

თევზი და

ცხენურები

3-4

2007

საქართველოს
რეპუბლიკის
საგარეო
აღმოსავლეთის
და
სამხრეთის
დაცვის
სამსახური



თეატრი და ცხოვრება

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

ენიო მაჭავარიანი

3-4

2007

ქ.ს.ს.

„ჯეოსტო“

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

სარჩევი

სამეცნიერო

მარიამ ჩუბინიძე – „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“	3
ნინო მაჭავარიანი – საინგლისო თეატრი სტუმრად თბილისში	6

ისტორია

ნოდარ გურაბანიძე – „ფეხებს ნუ გაშლით!“ (ეროსი მანჯგალაძე ჟურღენის როლში)	9
გიორგი ჩართოლანი – „იფიქრე გრძობით, იგრძენი გონებით“ (ვენეციის თანამედროვე სელოვნების 52-ე ბიენალე)	14
რეზო შატაკიშვილი – მანანა ორბელიანისა და მეფისნაცვალ ვორონცოვის როლი ქართული თეატრის დაარსებაში	18

იუბილე

მაია კიკნაძე – ჭეშმარიტი შემოქმედი	25
სოფიო ჭიაურელი – 70	28
კოტე ნინიკაშვილი – 70	31
თემურ აბულაშვილი – 60	34
ხსოვნა გულისა მარადიულია	37

თეორია

გვანცა ღვინჯილია – რომანტიკული ტენდენციები ზაქარია ფალავაშვილის ოპერაში „დაისი“	38
თამარ წულუკიძე – ოპერა „დაისის“, დრამატურგიის საკითხისათვის	43
ენა თოიძე – სტუდენტური საოპერო სპექტაკლების წარმატება (თბილისის ე. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის საოპერო სტუდიის დაარსების 55 წელი)	47
მაია გოშაძე – პანდორას ყუთის ფსკერზე	51
ნინო მაჭავარიანი – ზე-ზეამოცანის პრობლემა რობერტ სტურუას შემოქმედებაში.	54

დიალოგი

ლაშა ჩხარტიშვილი – მისტიფიკაცია ინტერნეტში	58
ინგა ხალვაში – „დაგამშვიდებს მხოლოდ და მხოლოდ სიკეთის ქმნა“	67

თეორია

სანდრო მრეველიშვილი – მსახიობის ოსტატობის ირგვლივ	74
---	----

მემუარები

ნოდარ გურაბანიძე – ჩემი ცხუბერების თეატრი	83
---	----

სპექტაკლები

მარიამ ჩუბინიძე

„ქაქუცა

ჩოლოყაშვილი“

– „რა მაგარია, ბიჭო, ქართველი რომ ვარ!“ – ეს თეატრიდან გამოსული ერთ-ერთი ქართველი მოზარდი ბიჭის სიტყვებია, რომელმაც სულ რამდენიმე წუთის წინ სცენაზე „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“ იხილა. ვერ გეტყვი, რა იცოდა მან ამ სპექტაკლამდე ქაქუცა ჩოლოყაშვილის და მისი თანამებრძოლების შესახებ, ვერც იმას გეტყვი, რამდენ ხანს გაგრძელდა მისი ეიფორია, თუმცა, ფაქტი ერთია – იმ საღამოს მას, შეიძლება არცთუ კარგად გაცნობიერებული, მაგრამ მაინც სიამაყის გრძობა დაეუფლა და, სავარაუდოდ, მასში რაღაც გარდატეხაც მოხდა.

ამ სპექტაკლის მსვლელობისას დარბაზში აცრემლებულ ქალბატონებსაც მოკრავთ თვალს (ქაქუცა ჩოლოყაშვილის ნეშტის საქართველოში გადმოსვენების შემდეგ მრავალი ქართველის თვალზე მომდგარი ცრემლის შეშრობას, როგორც ჩანს, ჯერ არავინ ეშურება). მოკლედ, ემოციების ნაკლებობას არც სცენაზე განიცდიან და არც მაყურებლის დარბაზში. თუმცა, მეორე საკითხია, რამდენად ახერხებს „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“

ამ ადამიანებში გამოწვეული ამ ემოციების ტრანსფორმირებას და განაპირობებს თუ არა ის მაყურებლის მიერ სპექტაკლის, როგორც არა მხოლოდ წარმოდგენა-აქციის აღქმას, არამედ მხატვრული ნიმუშის ესთეტიკური კუთხით დამახსოვრება-შეფასებასაც.

კიდევ ერთი რამ, – მაყურებლის ერთ ნაწილში დაეას იწვევს ამ სპექტაკლში გადმოცემული ისტორიული ფაქტების, სიმბოლოების და მოვლენების ზოგიერთი ავტორისეული ვერსია და ხედვა (ავტორი – გურამ ქართველიშვილი). ამ საკითხებზე კამათი ისტორიკოსების პრეროგატივაა, თუმცა, მათ ალბათ, ისევე „სტიკივით“ სპექტაკლის მხატვრულ-ესთეტიკურ მხარეს „შეწირული“ თითოეული ისტორიული ფაქტი, როგორც მათ, საპირისპიროდ ხელოვნების ნიმუშების შემფასებლებს, მაგალითად თეატრმცოდნეებს; ამ ფაქტებს „გადაყოლილი“ მხატვრული მთლიანობის აღქმა.

მაშინ, რა არის ამ შემთხვევაში მთავარი? აღფრთოვანებული მოზარდის განცდები, დაშვებული ისტორიკოსები თუ დაკმაყოფილებული (მეტნაკლებად) თეატრმცოდნეები. და რადგან „ეკოისტ“ ისტორიკოსებს და „ჩაასფრებულ“ კრიტიკოსებს მაინც ვერაფერს მოაწონებ, რჩება გმირების მაძიებელი საზოგადოება და მისი მზაობა, ეს გმირები ყოველთვის წარსულში ეძებოს.

სპექტაკლი ანშლაგებით მიდის. თანამედროვე საზოგადოების მოთხოვნა, როგორც ჩანს, მაქსიმალურად არის დაკმაყოფილებული. ძნელი სათქმელია, რამდენად ვარაუდობდნენ სპექტაკლის შემქმნელები (რეჟისორი – ლევან წულაძე) ასეთ დასწრებას, თუმცა, საუმაოდ ხანგრძლივი და თავდადებული რეპეტიციების საბოლოო შედეგის ამგვარი შეფასების გარეგნული იმედი, ალბათ, იყო. სპექტაკლის საკმარის კარგად დაგეგმილმა პიარმა, რომლის ნაწილად გარეკვეულწილად, მაინც მოიპოვეს ზოგადად ქაქუცა ჩოლოყაშვილის ირგვლივ ბოლო დროს გააქტიურებული სახელმწიფო ინტერესი, როგორც ამბობენ, კარგად იმუშავა. არანაკლებ მნიშვნელოვანია საზოგადოებისთვის თავის დროზე არასწორად მიწოდებული და, შესაბამისად, აღქმული ამ ისტორიული ეპიზოდის გადაფასების მცდელო-

საქართველოს
პარლამენტის
პროცედურული
ბიუროს თხოვნით

საქართველოს პარლამენტი № 3-4



ბაში მონაწილეობის მიღებაც, თუნდაც მაყურებლის პოზიციიდან. ბევრისთვის, უფრო კი მოზარდი თაობისთვის, შესაძლებელია ეს სპექტაკლი უბრალოდ ისტორიის ილუსტრირებულ გაკვეთილად იქცა, რომლის დასრულებას შემდეგ მათ, სულ ცოტა, რეჟერესტითა პროგრამის გაკლის სტიმული მაინც უნდა გაუჩნდეთ. მოკლედ, გააჩნია, ვინ რას ითხოვს „ქაქუცა ჩოლოყაშვილისგან“.

ასეთ დროს, შეიძლება ზედმეტი ფუფუნებაცაა სპექტაკლში, სადაც 45-მდე მსახიობია დაკავებული, დასრულებული მხატვრული სახეების ძიება. აქ ჩვენ ვთავაზობენ ეპიზოდებს, სცენებს, რომელსაც ქმნის საგის (ასეთია ავტორთა შეფასება) ავტორი, ირჩევს რეჟისორი, და რომელშიც მსახიობი თითქოს მხოლოდ „შემსრულებლად“ მთავრდება. მსახიობებისთვის, ალბათ, რთული აღმოჩნდა იმგვარ მასალაზე მუშაობა, რომელიც, სხვადასხვა მიზეზით, მოკლებულია დრამატურგიულ მილიანობას, და იმ გმირების თამაშში, რომელთაც დასრულებული მხატვრული სახე არ აქვთ. გარდა ამისა, ზოგიერთი მათგანი სპექტაკლში თითქოს მხოლოდ ქაქუცას (ნიკა თავაძე) ანტურაჟს ქმნის და მათი სრულდება კიდევ ამით ფუნქცია. ეს გასაგები და გამართლებული იქნებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი ამის ფონზე უფრო უკეთ წარმოჩნდებოდა ქაქუცას როლი ამ ისტორიულ მოვლენებსა თუ სპექტაკლში, რაც არ მოხდა. ნიკა თავაძის ქაქუცა ვერ გახდა ვერც სცენური მოვლენების წარმმართველი და ვერც იმ მხატვრულ-ისტორიულ პირობათა შედეგი, რომელსაც სპექტაკლში ვთავაზობდნენ. გმირის პიროვნული და მოქალაქეობრივ-ემოციური ღირებულების (სპექტაკლში ასახულია ქაქუცას ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდი, მათ შორის პირადი ცხოვრების) შერწყმა მსახიობის თამაშში ნაკლებად მოხდა, რამაც თითქოს დაანაწევრა მისი სახე, რის გამოც ის ეპიზოდების გმირად იქცა და არა მთელი მოვლენის.

სხვათა შორის, რაც შეეხება გმირობას და თავდადებას, მასზე გაცილებით უკეთესი მინიშნებები სპექტაკლში სხვა პერსონაჟებთან დაკავშირებით კეთდება. და თუკი სახელწოდების მიუხედავად, სპექტაკლის იდეა

ქაქუცასთან შედარებით „უსახელო“ გმირობის საკმის და მნიშვნელობის წინ წამოყვანა, მაშინ შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ამ სპექტაკლის მიზანი მიღწეულია.

თუმცა, მე ისევ სპექტაკლის მხატვრულ მხარეს „გამოვეყიდე“. კაცობრიობა უკვე დიდი ხანია შეთანხმდა იმის თაობაზე, რომ აღძვინები არ იყოფიან კეთილგაზ და ბოროტებად და მით უმეტეს არავინ დავობს იმაზე, რომ არ არსებობს დაკანონებული კონკრეტული ფიზიკური ნიშნები, რითაც ადამიანის მისწრაფებები მქადავდება. ხოლო, მხატვრულ ნიმუშებში, ყველაზე საინტერესო კი სწორედ საკუთარი თავისა და ზრახვების შენიღბვაა. ასეა დრამატურგიაშიც და ასეა სპექტაკლშიც. ამიტომ, მათთვის, ვინც მხატვრული მოვლენის ამგვარ აღქმასაა შერეული, მოულოდნელი და ცოტა უხერხული აღმოჩნდა „ქაქუცა ჩოლოყაშვილის“ პერსონაჟების ერთსახოვნება, რასაც არ ამართლებს არც იდეოლოგიის წინა პლანზე წამოწევა. დრამატურგიული კონფლიქტის დამაჯერებლობის ხარისხი რეალურზე უფრო რთული მისაღწევია, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც საქმე რეალურ გმირებს და მოვლენებს ეხება. ასეთ დროს მხოლოდ მოტივაციების დადგენა საკმარისი არ არის. მნიშვნელოვანია აბსოლუტურად პროფესიული ნიშნები, როგორც დრამატურგიაში, ასევე რეჟისორულ ნააზრევსა და მსახიობთა თამაშში. სამწუხაროდ, სპექტაკლის საერთო დინამიკას სრულიად ავდებს გენერლის (აკაკი მესაბლიშვილი) და პოლკოვნიკის (თემურ კლაძე) დიალოგების სცენა. ეს მხოლოდ მსახიობთა ბრალი არ არის. მათი ტექსტი საკმაოდ არათეატრალურია, ცოტა პლაკატურიც, რასაც თან ერთვის მსახიობთა, განსაკუთრებით კი აკაკი მესაბლიშვილის გადაჭარბებული პათეტიკა, რითაც საბოლოოდ ეს მნიშვნელოვანი სცენა თანდათან მაყურებლის ინტერესს კარგავს. ალბათ, ამიტომ დარბაზიდან გამოსულ მაყურებელს ყველაზე კარგად რეჟისორის მიერ ემოციურად დატვირთული, მხატვრული გაფორმების საშუალებით საკმაოდ ეფექტურად დადგმული მიზანსცენები და მათგან გამოწვეული შეგრძნებები ამახსოვრდება. როგორებიცაა, მაგალითად, ბრძოლის სცენა, სადაც დეკორა-

ცია (მხატვარი - შმაგი სავანელი, მუსიკა (კომპოზიტორი - ნიკა მაჩაიძე) და განათება მაყურებელზე დიდ ეფექტს ახდენს; ან ქაქუცას გარდაცვალების და გასვენების ეპიზოდი, სადაც დატირების მუსიკალური თემა თავისთავად გულგრილს ვერ დატოვებს მაყურებლის დიდ ნაწილს. თანაგანცდა კარგი შეფასებაა, თუმცა არცთუ ისე კარგი შეფასებელი. მხატვრულმა მოვლენამ უფრო მეტი უნდა აიღოს თავის თავზე და უფრო მეტიც დაიმსახუროს საპასუხოდ, რადგან, საინტერესოა, მაგალითად, მიხვდა თუ არა იგივე ჩვენი ნაცნობი ყმაწვილი იმ მიხეზებს, რის გამოც უნდა ეამაყებოდეს ქართველობა და დაინახა თუ არა ამა თუ იმ მხატვრული ეპიზოდის მიღმა ის მიხეზებიც, რატომაც არც მაინცდამაინც სატრაბახოდ უნდა გვქონდეს ქართველებს საქმე.

თუმცა, მიუხედავად ყველაფრისა, უნდა აღვნიშნო, რომ შეუძლებელია ამ სპექტაკლმა თეატრში მისული მაყურებელი ცოტა ხნით მაინც არ დააფიქროს ისეთ საკითხებზე, რომელზე ფიქრისთვის ჩვენს მოქალაქეებს უკვე დრო აღარ რჩებათ. ეს არის ჩვენი წარსული, თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით, ასეთივე ადამიანებით, საამაყო თუ სამარცხვინო მოვლენებით, რომლებიც ყველა შემთხვევაში შეიძლება ჭკუის სასწავლებლად გამოდგეს. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლში მრავალ ცნობილ და, სხვათა შორის, უცნობ ისტორიულ მოვლენაზე, მათ შორის საკმაოდ შოკისმომგვრელ ფაქტებზეც, საუბრობენ, სპექტაკლს მაინც ახლავს ერთგვარი რომანტიზმის სურნელი და რწმენა, ან სურვილი იმისა, რომ როგორც მაშინ, ახლაც არიან ადამიანები, რომლებიც ქვეყანაზე ისე ზრუნავენ, როგორც საჭიროა. მე ვერ გეტყვით, რა დოზით შეიძლება დღეს სჯეროდეს ამის ეინმეს და რამდენად სჯერა თუნდაც რეჟისორს, დრამატურგს თუ მსახიობებს ამის, მაგრამ სპექტაკლის ღირსება მგონია ის, რომ ამ შეგნების გაღვიძე-

ბას ის ნამდვილად ცდილობს. მე ვთვლი, რომ ამდენი უარყოფითი ინფორმაციის შემდეგ ჩვენი ქვეყნის მოქალაქეებისთვის, მართლაც მნიშვნელოვანია ისეთი რამის გაგება, რომელიც ოდნავ მაინც გაგვახსენებს ჩვენი თავის, ჩვენი ერის იმ ღირსებებს, რომელთა შესახებ უკვე თავადვე დავივიწყეთ და ამის გამო ბევრი კომპლექსიც გაგვიჩნდა, თუნდაც ჩვენს ხასიათთან, ჩვენს კულტურასთან და, რაც მთავარია, ჩვენს ენასთან დაკავშირებით.

ვფიქრობ, ეს სპექტაკლი ყველამ უნდა ნახოს, განსაკუთრებით კი, ალბათ, მოზარდებმა, რომ საკუთარი ორიენტირების დასახებაში მათ მხოლოდ პოლიტიკა და კრიმინალი არ ენმარებოდეთ. თუმცა, ასევე ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ შემდეგში, მსგავსი სპექტაკლების ნახვის შემდეგ (მარჯანიშვილის თეატრში მომავალ სეზონზე უკვე იგეგმება ისევ გ. ქართველიშვილის პიესის „თეთრ ლენკა, გიორგი მეშვიდე“ განხორციელება. რეჟისორი - ლ. წულაძე) მაყურებელმა მხოლოდ გულზე მჯილის ცემით, ან ცრემლით დანაშაული ხელსახოცებით კი არ დატოვოს დარბაზი, არამედ იმის შეგრძნებითაც, რომ ის სულ რამდენიმე წუთის წინ არა მხოლოდ როგორც მოქალაქე, არამედ როგორც მაყურებელიც „გზარდეს“.

სცენა სპექტაკლიდან



ნიწმ მატპპარიანი

საინგილოს თეატრი თბილისში

საინგილოს ქართულ თეატრს დაარსებიდან დღემდე პატარა, მაგრამ დრამატული ისტორია აქვს. ვფიქრობ, საქართველოს ბედზე დაფიქრებული რომელიმე მწერალი თავად ამ თეატრზეც კი შეძლებდა მღელვარე პიესის დაწერას, მით უფრო, რომ ასეთი ანალოგები არსებობს.

თავდაპირველად საინგილოს კულტურის სახლში დრამატული წრე გაიხსნა, სადაც თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულები სადიპლომო წარმოდგენებსაც ღვამდნენ. ასე გაიცნეს ინგილოებმა მანანა კვიციანი და მზია მჭედლოშვილი. შემდგომი თეატრალური ცხოვრება კი აღმავალი გზით წავიდა. ანზორ დოღენჯაშვილის მიერ ამ მხარეში თეატრის

შექმნა, უპირველეს ყოვლისა, მამულიშვილურ საქმეს წარმოადგენდა. ეს ის ადგილსადაც ჩვენი ქართული მოსახლეობისათვის, სადაც ისინი, ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილნი, მშობლიურ ენაზე თამაშობდნენ წარმოდგენებს. ანზორ დოღენჯაშვილის ხელმძღვანელობით თეატრი დედაქალაქის თეატრალების ყურადღებას იქცევდა თავისი მშვენიერი სპექტაკლებით: ეს იყო კლასიკური რეპერტუარიც და ქართული თანამედროვე დრამატურგების ნიმუშებიც (ლაშა თაბუკაშვილის „შენსკენ სავალი გზები“, „დედაჩემის სავარელი ვალსი“, გ. ბათიაშვილის „ლალი, სიყვარული და სხვები“, და სხვ.). დასში მოღვაწეობდნენ მსახიობები ბესარიონ ჭაჭაშვილი, ნათია გოჯიაშვილი, შალვა ემრაშვილი, ვალიკო მალუშაშვილი, ლაშა ანდრიაშვილი, გოჩა შიოშვილი, ლალი შიოშვილი, ბორის შიოშვილი, ცისა ხილაშვილი, კობა გაჯიშვილი, მერაბ სარდალაშვილი და სხვ. ამ თაობიდან დღეს მხოლოდ ბორის შიოშვილი შემორჩა თეატრს. დასი ახალბედებით შეიცვო. ან დოღენჯაშვილის თეატრიდან წასვლის შემდეგ დასი გაიყო. მას ხელმძღვანელობდნენ ლეონტი შიოშვილი და დომენტი ბარჩხაშვილი.

თეატრის გულშემატკივართა შორის, უპირველეს ყოვლისა, თეატრალური ინსტიტუტის პროექტორი ვასილ კიენაძე უნდა მოვიხსენიოთ. ის ხშირად ჩადიოდა საინგილოში, ნახულობდა, განიხილავდა მათ წარმოდგენებს. მათთან სტუმრობდნენ ასევე იზა ორჯონიძე, ნიკო წულაძე, რომელმაც მოკლემეტრაჟიანი ფილმი - „ზღვარზე“ - გადაიღო საინგილოს შესახებ. ყურადღების მიღმა არ რჩებოდა ეს თეატრი კულტურის სამინისტროსაც - მსახიობებმა ამჟამად იაშვე გვათუა მოიცილეს.

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ამ თეატრს დღესაც მზრუნველობს საგარეჯოს თეატრის დირექტორი სოსო ვარდიანიშვილი.

ალბათ, განსაკუთრებულ მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ საინგილოს თეატრს ჰქონდა საკმაოდ დიდი ბიუჯეტი. ამ თეატრს საქართველოს თეატრალური საზოგადოება აფინანსებდა. ასეთი იყო მშვენიერი რეალობა.

თეატრის დღევანდელ ხელმძღვანელს, ნაზი



ან დ რ ი ა შ ე ი ლ ს
თეატრალური ინსტი-
ტუტის კულტურულ-
ს ა გ ა ნ მ ა ნ ა თ ლ ე ბ ლ ო
ფაკულტეტი აქვს
დამთავრებული (დაუს-
წრებელი). სწავლის
პარალელურად ის
1981 წლიდან მუშაობს
თეატრში.

დასის ამჟამინდელმა
ხელმძღვანელმა ვალიკო
მალუმაშვილმა პირველი
შეხვედრისთანავე თეატრში
პროფესიონალი რეჟისორის
გამოგზავნა ითხოვა. პრე-
ტენზია დირექტორსაც
ქვინდა - აზერბაიჯანის
მთავრობამ თეატრს
სახელმწიფო დრამატული
თეატრის სტატუსი მიანიჭა.

- სახალხო თეატრი და მოყვარულები რომ
ვიყავით, ბევრიც არაფერი მოგვეთხოვებოდა.
ახლა კი მეტი პრობლემები დადგა ჩვენს
წინაშე.

საქართველოს თეატრალური საზოგა-
დოების მოწვევით თეატრმა თბილისში რ.
ერისთავის „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“
წარმოადგინა ა. ხორავას სახ. მსახიობის
სახლში. ხოლო მეორე დღეს თეატრალური
საზოგადოების ხელმძღვანელობა შეხვდა მთელ
დასს და კარგა ხანს ესაუბრა საჭირობოროტო
საკითხებზე. საინგილოს თეატრის მესვეურებმა
ქართული პიესების გამოგზავნა ითხოვეს -
ძველიც და თანამედროვე პიესებიც მათთვის



ხელმოწვევით ადმოიხდა.

- ვდგამთ იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც ხელთ
გვაქვს - აცხადებენ ისინი. მათ არა მხოლოდ
პროფესიონალი რეჟისორი, პროფესიონალი
მსახიობებიც სჭირდებათ თეატრში, რადგანაც
სახელმწიფო თეატრს პროფესიული კადრი
სჭირდება, რომ გაამართლოს თეატრის
სახელწოდება.

ახალგაზრდა დღეს ბაქოში დაბეჭდილი
„დედა ენით“ სწავლობს ქართულ ენას. გვიჭირს
კლასკარეშე ლიტერატურა - ამბობს ვალიკო
მალუმაშვილი - არაფერი გვაქვს ისტორიული
გმირების შესახებ. გვინდა, რომ ყურადღება
მოგვაქციოთ, არ დაავიწყდეს ჩვენს ქვეყანას
ჩვენი კუთხე.

ამ სიტყვების მოსმენიდან ორი დღის შემდეგ
უცრემლოდ ვერ ვუყურე
განათლების მინისტრის,
ა. ლომიაას საინგილოში
ვიზიტის ამსახველ გადაცემას,
სადაც იგი აღნიშნავდა,
რომ, მართალია, საინგილოს
მოსახლეობა აზერბაიჯანის
მოქალაქეები არიან, მაგრამ
კულტურულად ისინი
საქართველოს ეკუთვნიან. მან
დიდი რაოდენობის მხატვრული
და სასწავლო ლიტერატურა
ჩაიტანა ქართულ სოფლებში,
სადაც, როგორც ჩანს,
წინასწარ გაფრთხილებულმა
აზერბაიჯანელმა სამართალ-



დაცავებმა ბავშვებს მიღებისთანავე მინისტრის თვალწინ ჩამოართვეს საჩუქრები, რითაც ბ-ნი ლომიას სამართლიანი გულისწყრომა გამოიწვიეს. განათლების სამინისტრომ საკმაოდ მკაცრი შეფასება მისცა ამ ფაქტს.

საქართველოს თატრალურ საზოგადოებაში შეკრებილმა თეატრელებმა ბ-ნი გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით საინგილოს დასთან ერთად განიხილეს თეატრის ამჟამინდელი მდგომარეობა. მათ საველალოდ

მიიჩნიეს ის ფაქტი, რომ 32 კაციან კოლექტივში მხოლოდ 9 მსახიობია – 2 ქალი და 7 ვაჟი, რომელთა ასაკი 21-25 წელს არ სცილდება. რა თქმა უნდა, მსახიობთა რიცხვი უნდა გაიზარდოს.

– საკმაოდ უხერხული ვითარებაა შექმნილი – აღნიშნა ბ-ნმა გიგა ლორთქიფანიძემ – ჩვენ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში ვასწავლით აზერბაიჯანულ ჯგუფს და არ გვეყვს საინგილოს ჯგუფი. მოვა დრო და ჩვენი



საინგილოს ჯგუფის გახსნა, რითაც გარკვეულ პატრიოტულ ინტერესებსაც გამოვხატავდით და ერთგვარად გავამხნევებდით მოსახლეობას, რომელიც ჩვენთან მიტოვებულა, ამჯერად უკვე კულტურული თვალსაზრისითაც. იქნებ, მოხერხებულყო სამსახიობო და სარეჟისორო ჯგუფებზე თითო-თითო ინვილო სტუდენტის მიმატება, რაც ნაწილობრივ მართლაც, მოავკარებდა თეატრის პრობლემას – ასეთი იყო თეატრალური საზოგადოების წევრთა



აზრი თეატრის მომავალი პერსპექტივების თაობაზე.

შეხვედრაზე აღინიშნა ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება: გასული საუკუნის 80-იან წლებში საქართველოს თეატრალური საზოგადოება დიდ ღონისძიებას ატარებდა საინგილოს თეატრს. სწორედ ამ წლებს უკავშირდება საინგილოს თეატრის აღმავლობა. მომდევნო წლებში –

აზერბაიჯანული თეატრის პროფესიული დონე გაცილებით მაღალი იქნება, ვიდრე აზერბაიჯანში – საინგილოს თეატრისა. დღეს, ფაქტია, ისინი სახელმწიფო დრამატული თეატრის სტატუსს ვერ ამართლებენ და ეს ჩვენი ბრალია.“

თეატრალურ საზოგადოებას შეუძლია საჭირო თეატრალური ლიტერატურით მოამარაგოს საინგილოს თეატრი, მაგრამ მას დახმარების ხელი უნდა გაუწოდოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტმა ბ-ნი გიორგი მარკველაშვილის ხელმძღვანელობით, რათა გარკვეული შეღავათების გათვალისწინებით თუნდაც, რამდენიმე მსახიობმა და ერთმა რეჟისორმა მაინც, მიიღონ უმაღლესი პროფესიული განათლება. თუკი უახლოეს წლებში ვერ მოხერხდება

საქართველოს ეკონომიკური დაქვეითების ხანა თეატრალურ საზოგადოებასაც დაეტყო – ახლა იგი მწირი შემოსავლებით ცხოვრობს და ძლივს ახერხებს მინიმალური შემოქმედებითი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას, საინგილოს თეატრი კი აზერბაიჯანის კულტურის სამინისტროს შემყურეა – ამგვარ სიტუაციაში თავისი სიტყვა უნდა თქვას საქართველოს კულტურის სამინისტრომ – ჩვენ აზერბაიჯანში კარგი თეატრი უნდა გვექონდეს.

შეხვედრაში მონაწილეობდნენ ბატონები: გიგა ლორთქიფანიძე, კოტე ნინიავილი, გიგი ქავთარაძე, სანდრო მრეველიშვილი, გურამ ბათიაშვილი და ცხადია, ინგილო მსახიობები.

ნოდარ გურაბანიძე

„ფახებს ნუ გაუღიო!“

ეროსი მანჯგალაძე ჟურდენის როლში

1969 წელს, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე გიზო ჟორდანიამ დადგა მოლიერის ერთ-ერთი ყველაზე მხიარული და სასაცილო კომედია „გაზნაურებული მდაბიო“. მთავარ გმირს – ჟურდენს, ანუ გაზნაურებულ მდაბიოს, ბრწყინვალედ თამაშობდა ეროსი მანჯგალაძე.

მიყვარდა ეს სპექტაკლი და ეროსის „საკონცერტო“ იმპროვიზაციების საყურებლად სპეციალურად შევიდოდი ხოლმე თეატრში. სწორედ რომ სცენების საყურებლად, რომლებიც განსაკუთრებით მომწონდა თამაში და გონებაშახვილური იმპროვიზაციების გამო.

დღემდე ვერ ამიხსნია, თუ როგორ მოხდა, რომ ვერც იმდროინდელ ჟურნალ-გაზეთებში, ვერც თეატრის სამხატვრო საბჭოს ოქმებში, მწირი ინფორმაციული ცნობის გარდა, ვერაფერს ამოვიტოხეთ ამ დადგმის ირგვლივ, მაშინ როცა ეს სპექტაკლი ი. ჟორდანიას რეჟისურის საუკეთესო ნიმუში იყო, ხოლო ეროსის არტი-სტიზმი – შეუდარებელი.

ამ უცნაურ მოვლენას შეიძლება მხოლოდ ერთი ახსნა მოუძებნოთ: 1968 წელს, რობერტ

სტურუამ დადგა ა. ცაგარელის „ხანუმა“, რომელიც უდიდესი წარმატებით სარგებლობდა მაყურებელში, მაგრამ მის ირგვლივ გაიმართა ცხარე პოლემიკა პრესაში, განსაკუთრებით ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ და გამოიჩვენა, რომ სპექტაკლის „მოწინააღმდეგეთა“ შორის, რ. სტურუას ადრინდელი მხარდამჭერნიც აღმოჩნდნენ. უნდა გავისხენოთ, რომ ამ დროისთვის ჯერ კიდევ არ იყო დამცხრალი სამოციანი წლების დასაწყისში ძალზე მწვავე კონფლიქტი, პირობითად რომ ვთქვათ, „ტრადიციონალი-სტთა“ და „ნოვატორთა“ შორის, რამაც დასშიაც და თეატრალეგშიც ურთიერთდაპირისპირება წარმოიშვა და სიტუაცია ძალზე დაძაბა.

„გაზნაურებული მდაბიოს“ პრემიერა სწორედ „ხანუმას“ შემდეგ გაიმართა და, ეტყობა, ასეთ ვითარებაში, ყველამ თავი აარიდა ახალი პოლემიკის გამართვას.

შეიძლება ჩემი ეს ვერსია მაინდამინიც დამაჯერებელი ვერ არის, მაგრამ მე სხვა ახსნას ვერ ვპოულობ. თუმცა, დავეხსნათ ძველ ამბებს და გავისხენოთ ის, რაც, მართლაც, დიდი სიამოვნების მომგვრელი იყო, ანუ დავუბრუნდეთ გენიალური ფრანგი კომედიოგრაფის ერთ-ერთ ყველაზე მიმზიდველ თეატრალიზებულ კომედიას – „გაზნაურებულ მდაბიოს“ („კომედია ბალეტით“), აღსავსეს სასაცილოზე სასაცილო სიტუაციებით, გარდასახვებით, ანტოპით, თამაშით, გაღაცმებით, თავბრუდამხვევი ინტრიგით.

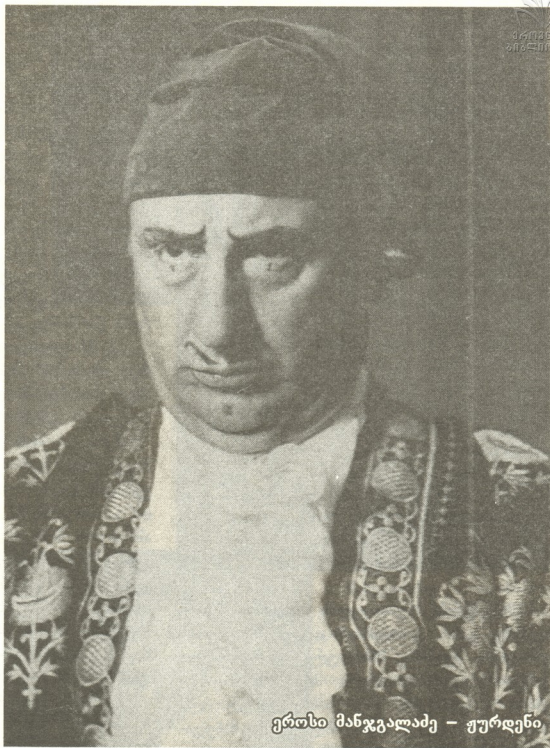
გ. ჟორდანიას ერთ ინტერვიუში („საბჭოთა ხელოვნება“ №8, 1985 წ.) ამბობდა: „ჩვეულებრივ, მხიბლავს ისეთი დრამატურგია, რომელიც საშუალებას მაძლევს გაცეცე ტექსტოლოგიურ ჩარჩოებს და თეატრალურ ენაზე ავსახო მნიშვნელოვანი მოვლენები.“

აქვე შეიძლება გავისხენოთ, რომ ეს კომედია შესანიშნავად დადგა კოტე მარჯანშიელმა (1924 წ.). სპექტაკლის ფორმის შესაქმნელად მან გამოიყენა იტალიური კომედია დელ არტეს სცენური საშუალებანი, კერძოდ, მისი ტრადიციული ნიღბები. ყველა მსახური ტიპური „მანი“ იყო. ისინი დგამდნენ დეკორაციებს, შემოპოქონდათ სხვადასხვა რეკვიზიტი, ბუტაფორია. სპექტაკლი ყოფილა ძალზე სანახაობითი, მდიდრული კოსტუმებით, მხიარული, სასვე ბუფონური ინტერმედებით, ძველფრანგული ფარსული ელემენტებით. ეს კარნავალური მავალფეროვნება არ მალავდა კომედიის შინა-

არსს, ანუ არ ანელებდა მის სოციალურ სატირას. დრამატურგიულ-სცენური, საბალეტო და მუსიკალური საწყისების ორგანული მთლიანობის გამო იგი იმ დროისთვის ნოვატორული იყო. განსაკუთრებით მიმზიდველი აღმოჩნდა ავანსცენაზე გათამაშებული მრავალფეროვანი ინტერმედები.

ამგვარად, „გაზნაურებული მდაბიო“ თავისი თეატრალური ესთეტიკით, ჟანრების მრავალფეროვნებით (კომედია, ფარსი, ბურლესკი, ბალეტი) ახლობელი აღმოჩნდა გ. ჟორდანას შემოქმედებითი ბუნებისათვის. მას არა მარტო კომედიოგრაფის უშრეტე გონებამახვილობა იზიდავდა, არამედ მისი „ფილოსოფიური უდარდებლობა“ (გ. ჟორდანას გამოთქმაა), თეატრალური ანცობა, მხიარულება, ზოგჯერ დახეწილი, ფაქიზი, მაგრამ ხშირად მოურიდელები, სკრამბული იუმორი, ცხოვრებისადმი ირონიული, თუმც, ზოგჯერ, სეკუნდარევი დამოყიდებულება.

ერთი სიტყვით, როგორც თავად რეჟისორი შენიშნავდა, „ნაწარმოები უშუალოდ პასუხობდა ჩემს შემოქმედებით პრინციპებსო.“ ამგვარი ხასიათის კომედიის დადგმისას, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მსახიობთა თანადგომას. თუ მათ მიიღეს რეჟისორის მიერ შეთავაზებული თამაშის სტილი (ამ შემთხვევაში გროტესკში გადაზრდილი კომედიურობა, ხასიათების და მოქმედების აშკარა ჰიპერბოლიზაცია), ანდა, იმთავითვე თუ არ დაარწმუნა რეჟისორმა მსახიობები თავისი კონცეფციის სისწორეში, მაშინ სპექტაკლი განწირული მარცხისათვის. პირველი, ვინც მხარში ამოუდგა გ. ჟორდანას, დიდი ეროსი მანჯგალაძე იყო. ეროსის თავის სამსახიობო არსენალში ჰქონდა უამრავი სცენური



ეროსი მანჯგალაძე - ჟურდენი

ხერხი და რაც მთავარია, ყველა ის თვისება, რაც ასე აუცილებელია ამ კომედიის მთავარი გმირის - ჟურდენის, ამ გულუბრყვილო, ახირებული და მიმნდობი ბუნების კაცის განსახიერებისათვის. „...ეროსი მანჯგალაძე, მართლაც, საოცრება აღმოჩნდა. მას ბუნებით ჰქონდა მომადლებული ის, რისი მიღწევა, მეგონა, რომ მხოლოდ წერთნით იყო შესაძლებელი. იგი ისეთი სიმსუბუქით იცვლიდა განწყობილებას, ისე ორგანულად გადადიოდა ერთი სულიერი მდგომარეობიდან მეორეში, რომ ისღა გრჩებოდა, სახტად დარჩენილიყავი. მართალია, მას არ ჰქონდა სურფო ზაქარიამქსავით ვრცელი დიაპაზონი, მაგრამ ამას ავსებდა საკვირველი, ყოვლისმომცველი იუმორით“ (გ. ჟორდანია).

ეროსის ეს „საკვირველი, ყოვლისმომცველი იუმორი“ მთელ სპექტაკლს გასდევდა, ავსებდა



მას ხალისით, იმპროვიზაციებით, თვალისმომკრეული კომედოური გონებაშახველით და ფერებით. ამ სპექტაკლის სცენოგრაფია ეკუთვნოდა კოკა ინგატოვს, რაც პირადად მე, შესანიშნავი მონუმენტალისტის და სცენოგრაფის დიდ შემოქმედებაში ერთ-ერთ საუკეთესოდ მიმაჩნია: რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე ლამაზი კონფიგურაციის, მუქი ყავისფერი ხავერდით გადაკრული სცენა იყო აგებული, ასე, ნახევარი მეტრი ამალეებული. აბრეშუმის მლივილივე ფაქტურის მოხატული, აყვითლი ფარდები სანახევროდ იყო დამუშავლი. ამ ფარდებს შუა კი ლუდოვოე XIII სტილის ვეება, მრგვალი, უისრო საათი ეკიდა. მის დაბლა, შემადლებულ ადგილზე, მოოქროვილი სავარძელი იდგა, სადაც ე. მაჩვგალაძის შურდენი ისე იჯდა, როგორც ფრანგი კლასიციზტების სურათებზე ლუდოვოე მეთოთხმეტე. იატაკზე, გვერდულად იყო, დამაგრებული ლანგარი, გარგანტუას მაღის შესაფერისი სიდიდის. შუაში გაჭრილი ვეება ლიმონი (რომლის ყვითელი, კაშკაშა ფერი ანათება მდიდრულ, მრავალფეროვან კოლორიტს) და ვერცხლის მშინვარე დანა, რომელსაც ოთხი კაცი ძლივს ეწეოდა. ყველაფერი ეს, მე ფრანც გალსის გრანდიოზულ ნატურმორტებს მაგონებდა. სპექტაკლის მოქმედ პირების კოსტუმები კიდევ უფრო კოლორიტულს ხდიდა ამ მდიდრულ გარემოს, რომლის მიმართ სპექტაკლის ავტორების ირონიული დამოკიდებულება აშკარად იგრძნობოდა (ავიღოთ, თუნდაც ეს უისრო, ვეება საათის ციფერბლატი). ბრწინაელედ იყო დადგმული და გათამაშებული ცკევისა და ფარეკობის მასწავლებლებთან „მეცადინეობის“ სცენები, რომელთაც წინ უძღოდა შურდენის საზეიმო გამოსვლა ახალი, „არისტოკრატიული“ ტანსაცმლით და მისი მსახურებისა – ახალი ლიერებით. ეს თავისებური პოდიუმი სპექტაკლის უსიტყვო პროლოგის, „ცოცხალი სურათების“ მაგიური ამოქმედება იყო, პერსონაჟები მცირე ხნით სხვადასხვა ცერემონიალურ პოზაში იყვნენ გარინდებულნი და იმგვარ კომპოზიციას ქმნიდნენ, რაც ჩვენთვის კარგადაც ცნობილი ბაროკოს სტილის საათების კერამიკული „ჩარჩოებიდან“ თუ „ჰედესტალიდან“. ძალი აქ ყველაფერი ამოძრავდებოდა, ყველა საგანი, როგორც მოლიერის თეატრს შეეფერება, ათამაშდებოდა, მოქმედებაში ჩაერთვებოდა. ფარდებისა და სა-

ვარძლების უკან ხან შურდენი იმალებოდა, ხან კლეონტი – შურდენის ქალიშვილი შეყვარებული ჭბობუკი, ხან კი – მსახურები: ეშმაკი და კეკლეუცი ნიკოლი, ყველაფრის „გამაიმასქნებელი“ კოვუცი. მაგრამ ყველაზე მოძიარე მაინც მოუქნელი შურდენი იყო. ეროსის პერსონაჟი მიუღი სპექტაკლის მანძილზე არ სტოვებდა სცენას, ხან აქ ამოჰყოფდა თავს, ხან – იქ, ხან „სცენაზე სცენის“ ქვემოდან იმზირებოდა, ხან სავარძელს იყო ამოფარებული, ხან კი – ფარდების მიღმა იმალებოდა. ერთი სიტყვით, სცენაზე იყო მაშინაც, როცა, მოლიერის მიხედვით, არ უნდა ყოფილიყო, ისმენდა იმას, რაც პიესის ინტრიგის განვითარების ინტერესებიდან გამომდინარე, არ უნდა მოესმინა, იცოდა ის, რაც წესით, არავითარ შემთხვევაში არ უნდა სცოდნოდა. მაგრამ ეს „ცოდნა“, ეს „მოსმენა“, მისი მუდმივი „ყოფნა“ სცენაზე, რეჟისორისა და მსახიობის ჩანაფიქრით, არაფერსაც არ ნიშნავდა. შურდენი ხედავდა მის გასამახსრებლად განზრახული ინტრიგის მონაწილეებს, მაგრამ „ვერ ხედავდა“, უსმენდა მათ და არ ესმოდა. ამ დროს ეროსი ხელის თითებს ორივე ყურში ირჭობდა და სიცილით კედებოდა იმის გამო, რაც არ ესმოდა. კეთილშობილი აზნაურებისათვის შესაფერი ქცევის წესის დემონსტრირება აშკარად ჰიპერბოლიზებული იყო. მარეზას შურდენი ე.წ. „გრძელი რევერანსით“ ესალმებოდა, და რადგან მონიკა ძალზე ახლოს იდგა, შურდენს ეს რევერანსი არ გამოესივია, ხან უკან ახევიებდა ქალს, ხან თითონ იწევა უკან მანამდე, ვიდრე საჭირო მანძილზე არ დადგებოდა და საწყის პოზიციაში არ აღმოჩნდებოდა. ეს მისალმება, ამის გამო, სცენური ეტრუდის გათამაშების ემსგავსებოდა და კომიკური შტრიხებით ივსებოდა, მაგრამ დავუბრუნდეთ ფარეკობას, ცკევისა და ფილოსოფიის მასწავლებელი უხსნიდა შურდენს, თუ როგორ უნდა წარმოეთქვა ხმოვანი ბგერები. წარმოდგენელი ძალისხმევით ითვისებდა ეროსი – შურდენი ბგერათა ფლერადობის გადმოცემის ხელოვნებას. მასწავლებლის მითითებაზე: „რომ გამოთხოვოთ „ა“, პირი ძალიან უნდა გააღოთ: – „ააა!“ შურდენი საოცრად აღებდა პირს, მიუღი საზე ყზრდებოდა, ეწელებოდა, თითქოს მაღლა მიდიოდა სახის ნახევარი, ხოლო მასწავლებლის რჩევაზე: „ე“-ს გამოთქმისათვის საჭიროა ქვედა ყბა ზედას დაუვახლოვოთ“-ო,

ეროსი ვერაფრით ახერხებდა ამას. ბევრა ეს წარმოთქმისას დიდად გაღებულ პირს ვეღარ ზურავდა და ქვედა ყბის ზედა ყბასთან მი-ახლოებას მხოლოდ ხელით შორის მოქცეული თავის ქალის „დაწნევის“ შემდეგ აღწევდა. ასე გრძელდებოდა ეს ბრწყინვალე იმპროვიზაციები, ვიდრე ასო „რ“-მდე, როცა შურდენს ენის წყერი სასისათვის უნდა მიეზვინა. აქ კი შურდენი იხრჩობოდა და მეცადინეობა წყდებოდა „ხვალამდე“.

ცეკვისა და ფარეკობის მასწავლებლებთან მეცადინეობა კომიზმის მწვერულს აღწევდა. სვენანზე დატრიალდებოდა ცეკვის ხელოვნებისა და ფარეკობის საბრძოლო ტერმინების კორინტელი. მაგრამ ეს იყო რაღაც ახალი ენა, თვით მსახიობთა მიერ შეთხზული, რომელსაც საერთო არაფერი ჰქონდა ფრანგულ ტერმინოლოგიასთან. შურდენი ყველაფერს უკუღმა აკეთებდა, ფარეკობის მასწავლებლის მითითებაზე: - „ტანში გასწორდი! მარჯვენა ფეხი ცოტა გადახარეთ! ფეხებს ნუ გაშლი! ეცადეთ ერთ ხაზზე გქონდეთ“ - ისე „სწორდებოდა“, რომ უკან ვარდებოდა, ფეხებს ერთ ხაზზე ვერაფრით ვერ ალაგებდა და ნაცვლად იმისა, მარცხენა მხარი უკან გაეწია, წინ სწევდა და ოსტატის შეფვირებაზე „შემოტრიალდით“ ერთ ადგილზე შემდებოდა, რადგან ვერაფრით ვერ ახერხებდა ფეხების ერთ ხაზზე გაჩერებას, მაგრამ მაინც მხნედ ამბობდა: „ასეთი საშუალებით მშშშარაც მოჰკლავს მოპირდაპირეს, თვითონ კი უვნებელი დარჩებაო.“ მიუღე, ისე ფარეკობდა, როგორც თავის საყვარელ მენუეტს ცეკვავდა. აქ გამოყენებული იყო ბოკერინის „ცეკვა-მენუეტი“ (და შემდეგ, სხვა სცენებშიც მეორედებოდა), რომლის რიტმები სრულიად არ ეთანხმებოდა შურდენის მოძრაობას. ერთადერთი, რაც მას გამოსდიოდა, იყო სიმღერა „ჟოჯო ბატკანი იყიდა“ (ფრანგული ხალხური სიმღერა), აწყობილი კომპოზიტორ ლულისა და ბოკერინის მუსიკის ნაზავზე.

მაგრამ ეროსის შურდენი ყველაზე ბედნიერი (ამდენი მეცადინეობის შემდეგ) მაშინ იყო, როცა აღმოაჩნდა, რომ: „...გამოგიტყფობით - არ მეგონა, რომ აგერ უკვე ორმოცი წელიწადია პროზით ვლაპარაკობ... დიდად გმადლობთ, რომ ეს გამაგებინეთ...“

პირველი მოქმედება კომედიური ოპერის დუეტით უახლოვდებოდა სპექტაკლის ფინალს.

მუსიკის მასწავლებელი შეაგონებდა შურდენს „თუ მუსიკის საშუალებით ლაპარაკი წარმოებხსინამდვილისათვის საჭიროა პასტორალი: ყოველთვის და ყველგან მომღერლები მწყემსებად ჰყავლიან წარმოდგენილი და მეტად არაბუნებრივად მოგვეჩვენა, თუ რომელიმე პრინცი, ან თუკინდ მოქალაქე, თავის გრძობებს სიმღერით გამოხსთქვამს“ - ამ სიტყვების შემდეგ ორი მომღერალი (მოლიერთან სამია), ქალი და მამაკაცი, გამოდიოდა და ცალ-ცალკე მღეროდნენ ლულის მუსიკის ფრაგმენტებს, რაც შემდგომ დუეტში გადაიზრდებოდა:

- წმინდა გატაცება!
- ბედნიერი გულწრფელობა!
- სქესო მატყუარავ!
- რა ძვირფასი ხარ!
- როგორ მომწონხარ!
- რა ზიზღსა მგერა.

კომიზმის მსახიობთა გარეგნობა აძლიერებდა: მომღერალი ქალი გამხდარი, სიფრიფანა და „პაეროვანი“ იყო, ვაჟი კი (ოთარ ზაუჭუაშვილი) - დაბალი, სქელი, საწნო პანსას სიფათით, მწყემსის ტლანქი მოძრაობით, რაც შურდენის გულწრფელ გოცებას იწყევდა. „რატომ... უსათუოდ მწყემსი და მუდამ ყოველთვის ყველა სიმღერაში.“

პირველი მოქმედების ფინალში ყველაფერს აგვირგვინებდა ბალეტის გამოხველა (ქორეოგრაფი ოური ზარეცი), სადაც მოცეკვავეები სხვადასხვა პოზებს იღებდნენ. საყარძლეში ნეტარებად შურდენი, განსაკუთრებული ყინით შესცქეროდა ეროსი ერთ, თითქმის შიმშველ, უაღრესად ვნებიან ქალს, რომელიც საკმაოდ თამამ სექსუალურ პოზებს იღებდა. ვნებაშლილი, აწრიალებული შურდენი ვეღარ ისვენებდა სავარძელში. ერთ ადგილზე ტრიალებდა, ხელი ინსტინქტურად თავისი სარცხვინელისაკენ გაურბოდა, მაგრამ თავისივე საქციელის რცხვენონდა და თვალბუმე ხელს იფარებდა. მერე ეითომ არ უყურებდა მოცეკვავე ქალს, მაგრამ მაინც გაექცეოდა მზერა და კვლავ დამორცხვებული, შტრიალდებოდა და ხელს ისევ იფარებდა თვალებზე.

ზემოთ ვთქვი, რომ ყველა საგანი „თამაშობდა“ და მოქმედებაში მონაწილეობდა. ასე მაგალითად, გრძელ ვერცხლის დანას ხელში იღებდნენ შეყვარებული წყვილები - ლუსილი (შურდენის ქალიშვილი) და კლეონტი ერთი



მხრივ, და მათი მოსამსახურენი — ნიკოლი და კოეიელი. ისინი იწყებდნენ (კვლავ ბოკერინის ცეკვა-მენუეტა) ამ დანით ცეკვას, ხანდახან გრძნობამორეულნი გულში „ირჭობდნენ“, ხან ეალერსებოდნენ, ხან აქეთ-იქით აქანებდნენ და „ფალიურ“ სცენებს გაითამაშებდნენ ოხვრითა და ვაებით, ხან კი ვნებაშიხდილნი (ვითომცდა, გონებაშიხდილნი) თვლებს ნაბადუნენ, სანეტარო წუთებს დაწაფებულნი, და ვნებისაგან ნერწყვამშრალი პირის გასასველებლად იმ უზარმაზარ, შუაზე გაჭრილ ლიმონს ლოკავდნენ.

ყოველი ეპიზოდი სპექტაკლისა ერთ პოზაში წამიერი გარინდებით მთავრდებოდა და ამ დროს ყველანი, სახეგაბრწყინებულნი, მხერას მიაპრობდნენ უისრო საათს, ჟურდენი გადაიხარბარებდა, საათი — ბუტაფორია, ოთახის სამკაული იყო, მაგრამ ადამიანური კომედიის უსასრულობაზეც მიგვანიშნებდა. სპექტაკლში მხოლოდ ჟურდენი იცინოდა, იცინოდა ხმაშიაღლა, გულწრფელად, ხალისიანად (ასე მხოლოდ ეროსის შექმლო სიცოლი). ეს სიცოლი, რეჟისორის ჩანაფიქრით, აშკარად „თეატრალური სიცოლი“ იყო. მაყურებელი ხვდებოდა: ეს ყველაფერი, რაც „სცენაზე ვიხილეთ“, სხვა არაფერი იყო, თუ არა თვით ჟურდენ-მოლიერის გამოწავლი, მისი ფანტაზიის ნაყოფი. ამიტომ იყო ჩვენი ჟურდენი იქ, სადაც არ უნდა ყოფილიყო, ამიტომ იცოდა ის, რაც არ უნდა სცოდნოდა, ამიტომ იცინოდა იმაზე, რაც არა სმენოდა, ვინაიდან იგი ყველგან იყო, ყველაფერი იცოდა და სიცოლით კვდებოდა მის წინააღმდეგ მიმართულ ინტრიგაზე, რადგან თვით ეს ინტრიგაც მან შეიხზა. საკუთარი „თეატრისაგან“ დაღლილი ჟურდენი ზოგჯერ იხდიდა თავის გაფუჭებულ, ნაირგვარ სამოსს, შერალოდ, გლებივით ხილბანდით იერავდა მუბლს და ნება-ნება, ცვიი წყლით, დამამშვიდებელ აბებს ყლაპავდა.

ეს თავისუფალი იმპროვიზაციის სპექტაკლი იყო. არაფერი არ ემორჩილებოდა რეალისტური თეატრის ლოგიკას, არაფერი არ იყო „გამართლებული“. მას მხოლოდ თვით „თამაშის ლოგია“ წარმართავდა. ეს გახლდათ კომედია-აბსურდი, თეთმტარი, თავის თავში ჩაყვტილი, მშვენიერ ჩარჩოში ჩასული, ლამაზი და წარმტაცი თამაში, აყვანილი ესოფტიკური მშვენიერების ხარისხში, ანუ თავისთავადი, სოციალური თუ იდეოლოგიური მიხვნებისაგან შორს

მდგარი... ამითაც ხომ არ ავხსნათ ის გარემოება, რომ ამ სპექტაკლზე არც ერთი რეცენზია არ დაწერილა (ეს მით უფრო საოცარია, — ვი-მეორე — რომ ეროსი მანჯგალაქემ ნამდვილი შედეგრი შექმნა).

როგორც ცნობილია, მოლიერი თავის კომედიებში მთავარ როლებს თამაშობდა. ყველა ეს გმირი დამთხვეულია, ისინი შეშლილნი, შერყეულნი არიან ერთი, უმთავრესი აზრის გამო, მათ არ აინტერესებთ არაფერი, რაც ამ აზრს მიღმაა. ეს „შეშლილობა“ სასაცილოს ხდის მათ და ჩვენც უნებურად გვეცინება მათი „უბედურების“ გამო.

მოლიერის კომედიების ცნობილი დამდგმელის, ჟაკ ლასლასის აზრით, არსებობს ამ დიდი კომედიოგრაფის პიესების დადგმის სხვადასხვა ტრადიცია. მათ შორის, ერთ-ერთია ფარსული ტრადიცია.

სწორედ ამ ტრადიციას მიანიჭეს უპირატესობა გ. ჟორდანიამ და ე. მანჯგალაქემ, შედეგად კი მივიღეთ ძალიან სასაცილო, გროტესკულ-ფარსული სპექტაკლი.

გრიგოლ რობაქიძის წერილი კ. მარჯანიშვილის „გაანჯარებული მდაბიოს“ შესახებ ისეთ პასაჟებს შეიცავს, უნებურად იფიქრებ კაცი, მომავალს ხომ არ სჭკრეტდა მწერალი და წინასწარ ხომ არ „ხვდავდა“ გ. ჟორდანიას ამ სპექტაკლსაც და ეროსი მანჯგალაქემის ჟურდენსაც? — „ეს არ არის ნატურალიზმი, ეს არ არის რეალიზმი, ეს არ არის იმპრესიონიზმი... მოძრაობა აქ უფრო ცეკვა მსუბუქი, თავიდათვი კი სპექტაკლის ფერვერკული ბრწყინვალეობა, მისი მოქნილი ფორმები, საოცარი პლასტიკა, რიტმი, გადაწყვეტის სითამამეა.

ყველაფერი სავე იყო არტისტიზმით (გაზ. „ქართული სიტყვა“ №8. 1924).

უტკბებოდნენ სწორედ ეროსის არტისტიზმით და სპექტაკლის ფინალის აშკარად პაროდიული ხასიათით, როცა თურქულ, ესპანურ, იტალიურ, ფრანგულ ენათა საფუძველზე შექმნილი ახალი ენით წარმოკვიდგენდნენ ოპერასა და ბალეტს.

ამ სპექტაკლის ფინალმა, რეჟისორის ფანტაზიით შექმნილმა, რეალური გაგრძელება ცხოვრებაში პოვა: მალე გიზო ჟორდანიას თბილისის ოპერისა და ბალეტის მთავარი რეჟისორი გახდა. ასე რომ, „გაანჯარებული მდაბიოს“ დასასრული სიმბოლურიც აღმოჩნდა მისთვის.

