

# გიგა ღოთქიშანიძე

(შემოქმედებითი პორტრეტები, წერილები, მოგონებები,  
მილოცვები, რეცენზიები, დიალოგები)

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

თბილისი

1987

შესავალი წერილის ავტორი და რედაქტორი ნოდარ გურაბანიძე

შემდგენელი კობე ნინიაშვილი



65 . 433 (2Γ) (09)

8 472

90105

---

M-605 (28)-87

© საქართველოს თეატრალური საზოგადოება 1987

იმ ქართველ რეჟისორთა შორის, რომლებმაც მრავალმხრივ განსაზღვრეს დღევანდელი ქართული თეატრალური ხელოვნების დონე, უთვალსაჩინოესი ადგილი უჭირავს გიგა ლორთქიფანიძეს.

ბუნებამ იგი დააჯილდოვა მრავალმხრივი ნიჭით, რაც ხელოვნების სხვადასხვა ქანრში გამოვლინდა (თეატრი, კინო, მუსიკალური თეატრი), ამას დაეუმატოთ მისი საზოგადოებრივი და პედაგოგიური მოღვაწეობა, მონაწილეობა უმნიშვნელოვანეს ფორუმებში, სადაც იგი პოლემისტის მგზნებარე ტემპერამენტს ავლენს, და პირველი კონტური მისი პორტრეტისა მკრთალად შემოიხაზება.

იმისათვის, რომ პორტრეტი გაცოცხლდეს, ფერებით „შეივსოს“, უფრო მეტი საღებავია საჭირო, მეტი კონტრასტები და დინამიზმი...

იგი უმაღლეს ექცევა საზოგადოების ყურადღების ცენტრში. მისი არაჩვეულებრივად მოქნილი გონება სასაცილო და კომიკური ამბების მთელ გალას იტევს და მას შეუძლია გონებამახვილური დეტალების ფეიერვერკული ბრწყინვალეობით ამ ამბების გადმოცემა. მისი ტემპერამენტი ამ დროს დულს, ფეთქს იმპულსურად, მაგიურად მოქმედებს მსმენელზე. მის მიერ მოყოლილი ამბის გამეორება შეუძლებელია. სხვებისგან გამეორებული, სხვებისგან მონათხრობი დუნე და ნაკლებად მიმზიდველი გამოდის. მისი ინტონაცია, ყესტი ძალიან გამომსახველია, ზემოქმედება მოუგერიებელი. ამ დროს თვით ყველაზე ნიჭიერი ადამიანებიც კი გრძნობენ, რომ მათ გვერდით უფრო ნიჭიერი ადამიანი იმყოფება.

ეს ხალისიანი და გონებამახვილი კაცი, რომელიც ირგვლივ სიყვითესა და კეთილგანწყობილებას აფრქვევს, ხშირად საქმეში დაუნდობელი და მკაცრია. ეს არ არის უცებ შექმნილ ვითარებებზე იმპულსური რეაქცია, ეს მისი ხასიათის ერთი თვისებაცაა, რომელიც

ზოგჯერ უკიდურესობისაკენ უბიძგებს მას და ამის გამო ბევრ რამეს ზოგჯერ სანანებლად უხდის.

ყოველი რევისორი იდეალურ შემთხვევაში ლიდერი უნდა იყოს. თუნდაც დროის გარკვეულ მონაკვეთში მაინც. გიგა ლორთქიფანიძე ლიდერადაა დაბადებული, მისი მიზანსწრაფვა შერწყმულია ენერჯიასთან, საქმის სიყვარული — პროფესიულ ოსტატობასთან, ტოლერანტულობა — აგრესიასთან. დიდი მიზნის მისაღწევად შეიძლება ავანტიურასაც არ მოერიდოს და თავისი პოლემიკური არსენალი დემაგოგიური სალტო-მორტალეთი გაამდიდროს. მისი საზოგადოებრივი ტემპერამენტი განსაკუთრებით ვლინდება, როცა საქმე ეროვნულ ინტერესებს ეხება. ამ დროს მისი ნიჭი, როგორც ტრიბუნისა და როგორც საზოგადო მოღვაწის, თითქოს ორმაგად იზრდება. ერთ-ერთი მთავარი თვისება მისი ხასიათისა არის დაუდგრომლობა, მოუსვენრობა, შეტევისა და ბრძოლისათვის მზაობა. მისთვის აბსოლუტურად უცხოა გულგრილობა, განუზრუნველობა, ინდიფერენტულობა. შეიძლება იფიქრო, რომ ზოგჯერ ტენდენციურია, რომ საკუთარი აზრის სხვებზე თავსმოხვევის სურვილი ჭარბობს ჭეშმარიტებას — მაგრამ იმ წუთებში, როცა იგი იბრძვის, თავისას ამტკიცებს, ბობოქრობს, მის გულწრფელობაში ეჭვის შეტანა შეუძლებელია. მისი არგუმენტება მოუგერიებელია, ჭეშმარიტებით გვიჩვენებს პარადოქსულს და პარადოქსულით — ჭეშმარიტებას. იგი მყარად დგას ეროვნულ ნიადაგზე. მთელი გულითა და გონებით გრძნობს ქართველ ადამიანს, მის ბუნების თავისებურებას, ხასიათს. ენერჯიის დაუზოგავად ხარჯვისას მიაჩნია, რომ ერთი საქმე მისთვის საკმარისი არ არის. რასაკვირველია, მას აცდუნებს დაუოკებელი ტემპერამენტი და ფეთქებადი ენერჯია, რის გამოც ბუნებისგან განსაზღვრული ადამიანური შესაძლებლობების საზღვრებს არღვევს, რაც უკვე თავისთავად გულისხმობს კონფლიქტური სიტუაციის შექმნას.

ხშირად, ყოვლად უწყინარი ფაქტი მისი შეხებისთანავე უცებ ფეთქდება და პოლარულ ძალებად შუაზე იყოფა, რადგან გ. ლორთქიფანიძეს აქვს სიღრმის წვდომის, ფართული ტენდენციის და პერსპექტივის ამოცნობის ნიჭი, ამავე დროს, ხშირად უყვარს ხოლმე მოვლენის ჰიპერბოლიზება, მისი იმგვარი შემობრუნება, რაც აადვილებს მისი მოსაზრების დადასტურებას. ამაში არის ელემენტი ერთგვარი ძალდატანებისა და ზოგჯერ მისტიფიკაციისაც კი, რაც, პირველ ხანებში, ართულებს მისი ნამდვილი განზრახვის გამოცნობას.

ყოველთვის მაკვირვებდა, და მაკვირვებს ახლაც, მისი ერთი თვისება: მას შეუძლია გაწიროს მოწინააღმდეგე, არ დაინდოს იგი. სარკაზმისა და მაქსიმუმის კორიანტელში გაახვიოს, მაგრამ გაეა

ხანი და იგი პირველი გაუწვდის მას ხელს, თითქოს მათ შორის სამკედრო-სასიცოცხლო წამი არც დამდგარიყოს ოდესმე. ამ ფენომენალური მეხსიერების კაცს დავიწყების იშვიათი უნარი აქვს. იგი „აიძულებს“ თავის გონებას, თავის ფსიქიკას დაივიწყოს წყენა და გამთელებული გულით შეხედოს ადამიანებსა და მოვლენებს.

იგი ცოცხლობს თეატრით, ყველაფერი თეატრში იყრის თავს. მე პირადად არ მახსოვს, რომ ვინმესთან კამათი ან უთანხმოება მოსვლოდეს ე. წ. „საყოფაცხოვრებო თემებზე“. თეატრია მისი სიხარულიც და სატანჯველიც. როგორც მკითხველი თავად მიხვდება, მე აქ ცნებას — „თეატრი“ — ზოგადი აზრითაც ვხმარობ. აქ თავს იყრის მისი ცხოვრება, რომელსაც იგი ხშირად მონო-სპექტაკლად აქცევს ხოლმე, და მისი თეატრიც, რომელიც მისივე ცხოვრებაა. ასევე იშვიათია ასეთი უკომპლექსო კაცი, თუმცა ცხოვრებამ და განგებამ (ბრმა შემთხვევამაც) საკმაოდ დიდი დოზით შეასვა მწარე სამსალა და, სულიერ ტკივილებთან ერთად, არც ხორციელი ტკივილები დააკლო. მან თითქოს ღიმილითა და სიცილით გამოსტაცა ცხოვრებას უძვირფასესი წუთები, რომლებიც ზოგჯერ ბელნიერების მთელ საუკუნეებს უტოლდებიან.

მაგრამ მხოლოდ სიცილითა და სიხარულით იცოცხლა განა? რამდენ ტკივილს გაუძლო, ვნებათა რა ქარტეხილი არ გამოიარა (რა არის სამოცი წელი შემოქმედი ადამიანისთვის, რომელიც სულ იწვის? — თვალის ერთი დაფახულება!).

ნიჭი ახალისებდა და აცოცხლებდა.

იგივე ნიჭი აწვალებდა და სტანჯავდა.

მაგრამ ამ მარადიულ კონფლიქტს მისი პიროვნება არ გაუბზარავს, შუაზე არ გაუხლეჩია, მისი პოლარული თვისებანი მას საოცრად მთლიან პიროვნებად აქცევს. ესეც, თუ გნებავთ, ბუნების თავისებური პარადოქსია! კოტე მარჯანიშვილზე მოგონებათა ავტორები განსაკუთრებით აღნიშნავდნენ დიდი რეჟისორის ერთ იშვიათ თვისებას — იგი თავის გარშემო იკრებდა ნიჭიერ ადამიანებს. ეს შეიძლება ნიჭის იმანენტური თვისებაა, მისი მაგნეტიზმია, მაგრამ ისიც ზომ ცნობილია, რომ მრავალი უნიჭიერესი ადამიანი განრიდებია ამ ცხოვრების ვნებათა ღელვას და მარტოსულის ცხოვრებით უცხოვრია.

გიგა ლორთქიფანიძეს ხელოვნებაშიც და ცხოვრებაშიც ნიჭიერი ხალხი ახვევია. ჩვენი მწერლობის, კინემატოგრაფის, მხატვრობის უნიჭიერესი ადამიანები მისი უახლოესი მეგობრები იყვნენ და არიან. მით უფრო მძაფრია ასეთი მეგობრების დაკარგვით გამოწვეული ტკივილი. დარწმუნებული ვარ, რომ თავისი სულის დიდი ნა-

წილი დაკარგა მან ნოდარ ღუმბაძის სიკვდილთან ერთად. ეს ორთა უნიკიერესი ადამიანი ერთმანეთს ავსებდა და ამშვენებდა. მარტოს ის რად ღირს, რომ გიგა ლორთქიფანიძემ გზა გაუხსნა ქართული სცენისაკენ (ხოლო შემდეგ საკავშირო სცენისაკენ და, ვიტყვი, ქართული კინემატოგრაფისაკენ) ნოდარ ღუმბაძის პროზას და ახალი თემა, ახალი ადამიანები დაამკვიდრა ვრცელ თეატრალურ რეპერტუარში.

აღსანიშნავი აქ ისაა, რომ გიგა ლორთქიფანიძემ პირველმა შენიშნა ნოდარ ღუმბაძის შემოქმედების ის თავისებურება, ის სიღრმე, სევდით სავსე დრამატიზმი, რომელიც კომედიური ნიღბის ქვეშ იმალებოდა. მანვე იგრძნო მწერლის ლიტერატურული გმირების ორპლანიანობა, თითქოს მარტივად თქმული სირთულე.

თეატრის გარეთაც მათმა ურთიერთობამ უამრავი ხალისიანი პასაჟი დაბადა მოსაგონებლად და სულის მოსატყველად.

ლამაზად იცხოვრეს და ჭეშმარიტად ტრაგიკული თეატრალური სპექტაკლისათვის დამახასიათებელი გულის შემძვრელი სცენით გამოეთხოვნენ ერთმანეთს. ეს გამოთხოვება, უეჭველად თეატრალურ ლეგენდას დაემსგავსებოდა, ჩვენს დროში და ჩვენ თვალწინ რომ არ მომხდარიყო ეს ყოველივე.

არ ვიცი, რამდენად მაქვს იმის უფლება, რომ სხვათა მეგობრობაზე ვიმსჯელო, მაგრამ, თუ ჩემი დაკვირვება არ მატყუებს, გიგა ლორთქიფანიძეს თეატრის გარეთ უფრო ნამდვილი და ერთგული მეგობრები ჰყავს, ვიდრე თვით თეატრში. ეს, შესაძლოა, თეატრალური ცხოვრების თავისებურებებითაც აიხსნას — აქ ხშირია განწყობილებათა ცვლებადობა, შორიდან ეგზომ წარმტაცი ინტრიგები, მქუხარე კონფლიქტები და ცრემლიანი შერიგებანი, ალტაცება და შური, სცენის მღვრიე ატმოსფერო და პროექტორებით გაკაშკაშებული ავანსცენა, სადაც რიგრიგობით დგებიან სხვადასხვა პროტაგონისტები, რათა უკან მდგომებმა წყენისა თუ ალტაცების განუსაზღვრელი დოზები მიიღონ.

თეატრი არც გამარჯვებას გპატიობს და, მით უმეტეს, არც დამარცხებას. დიდი ცხოვრების მოდელი ისე ზუსტად არსად არ მეთორღება, როგორც თეატრის პატარა სცენაზე. გენიალურმა შექსპირმა ეს კარგად იცოდა და თეატრი-ცხოვრების ცნებები ერთმანეთთან დააწყვილა, უფრო სწორად, გააიგივა.

რამდენაქერ, ტრიუმფატორივით ბედნიერს, როცა შავი ღრუბელი არსად კრთოდა, მოუხდა თეატრის მიტოვება ჩვენს რეჟისორს, რათა ჭიქა წყალში ამტყდარ ქარიშხალს განრიდებოდა (ხოლო თეატრის „ქარიშხალი ჭიქა წყალში“, სკრიბს რომ ვესესხო, ხშირად

უფრო საშიშია, ვიდრე ბუნების სტიქია), ხოლო მაშინ, როცა შემოქმედებითი კრიზისი უახლოვდებოდა, სწორედ მაშინ, ისეთ რისკიან გამოძწევე ნაბიჯს დგამდა, რომელსაც ეს მოახლოებული კრიზისი რეალობად უნდა ექცია, მაგრამ გამარჯვების ზეიმად კი შემოაბრუნებდა ხოლმე. ისინიც კი, რომელთაც მან განუსაზღვრელი ამაგი დასდო და რომლებიც მისი დაუშურველი შრომით პირველხარისხოვან მსახიობებად იქცნენ, ხშირად გულწრფელად მოითხოვდნენ თეატრიდან მის წასვლას, რათა შემდგომ, საკუთარ შეცდომაში დაწმუნებულებს, უფრო მეტის გულწრფელობით ეთხოვათ უკან დაბრუნება. ორივე მხარე უმალ ივიწყებდა ურთიერთწყენას და ახალი გახელებით ქმნიდა შედეგებს; რათა კიდევ ერთხელ გაემეორებინათ წყენისა და განშორების, სიხარულისა და შერიგების ეს დრამატული ისტორია. გიგა ლორთქიფანიძის ცხოვრების ზოგიერთ ეპიზოდს ეპიგრაფად მოუხდებოდა: „ეიცან, გალაკტიონ, შენში აკტეონი“. რამდენჯერ დატოვა და მიუბრუნდა ჩვი თავის საყვარელ მარჯანიშვილის თეატრს, რამდენჯერ დატოვა და მიუბრუნდა თავის პირმშოს, რუსთავის თეატრს, რომლის მიმართ ყველაზე გაცვეთილი ფრაზაც რომ ვიხმაროთ: „მეტეორივით გაიელვა თეატრალური ცის კაბადონზე“ — მაინც ახალ სიცოცხლეს შეიძენს. ამ კატაკლიზმებმა მოუშუშებელი ჭრილობები დაუტოვა გულში, მაგრამ რამდენი სიხარული არგუნა სამაგიეროდ! თეატრის ისტორიკოსისათვის ეს მხოლოდ ფაქტებია, რომლებიც პიროვნების ცხოვრების გარკვეულ ეპიზოდებს ჰყენენ ნათელს. ხოლო თვით ისტორიკოსისათვის მთავარია ის მთლიანი, დროით განუყოფელი, კულტურული წვლილი, რაც მან და მისმა თანამზრახველებმა შეიტანეს მშობლიური თეატრის საგანძურში.

ადამიანის ცხოვრება დიაგრამებს რომ ემორჩილებოდეს და გრაფიკული ხაზით შეიძლებოდეს მისი გამოსახვა, მაშინ გიგა ლორთქიფანიძის ცხოვრება ფეთქებადი რიტმით დატეხილი ხაზებით გამოისახებოდა, ხოლო თეატრალურ რუკაზე ეს ხაზები ხშირად ერთმანეთს გადაკვეთდნენ. ახლა კი ეს ხაზი თეატრის მოღვაწეთა კავშირის მერიდიანზე გადის, მრავალ სხივად გაშლის მოლოდინში...

როცა ყველასათვის ძვირფასი და განუყოფელი დოდო ალექსიძე, თეატრალური საზოგადოების მაშინდელი თავმჯდომარე, გარდაიცვალა, ყველანი, უკლებლივ, მოველოდით გიგა ლორთქიფანიძის ამ საპატიო და ფრიად მნიშვნელოვან (დღეს კი განსაკუთრებით მნიშვნელოვან) პოსტზე დანიშვნას. ეს ის ბედნიერი შემთხვევაა, როცა საზოგადოებისა და ხელისუფალთა ფიქრი და განსჯა ერთმანეთს ემთხვევა. გავიხსენოთ, რამდენჯერ, გაცეხულებს და გაოჯ-

ნებულებს, ჩვენს არსებაში წლობით და ტრადიციით გამჯდარ აიფრთხილისა და შიშის გამო, ხმა ვერ ამოგვიღია სრულიად გაუმართლებელი გადაწყვეტილების გამო კულტურის სფეროში და ეს გაუბედაობა ჩვენვე დაგვჯდომია ძვირად. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მე არ შემხვედრია კაცი, რომელსაც სამართლიანად არ ეცნოს გიგა ლორთქიფანიძის ხილვა ახალი ლიდერის როლში.



თეატრალური ინსტიტუტი სემიოგრაფის მგრძნობიარობით რეაგირებს ხოლმე გარეთ, „დიდ, წამყვან თეატრებში“ მიმდინარე პროცესებზე. მაშინ (ეს იყო 50-იანი წლების დასაწყისი) სტუდენტებმა კარგად ვიცოდით, თუ რა კონფლიქტები მწიფდებოდა, რა ისახებოდა იქ. არც ერთი მოვლენა არ რჩებოდა ყურადღების მიღმა. მაბსოვს, თუ როგორ ეწვია მთელი ინსტიტუტი სუმბათაშვილის ქუჩაზე ვერიკო ანჯაფარიძეს, რომელმაც სცენასთან განშორება გადაწყვიტა (მაშინ იგი მხოლოდ 50 წლისა იყო და შესაქმნელი ჰქონდა ისეთი შედეგები, როგორცაა ეუხენა — „ხეები ზეზეურად კვდებიან“, ვერიპიდეეს მედეა, იბსენის ფრუ ალვინგი და სხვა), რა ალტაცებული ვიყავით ახალგაზრდა გიორგი გეგეჰკორის მიერ მგზნებარედ განცდილი ნიკოლოზ ბარათაშვილით, მიხეილ თუმანიშვილი ცოცხალ იდეალად გვესახებოდა, ხოლო ორივე დიდი აკაკი — კვარცხლბეკზე შენდგარ მონუმენტებად. ინსტიტუტში გვასწავლიდნენ ქართული თეატრისა და საერთოდ ქართული ხელოვნების უთვალსაზიროესი მოღვაწენი. ამ საზეიმო და ერთგვარად პომპეზურ ფონზე მოულოდნელად, თითქოს კულისებიდან შეუძმჩნევლად გამოვიდნენო, განოჩნდნენ გიგა ლორთქიფანიძე და რეზო ჩხეიძე — თითქმის ჩვენი თანატოლები. ჩვენზე რამდენიმე წლით უფროსმა რეზო ჩხეიძემ, რომელსაც კინოს ისტორია უნდა წაეკითხა, რატომღაც კურსს გადაუხვია — ჯერ ბრწყინვალე იმპროვიზატორული პოპური ძეგმნა მსოფლიო კინოხელოვნების თემებზე. შედეგ კი სრულიად უცნობ სამყაროში შეგვახედა: სერგეი ეიზენშტერნის მონტაჟისა და ე. წ. „ატრაქციონების“ ხელოვნების ჩვენთვის აქამდე მოუწყდომელ საიდუმლოს გვაზიარა. ცარციით ხელში იდგა იგი დაფასთან და ხატავდა „ჯავშნოსანი პოტიომკინის“ ყველაზე სახელგანთქმული კადრების კონტურებს, კადრის ჩასახვისა და განვითარების მთელ პროცესს, რეალური ხედების და რეალური მოქმედების მონტაჟით შექმნილ ახალ, აბსოლუტურად მოულოდნელ რეალობას. არ ვიცი, ინტუიციისა თუ სხვა რამ გრძნობის კარნახით, რეზო ჩხეიძემ გაგვაცნო ის პრინციპები, რომლებიც ათეული წლის შემ-

დღე, რობერტ სტურუას (აგრეთვე სხვა ცნობილი რეჟისორების) სახელგანთქმულ სპექტაკლებში გარკვეულ იმპულსებად იქცნენ.

მაგრამ მაშინ იმდენად ს. ეიზენშტეინის საოცარი ნიჭი და ერუდიცია, კომპოზიციის სფეროში, კი არ გვაოცებდა, რამდენადაც ის, რომ, რაც თავისთავად, სპონტანურად დაბადებული, ემოციურად უშუალოდ ზემოქმედი კადრი გვეგონა, თურმე, ურთულეს პრინციპებზე, კანონებზე, მეცნიერულ გაანგარიშებაზე აგებული ყოფილა.

გიგა ლორთქიფანიძე თეატრმცოდნეებს სპეციალურად არ გვიკითხავდა რეჟისურის კურსს, მაგრამ მაშინ რეჟისორებსა და მსახიობებს ერთობლივი ლექციები გვიტარდებოდა ხოლმე და ჩვენც ჩვენი თანაკურსგლი რეჟისორებისგან თითქმის განუყოფელნი ვიყავით. სხვა ლექციის დამთავრებისთანავე, შესვენებაზე გავრბოდით დერეფნებსა თუ სასწავლო სცენის გვერდით განლაგებული გრძელი ოთახებისაკენ, სადაც ახალგაზრდა რეჟისორებით თუ სტუდენტებით გარშემორტყმული გიგა ლორთქიფანიძე რალაცას გაცხარებით ჰყვებოდა. ახლა, დიდი ხნის შემდეგ, ჩემთვის გასაგებია ეს ორმხრივი ენთუზიაზმი. ახალგაზრდა გიგა ლორთქიფანიძეს ბუნებრივ სურვილი ჰქონდა თავისი დაგროვილი ცოდნა, ოცნებები, გეგმები, იდეალები „გადმოეფრქვია“. იგი ლაპარაკობდა თავისი მოსკოველი მეგობრების ბუნტარულ სულსკვეთებაზე და ახლის ძიების წყურვილზე (მაშინ ვინ იცნობდა ოლეგ ეფრემოვსა და ანატოლი ეფროსს!). თავისი დიდი მასწავლებლების მარია კნებელისა და ალექსი პოპოვის თეატრალურ პედაგოგიკაზე (მხოლოდ განდობილება ჩურჩულით გვიამბო, თუ როგორი შოწიწებით და აღტაცებით ლაპარაკობდა ა. პოპოვი — ასევე განდობილ მოსკოველ სტუდენტთა წრეში — სანდრო ახმეტელის რეჟისურაზე. ეს, ალბათ, გიგა ლორთქიფანიძის ერთ-ერთი პირველი ზნეობრივი გაკვეთილი იყო, რადგან მაშინ ახმეტელის სახელის ხსენებას შეიძლება ტრაგიკული ფინალი მოჰყოლოდა). რა ვიცოდით მაშინ ჩვენ გიგა ლორთქიფანიძეზე? მხოლოდ ის, რომ დამთავრებული ჰქონდა მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტი, რომ მოსკოვში ჯერ კიდევ სუდენტი-რეჟისორები მშინგ-მწყურვალნი, ზამთარში შეცრეებულები, დღე და ღამეს ასწორებდნენ სტუდიურ თეატრებში მუშაობით (მაშინ გავრცელდა ფრაზა „ძილი — კაპიტალიზმის გადმონაშთია“), რომ მას ვილნიუსის თეატრში ეუშაობის უკვე პროფესიული გამოცდილება ჰქონდა.

ეს მწირი ცოდნა, ცხადია, არაფერს გვაძლევდა. მაგრამ ჩვენ უკვე ყველაფერი ვიცოდით მის შესახებ. იგი თვით იყო მრავლისმეტყველი ავტობიოგრაფიის შემქმნელი. მისი ღია, გახსნილი ბუნება თავის მღელვარე ტალღებს გვირტყამდა და თავისკენ გვიზიდავდა.



მაშინ ჯერ კიდევ მტკიცედ იდგა ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის საკმაოდ დაბზარული შენობა, რომელსაც მოწიწებითა და აღტაცებით შევეცქეროდით, მაგრამ გიგა ლორთქიფანიძე თეატრის განსხვავებულ იდეალზე მოგვითხრობდა. უდიდესი პატივისცემით ლაპარაკობდა შეუვალ ტიტანებზე — აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძეზე: (მაშინ ვინ იფიქრებდა, რომ ქართული სცენის ამ ორ განუმეორებელ მსახიობს, ათეული წლის შემდეგ, სწორედ იგი გაუწვდიდა მეგობრულ ხელს და, ნებისთ თუ უნებლიეთ, მიყენებულ ქრილობებს მოუშუშებდა?!), მაგრამ მისი სიმპათიები მარჯანიშვილის თეატრისაკენ იხრებოდა. მაშინ, ჯერ არც ერთი სპექტაკლი არ ჰქონდა დადგმული ქართულ სცენაზე, მაგრამ ვიცოდით (უფრო სწორად, ვენდობოდით მის სიტყვებს), რომ თეატრში მისთვის მთავარია მსახიობი — შემოქმედი. მსახიობი — განმსაზღვრელი, განმახორციელებელი რეჟისორის ესთეტიკური მრწამსის, მხატვრული ხედვისა. ეს ესთეტიკური დეკლარაციის ფარგლებში დარჩებოდა, მას რომ სცენური ანალოგი არ ეპოვა.

უეჭველია, ის დღე, როცა მან პირველად შედგა ფეხი მარჯანიშვილის თეატრში, როგორც რეჟისორმა, მის ჰოროსკოპში წინასწარ იყო განსაზღვრული, რადგან ეს თეატრი იქცა მის ბედისწერად — დიდი სიხარულისა და არანაკლები ტკივილების სათავედ.

თვალი გადავაელოთ იმ წლის რეპერტუარს. რა იდგმებოდა, რა იყო წამყვანი ტენდენცია?

მარჯანიშვილის თეატრის ოცდამეოთხე სეზონი მიდიოდა, როცა გიგა ლორთქიფანიძემ თავისი პირველი დადგმა — კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ განახორციელა ამ თეატრის სცენაზე. (1952 წ.).

შესანიშნავი დასი (სცენაზე ბრწყინავდნენ ვერიკო ანჯაფარიძე და სესილია თაყაიშვილი, ვასო გომიაშვილი და სერგო ზაქარიაძე, შალვა ლამბაშიძე და გიორგი შავგულიძე, აკაკი კვანტალიანი და პიერ კობახიძე) და პროფესიული რეჟისურა (ა. ჩხარტიშვილი, ვ. ტაბლიაშვილი, ახალგაზრდა ლილი იოსელიანი) დახვდა აქ გ. ლორთქიფანიძეს. რეპერტუარს ერთგვარი ეკლექტიზმი ეტყობოდა — მაღალი კომედიის გვერდით (შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“ და „მეთორმეტე ღამე“) თავს მშვენივრად გრძნობდა ყოფითი კომედია (გ. მღვიანის „ვარლო“, კ. კალაძის „სოფლის საამო საღამოები“, ვ. პატარაიას „სანაპიროზე“); შექსპირის „ანტონიუს და კლეოპატრას“ (სადაც შესანიშნავი იყო ვერიკო ანჯაფარიძე — კლეოპატრა და გიორგი შავგულიძე — კეისარი) პარალელურად ა. სოფრო-

ნოვისა და ნ. ვირტას ყალბი დრამატიზმით, გამოგონილი და, ამიტომაც, სქემატური გმირებით დასახლებული ოპუსები მიდიოდა.

თუმც თეატრი და მისი მსახიობები კვლავ დიდ პოპულარობით სარგებლობდნენ, რეპერტუარის ეკლექტიზმი მაინც თავის გავლენას ახდენდა თეატრის ესთეტიკურ პოზიციასზე, უფრო სწორად, ეს პოზიცია არ იყო გამოკვეთილი, რეჟისურა, ძლიერი ინდივიდუალური შემოქმედებით, მაინც ტრადიციულად გამოიყურებოდა. თეატრი, რომელიც განთქმული იყო მსახიობური შესრულების მართალი, ღრმად რეალისტური მანერით, უძლიერესი სამსახიობო ინდივიდუალობებით, ზოგჯერ კომპრომისზეც მიდიოდა კონიუნქტურული მოსაზრებების სასარგებლოდ და სცენიდან ამ თეატრისათვის უცხო ინტონაციებიც კი: სიყალბეშერეული, ამალღებული ტონი, პათეტიკა პოეზიის პრეტენზიით იპარებოდა.

ამ დროისათვის, რუსთაველის თეატრს უკვე ნათამაშები ჰქონდა მ. თუმანიშვილის „ადამიანებო, იყავით ფიზიკა!“ (1951 წ.) — სიმართლით, დრამატიზმით, პოეტური სიმძაფრით სავსე სპექტაკლი, რომელიც პეროიკულ-რომანტიკული თეატრის ციტადელში ახალი ტალღის მოვარდნის მაუწყებელი იყო.

მარჯანიშვილის თეატრის კორიფეები გრძნობდნენ განახლების აუცილებლობას და იმედის თვალი მიაპყრეს ახალი თაობის რეჟისორს, გიგა ლორთქიფანიძეს, რომელსაც გავლილი ჰქონდა სტუდენტური და სტუდიური განსწავლის ის სკოლა, რომელიც მსახიობის შემოქმედებას, მძაფრ, ღრმა განცდას და ამ განცდის ჰეშმარიტ თეატრალურ გადმოცემას ანიჭებს უპირატესობას.

სიახლის ამ წყურვილით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ ახალგაზრდა, 25 წლის რეჟისორის პირველსავე დადგმაში ხალისით მიიღეს მონაწილეობა თეატრის უპირველესმა და უპოპულარესმა მსახიობებმა — ვერიკო ანჯაფარიძემ, სერგო ზაქარიაძემ, შალვა ღამბაშიძემ, აკაკი კვანტალიანი და სხვებმა.

მარად მშფოთვარე და მარად ახალგაზრდა ელენე ახვლედიანიც ჩაერთო ამ ხალისიანი იტალიური კომედიის დადგმაში. მისი მშვენიერი ესკიზები აღსავსე იყო მსუბუქი, აუტრული არაბესკებით, თითქოს ამურის ხელით მოხატული ორნამენტებით. მზითა და ფერებით სავსე გარემო თამაშისა და მისტიფიკაციებისათვის იყო შექმნილი.

ასევე მსუბუქად, ხალისით, თითქოს სპონტანურად შეიქმნა ეს სპექტაკლიც და უკვე ასაკსრული მსახიობებიც ისეთივე ახალგაზრდები ჩანდნენ, როგორც მათი რეჟისორი. იმპროვიზაციების ეს სულისკვეთება სპექტაკლშიც გადავიდა და მას სიცოცხლისა და თამაშის, მოძრაობისა და ხალისის მრავალფეროვნება მიანიჭა. იტალიურ

ტანსაცმელში გამოწყობილი გმირები, რომელთაც თითქოს შემთხვევით დაედგათ თავზე შეპუდრული პარიკები, ლალად გრძნობდნენ თავს ე. ახვლედიანის სცენურ გარემოში, სიცოცხლის იმანენტურ ძალებს მინდობილნი, ქმნიდნენ კომედიურ სიტუაციებს, სადაც ადამიანის ხმას მუსიკა ერწყმის, მცხუნვარე ტემპერამენტს — სევდიანი გამოხედვა, გულწრფელ ვნებას — კაპრიზული ყინიანობა.

გ. ლორთქიფანიძემ სპექტაკლში შეიტანა ქართული ცხოველმყოფელობა, სიცოცხლის სიყვარული და ბუნების წიაღში შობილი სიჭანსალე. კეკელუცი და მომხიბლავი მირანდოლინა — ვერიკო ანჯაფაზაძე განსახიერება იყო მარადიული ქალური ეშმაკობისა და მაცდური მიზნიდველობისა, რომელთაგან იქსოვება აფროდიტეს მშობელ ზღვის ქაფზე უფრო მსუბუქი ბადე, მაგრამ, იმდენად მსუბუქი, რომ ლომივით ვაჟკაცს უგონოდ და უღონოდ ხდის. სერგო ზაქარიაძე — ჭანსალი და ძლიერი კავალერი რიპაფრატა, ქალების მოძულე, რომლისთვისაც უცხოა სიყვარულის მცხუნვარე უდაბნოში ხეტიალი და რომლისთვისაც ცხოვრება უქალო წალკოტია, ყველაზე ძლიერი და ღირსეული მსხვერპლი იქნებოდა მირანდოლინასი, უკეთუ იგი შეძლებდა დროზე გაეშვა ამურის ხელით მოზიდული ისრები. სპექტაკლის ცენტრში მოექცა კონფლიქტი ამ ორ, ძლიერ ადამიანს შორის და კომედიური სიტუაციები მათს ირგვლივ კი არ იქმნებოდა, არამედ თავად ქმნიდნენ ამ სიტუაციებს. აქ ერთმანეთს უპირისპირდებოდა ლალი ბუნება, რომელიც მსუბუქი თამაშით ქმნის გრძნობების სამყაროს და სიყვარულში პოვებს თავის სახეს, და ის ტლანქი ძალა, ის აკვიატებული აზრი, რომელიც მამაკაცს შთააგონებს, თითქოს მას შეუძლია ისე განერიდოს სიყვარულს, რომ ბუნების ერთგული დარჩეს. მაგრამ პარადოქსი ისაა, რომ, რაც უფრო გაურბის რიპაფრატა მირანდოლინას, მით უფრო უახლოვდება მას, რადგან, ამ შემთხვევაში, მირანდოლინა ბუნებისა და ბუნებრიობის განსახიერება იყო.

სწორია, რასაკვირველია, ის აზრი, რომ თეატრალური ხელოვნება თავისი ბუნებით ეფემერულია და ფარდის დახურვასთან ერთად ქრება მისგან მოგვრილი მაგიური ძალა. მაგრამ, ყოველი ნამდვილი სპექტაკლი ღრმა კვალს ტოვებს და არ შეიძლება მან თავი არ ჩინოს სხვადასხვა ფორმით — ამ აზრით იგი, უკვე არამატერიალური, ხელშეუხებელი, გაცილებით დიდხანს ცოცხლობს და ზეგავლენას ახდენს ჩვენზე. მსახიობისა და რეჟისორის სიღიადე სწორედ იმაშია, რომ, რაც შეიძლება დიდხანს „გააჩეროს“ მაყურებლის სულში ცოცხალი შთაბეჭდილება, რაც ტრადიციის უწყვეტობას განაპირობებს. დღეს შეიძლება ვთქვათ, რომ ვერიკო ანჯაფაზაძის მირანდოლინა და სერგო ზაქარიაძის რიპაფრატა ცხოვლადაა აღბეჭდილი ჩვენს მეხსიერებაში.

ბაში. ახლაც თვალწინ მიდგას ვერიკო ანჯაფარიძის მირანდოლინას-  
მაცდური ღიმილი და ეშმაკურად აციმციმებული თვალები, სადაც  
ხან ვნება ირეკლებოდა, ხან ქალური ეშმაკობა... სერგო ზაქარიას  
გაგულისებული გამომეტყველება, სადაც შეტევა და შიში, სიყვა-  
რული და იმედგაცრუება, ალტაცება და უიმედობა ერთმანეთს ენაც-  
ვლებოდა.

• • •

თუ შემთხვევა მოგეცათ და 50-იანი წლების ქართულ პრესაში  
გამოქვეყნებული თეატრალური რეცენზიები ხელთ მოგხვდათ, არ  
შეიძლება თქვენი ყურადღება არ მიიპყროს ზნეობრივი და პოლი-  
ტიკური კონიუნქტურის აშკარა გამოვლინებამ. შემფასებლებს თით-  
ქოს ხელთ უპყრიათ უხილავი დოზიმეტრი, რომელიც ზომავს სიყვა-  
რულისა და სიძულვილის. სიხარულისა და მწუხარების უხილავ გამო-  
სხივებას. ამ საზომის მიხედვით არ შეიძლებოდა სცენიდან პირადი-  
დრამის, ოჯახის ნგრევის, ღალატის, ბავშვის სიკვდილის, ე. წ. დაღე-  
ბითი გმირის დამარცხების ჩვენება. ასეთი იყო დროის ტენდენცია და  
ახლა, რასაკვირველია, ისტორიის დისტანციიდან ადვილია მასზე  
მსჯელობა, ირონიული შენიშვნების გამოთქმა. მაგრამ მაშინ, დრამა,  
როგორც ლიტერატურულ-სცენური ჟანრი, შავ ღღეში იყო. მახსოვს  
სერგო კლდიაშვილის „დაბრუნებისა“ და ვიქტორ გაბესკირიას  
„უფსკრულთან“ დადგმის წინ გამართული დისკუსიები. „დაბრუნე-  
ბაში“ მოქანდაკე დავითი ახალი სიყვარულის გაშო ტოვებს ოჯახს.  
ხოლო პიესაში „უფსკრულთან“ კვდება ბავშვი, რომელსაც წამა-  
ლი დროზე ვერ მიაშველეს. „დაბრუნების“ გამო ერთი ცნობილი  
პოეტი და თეატრალური კრიტიკოსი მთავარი გმირის ღრმა სიყვა-  
რულს, გატაცებას (რაზედაც არის სწორედ აგებული დრამა) წა-  
მიერ ვნებათაღელვად ნათლავდა, მთავარმა გმირმა დაარღვია ოჯა-  
ხის კეთილდღეობა, წუთიერ ვნებას აპყვა, უღალატა საბჭოთა ოჯა-  
ხის მორალს, ვიწრო ეგოისტური გატაცებანი მალლა დააყენა ოჯა-  
ხის სიმტკიცეზეო. კრიტიკოსი უწონებდა მწერალს დრამის უაღრე-  
სად კონიუნქტურულ გადაწყვეტას. პიესის გმირი, ყველასაგან ზურგ-  
შექცეული, საყვარელ საქმეს მოწყვეტილი (როგორ შეიძლება  
ზნეობრივად ასე არამტკიცე პიროვნებამ სტალინის მონუმენტი შე-  
ქმნას?!), ვოლგა-დონის (!) მშენებლობაზე მიდის და, განწმენდილი,  
ოჯახს უბრუნდება.

ამ ყალბმა კათარზისმა კი არ გამოიწვია მაშინ კამათი. არამედ  
დათას სიყვარულმა, მისმა ზნეობრივმა პირდაპირობამ. შეიძლება

თუ არა ასეთი რამის ჩვენება სცენიდან? — კითხულობდნენ ერთნი. „არ შეიძლება“, — უპასუხებდა უმრავლესობა, „შეიძლება“, — ისმოდა ოპოზიციის ხმა. წარმოიდგინეთ, იმ მცირერიცხოვანმა ოპოზიციამ გაიმარჯვა, რადგან მის ბრძოლას გ. ლორთქიფანიძე წარმართავდა ახლა ეს ბრძოლაც და ეს გამარჯვებაც უმნიშვნელო ეპიზოდად შეიძლება მოეჩვენოს ვინმეს, მაგრამ ეს პრინციპული გამარჯვება იყო იმ ხელოვანთა, რომლებიც არა მარტო გამონაგონის მართალ თამაშს მოითხოვდნენ, არამედ ნამდვილი ცხოვრებისეული კონფლიქტების, ცოცხალი, რეალური ადამიანების სცენაზე ჩვენებას.

სწორედ ამ თვალსაზრისითაა მნიშვნელოვანი გ. ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული ეს სპექტაკლები. ქართული თეატრის ისტორიაში რეჟისორული იდეებისა და სცენური ფორმის სიახლის თვალსაზრისით, შეიძლება მათ განსაკუთრებული ადგილი ვერ დაიჭირონ, მაგრამ თვით რეჟისორის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში გარკვეული როლი შეასრულეს. კერძოდ, ხელი შეუწყვეს პრინციპული კონცეფციების დამკვიდრებისათვის ბრძოლის დაწყებას, თანამედროვე ცხოვრებისა და თანამედროვე პიესის გმირის შეულამაზებელა ჩვენების (შესაძლებლობის ფარგლებში) ტენდენციის დამკვიდრებას.

გ. ლორთქიფანიძემ სპექტაკლში ყურადღება გაამახვილა არა გმირის „დაბრუნებაზე“, „სიკეთის გზაზე“ მის შემოტრიალებაზე, რადგან არ შეეძლო მთელი არსებით არ ეგრძნო სიყალბე სიტუაციისა, ჰეპი ენდის მთელი ხელოვნურობა. მისთვის მთავარი იყო დათას სულში დატრიალებული დრამა, სიყვარულისა და ამ სიყვარულისგან გამოწვეული განცდების მთელი სპექტრის ჩვენება. თავისი ზნეობრივი პოზიცია რეჟისორმა გამოხატა არა გმირის „გარდაქმნით“, არამედ მისი სულის ტკივილების გაშიშვლებით: გ. ლორთქიფანიძისათვის გაცილებით მნიშვნელოვანი იყო გმირის დაუფარავი აღსარება მეუღლესთან, მისი პირდაპირობა, ვიდრე ამ „მცდარი“ ნაბიჯის მონანიება. თითქოს რეჟისორი ეკითხებოდა მაყურებელს ჯალიტერატურული ზნეობის არგუსებს — რა უფრო ზნეობრივია, გიყვარდეს ქალი, აღიარებდე ამ სიყვარულს, ერთგული იყო საკუთარი გრძნობის და საკუთარი იდეალების, თუ მალავდე ამ სიყვარულს და, ვითომცდა ოჯახის სიმტკიცეზე ზრუნვით, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ცრუობდე, თვალთმაქცობდე? პასუხი ამ კითხვაზე ს. ზაქარიაძის შესანიშნავი თამაშით გამოიხატა. სერგო ზაქარიაძემ გვიჩვენა შემოქმედი ადამიანის სულიერი გაორება, მერყეობა, ტანჯვა. ეს ძლიერი ადამიანის სულიერი ტკივილების მძაფრი სურათი იყო. ცდა საკუთარი თავიდან და საზოგადოების ყალბი მორალიდან გა-

ქცევსა. ამას აკეთებდა არა სუსტი ნებისყოფის ადამიანი, არამედ ძლიერი, ნებისყოფიანი, მიზანსწრაფული ადამიანი.

საერთოდ, გ. ლორთქიფანიძის ამ პირველი დადგმებიდან მოყოლებული; დღემდე, მე არ მინახავს არც ერთი მისი დადგმა (თვით ყველაზე საშინლად „ჩავარდნილიც“ კი), სადაც თუნდაც ერთი საინტერესო სცენური სახე არ შექმნილიყოს, ხოლო მის საუკეთესო სპექტაკლებში ხომ ასეთ სახეთა თვალისმომკრელი სიმრავლეა.

მაგრამ დაეუბრუნდეთ პიესა „უფსკრულს“, რომლის სათაური მაშინ მრავლისმეტყველად და მრავალმნიშვნელოვნად ეღერდა. ამ პიესისა და დადგმის გამო გაცოლებით მძიმე ვითარება შეიქმნა. მრავალჯანის მოწიწო ე. წ. „სპექტაკლის გასინჯვა“, შენიშვნებსა და „პრინციპულ“ კრიტიკულ თავდასხმებს დასასრული არ უჩანდა. სპექტაკლის შემდეგ კი დაიბეჭდა რამდენიმე რეცენზია, სადაც ორი უკიდურესი პოზიცია ერთმანეთს შეეჯახა. ერთი მხრივ, სპექტაკლს მხარი დაუჭირეს ოთარ ეგაძემ და დიმიტრი ბენაშვილმა, მეორე მხრივ. ახალგაზრდულმა გაზეთებმა დასტამბეს ხელმოუწერელი წერილები (სარედაქციო!), სადაც უაღრესად მძიმე პოლიტიკური ბრალდებები წაუყენეს თეატრს, გიგა ლორთქიფანიძეს და ვიქტორ გაბესკირიას — ამ შესანიშნავი ლირიკული დრამის ავტორს.

ამ ფაქტს ვისხენებ მხოლოდ იმის გამო, რომ მკითხველისათვის ნათელი გახდეს, თუ რა დიდი და შეუპოვარი ბრძოლების გადახდა მოუწია სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორს. იგი თავიდანვე უკომპრომიზო გზას დაადგა, თავიდანვე დაიკავა შემტევი პოზიცია.

ქართულ თეატრალურ სამყაროში თავისი ადგილი ჯერ არც ჰქონდა დამკვიდრებული და უკვე კონფლიქტების ქარტეხილები გამოიარა.

ჯანა არ შეეძლო უფრო მშვიდად ცხოვრება?

ვინ აძალბდა — მაინცდამაინც ეს ქართული პიესები დადგომო? არავინ!

ვინ დაუშლიდა დრამატურგიის საგანძურთან მხოლოდ „მომგებიანი“ პიესის ამორჩევას?

არავინ!

მაგრამ, როგორც ჩანს. მას არ შეეძლო სხვაგვარად მოქცეულიყო. მისი ბუნების, არსების მამოძრავებელია ბუნტარული სული. მაგრამ ამით ყველაფერი არ არის თქმული. მასში უკვე ახალგაზრდობის წლებში იჩინეს თავი მოქალაქისა და მოღვაწის თვისებებმა. საზოგადოების წინაშე იდგა დასრულებული პიროვნება — ძიების. თეატრალურ სამყაროში რთული გზების გამკვლევი ადამიანი. ცხადია, ამ პერიოდში იგი, როგორც რეჟისორი, საბოლოოდ არ იყო

ჩამოყალიბებული (თუმცა, როგორც ითქვა, ნამდვილი ოსტატისა და შემოქმედის მტკიცე საფუძვლები აშკარად საცნაური იყო უკვე „სასტუმროს დიასახლისში“), მაგრამ, ვიმეორებ, როგორც პიროვნება, იგი სავსებით ნათლად გამოკვეთილი ინდივიდუალობა გახლდათ. ამ პროცესმა წინ უსწრო (თუკი ეს საერთოდ შესაძლებელია) შემოქმედებითს პროცესს. მაშინ კი არა, ახლა, ჩვენს თავისუფალ საუკუნეში, თანამედროვე რეჟისორმა ოფიციალური პრესის ფურცლებიდან ისეთი მძიმე პოლიტიკური ბრალდებები რომ მოისმინოს (პირობითად ვამბობ!), შრომისა და შემოქმედების ხალისი კი არა, შიშისაგან ლამის ყველაფერს თავი დაანებოს. გიგა ლორთქიფანიძე, როგორც ჩანს, ბრძოლისათვის მოვიდა ქართულ ხელოვნებაში და ამ ბრძოლამ გამოაწრთო მისი ხასიათი, აქცია ტრიბუნად და ცხარე პოლემისტად. შემდგომშიაც მრავალჯგის მოუხდა თავისი პოზიციის დაცვა პოლიტიკური „კონიუნქტურშიცებისაგან“, უსამართლო შემოტევებისაგან და, რაც უფრო უსამართლო იყო ეს „მოსაზრებანი“, მით უფრო ძნელი იყო მათგან თავის დაცვა. პოლიტიკური დემაგოგია მუდამ შეუვალი გახლდათ!

უეჭველია, „დაბრუნებასთან“ და „უფსკრულთან“ დაკავშირებულმა ამბებმა ხელი შეუწყოვეს გიგა ლორთქიფანიძის ავტორიტეტის ზრდას არა მარტო თეატრალურ სამყაროში და არა მარტო საქართველოში. 50-იან წლებში, თეატრის განახლებისათვის მებრძოლი, მასავით ახალგაზრდა და მასავით შეუბოვარი, მოსკოველი რეჟისორები და მსახიობები, მწერლები და მხატვრები ყურადღებით აღევნებდნენ თვალს რუტინულ აზროვნებასთან და სტერეოტიპებთან გაჩაღებულ ბრძოლას საქართველოში.

დიდი ნერვული დაძაბულობის შედეგად მოგებული ეს ბრძოლები იმდენად მნიშვნელოვანი იყო პროგრესული საზოგადოებრივი აზრისათვის, რომ თეატრის ანალებმა ნაკლებად შემოგვინახეს ან სპექტაკლების ესთეტიკური ღირებულებანი. თუ ჩემს მეხსიერებას დავეყრდნობი, უნდა ვთქვა, რომ, ამ სპექტაკლში ორი შესანიშნავი სახე შეიქმნა. ეს იყო შალვა დამბაშიძის მოხუცი ანთიმოზი, თბილი, სანთელივით სუფთა, ალერსით სავსე ადამიანი და სესილია თაყაიშვილის ევა, მოხუცი ქალი, სიკეთისა და გულუბრყვილო ეშმაკობის, სიმართლისა და უწყინარი ტყუილის არტისტული ტრადიციის მატარებელი. ევას სახე ს. თაყაიშვილის სახელგანთქმული ბებიის (სპექტაკლი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“) შორეული ესკიზი იყო.

ამგვარად, ამ ორი პიესის დადგმას და მასთან დაკავშირებულ ბრძოლას სხვა მხრივაც ჰქონდა პრინციპული მნიშვნელობა. გ. ლორ-

თქიფანიძე იბრძოდა ქართული დრამატურგიისათვის (დღესაც არ შეუწყვეტია ეს ბრძოლა), ნამდვილი, ადამიანური დრამისათვის. სცენური სიმართლისათვის ბრძოლას დრამატურგიის სფეროში იწყებდა, რადგან სამართლიანად მიაჩნდა, რომ დრამატურგია სპექტაკლის საფუძველია და, თუ საფუძველი ყალბია, ამოა ამ სიყალბეზე აღმოცენებული სინამდვილის შელამაზების ყოველგვარი ცდა: სიყალბე სცენაზე უფრო გაზრდილი და ამაზრბენია. მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში ამ ორი სპექტაკლის დამკვიდრების ფაქტიც კი ფრიად მნიშვნელოვანი იყო. მართალია, მათ არ ახასიათებდათ ისეთი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულება, როგორც მომდევნო სეზონებში გ. ლორთქიფანიძის მიერ დადგმულ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონს“, „მე ვხედავ შვესა“ და „კახაბერის ხმალს“, მაგრამ რეჟისორის პოზიციისათვის მათ ერთგვარად პროგრამული ხასიათი ჰქონდათ.

ამის შემდეგ რეჟისორი აკეთებს ერთგვარ შემოქმედებითს პაუზას ქართულ დრამატურგიასთან და მარჯანიშვილის თეატრთან ურთიერთობაში, რაც იმას სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ მან თავის პოზიციებზე უარი თქვა. ამ „პაუზის“ დროს მან ქუთაისის თეატრში, სადაც ორი სეზონი მთავარ რეჟისორად იმუშავა, განახორციელა ტრენიოვის „ლიუბოვ იაროვაია“, ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“, შექსპირის „ოტელო“... ყველა ეს დადგმა, აგრეთვე მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული კ. მორეტოს „სოცხალი პორტრეტი“ (სიცოცხლით სავსე, ე. წ. „ქასკადური“ სახე შექმნა აქ მ. თბილელმა), ა. კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“, ნ. ლეონოვის „შემოსევა“ (ახალგაზრდა ოთარ მეღვინეთუხუცესის პირველი სერიოზული დრამატული როლი ამ თეატრში), თ. დრაიზერის „ამერიკული ტრაგედია“, ერთგვარი შემზადება იყო ახალი შემოქმედებითი ნახტომისათვის. რეჟისორი კვლავ დიდის ენერგიით, შეუპოვრად შრომობდა, მაგრამ ახალი, ძლიერი ნაკადი მის შემოქმედებაში არ ჩანდა. ყველაფერა კლასიკური „სიმშვიდისა“ და გაწონასწორების, პროფესიული ოსტატობისა და განსწავლულობის კვალი ემჩნეოდა, მაგრამ მგზნებარება, სიცოცხლე, დაუდგრომელი სულის ამოფეთქვა არ იგრძნობოდა.

