარია.

ამგვარად, მისაღები გამოცდები ჩატარდა თელავში და შემდგომშიც, ჯგუფის სასწავლო-შემოქმედებითი პროცესი უშუალოდ თელავის თეატრის წიაღში წარმართა: ახალგაზრდები | კურსიდანვე მჭიდროდ დაუკავშირდნენ თელავის თეატრის ტკბილმხარე რეალობას, ხოლო სასწავლო კურსის ბოლოს ჯგუფის საფუძველზე რეჟისორმა ალ. ქანთარიამ თელავის თეატრში მცირე სცენა დააფუძნა, რომლის პირველი სეზონი სამი სტუდენტური ნამუშევრით გაიხსნა: ა. ცაგარელის „ხანუმა“, ბ. ბალარჯიშვილის „კოქტილ ბარი“ და ზ. ლენცის „ჟამი უცოდველთა“. მაყურებლის წინაშე წარსდგა ახალგაზრდა არტისტული თაობა, რომელთა შორის შემოსვენებული სცენისმოყვარენი უკვე პროფესიონალები გახდნენ და შემდგომში მათ საკუთარი შემოქმედებითი სათქმელი მოიტანეს და დამკვიდრეს თეატრში. ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად მაყურებელს თავი დაამახსოვრა სარეჟისორო ჯგუფის დიპლომანტმა ლია ჯალიაშვილმა, რომელმაც ორი საინტერესო სამსახიობო ნამუშევარი წარუდგინა თელაველ თეატრალებს: სარა — მიკინ ტყუილკოტრინაცის დედა (ა. ცაგარელის „ხანუმა“) და ბანირი ქალი (ზ. ლენცის „ჟამი უცოდველთა“). ამ აქტივორულ სტუდენტურ განაცხადს მოჰყვა მისი დამოუკიდებელი რეჟისორული ნამუშევრები კვლავ მცირე სცენაზე — რევან მიშველამის ნოველებს ინსცენირების საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლი „კაცნი“, რომელშიც თეატრის სხვადასხვა თაობის მსახიობები მონაწილეობდნენ.





სკენა  
სპეტკელიდან

დიპლომანტის ეს სადებიუტო ნამუშევარი ფართო მაყურებლის სამსჯავროზე არ გამოსულა რამდენიმე მიზეზით, კერძოდ, უშუალოდ დადგმის ხელმძღვანელმა და ჯგუფის პედაგოგმა ალ. ქანთარიაშვილმა და იმხანად თელავის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ვანო ინტბელიძემ დიპლომანტს ურჩიეს, გადაეშუშებინა, დაეხვენა საკუთარი ნამუშევარი, გარკვეულად კორექტურა შეეტანა ცალკეული სცენებისა და მხატვრული სახეების გადანაცვლებაში, უარი ეთქვა ღია, ზერელე სცენარ-პაროდულ ხერხებზე და ხასიათის უფრო სიღრმისეული, ფსიქოლოგიური გამართლება მოეძებნა. ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზით დიპლომანტი ამ სპექტაკლს აღარ დაბრუნებია.

ამჯერად მან სადიპლომო ნამუშევრად კვლავ ინსცენირების ურთულესი გზა აირჩია და მისი სამიზნე კვლავ რევაზ მიშველაძის პროზა აღმოჩნდა: ავტორ-დამდგმელმა ერთ დამატურაგულ ქარგაში მოაქცია მწერლის ორი დამოუკიდებელი ნოველა: „ისინი“ და „უფინალო ნოველა“.

სპექტაკლს უწოდა „ნარკოზი“. საგულისხმოა, რომ ინსცენირების ავტორი, დამდგმელი რეჟისორი, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული გაფორმების ავტორი თავად ღია ჯალიაშვილია, უფრო მეტიც — იგი თავად ასრულებს მთავარ როლს

— ნარკოლოგიური დისპანსერის „პატიმარს“ ია ნეიქს, ხოლო მასთან ერთად სპეტკელში ეპიზოდურ როლებს თამაშობენ თელავის თეატრის მსახიობები: ზვიად აბაშიძე (ექიმი), მალხაზ ჩიქრაშვილი (სანიტარი) და დებიუტანტი აკაკი ზუროშვილი (სანიტარი), სცენოგრაფია ეკუთვნის თეატრის ახალგაზრდა მხატვარს ქეთევან ნარეკლიშვილს. დადგმა განხორციელდა თეატრის მცირე სცენაზე.

დამდგმელმა რეჟისორმა სპექტაკლი ჩაიფიქრა, როგორც მძაფრი, სოციალურ-პოლიტიკური ფარის-ავანტიურა, ჩვენს თანამედროვე სახელმწიფო სისტემასა და საზოგადოებაზე არასამთავრობო სახელმწიფო მანქანისა და პიროვნების, გულგრილი, ფარისეველი საზოგადოებისა და პიროვნების ურთიერთდამოკიდებულების უმწვავესი კონფლიქტის თემა საბოლოოდ სპექტაკლის მოქალაქეობრივ სათქმელში გამოიკვეთა — სწორედ სახელმწიფო, დაფუძნებული ტოტალიტარულ, არასამართლებრივ მოდელზე, საზოგადოება, ორიენტირებული მცდარ სულიერ ფასეულობებზე პატიოსან, მოპროვინე, თავისუფალ პიროვნებას დამსავედ აქცევს. ადამიანი ხდება საზოგადოებრივი გარყვნილი, შუშლილი, ან პატიმარი. სპექტაკლის ავტორი სახელმწიფოს აიგივებს ციხის კარკერთან ან საგეიეთის პალატასთან, საიდანაც მხოლოდ მკაცრ გისოსებს მიღმა მოჩანს თავისუფლების ციცქნა ნამცეცი — ზეცის ნაფლეთი, ხოლო გამოსავალი „სიკვდილის გზა არ-რა არის ვარდისფერ გზის გარდა...“ ამიტომაც ნარკოლოგიური დისპანსერის ტიპური უბადრუკი პალატის ამსახველი თეთრი დეკორაციის დომინანტად იქცევა ავანსცენაზე მოთავსებული გისოსიანი სარკმელი და მის მახლობლად ჩამოკონწიალებული მაჯის სისხო თოკი, რომელიც მთავარი გმირისთვის ხან თავისუფლებისკენ სწრაფვის ექსტაზში ნამდვილი კასკადიორული ზესელის იარაღია, სასონარკვეთისა და სულიერი დეპრესიის უამი კი — ქუმარიტი სახრჩობელა, გისოსიანი სარკმიდან ცხოვრება სულ სხვაგვარად მოჩანს, განაწენი სასტიკია და ულმობელი: ანეთია სახელმწიფოსა და მისი პირმშო საზოგადოების (თუ პირიქით!) უმკაცრესი და ცინიკური ვერდიქტი.

მხოლოდ სიკვდილის ცალსახა სიმბოლო — ადამიანის ჩონჩხი — (ბიოლოგიური კაბინეტის განუყრელი თვალსაჩინოება, რომე-

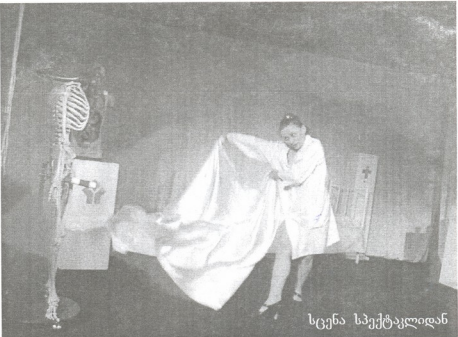
ლსაც სასქესო ორგანოს ადგილას პოლიციის ჭრელი ტროსტი და ორი „ლიმონა“ ყუმბარა ჰკიდია!) ერთადერთი უტყვი მონშეა გმირის სულიერი ტანჯვა-წამება, მისი ტკივილისა და ბედნიერებისა (თუ ამგვარი არსებობს საერთოდ ია ნეიდის ცხოვრებაში!). სიკვდილია მისი ერთადერთი თანამოაზრე, თანამღობი, რჩეული კავალერი თუ სექსუალური მოძალადე. ლ. ვალიაშვილი სახიერად თხზავს და ანსახიერებს, სცენურად თუ წარმოსახვაში აცოცხლებს ია ნეიდის ბინძურ გარემოცვას: კოლონიის უფროსს — ვინმე კალანდაძეს, რომელიც, ცხადია, მის ფანტაზიებში მონსტრად იქცევა, კალანდაძის გულისამრევ საყვარელს — პალატის ექიმ ვინმე ქალბატონ ნარგიზას, რომლის ყალბი მანქვა-გრეხვა და ათასგვარი გრიმისა საბუდინსერო როლს თამაშობს საბრალო პაციენტი გოგონას ცხოვრებაში, ლექტორს — ბატონ ჯიბოს — ერთადერთს, ვისაც ჯერ კიდევ ენდობა „ნარკომანი“ ქალიშვილი და ამიტომაც სთხოვს დახმარებას, მაგრამ ამაოდ. ყრუ და ბრმა საზოგადოებას, რომლის განზოგადებული სახეა კონფორმისტი ბატონი ჯიბო, არ აინტერესებს და, მით უმეტეს, არ აღელებს სხვისი ბედი — უფრო მეტიც — იგი არა მხოლოდ ეგუება ნარკომანიის დამლუპველ სენს, არამედ, ნებისით თუ უნებლიედ, თავადაც უბიძგებს ადამიანს აქეთკენ, ხოლო შემდგომ ზნეკეთილი, ყალბი რიტორიკით განდევნის მსხვერპლს. ასე ნელ-ნელა ისპობა და ნადგურდება ერის გენოფონდი, და მამა-სადამე, მომავალი. შთამბეჭდავია იასა და ჯოჯოხეთის მოციქულის

სიკვდილთან გაფორმებულია. ტრაგიკულია და იმავდროულად, გროტესკულია სექტაკლის ფინალი — გიჟის ხალათშემოსხმული უსიცოცხლო ქალიშვილი ჯანიან სანიტრებს პროფესიული გულგრილობითა და უხეშობით გაჰყავთ, ხოლო „ინტელექტუალური“ ექიმი გამოცდილ გამჭოლ მზერას გადაავლებს მაყურებელთა დარბაზს, თითქოს მორიგ მსხვერპლს მათ შორის ეძებდეს.

ნარკომანი არა დამნაშავე, არამედ მსხვერპლია, — ასეთია რეჟისორის პოზიცია; პატიოსანი რიგიანი ოჯახის შვილი, ტრადიციულ ქალურ ბედნიერებაზე მეოცნებე, განათლებული, უნივერსიტედამთავრებული, სიყვარულში ხელმოცარული...

გულწრფელია გმირი ყველაზე ტრაგიკული აღიარების აპოთეოზში, როცა ყელში ცრემლებმომოჯვინელი ისტერიის ზღვარზე ჰყვება, თუ როგორ დაკრძალა დედა, როგორ ჩაუშვეს კაცებმა მიცვალებულის სასახლე ფანჯრიდან თოკით, რადგან ძველსა და მორყეულ კიბზე სივინროვე იყო და სხვა გზა არ ჰქონდათ, როგორ გაუსინჯა გემო მწვავე შეტევის დროს ნარკოტიკს და მერე... მერე და მერე... ნარკომანებად არ იზადებიან — ნარკომანები ხდებიან, თუმცა არაინ უწყის, ვინ უფრო საშიშია საზოგადოებისთვის — ერთხელ ბედის უკუღმართობით გზასაცდენილი, თვალბამოლამებული, უმწეო ნარკომანი გოგონა თუ კალანდაძე — ნარგიზას მსგავსი მტაცებლები, რომელსაც სხვისთვის დაუნანებლად და დაუფიქრებლად გამოაქვთ სასტიკი განაჩენი, როცა თავად

სიკვდილის — ჩონჩხის ტრაგიკული ჯვრისწერის სცენა, რომელსაც ნინ სასიყვარულო კორიდა უძღვის. შემდეგ კი საოცნებო საქორნილო თეთრ კაბაში გამოწყობილი პატარძალი საკუთარი ფეხით მიჰყვება უსახურ არსებას საქორნილო რიტუალის აღსასრულებლად: ყველა ტრადიცია დაცულია — საზეიმო მარში, თაიგული, შამპანური, პირველი კოცნა და შემდგომ პირველი ინტიმური ღამის თრთოლა... და საქორნილო კონტრაქტი



სცენა სპექტაკლიდან

უარესს სწადიან.

დიპლომანტი სპექტაკლში ორგანულად და ორიგინალურად იყენებს სხვადასხვა ჟანრის მუსიკალურ თემებსა და ხმოვან ეფექტებს — დადგმის მუსიკალურ-ემოციური პარტიტურა კონსტრუქციულია და შთამბეჭდავი, განსაკუთრებით ნარკოტიკის ზემოქმედების, ე.წ. „პრიზოდის“ სცენაში — ენერგეტიკული ველი იკვრება და გმირის ექსტაზიც აპოგეას აღწევს. ნაწილობრივ თვითმიზნურია ქორეოგრაფიული პასაჟები, გმირი ცეკვავს ბევრს და ხშირად ისე, რომ ეს პლასტიკური „ამოფრქვევები“ არ იზადება ორგანულად — გმირი აცეკვდება სპონტანურად, მხოლოდ იმიტომ, რომ იცეკვოს და არა იმიტომ, რომ მას თვითგამოხატვის სხვა ენა ვერ მოუძებნია. მითილური, ტანგო, როკი, ცეცხლოვანი ესპანური რიტმები, ექსცენტრიული კლოუნადა — საერთო მუსიკალურ-პლასტიკური ფონი ჭრელია და ეკლექტიკური, თუმცა შემსრულებლის მიერ დახვეწილი მანერით წარმოდგენილი. აღსანიშნავია, რომ თავად მსახიობი — ჯალაშვილი კარგი სასცენო აღნაგობითა და პლასტიკით გამოირჩევა. მიუხედავად თამამი, მსუბუქად რომ ვთქვათ, „ეროტიკული შოკისა“, ესთეტიკურია სტრიტიზის სცენა, როცა საცვლების ამარა დარჩენილი, ისტერიკაში ჩავარდნილი გმირი ქალი მაგიდაზე ღამის ბარის მოცეკვავესავით ცდილობს სიკვდილის მოხიბვლას. ეს ერთ-ერთი ემოციური სცენაა სპექტაკლში, რომელიც აღწევს მიზანს: მსუბუქი შოკით აფხიზლებს საზოგადოებას, რომელსაც ურჩევნია მშვიდი თვლემით მისდოს ცხოვრების

რიტმს, ვიდრე ვენების დაბერვამდე იტრო ალოს მწარე სიმართლე, რადგანაც ეს საზოგადოება კარგა ხანია მიიჩვია დუნე, განონანსნორებულ ლეთარგიულ მდგომარეობას.

„ნარკომანი“ — ეს ერთგვარი გულწრფელი აღსარებაა ჩვენი არცთუ ბოლომდე ჯანმრთელი (რომ არ ვთქვათ, სწეული!) საზოგადოებისა, რომელსაც აუცილებლად სჭირდება სულიერი და ფიზიკური კათარზისი. სპექტაკლის ავტორი და მთავარი როლის შემსრულებელი არ ერიდება იყოს მაქსიმალურად გულახდილი, რათა ბოლომდე გაამიშვლოს სულის ლაბირინთი, და თუმცა, სპექტაკლის ფინალში გმირი იღუპება, იდეა პიროვნების თავისუფლებისა და სულიერი კათარზისისცენსწრაფვისა იმარჯვებს და ჩემი აზრით, ეს ახალგაზრდა, გამოუცდელი დიპლომანტის ნამუშევრის ყველაზე საგულისხმო ღირსებაა.

რევზ მიშველახის ნოველები მხოლოდ საბაბია, შემოქმედებითი მუხტია, რომელიც სპექტაკლში ლიტერატურული პირველწყაროსაგან დამოუკიდებელ ფერებს იძენს და ემოციურ იმპულსებს აღძრავს: ცხოვრება, როგორც ბრძოლა წესების გარეშე, და თეატრი, როგორც თამამი წესების გარეშე — პარალელები ნათელია და კიდევ უფრო შოკისმომგვრელი, შოკური თერაპია კი ნერვული კრიზისის ზღვარზე, საზოგადოების სულიერი და ფიზიკური განკურნების ერთ-ერთ გარანტიად არის მიჩნეული. თუ რა პერსპექტივას დასახავს ასოციაციები, როგორც თელავის თეატრის, ასევე დამწყები რეჟისორის ბოგრაფიაში, ამას მომავალი გვიჩვენებს.

# ბიბეზიც სტუბუა ფეხიბს, ბიბი...

**გურამ ბათიაშვილი:** ჩვენი ჟურნალი შეძლებისდაგვარად ცდილობს სისტემატურად ბეჭდოს რეცენზიები რუსთაველის თეატრის, განსაკუთრებით რობერტ სტურუას ახალ სპექტაკლებზე. ამ ცოტა ხნის წინათ დაიბეჭდა ორი ერთმანეთის გამომრიცხავი რეცენზია „დარისპანის გასაჭირზე“, ორივე ავტორი საყურადღებო მოსაზრებებს გამოთქვამს როგორც „დარისპანის გასაჭირზე“, ასევე თეატრის ბოლოდროინდელ სპექტა-

კლებზე. ჩვენ გადაწყვიტეთ შევხვედროდით ბატონ რობერტს და განგვეხილა ის საკითხები, რაზეც საუბარია ორივე რეცენზიაში. ჩვენთვის საინტერესოა როგორ უყურებს წამოჭრილ პრობლემებს თავად რეჟისორი.

**რობერტ სტურუა:** მე რომ არც ერთი არ წამიკითხავს?

**გ. ბათიაშვილი:** ჩვენ პრობლემებზე საუბარი გვინდა და არა რეცენზიების შეფასება. თუმცა, ის, რომ ჩვენს ჟურნალს არ კითხულობთ, ძალიან ცუდია.

**რ. სტურუა:** ეს ნომერი არ მინახავს.

**გ. ბათიაშვილი:** საინტერესო წერილია თეატრმცოდნე ლელა წიფურიასი. მას მოსწონს სპექტაკლი და მაღალ შეფასებასაც აძლევს. მეორე წერილის ავტორია გოგა ჩართოლანი. მას აქვს კრიტიკული დამოკიდებულება ზოგიერთი ტენდენციის მიმართ. მე მსურს ვისაუბროთ ტენდენციებზე, რათა, აქედან გამოვძინარე, ზოგი რამ ცხადი გახდეს მკითხველისთვის, იქნებ, რეცენზენტებისთვისაც.

შეიძლება ცოტა უადგილოდ, უდროოდ და უცნაურადაც მოგეჩვენოთ ამის კითხვა, მაგრამ ძალიან საინტერესოა რობერტ სტურუას აზრი იმის თაობაზე, თუ რა არის რეჟისურა. აი, აქედან მინდა დავიწყოთ.

**რ. სტურუა:** ოო... საიდან უნდა ვიციოდე, რა არის რეჟისურა?

**გ. ბათიაშვილი:** მე კი რატომღაც მგონია, დარწმუნებულიცა ვარ, რომ უნდა იცოდეთ. გულუბრყვილო ვარ?

**რ. სტურუა:** მეცვლება აზრი. სხვადასხვა





დროს სხვადასხვანაირად ვფიქრობ.

**გ. ბათიაშვილი:** როგორ ფიქრობდით ოცდაათი წლის წინ, და როგორ ფიქრობთ დღეს — რა არის რეჟისურა?

**რ. სტურუა:** ოცდაათი წლის წინ ნამდვილად არ ვიკვდი, რა არის რეჟისურა. ახლა ცოტათი ვაცვრკვიე. ერთი ასეთი განმარტება მქონდა: რეჟისორი ასრულებს პორნო ჟურნალის ფუნქციას — აღაგზნოს უძლური მამაკაცები, აქტი რომ ჩაიდინონ. ეს მოსაზრება მოსკოვში ულიანოვს რომ გავუზიარე, ძალიან იწყინა. მერე, როცა ჩაუუკვირი, მიგზვდი, რომ ეს განმარტება საკმაოდ ახლოსაა სიმართლესთან. უნდა ააღვლეო მსახიობი, კარგად რომ ითამაშოს, რომ შესრულდეს სცენური აქტი. ეს, ცოტა არ იყოს, დამამიერებელი მდგომარეობაა რეჟისორისთვის, მაგრამ ასეა. მე შემიძლია მიგეყვანო სათანადო ემოციურ კონდიციამდე, რადგან, შენ უჩემოდ ამას ვერ აკეთებ. ახლა გაგაცნობთ მეორე განმარტებას ჩვენს ხელობასთან დავაგმორებით: ამ შემთხვევაში რეჟისორი მყიდველს მაგონებს, რომელიც მიღის ბაზარში და ცდილობს კარგი პროდუქტი შეიძინოს, გემრიელი სადილის მოსამზადებლად. ხშირად მდიდარი კაცი ბაზარში ხეირიანს ვერაფერს ყიდულობს, რა ქნას — გემოვნება არა აქვს, ან ფულის დახარჯვა უჭირს. ასეა თეატრიც: პიესის არჩევა, მსახიობების განაწილება. მხატვართან მუშაობა — აი, რას აკეთებს რეჟისორი. ამ ბოლო დროს გამოჩნდა აზრი, რომ რეჟისორი ცოტათი მანც ფილოსოფოსი უნდა იყოს — დადგმა, ასე თუ ისე, ყველამ ისწავლა.

**გ. ბათიაშვილი:** ხელობა?

**რ. სტურუა:** ხელობა? თეატრი ისეთი რამაა, რომ ბოლოს სპექტაკლი მანც გამოვა. მსახიობები რალაცაზე შეთანხმდებიან, მუსიკაც დაუკრებს, გაანათებენ კიდევ და აღმოჩნდება, რომ პიესასაც არა უშავს და მშენიერი სპექტაკლიც გამოვიდა. თეატრები საესეა ასეთი მშენიერი სპექტაკლებით და არავითარ აღმფითებას არ იწვევს. არადა, აღმფითება, რომელიც გამოიქვა თქვენს ჟურნალში დაბეჭდილი რეცენზიის ავტორმა, როგორც მიაშვს, ყველანაირ საზღვარს სცილდება. ყველაზე მეტად, რაც მე მალიზიანებს, ეს არის რეცენზია, რომლის ნაერთხვის შემდეგ სურვილი მაქვს გავულანუნო მის ავტორს.

**გ. ბათიაშვილი:** ჩართოლანის წერილს

გულისხმობთ?

**რ. სტურუა:** დიას.

**გ. ბათიაშვილი:** მე კი მიმანია, რომ ეს წერილი თქვენდამი დიდი პატივისცემით არის დაწერილი.

**რ. სტურუა:** როგორ გეკადრებათ. რაკი ჟურნალი მომართვით, თუ გნებავთ, ახლავე, ერთი ჩახედვით ვიპოვი შეურაცხყოველ ფრანსას. აი, ბატონო: „ნუთუ, მესტრომ აღმოაჩინა, რომ იგი აღარ არის ქართული საზოგადოების ნამდვილი წევრი და სადაღე შორიდან, განყენებულად უყურებს ყველა იმ „ბედნიერებას“ თუ „უბედურებას“...“

**გ. ბათიაშვილი:** არა, ეს კონტექსტიდანაა ამოგლეჯილი.

**რ. სტურუა:** კონსტექსტიდანაა ამოგლეჯილი? რას ბრძანებთ? რეცენზეტმა ერთი ხელის მოსმით მომგლიჯა ქართულ საზოგადოებას და არავინ იცის, საით გადამისროლა. ჩემთვის გაუგებარია, ეს ინტელიგენტი კაცი, რომელიც ასაკით ყმანვილებისკენ უფრო უნდა იხრებოდეს, ვიდრე ბებრებისკენ, რატომ წერს საბჭოური ტიპის რეცენზიებს.

**გ. ბათიაშვილი:** განვაგრძობ ჩვენი თემა...

**რ. სტურუა:** განვაგრძობთ. დღეს სცენაზე თუ არ ვიხილ საინტერესო კუთხით დანახული ჩვენი ცხოვრების ესა თუ ის მოვლენა, თუ ავტორებმა ახალი აზრი არ მომანოდეს ჩვენს პრობლემებზე, მე ასეთი სპექტაკლი არ მაინტერესებს. ღრმად ფილოსოფიურ აზრებს კი არ ვგულისხმობ, კანტი ან ჰეგელი კი არ უნდა გახდეს რეჟისორი, მაგრამ სამყაროს საკუთარი ხედვა უნდა ჰქონდეს. ასეა დრამატურგიაშიც. ძალიან მისარია, რომ განჩნდენ კარგი დრამატურგები. ბევრი საინტერესო პიესა წავიკითხე. ინსტიტუტში აღარ ასწავლიან ლოგიკას, ფსიქოლოგიას, მე კი სკოლაში გავდიოდი ამ საგნებს. ინსტიტუტში მაშინ ფილოსოფიის ისტორიასაც ვეცნობოდი. სამწუხაროდ, დღეს ჩვენს გარშემო უციცების პარაპაზია და ნელ-ნელა უტოღინარობის უფსკრულიც მთავრდება. იქიდან ამოსვლას კი ქართველი კაცი ვეღარ შესძლებს.

**გ. ბათიაშვილი:** საუბარი ჩამოვარდა დრამატურგიაზე. თქვენ ბრძანებთ, რომ საქართველოში განჩნდენ დრამატურგები, რომლებიც ქმნიან საინტერესო პიესებს. რეჟისურა ქმნის ღამოუკიდებელ სამყაროს, სტურუა ქმნის თავის ახალ სამყაროს, თუ ის არის ინტე-



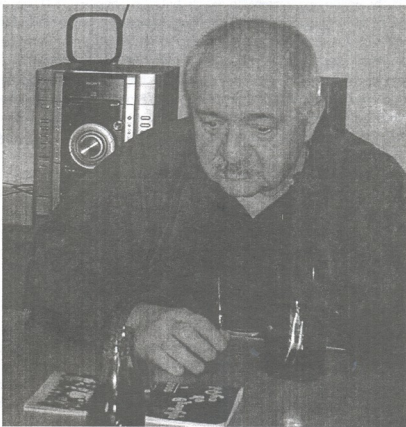
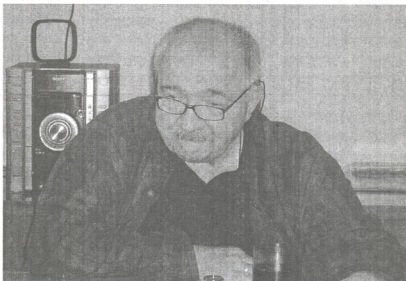
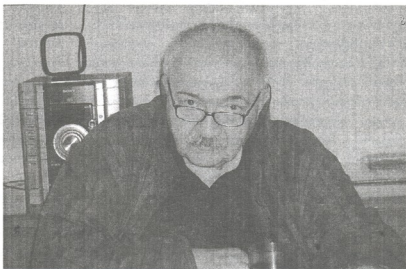
რბრეტატორი ამა თუ იმ დრამატუ-  
რგისა - იქნება ეს კლდიაშვილი,  
ბრესტი თუ სხვ.?

**რ. სტურუა:** რასაკვირველია,  
რეჟისორი არის ინტერბრეტა-  
ტორი, მაგრამ როგორც არსებობს  
ნიკიპაუზის შოპენი, ასევე არსე-  
ბობს რისტერის შოპენი. პირვე-  
ლის შოპენი არ ჰგავს მეორისას.  
მაგრამ პოგორევიჩის შოპენი სულ  
სხვაა. ამიტომ შოპენის უაღრე-  
სად მკვეთრი სტილის მუსიკაშიც  
კი შეიძლება სხვადასხვა სამყარო  
აღმოაჩინო. მე, რასაკვირველია,  
ვდგამ ისე, როგორც შემიძლია.

**გ. ბათიაშვილი:** როგორც შეი-  
ძლიათ, თუ როგორც ხედავთ?

**რ. სტურუა:** მე, ჩემი აზრით,  
ვდგამ ისე, როგორც მოითხოვს  
თეატრის პოეზია. აი, მაგალითად,  
ავიღოთ ჩეხოვის ჩემი დადგმები.  
სამწუხაროდ, თქვენ ისინი არ გინა-  
ხავთ. ორივე სპექტაკლი „თოლია“  
და „სამი და“ ლონდონში დავდგი.  
ჩემმა გერმანელმა მეგობარმა, პრე-  
მიერაზე რომ ჩამოვიდა, მისა-  
ყვედურა, რად გინდოდა ასეთი  
რეალიზმით. გერმანელების აზრით,  
შენ უსათუოდ რაღაც არაჩვეულებ-  
რივი უნდა მოიგონო სპექტა-  
კლში. მითხრა, კაცებისთვის რომ  
მიგეცა სამივე დის როლი, მაშინ  
საინტერესო იქნებოდაო. აი, მაგა-  
ლითად, სპექტაკლში „თორმეტი  
განრისხებული მამაკაცი“ ჩემთვის  
მნიშვნელოვანია ის, რომ ასეთ  
რეალისტურ ნაწარმოებში მაყუ-  
რებელს არ ვაფინყებთ, რომ ეს  
თეატრია. ნუ ვიკამათებთ იმაზე,  
კარგია თუ ცუდი ეს სპექტაკლი,  
როგორც გნებავთ, ისე ჩათვალეთ,  
მაგრამ ვატყობ, რომ ის რიზიდავს,  
იტაცებს მაყურებელს. მაყურებელი  
თავიდან ბოლომდე დაძაბული  
უყურებს ამ სპექტაკლს. ჩემთვის  
ყველაზე მნიშვნელოვანი ის მომე-  
ნტია, რომ, ასეთი უაღრესად  
ყოფითი, რეალისტური პიესიდან  
მოვახერხეთ სხვა თეატრალურ სფე-  
როში გასვლა.

**გ. ბათიაშვილი:** ანუ დრამატუ-



რგის მიერ შემოთავაზებული გარემოებები დაირღვა და შეიქმნა ახალი რეალობა?

**რ. სტურუა:** ასეა.

**გ. ბათიაშვილი:** აი, ახლა ამ ფონზე მინდა თქვენს ბოლო სექტაკლებთან დაკავშირებით გკითხოთ: გასაყვედურობენ, რომ ცოტა გულგრილი ხართ იმ პროცესების მიმართ, ჩვენს საზოგადოებაში რომ მიმდინარეობს.

**რ. სტურუა:** ყველაფერი შეიძლება დამაბრალონ, ოღონდ ეს არა — არასოდეს ვყოფილვარ გულგრილი იმ მოვლენებისადმი, რაც ჩემს ქვეყანაში ხდებოდა, პირიქით, ბოლო სამი სექტაკლი მეტისმეტად პოლიტიზირებულიცაა. აქამდე, 10 წლის მანძილზე, მე ზოგად ზნეობრივ საკითხებს ვეხებოდი. ვცდილობდი მაყურებლისთვის მეტყვა: დამშვიდდით, არეულობა გაივლის, სიკეთე სიკეთედ დარჩება, ბოროტება — ბოროტებად და უფრო მეტიც — ბოროტება დაისჯება-მეთქი. დღეს კი რუსთაველის თეატრს არა აქვს უფლება ნაუყრუოს პრობლემებს, რომლებსაც ვანყდებით სახელმწიფოს შენების გზაზე. გაიხსენეთ, რა ხდებოდა 30-იან წლებში — ინტელიგენციის დიდი ნაწილი გააციმბირეს, დახვრიტეს და ამ დროს ახმეტელმა დადგა სექტაკლი „ინტირანოს“ („ტირანების წინააღმდეგ“). იმ დროს მხოლოდ ამ სათაურის გამო შეიძლებოდა ადამიანის დასჯა. მე შევკრიბე მსახიობები და ვუთხარი — ეს სეზონი „ინტირანოსს“ უნდა მიუძღვნათ-მეთქი. ლ. ბულაძის პიესა რომ დავედგი, წაოვიერთმა მისაყვედურა, ასე სულაც არ არის საქმე — გზები გაიყვანეთ, აი, გრიბოედოვის თეატრის ფასადი ძველი თბილისის ფოტოებითაა დამშვენებული, ქალაქი განათდაო და ა. შ. ერთი ძალიან საინტერესო ფაქტი მინდა გაიხსენო. „გეორგიევსკის ტრაქტიკის“ იუბილეს აღნიშნავდნენ. ყველა თეატრს დაევალა, ამ თარიღისათვის სექტაკლი მიეძღვნა. მე ნ. ბარათაშვილის „ბუდი ქართლისა“ შევარჩიე, მაგრამ მუშაობისას საშინელ ფაქტებს ნაყვანად. მაგალითად: სექტაკლი მინდოდა დამეწყო ალექსანდრე I-ის კორონაციით (ამ დროისათვის საქართველო უკვე ანექსირებულია რუსეთის მიერ, ერთი წელიც არაა გასული) კორონაციას ესწრებოდა საქართველოს კათოლიკოსი, მან მიულოცა მეფედ კურთხევა ალექსანდრე პირველს: "Позвольте, ваше Императорское Величество, преподнести вам самую драгоценную святыню грузинского

народа, — крест святой Нины, изготовленный из виноградной лозы переплетенный волосами святой" — და მიანოდა ჯვარი. რა უფლებით? ყველა იქ მყოფი შოკირებული იყო, ახმაურდნენ. მიხვდნენ, რომ შეუძლებელია ამგვარი საჩუქრის მიღება და ალექსანდრე პირველმა განაცხადა: "Этот крест должен храниться в Грузии и мы вам обратно возвращаем". II სცენაში მე გამოვიყენე ეპიზოდი კანდილ ჩარკვიანის მეშუარებიდან. 1949 წელს კანდილ ჩარკვიანმა სტალინის მოახსენა, რომ აპირებდა საქართველოს რუსეთთან შეერთების 150 წლისთავის გადახდას, რაზედაც ბულაძმა უარი განუცხადა და მოიშველია ლენინის ერთი ციტატა: "Эти полушальные и развращенные грузинские князя решили праздновать 100 ление аннексии Россией Грузии".

აი, ასე ვინყვები საიუბილეო სექტაკლს, საინტერესოა, რომ მასალების დამშუავებისას ნავანყდი ერთ საყურადღებო ფაქტს: როცა 1901 წელს აღნიშნავდნენ საქართველოს რუსეთთან მიერთების 100 წლისთავს, თურმე თეატრალური საზოგადოებრიობის აზრი ორად გაიყო. ვალერიან გუნია ამბობდა, უნდა გადავიხადოთ, ლადო მექსიშვილი სასტუკ უარს აცხადებდა. მეც რაღაცნაირად თავი დავიძვრინე ამ რთული სიტუაციიდან.

**გ. ბათიაშვილი:** ილიამ წერილი დანერა 100 წლისთავთან დაკავშირებით.

**რ. სტურუა:** ილიამ ობიექტურად გააანალიზა ეს ფაქტი. კარგიც აღნიშნა და ცუდიც, მაგრამ მე რატომ უნდა მეზვიმა ეს თარიღი, როცა ჩემმა წინაპრებმა არ იზიემეს!

**გ. ბათიაშვილი:** მიგუბრუნდეთ გულგრილობას.

**რ. სტურუა:** დღეს კრიტიკოსები ებრძვიან რუსთაველის თეატრს, რატომ — ახლავე აგიხსნით. მე მგონი, მთავრობა ჩვენზე ნაწყენია და ამიტომ არ გვაძლევს დანაპირებ დოტაციას, მაგრამ ეს რომ თვალშისაცემი არ გახდეს, სხვა თეატრებსაც ასე ექცევა. იქაური თანამშრომლები უკმაყოფილონი არიან, რატომ დადგა რობიკო ლ. ბულაძის პიესაო. აქედან გამომდინარე, ის, ვისაც ყნოსვა კარგად აქვს განვითარებული, და ასეთი თეატრმცოდნეები მრავლად არიან, მომენტალურად იწყებენ ჩვენს ლანძღვა-გინებას, ეტყობა იმედო აქვთ, რომ მალე გაგვკრიან აქედან. ეს არის და ეს!

**გ. ბათიაშვილი:** რობერტ ბატონო, „დარი-

სპანის გასაჭირში“ ცოტა ირონია ხომ არ იგრძნობა კლდიაშვილის მიმართ, თუნდაც ექსპოზიციამში.

**რ. სტურუა:** ეს უკვე თქვენ თვითონ გაარკვეით, ჩვენ ასე დავდგით.

**გ. ბათიაშვილი:** ანუ ასეა მოაზრებული?

**რ. სტურუა:** ეს ნათლად ჩანს დასაწყისშიც — ნინო კასრაძის გმირის სიტყვებში, რასაც გონიერი მკითხველი მაშინვე მიხვდება. აი, ქვეტექსტიც: რა არის, როგორ დგამენ, რატომ უნდა ვითამაშოთ ასე კლდიაშვილი. აქ ირონია ჩვენს მიმართ — რეჟისორების, თეატრის მიმართ, ასე რომ გადაწყვეით „დარისპანის“ თამაში. სხვათა შორის, კლასიკური პიესების თანამედროვე კოსტუმებში თამაში ჩვენი მოგონილი არ არის — შექსპირის თეატრის ტრადიციაა, შექსპირის არც ერთი პიესა არ არის მისი თანამედროვე ცხოვრების აშსახველი. სიუჟეტები ან მოგონილია, ან ისტორიულია, მაგრამ თანამედროვე ან ელისაბედის დროინდელ კოსტუმებში თამაშობდნენ. შექსპირის ტრადიცია ჩვენ — მეტიჩარა რეჟისორებს არ მოგვიგონია. ანდა, როცა ჰოლანდიელები ქრისტეს ხატავენ, ისინი თავის ჰოლანდიელს ხატავენ. კოსტუმები, პეიზაჟები ჰოლანდიურია. ამიტომ ისევე ვიმეორებ, ეს არის უფიცილები პარაზიტი. ისინი არ იცნობენ ხელოვნების ისტორიას და გაბრაზებულ გულზე რაღაცეებს წერენ.

**გ. ბათიაშვილი:** მე, მკითხველმა, ირონია კლდიაშვილის მიმართ ვიგრძენი და არა რეჟისორის, დადგმის სტილისტიკის მიმართ. ახლა სხვა საკითხი: გაიხსნა რუსთაველის თეატრი. მოვიდა მკითხველი და თეატრმა დაიწყო ჩვეულებრივი შემოქმედებითი ცხოვრება. თუ ამწევით, რაიმე თვისობრივ ცვლილებას მკითხველში და რა ხასიათისაა ეს ცვლილება?

**რ. სტურუა:** ვერ ვიტყვი, რომ რაიმე ცვლილებას ვამჩნევდე. ეს კია, რომ განეთებმა ცუდი სამსახური გაგვიჩიეს — გამოაცხადეს, ბილეთების ფასი ძალიან მაღალიაო, და შესაძლოა ამის გამოც მკითხველი ნაკლებად მიდის. ფიქრობ, მკითხველებს მაინცდამაინც აღარ სჭირდებათ თეატრი. დღეს პატარა, აკაციაანი დარბაზები იკვება და ეს თეატრები ამბობენ, ანშლაგები გვაქვსო, მაგრამ ნახეთ რა ხდება, რამდენი ხალხი დადის კონცერტებზე, იუმორინაზე, როგორც ჩანს, რეჟისონება თანდათან კნინდება.

**გ. ბათიაშვილი:** ვიდრე რუსთაველის კინომსახიობთა, მარჯვინეშვილისა და სხვა თეატრები გაჩერებული იყო, საქართველოში აღორძინებული იყო „ლამის შოუ“, „შაბათის შოუ“, „ნიკას შოუ“ და სხვა ამგვარი სატელევიზიო შოუები. ხომ არ იქონიეს ამათ გაკლენა მკითხველის გემოვნებაზე?

**რ. სტურუა:** სატელევიზიო შოუები იმართება ყველა დიდ ქვეყანაში, მაგრამ იქ ინტელიგენცია რაოდენობრივად მეტია, ვიდრე ჩვენთან, ის შოუებს არ უყურებს, თეატრში დადის. ზოგჯერ სერიალს მეც უყურებ ხოლმე. ერთ დროს საპნის ოპერის დადგმაც კი მიხდოდა. მომწონს. შესანიშნავი ჟანრია. კარგად თუ გააკეთებ, რა სჯობია — დედები, ბებიები, ცოლები უყურებენ და თან იტირებენ. რაც შეეხება თეატრს, იგი ხელოვნების ფარგლებიდან ყველაზე რთული აღსაქმელი და გასაანალიზებელია. ამიტომაც უბრალო მკითხველს უჭირს ყველაფრის აღქმა. ის მოდის თეატრში, ხედავს კარებს, ხედავს მაგიდას, ისმენს ლაპარაკს, მაგრამ ცხოვრებაში უჭირს ანალიზის გაკეთება და იმას როგორღა გააანალიზებს, რაც სცნაზე ხდება? სამწუხაროდ, ამას ვერც თეატრმცოდნეები ახერხებენ. თეატრმცოდნე ხომ თვითონაც უნდა იყოს რეჟისორი, დრამატურგი. იგი ფაქტობრივად კითხვისას გონებაში დგამს პიესას. ფიქრობ, ყველაფერს მკითხველს ვერ დავაბრალებთ. თვითონაც უნდა შევეცადოთ, რომ ხერხები, რომლებსაც „შოუები“ მიმართავენ, სცნაზე გამოვიყენოთ. აქ სამარცხვინო არაფერია. ყველაწარად უნდა მიიზიოდო მკითხველი. ვერ კიდევ ძველი ბერძნები ამბობდნენ: „ჯართე და ასწავლე“. ვანა ბრეხტმა არ გამოიყენა შლაგერები? „სამგროშინი ოპერა“ ხომ თავიდან ბოლომდე შლაგერია.

**გ. ბათიაშვილი:** ე. ი. განსაკუთრებული ცვლილება მკითხველში არ შეიძინება?

**რ. სტურუა:** დღევანდელი მკითხველი ის აღარ არის, რაც იყო.

**გ. ბათიაშვილი:** ძალიან ბევრი მიმდევარი ჰყავს რობერტ სტურუას. იგი ზოგჯერ მიდის ქართულ თეატრში და სხვის სექტაკლში საკუთარ თავს ხედავს. რას ფიქრობს რეჟისორი, რა სამსახურს გაუწევს ეს საბოლოოდ ქართულ თეატრს?

**რ. სტურუა:** ძალიან გთხოვთ, ამასაც მე ნუ დამაბრალებთ.

**გ. ბათიაშვილი:** მხოლოდ მიზანსცენაში



რომ იყოს საქმე, არა უშავს. აქ საუბარია სტილზე, თეატრალურ ესთეტიკაზე, რომელიც რუსთაველის თეატრში დაამკვიდრა სტურუამ. მაგრამ როდესაც ამას აკეთებს ადამიანი, რომლისთვისაც ეს არ არის ორგანული, შედეგი სავალალოა.

**რ. სტურუა:** ეს სტილი და ესთეტიკა მხოლოდ ჩემი კუთვნილება როდია, მაგრამ ზოგჯერ მრცხვენია, როდესაც რომელიმე სპექტაკლზე მეუბნებიან, ჩვენსას ჰგავსო. თუ ასეთია ჩვენი სპექტაკლები, მაშინ დაველუბუ-ლვართ და ეს არის!

**გ. ბათიაშვილი:** ასეთია ეპიგონობის შედეგი. ძალიან ხშირად მსმენია, როდის იქნება, რომ სტურუა „სელიემის პროცესის“ მსგავს სპექტაკლს დადგამსო.

**რ. სტურუა:** ამოა მათი ლოდინი. ასეთ სპექტაკლს არასოდეს დავდგამ. ჩემთვის ეს უკვე ნარსულია. არა მგონია, რომ დღეს თავისი მნიშვნელობით, პოლიტიკური თემატიკის თვალსაზრისით „ყვარყვარე“, „რიჩარდ III“ ან თუნდაც ლ. ბულაძის პიესა ნაკლები იყოს „სელიემის პროცესზე“.

**გ. ბათიაშვილი:** ლაპარაკია თეატრალურ ესთეტიკაზე და არა პრობლემატიკაზე. რა ზრისაა რობერტ სტურუა დღევანდელ ქართულ თეატრზე, როგორი თეატრი გვაქვს ჩვენ?

**რ. სტურუა:** როგორი ცხოვრებაცაა, ისეთია თეატრიც.

**გ. ბათიაშვილი:** და ამ ცხოვრებაშია სტურუს თეატრიც...

**რ. სტურუა:** დიახ, მე ვხვდები ადამიანებს და მიხარია, რომ ბევრი კარგი, ნორმალური ადამიანია ამქვეყნად, მაგრამ სამწუხაროდ, საზოგადოების დიდი ნაწილი აპათიაშია. არ იჩენს ყურადღებას სასიკეთო მოვლენებისადმი. ამ დროს გამოვიდა ბევრი კარგი ფილმი, დაიბეჭდა ბევრი საინტერესო რომანი და ა. შ. საქართველო მარტო მეფეების ისტორია არ არის. იგი ლიტერატურის, ძეგლების ისტორიაცაა. მრცხვენია, როცა მახსენდება, რომ შოთა რუსთაველი არც ერთ მატიაწეში არ არის მოხსენიებული. დაფიქრებულა ოდესმე ქართველი კაცი ამაზე? რატომ დანდეს „ვეფხისტყაოსანი“, ჩაყარეს მდინარეში და მხოლოდ რამდენიმე გემზემალარი შემოგვრჩა. ასე რომ, მძაფრი ბრძოლა ბოროტებასა და სიკეთეს შორის გრძელდება.

**გ. ბათიაშვილი:** ისტორია ყველაფერს

მოიცავს — საამოსაც და გულსატკეპნსაც

**რ. სტურუა:** „რიჩარდში“ ეს ბოლომდე ვერ გავაკეთე, მაგრამ დარჩა ერთი სცენა: როცა მევის მეგვიდრენი ტახტისთვის იბრძვიან, სწორედ ამ დროს სცენაზე შემოდის გლეხი, ზურგით მინით სავსე ტომარა მოაქვს. ეს იმაზე მიგვანიშნებს, რომ, რაც უნდა მოხდეს, ცხოვრება თავისი გზით მიდის და ამას ვერაფერი შეაჩერებს. აი — ახლაც გაზაფხულია. გლეხი ვენას სხლავს. ქუჩაში შეყვარებულიები დადიან. ვიღაცა ბავშვს აჩენს. ბოროტება ვერც ამას შეაჩერებს.

**გ. ბათიაშვილი:** დროადრო გაიგონებთ, რომ დღევანდელ ქართულ თეატრში კრიზისია. ხედავთ კრიზისის ნიშნებს?

**რ. სტურუა:** თეატრი საერთოდ კრიზისის ადგილია. მსოფლიო თეატრშია კრიზისი და ქართულ თეატრში არ იქნება? ისე კი, მთელი ცხოვრება მესმის — თეატრში კრიზისია, თეატრი კვდება... ნეტა, ვის და რატომ ეჩქარება ეს?

**გ. ბათიაშვილი:** ესაა იდეების კრიზისი, თუ გამომსახველობითი საშუალებების?

**რ. სტურუა:** სამწუხაროდ, ჩვენ არ ვიცით რა ხდება მსოფლიოს თეატრებში, ამიტომ ძნელია კონკრეტულად კრიზისზე ლაპარაკი. ორი კვირით რომ ჩავალთ უცხო ქვეყანაში და სამოთხე სპექტაკლს ენახავთ, ეს არაფერს ნიშნავს. მეჩვენება, რომ დღეს ჩვენ ყველაფერს მოვწყვდით და სერიოზულ იზოლაციაში ამოყავით თავი. არადა, პირიქით უნდა იყოს. ერთ დროს მე ნინალმდეგი ვყავი თეატრალური ფესტივალისა „GIFT“. ახლა, როგორც ამბობენ, ფული გაჩნდა, მაგრამ ფესტივალი აღარ ტარდება. მოგვწონდა, თუ არ მოგვწონდა იგი, უნდა ვალიართ: მაცურებლისათვის ერთგვარად სასარგებლო აღმოჩნდა.

**გ. ბათიაშვილი:** თქვენი რანგის შემოქმედს მუდამ გარს ახვევია უამრავი მონაფე. მაგრამ სტურუა ვერ დაიკვეხნის ამით. ვერ იცლის ამისათვის, ან არა ბექს სურვილი თუ კიდევ რაიმე სხვაა მზებზე?

**რ. სტურუა:** პედაგოგობას ძალიან დიდი დრო და ენერჯია სჭირდება. მე ხუთი წელი ვასწავლიდი რეჟისორებს. ამ დროში ოცი პიესის დადგმას მოვასწრებდი. დავდი ექვსი. თანაც ამ საქმეს გულგრილად ვერ მოვიკვიდე. მარტო ვყავი. ასისტენტიც ვერ მყავდა. ბოლოს კი მიგხვდი — როგორც შემოქმედი, ვილუპეობი. მოკლედ, რომ



დაგიჯერონ, ჯერ შენი თავის უნდა გვეუროდეს, მაგრამ ეს თუ მოხდა და დაიჯერე, რომ ყველაფერი იცი, დალუპული ხარ. ამიტომ სასწრაფოდ ჩამოვშორდი ამ საქმეს საერთოდ. მონაფეობა და პედაგოგობა შემოქმედის მუდმივი მდგომარეობაა. ან ვიღაცას ასწავლი, ან ვიღაცისგან სწავლობ.

**გ. ბათიშვილი:** გულწრფელად მინდა დიდი მადლობა მოგახსენოთ ძალიან საინტე-

რესო საუბრისათვის, და კიდევ, იმისთვის, რომ თქვენ იყავით და რჩებით ჩვენი ჟურნალის ერთობ სასურველ რესპოდენტად. ამ საუბრის დამუშავების პროცესში კიდევ ერთხელ დამაინტერესებია, რაოდენი პასუხისმგებლობით ეკიდებით ყველაფერს. ამისთვისაც გმადლობთ.

**ჩაიწერა მარინე ცხომელიძე**

# მსოფლიო გზაზე

იოსი პოლავს კარგად იცნობენ ისრაელში — იგი ცნობილი კამერული თეატრის წამყვანი მსახიობია.

**— თქვენი საქართველოში ჩამოსვლის მიზეზი?**

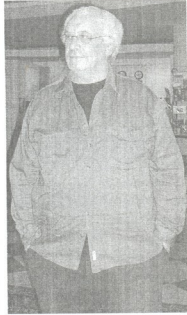
— გესურს ისრაელში დავდგათ უ. შექსპირის ტრაგედია „მეფე ლირი“. სპექტაკლში მეფე ლირის როლს მე ვითამაშებ. სპექტაკლი გვინდა რომ ცნობილმა რეჟისორმა რობერტ სტურუამ დადგას. რობერტ სტურუას ვიცნობდი აქ ჩამოსვლამდე. საქართველოში ჩამოსულს მსურს ქართულ თეატრესაც გაეცნო.

**— რატომ შეჩერდა არჩევანი რობერტ სტურუაზე?**

— რობერტ სტურუა დიდი რეჟისორია. მან ისრაელში გვაჩვენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „მაკბეტი“. სპექტაკლი ითამაშეს როგორც კამერულ თეატრში, ასევე თეატრ „ჰაბიმაში“. მაშინ ვნახე პირველად სტურუას შემოქმედება, რამაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. სპექტაკლი მომეწონა არა მხოლოდ მე, არამედ მთელ თეატრალურ ისრაელს. აღარაფერს ვამბობ მაყურებელზე, რომელიც აღფრთოვანებით შეხვდა სპექტაკლს. მართალი გითხრათ, მსგავსი დონის სპექტაკლი იშვიათად მინახავს. სწორედ „მაკბეტის“ ნახვის შემდეგ გამიჩნდა სურვილი, რომ რობერტ სტურუა მოგვეწვია ისრაელში და ჩვენ სცენაზე დაგვედგა „მეფე ლირი“. რობერტ სტურუაც დაგვთანხმდა.

**— საქართველოში ყოფნის პერიოდში, ალბათ, ნახავდით სპექტაკლებს. რომელიმეს თუ გამოყოფდით და როგორ შეაფასებდით ქართულ თეატრს?**

— საქართველოში რამდენიმე დღეა ვიმყოფები, მაგრამ ბევრი სპექტაკლი არ მინახავს. ვიყავი შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში, სადაც რობერტ სტურუას სპექტაკლი „მეთორმეტე ღამე“ ვნახეთ.



როგორც უკვე აღვნიშნე, სტურუა დიდი ხელოვანია. ამ სპექტაკლში როგორც პლასტიკა, ისე მუსიკა არაჩვეულებრივია. თუმცა, რა ვასაკვირია, რეჟისორი ხომ რობერტ სტურუაა?! რაც შეეხება ქართული თეატრის შეფასებას. მართალია, ქართულ თეატრზე მხოლოდ რობერტ სტურუას მაგალითებით შემძლია ვისაუბრო, მაგრამ ვიტყვი, რომ როცა რობერტ სტურუას სპექტაკლებს ვუყურებ, გარკვეული წარმოდგენა მექმნება საერთოდ ქართულ თეატრზე. ამიტომ თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ ქართული თეატრი ერთ-ერთი უძლიერესი თეატრია მსოფლიოში, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს და თავის სიტყვას ამბობს საერთოდ, თეატრის განვითარების საქმეში. ბედნიერი ვარ, რომ ბედმა მომცა საშუალება ქართულ თეატრს გავცნობოდი. იმედი მაქვს, ჩვენი თანამშრომლობა ერთი სპექტაკლით არ შემოიფარგლება. ჩვენ კიდევ მრავალ სპექტაკლს შევქმნით ერთად. პირადად მე ამის დიდი სურვილი მაქვს.