13 „თეატრი“ № 3-4

„იფიქრა ბრძნობით, იბრძენი ბონაბით“

(ვენეციის თანამედროვე
ხელოვნების 52-ე ბიენალე)

ვენეცია, ქალაქი, რომელსაც მსოფლიოში ყველა იცნობს, ისინიც კი არასდროს ყოფილა აქ. ნებისმიერი ადამიანი, ნებისმიერ ქვეყანაში, ქუჩაში რომ გაჩერო და ჰკითხო, რა იცო ვენეციის შესახებო, დაუფიქრებლად გიპასუხებს – ეს არის ულამაზესი ქალაქი. სწორედ ამ მშვენიერების გამოა მისდამი დამოუიდებულება არაერთგვაროვანი: თანატოლ გერმანელებს იგი აღფრთოვანებს, მუზოზელ ფრანგებს მისი შურთ, ბებერი იაპონელებისთვის ის აუცილებლად სანახავია, ახალგაზრდა ამერიკელებისთვის კი სამუშეუშო ექსპონატი. ამიტომ ყველა ოცნებობს მოხვდეს ამ ქალაქში, ერთხელ მაინც იხილოს სან მარკოს მოედანი, შევიდეს დოჟების სასახლეში, გა-

ვროს გონდოლით, გაისეირნოს ვიწრო ქუჩებში, ან უბრალოდ ჩამოჯდეს სან მარკოს მოედანზე, დალიოს ყავა, მოუსმინოს ციხვალ მუსიკას.

ვენეციამ იცის, რომ ის მშვენიერია, იცის, რომ მაგნიტივით იზიდავს ტურისტებს. დიდი მეგობრობების მკვიდრნი გაცილებული შეპყრებენ წყალში მდგარ ქალაქს და ვერ იჯერებენ, რომ ამ ქალაქის ქუჩები მათი სახლის დერეფნებზე უფრო ვიწროა და, რომ შესაძლებელია სახლში პირდაპირ ნავიდან შესვლა. ვენეცია კინოსტუდიის დიდ პავილიონში ამუშებულ დეკორაციას უფრო წააგავს, ვიდრე თანამედროვე ქალაქს.

ამ ქალაქში ყველა ეროვნების ადამიანი მისთვის ახლობელს და ნაცნობს იპოვის, რადგან ვენეციამ მსოფლიო კულტურის უმთავრესი ნიშნები გასაცარი ოსტატობით გააერთიანა.

ვენეცია სრულიად ხელოვნების ნიმუშია. ყველა მხრიდან ადამიანის დახვეწილი გემოვნების ნაყოფი გიყურებს, მაგრამ ანადგროს ტრაგიკულია ეს ქალაქი. ქალაქი, რომელიც ყოველწლიურად ეთხოვება მიწას. იქნებ ამ ტრაგიკიზმია მისი მიმზიდველობა და ამ გამოთხოვებაში მისი სურვილი – ბოლომდე შეიგრძნოს ამქვეყნიური არსებობის ყოველი წამი.

სან მარკოს მოედანზე დოჟების სასახლეა, სადაც ყოველი კედლიდან კლასიკური ფერწერის შედეგები დაგყურებენ თავზე. განსაკუთრებული მტკიცება არ სჭირდება იმას, რა ზემოქმედება შეიძლება უბრალო მოკვდავზე მოახდინოს ტიციანის, ტინტორეტოს, ვერონეზეს, ბოსხის ნამუშევრებმა. სწორედ ამ ულამაზესი არქიტექტურული კომპლექსის მქონე სასახლის დარბაზებში ერთ დროს ვენეციის რესპუბლიკის სენატი და დოჯი იმაზე ბჭობდა, როგორ ექცია ვენეცია მსოფლიოს უმდიდრეს და უმნიშვნელოვანეს ქალაქად.

ხელოვნების შედეგების თავმოყრა ვენეციამ მრავალი საუკუნის წინ დაიწყო. ზოგი თავად შექმნა, ზოგიც ამბობთ ჩაიგდო ხელში, ზოგიც მდიდარი ვაჭრების დახმარებით შეიძინა. როგორც ჩანს, ვენეციას ყოველთვის სურდა მსოფლიო ხელოვნების ცენტრის სტატუსი დაემკვიდრებინა. ამით მრავალი ადამიანი მოეხიდა, ვაჭრობა გაჩნდივინა, ქალაქის ბიუჯეტი შეეზო და ტურიზმიც განვითარებინა. რაც მთავარია, ვენეცია ყოველ დროს მის თანამედროვე ხელოვნებას იერებდა და შესაბამისად ყოველ დროში იყო თანამედროვე. თანადროულობის რითმის აყლის ტენდენცია დღემდე შემორჩა ვენეციას. დღესაც მის უძველეს ქუჩებსა და შენობებში ულტრათანამედროვე ხელოვნების ნიმუშები ისადგურებენ.

1887 წელს, ანუ მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს, ვენეციაში პირველი საერთაშორისო გამოფენა გაიმართა. ეს არ იყო მხოლოდ გამოფენა, ამ მასშტაბურ აქციას იქვე შეექმნა ეკონომიკური და სამართლებრივი საფუძველი. ამ ღონისძიებაში მონაწილეობით დაინტერესებულ ყველა ქვეყანას უფლება მიეცა აეშენებინა საკუთარი პავილიონი, რომელიც ამ სახელმწიფოს საკუთრება იქნებოდა. ეს კარგად მოფიქრებული ნაბიჯი იყო. ერთი მხრივ ქალაქს შემატებოდა ახალი შენობა-ნაგებობები, რომლებსაც სხვა სახელმწიფოები ააშენებდნენ, მეორე მხრივ, კი, უცხო ქვეყნების კულტურის მოყვარული ვენეცია განსხვავებული სტილის არქიტექტურულ კომპლექსებს შეიძენდა. ამ გამოფენაზე ნამუშევრების ტრანსპორტირების, მათი დაცვის, შენახვის და ექსპოზიციის ხარჯებს ყველა ქვეყანა თავის თავზე იღებდა.

ეს სამართლებრივი ნორმა მოქმედებს დღე-საც. გამოფენის მოწყობის ორგანიზებას კი ვენეციის ბიენალეს ავტონომიური საწარმო ახორციელებს, რომელიც ვენეციის მუნიციპალური ბიუჯეტიდან და სპონსორთა შემოწირულობებით ფინანსდება. ვენეციაში საკუთარი პავილიონები ააგეს მსოფლიოს წამყვანმა ქვეყნებმა: ამერიკის შეერთებულმა შტატებმა, იაპონიამ, იტალიამ, დიდმა ბრიტანეთმა, საფრანგეთმა, ესპანეთმა, გერმანიამ, რუსეთმა და სხვა მრავალმა ქვეყანამ.

დაარსებიდან დღემდე ვენეციის გამოფენა თანამედროვე მხატვრობის ნიმუშებს მასპინძლობს. ყოველ ორ წელიწადში ერთხელ ამ ქალაქში ყველაზე ახალი, ყველაზე თანამედროვე და ყველაზე ავანგარდული ხელოვნების ნიმუშები იყვან თავს. სახელწოდებაც – ბიენალე თარგმანში სწორედ ორწლიანს ნიშნავს.

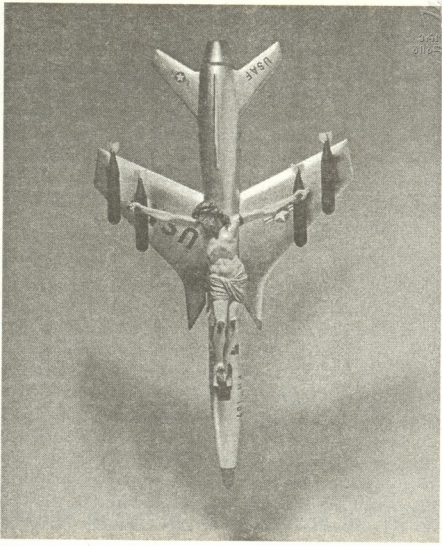
ვენეციის ბიენალეს ჩასატარებლად ყოველ წელს ინიშნება სპეციალური კურატორი. იგი, როგორც წესი, მსოფლიოში სახელგანთქმული არტ-კრიტიკოსი, ან თანამედროვე ხელოვნების ექსპერტია. სწორედ ეს კურატორი განსაზღვრავს ბიენალეს თემატიკას, მის მიმართულებებს, არჩევს ნამუშევრებს ექსპოზიციებისთვის, შეიმუშავებს ღონისძიებების კონცეფციას. ბიენალეს საერთაშორისო ყიური კი აფასებს მონაწილე ქვეყნების ხელოვნებას და აჯილდოვებს გამარჯვებულს. მთავარი ჯილდო „ოქროს ლომია“, რომელიც საუკეთესო, ხელოვანს გადაეცემა.

ბიენალეს ძირითადი ექსპოზიცია „ბიენალეს ბალებშია“ წარმოდგენილი. ამ უბანს იტალიურად „ჯარდინი“ ქვია. ის პირდაპირ სან მარკოს სანაპიროზე გამოდის და ერთ-ერთ ულამაზესი ადგილია ვენეციაში. სწორედ „ჯარდინიზეა“ განლაგებული თანამედროვე მსოფლიოს წამყვანი ქვეყნების პავილიონებიც, თუმცა ბიენალეს მთავარი პავილიონი „ჯარდინის“ გვერდით განლაგებულ უბანში, „არსენალზეა“ წარმოდგენილი.

მთავარი პავილიონი თავს უყრის ბიენალეში მონაწილე ქვეყნების ყველაზე საუკეთესო ნამუშევრებს. ასე რომ, „არსენალეს“ მთავარი პავილიონის დათვალიერებაც კი საკმარისია იმისთვის, მნახველი ულტრათანამედროვე ხელოვნების ტენდენციებს სრულად რომ გაეცნოს.

ვენეციის თანამედროვე ხელოვნების 52-ე საერთაშორისო ბიენალე სკანდალით დაიწყო. ბიენალეს ოფიციალურ გახსნამდე რამდენიმე დღით ადრე, მისი აღმასრულებელი დირექტორი რენატო ქუალია გადადგა. ამის მიზეზი იყო ბიუჯეტი, რომელმაც წელს 1 მილიონი ევროთი გადააჭარბა დადგენილ „სმეტსას“. კონფლიქტი ძირითადად მასსა და ბიენალეს ოფიციალურ კურატორს რობერტო სტორის შორის წარმოიშვა. პროფესორ სტორის განცხადებით, ბიენალეს პავილიონების მოწყობაზე იმდენი დახარჯვა, რამდენიც საჭირო იყო, არც მეტი და არც ნაკლები. მისმა განცხადებებმა უფრო მწვავე ხასიათიც მიიღო და ერთ-ერთ გამოცვლაში აღნიშნა, რომ რენატო ქუალია შესაძლოა თეატრალური ხელოვნების გამორჩეული ექსპერტია, მაგრამ საერთოდ ვერ ერკვევა ვიზუალურ ხელოვნებაში. როგორც ჩანს, სამხრეთულმა ტემპერამენტმა იძალა იტალიელებში და ამ სიტყვებით შეურაცხყოფილი ქუალია გადადგა.

სკანდალის მიუხედავად, ვენეციის ბიენალე, მსოფლიოში ყველაზე პრესტიჟული საერთაშორისო ფორუმი, მაინც გაიხსნა და იგი სწორედ ამერიკელმა პროფესორმა რობერტო სტორიმ გახსნა. მანვე „არსენალზე“ მიტოვებულ საპორტო-სამეურნეო შენობაში განთავსა გამოფენის ყველაზე მთავარი პავილიონი და მანვე განსაზღვრა წლევანდელი ბიენალეს დევიზი: „ფიქვე გრძობით, იგრძენი გონებით“. როგორც ჩანს, ცნობილი არტკრიტიკოსის აზრით, თანამედროვე მსოფლიოს სწორედ გონების და



გრძნობის სინთეზი აკლია. შესაბამისად, ამ დევიზმა განსაზღვრა ცენტრალური პავილიონის ექსპოზიცი-
აში გამოფენილი ნამუშევრების თემატიკაც.

პავილიონში მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის ასობით მხატვარია წარმოდგენილი. ყველაზე მეტი ხე-
ლოვანი ჩინეთიდან და აფრიკიდანაა. წინა წლებიდან განსხვავებით, წლებიდან ბიუნალე ბევრად
დემორკრატიულია. რთულ კონცეპტუალისმს და ძნელად აღსაქმელ ინსტალაციებს, რომლებიც გასული
წლების ექსპოზიციებს ახასიათებდა, ესტეტიზმი, ტრადიციული ხელოვნებისკენ მობრუნება და ასე
განსაჯეთ, სენტიმენტალური ლირიზმიც კი ჩაენაცვლა. ერთ-ერთი ყველაზე ლამაზი ნამუშევარი, რო-
მელმაც არც ერთი დამთავლებელი გულგრილი არ დატოვა, აფრიკელი მხატვრის ელ ანატისიუსა
უზარმაზარი ფარდებია. ეს გასაცარი ზომის ფარდები შექმნილია ალუმინის ჭურჭლის და ბოილის
თავსახურებისგან. ასეთი, ერთი შეხედვით, უხეში მასალის მიუხედავად, ისინი ძვირფასი ქსოვილისგან
მოქსოვილის შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

დახვეწილი ესთეტიზმისკენ ფარული სწრაფვის მიუხედავად, ცენტრალური პავილიონის ექსპოზიცი-
ებში ჯერ კიდევ ძლიერაა სოციალური და პოლიტიკური თემატიკა. მაგალითად, ესპანელი მხატვრის
იენას აბალის ინსტალაცია, რომელიც გადიდებული შრიფტებისგანაა შედგენილი, ან კიდევ განთავსი-
დან ამოჭრილი იმ ადამიანების გადიდებული პორტრეტები, რომლებიც ძალადობის, იმის რეპრესიების
და ტერორის მსხვერპლი გახდნენ.

ვენეციის ბიუნალე წელს აფრიკის კონტინენტმა დაიპყრო. ისტორიულად აფრიკა ყოველთვის ფიგურ-
ირებდა ვენეციის ცხოვრებაში. ეს რომ, ვენეციის ისტორიული ლტოლვა შვი კონტინენტისკენ,
ამჯერადაც გრძელდება. ყველაზე მეტი ნამუშევარი და ყველაზე მეტი ხელოვანი საქართველ აფრიკიდან ჩა-
ვიდა ვენეციაში. მთავარი პრიზიც, „ოქროს ლომი“, აფრიკელ ფორტხელოვანს მაიკლ სილბეს ერგო.

ვენეციის ბიუნალე უკვე მრავალი წელია მხოლოდ გამოფენით არ შემოიფარგლება, იგი ხელოვნების 5
დარგის ფესტივალს აერთიანებს, ყოველ მათგანს ერთი უმთავრესი მახასიათებელი გააჩნია. ეს არის თა-
ნამედროვე ხელოვნება. ასე მაგალითად, ვენეციის ბიუნალეს ფარგლებში ტარდება თეატრალური ხელოვნე-
ბის საერთაშორისო ფესტივალი; საერთაშორისო კინოფესტივალი, თანამედროვე მუსიკის საერთაშორისო
ფესტივალი, თანამედროვე ცეკვის ფესტივალი და თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ფესტივალი. ამ
უკანასკნელში, რომელიც წელს 52-ე-ჯერ გაიმართა, მსოფლიოს 72-მა ქვეყანამ მიიღო მონაწილეობა.

და აი, წელს, ამ პრესტიჟულ ფორუმზე პირველად მიეცა საქართველოს უფლება საკუთარი პავილიონი
გაეხსნა და ამით მსოფლიო ხელოვნების შეერთებისაკენ მიმავალ გზაზე პირველი მნიშვნელოვანი ნაბიჯი
გადაედგა.

აღბათ უფრო კანონზომიერებაა, ვიდრე შემთხვევითობა, რომ პირველად ვენეციაში საკუთარი პავი-
ლიონი საქართველომ ყველაზე საუკეთესო და პრესტიჟულ ადგილზე, „არსენალზე“, რობერტ სტორის
ცენტრალური პავილიონის პირდაპირ გამართა. რომ არა ეს ადგილი, შესაძლოა ქართველების ხელოვნება
ბერკისთვის შემოქმედვლიც დაჩვენებოდა. ამ მდებარეობამ კი ბიუნალეზე მოსული თითქმის ყველა დამოუკ-
ლიერებლის ქართულ პავილიონში „შემოვლა“ განაპირობა. ქართულ პავილიონს ესტუმრა თითქმის ყველა
მნიშვნელოვანი ექსპერტი, არტკრიტიკოსი თუ თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების მცოდნე. ყოველი
მათგანი თითქოს ვალდებულია თვლიდა თავს ქართველების ნამუშევრები ენახა, რადგან მათი მოსაზრებით,
მთავარი პავილიონის გვერდით, მსოფლიოს ყველაზე პრესტიჟულ საერთაშორისო გამოფენაზე მხოლოდ
საუკეთესოს და საინტერესოს მიუცემოდა არსებობის უფლება. ამის გამო, საქცილისტები დაკვირვებით
ათვლიერებდნენ ქართველი მხატვრების ნამუშევრებს და განსაკუთრებული მონღომებით ცდილობდნენ
მასში ულტრათანამედროვე ტენდენციების ამოიხივას. საბედნიეროდ, დიდხანს ძიება არ დასჭირდათ,
რადგან ქართველების შემოქმედება მართლაც, უადრესად თანამედროვე, თემატურად და ჟანრობრივად
მრავალფეროვანი იყო.

საქართველოს პავილიონი ოფიციალურად 9 ივნისს გაიხსნა, ბიუნალეს ოფიციალურ გახსნამდე ერთი
დღით ადრე. გახსნას მრავალი ადამიანი დაესწრო, უმთავრესად უცხოელები. ევროპელებს თანამედროვე
ქართული ხელოვნება, ისე როგორც თავად თანამედროვე საქართველო დღეს განსაკუთრებით აინტერე-
სებთ. როგორც ჩანს, უკვე შეიტყვეს, რომ მათი პირველი წინაპარი ევროპის კონტინენტისკენ სწორედ
საქართველოდან დაძრულა და შესაბამისად ევროპული ცივილიზაციის აკვანიც პირველად საქართველოში
დაჩნულა.

საქართველოს პავილიონის გახსნას ვენეციის ბიუნალეს დირექტორიც რობერტო როსელენიც დაესწრო.
ბნი რობერტო მოიხიბლა ქართველების ნამუშევრებით. ის ფაქტიც ძლიერ მოეწონა, რომ ევროპის ერთ-
ერთი უძველესი კულტურის მქონე ქვეყანამ, როგორც იქნა, ჩამოაღწია მსოფლიო მნიშვნელობის ხელოვნე-
ბის ფორუმამდე. თავისი ადფრთოვანება არ დაფარა ცნობილმა გალიერისტმა დანიელე კრიამაც, რომე-



ლმაც განაცხადა, რომ ქართველი მხატვრების ნამუშევრების დავალიერების შემდეგ მას ეჭვი არ ეპარება, რომ საქართველო ნამდვილად ევროპის უძველესი კულტურის ქვეყანაა, რომ მისი შემოქმედების გენეტიკურ კოდში სწორედ ევროპული ფასეულობებისადმი ერთგულება დევს. რომ დღეს, როდესაც აღმოსავლური და დასავლური კულტურა ასე ილტვის ერთმანეთისკენ, საქართველოს ამ შეერთებაში ყველაზე მნიშვნელოვანი როლი აკისრია.

9 ივნისი, მართლაც, გამორჩეული დღე იყო ქართველთათვის. ამდენი გულთბილი სიტყვის, შექების, აღფრთოვანების მოსმენის შემდეგ, ყოველმა იქ მყოფმა ქართველმა იგრძნო, რომ საქართველო თანდათან მართლაც უბრუნდება ევროპულ კულტურას. უფრო მეტიც, თავად ფრთხილმა და გაწონასწორებულმა ევროპამ ფართოდ გაუღო კარი ქართულ კულტურას. ქართული სეზონი მართლაც დადგა ევროპაში. მართალია, ქართველები ვენეციაში პირველად არ ყოფილან, მაგრამ თავად საქართველო, როგორც სახელმწიფო პირველად იყო ასეთ კულტუროლოგიურ პროექტში წარმოდგენილი და ამიტომ ამ ფაქტმა გარკვეულად პოლიტიკური მნიშვნელობაც შეიძინა.

მსოფლიოს ულტრათანამედროვე ხელოვნების ავანგარდული, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული, განუზომლად დიდბუჯტეიანი პროექტების გვერდით, ვენეციის ბიენალეზე საქართველო მოყვარულად დაგვიანებული სტუმარივით განაპირას არ ჩამოშვდარა. პირიქით, ქართველმა ნამუშევრებმა გააოცეს ხელოვნების მცოდნენი თვითმყოფადობით და აქტუალურობით. ქართულ ხელოვნებაში მათ ტრადიციული და თანამედროვე აზროვნების სინთეზი შეინიშნეს. ქართველთა ფორმით სახვით, აზროვნებით კი კონცეპტუალურ, გრძნობით ემოციურ და რიტმით ექსპრესიულ ნამუშევრებში 21-ე საუკუნისთვის დამახასიათებელი ტრაგი-ფარსულობაც გამოჩნდა და ირონიაც, პალეოცინაციური რეალიზმიც და მიუწევდომილსკენ სწრაფვაც. ანუ ყოველივე რაც თანამედროვე სამყაროს აზნაიათებს, რასაც განიცდის დღევანდელი ადამიანი. ქართველი ხელოვნები არ კონკრეტულდებიან მხოლოდ ერთ პრობლემაზე. მათთვის არ არის მნიშვნელოვანი ესა თუ ის კონკრეტული ომი, ტერორი, შიმშილი, სხვა პოლიტიკური თუ სოციალური თემატიკა. ისინი ზოგადსაკაცობრივზე საუბრობენ და პიროვნების შინაგანცდამზე, - გონების და გრძნობის ბრძოლაზე. ამიტომ ქართველების ნაწარმოებები ზუსტად ესადაგება წლევეანდელი ბიენალეს დევებს: „იფიქრე გრძნობით, იგრძენი გონებით“. ჩვენ ვენეციაში კიდევ ერთხელ დავამტკიცეთ, რომ ნამდვილად ევროპული ცივილიზაციის ნაწილი ვართ და ქართული აზროვნება უნისონშია მსოფლიოს თანამედროვე აზროვნებასთან.

ვინ არიან ისინი, ვინც ამ სიმაღლეზე გასვლის პირველი სარისყო ნაბიჯი გადადგა? – სამი ქართველი ქალი. ისე, ნამდვილად არ არის გასაკვირი, სწორედ ქალებმა რომ იტვირთეს პირველი ნაბიჯის სიმძიმე. მატრიარქალური მენტალიტეტის მქონე ქვეყნის ლოკომოტივის როლი ევროპის ლიანდაგზე, აბა სხვას ვის უნდა ეტყობათა. მეცნაბიტე და მეოცე საუკუნის მიჯნაზე აწინებულ ლამაზ იტალიურ შენობასა და მის პატარა, მუდრო ეზოში მათ საკუთარი ნამუშევრები გამოფინეს და სრულიად არამოკრძალებულად, თამამად ევროპაში ევროპა დააბატოვეს.

სოფო ტაბატაძე, ეთერ ჭკადუა და თამარ კვეციანი – ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ხელწერის მქონე შემოქმედნი, რომელთა შემოქმედების სანახავედ მოსული დამთვალიერებლები საათობით ჩერდებოდნენ მათი ნამუშევრების წინ.

ს ა მ ს ა რ მ ი ვ ე ლ ო ს
პ ა რ ლ ა მ ი მ ტ ო ს
ეროვნული
ბ ი ბ ლ ი თ ე რ ა



ქართული პავილიონის ორსართუ-
ლიან შენობას პატარა ეზო შუქნაში
ეზოში შემოსვლისთანავე თვალში გე-
ცემა საქართველოს დედაქალაქისთვის
დამახასიათებელი თანამედროვე არქი-
ტექტურული სტილი – “ზრუნო-
ვკები” მიშენებული ლოჯიებით. ეს
სოფო ტაბატაძის ინსტალაციაა.
რომელიც მან სპეციალურად ვენე-
ციის ბიენალესთვის შექმნა. ნაჭურზე
ფოტობრინციებით შესრულებული ამ
ნამუშევარის მთავარი მიზანი ადამი-
ანის იმ გარემოში ჩვენებაა, რომელიც
მან საკუთარი სურვილით შექმნა.
სოფო ტაბატაძე იმაზე მიგვიითებს,
თუ როგორ ამახინჯებს ადამიანი ისე-
დაც არცთუ მშენიერ თანამედროვე
სამყაროს და როგორ ცდილობს ამ
სიმახინჯეში საკუთარი კომფორტის

და სულიერი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას.

სრულიად განსხვავებული დინამიკა და ექსპრესია აქვს პავილიონის მეორე სართულზე არცთუ დიდ ოთახში გამოფენილ ეთერ ჭკადუას ნამუშევრებს. ეთერ ჭკადუა ის უიშვიათესი გამონაკლისია, ვინც ბიენალეზე ტრადიციული ფერწერის ტექნიკით შექმნილი ნამუშევრები წარმოადგინა და უკვე ამით განაცვიფრა დამთვალიერებელი. როგორც ჩანს, ულტრათანამედროვე ტექნიკური საშუალებებით შექმნილი ნამუშევრებისავე სწრაფვის მიუხედავად, დამთვალიერებელი უპირატესობას მაინც ტრადიციულ ტექნიკას, - ფერწერას ანიჭებს. ეთერ ჭკადუა ხატავს ძლიერ, ენებანი, მაგრამ ამავე დროს ირონიულ ქალს, რომელიც ცდილობს ხელში აიღოს სამყაროს მართვის სადავეები. მას უნდა იქცეს ცენტრალურ ფიგურად არა მხოლოდ თანამედროვეობაში, არამედ ისტორიაში, ტრადიციებში, მითოსში, ბუნებაში. ეთერ ჭკადუას ფერწერის გამოწვევი მანერა კინისეკნ სწრაფვა, ნამდვილად გამორჩეული და განსხვავებული სიტყვაა თანამედროვე ბიენალეზე.

ჭკადუას პალუცინაციურ რეალიზმს, - ასე უწოდებს მას ადგილობრივმა კრიტიკოსებმა, თამარ კვესიტაძის დახვეწილი კონცეპტუალური სკულპტურა დაუპირისპირდა. თამარ კვესიტაძე რამდენიმე ერომანეთისგან განსხვავებული ნამუშევრით ჩავიდა ვენეციაში. ზოგიერთი მათგანი სწორედ ბიენალესთვის შექმნა. კვესიტაძის ნაწარმოებებში ძნელია განსაზღვრო ფორმის თუ იდეის პირველადობა. ამ შემთხვევაში ნამუშევრის იდეა, მისი გამოსახვის ფორმა, ესთეტიკური ზემოქმედების მასშტაბი და ემოციური მუხტის სიძლიერე, თანაბრად მოქმედებს მაყურებელზე, ამიტომ კვესიტაძის ნამუშევრები გამორჩეულად აღინიშნა ბიენალეს ყველაზე საუკეთესო არტ-ექსპერტების მიერ.

ომი, ნგრევა, იარაღი, ეროტიკა, სექსი, ეკოლოგია, ურბანისაცია, უნიფიცირება, მირაჟი და პალუცინაცია, ქალაქი და სოფელი, დაზვა და კომიუტერი, რწმენა და ურწმუნობა, გონების გადაძაბვა და ფანტაზიის დაშრეკა, მსოფლიო ტრაგედია და ადამიანის სეკა, გრძნობის გამოფიტვა და მექანიკური აზროვნება და კიდევ ვინ მოთვლის რამდენი თემა, პრობლემა წარმოადგინეს 72 ქვეყნის “არტისტებმა” ვენეციაში. ქალაქში, სადაც ბიენალეს პავილიონებიდან სულ რაღაც 300-ოდ მეტრში ღმერთის და ადამიანის ერთობლივი ნაწარმოები, კლასიკური ფერწერა, დოკუმენტი სასახლიდან თუ სან მარკოს ტაძრის კედლებიდან ირონიულად იყურება და ერთ მარტივ კითხვას სვამს - დაჩეხა კი ის, რაც “არსენალესა” და “ჯარდინიშია” ჩვენსავით მარადიულად?!

თუმცა, ბიენალეს მთავარ პავილიონში არის ერთი მოგრძალებული ვიდეოინსტალაცია, მხატვრის ხელით ნელ-ნელა იყვითება ადამიანის სახის კონტურები: თვალები, ტუჩები, ცხვირი, თმები. საბოლოოდ ვიდეო ადამიანის პორტრეტს, რომელსაც გაეცვირდებოდა და ერთი ცხვირი, ერთი პირი, ორი თვალი და ორი ყური აქვს. ვიყურებს მხატვრის მიერ დახატული ჩვეულებრივი ადამიანის სახე, იმ ადამიანის, რომელიც თანამედროვე მსოფლიოს ბობოქარ და ხმაურიან ცხოვრებაში თითქმის ყველას გადააიწყდა.

მანანა ორბელიანისა და მეფისნაცვალ ვორონცოვის

როლი ქართული თეატრის ღაერსებებში

1850 წელს პროფესიული ქართული თეატრი დაარსდა. ეს იყო დრამატურგის — გიორგი ერისთავის თეატრი და ქართული თეატრის ისტორიაში სამართლიანადაა ხაზგასმული მისი განუმეორებელი და უმნიშვნელოვანესი როლი ამ დიდ ეროვნულ საქმეში. ქართული თეატრის ისტორია არც მეფისნაცვალ ვორონცოვს უკარგავს ქართული კულტურის წინაშე განუღებელ ღვაწლს. თუმცა, მისი ძალისხმევა იმთავითვე საკამათო იყო და დღემდე ასეა. საბოლოოდ არ გაცემულა პასუხი კითხვაზე: რა ამოძრავებდა მეფისნაცვალ ვორონცოვს მაშინ, როცა ქართულ თეატრს აარსებდა და შემდეგ აქტიურად უჭერდა მხარს ქართველ თეატრის მოღვაწეებს. რა იყო ეს — იმპერი-ალისტური პოლიტიკის ფანდი თუ ვორონცოვის გულწრფელი სურვილი, — წვლილი შეეტანა ქართული კულტურის განვითარებაში.

ქართული თეატრის ისტორია არ ივიწყებს იმ ფაქტსაც, რომ ქართული თეატრის დაარსების იდეა, ისევე როგორც ჟურნალი «ცისკრის» დაარსებელი, მანანა ორბელიანის სალონში დაიბადა. ამ ღირსეული ქართველი ქალბატონის შესახებ აქა-იქ გაბნეულ წყაროებს თუ თვალს გადავაგვლებთ, ძნელი მისახვედრი არ უნდა იყოს ერთი მეტად მნიშვნელოვანი გარემოება — ქართული თეატრის დაარსების სათავეებთან სწორედაც, რომ მანანა ორბელიანი იდგა და ის იყო მოთავე ამ დიდი საქმისა.

ქართული წინადადებიდან ზმნის ამოგდება წინადადებას „ჩიქორთულად“ აქცევს. რეალურად სწორედ ასეთ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როცა ქართული თეატრის

დაარსების საკითხზე ვსაუბრობთ მანანა ორბელიანის გარეშე. მხოლოდ იმის აღნიშვნა, რომ ქართული თეატრის დაარსების იდეა მანანა ორბელიანის სალონში დაიბადა, გარკვეულად აქინებებს მის როლს და ფიგურალურად რომ ვთქვათ, ქალ-ზმნას ქალ-ადგილის გარემოებად აქცევს. არადა, სწორედ მანანა ორბელიანი იყო ის მამოძრავებელი ძალა, რომელმაც უდიდესი როლი ითამაშა ამ საქმეში — თუნდაც კულისებში.

თუ მანანა ორბელიანისა და მეფისნაცვალ ვორონცოვის ურთიერთობასაც გავეთვალისწინებთ, გარკვეულწილად ნათელი მოეფინება იმასაც, თუ რატომ იღვწოდა ასე თავდადებად მეფისნაცვალ ქართული თეატრისთვის, რა რჯიდა მას. მეფისნაცვალ ვორონცოვის და ქართველი მადამუა რეკამიეს ურთიერთობაზე და ამ ურთიერთობის ხასიათზე ქვემოთ ვისაუბრებთ.

მანამდე, მოკლედ გადავავლოთ თვალი მანანა ორბელიანის შესახებ ჩვენამდე მოღწეულ ცნობებს.

მანანა ორბელიანი მირმანოზ ქსნის ერისთავის ასული იყო. დაიბადა 1808 წელს. ცოლად გაჰყვა დავით ორბელიანს, მაგრამ მათი თანაცხოვრება უიღბლო აღმოჩნდა. მანანა ორბელიანი 1830 წელს, სრულიად ახალგაზრდა — 22 წლის დაქვრივდა და სამი ობოლი დარჩა: ივანე, ტასო და ალექსანდრე. მანანა ორბელიანმა აღიქმა დადო — აღარ გათხოვდებოდა და ალასრულა კიდევ ეს აღიქმა. იგი აღარ გათხოვილა.

საგულისხმოა ისიც, რომ მანანა ორბელიანი მხოლოდ მეუღლეზე არ იყო მგლოვიარე. იგი თავის სამშობლოზედაც გახლდათ მგლოვიარე და ეს ნათლად ჩანს



მანანა ორბელიანი

ძოლი ორგანიზაციის მეთაურს — ელიზბარ ერისთავს მისთვის გაუმჟღავნებია, რომ ჩვენი განზრახვა იცინა ლუარსაბის რძალმა მანანამ და ჩემმა დამ, კოლეჟ. სოვეტნიკის მელნიკოვის ცოლმა“-ო. ჩვენებიდან ირკვევა ისიც, რომ სწორედ მანანა ორბელიანს ჩაუბამს შეთქმულებაში თავისი მახლი ლუარსაბ ორბელიანი.

თამარ პაპავას ხსენებული ნარკვევიდან, კარგად ჩანს, რომ მართლაც, დიდი იყო მანანა ორბელიანის როლი 1832 წლის შეთქმულებაში. თუმცა, პაპავას ნარკვევში ხსენებულად არაა მთავარი გარემოება — კერძოდ ის, რომ აჯანყება სწორედ მანანა ორბელიანის სახლში უნდა დაწყებულიყო. როგორც ცნობილია, რუსი გენერალიტეტი და ჩინოვნიკები წვეულებაზე უნდა მიეტყუებინათ და იქ გაეჟუჟათ. სწორედ ეს სისხლიანი წვეულება უნდა გამართულიყო მანანა ორბელიანთან. თუმცა, არის წყაროები, რომლებიც უთითებენ, რომ ეს წვეულება სხვაგან, კერძოდ, ლუარსაბ ორბელიანისას უნდა გამართულიყო.

ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში მითითებულია, რომ წვეულება მანანა ორბელიანთან უნდა გამართულიყო. ამავე მოსაზრებას იზიარებს ქართული თეატრის მკვლევარი ნათელა ურუშაძე: „...შეთქმულთა აჯანყებაც მანანას ბინაში უნდა დაწყებულიყო, რადგან დიდი იყო იგი და ქალაქის ცენტრში მდებარეობდა. აქვე იკერებოდა ამავე აჯანყების დამამშვენებელი ბაირალეტი“.

თუ ამ ვერსიას სარწმუნოდ მივიჩნევთ, ნათელი წარმოდგენა შეგვექმნება ამ ღირსეულ ქალბატონზე, მის პატრიოტიზმსა და თავგანწირვაზე. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ამ რისკზე მიდიოდა სამი ობოლის პატრონი, სრულიად ახალგაზრდა, 23-24 წლის მანანა ორბელიანი...

შეთქმულება გასცეს. დაიწყო რეაქცია. საზოგადოებრივი მაჯისცემა შეწყდა და აი, კვლავ ასპარეზზეა მანანა ორბელიანი, რომელიც დამარცხებულია და დევნილთა ნუგეშად იქცა.

„ამ ქალის სალონში იკრიბებოდა, რაც რამ იყო ტფილისში წარჩინებული: მწერლობაში, ხელოვნებაში, მმართველობაში. მანანა იყო მეფედ ქართულის ზნეობისა და გემოვნებისა 1840 წლებში“ — წერს იონა მეუნარგია.

ისტორიული ფაქტიდანაც — აქტიურად მონაწილეობდა 1832 წლის შეთქმულებაში.

როგორც თამარ პაპავა აღნიშნავს 1832 წლისადმი მიძღვნილ ვრცელ ნარკვევში, მანანა ორბელიანი დამნაშავეთა მეოთხე წყებაში ჰყოლიათ შეყვანილი.

„ჩვენ არ ვიცით, რა ბრალი ედებოდა ამ ქალს და რა მოცულობის იყო მისი როლი შეთქმულებაში. მაგრამ ჩანს, უმინიშნელო არ უნდა ყოფილიყო, თორემ ბატონიშვილ სალომეს გვერდით მას არ მოაქცევდნენ დამნაშავეთა კატეგორიაში.“

ეს ქალი მაშინდელ და შემდეგ ათეული წლების შავ-ბნელით მოცულ საქართველოს სინამდვილეში მართლაც შუქურ-ვარსკვლავივით მოსჩანს და ტყუილად კი არ აუშლერება მაშინდელი პოეტები... მანანა მაშინდელ ქართველ ქალებში არა მარტო საუცხოო სილამაზით გამოირჩეოდა, არამედ ჭკუით, სიმახვილით და ოვიათი გემოვნებით. იონა მეუნარგია მას სამართლიანდ უწოდა „საქართველოს მადამ რეკამიე.“ — წერს თამარ პაპავა.

მანანა ორბელიანი ტრიალებს შეთქმულთა მთავარ შტაბში — მელანია მელნიკოვის ოჯახში. მანანა ორბელიანს ასახელებდა შეთქმულების გამცემი იასე ფალაქანდიშვილიც. მისი ჩვენებით, მებრ-



მანანა ორბელიანიზე საუბრისას თამარ პაპავა იშველიებს დიმიტრი ყიფიანის ნამაბობს. მანანა ორბელიანს მაშინდელი მონაფეების მონაწილეობით (ერთ-ერთი მონაფეთავანი კი თვით დიმიტრი ყიფიანი იყო), თავის სახლში „წლიური აქტი“ გაუმართავს. რაც მეტი არაფერია, რაც საყმანვილო-საჯარო ლიტერატურული საღამო. სასწავლებლის მმართველობამ ამაში ერთგვარი პროტესტი დაინახა და მონაფეებს, მათ შორის დიმიტრი ყიფიანს, მძიმე სასჯელი ელოდათ.

„ჩვენ მზად ვიყავით თავის მოსაკლავადაც, რომ მაშინდელ მნათობთა ყოვლისა შემძლებელი სიღამაზე ენერგიულად არ გამოგვსარჩლებოდა და არ დავეხსენით“ — წერს დიმიტრი ყიფიანი. როგორც თამარ პაპავა აღნიშნავს, დიმიტრი ყიფიანი სწორედ მანანა ორბელიანის გულისხმობაა.

მანანა ორბელიანის სალონი, მართლაც, სავანე იყო იმდროინდელი თბილისისთვის. სადაც არაფერი იყო — არც თეატრი, არც კლუბი... არ იყო გაზეთი, არც უმაღლესი სასწავლებელი. მანანას სახლი კულტურის კერა და სულის მოსაბრუნებელი ადგილი იყო იმდროინდელ თბილისში. თბილისში, სადაც არავის ეცალა თეატრისთვის. არავის, მანანასთან შეკრებილი თავადების ვინორ წრის გარდა. თავდაზნაურობას კი სათეატრო სახსარი არ გააჩნდა, იმ დროს ვაჭრობა მთლიანად არაქართულების ხელში იყო და მათ ქართული კულტურის ბედი არ აღეგუებდათ და კაპიკს ვერავინ გააგდებინებდა „მანჭვა-გრეხვამი“.

სწორედ ამ ვითარებაში, საქართველოში ჩამოღის მეფისნაცვალი ვორონცოვი — რაფინირებული ინტელიგენტი. ალბათ, უფრო დენდი.

ის ხომ 3 წლიდან 19 წლამდე დენდების სამშობლოში — ლონდონში იზრდებოდა, სადაც მამამისი ელჩად ჰყავდა მივლენილი რუსეთის იმპერიას. შემდეგ ბრწყინვალე სამხედრო კარიერა შექონდა, კავკასიამდე ნოვოროსიის გენერალ-გუბერნატორი და ბესარაბიის მეფისნაცვალი იყო, უდიდესი როლი ითამაშა ოდესის განვითარებაში.

ვორონცოვის პოლიტიკა სრულიად ახალი რამ იყო ქართული სინამდვილისთვის, რომელიც აქამდე მხოლოდ ხიმტიან რუსეთს იცნობდა. ვორონცოვი ლიბერალი იყო და ლიბერალურ პოლიტიკას ახორციელებ-

და. არავითი ქართული საქმეა მის აქტივში, მაგრამ მისი ამგვარი აქტიურობა სხვაგვარ ბურუსში გაეხვა.

1845 წელს თბილისში დაარსდა რუსული თეატრი, 1851 წელს შეიქმნა ოპერის თეატრი, რომელიც იტალიური ოპერის თეატრის სახელით იყო ცნობილი. ქალაქს ჰყავდა ორკესტრი და ყველა ეს ვორონცოვის დროს ფინანსდებოდა სახელმწიფოსგან. დააარსა ბოტანიკური ბაღი, სოლიდური თანხა გამოყო არქეოლოგიური ძიებითი სამუშაოებისთვის. ქართველი თავადაზნაურობა გაუთანაბრა რუსეთისას.

ვორონცოვის წყალობით დაარსდა გიორგი ერისთავის თეატრი და პატრონობდა მას. თავად გიორგი ერისთავი — 1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილე და გადასახლებიდან დაბრუნებული, რომელსაც მანამდე არსად ემსახურა, პირდაპირ განსაკუთრებულ დავალეებათა მოხელედ დანიშნა, ჯამაგიერი დაუნიშნა და კვლავინდებურად ჩოხით სიარულის უფლებაც დართო.

როდესაც საქართველოში იმპერატორის მემკვიდრე ჩამოვიდა, მას ვორონცოვმა ერისთავი ასე გააცნო: „Ваше высочество! Представляю вам грузинского Мольера!“

ვორონცოვი აფინანსებდა „ქართველი მოლიერის“ თეატრს, 1851 წელს აშენდა სახაზინო თეატრი. როგორც იმდროინდელი წერილებიდან ირკვევა, ვორონცოვმა უბინაო მსახიობების ბედზეც იზრუნა და ისინი ბინებით უზრუნველყო. არადა, გიორგი ერისთავმა ხომ ძირითადად ქართლიდან ჩამოიყვანა მსახიობი გოგო-ბიჭები, თბილისში ქართული სიტყვა, ქართული კილო რომ აელორძინებინა. ვორონცოვი თეატრს დოტაციის ვერდა, ათას მანეთს მსახიობთა მიმოსვლისთვის აძლევდა.

თუ თავიდან ქართული პიესები რუსეთში იგზავნებოდა ცენზურისთვის, ვორონცოვმა შესძლო პეტერბურგის დარწმუნება და ცენზორად ადგილზე დანიშნა პ.იოსელიანი (ვასილ კიკნაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია. ტომი პირველი).

მაგრამ ვორონცოვის ძალისხმევა არ ფასდებოდა ერთმნიშვნელოვნად, მის ქმედებებში შენიღბულ რუსულ იმპერიალისტურ ზრახვებს ხედავდნენ. შეურთებელი აღექვანდრე ორბელიანი პირდაპირ მოუ-

წოდებდა ქართველ თავადაზნაურობას, არ მიეღოთ დახმარება მისგან ქართული თეატრის დასაარსებლად.

როგორც ვასილ კიკნაძე აღნიშნავს, „სისტემატურად ფიქსირდება ფაქტობრივი მდგომარეობა. ნაკლებად ხდება მისი ყოველმხრივი გააზრება და გამიფრვა. უნდა გაირკვეს, კონკრეტულად რაში გამობიხატება ვორონცოვის როლი, რა ადგილი უჭირავს მის მოქმედებას ქართული კულტურის ისტორიაში. რატომ ეხმარებოდა თეატრს და რამდენად გულწრფელი იყო დახმარება“.

ვასილ კიკნაძე არჩილ ჯორჯაძის მოსაზრებასაც იმეორებს, რომელსაც მიაჩნდა, რომ ვორონცოვი ჩვენში ვერ შექმნიდა ვერც თეატრს, ვერც პერიოდულ პრესას, საზოგადოებაში ამისთვის საჭირო პირობები, რომ არ ყოფილიყო. ჯორჯაძე იმის არდავინწყებასაც ითხოვს, რომ სანამ ვორონცოვს ქართული თეატრის დაარსების სურვილი გაუჩნდებოდა, გიორგი ერისთავს, რომელიც ხიდისთავში ცხოვრობდა, „გაყრა“ უკვე დაწერილი ჰქონდა და ამ პიესას თბილისში უკვე იცნობდნენ, ხელიდან ხელში გადადიოდა, „მხოლოდ თაოსნობა, გარჯა და მეცადინეობა იყო საჭირო, თეატრის საფუძველი უკვე ჩაყრილი იყო. ვორონცოვმა სწორედ ეს თაოსნობა გამოიჩინა და გაჩნდა თეატრი.“

თავისთავად ცხადია, ვორონცოვი თეატრს ვერ დააარსებდა, თუ მზაობა არ იარსებებდა, მაგრამ განა მხოლოდ პიესის და სურვილის ქონაა საძირკველი თეატრისთვის?

ვასილ კიკნაძე ხშირად სვამს კითხვას ამ მიმართებით, ხომ არ არის ეს ტიპური ქართული უმადურობაო და ეს კითხვა რიტორიკულადაც კი ყლერს, იმიტომ რომ არის...

„ხომ არ შეიძლება ვორონცოვს მოვთხოვოთ, თუ რატომ არ იყო ქართული ეროვნული მოძრაობის აქტივისტი? განა ცოტაა რაც რბიქტურად გააკეთა?...“

ვორონცოვს სრულიადაც არ მოეთხოვებოდა ებრძოლა ქართველთა თვითმყოფადობის გადარჩენისთვის. რომელ ხალხს არ სურს თავის სამფლობელოში მცხოვრები სხვა ერების ასიმილირება? განა ფრანგები ყველას არ აფრანგებდნენ?... განა ვასოვარი ფაქტი არ არის ის, რომ ვორონცოვის მეუღლე გიორგი ერისთავს სთხოვს,

— გადაეცით, წმ. ნინოს გიმნაზიის ქალებს რომ კარგად ისწავლონ ქართული ენა... ყველა ამ ფაქტის ანალიზი, მისი ობიექტური ინტერპრტირება გვაძლევს უფლებას ვთქვათ, რომ ვორონცოვმა თავისი მოღვაწეობის ათი წლის მანძილზე დიდი სიკეთე გაუკეთა ქართველ ხალხს. ასეთი ღვაწლი რუსული იმპერიის ერთგულ მსახურს კი არამრავალი ქართველი მოღვაწის სახელსაც დაამშვენებდა!...“ — აღნიშნავს ვასილ კიკნაძე.

მართლაც, საინტერესოა, ვორონცოვს რომ ჩვენი გარუსება სდომოდა, ამ მიზნით განა ქართული თეატრს დააარსებდა, საიდანაც ქართული სიტყვა ისმოდა და სადაც რუს მოხელეებს დასცინოდნენ? გარუსები-სთვის განა რუსული თეატრი უკეთესად არ „იმუშავებდა“?

1851 წელს „დავა“ დაიდგა და იქ, რუსი მოხელის ვზიატკინის როლს თვით ვორონცოვის კანცელარიის დირექტორი, შჩერბინინი ასრულებდა.

ამიერკავკასიის სახაზინო პალატის მმართველი ხარიტონოვი თავის მოგონებებში წერდა, „ვორონცოვის სურვილით იშვა ქართული თეატრი და პირველ პიესაში, რომელიც დაიდგა თბილისის გიმნაზიის დარბაზში, ორი როლი დატოვებული იყო რუსებისთვის, — მექრთამე მოხელე და ლოთი მსახური. არც ერთ რუსს, გარდა ვორონცოვისა და საფაროვისა, ტაში არ დაუკრავს. შჩერბინინი, რომელიც მოხელის როლს ასრულებდა, ძლიერ შეწუხებული იყო. როცა წარმოდგენაში მონაწილეობა სთხოვეს, არ იცოდა რა როლი იყო. შემდეგ კი უარის თქმა ვერ მოახერხა, სცენაზე გასვლის წინ თქვა, რომ მიდის თავის შესარცხვენად. საგულისხმოა ის, რომ ავტორი შინაარსით ამ ბრწყინვალე პიესისა, რომელსაც სახელად „გაყრა“ ეწოდება, (ავტორს ეძლება უნდა იყოს „დავა“), არის თავადი ერისთავი, რომელიც წინათ არსად მსახურობდა, პირდაპირ მეფისნაცვალთან დაინიშნა განსაკუთრებულ მინდობილობათა მოხელედ, რამაც ხელი არ შეუშალა კვლავინდებურად ჩოხით გამონყობილს ევლო.“

არც სხენებულ ჩინოვნიკს და არც სხვა რუს მოხელეებს ვორონცოვის პოლიტიკა არ ხიბლავდათ, მეტიც, თავიანთ ბოლმას და უკმაყოფილებას ვერ მალავდნენ. ვორონცოვს აქეთ ქართველები ემდუროდნენ, იქით

„თეატრი და ცხოვრება“ № 3-4

— რუსები.

რიგი ქართველები მის კულტურულ პოლიტიკას, თვით ვორონცოვის ლიბერალიზმით კი არა, იმპერიის პოლიტიკის შეცვლად მიიჩნევდნენ. ქართულ თეატრს გამოღვიძების კი არა, მიძინების საშუალებად თვლიდნენ.

ვორონცოვის ნასვლის შემდეგ განვითარებული მოვლენები კარგად ცხადყოფს, რომ იგივე ქართული თეატრის დაარსება, სულაც არ იყო იმპერიის პოლიტიკის პროდუქტი. როგორც კი ვორონცოვმა საქართველო დატოვა, თავი აიშვეს ქართული თეატრის მტრებმა. ისინიც კი, ვინც ვორონცოვის დროს ქართულ თეატრს გვერდით ედგნენ, ქართული თეატრის მტრის ბანაკში აღმოჩნდნენ. გენერალმა მურავიოვმა ყველა ღონე იხმარა, რომ ქართული თეატრი უხმაუროდ ჩაეკლა. საბაბად ნიკოლოზ პირველის გარდაცვალება გამოიყენეს და 6-თვიანი გლოვა გამოაცხადეს, შეწყდა სანახაობითი დაწესებულებების საქმიანობა. შემდგომში, მეფის ბრძანებით გლოვის ხანგრძლივობა შემცირდა, მაგრამ თბილისში თეატრები დახურული დარჩა. მურავიოვმა მხოლოდ რუსული თეატრი აღადგინა. ოპერისა და ბალეტის თეატრის აღდგენაზეც თავი შეიკავა, ქართული თეატრის დასამარება რომ ცხადი არ შექმნილიყო.

1854-55 წლების სეზონში თეატრიდან წავიდა გიორგი ერისთავი. მის შემდეგ თეატრს 6 თვე ზურაბ ანტონოვი ხელმძღვანელობდა, რომელიც მალე გარდაიცვალა. მისი სიკვდილი დღემდე ბურუსითაა მოცული. იმ დროს გავრცელებულ ვერსიას — თითქოს იგი ცოფიან ძალს დაეკნინოს და ამიტომ გარდაიცვალა, დრამატურგის ძმად არ იზიარებდა. მისი მტკიცებით, მისი ძმა, მართლაც დაკნინა ძალმა, მაგრამ იგი ცოფიანი არ ყოფილა. ის განგებ გამოეკეტეს საბოქაულოს სარდაფში და მოუსწრაფეს სიცოცხლე. ძმის ვერსიით, მას გორელი მირონ ამიროვი მტრობდა, რომელთანაც შუღლი ჰქონდა მამულების გამო. იქნებ სულაც ქართული თეატრის უხმაურად მკვლელობის ინტერესშიც შედიოდა ანტონოვის სიკვდილი? ვინ იცის... თეატრს ივანე კერესელიძე ჩაუდგა სათავეში. ქართული თეატრის მკვლელობის საქმე კი რუსულ თეატრს მიანდეს, მალე შენობიდანაც გააძევეს და ქართულმა თეატრმა სულიც განუტევა.

მიხეილ
ვორონცოვი



მშვენიერად გამოჩნდა, აწყობდა თუ არა რუსეთს ქართული თეატრი, ვინ იგდა ლიბერალურ ხასიათზე, მთელი იმპერია, თუ კონკრეტულად ვორონცოვი.

და მართლა რა რჯიდა ვორონცოვს?

არის კიდევ ერთი, და ვინ იცის, იქნებ, უმთავრესი გარემოებაც. ქართული თეატრის ისტორიისთვისაც და საერთოდ, ისტორიოგრაფიისთვის უცხო არაა ის ფაქტი, რომ მეფისნაცვალვორონცოვზე უდიდესი გავლენა ჰქონდა სწორედ ჩვენებურ მადამ რეკამიეს — მანანა ორბელიანს. ნათელა ურუშაძეც აღნიშნავს, რომ მანანა ორბელიანის სალონს ხშირად ეწვეოდა ხოლმე მეფისნაცვალი ვორონცოვი. მაგრამ არავინ არსად არ უთითებდა, რაში გამოვლინდა ეს გავლენა, მით უფრო ქვეყნის, საზოგადო საქმეში.

მაგრამ ამ დანაკლისს ავსებს დიდი ქართველი პატრიოტის, შალვა ამირეჯიბის წერილი, უფრო სწორად ფრაგმენტი წერილიდან. ეს ერთი აბზაცი ერთგვარად პასუხს სცემს კითხვას, რა რჯიდა ვორონცოვს? და იმალებოდა თუ არა მზაკვრობანი მის ქმედებებში.

„თბილისში ვორონცოვს ძველი თვით ქართველმა თავადაზნაურობამ დაუდგა. მხოლოდ შემდეგ იყო, რომ, დიდი ქართველი პატრიოტის და შთქმულის აღექვსანდრე



ორბელიანის ნაწერების გავლენით, იგივე ვორონცოვი, ქართულმა ინტელიგენციამ „ეოროვნულ მტრად ნომერ პირველად“, გამოაცხადა. მაგრამ მისი დახმარებით, გიორგი ერისთავმა ქართული თეატრი შექმნა, პლატონ იოსელიანი ქართულ ნიგნებს ბეჭდავდა და „მზაკრობა“ ამაში არაფერი ერია, იყო ერთი ქართველი მანდილოსანი, რომელიც თვით ვორონცოვზე დიდ გავლენას ახდენდა. ეს იყო სახელოვანი მანანა ორბელიანი“.

შალვა ამირეჯიბი პასუხს სცემს კითხვაზე, თუ რატომ იღვწოდა ასე თავდადებით მეფისნაცვალთა ვორონცოვი ქართული თეატრისთვის. შალვა ამირეჯიბი პირდაპირ, მიზეზობრივ კავშირს ამყარებს, მანანა ორბელიანის ვორონცოვზე გავლენასა და ამ უკანასკნელის მიერ ქართული ჟურნალის და თეატრის დაარსების საქმესთან. სწორედ ეს პირდაპირი, მიზეზობრივი კავშირია საგულისხმო, თორემ მანანა ორბელიანს რომ მეფისნაცვალ ვორონცოვზე უდიდესი გავლენა ჰქონდა, ეს მხოლოდ ისტორიაში კი არა, კლასიკურ რუსულ ლიტერატურაშია უკვდავყოფილი.

ლევ ტოლსტოიმ თავის „ჰაჯი-მურატი-ში“ პედაგოგიური სიზუსტით აღწერა ვორონცოვთან დაახლოებული წრე.

„ვორონცოვი შემოვიდა აჩქარებული ნაბიჯით, ბოდიში მოიხადა ქალების წინაშე დაგვიანებისათვის, მიესალმა მამაკაცებს და მიუახლოვდა ქართველ კნენა მანანა ორბელიანს, აღმოსავლური იერის მქონე 45 წლის მსუქან და მალალ ქალს და გაუწოდა ხელი, რომ სუფრისკენ წაეყვანა.“ ტოლსტოი მოგვითხრობს კიდევ ერთ მატარა ეპიზოდს, საიდანაც კარგად ჩანს მანანა ორბელიანის დიდი ტაქტი, საზოგადოებაში ღირსეული თავდაჭერის მანერა.

ჰაჯი მურატის საგმირო თავგადასავლის თხრობისას, ერთმა აყვია გენერალმა ლაპარაკი დარლოს ექსპედიციას ჩამოაგდო. ცნობილია, რომ ეს ექსპედიცია, რუსთა მხედრობისთვის სამარცხვინო კრახით დასრულდა და ამ ოპერაციას თავად მეფისნაცვალ ვორონცოვი სარდლობდა. ამ ამბავმა დამსწრე საზოგადოება უხერხულ მდგომარეობაში ჩააყენა. მანანა ორბელიანი კეკლუცად მიუბრუნდა ამბის მთხრობელ გენერალს, საუბარი სხვა თემაზე გადაიტანა და სიტუაცია განმუხტა.

ტოლსტოის მიერ ასახული ეპიზოდი,

მხოლოდ მანანას ტაქტიზე, ან მის გავლენაზე არ მიუთითებს. აქ რალაც მეტია... ანუ... რაც აძლევდა მას გავლენას... ვორონცოვი მიესალმა ქალებს და სუფრისკენ წასაცვანად ხელი გაუწოდა მანანა ორბელიანს...

ქალბატონს, რომელსაც აღმოსავლეთის თვალად მიიჩნევდნენ, რა გასაკვირია, თვით მეფისნაცვალ ვორონცოვი მოეხიბლა.