ამას თვით რეჟისორიც ხვდებოდა. გრძნობდა, რომ იდგა ახალ ძიებათა აუცილებლობის ზღვართან და მისი შინაგანი ბუნება წინ გაჭრას ითხოვდა. ასეთ პირობებში შეაჩერა მან თავისი არჩევანი კონსტანტინე ლორთქიფანიძის რომანის „კოლხეთის ცისკრის“ ინსცენირებაზე. გ. ლორთქიფანიძე, „კოლხეთის ცისკრის“ სცენური ინტერპრეტაციის დროს, პირველად დადგა გამოკვეთილი ქართული



ხასიათების პირისპირ, რომლებიც მოითხოვდნენ არა მარტო ადამიანური, არამედ, ეროვნული თავისებებების ძალზე ნათელ, ძლიერ სცენურ გამოხატვას. ამ სპექტაკლში რეჟისორმა ყურადღება გაამახვილა სხვადასხვა ხასიათის ჩამოყალიბების პროცესში, მათი კონფლიქტის სიმწაფრეზე. რეჟისორი სხვა რამეზე არ ზრუნავდა. არ „გამოუგონია“ (თუ არ ჩავთვლით სცენაზე ეკრანს, რაც სპექტაკლის საერთო სტილიდან ამოვადნილი იყო) უცნაური რამ, არ გაუთამაშებია სცენური აქსესუარები, არ გამოუყენებია მრავალფეროვანი კომპონენტები, მაგრამ ეს მაინც იყო ნამდვილი ქართული სპექტაკლი, ძლიერი და მტკაცუნ შეკრული. რასაკვირველია, როცა ვამბობ არაფერი არ გამოუგონია-მეტქა, ეს პირდაპირი მნიშვნელობით არ უნდა გავიგოთ. ცხადია, სწორედ მან დაინახა და შექმნა სოფლის კოლორიტული სცენები: ჭადაობა, ქეიფი, კრება, ბარნაბას აგონიის სცენა. ეს ყველაფერი იმდენად ორგანული და თავისუფლად ნაგულისხმევი იყო ამ გმირებისათვის, რომ სცენური გარემოს თავისებურებანი მაყურებლის მზერას გამოეპარა — ეს იყო სწორედ ნამდვილი ოსტატობა. მთელი ეს თეატრალური სამყარო თავისთავად, სხვის ჩაურევლად დაბადებული გვეგონა. სინამდვილეში კი ყოველივე რეჟისორის ფანტაზიის ნაყოფი გახლდათ. უმთავრესი მაინც ამ სპექტაკლში იყო რომანისტის მიერ დახატული სახეების ახალ სინამდვილეში — პლასტიკურ სივრცეებში გადაყვანა, როცა აღწერილმა მოქმედებამ სპექტაკლში კონკრეტული სამოქმედო ფორმა პოვა.

ამრიგად, კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკრის“ დადგმისას რეჟისორი მოგვევლინა არა როგორც რომანისტის მიერ შექმნილი ხასიათების ერთგული ინტერპრეტატორი, არამედ როგორც ჭეშმარიტი სცენური შემოქმედი. მან მიაღწია უმთავრესს: რომანის გმირთა ხასიათები და მოვლენები გახსნა მართალი სცენური მოქმედებით. უპირველესად, გვხიბლავდა ამ გმირების მოქმედების ახალი გარემო (აქ, ცხადია, არ ვგულისხმობ სოციალურ გარემოს, რომელიც როგორც რომანში, ასევე სპექტაკლში ჩინებულად იგრძნობოდა). ეს იყო რეჟისორისა და მსახიობების მიერ შექმნილი თეატრალური გარემო, რომელიც, მართალია სუნთქავდა მწერლის სულით. მაგრამ თავისი კონკრეტული გამომსახველობით, დეტალებით განსხვავდებოდა მისგან და თავისებურად ახალ სამყაროს წარმოადგენდა. მსახიობები მოქცეული იყვნენ იმგვარ ვითარებაში, რომ ისინი ძალდაუტანებლად ქმნიდნენ საინტერესო და მართალ სახეებს პოულობდნენ სცენური ურთიერთობის ახალ, ცოცხალ ფერებს. მათ თითქოს მთელი არსებით შეიგრძნეს იმერეთის კოლორიტი — საქცილო ღუქანი წარწერით: „ერემო პირტახიასი ვარ“, სატურიაჰა

ქალები და ძველი ეკლესიის ნანგრევები სასაფლაოსთან. სადაც არტელ „კოლხეთის ცისკრის“ პირველმა სხივმა გაიელვა. ცხადია, ამგვარი ნაწარმოების დადგმისას, რეჟისორს უნდა ესრუნა ხასიათების ღრმად გახსნაზე, ვინაიდან სწორედ ასე შეგვეძლო გვეგრძნო ქართული სულისკვეთება, მისი ძალა და მომხიბვლელიობა. ეროვნულობის, მისი სიღრმის გამოვლენის სხვა ატრიბუტი არასოდეს დგას სასიათზე მაღლა. მაგრამ, არსებობს კრდევე ბევრი რამ. რაშიც ვლინდება ეროვნული თვისებები — ეს არის ყოფა, ადამიანთა ცხოვრების წესი და წინე-ჩვეულებები. და, გ. ლორთქიფანიძის ამ სპექტაკლის მეორე მთავარი ღირსება იყო ის, რომ ყველაფერი, რაც აქ ხდებოდა — იმპროვიზებულ მიტინგზე. სადაც ტრიბუნა სახელდახელოდაა შეკოწიწებული, კრებაზე, გეიფსა თუ ჰიდაობაზე. ყველაფერი ქართველი კაციათვის დამახასიათებელი ჩვევებით იყო სავსე. ცხოვრებაში მომსდარი უმნიშვნელოვანესი, გარდამტეხი მოვლენების მართომ რეჟისორი ავლენდა არა მხოლოდ ცალკეული გმირების სიმპათიებსა და ანტიპათიებს, არამედ ამ ფაქტურადმი მთელი მასის დამოკიდებულების ბუნებას. სხვადასხვა ხასიათის ერთ მხატვრულ მთლიანობაში გაერთიანებით, სპექტაკლის კომპონიციაში მათი კოლორატისა და მნიშვნელობის სწორი განაწილების მეშვეობით რეჟისორი გვიჩვენებდა, თუ რა იყო უმთავრესი ნიშანი საერთოდ ამ ადამიანთა ცხოვრებისათვის, როცა ისინი დაღვნიან ვადაწყვეტი არჩევ წინაშე, ორი გზის გასაყარზე და უნდა გადაედგათ ნაბიჯი — აღიდან ნათელისაკენ“. გ. ლორთქიფანიძეს ნათლად ჰქონდა გასარტყელი ამ სპექტაკლის თითოეული სცენის შენაცვლება ეფექტური და ახალი მომენტებისა და მათი განმუხტველი სცენების სწორი გაშლა. იგი ჩინებულად გვაგრძნობინებდა ამბის შინაგან დინამიკას.

ნოდარ დუმბაძის მოთხრობის „მე ვხედავ მზეს“ გმირი, უსინათლო ხალხი ამბობს: „მე ვხედავ მზეს, ხალხო“. ეს უკანასკნელი სიტყვა ამ ფრაზას აძლევს ელფერს პათეტიკურობისას. რაც საერთოდ უცხოა ამ მწერლის სტილისა და მისი ირონიული ბუნებისათვის, მაგრამ, მაინც, შემთხვევით არ არის აქ ჩასმული — „ხალხო“, იგი გამოხატავს ერთი ადამიანის ცხოვრებაში დამდგარ იმ წამს, როცა პირადი სიხარული, მოულოდნელი ბედნიერება ავსებს არსებას, სცილდება მის საზღვრებს და რაღაც საერთოს უერთდება. ამგვარ ვითარებაში ადამიანი მაღლდება საკუთარ არსებაზე, ხოლო ყოფა — პირველყოფილ შინაარსზე. ეს მომენტი ნათლად იგრძნო რეჟისორმა

გ. ლორთქიფანიძემ, რომელმაც დადგა ნ. ღუმბაძის ინსცენირებული ორივე მოთხრობა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და „მე ვხედავ მზეს“.

ერთ თავის ინტერვიუში ჩვენი მწერალი ამბობდა, რომ ქართველ მწერალთაგან იგი ყველაზე მეტად დავით კლდიაშვილისაგან არის დავალებული. ცხადია, რომ თავისი წინამორბედისაგან მან მიიღო ადამიანებისადმი დამოკიდებულების ის მაღალი ფორმა, რომელიც ჰუმანიზმის სახელითაა ცნობილი, მაგრამ ჰუმანიზმი, რომელიც ახალ შინაარსს იძენს ჩვენს დროში, არის არა რომელიმე დიდი მწერლის შემოქმედების განმსაზღვრელი მხარე, არამედ დამახასიათებელი საერთოდ ყოველი დიდი მწერლობისა და დიდი ლიტერატურისათვის. თვით ისეთ ერთნებიან გმირებს, რომლებითაც ჰომეროსის ეპოსია დასახლებული, თავისებურად ახასიათებთ ეს გრძნობა.

ნოდარ ღუმბაძეს, თუ არ ვცდები, ყველაზე მეტად ხიბლავდა და იზიდავდა დავით კლდიაშვილის ერთი თავისებურება, რომელიც გასდევდა მას როგორც პირადად ცხოვრებაში, ასევე შემოქმედებაში — ეს არის ყოველ ადამიანში სიკეთის სხივის დანახვის ნიჭი, რწმენა ადამიანისადმი.

ცხადია, ნოდარ ღუმბაძის გმირები სულ სხვა ვითარებაში მოქმედებენ და მათი განწყობილებანიც სულ სხვაა, მაგრამ მათაც ახასიათებთ ერთმანეთისადმი დიდი სიყვარული, რწმენა, იმედის ჩასახვის სურვილები, საკუთარი ტკივილების მალვა. როცა სპექტაკლში „მე ვხედავ მზეს“ მსახიობი ქ. კიკნაძე ადამიანის შემძვრელი უბრალოებით ამბობდა ხატის ფრაზას, უსინათლო თვალების გამო, — „ვერ ვხედავ, თვარა, სულ არ მტკივა“, ჩვენ ვგრძნობდით თუ ვითვის და რატომ იყო ნათქვამი ეს სიტყვები — მას არ სურს, რომ შეიცოდონ იგი, შეწუხდნენ მის გამო. საკვირველი ის იყო, რომ მას განუზრახავს თანაგრძნობის სიმძიმე მოხსნას სხვებს, არ დააჰმუნოს ისინი, სწრაფად გაათავისუფლოს სავსებით გასაგები უხერხულობისაგან. ხატია ხედავს საგნების არსს, მათს წესრიგს და, მრავალ თვალხილულთაგან განსხვავებით, რომლებიც ქაოტურად აღიქვამენ ქვეყანას, სურს ეს წესრიგი და სამართლიანობა ადამიანთა ურთიერთობის ბუნებრივ ფორმად იქცეს.

ჩვენი მწერლისა და რეჟისორისათვის ამ სპექტაკლში მთავარი იყო „მზის ხილვის“ პრობლემა — რაც აქ გამოდიოდა არა როგორც გაზვიადებული მეტაფორა ან ფიზიკური შეგრძნება მზისა, არამედ უშუალოდ ადამიანის სამყაროში დადგომა იმ წამისა, როცა ყველიფერი განათებულია მასში.

ადამიანები გრძნობდნენ ამ წამს და მაშინ უფრო გარკვევით, რელიეფურად ხედავდნენ ერთმანეთს. მათი ყველა საუკეთესო თვისება ამ დროს თითქოს ფიზიკურად თავისუფლდებოდა და დგებოდა ისეთი მომენტი, რასაც ვაჟა-ფშაველა „სულის გაზაფხულებას“ უწოდებდა.

ორივე სპექტაკლი თავისი სტილისტური თვისებით, ფორმითა და აზრით არა მარტო ხიბლავდა ჩვენს თვალსა და გონებას, არამედ იტაცებდა ჩვენს ემოციასაც და ამით შეეყავდით იმგვარ თეატრალურ სამყაროში, რომელიც უცბადაა გაჩენილი და გადახსნილი ჩვენ წინ. აქ რაიმეს როდი მოგვითხრობდნენ ან ილუსტრირებდას როდი ახდენდნენ, არამედ ჩვეულებრივად, უბრალოდ მოდიოდნენ ადამიანები და ცხოვრობდნენ საკუთარი ცხოვრებით, ლაპარაკობდნენ თავიანთი ენით: განიცდიდნენ, წუხდნენ, ტიროდნენ, ხუმრობდნენ, კვდებოდნენ. ისინი გაუბრბოდნენ ეფექტურ ყესტს, პათეტიკას (თუმცა როდი იყვნენ მოკლებულნი ჰეშმარიტ პათოსს, რაც მათთვის სავსებით გაუცნობიერებელი იყო), ვერ იტანდნენ სიყალბეს, გაზვიადებას. ეს იყო ცხოვრება, მაგრამ რეჟისორის მიერ ისე დანახული და წარმოდგენილი, რომ ეს იყო ამავე დროს თეატრი. ჩვენ არ გვტოვებდა შეგრძნება ამ ცხოვრებისა, არ გვეპარებოდა ეჭვი მის ნამდვილობაში, ისევე როგორც არ გვტოვებდა შეგრძნება ამ ცხოვრების წარმოდგენისა და არ გვეპარებოდა ეჭვი მის თეატრალურობაში. ნამდვილობისა და თეატრალობის ეს შერწყმა, დაკავშირებული არა მარტო გემოვნებასთან და მხატვრულ ტაქტთან, არამედ ნაწარმოებისა და ცხოვრების მთლიან აღქმასთან, ამ სპექტაკლებს აქცევდა ფრიად საინტერესო მოვლენად ჩვენს თეატრალურ სინამდვილეში.

მწერალ ნ. დუმბაძისა და რეჟისორ გ. ლორთქიფანიძის ეს შეხვედრა უნდა მივაწეროთ ორი შემოქმედის თავისებურებათა, სამყაროს ხილვათა იმ ბედნიერ შერწყმას, როცა ტალანტები ურთიერთს ავსებენ და მთლიანი, ახალი სახით წარმოგვიდგებიან. ამ მთლიანობის ძლიერი სათავე ისაა, რომ არ არის ნიველირებული თითოეულის თავისებურება. ეს შევსება გამოიხატა არა ნაკლოვანებათა დაფარვის გზით (ამის გაკეთება არც ერთს არ შეეძლო). არამედ თითოეული მათგანის შემოქმედების თავისებური შემოტრიალებით, ახალი შინაარსის გამდიდრებით. ამ ორივე სპექტაკლში გაჩნდა მრავალი ახალი მახვილი დეტალი, რომელიც, ნ. დუმბაძეს, მიუხედავად მისი უეჭველი გონებამახვილობისა, ან შენიშნული არ ჰქონდა, ან თუ ჰქონდა, მოთხრობაში ისე არ სჭირდებოდა, როგორც

სცენის კონკრეტულ გარემოს სჭირდება ეს. მრავალ სცენას მიეცა ახალი აზრი და ფსიქოლოგიური საყრდენი. ცხადია, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ შედარებით უფრო ფრაგმენტული სპექტაკლი იყო. ვიდრე „მე ვხედავ მზეს“. თუმცა მოსკოვისა და რიგის თეატრალურმა კრიტიკოსებმა ეს ფრაგმენტულობა სხვაგვარად აღიქვეს და მასში მეტი ორიგინალობა შენიშნეს, ვიდრე ნაკლი (საკავშირო ქორნალი „ტეატრი“ ორგზის გამოცემაში ამ სპექტაკლს). კერძოდ, მათ აღნიშნეს, რომ სპექტაკლი შედგება ცალკეული ცოცხალი მსატვრელი სურათებისაგან, რაც რეჟისორს საშუალებას აძლევს საბოლოო ჩამოშორებას დასრულებული შთაბეჭდილება ზურციკ ვაშალომიძის, მისი გამზრდელებისა და ქართული სოფლის შესახებ.

სპექტაკლი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ თავის პროზაულ პირველწყაროს უფრო ერთგულად მისდევდა. ეპიზოდები თითქმის შეუცვლელი თანამიმდევრობით იყო გადმოტანილი და ხდებოდა მათი მხატვრულ-სცენური ინტერპრეტაცია. ზურციკელს ღირსეული აღსარებები (ლეო ანთაძის შესანიშნავი შესრულებით) და თსრობა აკავშირებდა ცალკეულ სცენებს სხორად ურთიერთისაგან არალაგკუთრად გამოდინარეთ. თუმცა, ამ დადგმაში ყოფა, ადამიანთა ურთიერთობა და მათი ხასიათები წარმოდგენილი იყო მახვილგროტესკულ პლანში, ამავე დროს, ეს ხელს არ უშლიდა რეჟისორს ეჩვენებინა ამ ადამიანების მთავარი თვისებანი — მათი კეთილშობილება, გულთაფლობა, სიყვარულით გაბთარი იუმორი. წრფელი ურთიერთდამოკიდებულება და, თუ გნებავთ, მათივე უცნაურობანი. აქ უკვე გამოიკვეთა გ. ლორთქიფანიძის მისწრაფება — ორგანულ მთლიანობაში წარმოედგინა ცხოვრების კომიკური და დრამატული ამბები, რაც თავისთავად განპირობებდა თამამი გროტესკული მონამებლისა და ყოფითი სინამდვილის ასეთსავე ერთიანობას.

„მე ვხედავ მზეს“ კი უფრო რომანტიკული საწყისი კვებაა და ამას ემორჩილებოდა რეჟისორის მხატვრულ-ესთეტიკური კონცეფცია. აქ შედარებით ნაკლები იყო გროტესკულობა, ამდენად, ნაკლები სცენური პირობითობაც, და მთელი ნაწარმოების პოეტური, მაღალი განწყობილება არ კარგავდა თავის დაძაბულობასა და მინზიდველობას.

თუ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ ძირითადად ოთხი ადამიანის ხასიათის გამოკვეთით რეჟისორმა შეძლო მთელი სოფლის ჩვენება, მეორეში საპირისპირო გზა იყო არჩეული — უკვე უშუალოდ იყო ნაჩვენები სოფელი და მისი ხალხი. ეს კი სპექტაკლს შეტეპიკურობას ანიჭებდა, განსაზღვრავდა წარმოდგენის უფრო თავშეკავებულს, მკაცრსა და სინთეზურ სტილს.

როცა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ ფარდა გაიხსნა და გამოჩნდა სცენის მთელ სიგრძეზე ჩამოკიდებული სურათი — მხატვარ რევაზ თარხან-მოურავის „შვიდკაცა“, სოლო მაცურებელთა დარბაზს ცოცხალი, კვიმატი, ცქაფი გურული მელოდია მოეფინა, მაშინვე იგრძნობოდა, რომ რეჟისორმა იპოვა ამ სპექტაკლის გადაწყვეტის ორიგინალური ხერხი. რ. თარხან-მოურავის სასაცილომდე სერიოზული, კისერწაგარძელებული მომღერლები, რომელთა კაფანდარა სსეული, სახის მოყვანილობა ადასტურებდა, რომ თვით სიმღერის ხასიათი და თავისებურება კარნახობდა მხატვარს შეექმნა ამგვარი ელასტიკური, უცნაური ფიგურები. ამ სპექტაკლის ერთგვარი ეპიგრაფი იყო. ამის შემდეგ მაცურებელს არ უნდა გაკვირვებოდა, თუ რაიმე მოულოდნელს. უცნაურსა და ორიგინალურს შეხვდებოდა აქ. და მართლაც. ორიგინალური იყო, რომ სპექტაკლში გურული სიმღერები გამოყენებულ იქნა არა შთაბეჭდილების გაზრდის, განწყობილების შექმნის მიზნით (რათა შემდეგ ვინმეს დაეწერა ეს საშინელი ფრაზა: „სპექტაკლის წარმატებას ხელს უწყობდა მუსიკა“), არამედ ვითარცა ცოცხალი, მოქმედი პერსონაჟი. იგი არათუ უპასუხებდა სცენის განწყობილებას, არამედ სშირად თვით ქმნიდა ამას, ჰქონდა საკუთარი სახე და ემოციები (კომპოზიტორი ჯანსუღ კახიძე). გარდა ამისა, ეს სიმღერები გმირებსაც ახასიათებდნენ და მათი გასარსობილი, დროული ჩარევით რეჟისორი (და მასთან ერთად მაცურებელიც) ამ აღმამაგზობაში საკუთარ ჩამოკიდებულებას ამყარებდა. ნ. ღუმბაძეს მოთხრობაში თამამად და ნასელი იუმორით აქვს დაწერილი ზურციოსა და მურადას შორის ნაგელის-სმევი დიალოგი. ეტყობა, რეჟისორს აწვალებდა სცენაზე ამ დიალოგის გადატანის იდეა. მაგრამ, ამავე დროს, გრძნობდა, რომ მისი ბირდაპირი გამეორება ვულგარული და არასცენური იქნებოდა. ამიტომ მან მიმართა სიმღერას, რომელიც თავისი საზეიმო, განგებ პათეტიკური გაზვიადებით, ნაზვასმული ტრაგიკომიკურობით წარმოგვიდგენდა მურადას სიკვდილს („სად მიხვალო, დაა. მურადაო... დაა. საყვარელო მღერადაო...“ — რაზედაც მეორე ხმა უპასუხებდა „საფლავშიო. და...“). ასევე მარჯვედ იყო ჩართული ეს სიმღერები სოფლის ექიმის, ნადირობის, სოფლის სკოლის სცენებში და ამით, მშვენივრად დახასიათებული მთელი გალერეა პერსონაჟებისა. მაგრამ, ცხადია, სპექტაკლში ეს კი არ იყო მთავარი (ე. ი. ვარედან, რეჟისორის ფანტაზიიდან მომდინარე დასასიათება), არამედ ხასიათების ბუნებრივი, თავისთავადი, ყოველგვარი ძალდატანებისაგან თავისუფალი განვითარება. მსახიობებმა ერთბაშად იგრძნეს მაღლივანი ქართული მასალა, ქართული ხასიათები — მათი არტისტული

ბუნება თითქოს ელოდა ასეთ უშუალო და მომხიბლავ ადამიანებს — და მათ მსუბუქად გვიჩვენეს მათი პლასტიკური ორეულები. მათი თამაში თავისუფალი იყო ყოველგვარი პედალიზაციისაგან და შთაბეჭდილება იქმნებოდა ისეთი, თითქოს ეს ადამიანები პირდაპირ ავიდნენ სცენაზე, გამოიციხეს მაყურებელთა არსებობის ფაქტი და იწყეს მოქმედება. მათი ფრაზები ატარებდნენ იმპროვიზაციულ ხასიათს, ისინი შობილნი იყვნენ სწორედ ამ წამს და ამ ვითარებაში. მსახიობებმა თითქოს წინასწარ არ იცოდნენ თუ რას იტყოდნენ, და ლაპარაკობდნენ იმას, რასაც მდგომარეობა მოითხოვდა. ამიტომ იყო ასე მთლიანი მდგომარეობისა და სიტყვიერი კომიზმი. ამ მხრივ მთელი სპექტაკლის კამერტონი იყო სესილია თაყაიშვილი. მართალია, მას ღირსეულ პარტნიორობას უწევდნენ ა. ყორჯოლიანი, გ. კოსტავა, ლ. ანთაძე, მაგრამ, მაინც იგი განსაზღვრავდა სპექტაკლის სტილს — ბუნებრივს, იმპროვიზაციულს, თავისუფალს როგორც მოქარბებული კომიზმისაგან, ასევე სანტიმენტალური მოშვებულობისაგან. ს. თაყაიშვილის ბებია — ეს გახლდათ გულით ბრძენი ადამიანი, რომელიც საგნების მიღმა მათს ჭეშმარიტ აზრს ჰვრტყდა. ხოლო ადამიანებში ამჩნევდა სულის მცირე მოძრაობასაც კი. ეს სპექტაკლი ს. თაყაიშვილს, ხოლო „მე ვხედავ მზეს“ — ჭაბუკ გ. ქავთარაძეს გაჰყავდათ იმ სახიფათო ბილიკზე, რომლის ერთ მხარეს ძევს მელოდრამატული აქტიორული სკოლის სცილა, ხოლო მეორე მხარეს — ფარსის გადარეული, ბუფონადური ქარიბდა.

საერთოდ, ს. თაყაიშვილის ნიჭს ძალუძდა გაეცოცხლებინა, სული შთაებერა და მიწიერად ექცია თვით ყველაზე განყენებული, პირობითი საგნები, ხოლო სრულიად გამოუცდელ გ. ქავთარაძეს უშუალობისა და შეურყვნელი უბრალოების (ჭაბუკური სიწმინდის) ნათლის მოფენა. ორივე ამ მსახიობის თამაშში გამოიკვეთა რეჟისორის გემოვნება და სტილი — ამ როლების ინტერპრეტაციით გვიჩვენა რეჟისორმა მთლიანობა სერიოზულისა და კომიკურის, რაც საერთოდ დამახასიათებელ ნიშნად იქცა ნ. დუმბაძის ნაწარმოებთა ინსცენირებისას.

ყოფის ნატიფ მხატვარს, ს. თაყაიშვილს, რომელსაც სულ ადვილად ძალუძდა მთლიან ფსიქოლოგიურ განწყობილებას მისცემოდა, ბებულის ცხოვრებას უჩვეულო გულახდილობითა და უბრალოებით მოგვითხრობდა. მის გაბზარულ ხმაში ისმოდა ადამიანისადმი სიყვარულით გამთბარი ნოტები. მისი დანაოკებული, დაკოჟირილი ხელები საკვირველ სინაზეს ამხელდნენ, როცა შვილიშვილის სახეს ეალერსებოდნენ. როგორი თავშეკავებული სიყვარულით თრთოლდნენ იგივე ხელები, როცა მატყლს ჩეჩავდნენ ჯარისკაცთა წინდები-

სათვის. ეს უბრალო, ყოფითი დეტალი უცებ იძენდა — გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით — პათეტიკურ შინაარსს. ს. თაყაიშვილისათვის უცხო იყო ეფექტური ქესტი. მისი თამაში იყო ჩვეულებრივი, სადა, მაგრამ ეს არის ის დიდი სისადავე, რომელიც შობილია ნიჭისა და გემოვნებისაგან. ბებია ხუმრობდა, მაგრამ მას აზრადაც არ მოსდიოდა, რომ მახვილგონივრული რამე თქვა; ბებია ამბობდა გონივრულ სიტყვებს, მაგრამ თავი ბრძნად არ მიაჩნდა. ყველაფერი მასში მოედინებოდა უბრალოდ, იმ პირველყოფილი უშუალოებით, რაც მარტოდენ ბუნებას ახასიათებს. ამ სპექტაკლში აქტიორული მიგნებები გულუხვად, უშურველად იყო გაფანტული. თითოეული დეტალი, განწყობილების გამომსახველი ფორმა შეიძლება აქცენტირებული ყოფილიყო, მკვეთრად წარმოჩინებული — საერთო პანორამიდან (ვინ არ იცნობს მსახიობთა ამ ადამიანურ სისუსტეს: ისინი გულისფანქვალთ მოელიან მათთვის საყვარელ: სცენის მოახლოებას), მაგრამ აქ, როგორც ჩანს, რეჟისორი საკმარისი იმპაქტის იჩენდა და მსახიობებს არ აძლევდა საშუალებას უკან მოეხედათ და საკუთარი მონაპოვრით დამტკბარიყვნენ.

ისევე როგორც ცხოვრებაში ილიკო და ილარიონი რაიმე პოზის გარეშე მოიტანდნენ თავიანთ უკანასკნელ სამოსს ჯარისკაცურ-სათვის და ამაში არაფერს განსაკუთრებულს არ დაინახავდნენ, ასევე მსახიობები ა. ჟორჟოლიანი და გ. კოსტავა არ თამაშობდნენ, არ გამოჰყოფდნენ ამას ბუნებრივი საქციელიდან — ვითომ, შეხედეთ, ჩვენმა პერსონაჟებმა რა გმირობა ჩაიდინესო. ისინი სწირავდნენ მათთვის ძვირფასს, შეუცვლელ ნივთებს ისევე ბუნებრივად, მე ვიტყვოდი, მექანიკურად, როგორც მოწყურებული კაცი სვამს წყალს. მაგრამ, ის, რასაც ეს გმირები სჩადიოდნენ, ხომ არის სინამდვილეში განსაკუთრებული რამ, კეთილშობილური, გამორჩეული ქესტი და, ცხადია, რეჟისორმა და მსახიობებმა გაწიეს დიდი შრომა, რომ ეს განსაკუთრებული ჩვეულებრივად ქცეულიყო. და აქ მათ დაეხმარა ინტუიცია — რაც უფრო სასხვათაშორისოდ კეთდებოდა ეს სცენაზე, მით უფრო მეტი მხატვრული ზემოქმედების ძალას იძენდა იგი.

სპექტაკლში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ გამოკვეთილი იყო კონტრასტების და ფსიქოლოგიური შემობრუნების ის შოკ-ეფექტები, რომლებმაც შემდგომ დასრულებული სახე პოვეს „მე ვხედავ მზეში“ და იქცნენ მის პრინციპებად. ეს სპექტაკლი მთლიანად ამ კონტრასტების პრინციპზე იყო აგებული და აქ თანაბრობისა და ტაქტის გრძნობა არ დალატობდა რეჟისორს. მაგრამ ეს კონტრასტები ამბებისა და განცდების გამწონასწორებლის როლში კი არ გამოდიოდნენ, არამედ როგორც რეჟისორის ესთეტიკური პრინციპი, რო-



მეორე თვით ნ. დუმბაძის ნაწარმოების შინაგანი სტრუქტურით იყო განპირობებული.

ჩვენ ვგრძნობდით ცხოვრების განუწყვეტელ მდინარებას და არა ცნობრებისეული მოვლენების უბრალო დალაგებას, როცა, საგან-ვებოდ, მაყურებლისათვის სულის მოსათქმელად, ტრაგიკულ სცენებს თავშესაქცევი ჟანრული სცენები ენაცვლებიან. ჩვენი მწერალი და რეჟისორი ყოველ მოვლენაში ხედავდნენ მის ძლიერსა და სუსტ. მის სასაცილო და სერიოზულ მხარეს.

ნ. დუმბაძისათვის დამახასიათებელია იუმორის, თხრობის მო-ულოდნელი შემოტრიალება სერიოზულობისაკენ, ხუმრობის, მახ-ვილი სიტყვის მიღმა ვგრძნობთ ადამიანების მოსიყვარულე გულსა და სულიერ კდემამოსილებას. და ყოველივე ეს თანამიმდევრულად კი არ არის ნაჩვენები, არამედ მოულოდნელი ეფექტით, „აფეთქებე-ბით“. ზოგჯერ ამბავი მთლიანად მხიარულ გამაშია განვითარებულა და თითქოს ასევე ხალისიანად უნდა დამთავრდეს იგი, მაგრამ ნ. დუმბაძე, ბოლოს, იღებს სერიოზულ ტონს და ქმნის საპირისპი-რო ფსიქოლოგიურ ეფექტს, რომელიც შეგძრავს და აგაღვლეცბს. სულის სიღრმემდე ჩაგწვდება. ეს თვისება მას ასეთის ძალით რომ არ ჰქონოდა მომადლებული, მაშინ იგი მხოლოდ მანვილგონიერი მხიარული ამბების მთხრობელი იქნებოდა. ასევე, სერიოზულ ამბავს იგი ვამოუნახავდა ხოლმე მსუბუქ დასასრულს. ყველაფერი ეს შესა-ნიშნავად იგრძნო რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ და მისი სპექტაკ-ლი აღსაყვს იყო ცვალებადი, მრავალი ფერით, რომლებიც ბოლოს ერთ მთლიან, ძალზე კოლორიტულ გამას იძლეოდნენ. თუ „მე, ბე-ბია, ილიკოსა და ილარიონში“ მხატვრული სურათების სწრაფი მო-ნაცვლეობა ქმნიდა ცხოვრების მჩქეფარების, მისი რიტმის განწყო-ბილებას, „მე ვბედავ მზეში“ თვით ამბისა და ხასიათების განვითა-რებაში იყო ნაგრძნობი ეს რიტმი. რეჟისორს აქ ახასიათებდა ლაკო-ნიზმი. თავდაპირილობა და ჰეშმარიტად მხატვრული სისადაეე-ტრაგიკული, მძიმე ამბავი სცენაზე ვითარდებოდა სწორედ იმგვარ-რად და იმდენ ხანს, რომ მას ზედმეტად არ გაეტანჯა მაყურებელი და მძინედ არ დაწოლოდა მის სულს. ასევე, ჟანრული სცენები ერთ-ის მოქნევით, სწრაფად იყო გადაწყვეტილი, რათა იგი არ გა-დაზოდილიყო თვითმიზნურ, თავშესაქცევი ინტერმედიებად. აქ გ. ლორთქიფანიძემ ღირსეულად გაიარა „ცრემლიან ღრამასა“ და ფარსს შორის და შექმნა ორიგინალური, უფრო ტრაგიკომიკური სპექტაკლი, რომელსაც არ აკლდა არც სანახაობითი მომენტები და არც ფსიქოლოგიური სიღრმე. მძიმე სცენას მოულოდნელად გამოი-კრთალი იუმორის სხივი ანათებდა და ამსუბუქებდა, და პირუტყუ,

რაც კიდევ ერთხელ გვარწმუნებდა, რომ ცხოვრება წინააღმდეგობებისაგან არის მოქსოვილი და რომ ეს მრავალმხრივობაა სწორედ მისი თვისება. როგორც ვთქვით, „მე ვხედავ მზეს“ თითქმის ყოველი სცენა და მთლიანად სპექტაკლი კონტრასტების პრინციპებზე იყო აგებული, ე. ი. აქ ერთ სცენას (ვთქვათ კომიკურს) უბრალოდ კი არ მოსდევდა მეორე (ვთქვათ დრამატული) — როგორც ეს იყო „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“ — არამედ თითოეული ცალცალკე, ერთდროულად შეიცავდა ორივე მომენტს. ამიტომ „მე ვხედავ მზეს“ უფრო რთული და მრავალმხრივი სპექტაკლი იყო, ვიდრე პირველი (თუმც, შესაძლოა, ისე ნათლად გამოკვეთილი სცენური ხასიათები, როგორცაა ბებია, ილიკო და ილარიონი, აქ არ იყო). ამგვარი სცენები მხოლოდ გამონაკლისი იყო „მე, ბებია, ილიკოსა და ილარიონში“.

ეს არის სცენა მატარებელში.

ნ. დუმბაძეს ეს სცენა დაწერილი აქვს ექსპრესიულად, მკვეთრი კომედიური მონასმებით. კუბეში ადამიანები ერთმანეთს ეცნობიან, ჩხუბობენ, ხუმრობენ. უბრალო ამბებს ახვიადებენ. ზოლო ისტორიული ამბები ყოფითობამდე დაჰყავთ. სვამენ, კოცნიან და, ბოლოს, მეგობრდებიან. ამით თავდება ეს ჟანრული ჩანახატი. მსახიობმა ტ. საყვარელიძემ და რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ უფრო გაზარდეს მისი ფსიქოლოგიური საზღვრები, თუმც არც ერთი სიტყვა არ ჩაუმატებიათ დიალოგში. მთვრალი ზურიკო და შეღვინიანებული ამბაკო ბიძია ერთმანეთს სიყვარულს უმხელენ. ბურანში გადასული ზურიკო ახლად გაცნობილ ამბაკოს თავისი საყვარელი ილიკოს სახელს ეძახის. ეაღერსება, მეგობრობას ეფიცება. ამბაკო თავის განიერ მკერდზე მიიყრდნობს ზურიკოს თავს, ერთხელ. ჩუმად გაიმეორებებს ამ ბიჭის სახელს და მძიმე ფიქრებს მიენდობა. იგი საკუთარ სამყაროში იზიარება და ანგარიშშიუცემლად ეაღერსება ზურიკოს არაფერი იყო ნათქვამი, მაგრამ მსახიობი უცებ დიდ ადამიანურ სევდასა და სითბოს გადასდებდა მთელს დარბაზს. თითოეული ჩვენთაგანი გრძნობდა, რომ ამბაკოს ფრონტზე ჰყავს გაგზავნილი შვილი. რომ მასაც ზურაბი ჰქვია და ამ სხვა ზურიკოს მოაღერებამ მძიმე ფიქრები აუშალა, მამაშვილურმა სიყვარულის გრძნობამ მოსტესა, და უცხო, პირველად შეხვედრილ ყმაწვილს თავშეკავებული ვაჟაკობით, მორიდებით, ფარულად გაუნაწილა ეს სიყვარული. სცენა დაიწყო ხუმრობით, ჟანრული სიმსუბუქით და დამთავრდა მძაფრი დრამისათვის საკადრისი ფსიქოლოგიური ნიუანსირებით. რეჟისორისა და მსახიობის ამ აღმოჩენას ნ. დუმბაძისათვის უკვალოდ არ ჩაუვლია და „მე ვხედავ მზესში“ ფსიქოლოგიური შემოტრიალებების

ყველა ფარული შესაძლებლობა ოსტატურად გამოიყენა. მან სცენაზე საკუთარი თვალით იხილა, თუ რა ახალ, მოულოდნელ შემოტრიალებათა მარცვალს ატარებდა მის მიერ დაწერილი სცენები. დაინახა, რომ ე. წ. „ქანრი“ შეიძლება უცებ გადაიქცეს დრამად.

ამ სპექტაკლმა გვიჩვენა, რომ გ. ლორთქიფანიძემ თავის ძველ მსახიობებს ახალი თვალით შეხედა და ფრიად საგულისხმო თვისებები აღმოაჩინა მათში. ვეჭვობ, ადრე ვინმეს ეფიქრა, რომ ტ. საყვარელიძეს ესოდენ რბილი და უშუალო გრძნობების ასე გამჭვირვალედ გადმოცემის უნარი ჰქონდა, რომ თ. მაისურაძე ასეთი თამამი გროტესკით, ხასიათისა და სცენური ფორმის ასეთი სრული შეგრძნებით ითამაშებდა ყალთაბანდი თვალის ექიმის როლს.

ზოგი ამბობს, რომ ზურიკო და სოსოია დიდად არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რომ ისინი ერთი კრისტალის ორი სხვადასხვა მხარეა. მართალია, ბევრი რამ არის მათში საერთო — ოპტიმიზმი, მახვილგონიერება, სიცოცხლის, სიკეთის სრული განცდა, მაგრამ ისინი მაინც სხვადასხვა ხასიათია და ასევე სხვადასხვანაირად თამაშობდნენ ამ როლებს ჩვენი მსახიობები.

ნ. დუმბაძის მხატვრული ხერხი — პირველი პირით თხრობა — შენარჩუნებული იყო სპექტაკლში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. მსახიობი ლ. ანთაძე თითქოს წინ მიუძღოდა მაყურებლის ცნობისმოყვარეობას და შეჰყავდა იგი გურიის სოფელში, იქ მოსახლულე ადამიანების კარ-მიდამოში. პირველ ხანებში იგი არ ერიდებოდა მაყურებელთან თამამი და, ცოტა არ იყოს, კადნიერი კონტაქტის დამყარებას. ზურიკო ავანსცენაზე გამოვარდებოდა, მაყურებელთა დარბაზისაკენ შურდულით ისვრიდა ქვას, და სრულიად კმაყოფილი იმით, რომ ეს იყო ურთიერთობის საუკეთესო ფორმა, იწყებდა ამბის თხრობას. ლ. ანთაძის თამაშში იყო ნამდვილი არტისტიზმი და სიმსუბუქე. მისი თამაში ისევე გულისხმობდა მაყურებელთან დაუფარავ კავშირს, როგორც არლეკინის აპარტეები. ლ. ანთაძის ზურიკელა გვაიძულებდა მისი ირონიული თვალით აღგვექვა მოვლენები და ადამიანები. როცა იგი სცენებს შორის თავის გამოსვლას ამთავრებდა და კვლავ მოქმედებაში ებმებოდა, მას არ ტოვებდა ეს განწყობილება, უშუალობის ის გრძნობა, რაც მაყურებელთან პირისპირ საუბრის დროს დაიბადა. ახლა მსახიობი გვაგრძნობინებდა თავისი დამოკიდებულების ორპლანიანობას — ერთი მხრივ, იგი ბუნებრივ, ცხოვრებისეულ ურთიერთობაში იყო პიესის გმირებთან და, მეორე მხრივ, თითქოს მაყურებელთან უკვე წინასწარ განდობილი, ცოტა არ იყოს, თეატრალურად ხანგასამულად ექცეოდა მათ. მაგრამ, რაც უფრო იზრდებოდა ლ. ანთაძის ზურიკო, მით უფრო თა-

ვისუფლდებოდა იმ ფამილიარობისაგან, რაც მის ამ ქვეტექსტებს ახლდა. ლ. ანთაძე ამ განთავისუფლების პროცესს ძალზე შეუმჩნევლად გვაპარებდა. ზურიკოს პირად თვისებაში ჯერ ერთი დეტალი ქრებოდა, მერე — მეორე, მათ ადგილს იკავებდნენ სხვა დეტალები და, ბოლოს, იგი წარმოგვიდგებოდა უკვე ჩამოყალიბებული, გარკვეული ხასიათის ქაბუკად, რომელმაც თავისი საუკეთესო მხარეები გამოაწრთო ცხოვრებაში.

მართალია, სპექტაკლი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ მრავალ პირობით მომენტს შეიცავდა, მაგრამ, მაინც, მასში მთავარი იყო ყოფის სიმართლე, მისი გამახვილებული წარმოდგენა. გ. ლორთქიფანიძე, ვითარცა რეალისტი რეჟისორი, რომელსაც უყვარს მსუყვე, კოლორიტულად დახატული ყოფა, არც თავის მეორე სპექტაკლში („მე ვხედავ მზეს“) დალატობდა ცხოვრებისეულ სიმართლეს და გამომსახველობას, მაგრამ აქ ყველაფერი უფრო ზეაწეული იყო, რომანტიკული.

ამგვარად, აქ ყოფა უფრო მეტად გახლდათ რომანტიკულად წარმოდგენილი და, ამდენად, ყველა ის სტილური ნიშანიც, რასაც ამ პლანის სპექტაკლი მოითხოვს. კონტრასტების ის პრინციპი, რომელიც ამ შემთხვევაში სერიოზულისა და კომიკურის შერწყმას, მათს მონაცვლეობას ეყრდნობოდა, რეჟისორს საშუალებას აძლევდა, თამამად გადაეყვანა ერთი სცენური მდგომარეობა მეორეში, ყოველ სცენაში შეეტანა ახალი, ძლიერი და ასევე მოულოდნელი ნაკადი. ჟანრულ სცენას ზოგჯერ იგი ამთავრებდა ჭეშმარიტი პათეტიკურობით, ან შეჰქონდა მასში ლირიზმის ძლიერი შუქი, უცებ მონუმენტური სპექტაკლისათვის დამახასიათებელი შტრიხიც კი, და ყოფით სცენას ზრდიდა პოეტურ ჰიპერბოლამდე. რეჟისორი ლირიკული სპექტაკლისათვის დამახასიათებელი ნახევარტონებით იწყებდა სპექტაკლს, თანდათანობით ცვლიდა მას და, ბოლოს, პიესის გმირების სულიერ კეთილშობილებას მთელი სისავსით და სრული ქღერადობით წარმოსახავდა.

მხატვარ ოთ. ლითანიშვილის მიერ შექმნილ პლასტიკურ, მკვეთრად ლოკალიზებულ, მაგრამ მაინც პოეტურ სამყაროში მოქმედებენ „მე ვხედავ მზეს“ გმირები.

მოქმედება მიმდინარეობდა წაკვეთილ ბორცვზე, რომელსაც ირიბულად სერავდნენ გზები და მისი სიმაღლიდან არა მხოლოდ ერთი სოფელი, არამედ თითქოს მთელი ქვეყანა მოჩანდა. როცა ეს გმირები ბავშვები იყვნენ, ისინი მხოლოდ თავიანთი სოფლის სანახებს ხედავდნენ აქედან, ხოლო შემდეგ, უკვე, შორეულ სივრცეებსაც მიწვდნენ. ამ ბორცვზე შემომსხდართ ვხედავდით ჩვენ პიესის ახალ-

გაზრდა გმირებს სოსოიას და ხატიას, რომლებიც სპექტაკლის დასაწყისში ვულუბრყვილო უშუალოდით გამსჭვალულ საუბარს მასცემოდნენ. ამავე ბორცვზე შედგებიან უკვე მრავალჭირანახი, ნაადრევად დაბრძენებული, განსაცდელისგან გამოწრთობილი, მაგრამ ძველებურად უშუალო სოსოია და ხატია. მათ ერთმანეთისთვის მაგრად ჩაუვლიათ ხელი და გასცქერიან ცის კიდეს, საიდანაც ამოდის ველებრთელა. საოცარი მზე, რომელიც მათ ხილვებში ნამდვილიც არის და მოლანდებულიც. ამ მზისგან გაშუქებული მათი ფიგურება ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ, თითქოს ისინი დიდ სიმაღლეზე იდნენ, რაღაც მწვერვალის თავზე და ამქვეყნად კაშკაშა მზის მეტი აღაოადერი მოჩანდა. ასეთი იყო სპექტაკლის სიმბოლური დასასრული. სანამ აქამდე მოვიდოდნენ ჩვენი გმირები, ისინი გადიოდნენ როულ. მძიმე განსაცდელს, და მასში გამოწვრთნეს თავიანთი სულიერი სიწმინდე.

ოქტისორი არჩევდა და გვიჩვენებდა სწორედ იმ სცენებს, რომლებზეც გმირების სულიერ ჩამოყალიბებაზე მოასდინეს მძლავრი ზეგავლენა... ომის გამოცხადების სცენა დადგმული იყო ძუნწი, მაგრამ ნეტყველი შტრიხებით. გლეხები მაყურებლისაკენ ზურგშექცევით იდნენ. მათი სხეულები ისე იყო დამძიმებული, თითქოს ტყვეა ჩაუსხამათო მათში, ყოველი მათი მოძრაობა — შებორკილი. სცენაზე შენისულ სოსოიას გამღებელი დუმილი ფიზიკურად აღმსახებდა ჩვენებოდა და მის ბავშვურ ცნობიერებაში მწუხარების პირველი ზარები რეკდნენ... გამომშვიდობების ნაძალადეგ ხალისიანობას, თავშემაგრების უნწყობას რეჟისორი უცებ გვაგრძობინებდა ერთი შტრიხით — ვიღაცას ერთხელ წასკდებოდა უიმედო, განწირული ქვითანი და ჩვენ უკვე ვიცოდით, თუ ფსიქოლოგიურად როგორი დაძაბული ცხოვრებით სუნთქავდნენ ეს ადამიანები. ასევე ლაკონურად იყო გადმოცემული ომისგან მიყენებული ტკივილების სიწვევე... სცენაზე გამეფებულ სიჩუმეს უცებ გაჰკვეთდა ქალის შორეული შეცხადება და კივილი, ჩვენ წინ გაივლიდნენ შეშინებული გლეხები (არც ერთმა არ იცოდა, თუ ვის ეწვია უბედურება), შემდეგ ერთი შედგებოდა — „დაიქცა ლუკიას ოჯახი“-ო და დარბაზში მსხდომნი ვუერთდებოდით ჩწუხარებას. სოსოია და მისი მეგობრები ნაავადმყოფარი რუს მებრძოლს ანატოლის (თ. არჩვანძე) ათვალეგრებინებდნენ სოფელს. ისინი იცოდნენ ამ ბორცვზე, რათა გადაეხედათ სოფლისთვის. უცებ სცენის სიღრმეში გამოჩნდებოდა უზარმაზარი ასოებით დაწერილი სამგლოვიარო ტილო. შემდეგ მეორე, მესამე, მეოთხე... ეს იყო თამაში-ჰიპერბოლა. ამ უცხო ადამიანმა ამ სოფელში გამანადგურებელი მწუხარების მე-

ტი ვერაფერი დაინახა. იგი გაბატონებულა ყველაფერზე, თითქოს ყველაფერს მორევია და, რა მაგარი უნდა იყოს ქართველი კაცი, რომელიც ამ განსაცდელის ქამს იუმორის მხსნელ კრისტალს ატარებს სულში. რეჟისორი ამ იუმორისგან წარმოქმნილ სიტუაციებსაც გვაჩვენებდა, რათა გვეგრძნო ქართველი ადამიანის ბუნების მრავალმხრივობა და სილამაზე.

სამხედრო გაკვეთილისა და კოლმეურნეთა კრების, სუფსაზე თევზაობის სცენები არა მხოლოდ მახვილგონივრული, ცხოველმყოფელი იუმორით იყვნენ აღსავსენი, არამედ გულწრფელი ფსიქოლოგიური სიმართლით დაბოლოებულნი. პირველად, სამხედრო მასწავლებელი ჩვენ გვეგონა ოფიციალური, ზვიადი და დამთხვეული — თავისი უცნაური პრეტენზიების გამო (მას ამ მხიარულ და კვიმატ ახალგაზრდებში არმიის წესების გადმონერგვა სურდა). ტარიელ საყვარელიძე, რომელიც ამ როლს თამაშობდა, კიდევ უფრო მოულოდნელი და საინტერესო მხრით გაიხსნა, წარმოსდგა ჩვენ წინ, ვითარცა ორიგინალური სახასიათო მსახიობი, სცენის სიღრმიდან მოისმოდა მისი ომახიანი „სმენაა! ნაბიჯით იააარ!“ სცენაზე შემოდოდნენ სოსოიას და ხატეას თანაკლასელები, რომლებსაც გამოწვევად ეპირათ თავი, საკმაოდ მხიარულ გუნებაზე იყვნენ (სხვათა შორის, ამის საბაბს სამხედრო მასწავლებლის ერთობ გაფხორილა პოზაც იძლეოდა), განგებ ურევდნენ ფეხს, მოიჭგიმებოდნენ, თვალებს ქაჩავენ და შეძახილზე — „ზაპევაიი“ — გაჰყვიროდნენ სიმღერას. ერთი მათგანი უტიფრად უსტვენდა იმ მოტივს, რასაც სხვები გულმოდგინედ მღეროდნენ და, ვითომ აქ არაფერიათ, ურცხვად შესციციენებდნენ თვალბეჭდში მასწავლებელს. ტ. საყვარელიძე — მასწავლებელი გრძნობდა, რომ „ურევდნენ“, მაგრამ ჯერ არაფერს იმჩნევდა, უფრო რიხიანად მიემართებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ცალი ხელი პროტეზისა ჰქონდა და თვალიც — გაფუჭებული, რომ მისი ჩაცმულობა და მთელი ფიგურა რაღაც შეუსაბამოდ გამოიყურებოდა ამ ყმაწვილების მხიარულ ფონზე, იგი მაინც არ კარგავდა ამბიციას. ჩანდა, რომ შეზღუდული კაცი იყო და იუმორზეც კარგად მაგრად შემომწყურალი. მოწაფეების რეპლიკებს ხან პირდაპირ აზრით იგებდა, ხან ყურს არიდებდა მათ, მაგრამ მსუბუქი შოკი მაინც გადაჰკარავდა ხოლმე მის სახეს. თვით იგი უაღრესად სერიოზული კაცი იყო, მაგრამ იქცეოდა როგორც ჭამბაზი. რათა სრულად დაეხატა მტერზე ტაქტიკური თავდასხმის სურათი, თავისი გაშეშებული, პროტეზიანი ხელით იღებდა ცარცს, შემდეგ მას ჯანსაღ ხელში გადაისვრიდა, დაიწყებდა ოცეულის ფუნქციების განმარტებას. დაფის ერთ კუთხეში სულ მცირე წრეებს შემოხაზავდა —

განმარტავდა, რომ ეს არის გერმანელთა ოცეული, შემდეგ შეხტებოდა, უკანა მხრიდან შემოუვლიდა დაფას, გვერდულად გახედავდა „მტერს“. თვალებით განგმირავდა და ზევით შემოხაზავდა უზარმაზარ წრეებს (ეს საბჭოთა ოცეულია და, სწორედ ამიტომ, მისი სიწლიერის გამოსახატავად დიდი მასშტაბებია საჭირო). ჩვენ წინ უკვე დასრულებული სახე იყო კაცისა, რომელსაც ამოდ ეწადა ზეგაფლენა მოეხდინა სხვებზე, დაემორჩილებინა ისინი, პატივისცემით გაემსქვალა საკუთარი პიროვნების მიმართ. თითქოს ასეთი ადამიანი გულგრილი უნდა დარჩეს ადამიანთა ვნებათა ღელვის პირისპირ, მაგრამ აი, იგი მოულოდნელად შეიტყობდა, რომ თურმე ხატია მისი გახელების მიზნით როდი იყურება ასე უზაროდ, არამედ ბრმაა იგი. მას სულის სიღრმემდე შეძრავდა ხატისა ბავშვური გულუბრყვილობით ნათქვამი სიტყვები — „მე ვერ ვხედავ, მასწავლებლო“, და უცებ, ჩვენ ვხედავდით სულ სხვა ადამიანს, რომელიც თურმე ეფარებოდა რაღაც აპლომბს, საკმაოდ უხერხულად ატარებდა მკაცრ ნიღაბს და სინამდვილეში კი ყოფილა ჩვილი გულისა და კეთილშობილური ბუნების. მისი დაძაბული ფიგურა უცებ მოეშვებოდა. ხმაში ჩაელვრებოდა დიდი სითბო, სახეს აღარ გადასერავდა ნერვიული შოკი და, ადამიანური ტანჯვით შეძრული, ნაღვლიანად გაჩერდებოდა ერთ ადგილზე. ახლა იგი განსახიერება იყო თანაგრძნობისა და შინაგანი ტაქტის. ამ დროს ჩვენ წამიერად ვხედავდით მის სულში, რომლისთვისაც უცხო არ ყოფილა ადამიანური ტკივილები. მოწაფეები, ბავშვებისათვის დამახასიათებელი გულთამხილობით, იგრძნობდნენ მასწავლებლის ამ თვისებებს, გაჩუმდებოდნენ და უცებ, უსიტყვოდ, მათ შორის იბმებოდა მეგობრობისა და სიყვარულის უხილავი ძაფები. ასეთი მოულოდნელი, ეფექტური, ორიგინალური დეტალი მრავალი იყო სპექტაკლში და ისინი გვიჩვენებდნენ არა მარტო სიტუაციის ნამდვილ შინაარსს, არამედ ხასიათის სიღრმესაც...

