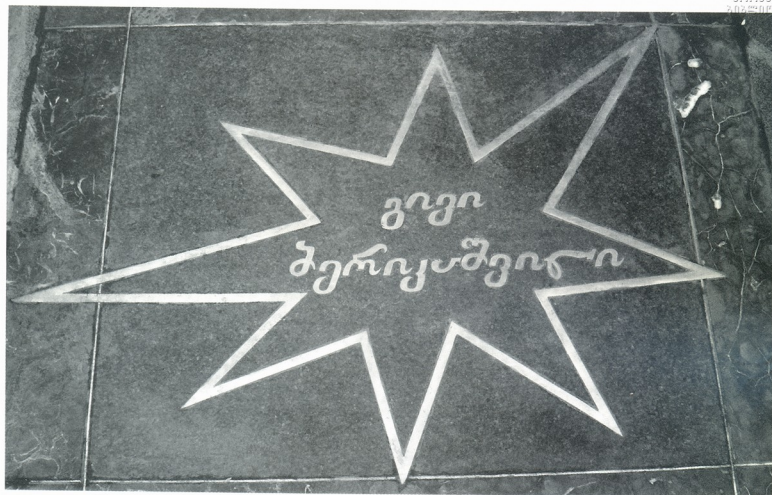


თეატრი

და

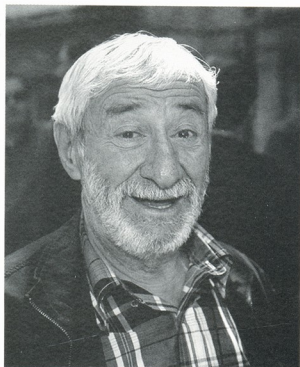
№2. 2008

ცხორებენ



15 მაისს მარჯან-
იშვილის თეატრში
შეკრებილი ქართ-
ველი საზოგადოე-
ბრიობა მსახიობის
სიუვარულის დიდებ-
ული დადასტურების
მოწმე გახდა. ამ საღ-
ამოს ხალხი აღნიშ-
ნავდა სახალხო არ-
ტისტის — გივი
ბერიკაშვილის 75 წლისთავს.

საღამო იყო ისეთი, როგორ-
იც თავად ბერიკაშვილია —



ლაღი, ხალხი-
სიანი, სინათლით,
ნიჭიერი ბიო-
აღუსილი.

ხოლო შემდეგ,
როცა თეატრის წინ
გივი ბერიკაშვი-
ლის ვარსკვლავი
გაიხსნა, ხალხი
თავის ვარსკვლავს
— გივი ბერიკაშ-
ვილს უშურველად უკრავდა
ტაშს, რადგან იყო მისი რჩეუ-
ლის ვარსკვლავი.

საქაპკალები

ხათუნა წულაძე — მთავრობა, ოპოზიცია და უცვლელი მტერი („ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“ მარჯანიშვილის თეატრში).....	4
თამარ მუქერია — სად არის „ნუგზარი და მეფისტოფელი?“ — აქვე.....	9
ნინო მაჭავარიანი — ქართული ნოველის თეატრი.....	12
რუსუდან ქუთათელაძე — ეროვნულ ტრადიციათა კვალდაკვალ.....	15

იუბილე

რუსთავის თეატრი — 40 — გვიამბობს გიგა ლორთქიფანიძე.....	20
ნინო მაჭავარიანი — მესხეთის თეატრი — 40.....	23

საიუბილეო პორტრეტები

დალი მუმლაძე — რამაზ ჩხიკვაძე.....	28
ნათელა ურუშაძე — დრამატურგ მარიკა ბარათაშვილს.....	41
ლევან ხეთაგური — ნათელა ურუშაძე.....	43
ფიქრია ყუშიტაშვილი — პიროვნება, პროფესიონალი, პედაგოგი.....	45
ნიკა წულუკიძე — მსახიობის პორტრეტი.....	49
ნოდარ ანდლულაძე — ყველაზე ნიჭიერი ზურაბ ანჯაფარიძე.....	51
მარინე გუნია — შტრიხები მსახიობის პორტრეტისთვის.....	53
ნანა ბობოხიძე — ვახტანგ ქართველიშვილი.....	57

თეორია

სანდრო მრეველიშვილი — მსახიობის ოსტატობის ირგვლივ.....	60
თეატრალური საზოგადოების ქრონიკა შემოქმედებითი შეხვედრა.....	68

დრამატურგია

პიერ მარივო — სიყვარულით დაბრძენებული არლეკინი.....	71
---	----

გამოთხოვნა

ვასილ კიკნაძე — ზნეობრივი გმრობა.....	84
ქეთევან კიკნაძე — სოფიკოს.....	87

საეჭაქლე

ხათუნა ნულაძე — მთავრობა, ოპოზიცია და უცვლელი მტერი („ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“ მარჯანიშვილის თეატრი).....	4
თამარ მუქერია — სად არის „ნუგზარი და მეფისტოფელი?“ — აქვე.....	9
ნინო მაჭავარიანი — ქართული ნოველის თეატრი.....	12
რუსუდან ქუთათელაძე — ეროვნულ ტრადიციათა კვალდაკვალ.....	15

იუბილე

რუსთავის თეატრი — 40 — გვიამბობს გიგა ლორთქიფანიძე.....	20
ნინო მაჭავარიანი — მესხეთის თეატრი — 40.....	23

საინჟინერო პროგრამები

დალი მუმლაძე — რამაზ ჩხიკვაძე.....	28
ნათელა ურუშაძე — დრამატურგ მარიკა ბარათაშვილს.....	41
ლევან ხეთაგური — ნათელა ურუშაძე.....	43
ფიქრია ყუშიტაშვილი — პიროვნება, პროფესიონალი, პედაგოგი.....	45
ნიკა წულუკიძე — მსახიობის პორტრეტი.....	49
ნოდარ ანდლულაძე — ყველაზე ნიჭიერი ზურაბ ანჯაფარიძე.....	51
მარინე გუნია — შტრიხები მსახიობის პორტრეტისთვის.....	53
ნანა ბობოხიძე — ვახტანგ ქართველიშვილი.....	57

თეორია

სანდრო მრეველიშვილი — მსახიობის ოსტატობის ირგვლივ.....	60
თეატრალური საზოგადოების ქრონიკა შემოქმედებითი შეხვედრა.....	68

დრამატურგია

პიერ მარივო — სიყვარულით დაბრძენებული არლეკინი.....	71
---	----

გამოთხოვნა

ვასილ კიკნაძე — ზნეობრივი გმირობა.....	84
ქეთევან კიკნაძე — სოფიკოს.....	87

შემოქმედებითი კავშირი –
საქართველოს თეატრალური
საზოგადოება მიესალმება
ქართული თეატრის ღირსეულ
მოღვაწეთა ვარსკვლავების
გახსნას. ყოველ ვარსკვლავს
გულითადად ულოცავს ამ
სახალხო აღიარებას და
გამოთქვამს რწმენას, რომ
თანამედროვე ვარსკვლავებს
ქართული თეატრის ჩამოყალიბ
ვარსკვლავებიც დაუმშვენებენ
გვერდს და თეატრალური
საზოგადოებაც იქნება ჩართული
ამ მნიშვნელოვან პროცესში.

F 11537

საქართველოს
პარლამენტის
კულტურის
კომისია

საქართველო და უსლოვო № 2

სპექტაკლები

სათუნა

წულაქე

მთავრობა,

ოპოზიცია და

უსვლელი მბერი

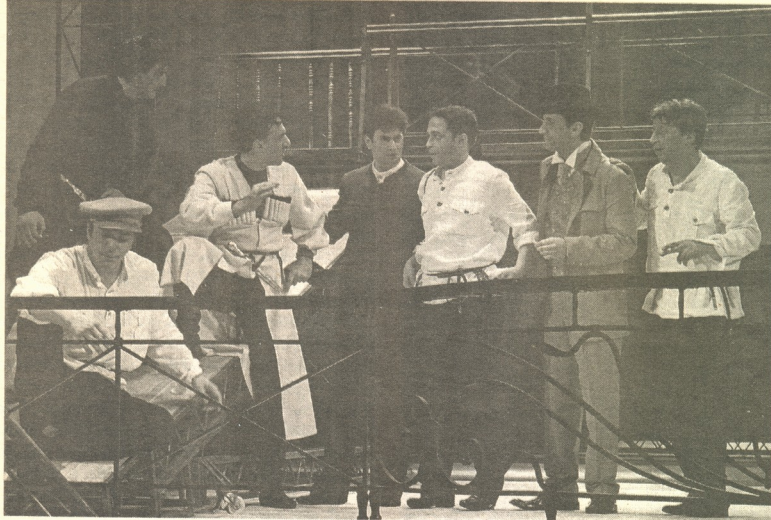
(„ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“
მარჯანიშვილის თეატრში)

დღეს ბევრს მსჯელობენ და კამათობენ საზოგადოებაში არსებულ სულიერების ღრმა კრიზისზე, თუ რამ გამოიწვია ახალგაზრდა თაობისა და მოზარდების ასეთი სისასტიკე, დაუნდობლობა და ნიჰილიზმი. ეძებენ კონკრეტულ დამნაშავეებს და ეძებენ „უდანაშაულო დამნაშავეებსაც“. ეძებენ შინ და გარეთ, აღზრდის მეთოდებში, განათლების სისტემაში, სოციალურ პირობებში, პოზიციასა და ოპოზიციაში — ყველგან და ყველაფერში. დანაშაულის გლობალიზაციამ ძებნის გლობალიზაცია გამოიწვია და ახლა ისღა დაგვრჩენია, რაც შეიძლება სწრაფად დაგაბრალოთ სხვას, რათა ჩვენ არ დაგვბრალდეს. შედეგად კი ისევ ხოცავენ ერთმანეთს, გამეტებით ხოცავენ და ამ საქმეში ბავშვები უკვე ტოლს არ უდებენ დიდებს. შეიძლება ითქვას, რომ მათზე უკეთაც გაამოიწვინენ და დაოსტატდნენ. სისხლს

მონყურებული ქართველი გახდა დღევანდელი საქართველოს სახე, რომლის შეცვლა საკუთარი მოამბეგინი ასე საგულდაგულოდ ცდილობენ, მაგრამ...

მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორმა ლევან წულაქემ პრემიერა შემოგვთავაზა — ისტორიკოს გურამ ქართველიშვილის მიერ სპეციალურად მისთვის დაწერილი „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“. არც ერთ სხვა თეატრს ასეთი დროული სვლა არ გაუკეთებია. გმირი, რომელიც ასე სჭირდება უგმიროდ დარჩენილ, ერთმანეთის ხოცვა-ჟლეტაში გართულ ახალგაზრდებს, სცენიდან გვიჩვენებს იმ ცხოვრების წესს, რომელიც თითოეულმა ჩვენთაგანმა უნდა შევისისხლხორცოთ. ასე უცხოვრიათ ჩვენს ღირსეულ წინაპრებს და ასევე უნდა ვიცხოვროთ ჩვენც. ილია ჭავჭავაძის, ექვთიმე თაყაიშვილის, კოტე აფხაზის, ქაქუცა ჩოლოყაშვილისა და სხვათა პატრონებს სხვანაირად ცხოვრების უფლება არა გვაქვს. აქ მოსულ მაყურებელს სამი საათის განმავლობაში მეგობრობის, ერთგულების, სიყვარულისა და პატრიოტიზმის ისეთ მაგალითებს უჩვენებენ, რომ სიამაყისა და ღირსების გრძნობით აღვსილი გამოდიხარ თეატრიდან. ერთია, როცა სცენიდან გასწავლიან ან გარიგებენ როგორ უნდა იცხოვრო და სულ სხვაა, როდესაც მსახიობები ახერხებენ ისეთი სცენური ცხოვრებით იცხოვრონ, შენც გაგიღვიძონ მათი მიზანძვის სურვილი. რეჟისორმა ლევან წულაქემ და სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებმა შეძლეს იქ მოსული ადამიანების გონებისა და გულის დაპყრობა.

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ახალი სპექტაკლი „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“ დროის მოთხოვნილებით იშვა — საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის მეზრძოლი გმირის ბურუსით მოცული ცხოვრება, რომელიც ტყვეში გავარდნილი ყაჩაღის ცხოვრებასთან იყო გაიგივებული. საბჭოთა იმპერიის დანგრევის შემდეგ ნელ-ნელა დაიწყო ე.წ. ხალხის მტრების რეაბილიტაცია და ეს პროცესი ქაქუცასაც შეეხო. მის შესახებ გამოსული რამდენიმე წიგნი და მთარგმნის პანთეონში მისი ზარ-ზემით გადმოსვენება სწორედ ამ პროცესის შედეგია. მიუხედავად ამისა, ფართო მასშტაბის ქაქუცას პიროვნება მაინც ამოუცნობი დარჩა. იქნებ ამ ფაქტორმაც განაპირობა ის, რომ ისტორიკოს გურამ ქართველიშვილის მიერ



სცენა სპექტაკლიდან

შემოთავაზებულ წინადადებაზე, ქაქუცა ჩოლოყაშვილის ცხოვრების შესახებ სპექტაკლი შექმნილიყო, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს ლევან წულაძეს ბევრი აღარ უფიქრია და... სპექტაკლი, რომლის პრემიერაც 2007 წლის 31 მაისს შედგა, დღემდე ანშლაგით მიდის. ამ ჰეროიკულ საგაში ნა-მოჭრილი პრობლემები, იდეა და ემოციური მუხტი ყველა თაობის მაყურებელს ერთნაირად იზიდავს და ალაფრთოვანებს.

საუკუნის დასაწყისის კატაკლიზმებით აღსავსე პერიოდი, რომელიც საქართველოს "განთლებით" დასრულდა, საკუთარი ინტერესებით შეპყრობილი სხვადასხვა პოლიტიკური პარტიის ლიდერები და საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლი თუ მეოცნებე გმირები და საზოგადო მოღვაწეები. არეული დრო და არეული ხალხი, რომელმაც არ იცის ვისი მხარე დაიჭიროს. ცნობილი ისტორიული პირები, დადებითი თუ უარყოფითი - ექვთიმე თაყაიშვილი (ზურა ბერიკაშვილი), კოტე აფხაზი (გია ბურჯანაძე), სიმონ ბაგრატიონი (დიმიტრი ტატიშვილი), გიორგი მაზნიაშვილი (კოტე თოლორაია), დავით ჭავჭავაძე (ვალერი კორშია), ნოე ჟორდანიანი (დავით დვალისვილი), ფილიპე მახარაძე (ვაჟა გელაშვილი)... და მთელ

ამ ფონზე გაშლილი სპექტაკლის მთავარი მოქმედი გმირის, ქაქუცა ჩოლოყაშვილის ცხოვრების ყველაზე საინტერესო ეპიზოდები ყმანვილობიდან სიკვდილამდე.

სპექტაკლის სცენოგრაფია მონუმენტურია და ლაკონური. რკინის კონსტრუქციები, ხიდი, ფიცარნაგები, რომლებიც დანიშნულებისამებრ ადგილს და მიმართულებას იცვლიან და სპექტაკლში გათამაშებული სხვადასხვა ეპიზოდის მოქმედების ასპარეზად გარდაიქმნებიან (მხატვარი შმაგი სავანელი, კოსტიუმების მხატვარი ანა კალატოზიშვილი).

ქაქუცას როლში მსახიობმა ნიკა თავაძემ ეპოქალური სახე შექმნა. სახე, რომელიც ვაჟკაცობის, რაინდობის და მამაკაცური მომზიბვლელობის სიმბოლოდ იქცა. რეჟისორის და მსახიობების ამოცანა ამ სპექტაკლში სულაც არ ყოფილა თითოეული გმირის შინაგანი სამყაროს ფსიქოლოგიური ნიუანსების დამუშავება და მაყურებლამდე მოტანა. ამის მცდელობაც კი ისეთ სპექტაკლში, სადაც ორმოცამდე პერსონაჟია და აქედან ნახევარი მაინც ის მთავარი გმირები არიან, რომელთა გარემუც ქაქუცას ცხოვრება ყოველგვარი ისტორიული და სიუჟეტური ქარგიდნამოვარდნილი დარჩებოდა, თავიდანვე

შიგადაშიგ ამოყოფენ თავს ხან დამოუკიდებელი, ხან კიდევ პარალელური სცენური ქმედებებით და ჩვენ ვიგებთ, რომ მათი ზრახვები არაფრით განსხვავდება ბოლშევიკების ან შემდეგ უკვე კომუნისტების თუ პოსტ-კომუნისტების ზრახვებისგან. რუსეთის პოლიტიკა ყველა წყობილებისა თუ დროისათვის ერთიანია საქართველოსთან მიმართებაში და ეს ერთიანობა მის სრულ განადგურებაში თუ არა, უკეთეს შემთხვევაში მის სრულ დაპყრობასა და დამონებაში გამოიხატება. აკაკი მესაბლიშვილის ქალებს გადაყოლილი, ექსცენტრული ასაკოვანი გენერალი ძუძუმწოვარა ბავშვივით უცოდველი ჩანს თემურ კილადის გაქნილ, ჭკვიან და საქართველოში თავისი მოვლინების არსის ზუსტად მცოდნე ნითურა და გველივით მოსისინე პოლკოვნიკთან შედარებით. ამიტომ, მისთვის სულერთია, მეფის რუსეთის სახელით შეასრულებს მასზე დაკისრებულ მზაკვრულ გეგმას თუ ბოლშევიკების დახმარებით. მიზანი ერთია და ამ მიზნისკენ ყველა გზა მაინც რუსეთიდან მოდის.

მარლენ ეგუტია კალე უნიფხვოს როლში სცენაზე თითქოს მართლაც მყარად სუნს აყენებს. ჩამოფლეთილი, პირდაუბანელი და თმაგაბურძმენული, თხუნელასავით მინისქვეშეთიდან ღამით ამოდის, დღის სინათლემ თავალი რომ არ მოსჭრას. ნელში ათად მოკაკეული მზად არის ღამის ფეხის გულეები აულოკოს მათ, ვინც ორიოდ გროშს გადმოუფდებებს და რის ფასად? თუნდაც ილიას ჩაქოლვის და ამის ფასად სულში ჩაფურთხების, საყოველთაო ზიზღისა და სიძულვილის, სამარცხვინო ბოძზე გაკვრის და კიდევ რის ფასად? ისევ უნიფხვოდ დარჩენის, ისევ მათხოვრად ყოფნისა და მათხოვრად ჩაძაღვების ფასად. ალექო გენაძის აექსცენტრი თავზე შვიი ხილაბანდითა და შავი ნაღდით წყვდიადივით ავი ზრახვებით გამოჩნდება სცენაზე და კალე უნიფხვოს თავისი იდეალური და ხრინწიანი ხმით ილიას თავიდან მოშორების გეგმას აცნობს.

კალეს რეკომენდაციით შემოთავაზებულ ნაიფურლას - გეო სუმიჩს, ცივისსხლიანი მკვლელისათვის დამახასიათებელი სისასტიკით ასახიერებს მსახიობი დავით ხურცილავა. უნარსულო, უსამშობლო და უმამო, სიამაყით აღვსილი დავით ხურცილავას გმირი მთელი თავისი სიღაღდით წარსდგება ჩვენს წინაშე და აექსცენტრის მიერ მოწყობილ პარტიულ გამოცდას ხუთიანზე აბარებს.



სცენა სპექტაკლიდან

რეჟისორმა სპექტაკლში მოქმედი უარყოფითი პერსონაჟები კატეგორიულად უარყოფითის ჩარჩოში მოაქცია და მასურების თანაგრძნობის მციროდენი შანსიც კი არ დაუტოვა. პოლიგუდის ფილმების სისხლიანი მკვლელობების ნატურალისტური სისასტიკითაა გაჟღერებული ბოლშევიკების თავდასხმები ქართველ თავადაზნაურებსა და მათი ოჯახის წევრებზე. ყველა მკვლელობა მეომრის კი არა, ჯალათის ხელითაა ტყულებული და საკუთარი ნამოქმედარის იქით გადასროლილი ხედავ, როგორ იხრუკებიან ამქვეყნიური ჯოჯოხეთის ცეცხლში და ფანტაზია აღარ გყოფნის იმქვეყნად გასტუმრებულნი სხვა, უფრო სამიწელ ჯოჯოხეთში მყოფი წარმოიდგინო.

სპექტაკლში უზვადაა ქაქუცა ჩოლოყაშვილის მეთაურობით ჩატარებული სხვადასხვა ბატალური სცენა, სადაც მისი, როგორც მხედართმთავრის ნიჭი, გამბედაობა და თავგანწირვა წარმოჩენილი. ზარბაზნებით, ხმლებითა და თოფებით აღჭურვილნი



რკინის გარდიგარდმო კონსტრუქციებზე შემდგარი ჯარისკაცები ხან შენელებული, ხან კი გაქვავებული კადრებით სცენის მბრუნვე წრეზე მოძრაობენ (ქორეოგრაფი ცია მარლანია) და რეჟისორი სულისშემეხუთველი, კვამლში გახვეული მუქი განათებით, სხვადასხვა რაკურსიდან გვიჩვენებს მათ ბრძოლას. ზარბაზნებისა და ტყვიების ზუზუნში ვიღაცა კლავს, ვიღაცას კლავენ. ცეცხლი! ცეცხლი! ცეცხლი! - ისმის ქაქუცას ბრძანება და ეს ბრძანება უქველ გამარჯვებას გულისხმობს.

მოვიდოდა თუ არა კაცობრიობა დღემდე, რომ არა ის მცირერიცხოვანი, მაგრამ მაცოცხლებელი ენერგიით, სიკეთის ქმნითა და სხვათა სიყვარულით აღსავსე ინდივიდები, რომელთაც სამყაროს გადარჩენის საკრალური მისია აიძულებთ დასთმონ სხეული და იზრუნონ სულზე, რადგან ეს სული მართო მათი კი არა, ყველა იმ ცოდვილის სულიცაა, ვისაც ოდესმე დედამინაზე უტხოვრია. გააბურჯანაძე კოტე აფხაზის როლში სწორედ ის პიროვნებაა, რომელსაც ეს მისია გაცნობიერებული აქვს და აუღელვებლად, ყველა ცნობიერი თუ არაცნობიერი საწყისის მობილიზებით უახლოვდება თავისი სულისა და სხეულის გაყრის ფინალურ სცენას. დასახვრეტთა სიას გეო სუმიჩი - დავით ხურცილავა კითხულობს რუსულად: სახელი, გვარი, წოდება და ერთი ჯალათის პირით სხვა ჯალათის მიერ გამოტყვევნი განაჩენი — **РАС-ТРАЯТЬ!** - ცელივით ყვეს და არა ერთს.

რეჟისორმა ლევან წულაძემ მოქმედი გმირების პირადი ცხოვრების ყოფითი ელემენტების, ხალისიანი, კომიკური ეპიზოდებისა და მძაფრი სათავგადასავლო სცენების შემოტანით უფრო რეალური, დამაჯერებელი და ხელშესახები გახადა თითოეული გმირის სცენური ცხოვრება. ქაქუცას თავდავინცხებული, სასოებითა და მოკრძალებული აღსავსე სიყვარულიანი მოღვივებულუცხუცისი - ლელა მეზუროძის მიმართ, ამ სასიყვარულო სცენებისა და მათი ურთიერთობის სიჭარბე სპექტაკლში ერთგვარად ამზადებს მაყურებელს სწორად გაიგოს და მკაცრად არ განსაჯოს თავისი გმირი იმ საქციელისთვის, ცოლ-შვილის მტრის კლანჭებში დატოვებითა და ემიგრაციაში წასვლით რომ გამოიხატა. აქვს კი გამართლება ქაქუცას ამ ქმედებას? ეს თავად მაყურებელმა უნდა განსაჯოს, რადგან რეჟისორს არ უტყვია მისი კვარცხლბეკზე შეყენება და შარავანდედით

შემოსვა. ქაქუცა ჩოლოყაშვილი მთელი მისი დადებითი თუ უარყოფითი თვისებებით თავაძემ ისე გააცოცხლა, რომ მისი გმირის შინაგან სამყარომდე მისასვლელი დისტანცია მაქსიმალურად შეამცირა. მაყურებელი მას აღიქვამს, როგორც ერთ ჩვეულებრივ ქართველ ვაჟკაცს, რომელსაც უბრალოდ მეტი გამძლეობა, ნებისყოფა და ვაჟკაცობა აღმოაჩნდა თავს დამტყდარი ამდენი უბედურების გადასატანად და მაინც ბოლომდე იბრძოლა, თავისი გამორჩეული მეომრული ნიჭი ბოლომდე გამოიყენა და მიუხედავად იმისა, რომ ბრძოლის ველზე სიკვდილი არ ეღირსა, პარიზში ემიგრაციაში ჭლექმა მოულო ბოლო, მაინც მოემრად მოკვდა და ეს მისი გასვენების სცენაშიც აისახა. თავისი მეგობრებით გარშემორტყმული, დაუძლურებული ქაქუცა სავარძელში მისვენებულა და მოახლოებულ სიკვდილს ვაჟკაცურად უსწორებს თავს. აქ დარჩენილი კი ვერ ბოლომდე რომ ვერ მიმხვდარან, რა მიუვიდა მათ მხედართმთავარს, ინსტინქტურად სარეცელს უმზადებენ. ხმლებზე დასვენებული ქაქუცა შავი ნაბდითა და ფოფოხით, ლელა თათარაიძის მიერ შესრულებული თუმური „სატირალის“ ფონზე ნელ-ნელა გაჰყავთ სცენიდან. მუსიკის ხმა და გოდება ნელ-ნელა მატულობს, ემოციური მუხტი იმდენად ძლიერია, მთელ დარბაზს ერთი საერთო ჟრუანტელი იპყრობს - მრავალტანჯული ქაქუცა აღარ არის და მხოლოდ ახლა, როცა მის უკან ვაძმომგდებულ თავს და გამუქებულ სხეულს უყურებ, ხვედნი რამხელა ტკივილსა და სევდას იტყვდა მისი გული ემიგრაციაში ყოფნის დროს. რას ნიშნავდა მისთვის საყვარელი მიუღლე, შვილები და საქართველო, რომლის სეზოლოდაც სცენის უკანა ნაწილში მისი მშობლიური სოფლის — მატანის პანორამა გადაჭიმული.

არის და უცვებ აღარ არის. ერთ ნაშში ქრება ყველა მისი დარდი თუ სიხარული, ცრემლი თუ სიცილი, საბრძოლო ყოყინა თუ შეყვარებული გოგონას ნინაშე მთითოლვარე ჩურჩული, ყველაფერი იბინდება, ფერმკრთალდება და უცვებ წარმოიდგენ, ამქვეყნიურიდან იმქვეყნიურში გასასვლელ ჭიშკარში როგორ ელოდებთან ქაქუცას ხმლების უღარუნით, ზუსტად ისე, როგორც მისი ქორწინების დღეს და ისიც თავდახრილი გაივლის იმ გზას, რომლის ბოლოსაც თავისი სათავყვანებელი მეუღლე ელოდება.

თამარ ბუაჩერიძე

სად არის

„ნუგზარი და

მეფისტოფელი?“

— აქვე!

დღეებს თვითონ შედეგებზე ამახვილებს და არა გამომწვევ მიზეზებზე. დრამატურგისთვის არ აქვს მნიშვნელობა ნუგზარი ამქვეყნიურობის ამოებამ მოიცვა თუ თავგზა ყოფითმა პრობლემებმა აუბნია; ან ქეთუმა ეჭვიანობის ნიადაგზე გაჟღებდა თუ შვილის მოკვლა შემლის, როგორც ეს გოეთეს ფაუსტშია. მაგრამ დღესდღეობით ქალის ეჭვიანობის ფონზე გაგიჟება მოძველებულ პრობლემად მიმანჩნია. დრამატურგის ასეთი სისუსტე ფანრის შენარჩუნების თვალსაზრისით შეიძლება გამართლდეს.

სპექტაკლს თავისი ღირსებები აქვს. ვარდა იმი-სა, რომ რეჟისორი ზუსტად შერჩეულ მსახიობთა ანსამბლს გთავაზობს, იგი ისე აგებს თითოეულ სცენას, რომ ნარმოდგენის შინაგანი დინამიკა თავისით მიმდინარეობს. ჩვენს წინ თამაშდება როგორც პირელი და მთავარი სიუჟეტი, მუსიკალურ ტერმინს გამოვიყენებ, ასევე, დამხმარე თემა, რომელიც სპექტაკლს გაცილებით ცოცხალს ხდის. ნარმოდგენის ხიბლი, მხოლოდ მის თეატრალურად გამართულ სტრუქტურაში გამოიხატება. მნიშვნელოვან ფაქტორად კონკრეტულად ამ საკითხისადმი მიდგომა და დამოკიდებულება ნარმოდიდგენია. ეშმაკს რომ კარგი არაფერი მოაქვს, ეს ყველამ ვიცით, თუმცა მის მიერ შემოთავაზებულ წინადადებას, მაინც სიამოვნებით ვთანხმდებით. რეჟისორის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაც სწორედ ამის სააშკარაოზე გამოტანა იყო.

ახლა ოცდამეერთე საუკუნეა და ადამიანი როგორც მე-12 საუკუნეში ტყუფდებოდა, ისევე ტყუფდება დღესაც. საინტერესო კი ის არის, რომ ფორმულაც არ იცვლება. როგორც ადრეულ ეპოქაში, მას დღესაც სურს ძალაუფლება, სიმდიდრე და სიყვარული. სპექტაკლის მთავარი გმირიც ამგვარ ისტორიაში აღმოჩნდება. ნუგზარს ჰგონია, რომ ამ ცხოვრებაში აღარაფერი დარჩენია და თავის მოკვლას გადაწყვეტს. ეს კი ისეთი მომენტია, როდესაც შენივე ნებით იხახებ უწინდელს.

რეჟისორი მსუბუქი ფორმით გვანოდებს ადამიანისა და ეშმაკის გარიგებას. ნამდვილ ცხოვრებაშიც ხომ ასე შეუმჩნეველად ვანერო ხელს ამგვარ ხელმეკრულეებზე. მთავარი ხომ არ არის რქიანი არსება გამოგვეცხადოს. სპექტაკლში მეფისტოფელს მე-18 საუკუნის ფრანგული ტანსაცმელი აცვია. დახვეწილი მანერების ეშმა საკმაოდ მაცდუნებელი წინადადებას სთავაზობს ერთ ყავებულურებულ ქართველს. საკუთარი სულის სანაცვლოდ ნუგზარი, თითქმის ყველა ნატვრის რეალობად ქცევასა და სიმდიდრეს იღებს.

საინტერესოა, რატომ აირჩია რეჟისორმა მეორედ ეს პიესა. მან ნუგზარი და მეფისტოფელი რამდენიმე წლის წინ სამეფო უბნის თეატრში ხომ უკვე დადგა. სპექტაკლი მეტ-ნაკლები ნარმატობით იმართებოდა. მეფისტოფელს ზაალ ჩიქობავა ასრულებდა და, ვფიქრობ, მისთვის ეს როლი ერთერთი საუკეთესო აღმოჩნდა.

მიზანშეწონილად არ მიმაჩნია ამ ორი ნარმოდგენის შედარება. ისინი განსხვავდებიან ერთმანე-

სად იმალება ფაუსტი ჩვენში და რატომ დაგვეძებს მეფისტოფელი?

ეს შეკითხვა მორალის ნასაკითხად არ დამისავამს, მით უმეტეს იმ შემთხვევაში, როდესაც გთავაძის სპექტაკლზე „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ უნდა ვისაუბრო. არც რეჟისორი ახსენებს მორალს. საქმე, ხომ ეშმაკთან გარიგებას ეხება და არა ცუდ საქციელს, რომელსაც შემდგომში გამოასწორებ.

ასევე ადვილად და თავისუფლად გვესაუბრება რეჟისორი, როდესაც ლამა ბუღაძის სპექტაკლს ვუცქერთ. დრამატურგმა გოეთეს „ფაუსტი“ გადმოქართულა და კომედია დანერა. დოქტორ ფაუსტის ცნობილი პაქტი ეშმაკთან შუა საუკუნეების გერმანული ლეგენდაა. ამ თემით არაერთი შემოქმედი დაინტერესებულა; მხოლოდ მწერლებს არ ვგულისხმობ. ეშმასთან ურთიერთობას რაც შეეხება, ამ მხრივ, ყველას თავისი შეხედულება აქვს.

გადმოქართულებული ფაუსტი, იგივე ნუგზარი, გერმანული ვერსიისგან განსხვავებით დიდი ინტელექტით არ გამოირჩევა და არც აქვს ამაზე პრეტენზია. ლ. ბულაძე ამ შემთხვევაში ყურა-

თისგან. მაშ, რატომ დაინტერესდა მეორედ გოგა თავაძე ამ პიესით?

ბათუმის დრამატული თეატრი დიდი ხნის განმავლობაში სრულიად გაჩერებული იყო. ამან ბევრი პრობლემა წარმოშვა. პირველ რიგში მსახიობები უნდა დაბრუნებოდნენ რეჟიმს, სცენას. ამ მხრივ რეჟისორს საკმაოდ საპასუხისმგებლო მისია დაეკისრა. აქ არ იყო საუბარი წარმოდგენის დადგმაზე. თეატრში არსებობდნენ არტისტები, რომელთაც რამდენიმე წლის განმავლობაში სპექტაკლი არ უთამაშიათ, ახალბედებს სცენაზეც კი არ გაეცლოთ. ამ მხრივ, მათი გაცოცხლება ადვილ საქმეს არ წარმოადგენდა. სწორედ ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი, თუ რატომ დადგა გოგა თავაძემ ლაშა ბულაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“, გარდა ამისა, ეს არის თანამედროვე ქართული პიესა, ასევე სცენისთვის უკვე კარგად დამუშავებული წარმოდგენები და კიდევ რამდენიმე მცირე მხატვრული დეტალი, რამაც განსაკუთრებით მომხიბვლელი გახადა თვითონ წარმოდგენა.

წარმოდგენის წარმატებას უკვე ის განაპირობებს, ასეთ ცნობილ გამოცემებს ქართული თვისებებითა და ხასიათით შევკობილს რომ უცქერ. თანამედროვე თბილისური დიალოგები, ქცევები სრულიად ახლობელს და ნაცნობს ხდის გარემოებას. რეჟისორი თავისუფლებას ანიჭებს მსახიობებს და მათ იმპროვიზაციის საშუალებაც ეძლევათ, რასაც მეფისტოფელის როლის

შემსრულებელი ტიტე კომახიძე ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე ართმევს თავს. მსახიობს, სამ ერთმანეთისგან განსხვავებულ ტიპაჟს გვიხატავს. ხელშეკრულების დადების შემდეგ ის გაცილებით თავდაჯერებულია, ვიდრე მაშინ, როდესაც ნუგზარის მოხიბვლას ცდილობს. მესამე სახეს მეფისტოფელი სპექტაკლის ფინალში გვიჩვენებს. ეს დირიჟორობის სცენაა, აქ ის ყველაფერს მართავს და ნამდვილი სახის დამალვის აღარ ეშინია. აღსანიშნავია, რომ აქტიორი ხასიათის სამ სახესხვაობას ბუნებრივი გადასვლებით ქმნის, ანუ მეფისტოფელის პერსონაჟის განვითარება ლოგიკური და დამაჯერებელი გზით ხდება.

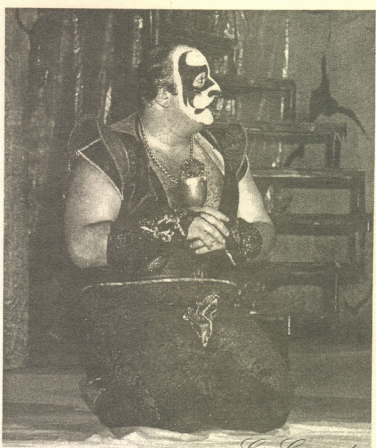
ერთ მთავარ ხაზს მიჰყვებოდა ნუგზარის შემსრულებელი მამუკა მანჯგალაძე. დამწყები მსახიობი მთელი წარმოდგენის მანძილზე პერსონაჟის მამოძრავებელ პულსს ინარჩუნებდა და ვფიქრობ, ამ როლს წარმატებულად გაართვა თავი. არტისტის ქორეოგრაფიული მონაცემები მის ემოციურ მუხტს ემატება და კონკრეტული ეპიზოდები, მაგალითად, პარიზის სცენა, საკმაოდ ეფექტურ და შთამბეჭდავ გარემოს ქმნის. იმედი მაქვს ახალბედა მსახიობისთვის ეს სპექტაკლი მხოლოდ დასასწავლი იქნება. მას ძალიან დიდი სამუშაო ელის, რომ ნამდვილ არტისტად ჩამოყალიბდეს, ამისთვის საკმარისი მონაცემები გააჩნია.

როგორც უკვე აღვნიშნე, რეჟისორი მსუბუ-



სცენა სპექტაკლიდან

ქი ფორმით გვიყვება ამ საზარელ ისტორიას. კომედიის მიღმა იმალება ის, რისიც თითოეულ ჩვენგანს ასე ეშინია და საქმე ისაა, რომ თვითონ ამ შიშსაც ვაფურბობთ. მაგრამ არც ერთი დეტალი რჩება შეუმჩნეველი, არც ტირილი, არც დროსტარება. რეჟისორის სწორედ ამის აღნიშვნა სურს და ამის მაგალითია პირველი მოქმედების ფინალური სცენა. ქეიფისა და ცეკვის სცენა ი.ს. ზახის ნაწარმოების ფონზე იმლება. მუსიკალური გაფორმება სრულიად აქრობს სამხიარული განწყობას. ამ მომენტში რეჟისორი მთხრობელი აღარ არის, ის კონკრეტული სიტუაციის შემფასებელია. ის თითქოს ზევიდან დასცქერის და ადამიანების საქციელს თავის კომენტარს უკეთებს. მსგავსი დამოკიდებულება გვაშორებს ილუსტრირებულ სცენებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული ვერსია მაყურებელს არ ღლის ზედმეტი ფიქრისა და ანალოზისგან. ვფიქრობ გ. თავაძემ ამ მხრივაც გაითვალისწინა დღევანდელი პუბლიკა, რომელსაც დაფიქრება ზედმეტ ტვირთად მიაჩნია და სახალისო ფორმით მიანოდა ის, რაზეც თვითონ უნდა დაფიქრებულყო. თუმცა ამგვარ მიდგომას წარმოდგენის მხატვრული ღირებულება სრულიად არ დაუკნინებს.



სცენა სპექტაკლიდან

რეჟისორი ქართველი ქალის ფენომენზე ამახვილებს ყურადღებას. ქალის შესახებ საზოგადოებაში არსებული მოძველებული აზრები და ტრადიციები გოგა თავაძისგან დამსახურებულ ირონიას იმსახურებს. ქეთუშას პერსონაჟი 40 წლამდე მიტანებული გაუთხოვარი ქალია, რომელმაც პირადად ბედნიერება დისერტაციასა და სწავლას შესწირა და შემდეგ ისიც არ დაფუცდა. ეს მომენტი აღნიშვნის ღირსია, რადგან ამ მხრივაც სპექტაკლსა და პუბლიკას შორის კონტაქტი საკმაოდ მჭიდრო იყო. ეს თემა განსაკუთრებით აქტუალური დარბაზში მყოფი ორი 45-50 წლის ქალბატონისთვის აღმოჩნდა. ისინი ამგვარ ეპიზოდებზე ერთმანეთში კომენტარს აკეთებდნენ და ისტერიკულად იცინოდნენ. ვფიქრობ, მათთვის ახლობელი იყო თემა და პარალელს აგებდნენ თავიანთ ცხოვრებასთან. მაყურებლის ადეკვატური რეაქცია იმ სინამდვილიდან გამომდინარეობდა, რასაც ცხოვრებისეული იდენტურობა ქვია და, შესაბამისად, რეჟისორის ირონია სრულიად მისაღებია.

აქტიორების მსახიობთა ანსამბლიდან გამოყოფა არც ისე ადვილია. მათ შეძლეს გაცივოცხლებინათ თანამედროვე სახეები, რაც არტისტიკისთვის ბენჯის ხილზე გავლის ტოლფასია, მით უმეტეს მაშინ, როდესაც თითოეული პერსონაჟი სახასიათო და კარიკატურულ ელემენტებს შეიცავს. ამგვარ მხატვრულ ფორმში ეპიზოდური როლის შემსრულებლებიც არიან მოქცეული, ისინი მეტნაკლები წარმატებით აღწევენ სასურველ შედეგს; მაგალითად, მეგი კობალაძის გმირის ვიზუალური ეფექტურობისა და გარეგნობის ილუზია მაშინვე იმსხვრევა, როგორც კი ხმას ამოიღებს და ლაპარაკს დაიწყებს. მსახიობს ვურჩევ ნაკლებად

გაიპრანჭოს სცენაზე და მეტი ყურადღება მეტყველებას მიაცქიოს. მისი მეტყველება იმდენად გაუმართავია, რომ რუსულად საუბარი და აქციენტი არასწორი გვეჩვენება.

სპექტაკლის დასასრული გაცილებით ტრაგიკულია, ვიდრე მთლიანად წარმოდგენა. გ. თავაძე ისე აგებს თითოეულ მიზანსცენას, რომ ასეთი რადიკალური გადასვლა "კომედიიდან" ტრაგედიაში ორგანულად აღიქმება.

რეჟისორის ჩანაფიქრს მხატვრული გაფორმება (გ. გოგბერიძე) უფრო გამომსახველს ხდის. ყოფითი და ალგორითული ხასიათის დეკორაცია ერთადაა მოქცეული. გ. გოგბერიძის მიგნება, ამ ორი სრულიად განსხვავებული მოუღენის (ყოფითისა და ირეალურის) გაერთიანებით, სპექტაკლის კონცეფციას გაცილებით მძაფრად გამოხატავს.

გ. თავაძემ საკმაოდ მხიარული და ლაღი სპექტაკლი განახორციელა. წარმოდგენაში იდეები თუ პრობლემები ზუსტია და გამართლებული ფორმებით იყო წარმოჩენილი. რეჟისორის მიდგომა მეთლი რიგი თემებისადმი რაც კი წამოჭრილია სპექტაკლში ჯანსაღი გაანალიზებისა და დაფიქრების შედეგია. მასში ჩვენ ვერ ვხედავთ დიდაქტიკასა და მორალის კითხვას. ამ მხრივ ის დაცლილია ყოველგვარი დარღვეებისგან. რამდენად ტრაგიკულიც არ უნდა იყოს სპექტაკლის ფინალი, იმდენად რეალურია.

რაც შეეხება ფაუსტისა და მეფისტოფელის ურთიერთობას, ის ახლაც მიმდინარეობს და სადღაც ამ წამსაც იდება პაქტი მათ შორის. ასე რომ...

- სადაა მეფისტოფელი?
- აქვე!



ნიწო

მეჭევერიანი

ქართული

ნოველის

თეატრი

რომ ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო, ამას მონაწილეობდა მისი დაუფინსარი „მეჭევერი“ (ი. ჰაშეკის „გულადი ჯარისკაცი შვეიცი“), სანჩო ჰანსა (სერვანტესის „დონ კიხოტი“), გალილეი (ბრეხტის „გალილეო, გალილეი“), მესაფლავე, აქტიორი (უ. შექსპირის „ჰამლეტი“), დიდრო (ნ. დუმბაძის „დიდრო“), გრიგოლ ბაქრაძე (რ. მიშველაძის „უფანდუროდ ნამღერი“) და სხვა.

თავისი, როგორც შემოქმედის სათქმელი, კი მან მაინც თქვა ქვეყნის წინაშე. ეს მოხდა 2002 წლის ნოემბერში, როდესაც „ქართული ნოველის მოძრავე თეატრი“ შეიქმნა.

ეს იდეა ნოველების თეატრის შექმნისა საფრანგეთში, მოლიერის თეატრში ყოველისას დამებდა — იხსენებს პ. ნოზაძე — იქ საგასტროლოდ იყო ჩასული მეტეხის თეატრი. ფრანგებს სპექტაკლები ნოველების სისტემით ჰქონდათ აგებული და ძალიან მომეწონა. შემდეგ მწერალ რევაზ მიშველაძესთან ერთად დაიბადა და განხორციელდა ეს თეატრი, რომლის პირველი წარმოდგენები მცხეთაში უჩვენა მსახიობმა. მაგრამ საფუძველი თეატრის შექმნისა მაინც უკვე იყო ჩაყრილი, როდესაც 1985-86 წლების სეზონზე ს. მრეველიშვილის რეჟისორობით მეტეხის თეატრმა დადგა „უფანდუროდ ნამღერი“ ამავე სახელწოდების ნოველის მიხედვით. სპექტაკლის ხანგრძლივობა 50 წთ. იყო. ამ მონოსპექტაკლში პ. ნოზაძე თამაშობდა. ნოველები ძალზე ძნელი დასადგმელია, მაგრამ თუ ეს შეძელი, მაშინ მათი ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური ქვეტექსტებით შეიძლება მთელი ეპოქა გააშუქო. „დრამატურგებით მდიდარი ხალხი ჩვენ არ ვართ. კლდიაშვილსა თუ ვაჟა-ფშაველას ყველანაირად ვატრიალებთ, რა თქმა უნდა, არიან სხვა მწერლებიც, მაგრამ პროფესიულად დრამატურგები არ გვყავს. ყოველ შემთხვევაში იმ დონის, როგორც მსოფლიოში.“ (1). ასე შეიქმნა თეატრალური პროექტი „საქართველოს პირისპირ“, რომელშიც პირდაპირ იყო მითითებული: „განზრახულია თანამემამულეების წინაშე უპირატესად იმ ადგილებში წარსდგეს, სადაც კულტურის მოღვაწენი მრავალი წლის განმავლობაში არ ჩასულან. გათვალისწინებულია მრავალი წლის განმავლობაში დაკეტილი კულტურის სახლების გახსნა და მათი სცენადან ადგილობრივი მაყურებლის წინაშე პროფესიული და, ამავე დროს, საზოგადოებრივი

საქართველოს დამსახურებული არტისტი, საერთაშორისო პრემიების ლაურეატი, მეტეხის თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებელი, მსახიობი პავლე ნოზაძე 60 წლის ვახდა. გარეგნულად ის ახლა ჭალარა, ჩაფსკენილი, სანდომიანი პირისახის, მაგრამ იხევ ის სიკეთით სავსე პალიკო ნოზაძეა, რომელმაც თეატრალურ სამყაროში შემოსვლის დღიდან დღემდე პირნათლად, პასუხისმგებლობით აღსავსემ გაიარა პირადი და საზოგადოებრივი ცხოვრება. გარდა პროფესიული ოსტატობისა და სცენური სინაფელისა, მის ყოველ პერსონაჟს (თუნდაც ასაკოვანს) ბავშვური უშუალობა და იშვიათი კომუნიკაბელურობა ახსიათებდა ყოველთვის. სცენაზე გადადგმული პირველი ნაბიჯებიდანვე ის უკვე გმირის ცხოვრებით ცხოვრობდა და მოქმედებდა და ამის მიზეზი ერთი იყო — მას მხოლოდ სცენური პერსონაჟის სათქმელი კი არა, თავისი სათქმელიც უნდა მიეტანა მაყურებელამდე. პალიკოსთვის კი ეს სათქმელი

„თაყმნა და სტუდენტის“ № 2

თვალსაზრისით აქტუალური სანახაობის ჩვენება.“

„საუკუნის კაცის აღსარება“, „ჩემი გოლგოთა“ ეს უკვე საკვირველი საქციელია, რომლითაც პ. ნოზაძემ თითქმის ნახევარი საქართველო შემოიარა. რევაზ მიშველაძის ნოველების მიხედვით შექმნილ მონოპიესაში მთავარი გმირი გრიგოლ ბაქრაძე XX საუკუნის ყველა მნიშვნელოვან მოვლენას იხსენებს — ოქტომბრის რევოლუციით დაწყებული და 9 აპრილის ბოლო კონფლიქტებით დამთავრებული. ბაქრაძე — პ. ნოზაძე მკურნალების წინაშე საათი და ოცი წუთის განმავლობაში ღაღადებს, მოთქვამს, ბობოქრობს, ჭკუას არიგებს და ესიყვარულება მთელ საქართველოს. ყოველი დრამა, რომ „ჩვენ ჩვენვე ვპატრონობთ ჩვენს ქვეყანას“ და გვიყვარს, ახლობელი, გასაგები, ამაღლებებელია. ასეთი ამაღლებებელია მსახიობისათვის ნ. დუმბაძის „დიდრო“. მონოსპექტაკლის იდეა კვლავ მონოსპექტაკლის მეტეხის თეატრს უკავშირდება, სადაც მსახიობმა ეს წარმატებული როლი 1200-ჯერ განასახიერა, „ქართული ნოველის მოძრავ თეატრს“ კიდევ აქვს სპექტაკლები: ო. ჭილაძის „თამარ მეფის საფლავი“, „ოდესმე დიდი ყოფილა საქართველო“, მ. ლებანიძის პოეზიის მიხედვით (სცენარების ავტორი პ. ნოზაძე), „ცრემლები“ რ. მიშველაძის ნოველების მიხედვით. მსახიობს გვერდში უდგანან ვახტანგ ნოზაძე და ვასიკო ძონენიძე — მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი. რეჟ. ბონდო გოგინაშვილი და პ. ნოზაძე ამჟამად ერთად მუშაობენ სპექტაკლზე „მე, დანიელი და ჩემი ქუთაისი“. პიესა აგებულია კვლავ რევაზ მიშველაძის ნოველების მიხედვით.

ორი ტაბურეტი, ერთი ძველებური ფარდაგი, მაგიდა — საკმარისია იმისათვის, რომ შენი ტკივილი უთხრა შენს ხალხს, რომელიც მიუვალ სოფლებში ცხოვრობს და მონყურებულა ქართული თეატრის კულტურას, ცოცხალ სიტყვას, პროფესიონალ მსახიობებს, მონატრებულია ურთიერთობას ჩვენთან, გადაჩვეულია მოსმენის კულტურას. ისინი რთულ აუდიტორიას ქმნიან, აქეთ მეტყველებაში ხარვეზები (უმრავლესობას), ძნელია მათთან მუშაობა, მაგრამ მით უფრო აუცილებელი, რადგან ჩვენი წილი და ფესვები აქაა. (2).

„ძალიან იშვიათად გვხვდება, როდესაც მსახიობის ნამუშევარი არღვევს მისთვის

განკუთვნილ სცენურ ჩარჩოებს და ცხოვრებისაგან რეალობასთან იგივედება“ — წერდა ლელა ოჩიაური მსახიობის შესახებ (3).

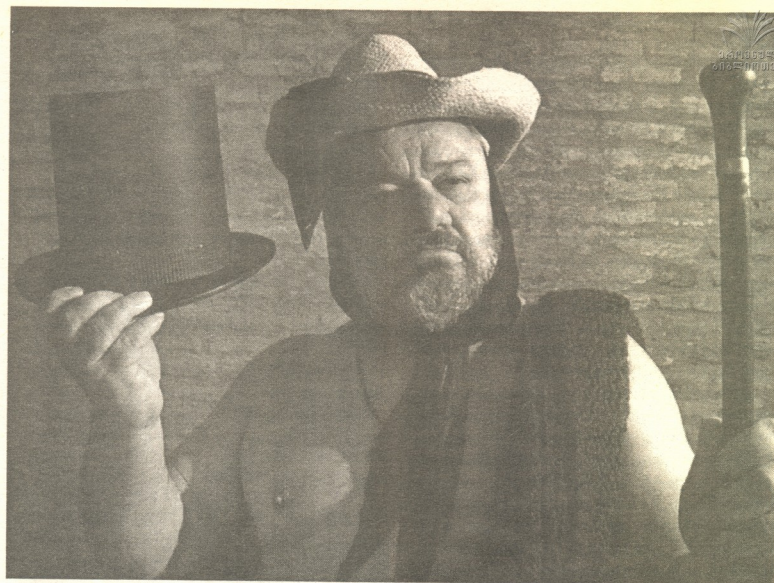
მეექვსე წელია, რაც თეატრი არსებობს და მან უკვე იმოგზაურა ქვემო ქართლში, სამეგრელოში, დიდი და პატარა ლიახვის — კონფლიქტის ზონის 14 სოფელში, იმერეთში, ბოლნისში, კაზრეთში, ვაზიანის სამხედრო ნაწილში, სამხედრო აკადემიაში, აჭარის რეგიონის სოფლებში და ქალაქებში და ა.შ.