თან მანანა ორბელიანი ხომ მხოლოდ გარეგნული მშვენიერებით არ ბრწყინავდა, იგი ხომ, როგორც თამარ პაპავა აღნიშნავს, ტყუილად არ იყო მიჩნეული ქართული ხელოვნების ტონის მიმცემად, მას განსაკუთრებული ადლო ჰქონდა ქართული გემოვნებისა, მდიდარი ესთეტიკური ბუნება, რამაც ეს მწიგნობარი ქალი მაშინდელ მწერლებთან ასე დაახლოვა (დომიტრი ყიფიანი, გრიგოლ ორბელიანი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი და სხვა). მისი გაბედული კრიტიკა დიდ პოეტებსაც ჩააფიქრებდა ხოლმე და ბევრ რამესაც შეასწორებინებდა კიდევ. გრიგოლ ორბელიანი მას თავის ლექსებს უგზავნიდა და ხშირად მკაცრ განაჩენსაც ისმენდა. „ვერაფერი გახლდათ შენი ლექსი „დიპლომატი“, შენს დღეში ამისთანა უგემური ლექსი არ გითქვამს“ — წერს მანანა გრიგოლ ორბელიანს.

მანანას არც ტაქტი აკლდა, არც სიფაქიზე, არც თავდაჭერა, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, გაცემულ შეთქმულებაგამოვლილი ქალი იყო, მეტად გამოცდილი და მას ნამდვილად არ გაუჭირდებოდა დიდი ქალური გავლენის მოპოვება ვორონცოვზედ.

თავის მხრივ, არც ბრწყინვალედ განათლებული, შესანიშნავი გარეგნობის და თავდაჭერის პატრონი ვორონცოვი იქნებოდა ურიგო კავალრობისთვის, მაგრამ, რომ როდესაც მეფისნაცვალს საქართველოში ჩამოვიდა, 62 წლის იყო, მანანა კი — 36-ის...

სხვათა შორის, თუ მთელ რიგ მოვლენებს ერთმანეთს დაუკავშირებთ, ჩვენს წინაშე ამ ისტორიის კიდევ ერთი კვანძი გაიხსნება.

გაიხსნება, არც მეტი არც ნაკლები, ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ მაიკო ორბელიანისთვის მიწერილი ერთი წერილიდან.

აი, რას წერს ნიკოლოზ ბარათაშვილი მაიკო ორბელიანს:

24 „თქვენი და სხვების“ № 3-4



„ერთი შემთხვევაში, რატომ ეგ შენი ქაჩალი ძმა წიგნს არ მწერს, ივანეს კიდევ არ დავემდურები, ამიტომ, რაც ტვინი ჰქონდა ისიც ყაბახზე დააბნია, მაგრამ ეს მაკვირვებს, არ ვიცი რა მიზეზია, რომ მანანა მოკითხვითაც აღარ მკითხულობს? მაგრამ ერთის მხრივ, არც კი უნდა დავემდურო, ახლა ჩვენ ვინღას მოვავონდებით, ვილაც ორი ტლუ ბიჭი გდია ნახეჩევანში, ახლა ცა ახალია, ქვეყანა ახალია და მოდაში 80-ის წლის კაცები არიან...“

წერილი 1945 წელსაა დაწერილი. ანუ მეფისნაცვალი უკვე ვორონცოვია. თბილისშია. ვორონცოვი 80-ის არა, მაგრამ 63 წლისა... განა ეს ტატოს მწარე მინიშნება არაა მანანაზე?

ძნელია იმსჯელო, რა ხდება ორ ადამიანს შორის, მით უფრო ძნელია, როცა მათგან საუკუნენახევარზე მეტი გაშორებს, მაგრამ ეს ყველაფერი ერთ დიდსა და მგზნებარე რომანს წააგავს...

ყოველ შემთხვევაში, ამის ვარაუდის უფლებას ნამდვილად იძლევა იმდროინდელი ქრონიკები...

დაუფორუნდეთ ქართული თეატრის დაარსების საქმეს და ეს პროცესი კიდევ ერთხელ მოკლედ გავიაროთ — ამჯერად მანანას გავლენის კონტექსტში.

გიორგი ერისთავს დაწერილი ჰქონდა „გაყრა“. გიორგი ერისთავი მეგობრობდა მანანა ორბელიანთან. მანანა ორბელიანის სალონში ხშირად დაიარებოდა მეფისნაცვალი ვორონცოვი. სწორედ ამ ვორონცოვის ყურამდე აღწევს „გაყრის“ ამბავი, ეს ვორონცოვი იბარებს თავისთან გიორგი ერისთავს...

ვინ ჩააყენებდა საქმის კურსში მეფისნაცვალს სხვა, თუ არა თავად მანანა ორბელიანი, ვის სალონშიც ჩაისახა ქართული თეატრის დაარსების იდეა? ვინ მოინადინებდა, რომ გიორგი ერისთავი შეეხვედრებინა მეფისნაცვალსთვის და მომხდარიყო ის, რაც მოხდა — შეეთავაზებინა მისთვის დახმარება. განა უფრო ლოგიკური არაა, აქ ქართველი ქალის ჩაგონება, თუნდაც ბანალურად რომ ვთქვათ, ჩიჩინი დავინახოთ თავის კავალერთან, ვიდრე ბრინჯი გავშალოთ და ვიმკითხოთ, რა რჯიდა ვორონცოვს ქართული თეატრის დაარსებაში რომ გვეხმარებოდეთ?

თავისთავად, ისეთი დამჭრიახი სახელმ-

წიფო მოღვაწე, როგორც ვორონცოვი იყო, მხოლოდ თუნდაც უძვირფასესი ქალის ჩავგონებით საქმეს არ წამოიწყებდა, თუ ეს საქმე ჭკუაში არ დაუჯდებოდა და თუ მის ღირებულებებთან, ინტერესებთან წინააღმდეგობაში იქნებოდა.

და ისევ, ერთია რა გინდა, როცა ხელისუფალი ხარ და მეორეა, რას ჩაგჩიჩინებს, რას ვთხოვს გარემოცვა...

ეს ნიადაგი რომ კარგა ხანს მზადდებოდა, იქიდანაც კარგად ჩანს, რომ ქართული თეატრის დაარსება ვორონცოვის საქართველოში ჩამოსვლიდან ხუთი წლის შემდეგ ხდება, მანამდე ჯერ რუსული და შემდეგ ოპერის თეატრები ფუძნდება. სხვანაირად შეუძლებელიც იყო — პირდაპირ ქართულ თეატრს არაეინ დააფუძნებინებდა, მანანა ორბელიანი თვით იმპერატორის ფავორიტიც რომ ყოფილიყო.

ფაქტია, რომ მანანას გავლენა მეტად ნაყოფიერი აღმოჩნდა ქვეყნისათვის — სწორედ მისი გავლენის ქვეშ მყოფმა ვორონცოვმა დააარსა საჯარო ბიბლიოთეკა, ბოტანიკური ბაღი, სამი თეატრი, ყურნალი „ცისკარი“, ამდენს ფავორიტები მეფისნაცვლებს კი არა, თვით დედოფლებიც ვერ აკეთებინებდნენ მეფეებს ამ საწყალ საქართველოში...

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვასილ კიკნაძე „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“, ტომი პირველი. თბილისი, 2003წ.
2. ნათელა ურუშაძე „ქართული თეატრის ამბავი“. თბილისი, 1982წ.
3. თამარ პაპუა „დიდი სახეები პატარა ჩარჩოებში“, თბილისი, 1990წ.
4. ელგუჯა მალრაძე „გრივოლ ორბელიანი“ სერია „გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება“. თბილისი, 1967წ.
5. შალვა ამირჯვანი. წიგნი მეორე. თბილისი, 1998 წ.
6. ნიკოლოზ ბარათაშვილი „ლექსები, ბედი ქართლისა, წერილები“ ტფილისი 1922. (განმეორებით გამოცემული 1993 წელს).
7. ლევ ტოლსტოი „ჰაჯი მურატი“.
8. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.

ზინა კვერენჩილაძის პირველი წარმატება, რამაც მას ნიჭიერი არტისტის სახელი მოუხვეჭა, ლელას როლი გახლდათ დიმიტრი

ჭეშმარიტი შემოქმედი

მაია კიხნაძე

ზინა კვერენჩილაძის სასცენო მოღვაწეობა გასული საუკუნის 60-70-იანი წლების რუსთაველის სახ. თეატრს უკავშირდება. ჯერ კიდევ მე-4 კურსის სტუდენტი იყო, როცა მისი დებიუტი შედგა რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლი ზ. ნუშიჩის "ფილოსოფიის დოქტორი". მოგვიანებით თუმანიშვილი იგონებდა, თუ რამ განაპირობა მისი არჩევანი. სლავკა პიესაში სპორტული აღნაგობის, მოძრავი პერსონაჟი იყო, ზ. კვერენჩილაძე კი — საქართველოს ჩემპიონი ფარიკაობაში.

სამსახიობო დებიუტი მსახიობისთვის ილბლიანი აღმოჩნდა. ამ დღიდან (1956) ის სამუდამოდ რუსთაველის სახ. თეატრს უკავშირდება და მისი ბიოგრაფიის თანამონაწილე და თანამოაზრე გახდა.

ზინა კვერენჩილაძემ ხალასი, ძლიერი, არტისტული ტემპერამენტისა და ნიჭიერების წყალობით, ისეთი თვითმყოფადი სახეები შექმნა, რომელიც "მისი სტილის" თავისებურებას გამოხატავდა. მისი გმირები არასოდეს ყოფილან ინფანტილური და პასიური, პირიქით, ყოველთვის ენერგიულნი, მტკიცე პოზიციის მქონენი იყვნენ. მაყურებელი კი ყოველთვის გრძნობდა მსახიობის ტრაგიკულ ძალას და მის მონაცვლეობას ლირიზმთან, რაც განსაკუთრებულ სცენურ ხიზლს სძენდა მთელ მის შემოქმედებას.

არაერთი სპექტაკლი მაქვს ნანახი ქ-ნ ზინას მონაწილეობით და მისი შესრულება, პასუხისმგებლობის გრძნობა "რიგით" წარმოდგენებშიც სანიშნო იყო. ამ მხრივ, ის უკომპრომისო და მაქსიმალისტია, როგორც მის მიერ განსაზიერებული ქალები, რომლებიც ქართული სასცენო ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს წარმოადგენენ. მისი პერსონაჟები უფრო მეტად ტრაგიკულნი, მგზნებარენი, ასკეტური, სევდიანი და ზოგჯერ კომიკურიც კი არიან. ლელა, ელიზაბეთ უორტორი, ფედრა, მედეა, ანტიგონე, ემილი დიკინსონი, ბალის მასწავლებელი ეს არის

ალექსიძის სპექტაკლში დ. გაჩეჩილაძის "ბახტრიონი" (1960). ხევსურულ ტანსაცმელში გამონწყობილი, ქვეყნისთვის თავდადებული მტრის ჯართან მემომარი ქართველი ქალის სახემ ერთბაშად მიიქცია ფართო საზოგადოების ყურადღება, გმირი ქალის როლი კრიტიკამაც მსახიობის წარმატებული კარიერის დასაწყისად ჩათვალა. სპექტაკლი ისე იყო აგებული, რომ ზედმეტი ზეანულობა და ჰეროიკაც კი, რაც ისტორიული სპექტაკლებისთვისაა დამახასიათებელი, ყალბ პათოსამდე მიგვიყვანდა, თუ არ იქნებოდა შესრულების შინაგანი გულწრფელობა და ფსიქოლოგიური სიმართლე. ზ. კვერენჩილაძე კი ზუსტად გრძნობდა გმირის შინაგან ბუნებასა და ტექსტის მხატვრულ ენერჯიას. მისი ლელა იყო ზეანულოც და რომანტიკულიც, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სპექტაკლის ეროვნულ-პატრიოტული სულის გამოსახატავად. დიმიტრი ალექსიძის სხვა სპექტაკლებშიც (ვარინკა — გ. ნახუცრიშვილის "ფიროსმანი", თათია — ო. იოსელიანის "ადამიანი იბადება ერთხელ") გამოჩნდა მსახიობის მრავალმხრივი ნიჭიერება და დახვეწილი ოსტატობა. რომანტიკულ გმირს შეენაცვლა პოეტური სახეები, ტრაგიკული როლები.

1965 წელს ზინა კვერენჩილაძე იმ პერიოდში ყველაზე გახმაურებული სპექტაკლის ა. მილერის "სელიემის პროცესი" (რეჟ. რ. სტურუა) მონაწილე ხდება. ჯონ პროტორისა და მისი მუელის ელიზაბეთის დრამატიზმით აღსავსე ცხოვრება იმ სამყაროში მიედინება, სადაც უდანაშაულოებს უსამართლოდ სჯიან. ამ დაქცეულ ქვეყანაში ისინიც საბოლოოდ ძალადობისა და ცილისწამების მსხვერპლნი ხდებიან. ზინა კვერენჩილაძის ელიზაბეთი მორალურად ძლიერი, მშვიდი, განონასწორებული, გარგნულად ასკეტი ქალია. მისი ძუნწი მეტყველება, ზოგჯერ სიჩუმე, დინჯი მოძრაობა მრავლისმეტყველი იყო. ერთი შეხედვით, ქმრის მიმართ გულგრილი, მაგარა, მასზე ძლიერად შეყვარებული, სიმო-

რცხვის გამო, საკუთარ გრძნობებს მალავდა — “ჯონ, მე უბრალო ქალი ვიყავი და მუდამ მრცხვენოდა, არ ვიცოდი როგორ გამომეთქვა ჩემი გრძნობები”. გრძნობები, რომელიც ქმარმა აბიაგილთან ლალატის გამო შეურაცხყო. გულწათხრობილი ელიზაბეთი კი ამ გრძნობებს გულში იკლავდა, თუმც ბოლომდე მისადმი სიყვარულსა და სიფაქიზეს ფარულად, მაგრამ მაინც ავლენდა.

მისი განუყრელი პარტნიორი ჯონ პროტოტორის როლის შემსრულებელი ედიშერ მაღალამვილი ქ-ნ ზინას უდიდესი და უნიკალური ნიჭის მსახიობად მიიჩნევდა. პარტნიორის შეფასება კი ყოველთვის მნიშვნელოვანია, მით უფრო, თუ პარტნიორი ედიშერ მაღალამვილია, რომელთანაც ერთად 40 წელი სცენაზე გაგიტარებია.

ზ. კვერენჩილაძემ ყველა ტრაგიკული მსახიობისათვის საოცნებო როლები განასახიერა, ამ მხრივ, მისი რეპერტუარი ძალზე მდიდარია: ფედრა, მედეა, ანტიგონე, იოკასტე, ქეთევანი და სხვა. ტრაგიკული როლები მისი სტიქიაა, მისი შემოქმედების ძირითადი სახეა, რომელთა შექმნასაც მთელი თავისი ენერჯია, ტემპერამენტი, სულიერი განცდები მოახმარა. მათი ტკივილით იცხოვრა, მათი ბედი გაიზიარა. ასეთი, პირველ რიგში, მისი ანტიგონეა. მ. თუმანიშვილის ეს სპექტაკლი (1968) დღეს ქართული თეატრის ისტორიაში კლასიკადაა აღიარებული, რაც, უპირველესად ზინა კვერენჩილაძის დამსახურებაა.

ანტიგონეს ბედმა მძიმე ტვირთი არგუნა. მისთვის მშვიდი ცხოვრება, შემეფეობლობა, კომპრომისი პრინციპულად მიუღებელია. იმისათვის, რომ თავისი ზნეობრივი ვალი მოიხადოს და ძმა პოლინიკე მიწას მიაბაროს თებეს მეფის კრეონის წინააღმდეგ ჯანყდება. პირადი კეთილდღეობის დათმობისა და მსხვერპლშეწირვის ხარჯზე ბოლომდე მაინც საკუთარი პრინციპების ერთგული რჩება. მას, ვისაც ერთხელ მაინც ნანახი, ან გაგონილი აქვს ამ სპექტაკლის შესახებ, არასოდეს ავიწყდება კრეონის — (ს. ზაქარიძე) და ანტიგონეს 40 წუთიანი დაძაბული დიალოგი. მიხილ თუმანიშვილი თავის ნიგნში “რეჟისორი თეატრიდან წავიდა” სერგო ზაქარი-



ზინა კვერენჩილაძე — ანტიგონე

აძის ნათქვამს იგონებს: “ზინა დღეს სწორედ თამაშობდა. იგი ამოსუნთქვის საშუალებას არ მამდევდა, ნადირის ლეკვივით მაფრინდებოდა! რა შესანიშნავი შეგრძნებაა” (იხ. გვ. 279) მაღალი იდეალებისათვის მეტრძოლი ზინა კვერენჩილაძის გმირები მსახიობისაგან დიდ შრომასა და ძალისხმევას მოითხოვდა, რასაც ქ-ნი არასოდეს უშინდებოდა. ზნეობრივი ღირებულებებისათვის ბრძოლა ხომ ხელოვანის სათქმელიც იყო. პიროვნებისა და მის გმირთა მსოფლმხედველობის ერთიანობამ მსახიობის შემოქმედებაზე დადებითი გავლენა იქონია. ანტიგონე სიკვიდის ამჯობინებს საკუთარი პოზიციების, მოვლევობის დათმობას.

ბევრი საინტერესო როლი აქვს მსახიობს ნათამაშები, მაგრამ ნერა ანტიგონეზე ამჯობინა. სათქმელიც ბევრი ჰქონდა. ნიგნი “ჩემი ანტიგონე” სწორედ ამიტომაც შეიქმნა. ის, ჩემი

აზროთ, უნიკალურია, რადგან ასე ვერცლად და ასე მრავალმხრივ თავისი საუკეთესო როლის ანალიზი თითქმის არცერთ ქართველ მსახიობს არ გადმოუცია, თუმც, არსებობს უმ. ჩხეიძისა და ვასო აბაშიძის უაღრესად საინტერესო მოგონებები. ზინა კვერენჩილაძის წიგნი სამეცნიერო შრომაც არის და შემოქმედებითი ღირებულების ნაწარმოებიც. მას გარკვეული სახელმძღვანელო მნიშვნელობა აქვს სტუდენტებისთვისაც.

სრულიად განსხვავებული ნამოსწავრია ემილი დიკინსონის როლი სპექტაკლში უ.ლიუსის "ამჰერსტის მშვენება" (რეჟ. რ. სტურუა, რ. ჩხეიძე), სადაც ამერიკელი პოეტი ქალის ცხოვრების ისტორიაა გადმოცემული. თავად ზინა კვერენჩილაძეც ხომ უსახულვროდაა შეყვარებული პოეზიაში. ემილი დიკინსონის რომანტიკული, ლირიკული სახე მონოსპექტაკლში ერთი ამოსუნთქვით წარმოგვიდგინა. რაოდენ დიდი ოსტატობა, ნიჭიერება და ენერჯიაა საჭირო, რომ ორი საათის მანძილზე მაყურებელი შენი გმირის ცხოვრების თანამონაწილე და თანაზიარი გახადო. არაერთხელ ვარ მომხსნე იმისა, თუ რა დიდი ინტერესით ადევნებდა თვალყურს მაყურებელი თეთრ კაბაში გამოწყობილ, სიყვარულისთვის დაბადებულ, მაგრამ მარტობისათვის განწირულ, პეპელასავით მოფარფავტე არსებას.

მსახიობმა ძალზე სადა, ამბელევებელი დაიმდენაღპოეტურისსპექტაკლიწარმოგვიდგინა, რომ ვერც კი წარმოიდგენ მას დიდი ვნებების, ტრაგიკული გმირების საუკეთესო შემსრულებლად. ასევე შეუძლებლად გეჩვენება ტურას (ნახუცრიშვილის "ჭინჭრაქა" 1963 წ. რეჟ. მ. თუმანიშვილი) როლს რომ ასრულებდა. ქ-ნ ზინას აქვს; მდიდარი არტისტული პალიტრა და მაღალი კლასის ოსტატობის მასშტაბები ორგანულად ითავსებენ სხვადასხვა ფანჯარა და ფორმას. ზინა კვერენჩილაძის სახასიათო როლებიდან შეუძლებელია არ გავიხსენო ბალის მასწავლებელი სპექტაკლიდან ალ. ჩხაიძის "სამიდან ექვსამდე" (რეჟ. რ. ჩხეიძე), რომლის გამოსვლაც აცოცხლებდა და ახალისებდა იქაურობას, კმაყოფილი მაყურებელი კი ტაშით აცილებდა სცენიდან.

ქართული რეპერტუარიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს შადიმან შამანაძის პიესაში "ღია შუშაბანდი" მისი მონაწილეობა. ამ ძალზე ყოფით, ჩვენი ცხოვრების ამსახველ სპექტაკლში მაყურებლისთვის უცებ ხდება დედის სახე ნაცნობიც და ახლობელიც. მუდამ მოფუსფუსე ზ.



ზინა კვერენჩილაძე

კვერენჩილაძის გმირი, ცხოვრებისაგან გააღლილი, ყველაფერზე პასუხისმგებელი, ოჯახურ სითბოსა და პატივისცემას მონატრებული, მოსიყვარულე ცოლი და დედაა.

ზინა კვერენჩილაძის შემოქმედების თვალის ერთი გადასვლითაც იკვეთება მსახიობის ერთნარი ძალისხმევით, მაღალპროფესიონალიზმითა და სიყვარულით შესრულებული სახეები. ქართული თეატრის ისტორიის საუკეთესო ფურცლებია მის მიერ შესრულებული გმირები: ზინაბი (სუმბათაშვილის "ლალატი", რეჟ. რ. სტურუა), ქართველი გადახვეწილი დედოფლის სახე, ყველასაგან მიტოვებული პონსია დორსი (კოუბორნის "ვთამამობთ ჯინს" რეჟ. ო. ეგაძე), რომელიც ჯინს თამამობს მოჩვენებითი ბედნიერების მოსაპოვებლად, მრავალჭირგადატანილი დედის სახე სპექტაკლში "მზიანი ღამე" თუ სხვა გმირები, რომლებიც თაობების სიხარული და ტკივილი იყო...

ზინა კვერენჩილაძე პედაგოგიურ და საზოგადოებრივ მოღვაწეობასაც ეწევა. როცა დმანისის დრამატული თეატრი შეიქმნა, მისი ხელმძღვანელობა ჩაიბარა. მაგრამ მთავარი მაინც მისი როლებია. ქ-ნი ზინა ახალ როლებს ელოდება, მაყურებელი კი — მის გამოჩენას! რეჟისორებს შევახსენებდი — გააცანით ახალ თაობას ზინა კვერენჩილაძის შემოქმედება!

სოფიკო ჭიაურელი - 70

იგი მსოფლიოა აღიარა

სოფიკო ჭიაურელი... საქართველოს ყველა დროის წარჩინებულ ქალთა კრებულის უგამოჩინებულესი წარმომადგენელი; გამორჩეული მრავალმხრივ თავისი შემოქმედების ფართო სპექტრით, საზოგადოებრივი საქმიანობით და უბრალოდ - სოფიკო, მშვენიერი ქალბატონი.

თავის დროზე, ლაღო ასათიანმა მგზნებარედ მიმართა ვერიკო ანჯაფარიძეს - „სხვა რომ არ იყოს, ჩვენ მხოლოდ შენი და ნატოს ეშხი დაგვიფარავდა“. ამ ლექსის დაწერისას, სოფიკო სრულიად პატარა, შემოქმედების არტახეზსაც კი არ იყო ნახიარები...

დღესდღეობით კი ეს სტრიქონები მასაც სრულიად მიესადაგებოდა.

ჩვეულებრივ მოკვდავს გაუჭირდება დაასახელოს ნიჭიერებით თუ მოზღვავებული ენერგიით, შემოქმედებით დიაპაზონით თუ საქვეყნო საქმეებით გამორჩეული, სამშობლოს ბედზე მოფიქრალი სოფიკო ჭიაურელის ბადალი პიროვნება. ვერიკო ანჯაფარიძისა და მიხეილ ჭიაურელის ტრადიციულ ოჯახში გაზრდილი შემოქმედი, ვერ დაჩრდილა დიდი მშობლების მასშტაბურმა ელვარებამ. სოფიკო ჭიაურელმა თავისი სრულიად განსხვავებული, მხოლოდ მისეული სახეები შექმნა თეატრსა და კინოში. გასული საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში, „ჩვენი ეზო“-თი შემოვიდა იგი ქართულ კინოხელოვნებაში და შემდეგ, არაერთი განუმეორებელი როლი შექმნა. თუნდაც სრულიად ზერელედ რომ გადახედო სოფიკოს მიერ შესრულებულ სახეებს, განცვიფრებას ვერ დამალავ: ფუფალა და ივლითი, სიდონია და ტასია - განა შეიძლება მოიძებნოს უფრო ფართო დიაპაზონი? რად ღირს მის მიერ დამყარებული „რეკორდი“ - ფილმში „საიათნოვა“ ექვსი როლის შესრულება. სოფიკო ჭიაურელს ფართოდ ეზიდებოდა თავისკენ სხვა ქვეყნების კინომატორგრაფიც. მსახიობმა უცხოეთის არაერთ ფილმში ითამაშა. არ დაგვავიწყდეს - იგი მხოლოდ საქართველოს კი არა, სომხეთის სახალხო არტისტიცაა!

არ შეიძლება განსაკუთრებულად არ აღვნიშნოთ, მის მეუღლესთან - კოტე მახარაძესთან ერთად ერთი მსახიობის თეატრის - „ვერიკოს“ დაარსება. ხუთ წელზე მეტია (კოტეს გარდაცვალების შემდეგ) სოფიკო ჭიაურელი წარმატებით უდგას ამ თეატრს სათავეში. მაღალმა ნიჭიერებამ, ადამიანურმა მომხიბვლელობამ, ხელოვნების ფართოდ წარმოჩენის უნარმა სოფიკო ჭიაურელი საქართაშორისო არენაზეც წარმატებით გაიყვანა. იგი ყველა ქვეყნისათვის „პერსონა გრატა“. მე მინახავს, როგორც ალტაკებით იღებენ მას რუსეთში, უკრაინაში, ისრაელში, სომხეთში... ამას წინათ, ტელეეზიით ვიხილეთ რაოდენ ამაღლებული შეხვედრა გაუმართეს მას პარიზში, საფრანგეთის ხელოვნების ელიტარულმა წარმომადგენლებმა.

რაკიდა ჩემს წერილს მილოცვის დატვირთვა აქვს (დაბადებიდან მრგვალ თარღის ეულოცავ ძვირფას სოფიკოს), ერთი დეტალიც მინდა ვახსენო. ამ 8-9 წლის წინ, გადავწყვიტეთ და ახლო მეგობრების შედმა წყვილმა ერთად დავიწერეთ ჯვარი სვეტიცხოვლის ტაძარში. ეს





მეტად ზეიმური, ამპლბული ცერემონიალი იყო. პატარა ქორწილიც გადავიხადეთ შეილებიშვილები შვილიშვილების თინდასწრებით. ცხადია, სოფიკო და კოტე აქაც უპირველესნი იყვნენ თავიანთი სითბოთი და ხიბლით.

დღეს სოფიკო ჭიაურელის დაბადებიდან 70 წლის დადგომას აღნიშნავთ. გულწრფელად ვიტყვი: სოფიკოს ეს ასაკი არ ეტყობა. იგი თავგამოდებულ შრომაშია – პატრონობს თეატრს, ზრუნავს მის მომავალზე, ამზადებს ახალ როლებს, ახალ სპექტაკლებს. არ დაგვაიწყდეს: იგი სანიმუშო დედა და დისასხლისია საკმაოდ დიდი ოჯახისა.

ვფიქრობ, სოფიკო ჭიაურელი – გამოცდილი და დაბრძენებული, ქვეყნის და ხალხის სიყვარულით საესე, თავის დიდ სათქმელს კვლავ იტყვის. სოფიკო სულიერად და ფიზიკურად ძლიერი პიროვნებაა. ამიტომაც, მისგან ბევრ სიახლეს უნდა ველოდეთ.

მნელია რაიმე განსაკუთრებული ვუსურვო შემოქმედს, რომელმაც თავისი ბრწყინვალე შემოქმედებით ლამაზი, ამასთან მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკვიდრა ხელოვნებაში. იმედი მაქვს და ღრმად მწამს, სოფიკო ჭიაურელის ელვარე ნიჭი, სულიერი სიმბნევე და ფიზიკური სიძლიერე გახდება მისი ახალი წარმატებების ჭეშმარიტი საწინდარი.

როინე მიტრეპელი

რეზო ჩხეიძის ფილმში „ჩენი ეზო“ სოფიკო ჭიაურელი თხელი, გაქანჭული გოგონა (იგი ამ დროს გიორგი შენგელაიას მეუღლე იყო) ბიჭვით დახტოდა. მკვეთრი, ხსტი მორბაობები და ეშმაკური („ველური“) გამოხედვა ჰქონდა. ეს გარდამავალი ასაკის დაუპორობილებელი ქალიშვილი, თითქოს ყველას ჯიბრზე იქცეოდა, რაღაც ხულიგნურად გამოშქვევით კი იყო და შექმლო თანატოლი ყმაწვილებისთვის მტკიანეული „ჩხულეტების“ მიყენება...

ორიოდე წლის მერე, იგი მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მოგვევლინა ანზორ ქუთათელაძის სპექტაკლში „ბაფთიანი გოგონა“. მოწმენი გაეხდით განსაცვიფრებელი მეტამორფოზის – სცენაზე მომხიბლავი, მოუგერიებელი სილამაზის ქალიშვილი ყველას აჯადოებდა თავისი პლასტიკით (ტანზე შემოტმანნილი, კოპლებიანი მოკლე კაბა ეცვა, ფეხშველა იყო და ლამაზი, გლეჯი მუხლისთაყუბი მოუჩანდა), ცხოველმოსილებით, მოქნილი სხეულით და მწველი ტემპერამენტით.

კინოსა და თეატრში ამ პირველი როლებიდან მოყოლებული დღემდე უამრავი როლი ითამაშა, მათგან ბევრი ქართული ეკრანისა და სცენის შედევრად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. რასაკვირველია, ამ ხნის მანძილზე, მისი შემოქმედება ძალზე მრავალმხრივი გახდა, მან განასახიერა ხასიათით, ქცევით, ტემპერამენტით აბსოლუტურად განსხვავებული როლები. მისმა ოსტატობამ ვირტუოზულ სრულქმნილებას მიაღწია, ჩასწვდა სცენური შემოქმედების მრავალ საიდუმლოს და ახლა მნელია მის მიერ გაცოცხლებული (არა მხოლოდ განსახიერებული) მრავალი სახიდან (საუკეთესოებს ვგულისხმობ) რომელიმეს მიანიჭო უპირატესობა.

მე პირადად მიამჩნია, რომ მისი კინოროლებიდან ვგონებ, ქართველ მსახიობ ქალთაგან იმდენი ეკრანული სახე არაგვის შეუქმნია (განსაკუთრებულია კომედიურ-სახასიათო როლები, რომლებიც ფარული, დრამატულ დამაბულობასაც შეიცავენ და მსახიობს საშუალებას აძლევენ სრულად გამოავლინოს თავისი უნიკალური ნიჭიერება. ფუფულა – თ. აბულაძის „ნატურის ხე“ – ში გ. შენგელაიას მრეცხავი ვარდო „ვერის უბნის მელიოდებში“, ლანა ლოდობერიძის „აურზაური საღხინეთში“, გ. დანელიას „არ დადარდში“ – დაუოცყარია მისი დახვეწილი პლასტიკურობა, გადამდები, ხალისიანი, ენებიანი ტემპერამენტით და სიცოცხლის ნერვული ფთქვა.



მაგ. „სალხინეთში“ მხოლოდ ერთი გარბენი, ცეკვით, მივლი სხეულის მკვეთრი და ამავე დროს პარმონიული მოძრაობით, მელოდიანა, ან მისი რიტმის აბსოლუტური შეგრძნებით – შედეგობა, ეს პატარა ეპიზოდები საკმარისია იმისათვის, რომ მსახიობის იშვიათი ნიჭის ბრწყინვალეობა ვირწმუნოთ.

მას არა აქვს თვალში მოსახვედრი სილამაზე, რომელიც წამიერად იაყრობს მნახველის ყურადღებას და უძალევი ქრება. მისი სილამაზის საიდუმლოება უცებ არ იხსნება, იგი ღრმად და დაფარული მის სულში, საიდანაც წამოსული სხივი მის ყოველ ნაკვეთს ანათებს და პარმონიას ანიჭებს. მე არ ვეკუთვნი ფარაჯანოვის შემოქმედებისადმი ფანატიკურად განწყობილად აღმძინებს, მაგრამ უნდა ვაღიარო, რომ არაფერი ისე ღრმად არ ჩასწვლდომია სოფიკოს თავისებურ ბუნებას და მის სრულიად არატრადიციულ სილამაზეს, როგორც იგი. ამ ათიოდე წლის წინ, პარიზში, პომპიდუს ცენტრში ფარაჯანოვის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი გამოფენა გაიმართა. ყოველი მხრიდან გვიმზერდა სოფიკო ჭიაურელი, მაგრამ სხვანაირი სოფიკო, რენესანსის ოსტატების ქალთა პორტრეტებისთვის დამახასიათებელი პარმონიული მშვენიერებით, შინაგანი ღირსებით სავსე. ღრმა, ახლობელი და მიუწვდომელი. უეჭველია, სოფიკო ამ ორიგინალური ხედვის რეჟისორის შთაგონება იყო.

ყველა სხვა ღირსებასთან ერთად, ამ მსახიობ ქალში იგრძნობა მფეთქავი ნერვი, რაც მის როლებს დრამატიზმსა და სიმძაფრეს მატებს და უფრო თვალსაჩინოს ხდის მისი შინაგანი სამყაროს პოეტურ ხასიათს. ასეთი იყო მისი ანტიგონე – საბედისწერო, ტრაგიკული და ჭანა-დარკი, ცოტა მოკვანებით, იედით. მოახლოებული აღსასრულის, მილოდინის ტკივილი იგრძნობოდა ამ როლებში.

ასაკმა ბევრი ვერაფერი დააკლო მის სცენურ მომზიბველობას და მშვენიერებას. სამაგიეროდ, შესძინა სიღაღე, შინაგანი გაწონასწორებულობა და თავისი გამორჩეულობის რწმენა. მისი ფესტები, მოძრაობა, გამოხედვა უფრო სხვა მნიშვნელობით აივსო (ანა კარენინა, ნანო – „დათა თუთაშხია“).

ძვირფასი კოტჯე გარდაცვალების შემდეგ სოფიკო ღირსეულად წარუძღვა თეატრ „ვერიკოს“, თუმც, ჩემი აზრით, მიმართულება შეუცვალა მას. იგი უფრო თეატრალურ-სცენური გახდა, ახლა მასში უპირატესობა ენიჭება თანაგანცდას, წარმოსახვით თამაშს პუბლიცისტურობის ხარჯზე. ეს ბუნებრივი პროცესია, რადგან ორივე განუყოფელი არიან.

ნოდარ ბურაბანიძე

ძვირფასო სოფიკო!

გულით გილოცავთ ულამაზეს, უნიჭიერეს, უადრესად მომზიბლავ ქალბატონს, თეატრისა და კინოს ლეგენდარულ მსახიობს ღირსშესანიშნავ იუბილეს. უმნიშვნელოვანესია თქვენი წვლილი თეატრისა და კინოხელოვნების ისტორიაში.

თქვენ არ გაბრკოლებთ შორი გზები, უამინდობა და სხვა სირთულეები შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე თქვენდამი მაღლიერ მაყურებელთან შესახვედრად.

ჭეშმარიტად დიდია თქვენი როლი ჩვენი ხალხების კულტურული კავშირების განმტკიცების საქმეში. სულითა და გულით ვისურვებთ ხანგრძლივ ცხოვრებას და მუდმივ წარმატებას. დაე, შთაგონება მარად სდევდეს თქვენს ცხოვრებასა და შემოქმედებას.

ვისურვებთ ჯანმრთელობას, ბედნიერებას, წარმატებების სიხარულს, მეგობრების, კოლეგების, თავყვანისმცემელთა მილიონიანი აუდიტორიის მხარდაჭერას, რომელიც ფრთებს შეეგასხამთ. თქვენ, მსახიობ-ვარსკვლავს გეკუთვნით ჩვენი აღფრთოვანებული აპლოდისმენტები.

ვისურვებთ სიკეთესა და ბედნიერებას სამარადჟამოდ თქვენ და თქვენს ახლობლებს.

სახელმწიფო „ღუმის“ კულტურის კომიტეტის თავმჯდომარე **ი.დ. კოზლონი**
21 მაისი 2007 წ.

„თეატრი და სხივები“ № 3-4
31



არიან ადამიანები, რომელთაც დრო/ვერ ცვლის და შეუძლებელიც არის მათი შეცვლა. კოტე ნინიკაშვილი ისეთი ორგანული ნაწილია თეატრალური საზოგადოებისა, რომ მისი ცალკე წარმოდგენა შეუძლებელია.

ახლაც მაგიდაზე მიდევს მის მიერ გამოცემული „რაც მარჯანიშვილებზე მითქვამს“. ვფიქრობ, ეს არის წიგნი-ენციკლოპედია, რომელიც დაწერილია დიდი პროფესიონალიზმითა და სიყვარულით.

კოტე ნინიკაშვილი გამოირჩევა გასაოცარი თავმდაბლობით. მას არ სჩვევია თავისი აზრი მოახვიოს ვინმეს, მაგრამ მთელი მისი შემოქმედება გამსჭვალულია ქართულ თეატრზე ფიქრით. წარმოდგენელია თეატრალური საზოგადოების არსებობა კოტე ნინიკაშვილის გარეშე. ის ჩვენი იმედი და დასაყრდენია.

ჩემო კოტე, ძალიან გამიკვირდა, რომ თურმე უკვე 70 წლისა ხარ. გკოცნის, გილოცავს და გეხევევა ოთხმოც წელს მიღწეული მეგობარი

გიგა ლორთქიფანიძე

კოტე! ნუთუ, მართლა 70? აქედან 50 წელია ნამდვილად გიცნობ — ჯერ როგორც სტუდენტს, შემდეგ — კოლეგას.

დღეს გილოცავ როგორც ღვანლმოსილს.

რას გილოცავ? იმას, რომ ცხოვრების გზად ის აირჩიე, რაც გინდოდა.

იმას, რომ არ შემცდარხარ არჩევანში და სულ იმ საქმეს აკეთებდი, რომელიც გიყვარს.

იმასაც, რომ ამ საქმესაც უყვარხარ. დიდი, იშვიათი ბედნიერებაა ადამიანისა და მისი საქმის ურთიერთისიყვარული.

ამ სიყვარულის შედეგია უამრავი საღამო, რომელიც გაგიმართავს თითქმის ყველასთვის, ვინც კი რაიმე სახით ერთგულად ემსახურებოდა ქართულ თეატრს. რამდენი წერილი, რამდენი წიგნი, რამდენი კრებული... რამდენი, ლამის ყურნალის დონის, ყოველწლიური ჩვენი გაზეთი „ქართული თეატრის დღე“ და, რაც ასეთი იშვიათია და ძალიან საჭირო, ალბომი ცალკეულ პიროვნებათა და ცალკეული თეატრების შესახებ.

ეს ალბომები დღეს სამაგიდო წიგნია XX საუკუნის ქართული თეატრის ყველა მკვლევარისათვის, ხვალ კი — მისი მომავალი ისტორიკოსისათვის.

აი, რამდენი მქონია მოსალოცი!

დარწმუნებული ვარ, რომ დღესაც საინტერესო იდეებით ხარ აღსავსე და ღმერთმა ხელი მოგიმართოს!

მუდამ შენი კეთილმოსურნე ნათელა ურუშაძე

ერთხელ, ჯერ კიდევ სტუდენტობისას, სოფიკო ჭიაურელს ვესტუმრე. ქალბატონი ვერიკო შინ იყო და ჩვენთან გამოვიდა, თან ვიღაც შავტუხა ბიჭი ახლდა...



— არ იცნობთ? — მკითხა ქალბატონმა ვერიკომ. — არა-მეთქი, ვუპასუხე.

— გაიცანით, იგი ცნობილი თეატრმცოდნეა და მომავალში თქვენს სპექტაკლებს გაკრიტიკებს!..

არ მესიამოვნა!..

მაგრამ კოტე ძალიან კეთილი ადამიანი აღმოჩნდა... წლების მანძილზე არ ნამიკითხავს მისი რეცენზია, ვინმესთვის ოდნავ მაინც რომ ეწყენინებინოს! იმიტომ კი არა, რომ ყველაფერი მოსწონს, უბრალოდ იგი ძალიან დელიკატური კაცია და ცდილობს თეატრალურ მოღვაწეს გული ნაკლებად ატკინოს!..

მერე ჩვენ ერთად ვიყავით სადღაც უცხოეთში... დავბერდი და შესაძლოა მესხიერება მღალატობს... მე, გურამ სალარაძე და კოტე აღმოვჩნდით ედინბურგის ფესტივალზე... ხომ იცით, მოგზაურობაში ცხადად ჩანს ვინ ვინ არის... კოტე იქაც არაჩვეულებრივი მეგობარი გამოდგა... ამიტომ მისდამი უფრო დიდი პატივისცემით განვიმსჭვალე!..

...მერე კი, უცებ, წიგნების დიზაინით დაინტერესდა, რაც მაშინ სრულიად ახალი ხელი იყო. დღეს ამ პროფესიას სამხატვრო აკადემიაში ასწავლიან, მაშინ კი ჩვენს ცხოვრებაში თითქოს რაღაც უჩვეულო ამბავი დაიწყო... ალბომი, რომელიც რუსთაველის თეატრის ასი წლისთავს მიეძღვნა, კოტემ გააკეთა... მართალია, რაღაცეებზე ვიდავეთ, დარჩენილიყო თუ არა ესა თუ ის მასალა, მაგრამ წიგნის მაკეტი მთლიანად მას ეკუთვნოდა! ძალიან გვეჩქარებოდა და მართალია ეს წიგნი საბჭოთა საქართველოს ბექდევითი ხელოვნების საუკეთესო ნიმუში არ არის, უსუფთაო ფოტოებითა და უხეშად დაჭრილი ქაღალდებით, მაინც შეამჩნევთ, რა დიდი სიყვარულითა და მუყაითი შრომითაა შედგენილი! ათასამდე ფოტო თომდაც, უბრალოდ რომ გაანანილო, ამასაც ხომ გარკვეული დრო, გემოვნება და ფიზიკური შრომა სჭირდება...

...რა უნდა ვთქვა, სულ არ მეგონა კოტე თუ სამოცდაათი წლის გახდა... ვფიქრობდი, ასე ორმოცდაათი წლის იქნება-მეთქი. არ ვიცი, იქნებ მეჩვენება, მაგრამ ჯერ ერთი, სულ ჩუმადაა და მეორეც — საერთოდ არ იცვლება... ცხოვრობს თავისთვის, თავის სამყაროში და ზოგჯერ მეჩვენება, რომ ძალიან ბედნიერადაც. ისე, ადამიანი ხშირად სხვის დრამას და ტრაგიკულ ვერ ამჩნევს, მით უმეტეს თუ ისეთ კაცთან გაქვს საქმე, როგორც კოტეა. იგი ხომ არასოდეს შემოგჩივლებს, არც დაინუნუნებს, არის თავისთვის...

...და ვუსურვოთ კოტეს კიდევ სამოცდაათი წელი ეცხოვროს თავის ქაღალდებში, თავის სამყაროში!..

რობერტ სტურუა

მარჯანიშვილის თეატრში მუშაობის წლებში ამ თეატრის ბევრი მეგობარი, დამფასებელი და მოამაგე გავიცანი. ერთი ამათგანი გახლდათ კოტე ნინიკაშვილი. ადამიანი, რომელიც არა მხოლოდ მოკრძალებით, ჩრდილში უხმაუროდ დგომის სიყვარულითაც გამოირჩეოდა. მის ამ თვისებას — უხმაურობა, ჩრდილში დგომა — პირველ ხანს მარტოობის სურვილით ვხსნიდი — მეგონა, ადამიანებთან ახლო ურთიერთობას ერიდებოდა და ეულად ყოფნას ამჯობინებდა. მოგვიანებით გავიცნობიერე, რომ ჩრდილში დგომა ფიქრად დგომისათვის სჭიროდა — ფიქრი უყვარდა, ფიქრში ზომავდა და სწონდა თეატრის ყოფას, თუმცაღა, მერე ისიც დავინახე, რომ თეატრში ბევრ მსახიობთან ჰქონდა ურთიერთობა, კონტაქტურიც იყო და მსახიობებს, რეჟისორებს სასარგებლო მეგობრულ რჩევას უბრალოდ, ხაზგაუსმელად, ძალდაუტანებლად აძლევდა.

ასე რომ, ერთი შეხედვით, ამ უთქმელ კაცს, ზოგჯერ შეეძლო ფრიად საყურადღებო რამ ეთქვა.

ზემოთქმულის დასტურად ვერიკო ანჯაფარძესთან და მის ოჯახთან ლამის ოჯახის წევრის რანგში აყვანილი ურთიერთობაც კმარა. კოტე ნინიკაშვილმა ვერიკო ანჯაფარძის შემოქმედებითი ცხოვრების ყოველი ნიუანსი იცის.

იგი იყო და დღემდე რჩება ამ ოჯახის ერთგულ მეგობრად.

კოტე ნინიკაშვილის, როგორც თეატრმცოდნის საქმიანობას, დიდი ყურადღებით ვადევნებ თვალს — მან ქართული თეატრის ილუსტრირებული ისტორია შეუქმნა მომავალი თაობის ქართველებს. ესენია ალბომები შოთა რუსთაველის, კოტე მარჯანიშვილის სახე-



ლობისა თუ სხვა თეატრებზე, ახლახანს გამოცემული წიგნი „რაც მარჯანიშვილებზე მითქვამს“, შექმნა მსახიობების, რეჟისორების ცხოვრების და შემოქმედების ამსახველი ნაშრომები, რომლებშიც ამ მსახიობთა სულიერი, შემოქმედებითი ხატია წარმორჩენილი. ეს ალბომები უთუოდ იზიდავს მეითხველ-მაყურებელს, რადგან ყოველი ამათვანი ხანგრძლივი ფიქრის შედეგია — მათში არც ერთი ფოტო, არც ერთი ციტატა, საგაზეთო თუ საჟურნალო რეცენზიის არც ერთი ამონაწერი არ არის შემთხვევითი. კოტე ესწრაფვის ამა თუ იმ მსახიობის, რეჟისორის შემოქმედებითი პორტრეტი შექმნას იმ დროისათვის დამახასიათებელი თეატრალური პროცესის კონტექტსში. ეს კი საშუალებას აძლევს გვაჩვენოს არა მხოლოდ ის, რაც ამ შემოქმედს გაუკეთებია, არამედ წარმოგვიჩინოს ის, რასაც მან — შემოქმედმა — მიაღწია.

სწორედ ამიტომ მიმაჩნია, რომ კოტე ნინიკაშვილი კეთილ სამსახურს უწევს ქართულ თეატრს.

მისი ღვაწლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარე კი ის არის, რომ იგი მომავალი ქართველი მაყურებლისათვის იღვნის.

უხმაურო, უჩინარად მოღვაწე კაცია-მეთქი, მაგრამ ამ კაცმა ქართული თეატრის ისტორიის ბევრი ფურცელი ასევე უხმაუროდ შეავსო. ამ გარემოებას კი ერთ მნიშვნელოვან დასკვნამდე მივყავარ: სწორედ ასეთი უხმაურო ადამიანები აკეთებენ სამომავლო საქმეებს.

და ვიდრე ასე იღვნიან ქართული თეატრისათვის, იგი სასიცოცხლო ძალას პოვენს.

თემურ ჩხეიძე

საიუბილეო თარიღს გილოცავთ, ძვირფასო კოტე!

ღვანლმოსილი კაცი ხარ, ძმაო. არ არსებობს თეატრის ცხოვრებაში საკითხი, შენი ყურადღების გარეშე რომ დარჩეს. მშვენიერად წერ, ანალიზის ნაღდი უნარი გაქვს. კარგად იცი ქართული თეატრი მთელი თავისი არსებობის მანძილზე. ამ მხრივ, მართლაც, ნაყოფიერია შენი — თეატრმცოდნის ნაშრომი. ჩვენი მხრივ, მადლობა გვინდა გითხრათ წიგნისათვის „მარჯანიშვილებზე“.

რაც კი ღონისძიება ტარდება „საზოგადოებაში“ შენი ნახელავია. საზეიმო იქნება, საიუბილეო თუ ხსოვნის საღამოები. დასაფასებელია და მშვენიერი შენი დამოკიდებულება უფროსი თაობის მსახიობების — ვერიკოს, სესილიას... მიმართ. მუდამ სამსახურში ხარ და ნებისმიერ საკითხზე შეუძლია კაცს მოგმართოს და იცის აუცილებლად დაეხმარები. საქმის ერთგულება დიდი თვისებაა და როცა ეს ერთგულება სიყვარულით არის გამაგრებული, თანაც მუხლჩაუხრებლად შრომობ, რა თქმა უნდა, დიდ პატივისცემას იმსახურებ და იმკი!

გაგიმარჯოს კარგო, ღირსეულო კაცო!
იცოცხლე დიდხანს და გისურვებთ ნამდვილ ბედნიერებას!

გურანდა გაბუნია, ოთარ მელვინეთუხუცესი

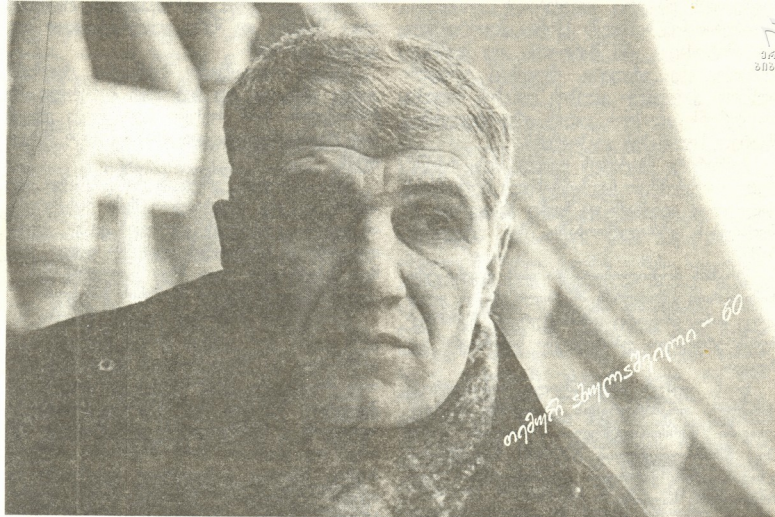
საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის პირველ მოადგილეს ბ-ნ კ. ნინიკაშვილს.

ძვირფასო კოტე!
დაბადების დღეს გილოცავთ, ჩვენო პატივცემულო მეგობარო და კოლეგავ!
სულთია და გულით გისურვებთ ჯანმრთელობას, ბედნიერებას, სამსახურებრივ წარმატებებს.
გილოცავთ იუბილეს.
ყოველთვის მოხარული ვიქნებით თქვენთან მუშაობით.
კეთილი სურვილებით გეხვევით

ვალერი შადრელი

თეატრალური კავშირების საერთაშორისო კონფედერაციის ვიცე-პრეზიდენტი, ა. ჩეხოვის სახ. საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის გენერალური დირექტორი

34 „თეატრი და სპექტაკლი“ № 3-4



პროზაიკოსი, დრამატურგი

ზაალ ბოტკოველი

თემურ აბულაშვილს, ჩინებულ პროზაიკოსსა და დრამატურგს, დაბადებიდან 60 წელი შესრულებია.

არადა, ამ სტრიქონების ავტორს, გუშინდელ დღესავე ახსოვს ახალგაზრდა მწერალთა რესპუბლიკური თათბირ-სემინარი, რომელიც 1974 წელს ჩატარდა თელავში და არაერთ ნიჭიერ შემოქმედს დაულოცა სამწერლო გზა... მათ შორის იყო თემურ აბულაშვილიც, რამდენიმე მშვენიერი, მართალი მოთხრობით რომ დაამახსოვრა თავი ყველას. მერე ეს მოთხრობები დაიბეჭდა ჟურნალ-გაზეთებში, გამოიცა წიგნად და მათი ავტორიც მორჩილად, უხმაუროდ, პასუხისმგებლობის სრული შეგრძნებით შეუყვამ შემოქმედებითი ცხოვრების აღმართს, შეუყვამ, თავისი წილი საჯილდაო ქვით და დღემდე ველის ხარით (ასე რქმევია

ველის, მოუხნავ მხარეს, გუთანში მარცხნივ შემბულ ხარს) ეწევა იმ ჭაპანს, მშობელი ქვეყნისა და ხალხის უანგარო სამსახური რომ ჰქვია.

როდესაც თემურ აბულაშვილზე, მის ლიტერატურულ ნააზრევზე საუბრობენ ხოლმე, უპირველეს ყოვლისა, იმას აღნიშნავენ, რომ მწერლის შემოქმედებას ცხოვრების დრამა ცოდნა, ორიგინალური ხელწერა, ლიტერატურულ პერსონაჟთა სულიერი პორტრეტების სიღრმისეული ჩვენება გამოარჩევს. და ეს სულაც არ გახლავთ შემთხვევითი მოვლენა. იგი ქართულ მწერლობაში სოფლიდან, ქართული სულიერებით, ქართული სალოცავებით ჩაკირული სოფლიდან მოვიდა, იმ მხარიდან, უბატონო ქვეყანას რომ ეძახიან დღემდე. ქართული მიწის, ვაზის სიყვარული, მოვლა-პატრონობა არც

წიგნებიდან და არც ფილმებიდან უსწავლიათ. დაზადებებიდანვე სისხლში ჰქონდა კონდრებული და ამიტომაცაა ასე მართალი, ასე დამაჯერებელი, ასე უტყუარი, როდესაც სოფელს აღწერს, ქართველი გლეხის ოჯახის მადლსა და მირონს, ალაზნის ველის ჟრუანტელისმოგვერულ სილამაზეს გვაზიარებს.

ჭეშმარიტი მხატვრის თვლი აქვს. რქაწითელით თავმობმულ ნაე-საწნახელს ხორცსაცხე ქალწულად აღიქვამს და ჩვენც გვაჯერებს ამ შედარების ერთადერთობაში, მის უტყუარობაში.

ფრაზის მოქნილობითა და ენის ლექსიკური სიმდიდრით გვიხილავს მწერალი და ეს ყოველივე მისი, როგორც დრამატურგის, წარმატებების ერთ-ერთი უპირველესი საწინდარი გახლავთ.

დაიხ, თემურ აბულაშვილი თანამედროვე ქართული დრამატურგიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია XX-XXI საუკუნეების გზაგასაყარის ქართული დრამატურგიის შუქჩრდილებზე საუბარი.

ქართული თეატრმცოდნეობის აღიარებულ მეტრთა მტკიცებით, თემურ აბულაშვილის უაღრესად გამძაფრებული აქვს თეატრალური ხედვა და ძალზე რელიეფურად ძერწავს საკუთარ პერსონაჟებს, ძერწავს მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი მეტყველებითა და ქცევებით. თეატრში კი, მნიშვნელოვანია პერსონაჟი, რომელსაც ძალუძს კარგა ხნით დაგატყვევოს და თავის საუფლოში გამოყოფოს, უფრო მეტიც, თავისი ენით, თავისი ლექსიკით გამეტყველოს...

თემურ აბულაშვილის პიესები „წეროს გუთანი უბა“, „სიცოცხლემისჯილი ტყვე“, „ფრიველებსა საქორწინო ცეკვები“, „სამიარუსიანი ქალაქი“, „თოჯინების სოფელი“, „კონსერვის კოლოფის ცეკვა“, რომლებიც ამ ბოლო სამი ათწლეულის მანძილზე იქმნებოდა, თანამედროვე ქართული დრამატურგიის ორგანული ნაწილია. ისინი წარმატებით დაიდგა ახალციხის, თელავის, ოზურგეთის, ჭიათურის, ცხინვალის სახელმწიფო დრამატული თეატრების სცენაზე და დიდი ხნით დაამახსოვრა თავი მაყურებელს. როგორ და რანაირად ახერხებს ამას დრამატურგი? ურთულესი საქმეა სრულყოფილების მიღწევა. საამისოდ ხომ ათასჯერ მინც უნდა გარდაიცვალო, ფერი იცვალო, თითოეული პერსონაჟის ტყავით გამოიწყო, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ლექსიცაა უნდა აღმოაჩინო ქართულ სიტყვათა საგანძურში, ხა-

სიათი, მკვეთრად განსხვავებული ტიაჟები უნდა შექმნა და მერე გულისკანკალით დაელოდო განაჩენს.

თემურ აბულაშვილი მეტწილად ახერხებს კიდევ ამას და, თუ მეტისმეტ სითამამედ არ ჩამითვლით, მისი პიესები ჯერ კიდევ ელიან დიდ რეჟისორებთან, დიდ მსახიობებთან შეხვედრას.

ნება მიბოძეთ, ერთი პიესის შესახებ გიამბოთ და ასე დავასაბუთო ჩემი მოსაზრება. ამ პიესას „კონსერვის კოლოფის ცეკვა“ ჰქვია. დადგმით კი ცხინვალის თეატრმა დადგა. თუმცა, სპექტაკლს უკვე სხვა სათაური აქვს – „დღესასწაული თეთრი მაიმუნის სამეფოში“.