# თეატრის სოციოლოგია

ენო ბაჭვანი

## კინომსახიობის თეატრი

კინომსახიობის თეატრის რეპერტუარში სულ 11 სპექტაკლია. თბილისის სხვა თეატრებთან შედარებით ეს ძალიან კარგი მაჩვენებელია. მაგრამ წარმოდგენათა უმრავლესობა უკვე ათეული წელია, რაც იდგმება (თუმც კვლავ რეიტინგულია) ახალი სპექტაკლების ნაწილი კი მაყურებლის დიდ ინტერესს არ იწვევს და ისინი სულ რამოდენიმეჯერ იქნა წარმოდგენილი გასულ სეზონში. ძირითადი დატვირთვა კვლავ ძველ სპექტაკლზე მოდის. შარშანდელ სეზონში თეატრი მუშაობდა ჩეხოვის პიესაზე „ალუბლის ბაღი“, რომლითაც გაიხსნა ახალი სეზონი. ამიტომ ახალი სპექტაკლი არ დადგმოლა. სეზონის ბოლოს წარმოდგენილ იქნა სკრიბის „ჭიქა წყალი“, რომელიც სულ რამოდენიმეჯერ უჩვენეს მაყურებელს.

ამიტომ, მიუხედავად რეპერტუარის „მრავალრიცხოვანებისა“, თეატრი ნაკლებად მუშაობს ახალ წარმოდგენაზე. წელიწადში ერთი პრემიერის ჩვენება სარეპერტუარო თეატრისათვის წარმოუდგენელია. თეატრი უნდა ზრუნავდეს მაყურებლის მოზიდვაზე. კინომსახიობის თეატრს ჯერ კიდევ ჰყავს ერთგული მაყურებელი, მაგრამ უსასრულოდ ერთსა და იგივე სპექტაკლზე, თუნდაც ძალიან მაღალმა-

ტერულზე, მაყურებელი არ ივლის. ეს თბილისის მუნიციპალური თეატრების საერთო სენია. თეატრებმა უკვე დღეს უნდა იზრუნონ მაყურებელზე, წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი როტული პრობლემის წინაშე აღმოჩნდებიან.

კინომსახიობის თეატრის კვლევისას ჩვენ მოვიპოვეთ და გავანალიზეთ შემდეგი სახის ინფორმაცია: 1. შევისწავლოთ თეატრის რეპერტუარი, თითოეული სპექტაკლის ტირაჟირებისა და მაყურებელთა დასწრების გათვალისწინებით. 2. ჩავატარეთ თეატრის მაყურებელთა გამოკითხვა სპეციალურად შედგენილი ანკეტის მეშვეობით. 3. ვიკვლიეთ მაყურებელთა შემოქმედებითი თუ სოციალური პრობლემები, ასევე სპეციალური ანკეტა - ინტერვიუს მიხედვით. ჩავატარეთ მიმდინარე რეპერტუარის ანალიზი ექსპერტთა (თეატრმცოდნე - კრიტიკოსთა) მიერ.

2004-2005 წ. თეატრის რეპერტუარში იყო 11 სპექტაკლი:

1. რ. ერისთავი - „ვერ დაიხოცნენ, მერ იქორწინეს“;
2. რ. გაბრიაძე - „ჩვენი პატარა ქალაქი“;
3. უ. შექსპირი - „ჯულიეტა და რომეო“;
4. დ. კლდიაშვილი - „ბაკულას ღორები“;
5. ე. ბ. მოლიერი - „ტარტიუფი“;
6. ჯ. სინგი - „გმირი“;
7. ე. ჟირიდი - „ამფიტრიონი“ - 38“;
8. ე. სკრიბი - „ჭიქა წყალი“;
9. ლ. კეკელიძე - „პეი, ვეფხისტყაოსნებო“;
10. დარიო ფო - „თავისუფალი წყელი“;
11. მ. მარმარინოსი - „ეროვნული ჰიმნი“.

უნდა აღინიშნოს, რომ ორი სპექტაკლი - ლ. კეკელიძის „პეი, ვეფხისტყაოსნებო“ და მ. მარმარინოსის - „ეროვნული ჰიმნი“ ერთგვარი ექსპერიმენტის ხასიათს ატარებდა, რომელმაც ვერ დაინტერესა მაყურებელი და ისინი მალევე მოიხსნა რეპერტუარიდან. ამიტომ ამ სპექტაკლების მაყურებლის გამოკითხვა ვერ მოხერხდა.

ახალი სეზონი თეატრმა გახსნა პრემიერით - დაიდგა ან. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“, რომელმაც მაყურებლის დიდი ინტერესი გამოიწვია. მაგრამ იმის გამო, რომ სპექტაკლი სულ რამოდენიმეჯერ იქნა წარმოდგენილი და მაყურებლის უმრავლესობას არ უნახია, მისი განალიზება ამჯერად შეუძლებელი იყო.

თეატრმა 2004-2005 წ. სეზონში სულ გამართა 83 სპექტაკლი, წარმოდგენები იმართება შაბათ-კვირას, ზოგჯერ კი პარაკვევსაც. ეს ზოგჯერ მაყურებელში დიდ გაუგებრობას

ინვეს. მაყურებელმა ზუსტად უნდა იცოდეს თეატრის განრიგი, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი აღარ მოვა. მით უფრო, რომ, როგორც გამოკვლევამ გვიჩვენა, რეკლამა და აფიშა (რომელიც ქალაქის ყველა უბანში არ არის) უმნიშვნელო როლს თამაშობს მაყურებლის მოზიდვაში. ეს საერთოდ თითქმის ყველა თეატრის სენია.

ყველაზე ხშირად წარმოდგენილი იქნა რ. ერისთავის „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“, რომელიც მაყურებლის ყველაზე დიდი მოწონებით სარგებლობს. ეს სრულიად ლოგიკურია, რადგან მაყურებელთა უმრავლესობა ყველანაირად ყოველთვის უპირატესობას კომედიას ანიჭებს, მით უფრო ქართულს. ამავე დროს საექტაკლი მასახობა შესანიშნავი ანსაბლითაც გამოირჩევა, ამიტომ მისი პოპულარობა უკვე 10 წელზე მეტია არ კლებულობს.

შემდეგი რეიტინგული საექტაკლებია — „ჩვენი პატარა ქალაქი“ და „ბაკულას ღორები“. ორივე მათგანი თითქმის სამი ათეული წელია იდგმება სცენაზე, შეიცვალა ბევრი მსახიობი, მაგრამ ისინი კვლავ მაყურებელთა საყვარელ საექტაკლებად რჩებიან.

ორივე საექტაკლი მ. თუმანიშვილის საუკეთესო საექტაკლოთა რიგს განეკუთვნება. მათ დიდება მოუტანეს თავის დროზე თეატრს. თეატრის ხელმძღვანელობის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ შეუნარჩუნეს წარმოდგენებს პირველყოფილი სიბიძე. სწორედ ამ საექტაკლებს ასახელებს მაყურებელთა უმრავლესობა საყვარელ საექტაკლებად, ხოლო თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები (რომლებიც ამ თეატრის ხშირი სტუმრები არიან) აღნიშნავენ, რომ ამ საექტაკლებზე რეჟისურისა თუ სამსახიობო ხელოვნების კლასიკური ნიმუშების სანახავად და სასწავლად მიდიან.

მაყურებელთა გამოკითხვის შედეგად საუკეთესო საექტაკლები შემდეგნაირად განანიშნა.

1. „ჩვენი პატარა ქალაქი“ — 23,3%
2. „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ — 22%
3. „ბაკულას ღორები“ — 14, 3%
4. „ჯულიეტა და რომეო“ — 8%
5. „თავისუფალი წყილი“ — 7.
6. ტარტიუფი“ — 5%

მაყურებელმა საყვარელ საექტაკლად დაასახელა აგრეთვე უ. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიმბარი“ — 3, 6 % და „ბნელ ოთახში“ — 3, 3 %, რომლებიც კარგახანია აღარ არის

თეატრის რეპერტუარში. ეს თეატრის ძველი მაყურებელია, რომლებსაც დღემდე ახსოვს საუკეთესო საექტაკლები, რაც კიდევ ერთხელ მოწმობს იმას, რომ თეატრმა შეძლო შეენარჩუნებინა თავისი მაყურებელი.

თეატრის სხვა საექტაკლები მაყურებლის ინტერესის საგანი, როგორც ჩანს ვერ გახდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ისინი რამოდენიმეჯერ იქნა წარმოდგენილი მთელი წლის განმავლობაში.

თეატრის რეპერტუარი შეფასა აგრეთვე შეიძმა ცნობილმა თეატრმცოდნე — კრიტიკოსმა ხუთ ბალიანი სისტემით (ანვეტა იყო ანონიმური).

ამ შემთხვევაში კრიტიკოს — ექსპერტთა შეფასება თითქმის სრულიად დაემთხვა მაყურებლის აზრს. ხუთი და ოთხი ქულებით შეფასეს საექტაკლები „ჩვენი პატარა ქალაქი“ და „ბაკულას ღორები“. შედარებით ნაკლები, ძირითადად ოთხი ქულით შეფასდა „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ და „ჯულიეტა და რომეო“, ოთხი და სამი ქულით შეფასდა „ამფიტრიონი“, დანარჩენი საექტაკლები კი სამი და ორი ქულით არის შეფასებული.

თეატრის საუკეთესო წარმოდგენები, რომლებიც მაყურებელმა საყვარელ საექტაკლებად დაასახელა, კრიტიკოსთა მაღალ შეფასებასაც იმსახურებენ. ეს არცთუ ხშირი შემთხვევაა და კიდევ ერთხელ მიუთითებს, რომ თეატრს შავს თეატრალურ ხელოვნებაში გათვითცნობიერებული მაყურებელი. ხშირად მაყურებელს მოსწონს საექტაკლი, რომელსაც საეკილისტთა აზრით მაღალი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია. ასეთ პოპულარობასაც ყოველთვის აქვს მიზეზი, რომელიც ცალკე კვლევას საჭიროებს.

უმაღლესი ქულებით შეფასებული საექტაკლები „ჩვენი პატარა ქალაქი“ და „ბაკულას ღორები“ მართლაც მოვლენა იყო თბილისის თეატრალურ ცხოვრებაში. ასეთი მაღალი ქულით შეფასებული საექტაკლები თბილისის მუნიციპალურ თეატრებში, როგორც შემდეგში ვნახეთ, სულ რამოდენიმეა. ამიტომ დღესაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობებენ კინოსმასხიბის თეატრის პრესტიჟს მაყურებელში. რა თქმა უნდა, ასეთი დონის საექტაკლები იშვიათობაა, მაგრამ რეპერტუარის განახლება, ახალი საექტაკლებით მისი შეფასება, თეატრის ნორმალური ფუნქციონირების უპირველესი პირობაა.

საეკიალურად შედგენილი ანკეტის მიხედვით, შევისწავლეთ კინოსმასხიბის თეატრის

თითქმის ყველა სექტორის 300-მდე მაყურებელი. მაყურებლის უმრავლესობას, ისევე როგორც ყველან, ქალები შეადგენენ - 77, 3%, ხოლო - 26, 7% მამაკაცია. განათლების მიხედვით მივიღეთ შემდეგი სურათი - უმაღლესი განათლების მქონე და სტუდენტები - 86, 6%, საშუალო განათლების - 21,3%.

ასაკის მიხედვით მაყურებლის შემადგენლობა ასე განაწილდა:

- 206. - მდე - 33%;
- 20 - 256. მდე - 20%;
- 25 - 356. მდე - 17,6%;
- 35 - 456. მდე - 12,3%;
- 456. ზემოთ - 13%.

როგორც ვხედავთ, მაყურებელთა უმრავლესობა ახალგაზრდობა - 256-მდე - 53%. სხვა თეატრში გაცილებით ნაკლებია 356. გადაცილებული მაყურებელთა რაოდენობა. ეს და სხვა მონაცემები გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ამ თეატრში ყველაზე მეტად არის შემორჩენილი ძველი, თეატრალი მაყურებელი.

მაყურებელთა 4, 3% აღნიშნავს, რომ ხშირად დადის თეატრში, 49, 6% არც ისე, ხოლო სულ 10% თეატრის იშვიათი სტუმარია. მაყურებლის 39, 6% ნახულობს ამ თეატრის ყოველ ახალ წარმოდგენას, სამწუხაროდ, ასეთი შედეგი ყველა თეატრს არ აქვს. თეატრის მუშაობა წარმატებულად ითვლება, თუ მისი აუდიტორიის 20-22%-ს თეატრის მუდმივი მაყურებელი შეადგენს. კინომსახიობის თეატრს კი წამდვილად ჰყავს თავისი მაყურებელი. მით უფრო მეტი მუშაობაა საჭირო მათ შესანარჩუნებლად.

ამიტომაც, როდესაც მაყურებელს ვთხოვთ დაესახელებინათ თბილისის რომელი თეატრები მოსწონთ ყველაზე მეტად, ხმათა ყველაზე დიდი რაოდენობა კინომსახიობის თეატრმა მიიღო. ხმები შემდეგნაირად განაწილდა:

- 1. კინომსახიობთა თეატრი - 61,6%;
- 2. რუსთაველის სახ. თეატრი - 51,6%;
- 3. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი - 28,6%;
- 4. სარდაფის თეატრი - 23%;
- 5. თავისუფალი თეატრი - 19%;
- 6. ოპერისა და ბალეტის - 16,3%;
- 7. სატირისა და იუმორის - 15%;
- 8. სამეფო უბნის თეატრი - 6,3%.

დანარჩენი თეატრები ამ მაყურებელში პოპულარობით არ სარგებლობენ. მაყურებლები კარგად ერკვევიან ქალაქის თეატრალურ ცხოვრებაში. ამიტომ თითქმის ყველა ასახელებს იმ თეატრების სექტაკლებს, რომლებიც

ყველაზე ძალიან მოსწონთ. ხმათა რაოდენობით პირველ ადგილზეა - „ჯინსების თეატრი“ /თავისუფალი თეატრი/, შემდეგ „კავკასიური ცარცის წრე“ /რუსთაველის თეატრი/, „კომედიანტები“ /თავისუფალი თეატრი/, „მერე რა რომ სველია, სველი იასამანი“ და „გოდოს მოლოდინში“ /რუსთაველის თეატრი/, „მარადი ქმარი“, „მამა“, „APT ხელოვნება“ /მარჯანიშვილის თეატრი/ და სხვა. მაყურებლის მიერ ჩამოთვლილ სექტაკლთა უმრავლესობა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარია. ეს კიდევ ერთხელ მიუთითებს იმაზე, რომ ამ თეატრს ერთგვაროვანი მაყურებელი ჰყავს დღესაც, თუმც თეატრმა მიიზიდა უკვე ის ახალგაზრდობა, რომელიც დღეს ქალაქში ყველაზე პოპულარული - სარდაფისა და თავისუფალი თეატრის მაყურებელიცაა.

კინომსახიობის თეატრის მოწონების კრიტიკულად მაყურებელი ასახელებს სხვადასხვა მიზეზებს, მაგრამ ძირითადია შემდეგი:

- 1. მომწონს მსახიობები - 54,8%;
- 2. კარგი ატმოსფერო - 42%;
- 3. მომწონს რეჟისორთა ნამუშევარი - 25,3%;
- 4. თანამედროვე სექტაკლებია - 14, 2%;
- 5. ახალგაზრდული თეატრი - 14, 2%.

კინომსახიობის თეატრის მაყურებელი საკმაოდ კარგად იცნობს დღევანდელ თეატრალურ ცხოვრებას. როგორც მათი პასუხიდან ჩანს, ისინი თეატრით აქტიურად დაინტერესებულ მაყურებელთა კატეგორიას განეკუთვნებიან, რომლებიც ერკვევიან თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკაში. სწორედ ამის დასტურია ის, რომ ამ თეატრის დაინტერესების უპირველეს კრიტერიუმებად მსახიობისა და რეჟისორის ხელოვნებას მიიჩნევენ (როგორც ვნახავთ, ყველა თეატრში არ არის ასეთი მაყურებელი).

თეატრის მსახიობებს შორის ყველაზე დიდი პოპულარობით სარგებლობენ ნ. ჭანვეჭიძე - 24, 6%, ზ. ყიფშიძე - 21, 6 გ. ყიფშიძე - 5, 6%, რ. ბოლქვაძე, ბ. ბარათაშვილი, გ. როინიშვილი, ზ. მიქაშავიძე, გ. აბესალაშვილი, აგრეთვე ი. სუხიტაშვილი, ზ. გენაძე და სხვები, ე. ი. როგორც ძველი, ისე ახალი თაობის მსახიობები.

რეჟისორთა შორის ხმათა ყველაზე დიდი რაოდენობა მოიპოვა რ. სტურუამ - 27,6%, შემდეგ ადგილზეა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გ. მარგველაშვილი 16,5%, მ. თუმანიშვილი - 10,6%, თ. ჩხეიძე 8, 3%, ლ. ნულაძე - 6% და სხვა, დასახელებულია

თეატრის ცხოვრება № 2

თითქმის ყველა დღეს მოღვაწე რეჟისორი.

ჩვენ გაინტერესებდა გამოგვეკვლია აგრეთვე ის მიზეზები, რის გამოც მაყურებელი ირჩევს სანახავად ამა თუ იმ სპექტაკლს. პასუხთა შეთავაზებული ვარიანტებიდან უმრავლესობამ — 53, 3% აღნიშნა, რომ უნდოდათ ენახათ ამ თეატრში ახალი სპექტაკლი, 32, 6% აინტერესებდათ მსახიობების ნამუშევარი (რაც ყველა თეატრში ყველაზე მნიშვნელოვანია), 28,6 % თეატრში მოვიდა ნაცნობების რჩევით. შემთხვევითი მაყურებლის რაოდენობა მხოლოდ 6%, რაც როგორც ავღნიშნეთ, მიუთითებს იმაზე, რომ თეატრს ჰყავს თავისი მაყურებელი, განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ მაყურებლის თეატრით დაინტერესებაში არავითარ როლს არ თამაშობს რეკლამა. მხოლოდ 1%-მა აღნიშნა, რომ დააინტერესა რეკლამამ და პრესის შეფასებამ დღეს, ინფორმაციის და კონკურენციის მოზღვაების პერიოდში, რეკლამის გარეშე არც ერთ თეატრს არსებობა არ შეუძლია. რეკლამამ უნდა მოიზიდოს მაყურებელი, გაუღვიძოს ინტერესი. ეს საერთოდ ჩვენი თეატრების საერთო პრობლემაა და ამაზე ცალკე გვექნება მსჯელობა.

კითხვაზე, თუ რა ჟანრის სპექტაკლები სურს იხილოს მაყურებელმა სცენაზე, პასუხები ასე განაწილდა:

1. კომედია — 59,6%;
2. მელოდრამა — 30,3%;
3. ფსიქ. დრამა — 28,3%;
4. ტრაგიკომედია — 23,6%;
5. ტრაგედია — 22%;
6. ვოდევილი — 20%;
7. მიუზიკლი — 19%.

კომედიის მოთხოვნილება მაყურებელს აქვს ყველაგან და ყოველთვის. ყველაწარამ გამოკვლევაში მას პირველი ადგილი უკავია. მისი უპირველესი სურვილია თეატრში დაისვენოს, გაერთოს, ჩამოიშორდეს ყოველდღიურობას. ამაში დასაძრახი არავფერია, საქმე იმაშია, როგორ კომედიას უჩვენებს თეატრი მაყურებელს. ამ პასუხების აღსანიშნავია ის რომ კინომსახიობის თეატრის მაყურებელი შემდგომ უპირატესობას ანიჭებს მელოდრამასა და ფსიქოლოგიურ დრამას, რაც უპირველესად კინომსახიობის თეატრის მაყურებლის სპეციფიკურობაზე მეტყველებს. ეს აქ აღზრდილი მაყურებელია, რომელსაც სურს თეატრის ტრადიციების შენარჩუნება.

მაყურებლის 66% სურს სცენაზე იხილოს თანამედროვე ქართული პიესები. ცხადია,

აინტერესებს თეატრის თვალით დანახული ჩვენი თანამედროვე ცხოვრება, თუმც თეატრი ნაკლებად უწევს ამას ანგარიშს. მის რეპერტუარში არც ერთი თანამედროვე სპექტაკლი არ არის.

კლასიკური პიესების ნახვის სურვილი აქვს მაყურებლის 51,6%. თანამედროვე საზღვარგარეთული დრამატურგიის — 22,3%, ხოლო ყველაზე ნაკლები — 16, 6%-ს სურს იხილოს ისტორიულ-პატრიოტული ნაწარმოებები. ესეც ამ თეატრის მაყურებლის განსხვავებულობაზე მიუთითებს. ზოგ თეატრში თეატრის სპეციფიკიდან გამომდინარე, სწორედ ამ თემატიკის სპექტაკლებს ენიჭებათ დიდი უპირატესობა.

ყველა თეატრი უნდა იცნობდეს თავის მაყურებელს, იცოდეს მისი ინტერესები და მოთხოვნილებანი. სწორედ ამის გათვალისწინებით უნდა ხდებოდეს რეპერტუარის განახლება.

კინომსახიობის თეატრის მაყურებლის უმრავლესობამ დააფიქსირა თავისი შენიშვნები და სურვილები თეატრის მიმართ /უნდა აღინიშნოს, რომ სხვა თეატრში ასეთი მაყურებელი უფრო ცოცხალი/. უმრავლესობის სურვილია იყოს მეტი ახალი სპექტაკლები, თანამედროვე თემატიკის ამსახველი. მიუთითებენ აგრეთვე, რომ სასურველია თეატრმა შეინარჩუნოს ტრადიცია, თუშინაშვილის იდეებისადმი ერთგულება, დადგას მეტი კლასიკური სტილის სპექტაკლები. ერთ-ერთი მაყურებელი გული-სტეკივლს გამოთქვამს იმის გამო, რომ დღესდღეობით თბილისში კლასიკური სპექტაკლის ნახვა შეუძლებელია. წერენ, რომ თეატრი არ ასახავს თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრებას. მოითხოვენ აგრეთვე, რომ უფრო ხშირად იყოს წარმოდგენები გამართული. მაყურებლის შენიშვნები ძირითადად თეატრისათვის მართლაც საჭირობოტო საკითხებს ეხება — რეპერტუარის განახლებას, თანამედროვეობის ასახვას, ტრადიციის შენარჩუნებას, წარმოდგენების რაოდენობის გაზრდას. თეატრმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს მაყურებლის მოთხოვნილება, რადგან მის გარეშე არ არსებობს თეატრი. რეპერტუარის მრავალფეროვნებით მიიღწევა სწორედ განსხვავებული მაყურებლის მოზიდვა თეატრში.

კინომსახიობის თეატრს დღესდღეობით ჰყავს თავისი მაყურებელი, რომელიც მიგანტრადიციის დაცვასაც ითხოვს და თანამედროვეობის პრობლემების ასახვას, მაყურებელი, რომელიც წერს — „გმადლობთ, რომ არსებობთ“.



ლაშა ჩხარტიშვილი

## მუღამ სოცხალი რაჟისორი

(სანდრო ახმეტელის დაბადების 120 წლისთავი)

მუღამ თეატრით ენთო, ცხოვრობდა, დგამდა ფეიერვერკულ, მასშტაბურ და გმირული სულით გაუღენთილ, ღრმად ეროვნულ სექტაკლებს, წერდა შესანიშნავ წერილებს თეატრზე, მოკვნიდა ახალი. ებრძოდა უსამართლობას, უნიჭობას, სიყალბეს, ოცნებობდა შეექმნა ახალი „ქართული ნაციონალური თეატრი“, იყო თეატრის ჭეშმარიტი შემოქმედი. ის იყო ქართული რეჟისურის რაინდი და სინდისი. ასეთი იყო სანდრო ახმეტელი.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან განახლებისა და აღმავლობის ახალი ეტაპი იწყება ქართულ თეატრში, რომლის ცენტრში დგანან დიდი ქართველი რეჟისორები კოჭე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი, მაგრამ გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ეს უკანასკნელი ქართული თეატრის რეფორმატორი გვევლინება. მისი რანგის და მასშტაბის რეჟისორები კი ქართულ თეატრს თითქმის არ ჰყოლია.

ს. ახმეტელის სრულიად განსხვავებულ, არატრადიციული ფორმების ძიებებს ხელი შეუწყო ხელოვნებაში სხვადასხვა მიმდინარეობათა და სტილთა ფართო დამკვიდრებამ საქართველოში. იგი ილტვოდა შეექმნა ევროპული კულტურის, მაგრამ სრულიად ქართული თეატრი, გამხდარიყო მისი ორგანული ნაწილი, თანაც ისე, რომ არ დაეკარგა თავისი ეროვნული ნიშან-თვისებანი; ტიტანური შრომა და ბრძოლა დასჭირდა სანდრო ახმეტელს, რათა ქართულ თეატრს XX საუკუნის 20-იან წლებშივე მოეპოვებინა საერთაშორისო აღიარება. ქართულმა თეატრმა, ჯერ მარჯანიშვილის, ხოლო შემდეგ ახმეტელის წყალობით, მხარი აუბა ევროპულ და რუსულ თეატრში მიმდინარე ინტენსიურ ძიებებს. გენიალურმა რეჟისორმა დაიწყო მოვლენათა ალტერნატიული კუთხით აღქმის, არცთუ მარტივი პროცესი. საბჭოთა ხელისუფლება, ჯერ კიდევ არ

ებრძოდა ე.წ. „ფორმალისტურ ძიებებს“ და ცნობილი თემების ახლებური, თუნდაც არატრადიციული ინტერპრეტაცია არ ინვევდა მის პროტესტს. ახმეტელმა შესძლო შეექმნა ახალი ტიპის სექტაკლები, მაგრამ ვერ მოასწრო „ქართული ტიპის თეატრის“ შექმნის იდეის ბოლომდე რეალიზება.

ს. ახმეტელი ქმნიდა ახალს, მაგრამ მისი „მოტანილი“ თეატრში აბსოლუტურად დაფუძნებული იყო ქართულ, ნაციონალურ ფესვებზე, სანახაობითი კულტურის შორეულ ტრადიციებზე. იგი მაცრდა გაემიჯნა სხვებს, მისი „თეატრი“ იყო გმირული, პეროიკული, სანახაობითი, ვრუალური ეფექტებით გაჯერებული, რომელსაც დღესაც ალტაცებში მოყვარვართ. ეძებდა ეროვნულ თეატრალურ ფორმას და სტილს, მისი შინაგანი ცხოვრების კარდინალურ საკითხებს.

ახმეტელის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისება ის იყო, რომ კლასიკურ ნაწარმოებზე მუშაობისას, იყენებდა თავისუფალი იმპროვიზაციის, პიესის მონტაჟის და ადაპტაციის უნიკალურ ხერხებს. ახდენდა პრობლემების გათამაშების ტრადიციული ფორმის შეცვლას. ის ძიებები, რომლებიც სარეჟეტიციო დღიურებში და მოგონებებშია შემორჩენილი, უდავოდ ინვევს ინტერესს, თუნდაც იმის გამო, რომ ამ ძიებებმა გარკვეული ასახვა პოვეს შემდგომი თაობის რეჟისორების შემოქმედებაში. ქართველი რეჟისორებიდან ახმეტელისეული მიდგომა ლიტერატურული წყაროებისადმი შეინიშნება როგორც სტრუქტურული ცალკეულ სექტაკლებში, ხოლო ჯ. სტრელერის, პ. ბრუკის და სხვა სახელმწიფეკილი რეჟისორების შემოქმედებაში ადვილი აღმოსაწენია შორეული პარალელები სანდრო ახმეტელის ძიებებთან. ეს კი დასტურია ახმეტელის უკიდევანო, მდიდრული მსოფლმხედველობისა.

ქართული თეატრის საგანძურში გამორჩე-

საქართველოს  
საზოგადოებრივი  
მედიის ცენტრი



ული ადგილი უჭირავს სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებს. „ბერდო ზმანია“, „რღვევა“, „ანზორი“, „თეთნულდი“, „ლამარა“, „ყაჩაღები“- ის სპექტაკლებია, რომლებშიც მთლიანად გამოვლინდა ქართული თეატრის ორიგინალური სახე, რეჟისორის შემოქმედებითი მრწამსი. მაყურებელი აღტაცებაში მოდიოდა მასიური სცენებით მსახიობთა მრავალმხრივი შესაძლებლობებით, მონუმენტური სცენოგრაფიით, იდეურ-შატერული გადაწყვეტით, გენიალური სცენური მეტაფორებით. „ჩვენი მიზანია მასების ინტერნაციონალურად აღზრდა. თუ ნაციონალური ფორმა ხელს უწყობს სოციალურ მასშტაბს, თუ იგი ეხმარება ინტერნაციონალურ აღზრდას, მაშინ ჩვენი ნამუშევარი გამართლებულია“ – წერდა იგი და ამ მიზანს მიაღწია კიდევ. მის სპექტაკლებს არ სჭირდებოდა ენა, იგი მაყურებელს თეატრალური ენით ესაუბრებოდა.

ს. ახმეტელი განსაკუთრებული პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა დიდი დრამატურგის პიესების დადგმას. შექსპირი დიდხანს ალელვებდა ახმეტელს. მას თითქოს ერიდებოდა კიდევ შექსპირს რომ უახლოვდებოდა.. თითქოს ერთგვარი შიშიც კი ჰქონდა მისი. შექსპირის პიესების სცენაზე გაცოცხლებისაკენ ახმეტელს შილერის „ყაჩაღების“ წარმატებულმა პრემიერამ უბიძგა. „შექსპირი თავისი გრანდიოზულობით უდიდეს პერსპექტივებს შლის თეატრის წინაშე. ჩვენ მას გავურბოდით. ვფიქრობდით, რომ შექსპირისათვის არ ვიყავით მზად, შესაძლოა ახლაც ნადრევი იყოს შექსპირის დადგმა, მაგრამ შილერმა მოგვცა იმედი წარმატებისა, გაგვაშენევა და გზა გაგვიკვალა შექსპირისაკენ“ – წერდა იგი. შექსპირი მას ქართულ თეატრში ახალი მონუმენტური ფორმების შემოტანისა და დანერგვის საუკეთესო საშუალებად მიაჩნდა. „ჩვენ შექსპირის ათვისებაში ვერ წავალთ ძველი თეატრის გზით, თუ ჩვენი თანამედროვე ვერ გავხადეთ შექსპირი, ჩვენ დავმარცხდებით. რუსთაველის თეატრი უნდა გაშექსპირდეს და პირიქით“.

საინტერესო იყო ახმეტელისეული „მეფე ლირის“ გააზრება. მან ეს პიესა სრულიად ახლებურად, შეიძლება სავამათოდაც კი გაიზარა, რაც კარგად ჩანს მხატვრულ სახეთა განსხვავებული გადაწყვეტით, ახმეტელმა ლირის გამოაცალა მინიერი საყრდენი და იგი მის წარმოსახვაში ზეკაცად აქცია. სანდრო ახმეტელმა პიესის მოქმედი პირობის კლასიფიკაცია მოახდინა და ისინი სამ ჯგუფად დაჰყო. ერთ მხარეს იდგნენ ირაციონალობის,



დაწლუნგებული გონების ადამიანები: თვით ლირი და მისი ქალიშვილები (გონერლია, რეგანა), მეორე ჯგუფში გაერთიანებული იყვნენ სალი გონების ადამიანები, იგივე რაციონალები. ასეთები პიესაში ახმეტელის შირი, არიან მასხარა და მისი დამხმარე ელემენტები გლოსტერი და კენტი, ხოლო მესამე ჯგუფს წარმოადგენდა კორდელია-იდალური გმირი და „თავისი გრძნობებით წმიდა არსება“ (ახმეტელი). ასე შექმნა გმირთა სამკუთხედი ახმეტელმა შექსპირის „მეფე ლირში“. იგი ფიქრობდა, რომ გმირის ტრაგედია კოსმიური ძალის ტრაგედია იყო... „მეტად საინტერესოა, რომ — წერს თეატრმცოდნე, ახმეტელის შემოქმედების უბადლო მცოდნე და მკვლევარი ვ. კიკნაძე — პიესის ახმეტელისეული გააზრება პირდაპირ უკავშირდება დობროლუბოვის აზრს ლირის შესახებ. რუსი კრიტიკოსის განმარტებით ლირი ღმერთკაცობისაკენ ისწრაფვოდა და ამიტომ დავარგა რეალობის გრძნობა. იგი თვითგაღმერთებაში გადავიდა და ზღვარს მოაღწია“. ძალზე ორიგინალურად ჰქონდა გადამწყვეტილი ფინალიც: ტრაგედია მთავრდებოდა არა ლირის სიკვდილით, არამედ მასში ადამიანური გრძნობების გაღიქებით. ლირი არ კვდება, არამედ მიდის განწმენდილი, მიდის დღეობით. ეს დღეობა უნდა იყოს მისი უკანასკნელი ადამიანური პროტესტი“ - მიიჩნევს ვ. კიკნაძე — ლირის სიკვდილი ტრაგედიამ სვამს წერტილს, არკვევს და ამთავრებს ყველაფერს. ახმეტელმა კი ის არ მოკლა, ლირში გაიმარჯვა ადამიანმა“. ახმეტელს აღარ აინტერესებს ლირის ფიზიკურად ყოფნა — არყოფნის საკითხი, მისთვის მთავარი იყო იდეა-მინის შესრულება — ლირის სულიერი განწმენდა, კათარზისი — იგი სვამს კითხვას: თუ ლირი არ კვდება სად მიდის? და თვითონვე პასუხობს: „პირველი მინანი თეატრის არის ის, თუ რა შთაბეჭდილებით წავა მაყურებელი თეატრიდან, ამიტომ ლირის სცენაზე სიკვდილი არ მოახდენდა შთაბეჭდილებას, ხოლო მისი განშორება ამ სოფლიდან მკვდარი კორდელიათი ხელში იქნებოდა ნამდვილი თეატრალური ეფექტი, ლირის ნასვლა ლიად ტოვებს მის საკითხს. მეორეც ის, რომ სულერთია, ლირი დიდახს მინც ვერ იცოცხლებს“.

ამჟამად რომ ახმეტელი შექსპირით შეეცადა ახალი სიტყვის თქმას და ახალი თეატრის პორიზონტზე ახალი პერსპექტივების გაშლას, თუმცა, შექსპირით ეს მან ვერ შესძლო... მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ახმეტელის ძიებები შექსპირის ამოუწერავ მსაყაროში

ახალ არხებს სსნიდა. ამას ადასტურებს ანტონოვი, რომ კონცეფცია გარკვეულ მომენტში ემთხვევა შემდგომში არა მარტო რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუას მიერ დადგმულ „ლირს“, არამედ ბრუკისა და ჯორჯო სტურუერის ვერსიებსაც. ახმეტელის ამ ძიებებში ჩანასახის სახით უკვე არსებობდა ეპიკური თეატრის ელემენტები (მასხარა, როგორც მიხრობელი), ალბათ, ამას გულისხმობდა ლ. ხეთაგური, როცა წერდა: „ახმეტელმა მოამზადა საფუძველი საქართველოში ბრუხტის სისტემისა და მისი მეთოდოლოგიის კარგად ათვისებისათვის“. გარდა ამისა, მან თავისი მიგნებებით ერთგვარი თაღვანი ხიდი გადო მომავალ ძიებებთან სასცენო შექსპირიანაში.

ამდენად, სავსებით ბუნებრივია, რომ ახმეტელის (თუნდაც განუზოროცილებელი) ინტერპრეტაციები დღემდე იწვევს ინტერესს. ნათელი ყდება, რომ ის თავისებურად და პირველ ყოვლისა, შემოქმედებითად უდგებოდა ნებისმიერ დრამატურგიას.

ქართული თეატრი XX საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოს მიუბრუნდა ახმეტელის ძიებებს. პროცესები, რომელიც ახმეტელის დახვერტამ შეაჩერა, განახლდა. გამოიკვთა სრულად ახალი ტენდენციები. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დაიწყო ლირიკული ნაკადის წარმოჩენა. ეს პროცესი უფრო გააქტიურდა 60-იან წლებში. დისიდენტ მწერლებს მიეცათ საშუალება შეესწავლათ „დახურულად“ წოდებული საარქივო მასალები. „რკინის ფარდა“ „ახდლი“ იყო და იძლეოდა საშუალებას შემოსულიყო ისეთი კულტურა, რომელიც უცხო იყო საბჭოთა საზოგადოებისათვის. ამან ზეგავლენა მოახდინა მხატვრულ აზროვნებაზე. საბჭოთა ხელოვნებაში ჩნდება ახალი მიმართულებები და სტილური თავისებურებანი. ამ განახლებული მხატვრული აზროვნების შედეგად იკვეთება ახალი რეჟისორული პოზიციონიც. თეატრში მოდის რეჟისორთა და მსახიობთა ახალი თაობა, რომელთაც ახმეტელის სახელი მასზე შექმნილი ლეგენდებით აქვთ გაგონილი, ახალი თაობა აიდეალდება მას, ცდილობდნენ ბევრი შეეტყობ მასზე და მის შემოქმედებაზე, თავიანთ შემოქმედებაში დაენერგათ ახმეტელი-სეული პრინციპები.

და დღეს, როცა ქართული თეატრი სერიოზული შემოქმედებითი კრიზისის წინაშე აღმოჩნდა, ყველაზე მეტად, ახმეტელისეური სული, იდეები და შემართება სჭირდება. ქართულ თეატრში მისი ახალი მექვიდრის მოლოდინია!



## დიდი ხელოვანი

გიგა ლორთქიფანიძე

ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე მქონდა ბედნიერება, რამდენჯერმე შევხვედროდი ვასო გოძიაშვილს და ყოველი შეხვედრისას გაოცებული ვრჩებოდი მისი განუსაზღვრელი აქტიორული შესაძლებლობებით, გამომგონებლობითა და იმპროვიზაციული ნიჭიერებით.

ყოველი მისი რეპეტიცია თუ სპექტაკლი იყო ხელოვნების დღესასწაული. ვასო გოძიაშვილი იმ ბედნიერი მსახიობების რიცხვს ეკუთვნის, რომლებიც კი არ გაიფიქრებენ ხოლმე მაყურებელთა წინაშე, არამედ გენიალური სცენური გმირების სახით სამუდამოდ ჩაიბეჭდებიან მათ მეხსიერებაში. ასეთი გმირები იყო მსახიობის შემოქმედებაში ლუარსაბ თათქარიძე (ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“), ავეტიკა (ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“), „ძველ ვოდევილებში“ რამდენიმე როლი და ბედნიერი ვარ, რომ ერთ-ერთი ასეთი ლეგენდარული როლი მან ჩემს მიერ დადგმულ სპექტაკლშიც (ი. სუმბათაშვილი – იუჟინის „ლალატი“) თამაშა. ეს იყო ბესო.

გენერალური რეპეტიციის შემდეგ, რომელსაც მაყურებელთა სახვე დარბაზი ესწრებოდა, ბანი ვასოს საგრიმიორო ოთახში შევედი და ბრწყინვალე გამარჯვება მივულოცე. ამ დროს ოთახში შემოვიდა რუსთაველის თეატრის უნიჭიერესი მსახიობი ემანუელ აფხაძე, რომელმაც ვასოს ასეთი სიტყვებით მიმართა: „ჩემო ვასო, ორმოცი წელია ვთამაშობ ამ როლს რუსთაველის თეატრში და ვერ წარმოგედგინა, თუ ამდენი სიღრმე და სიბრძნე იყო მასში და მისი ასეთი თამაში შეიძლებოდა“. ეს ფაქტი არა

„საქართველოს საზოგადოებრივი მემორიალი“

მხოლოდ ვასო გომიაშვილის ნიჭიერებას ადასტურებს, არამედ წარმოგვიჩინს მანაველ აფხაიძის დიდებულ პიროვნებას, რადგან ხშირად არ ხდება თეატრში, როცა მსახიობი მსახიობს საკუთარ როლზე ასეთ შეფასებას აძლევდეს.

ვასო გომიაშვილს საქართველოში, შეიძლება ითქვას, ვერავინ შეედრებოდა პოპულარობით. ყოველი მისი ჩასვლა საქართველოს ნებისმიერ კუთხეში გადაიქცეოდა ხოლმე ნამდვილ სახალხო დღესასწაულად. მე ვარ მონაშე დღესასწაულისა, რომლის მსგავსი არაფერი მინახავს. როდესაც ვასო გომიაშვილი 60 წლის ვახდა, ოპერისა და ბალეტის თეატრში შესანიშნავი იუბილე გაიმართა. ამ იუბილეს რეჟისორი მე გახლდით და ამ საღამოს ერთი საუკეთესო სპექტაკლის დარად მივიჩნევ, იმდენი ენერჯია და გამომგონებლობა ჩავაქსოვე მასში. იუბილეს შემდგომი ეტაპი მისი გამართვა იყო ვასო გომიაშვილის მშობლიურ კახეთში. მთელი კახეთი ელოდა საყვარელ მსახიობთან შეხვედრას. იმ პერიოდში მარჯანიშვილის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ვიყავი და მასხოვს, მთელი თეატრი სავსე ავტობუსებით გავემგზავრეთ. ბ-ნი ვასო ჩემთან მანქანაში იჯდა. ის, რაც კახეთის ტერიტორიაზე შესვლის შემდეგ დაიწყო, ამის გადაფასება შეუძლებელია. კახეთის გზებზე, ყველა სახლის წინ სუფრები იყო გაშლილი. ჩვენ რომ ყველა სუფრის წინ შევიჩერებულყავით, ალბათ, სიღნაღამდე, ბ-ნი ვასოს მშობლიურ სოფლამდე, ვერ ჩავალნევდით.

ასე იცოდნენ საქართველოში საყვარელი მსახიობის დაფასება, ასეთი გულუხვობით გამოხატავდნენ თავიანთ სიყვარულს.

ვასო გომიაშვილი, გარდა თეატრისა, ესტრადის უდიდესი ოსტატი იყო. ამასთან დაკავშირებით მახსენდება ერთი ამბავი, ეს იყო მეორე სამამულო ომამდე. მოსკოვში ჩატარდა ესტრადის მსახიობთა კონკურსი. თუ როგორი წარმატება ჰქონდა ვასო გომიაშვილს ამ კონკურსზე, იმითაც მინდა მივახვედრო მკითხველი, რომ ყოურნიმ მეორე ადგილი ვერც ვასო გომიაშვილს და ვერც არცადი რაიკინს აჯადრა და ორივეს პირველი ადგილი მიაკუთვანა.

ვასო გომიაშვილი, თავად, როგორც პიროვნება, იყო თეატრი. ის, რომ მოდიოდა ქუჩაში, ერთ კარგ სანახაობად აღიქმებოდა, ისეთი შთაბეჭდილებას ახდენდა მნახველზე, ისეთი ელეგანტური და მომზიბველი იყო.

ბ-ნი ვასო გამოირჩეოდა ძველი თბილისის პერსონაჟებისა და საერთოდ, აშუალო პოეზიის ცოდნით. მე მაცნებდა, რომ გომიაშვილი ახერხებდა ქუჩის ბიჭების — კინტოების განსახიერების დროსაც კი შეენარჩუნებინა ევროპული პენი. ის ესტრადაზეც ჭეშმარიტად ევროპელი არტისტი იყო.

მეტად მძიმე იყო მისი ცხოვრების ბოლო პერიოდი. მე თითქმის ყოველდღე დავდიოდი საავადმყოფოში მის სანახავად. ბ-ნი ვასო ვერაფრით ეგუებოდა იმ აზრს, რომ ის არა მხოლოდ სიცოცხლეს, არამედ სცენას კარგავდა, რომლის გარეშე მისი ცხოვრება წარმოუდგენელი იყო.



## ოთარ მელვინათუხუცესი

ამ დიდი, საოცარი არტისტით მონუსხული მივედი მარჯანშვილის თეატრში. ყველაზე კარგი გაგებით — ნიჭების შევიძინე დამხვდა. იმდენად თვითმყოფადნი იყვნენ გენიალური მასხიობები, რომ რასაც ჩვენ ინსტიტუტში გვასწავლდნენ და რაც მაინც განსხვავებული სკოლის მეთოდს ეყრდნობოდა, ზემოქმედება მათი ჯადოქრობისა არ გვაძლევდა საშუალებას ჩვენი ნასწავლის პოზიციიდან მათში რაიმე წუნი შეგვეჩქნია. რა დიდები იყვნენ და განსხვავებულები!

ვასო გომიაშვილზე მსმენია: ხორავას უთქვამს, თუ ნიჭზე მიდგება საქმე, ვასო ყველაზე ნიჭიერიო. იქნება ეს ლეგენდა იყოს, მაგრამ ხომ მაინცდამაინც გომიაშვილზე ითქვა!

რაიკინთან გაიყო პირველობა ესტრადის არტისტთა კონკურსზე: მუსიკალური იყო უაღრესად, ხმა ჰქონდა ხავერდოვანი ბარიტონი, მოძრაობდა დიდებულად და პიროვნულ ხიბლს ხომ ნულარ იკითხავთ! მაყურებელი ჰყავდა „უნუგემოდ“ შეყვარებული! ფანტაზია უსაზღვრო, შექმლო ყველაფრის თამაში ოტელოდან, რიჩარდიდან — დანყებული ავეტიკამდე. ვასო ყუმიტაშვილმა რიჩარდის როლი მას რომ მისცა და არა სერგო ზაქარაძეს, ჩვენ, ახალგაზრდებმა ეს ვერ გავიგეთ, არც მოვრიდებდებართ და ვუსაყვედურეთ კიდევ (მანამდე ამერიკული ფილმი გვქონდა ნანახი „სიკვდილის კომპი“ რუსულად „Батня смерти“ და ის გადანყვეტა რიჩარდის როლისა ერთადერთი სწორ ინტერპრეტაციად მიგავჩნდა). სპექტაკლი თეატრმა ხელოვნების დეკადანზე ნაილო მოსკოვში. (იმ დროს საზღვარგარეთ თეატრის გასტროლენზე ოცნებაც არ შეიძლებოდა). სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ მოსკოველი აღფრთოვანებული მაყურებელი ოვაციას ფეხზე მდგარი უმართავდა წარმოდგენის მონაწილეებს და ისმოდა შეძახილები: „Спасибо друзья!“. ასე იყო ყოველი სპექტაკლის შემდეგ. ეს ის შემთხვევაა, როცა ყუმიტაშვილის გადანყვეტამ დროს ბევრად გაუსწრო. კარგა ხნის მერე რობერტ სტურუამ და რამაზ ჩხიკავამ ასევე განსხვავებული ხედვა შემოგვთავაზეს რიჩარდ III-ისა და შედეგიც ყველამ კარგად

იცის. იტალიურ ფილმში „წმინდა იანუარი“ გახსოვთ ალბათ, ნინო მანფრედო ლმერთს ისე ელაპარაკება, თითქოს აი, აქვე, სარკმელში იყურებოდეს. საოცარი სცენაა — დიდებული. ვასო გომიაშვილმა „კაცია ადამიან“-ში რამდენად ადრე გააკეთა იგივე: ლუარსაბი ლმერთს რომ თხოვს — „ერთი შვილი მამე, რა!“ — ო და თავის მძას რომ აბეზლებს დავითი მარხვისა არ იცავს და იმას შვილი მიეცი, მე კი არაო, — მთლად ცხვირწინ დაიყენა უფალი. ეს მისი დიდი ინტუიციისა და ვასო ყუმიტაშვილის გემოვნების და ინტელექტის შედეგი იყო. საერთოდ, მათი ტანდემი ბედნიერი, დიდებული შემთხვევა გახლდათ.

სპექტაკლში „რაც გინახავს, ველარ ნახავს“ — გომიაშვილის ავეტიკა — ეს იყო ნიჭიერების ზემო! პირველად რომ ვუყურე ამ წარმოდგენას, სიცილისაგან გავიგუდე. თავადის სახლში რომ შევიდა აივანზე, მიხედ-მოიხედა, არავინ იყო სცენაზე მის გარდა. „ზადნიჭზე“ დახატული ხეივნიდან ყურძენი მოწყვიტა და პირი ჩაიტკბარუნა, მერე ასევე „ზადნიჭზე“ მიხატულ კობის საფეხურზე მოინდომა დაჯდომა, რალაც უხერხულად იგრძნო თავი და იქვე საქანელა სავარძელზე გადაჯდა, სავარძელი, ბუნებრივია, გადაქანდა — გულახეტილი წამოვარდა, „ვაიმი, ეს რა მეძარბებო“, მერე მაგიდასთან მივიდა და ჭადრაკის მიტოვებულ დაფას დახედა, კარგად დააკვირდა ერთ-ერთი ფიგურა აილო, ვერ გაერკვა რასთან ჰქონდა საქმე და რაკი ჭადრაკის დაფა წარდს აგონებდა, გადააადგილა ეს ფიგურა და „შაშუ-ბუში!“ დარბაზში ხარხარი გაისმა. მე კი სიცილისგან კინალამ იატაკზე აღმოვჩნდი.

გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით დაარსებული ჩვენი თეატრი კარგი თეატრი იყო რუსთავეში და იქნებ, ჩვენი თაობისთვის ასე სჯობდა კიდევ, დამოუკიდებლად რომ მოგვინა მუშაობა. მაგრამ, ამ დიდ გენიოსებს რომ მოვწყდი, ეს კი ნამდვილად გამოუსწორებელი, დიდი დანაკლისია!

ღმერთმა განათლოს თითოეული მათგანი: ვასო, სესილია, ვერიკო, შალვა, სერგო, სანდრო, კაკო, პიერი, ყორა...

# იუსუფ კობალაძე – 100

ბავშვობიდან მესმოდა მისი სახელი, მიაზობდნენ მის ოიდიოსზე, მინდიაზე, ოტელიოზე, ... ვათვლიერებდი სურათებს, რომელზეც ამა თუ იმ სპექტაკლის ეპიზოდი იყო დაფიქსირებული, მიჭირდა მისი პოვნა ფოტოზე, რადგან ყველა როლში ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული იყო. ი.კობალაძე ჩემთვის ყოველთვის ლეგენდად რჩებოდა. მხოლოდ ასლა მომეცა საშუალება სხვა კუთხით შევისწავლო ამ ხელოვანის შემოქმედება. ამისთვის ბევრს ვკითხულობდი მის შესახებ, არაერთხელ შევხვდი და გაეცხაუბრე მსახიობის მეუღლეს, საქართველოს დამსახურებულ არტისტს თამარ სულხანიშვილს, ბოლოს აჭარის სახელმწიფო ცენტრალურ არქივში დაცული იუსუფ კობალაძის პირადი არქივის განსნის უფლება მოვიპოვე, რომელიც საკმაოდ საინტერესო აღმოჩნდა. მსახიობის პირად ფონდში დაცულია თეატრის ცნობილი მოღვაწეების წერილები, საიუბილეო საღამოების მასალები, თეატრმცოდნეთა ხელნაწერი რეცენზიები, ასევე ის აფიშები, სადაც იუსუფ კობალაძე მოხსენიებულია როგორც რეჟისორი (ეს ამბიცია სომ ყველა მსახიობს ხილულად თუ შეფარვით აქვს). ცალკე ფონდი აქვს დათმობილი მსახიობის ფოტო არქივს, მისი უბის წიგნაკის ფრაგმენტებს და პრესას.

იუსუფ კობალაძის მიერ შესრულებული ოიდიოსი აღიარეს არა მარტო საქართველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც, მოსკოვიდან მოვლენილი იყო სპეციალური კომისია, რომელმაც შეისწავლა არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლი. ბევრი რეცენზია გამოქვეყნდა, მაგრამ ფფიქრობთ, მკითხველისთვის ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს თავად მსახიობის აზრი მისი ოიდიოსის თაობაზე: „რაში მდგომარეობს ჩემი ოიდიოსის სიხალე? უპირველეს ყოვლისა, მის გაადამიანურებაში. სოფოკლეს სომ თავადვე უთქვამს, მე ისეთ ადამიანებს ვქმნი, როგორიც ისინი უნდა იყვნენ. და აი, როგორც ტრაგედია, ისე სპექტაკლის ავტორთა შესწდულება ერთმანეთს დაემთხვა (ეს სომ მთავარია სპექტაკლის შექმნისას-ავტ.) და ეს დამთხვევა განვასახიერე სპექტაკლში. ასევე მომწონს მისი პატრიოტული სულისკვეთება და ხალხსურობა.“

მიმდინარე წლის მაისში საქართველოს სახალხო არტისტს, ბათუმის პროფესიული თეატრის ერთ-ერთ პირველ მსახიობს, ამ თეატრის ღირსეულ მესვეურს დაბადებიდან 100 წელი უსრულდება. იუსუფ კობალაძემ თავისი შემოქმედებით დაამტკიცა, რომ მნიშვნელობა არა აქვს, სად ქმნი ხელოვნებას, დედაქალაქსა თუ პროვინციაში. ჭეშმარიტი ხელოვნება ყოველთვის და ყველგან ფასდება.

იუსუფ კობალაძე ბათუმის პროფესიული თეატრის ისტორიაცაა და დღევანდელიმაც. იუსუფ კობალაძე უყვარდათ და ახლაც უყვართ დედაქალაქში (თბილისმა არაერთხელ უმასპინძლა მის იუბილეს). მან საყოველთაო აღიარება მოიპოვა თეატრალურ საზოგადოებაში, ასსოეთ დღესაც. ჩვენ შევეცადეთ კიდევ ერთხელ გავისხენოთ მსახიობი მისი დაბადების 100 წლისთავზე.

გთავაზობთ ინტერვიუებს მსახიობის კოლეგებთან და ახლობლებთან, რომლებიც იხსენებენ მას როგორც მსახიობს, მოღვაწეს და ადამიანს.