ბრძოლა მხოლოდ ავტომატით არ არის საჭირო, ამბობს პ. ნოზაძე — მას უნდა ახლდეს დიდი ზრუნვა და ინტერესი. გონიერი, სწორი მოქმედება როგორც პოლიტიკაში, ისევე სცენაზე გონიერ დასკვნებამდე და ქმედებამდე მიგიყვანს.

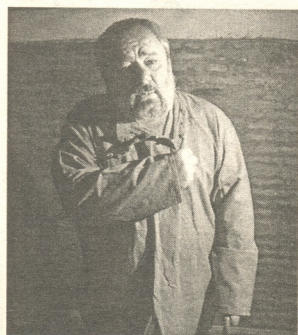
ლილი იოსელიანს, ადრე თავად სდომებია ასეთი თეატრის ჩამოყალიბება, ხოლო მსახიობს კი ურჩევია: „თუ შინაგანად სწორად მოქმედებ, შენმა სწორმა მოქმედებამ



„ცრემლები“.
დანიელი — პალიკო ნოზაძე



„ათი მონოლოგი“ — ქართველი კლასიკოსების ნოველებიდან



„ჩემი გოლგოთა“.
გრიგოლ ბაქრაძე — პალიკო ნოზაძე

სწორ მიზანსცენამდე უნდა მივიყვანოსო.“

პ. ნოზაძეც ეძებს სცენური გამომსახველობის ფორმებს, ცოცხლობს სცენით და ტრაგიკული ისტორიის გულმართლად თხრობის შემდეგ — წარმოდგენის შემდეგ ხვდება, რომ მთელი ძალით დახარჯულა და ენერჯისაგან მთლიანად დაცლილა.

„ძალიან ვიღლები, მაგრამ, დალოცვილო, სხვანაირად აბა როგორ იქნება?“

სახლში, აღმაშენებლის 187-ში სარეპეტიციო დარბაზი-სახელოსნო გააკეთა, სადაც სექტაკლს მთლიანად ამზადებს და შემდეგ სხვადასხვასცენაზე ასახიერებს. „ქართული ნოველების თეატრს“ ჯერ-ჯერობით შენობა არ გააჩნია. არადა, მას შეეძლო არა მხოლოდ რაიონის მოსახლეობისათვის ეჩვენებინა წარმოდგენები, თბილისის მაცურებლისთვისაც შეექმნა, თბილი, მყუდრო გარემო თეატრალური სარგებლობისათვის.

1. გაზეთი „მთელი კვირა“ 2004 წ. 15 ნოემბერი, გვ. 10
2. პირადი ინტერვიუ
3. გაზეთი „რეზონანსი“ 2005 წ. 4 ნოემბერი, გვ. 10



ქართული
წიგლების
კავშირები

რუსუდან

ქუთათელაძე

პროზულ

ტრადიციათა

კვლდაკვალ

ამ სწორუპოვარ იტალიურ მუსიკასთან მიმართებაში უძველესი ტრადიციაც და საკუთარი შეფასებითი კრიტერიუმებიც აქვთ, რამეთუ ყოველი ტაქტი, უეჭველია, ზემორად იციან, ღრმად არიან ჩახედულნი სამემსრულეზლო საიდუმლოებებსა, სირთულეებსა და ღირებულებაში, ამდენად, კარგადაც უწყიან ღირსება-ნაკლოვანებათა ფასი. ბევრი ქალაქი როდი დაიკვეხნის ამგვარ ტრადიციას.

კიდევ ერთი ტრადიცია, რომელიც ასევე საამაყოდ მიმაჩნია, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის საოპერო სტუდიასთანაა დაკავშირებული. ჯერ კიდევ 1919 წ. მაშინ, როდესაც ქართული სახელმწიფოებრიობა ხანგრძლივი ინტერვალის შემდეგ დამოუკიდებლობის აღდგენის გზაზე პირველ ნაბიჯებს დგამდა, ეროვნული სულისკვეთების მოღვაწეებმა — დიდმა რეჟისორებმა, მარჯანიშვილმა და ახმეტელმა, ქართული სახელოვნებო კადრების აღზრდის საკითხი სახელმწიფოს ერთ-ერთ საჭირობო საკმედ რომ მიაჩნდათ, დააარსეს საოპერო სტუდია — ხელოვნების მოღვაწეთა სამჭედლო. სწანს კარგად უწყოდენ, თუ რა საშვილიშვილო ეროვნულ საქმეს უყრიდნენ საძირკველს. როგორც მრავალი გენიალური მოღვაწის ალლოთი ნაკარნახევმა, ამ მიზანმაც გაამართლა. სასიქადულო მოღვაწეთა მიერ დადებული საბალავრო ქვა უმჭტიცესი აღმოჩნდა. 20-იანი წლებით დაწყებული ყველა თაობის ქართველმა საოპერო მომღერალმა, ვიდრე შორს გაითქვამდა სახელს, ამ სცენაზე აიდგა ფეხი, აქ მოსინჯა ძალები, აქ მიილო შემოქმედებითი ნათლობა. მათ შორის მსოფლიო მასშტაბის რომელი ერთი ქართველი ვარსკვლავი, სოპრანო და ტენორი, ბარიტონი და ბანი დავასახელო — ცისანა ტატიშვილი თუ მედეა ამირანაშვილი, ლამარა ჭყონია თუ მაყვალა ქასრაშვილი, ზურაბ ანჯაფარიძე თუ ზურაბ სოტკილავა, პაატა ბურჭულაძე თუ ბადრი მანისურაძე და ლადო ათანელი. დრო ამ ჩამონათვალს ახალ-ახალი სახელებით ამრავლებს — იანო ალიბეგაშვილი და ალა სიმონიშვილი, ეთერ ჭყონია-ლამორიის და ნატა ჭყონია, თამარ ჯავახიშვილი და მათა ჩიხრაძე, ნინო სურგულაძე და ქეთევან ქემოკლიძე. განა ცოტაა?! სია კი შეიძლება გაგრძელდეს კიდევც.

უდგას თუ არა კვალში XXI ს. საოპერო სტუდია ეროვნულ უძვირფასეს ტრადიციას? წერილი მინდა იმავე ტონოზობას დავაფუძნო სარეცენზიო სპექტაკლმა რომ განაპირობა.

როგორი ქრონოლოგიით სჯობს დანყება, რათა ტრადიციის მნიშვნელობა გამოიკვეთოს? ალბათ, ყველაზე ადრეულ თარღს უნდა მიეცეს უპირატესობა.

„ტრავიატას“ პარტიტურა ლამის მელანშუმშრალი დაიდო თბილისის საოპერო თეატრის სადირიჟორო პულტზე. მას მერე, პირველი თბილისური პრემიერის, ანუ 1858 წ. აქეთ XX ს. მიწურულამდე, სეზონი არ გამართულა, ეს დიდებული მუსიკა თბილისური საოპერო თეატრის სცენიდან არ გახმინანბულიყოს. „ტრავიატა“ ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი საოპერო ქმნილებაა ქართველი მსმენელისა. რომელი ქართველი თუ უცხოელი ვიოლეტასა და ალფრედისთვის არ თანაუგრძენიათ, ვისი ვოკალურ-არტისტული უნარის შეფასება არ გამოუხატავთ თავიანთი ტაშით, ხან მხურვალით, ოვაციაში გადაზრდილით, ხან გულთბილით, ზრდილობიანით, ხან კი თავაზიანი, თუმცა გულგრილით. ამით ის მინდა ვთქვა — თბილისელ მელომანებს

„თავიშობი და სტიკოტა“ № 2



სცენა სპექტაკლიდან „ტრაავიატა“. საოპერო სტუდიის დადგმა

ხოლო ნაირგვარ სატკივარსა და პრობლემებს, საოპერო სტუდიას, ისევე როგორც მთლიანად კონსერვატორიას, საგანმანათლებლო სისტემასა და ჩვენი ყოფის სხვა სფეროებში მიმდინარე რეფორმების გამო, რომ არ აკლია, ამჯერად თავს ავარიდებ. სპექტაკლების მხოლოდ ღირსებებს, მხატვრულ-ესთეტიკურ შთაბეჭდილებებს შეეხებით.

მაშ ასე, 2008 წ. გაზაფხულზე, 4 და 7 აპრილს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის საოპერო სტუდიის სცენაზე გაიმართა მორიგი სპექტაკლი. ჯუზეპე ვერდის ოპერაში „ტრაავიატა“ საკუთარ ძალებს სცდიდნენ ახალბედა, დამწყები, ქართული ვოკალური სკოლის ბუდიდან ასაფრენად. ფრთაგაშლილი მართევები — ვოკალური განყოფილების I-IV კ.კ. ბაკალავრები, მაგისტრები და ორიოდე ახლადკურსდამთავრებული. რაოდენ გაბედულებას ითხოვს შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე ისეთ საჯილდაო ქვას შეეჭიდო, ვერდის უზადლო მუსიკა რომაა. „ტრაავიატა“ თავსატეხი ამოცანა გამობრძმედლო ხელოვანთათვისაც, ვისაც მსოფლიოს უამრავი სცენიდან მოუხვეჭავს დარბაზის ოვაცია, ისინიც კი, ყოველ

ჯერზე, თრთიან სცენაზე გასვლისას.

არ შეგვინდები, თავიდანვე გაბედულად ვთქვა — ბევრი ქალაქის დიდი სცენა უარს არ იტყოდა ასეთი საშემსრულებლო დონის სპექტაკლზე საოპერო სტუდიამ ზედიზედ ორჯერ რომ წარმოადგინა. გამახსენდა 1991 წ. ზაფხულში ზაქარია ფალიაშვილის სახ. აკადემიური საოპერო თეატრის პირველი გასტროლი საოპერო ჟანრის სამშობლოში, იტალიაში. მაშინ ვერდის მშობლიურ ქ. ბუსეტოში გამართულ საერთაშორისო ფესტივალზე შთაბეჭდილებებით განებივრებული ევროპელი მელომანები გაკვირვებას ვერ იოკებდნენ: „როგორ?! ასეთი შესანიშნავი ხმები ერთ დასშია თავმოყრილი? ეს შემადგენლობა სტაბილურია, ერთ თეატრს ეკუთვნის?! საოცარია! დაუჯერებელია!“ დიახ! ასეთი პოტენციის გახლავართ! ასეთი ხარისხის შემადგენლობით ერთს კი არა, ორსამ სპექტაკლსაც იოლად უზრუნველყოფი!

ამჯერადაც საოპერო სტუდიის სპექტაკლის პარტიები ძირითადად ორი, ამასთან საუცხოო შემადგენლობით იყო წარმოდგენილი: ვიოლეტა — მარიამ ტურაშვილი (IV კ. ბაკალავრი), თეონა დვალი (კ. მაგისტრი),



ალფრედი — არმაზ დარაშვილი (ახლად კურსდამთ.), ანზორ ხიდაშელი (ქ. მაგისტრი), ჟერმონი — კვირიკაშვილი (II კ. მაგისტრი), გიორგი დარბაიძე (საოპ. სტუდ. სოლისტი); ბარონი — ლევან მაკარიძე (ქ. ბაკალავრი); მარკიზი — ალუდა თოდუა (ქ. ბაკალავრი); ვალერი ნებუნისვილი (IV კ. ბაკალავრი); ფლორა — თათია ჯიბლაძე (ქ. მაგისტრი); ნინო ვათიაშვილი (ქ. ბაკალავრი); ექიმი — მერაბ სამყურაშვილი (ქ. ბაკალავრი); გასტონი — გიორგი მარიდაშვილი (ქ. ბაკალავრი); ანინა — მაია ტატიშვილი (III კ. ბაკალავრი);

კონსერვატორის დიდი დარბაზი ორივე-ჯერ პირთამდე იყო სასვე, ფეხზეც იდგნენ. ტაშსა და თაიგულს ბოლო არ უჩანდა. თბილისელ მსმენელს კი, როგორც ადვინიშნე, აქვს შეფასების მართებული კრიტერიუმები, ვერ შეაყვანს! დიას! სიმღერას ტრადიციას გრძელდება, მომავალი ადგილი ხელშია, მას მართავს მტკიცე ხელი დღევანდელი ქართული ვოკალური სკოლის მესაჭისა — დიდი ნოდარ ანდლულაძისა, რომელიც ვოკალურ კათედრას სთავაზო უდგას. საგულისხმოა სხვაიც. ისე მოხდა, რომ სოლისტების უმეტესობა მუშკუდიანის, კარიაულის, გენაძის, გოგლიჩიძის აღსაზრდელები იყვნენ, ანუ მათი, ვისაც თავადაც ქართული საოპერო სკოლის სახელგანთქმულ წარმომადგენელთა — დავით და ნოდარ ანდლულაძეების, ვალერიან ქაშაყაშვილის, ნადეჟდა აბაშიძე-ბუზოლდის, სცენის სახელოვანი ოსტატებისა და პედაგოგთა სკოლა აქეთ გამოვლილი, ასეთი ტრადიციის შთამომავალი გახლავან.

შესაფასებელი კრიტერიუმების წონადობისათვის თავად დიდ კომპოზიტორს დავევსებები. რა საკითხები აღელვებდა ჯუზეპე ვერდის, როგორი იყო ავტორის ფიქრები, როცა „ტრაგიატის“ მთავარი პერსონაჟის, ვიოლეტას პარტიის შემსრულებელს დაეძებდა. აი, ამონარიდი მისი ერთი პირადი წერილიდან: 1. „მიმზიდველია იგი სცენაზე (იგულისხმება მავანი მომღერალი, რომელსაც კომპოზიტორს საპრემიერო სპექტაკლისთვის სთავაზობდნენ, (-) რ.ქ. 2. კარგად თუ მღერის? მისი სიმღერა გრძნობით განირჩევა თუ ვირტუოზობით? 3. კარგად თუ თამაშობს? მიელი სულითა და გულით. იქნებ გულცივიანა? როგორია იგი?“ ფფიქრობ თბილისური სტუდიის სპექტაკლის შემთხვევაში ყველა ამ იჭვანულ შეკითხვას დადებითი პასუხი შეიძლება გაეცეს. ორივე ვიოლეტა მიმზიდველი იყო სცენაზე. ჩინებულადაც მღეროდნენ და არც ვირტუოზობა ჰკლებიათ, რაც

ამ საოპერო პარტიას ურთულესთა რიგში აყენებს. ორივე ვიოლეტა, დიასაც „კარგად თამაშობდა“. „გულცივიანი?“ — რა ბრძანებაა! სცენაზე იღვწოდნენ მთელი არსებით, წარცვლი გრძნობით, უშუალო განცდით, მე ვიტყვი, ერთი მიზანსცენაც არ ყოფილა, სადაც ან ვიოლეტა — ტურაშვილი, ან ვიოლეტა — დავლა „თამაშობდა მდგომარეობაში“ აღმოჩენილი იყვნენ. ორივე შემსრულებელი რეჟისორის მოთხოვნებს ვგულმოდგინედ მისდევდა და მაინც თითოეულმა მათგანმა პერსონაჟის ერთიმეორისგან სრულიად განსხვავებული, საკუთარი ვოკალურ-სცენური პორტრეტი შექმნა. მარინა ტურაშვილის გმირი, ვოკალისტის ხმის, ყველა რეგისტრში მოელვარე, ძლიერი, ტემბრული ფერებით უხვი სოპრანოს შესატყვისად მგზნებარე, ცხოვრებისეული, მინიერი, კეკულევი, ვნებითა და გზნებით დამუხტული, თავდავიწყებით შეყვარებული იყო; თონა დავლისა — მშვენიერი მოსალბუნე, ლირიკული სიტობით გაუღნითილი სოპრანოს მსგავსად — ნაზი, მთრთოლვარე, მორჩილი, ბედმინდობილი. ეს ურთულესი ვოკალური პარტია ორივე დებიუტანტმა, შესრულების პროფესიული ხარისხის თვალსაზრისით, იმგვარი სიღალით წარმოადგინა, მე ვიტყვი, ახალგაზრდული ასაკის გამო შეღავათს არ ითხოვდა. იმედი მაქვს — მომავალი, ბრწყინვალე ევით!

თავდაპირველად შებოჭილი ჩანდა არმაზ დარაშვილის ალფრედი. საკონცერტო გამოსვლებით მიღებული შთაბეჭდილებებით მისგან უკეთესს მოველოდი. მართლაც, მისამშვენიერმა ტენორმა, თითქოს ღლევის ბორცვები აიყარაო, თანდათან თავისუფლება შეიძინა, სავსედ, მძლავრად გაიუღერა, გრძნობით აღვისო და ტაშიც დამსახურებული მოიმკო.

ანზორ ხიდაშელმა ვოკალური ღირსებები დედისგან, სახელგანთქმული მომღერლის, მარიცა მალაფერძისგან იმეგვიდრა, კიდევ ერთხელ დამტკიცდა მეშვიდრობითობის ძალა. ალფრედის პარტია ხიდაშელმა გაუმჯობესების აღმავალი ხაზით წარმართა. აქტიდან აქტისკენ მისი ლამაზი, ნაირგვარი ტემბრული ფერებით შეფერილი წაერორი მეტსა და მეტ სილადეს იძენდა, ის სოლო თუ საანსამბლო ნომრები, მომღერალს საკონცერტო გამოსვლებშიც რომ აქვს დახვეწილი, განსაკუთრებული ძალდაუტანებლობით, მიმზიდველობით ხასიათდებოდა.

ორივე ახალგაზრდა ტენორს, დარაშვილსაც და ხიდაშელსაც, პოტენცია კიდევ მეტი აქვს. მჯერა, სიმბაზეო. პროფესიული ინ-

საქართველოს
პარლამენტის
ბიბლიოთეკა

„თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“ № 2



„ტრაჯედია“. ვიოლეტა — თონა დვალი
აღფრედი — ანზორ ხიდაშელი

ტელექტუალური საზრდო შეუქმნის პირობას საკუთარი სამემსრულებლო მანერა განივითარონ, ღვთივ ბოძებული ნიჭი სრულჭყონ და მომავალში მთელი სისასხით წარმოაჩინონ.

ვერდის მიაჩნდა, რომ ჟერმონის პარტიის მთავარი არის: „კანტაბილე საუკეთესოა, მათ შორის, ბარიტონისთვის, რაც კი რამ დამინერია“-ო. გიორგი დარბაიძის მიერ ამ ჩინებული, უაღრესად პოპულარული არიისა და მთლიანად პარტიის შესრულება სპექტაკლის საუკეთესო ნაწილს განეკუთვნება. ახალგაზრდა ბარიტონმა ჯერ კიდევ სტუდენტობისას, ამავე სტუდიის სცენაზე მოცარტის „ჯადოსნურ ფლეიტაში“ თავი დაამახსოვრა როგორც ვოკალურად საუცხოო, ისე სცენურად იშვიათი იუმორით აღბეჭდილი პაპაგენოს პარტიის ხორცმესხმით. ახლა კი, სწავლების სრულ კურსის გავლამ, კიდევ მეტი სრულყოფილება შესძინა მის სცენურსა და, რაღა თქმა უნდა, ვოკალურ უნარს. ეს ბარიტონიც ქართული ვოკალური სკოლის საიმედო ძალად მესახება.

ნამყვან პარტიებთან შედარებით სპექტაკლში მოკრძალებულია მეორე პარტიების დანიშნულება. თუმცა, ეს სრულებით არ აკნინებს შემსრულებელთა ნაშრომსა

და წვლილს სპექტაკლის საერთო წარმატებაში. აკი ცნობილია გამონათქვამი ერთმა ყალბმა წოტმა, შეიძლება მთელი სპექტაკლის ღირსება გადახაზოს.“ სრულიად ახალბედა ვოკალისტებისთვის მცირე, მაგრამ ფრიად პასუხსაგები პარტიები დაეკისრა პირველკურსელ ბაკალავრებს ლევან მაკარიძეს (ბარონი), მეორეკურსელალუდათოდუას (მარკიზი), მესამეკურსელ მაია ტატიშვილს (ანინა), მეოთხეკურსელებს მერაბ სამყურაშვილსა (ექიმი) და ნინო ვათიაშვილს (ფლორა), პირველი კურსის მაგისტრ თეა ჯიბლაძეს (ფლორა). ყველამ თავი გაართვა დაკისრებულ შემოქმედებით ამოცანებს.

წარმოდგენები, რაღა თქმა უნდა, ვერ შეიძენდა იმ მხატვრულ ხარისხს, აგრერიგ რომ მოხიბლა მსმენელი. რომ არა რევაზ ტაკიძის ოსტატობა. ეს დახვეწილი მუსიკოსი, საოპერო დირიჟორის ხანგრძლივი გამოცდილებით აღჭურვილი, გამორჩეული სიყვარულით, თავდადებითა და პასუხისმგებლობის მახვილი გრძნობით ეკიდება პროფესიულ მოწოდებას, ძალ-ღონეს არახლოდეს იძურებს, რათა მუსიკოსებს საუკეთესო ასპარეზი შეუქმნას უნარის სრულად, უდანაკარგოდ გამოსაყვანად. ამჯერადაც იშვიათი ტაქტი, დამწყები მომღერლებისადმი ფაქიზი გულისყურით გაუძღვა სპექტაკლებს.

კარგი ნამუშევარი აჩვენა საოპერო სტუდიის გუნდმა, რაც ქორმაისტერი მიხეილ ედიშერაშვილის დამსახურებაა.

უსამართლობა იქნებოდა არ მომესხენიებინა მუსიკოსები, ვინც სპექტაკლის მსვლელობისას არსად ჩანდნენ, მაგრამ ყველამ კარგად ვუნყით მათი ამავის წონა. ამიტომაც იყო, რომ მონაწილეებმა პატივისცემითა და სიყვარულით გამოიყვანეს სცენაზე, რათა ტაში ეწილადებინათ. ეს ახალგაზრდა რეჟისორი და კონცერტმაისტრები.

ახალგაზრდა ვოკალისტებთან მუშაობაში გამოცდილმა დამდგმელმა რეჟისორმა გივი გაჩეჩილაძემ იზრუნა, რათა სცენურ სახეებს რაც შეიძლება მეტი ბუნებრიობა შესძენოდათ, მიზანსცენებსა და ჟესტიკულაციას ვოკალური სირთულეების დაძლევაში ხელი არ შეეშალა.

კონცერტმაისტრები ეს ის მუსიკოსები არიან, ვინც დღენიადაგ, პედაგოგის მხარდამხარ იღვწიან სოლისტთა პროფესიული უნარის სრულყოფაზე, დახვეწა-გარანდვაზე, თითოეული ფრაზის დამუშავებაზე. ამიტომაც, რომ სპექტაკლების წარმატებაში მაია ბეგიაშვილის, ნინო ზაქაძისა და ნინო ცუც-

ქირიძის წვლილმაც გარკვეულნილ განსახ-
დვრა სპექტაკლის საერთო დონე.

პედაგოგებზე თუმც უკვე ითქვა, მაგრამ
სიამოვნებით კიდევ ერთხელ დავასახე-
ლებ პიროვნებებს, ვისი უშუალო დამსახ-
ურებაა საოპერო სტუდიის „ტრაგიატას“
შემოქმედებითი მიღწევები. ამ აღმზრდელ-
თა პროფესიის უანგარო მსახურება რომ
არა, სპექტაკლი, ცხადია, ვერ იქნებოდა იმ
პროფესიულ, იმ მხატვრულ დინეზე, საცხე
დარბაზის აგრერიგ ხანგრძლივი ტაში რომ
მივხე. ეს ბრძანდებიან თავადაც სახელ-
მობვეჭილი მომღერლები, საოპერო ვარსკვ-
ლავები, ეროვნული ვოკალური ხელოვნების
საამაყო წარმომადგენლები, თენგიზ მუშუ-
დიანი (ტურაშვილის, ხიდაშელის, დარბაიძის,
მეაკრიძის, ნებუნიშვილის, სამყურაშვილის
პედაგოგი) და ელდარ გენაძე (მარიდაშვილის,
თოდუას, ვათიაშვილის პედაგოგი). ასევე
გამოსარჩევია ნამუშევარი გულიკო კარიაუ-
ლისა (დვალის პედაგოგი) და ლამარა გოგლი-
ჩიძის (დარაშვილის, ჯიბლაძის პედაგოგი).
მათ მრავალ ნამონაფარს ახლა სხვადასხვა
საერთაშორისო კონკურსზე, იტალიისა და ევ-
როპის ქვეყნების საოპერო სცენებზე დიდზე
დიდი მოწონება აქვთ. პედაგოგმა გოჩა ბე-
ჟუაშვილმა ამაგი დასდო ტატიშვილის პრო-
ფესიულ ჩამოყალიბებას.

გავიხსენებ. დირიჟორმა რევაზ ტაკიძემ
დარბაზს დასაწყისშივე აუწყა — სპექტაკლს
პროფესორ ნოდარ ჯავახიძის ხსოვნას ვუძ-
ღვნითო. ანუ, პიროვნებას, მომღერალსა და
რეჟისორს, ვინც წლების მანძილზე საოპერო
სტუდიაში განხორციელებულ დადგმებზე
ზრუნავდა.

დარბაზიდან გამოსვლისას მსმენელთა
აღფრთოვანებას ერთი პედაგოგი ნაღვლიანი
გამომეტყველებით გამოეხმაურა: „კი, კარგი
იყო, კარგი,“ მერე უეცრად ეღვისებურად
შეცვალა ტონალობა და ხალისით დააყოლა:
„მაგრამ გასაკეთებელი კიდევ ბევრია!“ რას
იზამ! სულხან-საბა გენიალურად ბრძანებს:
„შური მწუხარებაა სხვათა სიკეთესა ზედა“.
ღმერთო ჩემო! განა არსებობს ნიჭიერი
ხელოვანი, მით უფრო დამწყები, რომელ-
საც „გასაკეთებელი“ არაფერი გააჩნდეს,
არაფერი ელოდეს?! ეს ზომ დასასრული
იქნებოდა შემოქმედებისა. ნიჭით ცხებული
ხელოვანისთვის შემოქმედება უსასრულო
„გასაკეთებელს“ გულისხმობს. სასიხარულო
ისაა, რომ აქ დასახელებულმა დამწყებმა
მომღერლებმა „გასაკეთებელი“ თავიდანვე
მაღალი საფეხურით დაიწყეს, გაბედული

განაცხადი გააკეთეს.
ვერდის ერთ წერილში ვკითხულობთ: „ამ
საბრალო ცოდვილს არ გაუმართლა ვენე-
ციაში! („ტრაგიატას“ პრემიერამ, ვენეციაში
რომ გაიმართა, სამარცხვინო მარცხი განი-
ცადა. რ.ქ.) შევეცდები იგი ღირსეულად გახ-
მიანდეს მსოფლიოში!“ „ტრაგიატა“, ჯერ
მარტო თბილისში, საუკუნეზე ბევრად მე-
ტია რაც „ღირსეულად ხმიანებს.“ ამჯერად
მუხისკის გენიალობას კი არ ვგულისხმობ,
შემსრულებლებს, ვინც ამ უკვდავ შედევრს
ჩვენში ასრულებს. ქართველი მომღერლების
დიდებულმა პლეადამ კი, ვიოლეტას, ალფრე-
დისა და ჟერმონის პარტიების შესრულებით,
თბილისელების გარდა ერთი და ორი უცხ-
ოელი მელომანი როდი მოხიბლა. მსოფლი-
ოში გაიტაცა ქართული ვოკალური სკოლის
სახელი ვიოლეტა — ამირანაშვილმა, ვიოლე-
ტა — ჭყონიებმა (ლამარა, ეთერი), ვიოლეტა
— ტულუმბა; ალფრედმა — გამგებელმა;
ჟერმონმა — ათანელმა...

ვუსურვებდი ქართველ ვოკალისტთა
ახლაგაზრდა თაობას ამ ტრადიციასაც
ჩადგომოდნენ კვალში, ვისურვებდი ისეთივე
მქუხარ ტაშით ეგებებოდეს და აცილებდეს
მათ მსოფლიოს მსმენელი — აუდიტორია,
როგორითაც დააჯილდოვა საოპერო სტუდი-
ის იმ სპექტაკლმა, ეს წერილი რომ ეძღვნება.

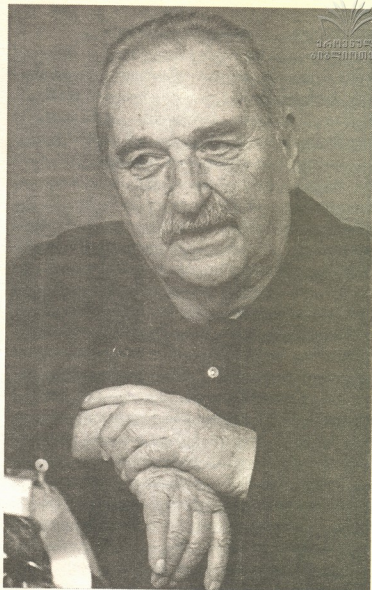


სცენა სპექტაკლიდან „ტრაგიატა“.
ვიოლეტა — მარიამ ტურაშვილი,
ალფრედი — არმაზ დარაშვილი

რუსთავის

თეატრი - 40

გვნიამგობს
გიგა
ლორთქიფანიძე:



რუსთავის თეატრი განსაკუთრებული შემოქმედებითი მოვლენა იყო არა მხოლოდ ქართულ თეატრალურ სივრცეში, იგი შექმნის ნაღვეს მოქმედებას საბჭოთა თეატრალური საზოგადოებრიობის ყურადღების ცენტრში. საყურადღებოა ერთი გარემოება: რუსთაველის თეატრის ნიაღვი შობილი ქუთაის-ბათუმის თეატრი თავისი არსებობის პირველსავე საზონში ხდება ისეთი, როგორც იგი გახლდათ საერთოდ კ. მარჯანიშვილის სიცოცხლეში. სწორედ პირველსავე საზონში დაიდგა ის სპექტაკლები, რომლებიც ქართული თეატრის ისტორიის ოქროს ფონდში შევიდა, ზოგიერთი მათგანი კი თეატრალური კლასიკაა.

არც კოტე მარჯანიშვილის თეატრის ნაკვებიდან შობილი რუსთავის თეატრს ჰქონდა მომზადების, ზრდის პერიოდი, მან ფაქტიურად გააგრძელა ის შემოქმედებითი ცხოვრება, რომელსაც მარჯანიშვილის თეატრში ეწეოდა და პირველსავე საზონში მოგვევლინა მნიშვნელოვან თეატრად. მან პირველსავე საზონში გაითქვა სახელი მთელს საბჭოეთში. მასზე წარდნენ, კამათობდნენ, როგორც ახალ დიდ მოვლენაზე საბჭოთა თეატრალურ სივრცეში.

ერთი დამთხვევა: მარჯანიშვილმა თავისი დასი მეორე საზონის ბოლოს ნაიყვანა მოსკოვში. მოსკოვში განსტროლმა გადაწყვიტა თეატრის თვილის გადმოსვლა — საბჭოთა ხელმძღვანელობა ირწმუნა ამ თეატრის შემოქმედებითი ძალა.

გიგა ლორთქიფანიძეამაც მეორე საზონის შემდეგ ნაიყვანა დასი მოსკოვში. რუსთავის თეატრის სპექტაკლები მოსკოვში უმალ მოქმედა საყოველთაო ყურადღების ცენტრში. მასზე წარდნენ, კამათობდნენ.

პანევაჟისი და რუსთავი. იმ წლებში ეს ორი ძალაძი ლამის თეატრალურ ბეჭად იქნა აღიარებული.

— რამ განაპირობა რუსთავის თეატრის შექმნა? — ასეთი კითხვით მივმართეთ ამ თეატრის დამაარსებელს, გიგა ლორთქიფანიძეს.

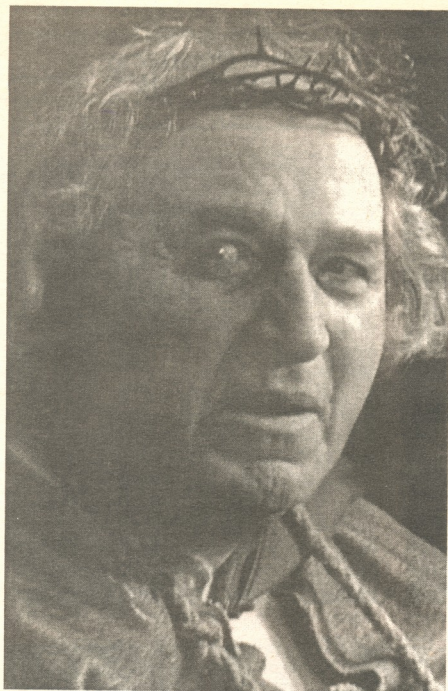
— რაც უფრო ძლიერია თეატრის კოლექტივი, რაც უფრო ბევრი ვარსკვლავია მასში თავმოყრილი, მით უფრო ძნელია მისი მართვა. თეატრის მსახიობთა დასში არის ოთხი, ხუთი წამყვანი მსახიობი, დანარჩენი კი, ასე თუ ისე, ხელს უწყობს ამ ადამიანების მოღვაწეობას, მაგრამ მარჯანიშვილის თეატრში იყო 30-35 მსახიობი, ყოველი მათგანი ერთმანეთზე უფრო ნიჭიერი და ძლიერი. მე კიდევ მინდა გავიმეორო, რომ რაც უფრო ძლიერია დასი, მით უფრო ძნელია მისი საერთო მიზნით მართვა. აი, მარჯანიშვილის თეატრში ამ უნიჭიერესმა ხალხმა, მე არ დავასახელებ ამ თაობის ლიდერთა გვარებს, რამდენიმე თაობა შეიწირა. თეატრში თაობები მოდიოდნენ და ხდებოდნენ ფაქტიურად ამ უნიჭიერესი ხალხის მომსახურე პერსონალი. თუ რუსთაველის თეატრში იყო ორი ლიდერი — აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე. მათ გვერდით იყვნენ, რა თქმა უნდა, კარგი მსახიობები, მაგრამ ეს ორი მსახიობი ყოველთვის წარმართავდა თეატრს. აი, მარჯანიშვილის თეატრში კი იყო საოცარი რაოდენ-

ნობა გენიალური მსახიობებისა. ამიტომ არ მოხდა ორგანული შერწყმა მათი და ახალგაზრდა თაობის არტისტებისა.

მარჯანიშვილის თეატრში დაიბადა ახალი თაობა საკმაოდ ნიჭიერი არტისტებისა და მე გამიჩნდა შიში, რომ ესენიც შეეწირებოდნენ გენიოსების თაობას და, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ახალგაზრდები მარჯანიშვილის თეატრში თამაშობდნენ და ასე თუ ისე ჰქონდათ უკვე როლები, მაინც თითქმის ახალგაზრდების მთელი დასი გამოყვა რუსთავში. რუსთავში შეიქმნა, მე ვფიქრობ, ძალიან საინტერესო თეატრი. ჩემთვის წარმოუდგენელი იყო ის, რომ როდესაც მარჯანიშვილის თეატრში მოხდა განხეთქილება (1967 წელს), ეს ხალხი მე გამოყვა რუსთავში. გაჩნდა სურვილი, რომ დაბადებულყო ერთმონაშენეთა კოლექტივი, ისევე როგორც თავის დროზე დაიბადა მარჯანიშვილის თეატრი, როცა რამდენიმე მსახიობმა კოტე მარჯანიშვილთან ერთად დატოვა რუსთაველის თეატრი. შემდეგ შეიქმნა ქუთაის-ბათუმის თეატრი და შემდეგ — მარჯანიშვილის თეატრი. ასე რომ, ისტორია განმეორდა. მაშინ გახშირდა ჩემი და ახალგაზრდა თაობის შეხვედრები და მეც გამიჩნდა სურვილი, მომხდარიყო თეატრალური რევოლუცია. მე თეატრის



სირანო დე ბერჟერაკი — ოთარ მელვინეთუხუცესი



მეფე ლირი — აკაკი ვასაძე

სამხატვრო ხელმძღვანელი და ღირეპტორი ვიყავი. იყო საუბრები, შეხვედრები, ტკივილი, რომ თეატრს არ ჰქონდა პრინციპული ძვრა. იდგმებოდა სხვადასხვა სახის, სხვადასხვა პრინციპის სპექტაკლები, და ისინი ქმნიდნენ ერთიანი მთლიანი კოლექტივის სახეს. ამ დროისთვის იყო, როგორც იტყვიან, სამხატვრო თეატრის ნიაღში, დაბადებული „სოვრემენიკი“, რომელიც არის ერთ-ერთი ჩემი უსაყვარლესი თეატრი და იმ დროისათვის გავხდი ამ კოლექტივის წევრით. იცით ეს რა არის? ხანდახან ეს გავს ჩვენს ოჯახურ ცხოვრებას, რომ, კი კარგია მშობლებთან ცხოვრება, მაგრამ დგება დრო, როცა გინდება დამოუკიდებლად ცხოვრების სურვილი, რომ შეიქმნა ცხოვრების შენი დამოუკიდებელი წესი. მარჯანიშვილის თეატრში კრიზისი ფაქტი-

ურად დაიწყო სერგო ზაქარიას ნასვლის შემდეგ. მერე კი ის ვადა იზარდა თაობათა დაპირისპირებაში.

— როგორი იყო პირველი ნაბიჯები?

— რუსთაველი შეიკრიბა მართლაც, ერთმონრმუნე კოლექტივი და ჩვენი მთავარი თემა, რომელიც გასდევდა ყოველ სპექტაკლს, იყო ადამიანის და ხელისუფლების დაპირისპირება. ეს გამოიხატა ისეთ ნაწარმოებში, როგორც არის „სირანო დე ბერჟერაკი.“ ეს სპექტაკლი უპირისპირდებოდა ყალბ მმართველობას და, ჩემი აზრით, დაიბადა ბრწყინვალე და შეკრული დასის თეატრი. ამ სპექტაკლში ბრწყინავდა ოთარ მეღვინეთუხუცესი სირანო დე ბერჟერაკის როლში. მას გვერდით კი ედგნენ სხვა მსახიობები, მაგრამ მის დონეზე მაინც არავინ იყო. შემდეგ ამას მოჰყვა, ჩემი აზრით, ჩვენი ერთ-ერთი საინტერესო სპექტაკლი „ასი წლის შემდეგ.“ მასში ნათლად გამოიხატა ჩვენი პოზიცია, ანუ დაპირისპირება პიროვნებისა და ხელისუფლებისა და დიდხანს იყო საუბარი იმაზე, რომ მოხსნილიყო. ერთი პერიოდი მოიხსნა კიდევ. ამ სპექტაკლს ძალიან რთული ბედი ჰქონდა, მაგრამ წარმატება მოგვიტანა. მის შემდეგ გამოიკვეთა ბევრი საინტერესო მსახიობი. მომდევნო

წარმოდგენა იყო გორკის გახმაურებული პიესა „ფსკერზე“. მისი მთავარი თემა ის კი არ იყო, რომ ადამიანები მოექცნენ ფსკერზე, არამედ მათი თავისუფლებისკენ სწრაფვა. ასე რომ, თანდათან ჩამოყალიბდა თეატრი, რომელსაც თავისი სათქმელი ჰქონდა თანამედროვე მაყურებლისთვის. ამ სპექტაკლების საშუალებით დაიბადა ერთმონრმუნეთა თეატრი. ერთადერთი მიზნისკენ ვილტვოდით — რუსთავის თეატრს ჰქონდა როგორც დიდი წარმატება, ასევე დიდი ჩავარდნაც. ეს იყო იმ წლებში, როცა მე თეატრიდან წავედი კინოში. მაგრამ შემდეგ საინტერესოა თეატრის მეორე პერიოდი, როცა დაიდგა ნოდარ დუმბაძის „ნუ გემინია, დედა“ და „საბრალდებო დასკვნა.“ ამ თეატრის მთავარი პრინციპი პიროვნება იყო.



ნიმუ

მაჭავარიანი

მეხსეთის

თეატრი - 40

თად, იგივე "დროება" მკითხველს აუწყებდა, რომ ახალციხეში დაიდგა ზ. ანტონოვის "მზის დაბნელება საქართველოში" და ასევე რუსულად წარმოდგენილი "Беда женского сердца" და "Простушка и воспитанная"... ხალხს მოსწონებია სპექტაკლები და მათი გამეორებაც მოუთხოვიათ(2). უთამაშიათ "თილისმის ხანი" და მისი შემოსავალი — 13 თუმანი — ახალციხის საქალებო სკოლის სასარგებლოდ გადაუციათ(3). ეს წარმოდგენები დიდ როლს ასრულებდნენ მესხი ხალხის ცხოვრებაში. ამას მოწმობს საზოგადოების ფართო დასწრება, მათი და არა მხოლოდ მათი შეფასებები: "... ქართული პიესა ისე რიგიანად, მწყობრად, გატაცებით შეასრულეს მოყვარულთ, რომ გამოტყეხილი ვიტყვი, ხშირად ჩვენს პროფესიონალურ არტისტებსაც გაუჭირდებოდათ ამგვარად თამაში. განა ეს საოცარი არ არის საქართველოს მივარდნილ კუთხეში? მარტო ის რადა ღირს, რომ ყველამ როლები შესანიშნავად იცოდა და სიტყვებსა და ფრაზებს ისე არ ამახინჯებდნენ, როგორც ამას მიჩვეული ტფილისის სათეატრო პუბლიკა" (4), "თილისმის ხანის" წარმოდგენის თარიღი კი, ი. მაისურაძის ვერსიით, „ახალციხის საქველმოქმედო საზოგადოებასთან მუდმივი დრამატული დასის ოფიციალური ჩამოყალიბების დროდ უნდა ჩაითვალოს"(5).

ახალციხის სამხედრო კლუბში გაკეთებულ სცენაზე კვირაში ერთხელ ქართული და რუსული წარმოდგენები იმართებოდა.

სპექტაკლებს უჩვენებდნენ ახალქალაქშიც და აქ საქმის წამომწყებნი იყვნენ ბარბარე, ნინო და ლიზა თარხნიშვილები, რომელთაც ქართული დრამატული დასის მსახიობები ეხმარებოდნენ. "... ხანუშას როლს თამაშობდა ნ. გაბუნია-ცაგარლისა, ტყუილკოტორიანცისას — ი. ცვაგარელი, ტიმოთეასა — ა. ნებიერიძე. გაბუნია-ცაგარლისას მიართვეს დიდი თაფული და ბრილიანტის ბეჭედი..."(6)". მეხსეთში სათეატრო წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ ასევე მაკო საფაროვა, ელ. ჩერქეზიშვილი და სხვ.

ახალციხის თეატრალური ცხოვრება განსაკუთრებით გააქტიურდა XX საუკუნის 20-იან წლებში. ამ დროს დაარსდა დრამატული საზოგადოება, რომელიც ჟურნალმა "თეატრი და ცხოვრება" მიულოცა ამ მხარეს (7). საზოგადოებამ უმასპინძლა დავით კლდიაშვილის სამწერლო მოღვაწეობის 30 წლის იუბილესა და იოსებ იმედაშვილის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ საღამოებს(8).

1936 წელს მ. გურიელი და თ. სვანი იწყებენ თეატრალურ მოღვაწეობას. შემდგომ, ხანმოკლე დროით, 1938 წლიდან აქ მუშაობს რეჟისორი გ. გაბისონია. რამდენიმე თვის შემდეგ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად ინიშნება დიდმჭემივილი, რომელმაც აქ 1942 წლამდე დაჰყო. შემდეგ იგი საკუთარი სურვილით გაემგზავრა

მეხსეთის პროფესიული თეატრი დედაქალაქზე 5 წლით ადრე განახლდა. ეს მოხდა 1874 წელს, რაზეც ძველი აფიშაც გვამცნობს. მანამდე კი გაზ. "დროება" სიამაყით აღნიშნავდა: "ტფილისელებს უთუოდ ეამებათ, რომ ჩვენს უთავურ ქართველებში ერთი კაცი იმისთანა მოინახა, რომ ქართული ტრუპების შედგენას სცდილობდა და რამდენადაც ვიცით, სექტემბრიდამ თავთავის რიგზედ ქართული წარმოდგენების გამართვას ფიქრობს(1)". დღეისთვის უცნობია, ვინ იყო თეატრის ასეთი მოამბე, თუმც დღევანდელი გამოცდილებიდან უკვე ვიცით, რომ ასეთი დიდი და კეთილშობილი პიროვნებები ჩრდილში ყოფნას ამჯობინებენ და საქვეყნოდ არ ახმაურებენ თავიანთ ნამოღვაწარს. და აი, ერთი ქველმოქმედის სახელი უკვე დავკარგეთ, რაც აღარ უნდა განმეორდეს.

მოყვარულთა დასის წარმოდგენებს იმდროინდელი პრესა პროფესიული პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა და გარდა ინფორმაციისა, არცთუ იშვიათად მსახიობთა და რეჟისორთა ნამოღვაწარსაც აანალიზებდა. ასე მაგალი-

"თეატრი და ცხოვრება" № 2

1874-1974

ახალციხის თეატრის ხალხი კალაშის ხანისათვის

აპაბის 23 თებერვალი 1974 წელს

ნაგაზრდები (იხილეთ)

მე პინლა კნინა გაგნლე

მისი რედაქციის მისამართი

საბჭოთა კავშირის
საგარეო ურთიერთობების
საგარეო განყოფილება
საბჭოთა კავშირის
საგარეო ურთიერთობების
საგარეო განყოფილება
საბჭოთა კავშირის
საგარეო ურთიერთობების
საგარეო განყოფილება

საბჭოთა კავშირის საგარეო ურთიერთობების
საგარეო განყოფილება

საბჭოთა კავშირის საგარეო ურთიერთობების
საგარეო განყოფილება

საბჭოთა კავშირის საგარეო ურთიერთობების
საგარეო განყოფილება



მესხეთის სახელმწიფო თეატრის ახალი შენობა.
1975

ფრონტზე. ახალციხის მესაზღვრეთა რიგებში ბევრი თეატრალური მუშაკი იყო. მათ შორის — ბორჯომის თეატრის ყოფილი სამხატვრო ხელმძღვანელი გიორგი აბრამაშვილი, რომელმაც შემოიკრიბა მსახიობები მარჯანიშვილის, ბორჯომის, ფოთის, ტყიბულის თეატრებიდან — თავისი მესაზღვრეები: ბ. კაციტაძე, ნ. ზამბახიძე, გ. ანთაძე, გ. ქარცივაძე, ნ. დუშუაშვილი; ქალები: ნ. ფეიქრიშვილი, ა. იაძე, ი. სულაძე და სხვ. ეს კოლექტივი სოფელსაც ემსახურებოდა. მათი მუშაობის შესახებ წერდნენ გაზეთები: "წითელი დროშა", "ლიტერატურული საქართველო" და სხვ. ძნელი დასადავებია, რამდენი სპექტაკლი წარმოადგინა მესაზღვრეთა თეატრმა, მაგრამ ის მოემსახურა ხალხს მთელი ომის განმავლობაში.

1945 წლის დასაწყისისათვის რამდენიმე სეზონის დროებითი შეწყვეტის შემდეგ თეატრის პირველ დირექტორად და მთავარ რეჟისორად დაინიშნა მიხეილ მემძარიაშვილი, რომელსაც თბილისიდან რამდენიმე პროფესიონალი მსახიობი გაჰყვა. 1945 წელს დასსი იყვნენ მსახიობები: ბ. ალაიძე, რ. ელისაშვილი, ბ. ფორდანი, ნ. ზამბახიძე, შ. იაძე, ვ. ივანიძე, ნ. კაკაბაძე, თ. მანველიშვილი, ო. მასხარაშვილი, ვ. მაზმიშვილი, ი. მუნჯიშვილი, ი. ნაგერლიშვილი, ე. ოვანოვი,

ი. ფირალიშვილი, ო. ხუციშვილი, ა. ჩიტაძე, ვ. ჩინალაძე, თ. ყიფშიძე, პ. ჯალალონია, რ. ჯგერჯგუჯა, ნ. ნინოზი, ე. გელოვანი. მ. მემძარიაშვილმა თეატრალური სეზონი გ. ქელბაქიანის პიესით "შესაფერი ჯილდო" გახსნა (რეჟ. მ. მემძარიაშვილი, მზატვ. ა. ჩიფლიკიანი, კომპ. ვ. კურტიდი). დაიდგა ა. ცაგარლის "რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ" გ. გიგაურის "შობოლოურ მთებში". 1946 წელს "ხანუშაში" აკოფას როლზე თბილისიდან მოიწვიეს შაქო გომელაური, 1974 წელს კი ხანუშას როლზე — ელ. ჩერქეზიშვილი. ეს სპექტაკლები ზეიმად იქცა.

1949 წლამდე მ. მემძარიაშვილმა ახალციხეში დადგა: პ. კაკაბაძის "ყვარულზე თუთაბერი", ს, მთვარაძის "სახსოვარი", დ. ერისთავის "სამშობლო", გ. ქელბაქიანის "სედიანი რომანი" და "დაგვიანებული სინანული", ა. კერესელიძის "მზვერავები", ი. მოსაშვილის "ჩაძირული ქვები" და "სადგურის უფროსი", ი. გედევანიშვილის "სინათლე", მ. მრეველიშვილის "ხარაბაანთ კერა", ე. ვოინიჩის "კრაზანა", ა. ცაგარლის "ციმბირელი", ვ. პატარაიას "უჩა უჩარდია" და სხვ.

1950 წლიდან თეატრს სათავეში ჩაუდგა გიორგი აბრამიშვილი, რომელმაც 1952 წლის მარტამდე დადგა: გ. ბერძენიშვილის "მშიდობის მტრედები" კ. გოლდონის "ორი ბატონის მსახური", ვ. დარასელის "კიკვიძე", "ოთარანთ ქერივი" ი. ჭავჭავაძის მიხედვით, ი. ჭავჭავაძის "თბილისელი ქალიშვილი", კ. ბუაჩიძის "ფაქიზი განცდები", ა. კორნეიჩუკის "პლატონ კრჩეტი", გ. სუნდუკიანის "პეპო", ა. ოსტროვსკის "უდანაშაულო დამნაშავენი" და სხვ. იგი 1978-79 წლებშიც ხელმძღვანელობდა თეატრს და 20 წარმოდგენა განახორციელა.

1950 წლიდან მესხეთის თეატრალური ცხოვრება არასტაბილური გახდა. იდგმებოდა ცალკეული წარმოდგენები, მაგრამ — შემთხვევიდან შემთხვევამდე.