„კონსერვის კოლოფის ცეკვა“. მსგავსი საგნის ცეკვა, მით უმეტეს, როცა კოლოფი უკვე გახსნილია და შიგთავისისაგან დაცლილი, რითაც მთავრდება, ყველასათვის ცნობილია, გატყველბით, ზუსტად ისე, როგორც გაიჭლოტა აფხაზეთი – საქართველოს უმშვენიერესი კუთხე, თუ გნებავთ, მისი სავიზიტო ბარათი. პიესაც სწორედ გატყველბილ აფხაზეთსა და იქიდან ლტოლვილ ქართველობაზეა, უფრო სწორად, იმაზე, თუ როგორ ეყვრობა დანარჩენი საქართველო, გულზე ხელი დაედოთ და ეთქვათ. არანაკლებ დამცირებულნი და შეგინებულნი, აფხაზეთიდან ლტოლვილ თანამოძმეებს.

„მოქმედება ხდება 1997 წლის გაზაფხულსა და ზაფხულში თბილისის კიდუბანში“. სულ მცირე დაზუსტება – ამ კიდუბანში სანაგვეა მოწყობილი, სადაც ლტოლვილები ცხოვრობენ. ახლა კი ამ პიესის მეორე სათაურიც გავიხსენით და რიტორიკული კითხვაც დავსვათ, რა დღესასწაული შეიძლება იყოს დაქცეულ, შარბენის ტყავით დამცრობილ ქვეყანაში, რომელსაც, ერთი ღმერთმა იცის, კიდევ რა განსაცდელი ელოდება. ამ კითხვაზე პასუხს უკვე ოქროშა გვეცემს, პიესის ერთ-ერთი კოლორიტული პერსონაჟი: „საცა შიმშილია, იქ ზეიმები და დღესასწაულები არ გამოილწება“. ძველი რომი ხომ არ გაგახსენდათ, ძვირფასო მკითხველბო, ნერონისა და კალიგულას რომი, სადაც სანახაობები და მათრახი გარანტირებულად უხვად ჰქონდათ ბომბეული ბატების მიერ გადარჩენილი ქალაქის მკედრით.

თუმცა, თბილისსა და მის კიდუბანს დავუბრუნდეთ. იქ ხომ თავიანთი არსებობის, უბადრუკი არსებობის კრიალობისანი ერთობენ თავს ერთ დროს თავმოყვარე ქართველები, რომლებსაც წუშპეში, სიბინძურეში, ჭაობში ყოფა



თითქმის ნორმალურ მოვლენად მიუჩნევიათ. იგივე ოქროშას ნათქვამია – „ისე მივეჩვიე აქაურობას, თითქოს ზღვაზე კი არა, სანაგვეზე ვიყო დაბადებული და გაზრდილი“ – გვზარავს და ჩვენი ყოფის ამაოებზე მიგვანიშნებს კიდევ ერთხელ.

გული გეწურება და ერთ სიკვდილს ათავებ, როდესაც ეს ოქროშა, ოლესდაც, აღბათ, ერთი თავმომწონე და ღონიერი ოჯახის ღირსეული დიასახლისი, იქნებ, როგორმე, ბაზრიდან არ გამაგდონო, ძალზე „პოპულარულად“ უხსნის პოლიციელს, თუ როგორ უმღერიან რაკვამი აკვანში მწოლარე გოგობს დღეები – „პატარა თავი, დიდი ტაკო!“ და თვალსაჩინოებისთვის ტაკოსაც უჩვენებს წესრიგის დამცველს. თემურ აბულაშვილი, ამ შემთხვევაშიც ზუსტად გვიჩვენებს ჩვენი ზნედაცემულობის დონეს და ის სიცილიც, რომელიც ამ მიზანსცენის თანამდევია, სიმწრის სიცილია, სიცილი, ჟამიანობის დღის გახურებულ ღზინში რომ იცინა ხოლმე.

დაიხ, თემურ აბულაშვილის, დრამატურგის, ძალმოსილებაც ის გახლავთ, რომ მართლაც, დამაჯერებლად მერწავს ამ სანაგვის ბინადართა სახეებს, რომლებსაც ცოტადა უკლიათ, ჭაობის ქართველად გადაიტყნენ და იქედან შეესიონ ვარაქს. თუმცა, ავტორს აქაც არ ღალატობს თანადგომისა თუ თანაღობის გრძნობა და ამ დაცემულ ადამიანებშიც კი ასევე დაცემული ანგელოზების აღმოჩენას ლაბობს. ერთი სცენა ამ პიესაში თავისთავად შემზარავი და ამაღლებულიც ერთდროულად. შანო, 22 წლის ჭბბუსი, უკვე ავარად და ჯიბივად ქცეული, ბებისტოლა ქალს კვირისტინეს მოხუბება, რა სიტყვებით არ ღანძღავს და ბოლოს, როცა გგონია, საცაა ყელში სწვდება დასახრჩობადო, იცით, რას ეუბნება – შე მოწყვნილო თოლიო. ამ სცენის შემხედვარეს ყელში რაღაც ვეება ბუთი გაწევება და გრძნობ, როგორ გახრჩობს საკუთარი უმწეობისა და უსუსურობის განცდა...

ყვირილი შემოესმებათ კიდევინის მკვიდრთ, მტკვარში კაცი იხრჩობაო და ეს ცხოვრებაზე ხელჩაქნეული და გაბოროტებული ხალხი ელვის სისწრაფით გაქანდება მოძმის გადასარჩენად. ხომ მიტოვებულად გრძნობენ თავს, ერისა და ბერისაგან მიტოვებულად, მაგრამ ცალი თვალით მაინც ზეცას გასცქერიან, არსთავამრიგე არ ავიწყლებათ. ნახეთ, როგორ ლოცულობს კვირისტინე: „შენ დაგვიფარე, მამა-მხციერო! შენ გვაგიოთენ მშვიდობის დილა!

რეგევის გონება გაუნათე, გაჭირვებულს შეება მოკვარე, ბოროტი და ავეული ამოძირკვე, ვინაჲსაც ჩვენი ფესვის გახმობა სწადა.“

არ დაგავიწყდეთ, ესენი ყველანი ნაომარი ხალხია, აი, თუნდაც ჯოგო, ნარკომანი ჯოგო, ტამიშთანა დაჭრილი და იქ აქვს დატოვებული სულიც, გულიც და დამსხვრეული ოცნებებიც. „მეც კოლოფი ვარ. აღფეს, ცარიელი, ფეხით ნათრევი, გათოლილი კოლოფი“ – მოთქვამს ჯოგო და წინასწარ ჭკერეტს თავის საკვალალო აღსასრულს, ერთი პაწაწინტელა იმედილა შერჩენია, ქელმას – მისი საყვარელი არსების სხეულში მბორავი შვილი, მაგრამ აქ უკვე ქელმა აცხადებს პროტესტს, რომელსაც არაფრით არ უნდა, რომ მისი შვილი სანაგვეზე დაიბადოს. „მე არა მაქვს სამშობლო“, მოსთქვამს უბედური ქალი. რა მწარეა ამ სიტყვების მოსმენა საკუთარი ქვეყნის დედაქალაქში. მაგრამ ძნელია არ დაეთანხმო ამ ბალღამით სავესე მოსაზრებას. რომელ სამშობლოზეა საუბარი იმ ლტოლვილისთვის, რომელსაც სანაგვეზეც კი არ აჩერებენ, სანაგვის ღირსადაც არ ხდიან, სანაგვეც კი არ ემეტებათ მისთვის.

უსამშობლოდ დარჩენილ ქვეყანაში ცხოვრება კი, მართლაც, წარმოუდგენელია, ამიტომაც პიესის ბოლოს თემურ აბულაშვილი თავის გმირებს რაღაც უცნაურ ფურგონში სვამს და მიჰყავს თუ გაჰყავს ამ ქვეყნიდან. საით, სად? ალბათ, ძნელი ასახსნელი არ უნდა იყოს. მით უმეტეს, საფინანსო სცენამდე ცოტა ხნით ადრე კვირისტინეს ათქმევინებს შემზარავ, ერთგვარად შემაჯამებელ სიტყვას – „გაიფე, შვილო, უბედურების სუდარა გვაქვს შემოხვეული.“

თემურ აბულაშვილი ამ პიესით ჩვენს წინაშე წარსდგა როგორც მემატთანე ჩვენი ყოფისა, ჟამთააღმწერელი და მოზარე იმ ქვეყნისა, ოლესდას საქართველო რომ ერქვა და ვინ იცის, როდის დაიბრუნებს ამ სათაყვანებელ სახელს.

თემურ აბულაშვილის თითქმის ყველა პიესა ასევე მძაფრად, ხელშესახებად გაგრძნობინებთ იმ ურთულეს პრობლემებს, დღევანდელი საქართველოს წინაშე რომ დგას.

ეს კი მხოლოდ ჭეშმარიტი შემოქმედის ხვედრია. ასეთი შემოქმედა თემურ აბულაშვილი და ჩვენ ისღა დაგვრჩენია, რომ გულწრფელად მიულოცოთ საიუბილეო თარიღი ამ შესანიშნავ მწერალსა და მოქალაქეს.

ხსოვნა გულისა მარადიულია

ფართო მაყურებელი, სპექტაკლს, უმეტესად, მსახიობთა ნამუშევრით აფასებს, სპეციფიკაში უფრო ჩახედულები კი პიესაზეც, რეჟისურაზეც, სცენოგრაფიასა და მუსიკალურ გაფორმებაზეც ამახვილებენ ყურადღებას, ანუ ყველა იმ კომპონენტზე, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის სპექტაკლს, რომელიც ყოველდღიურად მაყურებლის თანამონაწილეობით იბადება სცენაზე და მისი დასრულებისთანავე კვდება.

სპექტაკლის ამ დაბადებასა და კვდომას სცენის მიღმა მრავალი და მრავალთა პერმანენტული შრომა უმყარებს საძირკველს, რაც მაყურებლის თვალთგავნ დაძაბულია, რადგან შემოქმედებითი პროცესის გარდა, თეატრი თავისებური წარმოებაცაა, სხვადასხვა სახის საამქროებით, არა მხოლოდ შემოქმედებითი, არამედ ტექნიკური და ადმინისტრაციული პერსონალით. მათ მიზანდასახულ და პარმონიულ მუშაობაზეა დამოკიდებული თეატრის, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის, გამართული და მოწესრიგებული ფუნქციონირება. თეატრის ამგვარი მართვა სათეატრო სპეციფიკის ცოდნასაც და ადამიანებთან ურთიერთობის უნარს საჭიროებს, რაც ერთ ადამიანში არცთუ ხშირად არის შერწყმული.

ბატონი ბაადურ კალანდარიშვილი სწორედ ასეთ მოღვაწეთა რიცხვს მიეკუთვნება. იგი რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე მოღვაწეობდა საქართველოს თეატრებში (სანკულტურის, შაშვიანის სახელობის, ფოთის ვ. გუნიას სახ., თბილისის ს. ახმეტელის სახ. და სხვ.) დირექტორის თუ დირექტორის მოადგილის თანამდებობებზე, იყო თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორიც და ვინ მოთვლის რამდენი წარმატებისა თუ წარუმატებლობის თანამონაწილეა, რამდენმა თაობამ გამოიარა მის ხელში, რამდენი შრომა და სიყვარული ჩააქსოვა თავის საქმეს უპრეტენზიოდ და მოკრძალებულად. მართალია, მაყურებელთა ძველი თუ ახალი თაობისათვის უჩინარია მისი ღვაწლი, მაგრამ ყველა იმ თეატრის მატინაჟში, სადაც კი იგი იღვწოდა, ყველა იმ ადამიანის მეხსიერებაში, რომელთა გვერდითაც შრომობდა, მუდამ თვალსაჩინო იყო მისი წვლილი.

დღეს უკვე მსცოვან ბაადურ კალანდარიშვილს, მიუხედავად ცხოვრებისეული გზის მრავალი სირთულისა, ალბათ, შევებას გვრის იმის განცდა, რომ თავისი შესაძლებლობების მაქსიმუმში უშურველად გასცა. ეს შეგრძნება ალბათ, განსაკუთრებით ძვირფასია თითქმის რვა ათეული წლის გადასახედიან.

„თეატრი და ცხოვრების“ 2007 წ. №2-ში თინა ჭაბუკიანის სტატიის „ახალი ტექნოლოგიები საბავშვო ტელემარშრუტებში“ გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. Телевидение вчера, сегодня, завтра. М., 1987, с. 165-166
2. Моль А. Социодинамика культуры. М., 1979, с. 350-356
3. Брехт Б. “О литературе”. М., 1977. с. 97
4. Телевидение вчера, сегодня, завтра. М., 1984, с. 126-127.

ვანი და იმპულსის მოძვება საყთხის დასმ. ეროვნული მხატვრული ცნობიერების გაგებით - „დაისის“ რომანტიკა წმინდა ეროვნული წარმომავლისა და უმშალოდ უკავშირდება ხალხური ფანტაზიის წყაროებს“. მუსიკისმცოდნე პ. ხუჭუა ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ კაპიტალურ მონოგრაფიაში, „დაისში“ ლირიული სახეობრიობის აშკარა დომინირების გამო, ამ ოპერას, ერთი მხრივ, ჩაიკოვსკის „ევეგნი ონეგინთან“ აკავშირებს, მეორე მხრივ, ვებერის „ფრაიშულტთან“ და პუჩინის „ბოქმესთან“ (2).



გვანცა ღვინჯილია

**რომანტიკული
შენდენსიები
ჯაქაზია
ფალიაშვილის
ოპერაში
„დაისი“**

პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ, რომ მსხვილ კონცეფციურ ჟანრთაგან საქართველოში უწინარესად ოპერა დამკვიდრდა. საგულისხმოა, რომ სწორედ რომანტიზმის ესთეტიკამ დააყენა ოპერის შექმნის იდეა თვით იმ ქვეყნებში, რომელთაც მდიდარი მუსიკალური ტრადიცია გააჩნდათ, თანაც ეს ჟანრი ეროვნული ფსიქოლოგიის და თვით ინტონაციური ხელოვნების პოზიციებიდან, რაც პრაქტიკულად თვითდამკვიდრებისა და ეროვნული ცნობიერების კვლევის ფორმა გახლდათ, გადაიზარდა ახალ ისტორიულ სინამდვილეში. ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ საქართველოში ეროვნული ძირებისადმი ინტერესი თვითდამკვიდრების საშუალებად ჯერ კიდევ რომანტიზმამდე იქცა, ფოლკლორული ძირებისადმი მიმართვა ყოველთვის აღიქმებოდა ეროვნული მეობის შენარჩუნების გარანტიად უცხო ქვეყნების მხრიდან მუდმივი პოლიტიკური და თვით კულტურული ექსპანსიის პირობებში. ოპერამ კი ეროვნული თვითდამკვიდრების გზაზე უდიდესი საზოგადოებრივი ფუნქციაც შეიძინა.

ზოგადად რომანტიკული ტენდენციების, აგრეთვე ქართული ეროვნული ცნობიერების ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებლის - რომანტიკულის გამოვლინების თვალსაზრისით, ქართული კლასიკური პერიოდის საოპერო ხელოვნების შედგენი, ზ. ფალიაშვილის „დაისი“ განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს, რადგან რომანტიკა, გარკვეული ჰიპოსტაზებით, მასში უდავოდ ვლინდება.

შევეხებით რომანტიკული ტენდენციების გამოვლენას ოპერაში, რომელიც იმავდროულად ეროვნული ცნობიერების კონტექსტშიც მოიაზრება.

მუსიკისმცოდნე ლ. დონაძე „დაისს“ რომანტიკულ ოპერად მიიჩნევს და მის რომანტიკულ ბუნებას ნაწარმოების იდეური კონცეფციის დონეზე აღიქვამს, ოპერის სტილურ ბუნებაში გამოვლენილ რომანტიკულ ტენდენციებს კი, ქალაქური ფოლკლორიდან მომდინარე, სასიმღერო-სარომანსო ლირიის ნაკადზე დაყრდნობით ხსნის, რომანტიკულ ნიშნებზე მკვლევარი მაღხაზის და მაროს სახეებთან დაკავშირებითაც მიუთითებს. განსაკუთრებით მნიშვნელო-

პირველ რიგში, ყურადღებას იპყრობს ეროვნული სიუჟეტით დანტერესების ფაქტი, კოლორიტისა და ეროვნული თვითდამკვიდრების ტენდენცია, რაც ფოლკლორული პირველწყაროებისადმი მიმართვითაც გამოიხატება. რომანტიკული ტენდენცია შეიძლება ურმულის ჟანრისადმი მიმართვაშიც დაინახოთ.

შევეხებით ფალიაშვილის ოპერის მოქმედ პირთა ტიპოლოგიის საყთხის, რომელიც მას ევროპული მუსიკალური რომანტიზმის სა-ოპერო ესთეტიკასთანაც აკავშირებს, და აშკარად მოიაზრება ქართული ეროვნული ცნობიერების კონტექსტშიც. ამ მხრივ, „დაისი“



გერმანული რომანტიკული ოპერის ტრადიცი-
 ასთან, კერძოდ, ვებერის „Frischütz“-თან შე-
 იძლება დავაკავშიროთ. ნაღვლიან მაროს მზი-
 არული ნაწი უპირისპირდება, რაც გვაგონებს
 ვებერის გმირებს, აგატას და ანხენს. მეოცნებე
 მალხაზს – უფრო ქმედითი კაზო უპირისპი-
 რდება, რომელიც ასოცირდება, შესაბამისად,
 კასპართან. პერსონაჟების მუსიკალური დახა-
 სიათების მკვეთრი პოლარიზება არ ხდება, რაც
 კონფლიქტის პრობლემას, ზოგადად, კონკრე-
 ტულად კი – პერსონაჟების მეტოქეობას თა-
 ვისებურ ხასიათს ანიჭებს. ამჯერად შეგვხვით
 ქალთა ტიპებს და, უფრო ზოგადად, ქალურ
 საწყისს, რომელიც ფილოსოფიურად განზოგა-
 დოებულ კატეგორიად აღიქმება და ვებერთან
 მოყოლებული, მუსიკალური რომანტიზმის ესთე-
 ტიკაში უდიდეს მნიშვნელობას იძენს. იგი უმთა-
 ვრესად სწორედ ოპერაციების ლირიკულ ხაზს
 აერთიანებს და ლირიკული ინტონაციურობის
 კადიერებას განაპირობებს. ევროპული მუსი-
 კალური რომანტიზმის ეს ტენდენცია უფროდ
 აისახა ოპერაში. ქალური საწყისი, რომელიც
 ლირიკულ ხაზთანაა დაკავშირებული, მაქსისა
 და აგატას მსგავსად, მალხაზსა და მაროს აე-
 რთიანებს. ეს საწყისი ამ პერსონაჟების გრძნო-
 ბებში იდეალურისაკენ, სრულყოფისაკენ, მშვე-
 ნიერებისაკენ სწრაფვას გამოხატავს.

შეგვხვით ბედისწერას და მასთან დაკავში-
 რებული ტრაგიზმის და „ცრემლის ფსიქოლო-
 გიის“ (კ. კაპანელი) პრობლემას, რომელიც
 განსაკუთრებული სიმწვავეით სწორედ რომანტი-
 კული საუკუნის ხელოვნებამ დასვა. „დაისში“
 ბედისწერის თემა კონკრეტულ განსჯელებას
 ბლიტიმოტივის სახით არ იქნება. ეს თავისებური
 „ბედითი დრამა“ თვით პერსონაჟთა მუსიკალურ
 დახასიათებაზე ახდენს გავლენას. ბედისწერის
 გარდაუვალობის შეგრძობებით არის გამსჭვალ-
 ული ლირიკულ-ფსიქოლოგიური საყოფაცხო-
 ვრებო დრამა, რაც ცალკეული გმირების კოკა-
 ლურ პარტიებში ტრაგიკულ ელფერსაც იძენს,
 თუმცა ტრაგიკულობა ოპერის კონცეპტუალურ
 პლანში ნამდვილად არ ვლინდება, „დაისი“
 უფრო ელემენტარ-ნაღვლიანი დრამაა. „დაისში“
 განწირული სიყვარულის იდეა გამოცემული,
 „ცრემლის ფსიქოლოგია“ მასში თანხმდევრუ-
 ლად ვლინდება. ამ თავისებური, საყოფაცხო-
 ვრებო „ბედითი დრამის“ დრამატურგიულ ხა-
 ზში სამივე გმირი ექცევა. სულიერი დრამა ბე-
 დისწერითაა განსაზღვრული, რომელიც მუდამ
 თან დასდევს გმირებს და, როგორც გარეშე
 ძალა, ოპერის მუსიკალურ ინტონაციაშია გა-

წვენილი. ტრაგიკულის გრძნობა კი, ეროვნულ
 ცნობიერების ჭრილში აღქმული „ცრემლის“
 ფსიქოლოგიის“ თემით, სიღრმისეულ ინტო-
 ნაციურ ასახვას იძენს.

შეგვხვით ევროპული მუსიკალური რომანტი-
 ზმის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს – სიმფონი-
 ზმის პრობლემას. A priori უნდა აღინიშნოს,
 რომ სიმფონიზმის მხატვრული მეთოდი ითვა-
 ლისწინებს ყურადღებას გამაზნელებას მუსი-
 კალური აზრის განვითარების შინაგან კონცე-
 ნტრიერებასა და ერთიანობაზე, დინამიკურ პრო-
 ცესუალობაზე, რომელიც, ცხადაა, ისტორიულ
 რომანტიზმამდეც არსებობდა, მაგრამ რომანტი-
 ზმის მსოფლმხედველობრივი სისტემის პირო-
 ბებში მხატვრული მეთოდის რანგშია აღქმული.
 „დაისში“ ყურადღებას თემატურ-ინტონაციური
 კავშირების ლოგიკა იქცევს. საინტერესოა, რო-
 გორ გადაჭრა კომპოზიტორმა „დაისში“ ოპე-
 რის შინაგანი ერთიანობის, დინამიზაციის პრო-
 ბლემა. პირველ რიგში, აღსანიშნავია ის, რომ
 ეს ტენდენცია არ შეიძლება მხოლოდ ევრო-
 პული მუსიკალური რომანტიზმის ტრადიციების
 შემოქმედებითად ათვისების ფაქტს დაეკავში-
 როთ. მას ეროვნული კულტურის წიაღში, და
 საკუთრივ ჩვენს ცნობიერებაში მოექმენება და-
 საყრდენი. ამ მხრივ საგულისხმოა, რომ ცნობი-
 ლმა ქართულმა მუსიკისმცოდნემ ა. წულუკიძემ
 ფალაშიშვილს „დაისის“ უკვერტულის სიმფონი-
 ზში ქართული სამუსიკო ფოლკლორიდან მო-
 მდინარე „ხალხური სიმფონიზმის“ ეროვნული
 ტრადიციის თავისებურ გარდატეხად აღქვა.
 თუკი ა. წულუკიძე ქართული, უმთავრესად გუ-
 რული და ქართულ-კახური სიმღერებიდან მო-
 მდინარე „ხალხური სიმფონიზმის“ ტრადიციის
 შემოქმედებით ათვისებაზე მიუთითებს (9), ჩვენ
 კომპოზიტორის მუსიკის შინაგანი სიმფონიზმის
 გენეტიკურ ძირებს ქართულ პოეტურ ტრადი-
 ციაშიც ვხვდებით, რომელმაც გლეხური სიმღე-
 რების „სიმფონიზმის“ მსგავსად, ვფიქრობთ,
 ქვეცნობიერი ზემოქმედება მოახდინა კომპოზი-
 ტორზე, მით უმეტეს, რომ ერთიანი, გამჭოლი
 განვითარების პრინციპი ქართული პოეტური
 ნიმუშების საფუძველზე დაწერილ მის რომა-
 ნისებშიც გვხვდება. ლირიკულ-საყოფაცხოვრებო
 „დაისში“ მუსიკალური ერთიანობა არა სიმფო-
 ნიზმის მეთოდს, არამედ მრავალმხრივი ინტო-
 ნაციური და თემატური კავშირების პრინციპს
 ემყარება. ამიტომაც არაა შემთხვევითი, რომ
 ლ. დონაძე ტერმინს – „სიმფონიზმი“ მხოლოდ
 ოპერის შესავალთან და ცალკეულ სცენებთან
 დაკავშირებით ხმარობს. უნდა აღინიშნოს კიდევ



ერთი რომანტიკული ტენდენციის გამოვლენასზე ამ ოპერის შესავალში. მხედველობაში ფარული პროგრამულობის პრინციპი, რომელიც „ეროვნულ მუსიკალურ შემოქმედებაში გენეტიკურად მილიანად რომანტიზმის ტრადიციებიდან მომდინარეობს“ (11). „დაისის“ შესავლის ფარული პროგრამულობის აღქმისას მნიშვნელოვან იმპულსებს, ჩვენი აზრით, შეიცავს პ. ხუჭუას, ზ. ფალიაშვილისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში გამოთქმული მოსაზრება: - „აქ ერთმანეთთანაა დაპირისპირებული მარადიული ბუნება დღე-ღამის უცვლელი მიმოქცევით და ადამიანთა წარმატული ემოციები, თავისი ბრძოლებით, ბედნიერებითა და ჭირ-ვარამით, შესავლის ფარული პროგრამულ-სიუჟეტური ხაზი აშკარად მეტყველებს იმაზე, რომ ოპერის ახალგაზრდა გმირთა ცხოვრებისეული არსი ერთბაშად შეწყდა და დაისით „დათავურდა“ (12).

შევეხთო მუსიკალური რომანტიზმის კიდევ ერთ, არანაკლებ მნიშვნელოვან ტენდენციას, რომელიც საგუნდო ფაქტორს უკავშირდება. ევროპული მუსიკალური რომანტიზმის ეპოქის ოპერების საგუნდო-მასობრივი სცენები ძირითადად ფოლკლორულ წყაროებს ემყარება, რაც ეროვნული თვითდამკვიდრების ერთ-ერთი კერძო გამოვლინება გახლავთ. გუნდის ახლებური ინტერპრეტაციების კიდევ ერთი ასპექტი უკავშირდება მის აქტიურ ჩართვას ოპერის დრამატურგიულ ხაზში, რაც ნაწარმოების შინაგან ერთიანობას, სიმფონიურ ბუნებას თავის მხრივ უწყობს ხელს, თუნდაც ინტონაციური კავშირების და სცენების დრამატიზაციის გზით და ამასთან, სულ უფრო ფუნქციონალურ როლს თამაშობს მე-19 საუკუნის ოპერებში. საგუნდო ფაქტორის მნიშვნელობა ვლინდება აგრეთვე ფანტოა სინთეზის და ლირიზაციის ზოგადრამანტიკული ტენდენციის წყალობით. გუნდის ხმოვნებში სასიმღერო ელემენტის გარდატეხამ მას ერთგვარი ლირიკულია შესძინა, რამაც ამ ფანტის იმანენტური თავისებურება - ეპიკური მონუმენტურობა ახალ თვისობრიობაში წარმოაჩინა. სასიმღერო ინტონაციის გარდატეხამ გუნდში, ამ ტიპის გუნდებზე დაყრდნობით, რომანტიზმის ეპოქის კანტილენურ-ორატორიულ ჟანრებში ფანტოა ლირიზაციის პროცესს ბუნებრივად თავის მხრივ შეუწყო ხელი. შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ რომანტიზმის ეპოქაში შეიქმნა ორატორიის კამერულ-ლირიკული, ვოკალური ცილის ნიშნების მქონე კანტატის ტიპი, ასევე რომანსები, ბალადები მძვინვარე გუნდებისათვის. ამ ფანტის ლირიზა-

ციის ტენდენციის უშუალო გამოხატულება გახლავთ ის, რომ კიდევ უფრო გამოიყვეთა გუნდის რეზონანსორული ფუნქცია, რომელიც მან მე-19 საუკუნეში სწორედ სუბიექტური საწყისის გამახვილებასთან დაკავშირებით გააძლიერა და რაც ვლინდებოდა პირადული, ინტიმური პლანის გამსხვილებაში. ფალიაშვილის ოპერის ევროპულ, კერძოდ, ევბერის საოპერო ტრადიციებთან აკავშირებს გუნდების ნაციონალურ სასიმღერო ინტონაციურ საფუძველზე აგება. ამასთან, საგუნდო ხმოვა, რომ თუკი ევროპულ ოპერაში გუნდი ერთხმად ფოლკლორულ წყაროს ეყრდნობა, რაც ბუნებრივად ეთანხმება ლირიზაციის პროცესს, ფალიაშვილის პროცესს, ფალიაშვილის ოპერის გუნდები უმეტესად მრავალხმად საგუნდო სტიქიას ემყარება.

„დაისშიც“ გუნდი დრამატურგიულ ფიგურას ასრულებს და ოპერის მოლიანობის ერთ-ერთი განმპირობებელი კომპონენტია. გარდა იმისა, რომ იგი ხაზს უსვამს ეპოქას, გმირების სიცაღალე ყოფას, ფანტურ-საყოფა-საყოფარებო სიტუაციას, მართლაც ორგანულად არის ჩართული ოპერის ძირითად დრამატურგიულ ხაზში და რიგ შემთხვევებში დრამატურგიის მთავარ მამოძრავებელ ღერძადაც გვევლინება. გუნდის ამგვარ ინტენსიურ მონაწილეობას ოპერის დრამატურგიული ხაზის განვითარების პროცესში მნიშვნელოვანწილად უწყობს ხელს მრავალხმური ინტონაციური კავშირები სოლო და საანსამპლო ნომრებთან.

ახლა შევეხთო ზ. ფალიაშვილის ოპერების იმ სტილურ მახასიათებლებს, რომლებიც მუსიკალური რომანტიზმის ტენდენციად შეიძლება იყოს აღქმული. პირველ რიგში, შევეხთო სტილურ-ინტონაციური წყაროს პრობლემას. „დაისში“ რომანსის სტილისტიკა ლირიკულ-რომანტიკულ ხაზს უკავშირდება და ლირიკული დრამის გმირების დახასიათების ინტონაციურ მხარეს განსაზღვრავს. თავად ოპერის ფანტური ნაირსახეობის ტიპოლოგიის პრობლემა სტიკა „ლირიკულითან“ გვეკავშირებს - (ლირიკულ-დრამატული „დაისი“) „რომანსი ოპერაში მთელ რიგ შემთხვევებში სტილური პლასტის სახით ფუნქციონირებს, განსაზღვრავს რა საოპერო თხზულებების ლირიკულ-რომანტიკულ სახეობრიობას და ინტონაციურ-სფეროს, ზოგჯერ კი უშუალოდ არის გამოყენებული ამა თუ იმ სოლო ნომერში. რომანსი ხშირად გარკვეულ დრამატურგიულ ფუნქციასაც ასრულებს. ზ. ფალიაშვილის ოპერის ლირიკულ-რომანტიკული ხაზი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა სწორედ სარომანსო სტილისტიკაზე

დაერდნობამ, რამაც თვით საოპერო მღერადობაზეც მოახდინა თავისებური ზეგავლენა. „დაისში“ ხსენებული ლირიკული სტილური ნაკადის უპირატესობა სწორედ პირადულ-სუბიექტური საწყისის, მელოდიური გამომსახველობის, მუსიკალური ენის ინდივიდუალისმში გამოიხატა, რაც „ზედმიწვევით პასუხობდა ლირიკულ-რომანტიკულ ოპერის შექმნის ამოცანას“ (14).

რაც შეეხება გლეხკაციური ფოლკლორის პლასტს, ის იმდენად ორგანულად არის ჩართული ზ. ფალიაშვილის ოპერების სტილურ კონტექსტში, რომ სმენითი კრიტერიუმით ზუსტი ციტირების დროსაც არ აღიქმება ფოლკლორულ წყაროდ. „დაისში“ ხატობის დღესასწაულის გადმოცემასთან დაკავშირებით მრავალფეროვნადა წარმოდგენილი ქართული გლეხკაციური ფოლკლორის პლასტი. თავად ზ. ფალიაშვილის აზრით, საქართველოს ყველა კუთხის სიმღერა ერთიანდებოდა ზოგადქართულ ფოლკლორში და ეს ერთიანობა მან სწორედ „დაისში“ გადმოსცა. საგულისხმოა, რომ ქალაქური და გლეხური ფოლკლორული წყაროები პარმონიულად თანარსებობენ და ხშირად ამის გამოა, რომ ლირიკული ეპიზოდი, შესაძლოა, გლეხურ სიმღერას ეერდნობოდეს. ამ თვალსაზრისით, გავიხსენოთ ურმულის სტილისტიკაზე დაყრდნობილი მალხაზის არია „ჩემი ბედის ვარსკვლავი ხარ“.

მუსიკალური რომანტიზმის ტენდენციების და თვით ეროვნული ცნობიერების კონტექსტში შეიძლება იყოს აღქმული ზ. ფალიაშვილის ოპერების სტილისტიკის ერთი მეტად არსებითი მხარე, პოლიფონიური აზროვნება, რაც საშუალებას ვკავდევს „აბეჭადლომ და ეთერის“ და „დაისის“ ევროპულ მუსიკასთან მიმართების საკითხი ამ თვალსაზრისითაც დავაყენოთ. ევროპული რომანტიკოსებისთვის პოლიფონიური ხერხების გამოყენების თავისებურება წინა პოქებითან შედარებით პრინციპული სახელით გამოიჩნეოდა. მათ პოლიფონურ-პარმონიული სტილური საფუძვლის პირობებში სემანტიკური თვალსაზრისით უდიდესი დრამატურგიული და აზრობრივი მნიშვნელობა მიენიჭა.

საგულისხმოა, რომ მუსიკისმცოდნე დ. არუთიანოვი-ჯინჭარაძე პოლიფონიის განსაკუთრებულ აზრობრივ-ემოციურ დრავტიკას ზ. ფალიაშვილის ოპერებში სწორედ მუსიკალური რომანტიზმის საოპერო ტრადიციების შემოქმედებითი ათვისებით ხსნის. ცხადია, პოლიფონიურ სააზროვნო შემოქმედებაში, ერთი მხრივ, ევროპული მეტხრამეტე საუკუნის კლასიკის გამოცდილების გაათავისებთ, მეორე მხრივ,

ზოგადად კათოლიკური საეკლესიო პოლიფონიის ნიმუშების დრმა პროფესიული ცოდნით და მისი შემოქმედებითი განზოგადების უნარით აიხსნება, მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში უნდა მივიღოთ კომპოზიტორის ეროვნული ფსიქოლოგიის თავისებურება, რომელიც უშუალოდ პოვებს გამოხატულებას ქართველი კაცის მრავალზმანიობაზე ავტოულ სმენით წყობაში, ვფიქრობთ, კომპოზიტორის აზროვნებაში არსებობდა გარკვეული მზაობა ბავშვობიდან შესისხლბორცებული ეროვნული ფოლკლორის ტრადიციის სახით, რომელიც ზ. ფალიაშვილის ოპერებში გარდატეხილი აღმოჩნდა დრმა პროფესიული ცოდნის წყალობით. ამრიგად, პოლიფონიური აზროვნების თავისებურებები ფალიაშვილის ოპერებში ეროვნული ცნობიერების კოდიტაც განისაზღვრება და, ამავე დროს, გათვალისწინებულია ევროპული მუსიკალური რომანტიზმის სტილისტიკის, ვფიქრობთ, ძალზე არსებითი მხარეები – თემის ინდივიდუალისზაცია პოლიფონიურ ფაქტურაში, თემის, ფრაზის, მოტივის ტემბრულ-საოკრესტრო და ფაქტურულ-რეგისტრული ვარირება იმიტაციური ტექნიკის გამოყენების დროს, პოლიფონიის როლი დინამიკური პროცესუალობის შექმნაში, პოლიფონიური ხერხების დრამატურგიული როლის გაზრდა.

ამრიგად, ჩვენ ვეცადეთ, „დაისის“ განხილვის საფუძველზე წარმოგვეჩინა ქართული კლასიკური პერიოდის საოპერო შედეგის, ერთი მხრივ, ეროვნულ ცნობიერებასთან, უფრო კონკრეტულად, მის რომანტიკულ ნიშნულებასთან, მეორე მხრივ კი თავად მუსიკალურ რომანტიზმთან მიმართების პრობლემა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ქართული მუსიკის ისტორია, თბ., „განათლება“, 1990, გვ. 213
2. ხუჭუა პ. ზაქარია ფალიაშვილი, თბ., „ხელოვნება“, 1974, გვ. 209
3. წულუკიძე ა. თანამედროვეობის მუსიკა, თბ., „ხელოვნება“, 1966, გვ. 98
4. გოგუა დ. პროგრამულობის პრინციპი ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, თსკ. შრომების კრებული, 1985, გვ. 26.
5. წულუკიძე ა. ქართული სამუსიკო კულტურა, თბ., „ხელოვნება“, 1961, გვ. 207
6. ქართული მუსიკის ისტორია., თბ., „განათლება“, 1990, გვ. 215

RESUME

Opera "Daisi" represents a special interest in view of manifesting romantic tendencies in general, and also of one of the most principal illustration of Georgian national consciousness – romanticism. The fact of concernment with national topic is of major significance as the tendency towards expression of national strengthening. The issue of typology of opera personages is also considered in the context of opera aesthetics of musical romanticism and national consciousness. A problem of feminine rise which is perceived as a philosophically generalized category and which is important for the aesthetics of musical romanticism, unites the lyric line of the opera. One more tendency of musical romanticism is expressed in the opera – underlining of psychological status of the personages with the use of symbols of the nature. The opera describes very specifically a problem of fate and tragedy which was introduced with a special acuteness by the art of the romantic century. While the tragic is not expressed in conceptual line, the mental drama of the personages is defined by the fate. The logics of thematic-intonation ties of the opera is connected both to the fact of creative assimilation of European musical romanticism traditions and to the national consciousness. Superiority of lyric style flow also indicates the romantic tendencies in the opera. A very essential feature of stylistics of Zakaria Paliashvili opera – polyphonic thinking – can be perceived in a context of tendencies of musical romanticism and national consciousness.

რეცენზენტები: გულბათ ტორაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი,
ასოცირებული პროფესორი
დევიდ არუთინოვ-ჯინჭარაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი

თავარ წულუკიძე

ოპერა „დაისის“ დრამატურგიის საკითხისათვის

დრომ კი დადასტურა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერის – „დაისის“ ალექსანდრე წუწუნავასეული დადგმის ეტალონობა. მაგრამ მაინც წუწუნავას როლი „დაისთან“ მიმართებაში შეიძლება კიდევ სათანადოდ არ არის გაცნობიერებული, ვინაიდან მისი დამსახურება არ იფარგლება ამ შემთხვევაში მხოლოდ ოპერის შთამბეჭდავი ინტერპრეტაციით. ვფიქრობთ, ჩვენს მიერ მოძიებული საარქივო მასალა გვაძლევს საფუძველს გამოეთქვათ თვალსაზრისი, რომ წუწუნავას გარკვეული წვლილი მიუძღვის „დაისის“ დრამატურგიულ გააზრებაში. ალექსანდრე წუწუნავა, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე „დაისის“, რგითი მეორე რეჟისორული ინტერპრეტაციის ავტორი გახლდათ (პირველი ეკუთვნოდა დიდ კოტე მარჯანიშვილს). მისი სპექტაკლის სიახლე პირველ რიგში იმაში მდგომარეობდა, რომ აქ წარმოდგენილი იქნა ოპერის განახლებული ვარიანტი. ასე რომ, თვით ნაწარმოებმა მისი პირველი დადგმის შემდეგ საგრძნობი ცვლილება განიცადა.

რას წარმოადგენდა „დაისის“ განახლებული ვარიანტი და რამდენად უკავშირდება ოპერის დრამატურგიის, ანუ როგორც ჩვენ ვუწოდებთ „საკომპოზიტორო რეჟისურის“, საბოლოო გააზრება წუწუნავას სახელს? სტატიაში „ოპერა „დაისის“ რეჟისორული ინტერპრეტაციის შესახებ“¹ ჩვენ ვეყრდნობით რა ანტონ წულუკიძის ფორმულირებას², აღვინსნათ, რომ „რეჟისორმა ძირითადი ლირიკულ-

პოეტური ხაზის გვერდით აამოქმედა ჟანრულ ფოფთი და გმირულ-ეპიკური პლანი.“³ მარტო „დაისის“ „პირველი, მარჯანიშვილისეული დადგმა აგებული იყო ინტიმური-ლირიკულ საწყისზე. გმირულ-პატრიოტული ხაზი აქ შედარებით მოკრძალებულად გამოიყურებოდა. რაც შეეხება ჟანრულ საწყისს, – იგი „დაისის“ „საკომპოზიტორო რეჟისურის ერთ-ერთ წარმმართველ ძალად არც მიაზრებოდა., ვინაიდან კომპოზიტორმა შემდგომში გაზარდა ეს პლასტი. ამგვარად, წუწუნავას სპექტაკლი წარმოადგენდა „დაისის“ ახალი რედაქციის საფუძველზე ოპერის „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ სრულყოფილ ხორცშესხმას. სწორედ უწინარესად ამით განსხვავდებოდა იგი „დაისის“ წინამორბედი დადგმისაგან. გარკვეულ შემთხვევაში მსგავსი პრინციპული განსხვავება აღინიშნებოდა წუწუნავას სპექტაკლსა და „დაისის“ მომდევნო სცენურ ხორცშესხმას შორის- გუგლისხმობთ „დაისის“ ვ. ტაბლიაშვილისეულ დადგმას. „დაისის“ წუწუნავასეული ინტერპრეტაციის განხილვისას ძალზე საყურადღებოდ მივთვნიეთ თვით რეჟისორისეული ერთი საარქივო ჩანაწერი; „ აქ გამოყენებულია გლეხური ფოლკლორული მასალა, ქალაქური ისტორიული თბილისური ფოლკლორი. ყოველივე ამან მოგვცა საშუალება მოქმედება წარმოგვედგინა სახალხო სპექტაკლის სახით – დელარჭნილი მიზანსცენების გარეშე. ამით ჩვენ თავი დაგვალწიეთ ოპერული ბას.“³ ამგვარად, რეჟისორს „დაისში“ ფოლკლორულ საფუძველზე აგებულმა სცენებმა მისცა საფუძველი ოპერა სახალხო წარმოდგენად გააზრებისა. თუმცა, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ „დაისის“ ლიტერატურული წყაროს მიხედვით, მთელი ოპერას მოქმედება სახალხო დღესასწაულის ხატობის ფარგლებში მიმდინარეობს. ასე რომ, აქედანაც უნდა წამოსულიყო იმპულსი ოპერის სახალხო წარმოდგენად გააზრებისა. მაგრამ როგორც ზემოთ მოვიყვანილ ჩანაწერი ადასტურებს, ეს იდეა რეჟისორს, პირველ რიგში, თვით ოპერის ჟანრულ - სტილურმა გააზრებამ მისცა. ამ შემთხვევაში არანაკლებ საყურადღებოა „დაისის“ დრამატურგიის ერთი დამახასიათებელი თვისება: ხალხური საცეკვაო საწყისის წარმმართველი როლი მოქმედებათა განვითარებაში. ის, რომ „საცეკვაო საწყისის დიდი როლი შეიგრძნობა არა მარტო ქორეოგრაფიულ სცენებში, არამედ სხვა ეპიზოდებშიც“. ვფიქრობთ, სწორედ ამ ფაქტორის გადამწყვეტი როლი უნდა შეესრულებინა წუწუნავას როგორც რეჟისორული ინტერპრეტაციის, აგრეთვე თვით ოპერის დრამატურგიის, მისი

„თეატრი და სპექტაკლი“ № 3-4
44



„საკომპოზიტორო რეჟისორს“ გააზრებამი. საყურადღებოა, რომ ისევე საარქივო ჩანაწერი გვაუწყებს, რეჟისორს ოპერის სახალხო წარმოდგენად წარმოსახვისათვის თავადაც მიუზდა ინციტატივის გამოჩენა; „ოპერის პირველადი ფორმის საპირისპიროდ დადგმის პროცესში ჩემს მიერ დამატებული იყო ცეკვები მეორე აქტში, ფალაშვილის მიერ დაწერილი. მათ შორის არის ცეკვა ხეყსურული.“ 5 აქედან ირყევია, რომ წუწუნავა თავად ჩართავს ოპერის მეორე აქტში ცეკვებს. რაც შეეხება ამ ცნობის დამატებებებს, საყესებით დასაშვებად მივაჩნია ეს ფაქტი, კინაიდან საყოველთაოდ ცნობილია, რომ წუწუნავა აქტიურად იყო ჩართული ქართული კლასიკური ოპერების სრულყოფის პროცესში. ამის დამადასტურებელი არაერთი მაგალითი არსებობს. ამ მხრივ საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს მისი მონაწილეობა ფალიშვილის პირველი ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ რედაქტირების პროცესში, მისი ავტორობა ამ ოპერის მეორე აქტის ტექსტის დიდი ნაწილისა. ამის შემდეგ მით უმეტეს არ არის გასაკვირი წუწუნავას მიერ ინციტატივის გამოჩენა „დაისის“ დრამატურგიის გააზრებამი. ოპერაში ხალხური ცეკვების ჩართვით, ცხადია, იზრდება ფოლკლორული და ჟანრული საწყისის ხვედრით წონა, „რეჟისორი კიდევ სარგებლობს ამით და ცდილობს ხალხური სანახაობის დასრულებული ფორმა წარმოადგინოს.. შედეგად ხდება ერთი მხრივ, ამ საწყისის გათანაბრება ლირიკულთან და გმირულთან და მეორე მხრივ კი, რაც ძალზე მნიშვნელოვნად გვესახება, გამოიყვეთება ის ნიშან – თვისებები, რომლებიც ოპერას უძველეს ქართულ სახალხო წარმოდგენასთან აახლოებენ.“ როგორ უნდა განემარტოთ სიტყვები: „ყოველივე ამან მოგვცა საშუალება მოქმედება წარმოგვედგინა სახალხო სპექტაკლის სახით...“ „ზემოთქმულს შემდეგნაირად აუხსნიდით; რეჟისორი ზრდის რა ოპერაში ხალხური სცენების როლს, ქართული უძველესი თეატრალური ფენომენის წამოწევისას, სწორედ ფოლკლორულ წიაღში ცდილობს გააზაროს ლირიკულ-ინტიმური და გმირულ – პატრიოტული მოტივების გათამაშება. ოპერაში არსებულმა ფოლკორულმა მასალამ რეჟისორს საშუალება მისცა „სახალხო სპექტაკლში“ გაეაზრებინა ერთი მხრივ, მსახიობის ელემენტები, მეორე მხრივ კი – საფერხულო სანახაობის ნიშნები. ძველი ქართული სანახაობის, როგორც მას უწოდებენ – სახიობის ნიშან-თვისებების აღქმის საფუძველს იძლევა პირველ მოქმედებაში ტიტოსა და ცანგალას გაშაირების სცენა.

ამგვარად, აქ არის მოცემული შაირობა – სახიობის ერთ-ერთი ჟანრი. აქ წარმოგვიდგება სწორედ ხალხში გავრცელებული შაირობის სახეობა – „გამიღავი, ამხანაგთა სათრეველი“⁶ და სალალო-სახუშარი. ნიშანდობლივია, რომ ტიტოსა და ცანგალას გაშაირების სცენის ინტონაციური საფუძველი არის ხალხური მესტიურილი-ანუ ოფესტრში ისმის სტივისის იმიტაცია, პარმონიული ფერადობა ხალხურ აკორდიკზე – კვარტკვინტაკორდზეა დაფუძნებული. ამგვარად, სახიობის საწყისი აქ პირველ რიგში ინტონაციურად არის განსახიერებული. სწორედ ეს აძლევს რეჟისორს ერთ-ერთ საფუძველს გამოკვეთის, უფრო მასშტაბურად გაიზაროს სახიობის ნიშნების არსებობა და თითქმის მთელი სპექტაკლი სახალხო წარმოდგენად წარმოსახოს. ოპერის სახალხო წარმოდგენად გააზრების საფუძველს რეჟისორის აგრეთვე აძლევს, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საფერხულო სანახაობის ელემენტები. ძალზე მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება პირველი აქტის გურულ საფერხულო ცეკვას. სწორედ ფერხულის წიაღში ხდება ოპერის სამიჯნურო ხაზის ერთგვარი კვანძის შეკვრა. გველისხმობთ ფერხულის შუა ნაწილს – პატარა რეჩიტატიულ ეპიზოდს – სანოს მიერ შეყვარებულების – მაროსა და მალხაზის წრეში შეყვანას. ასე რომ, სწორედ ეს ფაქტი აძლევს ცანგალას მუქარის საბაბს, რის აღსრულებასაც შედეგად მოჰყვება ოპერის ტრაგიკული დასასრული. აქედან გამომდინარე, ოპერაში დიდი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს აღნიშნულ ეპიზოდს, ამით კიდევ იზრდება საფერხულო-სანახაობრივი სცენის დრამატურგიული მნიშვნელობა. ჩვენთვის ამ შემთხვევაში არანაკლებ ნიშანდობლივია, რომ აღნიშნული ფერხულის საშინაწილიანი სცენა გადადის ცეკვა „ქართულში“, „ქართული“ აგრეთვე ძველი საფერხულო ჟანრის ნიმუშია. დ. ჯანელიძის სიტყვებით იგი „პანტომიმური შესრულების სამიჯნურო პიემა“⁷, ეს ცეკვა მგზნებარე მინია, ქებათა-ქებაა ხალხის სილამაზის, მისი კეთილშობილი სულის, მისი მისწრაფებისა, ეს არის პლასტიკური მეტყველების ენაზე თქმული ქალ-ვაჟიანი, სიმღერა სიყვარულის ძლევაში სიღამაზე⁸. მართალია, ოპერაში „ქართული“ სრულდება ტრადიციული გაგრძელების – ცეკვა „დავლურის“ გარეშე. აქ პირდაპირ თავებუდამხევი „ქართული“ გათამაშდება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი მაინც ატარებს „დავლურის“ ამაღლებულ ემოციურ ველსაც. რაც შეეხება ოპერაში „ქართულის“ საწყისის ფეგურირებას და ამაზე კომპოზიტორის რეაგირებას: წუწუნავას



ყურადღებას არ გამოპარვია სულ თავიდან - პირველი მოქმედების პირველი სურათის მართვით და ნანოს ღუგუტის საორიენტო თანხლებების „ქართულის“ რიტმზე აგებას. ქართულის რიტმი შეიძლება ითქვას, რომ სადღესასწაულო განწყობას ამკვიდრებს. როდესაც რეჟისორი თავიდანვე ნანოს პლასტიკურ ხაზს „ქართულის“ რიტმს უსადაგებს, ამით შეიძლება ითქვას ეს რიტმული ნახაზი მოქმედ პირთა ექსპონირებაში იღებს მონაწილეობას. პრაქტიკულად ეს ასე ვლინდება: თუკი ნანო გამოსვლისთანავე - პირველი ტაქტებიდან საცეკვაო განწყობას ამჟღავნებს, მე-13 ტაქტზე („იქნება“) უკვე თავს ვედარ იყავებს და ცეკვას იწყებს. მნიშვნელოვანია, რომ სწორედ ამ ფონზე „ქართულის“ რიტმის ფონზე“ იწყება ნანოსა და მაროს ურთიერთობა და ეს ხაზგასმულია რეჟისორის მიერ..

სამართლიანია დ. ჯანელიძის კატეგორიული ტონი: „მოცეკვავე არ უნდა გამოვიდეს სცენაზე „ქართულის“ შესასრულებლად, თუ მან არ იცის ამ ცეკვის შინაარსი, თუ არ იცის რატომ ხდება, რომ ჯერ ქალი და შემდეგ ვაჟი საცეკვაო წრიდან გაიდან და მერე ისევ თავის ტოლს უბრუნდებიან.“⁹ ცხადია, ზ. ფლანაშვილს ეცოდინებოდა ცეკვა „ქართულის“ შინაარსი. იგი შემთხვევით არ მიმართავდა ეროვნული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ამ უბადლო ნიმუშს. „ქართული“ გადმოსცემს ქალ-ვაჟის იმ ძლიერ ურთიერთტოლევას და ამის მისაღწევად არსებულ წინააღმდეგობებს, რასაც პოტენციურად მიიქცავს მაროსა და მალხაზს შორის არსებული გრძნობა. ცხადია, „ქართული“ არ წარმოადგენს ოპერის ორი მთავარი მოქმედი პირის ურთიერთობის ილუსტრირებას, მაგრამ ეს სანახაობა უახლოვდება მათ ვნებებსა და განცდებს. ეპკვარბუშა ამ ცეკვის შინაარსი ეცოდინებოდა ალ. წუწუნავასაც. მეტარე სპექტაკლის ქორეოგრაფი იყო დავით ჯავრიშვილი. ცეკვა „ქართულის“ ხატოვანი აღწერილობის და მისი სიუჟეტურობის მომცველი არაერთი სტატიაა ჩვენამდე მოღწეული, რომლის ავტორიც სწორედ დ. ჯავრიშვილი იყო. ამით იმის თქმა გვიწინდა, რომ სპექტაკლში გააზრებული და გაცნობიერებული იქნებოდა „ქართულის“, ისევე როგორც ოპერაში ჩართული ეროვნული ფოლკლორის სხვა ნიმუშთა შინაარსობრივი მხარე. ისინი არამცთუ არ მიიჩნეოდნენ შემთხვევით ნომრებად, რომელთაც დიეტისმენტის ფუნქცია ჰქონდათ დაეისრებული, არამედ მოიპოვებოდნენ გადმოცემის ფორმებად იმ იდეებისა და მოტივებისა, რაც ჩადებული იყო ოპერის საერთო კონცეფციაში. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სასჯებით მკა-

ფიოდ წარმოჩნდება წუწუნავას ინიციატივის ლოგიკურობა - მის მიერ მეორე მოქმედებაში ხევესურთა საბრძოლო ცეკვა - ფარეგობისა და ცეცხლოვანი მითოლოგიის ჩართვა. ე.ი. თუკი პირველი მოქმედების ცეკვები მოვეთხრობდა მალხაზისა და მაროს შორის არსებულ ენებათა-ღელვის, ნანოს მიერ მათი შეკავშირების მცდელობის შესახებ, მეორე აქტში წუწუნავა კვლავ ცეკვის საშალებით ოპერაში გატარებული გამო-რულ-პატრიოტული ხაზის გადმოცემას შეეცადა. ვიმოვრებთ, რომ ნაწარმოების მთავარი იდეების ფოლკლორული ნომრებით გამოსახვა ადასტურებს ოპერაში უძველესი ქართული თეატრალური სანახაობების - საფერხულო თეატრისა და სახიბობის კონტურების არსებობას. წუწუნავას დამსახურება კი იმაში მდგომარეობს, რომ მან აღიქვა და გაიცნობიერა ოპერაში უძველეს ეროვნულ წარმოდგენასთან მიახლოების ფაქტი. თავისი ინიციატივით მეტი ლოგიკური გამართლება, კომპოზიციური სისრულე მიაჩნია ხალხური წარმოდგენების ტრადიციული ფორმების გამოყენების მცდელობას. შედეგად - ლირიკულ-ინტიმური დრამიდან სახალხო წარმოდგენაში გადაზრდილი ოპერაში ეროვნული მუხტიც გაძლიერდა და მთლიანად ნაწარმოებმა მეტი მასშტაბურობა შეიძინა. „დაისის“ დრამატურგიულმა მეტამორფოზამ შეიძლება ერთგვარი ასოციაცია გამოიწვიოს მუსიკის ისტორიიდან დღე-ღამე მასშტაბურ მოვლენასთან - მ. მუსორგსკის ოპერა „ბორის გოდუნოვის“ შექმნის პროცესთან. „ბორის გოდუნოვი“ - პირველი რედაქციის მიხედვით - ფსიქოლოგიური დრამა - მისი საბოლოოდ სახალხო მუსიკალურ დრამაში გადაიზარდა. ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეგვიძლია დაეასკენათ, რომ წუწუნავამ საკმაო მხატვრული დამაჯერებლობით სცენური ხორცშესხმა მოახდინა მისივე სიტყვებისა აღნიშნული საარტივო ჩანაწერიდან; ეგლოლისმობით მის მიერ ოპერის სახალხო სპექტაკლად წარმოსახვას. ამდენად, შეიძლება ითქვას, წუწუნავამ გარკვეული როლი შეასრულა ოპერის „საკომპოზიტორი რეჟისურის“ გააზრებაში და ამგვარი მიდგომის ტრადიციად დამკვიდრებამი. უნდა აღინიშნოს, რომ ოპერა „დაისის“ სახალხო წარმოდგენად მოაზრებით და უძველეს სანახაობასთან მიახლოებით კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს მოვლენასთან გვაქვს საქმე. ვიზიარებთ ვ. დონაძის დებულებას, რომლის მიხედვითაც ზ. ფლანაშვილმა შექმნა ეროვნული მუსიკალური ენა, საკითხს ვაყენებთ შემდეგი კუთხით: როგორც ზაქარია ფლანაშვილმა ქართული ფოლკლორული საფუძვლისა და დასავლეთ

ვერობული საკომპოზიტორო ხელოვნების სინთეზით შეიმუშავა ზოგადქართული პროფესიული მუსიკალური ენა, ასევე ალექსანდრე წუნუნაძემაც სწორედ ფალიაშვილის ოპერა „დაისში“ უძველესი ეროვნული თეატრალური სანახაობის წარმოსახვითა და ვეროპული და რუსული საოპერო თეატრების გამოცდილების სინთეზით შექმნა ეროვნული ქართული საოპერო რეჟისურის ნიმუში. ეს ფაქტიც ერთი მნიშვნელობით სცილდება მხოლოდ ერთი სპექტაკლის ფარგლებს. ამით იქმნება ეროვნული სა-

ოპერო რეჟისორული ხელოვნების ერთგვარი საფუძველი. ეს არის ერთ-ერთი საწყისი, როდესაც საოპერო რეჟისურის ტრადიციისა, რაც შეეხება წუნუნაძეს როლს „დაისის“ ინტერპრეტაციის ტრადიციის დამკვიდრებაში, იგი არ განისაზღვრება ერთმნიშვნელოვნად: წუნუნაძესთან არის დაკავშირებული არა მხოლოდ ოპერის სცენური ხორცშესხმის ტრადიცია, არამედ ასევე „დაისის“ საოპერო დრამატურგიის, მისი „საკომპოზიტორო რეჟისურის“ საბოლოო გააზრება.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. თ. ნულუკიძე — ოპერა „დაისის“ რეჟისორული ინტერპრეტაციების შესახებ {თბ. 2006, გვ. 176}
2. ა. ნულუკიძე „დაისის“ ახალი დადგმის გამო — „თანამედროვეობის მუსიკა“ — თბ. 1966 გვ. 229
3. თეატრის, მუსიკის, კინემატოგრაფიისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმი ფ. 1, საქმე 121, 6809, 4
4. ლ. დონაძე „ქართული მუსიკის ისტორია“, თბ. 1990, გვ. 216
5. თეატრის, მუსიკის, კინემატოგრაფიისა და ქორეოგრაფიის მუზეუმი, ფ. 1. საქმე 121, 6809, 4
6. დ. ჯანელიძე „ქართული თეატრის ისტორია“, ნ. 1, თბ. 1983 გვ. 127 7. იქვე-გვ. 129 8. იქვე — გვ. 133
9. იქვე — გვ. 134

РЕЗЮМЕ

К вопросу драматургии оперы "Даиси" З. Палиашвили

Спектакль Ал. Цуцунава «Даиси» признан эталонным образом постановки этой оперы. В статье обострено внимание на роли режиссера Цуцунава в драматургическом осмыслении этой оперы.