## მანუშარა შირვაშიძე – საქართველოს სახალხო არტისტი:

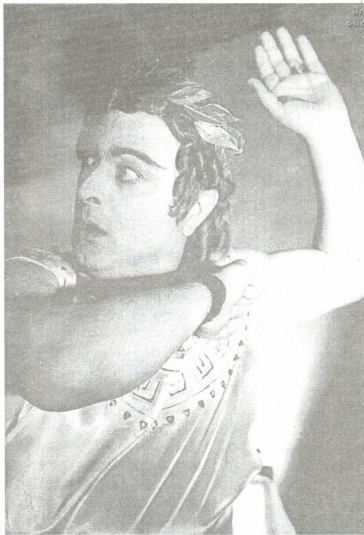
– 1955 წელს მოვედი ბათუმის თეატრში ჩემს მეუღლესთან – ნინიკო სავანდელიძესთან ერთად, ვლევადით, როგორ შეგვხვდებოდნენ უცხო ქალაქში, როგორ მიგვიღებდა უცხო თეატრი. სხვათა შორის, იუსუფ კობალაძის და მისი თაობის მსახიობების შესახებ

ბევრი გვსმენოდა და მათთან შეხვედრას მოუთმენლად ამიტომაც ველოდით. იუსუფს უკვე ოიდიოსი ჰქონდა ნათამაშევი და საყოველთაოდ ცნობილი და აღიარებული არტისტი იყო. კარგად შეგვხვდა და ასაკის მიუხედავად, დავემკობრდით კიდევ. ამის შემდეგ საოცრად თბილი დამოკიდებულება ჰქონდა ჩემთან.

„იუსუფ კობალაძე“

სცენაზე პარტნიორობა მასთან სმირად მიწვედა, „ოიდიპოსი“ რომ აღადგინეს, ჩვენ მასიურ სცენებში შეგვიყვანეს, გვიხაროდა, რადგანაც კობალაქისთან ერთად ვიდექით სცენაზე, ეს იყო ბედნიერება, ჩვენთვის. მნიშვნელოვანი დატვირთვა არ გვქონდა, მაგრამ პირდაღებული ვუცქერდით მის თამაშს. იყო შეუდარებელი, უზარმაზარი ოსტატობის, ულამაზესი ფიზიკური მონაცემების მქონე აქტიორი. ერთ-ერთ სპექტაკლში სცენაზე კვდებოდა, 120 კილოგრამს იწონიდა და როცა „გარდაცვლილი“ სცენიდან გაგვყავდა, 30 კილოგრამი გვეგონებოდა, სულ მიკვირდა როგორ ახერხებდა ამას, მერე მივხვდი, რომ საოცარი ოსტატობის წყალობით. ერთ-ერთ სპექტაკლში, რომელიც კარგა ხანი არ გადიოდა, ორივეს ჩოხა გვეცვა. ამ ხნის მანძილზე იუსუფი შესუქებულია. სარკესთან იდგა და დანაწებით ქამარს ირგებდა, მეც გვერდით ამოვუდექი და მივბაძე მოძრაობაში, გადაიხარხარა, ჩემს ქვეტექსტს მიხვდა, ჩამისუტა. ასეთი დამოკიდებულება ჰქონდა ახალგაზრდებთან. ჩვენ მისგან ბევრს ვსწავლობდით, ცხოვრებაშიც და სცენაზეც. სპექტაკლების აღმოს, როცა უკვე თავად აღარ ან ნაკლებად თამაშობდა, კულისებში შემოიპარებოდა, იქიდან გვაკვირდებოდა, თუ მოეწონებოდი, ჩაგისუტებდა.

ცხოვრებაში საოცრად გულუბრყვილო, ბავშვივით მიამიტი იყო. როცა ვახტანგ ტაბლიაშვილი „ოტელოს“ დაგამდა, იუსუფზე თქვა, რომ იგი ოტელოსავით მიამიტი, მიმდობი, გულიანი ადამიანიაო. საოცარი იუმორის გრძნობა ჰქონდა. ერთხელ მსახიობი როლანდ კაკაურიძე სპექტაკლზე წასვლით მოვიდა, ეს ფაქტი დავგეტი კრებაზე, იუსუფიც გამოვიდა სიტყვით: შენ ასეთი ზრდილობიანი, ახალგაზრდა, ნიჭიერი მსახიობი ხარ, როგორ არ გრცხვენია, მიგრალმა ითამაშო სპექტაკლი?! თან თვალს უკრავდა, არ გეწყინოსო. მასხოვს, ერთხელ დიდი ზამთარი მოვიდა, ჩვენ მსახიობები თეატრის წინ ასფალტს თოვლისგან ვწმენდით, თვალი მოვკარით იუსუფს, ჩვენიკენ მომავალს. ნიაზ მესხიძე მიეპარა უკნიდან და მთასავით კაცი წააქცია, შემინებული ეკლოდებოდით მოვლენების განვითარებას. იუსუფი წამოდგა, პალტო დაიფეროთა და ნიაზს მისი ბოხი, სასიამოვნო ხმით უთხრა: ნიაზ, კიდევ მოვა ზამთარი!.



„გარდაცვლილი“ სცენაზე, საცენო ფოტოგრაფია

ვთვლი, რომ იუსუფ კობალაქის ღვანლი სათანადოდ არ არის დაფასებული, მის ამ ლირიკულ-სიმღერით თარიღს სათანადო აღნიშვნა სჭირდება, თუ გნებავთ, სამთავრობო დონეზე. ჩვენმა მთავრობამ სათანადოდ უნდა მიაქციოს ყურადღება მის ოჯახს. ის ხომ ერთ-ერთი პირველი პროფესიონალი მსახიობია აჭარაში, რომელმაც უდიდესი წვლილი შეიტანა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში. საზოგადოება, თუ გნებავთ, თეატრის ხელმძღვანელები დამნაშავენი არიან იმაში, რომ არ იზრუნეს იმაზე, რომ მას საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის საპატიო ნიშნად მიეღო, რასაც ნამდვილად იმსახურებდა. ისე, როგორც მისი მეუღლე იმსახურებს დაფასებას საზოგადოებისგან, ეს ჩემი სუბიექტური აზრია. ძალიან მიხარია, რომ მისი შვილი კახა დღეს ჩვენს თეატრშია და მამის გზას აგრძელებს. ამაზე დიდი ბედნიერება რა უნდა იყოს, როცა გარდაცვლილს ასეთი სითბოთი და სიყვარულით გაიხსენებენ.

## მზრი ცანაშა - საქართველოს სახალხო არტისტი:

- 8 წლის ვიყავი, როცა იუსუფ კობალაძე პირველად ვნახე სცენაზე, 1937 წლის 18 მარტს, ბათუმში პროფესიული თეატრის გახსნის დღეს, როცა ახმეტელის მეთაურობით ბათუმელმა რუსთაველის თეატრის ჩტუდია დაამთავრეს და პირველი სპექტაკლები ჩამოიტანეს: „სასტუმროს დიასახლისი“ და „ბრმა“. იუსუფი გრანკოვსკის, მეორე სპექტაკლში კი კავალერის როლს ასრულებდა, ეს იყო ჩემი პირველი ნათლობა როგორც მსახიობისა, იმდენად დიდი და ემოციური იყო მთავაჭილეობა, რომ ძალაუნებურად მსახიობთა უკანა გამოსასვლელთან მიხედოდა მენახა იუსუფი და მისი თაობის მსახიობები ცხოვრებაში, სცენის მიღმა. დაშემდეგ ყოველი სპექტაკლის შემდეგ იგივეს გავუთვალა.

მოხდა ისე, რომ მე თავად მივედი თეატრში მსახიობად. ეს ის პერიოდი, როცა იგი ოიდიპოსის როლს თამაშობდა საოცარი, ახლებური ინტერპრეტაციით, განსხვავებული, მანამდე და მის შემდეგ შესრულებული სხვა ოიდიპოსებისგან. მოგვიანებით მოხდა ისე, რომ მისი პარტნიორი ვიყავი „სისხლიან ქორწილში“, სადაც ჩვენ პატარა დიალოგი გვქონდა. მის ანთებულ თვალებს რომ ვუყურებდი, შიშის ზარს მცემდა, კვსებით გაიოლებდა მისი თვალბი. მოგვიანებით სერიოზული, საინტერესო პარტნიორული ურთიერთობა გვქონდა სპექტაკლებში: „დაჭრილი არწივი“, „პკვი აბა“, „დრო - 24 საათი“, „თვალი პატიოსანი“, „აპრაქუნე ჭიჭიმილი“ და სხვა. პარტნიორობისას ერთი საოცარი თვისება ჰქონდა. ეს ის მსახიობი იყო, რომელიც როლზე პარტნიორთან ერთად მუშაობდა და არა თავისთვის, ცდილობდა შესს ნარმოჩენასაც, შენთან ერთად ქმნიდა სახეს, ის შენთვის მუშაობდა და თავადაც იგივეს მოითხოვდა შენგან, სულ მეუბნებოდა თვალბში მიყურებ, რადგან თუ თვალბი ტყუიან, როლიც ყალბი გამოვაო. ის ნამდვილი ოსტატი იყო. იმიტომაც უფხრა ერთხელ არჩილ ჩხარტიშვილმა: შენ წინდებოანა არტისტი ხარო.

ცხოვრებაში საოცრად თბილი, კეთილი, დამრიგებლური იყო, არ მახსოვს შემთხვევა ვინმე დაეჩაგროს თეატრში. პირიქით, არავის მისცემდა ვინმეს დაჩაგურის უფლებას.

იუსუფი არჩილ ჩხარტიშვილის და შალვა ინასარიძის უერთგულესი მოწაფე, მისი აღზრდილი იყო, რომელიც ემსახურებოდა

არა მარტო ბათუმის თეატრს, მას მისთვის კილი ჰქონდა მსურებლის სიყვარული მთელ საქართველოში. ის ჩვენი თეატრის სარკე და სახეა დღემდე, ჩვენ ვალდებული ვართ ქედი მოვიხაროთ მისი ნიჭის წინაშე. ის იყო დიდი ქართული მსახიობი, რომელიც სხვებთან ერთად ქმნიდა ამინდს ქართულ თეატრში, რომელმაც თავისი როლებით გაამდიდრა ქართული თეატრის ოქროს ფონდი. დიდ მსახიობს 100 წელი უსრულდება. მის იუბილეს ღირსეული აღნიშვნა სჭირდება, რადგანაც იგი ბათუმის თეატრის თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო.

## ნიწწუ საბანდელიძე - საქართველოს სახალხო არტისტი:

- პირველად იუსუფ კობალაძეს არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლში „ოტელი“, შევხდი. რეჟისორმა დუნდემონას როლი რომ მომცა, გავვცდი, გამიკვირდა და უარი ვუთხარი, ამხელა როლს ვერ შევასრულებ, ბატონ იუსუფს პარტნიორობას ვერ გავუნეც, მეშინია და გამოუცდელი ვარ-მეთქი. უარის მიზეზი რომ გავიკო ბატონმა არჩილმა, თვალბი გაუბრწყინდა და კმაყოფილმა დამამშვიდა, არაფერია, ამას მივხედავთო. დავიწყეთ მუშაობა, იუსუფი ხელს მიწყობდა, რეპეტიციებს ეტყობოდა, რომ სპექტაკლი არ გამოვიდოდა, ამას ყველა ვგრძნობდით. ბატონი იუსუფი რეპეტიციებზე ძალიან მომთხოვნი, ამავე დროს ძალიან უბრალო, უშუალო იყო, მიგიშვებდა ახლოს, როგორც მეგობარს, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს შორის ასაკობრივი სხვაობა 25 წელი იყო... „ოტელი“ რეპეტიციებს გავდიოდით. ერთ-ერთ ეპიზოდზე იუსუფმა თქვა, რომ ეს ასე უნდა იყოსო, მე არ მოვრიგდებოვარ და უარი ვუთხარი, რასაკვირვლია, რეჟისორმა ისე დატოვა, როგორც ბატონ იუსუფს უნდოდა. გავიდა ორი კვირა, რეპეტიციის დამთავრების შემდეგ ბატონი იუსუფი მოვიდა ჩემთან და მითხრა: შენ მართალი ხარ, ამ სცენაში მეც ვერ ვგრძნობ თავს პარგადო, მე ჩავილაპარაკე: თქვენ ისევე გულუბრყვილო ხართ, როგორც ოტელი, გადმოიხედა, გადაიხარხარა და გულში ჩამიკრა.

მასხოვს, „ოტელის“ ფინალს ვთამაშობდით დახარობის სცენას. იმდენად ემოციური იყო ეს სცენა, რომ დარბაზიდან გაისმა სხა: იუსუფე ბიძია, არ დაახარო საყანდელიძე! მერე გადმოილაპარაკა: აი, ეს ყველა რეცე-

„იუსუფი და ცხოვრება“ № 2



ნზიას მიჩვენიაო. საოცრად თბილი და მზრუნველი იყო, უბოროტო, პრისტლის „განს“ ვითამაშობდით, უნდა მეცკევა, მე ჩემით არ შემიძლო დამენყო ცეკვა. მან იმდენი გააკეთა, რომ ამავეცეკვა და მივხედა, რომ სმენაც და რიტმიც მსახიობისთვის საკმა-რისი მქონდა.

### **ქაბა კობალაძე — მსახიობი, იუსუფ კობალაძის შვილი:**

— ასე მგონია, მამაჩემის სული მუდამ თან დამდევს, განსაკუთრებით თეატრში, ეს არ არის ლიტონი სიტყვები. სცენაზე ვარ თუ ფოიეში, სულ მაქვს იმის შეგრძნება, რომ ის ჩემთანაა. შემოქმედებითი თვალსაზრისით, მას ვერ შევფასებ, მე უფრო ის მაინტერესებს, თავად როგორ შემაფასებდა, რადგან მას სცენაზე არ ვუნახივარ. როცა ლ.მირცხულავასთან მინდია ვითამაშე „ლამარაში“, ნავიკითხე მამაჩემის მიერ შესრულებული ამ როლის შესახებ რეცენზიები, სპექტაკლი ნანახი არ მქონდა, თუმცა, მამისეულად ეს როლი არ გამიკეთებია, მე უფრო რეჟისორის მითითებებს ვასრულებდი.

ასე მგონია, ამ თეატრის კედლები მის მიერ დატოვებული სიყვარულით და სითბოთა გაჯერებული, თეატრში უყვარდათ და დღესაც უყვართ, მასხენებენ, მადარებენ მას. თუ კარგ თვისებას აღმოაჩენენ ჩემში, უხარიათ. როცა მსახიობობა გადაწყვიტე, წინააღმდეგობა არ გაუნყვია, უბრალოდ მოულოდნელი იყო, ჩემი გადაწყვეტილება. თეატრში ვიზრდებოდი და ამ გარემოებამ, როგორც ჩანს, იმოქმედა ჩემზე. პატარა ვიყავი, როცა მშობლებს სცენაზე ვუცქერდი, სპექტაკლის შემდეგ მეკითხებოდა ჩემს აზრს, სპექტაკლის მსვლელობისას ძალიან ვნერვიულობდი, თითქოს მე ვიდექი სცენაზე... ერთი კი ვიცი, იუსუფ კობალაძის შვილობა პატივიცაა, პასუხისმგებლობაც, ყოველთვის კონტროლზე აგყავს შენი თავი და ყველაფერი ისე ვერ გააკეთებ, როგორც გინდა. ერთი სურვილი კი სურვილად დარჩა: ვენახე სცენაზე და შევეფასებინე.

### **თამარ სულხანიშვილი — საქართველოს დამსახურებული არტისტი, იუსუფ კობალაძის მეუღლე:**

— აი, უკვე 25 წელია, რაც იუსუფ კობალაძე ფიზიკურად ჩვენთან აღარ არის, მაგრამ ამ ხნის განმავლობაში ჩემთვის არ

ყოფილა არც ერთი დღე და ღმერთმა ნუ ქნას ისეთი საათიც კი, რომ მისი აზრდობა გვერდს არ მიმშვენებდეს და მისი სახელი არ აღამაზებდეს ჩემს დარჩენილ სიცოცხლეს. 1981 წლის 1 თებერვალმა კიდევ ერთი დიდი მარცხალი დააკლო ჩვენი თეატრის კრი-ალოსანს; კრიალოსანს, რომელიც 1937 წლი-დან ამშვენებდა და ამდიდრებდა ბათუმის თეატრის სცენას. ბუნებამ ადამიანს ერთი სიცოცხლე და ერთი სიკვდილი არგუნა, თუმცა, გამონაკლისიც არსებობს. ი.კობა-ლაძე იმ ბედნიერ გამონაკლისთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელიც სიკვდილის შემდეგაც აგრძელებს სიცოცხლეს.

განა ერთ სიცოცხლედ არ ღირს ის მემო-რიალური დაფა ერას ქუჩაზე, რომელიც გამველ-გამომვლეს აუწყებს — აქ ცხო-ვრობდა საქართველოს სახალხო არტისტი იუსუფ კობალაძე. განა ერთ სიცოცხლედ არ ღირს სკოლა, ქუჩა, ახლა უკვე გაყიდული გემი, რომლებიც ატარებენ მის სახელს. და ბოლოს პრემია, რომელიც კვლავ მისი სახე-ლობისაა.

ყოველგვარი ჯილდო ადამიანისთვის სასი-ხარულოა, მაგრამ ატარო ახლობელი ადა-მიანის სახელობის პრემია, ეს სიხარულზე მეტია. დიდი მადლობა ამ სიხარულის მონი-ჭებისთვის. ილაპარაკო ახლობელზე ადვი-ლიცაა და ძნელიც, ადვილია იმიტომ, რომ უფრო ახლოს, უკეთ იცნობ და სალაპა-რაუცი მეტი გეყვება, ძნელია იმიტომ, რომ თამამად თბილ სიტყვას ვერ შეანევ, ფიქრობ, სუბიექტურობაში არ ჩამოგართვან, ამიტომ, სჯობს სხვების ნათქვამი გაიმეორო. აი, როგორ შეფასებას აძლევდა ერთ-ერთი მაყურებელი მის შრომას: ხან ისტორია ქმნის გმირებს, ხან გმირები ქმნიან ისტო-რიას. ი.კობალაძემ კი, ბათუმის თეატრში ახალი ისტორია შექმნაო.

რაც შეეხება მის პიროვნებას, იგი იყო ძალიან თბილი, მეგობრული, დიდთან დიდი და ბავშვთან — ბავშვი. ალბათ, ამიტომაც დიდი ბავშვის სახელი შეარქვეს.

35 წელი ერთად ვენუოდით ცხოვრებისა და შემოქმედებით ტაპანს, რა ძნელია ასეთი პიროვნების დავარგვა. განსაკუთრებით კი ჩვენთვის, ოჯახის წევრებისათვის, მაგრამ რას ვინაობ, ღმერთმა ადამიანს გაჭირვე-ბის დროს გამძლეობა და შეგუების უნარიც მიაჩნტა. ღმერთმა ნათელში ამყოფოს მისი სული!

## მარიკა ნულაძე

### „აღამიანებო, იყავით ფხიზლად!“

თეატრალური ხელოვნების ისტორიის მანძილზე იყო სპექტაკლები, რომელთაც უკვალოდ ჩაიარეს და არავითარ რთული არ შესარულეს მის განვითარებაში; მათ გვერდით კი იბადებოდნენ ისეთი სათეატრო ნაწარმოებები, რომელთა მნიშვნელობა ხან თავიდანვე ფასდებოდა, ხან კი, გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლმა „აღამიანებო, იყავით ფხიზლად!“, რომელიც ახალგაზრდა რეჟისორმა მ. თუმანიშვილმა დადგა, თავიდანვე მიიქცია ყურადღება, თუმცა მისი ნამდვილი შეფასება წლების შემდეგ მოხდა...

გავისენოთ, რომ სპექტაკლი 1951 წელს დაიბადა, მაშინ, როცა სტალინი ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო. ასე რომ, ადამიანებში ისევ იგრძნობა შიშის სინდრომი. თუმცა ომი წ წლის დამთავრებულია და ხალხს თითქმის გარეგნული სიმშვიდისთვის მანც აქვს საფუძველი...

რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი მსახიობი აკაკი ვასაძე, რომელიც ამავე დროს, როგორც რეჟისორი სპექტაკლებს დგამს, თუმცა თეატრის ისტორიას უფრო მნიშვნელოვან ფაქტებად აკაკი ვასაძის მიერ შესრულებული სახეები შემორჩება. თეატრის დირექტორი კი მსახიობი აკაკი ხორავაა, რომელსაც მაშინ უკვე საბჭოთა კავშირის მასშტაბით საყოველთაო აღიარება აქვს და რომლის ავტორიტეტიაც გაიხსნა თეატრალური ინსტი-

ტუტი. ახალგაზრდებს მისი ემინენტობა, მასწავლებლადეს პატივს სცემდნენ როგორც პირველბას, ასევე შემოქმედს. სწორედ მისი ინიციატივით ხდებდა რუსთაველის თეატრში საუკეთესო ახალგაზრდობა, იგი ხომ ამავე დროს თეატრალური ინსტიტუტის პირველი რექტორიც არის. სწორედ მან იცის ყველაზე უკეთ, რომელი ახალგაზრდა რას წარმოადგენს და როგორც მ. თუმანიშვილი შემდგომში დაწერს — სწორედ აკაკი ხორავა იყო ის ადამიანი, რომელსაც მოუხდა ბრძოლა თეატრში ამ სპექტაკლის „გატანისთვის“. ე.ი. სპექტაკლს იმ დროს ოპონენტებიც ჰყავდა... რატომ?! ე.ი. მასში იყო ისეთი რამ, რაც ამინებდა და აღელვებდა მის მოწინააღმდეგეებს.

რა ხდებოდა იმ დროს, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, რუსთაველის თეატრში?! რეჟისორტუარის და შემოქმედებითი ცხოვრების გაცნობიდან უკვე ჩანს, რომ თეატრში არსებულ ტენდენციას ძველი თაობა ქმნიდა: „კიკვიძე“, „ოლეკო ღუნდიჩი“, გ. მღვიმის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისკენ“, „ლალატი“, „გიორგი სააკაძე“, გორკის „მტრედები“ შემოქმედების თვალსაზრისით — გამეფებული იყო თეატრალურ ხასიათთა გაზვიადებული წარმოდგენა, გმირი ან უკიდურესად დადებითი, ან უკიდურესად უარყოფითი უნდა ყოფილიყო. დადებითი გმირი აუცილებლად ცხოვრებაზე ამაღლებული, არაჩვეულებრივი, ხაზგასმული უნდა ყოფილიყო, ასევე შეტყვევებაც არაჩვეულებრივი, განსაკუთრებული, არაბუნებრივი, არაცხოვრებისეული, ანუ ყველაფერი ის, რაც შემორჩა ახმეტელის გამორეზონანსიკული თეატრისგან. ერთი სიტყვით, იმ პერიოდის წარმართულ შემოქმედებით ტენდენციას რუსთაველის თეატრში შეიძლება ცრუპათეტური ვუნოდით. თუმცა თეატრში ახალგაზრდობას უკვე მოეყარა თავი. იმ ახალგაზრდობას, რომელიც თეატრალურ ინსტიტუტში სხვა პრინციპებით აღზრდილი და სხვა ცხოვრებისეული სიმაართის მატარებელი იყვნენ. სწორედ ასეთ შემოქმედებით პალატრამი ამოიზარდა სპექტაკლი „აღამიანებო, იყავით ფხიზლად!“

როგორი იყო ახალი სპექტაკლი? დავეჩინოთ სპექტაკლის ირგვლივ შემორჩენილი მასალების გაცნობა.

როგორც ვიცით, მ. თუმანიშვილმა ლიტერატურული მასალა, რომელიც რუსთაველის თეატრში დადგა სათაურით „აღამიანებო, იყავით ფხიზლად!“, უფრო ადრე ინსტიტუტში წარმოადგინა, მხოლოდ სხვა სათაურით — „აღამიანებო, მე თქვენ მიყვარდით“. ჩვენ ჯერჯერობით ვერ მივაგენით საინსტიტუტო სპექტაკლის პირველწყაროს. ვიცით მხოლოდ

„ოქტომბერი“ № 2

ის, რომ იქ, თეატრისგან განსხვავებით, მოქმედ პირთა მცირე რაოდენობა არსებობდა... შემდეგში დაუმატებიათ ლიდა პლახა, რომელსაც მედეა ჩახავა თამაშობდა და მუშა ზნედეკი, რომელსაც რამაზ ჩხიკვაძე განასახიერებდა. დაემატა სხვა ეპიზოდური გმირებიც: სმეტონისონი, კოლიცი, ფლენკი, ვესტაპოლები, კომუნისტები, პატრონები — ასე რომ, ინსცენირება რუსთაველის თეატრში უფრო მრავალგმირიანი გახდა და, შესაბამისად, სპექტაკლი მრავალი პერსონაჟის ერთობლიობაში უნდა განხორციელებულიყო. ე.ი. მასში უნდა ყოფილიყო მასობრივი სცენებიც. როგორც ჩანს, ინსტიტუტის სპექტაკლი თეატრისაგან განსხვავებით უფრო კამერული იყო. აქ მხოლოდ ძალზე მნიშვნელოვან გმირთა ხაზების განვითარების საფუძველზე იმუშებოდა მთავარი სათქმელი, იქმნებოდა სპექტაკლის თავისებურებაც. ჩვენს ხელთ არის თეატრისეული ინსცენირების ვარიანტი. აქ სხვადასხვა პერსონაჟის ურთიერთობას შორის განვითარებულა უმთავრესი პროცესი — მთავარი ამბავი — აი, როგორ გამოიყურება ეს ინსცენირების მიხედვით. (ინსცენირების ავტორები მიხელო თუმანიშვილი და კოტე მახარაძე).

ნაწარმოები იყო იმაზე, თუ როგორ ვერ გაანადგურებს ადამიანში ძლიერი სული, მოახერხებს მხოლოდ ფიზიკურად დაემარცხებინათ იგი, ღირსება კი ვერ ახადეს. სულით ძლიერი, მტკიცე, რწმენით შთაგონებული ადამიანი, თუმცა ფიზიკურად ეწირება, საბოლოოდ მაინც გამარჯვებული გამოდის — იგი მონინალდმდეგზე სულიერად იმარჯვებს.

ასეთი მოვლენების საფუძველზე უნდა გამოლიყო სპექტაკლი, მას ჰყავდა ნამყვანი. ეს იყო თავისი დროის ნამდვილი მოქალაქე (მსახიობი მ. გეგეჭკორი), რომელსაც აწუხებდა დღევანდლობა და მოუწოდებდა მაყურებელს დაკვირვებოდა ფუჩიკის ისტორიას — უნდოდა რწმენით ანთებული ადამიანის შეწირვის ამბავი გაკვეთილი გამხდარიყო მათთვის. ადამიანებო, იყავით ფიზიკად, რომ მსგავსი რამ არ განმეორდეს, რომ ნამდვილად შთაგონებული, მისაბაძი ადამიანები მსხვერპლად არ შეწირონ თავიანთ შეხედულებებს და ამით ჩვენი საზოგადოება არ გაღარიბდეს — ასეთ ფიქრებს იწვევს ინსცენირების წაკითხვა დღესაც და ალბათ ასეთი სატყეარის გამო ამოიჩინა მ. თუმანიშვილმა ეს ლიტერატურა. ომგამოვლილმა რეჟისორმა მიავნო თავის მასალას.

როგორი გმირები იყვნენ ინსცენირებაში? როგორებდა ჰყავდა ისინი წარმოდგენილი რეჟისორს, ანუ როგორ იყო გააზრებული მათი ხასიათები, მათი ფუნქცია სპექტაკლში?

პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს მირევის

(მსახიობი მერაბ თაბუკაშვილი) ხასიათი, რადგან ამ გმირის გააზრებისას უკვე გამოვლინდა რეჟისორის მხატვრული სინამდვილისადმი ახლებური დამოკიდებულება — შემოქმედებითი ჯგუფისთვის მთავარი იყო თავიდანვე არ ეთამაშათ ცალმხრივად, მხოლოდ მოლაღატე — ისიც ჩვეულებრივი ადამიანია — თავისი სატყეარით, ფიქრებით, განცდებით, მხოლოდ ფუჩიკზე და სხვა ადამიანთა — თანამებრძოლებზე ნაულები ამტანობის და გამძლეობის მქონე. ეს კი თავისთავად იმ დროს ასეთნაირი გმირის — მოლაღატის თამაშად გააზრების მაგალითი გახლდათ: შესაძლოა სპექტაკლის რეპერტუარში ჩაშვების გართულების ერთ-ერთი მიზეზი ესეც იყო.

ლიდა პლახა (მსახიობი მედეა ჩახავა) მ. თუმანიშვილისათვის მნიშვნელოვანი იყო იმდენად, რამდენადაც ეს როგორც ლამაზი, თავიდან უდარდელი ქალი საბოლოოდ მსხვერპლად ეწირებოდა თავის საქმეს.

ფუჩიკის (მსახიობი კოტე მახარაძე) ხასიათში კი რეჟისორისათვის მთავარი იყო ის, რომ მას შეეძლო ყველაზე საშინელ სიტუაციაშიც კი კარგ გუნებაზე დარჩენილიყო. იყო ოპტიმისტი, ჰქონდა იუმორის გრძობა. ჩვენ ადრეც აღვნიშნეთ ამ სახის უმთავრესი მხარეები, რომელიც ინსცენირებაში იკითხებოდა. ესენია: გონიერება, სიმტკიცე, ამტანობა, რწმენა იდეალებისადმი, ძლიერი სულიერი ძალა, კატომოყვარობა, ოპტიმიზმი, სისაბუჯავე, სიზუსტე, თავშეკავებულობა, სიმშვიდე, მეზრძოლი ბუნება. როგორც რამდენიმე რეცენზენტი აღნიშნავს, მსახიობი მას „რომანტიკული მგზნებარებით“ თამაშობდა. როგორც ჩანს, მსახიობი კოტე მახარაძე ამაღლებული გმირის ჩვენებით აგრძელებდა რუსთაველის თეატრში გმირის თამაშის ტრადიციას. ასე რომ, სპექტაკლში ხასიათების გააზრების თვალსაზრისით იყო სიხალე, მაგრამ იყო ტრადიციების გაგრძელებაც — დადებითი გმირის ამაღლებულად ჩვენება.

მაყურებელი სპექტაკლში ეცნობოდა გერმანელების ორ სახეს. ესენი იყვნენ ვესტპაოს კომისარი ბუმი (მსახიობი ნ. ჩხიკეძე) და მისი თანაშემწე ფრიდრიხი (მსახიობი ი. ქურუსული). ამ პერიოდში თეატრში გერმანელების ცალმხრივად, პირისსილიან ფაშისტებად, მტეცებად ჩვენების ტრადიცივა არსებობდა. ბუმი კი, თვით ფუჩიკსაც, ნახევრად ინტელიგენტ ფიგურად ჰყავს წარმოდგენილი. მას უყვარდა კაცტუხები, სულ უსამადა წყალს, მაგრამ ამავე დროს აგრძობდა დამწვარი ადამიანის ვერფლაც. რეჟისორისათვის ეს ორი უკიდურესობა იყო დასამახსოვრებელი და მთავარი გერმანელის ამ სახის ჩვენებისას. რეჟისორული ინტერპრე-

ტაქტიკით, რამდენადაც დიპლომატიური ხერხებით სარგებლობდა ბემი, იმდენად პირდაპირი იყო მისი თანამემყენე ფრიდრიხი. მისი ხერხი მხოლოდ ძალადობა. იგი თავებდა, ქედმაღალი და თავდაჯერებულია. ინსცენირების მიხედვით ამასაც თავისი საფუძველი ჰქონდა — ფრიდრიხის სულით ხორცამდე სჯეროდა სხვა ერებზე გერმანელი რასის პრივილეგისა.

სექტაქლი, ერთდროულად ბევრმა მსახიობმა იჩივლა წარმატება. მათ შორის იყვნენ არა მხოლოდ მთავარი როლის შემსრულებელი — გოგი გეგეჭკორი, მედეა ჩახავა, კოტე მახარაძე, მერაბ თაბუკაშვილი, არამედ ეპიზოდური გმირებიც. „ხალისიანი იუმორით არის დახატული ციხეში საქმლის ჩამომსხმელი სკორეპა“<sup>4</sup>. — დაუნერია თეატრმცოდნე დ. ჯანელიძეს — „მსახიობის (ს. ისნელი) მიერ წარმოთქმული „ორი კოვჩი სანებელი, სამი პარტოვილი“ მაყურებელთა შორის მორაულ ფრზად იქცა“<sup>5</sup> თავისთავად წარმოთქმული სიტყვები ბევრი არაფრის მიუქმელია. ეტყობა, მსახიობი ისეთნაირად ამბობდა ამ ფრზას და ისეთ ქვეტექსტებს დებდა შიგ, რაც ინტონაციურად აღწევდა მაყურებელამდე, რომ მათთვის გასაგები იყო, უფრო მეტიც, მათში აღფრთოვანებას იწვევდა. ამ ფრზის წარმომთქმელი მსახიობი. ასევე იყო „რეგეენი, ჩლეგე ზედაშვედევი“ სმეტონსონი, რომელსაც მ. გეგეჭკორი თამაშობდა, დასამახსოვრებელი გამზარა ახალგაზრდა გურამ სალარაძე, რომელიც დაბნეულ შესწინებულ გერმანელს თამაშობდა — უსმენდა ტყუილებს და არ იცოდა, რომელ ბანავს შეიზნოდა.

სექტაქლში იყო კიდევ ერთი გმირი, რომელზეც ყურადღების შეჩერება აუცილებელია. ეს გახლდათ მამილო პეშეკი — საჯანში ფუჩიკის მებობელი.

მ. თუმანიშვილი ბოლო დრომდე სითბოთი იგონებდა ახალგაზრდა ეროსი მანჯგალაძის ამ გმირს. ახსოვდა მისი დიდი თვალები, ნაცრი-სვერი, ვინორ შარვალი, ვინტიტა, იუმორი; ერთ-ერთ ეპიზოდში ინტერნაციონალის სიმღერის დროს იგი ცეკვავდა. ერთ დროს კარგი მასწავლებელი ყოფილა. ბავშვებისთვის საყვარელი, მზიარული. შესაძლოა სწორედ თავისი იუმორის გრძნობის გამო, ნაცისტებზე რომელიმე უწყინარი ხუმრობის გამო მოხვდა ციხეში პოლიტპატიმართა შორის როგორც არასაიმედო პიროვნება. ეს იყო იმ ინტელიგენციის წარმომადგენელი, რომელიც სექტაქლის განმავლობაში რწმუნდებოდა ფუჩიკის და მისი მომხრეების სამართლიანობაში და ერთიანდებოდა მათთან. სექტაქლში რეჟისორს მიუგნია ამის გამოშავტველი მიზანსცენისათვის — ინტერნაციონალის

დროს სამივე ერთად: ინტელიგენტი, ლიდერი და კომუნისტი ერთად თავსეყრილი, ხმატყავდა, ამყავდა თავანულები მღეროდნენ.

ამგვარად, ინსცენირებისა და გმირთა ხასიათების გააზრების და მსახიობთა შესრულების გაცნობით, გამოვლინდა ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი: სიახლე უკვე ინსცენირებაში გაჩნდა — ეს იყო იმ პერიოდის რუსთაველის თეატრისთვის ტრადიციული სახეების არა განვიადება, არამედ მათ მილიანობაში დანახვისკენ მიწრაფება; მთავარი იყო ცხოვრებისეული, ჩვეულებრივი ადამიანის მსგავსი, ნაცნობი პიროვნებების გამოყვანა სცენაზე. ეს ტენდენცია შეადგენდა ამჟამად დაუპირისპირდება მანამდე თეატრში გაბატონებულ პოზიციებს.

ასეთი იყო ინსცენირება და იმ გმირთა პალიტრა, რომელთა ურთიერთობაზე იშლებოდა სექტაქლი. ახლა კი საჭიროა წარმოვიდგინოთ, როგორ სცენურ გარემოში უხდებოდათ მათ მოქმედება, ანუ როგორი იყო ამ სექტაქლისთვის შექმნილი დეკორაცია?

ჯერ ავიღოთ ინსტიტუტის და თეატრის სექტაქლების ეპიზოდების ფოტოები და დავინახავთ, რომ თეატრის დეკორაცია, ინსტიტუტის სექტაქლის გარემოსთან შედარებით, უფრო ფერწერულია. ინსტიტუტში დადგმულ ვარიანტში მოქმედების გარემო. სცენის უკან ფარდზე გაჭიმულ ეკრანზე პროექციით აისახებოდა ხოლმე და აისახებოდა არა სახლები, ან მთელი ოთახის ინტერიერი, არამედ მოქმედების ადგილზე მინიშნება. ციხის ეპიზოდებში ეკრანზე გამოჩნდებოდა ხოლმე საპატიმროს ფანჯარა; გესტორნის ეპიზოდში — თავისუფლად გადმოშლილი ხის რამდენიმე ტოტი. რუსთაველის თეატრში კი მხატვრის (ფ. ლაპი-აშვილი) მიერ შექმნილი მთელი დეკორაცია. ისტატურად იყო შერწყმული დადგმის ხასიათთან. ჩეხოსლოვაკიის დედაქალაქ პრაღის სახასიათო ნაგებობა დეტალების გამოშავტველი ჩარჩოში თანმიმდევრობით თავსდება ფერწერით შესრულებული სცენისათვის საჭირო დეკორაციები: იატაკქვეშ მოშუშავე ელიწყების პატარა სუფთა ოთახი, პრაღის ქუჩა — აყვავებული ხეები, ციხის ყრუ კედელი, სანაპირო და ხიდის ციხის საკანი<sup>6</sup>. მართლაც ფოტოზე, სექტაქლის დასაწყის ეპიზოდებში, ასახულია პრაღის ნიშანი-ჩუქურთმიანი დეტალი პრაღის სახასიათო ნაგებობებიდან და მაყურებელი ამ ნიშანს დარბაზში შესვლისთანავე ამჩნევდა, ვინაიდან მის ნიშანზე „გამზმარი სისხლისფერი“ ფარდის ფონზე, სცენის სარკესთან, ჩარჩოზე მიმაგრებული ეს ნიშანი გამოიკვეთა. მხატვრის მიერ, რეჟისურასთან ერთად, მოფიქრებულ სცენის შემოსილობას უნდა აემოქმედებინა



მაყურებლის წარმოსახვა, თავიდანვე უბიძგე-ბინა, ერთი ლაკონური მიგებით, უცხოური გარემოს წარმოდგენისაკენ. ასე რომ, პატარა დეტალი ასეთნაირი დამოკიდებულების გამო-მწვევი გახდა. ქართულ თეატრში, შემდეგში, ალორმინდვლა ერთი მინისშებით გარემოს შექმნის ტრადიცია. მ. თუმანიშვილმა კი ეს ჯერ ინსტიტუტში, თავის საყურსო სპექტაკლში წამოიწყო და ნაწილობრივ რუსთაველის თეატრის ამ სპექტაკლშიც, მაგრამ ამასთანავე იყო ჯერ კიდევ თეატრში გამუფელები მიდგო-მის გაგრძელება — სათეატრო ხელოვნებაში მართლმადგვარობის მიღწევისთვის სწრაფვა: ელინების ბინა შექმნილი იყო არა მარტო ოთახის ინტერიერით, არამედ ზემოდან გაყეთ-ბული იყო ბინის კრამიტისა სახურავი, სახუ-რაზე გამოსასვლელი ფანჯრები და ა.შ. ბალი კი შექმნილი იყო არა მხოლოდ ბალის შემოფარ-გლულში ღობით, არამედ ბუთაფორიული ხის გადმოშლილი რამდენიმე ტოტით. რამდენადაც ლაკონური და გამოსახველი იყო ციხის ეპი-ზოდები, იმდენად იგრძნობოდა დეკორაციაში მართლმადგვარობისკენ მიღწევისაკენ მიდრეკი-ლება. ეტყობა დასახარის ეპიზოდებს, საერთო გადანწყვტა კი — პრისის ჩარჩოში მოქცეული ცალკეული სურათები, რა თქმა უნდა, საერთო სათქმელის გამოხატვისკენ, რეჟისორის და მხა-ტვრის საერთო დამოკიდებულების გამოვლენი-სკენ და სპექტაკლის სახის შექმნისკენ მისწრა-ფებას წარმოადგენდა.

სპექტაკლი მუსიკალურად გააფორმა კომპო-ზიტორმა ა. მახაჯარიანმა. ძირითადად გამოყე-ნებული იყო ჩეხური მუსიკალური ფოლკლორის მოტივები, მაგრამ ამას ერთობდა იმ დროის თანამედროვე ჯაზური მუსიკაც. რეჟისორის წინაწერებში — ფუჩიკის ცემის ეპიზოდში, წავა-წყაღი წანერს "АКАЗ ОАЛ" — ეტყობა სურათის შინაგანი რიტმის გამოსახატვად სწორედ ეს მუსიკა იყო გამოყენებული, რაც თავისთავად სიახლეს წარმოადგენდა რუსთაველის თეატრის პრაქტიკაში და ალბათ, საერთოდ ქართული თეატრის ცხოვრებაში.

ახლა კი მხოლოდ რეჟისორული გადანწყე-ტის შესახებ — როგორ იყო გააზრებული ცალკეული ეპიზოდი?!

ჩვენს ხელთ არის რამდენიმე ეპიზოდის რეჟი-სორული გაანალიზების დოკუმენტი, რეცენზი-ები და ფოტოები სპექტაკლებიდან.

დავიწყოთ მოქმედების თანმიმდევრობის მიხე-დვით:

„დარბაზში სინათლე ქრება. შორიდან ისმის გამოძახილების ხმები. სინათლის ორი სხივი წამყვანის ფიგურას ანათებს. წამყვანი ავანსცე-ნაზე დგას. ხელში უჭირავს ფუჩიკის წიგნი“.

— ასე იწყებოდა სპექტაკლი.

მ. თუმანიშვილი შემდეგში მოგიგონებს: „ფუჩი-კის წიგნით გამოდრიოდა მოგი გეგმაქორი. იგი წიგნს ფურცლავდა და სამყაროს უსმე-ნდა. დარბაზში ისმოდა რადიო მოწოდებების ხმა. ჩვენ გვეშინოდა მათი. ვიძაბებოდით და მარტონი ვრჩებოდით ჩვენს თათში“<sup>7</sup>.

წამყვანს იმ დროისთვის, 1951 წლისთვის, თანამედროვე კოსტუმი ეცვა. ეს იყო მოწე-სრიგებული, სუფთად და ფაქნად ჩაცმული ადამიანი. წამყვანი უნდა ყოფილიყო იმ პერიოდის პიროვნების სახე, საზოგადოების ერთ-ერთი წარმომადგენელი, ხალხის ბედზე, საზოგადოების მდგომარეობაზე დაფიქრებული ადამიანი. მშვიდობისმოყვარე, კაცთმოყვარე, აქტიური პიროვნება, რომელსაც უნდა დარბა-ზში მჯდომი ხალხი აიყოლიოს მშვიდობისა-თვის საბრძოლველად, ღირსეული ადამიანების დასაცავად. სწორედ წამყვანის გამოგონებამ მისცა საშუალება ინსცენირების ავტორებს (კ. მახარაძე, მ. თუმანიშვილი) პროზად დაწერილი ნაწარმოების გასცენიურებისას პრობლემები გადაეჭრა. მას მაყურებელამდე უნდა მიეტანა ფუჩიკის ფიქრები, ყველაფერი ის, რაც დიალოგში ვერ გადავიდა, არადა მნიშვნელო-ვანი იყო ნაწარმოების სულის შენარჩუნებისა-თვის. ნაკითხული ჰქონდა ფუჩიკის წიგნი და ახლა უნდოდა სხვებისთვის გაეზიარებინა ის ფიქრები, რაც ამ ნაწარმოების ნაკითხვისას დაუფიქროვდა. ასე რომ, წამყვანი სპექტაკლში რეჟისორის სათქმელის, დამოკიდებულების გამოძვევით გახლდათ. მისი პირველი სიტყვე-ბის წარმოთქმა მ. თუმანიშვილს მოფიქრებული ჰქონდა შემდეგნაირად: „იგი თავის პირველ რეპლიკებს, ამაღლებულ აზრებს ძლიერად, ენერგიულად „ისერის“ დარბაზში. ე.ი. რეჟი-სორს მოფიქრებული ჰქონდა — როგორ უნდა ეთქვა მსახიობს თავისი პირველი სიტყვები და ამასთანავე, მიგნებული ჰქონდა მთავარი ამოცა-ნაც; იგი დარბაზში მჯდომ მაყურებელს მიმა-რთავს ისე, თითქოს აფრთხილებს მსოფლიოში მოსალოდნელ სამშროუბაზე“. აქ წერია ზნა „გაეფრთხილებინა“ — თავიდანვე გაეფრთხილე-ბინა და შემდეგ გადასულიყო ფუჩიკის ამაზაზე. ე.ი. ფუჩიკის ისტორია ერთ-ერთი მრავალთა-განი უნდა ყოფილიყო „მშვიდობისთვის ბრძო-ლაში“ — აგრძელება წამყვანი — გაერთი-ანდნენ პიკასო და პოლ რობსონი, ნაზიმ ჰიქმეთი და პაბლო ნერუდა. მათ მალა აიტა-ცეს მშვიდობის ალაში, რომლის გამარჯვებას თავისი სიცოცხლე შესწირეს ზოიამ და ოლეგ კოშევიომ, რომლის დიად საქმეს ემსხვერპლა ცნობილი ჩეხი წამებელი მწერალი იულიუს ფუჩიკი“. — წამყვანის ამ სიტყვების შემდეგ

რეჟისორს პეისის თავის ვარიანტში ჩაუწერია „იხსნება ფარდა, ისმის რადიო მოწოდებების ხმა... ადამიანებო, მე თქვენ მიყვარლი.“ იმ ნუთშივე სიღრმიდან იბადება მელიოდია (ერთი ვილონიზო) მოხეტიალე, მარტოხელა მევიოლინისი<sup>9</sup>.

თანდათანობით იკვეთება ელენსკების ბინა: „დიდი ფანჯრები, საღამოს პრალა. ოთახში სიჩუმეა. მარია (მს. ევ. ვანნაძე) თითქოს გაქვევებული ფანჯარასთან. ღამფასთან მაგიდაზე მუშაობს მირეკი. იოზეფი დადის<sup>10</sup>. რეჟისორმა შექმნა ეპიზოდის ზედამიწული სურათი და შემდეგ განსაზღვრა ამ მონაკვეთის მთავარი ამბავი: — რა ხდება?! სცენას დეარქვით „მოლოდინი“. ელოდებიან ფუჩიკს. შემდგომ ამოხსნა თითოეული გმირის შინაგანი მდგომარეობა: „მირეკს ექვარება. სეფის მოსვლამდე უნდა დაამთავროს „რუდეპრავოს“ კორექტურა. — აქ არის ზნა „მოსწრება“ — მსახიობისათვის ქმედითი ამოცანა. ე.ო. რეჟისორი უკვე ამ დროს ეძებდა არა მხოლოდ ჩვეულებრივ ამოცანას, არამედ ქმედით ამოცანას. გვასხედება, რომ მ. თუმანიშვილი ქმედითი ანალიზის მეთოდით თავის დაინტერესებას ა. პოპოვთან შეხვედრას მიაწერდა. შეხვედრა კი მოხდა ამ სპექტაკლის დადგმის შემდეგ. სარეჟისორო ჩანაწერი გაკეთებულია სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში. ე.ო. მანამდე, სანამ პოპოვთან შეხვედრა მოხდებოდა. ასე რომ მ. თუმანიშვილი ჯერ კიდევ მანამდე ეძებდა მსახიობებისათვის ქმედით ამოცანას, ქმედითი ამოცანა, რა თქმა უნდა, ქმედითი ანალიზის მეთოდს არ უდრის, მაგრამ მისი შემადგენელი ნაწილი კი არის. ჩვენი აზრით, მ. თუმანიშვილი, პოპოვთან შეხვედრამდე, შინაგანად მზად იყო ქმედითი ანალიზის გასაგებად, მისაღებად, გამოსაყენებლად. და ამ შეხვედრამ მხოლოდ დააქარაზა სარეჟისორო მეთოდთან მიხედვის პროცესი...

საინტერესოა, რომ 1951 წლისთვის, რიგით მეთხუთსეულ სპექტაკლში მ. თუმანიშვილს უკვე გამოუვლენია სახიერი მომენტის იმ დროის თეატრისათვის უჩვეულოდ შექმნის უნარი. ეს არის რეჟისორ-ფსიქოლოგის, რეჟისორ-რეალისტის მიერ მიგნებული სცენა — მოლოდინის დროს. ფანჯრის მიღმა უცებ გაისმა განუწყვეტელი სროლის ხმა: „უცებ ყველა გაიყინა. დიდი პაუზა და მკვდარი „სკულპტურული ვგუფი“. ყველა ზურვით არის მავურებულთან. ვგუფი განათებულია ცისფერი, ან მწვანე სინათლით“. ხმაურის, მასზე მსახიობების რეაქციის, მოძრაობის, მონასწავლის და სინათლის საშუალებით რეჟისორმა, როგორც ჩვეულებრივმა ადამიანმა, მომავალში მტკიცე ხალხი თავიდან წარმოიდგინა სისუსტის მატარებელ ადამიანებად.

ესენი იყვნენ არა ისე, როგორც რუსთაველის თეატრში იყო დაძველებული — თბილისში ნვე გმირების ჯგუფი, არამედ ჩვეულებრივი გრძნობების მქონე პიროვნებათა გაერთიანება. მათ იციან, რა არის შიში. აქ არ იყო არავითარი პათეტიკა, არამედ ნაწვენიები გახლდათ ცხოვრებისეული სურათი თეატრალური საშუალებებით. მიზანსცენა უკვე გავზიადებული კი არა, სინამდვილესთან დაახლოებული იყო. ასე რომ, რეჟისორმა შექმნა არა განსაკუთრებული სურათი, არამედ ყოველდღიურობასთან მსგავსი, მაცურებელა დარბაზში მჯდომი ადამიანებისთვის ნაკნობი, ახლიბელი სცენური მომენტი. ამგვარად აქ მ. თუმანიშვილმა გამოამჟღავნა რომანტიზმისგან განსხვავებული რეჟისორის ხედვის თავისებურება. სამწუხაროდ, სპექტაკლზე რეჟისორის ჩანაწერებში, შენიშვნებს მხოლოდ დასაწყისის ეპიზოდებზე ნაწყადი. დანარჩენ ნაწილებს კი რეცენზიების და ფოტოების მიხედვით გავცვანი. ჩამოვთვალოთ, რომელი მონაკვეთი გახდა თეატრმცოდნეთათვის დასამახსოვრებელი.

აი, რა ამოვიკითხე თეატრმცოდნე დ. მუხლაძის ერთ-ერთ ნაწერში: „ვიღაცამ გასცა საიდუმლო ორგანიზაცია. ღამით ელინკების ბინაზე პოლიცია თავს დაატყდა ფამიზმის წინააღმდეგ მებრძოლებს — ლია კარს უკან დაგას ფუჩიკი. გესტაპოელები მას ვერ ხედავენ. შემოთვებული მეგობრები ფეხზე დგანან. ფუჩიკი ელვავს — მას იარაღი აქვს და არ იცის როგორ მოიქცეს, ფიქრობს. ამ დროს მოქმედებაში შემოდის ფუჩიკის წიგნი. სპექტაკლის ნამყვანი სცენაზე, ტუქსტს კითხულობს: „გასროლა ნიშნავს — ვერაფერს ვუშველით, მხოლოდ თავიდან ტანჯვა ავიცილო, ამისთვის კი ოთხი ადამიანის სიცოცხლე გავწირო, ასეა? ასე“. ფუჩიკი — გეგეტკორი ამთავრებს ფრანზას და ფუჩიკი — მასრამდე გამოდის საფარველიდან. მას პირველი სილა გაანწეს. გესტაპოელმა დაიძახა „ხელები ზევით“ და ჩქარა სინათლე“.

სპექტაკლის მიმდინარეობის თანმიმდევრობის მიხედვით, სამახსოვრო აღმოჩნდა პატიმრების სეირნობის ეპიზოდიც: „სკენის სიღრმეში პატიმრები დაიდან. ამ სცენის შემზარავი სიცივე, რომელიც ადამიანთა მიუსაფრობის გამო იქმნება, უფრო დიდ ემოციურ ძალას მატებს შემდეგ ეპიზოდს“ — ამოვიკითხე ნაწერში. აქ ეპიზოდის ფოტოც არის შემორჩენილი, რომელზეც ალბეჟდილი კომპოზიცია თითქოს ვან გოგის ცნობილი ტილოს — „გასერინების“ მიხედვით იყო შექმნილი, მაგრამ მანამდე ჯერ კიდევ დორეს ჰქონდა გრავიკულად შესრულებული ფიგურების ისეთივე ხალკვალება. ასე რომ, კომპოზიციის პირველწყაროს ძიება, ვფი-

ქრობთ, არაფრის მომცემი იქნება. მთავარია, რომ სპექტაკლში გაცოცხლებული ეს ეპიზოდი ემოციურად იყო შესრულებული.