60-იანი წლები მნიშვნელოვანი იყო საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებაში. ის გამოირჩეოდა თაობათა ცვლის ურთულესი პროცესებით. ეს იყო თაობა, რომელმაც რუსეთსა თუ საქართველოში მიიღო უმაღლესი თეატრალური განათლება, მოვიდა თეატრში პროფესიულად მოზადებული, თავისისათქმელით, დამოუკიდებელი და სერიოზული მუშაობის სურვილით, მოიტანა ახალი პრობლემები და მათი გადაჭრის პიროვნული ხედვა. ახალგაზრდა თაობის ერთმა ნაწილმა ერთიანი კოლექტივი შეკრა და მარჯანიშვილის თეატრიდან რუსთაველი წავიდა რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძესთან ერთად. რუსთავეის თეატრის პირველივე სეზონებმა ნათლად უჩვენა ახალგაზრდა მსახიობების მაღალი შემოქმედებითი დონე.

გამოცეცხლბა დაემჩნა მესხეთის თეატრალურ კერასაც. მისი განახლების იდეა შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო

„თეატრი და სტუდენტები“ № 2
24

თეატრალური ინსტიტუტის ქართული თეატრის ისტორიის ლექტორს, ამჟამად შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრშია და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორს ვასილ კვიციანიძეს ეკუთვნის. იგი მაშინ სამსახიობო ფაკულტეტის მეორე კურსის სტუდენტება მესხეთში მოღვაწეობის სურვილს უღვიძებდა და ხშირად ესაუბრებოდა ამ მხარის ისტორიულ და კულტურულ წარსულზე. მან ახალი თეატრის შექმნის იდეით აანთო გორის თეატრის რეჟისორი ნანა დემეტრაშვილიც, რომელსაც საკმაოდ სერიოზული ორგანიზაციული ნიჭი და ალლო აღმოაჩნდა ამ საქმის გასაძლელად.

1967 წლის იანვრიდან (1966 წლის დეკემბრის სსრ კულტურის სამინისტროს დადგენილებების საფუძველზე) მესხეთში აღდგა ქართული თეატრი. სამხატვრო ხელმძღვანელად დაინიშნა ნ. დემეტრაშვილი რეჟისორ-დამდგემლად — დ. ცისკარიშვილი. დასის შემადგენლობა ასეთი იყო: ფ. არღუნიანი, ო. ანყურელი, ი. ბაკურაძე, თ. გამყრელიძე, ე. გოგიძე, ნ. ზამბახიძე, ლ. თევზაძე, მ. თუშიშვილი, ზ. ილიურიძე, გ. კობრიძე, ნ. მატყალიანი, ნ. მანარიშვილი, ვ. ნიკოლაიშვილი, გ. პატარიძე, თ. რეხვიაშვილი, ნ. სულუაშვილი, პ. ქადაგიშვილი, თამარ და თეიმურაზ ჩერქეზიშვილები, გ. ხვიჩია, მ. ფოთოლაშვილი, ო. სურგაშვილი. თეატრის მთავარ მხატვრად დაინიშნა ა. გოგოლაძე. პირველი წარმოდგენა გაიმართა 1967 წლის 23 სექტემბერს. ეს იყო ო. ჩხეიძის "თედორე" (რეჟ. ნ. დემეტრაშვილი, მხატ. თ. ხუციშვილი, კომპ. ო. თაქთაქიშვილი) აღსანიშნავია, რომ მწერალმა ო. ჩხეიძემ თავისი ტრაგედიების: "თედორე", "ქეთევანი" და "გიორგი" სიუჟეტები "ქართლის ცხოვრებიდან" აიღო. ეს ნიგნი 1978 წელს გამოიცა და ნამძღვარებელი ჰქონდა ავტორის სიტყვები: "სამივე დაიდგა მესხეთის თეატრში და ნიგნიც ეძღვნება უძველესსა და უახლეს თეატრს მესხეთისასა". მესხეთის თეატრი დიდ ყურადღებას უთმობდა და დღემდე უთმობს ქართულ დრამატურგიას. ნ. დემეტრაშვილის აზრით, ო. ჩხეიძის შემოქმედებამ გარკვეულ პერიოდში განსაზღვრა თეატრის მხატვრული გეზი, თუმცა ამ პერიოდში იდგმებოდა თეატრში პ. კაკაბაძის, ნ. დუმბაძის, ა. გენაძის, ლ. მალაზონიას, თ. აბულაშვილის და სხვ. პიესებიც. თეატრს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჰყავდა "საკუთარი დრამატურგიც" შალვა სულაძის სახით, რომელიც მესხი ხალხის ისტორიულ წარსულზე წერდა პიესებს. მის დრამატულ ნაწარმოებებზე შექმნილი სპექტაკლები დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მაყურებლებში.

პირველ სეზონში მესხეთის განახლებულმა თეატრმა 11 სპექტაკლი დადგა. 1968 წლის ზაფხულში თეატრმა დაიწყო საგასტროლო მოგზაურობა და 1969 წელს თბილისშიც ჩამოვიდა სპექტაკლებით: ო. ჩხეიძის "თედორე", ნ. დუმბა-

ძის "მზიანი ღამე" და გ. ბერიაშვილის "მებდაცემული კაკალი". დედაქალაქის საზოგადოებისა და პრესის უმაღლესმა შეფასებამ კოლექტივი ახალი შემოქმედებითი ენერგიით აავსო.

1971 წელს თეატრი საქართველოს კომკავშირის პრემიის ლაურეატი გახდა. ამავე წლის თეატრი საგასტროლოდ გაემგზავრა დასავლეთ საქართველოში. 1971-72 სეზონში 9 ახალი სპექტაკლი დაიდგა. მათ შორის: ო. იოსელიანის "ხუთი მინაბერა და ერთი მამაკაცი" (მსახიობი ქალი არ ეყვთ და ექვსი ხუთით შევცალეს), შირვანზადეს "პატიოსნებისათვის", გ. ნახუცრიშვილის "კომბლე" და სხვ.

1972-73 წლებში თეატრმა რვა ახალი პრემიერა შესთავაზა მაყურებელს. მათგან მ. ქარიშის "მთვარის დაბნელების ღამეს" (რეჟ. ნ. დემეტრაშვილი, მხატ. ფ. ლაბიშვილი), სსრკ ხალხთა დრამატურგიისა და თეატრალური ხელოვნების საქართველოს დრამატული თეატრების საიუბილეო დავთვლიერება-კონკურსში 1973 წელს მესამე ხარისხის დიპლომი მიენიჭა. აქტიორული შესრულებისათვის სიგელებით დოჯილოვდნენ: ლ. მულუაშვილი (ელენეს როლის შესრულებისათვის ე. ბრაგინსკისა და ე. რიაზანოვის "სიყვარული და სტატისტიკა"), ო. ანყურელი (სალალა ა. შირვანზადეს "პატიოსნებისათვის").



რეჟისორი ნანა დემეტრაშვილი



მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო თეატრში ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის "მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის" დადგმა. (რეჟ. მ. მეძმარიაშვილი).

1975 წელს მესხეთის თეატრმა 100 წლისთავი იზეიმა. ნ. დემეტრაშვილმა მესხეთის ობიექტზე ერთი საუკუნის წინ დადგმოლი ზ. ანტროპოვის "მე მინდა კენიანა გავხდე" განახორციელა.

80-იან წლებში მესხეთის დასში მოღვაწეობდნენ მსახიობები: ლ. სულუაშვილი, ლ. მაზანაშვილი, გ. ხვიჩია, ვ. ნიკოლაიშვილი, გ. კობრეიძე, ი. რეხვაიაშვილი, ვ. ლავიძე, ი. სულაძე, რ. ბარბაქაძე, ლ. ნარიშანიძე, ი. ოქრომელიძე და სხვ. 1983 წელს მესხეთის თეატრისათვის თეატრალური ფესტივალი წარმატებული გამოდგა — ლია სულუაშვილმა ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის (ველაგია — დ. კლდიაშვილის "დარისპანის გასაჭირი") პირველი პრემია მიიღო.

ნანა დემეტრაშვილი მესხეთის თეატრში 20 წელი მოღვაწეობდა. მისი ხელმძღვანელობის პერიოდში თეატრმა 100 წარმოდგენა განახორციელა, რომელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი თავად დადგა. გარდა ზემოხსენებული წარმოდგენებისა ასევე აღსანიშნავი იყო მის მიერ დადგმული: ვაჟა ფშაველას "მოკვეთილი", ნ. ლომოურის "ქაჯანა", ა. გენაძის "პაემანი ცაში", ა. ჩხაიძის "თავისუფალი თემა", ვ. კანდელაკის "მთაა წყნეთელი", ვ. ბრეგვაძის "აქედან იწყება საქართველო" და სხვ. ნ. დემეტრაშვილი ყოველწლიურად აწყობდა ტრადიციულ სახალხო ზეიმს — შოთაობას.

1986 წელს რეჟისორ ნ. დემეტრაშვილის ნასვლით შემდეგ თეატრის მთავარ რეჟისორად დაინიშნა ზ. სიხარულიძე, რეჟისორებად — გ. მაცხოვნაშვილი და თ. პატაშური, დირექტორად — თ. მაღრაძე. ზ. სიხარულიძის მიერ დადგმული სპექტაკლებიდან აღსანიშნავია ჟ. ანუის "ანტიგონე" (ანტიგონე — მ. ბერიძე, კურონტი — ვ. ნიკოლაიშვილი) და ნ. ლორთქიფანიძის ნაწარმოებზე შექმნილი "სოფლის აშკი". თ. პატაშურმა დადგა "ა. ყაზბეგის "ამამისკველი", რ. მიშველაძის "სპექტაკლი ფეხით მოსარულეთათვის", შ. შამანაძის "ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში". 1990 წლიდან ზ. სიხარულიძე გ. შალუტაშვილმა შეცვალა. იგი თეატრში 1992 წლამდე მოღვაწეობდა. ამავე წელს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად დაინიშნა ი. მაცხოვნაშვილი, 1993 წლიდან კი თეატრი ხელმძღვანელის გარეშე დარჩა. ახალგაზრდა მსახიობები მესხეთს სწორად ემატებოდნენ თეატრალური ინსტიტუტიდან ჯგუფებად, მაგრამ მათგან მხოლოდ რამდენიმე ფუძნდებოდა აქ, დანარჩენები დედაქალაქში ბრუნდებოდნენ.

90-იან წლებში მესხეთის თეატრს განსაკუთრებით გაუჭირდა როგორც რეჟისორ-დამდგმელის, ასევე ახალგაზრდა მსახიობთა

კადრების თვალსაზრისით. მსახიობმა ლია სულუაშვილმა, ამაჟამად უკვე როგორც მსახიობ-ატორი ხელმძღვანელმა, რამდენჯერმე მოახერხა ახალგაზრდების ვაგზაენა სასწავლებლად თეატრალურ ინსტიტუტში. თეატრს დაუბრუნდნენ მანანა ბერიძე და მარინა ჯინჭველაძე. 1993 წლიდან კოლექტივს მნიშვნელოვან დახმარებას უწევდა გორის თეატრი. მისმა რეჟისორმა ა. გვაძაბიამ მოლიერის "ძალად ექიმი" დადგ მესხეთში და მთავარი როლი გორის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობმა გ. მაყაშვილმა განასახიერა. ამ წარმოდგენით თეატრის თეატრალურ ფესტივალზე — "ოქროს ნიღაბი" წარდგა მაყურებლის წინაშე.

მესხეთის თეატრმა 1995 წლის სეზონიდან ჩამოაყალიბა ახალგაზრდული თეატრი-სტუდია, რომელმაც მიზნად დაისახა გამოუცდელი ახალგაზრდების პრაქტიკული დოისტატება. ამ სტუდიამ აღზარდა მესხეთის თეატრის დღევანდელი მსახიობები: მ. ხმაღაძე, ე. გოგიძე.

მომდევნო სეზონებში საინტერესო დადგმები იყო თ. ქურდღვანიძის "შომიძებნე ხასხასა ბალახი" (რეჟ. ა. გვაძაბი), გ. ნახუცრიშვილის "შაითან ხიხი" (რეჟ. ლ. სულუაშვილი), უ. შექაპირის "უნიძორელი მზიარული ქალები" (რეჟ. ზ. სიხარულიძე).

1997 წლიდან რეჟისორთა ლიგამ თეატრის დახმარების მიზნით გადწვევითა მორიგეობით დაედგა სპექტაკლები მესხეთის თეატრში. ასე შეემატა თეატრის რეპერტუარს ე. დე ფილიპოს "ნეაპოლი — მილიონერთა ქალაქი" (რეჟ. ო. ევაძე), ა. ცავარავის "ჭკუისა მჭარს", რ. კლდიაშვილის "იადონას თეატრი" (რეჟ. ა. ვარსიამშვილი), ბ. ბარათაშვილის "აკუსტიკა" (რეჟ. ლ. წულაძე). მნიშვნელოვანი რეჟისორული ნამუშევარი იყო ა. სუმბათაშვილის "ლელატი" გ. შალუტაშვილის დადგმით. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ: ლ. სულუაშვილი, ვ. ნიკოლაიშვილი, მ. ბერაძე, ო. ანყურელი და სხვ.

რეჟისორმა ვიორგი გაბილაიამ დადგა ი. სოლომანაშვილის "იყო ერთი სოფელი" და "ნამებანი დედოფლისა" მ. მრეველიშვილის პიესის მიხედვით. (მუმბანიკი- ხ. ლულუნიშვილი, ვარსკენი- კ. გოგიძე).

საინტერესო აღმოჩნდა თეატრისათვის 2003 წლის სეზონი. რეჟისორმა მ. ასლამაზიშვილმა დადგა ე. შვარციის "ჩრდილი", რომელიც მსახიობი ვ. გოგიძე (ფინანსთა მინისტრი) რუსთავის თეატრალურ ფესტივალზე "ოქროს ნიღაბი" დაჯილდოვდა პრემიით "მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის". აქვე შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ მსახიობი ანტონიოს თეატრმა მიიწვია სანჩო პანსას როლში (სპექტაკლი "ლამანჩელი", რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე) და ამ აქტიორულმა ნამუშევარმაც მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის პრემია დაიმსახურა.

მესხეთის თეატრში სპექტაკლები დადგეს

ახალგაზრდა რეჟისორებმა: თ. იმნაძემ და ხ. ბე-
დელაძემ. მსახიობმა ეთერ ავაზაშვილმა დანერა
ნიგნი მესხეთის თეატრის შესახებ სათაურით
"მოტაცებული ცეცხლით". თეატრის სამხატვ-
რო ხელმძღვანელი და მთელი თეატრალური
კოლექტივი იმედოვნებს, მატერიალური
შეხაძლებლობების გამოჩენისთანავე გამოსცენ
ნიგნად ან განსვენებული ავტორის შრომა.

დღეს, როდესაც მსახიობთა დასის შესახებ
ვეკითხები ღია სულუაშვილს, კითხვას კითხ-
ვითვე მიბრუნებს — "სად არის დასი?" დღეს
მესხეთის თეატრს არაერთი ორგანიზაციული
თუ ფინანსური პრობლემა აწუხებს. ამიტომ ის
მსახიობებს მხოლოდ ხელშეკრულებით ინვესტ.
ასევე ხდება რეჟისორების მონვევაც. თუმცა,
ოცნებას კაცი არ მოუკლავს — თეატრს სურს,
რომ თავისი შემოქმედებითი დონის აბაღების
მიზნით სპექტაკლების დასადგმელად მოიწვიოს
ისეთი მნიშვნელოვანი მოღვაწეები ქართული
თეატრისა, როგორებიც არიან: რობერტ სტუ-
რუა, თემურ ჩხეიძე, შალვა გაწერელია, გიზო
ჟორდანიას, ლევან ნულაძე. დღესდღეობით კი
მათ თეატრში დახვდებათ დღევანდელი აქტიო-
რული შემადგენლობის სახით: მანანა ბერიძე,
ხათუნა ლულუნიშვილი, ცირა ტაბატაძე, კახა
გოგიძე, ტარიელ ალაფიძე, გალინა ხეჩია, გუ-
ლადი კობრეძე, მარინა ჯინჭველაძე, ბადრი
თამაზაშვილი, ნინო გორგაძე, მამუკა ხმალაძე,
მანუჩარ გოგოლაური, ლევან გოგოლაძე,
ლასა ბუტულაშვილი, ხათუნა ლომიძე, ნათია
თედელური, ზაზა დოქსანოვი, რევაზ მაღრაძე,
ჯუნა თუმანიშვილი, ირაკლი ხრიკაძე... მაგრამ
ისინი იმუშავენ პრემიერიდან პრემიერამდე.
არც ერთი მათგანი არ ფიქრობს თეატრის მი-
ტოვებას — ელოდებიან როლებს, წარმატებებს,
იმედით შესცქერიან მომავალს.

თეატრის ამჟამინდელი სამხატვრო ხელმძღ-
ვანელი ღია სულუაშვილი კი მომავალ სპექტაკ-
ლებსა და მომავალ საგასტროლო სეზონზე
ფიქრობს. მას ენატრება ის დრო, როდესაც ავ-
ტობუსი (რომელიც დღეს თეატრს აღარ აქვს)
მთელი მესხეთის სოფლებში ატარებდა მსახ-
იობებს და თეატრალური წარმოდგენის ხილვით
განცდილ სიხარულს აზიარებდა მესხ მოსახ-
ლეობას.

ეს იყო მესხეთის თეატრის გუმინდელი დღე.
დღეს მესამედ განახლებულ მესხეთის
თეატრალურ კერას 40 წელი შეუსრულდა და ის
ქართველი მაყურებლის იისკენ მოაპრობილ მზ-
ურასა და ყურადღებას ითხოვს.



სცენა სპექტაკლიდან „ქეთევანი“

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაზ. "დროება", 1874, №414
2. გაზ. "დროება", 1875, №27
3. გაზ. "დროება", 1875, №57
4. გაზ. "ივერია", 1902, №277
5. ჟურნ. "თეატრალური მოამბე", 1970, №5
6. გაზ. თეატრი, 1888, №25
7. ჟურნ. "თეატრი და ცხოვრება", 1920, №14
8. ჟურნ. "თეატრი და ცხოვრება", 1920, №24
9. გაზ. "ქართული თეატრის დღე" 2008

საიუბილეო პროგრესები

დალი
მუმლაძე

რამაზ

ჩხიკვაძე

სწორედ აქ ვლინდებოდა ნაწარმოების მიმართება ინტელექტუალურ დრამასთან, ადამიანის მარტოობისა და განწირულობის თემასთან. რ. ჩხიკვაძის პერსონაჟს ისევე როგორც სპექტაკლის სხვა გმირებს, საკუთარი თავის შეცნობის რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზა უნდა გაეველო და მსახიობმა ამჯერადაც შეძლო სპექტაკლის დიდი მოქალაქეობრივი პათოსისათვის დაემორჩილებინა იმ ზნეობრივი კატეგორიების გაანალიზება, რომელთა წვდომაშიც უნდა გამოკვეთილიყო მის მიერ შექმნილი სახის ეთიკური არსი, გახსნილიყო მისი თანამედროვე მნიშვნელობა. თუმცა ძალიან მძაფრ სიტუაციებსა და ღრმა ემოციებზე აგებული ეს მხატვრული სახე სათანადო დრამატიზმს ყოველთვის ვერ ინარჩუნებდა რ. ჩხიკვაძის შესრულებით. ეს დრა-

მატულობა და ხასიათის ღრმა ფსიქოლოგიური წვდომა აკლდა მის ვიქტორსაგარბუზოვის „ირკუტსკის ისტორიაში“ (ბ. თუმანიშვილის რეჟისურა, 1959). ამ პერიოდში შექმნილ სახეთაგან მექი-დანა (ბრეხტი, „სამგროშიანი ოპერა“, 1963) იპყრობს განსაკუთრებულ ყურადღებას

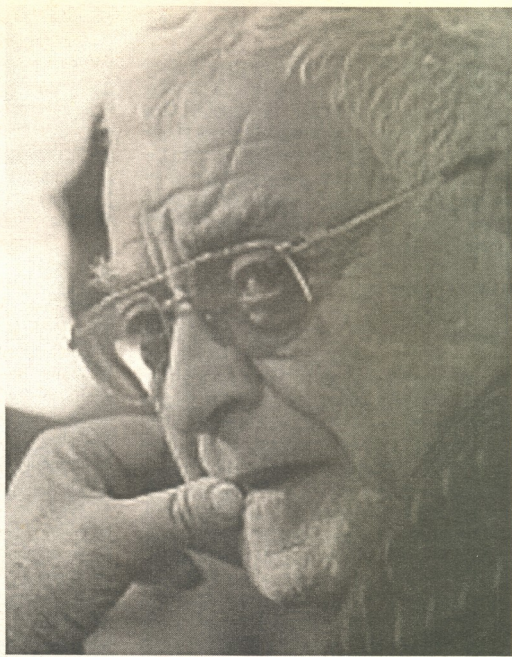
ცხადია, შემთხვევითი არ იყო რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობამ სწორედ ამ დროს რომ მიმართა ბრეხტის დრამატურგიას. თეატრის ორი, ე. წ. გმირულ-რომანტიკული და სადა, ფსიქოლოგიურ მოტივირებაზე დაფუძნებული, რომანტიკულის სფეროში ზედმეტი მანევრირებისაგან განთავისუფლებული მიმართულების დაპირისპირება ხელახლა იძენდა კონფლიქტურ ხასიათს. კამათი მიმდინარეობდა სტილისა და მანერის გარშემო, თუმცა ქართული თეატრალური კულტურის განვითარების გაცილებით უფრო ძირეული და არსებითი საკითხები წყდებოდა იმ დროს. შემოქმედებითი კოლექტივის უაღრესი დაძაბულობა კვლავ ახალი გზების დაძებნის აუცილებლობის წინაშე აყენებდა თეატრს და ვარაუდობდნენ, რომ ბრეხტის თეატრის ეპიკური ხასიათი, ავითაციური, მებრძოლი, პუბლიცისტური მიმართება, საზოგადოების განახლებისა და გარდაქმნის პათოსი ახლობელი აღმოჩნდებოდა დ. ალექსიძის რეჟისორული ინდივიდუალობისათვის და ისიც მოსინჯავდა თავის ძალებს თანამედროვე თეატრის სტრუქტურული თავისებურებების დასაუფლებლად.

დ. ალექსიძის გასაოცარმა ნიჭიერებამ, მისმა ოსტატობამ ამა თუ იმ სცენის მრავალსახეობრივი გადაწყვეტისა, რაც მისი განუმეორებელი რეპეტიციების მოუგერიებელ ხიბლს განსაზღვრავდა, უფრო ინტუიციურმა შთანვდომამ, ვიდრე ღრმა ცოდნამ ბრეხტის თეატრის თავისებურებისა, ამჯერადაც შეძლო არა მხოლოდ ქართული, არამედ მთელი საბჭოთა თეატრისათვის სრულიად უცხო მასალიდან ჩვენი სასცენო ხელოვნებისათვის ესოდენ ნიშანდობელი ზეიმური, აშკარად თეატრალური, იუმორით, ირონიითა და ვნებით საესე წარმოდგენის გამართვა, სადაც პირველად იყო გამოყენებული ანტიილუზიური თეატრის ისეთი მეთოდოლოგიური თავისებურებანი, როგორცია: გაუცხოება—მოქმედების შეწყვეტა და მისი კომენტირება მაყურებლის ჩათრევა

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. ურ. „თ. და ც.“ 2008. #1

განსჯის პროცესში, უალრესი პირობითობა, ექსცენტრიულობა და სხვა.

სპექტაკლი ქუჩიდანვე იწყებოდა, თეატრის წინამდებარე პროსპექტის მონაკვეთზე მიკროფონებიდან ისმოდა კურტ ვაილის უკვდავი მუსიკა, სახელგანთქმულ „მორიტატს“ კი, რომელიც დღესაც ინარჩუნებს მსოფლიო ჰიტის სტატუსს და რომელსაც თავის დროზე გენიალური ლუი ამსტრონგიც ასრულებდა, რ. ჩხიკვაძე მღეროდა და მღეროდა კვლავ შესაშური ვოკალური ოსტატობით. ბრეხტის პიესაში ამ სიმღერას ასრულებს მოხეტიალე მუსიკოსი, ვინმე ქუჩის მქარლნე. რეჟისორმა თავად მექსიტეს შეასრულებინა ეს მელოდია, რითაც კიდევ უფრო გაათვალსაჩინოვა თეატრი რომ არ აპირებდა განუხრელად შეეხრულებინა ბრეხტის მოთხოვნები. და ალექსიძემ არსებითად დადგა კომედია და არა ტრაგიკომედია და როგორც ამ ჟანრის სცენური წარმოსახვის დიდოსტატმა „სამგროშინი ოპერაც“ გადაავსო მახვილგონივრული რეჟისორული გამოგონებლობით და ჭეშმარიტი არტისტული მსუბუქი სუნთქვით. რ. ჩხიკვაძეც სპექტაკლის ამ ელვარე თეატრალურ სტიქიაში არაჩვეულებრივი სილალით წარმოადგენდა თავის გმირს, მაგრამ მკვლელი და გაიძეურა მექსიტი, რომელსაც ზიზლი და აღშფოთება უნდა გამოენვია აქ მომხიბლავ დონჟუანს უფრო ჰგავდა და მისი ელევანტური გარეგნობა, განუყრელი სტეკი, ბრწყინვალე ვოკალური კულტურა, წინააღმდეგობათა დაძლევის შესაშური ოსტატობა და მთელი კასკადი იმ წარმატებებისა, რომელსაც იგი პროფესიონალური ბანდიტიზმისა თუ ამურულ ურთიერთობათა სფეროში აღწევდა, სიმპათიას უფრო იწვევდა ამ მრავალსახოვანი გმირისადმი, ვიდრე აღძრავდა განკიცხვისა და მხილების სურვილს.



ბრეხტის პიესის ასეთი ინტერპრეტაცია, რაღა თქმა უნდა, დიდად იყო დაშორებული ინტელექტუალური თეატრის არსს, მაგრამ „სამგროშინი ოპერის“ წარმოდგენის ფაქტსაც კი გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრის შემდგომი განვითარებისათვის, რადგან სწორედ აქ გაცხადდა, რა უნდა დაეძლიარუსთაველის თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს შემდგომ. ისორედ აქ გაირკვა, რომ თეატრი ჯერ არ იყო მზად ე. წ. „იდეათა თეატრის“, ამ შემთხვევაში კი მისი ერთ — ერთი ყველაზე რთული განშტოების — ბრეხტის თეატრის სპეციფიკური ბუნებისა და მრავალპლანიან პრობლემათა სახეებით ამოსახსნელად. თეატრი არ ფლობდა ანტიიმპერსონალური თეატრის სტრატეგიაზე აღმოცენებულ სამემსრულებლო სტილს, არ იცნობდა ამ სტილის შემქმნელი მხატვრული აზროვნების პრინციპებს. ამ ფაქტს თავისი კანონზომიერება ჰქონდა. ბრეხტის თეატრალური სამყარო მარტოოდენ



რუსთაველელთათვის როდი იყო მიუხედავად იმხანად.

ბრეხტიდინხანსარიდგმებოდასაბჭოთათეატრში. იდეოლოგიურადსაესებითმისალები მისი შემოქმედება შემდგომაც დიდწინააღმდეგობებს უქმნიდასაბჭოთარეჟისურას, რადგან ბრეხტისთეატრალურიესთეტიკა პრინციპულად განსხვავდებოდა იმთეატრალური სისტემისაგან, რომლითაცუნდა ეხელმძღვანელა არამარტო რუსულ, არამედ მთელს მრავალეროვანსაბჭოთასაცნო ხელოვნებას. ამდენად, ძნელი იყო განსხვავებულ თეატრალურ სტრატეგიათა შესაძლებელი შეხების ნერტილების უცებ დაძებნა. პირველი, ემოციური შეტაკების საფუძველზე შექმნილ აზრს მიიჩნევდა თეატრალური ქმედების არსად, მეორისათვის კი ამგვარი ქმედების იმპულსი თავად აზრი გახლდათ. მაშინ როცა საბჭოთა რეჟისორული და აქტიორული ხელოვნება ყოფით-ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებს ამუშავებდა და ამ გზაზე ქართულმა თეატრმაც კი მიაღწია დიდ გამარჯვებას, ბრეხტის ხელოვნება თეატრალური სამყაროს ყველა მერიდიანზე დაღადავდა, რომ ეს არის თეატრი და არა ცხოვრება, ან ცხოვრების სურათი. საბჭოთა თეატრში ბრეხტის შემოქმედებითი პრინციპებისათვისება მაშინ მოხერხდა, როცა ამ თეატრის მოღვაწეებს შესაძლებლობა მიეცათ კარგად დაეინყებულებოდათ ნარსულის გასცენებისა. გზა თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების მწვერვალებისაკენ, სახელდობრ კი ბრეხტის თეატრისაკენ მიევიწოდის, მაიაკოვსკისა და სხვათა და სხვათა თეატრალურ პრაქტიკაზეც გადიოდა და მათი პრინციპების რეგენერაცია იმდენადვე იყო აუცილებელი, რამდენადაც საფუძველიანად გვექონდა ათვისებული სტანისლავსკის რეჟისორული გაკვეთილები. როცა საბჭოთა სასცენო ხელოვნების განვითარების უახლეს ეტაპზე მის ღრმად რეალისტურ ბუნებას ორგანულად დაუკავშირდა ექსცენტრიული თეატრალური ფორმები, უკიდურესი პირობითობა, ირონიულობა და პარადოქსულობა, როცა გარდაუვალი აღმონჩნდა ისეთი მსახიობის აღზრდა, რომელიც არა მარტომოდენ გარდასახვის ოსტატობას ფლობდა, არამედ თეატრალური ქმედების სხვა თავისებურებებზეც შეეძლო წარმოესახა — ბრეხტი დიდის წარმატებით

დაიდგა საბჭოთა სცენაზე ... 1975 წელს სკოლა თავად რუსთაველის თეატრში წარმოდგენილმა „კავკასიურმა ცარცის წრემ“ დიდი გამარჯვება მოუპოვა მთელს საბჭოთა თეატრალურ კულტურას. მისმა საყოველთაო აღიარებამ ცხადყო, რა შორს წასულიყო რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი თანამედროვე თეატრალური ენის შეცნობაში, ამ რაობის წარმომსახველი რა დიდი ოსტატები აღეზარდა მას.

რ. ჩხიკვაძის მიერ „კავკასიური ცარცის წრეში“ შექმნილი სახე მოსამართლედ აზდაკისა თანამედროვე აქტიორული ხელოვნების ჭეშმარიტ გამარჯვებათა რიგს მიაკუთვნეს და მისმა საყოველთაო აღიარებამ სრულიად ახალი პერსპექტივები მონიშნა მსახიობის წინაშე, მიუხედავად იმისა, რომ აზდაკის სახეში რ. ჩხიკვაძეს არ წარმოუჩენია მისი შემოქმედებითი ბუნების ახალი, ჯერაც უცნობი ის თვისებები, რომლებიც მან ვირტუოზული ოსტატობით წარმოგვიდგინა ყვარყვარეში.

ამდენად აზდაკის სახეს რ. ჩხიკვაძის საშემსრულებლო ხელოვნების უკვე ცნობილი თვისებები ედო საფუძვლად, მაგრამ ეს თვისებები ოსტატობის ისეთ რანგში იყო აზიდული, ისეთი არტისტული ვნება და აზარტი წარმართავდა მის, თითქოსდა სპონტანურად წარმოქმნილ სახიერებას, ისე ღრმად გრძობდა მსახიობი სპექტაკლის ენასა და თვითმყოფადობას, და ბოლოს, ისეთი განსაცვიფრებელი ძალითა და გზნებით ასრულებდა აზდაკის არია მონოლოგს, რომ ცხადი იყო: ასეთი დაუფიწყარი ნუთების შექმნა მხოლოდ და მხოლოდ დიდ მსახიობს ხელნიუფავა.

აზდაკისადა ყვარყვარეს განხორციელებაზე რ. ჩხიკვაძემ კიდევ არაერთი დასამახსოვრებელი სახე შექმნა. მაგრამ ახლა მხოლოდ სამ როლს გამოვყოფ. თედოს — მ. ელიოზიშვილის „ბებერ მხეზრელებში“, აკოფას — ა. ცაგარის „ხანუშაში“, კირილეს — დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“. მათ გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდათ როგორც რ. ჩხიკვაძის ოსტატობის, მისი საშემსრულებლო მანერის ჩამოყალიბებაში, ასევე თეატრის უახლესი მხატვრული ტენდენციების გაცხადებაში.

„ბებერი მხეზრელები“ 1966 წელს დადგა ა. ჩხარტიშვილმა. ამ დროს ის რუსთაველის

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახლდათ და როგორც პიესის არჩევანით, ასევე მისი მხატვრული გადაწყვეტით სასვებით ნათლად გამოხატავდა თეატრის პოზიციას, რომლის გასამყარებლად არაერთი ბრძოლის გადახდა მოუხდათ რუსთაველებს.

სპექტაკლი ადასტურებდა თეატრის ლტოლვას იმ ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობისაკენ, ყოველდღიური, ემპირიული სინამდვილის წიაღში რომ შეიცნობა, მაგრამ დადგმის პარადოქსულ იუმორში გახსნილი ლირიკული ინტონაციები მძლავრ ნაკადად იყო წარმოდგენილი, რაც პოეტურობის და ამაღლებულობის გრძნობას ამძაფრებდა წარმოდგენაში. რ. ჩხიკვაძის მიერ შექმნილი ბებერი მეზურნის სახე ელემენტარობისა და რომანტიკულობის ნიშნით იყო აღბეჭდილი და მისი იუმორიც კი აქ ლირიკული გახლდათ. მსახიობი მოულოდნელი სინატიფითა და გულში ჩამწვდომი სითბოთი ქმნიდა გამირის ხასიათს. სვედის მომგვრელი და სინანულის აღმძვრელი იყო მისი დამოკიდებულება გამირისადმი. რ. ჩხიკვაძე აღწევდა ისეთი ხასიათის გახსნას, სადაც ადაპტაციის განრიდებული პიროვნების ჯერ დაუშვლიე მთლიანობა ამქვეყნიური ღვწისა და ბრძოლის ნამდვილ აზრს სიყვარულში, მეგობრობაში, კაცულ კაცობასა და თავისი საქმის ოსტატურ ფლობაში აღიარებდა.

ბებერი მეზურნეები ქალაქის განაპირა უბანში ცხოვრობდნენ. მათი სამოსახლო ფიროსმანის ფუნჯით იყო მოხატული (მხატვრები: ო. ქორაქიძე, ი. ჩხიკვაძე, ა. სლოვინსკი). დღეები რობდნენ ერთნაირად უღიმღამო და ჩვეულებრივი. მეზურნეების დრო გარდასულიყო და ისინიც წარსულით ცხოვრობდნენ უმთავრესად, მაგრამ მაინც ელოდნენ სასწაულს — მათი დროისა და მათი სიმღერის დაბრუნებას. მართლაც, მეზურნეებს ვიღაც გაიხსენებს. გვიან ღამით ეზოში მანქანა არახრახდება. ხმაურიანი მოპატიჟე კ. კავსაძისათვის ჩვეული ექსცენტრიულობით აღიაცოთს ასტეხს, მეზურნეებს მანქანაში ჩაყრის და ქორწილში წაიყვანს. დაგვიანებულ მუსიკოსებს ლხინის ნაცვლად ტყის დუმილი და მთვარის შუქზე დაყურსული თეთრი დათვი დაუხვდებათ. სიკვდილის წინათგრძნობისაგან გარინდული ფიროსმანის დათვი თავზე დასცქერის ფიროსმანისავე ნატურმორტით გაშლილ სუფრასთან ჩამომსხდარ მეზურნეებს. არა-

ვინ არ ჩანს. მლოდინი გაუსაძლისი ხდება და დუმილს დუდუკის ხმა დაარღვევს. ბ. ზაქარაიძის სოსას მიერ ჩუმად წამოწყებულ მელოდის რ. ჩხიკვაძის თედოს დოლი მიემეფლება და მონოლი სვედას საბოლოოდ გაფანტავს კ. საკანდელიძის ბუთხუზის ზურნის ჰანგები. მუსიკოსები თანდათან შედიან ექსტაზში, რიტმი სულ უფრო იძაბება და უკანასკნელ ზემთავარებს მიცემული მოხუცები სიმღერაში ამთავრებენ სიცოცხლეს. ამაღლებული საკუთარ თავსა და ძალაზე — რ. ჩხიკვაძის გმირი კვდებოდა მშვიდად, აუღლებულად, თავისი ღირსების სრული შეგნებით. აქ სული ნამდვილი ხელოვნებით მოგვრილი ნეტარების განცდაზე ეყრება სხეულს. ძველი თბილისის მუსიკალური ფოლკლორის ღრმა გრძნობამ, ნოსტალგიამ აუმღვრეველი ადამიანური ურთიერთობებისადმი და კოლორიტულმა ქალაქურმა სიმღერებმა ჩვეული ოსტატობით რომ ასრულებდა რ. ჩხიკვაძე, სასურველი წარმატება მოუტანა მას, რადგან ამ შემთხვევაში მისი ვოკალური კულტურა პერსონაჟის ხასიათისა და სამყაროს ამოსახსნელად იყო მიმართული. ერთი წლის შემდეგ, 1967 წელს ჩხიკვაძემ „ჰოფა ითამაშა ა. ცაგარელის „ხანუშმა“. რ. სტურუას სწორად ამ სპექტაკლს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ღია თეატრის პრინციპების მოაზრების თვალსაზრისით. რუსთაველის თეატრმა ეს კლასიკური ქართული კომედია წარმოადგინა როგორც მუსიკალური სპექტაკლი, თუმცა მას მიუზიკლის პრეტენზია უფრო ჰქონდა, მაგრამ არ ჰქონდა მიუზიკლისათვის აუცილებელი მუსიკალური დრამატურგია. გია ყანჩელის მშენივრად ორანჟირებულ ქალაქურ სიმღერებსა და მელოდებს დრამატული თეატრისათვის შესაშური ვოკალური ოსტატობით ასრულებდნენ მსახიობები. „ხანუშა“ იყო სპექტაკლი — კონცერტი და მის იმპროვიზებულ, მახვილგონივრულ, თეატრალობის არსს ჩამხვდარ სანახაობრივ სტიქიაში რ. ჩხიკვაძე შესანიშნავად გრძნობდა თავს. წარმოდგენა განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა. რ. ჩხიკვაძის მიერ სპექტაკლში შესრულებულ სიმღერებს მთელი საქართველო მღეროდა იმხანად. მაგრამ მსახიობისათვის ალბათ შეუფერებელი იყო ესოდენ დიდი წარმატება იმ რეპერტუარში, სადაც მისი ვოკალური მონაცემები უფრო

იყო გამოყენებული, ვიდრე გამოვლენილი აქტიორული ოსტატობა. ამ ოსტატობის სისრულე და მშვენიერება კი მსახიობს უკვე შქონდა გამოხატული ქოსატყუილას სახის შექმნისას სპექტაკლში „ჭინჭრაქა“. იქ მიგნებულ სამშენსრულელო სტილს კი, ისევე როგორც ყოველგვარ ახალ მიგნებას, დახვენა და დამკვიდრება სჭირდებოდა. ეს შესაძლებლობა რ. ჩხიკვაძეს ყოველთვის არ აღმოსწენია თეატრში (ამ პერიოდში მას კინოშიც ხშირად იწვევენ გადასაღებლად) და მხოლოდ 1969 წელს, ე. ი. ქოსას შექმნიდან ექვსი წლის შემდეგ, შესძლებს რ. ჩხიკვაძე უზადო არტისტიზმით წარმოგიდგინოს თავისი სამშენსრულელო მანერა. ეს მოხდა დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმისას (თ. ჩხიძის და რ. სტურუას რეჟისურა). მან აქ კერიოდ მიმინოშვილი ითამაშა და ხასიათის გროტესკული გადაწყვეტა კვლავ უაღრესად უმუალო, გამონაგონის ბავშვური სიხარულით ანთებულ პირველქმნილ პირობითობაზე ააგო. აქაც ფართე მონასმებთა და მსხვილი შტრიხებით გამოძერწა გმირის ხასიათი. ისევე როგორც „ჭინჭრაქაში“, „მფრინავ“ ხალიჩაზე შეუჭდარი ქოსა „დაზიანებულ მოტორს რთავდა“ და ახმოვანებდა კიდევ, „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ჯოსზე ან სკამზე ამხედრებული გმირი ცხენით მგზავრობას წარმოგიდგენდა. ასეთი გულუბრყვილო, „პრიმიტიული“ პირობითობა უხვად იყო სპექტაკლში გაბნეული და იგი გარდაუვალს ხდიდა იმ დიდი აქტიორული ოსტატობის წარმოჩენას, რომლითაც უნდა განათებულიყო არჩეული ხერხის თეატრალობა და ეფექტურობა. რ. ჩხიკვაძემ სწორედ ამ სინთეზის ჰარმონიული გამოხატვა შეძლო სპექტაკლში.

წარმოდგენა, ისევე როგორც რ. სტურუას შემდგომდროინდელი ქმნილებები, ნაწარმოების ტრავიკომიკური შინაარსის გამოსავლენად იყო მიმართული. ამ შემთხვევაში დამდგმელმა კოლექტივმა ზუსტად მიაგრო იმ გასაღებს, რომლითაც დ. კლდიაშვილის პიესის ჟანრული სტრუქტურა უნდა ამოხსნილიყო და რ. ჩხიკვაძემაც შესრულების ხერხად სავსებით ლოგიკურად არჩია გროტესკი, მისი შემწეობით განაზოგადა ხასიათისა და მოვლენების არსი, გააშიშვლა ის და მისდამი დამოკიდებულება გვიჩვენა ისე, რომ არსად არ ცდილა კლდიაშვილის-

ეული თანაღმობა გამოეხატა გმირისადმი მსახიობმა არსებითად თანამედროვე კორმულე ითამაშა. დ. კლდიაშვილის გადაგვარებულ იმერელ აზნაურს რ. ჩხიკვაძემ ჩვენი დროის შფოთისათვის თვისებებიც შესძინა. კირილეს გაუთავებელ ქეიფსა და დროსტაზებაში, ღვინისა და იარაღის ტრფიალოში, თავშესაქცევი სკანდალურობის გამაფრებაში რ. ჩხიკვაძემ იმ ადამიანის პორტრეტი წარმოსახა, რომლის ენერჯა და ტემპერამენტი თვითრეალიზების შანსს იყო მოკლებული იმ სამყაროში, რომელსაც სპექტაკლი წარმოგიდგენდა. ამ სახის შექმნამ ჭეშმარიტი გამარჯვება მოუტანა მსახიობს. და მანც, ეს იყო ეპიზოდური როლი, რომლის ელვარება და ექსტრავაგანტულობა სრულად მინც ვერ გამოხატავდა რ. ჩხიკვაძის შესაძლებლობებს. მსახიობის მომდევნო ნამუშევრებც : სიპიტო — ს. უღენტის „მინის შვილებში“ და ხახული — პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინებაში“ (მ. თუმანიშვილის რეჟისურა) ნაკლებად ამჟღავნებდნენ მის შემოქმედებითს პოტენციას და ეროვნული ხასიათის შექმნისათვის აუცილებელ პირობებს. ამ სუსტ სპექტაკლებში რ. ჩხიკვაძე უმთავრესად გარეგნული, პლასტიკური ფორმის დაძებნით იფარვლებოდა, სადაც ნაციონალური უმთავრესად კოლორიტის სახით იყო წარმოდგენილი. ღრმა და მნიშვნელოვანი ეროვნული ხასიათის შექმნა კვლავ დასაძლევ ამოცანად რჩებოდა მსახიობისათვის. ასეთი ხასიათის წარმოდგენასთან შედარებით ახლოს მივიდა რ. ჩხიკვაძე რ. ჩხეიძის ფილმში „ნერგები“. იგი ლუკა ბაბუას თამაშობდა და მონოდრამის მთავარ იდეას, რომელშიც სწორედ ეროვნული იდენტურობის შენარჩუნებისა და გადარჩენის პათოსი იაზრებოდა. რ. ჩხიკვაძის მიერ განხორციელებული მხატვრული სახე ავლენდა უმთავრესად, მაგრამ ფილმის დრამატურგია (სცენარის ავტორი — ს. უღენტი) ლუკას უაღრესად ზოგად, მკრებელობით სახედ წარმოგიდგენდა. ეს იყო სახე-იდეა, რომელიც ქართველი კაცის ზნეობრივ სისპეტაკეს მრავალ განვლენილობაში წარმოგვიდგენდა, მაგრამ როგორც ყველა სქემას, მასაც აკლდა კონკრეტული ადამიანური თვისებები. ხასიათი თავიდანვე იყო განსაზღვრული და მას განვითარების დინამიურობა არ ახასიათებდა. რ. ჩხიკვაძის

აქტიორული ინდივიდუალობისათვის კი ხასიათის სწორედ ნიშანდობლივი, კონკრეტული თვისებების მიგნება იყო აუცილებელი. მხოლოდ აქედან გამომდინარე სუბტილად სისხლსავებ მხატვრული სახის შექმნა. დასახელებულ ფილმში ეს არ მოხერხდა, რამაც კიდევ უფრო გაათვალსაჩინოვა თეატრის მსახიობი რომ ქმნიდა ამ ეკრანულ სახეს.

რ. ჩხიკვაძის ნამუშევრებს კინემატოგრაფში თითქმის ყოველთვის ახლავს თეატრულობის კვალი, მაგრამ არის ისეთი ფილმები, რომელთა სტილთან ორგანულად დაკავშირებული მსახიობის მიგნებები თეატრში და რ. ჩხიკვაძეც სასურველ ეფექტს აღწევს ამ შემთხვევებში. არა ერთმა ქართველმა კინორეჟისორმა იგრძნო რ. ჩხიკვაძის სამეხსრულებლო მანერის თავისებურება და საინტერესოდ გამოიყენა ის. თეატრში ქოსატყუილას განხორციელების შემდეგ რ. ჩხიკვაძემ მაცალის სახე შექმნა თ. აბულაძის ფილმში „ვედრება“. ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებების თემებზე აგებულ ამ უაღრესად მრავალპლასტიან ფილმში, მშვენიერების გადარჩენის პრობლემას რომ ამუშავებდა, რ. ჩხიკვაძემ ამ მშვენიერების დასათვრუნად მიმართული ბოროტების სიმბოლო ნარმოვიდგინა. მსახიობის უნარმა ყოფითი პლანების გროტესკულ-პაროდულ სტრუქტურაში გადაყვანისა განსაკუთრებით ნათლად იჩინა თავი იმავე ავტორის ორ მომდევნო ნამუშევარში — „სამკაული სატროსათვის“ და „ნატურის ხე“. პირველში ის რამდენიმე სახეს ქმნიდა, მეორეში სოფლის მღვდელს. ორივე შემთხვევაში რ. ჩხიკვაძემ პოლიტიკოსობაზე დაფუძნებული გახსნილი ხერხით თამაშის ოსტატობა გვიჩვენა. პაროდირების, ირონიზების, შექმნილი სახისადმი დამოკიდებულების დემონსტრირების ჩხიკვაძისეულმა ოსტატობამ არაერთხელ განაპირობა ფილმის ჟანრული სტრუქტურის გათვალსაჩინოება და მისი თავისებურების განსაზღვრა.

რ. ჩხიკვაძეს თავისი ცალკანტისათვის ჩვეული სიმსუბუქითა და სიუხვით შემოაქვს ქართულ კინემატოგრაფში ის, რასაც იგი თეატრში აცნებს და ამკვიდრებს, მაგრამ ყველანაირი ფილმის ბუნება ვერ იტევს და ირგებს რ. ჩხიკვაძის აქტიორულ ინდივიდუალობას. თუ ისეთ ფილმებში, როგორცაა:



სცენა სპექტაკლიდან „კავკასიური ცარცის წრე“

გ. შენგელაიას „ვერის უბნის მელოდიები“, რ. ესაძის „ნკაპურტები“ და „ერთი ნახვით შეყვარება“, რ. ჩხიკვაძის მხატვრული აზროვნების მანერა და შესრულების სტილი ორგანულ კავშირშია ფილმის მთლიანობასთან და ლოგიკურად ინერება მასში, არის რიგი კინონაწარმოებებისა, რომელთაც არ გააჩნიათ გარკვეული მხატვრული კონცეფცია და რ. ჩხიკვაძის მონაწილეობა ასეთ სურათებში კიდევ უფრო მეტად უსვამს ხაზს მათ არამიზნობრივ ეკლექტიკურობას.

რ. ჩხიკვაძის არტისტიზმის თეატრულობა ყოველთვის საგრძნობია კინემატოგრაფშიც. მისი მოღვაწეობა ხელოვნების ამ როლში, რა თქმა უნდა, ვერ შეედრება იმ როლსა და მისიას, რომელსაც ის სათეატრო ხელოვნებაში ასრულებს.

ცნობილია, რომ თანამედროვე ხელოვნებისა თუ თეატრის თეორეტიკოსები, იქნება ეს ლიოტარი, დერიდა, ბარტი, ეკო, ველში თუ სხვანი და სხვანი, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ მოულოდნელობის ეფექტს, თუმცა ჯერ კიდევ ევახტანგოვი ამბობდა: მსახიობისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი მისი მოულოდნელობააო. ამ თვალსაზრისით რ. ჩხიკვაძეს განსაცვიფრებელი ალღო აღმოაჩნდა. მისი შემოქმედებითი ენერჯის, მარადი განახლებისა და გარდაქმნის შესაძლებლობები განსაკუთრებული ძალით გამოსხივდა ყვარყვარეს სახის შექმნაში.