Александр Цуцунава являлся вторым интерпретатором оперы «Даиси» на сцене Тбилисского Театра оперы и балета (первым был Коте Марджанишвили). Новизна спектакля первым делом заключалась в том, что был представлен обновленный вариант оперы. В новой редакции композитор расширил второй акт, в начале которого внес большую сцену торжества. В результате этого расширилась пространство массового действия, а также контраст между лирико-драматическими и героическими началами. Исходя из этого, драматургия «Даиси», фактически, была осмыслена заного.

Весьма значительно запись режиссера, найденная нами в его архиве. Становится очевидным, что режиссер сам являлся инициатором расширения второго акта, с другой стороны, тут подчеркивается, что режиссер осмысливает оперу как народное представление. Реализацию этого режиссер достигает на основе фольклорного материала. Тут использованы контуры древнейших грузинских театральных зрелищ — с одной стороны «Сахиоба», с другой — «Перхули». Тем самым подчеркивается, что на них возложена функция выражения главных идей и мотивов оперы, но не дивертисментная роль.

Таким образом, роль Цуцунава в упрочнении традиции интерпретации «Даиси» не определяется однозначно: с ней связана не только традиция сценического воплощения оперы, а также окончательное осмысление оперной драматургии, ее «композиторской режиссуры».

რეცენზენტები: მერაბ გეგია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
თამარ ჩხეიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

სტუდენტური საოპერო სპექტაკლების წარმატება

თბილისის

3. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის
საოპერო სტუდიის ღაბრასაძის 55 წელი

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის საოპერო სტუდიაში აღიზარდა არაერთი გამოჩენილი ქართველი საოპერო მომღერალი.

ჩემი თაობის მსმენელს და მუსიკოსს კარგად ახსოვს საოპერო სტუდიის გახსნა, – 1952 წელი, დაუუწყარი ზეიმი – ზ. ფალიაშვილის სპექტაკლი „აბესალომ და ეთერი“ რეჟისორ არჩილ ჩხა-



რტიშვილის დადგმითა და გრიგოლ კილაძის დირიჟორობით. ულამაზესი ხმებით, გარეგნობითა და შესრულებით ბრწყინავდნენ კონსერვატორიის დიპლომანტები: ზურაბ ანჯაფარიძე, თინათინ ტაკიძე, ნათელა ტულუში, ნოდარ ჯაფარიძე, შოთა კენაძე, თენგიზ მუშუდიანი, ირაკლი შუშანია და სხვ.

შემდგომ სტუდიას სათავეში ჩაუდგა რეჟისორი – პროფესორი გივი განჩილაძე, რომელიც დღემდე მეტად ნაყოფიერად და თავდადებულად მოღვაწეობს საოპერო სტუდიაში. მისი რეჟისურით გვახსოვს: ზ. ფალიაშვილის „დაისი“, „აბესალომ და ეთერი“, პ. ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“ და „იოლანტა“; – როსინის „სევილიელი დალაქი“; დონიცეტის „სიფვარულის ნექტარი“; რახმანინოვის „აღეკო“; ბუკაის „წითელ ლეულა“, გუნოს „ფაუსტი“ და სხვა ოპერები.

ბატონი გივი განსაკუთრებული სითბოთი იხსენებს ტრიუმფალურ გასტროლებს ლენინგრადსა და მოსკოვში დიპლომანტ პაატა ბურჭულაძის მონაწილეობით. მეფისტოველის როლის შემსრულებელს, ულამაზეს ბანს უწინასწარმეტყველებს დიდი მომავალი მსოფლიო ვოკალურ ხელოვნებაში. ბატონი გივი მრავალი წლის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა ქუთაისში საოპერო თეატრს.

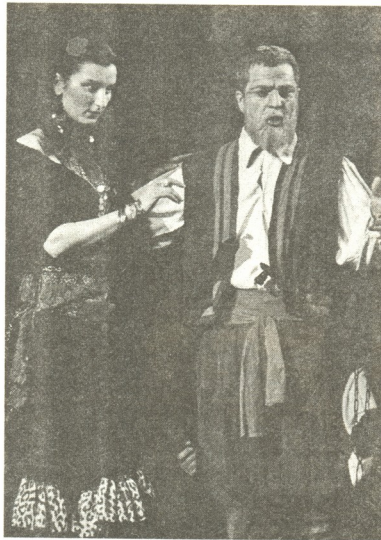
მისი აღზრდილები არიან გამოჩენილი მომღერლები: მაია თომაძე, ალექო ზომერიცი, ლადო ათაწულაძე.

2007 წლის გაზაფხულის სეზონი საოპერო სტუდიისთვის მეტად დატვირთული აღმოჩნდა კომიკური თუ დრამატული სპექტაკლებით, მაგრამ ამ განსხვავებულ დადგმებს აერთიანებდა ერთი მიზანი – „ქმედითობა“ და სტუდენტთა პროფესიული ზრდა, რასაც მიაღწევს დამდგმელმა რეჟისორებმა და დირიჟორებმა.

ყოველ სპექტაკლში სრულიად ახლებური, ნოვატორული ხერხებით გამოვლინდა მომღერალი – სტუდენტების როგორც ვოკალური, ასევე სამსახიობო ნიჭი და პლასტიკაც, ამიტომაც გამიხნდა სურვილი მეთხველს რამდენიმე შტრახით გავაცნო, ჩემი აზრით, მეტად საინტერესო ახალგაზრდა საოპერო რეჟისორები.

მაია განჩილაძე, შ. რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუსიკალური კათედრის პედაგოგი – რეჟისორი.

განათლება მიიღო რეჟისურაში პროფ. დიმიტრი (დოდო) ალექსიძის სახელოსნოში. შემდგომ



სწავლა განაგრძო ლენინგრადში გ. ტოვსტონოგოვის და ი. კაცმანის სახელოსნოებში. საფურცელთა დღეობა ის, რომ მაია განქილაძემ მთელი სწავლის ცოდნა გამოიყენა საოპერო რეჟისურაში.

ღელა - გამოჩენილი ქართველი მომღერალი, ულამაზესი გარეგნობის მსახიობი ნუცა მიქელაძე. მამა - ოპერის რეჟისორი გივი განქილაძე.

ბაეშეობიდან ფალიბდებოდა მომავალი რეჟისორის გემოვნება, მაიას დადგმით გვახსოვს გ. დონიცეტის ოპერა „ღონ პასკუალე“, რომელიც დიდი წარმატებით დაიდგა ჯერ საოპერო სტუდიაში, შემდეგ ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერის და ბალეტის თეატრში. საყოველთაოდ ცნობილია, მუსიკალური ფანრებიდან ყველაზე ურთულესია საოპერო ფანრი და მით უმეტეს, კომიკური ოპერა. მაია კვლავ მიმართავს კომიკურ ფანრს ოპერაში, სიმსუბუქით აღიქმება მისი დადგმული XVIII ს-ის ჯოვანი ბატისტა პერგოლენის ინტერმედია „მოახლე ქალბატონი“, ვოლფგანგ ამადეი მოცარტის ორი „მცირე“ ოპერა - „ბასტიენი და ბასტიენა“ და „ჯადოსნური ფლეიტა“, რასაკვირველია, მეტად ფილოსოფიური ზღაპრის დადგმა რთულია. ამიტომ ახალგაზრდა რეჟისორი სხვა კუთხით უდგება ოპერის დადგმას. მოცარტისადმი დიდი სიყვარული, სიფაქიზე, გამოვლინდა მომღერლების მიზანსცენებში, პლასტიკაში, დეკორაციებში, ლეკორაციებში, კოსტუმებში. პაეროვან, ვიტციოდი, „მინიატურულ“ ოპერებში რეჟისორმა წარმოაჩინა მეტად საინტერესო მომღერალ-მსახიობები. იმპროვიზაციის მეთოდი უდავოდ ეხმარება სტუდენტს უფრო ადვილად „გაითავისოს“ როლი და ამით თავისუფლად გამოავლინოს ვოკალური და სამსახიობო მონაცემები. მეტად საინტერესოდ „მერკუს“ კომიკური საოპერო სპექტაკლი სულ სამმა მონაწილემ: გ. მანშიშვილმა ე.წ. „ქალბატონის“, ზ. ხელაიამ - უბერტოს და ა. თოდუამ - ვესპონეს როლებში.

სტუდენტებმა შეივარძნეს ძველი იტალიური მუსიკის სტლი და მსუბუქი პლასტიკური თვალსაზრისით საინტერესო სპექტაკლი შექმნეს. ასევე შესანიშნავი შთაბეჭდილება დატოვა მოცარტის მცირე ოპერამ - „ბასტიენი და ბასტიენა.“ მთავარი როლის შემსრულებლებმა სრულიად განსხვავებული მანერით, განსხვავებული პლასტიკით უჩვენეს ერთი და იგივე სახე: ბასტიენა - შესანიშნავი, ნიჭიერი მ. კუბლაშვილი პირველად გამოვიდა სცენაზე და არ შეუშინდა დებიუტს - მისი ხმა თავისუფლად ფერდა. ბასტიენის შემსრულებლებიც განსხვავდებოდნენ მეტად მოქნილი პლასტიკით და ხმებით - წმინდა ღირთეული ტენორის მქონე ნიჭიერი ი. მურჯაყელი და სრულიად საწინააღმდეგო, ასევე კომიკური პერსონაჟი დ. გოვლამაშვილი, რომელმაც თავისი უფრო „მსუფვე“ ტენორით შესანიშნავი ვოკალური ბგერის კულტურა, ფრაზირება გამოავლინა. ორივე ოპერას დირიჟორობდა თამაზ ჯაფარიძე. მოცარტის „ჯადოსნურ ფლეიტა“-ში, რომლის დირიჟორი გახლდათ გიორგი (გოგი) ჭიჭინაძე, გამოვლინდა საინტერესო მომღერლის - ნ. ქემერტელიძის ვოკალური და სამსახიობო ნიჭი. მან შესძლო ვოკალურად მეტად რთული პარტიის ტექნიკურად გამართულად, მსუბუქად, „მოცარტისეულად“ შესრულება. ამ პარტიით რეჟისორმა მაია განქილაძემ გამოავლინა ვოკალისტი სტუდენტის სამსახიობო ნიჭი.

ამავე სპექტაკლებში იყო შენარჩუნებული „ქმედითობა“ სპექტაკლის ტემპორიტმში და ამით მაქსიმალურად გამოვლენილა შემსრულებელთა ნიჭიერება. საოპერო დარგში ნაყოფიერად მიღვანეობს ასევე ახალგაზრდა რეჟისორი ზაზა ადლაძე. მან წარმატებით გაიარა საოპერო რეჟისურა შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში პროფესორ გიგა ლორთქიფანიძის სახელოსნოში. კარგად გვახსოვს დ. ჩიმაროზას კომიკური ოპერა „ფარული ქორწინება“ მისი დადგმით, როგორც საოპერო სტუდიაში, ასევე ზ.

„თეატრი და სპექტაკლი“ № 3-4

ფალაშვილის სახ. ოპერის თეატრში.

2007 წლის საზაფხულო სეზონში ზამა აღლამე მსმენელის წინაშე წარსდგა სრულიად განსხვავებული ოპერით – ჰ. ჩაიკოვსკის „ევეგენი ონეგინი“-თ. რეჟისორის კარგი გემოვნება რეპერტუარშიც ვლინდება.

ცნობილია, გენიალურმა კომპოზიტორმა ეს ოპერა დიპლომანტი სტუდენტებისთვის დაწერა, ხოლო კ. სტანისლავსკი ამ ოპერით იწყებს თავის საოპერო მოღვაწეობას დიდი თეატრის სტუდიაში. „სტანისლავსკი ცდილობდა ამ ოპერაში მხოლოდ მუსიკა ყოფილიყო მამოძრავებელი ძალა.“¹ ვფიქრობთ, ამით მაქსიმალურად გამოავლინა ყოველი შემსრულებლის მუსიკალური და ვოკალური მოწყვეტები. ზ. აღლამემ დადგმაში ისეთ ხერხს მიიღო, რომელიც გამოავლენდა მეტად ძლიერ, ლამაზ ხმებს. განსაკუთრებით გამოყოფილი ღუნსკის და ონეგინის პარტიების შემსრულებლებს, მძებს – უშანგი და გოჩა აბულაძეებს. არაჩვეულებრივად ერწყმოდა ერთმანეთს მძების ლამაზი ტემბრის ტენორი და თბილი ზავერდოვანი ძლიერი ბარიტონი, მათი ბგერის კულტურა, რუსული ენის კარგი ფონეტიკური არტიკულაცია, მუსიკალობა, ზომიერი ემოცია. რაც შეეხება დადგმას, ვფიქრობ, რეჟისორი ძიების პროცესშია, სპექტაკლი უდავოდ „ქმედითა“, არ არის არც ერთი ე.წ. „გაციებული“ სცენა, როგორც იტყოდა დიდი პედაგოგი – რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი. მიუხედავად ექსპერიმენტისა – „შეჩერებული“ ხერხისა, რომელიც გამოიყენა რეჟისორმა. უნებლიედ მახსენდება – „ოპერის საფუძვლში აუცილებელი პირობითობა ჩადებული და რაც უფრო ბუნდოვანია და არარეალური ხდება რეალობა მუსიკის შემოქმედებით, მისი ზეგავლენით, მით უფრო წარმოიქმნება რაღაც მესამე, რომელსაც შემოქმედების უნარი გაანია“ – ბერტოლდ ბრეხტი.

ვფიქრობ, ეს „მესამე“ არის სწორედ „ქმედითობა“.

საოპერო სპექტაკლს დირიჟორობდა ვ. აბაშიძის სახ. სახელმწიფო თეატრის შესანიშნავი დირიჟორი ავთანდილ მამაცაშვილი.

ბოლო სპექტაკლში, რომელიც საოპერო სტუდიაში მოვისმინეთ, იყო რახმანინოვის „ალეკო“, რომლის პირველი წარმოდგენა შედგა მოსკოვში დიდი თეატრის სცენაზე 1893 წელს.

ჩვენ ვგახსოვს ბატონი გივის აღზინდელი, უფრო ტრადიციული დადგმები, მაგრამ ამ სპექტაკლმა გავგაოცა „კლასიკური“ დადგმით – დავაწლობილი რეჟისორის მეტად თამამი, იმპროვიზაციის ხერხით მიღებული, ვიტყვოდი, გათანამედროვეებული ალექს და ზემფირას პარტიები – როლები. უფრო მეტად გაიხსნან მსახიობურად და ვოკალურად ზემფირას პარტიის შემსრულებლები, როგორც თ. შატბერაშვილი, ასევე ნ. მილაშვილი. მილაშვილმა, ვფიქრობ, სწორად გამოიყენა პლასტიკა, კარგი გარეგნობა, რითაც უფრო გაამძაფრა ბოშა ქალის დაუდევარი ბუნება. მისი ხმა ჟღერდა სრულყოფილად, ემოციურად. ასევე კარგი შთაბეჭდილება დატოვა თ. შატბერაშვილმა. თუცა, მისი ბოშა ქალი ზემფირა განსხვავდებოდა ხასიათით – იყო შედარებით შემწყნარებელი. კარგი შთაბეჭდილება დატოვა, ასევე, ალექს როლის შემსრულებელმა გ. ჩახვაძემ. იგი იყო მართალი სცენაზე. მსმენელის მოწონება დაიმსახურა ასევე მოხუცი ბოშას როლის შემსრულებელმა ზ. რობაქიძემ და ახალგაზრდა ბოშას როლის შემსრულებელმა გ. ალექსანდრიამ.

არ შემძლია არ აღენიშნო, ნიჭიერი დამდგმელი დირიჟორის მალხაზ კობახიძის როლი საოპერო სპექტაკლის წარმატებაში. ცნობილია მისი მოღვაწეობა ვ. აბაშიძის სახ. სახელმწიფო



1 К. Станиславский. Реформатор оперного искусства, Москва "???" 1986 стр. 5



მუსიკალურ თეატრში. იგი დაუღალავად და დიდი მოთმინებით მუშაობს საოპერო სტუდიის სტუდენტებთან ყოველ ფრაზაზე, ნიუანსებზე. მან განსაკუთრებით გამოავლინა დირიჟორობის ცოდნა და ემოცია გენიალური უვერტიურის შესრულებისას.

მომღერალი – მსახიობის ფორმირების პროცესში დიდი როლი ენიჭება დირიჟორს და ორკესტრს, თითოეულ ორგესტრანტს, რომელიც ეხმარება ახალგაზრდა მომღერალს პარტიის შექმნაში. ახალგაზრდა ნიჭიერ რეჟისორებთან მაქვს მცირე შენიშვნა, რომელიც ეხება არასწორ ქართულ მეტყველებას დიალოგებსა და მონოლოგებში.

სასცენო მეტყველების კულტურა მოითხოვს ბგერის სწორ ინტონაციას, არტიკულაციას, ფონეტიკური სპეციფიკის გათვალისწინებას და არა იმ ყოფით, ზოგჯერ კუთხური, ან რუსული ინტონაციებით „გამდიდრებულ“ ქართულს, რომლითაც მეტყველებენ სტუდენტ-ოპერისტები საოპერო სპექტაკლში. სასურველია, გაეისხენოთ სასცენო მეტყველების ბრწყინვალე პედაგოგის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, პროფესორ ბაბულია ნიკოლაიშვილის სიტყვები: „ამჟამად მსახიობის აღზრდისათვის საჭირო გახდა სწავლების კომპლექსური მეთოდის გამოყენება. – ოსტატობისა და სასცენო მეტყველების. რათა სიტყვა, სტანისლავსკისებურად რომ ეთქვამთ, „ქმედით“ გახდეს სცენაზე.“¹

უკალურ ხელოვნებაშიც მთავარია „ქმედით“ სიმღერა, რომელიც იბადება „ქმედით“ სიტყვიდან.

Резюме

В рецензируемой статье – успех студенческих оперных спектаклей, прослеживается путь развития учебного процесса в опорной студии. В Тбилисской Консерватории, на основе деятельности своих предшественников режиссеров – педагогов, – Грузинского государственного Театрального Института им. Ш. Руставели – профессоров Димитрия Алексидзе и Гиви Лордкипанидзе выявлен процесс нового мышления и новых поисков молодых оперных режиссеров Маии Гачечиладзе и Зази Агладзе со студентами - вокалистами.

В работе в основном задачей режиссеров во главе с проф. Гиви Гачечиладзе является создание действенных оперных спектаклей и формирование певца-актера новой формации в стенах оперной студии, которой огромное значение предавали известный критик Б. Асафьев, К. Станиславский и многие деятели вокального искусства.

რეცენზენტები: მარინე მიქაუტაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
გულიკო მამულაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

¹ ბ. ნიკოლაიშვილი, ქართული სასცენო მეტყველება, განათლება, თბილისი 1979 გვ. 5

პანდორას ყუთის ფსაქრზე

ჩვენში ამბობენ, იმედით ცოცხლობსო ადამიანი. იგივე მორაქობი აზრი რუსულად ყაიდაზე განსხვავებულად გამოითქვით, – იმედი უკანასკნელი კვდებაო, ამბობენ. საწო-გადოდ, იმედი უშეტესწილად მინც პოზიტიური განცდის, სიცოცხლის იმ დამამკვიდრებელი და მოყვარე საწყისის გამომხატველად აღიქმება, რომლის დანაკარგიც ადამი-ანს მისთვის პირქუში რეალობის პირისპირ უწუგემოდ სტოვებს.

ამავდროულად, იმედის მასაზრდოებელი შთაგონების წყაროს ყოველთვის ახლა და ამჟამად არსებულის მიღმი-სმიერი სფერო წარმოადგენს. იმედით ადამიანი სწორედ მომავალს შეპყრება. იმედით მცხოვრები ადამიანიც, გა-

რკვეული თვალსაზრისით, სწორედ ახლა და ამჟამად სიცოცხლის მოძრავ სტიქიასთან საკუთარი ძალისხმევის გამოვლენით თანაზიარებას, გულმოწყალე მომავლის ზურგის ქარის მოლოდინს ანაცვალებს.

სწორედ მოლოდინის ინერტულობაში ადამიანის გამახვევებელ ძილისპირულად ჩავევსმის იმე-დის გოეთესუელი ალეგორიის გამომხატველი სიტყვები: „ხვალ ცხოვრება თავისთავად ზღაპრად გვექცევა“. (1) ყოველივეს თავისთავად მომგვარებლად მიხნული, თვითმოქმედი წესრიგისა თუ პირუკუ, ყოვლისმომცველად აღქმული ქაოსის წინაშე, ყოველგვარი ძალისხმევის გამოვლენის ამაოების, ზედმეტობის იდეა (ჩუხოვის პიესების მართლაც იმედით მცხოვრებ ე.წ. ზედმეტ ადა-მიანთა ცხოვრებისეული კრედოს გამომხატველი ლეიტმოტივი) იმედის ალეგორიის თავისებურ სავიზიტო ბარათად იქცევა. საგულისხმოა, რომ ფაუსტის გამაფრთხილებელი ვინიერება ადა-მიანის ყველაზე უკეთურ მტრებად იმედსა და მის განუყრელ თანამგზავრად წარმოიჩინო შიშს მიიხნევს.

გონიერება:

ქვეყნის ორი დიდი მტერი

არის შიში და იმედი.

მორიდდეთ, ამ ორ მტარავალს –

ახლოს ნუდარ გაიკარებთ (2)

თუკი „ფაუსტი“ იმედი და შიში, ჰადესისეულ აღქაჯთა წვეილის იერ-სახეს იძენენ, არყო-ფნის უსასრულო სიცარიელეში შთანთქმულ აბსურდის დრამის გმირთა განუყრელ თანამგზავრად, ამკერად მოლოდინთან დაწვეილებული იმედი გვეკვლინება.

იმედის მაცდუნებელი ორსახოვნება, მისი პირმშვენიერი ფასადისა და შინაგანი სიდრმისეული არსის კონტრასტული შეუსაბამობა, პანდორას შესახებ ანტიკურ მითშიც ვლინდება.

როგორც ცნობილია, ზევსმა პანდორა პრომეთესთან მეგობრობისთვის დასასჯელად მოუვლინა კაცობრიობას. მომაჯადოებელი სილამაზის, გრაციოზული, ტკბილხმიან-სურნელოვანი, თვალწარ-მტაცავი სამოსითა და სამკაულით დამშვენებული პანდორა, ძველ ბერძნულად ყოველად შემკულის აღმნიშვნელი საკუთარი სახელისევე ხორცშესხმად იქცა. თავის მხრივ, გარეგნული ბრწყინვალე-ბით შხესავით მანათობელი, მაგრამ ბუნებით მრუდე და ყალბ ქალიშვილის სახელმა მართალია ყოველად შემკული, მაგრამ უბედურების მომტანი ძღვენის გამომხატველი მნიშვნელობა შეიძინა.

მისი მეუღლის, პრომეთეს ძმის – ეპითემეს გაფრთხილების მიუხედავად, ცნობისმოყვარე პან-დორამ მაინც გახსნა ადამიანური მანკიერებებით, სნულელებითა და უბედობებით აღსავსე ყუთი და ქვეწიერიებს ათასგვარი ჭირ-ვარამი მოუვლინა – გათავისუფლება მხოლოდ ფსკერზე მყოფმა იმედმა ვერ შეძლო, რადგან პანდორამ ყუთის დახურვა მოასწრო.

საგულისხმოა, რომ ანტიკურ მითში იმედი სწორედ უკეთურებებით აღსავსე ყუთის კუთვნილე-ბად მოიაზრება. საგულისხმოა ისიც, რომ მრავალი, არაღიფურენციერებული სახით წარმოიჩინო სიაყეთა შორის. კონკრეტულ იერ-სახეს მხოლოდ იმედი იძენს. მხოლოდ იმედი იქცევა პანდორას ყუთის შემადგენელ „ანონიმურ“ უბედობათა მასიდან გამორჩეულ, თავის კონკრეტულობაში შე-ცნობად „პროტაგონისტად“. ამავდროულად, დღის სინათლეზე გამოსულ, შეუნიღბავი პირდაპი-რობით ამქვეყნად მოვლენილ უკეთურებათაგან განსხვავებით, მხოლოდ იმედი დარჩა წყვედადით მოცული. უხილავად დანაღმული საფრთხის მსგავსად შეუცნობადი. ტკბილხმიან-მამაქებელი, მა-



გრამ ამავდროულად, ნეტარ ინერტულობის მომგვრელი იმედი მიმზიდველ, მაგრამ მაცდურ ნუკე-
შისმცემლად, ყოვლად შემკულ, მაგრამ სამშო ძღვენად დარჩა. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა
ათასგვარი ჭირ-ვარამით აღსავსე ყუთის გასასხნელად მოვლენილ პანდორასა და ყუთის „უსახს-
ბინადართავან თავისი ინდივიდუალური „იერ-სახითაც“ და ხვედრითაც გამორჩეული იმედის მა-
ცდური არსის ურთიერთამრეკლავი მსგავსება. ყოვლად შემკული, ტიბილხმან-მაამებელი, მაგრამ
უბედურების მომჩანი პანდორა „ორსახოვანი“ იმედის თავისებური პერსონიფიცირებულ არქეტი-
პად, თავისებურად ამრეკლავ ორეულად აღიქმება.

განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ ზევსმა პანდორა სწორედ პრომეთესთან, სწორედ თეი-
თრეადაზაისისკენ, მუდმივი ზრდისა და განვითარებისკენ მსწრაფი ადამიანის ტიტანიზმის გა-
ნსახიერებად ქცეულ გმირთან დაპირისპირების შედეგად მოუვლინა ქვეყნიერებას. არსებითად,
ადამიანისვე შემოქმედებითი საწყისის, ბუნების, აქტივობის გამომხატველი პრომეთესეული სუ-
ლისკვეთების დასათრავუნად, იმედლიანი მოლოდინით მოგვირღ სულიერ სიზანტეში მიმამინებლად
მოუვლინა კაცობრიობას.

ამდენად, იმედთან გამოთხოვება შესაძლოა არა მხოლოდ სიცოცხლის უარყოფელი სასო-
წარკვეთის, არამედ სწორედ სიცოცხლის „უიმედოდ“ მიღების მოშიში მიმართების დაძლევის
მაწვევლადაც იქცეს. – თუნდაც სასურველ, მაგრამ წარსულის მსგავსად, ყოველთვის უძრავ
მომაველში გახვევებისკენ სწრაფვის დამძლევი სულიერი მოწიფულობის გამომხატველად.

საკუთარ თავში იმედით მცხოვრებთან გამოთხოვებაც შესაძლოა რეალობასთან პირისპირ,
მომაველში „გამქცევი“ ნუკემის გარეშე შეხვედრის, – ხანუკემოსა და სასურველთან წილნაყარი
ილუზიის საფარს მიღმა არსებულის შეცნობის შესაძლებლობად ვაქციოთ.

ამდენად, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი „უიმედობა“ ყოველთვის მხოლოდ აწმყოში სიცო-
ცხლის მოძრავ სტიქიასთან საკუთარი „ყოფნისეული“ მდგომარეობით, საკუთარი შინაგან-პირო-
ვნული რესურსების რეალიზებადი მდგომარეობით თანაზიარების შესაძლებლობადაც მოიაზრება.

საგულისხმოა, რომ იმედის უკომპრომისო მამხილებელი ალბერ კამუ, მუდამ სახეალოდ
ძალისხმევის გამოვლენის გადამდებ, მომაველის მოიმედე სულიერ სიზანტეს, საკუთარი შესა-
ძლებლობების მთელი სისავსით აწმყოში ცხოვრების შინაგან აქტივობას უპირისპირებს, იმედის
დაბნეულ ინერტულ მზერას კი უიმედო „ნათელმხილველობას“.

შექსიარის „მაკეტში“ სწორედ ახლა და ამჟამად არსებობის მთელი სისავსით აღქმა-განცდის
შესაძლებლობის (არსებითად, საკუთარი შინაგან-პიროვნული არსის თეითრეალიზებადი შესა-
ძლებლობის) შთათქმელ ფანტომად, სწორედ იმედლიან ფაცი-ფუცში მომაველისკენ სწრაფმაველი
მზერა გვევლინება, – მუდამ არარსებულში, გუშინდელსა თუ ხვალისდელში გამქცევი სულიერი
უშეცრება იქცევა.

„ასე მარადფამს, სულ მერე და მერე,

ხვალე ხვალეს მისდევს

(დელანში: tomorrow and tomorrow and tomorrow)

და წერილ ნაბიჯით დღე დღის უკან მიიზღაზნება,
ვიდრე ჟამთ ბრუნვა უკანასკნელ საათს დაპკრავდეს
გუშინდელთა დღეთ უგუნურებს გზა გაუნათეს,
მიწად გარდამქცევ სიკვდილამდე“ (3)

არსებულიდან არარსებულში, წარსულთან დაწვილებულ მომაველში გამქცევი იმედის მა-
რადიულ მძევლებად გვევლინებიან კინომახიობთა თეატრში გიორგი მარგველაშვილის მიერ
დადგმული „აღუბლის ბაღის“, – იმ სპექტაკლ-პარადიემის გმირებიც, რომლის ფინალში სწო-
რედ პანდორასა და იმედის ურთიერთამრეკლავი იდენტურობის მოტივი წარმოიჩინდება. როდესაც
რანეესკაია თავისი დაკარგული მამულის ამჯერად უკვე სამუდამოდ მისატოვებლად მიეშურება,
ავანსცენიდან სცენის სიღრმეში შუაგულში გადანაცვლებულ მასიურ სკივრთან მიახლოებისას,
თითქოს ერთ ადგილას შეზრდილი ხვედება, შემდეგ გასატანად გამზადებულ სკივრს გახსნის და
განვლილისა და გარდასულის თანამდევ ძველმანებს თანშიმდევრულად ამოყრის. დაცარიელებულ
სკივრში კი თითქოს ბრმა, სომამაბულური შუეპოვრობით თვადავე ჩაწევა და ზედ თავსახურსაც
დაიძობოს. ძველმანებისგან დაცლილი სკივრის ფსკერზე, სწორედ უწვევტ მოძრობა-განვითა-
რებაში გამოვლენილი სიცოცხლის სტიქიისგან, ზრდისა და ფერიცვალების შესაძლებლობის
მომცველი „ყოფნისეული“ რეალობისგან, წარსულის მსგავსად, ყოველთვის უძრავ მომაველში

„ოკეანე და ცხვენება“ № 3-4
53

გამქვევი გმირი რჩება სამუდამოდ მიძინებული, ნეტარ ინერტულობაში გახევებული. დასწავრე-
ვად განწირული სახლიდან რანევსკაია სწორედ იმ სკივრით გააქვთ, რომლის ფსკერზეც ^{გაქვნიან}
თარი ნებიოვე აღმოჩნდება მისივე გამსხნელი „პანდორა“ – მუდამ მიზანს აცდენილი ისარეოთ,
ყოველთვის სწორედ ახლა და ამჟამად არსებულს „აცდენილი“, მუდამ წარსულსა და მომავალს
შორის მოუსაფარი მგზავრი.

გაგრძელება იქნება

გამოყენებული ლიტერატურა:

იოჰან გოეთე „ფაუსტი“, თბილისი, 1987, გვ. 321.

იქვე.

უილიამ შექსპირი, ტრაგედიები ტ. III, თბილ. 1987 წ. გვ. 222

Н. Кун. “Легенды и мифы древней Греции.

Альбер Камю. Бунтующий человек, М., 1990.

Резюме

Статья «На дне ящика Пандоры» в определённом смысле касается вариаций по мотивам древне греческого мифа о Пандоре. Как известно, когда Прометей похитил для смертных огонь, научил их искусствам и ремеслам и дал им знания. Жизнь на земле стала счастливее. Зевс, разгневанный поступком Прометея, жестоко наказал его, а людям послал на землю зло. По велению Зевса, Гефест сделал из земли необычайно красивую девушку, обладающую неотразимой прелестью, однако лживую и изворотливую. Гермес вложил ей в уста полные лести речи. Назвали боги её Пандорой, так как от всех она получила дары. Пандоре суждено было открыть большой сосуд(ящик) и выпустить на свободу те бедствия, которые были в нем заключены. Только Надежда по желанию Зевса, осталась на дне сосуда.

В статье миф о Пандоре представлен как миф о даре, чреватых бедами. Подобно обладающей нежным голосом, златокудрой, благоухающей, сияющей как солнце, но лживой Пандоре-главная «героиня» принадлежностей сосуда Надежда является сладкоголосым, убаюкавающим и усыпляющим даром.

В основном Надежда воспринимается как жизнеутверждающее, позитивное чувство, утрата которого оставляет человека без всякого утешения, лицом к лицу, порою с жестокой действительностью.

Одноко Надежда всегда увлекает человека за пределы настоящего, того что происходит именно здесь и сейчас. С надеждой человек смотрит в будущее – часто спасаясь бегством в надежду лучшей жизни, за счёт потери бодрствующего состояния духа.

Прощание с надеждой может означать не только упадок духа, но и готовность жить в полную силу именно в настоящем, готовность принять жизнь без обнадёживающих иллюзий. «Безнадёжность» может выражать и нежелание бежать от реальности в более желанную, но несуществующую иллюзорную действительность

Прощание с живущим в самом себе, с надеждой, может означать и готовность встречи с реальностью,-такой, как она есть, без прикрас и застилающих действительность иллюзий.”Безнадёжность “ может быть жизнеутверждающей и воплощающей внутреннее интенсивное состояние вечного становления человека.

В статье архетипный образ надежды выявляется на примере разных художественных произведений,- будь то “Фауст” Гёте, “Макбет” Шекспира или “Вишнёвый сад“, поставленный режисёром Георгием Маргвелашвили.

რეცენზენტები: პაოლა ურუშაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
მაია კიკნაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

ზე-ზეამოსანის პრობლემა რობერტ სტურუას შემოქმედებაში

(„კაცია ადამიანი?!“ და „დარისპანის გასაჭირი“
რუსთაველის თეატრში)

რობერტ სტურუასათვის შემოქმედების ყველა ეტაპზე ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემა იმ ზე-ზეამოსანის გათვალსაზრისითაა იყო, რომელიც ყოველ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, ეროვნული კლასიკის ნიმუში იქნება ის თუ უცხოური, გააჩნია. მისთვის ნარსულში პ. კაკაბაძისა და ბ. ბრეხტის, ბრეხტის თეატრისა და ქართული თეატრის მხატვრული სინთეზის საკითხი იყო გადასაჭრელი. „ბრეხტის გაუცხოებას ჩვენ უფრო ფართო შინაარსით ვიღებთ. ვცდილობთ, სინამდვილის მოვლენები იმ კუთხით ვაჩვენოთ, როცა ქრესტომათიული ჭეშმარიტებანი მაყურებლისათვის სრულიად ახალი აღმოჩნდება. ამით მივიპყრობთ ხოლმე ყურადღებას და ადამიანები იწყებენ ამ მოვლენებზე ფიქრს, განსჯას და თვითვე აკეთებენ დასკვნებს. (1) თანამედროვეობის დღევანდელი ასპექტში ჩვენება კი, რომელსაც ადრე „ვარიაციები თანამედროვე თემაზე“ მიუძღვნა, მისმა ბოლო ასპექტალებმა დაისახეს მიზნად. ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“ და დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე სრულიად ორიგინალურად აულერდა..

საქართველოში ყველას კარგად მოეხსენება, ვინ იყვნენ ლუარსაბ თათქარიძეები და ვის გადასწვდა თავისი კალმით ერის მამა. კაცია, ადამიანი?! — იკითხა მან ხალხზე, რომელთაც არც მოსვლით დააჩინეს თავიანთი კვალი ქვეყანას და არც მათი ნასვლა გახდა საზოგადოებისათვის შესამჩნევი და დასანანი. და მაინც, ლუარსაბს კაცი არ მოუკლავს, ბოროტება არ ჩაუდენია. თუმც, როგორც მწერალი გვმოდევრავს, საზოგადოებრივი პასიურობა ყველა ეპოქაში ბოროტების ტოლფასია, რადგანაც ის ამ უკანასკნელის დამკვიდრებას ხელს არ უშლის — დუმილი ხომ თანხმობის ნიშნადაა მიჩნეული და არა უარყოფის. ცხოვრობდა ლუარსაბი თავისი გაგებით ბედნიერად, ოღონდაც უშვილიდროდ გადაეგო — ასეთი განაჩენი გამოუტანა მას ილიამ. „ყოველ დილას შენს თავს ჰკითხე, აბა, მე დღეს ვის რა ვარგეო“ — სრულიად გაუგებარი დევიზი იყო ამ გამირისათვის. წერილმანი შური, ჭორიკნობა, უეცრობა, უმეცრება — ამ ეპითეტებს ირგებდა ლუარსაბ-დარეჯანის შეხმატკობილებული წყვილი ამ ნაწარმოებში, რომელიც გულში მოხვდათ მის თანამედროვეებს. „მოყვარე პირში უძრახე, მტერს — პირს უკანო“ — ამბობდა ილია და ამჟამადაც მართალი იყო.

უხარი ლოლაშვილის ლუარსაბი — ბედით კმაყოფილი, ცოლის მოყვარული, გურმანი და ყველასთვის უგნებელი ადამიანი, ილიასეული გამირისაგან მხოლოდ აზროვნებით განსხვავდება — ის ყველა საზოგადოებრივი და პოლიტიკური მოვლენის კურსშია, რაც მის ქვეყანაში ხდება. მარტო ის ეპიზოდურად რად ღირს ასპექტაკლში, ილია მოკლეს ამ მხეცებმაო, რომ დარბის გამწარებული და მოთქვამს, მაგრამ რას აკეთებს ამ სიმწრის უფრო აქტიურად გამოსავლენად? ორიოდ ნუთის შემდეგ, სადილად დღეს რა გვაქვსო, კითხულობს. დასკვნა ერთია, რაშიც რეჟისორს ვუერთდებით — რად მინდა აზროვნება, თუკი ის ჩემი ოთახის კარებს ვარეთ არ გაცხდება და აზრი, რომელიც საჯაროდ მაინც არ ითქმება (თუ არ განხორციელდება).

უხარი ლოლაშვილი ცდილობს ყოველ თავის საჯარო გამოსვლაში ლუარსაბს ინტელექტუალური გამირი უნოდოს, მაგრამ ეს ეპითეტი მის თანამედროვე ლუარსაბსაც კი



არ შეეფერება. არ არის საკმარისი, მხოლოდ ხედავდე და თუნდაც ანალიზებდე, დღეს რა ხდება. ამას აქტიური მოქმედებაც უნდა მიაღვეწო, რისთვისაც დღევანდელი ლუარსაბებიც კი არ არიან მზად. ისინი დროს ატარებენ, ქვეყანაში დატრიალებულ უბედურებებს მხოლოდ აღნიშნავენ და არ ებრძვიან.

რობერტ სტურუას ამ წარმოდგენაში ლუარსაბა და მის მზეთუნახავ მეუღლე დარეჯანს (მსახ. თ. დოლიძე) ხიზანი რუსი ჰყავთ, რომელსაც სამადლოდ იხაზავენ. ლუარსაბის სახლ-კარის გაყიდვისას ყველაზე აქტიურ სიტყვას სწორედ ეს ახალი პერსონაჟი ამბობს და არ აძლევს პატრონს საშუალებას, განკარგოს თავისი ქონება. სპექტაკლი ისე მთავრდება, რომ შეკუმშული გული არ ფაროვანდება — ის შინაგანი ნაღველი, რაც მის გმირებს აწევთ გულზე, რაღაც უფრო დიდ, საზოგადო ნაღველად იქცევა იმ შეგრძნებით, რომ უშვილძირო ქართველი ცოლ-ქმრის ქონება, ალბათ, რუსი ხიზნის ხელში გადავა — ამ ვერსიასაც ჰქონდა და აქვს კიდევ არსებობის უფლება. ამაში აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ტერიტორიების მკვიდრნიც დაგვემონიხიან.

ამ წარმოდგენამ, რომელიც ქართველმა თეატრმცოდნეებმა საფუძვლიანად განიხილეს, მრავალი პრობლემა წამოჭრა. მთავარი კი იყო ის, რომ ქვეყნის ქონების მნიშვნელოვანი ნილი იმ საზოგადოებრივად პასიურ ადამიანებს უპყრიათ ხელთ, რომელთაც არ უნდათ ხალხისათვის მისი მოხმარება და საზოგადო საქმის წინ წაწევა. და თუ ისინი არ მიუპატრონებიან ქვეყანას, ლუარსაბებივით სასახლეებში ჩაიკეტებიან და იქიდან უყურებენ მის დაქვევას, მას სხვა პატრონებიც გამოუჩნდებიან. ამ სათქმელმა სპექტაკლში მრავალი ეპიზოდითა და გამოგონილი პერსონაჟის არსებობითაც გაიჟღერა.

რა სათქმელი დაისახა მიზნად “დარისპანის გასაჭირმა”? კვლავ დღევანდელი პირობებით ჩვენება — XIX საუკუნის საქართველოს პრობლემის დღევანდელი ვარიაცია მცირეოდენი ცვლილებით — იმერელი აზნაურების გაღატაკებული ყოფისაგან განსხვავებით, დღევანდელი დარისპანები შესანიშნავად არიან ჩაცმულ-დახურულნი და ენაც უწინდებურად უჭრიან. “გაჭირვება გვადგია, სადაცაა ნელში გავწყდებითო” — რამდენჯერმე იმეორებს ამ ფრაზას ზაზა პაპუაშვილის მომიღმარი გმირი და მოზრდილ ღიაზე კმაყოფილებით იტყუალებს ხელს. სპექტაკლის დასასრულს კი მართას პატივცემული სტუმრები საკუთარი “ჰონდითი” მიჰყავს სახლში — სცენაზე ნამდვილი მანქანა მოჩანს კულისებიდან, რომელიც მხოლოდ ამ ეპიზოდში იქნება გამოყენებული.

ეს არ არის კლდიაშვილის თეატრი — თამაშდება დღევანდელი ყოფა მწერლის პიესის სიუჟეტზე და მას სტურუას თეატრის მსახიობები განასახიერებენ. “კლდიაშვილი? ჰმ!” კლდიაშვილი სად მოვა იმ პრობლემებთან, რაც დღევანდელმთას აწუხებს! მისი პრობლემა დარჩა, გაიზარდა, გადაიშალა სიმსივნესავით ჩვენული ორმაგი სტანდარტებისა და მხატვრული კონტრასტების ეპოქაში. აქ ვერ გაიგებ, ვინ არის მდიდარი და ვინ — ღარიბი. პელაგია საბელაშვილს ეკლესიის განძი უპყრია ხელთ და მართას ქრთამად თავაზობს, დარისპანი ქონებით ტრაბახობს, რომელიც მართას სასაცილოდ არ ყოფნის, თუმც ეს, როგორც წარმოდგენაშიც ვხედავთ, დარისპანის სიღარიბეს სულაც არ ნიშნავს. სად დაიკარგა იმერელი აზნაურის ზრდილობა და თავაზიანობა? დარისპანი-პაპუაშვილი ხან დაუფარავად ეარშიყება ნანა ფაჩუაშვილის პელაგიას, რომელიც უსხენებლისაგან დარეტიანებული კურდღლევივით უმეოდ შესცქერის, ეცეკვება, ხელზე კოცნის (თუმც სხვა ეპიზოდში კიდევ გადაიხარხარებს ამ ქცევის გამო), ლექსებს უკითხავს, ხანაც დასუფობლად მოისერის, როგორც თავის დაწყებულ საქმეში შემეცლებელს და მეტოქეს. ის უფროსად აყირავებს, რომელთანაც მხოლოდ ოსიკო მოკალათებულა (!), ჭურჭელსაც ამტვრევს და... “ვინ დათვალოს ზღვაში ქვიშა და ან ცაზე ვარსკვლავებიო” — ასე მშვიდობიანად ამთავრებს თავის “სამართლიან” რისხვას. განა კლდიაშვილისეული დარისპანიც თავისი ცნობილი ცრემლიანი მონოლოგის შემდეგ იღონებს რამეც? ნავა თავისი გზით და ასპაჩიზზე კვლავ მათ ტოვებს, ვინც ასე გააღატაკა. სიტყვები არაფერს ნიშნავს, მოქმედებაა საჭირო. ოსიკო და მისი დაცვის უფროსი ბიძია ონისიმე (ასე ჩაცმული გვეცხადება ზუკა პაპუაშვილის გმირი სცენაზე), როგორც აღვნიშნეთ, დარისპანმა მიაპარძანა სახლში. ესაა მთავარი. რა არის ამ საზოგადოებისთვის მთავარი ღირებულება? ვის ან რას სცემენ პატივს? დ. კლდიაშვილის პიესა დღევანდელ ყოფასაც ვრცობს.

“საკუთარი ბედის დატვირება ადვილია. ეს ბუნებრივი მდგომარეობაა. გაცილებით ძნელია დასცინო საკუთარ თავს. კომედია სიმართლის გაშიშვლებას მოითხოვს, ტრაგედია კი მაინც შეიძლება რომანტიკულ ბურუსში იყოს გახვეული” — აღნიშნავდა რობერტ სტურუა

56 „თეატრი და სხვა“ № 3-4

თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში(2)

სპექტაკლის სცენოგრაფია პირველივე სურათიდან ამბობს თავის სათქმელს (მხატვარი მირიან შველიძე). სცენის ცენტრში გამოსახული ფრესკა — მადონა ჩვილით — გაორებულიად არის წარმოდგენილი. მის ქვევით გუმბათოვანი ფრესკის ეკლესია დგას, რომელსაც ჯვარი არ ადევს თავზე და თითქმის ინტერიერის მოსართავად მოჩანს, რადგან მას მთელი წარმოდგენის მანძილზე მხოლოდ ორი პერსონაჟი მიუახლოვდება — პელაგია, რათა მისი საგანძური შესთავაზოს მართას და მამულაზე დაითანხმოს და ოსიკო — თეთრებში ჩაცმული საეჭვო ყოფაქცევის ახალგაზრდა, რომელიც პირჯვარს ინერს და იჩოქებს მის წინაშე.

სცენა ეზოსა და სასადილო ოთახს ერთდროულად განასახიერებს. ეზოში ჩამოკრეფილი ვაშლის ხესთან, რომელსაც ერთადერთი ვაშლია აბია, კიბეა მიდგმული. მის ძირში კალაა დევს. ოსიკო თვალის დახამხამებში არბის კიბეზე და იმ ერთადერთ ვაშლსაც ისაკრებებს, რომლითაც თავისი ბიჭოლას გულის მოგებას ცდილობს. ბიცოლა დაუფარავად ეარმობება ოსიკოს, რომელსაც მისი ვაშლიც და მის ოჯახში გაშლილი სუფრაც ერთპიროვნულად ეკუთვნის და ყველას თავყანისცემის ობიექტს წარმოადგენს. გაკრეფილი ხის ძირში ტყავის თანამედროვე დიზაინის სკამი დგას, ეკლესიის გვერდით — დიდი, შავი როიალი მოჩანს, როიალის გვერდით — მანქანის უკანა ნაწილი. წარმოდგენის პირველ სურათში სცენის მარჯვენა მხარეს შემინულ სივრცეში, რომელიც სააბაზანოს წარმოადგენს, მართა იბნანავებს. მის სახელში რემონტია — “რექონსტრუქშენ”. ამით ამართლებს ქალი იმ საყოველთაო ქაოსს, რაც ირგვლივ სუფევს. ნისლი, რომელიც მადონას გამოსახულებას აქვს მოვლებული, ამ ინტერიერშიც შემოიჭრება და ბურავს მას, მაგრამ ვაი, რომ ეს ნისლი ძალიან შორსაა სამყაროს იმ რომანტიკული აღქმისაგან, რომელსაც სურათის ნისლი ადგებს.

ამ ექსპოზიციაში ახლად ნაბნანავები მართა (მსახ. ე. მინდიაშვილი) კომპიუტერთან ჯდება, ხელებს ცნობილი პიანისტივით მოიმარჯვებს და ბექდება ინყებს. კომპიუტერზე კაკუნით არის შეცვლილი სცენის სიღრმეში მიგდებული საკონცერტო როიალის კეთილზმოვანება. მას მოგვიანებით ოსიკო და ნატალია მიუსხდებიან და ერთად დაკვრით საზოგადოების ყურადღებასაც მიიქცევენ, თუმც თავადაც არ მოეწონებთ ეს და კვლავ პასიურად დგებიან სხვების გვერდით.

პირველი ჭექა-ქუხილი — გაფრთხილება მაშინ გაისმის, როცა პელაგია მართას ეკლესიის ქონებას უწყობს მაგიდაზე. მაგრამ ეს მაინც არ არის დრამა. წარმოდგენა კომედიაა ფარსული ელემენტებით, რომელშიც დარისპანი მუშებთან ერთად დღინის ბოცებით ხელში თავქუდმოვარჯილი დარბის სცენასა და დარბაზში. მას ერთი ფრაზა აქვს აკვილებული სულ: “კაცო, რაღაც უბედურებამ აუცრუა გული ამ ახალგაზრდობას...” ე.ი. ცოლებს აღარ ირთავენო, უნდა თქვას. იმდენად ხშირად ამბობს ამ სიტყვებს, რომ მისი ყოველი დასაწყისი “კაცო...” უკვე სიცილს იწვევს და მისი ხშირი გამეორება — შეუკავებელ ემოციებს. ზაზა პაპუაშვილის კომედიური ნიჭი ამ სპექტაკლშიც ბრწყინავს.

გასათხივარი გოგონები კი სულ არ განიცდიან თავიანთ უმწეო სოციალურ მდგომარეობას. თავისუფალ დროს ისინი ერთობიან, სიგარეტსაც ეწევიან, ოსიკოსთან კონტაქტის დროს კი ნატალია (მსახ.ე. მოლოდინაშვილი) შემინებულია. როგორც ჩანს არა იმიტომ, რომ მამაკაცთან განმარტობის ემინია. თეთრებში ჩაცმული, ანგელოზივით უმანკო და ლამაზი ოსიკო (მსახ.დ.იამელი) ნატალიასთან დანას ხსენის, უცნაურად უწერსუნებს ქალს, თითქოს მიმიზო იყოს, დასდევს და ნადირობს მასზე მანამ, სანამ ცოგონა ავანსუნებს არ დაიჩოქებს და კისერს მორჩილად არ დახრის. კმაყოფილი ვაჟი მსხვერპლს დანას ჩუქნის. რისთვის? “ეს შენული დანაო, უბეში მიძევს განაო...” ამ შეხსენებით ოსიკო ერთგულებას მოითხოვს, რამ მისთვის თავი მოიკლას ქალმა.

დიდი ხანი არ მოგვიწევს იმაზე ფიქრი, ვინ ვიგულისხმობთ ოსიკოს პერსონაჟში, ან არიან თუ არა ჩვენს გვერდით წარმოდგენისეული დარისპანები, მართები, პელაგები თუ კაროყნები — პატარა, ახტაჯანა გოგონები, რომელთაც ცხოვრებაზე ჯერ არანაირი წარმოდგენა არა აქვთ. ახალგაზრდა მსახიობი ქეთი ხიტირი პანია კაროყნას უმანკო სახითა და ბავშვური გულთრყვილობით განასახიერებს და ამ პერსონაჟის სრულიად ახალ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს რეჟისორებთან ერთად.

მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე რობერტსტურუა დაუნდობლად გვამათრახებდა და “პირში გვერახავდა”. არ ყოფილა მისი არც ერთი სცენური ნამუშევარი, რომელსაც ეს მისია არ ჰქონოდა დაკისრებული. მას არც “ლუარსაბ თათქარიძე” დაუნერია და არც “დარისპანის გასაჭირი”. ილიაც და დავით კლდიაშვილიც თავიანთი საზოგადოების პასიურ



და აქტიურ ნევრებზე წერდნენ. პასიურებს აკრიტიკებდნენ, აქტიურების ე.წ. ქართულ ბუნებას კი მახვილი კალმით დასცინოდნენ. გავისხენოთ თუნდაც კირილე მიმინოშვილი "სამანიშვილის დედინაცვლიდან". დ.კლდიაშვილის თეატრში ცრემლიანი სიცილი სუფევდა. სასაცილო პერსონაჟების ინტერესთა სფერო ოჯახური ყოფით შემოისაზღვრებოდა მხოლოდ — ბეკინას ცოლის შერთვა უნდოდა, პლატონს — ოჯახის გამოკვება, კირილეს — ქეიფი, დარისპანს — ქალების გათხოვება. რაღა ლუარსაბ თათქარიძე და რაღა ისინი. სწორედ ამ პრობლემას — "მე ვიყო კარგად და ჩემი ოჯახი, მეტი არაფერი მინდა" — ჩვენია საზოგადოების ყველაზე დიდ სატკივარს შეეხნენ რეჟისორები.

ამ წარმოდგენასაც რამდენიმე ფინალი აქვს სტურუას საეტაპო სპექტაკლების მსგავსად. "მაგრამ თუ ვინუხეთ, რა? იქნება ხვალ მხიარული დღე გვითენდება... ან ზეგ... ან მასზეგ..." სტურუასეული ირონია კვლავ მწერლისეულ ტექსტთან გვაბრუნებს: "ღმერთო, კეთილად დაბოლოვე ჩვენი მგზავრობა" — ამბობს საბოლოოდ დარისპანი, რითაც მთავრდება ეს პიესა. თეატრი კვლავ პესიმისტურად აგრძელებს გმირის ფიქრთა დინებას: "მარა იქნებ ღმერთს ჩვენთვის არც კი გაეჩინოს ბედი და ილბალი. ვაი, თუ კენტად ვართ გაჩენილი?"

მარტოობის გრძნობა ყველაზე მტანჯველი გრძნობაა არა მხოლოდ ადამიანისათვის, არამედ ქვეყნისთვისაც, მით უფრო ისეთი პატარა ქვეყნისთვის, როგორც საქართველოა. რამდენი საუკუნეა უკვე სამყაროს ხეზე ერთადერთი გამლივით კენტად შერჩენილი ქვეყანა საეჭვო ოსიკოების ხელში ჩავარდნილა და იმ ერთადერთ შანსსაც კი ვერ იყენებს, რომელიც, შესაძლოა, მისი არსებობისთვის უკანასკნელი და გადამწყვეტი აღმოჩნდეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჟურნ. "თეატრი და ცხოვრება" 1998 4 გვ.31
2. ჟურნ. "თეატრი და ცხოვრება" 1998 4 გვ.69
3. რუსთაველის თეატრის მუზეუმი ("კაცია ადამიანი?!" და "დარისპანის გასაჭირი" — მასალა)
4. ჟურნ. "თეატრი და ცხოვრება" 1994 2

РЕЗЮМЕ

Проанализировать творчество Роберта Стурца довольно трудно и для теоретиков театра из-за исключительно имманентного творческого лица этого режиссера. Он непредсказуем в каждом представлении. Актуальность его творчества и в том, что в каждом новом спектакле лежит заряд сегодняшнего и будущего. Этим объясняется тот факт, что спектакли тридцатилетней давности не только не теряют актуальности, но и преобретают новые штрихи, становятся более многогранными.

Произведения И.Чавчавадзе и Д.Клдиашвили – грузинская классика. В них режиссер вырисовывает контуры проблем современного века.

Жанри Лолашвили – Луарсаб Таткаридзе («Человек ли он?!») И.Чавчавадзе) возмущен убийством И.Чавчавадзе. «Комедия требует голый правды... Оплакивать собственную судьбу легко. Гораздо труднее насмехаться над самим собой» – так размышляет Стурца – иронизирует вместе с актером и критикует героев спектакля в духе великого писателя.