ამ სპექტაკლის თავისებურებების გასაგებად საგულისხმოა ფოტოების გადათვალერებისას აღმოჩენილი ერთი საკითხი-ფესტი, მოძრაობა სპექტაკლში ძირითადად ცხოვრებისეული იყო. ხაზგასმული, თუ გნებავთ, დავაჩქვით — რომანტიკული, თეატრალური ხდებოდა მაშინ, როცა ამაღლებული გრანძობების გამოვლენა ხდებოდა. მანამდე კი, გმირები ჩვეულებრივი ადამიანების ვით მოძრაობდნენ. სცენაზე ასეთი იყო მირე-კის შერცხვების ეპიზოდი, როცა საყვარელი ადამიანის ღალატისაგან აღუვებული ლიდა პლანა მიყენ გადახრილია, თვალში მისჩრე-ბია და სილის გასარტყმელად ხელი ტანჯული წმინდანივით გაუნდენია. მირეკს კი თითქოს მისთვის ძვირფასი ადამიანის რეაქციაში პირვე-ლად აგრძობინა დანაშაულის სიმძიმე, გულთან ხელი უბედური ადამიანივით მიუტანია და შეყვარებული ქალის მზერისგან, შემზარავი დამცირებისგან შეძრული უკან გადაწულა და თავის შესამაგრებლად სვამს დაყრდნობა.

ასეთივე თეატრალურად ხაზგასმული იყო გმირების მოძრაობა მაშინ, როცა ყველა პატი-მარი აღნიშნავდა მშრომელთა სოლიდარობის დღეს. ჩანაწერების მიხედვით, იგი ალბათ ასე ხდებოდა: „თავდაპირველად გაისმის გაურკვე-ველი კაკუნი, მაგრამ აი, ორკესტრში ჩუმად გაისმის „ინტერნაციონალის“ მელიოდა და მაშინ კაკუნი იკვეთება „ინტერნაციონალის“ რიტმი. ფუჩიკი იწყებს ეუენ პოტიეს ინტერნ-აციონალის სიმღერას და გადახედავს პუშკს: „კულისებოდან ისმის ჰიმნის მომღერალთა ხმები და ორკესტრშიც სულ უფრო და უფრო ხმა-ა-ლლა უღერს „ინტერნაციონალი““.

ერთ-ერთ ფოტოზე აღებჭლილია მასურე-ბლის წინაშე თავანუელი მდგარი ფუჩიკი და მასთან შეკავშირებული საყანის მებობლები: — მასწავლებელი პუშკი და კომუნისტი კარლ მალევი. ისინი უკვე ერთ მუშტად შეკრულ ჯგუფს ჰგავს, რომელიც მომავლი-სთვის თავდადებულნი არიან. რეჟისორს ისინი ერთად დაუყენებია. კარლ მალევი მასურებე-ლთა სივრცისკენ უბრუნდო მუშისთვის დამა-ხასიათებელი დამოკიდებულებით იყურება. ფუჩიკს ამოდგომია გვერდით და მისი ხელი მშრომელი ადამიანისთვის დამახასიათებელი მოძრაობით თავის ხელში მოუჭევკვია; მანა-ვლებელ პუშკს კი ფუჩიკისთვის ხელმჯლავი გაუკეთებია და მეორე ხელი ფუჩიკის მხარზე ფრთხილად, მაგრამ თანაგრძობით დაუდია. ისინი უკვე ერთად არიან. ეს უკვე ჯგუფია, თუმცა, სხვადასხვაგვარად უყურებენ მომავალს:

ფუჩიკი რომანტიკოსივით თავანუელი, სხვებ-სგან განსხვავებით — ამაღლებულად; პუშკი ბავშვივით ალტაცებული, თვალეგაბრწყინ-ებული მისჩრებია სივრცეს; კარლ მალევი კი — პირქუშად, კუმტად, პირდაპირ უყურებს, თითქოს მომავლის წინაშე მტკიცე ადამიანივით იხდის მოვალეობას. ინტერნაციონალი კი უკვე „გულუნებს“ მთელს საყანში, მათ მანერაცის მთელი საპატიმრო აყვავ და მოხუცი მასწავლე-ბელი ამით აღფრთოვანებული ცეკვას იწყებს — ძლიერი სულის ზეიმის ასეთი სურათი შექმნა რეჟისორმა სხვადასხვა კომპონენტის სათანადოდ ორგანიზებით: ხმაურის, მუსიკის, მოქმედების, მიზნატყენის, მოძრაობის შთა-ნშებით, ურთიერთგაგრძელებით, ურთიერთგა-ძლიერებით. ეს მართლაც იქნებოდა ძლიერი სცენა, რეჟისორის ორგანიზების უნარის გამო-შხატველი, საიდანაც გამოვლინდა, რომ მ. თუმანიშვილი აგრძელებდა რა რომანტიკული თეატრის საუკეთესო ტრადიციებს, ამასთანავე უკვე ისწრაფვოდა გმირების ინდივიდუალიზ-აციისკენ. ეს იყო ამაღლებულად გამოშხატველი ეპიზოდი ამაღლებულ გრანძობებსა და ჩვეულებ-რივ ადამიანებზე. ყველა დარბაზში მჯდომი ადამიანისთვის ნაცნობი მოძრაობებით და თეატრის კომპონენტებით გამოშხატველი მონა-კვეთი. ასეთი იყო მთელი სპექტაკლი. სპექტა-კლის დასასრულს ისმოდა კრემლის კურანტე-ბის ხმა. ვარშავის კონგრესის დროშებში მოსჩა-ნდა გალიმბუელი ფუჩიკის დიდი პორტრეტი. მას ჰქონდა წარწერა — „ადამიანებო, მე თქვენ მიყვარდით“ — ასეთი პლაკატი მთავრდებოდა სპექტაკლი, რომელიც მრავალშრივად გააზრე-ბის საშუალებას იძლეოდა. რწმენით შთაგონე-ბული, სიცოცხლისმოყვარული, კაცთმოყვარი, მტკიცე, განათებული ინტელიგენტი დღესაც სასურველ და კვლევისთვის საინტერესო გმირს წარმოადგენს. „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ — მოუწოდებდა სპექტაკლი, რომ ასეთი რამ არ განმეორდეს, რომ ნაცისტებისსაირი უკიდურ-ესობაში გადავარდნილი, ფანტიკოსი ადამი-ანები არ მიუშვან ხელისუფლებასთან. ხალხის მართვა ასეთ ხალხს არ ჩაუგდიათ ხელში, რომ „გადაჭრილი ხის ძირას ამოსულ ყლორტებს იგივე ბედი არ ეწიოს“<sup>13</sup>.

ამ სპექტაკლში გამოვლინდა ის, რაც შემდეგი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილ-ზე არ შეიცვლება. რეჟისორს უკვე მაშინ საზოგადოებრივი პოზიცია ეკავა, მ. თუმა-ნიშვილი უკვე მაშინ ცდილობდა ლიტე-რატურული ნაწარმოების მოვლენების სიღრმე-წედომას, მას უკვე ჰქონდა მახვილი შეხედუ-ლება გარემომცველ სინამდვილეზე. და ბოლოს გამოვლინდა მისი გამომსახველობითი მენერის



ერთ-ერთი თავისებურებაც. ამ რეჟისორისათვის დომინირებდა ფერწერული ასოციაციები და პარალელები. ამის ნათელი მაგალითია პატიმრობის სიონობის სცენა, დამფრთხალი ადამიანის სახე, ერთ მუშტად შეკრული ჯგუფის სურათი და ა.შ.

იმ დროს კი, 1951 წლისთვის, თვით მ. თუმანიშვილისთვის სპექტაკლი „ადამიანებო, იყავით ფზიზლად!“ იმით იყო მნიშვნელოვანი, რომ „სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ჩემი მსახიობები მაყურებლის წინაშე იდგნენ როგორც მებრძოლები.“ და ეს გასაგებაც არის, ახალგაზრდების მიერ შემოტანილი ესთეტიკას მაყურებელთან შეხვედრის უფლების მოსაპოვებლად ბრძოლა დასჭირდა. მართლაც, ეს იყო „მებრძოლი სპექტაკლი, რომელიც მანამდე უთქმელ სიმართლეს ამბობდა მისთვის ნიშანდობლივი ხერხებით, რომელიც რუსთაველის თეატრისათვის ამ დროისთვის უჩვეულო იყო.

„ჩვენ ვნახეთ სპექტაკლი“ — წერდა პრემიერის შემდეგ შეფასებებში მეტისმეტად ფრთხილი თეატრმცოდნე დ. ჯანელიძე, „რომელიც ერთ-ერთი საუკეთესოა უკანასკნელ წლებში შექმნილ სცენურ ნაწარმოებთა შორის“<sup>15</sup>.

რით იყო იგი ერთ-ერთი საუკეთესო?!

1. ეს იყო იმ დროისათვის თანამედროვე თემატიკაზე შექმნილი სპექტაკლი.
2. ეს გახლდათ ამაღლებული სათქმელის მქონე სპექტაკლი;
3. მას გააჩნდა მისწრაფება ამ ამაღლებული სათქმელის, თეატრის სხვადასხვა კომპონენტის ორგანიზებით მიტანისკენ.
4. იგრძობოდა სპექტაკლის ავტორის-რეჟისორის კარგი გემოვნება.
5. იყო სახიფათო მიზანსცენები, რომელიც შინაარსიდან გამომდინარეობდა და მისასხვედრიც გახლდათ.
6. ერთდროულად შეიქმნა რამდენიმე საუკეთესო მსახიობური მხატვრული სახე.
7. და კიდევ ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელსაც ბოლოსკენ აღვნიშნავ: სპექტაკლი იყო ამაღლებული და ამავე დროს დამაჯერებელი, ცხოვრებისეული. მთავარი გმირი — ფუჩიკი, აერთიანებდა ყველა სანიმუშო თვისებას და ამავე დროს არ იყო მოწყვეტილი მიწიერებას — მას ღალატით კი არ აღაფრთოვებდა, არამედ ასევედინებდა, ვინაიდან სჯეროდა, რომ იგი სულიერი სისუსტისაგან მომდინარეობდა. ამ სცენურ ნაწარმოებში უარყოფითი გმირები პიროვნული ხასიათის იყვნენ და არა ცალმხრივები. როგორც შინაგანად, ასევე ხასიათის გარეგნული გამოხატულებით (ჟესტი, მოძრაობა, მეტყველება) იგი იყო როგორც ამაღლებული, ასევე ცხოვრებისეული

სიტუაციის შესაბამისი...

ასე რომ, რეჟისორმა შესძლო ხიფზე დასწრე ლიკო და მსახიობებიც გაეყოლებინა: გაეგრძელებინა რა საუკეთესო ტრადიციები და ამასთანავე, ფსიქოლოგიური თეატრის ნაპერწკალი ანთო რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, რომელიც შემდეგში გაღვივდება, განმტკიცდება და გარკვეულ ეტაპზე თეატრის შემოქმედებით ცხოვრების ნამყვანი ტენდენცია გახდება.

ფაქტიურად, სპექტაკლი „ადამიანებო, იყავით ფზიზლად!“ იყო ახალი თეატრალური ესთეტიკის, რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში მანიფესტის მნიშვნელობის მქონე სპექტაკლი.

**შენიშვნები:**

1. დ. ჯანელიძე, „ადამიანებო, იყავით ფზიზლად“, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1951 წ. 25/XI.
2. ნ. ურუმაძე, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1959, №12.
3. დ. მუმლაძე, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1968, №3.
4. ნ. არველაძე, „რუსთაველის სახელობის „მნათობი“, 1981, №10, გვ. 125.
5. დ. ჯანელიძე, „ადამიანებო, იყავით ფზიზლად“, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1951, 25/XI.
6. ე. შაფათავა, „ადამიანებო, იყავით ფზიზლად“, გაზ. „კომუნისტი“, 1951 წ. 27/XII.
7. მ. თუმანიშვილი, „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, №11, გვ. 95-96.
8. იხ. მ. თუმანიშვილის პირადი არქივი, პიესა „ადამიანებო, იყავით ფზიზლად“.
9. „—“ იქვე.
10. „—“ იქვე.
11. დ. მუმლაძე „თანამედროვე ქართული რეჟისურა“, „ხელოვნება“, 1973 წ. გვ. 124.
12. А. Февральский, „Театр им. Руставели“, изд. „Искусство“, 1959 г. стр. 371
13. იხ. ინსცენირება.
14. Г. Бухникашвили, „Волнующий спектакль“, газ. „Заря Востока“, 1951 г. 13/XII
15. დ. ჯანელიძე, „ადამიანებო, იყავით ფზიზლად“, გაზ. „კომუნისტი“, 1951, 27/XII.
16. დ. ჯანელიძე, „ადამიანებო, იყავით ფზიზლად“, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1951 წ. 25/XI.

„თექვსი და ცხონება“ № 2



### გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. დ. ჯანელიძე, „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1951 წ. 25/XI.
2. ე. შაფათავა, „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“, გაზ. „კომუნისტი“, 1951 წ. 27/XII.
3. მ. თუმანიშვილი, „რეჟისორი თეატრიდან ნავიდა“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981 წ. 1982, 1983 წლები.
4. დ. მუმლაძე, „თანამედროვე ქართული რეჟისურა“, „ხელოვნება“, 1973 წ.
5. მ. თუმანიშვილის სარეჟისორო ვარიანტი ინსცენირებისა „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“. იხ. მ. თუმანიშვილის პირადი არქივი.

6. ნ. არველაძე, „რუსთაველის სახელობის თეატრი, „მნათობი“, 1981 წ. №10.

7. А. Февральский, „Театр им. Руставели“, изд. „Искусство“, 1959 г.

8. Т. Бухникашвили, „Волнующий спектакль“, газ. „Заря Востока“, 1951 г. 19/XII

### რეცენზენტები:

1. ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი მაია გოშაძე.

2. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი მიხეილ კალანდარიშვილი.

## РЕЗЮМЕ

В работе театроведа Марики Цуладзе спектакль „Люди, будьте бдительны“ есть попытка восстановить спектакль М. Туманишвили, поставленный в 1951 году и найти его место в истории театра им. Руставели.

Анализом различных документов, их противопоставлением и пополнением сведений, автор постепенно восстанавливает не удавшийся ему лицезреть театральное произведение. Театровед обсуждает сперва инсценировку, затем работу актеров, трактовку характера героев, результат творчества художника и, наконец, самое режиссуру. Кроме того, автор старается выяснить, чем отличался этот спектакль от художественного стиля театра Руставели того времени и чем значительным он остается для современных театральных специалистов сегодня. Так же автор при анализе старается выявить особенности режиссуры молодого М. Туманишвили присущие этому спектаклю.

В результате, после восстановления и анализа спектакля, театровед приходит к заключению, что спектакль „Люди, будьте бдительны“ уже в свое время обрел значение манифеста для молодежи театра Руставели, хотя своей идейностью он и сегодня мог зазвучать по-современному.

## ალექსანდრა ვახტანგოვი

# ვიდეოარტი და თანამედროვე მასობრივი კულტურა

ვიდეოარტი თანამედროვე ვიდეოხელოვნების დარგია. ვიდეოარტის ნაწარმოები ესაა მცირე ხანგრძლივობის ვიდეოფილმი შექმნილი მხატვრების მიერ. იგი 1960 წლებში გამოჩნდა, როდესაც ფირმა Sony-იმ პირველად გამოუშვა პორტატული ვიდეოკამერა, ხოლო ვიდეოარტის პირველი ნაწარმოები ამ ვიდეოკამერით შექმნა ნამ ჯუნ პაიკმა (Nam June Paik, 1932-2006, დაბადებული სეულში, სწავლობდა ტოკიოს უნივერსიტეტში, განათლებით მუსიკოსი, არნოლდ შონბერგის შემოქმედების სპეციალისტი. ევროპაში მოგზაურების დროს ჩამოაყალიბა „პოსტ-სურეალისტური“ მოძრაობა Fluxus ჯარჯთან და ჯორჯ მაიუნასთან ერთად. მათი იდეა იყო მხატვრული პერფორმანსების მეშვეობით დაეკავშირებინათ მათემატიკა და თანამედროვე ფილოსოფია თანამედროვე ხელოვნებასთან. ნამ ჯუნ პაიკმა გადაწყვიტა, რომ მხოლოდ ტელევიზია აერთიანებს ამ ყველაფერს ერთად.) ეს იყო რომის პაპის გასეირნება ნიუ-იორკის ქუჩებში. ნამუშევარი იმავე საღამოს იქნა ნაჩვენები ტელევიზიით. ვიდეოარტი, როგორც ხელოვნების უანრი, მოგვიანებით ჩამოყალიბდა და დღეისათვის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული უანრია. პირველი გამოყენება გაიმართა უუპერტალში, სადაც დამონტაჟებული ტელევიზორების, რომელთაგან რამოდენიმე მთავანი გადმოყირავებული იყო, ეკრანებზე ნაჩვენები იქნა დამახინჯებული გამოსახულება. მხატვრები სთავაზობდნენ მაყურებელს არა მარტო ენახათ გამოსახულება,

არამედ გაეაზრებინათ იგი ამ ფორმით. ნამ ჯუნ პაიკმა ნელს პაიკი გადადის ნიუ-იორკში. მუშაობს პორტატული კამერით. მას ეხმარებიან მუსიკოსები ჯონ კეიჯი, ლორი ანდერსონი, ქორეოგრაფი მერც კანინგჰომი. 1970-80 წლებში იგი მუშაობს პროექტებზე „ვიოლონჩელისტი ქალი“ (1971), „TV-Garden“ (1982), „TV-clock“ (1989), აწყობს ვიდეოინსტალაციას. 2000 წელს ჰუგენსაიმის მუზეუმში ნაჩვენები იქნა ჯუნ პაიკის დიდი გამოყენება. კრიტიკოსებს მიაჩნდათ, რომ პაიკის ნამუშევრებმა შეცვალეს დამოკიდებულება ტელევიზიის მიმართ და მასობრივი ინფორმაციის ეს საშუალება გადააქციეს ხელოვნების საგნად. მისმა ნამუშევრებმა დაამტკიცეს, რომ ვიდეოკლიპები, მათ შორის მუსიკალურიც, დიდ როლს თამაშობს თანამედროვე მასობრივ კულტურაში

ამ ახალ მიმართულებას თავისი ფილოსოფიური ბაზისიც გააჩნდა. ვიდეოარტის მიმდევრებისათვის ამომავალ წერტილად იქცა კულტურის ფილოსოფიაში ტექნიციზმის ნარმომადგენლის, კანადელი ლიტერატურათმცოდნე, სოციოლოგი და კულტუროლოგი პარბერტ მარსალ მაკლუნის ოპუსი „მხატვრულ-სოციოლოგიური თეორია“. მაკლუნის წერვულ სისტემას განიხილავდა როგორც ელექტრონულ კონტურს და მიიჩნევდა, რომ მასმედიაში კომუნიკაციის მეშვეობით კაცობრიობა ქმნის მსოფლმხედველობის ერთიანობას (ის, რაც ახასიათებდა გვაროვნული წყობის კულტურებს). ასე რომ, ინფორმაციის გადაცემის მექანიზმების ერთ სისტემად შეკვრით, ანუ ადამიანის ცნობიერების ვიდეო კომუნიკაციების გლობალურ სისტემასთან მიერთების შედეგად ადამიანმა აღადგინა თემური (ინგ. „tribal“) სოფელი მსოფლიო მასშტაბით.

მაკლუნის ძირითადი დებულებები ასეთია:

1. კაცობრიობის მთელი ისტორია ნამყვანი კომუნიკაციის საშუალებების და, შესაბამისად, ალქმის ტიპების ცვალებადობაა. კომუნიკაციის მთავარ საშუალებას — დამწერლობასა და პირიქების სენსორულ მოდელსა და საზოგადოების სოციალურ ორგანიზაციას შორის არსებობს პრდაპირი დამოკიდებულება. ნაბეჭდი სტრიქონის წრფივობრიობა სამყაროს ალქმის და აღმშენებითი მოღვაწეობის განსაკუთრებულ საშუალებას ქმნის. პირველ რიგში ტელევიზიას უნდა ვუმადლოდეთ, რომ XX საუკუნეში შესაძლებელი გახდა სენსორიუმის სისტემის აღდგენა, რაც კაცობრიობას იმ თემური ფსეულობის გრძობებს უღვიძებს, რაც მას დიდი ხანია დავარგული ჰქონდა.

2. კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები — ცენტრალური წერტილი სისტემის გაგრძელებული

ბას წარმოადგენს, ისინი განსაზღვრავენ ცოდნის სტრუქტურას, არეგულირებენ სივრცისა და დროის აღქმის პრინციპებს.

3. კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები — ეს შეტყობინება (THE MEDIUM IS THE MESSAGE — იმ აზრით, რომ იგი განსაზღვრავს და ახორციელებს სოციალური ორგანიზაციის დომინირებულ პრინციპს და პროვინული და საზოგადოებრივი აღქმის პრინციპების გენერატორის როლს თამაშობს. კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები „აკეთილშობილებენ“ ადამიანს, თავისდაუნებურად, შეუმჩვენლად უცვლიან მას აღქმის წესებს.

4. კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები იყოფა „ცხელ“ და „ცივად“. HOT and COOL. „ცხელი“ აგრძელებს მხოლოდ ერთ გრძობას და გაჯერებულია ინფორმაციით (ფონეტიკური ანბანი, კინო, ტელევიზია, ტანსაცმელი, რუხველტი, ფოტოგრაფია, ქვეყნის განვითარება). „ცივი“ ბადებს დამატებით ინფორმაციის წყურვილს, პროვოცირებს უკეთეს აზროვნებასა და ფანტაზიას (კარიკატურა, ტვისტი, იეროგლიფი, ჯონ კენედი, ფერმერის ქალიშვილები, მუქი სათვალე, განვითარებადი ქვეყნები).

5. ინდივიდის აღქმის პრინციპების ევოლუცია კულტურული და საზოგადოებრივი ცვლილებების პარალელურად მიმდინარეობს. ზეპირი ურთიერთობები თემურ კულტურებს ახასიათებს. ანბანის შემოტანა რთული კულტურული სტრუქტურების გამოჩენას მოწოდებს. ელექტრონული კომუნიკაცია კულტურის რეტრაიზალიზაციის (ინგლისური „tribal“ — თემური, ანუ თემურ მდგომარეობასთან დაბრუნება.) პროცესს იწვევს, ანუ თემის მთლიანობასა და ერთიანობის აღდგენას განაპირობებს. ეს ხდება ადამიანის ცნობიერების ვიდეოკომუნიკაციების გლობალურ სისტემებისათვის მიერთების ციბით. ამგვარად წარმოიშევა ახალი ცივილიზაციის სახე: „ახალი ელექტრონული ურთიერთკავშირი წარმოქმნის სამყაროს მსოფლიო სოფლის სახით“.

მაკლუენი ადამიანის არსებობის თანამედროვე გარემოს ხელოვნურ ობიექტს უთანაბრებდა და მიიჩნევდა, რომ „სამყარომ ხელოვნების ნიმუშის სტატუსი შეიძინა“, „დედაქმნა კომპიუტერის ხომალდი, რომელზედაც როგორც სამყაროს სცენაზე სპექტაკლი თამაშდება“. შესაბამისად კაცობრიობა მხატვრული მანიპულაციების ობიექტი, ხოლო ტექნიკა ადამიანური შერქმელების მანიპულაციის შუამავალი ხდებოდა. მას მაკლუენი ხელოვნების ტექნოლოგიას უწოდებდა. კომუნიკაციის საშუალებები, მისი აზრით, იყო მხატვრული გამოხატვის განსაკუთრებული, კონცენტრირებული ხერხები, რომლებსაც „აქვთ

თვისება, პოეზიის მსგავსად თავს საკუთარ ნებისმიერ მოგვსებში“.

მისი პანტიკონში დამყარებულია ერთ ძირითად პრინციპ-მეტაფორაზე — ტექნიკა ადამიანის, ადამიანი შეგროვებების გაგრძელება და შესაბამისად ხელოვნების იარაღი ფუნჯისა და საჭრეთელის მსგავსია. კომუნიკაციის მასობრივი საშუალებები მხატვრული გამოხატვის განსაკუთრებულად კონცენტრირებული საშუალებაა, რომელსაც პოეზიის მსგავსად უნარი აქვს საკუთარი ნებისმიერ გვიკარნახოს.

ამის საფუძველზე მაკლუენი ვარაუდობს, რომ მხატვრული ხერხები გამოდგებიან ადამიანზე პოლიტიკურ-ეკონომიკური ზემოქმედების ტრადიციულ მეთოდოლოგიას და ამბობს, რომ მან შეიძლება მხატვრული ხანისის სტრუქტურულად მნიშვნელოვანი როლი ამ მეთოდების განვითარების პოლიტიკურ, ტექნოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ, დინამიურულ და სხვა ასპექტებში.

მაკლუენის ამ თეორიის ინტერესი 1970 წწ. საგრძობლად შენელდა, მაგრამ 1990 წ. ინტერნეტის ეპოქის დადგომის მან ახალი დატვირთვა მიიღო.

სამყაროს როგორც „გლობალური სოფლის“ იდეა, სადაც არაფრის დაფარვა აღარ შეიძლება, ძალიან თანადროული გახდა. ელექტრონულ საინფორმაციო გარემოში — ნინასწარმეტყველება მაკლუენი (გარდაიცვალა 1980 წ.), უკვე შეუძლებელი გახდება უმცირესობის აზრის იგნორირება, ვინაიდან ძალიან ბევრმა იცის ყველაფერი ერთმანეთზე. მოძრაობა — ეს კინემატოგრაფიის მიზანი და საშუალებაა. ვიდეოარტი მხატვართა ხელოვნებაა, მხატვრისთვის კი მოძრაობა ფერის, შუქჩრდილების, ციმციმის, ფორმების ტრანსფორმაციაა, სადაც თვით ტრანსფორმაცია უფრო მნიშვნელოვანი არაა ვიდრე თვით ფერი, შუქჩრდილები, ციმციმი, ფორმები. ანუ იქ, სადაც კინემატოგრაფისთვის მთავარი შემასმენელია, მხატვრისთვის არსებითი სახელი, განსაზღვრება და დამატება უფრო მნიშვნელოვანია. ესაა არსებითი სხვაობა კინოხელოვნების და ვიდეოარტის ენათა მორფოლოგიაში.

ვიდეოარტი — ელექტრონული ხელოვნება, მხატვრულ-სოციალური პროექტი, მხატვარი-ტექნიკოსი — ამ წყვილების ჩამონათვალი შეიძლება გაგრძელდეს. ეს სია არსებობს არა მხოლოდ ხელოვნებათმცოდნის აზროვნებაში, რომელსაც უნარი შესწავლა ყველაფერს თავის ადგილი მიუჩინოს, არამედ ესაა ხელოვნების ინსტიტუციური საზღვრების გაფართოება, ანუ მისი განსაზღვრულობის ცვლილება. ამ საზღვრების პირველი ცვლილება არტ-ინსტი-

ტუტებით არ იყო ნაკარნახევი, თუმცა ახლა, როცა ეს მოძრაობა თანდათან ძალას იკრებს, ამ ნინსვლას სწორედ ეს ინსტიტუტები კარნახობენ. დასავლეთში, სადაც ვიდეოფესტივალები ტარდება, მაგალითად – ამსტერდამში (ჰოლანდია) მედია-არტ ინსტიტუტი, **Montevideo/TBA**, ავსტრიაში, გერმანიაში (ბერლინში უკვე დიდი ხანია ვიდეოფესტივალი ამ ფესტივალის პროგრამაში შედის) ვიდეოარტის ახალი მიმართულება განისაზღვრება არა ცალკეული მხატვრების, არამედ სახელმწიფო ორგანიზაციების შერ, ან არაფორმალური, ჯგუფების კერძო ინიციატივებით. ასე, მაგალითად, ნახსენები **Montevideo/TBA** პასუხს აგებს ვიდეოარტზე. იგი აგროვებს კოლექციებს, პასუხისმგებელია მის დისტრიბუციაზე, ქმნის ვიდეოარტეფაქტებს და საშუალებას აძლევს თანამედროვე ხელოვნების სპეციალისტებსა თუ მოყვარულებს იმუშაონ ამ არქივებში. აქ დისტრიბუცია ნიშნავს არა მხოლოდ ამ ფილმების ლექციებსა და ვორკ-შოპებზე ჩვენებას, არამედ მთელი ვიდეო პროგრამების მომზადებას კინო და ვიდეოფესტივალებისათვის.

მოდერნიზმის დამკვიდრების შედეგად სახვითი ხელოვნება უკვე აღარაა ის სფერო, რომელიც განსაზღვრავს კულტურის ვიზუალურ მხარეს. სხვადასხვა ხარისხისა და დანიშნულების გამოსახულებათა მასობრივი წარმოება, რომლებიც ძალიან ხშირად აგრესიულად იჭრება ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებაში აძლევს მეცნიერებს და ხელოვნებათმცოდნეებს შეცვალონ თავისი შეხედულება მხატვრულ წარმოებაზე და ახალი ფენომენი განიხილონ კულტუროლოგიური გამოკვლევათა იმ ასპექტში, რომელსაც ვიზუალური კულტურა ჰქვია. თანამედროვე ვიზუალური კულტურის კომუნიკაციის ენის ფორმირების პროცესი უმეტესწილად განპირობებულია იმ ტექნოლოგიებით, რომლის მეშვეობით იქმნება და ვრცელდება გამოსახულება. მხატვრული სახის სტატუსისა და ფუნქციის ცვლილების გადაწყვეტ როლზე პირველად განაცხადა ვალტერ ბენიამინმა და მისი მოსაზრება თანამედროვე კულტურისა და ხელოვნების მკვლევართა პროგრამად იქცა. ამ ტრანსფორმაციის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ახალი ტექნიკური შესაძლებლობების გაჩენა მხოლოდ უზარალო რეალობის დისტანციური სახის შექმნისკენ კი არ უნდა იყოს მიმართული, არამედ იგი უნდა ემსახურებოდეს თვით ამ რეალობის აღდგენას, რომელიც არა მხოლოდ თავისი ინტენსიურობითა და დამაჯერებლობით, სწორედ ეკრანის მეშვეობით გაიტაცებს მაყურებელს, არამედ ვიზუალური პროდუქციის ჩვენების უზარალობით, ტირაჟი-

რებითა და მასობრივი გავრცელებით, რჩება, ღმაც მართალია გამოსახულება ყველასთვის ხელმისაწვდომი გახადა, მაგრამ, როგორც ასეთმა, ამავე დროს დაკარგა თავისი ფასეულობა და გახდა ეკონომიური და პოლიტიკური მანიპულაციების ობიექტი.

ტექნოლოგიური რევოლუციის გაგრძელებად ხელოვნებისათვის იქცა ესთეტიკური პარადიგმის რადიკალური ცვლილება: არა ოსტატურად გამოსახული რეალობის ასახვის აუტენტური სიაშოვნება (მიმეზისი), არამედ ცნობიერების დამონება რეალურობის მოვლენის ჩანაცვლებით სუბიექტური კურიოზების რეპრეზენტულობით. ამ დროს მთლიანობაში ვიზუალური კულტურისათვის ასეთ გაგრძელებად გამოსახულების ფუნქციის ცვლილება: იგი ვიზუალური ინფორმაციის და ესთეტიკური სიაშოვნების წყაროდან ინდუსტრიული წარმოების ფუნქციონალურ ელემენტად და ამავედროულად სამომხმარებლო ბაზრის ობიექტად გადაიქცა. მაყურებლის აღქმამაც შესაბამისად რადიკალური ტრანსფორმაცია განიცადა. მაყურებელი ჯერ კინოს, შემდგომ კი ტელევიზიის მასიური მაყურებლის ერთეულად იქცა. მის პოზიციასა და რეაქციას ბენიამინი „დაბნეული პრიტიკოსის“ მდგომარეობას უწოდებდა. მისი პასიური, გაბნეული ყურადღება მანიპულაციების ობიექტად იქცა, სადაც ესთეტიკური განცდება განისაზღვრება მხოლოდ იმ უნარით ჩქარა დაუკავშიროს ერთმანეთს თანამედვერობები, ვიზუალური ინფორმაციის პლასტები და ფრაგმენტები. აქ კიდევ ერთხელ გავისყენოთ მ. მაკლუენი, რომელმაც თავის შრომის («Understanding Media», 1964) ერთ თავში («Medium is the Message») მოალოცა სურათის ტექნოლოგიური შექმნის მოდერნისტული ევოლუცია ასე განმარტა: „ადამიანის შრომის პროცესისა და ასოციაციების რესტრუქტურირება მოხდა ფრაგმენტაციის ტექნიკის ზეგავლენის შედეგად, რომელიც მანქანური ტექნოლოგიის არსს წარმოადგენს. ავტომატონაციის ტექნოლოგიის არსი წინააღმდეგობრივია. იგი ღრმად ინტეგრაციული და დეცენტრალისტურია. ისევე როგორც მანქანა იყო ფრაგმენტული, ცენტრალისტური და ზედაპირული ადამიანური ურთიერთობების გახლეჩისას.“ (The restructuring of human work and association was shaped by the technique of fragmentation that is the essence of machine technology. The essence of automation technology is the opposite. It is integral and decentralist in depth, just as the machine was fragmentary, centralist, and superficial in its patterning



of human relationships.)<sup>1</sup>

ვირტუალური რეალობის ფენომენი მედიის მეშვეობით ვიზუალური კომუნიკაციების მეთოდოლოგიური ევოლუციის პროცესის ლოგიკური გაგრძელებაა. კომპიუტერული ტექნიკისა და პროგრამული უზრუნველყოფის დანერგვით ციფრულ სახეთა გენერაციისა და არანრფივი მონტაჟის განხორციელებით, როგორც აღნიშნავს ბილ ნიხოლსი თავის სტატიაში „The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems.“ და იმონშემს იგივე ბენიამინს „ორიგინალური ნაწარმოების მიმართ ჩვენი დამოკიდებულების ცვლილებისა და ხელახლა შექმნის ნაცვლად, კიბერნეტიკული კომუნიკაცია სიმულირებს და ცვლის ჩვენს დამოკიდებულებას გარემომცველ სამყაროსთან და ცნობიერებასთან“.<sup>2</sup>

გამოსახულებისა და ხმის ტექნოლოგიური იდეალებისავე სწრაფვამ ტექნოლოგიური პროცესების ფოკუსი სივრცულ-დროითი, ასევე ტექნიკური წარმოების საშუალებების და გამოსახულების აღქმის წმინდა უტილიტარული კუთხით მაყურებელ-მომხმარებლის მიმართ გადანია. ჯერ ტელევიზორი, შემდეგ ვიდეო და ბოლოს კომპიუტერი ოჯახურ ნივთად და ოჯახური გართობის საგნად გადაიქცა. ტექნოლო-

გიური დემოკრატიზაციის პროცესში ადვილად მოხერხებული და იაფი გახდა არა მხოლოდ ინდუსტრიულ, მხატვრულ და საინფორმაციო პროდუქტის მოპოვება, არამედ ასევე ადვილი გახდა ნებისმიერი მსურველისათვის ასეთივე (მხატვრული, საინფორმაციო და ა.შ.) პროდუქტის შექმნა.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. Marshall McLuhan. Understanding Media. The Extension of Man. Cambridge - London: MIT Press, 2001.

2. Bill Nihols. The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems. Electronic Culture. Technology and Visual Representation. Ed. by T. Druckrey. NY, 1996

3. Кэти Рай Хоффман. Искусство, Видео и Телевидение.

В сб. статей: «NewMediaLogia/NewMediaTopia». М., 1995. С. 184.

4. Кейко Сэй. История развития видеоарта в Центральной и Восточной Европе.

- В сб. ст. «Остранение», Германия, Баухауз, 1993. С. 24.

## SUMMARY

Videography is a form of modern art of recording events by a video camera. A videographic work is a short-length video filmed by a videographer. This art appeared in the 1960s when Sony Corporation started to market its novel product – a portable video camera. The first videographic work was that filmed by Nam Joon Paik. Videography as a form of art was established later and has become one of the most popular genres today.

This new direction in art had its philosophical foundation. The starting point for videography followers has become the work by a Canadian communications specialist, educator and the professor of the humanities (Herbert) Marshall McLuhan entitled The Artistic and Sociological Theory. McLuhan regarded the nervous system as an electronic circuit and believed that mankind created the unity of the world outlook under the influence of mass media of communication (which was characteristic of the tribal system cultures).

<sup>1</sup> Marshall McLuhan. Understanding Media. The Extension of Man. Cambridge-London: MIT Press, 2001.

<sup>2</sup> Bill Nihols. The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems. Electronic Culture. Technology and Visual Representation. Ed. by T. Druckrey. NY, 1996. P.128.

The main tenets of McLuhan's theory are as follows: (1) the entire history of mankind is an alteration of modern communication technologies and accordingly of the types of perception; (2) the mass media represent an extension of the central nervous system. They determine the structure of knowledge, govern the space and time perception principles; (3) the medium is the message; (4) the mass media are divided into „hot“ and „cool“ media. The „hot“ media extend only one feeling and are information-rich. The „cool“ media give rise to hunger for additional information, provoke thinking and imagination; and (5) the evolution of the perception principles in an individual occurs in parallel with the cultural and social changes.

Videography-electronic art, artistic-social project, artist-technician – a list of such pairs can be continued still further. Such a list exists not only in the mind of an art critic, which can put everything in its place, it is rather an expansion of the institutional boundaries of art, or a change of its definiteness. The initial change of such boundaries was not dictated by art institutions, although, now, when this movement is gradually gaining momentum, the matter stands so and such advance is being dictated right by these institutions.

As a result of the introduction of modernism, the fine arts are no longer representing the sphere, which determines the visual aspect of culture. Mass production of portrayals of various quality and destination, which frequently used to forcibly enter the everyday life of man, make scientists and art critics to change their views of artistic production and start reviewing the new phenomenon from the standpoint of cultural studies being known as a visual culture. A radical change of the aesthetic paradigm has become the continuation of the Industrial Revolution in art: the oppression of consciousness by replacing a realistic event with the representativeness of subjective curious incidents rather than the gaining of aesthetic pleasure (mimesis) through reproduction of the masterly depicted reality. A change in the artistic image/portrayal's function is such a continuation for the visual culture as a whole at the time: from a source of visual information and aesthetic pleasure it has turned into a functional element of industrial production and concurrently an object of the consumer market.

The phenomenon of virtual reality is a logical continuation of the methodological revolution process of visual communications under the impact of media. At first a TV set, then a video recorder and lastly a computer have become a household appliance and an object of family entertainment.

The technology democratization process has made easy, comfortable and cheap not only the obtaining of industrially-made artistic and information products, such as motion pictures and television programs, but also the process of their production for any person willing to do so.

#### **რეცენზენტები:**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ზვიად დოლიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, შერაბ კოკოჩაშვილი

ნატო ცქვიტინიძე

## ზღაპრების

## სამყაროში

„იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა...“ ამ უბრალო სიტყვებით იწყება პატარებისთვის ჯადოსნური ზღაპრებისა და მშვენიერების სამყაროში მოგზაურობა. ბავშვებისთვის ზღაპარი ხომ ყველაზე პოპულარული და საყვარელი ჟანრია. ზღაპრის სამყარო და მისი გმირები ადრეული ასაკიდან ყველასათვის ახლობელი და საინტერესოა. სკოლამდელი ასაკის ბავშვი პირველ ინფორმაციას ოჯახში იღებს, ჯერ უშუალოდ მშობლების და სხვა ახლობელი ადამიანების, ხოლო შემდეგ, ტელეეკრანის საშუალებით. ძილის წინ კი ზღაპარს „ცისფერი ეკრანიდან“ უყურებენ. მშობლები, რომლებიც ბავშვის სულიერი სამყაროს აღზრდით უნდა იყვნენ დაინტერესებულნი, ხშირად ტელევიზორს უთმობენ ასპარეზს. დროთა განმავლობაში, იმის გამო, რომ ბავშვი მთელი თავისი არსებით ეკრანსაა მიჯაჭვული, წყდება უშუალო კონტაქტი მშობელსა და შვილს შორის. შეიძლება ესეც იყოს ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ შემდეგ თეატრში მისული მოზარდისთვის უცხოა სცენის ცხო-

ვრება, ვერ გრძნობს უშუალო კონტაქტს სცენასთან. იგი უფრო ემოციურია ტელეეკრანიდან გადმოცემული ამბებისადმი. რაც შეეხება ეკრანს, დღეს აღარავინ ფიქრობს იმაზე, რომ ნორჩმა მაყურებელმა უპირველესად სილამაზე უნდა შეიგრძნოს ეკრანიდან. მოზარდის თვალს სჭირდება სიტუაციების, ფერების, კომპოზიციების ხშირი ცვლა, უბრალო და უფრო მიმზიდველი ვარიანტების შეთავაზება, რათა მშვენიერებაში გარკვევაც შესძლოს და სილამაზის აღქმის უნარი ჩამოუყალიბდეს. უინტერესო წარმოდგენები, უმინარსო გადაცემები, უაზროდ განელილი ათასგვარი სერიალები, ხელს უშლის მოზარდის გემოვნების ჩამოყალიბებას.

დიდი რეჟისორი, რეჟორმატორი კ. სტანისლავსკი წერდა, რომ თეატრი ორპირი მახვილია – ერთი პირით ამკვიდრებს მშვენიერებას, ხოლო მეორეთი სიბნელეს. ამიტომ, თეატრმა ზუსტად უნდა შეარჩიოს თუ რა ფორმით დაამკვიდროს მშვენიერება. განსაკუთრებით დიდი პასუხისმგებლობაა, როცა საკითხი ეხება ბავშვთა ესთეტიკურ აღზრდას. ილიას, ავაკის, იაკობ გოგებაშვილის და სხვების თეატრალურ ნარკვევებში ყოველთვის დიდი ადგილი ეთმობოდა ესთეტიკური აღზრდის პრობლემას. ეს ტრადიცია შემდგომ განიცრცო და ხელოვნების ახალ დარგს, კინოსაც შეეხო. განსაკუთრებული ფუნქცია მიენიჭა სიკეთისა და ბოროტების გამოსახვის თემას. ამის ნიმუში კი სწორედ ქართული ზღაპარია. ის საუკუნეების მანძილზე ემსახურებოდა ადამიანის ზნეობრივი აღზრდის საქმეს, სიკეთისა და ჰუმანურობის იდეალებს...

ზღაპარი ბავშვს ფანტაზიის უნარს უვითარებს, ამავე დროს, ყველაფერი ის, რაც ზღაპარული გმირების სამყაროსთანაა დეკავშირებული, ხასიათის ჩამოყალიბებაში ეხმარება, უვითარებს მეტყველებას, წარმოსახვის უნარს, მქსიერებას, ამდიდრებს შინაგან სამყაროს, აკეთილშობილებს მას. აფართოებს და აზტიკიცებს წარმოდგენებს გარემომცველი სამყაროს შესახებ.

ჩვენს დღევანდელ, პრობლემებით დატვირულ სამყაროში მოხვედრილი პატარა ადრინდანვე უნდა გაერკვეს ცხოვრებისეულ ლაბირინთებში, მეგობრობის, სამართლიანობის, კეთილშობილებისა და კაცთმოყვარეობის საკითხებში. სწორედ ზღაპარი - ზნეობრივი შეგონებით, სიკეთის ბერობტებზე გამარჯვე-

„ოქტომბერი“ № 2

ბის, შიშის დაძლევის და სხვა უამრავი საუკეთესო მაგალითით ეხმარება მას ცხოვრებისეული პრობლემების გარკვევაში.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ საუკეთესო ფილმმა და სპექტაკლმა, შეიძლება რამდენიმე წელიწადში დაკარგონ აქტუალობა, დროთა განმავლობაში გაფერმართალდეს წამოჭრილი საკითხთა მნიშვნელობა, მაგრამ კარგ ზღაპარს თაობების აღზრდა შეუძლია.

გულსატკენია, რომ საუკუნოვანი ტრადიციებისა და უმდიდრესი ფოლკლორის მქონე ერს დღემდე სულ რამდენიმე, თითზე ჩამოსათვლელი ფილმი-ზღაპარი გააჩნია. ქართული ფოლკლორი მდიდარია სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლის უბერებელი, მარადიული თემებით. ზღაპრის სამყაროს გაცნობიერების შემდეგ მოდის ბავშვი მხატვრულ ლიტერატურაში, თეატრსა და კინოხელოვნებაში, რათა იგი შეიძენოს და გაითავისოს.

ქართულ თეატრში მას მტკიცე, კარგად განვითარებული ბაზა ხვდება, რადგან არსებობს საბავშვო თეატრები, დრამატულ თეატრებში იდგმებოდა სპექტაკლები მონარდებისათვის, მაგრამ სრულიად სხვა მდგომარეობა იყო და არის კინოხელოვნებაში. ბავშვთა პარმონიული აღზრდის რთულ სისტემაში სრულიად არაა საკმარისი იყოს სპექტაკლური საბავშვო ფილმები.

პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი-ზღაპარი, რომელიც ეკრანებზე 1955 წელს გამოვიდა „ციკარაა“ (სცენარის ავტორი კოტე მიქაბერიძე, დამდგმელი რეჟისორი სერგო ჭელიძე). სიუჟეტი ზღაპრის ტრადიციულ სქემანზეა აგებული, ფილმში გვხვდებიან უშიშარი რაინდი და მზეთუნახავი, ბოროტი ჯადოქარი და დევები.

ბოროტი ჯადოქარი ხელთ იგდებს ჯადონსურ სალამურს, რომელიც ხალხს მასთან ბრძოლაში შევლის. სოფელს თავს საშიშელი უბედურება დაატყავდა. უწყლობით იღუპება მოსავალი, მაგრამ ხალხი მაინც განაგრძობს ბრძოლას ჯადოქართან. დამარცხებულთა მეომარი, სიკვდილის წინ, თავის შვილს — ცისკარას დაუბარებს, რომ ბოროტ ჯადოქარზე შური იძიოს. გაივლის წლები. ცისკარა მამაცი მეომარი გახდება. ის შეეცდება ჯადოქრის მიწისქვეშა სამფლობელოში შეღწევას, სადაც ჯადოსნური სალამური ეგულება. მაგრამ ჯადოქარი გზას ქვებით ამოუქოლავს. დაჭრილი ცისკარას მონყურდება, თუ წყალი არ დაალეცინეს,

დაიღუპება. სოფელში კი წყარო დამსრუტად წყალი მხოლოდ მაშინ გაჩნდება, თუ ცისკარას შეყვარებული, მზეთუნახავი მზია ჯადოქარს ეახლება. ქალიშვილი გადაწყვეტს თავი შენიროს სატრფოს. ცისკარა სიკვდილს გადაურჩება და კვლავ ჯადოქართან საბრძოლველად გაემართება. გზაზე მას ბევრი დაბრკოლება ელოდება, მაგრამ მზიასა და ბადრის დახმარებით ჯადოქარს დაამარცხებს და ხალხს ჯადოსნურ სალამურს და თავისუფლებას დაუბრუნებს.

მსგავსი ფილმი-ზღაპარი ჩვენს კინემატოგრაფისტებს დღემდე არ შეუქმნიათ.

1980 წელს კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ შეიქმნა ორსერიანი მხატვრული ფილმი-ზღაპარი, ტელემიუზიკი ხალხური ზღაპრის „რწყილი და ქიანჭველას“ მოტივებზე. „რწყილი და ქიანჭველა“ ბავშვების უსაცყარული ზღაპარია, მას დღესაც გატაცებით კითხულობენ და სწავლობენ ჩვენი პატარები.

სცენარის ავტორია მ. გველესიანი, დამდგმელი რეჟისორი კოტე სურმავა. ფილმი ძიუბის, მეგობრობის, ერთგულებისა და თავდადების ჰიმნია.

მეზღაპრე ბავშვებს „ზღაპართში“ ეპატივება. „ქიანჭველეთის“ სამეფოში დიდი ზეიმი, მაგრამ მაცენ ამბავს მოიტანს, რომ კაშხალი დამინდა და უბედურება მოსალოდნელი. მეფე-ქიანჭველა ყველას ამშვიდებს, და სიმღერით მიდის კაშხალის შესაკეთებლად:

„ერეხელი ვარ და მერეხელი,  
მეგობარო რომე ხელი...  
მაგრამ რაა მარტო კაცი,  
რას მიქვია ცალი ხელი...“

სიმღერას რწყილი გაიგონებს და ქიანჭველასთან ერთად დასახმარებლად გაემგზავრება. მათ გზაზე უამრავი დაბრკოლების გადალახვა მოუწევთ. ზღაპარში რწყილი მარტოა, ფილმის მიხედვით კი მას ბევრი მეგობარი ჰყავს. მეზღაპრე სითხითებს და ამბობს, არავითარი კაშხალი არ ყოფილა, ყველაფერი იმიტომ მოვიგონე, რომ გამეგო, როგორი მეგობრობა შეგიძლიათო.

ზღაპარი და სინამდვილე ერთმანეთს გადაეჯაჭვა, რითაც ფილმმა მეტი ცხოველმყოფელობა შეიძინა.

1984 წელს რეჟისორმა, თემურ ფალავანდიშვილმა გადაიღო ფილმი-ზღაპარი „ჯადოსნური ლაქი“. მასში მრავალადაა ნორჩი მაცუ-





რებლისთვის საყვარელი გმირები, ქართული ზღაპრებისა და მითების პერსონაჟები. ფილმის დამდგმელმა მხატვარმა გია ლაფერაძემ უპირატესობა ნატურას მიანიჭა, როთაც უარი თქვა ზღაპრული სამყაროსათვის დამახასიათებელ დეკორაციებზე. იდუმალებით მოცული გამოქვაბულები უფლისციხეშია, ხოლო ულამაზესი მთები და ტყეები, სადაც „ჯადოსნური ლამე“, თენდება - ატენის ხეობაში.

ფილმში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მუსიკას. კომპოზიტორმა სულხან ცინცაძემ მას საფუძვლად დაუდო ქართული ხალხური მელოდიები.

... მონადირე იბრუხი ტყეში ტახზე სანადიროდ დაიარება, ნადირთა მწყემსი ოჩოპინტრე, თავისი სასწაულომოქმედი კომბლით, იბრუხის ნასროლ შუბს მაგიური ძალით უკანვე აბრუნებს და შეახსენებს, რომ ყველაფერს თავისი წესი და რიგი აქვს, დაწერილი თუ დაუნერგელი კანონით დადგენილი: „შენი წილი უნდა იკმაო, არც მთელი კვირის სამყოფი უნდა მოინიო ერთ დღეში. . .“

ფილმში ბევრია მარად უბერებელი შეგონებანი: „შშიმ ცუდი თანამგავრია, მშიმპრა კაცი დღეში ცხრაჯერ კვდება“, „თუ შრომი-სმოყვარე კაცი რამე გულთ მოინდომებს, ის უეჭველად შეუსრულდება. . .“ და სხვა. ბავშვი ამ ფილმიდან ათასგვარ სიბრძნეს მოისმენს. გაიგებს, რომ ხეც „უკვდება“ ვიღაცას, თავის თავს, ტყეს, თუ მკობელ ხეს. და თუ გაიხმარ ტოტს ან ნაფოტს წაანყდება სადმე, ის უნდა მოიხმაროს, ხოლო ხე არ უნდა „მოკლას“.

შეუძლებელია, რომ ამგვარმა შეგონებებმა ბავშვში რაიმე კვალი არ დატოვოს.

ფათერაკებითა და უცნაური თავგადასავლებით აღსავსე გურამ პეტრიაშვილის მოთხრობის მიხედვით გადაღებული კინოზღაპარი „ელისა და რარუს თავგადასავალი“, რომელიც 1987 წელს გამოვიდა კურანებზე.

ფილმის მთავარი გმირია ერთი ციცქნა, მამაცი და კეთილი გოგონა ელი, რომელსაც, როგორც ყველა პატარას, ძალიან უყვარს ცხოველები. ელი გულთმისან სპილო რარუს „ელაპარაკება“ ხოლმე. ბატონ დიდის კი არ სჯერა და ამბობს: სისულელეა, ვის გაუგია ადამიანი და ცხოველი ერთმანეთს ელაპარაკებოდნენო. ბრძანებს სპილო მოხეტიალე ცირკს მიჰყიდეთო. შეშფოთებული გოგონა გადანყვეტს გადამალოს სპილო. დიდი დავი-

დარაბისა და წვალების შემდეგ, მეგობრების დახმარებით, სპილოს გადაარჩენს და სამშრბლოში გაისტუმრებს.

„საბავშვო კინოს თემატური და ჟანრობრივი დიაპაზონი ძალზე ფართო და მრავალფეროვანი შეიძლება იყოს. საბავშვო ფილმს ნებისმიერი ცხოვრებისეული მასალა შეიძლება დაედოს საფუძვლად. ბავშვებთან საუბარი შეიძლება ყველა სერიოზულ პრობლემზე - მთავარია ვინ ღალატობს და როგორ ღალატობს. ცხადია, ამ საუბარს უნდა წარმართავდეს ნიჭიერი და მოაზროვნე ადამიანი, რომლის პიროვნებაში იდეალურად იქნება შერწყმული შემოქმედიცა და აღმზრდელიც, ის შეიარაღებული უნდა იყოს აღსაზრდელის ფსიქოფიზიკური ბუნების, ცალკეული ასაკობრივი ჯგუფების ცხოვრებისეული თუ ესთეტიკური გამოცდილების, მათი აღქმის თავისებურებათა ღრმა ცოდნით.“

საბავშვო ფილმები „ციცარა“, „რწყილი და ჭიანჭველა“, „ჯადოსნური ლამე“, „ელისა და რარუს თავგადასავალი“ სხვადასხვა დროს დაიდგა. პირველ ფილმსა და ბოლო ფილმს შორის ოცდაათ წელზე მეტი მანძილია. ეს არის რთული სოციალ-პოლიტიკური ცვლილებების ეპოქა. 50-იანი წლების „დათბობის“ პერიოდის შემდეგ 60-70-იან წლებში უფრო გაღრმავდა და მრავალწინაგოვანი გახდა პრობლემების სფერო. თეატრსა და კინოში მოხდა ღრმა ცვლილებები ახალი, ესთეტიკური პრინციპების დასაყვიდრებლად. ბუნებრივია, რომ ამ ტენდენციების მიღმა ვერ დარჩებოდა ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის პრობლემაც. თვით აღზრდის საბჭოური სისტემის სტალინურ ეპოქას, მოროზოვის მაგალითი ჰქონდა საამაყო, როგორც ორიენტირის აღზრდისა. მოსწავლეთა გმირობა და სიმამაცის ფაქტორი ფრიადზე სწავლა იყო. ამ ვიწრო, ერთსახოვანი იდეოლოგიური სქემის ჩარჩოში ექცეოდა ურთიერთობის პრობლემა. ეს იყო საკითხის არა გამარტივება, არამედ მკაცრი იდეოლოგიზირება აღზრდის პრობლემისა. პოლიტიკური ტენდენციურობა ხელს უშლიდა მოზარდის პრობლემა დაგვენახა მის მრავალფეროვნებაში.