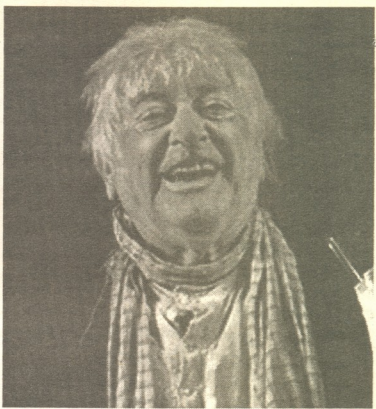
სპექტაკლი კარნავალური გმირის აღზევება-განგვირგვინების გროტესკულ სურათს ქმნიდა. სახის და ნიღბის ურთიერთობის პრობლემა სრულიად ახალ გრადაციებს განიცდიდა ხაკისფერ მუნდირში გამოწყობილი ყვარყვარეს ტრიუმფალური გზის გაცნობიერებისას. რ. ჩხიკვაძის მიერ შექმნილი პერსონაჟი აქაც ბონაპარტიზმის



თვისებებს ატარებდა და წარმოდგენაც ტი-
რანიის გლობალურ ასპექტებს იაზრებდა რ.
სტურუას რეჟისორულ ინტერპრეტაციაში.
„ყვარყვარეს“ ერთგვარი მანიფესტის
მნიშვნელობა ჰქონდა, რომელშიც კონ-
ცენტრირებული სახით იყო წარმოდგე-
ნილი რ. სტურუას სათეატრო მოდელის
ყველა არსებითი თავისებურება და რ.
ჩხიკვაძეც სწორედ ამ გენიალური სპე-
ქტაკლიდან მოყოლებული იქცა რ. სტუ-
რუას თეატრის პროტაგონისტად, მისი
იდენტისა და მრწამსის სწორუპოვარ წარ-
მომჩენად. სპექტაკლის დასაწყისიდანვე
ჩამოქცეული ტაძრის გადარჩენილ კედელ-
ზე თანამედროვე პორტრეტები იყო ამოტი-
ვიფრული (მ. შველიძისა და გ. იმერლიძე-
ლის სცენოგრაფია). ნატაძრალში წისქვი-
ლი გაემართათ. აქ მოდიოდა მოხეტიალე
დასი და მართავდა წარმოდგენას. აქედანვე
ინწყობდა ყვარყვარეს აღზევება—განგ-
ვირგვინების მისტერია. მაყურებლამდე
აღწევდა ტყვიამფრქვევთა კანონების სმა.
ტაძარში შემორბოდა გალატაკებული, ომს
განრიდებული, დაბეჩავებული ადამიანების
ბრბო. თავზარდაცემული ადამიანები მიწას
განრთხმოდნენ. საშველი არ იყო, ღმერთიც
ანუ ღვთის ნებაც არ ილანდებოდა ანუადაც.
(ამ იდეის ილუსტრაცია გახლდათ დამხო-
ბილი და განადგურებული ტაძარი), მაგრამ
კაციც არ ჩანდა ქაოსი გაერღვია, ნესრიგი
აღედგინა, შეშინებული ხალხი ფეხზე წამო-
ყეენებინა, რწმენა დაებრუნებინა და გზაზე
გაეყვანა ისინი. ბრბოს ერთი ფეხშიშველი
და, როგორც შემდგომ დავრწმუნდებით,
დიდად ნიჭიერი მანანწალა გამოეყოფა.
მოათვალისწინებებს გარემოს, სიტუაციას გა-
მოიყენებს და გართე ვავა, რათა შემდეგ
ეპიზოდში, უკვე მხსნელის სახით მოველი-
ნოს ხალხს. ხამი ტილოს პერანგი აცვია,
ქრისტეს კვართის ასოციაციას რომ ქმნის.
სახეზე არაამქვეყნიურობის დალი აზის.
ყვარყვარეს ნიღაბს მონამებრივი ვალი უტ-
ვირთია. დარბაზს ფინგნაძველთუძველესი
ქართული ქორალის ხმები „შობაო შენი,
ქრისტეო“ და აქედან მოყოლებული, მიე-
ლი სპექტაკლის მუსიკალური პარტიტურა,
რომელიც ირონიულ კონტრაპუნქტს უქმ-
ნის ყვარყვარეს მისტერიას, გვიჩვენებს თუ
როგორ იკავებს რწმენის ადგილს ურწმუ-
ნობა, ადამიანისა — ნიღაბი, იდეისაას —
დოგმა. როგორ ჩნდება ანტიქრისტე, როცა

ქრისტე აღარ არსებობს. (სპექტაკლი მუსი-
კალურად გააფორმა თავად რ. სტურუამ)
რ. ჩხიკვაძე ყვარყვარეს ცხოვრების
მაგალითზე უაზრადისა და ბოგანოს აღ-
ზევებისა და განდიდების ისტორიას წარ-
მოგვიდგენს. ისტორიას, რომელმაც დაუ-
შვა მხსნელად და მოძღვრად შეერაცხა
იგი ხალხს. ... მუხლმოყრილი ადამიანები
მესიასავით მოველილ გამირს შესცქერიან.
და ყვარყვარეც უკვე ნიღაბმორგებულ და
თამაშის აზარტში მუსული, ჭკუას ასწავლის
თავის მრევლს. ერის ბედით შეჭირვებული
კაცის ნიღაბში თანასოფლელები ყვარყ-
ვარეს ამოიცნობენ. განცვიფრდებიან ნა-
ცარში ოცნების მქარგავი დიდოსტატის
სახეცვლილებით, მაგრამ ყვარყვარე მოძ-
ღვრავს მათ: „გამომყვით, დიდი კაცი
შევიქმნები მეო!“ დარბაზს ბახის „იოანეს
ვნებათა“ მელოდია ეფინება და ბოგანოთა
„სალი აზრიც“ იმარჯვებს. დიდი კაცის ხე-
ლმძღვანელობისა და მფარველობის ქვეშ
ცხოვრება მომგებიანი იქნება უთოდ და
ისინიც ენდობიან ყვარყვარეს. ენდობიან
იმიტომ, რომ მათი არსებობაც განძარცვუ-
ლია სულიერი საწყისებისაგან, გაუხედნავი
გონება კი — მარტოოდენ მატერიალური
ინტერესებით შეპყრობილი.
ბრბომ, როგორც იქნა, იპოვა თავკაცი.
მას ცხოვრება არ შეუძლია ბელადის გარე-
შე და ნდობააღჭურვილი ყვარყვარე „სტრა-
ტეგოულ“ გეგმას აცნობს თავის მრევლს —
რკინიგზა უნდა გაიყვანოს! გეგმის მოხაზ-
ვისას, მაცხოვრის კვერთხი, ხელში რომ
უპყრია წინამძღოლს, კუთხეში მიგდებულ
სამეფო გვირგვინს წაანყდება. ხალხმა ჯერ
არ იცის რა შეიძლება მოჰყვეს ყვარყვარეს
„ჩალიჩს“, მაგრამ მაშინაც კი, როცა მათი
მოდღავრი აიღებს გვირგვინს და თავზე
დაიდგამს, პირიჩლი უმრავლესობა კვლავ
მასთან დარჩება და მისი დოქტრინების
გამტარებლად მოგვევლინება შემდგომ. ამ
პროცესში ყვარყვარეს პირადი გარემოცვა
მის მოწაფეებად განვრთნის თავს. ბელა-
დის უახლოეს თანამებრძოლად იქცევა,
და ბოლოს, პატარა, მიკროყვარყვარეებად
გარდაიქმნებიან თვითონაც.
რ. სტურუამ და რ. ჩხიკვაძემ ღვთაების,
მაცხოვრის გაადამიანურების მარადიული
იდეის პაროდია წარმოგვიდგინეს ყვარყვა-
რეში. ირონიზებას აქ სრულიად გარკვეული
ისტორიული, პოლიტიკური და სოციალური

წინამძღვრები ჰქონდა დაძებნილი. „ყვარყვარეს“ ირონია სატირული იყო, მისი პაროდულიობა კიარასრულყოფილი საზოგადოების სამხილელად მიმართული. ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდთა ასოციაციური შეპირისპირება ყვარყვარეს ყოფასთან განსაკუთრებულ სიმძაფრეს სძენდა სპექტაკლის იდეას. მათი ზნეობრივი დაპირისპირების კონტრასტზე იქმნებოდა წარმოდგენის გროტესკულ-პაროდული სტრუქტურა, რომელიც კომედიურში ტრაგიკული პლასტების ამოტივტივებას ამხელდა. ყოფითი რეალები მისტირული კოლორიტით ივსებოდა. შეიცნობოდა წარმოდგენილი მოვლენების კარნავალური არსი, და როგორც ძველად წმინდანთა ცხოვრება ტაძარში წარმოსახებოდა, ამჟამადაც ტაძარში თამაშდებოდა „ჩვენი დროის გმირის“ ცხოვრების კიბეზე ასვლის პროცესი.



ახლაკი — რამაზ ჩხიკვაძე

ყვარყვარეს წმინდანად შერაცხვა ერთ-ერთ უზრწყინვალეს სცენას წარმოადგენდა ამ მართლაც გასაოცრად სრულქმნილ სპექტაკლში. ტაძრის მოედანზე დიდი ჯვარცმა იყო აღმართული. რევოლუციონერი ჯარისკაცის ფარაჯაში გადაცმული, კვლავაც ფეხშიშველი ყვარყვარე აქ მოჰყავდათ ემისრებს. „იმ დროში ბალღინჯოც კი ისტორიის ფურცლებზე იჭყლეტდა თავს“ და ყვარყვარეც მოხიბლული იყო თავისი ახალი ნილაბით. ამჟამად იდგა, რევოლუციისათვის წამებული რაინდის თავდაჯერებით ისროდა ცნობილ ფრაზას — ბოროტების გარდა არაფერი გაქვს დასაკარგიო. მაგრამ ჯალათმა გამოიტანა კიბე, ჩამოკიდა ყულფი და ყვარყვარეს სახრჩობელაზე ასვლა შესთავაზეს. ფინალის მოულოდნელობით შეშინებული ყვარყვარე დაფრთხა. მტკიცება დაიწყო ხელმწიფის ერთგული კაცი ვარო, მაგრამ სიმარტლე არაინი დაუფერა. ყვარყვარე გაჯიუტდა, დაიძაბა და რიტმი შენელდა, გაინელა მოქმედების მსვლელობა. შენელებული კადრის ხერხში დაიწყო ყვარყვარეს მსვლელობა იდეისათვის წამებულთა გოლოვითაზე. ეს კინემატოგრაფიული ხერხი უაღრესი ორგანულობით გამოიყენა რ. ჩხიკვაძემ მომენტის ფიქსირებისათვის, რომელიც ყვარყვარეს არაჩვეულებრივ ელასტიურობასა და ყოველნაირ შემგუებლობას წარმოგვიდგენდა. აი, იგი ავიდა სახრჩობელაზე, თვითონ გაუყარა ყულფში თავი და

ბედს შეეგუა. მაგრამ ბედმაც გაუღიმა — რევოლუცია მოხდა, მეფე გადადგა. დეპეშამ სულზე მოუსწრო. ყვარყვარე გადარჩა! გაგვახსენდა მექი დანა (ბრეხტის „სამგროშინი ოპერა“) დედოფლის კაპრიზმა რომ ჩამოხსნა სახრჩობელადან და გვირგვინდების დღის აღსანიშნავად საგვარეულო რენტა და აზნაურის ტიტული უბოძა მას. სახრჩობელაზე დაკიდებული ყვარყვარე თვალყურს ადევნებდა სამხედრო შტაბის არეულობას — დეპეშის მიღებით შექმნილ აჟიოტაჟს, კომენტარს უკეთებდა მოვლენებს და აზრს გამოთქვამდა თან შესახებ. „გაუცხოების ეფექტის“ ფლობა განსაკუთრებული სიცხადით სწორედ ამ სცენაში გამოამჟღავნა მსახიობმა.

სიტუაცია შეიცვალა. ხელმწიფის ერთგული ოფიცრები ახლა ყვარყვარეს მორჩილებდნ და მისგანლა ელიან ხსნას. „ჯვარცმა“ დამთავრდა. ახლა გათამაშდება „წმინდანის გარდამოხსნა“. მიკროფონებიდან ისმის „ოდა სიხარულისა“ (ბეთჰოვენის IX სიმფონიის ფინალი) და აღმდგარი ყვარყვარე სახრჩობელადან ხსნის ყულფს, გულმოდგინედ აკერებს საქმეში, რომელშიც მისი რევოლუციური მოღვაწეობის დოკუმენტებია დაცული. ერის მამამ და მხსნელმა წმინდანის ბიოგრაფიითაც შეიიარაღა თავი. აღტაცებული საზოგადოება ყვარყვარეს ტაშს უკრავს.

ყვარყვარეს გარემოცვა უაღრესად ზოგად და პირობით პლანში იყო წარმოდ-

გენილი. დადგმის ავტორებს არც აინტერესებდათ სხვა მოქმედ გმირთა პირადი ადამიანური თვისებები. ფსიქოლოგიური ნიაღვრების გზა აქ შეგნებულად იქნა უარყოფილი. ჩვენ გვთავაზობდნენ მასის ტიპიზებულ სახეს და არა ინდივიდის ტიპოლოგიურ ანალიზს. ეს იყო ბოგანთა ბრბო და მასთან ყვარყვარეს იდენტიფიცირებას ნათლად გამოხატავდა მისი შიშველი ფეხები. მეფე შიშველი გახლდათ, აქ იგი იმ ჯოვის ორგანული ნაწილი იყო, რომელსაც ბელაობდა. ამგვარი გადანყვეტის საშუალებას, რა თქმა უნდა, თვით პ. კაკაბაძის შემოქმედების ფილოსოფიური საფუძვლები, და მისი პრობლემების პოლიტიკური აქტუალიზება იძლეოდა.

პროვინების დაშლის, მასის ადაპტაციის გრძნობა ყვარყვარეს ინტუიტიურად აქვს. ამ ცოდნაზეა აღმოცენებული მისი არსებობის შესაძლებლობა მისი ტრიუმფი, ყვარყვარიზმი საერთოდ. რომ არა ეს კონცეფცია ნაწარმოებისა, ჩვენ მივიღებთ აღმოსავლური ზღაპრის ისეთ ქართულ ვერსიას, როგორცაა მაგალითად, „ხალიფი ერთი საათით“ „შეჰერვადადან“ და არა ნაწარმოებს, რომელიც თანამედროვე დრამისათვის ნიშანდობლივ მხატვრულ და ზნეობრივ კონცეფციებზეა აგებული. ეს გარემოება, რა თქმა უნდა, გათვალისწინებული იქნა და აქედნე მარჯანიშვილსაც და დოდო ალექსიძესაც, უშანგი ჩხეიძესაც და ეროსი მანჯგალაძესაც, როცა ისინი „ყვარყვარე თუთაბერის“ სცენურ ხატს ქმნიდნენ, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ გაუხსნია ყვარყვარეს მხატვრული სახის იმგვარი ტოტალური მნიშვნელობა, პიესის გროტესკულ-ფარსული სტრუქტურა ისე, როგორც ეს რუსთაველის თეატრის ახალ სპექტაკლში განახორციელეს რ. სტურუამ და რ. ჩხიკვაძემ. სპექტაკლი არღვევდა ტრადიციული თეატრისათვის ცნობილ ყველა პრინციპს, იგი სრულიად ახალ მხატვრულ სამყაროს ქმნიდა, რომელშიც ოსტატურად იყო გათამაშებული „გაუცხოებისა“ და „მოულოდნელობის“ ფეფქტებზე აგებული სცენები. აპლიკაციისა და ციტაციის რეჟისორული ხერხები კი იმგვარი ჰარმონიულობით იყო ჩაწერილი „ყვარყვარეს“ მხატვრულ ქსოვილში, რომ პროგრამული მნიშვნელობა ენიჭებოდა როგორც მთლიანად სპექტაკლს, ისე რ. ჩხიკვაძის

ნამუშევარს. ამავე დადგმაში მსახიობი წარმოგვიდგენდა ნანყვეტს ბ. ბრეჟნევის „არტურო უის კარიერიდან“. რ. ჩხიკვაძის უი იყო ვარიაცია ყვარყვარიზმის თემაზე. ამ ვარიაციის ბუნება კი იმპროვიზაციული ხასიათისა გახლდათ და იგი უსუსტად ჯდებოდა სპექტაკლის ინტერტექსტუალურ კონტექსტში. ეს ციტატა კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებდა სპექტაკლის მიმართებას როგორც საკუთრივ ბრეჟნის თეატრის ანტიმიმესურ ბუნებასთან, ისე მთელი წარმოდგენის პოლისტილისტურ სტრუქტურასთან. „ყვარყვარეს“ მხატვრული თუ იდეური კონცეფცია, მისი სტილური პასაჟები, თამაშის წესები და კიდევ ბევრი რამ სხვაც არა ერთ ასოციაციას იწვევდა, მაგრამ ისინი ისეთ მოულოდნელ, თვისობრივად ახალ ერთიანობასა და კავშირებში იყო წარმოდგენილი, რომ სპექტაკლის მთელი სამყარო რეჟისორული მიგნებისა და აღმოჩენის მნიშვნელობას იძენდა. მისი სცენაზე გამოტანა კარგა ხანს იკრძალებოდა, ბოლოს გარკვეული კუპიურებიც კი გაკეთდა, მაგრამ ყოველივე ამან მაინც ვერ დაჩრდილა მისი მნიშვნელობა და ხიბლი. ცხადია, ქართული თეატრის ისტორია მას კვლავაც არაერთგზის დაუბრუნდება, რადგან სწორედ „ყვარყვარეა“ დასაბამი და პირველწყარო იმ განუყოფელი სცენური სამყაროს შექმნისა, რომელიც რ. სტურუას მრავალწლოვან ძიებებს მოჰყვა შედეგად.

რეჟისორის იდეების, მისი სამყაროს ღრმად შთანფდომის, მასთან იდენტიფიცირების უნარმა შეაძლებინა რ. ჩხიკვაძეს ერთმანეთის მიყოლებით, ზედიზედ შეექმნა ისეთი სახეები, როგორიცაა: ყვარყვარე, აზდაკი და რიჩარდი. ყვარყვარეს შექმნისათვის მას კოტე მარჯანიშვილის პრემია მიენიჭა. აზდაკმა და რიჩარდმა კი მსოფლიო მნიშვნელობის მქონე აქტიორის ავტორიტეტი მოუხვეჭეს. ქართულ თეატრს არასოდეს გასჭირვებია დიდი მსახიობი, მაგრამ ის ეროვნული და შემოქმედებითი ენერჯია, რომელმაც რ. ჩხიკვაძის ამ ქმნილებებში გამოანათა, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ქართული თეატრალური კულტურის ავტორიტეტის ასამაღლებლად.

„ყვარყვარეს“, „კავკასიური ცარცის წრისა“ და „რიჩარდის“ წარმოდგენებმა რუსთაველის თეატრის პოტენცი-



ური შესაძლებლობები წარმოაჩინეს. ამ სპექტაკლებში თანამედროვე ქართული თეატრი თავის თავზე ამაღლდა და სწორედ ეს გარემოებაა მისაჩნვეი როგორც მთლიანად რუსთაველის თეატრის, ისე რ. სტურუას და რ. ჩხიკვაძის უსაჩინოეს დამსახურებად. სახელდობრ, რ. ჩხიკვაძის იმიტომ, რომ მან ყველაზე ნათლად, დიდი შემოქმედებითი აქტივობით გამოხატა სამივე დადგმის იდეური და მხატვრული კონცეფცია, რითაც, როგორც რუსთაველის თეატრის ახალი მხატვრული ამოცანები, ისე საკუთარი შემოქმედებითი ხელწერა და მოქალაქეობრივი პოზიცია წარმოაჩინა. სწორედ ამ სპექტაკლების ანტიტოტალურმა სულისკვეთებმა და მიუღებელმა სამყაროსთან დაპირისპირებმა პათოსმა ბევრად განაპირობა ეროვნული ცნობიერების გაფხიზლება და ქართული საზოგადოების მზადყოფნა მომავალი დიდი გარდაქმნებისათვის.

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ რ. სტურუას თეატრის არსებითი ტენდენციები სრულად იქნა წარმოჩენილი. რ. ჩხიკვაძის აზდაკი კი ამ ახალი თეატრის იდეებისა და სახიერების სწორუპოვარი გამოხატველი გახდა კვლავ. ყალყზე შემდგარი, დასანგრევად შეტორტმანებული, უადრესად ექსტატიური მოდელი სამყაროს, სპექტაკლში რომ წარმოისახა, სოფლის უბრალო მწერლის მოსამართლედ გადაქცევის პირობას ქმნიდა. სახელმწიფო გადატრიალებები კარნავალური სისწრაფით ცვლიდნენ ერთმანეთს. სწორედ ამ დროს შეინიშნებოდა ჩვეულებრივ გარემოებათა არაჩვეულებრივი შინაარსი. გაუთლელი, ღვინის მოყვარული, დაჩაჩანაკებული სოფლის მწერალი კანონის აღმასრულებლის მოსასხამს ირგებდა და სახელმწიფოს სამსახურში დგებოდა. თავის წინამორბედავან განსხვავებით, ეს მოსამართლე სამართლიანი იყო, მაგრამ მისი სამართალი გახლდათ პარადოქსული. ერთ-ერთ ზონგში წამყვანი (ე. ლოლაშვილი) ამბობდა აზდაკზე: „კანონს არღვევდა, როგორც ძველ დობებს, ხალხს არხეინდა რომ ებალახა“. სწორედ ამ პარადოქსში ცხადდებოდა სპექტაკლში წამოჭრილი სოციალური და ზნეობრივი საკითხების უმთავრესი აზრი. ზნეობრიობა არამატერიალური კატეგორიაა, სულისმიერია იგი და სიკეთეა მისი არსი. სიკე-

თის დამკვიდრება კი გარდაუვალს ხდიდა სახელმწიფოში დაკანონებული დოქტრინების დარღვევას. მხოლოდ ასეთნაირად შეიძლებოდა სიკეთის გადარჩენა და გამარჯვება იმ სამყაროში, რომელსაც ბრძენის თვალთმაშობი უსცქეროდა მასხარას ნიღაბში გაუცხოებულნი რ. ჩხიკვაძის გმირი. მსახიობი აქ მთელი თავისი არსებით, ძნელი ცხოვრების გამოცდილებით, დიდი სულიერი ძალისხმევით ამტკიცებდა, რომ მარადიული სამყაროში არაფერია ზნეობის გარდა. რაოდენ დაცემული, განადგურებული, ყოვლისმომთმენი და შემგუფებელიც არ უნდა გახდეს ხალხი, თუ ზოგიერთი ადამიანის სულში ჯერ კიდევ კიაფობს ზნეობის ათინათი, მაშინ ქვეყანა გადარჩენილია. აკი იტვირთა კიდევ იზა გიგოშვილის განუმეორებელმა გრუშემ უმაღლესი ზნეობრიობის მოწამებური ვალი და ღირსეულად აზიდა იგი პიროვნებად განხორციელების სიმალემდე.

ბრეტის აზდაკი სამართლიანია იმდენად, რამდენადაც უსამართლოა ყოფა, რომელსაც ის სჯის. პიესადა და სპექტაკლში ამ ყოფის გამოა, რომ „...აღარააქეთ ჩვენს ვაყებს სისხლი, სწორედ ამიტომ დაშრობიათ ჩვენს ქალებს ცრემლი“. პიესაში აზდაკი სხვებზე მაღლა დგას არა იმიტომ, რომ გამორჩეული და განსაკუთრებული პიროვნებაა, არამედ იმიტომ, რომ მის გარშემო მყოფი ადამიანები არიან მდაბალი, უსუსური, უმეცარი და შემგუბელი. სწორედ მათი გონების გაღვიძებას ლაბობს, მათი აქტიურობის გამოწვევა სურს აზდაკი, რომელსაც სპექტაკლში ზნეობა განსხვავებს სხვათაგან. ზნეობა, ყოველთვის უმაღლეს სულიერ განზომილებად რომ რჩება, რა სამოსსაც არ უნდა იყოს იგი გახვეული. აზდაკი გრუშეს ბავშვს აუთვინებს იმიტომ, რომ მისი ამბობით მოიხიბლა, თვითგამორკვევისაკენ მიმსწრაფ სულს შეახო ხელი. სპექტაკლში გრუშესა და აზდაკის ქმედებაში ვლინდება კანონისგან განდგომის კეთილმყოფელი მისია. აქ წარმოდგენილ სამყაროსთან დაპირისპირებას რ. ჩხიკვაძის აზდაკი სწორედ მოსამართლობაში აღწევს. მიუღებელ ყოვასთან შეუგუბლობის ფორმაა ეს, თორემ სპექტაკლში სხვაც ბევრია კანონის რომ არ ემორჩილება. ერთნი ამას პირადი ანგარების გამო სჩადიან, მეორენი როგორც ყოველთვის, „სახელმწიფო ინტერესების დასაცა-



ვად", მავანნი და მავანნი უმეცრების გამო. აი, სახრჩობელაზე აჰყავთ აზდაკი მათ, ვინც ის მოსამართლედ დასვა (გავიხსენოთ ყვარყვარეს პირადი დაცვა — „იავანანას“ რომ უგალობდა ბელადს. მათ აიყვანეს „გოლგოთაზე“ ყვარყვარე და მათვე გარდამოხსნეს ახალი დროის „მესია“). „აკაკასიური ცარცის წრის“ რეჟისორულ გადაწყვეტაში არა მხოლოდ ეს თემა გვახსენებს „ყვარყვარეში“ წამოჭრილ პრობლემებს. ამ რემინისცენციებს კონცეფტუალური მნიშვნელობა აქვს დადგმის ავტორისათვის და აქაც უპირისპირდება ზნეობრივი ბინიერს, მარადიული — ყოველდღიურს, სიკეთე — ბოროტებას. ხერხები კი, რომლითაც ეს დაპირისპირებები ხორციელდება საგანგებოდ ნაირგვარია და მათში გამოყენებული როგორც მიმეისის პრინციპებზე აღმოცენებული არისტოტელური თეატრის მეთოდოლოგიური თავისებურებანი, ისე ანტი-მიმესური თეატრის მთელი არსენალი.

სახრჩობელაზე აყვანილი აზდაკი იმ თოკითაა დაბმული, რომლითაც თავი გაიბანრა თავისუფლებაზე მომღერალმა სოფლის მწერალმა, სპარსეთში მომხდარი ამბის ისტორიას რომ ყვებოდა და კარგად უწყობდა — თოკი უხდება ასეთ სიძღერას. ამგვარი იდეების მატარებელი თავის ბოლო — ყულფი! მაგრამ „გარდადომხსნა“ აქაც თავბდა. სახელმწიფო გადატრიალებას ახლა მთავად ჯანდიერი ედგა სათავეში, სწორდ ის, წინა აჯანყების დროს სიკვდილს შემთხვევით რომ გადაარჩინა აზდაკმა. ამ პარადოქსში კიდევ ერთხელ გასაგნდა ყალყზე შემდგარი და დასანგრევად შეტორტმანებული სამყარო და ამჯერად თავადი ჯანდიერის ხუმტურმა ჩამოხსნა აზდაკი სახრჩობელადან. სახელმწიფო დამნაშავის წინაშე თავად სახელმწიფო აღმოჩნდა დავალებული და აზდაკმაც ჭუჭყიანი ფეხსაცმელი გაალოკი-ა კანონის აღმასრულებელ იმ „ძალღებს“ ჯერ რომ არ დაუჭამიათ ერთმანეთი.

რ. ჩხიკვაძე აზდაკის ენით სათქმელი სიმართლის ღრმა წვდომით, სახისთვის შექმნილი უზუსტესი პლასტიკით, ქმედითი ანალიზის ლოგიკურობით, ყოფის უბეში დეტალების გულმოდგინე დამუშავებით, ნაბახუსევი განწყობის თვითორიონული ხსაგასმით ერნსტ ბუშის აზდაკის ტრადიციის გამგრძელებლადაც მოგვევლინა და ისიც, სანჩო პანსას გუბერნატორობით ტკობის-

აგან განსხვავებით, ყოველგვარი ექსტრა-სა და პიეტეტის გარეშე ასრულებდა მართლის მოვალეობას.

ბრეხტის ეპიკური თეატრის სტილისა და კონცეფციების შემოქმედებითს ათვისებას რ. ჩხიკვაძე აქჩვეული დახვეწილი არტისტიკობით წარმოადგენდა სტურუას თეატრის სხვა, თვისობრივად ახალ ფორმებთან პარ-მონიულ კავშირში. ნათელი იყო, რომ ის სისტემური ცვლილება, რომელიც „ყვარყვარეს“ დადგმიდან მოყოლებული სრულიად ამკარას ხდიდა სტურუას თეატრის პოლისტილისტურ ხასიათს, ვერც ბრეხტის პეისის ინტერპრეტაციისას დაისახავდა მიზნად მარტოოდენ მისი ესთეტიკური კანონების ერთგულებას. რუსთაველის თეატრი ამჯერადაც სრულიად ახალ სცენურ ნაწარმოებს ქმნიდა, რომელსაც ახალი მხატვრული სტრატეგია და ამდენად, ახალი ლოგიკა ედო საფუძვლად. ბრეხტის კონცეფციების გააზრება და გამოყენება კი ამ ახალი მხატვრული აზროვნების გამოსააშკარავებელ ერთ-ერთ გზას, ხერხსა და საშუალებას წარმოადგენდა.

არსებითად ამავე მხატვრულ პრინციპებზე იყო ამოზრდილი რ. სტურუასა და რ. ჩხიკვაძის კიდევ ერთი შედეგური — „მეფე ლირი“, თუმცა მასში უკვე ილანდებოდა რეჟისორის მომავალ დადგმებში გამოხატული ზოგიერთი ახალი ნიუანსი. 1 მრავალწლიანი რემონტის შემდეგ რუსთაველის თეატრში მოზრუნებულმა დასმა იგი 1986 წ. წარმოადგინა და სექტაკლმა მართლაც გამოაღწეა, მომწუსხავი მთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელზე. „მეფე ლირი“ წინასწარმეტყველური წარმოდგენა აღმოჩნდა, რომელშიც რ. სტურუამ რეალურ დაშლამდე უფრო ადრე დაანგრია ის სამყარო, რომელსაც დისიდენტური გახელებით ებრძოდა ყოველთვის და რომელიც სარე-მონტო ნაგებობის სახით იყო წარმოდგენილი მ. შვედიძის ბრწყინვალე თეატრალურ მხატვრობაში.

სექტაკლში წარმოჩენილი იყო იმ ნიშანთვისებათა დიდი უმრავლესობა, რომელიც გარდაუვალს ხდიდა ტოტალიტარული სახელმწიფოს შინაგან რღვევასა და დაშლას. ეს იყო კიდევ ერთი ვარიაცია თეატრის მთავარ თემაზე. ჩვენ წარმოგვადგენდნენ ლირის თეატრს. რ. ჩხიკვაძის გმირი იყო სცენაზე გასაგნებული სამყაროს იმ მიკ-



რო-მოდელის შემოქმედი შემადრწუნებელ შთაბეჭდილებას რომ ახდენდა სპექტაკლის დასასწავსიდანვე. აქ ლირის ნება განაგებდა ყველაფერს და უსახურ¹, ნაცრისფერ უნიფორმამო გამომწყვედილი ქვეშევრდომები უფოყმანოდ ემორჩილებოდნენ ცხოვრების იმ წესს ამ გულზნაოდმა, დესპოტმა მონარქმა რომ დანერგა თავის სამფლობელოში. ლირის მოლოდინით გათანაგულ, სცენისათვის ჯერ არნახული ხანგრძლივი დუმილის ვიბრაციას ვერ უძლებდნენ თვით ყველაზე კარგად განვრთნილი, სასახლის ეტიკეტის განუზრელად შემსრულებელი დიდებულებიც კი და ჯ. ლაღანიძის გულშეღონებული ჰერცოგი ოლბანი მოწყვეტით ეცემოდა ფიცარნაზე. ისმოდა თითქოს ვედამინის წიაღიდან დაძრული ხმები და გ. ყანჩელის მიერ შექმნილი ეს ხმოვანი რიგი კიდევ უფრო ამძაფრებდა გარდაუვალი კატასტროფის მოლოდინის გრძნობას. შიშისა და გაუსაძლისი დაძაბულობის ამ ფაშთანგველ ატმოსფეროში ფოსტლების ვარატუნით შემოდიოდა მხრებში მოხრილი მხცოვანი ლირი. მასაც მკაცრი, ასკეტური, ნაცრისფერი ტანსაცმელი ემოსა, ხელში კი გალია ეპყრა და, რალა თქმა უნდა, მასში დატყვევებული ჩიტი თავისუფლების იმ სიმბოლოდ აღიქმებოდა, ასე რომ სწყუროდა სცენაზე თუ დარბაზში მყოფ საზოგადოებას.

რ. ჩხიკვაძის ლირის გარეგნობა, მისი პლასტიკა, ფესტი თუ ინტონაცია ჯერ არსად არ განამხელდა ამ ახირებული თვითმპყრობელის დესპოტურ ბუნებას და ეს კონტრასტი კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებდა სცენაზე გათანაშუბული მოვლენების მნიშვნელობას, მაგრამ როგორც კი კორდილია — თანამედროვე ჭრელ სამოსელში გამოწყობილი ლირის უმცროსი და უსაყვარლესი ქალიშვილი, უარს იტყოდა მამისადმი სიყვარულის დადასტურების იმ ყალბ რიტუალზე, ასე ოსტატურად რომ შეასრულეს „მორჩილმა“ უფროსმა ქალიშვილებმა, ლირი შმაგდებოდა. მისთვის მართლაც წარმოუდგენელი ვახლადი ის გაუფორნარი კადნიერება ნებეირა კორდილია (მ. კახიანი) დაუმორჩილებლობას რომ მიანერდა აღშფოთებული მონარქი. და აქედან მოყოლებული იწყებოდა კიდევ როგორც

მის მიერ შექმნილი სახელმწიფო სისტემის დაშლა, ისე თავად ლირის გამოფიზილება. რ. ჩხიკვაძე ისეთი გულშიჩამწვდომი სიღრმითა და ინტიმური სინრფელით წარმოგვიდგენდა ლირში ადამიანის გამოღვიძების ურთულეს პროცესს, რომ იგი გულგრილს არავის ტოვებდა. გროტესკული სახვის ეს დიდოსტატი კომიკოსი სწორედ ამ სახის შექმნისას აღწევდა იმ ტრაგიკული ვნებათღელვის წარმოჩენას, რომლის მოხელთება მსახიობს ყოველთვის ეწადა და ახლა მთელი თავისი პიროვნული თუ პროფესიული შესაძლებლობების კონცენტრირებით, კიდევ ერთხელ ადასტურებდა, რომ იგი იმ კატეგორიის უნივერსალური არტისტი, რომელსაც ყველაფრის გაათვისება შეუძლია სცენაზე. რ. ჩხიკვაძის ლირის ვნებები, უილიამ ჯეიმსის „გამოცდილების მრავალსახეობიდან“ ერთ პასაჟს მოგვაგონებდა: „როცა ვნება თავის აპოგეას აღწევს, ტანჯვა მშვენიერებას იმოსავს... სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირება რაღაც უფრო მაღალ წარმოდგენაში, ბოროტების წარმომცველ უძლიერეს ექსტაზში ინთქმება. ადამიანი თავდავიწყებით ეგებება ასეთ სულიერ მდგომარეობას.

სპექტაკლი ისე იყო აგებული, რომ მისი მრავალმრიანი სიმბოლოებით უხვად გაჯერებული რეჟისორული პარტიტურა თვით იმ სცენებშიც კი წარმოაჩენდა ლირის პიროვნებას, რომელიც თავად რ. ჩხიკვაძე არ მონაწილეობდა. ჩვენ წარმოგვიდგენდნენ შეილებში გამხელილი მამის ძალზედ საინტერესოდ დამუშავებულ თემას, რომელიც არა მხოლოდ ლირის, არამედ მასთან დუბლირებული გლოსტერის (ა. მახარაძე) თვისებების ამოცნობაში ეხმარებოდა მაყურებელს. ასევე დიდმხატვრული ძალით იყო განსხეულებული „მამის მკვლელის“ მეტაფორა, რომელიც ეყრდნობოდა „ოიდიპოსის კომპლექსის“ არა იმდენად ფროიდიანულ გააზრებას, რამდენადაც ავსებდა მას ახალი, თანამედროვე შინაარსით და იგი ახალი თაობის — ლირისა და გლოსტერის, აქაც ერთმანეთთან დუბლირებული შეილების ტაბუასხნოდ ვნებებსა და ვიტალური ენერჯის წრეგადასულ, აგრესიულ გამოვლინებებში იწენდა თავს. რეგინას (დ. ხარშილაძე), გონერილის (თ. დოლიძე) და ხედმუნ-

1 იხ. „ლირის თეატრი“, (დიალოგი), „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, №8

„საბჭოთა ხელოვნება“ № 2



დის (ა. ხიდაშელი) სასწრაფოდ ორგანიზებული ტრიუმფირატი გახელბეული ესწრაფოდა მთელი ძალაუფლების ხელში ჩაგდებას და მათი ქმედება აღიქმებოდა როგორც ავანგარდისტული ექსპერიმენტები ლირის ტრადიციულ თეატრში. ეს ყოველივე ზოგადად კულტურული მემკვიდრეობისა და წინაპართაგან შემუშავებული ღირებულებების უხემ ხელყოფასაც წარმოაჩენდა, მაგრამ მამათა და შვილთა მარადიული ბრძოლის ამ ასპარეზზე უპირატესობა არც ერთ მხარეს არ ენიჭებოდა, აქ თავად ამ წესების გარეშე ბრძოლის თანამედროვე ხასიათი და მისი ტრაგიკული შინაარსი იყო გაცხადებული. და თუმცა „მამისმკვლელის“ მეტაფორა ლირის ფიზიკურ განადგურებაში არ იყო განმარტებული (სპექტაკლში ლირის გარდა ილუპებოდა ყველა), ცხადია, პრინციპული მნიშვნელობა მითის ფაბულიდან გადახრას და კონკრეტული მითოლოგიური არქეტაპის ძიებას კი არ ენიჭებოდა, არამედ ამ უძველესი მითოლოგიების წიაღში ახალი ტრავისის განხორციელებას და მის შევსებას კიდევ ერთი მნიშვნელობით. მამის ავტორიტეტის ნგრევისა და მისი სრული დისკრედიტაციის პირობებში ხორციელდებოდა ლირის გონს მოგების პროცესი. რ. ჩხიკვაძის გმირი თითქოს ახალგაზრდავდებოდა კიდევ, უფრო მხნედ და ენერგიულად გამოიყურებოდა. ტანჯული, შეურაცხყოფილი და დამდაბლებული ხელისუფალი, რომელსაც სადილად ერთ კვერცხსა და სთავაზობდნენ, საწყისებისადმი მიბრუნების, განვლილი გზის გაცნობიერების და სხვისი ტკივილის გათავისების უნარს აღმოაჩენდა საკუთარ თავში და თანალობის ეს განცდა უხელდა მას თვალს. რ. ჩხიკვაძის ლირს აღლევებდა არა იმდენად მისი პიროვნული ტრავედია, რამდენადაც ტრაგიზმი იმ ყოფისა, რომელშიც დანთქმული იყო მის მიერ ნაგები ის სამყარო, სადაც უსამართლობა, შიში, სიცხვე და შიმშილი გამეფებულიყო. სპექტაკლში იყო სცენა, სადაც ლირი ცდილობდა თავი მოეკლა, მაგრამ იგი ცოცხალი რჩებოდა, ეგებებოდა თავის ზეგნს, მასხარას კი, რომელმაც ყულფიდან დაიხსნა იგი, კლაედა. ეს სცენა მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საფუძველს იძლეოდა, მაგრამ უმთავრესი, ვგონებ, მასში მაინც ის იყო, რომ ლირი ათავისუფლებდა მას იმ სატანჯველისაგან, რომელიც ე. ლოლაშვილის მიერ ბრწყინვა-

ლედ წარმოსახულ „ეულ ჯუჯას“ პატრონი-თან ერთად უნდა განეგლო. ლირი მწარტორჩებოდა განსაცდელის პირისპირ. სულით ხორცამდე შეძრული იმითი რაც ნახა, რაც თავს გარდებდა და რამაც შემალა კიდევ იგი, სპექტაკლის ფინალში ავანსცენაზე თოკით გამოთრეული უკვე მომხრჩვალ კორდილისა ვედრების აღუნერელი ინტონაციით მიმართავდა — „ერი, ეს ღილი შემისხენი“, მაგრამ სულის მოსათქმელი დრო აღარ რჩებოდა... კვლავ გაისმოდა სპექტაკლის დასაწყისში გაულერეული ახალი აპოკალიფსის ძველი ხმები და ინგროდა კიდევც ის სარემონტო ნაგებობა, რომელსაც ჩვენთან ერთად შესცქეროდა ლირის თეატრის კიდევ ორი, აქაც ერთმანეთთან დუბლირებული ფიგურა — ქანდარაზე წამომჯდარი, უტყვი მარადიული მაყურებელი და ძელზე დასკუპული მაიმუნი. ეს ორი იდეალურენტული ფიგურა, რალა თქმა უნდა, მაყურებელთან იყო იდენტიფიცირებული და ლირის თეატრის შემზარავი ფინალიც მისი ზნეობრივი თუ ინტელექტუალური უმნიფრობით გახლდათ განპირობებული.

„მეფე ლირის“, ამ მართლაც ფანტასტიკური, განუზომლად დიდი მნიშვნელობის მქონე სპექტაკლის პრემიერიდან ოცზე მეტმა წელმა განვლო, მაგრამ მისი იდეები, სამწუხაროდ, ახლაც უარესად აქტუალურია მიუხედავად იმისა, რომ თავად საზოგადოება საკმარისად გაფხიზლებულია და „მორჩილი უმრავლესობის“ სტატუსს აშკარად არ ეგუება. და მაინც... ქართულმა მეისტრიმმა არა ერთი სპექტაკლი წარმოადგინა ჩვენი ცხოვრების თეატრში. აქაც ენაცვლებოდა ერთმანეთს ფსევდორმანტიკული, მოდერნული თუ პოსტმოდერნული ექსპერიმენტები. სულ ცოტა ხნის წინ ჩვენ ვიხილეთ აბსურდის თეატრში გათამაშებული პაროდია ლირის თემაზე, სადაც თავისი სამწყსოს გაუსაძლისი სიღუფხირით გულაუყუებული მმართველის ლოყაზე დაგორებულ ცრემლს მსხვილი ძლანი გვიჩვენებდა ტელეობიექტივი. ასევე ცოტა ხნის წინ ჩვენ მოვუსმინეთ ბ-ნ რ. ჩხიკვაძეს, რომელსაც არ გასჭირვებია ლირის პოზიციაში ჩადგომა, შეცდომის აღიარება და ამდენად დადასტურება იმისა, რომ კვლავაც იმ ღილის შეხსნის მოლოდინშია, რომელმაც სული უნდა მოათქმევისოს სრულიად საქართველოს.

ნათელა ურუშაძე

დრამატურგ

მარიკა ბარათაშვილს

მუდამ მშვენიერო ქალბატონო მარიკა! თქვენი საუკუნოვანი ცხოვრების აღსანიშნავ თარიღთან დაკავშირებული სიტყვა ქართულმა თეატრალურმა ჟურნალმა მე მომანდო. ალბათ, იმიტომ, რომ ქართულ თეატრთან თქვენი ძალიან მნიშვნელოვანი კავშირის ცოცხალ მონშეთა შორის, ჩემს მეტი, მგონი ველარ მოიძებნა — ის ხომ 1950 წელს დამყარდა, მაშასადამე, 58 წლის წინ!

1950 წლის ოქტომბერში მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე შედგა პრემიერა თქვენი პიესისა „მარინე“ და დაიბადა მედია ჯაფარიძის ჭრიჭინა — მხატვრული სახე, რომლის გარეშე არც ამ მსახიობის შემოქმედების წარმოდგენა შეიძლება, არც იმ წლების ქართული თეატრის ცხოვრებისა.

რადგან დღევანდელ მკითხველთა შორის იმ დროის მაყურებლები თითქმის აღარ არსებობენ, არცთუ ახლო წარსულზე მე უნდა ვთქვა ჩემი სათქმელი, თანაც მოკლედ, რადგან დაბადების დღეს გილოცავთ.

მამ ასე, თქვენი კომედია „მარინე“ ქართულმა თეატრმა 1950 წელს წარმოადგინა. გავიხსენოთ ის დრო — ჯერ კიდევ ცოცხალია სტალინი და ქვეყანაში სრული ძალით ბოპოქრობს სოციალისტური რე-

ალიზმის სულისკვეთებით გამსჭვალული კომუნიზმის მშენებელ გმირთა წარმომჩენი ნაწარმოებები.

და უცებ, ქართული თეატრის რეპერტუარში გაჩნდა კომედია „მარინე“, რომლის მთავარი გმირი სულ სხვანაირია — ამ გოგონას ყველაფერზე მეტად უყვარს სიმღერა, არა ფუქსავატობით — გრძნობათა სიჭარბისაგან. ნიჭიერი, შემოქმედი ადამიანია და რასაც მიუახლოვდება, უჩვეულო პოეტურობით ავსებს. მასში ჩქეფს სიცოცხლის სიყვარული — ადამიანის უდიდესი სასიკეთო ძალა.

ასეთი დადებითი გმირის მხატვრული სახის შექმნა იმ დროს დიდი გამბედაობა იყო. პირველ ყოვლისა, თქვენი, ქალბატონო მარიკა. მეორე გამბედაობა იყო თეატრი — მან აირჩია ეს პიესა სცენაზე გასაცოცხლებლად და ნახეთ ვის მიანდო: რეჟისურა არჩილ ჩხარტიშვილისა და ლეო შატბერაშვილის, მხატვრობა — ელენე ახვლედიანის, მუსიკა — არჩილ კერესელიძის. ჭრიჭინად ნოდებულები მარინეს როლი — მედია ჯაფარიძეს.

მომდევნო შვიდი სეზონის განმავლობაში მაყურებლის განსაკუთრებული დამოკიდებულება „მარინეს“ მიმართ თეატრმა

1958 წელს თქვენი პიესის ახალი დადგმით უპასუხა, ამჯერად, დადგმა ეკუთვნოდა გ. ლორთქიფანიძეს, მხატვრობა — დ. თვავაძეს, მუსიკა — არჩილ კერესელიძეს. მ. ჯაფარიძის შეცვლაზე ლაპარაკიც წარმოუდგენელი იქნებოდა.

მის პირად არქივი დაცული თქვენი მოგონებიდან ვიცი, ქალბატონო მარიკა, რომ: „წავიდა და წავიდა, საქართველოს მინა-წყალს გასცდა და სხვა ქვეყნების სცენებზე, სხვადასხვა ენაზე აჭრიჭინდა. ბევრი მათგანი მეც ვნახე, მათი გამარჯვებით გავიხარე, ზოგი ძალზე მომწონს, მაგრამ მედღეა ჯაფარიძე უპირველესი ჭრიჭინაა, უპირველესი გრძნობაც მას მიეკუთვნება...“

არც სათეატრო კრიტიკის ყურადღება დაკლებია თქვენი პიესის მთავარი გმირის განმასახიერებელ ქართველ მსახიობს. სწორედ რუსეთში, 1962 წლის გასტროლებზე განსახიერებული ჭრიჭინას შემდეგ დაწერა ცნობილმა თეატრმცოდნე ო. ძიუბინსკიამ: „მედღეა ჯაფარიძე ფლობს სერიოზული კომიზმის საიდუმლოს. მისთვის ყველაფერი, რაც მარინეს პიესაში ემართება, მნიშვნელოვანი და ყურადსაღებაა, მის ჭრიჭინას სულ უბრალო საქმეშიც კი შეუძლია სული ჩააქსოვოს“ (ჟურ. „ტეატრ“. 1962. 11).

გავიხსენოთ, რომ პრემიერა თბილისში 1950 წელს შედგა. სპექტაკლი 12 წელი ცოცხლობს ისეთ მხატვრულ დონეზე, რომ საგასტროლო რეპერტუარშია ჩართული. მაშასადამე, წარმოდგენას არ აკლდება მაყურებელი. ეს მხოლოდ მაშინ ხდება, თუ პიესის ავტორიც, სპექტაკლის შემთხვეულ შემოქმედეთა გუნდიც და მთავარი გმირის განმასახიერებელი მსახიობიც ადამიანებს ეუბნებიან რაღაც მნიშვნელოვანსა და მის-

თვის სასურველს. მაინც რას? — ამჯერად იმას, რომ ადამიანთა შორის საუკეთესო არის მაღალწნეობით აღსავსე, ნიჭიერი და კაცთმოყვარე პიროვნება. დადებითი გმირიც ისაა.

კომედიის ჟანრმა უშველა, ალბათ, იმ დროს თქვენს პიესასაც და სპექტაკლსაც დროის დადებითი გმირის ამ სახით წარმოჩენაში.

არც ეს სტრიქონებია შემთხვევითი 2001 წელს გამოცემულ კ. ნინიკაშვილის წიგნში „რაც მარჯანიშვილებზე მითქვამს...“:

„მედღეა ჯაფარიძის ჭრიჭინას მზიარულება კი არ უყვარდა, თვითონ იყო სიცოცხლის ხალისი და მჩქეფარება. ჭრიჭინობელასავით უზრუნველად ნავარდობდა, რასაც მიეკარებოდა, თითქოს სულს უდგამდა. ადამიანს ხომ მოსვენებას უკარგავდა, აღმაფრენას მატებდა. ერთთავად მღეროდა... მისი ზეანული ტონიც თითქოს სიმღერას აგრძელებდა, მაგრამ წრფელი, ხალასი და საოცრად უშუალო იყო და ასე, ჩვენს თვალწინ, უდარდელი ქალიშვილიდან გარდაიქმნებოდა მშრომელ, გმირ ქალად“ (გვ. 170).

რაც მე ახლა გავიხსენე, ჩვენი საერთო წარსულია. ის კავშირი მწერალსა და თეატრს შორის, რომლის გარეშე ხელოვნების ამ სახეობას არასოდეს უარსებია, რადგან მათი განუყოფლობა მისი ნიშანდობლიობაა.

ქართულ თეატრთან თქვენი კავშირის ეს ერთი ფაქტიც საკმარისია იმისათვის, რომ ამ ქვეყნად თქვენი მოვლინების ნამდვილად საზეიმო თარიღი ქართულმა თეატრმა მისთვისაც ძვირფას თარიღად მიიჩნია და ჩემი პატარა მოგონებით ეს საჯაროდ განაცხადოს.

ლევან

ხათაგური

ნათელა

ურუშაძე

სიდან მაქვს და ყოველთვის მანცვიფრებდა, მაგრამ არასოდეს მითქვამს ამის შესახებ — როგორ ზრუნავდა იგი, მოეზიდა ავტორები, ახალგაზრდა თეატრმცოდნეები, მაშინ და დღესაც ერთადერთ სათეატრო ჟურნალში, რომელიც ქართული თეატრის მატიანეს ქმნიდა და მის სამსახურში იდგა. რამდენი გარჯა ჭირდებოდა მას, რომ გადაეხატული, სხვადასხვა ამბიციის მქონე, ხანდახან გაზარმაცებული თეატრმცოდნეები ჟურნალის ავტორებად ექცია, თუმცა შეიძლება გაგიკვირდეთ — თეატრმცოდნეს რა თხოვნა უნდა ჭირდებოდა, რომ თავისი საქმე აკეთოს, მაგრამ ასეც ხდება, ზოგს სიმართლის თქმა არ უნდა, ზოგსაც მობეზრდა მორიგ ტყუილსა ან სადღეგრძელოზე ხელის მონერა. მოკლედ, ასეთია რეალობა. ამის ფონზე რედაქტორი რას არ აკეთებს, რომ გაზარმაცებული ავტორები რედაქციისკენ მოაბრუნოს და ქართული თეატრის მატიანეს (ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“) ფურცლები შეავსებინოს. ამით, უბრალოდ, მინდოდა ხაზი გამეხვება, ამ შემთხვევაში რედაქტორ ბათიაშვილის ღვაწლისათვის.

ქართულ თეატრს მრავალი მოამაგე და ქომაგი ჰყოლია. ვფიქრობ, რომ ქალბატონი ნათელაც მათ რიცხვშია. მე რატომღაც არ

გურამ ბათიაშვილმა მთხოვა: ხომ არ დავეწერი ნერილს ქალბატონ ნათელა ურუშაძეზე.

თითქოსდა უწყინარი შეთავაზება იყო, მაგრამ ამავე დროს ბევრ რამეზე დამაფიქრებელი.

ერთი შეხედვით, ფიქრი დაუინწყე იმაზე, თუ რა უნდა დამეწერა ჩემს ყოფილ პედაგოგსა და დღეს უკვე კოლეგაზე, რაც ალბათ ერთობ წარმოუდგენელი იქნებოდა სტუდენტობის დროს.

მოკლედ ბატონ გურამის ზარის შემდეგ ორ რამეზე დაუინწყე ფიქრი — რედაქტორსა და ჩემს ყოფილ პედაგოგზე: სატელეფონო ზარის შემდეგ მეხუთე ქალაქს ვიცვლიდი აღმოსავლეთ ევროპიდან ჩრდილოეთ ევროპისაკენ და ნელ-ნელა სამშობლოში დასაბრუნებლადვე ვემზადებოდი.

ამ ორი თემიდან ერთი ცხადია, ის საერთოდ რედაქტორის ინსტიტუტს ეხება და სურვილი გამიჩნდა ამ ფენომენის, რომელიც ჩვენში თითქოსდა ქრება, ახალი რეალიების გათვალისწინების გამო შესაუბრა.