...კოლმეურნეთა კრება, აღსავსე სასაცილო და სერიოზული პერიპეტეებით, უცებ მთავრდებოდა პათეტიკური შეძახილით, როცა ფოსტალიონი (გ. სიხარულიძე) წერილების ჩანთას ძირს დაანარცხებდა და ღმერთს მთელი ხმით შებღავლებდა — ჩამოდი და შენ მიუტანე ადამიანებს მწუხარე ამბავიო. ანდა სხვა სცენა... გულმოკლული სოსოია გამოიტანდა სკივრს, რათა ამოეღო იქიდან ტანსაცმელი და სიმინდზე გადაეცვალა. სწრაფად, ზედიზედ ალაგებდა მამისეულ ჩექმებს, კურტაკს, კიდევ რაღაცას და უცებ ხელში შერჩებოდა დედისეული კაბა. ობლობაში გაზრდილი ბავშვის არსებაში ამ წუთში თითქოს რაღაც გადატყდებოდა. იგი თავს ვერ შეიკავებდა

და ცრემლით დასველებულ სახეს მალავდა ამ კაბაში. ეს ფსიქოლოგიურად ზუსტად მიგნებული დეტალი იყო. დედის კაბამ მას არა მარტო საკუთარი მწარე ხვედრი მოაგონა, არამედ დაანახვა საკუთარი უმწეობაც და ბავშვური არსება ნერვულმა თრთოლვამ შეძრა.

ასეთი მცირე, მე ვიტყვოდი, სცენური ნოველებით ხატავდა რეჟისორი ცხოვრებას. თავიდანვე სწორ, მართალ ატმოსფეროში იყო მოხვედრილი იგი და მას არ ეშინოდა, რომ ვინმე დასწამებდა სტილის დარღვევას, როცა სოსოიას ლირიკული, პოეტური ფიქრების („ცა რომ სარკე იყოს, ხატია“) შემდეგ „ცხელი მჭადის აპოლოგიას“ წარმოათქმევინებდა ან წისქვილის იდილიას, მოულოდნელი, სერიოზული სცენით დაარღვევდა. მეწისქვილე (გ. კოსტავა) და სოსოია ნაცარში ხაზავდნენ მტრის განადგურების გეგმებს. სარეკელას თანაბარი და საამო რაკუნი მათ ტკბილი ილუზიების სამყაროში ხვევდა იგივე რაკუნი ავის მომასწავებლად გაისმოდა, როცა შემოდინდა დეზერტირი დათვო (ი. ტრიპოლსკი). სარეკელას ხმა ახლა იდილის კი არა, რაღაც ბოროტისეული სიავის მომასწავებელი იყო. იგი თითქოს ითვლიდა მოახლოებული უბედურების ნაბიჯებს, უბრალო შტრისს ავლებდა სივრცეში... კუთხიდან წამოდგებოდა სამი ქალი, რომლებიც აქამდე ჩუმად ისხდნენ და თავისთვის ჭსოვდნენ... ისინი ისე მრისხანედ, გაქვავებულნი, პირგამეხებულნი სახეებით წყველიდნენ მოლაღატე დათვოს, რომ გადაიქცეოდნენ ხალხის რისხვის სიმბოლურ ფიგურებად. ქართველ ერიჩებდა.

ყველა ეს სცენა, მოუქრებელი რეჟისორის მიერ, გამომშრალი იქნებოდა. მტკიცედ რომ არ ეყრდნობოდა მსახიობთა შემოქმედებას. გ. ლორთქიფანიძე აქაც თავის მხატვრულ ჩანაფიქრს მთლიანად მსახიობს ანდობს. მისი მეშვეობით ქმნის სცენის მრავალფეროვნებას და ფსიქოლოგიურ სიცოცხლეს. სცენაზე ყოველთვის ძნელად დასადგმელი კრება ამ სპექტაკლში ერთობ დაძაბული, საინტერესო და ექსპრესიული იყო. აქ რეჟისორი არა მარტო ცდილობდა, როგორმე საინტერესოდ განელაგებინა კომპოზიციები, აქცენტები, არამედ, უპირველესად, სწორად და მართლად წარმოთქმულიყო ყოველი ფრაზა. ყოველი სიტყვა, ვინაიდან ასეთ სცენებში სწორედ ისინი ქმნიან სიცოცხლის ფეთქვის, ნამდვილობის შთაბეჭდილებას. აქ სხვადასხვა განწყობილება თამაშობდა, სახეს იცვლიდა, ჩქეფდა და ჩვენ გვთრევდა თავის ორომტრიალში. ვხედავდით, რომ ხალხი იბრძოდა შრომობდა, ფიქრობდა, რომ მას მრავალი სატკივარი ჰქონდა. ამ დაუდგრომელ: მღუღარე ვითარებაში იზრდებიან ზურიკელა, სოსოია და ხატია. და ისინი იყვნენ ამ ხალხის სისხლი და ხორცი, ღვიძლი შვილები. მათ შეიწოვეს ყველა საუკეთესო



თვისება. მათი კეთილშობილება, გულითადობა, ღრმა სიყვარული ადამიანისადმი შექნილი კი არ ჩანდა, არამედ თანდაყოლილი. მათ შეიძლება იცულებულთონ, ტყუილი თქვან, მაგრამ ამას აკეთებენ იმ დიდი სიმართლის გამო, რომელსაც ჰქუით კი არა, გულით გრძნობენ.

„ვერ ვხედავ, თვარა, სულ არ მტკივა“ — ეს ფრაზა მოულოდნელი იყო თავისი ინტონაციური შეფერილობით. აქ მსახიობმა და რეჟისორმა პირდაპირ თავზარდამცემი უბრალოებით მიაგნეს სიმართლეს. ქ. კიკნაძე ამ სიტყვებს ამბობდა მხიარულად, ხალისიანად, რათა სწრაფად დაეძლია ჩამოვარდნილი უხერხულობა. ხატია ისეთი უშუალობით, შინაგანი რწმენით ამბობდა სიცრუეს, როგორც, ვერც ერთი, ცხოვრებაში. მრავალჭირნახი ადამიანი, ვერ იტყოდა თვით ყველაზე დიდსა და ექვემდებარებულ სიმართლეს.

ადამიანთა ურთიერთობის ეს სიწმინდე და ამბლებულობა ანკეზებდა სპექტაკლს რომანტიკულ საწყისს. ამის შესაბამისად იყო გადაწყვეტილი სცენური გარემოც და, თუმც, აქ არ მოჩანდა გურიის პეიზაჟი, მაინც არავის მოსვლია აზრად, რეჟისორისა და მხატვრის მიმართ რაიმე საყვედური ეთქვა. ამ წაკვეთილ ბორცვზე (რომელიც ხან სოფელს გადასცქერის, ხან მდინარის ბრეკია, ხან გზა და ხან პლანტაციის მისადგომები), რომელსაც უზარმაზარი მზე დასცქეროდა, გმირები ყოველთვის განწყობილებათა შესაფერ გარემოში გრძნობდნენ თავს. აქ ხან ბოძია — რეპროდუქტორით აღმართული, ხან საფრთხობელა, ხან პატარა ხე და უკვე მზადაა სამოქმედო სივრცე. ეს საკვირველი მზეც კი რეჟისორს „ემორჩილებოდა“ — იგი ანათებდა პირველ სცენებში, როცა სოსოიას და ხატიას უღრუბლო, ხალისიანი დღეები ედგათ, შემდეგ იმალებოდა და ამოდიოდა ბოლოს, რათა დაენათებინა ბედნიერი ბავშვებისათვის, და მართლაც, შეუძლებელი იყო ყველას არ დაენახა ეს მზე. ამიტომ ბუნებრივად აღიქმებოდა ხატიას შეძახილი — „მე ვხედავ მზეს, ხალხო!“ ჩვენი მწერალი, რეჟისორი და მხატვარი ასევე ხედავდნენ მზეს ადამიანების სულში. ამის გარეშე შეუძლებელი იყო მთლიანად აღგვექვა ზურვიკელა, სოსოია, ხატია. ზურიკელასა და სოსოიასთვის ცა, მზე, პეიზაჟი, მდინარე, სიკვდილი, სიყვარული არ იყო ჩვეულებრივი საგნები და მოვლენები. ისინი გარდატეხილი იყვნენ მძაფრ წარმოდგენებში, პოეტურ ასოციაციებში. ძვირფასი საგნები და ადამიანები მათი მატერიალური გაქრობის შემდეგაც არ ქრებიან ამ გმირებისათვის, ვინაიდან, აღრე, წარუშლელი კვალი გაავლეს მათ სულში.

ფიქრობ, სპექტაკლი „მე ვხედავ მზეს“ სცენური დრამატურგიისა და ტრაგიკომიკური სტიქიის წვდომის მხრივ უფრო სრულყოფილია

ფილი სპექტაკლი იყო, ვიდრე „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, მაგრამ ამ უკანასკნელს პირდაპირ ფანტასტიკური წარმატება ხვდა წილად. ეს აიხსნება არა მარტო სესილია თაყაიშვილის, ვთქვათ პირდაპირ, გენიალური თამაშით („ქართველი დედის მონუმენტური ფიგურა“, — თქვა აკაკი ბელიაშვილმა) ბრწყინვალედ, მ ს უ ბ უ ქ ა დ გათამაშებული სცენური ეპიზოდებით. „მე არ მოველოდი, რომ აღმოსავლეთში შევხვდებოდი ასეთ სამსახიობო სკოლას, რომელიც განსახიერების ს ი მ ს უ ბ უ ქ ი თ ა და თავისებური მანერით ძალიან ახლოს დგას და ენათესავება ფრანგულ საშემსრულებლო ხელოვნებას... ამ შესანიშნავ, სამახსოვრო საღამოზე, მიუხედავად იმისა, რომ არ მესმოდა არც ერთი სიტყვა, აღფრთოვანებული დავრჩი პიესითა და მსახიობებით“, — ამბობდა ფრანგი რეჟისორი ჟან დარკანტი, „ბებიით“ აღტაცებული (ასე უწოდებს სიყვარულით ამ სპექტაკლს დლესაც გ. ლორთქიფანიძეც და ჩვენც) — წარმოდგენის შემდეგ. დიახ. ეს აიხსნება არა მარტო სპექტაკლის თეატრალიზმით, არამედ ნოდარ ღუმბაძის იუმორის, ჰუმანიზმის, მხატვრული მანერის მთლიანი სახის ჩვენებით.

ნოდარ ღუმბაძის ტალანტი, რასაკვირველია, მაშინვე სცნო და შეიყვარა ქართველმა ხალხმა. დღეს იგი საქვეყნოდ სახელგანთქმული მწერალია, რომლის ნაწარმოებებს მსოფლიოს მრავალ ენაზე კითხულობენ. მაგრამ მაშინ, უნდა ვაღიაროთ ახლა მაინც, მთელი მისი სიღრმე, თავისებურება, როგორც ამბობენ — ფენომენი — სრული მასშტაბით არ იყო გაგებული. ვბედავ თქმას და ვამბობ: მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დადგმული სპექტაკლების შემდეგ ხალხმა იგრძნო, რომ მის თვალწინ უკვე გაზრდილა დიდი, სერიოზული ნიჭი, რომ ნ. ღუმბაძე მხიარულ-სევდიანი ამბების გონებამახვილური მთხრობელი კი არ არის, არამედ ტრაგიკომიკური ხედვის, ფილოსოფიური სიღრმის, მაღალი ზნეობის შემოქმედი.

აი, ობიექტურად, საიუბილეო გადაჭარბების გარეშე, გიგა ლორთქიფანიძის ღვაწლი ქართული მწერლობისა და ქართული თეატრის წინაშე.

მე იმას კი არ ვამტკიცებ, თითქოს ამ პირველი სპექტაკლების გარეშე ნოდარ ღუმბაძე თავის ადგილს ვერ დაიჭერდა ქართველ მწერალთა პანთეონში და რომ ქართული თეატრი მას საერთოდ ვერ შენიშნავდა (შეუძლებელია, ორიგინალური დრამატურგიით ნაკლებად განებივრებულ ქართულ თეატრს ეს სხარტი, თითქოს ბუნებრივად წარმოქმნილი დიალოგების შემცველი პროზა არ გაესცნებინა), მაგრამ თეატრის ისტორიისათვის, თეატრალური აზრისათვის

მთავარია, პირველმა ვინ შენიშნა, რა დროს შენიშნა და რო-  
ვორ გამოიყენა იგი.

პროორიტეტი, რასაკვირველია, გიგა ლორთქიფანიძეს ეკუთვნის.  
სად არ მინახავს შემდეგ ნ. დუმბაძის გასცენურებული ნაწარმოებე-  
ბი — მოსკოვში, ლენინგრადში, უცხოეთშიც — მაგრამ მარჯანიშვი-  
ლის თეატრის ეს ორი პირველი სპექტაკლი განუმეორებელი, მოუ-  
გერიებელი ძალისა გახლდათ.

წელთა და თეატრალურ სეზონთა სიმრავლიდან, როცა გონების  
თვალთ ვუყურებ და ვიგონებ ამ სპექტაკლებს, ზღვარი მათ შორის  
წაშლილია თითქოს, თთარ ლითანიშვილის მიერ შექმნილ სცენურ  
გარემოში ჩემთვის ერთად ცხოვრობენ ზურიკელაც და სოსოიაც,  
ხატიაც და მერიც, ბებიაც და ბეჟანაც, ამბაკოც და ილარიონიც...  
ეს არის ერთიანი თეატრალური სინამდვილე — ნოდარ დუმბაძის  
და გიგა ლორთქიფანიძის მიერ შექმნილი. ჰუმბარიტად „თუ გსურთ  
გაიციოთ ქართული ხალხის ნათელი და კეთილი გული, თუ გსურთ  
შეხვდეთ ჩვენს მხიარულ და კეთილშობილ თანამედროვეებს, ნა-  
ხეთ წარმოდგენა „მე. ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (ვლ. მატუსე-  
ვიჩი).

მე ზემოთ ვთქვი, რომ მთავარია ...რა დროს შენიშნა-მეთქი.  
60-იანი წლების დასაწყისი მრავლისმეტყველი იყო. ქართულ ფერ-  
წერაში, მუსიკაში, ლიტერატურაში, სცენოგრაფიაში სიახლისადმი  
დიდი სწრაფვა იგრძნობოდა, ძიებები ფორმის სფეროში სულ უფ-  
რო ინტენსიური ხდებოდა. ფერწერა, მუსიკა, ქორეოგრაფია თანდა-  
თან თავისუფლდებოდა ყალბად გაგებული შინაარსის პრიმატისაგან,  
მომართავდა გამოსახვის სპეციფიკურ საშუალებებს. თეატრის წი-  
ნაშეც მთელის სიმწვავეთ დადგა ადამიანის შეუღამაზებელი გრძნო-  
ბების, მისი ყოფიერების რეალურობის უშუალო გადმოცემის აუცი-  
ლებლობა. თეატრმა იგრძნო, რომ უარი უნდა ეთქვა როგორც პა-  
თეტიკურ ამალლებულობაზე, ასევე სინამდვილის ყოფითს იმიტა-  
ციაზე. ადამიანი — თავისი ფიქრებით, გაცდებით, ავტორიტარული  
ზეგავლენისაგან, სტერეოტიპებისაგან თავისუფალი, არა მხოლოდ  
როგორც საზოგადოებრივი მოვლენა, არამედ ადამიანი — პიროვნე-  
ბა. ინდივიდი, ფენომენი, განუმეორებელი. აი, ვინ უნდა ყოფილიყო  
სცენაზე. დრომ მოიტანა იმის აუცილებლობა, რომ მხატვრული 'აი-  
მართლე დაპირისპირებოდა „ოფიციალურ სიმართლეს“ და გამო-  
ეხატა ცხოვრების სიღრმეში წარმოქმნილი, არა ადაპტირებული,  
არა ანგაჟირებული სიმართლე.

„სოვრემენიკი“ ამ დროს მოქალაქეობრივი და მხატვრული სი-  
მართლის შესანიშნავ მაგალითს იძლევა, საორკესტრო ესტრადიდან

უფრო და უფრო ხშირად ჟღერს ი. სტრავინსკი და ა. პროკოფიევი, ჯორჯ ბალანჩინის ქორეოგრაფია ათავისუფლებს ცეკვას „დრამ-ბალეტის“ ბორკილებიდან და მუსიკალური ფრაზის ბრწყინვალე პლასტიკურ ანალოგს გვთავაზობს (მისი დასის გასტროლებმა თბილისში წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინეს), მოსკოვში გაიმართა პიკასოს გამოფენა, თბილისში — ლადო გუდიაშვილისა.

1962 წელს თბილისში ჩამოსულ „სოვრემენიკს“ დიდის ინტერესით შეხვდა მაყურებელი. ერთი სიტყვით, ქართული თეატრისაგან ჩვენ მოველოდით პასუხს კითხვაზე „რისთვის დადიან ადამიანები თეატრში“ (თუმცა უფრო ადვილად ვუპასუხებდით კითხვას, თუ „რატომ არ დადიან ადამიანები თეატრში?“).

მაინცდამაინც შორს არ ვიყავით იმ დროისაგან, როცა ჩვენი თეატრების სცენაზე პათეტიკური ტირადები, რომლებიც, ვითომდა, ადამიანის მაღალი სულიერი მოთხოვნილებების გამოსახატავად იყვნენ მოხმობილნი (სინამდვილეში კი სწორედ შინაგანი სამყაროს სილატაკეს ამხელდნენ), ცვლიდნენ გულშიჩამწვდომ, მართალ მხატვრულ სიტყვას. ხოლო, მეორე მხრივ (ვითომდა ამ პათეტიკის საპირისპიროდ), ემპირიული ყოფა და ხასიათები ჩრდილავდნენ პოეტურს. ორიგინალურს: ცხოვრების მოვლენები და ფაქტები ბატონობდნენ ადამიანებზე და ისინიც საუწყებო ენით მოგვითხრობდნენ „დიდ ამბებზე“, თვითონ კი, ეს ადამიანი, ამ დროს უსუსურად, დიდი მანქანის ნაწილად ჩანდა.

ხშირად გვესმოდა ამ დროს ტრიბუნებიდან წარმოთქმული კოტე მარჯანიშვილისეული ფრაზა: „თეატრის მიზანი ერთია — მიანოქოს ადამიანს სიხარული“, მაგრამ მაინც ვჭიუტობდით და თეატრიდან დაღვრემილები გამოვდიოდით (ცხადი იყო გამონაკლისი. მაგ.: „როცა ასეთი სიყვარულია“, 1959 წ. და „ბახტრიონი“, 1960 წ.). სწორედ ასეთი ვითარება იყო ქართულ თეატრში, როცა ნოდარ დუმბაძის გმირები ავიდნენ სცენაზე. მათ გამოჩენას თითქოს ელოდა ჩვენი მაყურებელი, რომელიც მხურვალედ შეხვდა ამ მართალ, სიცოცხლითა და ქმედებით სავსე მხატვრულ სინამდვილეს და ინტუიციით იგრძნო, რომ აქ უფრო მეტია დაფარული, ვიდრე თქმული. იგრძნო, რომ თეატრში სიმართლის და თეატრალობის ახალი კრიტერიუმები იჩენენ თავს.

ამ ინსცენირებათა საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლების განსაკვირვებელი წარმატების მიუხედავად, გ. ლორთქიფანიძის ამ პერიოდის შემოქმედების, მისი რეჟისურის (1960—1965) დამაგვირგვინებელ სპექტაკლად უნდა მივიჩნიოთ პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“.

კახაბერის ხმალი სად არისო, — კითხულობს პიესის ერთ-ერთი გმირი. ჩვენმა მეფეებმა ქარქაში ვერ უპოვესო, — უპასუხებს მეორე.

ასევე ვერ უპოვეს გასაღები ამ პიესას ჩვენმა რეჟისორებმაც.

პ. კაკაბაძის ამ ტრაგიკომედიის (რომელიც ადრე ცნობილი იყო „ბახტრიონის“ და „დავით მერვეს“ სახელწოდებით) დადგმა განზრახული ჰქონდათ კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს. ს. ახმეტელი ერთ რეპეტიციასზე ამბობდა: „ჩვენ გვზიბლავს პ. კაკაბაძის „ბახტრიონი“, რადგან იგი იყენებს ახალ ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს. პრობლემა პიესისა ღრმია და პრინციპული. აქ განსაკუთრებით დიდი იქნება მხატვრის როლი. მან უნდა შექმნას ახალი სტილი და სახე, განსხვავებული იმისაგან, რომელიც აქამდე იყო თეატრში“.

საჭიროდ მიგვაჩნია მოკლედ მაინც შევეხოთ პიესის ზოგიერთ თავისებურებას, რაც აძნელებდა მის სცენურ განხორციელებას და თავისი უჩვეულო ფორმით, ტრაგიკომიკურისა და კომიკურის უცნაური ერთიანობით თითქოსდა გადაულახავ სიძნელეებს ქმნიდა.

მხატვრული სახეების განზოგადების თვალსაზრისით, „კახაბერის ხმალს“ განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს არა მხოლოდ პ. კაკაბაძის, არამედ საერთოდ ქართულ დრამატურგიაში.

პ. კაკაბაძის ცნობილი პიესები „ყვარყვარე თუთაბერი“ და „კახაბერის ხმალი“ ასახავენ გარდატეხის მომენტს ჩვენი ერის ისტორიაში, ასახავენ იმ ეპოქებს, როცა ახალი, სიცილით ეყრება ძველს.

ისტორიულ ჟამთა სიავის გამო საქართველო დავით მერვეს ეპოქაში წარმოადგენდა უაღრესად დასუსტებულ სახელმწიფოს. ერში არ ჩანდა ისეთი ისტორიული ძალა, რომელიც მეთაურის როლს იკისრებდა. პოლიტიკური პარტიკულარიზმი ჰყვავოდა. გლეხობა გატანჯული და ღონემიხდილი იყო განუწყვეტელი ლაშქრობის, შინაომისა და თავადთა განუკითხავი ბატონობის გამო („ჩვენ სულ-ხორციანად გატანჯული ვართ უზნეო ბატონების აკვაცობით. ეს ავი ბატონები შენც გლალატობდნენ და ჩვენც მტერზე გვყიდდნენ და გვაწიოკებდნენ“).

ეს იყო ეპოქა, რომელსაც სჭირდებოდა გმირი და ამ ეპოქამ ვერ წარმოშვა ასეთი. საქართველოში გაბატონებული იყო უცხო ძალა, რომელიც ებრძოდა და ახშობდა ეროვნულ აზრს, მისწრაფებებს, განწყობილებებს. ბატონობდა დესპოტიზმი, უგონობა, და უხეში ფიზიკური ძალა. ეს არის ის ეპოქა, როცა ქართველ ხალხზე მძლავრობს მტრის მახვილი, უცხო აზრი და, ამის გამო, საკუთრივ ეროვნულის მნიშვნელობა მინიმუმამდეა შემცირებული. ქართველი ხალ-

ნის ძალა („კახაბერის ხმალში“ ამ ძალას სიმბოლურად გამოხატავს პირობითი პერსონაჟი — კახაბერი) დათრგუნვილია. მამულს დაპატრონებიან ქვეყნის მოღალატენი და ერთმანეთში იყოფენ მას. ტლანქი და მოუხეშავი ძალა ახშობს სალსა და ბრძნულ აზრს. პიესის გმირი როსტომი, ჭირნახაზი და ბრძენი კაცი, უმოქმედოდაა, ისევე როგორც ორმოში დამწყვდეული კახაბერი. აზრი მოდუნდა, თითქოს დაკარგა სიცოცხლის ფეთქვა და ხმალიც დაჩლუნგდა. ცოცხალ, დამოუკიდებელ აზროვნებაზე ძალმომრეობის საბედისწერო ზემოქმედება ბრწყინვალედ არის გამოხატული როსტომ ბრძენის სიმბოლურ სახეში. ტირანიამ ადამიანებში განავითარა შიში დამოუკიდებელი აზროვნების წინაშე, დააჩლუნგა ადამიანები გონებრივად. ლიპარიტე ეუბნება ბახტანგ-ხანს: „თევზზე რომ გეთქვა, ძროხააო, რძეს ვერ გამოადენდნენ, თორემ წველას ყველა დაუწყებდა... დიდი მეცნიერისათვის რომ გეკითხა, ორი და ორი რამოღნია, აკანკალდებოდა. ვაითუ, ოთხი არ არის და რა მეშველებოა“.

3. კაკაბაძემ ამ კომედიაში ვვიჩვენა, რომ შეიძლება ძნელ და ტრაგიკულ მდგომარეობაში მოქცეული ადამიანებისა და სამყაროს ასახვა ღრმა სატირული სახეებით. განსაკუთრებული თავისებურება ამ კომედიისა ისაა, რომ მისი გმირები მოქმედებენ ტრაგიკულ გარემოცვაში და მათი ქცევა, ისტორიული და ზოგადკაცობრიული თვალსაზრისით, კომიკურ ნიშნებს ატარებს. ტრაგიკულ ფონზე ამოქმედებული ეს კომედიური ხასიათები გამოხატავენ ეპოქის ძირითად ნიშნებს, გადმოგვცემენ იდეათა და მისწრაფებათა მთელ სამყაროს — მათი მოქმედება იმდენად შეიცავს კომიკურ ნიშნებს, რამდენადაც ისინი გამოხატავენ შეუსაბამობას ისტორიულ ვითარებასა და საკუთარ მისწრაფებათა შორის. ამ კომედიის მეორე ნაკადი არის გრძნობა ქართველი ხალხის მდგომარეობის მთელი ტრაგიზმისა. ხალხი გრძნობს, რომ ასეთ ვითარებაში მას გადაშენება უწერია. სადღაც, ორმოში, ბრდღვინავს კახაბერი, ნელ-ნელა იღვიძებენ სასიცოცხლო ძალები. ხალხი არ კარგავს იმედს, რომ კახაბერი დააღწევს თავს ტყვეობას და მხსნელად მოველინება ქვეყანას. იმდენად დიდია გმირის გამოჩენის სურვილი, იმდენად ძლიერია ხალხის რწმენა, რომ ადამიანები სიხარულით იჭერებენ თვით ფანტასტიკურ ამბებსაც კი. ამიტომაა, რომ კახაბერის ხმლის დანახვამ ისე გააბრუნა ხალხი, არც კი იკითხეს, ვის ხელში იყო იგი. ხალხს არ შეუძლია იბრძოლოს და იცოცხლოს რაიმე რწმენის გარეშე და ამ დროს იგი ილუზიას სინამდვილედ იღებს. ტრაგედია კომიკურისაკენ არის შემოტრიალებული. ცხოვრებაში ილუზიის სინამდვილედ მიღება ზოგჯერ მთავრდება ადამიანთათვის ტრაგიკულად, ზოგჯერ კეშმარტად

კომედია მისი შედეგი. ამ შემთხვევაში ერის ხელმძღვანელი ძალიან, გმირის ადგილს იკავებს ილუზია. ადამიანთა ცხოვრებაში, მათ ცნობიერებაში შემოდის ილუზია და აგრძელებს სინამდვილეს, გამოდის მის როლში. ესაა დიდი ადამიანური სისუსტე, კომიკურის სათავე. ხალხს იმედი აქვს კახაბერის და მისი სასწაულმოქმედი ხმლისა. ეს გმირთა გმირი კახაბერი, რომელიც აგრე რიგად სჭირდება ხალხს ამ ძნელბედობის ეპოქაში, პიესაში არ ჩანს, და მის მაგივრად გამოდის გულა, მოხატული კახაბერად. და აი ეს გულა (ილუზიური კახაბერი) სჩადის დიდ გმირობას, იგი აღაფრთოვანებს ქართველ მებრძოლებს და შიშის ზარს სცემს მტრებს. არარაობის, ილუზიის ეს ვითომდა ძლევა მოსილდება, მოჩვენებითი გმირობა თუ რაინდობა და ერის ხელმძღვანელობა მოსალოდნელია სწორედ უგმირო ეპოქაში.

ნაწარმოების მთელი კომიზში ისაა, რომ გულა გამოდის გმირის როლში, თითქოს დიდი სულიერი სიძლიერით, მხნეობით აღჭურვილი. ყველაფერი ეს ადამიანებმა მიაწერეს მას. მთავარია არა არსი, არამედ სახე. გულა სახით ჰგავს გმირს და მისი შინაარსი ისაა, რომ იგი უშინაარსია. და სწორედ იმის გამო, რომ სახით ჰგავს კახაბერს და არა საქმით, ეს გულა, ასეთ ისტორიულ ვითარებაში იქცა გმირად. ქვეყანა ეძებს კახაბერს და პოულობს გულას, მიჰყვება მას და სინაარსულით ქუდს ცაში ისვრის. ძალა და სიბრძნე, ყველაზე ბეტად საჭირო ამ დროს, ფრთამოკვეცილია და მოკლებულია ასპარეზს. გმირების როლში გამოდიან ქონდრისკაცები, სიბრძნეს ცვლის სიცრუე. ძალის, ვაჟკაცობისა და სამართლიანობის სიმბოლო — კახაბერი — კაკლის ხის ძირში გათხრილ ორმოში ჩაუგდიათ ქვეყნის მოღალატეებს და „როცა ნიგოზს ქარი დაუბერავს და ორმოში კაკალი ჩავარდება, იმით სულს იბრუნებს“.

როსტომი კი, ხალხში ბრძენად მიღებული, ღრმა სკეპსისს შეუპყრია, ამოების თვალთ უყურებს ამ სოფლის ყოველდღიურობას. შეხიზნულია ნაცარქექია გოსტაშაბის ქონში, მოუკალათებია ბუნრის წინ, თვლემს და ნაცარში იქექება. ეს ბრძენი კაცი, რომელმაც ისიც კი იცის, თუ პეპელა რას ჰამს და რომლისთვისაც კაცის თავი ბროლის ჰქიქასავით გამჰვირვალეა, უსაგნო საუბრით იყოლიებს თავს ზამთრის გრძელ ღამეებში. ბრძენი როსტომი გარემოების გამო იძულებულია პასუხი გასცეს გოსტაშაბის საოცრად გულუბრყვილო კითხვებს, ამაზე მოცდეს, მაშინ, როცა, სხვა ვითარებაში, ხალხს და დად წაადგებოდა მისი სიბრძნე და გამოცდილება.

ამგვარად, ძალა ორმოშია დამწყვდეული, სიბრძნე თვლემს, გმირს მიწა წაჰყრია და აზრს — ნაცარი. სწორედ ეს ქმნის ხელსაყრელ

გარემოს — ყოველმა უტყინომ თავი ბრძენად გაასაღოს, მხდაღმა — სარღლად, უზნეომ კი ზნეობა იქადაგოს.

ადამიანთა მიერ ცხოვრებაში როლების შეცვლა, მოწოდებათა გაცვლა, თამაში, წარმოდგენა და მოჩვენება გასაავალს პოულობს ამ ცხოვრებაში. თუმცა ყოველმა მათგანმა კარგად იცის თავად რას წარმოადგენს, მაგრამ თამაშობს ერთხელვე მიგნებულ ნიღაბს. ეს გარემოება — საკუთარ თავთან გამხელილი უმწეობა ან ზრახვანი, საკუთარი ადამიანური სისუსტის შეგნება და ცხოვრებაში საპირისპირო როლში გამოსვლა — ქმნის სწორედ კომიზმს. გოსტაშაპი, რომელიც დღენიდაგ ნაცარს ჩასჩერებია და ჩიტის გული აქვს, კახაბერობაზე ოცნებობს და გმირის როლში გამოდის. უბრალო გლეხის ქალი, გოსტაშაპის მეუღლე გულქანა მეფის ქალწულის როლშია, ნახატი სინამდვილეს ცვლის (მოხატული გუდა — კახაბერი). ყველაზე ელასტიკური ლიპარიტეა, რომელიც სულში მრავალ ნიღაბს დაატარებს და გარემოებისდა მიხედვით იყენებს მათ. იგი ხან ცინიკურად გულანდილია და სიტყვამრავალი, ხან უცოდველია და ხან იანუსივით ორი სახე აქვს, ხან გულუბრყვილოა და ხან — გულთმისანი.

ცხადია, როცა დრამატურგი ქმნის ასეთ ფანტასტიკურ კომედიურ სიტუაციას, იგი ხასიათებსაც განსხვავებულად ხატავს. აქ, პირველ რიგში, შეიმჩნევა ზღაპრის ელემენტები. ეს არის გმირთა მიერ ზღაპრულად გაზრდილი წარმოდგენა საკუთარ თავზე. საკუთარ შესაძლებლობათა ასეთი გაზვიადებული შეფასება, შეუსაბამობა პროვინებასა და გარესსამყაროს შორის, ხასიათებს ნამდვილ კომედიურობას ანიჭებს. ეს განსაკუთრებით გოსტაშაპზე ითქმის. „კახაბერის ხმალი ავიღე, საქმესაც მისას ვიზამ, — ამბობს იგი, — მე ისეთი გონიერი ვარ, საითქენაც ჩემი ჰკუა მიბრუნდება, ქვეყანაც იქით ბრუნავს“.

კაკაბაძის ამ კომედიის ღირსება ის კი არაა მხოლოდ, რომ მან სრულყოფილად ასახა ეს უგმირო და უსახელო ეპოქა, არამედ, უპირველესად, ის, რომ შექმნა ასე განზოგადებული სახეები — გოსტაშაპის, გმირისა და თავდადებული რაინდის ამ ბრწყინვალე იმიტატორისა, რომელიც ყველაზე ნათლად ადასტურებს, რომ ხშირად არსებობენ არა გმირები, არამედ გარემოებანი, რომელნიც ხელს უწყობენ ლაჩრის გმირად ქცევას, და განსაკუთრებით ლიპარიტე კიკოტასი, ამ ქართველი მაკიაველასა, რომელიც ყოველ ვითარებას ეგუება და იყენებს თავის სასარგებლოდ.

მას თავიდახვე ერთი სიბრძნე შეუთვისებია — ილაპარაკოს ტყუილი, სიმართლისაგან მიიღოს ფერი და კანი და იმგვარად გაიტანოს



ეს მუხთალი წუთისოფელი, სადაც სიმართლეს ხალხი გაურბის და ტყუილს დედა ენასავით ითვისებს.

ამ ხასიათების ისტორიული მნიშვნელობა ისაა, რომ მათ თვისებებს მეტნაკლებად ატარებენ ადამიანები ახალი ეპოქების მანძილზე, პოულობენ რა შეგუების ახალ ფორმებს. აქაა სწორედ ამ ხასიათების სიცოცხლისუნარიანობა, გამძლეობა ისტორიის გრძელ და მრავალფეროვან გზაზე.

ხასიათებში პ. კაკაბაძეს გროტესკის ელემენტებიც შეაქვს. ამ შემთხვევაში გროტესკი აძლიერებს ადამიანთა ბუნების სატირულ წარმოსახვას. ასეთ გაზვიადებულ ფორმაში სამყაროს აღქმა თითქოს გეაახლოებს ზღაპართან, მაგრამ სინამდვილეში უფრო ღრმად ავლენს ხასიათის შინა სამყაროს.

ცხადია, ამ ღრმა და ორიგინალურ კომედიას თავისებური სცენური ფორმა უნდა მოუძებნოს რეჟისორმა. ყოფით-რეალისტურ პლანში სახეების გახსნა არ იქნება ამ კომედიის პირობითობის, ხასიათების სიმბოლური გააზრების და, საერთოდ, მთელი ნაწარმოების სულას შესატყვისი. მართალია, იგი ღრმად რეალისტური ნაწარმოებია, მაგრამ ეს როდი გამორიცხავს მასში პირობითი ელემენტების სიჭარბეს. ხასიათები იმდენად იზრდებიან, იმდენად ასახიერებენ ეპოქის არსებით ნიშნებს, რომ იძენენ, გარკვეული თვალსაზრისით, მორალურ-ეთიკური სიმბოლოების მნიშვნელობას, ხოლო ნაწარმოებში გონებამახვილურად გამოყენებული ზღაპრისა და ნიღბის ელემენტები კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდიან პირობითობის არსებობას.

ჩვენი ისტორიკოსების მოწმობით, ამ პიესაში აღწერილი ისტორიული ხანის ვითარება გადმოცემულია სიმართლით. მაგრამ პ. კაკაბაძე ყველაზე ნაკლებად არის შემთავადაღმწერელი. იგი ვნებების, ხასიათების მხატვარია და მის მიერ დახატული სურათი ზოგად ხასიათს ატარებს. მწერალი დიდი მორალური კატეგორიებით აზროვნებს. ადამიანის წვრილმანი და ეფემერული ვნებანი არასოდეს არ მოქცეულან მისი ყურადღების არეში და არაფერ არ არღვევს ყალბ ფასადებს ისეთი შეუბრალებლობით, როგორც იგი. მას შეუძლია გაიმეოროს ბერნარდ შოუს ფორმულა: „Мой способ шутить — говорить правду“.

გ. ლორთქიფანიძემ მშვენივრად იგრძნო ნაწარმოების ფილოსოფიური სიღრმე, მისი ტრაგიკომიკური ხასიათი, მრავალპლანიანობა, ალეგორიულობა, ავტორის თავისებური შეხედულებანი ზნეობის, გმირობისა და პატრიოტიზმის ცნებებზე, ბოლოს, ჭრელი და ვრცელი სამყარო — დასახლებული საკუთარი ვნებებითა და მისწრაფებებით შეპყრობილი ადამიანებით.

რეჟისორი ამ რთული და ორიგინალური პიესის დადგმისათვის შინაგანად უკვე საესეებით მომზადებული იყო. ეტყობა, იგი ეთანხმება ყვარყვარეს, რომ „შიში ხელმარცხიანია“. განსაკუთრებით აღვნიშნავ ამ „შინაგან მზაობას“, ვინაიდან აქ ვგულისხმობ არა მხოლოდ ორიგინალურ თეატრალურ ფორმას, არამედ იმ ღრმა აზრსაც, რაც მას საფუძვლად უდევს.

პირობითობა, გროტესკი ამ პიესის არა ფორმალურ მხარეშია ნაგულისხმევი, არამედ მის არსში. იგი ძვეს თვით ნაწარმოების შინაარსში. გროტესკული და რეალური სამყაროს ეს თანაარსებობა ქმნის პიესისა და სპექტაკლის ორიგინალობას, მაგრამ ისინი ცალკე, პარალელურად კი არ არსებობენ, არამედ ერთ მთლიან ორგანიზმს ერთდროულად მსჭვალავენ. მათ შორის ზღვარი თითქმის წაშლილია. გ. ლორთქიფანიძემ პიესის პირობითი, გროტესკული ბუნება პირდაპირ, „ერთი დაკვრით“ გამოავლინა. რეჟისორმა და მხატვარმა მ. მალაზონიამ სპექტაკლის გარეგნული ხატი ფრიად ორიგინალურად წარმოგვიდგინეს, თეატრში შესულები პირველად ვხედავდით ფარდას, რომელზედაც გონებამახვილურად, გროტესკულად გამოსახული იყო რამდენიმე გულუბრყვილო იგავი თუ სცენა — საგანგებოდ პრიმიტიულ სტილში. სპექტაკლის პროლოგში (რომელიც ამ შემთხვევისთვის სპეციალურად დაიწერა) ვეება ქართული ჩოჩიალა ურმით შემოდრიოდნენ ნიღაბფარებული მსახიობები. ნიღბების ეს „პარადი“ და ურემი უკვე მიგვახვედრებდნენ, რომ ჩვენ წინ იყო ქართველი ბერიკების („ნიღბების თეატრის“) მოგზაური დასი. პროლოგი გვამცნობდა, აგრეთვე, რომ ეს ბერიკები ჩვენ წინაშე გაითამაშებდნენ წარსულის სცენებს. პროლოგის პათეტიკური სტილი და ნიღბების მხიარული და სულელური გამომეტყველება (ისევე როგორც ფარდაზე გამოსახული პერსონაჟების გულუბრყვილო და პირობითი პოზა) ქმნიდა იმ კონტრასტს, ურომლისოდაც კომედიურობა კარგავს სიმსუბუქესა და მომხიბვლელობას. ამგვარად, ჩვენ ვიდექით ორმაგი პირობითობის წინაშე — ერთი მხრივ, ვიცოდით, რომ, საერთოდ, სცენიდან ნაჩვენები ყოველგვარი ამბავი პირობითია, მეორე მხრივ, ამას თან ერთვოდა გრძნობა „თეატრში თეატრის“ არსებობისა. ამ შემთხვევაში რეჟისორს არ აინტერესებდა ძველი ქართული ხალხური ნიღბების თეატრის რაიმე ტრადიციის აღდგენა. უბრალოდ, ეს იყო მხატვრული ხერხი, რომელიც ამართლებდა, ახალ აზრსა და სიცოცხლეს ანიჭებდა იმ სხვა პირობითს თეატრალურ ფორმებს, რომელთაც მოქმედების მანძილზე თამამად მიმართავდა რეჟისორი. თითქმის ყველა მთავარი გმირი ნიღაბს ატარებდა (ანუ, როგორც ითქვა, თითოეული ხასიათი ისეა დახატული,

რომ იგი ნიღბის განწოვადებამდეა ასული), ამიტომაც ასე ორგანული იყო ამ სპექტაკლში გამოყენებული ნიღბები. ისინი „გარედან“ კი არ იყვნენ შემოტანილნი (ვთქვათ, ბრეჰტის თეატრიდან), არამედ განპირობებულნი თვით ნაწარმოების ბუნებით. ჩვენი მსახიობებმა ნიღბებს იხსნიდნენ... ეს ჩოჩიალა ურემი გადაიქცეოდა გოსტაშაბისა და გულქანას ქოხად... მეტამორფოზა მოულოდნელი და ეფექტური იყო. სპექტაკლის მანძილზე რეჟისორი ამთავრებდა ციკლს: მსახიობები, რომლებიც უნიღბოდ თამაშობდნენ, თითქოს უბრუნდებოდნენ თავიანთ პირველსახეს — ნიღბს, მაგრამ არა ფორმალურად (ე. ი. კვლავ კი არ იკეთებდნენ ნიღბს), არამედ, არსებითად. სპექტაკლი მთავრდებოდა. ჩვენ ვიაზრებდით მსახიობთა მიერ შექმნილ სახეებს და გოსტაშაბს აღვიქვამდით ნაცარქექიას ნიღბად, ლიპარიტეს — ქოსატყუილას ნიღბად. ასე დაიწყო რეჟისორმა პირობითი ნიღბებით — გაატარა ისინი რეალურ ცხოვრებასა და კომიკურ სიტუაციებში, ხოლო შემდეგ შექმნა სრული ილუზია სულ სხვა ხარისხის და მნიშვნელობის პირობითობისა. უძრავი, პირობითი აღნიშნვიდან, მან გააკეთა ნახტომი დინამიკით, სიცოცხლითა და აზრითა სავსე ნამდვილ თეატრალურ პირობითობამდე. ამგვარსავე ცვლილებას განიცდიდა სპექტაკლის მთავარი ატრიბუტი, პირობითი ელემენტი — ურემი. იგი ხან გოსტაშაბის ქოხი იყო, ხან გულქანას ტანტრევანი, ხან ბახტანგ-ხანის სასახლე, ხან ციხის კედელი...

ამიტომ იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ სპექტაკლის ფორმა იმპროვიზაციულად, იქვე, მაყურებლის თვალწინ იყო შექმნილი, სინამდვილეში კი იგი ემყარებოდა მთელი ნაწარმოების ფილოსოფიურ სიღრმეს და შინაგან ლოგიკურობას. იგი თავისუფალი, უშუალოდ წარმოქმნილი და დახვეწილი იყო. ამ ლაპიდარობაში მქდაენდებოდა სწორედ რეჟისორის გემოვნება და სიმკაცრე, სტილის გრძნობა და მიზანდასახულობა.

რეჟისორი ხაზს უსვამდა იმას, რომ სპექტაკლში განვითარებული ამბავი არ იყო ნამდვილი. მხოლოდ ბერიკებმა დროებით მოიხსნეს ნიღბები და ჩვენ წინ გაითამაშეს სარკავშითა და ნაღველით სავსე იგავი, სადაც ყოველი მოქმედება — გმირული თუ ლაჩრული, სიყვარული თუ სიძულვილი, ერთგულება თუ ორპირობა, დაცემა თუ აღზევება კაცისა, წარმოდგენილია სასაცილო, მწვავე კომიკურ ფორმებში. ამგვარი პირობითობის დაშვების შემდეგ (რომელსაც უკრიტიკოდ ლეზულობს მაყურებელი) ყველაზე უცნაურმა ამბავმაც კი, დრამატულმა სვლებმა მიიღეს ნამდვილი თეატრალური სახე, აღივსნენ სცენური სიმართლითა და ჰემმარტივი კომედიური მოქმედებით. სპექტაკლი მიდიოდა წარმოსახვის თამაშისა და რეალო-

ბის, გამონაგონი („თეატრალური ილუზია“ — როგორც უყვარდა თქმა კოტე მარჯანიშვილს) და ნამდვილი სამყაროს ზღვარზე. ყოველ დრამატულ ამბავსაც კი მონახული ჰქონდა კომიკური პირობითობის ასპექტი. ამგვარი მიდგომის შედეგად მთელი პიესა უცებ გადაიხსნა ჩვენ წინ, და ნაწარმოები, რომელიც აქამდე მიჩნეული იყო მარტო-ოდენ ლიტერატურულ ქმნილებად, მჩქეფარე თეატრალურ ქმნილებად იქცა. რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ მიაგნო მასში დაფარულ თეატრალობას. პიესა თითქოს ჩვენ თვალწინ შემობრუნდა და თავისი ახალი, აქამდე უხილავი. მხარეები გვიჩვენა. ახლა კი სარწმუნო გახდა გულქანას გადაქცევა მეფის ქალწულად, გოსტაშაბის გალომგულება, ლიპარიტეს თვითაღსარებები, ციხის აღება კახაბრად მოხატული გუდის მეთაურობით, ბახტანგ-ხანის „გულჩვილობა“ და როსტომის ბრძნობა. მაგრამ იგი გასაგები გახდა როგორც თეატრალური მოვლენა, როგორც თეატრალური ილუზია. რეჟისორს (და მასთან ერთად მსაყურებელს) არ ტოვებდა იმის გრძნობა, რომ სერიოზული, რეალური ამბების საფანელი მაინც კომედიურია. სპექტაკლის ამგვარი სტილი, ჩემი აზრით, სრულყოფილად იგრძნო მხოლოდ ორმა მსახიობმა: მედეა ჭაფარიძემ და თენგიზ მაისურაძემ. მ. ჭაფარიძე (იგი გულქანას როლს თამაშობდა) — კომედიურად პათეტიკური, ვითარებასთან შეუფერებლად გულწრფელი იყო. მისი მდგომარეობის ტრაგი-კომედიურობა წარმოქმნილი იყო იმ გაზვიადებული სერიოზულობით, თავდადების სიდიდით, რაც საერთო სცენურ ვითარებასთან კომიკურად ჩანდა, ხოლო ტრაგიკულად — თვით გმირის ამ გულწრფელობის გამო. ეს ორმაგი ინტონაცია სპექტაკლისა მსახიობს შესანიშნავად ჰქონდა ნაგრძნობი.

მორთულ-მოკაზმული — ისე როგორც ეს შეჰფერის ხელმწიფის ქალწულს — გულქანა. ურმის კოფოზე შემდგარი ემშვიდობებოდა მეუღლესა და ეხო-კარ-მიდამოს: „თვალის მტკივა, რომ გიყურებ. გოსტაშაბ, ოღონდ უფალმა სხვა გზა დამიდგინა. სხვა ცოდვა-მადლი მეკითხება — ღვთისაგან დავბადებულვარ დაეითიან-ბაგრატოვანად... მამა მყავს დიდი ბატონიშვილი... თურმე რისხვის მთესკელია ის უბედური... მივალ და ვეცყვი, სულზე იფიქროს, რაც უთესია, აწი იმას არ ვათესინებ“... ნელა, საზეიმოდ მიემართებოდა ეს ურემი, რომელშიც ბერკები იყვნენ გაბმული. ისეთი დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა გულქანას ამ გამგზავრებას, ისე გულწრფელად სჯეროდა გულქანას თავისი მისიის სიდიადე, რომ ღიმილის გარეშე ვერ დაქვამდით ამ სცენას. მსაყურებელმა იცოდა, რომ იგი სრულიადაც არ იყო ბახტანგ-ხანის ქალიშვილი და ესეც კმაროდა, რომ ამ დღე-

სასწაულებრივი სცენის საზეიმო ტონი კომიკურობისაკენ შეტრია-  
ლებულიყო. ამას გარდა, შექმნილი იყო იმგვარი მიზანსცენა, თით-  
ქოს გულქანა იღვა გემის ცხვირზე, როგორც სიმბოლო გამარჯვე-  
ბისა, იგი იღვა ისე, როგორც ძველ ბერძნებს უყვარდათ თავიანთი  
ქვინტიანი გემების ცხვირზე გამარჯვების ქალღმერთის ქანდაკებე-  
ბის აღმართვა. ტომას პეინი ამბობდა: „Один шаг над возвышен-  
ным создает смешное... шаг над смешным снова создает воз-  
вышенное“. განწყობილების ეს მონაცვლეობა ქმნიდა ამ სცენის  
კომიზმს და სერიოზულ სიტუაციას.

როცა ამგვარივე ტონით, ასეთივე მნიშვნელობით მ. ჯათარიძე —  
გულქანა ლაპარაკობდა წვრილმანებზე და ერთ სიბრტყეზე ათავსებ-  
და დიდსა და უმნიშვნელოს, კომიკური სიტუაცია კვლავ ახლებუ-  
რად შემობრუნდებოდა... ურემი ისევ ისე ნელა მიდიოდა, როგორც  
სამეფო ტახტრეიანი — აღლუმზე. გულქანა: „იმ ხალაშში თხლეს ვინ  
ჩაასხამს... შე საწყალო, სულ წახდება... რა ექნა... ამაგი მრჩება: ნა-  
ჩეჩი და ნაქსოვი... ჩემი გამოთლილია დიდი გობი და პატარა ჯირ-  
კი, კოვზი და ჯამებიც“.