მიუხედავად დასაძლებელი ფილმების მრავალსახეობისა, მათ ერთიანება ზღაპრული სამყაროს მშვენიერების განცდა. კეთილის გამარჯვების მარადიული იდეა ხელს უწყობდა მოზარდის ორიენტირების

ჩამოყალიბებას. ფილმის რეჟისორები და მხატვრები (სერგო ჭელიძე, კოტე სურმავა, თემურ ფალავანდიშვილი, გია ლაფერაძე, დავით ლურსმანაშვილი) ცდილობდნენ შეენარჩუნებინათ უბრალოება და სისადავე. ფილმები ადვილად დასამახსოვრებელი იყო, რადგან მკაფიოდ იკვეთებოდა კეთილისა და ბოროტის სიმბოლოები. ყველგან დომინირებდა აზრი და მისი სიკვადე ადვილად იკვლევდა გზას მაყურებლისკენ. მიუხედავად ფილმების მეტ-ნაკლები წარმატებისა, მაინც ბევრი მხატვრული რეჟერვი რჩებოდა გამოუყენებელი. ზღაპრულ სამყაროთა უმდიდრესი შესაძლებლობები ყოველთვის არ იყო გამოყენებული. ეს ალბათ კინოტექნიკური საშუალებების სიმწირით აიხსნებოდა. დღეს საოცრად განვითარდა იგი და ამერიკული თუ ევროპული საბავშვო ფილმები სასწაულებს ახდენენ. გაიზარდა წარმოსახვის სამყარო. გლობალიზირებული გახდა ბავშვთა

ინტერესების დაკმაყოფილების საშუალებები. მაგრამ ყოველ დროს თავისი ხიბლი აქვს და ქართული საბავშვო ფილმების ხიბლიც მის უბრალოებასა და სისადავეში იყო.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- 1 მარინე კერესელიძე. „ქართული საბავშვო კინოს პრობლემები და ამოცანები“.
- 2 საბჭოთა ხელოვნება, 1983 წ. № 9.

#### რეცენზენტები:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ოლა თაბუკაშვილი,  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი მიხეილ კალანდარიშვილი.

## РЕЗЮМЕ

Сказка – самый популярный и любимый жанр. Волшебный мир сказок с ранних лет близок и интересен для всех.

Сказка развивает фантазию ребенка. Все то, что связано с миром героев сказок, способствует формированию характера, развивает речь, воображение, память, обогащает внутренний мир, обогащает его, расширяет и укрепляет представление об окружающей среде.

В сегодняшнем загруженном проблемами мире, малыш очень рано попадает в лабиринт жизни, он с ранних лет должен распознать суть дружбы, справедливости, благородности и человечности.

Илья Чавчавадзе, Акакий Церетели, Якоб Гогешавили и другие видные грузинские общественные деятели и педагоги в своих публикациях огромное внимание уделяли вопросам эстетического и нравственного воспитания подрастающего поколения. Неинтересные представления, бессмысленные передачи множество сериалов, препятствуют развитию вкусов подростков.

Сегодня мало кто думает и заботится о том, что читают и какие фильмы смотрят наши подростки.

В каждой сказке мораль является основной и определяющей, и именно для этого пишется она, – писал великий сказочник Шарль Перо. Именно сказка – своими нравственными поучениями и разными примерами – помогает ему в решении важных жизненных проблем. С путешествием в мире сказок ребенок начинает приобщение к искусству.

Всеобщее известно, что лучшие, интересные, проблемные фильмы или спектакли со временем могут потерять свою актуальность и смысл поставленных вопросов, но хорошая сказка может воспитывать поколения.

„თქვენი და ბავშვების“ № 2

სოფო თავაძე

# მეამბოხე გმირი

## გიორგი

### შენგელაიას

#### „ალავერდოზაში“

კინორეჟისორი გიორგი შენგელაია „სამოციანელთა“ თაობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. 60-იანი წლები ქართულ კინოში ახალი ტენდენციების წარმოჩენის ხანადაა მიჩნეული და მრავალი სახელით აღინიშნება. აღნიშნულ პერიოდში გაღრმავდა ინტერესი ადამიანის პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესის კვლევისადმი. გაჩნდა ახალი გმირი, რომელიც წინა პერიოდის ფილმების იდეალური, სამაგალითო გმირებისაგან განსხვავდებოდა თავისი სახით, სათქმელითა და ცხოვრების წესით. „ახალი გმირი“ აღარ თავსდებოდა უკვე დამკვიდრებულ ჩარჩოში, იგი გამოირჩეოდა ინდივიდუალურობით, დამოუკიდებლობით, ბრძოლისუნარიანობით. 60-იანი წლების ფილმთა სიმრავლის მიუხედავად, ყოველი გმირი ახალი სახე და ახალი სიტყვაა მრავალფეროვან სახელა შორის.

გიორგი შენგელაიას შემოქმედებაში ნათლად იგრძნობა ეროვნული სულისა და ხასიათის თავისებურებების განსაკუთრებული აღქმა და ზუსტი გახარება იმ პრობლემებისა, რომლებიც იდგა ჩვენი ქვეყნის წინაშე. გიორგი შენგელაია ინდივიდუალური ხელწერის მქონე რეჟისორია, რომლის ესთეტიკა საოცრად თვითმოყოფად და თავისთავადია. მისი შემოქმედება თემატურ სიღრმესთან ერთად, უდიდესი ემოციითაა დამუხტული. მისი

თაობის წარმომადგენლებს ერთი მყარი პოზიცია აერთიანებდათ — პროტესტი, ამბოხება წინააღმდეგ. მიუხედავად იმისა, რომ პროტესტი ფაქტობრივად, კონკრეტულ მოვლენას უკავშირდებოდა, ხშირ შემთხვევაში მათ მოახერხეს, მასშტაბური გახარებები და შესაბამისი მაღალმატრული ფორმით განეზოგადებინათ კონკრეტული სათქმელი.

ამის ნათელი მაგალითია გიორგი შენგელაიას მიერ 1962 წელს გადაღებული სადიპლომო ფილმი „ალავერდოზა“ (გურამ რჩეულიშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით), რომელიც, ფაქტიურად, მთელი თაობის ერთგვარ შემოქმედებით მანიფესტად იქცა.

„ალავერდოზა“ — მწერალ გურამ რჩეულიშვილის ერთ-ერთი საუკეთესო მოთხრობაა, სადაც ნათლად გამოჩნდა მისი სახე, ყინი და დიდი სევდა. მოთხრობაში ნათლად იკვეთება ავტორისეული „მე“, მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, შეხედულება სამყაროზე, წარსულსა და აწმყოზე. ასევეა ფილმი „ალავერდოზა“ გიორგი შენგელაიასათვის და მის შემწაში მონაწილე, მწერლისა და რეჟისორის მეგობრებისათვის: ოპერატორ ალექსანდრე რევიანიშვილის, მხატვარ გიორგი ონიანის, მხატვარ გედიარ ფალავანიშვილისათვის. ამან განაპირობა მუშაობისას ქვეშარიტი ურთიერთგაგება და შემდგომ, ამ ფილმის თაობების სათქმელად ქცევა.

რეჟისორი საოცარი სიზუსტით გრძნობს და აღიქვამს ლიტერატურული პირველწყაროს განწყობას, ატმოსფეროს, სულიერ მუხტს. ეს კი იმის საფუძველი ხდება, რომ გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობის შინაარსობრივი სიზუსტის დაჯვით, იგივე თემითა და სათქმელით, გიორგი შენგელაია დამოუკიდებელ კინონარმოებს ქმნის. ეს არის ლიტერატურული პირველწყაროსა და კინოხელოვნების ბრწყინვალე სინთეზი.

ფილმის გმირი, ახალგაზრდა ფურნალისტი გურამი (მსახიობი გედიარ ფალავანიშვილი), შეიძლება მწერალ გურამ რჩეულიშვილისა და რეჟისორ გიორგი შენგელაიას პროტოტიპად მივიჩნიოთ. იგი ალავერდოზის დღესასწაულზე მიდის, რათა ხახოს, შვიგარძის, განიჭადოს, განიმსჯავოს იმ მუხტით, რომელიც ალავერდის ტაძარს და მასთან მიხულ ადამიანებს გააჩნიათ. თუმცა, ეს სწრაფვა სასურველ შედეგს ვერ აღწევს. გმირი მარცხდება. იხედვაცრუება ეუფლება და მოქმედებას იწყებს...

ალავერდოზის დღესასწაული, ისევე როგორც სხვა რელიგიური დღესასწაულები, სიმბოლური გამოხატავა იმ მუხტისა, რითაც სულდგმულობს, საზრდოობს, სულიერად იკვებება, ფიზიკურ სახეს ინარჩუნებს ერი. სწორად აქედან იღებს სათავეს ქვეყნის თვითმოყოფად და თავისთავადობა, მისი ისტორია და კულტურა.

ალავერდის ტაძარი — ქვეყნის რელიგიის,

ისტორიისა და ხელოვნების სიმბოლოა. მაგრამ ალავერდობის დღესასწაულზე მყოფი გურამი ხედავს, რომ იქ მისულ ხალხს, ლოცვისა და საეკლესიო რიტუალების აღსრულების წავლად, ეკლესიის ეზოში ნამდვილი ღრუბა გაუმართავთ. ყველაფერს დაუკარგავს თავისი ადგილი, ფორმა და ფუნქცია - ლინისაც, ქეჩისაც, ცეცხლსაც, გართობასაც. გამოვიტყული და ღირსება მოკლებულია ყოველივე. „გრძობ, ალავერდობა აღარ არის ალავერდობა. გრძობ, ეს რელიგიური დღეობა მხოლოდ ინერციაა, სასაცილომდე მისული ინერცია“<sup>1</sup> რაც ნათლად ჩანს ორი მოცეკვავის დაუსრულებელ შეჯიბრში...

ცეკვავენ ყველგან, შეუჩერებლად, მუსიკის თანხლებით თუ უმუსიკოდ, მაყურებლისათვის თუ მარტონი, მიწდროში თუ ეკლესიაში. დროის მსვლელობა თითქოს შეჩერებულია. თითქოს არაფერი არივცვს მის მდორე მსვლელობას. კავშირი წარსულთან დაკარგულია. გურამმა იცის ქვეყნის წარსული, ტრადიციები და გული სტკივა, რომ იქ მყოფნი ვერ აღიქვამენ მათ გვერდით აღმართულ გრანდიოზულ ალავერდის ტაძარს, მის მოქვნიერებას. მარტონად, არც ერთ მათგანს არ შესწევს უნარი, აღიქვას თუნდაც ერთი განსხვავებული დღე, ერთი წამი და ღირსეულად გამოიყენოს იგი.

დღესასწაულზე სრული დისპარმონია, ინერტულობა და გათიშულობა სუფევს. იქ შეკრებილთა შორის, ერთადერთი სალად მოამზრვერ ადამიანი - გურამია, რომელიც მარტოა მრავალრიცხოვანი, სახედაკარგული ბრბოს წინაშე. იგი თანდათან ერკვევა რეალობაში და მისი მარტობა კიდევ უფრო მძაფრდება. გრძობს, რომ „აუცილებელია მოქმედება, რაიმეს გაკეთება, რაც წამით მინც შეცვლის რაღაცას, არტისტულ არენად აქცევს ყველაფერს და მაყურებელს დაინტერესებს ერთი ამბით, ერთი მიზნით, ამ წუთში ერთის ბედიც. სწორედ ეს შინაგანი ინსტინქტი არტისტისა - დაინტერესოს ყველა მის გარშემო - მთლიანად იპყრობს მას.“<sup>2</sup>

იგი უნდა შეებრძოლოს არსებულ რეალობას, გინც მოიყვანოს ადამიანები, თუნდაც უშუალოდ აღმოჩნდეს ბრძოლა და დამარცხება - გარდაუვალი. გარდაუვალია მძაფრი მოქმედება, ერთი შეხებითი, რომელიც წამით მაინც გამოაფხიზლებს ხალხს. მან ზუსტად არ იცის, რა შედეგი მოჰყვება მის საქციელს, მაგრამ ცხადად გრძნობს პროტესტის გამოხატვის აუცილებლობას.

და აი, გურამი იწყებს მოქმედებას, არღვევს ჩაკეტილ წრეს. მის მიერ ცხენის გატაცება, თვალუწვდენელ ველზე გაქცნება და მოქიფეთა შორის გაჯიროთება, წამიერად გამორკვევს ხალხს. ეს არის წმინდა ემოციური აფეთქება, რომელიც თავდაპირველად ინტუიციური უფროა, ვიდრე გაზრებული. მხოლოდ გარკვეული დროის შემდეგ იწყება ყოველივე ამის გონებრივი ანალიზი.

გურამის მოქმედება ჭეშმარიტი ამბოხებაა. ტაძრის ეზოში წამით წყდება ღრუბა. კაცრში ჩნდება გაოცებული, სუნთქვაშეკრული სახეები, რომელთაც წინაშეული უდარდებლობა ადარ ეტყობათ და ერთი მზერა აერთიანებთ. მათვენ საოცარი სისწრაფით მიწნევს ცხენზე ამხედრებული მხედარი, რომლის მოქმედება წამიერად აფხიზლებს გრძნობაარეულ ბრბოს. წამიერად, რადგან მათთვის დრო გაჩერებულია, ყველაფერს ჩვეულებრივი სახე აქვს და ვეღარც უღამაშეს ალავერდს ამწვენენ.

შეამბოხე არ ცხრება, ახლა ალავერდის ტაძრის გუმბათის ფონზე „გამოეცხადება“ ხალხს. ტაძრის ლავგარდნაზე დგას და „მის ვეფექსე დგას ალავერდი, სხვისი გრანდიოზული ენებისაგან შექმნილი...“<sup>3</sup> ტაძრის გუმბათის ყელს მიყრდნობილი განწმენდილი გმირი მალღდება არა მხოლოდ ფიზიკურად, არამედ სულიერად, რადგან მასთან ერთად ჩვენც გვიტოვრდება რწმენა. ადარ ჩანან სახეარეული ადამიანები. მოსჩანს მხოლოდ უკიდევანო ველი და ცა.

თვალუწვდენელ სიმაღლეზე ატყორცნილი ალავერდის ტაძარი, რომლის სიმაღლიდან კარგად მოსჩანან კახეთის უღასრულობამდე გაშლილი სოფლები, ვენახები და აღაშნისპირა ქალები. ამ სიმაღლერს დასაჩერება თავზე გურამი, მასწარმოებელ ძალას, რომელიც ადამიანის გამრჯე ხელს შეუქმნია ბუნებასთან პარმონიულ დამოკიდებულებაში. სინათლესათვთ მოდის მისვენ შეუჩერებელი რაღაც ახალი, სიცოცხლისუნარიანი. დგას და ფიქრობს: „საიდან მოდის ეს სიცოცხლისუნარიანობა, და პასუხობს: ის თვითონ ჩემშია, ის თვითონ ხალხშია, მაგრამ აქ ზოგიერთი დაწვეულია და ვეღარ გრძნობენ შემოქმედის ნამდვილ სიამოვნებას, სიამოვნებას შრომისა, რადგან ენების სიმძაფრე შენებაშია და არა ამწენებლთა ტკობაში.“<sup>4</sup>

„ალავერდობა“ შემოქმედის მიერ დანახულ რეალობას წარმოადგენს. გურამ ჩრეულიშვილი და გიორგი შენგელაია არსებული რეალობის წინააღმდეგ ილაშქრებენ. მხოლოდ დამახინჯებული ტრადიცია და გადაგვარებული ბრბო არ აღელვებთ ავტორებს. მათ წარსულის ფესვებს მოწყვეტილი თაობები და დროის დინებასთან შეუთავსებელი ადამიანების ბედიც აფიქრებთ.

ფილმში არ არის დიალოგი. იგი გმირის მონოლოგს წარმოადგენს და სრულყოფილად გამოხატავს ავტორთა გულისტკივლს. რეჟისორი მთავარ როლს არამოთვსიონალ მსახიობს „ანდობს“, რადგან მისთვის უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანია პერსონაჟისა და მსახიობის ხასიათთა თანხვერობა. გეიდარ ფალავანდიშვილი გმირის საოცრად დამაჯერებელ და შთამბეჭდავ სახეს ქმნის. მის პლასტიკაში ნათლად იხატება ხასიათი, როგორც ვაჟაკობისა და სიმტკიცის სიმბოლო. მსახიობის გამორჩეული გარეგნობა, გამომეტყველება, მის მიერ მოვლენათა აღქმა და



მათი შეფასება, ავტორისეული პოზიციის სრულყოფილი გამოხატვა.

ამ ფილმით ჩაყარა საფუძველი დოკუმენტური კინოაზროვნებისა და მხატვრული განზოგადების სინთეზს, რაც იმ დროისათვის კინემატოგრაფიული სიახლე იყო. თუმცა, ავტორებმა მაღალოსტატურად გაართვეს თავი დასახულ ამოცანას და შესძლეს ფილმის მეტად საინტერესო თხრობითი ტონი არ ამოვარდნილიყო რეალური ცხოვრების ჩარჩოდან. კინომცოდნე ტატა თვალჭრელიძე ამგვარ შეფასებას აძლევს ფილმს: „ფილმის სტილისტიკა მკაცრ დოკუმენტურ მანერაშია გადაწყვეტილი. რეჟისორმა ისეთნაირად წარმართა კინემატოგრაფიული თხრობა, რომ ეკრანზე გაშლილი ალიქმება როგორც რეალური ცხოვრება, რომელსაც აპარატი თითქოს შემთხვევით და მოულოდნელად აღბეჭდავს ფირზე. არავითარი ტკბობა ლამაზი ხედებით, არავითარი თვითმონაწერი რეჟისორული „მიგნებანი“. ყოველივე მკაცრ ჩარჩოებშია მოთავსებული“.<sup>5</sup>

ფილმის ყოველი კომპონენტი ლიტერატურული წინარმოების ვიზუალური ხედვაა. გამოსახულება მაქსიმალურად გამოხატავს სათქმელს. ყოველი სცენა საოცრად ბუნებრივი და დამაჯერებელია. ოპერატორის კამერის ნებისმიერ მოძრაობას დრამატურგია განსაზღვრავს. მოქმედებასთან ერთად, კადრის მხატვრული ფორმაც ავტორისეულ სათქმელს ემსახურება — მკვეთრად კონტრასტული

ფერი, მკვეთრი შუქჩრდილები და სხვ.

მიუხედავად იმისა, რომ „ალავერდობა“ რამდენიმე ათეული წელი გვაშორებს, სამყაროში კი ბევრი რამ შეიცვალა, საზოგადოებას სხვა მსოფლმხედველობა ჩამოუყალიბდა, გიორგი შენგელიას სადიპლომო ფილმი კვლავ რჩება აქტუალურ, მნიშვნელოვან წინარმოებად თავისი პრობლემატიკითა და მხატვრული გააზრებით.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. რჩეულიშვილი გ. მოთხრობა „ალავერდობა“. თბილისი. „საბჭოთა საქართველო“. 1985.
2. იქვე.
3. იქვე.
4. იქვე.
5. თვალჭრელიძე ტ. „სიძარღვე ეკრანზე“. თბილისი. „ხელოვნება“. 1981. გვ. 73.

#### რეკენზენტები:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ოლა თაბუკაშვილი;

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, დოცენტი ლელა ოჩიაური.

## РЕЗЮМЕ

60-е годы выделяется новыми тенденциями в Грузинском кино и отличается многими новшествами. В данном периоде углубился интерес к выяснению процесса формирования человеческой личности. Появился новый герой, который отличался своим образом от идеальных и примерных героев фильмов прежнего периода. «Новый герой» выделялся индивидуальностью, независимостью. Несмотря на множество фильмов 60-х годов, каждый герой-это новый образ среди разнообразия представленных образов. Один из интересных образов - бунтующий герой Гурам из дипломного фильма Георгия Шенгеля «Алавердоба»(1962). Присутствующий на празднике герой становится очевидцем нарушения традиции. Все ныне вылилось в некую вакханалию пиришества, в безудержный и бессмысленный разгул. У него проявляется стремление понять ценность оставленного предками, попытка, понять причины, вызвавшие искажения этих традиции, их упадка, увидеть то, что в этом, оставленном предками, представляет неизменную ценность. Он явно чувствует обязательность проявления протеста и начинает действовать.

Данный фильм, снятый по рассказу Гурама Рчеулишвили, стал творческим манифестом того поколения. Несмотря на то, что «Алавердоба» снят несколько десятков лет тому назад, фильм все-таки остается актуальным, значительным произведением своей проблематикой и художественным взглядом.

## ინგა ხალვაში

# გოდერძი

# ჩოხელის

# კინოსტილის

# საკითხისათვის

მიუხედავად იმისა, რომ გოდერძი ჩოხელისათვის მთავარი ფილმის სულია და არა მისი გამოხატვის ფორმა, იგი მაინც გამომირჩევა, როგორც ინდივიდუალური ხელწერისა და სტილის რეჟისორი.

გოდერძი ჩოხელისათვის ბუნება გახდა წარმართველი მისი აზრების მდინარების და ამ აზრების გამოხატვის ფორმებისაც. მისი მეტყველება მთის ბუნებასავით მკაცრი, სიკვავაუნწი და ყოვლისმომცველია. გულწრფელობა, რომელიც ჩოხელის შემოქმედებაში იგრძნობა, პირველქმნილ სამყაროსთან სულიერი სიახლოვის და მისი შეგრძნების შედეგია. ბუნება ობიექტურად არსებული რეალობაა, რომელიც თავის თავში გულისხმობს წინააღმდეგობათა არსებობას. იგი არ საჭიროებს ჩარევას. ჩოხელიც თავის ფილმებში (განსაკუთრებით, პირველ ეტაპზე) ირჩევს დოკუმენტური კინოს პრინციპებს, ანუ ზუსტად ასახავს ეკრანზე ფიზიკურ რეალობას, ყოველგვარი მხატვრული შელაპაჯების გარეშე.

აზროვნებისა და მსოფლმხედველობის

ინდივიდუალური თავისებურება მკვეთრად განსხვავებს გოდერძი ჩოხელს მისი თანამედროვე ხელოვანებისაგან. ამ თავისებურებას მთა განსაზღვრავს. მთაში მკაცრი ბუნებაა, წინააღმდეგობებით სავსე. არ იცის შეზღალება „ერთფერად მტვრითველი არის საქმის თეთრის და შავისა, საცა პირიშუს ახარებს, იქვე მთხრელია ზვავისა.“ („ღამე მთაში“) ასეთი კონტრასტი მთიელის აზროვნების ჩამოყალიბებაზე ახდენს გავლენას. მისი აზრები არ იზადება სპონტანურად. იგი ხანგრძლივი ცხოვრებისეული დაკვირვების, გამოცდილების შედეგია. მთა არქაულია. არქაულის შეპირისპირება ცივილიზებულ სამყაროსთან ახალ აზრებს, ემოციებს და კონფლიქტებს ზადებს. გოდერძი ჩოხელმა არქაული მთის მკაცრი კანონებით და ტრადიციებით აღზრდილმა შეაბიჯა ახალ სამყაროში და იგი სასტაკოი, აუტანელი, ამაზრზენი და სულისაგან დაცლილი აღმოჩნდა მისთვის. ამ ორი სამყაროს შედარების შედეგად აღმოჩენილმა „სულის რეგრესმა“ განაპირობა ჩოხელის სურვილი, სული გაუკეთილშობილოს ადამიანებს. იქნებ ეს არის კიდევ მისი მისია და ამას თავისი შემოქმედებით ცდილობს.

საკმაოდ უჩვეულოა მისი აზრთა მსვლელობა – თუხას ანტითეზით ამაგრებს. სიცოცხლის სიყვარულს სიკვდილის შიშით აძლიერებს. რწმენას ტყუილით ამტკიცებს. სიკეთეს ბოროტებით ამაღლებს.

მისი კინოენის პრინციპი ეპიკური მდინარების, თხრობის პრინციპია. თხრობის რიტმი დუნაა, რადგან მთის ბუნებაა აუქჩარებელი და რადგან „ერთი წელი და ათასი ზარდაბარია ჟამისა“ და, მიუხედავად ამისა, ეს თითქოსდა გაწელილი თხრობა საოცარი დამაბულობისა და ემოციური მუხტის მატარებელია.

გოდერძი ჩოხელის ფილმებში უდიდესი დატვირთვა აქვს სიმბოლოებს – საგნებს, დეტალებს, ბუნების ელემენტებს თუ მოვლენებს. იმისათვის, რომ თითოეული მათგანი შეუმჩნეველი არ დარჩეს მაყურებელს, ჩოხელი იყენებს განტვირთულ კადრებს – ყველა ნივთი თუ დეტალი წინასწარ განსაზღვრულია და მკაცრად შერჩეული. კადრის ასეთი ორგანიზება სივრცის სიდიდის ილუზიას ქმნის და ამ სივრცეში ადვილი ამოსაცნობია მთავარი

„ოკეანე და სხვა“ № 2  
56

დეტალი თუ მოვლენა.

ფილმში „ადგილის დედა“ მკაცრად ორგანიზებული კადრების მემკვიდრით ეს სიმბოლოები მასურებლის ყურადღების ცენტრში ექცევა: აკვანი, ხანჯალი, ძროხა, მარწყვი – თითოეული მათგანს საკუთარი ადგილი აქვს მიჩნეული მეტაფორული თხრობის ქარგაში.

ფილმში „ბაკურხეველი ხევსური“ ზედისწერის გარდაუვალობის ხაზგასას მელად სიმბოლოებს მიმართავს – ყვავი, „გაუმართავი“ თოფის გამუდმებული ტრიალი, ლულაში ჩადებული ყვავილი, მთვრალი ხევსურის სიმღერა, რომელიც საბოლოოდ გვირგვინდება თოფის გასროლით.

განტვირთული კადრებით მახვილი გადაქვის მსახიობებზე, მათ მიერ შექმნილ სახეებზე, ასეთი ხერხი საშუალებას იძლევა გავყვეთ ვანიას სახის განვითარებას („ბაკურხეველი ხევსური“), დავინახოთ ქორძოლა და მგელიკას შორის არსებული ფარული შინაგანი ფსიქოლოგიური ბრძოლა, ვიგრძნოთ მგელიკას შინაგანი კონფლიქტი („ცოდვის შვილები“), გავიზიაროთ ადგილის დედის ნადველი („ადგილის დედა“).

კადრის წყობასთან ერთად, მკაცრია ფერთა მეტყველებაც. მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის ყველა ფილმი ფერად ფირზეა გადაღებული, ჩოხელი ფერების ჩახშობით კონტრასტული შავ-თეთრის ეფექტს ქმნის. „ის გარემო, სადაც მე გავიზარდე, ფერადი კი არის, მაგრამ რვა თვე ზამთარია და თოვლითაა ყველაფერი დაფარული. ყველაფერი შავ-თეთრია. ხალხს ძირითადად შავი აცვია. ვინმე რომ გარდაიცვლებოდა, დიდხანს ატარებდნენ ძაძებს და ამიტომაც დამამახსოვრდა ეს ორი ფერი – ზამთრის თეთრი და ჩაცმულობის – შავი. ეს ორი ფერი ფიგურირებს სამყაროში გამოკვეთილად“.<sup>1</sup> მისი მსოფლმხედველობა ორი საწყისის – დაპირისპირებაზე ღვას – სიკვდილი-სიკეთილ-ბოროტი, დასაწყისი-დასასრული... ამიტომ სათქმელსაც ორი კონტრასტული ფერით – ნათელით და მუქით გამოხატავს. ნათელი ფერი მასთან ძირითადად ფონად გამოიყენება, რაზეც

იოლი დასანახი და აღსაქმელია მუქი ობიექტების მოძრაობა, რაც ყველა ფილმში ინდივიდუალურად გაიაზრება.

„ბაკურხეველი ხევსურის“ მოქმედება ზამთარში ვითარდება. თოვლის თეთრი ფონი უფრო მკვეთრს ხდის პერსონაჟების სილუეტს და აქცენტი მოძრავ ობიექტებზე – ვანიასა და ქალებზე გადადის. არც ერთი მოძრაობარჩება ყურადღებისმიღმა. ფერების კონტრასტი ამ შემთხვევაში მოვლენების უკეთ აღსაქმელად გამოიყენება.

„ფილმში „ადგილმა“ ნათელ ფონად ისევ თოვლია გამოყენებული. თოვლზე მკვეთრად ჩანს საფლავის ქვები. ადგილი გასარჩევია მათი მოხატულობა, რასაც კადრის ხანგრძლივობა ემატება. ფერების კონტრასტი, „სუბიექტური პირდაპირი კამერა“, ვიზუალური გამომსახველობის ძუნწი ხერხები, მოსაუბრეთა ხმები საიქიოს ილუზიას ქმნის, თითქოს კონკრეტული საფლავიდან, კონკრეტული მიცვალებულის სული საუბრობს.

აღნიშნული ხერხებით – კადრების წყობისა და ფერის სიმკაცრე – ჩოხელს თითქოს ხელისხელჩაკიდებული მიჰყავს მაყურებელი, აჩვენებს მხოლოდ იმას, რაც აუცილებელია, მახვილს აკეთებს მხოლოდ იმ დეტალზე ან მოვლენაზე, რასაც წარმართველი ადგილი უკავია ფილმის აზრობრივ სტრუქტურაში. სხვაზე, ვერაფერზე ხერხდება ყურადღების გადატანა, რადგან რეჟისორი არ იძლევა ამის არც ნებას, არც საშუალებას.

გამომდინარე კინოენის თხრობის პრინციპიდან, მისი ფილმების ტემპორიტში თხრობითია. მათში არ არის სწრაფი მონტაჟი, კადრები ერთმანეთს აუჩქარებლად, თანაზომიერად ცვლიან, თითოეული მონტაჟური ფრაზის სიგრძე მისი ემოციური ხასიათით განისაზღვრება. გ.ჩოხელი არ იყენებს მძაფრ რაკურსებს, არც დიაგონალურ კომპოზიციებს, მისი ფილმების რიტმი ყოფითია, ობიექტური. მაყურებელში განცდის გამოსაწვევად მას ხელოვნურად არ შემოაქვს სხვა რიტმი. განცდას შინაარსობრივი პლანი ბადებს. შენელებული რიტმი მაყურებლის ყურადღებას კი არ აღუნებს, პირიქით

<sup>1</sup> ჩოხელის ინტერვიუ ნაშრომის ავტორთან ჩაწერილი 2002 წლის 17,18 მაისს



მღელვარება და ერთგვარი შფოთი შემოაქვს. ემოციამთელი ფილმის მანძილზე თანდათან გროვდება და ბოლოს „აფეთქების“ ეფექტს აღწევს.

გოდერძი ჩოხელის ფილმებში იშვიათად გვხვდება კონკრეტული დრო. დროსთან ერთად არ კონკრეტდება მოქმედების ადგილი. მითით შემოსაზღვრული ადვანსაყარი სამყაროს მიკრომოდელია, სადაც დრო არ არსებობს. დროსა და სივრცის იგნორირებით და მარადიული გადაუჭრელი პრობლემების შემოტანით ჩოხელი ფილმებს მითოსის ელფერს სძენს. რასაც მითოსური პერსონაჟების – ადგილის დედა, კაც-ირემი, სიკვდილი – არსებობა აძლევს დასრულებულ სახეს.

გოდერძი ჩოხელის შემოქმედების ყველაზე დიდი ღირსება კონკრეტული, თითქოს უმნიშვნელი ყოფითი ამბის ზოგადსაკაცობრიო პრობლემად გავსოგადების უნარია, რასაც აღწევს იმ ფილოსოფიური, განდგომილი აზრების წყობით, რომელსაც მთა ბადებს და რომელიც კოდირებულია ყოველი მითიელის კრედიტში.

მისი გმირები, პირველი შეხედვით, ჩვეულებრივი ადამიანები არიან. და ამდენად იმ თვისებების მატარებლები, რაც მოკვდავებს ახასიათებთ. ამ გმირებში არ შეიძლება მხოლოდ კონკრეტულად ხევისურის ან ქისტის დანახვა, რადგან პირველ რიგში ისინი ადამიანები არიან, ისეთები, როგორც გაჩინა ღმერთმა კონკრეტული ეროვნებისა და რალიგიური აღმსარებლობის გარეშე.

პრობლემის განზოგადების ამ ძალას ჩოხელი მისი კინოენის მახასიათებელი კო მონენტების, მეტაფორებისა სიმბოლოების საშუალებით აღწევს, რაც კიდევ უფრო გასაგებს ხდის მის „ვიწრო ეთნიკურ პრობლემას“ უკიდურესად შორეული რასისათვისაც კი. ეს არის სწორედ, ჩოხელისეული ერთიანი მსოფლიოს აღქმა, რომლის ცენტრშია ადამიანი, რომელიც ყველგან ერთიანი განცდით ცხოვრობს.

ამ სიმბოლოებში ერთ – ერთი მთავარი ელემენტია ბუნება – მზე, მთვარე, ვარსკვლავები, მთები. ბუნებას გარეული ფილოსოფიური და დრამატურგიული კონცეფციის ელემენტად იყენებს. ფილოსოფიურს იმდენად, რამდენადაც

ბუნება მარადიულია და მარადიული სულიერების ის პრობლემები, რომლებიც კაცობრიობას დასაბამიდან აწუხებს. დასაბამიდან დაწყურებს მთვარე დედამიწას – „მთვარეს ახსოვს ყველაფერი, მთვარე ილევა, მთვარე იცისება და მაინც ახსოვს. დასაბამიდან დღემდე იცის სულ ყველაფერი... ვინც კი დაადგა თუნდაც ერთხელ ვეხი ამ მიწას და მიწად იქცა, ახსოვს სუყველა. მთვარე თვითონ მახსოვრობაა“ (ხახმატის მთვარე). მთვარესთან ერთად მთაც „მახსოვრობაა“. მთა სამყაროს ჩარჩოა, რომელშიც მატარ-პატარა ტარაგედიები თამაშდება. პირველი დასაბამიდან დგანან. ყველაფერს ხედავენ, ყველაფერი ესმით, მაგრამ არაფერს ამბობენ. „რამ დაგამუნჯათ მთებო, რატომ არას მეტყვიოთ“? ისინი მაინც ჩუმად არიან, ყველაფერი იციან – პირველები შეეგებნენ ადამსა და ევას, პირველებმა იხილეს კაენის ცოდვა, იმათ კალთებზე აღხედა სოდომი და გომორა და იმათ კალთებზევე მოისპო ღვთისური ცეცხლით. წარღვნა გადაიტანეს, მაცხოვრის მოსვლას და ჯვარზე გაკვრას მდუმარედ უთავაფთვალბდნენ და მერე, როცა ყველაფერი ისევ თავიდან დაიწყო, ყველაზე დიდი საიდუმლო ამოიციეს – არაფერი არ იცვლება, ყველაფერი მხოლოდ მორდება. ისევ ატანენ შავ არაგვს ატმის დამტარებელს. ისევ აგორებენ მთიდან ჯულურაიას გრძელთხილობის ღამეს, ისევ მიათრევს მართა ცუცქუნაური შესაწირ ხბოს სალოცავში, ისევ ეზიდებიან მამუკას ქვებს. ხეობენ მაქციები, ივიწყებენ ღვთისკენ სავალ გზას, რადგან კაცის წესი ყოფილა ასეთი.

მთებსა და მთვარეს გოდერძი ჩოხელი თავის ფილმებში სუბიექტების, მთავარი მოწმეების და ამბის მთხრობლების ფუნქციას ანიჭებს. ყოველი ფილმის დასაწყისში მთა იწყებს თხრობას და ბოლოს თვითონვე ასრულებს. მთვარე კი რამდენჯერმე გამოჩნდება და უხმოდ ემოწმება ნაღვლიან ამბავს.

ჩოხელის ფილმებში არ გვხვდება მთელთაპოეზიისთვის დამახასიათებელი ბუნების თანაგრძნობის მომენტები. პირიქით, მასთან სრული სიმშვიდეა. არც ქარი გლეჯს ასწლოვან ხეებს, არც წვიმა ემუქრება წალეკვით სოფლებს. არც ტალახიანი არაგვი ანგრევს ხეობას.



ბუნების მოვლენებს ჩოხელი სულ სხვა დატვირთვას აძლევს: ეს არის სიჩუმე და განდგომა. იდილიურ სიჩუმეში პატარა ჩქამიც ადვილი აღსაქმელია. ამ პატარა ჩქამს კი ქარბზალზე მეტი ზემოქმედების ძალა აქვს ასეთ სიჩუმეში. ბუნების ხაზგასმული სიჩუმე კიდევ უფრო ამუქებს ტრაგედიებს, სიკვდილის და ტკივილის შერბნებას, რომელსაც ვერ გავეცევით მის ფილმებში – მზით განათებულ სივრცეში აკრავენ გვარზე ლუკას, იტაცებენ ადამიანს, კლავენ ახადილს, ჩალის ფსადლ ყიდულობენ ნიკორას, იარაღის ძალით იმორჩილებენ ხალხს. ისევე კონტრასტის გამოყენებით მაყურებელთა ყურადღება მთლიანად მოვლენებზეა კონცენტრირებული.

ფერებით მეტყველების მსგავსად ჩოხელი მრავალმნიშვნელოვან და ტრანსფორმატულ ფუნქციას ანიჭებს ხმოვან რიგში სიჩუმეს. „სიჩუმემ მინდა რომ იმოქმედოს. სიჩუმე სულიერებაა.“<sup>1</sup> სიჩუმე კიდევ უფრო მეტ დრამატიზმს მატებს ფილმებს „ადგილის დედა“, „ბაკურხვევი ხევსური“, „ადგილის ბატკანი“, „ცოდვის შვილები“. მაგრამ სრულიად ახალი ფორმით წარმოჩნდება ფილმში „მეკვლე“. აქ არ იგულისხმება ხმოვანი რიგის სიჩუმე, იგი საკმაოდ მოძრავია. საუბარია ხედვითი რიგის სიჩუმეზე – მიტოვებული სახლების, ნასოფლარების აუტანლად უიმედო სიჩუმეზე, დუმილზე, რომელიც განწირულ ყვირილად აღიქმება.

გ. ჩოხელი ფილმებში გვიჩვენებს იმას, რაც ნახა და განიცადა. იგი არ გვიხსნის, არც ასვენის. არ ერევა მოვლენებში. ჩოხელის ფილმებში იშვიათად გვხვდება მოვლენების სიტყვით გამოხატული შეფასებები. მხოლოდ ორ ფილმში გამოთქვამს თავის დამოკიდებულებას საქართველოს წარსულის მიმართ, ორივე შემთხვევაში მას რიტორიკის სახე ეძლევა და თვალშისაცემია მათი პლაკატურობა და ყალბი პათოსი – დაილოგი ერეკლე მეორესთან („ადგომა“), სტეფანესა და მასწავლებლის კამათი 70- წლიანი ცუდი ცხოვრების შესახებ; ეფერემას რეპლიკა საქართველოს მწარე ბედის გამო („სამოთხის გ... ები“).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჩოხელის როგორც კინორეჟისორის, სტილის ჩამოყალიბებაზე გავლენა მოახდინა მთის ბუნებამ. ჩოხელი მისი მიზამკვთ ქმნიდა ფილმებს და ისინიც გამოირჩეოდნენ ფორმისა და შინაარსისი ჰარმონიულობით – მარადიული პრობლემები იხსნებოდა სიმბოლოებით და მეტაფორებით; ტიპაჟების გულწრფელობა ზომიერებისა და რიტმის ზუსტი გრძნობა, მხატვრულ-დოკუმენტურობა, მოკლე მეტრაჟი ზუსტად ეხამებოდა იგავის თუ მისტიკის ჟანრს.

შემდეგ ეტაპზე, როგორც ჩანს, ეს კავშირი შესუსტდა. დოკუმენტური სტილისტიკით გადაღებული კადრების გვერდით თანდათან გაჩნდა პირობითი ეპიზოდები. საბოლოოდ, დოკუმენტური პრინციპი მხატვრული კინოს პრინციპებმა შეცვალა, მოკლე მეტრაჟი სრულად მეტრაჟმა, ტიპაჟი – პროფესიონალმა მსახიობმა, იგავი და მისტიკა – დრამამ. უცვლელი დარჩა გარემო და რეჟისორის გულწრფელობა.

ამის მიზეზი შეიძლება ისევე ჩოხელის სიტყვებში ვეძებთ: „გაზაფხული რომ დადგება, ერთი სული მაქვს მთაში გავიქცე, ბუნებასთან მივიდე ახლოს, დაველაპარაკო. ადრე ყოველ სამ დღეში გავრბოდი. ფასანაურში უნდა ავსულიყავი, ლოდზე დავმჯდარიყავი და არაგვისთვის მომესმინა. შემდეგ მოვწყდი და ქალაქის ტყვე გავხდი. ხასიათიც შემეცვალა, ვიდრინები, ჩემი სული ვერ პოულობს აქ შევას. ბევრი ტყუილია, ბორბტება, კაცის კვლა.“<sup>2</sup>

ქალაქის ტყვეობა ბუნებასთან, ფსევბთან კავშირის გაწყვეტა მის ფილმებსაც დაეტყო. მათგან გაქრა სილაღე, ჰაეროვნება, სიხარული. ისინი დამრთუწველად მოქმედებენ მაყურებელზე. ჩოხელის ფილმებითიუქოს „დამიმიდა“, თუმცაბოლო სურათები „სამოთხის გვირგვინი“ და „ლუკას სახარების“ ფინალი გვაფიქრებინებს, რომ რეჟისორის შემოქმედებაში ცვლილებებს უნდა ველოდეთ, რასაც ისევე თვითონ ადასტურებს „დღეს კომედიებისკენ მიმიწევს გული. ვწერ სენარებს, რომლებიც უნდა გადავიღო და დამიგროვდა სულ ტრ აგიკომედიები, „ბაკურხვევი ხევსურის“

1 ინტერვიუ გაჩოხელთან ჩაწერილი ნაშრომის ავტორის მიერ 2001 წლის 3,5 აპრილს

2 იხალვაში „სვედა სულის მარლია“ გაზ. ახალი ეპოქა №50, 2001 წელი

ტიპის. მე ხომ არ შემიძლია არ მოვკლა ვინმე. სენარებს არ ვაქვეყნებ, არ ვამბობ, ცუდად მაქვს დაცდილი. კარგად გამომდის ის რაც ჩემს თავშია მოხარშული და გზადაგზავკმნი“.<sup>1</sup> ჩვენ ისღა დაგვრჩენია, დაველოდოთ ახალ ფილმებს.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. გ. ჩოხელი – „ადამიანთა სევდა“, თბ. „მერანი“, 1986 წელი;
2. გ. ჩოხელი – „თევზის წერილები“, თბ. „საბჭოთა საქართველო“, 1989 წელი;
3. თ. ონიაური – „მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში“, თბ. „მეცნიერება“, 1967 წელი;
4. ვაჟა-ფშაველა – თხზულებანი, თბ. „საბჭოთა საქართველო“, 1987 წელი;
5. ი. კუჭუხიძე – „ღებოუგის ნაწარმოებთა პირველი საჯარო დათვალიერება“, „საბჭოთა

ხელოვნება“ №4, 1983 წელი;

6. ი. კუჭუხიძე – „თანამედროვე ქართული კინოს სტილის თავისებურებათა საკითხისათვის“, „საბჭოთა ხელოვნება“ #9, 1982 წელი;

7. ნ. ბალიაური – „ხევსურული ქრონიკები“, თბ. 1990 წელი;

8. ი. ხალვაში – „სევდა სულის მარილია“, „ახალი ეპოქა“ №50, 2001 წელი.

9. ინტერვიუ გოდერძი ჩოხელთან ჩაწერილი ნაშრომის ავტორის მიერ 2001 წლის 3,5 აპრილს და 2002 წლის 17,18 მაისს.

**რეცენზენტები:**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ოლღა თაბუკაშვილი;

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, დოცენტი ლელა ონიაური.

**REZIUME**

Individual peculiarities of the way of thinking and world perception distinguishes Goderdzi Chokheli from contemporary artist. These peculiarities are determined by mountains. Colours of the real world are alive, as for the role of sound and voices, they serve to a better perception of reality. His films are as brief as legends, fables, myths of mountain dwellers, without temporal and special implications. Controversial nature of the universe is ultimately reflected in Chokheli's films. He does not evaluate, he simply states facts, which gives impacts to absolutely different interpretations of his films. Despite the fact that almost all the films by Chokheli are shot on a color film, the director creates a contrasting effect of black-and-white by diminishing colors. His viewpoint is expressed by two contrasting colors – dark and light. Dark colors are mainly used as a basic background, which makes it easy to view and perceive the movement of dark objects that are interpreted individually in every film. Using the devices – the order of shots and austerity of colors – Chokheli allows his viewers to see only significant features, focusing on details and events that are crucial in the conceptual structure of his films.

In Goderdzi Chokheli's movies – characters, objects and natural phenomenon are of great importance.

<sup>1</sup> ინტერვიუ გოდერძთან ჩაწერილი ნაშრომის ავტორის მიერ 2002 წლის 17 – 18 მაისი.

მარიამ ჩუბინიძე

**ქართული  
სათეატრო  
ჟურნალისტიკა  
და  
მაცურებალი  
(1857-1879 წ.წ.)**

პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნებული მასალები თეატრის შესახებ თეატრის ისტორიის შესწავლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა. მისი დახმარებით მკითხველი იგებს არა მარტო კონკრეტული სპექტაკლის თაობაზე, არამედ იმასაც, თუ რა მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს თეატრს ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური, საზოგადოებრივი თუ კულტურული ცხოვრების ფონზე. თუმცა, გარდა ამისა, სათეატრო ჟურნალისტიკა უკვე თავისთავად დასრულებული პროფესიაა და არა თეატრის მხოლოდ ერთგვარი „დამატება“. ამგვარად, საინტერესოა თავად ეს პროფესია, მისი თითოეული შემადგენელი ნაწილი – პრესის დანტერესება თეატრით, მიმოხილველთა ინტერესების კონკრეტული ობიექტები (დრამატურგი, მახიობი, მაცურებელი), შეფასების ხერხები – ზიროვნებისა და წერის სტილი, სტატიების მიცულობა, მათი ადგილი ჟურნალ-გაზეთებში და კონკრეტულ შემთხვევაში მათი მნიშვნელობა.

ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკა სათავეს მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში იღებს. ვინაიდან, ამ პერიოდში საქართველოში

არსებული პოლიტიკური რეჟიმის ფონზე ქართველი საზოგადო მოღვაწეების მცდელობების მიუხედავად, შეუძლებელი აღმოჩნდა რამდენიმე ქართულენოვანი გამოცემის ერთდროულად არსებობა. ამიტომ სათეატრო ჟურნალისტიკის საწყისებზე საუბრისას (გამომდინარე ქართული პრესის არასტაბილური მდგომარეობიდან), ჩვენ ვცდებით 50-იან წლებს და მიმოვიხილავთ შემდგომ, დაახლოებით სამ ათეულ წელიწადს.

ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკის ჩვენთვის საინტერესო პერიოდზე მსჯელობისას, ცხადია, უნდა გავითვალისწინოთ, რა ხდება ქართულ თეატრში ამ წლებში. 1850 წელს დაარსდა და მალევე დაიხურა გ. ერისთავის თეატრი. ამის შემდეგ, ოც წელიწადზე მეტხანს ქართველი სცენისმოყვარეები თბილისში და საქართველოს სხვადასხვა ქალაქსა თუ სოფელში მეტნაკლები აქტიურობით წარმოადგენენ სპექტაკლებს. ამ დროს პრესა აკვირდება და წერს თითოეულ მათგანზე. ჟურნალისტების მიერ თეატრის ეროვნულ-იდეოლოგიური მნიშვნელობის (ენის, ეროვნული თვითმყოფადობის დაცვა, განათლების საკითხები) გაანალიზებით, მაცურებელში ესთეტიკური მოთხოვნილებების ზრდის გათვალისწინებით, საზოგადოების მოწინავე ნაწილისთვის ნათელი ხდება, რომ დროული და აუცილებელია პროფესიული თეატრის დაარსება. თუ რა როლი ითამაშა მუდმივმოქმედი თეატრის შექმნაში ქართულმა პერიოდულმა პრესამ, ეს ქართული თეატრის ისტორიაში ცნობილი ფაქტია, თუმცა, ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკის პირველი პერიოდი იმიტოვავს საინტერესო და მნიშვნელოვანი, რომ მან ამ დროის მანძილზე შესძლო პროფესიული თეატრის მაცურებლად გაეზარდა საკუთარი მკითხველი, რომელთაგან ბევრს ამა თუ იმ გამოცემის წაკითხვამდე არც კი გაეგონა თეატრის შესახებ.

პრესა, როგორც მედიატორი, პირველ ეტაპზე მკითხველის თეატრში მიზიდვითაა დანიტერესებული. ეს პროცესი 1879 წლამდე (მუდმივმოქმედი თეატრის დაარსებამდე) თანმიმდევრულად ხორციელდება. ჟურნალისტები სხვადასხვა საშუალებას იყენებენ იმისათვის, რომ მკითხველი (პოტენციური მაცურებელი) თეატრში სიარულს მიაჩვიოს, მასზე ფიქრისთვის განაწყოს და საერთოდაც ის მათ ცხოვრებაში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენად აქციოს.

ერთ-ერთი პირველი ასეთი ხასიათის

„თეატრი და სხეულები“ № 2

წერილი ჟურნალ „ცისკრის“ — „სალაყობს ფურცლებზე“ გამოქვეყნდა. „მოლაყებ“ (მ. თუმანიშვილი) გამოაქვეყნა სტატია, სადაც დაწერილობით მიმოიხილავს ქალაქში არსებულ ყველა გასართობს. წერილს ასე ამთავრებს: „დავხედე სათისა და იყო მერვე. საჩქაროდ გავემზავრე თეატრში. მაგრამ კმარა ამდენი ლაყობა... ზოგი კვლავ იყოს. მეტადრე ხომ იცით თეატრი ჩემი ბოძონია, იმზე გადამიგია ჩემი სიცოცხლე, იქ მიტირნია, იქ მიციანია, იქ დავმტკბარვარ — დარჩეს თეატრი შემდეგ ფურცლებამდის“!

წერილის ავტორი თითქოს ეთამაშება მკითხველს. ვრცლად მიმოიხილავს ქალაქურ გასართობებს, და ბოლოს, მხოლოდ ერთი, თითქოს ზოგადი აზრით სრულიად ცვლის როგორც საყოფარი, ასევე მკითხველს ინტერესის საგანს. უცებ აღმოჩნდება, რომ ამ წერილში უმთავრესი ის საკითხები კი არ ყოფილა, რაზეც ჟურნალისტმა ამდენი „ოლაყება“, არამედ ის, რაზეც მან საერთოდ ვერ მოასწრო საუბარი, ანუ თეატრი, და ამას მკითხველი შესანიშნავად გრძობს.

ამ სტატიაში ჩვენ უკვე ვხვდებით ჟურნალისტურ ინტრიგას და ჩვენთვის ნათელი ხდება, რომ როდესაც ჟურნალისტმა ზუსტად იცის, თუ რა საკითხზე სურს მიაყროს მკითხველის ყურადღება, მაშინ კარგად მოფიქრებული ინტრიგა მხოლოდ სწორად გამიზნული ჟურნალისტური ხერხი ხდება, რომელიც ამავე თვისების მეტნაკლებად მატარებელ მკითხველს საკითხის მიმართ ინტერესს უჩენს. შემდგომ, ჩვენ დავინახავთ, რომ „მოლაყების“ ეს ჩანაფიქრი ზუსტად „მოხვდა“ მიზანს.

ამის შემდეგ „ცისკრის“ რამდენიმე ნომერი იგი გამოვიდა, რომ მასში „მოლაყების“ მიერ შეპირებული სტატია არ აღმოჩნდა (შესაძლოა, ესეც ამ გამოწვევის გაგრძელება). როგორც ჩანს, ერთ-ერთი მკითხველი ი. ბერიძე ამ ფაქტმა საკმაოდ გაანაწყენა და ჟურნალის მეთაურ ნომერში რედაქციამ მისი წერილი გამოაქვეყნა. წერილის ბოლოს იგი წერს, რომ გაახარა „სალაყობს ფურცლის“ დანახვამ „მაგრამ რა რომ, დიდის მოუთმენლობით ამოვიკითხე წინასიტყვაობა და არა მიმხედი იმისა, მინაც კიდევ ჩაუბრძინე პირველ ფურცელს; უეცრად ხელები ჩამომცვივდა და

წიგნი გამვარდა ხელიდან. „თეატრი, თეატრი, სად არის თეატრი?“ — ვიძახდი გაგვიტეხულივით, რატომ არ აღასრულა პირობა? რატომ არ მოგვითხრა მამრების მკითხველთ აშბავი თეატრის წარმოდგენებათა?“<sup>2</sup>

ბერიძის ამ წერილში, სადაც პირველ რიგში კარგად იგრძნობა ერთ-ერთი რიგითი მოქალაქის დანტრუსება თეატრით, ვხვდებით ერთ საყურადღებო შენიშვნასაც. საქმე ეხება ჟურნალში სათეატრო ცხოვრების შესახებ გამოქვეყნებული სტატიების სიმწირეს და ამ სტატიებშიც, თეატრით, როგორც მხოლოდ საზოგადო პრობლემით დანტრერსების ტენდენციას, როდესაც მათში თითქმის არ საუბრობდნენ მსახიობებზე, მაყურებელზე, დრამატურგებზე და ა.შ.