ბატონ გურამთან ურთიერთობა 1982 წლიდან, ანუ პირველი კურ-





გამოჩნდა სურვილი კლიმევის გამოყენებისა, რათა შესაღებრა თეატრმცოდნე ურუმაძეზე, მის მიერ დანერგლ ნიგნებსა და სტატიებზე, გამოსვლებსა და ლექციებზე.

რამდენადაც უცნაური უნდა იყოს მე სურვილი გამოჩნდა ჩემი ბავშვობის მოგონებები გამეზიარებინა. გაგიკვირდებათ რა კავშირშია ეს ქალბატონ ნათელასთან, მაგრამ, თქვენ წარმოიდგინეთ, რომ პირდაპირ კავშირშია. უსუსტად არ მასსოვს შაბათობით თუ კვირაობით, საბჭოთა ქართული ტელევიზიის პირველ არხზე წლების განმავლობაში მიდიოდა საუბრები ქართულ თეატრზე. და ტრადიციად არ მიიღოთ და გაცილებით ადრე სანამ რუსული არხი „კულტურა“ და თავად ბატონი ლოტმანი ან მრავალი სხვა თეატრის მოღვაწე დაინყებდა საუბრებს, თეატრზე, საქართველოში ქალბატონი ნათელა ურუმაძე ემსახურებოდა ქართული თეატრისა და კულტურული ფასეულობების პოპულარიზაციის საქმეს (თუმცა, რუსეთში არსებობდა თეატრმცოდნე კრიმოვას გადაცემები, მაგრამ თვისობრივად სხვადასხვა მიზანი ჰქონდათ).

ქართული საბჭოთა არხი ემსახურებოდა ქართული იდენტურობის დამკვიდრების საკითხს ქართული თეატრის ისტორიის გაცოცხლებით, ვიზუალური მასალისა და მრავალრიცხოვანი ინტერვიუების სახით. ტელეკრანინდან ქალბატონი ნათელა ქართული თეატრის ისტორიას გვიყვებოდა, არტიკულად, სახეებში გაცოცხლებული ფოტომასალით და ხშირ შემთხვევაში დამსწრეთა მოგონებებით. გადაცემის ქუდი ძველი თბილისის ხედვითა და უცნაური ორიენტალური მუსიკით დღესაც ჩამესმის ყურში. მინდა გითხრა, რომ სკოლაში გიორგი ერისთავის სწავლის დროს ახალი არაფერი აღარ ყოფილა ჩემთვის, ისევე, როგორც ქართული თეატრის ისტორიის მზადებისას, რადგანაც წლების განმავლობაში ქალბატონი ნათელა ტელეეთერიდან გვიყვებოდა ჩვენი კულტურის ერთ-ერთი ფენომენის, ქართული თეატრის შესახებ.

ჩემთვის ამ გადაცემებს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა, რაც რასაკვირველია, გვიან გავაცნობიერე, მაგრამ ინტერესი ყოველთვის დიდი მქონდა, ვფიქრობ, რომ ეს არა მხოლოდ ჩემი, არამედ მიწელი თაობის საუკეთესო მოგონება უნდა ყოფილიყო.

როდესაც ამავზე ვსაუბრობდი მე ვგულისხმობდი სწორედ ისეთ საქციელს, როცა ქვეყნისთვის აუცილებელი რამ კეთდება, ქართული თეატრის ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი. ამ შემთხვევაში უკვე გვერდს ვერ ავუვლი ქალბატონ ნათელას, როგორც მეცნიერის თვისებებს, — პირველ რიგში, ეს მისი ინოვაციურობაა, რომლითაც იგი გამოირჩე-

ვოდა, კერძოდ, სიახლეების დანერგვით, ერთ კიდევ 50-60-იან წლებში მუშაობდა, სპექტაკლების ფიქსირების პრობლემაზე და მაშინ ფოტოკადრირების გზას მიმართავდა, და რასაკვირველია, შუშობლები იქნებოდა, რომ მსწორედ მასვე არ გამოეყენებინა ტელევიზიის საშუალებებიც. ტექნიკური საშუალებები თეატრის შესწავლაში დღეს მართლაც უმნიშვნელოვანესია. კლასიკური გაგება თეატრმცოდნის ფუნქციონალი — სპექტაკლის „შემნახველ-გადამჩრჩენელისა“ ისტორიას ჩაბარდა. დღეს სათეატრო ისტორია ციფრულ მატარებლებზე ინახება. მაგრამ თეატრმცოდნეთა ისტორიული მისიაც არქივებსა და ბიბლიოთეკებში შეინახება, ოღონდ, როგორც დღეს ამბობენ მყარ ანუ ბუქდვით მატარებლებზე ქალბატონ ნათელა ურუმაძის ღვაწლიც ხომ მრავალრიცხოვან პუბლიკაციებთან ერთად ციფრულ სამყაროშიც არსებობდა.

ეს წერილი ვერ იქნებოდა ტრადიციული, არც მეხერხება ასეთი სტატიების წერა, მაგრამ საკუთარი მოგონების გაზიარება კი მომიწევდა.

ქალბატონ ნათელას ღვაწლი, ჩემი აზრით, ამ თვალსაზრისით საეთერო კულტურის დამკვიდრებაში თეატრალური საუბრების სახით უმნიშვნელოვანესი იყო, პირადად ჩემთვის ახალი სამყაროს აღმოჩენის ტოლფასი იყო. მსგავსი რამ ხდებოდა ყოველი გადაცემის შემდეგ, რომლებშიც შერწყმული იყო თეატრის ისტორია, ქართული საზოგადო მოღვაწეთა როლი და, რაც ვთავაზობ, ამ გადაცემებს ჰქონდა თვისება ყოფილიყო მეგზური ნაციონალური იდენტურობისაკენ.

რამდენს კარგავენ ახალი თაობები, რომ ასეთ გადაცემებს ვერ ხედავთ.

რაც უკვე აღვნიშნე, ქალბატონ ნათელას ინოვაციურობამ დროს გაუსწრო. მას შეეძლო საბჭოთა ცნებურის დროს ეროვნულ საგანმანათლებლო გადაცემა შეექმნა, მან შეძლო თეატრი შეეყვარებინა მრავალი ადამიანისათვის.

შეიძლება უცნაურადაც მოგეჩვენოთ ეს 30 წლის წინანდელი მოგონება, მაგრამ დღევანდელ სათეატრო სივრცეს თუ გადავხედავთ საერთოდ საზოგადოებაში საგანმანათლებლო ტენდენციების სიმწირეს შეამჩნევთ, სიღარიბეს კულტურული ფასეულობებისა. ამიტომაც, დღეს ამ ტიპის ღვაწლის აღწერა შეიძლება კარგი მაგალითი იყოს თანამედროვე მოხელეთა ან ხელისუფალთა ფანტაზიის ასამოძრაველად.

ეს იყო მცდელობა ქალბატონ ნათელა ურუმაძის დიდი ღვაწლის ერთ-ერთი ეპიზოდის გასხენებისა.

ფიქრია

ყუბიტაშვილი

პიროვნება,

პროფესიონალი,

პედაგოგი.

დღეს, როდესაც თეატრმცოდნეობა, როგორც პროფესია, ნელ-ნელა დინოზავრ-ივით გადაშენების გზას ადგას, რადიკალურად იცვლის სახეს და სულ უფრო აქტიური, მე ვიტყვოდი სკანდალური ჟურნალისტიკის ამარაღა რჩება, კიდევ უფრო ფასეული ხდება ის მემკვიდრეობა, რაზეც გაიზარდა ჩემი, და არა მარტო ჩემი თაობა, ის ავტორიტეტები, რომელთაც გვასწავლეს არა მარტო თეატრის, არა მხოლოდ ხელოვნების სიყვარული, არამედ ცხოვრება ზოგადად, ნამდვილი ადამიანური ურთიერთობები, ქვეშარიტების ფასი და მნიშვნელობა. მე ვნერ სწორედ ერთ-ერთ ასეთ ავტორიტეტზე — ადამიანზე, რომელიც ჩემთვის, (და მე ვფიქრობ, ამ აღქმაში მარტო არ უნდა ვიყო), უფრო მეტია, ვიდრე მხოლოდ მასწავლებელი, პედაგოგი, ლექტორი, მარტოდენ მოძღვარი, თუ გნებავთ.

ნათელა ურუშაძე ჩემს ცხოვრებაში იმ-

აზე ბევრად ადრე შემოვიდა, ვიდრე ჩემს მომავალ პროფესიას ავირჩევდი. ეგრეთ წოდებულ, თინეიჯერულ ასაკში მე, ისევე როგორც ბევრი ჩემი თანატოლი, აქტიურად დავდიოდი სათეატრო აბონემენტით ქართულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში და არა მარტო ამ თეატრში. იმ ხანად აქტუალური იყო თეატრალური კვირეულები სახელწოდებით „თეატრი და ბავშვები“, (ნეტავი იმ დროს!) სათეატრო ოლიმპიადები და ყველა ხელოვნებით დაინტერესებული, თეატრის მოყვარული მონაფე ქმედითად იყო ჩართული ამგვარ ღონისძიებებში, მეც — მათ შორის, ოღონდ მაშინ, (ტყუილს ვერ ვიტყვი), აზრადაც არ მქონია, ჩემი მომავალი ცხოვრება თეატრისათვის დამეკავშირებინა. ცხოვრებული დედაჩემი ზურიკელა ვაშალომიძის ოღლა ბებისაგვით „სადოხტურ-ოზე“ ოცნებობდა და ყველა დონეზე — შინ და გარეთ, თანამედროვე ჟარგონზე რომ ვთქვათ, მაგრად „აპირებდა“ მისი ერთადერთი ქალიშვილის მომავალ ექიმობას. მე კი ისე მძულდა, ეს პროფესია, ვერ აგინებთ. ექიმობაზე დიდად დღისაც არ ვგოჟდები, მაგრამ ახლა რომ ვფიქრობ, ეს იყო უფრო ბავშვური, გაუცნობიერებელი პროტესტი მაშინდელი საზოგადოების სნობური არჩევანისადმი — ყველა თავმოყვარე და სასურველი სარძლო აუცილებლად სამედიცინოს კადრი უნდა ყოფილიყო — ექიმის დიპლომი საუკეთესო მანდატი იყო მომავალი წარმატებული ოჯახის მოსაწყობად. ხელს ისიც მიწყობდა, რომ სკოლის დამთავრების ბოლო ნუთებამდე ოქროს მედალოსნობის კანდიდატად ვითვლებოდი და მთელი ჩემი სკოლის ღრმად პატივცემული პედაგოგექტივი დარწმუნებული იყო, რომ მე აუცილებლად სამედიცინოზე ვუმიზნებდი ჩაბარებას — უბრალოდ, ამას მიზეზთა გამო არ ვამხედდი, ვეკელუცობდი და ვცუღლუცობდი რაღაცას... და ვერც კი წარმოიდგენთ მათ ვაოცებას, როცა გაიგეს რომ თეატრალური ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის სტუდენტი გავხდი. „აფსუს, რა ატესტატი გააფუჭაო!...“ — ასეთი იყო კომენტარი, რომელმაც მშობლიური სკოლის კედლებიდან გამოყოფა, საკუთარი არჩევანის რადიკალიზმი კი ჩემთვისაც მოულოდნელი იყო — უბრალოდ, ვაზეთში წავიკითხე თეატრალური ინსტიტუტის მისაღები გამოცდების განცხადება და გადავწ-



ყვიტე ბედი მეცადა. დედისადმი მიცემული პირობა ასეთი იყო — მე, რა თქმა უნდა, ვერ ჩავაბარებდი, რადგან ამ კუთხით არ ვემზადებოდი და მშვიდად გადავინაცვლებდი საუნივერსიტეტო გამოცდებზე აკვისტოს თვეში. ეს სავესებით რეალური პერსპექტივა გახლდათ, რადგან თეატრალურში ტრადიციულად მისაღები გამოცდები ივლისის თვეშია ხოლმე. ერთი სიტყვით, გავებედ ვასვლა გამოცდებზე ერთადერთი იმედით — მხოლოდ თვითშეძენილი ცოდნითა და გამოცდილებით — იმით რაც მქონდა შეძენილი, ნანახი და მოსმენილი ნათელა ურუშაძის სატელევიზიო საბავშვო თეატრალური ვადაცემების ტექნისას. ბედმა გამიღიმა — უფრო სწორედ ქალბატონმა ნათელას ძალისხმევამ — მიუხედავად იმისა, რომ თავმოსანონი ქულა არ მიმიღია პროფესიულ მაპროფილებულ საგნებში, ფაქტობრივად, სწორედ ქალბატონ ნათელას აქტიურმა მხარდაჭერამ შანსი მომცა სწავლა დამეწყო თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე. და თითქმის ორი ათეული წლის შემდეგ მიინდა საჯაროდ ვუთხრა მას ამისათვის მადლობა. ასეთი ვრცელი ავტობიოგრაფიული შესავალი მხოლოდ იმისთვის დამჭირდა, რომ პირველი შტრიხი გამოქვეყნეთა ჩემი საყვარელი პედაგოგის პორტრეტში — იგი შეეცადა, ჩემში, ჩვეულებრივ აბიტურიენტში, დაენახა და შეეფასებინა ის, რაც ვიცოდი და არა ის, რაც არ ვიცოდი, შეეფასებინა და დაეფასებინა ჩემი დიდი სურვილი და სიყვარული ხელოვნებისადმი, შრომისმოყვარეობა და პასუხისმგებლობა, და კიდევ რალაც ისეთი თვისებები, რაც, როგორც წესი, მისაღებ გამოცდაზე მდელეარების გამო ზედაპირზე არ ჩანს. ამ თვალსაზრისით ქალბატონი ნათელა ნამდვილი ფსიქოლოგი გამოდგა და ამაში არაფერია გასაკვირი — დიდი პედაგოგიური ნიჭი ხომ ფსიქოლოგიასაც გულისხმობს თავისთავად.

მისმა ამ ნიჭმა შემდგომ წლებშიც არაერთხელ გამოაოგნა და მომწუსსა — იქნებოდა ეს კონკრეტული აუდიტორიის წინაშე სიტყვაში გამოსვლა, კონფლიქტურ სიტუაციაში ლავირება და დიპლომატიის უნარი თუ თანამიმდევრული პრინციპული ბრძოლა ამა თუ იმ მნიშვნელოვანი საკითხის გადაწყვეტისას. ნათელა ურუშაძე მუდამ ფაქიზი და ზომიერია შემოქმედის მოღ-

ვანეობის შეფასებისას, რამეთუ ვინ, თუ არა მან — დიდი ქართველი ხელოვანისა და მსახიობის, გოგი გეგეჭკორის მეუღლე, შესანიშნავად იცოდა და იცის შემოქმედის მგრძნობიარე ნაჭურა.

ნათელა ურუშაძე ჩემს ჯგუფს კრიტიკას არ უკითხავდა, მხოლოდ რუსული თეატრის ისტორიას ასწავლიდა ორიოდ სემესტრის განმავლობაში, ჩვენ კვირაში ერთი-ორჯერ თითო საათით თუ გვიწევდა შეხვედრა სასწავლო აუდიტორიაში, მაგრამ, მერმუნეთ, ეს მცირე დროით კონტაქტიც საკმარისი აღმოჩნდა, იმისათვის რომ მას ჩვენთვის ესწავლებინა მთავარი — არა მხოლოდ კონკრეტული როლის ან სპექტაკლის ანალიზი და ისტორია, რასაც თავისთავად გულისხმობს თეატრმცოდნის პროფესია, არამედ შესასწავლი ობიექტის სიყვარული თანამონანილეობით. მცირე მაკეტები, ფოტო მასალა, კოსტუმები, ილუსტრაციები — ყოველივე ამას ჩვენ საკუთარი ხელით ვამზადებდით, იმის მიხედვით, ვის რა უნარი გვიბოძა განგებამ — ზოგი ხარისხიანი იყო, ზოგიც ნაკლებად, მაგრამ ამას არ ჰქონდა არავითარი მნიშვნელობა.

მთავარი ამ შემთხვევაში სულ სხვა რამ გახლდათ — ნათელა ურუშაძე ვეცანავილიდა თეატრს შეგინდა, ვეცანავილიდა იმას, რაც ჩვეულებრივ კრიტიკოსთათვის თვალთ უხილავია ხოლმე, მაგრამ ურომლისოდ არ არსებობს არც თეატრი, არც მსახიობი და არც როლი. მე დღესაც მახსოვს ჩემს მიერ მიხელ ჩეხოვის როლების ამსახველი ფოტოები აკინძული ალბომი, „მხატვის“ სპექტაკლის „ანათემას“ მაკეტი და ვახტანგოვის „პრინციესა ტურანდოტის“ კოსტუმების მინი მოდელები, რასაც გატაცებით ვკვრავდი, შემორჩენილი ესკიზების მიხედვით — დარწმუნებული ვარ, სწორედ მაშინ ჩაისახა მარცვული სამომავლო — ანუ მრავალი წლის მერე, როდესაც თელავის თეატრში ნამდვილი სპექტაკლებისათვის არაერთი კოსტუმის შეკერვა მომიხდა, სტუდენტური გამოცდილება უდავოდ დამეხმარა. ამისთვისაც დიდი მადლობა ქალბატონ ნათელას!

არ მახსოვს ნათელა ურუშაძის რიგითი გამოსვლა, უფერული დემონსტრირება მისი ორატორული უნარისა, რაც შემთხვევითი არც არის — იგი ხომ თავდაპირველად სამსახიობო ფაკულტეტზე დიდ მავეტროსთან

„თეატრი“ და „სოფლები“ № 2



გიორგი ტოვსტონოვოვთან ეუფლებოდა მსახიობის ხელოვნებას, ქალბატონ ნათელას თითოეული სიტყვა მუდამ მინი სპექტაკლია, საკუთარი დრამატურგიით, გამჭოლი მოქმედებით, ამოცანითა და ზემოცანით, ხასიათებითა და კულმინაციით, გრძობათა ბუნებითა და ფერთა გამოთ. ნათელა ურუშაძე მე უინტერესო, მოდუნებული და „მორიგე ღიმილიანი“ არ მინახავს, იგი მუდამ ემოციური, მკაფიო და არტისტულია. მან მუდამ კარგად იცის, რას ელის მისგან მსმენელი თუ მკითხველი, იგი ზუსტად გრძობს არა მხოლოდ შესასწავლ ობიექტს, არამედ საკუთარი ნააზრვეის ადრესატს და ოსტატურად მანიპულირებს მისით, ნებაყოფლობით თანამოაზრედ აქცევს მას.

ნათელა ურუშაძემ მთელ თაობებს გვასწავლა ადამიანური ურთიერთობის ის საიდუმლოებანი, რასაც დიდი ოსტატები თავისთვის იტოვებენ ხოლმე — ანუ გვასწავლა „ზეზე ცოცვა“ უშურველად, დაუნანებლად. მთელი ცხოვრება იგი არის პრინციპულობისა და პროფესიონალიზმის ეტალონი, პიროვნებად დარჩენის დიდი მაგალითი, რასაც დღეს იშვიათად თუ შეხვდება ადამიანი.

ცალკე საუბრის თემაა მისი საავტორო ბიბლიოთეკა, ნათელა ურუშაძის მიერ შექმნილი წიგნები, ბროშურები, სახელმძღვანელოები უკვე დიდი ხანია ერთ თაროზე აღარ ეტევა, მათ ჩემს ოჯახში თელავში ცალკე კარადა აქვს დათმობილი, ბევრი მათგანი კი ჩემი და ჩემი მეუღლის სამაგიდო წიგნიცაა.

მე ბევრს ვუმაღლი მას, როგორც პედაგოგს, უფროს კოლეგასა და მეგობარს და უფრო მეტიც, ქალბატონ ნათელას გარკვეული ნვლილი მიუძღვის ჩემს პირად ცხოვრებაში,

— თელავის თეატრის კურატორის სტატუსი ხომ მისგან მემკვიდრეობად მერგო და ასე შედგა ჩემი და თელავის თეატრის მსახიობ ვანო იანტბელიძის შეხვედრა, შემდეგ ქორწინება და ბოლოს თანაცხოვრების 15 წლიანი სტაჟი. აქვე ერთ საიდუმლოს გავამხელ, კამათი და აზრთა ჭიდილი ყველა ოჯახშია და მე და ჩემი მეუღლეც ხშირად ვკამათობთ სხვადასხვა საკითხის ირგვლივ, უფრო ხშირად თეატრზე, რა თქმა უნდა, დაროცა ვნებათაღელვა კულმინაციას აღწევს ხოლმე, მუდამ ქალბატონ ნათელას ერთ-ერთი შეგონება მახსენებს თავს — როცა ორ მოკამათეში ერთ-ერთი მართალია, კამათია წუთებში სწორედ მან უნდა დათმოს ურთიერთობის შესანარჩუნებლად და კონფლიქტი ამონურულიაო. მე ეს მუდამ მახსოვს და პრაქტიკაში ხშირად ვიყენებ (და თანამედროვე ეროვნული პოლიტიკის შემხედვარე ხშირად ვფიქრობ, ნება ეს ჩვენი პოლიტიკური სპექტრის ლიდერ სახეებსაც ახსოვდეთ, პირადად მე, სიამოვნებით მივაბარებდი ჩვენს პოლიტიკოსებს ნათელა ურუშაძეს, დიპლომატიისა და ზომიერების შესასწავლად!) ამისთვისაც მადლობა ქალბატონ ნათელას!

და საერთოდაც, მადლობა მას არსებობისათვის, მისი დიდი და ლამაზი ოჯახის არსებობისათვის, იმ ადამიანებისათვის, რომლებიც ჩემი უახლოესი ადამიანებიც არიან!

ნათელა ურუშაძის მონაფეოება ეს საამაყო, მაგრამ საპასუხისმგებლო ტიტულია. მე მისი უშუალო პროფესიული შეგირდი არ ვყოფილვარ, მაგრამ მიმაჩნია, რომ ეს სრულებით არ მიშლის ხელს, თავი მის მონაფედ გამოვაცხადო.

როგორ ფიქრობთ, თავხედი ვარ?

ჯემალ ლალანიძე — 75

ჯემალ ლალანიძე ჩემთვის ერთ-ერთი საყვარელი პიროვნება და, რაც მთავარია, საყვარელი მსახიობია. ძალიან მწყინს, რომ ისე აენყო ჩვენი ცხოვრება, მხოლოდ ერთხელ შევხვდი მუშაობაში, თუმცა ინსტიტუტიდან ვიცნობდი და ყოველთვის ნიჭიერ კაცად მიმაჩნდა იგი. მაგრამ ის მანუგეშებს, რომ ჩვენი ერთადერთი შეხვედრა უაღრესად საინტერესო გამოდგა. მან ჩემს ერთ-ერთ უსაყვარლეს სპექტაკლში, ოთარ მამფორიას „მეტენის ჩრდილში“ ფირუზას როლი ბრწყინვალედ შეასრულა. ამის დასტურია ის, რომ, როდესაც ამ სპექტაკლზე საუბრობენ, ერთ-ერთ პირველთაგანს ჯემალ ლალანიძეს ფირუზას ასახელებენ. მან ქალაქელი კაცის კოლორიტი და დაუვინყარი სახე შექმნა. ეს წარმატება იმიტაც არის საგულისხმო, რომ ჯემალმა ეს მოახერხა გენიალური ქართველი მსახიობის — ძია შაქროს უბადლო შემსრულებლის — სერგო ზაქარიაძის გვერდით. მთელ რიგ სცენებში იგი ტოლს არ უდებდა სერგო ზაქარიაძეს. მან მოახერხა ყველაზე მთავარი, რაც ნიჭიერი მსახიობისთვისაა დამახასიათებელი. მიუხედავად როლის სიმცირისა, მან დიდი წვლილი შეიტანა სპექტაკლის წარმატებაში.

ჩემო ჯემალ! მიყვარხარ როგორც კაცი, რომელმაც, ჩემი აზრით, უშეცდომოდ განვილო 75 წელი, შესძლო საკუთარი ადგილი დაემკვიდრებინა ქართულ თეატრსა და კინოში. შექმნა შესანიშნავი ოჯახი. მიხარია, რომ მთელი ინსტიტუტი ლაპარაკობს შენი ბიჭის ნიჭიერებაზე. ბედნიერი ვიქნები, თუ გაგრძელდება თქვენი ოჯახის თეატრალური ტრადიცია.

ამ სიბერეში კიდევ ვოცნებობ, კვლავ შევხვდეთ რეპეტიციებზე, რომლებმაც მე ესოდენ დიდი სიხარული მომიტანეს.

მარად შენი ერთგული

გიგა ლორთქიფანიძე.

ჯემალი განსაკუთრებული ადამიანი, პარტნიორი და მეზობელია... კოლეგა, რომლისგანაც მხოლოდ სიკეთე, ყურადღება და სიტბო მიგრძენია. მეგობრებისა და თეატრისათვის ის ყოველთვის ერთგული კაცი იყო და იქნება, მას თავისუფლად დაეყრდნობი, არასოდეს გიღალატებს.

ამბობენ, ადამიანი მოგ ზაურობაში გამოიცნობაო — ჯემალი მოგ ზაურობაში წარუშლელია. თავისი ცნობილი სასტვენით, ენერჯით, არაჩვეულებრივი იუმორით, ელასტიურობით. ყველა ქვეყანაში ჩვენი მეგზური იყო და იქნება.

მისი შემოქმედება მის ნიჭიერებასა და მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს, ძალიან მუსიკალური, კარგი ხმის ტემპრით და მჭევრმეტყველებით გამოირჩევა. ძალიან მიყვარს და ვაფასებ.

ნანა ფაჩუაშვილი.



თანამედროვეობის ცოცხალ კლასიკოსს რობერტ სტურუას საგაზეთო თემატიკაში ინტერვიუებში არაერთხელ უთქვამს, რომ ჯემალ ლალანიძე ჩემი შემოქმედების თილისმააო. 30 წლის განმავლობაში რობერტ სტურუას არ დაუდგამს თითქმის არც ერთი სპექტაკლი, რომელშიც ჯემალ ლალანიძეს არ მიეღოს მონაწილეობა.

ასამდე როლი თეატრში, ოცამდე კინოში, უამრავი საკონცერტო გამოსვლა და იუმორით სავსე წერილები, რომლითაც არაერთხელ გამოსმაურებია საკუთარი კოლეგების და მეგობრების იუბილეებს, სამწუხაროდ, ზოგჯერ ეს წერილები მისი ახლო მეგობრების გარდაცვალების გამოც იყო დანერგილი. აი, ასეთი „სავსე ხურჯინით“ შეხვდა 75-ე დაბადების დღეს იუბილარი ჯემალ ლალანიძე.

მაგრამ მსახიობი ამით არ კმაყოფილდება და ჩვეული შემართებით თამაშობს რონალდ ჰარგუდის პიესაში „მოსუცი ჯამბაზები“, რომელშიც ერთ-ერთ მთავარ როლს ასრულებს.

ამ სპექტაკლში მისი პარტნიორები არიან ქართული თეატრის ისეთი ვარსკვ-

ნიკა

წულუკიძე

შემოქმედების

თილისკა



ჯემალ ლალანიძე მეგობრებთან ერთად

ლავები, როგორებიც არიან: მედეა ჩახავა, კარლო საკანდელიძე, გურამ საღარაძე, კახი კავსაძე, ზინა კვერენჩხილაძე, ზაზა ლებანიძე, მარინა ჯანაშია და მარინა კახიანი. პრემიერას მაისის ბოლოს იხილავს მაყურებელი. მსახიობი ჩვეული ოსტატობით ემზადება პრემიერისათვის. საკუთარი პერსონაჟის ხასიათი გაამდიდრა იუმორისტული შტრიხებით, სპექტაკლში შეიტანა რამოდენიმე ძველი სიმღერა, რომელიც რუსთაველის თეატრის ძველი რეპერტუარიდან არის ამოკრეფილი...

ჯემალ ლალანიძის შემოქმედების აღსანიშნავად მის მშობლიურ სოფელ ლანრში გაიხსნა მუზეუმი, სადაც გამოფენილია მსახიობის შემოქმედების ამსახველი ექსპონატები. იქვეა ეროსი მანჯ-

გალაძის სახელობის მუზეუმიც, რადგან ბატონი ეროსიც წარმოშობით ლანრის იყო.

ქართულ თეატრს ჯემალ ლალანიძის ოჯახში კიდევ ერთი მსახიობი ეზრდება. იუბილარის შვილიშვილი სანდრო მიკუჩაძე, რომელმაც სულ ახლახანს დიდი წარმატებით ითამაშა ნუკრი ქანთარიას მიერ დადგმულ მესამე კურსის საკურსო სპექტაკლში. თეატრალური უნივერსიტეტის პედაგოგები სანდროს დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებენ. ვნახოთ, როგორ გაუმართლებს იმედებს ახალგაზრდა მსახიობი სახელოვან ბაბუას.

ბატონ ჯემალს კი მინდა ვუსურვო ჯანმრთელობა, დიდხანს სიცოცხლე და შემოქმედებითი წარმატება.



ნოდარ

ანდლულაძე

ყველაზე

ნიჭიერი

ზურაბ

ანჯაფარიძე



ბერად ქცეული.

ყოველივე ეს მან სრულყოფილად შეითვისა თავისი დიდი მასწავლებლისაგან და ახალ მიუწვდომელ სიმალლეზე აიყვანა.

ზურაბ ანჯაფარიძის ლეგენდად ქცეულმა ნიჭიერებამ და პიროვნულმა მომზიბველლობამ ახალი ბიძგი მისცა სასიძლერო ხელოვნების აღორძინებას საოპერო თეატრში და არა მარტო საქართველოში: მოსკოვის დიდი თეატრის ტრიუმფი მილანის ლა სკალას სცენაზე ანჯაფარიძის გერმანიით დაიწყო!

ჩვენ არ ვემშვიდობებით ზურიკოს. ჩვენ არ გავუყენებთ მას უკანასკნელ გზას, — ჩვენ ვაბარებთ ზურაბ ანჯაფარიძეს უკვდავებას.“

1959 წლის სექტემბერში ზურაბ ანჯაფარიძე დავით ანდლულაძეს მოსკოვიდან წერილში წერდა: „ეს წერილი მინდა დავიწყო იმ დღის დალოცვით, რომელ დღესაც ნოდარმა თქვენს სახლში მომიყვანა.“

მე კარგად მახსოვს იმ დღის ყოველი წერილმანი. შევიყვანე ზურიკო ჩვენს სამეცადინო ოთახში. შემოვიდა მამაჩემი, მიუხვდა ფორტეპიანოს, მე გავედი მეზობელ ოთახში ორიოდვე სავარჯიშოს შემდეგ

ამბობენ დრო კურნავს ყოველივეს, მაგრამ რაც დრო გადის, მე არ მინელდება ტკივილი მის ჩვენგან წასვლასთან დაკავშირებით.

1997 წლის 12 აპრილს შეწყდა ზურაბ ანჯაფარიძის გულისძგერა.

მის დაკრძალვაზე ოპერის ბაღში მე ვთქვი:

„ზურაბ ანჯაფარიძის სიკვდილი წარმოუდგენელია, დაუჯერებელი, მისი სიმღერა უკვდავია.

უკვდავია როგორც სიცოცხლის სიხარული, რომელსაც იგი გვიზიარებდა თავისი სიმღერით.

უკვდავია როგორც ქართველი კაცის ვაჟკაცური შემართება, რომელიც ელვარებდა მის ხმის გამომსახველ ძალაში.

მის სიმღერაში ჟღერდა შინაგანი ჰარმონია, გრძნობის და ბერის საოცარი ერთიანობა, ჭეშმარიტად ეს იყო განცდა,



ტენორის ტესიტურაში, მამამ სთხოვა ზურიკოს ვასკო და გამას არიიდან მეიერბერის „აფრიკელ ქალში“ შეესრულებინა პასაჟი სი ბემოლზე ფრაზაში „ტუ მაპარტიენი.“ ზურიკომ იმღერა საოცარი სილამაზის სი ბემოლი, რომელიც არასოდეს დამავინყდებოდა, ახლაც მიჟღერს ყურში. მამა გამოვიდა ჩემთან და რატომღაც რუსულად მითხრა: „კონენრო ტენორ.“

ამან გადანყვიტა ზურიკოს ტენორობა და მისი მსოფლიო სატენორო კარიერა.

იტალიური ოპერის ვეტერანმა სილვიო ტენონიმ ზურიკოს გერმანიის მოსმენის შემდეგ ლა სკალაში დიდი თეატრის სპექტაკლში 1964 წლის ნოემბრის პირველ რიცხვებში, მისდამი გამოგზავნილ წერილში ზურიკო დააყენა მსოფლიოს ყველა დროის უდიდესი ტენორების გვერდით — ჯ. რუბინისთან, ა. მაზინისთან, ხ. გაიარესთან, ა. ბონჩისთან, ე. კარუზოსთან, ბ. ჯილისთან ერთად.

რასაც ისინი „აკეთებდნენ და რასაც ჩვენ გვასწავლიდნენ, შენც იმას აკეთებ.“ — ასე დაასკვნა სილვიო ტენონიმ. და ეს ქვეშარიტებაა!

ალფრთოვანებულმა დიდმა მაცეტრომ ჯენარო ბარა-კარაჩოლომ დეპეშა გამოუგზავნა დავით ანდლულაძეს მილანიდან. იგი ულოცავდა მონაფის დიდ წარმატებას, მიესალმებოდა მის სკოლას და ამბობდა: „არსებობს და კიდევ ათასწლეული იარსებებს მაცეტრო დავით ანდლულაძის სკოლა, რომელიც ასწავლის ყოველივე ამას, რასაც მე ჩემის მხრივ ვემონებში!“

დავით ანდლულაძეს შვილივით უყვარდა

ზურიკო და ასე ამბობდა: ჩემი მონაფებიდან ყველაზე ნიჭიერი ზურიკო ანჯაფარიძე არის, ყველაზე ცეცხლოვანი ზურიკო სოტკილავა და ყველაზე ჭკვიანი ნოდარ ანდლულაძე.

მონაფე-მასწავლებელი შეხუმრებულები იყვნენ. 60-იანი წლების ბოლოს დავით ანდლულაძის კიდევ ერთი მონაფე გახდა დიდი თეატრის სოლისტი — ლერი ჯაფარიძე.

ზურიკომ მაშინვე მოსწერა დეპეშით მამას რუსული ტექსტით: Нужно быть Джапаридзе Анджапаридзе, чтобы попать в Большой театр. Целую Зурико.

მამამ უპასუხა: Конечно нужно быть Джапаридзе Анджапаридзе, чтобы попать в Большой, но прежде всего нужно быть учеником Андгуладзе.

მათი ურთიერთობა სულ სიხარული იყო. ზურაბის პირველი აბესალომის შემდეგ საოპერო სტუდიის სპექტაკლში აკაკი ხორავა გადაეხვია დათიკო ანდლულაძეს და უთხრა:

— ამ მონაფით შენ ძეგლი დაიდგი.

ზურიკოს ძალიან უყვარდა დიდი იტალიელი ტენორის ფერნანდო დე ლუჩიას ნათქვამი, სიკვდილის სარეცელზე თქმული თავისი მონაფის ჯენარო ბარა-კარაჩოლასათვის:

— გახსოვდეთ, ახალგაზრდებო, ხმა კვდება ჩვენს შემდეგ. ასეთი იყო დიდი მომლერლის რწმენა თავისი ხმის უკვდავებისა.

ზურიკო ანჯაფარიძემ თავისი სიცოცხლით და სიმღერით დაადასტურა ხმის უკვდავების იდეა და რწმენა.

დიდება მის სახელს!



საქართველოს
წიგნისწამართვის
კავშირები

მარინე
გუნია

შპრიხები მსახიობის

აორტრატისათვის

მაყურებელთან და მომენტალურად იქმნება ამ შეხვედრით გამოწვეული სიხარულის და დღესასწაულის განწყობა.

„ძნელია ცალსახად განსაზღვრო, რამაზ იოსელიანი განცდის სამსახიობო სკოლის მიმდევარია თუ წარმოსახვის. იგი თავისუფლად ფლობს სამსახიობო ტექნიკას, რასაც ბუნებრივი ემოციის მისაღწევად იყენებს. მის შემოქმედებით არსებაში შეზავებულია ოსტატობის უმთავრესი ელემენტები და გრძნობადობა. ყოველივე ამის შემდეგ კი მიიღწევა სასცენო ხელოვნების უმაღლესი მიზანი — გარდასახვა. — ასე წერს თეატრმცოდნე ზაზა სოფრომაძე მის შესახებ.

თეატრის სიყვარული ბავშვობაში ეწვია. დედასთან, ქალბატონ მერი იოსელიანთან ერთად თეატრის ხშირი სტუმარი იყო, განსაკუთრებით მარჯანიშვილის თეატრი უყვარდა. დედის დახმარებით, რომელიც იმხანად მარჯანიშვილის თეატრში მუშაობდა, კარგად იცნობდა თეატრის ყოველ კუთხე-კუნჭულს, კულისებს, საკაზმულოებს. ავანსცენაზე ნიკაპჩამოდებულსაც კი უნახავს სპექტაკლები, განსაკუთრებით ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“ მოსწონდა. მაგრამ ბავშვობისდროინდელ, ყველაზე დიდ თეატრალურ შთაბეჭდილებად მაინც რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დადგმულ მიხეილ თუმანიშვილის „ჭინჭრაქს“ ასახელებს. იმ დროს, ალბათ, ძნელი წარმოსადგენი იქნებოდა თეატრით გატაცებული პატარა ბჭუნასათვის, რომ ცხოვრება მას სწორედ ამ სპექტაკლის რეჟისორთან დააკავშირებდა. უფრო მეტიც, მათი შემოქმედებითი გზები ისე გადაკვეთდნენ ერთმანეთს, რომ იგი მიხეილ თუმანიშვილის საყვარელი სტუდენტი გახდებოდა, შემდეგ კი, მის მიერვე დაარსებულ კინომსახიობთა თეატრში წამყვან მსახიობად მოგვევლინებოდა.

სამსახიობონიჭმაადრეულ წლებში იჩინა თავი. ლიტერატურის გაკვეთილზე IV კლასის მოსწავლე გაუჟას კითხულობდა. ამ ასაკის ბავშვებისთვის სწულიად შეუფერებლად, მან მთელი სიღრმით, აზრის სწორად მიტანით, ტექსტუალური მასალის გათავისებით წაიკითხა ლექსი. კლასი გაირინდა. ამას მოულოდნელი, ერთსულოვანი აპლოდისმენტები მოჰყვა. ყველასთვის გასაგები გახდა, რომ ეს ჩვეულებრივი მოვლენა არ იყო

რამაზ იოსელიანი, ვფიქრობ, განსაკუთრებულ წარდგენას არ საჭიროებს. მან დიდი ხანია დაიმკვიდრა ღირსეული ადგილი თანამედროვე ქართული თეატრის სამსახიობო სკოლის ღირსეულ წარმომადგენელთა შორის.

მის პოულარობას თანდაყოლილი არტისტიზმი, მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობა, თეატრის უსაზღვრო სიყვარული და საქმისადმი ერთგულება, პიროვნული ხიბლი და სხვა უამრავი თვისება თუ ფაქტორი განსაზღვრავს. იგი თხემით ტერფამდე მსახიობია: საოცრად ფაქიზი და ამავედროულად უდიდესი შინაგანი ძალისა და ზუსტი ფსიქოლოგიური რეაქციის მქონე. ყველა როლში არსებითის სწორად მიგნების, პერსონაჟის ხასიათის მკვეთრი ფერებით გამოხატვის უნარით, არაჩვეულებრივი იუმორის გრძნობით, სრული იმპროვიზაციული თავისუფლებით ამყარებს კონტაქტს

„აორტრატისათვის“ № 2
53



— კლასში მომავალი მსახიობი დაიბადა.

ამას მოჰყვა პიონერთა სასახლეში თამარ თეთრადის დრამწერები გატარებული წლები, სადაც ასევე აღფრთოვანებაში მოჰყავდა ყველა მის მხატვრულ სიტყვას, მართალს, ღრმას, თრთოლვას რომ ჰკვირის მსმენელს.

შემდგომ ინსტიტუტის წლები... მასტრო მიხეილ თუმანიშვილის სახელსწრ. სწორედ ამ პერიოდმა განსაზღვრა მისი მომავალი სამსახიობო კარიერა. მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დაარსებულ კინომსახიობთა თეატრში რამაზი ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე წამყვან მსახიობად მოგვევლინა. ნიჭიერმა მსახიობმა პირველივე სცენური სახეებით დაიპყრო მაყურებელი. მის სანახავად დადიორდენ, მისთვის საგანგებოდ იდგებოდა სპექტაკლები, მათგან გოგოლის „შეშლილ“ (პროპოზიინი) გამოვეყოფდი — (რეჟ. მიხეილ თუმანიშვილი). სამსახიობო ვირტუოზობას აღწევს იოსელიანი დავით კლდიაშვილის „ბაკულას ღორებში“ (გალაკტიონი). კინომსახიობთა თეატრში ქმნიდა საინტერესო სახეთა გალერეას და ყველა შემთხვევაში მის მიერ შექმნილ პერსონაჟს ორგანულად ერწყმოდა მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური ბუნება. ასეთი იყო მისი ტარელინიკი (სუხოვო-კობილინის „საქმე“ — რეჟ. მიხეილ თუმანიშვილი), ჯორდანო ბრუნო (სოსინის „ჯორდანო ბრუნო“ — რეჟ. ცოტნე ნაკაშიძე), ტომი (ტენეს უილიამსის „მინის სამხეცე“ — რეჟ. ირინა ჟღენტი), ატილიო (ედუარდო დე ფილიპის „ცილინდრი“ — რეჟ. მიხეილ თუმანიშვილი), ჰენრიხი (შვარცი „დრაკონი“), მთხრობელი („ნუთისოფელი ასეა“, რეჟ. ნუგზარ ლორთქიფანიძე).

ასეთი რეპერტუარული მსახიობი, რატომღაც ტოვებს საყვარელ თეატრს (ასეთი რამ, სამწუხაროდ, არ არის უცხო ქართული თეატრისთვის) და ამიერიდან იწყება მსახიობის უსასრულო ოდისეა ერთი სცენიდან მეორისკენ.

ასე იქმნებოდა, იძენებოდა ახალი საინტერესო სახეები თბილისის დრამატული თეატრების სხვადასხვა სცენაზე: ანდრეი ჩეხოვის „სამ დაში“ — რეჟ. დავით დლიაშვილი. (მარჯანიშვილის თეატრი), ვოიცეკი (ბიუნენის „ვოიცეკი“) რეჟ. ლევან ნულაძე. (რუსთაველის თეატრი), ნუგზარ ლორთქიფანიძის მონოსპექტაკლი „დალაქი“, რეჟ. კოტე აბაშიძე (რუსთავეის თეატრი), იუდა

(„იესო ნაზარეელი“), ბარათაშვილი (მიხეილ მრევლიშვილის „ბედი მგოსნისა“), დიორი (ევგენი იონესკოს „მარტორქები ორკესტრში“) რეჟისორი სანდრო მრევლიშვილი (მეტეხის ახალგაზრდული თეატრი), 12 სახე (შექსპირის „მაკბეტი“, რეჟ. ალექსი ჯაყელი). (მეტეხის ახალგაზრდული თეატრი).

გრიბოედოვის თეატრის სცენაზე რუსულენოვან სპექტაკლში მისთვის ჩვეული ოსტატობით შექმნილი აქვს მეტად შთამბეჭდავი ხასიათები: „ცხოვრება მშვენიერია“ (ჩეხოვის მოტივებზე) და აკოფა — (ავესენტი ცაგარელის „ხანუმა“), ვოვა — („რაშენ ბლუზი“) რეჟ. ავთანდილ ვარსიმაშვილი.

„თავისუფალი თეატრის“ დაარსების მაუწყებელ სპექტაკლში „კომედიანტები“ რამაზ იოსელიანის მიერ შექმნილი ბაბუა ვახტანგის სახე უდავოდ არტისტიზმის მწვერვალად უნდა მივიჩნიოთ. სწორედ ამ როლისთვის მიიღო მარჯანიშვილის პრემია და რუსთავის თეატრალურ ფესტივალზე „ოქროს ნიღაბის“ მფლობელი გახდა.

ამავე სცენაზე შექმნა საინტერესო სახეები სპექტაკლებში: „პროვოკაცია“, „პროვოკაცია 2“, „ტელემისტერია“ (რეჟ. ავთანდილ ვარსიმაშვილი), ქვერითა ნუგემისმცემელი (რეჟ. გოგი თოდაძე).

ვინც კარგად იცნობს რამაზს, მის მოუსვენარ და დაუოკებელ სწრაფვას შემოქმედებისაკენ, ახლის ძიებისკენ, ნამდვილად არ გაუკვირდება, თუ რამდენი რამის შექმნა მოასწრო თეატრში, კინოში, ტელევიზიაში, რადიოში, როგორ დაოსტატდა მხატვრულ კითხვაში.

მართალია, კინემატოგრაფი თეატრის მსგავსად არ ანებივრებდა რამაზს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მან მრავალი მთავარი თუ მეორეხარისხოვანი როლით გაამდიდრა ქართული კინოსამყარო, ფილმებში: „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (რეჟ. მერაბ კოკონაშვილი), „დასაწყისი“ (რეჟ. პასა ფოცხიშვილი), „რაიკომის მდივანი“ (რეჟ. რეზო ჩხეიძე), „დღეს ღამე უთენებია“ (რეჟ. ლანა დოლობერიძე), „ნითელი პატეფონი“ (რეჟ. დიდი აბაშიძე), „ორვეფოსი და ევრიდიკე“ (რეჟ. ქეთი დოლიძე). თუმც არც უცხოური სტუდიებიდან აკლდა მონუვები. სანკტ-პეტერბურგისა და ჩეხეთის ერთობლივ ნამუშევარში „სამეფო ნადირობა“ რამაზ იოსე-

თ. თაყაიშვილი და სტალინის „წ. 2“

ლიანმა შეასრულა ადიუტანტის როლი, ეფრაიმ სეველის ფილმში „იდიშზე მოლაპარაკე თუთიყუში“ მან ოსტატურად შექმნა იანკ ლაპიდუს როლი (გერმანია-რუსეთის ერთობლივი ნამუშევარი), რეჟ. პასკარის ფილმში „მშვიდი საგუშაგო“ შეასრულა ერთ-ერთი მთავარი როლი (მოლდოვ-ფილმი).

რამაზ იოსელიანის რეჟისორული ძიებანი, განსაკუთრებით ტელევიზიაში, ყოველთვის გამოირჩეოდა მოქალაქეობრივი პათოსით, ქვეყნის, თანამომის და საკუთარი საქმის უდიდესი სიყვარულით. იგი ავტორია პირველი ვიდეო-ფილმისა „მამამ რა მერე.“

პირადად მე დღესაც იმედით მახსენდება გადაცემა „მარტოსული“. აფხაზეთის ომი... ჩაბნელებული თბილისი, სიცივე, შიმშილი, სასონარკვეთილი ადამიანები, რომლებიც ფიზიკური გადარჩენისთვის იბრძვიან. სწორედ ამ დროს ჩნდება ეს თავისი ადამიანობით სულისშემძვრელი გადაცემა. მაშინ, როდესაც ადამიანებს არ ეცალათ ერთმანეთისთვის, რამაზმა მრავალი მარტოხელა ადამიანი მოინახულა, მათი ტკივილი გაიზიარა, ცრემლნარევი იუმორით მოეფერა და გაამხნევა, თითოეულს იმედის ნაპერწკალი ჩაუსახა. იმდროისთვის ეს მართლაც მოქალაქეობრივი გმირობა იყო. ამიტომაც, ეს გადაცემა დიდხანს ინარჩუნებდა რეიტინგში პირველ ადგილს მეორე არსზე.

არანაკლები მნიშვნელობის მქონე იყო რამაზის მიერ დაარსებული საბავშვო თეატრ-სტუდია „მაცაცერა“, რომელსაც ქვეყანაში შექმნილი პირობების ფონზე პატარების სრულყოფილებით ნაკლებად გამორჩეული ბავშვობის გახალისება, შემოქმედებისაკენ წარმართვა, სულიერად გაფაჩივება ედო საფუძვლად. ამ სტუდიაში გამორჩეული, ნიჭიერი პატარა მსახიობები შემდგომ სატელევიზიო ჟურნალ „მაცაცერაში“ მონაწილეობდნენ, ფილმები რამაზ იოსელიანის რეჟისურით იქმნებოდა. საბოლოო ჯამში, ჩვენი პატარებისთვის შეიქმნა „მაცაცერას“ 25 სერია. ვფიქრობ, ეს საქმეც ძალიან საჭირო და დროული იყო. მოწოდებით მსახიობი მოწოდებით პედაგოგიც აღმომჩნდა, თუმცა, ეს დიდი გამოცდილება თეატრალურ ინსტიტუტში პედაგოგიური მოღვაწეობისას შეიძინა.

ხელოვანის სრულყოფილი პორტრეტი



არ შეიქმნება, თუ არ შევეხებით რამაზს, როგორც მხატვრული კითხვის ოსტატს (პირადად მე დიდოსტატს ვუნოდებდი, მაგრამ ვიცი მისი ბუნება — არ მომიწონებს). მას სიტყვის სიბრტყიდან სივრცეში გადმოტანისა და გაციოცხლების საოცარი უნარი აქვს. კითხულობს დიდი სიფაქიზით, ხშირად ნახევარტონებში გადმოსცემს სათქმელს, ზოგჯერ იფეთქებს მთელი არსებით, კითხულობს ყველა ძარღვით და, რაც მთავარია, თვალზეთ (თვალზეთ თამაში მისი სამსახიობო ხელოვნების მთავარი და განსაკუთრებული თვისებაა). ასე კითხულობს გალაკტიონს, რობაქიძეს, ჩეხოვს, დუმბაძეს... საოცარი კი ის არის, რომ მსმენელსა თუ მაყურებელს ნაწარმოების მრავალგზის მოსმენის შემდეგაც კი არ უნელდება პირვანდელი განცდა.

ბოლო წლებში რამაზ იოსელიანი გორის გიორგი ერისთავის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს ჩაუდგა სათავეში. მისთვის ჩვეული ენთუზიაზმით შეუდგა თეატრის სარემონტო-სარეკონსტრუქციო სამუშაოებს. ფაქტობრივად ურეპერტუაროდ დარჩენილი თეატრი ააღორძინეს. ხე-

ლმძღვანელობის პარალელურად ქმნიდა როგორც მსახიობი, როგორც რეჟისორი. რაფიელ ერისთავის პიესაში „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ შექმნა ოსეფას სახე, გოგოლის „რევიზორში“ ითამაშა ხლესტაკოვი (რეჟ. იოსებ ნემსაძე). როგორც რეჟისორმა დადგა გაბრიელ ვარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“, შადიმან შამანაძის „ღია შუშაბანდი“, ტომას ბრაუნსონის „ჩარლის დეიდა“, ნუშიჩის „ფილოსოფიის დოქტორი“, ლაშა თაბუკაშვილის „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი.“

ასეთი შემოქმედებითი მიღწევის მიუხედავად, მსახიობი კვლავ ტოვებს თეატრს...