აქ იგრძნობოდა ფსიქოლოგიური ნიუანსი — გულქანას თუმც  
გულწრფელად სჯეროდა მეფის ქალიშვილობა, რომ ბაგრატიონთა  
გვარის შთამომავალი იყო, მთლიანად ვერა და ვერ „გადასულიყო“  
ახალ სიტუაციაში. მას ცალი ფეხი მაინც გლეხობაში ედგა და,  
თუმც უძვირფასესი ძოწეულა ეცვა, თავისი ხელით გამოთლილ ჯამ-  
ჭურჭელს მისტიროდა. ეტყობა, რეჟისორი იცავდა კომედიურობის  
იმ კანონს, რომელიც კინოს დიდმა კომედიურმა მსახიობმა და რეჟი-  
სორმა მაქ სენეტმა ჩამოაყალიბა: „გააკეთეთ ისე, რომ მაყურებელმა  
მეტი იცოდეს, ვიდრე მსახიობმა და თქვენ მიიღებთ სასაცილო სი-  
ტუაციას... დაე, მაყურებელმა იცოდეს მეტი, ვიდრე იცის გმირმა და  
ყველაფერი ის, რასაც იგი გააკეთებს, სასაცილო იქნება“.

ჩვენს შემთხვევაში მაყურებელმა გაცილებით მეტი იცოდა გულ-  
ქანაზე და ამ ქალის სერიოზულობა კომიკურ სიტუაციაში უფრო  
მეტ სიცილს აღძრავდა.

რეჟისორის დიდი დამსახურებაა ამ პიესის ეგრეთ წოდებული  
„მეორე პლანის“ ამოხსნა. მისი ფარული აზრის ამოცნობა და გან-  
სხეულება მწერლის იმ განწყობილებისა, რამაც წარმოქმნა ეს ნა-  
წარმოები. პ. კაკაბაძე გამოდის თავისი ერის პირუთვნელი და მკაც-  
რი მსაჯულის როლში. ჩვენი ხალხის წარსულში იგი ხედავს არა  
მარტო გმირობისა და სიმამაცის მაგალითებს, არამედ უკუღმართ  
მოვლენებს, რომლებიც ძირს უთხრიდნენ მის შეხედულებებს ზნე-  
ობაზე, სამართლიანობაზე, გმირობაზე. ეს არის ტრაგედიის თემა,

შავრამ თავისი ნიჭის თავისებურებების გამო პ. კაკაბაძე ყველაფერ ამას ტრავი-კომიკურ პლანში ჰქვრეტს.

თუმცა მთელი სპექტაკლი წარმოსდგა, როგორც ერთი მთლიანი ალგორითი, მას მაინც არ აკლდა ის რეალისტური კონკრეტულობა, ცხოვრებისეული სიმართლე, ურომლისოდაც ვერავითარი განზოგადება ვერ მოხერხდება. რეჟისორმა შეძლო სწორედ ამ ორი მომენტის ორგანული შერწყმა და ერთ მთლიანობაში მოცემა. იგი ჩასწვდა ამ პიესაში ნაგულისხმევი პირობითობის ბუნებას, მის ნამდვილ თეატრალობას და მას დაეყრდნო. მართლაც: ამ პიესის თეატრალური ბუნების გაუგებლად, მისი „პირდაპირ“ სცენაზე გადმოტანის დროს დაიკარგებოდა დიდი კომიზმი და მივიღებდით ჩვენი ისტორიისა და ჩვენი ხალხის ყოფის მარტოოდენ გროტესკულ სურათს. მაშინ ჩვენ ვერ ვიგრძნობდით მწერლის პატრიოტულ სულს, ზნეობისა და სამართლიანობის გამო გამართული ბრძოლის სიმწვავეს, მაშინ ვერც ეს სპექტაკლი გაამართლებდა იმ ცნობილ გამოთქმას, რომლის მიხედვითაც ქეშმარიტი იუმორი იმდენად ტვინში კი არ წარმოიქმნება, რამდენადაც გულში... მისი არსი — სიყვარულია.

ეს იყო მაღალი და კეთილშობილური აზრით სავსე სპექტაკლი, მიმართული უზნეობის, გაუტანლობის, მოჩვენებითი პატრიოტიზმის წინააღმდეგ. ეს გახლდათ პიესისა და სპექტაკლის ავტორების მოქალაქეობრივი და მამულიშვილური პოზიცია.

გ. ლორთქიფანიძემ 1960—1965 წლებში გაიარა რთული და საინტერესო გზა. თუ არ ვცდები, ამ ხნის მანძილზე არც ერთ ჩვენს რეჟისორს არ დაუდგამს ამდენი ქართული სპექტაკლი. თუმცა ეს მრავალმხრივ საყურადღებო ფაქტია, მაგრამ მაინც არ არის მთავარი. მთავარია, რომ მან ზუსტად იგრძნო ქართველი ხალხის ინტერესები, მისი მოთხოვნილება, გემოვნებისა და მისწრაფებების სიახლე, თანამედროვეობა. ამ სპექტაკლებს გასდევდა რეჟისორის დიდი გულწრფელობა, ნათელი მისწრაფება. იგი შინაგანად იყო განათებული ადამიანებისადმი სიყვარულით, ზნეობრივი იდეალების სისპეტაკით, ცხოვრების ქეშმარიტებათა შეცნობით. ჩვენ უკვე სავსებით სრულად ვგრძნობდით რეჟისორის პიროვნებას, მის დაუღვრომელ ბუნებას, ფეთქებად ნიჭს, ტემპერამენტს. მის სპექტაკლებში გამოჩნდა ქართველი კაცი — თავისი ავ-კარგიანობით, იუმორით. ცხოვრების მძაფრად განცდის უნარით, მისი სერიოზულობითა და სიმსუბუქით, ხალისიანობითა და სიმკვევრით. დავრწმუნდით, რომ გ. ლორთქიფანიძე თანამედროვე რეჟისორია უპირატესად პრობლემების თვალსაზრისით. იგი თანამედროვეა თავისი თეატრალური იდეებით, აზროვნების წყობითა და ტემპერამენტით. მას ჩინებულად

ესმის, რომ ქართული თეატრის თანამედროვე ფორმები ქართულ სინამდვილეშია საძიებელი, ვინაიდან ეს სინამდვილე ამოუწურავ მასალას აძლევს ამ ფორმების შესაქმნელად. რეჟისორი, რომელიც ვერ გრძნობს თავისი ხალხის გულის ფეთქვას, ვერ გრძნობს იმ სიახლეს, რასაც მისი ერის ყოველდღიურობა წარმოქმნის და თეატრალურ ფორმებს ეძიებს მის მიღმა, სხვა ნიადაგზე ან სხვა თანამედროვე თეატრალურ იდეებში. ასეთი რეჟისორი შეიძლება თანამედროვე იყოს საერთოდ, აპრიორულად, მაგრამ იგი არ იქნება თანამედროვე ქართველი რეჟისორი.



ასე დამთავრდა რეჟისორის ცხოვრებისა და შემოქმედების ერთი პერიოდი მარჯანიშვილის თეატრში. ასეთი წარმატებისა და აღიარების შემდეგ, თითქოსდა, მის წინ უნდა გადაშლილიყო უვრცესი ასპარეზი უკვე მიღწეულის განმტკიცებისა და განვითარებისათვის. „საშინელია რეჟისორის პროფესია, — ამბობს გიორგი ტოვსტონოგოვი, — ყოველი ახალი სპექტაკლით მან თავისი უნარი და ნიჭი უნდა დაამტკიცოს“. მაგრამ ამ შემთხვევაში საქმე სულ სხვანაირად იყო. მარჯანიშვილის თეატრში თავმოყრილი იყო უნიჭიერესი მსახიობების თანავარსკვლავედი და თითოეულ მათგანს შეეძლო ყველაზე თვალსაჩინო ადგილი მოეპოვებინა რეპერტუარში. ამავე დროს, ნიჭიერ მსახიობთა მთელ თაობას, ბუნებრივია, სურდა თავისი კუთვნილი ადგილი დაემკვიდრებინა თეატრში. ამას გარდა, ეს ახალგაზრდობა ახლის ძიების სურვილით იყო შეპყრობილი. უაზრობა იქნება იმის მტკიცება, რომ ახალგაზრდები პროგრესულ იდეებს იცავდნენ, ხოლო „მოხუცები“ — რეტროგრადულს (ვერიკო ანჯაფარიძე სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე ერთ-ერთი ყველაზე თანამედროვე და მემამბოხე შემოქმედი გახლდათ). ყოველ შემთხვევაში, აშკარა იყო, რომ თეატრში მომწიფდა გარდაუვალი კონფლიქტი. თუ გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლების მიხედვით ვიმსჯელებთ, მას დასი არასოდეს არ გაუყვია თავისი სიმპათიების მიხედვით. საერთოდ, ამგვარი გრძნობა უცხოა მისთვის, რადგან უპირველესი მზანი სპექტაკლია და აქ თუნდაც „მტერსაც“ (თუ შესაფერი როლი არსებობს) იგი უეჭველად დააკავებს. ამიტომაც მის სპექტაკლებში სამივე თაობის მსახიობები მონაწილეობდნენ ხოლმე... ახალგაზრდების ენერჯია კი გამოსავალსა და ასპარეზს ეძებდა... თითქმის ორი დღე და ღამე მიდიოდა დებატები დასში. ისტორიისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმ ბრალდებებსა და აგრესიას, რასაც ორივე მხარე მეტ-ნაკლებად ავლენდა. დრამატულ კონფლიქტს უკე-

ველად უნდა ეპოვა დასასრული, სხვანაირად თეატრი ვერ შეძლებდა მუშაობის გაგრძელებას. ყველაფერი იმით დამთავრდა, რომ ახალგაზრდებმა გ. ლორთქიფანიძის სახით თავიანთი ლიდერი იპოვეს და დატოვეს თეატრი.

ვისაც კი ოდესმე საქმე ჰქონია თეატრის შექმნასთან (მაშინაც კი, როცა ეს სახელმწიფო გეგმით ხორციელდება) დაკავშირებულ სიმწინელებთან, დამეთანხმება, რომ ეს არის ადამიანების ნებისყოფის, მიზანდასახულობის, იდეების უმკაცრესი გამოცდა, „გზანი ტანჯვისანი“. გ. ლორთქიფანიძემ შეძლო ამ ახალგაზრდების ენერჯის, სურვილების, სულისკვეთების გაერთიანება და მისი გადაქცევა უდიდეს ძალად. მაგრამ ყველა სიძნელის გადალახვის შემდეგ დგება უმთავრესი საკითხი — რა თეატრალურ იდეებს, რა მოქალაქეობრივ პოზიციებს, რომელ ესთეტიკას აღიარებ შენს კრედიტს! ახალგაზრდებს, უპირველესად, უნდა დაემტკიცებინათ არა ის, რომ შეუძლიათ ცალკე არსებობა, არამედ, უმთავრესი, მათ შეუძლიათ ახალი თეატრის შექმნა.

ქართული თეატრის ანალებში რუსთავის თეატრის ისტორია შევა როგორც მისი ძვირფასი, სიხარულითა და დრამატიზმით სავსე ფურცლები.

1967 წლის 30 ნოემბერს მთელმა თბილისმა მიაშურა რუსთავს. ხალხის ტევა არ იყო დარბაზში, ხელოვნების ყველა დარგის, მეცნიერების, კულტურის უთვისაზინოეს მოღვაწეებს მოეყარათ აქ თავი. გაბრწყინებული, შინაგანი ძლელვარებით განათებული სახეები იმას ადასტურებდა, რომ აუდიტორიაში უაღრესი კეთილგანწყობილება სუფევდა... ისე როგორც თავის დროზე ესპანელი ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ ქართული საბჭოთა თეატრის დასაწყისად იქცა, ასევე, ფრანგი ელმუნდ როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკმა“ დასაბამი მისცა რუსთავის თეატრს.

...გაიხსნა ფარდა და ლურჯმა ხასხასა ცამ — რომელსაც სცენის მთელი სივრცე ეჭირა — დარბაზში სიცოცხლის, უსასრულობის, ზეაწეულობის განწყობილება შემოიტანა. მაყურებლებისავე გადმოსროლილი პირველივე ფრაზები, ირონიით, თვითირონიით და მახვილი სიტყვებით სავსე, მაყურებელს სცენისაკენ მოუხმობდა, ეშმაკურად ეალერსებოდა, თავისკენ იზიდავდა და შეახსენებდა, არ დაევიწყებინა, რომ თეატრში იყო მოსული.

საოცარი, დაუვიწყარი წუთები იდგა. მაშინვე მიიღო მაყურებელმა პოეტურ-ირონიული ტონი, გულწრფელად გამოეხმაურა ხალისიან რებლიკებს და სცენასა და დარბაზს შორის გაიბა ის ძაფი, რომელიც მოუგერიებელს ხდის თეატრალურ შემოქმედებას თავისი



მაგიურობით და გამოუცნობი ძალით. ამგვარ წუთებში ადამიანს ეუფლება მხოლოდ ერთი გრძნობა, რომელსაც თეატრის სიყვარული იწვევს — გრძნობა თანაზიარობისა.

რა ახალგაზრდები, რა მომხიბვლელნი იყვნენ მსახიობები! როგორი თავდავიწყებით თამაშობდნენ, რა გულწრფელი იყო მათი მღელვარება, სიცოცხლის სიყვარული, პირველი სპექტაკლის დაუფარავი მღელვარება! მსახიობები უმალვე მიხვდნენ, რომ მაყურებელი ანგარიშმიუცემლად, უშუალოდ, გულწრფელად მიეცა გრძნობებს, რომ მისი სული მზადაა ამგვარი ხელოვნების მისაღებად.

გამოხდება ხანი და ცნობილი კრიტიკოსი ო. ძიუბინსკაია ჟურნალ „ტეატრ“-ის ფურცლებზე (1968, № 12), რუსთავის თეატრის მოსკოვში პირველი გასტროლების გამო დაწერს: „უცებ სადღაც გაქრა ბუტაფორია (თუმცა ძალზე კარგი ბუტაფორია). დარჩა სუფთა პორიზონტი, ღამენასვამი ცა და მის ფონზე სირანოსა და მისი მეგობრების ფიგურები, თითქმის სილუეტები. მათი სახეები ისეა განათებული, როგორც სინამდვილეში, როცა ზემოდან ანათებს ქუჩის ეული ფარანი. შლაპები, ბუმბულები, პროფილები თითქოს ნატიფი კალმითაა შემოხაზული. ამ მომენტზე ვერ იტყვი „ესა და ეს ეპიზოდო“ — გინდა თქვა სხვანაირად — ეს არის ღამის პარიზი.

სპექტაკლის მთავარი სასწაულია თვით სირანო — შექმნილი ოთარ მელვინეთუხუცესის, ამ ფაქიზი და ღრმა მსახიობის მიერ, რომელიც თავის თავში ატარებს მაღალ პოეზიას (ხაზი ჩემია, — ნ. გ.), ტემპერამენტსა და ქეშმარიტ გრძნობებს. როცა იგი სცენაზეა, ჩვენ „მშვენიერების ტყვეები“ ვხდებით“.

პირველ სპექტაკლზე სწორედ ამ მაღალმა პოეზიამ მოხიბლა მაყურებელი. მარჯანიშვილის თეატრის სცენიდან ეს ჩვენთვის კარგად ნაცნობი მსახიობები უმალ ამ პოეზიის შუქით იყვნენ განათებულნი, ვიდრე სცენის პროექტორებით, მათში ჩვენ (ერთიორი გამონაკლისის გარდა) ვერ წარმოვიდგენდით ასეთ ტემპერამენტს, სილალეს და შეტევის ძალას. მაყურებელთა თვალწინ პოეტური თეატრის პროფილი იკვეთებოდა. ოთარ მელვინეთუხუცესის სირანოს პირველი რეპლიკები, გონებამახვილური ირონიით რომ ესხმოდა თავს თავისი დროის ყალბ ხელოვნებას, „ძველ თეატრს“ და სამეფო კარის პოეტის ბაროს ლექსებს, აღიქმებოდა როგორც ახლად შექმნილი, სწორედ ამ თეატრის და მისი რეჟისორის ქეშმარიტად პოეტურ-თეატრალური მრწამსის გამჟღავნებად. მოქმედების პროლოგში წარმოდგენილი „ძველი თეატრი“ კონკრეტულად რომელიმე თეატრის მოდელი არ იყო, თუმცა ქართული თეატრის ზოგიერთი ტენდენციის უწყინარ გაკილვას იგრძნობდა

კაცი. ასეთ შეგრძნებას აძლიერებდა ერთი შესანიშნავი, დინამიკური მიზანსცენა: სცენის სიღრმიდან ავანსცენისაკენ ფრონტალურად დაიძვროდა ახალგაზრდა ვასკონელთა რაზმი, მოდიოდა წინ, კიდევ უფრო წინ, თითქოს სადაცაა რამპას გადალახავენო და მაყურებელთა დარბაზში გადმოვლენო... ადვილად იწიფრებოდა ამ მოძრაობის სხვა აზრიც — ეს თვით ახლად შექმნილი თეატრის ახალგაზრდობა იყო, რომელიც შეუპოვრად, მტკიცედ, ხალისით მიდიოდა იერიშზე — თვითდამკვიდრებისა და გამარჯვების რწმენით სავსე. ვიგა ლორთქიფანიძის პედაგოგი მარია კნებელი ამბობდა ამ სპექტაკლის გამო, რომ მასზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს „სპექტაკლის ანსამბლურობა, მსახიობთა ინდივიდუალობის რელიეფურობა. ს ი ტ ყ - ვ ი ს, ყ ე ს ტ ი ს, მ ო ძ რ ა ო ბ ი ს ჰ ა რ მ ო ნ ი უ ლ ო ბ ა (ხაზი ჩემია, — ნ. გ.). მაყურებელი გრძნობს, რომ სცენაზე მსახიობები ფიქრს კი არ თამაშობენ, არამედ ფიქრობენ. ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება, რომლის ტყვეობას ვერ დააღწევ თავს, არის სირანო — ო. მელვინეთუხუცესი. მ ა ღ ა ლ ი პ ო ე ტ უ რ ი ზ ე ა წ ე უ ლ ო ბ ა (ხაზი ჩემია, — ნ. გ.), რაინდული სული, პლასტიკა, და აქვს ძლიერ ნებისყოფის მამაკაცისათვის დამახასიათებელი სცენური ლირიზმი“.

მართლაც, როგორც ჩვენს თეატრალურებში, ასევე მოსკოველ მაყურებლებში და სპეციალისტებში დიდი აღფრთოვანება გამოიწვია ო. მელვინეთუხუცესის თამაშმა.

ეს მისი პირველი როლი იყო, რომელმაც მას გაუთქვა სახელა საქართველოს ფარგლებს გარეთ.

„რუსთავის თეატრის სპექტაკლებში ჩვენ ვაეციანით შესანიშნავი აქტიორი. ცნობილ ოსტატთა მიერ ბრწყინვალედ განსახიერებელი სირანო დე ბერკერაკი მინახავს და მთელი პასუხისმგებლობით ვაცხადებ, რომ მელვინეთუხუცესი ამ რჩეულთა რიცხვს მიეკუთვნება (ვ. პიმენოვი).“

ვინაიდან ამ როლში სრულიად გამოვლინდა რეჟისორისა და მსახიობის (ამდენად, მთლიანად სპექტაკლის) მხატვრული კრედო და თეატრის კონცეფცია (ისევე როგორც ეს მოხდა შემდეგ, ვ. კოროსტილიოვის „მარტოობის დღესასწაულის“ დადგმისას), მკითხველის ყურადღებას მივაპყრობთ ოთარ მელვინეთუხუცესის შესრულების თავისებურებაზე.

რთულ რეჟისორულ და აქტიორულ პარტიტურას ეყრდნობოდა ოთარ მელვინეთუხუცესის თამაში. აქ იყო მოულოდნელი გადასვლები პათეტიკურიდან ირონიულზე, კომიკურიდან დრამატულზე, სულიერი აღსარებიდან თავშესაქცევ ხუმრობაზე. ეს გადასვლები, მიუხედავად ამ მოულოდნელობისა, არ იყო ნახტომისებური, წყვე-

ტილი. არამედ — მოუხელთებელი, დიფუზური, იმ სიმსუბუქით შერწყმული, რითაც გამჭოლი ქარები ერწყმიან ერთმანეთს. მისი სული გაშიშვლებული იყო, როგორც მისი დაშნა. მაგრამ, თუ პარიზის პირველ მოფარიკავეს არ უჭირდა მთელი რაზმის შემოტევის მოგერიება, მისი სული დაუცველია, მიუსაფარი და ადვილად მოწყვლადი. იქ, სადაც საჭიროა გმირობის გამოჩენა, ო. მეღვინეთუხუცესის სირანო შეუდრეკელია, მაგრამ იქ, სადაც ნახევარი ნაბიჯიც კი საკმარისია, რათა თავისი მუზის შთამაგონებელს ვნება გაანდოს, შემკრთალი და დარცხვენილია. მისი სითამამე კონტრასტია მისივე მოკრძალებისა.

სირანო დე ბერჟერაკი, ეს პოეტი და რაინდი, არღვევდა დროის მიჯნებს და, საუკუნეთა შორეთიდან გამოხმობილი, უცნაური და „დამთხვეული“, დღევანდელ მაყურებელს ელაპარაკებოდა პოეზიის იმ ენით, რომელიც ყოველ დროში გასაგებია. ფილისტერების აზრით, იგი ხელმოცარულია ცხოვრებაში და უიღბლო — სიყვარულში. სინამდვილეში კი რაინდი და მენესტრელია, რომელიც საკუთარ ქრილობებს საკუთარი ლექსებითვე ჰკურნავს. იგი ისე ახლობელი და გასაგები იყო ჩვენთვის, შეიძლება უხერხულობაც არ გვეგრძნო, ქართველი პოეტის სტროფით რომ მოემართა:

არც ერთი სიტყვა არ დამცდენია  
მხოლოდ იმისთვის, ლექსი რომ შეთქვა.

ოთარ მეღვინეთუხუცესი გვიჩვენებდა დრამას უკომპრომისო ადამიანისას, რომელიც წარმავალ კეთილდღეობაზე უარს ამბობს მარადისობის სასარგებლოდ. პოეტის დრამა ამაღლებული და მიწიერიც იყო ერთსა და იმავე დროს. მასში იგრძნობოდა არა მარტო ძველი რაინდების ღირსება და სიქველე, არამედ თვისებანი იმ ძველი ოსტატებისა, რომლებიც ათასგვარი ფათერაკიდან უვნებელი გამოდიოდნენ და ბედნიერად უხამებდნენ ერთმანეთს მხედრისა და შემოქმედის სულს.

ოთარ მეღვინეთუხუცესი სრულიად არ ცდილობდა ხაზი გაესკა სირანოს ფიზიკური ნაკლისათვის (მის. მოზრდილ ცხვირზე ლეგენდები დადიოდა). პირიქით, იგი მოხდენილი ვაჟკაცი იყო, თავისებურად ლამაზი, ელეგანტური, მოქნილი, პლასტიკური, ღირსეულად ეჭირა თავი ყოველგვარ საზოგადოებაში. მან შესანიშნავად იცოდა საკუთარი მაღალი სულის ფასი და არტისტულობის გრძნობა არასოდეს ტოვებდა. მსახიობი ზერეულად არ მისდევდა როსტანის ტექსტს: იმდენად მაღალია მისი ოცნების საგანი, მის პოეტურ ხილვებში ისეა გაცისკროვნებული ყოველგვარი ქალური ღირსებით შექმული როქსანას სახე, რომ მისი შთაგონების პირისპირ, ეს მცირე

ნაკლიც კი (დიდე ცხვირი) ძალიან დიდად მიაჩნია, იგი თავისი თავის ღირსად არ მიიჩნევს ამ უზადო (ყოველ შემთხვევაში, სწორედ ასეთია ეს ქალი მის პოეზიაში) არსებას. მან იცის, რომ მისი პოეტური სული, სიქველე საკადრისი ფიზიკური მომხიბვლელობისა არ არის. ეს კონფლიქტი სულსა და სხეულს შორის მხოლოდ მაშინ იჩენდა თავს, როცა საქმე როქსანაზე მიდგებოდა. მისი სულიერი სილამაზის ანარეკლი (როქსანა) ეწინააღმდეგება მისსავე ფიზიკას მხოლოდ ამ წუთებში. სხვა დროს კი ოთარ მეღვინეთუხუცესი — სირანო ირონიულად, უდარდელად უყურებდა თავის ამ ნაკლს. შესანიშნავი იყო მისი მრავალფეროვანი ირონიულ-პარადოქსული მონოლოგი, წარმოთქმული სხვადასხვა განწყობილებით.

ამ ცხვირის გამო შეიძლება  
მეცნიერული კამათიც: რაა?  
კონცხია იგი? უცნობი მთაა?  
თუ აისბერგი — ზღვაში მტურავი?

ეს ნაკლი ისე უმნიშვნელოდ მიაჩნდა სხვების სულიერ სიმახინჯესთან შედარებით, რომ იგი თვით უქცევია სალალბოდ და თავშესაქცევად. მართლაც, რა მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ როგორი ცხვირი გაქვს, როცა სხვები სულიერი სიმახინჯის ქაობში ჩაფლულან. ირგვლივ გამეფებულა ფარისევლობა, კარიერიზმი, სიცრუე. მაგრამ პარადოქსი ისაა, რომ ბერჟერაკის თავდავიწყებული სიყვარულის საგანი — როქსანა, არ არის ღირსი ამ პოეტისა. ბუნებამ შექმნა როქსანას მომხიბლავი სილამაზე, ხოლო სული მისი — ბერჟერაკმა. როქსანა ვერ ჩასწვდება პოეტის მომხიბლავი სამაყროს მთელ სიღრმეს, ვერ ამალდება ამ საოცნებო მწვერვალამდე. ბერჟერაკმა თავად შეამკო იგი ყოველგვარი ღირსებით. მან ამ ქალის სახით შექმნა ხატი სილამაზის, უმანკობის, უმწიკვლოების.

ოთარ მეღვინეთუხუცესი — ბერჟერაკი აღმერთებდა არა მარტო ქალს, არამედ იდეალს, რომელშიც გაერთიანებულია ყველა სიკეთე, სიმართლე, პატიოსნება, მშვენიერება, რასაც ადგილი არა აქვს საზოგადოებაში. ამიტომ ოთარ მეღვინეთუხუცესი — ბერჟერაკის დრამა არა მხოლოდ რომანტიკული ხასიათისა იყო, არამედ სოციალური, საზოგადოებრივი შინაარსის. ამაში იყო ამ როლის შესრულების თანადროულობა. მისი მისწრაფება — მისწვდენოდა ამ ოცნებას, დაუფლებოდა მას, გაემარჯვა სიყვარულში და, ამდენად, განესხეულებინა, კონკრეტულად ექცია იდეალი — ნაადრევია, იგი განწირულია დრამატულ კოლიზიებში ჩასაქრობად.

ამას გრძნობდა ოთარ მეღვინეთუხუცესი — ბერყერაკი და თავისა უკანასკნელი ლექსით ემშვიდობებოდა სატრფოსა და თავის იდეალებს. ამ ლექსის კითხვისას ისეთი გზნება და სევდა იგრძნობოდა, თითქოს მას, ოსკარ უაილდის ბულბულის მსგავსად, ეკალზე ჰქონდა მკერდი მიბჯენილი, რათა განთიადამდე თავისი გულის სისხლით შეეღება ვარდის გასაშლელი ფურცლები.

მაგრამ იგი კვდებოდა არა სატრფოს მკლავებში, არამედ დაშნით ზელში, რათა თავის აგონიურ ხილვებში კიდევ ერთხელ ჩაეცა მახვილი მიწიერი ბოროტებისთვის:

ეს შენ — სიცრუე! შენ — პირფერობა!  
შენც საკადრისი მიიღე, შურო!  
შენც, ანგარება! შენც — დიდაცურო  
გაბღენძილობავ, გაუმადლო!  
ჯერ არ მოემკვდარვარ... ხომ ხედავთ, ვიბრძვი,  
ვიბრძვი. კვლავ ვიბრძვი და არ გნებღებთ.  
და ამ ბრძოლაში ამომდის სული!

„სირანოს“ ამ წარმატების შემდეგ, ყველასათვის ნათელი გახდა, რომ დაიბადა ახალი თეატრი, თავისი პოეტიკით და ესთეტიკით. თუ რამდენად მტკიცე და რეალურ პოზიციასზე იდგა იგი, ეს მის შემდგომ დადგმებში უნდა გამოჩენილიყო, მით უმეტეს, რომ ახლა უკვე საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოექცა. თეატრი განსაცვიფრებელი ინტენსიურობით მუშაობდა. ორი წლის შემდეგ მას ისეთი ვრცელი და საინტერესო რეპერტუარი ჰქონდა, რომ მოხდა გაუგონარი რამ: თეატრალებმა ვერ მოასწრეს თეატრალურ რუკაზე მისი აღნიშვნა და იგი უკვე მოსკოვში მიიწვიეს საგასტროლოდ. ვფიქრობ, რუსთავის თეატრის არსებობის ყველაზე ნათელი, რომანტიკული გატაცებითა და ურთიერთწმენით, თანაბრობით და ერთსულოვნებით გამოირჩეოდა პირველი პერიოდი, რომელიც, ფაქტურად, თეატრის მოსკოვში გასტროლების შემდეგ დამთავრდა. შემდგომ თეატრმა მრავალი საყურადღებო ნაწარმოები შექმნა (ნ. დუმბაძის „საბრალოდებო დასკვნა“, უ. შექსპირის „მეფე ლირი“, ვ. კოროსტილიოვის „მარტოობის დღესასწაული“), მაგრამ ადრინდელ სიმალლემდე ვეღარ ავიდა, იგი თითქოს ინერციით მუშაობდა, მას აკლდა ძველებური ცეცხლი და თავდავიწყება.

მაინც, ამ პირველი პერიოდიდან გამოირჩევა გ. ლორთქიფანიძის სამი სპექტაკლი: ე. როსტანის „სირანო დე ბერყერაკი“, მ. გორკის „ფსკერზე“ (ნუგზარ გაჩავასთან ერთად დადგმული) და ვ. კოროსტილიოვის „ასი წლის შემდეგ...“ ამ სპექტაკლებში უკვე სავისებო,

საბოლოოდ ჩამოყალიბდა თეატრის მხატვრულ-ესთეტიკური, მოქალაქეობრივ-ზნეობრივი სახე. ამ დროს თეატრის რეპერტუარში (გარდა ზემოხსენებულისა, კიდევ: პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“, ოტია იოსელიანის „მოჯადოებული მწვერვალი“, კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“, ედუარდო დე ფილიპოს „კომედიის ხელოვნება“, ა. ჩხაიძის „ხიდი“) რელიეფურად გამოიკვეთა მისი ძირითადი თემა. ეს იყო სიმართლისა და სამართლიანობისათვის, ადამიანის ამაღლებისათვის, მისი ზნეობრივი სიწმინდისათვის ბრძოლის თემა.

...მეჩვიდმეტე საუკუნის რომანტიკული გმირი, პოეტი და რაინდი სირანო დე ბერკერაკი თავისი ცხოვრების აზრს გამოხატავს მთავარი რწმენით: სამართლიანობას, პოეტის მართალ სიტყვას შეუძლია ქვეყანა შეძრას, გადააბრუნოს, იქცეს საზოგადოებისა და ადამიანების უმაღლეს იდეალად...

„ილუზიისა და რეალობის, მოჩვენებითი გმირობისა და ჭეშმარიტი თავდადების, ტყუილისა და სიმართლის ბრძოლა განსაზღვრავს „კახაბერის ხმლის“ მთელ სამყაროს...

...კოროსტილიოვის პიესის „ასი წლის შემდეგ...“ გმირები სწორედ თავისუფლებისა და სამართლიანობის გამო ანთხევენ სისხლს სენატის მოედანზე...

და, ბოლოს, „ფსკერზე“ — სიბინძურეში ჩაფლული, ბნელში დანთქმული მაწანწალები ვარსკვლავების შუქს ელაციციებიან და მალლა, მზით განათებულ ქვეყანაში ამოსვლას ლამობენ. აქ ისმოდა ერთ-ერთი ამაღლებული ტირადა ადამიანზე (სატინის მონოლოგი)...

ერთ-ერთი ყველაზე სერიოზული და ღრბა კრიტიკოსი პ. მარკოვი „პრავდის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებულ სტატიაში ანალიზებდა სამხატვრო თეატრის „მდაბიობებს“, „სოვრემენიკის“ და რუსთავის თეატრის „ფსკერს“ („სოვრემენიკში“ პიესა იდგმებოდა თავდაპირველი სათაურით — „ცხოვრების ფსკერზე“) და აღნიშნავდა, რომ ახლანდელი დადგმები, ძველი სპექტაკლისაგან განსხვავებით, აღსავსეა გაცილებით მნიშვნელოვანი ფილოსოფიური შინაარსით. დრამატურგის ფერები უფრო მრავალფეროვანი, კონტრასტული და თამამი გამოჩნდა. კრიტიკოსი ღირსეულ პატივს მიაგებდა სამხატვრო თეატრს, რომლის „შინაგან ტრადიციასთან კავშირის გაწყვეტას სრულიადაც არ ცდილობენ თეატრები, მათ შორის „სოვრემენიკი“, მაგრამ ჩვენ მაინც დაძაბული ყურადღებით ვადევნებთ თვალყურს ამ პიესების წაკითხვის ახლანდელ ცდებს, რომელსაც მიმართავს „სოვრემენიკი“ და სულ მთლად ნორჩი — რუსთავის სახელმწიფო თეატრი. „ფსკერზე“... ახალგაზრდა თეატრის ყველაზე ღირსშესანიშნავი მიღწევაა. სპექტაკლი შემსრულებლებსა და მყურებ-

ლებს მოუწოდებს უდიდესი თვითჩაღრმავებისაკენ. თეატრი ცდილობს ამბავი მაღალი ტრაგედიის დონემდე ასწიოს“.

ამ თემატიკურ რკალს ავსებდა ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობის, ისტორიის წინაშე ადამიანის პასუხისმგებლობის უმწვავესი პრობლემები. თეატრის ესთეტიკური მრწამსიც ნათლად იყო გამოკვეთილი ამ სპექტაკლებში. „პოეტური თეატრის“ ცნება უფრო ყოვლისმომცველია, ვიდრე პირდაპირ ნაგულისხმები „პოეზია“ თეატრში. გ. ლორთქიფანიძემ, რასაკვირველია, შეინარჩუნა თავისი თეატრალური სამყაროს ძირითადი საყრდენი — მსახიობის შემოქმედება, მსახიობის მეშვეობით ნაწარმოების თავისებურების გახსნა, პიესის ბუნების შესატყვისი ფორმით ამეტყველება. მაგრამ აქ, რუსთავის თეატრში, განავითარა და ახალ საფეხურზე აიყვანა ის, რაც ნ. დუმბაძის მოთხრობების ინსცენირებაში არსებობდა როგორც სტრუქტურული ელემენტები, „კახაბერის ხმალში“ კი უფრო გამოკვეთილი იყო — ესაა სახეობრივი, სცენური აზროვნება, მეტაფორულობა, თეატრალური ფორმის სიმკვეთრე და სიმბოლური მინიშნებანი. რუსთავის თეატრი, რეალისტური თავისი არსით, ამაღლებული იყო რეალურ სინამდვილეზე, სცენური სახეები — უფრო მსუყედ მოხაზული, პალიტრა — უფრო მდიდარი. ისევე როგორც „სოვრემენიკი“ გაემიჯნა სამხატვრო თეატრს და მისი საუკეთესო იდეალების ერთგული დარჩა, ასევე რუსთავის თეატრის მსახიობთა მთელი დასი გაემიჯნა თავის მშობლიურ მარჯანიშვილის თეატრს. რათა ამ თეატრის პოეტურ-თეატრალური მრწამსის ერთგული დარჩენილიყო.

„ფსკერის“ გამო მოვეუსმინოთ მარია კნებელს: „გორკის პიესა, ერთ-ერთი ურთულესი დრამატული ნაწარმოებია, იგი გვაოცებს თავისი ღრმა აზრით და შინაგანი სტრუქტურით. თამამად შემიძლია განვაცხადო, რომ რუსთავის თეატრმა ბრწყინვალედ გადაწყვიტა ეს ამოცანა. სპექტაკლი მომეწონა თავისი სერიოზულობით, რეჟისორული გადაწყვეტით, თამაშის მანერით. სპექტაკლის საერთო ინტონაცია ცოცხალი და რეალურია, მოკლებულია ყოველგვარ ყალბ პათეტიკას. სპექტაკლი გვაოცებს თავისი სიმანვილით, თავის თავადი სახიერ-პლასტიკური გადაწყვეტით (ხაზი ჩემია, — ნ. გ.). თ. სუმბათაშვილს მეტად საინტერესოდ და ორიგინალურად გადაუწყვეტია სპექტაკლის მხატვრობა. ის თავის მომწვანო-მორუხო ფერითა და სიღრმით, გაუთავებელი კიბეებით და ოდნავ შემოჭრილი სინათლის სხივით მართლაც საოცარ შთაბეჭდილებას ტოვებს“ (ხაზი ჩემია, — ნ. გ.).

სპექტაკლის პროლოგსა და ეპილოგში ჩვენი თანამედროვე მსახიობების მიერ შესრულებული „ადამიანის ჰიმნი“ ფსკერის სამყაროს კი არ შემოსაზღვრავდა, არამედ ამ „ფსკერს“ სამყაროს მანშტაბს ანიჭებდა. ეს „ჩამკეტი“ ხერხი კი არ იყო, რომელიც დასაწყისსა და დასასრულს აღნიშნავს, არამედ სპექტაკლის არსის გამოხატველია. ვერავითარი ბნელი ძალა, ჭურღმულები, მაწანწალოური ყოფა ვერ ჩაჰკლავს ადამიანში ადამიანურს, ვერ დააშრობს სილამაზის წყურვილს, ვერ ჩააქრობს ადამიანის სულის ნათელს. ეს სწამდა თეატრს და რეჟისორი ამას გვაჩვენებდა თავისი სპექტაკლით. რასაკვირველია, უკვე სპექტაკლის ეპილოგში, სიბნელეში წარმოთქმული გორკის სიტყვები ადამიანზე, მის დანიშნულებაზე პირდაპირ, ლოგიკურად არ გამომდინარეობდა აქ ნაჩვენები ცხოვრებიდან. მისი ყოფიდან, მაგრამ იგი გამოდიოდა ამბის არსიდან. ის იყო კონტრასტი ამ ბედუქულმართობისა და მოწოდება უკეთესი ცხოვრებისათვის. სწორედ ადამიანის ღირსების თემა დომინირებდა სპექტაკლში. ჩემის აზრით, კარგად გაიგო ერთ-ერთი ეპიზოდის ჩანაფიქრი ო. ძიუბინსკაიამ: „ხოლო მზის სადიდებელ სიმღერას, მზისა, რომელიც ამოდის და ჩადის, მღერიან განსაცვიფრებლად, მრავალ ხმაში. ისინი ტკბებიან სიმღერით, ქვის თალებში აყვარებული მელოდიით და თვით ამ მრავალხმიანობით. ეს სრულიადაც არ არის უანრული ეპიზოდი — არ არის არყისგან გონდაკარგული სილატაკის სიმღერა. ეს არის კიდევ ერთი საშუალება ადამიანის სულში ცოცხალი სილამაზის გრძნობის გამოხატვისა. და სავსებით ახალ აზრს იძენს აქ სატინის სიტყვები „ეჰ, სიმღერა გავგიფუჭეს...“

„ფსკერზე“ თეატრმა თავისი ესთეტიკური და საზოგადოებრივი იდეალების ფარვატერში დააყენა.

მოულოდნელი იყო რეჟისორებისა და სპექტაკლის მხატვრის (თ. სუმბათაშვილი) ასკეტიზმი. მათ უარი თქვეს იმაზე, რაც ამ პიესის სურნელებას, მის განუმეორებელ თვისებას შეადგენს: „ბოსიაკური“ ცხოვრების დაუდევრობა, მისი „შიკი“, გაქანება, კრელი და არეული სამყარო, ათასნაირად ჩახერგილი ჭურღმულები. სწორედ ამგვარი გარემოთია განპირობებული ის ფილოსოფოსობა, მჭევრმეტყველება, რასაც დაუფარავი სიამოვნებით, თეატრალური პათეტიკურობით მიმართავენ ფსკერის მკვიდრნი.

ეს ფონი თითქმის სრულიად უგულვებლყოფილი იყო სპექტაკლში, იგი გაკვრით, მხოლოდ დეტალებით იყო მინიშნებული. მართალია, „სირანოში“ და „დეკაბრისტებშიც“ თეატრი არ გამოდევნებია ისტორიული რეალიების, წარსულის ყოფის სურათების პირდაპირ გადმოღებას, მაგრამ ამ პიესებში ეს ფონი ისეთ დიდ როლს არ თა-



მაშობს, როგორც „ფსკერში“. რეჟისორებმა და მხატვარმა გმირებს წაართვეს ის გარემო, რომლის ყოველი ნიუანსი მათ სისხლსა და ხორცშია გამჭდარი; ისინი ცარიელ, თითქმის შიშველ მოედანზე დატოვეს და ამით ახალგაზრდა მსახიობები ურთულესი ამოცანის პირისპირ დააყენეს. მსახიობს არ შეუძლია „გაითამაშოს“ რაიმე დეტალი, მიენდოს ანტურაჟს, იგი განთავისუფლებულია და სწორედ ეს თავისუფლებაა მთელი სირთულე. სპექტაკლის ავტორებისათვის მთავარი იყო არა „ეს ყოფა“ ფსკერისა, რომელსაც არ წარმოუშვია ეს ადამიანები, არამედ „ის ყოფა“, ის ცხოვრება „ზევით“, რომელმაც დაუნდობლად, სატანური ძალით დაარბია, დაანარცხა ისინი ძირს და ქვევით, ჯოჯოხეთში ჩაჰყარა. შემდეგ კი ეს ჯოჯოხეთი მაგრად დაგმანა, რათა სინათლის სხივს არ შეეღწია შიგ და თვალი არ მოექტრა იქ მყოფთათვის.

...შავ-მოყავისფრო ხის სიბრტყის ფონზე, წინ და მალაა შეჭრილ კვადრატებზე უნიფორმაში ჩაცმული მსახიობები ფრონტალურად იდგნენ. დაბალი, გულში ჩამწვდომი ხმა ეფინებოდა მაყურებელსა დაარბახს. ეს იყო გორკის სიტყვები იმ მარადიულ მისწრაფებაზე; რომელიც ადამიანს ამაღლების ძალას ანიჭებს განკაცდეს, თავი დააღწიოს ყოველდღიურ ვარამს, რომელიც მას დაბლა ეზიდება.

ეს სიტყვები სპექტაკლის იდეური კამერტონი იყო.

მსახიობები შეტრიალდებოდნენ, დახსნიდნენ, დაშლიდნენ ამ ნეიტრალურ ფონს და ხის უსახო სიბრტყე უცებ ღრმავდებოდა, ტყდებოდა ჰორიზონტალურ ხაზებად. ეს მოულოდნელი და სწრაფი, ფრიად გონებამახვილური მეტამორფოზა სპექტაკლის ექსპოზიციაშივე იძლეოდა ორმაგ ეფექტს. რეჟისორები დაუფარავად მიგვანიშნებდნენ, რომ ამ სპექტაკლში მსახიობები კი არ გარდაისახებოდნენ მთლიანად, არამედ წარმოსახავდნენ, გვიჩვენებდნენ გმირების ცხოვრებას, ავლენდნენ თავიანთ დამოკიდებულებას ფსკერზე განვითარებული ამბების მიმართ. თავის მხრივ, მხატვარი ქმნიდა არა ფსკერის პირდაპირ, რეალურ ატმოსფეროს, არამედ მისგან შთაგონებულ ალეგორიულ, პლასტიკურ ხატს. ამ განზოგადებულ, „კონცენტრულ“ მონახაზში მსახიობები განსაკუთრებული სიზუსტითა და მხატვრული გემოვნებით იყვნენ „ჩამჭდარნი“, ორგანული, ძალდაუტანებელი იყო გადასვლა ზოგადიდან კონკრეტულზე, წარმოსახვითი თამაშიდან მძაფრ, უტყუარ განცდებზე, ყოფის უძრაობიდან — პათეტიკურ დინამიკაზე. გაქვავებული მსახიობები (ისინი ჩვენთან ერთად მოწიწებით უსმენდნენ გორკის სიტყვებს; შთაბეჭდილება ისეთი იყო, თითქოს დიქტორის ეს ხმა მათი გულების სიღრმიდან მოდიოდა. მას გამოსცემდა არა ერთი მსახიობი, არამედ მთელი დასი) უცებ ამოქ-

რავდებოდნენ, გაიხდიდნენ რუხ სამოსელს და ყველაფერი გა-  
ოცხლდებოდა...

ფსკერის მოთენთილი, მოშლილი სხეული იღვიძებდა, ალკოჰო-  
ლის, სიბინძურის სულისშემბუთავი ატმოსფერო უნდა „გახსნილი-  
ყო“, რათა ჩვენ წამიერად მაინც დაგვენახა ამ ადამიანების ნამდვი-  
ლი სახეები, გაგვეგო მათი სატკივარი და უბედურების მიზეზი. ეს  
აუჩქარებელი რიტმი, ბუზღუნის, წამოყვირება, რეპლიკების გადა-  
ხლართვა მხოლოდ პირველი ესკიზი იყო. ნელ-ნელა, მაგრამ სულ  
უფრო და უფრო მკაფიოდ სრულდებოდა სურათი. თითქოს ყოვე-  
ლი მსახიობი ელოდებოდა მომენტს, რომ ეს მცირე, გაფანტული სა-  
ხასიათო დეტალები ამ წამში ერთად შეეკრა და მთლიანად დაესრუ-  
ლებინა თავისი პორტრეტი.

თითქოს ყოველი გმირი ამ სიზუსტით და სინქრონულობით იყო  
გამოკვეთილი. ეს სინქრონიზმი მით უფრო ძნელი მისაღწევია, რამ-  
დენადაც განსხვავებულია ხასიათები.

ფსკერის აუმღვრეველი ატმოსფერო სწორედ ამ სახეთა განსა-  
კუთრებული მნიშვნელობით იყო შეძრული. ყოველი მსახიობი (თა-  
ვისი გმირით) არღვევდა ამ თითქოსდა მარადიულ, გაყინულ სამყა-  
როს, გმირის ხასიათში შექჟონდა „ზედმეტი შტრიხი“, თანამედროვე  
ცნობების საჭიროებით ნაკარნახები. სპექტაკლში ყრუდ ისმოდა  
პესიმისტური მოტივი: ფსკერის ატმოსფერო გაულწეველია, ადამიან-  
ის ოცნება ფუჭი და უხანოა. სამაგიეროდ ნათლად ისმოდა მო-  
წოდება სულიერი კათარზისისაკენ. მისი მთავარი ძალა იყო პრო-  
ტესტი ყოველგვარი უხამსობისა და ილუზიების წინააღმდეგ.

სატიანის (ო. მეღვინეთუხუცესი) მონოლოგები, მისი ტირადები,  
ადამიანზე, სრულიად არ ისმოდა როგორც გორკისეული ტენდენ-  
ცია. მსახიობი გვიჩვენებდა იმპულსურ ადამიანს, რომელიც ყოველ  
წუთში შეიძლება აბობოქრდეს, დაამბოს, დალწოს ყველაფერი.  
მთავარი ღირსება ამ სპექტაკლისა და მსახიობისა ის იყო, რომ მათ  
დაგვარწმუნეს ერთ უმთავრეს მომენტში (რაც ყველაზე სახელმო-  
ხვეპილ სპექტაკლებშიც კი არ ჩანდა) — ეს ფილოსოფიური მჭევრ-  
მეტყველება სატიანს „გარედან“ კი არ შემოჰყოლოდა, არამედ, აქ.  
ამ ფსკერზე დაიბადა. ეს იყო ძალიან გაბედული პარადოქსი. სატი-  
ანი უყურებდა ადამიანის სიმდაბლეს, მის გაუტანლობას, ლოთობას.  
ჩხუბს, აყალმაყალს, მკვლელობას და თითქოს ხელი უნდა ჩაეჭნია  
ყველაფერზე, მაგრამ მაინც სწამდა ადამიანის სიკეთის, მისი სიდი-  
ადის. იგი მიხვდა, რომ ლუკას (ამ როლს ასრულებდა ლ. ანთაძე)  
ყალბად ესმოდა ადამიანის სიკეთე და მისი ფილოსოფია „შეაბრუ-  
ნა“. ამგვარად, ის, რაც პიესის ნაკლია, სპექტაკლის ღირსებად იქცა

და ტირადა ადამიანურად გაისმა. გორკის დრამატუგის მკოდნენა ამტკიცებენ, რომ პიესას არა ჰყავს გმირი, რომ მისი გმირი სიმართლეა, რომელმაც მაინც შემოაღწია და აამღერია ფსკერი. სპექტაკლში კი, რეჟისორების გააზრებით, გამოკვეთილ დადებით საწყისს ატარებდნენ ნასტია (ზ. ლებანიძე), ნატაშა (მ. მაჩაბელი), აქტიორი (ნ. მგალობლიშვილი), ვასკა პეპელი (თ. არჩვაძე), კლეშიჩი (ყ. თოლორაია), რომელიც ძალიან ძლიერად ატარებდა ამბოხების სცენას. გვიჩვენებდა უკიდურესად გახელებული ადამიანის თავდავიწყებას. მათი პროტესტი სულის სიღრმეში იყო გატარებული, მათი ფრთამოკვეცილი ოცნება — ადამიანურობის ნიშნით აღბეჭდილი. ამ ფსკერზე ქვენა გრძნობების გვერდით ცოცხლობდნენ ჰეშმარიტი ვნებანი. მკვეთრი შტრიხებით დახატულ ვასილისას (ლ. შოთაძე), რომელიც გოგოლის პერსონაჟს უფრო მოგვაგონებდა, უპირისპირდებოდა თ. არჩვაძის ბობოქარი, თავხეხელალებული ვასკა — თავხედური და უტიფარი. აქტიორი (ნ. მგალობლიშვილი) და ნასტია (ზ. ლებანიძე) ერთი ოცნების შვილები იყვნენ. მე კარგად მახსოვს ნ. მგალობლიშვილი ამავე როლში (ლ. იოსელიანის მიერ დადგმულ სპექტაკლში). რა სულიერი მთრთოლვარება იგრძნობოდა მის თამაშში! მისი გმირის თვალეში ჯერ კიდევ არ ჩამქრალიყო ის შემოქმედებითი ცეცხლი, რომელიც სცენაზე ადრე დაუნთია. მისი სიკვდილი, იმ რეაქციის მიხედვით, რაც სცენაზე ხდება, რეჟისორებს ესმოდათ როგორც კიდევ ერთი პროტესტი გარე სამყაროს მიმართ, მაგრამ ეს პროტესტი ეხებოდა აგრეთვე ფსკერს, რომელმაც არ ირწმუნა და აბუჩად აიგდო ამ აქტიორის ფიქრები მომავალზე.

ფსკერის „არისტოკრატი“ ბარონი (ირ. უჩანეიშვილი) და ნიპილისტი-ფილოსოფოსი ბუბნოვი (თ. მაისურაძე) ძალიან კოლორიტული და თავისებური ხასიათები იყო. ბარონს ეშმაკური, აზარტული ცეცხლი ენთო თვალეში. მსახიობს ორმაგი ამოცანა ჰქონდა, უნდა ეჩვენებინა, რომ ბარონის თავდაჭერა, კომიკური იმპოზანტურობა და სხვა გარეგანი სამკაული ერთობ ყალბ საფუძველზე და მასალაზე იყო აგებული და რომ ამ საცოდავი, მეტად ღარიბული დეკორის მიღმა ძალიან პატარა პლებეი იმბლება.