დღეს, თანამედროვე მკითხველმა უკვე კარგად იცის, რომ ეს პროფესიული კრიტიკის დანიშნულებაა და ნაკლები კავშირი აქვს იმ სფეროსთან, რის წარმომადგენლადაც ამ შემთხვევაში, გვევლინება „მოლაყებ“. ეს პუბლიცისტიკაა, რაც ითვალისწინებს სწორედ საზოგადოებრივი საკითხების წინ წამოწევას. იმდროინდელ ქართულ ჟურნალისტკაში ეს, მართალია პირველი ცდებია ამ თანრში, მაგრამ საკმაოდ მაღალი პროფესიონალიზმით წარმოდგენილი, რის მიზნადაც შეგვიძლია დავასახელოთ იმდროინდელი ქართველი საზოგადო მოღვაწეების განათლების მასშტაბი და საზღვარგარეთის, განსაკუთრებით კი რუსული პრესის გამოცდილების ცოდნა.

მაყურებლის თეატრში მიზიდვას განსხვავებული ხერხით ცდილობს 1861 წელს დიმიტრი ბაქრაძე. „წიგნი მინერილი რედაქტორთან“ რეპორტაჟულ ხასიათს ატარებს და მოგვითხრობს ქუთაისში საქველმოქმედო მიზნით წარმოდგენილი საექტაულის „გაყრის“ შესახებ. აღწერილია სცენისმოყვარეთა მზადების პროცესი. ამ შემთხვევაში, ჩვენთვის საინტერესოა „გაყრის“ ფინალური სცენის დანვრელობით აღწერა, რომლის საშუალებით დღესაც კი შეგვიძლია ნაწილობრივ წარმოვიდგინოთ, თუ რა განწყობა სუფევდა ქუთაისის ერთ-ერთ კლუბში 1861 წლის 3 მარტს: „დაბოლოება წარმოდგენისა იყო მოსაწონი. ქორწილი, მაყურელი სიმღერა, პატივდღის შემოყვანა, უცხოდ რომ იყო თეთრად ჩაცმული და შექმული დავარაყებულის იალჩითა. ლეკური

1 „მოლაყებ“ — „ცისკარი“ 1858 წ. №1

2 ი. ბერიძე — ჟურნალი „ცისკარი“ 1858 წ. №10.



შემდეგ მილოცვისა და დასასრულ ქალა და კაცთაგან სიმღერითვე წარმოთქმა შეცვლილსა ლექსისა, რომელშიც ავტორის მაგიერ ისინი უჩვენებენ „გაყრის“ საგანსა და ითხოვენ შენდობასა ნაკულოვანებისა<sup>1</sup>.

ამგვარად, დ. ბაქრაძე არ ცდილობს თავისი თანამედროვე ავტორების მიბაძვას. თეატრის აღმზრდელი მნიშვნელობაზე არ საუბრობს. მკითხველის ყურადღებას თუფრო სპექტაკლის ესთეტიკური მხარისკენ მიაპყრობს. ის ზუსტ ვაფლას ავითებს ქართველი მასურებლის ემოციურ ხასიათზე და სპექტაკლზე წერისას, სწორედ, ზემოაღნიშნულ სცენას გამოყოფს განსაკუთრებით. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „გაყრა“ ის პიესა იყო, რომელიც იმ დროს სავალდებულოდ იდგებოდა. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ წერილის მკითხველი, სამომავლოდ, აუცილებლად დაელოდებოდა „გაყრის“ მომდევნო წარმოდგენას. ასევე დიდი იქნებოდა ცდუნება იმ „კარტინის“ ხილვისა, რომლის შესახებ „თერგდალეული“ (კ. ლორთქიფანიძე) 1862 წ. №6-ში წერს. მიმოიხილავს რა სხვადასხვა ქალაქურ სანახაობას, ასკვნის, რომ მათზე გაცილებით საინტერესოა თეატრი: „აბა ერთი დაუვივრდით, ვისაც თქვენგან თეატრი უნახავს და წარმოიდგინეთ კი პირუთვნელად გიორგი ერისთავის მელოდრამაში „შუმლილი“, საცა გიყი ქალი შავ კაბაში თმა გაშლილი მღერის და ლაპარაკობს. მე არა მგონია, ქართველისთვის ამაზე მეტი კარტინა ვინმე მოძებნოს“<sup>2</sup>.

ამ სიტყვების შემდეგ, მკითხველში, ცხადია, უნდა გაჩნდეს ინტერესი და სურვილი ასეთი სანახაობის ხილვისა. საინტერესოა ის, რომ ჩამოთვლილ თვალსაჩინო გასართობებს „თერგდალეული“ თვითონაც ასევე სახიერ სურათს უპირისპირებს და არა, მაგალითად, რაიმე ზოგად მწრს ან მხოლოდ საკუთარ, თოვრიულ მოსაზრებას, რასაც შეიძლება გაელზიანებინა და საწინააღმდეგო დამოკიდებულებით განეწყოს მკითხველი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ავტორი მკითხველს უკვე საკუთარ თანამოაზრედ ხდის, გარკვეულ ავტორიტეტად (დაავტორდით, ვისაც თქვენგან თეატრი უნახავს) და ამგვარად, ყოველგვარი დიდაქტივის გარეშე ურჩევს ეროვნული თეატრისთვის

ყურადღების მიქცევას. ის მკითხველს მასწავლებლობრივ მნიშვნელობასა და ეროვნულ თვითშეგნებებზე უფლებს სიტყვას.

1874 წელს, გავთ „დროებაში“ „მეველე“ (დ. მიქელაძე) მასურებელს თეატრი და მისი მნიშვნელობა სრულიად განსხვავებული კუთხით წარმოუდგინა. მკითხველის ყურადღებას იპყრობს უკვე წერილის სათაური: „რა იქნება ჩვენთვის ქართული თეატრი?“ (ესეც ერთ-ერთი ჟურნალისტური ხერხი, რომელიც ქართულ ჟურნალისტიკაში, სხვა, უფრო საინტერესო მაგალითებითაც გამოვლინდა). ავტორი თავის პუბლიცისტურ ნაწერში აღნიშნავს, რომ გ. ერისთავის თეატრის დაარსების წლებში ნაკლები რაოდენობით იყიდებოდა „სათამაშო ქალაქი“, იკლო ლოთობამ, სისხლის სამართლის დანაშაულებამაც. „მეველე“ ამას თეატრს უკავშირებს და თვლის, რომ ის ზნეობის ამაღლების ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებაა.

წერილი იმ მხრივაც საინტერესოა, რომ მასში ვხვდებით ჟურნალისტის მიერ სტატიკური მონაცემების ცოდნას. ამ პერიოდში ქართველი პუბლიცისტიკა უკვე ხშირად და მონაწილად იყენებდა თვითანთ ნაწერებში სტატიკურ მონაცემებს, რომლებიც „მათთვის ძირითადი მამტიკცებელი საბუთია“<sup>3</sup>. ამ შემთხვევაშიც ავტორი მიმართავს მას თეატრის საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე სასაუბროდ. როგორც ვხედავთ, ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკა სოციოლოგისადაც კი მიმართავს, როდესაც მუდმივმოქმედი დასის შექმნის აუცილებლობაზე წერს.

პუბლიცისტიკისა და ზოგადად, იმდროინდელი ქართული ჟურნალისტიკისთვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ ფორმას ვხვდებით „ციკარში“ 1865 წ. №4. ეს არის პირადი წერილები, რომლებიც ზოგჯერ საკმაოდ მძაღრ ხარისხის იყო და უბრალოდ, გვერდების შესავსებად იყენებდნენ. მათზე „თერგდალეული“ კრიტიკულად აღნიშნავდა, რომ „ჩვენი „ციკარი“ შეიქმნა ფოჩტის მაგიერიო“<sup>2</sup>. თუმცა არსებობდა გამონაკლისებიც და ამ ჟანრსაც დაგვიტოვა რამდენიმე საინტერესო ნიმუში. ერთ-ერთი სწორედ ზემოაღნიშნული წერილია, უცნობი ავტორის, მინერალი მძისაძემი, რომელიც საქართველოში არ იმყოფება

<sup>1</sup> დ. ბაქრაძე, „წიგნი მწერელი რედაქტორთან“. ჟურნალი „ციკარი“, 1861 წ. №3.

<sup>2</sup> „თერგდალეული“. „ახალი ამბები“. ჟურნალი „ციკარი“, 1862 წ. №6.

<sup>3</sup> ალ. კალანდაძე, „ნარკვევები ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიიდან“. „საბჭოთა საქართველო“. 1965 წ. გვ. 209.

და ინტერესებს ქართული თეატრის ამბავი. ადრესატის ინტერესების სფეროდან გამომდინარე, ცხადია, რომ უცნობი ავტორის წერილი პირადი მიმოწერის ფარგლებს საგრძობლად დასცილდება. როდესაც წერილს გავეცნობით, მივხვდებით, რომ ეს ფორმა ავტორმა შეგნებულად აირჩია, რათა ამით ოდნავ მაინც შეერბილებინა ის მკაცრი ტონი, რასაც იგი მკითხველის მიმართ გამოთქმულ საყვედურსა და მოსაზრებაში აქლავებს. ერთგვარი სოციოლოგიური დაკვირვების ელემენტებს ეს წერილიც შეიცავს. ვარდა ამისა, აქვე ვხვდებით ავტორის მიერ ქართველი მაცურებლის „ცნობიერი ხასიათის ცოდნას. საქმე ეხება მათ მიერ იტალიური ოპერითა და რუსული სპექტაკლებით გადაჭარბებულ დაინტერესებას. წერილის ეპიგრაფად ქართული ანდაზა აქვს ნამძღვარებული, რომელიც გარკვეულ მინიშნებას უკვე გვაძლევს მის პრობლემატიკაზე: „მამის სული მამინაცოდისას ფიცულობდაო“ — ამბობს ქართული ანდაზა. ავტორი, რომელიც მაცურებლის ამ მოზახვე საუბრობს და არ ერიდება მის მხილებას, მოვლენის საბოლოო შეფასებაშია დაუნდობელი: „ქართული წარმოდგენის უკადრისობა ქართველისაგან არის თავის თავის მასხარად ავდება“.<sup>2</sup> ეს სიტყვები ასამაგად მწვადა და მნიშვნელოვანი ხდება, თუკი გავითვალისწინებთ ქართული საზოგადოების ასეთივე დამოკიდებულებას ქართული ლიტერატურის, ენის მიმართ.

იტალიური ოპერისა და რუსული თეატრის მიმართ ქართველთა ინტერესს სხვაგვარ შეფასებას აძლევს „ანჩისხატისუბნელი“ (პ. უმიკაშვილი) თავის სტატიაში და მას მაცურებლის ესთეტიკური მოთხოვნილებებით ხსნის. სხვა ავტორებისგან განსხვავებით, იგი, ასე ვთქვათ, მაცურებლის მხარეს ირჩევს და თვლის, რომ პირველ რიგში, ჯერ თეატრი უნდა დადგეს სათანადო დონეზე, რათა დაიმსახუროს მაცურებლის ყურადღება: „ჩვენი მაცურებელი პუბლიკა ხედავს იტალიურ ოპერას, რუსულ სპექტაკლებს, თვალი და ყური სავაძოდ გახსნილი აქვს. თუ გინდათ, რომ დასაცინარი არ გახდეთ, მაშასადამე, იმათ დასაკმაყოფილებლად წარმოდგენის გაუმჯობესება საჭირო“.<sup>3</sup> ასეთ შემთხვევაში ავტო-

რს მაცურებელი უკვე სხვა „განზომილუ ბაში“ გადაყავს. მართალია, ირიბი ფორმით, აქაც მთავარი თეატრია, მისი უკეთ მოწყობა, მაგრამ ერთი შეხედვით (ან ერთი ნაკითხვით), მაცურებელი გრძნობს თავის მნიშვნელობას თეატრისთვის. მას, ამჯერადაც, იმას კი არ შეახსენებენ, რომ თეატრი მისი სულიერი თუ გონებრივი აღზრდისთვის აუცილებელია და ა.შ. არამედ, მას უკვე თავად თვლიან ანგარიშგასანევე მოვლენად. ეს კი მკითხველზე მაგთრად მოქმედებს.

მოუხედავად იმისა, რომ „დროებას“ და მოგვიანებით დაარსებულ ჟურნალ „მნათობს“ ბევრ საკითხზე და მათ შორის თეატრზეც ხშირად განსხვავებული მოსაზრებები ჰქონდათ, რაც არაერთხელ გამხდარა მათ შორის პოლემიკის გამართვის მიზეზი. ცხადია, არსებობდა საკითხები, რაშიც ისინი ერთსულოვანი იყვნენ. ჩვენს მიერ შემოაღნიშნულ წერილს მოყვა ნ. ავალიშვილის წაწერი ჟურნალ „მნათობში“, სადაც ის მაცურებლის მნიშვნელობაზე აგრძელებს საუბარს. წერილში „თეატრის მნიშვნელობა“ ავტორი განსხვავებულს თითქოს არაფერს ამბობს, წერს თეატრის საქანანათლებლო მნიშვნელობაზე, მაგრამ აქ აღსანიშნავია წერილის დასაწყისში ავტორის მინაწერი: „ვუძღვნი ჩვენს მოწინავე საზოგადოებას“.<sup>4</sup> თუმცა, შემდგომი სტატიიდან გამომდინარე, ჩვენ მივხვდებით, რომ ეს არ გახლავთ საზოგადოების მხოლოდ გარკვეული („მოწინავე“) ნაწილისადმი მიმართული სიტყვები. წერილი ეკუთვნის მთლიანად ქართველ ხალხს და გაჯერებულია მათდამი ლოიალური განწყობით. ეს კონტრასტი (მინაწერისა და წერილის შინაარსს შორის) მკითხველს თითქოს სამომავლოდ ახალი ცხოვრების წესზე დაფიქრებას სთავაზობს — გექნებათ თეატრი? მაშინ თქვენ სრული უფლება გაქვთ მოწინავე საზოგადოება გერქვათ. ეს ერთგვარი გამოწვევაა.

როგორც დავინახეთ, პირველმა ქართულენოვანმა ჟურნალ-გაზეთებმა თავიდანვე მიაქციეს ყურადღება თეატრალური მაცურებლის კულტურის ჩამოყალიბებას. პირველ ეტაპზე ჩვენ, უფრო ხშირად ვხვდებით ისეთი ხასიათის წერილებს, სადაც ავტორები მაცურე-

1 „თერგდალეული“ — ჟურნალი „ცისკარი“. 1862 წ. №4.

2 „ქართული წარმოდგენა ტფილისში“. ჟურნალი „ცისკარი“, 1865 წ. №4.

3 „ანჩისხატისუბნელი“. „ფელეტონი“, გაზეთი „დროება“, 1869 წ. №40.

4 ნ. ავალიშვილი. „თეატრის მნიშვნელობა“. ჟურნალი „მნათობი“. 1869 წ. №7-8.

ბლისთვის თეატრის მნიშვნელობაზე მსჯელობენ, თუმცა მოგვიანებით დავინახავთ, რომ უკვე თვითონ მაყურებელი ხდება არანაკლებ მნიშვნელოვანი.

ამჯერად ჩვენ მოკლედ მიმოვიხილეთ ის რამდენიმე წერილი, სადაც ავტორები უშუალოდ მაყურებლის პრობლემას აყენებენ. ეს ქართული სათეატრო ჟურნალისტიკის მოღვაწეობის მხოლოდ ერთი სფეროა იმ მრავალთაგან, რომელთა საფუძვლიანმა ჟურნალისტურმა კვლევებმა საბოლოოდ საფუძველი ჩაუყარა ქართულ პროფესიულ თეატრს.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. „მოლაყბე“ – „სალაყბოს ფურცელი“, ჟურნალი „ცისკარი“ 1858 წ. №1.
2. ი. ბერიძე, „მოლაყბისადმი“, ჟურნალი „ცისკარი“, 1858 წ. №10.
3. დ. ბაქრაძე, „წიგნი მიწერილი რედაქტორთან“, ჟურნალი „ცისკარი“, 1861 წ. №3.
3. „თერგდალეული“ „ახალი ამბები“,

4. „თერგდალეული“ – ჟურნალი „ცისკარი“ 1862 წ. №4;
5. „ქართული წარმოდგენა ტფილისში“, ჟურნალი „ცისკარი“, 1865 წ. №4;
6. ანჩისხატისუბნელი „ველეტონი“, გაზეთი „დროება“ 1869 წ. №40.
7. ნ. ავალიშვილი, „თეატრის მნიშვნელობა“, ჟურნალი „მნათობი“, 1869 წ. №7-8.
1. ალ. კალანდაძე, „წარკვევები ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიიდან“. „საბჭოთა საქართველო“. 1965 წ.

**რეცენზენტები:**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ვასილ კვინაძე,  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
დოცენტი გიორგი ჩართოლანი

# РЕЗЮМЕ

Статьи, напечатанные в периодических изданиях, один из значительных путей обучения истории театра. Однако, театральная журналистика, уже завершенная профессия, а не своего рода „дополнение“ к театру.

Грузинская театральная журналистика берет начало со второй половины 19-го века. На фоне политической ситуации, существующей в тот период, несмотря на усердия грузинских общественных деятелей, оказалось невозможным одновременное существование нескольких грузиноязычных изданий. Поэтому, во время беседы о начале грузинской театральной журналистики, исходя из нестобильного положения, мы минуем 50-ые годы ис обозреваем следующих, приблизительно, три десятка лет.

Когда мы беседуем об инересующем нас периоде театральной журналистики, разумеется, должны вспомнить, что происходит в эти годы в грузинском театре. В 1850 году создался и вскоре закрылся театр Г. Эристави. После этого больше двадцати лет грузинские любители сцены в Тбилиси и разных уголках Грузии большей или меньшей активностью ставили спектакли. Пресса наблюдает за ними и пишет о каждом из них. Проанализированием журналистами обобщенного национально-идеологического значения театра (защита языка и национальности, вопросы просвещения) и учетом роста эстетических потребностей зрителя, для них становится очевидным, что настало время и необходимости для создания профессионального театра. В истории грузинского театра хорошо известен роль грузинской прессы в формировании профессионального театра 1879 года. Хотя первый этап грузинской театральной журналистики интересен и значителен и тем, что она на протяжении этого времени смогла из своего читателя воспитать зрителя профессионального театра, многие из которых до чтения того или иного издания, понятия не имели о театре.

В прессе того периода сначала встречаем публикации такого характера, где авторы беседуют о значении театра для зрителя, хотя позднее увидим, что сам зритель становится значительным.

Обозреваемом нами в нескольких письмах, авторы ставят непосредственно проблему зрителя. Эта только одна сфера деятельности театральной журналистики среди тех многих, основательные журналистские исследования которых в конечном счете обосновали грузинский профессиональный театр.

ვახსტანვ კუნცევ-

ბაბაშვილი

დასავლეთ

გერმანული

კინოსელოგია

1945 წლიდან -

რეალოგის

ახალი ხედავ

გერმანული კინოსელოგია პირობითად შეიძლება დაიყოს 4 ძირითად პერიოდად. 20-ან წლებში, კინოსელოგიაში ხმის მოსვლამდე, გერმანულმა ექსპრესიონიზმმა დაამტკიცა, რომ მოძრავი სურათები არა მხოლოდ გართობაა, არამედ უდიდესი ხელოვნება და სულაც არაა აუცილებელი გაიყოს ეს ორი მცნება. მესამე რეიხის დროს პროპაგანდის მინისტრი გებელსი და რეჟისორი ლენი რიფენშტალი ფაშისმის სამსახურში ქმნიდნენ ნამდვილ შედეგებს. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ფილმები პოლიტიკური და იდეოლოგიური ხელოვნება იყო, ისინი უმაღლესი ხელოვნების ნაწარმოებად რჩება.

პიტლერის კაპიტულაციის 20 წლის შემდეგ, როდესაც ახალი თაობები აღარ ატარებდნენ თავიანთ მხრებზე ომის სიმძიმეს, გერმანიამ ახალი ტალღით გაჩნდა მოდერნიზმი. მთელს

დედამიწაზე სახელები გაითქვეს პერტინენცია ფასბინდერმა და ვენდერსმა და მათთან კიდევ მრავალი წელი ასოცირდებოდა ახალი გერმანული კინო.

მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ ოდესღაც სახელგანთქმული გერმანული კინოსელოგია დავიდა უბრალო გართობის დონემდე. მხოლოდ 60-ანი წლებიდან იწყება ალორძინების ახალი დასავლეთ გერმანული კინოს ალორძინების პერიოდი.

თავისი ისტორიის მანძილზე ყველა ერთი ყალიბდებოდა გარკვეული ფსიქოლოგიური მიდრეკილებები, რომლებიც სოციალურმა მიზნებმა წარმოშვა და ისინი მერეც აგრძელებდნენ არსებობას.

პოლიტიკური სისტემების წგრევას თან სდევს ფსიქოლოგიური სისტემების მოშლა და გამეფებულ არეულობაში ადამიანში ღრმად ფესვებგადგმული მიდრეკილებები აღვილად პოელობენ ხელსაყრელი ნიადაგს და რამდენადაც არასასურველი არ უნდა იყოს ეს, თავისუფალ გამოვლინებას პოევენ.

არაფერი, არც კინო, არც სხვა ხელოვნება, არც ერთი ახალი მიმდინარეობა, ან მორიგი რენესანსი არ აღმოცენდება ცარიელ ადგილზე. ყველაფერს აქვს თავისი, თუნდაც დანგრეული საფუძველი, რომელზეც უკვე არსებობს ისტორიული, პროფესიული და ფსიქოლოგიური გამოცდილება. ეს შესწავლილი უნდა იქნას, იმისათვის, რომ არ განმეორდეს ინდივიდუუმის ან მთელი ერის მიერ დაშვებული შეცდომები.

როდოღოფ არნეიმი შენიშნავდა: „იმზე თუ როგორ იქნება ჩვენი საქმე, დამოკიდებული იქნება როგორ ექნება საქმე კინოს“-ო.1 ("Film-Kunst", 1949, გვ. 12)

ომისწინა პერიოდში გერმანული კინონაწარმოება მართლაც, რომ მძიმე კრიზისს განიცდიდა. სამამულო პროდუქცია იმდენად უმნიშვნელო იყო, რომ ვერ უწევდა წინააღმდეგობას იმ უცხოურ ფილმებს, რომლებიც ჭარბად იყო კინოთეატრების ეკრანებზე. ომმა სწრაფად შეცვალა ეს სავალალო მდგომარეობა და სამამულო კინონაწარმოება გაანთავისუფლა უცხოური კონკურენციის ზენონისგან. როგორც კი საზღვრები დაიხურა გერმანული კინო დარჩა მხოლოდ გერმანელი პროდიუსერების განვარტულებებში, რომლებიც თავს იმტვრევდნენ იმაზე თუ როგორ მოეხერხებინათ, რომ საკუთარი ძალებით დაეკმა-

„აქაქნი და სხვა“ № 2



ყოფილებინათ შიდაბზრის მოთხოვნილებები. მოთხოვნილებები კი ძალიან დიდი იყო.

ქალაქების კინოთეატრების გარდა ის ურჩევს მოძრავი საშუალო კინოთეატრები, რომლებიც ფრონტის საზღვრებში მოძრაობდნენ ახალ ფილმებს მოითხოვდნენ.

ომისშემდგომი პერიოდის გერმანული კინოს დახასიათება შეიძლება დაიწყოს ფრანკთი „და ისევ კალიგარი...“ ეს ერთგვარი ფრანკფურტის იმ სამი „ნანგრევების ფილმის“ („Trümmerfilme“) სახელწოდებისა, რომლებიც ერთიმეორის მიყოლებით გაჩნდა ეკრანებზე: „და ჩვენ ზემოთ ცა“, „და ჩვენ ისევ შევცდებით“, „და ისევ 48“.

ალანინშავია, რომ იმ 40 ფილმიდან, რომლებიც 1946 – 1948 წლებში იქნა გადაღებული - სამი ინჟებოდა სიტყვით „და“.

არც სხვა ფილმების საქმე იყო უკეთესად: „სადაც ბერლინი“, „ყოველდღიურობაში“, „ფილმი სახელწოდების გარეშე“, „გუშინსა და ხვალს შორის“, „გზა ორნათებისკენ“, „დავარგული სახე“, „შორი გზა“.

ფილმების სახელწოდებაც კი იმაზე მიგვიჩვენებს, რომ იმ პერიოდში ადამიანებმა ერთმანეთს ვერაფერად დაეკარგეს ორიენტაცია დროსა და სივრცეში.

ამ ვაკუუმში საყრდენი პუნქტი გერმანიაში უკვე არსებულ აღიარებულ ფასეულობებთან დაბრუნება იყო. კინოში ეს იყო ექსპრესიონისტული ფილმი, რომელიც გერმანული ტრადიციებიდან გამომდინარეობდა.

უღიმამო ექსპრესიული ეპიზოდები – ეს იყო გერმანული ინტელიგენციის სპეციფიური ისტორიული პასუხი ომზე და ომისშემდგომ პერიოდზე, ეს არის საეჭვო პასუხი, რომლის გამოვლენაც მომავალს არაფერს სასიკეთოს არ უქადადა. თავისი სტილით კალიგარიზმი იყო უპირატესი მიმართულება „ნანგრევების“ ფილმებისა და ეს ფორმალური ელემენტი უფრო მეტად მეტყველებს ომისშემდგომი დროის სულიერ და გონებრივ ლანდშაფტზე, ვიდრე აღორძინების იმ პათოსზე, რომელიც სურათების ბოლოს შეიმჩნეოდა.

ენო პატალასი პესიმისტს ომისშემდგომი გერმანული კინოს „ნანგრევების“ ფილმებში ახასიათებს როგორც უგემოვნებოს. ამის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია პირველი ფილმი „ნანგრევების“ ფილმების სერიიდან „მკვლელები ჩვენს შორის“ („Die Mörder sind unter uns“ 1946 წ. რეჟ. ვოლფგანგ შტაუდტი).

ნანგრევებისა და დაბომბილი გზების ლანდშაფტის კადრებს ცვლის ძალადობრებ მეტაფორული კადრები, რომელთა განათება და გაღება პავლიონში ხდებოდა. სინამდვილე კი სტილიზებული და შემოსილი, კულისებს მიღმა რჩება. გროტესკული ჩრდილები ფარავს დაბომბილი სახლების კიბეებს, მაიმუნის სარკეები იმსხვრევა, კამერა თავშეკავებულია და ფილმის რენდგენი ეფექტური მუქნათელი ფილმისა.

კოიტნერის ფილმში „იმ დღეებში“ („In jenen Tagen“ 1947წ.) შვიდიდან მხოლოდ ერთ ეპიზოდშია ექცენტრიული. ფილმის მოქმედება ხდება 1932 წელს და ფიქტიური მხზრობელია ჩვეულებრივი მანქანა.

„ნება მიბოძეთ – ნათქვამია ფილმში – ჩემი გემოვნების რამდენიმე არაადამიანური ისტორია მოგითხროთ. უფლება მომეცით ობიექტურად, კომენტარებისა და უგულობის გარეშე, ის როგორც ერთ მკვდარ, უსულო ნივთს შეეფერება.“<sup>2</sup> („Trümmer und Trüme“ 1989, გვ. 46)

სწორედ აქ მოხდა გერმანული კინოს შეხება სხვა ტრადიციასთან – ახალ რეალისტთან, ობიექტურობასთან. ეს ცოცხალი რდი ნიშნავს. მასალისადმი ახალი სტილით მიდგომა, ნაკლებად ძალადობრივი – ტიტანური.

იქ, სადაც ექსპრესიონიზმი საეჭვო ხდება, წინა პლანზე გამოდის ახალი რეალისტური სტილი. შეინიშნება ასევე სხვა გარემოება: ძველი გერმანული უნდობლობა ფილმურ – ფოტოგრაფიული პრინციპებისადმი ასევე ნაკლებია ნდობა მედიის სპეციალურ – ჰუმანური პოტენციალისადმი.

მაგრამ ეს ყოველივე არ ნიშნავს, რომ გერმანელი კინომოღვაწეები ვერ ხედავდნენ ახალი კინოსთეტიკის ძიების გზებს. პირიქით! იმართებოდა დებატები ფილმების ფორმისა და შინაარსის გარშემო. გაცნობიერება პრობლემის უსუსურობისა მათ განაწყვეტაში იმდენად იყო გაგრძელებული, რომ დებატები ორ გერმანულ ფილმშიც კი შეიმჩნევა. ფილმი „და ისევ 48“ (1948 წ. რეჟ. გუსტავ ფონ ვანგენაი), მოთხრობილია გერმანიის 1948 წლის რევოლუციის შესახებ. ფილმის სცენარისა და ფორმის გარშემო ბევრი დისკუსია და დებატები გაიმართა. იმის გამო, რომ ყალბ გმირობად აღიქმებოდა, ფილმიდან ერთი სცენა საერთოდ იქნა ამოგდებული. ხოლო ჭეშმარიტი გმი-

რობის კადრები ამოსაცნობი და საძებნელი იყო.

ფილმში „უსახელო ფილმი“ („Film ohne Titel“, 948 წ. რეჟ. რუდოლფ იურგერტი) სხედან რეჟისორი, ავტორი და მსახიობი და უმწეოდ საუბრობენ ძველი ფორმებისა და შინაარსების უვარგისობაზე, რაც შემდეგ უსიცივხლო მაგალითებად ჩნდება კადრებში.

შეიქმნა ორმაგი სიტუაცია. ერთის მხრივ, არ იყო ფული და საშუალებები გერმანული ფილმისათვის და მეორეს მხრივ, ადგილობრივ მაყურებელში იგრძნობოდა ესკაპიზმის ძლიერი მოთხოვნილება. მაყურებელს აღარ ჰქონდა სურვილი ეკრანზე ენახა ის ნანგრევები, რომლებიც გარს ეკრა რეალურ ცხოვრებაში. ძლიერად იგრძნობოდა ახალი ესთეტიკის პოვნის მცდელობა. მაგრამ ამავდროულად შერჩეული იქნა არასანორი ფილმები, კადრები, ბგერითი რიგი.

„ფილმ ნანგრევებში“ ძალიან იშვიათად შეიმჩნეოდა სტილისტური სიახლეები. მოკლედ „ფილმნანგრევების“ პერიოდი ამგვარად შეიძლება იქნას დახასიათებული: დროის დეპრესიულ და მორალური შეცნობა პირად სამყაროსა და ბედში აპოლიტიკური გაქცევით.

1945 წლის მაისიდან გერმანული ხალხის ისტორიაში, კულტურასა, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი ეტაპი დაიწყო. ფართო შიდაზარისა, კვალიფიციური და ამავე დროს შედარებით იაფი მუშახელის რეზერვების არსებობამ განაპირობა ხელსაყრელი პირობები 1949–1957 წლებში ეკონომიკური განვითარებისათვის. უჩვეულოდ ნაყოფიერი შრომის ზრდის პერიოდი წარმოების ყველა სფეროში. ომისშემდგომ წლებში სამრეწველო პროდუქციის წარმოება სამჯერ გაიზარდა და გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკა ეკონომიკური სიძლიერით მსოფლიოში მეორე სახელმწიფოდ იქცა.

არანაკლები ინტენსივობით მიდიოდა ქვეყნის კულტურული აღორძინების პროცესი. ომისშემდგომ პირველ თვეებში სულეირი შიმშილი ისეთივე ძლიერი იყო, როგორც ფიზიკური. სტუდია უფა ნანგრევების ქვეშ აღმოჩნდა. მხოლოდ თეატრის მოღვაწეები გამოეხმაურნენ საკუთარი თანამემამულეების ხელოვნებასთან მიმართებაში სწრაფვას.

პირველი ფილმი „იმ დღეებში“ (რეჟ. ჰელმუტ კოიტნერი) 1947 წელს გამოჩნდა ეკრა-

ნებზე. პირველი თეატრალური წარმოდგენა კი შედგა 1945 წლის 16 მაისს, ანუ ომის დამთავრებიდან ერთი კვირის შემდეგ.

მაგრამ იმ წლებში არა თეატრი და არა ლიტერატურა, არამედ სწორედ კინემატოგრაფი იქცა განსხვავებული ეკონომიური ინტერესების შეჯახების არენად.

40-50-იან წლებში მინც არსებობდა რამდენიმე მსხვილი კინო - ფირმა, რომლებმაც კინოზაზარი წალექს მეორეხარისხოვანი კომედიებით, სასიყვარულო დრამებით და სათავგადასავლო ფილმებით. ამ ფილმებსაც მოეძებნებოდა თავისი მაყურებელი, მაგრამ ჰოლივუდთან ბრძოლაში ისინი მინც უმწეონი აღმოჩნდნენ. ამიტომ სახელმწიფომ დაიწყო მიზანმიმართული და სისტემატური ღონისძიებები კინოწარმოების განვითარებისათვის. მონოპოლისტური კაპიტალის მესვეურები მხოლოდ ერთ რამეზე - ძლიერი მონოპოლისტური კინოწარმოების, ისეთის, როგორიც ომამდე ცნობილი სტუდია უფა იყო, რესტავრაციაზე ოცნებობდნენ.

„გერმანულ კინოს აკლია ენა... ეს მხოლოდ რამდენიმე რეჟისორმა იცის და ამან მხოლოდ რამდენიმე ომისშემდგომ ფილმში გაიყვანა: კოიტნერთან „საით მიდიან მატარებლები?“ და ლიბენაინერთან „სიყვარული 47-ში“, მაგრამ ეს სიტუაცია ვერ შევლოდა. ფილმებისათვის შესაფერისი ენა არ არსებობდა, რადგანაც ლიტერატურის გარეშე ეს შეუძლებელი იქნებოდა. ფილმი ხომ კადრების ენაა. ფილმში კადრი ნინა პლანზე რჩება. ლიტერატურული დიალოგები კადრის, ეპიზოდის რეალობასთან შეუსაბუნებლობაში“ 3 (კურტ ლოტარტანი - „სწორი ეპიზოდების მცდარი ენა“ - ჟურნალი „Hannoversche Allgemeine“).

ეცნობი რა, 1945–1947 წლების პრესას, რწმუნდება, რომ ომისშემდგომი კინოს ერთ-ერთ მთავარ პრობლემად ფილმებისათვის სიუჟეტების შერჩევა რჩება. მაგრამ თეატრშიც იგივე საკითხი დგას. „რა დავდგათ?...“<sup>4</sup>

და მინც იქნებოდა პროგრესული ნაწარმოებები. მათ რეჟისორთა პატარა ჯგუფი ქმნიდა. მათ შორის პირველ რიგში უნდა დასახელდეს ვოლფგანგ შტაუტეს, ჰელმუტ კოიტნერისა და კურტ ჰოფმანის სახელები.

ადენაუერის მმართველობის დრო, კინოწარმოები ხასიათდება ანტიფაშისტური ხელოვნებაში კინოპრინციპების განმტკიცების

მცდელობით, სატირისა და იუმორის ფართო მეშვეობით განისაზღვრება მხოლოდ იმ ფილმებით, რომლებიც 50-იანი წლების დასასრულსა და 60-იანი წლების დასაწყისში დაიდგა.

**რეცენზენტები:**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ოლა თაბუკაშვილი,  
ხელოვნებათმცოდნეობის პროფესორი ვოლფგანგ ლენსფელდი (მიუნხენის უმაღლესი კინო-აკადემია).

**შენიშვნები**

- 1 - ჟურნალი „Filmkunst“ (1949, გვ. 12)
- 2 - „Trimmer und Träume“ ურსულა ბესენი (1989, გვ. 46)
- 3 - კურტ ლოტარტანცი - „სწორი ეპიზოდების მკვდარი ენა“ - ჟურნალი „Hannoversche Allgemeine“ (1980, №4).
- 4 - „Als Opas Kino jung war“ მანფრედ ბარტელი (1991, გვ. 34)

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- «История киноискусства». ეტი ტებლიცი (1971);
- «Trimmer und Träume» ურსულა ბესერი (1989);
- «Als Opas Kino jung war» მანფრედ ბარტელი (1991);
- «Кино ФРГ» გარენა კრასნოვა (1987);
- ჟურნალი «Film und Fernseh» (1991, № 2).

## РЕЗЮМЕ

В данной работе рассматривается наиболее важный период духовного возрождения немецкого киноискусства с 1945 года, даётся анализ послевоенного времени и роль такого мощного психологического оружия, которым является кинематограф вообще, независимо от страны, традиций и исторических моментов в частности.

Тема о немецком кино периода послевоенного возрождения Германии интересна прежде всего тем, что нынешнее экономическое и политическое состояние Грузии очень сходно с положением Германии после её поражения во Второй Мировой войне. Кроме того, сходно состояние кинематографа немецкого послевоенного периода и современного грузинского кино.

Послевоенная эпоха немецкого кино - это эпоха руин, фильмы этой эпохи получили название «фильмы - руины» ("Trümmerfilme"). Парафრაза о Калигари ("И опять Калигари...") подходит общим определением трёх «руин - фильмов», появившихся сразу после второй мировой войны: „И над нами небо“, „И встретимся мы вновь“, „И опять 48“. Примечательно, что из 40 фильмов, которые появились в период с 1946 по 1948 год, три из них начинается с буквы „И“. Не лучше и с остальными фильмами: „Где-то в Берлине“, „В кажодневности“, „Фильм без названия“, „Между вчера и завтра“, или „Пути в двусветье“, „Потерянное лицо“, „Путь далёк“. Даже названия фильмов говорят о том, что люди в тот период однозначно потеряли ориентацию во времени и в пространстве. Но всё же немецкое киноискусство в то время дало толчок «новой волне» и «новым режиссёрам». Режиссёры, которые пришли в кинематограф в конце 60х гг., создали новое направление - молодое немецкое кино и впервые после 1933 г. вернули Германии звание одной из ведущих кино держав мира.

მანია კიკნაძე

# უცნაური ამბები თოჯინების თეატრის სამყაროში

სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს სინამდვილედ აღიქვამდნენ, ამის გამო წარმოდგენები ხშირად მყურებელთა ყვირილის თანხლებით იმართებოდა. თუ სპექტაკლში „ქურდი“ გამოჩნდებოდა, გაასმაგებული შეძახილებით — „აი ისიც!“ აყრუებდნენ იქაურობას. ზოგჯერ მათი ასეთი „გულუბრყვილობა“ მსახიობისათვის საველალაო შედეგით მთავრდებოდა. მყურებელი „არამზადას“ მოსავლავად მისდევდა და არცთუ იშვიათად, კლავდა კედელს.

სიამელები ერთ-ერთი ყველაზე თეატრალური ხალხი ყოფილა აღმოსავლეთში. სიამელი მსახიობები კი უაღრესად არტისტული. ძველი სიამური თქმულების მიხედვით, ერთმა თავადმა და მისმა მეუღლემ ვაჟის ბერად აღკვეცის აღსანიშნავად ზეიმი მოაწყო. დღესასწაულზე თეატრალური წარმოდგენებიც იყო გამართული. ზეიმი იმდენად მდიდრული და სანახაობითი იყო, რომ თურმე ცის მკვიდრნი დედამინაზე ჩამოსულან წარმოდგენის სანახავად. სანახაობით აღფრთოვანებულებმა ამის შესახებ მაღალ ღვთებას — ინდრას უამბეს, რომელიც მომდევნო წარმოდგენებს პირადად დაესწრო. სანახაობით მოხიბლულმა ინდრამ მოიტაცა თავადის სამი ვაჟი, რათა ცის ბინადართათვის თეატრალური ხელოვნება ესწავლებინა.

ასე გადაეჯავჭვა ერთმანეთს რეალური და მისტიკური ამბები. ასეთივე უცნაური ლეგენდები და თქმულებები შემოინახა თოჯინების თეატრის ისტორიამაც. გადმოცემით ინდოეთში პირველად ჩრდილების თეატრის გავრცელების მიზნად ერთ-ერთი მეფის მონყენილობა სახელდება. მეფე ვერავითარმა მაშინდელმა გასართობებმა ვერ გააშხიარულა. მაშინ გონებაშახელი მსახურს ჩრდილების წარმოდგენა მოუწყვია. გამხიარულებულმა მეფემ ეს სანახაობა მთელს ინდოეთში გავარცელა.

ჩრდილებისა და თოჯინების თეატრის გენეზისი დიდ კამათსა და შრთა სხვაობას ინვეეს მეცნიერთა შორის, რის გამოც ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულებებიც არსებობს. ვინაიდან თვითონ სიტყვა ჩრდილი — აჩრდილი (ლანდი) გარკვეულ იდუმალებას უკავშირდებოდა. სანახაობებსაც მისტიკური წარმოდგენებისათვის იყენებდნენ განსაკუთრებით არაბულ ქვეყნებში, სადაც ყვებოდნენ სამყაროს შექმნაზე, ღმერთის არსზე და სხვა. ჯერ კიდევ ძველ ეგვიპტეში დიდი ხის ფიგურები რელიგიური წარმოდგენის დროს გამოიყენებოდა. იგი იყო სიმბოლო მკვდარი სულის ორეულისა, რომელთაც ათავსებდნენ ფარაონთა სამარხებში.

უძველესი დროიდან მოყოლებული თოჯინ-

მსოფლიო თეატრის ისტორია მდიდარია უცნაური მითოსური, რელიგიური თუ მისტიკური ამბებით. ბევრია რეალისტური, ცხოვრებისეული უცნაურობებიც. სამარისია გავისენოთ, ჩიკაგოში შექსპირის „ოტელოს“ წარმოდგენის დროს, თუ როგორ ესროლა „მგრძობიარე“ მყურებელმა იაგოს როლის შემსრულებელ მსახიობს. როცა მყურებელი მიხვდა, თუ რა საშინელება ჩაიდინა, თავი მოიკლა. ორივენი ერთად დაასაფლავეს, საფლავის ქვას კი ასეთი წარწერა გაუკეთეს: „იდეალურ მსახიობს და იდეალურ მყურებელს“. თითქმის მსგავსი ამბავი მოხდა შოთა რუსთაველის თეატრში „ოტელოს“ წარმოდგენის დროს, აყვი ვასაძის იაგოს მოქმედებით აღშოთებულმა ახალგაზრდამ სპექტაკლის დროს ისროლა. აყვი ვასაძე იატაკზე განვა...

განსაკუთრებული გულუბრყვილობით არაბული ქვეყნების მყურებელი გამოირჩეოდა.



ნის სახელს უკავშირდებოდა ბევრი სასწაული. თოჯინის გახვრეტელი თვალებიდან ცრემლის დენა, ტაძრებში ჭექა-ქუხილის მოწყობა, კერპი თოჯინების ამეცხველება ხშირად საკულტო რელიგიურ — მისტიური რიტუალების მოწყობასთან იყო დაკავშირებული. ძველ ეგვიპტეში, ინდოეთსა და იაპონიაში, კერპი-თოჯინები მრეკლის დასაშინებლად იყო გამოყენებული. ალბათ ძნელი წარმოსადგენი არაა, თუ რა რეაქცია შეიძლება ჰქონდეს სალოცავად მისულ მორწმუნეს, როცა კერპი თოჯინა მასთან საუბრის გაბმას შეეცდებოდა, და თუ ამასთან ახლდა თეატრალური ეფექტებიც (ჭექა-ქუხილს, ხშირად ცეცხლს და მზის სხივებს გამოიყენებდნენ), მლოცველები განსაკუთრებულ მისტიურ-რელიგიურ ტყვეობაში მოექცეოდნენ ხოლმე. ზემოქმედების ხარისხი კი დამოკიდებული იყო ქურუმის (ანუ მეთოჯინე-ორგანიზატორის) ნიჭიერებაზე, გამოცდილებასა და ფანტაზიის უნარზე.

კუნძულ იავაზე (რომელიც ერთ-ერთი ვერსიით თოჯინების თეატრის სამშობლოდაც კია მიჩნეული) ძალზე გავრცელებული იყო სურათების წარმოდგენა. გრძელი ქალღის რულონზე დახატული სიუჟეტის ამბავს დირექტორი (მეთოჯინე, დალანგი) ყვებოდა. სპექტაკლის დასთავრების შემდეგ სურათიც და ყველა საჭირო ნივთი (რეკვიზიტი) სპეციალურ ყუთში ინახებოდა, ყუთში არსებული ყველა ნივთი წმინდანებად ითვლებოდა, ამიტომ დალანგის გარდა მასთან შეხების უფლება არავის ჰქონდა. ისიც დიდი მონივნებით ეპყრობოდა მხოლოდ მას შემდეგ, რაც განწმენდის რიტუალს ჩაიტარებდა. ჯოხი სპეციალური საცხით იწმინდებოდა, რომელიც გამანეიტრალებელ ძალას შეიცავდა, რადგან, თუ ვინმე შემთხვევით თეატრალურ ნივთს ფეხს დაბაზივებდა, უებღურება ან ავადმყოფობა დაემუქმებოდა. ყუთი კი განსაკუთრებულ ადგილას, დირექტორის სახლში ინახებოდა. კვირაში ორჯერ მის წინ სპეციალურ საძმევლს ანთებდნენ. მათი გაგებით ყუთი სასწაულებრივად გაფურნების საშუალებაც იყო, ამიტომ დირექტორს თავისი ყუთით ხშირად ავადმყოფთან იწვევდნენ.

ინდოეთსა და იავაზე ძველ თოჯინებსა და სურათებს წყალში ყრიდნენ, რასაც თან სპეციალური რიტუალი ახლდა. ასეთი რელიგიური რწმენის პირობებში თოჯინის როლიც იზრდებოდა და მისი განვითარებაც უფრო წარმატებული იყო.

ტალიმანდურ და ინდურ ჩრდილების წარმოდგენებში ხშირად ათამაშებდნენ შივასა და ვიშნუს ლტოალებს. მათ ემატებოდა განდევგლის

ტყავის გამოსახულებაც. მას მერე, რაც ისევე ტილოზე განლაგდებოდნენ, მაყურებელი მათ როგორც ცოცხალ არსებებს ისე აღიქვამდა. მეთოჯინესა და ეკრანს (ტილოს) შორის გავლა ყოველად დაუშვებელი იყო, რადგან მათი რწმენით პერსონაჟთა სულები იქაურობას იმ ნუთშივე დატოვებდნენ. წარმოდგენას თან ახლდა შესავალი რიტუალი, რაც რამდენიმე მიზანს ემსახურებოდა. პირველი — ის რომ, ღმერთებსა და სულებს შეეღწიათ პერსონაჟებსა და მეთოჯინეში. მეორე — დევკათ მსახიობები იმ ბოროტი სულებისგან, რომლებიც ეკრანზე გამოჩნდებოდნენ, მესამე — უზრუნველყოთ სპექტაკლის წარმატება. ამასთანავე, განდევგლი იცავდა იმ მსახიობებს, რომლებიც კვდებოდნენ დრამაში, რადგან სულებს შეეძლოთ სამაგიერო გადაეხადათ მსახიობებისათვის მათი მოქ. პირთა, სიკვდილის გამო. სწორედ ამის ეწინააღმდეგე მონაწილეებს და ამიტომ ხშირად გამოტოვებდნენ ხოლმე იმ ეპიზოდებს, სადაც სიუჟეტის მიხედვით ცნობილ პერსონაჟთა სიკვდილი იყო. მაგრამ თუ ამ სცენების ჩვენება მოუწევდათ მხოლოდ განსაკუთრებული ცერემონიის შემდეგ. განდევგლს („მწვანე ცეცხლის გამოწვევის“ მეშვეობით) უნდა მიეღო ჩუმი თანხმობა პერსონაჟთა იმ სულებისგან, რომლებიც სპექტაკლში უნდა მომკვდარიყვნენ. ასეთი დიდი შიში და ტრფრწმენა იყო დაკავშირებული თოჯინების (ჩრდილების) წარმოდგენებთან. ღრმა რელიგიურ გრძობებზე დაფუძნებული სანახაობა აბრუებდა მაყურებელთა გონებას...

ვარაუდობდნენ, რომ ჩინური თოჯინების თეატრის აღმოცენება დაკავშირებულია იმპერატორ უ დუს მეუღლის გარდაცვალებასთან. დადარდიანებულ იმპერატორს ლაოსეულმა ქურუმმა ალუთქვა, რომ მისი მეუღლის სულს გამოიწვევდა. მართლაც სასახლეში იმპერატორს უჩვენეს თეთრ ტილოზე მოხარულე აჩრდილები, სადაც მან თავისი მეუღლის აჩრდილიც შეინახა. გახარებულმა იმპერატორმა ქურუმი თავისი სასახლის მხატვრად დანიშნა და სოხოს სხევისთვისაც ეჩვენებინა ეს ხელოვნება.. ეს ლეგენდარული ამბავი მანჯურის საზღვარზე დაახლოებით 140 წელს ქრისტეს დაბადებამდე მოხდა. ხის თოჯინების თეატრის წარმოშობის შესახებაც არსებობს რამდენიმე ლეგენდა. იმპერატორმა გაო ცზემ, რომელმაც ხანის დინასტია დააარსა, გამოუვალ დეგომარეობაში აღმოჩნდა. მტერი გუნები ეყრობდნენ დედაქალაქს, მაშინ იმპერატორის ერთ-ერთ მრჩეველს (ყოფილ ელჩს გუნების სახელმწიფოში) აზრად მოუვიდა

გაებრაზებინა მტრის მეფის ეჭვიანი ცოლი. ამ მიზნით ბრძანა შეეგროვებინა ლამაზი ქალის თოჯინები და გაუყვირებინა ქალაქის კედლის გასწვრივ. გუნთა მეფის ყურადღება მიიქცევს ლამაზმა თოჯინებმა — რამაც ისე განარისხა მისი ეჭვიანი მეუღლე, რომ „მოღალატე“ ქმარს მოსთხოვა დაჰყვირობი ქალაქისთვის ალყა საწარფოდ მოესხნა. მეფე იძულებული იყო „ეჭვიანი ცოლის“ მოსთხოვნას დამორჩილებოდა. ასე გადაარჩინა ქალთა თოჯინებმა დედაქალაქი და მთელი ქვეყანა. გახარებულმა იმპერატორმა გაო ცუმე ბრძანა დაემზადებინა ახალი თოჯინები ხალხის გასართობად და გამარჯვების აღსანიშნავად.

მეორე ვერსიის თანახმად, რომელიც უფრო ძველია დაახლოებით ათასი წლის წინ ქრისტეს დაბადებამდე ერთმა ოსტატმა იან ჩეიმ ისეთი თოჯინები დაამზადა, რომლებსაც შეეძლოთ ცეკვა და სიმღერა და სასახლის კარზე წარმოადგინა. თოჯინები ისე ჰგავდნენ ადამიანებს, რომ იმპერატორს მოეგონა, რომ თოჯინებმა მის მეუღლეს თვალი ჩაუკრეს. გაბრაზებულმა მბრძანებელმა იან ჩეის სიკვდილით დასჯა მოითხოვა. სანამ ჯალათი ოსტატს მიუახლოვდებოდა, ოსტატმა მახვილი იმიშულა და თავისივე შექმნილი თოჯინები თავები დააყრევინა. მაშინ დარწმუნდა იმპერატორი, რომ საქმე თოჯინებთან ჰქონდა, მან ნება დართო ოსტატს გაეგრძელებინა თოჯინების დამზადება, ხოლო მისალოდნელი უბედურების თავიდან ასაცილებლად იმპერატორმა სპექტაკლზე ქალების დასწრება აკრძალა. ეს ჩვეულება ჩინეთში დღესაც შემორჩა...

ჩრდილების თეატრის პარალელურად ჩინეთში არსებობდა პლასტიკური თოჯინებიც, რომელთა დაკავშირებითაც სრულიად დაუჯერებელ ამბებს ყვებოდნენ. თითქოს ამ თოჯინებს თუ ერთი ნეთი სისხლი მოხვდებოდათ ლამით გაცოცხლდებოდნენ, მოსახლეობას ყელს გამოცქირიდნენ ან სხვა რაიმე ზიანს მიაყენებდნენ. თუ ერთხელ სისხლს იგემებდნენ, მით უფრო მეტი მოუნდებოდათ. მათი გაგებით თოჯინებს შეეძლოთ ეშმაკებად გადაქცევა და აურზაურის გამოწვევა<sup>1</sup>.

ასე რომ, ზოგიერთი ლეგენდის მიხედვით, თოჯინები სულაც არ არიან მხოლოდ კეთილი და უწყინარი არსებები. თოჯინების თეატრის შექმნის ისტორია ყველა ხალხს თავისებური აქვს. მისი წარმოშობაც ზოგჯერ შემთხვევით

მოვლენებთან არის დაკავშირებული. „ქართული ზღაპრის მიხედვით, ხურო, მკერავი და დიკონი მორიგეობით ღამეს ათევდნენ. პირველად ხუროს ერგო ღამისთევა და რომ არ დაძინებოდა, ქალის თოჯინა გააკეთა. მეორედ მკერავმა ტანსაცმელი შეკერა, მესამედ დიკონი უთევდა ღამეს, თოჯინას სული შთაბერა და გააცოცხლა.“<sup>2</sup>

უცნაური შემთხვევის წყალობით მოხდა თბილისში თოჯინების თეატრის დაარსება 1933 წ. მარჯანიშვილის თეატრის ადმინისტრატორმა გიორგი მიქელაძემ ინვენტარის დალაგების დროს აღმოაჩინა მსახიობ მ. სარაულის მიერ გაკეთებული სამი თოჯინის თავი, რის შედეგადაც გაჩნდა იდეა თოჯინების თეატრის დაარსების, რასაც მოჰყვა 1935 წ. გ. კოსტავას მიერ ლანდების თეატრის დაარსება. თუმცა ეს შემთხვევითი ამბები სასყესით კანონზომიერი აღმოჩნდა თოჯინების თეატრის ისტორიისათვის.