Оригинальность решения сценических персонажей характеризует и второго спектакля («Невзгоды Дариспана» Д.Клдиашвили), в котором главные герой (Дариспан, Осико, Марфа и др) представлены в совершенно новом плане. В отличии от актрис, которые играли Карожну на грузинской сцене, Кети Хитири не девушка трагической судьбы, а подросток, для которой горе отца почти непонятна. Такая интерпретация главной героини создает новый камертон для этого спектакля.

Поиски Роберта Стурца – увидит современную проблематику и современных героев в классической драматургии – успешно продолжается.

რეცენზენტები პაოლა ურუშაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
მაია გოშაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

საქართველოს ენციკლოპედია

მისტიფიკაცია ინტერნეტში

ლაშა ჩხარტიშვილი

უცნაური რამ არის ეს ინტერნეტი, სრულიად შემთხვევით literature.ge-ზე, სადაც ჩემს კრიტიკულ წერილებს ვაქვეყნებ ხოლმე, ჩემდა გასაკვირად, ქართულ ენაზე, ვინმე მანოლის რიზასი გამოგზავნა საბერძნეთიდან (?) და skyp-ით ვასაუბრებ შენთან. მისი თქმით, იგი ის თეატრმცოდნეა, რომელიც ქართულ თეატრს ფელდვად წლების მანძილზე. დიდხანს შეპარებოდა ეჭვი მანოლის რიზასის ბერძნულ წარმომავლობაში, რადგანაც შეუძლებელია, უცხოელი ასე კარგად იცნობდეს არა მარტო ქართულ თეატრს, არამედ ჩვენს ტრადიციას, ხასიათს და ისტორიას.

ვფიქრობ, ელექტრონული აფორის მიუხედავადც კი, მკითხველისთვის საინტერესო იქნება მისი შეფასებები რობერტ სტურუაზე, მით უმეტეს, იმის ფონზე, როცა ქართულ სათეატრო სივრცეში დიდი მაესტროს თაობაზე კამათობენ.

მანოლის რიზასი

ზღვის ბაღვა, ელადიდან მონატრივალ ქართულ თეატრზე

– ცოტა უხერხულ მდგომარეობაში ჩავივლეთ თავი: შეგპირდი კომენტარებს და მერე სხვა საქმეებზე გადავერთე... პროფესიული სიამაყე მიბიძგებს, რომ თავს მოვერიო და საკუთარი აზრი გამოთქვა იმ სპექტაკლზე, რომელსაც სტურუამ „ტრაგიკომიკურიდან ექსცენტრიზმამდე“ უწოდა... იქნებ და... დიდი მნიშვნელობა არცაა აქვს ჩემს შეხედულებებს, მაგრამ მაინც... მე პუნქტუალად ჩამოვყალიბებ ჩემს აზრს, შენ კი აუცილებლად მომწერე – მეთანხმები თუ არა... კარგი?

ცოტა რამ რობერტ სტურუაზე:

იქნებ, ხმამაღალია ჩემი ნათქვამი, მაგრამ მიმაჩნია, რომ სტურუა უკვე გადასულია შემოქმედთა იმ კატეგორიაში, როცა სპეციალისტები (თეატრალური, ძირითადად) მის თითოეულ დეტალს ფელდვენი თვითგანათლების მიზნით და არა დისპუტების ასაგორებლად. პატის ვცემ ვეღა თეატრმცოდნეს, მაგრამ საქართველოში არ მეგულება თუნდაც ერთი, რომელსაც ეგების მისი განქიქება. მინდა სწორად გამოვო, რასაც ვამბობ: ვასო კენახა თუ ლაშა ჩხარტიშვილი... ნებისმიერი უნდა ცდილობდეს საკუთარი გაგება დაუქვემდებაროს ამ რეჟისორის ნამუშევარს და მე – არა-თეატრალს (ასე თუ ისე განათლებულ ადამიანს) მომავლოდ სწორი განმარტება... ვიმეორებ, განმარტება და არა კრიტიკა (კრიტიკა – ამ შემთხვევაში, ცუდი გაგებით). ანუ, შენი მასალის დაწვება ფრანგით, რომ თურმე, სტურუა, რეჟისურისათვის არახალია მითქმა-მოთქმა სხვადასხვა თაობის თეატრმცოდნეებში, უკვე შეცდომაა... სხვა საქმა, თუ სტურუამ ამჯერად ვერ დაიპყრო მწვერალი... და ამასაც ჩემული პასუხი აქვს...

სტურუა ვერასოდეს ვეღარ გახდება ქართული (და არა ქართველი) რეჟისორი, რადგან უკვე გვიანა და არც არასოდეს ყოფილა ამგვარი. სტურუამ არ იცის ქართული ხასიათის ის ძირი ნიუანსები, რომლითაც შეიძლება მოამზადო ნაღდი ქართული პროდუქტი... ამგვარი მზარეული

რედაქციისაგან: „თეატრალური პროვოკაცია“ – რედაქციაში ასე მონათლა ლაშა ჩხარტიშვილის წინადადება ოპუსი. მის დაბეჭდვას აქვს გამართლება – ვიმედოვნებთ, რომ ეს ოპუსი ბევრ ადამიანს ააღებინებს ხელში კალამს. რედაქცია კი მზად არის უმასპინძლოს ქართული თეატრის ავ-კარგზე პროფესიულ, სერიოზულ საუბარს.

უკვე გარდაიცვალა (მიმა თუძანიშვილი) და არანაკლებ ამგვარ მხარეულს (თემურ ჩხეიძე) ბეჭდი არ წყალობს. ეს არ არის უბედურება. სტურუა ისედაც დიდა და საკმარისია.

რაც შეეხება ყველაზე მოულოდნელ ფრზას შენი ნაშრომიდან: (არ ვიხსენებ პირველწარბში და ზეპირად გადმოვიცემ) ...გადმოცემით ვიცი, რომ „კაკეასიურ ცარცის წრეს“, გულგრილად შეხედა ქართველი მაყურებელი...“ – რამდენიმე ემოცია გამიხნდა ამის წაითხვისას – როგორ დაეხერხებულარ, რომ იმას, რასაც შეგნებულ ასაკში მოვესწარი, უკვე გადმოცემით იხსენებენ (კატასტროფა ჩემთვის)... – ეს ერთი. ახლა მეორე: ვინ გითხრა, ლამა, შენ ეს?... ალბათ, რომელიმე ლექტორმა, ან ხელოვანმა... ნამდვილად, ქუჩაში ყურმოურულს არ დაწერიდა პროფესიულ გამოცემაში... იცი, რა იყო სინამდვილეში? მე ვთვლი, რომ „კაკეასიურის“ წინაპირობა იყო ნამდვილი (არაუკომუნისტური) ან ძვირფასი პიარი საქართველოში. პრემიერადმე რამდენიმე თვით ადრე გაავრდა ხმა, რომ სტურუა სასწაულს ამზადებდა... თუ არ ეცდებო, 1975 წელი უნდა ყოფილიყო, ანუ, მე 14 წლის ვიყავი. ამ სპექტაკლის ყოველი წარმოდგენის შემდეგ საათნახეკარი გრძელდებოდა აპლოდისმენტები... ისტერია იდგა პარტერში... მე გადმოცემით ვიცი, რა მოხდა „ურიელზე“ და ნამდვილად, ახლოსაც ვერ მივა ის ემოცია ამ ემოციასთან... ამ სპექტაკლმა ყველა დროის რეკორდი მოხსნა ქართული თეატრის ისტორიაში ჯერ კიდევ ბევრად ადრე, ვიდრე მას საზღვარგარეთ გაიტანდნენ. ვეღარაფერ ვაბეჭდა, უკუღმართის თქმა, რადგან სპექტაკლში თავიდანვე იყო ჩაღებულნი უნიკალურობის, სიახლის, გენიალურობის კოდი. რა თქმა უნდა, არავითარი ქართული სპექტაკლს არ ეცხო (არც იყო საჭირო და არც ბრეხტს უზრუნია ამ ნიუანსზე), მაგრამ ფაქტია, რომ არც „იჩინარდს“ ეცხო რაიმე ინგლისური, რასაც სულ არ შეუშლია ხელი ინგლისელებისათვის;

რ. სტურუას ნამუშევრებიდან (ქართულ დრამატურგიას ვგულისხმობ) ალბათ, ყველაზე საინტერესო, მაინც „ხანუმა“, და აქაც არ მიმაჩნია, რომ „ხანუმა“ ქართული პროდუქტია... „ხანუმა“ თბილისურ-სომხური და ამ ჭრილში გადასარეული სპექტაკლი გააკეთეს რ. სტურუამ, ეროსიმ, რამაზმა და სალომემ (აუცილებლად ამ ოთხმა ერთად და არა, რომელიმე მათგანმა ცალკე);

ახლა წავედით შენი მასალისკენ: (კომენტარებს ქვეთავებს მივაწერ)

ლამა ჩხატარაიანი

„ტრაგიკომიკურიდან მისცინებრივამდე“ („პულტურა“, 2006, №16)

კლდიაშვილის გადატრიალება, თუ ახალი დაბადება?

რუსთაველის თეატრის ბოლო პერიოდის დადგემებს შორის ყველაზე დიდი მითქმა-მოთქმა კრიტიკოსებში რობერტ სტურუასა და ზაზა პაპუაშვილის ერთობლივმა სპექტაკლმა დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირმა“ გამოიწვია. აზრთა სხვადასხვაობა და ცხარე დისპუტი უცხო არ არის სტურუას რეჟისურისთვის, მისი ყველაზე უმნიშვნელო სპექტაკლებიც კი ფართო საზოგადოების მსჯელობის საგანი ხდება, თუმცა, „დარისპანის გასაჭირმა“ მართლაც, ბევრი ალაპარაკა.

მიუხედავად იმისა, რომ წერილი პროფესიული გამოცემისთვის იწერება, უსიტყვოდ მშრალი და იმპოტენტური დასაწყისია (ტექლოდური, გაცრეცილი, ტრივიალური და არანაირად საინტერესო). ვინ დაკანონა თეატრმცოდნის სათქმელის კლიშეები? ქვესათური იმდენად თავხედურია, ვიფიქრე – არიქა და მეშველა, არღაც საინტერესო უნდა მითხრას ამ კაცმა-მუთქი, მაგრამ შენც არ მომიყვდე. დამხედა, „კვირის პალიტრის“ „ჩიტი“ – კორესპონდენტის (უმეტესად თანამშრომლის) ინსტიტუტში დახეპრებული მზა ფრანზა. სამწუხაროდ, (გვინდა თუ არა) ქართულ დრამატურგიას უკვე ჰყავს მეორე კლდიაშვილი... ამდენად, აუცილებელია (მით უმეტეს, სათაურში) სულნათლად დავიოს სახელგვარი შეუნარჩუნო... და მით უმეტეს, პროფესიულ პერიოდულ გამოცემაში. მაგრამ (!!!) თუ არ შეგიძლია დანაპირები შემისრულო, მაშინ, ნება იბოძე და უფრო იოლი რამ შეძიარდი: ის, რომ ბევრი ალაპარაკა სპექტაკლმა, არც კლდიაშვილის გადატრიალება და არც ახალი დაბადება. უპირანია, ნებისმიერი მასალა დაიწყო ყველაზე უმნიშვნელო, მაგრამ საკუთარი აღმოჩენით... ისეთი, სტურუასაც რომ თმა ყალფზე დაუდგეს (აღარ მახსოვს, აქვს თმა თუ არა?) – ვაა... ეს რა ბიჭი ყოფილა, ეს სადღა შეუძნევიო!... თქვას. თუმცა, დარწმუნებული ვარ, რომ შენ სტურუასთვის არ წერდი... ამიტომ, მე და ჩემნაირებს გვირჩევენია, დაგვიდგეს თმა ყალფზე. ანუ, გამორიცხულია, რაიმე არ მოხდარიყო სპექტაკლში ისეთი, რასაც ან სტურუამ აღარ მიაქცია ყურადღება, ან რომელიმე წარმოდგენისას შემთხვევით მოხდა... ან დასვი სრულიად მოულოდნელი კითხვა. მაგალითად, როგორიკაა: იცნობდა თუ არა დავით კლდიაშვილი პირადად კაროფანს?... და მერე, მიყვი



ამ აკვირებულ, ერთი შეხედვით, აბსურდულ კითხვას ბოლომდე... ეს ნიუანსი იცო რას ვაძლევს ნამოტიოში? – ზუსტად იმ ემოციას, რასაც მორიგონეს მუსიკა... გამუდმებით, როცა ელოდება მსმენელი კონკრეტულ კომპოზიციაში საწყისი მუსიკალური ფრაზის განმეორებას... იფავე აუცილებლად ორიგინალური, თავი ქვას ახალე და თუნდაც ერთი უცნობი ფაქტი შემატყობინე დრამატურის პირადი ცხოვრებიდან, ან პიესის ისტორიიდან, ან პერსონაჟთა რომელიმე პროტოტიპის რეალური ცხოვრებიდან... რა? არ არსებობს? არ დაიჯერო... უმარავი საინტერესო ფაქტი არსებობს, რომელსაც არაფრად ვაგაფთხებ... რომელსაც მნიშვნელობას არ ვანიჭებთ და ამ დროს, თითოეული მართლა მარგალიტია ჩვენთვის პროფესიული წინვლისთვის. მე რომ გისჩენე, „ალუბლების“ რეცეპსიის ავტორი... იცი, რა იჩალია? – მინდა დღისახა, გაეყვანა, ბოლოს და ბოლოს, რა „ზიცინი“ იყო (კვადრატულ მეტრებში) ის ავადსახსენებელი ალუბლის ბალი... ნახე, რა თავხედია?! – არადა, წამაყთხა იმ დედაფუტყეულმა სამი კვირის მანძილზე, სამ გაზეთში გადანაწილებული წერილი... შენც ხომ პროფესიონალი ხარ? შენ ხომ დამწეები ყურნაღისტი (ან თუნდაც თეატრმცოდნე) არა ხარ? გაცხდი პიესის ჩარჩოებს, ჩაიხედ ავტორის წარსულში, ვინმე შთამომავალს ამოართვი ვინებამი ჩამკვდარი რაიმე სულ პაწაწინა ფაქტი და მაგონობინე, რომ ვალი კი არ მიიხადე შენი მასწავლებლებისა და კოლეგების წინაშე, არამედ საკუთარ პროფესიას სცემ უდიდეს პატივს და შრომობ ისე, თითქოს საყვარელ სასმელს სვამ, ან საყვარელ ადამიანთან განიცდი ორგანზმს...

ამას ვველაფერს ძალიან ნუ მაიქცევ ყურადღებას, რადგან მე მეორე გზას ვთავაზობ, ალბათ უფრო კარგს, ალტერნატიულს, მართლა მინდა, მეორე სტატუას რომ გამოიმეგზავნი, ვიქვია, ვაააა, დახე, ლამაზს, როგორ ვაზრდილაო!

რა მოხდა „დარისპანში“

სტურუა-პაპუაშვილის „დარისპანის გასაჭირის“ ორი სცენური რეაქცია არსებობს. თბილისელ მაყურებელს საშუალება ჰქონდა ენახა ბათუმური ვარიანტი, რომელიც უსწრებს თბილისურ პრემიერას, პირველი ერთგვარ გენერალურ რეპეტიციას, ექსპერიმენტს გავდა რეჟისორთა მხრიდან. თბილისურ რეაქციაში ბევრი რამ დაიხვეწა და სპექტაკლის ავტორთა ხედავით ჩამოყალიბდა. რეჟისორებმა მაყურებელს კბილი ბათუმში „მოუსინჯეს“, მაგრამ პიესის სრული მოდერნიზაცია, როგორც ჩანს, ბოლომდე მაინც ვერ „გაბედეს“. თქმცა, კლდიაშვილის გათანამედროვეების ეს დონაც საკმარისი აღმოჩნდა ბათუმელთა თავისებური პროტესტისთვის.

ცნობილია, რომ ბათუმური „დარისპანის გასაჭირის“ სცენურ ვერსიას გაცილებით თბილად შეხვდა საზოგადოება თბილისში გასტროლებისას, მაგრამ ასე არ მოხდა თბილისური ვარიანტის წარმოდგენისას. დედაქალაქში, როგორც ეს სტურუას სპექტაკლებს სხვევით ხოლმე, კრიტიკოსთა აზრი ორად გაიყო. უცნაური კი ისაა, რომ ორივე „ბანაკში“ გადანაწილდა როგორც საბჭოთა თეატრმცოდნეობის „მამები“, ისე „თავისუფალი საქართველოს“ თეატრმცოდნეები. ყურნაღისში „თეატრი და ცხოვრება“ მიდიოდა ცხარე კამათი სპექტაკლზე. არანაკლებ „ხოცევა-ფლუტა“ იყო თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეთა სამეცნიერო სექტორზე, სადაც ეს სპექტაკლი იყო განხილული. პროფესორთა ერთი ნაწილი ირწმუნებოდა, რომ ეს ახალი სიტყვა იყო კლდიაშვილის ინტერპრეტაციაში, მეორეები კი კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდნენ სპექტაკლის კონცეპტუალურ გადაწყვეტას.

აი, ჩემთვის კი, ვველაზე უცნაური ისაა, რომ მკვანი, თუნდაც ბუმბერაზი ავტორიტეტი (არის კი დღეს ამგვარი?) რატომღაც ეწინააღმდეგება სტურუასეულ კლდიაშვილის კონცეფციას. კლდიაშვილი ნამდვილად არ არის ღრმა ფილოსოფია... ლალია, მარტივია (კარგი გაგებით), ძირშივე გაშიფრული და დაღუჭილია... ისღა დამრჩენია მე (მაყურებელსაც და თეატრმცოდნესაც) რომ კარგი რეჟისორის ექსპერიმენტით „გავართო“. შეიძლება, მოეწვიდ რეალობას და სწორად ვერ ადვიქვამ – რა ხედავ დღეს საქართველოში. მაგრამ, არა მგონია, ის წინ წასულიყო ქართული რეჟისურა, ან ქართული თეატრალური კრიტიკა, რომ სტურუას მარტივ ექსპერიმენტებს (კონცეფციებს) ეთადუნ აყალ-მაყალი სჭირდებოდა... შენს ადგილზე ამ თემზე ავაგორებდი საუბარს და გვარიანდაც ეთხალისებდი. ვითომ ვინ არის კლდიაშვილი ისეთი, რომ მისი ექსპერიმენტობა არ შეიძლება (მით უმეტეს, რომ დიდი რეჟისორი აკეთებს ამას)? თუ ვლადიმეროვმა ჩააცვა პეტრუხინის პიესისტიკის ტრასაცემი „ჭირვეულის მორჯულებაში“, და ეს მაინცა და მაინც არ სწენია შექსპირს... დავიჯერო, დავითს უფრო გაუჭირდებოდა პატარა ცოდვების მიტყევა? იცი, ლამა... მე აქ სულ სხვა აზრი მაქვს: ზუსტად ერთი თაობით წინა მაყურებელმა (საბჭოთა პედაგოგიის წყალობით) კარგად

იცოდა შექსპირის ეპოქაც და კლდიაშვილის ეპოქაც. მაშინ კონცეფციები ბევრად გამართლებული იყო, რადგან ყველაზე ჩამორჩენილი მაყურებელიც კი ხვდებოდა – მაგალითად, რას ნიშნავდა „მედიკალინი“ რგოს საქანელაზე ქანაობა („ჯაგოს ხიზნებში“)... დღეს ცოტა საზიფათოა ამგვარი სცენა... ანუ, ანა კარნინის მართლ უნდა გადაუაროს მატარებელმა, რომ გარდა ემოციისა, თეატრმა დარბაზს განათლებაც მისცეს. სამწუხაროდ! გადავერთე და შენი სხვა წერალი ამომიტივტივდა... ვფიქრობ, ეს თემა არცთუ ურიგოა ერთი თეატრმცოდნის ფიქრებისათვის (რომელიც შენ უკვე დაიწყე და ძალიან ზუსტადაც მიდიხარ). რაც შეეხება სტილს: აქ აბსოლუტურად შენ ხარ, არავინ სხვა, სადა და მარტივი, ამავეს მიყვები ისე, თითქოს მეჭორავები, მე ეს მომწონს და აქაც, ჩვენში პოპულარულია შეფასების ასეთი ფორმა.

სინამდვილეში რასთან გზამკვლევი ხარ:

ჩვენი მორბალებული აზრით, სტურუა-პაპუაშვილის სპექტაკლი ახლებური გააზრება კლდიაშვილის დრამატურგიისა, საოცრად რეალისტური და თანამედროვე. ასე რომ არ დადგმოლიყო დღეს კლდიაშვილი, შეიძლება კიდევ დიდხანს დებულყო თარიღზე, სტურუამ გაკვალა გზა, რათა დაერღვია ის სტერეოტიპი, რომელიც არსებობდა თითქმის ორმოცი წელი. ეს არ არის გადაჭარბებული შეფასება (შეიძლება იყოს სუბიექტური). ჩვენ განვიცადეთ სცენაზე გათამაშებული ისტორია, ვუთანაგრძნეთ ამ ისტორიის მთავარ მოქმედ გმირებს და, შესაბამისად, მივიღეთ კლდიაშვილის სცენური ინტერპრეტაციის ახლებური რედაქცია. დასვენების გამოტანას არასდროს ვჭკარობთ ქართველები იმიტომ, რომ გვეშინია შეფასებების, ესეც ერთგვარი კომპლექსია. გადმოცემით ვიცი, რომ „კავკასიურ ცარცის წრეს“ მაშინ ცივად შეხვდა მაყურებელი, საბოლოო დასკვნებისთვის საკმარისი აღმოჩნდა უცხოეთში მისი აღიარება. კიდევ რამდენი მსგავსი ფაქტი არსებობს...

თუ გინდა, რომ არასოდეს იზარალო როგორც პროფესიონალმა – ამოაგდე ლექსიკონიდან „მოკრძალებული“... და მით უმეტეს „ჩევი“... მეორე – საერთოდ, საბჭოთა საშენიერო ნაშრომის რუსული სტილისტიკის ვირუსია ქართულში და პირველი კი – თავად კომპლექსებს. ვითომ, რატომ არ შეიძლება ლამა ჩხარტიშვილს ჰქონდეს საკუთარი მყარი აზრი? რა, გვარი არ უვარგა, თუ სახელი? თუკი ანდრიასოვი არად ადგებდა არანაირ ავტორიტეტს, შენ რა დაგეგმართა? არა, უზრდელი არ უნდა იყო, მაგრამ ლამაზად თავხედი – სასიამოვნოც კი არის! ახლა, რაც შეეხება კვლავ „ახლებური რედაქცია“... მან ქვეს ამისთანა სტურუა-პაპუაშვილმა? დაევიჯრო, დარისსანის გასაჭირს ფორიდიხული კუთხით მიუღწევ და მთელი სიცხადით დამანახეს მაშის-კაცის სულიერი ტრაგედია ქალიშვილის გათხოვების გარდაუვალობა-აუცილებლობის ფაქტთან დაპირისპირებისას? კლდიაშვილი სუსტია, რადგან საკუთარი ეპოქის მცირე ხანის სოციალურ პრობლემას მიუძღვნა პიესა. მან არც კი იცოდა, რომ მარადიულ ტრაგედიაზე წერდა. სამაგიეროდ, ჯერ ვერც ერთმა ქართველმა რეჟისორმა ვერ წაიფიხა ამ კუთხით ნაწარმოები, უცხოელებმა კი – არც კი იციან რომელ თაროზე დეკს კლდიაშვილი. ლამა, მე არ მინახავს სპექტაკლი და მინდოდა ყველაფერი შენგან გაეგო... გავიგე მხოლოდ ის, რომ ახალი სოციალური სტატუსები შეიძინეს გმირებმა... ახალი კოსტიუმები ჩაიცვეს... კარგი რა... ეს ხომ შენმა მოგვარეობა გააკეთა დიდი ხნის წინ და კრეონი გამოიყვანა შარვალ-კოსტიუმში, დევი დახტოდა ჯინსებში თუმანიშვილთან... მერე რა? ეს არის ახლებური რედაქცია? ააა... ჩემო იმერეთო? ამას ვულისხმობდი? ახლა ყველაფერი გავიგე-თუმცა, ვერ გავიგე, რას ნიშნავს შენთვის საოცრად რეალისტური? ჩემი გავებით, საოცრად რეალისტური იქნებოდა, ცოცხლად შენაბ, როგორი ნიფხავი ეცვა ნატალიას მაშინ, იმ დროს... დღევანდელ მაყურებელსაც ეს უნდა... არა, არა, მე არ ვგულისხმობ ერთგვარს... უბრალოდ, სცენიდან რთული აღსაქმელია წერილი დეტალები და ნიფხავი იმიტომ ეახსენებს... გარდა ამისა, სიტყვა „საოცრად“ არ ეკადრება არანაირ ავტორს (არც ჟურნალისტს და არც თეატრმცოდნეს)... ეს სიტყვა დიდ დაზუსტებას მოითხოვს, რადგან შენთვის საოცრება სხვა რამეა, ჩემთვის კი – სულ სხვა.

კომენტოზი ბასაგონად:

ხელოვნების არსებობას მხოლოდ მაშინ აქვს აზრი, თუკი ის მუდმივად განვითარდება, მაქსიმალურად დაუახლოვდება თანამედროვეობას და მხატვრულად ასახავს მას. დაუკვირდით, რა ხაზგასმითაა სპექტაკლში შენარჩუნებული კოლორიტი, თითქმის ხელუხლებელია ორიგინალური ტექსტი (თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე ფრაზას). და თუ ყოველივე ეს მათიოდ არ ჩანს, მაშ, არც დღევანდელ რეალობაში არსებულა, გაფერმრთალებულა, გამქრალა... დაეცვინის სტურუა? არა, სტიკია! განა სევედიანად არ მღერიან გმირები „ჩემო იმერეთო“, რომელიც ლაიტმოტივად გა-



სდევს მიუღს სპექტაკლს?! ყველაზე ტრაგიკული განცდა მათ ამ სიმღერის შესრულებისას ეუფლებათ. არადა, რომ დაფიქრდეთ, მართლა სადღაა კლდიაშვილის იმერეთი (ან სულაც, გუშინდეთის იმერეთი) და ის სული, რომელიც სამწუხაროდ, კვდება? ამ რეალობას უკავუნებს სტურუა. მაგრამ ჩვენ ხომ თავად ვართ ექსცენტრულები და კულაბზიები, რომლებსაც არ გვკვრს გავუსწოროთ თვალი რეალობას?!

მართალი ხარ! მაგრამ, ვხვდები, რომ ეს მოწოდება ეკუთვნის არცთუ შემთხვევით მკითხველს და მიმართავ კოლეგებს – დიდებს, ახალგაზრდებს, სტუდენტებს... კი, მაგრამ, ეს ხომ სკოლის მოსწავლეებისთვისაა განკუთვნილი... იმიტომაც ვთქვი, რომ შორს არიან ტენის ჭყლეტვისგან-მეთქი...

ნუ შეგეშინდება, ერთი შეხედვით, შეუსაბამო ტერმინოლოგიის მოხმობის. „გვიჩვენებს“ სიტყვას სჯობს ნებისმიერი ექსპერიმენტული ვარიანტი: გვირტყამს, გვილაწუნებს, გეცაყუნებს, გვიღიბნებს... არც ერთია ახალი, მაგრამ ბევრია და მრავალფეროვანი.

ზზა რამპიტციიდან პრემიერამდე:

„საერთოდ, ეს პიესა არ მომწონდა - გვიამბობს რობერტ სტურუა - მახსოვს ბატონმა მიშა თუმანიშვილმა ჩემი სტუდენტობის პერიოდში დადგა „დარისპანის გასაჭირი“ ტელესპექტაკლად, თამაშობდნენ ბრწყინვალე მსახიობები: მეღვა ჯაფარიძე, სერგო ზაქარიაძე, სალომე ყანჭელი და სხვები. ტელევიზიით რომ ენახე, არ მომეწონა და ბატონ მიშასაც ვუთხარი, ცოტა მკვახედაც კი გამომივიდა. „დარისპანის“ დადგმა ზაზა პაპუაშვილის ინიციატივა იყო. პრემიერამდე ორი კვირით ადრე ენახე სპექტაკლი. რეპეტიციანზე ლევან ბერიავაშვილიან (მას უნდა ეთამაშა დარისპანი) წამომედა ასეთი ფრაზა – ითამაშე, როგორც იტალიელი ალბერტო სორდი, ან ნინო მანფრედი ითამაშებდა მაფიოზს. თვითონ ზაზასაც დარისპანი ჩაფიქრებული ჰყავდა როგორც მსახიობი. მსახიობში კი თავისთავად უკვე ჩადებულია აენატურისტის ბუნება. მერე, როცა ბერდო როლიდან მოიხსნა და დარისპანი ზაზას უნდა ეთამაშა, იგი სწორედ ამ ფრაზას ჩაუჭიდა და რეპეტიციანზე მომხატვრული მოვიდა. მიმართულება მიეცა ჟანრსაც – ტრაგიკომიურიდან ექსცენტრიზმამდე. მუშაობისას მაინცა და მაინც არ ვფიქრობდი იდეებზე, ისე როგორც „სამანისშილის ღედინაცვალს“ რომ ვდგამდი. მახსოვს, მიმოყო ჭკაკუკავაძის ვეუბნებოდი, მობი, მოვეშვათ იდეებს და წაყვეთ ამბავს-თქო, რადგან თავად დრამატურგს აქვს „ჩაწყობილი“ მასში იდეები, რომლებიც თავისთავად გამოჟონავს. ვგრძობობდით, რომ ემოგზაურობდით ახალ სამყაროში. ეს იყო ძალიან აზარტული. სტილისტიკაც უჩვეულო იყო, თითქოს ნაცნობიც, მიხვდით, რომ ეს პიესა მრავალწინაგოვანია, ისე, როგორც ბრილიანტი, რომელიც სხვადასხვა კუთხიდან სხვადასხვაგვარად აღიქმება. ეს მართლაც სხვა თვალით დანახული „დარისპანია“. იქ კიდევ დარჩა ბევრი რამ, რომლებიც სხვებმა უნდა აღმოაჩინონ“.

ეჭვიც არ მეპარებოდა, რომ რობერტ სტურუას „დარისპანის გასაჭირი“ არ მოსწონდა!

ვინ მონაწილეობს სპექტაკლში:
 რუსთაველის თეატრის ძველი და ახალი თაობის გამოჩენილი მსახიობები: ზაზა პაპუაშვილი, ნინო კასრაძე, ნანა ფაჩუაშვილი, ზვიად პაპუაშვილი, ეკა მოლოდინაშვილი, ქეთი ხსტირი, დათო გოცირიძე. ისინი ქმნიან საინტერესო და აზარტულ სანახაობას, მთლიანობაში კი ანსაბლურ სპექტაკლს. მათ შორის, ლიდერები სცენაზე მაინც არსებობენ: დარისპანი (ზაზა პაპუაშვილი) და მართა (ნინო კასრაძე), ფაქტიურად მათზეა აგებული სპექტაკლი, ისინი არიან მოკლედნათა წარმმართველნიც და ატმოსფეროს შემქმნელები, თუმცა, საინტერესო აქტიორული ნამუშევრებია პელაგია (ნანა ფაჩუაშვილი), ნატალია (ეკა მოლოდინაშვილი) და ონისიმე (ზვიად პაპუაშვილი). მისასაღებებელია, რომ ახალგაზრდებმა, რომლებმაც ახლახან შედგეს ფეხი სტურუას თეატრალურ სამყაროში, ზუსტად აუღეს ალღო. განსაკუთრებით ეს ითქმის ეკა მოლოდინაშვილსა და დათო გოცირიძეზე. ძალზე მნიშვნელოვანია ნატალიას და კაროფანას მიერ მიცემული ფინჯანის მიწოდების სცენა, რომელიც სპექტაკლის კონცეპტუალური მნიშვნელობის ღერძია. ისინი ჯერ თითქოს დუელში იწყევენ ერთმანეთს, შემდეგ გააცნობიერებენ რეალობას და სიცილ-სიცილით, ირონიით ერთდროულად მიართმევენ ჩაის ფინჯანით ოსივოს (დათო გოცირიძე)

რთი „გვატყუებს“ სტურუა:
 სპექტაკლში ბევრი ნიუანსია, რომელიც ბასრ თვალს შეიძლება არ გამოეპაროს, მაგრამ სტურუას ისე ეტაობობრავდ და თანმიმდევრობით შეყავხარ ამ ექსცენტრიულ-ტრაგიკომიურ სი-



ვრცეში, ისეთ ფერადოვან, ცოცხალ, მხიარულ, სევდიან და ირონიულ სამყაროს გიშლის, რომ ჩათრეული და მონაწილე ხდება მისი, ამიტომაც „შეძინული“ ქრება და ორიენტაცია კონცენტრირდება მომდევნო მიზანსაკენაზე, რომელსაც ასევე დინამიურად ენაცვლება მეორე. სულერთია სცენიდან იქნება თუ პარტერიდან (ზანა პაპუაშვილი მისი ამაღლითურთ არაერთხელ ჩამოდის დარბაზში), უშუალო კავშირი მაყურებელსა და მონაწილეებს შორის მყარდება. ამიტომაც რჩები „მოტყუებული“. ემოცია (ძირითადად დადებითი), რომელიც პარტერიდან ქუჩაში აუცილებლად გავეყვება, შეიძლება სუმბურული მოგეგნვნოს, მაგრამ უცებ ამოვტივტივდებო: ზანა პაპუაშვილის სევდით წაყითხული კონოლოგი, საქმეტკალის რეჟისურა რომ წარმოადგენს: „ძალიან დავიღალე... იქნება ღმერთს არც კი გაუჩენია ჩვენივეს ბედ-იღბალი... იქნება კენტებად ვყვართ გაჩენილები, მაგრამ სულ თუ ვიმწუხარეთ და ვიჯავრეთ მარტო, რა? ეგება ზვალ, ან ზეგ... ბედნიერი დღე გვიტენდება, ვინ იცის... ღმერთო, კეთილად დააბოლოვე ჩვენი მგზავრობა“. მართლაც, ეზაში ვართ ქართველები და ჩვენი მგზავრობა ებრაელთა უდაბნოში ხეტიალს ჰგავს...

აი, ამ თავხედობაზე გუუხებოდი ზემოთ. ყოჩაღ! აქამდე შენვე მისულხარ! ზუსტად მოძებნილი გაქვს ქვესათაურისათვის „რთი გვატყუებს სტურუა“. პროოკაციულია და საინტერესო.

მართლაც ეზაში ვართ ქართველები და ჩვენი მგზავრობა ებრაელთა ხეტიალს ჰგავს უდაბნოში... – ამ ფრაზით მივხვდი, რომ კარგი ბიჭი ხარ... უკეთესი იქნებოდა სწორედ ამ ფრაზას ჩასჭიდებოდი და ყველა დეტალი, არა მარტო საქმეტკალის, არამედ მაყურებლისაც და ოპონენტთა ჯიროთისაც... ამ სიმძიმით დაგვეკვირთა.

რამდენიმე საინტერესო დეტალი გვირის ხასიათზე:

ვინ არის თანამედროვე მართა? – „ახალ ქართველს“ რომ ეძახიან ის. მანქანით, ევრორემონტით, რომლის დამთავრებაც შორეული პერსპექტივა უზარმაკესი და უქნარა ხელოსნების (ზანა ბარათაშვილი, პაატა გულიაშვილი, მამუკა ლორია, ნიკა ქავრიძე) წყალობით. კომპიუტერთი, რომლის არც ჩართვა იცის და არც გამოყენება, მისი კლავიატურა როიალის კლავიშებით რომ გონია, მაგრამ ხომ აქვს. ეს არის მთავარი. ნინო კასრაძის მართა მთავრობასთან დაახლოებული პირია. ტიპური თანამედროვე გმირი, რომელიც უანგაროდ ვერ ცხოვრობს, აუცილებლად რაღაცას უნდა გამოიჩინოს. მართა ნინო კასრაძის ამ ბოლო პერიოდის ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარია, რომელიც დადებით შეფასებას იმსახურებს.

პოლიტიკური თეატრის მტრისხები:

ოსიო ხარებაძე, უფრო სწორად, ბატონი ოსიო საპატივცემულო კაცია, ამიტომაც თხოვს მოწიწებით მოუქცნენ მას, იგი დიდი ხმაურით და დაცვის თანხლებით მოდის მართასთან სტუმრად (არადა შთაბეჭდილება გრება, რომ ოსიოს სულის ერთი შეხებზე წაქცევს). ეკლესიას შენიშნავს, დაიწოქება და ისმის ტაშის ქუხილი, მოჩვენებითა მისი რწმუნასთან დამოუიდებულება. ოსიო თვითდაჯერებული და მოძალადეა, მისი მსხვერპლია ნატალია, პასუხის მოთხოვნას მის საქციელზე ვერაინ გაბედავს პელაგიას გარდა, რომელსაც ერთდროულად შეაჩერებს ყველა. მას უპირისპირდება დარისპან ქარსიძე – დაფასებული მსახიობი, ანუ ხელოვნების მესტაფორა საქმეტკალში. დარისპანი თავიდანვე ამასხარაგებს ოსიოს, არ იტყვს ქედს მის წინაშე და როცა მოტყუებული და გაბრიყვებული მართა მას გაუსწორდება, მაინც დარისპანის საპატრიონებელი გახდება იგი, რომელიც შეხვედრისთანავე აქილივება მას, მიუხედავად იმისა, რომ იცოდ ვისაც წარმოადგენდა. სცენაზე მდგარ ნამდვილ მანქანას, რომელიც ბუტაფორიის ნაწილი იყო აქამდე, დარისპანი მომართავს და ოსიოს, ალბათ, გასაკურნად, საავადმყოფოში, გააქანებს...

კარგ რაღაცეებს ჩაავლე აქაც, მაგრამ ამ მიგნებას უნდა მივება და ყველა მხრიდან ატრიალო, მანამ სანამ არ ამოწურავ. არ მითხრა ახლა ვრცელ ნაშრომს არ დამიბეჭდავენო, გამომიგზავნე ჩასწორებული ვარიანტი და მე ვიბეჭდავ. ამაზე ხომ შევიანხმდით უკვე.

და ბოლოს: საქმეტკალი happy end-ით მთავრდება, გამოსაჯანმთრულებლად გაგზავნილი ოსიო, ჩახუტებული-შეხმტკბობლებული მართა და დარისპანი, დამეგობრებული ნატალია და კაროჟა. ბედნიერი, ნათელი და სახიერი მომავლის იმედი.

ოიოო... ჩემო ლამა... ეს ხომ სტურუა-პაპუაშვილმა თქვეს? შენ? ჩემი საამაყო, საყვარელი და სასიქადლო თეატრმცოდნის კომპეტენტური აზრი სადღა... არასოდეს ჩაივარდო სხვის ნამოქმედარში... სტურუს კი არა, კოპოლას უნდა ემინოდეს, ემანდ, ლამა ჩხარტიშვილი არ შემოიკრეს და არ გამაცამტვეროსო... პერიოდიკას რომ ავიღებ და ჩხარტიშვილის გვარს მოვკრავ თვალს, სულმოუთქმელად უნდა მოვივალათო, საქმარისი რაოდენობის სივარეტი მოვიმარაგო, რაიმე სა-

„თეატრი და სტუდენტები“ № 3-4

სმელიც დაეიდგა და ყველაფერი გაეთიშ-გამოვროთო, რომ კითხვაში ხელი არაფერმა შემისალოს...
თუნდაც, თუნდაც, ავტორს 2 ლარს უხდიდნენ გვერდში.



შპრალო კასხში ქვადელ კოლეკას

გულისყურით წაეიოთხე შენი კომენტარები, ბევრ რამეზე გეთანხმები შენს მიერ გამოთქმულ შენიშვნებში, არ დავიძალე და მომენტებში შემრცხვა კიდევ ჩემი თავის, შშიც გამიხნდა ჩემს პროფესიაზე ხელი ხომ არ ავიღო, ისედაც არანაირი ხეიერი ამ პროფესიაში არ არის, მით უმეტეს, საქართველოში. მაგრამ შენ წარმოიდგინე და არ გეთანხმები რადაცამე!

რას ამბობ? სტურუა ქართველი რეჟისორი არაა? არა, კატეგორიულად ვერ დავეთანხმები!! სიმართლე გითხრა, ამასზე კამათი საქართველოში აბსურდად მიანიათ. მიუხედავად იმისა, რომ შენ ქართულ თეატრთან ერთად ქართულ სულს, ხასიათს, ტრადიციებს და ზოგადად კულტურულ ფასეულობებს იყლევე, მაინც ვერ ხედები ბოლომდე ქართულს და არც გამტყუნებ, მით უმეტეს, ქართველების გარყეული ნაწილი ვერ ხედება ამას.

გარდა იმისა, რომ სტურუა ბიოლოგიურად ქართველია, მისი შემოქმედება, გინდა მითხრა, რომ ქართული მოვლენა არ არის? სწორედ, რომ ქართული თეატრალური (და არა მარტო) ტრადიციით არის სტურუა ნასაზრდოები როგორც რეჟისორი. ყველაფერი, მისი აზროვნებაც კი (თავისთავად მისი სპექტაკლების შინაარსი და ფორმა) ეფუძნება ქართულს. თუნდაც „აკაკასიური“ ავიღოთ, რა, ეს ქართული მოვლენა არაა? ბრეხტი გახნდა ქართული, იგივე მისი შექსპირული ინტერპრეტაციები გაიხსენე. სტურუმ იცის, რომ თუ ჩვენ, ქართველები შექსპირს ვითამაშებთ, როგორც ინგლისელი ითამაშებდა, უძალევე კრახისთვის იქნება განწირული ეს „პროექტი“. ბუნებრივია, მისი „ღირი“, „რიჩარდი“ ტიპური ქართული მოვლენა იყო. შენ სტურუას ბეკეტის „გოდოს მოლოდინი“ თუ ნახე? ამ სპექტაკლს რომ უყურებ გგონია, რომ ქართული პიესა თამაშდება სცენაზე, ქართული ხასიათებით, ამ რეჟისორის გენიალურობა სწორედ იმაშია, რომ ქართულ საწიხზე დგას, მაგრამ ინტერნაციონალურია. შეიძლება ცული მაგალითია, მაგრამ მაინც გეტყვი: ზაქარია ფალიაშვილმა ოპერა „ახსალამ და ეთერის“ წერისას მოიარა საქართველოს ფესვებს. სხვათა შორის, იმასაც მაიგნო, რომ ქართულ დასავლურ და აღმოსავლურ მუსიკალურ ფოლკლორს ერთი ფუძე, ძირი აქვს. ხალხური, გლეხური (როგორც ამას შენ უწოდებ) მუსიკა აქცია მსოფლიო კლასიკად. უეჭველია, ჩვენ რომ უფრო ღრმად ვიკვლით სტურუას უცხოური კლასიკური რეპერტუარი, მივალთ დასკვნამდე, რომ ყოველგვარ ქართულთან გვაქვს საქმე.

კლდიაშვილს (დაეიოს!) ალბათ, მართლაც არ ეგონა, რომ გენიალურ პიესას წერდა, მით უმეტეს, ვერ წარმოედგინა, რომ ის პრობლემები, რომეიციც მის დრამატურულ თხზულებაში დასუა, გასცილდებოდა მისი შექმნის კონკრეტულ დროს და აგერ ერთი საუკუნის შემდეგ კვლავ აქტუალური იქნებოდა, შენ იცი? მე დავიწყე კლდიაშვილის შემუარების თავიდან კითხვა, დადებენ ყველაფერი პიესის „დარისპანის გასაჭირის“ შესახებ, მხოლოდ ის „აღმოვანინე“, რომ დავითი კაროჟნას არა, მაგრამ დარისპანს კი იცნობდა – აბოლონ ორბელიანს, რომელმაც საბენეფისოდ ითამაშა კიდევ დარისპანი, თუმცა, როლი ვასო აბაშიძის საბენეფისოდ დაწერილა. იქ მაგარი ჩხუბი მომხდარა ამ ორ მსახიობს შორის, ბუნებრივია, ვასო აბაშიძის წერმა ნაყლებად ცნობილი მსახიობის მიმართ...

რ. სტურუას „დარისპანმა“ მართლა გამოიწვია აზრთა დიდი სხვადასხვაობა, თეატრმცოდნეები ჩვენს უნივერსიტეტში სამეცნიერო სექტორზე „ხოცადნენ“ ერთმანეთს, სერიოზული შეხლა-შემოხლა იყო. მათ შორის, ყველაზე რადიკალები გოგა ჩართოლანი და მიხეილ კალანდარიშვილი იყვნენ. პირველს არ მოეწონა სპექტაკლი, მეორე აღფრთოვანებას ვერ ძალავდა. იმედი მაქვს საქართველოში კვლავ მოხვდები და როცა ნახე სპექტაკლს, დარწმუნდები, რომ კლდიაშვილის „გადატრიალებასთან“, თუ ვინებებს აღმოჩნასთან გაქვს საქმე, სრულიად ახლებურადაა დანახული პერსონაჟები, კონცეფციაა შეცვლილი საერთოდ, მაგრამ მაინც კლდიაშვილია და რა ვქნა? მიხვდი ახლა, რა „გადატრიალებაზეა“ საუბარი? ამიტომ არის მაგარი სტურუა.

პო, რაც შეეხება ჩაის მირთმევის სცენას, ამ სპექტაკლში „კონცეპტუალური“ ჭიქით ჩაის მირთმევა კი არ არის, არამედ მირთმევაზე ნატალიას და კაროჟნას სულიერი მდგომარეობა, ორივე აწვდის ერთად, აქ ჩემთვის მთავარია გმირი ქალების დამოკიდებულება, ჯერ გვეგონება დუელში იწვევენ ერთმანეთსო, მერე აცნობიერებენ, რომ არ ღღრს ვიღაცა ოსიკოსთვის „სიკვდილი“, და

65 „თიკეში და სხიკეში“ № 3-4

უცებ ერთმანეთს გაუღიმიებენ, მერე სიცილ-კიკისით, უფრო ირონიით, მიუტანენ (ან მიუგდებიან) ამ ჩაის „ბატონ“ ოსიკოს, (იქნებ ფემინიზმის ნიშნები შეინიშნება მათში?!), რომელიც შენ... რომელიც გინახავს ადრე და წაგვითხავს, ისეთი სულაც არ არის. განა ეს არ ცვლის კლდიაშვილის პენის ადრინდელ გაპარებას?

ძალიან მაინტერესებს, ბერძნულ სცენაზე ხომ არ დადგმულა ოდესმე ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“? დაახლოებით ასეთი ლიტერატურული ძეგლის დადგმას აპირებს აქ სტურუა, რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“, შენ იმდენი იცი საქართველოსა და ქართველებზე, რუსთაველი თავისთავად გეკონდიწება. ძალიან უნდა ჩამოხვიდე და ეს სპექტაკლი ნახო. შენ ოღონდ ჩამოდი და ტრადიციული ქართული მასპინძლობა ჩემზე იყოს.

მანოლის რიზსინი:

მე, ჩემო ლაზა, ჯერი კიდევე ბავშვი ხარ, ან ბავშვურად მიაჩნტი ...

- გამარჯობა, მივიღებ თუ არა შენი კომენტარები, მაშინვე გვიასუსხე, მაგრამ შემთხვევით წამეშალა და... მესიამოვნა კიდევ, რადგან ნაჩქარევი ნაწერი იყო... ჩემი ნაჩქარევი ნათქვამი კი, ხშირად არასწორად ესმით... ახლა უფრო გასაგები ვიქნები.

დავიწყით იქიდან, რომ მე არ მითქვამს - სტურუა ქართველი რეჟისორი არ არის-მეთქი... მე ხანგასმით აღენიშნე სიტყვა „ქართული“ და რაღაი, წერასა ხარ ატანილი (ანუ ამ საქმეს ემსახურები), ყოველთვის გაფაცინებული იყავი სიტყვების მიმართ. მოდი, ახლა კარგად დაუკვირდი, რა განსხვავებაა ორ ცნებას შორის: ქართველი რეჟისორი - ქართული რეჟისორი?

უჩარმაზარი განსხვავებაა, უსაშველო...

თუმცა, შენი შეხედულება სტურუას ქართულობასაც ითვალისწინებს და ამიტომ ცოტაოდენ დაწერილებით მინდა ჩემი აზრი მოგაწოდო.

ნებისმიერ აზროვნებაში დევს ეროვნული ლოგია (რომელიც ეროვნულ მენტალიტეტსა და ტრადიციებს, ბუნებას, ჰაერს, წყალს, წარსულს... და, რაც მთავარია, ზოგადად კულტურას ემყარება). ანუ, როცა იქნება (ამ შემთხვევაში) სპექტაკლი, დრამატურგი და რეჟისორი ქვეცნობიერად ეროვნულ ლოგიას ექვემდებარებიან. მსახიობი მიზანსცენაზე მუშაობისას, ასევე ამ ლოგიით აგებს სახეს...

საკმარისია, მოქმედება არ განვითარდეს ისე, როგორც ამას ჩვენი ლოგია მოითხოვს და... მონეტალურად გამზადებული გვაქვს იარლიყი „made in koncepcia“... არადა, ძლიერი შემოქმედი, ისეთი, როგორც სტურუა, უბრალოდ, უფრო მასშტაბურად აზროვნებს, გადის ეროვნული ლოგიკიდან, ტინის ზოგად ადამიანურ ხეველებს ეხება და მარტივად გენიალურია. გარწმუნებ, ლამა, არანაირად არ არის სტურუას შემოქმედება „ქართული თეატრალური ტრადიციებით ნასაზღვრები“. თავად სტურუა, ცხადია - არის... მისი შემოქმედება - არა! ეს როგორ?

როგორ და... უბრალოდ ქართული ჰაერით სუნთქავს ადამიანი... ამდენად, ყველა მისი სპექტაკლი სხვა ვერ იქნება, თუ არა - ქართული... და განა იმიტომ, რომ იგი ეროვნული თეატრალური ტრადიციების მიმდევარია, არამედ იმიტომ რომ რუსთაველის სცენაა ქართული ენერგეტიკის ბატარეოები, მსახიობობა, დეკორაცია, დარბაზი, მაყურებელი... ეს ყველა და ყველაფერი წმინდა ქართულია და რაც არ უნდა დადგას სტურუამ (და ნებისმიერმა სხვამ) - შექმნილი, გოეთე, ფოიხტანგერი თუ ჩხოვი... - ყველაფერი მინც ქართული იქნება... მეთანხმები?

ერთ რაღაცას მოგიყვები: სოხუმში, სასტუმრო „აფხაზული“ წინ მზადდებოდა უნიკალური თურქული ყავა. როცა შენს ქვეყანაში ვიყავი, დამიჯერებ, რომ მხოლოდ ამ ყავის დასალევად მივდიოდი ხოლმე ერთი დღით?! ვერ მოვისვენე, სანამ არ გავარკვეე, რა საიდუმლო რეცეპტით მზადდებდა ის კაცი იმ ყავას... თბილისში ჩავიტანე და ლაბორატორიაში გავასინჯე. აღმოჩნდა, რომ ცხელი წყლის რეზერვუარში, საიდანაც ვაზებებში ანაწილებდა წყალს, ოდნავი შემცველობით კარტოფლის ფეჭების (სახამებელს) ურევდა. ზუსტი ტექნოლოგია გავიმეორე, მაგრამ ყავა მინც არ იყო ისეთი... ლაბორატორიის თანამშრომელმა, ტექნიკოსებობას სრულიად მოუღებულმა, ძალზე მარტივად გამიშიფრა: - ზუსტად იგივე გემო რომ მიიღო, ყველაფერთან ერთად თბილისში უნდა ჩამოიტანო სოხუმის იმ კონკრეტული ადგილის წყალი, ჰაერი, მზე, ტალღების ხმა და ქვიშის სუნით...

ეს, ერთი უტყუარი ფაქტი და ცალი მხარე...

ახლა მეორე მხარე:



ლეილა შოთაძის გმირი „გვირგვინების ოჯახში“ გააფთრებული მიეჭრებოდა თავად, ჩოხის გულის პირს ჩამოგლეჯდა და ენებით ეკონებოდა შიშველ მკერდზე... რუსთავეის თეატრში სპექტაკლი იყო. აი, ეს არის ქართული ლოგია. რაღაც ამდაგვარი „აკაკისურშიც“ იყო: სოსო ლალიძისა და მარინე თბილელის სცენა, მაგრამ ამ შემთხვევაში მოქმედება ამოვარდა ქართული ლოგივიდან, რადგან გათამაშდა სხვა, არაქართული ენება, სხეულის განცხრობა...

ქართული ლოგივით, ქართველი ქალის მენტალიტეტში ენება ტყვილია, უცხო მენტალიტეტში – განცხრობა. არადა, ეს ორი სცენა მაინც ჰგავდა ერთმანეთს, რადგან მეორე შემთხვევაშიც ქართველები იდგნენ სცენაზე... სტურუას არაქართულობა ვერ მიერია მათ და აშკარად, სრულად ვეღარ გამოჩნდა ჩანაფიქრი. სამაგიეროდ, იხამ აულო სტურუას (იხასთან ერთად, ჩემად გასაოცრად, ვუძალ ღღანიძემ და მანანა გამცემლიძემ, ახლა ძველი პროგრამები გადმოვიღე სპექტაკლის, შენი გულისთვის, უფ!) და იმუშავა ისე, როგორც რეჟისორის არაქართულ ტვინს უნდოდა.

აბა, ვინა სტურუა? დიდი და მსოფლიო მასშტაბის რეჟისორი! არ არის საკმარისი?

„მთბილისურ-სომხურ ხანუმაზე“ გამახსენდა რაღაც: ტოლმა სომხური კერძია. არსებობს საუკეთესო სომხური ტოლმა, არსებობს საუკეთესო, ქართულად მომზადებული ტოლმა და არსებობს ზოგადად, კარგად მომზადებული ტოლმა. სამი ვარიანტიდან – მესამის ოსტატია სტურუა. უცებ, მომინდა ტოლმა და ახრი გამიწყდა.

ზუსტად ტოლმის ხსენებაზე, ბარემ აქვე გეტყვი: აი, როგორი ქართული კერძიცაა ტოლმა, ისეთივე ქართულია „ხანუმა“. არანაირი ეროვნული ლოგია მასში არ დევს... აშკარა სპარსული სიუჟეტური ხაზია, რომელსაც, მაგალითად, სომხური ტვინი ბევრად უფრო იოლად მონივლებდა... ქართველებმა ვეღაფერი გააქართულეს საოპერო და კინოფერსაში (გადასარევედ, ღამაზად). აბა, „ქეთო და კოტეს“ რომ უყურებ, როდისმე გაგჩენია აზრი, რომ ქეთო (ყოფილი სონა) ერთი სოჭიხე გოგოა... პრინციპში, კინოვერსია პირველწყაროს გვარიანად დამორებული ვარიანტია... ისევე, როგორც „ხანუმა“ დამორებული ჩემთვის სრულიად უცნობ პირველწყაროს. მისი შექმნის პერიოდი ზუსტად იმ დროს უკავშირდება, როცა საქართველოში ქართული გვარები მეჩითოვებდად, მამასახლისოვებდად გადაკეთდა... მერე მოხდა კიდევ ერთი საინტერესო ფაქტი: „ხანუმა“ არცთუ ურიგო გაგრძელება შეიქმნა, სხვათა შორის, ზუსტად ანალოგიური (პარალელს სტურუასთან ვაკლებ) არაქართული ტვინისაგან. კი, კი... გაბრიაძეც არაქართულია!

ჩემო კარგო მეგობარო, გულწრფელად მინდა გაითავისო – რას ნიშნავს ჩემთვის ბერძნული და არაბერძნული, ისე როგორც შენთვის ქართული და არაქართული. ერთიც და მეორეც დაღებით-ურაყოფითი ნიუანსების მატარებელია, მაგრამ როცა ვამბობ, არაქართულია-მეთქი, მიუღებულს კი არ ვგულისხმობ, პირიქით, მომწონს...

მოშალი და ჩემთვის თეატრი სულაც არ არის რეალობის ამსახველი ფაბრიკა (არც არანაირი ხელოვნება და საერთოდ, ნერვებს მიშლის ხალხისთვის შექმნილი ხელოვნება...). მიცვალებულის დატირება, ქართული ლოგიის მიხედვით, დღევანდელ თეატრში ან სასაცილოა, ან სასწავლო, ან უნიჭო. ანუ „იმერულ ესეზებში“ ამგვარი სცენა კომიურია და მისაღები, კინოსმახიობთა თეატრში იტალიური და ქართული დატირების გაივივებას ნორმალური შედეგი მოჰყვა... მაგრამ, როგორც კი დატირების რეალური ასახვით შეცვლავი ჩემი გულის აჩუყებას... – ა რ გ ა მ ო გ ი ვ ა ! აი, აქ უნდა დაუკმაზო სტურუას, გაბრიაძეს, რაღაცას მოახერხებენ (არაქართულად ისე ღამაზად მოგაწყვიდან, რომ ქვეყანას მოსდებ, - რა ეროვნულს ნაზიარები რეჟისორია, აბა ნახეთო!)...

არ ვიცი, რას იზამს სტურუა „ვეფხისტყაოსნთან“ შეჭვიდებით (სტურუას დაეუბრუნდი ისე)? თუ არ გაგიფდა და თანამედროვეობის პრობლემებს არ შეუხამა რამე (არა მგონია), მაშინ უსიტყვოდ დიდი მოვლენა გველის აველას... სხვას არავის, სტურუას უნდა გაეკეთებინა ეს... უბრალოდ, მგონია, რომ ცოტა დაავიანა... მაგრამ მაინც სტურუას ლუკმა ეს ნაწარმოები, რადგან არც „ვეფხისტყაოსნია“ ქართული... კოსმოსიდანაა. ამიტომ, მე ან სასწაულს ვერ გამოვტოვებ და გაბრიაძე სპექტაკლს სწორედ რომ რუსთაველის თეატრის სცენაზე ენახავ და მერე თუნდაც, ათენის დიდ ანტიკურ სცენაზე.