სპექტაკლი პირდაპირ ფეთქავდა სხვადასხვა ინდივიდუალობის მსახიობების ნიჭიერებით. ისინი თამაშობდნენ თავდავიწყებით, ძალთა დაძაბვით და შეუპოვრობით. ნებისყოფისა და შემოქმედებითი აღმაფრენის ეს ერთიანობა, მიზნის სიცხადე, საკუთარი ნიჭის რწმენა (ამ სპექტაკლში აქტიორი ამბობს: „მთავარი ნიჭია... ნიჭი კი ფსარის საკუთარი თავის, საკუთარი ძალის რწმენა“) ამ სპექტაკლს განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებდა.

ამ სპექტაკლზე მსჯელობა გვსურს დავასრულოთ პ. მარკოვის სიტყვებით „მძიმე, დახუთული ცხოვრება მოედინება ამ შემოზღუდულ და ცივ სცენურ სივრცეში. ფსკერის ყველა ბინადარი მიეჩვია ამ ცხოვრებას და ყოველი მათგანი მწარე ფიქრს მისცემია ადამიანის ბედ-იღბალზე. ისინი ერთმანეთს მიეჩვივნენ და, როგორც ჩანს, დიდზე დიდი ხანია, რაც თავიანთი განციტხულობის ჭვარს ატარებენ. მაგრამ განციტხულობისა და განწირულობის ატმოსფეროშიც კი ერთმანეთს ირონიით ეპყრობიან და, თუმც სულის სიღრმეში ინარჩუნებენ ურთიერთ ნდობას, ამხანაგობის რაღაცნაირად უცნაური კანონი გამეფებულა აქ.

საქმე ის კი არ არის, რომ რეჟისორმა მათ უნიფორმა ჩააცვა, რომელიც მხოლოდ ცალკეული დეტალებით იცვლება, არც ის, რომ თვით მსახიობები სპექტაკლის პროლოგში პირობითად წამომართულ კედლებს უშნო, მოუხეშავ ტახტებად გადააქცევენ, სადაც შემდეგ მოქმედება განვითარდება. ეს არ არის განსაკუთრებული სიახლე. სიახლეს გვაგრძობინებს ქარიშხლის წინ მარტოობის ის მრისხანე ატმოსფერო, რითაც აღსავსეა ქართული თეატრის სპექტაკლი. სცენურ თხრობაში არ არის არც ერთი ნოტი, არც შემწყნარებლობისა და არც ამოღებული რომანტიზაციისა, არის მხოლოდ სერიოზული ფიქრი და განსჯა, რითაც ყოველი შემსრულებელი გამოდის სცენაზე... თვითონ ამ ადამიანების არსებობის ფაქტი, ამ თავდაჭერილი, გონიერი ადამიანებისა, რომლებიც მძიმედ, ზოგჯერ კი ბოროტი გახელებით ითმენენ მტანჯველ ცხოვრებას, ამ თეატრისთვის გადაქცეულია რევოლუციამდელი რუსეთის მთელი წყობის საბრალდებო აქტად. და მხოლოდ დამაგვირგვინებელ სურათში, როცა მწარე ცხოვრების ფილა პირთამდე აღივსება, მათი პირქუში აზრები გადაიზრდება ამ უიმედოდ არეული შინაგანი ქაოსის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტისა და სასოწარკვეთის ყვირილში“.

ყოველივე ზემოთქმულიდან ნათელია, რომ ქართულ თეატრში, არც მანამდე და არც მერე, ასეთ მაღალმხატვრულ დონეზე მ. გორკის დრამატურგიიდან არც ერთი პიესა არ განხორციელებულა.

თვითმპყრობელობის, ტოტალური სახელმწიფოს ავტორიტარული რეჟიმის, მსოფლწესრიგის „დიდი მიზნებით“ გამართლებული ტირანიის წინააღმდეგ ჟღერდა აგრეთვე ვ. კოროსტილიოვის პიესის „ასი წლის შემდეგ...“ მიხედვით დადგმული სპექტაკლი. ამ პიესასთან დაკავშირებით თავის ახალ თეატრში გ. ლორთქიფანიძეს კიდევ ერთი ისეთი ბრძოლის გადახდა მოუხდა, რომელთანაც შედარებით ფერმკრთალდება „დაბრუნებისა“ და „უფსკრულთან“ დაკავშირებული პერიპეტეიები... ეს სპექტაკლი პირადად მე მიმაჩნია

ერთადერთ ყველაზე საუკეთესოდ არა მარტო რუსთავის თეატრის არსებობის პირველ პერიოდში, არამედ მთლიანად გიგა ლორთქიფანიძის ხანგრძლივ და მრავალფეროვან შემოქმედებაში. ამდენად, ეს სპექტაკლი ქართული თეატრის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი მოკლენაა. აქ მთელის სიმძაფრით გამოვლინდა რეჟისორი-მოქალაქე და რეჟისორი-შემოქმედი. პირდაპირ გაიბრწყინა ახალგაზრდა მსახიობთა ანსამბლმა. აქამდე, არც ერთი პიესის დადგმისას, რეჟისორს არ მისცემია საშუალება იმისა, რომ გაემყდვენებინა თავისი დამოკიდებულება ავტორიტარული რეჟიმისადმი, ადამიანის დამთრგუნველი დესპოტიზმისადმი, ტირანიისადმი. აქ მთელის სიციხადით გამოჩნდა გ. ლორთქიფანიძის ჰუმანისტური სულისკვეთება. გამოჩნდა მისი პიროვნული სისრულე — ერთი მხრივ, შეუზღუდავი ძალმომრეობის დაუფარავი სიძულვილი და თავისუფალი სულის, უკეთეს მომავალზე ფიქრით განათებული იდეალების სიყვარული. ერთ-წამითაც არ უცდია თავისი გრძნობებისა და დამოკიდებულებების გამჟღავნება. სპექტაკლში ტენდენცია შეფარული იყო. გ. ლორთქიფანიძე ცდილობდა მაქსიმალურად ობიექტური ყოფილიყო, ცდილობდა ეჩვენებინა ურთიერთდაპირისპირებული ძალების (ერთი მხრივ, ნიკოლოზ პირველი და, მეორე მხრივ, დეკაბრისტები) თანაფარდობა საკუთარი მისიისა და საკუთარი სიმართლის ზნეობრივი ძალის შეგნებით. ამ ობიექტურობით იგი სწორედ თავის სუბიექტურ დამოკიდებულებას ავლენდა. მას და ნიკოლოზ მეფის როლის შემსრულებელს, ოთარ მეღვინეთუხუცესს, სრულიად არ უცდიათ ამ ისტორიული პერსონაჟის ტრადიციული თეატრალური ხერხებით წარმოსახვა. სპექტაკლის ერთ-ერთი გმირი — ნიკოლოზ მეფე — იყო გონიერი. თავისებურად მომზიბლავი, შინაგანი ძალითა და ღირსებით სავსე. მართლაც, სახელმწიფოს, რეჟიმის, მთელი სისტემის უპირველესი კაცი ვანა ამ ძალას უნდა ყოფილიყო მოკლებული?! მას სწამდა თავისი სამართლიანობის, ისტორიაში განსაკუთრებული როლისა და ეს აძლევდა, ისედაც შეუზღუდავი უფლებებით აღჭურვილ კაცს, ზნეობრივ ძალასაც. მაგრამ, ეს მისი პიროვნული ზნეობა, ისტორიულად უზნეობა იყო, პირადი ძალა — დესპოტიზმზე აღმოცენებული, ენერგია — რეჟიმის ემანაცია.

ამ საშინლად ძლიერ ძალას, სასტიკ პიროვნებას — სახელმწიფოებრივი სისასტიკის ამ სიმბოლოს — უპირისპირდებოდნენ ახალგაზრდა დეკაბრისტები, პოეტური და ამაღლებული სულის ადამიანები, მეოცნებენი, რეალობას მოწყვეტილნი, მაგრამ არა ფანატიკოსები, რომელთა შემართებას წარმართავდა ტირანიის სიძულვილი და ამ ტირანიისაგან რუსეთის განთავისუფლების იდეა. რამდენადაც რე-

ალური ადამიანები იყვნენ ისინი, იმდენად აჩარვალური იყო მათა საქმენი და ოცნებანი. მათ გაუსწრეს დროს, ისინი იყვნენ მომავლის მაუწყებელნი, თუმცა უკვე აწმყოში დიდ შინაგან ზნეობრივ ძალას ატარებდნენ — საკუთარი სიმართლის რწმენას.

ამდენად, ორივე მხარე ტრაგიკულ შეუსაბამობას განასახიერებდა, ორივეს სწამდა თავისი სიმართლისა და ამ სიმართლის დამკვიდრებისათვის იბრძოდა, ამიტომაც იყო მათი ურთიერთდაპირისპირება აგრე რიგად შეურიგებელი.

მარკ ლევინი (სერგო ზაქარიაძეზე დაწერილი ვრცელი და ძალზე საინტერესო მონოგრაფიის ავტორი) წერდა, რომ დადგმა „განხორციელებულია თანამედროვე თეატრალობის საუკეთესო საშუალებებით, ამ თეატრის პირობითი, თითქმის ასკეტურად გაშიშვლებული მოქმედებით, როცა სცენა განთავისუფლებულია ყველაფრისაგან. რასაც აზრის განვითარებას შეუძლია ხელი შეუშალოს“.

მართლაც, შავ ფონზე მოქმედებისათვის მხოლოდ აუცილებელ საგანთა კონტურები იხატებოდა და ისინიც, ამავე დროს, ეპოქის ატმოსფეროსა და სტილის გადმოცემას ემსახურებოდნენ. ამ საგნებს (სკამები, სანთლები) ქმედითი ფუნქცია ჰქონდათ დაკისრებული.

სპექტაკლი უაღრესად რელიეფურად იყო ნაჩვენები ორი ანტიპოდის — დესპოტიზმისა და თავისუფლების პერსონიფიციკირებული კამათი, ერთი მხრივ, ოთ. მეღვინეთუხუცესის ნიკოლოზ მეფესა და; მეორე მხრივ, მტკიცე ნებისყოფის, შინაგანად შემართულ, ფოლადის ზამბარასავით დაძაბულ ირაკლი უჩანეიშვილის გორინს შორის. ეს იყო ორი ძლიერი პიროვნების შეჯახება, იდეების ბატალია, საიდანაც ორივენი ერთდროულად დამარცხებულნიც შეიძლება გამოსულიყვნენ და გამარჯვებულნიც. ეს იყო ღია კამათი, სადაც არც ერთი უკან არ იხევდა.

სულ სხვა იყო ო. მეღვინეთუხუცესის ნიკოლოზი ახალგაზრდა ოლენსკისთან (მალხაზ გორგილაძე) საუბრისას. აქ მის ხმაში შემპარავი, რბილი, „მზრუნველი“ ინტონაციები ისმოდა, მის სახესაც ერის „კეთილი მწყემსის“ ნათელი მოჰვენოდა. შეუძლებელი იყო ასეთი მომნუსხველი ძალის მოგერიება, ძალისა, რომელსაც პითონის თვალები ასხივებენ.

ისეთი ნატიფი და ერუდირებული კრიტიკოსი, როგორიცაა ბ. ლვოვ-ანოხინი, წერდა: „მეფესთან მათი ზნეობრივი ორთაბრძოლა მაღალ ტრაგედიად ჟღერს. მაგრამ, ამასთან, სპექტაკლის შინაგანი პათოსი არსად არ გადადის გარეგნული თეატრალური პათეტიკის პლანში, იგი აღელვებს მაყურებელთა დარბაზს.“

ო. მეღვინეთუხუცესი ნიკოლოზ პირველის როლში ოდნავ სახ-  
გასმულად გვიჩვენებს თავის ბუნებრივ პლასტიურობასა და სურა-  
თოვნებას, ქმნის მეფე კომედიანტის მკვეთრ სახეს, ამპარტავანი მსა-  
ხიობის, აქტიორის სახეს, ოსტატურად რომ იცვლის ნიღბებს, თავის  
რჩეულობაში დარწმუნებული. მეღვინეთუხუცესი საინტერესოდ  
გვიჩვენებს, რომ მეფეც თავისებურად შეპყრობილია რუსეთზე ფიქ-  
რებით, თუმცა ეს ფიქრები ბოროტია, დამლუპველია...”

ხასიათის მრავალმხრივობის კიდევ მრავალმა ეპიზოდმა ჩაიარა  
ჩვენ წინ. ვნახეთ მტკიცე, შეუვალი, თვითდაჯერებული, შემპარავი  
და ალერსიანი მეფე. თითქოს სულ ეს არის ამ ადამიანის ხასიათი,  
მაგრამ აქ როდი ჩერდებოდნენ რეჟისორი და მსახიობი. დეკაბრის-  
ტების დასჯის შემდეგ ო. მეღვინეთუხუცესის გმირს შიში და ავის  
მომასწავებელი წინათგრძნობა იპყრობდა. აჯანყება ჩანშობილია,  
აჯანყებულნი — უსასტიკესად დასჯილნი, მაგრამ მეფეს მორალურ  
კმაყოფილების ნაცვლად, პირქუში აზრები უფორიაქებენ სულს.  
ჩაბნელებულ სცენაში (ზურგიანი სავარძლები იყო მხოლოდ მკრთა-  
ლად განათებული) შემოდისოდა მაღალი, წელგამართული, იმპოზან-  
ტური, ძლიერი მამაკაცი და ჩვენ თვალწინ გათამაშდებოდა სული-  
ერი კატასტროფის ისტერიამდე მისული დრამა. ჩამოუვლიდა მეფე  
ამ სავარძლებს და ყოველ მათგანში თავის წარმოსახულ მტერს ხე-  
დავდა. ეს წარმოსახული სურათი თითქოს მისი ჰალუცინაციების ნა-  
ყოფი იყო. როგორ იცვლებოდა მსახიობის დამოკიდებულება, ინტო-  
ნაციები, ექსტი! ერთს ნიშნისმოგებით ელაპარაკებოდა, მეორეს —  
სიძულვილით, მესამეს — აგდებულად... შემდეგ გახელებული და-  
ერეოდა ამ სკამებს და სიბნელეში ისროდა ისეთის ძალით, რომელიც  
გამარჯვებულის ზეიმს კი არა, საბედისწერო განწირულობას გამო-  
ხატავდა. ეს უკვე ისტერია იყო...

მრავალი ეპიზოდი წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა (მაგა-  
ლითად, საიდუმლო შეკრებულობაზე შეთქმულთა ფიცი, როცა სა-  
ზეიმო წუთის მღელვარება მათ სახეებს მშვენიერს ხდიდა; ასევე  
ოლენსკისა და თავადი ქალის ჩერემისოვას — მედეა ბიბლიეიშვი-  
ლი — ლირიკული ხაზი), მაგრამ მაინც ყველაზე ძლიერი იყო ერთი  
უპარესად შთაბეჭქდავი ეპიზოდი.

ჩაბნელებულ სცენაზე, „შავ გარემოში“ (მონასტრის ცივი, უსზი-  
ვო სივრცე) უხმაუროდ, თითქოს ტრაგიკულ ცეკვა-რიტუალს ასრუ-  
ლებენო, „შემოსრილდებოდნენ“ შავად მოსილი მონაზვნები, თი-  
თოეულ მათგანს მოფარფატე სანთელი ეკავა ხელში. ამ დროს ზევი-  
დან წამოსული ნათელი შუქი ეცემოდა ერთ პატარა დედაბერს, რო-  
მელიც რაღაცას ბუტბუტებდა, ვერ გაიგებდი, ლოცულობდა თუ

იწყევლებოდა. ვინ იყო იგი? მონაზვნად აღკვეცილი ქალი — უსაკო და უხანო, თუ თვით ბედისწერა, ოდესღაც ფუფუნებით საცხე სალონებში მბრწყინავ დიდგვაროვან ბანოვანებს ახლა რომ განგებამ თავს დაატეხა? უმალ ეს იყო ბედისწერის ჩურჩული, რომელიც ზარივით რეკდა მუსორგსკის მუსიკის („ღამე ტიტველ მთაზე“) ფონზე, ფონზე კი არა, თვით ეს მუსიკა აძლევდა მოხუცი დედაბრის სიტყვებს ტრაგიკული ბედისწერის შეგრძნებას. აქ პირდაპირ შეუდარებელი იყო ზაზა ლებანიძე...

ყვითელი შუქით განათებულ გემმაზე ამოკვეთილი პროფილებით ჩამოქნილი იყო დეკაბრისტთა სახეები, ისინი გვშორდებოდნენ და მარადისობაში გადადიოდნენ. მათი ზნეობრივი შემართება, თავგანწირვა, იდეალებისადმი ერთგულება თეატრში მოსულ მაყურებელს სულიერად ამაღლებდა და საკუთარი სულის სიღრმეში ახედებდა, თითქოს იგი თავის თავს ეკითხებოდა — შევძლებ კი წინ აღვუდგე განუსჯელ ბოროტებას? შევძლებ მეც ასევე მიყვარდეს და მძულდეს? მზად ვარ ჩემი და ჩემი ქვეყნის სიმათლისათვის წამების გზაზე დადგომისათვის? ამ აფორიაქებული სულით ვტოვებდი ამ შესანიშნავ სპექტაკლს...

„სპექტაკლის რომანტიკული წყობა არ იყო ზედაპირული, ჩვეული თეატრალური. სპექტაკლი გადაწყვეტილი იყო ხაზგასმული სიმკაცრით, თითქმის ასკეტურად. რეჟისორმა, მხატვარმა, მსახიობებმა პირწმინდად უარყვეს თეატრალურობის, გარეგნული ბრჭყვიალის, ეფექტურობის ყველა ცდუნება, რასაც როსტანის განთქმული პიესა შეიცავს...

რუსთავის თეატრის სპექტაკლები რომანტიკულია შინაგანი წყობით, დარწმუნებულობით, მაგრამ თითქმის ყველაფერში მოკლებულია თეატრალური ბუტაფორიული რომანტიკის არქაულ ნიშნებს. სწორედ ამიტომ იხვეჭენ მაყურებელთა პატივისცემასა და ნდობას, ვინაიდან შინაგან გადაწყვეტათა რომანტიზმი აქ უერთდება ლაკონიურობას, თავშეკავებულობას, ფსიქოლოგიური სიმათლის ძიებას.

რუსთავის თეატრის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ნამდვილად თანამედროვე და ნამდვილად რომანტიკული თეატრია. ამ ორი ცნების შეერთება ამ კოლექტივის ისეთს ხდის, რომ იგი არა ჰგავს სხვა თეატრებს, განსაზღვრავს მის რეპერტუარს, სპექტაკლების კონცეფციებს, თამაშის ხერხებს, მთელი კოლექტივის მჭიდროდ შეკავშირებას ერთიანი თემის გარშემო, მოქალაქეობრივ და ესთეტიკურ მისწრაფებათა კეთილშობილებას“ (ბ. ლვოვ-ანოხინი).

ქრონოლოგიურად არა, მაგრამ შემოქმედებითად ამ სპექტაკლმა



დაავიკრავინა რუსთავის თეატრის ცხოვრების ყველაზე მღელვარე და ნაყოფიერი პერიოდი.

შემდგომ ამ თეატრის დასი რამდენიმეჯერ კიდევ „აფეთქდა“, სპინტერესო და მნიშვნელოვანი სპექტაკლები შექმნა, მაგრამ პირვანდელი სიმაღლე ვეღარ აიღო. ამ „აფეთქებული“ სპექტაკლებიდან მე პირადად ვ. კოროსტილიოვის „მარტოობის დღესასწაული“ („ფიროსმანი, ფიროსმანი...“) მიმაჩნია ყველაზე ღირსშესანიშნავად.

ზნეობრივი იდეალების ერთგული ეს თეატრი და მისი სულისჩამდგმელი გიგა ლორთქიფანიძე, რომელიც თავის საუკეთესო სპექტაკლებში იბრძოდა სულიერი კომპრომისების, მეშინაობის, უზნეობის, შემგუებლობის წინააღმდეგ, ამკვიდრებდა ნათელი მომავლისათვის ბრძოლის სულისკვეთებას და მაღალი საზოგადოებრივი იდეალებისათვის თავდადებული გმირები ერთგვარ პოეტურ კვარცხლბეკზეც კი აპყავდა, კვლავ მიუბრუნდა თავისი საყვარელი მწერლის ნოდარ დუმბაძის ახალი ნაწარმოების „საბრალდებო დასკვნის“ ინსცენირებას. ამ სპექტაკლში იგი ასეთივე შეუპოვრობითა და თანმიმდევრობით უარყოფდა ჩვენი ცხოვრების მახინჯ მხარეებს, სულიერ და ფიზიკურ გადაგვარებას, რომლის პროცესი იწყება იმ მომენტიდან, როცა ადამიანი ჩათვლის, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების ნორმები მისი ბუნებრივი მიდრეკილების საწინააღმდეგოდ მოქმედებენ, ზღუდავენ მის ადამიანურ მოთხოვნებს (რომლებიც ამ შემთხვევაში, სხვა არაფერია, თუ არა სწორედ შინაგანი კონტროლის შეთვალყურეობისაგან განთავისუფლებული ინსტინქტები), და თუ მის ამგვარ განწყობილებას ზედ ერთვის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ზნეობრივი და სოციალური ნორმების დარღვევა, ეს სრულიად საკმარისია იმისათვის, რომ სწორედ ეს დარღვევები მიიჩნიოს მან კანონზომიერად და, ამის შესაბამისად, თავისი მოქმედება — გამართლებულად.

აი, სწორედ ამგვარი ადამიანების ფსიქოლოგიისა და ცხოვრების ფილოსოფიის წინააღმდეგ იყო მიმართული ეს სპექტაკლი. ამ გარკვეული აზრით შთაგონებული, მახინჯი მოვლენების უარყოფის ვნებით შეპყრობილი თეატრი პირდაპირ მიმართავდა აუდიტორიას და მასში სულიერ მოკავშირეს ეძებდა.

ერთიანი, კოლექტიური შემოქმედებითი სულისკვეთება, თვითრწმენა, დინამიზმი სპექტაკლში მონაწილე დასს აძლევდა მთლიან სახეს და ასეთ დროს ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს სცენაზე მოქმედებდა მრავალსახეობისაგან ორგანულად შედგენილი ერთი მონოლითური სახე.

თეატრის დასის ეს თავისებურება კონდენსირებული იყო გ. ლორ-

თქიფანიძის ამ სპექტაკლში, რომლის ყოველ სცენას მივეყავდით ძირითად აზრამდე: არ შეიძლება დაისაჯოს მართალი ადამიანი, არ შეიძლება შეილახოს სიმართლე, ზნეობრივი სისპეტაკე და რომ ფარისევლების, კონფორმისტების, ზნედაცემულთა კარნავალი, რომლის მრავალ მონაწილეს მართალი და ვაჟკაცი კაცის ნილაბი ფარავს, კარნავალი, გამართული ბროლის ჭალებით განათებულ ვრცელ დარბაზებში, მთავრდება ნახევრად ბნელ და ცივ საკნებში და რომ საბრალოდებო დასკვნის სიტყვებს ჩვენი საზოგადოების ზნეობრივად ჯანსაღი ნაწილი წარმოთქვამს. ამ შემთხვევაში თეატრი იდგა ამ საზოგადოების ფარეარტერში და მისი სულიერი განწყობილების არა მხოლოდ გამომხატველი იყო, არამედ განმაზოგადოებელიც.

„საბრალოდებო დასკვნით“ რეჟისორი და თეატრი თითქოს გვე უბნებოდნენ, რომ ზოგჯერ ადამიანის ჭეშმარიტი სახე უკეთ მოჩანს არა საზეიმოდ, ჭახჭახა შუქზე, არამედ ამ სამყაროს მოწყვეტილ „მეორე ცხოვრების“ პატარა სცენაზე, სადაც ყოველგვარი თამაში თუ ნილბის ხმარება აზრს კარგავს. ეს ძირითადი, უმნიშვნელოვანესი მომენტი მსჭვალავდა გ. ლორთქიფანიძის სცენურ ქმნილებას, სადაც დაძლეული იყო არა მხოლოდ მოქმედების ერთგვარი ეპიზოდურობა, რაც თან სდევს ხოლმე ინსცენირებას, არამედ მიღწეული — ის მთლიანობა, როცა მოქმედი პირების თვით ცხოვრება წარმოდგენილია როგორც უმნიშვნელოვანესი, მთლიანი უფრაგმენტო ეპიზოდი — თავის თავში დასრულებული მოქმედებითა და აზრის ლოგიკით. ამით იყო განპირობებული, რომ სპექტაკლის გმირთა ცხოვრებას გ. ლორთქიფანიძე, თუ წმინდა რეჟისორული თვალსაზრისით განესჯით, წარმოგვიდგენდა არა როგორც თავის თავში დასრულებულ ცალკეულ სცენათა ერთიანობას (როცა თითოეული სცენა გულმოდგინედ არის დამუშავებული, აქვს საკუთარი ქმედითი დრამატურგია, საკუთარი ე. წ. „რეჟისორული წერტილი“. ერთი სიტყვით, როცა აშკარად ჩანს რეჟისორის მიერ ცალ-ცალკე გააზრებული ნაწყვეტები, რომელთა გადაბმა სცენური საშუალებებით ხერხდება), არამედ გვიჩვენებდა როგორც მთლიან რელიეფს, სადაც ერთმანეთს ბუნებრივად ენაცვლებოდა სხვადასხვა რაკურსი და აქცენტი — თავისთავად, თითქოსდა თვით ბუნების მიერ განაწილებული (აქ გავიხსენოთ რეჟისორისა და მხატვარ მ. მალაზონიას მშვენიერი მიგნება: საკნის მძიმე, პირქუშ კედლებში ჩასმული ფანჯრის მასშტაბების ცვლა).

სწორედ ეს „თავისთავადობა“, რომელიც ასე ძნელი მისაღწევია, ქმნიდა ნამდვილობის სრულ ილუზიას. ამ მძაფრ სპექტაკლს ახლდა მოტივი, რომელიც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანს ხდიდა მის დედა-

აზოს. ნ. ღუმბაძის ამ პერსონაჟების მიმართ რეჟისორისა და დასაცხს უკომპრომისო დამოკიდებულება გამართლებული იყო ამ შემოქმედ-  
თა მოქალაქეობრივი მრწამსით. ისინი კი არ ზეიმობდნენ ამ მანკი-  
ვრებათა ნხილებს დროს, ვინმეს მიმართ ნიშნისგების სურვილით  
და პოროტი სიხარულით კი არ იყვნენ შეპყრობილნი, როგორც ეს  
სჩვევიათ პატარა კაცუნებს, არამედ მათ ღრმად აწუხებდათ ამ ადა-  
მიანების საბედისწერო შეცდომები თუ დანიშნულებანი.

დანაშაუვითა შორის მოხვედრილი უდანაშაულო ზაზა ნაკაშიძე  
სპექტაკლის ცენტრში იყო მოქცეული. ამ როლს შესანიშნავად  
ასრულებდა მალხაზ გორგილაძე. გმირის სცენური პორტრეტი თით-  
ქოს მსახიობის გულის სისხლით იყო დაწერილი. ზაზას უკიდურესად  
დაძაბული შინაგანი სამყარო, რომელსაც არ განუცდია ცხოვრების  
მძიმე გამოცდა. აჰა, სადაც არის უნდა დაემხოს, თითქოს უნდა დაწყ-  
დეს მისი სხეულის ყოველი ნერვი და კუნთი. აქამდე მას არ განუც-  
დია ასეთი ფსიქოლოგიური ძვრები, თითქოს ყელში მობჭენილი  
ბოლშა რალაც ფიზიკურად ხელშესახებ არსად გადაიქცა, ამოძრავდა  
და სიკეთის ყველა კარი გადაკეტა.

მსახიობმა და მისმა გმირმა გაუძღეს სცენისა და ცხოვრების გა-  
მოცდას და ჩვენ წინ ეს სუფთა, მიამიტი ბიჭი გადაიქცეოდა ცხოვ-  
რებისგან გამობრძმედილ ჰაბუკად, რომელმაც ამ ატმოსფეროში  
შეძლო არა მარტო თავისი სულიერი სისპეტაკის შენარჩუნება, არა-  
მედ სხვათა გახევებული სულის შეძვრაც. მისგან მოდიოდა სპექ-  
ტაკლში სიკეთის ის სინათლე, რომელიც ციხის საკანში მოხვედრი-  
ლი ადამიანების სახეებზე შუქჩრდილების თამაშს იწვევდა. აქ უკვე  
ზაზას ზნეობრივი სიწმინდე უნებურად აიძულებდა პატიმრებს ჩა-  
ეხებათ თავიანთ სულში და პირველად ეგრძნოთ აქ გაჩენილი უფს-  
კრულის საშინელება, და თეატრი გვაგრძნობინებდა, რომ უკვე ამის  
ხილვით დაწყებულია პროცესი ადამიანის გარდაქმნისა. სპექტაკლის  
ავტორები ერთგული დარჩნენ ღუმბაძის ჰუმანიზმისა, რომელიც,  
თვით ყველაზე მძიმე განსაცდელში ჩავარდნილი, დამხოვილი,  
ფსკერზე მოქცეული ადამიანის არსებაში ხედავდა თუნდაც უკანას-  
კნელ მარცვალს, საიდანაც შეიძლება დაიწყოს აღორძინება. ამ  
მხრივ უმნიშვნელოვანეს როლად იყო გადაქცეული ლიმონა --  
ო. მელვინეთუხუცესის შესრულებით.

უპირველესად, გაზრდილი იყო ამ როლის მასშტაბი. მსახიობი,  
უბრალოდ, დამნაშავეს კი არ გვიჩვენებდა, არამედ ამ დანაშაულის  
გამო თავის თავში ღრმად ჩაფიქრებულ, შინაგანი, დრამატული კონ-  
ფლიქტებით გაწამებულ, განმარტოებულ ადამიანს, რომელიც უმაღ-  
ვე უხილავ ძაფებს აბამს. ზაზასთან, რადგან ინტუიციით გრძნობს მის

უდანაშაულობასა და სიკეთეს. ეს იყო შემთხვევით გზას აცდენილი, ღრმა განცდის კაცი, მის ღუმილში იგრძნობოდა აზრის განუწყვეტელი მოძრაობა, ბრძოლა, აზრით სავსე მის თვალებში დიდი სევდა იყო დასადგურებული ამაოდ ჩავლილი სიჭაბუკის გამო. ურთულეს სცენას ნუნუ ექიმთან (ზ. ლებანიძე ამ როლს შინაგანი ტაქტიკითა და ადამიანური გულთამხილაობით ავსებდა), როცა ყოველი გულწრფელი ქესტი შეიძლება უხამსად გამოჩნდეს, ხოლო ყოველი სიტყვა შეურაცხმყოფელი ინტონაციით აქლერდეს, ო. მეღვინეთუხუცესი ატარებდა მძაფრი, ნამდვილი დრამატული დაძაბულობით და მისი გულიდან წამოსული ბესიკის ლექსის ერთი სტრიქონი — „ვა, სი-ცოცხლო, უკუღმართო, დანაცარებო“ — აღიქმებოდა როგორც საკუთარი თავის, ნიჭის, ახალგაზრდობის, სიყვარულის დატირება.

მხოლოდ ასეთ კაცს, რომელმაც იგრძნო და ჩვენც გვაგრძნობინა საკუთარი სულიერი განახლების პროცესის დასაწყისი, შეეძლო ხუმრობით დაწყებული გასამართლების სცენა ისიდორეს (ა. ვასაძე გვაჩვენებდა ერთი საბედისწერო წამის შედეგად გამოწვეული ტრაგედიის მთელ სიმძიმეს, რომლის ატანა არ ძალუძს მოხუცი ინტელიგენტის მხრებს. იგი იდგა გადაუწყვეტელი ალტერნატივის წინაშე და მისი სიკვდილი — მსახიობის ინტერპრეტაციით — გამოწვეული იყო არა ამ ციხის კედლებში გათამაშებული სასამართლოს გადაწყვეტილებით, არამედ მისივე წმინდა სინდისის კარნახით) გადაექცია ზნეობრივ აქტად.

ო. მეღვინეთუხუცესის ლიმონა რომ არ ყოფილიყო ამგვარი, ეს სცენა დაემსგავსებოდა უხამს თამაშს, გულისამრევ კომედიანტობას. ამ სპექტაკლში აქცენტი სიტუაციიდან ხასიათებზე იყო გადატანილი, რაც განაპირობებდა სპექტაკლის სტილს, მის ძალას, მთლიანობას. ასევე, ვ. კოროსტილიოვის „მარტოობის დღესასწაულის“ თეატრალურ-სცენური სამყარო, მისი სტილისტიკა თავიდან ბოლომდე განპირობებული იყო ო. მეღვინეთუხუცესის თამაშით, მისი პიროვნული და მსახიობური ინდივიდუალობით.

„მე მესმის, რა ძნელი იქნებოდა, — ამბობდა ცნობილი თეატრ-მკოდნე ი. რიბაკოვი, — ამ სპექტაკლის წმინდა რეჟისორული გადაწყვეტა. ვფიქრობ, გ. ლორთქიფანიძემ მთლიანობაში მოუძებნა მას ზუსტი ფორმულა იმით, რომ ყოველივე მთავარს ფიცარანაგზე მოუყარა თავი. ამ ფიცარანაგზე ცოცხლობს, იტანჯება და კვდება მხატვარი“.

მართლაც, პიესა-მონოლოგის ავტორი ვ. კოროსტილიოვი თავისებურ ეთიკურ-ფილოსოფიურ პლანში წარმოგვიდგენს მხატვრის ცხოვრებას. გ. ლორთქიფანიძემ კიდევ უფრო გაართულა ამოცანა —

მსახიობი „დატოვა“ პატარა, შიშველ მოედანზე და ამით, თითქოს გვიტხრა: — აჰა, შეხედეთ ჩემს არტისტს, იგი განძარცვულია, „შიშველია“ და იგი ახლა, მარტო შექმნის ახალ სინამდვილესო.

ისევ ი. რიბაკოვს მოვუხმობ: „ოთარ მელვინეთუხუცესის მიერ... ფიროსმანის როლის შესრულება უზარმაზარი მასშტაბის მოვლენაა ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში. აქ ისე აშკარაა ამ ტალანტის ძლიერება, იმდენად მისაწვდომია ადამიანის სულის უმცირესი მოჭრაობა, იმდენად ემთხვევა მსახიობის მიერ შექმნილი სახე ჩვენს წარმოდგენას ლეგენდარულ მხატვარზე, რომ, უბრალოდ, ძნელი წარმოსადგენია, ვინმემ სხვანაირად ითამაშოს იგი.

მსახიობმა ითამაშა ადამიანიც, მხატვარიც. მან ხორცი შეასწა ლეგენდას, მან ითამაშა ტრაგიკული პიროვნება, რომელიც ქვეყანას დროზე ადრე მოევლინა...“

გიგა ლორთქიფანიძემ და ოთარ მელვინეთუხუცესმა ბევრი ასეთი იდუმალი მომენტი ნათელჰყვეს და შეგვახედეს სამყაროში, რომლის განათება განსაკუთრებული შემოქმედებითი გზნებისა და მიხვედრის ნიჭით დაჯილდოებულ რეჟისორსა და არტისტს თუ შეუძლია მხოლოდ.

უპირველესი შთაბეჭდილება ის იყო, რომ სპექტაკლის ამ ორ ავტორს ძალზე ღრმად განუცდიათ მხატვრის შემოქმედება, მთელი არსებით შეუწოვიათ მისი თავისებური სამყაროს ყოველი ნიუანსი. სცენაზე ყოფნის პირველივე წუთებიდან სარწმუნოა არტისტის ყოველი მოქმედება, სიტყვათა „ზილვა“.

რეჟისორსა და მსახიობს არ აინტერესებდათ ის, რაც ზედაპირზე ძევს, რაც ცნობილია ჩვენთვის უკვე სტერეოტიპული მოგონებების, ცნობილი სიტუაციების, სტატიების თუ მხატვრული ნაწარმოებების ზეგავლენით. თუმცა თავისთავად სარწმუნო ყოფითი პორტრეტის შექმნაც სცენაზე შეიძლება დიდ მიღწევად მიგვაჩნია სხვა შემთხვევაში, სულ სხვა ამოცანა რომ არ ჰქონოდათ დასახული მათ.

როლის, და ამდენად, მთლიანად სპექტაკლის ძირითადი კონცეფცია აშკარადაა გამოკვეთილი; შემოქმედება, განსაკუთრებით ისეთი მხატვრისა, როგორც იყო ფიროსმანი, ეს არის გზა სავსე ტანჯვით, ტრაგედიით, მარტილობით. დიდი შემოქმედი მარტოა, საკუთარ თავთან პირისპირაა დარჩენილი, მხოლოდ უმძაფრესი განცდით მიიღწევა სულის თავისუფლება, უკიდურესობის დაძლევის მოწყვეტა ჰარმონია. სპექტაკლის ავტორებისათვის მთავარია მხატვრის სულს მიუსაფრობით გამოწვეული მშფოთვარების გადმოცემა. პირველი აქცენტი სწორედ ასეთ მომენტზეა აგებული, შემოქმედება ტანჯვაა, „უბედური შემთხვევაა“, თავგანწირვაა. მედიტაციის პირველი ციკ-

ლის კულმინაცია სწორედ ამ აზრს ეყრდნობა. აქამდე ფიროსმანი მშვიდად, ირონიით იგერიებდა თავისი სურათების პერსონაჟების საყვედურებს. მაგრამ დგება მომენტი, როცა საუბარი არსებითს ეხება.

პირველი თავადი. შენ ის გვითხარი, მხატვარი რა კაცია?

ფიროსმანი. მხატვარი ის კაცია, რომელიც ეტლში ზის და ამ დროს... ამ დროს ცხენები დაფრთხნენ და ეტლი გაიტაცეს...

მეორე თავადი. ეგ ხომ უბედური შემთხვევაა!

თითქოს უნებურად მიაგდესო ფიროსმანი თავისი არსებობის ყველაზე მწველ კითხვასთან. აქ ო. მეღვინეთუხუცესი მთელი არსებით ეთიშებოდა ამ ხილვებს, გადმოდიდოდა რეალურზე რეალურ სამყაროში გამოფხიზლებული, აღზნებული ყვიროდა, თითქოს ავფრახის წარმოთქმის აუცილებლობაზე იყო დამოკიდებული მისი არსებობის გამართლება და ამდენად, მისი მხატვრობის გამართლებაც.

მხატვარიც ეგაა — უბედური შემთხვევა!

— ბედნიერი შემთხვევა თუა?

მაშინ მხატვარი აღარ იქნება,

მაშინ თავადი იქნება.

ამ აღიარებას, ვიტყვოდი, პათეტკას, წინ უძღოდა მოკლე ლირიკული წიაღსვლა, თვითაღრმავება სამყაროს რეალური საგნებზე რეფლექსის ახალ ინტენსივობაში გადაზრდა („ყურძენი უფრო გამჟვირვალე გახდა და თითოეულ მარცვალში, შიგნით, თითქოს თავლის სანთელი აანთო ვილაკამ“). ეს იყო, არტისტის აზრით, ფიროსმანის შემოქმედების სული, მისი თვისება (ტილოზე გამოსახული ჟურაფი უფრო მეტადაა ჟირაფი, ვიდრე რეალურად არსებული). ამით ო. მეღვინეთუხუცესი გვეუბნებოდა, რომ ყოველი სურათის მიღმა დგას „უბედური შემთხვევის“ მსხვერპლი (რაც ტრაგიკულ განცდასთანაა გათანაბრებული) — შემოქმედი, და გაოცებული და დაღლილი შემოგვცქეროდა ჩვენ. ამის გამო ხომ არ იბმება ხოლმე ის უხილავი ძაფები, ის იღუმალი კავშირი სურათსა და მაყურებელს შორის, რომელსაც ანდამატური მიმზიდველობის ძალა აქვს? ვგონებ, ამ კითხვაში უკვე იგულისხმება პასუხი და ეს არის ფიროსმანის შემოქმედების ერთი იღუმალეა, რომელსაც ფარდას ხდიდა მსახიობი.

...ჩვენ წინ იყო ცოცხალი ფიროსმანი, „გახსნილი“ შიგნიდან, სულის მოძრაობა და ტკივილი — თითქმის ხელშესახები რეალობით წარმოდგენილი. იგი ცოცხლობდა არა მხოლოდ ამ „ხმამაღალ ფიქრებში“, არამედ მთელ ყოფითს პლასტიკაში, რომელიც იშვიათი სი-

ზუსტით შერჩეული და ფიქსირებული დეტალებით იყო შექმნილი. მისი ჟესტი ბუნებრივად იბადებოდა და ამ ბუნებრიობის გამო იყო ლამაზი, შინაგანი, თანდაყოლილი გრაციით სავსე. აქ ავლენდა მსახიობი თავისი ნიჭის კიდევ ერთ მხარეს — მისი ფიროსმანი იყო ბუნების შვილი, მისი უშუალოდ გამსჭვალული, ინტუიციური, მან „არ იცოდა“, რომ მისი ყოველი მოძრაობა ამ სილამაზის ნიშნით იყო აღბეჭდილი... გავიხსენოთ, თუ როგორ წვეებოდა იგი, როცა ია — ეს მისი გაცოცხლებული შთაგონება — იავნანას უმღეროდა. იგი თითქოს მაგარ, ხის იატაკზე კი არ წვეებოდა, არამედ ჰაეროვან ღრუბელზე (ისევე როგორც, მისი ორთაქალის ტურფები „წვანან“ ჰაერში, რაც ილუზიით შეკავებულნი)... და ბოლოს, მთელი ამ პლასტიკური ნახატის კულმინაცია — ფიროსმანის ცეკვა — ეს პატარა შედეგრი, სადაც სრულად ვლინდებოდა ამ ადამიანის მთელი გარეგნული სილამაზე, არტისტულობა, ხელის ყოველი მოძრაობა, სხეულის წამომართვა გვაბრუნებდა იმ პირველწყაროებთან, საიდანაც ამოიზარდა შემდეგ განსაცვიფრებელი ქართული პლასტიკა. ეს იყო ჰარმონიული, გაწონასწორებული მოძრაობა, რომლის შინაგან, მღუღარე რიტმს კეთილშობილი ზომიერება არ აძლევს უფლებას დაკარგოს სიღარბისღე და ეგზალტაციაში გადავიდეს. ასე შეიძლება ცეკვაედეს ფიროსმანი — ავტორი იმ ჩვენთვის ძვირფასი ტილოებისა, საიდანაც განცვიფრებული ადამიანები და ცხოველები, თითქოს გახევებულნი, სიხარულით შემოგვეკქერიან და, მიუხედავად ამგვარი გახევეებისა, მათაც ეს ბუნებრივი გრაცია ახასიათებთ. ეს არის განუყოფლობა ხელოვნების პლასტიკისა და მისი შემქმნელის არტისტულ პლასტიკას შორის, ეს მთლიანობა იყო მეორე იდუმალი მომენტი ფიროსმანის მოუგერიებელი მომხიბვლელობისა — მოწოდებული მსახიობის მიერ. სწორედ ამ აზრით იყო შთაგონებული ო. მელვინეაუხუცესი, როცა განსაკუთრებული მღელვარებით ამბობდა სპექტაკლის ფინალში:

„როცა ირემს ვხატავ,  
იმ წუთში მე თვითონ ირემი ვარ!  
მე განვიციდი დამიზნებული თოფის შიშს.  
მე ვემზადები გასაქცევად,  
მე მულოდება ვარდისფრად შეღვბილი ქარაფის იქით  
ულამაზესი ფურ-ირემი“.

ბუნების ეს ფიზიკური განცდა, ბუნებისა და მხატვრის ეს ერთიანობა (მომენტი, რომელიც შენიშნა ტიცინან ტაბიძემ ფიროსმანის შემოქმედებაში), ხელოვნანის გადასვლა ხელოვნების საგანში და ყოველივე ეს ნაჩვენები როგორც ერთიანი სურათი, ჩვენში წარმო-

ქმნიდა სრულიად ახალი შენაერთის ილუზიას, ერთსა და იმავე დროს მომხიბლავსაც და დამაფიქრებელსაც.

მსახიობი ცხადპყოფდა, რომ ფიროსმანის ბუნების ხელოვანისათვის მთავარი და წარმმართველი, ერთ-ერთი აღმძვრელი, უძლიერესი იმპულსია მაღალი ზნეობა, სიკეთის უღრმესი სიყვარული. სიკეთე — ეს მისი ნიჭია! ამ ნიჭს ემორჩილება იგი, ამ ნიჭით ხატავს და ეს ღვთაებრივი სინათლე ეფინება მთელ მის შემოქმედებას. ავტორები ამოდრიოდნენ თვით ფიროსმანის შემოქმედებიდან, მისი არსებითი მომენტიდან, ანუ იქიდან, რაც უქვევლი და მარადიულია, და ამის მეშვეობით ქმნიდნენ ფიროსმანის სახეს. ისინი უგულვებლყოფდნენ მეორე გზას — ცხოვრებისეულ რეალობაზე, მოგონებებზე, ფაქტებზე, კონკრეტულ სიტუაციაზე აგებულ ყოფითს სახეს. პირობითად რომ ვთქვათ, ისინი უარყოფდნენ ობიექტურ შთაბეჭდილებას და ეყრდნობოდნენ სუბიექტურს, რომელიც ჩვენთვის უკვე უცნობელ ობიექტურ სინამდვილედ იქცეოდა სცენაზე, თან ეს სინამდვილე ამალღებული, პოეტური და უაღრესად შთამაგონებელი გახლდათ.

ცნობილი თეატრმცოდნე ი. ვიშნევსკაია, მოსკოვში გამართულ განხილვაზე ამბობდა: „სპექტაკლის შემქმნელებმა გაამჟღავნეს, რომ ყველა დიდი ხელოვანი, გნებავეთ, შეხმატკბილებული იყოს ხელისუფლებასთან, გნებავეთ, ა. ოსტროვსკისა და ი. ტურგენევის მსგავსად, მაძღარი იყოს, მაინც უბედურია. უბედურია იმიტომ, რომ მის სულში დრამა ტრიალებს. ფიროსმანი რომ არ იყოს მატარებელი თავისი სულიერი დრამისა, ამ წინააღმდეგობისა, მაშინ ეს ტრაგედია მარადიული არ იქნებოდა. დარბაზს კი სწორედ ის აღელვებს, როცა ხედავს, რომ დიდი ხელოვანი, გამოჩენილი ადამიანი სულიერი დრამის მატარებელია.“

აქ, ამ შავმა ფიცარნაგმა მე მიაშბო მოდილიანზე, ტულუზ ლოტრეკზე. დიახ, მათზეც და არა მარტო ფიროსმანზე. მან გამიმხილა ის ამბავი, რომ ამ შავ ფიცარნაგზე გამართული ბრძოლა მარტო ხელისუფლების წინააღმდეგ როდია მიმართული. ეს გახლავთ ბრძოლა საკუთარ თავთან... ფიროსმანს რომ მოენდომებინა, ყველაფერი ექნებოდა. რატომაა ეს სცენაზე ყველაზე კარგი, ტაგანკის თეატრის „ოსტატისა და მარგარიტასი“ არ იყოს? იმიტომ, რომ პილატეს ხელის ბანის ამბავი მარადიულია“. და, ბოლოს, ჭეშმარიტად, მარტოობის ეს დღესასწაული დაევითავროთ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ვლადიმერ ფროლოვის სიტყვებით: „გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლი ვ. კოროსტილიოვის „მარტოობის დღესასწაული“, წარმოდგენილია როგორც ფსიქოლოგიური დრამა, სავესე მხატვრის ნა-



ტიფი ფიქრით ხელოვნების არსზე, დრამა — მწარე ცხოვრების რეალურ ეპიზოდებთან გადაწეული. ჟანრის მიხედვით ეს დრამა თანდათანობით გადაიქცევა მხატვრის ტრაგედიად და უაღრესად მოტივირებული ეს ტრანსფორმაცია თეატრის ძალთაბმევის შედეგია. სცენის ფიცარნაგზე, ვითარცა „სასიკვდილო სარეცელზე“, განალაგებს გ. ლორთქიფანიძე მხატვრის ცხოვრების სურათებს. მხატვარი კვდება და ამ ცხოვრებიდან წასვლის წინ კამათობს, არკვევს საკუთარი და ასევე თავისი ცხოვრების იმ პერსონაჟებს, რომლებიც მის სურათებზე არსებობენ“.

\* \* \*

ყოფიერების ლოგიკის მიხედვით ძნელია თეატრალური ცხოვრების პერიპეტეიების ახსნა. აქ ხშირად სულ სხვა კატეგორიები მოქმედებენ. არაჩვეულებრივად ძნელია ახალი თეატრის შექმნა, მაგრამ ასევე არაჩვეულებრივად ადვილია მისი დაშლა. ხშირად ერთი სპექტაკლიც კი გადამწყვეტ როლს თამაშობს. შეიძლება ეს სპექტაკლი იყოს ნახტომი ახალ თეატრალურ სამყაროში, შეიძლება მან აავსოს თმენის, ხელმოცარვის, გულგატეხილობის ფილა და უკულმა, წარსულისაკენ დააბრუნოს თეატრის ჩარხი. თუ რამდენიმე წარუმატებელ სეზონს მივიჩნევთ ერთგვარ პაუზად და ერთიანად შევხედავთ რუსთავის თეატრის სპექტაკლებს, თეატრის რეპერტუარს, უეპველია, იგი დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენს. ამ რეპერტუარშია შედეგარები: „სირანო დე ბერჟერაკი“, „ფსკერზე“, „ასი წლის შემდეგ...“ მოგვიანებით განხორციელებული „საბრალდებო დასკვნა“ და „მარტობის დღესასწაული“, რომელიც თეატრის სიცოცხლისუნარიანობასთან ერთად მის ორგანულობას ადასტურებენ, მაგრამ დადგა დრო და თეატრში ჯერ რაღაც შეუმჩნეველი ბზარი გაჩნდა, იჩინა თავი დადლილობის ნიშნებმა, ხშირად მსახიობთა ბრწყინვალე ანსამბლი თითქმის ცარიელ დარბაზში თამაშობდა... მერე კი...

კ. მარჯანიშვილის თეატრიც, თუ არსებითად ვილაპარაკებთ, შინაგანად დაწრეტილი აღმოჩნდა, მის დიდ ლიდერებს დასის უმეტესობა მხარს ვერ უბამდა. დადგა დრო ორივე თეატრის ხსნის აუცილებლობისა და რუსთავის თეატრის საუკეთესო მსახიობები, თავიანთი მთავარი რეჟისორით, პირველ კერას დაუბრუნდნენ. თავისი უნდა მივუზღაოთ ორივე თეატრს. დაბრუნების ეს ისტორიული აქტი პომპეზურობისა და საყვირთა ხმაურის გარეშე ჩატარდა. არც რუსთავის თეატრის მსახიობები შესულან ძველ თეატრში როგორც ტრიუმფატორები, ნიშნისგების რაიმე სურვილით გაამაყებულნი და არც მარჯანიშვილის თეატრს გამოუხატავს წრეგადასული ალტაცე-

ბა „ძე შეცთომილთა“ დაბრუნების გამო. ყველაფერი მოხდა ინტელიგენტურად, ტაქტით, თითქოს ეს მსახიობები არც კი ყოფილან სადმე წასულნი. პირველ ხანებში მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარს ორგანულად შეერწყა რუსთავეის თეატრის ძველი სპექტაკლები „მარტოობის დღესასწაული“ და „საბრალდებო დასკვნა“ (1976 წ.). ეს იყო მარჯანიშვილის თეატრის ორმოცდამეორე სეზონი მომდევნო სეზონში გ. ლორთქიფანიძეს ახალი დადგმა არ განუხორციელებია. მხოლოდ თეატრის ორმოცდამეათე სეზონში, სწორედ მაშინ, როცა გიგა ლორთქიფანიძეს უსრულდებოდა ორმოცდაათი წელი, განახორციელა ერთ-ერთი თავისი საუკეთესო სპექტაკლი სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“. ეტყობა რეჟისორი დიდხანს ფიქრობდა თავის ამ „პირველ“ დადგმაზე, თეატრში დაბრუნების შეძლევაქამდე მას ანტიკური ტრადიცია არ ჰქონდა დადგმული. განა არ დადგა იმის დრო, რომ უკვე სავსებით მომწიფებულ, დაოსტატებულ, მრავალი ღირსშესანიშნავი დადგმის ავტორს, თავის რეპერტუარში ჰქონოდა უმაღლესი გვირგვინი მსოფლიო დრამატურგიისა?