დღეს რამაზ იოსელიანი არც ერთ თეატრში არ მოღვაწეობს. დარწმუნებული ვარ, ამ მცირე შემოქმედებით პაუზას აქვს ლოგიკური არსებობის უფლება. რამაზი 50 წლის გახდა. ხელოვანისთვის კი, ეს ის ასაკია, როდესაც ცოტა ხნით უნდა შეჩერდე, უკან მოიხედო, თვალი გადაავლო შენს შექმნილსა და ნაღვანს, რადგან ყოველივე ჭეშმარიტი ათწლეულების გადასახედიდან უფრო კარგად ჩანს, იზომება და ფასდება.

შემდგომ კი, ახალი ეტაპი იწყება, შესაძლოა უფრო სისხლსავსე, დაბრძენებულ ისეთი, საინტერესო შემოქმედებითი გზის გაყვლისას რომ აქვთ ხოლმე ჭეშმარიტ ხელოვანთ.

რამაზ! მეც მინდა შეეუერთდე მილოცვათა ნაკადს, ვამაყობ ჩვენი პირადი მეგობრობით, რომელიც ათწლეულებს ითვლის, იმ საერთო საქმიანობით, რომელმაც, იმედი მაქვს, კეთილი ნაყოფი გამოიღო. თეატრალურ ინსტიტუტში ერთად აღეზარდეთ თაობები, ერთად ვენუოდით პედაგოგიურ მოღვაწეობას საბავშვო სტუდიებში, ერთად გატარებული ბევრი ლამაზი დღე შემორჩა ახალგაზრდობის მოგონებებს...

დარწმუნებული ვარ, რომ დღევანდელი დღე ახალი შემოქმედებითი ნარმატივის დასაწყისია, რომ კიდევ მრავალგზის გაირინდება შენი ტალანტით მონუსხული დარბაზი. მინდა ყოველთვის გახსოვდეს, რომ შენ მოწოდებით მსახიობი ხარ, ეს კი ერთეულთა ხვედრია.



ნანა

ბოზონიკა

ვახტანგ

ქართველიზვილი

მისაღები გამოცდებია.

თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე მხოლოდ ხუთი ადგილია.

ჯგუფს ვახტანგ ქართველიზვილი აიყვანსო, — თქვეს.

დიდი კონკურსია, მაგრამ, მტკიცედ მაქვს გადაწყვეტილი — ან იქ, ან არსად!

გასაუბრება — კოლოკვიუმის დღეა.

მიმღები კომისიის წევრებს სახეზე ყველას ვიცნობ. აი, ის კი, ძალიან გამბდარი კაცი, ნერვული მოძრაობით და გამჭოლი, დაკვირვებული მზერით, სავარაუდოდ, ქართველიზვილია.

ჩემთვის ვფიქრობ, — ვილაცას მაგონებს, ნეტავი ვის?

მიუხედავად იმისა, რომ ზეპირმეტყველებას დიდად არ ვნყალობ (ნერა მირჩენია) და არც თავად მწყალობს, — კითხვებზე პასუხს ვახერხებ. ძალიან ვნერვიულობ, მაგრამ, ასე თუ ისე კმაყოფილი ვარ.

ის კაცი ხმას არ იღებს, მხოლოდ ყურადღებით მისმენს. ბოლოს მას მიმართეს: — ვახტანგ, შენ ხომ არაფერს კითხავდი? ვახტანგმა არც აცია, არც აცხელა და უცებ პირდაპირ მაჯახა — ფელზენშტეინზე რას იტყოდით?

დამცეცხლა, — ამხელა ნახტომს ნამდვილად არ ველოდი, აბიტურიენტის ცოდნის ფარგლები ნამდვილად არ გულისხმობდა ასეთ ფართე საზღვრებს. მაგრამ გონს მოვედი, ჩემს „ბაგაჟს“ გადავაველეთვალი და გამახსენდა მცირე მოცულობის შვეყდიანი ნიგნი, მასზე თეთრი უზარმაზარი ასობით ეწერა — ფელზენშტეინი! და დავინყე — ფელზენშტეინი, ვალტერი, გერმანელი საოპერო რეჟისორი, წარმოშობით ავსტრიელი (ვახტანგმა წარბეუბი აწია) მუშაობდა ევროპის სხვადასხვა ქალაქებში. „კომიშეოპერის“ დამფუძნებელი და ხელმძღვანელი. მისი შემოქმედებითი პრინციპები ახლოსაა სტანისლავსკის საოპერო რეჟისურის პრინციპებთან...

და გამაჩერეს!

გამოვედი და გამომყვა სრულიად ჩამოყალიბებული შთაბეჭდილება, რომ ვახტანგ ქართველიზვილს ჩემი ჩაჭრა უნდოდა!

თეატრზე უზომოდ შეყვარებულს თუკი რაიმე თეატრალურ ლიტერატურაზე მიმინვდებოდა ხელი, ყველაფერი წაკითხული მქონდა და ვალიარებ — შემთხვევით გადავჩი, მხოლოდ ამან გადამარჩინა.

მოგვიანებით, როცა ერთი-ორჯერ შემაქო, გავახსენე, — თუ ასეა, რას მერჩოდით ბატონო ვახტანგ, რატომ მაგდებდით გამოცდიდან-მეთქი? ლამის გადაბჟირდებოდა ხოლმე...

მერე მივხვდი, ეს საქციელი მისი უცნაური აზროვნებით იყო ნაკარნახევი, — რაც მან იცოდა (!), სხვასაც უნდა სცოდნოდა. აბა, სხვაგვარად როგორ?

უცნაური კაცი იყო.

რეალობას მონყვეტილი სრულიად.

ყოველდღიურობა, რუტინა და ყოფითი პრობლემები ხომ საერთოდ, სრულიად გაუგებარი ცნებები იყო მისთვის.

ნიგნიდან გადმოსულს ჰგავდა და არარეალურ სამყაროში ჩიტივით გრძნობდა თავს...

რალაც სხვა აინტერესებდა მუდამ...

იმ რალაც სხვას მიელტვოდა...

„თეატრი და სტილი“ № 2



და მართლა წიგნის გმირივით ცხოვრობდა...

ყოფით რეალობაში მუდმივად სჭირდებოდა მეგზური, საკუთარ სამყაროში კი ლალიც იყო, უშიშარიც და თავისუფალიც...

ბევრისთვის უტკენია გული, რადგან ურთიერთობის ნორმებს არ (თუ ვერ) იცავდა... უცნაურის შთაბეჭდილებას ტოვებდა და ასეთიც იყო, — თავად უნდა მიმხვდარიყავი, რა შეიძლებოდა გწყენოდა მისგან და რაზე განაწყენებდასაც უბრალოდ არ ქონდა აზრი...

რომანტიკოსი იყო და რეალობისაგან შორს მყოფი ზოგჯერ ისეთ რამეს იტყობდა, თუ კარგად არ იცნობდი, იფიქრებდი — რა საშინლად დაუნდობელი კაციაო...

ქართული თეატრი თავისი არსით გამორულ-რომანტიკული ფენომენიაო, — სამართლიანად ამტკიცებდა. მაგრამ მისი გასაოცრად სხარტი აზროვნება დროს უსწრებდა და პირველი ეგებებოდა და იღებდა ყოველივე ახალს... ამიტომაც, პირადად ჩემთვის, დღესაც გაუგებარია ქართული თეატრის ისტორიაში მის სახელთან დაკავშირებული უცნაური მოვლენა, როცა მან ვერ დაინახა (!) და ძალიან არასწორად, მკაცრად (!) შეაფასა იმ რეჟისორის შემოქმედება, რომელსაც ქართულმა თეატრმა დამსახურებულად მიუჩინა თავის ისტორიაში ერთ-ერთი უპირველესი ადგილი. წარმოუდგენლად მიმაჩნია, რომ ვახ-

ტანგმა ვერ მიიღო (!) საქეტაკლი, რომელსაც საეტაპო მნიშვნელობა ჰქონდა ზოგადოდ ქართული თეატრის, კერძოდ კი, რუსთაველის თეატრის ისტორიაში.

მას ამ თემაზე საუბარი ვერასოდეს შეეკადრეთ მისმა მონაფეებმა...

აღბათ, აიკედნდა კიდეც ამ კითხვას...

უზარმაზარ ინფორმაციას ფლობდა და ფიქრში ჩაძირული გონებაში სულ აღაგებდა ლამაზად გამართულ ფრაზას, აზრს... სულ, გამუდმებით თავის სტიქიაში იყო და აზრის უჩვეულოდ უწყვეტ დინებას ჩვეულებრივად ეგებებოდა თითქოს... მაგრამ თვალეზზე და ნერვულად მოძრავ თითებზე (სულ სიგარეტს სრესდა) ეტყობოდა, რომ, რალაცნაირი, განსხვავებული, შინაგანი ცეცხლით ინვოდა...

ყოველნაირი იზმის ძირი და ფუძე იცოდა საფუძვლიანად. ერთნაირად საინტერესოდ საუბრობდა მხატვრობაზე, მუსიკაზე, კინოსა თუ ლიტერატურაზე. ზედმინევიტ კარგად იცნობდა მსოფლიო დრამატურგიას და დაუსრულებლად შეეძლო საუბარი მასზე, — არისტოტელეს „პოეტიკიდან“ დაწყებული ბრეხტის ეპიკური თეატრით დამთავრებული (ბავშვურად აღაფრთოვანებდა „გაუცხოების ეფექტი...“)

უსაზღვრო მასშტაბებში აზროვნების გამო ზოგჯერ კოსმოპოლიტიზმი სდებდნენ ბრალს... არადა მისი ძარღვიანი, ქართული (ქართველიშვილური) გენი აღმატებულ ხარისხში ალაპარაკებდა და აწერინებდა ქართულ თეატრზე, მუსიკაზე, კინოზე... ქართულ სიტყვას უსაშველო მონივნებით დარიდით ეპყრობოდა... ვერ ისვენებდა, სანამ მას ფრაზასა თუ აზრსაც უაღრესად ზუსტად გიღს არ მიუჩენდა...

ისევე წერდა, როგორც მეტყველებდა, სათქმელად ანთებული და დამუხტული...

მისი ფრაზა არაჩვეულებრივად გამართული, ზუსტი აზრობრივი აქცენტებით გამოირჩეოდა და დასკვნებიც ყოველთვის არგუმენტირებული იყო...

მაგრამ მაინც, — დანერილს უფრო მეტად გამორჩეული მნიშვნელობა ჰქონდა მისთვის. ყოველ ფრაზას, სიტყვას განიცდიდა, უკირკიტებდა, თუ არ მოეწონებოდა, ათასჯერ შეცვლიდა, ამიტომაც უხანგრძლივდებოდა წერილისა თუ ნაშრომის ჩაბარების ვადა (დისერტაციის დასრულებაზე ალარაფერს ვამბობ), მახსოვს, როგორ

სულმოუთქმელად ველოდით მის არაჩვეულებრივ წერილებს...

კარგი მოსმენა იცოდა. ფეხს ფეხზე გადაიდებდა, მოხერხებულად მოეწყობოდა, ხელს დააყრდნობდა ნიკაპს და ისეთ დაკვირვებულ მზერას „მოგაბზენდა“, თითქოს უნდოდა შენი სულის სიღრმიდან ამოეკითხა სათქმელი... მით უფრო, თუკი საინტერესოს იტყოდი რამეს... თუ საკურსო ნაშრომებში რომელიმე ფრაზა, აზრი ან სიტყვა მოეწონებოდა, ბავშვივით უხაროდა...

ეს უზარმაზარი ცოდნით გაუღენთილი კაცი მართლაც ბავშვივით გულბერყვილო იყო და ძალიან უყვარდა, როცა მასზე ვინმე ზრუნავდა და არა მხოლოდ, ვინმე, — ვინმეები, რაც შეიძლება მეტი!

მხოლოდ იზა, ვახტანგი, მეუღლე და კარის მეზობლები არ კმაროდა საამისოდ...

...და რადგან სრულიად მოწყვეტილი იყო რეალობას, მასთან ურთიერთობის გარკვეული დროის შემდეგ მივხვდი, ვის მაგონებდა ვიზუალურადაც და ისეც ეს ნიგნიდან გადმოსული კაცი, — მახსოვს, დონ კიხოტის ფენომენს ლამის ხუთი ლექცია მიუძღვევნი, მერე უცებ გაჩერდა და აღარასოდეს უხსენებია...

დღეს უკვე ვიცი, რატომ აღარ სურდა მასზე საუბარი...

შევამჩნიე, — რასაც ამხელდა სიტყვით თუ კალმით, უთვალავ იმდენს გულსა და გონებაში ინახავდა, უფრთხილდებოდა, არავისთვის ემეტებოდა...

სრული სისავსით მისი გენი მაშინ გამჟღავნდა, როცა საქართველოს დამოუკიდებლობა გაცხადდა... სულის სიღრმემდე განიცადა ბედნიერებაც და უბედურებაც, რაც მაშინ დაგვატყდა თავს...

ინსტიტუტის ხუთი წელი.

ჯგუფის ხელმძღვანელი — ვახტანგ ქართველიშვილი, ნიჭიერებით და განსწავლულობით გამორჩეული კაცი...

უზარმაზარი, უსაშველო სამყარო თეატრისა, ზღაპრის...

და ამ ზღაპრის შესავალ კართან ნიგნიდან გადმოსული კაცი...

ლიმიტი ერთი ადგილიც დაგვიმატეს, ექვსნი ვიყავით ჯგუფში და თითქოს მოილაპარაკესო, ინსტიტუტმა — „ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“ შეგვარქვა...

ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგაც ვმეგობრობდით. ხშირი ურთიერთობა გვქონდა. თუ რომელიმე მცირე ხნით არ გამოვჩნდებოდით, გვკითხულობდა, სად არის, რატომ არ გამოჩნდაო... მასთან სახლშიც მივდიოდით, მაგრამ სულ გვთხოვდა, უფრო ხშირად მივსულიყავით...

მერე ცხოვრება ისე აენყო, ყველანი სათითაოდ ჩაგვეკეტა საკუთარ ნიჟარაში...

ძალიან მტკიავა გული, რომ ვერ მოვეფერე...

ვახტანგი ძალიან ცუდად არისო, მითარეს. მტკიცედ გადავწყვიტე, ახლა მაინც მოვახერხებ როგორმე და მივალ-მეთქი.

ვერ მოვახერხე. ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, ესეც კი მერე გავიგე, როცა უკვე ძალიან გვიან იყო...

სახელით ვერაფრით ვერასდროს მივმართე... სულ მეხამუშებოდა, როცა ჩემები ასე მიმართავდნენ...

ახლა, ამდენი წლის შემდეგ ვბედავ იმას, რაც ვერასდროს ვაბედე... და თუ ახლა მემლება რამე, შენ სულს შევთხოვ პატივბას, მან მომიტევეოს, — ჩემო ვახო, ჩემო მასწავლებელო, ჩემო დიდო, უცნაურო მეგობარო...

უცნაურ ადამიანს ბედიც უცნაური აქვს ხოლმე, — ხშირად არ ესმით მათი!

მაგრამ ისიც ხომ ჭეშმარიტებაა, რომ ისინი ამქვეყნად განსაკუთრებულ, განსხვავებულ კვალს ტოვებენ...

და ეს ხომ ძალიან, ძალიან ბევრს ნიშნავს?

ეს ხომ ისაა, — რაღაც სხვა!...

თეორია

სანდრო

მრავლივპილი

მსახიობის

ოსტატობის

ირგვლივ

თავები სახელმძღვანელოდან

დიალექტიკური თეორიის შემქმნელი, ფილოსოფოსი გეორგ ვილგელმ ფრიდრიხ ჰეგელი (1770– 1831) ადამიანის ხასიათის, პიროვნების, სულიერი სამყაროს ამოცნობისთვის უპირველეს მნიშვნელობას სწორედ მოქმედებას ანიჭებს: „მოქმედება არის ადამიანის ყველაზე ნათელი და გამოხატველი შეცნობა, გახსნა როგორც მისი განწყობისა, ასევე მიზნისა. ის, რასაც ადამიანი თავის ღრმა საფუძველში წარმოადგენს, უმთავრესად და უპირველესად ხორციელდება მხოლოდ ქმედებით“ (Гегель. Сочинения. т.Х11. Москва. 1938. стр. 223).

მოვიყვანოთ კ.სტანისლავსკის კიდევ ერთი მოსაზრება:

„დიდმა თეატრალურმა პრაქტიკამ მიმიყვანა დასკვნამდე, რომ სცენიდან მაყურე-

გაგრძელება

ბელზე შთაბეჭდილებას ახდენს მხოლოდ ის, რაც იწყება ყველაზე მარტივად, მარტივად, თეატრალური მოქმედებით. თქვენ თუ ისე შეისწავლეთ თქვენი სხეული, რომ ნებისმიერ წუთს, იცით რა, როგორ მოქმედებენ თქვენი კუნთები, შესძლებთ, მათი სრული განთავისუფლების შემდეგ, განახორციელოთ ესა თუ ის ფიზიკური ამოცანა... – თქვენ ყოველთვის შესძლებთ შეაერთოთ ფიზიკური და ფსიქიკური მოძრაობა ერთ შედუღებულ კომპლექსში, და ამ ორი მოძრაობის კომპლექსი იქნება მოქმედება... თქვენს ფიზიკურ მოძრაობას მიემატება მოძრაობა ფსიქიკური, თქვენ დაისახავთ მიზანს და ორი ამოცანა გაერთიანდება ერთ მიზანმსწრაფ მოქმედებაში. შემოკლებით ცნობიერებისა და სხეულის ყველა მოქმედებას ფიზიკური მოქმედება დავარქვათ, რადგან სხეულის საშუალებით თუ შევძლებთ გამოვხატოთ, გადავცეთ სხვას ჩვენი ფსიკიკური სამყაროს შეგრძნებანი. სიტყვაც ამ თვალსაზრისით ფიზიკური მოქმედებაა, რამეთუ გადმოიცემა ბგერით, ენით, ყელით, ხორხით. და სიტყვა არის ბოლო უმაღლესი საფეხური მსახიობის მაყურებელზე ზემოქმედებისა, წარმოადგენს რთულ კონგლომერატს, რომელიც აერთიანებს მსახიობის ფიზიკურ მოქმედებათა მთელ რიგს“. (Беседы Станиславского. Изд. 3. 1952. стр. 116-117)

გ. ტოვსტონოგოვი გვიჩვენებს: „მოქმედება იმ ზღვრამდე უნდა ვაზანდეროთ, ვიდრე ფიზიკური მოქმედების“ უმცირეს, უკვე განუყოფელ გულამდე „არ მივალთ“. („გაკვეთილების ჩანაწერები“)

ამგვარად, სცენური მოქმედება არის:

– უწყვეტი ფსიქოფიზიკური პროცესი, რომელსაც სცენური სანახაობის დროს ახორციელებს მსახიობი (მსახიობთა ასამბლი);

– მოქმედება არის მიზანდასახული, მიმდინარეობს დრამატული ქარგით;

შემოთავაზებულ ვითარებებში („მოცემულ პირობებში“),

– მოქმედების მიზანი უსათუოდ იცვლება-

1 „შემოთავაზებული ვითარებები“ – რუსული „предлагаемые обстоятельства“ – ს პირდაპირი თარგმანია. თეატრალურ პრაქტიკაში ქართულად დამკვიდრდა „მოცემული პირობები“, რაც, ჩემი აზრით, მინაარსობრივად უფრო ზუსტია.

ბა სცენური მოვლენის შესაბამისად,
— ყოველთვის მიმართულია გარკვეული
წინააღმდეგობის გადალახვაზე,

— რაც, საბოლოოდ, დაიყვანება ფიზიკურ
მოქმედებაზე,

— ფიზიკურ მოქმედებათა არჩევა არის
მსახიობის შემოქმედებითი მუშაობის მთავარი
მიმართულება მხატვრული სახის
შექმნის პროცესში.

სცენური მოქმედება ის მთავარი ლერძია,
რომელიც აერთიანებს სპექტაკლის ყველა
კომპონენტს; მათ კონკრეტულ სცენასა თუ
სპექტაკლში არსებობას ან არარსებობას,
ხვედრით წონას მაყურებელზე მხატვრული,
ემოციური ზემოქმედების ენერგეტიკულ
მუხტში. მუსიკას, სივრცობრივ გადაწყვე-
ტას, აქტესუარებს, თეატრალური კოსტიუმე-
ბის პირობითობასა თუ ეთნოგრაფიულ სი-
ზუსტეს, ერთი სიტყვით, ყველასა და ყვე-
ლაფერს.

მოქმედება სცენაზე არ უნდა იქცეს
თვითმიზნად — „მოქმედებად მოქმედები-
სთვის“. თქვენს მიერ არჩეულ მოქმედებათა
უნყვეტ დინებაში („გამჭოლი მოქმედება“,
რომლის რაობას გავცენობით „ქმედითი
ანალიზის“ განხილვის დროს) მაყურე-
ბელი ჩვენი გმირის „სულის მოძრაობის“
თანაზიარი უნდა გახდეს. კიდევ ერთხელ
გავიხსენოთ, რომ სწორედ ეს პროცესი —
მაყურებლის ერთ ენერგეტიკულ სივრცეში
თანარსებობა ამწუთიერად მოქმედ მსახი-
ობთან არის თეატრის მთავარი ძალა, მისი,
როგორც ხელოვნების დარგის განმსაზ-
ღვრელი ნიშანი.

მაყურებელი თეატრის, და შესაბამისად,
სცენური ქმედების განუყოფელი და უმ-
თავრესი კომპონენტი და თანამონაწილეა.
XX საუკუნის თეატრის დიდი რეფორმა-
ტორი, ვსევოლოდ მიერპოლიდი თეატრს
განიხილავს, როგორც სცენისა და მაყურე-
ბელთა დარბაზის მთლიანობას: „თეატრის
მარტო ისინი კი არ ქმნიან, ვინც სცენაზე
მუშაობს, თუნდაც ძალიან ნიჭიერად;
თეატრი მაყურებელთა დარბაზის ნებითაც
იქმნება. ეს ერთი მთლიანის ორი ნახევარია;
თუ ერთში საქმე კარგადაა, ეს არ ნიშნავს,
რომ მთლიანად თეატრშია ასე. თეატრი იმ
წუთიდან იწყება, როდესაც ის, რაც სცენაზე
ხდება, მაყურებელთა დარბაზში პოულობს
გამოძახილს“ (Всеволод Мейерхольд.
„Статьи. Письма. Речи. Беседы.“ М. 1962, т. 2,
გვ. 104). სპექტაკლის, როლის მომზადების

პერიოდში მაყურებელი თითქმის ხილულად
არსებობს ჩვენს წარმოსახვაში — ყველაფერს
გვიმონმებს, ხან გვეთანხმება, ხან — არა.
თუ ჩვენს მიერ წარმოსახული მაყურებლის
აღქმა დემთხვა უკვე მზა სპექტაკლზე მო-
სული მაყურებლის რეაქციას — სპექტაკლი
შედგება. თუ არადა მას მკვდრადმოძილის
ბედი ელოდება. ყოველი სპექტაკლი თავის,
განსვავებულ „თამაშის წესებს“ სთავა-
ზობს მაყურებელს. სწორედ „თამაშის წესე-
ბი“ განსაზღვრავს, თუ როგორი უნდა იყოს
მაყურებელთა თანამონაწილეობა მოქმედე-
ბის პროცესში, გადაიკვეთება სცენისა და
დარბაზის გამყოფი „ნითელი ხაზი“, თუ
მსახიობები და მაყურებლები, მართალია,
ერთიან ემოციურ ველში, მაგრამ მაინც
სხვადასხვა მხარეს დარჩებიან, უხილავი
„მეოთხე კედლით“ გამიჯნულნი. თეატრის
მრავალსაუკუნოვანმა ისტორიამ მსახიობი-
სა და მაყურებლის ურთიერთობის მრავალ-
ფეროვანი ფორმები შექმნა. ანტიკური
თეატრის სივრცეში მაყურებელი ლამის
ისევე შორს იყო სცენასა („სკენე“ — სცენის
ისტორიული პროტოტიპია) და პროცენი-
უმისაგან, როგორც ღმერთების სამყოფელ
ოლიმპოს მთისგან. თანამედროვე თეატრში
კი მოქმედება ხშირად მაყურებლის უშუალო
სიახლოვეს, უშუალო ურთიერთობით, ან სუ-
ლაც მაყურებელთა დარბაზში მიმდინარე-
ობს. მაყურებელთა ურთიერთობის გან-
საკუთრებული სისტემა შექმნა ბერთოლდ
ბრეხტმა „ეპიკური თეატრის“ მოძღვრებაში:
ის გვთავაზობს მიემართოთ მაყურებლის ინ-
ტელექტს, დაგამყაროთ კავშირი არა მარტო
მის გრძნობებთან, არამედ პირველ რიგში —
გონებასთან, აზრებთან.

როგორც არ უნდა იყოს ესა თუ ის
თეატრალური სტილი, ესთეტიკა, „თამაშის
წესები“ მსახიობისა და მაყურებლის ურთი-
ერთობაში, მსახიობმა მაყურებელთა
თვალწინ, ე.ი. საჯაროდ და ორგანულად
უნდა იმოქმედოს და მისი ფსიქოფიზიკური
აპარატი ამისთვის სათანადოდ უნდა იყოს
მომზადებული. ის უნდა ფლობდეს ხე-
ლოვნურად შექმნილ გარემოში შეთხზული
მოქმედების ხორცმესხმის მექანიზმს. ეს
მექანიზმი რთულია, მაგრამ მისი დაუფლება
შესაძლებელია, თუ გვეცოდინება, რომელი
ელემენტებისგან შედგება და როგორ მოქ-
მედებს. ეს ელემენტები ჩვენს ფსიქიკასა და
სხეულშია. მათი ჯერ აღმოჩენაა საჭირო,
ხოლო შემდეგ სრულყოფა მუდმივი ვარჯი-



მისა და ტრენაჟის მეშვეობით.

პირველი და უმნიშვნელოვანესი ამ ელემენტთაგან არის „ყურადღება“.

ჯერ განვიხილოთ ყურადღების როგორც ფსიქიკური ფენომენის არსი, და შემდეგ ვნახოთ, თუ რა მნიშვნელობა აქვს მას მსახიობის პროფესიაში.

ყურადღების ფსიქოლოგიური არსის ახსნისათვის მოვიტანოთ თითქმის მთელ თავს (გარკვეული შემოკლებით) დიმიტრი უზნაძის ფუნდამენტური ნაშრომიდან „ყურადღების ფსიქოლოგია“ (დ. უზნაძე. „ზოგადი ფსიქოლოგია“. თბილისი, 2006. გვ. 520 – 526): „1. რა არის ყურადღება?

რა არის ყურადღება? რას ვგულისხმობთ, როდესაც ყურადღების შესახებ ვლაპარაკობთ? ავიღოთ მაგალითი. ვთქვათ, აუდიტორიაში რამოდენიმე ათეული სტუდენტია და პროფესორი ლექციას კითხულობს. გარემო ამ შემთხვევაში ობიექტურად ყველას ერთნაირი აქვს: გარედან ყველაზე დაახლოებით ერთი და იგივე გამლიზიანებლები მოქმედობენ (სტილი აქ და ყველგან დაცულია. ს.მ.): ისმის ლექტორის ხმა, ეზოში ვიღაც მღერის, იქვე მუშები ფიცრებს ხერხავენ... ასეთია სმენითი გამლიზიანებლები. კიდევ მეტია მხედველობითი გამლიზიანებლების რიცხვი: თითოეული სუბიექტის წინაშე სხვდასხვა ფორმისა და ფერის საგანთა დიდი რაოდენობა: დაფა, კათედრა, კედელი, იქვე ნათურა, თვითონ ლექტორი, მისი სათვალეები. .

სინათლე აუდიტორიაში, მაგიდაზე რვეული, ხელში ფანქარი, გვერდით და წინ ამხანაგები. . . თითქმის ასევე უთვალავია სხვა ადამიანების გამლიზიანებლების რიცხვიც: შეხებითის, კინესთეტურის. ერთი სიტყვით, გარემო გალიზიანებთა უთვალავ რაოდენობას შეიცავს, და აუდიტორიაში ყველა ამ გარემოსთან იმყოფება ურთიერთობაში.

ვნახოთ, როგორია თითოეული სუბიექტის ცნობიერების შინაარსი, ცნობიერების, რომელიც სწორედ ამ გარემოს ასახავს უნდა წარმოადგენდეს. პირველი, რაც ამ შემთხვევაში იპყრობს ჩვეს ყურადღებას, ეს ისაა, რომ ჩვენ ერთ პირსაც ვერ ვნახავთ ისეთს, რომ ყველა ამ გამლიზიანებლის შესატყვისი განცდები ჰქონდეს, და, მაშ, მასზე მოქმედ გარემოს უკლებლივ ასახავდეს. ჰკითხეთ თითოეულს, რა ხმა ესმოდა ზოდან, რას მღეროდნენ სტუდენტები, რა ფერის შალსტუხი ჰქონდა ლექტორს, დაფაზე რა ეწერა, — და თქვენი დაინახავთ,

რომ, ჩვეულებრივ, როგორც წესი, ასეთი კითხვებზე პასუხს ვერაფერს მოცემით, უმრავლესობა მხოლოდ იმას აღნიშნავს, თუ ლექტორი რაზე ლაპარაკობდა. რაც შეეხება სხვა გამლიზიანებლებს, ზოგზე აბსოლუტურად ვერაფერს იტყვის, ხოლო ზოგის შესახებ შეიძლება ასე თქვას: რაღაც კი ისმოდა, მაგრამ ყურადღება არ მიმიქცევია.

ამრიგად ჩვენ ვხედავთ, რომ ყურადღების გამლიზიანებლიდან, რომელიც ადამიანზე მოქმედებს, ცნობიერებაში მხოლოდ განსაზღვრული რიცხვი პოულობს თავის ანარეკლს. მაშასადამე, ჩვენი ცნობიერება ყოველ მომენტში მომენტში ჩვენზე მოქმედი სინამდვილის მხოლოდ სრულიად განსახლავრულს მონაკვეთს ასახავს. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს მისი არე ვინრო იყოს და ყველაფერს, რაც ჩვენზე მოქმედებს, ვერ იტყვევებს.“

„მორე, რაც ჩვენი მაგალითიდან ჩანს, ეს ისაა, რომ სინამდვილის ის მცირე მონაკვეთიც კი, რომელიც ცნობიერებაშია ასახული, ერთნაირი სიზხადით არ განიცდება. რას ამბობდა ლექტორი, ეს ნათლად აქვს სუბიექტს წარმოდგენილი. მაგრამ რაც შეეხება, მაგალ., სიმღერას, ამის შესახებ მხოლოდ იმის თქმა შეუძლია, რომ რაღაც სიმღერა მართლა ისმოდა, ხოლო რა სიმღერა, ამას ვერ გეტყვით; სამაგიეროდ უკეთეს ცნობებს იძლევა ლექტორის შესახებ: ის ნამდვილად ხედავდა მას. მისი ხმის შესახებ: მას მშვენივრად ესმოდა ეს ხმა; იმის შესახებ, რომ ლექტორმა დაფაზე ფორმულა დასწერა...“

მაშასადამე, ცნობიერების ცენტრში მოქცეულია ერთი რომელიმე განცდა, რომელიც მაქსიმალური სინათლით ხასიათდება. დანარჩენი განცდები მის ირგვლივ არიან განაწილებული, დამით უფრო მეტი სინათლე აქვთ, რაც უფრო ახლო დგანან მასთან.

მაგრამ ასეთს სურათს მხოლოდ ისეთი სუბიექტების ცნობიერება იძლევა, რომელთა აქტივობაც ლექციის მოსმენაში მდგომარეობდა. მაგრამ, ვთქვათ, აუდიტორიაში ისეთი პირებიცაა, რომელთაც თუნდ დროებით, მაგრამ მაინც სხვა მიზანდასახულება აქვთ, მაგალითად, ერთთოს მუდმივი კალამი გაფუჭებია; იგი ნათლად მღლის მას და ფრთხილად ასწორებს. რა უნდა ითქვას მისი ცნობიერების შინაარსის შესახებ? იგივე, რაც სხვების შესახებ: აქაც სინამდვილის სულ მცირე მონაკვეთი განიცდება ნათლად და მკაფიოდ, ან ამ მცირე მონაკვეთის



განცდას უკავია ცენტრალური ადგილი და მთელი ცნობიერების შინაარსი მისი ირგვლივია თავმოყრილი. რაც მას არ ეხება, ის ცნობიერებაში ადგილს ვერ პოულობს. რაც ახლოსაა, განსაკუთრებით ნათლად განიცდება, რაც შორს — უფრო ბუნდოვანად.

ერთი სიტყვით, ცნობიერების აღნაგობა, სტრუქტურა აქაც ისეთია, როგორც სხვა შემთხვევაში. მაგრამ განსხვავებაც დიდია; და ეს განსხვავება შინაარსს ეხება: აქ ცენტრალური ადგილი ცნობიერებაში ლექციის შინაარსს კი არა, იმ მანკულად იყვება, იმ მოტორულ აქტებს უკავია, რომელსაც სუბიექტი თავის მიზნის მისაღწევად, კალმისტრის მექანიზმის გასაწორებლად მიმართავს. დანარჩენი მისთვის თითქოს აღარაფერი არსებობს: სანამ იგი თავის საქმეშია გართული, მას აღარც ლექტორის ხმა ესმის, არც გარედან სიმღერისა და არც სხვა რამე.

ანალოგიურ მდგომარეობაში, შესაძლოა, სხვებიც იყვნენ. მაგ., ერთ-ერთი ძალიან ცდილობს უსმინოს ლექციას, მაგრამ ვერ ახერხებს: მას თავში უტრიალებს ის ამოცანა, რომელიც აგერ მეორე დღეა ვერ გადაუჭრია. აი, თითქოს სწორედ ესლა მონახა სწორი გზა. ამ პირის ცნობიერებაში რომ ჩაიხედოთ, ნახავთ, რომ აქ ნათელ შინაარსს მხოლოდ ამოცანის შესახებ აზრები წარმოადგენენ. რაც შეეხება ყველაფერს დანარჩენს, ეს თითქოს მთლიანად მისი ცნობიერების ფარგლებს გარეთ რჩება.

ყველა ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ყურადღების შესახებ ვლტარაპოთ: რაც ჩვენი ცნობიერების ცენტრშია მოთავსებული და რაც ნათლად განიცდება, ეს სწორედ ისაა, რასაც ყურადღებას ვაქცევთ; ხოლო რაც ობიექტურად არსებობს, მაგრამ ჩვენი ყურადღების საგანი არ გამხდარა, იგი ჩვენი ნათელი ცნობიერების ფარგლებს გარეთ რჩება. ამრიგად, ყურადღების პროცესის დამახასიათებელი მოვლენები შემდეგია: სინამდვილის რომელიმე მონაკვეთის ნათელი განცდა; მისი გადაქცევა ცნობიერების გაბატონებულ შინაარსად; დანარჩენი შინაარსების მასთან დაკავშირებით განცდა. ადამიანის ენერჯიას მხოლოდ განსაზღვრული მიმართულებით შეუძლია იმოქმედოს, და ყურადღების მდგომარეობა, ეს ის მდგომარეობაა, როდესაც ჩვენი ენერჯიის მობილიზაცია ამ გარკვეული მიმართულებით ხდება.

2. ყურადღება როგორც აქტი. აქედან ნათელია, რომ ყურადღების დახასიათება, როგორც ფსიქიკური შინაარსის მდგომარეობა, უმართებულოა... ყურადღების განცდაში უეჭველად სუბიექტის მონაწილეობაც იგულისხმება: ცნობიერების შინაარსის სინათლისა და სიცხადის ნიშნები განიცდება, როგორც მეორადი მოვლენები, რომელიც სუბიექტის წყალობითა და სუბიექტისთვის არსებობს.

ყურადღება შინაარსი კი არაა; იგი აქტია, რომელსაც სუბიექტი ასრულებს. (ხაზგასმა ჩემია. ს. მ.)

სიწმინდის ამა თუ იმ მონაკვეთის ნათელი განცდა სუბიექტს ხომ იმისთვის სჭირია, რომ თავისი აქტიობა უფრო მიზანშეწონილად წარმართოს. აქედან გასაგებია, რომ ყურადღების შემთხვევაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა სწორედ მიზანდასახულებას, მიზნის ცნობიერებას აქვს.

ამისდა მიხედვით, ყურადღება ჩვენი ცნობიერების რომელიმე შინაარსის მდგომარეობა კი არაა; არა, იგი სუბიექტის აქტია, რომელიც ქცევასთანაა არსებითად დაკავშირებული და მისი ნაყოფიერების წინასწარ პირობას წარმოადგენს.

ამის შემდეგ გასაგები ხდება, რომ ყურადღებას არჩევითი ხასიათი აქვს. გარე სინამდვილის მრავალფეროვან გალიზინებათან ცნობიერებისაკენ მხოლოდ ზოგიერთი იკვლევს გზას, და ამიტომაც, რომ მთლად და მკაფიოდ ამ სინამდვილის მხოლოდ გარკვეული მონაკვეთი განიცდება, მაშინ, როდესაც დანარჩენი სიბუნელში რჩება. გასაგები ხდება ისიც, რომ სუბიექტის ცნობიერებაში მხოლოდ ის პოულობს ასახვას, რაც მთლიანობაში ერთიანდება: წარმოდგენები, აზრები, მოქმედებები ერთ მთლიან სისტემას ქმნიან და ყურადღების შინაარსში მხოლოდ ამ სახით შედიან.

3. ყურადღების სახეები. იმისგან მიხედვით, თუ რა აქტივობასთან გვაქვს საქმე, შეიძლება კაცმა ყურადღების გამოვლენის სამი სახეობა გაარჩიოს: გრძობადი (სენსორული) ყურადღება, მოტორული ყურადღება და ინტელექტუალური ყურადღება.

1) სენსორული ყურადღება, როდესაც ადამიანს ჭვრეტის აქტები აინტერესებს: ექვევით, სიმღერას ისმენს, ან კინოფილმს სჭვრეტს, მაშინ მისი მიზანი პირველ რიგში ისაა, რომ რაც შეიძლება ნა-



თელი სენსორული განცდები მიიღოს. ამიტომაც მისი ენერჯისი მობილიზაცია სწორედ ამ მიმართულებით წარმოებს. ეს პირველ რიგში სხეულზე პროცესში იჩენს თავს: გარედან მომდინარე გამლიზიანებელი თვითონ ინვეეს ორგანიზმში რეფლექტორულად გარკვეულ რეაქციას, რომელიც ალქმის მიღებას აადვილებს. მაგალ., როდესაც სინათლის სხივი ბადურის პერიფერიულ ნაწილს ხვდება, თვალი იმნამსვე თვითონ მოტრიალდება ისე, რომ სხივი საუკეთესო მხედველობის არეში მოხვდეს. როდესაც საიდანმე ბგერა ისმის, ყველანი იმნამსვე, რეფლექტორულად, თავს იქეთ მივატრიალებთ, საიდანაც ხმა მოდის. ერთი სიტყვით, გამლიზიანებელი თვითონ ინვეეს რეფლექტორულად, სწორედ ისეთ სხეულებრივ ცვლილებებს, რომელიც ნათელი ალქმისათვის ხელსაყრელ პირობებს ქმნის.

2) მოტორული ყურადღება¹, იმი-სდა მიხედვით, თუ რისი მოძრაობა შეადგენს მის საგანს, სხვადასხვაგვარია. როდესაც ადამიანი ცეკვავს, მისი ცნობიერების მიზნარის ფეხებისა და სხეულის სათანადო მოძრაობებზეა კონცენტრირებული. კიდევ უფრო ნათლად ჩანს მოტორული ყურადღების თავისებურება სპორტული შეჯიბრების სხვადასხვა შემთხვევაში: მაგალ., ფეხბურთის თამაშში, ანდა კიდევ სწრაფ რბენაში, ყურადღება მაქსიმალურადაა დაბაბული, და წარმატება აქ ზოგჯერ იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად შესძლებს სპორტსმენი თავისი ყურადღების ხანგრძლივად ასეთ დაბაბულ მდგომარეობაში შენარჩუნებას.

რასაკვირველია, სხეულის სათანადოდ მომართვას აქ კიდევ უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე სენსორული ყურადღების შემთხვევაში. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი შეჯიბრების პროცესი არა მარტო სხეულის სათანადო ნაწილის, ვთქვათ, ფეხების მუსკულატურის სათანადო წარმართვაში მიმდინარეობს, არამედ ამასთან ერთად მთელი სხეულის მუსკულატურის შესატყვის რეგულაციამაც². სხეულის მომართვის როლი მოტორული ყურადღების მომართვის პროცესში განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ მოსამზადებელ მომენტში ჩანს, იმ მომენტში,

როდესაც, მაგ., სწრაფ მარბენაში შეჯიბრების დაწყების სიგნალს ელოდებიან. რათა ნიშნის მოცემასთან ერთად მყის ადვილს მოსწყდნენ. აქ მთელი მათი ორგანიზმი თავისებურს დაბაბულ მდგომარეობაში იმყოფება, თუმცა ჯერ კიდევ უძრავად ერთ ადგილზე დგანან.

3) ინტელექტუალური ყურადღება. ვთქვათ, ვინმე, სანამ მოქმედებას დაიწყებდეს, წინასწარ რაიმე ამოცანა აქვს გადასაწყვეტი: მაგალითად, მან ჯერ კიდევ არ იცის, როგორ სჯობს მონაცემ სიტუაციაში მოქმედება. ასეთ შემთხვევაში მისი ყურადღება მოქმედებისკენ კი არა, სხვა მხრივ წარმართება: იგი სხვადასხვა მოსაზრებას გაითვალისწინებს ამა თუ იმ შესაძლო მოქმედების სასარგებლოდ თუ საწინააღმდეგოდ, და შეიძლება ეს პროცესი საკმაოდ დიდხანს გაგრძელდეს, სანამ სუბიექტი მოქმედების ერთ-ერთ გზას აირჩევდეს.

ინტელექტუალური ყურადღება ადამიანის კულტურულ მონაპოვარს წარმოადგენს: იგი იმას კი არ ეხება, რაც აქტუალურადაა მოცემული — აქტუალურ გამლიზიანებლებს ან აქტუალურ მოძრაობებს; არა, იგი იმას ეხება, რაც მხოლოდ აზრად ან საზოგადოდ წარმოდგენად შეიძლება ჰქონდეს ადამიანს.

ასე აღწერს დ.უზნაძე ყურადღების ფსიქოლოგიურ შინაარსს.

ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ:

— ყურადღების აღმოცენება ნიშნავს გადასვლას პასიური სიფიზილიდან აქტიურში.

— ყურადღება ცნობიერების გარკვეულ ობიექტზე მიმართვაა, რაც ამ ობიექტის მაქსიმალურად ნათელ ალქმას (არეკვლას) უზრუნველყოფს.

— ყურადღების აღმოცენებისთვის აუცილებელია ჩვენს გარშემო არსებული საგნებისა და მიმდინარე მოვლენების პანორამიდან იმ ობიექტის გამოყოფა, რომელსაც ჩვენი ცნობიერება აარჩევს, მასზე შეჩერება, და დანარჩენი გამლიზიანებლების „ჩამოშორება“. ყურადღების საგანი შეიძლება იყოს როგორც გარე სამყარო, რომლისკენაც მიმართულია შემეცნების აქტი, ასევე თვით ჩვენი ფსიქიკური მოღვაწეობაც: აზრები, განცდები, ანალიზი, მოქმედება, საქციელი.

— ყურადღების ფიზიოლოგიური მექანიზმი განიხილება როგორც ნერვული სისტემის სხვადასხვა დონეზე განთავსებ-

1 დ.უზნაძის მიერ ამ ნაწილში ჩამოყალიბებული დებულება ყურადღების როლზე „მთელი სხეულის მუსკულატურის შესატყვის რეგულაციში“ განსაკუთრებით საყურადღებოა მსახიობის ხელოვნებისთვის.

2 ეს სრულად ეხება მსახიობის შემოქმედებით პროცესსაც

„საქართველო“ № 2



ული ერთგვარი ფილტრი, რომელიც განთავსავს ყოველბაღ მნიშვნელოვან სიგნალებს.

— საკულდალების დინამიკაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მიზნის შერჩევის უნარს. მიზნის არჩევა და გამუდმებული დაზუსტება (კორექტირება) იწვევს, ინარჩუნებს და გადადართ-გადმორთავს ყურადღებას.

— უნებლიე ყურადღება. ეს არის ცნობიერების მიმართ, კონცენტრაცია ობიექტზე მისი, როგორც გამლიზიანებლის თვისებების გამო. უფრო ძლიერი გამლიზიანებელი დანარჩენების ფონზე იქცევა ადამიანის ყურადღებას.

— ნებისმიერი ყურადღება. ცნობიერად რეგულირებული კონცენტრაცია იმ ობიექტზე, რომელსაც ითხოვს მიმდინარე საქმიანობა.

— ყურადღების ობიექტი შეიძლება არსებობდეს ჩვენს (სუბიექტის) როგორც „შიგნით“, ასევე „გარეთ“. („შიგნით მიმართული ყურადღება“ და „გარეთ მიმართული ყურადღება“)

იმის განხილვა, თუ რა მნიშვნელობა აქვს „ყურადღებას“, — (როგორც „აქტს, რომელსაც სუბიექტი ასრულებს“) — მსახიობის შემოქმედებაში, მიხეილ თუმანიშვილის სიტყვებით დავიწყით : „არაორგანული ყურადღების დაყვანა ორგანულამდე — ყველაზე მთავარია სცენაზე მოთამაშე მსახიობისთვის“ („მ. თუმანიშვილი ფიქრობს“, თბ. 2004, გვ.147)

ჩვენ უკვე ვიცით აქსიომატური ჭეშმარიტება, რომ მსახიობის შემოქმედების აქტი საჯაროდ, მაყურებლის თანდასწრებით მიმდინარეობს. ისიც ეჭვიმუტანელია, რომ ხატოვანი აზროვნება, მხატვრული სახე სცენაზე მოქმედების და მხოლოდ მოქმედების საშუალებით გამოიხატება, რომ მხატვრულ სახეში გარდასახვა, ახალი, მხატვრული სინამდვილის შექმნა, სცენაზე „ადამიანის სულის ცხოვრების“ პროცესის აგებით მიიღწევა და ამ შეთხზული ადამიანის შეთხზულ საქციელთა ერთობით გამოიხატება. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგ თეატრალურ უნარში მსახიობი უშუალოდ ურთიერთობს მაყურებელთან, ის მაინც „საჯარო მარტოობის“ ვითარებაში ქმნის. იმ ობიექტებიდან, რომლებითაც გარემორტყმულია სცენაზე მყოფი მსახიობი შემოქმედებითი აქტის აღსრულების დროს, ყველაზე კონკურენტული და „აგრესიული“ — მაყურებელთა

დარბაზია. ხატოვნად მას (მიუხედავად სცენა-დარბაზის არქიტექტურული დაგეგმვებისა), შევ ორმისაც უწოდებენ. იმისათვის, რომ ამ „ორმოში“ არ გადავარდეს, მსახიობმა ის უნდა „გამოთიშოს“ და ყურადღება მთლიანად სცენურ ობიექტებზე, იმ წინააღმდეგობებზე გადაიტანოს, რომელთა გადალახვითაც მიზანდასახული მოქმედება აიგება. კ.სტანისლავსკი ყურადღების „ჩართვისა“ და „გადაადგილების“ აქტებს თვალსაჩინოდ ხსნის თავის ნაშრომში, (თავი „სცენური ყურადღება“ გვ. 100-106) სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის სივრცეში, სხვადასხვა ადგილზე შეკიდული ელექტრონათურების მორიგეობით ჩართვა-გამორთვით. „საჯაროდ“ და „მარტო“ ორი ურთიერთგამომრიცხავი მდგომარეობაა და მსახიობის ხელოვნებაში მათ შორის სწორედ „ყურადღების აქტი“ დგას. „საჯაროდ“ მხოლოდ მაშინ შეიძლება იყო „მარტო“, როდესაც ყურადღება გამოთიშავს, „დააბნელებს“ მაყურებელს და ჩართავს „გამონათებს“ სცენურ ობიექტს. გამოვსატით ეს ფორმულით:

საჯარო მარტოობა = კონკურენტული ობიექტების გამოთიშვა + ყურადღების კონცენტრაცია სცენურ ობიექტზე

მსახიობმა თავისი ყურადღების სრულად ფლობისა და მართვის უნარი უნდა გამოიმუშავოს, რათა:

— ისევე როგორც სპორტსმენმა (გავიხსენოთ დ.უზნაძის მიერ ზემომოყვანილი მაგალითი), შეძლოს ყურადღების კონცენტრაციით „სხეულის სათანადოდ მომართვა“ და „მუსკულატურის შესატყვისი რეგულაციით“ მოტოროული (ფიზიკური) ამოცანის შესრულება;

— ფლობდეს ყურადღების ობიექტის ცნობიერად არჩევას, მასზე კონცენტრაციისა და ყველა დანარჩენი, კონკურენტული ობიექტების მყისიერი „გამოთიშვის“, „ჩამოშორების“ უნარს.

1 არსებობს კ. სტანისლავსკის შრომის ქართული თარგმანი, მთარგმნელი - გ.მუხლაძე. გამოცემულია „სახელგამი“ 1949 წელი. თარგმანი, რბილად რომ ვთქვათ, სუსტია და ამასთან არაზუსტი, ხოლო გამოყენებულ ტერმინოლოგიას არაფერი აქვს საერთო თეატრალურ პრაქტიკასთან. ამ თარგმანზე მითითება, მისი რეკომენდაცია, ვფიქრობ დაბნეულობის მეტს არაფერს მოგვცემს. ამის გამო ყველაზე მითითებულია ორიგინალის ტექსტური მისამართი: „К.С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах.“ Искусство. М. 1954 г. მათ, ვინც სუსტად იცის რუსული ენა, ვურჩევ კონსულტაციისთვის პედაგოგს-ოსტატს მიმართონ.



— უნდა შეედლოს ყურადღების კონცენტრაცია „სენსორებზე“ — იმ ორგანოებზე, რომლითაც ჩვენ ფიზიკურად აღვიქვამთ სამყაროს, რათა ემოციური მებსიერებაში მყარად დააფიქსიროს სუნი, ფერი, წონა და ა.შ., რომ შემდეგ განვითარებული წარმოსახვის ძალით არაარსებულ ქარის ნაკადს შეებრძოლოს, ცარიელი ხელით „ილიას გული“ მოგვიტანოს, დაგვაჯეროს, რომ წყალი — ღვინოა, შუშის ნატეხი — ყინულის ნატეხი, ფუყე ყუთი — ქვის მძიმე ლოდი.

— ფლობდეს ინტელექტუალური ყურადღების ერთგვარი მედიტაციის გააქტივების მექანიზმი, რათა იმ ფორმებში „ჩაიძიროს“ ის განწყობა გამოინვიოს, რომლებიც, მისი თვალთახედვით, მის გმირს მოქმედების მოცემულ ფაზაში „აწვალებს“.