„დაბამუვიდას მხოლოდ და მხოლოდ სიკეთის ქმნა“

ინგა ხალვაში

პირველად ტელევიზიით ენახე. გადაცემაში, რომელიც ქართულ კინოს ეხებოდა, რესპონდენტებს ეკითხებოდნენ, რას ინატრებდითო. ყველა დამოუკიდებელ საქართველოში ცხოვრებას ნატრულობდა, ეს ერთგვარად დოგმად ქცეული, აუცილებელი პასუხი იყო, ზოგჯერ შეჩვენებოდა, რომ არაგაცნობიერებული და არაგულწრფელი. ერთ-ერთმა ქალბატონმა, ძალიან ლამაზმა და მომხიბვლელმა, სიმშვიდე ინატრა, სითბო და სიყვარული, ირგვლივ არსებული ქაოსისა და სიგიჟის დასასრული. თამამმა გულწრფელობამ მომხიბლა. მასთან შეხვედრა ვინატრე. წლების შემდეგ ქალბატონი ლალა თაბუკაშვილი ჩემი პედაგოგი გახდა. პირისპირ შეხვედრისას ცოცხათი შეკცები, გაცილებით ლამაზი მახსოვდა. თუმცა, ამას რა მნიშვნელობა აქვს?

უკვე 9 წელია ვიცნობ. ეს საუბარო დიდი დროა იმისათვის, რომ პირველი შთაბეჭდილებები უტყუარობა შეაფასო. საოცრად ენერგიულია, ზოგჯერ მისი მშურს კიდევ.

- ქალბატონო ლალა, მეც მინდა თქვენსავით ენერგიული ვიყო.
- ჩემი შვილი ვერ დამემსგავსა და შენ როგორ იქნები?

ძალიან ცნობილი ფრაზების ავტორია. ყველაზე გავრცელებულია “ჩემი ლენინი თუ ლენინია, იმის ლენინი რატომ არის ტროცკი?” ან კიდევ “ისე გამოვიფურები, როგორც ბუნაგიდან გამოძვრალი დათვი”.

მხოლოდნელობებით არის სახეს. ზოგჯერ ვიბნევი კიდევ და არ ვიცი, როგორ მოვიქცე.

ჩემი ინტერვიუ გოდერძი ჩოხელთან გახეთ “ჩვენს მწელობაში” გამოსაქვეყნებლად წაიღო. ორი დღის შემდეგ მირეკავს, - “რა არის ეს, მარტო სახელი და გვარი რომ მიგიწერია ინტერვიუზე, რომელი ლევ ტოლსტოი შენა ხარ, რომ ყველამ გიცნოს? ყველაფერი მე როგორ უნდა გითხრა?” გახეთი რომ გავშაღე, პირველად სტატიის ბოლოს გადავხედე, მხოლოდ სახელი და გვარი ეწერა. გამეცინა. ე.ი. !

ძალიან ბევრს კითხულობს, ამბობს, რომ ინფორმაციული “შიღისი” აქვს.

ოფელად განგასთან იყო და მიანჩია, რომ მისი წინასწარმეტყველება აუხდა. ერთხელ, მონტე-კარლოში, კახინოში 4 ათასი ფრანგი მივიყო და მთელი ღამე თანხის დახარჯვას ცდილობდა, დილით საბჭოთა კავშირში ბრუნდებოდა.

უამრავ ადამიანს იცნობს, უამრავი საინტერესო ისტორიის მოყოლა შეუძლია და თანაც როგორ! ხშირად მიფიქრია კიდევ, მის ადგილას გადაცემათა ციკლს მოვანწყობდი, “ათას ერთ ღამეს” დაეარქმევი და შეჰქერნადას მსგავსად გაუთავებლად მოგვეგებოდა ათას ერთ ამბავს. ამ იდეაზე პასუხი ყოველთვის ერთი აქვს “დღეს, ეს არავის აინტერესებს”.

მე კი მაინტერესებს. ძალიან მაინტერესებს. ამიტომაც ვთხოვე ინტერვიუ, მიუხედავად იმისა, რომ თავს ძალიან სუსტად გრძნობდა.

- ქალბატონო ლალა, ხომ იცით, ჟურნალისტები ხშირად ძალიან თავხედები ვართ.
- ვიცო.
- მეც ხომ ჟურნალისტი ვარ.
- მერე?
- შეიძლება ინტერვიუ გთხოვოთ?
- შენ უარს ვერ გიტყვი.



ინტერვიუ თარხნიშვილის №18-ში, მეოთხე სართულზე შედგა. ქალბატონი ლალა, როგორც წესი, თავის ოთახში სავარძელში იჯდა. სიგარეტს ეწეოდა. მომწონს ეს ოთახი, პასტელის ფერის კედლებზე გაკრული სურათები და ძველი ნივთები ინტიმურ გარემოს ქმნიან.

- ეს ოთახი თქვენი გემოვნებით მოაწყვეთ?
- არა, ნინოს მოწყობილია.
- ძალიან მყუდროა.
- შეიძლება, მაგრამ მე უფრო მომწონს მაგიდა და სავარძელი. ამ კარადებში ჭურჭლის ნაცვლად წიგნებს დაეაწყობდი, იატაკზე რომ მაქვს მიყრილი და სადღაც ჩაყუკული. ახალგაზრდებს არასდროს შევეუძლი ხელს ყოფაში, როგორც უნდათ, ისე იცხოვრონ. არ მიყვარს სამუშეუძო პანიონაჟები.

- ძალიან მომწონს თქვენი პორტრეტი, რომელიც ზემოთ ჰკიდა. ლამის ჩუქება გთხოვით.
- ისა? ის ოთარ ლითანიშვილმა დახატა. მასთან სახლში ვსაუზმობდით, რაღაცას თავისთვის ხატავდა, და მერე მომცა, ალბათ, იფიქრა, იმ ფურცელს გადაეკადებდი, შევიხანხე. მეორე სერგეი გერასიმოვის ნახატია, რომელიღაც ფრილობაზე თუ კონფერენციაზე დამხატა. ეს პატარა თემო გოცაძისაა. ესეც საღდაც ვიყავით, რუსეთში, აღარ მახსოვს სად. ვლასპარაკობდით, თემოც იქ იჯდა და მაგიდაზე რაღაც ჯღაბნა-ჯღაბნა, მერე მომცა.
- თქვენ ახლაც კარგად გამოიყურებით. მითხრეს, რომ ახალგაზრდობაში ძალიან გამოირჩეოდით გარეგნობით?

- უბრალოდ, უჩვეულო გარეგნობა მქონდა. სულ ვამბობ, აყვანილი ხომ არ ვარ-მეთქი? მაინც რუსული იერი მქონდა, თმები მქონდა ღია ფერის, ნაწნავი მკეკათა.

- თქვენი ახალგაზრდობა 60-იან წლებს უკავშირდება.
- ეს იყო ყველაზე საუკეთესო პერიოდი ჩემს ცხოვრებაში. ძალიან აქტიური, მრავალფეროვანი, როგორც ნათია მეგრელიშვილი წერს, მამინ უფრო წესიერი და პატრიოსანი ურთიერთობები იყო. ძალიან დიდი მეგობრობის ხანა. სულ კინო, სულ თეატრი, სულ განხილვები, სულ პრემიერები, კინოსახლში "ნათლიამას" 4 დღე ვაჩვენებდით, გარეთ ვერ გამოვიდიოდით. მერე ეს ყველაფერი იყო გულწრფელი, ურთიერთობებიც იყო გულწრფელი, ძალიან ნაღდი, ძნელად ასახსნელი, ალბათ, თვითონ ცხოვრებამ, ბოლო 16 წელმა, ამდენმა უბედურებამ, რაღაც დეკალეცია მოახდინა ყველაფრის – ურთიერთობის, პროფესიის. სამწუხაროდ, მე ასე შეჩვენება, ნურავინ დაბარალბს ჩემს ასაკს, იმიტომ, რომ ჩემს ასაკშიც აბსოლუტურად იგივე განწყობა მაქვს ხელოვნების მიმართ, როგორც ვიყავი 20-30 წლის წინ. არაფერი შეცვლილა, არც ინტერესი, არც საქმიანობა. ჩემში არაფერი შეცვლილა, შეიცვალა გარემო. ყველაფერი გახდა პრაგმატული და მერყანტილური. პიარზე აგებული სამყარო შეიქმნა ირგვლივ.
- ერთ-ერთ სტატიაში წაყვივითხე, რომ პირველი ქალი იყავით, ვინც ქუჩაში აშკარად ეწეოდით სიგარეტს.

- ეს თავისუფლებისკენ სწრაფვის გამოხატულება იყო. მახსოვს, ცეკაში დამიბარეს, მამინ ემუშაობდი გაზეთ *"Молодеж Грузии"*-ში და კულტურის განყოფილებაში გადაყვანა შემომთავაზეს. ეს ჩემი ასაკისათვის საკმაოდ მნიშვნელოვანი წარმატება იყო. უარი თქვით. ოთარ ქინქლაძემ, რომელიც მამინ განათლების განყოფილების გამგე იყო, მითხრა, გამაგებინე უარს რატომ ამბობო? რას ღაპარაკობთ, თქვენთან ვერც სიგარეტს მოვწეე, ვერც გავიყრასკები როგორც მინდა-მეთქი. შემდეგ ყველგან ყვებოდა ამის შესახებ. არასდროს მსიბილავდა ნომენკლატურული თანამდებობები. გაზეთი მიყვარდა გაგიფებით, 9 წელიწადი ვიმუშავე და მერე, როცა გავთხოვდი და ამერია პირადი ცხოვრება, ასპირანტურაში წავედი.

- სად სწავლობდით?
- მოსკოვში. ძალიან კარგი პედაგოგები მყავდა. ძალიან ვამაყობ. ვიქტორ შკლოვსკი, იურენევი, ნეა ზორჯაია, კომაროვი, არ ვიცი, ვინ ჩამოგთოვალო. ვინც კინომცოდნეობის მამებია, ყველა ჩემი პედაგოგი იყო. ნეა ზორჯაიას ასპირანტი ვიყავი. დისერტაცია მოსკოვში დავიცავი. 5 მარტს, კარგად მახსოვს. საპარემახეროში ვიყავი და 10 წუთით დავიგვიანე. ჩემი ოპონენტტი ვიქტორ შკლოვსკი იყო. ჭკუათმყოფელი ადამიანი დაავიანებდა? მამინ დისერტაციების დაცვა განუთებში ქვეყნდებოდა. ელდარ შენგელაია და ლილა ზამბახიძე, საჯარო ბიბლიოთეკის დირექტორის მოადგილე, მოსკოვში ყოფილან. ორივენი მოვიდნენ. კიბეებზე დამხვდნენ, გაგიფებულები იყვნენ, აქამდე სად ხარო. მშვენივრად დავიცავი, არ დამავიწყდება იურენევის სიტყვები *"У меня впечатление, что я был на спектакле Сары Бернар"*. აი, დისერტაცია საპექტაკლად ვაქციე

თუ რა ვკეხი, არ ვიცე!

- ძალიან არტისტული ბუნება გაქვთ.

- ეს, მე მგონი, თაბუკაშვილების გვარშია - რეზო, ლაშა, მერაბი. იმათ ეს ბუნებით ჰქონდათ მთელი ცხოვრება მინდოდა მსახიობი ვყოფილიყავი. დედამ არ გამიშვა.

- Через мой труп?

- არა, დედა ჯაყელის ქალი იყო და იმან არ იცოდა **“Через мой труп”**, არაო - თქვა და მორჩა.

- არც მამამ?

- მამა ნაკლებად ერეოდა ჩემს პროფესიაში. ერთხელ მითხრა “შენაც კარგი პროფესია გაქვს, ზიხარ დიდიდან საღამომდე, კინოს უყურებო”. იმას ეგონა ყველას რეინიგზა უნდა ემუხებინა. ის მაინც გლეხი იყო, სოფლიდან წამოსული.

- დედა?

- დედა თავადის ქალი იყო, მაგათ - დედას და მამას, სულ კლასობრივი ბრძოლა ჰქონდათ, მთელი ცხოვრება.

- ერთად როგორ იყვნენ?

- მძიმედ. თბილისში გაიცნეს ერთმანეთი. 26-ში მამა სასწავლებელში რომ მიდიოდა, მამინ. მამამ დაამთავრა ლენინგრადის რეინიგზის ინსტიტუტის ელექტროფიზიოლოგია, მერე ამერიკაში დაამთავრა დოქტურანტურა, იქ დაიცვა დისერტაცია, 3 წელი სწავლობდა. რომ ჩამოვიდა აღმოსავლეთის რეინიგზის მშენებლობა დაეკადავს და სეკრდლოუსკში გააგზავნეს. მამინ დიეგოსიები იმართებოდა, რაღაცეები მართლა იყო, მაგრამ ამით ათასობით უდანაშაულო მიაყიდეს. როგორც ამერიკის ჯაშუში და რეინიგზის უფროსი მამაც დაიჭირეს. 49 დღე იმიშიშლა, კაგანოვის პატარა წერილი მიაწვინა, იმან სტალინის შეახვედრა და მამა გაათავისუფლეს და კიდევ ისინიც ვინც ცოცხალი გადარჩა. მამაჩემი იყო რეინიგზის ერთ-ერთი უდიდესი მშენებელი. სამტრედიამდე რომ დადიხარ ელექტრომატარებლით, მამაჩემის გაყვანილია. ძალიან ლამაზი იყო. ახალგაზრდა მარლონ ბრანდოს ჰგავდა. ქალების მოყვარული, ბევრი საყვარელი ჰყავდა და იყო გაუთავებელი წასვლა-წამოსვლები სახლიდან.

- შეიძლება ეს დავწერო?

- რატომაც არა? ეს იყო ერთ-ერთი გამორჩეული პიროვნება. რატომ უნდა მოვაკლო ის ღირსება, რაც ჰქონდა? კაცისათვის ეს ჭაბუკანურია, ქალისთვის არის ცოტა უხერხული.

- დედისთვის როგორი ასტანი იყო?

- დედისთვის ძნელი იყო. მაგათ იღბანს იცოცხლეს. დაახლოებით 90 წლისანი იყვნენ. მახსოვს, ერთხელ სახლში მივედი, მამა სავარძელში იჯდა, ლენა არ შელაპარაკებო. რატომ? მე-თქი? არ ვიცო. წავედი დედასთან. რა არის-მე-თქი, არ გრცხვენიათ? 90 წლის ასაკში რაღა დროს გაბუტვა? თუ არ გინდოდა, თავის დროზე არ მიგელო, როცა სახლიდან იყო წასული. დედა შევიდა მამასთან და უთხრა, “მამა, მე რომ მინდოდა შენთან ყოფნა და ლაპარაკი, მამინ შენ არ გინდოდა, და ახლა მე აღარ მინდაო.” დედა ძალიან ენამოსწრებული ქალი იყო. ჭკვიანი, ნათელი გონებით წავიდა ამ ცხოვრებიდან 97 წლის ასაკში, წიგნი ეკავა ხელში, კითხულობდა. დედაჩემი ხალათში და მოუწესრიგებელი არასდროს მინახავს. არ იყო სენტიმენტალური, საოცრად ადამიანისმოყვარული იყო. დედაჩემი ჩემთვის ქალის ეტალონია.

- პირველად სადელი როდის მოამზადეთ?

- დედა როდესაც გარდაიცვალა, მამინ.

- ასე გვიან? მანამდე რას აკეთებდით?

- არაფერს ვაკეთებდი სამსახურის გარდა. მაგრამ ძალიან დატვირთული ვიყავი. დილას რომ გავიდიდი, დამე შემოვიდი. ყველაფერი დედაჩემი იყო, ბავშვის მოვლა, გაზრდა, ოჯახის საქმეები. ამით განებთერებული ვიყავი. დედამ ყველაფერი თავისი ქცევით მასწავლა. ასე მეგონა, ბავშვობიდან ყველაფერი ვიცოდი.

- რამდენი წლის იყავით?

- დაახლოებით 50-ის. ერთხელ, მახსოვს, დედა სახლში არ იყო და მამამ ფხალის გაკეთება მითხოვა. სუპი მიუტანე. მამა მორიდებული კაცი იყო და რა გემრიელიაო, იძახა. დედაჩემი მოვიდა, დახვდა გამზადებულ კერძს და მკითხა, წყალი არ გადაგიწურიაო? ეს რა არისო? მამა უუბნებოდა, არა უჭირს, ლენა, არა უჭირსო. ყველას, ეტყობა, რაღაც საქმის კეთების თავისი დრო აქვს ცხოვრებაში. სამაგიეროდ მერე აღარ გაეჩრებულვარ, სულ მე ვაკეთებ. ამავე დროს, ძალიან გემრიელი კერძები გამოძის.



- საიდან იწყება თქვენი მახსოვრობა?
 - ყველაზე ღრმად მახსოვს, 5 წლის ასაკში ბორშით რომ დავიწვი. ნაკეთურაზე იდგა თუხთუხებდა. მეზობელ გოგოსთან ერთად პატარა უთოს გაცხელება მოვინდომეთ, ქვაბის გადაჩოჩება დავიწვეთ, გადმოვარდა და გადმოგვესხა. ის გოგო დაიღუპა. მე გადავრჩი. მამა ახალი ჩამოსული იყო ამერიკიდან და რაღაც წყალგაუმტარი ქსოვილი ჩამოიტანა, რომლითაც დედამ სარაფანი შეიკურა. იმან გადამარჩინა. ის გოგო მთლიანად დაიწვა და დაიღუპა. აი, იქედან ნათელი მეხსიერება მაქვს და ყველაფერი კარგად მახსოვს.

- მეტსახელი თუ გქონდათ?
 - არა, ოღლა მქვია, ლალა მქვია და მესამე რაღა იქნებოდა?
 - ბავშვობაშიც ასეთივე აქტიური იყავით?
 - მე არ მახსოვს, რომ ბავშვობაში ყოფილიყავი აქტიური, ენერგიული. იცი რა, პრინციპში ბავშვობა ხომ არ მქონდა. ლენინგრადის ბლოკადა, ომი, რა ბავშვობაზეა აქ საუბარი? მე ეს პერიოდი, ბავშვობა გამოვტოვე. ასაკობრივად როგორ არ გავიარე, მაგრამ სამი წელი ბლოკადაში ყოფნა მძიმე გადასატანია ბავშვისათვის. ამიტომ ჩემთვის ძნელია ამზე საუბარი.

- ომის დაწყება სად გაგივთ?
 - თბილისში. ზაფხულში დედამ იქ გამგზავნა. იმის მაგივრად, რომ იქ დავეტოვებინე. უკან წამიყვანა. ძალიან მალე დავაგეტოვო ომი - ანუ დაბომბვა, შიმშილი, სიცოცხლე, სიკვდილი. სამი წელი 100 გრამ პურზე ვიყავით. რა მხატვრული ასოციაცია უნდა გამჩენოდა, როცა მეზობლის ბავშვი დედის სიკვდილს იმიტომ ძალავდა, რომ პურის ბარათით ესარგებლა. იქ არავითარი რომანტიკა არ იყო. ყოველ ნაბიჯზე გაყინული მიცვალებული ეგვო. უმწარესი პერიოდი იყო. ლიტერატურაში რაც იყურებოდა, ყველაფერი ბლეფი იყო. იყო რაღაც სხვა ცხოვრება, ფინიურები არსებობის ფორმის. ვინც გადაარჩინა უფალი, გადაარჩინა, დანარჩენი ყველა დაიღუპა.

- თქვენც მორიგეობდით სახურავზე?
 - მაშინ უცნაური ბომბები იყო. მამებში შეიძლება მათი ალება, ჩვენ ბავშვები ვმორიგეობდით სახურავზე. მამებში ვიღებდით და ვაკვებდით. შიში თუ მქონდა? საერთოდ აღძმინა სიცოცხლეზე აღარ ფიქრობდა, რაღაც სხვა ინსტინქტი იყო გადაარჩენის, მაგრამ მა შხრივ გადაარჩენის და როგორ? იქ დრო არ იყო მაგისთვის. როცა წყალი არ იყო, შუშა არ იყო, საჭმელი არ იყო, არაფერი არ იყო, დავდიოდით 8-9 წლის ბავშვები ქალაქარეთ იმისათვის, რომ სადაც თავის დროზე სილოსი იყო (ხომ იცი, რა არის სილოსი?), ის მიწა მოგვეტანა სახლში, მოგვეხარშა და იმის წყალი დავკვლია. მე აღარ ვამბობ, რომ მამა მაშინ თავდაცვის კომისარი იყო და ამიტომ თვეში ერთხელ სამედიცინო კლინიკის კომბოსტოს წვენს გვირიგებდნენ. ეს იყო მამას "პაიოცი". მამა დიდიხან დაღამებამდე სამსახურში იყო, სახლში ვერ ვხვდავდი. დედა გაყვანილი იყო და სანერებს თხრიდა. ჩვენ, ბავშვები ძალიან დიდ სახლში ვცხოვრობდით, დევის პროსპექტზე.

- არ თამაშობდით?
 - თუ თამაშში ჩათვლი იმას, რომ მამებში ბომბებს ვყრიდით, ჩათვლი, რომ ვთამაშობდით. ლენინგრადში იმ პერიოდის ბავშვებმა ბავშვობა არ იცანა. ასოლოტურად არ იციან, არ გაუვლიათ. ბლოკადა რომ მოიხსნა 43 წელში, ანუ გაირღვა, არ ერქვა იმას მოხსნა, ციციანის ტბაზე გაატარეს პირველი გზა და დაიწყო პროდუქტების შემოზიდვა. აი, მაშინ უფრო მეტი ხალხი დაიღუპა, იმიტომ, რომ დისტროფია დაიწყო. 3 წლის შიმშილის შემდეგ ხალხმა ჭამა რომ დაიწყო, ორგანიზმმა ვერ გაუძლო. ბევრი ჩემი ტოლი და უფროსიც დაიღუპა. მე მშობლებმა სახლში ჩამეტეს, გარეთ არ მიშვებდნენ, რომ არ მეჭამა.

- გამონათებები არ იყო?
 - რა გამონათება უნდა ყოფილიყო? კი, თეატრი მუშაობდა, სპექტაკლები კვირაში ერთხელ იმართებოდა. სწორედ იქ, ერთ-ერთ წარმოდგენაზე ვიყავით, როცა გამოაცხადეს ბლოკადა გარდევულიაო. სხვა გამონათება ის იყო, რომ დილა გათენდებოდა და ვიცოდით, ახლობლები და მეზობლები ცოცხლები იყვნენ, აი ეს იყო ყველაზე დიდი სიხარული და კიდევ მშობლები თუ დაბრუნდებოდნენ სახლში. იქ შენ არ იყავი "შენ", შენ იყავი ერთი მთლიანი ნაწილი, ერთიანი ხალხის ჯგუფის ნაწილი, რომელიც ვალდებული იყო, დაეძლია ეს ყველაფერი და როგორმე შეწინააღმდეგებოდა იმ უბედურებას, გერმანელები ძალიან ქვევით დაფრინავდნენ და დაგვცინოდნენ.

- ასეთმა ბავშვობამ თქვენზე რა კვალი დატოვა?
 - არასდროს მიფიქრია ამ კითხვაზე. ერთადერთი, რაც ძალიან მძაფრად გამოიმუშავდა, ეს არის ბრძოლა უსამართლობის წინააღმდეგ. მე ჩემი ასაკობრივი ანალიზით ვხვდებოდი, რომ

ხდებოდა ძალიან დიდი უსამართლობა, ვგრძობდი, რომ ვიღაცა ფიზიკურად მსპობდა, აღარ ვაპყრობო მშობ მშობ მშობსა და ზნეობრივზე. უსამართლობას ვერ ვიტან და სიცოცხლის ბოლომდე ვიქნები.

- მარადირობა მაინც იყო?
- ყველაფერი იყო. ჩვენს ეზოში 26 წლის გოგო იყო, პურის ქარხანაში მუშაობდა, გვერდით სადარბაზოში ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის თეატრის დიდი, გამოჩენილი ბალეტმეისტერი ფოეინი ცხოვრობდა, რომელსაც უძვირფასესი ბიბლიოთეკა ჰქონდა. ამ გოგოს მისთვის მთელი "ბუხანკა" პური მოჰქონდა და წიგნებში უცვლიდა. რომ გაიგეს, ეზოში, ჩვენს თვალწინ დახვრიტეს.

- თქვენ ამას უყურებდით?
- კი. სიკვდილი ჩვენთვის არაფერი იყო. სიკვდილი იმ სიცოცხლეს გაუთანაბრდა, რომელიც იყო. როცა ბაღში შუნს თვალწინ ყოველდღე იღუპება ხალხი, ქუჩაში ყველა ფეხის ნაბიჯზე მიცვალებული აგდია, მუშობლები კვდებიან, გზობავე, იქ სულ სხვა ფსიქოლოგიური რეგისტრები მუშაობენ, გინდ ბავშვი იყავი და გინდ - ასაკში.

- მოდი თავი დავანებოთ ამ თემას.
- დავანებოთ.
- როდის იგრძენით, რომ ადამიანი ხართ?
- ეს მოხდა 30 აპრილს, როცა გორილიოვის ჯარი ლენინგრადში შემოვიდა. აი, მაშინ მივხვდი, რომ ცხოვრება არ გამქრალა. ეს იყო ზეიმი, რომელიც არასდროს დამავიწყდება. მე ამ სტატითი მოვედი ჟურნალისტკაში. პირდაპირ ფრონტიდან მოდიოდა ჯარი. ლენინგრადი უნდა იცოდე, რომ ეს წარმოდგენილი, ნევის პროსპექტი აჯანყების მოედანად ნოხებით იყო მოფენილი, ყველას, ვისაც სახლში ჰქონდა ნოხი, გამოიტანეს, რომ მასზე ჯარს გაეგლო. ეს იყო, ალბათ, "დღესასწაული, რომელიც ყოველთვის ჩემთან არის". ხელოვნების ვერც ერთი დარგი ვერ გამოხსოვს იმ ემოციურ მუხტს, რაც იქ იყო.

- რამდენი წლის იყავით?
- 11 წლის. იმიტომ არ მივიღე ლენინგრადის დაცვის მედალი. 13 წლის უნდა ყვოფილიყავი. ძალიან მიყვინა. დღემდე მაქვს ფიზიკური შეგრძნება იმ გულისტკივილის. დღეს ეს კი არაფერს ნიშნავს, მაგრამ იმ პერიოდის ემოციური ანარეკლი მაინც დარჩებოდა, სასიხარულო... მე მგონი, ათი ცხოვრება ლენინგრადში გავიარე და მეთერთმეტეს ახლა გავდივარ.

ნაწილი 3.

- ინფორმაციული "შიღსი" როდის დაგეწოთ?
- რასაკვირველია, როდესაც ვახეთში ვმუშაობდი. ძალიან ახლავარდა დავიწყე მუშაობა. მეოთხე კურსზე ვიყავი, სტატია რომ გამოაქვეყნე ლენინგრადის გათავისუფლების შესახებ, ისე მოუწონათ, მაშინვე მიმიღეს. დღემდე ყველაფერი მაინტერესებს, რა ხდება ხელოვნებაში, მეცნიერებაში, ტექნიკაში, პრესაში. ერთხელ შკოლესკიმ თქვა, - ადამიანი მაშინ კვდება, როცა სამყაროსადმი ინტერესს კარგავს. როგორც კი ადამიანი ამას იგრძნობს, უნდა მიხვდეს, რომ უკვე განწირულია.

- თქვენთვის არსებობს გამოუვალი მდგომარეობა?
- დემოკრატია ამაცდლოს! რადიკალიზაცია ისე მიცხოვრია ჯერჯერობით. ნინო სულ სხვა ბუნების არის, კახელია, დინჯი. რამე რომ ხდება, მე ვამბობ, არა უჭირს.. აბა, რომ მემძახა, ეს რა მჭირს, დავიდუპო, ვეღარც ვაძულებდი. ყველა მდგომარეობიდან არის გამოსავალი. ერთდღერთი, რასაც გამოსავალს ვერ მოუძებნი, სიკვდილია.

- და გადასახადები?
- ფრანგები ცოტა ტუნჯი ხალხია.
- ნიკოლოზ შენგელაია რატომ აირჩიეთ სადისერტაციო თემად?
- მექანიკურად მოხდა. როცა მოსკოვის ხელოვნების ინსტიტუტმა ასპირანტურაში მიღება გამოაცხადა, რეფერატი ხომ უნდა წარმედგინა და დაეინტერესდი იმ ადამიანით, ვისზეც არაფერი იყო დაწერილი. ეს იყო ნიკოლოზ შენგელაია. დამაინტერესა მისმა შემოქმედებამ, დავეწერე და ავტორეფერატით გავვიღე. და რადგანაც გავედი, მივხვდი, რომ აქ უკვე ბევრი საკვლევაა. პირველმა არქივი მე გაგვსენი. მანდარინები რომ დააქუთ, აი, ისეთ ყუთებში იყო ჩაწყობილი. როცა გაგვსენი, ერთი პატარა ფურცელი ვნახე, ეწერა **"he тот гурак, кто на гереве гол строит, а тот, кто к нему в гости ходит"**. ძალიან ბრძნული ანდაზაა, დიდხანს ვეძებე წარმომავლობა,

ბოლოს ილია ტრაუბერგმა მითხრა, შესაძლოა აფხაზური იყოს.

- თქვენ დიდხანს მუშაობთ კინოვარსკვლავის სისტემაზე. რა არის კინოვარსკვლავის ფენოქენი?

- იცი რა არის? ცნება "ვარსკვლავი" კაპიტალისტური წყობის ელემენტია. ჩვენთან ნატო ვაჩნაძეს ვარსკვლავს ხაზში უწოდებდა. ნატო ჭეშმარიტი ვარსკვლავი იყო, მაგრამ მისი ფენოქენი გამობატული იყო მხოლოდ და მხოლოდ ხალხის სიყვარულში. სხვა ატრიბუტები, რაც საზღვარგარეთ არის, არ იყო. ვარსკვლავის შექმნაში მთელი ინსტიტუტები მუშაობს. უცხოეთის კინოწარმოების ყველაზე დიდი დივიზენდი ვარსკვლავია. შეიძლება უნიჭო, მაგრამ ვარსკვლავი მთელი თავისი აუცილებელი კომპონენტებით. მთავარი თვისება მიზიდულობის ძალაა. ვარსკვლავი სხვა ფენოქენია, იგი შესწავლილი უნდა იყოს ფსიქოლოგიურად, სოციოლოგიურად, იმისათვის, რომ შესაბამისმა სამსახურებმა დასვენა გამოიტანონ, გამოვა აქედან ვარსკვლავი თუ არა. ღირს მასში ფილოსოფია ჩაღება, თუ არა. მკარცენი იყო სუსტი ბიჭი, რომელსაც ქუჩაში, ყველა კუთხეში სცემდნენ და ურტყამდნენ. მისგან ვარსკვლავი შექმნეს. მე მიმანია, რომ გრეტა გარბო დასცდა ვარსკვლავის ცნებას, ეკტრინ ჰეპბერნი გასცდა ამ ცნებას, დასტინ ჰოფმანი ბევრად მაღლა დაგას ამ ცნებაზე. საქართველოში ისე ვაცვეთილია ეს ცნება, ეკრანზე ორჯერ გამოჩენილ მსახიობს უკვე ვარსკვლავს ეძახიან. არაფერ არაფერს კითხულობს? არაფერი გაუგონიათ? იპოლიტე ხეიჩიაზე არავის უთქვამს, ვარსკვლავიაო, გენიოსი მსახიობი იყო, სერგო ზაქარაძეზე არავის უთქვამს, სესილიაზე არავის უთქვამს. შენ ვიღაც ხარ, გუშინ გამოჩევილი, არაფრის გამკეთებელი, ანაბეკვი ხარ ფირზე, შენ როგორ გიწოდებენ ვარსკვლავს? ყველაფერი გაუფასურებულია.

- ეს მედიის ბრალია?

- არა მარტო. ეს არის სერიოზული პრობლემისადმი ჩვენი დამოკიდებულების შედეგი.

- ქალბატონო ვალა, თქვენი პროფესიიდან გამომდინარე, ანუ კრიტიკოსი ხართ, არ შეგბევდრით უსიამოვნებები?

- სახელს არ დაგასახელებ, ერთ-ერთმა რეჟისორმა ჩემი გამოსვლის შემდეგ დერეფანში შემაფურთხა.

- არ მოკალით?

- არა. დარბაზში შევედი, რეპლიკა მოვითხოვე. დრო მომცეს. გავედი და ვთქვი, "მე მეგონა ეს ფილმი თქვენი მარცხი იყო, თურმე თქვენი ბუნება ყოფილა"-თორე და გაეჩურდი. იცი რა, მე რადიკალი არასდროს ვყოფილვარ, მახსოვს ერთხელ, ომარ გვასალიამ დამირეკა და ერთ კოლეგაზე მითხრა- მესმის, რომ ფილმი არ მოეწონა, მაგრამ მე რატომ მაყენებს შეურაცხყოფასო. უწმინდესი და უსუფთავესი ადამიანი იყო. შეიძლება მხატვრულ კინოში დიდი მიღწევები არ ჰქონდა, მაგრამ დოკუმენტურში ძალიან მაგარი იყო. რეჟისორისათვის შეურაცხყოფა არასდროს მიმიყენებია. კრიტიკოსს უფლება არა გაქვს სხვას პირადი შეურაცხყოფა მიაყენო. შენ მხატვრული ნაწარმოები უნდა გააანალიზო, მიითხველი თავად განსჯის შენს დამოკიდებულებას იმ პიროვნებისადმი. რადიკლობა გინდ ხელოვნებაში, გინდ საზოგადოებაში, გინდ ოჯახში, ჩემთვის მიუღებელი კატეგორიაა. მე ვერ ვღებულობ რადიკალიზმს როგორც უთითებობის ფორმას.

- კომპრომისზე ხშირად მიდიხართ?

- საკმარე. კომპრომისზე თუ წავსულივარ, ძალიან ზომიერად. ამის გარეშე არ შეიძლება. მხოლოდ რადიკალური გზით სიარული ადამიანს ჭეშმარიტებამდე არ მიიყვანს. კომპრომისი ცხოვრების ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტია.

- უმაღლესია ხშირად შეხვედრიხართ?

- უმაღლესია ძალიან მტკენს გულს, მაგრამ ყოველთვის ვამბობ, რას ვიზამ? მისი ბუნებაა ასეთი. მე ხომ ვერ გამოვასწორებ. ძალიან ხშირად ვხედავ, რომ მისი ქცევა მისივე ბუნების შედეგია და არა ჩემდამი დამოკიდებულების. იგი ყველგან ასეთი იქნება - ქუჩაში, ოჯახში, ტროლეიბუსში.

ხშირად ისე ცუდად მოვექცეულვარ, რომ მიფიქრია, ჯოჯოხეთის საგზური ავიდე-მეთქი, ზოგჯერ პირიქით, ჩემი ქცევა ძალიან მამშვიდებს.

დაგამშვიდებს მხოლოდ და მხოლოდ სიკეთის ქნა. ხანდახან მარტო რომ დარჩები, უკან რომ მოიხედავ, შენს განვლილ ცხოვრებას რომ გადახედავ, შენს მიერ გაკეთებული სიკეთე დაგამშვიდებს, ის მოგიტანს სულიერ სიმშვიდეს.

პუგაჩოვა თავის სიმღერაში ამბობს, - უკან არ მოიხედო, წინ იყურე და ყველაფერი კარგად იქნებაო.

პუგაჩოვა ჩემს ასაკში რომ იქნება, ხშირად მოიხედავს უკან.





- შეცდომები ბევრი მოესვლიათ?
 - არ არსებობს ცოცხალი ადამიანი შეცდომების გარეშე. ძალიან ბევრი მქონია ყველა შემთხვევაში, როცა ერთიერთობაში, ოჯახში, გარეთ, პროფესიაში. ყველას თავისი წილი აქვს, ეტყობა, შეცდომების.

- ყველაზე დიდი სიხარული?

- შეიძლება ძალიან ტრაფარეტულია, რასაც ვამბობ, მაგრამ ჩემი შვილის და შვილიშვილის დაბადება და მათი არსებობა. შეიძლება ეს გაცვეთილი ფრანზაა, მაგრამ ამას არაფერი შეედრება. ძალიან ენანობ, რომ ერთი შვილი მყავს. ძალიან ენანობ. მიუხედავად იმისა, რომ მეუღლეს გაცილებული ვიყავი, შვილი მაინც უნდა გამეჩინა. ორი მაინც. რას უეჭურებდი გათხოვილი ვიყავი თუ არა?

- ამ გადასახედიდან ფიქრობთ ასე, იმ დროს?

- არა, მე უკვე კარგა ხანია ამხე ვფიქრობ, ეს არ არის ასაკის ბრალი.

- თქვეითვის მნიშვნელობა არა აქვს საზოგადოებრივ აზრს?

- არა, ამ მხრივ, არა. ჩემი პიროვნული ცხოვრების აწყობის თვალსაზრისით, არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. არავითარი! შვილი აუცილებლად უნდა გააჩინო და არა ერთი.

- მეუღლის გარეშე შვილი რომ გაეაჩინო, თავს მომაჭრიან.

- არ მოგაჭრიან. მე ჯერ არ მინახავს შვილის გაჩენის გამო მოჭრილი თავები. არა ერთმა ჩემმა სტუდენტმა გააჩინა შვილი ქმრის გარეშე. კი, იყო კონფლიქტი, ვიღაცასთან - მეტი, ვიღაცასთან - ნაკლები, მაგრამ, დრო გავიდა და ყველაფერი დალაგდა.

- ამ დროს გაძლება ხომ უნდა?

- უნდა გაუძლო, უნდა გაუძლო. ისე ვერც ვერაფერს მიაღწევ.

- გული რაზე გწყდებათ?

- რომ გაეიხსენო, იმდენი გულსტკივილი და სიხარული მქონდა, რომ ძალიან მიჭირს გამოყოფა. ცხოვრება ხომ ამისგან შედგება - სიხარულისგან და გულისტკივილისგან.

- რამდენადაც ვიცი, თქვენი ნაცნობთა წრე ძალიან დიდია.

- ძალიან დიდი, იმდენად, რომ სადღაც რაიონში, რომელიღაც ავთიაქში რომ შევდივარ და მესმის, რა გნებათ, ქალბატონო ლალაო, მიყვარს. ძალიან დიდი ნაცნობების წრე მყავს, მაგრამ ძალიან ცოტა მეგობარი, თან ჩემზე უმცროსები არიან.

- ცხოვრები წესი?

- არასდროს არავის ეუღალატებ. ტყუილი არ მითქვამს-თქო, ამას ვერ ვიტყვი, მაგრამ ადამიანის საზიანოდ - არასდროს. უსამართლობას მხარს ვერასოდეს დაუჭერ.

- თქვენი განვლილი გზის მიხედვით რა დასკვნა გამოიტანეთ?

- იმ შეცდომების გათვალისწინებით, განვლილი ცხოვრების ანალიზით ერთი ფორმულა არის ჩემთვის მთავარი, - ადამიანი უნდა იყოს გულწრფელი, პატიოსანი და არა მომხეცველი. არ უნდა გამოიყენო სხვა შენი მიზნებისათვის.

ყოველთვის მასწავლიდნენ მოთმინებას.

რალაც მომენტი დგება, როცა მოთმინებას აზრი ეკარგება, როცა ხედავ, რომ მოთმინებას სხვა მისამართი ჰქონია. უნდა იცოდე, ვისთან მოთმინო. ხომ გაგიგონია, "მოთმინებითა შენითა"? მაგრამ სულ მოთმინება ჩემთვის მიუღებელია.

ჩემს ორგანიზაციას ადამიანთა 99% ჩემს მიმართ კეთილგანწყობილია, ყოველი შემთხვევისათვის, ასე ვგერნობ.

არც მე განვიციდი ნაკლებობას, თუმცა პროცენტებით ამას ვერ განვსაზღვრავ.

- ეთანხმებით ფრანზას - "რასაცა გაცემ, შენია"!

- რასაკვირველია! რასაკვირველია! თუ ტრაპაზად არ ჩამომართმევ. მთელი ცხოვრება მაგიტ მიცხოვრია.

ინტერვიუ სექტემბერში ჩაწერე. ორი თვის შემდეგ ქალბატონი ლალა გარდაიცვალა. მის სახეს მხოლოდ რამდენიმე წამით მოკვარი თვალი. სწორედ ისეთი იყო როგორც მაშინ, წლების წინ, ტელევიზიით ნახვისას. გული ჩამწყდა.



სანდრო მრავლიშვილი

მსახიობის ოსტატობის ირგვლივ

თიანეზი სახელმძღვანელოდან

რამდენიმე სიტყვა საერთოდ სავარჯიშოების მნიშვნელობაზე.

მსახიობის ოსტატობის საწიყების დაუფლება, ისევე, როგორც თავად მსახიობის ხელოვნება, პირველ რიგში, არის პრაქტიკული საქმიანობა, მხატვრული სახის რეალურად ხორციელება, მისი განსხეულება. თეორიული წინამძღვრები ქმნის პრაქტიკული საქმიანობის, ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის კანონზომიერებათა პროფესიულად გათვითცნობიერების საფუძველს, იმ კითხვათა ნუსხას, რომლებზეც უსათუოდ უნდა გასცეს პასუხი პროფესიონალმა შემოქმედმა. მაგრამ საკუთრივ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა – პროფესიული უნარის პრაქტიკული გამოვლენა, მით უმეტეს მსახიობისთვის, რომელშიც ხელოვანი, მასალა და იარაღი შემოქმედის ფსიქიკასა და სხეულშია გაერთიანებული. მხოლოდ ფსიქიკისა და სხეულის მუდმივი წრთვით მიიღწევა მსახიობის სრული მზადყოფნა შემოქმედებითი აქტივობისთვის. ამიტომ, გასაკები უნდა იყოს პრაქტიკული სავარჯიშოების მნიშვნელობა მსახიობ-შეგორებისთვის. სავარჯიშოები, რომლებსაც დამწყები სწავლის დროს ათთვისებს, მას მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე უნდა გააჰყვეს. ძალზე მნიშვნელოვანია ისიც, რომ შევირდმა ავარჯიშოს ფსიქიკა და სხეული არა მარტო ოსტატობის გავრცელებზე, არამედ დამოუკიდებლად და მუდმივად.

მიხეილ თუმანიშვილი გვიჩვენებს, რომ

მსახიობის ოსტატობის გავრცელება ყოველთვის ვარჯიშით და ვეწყოთ.

ვარჯიშისთვის შესატყვისად უნდა ვიყოთ ჩამკული. სამოსი უნდა იყოს მსუბუქი, თავისუფალი, უნდა გამოვევით სხეული ისე, რომ არ შეზღუდოს მოძრაობა; არ უნდა არდევდეს პიროვნულ ტაქტს, ეთიკის ნორმებს. ის უნდა ჩაიცვათ მხოლოდ აუდიტორიაში და არ უნდა ვინმართ აუდიტორიის გარეთ, ქუჩაში, ყოველდღიურ ცხოვრებაში. სავარჯიშო სამოსმა, ხშირად მას „სარეპეტეციო კოსტუმსაც“ ვუწოდებთ, უნდა განგვაწვოს სამუშაოდ, ისევე, როგორც სპორტულმა ფორმამ-სპორტსმენი შეჯიბრისა, ან ვარჯიშისთვის.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ტემპერატურულ რეჟიმსა და ჯანმრთელ ჰაერს, მშვიდ საერთო ატმოსფეროს.

ზემოთ, ბატონი დიმიტრი ალექსიძის სიტყვებით უკვე ითქვა, რომ პრაქტიკული მეცადინეობა იწყება ფურადლების გააქტივების სავარჯიშოებით. სავარჯიშოები „ფურადლებზე“ ერთი შეხედვით, თითქოს უბრალოა. მაგრამ თუ მათ გულისყურით შევასრულებთ, ისინი ძალზე დიდ სამსახურს გავცივებს პრფესიულ საქმიანობაში, დაგვეხმარება ცნობიერად, ჩვენს ნების პირველივე ბრძანებით, გამოიწვიოს ჩვენში ის თვითშეგარძნება, განწყობა, რომელიც აუცილებელია მოცემული სპექტაკლის, როლის განსხეულებისთვის.

უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ჩვენს მიერ მოყვანილი რამდენიმე ტიპური სავარჯიშო, რომელთა გართულება და ვარიაციების შექმნა უსასრულოდ შეიძლება. გამოცდილ პედაგოგებს, როგორც წესი, საინტერესო სავარჯიშოების თავისი, მდიდარი „არსენალი“ აქვთ შექმნილი.

სავარჯიშოები „სცენურ ფურადლებზე“ მამ ასე, და ვეწყოთ ვარჯიშო.

პირველ რიგში, „მოვითელოთ“, ჩაატაროთ ელემენტარული ვარჯიშები, რომლებსაც ჩვეულებრივ, დილით ძალდაუტანებლად ვასრულებთ. მწყობრი დახმარებით და ვარჯიშით რამდენიმე წუთ აუდიტორიაში, ვავარჯიშოთ წელის, ფეხის, ხელის, კისრის, მუცლის კუნთები. რის შემდეგაც დავესდეთ სუამებზე, ტუპობებზე, ან იატაკზე. ამასთან ისე, რომ ჩვენი სხეული მაქსიმალურად თავისუფალი იყოს ყოველგვარი დაძაბულობისგან. კუნთების განთავისუფლების მნიშვნელობა და აუცილებლობა – ცალკე საუბრის თემა და მას შემდეგ თავში განვიხი-

*გაგრძელება. დასაწყისი იხ. NN 4-5-6, 2006 N 1, 2 2007 5.

ლავთ. ამჯერად, შეეცადით სკამზე, ტუმბოზე თუ იატაკზე ჯდომის დროს ჩენი სხეულის მხოლოდ ის მუსკულატურა დაეკვირვებოდეთ, რომელიც უზრუნველყოფს წონასწორობის მდგომარეობას. რომ სკამიდან, ან ტუმბოდან არ გადმოვარდეთ, ან იატაკზე არ გავრთხოთ.

თანამიმდევრულად მიეყვით ყურადღების მიმართვას სხვადასხვა ობიექტზე შევრძენების ორგანოების მიხედვით. დავიმსხვოროთ, რომ ამ ვარჯიშის დროს უძთარესი პირობაა ყურადღების ობიექტების ცნობიერად არჩევა და მათზე ყურადღების კონცენტრაცია ნებით, ცნობიერი „ბრძანებით“.

მხედველობა.

— ყურადღებას მივმართავთ უახლოეს საგნისკენ (კალამი, რვეული, ხელჩანთა და ა.შ.), რომელიც უხილავ „მცირე წრეში“ მდებარეობს. ვაკვირდებით მას, ვსწავლობთ მის ფორმას, ფერს, დეფექტებს და ა.შ.

— უახლოესი საგნიდან ყურადღება გადაგვაქვს ახლოს მყოფ საგნებზე, რომლებიც უფრო ფართო — „საშუალო წრეზე“ განთავსებული (სულიერსა თუ უსულზე — თანაჯგუფელზე, მაგიდებსა თუ სკამებზე, თევზებზე და ა.შ.). ვაკვირდებით, ვსწავლობთ მათ, ვიმსხვოვრებთ მათ განლაგებას.

— „საშუალო წრეზე“ განლაგებული ობიექტებიდან გადავდივართ „დიდ წრეზე“ განლაგებულ ობიექტებზე — აუდიტორიის კედლებზე, ფარდებზე, მათ ფერზე, საღებავზე, ბზარებზე, დაკიდებულ საგნებზე, ჩაჭედებული საკიდებისა თუ ლურსმნების რაოდენობაზე. ვიმსხვოვრებთ მათ მანასიათებულ ნიშნებს და თანამიმდევრობას, კომპოზიციურ განლაგებას და ა.შ.

— თუ აუდიტორიის კედლებში დატანებული ფანჯრები იძლევა ამის საშუალებას, შესაძლებელია მხედველობის მიმართვა „კიდევ უფრო დიდ წრეზე“ — ეზოში, ქუჩაში განლაგებულ ობიექტებზე — სახლების ფასადებზე, ლამპიონებზე, ხეებზე და ა.შ.

— ვბრუნდებით უკან — „დიდი წრიდან“ — „მცირე წრეზე“; თანამიმდევრულად ვაჩერებთ ყურადღებას წრეებზე განლაგებულ ობიექტებზე.

„საერთო პანორამიდან“ ვარჩევთ იმ ობიექტს, რომელმაც „აქტიურად შემოგვთავაზა“ თავისი თავი; ყურადღებას მთლიანად მივმართავთ ამ ობიექტზე, დანარჩენ ობიექტებს „გამოეთიშავთ“. მაგალითად: თანაჯგუფელი ქალიშვილი აქტიურად სწავლობს თავის ხე-

ლჩანთას, ხოლო ჩვენ აქტიურად ვაკვირდებით მის მოქმედებას; ან: სარემელში მოსხანს ტოტი, ტოტზე — ორი ბელურა. ან: დაკეტილი კარის სახელურს ვიღაც გარედან აწვავლებს — სახელური „გვეგზავნის“ ინფორმაციას: მისზე დაწოლის სიძლიერე — ენერგული თუ ფრთხილი, და დაწოლის სიხშირე „გვაუწყებს“ ვინ ცდილობს კარის გაღებას — დაგვიანებული სტუდენტი თუ ფაკულტეტის დეკანი. და ა.შ.

— მოვარჯიშები განლაგებენ სკამებს (ტუმბოებს) წრეზე. დასხდებიან სკამებზე. აკვირდებიან და იმსხვოვრებენ, თუ ვინ რომელ სკამზე და ვის გვერდით ზის. წამყვანის ბრძანებით აიშლებიან და თავისუფლად მოძრაობენ. ბრძანებით უცბად სხდებიან „თავთავის“ სკამზე. იგივე შეიძლება გამოვრდეს სწორ ხაზზე განლაგებით.

ს მ ე ნ ა

— მოვარჯიშები „უსმინენ სიწოქეს“, (უსმინენ „ეიერს“). აფიქსირებენ ხმაურს აუდიტორიაში, მაგალითად — გვერდზე მჯდომის განხორბულ თუ თანაბარ ხუნთვებს, ფეხის ფეხზე გადადებით გამოწვეულ ხმას, ჩახველებას, პედაგოგის სათვალის მაგიდაზე დაღების ხმას და ა.შ.

— „მოსმენის არე“ თანდათან ფართოვდება. ისმინება ხმები აუდიტორიის გარეთ, შენობის დერეფანში, სხვა კლასებსა თუ აუდიტორიაში. შეძლებისდაგვარად ისმინება ის ხმებიც, რომლებიც მოდის „გარე სამყაროდან“ — ქუჩიდან, ეზოდან. „მოსმენის არე“ თანდათან ისევ ვიწროვდება და „უბრუნდება“ აუდიტორიას, გვერდზე მჯდომ კოლეგას.

— „ხმები“ არა მარტო ისმინება, არამედ ფიქსირდება მათი თანამიმდევრობაც, რომელსაც შერჩეული სტუდენტი „მოუყვება“ დანარჩენებს, რომლებიც მიუთითებენ შეცდომას, ან უზუსტობაზე.

შ ე ნ ე ბ ა

— ყურადღება აქტიურდება შეხებით შევრძენაზე — სკამის, ან ტუმბოს ზედაპირზე, მასალაზე, რომლითაც შეკერილია სამოსი, იატაკის ზედაპირზე და ა.შ. მოვარჯიშები ცვლიან საგნებს — ხელჩანთას, საფულეს, მოსასხამს და სხვ. აფიქსირებენ მათ ზედაპირთან შეხების შეგრძნებას, ცდილობენ ამოიცნონ, რა დეკორატიულია და ა. შ. თვალახვეული მოვარჯიშის ეძლევა უცნობი საგანი. „თითებით შესწავლის“ შემდეგ მან უნდა ამოიცნოს, თუ რა საგანია,

76 „თეატრი და ცხოვრება“ № 3-4

რა მასალიდან არის დაზადებული. თვალახვეულმა სახეზე, ტანზე შეხებით უნდა ამოიცნოს მასიდან თანამიმდევრულად მისული თანავეგუფლები.

გემური შეგარძნება

ყურადღება აქტიურდება გემურ შეგარძნებაზე : ხელმძღვანელის დავალებით მოვარჯიშეებმა ემოციური მუხსიერებიდან უნდა „გამოიმახონ“ სხვადასხვა გემო – ატმის, საღეჭი რეზინის, ყავის, და.შ.

ენოსვა

იგივე წესით მიემართავთ ყურადღებას ყნოსვით შეგარძნებაზე. როგორი ჰაერია აუდიტორიაში? იატაკი ახლად გაწმენდილია თუ არა? ვის რა სუნამო ასხია? რა სუნია აქვს ხელწანასა? რვეულს? თუ გაზაფხული, ან ადრინი შემოდგომა რა სურნელი მოაქვს ნიაგს ღია ფანჯრიდან. მიემართოთ ყნოსვა ახლოს და შორს განლაგებულ ობიექტებზე – რვეულიდან, კალმისტრიდან ღია ფანჯრისა და ქუჩიდან მისოსული სურნელის შეგარძნებაზე.

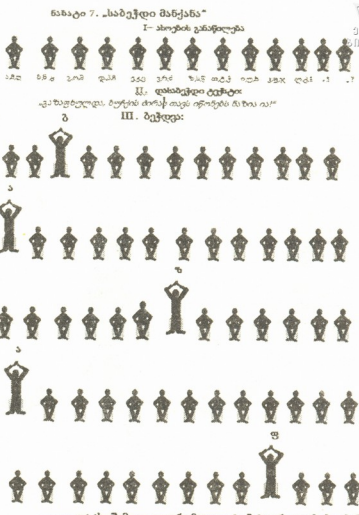
„ფექტური მოქმედება“ (ნახატი 6)

სტუდენტი (შეგირდი) ირჩევს საგანს და ზედმიწევნით „სწავლობს“ მას. იმახსოვრებს წონას, ფორმას, ზედაპირის ფაქტურას და ა.შ. მოქმედებს ამ საგანთან ერთად. შემდეგ იმეორებს იგივე მოქმედებას საგნის გარეშე. ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ გარემოებას, რომ საგანს „იმახსოვრებს“ არა მარტო ხელი, მისი თითები, არამედ მთლიანად სხეული. ყურადღების კონცენტრაცია, მართალია, მიმართულია ხელებისა და თითებისკენ, მაგრამ ამ პროცესში მთლიანად სხეული ერთეება. მაგალითად: ძაფს ეუყრით ნემსის ეუნწში. ამ პროცესში თითქოს მხოლოდ თითები და თვალებია ჩართული. მაგრამ თუ კარგად დავაკვირდებით, აღმოვაჩინთ, რომ ამ დროს მთელი სხეული იძაბება – ფეხის თითებიც კი. ასევეა, როდესაც მძიმე საგანი გადაგვაქვს, ან ვხატავთ ფუნჯით და ა.შ.

„ფექტური მოქმედება“ ძალზე სასარგებლო ვარჯიშია.

„საბეჭდი მანქანა“ (ნახატი 7)

მოვარჯიშენი სხდებიან ნახევარწრეზე. თანამიმდევრულად „გაითვლიან“ ანბანის ასობგერებს. იმის მიხედვით, თუ რამდენი შეგარძნა ვგუფში. თითოეულს „მიეჩივება“ ერთი, ორი, ან სამი ასობგერა. თანხმდებიან სასვენ

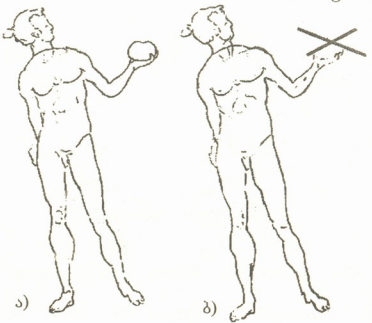


ნახატი 7. „საბეჭდი მანქანა“
I- ასობგერების განყოფილება
II- დასაბეჭდი ტექსტი
III. ზეგლება:

ნიშნებზეც. ხელმძღვანელი იძლევა „დასაბეჭდი ტექსტს“. მოვარჯიშენი ტექსტის მიხედვით, თანამიმდევრულად, ტამის შემოყვრით „ბეჭდავენ“ თავთავის ასობგერებს ისე, რომ საბოლოოდ შედგეს შემოთავაზებული წინადადება. შესაძლოა ამ საგარჯიშოს გართულება : ვერ ლექსის ერთი სტროფის, ხოლო შემდეგ მთელი ლექსის „დაბეჭდვით“.

„ფექტური მოქმედება“ (ალბრეხტ დიურერის ნახატიდან)

ნახატი 6



ა) ვაშლით
სხეული იმახსოვრებს „ვაშლს“.
იმახსოვრებს მთელი სხეული და არა მარტო
თითები

ბ) უვაშლოდ
მოქმედებას აღადგენს მთელი სხეული და არა
მარტო თითები.