რასაკვირველია, ეს დროც დადგა, და ყველაზე შესაფერისი მომენტი სწორედ ეს სეზონი იყო. უაღრესად ძლიერი შემადგენლობის დასიცი მზად იყო ამ მწვერვალის ასაღებად, თეატრშიც სიტუაცია საამისოდ მომწიფებული იყო.

და აი, 1978 წლის 21 მარტს, მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე გაიმართა „ოიდიპოს მეფის“ პრემიერა.

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფემ“ განსაკუთრებით ცხოველმყოფელი ინტერესი გამოიწვია ჩვენს საზოგადოებაში. ეს ინტერესი მრავალი მოტივით იყო განპირობებული, რომლის დროსაც იგულისხმებოდა შედარების მომენტიც. რუსთაველის თეატრის სცენაზე დ. ალექსიძის მიერ დადგმული სპექტაკლი პოპულარობით სარგებლობდა მაყურებელთა და თეატრის სპეციალისტთა შორის. მას საფუძვლიანი წერილები უძღვნეს თეატრისა და ანტიკური ლიტერატურის უთვალსაზიროესმა სპეციალისტებმა.

„ქართულმა თეატრმა დიდი როლი ითამაშა ბერძნული ტრადიციის დამკვიდრების საქმეში. ჩვენ დ. ალექსიძის „ოიდიპოსიც“ გვანსოვს. შესანიშნავი, მონუმენტური სპექტაკლი, გამოქანდაკებული ადამიანური ხასიათებით“ (ვ. ფროლოვი).

უპიკველია, გ. ლორთქიფანიძემ (და მისმა თანარეჟისორმა თამაზ მესხმა) გაითვალისწინა ქართული თეატრის გამოცდილება და გვიჩვენა ამ ტრადიციის უაღრესად საინტერესო და თავისთავადი ინტერპრეტაცია. ამ სპექტაკლის რეჟისურა მკაცრი, კონცენტრირებული

იყო, მიმართული ოიდიპოსის — ოთარ მეღვინეთუხუცესის — ტრაგიკული სიცოცხლის ყოველი უმთავრესი პერიპეტეის გამოვლენისაკენ.

ერთობ ეფექტური იყო სპექტაკლის დასაწყისი — ნაცრისფერ ფონზე განლაგებული ქორო, თავად ერთიან ნაცრისფერ სამოსელში გახვეული, ი. კეკეყმაძის ტრაგიკული ქორალის მძლავრი თანხლებით, სადაც უკვე ისმოდა განწირულობის საბედისწერო ხმები — ამოძრავდებოდა, აღელდებოდა, ტალღებად დაიშლებოდა და შეერთდებოდა, რათა ეჩვენებინა ხალხის ფიზიკური განადგურებისაგან მოგერილი სიმწარე და საშინელება. ამგვარი მძაფრი აკორდულ მოძრაობა და ტრაგიკული ხმა შემდეგშიაც ერთვოდა სპექტაკლს კულმინაციურ მომენტში, რათა უფრო გამოკვეთილიყო უკიდურესად დრამატული შინაარსი.

ამ მღელვარე, ატორტმანებული ქოროს გამო მწერალმა გურამ ბათიაშვილმა თავის წერილში გაიხსენა ბიბლიური ფრაზა „მთებმა იწყეს თამაში, როგორც ერკემლებმა“.

სპექტაკლ „ოიდიპოსის“ შესახებ მრავალი რეცენზია დაიბეჭდა როგორც საკავშირო, ასევე რესპუბლიკურ პრესაში. სპექტაკლი იტალიური პრესის ყურადღების გარეშეც არ დარჩენილა (მარჯანიშვილის თეატრი მონაწილეობდა გაზ. „უნიტას“ მიერ გამართულ საერთაშორისო ფესტივალში. ბოლონია. 1980 წ.).

ძალზე საგულისხმო აზრები გამოთქვეს შოსკოვში გამართულ განხილვაზე. ამათგან, პირადად ჩემთვის, საკვებით მოულოდნელად, ცოცხლად და საინტერესოდ გაისმა ი. ვიშნევსკაიას ერთი მოსახზრება, რომელიც არც ადრე და არც მერე არავის გამოუთქვამს. ყველაზე საოცარი ის არის რომ ეს შეფასება (მხედველობაში მაქვს სრულიად რუსეთის თეატრალურ საზოგადოებაში გამართული სხდომა. 1978 წ. 9 ივნისი) უაღრესად აქტუალურად ჟღერს დღეს, როცა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ნორმად იქცა სიმართლე და ბრძოლა ამ სიმართლისათვის.

„რატომ მომეჩვენა „ოიდიპოს მეფე“ ძალზე თანამედროვედ? პირველ რიგში, იგი პოლიტიკური სპექტაკლია... (ხაზი ჩემია, — ნ. გ.) ეს ერთ-ერთი იმ ტრაგედიათაგანია, რომელიც თანამედროვე პოლიტიკურ პიესად წაკითხვის საშუალებას იძლევა. რატომ ეფექტობდით დარბაზში მსხდომნი საკუთარ თავსა და დროზე?.. მე ვისმენდი იმას, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია სიმართლის ცოდნა. მე მგონია, სწორად ამოვიკითხე ზეამოცანა... მთავარია გაიგო სიმართლე, რა დამლუპველი და დამანგრეველი ძალითაც არ უნდა გემუქრებოდეს იგი...“

თურმე ამ სპექტაკლში წამოჭრილი საკითხი მრავალი წელია გვანტერესებს: საჭიროა თუ არა სიმართლის ცოდნა? ხომ შეიძლება ადამიანი შეაჩერო სიმართლის ძიების გზაზე?!.. ყოველივე იქითკენაა მიმართული, რომ შეაჩერონ სიმართლის ძიება. ბევრი საშუალებაა საამისოდ, უმარავი წინააღმდეგობა ხვდება გზად სიმართლეს... ობივატელი ცდილობს უთხრას ოიდიპოსს: შეჩერდი! რა საჭიროა! "...

მართლაც: ოთარ მეღვინეთუხუცესის ოიდიპოსი — ეს ძლიერი, შეუღრეკელი და გონიერი ახალგაზრდა მეფე — შეუბრალებელი, სულსმტანჯველი თანმიმდევრობით ეძებდა სიმართლეს. ეს იყო ამ სახის ძირითადი და განმსაზღვრელი მომენტი, რომელიც საფუძვლად ედო სპექტაკლის კონცეფციას. თუ აკაკი ხორავას ოიდიპოსი მეფური სილიადით სუნთქავდა და თავის ხალხს ელაპარაკებოდა, როგორც ნახევრად ღმერთი, ნახევრად კაცი, რომელმაც ხალხის ჭირი მაინც გაიზიარა, თუ ს. ზაქარიაძის ოიდიპოსი ზეციდან კი არ იყო ჩამოსული, არამედ მიწიდან „ზევით“ ასული და ხალხში ეძებდა თავის შემწეს და ყველას თვალეში სასოებით ჩასცქეროდა ტრაგიკული იდუმალების ამოსაცნობად, ო. მეღვინეთუხუცესის ოიდიპოსი, პირველ სცენაში, გულცივი სიამაყით სუნთქავდა, იგი გამიჯნული იყო ხალხისაგან. ეს სიამაყე, რომელიც მხოლოდ ღმერთის საკადრისია, ანტიკური ეთიკის თვალსაზრისით, მისი ტრაგიკული დანაშაულის ერთ-ერთი სათავე ხდება. სიმართლის ძიების გზაზე მას ტოვებდა ეს სიამაყე, იგი უფრო ახლოს მიდიოდა თავის ხალხთან და მის წიაღში პოულობდა შვებას და ტრაგიკულ აღსასრულსაც. ეს სიამაყე არ ჩრდილავდა მისი სულის სილამაზეს და სიწმინდეს. ხასიათის თვისებების კონტრასტული ჩვენება უფრო რელიეფურს ხდიდა ტრაგედიას, უფრო მძაფრდებოდა თანაღმობის ის პროცესი, რომელიც აუცილებელია ანტიკური ტრაგედიის წარმოდგენისას. სიმართლე ძნელი მისაწვდომია და ძნელია მისი შეცნობა, განსაკუთრებით ოიდიპოსისათვის, ვინაიდან ეს სიმართლე მისი ბედისწერაა. „ოიდიპოს მეფის“ დამდგმელებმა, გ. ლორთქიფანიძემ და თ. მესხმა, ახლებურად და ღრმად გაიაზრეს ბედის უძველესი ტრაგედია. ბედისწერის, მისი გარდუვალობის იდეა, იდეა იმისა, რომ ადამიანი დამოკიდებულია წინასწარგანსაზღვრულ გარემოებაზე, დღეს ნაკლებად გვალელებს. მაგრამ სპექტაკლის აზრი ჭეშმარიტების გაბედულ წვდომაზეა, იმაზეა, რომ ადამიანი საკუთარი თავისა და სამყაროს შეცნობას ბოლომდე უნდა ჩაჰყვეს, ...რომ ადამიანი ვალდებულია თვითონ „ავოს პასუხი“ თავისი საქციელის გამო... ეს ყოველივე სპექტაკლის იდეათა კომპლექსში იყრის თავს და ძალიან თა-

ნამედროვედ უღერს“ (ი. რიბაკოვი. ციტატა მისი გამოსვლიდან მოსკოვში გამართულ განხილვაზე).

სიმართლის ძიების ამ გზაზე უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო ოიდიპოსისა და ბრმა წინასწარმეტყველის, მისან ტირეზიას შეჯახების, უმწვავესი კონფლიქტის სცენა, რომელიც დიდი აქტიორული ძალითა და ტემპერამენტით იყო გათამაშებული მსახიობების მიერ. აქ ირაკლი უჩანეიშვილი — ტირეზია, ოიდიპოსის ღირსეული და თანატოლი პარტნიორი იყო. ირ. უჩანეიშვილი ახლებურად ხსნიდა ამ სახეს. მისი ტირეზია იყო ისეთივე ტრაგიკული გმირი, როგორც ოიდიპოსი. იგი თებეს შვილი იყო და არა მხოლოდ ღმერთების ნების სიტყვაში გამომყლავენებული. იგი ტრაგიკული გმირი იყო იმიტომ, რომ სიმართლის ცოდნა არა მხოლოდ ძნელია, არამედ, წარმოუდგენლად მტანჯველიც. ეს სიმართლე მისთვის, ისევე როგორც ოიდიპოსისათვის, ბედისწერად ქცეულა. ამიტომ, ოიდიპოსთან შეხლა საკუთარ ბედისწერასთან შეჭიდებას უღრის. გასაგები იყო რეჟისორის მშვენიერი მეტაფორა, გაძევებული ტირეზიას წინ მოწყვეტით ეშვებოდა უხეში, მსხვილი თოკისაგან მოქსოვილი ბადე — სიმართლე დატყვევებულია, იგი დევნილია, შებოჭილია. მაგრამ მისი მარცვალი უკვე დაეცა ოიდიპოსის სულის სიღრმეში და, აქედან მოყოლებული, ო. მეღვინეთუხუცესი შეუპოვრობითა და ტემპერამენტით მიილტვოდა აღსასრულისაკენ, ანუ სიმართლისაკენ. მის თვალებში სიამაყის ნაცვლად ბავშვური მიაშიტობა ისადგურებდა, იოკასტეს იგი უსმენდა, არა როგორც მეუღლეს, არამედ, როგორც მეგობარს, შემწეს, მხსნელს.

თავზარდამცემ ტკივილს გვაგრძნობინებდა ო. მეღვინეთუხუცესი მწყემსთან სცენაში, როცა ქრებოდა იმედის უკანასკნელი ნაპერწკალი, და როცა იგი წვივებზე ისეთის ძალითა და სასოწარკვეთით შემოიხვევდა ხელებს, თითქოს ის საბედისწერო ქამარი ახლა შეეხსნა და წარმოუდგენლად ასტკივდაო ღრმად დაჩენილი ჭრილობა. ეს ტრაგედია ისევე ღრმა იყო, როგორც სიღიადე ადამიანისა, რომელსაც განუზრახავს წინ აღუდგეს ბედისწერას.

მე, პირადად, უფრო მხიბლავდა სპექტაკლის ის ეპიზოდები, სადაც მეტი იყო ნიუანსები და სადაც უფრო იგრძნობოდა სულიერი კათარზისი.

ეს გარემოება საგანგებოდ აღვნიშნე კიდევ საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე (იხ. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1978 წ. № 12). იგივე აზრი გაისმა რეჟისორ ლ. ხეიფიცის გამოსვლაში, მოსკოვში გამართულ განხილვაზე: „გაგიმხელთ ჩემს პირად პროფესიულ მიკერძოებას — ჩემთვის ყველაზე ძვირ-  
89

ფასია მსახიობური აღქმა. მე მსახიობს, უმთავრესად, ვაკვირდები აღქმაზე და არა იმაზე, როგორ იხარჯება ის. აა, ამ აზრით, მეფე ოიდიპოსის მიერ ყოველი მომხდარის ჩუმი, დუმილით აღსავსე რეაგირების ადგილებია მსახიობის თამაშის მწვერვალი“.

„ოიდიპოსი“ ტრაგედიის ახალი ფორმაა (თამაშის ყველა მომენტზე არ ვილაპარაკებ), იგი კათარზისია, ეს დამანგრეველი რაღაცაა. უცებ ოიდიპოსი თვალებს იშრეტს და ყოველივე ეს ხდება მწყემსების გარემოცვაში (და არა ტრაგიკულად ზეაწეული ფიგურების თანდასწრებით), რაც დაუვიწყარ შთაბეჭდილებას ახდენს, ჩემი რწმენით, ამ სპექტაკლში, უპირველესად, აღინიშნება დროის ზუსტი თემა, დროისა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ. ამასთან ერთად აღინიშნება ამ დროის ხელოვნების თემა...

დაკარგული სიმართლის ტრაგედია ამ სიმართლის ძიების ტრაგედიადაა გადაქცეული“ (ვ. ფროლოვი).

რეჟისორმა ლ. ხეფიცმა ოიდიპოსის ეს დემოკრატიული გარემოცვა მიიჩნია სპექტაკლის მნიშვნელოვან მოვლენად. ოიდიპოსი მიუხედავად მისი განსაკუთრებული გონიერებისა და ზნეობრივი სიმალლისა, დემოსთანაა მაინც. „...რეჟისორებმა ამ ანტიკურ ტრაგედიაში ეს სახეები (ე. ი. მწყემსები, — ნ. გ.) ყოფითად გადაწყვიტეს ეს შესანიშნავი რეჟისორული მიგნებაა. თუმცა, ერთი შეხედვით, მწყემსების ყოფითი გადაწყვეტა საერთო სურათს უნდა დაპირისპირებოდა. სწორედ ეს არის შინაგანი თავისუფლების ნიშანი“.

იმდენად მნიშვნელოვანი იყო ეს სპექტაკლი, იმდენად ორიგინალური — მისი ესთეტიკა, რომ, საყოველთაო, აღიარებასთან ერთად, კრიტიკული შენიშვნებიც გამოიწვია საკავშირო პრესაში და მოსკოვში გამართულ განხილვაზე. სპექტაკლის მაღალ ღირსებებს, მის ტრაგიკულ სიმძაფრეს ყველა ერთხმად აღიარებდა. ხოლო მისი თანამედროვე ჟღერადობა, როგორც ზემოთაც ითქვა, ძალზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

თავისი მონუმენტურობითა და პლასტიკით, ქორალის ხმებისა და მკვეთრი ამოგმინვის შეერთებამ დიდი ეფექტი გამოიწვია მაყურებელთა და თეატრალთა შორის. ისეთი ნატიფი გემოვნების და უაღრესად ორიგინალური მოაზროვნე, როგორიც კინორეჟისორი მარლენ ხუციევია, სწორედ ამ პროლოგის გამო ამბობდა: „ფარდა რომ გაიხსნა და ვიხილე უძველესი, ანტიკური პეიზაჟი, გავვოცდი, ხოლო შემდეგ, როცა აღმართული „მწვერვალები“ შეიჩხა და ქორალს პლასტიკურ, ბობოქარ მოძრაობად გაიშალა, დამიმონა ძლიერი, მაღალი ტრაგედიის გამჟღავნებამ. მე ვნახე უაღრესად თანამედროვე სპექტაკლი, მასში სათუთად არის დაცული ტრადიციები, მსოფლიოს

კულტურის საუკეთესო მონაპოვარი. ახლებურად არის წაკითხული ტრაგედია და ყოველივე გადმოცემულია ლაკონიური გამომსახველი ფორმით“.

ამ ერთსულოვან „ქოროში“ გამოირჩეოდა გ. ღუბასოვის წერილი „პრავდაში“ (19.06.78). საერთოდ, იგიც მალალ შეფასებას აძლევდა სპექტაკლს („ოიდიპოსის გულწრფელი ტანჯვა მრავალგზის ზრდის მისი ზნეობრივი გმირობის აზრს... მსახიობმა ღრმად და მრავალმხრივ გვიჩვენა თავისი გმირი — მისი ხასიათის მთელი ინდივიდუალური თვისებებით, მისი ესოდენ სხვადასხვაგვარი და რთული ურთიერთობებით ადამიანებთან...“), მაგრამ სწორედ პროლოგის გამო გამოთქვამდა შენიშვნას: „ქოროს მრავალრიცხოვანი, მაგრამ სტატიკური ჯგუფი, რომელიც გულგრილად განმარტავს ყველაფერს. რაც ირგვლივ ხდება, ახლა უფრო რაღაც დეკორატიულ „ანტიკურ“ ფონად გვევლინება, ვიდრე მოქმედების მონაწილედ. მუსიკის საზენიმო მოგუგუნე აკორდები დადგმას უმაქნისი პათოსისა და რიტორიკის ელფერს ანიჭებს, ხოლო მთელი რიგი როლების შესრულების ეპიკური სტილი ძალაუვნებურად ხელს უწყობს იმას, რომ ჩვენგან შორს იყოს ის ამბები, რაც სცენაზე ხდება“. გ. ღუბასოვის მოსაზრებათა თანახმად, სპექტაკლი განზორციელებული იყო როგორც ანტიკური თეატრის მოგონება, როგორც რეტროსპექტივა. თავისებურად გამოკვეთილ, მაგრამ ფრიად განზოგადებულ გარემოში. მას ო. მეღვინეთუხუცესის ცოცხალი და კონკრეტული გმირი თანამედროვე სპექტაკლიდან მოსულად ეჩვენებოდა. აქ ხედავდა იგი რეჟისორული და აქტიორული გადაწყვეტის დისპარმონიულობას.

„სპექტაკლის მხატვრული „ფოკუსი“, — სრულიად საპირისპიროს ამბობდა ი. რიბაკოვი მოსკოვში გამართულ განხილვაზე, — მისი ფორმის საიდუმლო სწორედ ის არის, რომ მისმა დამდგმელებმა უძველესი თეატრის ესთეტიკა გაითვალისწინეს. ისინი არ ედავებიან მას, არც იმას ცდილობენ, დაძლიონ იგი. სამაგიეროდ ზუსტად და ტაქტიანად იყენებენ: ფრონტალური მიზანსცენები, ქოროს სტატიკურობა, მსახიობთა პლასტიკა სწორედ ტრაგედიის სცენური თავისებურებებიდან გამომდინარეობენ. თურმე დღევანდელი თეატრის ესთეტიკურ სისტემაში ეს ხერხები გამომსახველად და ქმედითად მოგვევლინენ“ (ხაზი ჩემია, — ნ. გ.).

სავსებით მართალი იყო რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი (ბათუმში უალრესად საინტერესოდ დადგმული „ოიდიპოსის“ ავტორი), როცა მიესალმებოდა ამ სპექტაკლს და ამბობდა, რომ მარჯანიშვილის თეატრისათვის ასეთი დადგმა აუცილებელია, იგი ამშვენებს:

მის რეპერტუარსო. სხვათა შორის, ასევე აუცილებელი იყო ანტიკური ტრაგედიის დადგმა თვით გ. ლორთქიფანიძისათვის, რადგან დრამატული პოეზიის ამ უმაღლესი მიღწევის სცენური განხორციელება რეჟისორული აზროვნებისა და ხედვის გამოვლენის უდიდეს შესაძლებლობებს იძლევა. მართლაც გამოსცადა საკუთარი თავი რეჟისორმა, ხოლო ჩვენ დავრწმუნდით მისი ოსტატობის სრულყოფილებაში, რაც მთლიანად ტრაგედიის და მისი უმთავრესი კოლიზიების ზუსტი პლასტიკური ადექვატით გამოიხატა. მან აირიდა ასეთ დროს მოსალოდნელი საფრთხე—დეკლამაციურობა, ყალბი პათოსი, თეატრალური ხელოვნების მიერ გამომუშავებული ანტიკური ტრაგედიის დადგმის შტამში. ეს იყო ღრმად ადამიანური, მძაფრი, უაღრესად ორიგინალური სპექტაკლი, სადაც ყოველი კომპონენტი — მხატვრობა („სამეული“), მუსიკა, მსახიობთა შესრულება, მთლიანი პლასტიკური ხედი ტრაგიკული არსის წვდომისათვის იყო მოხმობილი. სპექტაკლი, ამავე დროს, მაღალი პოეზიით სუნთქავდა, ხოლო კოლიზიების სიმძაფრე დინამიზმით ავსებდა სცენას. ოსტატურად მოფიქრებული პლანები, სკულპტურული გამომსახველობა, მეტაფორულობა აძლიერებდა ტრაგიკულ ქღერას და ადამიანის სულის უფსკრულში გვახედებდა. მე საესეებით ვეთანხმები ვ. ფროლოვს, რომელიც აზრობდა: „გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისურა რიგითი წარმატება როდია, ეს არის ახალი სიტყვა ანტიკური ტრაგედიის სასცენო განხორციელებაში“ („თბილისი“, 2.06.78).

\* \* \*

ძნელი, საინტერესო ღიებებით და უფრო მეტად საინტერესო მონაპოვრით მდიდარი გზა განვლო გიგა ლორთქიფანიძემ თავისი სიცოცხლის სამოცი წლის მანძილზე.

იგი ბოლომდე დარჩა უკვე ახალგაზრდობაშივე ჩამოყალიბებული რეჟისორული კრედოს ერთგული. მისი თეატრი, უპირველესად, ავტორის თეატრია — დრამატურგის პოეზიისა და სტილისტიკის ზუსტად შემგრძნობი. პიესის იდეურ-მხატვრული სამყარო მის სპექტაკლებში გადმოცემულია უპირველესად, და მხოლოდ უპირველესად, მსახიობის შემოქმედების, მისი ცოცხალი მოქმედების და პლასტიკური აზროვნების მეშვეობით.

მას სისხლში აქვს გამჯდარი ე. წ. განცდის თეატრის სიყვარული. ეს მისი ბუნების ორგანული გამოვლენაა.

შეეძლო თუ არა მას, საკუთარ ბუნებაზე ძალდატანებით, შეექმნა ე. წ. ანტიმიმეზური, წარმოსახვაზე აგებული თეატრი, ე. წ. ტოტალური თეატრი რეჟისურისა?



როცა ვიხსენებ მისი სცენური აზროვნების მკვეთრ მეტაფორულობას, რომელიც მის სპექტაკლში საკირო ადგილას არის. „ჩასმული“ და არასოდეს არ დომინირებს (მაგ. მზის მეტაფორა სპექტაკლში „მე ვხედავ მზეს“, ქართული დოლის რიტმი — „კოლხეთის ცისკარში“. ურმისა — „კახაბერის ხმალში“, ლურჯი ფერის დომინანტა „სირანო დე ბერჟერაკში“, სეარძლები — „ასი წლის შემდეგ...“ ქოროს ერთიანი სამოსელი და ზემოდან ჩამოვარდნილი ბადე „ოიდიპოს მეფეში“, სანთლები — მიუზიკლში „მევიოლინე სახურავზე“); ვფიქრობ, რომ მას ასეთი თეატრის შექმნა შეეძლო.

თავისი შემოქმედებითი ბუნებით ამ უაღრესად აქტიურ რეჟისორს, თავისი ტემპერამენტით ყველას დამთრგუნველ შემოქმედს, თითქოსდა უფრო სრულყოფილად „აგრესიულ რეჟისურაში“ უნდა გამოვევლინა თავი. მაგრამ არა, მას არ სურს ძალდატანება საკუთარ თავზე, არ სურს თავისი თავი დაუმორჩილოს მისთვის უცხო სტილს. მისი სპექტაკლების სტილი და სცენური სამყარო ამოდის დრამატურგის პოეტიკის სიღრმეებიდან (ხშირად უყვარს ხოლმე თქმა — თუ დრამატურგი, თუ პიესა „უკულმა“ გინდა წარმოადგინო, ე. ი. თუ არ მოგწონს პიესა ისე, როგორც იგია დაწერილი, მაშინ საერთოდ ნუ დადგამ ამ პიესას). მისი რეჟისურის სცენური მოდელი — ამ ბოლო დროს მოდაში ძალიან შემოსული სიტყვა რომ ვიხმარო — უაღრესად თავისთავადია, ორიგინალური, ეს არის დრამატურგის ადეკვატური სცენური მეტამორფოზა.

რასაკვირველია, თავისი შემოქმედების გრძელ გზაზე მისი სტილის ევოლუცია მოხდა, იგი უფრო მკაცრი და ლაპიდარული გახდა. კლასიკურად სადა, თავისუფალი, შინაგან დინამიზმზე აგებული. უცვლელი დარჩა მხოლოდ მისი ღრმა ნდობა მსახიობის შემოქმედებისადმი. მე, პირადად, არ მახსოვს მისი არც ერთი სპექტაკლი — ხაზს ვუსვამ, არც ერთი, სადაც თუნდაც ერთი საინტერესო სცენური სახე არ ყოფილიყოს (აქ უამრავი მაგალითის მოყვანა შემიძლია. დავასახელებ, მხოლოდ ერთ სადა და უპრეტენზიო სპექტაკლს — ო. მამფორიას „მეტეხის ჩრდილში“, სადაც სერგო ზაქარიაძემ თბილისელი მეწაღის კლასიკური სახე შექმნა). მის სპექტაკლებში გამოვლინდა მრავალი ელვარე ნიჭის მსახიობი, რომლებიც მანამდე სტატისტიკებად გვევლინებოდნენ და მასობრივ სცენებში დროშის ტარი თუ შუბები ეპყრათ ხელთ. მის მიერ აღზრდილი მსახიობები საქართველოს მრავალ თეატრში დღეს წარმატებით მუშაობენ. გვინდა თუ არ გვინდა ამის აღიარება, ფაქტია: მარჯანიშვილის; სახელობის თეატრის დღევანდელი დასის უძირითადესი ბირთვი.

გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლებში გაზრდილი და დაოსტატებული მსახიობები არიან.

მე ზემოთ მოვიხსენიე მისი აქტიური შემოქმედებითი ბუნება. ვიმეორებ სხვასაც: საყოველთაოდაა ცნობილი მისი დაუდგრომლობისა და ტემპერამენტის ამბავი, მაგრამ დაესწართ მის რეპეტიციებს; და დარწმუნდებით, თუ რა ხშირად აოკებს თავის უსაზღვრო ვნებათა ღელვას მსახიობის შემოქმედების თავისუფლების სასარგებლოდ.

თავისი ყველა ეს საუკეთესო თვისება მან შეინარჩუნა კინორეჟისურაშიაც. აქ, მისთვის თითქოსდა უცხო სამყაროში, სრულიადაც არ ანალვლებდა კინორეჟისურის ე. წ. სპეციფიკური ენა და კინოხელოვნების თავისებურებანი. იგი თავის თავში ღრმად დარწმუნებული მოვიდა კინოხელოვნებაში. თუმცა, თითქოსდა, საამისო საბაბი არ უნდა ჰქონოდა. მისი პირველი ცდა ქართულ კინოში უცნაურად და სავალალოდ დამთავრდა, მისგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო. შუაზე შეაწყვეტინეს და გააჩერეს მარიკა ბარათაშვილის „კრიკინას“ („მარინეს“) კინოგადაღება. ამის შემდეგ თითქმის მეოთხედ საუკუნეზე მეტ ხანს კინოსტუდია „ქართული ფილმისაკენ“ არც გაუბედავს.

რეზო ჩხეიძის უექველი დამსახურებაა კინემატოგრაფისაკენ მისი შემობრუნება.

მისმა მრავალსერიიანმა სურათმა „დათა თუთაშხიამ“ პირდაპირ კოლოსალური წარმატება მოიპოვა. ამ თავის საუკეთესო სურათში (მრავალი ღირსებით ხასიათდება აგრეთვე მისი მეორე მრავალსერიანი ფილმი „წიგნი ფიცისა“) გ. ლორთქიფანიძე მთელი თავისი რეჟისორული აზროვნებისა და ხედვის სირთულით წარმოსდგა.

მისი კინორეჟისურა ცალკე შესწავლის საგანია, ჩემი მიზანი კი იყო, მეჩვენებინა იგი შეძლებისდაგვარად, როგორც დრამატული თეატრის რეჟისორი.

ამ კრებულის მკითხველი მრავალ საინტერესო ფურცელს გაეცნება. დაინახავს ჩვენი რეჟისორის ცხოვრების გზას, წარმოიდგენს მის ახალგაზრდულ წლებს, მის მეგობრებს. იგრძნობს მისი ნიჭის სინათლისაგან მოგვრილ სიხარულს.

კვლავ ვიმეორებ (არა საიუბილეო ოპტიმიზმით შთაგონებული): გიგა ლორთქიფანიძის ნიჭის, ტემპერამენტისა და იდეების ადამიანისათვის 60 წელი მიჯნაა ახალი ძიებებისათვის.

ყოველგვარი ანალოგია უხერხულია, მით უმეტეს, ხელოვნებაში. მაგრამ იგი ხანდახან უფრო ნათელს ხდის ჩვენს სურვილს.

სამოცი წლის იყო კოტე მარჯანიშვილი, როცა მთელი ეპოქა შე-

ქმნა ქართულ თეატრში, უფრო სრულად: შექმნა ქართული საბჭოთა თეატრი.

სამოცი წლის გიგა ლორთქიფანიძეს ბევრი მნიშვნელოვანი სპექტაკლის შექმნა შეუძლია და თუმცა უაღრესად მნიშვნელოვანია ის, რასაც თეატრალურ კავშირში აკეთებს, დასანანი იქნება, თუ შეფერხდება მისი მუშაობა ქართულ დრამატულ თეატრში.

ნოდარ გურაბანიძე

**შემოქმედებითი პროგრამები**



## დაუსჯირობელი შემოქმედი

მარჯანიშვილის თეატრის ღვიძლად-ღვიძლი შემოქმედია გიგა ლორთქიფანიძე — ის ხომ მრავალი წლის მანძილზე იყო ამ თეატრის რეჟისორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი. სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა სეზონში იგი მოძმე რესპუბლიკებისა და მშობლიური ქვეყნის სხვა ქალაქებშიაც დგამდა წარმოდგენებს, სხვა დრამატულ კოლექტივებსაც მესვეურებდა, მაგრამ მთელი თავისი იდეურ-მხატვრული მიმართულებით მაინც მარჯანელელია, რასაკვირველია, თავისი დამოუკიდებელი, განსხვავებულად გამორჩეული რეჟისორული ხელწერით.

რაკი გიგა ლორთქიფანიძის დახასიათებას შევედგებით, უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია, რომ 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, მან განაგრძო და განამტკიცა მარჯანიშვილის თეატრის ქართულ საბჭოთა მწერლობასთან მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირ-ურთიერთობის შეუღლებელი ტრადიცია. ეს გამოიხატა მისი რეჟისორობით განხორციელებული საეტაპო წარმოდგენებით, პოლიკარპე კაკაბაძის, სერგო კლდიაშვილის, ვიქტორ გაბესკირიას პიესების, კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკრის“ ინსცენირების დადგმით. ამ მიმართულებით, ტრადიციის გამდიდრების თვალსაზრისით, ხაზგასმით აღსანიშნავია გიგა ლორთქიფანიძის ალლო და უნარი — უმაღლესამჩნიოს და შეიგრძნოს მწერლობაში ახალი, ცხოველმყოფელი ძვრების მომასწავებელი ნაწარმოების გამოჩენა, თავგამოდებით მას მხარი დაუჭიროს, მოიზიდოს ეს ახალბედა მწერალი, თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებას დაუახლოოს და მის წინსვლას ამსახუროს. თუ რაოდენ მრავალნაყოფიერი და ახალ გზათა გამგნებია გიგა ლორთქიფანიძის ასეთი ძალისხმევა, საკმარისი იქნება ნოდარ დუმ-

ბაძის ნაწარმოებთა სცენაზე ამალღება და გამარჯვება ვახსენოთ, რამაც არა მარტო თეატრში, არამედ ხელოვნების სხვა დარგებშიაც, არა მარტო ქართული სცენის, არამედ მრავალეროვნული თეატრის მასშტაბითაც ღირსსახსოვარი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი გამოავლინა და რეჟისორული და აქტიორული აღმავლობის მომასწავებელი შეიქნა.

გიგა ლორთქიფანიძისათვის ასევე დამახასიათებელია განუხრევი ერთგულება კიდევ ერთი მარჯანიშვილისეული ტრადიციისადმი — ეს არის თეატრში მსახიობის ხელოვნების როლისა და მნიშვნელობის ჭეროვნად დაფასება, მსახიობის ოსტატობის მოქცევა განსაკუთრებული მნიშვნელობის, ყურადღების, მხარდაჭერისა და მომთხოვნელობის გარემოცვაში. ეს კი დღეს ერთ-ერთ ძირითად საზრუნავად იქცა რეჟისორის ერთპიროვნული ძალმოსილების უსაზღვროდ ზრდის პირობებში, დრამატურგისა და მსახიობისაგან სასცენო ხელოვნების გაკიდევანების ვითარებაში. გიგა ლორთქიფანიძე არა მარტო თავისი რეჟისორული შემოქმედებით, სამხატვრო ხელმძღვანელობის ნიჭითა და უფლებამოსილებით ემსახურება მსახიობის ხელოვნების სრულყოფას, არამედ თავისი წერილებითაც, საუბრებით თუ საჯარო გამოსვლებით, ინფორმაციის ყველა არხის გამოყენებით. იგი დრამატურგისა და მსახიობის თეატრის ქომაგია და ამით არათუ ამცირებს, არამედ ძალასა და მნიშვნელობას მატებს რეჟისორის სახელს, სამხატვრო ხელმძღვანელის პრესტიჟს, მის კომპეტენტურობას და ავტორიტეტს.

ყოველი მისი წარმოდგენა თეატრში, ყოველი მისი ასვლა საზოგადოებრივ ტრიბუნაზე განათებულია მსახიობის ხელოვნებისადმი გულმხურვალე, მღელვარე მხარდაჭერით, მსახიობისადმი უკომპრომისო მომთხოვნელობით, რათა სცენაზე იყოს არა თავისი პროფესიისადმი გულგრილობა, სასხვათაშორისობა, ძალთა დაზოგვით და დაკლებით თამაში, არამედ იყოს შემართება და რისკი, ნიჭიერების სრული გამონათება, ოსტატობის უზადო გამოვლენა, თავდაუზოგავი შეჭიბრი და გამარჯვებისკენ სწრაფვა.

ამასთანავე, გიგა ლორთქიფანიძე დღენიდაღ ზრუნავს ახალ აქტიორული ძალების აღზრდის, წარმოჩენისა და წინ წაწევისათვის. როგორც თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ოსტატობის ერთ-ერთი კლასის პროფესორი და ხელმძღვანელი.

ცნობილია, რომ არა მარტო წარსულის გამოცდილების გამოყენებით მიდის წინ თეატრი, თუ მეტი არა, არანაკლები მნიშვნელობა აქვს მოძველებულზე დროულად უარის თქმას, დრომოკმულის დაუნანებლად უკუგდებას, ახლის ძიებას, ახლებური ხერხებით საქმიან

წინ წაგდებას, განვითარებადი გზა-კვალის გაგნებას. ქართულ თე-  
ატრში და, შესაძლებელია, უფრო ფართო მასშტაბითაც, გიგა ლორ-  
თქიფანიძე ერთი პირველთაგანია იმათ შორის, რომელთა ინიციატი-  
ვამ და ენერგიულობამ გზა გაუკაფა სოციალისტური რეალიზმის სა-  
ფუძველზე გამომსახველობის მხატვრულ-სტილისტური საშუალებე-  
ბის განახლებას, ცხოვრების შელამაზებაზე უარის თქმას, სცენაზე  
ინტელექტუალური ძალითა და შემოქმედებითი სულისკვეთებით  
აღსავსე ადამიანის გამოხატვას, ცხოვრებისეულ მოვლენებზე გაბე-  
დულად სიმართლის თქმას.

წინამძღოლისათვის აუცილებელი, საკუთარი თავისადმი, საკუ-  
თარი შესაძლებლობებისადმი შეუვალი რწმენა ჰქონდა იმთავითვე  
გიგა ლორთქიფანიძეს. დასახული მიზნის განხორციელებისათვის  
ქედუხრელ ნებისყოფას არ იყო მოკლებულიო, — რას მიქვია! —  
ჩიქურ შემტევია და უცილობლად მომპოვებელი. ამიტომაც იყო, რომ  
1951-52 წლის სეზონში მარჯანელელებთან მისვლისთანავე, ახალ-  
ბედას გამოცდის წესით, რეპერტუარის ნაბოლარა პიესაზე კი არ  
დაიწყო სიტყვაშეუბრუნებლად მუშაობა, არამედ ოსტატისათვის  
ძლივს მისაწვდომი კლასიკური კომედით დაინტერესდა (კ. გოლ-  
დონის „სასტუმროს დიასახლისი“, ი. გრიშაშვილის თარგმანი). იგი,  
შაშინ არც როლების განაწილებისას აღმოჩნდა დამთმობი და დაშ-  
ყოლი, კომედიის შემსრულებლად უფროსი თაობის ოსტატები დაი-  
თანხმე: ვერიკო ანჯაფარიძე (მირანდოლინა), შალვა ლამბაშიძე და  
სერგო ზაქარიაძე (კავალერი რაპაფრატა), სანდრო ყორყოლიანი  
(მარკიზ ფორლიპოპოლი), კაკო კვანტალიანი (გრაფი ალბაფიორი-  
ტა); მათ გვერდში ამოუყენა ახალი თაობის მსახიობები: მ. თბილე-  
ლი, ე. მალალაშვილი, ვ. ნინუა, დ. ქუთათელაძე, თ. თეთრაძე,  
თ. სხირტლაძე.

ზოგიერთი, რა დასაფიცია, ფიქრობდა და ელოდა კიდევ, რომ  
დრამატულ როლებზე ფხაალესილი ვერიკო ანჯაფარიძის გადაყვანა  
კომედიურის შესრულებაზე გაკირდებოდა, მსახიობიც და დამდგმე-  
ლიც კისერს წაიტეხნენ. მაგრამ მოხდა პირიქით — ვერიკო ანჯა-  
ფარიძემ მირანდოლინა დიდი წარმატებით განასახიერა სცენაზე და  
ერთხელ კიდევ საცნაური გახდა, თუ რაოდენ მომგებიანია მსახიო-  
ბისათვის საშემსრულებლო დიაპაზონის გაფართოება. ასევე, შეუძ-  
ლებლად და ახირებად ეჩვენებოდათ შალვა ლამბაშიძის ყოფით-  
ტიპიურიდან, სერგო ზაქარიაძის გმირულ-დრამატულიდან გროტეს-  
კულზე გადაადგილება, მაგრამ რეჟისორის ამ ოსტატებთან შემოქმე-  
დებითმა მუშაობამ სასწაულები წარმოაჩინა — გზა გაეხსნა გამო-  
სახველობის სტილურ-ჟანრულ მრავალფეროვნებასა და განახლებას



ესეც უნდა დავუმატო, რომ გიგა ლორთქიფანიძე იმთავითვე ხელოვნებისათვის დიდ სარგებლობასა და კეთილნაყოფიერებას ხედავდა უფროსი და მომდევნო თაობების მსახიობთა ერთობლივ შემოქმედებითს შრომასა და ურთიერთზეგავლენაში. ამიტომაც არის, რომ გ. ლორთქიფანიძის ახალგაზრდულ წარმოდგენებსა და ფილმებშიაც კი მუდამ კარი ღია იყო სხვა თეატრებში იძულებით უმუშევრობაზე გადასული დიდოსტატებისათვის (მხედველობაში მაქვს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტების სესილია თაყაიშვილისა და აკაკი ვასაძის ბრწყინვალე გამოსვლები გ. ლორთქიფანიძის დადგმებში).

ესეც გავიხსენოთ, ან რა დასავიწყებელია, რომ გიგა ლორთქიფანიძის წარმატების გასაბათილებლად, ზურგს უკან, აშკარად და პირისპირ, მოიარებით, ჩაქირქილებით ამბობდნენ: წარმატება კლასიკური კომედიისა არის მსახიობების გამარჯვება და რა შუაშია დადგმელიო. აბა, ნახავთ, თანამედროვეობის ამსახველ პიესაზე უფსკრულში ჩავარდნას რომ გვაგებებსო.

ჰო, არც ისე იოლი და ადვილია ახალგაზრდის მიერ ახლისკენ გზის გაგნება, მაგრამ საასპარეზოდ გამოსული ხელოვანის ღირსებაც დაბრკოლებათა დაძლევისა და წინააღმდეგობათა გადალახვაში წარმოიჩინდება. გიგა ლორთქიფანიძემ ქართული ორიგინალური პიესები: დადგა ქართული მხატვრული სიტყვისადმი დიდი მოკრძალებით, ქართული საბჭოთა მწერლობისადმი შეურყეველი რწმენით; საბჭოთა მსახიობის პროფესიული ღირსების ამაღლების მისწრაფებით თანამედროვე ადამიანის სტენურ წარმოსახვაში.

ს. კლიაშვილის „დაბრუნების“ (1952), ვ. გაბესკირიას „უფსკრულთან“ (1953) დადგმით გიგა ლორთქიფანიძემ გზა გაუხსნა სცენაზე ეთიკური პრობლემებისადმი ღრმა ინტერესს, იმის გაგებას, რომ ზნეობრივი მრწამსის ჩამოყალიბებას, ადამიანის დანიშნულების სწორად გააზრებას, ჩვენი დროის ადამიანის შრომისადმი და ოჯახისადმი დამოკიდებულებას, ადამიანის ემოციური და ინტელექტუალური არსის ერთობლიობაში გამოხატვას დიდი საზოგადოებრივ-აღმზრდელობითი მნიშვნელობა აქვს.

ამ დადგმებში მაშინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა გიგა ლორთქიფანიძემ უკვე გამოამჟღავნა ზომიერება, თავდაქერილობა, მხატვრულისისადავე, რასაც რეჟისორები ათეული წლის დაძაბული შემოქმედებითი შრომით აღწევენ. აქაც თავი იჩინა გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორულმა ნიჭმა და უნარმა, — წინ წაუძღვეს, უფროსი თაობის ოსტატებთან ახალგაზრდა მსახიობების თანაშემოქმედებით, ერთობლივ წარმატებას.

ამ თანამედროვე პიესებში ტიპიური და შთამბეჭდავი სახეები შექმნეს სესილია თაყაიშვილმა (ევა), შალვა ღამბაშიძემ (ანთიმოზი), სერგო ზაქარიაძემ (დათა), ალე ომიაძემ (თომა), მედეა ჯაფარიძემ (მანანა და თამარი), მარინე თბილელმა (ნინო), რაც იმაზე მეტყველებდა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორის წინამძღოლობით მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დიდი შრომით, პასუხისმგებლობის გრძნობით, თანამედროვეობის ალლოთი იქმნებოდა ჩვენი დროის ადამიანთა შთამბეჭდავი სახეები. მხატვრული სისადავით, ეროვნული კოლორიტის დაცვით იყო გაცოცხლებული ქალაქისა და სოფლის ცხოვრება. ამ დადგმებში გიგა ლორთქიფანიძე განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა შინაგანი მონოლოგის სიწრფელეს, დიალოგის წარმართვას გააზრებითა და გრძნობის დამაჯერებლობით, რითაც ფსიქოლოგიზმის გაღრმავებისკენ, ემოციურისა და ინტელექტუალურის პარამონიულ მთლიანობაში გამოხატვისკენ მიმართავდა სამსახიობო შემოქმედებას.

არ შემიძლია განსაკუთრებით არ მოვიხსენიო მის მიერ კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ციკრის“ ინსცენირების დადგმა. ეროვნული ცხოველმყოფელობის სიმძაფრით იყო გაცოცხლებული ამ წარმოდგენაში შრომაც და კრებაც, სასაფლაოც და ქეიფიც, გაბაასებაც და ჰიდაობაც, შეხლა-შემოხლაც და ალერსიც, ძველთან ახლის ბრძოლა და ახლის დამკვიდრება. ამ სპექტაკლში გამოირჩეოდა პიერ კობახიძის მიერ შექმნილი სახე. გმირულ-დრამატულ როლებში გამოწრთობილმა პ. კობახიძემ ტუჩა დაშნიანის ყოფითი ხასიათი ისეთი პლასტიკური სიმკვეთრით წარმოადგინა, გარდასახვის ისეთი საოცარი ოსტატობით, რომ გაცოცხლდა და აღტაცებაში მოპყავდა მაყურებელთა დარბაზი. ესეც იმის მთქმელი იყო, რომ გიგა ლორთქიფანიძე ახერხებდა დაშტამპვის საშიშროებისგან აერიდებინა მსახიობი. ესეც იმის მთქმელი იყო, რომ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ახალი რეჟისურა იბრძოდა ფსევდორომანტიკულის წინააღმდეგ, რეალიზმისა და ფსიქოლოგიურის გაღრმავებით.

სამოციანი წლების ქართული თეატრის უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა ნოდარ დუმბაძის პროზის ინსცენირებათა განხორციელება მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე.

როგორც აღვნიშნეთ. თეატრის მოღვაწეთაგან გიგა ლორთქიფანიძემ პირველმა შეამჩნია და აღიქვა ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებთა დრამატიზმი, დაუახლოვა მწერალი თეატრს და შექმნა, ავტორთან ერთად, ინსცენირებანი, განახორციელა ერთი მეორეზე უაღრესად შთამბეჭდავი და ამაღლებელი წარმოდგენები. ისინი გამოირჩე-

ოდნენ არა ერთი და ორი სრულქმნილი სცენური სახით. საკმარისი იქნება გავიხსენოთ სესილია თაყაიშვილის ბებია წარმოდგენიდან „მე, ბებია, ილიკო და ილაარიონი“.

გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ამ წარმოდგენაში გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორობით სესილია თაყაიშვილის მიერ შექმნილი სახე ისეთივე ზომისა და წონის ისტორიულ-ეროვნული მნიშვნელობის მხატვრული ქმნილებაა, როგორც იაკობ ნიკოლაძის „მწუხარე საქართველო“ და ელგუჯა ამაშუკელის „ქართველის დედა“. აკი, ჩვენი დროის მწერლობისა და თეატრის სადიდებლად, „მე, ბებია, ილიკო და ილაარიონი“ მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილის მიერ ძეგლად აღიმართა ჩვენს დედაქალაქში. მგონი, მთელ საბჭოთა კავშირში ეს ერთადერთი ძეგლია, სახელოვან მსახიობთა შესრულებით პიესის ერთ სცენას რომ უყვდავყოფს.

თუ იმასაც გავიხსენებთ, რა ძალის სახეები შექმნეს სესილია თაყაიშვილმა და აკაკი ვასაძემ გიგა ლორთქიფანიძის სატელევიზიო ფილმში „დათა თუთაშხია“, ნათლად წარმოგვიდგება, რამდენად კეთილნაყოფიერი და გასაოცრად მხატვრულად შედეგიანია მისი რეჟისურა ჩვენი სცენის დიდოსტატებთან შემოქმედებითს მუშაობაში.

წარმოდგენაშიაც „მე ვხედავ მზეს“ მსახიობთა თაობების თანაშემოქმედებით მიღწეული იყო სოფლისა და გლეხკაცის მკვეთრი ეროვნული სახიერებით გამოხატვა, ნათელ და ოპტიმისტურ განწყობასთან ერთად ითქვა შეულამაზებელი სიმართლე, მაყურებელმა აღიქვა ახალგაზრდა ადამიანის სულის სიფაქიზე და მომხიბვლელობა, ფრთაგაშლილი ოცნება და ქედუხრელი შემართება. უთუოდ ბევრის აღმთქმელი იყო, რაც კიდევ გამართლდა შემდეგში, თუნდაც გოგი ქავთარაძის აქტიორული ნიჭიერების გამოვლენა და წარმართვა სოსოიას როლში გამოყვანით. ხატია (ქეთევან კიკნაძე) და სოსოია (გოგი ქავთარაძე) ახალგაზრდული მომხიბვლელობით წინ უძღოდნენ მთელ სპექტაკლს და მის მშვენებას წარმოადგენდნენ.

პოლიკარპე კაკაბაძის ერთ-ერთი სწორუპოვარი კომედიის მხსნელად და მისი ბედის გადამწყვეტად უკვე დახელოვნებული რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე მოგვევლინა. ამ კომედიის ვაი-უშველებელი ოცდაათ წელზე მეტხანს გრძელდებოდა, მსახიობთა გარდასახვით სახისმეტყველება მას არა და არ ეწერა, თუმცა არა ერთი და ორი ხელოვნებათმეტყველი გრძნობდა, რომ ეს კომედია თუ მეტრა არა, ისეთივე დიდსახიერი, ცხოვრების არსში ღრმად და ფართოდ მწვდომი მხატვრული ქმნილება იყო, როგორც მარჯანიშვილისა და უშანგი ჩხეიძის მაღალნიჭიერებით ხორცშესხმული, საყოველთაოდ აღიარებული „ყვარყვარე თუთაბერი“. მაგრამ რეჟისორთაგან, ვინც

კი ხელი შეახო და ილაჯი გაიწყვიტა, ყველა ხელმოცარული დარჩა. პოლიკარპე კაკაბაძე კი იხტიბარს არ იტეხდა, კომედიას უფრო და უფრო სრულყოფდა, სახელწოდებებს ცვლიდა და ცვლიდა: „ბახტრიონი“, „დავით მერვე“, „კახაბერის ხმალი“, მაგრამ რა? — კომედია ისევე გამოუვალ კომიკურ მდგომარეობაში იყო მოქცეული, აქტორის პიესათა კრებულებში გამოკეტილი და სცენის კარს უკან მიგდებული, თავის ტრაგედიას განიცდიდა. და აი — სასწაული! არადა, ბრძანეთ, რა სიტყვა გამოთქვამს ამ საოცრებას და საკვირველებას, თუ არა „სასწაული?“ ხალხურმა, ბერიკულმა ტყაოსნობა-ნიღბოსნობამ გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორობით ბეწვის ხიდზე გაატარა, სცენაზე წარმატებით აიყვანა თვით მისი „უდიდებულესობა“ ლიტერატურული დრამა, რომლისგანაც ხალხური დრამა არაერთხელ ყოფილა გაქირდული და გაპამულებული.

თითქოს „კახაბერის ხმლის“ ბერიკული ნიღბების ჩარჩოში ჩასმით გაუცხოება არ კმაროდა და კიდევ ერთი საოცრება-საკვირველება!