ყოველდღიურ ცხოვრებაში ჩვენი ყურადღება მუდმივად მონაცვლეობს უნებლოე, პასიური ყურადღებიდან ნებისმიერ, აქტიურ ყურადღებაზე. წინდანი არაეინ ვიცით, თუ ცხოვრების მიმდინარეობა როდის რას შემოგვთავაზებს. მუდამონაცვლე პანორამიდან მრავალი ობიექტი გვთავაზობს მასზე „შეჩერებას“. როგორც ნესი, იმარჯვებს „აქტიური“ ობიექტი ან ის, რომელსაც ჩვენ, ჩვენი განწყობიდან გამომდინარე, მივიჩნევთ აქტიურად, თანდათან „ვანათებთ“ მას, ხოლო დანარჩენი „ვანებლებთ“. ურიცხვი ობიექტის გარემოსგან შემთავაზება ჩვენს უნებლიედ ხდება. ნება მხოლოდ მაშინ აქტიურდება, როდესაც ყურადღების კონცენტრაცია უკვე „გამონათებულ“ ობიექტზეა მიმართული. რაც შეეხება სცენას, აქ ობიექტები და მათი მონაცვლეობა ჩვენს მიერ წინასწარ არის არჩეული და დადგენილი. მსახიობმა, რომელიც ოტელოს თამაშობს, წინდანი იცის, რომ ამა და ამ მოქმედების ამა და ამ სცენაში მან ყურადღების მთელი კონცენტრაცია ემილ კასიოს ხელში ათამაშებულ ცხვირსახოცზე უნდა მიმართოს. სხვანაირად სპექტაკლი არ შედგება. ამდენად სცენაზე ყურადღება ყოველთვის ნებისმიერია და ჩვენს ნებას უნდა მორჩილებდეს. მსახიობს ზუსტად უნდა ჰქონდეს დადგენილი, თუ მოქმედების განვითარების ამა თუ იმ მომენტში, რომელ სცენურ ობიექტზე, სულიერსა თუ უსულოზე, უნდა იყოს კონცენტრირებული მისი ყურადღება. ყურადღების ობიექტი, თუ ზემომოყვანილ კლასიფიკაციას დავეყრდნობით, შესაძლოა იყოს სენსორული, მოტორული ან ინტელექ-

ტუალური. მაგრამ ის უნდა იყოს, მისი აღქმა უნდა შედგეს როგორც აქტი. როდესაც ვხედავთ ლეტი მამის აჩრდილს აღიქვამს, მისი ყურადღება სენსორულია; როდესაც „ყოფნა, არ ყოფნის“ ფილოსოფიურ დილემაში გარკვევას ცდილობს — ინტელექტუალური; ხოლო როდესაც ლაერტთან ფარეკაობს — მოტორული. მსახიობს ყურადღების გამუდმებული ვარჯიში სჭირდება. მოუწესრიგებელი, ყურადღების კონცენტრაციისა და მართვის უნარს მოკლებული ადამიანი მსახიობად ვერ ივარგებს. თუმცა ისიც ნათელია, რომ ვარჯიშით ყველაფერის მიღწევა შეიძლება და სწორედ ამიტომ იწყება პროფესიასთან თანაზიარობა ვარჯიშებით „ყოფადღებაზე“. დავიმახსოვროთ დ.უზნაძის შეგონება: „ვარჯიშის წყალობით შესაძლებელი ხდება კონცენტრაციის უნარის გაზრდასთან ერთად ყურადღების განაწილების უნარის განვითარდეს“ (დ.უზნაძე იქვე, გვ. 538).

უკვე ითქვა, რომ ყურადღების ობიექტი შეიძლება იყოს ჩვენში ან ჩვენს გარეთ.

საკუთრივ სცენური მოქმედების დანეების წინ აქტიურდება შინაგანი ობიექტები. მიმდინარეობს მთელი ორგანიზმის მოზილიზაციის პროცესი. ჩვენ ემოციური მებსიერებიდან ყურადღების კონცენტრაციით უნდა გამოვიძახოთ ის განწყობა, რომელიც გადავიყვანს სპექტაკლის ატმოსფეროში, იმ მოვლენათა რიგში, რომლებშიც ჩვენ უნდა ვიმოქმედოთ. აქ ჩვენ სენსორული ყურადღება გვეხმარება — მაგალითად, კოსტიუმის ქსოვილთან შეხება, ან მისი რომელიმე აქსესუარი, ნივთიერი გარემოს აღქმა, მუსიკალური ფონი, კონკრეტული საგანი — მაგალითად, ხმლის ან დაშნის ვადა, საგარძლის მოჩუქურთმებული სახელური, სათვალე და ა.შ. გენიალურმა ქართველმა მსახიობმა სესილია თაყაიშვილმა სპექტაკლში „შე, ბებია, ილიკო და ილიარიონი“ (რეჟისორი გ.ლორთქიფანიძე) ბუბის განუმეორებელი სახე შექმნა. სცენაზე გასვლის წინ ის „ხმელ სუნელს“ ყროსავდა და ხელისგულზე იყრიდა. მისი ყურადღება იმ წუთში მილიანად ამ სენსორულ გამლიზიანებულზე — „ხმელი სუნელის“ აღქმაზე იყო კონცენტრირებული და ამ ბოძგით მისი წარმოსახვა გურიის სოფელსა და ამ სოფელში მცხოვრებ ადამიანებს, იქ განვითარებული და სპექტაკლში ასახული მოვლენების პანორამას ხატავდა. მსახიობის ყურადღება ობიექტების სულ „მცირე წრიდან“ — ხმელი სუნელის სურნე-

ლიდან — „საშუალო“ და „დიდ წრეზე“ გადადიოდა და სცენაზე არსებულ, მხატვრულად მოწესრიგებულ, სულიერ თუ უსულო ობიექტებს— ზურიკელას, ილიკოს, ილარიონს, საცერს, ოდას, სანთელს და ა.შ. უკვე „ბებიან ოლღაში“ გარდასახული უბრუნდებოდა.

ყურადღების „განანილები“ და „არჩევის“ სწორედ ასეთ წესს გვთავაზობს კ. სტანისლავსკი ყურადღების ობიექტების განანილებასა და არჩევაში, ყურადღების ობიექტებს ის მცირე, საშუალო, დიდ და უფრო დიდ პირობით წრეებზე განლაგებს და ვეირჩევს სცენური მოქმედების დროს ყოველთვის დავუბრუნდეთ მცირე და საშუალო წრეებს, რაც მყარი წინაპირობაა იმისთვის, რომ ჩვენი მოქმედება სცენაზე იყოს მიზანდასახული და ორგანული. ობიექტების ასეთი სქემით განლაგება სრულად ემხიანება ფსიქოლოგიების მიერ გაკეთებულ დასკვნებს.

დიმიტრი ალექსიძის თქმით,— „ჩვენი პირველი მეცადინეობა მომავალ მსახიობებთან იწყება მარტივი, უბრალო ვარჯიშობით ორგანული ყურადღების დასაუფლებლად. სტუდენტებს წინადადებას ვაძლევთ გასინჯონ რომელიმე საგანი; ჩვენ ამ ვარჯიშობის დროს მათგან მოვითხოვთ არა ფორმალურ ყურადღებას (მათ შეუძლიათ მოგვაჩვენონ თავი, თითქოს სინჯავენ), არამედ მოვითხოვთ, რომ ის ნამდვილად ორგანულად დაინტერესდეს ობიექტით. უკვე პირველი, დაწყებითი ვარჯიშობიდანვე უნდა ვხელმძღ-

ვანელობდეთ სიმართლის გრძნობით, უნდა შეგვეძლოს გავარჩიოთ ფორმალური ნამდვილი ყურადღება, თვალების დაჭყეტა და სერიოზული განჭყრეტა. თუ მოსწავლე მსახიობი თავიდანვე შეისწავლის ბუნებრივად, ორგანულად ჭვრეტას და ობიექტების ათვისებას, თუ ის დაეუფლება ყურადღებას იმდენად, რომ შეეძლება ამა თუ იმ ობიექტით დაინტერესება, — ეს უკვე პირველი ნაბიჯი იქნება მსახიობის ოსტატობის დაუფლებისკენ. მხოლოდ ნამდვილი ყურადღების საშუალებით, რომელიც მიმართულია ობიექტისკენ, შეიძლება მომავალმა მსახიობმა თავი დააღწიოს კუნთების დაჭიმულობას, რაც გამონეწულია უზერსულობისაგან, როდესაც მის გარეშე პირები უტყვიან“ (დალექსიდი იქვე, გვ. 70-71).

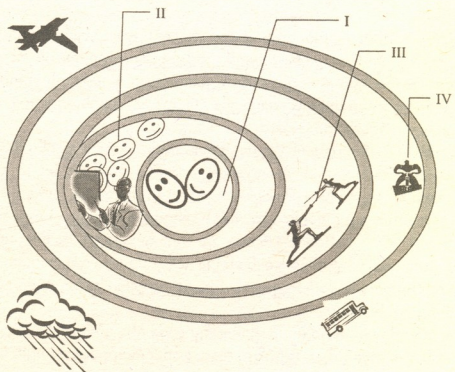
„ორგანული ყურადღების დასაუფლებლად“ არსებობს მთელი კომპლექსი უბრალო და რთული სავარჯიშოებისა, რომელთაც შემდეგ თავში აღვწერთ.

(გაგრძელება იქნება)

ნახატი 5.

„ყურადღების წრეები“ — ლექცია.

- I. „მცირე წრე“ — სტუდენტი გოგონა ჩემს გვერდით. მისი სუნამოს სურნელი
- II. „საშუალო წრე“ — აუდიტორია სტუდენტები, ლექტორის ხმა
- III. „დიდი წრე“ — უნივერსიტეტის შენობა. ხმაური ფარიკაობის კლასიდან.
- IV. „კიდევ უფრო დიდი წრე“ — ეზო. ანგრევენ კედელს“.
- V. „კიდევ უფრო დიდი წრე“ — ქუჩა. ქარი, წვიმა, მანქანა, თვითმფრინავი.



თეატრალური საზოგადოების

ქრონიკა



საქართველოს კულტურის მინისტრი —
ნიკა ვაჩიშვილი



საქართველოს თეატრალური საზოგადოების
თავმჯდომარე — გიგა ლორთქიფანიძე

შემოქმედებითი შეხვედრა

უკანასკნელი წლების განმავლობაში საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და თეატრალურ საზოგადოებას შორის კონტაქტები განწყვეტილი იყო. ეს ორი უწყება სწორედ რომ ხელიხელჩაკიდებულნი უნდა იღვწოდნენ ქართული თეატრის უკეთესი მერმისისათვის, მაგრამ ერთხელ ჩატეხილი ხიდის აღდგენა არადა არ ხერხდებოდა. ამ გათიშულობით ზარალდებოდა ქართული თეატრი.

რამდენიმე თვის წინ საქართველოს კულტურის მინისტრად დაინიშნა ბ-ნი ნიკა ვაჩიშვილი, რომელიც მანამდე მინისტრის მოადგილედ მუშაობდა და თავი გამოიჩინა ქართული კულტურის ძეგლებზე, ეკლესია-მონასტრებზე ჭეშმარიტი ზრუნვით. იგი მართლაც ეროვნული სულისკვეთებით ეკიდებოდა თავის საქმეს და შედეგიც თვალხილული გახდა.

საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და თეატრალურ საზოგადოებას შორის ჩატეხილი ხიდის აღდგენის ინიციატორიც ბ-ნი ნიკა ვაჩიშვილი გახლდათ. სწორედ მისი გამოისობით გაიმართა შეხვედრა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარესთან ბ-ნ გიგა ლორთქიფანიძესთან.

შეხვედრაზე გ. ლორთქიფანიძემ და ნ. ვაჩიშვილმა ისაუბრეს ქართულ თეატრში შექმნილ სიტუაციაზე, იმ ნეგატიურ შედეგებზე, რაც განპირობებული იყო სადირექტივო ორ-



განოს არასწორი, არაშემოქმედებითი პრაქტიკით. ითქვა იმის თაობაზე, რომ მეტნილად თეატრებში მმართველებად დაინიშნენ ადამიანები, რომლებიც კარგად არ იცნობენ თეატრის ცხოვრებას, არ არიან ავტორიტეტული შემოქმედებით კოლექტივებში, ხოლო ღირსეული რეჟისორები — თეატრების ხელმძღვანელები უსაქმოდ დარჩნენ.

— ჩვენ, თეატრის მოღვაწეებს არა გვაქვს უფლება არც ისე მდიდარნი ვართ — თქვა გლორთიფანიძემ, — უსაქმოდ რომ გვყავდნენ ასეთი შესანიშნავი რეჟისორები.

სტო ყრილობის თაობაზე

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმმა განიხილა შემოქმედებითი კავშირის — საქართველოს თეატრალური საზოგადოების საქმიანობის მნიშვნელოვანი საკითხები. ამათვან ერთ-ერთი მთავარი გახლავთ მორიგი ყრილობის მოწვევა.

სტო პრეზიდიუმმა დაადგინა: ივნისში მოწვეული იქნას სტოს გამგეობის სხდომა. გამგეობა გადაწყვეტს ყრილობის ჩატარების თარიღს.

ნ. ვაჩიშვილმა ისაუბრა იმის თაობაზე, რომ უკანასკნელ წლებში დიდი ყურადღება ექცევა ქართული კულტურის ძეგლებს, რომ კულტურის სამინისტროს დაგეგმილი აქვს რიგი ღონისძიებებისა, რომლებიც გააუმჯობესებენ მწერლების მდგომარეობას. თეატრალურ ცხოვრებაშიც ბევრი სასიკეთო ცვლილებაა მოსალოდნელი. ჩატარებული მუშაობის სწორი ანალიზი მოგვცემს საშუალებას, თავი დავაღწიოთ მოსალოდნელ შეცდომებს.

ბ-ნი მინისტრი და ბ-ნი თავმჯდომარე შეთანხმდნენ, რომ მოახდენენ კოორდინირებას ურთიერთსაქმიანობისა.

პრეზენს გ. სუნდუკიანის თეატრი თბილისში

საქართველოსა და სომხეთის თეატრებს ტრადიციულად მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებდათ. ეს ურთიერთობა ბოლო ათწლეულში შესუსტდა, მაგრამ ეს ერთი ხანია მდგომარეობა სასიკეთოდ იცვლება — ქართული და სომხური თეატრები ცდილობენ გააძლიერონ შემოქმედებითი კონტაქტები, წარმოადგინონ სპექტაკლები ერეგნისა თუ თბილისის სცენებზე.

4 მაისს შ. რუსთაველის სახ. თეატრში სპექტაკლი გამართა ერეგნის გ. სუნდუკიანის სახ. თეატრმა. მან თბილისელ მაყურებელს წარმოუდგინა ალ. შირვან-ზადეს „პატიოსნებისათვის“ -- ნაწარმოები, რომელიც კარგად არის ცნობილი სომეხი მკითხველისა თუ მაყურებლისათვის. სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია ვაჰე შაჰვერდიანი. დამდგმელმა რეჟისორმა ამ ოჯახურ დრამას შესანიშნავი თეატრალური ფორმა მოუნახა. და მივიღეთ საკმაოდ საინტერესო თეატრალური ფორმის სპექტაკლი, რომელიც სწორედ რეჟისორული და სცენოგრაფიული გააზრებით იქცევს ყურადღებას. თუმც, თეატრალურ საზოგადოებრიობას არც კარგი აქტიური შესრულების დონე დარჩა შეუმჩნეველი.

იმავე საღამოს, სპექტაკლის შემდეგ შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრმა სომეხი კოლეგების საპატიოცემულოდ მიღება გამართა.

6 მაისს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ გ. ლორთქიფანიძემ ერეგნელ სტუმრები „მსახიობის სახლში“ მიიწვია.

ეს იყო გულითადი შეხვედრა.

პირველი სიტყვა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ გ. ლორთქიფანიძემ წარმოთქვა. მან ისაუბრა ქართულ-სომხურ თეატრალურ ურთიერთობაზე, იმ ტრადიციაზე, რომელიც სომხური თეატრის დიდმა წარმომადგენლებმა დანერგეს: თავთავიანთი საუკეთესო ნამუშევრები ჩამოეტანათ თბილისში და შეემოწმებინათ თბილისელი მაყურებლის მეოხებით. გ. ლორთქიფანიძემ ისაუბრა სომხური თეატრის ბრწყინ-

ვალე მსახიობთა კოჰორტაზე, განსაკუთრებით გამოჰყო გ. სუნდუკიანის თეატრის მსახიობთა დიდებული თაობა, რომლებიც თავიანთი მაღალი აქტიორული ოსტატობით ბევრი დიდი თეატრის სცენას დაამშვენებდნენ.

გ. ლორთქიფანიძემ სომეხ მსახიობებს მოაგონა ის დიდებული თეატრალური მეგობრობა, რომელიც ჩამოაყალიბეს წინა თაობების მსახიობებმა, რეჟისორებმა, როგორც სომხეთიდან, ასევე საქართველოდან. გ. სუნდუკიანის სახ. თეატრში არაერთ ქართველ რეჟისორს დაუდგამს სპექტაკლი და ამ სპექტაკლებს სომეხი მაცურებელი სიხარულით ხვდებოდა.

შეხვედრაზე გულთბილი სიტყვა წარმოსთქვა რეჟისორმა სანდრო მრეველიშვილმა. მან მაღალი შეფასება მისცა ვ. შაჰვერდიანის სპექტაკლს.

თავის მხრივ, გ. სუნდუკიანის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ვ. შაჰვერდიანმა მაღლობა გადაიხადა გულთბილი მიღებისათვის, ისაუბრა იმ კულტურაზე, რომელიც გააჩნია თბილისელ მაცურებელს. აღნიშნა რომ, ამიტომაც, სიამოვნებით ჩამოვდივართო ამ ქალაქში. მან ხაზი გაუსვა გ. ლორთქიფანიძის როლსა და ავტორიტეტზე დსთ-ს თეატრალურ სივრცეში.

— ჩვენ გვაკისრია დიდი მოვალეობა გავაგრძელოთ ის დიდი შემოქმედებითი ურთიერთობა, რომელიც ჰქონდათ ჩვენს წინაპრებს – ქართული და სომხური თეატრის წარმომადგენლებს – დასძინა ვ. შაჰვერდიანმა.

ვ. შაჰვერდიანმა გ. ლორთქიფანიძეს საჩუქრად გადასცა მის შემოქმედებაზე გამოცემული ორტომეული.

ჰიერანზ ვანდუჟა

სიყვარულს უკლავს დასწრებებს ვსუკლავს
სიყვარულს ვსუკლავს

Pierre de Marivaux
Arlequin poli par l'amour
Comedie, 1720

ფრანგულიდან თარგმნა ირინა ლოლობერიძემ

არტისტები¹

ფერია

ტრიველინი — ფერიას მსახური

არლეკინი — ფერიას მიერ მოტაცებული ყმანვილი

სილვია — მწყემსი ქალი, არლეკინის მიჯნური

მწყემსი — სილვიაზე შეყვარებული

მოცეკვავეთა და მომღერალთა დასი

ავი და ანცი სულელების გუნდი

პიერ მარივო (1668 – 1763). ფრანგი დრამატურგი. დაწერილი აქვს ორმოცი კომედია, 2 რომანი და რამდენიმე ესე რასინსა და კორნელზე. მარივო პირველია ფრანგ დრამატურგებს შორის, ვინც სიყვარულის თემა სიუჟეტის ერთადერთ მამოძრავებელ ძალად აქცია და დრამატული კონფლიქტიც მხოლოდ სიყვარულის, ჭეშმარიტების ძიებისა და ორმაგი თამაშის შეჯერებით შექმნა.

„არლეკინის“ ციკლის პირველი პიესა – „სიყვარულით დაბრძენებული არლეკინი“, 1720 წელს დაინერა პარიზის „იტალიური კომედიის“ თეატრისათვის და თაობათა მიერ უბრალოდ მარივოდ წოდებულ პიერ-კარლეტ მამბელუნ დე მარივოს პირველი მნიშვნელოვანი ნაშრომებად მოუტანა.

¹ მარივო მოლიერისა და რასინის მსგავსად ხმარობს სიტყვას აქტიორი—არტისტი, რაც კლასიკურ თეატრთან მის უდავო კავშირს გვიდასტურებს.



სცენა I

ფერია, ტრიველინი

სცენაზე გამოსახულია ფერიას ბაღი¹

ტრიველინი (ფერიას, რომელიც ამოიკე-
ნესებს) — თქვენ ოხრავთ, ქალბატონო, და,
თქვენდა სამწუხაროდ, კიდეც დიდხანს მოგი-
ნევთ ოხვრა, თუ თქვენი გონება თქვენსავე
სულს არ მოაწესრიგებს. თუ ნებას დამრთავთ,
ჩემს მწირ მოსაზრებას მოგახსენებთ.²

ფერია — ბრძანე!

ტრიველინი — ახალგაზრდა, რომელ-
იც მშობლებს მოსტაცეთ, ლამაზი, ტანადი,
შავგვრემანი ყმანვილია, უმშვენიერესი პირი-
სახე აქვს. პირველად რომ ნახეთ, ტყეში ეძინა
და, მართლაც, მიძინებულ ამურსა ჰგავდა. ასე
რომ, არც გამიკვირდა თქვენი მისდამი მოუ-
ლოდნელი კეთილგანწყობა.

ფერია — ბუნებრივი არ არის, გიყვარდეს
ის, ვინც ესოდენ საყვარელია?!

ტრიველინი — ო, რა თქმა უნდა! მაგრამ
ვიდრე მას შეხედებოდით, ასევე უზომოდ გიყ-
ვარდათ დიდი ჯადოქარი მერლინი.

ფერია — რა გაენწყობა, ერთმა მეორე გად-
ამაჯინაყა. ესეც ხომ ძალიან ბუნებრივია.

ტრიველინი — უფრო ბუნებრივს ვე-
რაფერს მოვიფიქრებ, თქვენის ნებართვით
შეგახსენებთ, რომ მიძინარე ყმანვილი სწორედ
მაშინ მოიტაცეთ, როცა, სულ რაღაც ორიოდ
დღეში, მერლინის უნდა გაჰყოლოდით ცოლად.
მას ხომ პირობა მიეცით. ო! განა ეს სახუმარ-
ოა?! ჩვენს შორის დარჩეს და ზედმეტად ხომ
არ აჰყევით ბუნების ყვილს. თუმცა, ესეც
არაფერია, რადგან მხოლოდ ღალატს დაგა-
ბრალებენ. კაცის ღალატი ძალიან ცუდი და
შესაზიზღია, ქალისა კი — ასატანი. ერთგულ
ქალს ყველა თავყვანს სცემს, თუმცა ისეთი
თავმდაბალი და მოკრძალებული ქალებიც
არსებობენ, რომლებსაც არც ამპარტავნობა
ახასიათებთ და არც თავყვანისცემა ესაჭიროე-
ბათ. თქვენც მათ რიცხვს განეკუთვნებით.
ცოტაოდენი დიდება გყოფნით და ბევრ სიამ-
ოვნებას ეძებთ. მშვენიერია!

ფერია — დიდება ისედაც არ მაკლია,
სულელი ვიქნები რაღაც წვერილმანებით თავი
რომ შევიწხო.

ტრიველინი — კარგი ნათქვამია, მა-
გრამ ნება მომეცით, გავაგრძელო: მიძინარე

ყმანვილი სასახლეში მოიყვანეთ და ახლა მისი
გამოღვიძების წუთს დარაჯობთ; მდიდრულად
გამოენწყვით და თქვენი სამოსი იმ ზიზღის
დარია, რომელსაც დიდებისადმი განიცდით;
შეჰყურეთ ამ ლამაზ ყმანვილს და მისგან
მოულოდნელ სასიყვარულო სიურპრიზებს
მოულოთ. დიახ, გაიღვიძებს, მაგრამ ლენჩივით
მოგაშტერდებათ და უაზროდ მოგესალმებათ.
მერე ერთი-ორს დაამთქნარებს, გაიზიზღება,
გვერდზე ვადაბრუნდება და ძილს შეიბრუნებს:
ნანატრი გამოღვიძების ბევრისმთქმელი და
იმედისმომცემი სცენა. დაბალ რეგისტრში
შესრულებული ხერხინის თანხლებით, დამ-
წუნებელი ნახვალთ აქედან.

ერთ საათში იმანვილი კვლავ გაიღვი-
ძებს. გვერდით რომ არავინ ეყოლება, ერთს
შეჰყვირებს "ეჰი". მიჯნურის თავაზიანი
შეძახილი აქეთ მოგიხმობთ. ამური თვალებს
მიოსრებს. „რას ისურვებდით, მშვენიერო ახ-
ალგაზრდა?“ — ჰკითხავთ თქვენ. მშოიო, გიპა-
სლებთ, „თქვენს მახლობლად რომ მიხილეთ,
არ გაგიკვირდათ?“ — განაგრძობთ თქვენ. უჰ,
როგორ არაო, გიპასუხებთ. თხუთმეტი დღეა,
რაც აქ არის, საუბრის თემა იოტისოდენადაც
არ შეუცვლია და მაინც გიყვართ. უბედურება
ის არის, რომ მერლინს თქვენთან ქორწინების
იმედს არ უკარგავთ. თუმცა, არც იმას მალა-
ვთ, რომ ამ ახალგაზრდას უნდა მისთხოვდეთ
ცოლად. ორივეს რომ გაჰყევთ, მეორე ქმარმა
თამაშის ნესი რომ დაიკვას, პირველი უნდა
გაანებივროს.

ფერია — პასუხს ორიოდ სიტყვით გაგცემ:
ყმანვილკაცის გარეგნობით მოხიბლული ვარ.
როცა ვიტაცებდი, ვერც კი წარმომედგინა,
რომ ესოდენ აკლდა ჭკუა-გონება. მაგრამ
უფუნურობა ხელს არ მიშლის. სილამაზემ
უკვე შემაყვარა ის სინატიფე, რომელსაც მას
გონება შესძენს, როცა დაჭკვიანდება. ო, რა
ნეტარებაა ჩიხლო ასეთი მშვენიერი მამაკაცი,
რომელიც ჩემს წინაშე მუხლს მოიდრეკს და
განმიცხადებს: „მე თქვენ მიყვარხართ!“

მსოფლიოში უმშვენიერესი შავგვრემანია.
და რა იქნება მერე, როცა მის ბავებებს,
თვალებს, ნაკეთებს სიყვარული შელამაზებს.
ჩემი მცდელობა შთააგონებს მას ამ სიყვარ-
ულს. ხშირად მიმზერს, ამგვარად დღენიადაც
ვაახლოებ იმ წუთს, როცა გამიგებს და
თავადაც იგრძნობს. თუ მოხდა ასე, არ დავაყ-
ოვნებ და ცოლად გავყვები. მერლინის რისხ-
ვაც ვერას დაბაკლებს. მანამდე კი, ვერ ვბე-
დავ ჩვენი ჯადოქრის დამდურებას. მერლინი
ჩემსავით გრძნეულია, მოვატყუებ რამდენსაც
შეეძლება.

1 თეატრის დეკორაცია იმ დროს მოხატულ ტილოს წარმოადგენდა

2 ტრიველინი უფრო მრჩვეულია, ვიდრე მსახური.

წიგნი № 2



ტრიველინი — კი მაგრამ, თუ ყმანვილი არ დაჭკვიანდება და არ შეგიყვარებთ, თუ განათლება, რომელსაც თქვენი წყალობით ეზიარება, ნაყოფს არ გამოიღებს, მაშინ გახდებით თუ არა მერლინის ცოლი?

ფერია — არა. მერლინს რომც გავყვე, ამ მშვენიერს ვერ დავივიწყებ. და, თუ ოდესმე, მან შემიყვარა, ჩემო ტრიველინ, გამოგიტყდებით, ცდუნებას ვერ გავუძლებ და მერლინის ცოლობაც ვერ შემაკავებს.

ტრიველინი — თქმაც არ მინდოდა, ასეც ვიცოდი. ქალი შეყვარებულია თუ დამარცხებული, მაინც ერთია. აგერ, ჩვენი ლამაზი ტუტრუცანაც, ცეკვის მასწავლებლის თანხლებით, აქეთ მოაბიჯებს.

სცენა 2

შემოდის არლეკინი (თაგნაქინდრული ან ნებისმიერი სხვა სულელური იერით), ცეკვის მასწავლებელი, ფერია, ტრიველინი.

ფერია — მშვენიერო ბავშვო, მონყენილი მიჩვენებთ: არის აქ რამე ისეთი, რაც თქვენ არ მოგწონთ?

არლეკინი — აბა, მე რა ვიცი. ტრიველინი იცინის

ფერია — (ტრიველინს) — ო, გევედრები, ნუ გეცინება. შენი სიცილი მე შურაცხმყოფს. მე მიყვარს იგი და ეს საკმარისია იმისათვის, რომ პატივი სცე. (არლეკინი ამ დროს ბუზებს იჭებს, ფერია კვლავ არლეკინს მიმართავს). მეცადინეობას არ ინებებთ, ძვირფასო ბავშვო?

არლეკინი — (თითქოს არ ესმის) — ჰამ...

ფერია — თუ გიყვარვარ, იმეცადინეთ!

არლეკინი — არა.

ფერია — რაო! მცირედზე უარს მეუბნებით. მე ხომ მიყვარხართ.

არლეკინი ფერიას თითზე მსხვილ ბეჭედს შეამჩნევს, ხელზე ხელს ნაავლებს, ბეჭედს დააკვირდება, თავს მაღლა ასწევს და უაზროდ იცინის.

ფერია — გსურთ ეს ბეჭედი გაჩუქოთ?

არლეკინი — აბა — აბა.

ფერია ბეჭედს იხსნის და არლეკინს გაუნოდებს, იგი უხეშად გამოსტაცებს ბეჭედს ხელიდან.

ფერია — ძვირფასო არლეკინ, თქვენისთანა მშვენიერმა ყმანვილმა უნდა იცოდეს, რომ, როცა ქალი მას რამეს აწვდის, ვიდრე აიღებდეს, სიკუთარი ხელს უნდა ეამბოროს.

არლეკინი ფერიას ხარბად კოცნის ხელზე.

ფერია — ჩემი არ ესმის, მაგრამ მისი გულგრილობაც მსიამოვნებს (დაუმატებს), ახლს თქვენსას ეამბოროთ. (არლეკინი თავის ხელის-გულს კოცნის. ფერია ამოიხრებს, ბეჭედს გაუნვდის და ეუბნება): ინებეთ, ოღონდ იმეცადინეთ, ისწავლეთ რამე.

ცეკვის მასწავლებელი არლეკინს რვეერანსის გაკეთებას ასწავლის. არლეკინი ამ სცენას სხვადასხვა ტრიუკით აცოცხლებს.

არლეკინი — მომწყინდა.

ფერია — ჰოდა, შევწყვიტოთ. შეეცდებით სხვაგვარად გაგართოთ.

არლეკინი (სიხარულით ხტუნვას დაიწყებს და სიცილით ამბობს) — გართობა, გართობა!

სცენა 3

ფერია, არლეკინი, ტრიველინი

მომღერალთა და მოცეკვავეთა გუნდი.

ფერია არლეკინს სცენის რიკულებთან თავის გვერდით, კორდში გამოჭრილ მერხზე დასვაძს. ცეკვის დროს არლეკინი უსტვენს.

მომღერალი (არლეკინს) — ამური გიხმობთ, ამური გელით!

(ამ სტროფზე ნამოხტება და გულბურყვილოდ ნამოიძახებს) — არ მესმის მისი ძახილი, სად არის?!

[უძახის] — ეჰჰეი!

მომღერალი (განაგრძობს) — ამური გიხმობთ, ამური გელით!

არლეკინი (დაჯდება და ამბობს) — თუ ასეა, ხმა მაღლა დამიძახოს.

მომღერალი (ფერიას მიუთითებს და განაგრძობს):

ხედავთ ამ მშვენიერ ქმნილებას, თვალს რომ ვერ ვაშორებთ, გეტრფით ყოველ ნუთს, ყოველ უამს ღიმილებს ამური გიხმობთ, ამური გელით!

მომღერალი მწყემსი ქალი (არლეკინს მიუახლოვდება და ეუბნება): — სიყვარულზე უფრო ტკბილი განა რა არის!

არლეკინი (მას პასუხობს) — მასწავლეთ, მასწავლეთ ეგ სიყვარული!

მომღერალი ქალი (განაგრძობს) — ო, რარიც მანუხებს თქვენი უმეცრება და რა სიხარულს მგვრის იმის გაფიქრება (მომღერალზე მიუთითებს), რომ ატისმა? სიყვარული უკეთ

1 ბურგუნდის თეატრის ანუ იტალიური კომედიის თეატრის სცენა დარბაზისაგან დაბალი, მსუბუქი რიკულებით იყო გამოყოფილი

2 ატისი — მითოლოგიური პერსონაჟი, ლილის ოპერის გმირი. ალუზია პიუსის სიტუაციას იმთავითვე პაროდულად

იცის, უკეთ იცის.

ფერია (ნამოდგება) — ძვირფასო არლეკინი, ნუთუ ეს მშვენიერი სიმღერა არაფერს შთაგვაგონებთ? მითხარით რას გრძნობთ?

არლეკინი — მადაზე მოსვლას.

ტრაველინი — მსუბუქად ისაუბმა და არ ეყო. ი, გლეხიც, მას უნდა სოფლის ცეკვებით გასაიმოვნოთ. მერე კი, საქმელად წავალთ.

გლეხი ცეკვავს. ფერია ჯდება, არლეკინსაც ვეცდები მოისვამს.

არლეკინს ჩაეძინება. ცეკვა მთავრდება.

ფერია (არლეკინს ხელს შეახებს, ნამოდგება და ამბობს): — ჩაეძინათ, რით გაგართოთ, რა მოვიმოქმედო?

არლეკინი (იღვიძებს, ტირის) — ა—ა—ა, მამა—ა. ი—ი— დედი, დედი, მენატრებიი!

ფერია (ტრიველინს) — ნაიყვანეთ, ასადილეთ. ეგებ გაერთოს და კაეშანი ჩამოიშოროს. ცოტა ხნით გავალ. როგორც კი წაიხეშვებს, გაისეირნოს, სადაც მოესურვება. ყველა გადის.

სცენა 4 სილვია, მწყემსი

სცენა იცვლება, დეკორაცია შორს მიმავალ ცხვრებს ასახავს.

მწყემსის ტანსაცმელში გამოწყობილი სილვია სცენაზე შემოდის, ხელში მწყემსის კვერთხი უჭირავს, სილვიას ახალგაზრდა მწყემსი მოსდევს.

მწყემსი — გამირბით, მშვენიერო სილვია, ხელიდან მისხლტებით.

სილვია — აბა რა ვქნა, ისეთ მოსაწყენ რამეებზე მესაუბრებით. სულ სიყვარულზე ლაპარაკობთ.

მწყემსი — ვამბობ იმას, რასაც ვგრძნობ.

სილვია — ჰო, მაგრამ მე რომ არაფერს ვგრძნობ?

მწყემსი — მეც ეგ მაძარდეხს.

სილვია — რა ჩემი ბრალია, ვიცი, რომ ყველა მწყემსს გოგონას ჰყავს თავისი მწყემსი ბიჭუნა, რომელიც მას ერთი ნაშითაც არ ტოვებს. გოგოები მიყვებიან, რომ უყვართ, კენესიან და სწორედ ამ გრძნობებში პოეზიები შევებას. მე კი ძალიან უბედური ვარ. როცა მეუბნებით, რომ ჩემს გამო ოხრავთ, მეც ვცდილობ დავიკვნესო, რადგან ძალიან მინდა სხვასავით კარგად ვიგრძნო თავი. თუ რამე საიდუმლო იცით ამის შესახებ, გაანადგეთ და იმ წუთშივე გადაგაბედნიერებთ, მე ხომ ძალიან კეთილი ვარ.

ელფერის სქენს.

მწყემსი — ეჰ! არავითარი საიდუმლო არ ვიცი გარდა იმისა, რომ მე თქვენ მიყვარხართ, ჩემი საიდუმლო — თქვენი სიყვარულია.

სილვია — და მას ფასი არა აქვს, რადგან მე ვერაფრით შეგიყვარეთ. ამის გამო ვზარზვდები ცდივც. მაინც, როგორ მოახერხებთ ჩემი შეყვარება?

მწყემსი — მე—ე! ერთი შეხედვით! ესაა და ეს.

სილვია — მე კი, რაც უფრო ხშირად გეცდებით, მით უფრო ნაკლებ მიყვარხართ. არა უშავს, დამშვიდდით, დაწყნარდით, მოგვიანებით იქნებ რამე გამოვიდეს, მაგრამ ნუ შემანუხებთ. ახლა, მაგალითად, აქ რომ დარჩეთ, შემზიზხდებით.

მწყემსი — მამ წავალ, რომ გასაიმოვნოთ, თუმცა დასამშვიდებლად ნება მომეცით ხელზე გაკოცოთ.

სილვია — ო, არა! იფიქრებენ, დათმობაზე წავიდაო. არაპატიოსნად იქცევაო და სწორიც იქნება. ჩვენი მწყემსი გოგოები ასეთ რამეებს ან თავს არიდებენ, ან მალულად აკეთებენ.

მწყემსი — ვერაფერს დაგვიჩინახავს.

სილვია — ჰო, მაგრამ მე ხომ ვიცი, რომ ეს ცუდია; არ მინდა შეცდომა დაეშვა თუნდაც იმიტომ, რომ სიამოვნება არ მივიღო, როგორც სხვებმა.

მწყემსი — მამ მშვიდობით, მშვენიერო სილვია, ხანდახან მაინც იფიქრეთ ჩემზე.

სილვია — რა თქმა უნდა, რა თქმა უნდა.

სცენა 5

სილვია, არლეკინი, რომელიც შემოდის მაშინ, როდესაც სილვია მარტო რჩება სცენაზე.

სილვია — ო, როგორ არ მომწონს ეს მწყემსი ამ თავისი სიყვარულით. ხმას ამოიღებს თუ არა, ცუდ ხასიათზე ვდგები. (არლეკინს შეამჩნევს) ეს ვინ მოსულა? ო, ღმერთო! რა მშვენიერი ყმაწვილია!

არლეკინი — (შემოდის კაუჭუკის ბურთითა და პატარა ჩოგანით. თამაშ—თამაშით უახლოვდება სილვიას, მოულოდნელად მას ბურთი ძირს უფარდება. როცა მის ასაღებად დაიხრება, მაშინდა შეამჩნევს სილვიას ფეხებს. გაოცებული ერთხანს მოხრილი გაშემდება. ნელ—ნელა პატარა ბიჭებით ნელში გასწორდება. როცა საბოლოოდ გაიმართება, ყურადღებით ათვალერებს. არლეკინი შეაჩერებს ფარისეველურად განაზეხულ სილვიას, რომელიც წასვლას აპირებს და ამბობს): — ძალიან გეჭკარებათ?

სილვია — უნდა ნავიდე, მე ხომ თქვენ არ

სამყოფი ულუფით. ჩინებული მადის პატრონი გახლავთ.

ფერია — ახლა სად არის?

ტრიველინი — ვფიქრობ, ჩოვანიით და ბურთით ერიობა სადღაც მდებარეობს. ახალი ამბავი უნდა გაუწყლოთ.

ფერია — რაშია საქმე?

ტრიველინი — მერლინი მობრძანდა თქვენს სანახავად.

ფერია — ბედნიერი ვარ, რომ სადმე გზად არ გადამიყარა. ძალიან ძნელია შეყვარებულად მოაჩვენო თავი, როცა აღარ ხარ შეყვარებული.

ტრიველინი — მართალი გითხრათ, ქალბატონო, ძალიან ვწუხვარ, რომ მერლინის მაგივრად იმ მიაშიტმა დაიღო თქვენს გულში ბინა. არადა, მერლინი სიხარულით ცაში დაფრინავს, რადგან სჯერა, რომ დაუყოვნებლივ იქორწინებთ. მასზე უფრო მშვენიერი თუ ვინმე გინახავსო, მეუბნებოდა ამას წინათ და თქვენს პორტრეტს აცქერდებოდა. აჰ, ტრიველინი, რამდენი სიამოვნება მელისო! მე კი ვიცი, რომ ამ მრავალ სიამოვნებას იგი მხოლოდ წარმოსახვით აულებს გემოს; ეს კი ძალიან მწირი საზღაურია, როცა ღამაში და ბედნიერი რეალობის იმედით ცოცხლობ. მერლინი მალე დაბრუნდება, თავს როგორ დააღწევთ?

ფერია — ჯერჯერობით ერთადერთ გზას ვხედავ: უნდა მოვატყუო.

ტრიველინი — ეჰ! ნუთუ სინდისის ქენჯნა არ შეგავანუხებთ?

ფერია — ოჰ! თავში იმდენი რამ მიტრიალებს, დროს ვერ დაგკარგავ და მსგავსი წერილმანებით ჩემს სინდისს ვერ შეგავანუხებ.

ტრიველინი (თავისთვის) — აი, თურმე როგორ ყოფილა სრულყოფილი ქალის გული.

ფერია — ვიტანჯები, როცა არლეკინი აქვით, ჩემს გვერდით არ მეგულება. ნავალ, მოგქებნი, მაგრამ აი, ისიც. თვითონ მოვიდა. ამაზე რაღას იტყვი, ჩემო ტრიველინ? მეჩვენება, თითქოს ჩვეულებრივზე უკეთ უჭირავს თავი.

სცენა 7

ფერია, ტრიველინი, არლეკინი

შემოდის არლეკინი. ხელში სილვიას ცხვირსახოცი უჭირავს, გაჰყურებს მას და სახეზე რამდენჯერმე ნაზად ჩამოისკვამს:

ფერია (კვლავ ტრიველინს მიმართავს) — ცნობისმოყვარეობა მტანჯავს. მინდა ვიცოდე, რას აკეთებს მარტო რომ რჩება. ჩემს

გვერდით დადექ, ბეჭედს შევატრიალებ და გაუჭირვარებთ.

არლეკინი სცენის კიდეც უახლოვდება, ცხვირსახოცი ხელში ჯერ ხტუნვას იწყებს, მერე ცხვირსახოცს უბეჭდის შეინახავს, ბალახზე ნამოწვება და სიხარულის ნიშნად გორაობას იწყებს.

ფერია (ტრიველინს) — რას უნდა ნიშნავდეს ეს ყველაფერი? უცნაურია, ცხვირსახოცი საიდანღა მოუტანია? ნუთუ ჩემია და სადმე შემთხვევით იპოვნა? აჰ! ტრიველინი, მაშინ ხომ მისი ნებისმიერი მოძრაობა ბედნიერების მომასწავებელი უნდა იყოს.

ტრიველინი — მე კი ნიძლავს ვეძებ, რომ ის, რაც ხელში უჭირავს, მუშკის¹ სურნელით გაჯერებული თეთრეულის ნაგლეჯია.

ფერია — ო, არა! ძალიან მინდა ვესაუბრო, მაგრამ ჯერ გავუდიდოთ აქაურობას. დაე, იფიქროს, რაც ეს წუთია, რაც აქ მოვედით.

ფერია რამდენიმე ნაბიჯით უკან დაიხვეს.

არლეკინი დიღინით სცენას უვლის.

ტირ ლი—ტა—ტა, ლი—ტა—ტა.....

ფერია — საღამი, არლეკინ.

არლეკინი (ფეხს წინ ნასწევს² ცხვირსახოცს სახელოში დამალავს) — თქვენი მორჩილი მსახური ვარ, ქალბატონო!

ფერია (ჩუმად ტრიველინს) — როგორ! ასეთი ქცევა! რაც აქ არის, ასეთი რამ ჩენთვის არასდროს უთქვამს.

არლეკინი (ფერიას) — ქალბატონო, დიდად დამაველებთ, თუ სიკეთეს გამოიჩინებთ და ამისწინათ, როგორ გრძობებენ თავს, როცა ვინმე ძალიან უყვართ.

ფერია (მოხიბლული ტრიველინს) — გესმის, ტრიველინი (და მერე არლეკინს), როცა უყვართ, ძვირფასო ბავშვო, სურთ ყოველთვის თავის რჩეული უყურონ, თვალი არ მოაცილონ და, თუ მაინც მოშორდებიან, სევდა შეიპყრობთ, ამასთანავე გრძობენ აღტაცებას, მოუთმენლობას, სურვილსდა ხშირად ღტოვას.

არლეკინი (სიამოვნებისგან შეხტება) — მეც ზუსტად ეგ მჭირს.

1 პიესის დღემის პერიოდში (1720 წ.) ტერმინი "ავანსცენა" ხშირად გამოიყენებოდა არ იყო.

2 მუშკს, როგორც სუნამოს, მხოლოდ მდამბო წარმოშობის ქალები ხშირად იყენებდნენ.

3 არლეკინი სინამდვილეში რევერანსს აკეთებს. ცეკვის მასწავლებლის რჩევა—ღარგებანი სიყვარულის განცდამ ბუნებრივად შეხებენა.



ფერია — თქვენ გრძნობთ ყველაფერს, რაც მე ახლა ჩამოგივალათ?

არლეკინი (მორევებითი გულგრილობით) — ო, არა, ცნობისმოყვარეობა მაღაპარაკებს.

ტრიველინი — თვითონაც არ იცის, რას ამბობს.

ფერია — არ იცის, მართალია, მაგრამ მისი პასუხი არ მომეწონა ძვირფასო არლეკინ, ესე იგი თქვენ მე არ გყავდით მხედველობაში?

არლეკინი — ო, მე გულუბრყვილო არა ვარ, არასდროს ვამბობ იმას, რასაც ვფიქრობ.

ფერია (ფიცხლად და უკმეხი ტონით) — ეს რა არის? სად ნახეთ ეს ცხვირსახოცი?

არლეკინი (შიშით შუკყურებს) — მინახე.

ფერია — ვისია?

არლეკინი — ვისია და (შეჩერდება), აბა, მე რა ვიცი!

ფერია — რალაც შემანუხებელ საიდუმლოს ვგრძნობ. მიბოძეთ ეს ცხვირსახოცი! (ხელიდან გამოსტაცებს, წარბშეკრული შეათვალაიერებს და თავისთვის ჩაილაპარაკებს): ჩემი არ არის, ის კი კოცნიდა. არაფერია, ეჭვები დავმალეთ, ჩვენს ყმანვილს ნუ დავაფრთხოვთ, თორემ არაფერს აღარ გავვიზივს.

არლეკინი (ქუდს მოიხდის, ფერიასკენ გაემართება და საცოდავად თხოვს ცხვირსახოცის დაბრუნებას) — გაიღეთ მოწყალება, დამიბრუნეთ ცხვირსახოცი.

ფერია (მალული ოხვრით) — ინებეთ, არლეკინ. რადგან ეს თქვენ სიამოვნებას განიჭებთ, აღარ წავართმევთ.

არლეკინი ცხვირსახოცს ართმევს, თავის ხელს კოცნის, ფერიას ემშვიდობება და გადის.

სცენა 8

ფერია, ტრიველინი

ფერია — აჰ! ტრიველინი, დავილუბე.

ტრიველინი — გარწმუნებთ, მადამ, ამ ამბისა ვერაფერი გამიგია, რა მოუვიდა ამ ჩვენს პატარა ეშმაკს.

ფერია (უიშეოდო და გზნებით) — დაჭკვიანდა, ტრიველინი, დაჭკვიანდა, მაგრამ მისმა გონიერებამ განწყობა არ გამოიხსნორა. პირიქით, სულ გამავიჟა. აჰ! რა მარცხი ვიგემე, როცა ამ პატარა უმადურმა ამდენი თავაზიანობა წარმოაჩინა! ნახე, როგორ

შეიცვალა? შეამჩნიე, რა სახით მეზაახეობა? როგორი ნატიფი გამომეტყველება ჰქონდა? არადა, სიკოხტავე და გრაციოზულობა ჩემთვის ან ჩემი მიზეზით არ შეუძენია! მას უკვე აქვს გრძნობათა სიფაქიზე, თავშეკავება. ვერ გამიბედა ეთქვა, ვის ეკუთვნოდა ცხვირსახოცი. მიხვდა, რომ ვიეჭვიანებდი. აჰ! მისი საქციელით მიხვდი, რომ მას შეუყვარდა. მან სიყვარული ისწავლა! ო, რა უბედური ვარ! სხვა მოისმენს ჩემთვის ესოდენ სანუკვარ სიტყვებს? "მე თქვენ მიყვარხართ"². და მე ვგრძნობ, რომ არლეკინი გაღმერთების ღრისი იქნება. სასწრაპრკეთა მეთუფლება. ნაიდეუთ, ტრიველინი, უნდა გავიგო, ვინ არის ჩემი მეტოქე, უნდა ავედევნო მას და მოვიარო ის ადგილები, სადაც ისინი ერთმანეთს შეხვდებიან. შენც ეძებე, ნადი, ჩქარა, მე ვკვდები.

სცენა 9

სილვია, ერთი მისი ნათესავი გოგონა

სცენა იცვლება და წარმოდგენს მდელოს, რომელზეც მოშორებით ცხვრები ბალახს ძოვენ.

სილვია — მოიცა, ჩემო ბიძაშვილო, ნუ ნახვალ, ერთი ამბავი უნდა მოგიყვე და შენი რჩევა—დარიგება მოვისმინო. მოკვლევ, როცა ის მოვიდა, აქ ვიყავი. როგორც კი მომიახლოვდა, გულმა მიკარნახა, რომ მიყვარდა. საოცარი რამ მოხდა! უფრო ახლოს მოვიდა, დამელაპარაკა. იცი, რა მითხრა? მითხრა, რომ მასაც ვუყვარავი. ისეთი ბედნიერი ვიყავი, თითქოს მთელი სოფლის ცხვრები ჩემთვის ეწუებინათ. აღარ მიკვირს, ჩვენს მწყემსებს სიყვარულობანა ასე რატომ უხარიათ. მას მერე, რაც ამ ქვეყნად გაჩნდი, მეც, თორმე, მხოლოდ სიყვარულს ვნატრობდი. მოიცა, ჯერ არ დამიმთავრებია, ის მალე დაბრუნდება. უკვე ხელზე მაკოცა და მე ვგრძნობ, რომ კიდევ მოუნდება კოცნა. შენ ბევრი მიჯნური გყავდა, მარჩიე, რა ვქნა, დავნებდე?

ნათესავი გოგონა — ფრთხილად იყავი, ნათესავო, მკაცრად მოექტეცი. მიჯნურის ვენებას ასე უფრო შემოინახავ.

სილვია — ვნების გასალევივებლად სხვა, უფრო სასიამოვნო საშუალება აღარ არსებობს?

¹ არლეკინმა უკვე ისწავლა იმ ჩვეულების გამოყენება, რომელსაც მე—2 სცენაში უშედეგოდ ეუფლებოდა.

² რასინის ფედრას რეპლიკის პერიფრაზი. ჟან რასინი მარიოს უსაყვარლესი დრამატურგი იყო.



ნათესავი გოგონა — არა, არც წამოგცდეს, რომ ასე ძალიან გიყვარს.

სიღვია — ეი! აბა უარი როგორ ვთქვა? ძალიან ახალგაზრდა ვარ, თავის შეკავება გამიჭირდება.

ნათესავი გოგონა — როგორც გინდა ისე მოიქეცი. მელოდებიან, დიდხანს ვერ დაეყვინებ. მშვიდობით, ნათესავო!

სცენა 10

სიღვია (მცირე ღუმილის შემდეგ) — რა ალღეგებული ვარ! არ ჯობდა საერთოდ არ შემეყვარებოდა. მოჩვენებითი სიმკაცრით როგორ მოვექცე? ნათესავი კი მიმტკიცებს, რომ სიყვარულს ასე უფრო შეინარჩუნებო, უცნაურია. ასეთი უგერგილო წესი უნდა შევცვალოთ. ვინც ის მოიგონა, ჩემსავით შეყვარებული არ იქნებოდა.

სცენა 11

სიღვია, არლეკინი

შემოდის არლეკინი.

სიღვია, დანახავს არლეკინს — აი, ჩემი მიჯნური; თავის შეკავება ძალიან გამიჭირდება.