„აფექტური მოქმედება“



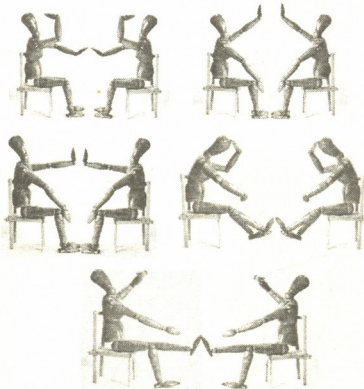
ჩანთით

უჩანთოდ

„სარკე“

მოვარჯიშენი წველებად, ერთმანეთის პი-
რისპირა სხდებიან. წინასწარი შეთანხმებით
ერთ მხარეს „წამყვანის“ ფუნქცია ეკისრება,
მეორეს – „სარკის“.

ნახატი 8



„სარკე“ – მარჯვნივ – „წამყვანი“, მარცხნივ – „სარკე“

„წამყვანი“ მოქმედებს ისე, თითქოს სა-

რკეში იცქირება და თავის ორეულს ხელაქს-
ხოლო „სარკე“ ორეულის ფუნქცია უნდა იქონი-
ასრულოს და ზუსტად გაიმეოროს „წამყვანის“
წველა მოძრაობა. (ნახატი 8). ორივეს ყურად-
ღებება მიმართულია ერთმანეთზე. „სარკე“ ზუ-
სტად იმეორებს „წამყვანის“ ხელის, თითების,
თავის, სახის ნაკვეთების მოძრაობას, ხოლო
„წამყვანი“ ერთგვარად აკონტროლებს „სარკის“
სიზუსტეს, ურთულებს მას გასამეორებელ
მოძრაობას. რა თქმა უნდა, „სარკის“ ტემპი
ერთგვარად ჩამორება „წამყვანს“, მაგრამ ის
უნდა ეცადოს, რომ მოძრაობა მაქსიმალურად
სინქრონული იყოს. რამდენიმე წნის შემდეგ
მოვარჯიშენი გაცვლიან ფუნქციებს. ამ საე-
რჯიშოს შესრულება შეიძლება როგორც ერთი
წყვილით, ისე მთელი ჯგუფით წველებად გა-
ნაწილების შემდეგ.

„ბურთის“ „ფრენა“.

ვარჯიშის მონაწილენი წრიულად განლა-
გდებიან. ერთ-ერთს ბურთი უჭირავს, აარჩევს
წყვილს და გადასცემს ბურთს. „წვეილმა“ ბუ-
რთი უნდა დაიჭიროს და ახალ „წყვილს“ გა-
დასცეს, და ა.შ. ბურთი არ უნდა დაეცეს. ამ
ვარჯიშის შესრულების დროს მნიშვნელოვან-
ია ყურადღების ნებით მიმართვა ობიექტისკენ.
„გამგზავნი“ არჩევს ობიექტს, „წონის“ ბურთს,
იღებს უსიტყვო დასტურს პარტნიორისგან –
რწმუნდება, რომ ის მზად არის ბურთის მი-
საღებად და აგზავნის ბურთს. ეს ვარჯიში
შესაძლოა შესრულდეს ბურთით, და აფექტუ-
რად – წარმოსახული ბურთით. აუცილებე-
ლია მოქმედებათა შემდეგი რიგი: „მივიღე ბუ-
რთი – ავარჩიე პარტნიორი – დაერწმუნე მის
მზადყოფნაში – „აეწონე“ ბურთი – გაეგზავნე
ბურთი“. ეს მოქმედებები უნდა ცნობიერად ჩა-
ტარდეს, ე.წ. „შენელებული ტემპით“.

„ყურადღების“ საეარჯიშოების მთელი სე-
რია აღწერილი აქვს ცნობილ მსახიობსა და რე-
ჟისორს მიხეილ ჩეხოვს წიგნში „მსახიობის ხე-
ლოვნების შესახებ“ (М. Чехов. „Об искусстве
актера“. Москва. 1986. გვ.56–58). ამასთან,
საგულისხმოა მისი რეკომენდაციაც:

„აღწერილ საეარჯიშოებს უნდა შევხე-
დოთ, როგორც საერთოდ შესაძლებელი საე-
არჯიშოების მაგალითიებს. მეთხველს შეუძლია
თვითონ მოიფიქროს მსგავსი საეარჯიშოების
აურაცხელი რაოდენობა.“

კუნთების თავისუფლება.

აღამიანის ნებისმერი გადაწვევტილების,



ნებისმიერი მიზნის განხორციელება, საბოლოოდ, ფიზიკური მოქმედების აქტით მიიღწევა, ფიზიკური მოქმედებით სრულდება. ურთულესი მათემატიკური გათვლები, ან ფილოსოფიური აზრებიც კი, რომლებიც ინტელექტის დაძაბული მუშაობის პროდუქტს წარმოადგენს, ქაღალდზე ფორმულებით და წინადადებით გამოიხატება, ან ბეჭდების საშუალებით წარმოითქმება. გონების დაძაბული მუშაობაც – ინტენსიური ფიქრის პროცესი – ფიზიკური მოქმედებაა, რადგანაც, როგორც ცნობილია, ამ დროს ხშირად უფრო მეტი ენერჯია იხარჯება, ვიდრე უსარგლოდ სიძიმის აწვევის, ან მთაზე ასვლისა. ენერჯის ხარჯვა – ფიზიკური პროცესია, რომელიც საბოლოოდ რეალური შედეგით აიხსება.

ი. პავლოვი ამბობდა: „უმთავრეს ორგანოს, რომლის მოღვაწეობა გამორჩეულად მიმართულია გარე სამყაროზე, წარმოდგენს ჩონჩხის მუსკულატურა“ („ Павловские среды.“ т.1. стр. 345).

ფიზიკურ მოქმედებას ჩვენ ძალ-კუნთების სისტემის საშუალებით ვახორციელებთ. კუნთები ჩონჩხისა და შინაგანი ორგანოების მუსკულატურაა, რომელიც უზრუნველყოფს ადამიანისა და ცხოველის მნიშვნელოვანი ფიზიოლოგიური ფუნქციების განხორციელებას – სხეულისა და მისი ცალკეული ნაწილების სივრცობრივ გადაადგილებასა და მოძრაობას, სუნთქვას, სისხლის მოძრაობას და ა.შ. ადამიანის ჩონჩხზე 500-მდე კუნთია განლაგებული. (იხ. ნახატი 9) მათი შეკუმშვით, დამოკლებით, გამაღთა და დაგრძელებით სრულდება მექანიკური სამუშაო ჩონჩხის, სახსრების, სისხლძარღვების მიერ. სწორედ კუნთები უზრუნველყოფს ცნობიერი მოქმედების, თავის ტვინიდან „წამოსული ბრძანების“ შესრულებას. გავცენოთ ამ სისტემას. დავაკვირდეთ საკუთარ სხეულს, შევისწავლოთ ის, გავცენოთ ჩვენი სხეულის ანატომიურ აგებულებას და ყოველდღიურად დავაკვირდეთ, თუ რომელი კუნთი რომელ „ბრძანებას“ აღასრულებს. ყოველდღიურ სავარჯიშოებში თანამიმდევრულად „კვითავისუფლოთ“ და „დატვირთოთ“ კუნთები, რათა მათი ცნობიერი მართვა

თუ სხეული მსახიობის შემოქმედების მთავარი იარაღია, შესაბამისად მისი მართვის უნარიც მსახიობის ოსტატობის არსს შეადგენს. სცენაზე მოქმედება შეთხზული და მიზანდასახულია. შესატყვისად, შეთხზული უნდა იყოს ფიზიკურ მოქმედებათა პარტიკულაც, რომელიც რეალობად კუნთების ამოქმედების თანამიმდევრობითა და მონაცვლეობით და ამ პროცესზე ცნობიერად მიმართული ენერჯის ხარჯვით მიიღწევა.

ერთი მიზნის მისაღწევად ენერჯით დატვირთული – „დაძაბული“ კუნთი, ან კუნთების სისტემა, მეორე მიზნით – („დავალებით“) ვერ დაიტვირთება, ვიდრე პირველი მიზნისგან „დავალებისგან“ – არ განთავისუფლდება.

როდესაც ადამიანზე მიმართულია გარემომცველთა ყურადღება, ის თავს უნერხულად გრძნობს. ეს ბუნებრივი რეაქციაა. ჩვენი ორგანიზმი ამ დროს იძაბება. როგორც წესი, ეს საერთო დაძაბულობა კუნთების ერთ რომელიმე სისტემაში იკრებება. ეს შეიძლება იყოს ფეხის, ხელის, კისრის, ან სახის კუნთები. გვივირს გადაადგილება; არ ვიცით, სად წავივით ხელები; კისერი გვირგვინდება და სახე არაბუნე-





ბრივად იჭმუხნება. გამოცდილ ადამიანს ასეთ შემთხვევაში ყურადღება საკუთარი სხეულიდან გარეთ მყოფ ობიექტზე გადააქვს და დაძაბულობაც ქება.

სცენაზე მოქმედ მსახიობს ერთდროულად ასეულობით, ან ათეულობით წყვილი თვალი უყურებს. მის მდგომარეობას ისიც ართულებს, რომ მაყურებელი სწორედ იმისთვის არის მოსული, რომ მისი ყურადღების მთავარ ობიექტად სწორედ მსახიობი იქცეს. მსახიობი კი თავისი გმირის ცხოვრებით უნდა ცხოვრობდეს. მისი სხეული სცენურ სივრცეში გარკვეული სქემით უნდა გადაადგილდეს. ხოლო მისი კუნთები ამ გადაადგილებაში მკაცრი თანამიმდევრობით უნდა დაიტვირთოს. მოქმედი მსახიობის კუნთები ემორჩილება არა ბუნებრივად მიმდინარე ცხოვრებას, არამედ შეთხზული ცხოვრების მკაცრ ჩარჩოებს. დედოფალმა ამა და ამ წამში, მეფის ამა და ამ სიტყვის შემდეგ, „საწამლავით საეცე ფიალა“ უსათუოდ უნდა დალიოს. მისი ხელის კუნთები უნდა ევლიდებოდეს ბრძანებას — „აიღე ფიალა“. ამ დროისთვის ეს კუნთები უნდა გათავისუფლდეს წინამდებარე ბრძანებისგან, მაგალითად : „სავარძლის სახელურს ხელი მაგრად ჩაჰჭიდე, რათა მღვლეარება არ განაჩინო“. ხოლო ამას წინ უნდა უსწრებდეს სხვა „ბრძანება“ : „ორივე ხელით სავარძლის სახელურებს ჩაეჭიდე, წელში გაიმართე, ხერხემალი დაძაბე, რათა უკეთ უთვალთვალო ორთაბრძოლას“. ხანგრძლივი რეპეტიციების განმავლობაში მსახიობი თავისი სხეულის ამ თანამიმდევრულ ტრანსფორმაციას ადგენს. თუ ეს ნახაზი, პარტიტურა დადენილი და ათვისებულია, ის თამამად გადის სცენაზე, რადგანაც ცნობიერ მოქმედებასა და ქვეცნობიერ გრძნობებს შორის კავშირის სქემა „ჩაბეჭდილია“ ფსიქიკასა და სხეულში, — კუნთებში.

სხეულის, მისი მუსკულატურის, სამ განზომილებაში მოძრავე სახსრების ცნობიერი მართვის უნარი ვარჯიშით და მხოლოდ ვარჯიშით მიიღწევა. ზოგიერთი კულტურა, (მაგ. „იოგას“ კულტურა), ამ მიმართულებით ფენომენალურ შედეგს აღწევს. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „იოგას“ სისტემასთან ერთხილი ურთიერთობაა საჭირო, რადგანაც ჩვენ ამ შემთხვევაში, გვანტერესებს არა რელიგიური, არამედ ფიზიკური თვითშემეცნების მეთოდი, რომლის პრაქტიკულ შედეგსაც „იოგას“ ვარჯიშები უდავოდ გვაძლევს. კონსტანტინე სტანილავესკის მიერ შემოთავაზებული

მოქმედი მსახიობის ფსიქიკისა და ფიზიკის (კუნთების) ურთიერთკავშირის მექანიზმი საკმარისდ დაინგვეწა ვსევოლოდ მეიერჰოლდისა და ირკი გროტოუსკის მიერ. დღეს უკლებლო ვეველა, ასე თუ ისე პროფესიული თეატრალური სკოლა სცენური ქმედების საფუძვლად ფიზიკურ მოქმედებას მიიჩნევს.

ხოლო თავად ფიზიკური მოქმედება შეუძლებელია კუნთების მართვის გარეშე. ამ უნარის გამოუმუშავება „კუნთების თავისუფლებით“ იწყება.

„ვიდრე საკუთრივ შემოქმედებას შევეუდგებოდეთ, წესრიგში უნდა მოვიყვანოთ კუნთები, რომ მათ მოქმედების თავისუფლება არ შეზღუდონ.“ (K. Станиславский. Собр.соч. 8-и томах. т. 2. стр. 133)

ამგვარად, შეგვიძლია ზემოთ გამოყვანილ „საჯარო მარტოობის“ ფორმულას კიდევ ერთი წვერი მივუმატოთ:

საჯარო მარტოობა = კონკურენტული ობიექტების გამოთიშვა + ყურადღების მიმართვა დაღვენილ სცენურ ობიექტზე (ყურადღების კონცენტრაცია) + კუნთების თავისუფლება

ეს ფორმულა თითქოს თავისთავად ითხოვს ლოგიკურ გაგრძელებას: კუნთები ხომ იმისთვის უნდა გათავისუფლოთ, რომ გარკვეული მზნის მისაღწევად, გარკვეული წინსაღმდეგობის გადასალახად აუცილებელი მოქმედებისთვის მოვმართოთ, ანუ არჩეული ფიზიკური მოქმედება განვახორციელოთ. მაგრამ მოქმედება უსათუოდ გარკვეულ ვითარებაში, გარკვეულ პირობებში მიმდინარეობს.ვიდრე განვიხილავდეთ, თუ რა მნიშვნელობა აქვს ამ პირობებს მოქმედების შეთხზვისა და აგებისთვის გავცნოთ რამდენიმე სამავალითო სავარჯიშოს კუნთების განთავისუფლებაზე.

„ვამლის მოწვევტა“

წარმოვიდგინოთ, რომ ჩვენს ზემოთ ვამლი კილია ისეთ სიმალღეზე, რომელსაც მთლიანად „გაწელილი“ სხეულით თუ მიეწვდებით. ფეხის წვერებზე შემდგარნი, ზეადმართული ხელით ვცდილობთ „მიეწვდეთ“ ვამლს. ამ დროს თითქმის ვეველა კუნთი დაძაბულია, — აქილევსის მყესიდან მაჯისა და თითების გამშლელი კუნთების ჩათვლით.(ნახატი 9—ა) წარმოისახული „ვამლის მოწვევტის“ შემდეგ თანამიმდევრულად ვაღუნებთ, ვათავისუფლებთ კუნთებს ზემოდან ქვემოთ — თითებისა მაჯის, მხარის სამთავა, დელტისებრ, მკერდ-ლაივის, ტრაპე-



ციულ, და ა.შ. ეს პროცესი საბოლოოდ „დაცემით“ მთავრდება (ნახატი 9, ბ-ი). ამასთან, დაცემა უნდა იყოს რბილი, ბოლოს ქვედა კიდურების კუნთების განთავისუფლებით. მივაქციოთ ყურადღება, რომ სულ ბოლოს კისრის (ტრაპეციული და მეგრ-ლაფეის) კუნთები თავისუფლდება, რათა თავი იატაკს არ დაეატყაო.

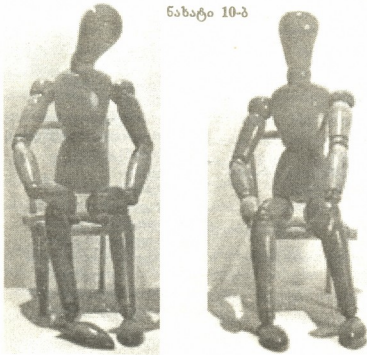
უკვე „დაცემულ“ მღვთმარებაში ყველა კუნთი უნდა მოღუნდეს, რის შემდეგაც იწყება „უკუსვლა“: ვხედავთ ვაშლს, მივისწრაფთ მისკენ, ვწვეთ ხელს, რომელსაც თითქოს მთელი სხეული მიჰყავს, კვლავ იძაბება ყველა კუნთი და ისევ ფეხის წვერებზე შემდგარნი ვცდილობთ „მივწვდეთ ვაშლს“.

აღსანიშნავია, როგორც თავად დაცემის, ასევე წამოდგომის მექანიზმი, ინდივიდუალურია და აქ რამე უნიფიცირება უნაყოფო მცდელობაა. მთავარია, კუნთების თანდათანობითი მოღუნება და პირიქით – დაძაბვა ცნობიერებაში. ამასთან, უნდა ამუშავდეს „დამახსოვრების“ მექანიზმიც. რამდენიმე „დაცემის“ შემდეგ მოვარჯიშეთა მოძრაობა „შერბილებული“ და ორგანული გახდება. კუნთები უკვე ათვისებული სქემით ავტომატურად იმოქმედებენ.

„მეეტლე“

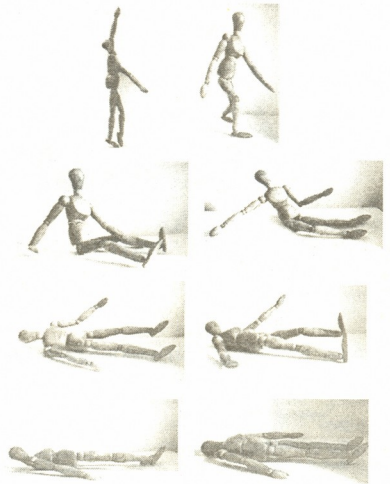
მოვარჯიშენი სხდებიან სკამებზე, ან ტუბოებზე, ისე, თითქოს ეტლის კოფრზე სხე-

ნახატი 10-ბ



რზე აქვს გადახრილი, ყბა ჩამოვარდნილი ტერფები ერთმანეთს „უყურებს“. სხეულს კოფოდან გადმოვარდნის ზღვარზეა (ნახატი 10-ბ). მოვარჯიშემ უნდა დააფიქსიროს, რომელი კუნთი „მუშაობს“ და არ აძლევს სხეულს კოფოდან გადმოვარდნის საშუალებას. ყველა დანარჩენი კუნთი თავისუფალი უნდა იყოს. დაეკვირდეთ, მგზავრის მოსვლისას როგორ „ფხიზლდება“ მეეტლე, რომელი კუნთი და რა თანამიმდევრობით „ერთვება“ გამოფხიზლების პროცესში.

თავისუფალი დაცემა

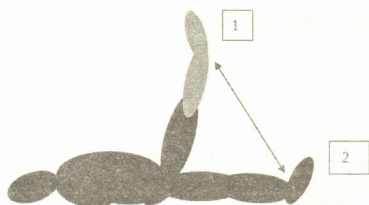


„თავისუფალი დაცემის“ შემდეგ ყველა კუნთი მოღუნებულია. „ბრძანებით“ იწყება მორიგეობით მარჯვენა და მარცხენა ფეხის კუნთების – (თემოს, წვივის წინა, ბარძაყის სწორი, ნახევრად მყვსოვანი, ტყუბი, ბარძაყის ორთავა, აქილევსის მყესი) – რამდენჯერმე დაძაბვა – განთავისუფლება. შემდეგ ვწვეთ ფეხს მაღლა. ვაფიქსირებთ. ვამოძრავებთ ტერფს. რის შემდეგაც ფეხი მოწვევით „ეცემა“ იატაკზე.

„თავისუფალი ხელი“ (ნახატი 11-ბ)

„თავისუფალი დაცემა“ – ყველა კუნთის მოღუნება – მორიგეობით მარჯვენა და მარცხენა ხელის კუნთების დაძაბვა – განთა-

დან, იღაყები მუხლებზე აქეთ დაყრდნობილი და „სადაყები“ თითქმის თავისუფლად „უჭირაოთ“. ეტლი ადგილზე დგას, ხოლო მეეტლე მგზავრს ელოდება და ჩასძინებია. თავი გვე-

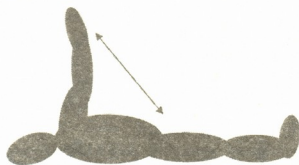


თელა - „1“ - ფეხის აწევა
თელა „2“ - ფეხის „დაგდება“

„ტალღისებური განთავისუფლება“
სხეული პორიზონტალურ მდგომარეობაშია - ეწევა იატაკზე. ვათავისუფლებთ კუნთებს თანდათან - ფეხის თითებიდან ქუთუთოებამდე და შემდეგ იმავე თანამიმდევრობით ვძაბავთ. და ასე რამდენჯერმე.

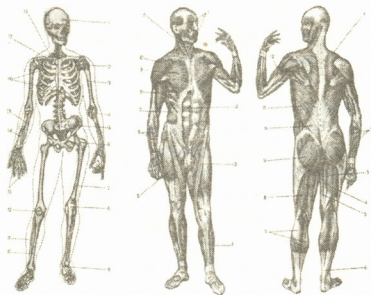
ბ.) „თავისუფალი ხელი“

ნახატი 11-ბ



თელა „1“ - ხელის აწევა
თელა „2“ - ხელის „დაგდება“

ვისუფლება - ხელის აწევა- ხელის „დაგდება“.



ნახატი 9. ადამიანის ანატომია *

1. კალა ადამიანის ჩონჩხი:

2. მხარის სახსარი
3. მხარის ძვალი
4. იდაყვის სახსარი
5. მუწი
6. მუწ-ბარძაყის სახსარი
7. ბარძაყი
8. მუხლის სახსარი
9. ტერფი
10. დიდი წვივის ძვალი
11. მცირე წვივის ძვალი
12. კვირსტავი
13. ხელის მტევანი
14. სხივის ძვალი
15. იდაყვის ძვალი
16. ნეკნები
17. ლავიწი
18. მკერდის ძვალი

წინა ხედი :

1. მიმიკური კუნთები.
2. მუცლის სწორი კუნთი.
3. თერძის კუნთი.
4. დიდი წვივის კუნთი.
5. ბარძაყის სწორი კუნთი.
6. თითებისა და მაჯის განმჯლი კუნთები.
7. მუცლის გარეთა ირბი კუნთი.
8. მხარის ორთავა კუნთი (ხიდვაში).
9. მკერდის დიდი კუნთი.
10. დელ ტისებრი კუნთი.
11. მკერდ-ლავიწ-დფრიდსებრი კუნთი

უკანა ხედი:

1. ტრაპეციული კუნთი
2. თითებისა და მაჯის მოწრელი კუნთი.
3. ნახერად მცხოვანი კუნთი.
4. თითისტარა კუნთი.
5. ნაწი კუნთი
6. აქილევსის მცხი
7. ტვუპი კუნთი.
8. ბარძაყის ორთავა კუნთი
9. დიდი დუნდულა კუნთი
10. გულმკერდ-წელის ფასცია (ტრიცეპსი)
11. ზურგის უკანირეხი კუნთი
12. მხარის სამთავა კუნთი

(გაგრძელება იქნება)

ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიადან.

მეკუარები

თუ რა მაღალი დონის მომსახურებაა ამ ტიპის თვითმფრინავების პირველ კლასში — მიუხედავად გზის მანძილზე უმეორფასეს ვისკას და ლულს გვთავაზობდნენ. ბუხუტი ზაქარაძე, რომელიც აქამდე, მართლია, არ უჩიოდა თავის ჯანმრთელობას, მაგარი მსმელის სახელიც ჰქონდა მოხვეჭილი თეატრში, არ ერიდებოდა სასმელს და ზედმდე ცილად შემოთავაზებულ ვისკის.

— მე ვიცი ჩემი ამბავი ბეკინა სამანიშვილისათვის დამახასიათებელი თავმოწონებით ამბობდა, თუ ვინმე შენიშნას შეჰკადრება.

მეხიკოში, ქუჩაში მთავარუღებოთ დაფარვატებით, დღე-ღამის ცვლილებამ და მაღალმა მეხიკომ თითქმის ყველაზე ცუდად იმოქმედა. კიდევ კარგი, რომ მეხიკოში რამდენიმე დღე დავყავით და ასე თუ ისე ადაპტაციის პერიოდი გავიარეთ. მაგრამ წინ გველო ქალაქი ტოლუკა, ზღვის დონიდან თითქმის ყველაზე მაღლა გაშენებული ქალაქი. „აჰ ჰიდალგოსა და გონსალესის“ თეატრის სცენის სიმპიონის გამო მხოლოდ

„სამანიშვილის დედინაცვალ“ უნდა ეთამაშა დასს.

პირველ
უწყვეტ

ვგონებ, მკითხველისათვის საინტერესო იქნება იმის გაგება, თუ რატომ და როგორ ითამაშა ეროსი მანჯგალაძემ ბეკინა სამანიშვილის როლი მექსიკაში პირველი გასტროლებისას.

უცხო ქვეყანაში გამგზავრებისათვის (სულერთია ტურისტად მივდიოდი თუ საგასტროლოდ) სხვა საბუთთა შორის აუცილებელი იყო ცნობა ჯანმრთელობის შესახებ. ეს იმიტომ კეთდებოდა, რომ ისედაც გაღლებილ საბჭოთა საელჩოებს ვალუტა არ დაეხარჯათ ავადმყოფის მკურნალობისათვის. ასეთი ცნობა მექსიკაში გასამგზავრებლად გამზადებულ ყველა მსახიობს ხელთ ჰქონდა. და აი, გამგზავრებამდე რამდენიმე დღით ადრე, ჩემთან (როგორც გასტროლების ხელმძღვანელთან) და აკაკი ბაქრაძესთან (როგორც თეატრის დირექტორ -

ჩემი ცხოვრების თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ. და ც.“
№ 1-6 2005 წ. №№ 1-6 2006 წ. №1, №2 2007 წ.

თან) დარეკა სამკურნალო კომბინატის) ე.წ. „ლექომბინატი“) დირექტორმა გ. კაკასიძემ და გვითხრა: მართალია, გიორგი საღარაძეს და ბუხუტი ზაქარაძეს მიეცეოთ ცნობა, რომ ისინი ჯანმრთელები არიან, მაგრამ იცოდეთ, ორივე ჰიპერტონიკია და მათი გამგზავრება ასე შორს და მით უმეტეს ზღვის დონიდან ასე მაღალ მექსიკაში, ძალიან სასიფოთლო სიცოცხლისათვის. მსახიობები ისეთნაირად შემოგვეხვეწნენ, რომ ჩვენ ვერ ვუთხარით უარი... იცოდეთ ეს და თქვენ თვითონ გადაწყვეტიეთ...

სხვათა შორის ე. შევარდნაძესთან ერთ-ერთი შეხვედრის დროს აკაკი ბაქრაძემ უთხრა მას ეს ამბავი, რაზედაც ასეთი პასუხი მიიღო — ეგ არ არის ჩემი საქმე, თქვენ თვითონ მიხედეთო. თვით მსახიობები გვიმტკიცებენ, კაჟივით ვართო და ექიმების მიერ გაცემულ ცნობას გვიფრიალებდნენ ცხვირწინ. მოსკოვიდან შერწინამდე გაფორმდით, შენონიდან მეხიკომდე (ნიუ-იორკში ერთი დღე-ღამის გაჩერებით) „ბონით“. თვითმფრინავის პირველ კლასში ხალვაობა იყო, ეკაპაჟმა პატივი დაგვძლ და რამდენიმე კაცი იქ გადაგვიყვანა. მოვეხსენებთ,

რეპეტიციაზე პლატონისა და ბეკინას დიდი-ვისას, დაირღვა სცენა, არიან რიტმი, გაწყდა ურთიერთობის ძაფი მსახიობთა შორის. გიორგი გეგეჭკორი ამაღო ცდილობდა სცენის დილაგებას. ბუხუტი ზაქარაძემ შეწყვიტა რეპეტიცია და გაბზარული ხმით, საცოდავად წაილულულა: „... რაღაცა მემართება, კაცო, ჩემი ხმა აღარ მესმის, ყურში დამიფუტდა... თქვენი მესმის, ჩემი არ მეფუტება“... გიორგი მოფურეა, დაუყვავა, დააწყინარა ბუხუტი. დასმა სპექტაკლამდე იქვე, თეატრში დაისვენა. საღამოს სპექტაკლმა კი უხარვეზოდ ჩაიარა. ბუხუტის იმწამიერი გამოთიშვის კვალიც არ ეტყობოდა. სპექტაკლის შემდეგ გამართულ ბანკეტზე ბუხუტი არ წამოვიდა, დავისვენებო. შუა ბანკეტზე შემფრთხილებული მსახიობი ფრიდონ გულელანი შემოიჭრა და გვითხრა — ბატონ ბუხუტის სისხლი ჩაექცაო. ფესტივალის დირექციამ კომფორტული სასწრაფო დახმარების მანქანით მეხიკოში (ათას ზუთასი მეტრით დაღბა ჩაიყვანა და იქ მოათავსა). (ფესტივალის ხარჯით, ცხადია). იქ ფასდაუდებელი სამსახური გაგვიწია შესანიშნავმა პიროვნებამ, პროფესიონალმა დიპლომატმა

ზურაბ ირაკლის ძე აბაშიძემ (ესპანური და ინგლისური ენების მცოდნე), რომელიც ერთი თვის მანძილზე, ვიდრე დასი სპექტაკლებს მართავდა მექსიკის სხვა ქალაქებში (ტულუკა, პუეbla, გუანახუატო, ლიონე, აგუას-კალიენტე) საავადმყოფოში თავზე ადგა ჩვენს ავადმყოფს.

რ. სტურუამ ეროსი მანჯავალაძეს ბეკინას როლის შესრულება სთხოვა და ისიც უყოყმანოდ დაეთანხმა ამ წინადადებას.

სპექტაკლში ბეკინას უმეტესად პლატონთან აქვს ურთიერთობა. სწორედ პლატონის როლის შემსრულებელმა, ეროსის ჭეშმარიტმა მეობარმა, გიორგი გვეგუკორმა, თიან რეპეტიციების გამართვა... ავტობუსში, ქალაქიდან-ქალაქში გადასვლისას, ავტობუსის უკან სავარძელში მსხლომი ეროსი და გიორგი ბეკინას და პლატონის სცენებს გადიოდნენ. ისეთი ტემპით და გატაცებით მუშაობდნენ, რომ უკვე მომდევნო სპექტაკლისათვის ეროსის თითქმის მთლიანად მზად ჰქონდა როლი. მეორე და მესამე, უკვე ახალი დეტალები შეიტანა თავის თამაშში და ბეკინას ორიგინალური სახე შექმნა (ბეკინა უფრო ახალგაზრდა იყო, მოძრავი, მამაკაცურად ძლიერი, თვითირონიით გამსჭვალული. ეს უკანასკნელი სრულიად ახალი შტრიხი იყო ამ სპექტაკლში).

დავბრუნდით მეხიკოში. ბუხუტი შედარებით უკეთ იყო, მაგრამ საავადმყოფოდან მისი გამოყვანა ჯერ არ შეიძლებოდა. კიდევ კარგი, რომ თითქმის ათი დღე დაეყვით მეხიკოში (უკან, მოსკოვში წამოსასვლელი ბილეთები ასე იყო იმთავითვე შეძენილი „გოსკონცერტის“, მიერ). მეორე მხრივ, ეს საშინელება იყო: წარმოიდგინეთ, უსაქმოდ მოხეტიალე სამოცდათხუთმეტი ქართველი ამ მეგაპოლისში, სადაც მძღოლები ავტომანქანებს თოვანთ ნებაზე დააქროლებენ, ხოლო ავტობუსები დაჭრილი მხეცე-ბივით ბრღვნიანვენ, რადგან ბოლის გამოსაშვებ მიღებში ფილტრები აქვთ ჩამონტაჟებული. ამ ქალაქში მუდმივად პიკის საათია. მთელი ამ ხნის მანძილზე ბ. ზაქარაიძის საავადმყოფოში მკურნალობის თანხეს ფესტივალის ორგანიზატორები იხდიდნენ. ჩვენს გამომზავებამდე სამი თუ ოთხი დღით ადრე, სასტუმროს მენაჯტორნემ თეატრის წარმატებისა და სამშობლოში გამომზავრებასთან დაკავშირებით, გამოსათხოვარი საღამო გაევიმართა, სადაც ტყეილა (კაცუსი-საგან გამოსხილი არაყი) ღვარად მოედინებოდა. ამ შესვენებაზე მოგვიანებით მოვიდა სსრკ-ს საელჩოს ექიმი (უკრაინელი, უსამართლოდ პიროვნება), მას თან ახლდა ფესტივალის წარმომადგენელი და სამწუხარო ამბავი გვამცნეს:

დღეს, დილით დამთავრდა გუანახუატოს ფესტივალი, ამის გამო ფესტივალი ვეღარ გაგრძელდება აიხდის საავადმყოფოს ხარჯები, მაგრამ თქვენმა ავადმყოფმა კიდევ ორი დღე უნდა დაჰყოს საავადმყოფოში, ამიტომ ეს ხარჯები თქვენ უნდა დაფაროთ. ეს საკმაოდ სოლიდური თანხა იყო (მაგალითად, ტოლუკაში სასწრაფო დახმარების ექიმმა პირველად რომ გასინჯა ბ. ზაქარაიძე, ფესტივალმა ოთხსანი დღისათვის გადაუხადა, თუმცა, ეს გასინჯვა კი არა, მთელი გამოკვლევა იყო). მაგისტრანთ, რომელსაც ეუსხდით მე, გიორგი გვეგუკორი, რამაზ ჩხიკავაძე, რობერტ სტურუა და აკაკი ბაქრაძე სასწრაფოდ გაუხსენით „ბუხუტი ზაქარაიძის ხსნის ფონდი“. ტყეილატი შეხურბულმა მსახიობებმა ხალისით შესწირეს ამ „ფონდს“, თავისი დანახოვი, მაგრამ როცა მეორედ გახდა ფული შესაგროვებელი, ადრინდელმა ენთუზიაზმმა აშკარად იკლო. ეს არც იყო გასაკვირი. მეხიკოში კიდევ რამდენიმე დღე უნდა დავრჩენილიყავით, საკვების გარდა მსახიობებს სუვენირების და საჩუქრების ყიდვა სურდა. იბუღუნული გავხდით, ბ-ნი ბუხუტი სასტუმროში გამოგვეყვანა. აქ სრულად გამოინდა კეთილშობილება ჩვენი მსახიობი ქალებისა, რომლებიც მედია ჩაზავას ხელმძღვანელობით, მზრუნველობა არ აკლდნენ ავადმყოფს. ბადრი კობახიძე ღამეებსაც კი ათენებდა მის ნომერში, ექიმმა აუცილებელი წამლები გამოწერა. ამის ფული კი ნამდვილად აღარ გექონდა, ვიფიქრე, ბ-ნი ბუხუტის უუჭველად ექნებოდა შემონახული თავისი პირობები (ან სად და როგორ დახარჯავდა?), შევედი მასთან, თავს მედია ჩაზავა და ლეილა ძიგრაშვილი დასტრიალებდნენ. ბ-ნი ბუხუტის ძალიან გაჭირვებით, მაგრამ მაინც შეეძლო უკვე ლაპარაკი, აუხსენი ვითარება, ისიც ვუთხარი, რომ ამ წამლების გარეშე თქვენი სიცოცხლე დიდ საფრთხეშია-მეთქი, ერთი შემხება ბ-ნი ბუხუტის, საწოლთან მიდგომული პატარა მაგიდიდან აიღო საბჭოთა ფულის ხურდები, ხელის გულზე დაიწყო და ძლივს ამოიღულულა: „ა, ეს არის სულ ჩემი ფული“. რაღას გავაწყობდი, უკუნებოდ გამოვედი ნომრიდან. ლეილა ძიგრაშვილი წამომეწია, ჩუად მეუბნება: „პატრონი ნოდარ, თუ არ გაცივებ, გატყუებ, ბუხუტის მთელი პირობები მე მაქვს, მოხოვა, ჩემი მერისათვის (ბ-ნი ბუხუტის მუდღე ნ.გ.) პალტო მიყიდო. გამოვართვი ფული ქ-ნ ლეილას და ყველა აუცილებელი წამალი შევიძინე. ისე ჩამოვიდა თბილისში ბ-ნი ბუხუტი, რომ ბოლომდე დარწმუნებული იყო: ლეილა ძიგრაშვილი ჩემოდანში მისი მერის პალტო იყო.



ჩვენი მოვარი ამოცანა იყო ბნი ბუხუტი როგორმე ცოცხალი ჩამოგვეყვანა მოსკოვამდე, მაგრამ სწორედ ეს გაჭირდა. მეხიკოდან მოსკოვისაკენ ჰავანის გავლით ვბრუნდებოდით. დავერინდით ჰავანის აეროდრომზე და სულის-მომსუთავმა სიცხემ კინაღამ იქვე მოგვიღო ბეჭი. შეგვიყვანეს მოსაცდელ დარბაზში, სადაც კიდევ უფრო უარესად ცხელდა. დავეკვირეთ ტალონები, რომლითაც ერთ ბოთლ ცვე ლუდს გვაძლევდნენ. შევაგორეთ საკაცეზე დაწოლილი ჩვენი ბუხუტი სამედიცინო კაბინეტში, სადაც ისე არ ცხელდა. იქ დავეხვება კუბაში სარკ-ს საელჩოს ექიმბი, რომელიც მეხიკოდან უკვე გავრთხილებული იყო. კომელი კომუნისტბი მესაზღვრებები და მებაყეები კი ისე მოგვექცენენ, თითქმის ფიდეღ კასტროს სოციალიზმის დაუძინებელი მტრები ვიყავით. ეცნენ ჩვენს ჩემოდნებს, არ გვაცალეს მათი გაღება, რკინის ქანჩრით ამოწვეიტეს საეკეტრბი და ტანსაცმელი იატაკზე მიყარ-მოყარეს. იქვე იღვა საელჩოს წარმომადგენელი ვინმე ღოთვაძე (სახელი აღარ მახსოვს) და იმის მაგერ, რომ ჩვენ გამოგვექმბებოდა, კუბელ მებაყეებს აქეზებდა, მღლით, კარგად ნახუთ, კონტრაბანდა არ მოჰქონდეთო. ეს აბსოლუტურად გარუსებული ღოთვაძე მთლად გათავხვდა, როცა მგზავრების ბარგი აწონეს. ზედმეტი წონა აღმოჩნდა. ამ ღოთვაძემ მოიყვანა ჩვენთან სსრკ-ს „აეროფლოტის“ წარმომადგენელი ჰავანაში, სომეხი ოფიცერი და კატეგორიულად მოგთხოვა, ზედმეტი წონის ფული რუსთაველის თეატრის გადაეხანდა მთლიანად. თქვენ უამრავი დოლარი მიიღეთ, გააღდრდით და ზედმეტი წონის საფასურის გადახდაც არ ვინდათ? – ყვიროდა იგი. მერე მე მომმართა – სადაც საჭიროა ვიჩივლებთ და თქვენს საქციელს პოლიტიკურ შეფასებას მივცემთო. ვინ შეუშინდებოდა ამ ღოთვაძეს, „პირიქით, სწორედ ჩვენ ვაპირებთ თქვენზე საპროტესტო წერილის დაწერას და მთელი დასი მოაწერს ხელს ამ დოკუმენტს“, მიუგე. ცოტა კი შევიჭრიანდა, მაგრამ მისი სამსახურობრივი ტემპერამენტი მაინც არ დაცხრა. სომეხი ოფიცერიც გაჯიუტდა, ან უნდა გადაიხადოთ, ან თქვენი ბარგის ნაწილი აქვე დატოვეთო. ამ ორ საბჭოთა მოხელესთან მე და რობერტ სტურუა ვართ ჩამბული პოლემიკაში, დასი დღლავს, მგზავრები მტრულად გვიმხრენ, თვითმფრინავი ივკიანებს. ამ კამათში რომ ვართ, თეატრის ორკესტრის დირიჟორი, შესანიშნავი მუსიკოსი და ჩვენი მეგობარი ლევან ოგანეზოვი ჩაება პაექრობაში და ერთი-ორი სიტყვა ჩაურთო სომხურად (სხვათა შორის, ლევან ოგანეზოვს

ეკუთვნის ფრანზა – „განა ეს სამართალია? მე ლევან ირაკლის მე ვიყო, სტურუა კი რობერტ რობერტოვინი?“). მე გვერდზე გავწიე ლევანი და ცოტა არ იყოს გაღიზიანებულმა ვუთხარი: ლოვა, გვაცალე ლაპარაკი! ლევანი გვერდზე გადაგ მცირე ხნით. ამასობაში ყური მოუკრავს, რომ თვითმფრინავი ზემდგირა წონის გამო არ ფრინდება და სულ რაღორია. მას სიკვდილის ისე არ ეშინია, გდორც თვითმფრინავით მგზავრობის (სინამდვილეში, ეს გადატვირთვა ბლუფი იყო, იმისათვის მოგონილი, რომ ჯარიმა გადაგვებადა), ამდენ კამათსა და დავიდარბაში ბუხუტი ზაქარიამე ცულად გამხდარა თურმე. ეს რომ გვითხრეს კიდევ უფრო გავცეცხლდით და ღოთვაძეს შევეუტითო. ამით ისარგებლა ლევან ოგანეზოვმა, გვერდზე გაიყვანა „აეროფლოტის“ სომეხი წარმომადგენელი და კვლავ სომხურად დაუწყო ლაპარაკი. მერე ჩემთან მოვიდა და წყნარად მითხრა: „ყველაფერი მოგვარებულია, შეგვივძლია გავფრინდეთო“. რას ვერჩილი, თურმე, ამ ჩვენს ღოვას, საუბარში ჩარეხა რომ ვუშლიდი? – ხომ გააკეთა ეს საქმე? ასე აჯობა კაცობაში სომეხმა ოფიცერმა ქართულ დიპლომატ ღოთვაძეს და ასე გვაჯობა ორ ქართველს ერთმა სომეხმა, ლოვა ოგანეზოვმა.

რამდენ აეროპორტში ვყოფილვარ, რა კონტროლი არ გამივლია, მაგრამ მსგავსი შეურაცხყოფა, რაც კუბელებმა მოგვაყენეს, არსად არ მიგრძენია...

ბუხუტი ზაქარიამე კი ერთხანს მოსკოვის საავადმყოფოში შეინალოდა, თითქმის საბოლოოდ გამოჯანმრთელდა კიდევ, მაგრამ სამწუხაროდ, მალე გარდაიცვალა თბილისში.

არ მინდა ჩემი მოგონებები თეატრის ისტორიის ნარკვევებს დამსგავსოს, მაგრამ იმდენად მტკივნეული და მძაფრია ეროსი მანკვალაძის სიცოცხლისა და სიკვდილის თემა, რომ იძულებული ვარ, ზოგიერთი ფაქტი გავიხსენო.

წლების მანძილზე ნელ-ნელა მძაფრდება სულიერი ტრავმების შედეგად წარმოქმნილი ტკივილები, ეს ტკივილები ადამიანის გულში თვალთი უხილავ საფლავებს თხრანის. რომან როლანი თავის „ბეთსერში“ ამბობდა, რომ უახლოესი ადამიანების სიკვდილი ჩვენს გულში პატარ-პატარა ბორცვებს აჩენს, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა მინიატურული სასაფლაო.

ეროსი თავისი განუშორებელი ნიჭის, მონაცემების, ნასიათის გამო, სცენაზე შექმნილი შედეგების წყალობით უბედურეუესი ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, ღალი, ყურადღებანი, ბავშვივით მორცხვი, სულ სხვებზე მზრუნველი ეროსი ჩვენი საზოგადოების თვალისჩინი იყო.

დიდი ხნის მანძილზე ვერავინ წარმოიდგენდა, თუ რა სურვიერი ტრამეები ჰქონდა გადატანილი.

პირველი დიდი ტკივილი, ჩემი აზრით, მას მიაყენა (ნებისთენ თუ უნებლიეთ) უკეთილშობილესმა და რაიმე ავი ზრახვებისაგან ყოველთვის შორს მდგარმა დიმიტრი (დოლო) ალექსიძემ, როცა რუსთაველის თეატრში ოიდიპოსის როლის მეოთხე შემსრულებლად სერგო ზაქარიაძე მოიწვია (მანამდე ამ როლს ასრულებდნენ აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე და ეროსი მანჯგალაძე). ამ დროისათვის ეროსი მანჯგალაძე საქართველოში ყველა მსახიობზე მეტად იყო პოპულარული, იგი, ჭეშმარიტად სახალხო არტისტი, ხალხის უსყვარლესი არტისტი იყო. რუსთაველის თეატრის ყველა მსახიობი, მათ შორის აკაკი ხორავაც, ყველა რეჟისორი, მათ შორის მ. თუმანიშვილიც და რ. სტურუაც ეროსიში ზედადა ახალ ლიდერს, პროტაგონისტს, რომელზედაც შეიძლებოდა თეატრის მთელი რეპერტუარის აგება. დიდი აკაკი ხორავა თანდათან უთმობდა თავის სალიდერო პოზიციებს ეროსი მანჯგალაძეს. ამ დროს კი თეატრში იწყებენ სერგო ზაქარიაძეს, რომელიც თეატრმცოდნე ვასილ კინაძის თქმით, აკაკი ხორავასა და ეროსი მანჯგალაძის შუაში „ჩაჯდა“, ამკარა იყო, რომ იგი მალე გახდებოდა (და გახდა კიდევ) თეატრის ლიდერი.

მესმის დოლო ალექსიძის მდგომარეობა — სერგო ზაქარიაძე ამ დროს უკვე წამოსული იყო მარჯანიშვილის თეატრიდან (მესამედ თუ მეოთხედ) და არცერთ დასში არ ირიცხებოდა. რასაკვირველია, დიდი უსამართლობა იყო, რომ ეს ბუმბერაზი მსახიობი ასეთ დღეში ჩაავდეს კოლეგებმა. დანამდვილებით ვიცი, რომ დ. ალექსიძეს, როგორც რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს, დაურეკეს საქართველოს ცკ-ს აპარატიდან და დაავალეს ბ-ნი სერგოს თეატრში მიღება. ეს „ზარი ზემოდა“ (იყო ასეთი სათაურის პიესაც) რომც არ ყოფილიყო, დ. ალექსიძე, ბუნებრივია, უარს არ იტყოდა ასეთი ოსტატის მიღებაზე.

მაგრამ მიღებაც არის და მიღებაც. ბ-ნი სერგო უმაღლესი დანიშნა ოიდიპოსის როლის ერთ-ერთ შემსრულებლად, მისთვის სპეციალურად აიგო დეკორაცია დიდ სარეპეტიციო დარბაზში (პატარა ნარკვევიც მაქვს გამოქვეყნებული ამის თაობაზე), სადაც დიდი-საღამოს გამალებით მიმდინარეობდა რეპეტიციები, რათა ქართული ოლიტრატორისა და ხელოვნების დეკადისათვის მოესწროთ ახალი შემსრულებლის მომზადება.

სერგო ზაქარიაძის მოხვლა რუსთაველის თეატრში საბედისწერო აღმოჩნდა ე. მანჯ-

გალაძისათვის, დ. ალექსიძისათვის და თეორიულ მისთვისაც კი.

სიყვარულისა და სიკეთისათვის გახსნილმა, უაღრესად ზრდილმა და გულთბილმა ეროსიმ თეატრში მოსვლის პირველივე დღეებიდანვე შეიძულა სერგო ზაქარიაძე, თითქმის არ ელაპარაკებოდა, ზურგს აქცევდა, მისთვის უჩვეულო მკვავე ტონით პასუხობდა (თუკი პასუხობდა). ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან ბ-ნი სერგო, რომ ეროსის მასზე გული არ მობრუნებია. სიყვარულისათვის შექმნილ ეროსის გულში ამ კაცისადმი დაუძლეველმა სიძულვილმა დაისადგურა...

ახლა ვნახოთ, თუ რა დავებართა დ. ალექსიძეს: დეკადის წარმატებით დამთავრებისთანავე, საკავშირო მთავრობამ რუსთაველის თეატრს მსახიობის უმაღლესი წოდების — „საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის“ ერთი ლიმიტი გამოუყო. ამ წოდებაზე წარდგენილი იყო სპექტაკლ „ოიდიპოს მეფის“ დამდგმელი დოლო ალექსიძე, მაგრამ ეს წოდება სერგო ზაქარიაძემ მიიღო (ოიდიპოსის როლის შემსრულებელმა), ხოლო ბ-ნმა დოლომ ლენინის როლი. ერთხანს გულნატკენი, მაგრამ მუდამ ადვილად მიმტკეპელი დ. ალექსიძე ზუმრობდა: „სერგო ზაქარიაძე ჩემს კუბოში ჩაწვა“.

შემდეგ, როცა თეატრში ერთმანეთს მკვეთრად დაუპირისპირდა ძველი და ახალი თაობა, სერგო ზაქარიაძემ ახალგაზრდობის მხარე დაიჭირა, რითაც ფაქტიურად გაწირა დოლო ალექსიძე, ბ-ნი დოლო იძულებული გახდა უკრაინაში გადახვეწილიყო. მალე ს. ზაქარიაძე რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელი გახდა და ამგვარად, მან დაიჭირა არა მარტო ეროსი მანჯგალაძის კუთვნილი ადგილი, არამედ აკაკი ხორავას და დოლო ალექსიძის ადგილიც. მაგრამ ბედისწერა, რომელსაც ძველი ბერძენი ტრაგიკოსები მორიას უწოდებენ, ახალ მსხვერპლს ითხოვდა რუსთაველის თეატრის კვარცხლობაზე.

ახალგაზრდა თაობა თანდათან განუღდა სერგო ზაქარიაძესაც, რასაც იმპულსი მასსა და მიხილ თუმანიშვილს შორის უთანხმოებამაც მისცა. ს. ზაქარიაძე გენიალურად თამაშობდა მთავარ როლს („კაცი მანტიო“) მ. თუმანიშვილის დიდგმულ სპექტაკლში „როცა ასეთი სიყვარულია“. ყოველი სპექტაკლი მაყურებელთა ვაჭვდილ დარბაზში მიდიოდა. იგივე როლი, სრულიად განსხვავებული ინტერპრეტაციით თამაშა ვიორჯი გვეჯკორამ. მ. თუმანიშვილს თავის მეგობართა წრეში უთქვამს (თითქოს) — სპექტაკლი სწორედ ისე მქონდა ჩაფიქრებული, როგორ გვეჯკორი თამაშობდა.

ეს ნათქვამი უმაღლესი მიუტანეს ბ-ნ სერგოს და თუმც ბ-ნი მიმა უარყოფდა, ამის მსგავსი არაფერი



მიტკამოს, საქმეს ამან ვერ უშველა: ამ ორ დიდ ხელოვანს შორის პირველი ბზარი უკვე განდა. ამას ისიც დაერთო, რომ რუსულად ჟურნალში „ტელერადნიკა ფიზნ“ დაიბეჭდა წერილი, სადაც გ. გეგეჭკორს უფრო მაღალ შეფასებას აძლევდნენ, ვიდრე ბ-ნ სერგოს, ამან კი მოთმინების ფი-ალა აუუსო ს, ზაქარაძეს და მან კატეგორიული უარი თქვა ამ როლის თამაშზე. სპექტაკლში ამის შემდეგ სულ მალე ჩამოვიდა ცნვიდან... სხვათა შორის, ჟურნალ „ტელერადნიკა ფიზნ“-ის ფურ-ცლებზე გამოქვეყნებული წერილის საპასუხოდ დაწერიე ვრცელი პოლემიკური წერილი, სადაც სრულიად საპირისპირო აზრს გამოთქვამდი, მა-გრამ ამ რუსულმა ჟურნალმა წერილი არ დაბე-ჭდა და იძულებული გავხდი იგი ჟურნალ „საბ-ჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებინა...

დაპირისპირება ს. ზაქარაძესა და დასის მსახიობებს შორის უფრო და უფრო დრამატულ ხასიათს ღებულობდა. ბ-ნი სერგო საშინლად ნერვ-იულადი, რამდენიმეჯერ გადაწყვიტა სამხატვრო ხელმძღვანელის პოსტის დატოვება, აქეთ-იქით აწყვებოდა, ნერვიულობდა, როცა სპექტაკლები არ გამოსდიოდათ. დღე და ღამეს ასწორებდა, თან ცინოში იღებდნენ... გადაიღალა, დაიქანცა მისი გული, სამკურნალოდ დაწვა „ლექიკომბინატში“ და სულ მალე გარდაიცვალა...

აი, რატომ ვთქვი, რომ ს. ზაქარაძის რუსთაველის თეატრში მოსვლა საბედისწერო აღმოჩნდა რამდენიმე ადამიანისათვის.

ამგვარად, ზაქარაძის ღიდერად ჩანაცვლება რუსთაველის თეატრში ეროსი მანჯგალაძის პირველი სულიერი ტრამვა იყო, რომელიც მან მშობლიურ თეატრში მიიღო.

მეორე, არანაკლებ დიდი ტკივილი მიაყენეს „საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის“, წოდე-ბის მინიჭებასთან დაკავშირებით.

საქართველოს კულტურის სამინისტროში მომზადდა ყველა სათანადო დოკუმენტაცია ეროსი მანჯგალაძისა და რამაზ ჩხიკვაძის ამ წოდებაზე საკავშირო ორგანოებში წარსადგენად.

„საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის“ წოდებას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანი-ჭებდა იმდროინდელი ხელისუფლება. კანდი-დატებს იხილავდა და ამტკიცებდა ჯერ რესპუბლიკის კპ ცკ-ს ბიურო, მერე კი სსრკ-ს კპ-ის ცკ-ას პოლიტბიურო, გენერალური მდივნის თავმჯდომარეობით.

არა მხოლოდ თეატრში, არამედ საქართ-ველის კულტურის სამინისტროში, ჩვენს საზოგა-დობრივობაში ყველას გვეკრებოდა, რომ ეროსიც და რამაზიც მიიღებდნენ ამ წოდებას. რესპუბლიკ-ას მაშინ ამ წოდების სამი ლიმიტი გამოუყვეს.

მესამე მსახიობი იყო სოხუმის თეატრის აფხა-ზური დასის მსახიობი შარახ ფანაღია. ამჟამად ვარად, ლიმიტი ამოიწურა. მაგრამ აქ ამოქმედდა ე.წ. „პოლიტიკური დაბალანსების“ პრინციპი და საქართველოს კპ ცკ-მ გადაწყვიტა, ამ წოდე-ბაზე სოხუმის თეატრის ქართული დასის მსახ-იობი მიხეილ ჩუბინიძეც წარედგინათ (აფხაზეთში მცხოვრებ ქართველებს არ ვაწყენინოთ). ეს უკანასკნელი წარდგინება ჩემთვის, კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილისათვის კი არ იყო ცნობილი, ისე სწრაფად და საიდუმლოდ მოხდა ყველაფერი.

მეხის გავარდნას ჰგავდა ცნობა იმის შესახებ, რომ „საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის“ წოდება მიიღეს რამაზ ჩხიკვაძემ, შარახ ფა-ნაღიამ და მიხეილ ჩუბინიძემ... ამ ცნობამ სას-ტიკად გვატკინა გული ყველას და პირველ რიე-ში ცხადია, ეროსი მანჯგალაძეს, რომელმაც ეს უსამართლობა უკიდურესი სიმძაფრით აღიქვა და თავს ველარ მოერია... წარმოიდგინეთ, ეროსი მან-ჯგალაძის უახლოესი მეგობრის რამაზ ჩხიკვაძის მგლომარეობა...

წიგნზე „ფანტასტიკური რამაზ ჩხიკვაძე“ რომ ემუშაობდი, ამის თაობაზე ვკითხე რამაზს. აი, რა მამამო მან:

— მე და ეროსის ვადალება გექონდა პავილ-იონში. აქ შემოვიდა რუჟისონის ასისტენტტი და ხმამაღლა გამოაცხადა: „ნატონო რამაზ, ტელე-ფონთან ეღუარდ შევარდნაზე ვთხოვ.“ გამიკვირ-და, რა უნდა ჩემთან შევარდნაქ... შევარდნაქმ მომილოცა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტი-ტის წოდება და სინჯარულის მაგივრად თავზარი დამეცა, მივხვდი, რომ ეროსის არ მისცეს ეს წოდება... უკვე აღარ მესმოდა თუ რას მეღაპარ-აკებოდა და რას მილოცავდა შევარდნაქ... დავდე ყურმილი და ვფიქრობ, როგორ შევიდე პავილ-იონში, როგორ შევხველი ეროსის თვალებში. ძლივს მიელასლასდი კარებამდე, უცებ სწრაფად გაიღო კარები და გართუ გამოვარდა ეროსი, იგი გზაში იცვამდა პალტოს, ჩემთვის არც შემოუხვდავს ისე, თითქმის სირბილით დასტოვა იქაურობა...

დიდხანს, დიდხანს ვერ მოინელა ეროსი მან-ჯგალაძემ ასეთი შეურაცხყოფა. ამ მოვონებე-ბის მკითხველი, ზედმეტი კომენტარების გა-რეშე, უნებმიდაც მიხვდება, რომ ეროსის გული ღრმად იყო დასერილი უსამართლოდ მიყენებული ტკივილებით.

„ასეთია ცხოვრება“ — როგორც ფრანგები ამ-ბობენ, „ასეთია ცხოვრება თეატრში“ — დაძინით ჩვენი მხრივ.

გავრძელება იქნება

ბარაკანის პირველ და მეორე გვერდებზე: სცენები კ. მარჯანიშვილის
სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან "ქაქუცა ჩოლოყაშვილმ"

„თეატრი და ცხოვრება“

„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

„THEATRE AND LIFE“

№ 3-4, 2007

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

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

აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „თბილისელებში“



F567
2007