ჯერ კიდევ მე-7 ს-ში, როცა თბილისს შემოესია ჯიბილუ ხაკანი, მტრის დასაცინად ქართულებს თოჯინური სანახაობა გამოუყენებიათ. „მოიტანეს ერთი დიდი აყირო, გამოხატეს მასზე ჰუნთა მეფის ხატი, აი, თქვენი მეფეო, თაყვანი ციციო“. კვანზე გამოხატულ მტრის სახეს ჩხვლეტდნენ დემონსტრაციულად და დასცინოდნენ. გინება-ბასრობის მონანილები ქალაქის მკვიდრნი ანუ თბილისელები იყვნენ. აქვე შესაძლოა გავიხსენოთ, თუ რა მონანილეობას ლეზულობდა ერეკლეს თეატრი კრწანისთან თბილისისათვის ბრძოლაში, ხოლო მრავალი საუკუნით ადრე თოჯინების (კუკების) თეატრი თბილისისთვის ბრძოლაში თავისებური „მებრძოლის“ როლს ასრულებდა.“

**გამოყენებული ლიტერატურის სია:**

1. ი. გომართელი — გიორგი მიქელაძე და თოჯინების სახელმწიფო ქართული თეატრი;
2. ელ. კვიციანი — თოჯინების ქართული თეატრი;
3. დ. ჯანელიძე — ქართული თეატრის ისტორია;
4. ს. ცაგარეიშვილი — თოჯინების თეატრი, თბ. 1963;
5. K. Гагеман - Игры народов III. Ленинград, 1924;
6. Кръжицкий - Экзотический театр.

<sup>1</sup> K. Гагеман - Игры народов. Ленинград, 1924, стр. 56.

<sup>2</sup> ს. ცაგარეიშვილი - თოჯინების თეატრი, თბილისი, 1963 გვ.9.

# მეკუარები

... მთელი ე. წ. „პროგრესული კაცობრიობა არნახული მასშტაბით“ აღნიშნავდა ვ. ი. ლენინის დაბადებიდან 100 წლისთავს. რეზო მარგაინმა რამოდენიმეჯერ შეგვიკრიბა რედკოლეგიის წევრები, რათა გაზეთის სპეციალურ, საიუბილეო ნომერზე გვემსჯელა. რედკოლეგიის წევრი კონსტანტინე გამსახურდია ყველა ამ სხდომას ესწრებოდა. უკვე ავადმყოფობდა, ტურქებზე მიდებული ჰქონდა ოთხად გავეცილი ცხვირსახოცი, რათა პირიდან განუნყვეტლივ მოდინარე ნერწყვი შეეჩერებინა. ამის გამო იგი თითქმის არ ლაპარაკობდა. ვუვლემენი იყო და ერიდებოდა. ერთი-ორი სხდომამზე, ეტყვილი მობეზრდა ამდენი ფუჭი მსჯელობა და ხმამაღლა, მკაცრი ტონით მიმართა რეზო მარგაინს: „რაა, ყმანვილო, მთელი რუსეთი კისერზე რომ დავგვასვი, აღარ უნდა მოვლოს ამას ბოლო?“ შემკრთალმა რ. მარგაინმა უმწეოდ წაილულულა: „მეე, ბატონო კონსტანტინე?“, „დიახ, შენ, ყმანვილო!, რასაა რომ ლაპარაკობთ ამდენს, აგერ არის ჩემი ძველი წერილი ლენინზე, ყველა-

შესაშური სინუსტით დახატა პროლეტარიატის ამ დიდი მოწიფის პორტრეტი.

როგორღაც ბუნებრივად დადგა საკითხი გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნებას“ ბაზაზე შექმნილიყო დამოუკიდებელი გამომცემლობა „ხელოვნება“. ეს გამოყოფა განხორციელდა უმტკივნეულოდ. უკონფლიქტოდ და მე დავინიშნე დირექტორად. ძველი კინოსტუდიის პირდაპირ აღმართული დიდი შენობის პირველი სართული მთლიანად დაეთმო ახალ გამომცემლობას. საქართველოში ყველა გამომცემლობის პორტფელში არსებული სახელოვნებო ლიტერატურა გამომცემლობა „ხელოვნებას“ გადაეცა.

სანამ დირექტორად დამამტკიცებდნენ, განსაწმენდელის ყველა ქურაში გამატარეს, ბოლოს კომუნისტური არეოპაგის საჭმთმყოფელს ანუ ვასლი მჭავანაძეს ნაროდგინეს ჩემი თავი. ე. მჭავანაძეს ადრევე შევხვედრივარ და იგი ყოველთვის კეთილგანწყობილი ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ამჯერად ეს შთაბეჭდილება კიდევ უფრო განიმტკიცდა. რაიმე მნიშვნელოვანი და საგულისხმო არაფერი უთქვამს, მხოლოდ თავის ხელქვეითებს უბრძანა – დაეხმარეთ და თქვენი ზედმეტი ყურადღებით ხელი არაფერში შეუშალოთ ამ ახალგაზრდა კაცსო.

ამ სიტყვებმა მაგიურად იმოქმედეს – ისე დავკოშმულე მთელი გამომცემლობა

## ჩემი სხოვრების თაობაზე

### ნოდარ გურაბანიძე

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ და ც“ №1-6 2005 წ., 1, 2006 წ.

ფერია ნათქვამი იმ კაცზე, აილე და დაბეჭდე მაგ შენს გაზეთში, (მოხუცებულობაში მვეთორი მეგრული აქცენტით ლაპარაკობდა ბატონი კონსტანტინე), რეზო მარგაინი სულ მთლად დაიბნა, ერთი სიტყვით, „წანადა ყაზახი“ და მავდერებელი კილიერი შეჰღალადა: „მლუპავთ, ბატონო კონსტანტინე? მლუპავთ?“...

ბატონი კონსტანტინე კი წამოდგა მრისხანე სახით და ულაპარაკოდ დატოვა რედაქტორის კაბინეტი.

მე მაშინ წავითხული არ მქონდა მწერლის ესე ლენინზე და გამიკვირდა მარგაინის ასეთი რეაქცია, თუმცა, იმას კი მივხვდი, რომ საქმე ვერ იყო „კომუნისტურად“.

დიდი ხნის შემდეგ კ. გამსახურდიას ამ წერილის ხელმოწერა პუბლიკაცია ვასო კენაძემ განხორციელა. კიდევ ერთხელ დავინახეთ, თურა შეუპოვარი, უმიზარი და უდრეკი ხასიათის კაცი იყო ჩვენი საამაყო მწერალი, რომელმაც

ბა (უპირატესად, ახალგაზრდობით), რომ არავინ ჩამრეგია, რაც ჭკუშარტიად უნიკალური მოვლენა იყო იმ დროს, როცა დარაჯსაც ვერ დაწინაურებ ცკ-ს უკითხავად. ჩემი ყველაზე ბედნიერი არჩევანი აღმოჩნდა მთავარი მხატვრის თანამდებობაზე ზურაბ კაპანაძის მოწვევა. მისმა მაღალმა შინაგანმა კულტურამ, უზადო გემოვნება მრავალმხრივ განსაზღვრა ახალი გამომცემლობის სახე.

ზურაბის მაგალითზე დავრწმუნდი, რომ გემოვნება ისეთივე თანდაყოლილი რამაა, როგორც ნიჭიერება. საოცარია, საიდან უნდა ჰქონოდა ამ კაცს ასეთი დახვეწილი კულტურა, როცა თითქმის არაფერი ჰქონდა წავითხული, ანდა, უფრო რბილად რომ ვთქვა, ნაკლებად იცნობდა, ვთქვათ, კლასიკურ ლიტერატურას. თვალი ჰქონდა შეუშვადარი, ერთი ტონა ნაგავი რომ დაგვედო მის წინ, უმაღლეს მარგალიტს



„თ და ც“ № 2

აღმოაჩინდა. სწორედ მის მიერ სამყაროში დანახული მშვენიერება იყო მისთვის ხატიც და შთაგონების წყაროც. მთელი არსებით გრძნობდა ქვეშაირზე ხელოვნებას და არავის შეეძლო ასე დაუფარავად გამოეხატა აღტაცება სხვისი ნამუშევრების ხილვისას. მის ნიჭიერებას ეს კეთილშობილება და ზნეობრივი სისამართე კიდევ უფრო ამაღლებდა. ყველაფერს საუკეთესოს მიუღწევდა — მისი მეგობარი მხატვრები — ზურაბ ლეჟავა, მერაბ ბერძენიშვილი, ჯუნა მიქაბაძე, ნოდარ მალაზონია მომხიბვლელ აურას ქმნიდნენ მის ირგვლივ. მის მიერ გაფორმებული „ვეფხისტყაოსნის“ მინიატურული გამოცემა შედევრადია მიჩნეული. ხილო მას შემდეგ, რაც მან ჩვენს გამოცემლობაში შექმნა „ქართული ხელნაწერების“ ყდა და ფორზაცი, იგი მთელი სსრკ-ის მასშტაბით აღიარებული იქნა ნიგნის გრაფიკის სწორუპოვარ ოსტატად. აქვე ვიტყვი — ჩვენმა „ქართულმა ხელნაწერებმა“ დაიმახურა „პირველმბეჭდავი ივან ფეოდოროვის“ ოქროს მედალი. ეს დაახლო-რით ისაა, რაც მწერლობასა და ხელოვნებაში თავის დროზე იყო ლენინური პრემია, რომელსაც სტალინური და სახელმწიფო პრემიების მსგავსად, ასე გულუხვად როდი არიგებდნენ. არც მანამდე და არც მერე, არც ერთ ქართულ გამოცემლობას არ აუღია ესოდენ მაღალი ჯილდო. ეს იმდენად მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, რომ ჩვენს გამოცემლობას გზა გაუხსნა აღმოსავლეთ ევროპისაკენ. მეტიც, „გავიჭირეთ“ დასავლეთ ევროპისკენ და მონაწილეობა მივიღეთ მაინის ფრანკფურტის დიდი საერთაშორისო ნიგნის გამოფენა-ბაზრობაში. ფაქტურად მთელმა მსოფლიომ ნახა ძველი ქართული მინიატურების და ნიგნის შემოვლის უმაღლესი კულტურა. მრავალი ევროპული ქვეყნიდან მივიღეთ წინადადება ურთიერთთანამშრომლობის შესახებ, მაგრამ მოსკოვმა, „მეუღმრობოდანია კნიგამ“ მხოლოდ უნგრეთთან და პოლონეთთან დაკვროთ კავშირის დამყარების ნება. არ შემიძლია არ ვთქვა, რომ „ქართული ხელნაწერების“ გამოცემის იდეა მომანონდა პოეტმა ალექსი გომიაშვილმა. „ქართული ხელნაწერები“ ელვის სისწრაფით გაქრა, მე მგონი, არც გაუტანიათ საეაჭრო ქსელში, მას „საქინგნი“ დიდი პროტექტიონი აწინილებდა.

მაშინ სლავიებით ბეჭდვის კულტურა ის-ის იყო შემოდიოდა საქართველოში და ამ საქმის სპეციალისტი თითქმის არ იყო ჩვენში. ეს ამბავი, ეტყობა, კარგად იცოდა ზვიად გამსახურდიამ და ერთ დღეს მოვიდა ჩემთან და მომიტანა სლავიების ფოტო აპარატი „ლინგვოფი“, რომლის ფასი „ჟიგული 01“-ის ფასს უტოლდებოდა...“ თქვენ ისეთი ნიგნი გამოიცით, რომ

ჩემგან საჩუქრად მიიღეთ ეს აპარატი“. იმდენად ძვირფასი იყო ეს საჩუქარი, რომ არაფერი არ გამოვართვი, რასაც დღესაც განვიცდი. როცა ადამიანი წრფელი გრძნობით აკეთებს ასეთ კეთილშობილურ აქტს, იგი არ უნდა გაანბილო. თუმცა, შეიძლება სწორადაც კი მოვიქციე, კაციშვილმა არ იცის, სად ეგდებოდა დღეს ეს აპარატი!

ეტყობა, ევროპის ქვეყნებთან ჩვენმა ურთიერთობამ დააფიქრა (თუ გააღიზიანა?) საკავშირო ბეჭდვითი სიტყვის კომიტეტი და მისი მითითებებით ჩვენთან თანამშრომლობა დაიწყეს გამოცემლობებმა „ისუსსტკოს“ და „ავრორამ“. ეს უკანასკნელი უმაღლეს პოლიგრაფიულ დონეზე ბეჭდავდა მხატვართა ალბომებს, რომლებიც იტალიური „სკირას“ ალბომებს დიდად არ ჩამორეკობდნენ. განსაკუთრებულად მეგობრული ურთიერთობა დავამყარეთ გამოცემლობა „ისუსსტკოს“-თან. მისი დირექტორი ა. სევისტინოვი ქართველ ქალზე იყო დაქორწინებული და მართლა გულწრფელად უყვარდა საქართველს და ქართული კულტურა. ამ დროს ბეჭდვითი სიტყვის საკავშირო კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილედ მუშაობდა პ. მელენტიევი, სახვითი ხელოვნების სპეციალისტი, რომელსაც საკანდიდატო დისერტაცია ძველ ქართულ ჭედურ ხელოვნებაზე ჰქონდა დაცული. პ. მელენტიევი შემდეგ რსფსრ-ს კულტურის მინისტრი გახდა. ამ ორი ადამიანის ხელშეწყობით უაღრესად გაიზარდა ჩვენი გამოცემლობის საშუალებები არცაღრ.

დაიწყეთ ძალზე პოპულარული და მომგებიანი სერიის „მსოფლიოს კინოს ვარსკვლავების“ გამოცემა ქართულ ენაზე. ა. სევისტინოვიცა უსასყიდლოდ გამოგვიგზავნა ათასობით ფოტო სერიისათვის (მხოლოდ იმ პირობით, რომ მევე დავებურუნებდით). მოსკოვში გამართულ გამოცემლობათა დირექტორების საკავშირო თათბიროზე ა. სევისტინოვიცა (პ. მელენტიევის დასტურით!) შემომათავა უფრო მაღალ საფეხურზე აგვეყვანა ჩვენი თანამშრომლობა, შეგვექმნა ერთობლივი გამოცემები და მილიონობით ადამიანისათვის გაგვეცნო ქართული კულტურა და ხელოვნება: „ასეთ დიდ ნაშთსებს, — მითხრა მან — საკავშირო ცკ-ს თანხმობა სჭირდება“. ცეკაში პრესისა და გამოცემლობების სექტორის გამგეა ირაკლი ჩხიკვიშვილი, იგი უჭველად დაგვეხმარება. ბოლოს და ბოლოს, იგი ხომ ქართველია“. ი. ჩხიკვიშვილს თბილისიდან ვიცნობდი, როცა იგი გახ. „ზარია ვოსთრკას“ მთავარი რედაქტორი იყო. მისი დაკვეთით რამდენიმე წერილი გამოაქვეყნე ამ გაზეთში. ერთ დღესაც ადამიანი და მითხრა (ქართულს მშვენივრად ლაპარაკობდა),

საქართველო



ჩვენთან უნდა გადმოხვიდე განზეთში ხელოვნების განყოფილების გამგელო. „ზარია ვოსტოკა“ (ისევე როგორც გან. „კომუნისტი“) ცეკას ოფიციაში იყო და ბევრი ცდილობდა იქ მოხედვარას. მე თავს ბედნიერად ვგრძნობდი ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“, რაზედაც მინდოდა, იმაზე ვწერდი, როცა მინდოდა მაშინ მივდიოდი რედაქციაში, ვიყავი თავისუფალი და არა რედაქციონერული, რაც იმ დროს მართლაც ბედნიერება იყო. მაგრამ რუსული განზეთის მთავარი რედაქტორის წინადადების ხელაღებით უარყოფა ერთგვარად სახიფათო იყო.

— ბატონო ირაკლი, — ვუთხარი — მე რუსულად დანერვილი სტატიების განსწავლა არ შემიძლია, ამისთვის სრულყოფილად უნდა იცოდე ენა“. არ გაჭრა:

— არა უშავს, რედაქციაში ჩვენ გვეყავს ხალხი, ვინც ამ საქმეს მოუვლის, შენ რედაქციის ხელმძღვანელობა, იდეოლოგიურ-მხატვრული მიმართულების განსაზღვრა, მასალების დავგეოთა-ორგანიზება გვეალება, წერილების განსწავლა არ იქნება შენი საქმე. ვატყობდი, ჩემი უარი არაფერს ნიშნავდა მისთვის — „ძალე გამოვიძახებენ ცეკაში და დაგამტკიცებენო“. კიდევ კარგი ი. ჩხვიციანი მოსკოვში გადაიყვანეს და ახალ რედაქტორს არც გავსენებოვარ...

მოკლედ, მოვილაპარაკეთ მე და ა. სევოსტიანოვმა და დაფურცკეთ ცეკაში ირაკლი ჩხვიციანს. პირველად მე დაველაპარაკე. რუსულად დამიწყო ლაპარაკი, ვთხოვე, მინშველოვანი საქმე გვაქვს და იქნებ, მიგვილოთ-მეთქი. „რა საქმეო?“, აქ სევოსტიანოვმა გამოამართვა ყურმილი და მოკლედ მოახსენა საქმის არსი. „ეგ მე არ მხებებო“ და ციხე დავიდა ყურმილი.

გამომცემლობაში ჩემი სამსლიანი (1969-1972) მუშაობის მანძილზე მრავალი კარგი ნიგნი გამოვიდა. პირველსავე წელს გამოვეცით ავადემიკოს გიორგი ჩუბინაშვილის უაღრესად მნიშვნელოვანი ნაშრომი „ქართული ხელოვნების საკითხები“ (რუსულ ენაზე, ორ ტომად). ეს ნაშრომი გამოცემლობა „ზარია ვოსტოკაში“ იდო წლების მანძილზე და როგორც ჩანს, გამოცემას არც აპირებდნენ (ძალიან ძვირი ჯდებადა). ნაშრომი სავალალო მდგომარეობაში იყო, ფურცლები დაფანტული, არეული, ნესტისა და მტერისაგან იავარქმნილი. ასეთივე დღეები იყო უამრავი ფოტოსურათიც. ვერაფრით ვერ ვხვდებოდი, სად და როგორ უნდა ჩაგვეწესა. სპეციალური ჯგუფი შეექმნით დედნის წესრიგში მოყვანის მიზნით, მაგრამ, ცხადი იყო, რომ ბატონი გიორგი ჩუბინაშვილის გარეშე ამ საქმეს თავს ვერ გავართმევდი. ბატონი გიორგი კი უკვე ღრმად მოხუცებული იყო, ხში-

რად ავადმყოფობდა და გარეთ არ გამოდიოდა. გადაწყვიტეთ მასთან სახლში მისვლა.

— თქვენ რატომ უნდა შენუსდეთ (რუსულად ლაპარაკობდა), მე თვითონ მოვალ გამოცემლობაშიო. მართლაც, მეორედ დღეს, მანქანით მოვიყვანეს. მახსოვს, თბილი შემოდგომის დღე იყო, თითქმის ცხელადა კიდეც, ბნ გიორგის კი პალტო ეცვა და შლიაპა ეხურა, თუ არ ვცდები, ახალგაზრდა დიმიტრი თუმანიშვილი ახლდა. მისი დახმარებით გადმოვიდა მანქანიდან და ნამოკუსკუსდა გამომცემლობისაკენ. ეტყობოდა, ფეხები ტკიოდა, რეზინის კალოშეში ჰქონდა პირდაპირ წადგმული შესიებული ფეხები. შეფავლულ სახეზე კაპილარების ლურჯი ზოლები მოუჩანდა. სათვალეების მიღმიდან გონიერი, მაგრამ დაღლილი თვალები იმზირებოდნენ, ლაპარაკობდა ძალიან ხმადაბლა და ნელა, ეტყობოდა, რომ დაწითქვა უჭირდა. როცა ჩვენი ენთუზიაზმი სუნთახა, გამოცოცხლდა და უმაღლეს შუადგა მუშაობას ჩემს მაგიდაზე მიდგმულ, გრძელ, დიდ მაგიდაზე გადაშლილ დედანზე. სამი დღე იარა ასე და როგორც იქნა, ფაქტურად ხელახლა ააწყო ორივე ტომი.

ბ-ნი გიორგის სრული ანტიპოდი იყო ავადმყოფი შალვა ამირანაშვილი. მაღალი, ათლეტური შესახედაობის, მხარბეჭიანი (რომელსაც დიდი თავი აგვირგვინებდა), ხალისიანი მოლაპარაკე და უშუალო. ერთმანეთისაგან არა მხოლოდ გარეგნობით განსხვავდებოდა ეს ორი ავადმყოფი, არამედ ქართული ხელოვნების ისტორიის კარდინალურ საკითხებზე თავიანთი თვალსაზრისითაც. თუ ბ-ნი გიორგის თავისი ნიგნის გარდა არაფერი ავადმირებდა ჩვენთან, ბ-ნ შალვას უყვარდა გამომცემლობის ახალგაზრდებთან ყოფნა, მით უმეტეს, თუ ლამაზი ქალბატონებიც ერია მათში, საუბარი, სხვადასხვა ამბის თხრობა. დაწერილობით გვიამბო მენშევიკების დროს საქართველოდან პარონში გატანის საგანაშურის თავგადასავალი, თბილისში მის ჩამოტანასთან დაკავშირებული პრობლემები.

ჩვენთან გამოდიოდა დიდტიანი, მთლიანად ფერადი ნიგნი „სახულის კარედი“, რომლის ვრცელი წინასიტყვაობა (უფრო გამოკვლევა) ბატონ შალვას ეკუთვნოდა, რის გამოც ჩვენთან ხშირად მოდიოდა.

თბილისში უკვე გაჩნდა სლიადების აპარატები და ფირები. გადაწყვიტეთ ცალკე ნიგნად გამოგვევა უბისის ეკლესიის, მართლაც, რომ გენიალური ფრესკები. მაგრამ საქმეს ართულებდა ორი ფაქტორი: სლიადებისათვის არასამარისი განათება და თვით ფრესკების განლაგება კედლებზე. სპეციალური ხარაჩო-



ების გარეშე ამ ფრესკების ობიექტების თვალი ვერ მისწვდებოდა. სხვა გზა არ იყო — ამ განზრახვას ხელი უნდა აგველო. მაშინ ქალაქ გორისა და გორის რაიონის პარტიის პირველი მდივანი იყო ახალგაზრდა ჯუმბერ პატიაშვილი. ჯუმბერს ბავშვობიდანვე ვიცნობდი „უბნინდან“, ხშირად ვხვდებოდი ჩემი უახლოესი მეგობრის გურამ ტატიშვილის ოჯახში (გურამის უძეგროსი ძმა — თენგიზი ჯუმბერის თანაკლასელი). ასე რომ, შემედლო მისთვის დახმარება მეთხოვა. დავეურვე და გავავარი საქმის ვითარება. ნამითაც არ შეყვინებულა, ისე მითხრა: „ჩამოდი სამი დღის შემდეგ და ყველაფერი მზად დაგხვდება“. ჯუმბერმა პირნათლად შესარულა თავისი სიტყვა, ყველაფერი კარგად, და რაც მთავარია, საქმის ცოდნით იყო შესრულებული. უბისის ფრესკები შესანიშნავად გადაიღო ხელოვნებამცოდნე დათო ჩუბინაშვილმა და მართლა კარგი ნიგნი გამოვიდა. ამ ნიგნის რედაქტორი მე ვიყავი. თავფურცელზე მადლობას ვუხდიდი ჯუმბერ პატიაშვილს განული დახმარებისათვის. ნიგნი ჩამოიბეჭდა და მხოლოდ აკინძვა აკლდა, როცა მე კულტურის სამინისტროში გადმომიყვანეს. ცოტა ხნის შემდეგ გამოვიდა ნიგნი და რას ვხედავ: რედაქტორობიდან ამოუშლივართ და ჩემს მაგიერ რედაქტორად ოთარ ენაძე (რომელიც სულ რაღაც ათიოდ დღის წინ ჩემს მაგივრად გამოძეგვლობის დირექტორად დანიშნეს) დაუნერიათ. რაც მთავარია, ბ-ნი ჯუმბერისადმი გამოძეგვლობის მადლობის ტექსტიც ამოულიათ გვერდიდან. ჩემი ამოშლის ამებზე არ მწყენია (ვერ ერთი, ეს იმდენად სულმდაბლური საქციელი იყო, რომ ნორმალური ადამიანი არც უნდა გაბრაზებულიყო. მეორე — ისე კარგი ნიგნი გამოვიდა, რომ ახლ დირექტორს გაუხნდა თავის გამოჩენის ბუნებრივი სურვილი). სანყენი იყო სამადლობელი მიმართვის ამოღება, არადა, რომ არა ჯუმბერ პატიაშვილი, „უბისის ფრესკები“ დღის სინათლეს ვერ იხილავდა.

როგორც ადრე უკვირთ, ერთი წლის მანძილზე თითქმის ყოველდღიურად დადიოდა ჩვენთან პოლივარზე კაკაბაძე თავის „დრამატული პოეზიის“ ორტომეულის გამოსვლასთან დაკავშირებით. ეს ვიზიტები და ჩვენი საუბრები დანვრილებით მაქვს მოთხრობილი ჩემს წერილებში, რომელიც „თეატრალურ მოამბეში“ გამოვაქვეყნე.

ერთ-ერთ ჩემს მიღწევად მიმანია ევროპაში ცნობილ და ავტორიტეტთან გამოძეგვლობა „კორეინასთან“ მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობის დაყარება. „კორეინას“ მიერ გამოცემული ნიგნები (ძირითადად, მხატვართა ილუსტრაციული ალბომები) ყველაზე სახე-

ლგანთქმული გამოძეგვლობების მიერ მიწვეულ პოლიგრაფიულ დონეს უტოლდებოდა. როგორც ბუდაპეშტში, ასევე თბილისში ერთობლივი მუშაობისას შევადგინეთ სახიარო გამოცემების ვრცელი სია, ვინყებდით ლაღო გული-ამვილით (მრავალგზის მყავდა ჩემი სტუმრები ბ-ნი ლადოს ბინა-სახელოსნოში კეცხოველის ქუჩაზე, რომლის თავში ახლა ჯუნა მიქაბაძის მიერ შესრულებული გულიამვილის ფიგურა დგას, ჩემი აზრით, ქართული ქანდაკების ერთ-ერთი შედეგერთანაა. უნგრელები არა მარტო ჩვენი მხატვრის დიდი ხელოვნებით მოიხიბლნენ, არამედ ქალბატონ ნინო გულიამვილის უსახლვო გულუხვობითაც), შემდეგ მოდიოდა დავით კაკაბაძე, ზინი, ელენე ახელედიანი და ასე, ვიდრე ჩვენს დიდ თანამედროვე (მაგალითად ზურაბ ნიუარაძე) მხატვრობაზე, ყველა ეს ნიგნი უნდა გამოსულიყო ოთხ ენაზე ქართულად, უნგრულად, რუსულად და ინგლისურად. „კორეინას“ ევროპული და რუსული ბაზრის დაპყრობაც სურდა — ქართულ მხარეს, ანუ ჩვენ, უნდა მოგვეზადებინა ილუსტრაციული მასალა. ტექსტიც ქართულ ენაზე, უკვე ე. წ. მატრიცაზე გადატანილი. დანარჩენს „კორეინას“ კისრულობდა. მაშინ დავერწმუნდი, რა ადვილია ევროპელებთან ურთიერთობა (როცა უნდაში მონდობილ საქმეს პირნათლად ასრულებ) და რა ძნელია ურთიერთობა რუსებთან მაშინაც კი, როცა ყველა მათ მოთხოვნას აკმაყოფილებ.

ჩემი კალამი უძღურია აღწეროს ის ნინა-ალმეგობარი, რაც მოსკოვის „მეუღლურსონიანია კნიგაში“ შეგვიქმნა. ეს ორგანიზაცია მხოლოდ ვალუტის შემოტანით იყო დაინტერესებული და ისეთი დიდი მადა აღმოაჩნდა, რომ „კორეინას“ მეშვეობითვე ცდილობდა თვით „კორეინას“ გაბარცვას. პერძოდ, რუსები მოითხოვდნენ, რომ უცხოეთის ნიგნის ბაზარზე გაყიდული ყოველი ალბომიდან მათ 50%-ზე მეტი მიეღოთ. უნგრელებმა ვერაფრით გაიგეს, თუ რატომ და რაში უნდა გადაესადათ ფული. პასუხი მოკლე იყო, იმაში რომ „საბჭოთა კავშირი ამ ნიგნების დაბეჭდვის ნებას გრთავთ“... გადავლახეთ ყველა დაბრკოლება და ბოლოს მაინც გამოვიდა ალბომი „ლაღო გულიამვილი“ ვახტანგ ვერიძის ნინასიტყვაობით. პირველი დაბრკოლების დაძლევა იყო ძნელი, თორემ მერე, უკვე გაცვაულ გზებზე სიარული არ გაგვიჭირდებოდა. წარმატებით წახალისებულებმა ახლა ურთიერთობა გავაცხოველეთ პოლიონეთის გამოძეგვლობა „ევროპასთან“, მაგრამ მასთან ერთობლივი გამოცემა ვერ მოხერხდა, სამინისტროში ჩემი გადასვლის გამო. წამოვედი და ჩემს შემდეგ მოსულა ო. ევაძემ გააუქმა ყველა ხელშეკრულება უცხოურ გამოძეგვლობებთან,

„თეატრალური მოამბე“ № 2



მეტცი, ნელ-ნელა სამასხრიდან დაითხოვა „ჩემი ხალხი“ და იქ მიიყვანა „თავისი ხალხი“ (როგორც ეს დღემდეა მიღებული საქართველოში).

პირველთა შორის, ვინც გამომცემლობა დატოვა, იყო მხატვარი ზურაბ კაპანაძე. მე ამას ველოდი, რადგან ვიცოდი, რომ ო. ეგაძის და ზ. კაპანაძის გემოვნება სულ სხვადასხვა პოლუსზე იდგა.

რეზო მარგინანის დედის გასვენებაზე, ვაკის სასაფლაოზე, ცალკე გამიხმო პოეტმა გრიგოლ აბაშიძემ და საყვედური მითხრა, რატომ თქვი უარი ცკ-ს კულტურის განყოფილების გამგის თანამდებობაზე. მართლაც, შემომთავაზეს ცკ-ში გადასვლა, მაგრამ როგორღაც „რბილად“, ნომინალურისთვის ჩვეული იმპერატიული ტონის გარეშე. მეც ასევე „რბილად“ უარი ვთქვი ამგვარ „დანინაურებაზე“, თუმცა, სიტყვა დანინაურება ბრჭყალებში არ უნდა ჩამესვა. ეს მართლაც, დიდი ნახტომი იყო წინ, რადგან კულტურის განყოფილების გამგე უფლებითა და გავლენით კულტურის მინისტრზე მაღლა იდგა. მე ბ-ნი გრიგოლის სიტყვები გამეკვირდა, რადგან არავისთვის არაფერი მითქვამს და ეს ამბავი, ბუნებრივია, არ გახმაურებულა. ბ-ნი გრიგოლი მუხბენა: „დეღას ვიყავი შევარდნაძესთან და ვუთხარი: ცოტა არ იყოს, გაუგებარია, რატომ დანიშნეთ კულტურის განყოფილების გამგედ ნიკა ჩერქეშიშვილი, რომელსაც ხელოვნებასა და მწერლობასთან არავითარი კავშირი არა აქვს. იცი რა მიჰასება, ვისი მოყვანაც გვირდა, ისინი უარს გვეუბნებიან, მაგალითად ნოდარ გურაბანიძე“. ეს არ უნდა გექნა, დასძინა ბ-ნმა გრიგოლმა, მწერალთა კავშირისთვისაც ცუდი ამბავი მოხდაო. მერე გვიტყვ, რომ ჩემი კანდიდატურა ამ თანამდებობაზე თენგიზ ბუაჩიძეს შეუთავაზებია ბ-ნი ედუარდისათვის.

ასე ჩაიარა და მიწყნარდა ეს ამბავი კარგა ხნით.

მანამდე ბატონ ედუარდს მხოლოდ ორჯერ შეხვდი: ერთხელ ძალიან ადრე, როცა ის საქართველოს კომკავშირის ცკ-ს პირველი მდივანი და მეორეჯერ, როცა თბილისის პარტიული კომიტეტის პირველი მდივანი იყო.

პირველი შეხვედრის თაობაზე მოკლედ ვიტყვი: სავაჭრო კომკავშირის ცკ-ის სახელით გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ახალგაზრდა ხელოვანთა ოფიციალური დელეგაცია მიდიოდა. დელეგაციაში საქართველოდან მარტო მე ვიყავი. ჩავედი მოსკოვში და იქ გამოგვიცხადეს, რომ დელეგაცია ბერლინში სამი თვის შემდეგ მიემგზავრებოდა, მანამდე კი თქვენ მოსამზადებელ კურსებს გაივლითო.

კომკავშირის ცკ-ს სასტუმროში მოგვთავაძეს (ბოლშეა გრუზინსკიაზე) და დლიდან საღამოს მომე ლექციებს გვიკითხავდნენ თენახევის მანძილზე. ორმოცამდე ახალგაზრდა ვიყავით მონვეულები. პროპაგანდის და აგიტაციის ლექტორები ნამდვილი მუშები, გონებაშეხუდული ადამიანები აღმოჩნდნენ. მათი მომენა ტანჯვა-წამება იყო. ერთი პირობა თბილისში წამოსვლაც კი დაეპირე და გავჩერდი, მხოლოდ იმიტომ, რომ გერმანულ ლიტერატურასა და თეატრზე ბრწყინვალე ლექციებს გვიტარებდა ორი „ლევია“ ლევ კოპელევი და ლევ გინზბურგი (ორივენი გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში გაიქცნენ მერე), ხოლო გერმანულ მუსიკაზე ი. შვეერსონის შტუციებს ვისმენდი. ბოლოს, გაგვესაუბრნენ (უფრო გამოცდას ჰგავდა) და სახლებში გამოგვიშვეს, გამოვიძახებოთ. ამის შემდეგ ერთ თვეზე მეტა გავიდა და ედუარდ შევარდნაძემ დამიძახა. ეს იყო ჩვენი პირველი შეხვედრა, როგორც ვთქვი, და იმან გამაყვირა, რომ ორიოდე წლით ჩემზე უფროსი დაბრძენებული და მრავლისმცოდნე კაცის ტონით მელაპარაკებოდა: „ნოდარ, იცოდა, შენს უკან ჩვენი რესპუბლიკის ახალგაზრდობა დგას“. მაშინ მივხვდი, რომ გერმანიაში მიმავალ დელეგაციაში შემვიყვანეს, მართლაც, მოსკოვში რომ ჩავედი, გავრკვა: ორმოცეკვიანი ჯგუფიდან შეიღნი შევარდნაძე. ერთ-ერთ მათგანს ანდრეი პეტროვს, რომელიც სახელგანთქმული კომპოზიტორი გახდა – (უამრავი კინო-მუსიკის, ბალეტის, ოპერის, სიმფონიების ავტორი), როგორღაც ადვილად შევეწყვე. დავმეგობრდი და გამეხარდა, როცა მოგზაურობის დასასრულს მიხხრა. ნოდარ, შენს გარეშე ალბათ, მე ამათთან ვერ გავძლდობო. დელეგაციის „მუშაობა“ (კომუნისტები ხომ ყველაფერს „მუშაობას“ ეძახდნენ) დიდხანს გაგრძელდა, რადგან ამ შეიდიდან სამი – მე, ანდრეი პეტროვი და ესტონელი მხატვარი, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ახალგაზრდებსაც შეგავადურეს პამბურბში, მიუნხენსა და მაინის ფრანკფურტში (ძირითადად, ახალგაზრდათა საზაფხულო ბანაკებში, სადაც თავისუფალი დისკუსიის და თავისუფალი სექსის მშვენიერი ატმოსფერო იყო გამეფებული).

მეორეჯერ ჩემი შეხვედრა ედუარდ შევარდნაძესთან თბილისის საქალაქო კომიტეტში შედგა. ამონებდნენ საქართველოს ტელევიზიის მუშაობას და მე დამავალეს (ამ დროს უკვე გამოცემლობა „ხელოვნების“ დირექტორი ვიყავი) შემესწავლა ლიტერატურისა და ხელოვნებისადმი მიძღვნილი გადაცემების მხატვრული დონე. დავერე ჩემი დასკვნა, წარვუდგინე თბილისის კომიტეტს და რამდენიმე დღის შემდეგ

„თეატრი და სხვა“ № 2

შმატყობინეს, თქვენთან ე. შვეკარდნაძეს სურს შეხვედრად. მისვლისთანავე მიმიღო, ეტყობა, სულ ახლახანს ჰქონდა ნაკითხული ჩემი „მოსვენებითი ბარათი“ და უმაღლეს ტელევიზიის პრობლემებზე დამინსო საუბარი საქვის ცოდნით და ძალზე საინტერესოდ. ეს იყო და ეს. როგორც ჩანს, ამ ორი შეხვედრიდან დამიმამხსოვრა და როცა დასჭირდა, გავახსენდი კიდევ.

და აი, დადგა შესაფერი მომენტები, გამომიძახა ნოდარ ჩერქეზიშვილმა და მითხრა: „არის აზრი, რომ კულტურის მინისტრის პირველ მოადგილედ გადაგყავნათ“ (ეს „არის აზრი“, ანუ „ЕСТЬ МНЕНИЕ“, ვითომ კოლექტიური გადაწყვეტილების გამოხატვლი იყო), გულწრფელად ვამბობ, თავმჯარი დამეცა. არაფრისდიდებით არ მინდოდა გამომცემლობა „ხელოვნების“, ნიჭიერი და პროფესიონალი კოლეგების, უკვე ნაწილობრივ საქმეების შუაგზაზე მიტოვება. თან ორ-სამ დღეში ვარსებავი მივდიოდი გამომცემლობა „ევროპასთან“ მოსალაპარაკებლად (საქმე ეხებოდა დავით კვაბაძის ალბომის გამოცემას). რაც მთავარია, გული არ მიმინევადა კულტურის სამინისტროში. იქ ხომ ადრე რვა თვე ვიმუშავე და ვერაფრით შევეგუე ბიუროკრატიულ აპარატს. იყო ერთი გარემოებაც, რის შესახებაც ცკ-ში არ მითქვამს. მე ახლოს არ ვიყავი მინისტრთან, ოთარ თაქთაქიშვილთან. რამდენიმეჯერ შეხვედრებივარ სუფრა-სთან და ერთხელ ვიყავი მასთან სახლში (სანაპიროზე ცხოვრობდა, კამოს ქუჩაზე), სადაც ჩვენმა საერთო მეგობარმა ანტონ წულუკიძემ მიმიყვანა ოთარის ახალი ნაწარმოების — გლავკითონ ტაბიძის ალექსიის ციკლზე შექმნილი რომანსების მოსასმენად, რაც მცხეთაში სამჯაციანი პურმარლით დაგვირგვინდა. მერე ოთარი განაწყენდა (ესეც ა. წულუკიძემ მითხრა) უფრნალ „ცისკარში“ გამოქვეყნებული ჩემი წერილის „კონფლიქტი თეატრში“ — გამო (წერილში ლაპარაკი იყო რუსთაველის თეატრში მიმდინარე მწვევე კონფლიქტურ სიტუაციაზე). ასე უთქვამს თურმე, „ძლივს დავალადვ სიტუაციას რუსთაველის თეატრში და აი, ნოდარ გურაბაძე იქვე ყველაფერს მიხგრევს“. ერთი სიტყვით, მრავალი მოტივი ჰქონდა იმისათვის, რომ სამინისტროში გადასვლა არ დამომეზოდა და მჭკოცედ ვიდებე ჩემს პოზიციაზე. აქ კი ქუითი და ემშკობით მაჯობა ნ ჩერქეზიშვილმა, შენი მოსაზრებები გასაგებია, მაგრამ ყველაფერი უშჯობესია, ცკ-ს პირველ მდივანს მოახსენო. შევცდი, რასაკვირველია, შემეყვანეს ე. შვეკარდნაძესთან (სწრაფად წამოვდგა, ღიმილით გამომინოდა ხელი ჩამოსართმევად და ნ. ჩერქეზიშვილს მიუბრუნდა: „რას ვერჩით გურაბაძეძის, მშვენივრად მუშაობს გამომცემლობაში,

ლებულობს ჯილდოებს, ეტყობა უყვარს თავისი საქმე, იქნებ მოვეშდეთ?“ განარებულმა წაქვია ვიძახე: „დიდი მადლობა, ბატონო ელუარდ, სამი დღეა სწორედ მაგას ვამტკიცებ, მაგრამ არ მიჯერებენ“. ამასობაში იგი მივიდა თავის მაგიდასთან და ჩაჯდა სავარძელში (90-იანი წლების დასაწყისში დაწერილი ნარკვევში გურამ ფანჯიკიძემ ზუსტად შენიშნა, რომ თავის სავარძელში მჯდარი ელუარდ შვეკარდნაძე ძალიან ძლიერი პიროვნების შთაბეჭდილებას ახდენს). ღიმილი, რომელიც ასე უხდებოდა, გაქრა მის სახეზე. პირველი რეპლიკის შინაური ტონი უცებ შეცვალა ოფიციალურმა, ციმა ინტონაციამ, თვალეში სიწყარვე დაეცა. მიჯერებდა პირადპირ, ხელში კალმისტარს ატრიალებდა, ლაპარაკობდა იმ კაცის თვითდაჯერებით, რომელიც სულ მცირე, საფრანგეთისხელა ქვეყნის მეთაურს შეჰფერის.

ამ ლაპარაკში დავრწმუნდი, რომ მისთვის გარკვევით არ მოეხსენებიათ, უარზე რომ ვიყავი სამინისტროში გადასვლაზე. შეიძლება უთხრეს კიდევ, მაგრამ არაფრად ჩააგდო ეს ყოველივე და ისე განაგრძო საუბარი ქართული კულტურის წინაშე მდგარ ამოცანებზე, თითქოს მათი მოგვარება მხოლოდ მე შემეძლო. მოკლედ, გამოუვალ მდგომარეობაში აღმოჩნდი და დაბნეული ისე შევეცქეროდი, როგორც კურდღელი — ანაკონდას.

შემდეგ, პირველი შთაბეჭდილება კიდევ უფრო განიმტკიცდა სხვა შეხვედრებისას, ეს იყო მისი კანბინეტი, ოფიციალური მიღება თუ მალაი სტუმრების საპატივცემულოდ გამართული ბანკეტი. ამ დროს თავი ისე ჭქირა და ისე მსჯელობდა, უფრო სწორად, ისე გლობალურ, ტრილში განიხილავდა საქართველოს პრობლემებს, თითქოს მათ გადაწყვეტაზე ყოველივე დამოკიდებული დანარჩენი მსოფლიოს ბედობალი. ჩემზე იგი უეჭველად მასშტაბურად მოაზროვნე ხელმძღვანელის შთაბეჭდილებას ტოვებდა.

ამ „გასაუბრების“ შემდეგ („გასაუბრებას“ უწოდებენ ამა თუ იმ კანდიდატის ხელმძღვანელ მუშკობთან შეხვედრას). მხოლოდ ფორმალობაა რჩებოდა ანუ ცენტრალური კომიტეტის დამტკიცება. გამოუცდელი ვიყავი და სწულიად დანყნარებული შევედი ბიუროს სხდომაზე, საიდანაც ძალიან მალე გამოიშვეს უკვე მინისტრის პირველი მოადგილის რანგში. შემდეგ გავიგე, რომ ამ სხდომაზე ბიუროს ერთ-ერთ წევრს უთქვამს, ჩემი მასშტაბით, ეგ არასერიოზული კაცია, თხილამურებით დასრიალებს ბაკურიანში. ასეც იყო მამინ, „ნომენკლატურული თანამდებობის“ კაცს ხაზგასმული სერიოზულობით უნდა სჭეროდა თავი, რათა „მასე-



ში" არ გათქვეფილიყო. წინების ეს დამცველი ერთხელ ზღვის სანაპიროზე წახვ, ბანჯკელიანი მუცელი უთავთაბებდა, ფაშაშა ტრუსებიდან კი თავისი საოხრე მოუჩანდა. და, აი, ეს კაცი იყო სერიოზული და მე არასერიოზული, თუცა, თავიდან ფეხებამდე კომპინიზონში ვიყავი ხოლმე „ჩამჯღარი“ თხილამურებით სრიალისას და სახის ნახევარი მიჩანდა მხოლოდ.

ადამიანი გარემოს და ვითარების მსხვერპლია. ბიუროს სხდომამზე პირველად რომ შემეყვანეს, აბსოლუტურად არ მქონდა გაცნობიერებული ამ პარტიული არეოპაგის მაცდური, დამთრგუნველი ძალა. შეუძლებელია ბიუროს სხდომამზე გამოძახებულ კაცზე არ ემოქმედა საერთო ატმოგემორას: ირგვლივ გაფითრებული, შეშინებული სახეები ირეოდნენ, როგორც სათამაშო კალეიდოსკოპში ჭრელი ფურცლები, თვით გულმარგანი და მართალნიც დამბლდაცემულებივით იყვნენ, ვინაიდან შეიძლება ცამდე მართალი ადამიანიც კი ჯოჯოხეთის ჯურღმულში აღმოჩენილიყო. შესასვლელში, დიდი კარების გვერდით, ექიმი იჯდა პორტატული აფთიაქით, რათა გონდავარგულისათვის დროზე ეშველა. ჩემი თვალი მინახავს გულნასული ადამიანები, რომლებიც ბიუროს სხდომამზე შესასვლელად გამოძახებას ელოდნენ. რამ წარმოშვა ეს შში, თავისი ბუნებით ასე ეგზისტენციალური? ბედის შესაძლო შემობრუნებამ: შეიძლება კაცი შესულიყო ამ სხდომამდე და იქიდან არაბრალად გამოსულიყო. ამიტომ ჭირის დღესავით მძულდა ცკ-ში მისვლა, მეტიც, მეზინლებოდა და დღესაც მეზინლება ცკ-ს ყოფილი შენობა, იმდენად დაამეცირებელია იმ გრძნობის გახსენებაც კი, რაც მაშინ მეუფლებოდა.

პირველი სამი თვე მინისტრი ოთარ თავთაქიშვილი თვალითაც არ მინახავს. იგი შემოქმედებით მივლინებამი იყო და მოსკოვის დიდი თეატრისათვის ოპერა „მთვარის მოტაცებას“ წერდა. თავიდანვე აღმოჩნდი ურთულეს მდგომარეობაში, მოსკოვიდან ხშირად რეკავდა კულტურის მინისტრი (ჯერ ეკატერინე ფურცევა, მერე პეტრე დემიჩევი), რეკავდნენ მოადგილეები, მე კი უამრავი რამ არ ვიცოდი და კარგა ხანი დამჭირდა საქმეში გასარკვევად. ორი მონსტრის ზენილას განიცდიდა ჩვენი კულტურის სამინისტრო, ერთის მხრივ, ცკ-ა და მისი კულტურის განყოფილება და მეორეს მხრივ, სავაჭრო კულტურის სამინისტრო. მხოლოდ ოთარ თავთაქიშვილის უდიდეს დიპლომატიურ ნიჭს და სახელმწიფოებრივ აზროვნებას უნდა ვუმადლოდეთ, რომ უამრავი რამ გავეთდა ქართული კულტურის ასაყვავებლად. ოთარს ხშირად უწევდა მოგზაურობა საზღვარგარეთ, ხან როგორც ოფიციალურ პირს, ხან

როგორც შემოქმედს, რომლის ნაწარმოებშიც სრულდებოდა და იდგებოდა როგორც ყოფილ სარკეს ქალაქებში, ასევე ვეროპულ ქვეყნებში. ამის გამო მე მიხდებოდა მწიშნელოვანი გადაწყვეტილების მიღება, რაც მაინცდამაინც არ სიამოვნებდა მას. იყო ისეთი შემთხვევებიც, როცა შევთანხმდებოდით ამა თუ იმ საკითხზე, შემდეგ ოთარი გაიკვირვებდა – როდის შევთანხმდითო. მერე მივხვდი, რომ არსებითი მწიშნელობა ჰქონდა დროს და მის განწყობილებას. თუ იგი თავისი მუსიკალური ინსპირაციების ტყვეობაში იყო და შინაგანი სხვა ახალ მელოდის კარნახობდა, ამ დროს ამქვეყნად არ იყო და ყველაფერზე თავს გიკრავდა თანხმობის ნიშნად. შემოქმედებითი ტრანსიდან გამოსულს, უკვე აღარ ასხულებ ჩვენი შეთანხმება. მუშაობა შეეძლო ყველგან და ყველანაირ ვითარებაში, მოგზაურობაში თან ატარებდა სასოტო ფურცლებს და სპეციალურ მელანს. წერდა მატარებელში, თვითმფრინავში, სასტუმროში, სხვადასხვა ყრილობებზე. ამ დროს ყველაფერს განერიდებოდა, ანუ გამომუშავებული ჰქონდა „საჯარო მარტოობის გრძნობა“ (კ. სტანისლავსკის გამოთქმა) და თავის სტიქიაში გადადებებოდა ხოლმე. ძალიან ბევრს კითხოვდებოდა, ზედმწიფებით იცნობდა ქართულ პოეზიას, როგორც ძველს, ისე ახალს. შემთხვევითი არ არის, რომ არც ერთ ქართველ კომპოზიტორს არ დაუწერია იმდენი მუსიკა ქართველ პოეტთა ლექსებზე, რამდენიც მას. უმჯობესად, შესანიშნავად ლაპარაკობდა ქართულად, მიუხედავად ამისა, ხშირად უთქვამს ჩემთვის, მე რომ ქართული ენა ისე ვიცოდე როგორც რუსული, ქვეყანას გადავატრიალებდიო. მისი ახლო ურთიერთობა ე. შვეარდნაძესთან თანდათან გაფუჭდა, დაიძაბა. ცკ-ს თანამშრომლები, ვერ გუებოდნენ მის ხახვასმულ დამოუკიდებლობას, შინაგან თავისუფლებას, განსაკუთრებით აღიზიანებდათ მისი ეგოცენტრიზმი, რაც სამწუხაროდ, ბევრ დიდ ხელოვანს ახასიათებს. ისინი ათას ჭირსა თუ მართალს ეუბნებოდნენ ე. შვეარდნაძეს, სახელს უტყდნენ ოთარს. ამას ემატებოდა კოლეგა-კომპოზიტორების შური და მტრობა, ვითარება ძალზე დაძაბული იყო. ე. შვეარდნაძის ხელმძღვანელობის სტილი ერთი ასეთი თავისებურებითაც გამოირჩეოდა – იგი ურთიერთდაპირისპირებულ ადამიანებს ნიშნავდა ისეთ თანამდებობებზე, რომ მათი თანამშრომლობა გარდაუვალი ყოფილიყო. მაგალითად, კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარედ დაინიშნა გვიი ორჯონიკიძე, რომელიც ოთარის დაუძინებელი მტერი იყო. ამ ორი გამოჩენილი პიროვნების ურთიერთობა მანგუსტისა და გველის ურთიერთობას მიაგავ-

და. როგორც ჩანს, მათ შორის მუდმივი დაძაბულობა ხელს აძლევდა ე. შევარდნაძეს. ო. თავთაქიშვილი სასტიკი წინააღმდეგი იყო იმისა, რომ ჯანსუღ კახიძეს შეეთავსებინა ორი დიდი კოლექტივის – საოპერო თეატრისა და სიმფონიური ორკესტრის სამხატვრო ხელმძღვანელობა. იგი ამბობდა, კახიძე უკვე მსოფლიო არენაზეა გასული როგორც დირიჟორი, მას უამრავ ორკესტრთან აქვს ურთიერთობა და ვერ დაანებებს თავს მოგაზურობას, და არც უნდა დაანებოს. დაუტოვოთ მას სიმფონიური ორკესტრი და ოპერის ხელმძღვანელად სხვა ვინმე დავინშოთ. არ დაუფერვს და ეს უზარმაზარი პასუხისმგებლობა ჯ. კახიძეს მხრებზე აკიდეს. განვილიმა დრომ დაადასტურა, რომ ოთარი მართალი იყო, თუმცა იგი სულ ახლო წარსულში არ იყო მართალი ჯანსუღის მიმართ, რომელიც იძულებული გახდა კარგა ხანს განრიდებოდა საქართველოს და ეს უნიჭიერესი ადამიანი მშობლიურ ძირებს მოსწყვეტდა. თუ გვიჩინებდა ორჯონიკიძესთან და ჯანსუღ კახიძესთან ო. თავთაქიშვილი მაინც ახერხებდა თანამშრომლობას (მაგალითად მან ძალიან აქტიურად დაუჭირა მხარი ჯანსუღის ინიციატივას თბილისის მუსიკალური ცენტრის შექმნის საკითხში), კომპოზიტორ გია ყანჭელთან უკიდურესად დაძაბული ურთიერთობა ჰქონდა სიკვდილამდე. თუმცა სამივე მუსიკოსის ნიჭს აღიარებდა. მითხრა კიდევ: ყანჭელი შეუდარებელია გარეჯისტრებში, იგი არაჩვეულებრივად გრძნობს თითოეული ინსტრუმენტის შესაძლებლობას. ამ მხრივ, მე მისგან ბევრ რამეს ვსწავლობო. გიასთან ჩემი ხანგრძლივი ურთიერთობის მანძილზე მე მისგან ოთარზე თქმული თუნდაც ერთი კეთილი სიტყვაც არ გამიგონია. ერთხელ, ჩემი თანდასწრებით უთხრა რობერტმა გიას – „კარგი, რა, გია, მოეწვი თავთაქიშვილს, ოდესმე ან შენ, ან მე რამეში შეგვიშალა ხელი?“.