საკვირველებათა ქმნა ხომ ქართული ხელოვნების უძველესი ესთეტიკური კატეგორიაა. თუ რა ემოციური ზეგავლენის ძალას იძლევა სამსახიობო შემოქმედების საოცრება და საკვირველება. ეს ხომ რუსთაველს აქვს ლექსით ნათქვამი: „აჯბთა (საკვირველებათა) მქმნელნი მჭვრეტელთა გულსა მუნ დააბმიდიან“. რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ და მხატვარმა მამია მალაზონიამ წარმოდგენას გასაფორმებლად ერთი დიდი ურემი აკმარეს და ისიც მეტაფორის ორობტრიალში გაახვიეს. ეს ურემი ხომ საზიდარ-საგზაო საშუალებად აღიქმებოდა, მაგრამ იგი, ამასთანავე, მსახიობთა სცენად — სამღერლად წარმოადგინეს, გულქან-გოსტაშაბის სახლ-კარადაც აქციეს, ბახტანგ-ხანის სამეფო ტახტადაც; ხან აღამაღლეს და ხან დაამხეს, თანაც. კიდევ ეს გამეტაფორებული ურემი ასწიეს და დასწიეს, ხან გულდა-ნიღაბაკრულ ბერიკათა სამგზავროდ აავორეს და ხან სამგოსნოდ დააყენეს, ყოველივე ამის გარდა, ხალხურის, ქართული ყოფაცხოვრებისეულის გამომსახველადაც დატოვეს. ეს ურემი, ხან თვლებზე შემდგარი მიჭრიალებდა, ხან თავდაყირა იდგა და ხან არხეინად იყო წამოქცეული. დეკორაციულმა გაფორმებამ ხალხური სული ჩაიდგა, თვით ურემი ნიღბოსნობდა და გარდასახვაში არანაკლებს იჩემებდა, ვიდრე თვით მსახიობი. ეს ნამდვილად ბერიკული-სათვის დამახასიათებელი პირობითობით, მრავალნიშნიანობით გასულიერება იყო უსულოსა და სულიერისა.

ბერიკა-ხუმართა უფლებამოსილების ცოდნამ და რეჟისო-

რულმა ხელოვნებამ შეაძლებინა გიგა ლორთქიფანიძეს, რომ პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმალს“ XVII საუკუნის დროინდელ არაბულად და ვერაგობა სადღეისოს და სამერმისოს დასამოდგრავედ კომედიის ფეხქვეშ გაეგდო და რჯულზე მოეთელა.

ეს მსახიობთა ახალი თაობის წარმოდგენა იყო და მას სათავეში ედგა, წინ უძღოდა გულქანას როლის ხალხური მომხიბვლელი შემსრულებელი მედეა ჭაფარიძე.

თენგიზ მაისურაძემ, ლეო ანთაძემ, ვახტანგ ნინუამ, გივი ბერიკაშვილმა, გოგი გელოვანმა და, რამდენი ერთი ჩამოვთვალო, მთელმა დასმა გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორობით დიდი სამსახური გაუწიეს ქართულ მწერლობასა და ქართულ თეატრს პოლიკარპე კაკაბაძის უკვდავი კომედიისათვის სცენაზე სიცოცხლის უფლების მოპოვებით.

სამოციან წლებში გიგა ლორთქიფანიძე უკვე შინ და გარეთ ცნობილი რეჟისორია, ახალგაზრდული სულისკვეთებით ანთებული, თავისი წარმოდგენებით, ახალი აქტიორული ძალების წარმოჩენით. დრამატურგიაში ახლის ძიებითა და აღმოჩენებით, სცენის დიდ ოსტატებთან მუშაობით ბრწყინვალე სცენური სახეების შექმნით. მას უკვე რესპუბლიკის გარეთაც აღიარება აქვს მოპოვებული. ამიტომაც იყო, რომ გიგა ლორთქიფანიძე წარმოდგენის დასადგმელად მიიწვია მოსკოვის ახალგაზრდულმა თეატრმა „სოვრემენიკ“-მა, რომელსაც მაშინ ოლეგ ეფრემოვი ხელმძღვანელობდა.

„სოვრემენიკ“-ის სცენაზე გიგა ლორთქიფანიძემ 1962 წელს ჰემინგუეის პიესა „მეხუთე კოლონა“ განახორციელა. მასში ასახული იყო ესპანეთის რევოლუცია, რესპუბლიკელთა ბრძოლა ფაშიზმის წინააღმდეგ. ჰემინგუეის ნაწარმოებში გიგა ლორთქიფანიძემ იპოვა მისთვის ახლობელი და ძვირფასი თვისებები: მხატვრული სისადავე, შეულამაზებელი სიმართლე, თავშეკავებული ლირიზმი, შინაარსიანი ქვეტექსტები, დიალოგებით მკაფიოდ გამოხატული მსახიობთა მისაზიდი დრამატიზმი. გიგა ლორთქიფანიძეს მუშაობა მოუხდა: თეატრ „სოვრემენიკ“-ის დამაარსებლებთან, ოლეგ ეფრემოვთან (ფილიპ), ევგენი ევსიტინენევეთან (მმართველი), იგორ კვაშასთან (მაქსი), ოლეგ ტაბაკოვთან (უილკინსონი) და სხვებთან. შეიძლება ითქვას, რომ ეს თანამშრომლობა ორთავე მხრისათვის საინტერესო და სასარგებლო იყო. ქართული თეატრისათვის კი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართველი რეჟისორის საკავშირო სარბიელზე გასვლას. ეროვნულ კულტურათა ურთიერთკავშირისა და ურთიერთ გამდიდრების პროცესში გარკვეული წვლილის შესატანად. ერთი სიტყვით,

შინ და გარეთაც, გიგა ლორთქიფანიძე სცენის შემოქმედთა ახალი თაობის ერთ-ერთ ლიდერად იქნა აღიარებული.

თეატრალურ ინსტიტუტში 1980 წელს გიგა ლორთქიფანიძე სამსახიობო-სარეჟისორო ფაკულტეტის ერთი ჯგუფის პირველ სადიპლომო სპექტაკლს წაუძღვა და განახორციელა ანტონ ჩეხოვის დრამა „სამი და“. ამ წარმოდგენით გიგა ლორთქიფანიძემ ცხადპყო, რომ სასწავლო წარმოდგენაც შეიძლება იქცეს სასცენო ხელოვნების გზის გამგნებ მოვლენად. გ. ლორთქიფანიძემ, ამ დადგმით, ჩეხოვის დრამას მოუხსნა ქართული სახიობისათვის შეუთავსებლობის მონიზეზებით სცენაზე მისი აკრძალულობა. ეს წარმოდგენა სამაგალთო, წინწადგმულ ნაბიჯად იქცა მსოფლიო მნიშვნელობის დრამატურგის ათვისებაში. სტუდენტებში მთრთოლვარე წვდომით აღიძრა ადამიანთა სულიერი ცხოვრების ღრმად და ფაქიზად, მართლად და ამალელებლად გადმოცემის მისწრაფება.

შემოქმედის გზა-კვალი რომ ია-ვარდით არ არის მოფენილი, ეს საყოველთაოდ ცნობილია. არც გიგა ლორთქიფანიძისთვის ყოფილა მისი ორმოცი წლის შემოქმედებითი ცხოვრება არხენად აწყობილი. იყო გამარჯვებაც და მარცხიც (თუნდაც ასეთი წარმოდგენები: „ცოცხალი პორტრეტი“, „ფეხბურთელები“ და სხვ.), იყო სიხარულიც, დაფასებაც და სიმწარეც, ქებათა-ქებაც და აუგად ხსენებაც, მაგრამ არასოდეს, არც ერთი წუთით არ ყოფილა გულის გატეხა, თეატრზე ხელის აღება. გიგა ლორთქიფანიძე არც ისეთი ქრისტესმოსავეია, ყვრიმალსა სცემონ, მან მიუშვიროს „ერთკერძოიცა“, პირიქით, მომხდომი, მასთან შებმისას, ორთავე თავის ყვრიმალსა გამოეთხოვოს:

და მაინც, გიგა ლორთქიფანიძეს მწვავე ბრძოლების გადატანა მოუხდა, როდესაც იძულებული გახდა ახალი თაობის მსახიობთა ჯგუფთან ერთად მარჯანიშვილის თეატრის კოლექტივს გამოყოფოდა და რუსთავის თეატრი დაეარსებინა. სათქმელად ადვილია თეატრის დაარსება! რამდენი უძილო ღამეა თეთრად გათენებული, რამდენი ფიქრი, ძალისხმევა და ენერგია, ამას ვინ მოთვლის! ახალგაზრდობის შემართება, გიგა ლორთქიფანიძის მესვეურობით, „ქირთა შინა გამაგრების“ ეს საარაკო თავსგადახდილი ამბები, დიახაც რომ არ ყოფილა უშედევო, არას მაქნისი. მოვიგონოთ რუსთავის თეატრის იმ წლების რეპერტუარი, ოთარ მეღვინეთუხუცესის, ირაკლი უჩაინეიშვილის, თენგიზ მაისურაძის, ლეო ანთაძის, რეზო ხობუას, ია ბოკუჩავასა და მათ დათა და ძმათა მიერ შექმნილი სახეები, ანსამბლური სცენები. ერთხანად მაინც ხომ რესპუბლიკის სასცენო ხელოვნებას ეს ახლად დაარსებული თეატრი ედგა სათავეში, თავისი საოცარი, საზღაპრო აღტყინებით, საოცარი შთაგონებით ამალელებუ-

ლი შემოქმედებით. აქაც სიხარულიცა და სიმწარეც, რომ იტყვიან. გოდრით იყო, მწვერვალებიცა და ჩავარდნაც, წინსვლაცა და უკანდახევაც, ასპარეზობის ველიდან გაქცევაც... და ბოლოს, ვით შეფერის ღვიძლზე ნადებ შვილებს, დედათეატრთან დაბრუნება. იყო მარჯანიშვილის თეატრის დაარსებიდან 50 წლისთავის დღესასწაული. ესეც გიგა ლორთქიფანიძისათვის ჩვეული მასშტაბურობით გამართული და გადახდილი, იყო სოფოკლეს ტრაგედიის „ოიდიპოს მეფის“ დადგმა. — თთარ მეღვინეთუხუცესის, მედეა ჯაფარიძისა და ირაკლი უჩანეიშვილის აღიარებული წარმატება, იყო შინ და გარეთ გასტროლებიც...

და ისევ თეატრიდან წასვლა და ანტრაქტი... ტელევიზიასა და კინოში მრავალსერიიანი ფილმების შექმნა და ისევ აღიარება და წარმატებანი.

ახლა, უკვე დვაწლმოსილი, საქვეყნოდ ცნობილი რეჟისორი სათავეში უდგას საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირს და ა. ხორავას სახელობის მსახიობთა სახლის სცენის რეკონსტრუქციით, ახალი თეატრის გახსნით გვემუქრება. თანაც, ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელია. ამ თეატრში გიგა ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული „მევიოლინე სახურავზე“ (მიუზიკლი შოლომ ალეიჰემის „მერძევე ტევიეს“ მიხედვით) ასოციაციით შეგვახსენებს შეუდარებელი მიხოელსის — პიესაში „ბენიამინის მგზავრობა“ — სასწაულქმედებას, უბადლო ზუსკინთან ერთად. „მევიოლინე სახურავზე“ — ეს არის სამაგალითოდ სინთეზური, თეატრალობით აღსავსე, სადა მხატვრობით გამართული, შთამბეჭდავი პლასტიკით, გულში ჩამწვდომი მუსიკით მყდერი წარმოდგენა. გვახარებს ცალკეული მსახიობებისა და მთელი ანსამბლის ეროვნული სახიერება, რაც იმაზე მეტყველებს, თუ რაოდენ დაუშრეტელია გიგა ლორთქიფანიძის ოსტატობა და შემართება.

ვუსურვოთ მას ჯანმრთელობა, დიდხანს შერჩენოდეს ეს ახალგაზრდული მგზნებარება, ჩვენი ხელოვნების წინსვლისათვის ესოდენ ძვირფასი და აუცილებელი.

დომინიკი ჯანელიძე

გიგა ლორთქიფანიძის არტიტულ ბუნებაში საოცრად არის შერწყმული იუმორის გრძნობა და დრამატულის მძაფრად განცდის უნარი. „სტიქიური იმპროვიზაცია“ სავსეა ფეთქებადი ემოციით. სწორედ ემოცია არის რეჟისორის მხატვრული ენერჯის წყაროც. გიგა ლორთქიფანიძე იმდენად დამაჯერებლად ჰყვება მსუბუქ იუმორისტულ ამბავს ან დრამატულ მოვლენას, რომ უმაღლესი თავის გავლენის ქვეშ იქცევა მსმენელს. გადამდებია მისი ემოცია. ეს ბუნებრივი, ღრმად ადამიანური გრძნობის გამოხატვა არტიტულია, არა თვალისმომკრელი, არამედ ქართული ხასიათის პირველქმნილი უშუალოდ, თავისი ბუნებრივი მდგომარეობით გაჯერებული. გიგა ლორთქიფანიძის მთელი შემოქმედება, მისი სპექტაკლების გმირების ცხოვრების წესი ამ ბუნებრივ ურთიერთობებზეა დაფუძნებული. ისინი ყოველგვარ სიტუაციაში (მოგონილი, გაზვიადებული, მეტაფორული და სხვა) რჩებიან ცოცხალ ადამიანებად თავიანთი განცდებით, აზროვნებით, ურთიერთობებით. ხელოვნების სინამდვილიდან, რომელშიც ისინი მოაქციეს მწერალმა, მსახიობებმა და რეჟისორმა, მხოლოდ ერთი ნაბიჯი აშორებთ უშუალო ცხოვრებასთან. თითქოს ცხოვრებიდან პირდაპირ გადასულან სცენაზე. ერთი ნაბიჯით მაღლა ასულან, რათა პარტერში გადმოხედონ თავიანთ ორეულებს, მაგრამ წუთითაც არ დაივიწყონ, რომ მიწაზე უდგათ ფეხი. განა ასეთი განცდა არ გვეუფლება, როცა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“, „მე ვხედავ მზეს“, „კოლხეთის ცისკრის“ ან ლორთქიფანიძის სხვა სპექტაკლების გმირებს ვუყურებთ?

გ. ლორთქიფანიძის დრამატული და კომედიური სპექტაკლები სრული ანარეკლია მისი პიროვნული თვისებებისა. ჩვენ ორივე შემთხვევაში ვგრძნობთ მის ტემპერამენტს, მის იუმორს, მის ფეთქებად დრამატიზმს.

თბილისელი მაყურებელი გ. ლორთქიფანიძეს პირველად „სასტუმროს დიასახლისით“ გაეცნო. მაყურებელმა დაინახა გონებამახვილი რეჟისორი. სცენა სავსე იყო ცოცხალი და ხალისიანი სიტუაციებით, ნათელი და ლაპიდარული მიზანსცენებით. ლაკონიზმი ამახვილებდა რიტმს, აჩქარებდა მოქმედების პულსს. სახელოვანი არტიტებიც (ვ. ანჭაფარიძე, ს. ზაქარიაძე, შ. ლამბაშიძე) ხალისით მიჰყვებოდნენ ახალგაზრდა რეჟისორს.

სპექტაკლის წარმატების საფუძველი მიიწვინა მის ლალსა და მსუბუქ შესრულებაში იყო. ერთი სულით განიმსჭვალნენ რეჟისორი და



მსახიობები. აქტიორული შესრულების სამხრეთული ტემპერამენტა  
ძალზე ახლობელი აღმოჩნდა გოლდონის გმირებისათვის...

ეს იყო წარმატებისათვის აუცილებელი პირობა. ჩვენ გვახსოვს,  
თუ როგორ შეშფოთდა ახმეტელი, როცა სამხატვრო თეატრის „ღია-  
სახლისში“ ამგვარი ჰარმონია ვერ დაინახა. ალ. ბენუას მხატვრობით  
აღფრთოვანებულმა სპექტაკლის მიმართ სერიოზული კრიტიკული  
შენიშვნები გამოაქვეყნა გაზეთ „ნოვია რეჩ“-ში. იგი წერდა: „გოლ-  
დონის კომედიის მოქმედების განვითარება ვერ გამოისახა ფლო-  
რენციის სულით გამსჭვალულ გრანდიოზულ სცენურ სახეებში. მსუ-  
ბუქმა, ფაქიზმა ფერთა თამაშის ილუზიამ ვერ პოვა გამომახილი მოს-  
კოველ მსახიობთა შესრულების დინამიკაში. თეატრი აშკარად დამ-  
ძიმებული, მოუხეშავი აღმოჩნდა და ვერ შეძლო აპყოლოდა მხატ-  
ვრის ტემპს“.

შესაძლოა, პეტერბურგელი სტუდენტისათვის მაშინ შეუცნობე-  
ლი დარჩა სპექტაკლის ბევრი სხვა ღირსება, მაგრამ მის უტყუარ  
ინტუიციას შეუნიშნავი არ დარჩენია წარმოდგენის ზემოხსენებულ  
ნაკლი.

„სასტუმროს დიასახლისის“ წარმატებამ ფრთები შეასხა გ. ლორ-  
თქიფანიძეს. ამასთანავე, იცოდა, რომ კ. მარჯანიშვილის ტრადიციის  
თეატრში ბევრი რეჟისორი დარჩენილა ხელმოცარული და ამიტომ  
განსაკუთრებულად დიდი მღელვარება გადაიტანა. ამიერიდან შე-  
მოქმედებითი ცხოვრების ახალი და დიდი გზა გაეხსნა რეჟისორს.  
უფრო თამამადაც მოჰკიდა ხელი ახალი პიესების დადგმას. კომედი-  
აში გამარჯვებული, ფსიქოლოგიურ დრამას მიუბრუნდა. მათ შორის  
გამოიყოფა ვ. ვაბესკირიას „უფსკრულთან“. დღეს ალბათ დაუჩე-  
რებელიც კი არის ის, რაც გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლს გადახდა  
თავს. სპექტაკლი რამდენჯერმე მოხსნეს, გასინჯეს, ერთი ალიაქოთი  
ატეხეს, შორს გამიზნული სოციალური კრიტიკააო. მერედა, რა იყო  
ასეთი? — ბაეშვის სიცოცხლე საფრთხეში იყო, რადგან დეფიცი-  
ტური წამალი ვერ იშოვეს, რომელსაც შეეძლო იგი გადაერჩინა.  
„კომისია“ თეატრს სთავაზობდა სცენაზე წამალი შემოეტანათ, ან  
თქმულიყო ერთი ფრაზა „წამალი იშოვეს“... ამ პრიმიტიულ ოპტი-  
მიზმს, სოციალური საკითხების შელამაზების მცდელობას მწერალ-  
მა და რეჟისორმა მაღალი მოქალაქეობრივი პრინციპულობა დაუბი-  
რისპირეს.

გ. ლორთქიფანიძე მრავალი სპექტაკლის ავტორია. ერთობ გაღა-  
რიბდებოდა ქართული თეატრი, რომ არა მისი დიდი ღვაწლი და ამა-  
გი მარჯანიშვილის თეატრის ცხოვრებაში. ერთ კაცს ისიც ეყოფოდა,

სიკოცხლეში რაც მან რუსთავის თეატრში შექმნა. შექმნა თეატრ, რომელსაც უკვე ოცი წლის ბიოგრაფია აქვს.

რეჟისორის შემოქმედებაში რაღაც გარდატეხითი მნიშვნელობა ჰქონდა კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარს“. გ. ლორთქიფანიძემ წარმოაჩინა სისხლსავსე ქართული ხასიათები. სპექტაკლში აისახა ღრმა სოციალური კონფლიქტი, რომელიც ქართული სოფლის ცხოვრებაში მოხდა კოლექტივიზაციის კვირაძალში. საკოლმეურნეო ყოფის სინამდვილე, მისი სიმართლე და მოვლენების სიმძაფრე ნაწარმოებში მოცემულია სისხლსავსედ. მწერალი არ ერიდება ჭარბ ფერებს, არ ცდილობს შეალამაზოს სინამდვილე. მის მხატვრულ სამყაროში პირდაპირ იჭრება საკოლმეურნეო ცხოვრება და ჩვენ ვხედავთ ეპოქალური კონფლიქტების მთელ სიმძაფრეს.

„კოლხეთის ცისკარი“ ტრადიციული (ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით) სპექტაკლი იყო. იგი ლოგიკურად აგრძელებდა კ. მარჯანიშვილის თეატრის რეალისტურ გზას. სადა იყო მისი რეალიზმი. რეჟისორი არსად არ მიმართავდა მიზანსცენების ხელოვნურ გართულებას, ხაზს არ უსვამდა ფორმას. იგი ტრადიციის ერთგულების ყველაზე საიმედო ნიშანს მსახიობთა აქტიორულ შესრულებაში ხედავდა. სცენაზე მეფობდა უბრალოება და მხატვრული სიმართლე. დამაჯერებლად აისახა მთელი ცხოვრება, მაგრამ მას ქმნიდა არა თეატრალური ილუზია, არა რომანის პერსონაჟების უბრალოდ „გადასახლება“ თეატრალურ სამყაროში, არამედ ადამიანთა ახალი ურთიერთობა, როგორც შედეგი ახალი დროისა. რომანის გმირებმა ხელშესახებად ცოცხალი პლასტიკური გამოსახულება მიიღეს სცენაზე. სცენაზე დასახლდნენ მართალი ადამიანები. მათ აქ იპოვეს ახალი სინამდვილე, ახლებურად მოეწყვენ და შეეთვისნენ ერთმანეთს. რეჟისორმა ბუნებრივი გარემო შეუქმნა მათ ყოფას. აქტიორებმა სული შთაბერეს სახეებს. ინსცენირებამ დაკარგა ილუსტრაციულობა, ეს გახლდათ ბედნიერი გამონაკლისი.

გ. ლორთქიფანიძემ იცის, თუ სად იფარება ქართული ხასიათის ნერვი. იგი ოსტატურად პოულობს სათავეს ეროვნული კოლორიტიზაციის და წარმატებითაც ასახიერებს მას სცენაზე. ამიტომ არის, რომ მის სპექტაკლში პირდაპირ გამოეფინებინან ხოლმე ეროვნული ხასიათები. ამ დროს აქტიორული წარმატებაც დიდია. ასეთი იყო „კოლხეთის ცისკარიც“. საილუსტრაციოდ მარტო პიერ კობახიძის ტუჩა დაშინიანიც კმარა. ჩვენს მაყურებელს დიდხანს არ ენახა კობახიძე აქტიორულად ასე სავსე, ასე მართალი და ოსტატურად გარდასახული. პ. კობახიძე იშვიათად თამაშობდა სახასიათო როლებს, მაგრამ მხატვრული ეფექტი ამ როლში მოულოდნელობით არ იყო

გამოწვეული. ამპლუის საზღვრიდან „გასვლა“ თავისთავად არაფერს არ ნიშნავს, თუ საინტერესო არ არის ფორმა, პ. კობახიძემ თავის თავში აღმოაჩინა ახალი შესაძლებლობანი.

სხვა აქტიორული წარმატებანიც იყო, რომლებიც ცხადყოფდნენ სპექტაკლის ღირსებებს, როგორც რეჟისორის სწორი მუშაობის შედეგს. გავიხსენოთ თუნდაც მექის სახე. რომანში მთავარია მექი ვაშაიძის გარდაქმნის პროცესის ჩვენება. სახის ჩამოყალიბების რთული გზა სპექტაკლშიაც კარგად აისახა. რომანის პირველივე გვერდზე წერია: „მექი ვაშაიძე მეტისმეტად ბეჩავი, მოკრძალებული და უნირო ბიჭი იყო. სიცოცხლე მხოლოდ მაშინ უხაროდა ამ საწყალს, როდესაც ყოველთვის სუფთად ჩაცმულს... თალიკო სათამაშოდ დაუძახებდა“. ავტორი იქვე მიმართავს მექის, — სწორების სათვალავში შენ ვინ ჩაგაგდებდაო. ამის შემდეგ დიდი გზა გაიარა მექიმ, სრულიად შეიცვალა მისი ცხოვრება. რომანის უკანასკნელი გვერდი ასე მთავრდება: „გული საოცრად მშვიდად და ლალად უძგერდა მექის... და იგი მიხვდა: რაც დღემდე ცხოვრებაში სიმწარე შეხვედროდა, ამიერიდან აღარასოდეს შეხვდებოდა. მექის გულს აღარ შეიპყრობდა ის შეუცნობელი, ბუნდოვანი შიში, რაც მას ბედნიერ წუთებსაც კი უწამლავდა. ამიტომ ასე მშვიდად, ასე ლალად ძგერდა მისი გული“.

წიგნის პირველი გვერდიდან ამ უკანასკნელ სტრიქონებამდე ბრწყინვალედ აისახა მექის ცხოვრების მთელი გზა, თითქოს ძველი და ახალი ცხოვრებაც მექის პიროვნებას შეხვდნენ საასპარეზოდ. პირველმა ყველაფერი გააკეთა, რომ მასში ჩაეკლა ადამიანური, ხოლო მეორემ ამ ადამიანის ბედნიერ გზაზე გამოყვანას მოახმარა მთელი ენერჯია. ასე რომ, მექის სახეში კონკრეტული მხატვრული ფორმებით გამოვლინდა ძველიცა და ახალიც, მთელი თავიანთი შედეგებით.

მექი რომანის ცენტრშია როგორც იდეური, ისე სიუჟეტური თვალსაზრისითაც. იგი დიდი ოსტატობით გამოკვეთა ავტორმა და ფართოდ განზოგადებულ სახედ აქცია. ასეთად დავინახეთ ჩვენ იგი კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზეც.

მეტად საინტერესოა ტარასი ხაზარაძის ცხოვრების დასასრულის ახალი გადაწყვეტაც. რომანში ტარასი კლავს დვალიშვილს, სცენაზე კი პირიქითაა — მტრების მიერ მოგზავნილმა სიცოცხლე მოუსწრაფა ტარასი ხაზარაძეს. ამით კიდევ უფრო გაესვა ხაზი, თუ რა ღრმა იყო ის წინააღმდეგობანი, რომლებიც წინ ეღობებოდა ჩვენს ადამიანებს საკოლმეურნეო ცხოვრების გარიჟრაჟზე.

არის ერთი კატეგორია სპექტაკლებისა, სადაც ფარდის გახსნისთანავე თვალში გეცემათ რეჟისორი — მთელი თავისი გამომგონებლობით, არტისტიზმითა და მიზანსცენების სიმახვილით (გ. ლორთქიფანიძესაც აქვს ასეთი დადგმები). ერთი შეხედვით, ამაში ცუდი არაფერი უნდა იყოს, მაგრამ ხანდახან ასეთი სპექტაკლები გვაგონებენ იმ კინოსურათებს, რომლის აქტორებიც ათასგვარი კუთხით გვიჩვენებენ კადრებს, მოიშველიებენ ყოველგვარ ხერხს, ერთი და იგივე საგანს წარმოსახავენ მრავალ პლანში, ერთი სიტყვით, ქმნიან ეფექტურ სანახაობას და იქამდე იტაცებთ ხოლმე ეს გამოდევნება გარეგნული სანახაობითი ელემენტებისადმი, რომ დედააზრი ავიწყდებათ. ასეთი სურათები ზოგჯერ გვაკვირვებენ, ასე ხდება თეატრშიც. „კოლხეთის ცისკარი“ კი რეჟისორულად თითქმის არაფრით გამოირჩევა, იგი სადა და უპრეტენზიოა. თქვენ მას კმაყოფილებით უყურებთ სამი მოქმედების მანძილზე და, როდესაც უკანასკნელად დაეშვება ფარდა, გრძნობთ, რომ რეჟისორმა ჩაგახედათ ადამიანთა რთულსა და საინტერესო სამყაროში, დაგანახათ ცხოვრების წინააღმდეგობათა ფართო პანორამა.

გ. ლორთქიფანიძის შეხვედრა ქართულ მწერლობასთან ბედნიერი აღმოჩნდა. მთელი თავისი მრავალფეროვნებით აქ ერთმანეთს შეერწყა ქართული რეჟისორული აზრი, პლასტიკური ხედვა და მწერლის ეროვნული სული. დიდი უშუალობა გარდაისახა სცენაზე და ჩვენ მოწმენი გავხდით ქართული სოფლის განსახიერებისა თეატრში.

გ. ლორთქიფანიძე ე. წ. „სოფლის თემით“ ამაღლდა როგორც რეჟისორი. სოფლის მართალი და კეთილი ადამიანები გაცოცხლდნენ მის სპექტაკლებში, გამოჩნდა მათი პოეტური სული, მართებულად განცდილი სამყარო, ერთმანეთს შეერწყა სოფელი და ქალაქი, გლეხი და სტუდენტი. მთელს მათ ურთიერთობაში შესანიშნავად აისახა თანამედროვე ქართული ყოფის ყველაზე არსებითი ტენდენციები. ეს არის რთული, მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი პროცესი. სოფლიდან დაძრული ადამიანები მიდიან ქალაქად, უკანაც მიბრუნებულან ზოგნი, მაგრამ ცხოვრებაში საკუთარი ადგილის ძიება მაინც გრძელდება.

ძიების ამ გზაზე მათ წინაშე სხვადასხვა პრობლემა წამოიჭრება. ცხოვრება გამოცდის ამ ადამიანებს, მათ სულს, იგი სიხარულთან ერთად ბევრ ტკივილსაც არგუნებს მათ, მაგრამ ფეხქვეშ მაინც არ გამოაქლის მიწას, და ვიდრე მშობლიურ მიწაზე დგანან, ვიდრე გრძნობენ მის სურნელებას, მანამდე ბედნიერებიც იქნებიან.

ნ. დუმბაძის გმირები დაჯილდოებული არიან მშვენიერების გრძნობით. ისინი ყოველგვარ სიტუაციაში ინარჩუნებენ უშუალო-

ბას. ეს არის მათი სულის შინაგანი მდგომარეობა, რომელსაც ვერა-  
ვითარი ძალა ვერ ბღალავს.

რეჟისორის აღლოს არ გამოპარვია ნ. დუმბაძის გმირების სული-  
ერი მოძრაობის ყველაზე ფაქიზი ნიუანსიც კი, სცენაზე მათ შეუ-  
ქმნა ბუნებრივი გარემო და ლიტერატურულ სამყაროდან თეატრ-  
ლურ სინამდვილეში მოაქცია ისინი.

მსუყვე ფერებში გამოხატული კოლორიტი და მოქმედების შეუ-  
წყვეტელი რიტმული დინება განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანი-  
ჭებს ლორთქიფანიძის სპექტაკლებს. დ. კლდიაშვილის შემოქმედ-  
ების რაღაც შორეულ გამოძახილსაც ვხედავთ მასში. დრამატურგა  
და რეჟისორი აქაც „ტრემლიანი სიცილით“ ხვდებიან მაყურებელს,  
ჰუმანიზმის კეთილშობილური სული დასტრიალებს ყველაფერს...

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ უფრო ყოფითი, რეალისტუ-  
რი ნაწარმოებია, ვიდრე „მე ვხედავ მზეს“. ამ უკანასკნელში მეტია  
რომანტიკული საწყისი. სიმბოლიკა უფრო პოეტურ განზოგადება-  
დღეა აყვანილი, მაგრამ ეს არის მათი თავისებურება და არა ავკარგი-  
ანობა.

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ თეატრისათვის დიდი ხნის ნა-  
ნატრის აღსრულებას ჰგავდა. მსახიობები, ალბათ, დიდხანს ელოდნენ  
თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ ამგვარ ქართულ პიესას.

ძალზე ახლობელი იყო თეატრისათვის ნაწარმოების ხალხურო-  
ბა, მისი ეროვნული სული. ნ. დუმბაძის არტისტულ ხასიათებს სცე-  
ნაზე უცებ თითქოსდა თვისთავად მიეცა პლასტიკური გამოსახულე-  
ბა. მათ სიტყვიერ კომიზმს შეემატა მოქმედების სიმძაფრეც. ერთმა  
მთლიანმა უწყვეტმა რიტმმა მოიცვა ყოველი სცენა, ყველაფერს  
დაეუფლა იგი; მოხდა მაყურებლისა და სცენის განწყობილების  
სრული ერთობა.

მაყურებელმა უცებ დაინახა მისთვის ნაცნობი და ახლობელა  
სინამდვილე, იგრძნო პოეტური სული, ფაქიზი იუმორი და დიდი  
ადამიანური სევდა. ეს იყო თითქმის ძველის, მაგრამ სრულიად ახა-  
ლი სინამდვილის ხილვა.

სცენაზე ისეთი მართალი ატმოსფერო შეიქმნა, იმდენად რეალის-  
ტურ და მხატვრულად დამაჯერებელ გარემოში გამოჩნდნენ დუმ-  
ბაძის გმირები, რომ მაყურებელი სრულიად ბუნებრივად შეერწყა  
სცენურ სინამდვილეს. დამყარდა სულიერი ერთობა, გმირებმა და  
მაყურებლებმა ადვილად გაუგეს ერთმანეთს და ერთად გაიარეს  
დიდი ცხოვრების გზა...

ს. თაყაიშვილი, ა. ყორჟოლიანი და გრ. კოსტავა ბევრჯერ უნა-  
ხავს გამარჯვებული ჩვენს მაყურებელს, შეუძმნეველი არ დარჩენი-

ლა ლ. ანთაძის ნიჭიერებაც, მაგრამ ალბათ არც ერთ სხვა სპექტაკლში არ შექმნილა ასე მთლიანი ანსამბლი და ასე განსხვავებული ხასიათები. ყოველი მათგანი ცალკე სამყაროა. ამ ღრმად კოლორატულისა და თვითმყოფადი ხასიათების ოსტატურ განსახიერებას შეიძლება ისინი განსხვავებულ ენაზეც აემეტყველებინა, რომ მათ სულში არ იყოს შინაგანი ერთიანობა. გეგონებათ ერთი ადამიანის ფიგური, ტკივილი და სიხარულია განფენილი ოთხეულშიო. ეს მართლაც „სიყვარულიანი პიესაა“ (დ. კლდიაშვილის გამოთქმა). აქ ყველაფერი ადამიანისადმი სიყვარულით სუნთქავს და ცოცხლობს.

ისინი იუმორით იმსუბუქებენ ტკივილს, ქართული მახვილგონიერებით ებრძვიან ცხოვრების სიმძიმეს. თითქოს მათსავეთ მოღბენილი ადამიანები არც არიან ქვეყნად. ომის სიმძიმე აწევთ მხრებზე, მაგრამ ვაჟკაცურად უძლებენ მას. სახლში, ეზოში და, საერთოდ, ყველგან, სადაც ისინი ჩნდებიან, მუდამ სიცილი ისმის...

მათ ხალისიან ბუნებაში ერის სულია ჩამდგარი. სულის ეს სიჭანსალე იგრძნო მაყურებელმა გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლში და ამიტომ შეიყვარა იგი.

საერთოდ, სცენაზე გ. ლორთქიფანიძეს არ უყვარს მოწუწუნე, დაბეჩავებული ადამიანები. იგი არ იხედება სულის სიღრმეში, არ ეძებს ბნელს და ცხოველურ ინსტინქტებს, რათა რთული ფილოსოფიური აზროვნების რეჟისორის ილუზია შეუქმნას მაყურებელს. მისი ხელოვნება ჭანსალია და ნათელი. ზოგჯერ შეიძლება ემპირიულიც იყოს მის მიერ შექმნილი ცალკეული მიზანსცენები თუ სპექტაკლი, მაგრამ იგი არასდროს არ იქნება მანქვა-გრეხისა და „სიმახინჯის“ გამომხატველი. სავსე და ნათელი სიცოცხლის ნამდვილი ზეიმი იყო „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“.

სცენების სიმრავლე, სურათების მუდმივი მონაცვლეობა სპექტაკლისათვის საზიანო აღმოჩნდებოდა, რომ იგი რეჟისორს ძლიერო რიტმით არ შეეკრა. ახლა ისე გამოვიდა, რომ წარმოდგენას თითქოს მოუხდა კიდევ სურათების ხშირი ცვლა. დრამატულისა და კომედიურის, ძლიერისა და სუსტის შეპირისპირებამ გაამძაფრა სპექტაკლის კონტრასტები. ხასიათების ბუნებაც უფრო რელიეფური გამოჩნდა.

სპექტაკლი მდიდარი იყო იმპროვიზაციული მომენტებით. აქტიორული შესრულების ეს მანერა მიზანსცენების ხასიათითაც იყო განპირობებული. მან მსახიობებს დაუტოვა სილალე. ისინი უფრო თავისუფლად გრძნობენ თავს ამგვარ გარემოში, არ აწუხებთ მიზანსცენების არტახები. მაგრამ ეს შინაგანი თავისუფლება არსად არ არღვევს კომპოზიციას, პლასტიკურ ნახაზს. სპექტაკლის მხატვრულ წყობაში ორგანულად მოექცა იმპროვიზაცია. ამ მხრივ ზურიცელს:

ფუნქცია განსაკუთრებულად დიდი იყო წარმოდგენაში. იგი მთხრობელიც არის და მოქმედი გმირიც, პოეტური ლიტერატურული სურათების აღმწერიც და წარმოდგენის რიტმის მიმცემიც. იგი გაბედულად იჭრებოდა ყველგან, სადაც კი მის არსებობას გამართლება ჰქონდა.

წარმოდგენის დასასრულს ზურიკელა იქცეოდა დასრულებულ სახედ. თითქოს ვერც კი ვამჩნევდით, როგორ ივსებოდა იგი ახალი დეტალებით, ახალი თვისებებით. მაყურებელი წარმოდგენის დასაწყისშივე შეეჩვია მას, იგი ისე უცებ გაიზარდა მის წინ, ისე შევიდა ნამდვილ სივსებულში, რომ ფინალში მისი გამოჩენა ძალზე ახლობელ, მაგრამ მაინც ახალ ადამიანთან შეხვედრას ჰგავდა.

...სოსოიასა და ხატიას პოეტური თავგადასავალი მზის სიმბოლიკით მთავრდება. ბავშვური უშუალობით იწყება მათი ცხოვრების გზა, მერე თანდათან ივსება, სრულდება, ბოლოს მათ სულშიაც იღვიძებს პირველი გრძნობა სიყვარულისა. გაზაფხულის ალერსიან სიტბოს ჩამოჰგავს მათი გრძნობა, რაღაც ჟრუანტელის მომგვრელი განცდა ეუფლება მათ არსებას. ბუნება იღვიძებს ადამიანის სულში და ამ განახლებულ სამყაროს თავისი შუქიც თან ახლავს, ამ სინათლეს ხედავს ხატიაც. მზისკენ მიილტვიან ისინი, მზეს ხედავენ და ჩვენც გვჩერა, რომ მათ სულში, სხეულში ჩადგა მეტად ლამაზი და ძლიერი ენერგია, რომელსაც თვალის ჩინივით უნდა გაუფრთხილდნენ ადამიანები.

რეჟისორი მთელი სპექტაკლის მანძილზე არსად არ ივიწყებს ნაწარმოების პოეტურ სიმბოლიკას, იგი დიდი ტაქტიკა და სიფაქიზით სვამს აქცენტებს რომანტიკულ საწყისზე.

ხედავს ხატიას სულში ამომავალ მზეს, ხედავს მის სხივებს, რომელიც სოსოიას არსებობას ჩაჰფრენია და ყოველ სცენას ისე ძერწავს, რომ არავის არ მიაყენოს ჩრდილი.

ცხოვრებისეულ ყოფაში იჭრება პოეზია, ყოველი ახალი სცენა სულ უფრო ნაკლებად იღვრება უთმობს ყოფითს სიმართლეს. რეჟისორი და ავტორი სცენაზე ქმნიან ფსიქოლოგიურად მართალ განწყობას, აკონკრეტებენ და ავსებენ მას ახალი დეტალებით, ჟანრული სურათები გზას უთმობენ პოეტურ განზოგადებას... თითქოს ყოველი ლირიკული ნიუანსი გზადაგზა ერთიანდება და ფინალში იყრის თავს. გ. ლორთქიფანიძემ ახალი სიცოცხლე მისცა ნ. დუმბაძის გმირებს.

ახალი საქართველოს ცხოვრების, მისი ადამიანების პოეტურ-თეატრალური განსახიერება განსაკუთრებულ ღირსებას სძენს გ. ლორთქიფანიძეს, როგორც რეჟისორს.

„კოლხეთის ცისკარი“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე, ვხედავ მზეს“, „ნუ გეშინია, დედა“, აღბეჭდილია საბჭოთა საქართველოს ყოფის არსებითი ნიშნებით. მისი ადამიანები ახალი ეპოქის პირმშონი არიან. ამ რთულსა და დიადი გარდატეხების საუკუნეს თავისი მართალი სიტყვა უთხრა გ. ლორთქიფანიძემ. ეს სიმართლე დაეხმარა რეჟისორს უფრო ღრმად შეჭრილიყო ისტორიის წარსულში და იქაც მოენახა ქართული სინამდვილის გამომხატველი სცენური ფორმები.

გიგა ლორთქიფანიძემ შექმნა რთული და საინტერესო ადამიანებით დასახლებული ახალი თეატრალური სამყარო. ეს არის დიდი ცხოვრება: მაღალზნობრივთა და უზნეთთა, კეთილთა და ბოროტთა, ათას სოციალურ დინებათა ერთობლიობისა. რეჟისორი მძაფრად და გზნებით ხატავს მას, იძლევა ცხოვრების გაუმჯობესების იმედებს. ნათელი საწყისის განდიდებით აპოეტურებს პროზაულ სინამდვილეს, ქმნის სახეთა და განწყობილებათა მრავალფეროვნებას. მისი სპექტაკლების გმირები სისხლსავსე ადამიანები არიან, რომელთა ინდივიდუალობაც ერთობ საშური სიღრმით არის გამოხატული. ვის არ შეხვდებით გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლებში: აქ არიან ქართველი გლეხკაცები და მეომრები, პოეტი-მენესტრელი და ტირანი მეფე, რევოლუციური შთაგონების რომანტიკოსები და „ცისფერი სისხლის“ მეოცნებე დეკაბრისტები, ფსკერზე დაძირული ადამიანები, მავანნი და მავანნი. მიუხედავად მათი სხვადასხვა ეროვნული თუ სოციალური მდგომარეობისა, ისტორიული თუ თანამედროვე ყოფისა, ყველაფერში იგრძნობა ქართული მიწის მაღლი, რეჟისორული აზროვნების პირუთვნელი უშუალობა და სინამდვილე.

30 წელზე მეტია, რაც გ. ლორთქიფანიძე ქართულ თეატრში ამკვიდრებს რეალისტური სიმართლის, ფსიქოლოგიური სიღრმის თეატრალურ ესთეტიკას, ქანრებისა და თემების მრავალფეროვნებას. ხასიათების ღრმა ინდივიდუალობას, გმირთა ყოფითს ცხოვრებასა და მათ სულში „შეფარულ რომანტიკულ“ ნაკადს, რეალიზმის „არხების“ გაფართოების დიდ შესაძლებლობებს. ამას ადასტურებს მიხი სპექტაკლები: „სირანო დე ბერჟერაკი“ და „ასი წლის შემდეგ“, „კოლხეთის ცისკარი“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“, „კახაბერის ხმალი“, „შთამომავლობა“, „უფსკრულთან“, „სასტუმროს დიასახლისი“, „მარტოობის დღესასწაული“, „თეთრი ბაიარლები“, „ოიდიპოს მეფე“ და სხვ. მაყურებელი ამ წარმოდგენებით გაიხსენებს ქართული თეატრის დიდ წარმატებას, გაიხსენებს ბედნიერ წუთებს, რომლებიც მან გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლებზე განიცადა. მისი წარმოდგენები ზუსტად ასახავს რეჟისორის ზრდი-



სა და დაოსტატების რთულ პროცესს. ამასთანავე, აქ არის ბევრი მსახიობის მხატვრული ბიოგრაფია, მათი სიხარული და ბედნიერება. ახლა ძნელია ყოველი მათგანის უბრალო დასახელებაც კი. სწორედ გ. ლორთქიფანიძის ხალასი ნიჭის, მისი დაუცხრომელი ენერჯის მაღლია. ქართული თეატრი რომ ასე გამდიდრდა ქართული ხასიათებით, უწინარესად წარმოჩინდა თანამედროვე პრობლემები. გ. ლორთქიფანიძემ თეატრში ფართო გზა გაუხსნა ქართულ ორიგინალურ მწერლობას, ახლებურად წაიკითხა ისინი და მათ სცენური სიცოცხლე მიანიჭა. პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“ თითქმის ოცდაათი წელი იღო ისე, რომ გამოჩენილი რეჟისორები ცდილობდნენ მოეღებნათ მისი გადაწყვეტის გზები, მაგრამ ამ დიდი მისიის შესრულება მხოლოდ გ. ლორთქიფანიძეს ხვდა წილად. ეს იყო პ. კაკაბაძის პიესის ახლად დაბადება. ეროვნული ფოლკლორის პოეტიკა, მისი სიბრძნე და მომხიბლაობა გამოიხატა საუკუნეებგამოვლილი ბერიკაიობის თეატრალური ფორმებით. სცენური სიმბოლიკა წუთისოფლის ზრუნვის მეტაფორულ სახეში მოექცა, რეჟისორმა უმღერა რწმენით ამალღებულ ადამიანებს, გამოხატა ისტორიის მებრძოლი სული.

„კახაბერის ხმლის“ დადგმა თეატრისათვის მართლაც დიდი გაბედულება იყო. ჩვენი ისტორიის ურთულესი პერიოდი აქ კომედიურ ჟანრშია გადაწყვეტილი და თეატრს განსაკუთრებით დიდი ტაქტი და დაკვირვება მართებდა. ს. ახმეტელი ჯერ კიდევ პიესის პირველი ვარიანტის შესახებ წერდა „ჩვენ გვხიბლავს პ. კაკაბაძის „ბახტრიონი“, რადგან იგი იყენებს ახალ ხერხებს და იძლევა სრულიად ახალ ფორმებს. პრობლემა პიესისა ღრმაა და პრინციპული... უნდა შევისწავლოთ ყველა ელემენტი, რომელიც ქართულ თეატრალურ ფორმებს ამჟღავნებს და საფუძვლად დავედოთ „ბახტრიონს“.

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლიც სწორედ „ქართული თეატრალური ფორმების“, მისი მხატვრული ელემენტების სინთეზით გამოირჩევა. თეატრონის გათამაშებამ რეჟისორს საშუალება მისცა ეპოვა დამხმარე „სცენური ნერვი“ პიესის დრამატურგიული ინტრიგის გასაძლიერებლად. იგივე თეატრონი დაეხმარა, რათა ერთი მთლიანი სუნთქვა, ფიქრი და გულისძგერა ეგრძნო სცენასა და პარტერს, დამყარებულიყო შინაგანი კონტაქტი XIV საუკუნის ისტორიულ წარსულსა და თანამედროვე აუდიტორიას შორის.

ყველაფერი ეს გარკვეულ რისკთან და ექსპერიმენტთან იყო დაკავშირებული. თეატრს არ ჰქონდა უფლება მთელი პასუხისმგებლობით არ მოჰკიდებოდა პიესის დადგმას.

გ. ლორთქიფანიძე კარგად ფლობს ლიტერატურულ მასალას, გრძნობს მის სურნელებას, მის შინაგან ძალას. თანამედროვეობის

გრძნობა და მხატვრული ალლო განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებს მის სპექტაკლებს და ეს შესანიშნავად გამოჩნდა ახალ დადგმაშიაც.

„კახაბერის ხმლის“ დადგმაში ჩანს ქართული ყოფის მრავალრიცხოვანი და, ამასთანავე, კონკრეტული დეტალი, რომელსაც ხშირად სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს და დიდ მხატვრულ განზოგადებაში იშლება აყვანილი. პ. კაკაბაძის მიერ შექმნილი ტიპები შთაგონებული არიან ეროვნული ფოლკლორით და გამოირჩევიან ხალხური სიბრძნითა და მომხიბვლელობით. რეჟისორმა სწორედ ეს ხალხობრიობა იგრძნო უპირველესად და მას შესატყვისი სცენური გააზრებაც მოუხნა. რეჟისორისათვის ყველაზე ძნელი მაინც რეალისტურისა და სიმბოლურის გამაერთიანებელი თეატრალური ნერვის პოვნა იყო. ადვილი შესაძლებელი იყო დაკარგულიყო სიმბოლიკა. ამ ბეწვის ხიდზე მოუხდა გავლა რეჟისორს! გავიხსენოთ თუნდაც სპექტაკლი „ფარდა“. ეს ხომ ფრესკებიდან და ფიროსმანიდან წამოსული სამყაროა. იგი გადადის ნიღბებში, გადადის მთელი სპექტაკლის შინაგან ქსოვილში და ქმნის მართლაც ახალ სინამდვილეს, რომელიც გვხიბლავს თავისი მარტივი ფორმებით, სილამაზით, სიკეთისაყენ სწრაფვით. ეს, თითქოსდა უბრალო, მაგრამ რთული სინამდვილე საკნესა კონფლიქტებით, წინააღმდეგობებით. დრამატურგი მას ხატავს მძაფრად, უკომპრომისოდ.

წარმოდგენაში ჩანდა, რა ძნელად იკვლევს გზას სიკეთე და სილამაზე, როგორ ებრძვის მას სიცრუე და უზნეობა. შური და გაუტანლობა დაუფლებია ქვეყანას. ძმას ძმა არ ინდობს და ნათესავე — ნათესავეს. ხალხი ეძებს გამოსავალს, ეძებს გმირს, რომელიც მოვა და სიმართლის მახვილით მოსპობს ბოროტებას. ეს დიდი იმედი კახაბერის ხმალია. ეს არის ერის ფარი, რომელმაც ყოველგვარი მტრისაგან უნდა დაიცვას ქვეყანა. კახაბერი თვით ხალხის სულში ზის და ამიტომ არის იგი ეროვნული გმირი. მაგრამ ეს არის განზოგადებული, სიმბოლური და არა ერთ რომელიმე გმირში დაკონკრეტებული სახე. ამიტომ იყო, რომ ზოგ სექტიკოსს უჭირდა შეგუებოდა იმ აზრს, რომ პიესაში ბოროტი ძალები უაღრესად კონკრეტული, „ადამიანური“ სახით მოქმედებენ, ხოლო მათი მოპირისპირე კახაბერი კი პიესის მოქმედების გარეთ დგას. სპექტაკლმა ნიადაგი გამოაცალა ამგვარ შიშს. იგი ოპტიმისტურად ეღერს. ეს მიღწეულია პიესის სწორი რეჟისორული გადაწყვეტით. ნაწარმოებში გულქანას სახით ძლიერი დადებითი საწყისი მოქმედებს. კახაბერი — ეს სიმბოლო, და გულქანა — კონკრეტული სახე, ორი პარალელურად მოქ-

მედი კეთილი ძალაა, რომლებიც ერთმანეთისაკენ ილტვიან გასაერთიანებლად.

გულქანა, ამავე დროს, ზოგადი სახეა ქართველი ქალისა, თავისი დიდი ზნეობრივი სიწმინდით, მშვენიერებით, მებრძოლი სულით. მიზნის სიცხადე, მისწრაფების სიცხოველე, მაღალი მორალური ძალა, თავისი შინაგანი მისწრაფებით დაკავშირებულია კახაბერის იდეალებთან. აქ ყველაფერი ისეა წარმართული, თითქოს გულქანა კახაბერის შენაცვლებული ცოცხალი ძალაა, რომელსაც ისტორიამ წილად არგუნა შეუდრეკლად იაროს იმ საუკუნის ცრუსა და უზნეო სამყაროში, იქადაგოს სიკეთე და, ბოლოს, წუთისოფლის ორომტრიალში შეუბღალავი სახით შეუერთდეს სამართლიანობისათვის ბრძოლის იმ იდეალს, რომელმაც კახაბერის ირგვლივ გააერთიანა ხალხი. კახაბერისა და გულქანას ამ სიმბოლურ გაერთიანებაშია სპექტაკლის დიდი იდეური ძალაც.

„პირველი მოქმედების უკანასკნელი სცენა ამ სურათის მშვენიერი აპოთეოზია. აქ ყველაფერი პოეტურია. მოძებნილია სახიერი სცენური ფორმა, რომელიც თავისი მასშტაბით ებიკურ უღერადობამდეა აყვანილი. მამაპაპურ ურემზე ზის გულქანა როგორც დედოფალი და მეფის ამაღლასთან ერთად ბახტანგ-ხანის სამეფოსაკენ მიემგზავრება. ამ მშვენიერ სურათთან ეშვება ფარდა, მაგრამ მეორე მოქმედების დასაწყისი ბუნებრივად აგრძელებს მიღებულ შთაბეჭდილებას და ახალი ძალით აცოცხლებს მას. ბრუნავს წრე (წუთისოფლისა), მიდის ურემი (წუთისოფლის გზაზე...) და ჩვენ გვესმის სევდიანი თურქული მელოდია. ბახტანგ-ხანის სამყარო მხოლოდ რამდენიმე შტრიხით უახლოვდება ქართულს. თურქულს ომახიანი ქართული სიმღერა ცვლის, მერე ისევ თურქული იჭრება და ლოგიკურად უკავშირდება ჰარამხანის სცენას. ეს შეპირისპირება მშვენიერი მუსიკალური აქცენტია პიესის დრამატურგიული კონფლიქტისა.