არლეკინი, როგორც კი სიღვიას შეამჩნევს, გახარებული, სულ ხტუნვა—ხტუნვით მივა მასთან. მოეფერება თავისი ქუდით, რომელზეც ცხვირსახოცი მიუბნევია. მერე სიღვიას ირგვლივ იწყებს ტრიალს, ხან მის ცხვირსახოცს კოცნის, ხან მას ეფერება.

არლეკინი — თქვენც აქ ყოფილხართ, ჩემო სულიკო?

სიღვია (სიცილით) — დიახ, ჩემო მიჯნურო.

არლეკინი — ჩემი ნახვა თუ გესიამოვნათ?

სიღვია — საკმაოდ.

არლეკინი (სიტყვას იმეორებს) — საკმაოდ! მაგრამ ეს არ არის საკმარისი.

სიღვია — ო, ნამდვილად საკმარისია. მეტი საჭირო არ არის.

არლეკინი ხელზე ხელს მოჰკიდებს, სიღვია დაიმორცხვებს. არლეკინი ხელს არ უშვებს და ამბობს — მე არ მინდა, რომ ასე მელაპარაკოთ. ბოლო ორ სიტყვას რომ წარმოთქვამს, ცდლობს ხელზე აკოცოს მას.

სიღვია (ხელს ნაართმევს) — ხელზე მაინც ნუ მკოცნით!

არლეკინი (გაბრაზებული) — პირველად ხომ არ გკოცნით? თქვენ მატყუარა ყოფილხართ.

არლეკინი ტირის.

სიღვია (ძალიან ნახად აუნევის ნიკაძეს)

ვაი—ვაი! ჩემო პატარა მიჯნურო, ნუ სტირი!

არლეკინი (კვლავ ზუზუნით) — თქვენ მეგობრობას დამპირდით.

სიღვია — ეი! და შემოგთავაზებთ კიდევ.

არლეკინი — არა! როცა ვინმე უყვართ, ხელზე კოცნას მაინც არ უშლიან ხოლმე (ხელს გაუწვდის). აი ჩემი ხელი, აბა სცადეთ, განა მეც თქვენსავით მოვიქცევი?

სიღვიას (ნათესავის რჩევა—დარიგებანი გაასხენდება) — ოჰ! ნათესავმა რაც უნდა ის თქვას, მაგრამ მე ამ ცდუნებას ველარ გავუძლებ (ხმამალლა) — ო, ლა ლა, დამშვიდდით, ჩემო მიჯნურო, და, თუ ასე გინდათ, მაკოცეთ ხელზე. მაკოცეთ, მაგრამ არ მკითხოთ, როგორ მიყვარხართ. ჩემი პასუხი სინამდვილის ნახევარიც არ იქნება, თუმცე გულის სიღრმეში ძალიან, ძალიან მიყვარდით. თქვენ სიმართლე არ უნდა იცოდეთ, თორემ, როგორც ამიხსნეს, ჩემდამი მეგობრობა დაგეკარგებათ.

არლეკინი (საცოდავად) — ტყუილი უთქვამთ. ვინც ეს გითხრათ, ენაჭარტალა მატყუარა ყოფილა და ჩვენი ამბისა ვერაფერი გაუგია. როცა ხელზე გკოცნით და თქვენ მეუბნებით, მიყვარხარო, გული რეჩხს მიწყებს. რაც იმის ნიშანია, რომ მსგავსი რალაციები ჩვენს მეგობრობას ძალიან უხდება.

სიღვია — ალბათ, მართალი ბრძანდებით. ჩემი მეგობრობა სულ უკეთ და უკეთ გრძნობს თავს. მაგრამ, ხომ ვთქვით, რომ ამას მნიშვნელობა არა აქვს, ყოველი შემთხვევისათვის. უბედურების თავიდან ასაცილებლად გარიგება დავდეთ: ყოველთვის, როცა თქვენ მკითხავთ, მიქვს თუ არა თქვენდამი გრძნობა, მე არას გეტყვით. მაგრამ ეს მართალი არ იქნება. როცა თქვენ ხელზე კოცნას მოინდომებთ, მე აგიკრძალავთ, სინამდვილეში კი, ძალიან, ძალიან შენდომებთ თქვენი ამბობო.

არლეკინი (სიცილით) — ჰა, ჰა, ჰა! რა სასაცილოა! ასე მოვიქცეთ, მაგრამ, გარიგებამდე მომეცით ნება, თქვენს ხელს ვაკოცო რამდენიც მინდა. ოღონდ ეს არ იქნება თამაში.

სიღვია — მაკოცეთ, ეს სიმართლია.

არლეკინი სიღვიას ხელს დაუკოცნის, მერე გააცნობიერებს, თუ რა სიამოვნება განიცადა და ამბობს — ოჰ! ჩემო კარგო, ვფიქრობ, რომ ჩვენი გარიგება ორივეს შეგვანუხებს.

სიღვია — ეჰ! და რომც შეგვანუხოს, განა ყველაფერი ჩვენს ხელთ არ არის?

არლეკინი — მართალია, ჩემო სულიკო, ესე იგი შევთანხმდით..

სიღვია — ჰო.

„თავისუფალი საქართველო“ № 2

არლევინი — კარგი გასართობი გვექნება: მოდი ვნახოთ, რა გამოგვივა (არლევინი ცელქობს და ხუმრობით ეკითხება), ხომ ძალიან გიყვარვარ?

სილვია — არც ისე.

არლევინი (სერიოზულად) — ეს მხოლოდ გასაცინებლად, თორემ.....

სილვია (სიცილით) — ო, რა თქმა უნდა.

არლევინი (თამაშს განაგრძობს და სიცილით) — ჰა! ჰა! ჰა! (უფრო მეტი ხუმრობით), ხელი მიბოძეთ, ჩემო ლამაზო.

სილვია — არ მინდა.

არლევინი (ღიმილით) — არადა ვიცი, რომ გინდათ.

სილვია — თქვენზე მეტად. მაგრამ ამის თქმა არ მსურს.

არლევინი (ჯერ ღიმილით, მერე გამო-მეტყველებას შიცივლის და ნალვლიანად ამბობს) — უნდა გაკოცოთ, თორემ გაგვრახდები.

სილვია — ხუმრობთ, ჩემო მიჯნურო?!
არლევინი (კვლავ ნალვლიანად) — არა.

სილვია — როგორ, მართლა?!
არლევინი — მართლა.

სილვია (ხელს გაუნვდის) — მაშ, ინებეთ.

სცენა 12

ფერია, არლევინი, სილვია

ფერია (რომელიც მათ ეძებდა, შემოდის, ბეჭედს ამოატრიალებს და თავისთვის ჩაილაპარაკებს) — აჰ! აი, ჩემს უბედურებასაც მივაგენი!

არლევინი (სილვიას ხელზე ჰკოცნის, მერე ამბობს) — ეშმაკმა დალაზხვროს! მე კი, ვისუ-მრე.

სილვია — ვიცოდი, რომ მატყუებდით, მაგრამ მეც ვისარგებლე.

არლევინი (სილვიას ხელს არ უშვებს) — თქვენი პასუხი ყველაფერს მიჩვენია.

ფერია (თავისთვის) — აჰ, ღმერთო ჩემო, რა მეტყველებაა! გამოგჩნდით.

(ფერია ბეჭედს შეატრიალებს).

სილვია (მისი ხილვით შემინებული შეჰყვირებს) — აჰ!

არლევინი — უუუ!

ფერია (არლევინს ხმაშეცვლილი) — სიყვარულის შესახებ ბევრი რამ გსმენიათ.

არლევინი (შემერთალი) — ჰმ! სამაგიეროდ არ ვიცოდი, აქ თუ ბრძანდებოდით.

ფერია (უყურებს მას) — უმადურო! (მერე კვერთხით შეეხება და...) მე გამომყევით.

ამ სიტყვების შემდეგ კვერთხით სილვიასაც შეეხება.

სილვია (თითქოს უჩხვლიტესო) —

შემიბრალებ!

ფერია მიდის, მის წინ ხმაგაკმენტილი არლევინი თოჯინასავით მიაბიჯებს.

სცენა 13

სილვია (მარტო, ცახცახებს, მაგრამ ადვილიდან არ იძვრის) — აჰ, ბოროტი ქალი, შიშით ვცახცახებ. ვაი, თუ ჩემი მიჯნური მოკლას, ის ხომ არასდროს აპატიებს, რომ არლევინს მე ვუყვარვარ. ვიცი, როგორ უნდა მოვიქცე. ნავალ და ჩენი სოფლის მწყემსებს დავუძახებ. აბა, ნავედით (სილვიას ნასვლა უნდა, მაგრამ ნაბიჯსაც ვერ დგამს, ის ამბობს) რა მიიშვიდა? ველარ ვინძრევი (თავს ძალას ატანს და აგრძელებს) აჰ! იმ ჯადოქარმა ფეხები კოჩიკუღიანა.

ამის თქმა და სილვიას ნასაცვანად ორი თუ სამი ავი სული შემოვრბი.

სილვია (ცახცახით) — ვაი, ვაი! შემინდეთ ბატონებო, შემინყალეთ. მიშველეთ, მიშველეთ!

ერთ—ერთი სული — მოგვეყვით, მოგვეყვით!

სილვია — არ მინდა, სახლში მინდა დაბრუნება.

მეორე სული — მივიღვართ!

სულელები ყვირილით გაიტაცებენ სილვიას.

სცენა 14

სცენა იცვლება და ახლა ფერიას ბაღს წარმოადგენს

ფერია შემოდის არლევინთან ერთად, რომელიც ისევ მოაბიჯებს, როგორც წინა სცენაში და თავიც ისევ ჩაქინდრული აქვს.

ფერია — ო, რა თაღლითი ხარ! მიუხედავად მთელი ჩემი მზრუნველობისა, მიუხედავად იმ სინაზისა შენს მიმართ რომ წარმოაჩენდი, მე ვერ შევძელი იოტისოდენა თავაზიანობა ამომეკითხა შენს ურცხვ თვალბეჭდში, მე ვერ შევძელი შენში ვერანაირი გრძნობის გამოღვიძება. და ეს გარდასახვა იმ საცოდავი მწყემსი ქალის გარჯის შედეგად უნდა მიმელო. მიბასუხე, უმადურო, რა დაინახე მასში, რით მოგხიბლა? თქვი.

არლევინი (ვითომ ისევ გამოშტერდა) — რა გნებავთ, ვერ გამიგია.

ფერია — არ გორჩევ თვინი მოსულელებას. კარგად ვიცი, რომ სულელი აღარ ბრძანდები



და თუ არ მეჩვენები ზუსტად ისეთი, როგორ იცა ხარ, შენივ თვალებით დინახავ, როგორ ჩავცემ ხანჯალს შენი ტრფობის იმ უღირს საგანს.

არლეკინი (სწრაფად და შეშინებული) — ო! არა, არა, პირობას გაძღვეთ, ვიხმარო იმდენი ჭკუა, რამდენსაც თქვენ მოისურვებთ.

ფერია — მისთვის ცახცახებ.

არლეკინი — საქმე ისაა, რომ საერთოდ სიკვდილის ყურება არ მსია მოვინებს.

ფერია — თუ არ შემეყვარებ, ჩემს სიკვდილს ნახავ.

არლეკინი (პირფერობით) — მაშ, ნუ ინებებთ განრისხებას.

ფერია (რბილად) — ო, ჩემო ძვირფასო არლეკინ, შემომხედე, მოინანიე ჩემი სასონარკვეთა, მეც დავივინყებ ვისი წყალობით დადგკვიანდი და ვინაიდან უთვე ჭკვიანი ხარ, გამოიყენე შენი გონება იმისათვის, რომ დააფასო ჩემს მიერ შემოთავაზებული უპირატესობანი.

არლეკინი — მინდა იცოდეთ, რომ გულის სიღრმეში ვიცი, რომ მტყუანი ვარ. თქვენ ასჯერ უფრო ლამაზი და კარგი ხართ, ვიდრე ის, მაგრამ მე ვგიჟდები.

ფერია — აჰ! რატომ?

არლეკინი — იმიტომ, რომ ჩემი გული თქვენზე უმწი, უქნარა ცუდლუტს დაუთმე.

ფერია (ჩუქმად ამოიხიბებს და ამბობს) — შეძლებ ეტრფოდე ადამიანს, რომელიც გატყუებს, გამასხარავენს და არ უყვარხარ?

არლეკინი — ო, ამ თვალსაზრისით, ყველაფერი რიგზეა, მას სივთემდე უყვარვარ.

ფერია — ბოროტად გამოგიყენა. ვიცი, ვიცი, რადგან ის ცოლად უნდა გაჰყვეს სოფლის მწყემს, რომელიც მისი საყვარელია. თუ გინდა, ვინმეს წარვგზავნი მის მოსაყვანად და თვითონ გეტყვის ყველაფერს.

არლეკინი (ხელს მკერდზე ანუ გულზე დაიდებს) — ტიკ, ტაკ, ტიკ, ტაკ, უფ, ამ სიტყვებმა, მაგონ, ავად გამხადეს. (და მერე ძალიან სწრაფად) თანახმა ვარ, თანახმა ვარ, ყველაფერი უნდა გაირკვეს. თუ მატყუებს, დავსჯი და მის თვალწინ მოგეფერებით, ცოლად შეგიერთავთ. ღვთის წყრომა მას, ღვთის წყრომა.

ფერია — ძალიან კარგი, ახლავ აქ მოგგერი.

არლეკინი (კვლავ აღელვებული) — ჰო! მაგრამ თქვენ ცბიერი ხართ, სიღვიას აქ რომ დახვდეთ, ნიშანს მისცემთ, დაემუქრებით, შეშინდება და გულახდილად აზრის გამოთქმას ველარ გაბედავს.

ფერია — მარტო დაგტოვებთ.

არლეკინი — ოფ, ვერ მოგართვით! დოქარი ბრძანდებით, რამე ონის მოვინყვობ, როგორც მაშინ და სიღვიაც დაეჭვდება. სამყაროს შუაგულში ხართ მოქცეული, თქვენს მიღმა ვერაფერი ვხედავთ. ო! არ მინდა, რომ მოვტყუვდე. დაიფიცეთ, რომ ჩუმად არ გვითვალთვალებთ.

ფერია — გეფიცები, ფერიას ფიცს ვდებ.

არლეკინი — მე არ ვიცი, საკმარისი თუ არა ეს ფიცი. მაგრამ ახლა გამახსენდა, ზღაპრებს რომ მიკითხავდნენ, იქს, ტიქს, ჰო, სტიქს! ფიცულობდნენ.

ფერია — ეს ერთი და იგივეა.

არლეკინი — არა უშავს, მინც დაიფიცეთ. ასეც ვიცოდი, შეგეშინდათ. ესე იგი საუკეთესო ფიცს მივაგენი.

ფერია (ჩაფიქრების შემდეგ) — კარგი! რა გაეწყობა, სტიქს გეფიცები, ახლა კი ბრძანებას გაცემ, რომ ის ქალბატონი აქ მომგვარონ.

არლეკინი — მე კი თქვენს მოლოდინში გასეირნებით ჩავახშობ კენესას.

სცენა 15

ფერია, მარტო — ფიცი შემეპოჭა, მაგრამ, თუ მათ საუბარს არ დავესწარი მწყემსი გომბიოს დაშინება როგორღა შევძლო, სხვა ხერხს მივმართავ. ჩემს ბეჭედს ტრიველინს მივცემ, გაუჩინარდება, მოუსმენს მათ და რასაც იტყვიან, წვრილად გადმომცემს. აბა, ტრიველინს ვუხმობთ. ტრიველინ! ტრიველინ!

სცენა 16

ფერია, ტრიველინი

ფერია — აქ მომგვარეთ მწყემსი გოგონა, მსურს ვესაუბრო. თქვენ ეს ბეჭედი გამომართეთ. როცა იმ გოგონს მარტო დაეტოვებ, უხმეთ არლეკინს, რომ მოვიდეს და ელაპარაკოს, თქვენ უჩუმრად აედევნეთ მათ, რათა საუბარს დაუგდოთ ყური. ბეჭედის გადატრიალება არ დაგავინყვდეთ, მთავარია, არ შეგნისწონ გაიგეთ, რაც თქვენი? ვთხოვთ ზუსტად მისდით ჩემს მითითებებს.

ტრიველინი — დიახ, ქალბატონო.

სცენა 17

ფერია, სიღვია

1 ანტიკური ფიცის ზემორობით გამოყენებული ასიმბოლოცია, რომელიც ჯოჯოხეთის მდინარე სტიქსს უკავშირდება. შესაძლოა მარტო სიტყვის «ფერია» ეტიმოლოგიას ალუზიასაც იყენებს: ეე = ფატა, ანუ ბედნიერა.



ფერია (მარტო) — გაგიგივით კი სადმე ამაზი, რომელიც ჩემსაზე უფრო სევდიანია? მიზეზიც კი აღარა მაქვს, რომ მიყვარდეს და მაინც უზომოდ მიყვარს, და ვიტანჯები. თუმცა მწირი იმედი მაინც შემომჩნა: ესეც ჩემი მეტოქე. (სილვია შემოდის, ფერია განრისხებული) მომიახლოვდით, მომიახლოვდით.

სილვია — მაღამ, ნუთუ ისეც ძალას გამოიყენებთ? რა ჩემი ბრალია, თუ იმ ლამაზ ყმაწვილს მე შეეუყვარდი? მეუბნება, შენც ლამაზი ხარო, და ჩემს თავს ხომ ვერ აუვრკძალავ, ვიყო ლამაზი.

ფერია (განრისხებული) — ოჰ! ყველაფრის დაკარგვა რომ არ მაშინებდეს, გავანამებდი. (ხმაშალა) მისმინეთ, ჩემო გოგონა, თუ არ დამიჯერებთ, ათასი ტანჯვა მაქვს თქვენთვის მოფიქრებული.

სილვია (ცახცახით) — ვაიმე! მითხარით, რა გსურთ.

ფერია — არლექინი ახლა აქ მოვა. გიბრძანებთ უთხრათ, რომ ერთობლივად მასთან, რომ არ გიყვართ, რომ სოფელს მწყემსზე უნდა იქორწინოთ. მე თქვენს შეხვედრას არ დავეწნებ, მაგრამ უჩინარი აქვე, თქვენს მახლობლად ვიდგები და თუ ჩემს ბრძანებებს სრული სიზუსტით არ მესარულებთ, თუ ერთი სიტყვით მაინც მიახვედრებთ, რომ უკმეხი სიტყვა-პასუხი მე შთაგაგონეთ, ყველაფერი მზად იქნება თქვენს დასასჯელად.

სილვია — მე თვითონ ვუთხრა, რომ დავცინოდი? ანა, ეს გონივრულია?! ტირილს დაიწყებს და მასთან ერთად მეც ავტირდები. თქვენც ხომ იცით, რომ ასე მოხდება.

ფერია (განრისხებული) — წინააღმდეგობას მიბედავით გამოცხადდით ავო სულეზო, გაკოჭეთ იგი და ყველაფერი გამოიყენეთ მის სანამებლად.

შემოდიან ავი სულები.
სილვია (ტირილით) — ძალიან რომ გთხოვთ? ნუთუ სინდისი არ შეგაცნულებთ?

ფერია (სულებს) — ესეც არ კმარა. შეიპყარით უმადური, რომელსაც ეტრფის და ამის თვალწინ სიკვდილი მოუსწრაფეთ.

სილვია (წამოიძახებს) — სიკვდილი! აჰ! ქალბატონო ფერია, უხმოდ არლექინს. ვეტყვი, რომ მეზიზღება, და პირობას გადავდებ, არ ავტირდები. ისე მიყვარს, რომ სანამებლად ვერ გავიმეტებ.

ფერია — ერთი ცრემლიც რომ დღვაროთ, ან სიმშვიდე არ დაიცივათ, არლექინიც დაიღუპება და თქვენც მას მიყვებით. (სულებს) მოხსენით ბორკილები. (სილვიას) საუბარს რომ

დაასრულებთ, სახლში მიგაცილებენ, თუ, რა თქმა უნდა, კმაყოფილი დავრჩები თქვენით არლექინი ახლავე მოვა, აქ დაიძლივდეთ.

ფერია და სულები მიდიან.

სცენა 18

სილვია, არლექინი, ტრიველინი

სილვია (მარტო) — აბა, სწრაფად, გვეყო ტირილი, თორემ ჩემი სატრფო იფიქრებს, რომ მიყვარს და ამიტომაც ვიღვრები ცრემლად. საწყალო ბავშვი, ჩემიც ხელებით უნდა მოვკლა. ო, წყეულო ფერიავ! მოდის, მოდის! თვალები შევიმშრალოთ.

შემოდის დაღონებული და თავდახრილი არლექინი, ვიდრე სილვიას მიუახლოვდება, კრინტსაც არა სძრავს, მერე უსიტყვოდ შეშუყრებს. ამასობაში უჩინარი ტრიველინიც შემოვა.

არლექინი — ჩემო საყვარელო! **სილვია** (უღარდელად) — რა გინდა.

არლექინი — შემომხედეთ.

სილვია (შენუხებული) — რისთვის. აქ თქვენთან სალაპარაკოდ მომიყვანეს. მეჩქარება, მითხარით, რა გსურთ?

არლექინი (ნაზად) — მართალია, რომ მზაკვრულად მომსატყუეთ?

სილვია — დიახ, რაც გავაკეთე ხუმრობა იყო.

არლექინი (ნელა, ნაზად უახლოვდება და ამბობს) — გულახდილად ილაპარაკეთ, ჩემო საყვარელო, ის უნამუსო ფერია აქ არ არის, ფიცი დასდო. (მერე მოფერებით) ეი, ეი! გონზე მოდიო, ჩემო სულიკო. მითხარით, ნუთუ მართლა ასეთი ვერაგი ხართ, ნუთუ მართლა იმ ხეშერ მწყემს მიყვებით ცოლად?

სილვია — ჰო, რამდენჯერ გავიმეორო, ჰო, ასეა, ასე.

არლექინი (საცოდავად აზღუქუნდება) — ა—ააა.

სილვია (თავისთვის) — გამბედაობა მაკლია.

არლექინი, უსიტყვოდ, ტირილით ჯიბეში რალაცას ეძებს. მონახავს, ამოიღებს პატარა დანას და ქურთუკის სახელოზე ალესავს.

სილვია (შეამჩნევს) — რას აკეთებთ?

არლექინი შეკითხვას უპასუხოდ ტოვებს, ხელს გაუნჯდის, თითქოს შველას ევედრებაო და საკინძეს ჩაიხსნის.

სილვია (შემინებული) — თავს იკლავს. ჩემო სატრფოვო, ამას ნუ იზამთ. მათ მაიძულეს ტყუილები მეთქვა. (თითქოს მის გვერდით მდგომ ფერიას მიმართავს) ქალბატონო ფე-



რია, მაპატიეთ, სადაც არ უნდა იყოთ, ხომ ხე-
დავთ, რა ხდება?

არლეკინი (ამ სიტყვებზე უიმედობას
დასძლევს, სწრაფად ხელს ჩაავლებს და ეუ-
ბნება) — ო! რა, ბედნიერებაა! სიყვარულო,
მომეშველეთ, თორემ სიხარულით გული წა-
მივა.

სილვია მას იჭერს, **ტრიველინი** მოულოდ-
ნელად მათ წინ წარსდგება.

სილვია (განცვიფრებული ამბობს) — აჰ!
აი ფერიაც.

ტრიველინი — არა, ბავშვებო, ფერია არა
ვარ, მაგრამ ეს ბუჭები სწორედ მან მომცა,
რათა თქვენთვის უჩუმრად დამეგდო ყური.
დასანანი იქნებოდა, ასეთი ნაზი მიჯნური
მისი რისხვის ამარა მიმეტოვებინა. არც იმსახ-
ურებს, რომ ხელი შევუწყო, თუნდაც იმიტომ,
რომ უღალატა მსოფლიოში ყველაზე კეთილ-
შობილ ჯადოქარს, რომლისთვისაც მზადა ვარ
თავი გადავდო. დამშვიდდით, მე გასწავლით,
როგორ დაცვათ თქვენი ბედნიერება. არლე-
კინმა უკმაყოფილება უნდა გამოხატოს თქვენს
მიმართ, ჩემო სილვია, თქვენ კი, თავი ისე დაი-
ჭირეთ, თითქოს არლეკინს ტოვებთ და თანაც
დასცინით. ნავალ, ფერიას მოვიყვან, მელოდე-
ბა, მოვახსენებ, რომ ჩინებულად შეასრულეთ
მისი ბრძანება. ფერია თქვენი მოჩვენებითი
განშორების მოწმე გახდება. თქვენ, არლეკინ,
როგორც კი სილვია წავა, ფერიას მიუბრუნ-
დებით და დაარწმუნებთ, რომ ალარ ფიქრობთ
ორგულ მიჯნურზე, დაიფიცებთ, რომ მხოლოდ
ფერიას ეკუთვნით და სხვა არავის. მერე იონბა-
ზობით და ვითომ ხუმრობით შეეცადეთ კვერ-
თი წაართვათ. იცოდეთ, როგორც კი კვერთს
ხელში ჩაიგდებთ, ფერია თქვენზე ძალადობის
უნარს დაკარავს. ხოლო კვერთს თუ შეახებთ,
მბრძანებელიც გახდებით მისი. ამის მერე გაე-
ცალეთ აქაურობას და თქვენი ბედი თქვენვე
განავით.

სილვია — ზეციერს შევთხოვ, დაგაჯილ-
დოვით.

არლეკინი — ო, რა პატიოსანი კაცი ყოფი-
ლა! როცა კვერთს ხელში ჩავიგდებ საჩუქრად
ლიარდებით! სავეს ქუდს გაჩუქებთ.

ტრიველინი — მოემზადეთ, მომყავს ფე-
რია.

სცენა 19
არლეკინი, ფერია

არლეკინი — ჩემო ძვირფასო, სიხარულმა
მთელ სხეულში დამიარა, უნდა გეამბოროთ,
დროც საკმარისი გვაქვს.

სილვია (შეაჩერებს) — ჩუმად, საყვარელო,
ახლა ერთმანეთს ნუ მოვეფერებით, თუნდაც
იმიტომ, რომ მერე უსასრულოდ შევძლოთ
ალერსი. აქეთ მოდიან! გამლანძღეთ, კვერთხი
რომ წავართვათ, გამლანძღეთ.

შემოდინს ფერია.
არლეკინი (ვითომ განრისხებულია) —
კმარა, პატარა უნამუსოვ!

სცენა 20
ფერია, ტრიველინი, სილვია, არლეკინი

ტრიველინი (შემოსვლისას ფერიას) —
ვფიქრობ, ქალბატონო, რომ კმაყოფილების
საბაბი მოგეცემათ.

არლეკინი (სილვისს დატუქსავს განაგრ-
ძობს) — აქედან გაეთრიე, გაიძვერა. ერთი ამ
უსირცხვილოს დამიხედეთ! გაეთრიე აქედან,
შე სასიკვდილე.

სილვია (სიცილით გარბის) — ჰა! ჰა! ჰა!
რა სასაცილოა! მშვიდობით, მშვიდობით, ჩემს
ნამდვილ მიჯნურს მიგყვები ცოლად. სხვა
დროს კი, ჩემო ბიჭუნა, ყველაფერი, რასაც
გეუბნებიან, არ დაიჯეროთ. (ფერიას მიმარ-
თავს) ქალბატონო, თქვენის ნებართვით, მე
წავა.

ფერია (ტრიველისს) — გააცილეთ, ტრივე-
ლინი.

სილვია ტრიველინთან ერთად გადის.

სცენა 21

ფერია — როგორც ხედავთ, მართალი ვი-
ყავი.

არლეკინი (მოჩვენებითი გულგრილობით)
— ოჰ! აი, დარდიც, იმ უმწონს თქვენ როგორ
შეგადარებთ. გჯეროდეთ ჩემი, ახალა მივხ-
ვდი, რომ თქვენ ნამდვილად უკეთილესი ადა-
მიანი ბრძანდებით. ფუ! რა სულელი ვიყავი!
როცა ცოლ—ქმარი გავხდებით, იმ უნამუსოს
ვუჩვენებთ სიერს.

ფერია — რაო! ჩემო ძვირფასო არლეკინ,
ესე იგი თქვენ გიყვარვართ?

არლეკინი — ეჰ! აბა სხვა ვინ უნდა მიყვარ-
დეს? თვალები მქონდა აქამდე დაბნელებული,
იცი, ჯერ ძალიან გავბრაზდი, მაგრამ ახლა,
თქვენს გადაგდებულ ქინძისთავიც არ გა-
ვცვლიდი სოფლის ყველა მწყემს გოგოს.
(ჩუმად) მაგრამ, იქნებ თქვენ აღარ გინდი-

თქვენს და სხვა... № 2

1 ლიარი — XV—XIX სს ფრანგული წერილი ფული, უდრიდა
1/4 სუს.

ვართ, მე ხომ იმდენი სისულელი ჩავიდინე.

ფერია (მოხიბლული) — ძვირფასო არ-
ლეკინ, შენ გახდები ჩემი მბრძანებელი, ჩემი
ბატონი დიახ, ჩვენ ვიქორწინებთ. მე შენ გად-
მოგცემ ჩემს გულს, სიმდიდრეს, სიძლიერეს.
კმაყოფილი ხარ?

არლეკინი (ნაზი გამომეტყველებით
შეჰყურებს) — ეჰ! ჩემო სულიკო, როგორ მომ-
წონხართ! (ხელს მოჰკიდებს) მე თქვენ ჩემს
თავს გაჩუქებთ, ამასაც გაჩუქებთ. (მოიხდის
ქულს) და კიდევ ამას. (მოიხსნის ხმაღს.
თამაშ-თამაშით ხმაღს გაუკეთებს, კვერთხს
გამოართმევს და ეუბნება) მე კი, აი, ამ ჯოხს
შემოვირტყამ.

ფერია (კვერთხს რომ დაიჭერს, შეშ-
ფოთივით) — დამიბრუნეთ, დამიბრუნეთ
ჯოხი, ჩემო ბიჭუნა, არ გატყხოთ.

არლეკინი (უკან დაიხევს, სცენას
შემოუვლის და დინჯად იმეორებს) — მშვი-
დად, მშვიდად!

ფერია (შეშფოთებული) — ჩქარა მომეცით,
მჭირდება.

არლეკინი (კვერთხს მოხერხებულად
შეახებს და ეუბნება) — აბა, დანყნარდით, აი
აქ დაბრძანდით და დამემორჩილეთ.

ფერია (სცენის რიკულებთან მდგარ
მერხზე ღონემიხდილი დაეშვება და ამბობს)
— აჰ! დავიღუპე, გამყიდეს.

არლეკინი (სიცილით) — მე კი ძალიან კარ-
გად ვგრძნობ თავს. ოჰ! ოჰ! რამდენს მეჩხუბე-
ბოდით, ჭკუა არა გაქვსო. არადა ჭკუა უფრო
მეტი მაქვს, ვიდრე თქვენ. (არლეკინი სიხ-
არულით აკუნტრუშდება, იცინის, ცეკვავს,
უსტვენს, დრო და დრო ფერიას გარს უვლის
და კვერთხით ეშუქრება) ჭკუით იყავით, ქალ-
ბატონო ჯადოქარო, ამას ხომ ხედავ! (ყველას
დაუძახებს). ეი, თქვენ! აქ მომგვარეთ ჩემი
სული და გული. ტრიველინ, სად არიან ჩემი
მსახურები, სად არიან ავი სულები? სწრაფად,
მე გიბრძანებთ, ახლა მე ვმართავ ყველას და
ყველაფერს..... თორემ....

მის ძახილზე ყველა მოიბრუნეს

ფარდა

ბოლო სცენა

**ტრიველინის სილვია მოჰყავს, მათ მოსდევენ
მოცეკვავენი, მომღერალი და სულები.**

არლეკინი (სილვიასთან მიიბრუნეს და
კვერთხს უჩვენებს) — ძვირფასო სატროვო, აი
მექანიზმი, ახლა მე ვარ ჯადოქარი. დაიჭით,
აილეთ, თქვენც ჯადოქარი გახდებით.

აძლევს კვერთხს.

სილვია (კვერთხს გამოართმევს, სიხარუ-
ლით შეხტება და ამბობს) — ო! ჩემო მიჯნურო,
მომშურნენი აღარ გვეყოლებიან.

**სულები, როგორც კი სილვია ამ სიტყვებს
წარმოთქვამს, მიუახლოვდებიან მას —
თქვენ ართ ჩვენი მეუფე, რას ინებებთ?**

სილვია (მათი სიახლოვით გაოცებული და
შემინებული უკან დაიხევს და ამბობს) — ისე
ეს საძაგელი კაცუნები, მეშინია მათი.

არლეკინი (გაბრაზებული) — ეშმაკსაც
ნაულია, მე თქვენ გასწავლით ჭკუას (სილვიას)
მომეცით კვერთხი, ერთი კარგად უნდა გავწყ-
ბლო ყველა. (დაერევა მოცეკვავეებს, მომღ-
ერლებს, ცემა—ტყეპით ტრიველინამდეც მი-
აღწევს).

სილვია (შეაჩერებს და ეუბნება) — კმარა,
კმარა, ჩემო მიჯნურო.

არლეკინი ყველას დაფართობს, მერე ფე-
რიასთან მივა და მასაც ეშუქრება.

სილვია (ფერიას მიუახლოვდება და ესალმე-
ბა) — სალამი, ქალბატონო, როგორ გიკითხობთ?
გაბოროტებული აღარ ბრძანდებით?

**ფერია თავს მოაბრუნებს და გააფ-
თრებულ მზერას მოავლებს იქ მყოფთ.**

სილვია — ო! რა განრისხებულაია.

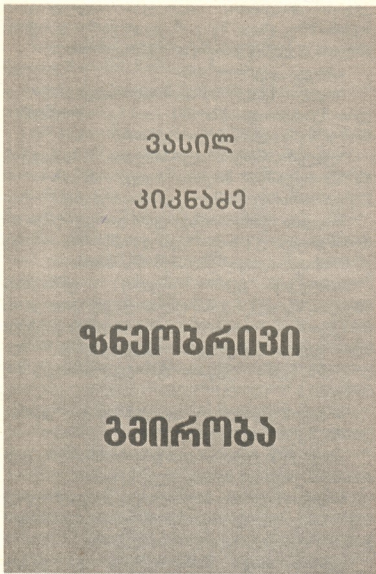
არლეკინი (ფერიას) — მშვიდად, მშვიდად,
მე ვარ ბატონი. სურს, რომ ყველამ საამური
რამ გვიტხრას და ტკბილად შემოგვხედოს.

სილვია — დიდსულოვნება გამოიჩინეთ,
ჩემო მიჯნურო, თავი დანებეთ. შენდობა მშ-
ვენიერთ რამ არის.

არლეკინი — ვაპატიებ, მაგრამ მე მსურს,
რომ ყველამ იმღეროს და იცეკვოს. მერე წავი-
დეთ და სხვაგან ვიმეფოთ, სხვაგან ვიმეფოთ.

აკაკის სიკვდილამდე არ შეუცვლია თავისი მაღალი ჰუმანური დამოკიდებულება ადამიანებისადმი. ამ გაუხარებელ წუთისოფელში მაინც შეინარჩუნა რწმენა ადამიანებისადმი.

ჩვენ ერთად გავიარეთ ცხოვრების დიდი გზა. ერთმანეთს რუსთაველის თეატრში დავუახლოვდით 1954 წელს, როცა სალიტერატურო ნაწილის გამგედ დავინიშნე. მაშინ აკაკი თეატრში უკვე ახალი თაობის ლიდერი იყო. აქ ლაპარაკი არ არის იმაზე, სცენაზე ვის რა წარმატება ჰქონდა. ხდებოდა ახალი თაობის თანამოაზრეობის ჩამოყალიბება, მათი პიროვნული კავშირების განმტკიცება, პოზიციებისა და მოქალაქეობრივი პრინციპების გარკვევა, საჭირო იყო გამაერთიანებელი, „საყრდენი ნერტილის“ მოძებნა. ასეთი შეიძლებოდა ყოფილიყო პრინციპული, მებრძოლი, ორგანიზატორული ნიჭითა და პიროვნული თვისებებით გამორჩეული ადამიანი-ლიდერი. მისი თანამდებობრივი მდგომარეობით თეატრის პარტიული ხელმძღვანელიც იყო. ეს ფაქტორი გარკვეულად ხელს უწყობდა თეატრის პოზიციების განმტკიცებას. კარგად მახსოვს, როგორ ბობოქრობდა უფროსი თაობა აკაკი დვალისვილის სპექტაკლების გამო. „ეს არის რუსთაველის თეატრი?“ - ლაპარაკობდნენ დაფარულად და დაუფარავადაც. იმართებოდა სხდომები, კრებები. მათი შეტევა იყო აკ. დვალისვილის მისამართით და არა თუმანიშვილისადმი, როგორც ამას თხზავდნენ ზოგიერთები. მიხ. თუმანიშვილს მაშინ თეატრში ახმეტელის სახელს უკავშირებდნენ (ამის შესახებ მ. თუმანიშვილი წერს კიდევ: „ჰეროიკულ-პათეტიკური სტილი, რომელიც ოცი წლის მანძილზე (ახმეტელის შემდეგ) ნეორომანტიკულ ტენდენციად ჩამოყალიბდა, დაშორდა ახმეტელის თეატრის არსს და ინერციული ხასიათი შეიძინა. მხოლოდ გამონაკლისის გამონათებები იყო. ამ ინერციულობის შესახებ პირველად მე დავხერე 1960 წელს, რუსთაველის თეატრის მოსკოვში გასტროლებთან დაკავშირებით დაბეჭდილ ბროშურაში. ბროშურა რუსულ ენაზე იყო. ძალიან გამინანწყენდნენ მსახიობები. მათი კარნახით ახალგაზრდა კრიტიკოსმა ბ. ბახტაძემ „ლიტერატურულ გაზეთში“ გამაკრიტიკა, დაბეჭდა წერილი „უნტერ ოფიცერმა თავისი თავი გაიწკეპლა“. რაკი თეატრის თანამშრომელი ვიყავი, არ უნდა დაგენერა



ვასილ

კიკნაძე

ზნეობრივი

ბშირობა

ცხოვრების ნებიერი არასოდეს ვყოფილვარ. ბავშვობიდანვე დიდი შრომა მიხდებოდა შინ და გარეთ. ვიცოდი, რომ ჩემი პატრონი ჩემი შრომა იყო. აკაკი დვალისვილმა ამიტომ შემარჩია იმთავითვე და ჩვენს შორის უცებ დამყარდა მეგობრული ურთიერთობა.

ყოველთვის ვგრძნობდი მის ყურადღებას.

აკაკი დვალისვილს ყველა იმედის თვალთ უყურებდა უღალატო, ერთგული, მაღალზნეობრივი, სამართლიანი და საოცრად უპრეტენზიო, ყველაფერს ისე უბრალოდ აკეთებდა, რომ შენ უფრო გიფრთხილდებოდა, ვიდრე თავის თავს.

რამდენი გულისტკივილი შეხვედრია თავისი სიკეთის გამოც. საოცარი სულგრძელობით ითმენდა ირგვლივ გამეფებულ უმადურობას.

კრიტიკული შენიშვნაო, ისიც საგას-
ტროლო ბროშურაში. ამ შენიშვნაში
იყო სიმართლის ნაწილი. მაგრამ ბრო-
შურის შესავალში გამოთქმული აზრი
გამოხატავდა თეატრის შიგნით მიმ-
დინარე ბრძოლებსა და წინააღმდე-
გობებს, ახალი ტენდენციებისადმი
საზვასმულსა და გახსნილ მხარდაჭ-
ერას.

აკ. დვალიშვილის სპექტაკლები:
გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მას-
ნაელებელი“, ვ. როზოვის „ხალისიანი
მეგობრები“ და განსაკუთრებით მ.
ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ პირდაპირ
გახსნილი ბრძოლის გამოხატულება
იყო ნეოკლასიციისტური ტენდენციე-
ბის წინააღმდეგ. სცენაზე მონუმენტურ
გმირებს ჩაენაცვლნენ უბრალო ადამი-
ანები, მინაზე დაეშვენ მეოცნებე რო-
მანტიკოსები.

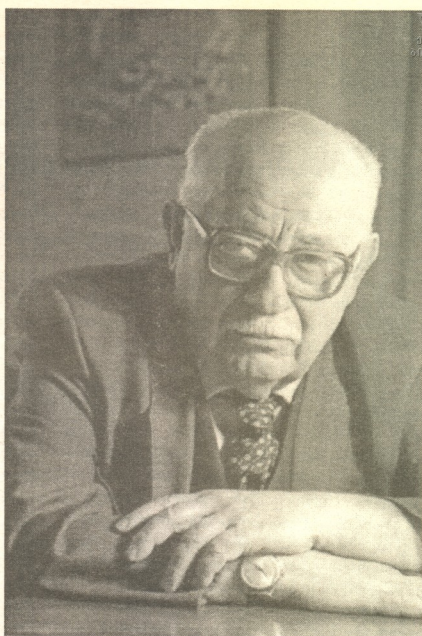
50-იანი წლების პირველი ნახე-
ვარი რეფორმისტული ძიებების გარ-
დამავალი პერიოდი იყო რუსთაველის
თეატრში და მასში უდიდესი როლი
შეასრულა აკაკი დვალიშვილმა. ეს
არის ისტორიული რეალობა.

ამის შემდეგ აკ. დვალიშვილმა ცხ-
ოვრებაში კიდევ უფრო რთული გზა
აირჩია. ეს იყო მსხვერპლმენიერვა,
საკუთარი თავის გამეტება საქვეყნო
საქმისათვის, სხვების მხარში ამოდგომისა
დადახმარებისათვის. მრავალიწელიმუშაო-
ბდა კულტურის მინისტრის მოადგილედ,
კინოკომიტეტის თავმჯდომარედ და მარ-
ჯანიშვილის თეატრის დირექტორად, მოლ-
ვანოების საწყის ეტაპზე თეატრალური ინ-
სტიტუტის პედაგოგიც იყო. სადაც კი მივი-
და, ყველა ადამიანს სიხარული მოუტანა,
ამიტომ თითოეული თანამშრომლისათვის
ბედნიერება იყო აკაკისთან მუშაობა, რად-
გან მათ გვერდით ედგა ნამდვილი მეგო-
ბარი, ლიბერალ-დემოკრატიული აზროვნე-
ბის, კრისტალივით სუფთა, განონასწორე-
ბული ადამიანი.

დავით კლდიაშვილის ერთ-ერთ გმირს
აქვს ფრაზა: „იმედი და მოთმინება“.

ასეთი იყო აკაკი დვალიშვილის ცხ-
ოვრების კრედი. მუდამ იმედით უყურებ-
და საქართველოს მომავალს და ითმენდა
ათასგვარ სიძინელებს.

ბ-ნიაკაკი ყველგან და ყოველთვის ზნეო-
ბრივ პრინციპს იცავდა. მისთვის ზნეობრი-



ობა იყო მთავარი კრიტერიუმი. მახსოვს ის
დღეები, როცა მინისტრები თ. ბუაჩიძე და
ო. ქინქლაძე გადადგნენ. მაშინ ეს უპრეცე-
დენტო მოვლენა იყო. მაშინ ეკრანზე გამ-
ოვიდა მისი ფილმი „თავმჯდომარე“. მთა-
ვარი გმირის როლს ულიანოვი თამაშობდა.
ფილმი მძაფრი, კრიტიკული იყო. ფილმის
გასინჯვის შემდეგ ცეკას (დ. სტურუა) აზ-
რით, ფილმი არ უნდა გასულიყო ფართო
აუდიტორიის საჩვენებლად. ამ აზრს წი-
ნააღმდეგობა გაუწიეს კინოკომიტეტის
თავმჯდომარე თ. ქინქლაძემ, კულტურის
მინისტრმა თ. ბუაჩიძემ და მისმა მოადგ-
ილემ აკ. დვალიშვილმა. გაიმართა ცხარე
კამათი. არც ერთი მხარე არ თმობდა პოზი-
ციას. ამას დაერთო რუსთაველის თეატრის
ირგვლივ ბატხილი ამბები, დ. ალექსიძის
თეატრიდან იძულებითი წასვლის ისტორია.
მინისტრის კაბინეტში ყოველდღე იკრიბე-
ბოდნენ ოთხეული: თ. ბუაჩიძე, ო. ქინ-
ქლაძე, აკ. დვალიშვილი და პ. ინგოროყვა.
აკაკი ყველა შეხვედრის ამბავს მიყვებოდა.
გადაწყვიტეს, რომ დ. სტურუას საკითხი



დაეყენებინათ ცეკას ბიუროს წინაშე. დაინერა წერილი. აკაკიმ ბიუროს სხდომის საკითხის განხილვის რეპეტიცია ჩაატარა, თუ როგორ უნდა მოეგოთ ბრძოლა. გათვალეს ვარიანტები, მხოლოდ მინისტრებმა მოანერგეს ხელი მიმართვას. აკაკის უნდოდა, რომ მასაც მოენერა ხელი, სამივეს ერთი პოზიცია გვაქვს და ჩემი გვარიც უნდა იყოსო ხელმომწერთა შორის. მინისტრებმა მაინც თავისი გაიტანეს და აკაკის არ მოანერინეს ხელი, ამის გამო აკაკი ნაწყენი იყო. ბიუროზე თ. ბუაჩიძემ და ო. ქინქლაძემ ბრძოლა წააგეს, რომელიც ბევრმა ფაქტორმა განაპირობა, მაგრამ ეს სხვა თემაა. ვასილ მუჟავანაძემ ორივე დატოვა თავიანთ თანამდებობებზე, მაგრამ ბუაჩიძემ და ქინქლაძემ მაინც მოითხოვეს გადადგომა. ამის შემდეგ ისინი განთავისუფლდნენ. ამ ფაქტის გამო მეორე დღეს აკაკიმ მითხრა, რომ ისიც აპირებდა გადადგომას. წამაკითხა მუჟავანაძის სახელზე დაწერილი განცხადება, მე არ ვურჩიე, მაგრამ არაფრით არ შეიცვალა აზრი. განცხადებით წავიდა ვ. მუჟავანაძესთან გადადგომის მოთხოვნით. აკაკის აზრით, არ იყო ზნეობრივი, რომ ის დარჩენილიყო თანამდებობაზე, როცა სამთავეს ერთი პოზიცია ჰქონდათ.

ვ. მუჟავანაძეს მოენონა აკ. დვალიშვილის კაცური საქციელი, მისი გულახდილობა და პრინციპულობა. ამ თვისებების გამო მე არ განთავისუფლებო - უთხრა და განცხადება არ მიიღო.

აკაკის ყოველთვის ჩრდილში დგომა უყვარდა, საქმეს კი დიდს აკეთებდა. დიდი როლი შეასრულა კინომსახიობთა თეატრის შექმნაში. ან რამდენი ფიქრი და ენერჯია მოახმარა მარჯანიშვილის თეატრს. მის

კაბინეტთან ყოველთვის ხალხის რიგი იდგა, ვინ რას სთხოვდა და ვინ რას, ყველას გასაჭირი გულთან მიჰქონდა.

შემთხვევითი არ იყო ის ფაქტი, რომ გენიალური მსახიობები აკაკი ხორაჯა და აკაკი ვასაძე, რომლებმაც განსაზღვრეს რუსთაველის თეატრის სამსახიობო ხელოვნების მაღალი დონე, მიუხედავად იმისა, რომ აკაკი დვალიშვილი დინების საწინააღმდეგო მიმართულებით მიდიოდა, რაც მათთვის მიუღებელი იყო, მაინც უდიდესი პატივისცემით ექცეოდნენ მას. ამის შესახებ აკაკი ხორაჯა თავის მემუარებშიც წერს. დიდ მსახიობებს ხიბლავდათ აკაკის თბილი, გახსნილი, გულღია და პატიოსანი პოზიცია, რომელიც არსად არ არღვევდა უფროს-უმცროსობის ეთიკურ ნორმებს. აკაკი დვალიშვილმა კარგად იცოდა გენიალური მსახიობების ფასი და დიდ პატივს მიაგებდა მათ. ამიტომ იყო, რომ მხატვრულ პოზიციათა განსხვავებულობა ხელს არ უშლიდა ურთიერთობებს.

რომელი ერთი ამბავი უნდა გავიხსენო. ხშირად ვურეკავდი ხოლმე, უთუოდ მოიკითხავდა მეგობრებს, მაგრამ ყოველთვის აინტერესებდა ქვეყნის ამბები.

სიკვიდილამდე არ მოშორებია თავის ქვეყანაზე ფიქრი. ის იყო მისი ტკივილი.

აკაკი დვალიშვილი გამორჩეული პიროვნება, გამორჩეული მოღვაწე და ასევე გამორჩეული რეჟისორი იყო. მან მთელი თავისი ცხოვრება უანგაროდ შესწირა ქართულ კულტურას.

აკაკი დვალიშვილმა ურთულეს ეპოქაში კაცურად გაიარა დიდი გზა, არასოდეს არ უღალატია ზნეობრივი პრინციპებისათვის. ეს იყო ზნეობრივი გამირობა.

„თეატრი და ცხოვრების“ რელაქციას!

ჟურნალის წინა ნომერში დაიბეჭდა სოფიკო ჭიაურელიასადმი მიძღვნილი ჩემი წერილი და ლექსი. ლექსში გაიპარა კორექტურული უზუსტობა, რამაც დაამახინჯა მისი აზრი. გთხოვთ ლექსი დაბეჭდოთ ხელახლა.

სოფიკოს

ნუთუ, დამთავრდა ზობოქარი სულის სიმღერა,
 ნუთუ, ამ ქვეყნად მოვლენილი იყავი ზღაპრად,
 რაცომ დაგიჭდა სასთუმალთან ეშმაკი ნიღბით,
 და გავიტყუა უკვდავ ფერთა ტყბილი ზმანებით.
 ანგელოზები აიშალნენ სამოთხის კართან
 ახლა კი გრძელ გზას გაუფგები შენ მათთან ერთად,
 უჩვეულოა ახლა შენთვის ეგ სამყოფელი,
 მე შენ არასდროს მინახიხარ ამ სამოსელოში.
 ეს გუგუნია დედამინის შენ რომ ჩაგიკრა,
 უხვად ამოპყრი ენბელოებს და იებს ფაქიზად,
 წრემლით მოიხრწყვის და ზეწისკენ აინვერება,
 მე ახლა მივხვდი რა ძნელია ტაძრის აგება.
 ზარმა ჩამოპყრა, დაიკეთა დიდი კარიბჭე,
 მონოლიდი სევდას, ახლა მავათ გაუნანილოვნ,
 ჭადრების შრიალის ყურს მიუგდებ და გაულიმენ,
 აქ ნუთისოფლის მოლალოატეს კარს ვერ გაულენ.

ქეთევან კიკნაძე

719/6



„თეატრი და სხოპრება“

„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

„THEATRE AND LIFE“

№ 2, 2008

გარეკანის პირველ და მეოთხე გვერდებზე:
ანტიკური თეატრი

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ფასი სახელშეკრულებო
რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ.ლენინის ქ. 11.
ტელ.: 99-90-96

აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „თბილისელებში“



რუსთაველის თეატრის ზარმაცე ჩამწერევებულ დიდებული რამას ჩსიკვამის, მედეა ჩანავასა და გურამ საღარამის ვარსკვლავებს კიდევ ერთი — ამჯერად კარლო საკანდელიძის ვარსკვლავი მიემატა. კარლო



ლავები!

საკანდელიძის 80 წლისთავთან დაკავშირებით მსახიობის შემოქმედებითი საღამოც გაიმართა. მას გულითადად ულოცავდნენ კოლეგები, მეგობრები.

დიდხანს ელავდნენ ვარსკვ-

3-00



F 567

2008