ურთიერთობა იმდენად დაძაბული იყო, რომ ჯანსუღ კახიძეს არასოდეს შეუსრულებია ოთარის არც ერთი ნაწარმოები, არც კომპოზიტორის სიცოცხლეში და არც მისი გარდაცვალების შემდეგ, თუმც, ერთხელ კი უთხრა ჯანსუღმა „პატრონო ოთარ, როცა თქვენ მინისტრი აღარ იქნებით, დაინახავთ ვინ უფრო ერთვოდა თქვენი, ისინი, რომლებიც მეგობრობას გეუციებთან თუ მე, რომელსაც მტრად მთვლით“.

ჩემი მდგომარეობა გართულებული იყო იმით, რომ გივი ორჯონიკიძესთან სკოლის მეზობლად ვმეგობრობდი (არ მახსოვს რამე დამებუჭდოს და თავისი კეთილგანწყობილება არ გამოეხატოს ჩემდამი), ახლოს ვიყავი, მიყვარდა და დიდ პატივს ვცემდი ჯანსუღსა და

გიასაც, ასე რომ მათ შუაში მე ერთგვარი ბუფერის როლს ვასრულებდი და ყოველგვარ ირად ვცილობდი ურთიერთობის მოგვარებას. ვინ იცის, რამდენჯერ მითქვამს მათთვის ცალცალკე იმის შესახებ, თუ რა კარგს ლაპარაკობენ (თითქოს, რასაკვირველია) ერთმანეთზე. ოთარს ბევრი მაგინებელი ჰყავდა კომპოზიტორთა შორის, მაგრამ ყველა მის ზურგს უკან იყო მაგარი. ლიად მხოლოდ გია ყანჭელი და ალექსი მაჭავარიანი უპირისპირდებოდნენ. უმეტესობა უსიამოდ ელაქუცებოდა პირში. დიდი ძალა და გავლენა ჰქონდა არა მხოლოდ საქართველოსა და მთელ საბჭოთა კავშირში, არამედ ევროპაში, განსაკუთრებით იმ წლებში, როცა საბჭოთა კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი და იუნესკოს (პარიზი) მრჩეველთა საბჭოს წევრი იყო, მხოლოდ თავის შემოქმედებზე ზრუნავს, არავის არაფრად გვეთვისო, – ამბობდნენ. იყო, სამწუხაროდ, ამაში სიმაართლის მარცვალი, მაგრამ მე ვარ ლამსწერ იმისა, თუ რა იღონა მან, რათა რეზო მლაიძეს სახელმწიფო პრემია მიეღო ოპერა „ლელაში“. თავთაქიშვილი ათეული წლების მანძილზე სახელმწიფო და ლენინური პრემიების მიმნიჭებელი კომიტეტის წევრი იყო და ამ კომიტეტში უდიდესი ავტორიტეტი სარგებლობდა. მიუხედავად ამისა, მან თბილისში ვერ ჩამოიყვანა კომიტეტის მუსიკალური სექტორის წევრები (თავმჯდომარე – ტიხონ ხრენიკოვი, სტალინინთან მოყოლებული ცკის ყველა მდივნის ფავორიტი). ცხადი იყო, კომიტეტს უკვე გადაწყვეტილი ჰქონდა, რომ თანამედროვე რუსულ ოპერას მიეღო პრემია. ოთარმა ეს იცოდა და აი, მან უნიჭიერესი რეზო ლალიძის გამო, თითქმის შეუძლებელი რამ გააკეთა. მოსკოვში, დიდ თეატრში, მოაწყო თბილისის საოპერო თეატრის მცირე გასტროლები, სამი ოპერით, რომელთა შორის იყო „ლელა“. ეს მოხდა გახურებული თეატრალური სეზონის დროს, როცა დიდი თეატრის სცენა ყოველდღიურად დაკავებული იყო. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობამ მსოფლიო საოპერო რეჟისურის მეტრის ვ. პოკროვსკის ინიციატივით, სამი დღე დაუთმო თბილისის ოპერას საგასტროლოდ. ეს ისე მოახერხა ო. თავთაქიშვილმა, რომ მთელი ხარჯები სპეცემირო კულტურის სამინისტროს გადაახადვეს.

ოპერას დიდი წარმატება ხვდა და რეზო ლალიძემ სახელმწიფო პრემია მიიღო (მხოლოდ მან, არც რეჟისორს, არც დირიჟორს და არც მხატვარს არ მიუღია ეს ჯილდო)...

... გახარებული რეზო ლალიძე გაცისკრონებული სახით, არეული ნაბიჯით (მას გადატანილი ჰქონდა უშიშროების ინსულტი, მარცხენა

ხელს და ფეხს კარგად ვერ ამოძრავებდა) გაემართა ოთარისკენ. კაბინეტში მხოლოდ მე და ო. თათაქიშვილი ვიყავით და წამოიძახა: „ოთარ, ძმაო, შენს პატივისცემას ვერასოდეს გადავიხდი“. რეზოს კრემლები უსვლავდა სახეს (ისედაც ემოციური კაცი იყო და მძიმე ავადმყოფობის შემდეგ სიმტკიცე აღდა) ვლარო ლაპარაკობდა, რაღაცას ლულულებდა. გადავხეინენ ერთმანეთს და აი, აქ ფრიად უხერხული მომენტი შეიქმნა – რეზო მისწვდა ოთარის მარჯვენას და კოცნა დაუპირა ხელზე. რასაკვირველია, ეს იყო მისი წამიერი სისუსტის გამოვლენა, წამი, როცა ადამიანის თარნებს ემოცია აბნელებს. რასაკვირველია, ოთარმა არ დაანება ხელზე კოცნა. ამ უნებურმა, მყისიერმა მოძრაობამ სამივე შეგვაწუნა და დაგვაბაბა...

ხშირად მიკითხავს ჩემთვის, რა იყო მიზეზი ო. თათაქიშვილისადმი ასეთი დამოკიდებულებისა? პარტიულ ხელმძღვანელებს რომ არ უყვარდათ, ეს გასაგები იყო, ძალზე აჭარბებდა მათ ცოდნით, ნიჭიერებით, ავტორიტეტით, ყველაფერს. რომ თავი დავანებოთ, არაწვეულებრივი პიროვნული მომხიბვლელობით და იუმორით.

ნუთუ მხოლოდ მისი ერთგვარი ევოცენტრიზმი იყო ის საფანელი, რაზედაც მისი „მეგობარი“ კომპოზიტორების მტრობა აღმოცენდა? თუ ეს, ჩვენი, ქართველების ის საფალალო და მოურჩენელი სენია, რომელიც ბუნებისაგან განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებული პირსების გამო შეგვეყრება და ხელს დაგვრევს? – არ ვიცი, პასუხი ვერ გამოიცია ამ კითხვაზე?

გრძობდა, რასაკვირველია, თავის გარშემო შექმნილ ამ ატმოსფეროს, მაგრამ წასვლა საქართველოდან არასოდეს უფიქრია, თუმცა ამის შესაძლებლობა მრავალჯერს ჰქონდა, მაგრამ სულთ ხორცამდე ქართველი იყო, ეროვნულ ძირეზე, ტრადიციებზე აღმოცენებული შემოქმედი. ხელოვნებაში სწორედ ეროვნულ სულს აყენებდა ყველაზე მაღლა და იმ შემოქმედს სცემდა განსაკუთრებულ პატივს ვის ნაწარმოებებშიც ეს სული იყო მკვეთრად გამოვლილი. დიადი იყო და ამაყდროს, რაღაც წვრილმან ენებებსაც ავლენდა. ამ დროს ისეთი შთაბეჭდილება მრჩებოდა, რომ მას ეგონა, ჩემს ირგვლივ ყველაფერი მოსწორებულია და ცენტრში მე ვდგავარო. მსოფლიო გიგანტ კომპოზიტორებს აღარებდა თავს და ამაყ დროს სტანჯავდა იმის შეგნება, რომ თავად არ იყო მათსავით გიგანტი. მარტო ვარ, მეგობარი არა მყავსო, – ხშირად უთქვამს ჩემთვის. ეს მე მწყინდა და მაოცებდა, მრავალჯერს ისე გადაულბია ჩემთვის გული, ისეთი იდუმალი ფიქრები გაუნდვია, რასაც მხოლოდ ახლო მეგობართან თუ იტყვის

კაცი. ეს მარტოსულობა უპირველესად მისი ბრალი იყო, სულ ხალხში ტრიალებდა, ყველგან მიღებული იყო, მაგრამ მინც მარტო ეგონა თავი, რადგან დარწმუნებული იყო – ვერ გამოიგეს, ჩემი შემოქმედების სიღრმეებს ვერ ჩასწვდნენო.

სიტყვა მიაჩნდა ადამიანის გენიის უმაღლეს გამოვლენად: სიტყვა არის აზრის და გრძობის კვინტესენცია – მუხნებოდა იგი – აი, ბეთოვენიც კი, ეს გენიალური კომპოზიტორი, ასეთი დიდი სიმფონიების შემქმნელი, ბოლო სიტყვის ალიარებამდე მივიდა. აქ შეიძლება ასეთი ქვეტექსტაც გვევლინება, იქ, სადაც დაამთავრა ბეთოვენმა, იქიდან მე ვავაგრძელო. აბსოლუტურად შუშმცდარად აფასებდა თანამედროვე კომპოზიტორთა შემოქმედებას და ასევე აბსოლუტურად აპყავდა თავისი შემოქმედება.

ვთქვი, რომ მისთვის უპირველესი იყო ამა თუ იმ შემოქმედის ეროვნული სულიცვეთება, მაგრამ შალვა მშველიძის ჭეშმარიტი ეროვნული მუსიკა (სიმფონია „ზვიადური“, რომელსაც ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევდნენ ისეთი მუსიკათმცოდნეები, როგორებიც იყვნენ ლალო დონაძე და ანტონ წულუკიძე, მას არ მიაჩნდა „ცოცხალ მუსიკად“. ამის თაობაზე ცხარე კამით ჰქონდათ ბატონ ოთარს და ანტონს, რომელსაც ძალზე ტყენდა გულს მისი მეგობრის ამგვარი შეფასებანი.

უდიდეს პატივს სცემდა ზაქარია ვალიაშვილს, მის „აბესალომ და ეთერის“ და თუმცა არასოდეს თავისი თავი დიდი კომპოზიტორისათვის არ შეუდარებია, მაგრამ ისე მოიარებით ლაპარაკობდა ხანდახან, რომ დიდი ჭკუა არ იყო საჭირო იმისათვის, რომ მიხედვრილიყვი – თავისი ოპერა „მინდია“ „აბესალომზე“ ნაკლებად არ მიაჩნდა. „აბესალომის“ ზაარბრიუკენში გამართული პრემიერის შემდეგ, სხვათა შორის მითხრა: „ახლა ამის დრო არ არის, თორემ „აბესალომს“ სიამოვნებით გაავორკესტრებიდი ხელახლა. ხალხი ვერ გაიგებს ჩემს ამ საქციელს, მაგრამ არა უშვებს, მე დაგტოვებს ამ ოპერის ახალ პარტიტურას და დიდი ხნის მერე, ხალხმა გადაწყვიტოს, რამდენად საჭიროა ეს“ სხვათა შორის, ერთხელ ჩემთან საუბარში, გააყანჩელმაც გამოთქვა სურვილი ოპერის ხელახალი გავორკესტრებისა და მანაც ასე თქვა, – ჯერ ადრეა ამის გაცეთებო. (ეს მოხდა დუისბურგში პროკოფიევისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო მუსიკალური ფესტივალის დღეებში). ამ მოგონებათა მციხველმა შეიძლება იფიქროს – განა ეს ყველაფერი, რაც ოთარზე ითქვა, საყმარის არაა იმის ასახველად, თუ რატომ არ უყვარდათ იგი? ნაწყენი იყო ახალი თაობის თეატრისა და კინოს რეჟისორებზე,



რომლებიც უგულვებელყოფდნენ მის კომპოზიტორულ ნიჭს. კინორეჟისორებზე აბობნა, რომ ეგენი რეზო ლალიძის და გია ყანჩელის გარდა ვერავის ხედავენო. არ უთქვამს, მაგრამ ვგრანობდა, რომ საიმპონენტო იმუშავენდა გიაგა ლორთქიფანიძესთან და თემურ ჩხეიძესთან.

შესანიშნავი მუსიკა შექმნა დ. ალექსიძის სპექტაკლებისათვის - ა. პუშკინის „პირის გოდუნოვი“ და სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, აგრეთვე მოსკოვის სამხატვრო თეატრისათვის - უ. შექსპირის „ზამთრის ზღაპარი“, მაგრამ ჩემი აზრით, მისი თეატრალური მუსიკა უფრო ტრავგიკული სიმძაფრით გამსჭვალული სპექტაკლების სულიერსკვეთებას შეეფერებოდა, ვიდრე თანამედროვე თეატრის გრატისკულ სტილს. განსხვავებით გია ყანჩელის მუსიკისაგან, მის მუსიკას ავლდა „მუსიკალური რეჟისურის“ ელემენტები.

იგი თავისი მუსიკალური ნაწარმოებებისათვის კუთვნილ პონორარს მხოლოდ მოსკოვიდან იღებდა. არ მინდა ქართველი კომპოზიტორებისათვის გამოყოფილი თანხის შემცირება ჩემი პონორარების ხარვეზობისთვის. თანაც მოსკოვი უმაღლესი კატეგორიით უხდიდა, რაც მრავალ რუს კომპოზიტორს არ სთამოვნებდა. ძალიან აფასებდნენ სსრკ კულტურის სამინისტროში, დანყებული მინისტრები, დამთავრებული დამლაგებელი და კარისკაცებით, რომელთაც ყოველთვის სახელითა და მამის სახელით მიმართავდა და შოკოლადის ფილებს ურიგებდა. ამ ხალხისათვის ხომ იქ საღამსაც არავინ იმეტებდა.

როდესაც სსრკ-ს კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე იური ბარაბაში თანამედრობიდან გაათავისუფლეს, მოსკოვის ერთდერთი კანდიდატურა ითარ თაქთაქიშვილი იყო. მონმე ვარ იმისა, თუ რა დაჟინებით სთხოვდა ელუოდ შევარდნაძე - გადადი მოსკოვში, უარს ნუ იტყვი ამ წინადადებაზე, ეს საქართველოსთვის დიდი პატივიაო, მრავალჯგის დაუურეკა და მაშინ გამოივლა პირველად ექვამა, ხომ არ გადაწყვიტეს ოთარის თავიდან მოშორება? მოსკოვი კვლავ დაჟინებით ცდილობდა მის გადაყენებას - ამჯერად მოსკოვის კონსერვატორის რექტორად. ამზე კატეგორიული უარი თქვა - როგორ შეიძლება ჩაიკოვკის სახელობის კონსერვატორიას რექტორად ჰყავდეს არა რუსი მუსიკოსიო? და თავის მხრივ, შესთავაზა თანამედროვე კომპოზიტორი სვირიდოვი, რომელთანაც სულიერ სიახლოვეს გრანობდა, დიდ პატივის სცემდა მის პოზიციას და იგი უპირველეს რუს (სწორედ რუს!) კომპოზიტორად მიიჩნდა (სხვათა შორის, სვირიდოვისაც არაერთხელ გამოუთქვამს თავისი აზრი ო.

თაქთაქიშვილზე, რომელიც მას დიდ ერეკლე კომპოზიტორად მიიჩნდა). ოთარ თაქთაქიშვილი არ იზიარებდა ჩვენს საყოველთაო აღტაცებას რობერტ სტურუას სპექტაკლით „ყვარყვარე“, არც „კავკასიური ცარცის წრით“ იყო კმაყოფილი - „ძალიან ბევრი მუსიკაა“ (გია ყანჩელს გადავრა), ხმაურია და მოქმედება გაინელაო. როცა რობერტმა „რინარდი“ დადგა, არც ეს სპექტაკლი მოიწონა, სამაგიეროდ ახლა უკვე „კავკასიური ცარცის წრე“ მოსწონდა. მოკლედ რომ ვთქვა, იგი არ იზიარებდა რ. სტურუას თეატრალურ ესთეტიკას, მიიჩნდა, რომ რეჟისორი ეროვნულ ნიდადზე არ იდგა. ო. თაქთაქიშვილი თავისი შემოქმედებით სამრეკლოდან აფასებდა სხვის შემოქმედებას. ჩვენს შორის ამის თაობაზე ხშირად იმართებოდა კამათი, რომელიც ბოლოს და ბოლოს კონსუსტიტი დამთავრდა, ორივენი მივხვდით, რომ ჩვენს აზრს არც ერთი არ შევიცვლიდით. განსაკუთრებით მკვეთრი უარყოფითი აზრი ჰქონდა რ. სტურუას სპექტაკლზე „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“ - ამჯერად უფრო პოლიტიკური-იდეოლოგიური ხასიათისა. ამ სპექტაკლში სამასხივანი ლინიი იყო წარმოდგენილი (მამა ღმერთი, ძე ღმერთი, სულიწმინდა) მოქმედების შესატყვისი დეტალებით. ამ შემთხვევაში ბატონი ოთარი ამ სპექტაკლს უყურებდა „უცხო“ თვალთ, ასე ვთქვათ, პარტიული ბობოლემის პოზიციიდან (როგორც შემდეგ გაირკვა, მის შემფოთებას ავისმომასწავლებელი წინათგრანობა განაპირობებდა). მე კი, ჩემის მხრივ გამოუპყვევე ვრცელი რეცენზია, სადაც ამ სპექტაკლს დადებითად ვაფასებდი.

მართალია, ო. თაქთაქიშვილი არ იზიარებდა რ. სტურუას ესთეტიკურ პოზიციას, მაგრამ დაუღმარავად აღიარებდა რეჟისორის დიდ ნიჭიერებას, განსაკუთრებულობას და საქიროების შემთხვევაში თავიც გამოუფდია მის დასაცავად ანუ თავისი კარიერა საფრთხის ქვეშ დაუყენებია.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ რ. სტურუას „ყვარყვარეს“ ძალიან უარყოფითად შეხვდა რესპუბლიკის მაშინდელი ხელმძღვანელობა. მისი დახურული განხილვა თერთმეტჯერ განმართა (ამის შესახებ მე დანერვილებით ვიწერ ჩემს წიგნებში „რეჟისორი რობერტ სტურუა“ და „ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე“), და პრემიერის საკითხი მაინც გადაწყვიტილი არ იყო. ახლა მოგითხრობთ იმას, რაც არ დაწერილა და ფართო საზოგადოებისათვის ნაკლებად სულაც არ არის ცნობილი. ცკ-ს იდეოლოგიური დარგის მდივანი, ცნობილი ქალბატონი რ. სტურუას ახლო ნათესავი, სასტრუი წინააღმდეგი იყო სპექტაკლის გაშვებისა, მისი ძირი-

„თაქთაქიშვილი და სხვანა“ № 2



თადი არგუმენტი ის იყო, რომ რ. სტურუას „ყვარყვარეში“ აღარაფერი იყო დარჩენილი პ. კაკაბაძის პიესიდან „ყვარყვარე თუთაბერი“. ეს მალაქონისანი ქალბატონი, რომელიც, დარწმუნებული ვარ, არ იცნობდა პ, კაკაბაძის შემოქმედებას თავისებურად მართალი იყო. ეს კი არა მე, რომელმაც თითქმის ზეპირად ვიცოდი ეს პიესა, პირველი ნახვის შემდეგ გაოგნებული დავრჩი. პ. კაკაბაძე უცნალო რომ ყოფილიყო, შეეძლო გამეორობინა ცნობილი გამოთქმა „ეს პიესა ჩემი კია, მაგრამ ჩემი დანერგული არ არის“. მეც ასე ვფიქრობდი, რადგან იმდენად განსხვავებულ გარემოში იყო გადაბრუნებული მოქმედება, რომ ნაცნობმა სიტყვებმა თუ რეპლიკებმა სულ სხვა აზრი შეიძინეს, ანუ გაუცხოვდნენ.

სხვათა შორის, ანალოგიური რამ მოხდა მოსკოვში, როცა თანამედროვე რუსული რეჟისურის ერთ-ერთმა უბრწყინვალესმა ვარსკვლავმა, ანატოლი ეფროსმა აღექვანდრე არბუზოვის პიესა „ჩემი საბარლო მარაბო“. ეფროსმა ცენტრალურ საბავშვო თეატრში. ა. ეფროსმა სრულიად ახლებურად გაიზრა ეს პიესა, აქცენტები გამამხვილა ფსიქოლოგიურ და პოლიტიკურ მოტივებზე, რითაც მოსკოვის პარტიული ხელმძღვანელობის რისხვა გამოიწვია. ყველაზე მოულოდნელი კი ის იყო, რომ თვით ავტორმა ა. არბუზოვმა, რომელიც ძალიან დიდ პატივს სცემდა ა. ეფროსს მხარი დაუჭირა „პარტიული ამხანაგების“ კრიტიკას და განაცხადა, ეს პიესა ჩემი დანერგული არ არისო. მაშინ ეფროსმა კიდევ ერთი წარმოდგენა დანიშნა, მოიწვია ა. არბუზოვი და ხელში მისცა მისივე პიესა. ა. არბუზოვი უყურებდა და უსმენდა სპექტაკლს და თან პიესის ტექსტს ჩასცქეროდა. რაოდენ გაოცებული დარჩა, როცა დაინახა, რომ რეჟისორის პიესაში არც ერთი სიტყვა არ შეუცვლია.

პ. კაკაბაძის პიესაზე რ. სტურუამ სრულიად ახალი სამყარო აღმოაცენა. სპექტაკლის დაშვებულნი პირდაპირ პოლიტიკურ ილუზიებზე არ ლაპარაკობდნენ და ცალკეულ ფრაზებს უიკრივებდნენ. ყველა ეს „უსხი“ ფრაზა რეჟისორმა პ. კაკაბაძის სხვა პიესებიდან აიღო („კახაბერის ხმალი“ და „ცხოვრების ჯარა“). ცკ-ს იდეოლოგიური სამსახური განსაკუთრებით გალიზიანდა ყვარყვარეში, ვინაშე „ცხრა წელიწადი სამოთხის კარი ღიაა ჩემთვის, მაგრამ ვერ მივდივარ, საქვეყნო საქმე არ მიშვესო“. ვერაფრით ვერ მიხვდი, რატომ ჩააცვდნენ ამ ფრაზას. მერე გავიგეთ, რომ სწორედ ბრეჟნევი, ეს მიზრწინილი ბერიკაცი, სწორედ ცხრა წელიწადი ყოფილა იმ დროისათვის უმაღლესი ხელისუფლების სათავეში.

თერთმეტი გასინჯვის შემდეგ პიესა (თეატრის ეგზემპლარი) „ზევით“ გამოითხოვეს. ცკ-სთან არსებობდა ე. წ. „ლექტორთა ჯგუფი“, რომლის ერთ-ერთი წევრი იყო მურმან ნივარაძე, რომელსაც თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის კურსი ჰქონდა და მთავრებული. როგორც თეატრმცოდნე, უიღრესად სუსტი პროფესიონალი იყო (არ ვიცი, შეიძლება როგორც პოლიტიკური თუ იდეოლოგიური ლექტორი ძლიერი იყო), ორი-სამი პანაწინტელა რეცენზია ჰქონდა გამოქვეყნებული გან. „სოფლის ცხოვრებაში“ და აი, ეს თეატრმცოდნე „ჩაუვდა“ „ყვარყვარეში“ თეატრის ეგზემპლარის და წინადა დასტამბულის შედარებას. რასაკვირველია, ვერავითარ კრამინალს ვერ მიაგნო. აღარ მოვკვები იმ ბატალიებს, რომელიც თეატრის დირექტორმა აკაცი ბაქრაძემ და მე გადავიტანეთ (მთელი ამ ხნის მანძილზე ოთარ თაქთაქიშვილი შემოქმედებით მივლინებაში იყო), მოკლედ ვიტყვი, რომ სპექტაკლის ჩვენების ნება დაგვრთეს, მხოლოდ ფინალის აუცილებელი შეცვლით. შეუღლებულია ეს მომხდარიყო ე. შევარდნაძის ნებართვის გარეშე, მაგრამ მან მაინც გაითამაშა გულუბრყვილო კაცის როლი, როცა ცკ-ს ბიუროს ერთ-ერთ სხდომაზე, სადაც რუსთაველის თეატრის საკითხი საერთოდ არ განიხილებოდა, რომელიც დარგის მინისტრს უსაყვედურა: „ისე კი არ უნდა მოქცეოთ, როგორც კულტურის სამინისტრო მოიქცა, რომელმაც სპექტაკლის გამკვირვის საკითხი ბიუროზე დააყენა და ჩვენი გადასაწყვეტი გახადა“... უკვე ვთქვი, რომ ბიუროს სხდომების რეგლამენტში ვერ კარგად არ ვიყავი გარკვეული და ადგილიდან წამოვიძახე: „კულტურის სამინისტროს არ დაუყენებია ცკ-ს ბიუროზე „ყვარყვარეში“ გამკვირვის საკითხი“. სამარისებური სიჩუმე ჩამოწვა, ე. შევარდნაძე წამოიწოდა, ხოლო იმ ქალბატონს, ვინც ამ სპექტაკლს არ უშვებდა, ალდგომის კვერცხით ნითლად შეულოღუნდა ლოყები. „ინციდენტი“ თითქმის ამით ამოიწურა. მაგრამ ჩამოვიდა ო. თაქთაქიშვილი თბილისში, ნახა სპექტაკლი, დიდი აღფრთოვანება არ გამოუხატავს მისი მხატვრული ღირსებების გამო. ეტყობა, ეს მისი შეფასება ცნობილი გახდა ამ სპექტაკლის პოლიტიკური მოწინააღმდეგეებისათვის, გამოიძახეს ბ-ნი ოთარი „იქ“, „ზევით“ და სთხოვეს, დაეწერა, სასამართლოს ერთი რომ ვთქვათ „თავების ქალაღი“, ო. თაქთაქიშვილი, რასაკვირველია, უმაღლვე მიხვდა, რა მახეში უპირებდნენ გაბმას... მათი მზაკვრული ჩანაფიქრი ასეთი იყო: მათ უნდოდათ ეს სპექტაკლი ცკ-ს კი არა, არამედ კულტურის სამინისტროს მოეხსნა. მეორე – თუ მინისტრი თავის თავზე აიღებდა პასუხისმგებლობას სპე-



ქტავლის გამგებზე, მაშინ რა პოლიტიკური საცნაო არ უნდა მოჰყოლოდა ამ ფაქტს, იტყვიან, სპექტაკლის ჩვენების ნების არ ვრთავდით, მაგრამ მინისტრმა გაუშვაო. ამით თავიდან აიცილებდნენ ყოველგვარ პასუხისმგებლობას და ლომის ხასპი პირდაპირ ოთარს უშვებდნენ. ეს სკანდალი უუქველად მინისტრის მოხსნით დამთავრდებოდა. ასეთ ჩინში მოაქციეს მინისტრი და ამგვარი ალტერნატივის წინაშე დააყენეს იგი.

როგორ მოიქცა ოთარ თაქთაქიშვილი? მოიქცა ისე, როგორც მის სახელს, ზნეობას, ვაჟკაცობასა და კოლეგიალობას შეეფერებოდა: მან ამ სპექტაკლის გამგებზე მთელი პოლიტიკური პასუხისმგებლობა თავის თავზე აიღო.

მეორე ფაქტი რ. სტურუას სახელგანთქმულ „რიჩარდს“ უკავშირდება.

... რუსთაველის თეატრი საგასტროლოდ მიემგზავრება ლონდონის „რაუნდ ჰაუზში“, სადაც ცამეტი დღის განმავლობაში „რიჩარდი“ თორმეტჯერ უნდა შესრულებულიყო. პოლიტიკური ვითარება უკიდურესად დაძაბული იყო მთელ მსოფლიოში: სწორედ იმ დღეებში საბჭოთა ჯარი ავღანეთში შეიჭრა.

ო. თაქთაქიშვილმა და მე ჯერ კიდევ „რიჩარდის“ საჯარო განხილვამდე ვიცოდით, რომ თეატრის კოლექტივის რომელიღაც წევრმა თარიღი გააგზავნა ცენტრალურ კომიტეტში, ამ ახალ სპექტაკლში, მსახიობი ავთო მახარაძე, მეფე ედუარდის როლში, ბრეჟნევის კარიკატურას წარმოადგენსო. მართლაც, ავთო თამაშობდა ნახევრად დებილ, ნახევრად დადრედილილ ხელისუფალს, სახეზე ვეება, გადაბმული წარბებით და შენელებული მეტყველებით. ამ წერილს რატომღაც შესაბამისი გამომხაურება არ მოჰყოლია ხელმძღვანელობისაგან. იგი როგორღაც დაიფურქვს. მაგრამ იმ წერილის ავტორი არ ისვენებდა. აშკარა იყო, რომ მისი ასლი მოსკოვში გააგზავნა. მოსკოვი ამ ფაქტს ყურადღების გარეშე როგორ დატოვებდა რა როგორც ჩანს, ამის შესახებ აცნობეს ე. შვეარდნაძეს. ლონდონში გამგზავრებამდე სამი თუ ოთხი დღეა დარჩენილი. ო. თაქთაქიშვილის კაბინეტში ვარ და ამ დროს დარეკა ე. შვეარდნაძემ: „ოთარ, თეატრი მიდის ლონდონში, მიაქვთ „რიჩარდი“, შენ ხომ იცი, ის ეჭვები, რაც გამოითქვა...“

— ვიცი, — პასუხობს ო. თაქთაქიშვილი.

ე. შვეარდნაძე — კისრულობ თუ არა შენ იმ პასუხისმგებლობას, რომ იქ რაიმე პოლიტიკური სკანდალი არ მოხდებო?

ო. თაქთაქიშვილი — (მტკიცედ) — ვკისრულობ, ჩემს თავზე ვიღებ პასუხისმგებლობას.

იმდროინდელ საქართველოში არ არსებობდა მინისტრი, ვინც ასეთი განსაცდელიდან ასე

ღირსეულად გამოვიდოდა. ოთარ თაქთაქიშვილი მა გადამწყვეტი როლი ითამაშა რუსთაველის თეატრის საზღვარგარეთ პირველ გასტროლებში. ნებისმიერი თეატრის უცხოეთში გასტროლებზე ან საერთაშორისო ფესტივალებზე გამგზავრება არ ნებობდა საკუთრივ კულტურის მინისტრის თანხმობის გარეშე. მაშინ მინისტრის პირველი პოსტი ეკავა პეტრე დემიჩევს, რომელიც ამავე დროს ცკოსი პოლიტიბუროს წევრობის კანდიდატი იყო. ეს ისე მალე რანგია, რომ მასთან მოხვედრა წარმოუდგენლად რთული იყო.

საქმე აუცილებლად მოითხოვდა, რომ „კავკასიური ცარცის წრე“, რომელიც ზაარბრიუკენში იყო მინვეული, უნდა ენახა პეტრე დემიჩევს. თეატრი ამ დროს გასტროლებს მართავდა მოსკოვში, მაიაკოვსკის სახელობის თეატრში. პოლიტიბუროს წევრებისათვის და წევრობის კანდიდატებისათვის მოსკოვში იყო ისეთი „კულტურული ობიექტები“, სადაც მისვლა, მათივე უსაფრთხოების მიზნით, აკრძალული ჰქონდათ. მაიაკოვსკის სახ. თეატრი სწორედ ასეთთა სიაში იყო. მინისტრის მოადგილეები, პ. დემიჩევის მრჩეველები, ოთარს უუბნებოდნენ, ტყუილად ნუ ცდილობთ მინისტრის მიპატიჟებას სპექტაკლებო. იგი ვერაფრისდიდებით ვერ წამოვაო. ამ თეატრის შენობის არსებობის ისტორიაში ერთდერთი შემთხვევა იყო, როცა სსრკ-ს მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე ალექსეი კოსიგინი დაესწრო საფრანგეთის ეროვნული თეატრის სპექტაკლს, უან ვილარის მიერ დადგმულ კორნელის „სიდს“, სადაც მთავარ როლს ჟერარ ფილიპი თამაშობდა, მაგრამ ეს იყო პოლიტიკური ვითარებით გამოწვეული შესტი. ეს აღარ განმეორდებაო. მაგრამ ო. თაქთაქიშვილმა მაინც შესძლო პ. დემიჩევის მოწვევა. სპექტაკლამდე ორი საათით ადრე მოცვიდნენ დაცვის თანამშრომლები, დარბაზებისა და კულისების საგულდაგულო დათვალიერების შემდეგ სცენაზე ამოვიდნენ, გასინჯეს „კავკასიური“ მონაწილე ჯარისკაცების შაშანები (ბუტყფორია იყო), გრუშეს კალათა, სადაც სპექტაკლის მიხედვით ინდაური უნდა მჯდარიყო, შევიდნენ მსახიობთა საპირფარეოში, ერთი სიტყვით, არაფერი დაუტოვებიათ შეუმომწებელი. სპექტაკლი წავიდა ბრწყინვალედ. პარტიიდან გამოვიდა პ. დემიჩევი ოთარის თანხლებით, მაგრამ ხმას არ იღებს, ისედაც სიტყვაჟუნნი იყო. აქ ოთარმა კიდევ ერთი ქართული ილეთი იხმარა და ლაპარაკობდა: პ. დემიჩევი შემოიტყუა თეატრის დირექტორის კაბინეტში, სადაც გულუხვი სუფრა იყო გამოსული. ორი-სამი ჭიქა კონიაკის შემდეგ ენა გაუხსნა დემიჩევს და სთქვა — ეს სპექტაკლი ყველამ უნდა ნახოსო. აქედან

„ოქტომბერი“ № 2



დაიწყო რუსთაველის თეატრის ტრიუმფალური გამოსვლები მსოფლიო სცენებზე.

კიდევ ერთ ფაქტს გავიხსენებ და ამით დავამთავრებ თემას „ოთარ თაქთაქიშვილი და რუსთაველის თეატრი“.

რუსთაველის თეატრმა მოსკოვში 1981 წელს გასტროლები დაიწყო მიხეილ შატროვის დიუჟენტრონი დრამით „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“ (ასეთი იყო ტრადიცია, დედაქალაქში ნებისმიერი თეატრი გასტროლებს უქვევლად თანამედროვე პიესით იწყებდა). პიესის ავტორი თბილისში იყო ჩამოსული და აღტაცებული დარჩა საპექტაკლით, სტურუსს გენიამ ჩემი პიესა ააძლევდა და მოვლუნად აქცია! — სიტყვა იგივე გაიმეორა „მოამბეში“ გამოსვლისას: „მე ვამაობ, რომ ესოდენ სახელგანთქმული თეატრი ჩემი პიესით იწყებს მოსკოვში გასტროლებს. ამ პიესის არც ერთი დადგმა ვერ შეედრება თქვენს საპექტაკლს, მე ნამლევა რეჟისორის გენიამ“—ო.

ვთქვი ადრე და გავიმეორებ, ო. თაქთაქიშვილი უკმაყოფილო იყო ამ საპექტაკლით, თითქოს გული ცუდ რამეს უგრანობდა.

მართლაც, ამ საპექტაკლით დაიწყო გასტროლები. თეატრმა შეცდომა დაუშვა, როცა პრემიერაზე მიიწვია ე. წ. „პარტიული ელიტა“, უმაღლესი პარტიული სკოლის მსმენელები, პარტიული პროპაგანდისტები თუ აგიტატორები. საპექტაკლი სამარისებურ, დამორღუწველ სიწუმში მიდიოდა. დამთავრებისთანავე ეს მდგომარეობა მას მოღუშული, გაფორებული სახეობით (ჩათვალეს, რომ მათი წმინდათა წმიდა ბელადი, ლენინი, შურადაცყვეს ქართველებმა), გაემართა გასასვლელისაკენ, მეორე დღეს ბევრი მათგანი საკავშირო ცკ-ში წასულა კატეგორიული მოთხოვნით — დაუყოვნებლივ მოსენით საპექტაკლიო. ეს იყო არნახული ცხანდალი. ჯერ არ ყოფილა შემთხვევა, რომ სტუმრად (ნაგასტროლოდ!) ჩასული თეატრისათვის საპექტაკლი მოეხსნათ. ოთარ თაქთაქიშვილი გაფორებული სახით მიდი-მოდიოდა საკავშირო კულტურის სამინისტროსა და საკავშირო ცკ-ს შორის, რათა საპექტაკლი არ მოეხსნათ. ეს მოის, როგორც მინისტრის პრესტიჟის საქმეც იყო. არაფერი არ გაუკიდა. საპექტაკლი მოგვახსენებინეს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს აბავი გახმაურდა და მთელი თეატრალური მოსკოვი მოანყდა საპექტაკლის მეორე წარმოდგენას. მოზღვავებულ მაყურებელს თეატრმა ასეთი განცხადება დაახვედრა: „მსახიობ ედიშერ მალაშვილის ავადმყოფობის გამო საპექტაკლი გადადებულია“.

თვით ოთარ თაქთაქიშვილის დიდმა დიპლომატიურმა ნიჭმა და ძალისხმევამაც ვერ

აგვარიდა ეს უსიამოვნო ფაქტი. მთელ ამ ისტორიაში ყველაზე სანყენი და გულსატკენი სხვა რამაა. თეატრში დაბეჯითებით ამტკიცებდნენ, რომ ყველა ამ უბედურების მოთავე ოთარ თაქთაქიშვილიაო. აგორი და ეს ქორი და ისეთ მასშტაბს უწია, სიმართლის გაგონება არავის სურდა. ბნება ოთარმა ისე განიცადა ეს ცილი-სნამება, რომ ასთმის (რომელიც მთელი ცხოვრება ტანჯავდა) საშიშერი შეტევა დაემართა და სასტუმროში კინალამ ჩამაკვდა ხელში.

რამდენს არ ვუმტკიცებდი ჩემს შეგობობას თეატრში, რომ ოთარი არადგე შეუამი იყო, არ დაიჯერეს, უფრო მეტად შეიჭულეს. გამოხდა ხანი და სულ სხვა რამ აღმოჩნდა. თურმე პირველი ოფიციალური განცხადება საპექტაკლის მოხსნის შესახებ ზემდგომ ორგანოებში შეუტანია თვით პიესის ავტორს მიხეილ შატროვს, საქმე ის იყო, რომ მოსკოვის ლენინური კომკავშირის თეატრში, რეჟისორ მარკ ზახაროვის მიერ დადგმული ეს პიესა სახელმწიფო პრემიამ იყო წარმოდგენილი. მ. შატროვს უფიქრია, ეს სკანდალი პრემიას ჩამოგდებსო და ასე უწნეოდ, დედღურად მოქცეულა.

ოთარს კი ჩამოსცილდა ეს სამარცხნიო ლაპა, მაგრამ ვინ არის პასუხისმგებელი იმ მომავდენებელი ცილისწამების გამო, რომელმაც კაცი კინალამ იმსვერპლა.

მოსკოვში თეატრის ამ გასტროლების შემდეგ გავემგზავრეთ საბერძნეთში. როცა იქიდან დავბრუნდით, უკვე ყველაფერი გარკვეული იყო. თბილისში ე. შევარდნაძემ მიგვიღო და სხვათა შორის გვითხრა: „თქვენ როგორც გინდათ ისე მოიქცით, გინდათ ითამაშეთ, გინდათ ნუ ითამაშებთ. პირადად, მე, თქვენ ავდილას, მაგ ავტორის პიესას არ ვითამაშებდი“.

გასაგები იყო, თუ რას ნიშნავდა ეს ნართაულად ნათქვამი — თეატრმა საპექტაკლი თავისი რეპერტუარიდან ამოიღო! როგორც ჩანს, ბნეველარდს საყვედური უთხრეს ამ საპექტაკლის მოსკოვში ჩატანის გამო. ეს რომ ასე იყო, შემთხვევით გავიგე. 1981 წელს გაბათავისუფლეს კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილეობიდან და გადაამყვანეს ჟურნალ „ხელოვნების“ მთავარ რედაქტორად. დიდი ხნის შემდეგ მიიხრეს, მთელი ბრალდება „ლურჯი ცხენების...“ თბილისში გამეფების გამო, საქართველოს ცკ-ში თქვენ დაგაბრალეს და შესაბამის „ლონოსიებაც“ ჩაატარა ეს — თანადებობიდან გაგათავისუფლესო. ასე შემხაოცეს ხელი, მაგრამ აბსოლუტურად არ მწყენია — ჟურნალ „ხელოვნების“ რედაქტორობა ჩემი ოცნება იყო.

გორბაჩოვის „პერესტროიკის“ პერიოდში, საკავშირო ჟურნალ „ტეატრი“-ში რუბრიკით „მოხსნილი საპექტაკლები“ გამოავქვეყნე ვრცელი

„ოქტომბერი“ № 2

წერილი (სხვათა შორის, თვით ჟურნალის შეკვეთით) — „რატომ ჩამოვიდნენ „ლურჯი ცხენები“ სვინიდან?“, რომელსაც დიდ გამოხმაურება მოჰყვა. იქ მე სიტყვაც არ დამიძრავს ჩემი განთავისუფლების გამო.

ნუთუ ყველაფერი ის, რაც ეხლა ჩემმა მითხველმა ნაკითხა, არ ადასტურებს იმას, თუ რა მაღლა იდგა ო. თაქთაქიშვილი თავის სიმპათია ანტიკომუნისტურ და როგორ უჭერდა მხარს რუსთაველის თეატრს და პირადად რობერტ სტურუას, მიუხედავად თავისი განსხვავებული ესთეტიკური პოზიციისა?

თუ ადამიანს ენობოდა, მისი ბოლომდე დაცვაც შეუძლო. მე შემთხვევა ერთი ამბავი, რომელიც მოსკოვმა ავანტიურად მონათლა და ყველა რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს დაუგზავნა ცირკულარი, სადაც ჩემი საქციელი მკაცრად იყო დაგმობილი, როგორც უმაგალითო თვითნებობა. საქმის არსი კი ასეთი იყო: რუსთაველის თეატრი ზაარბრიუკენში საგასტროლოდ მიემგზავრებოდა. სწორედ ამ დროს თბილისში ჩამოვიდა დიუსელდორფის დრამატული თეატრის გენერალიტენდენტი გიუნტერ ბელიცი (ვერმახტის გენერლის პაინრის ბელიცის ვაჟიშვილი). ბელიცმა ასეთი რამ შემოთავაზა — ჩვენი თეატრი საგასტროლოდ ჩამოიღოს მოსკოვში, თქვენი თეატრი კი საგასტროლოდ მიემგზავრება ზაარბრიუკენში, ხომ არ მოგახდინოთ ჩვენი თეატრების პარიტეტული გაცვლა, ანუ, თქვენ მოსკოვიდან მოგვიწვიეთ თბილისში, ჩვენ კი ზაარბრიუკენიდან მოგიწვიეთ დიუსელდორფში. ძალიან მომეწონა ეს წინადადება. მით უმეტეს, რომ დიუსელდორფის თეატრი ერთ-ერთი საუკეთესო იყო ევროპაში (იქ მუშაობდა ჩეხოსლოვაკიიდან გაქცეული რეჟისორი ოტომირ — (ოტო) კრეჩა) და ამის თაობაზე გავაფორმეთ ხელშეკრულება. ვინაიდან ო. თაქთაქიშვილი თბილისში არ იყო, ხელშეკრულებას მე მოვანერე ხელი. ამ ფაქტმა აღაშფოთა საკავშირო კულტურის სამინისტრო, რომელიც ისედაც გაღიზიანებული იყო საქართველო-გერმანიის კულტურული კონტაქტებით (ქართული ოპერების დადგმა ზაარბრიუკენში, რეჟისორების, მომღერლების, სოლისტების გაცვლები, ხელოვნების დეკადები ჩვენშიც და იქაც). ერთხელ გაღიზიანებულმა ი. პოპოვმა (სსრკ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე იყო) ტელეფონში მიხარა: „Когда же кончиться ваш роман с ФРГ“. ახლა კი მიეცათ საბაბი ვიღაცის დასჯისა. ყველა რესპუბლიკის სამინისტრომ ასე ცალ-ცალკე რომ დადოს ხელშეკრულებები, სსრკ-ის კულტურის

რის სამინისტრო რის მაქნისიაო, მაშინ დასჯა ერთ-ერთი ფორმა ის იყო, რომ სახლვარგანო ალარ გაგიშვებდნენ. მე გამოიმეცხადეს ე. წ. „ნეიგუნდნი“ პერსონად ანუ „გაუსუვლელ პერსონად“... (ერთხელ ს. როსტროპოვიჩის უთქვამს: „არ მეგონა, თუ სამშოლოში ყოფნა სახველი იყო“). ოთარმა ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ ჩემთვის ეს აკრძალვა მოეხსნათ...

ბევრჯერ მინახავს გულმოკლული, უსამართლოდ შეურაცხყოფილი, მაგრამ დაცემული — არასოდეს. და აი, ბოლოს, მთლად განადგურებული ვიხილე... ვიცოდი, რომ ო. თაქთაქიშვილის განთავისუფლების საკითხი ცკას ბიუროზე გადიოდა, მივედი მასთან ბინაზე და დაველოდე. მე უკვე კარგა ხნის წამოსული ვიყავი კულტურის სამინისტროდან, მაგრამ ვხვდებოდი, რომ კარგს არაფერს უქაღდნენ... მალე მოვიდა, უფრო სწორად მოლასადა, სახზე ადამიანის ფერი არ ედო (ასე ფთორდებოდა ასთმური შეტევების დროს), ჩამქრალი თვალებით შემომხედა და მხოლოდ ერთი სიტყვა თქვა: „გამომავდეს!“ ... როგორ თუ გამოვადგეს? — შევიცხადე მე... „უბრალოდ, გამოვადგეს!“... კი არ თქვა „გამანთავისუფლეს“, „გამომიშვეს“ ან „მომხსნეს“, — არა, სწორედ რომ ასე — „გამომავდეს“... რა სამინელი, დამამტვრებელი, დაუზოგავი სიტყვა თქვა. ამ დღიდან დაიწყო მისი სულიერი დაძაბუნება, ფიზიკურადაც დასუსტდა. საზოგადოებაში ერთხანს თავი მხნედ ეჭირა, არაფერს იმჩნევდა, მაგრამ ვატყობდი, შიგ გულში იყო დაჭრილი. ეს შინაგანი ტკივილი, იმედგაცრუება, შესანიშნავადაა გამოხატული მის სევდიან და მჭმუნვარე კვინტეტში, ხშირად უთქვამს ჩემთვის „შენ გგონია, რომ მინისტრის თანამდებობიდან წამოსვალს განვიციდ /ისე, არც უმჯობესა იყო. ნ. გ./ — ოდესმე ხომ უნდა წამოგსულიყავი იქიდან.. ბოლოს და ბოლოს, ოცი წელია მინისტრი ვარ. მე სხვა რამ მაწუნებდა, ვისში გამეცალეს? ვინ მაჭობინეს? აი, რა მაგიუებს!“ ამ ფიქრმა და დარდმა მოულო სწორედ ბოლო. ვერ აიტანა ასეთი შეურაცხყოფა. ახლა ვხვდები, რომ სწორად უთქვამს — „გამომავდეს“.

მწამს, რომ დადგება დრო და კვლავ მივუბრუნდებით ოთარ თაქთაქიშვილის მუსიკას...

ჩემი მოგონებები დაიწერა 2002-2003 წლებში. 2006 წლის 25 აპრილს ახდა ჩემი წინასწარმეტყველება — საოპერო თეატრში გაიმართა „მინდას“ განახლებული დადგმის პრემიერა.

(გაგრძელება იქნება)



# გამოთხოვება

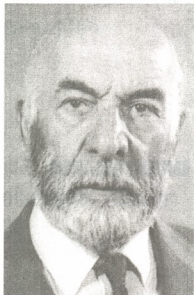
## მიხეილ ჩუბინიძე

სიკვდილთან შეხვედრა ადამიანთა ცხოვრების წესია. სიცოცხლის მიზანი ის არის, ვიცხოვროთ ისე, რომ სიკვდილის შემდეგ არ მოკვდეთ. მიხეილ ჩუბინიძემ ასე იცხოვრა. შეიძლება ითქვას, რომ მისი სიკვდილი მხოლოდ დროებითი სახეცვლილებაა. იგი ახლა უკვდავების ფაზაში გადავიდა.

ჩემი თაობის სტუდენტობა კ. გამსახურდიას სახ. დრამატულ თეატრში პოულობდა თავის ეროვნულ ალტერ-ეგოს, მეორე „მე“-ს. ჩვენ ვგრძნობდით, რომ რაღაცას გვიმაღავდნენ, გვედავებოდნენ. ვგრძობდით, არ შეიძლებოდა ჩვენ და მოღდაველებს ერთი სამშობლო გვექონოდა. ჩვენ მივიდიოდით თეატრში და იქ ვპოულობდით პასუხს უამრავ კითხვანზე, რომელიც ქართულ თვითმყოფადობას უკავშირდებოდა. ამ დროს მიხეილ ჩუბინიძე სცენაზე იდგა, როგორც ქართული ხელოვნების ორფეოსი, ქართული გენის, ჯიშის ლირსეული დასტური, გამორჩეული გარეგნობით, ხმის ტემპრით, მიხვრა-შოხვრით. არ შეიძლებოდა თუნდაც ერთხელ გეხილა იგი და დაგვიწყებოდა, დიდებული იყო, მონუმენტური, თვითონ იყო სექტაკლი თავისი ბუნებრივი ნიჭიერებით.

მიხეილ ჩუბინიძემ უზარმაზარი დარდი ჩაიტანა საფლავში. აფხაზეთის უმშვენიერეს სანახებს მონატრებული დაიარებოდა იგი თბილისის ქუჩებში. ემიგრანტ ქართველებს თან საქართველოს მინა მიჰქონდათ ხოლმე და საფლავში ატანდნენ ერთმანეთს. ჩვენ ამასაც ვერ ვახერხებთ, რადგან სამშობლოშივე წაგვართვეს სამშობლო.

მსუბუქი იყოს მისთვის საქართველოს მინა, მისი სული ალბათ აფხაზეთის ლავვარდოვანი ზეციდან ილოცებს ქვეყნის მთლიანობისათვის.



„ქართული თეატრის საყვარელი“ ვოლგოტიყი.

სალომე კაპანაძე,  
აფხაზეთის განათლების და კულტურის მინისტრი.

ნება მომეცით ბატონო მიშა, სანამ უკანასკნელ გზაზე გაგაცილებდეთ, მოგმართოთ თქვენ, როგორც მოღვაწეს და ადამიანს და რამდენიმე მადლობა გითხროთ!

მადლობა თქვენ იმისათვის, რომ მთელი თქვენი შეგნებული ცხოვრება ქართულ თეატრს შესწირეთ, განსაკუთრებით მადლობა იმისთვის, რომ სოხუმში ქართულ სიტყვასა და ხელოვნებას ემსახურებოდით.

მადლობა იმ დიდი სიამოვნებისათვის, რაც თქვენ მომანიჭეთ, პირადად მე როგორც რეჟისორს და პარტნიორს.

მადლობა იმისთვის, რომ იყავით მაგალითი უანგარობისა და თავდადებისა.

მადლობა თქვენ, ადამიანსა და მსახიობს თუნდაც იმისთვის, რომ არასდროს გარეუღბართ თეატრალურ სკანდალებსა და ინტრიგებში, ყოველთვის განზე იდევით ყოველგვარი დაჯგუფებისგან, თქვენთვის მთავარი იყო საქმე.

მადლობა იმისთვის, რომ თქვენ ხშირად ასხენდით და ეთაყვანებოდით სანდრო ამბეტელს როგორც ქართული თეატრის რაინდს, კაცს, რომლის ხელოვნებით აღფრთოვანებული მოხვედით ქართულ თეატრში.

მადლობა იმისთვის, რომ თქვენ, ქართველი ვაჟკაცი, ლამაზი კაცი, ამაყად დაბიჯებდით სოხუმის ქუჩებში და ასე ამშვენებდით მათ!

მადლობა ყველაფრისთვის და ეს იყოს ჩემი სამადლობელი სიტყვა და არა უკანასკნელი!

ჩვენ ხშირად გაგახსენდება თქვენი ხავერდოვანი ხმით წარმოთქმული – რად მიყვარხარ!

მსუბუქი იყოს თქვენთვის ქართული მინა, ბატონო მიშა!

გოგი ძაჰთარაძე

**გაკვეთის პირველ გვერდზე:**

როგორც სტურუა და მისი საქმეაქლები

**მეორე გვერდზე:**

სცენა თელავის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის  
საქმეაქლებიდან „ნარკოვანი“

**„თეატრი და ცხოვრება“**

**„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“**

**„THEATRE AND LIFE“**

**№ 2, 2006**

ტექნიკური რედაქტორი  
ნელი თვაური

კორექტორი  
მარინე ვასაძე

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

აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „კოლორში“

40.86/8

F567  
2006