მეორე მოქმედების დასაწყისში ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მართლაც დიდი გზა განვლო გულქანამ. ეს იყო მტრის მიერ დარბეული სახლებითა და დასახიჩრებული ადამიანებით სავსე მწუხარებისა და გლოვის გზა. ამ სანახაობით შეშფოთებული გულქანა მღელვარებით წარსდგა ბახტანგ-ხანის წინაშე და გულწრფელად აუწყა ნანახი და განცდილი. მთელი ეს სცენა, დაწყებული ჰარამხანის ასულთა როკვით, დამთავრებული ხანის უკანასკნელი რეპლიკით, მდიდარია შინაგანი დრამატიზმით, იუმორით, სატირული სიმძაფრით. მახვილ რეჟისორულ მიზანსცენებს მეტი რელიეფურობა შეაქვს ბახტანგ-ხანის დესპოტური სამყაროს გადმოსაცემად. რეჟისორი და მსახიობები აქ ერთგულნი არიან მწერლის მხატვრული ჩა-

ნაფიქრისა და ამიტომაც არის ასეთი სარკაზმით მხილებული ბაბ-  
ტანგ-ხანის „სამფლობელოს“ მთელი შინაგანი გახრწნილება.

საერთოდ, მეორე მოქმედება ყველაზე სრულყოფილია და მეტა  
სიცხადით ავლენს სპექტაკლის მხატვრულ-სტილისტურ თავისებუ-  
ლებას.

...მუხისაგან ნათალი, ლამაზი და ჭირნანახი ურემი, რომელიც  
ასე შვენის მთელ სპექტაკლს, რეჟისორისა და მხატვრის (მ. მალა-  
ზონია) ერთობლივი ძიების შესანიშნავი შედეგია. მათ მრავალპლა-  
ნიანი აზრობრივი და წმინდა ტექნიკური ხასიათის ამოცანა დააკის-  
რეს ურემს და მას შესაფერისი მხატვრული გამართლებაც მოუძებ-  
ნეს. ის არის არა მარტო უტილიტარული მნიშვნელობის საგანი, არა-  
მედ მხატვრული ელემენტი, რომელიც დიდ როლს ასრულებს სპექ-  
ტაკლის საერთო გადაწყვეტაში.

XIV საუკუნის საქართველოს პირქუში სურათი კომედიის ჟანრ-  
შია გადაწყვეტილი. რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ეჩვენოს  
ვინმეს ჩვენი სიტყვები, პიესა და სპექტაკლი დიდი პატრიოტული  
უღერადობის ნაწარმოებია. აქ გავიხსენოთ ილია: „ბევრნი არიან  
ჩვენი იმისთანანი, რომელნიც ცდილობენ ჩვენი ცხოვრების სიბო-  
როტის დამალვას. ეგ იმათ მოსდით ქართველების უმეცარ სიყვარუ-  
ლისა გამო“.

გ. ლორთქიფანიძემ სპექტაკლში ხაზი გაუსვა პატრიოტულ ტენ-  
დენციებს და „უმეცარ სიყვარულს“ დაუპირისპირა ქართველი ხალ-  
ხის სულიერი განახლების იდეა.

გ. ლორთქიფანიძის „კახაბერის ხმალი“ სანდრო ახმეტელის თე-  
ატრალური ესთეტიკის თანაზიარი იყო. სპექტაკლის ფოლკლორულ  
მოტივებში, ხალხურ სანახაობითს ფორმებში გამოძახილი პოვა ახმე-  
ტელის თეატრალურმა იდეალებმა.

მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობთა გარკვეულ ჯგუფთან ერთად  
გ. ლორთქიფანიძემ საფუძველი ჩაუყარა რუსთავის თეატრს. შეი-  
ქმნა ახალი დიდი კულტურული ცენტრი, რომელმაც არაერთხელ ააა-  
ხელა ქართული კულტურა საკავშირო ასპარეზზე. უკვე გამოცდილმა  
რეჟისორმა თავისი შესაძლებლობის სრულიად ახალი მხარეები გა-  
მოავლინა თეატრის წარმოდგენებში („სირანო დე ბერჟერაკი“, „ასი  
წლის შემდეგ“, „მარტოობის დღესასწაული“), ზუსტად მოეხებნა ფარ-  
თო პოლიტიკური პლატფორმა, რომელსაც გრძნობებისა და აზრების  
გამძაფრებამდე მივყავდით. თავის მხრივ, იგი წილნაყარი გახლდათ  
რომანტიკულ თეატრალურ ესთეტიკასთან, ასე თანადროულად რომ  
განაცხადა სცენაზე. რეჟისორმა დაგვანახა ადამიანისა და მის გარე-  
მომკველ სამყაროს შორის წარმოქმნილი ტრაგიკული წინააღმდე-

გობანი, გვიჩვენა დრამატულ კოლიზიებში გამოტარებული უწმინდესი ზნეობრივი იდეალები, გმირთა მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობა ისტორიის, თავისი ხალხისა და ქვეყნის წინაშე. ეს მაღალი ჰუმანური იდეა მკაფიოს ხდის მხატვრულ პოზიციას.

რუსთავის თეატრმა თავისი ბიოგრაფიის საწყის პერიოდში ისეთ მხატვრულ სიმაღლეებს მიაღწია, რომ მთელს კავშირში გამორჩეული თეატრის რეპუტაცია მოიპოვა. პროცესები, რომლებიც ამ თეატრში მიმდინარეობდა, განვითარების, ახლის ძიების იმპულსს აძლევდა რესპუბლიკის საუკეთესო თეატრებს. „სირანო დე ბერკერაკი“, „ასი წლის შემდეგ“ საკავშირო მასშტაბის წარმოდგენები გახლათ.

რუსთავის თეატრმა, რომელიც დაჟინებით ესწრაფოდა თვითდაპყვიდრებას, პირველსავე სპექტაკლებში გვიჩვენა თავისი მებრძოლი ჰუმანიზმი და ტრაგიკული პროტესტი ადამიანის სულისა, „რომელმაც ქვეყანაზე ბედნიერება მოისურვა“. მან დაგვანახა ამგვარი ადამიანების ბედის სირთულე, ქვეყნის წინაშე მათი მოვალეობისა და თავგანწირვის ტრაგედია. ისინი პოეტური სულის რაინდები იყვნენ, იასავით ნაადრევად მოსულნი თოვლსა და ყინვაში. მათი შეთქმულება „ღამის შეთქმულება“ იყო, მათი სისხლიც „ცისფერ მეოცნებეთა სისხლი“. ისინი მხოლოდ „შთაგონებული მზერით“ მისწვდნენ შორეულ ვარსკვლავებს, პირველიც (სირანო) ფეხზე დამდგარი მოკვდა („როგორც შეჰფერის ქეშნარიტ პოეტს!“) და მეორემაც (გორინი) სენატის მოედანზე ფეხზე დგომით „მოისმინა წირვა“ და საეკლესიო ზარების რეკვა, რომლებსაც ძველი რუსეთის საუკეთესო შვილთა ბორკილებს ჟღარუნიც შეუერთდა.

მათი ფეხზე დგომა იყო დიადი, ჩაუმუნლავი და ვაჟკაცური. ასე რაინდულად, ქედუხრულად დაეცნენ ისინი.

ორივე სპექტაკლის ყველაზე მებრძოლი, ჰუმანური იდეალები თავმოყრილია ო. მელვინეთუხუცესის სირანოსა და ი. უჩანეიშვილის გორინში. ამ მძლავრ თვითმყოფად ხასიათებში და მათ შესრულებაში ბრწყინვალედ გამოიხატა პოეტური ენერგია, რომელსაც ისინი თავისუფლებისათვის ბრძოლაში ხარჯავენ.

რეჟისორი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა სპექტაკლის სტილის მთლიანობას, იგი ყოველ ინდივიდუალურ „ხელწერას“ ორგანულად უხანებდა სპექტაკლის ბუნებას და თავის საუკეთესო სცენებში („ექსპოზიცია“, „პარიზის ხილვა“, „ბრძოლის ველი“, „როქსანასთან განოთხოვება“) აგვირგვინებდა მას.

გ. ლორთქიფანიძე ქმნის სპექტაკლებს („ოდიპოს მეფე“, „მარტოების დღესასწაული“, „თეთრი ბაირალები“), ფართო განხილვას რომ იმანებრებენ (საგაზეთო სტატიებში განვიხილეთ კიდევ!).

გ. ლორთქიფანიძე მოუსვენარი ბუნების შემოქმედი. მისი ცხოვრების რიტმი ყოველთვის შემტევია, გრძნობა კი მუდამ დაუოკებელი, პირდაპირი. რეჟისორს არ უყვარს ნეიტრალური ბუნების ნაწარმოებები და ყოველთვის აქტიური პოზიცია უჭირავს. კარგად იცნობს სინამდვილეს, რომელსაც იგი ასახავს და ხშირად სოციოლოგის სიზუსტით გრძნობს მაყურებლისა და თეატრის ურთიერთობის ბუნებას, შეუმცდარად ჰვრეტს სპექტაკლის წარმატებისა თუ წარუმატებლობის საიდუმლოებას. მან იცის, თუ რა აწუხებს, რა აფიქრებს თანამედროვე მაყურებელს, დროის პულსაცა ეხმარება ადვილად იპოვოს გზა ფართო აუდიტორიისაკენ.

გ. ლორთქიფანიძის რეჟისორული რწმენაა, რომ სპექტაკლი იყოს მდიდარი ახალი აქტიორული სახეებით, ცოცხალი ხასიათებით, ემოცია — უშუალო, ხოლო აზრი — ნათელი და უპრეტენზიო.

ფილმი „დათა თუთაშხია“ ქართული აქტიორული ოსტატობის დიდი გამარჯვებაა და ეს არის რეჟისორის ერთ-ერთი უპირველესი წარმატება.

სამოცი წლის გადასახედიდან თვალის ერთი გადავლებით ყველაფერი არ ჩანს ხოლმე, მაგრამ ყველაფერშია ჩაქსოვილი შემოქმედის სულის ნაწილი. ერთი დღეც კი არ უცხოვრია გიგა ლორთქიფანიძეს გულგრილად, უშფოთველად. მოუსვენარ ძიებებში უთენდება და უღამდება. თეატრი, კინო ინსტიტუტი, თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, ათასგვარი საზოგადოებრივი საქმე — ყველაფერი ეს ქმნის მისი რთული ცხოვრების რიტმს.

მას დამშვიდებით შეუძლია გახედოს განვლილ გზას, რომელიც მომავალ დღეებში გრძელდება და წარმოადგენს ახალი შემოქმედებითი მიღწევების საწინდარს.

ვასილ კიკნაძე

## რამდენიმე შტრიხი პორტრეტისათვის

ყამთასვლის დაუნდობელ გზაზე, „მრგვალი“ თარიღების მიჯნების დაძლევისას, არის ხოლმე გამორჩეული წუთები, როდესაც, გინდა თუ არ გინდა, მთელი შენი ცხოვრება თველნათლივ გადაგეშლება ხელისგულზე და რაღაც საოცარი სიმწვავით წამოიჭრება მარადმეტანჯველი კითხვები:

რისთვის მოხვედი ამქვეყნად? რა გააკეთე?

ნურავისგან ელი დახმარებას, ავ-კარგის განსჯის სასწორი უღმობელია ამ დროს და სიმართლის დადგენისას ერთი მისხალითაც არ შეცდება.

— რა მოხდა? რა დაგემართა? რამ დაგამუნჯა ასე?

შემომესმა მოულოდნელად.

— მერამდენეჯერ მოუჭექი მაგიდას და წინ მაინც ისევ და ისევ სუფთა ფურცელი გიღევს!

ოთახში თითქოს ჩემ გარდა არავინ იყო.

— გიგაზე ვინმემ სიტყვა რომ ჩამოგიგდოს, მერე სამ დღეს ვე-  
ლარ გაგაჩერებს კაცი და ახლა რა არის, სამი სტრიქონისთვისაც რომ  
ვერ მოგიბამს თავი?

ყოველი შემთხვევისთვის, საწერი მაგიდისა და ტახტის ქვეშ შე-  
ვიხედე.

— მთავარია მოიფიქრო, როგორ დაიწყო შენი სათქმელი და რო-  
გორ დაამთავრო, დანარჩენი თავისთავად ჩამოყალიბდება. — უცბაო  
გამიელვა, იქნებ მეორე ოთახშია ვინმე ჩასაფრებული, გავალ, ვნა-  
ხავ-მეთქი, — ძებნას ტყუილად ნუ დამიწყებ, მაინც ვერ მომაგ-  
ნებ! — თითქოს ფიქრს მიმიხვდაო, მითხრა ვილაცამ. რაც უფრო  
ადრე დავალწევ თავს ამ საოცრებას, ის აჯობებს-მეთქი, გავიფიქრე,  
და სკამიდან წამოვდექი. — ჯანდაბას, რაც იყოს, იყოს, დაგეხმარები,  
შენ მხოლოდ ყურადღებით მისმინე და კარგად დაიხსომე, — ყურში  
ჩამჩურჩულა უხილავმა და მისმა სიტყვებმა რაღაც ძალით ისევ სკამ-  
ზე დამსვია; საწერ-კალამი მომამარჯვებინა და ყურადღებად მაქცია.

— მაშ, ასე! დავიწყოთ თავიდან: გიგას დაბადებისა და პირველი  
ნაბიჯების შესახებ შენ რა შეიძლება იცოდე, როცა თვითონ ორ-  
თვით გვიან ხარ დაბადებული. ვერც მის პირველ თეატრალურ  
ცდებზე იტყვი რამეს. თუმცა ორივენი მკვიდრი თბილისელები ხართ,  
მაგრამ იგი ვერაზე იზრდებოდა, შენ — მთაწმინდაზე და, აბა, საიდან  
გეცოდინება თავისი თუ მეზობლის აივანზე, მოგვიანებით კი, უბან-  
ში შერჩეულ, განსაკუთრებული კოლორიტის მქონე მოხერხებულ  
ეზოში გამართულ წარმოდგენებში არსენა მარაბდელისა და კაკო  
ყაჩაღის როლებს რომ თამაშობდა საბჭოთა კავშირის მომავალ სა-  
ხალხო არტისტი.

კარგი, გიგას ბავშვობას არ შევეხები-მეთქი, დავეთანხმე ჩემს  
გულში უხილავ მრჩეველს.

— როგორც ჩანს, გიგას პირველ თეატრალურ შთაბეჭდილებებ-  
საც უნდა მოეშვა, რადგანაც მომავალ პროფესორზე მოზარდ მაყუ-  
რებელთა ქართული თეატრის წარმოდგენების შემოქმედების პერ-  
ოდში, ესე იგი, 1937—1941 წლებში, თქვენ ერთი სერიის აბონემენ-  
ტი არასოდეს გქონიათ, ერთად სპექტაკლებს არ დასწრებიხართ,  
მაშინდელ ადმინისტრატორს რობერტ ტურაბოვს ერთად დარბაზი-  
დან ფოიეში ან ქუჩაში არასოდეს გამოუყვანიხართ (რაც შეეხება

ცალ-ცალკე გამოყვანას, როგორც ბოროტი ენები ამბობენ. ასეთი ხვედრი ორთავეს არაერთხელ გრგებიათ), ამიტომ ამ ეტაპის გამოტოვებაც მოგიწევს.

— ამ დაუპატივებელმა ჭკუის დამრიგებელმა ასე თუ ყველაფერი გამომატოვებინა, რაღა დამრჩება-მეთქი სათქმელი? — მომივიდა გული და უხილავმა, თითქოს ჩემს გულში ჩაიხედაო, უმაღვე მიპასუხა.

— სხვისგან ვაგონილის მოყოლას, ის არ ჯობია შენი თვალთ ნანახი და შენი ყურით მოსმენილი გაიხსენო?

რა მეთქმოდა?! ჩემი უხილავი მასწავლებელი ისევე მართალი იყო.

— დაიწყე იქიდან: როცა გიგას, შენ და თქვენს თანატოლებს ჯერ აივანი, მერე საკუთარი ეზო, ბოლოს მშობლიური უბანიც ვიწრო სარბიელად გეჩვენათ, რუსთაველის პროსპექტს მოეფინეთ, ერთმანეთი გაიციანთ და ირგვლივ ყველაფერი ახალი თვალთ დაინახეთ; როცა თქვენს ცხოვრებას ახალი შინაარსი და ახალი ჰორიზონტები გაუჩნდა, როცა დამთავრდა თქვენი უზრუნველი ბავშვობა და ყრმობა, დაიწყო ჭაბუკობის ხანა.

— ვისთვის უზრუნველი, ვისთვის კი... — არ დავეთანხმე უცხოს.

— უცხოდ ჩემი მოხსენიება ფიქრებშიც კი უხერხულია, — მითხრა ოდნავ ნაწყენმა სტუმარმა.

— ვინ არის სტუმარი?! ნუთუ აქამდე ვერ მიხვდი, რომ მე მუდამ თქვენთან ერთადა ვარ, შენთან და გიგასთან?

— მე ახლა პირველად შეგამჩნიეთ.

— იმიტომ, რომ პირველად დაფიქრდი სერიოზულად გიგასა და შენს ურთიერთობაზე.

— მაინც ვინა ხარ-მეთქი, მინდოდა მეკითხა, მაგრამ მომერია

— ადრე თუ გვიან მიხვდებიო, — მიპასუხა გულთამხილავმა და განაგრძო, — შენ ის დრო კარგად უნდა გახსოვდეს; თქვენი თაობის ჭაბუკობის ხანა ხომ დიდ სამამულო ომის წლებს დაემთხვა. 1941 — 1945 წლები... ომის პირველივე წლებმა უმაღ შეცვალა ყველაფერი თქვენს ირგვლივ; ჯერ სკოლადამთავრებულები წაიყვანეს ჯარში. მერე, თანდათან, თქვენი უფროსკლასელების დროც დადგა და სულ მალე, უფროსებადაც და უმცროსებადაც თქვენ დარჩით. სარდაფების თავშესაფრებად გადაკეთება, ეზოებში ბომბსაფარების გათხრა. სახურავებზე ღამის თევა, ნებისმიერი სამუშაო სახლში თუ გარეთ, ქალაქში თუ სოფლად, და სწავლა, კარგად სწავლა, ასეთი იყო იმ დროს თქვენი განრიგი, რომელსაც ყველა ემორჩილებოდით, მოგწონდათ ეს თუ არ მოგწონდათ. ზოგმა თქვენმა თანატოლმა, ფრონტზე მოხალისედ მოხვედრის მიზნით, შინიდან გაპარვა სცადა, მაგრამ



მალე ბადრაგით უკან დააბრუნეს და თანაც გააფრთხილეს, თქვენ ჯერ სწავლას მიხედეთ და, როცა ომში წასვლა საჭირო იქნება, ჩვენ თვითონ გეტყვიან.

— გიგას, როგორც თავიდანვე ჰქარბი ენერგიითა და სიცოცხლით სავსე ჰქაბუკს, იმ ხანებში ხშირად ნახავდით ხოლმე რუსთაველის პროსპექტის რომელიმე კუთხეში, სკოლის დერეფანში ან ეზოში, ოპერის „გალიორკაზე“, ან ახლომახლო მცხოვრები მეგობრის სასტუმრო ოთახში, თანატოლებით გარშემორტყმულს, დრამატული თუ კომიკური ახალი ამბების, ანექდოტების, გაგონილისა თუ გამოგონილის, სასაცილო სცენების განსახიერებით ან მოყოლით გატაცებულს, ან კიდევ როიალთან მჯდომს და იმ წლებში პოპულარული კინოფილმებიდან, ოპერებიდან დრამატული თუ ლირიკული არიებისა და პატრიოტული სიმღერების სოლოთი ან სხვებთან ერთად შესრულებით გართულს. გამონაკლისს წარმოადგენდნენ მხოლოდ ის მომენტები, როცა მომავალ რეჟისორს თავისი ან მეგობრის ვაჟკაცური ღირსების დაცვა უხდებოდა არცთუ მაინცდამაინც მუსიკალური ან მჭევრმეტყველური ხერხებით. გიგა არასოდეს იღლებოდა, არასოდეს მოსწყინდებოდა მეგობრების სული და გული ყოფილიყო. ვისაც იმდროინდელი თბილისი ახსოვს, გიგაც აუცილებლად ემახსოვრება. ნატრისფერ პალტოში და ყავისფერ კოსტიუმში გამოწყობილ, ყავარჯნებზე დაყრდნობილ ჰქაბუკს კინკრიზოზე მოგდებული პატარაკების ქვემოდან წაბლისფერი, გრუზა, ხუჭუჭა ქოჩორი მოუჩანდა, წაბლისფერივე თვალები მუდამ უცინოდა და, თუმცა ცალ ფეხზე იდგა, ძალიან მოძრავი და მხიარული გახლდათ. ვინმეს რომ ეთქვა. გუშინ გიგა მოწყენილი ენახეო, არ დავიჯერებდით: „გიგა მოწყენილი? ეგ შეუძლებელია. შენ, ესე იგი, გიგა არ გინახავს-თქო!“ — ეუპასუხებდით.

— რა ჰანგები არ იღვრებოდა მაშინ გიგას შესრულებით თბილისის ქუჩებში, — ჩემი წუთიერი დაფიქრებით ისარგებლა უხილავმა და სიტყვა წამართვა, — „ფაუსტისა“ და „რიგოლეტოს“ არიებს „დაისისა“ და „აბესალომ და ეთერის“ მელოდიები ცვლიდნენ, „Когда зажгутся фонари“-ის მოსდევდა „Идет, идет мой караван“. ახლა სამხედრო სიმღერებს არ იტყვიან? იწყებოდა: „Идет Война народная“, „Три танкиста“, და ბოლოს, „Темная ночь“ და „Любимый город“. „დიდი ვალისის“ თუ „მზიური ველის სერენადის“ საცეკვაო მოტივები არ იყო დამთავრებული, რომ უკვე ჟღერდა პოპური ფრანჩესკა ვალისა და დინა დურბინის სიმღერებიდან. იყო მოზღვავებული ახალგაზრდული მხიარულება, იყო ძმობა და მეგობრობა, პირველი სიყვარული და პირველი ეჭვიანობა, გაუ-

თავებელი კამათი ცხოვრებაზე, ლიტერატურაზე, ხელოვნებაზე, იყო ყველაფერი — მოწყენილობისა და გულგატეხილობის გარდა. არავინ დაგიდევდა გაჭირვებასა და სიღარიბეს. მიუხედავად მძიმე დროისა, სიჭაბუკეს, ახალგაზრდობას თავისი გაჰქონდა. საწვლას ეწაფებოდა, ძალას იკრებდა, შრომობდა და დროს ატარებდა, იცინოდა და ტიროდა — ერთი სიტყვით, იზრდებოდა თაობა, რომელსაც წინ თავისი ქვეყნის სამსახურში გამარჯვებებითა და დამარცხებებით საცეს, დიდი, ძნელი გზა ელოდა. ეტყობოდა, რომ უხილავ თანამოსაუბრეს ჩემზე არანაკლებ ახსოვდა ის დრო და გიგასაც საკმაოდ კარგად იცნობდა... ნეტავ ვინ უნდა იყოს?

— აქამდე თუ ვერ მიხვდი, ისევ შენს თავს დააბრალებ, — ნიშნის მოგებით მომიგო უხილავმა და, ვიდრე რამის თქმას მოვასწრებდი, წარმოთქვა: ბავშვობისა და სიჭაბუკის ხანაში ბედი გიგასადმი არცთუ მაინცდამაინც ლმობიერი აღმოჩნდა, ფიზიკური ტრავმა, მამის ადრე დაკარგვა, იმ ისედაც მძიმე დროის პირობებში, ძალიან ძნელად დასაძლევ დაბრკოლებებს უქმნიდა ისედაც ემოციურსა და თავმოყვარე ჭაბუკს, დაბრკოლებებს, რომლებსაც არაერთი, საკმაოდ ძლიერი ხასიათის ახალგაზრდა შეეძლო გაეტეხა, არაერთი, მაგრამ არა გიგა, რომელსაც განცილ-გადატანილმა კიდევ უფრო განუმტკიცა ნებისყოფა და ხელი შეუწყო ადრე დავაჟაკებაში.

ახლა მე ვისარგებლე ჩემი თანამოსაუბრის პაუზით.

— არა მგონია, თვითონ გიგამ ან მისმა ნაცნობ-მეგობრებმა ახლა იმისი მტკიცება დაიწყონ, რომ ქართული თეატრის ერთ-ერთ მომავალ ლიდერთაგანს უკვე ბავშვობიდანვე ჰქონოდა გადაწყვეტილი აუცილებლად რეჟისორი გამოსულიყო, რეჟისორი და სხვა არაფერი.

გამახსენდა, როგორ გამიკვირდა, როცა 1944 წელს ივლისში გიგამ გამანდო, რომ შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე აპირებდა შესვლას.

— თავიდან კი გაგიკვირდა, — დამკრა ხელი უხილავმა, — მაგრამ მალე შენი გაკვირვება შეცვალა, ჯერ ერთი, რწმენამ, რომ გიგა ამ გზაზეც მიაღწევდა წარმატებას და ცხოვრებაში თავის ღირსეულ ადგილს დაიკავებდა და, მეორეც, იმით გამოწვეულმა სიხარულმა. რომ ერთად ისწავლიდით და კოლეგები გახდებოდით.

1944 წლის ზაფხულში თეატრალურ ინსტიტუტში მისაღება გამოცდები ორჯერ ჩატარდა, პირველად — ივლისში, როცა მიშა თუმანიშვილი და შენ მიგიღეს სარეჟისორო ფაკულტეტზე და მეორედ — აგვისტოში, როცა ქართული თეატრისა და კინოს მოღვაწეთა ღირსეულ ოჯახს კაცო დვალისშვილი და გიგა ლორთქიფანიძე

შეემატა. რა მღვღვარება გადაიტანეთ თქვენ ამ ორი მისაღები გამოცდის შუალედში, ვიცით მხოლოდ სამმა: გიგამ, შენ და მე.

პართალი გითხრათ, ჩემი უხილავის ბოლო სიტყვები წესიერად არც კი გამიგონია, ისე გამიტაცეს უცბად მოზღვავებულმა მოგონებებმა: 1944 წლის ივლის-აგვისტოს ისედაც მცხუნვარე დღეებში გიგა და მე ისეთ ყოფაში ვიყავით, რომ სულ ცხრა პირი ოფლი ჩამოგვდოდა. იმის გაფიქრებაც კი არ შეიძლებოდა, რომ გიგა კონკურსში ვერ გავიდოდა. არადა, იმ დროს თეატრალურ ინსტიტუტში მოხვედრა თითქმის ფანტასტიკური ამბავი გახლდათ; ჩასარიცხთა ადგილები საოცრად ცოტა იყო, მსურველები კი უამრავი, თანაც მიმღები კომისია და რა კომისია! სპეციალობაში გამოცდაზე ერთად ისხდნენ აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე, დიმიტრი ალექსიძე და გიორგი ტოვისტონოგოვი, აკაკი ფაღავა და მალიკო მრეველიშვილი, და კიდევ ათიოდე სხვადასხვა რანგისა და სხვადასხვა სპეციალობის ცნობილი ოსტატები. მე, ინსტიტუტში უკვე მიღებულს, თავი ზღაპარში მეგონა, მაგრამ გიგას რომ მარცხი მოსვლოდა, ჩემს ზღაპარს საკმაოდ ნაღვლიანი და მწარე დასასრული ექნებოდა და ამიტომ ერთმანეთს მიჰყვებოდნენ წვალების დღეები, წვალებისა, მაგრამ სიხარულისაც, რადგან ახალგაზრდები ვიყავით, ერთმანეთს მხარში ვედექით და ერთი წუთითაც არ ვკარგავდით წარმატების იმედს. საგამოცდო კომისიისთვის წარსადგენად გიგა ალექსანდრე გრიბოედოვის პიესის „ვაი ჭკუისაგან“ სარეჟისორო ექსპლიკაციას ამზადებდა. მახსოვს, სპეციალურადაც კი ავედით მთაწმინდაზე, რომ კიდევ ერთხელ გვეცა პატივი იქ განსვენებული დრამატურგის ხსოვნისათვის.

— დღევით კი დღევადით, მაგრამ თქვენს ჰაბუკუტურ ანცობასა და ეშმაკობას ერთი წუთითაც არ ივიწყებდით, — ღიმილით მითხრა ერთხანს დადუმებულმა ჩემმა კეთილისმსურველმა.

გახსოვს, რამდენი ახალგაზრდა აბარებდა იმ წელს თეატრალურ ინსტიტუტში და მათ შორის, სამწუხაროდ, როგორც ყოველთვის, საკმაო რაოდენობით იყვნენ გზააბნეულნი, რომლებსაც მსახიობად ან რეჟისორად გახდომის სურვილის გარდა, არაფერი გააჩნდათ — არც ნიჭი, არც ცოდნა და არც რამის გაგება. ამით მოხერხებულად სარგებლობდნენ ინსტიტუტში უკვე მოსწავლე, ჰარბი იუმორის მქონე ყმაწვილები და კომიკურ ატრაქციონებს აწყობდნენ აბიტიურიენტებისათვის, ვითომ კონსულტაციების ჩატარების ფორმით. აკითხებდნენ მათ ლექსებს, მონოლოგებს, აკეთებინებდნენ ეტიუდებს; ვინ ოტელოს როლის შესრულებისას დეზდემონას ნაცვლად წყლით სავსე გრაფინს ახრჩობდა, ვინ ცოტა ხნის წინ მოპრიალეებულ იატაკზე ლა-მანშის გადაცურვას ლამობდა, ვინ კიდევ დოლად გამოა-

ყენებული ვენური სკამის თანხლებით „სულო ბოროტოს“ მღეროდა. იყო ერთი სიცილ-ხარხარი, იცინოდა ყველა, გარდა მსახიობად განდომის სურვილით ატაცებული, მაგრამ ნიქს მოკლებული, გზაბანეული აბიტურიენტისა, რომელიც ამ დროს სრული სერიოზულობით ასრულებდა აბსურდულ დავალებას.

უცებ თვალწინ წარმომიდგა ერთი ახმახი, გრძელცხვირა, თლიფინა აბიტურიენტი, რომელიც ნაწყვეტს ვაჟა-ფშაველას „ჩხიკვთა ქორწილიდან“ წარმოდგენელი სხაპასხუპით კითხულობდა: „ჩხიკვთა ქორწილი“ იყო, ტყის მთელი მაცხოვრებლები შეკრებილიყვნენ; ვდლუგ გამოვალდა თავვი, სენ აქ ლა გინდა? ლოგოლ თუ ლა მინდაო?!“ — ყვებოდა თავისი სიტყვებით ახმახი და თან თავგვივით დაბტოდა, ხან კი არწივივით აქნევდა ფრთებს. სხვა ღირსებებთან ერთად, ის თლიფინა, გრძელცხვირა ახმახი საოცრად ჭიუტიც აღმოჩნდა. ჩვენ უკვე დავამთავრეთ ინსტიტუტი, წოდებებიც მივიღეთ, იგა კი ყოველ წელიწადს, როგორც სამსახურში, ისე ცხადდებოდა მისაღებ გამოცდებზე, თვალის დახამხამების უმალ იღებდა ორიანს, უსიტყვოდ მიდიოდა, რომ მომავალ წელს ისევ მოსულიყო მორიგი ორიანის მისაღებად.

— თუ წარმიდგენთ, — განაგრძო ადრე დაწყებული აზრი ჩვენმა უხილავმა გულის მესაიდუმლემ, — რომ იმ თვითმოქმედ საკონსულტაციო კომისიაში, რომელიც არასოდეს არ ცდებოდა ნიჭიერი და უნიკო აბიტურიენტების გარჩევაში, მეორეკურსელი სტუდენტების: ეროსი მანჯალაძესა, ბადრი კობახიძესა, ვანო საყვარელიძესა და სხვებთან ერთად მალე გაშინაურებული და ჭერ ინსტიტუტში არ მოხვედრილი გიგა ლორთქიფანიძეც მონაწილეობდა, მაშინ ადვილად მიხვდებოდით, რომ საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო და რუსთაველის სახელობის პრემიების მომავალი ლაურეატი დეღვით კი დელავდა, მაგრამ, ამავე დროს, არც გახუმრებაზე და არც გართობაზე ამბობდა უარს. ასე იყო თუ ისე, გიგამ კარგად ჩააბარა მისაღები გამოცდები და კაკო დვალისშვილთან ერთად ჩაირიცხა სარეჟისორო ფაკულტეტის პირველ კურსზე. ასე და ამგვარად, 1944 წლის 1 სექტემბრიდან თქვენი ოთხეული: მიხეილ თუმანიშვილი, აკაკი დვალისშვილი, გიგა ლორთქიფანიძე და შენ შეუდექით ქართული რეჟისურის ძნელსა და ურთულეს აღმართს, რეჟისურისა, რომელსაც სხვადასხვანაირი წარმატებით, ზოგჯერ სხვადასხვა გზასა და ბილიკზე გადახვევით, მაგრამ ისევ ძირითად მაგისტრალზე დაბრუნებით, აგერ უკვე ოთხ ათეულ წელზე მეტია ასე ბეჭითად და ერთგულად ემსახურებით.

უცებ გავიფიქრე: რაკი ასე დაამრგვალა აზრი, ალბათ წასვლას აპირებს-მეთქი ჩემი უხილავი მოკეთე და, მართალი გითხრათ, ცოტა არ იყოს, გული დამწყდა. თითქოს ნაფიქრალს მიმიხვდაო, უხილავმა ასე მითხრა:

— ნუ გეშინია, მე თქვენგან მანამდე არ წავალ, სანამ შენ და გიგა ერთმანეთს არ დაკარგავთ.

წესიერად ვერც ახლა ჩავწვდი მის სიტყვებს, რადგანაც კვლავ მოგონებებმა გამიტაცეს:

რა საოცარი ატმოსფერო სუფევდა იმ წლებში თეატრალურ ინსტიტუტში — სიწყნარე, სისუფთავე, ახლად მოპრიალებულ იატაკზე ყველგან გაშლილი იყო ხალიჩები; ავეჯი, პირდაპირ, ბრწყინავდა, გამადიდებელი შუშით რომ გექებნათ, მტვერს ვერსად შენიშნავდით; ომით აღმოდებულ ქვეყანაში ეს გახლდათ შთაგონებული თეატრალური შემოქმედების ერთ-ერთი საოცარი კუნძულთაგანი. ომისდროინდელი თბილისის დაძაბული ატმოსფეროდან ჩვენ უცბად ჯადოსნურ სამყაროში მოვხვდით. სპეციალობის შესანიშნავი პედაგოგები უკვე მოვიხსენიე, მათ გარდა, ინსტიტუტში მაშინ ასწავლიდნენ: ქართულ ლიტერატურას — გრიგოლ კვიციანიძე, სახვითი ხელოვნების ისტორიას — ვახტანგ ბერიძე, ფსიქოლოგიას — რევაზ ნათაძე, ქართული თეატრის ისტორიას — დიმიტრი ჯანელიძე, რუსულ ენასა და ლიტერატურას — რუსუდან მიქელაძე. განა ყველას ჩამოთვლი! მათი ლექციები ახლაც კარგად მახსოვს. თითოეულ მათგანზე შეიძლება საათობით ილაპარაკო. წესრიგისა და დისციპლინის სადარაჯოზე მტკიცედ იდგნენ სასწავლო ნაწილის გამგე საშა კვიციანიძე და მისი მოადგილე გიგუცა აბაშიძე. აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ სამნეო ნაწილის გამგე, დაუღალავი ალექსანდრე სონლულაშვილი და სისუფთავის ფანატიკური დამცველი, დამლაგებელი ევა. მეხანძრეებიც კი სულ სხვანაირები იყვნენ. რა ხალხი მუშაობდა და რა ხალხი სწავლობდა მაშინ ინსტიტუტში! მაგრამ მთავარი მოქმედი პირი მაინც აკაკი ხორავა იყო. ის ინახავდა და ის აღუღაბებდა იმ საოცარ შემოქმედებითს ატმოსფეროს. ჩვენ დილიდან გვიან საღამომდე ჯოხით ვერ გამოგვაგდებდნენ ინსტიტუტიდან, ხშირად არც ჭამა გვახსოვდა და არც დასვენება. ერთმანეთის მიყოლებით იღებოდა ჩვენთვის სხვადასხვა ხელოვნების იდუმალი კარი, ვიწყებდით დაუვიწყარ მოგზაურობას თეატრისა და, საერთოდ, ხელოვნების ისტორიის თვალწარმტაც გზებზე. ყველაფერა ახალი იყო, მოულოდნელი, თავბრუდამხვევი. გიგასა და ჩემს მდგომარეობას ძალიან ართულებდა ის გარემოება, რომ ჩვენ მხოლოდ თექვსმეტი წლისანი ვიყავით და გვერდით მერხზე ისხდნენ 23 წლის უფროსი სერჟანტი მიხეილ თუ-

მანიშვილი, კაცი, ძალზე ორგანიზებული და ბეჭითი სწავლაში, რომელსაც ომის უმძიმესი გზების გავლასთან ერთად, როგორც ბუნებით ნიჭიერს, საკმაო კულტურისა და ცხოვრების გამოცდილებების შექმნა მოესწრო. ორდენებისა და მედლების სამკერდე ნიშნებით დამშვენებული, მკლავზე მიკრული ჰრილობების აღმნიშვნელი ვიწრო ბაფთებით, კარაკულის შეფუფახიანი, ყავისფერ პალტოში, მუქ შალის ხალათში, ჯარისკაცულ ჩექმებში ჩატანებულ შარვალში გამოწყობილი, მაღალი, გამხდარი, კუპრივით შეთმიანი მიხეილ თუმანიშვილი, დიდი შავი თვალები დისნეის ბემბის რომ მიუგავდა, ქუჩაშიც კი არ კარგავდა დროს და წიგნის კითხვით დადიოდა.

22 წლის, ჯარისკაცის ფარაჯაში გამოწყობილი, დაბალი, ქერა, ტალღისებური თმით, ცისფერთვალება კაკო დვალიშვილი, ქალები რომ მაშინ კინოფილმებიდან ძალიან პოპულარულ მსახიობს ევგენი სამოილოვს ამსგავსებდნენ, თუმცა ფრონტზე არ ყოფილა, მაგრამ „გეჰეის“ საინჟინრო ფაქულტეტის V კურსგავლილი გახლდათ და, ნიქთან ერთად, გონებაც საკმაოდ გავარჯიშებული და ცოდნით გამდიდრებული ჰქონდა.

ოთხივენი ერთ კურსზე ვიყავით და აბა, ჩვენ, უმცროსებს, შელავათს ვინ მოგვეცემა? ისე, თვითონაც არ გახლდით ისეთი ჩიტები, რომ მაჩანჩალის როლით დაგკმაყოფილებულიყავით, ასე რომ, ერთ დღეში იმდენი წერა, კითხვა და, საერთოდ, შრომა გვიხდებოდა. რაც სკოლაში თითქმის მთელი წლის განმავლობაში არ დაგვეკირებია. გვეკირებოდა და ჩვენც უკან არ ვიხევდით. გიგა, ახლა უკვე სტუდენტებით გარშემორტყმული, დერეფნის კუთხეში მდგარი ან როიალთან მჯდომი, თეატრალური ინსტიტუტის პანორამის ორგანულ ნაწილად იქცა. თუმცა მის გარეგნობაში, გარდა ყავარჯნების პროტეხით შეცვლისა, დიდი არაფერი ცვლილება მოხდა; კინკრინოსზე მოგდებული პატარა წინაფრიანი ქუდის ქვემოდან ისევ ისე მოჩანდა წაბლისფერი, ხუჭუჭა, გრუზა თმები, ისევ უცინოდა თაფლისფერი თვალები და ისევ საოცრად მოძრავი და მზიარული გახლდათ, მაგრამ შინაგან სამყაროში, ქცევაში შეუიარაღებელი თვალითაც ადვილად შეამჩნევდით რალაც მნიშვნელოვან ძვრებს, ახალ თვისებებს; გიგა მისთვის ჩვეული აზარტით თავიდან ფეხებამდე ჩაება სწავლაში და შედეგიც თვალნათლივ გამოჩნდა. ვილას ახსოვდა დროსტარება ან უქმად ყოფნა, ყოველი წუთი კი არადა, წამი გაანგარიშებული გვექონდა.

— მოიცა, მოიცა. შენ, მგონი მე სულ დაგავიწყდი. — ენერგიულად შემეხშიანა ჩემი უხილავი მოკეთე, — ტყუილად ნუ ეცდები თქვენი თავი მამა აბრამის ბატყნად გამოიყვანო. ისე ნუ წარმოგვიდ-

ვენ. იმ ერთადერთი 1944—1945 სასწავლო წლის განმავლობაში, რომელიც შენ და გიგამ, როგორც თანაკურსელებმა, ერთად გაატარეთ, თითქოს არც ერთხელ არ ყოფილხართ გამოძახებული სასწავლო ნაწილში, ანდა თვით აკაკი ხორავას კაბინეტში. სწავლით კი მართლაც კარგად სწავლობდით, მაგრამ არც ეშმაკობასა და ცელქობას იკლებდით.

აბა, ერთი სამხედრო გაკვეთილები გაიხსენე, თქვენმა მასწავლებელმა, დემობილიზებულმა პოლკოვნიკმა, ომგადახდილი მიშა თუმანიშვილი ოცმეთაურად რომ დანიშნა, დვალისში ათმეთაურად, შენ ჯარისკაცად, გიგა თადარიგში განაწესა და მერე აუდიტორიაში შემოსვლისთანავე, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, გაჰყვიროდა: „ოცეულო, სმენაა!“ მიშა იძულებული იყო ასევე ხმამაღლა გაეცა ბრძანება კაკოსათვის: ოცეულო, სმენაა!“ კაკო შენ გიყვიროდა: „ათეულო. სმენა!“ შენც იჭიმებოდი სმენის ბრძანებაზე, რაც შეგეძლო. ასე იწყებოდა გაკვეთილი სამწყობრო მომზადებაში, რომელიც ამაყ სტილში გრძელდებოდა ოთხი საათის განმავლობაში და რომელზეც არათუ სიცილი, ღიმილიც კი შეიძლება დამთავრებულიყო სასწავლო ნაწილში, საშა კიკნაძესთან. ანდა, ვაი, საშინელებავე, დირექციაში აკაკი ხორავას წინაშე წარდგომით. გახსოვს, რა ოინებს არ იგონებდით შენ და გიგა, რომ დრო მალე გაგყვანათ და, თანაც, იუმორს სრულიად მოკლებული მასწავლებლის რისხვა აგეცდინათ?

— ყველა ლექტორს სულგანაბული ვუსმენდით და სადმე ხომ მაინც უნდა მოგვეთქვა სული, — ვცადე თავის გამართლება.

— სადმე მაინცო, ამბობ, გაგახსენო თუ თვითონ გაიხსენებ?

— ერთი ლექტორი გვყავდა: თითქმის უკისრო, საშუალო სიმაღლის დამრგვალებულ ტანზე მოკლედ შეკრეპილი ბურთივით თავი ედო. თავის საგანს ისე მონოტონურად და უაზროდ კითხულობდა, რომ მის მოსმენას, ორი აკადემიური საათის განმავლობაში, ჯოჯოხეთში ყოფნა გვერჩინა. თანაც ჩვენ უკვე ვიცოდით, რაც მას უნდა ეამბნა. ამ ლექტორმა ეტყობა შეამჩნია მის ლექციაზე ჩვენი გუნება-განწყობილება და ერთ-ერთ სტუდენტს ჰკითხა: ჩემი ლექციები როგორ მოგწონთო. ამ სტუდენტს (არ არის გამორიცხული, რომ ის ერთ-ერთი სტუდენტი სწორედ გიგა გახლდათ) უპასუხია: თქვენი ლექციები ძალიან მოგეწონს, მაგრამ ინტონაციების მრავალფეროვნებას თუ მიაქცევთ ყურადღებას, მაშინ სულ ბრწყინვალედ წავა საქმეო. იმ დღიდან ის ლექტორი ლექციების წაკითხვისას ხან ხმას გაიწვრილებდა, ხან გაიბოხებდა და ისე ამრავალფეროვნებდა ინტონაციებს, რომ ჩვენ არამცთუ სიცილს, ხარხარსაც კი ველარ ვიკავებდით.

— ის როგორ იყო, — უშმაკურად თვალი ჩამიკრა ჩვენი ოინების უხილავემა მოწმემ. თვალის ჩაკვრა მე, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ვიგრძენი, — ერთ მშვენიერ დღეს ეს ლექტორი საკმაოდ გაცვეთილ, მაგრამ ახლად შეკეთებულ, რამდენიმე ადგილას ტყავის ნაქუწ გადაკრულ, მალლა წვერაწვეულ ფეხსაცმელში რომ გამოცხადდა ლექციასზე და, გიგასი თუ შენი რჩევით, რეჟისორებისა და მსახიობების გაერთიანებული მთელი კურსი, თხუთმეტი სტუდენტი, იმის ნაცვლად, რომ წაკითხული მასალისთვის გესმინათ, მის ფეხსაცმელს მიაშტერდით და იმ ზომამდე მიიყვანეთ საწყალი კაცი, რომ იძულებულა გახდა ხმამაღლა გაეცხადებინა: „ახლა, მაგალითად, მე ძველი ფეხსაცმელი იმიტომ ჩავიცვი, რომ მახოლები მაწუხებს, თორემ თქვენ გგონიათ ახალი ფეხსაცმელი არა მაქვს?!“ სიცილით კი, გულიანად იცინეთ მაშინ, მაგრამ, აბა, გამოტყდი, რამდენჯერ იყავით გიგა და შენ ზემონახსენები ორი ლექტორის მეშვეობით ინსტიტუტში ყოფნა-არყოფნის ბეწვის ხაღზე? თქვენი ბედი, რომ აკაკი ხორავე რისხვასა და მუქარას ადვილად აფრქვევდა, მაგრამ განაჩენის გამოტანისას არასოდეს ჩქარობდა და, თუ მაინც გამოიტანდა განაჩენს, თვითონვე ეძებდა მიზეზს, რომ სისრულეში არ მოეყვანა.

— კარგი, გეყოფა, გეთაყვა, — ეცადე შემეჩერებინა ასე უსაზღვრო გულწრფელობის გუნებაზე მოსული ჩემი სტუმარი, — თორემ შენ იმდენს იზამ, მე და გიგას დიპლომებს ჩამოგვართმევენ და პირველ კურსს თავიდან დაგვამთავრებინებენ.

— შენი, რა მოგახსენო და... გიგამ 1945 წლის ზაფხულში ხელმეორედ ჩააბარა მისაღები გამოცდები მოსკოვის ა. ლუნაჩარსკის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე, თავიდან გაიარა პირველი კურსი და ძალიან ჭკვიანურადაც მოიქცა, რადგანაც, ჯერ არ დაბადებულა სტუდენტი, რომელსაც განკუთვნილი 5 წელი ჰყოფნოდეს იმ აურაცხელი მასალის ასათვისებლად, რასაც სარეჟისორო ფაკულტეტის პროგრამა ითვალისწინებს. — ნიშნის მოგებით მომახსენა უხილავემა მსაჯულმა, — შენ კი შემთხვევა ვერ გამოიყენე, როცა, სათანადო გამოცდის ჩაბარების შემდეგ, შეგეძლო რომელ კურსზედაც გინდოდა, დამჭდარიყავი. იჩქარე, — თბილისის ინსტიტუტის IV კურსიდან მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის პირდაპირ V კურსზე გადახვედი და ამით ბევრივე წააგე! ნეტავ სად ან რა გეჩქარებოდა? — გაბრაზებულმა დაამთავრა თავისი სათქმელი ჩემმა უხილავემა მოყვარემ და გაჩუმდა. ვიფიქრე, ახლა კი ნამდვილად გამეჭკევა-მეთქი და აქეთ-იქით დავიწყე თვალების ცაცება.



— ნუ გეშინია, მე აქა ვარ! აკი გითხარი, რაც შენ და გიგამ ერთმანეთი ვაიციანით, მას შემდეგ თქვენთანა ვარ და არ მოგცილდებიან მანამ, სანამ თქვენ თვითონ არ დაკარგავთ ერთმანეთს.

გამახსენდა 1958 თუ 1959 წლის აპრილი თუ მაისი, ფრანგული ფილმების პირველი ფესტივალი საბჭოთა კავშირში. მე და გიგა თეატრალური ინსტიტუტის წინ შევხვდით ერთმანეთს, მარტონი არ ვიყავით, ფრანგულ ფილმებზე კამათმა ისე შორს წაგვიყვანა, რომ წაგვიწყვდიოდა კიდეც, მაგრამ იმდენად სერიოზულად, რომ ორაკვირის განმავლობაში ხმას არ ვცემდით ერთმანეთს (პირველად და უკანასკნელად). კამათის საზღვრებს მაშინ პირველი გიგა გადასცდა და ბოლოს დუმილიც ისევ თვითონ დაარღვია, ინსტიტუტის დერეფანში თავისი ჯოხით გამაჩერა და მერე უსიტყვოდ გადამხვია. მაშინ კიდევე ერთხელ დავრწმუნდი, რომ, როცა გიგასთანა აღამიანთან გაქვს საქმე, არასოდეს არ უნდა იჩქარო საბოლოო დასკვნის გაკეთება. წარმოიდგინეთ, რომ მომავალში ამ რწმენამ ბევრჯერ კარგი სამსახური გამიწია.

— შენ რაღაც ძალიან გაუტყე, — შეაჩერა ჩემი ფიქრები ჩვენი ცხოვრების უხილავმა თანამგზავრმა, — რამოდენა დროის მონაკვეთს გადაახტი, შენ, რა, გინდა მთავარი გამოტოვო? — ჩვენი გულის მესაიდუმლე ამჯერადაც სავსებით მართალი გახლდათ. იმ დროს ჩვენთვის მთავარი ის იყო, რომ, ჩვენდა საბედნიეროდ, საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში გიორგი ალექსანდრეს ძე ტოვსტონოგოვი დაგვხვდა და მასთან ამ შეხვედრამ, მისმა გაკვეთილებმა მთელ ჩვენს ცხოვრებას განუმეორებელი ბეჭედი დაასვა. მაშინ ჯერ კიდევე სრულიად ახალგაზრდამ (31 წლისა იყო), ტოვსტონოგოვმა თავისი უმდიდრესი და უნიჭიერესი სულიერი ენერგიით ისე დაგვმუხტა, ისეთი შინაგანი ძალა გააღვიძა ჩვენში, რომ მისი ნაამაგარი, მისი დათესილი დღემდე მოგვეყვა და ალბათ სიცოცხლის ბოლომდე დაგვეხმარება ძირითადი დანიშნულების შესრულებაში. ჩვენ ვსწავლობდით ტოვსტონოგოვისაგან, ვსწავლობდით ერთმანეთისაგან, საოცრად ფაქიზი დამოკიდებულება გვაერთიანებდა მცირერიცხოვან, მაგრამ ძლიერ კოლექტივს. იმიტომ იყო, რომ ინსტიტუტში თავიდანვე მოგვაქციეს ყურადღება, თავიდანვე გვენდნენ და მაშინდელმა სამსახიობო ფაკულტეტის მეოთხეკურსელებმა — ნათელა ურუშაძის, ვალერიან კვაჭაძის, შოთა ქარუხნიშვილის კურსმა, რომლებსაც, როგორც იტყვიან, ხუთი წუთი აკლდათ მსახიობად გახდომისა, მოინდომეს ჩვენთან, ინსტიტუტში ახლად ფეხშედგებულებთან ერთად, გიგას ბინაში ახალ 1945 წელს შეხვედროდნენ. ეს შეხვედრა ალბათ ცალკე აღწე-

რის ღირსია, და, ვფიქრობ, რომ ჩვენთვის ყველასათვის დაუფიქვარი დარჩა. მაშინ, საერთოდ, მთელი ინსტიტუტი თითქოს ერთ ოჯახად ვცხოვრობდით, სიბარულიც ერთი გვექონდა და გულის ტკენაც. რა ბედნიერები ვიყავით, როცა ჩვენ თვალწინ ასე მოულოდნელად, ასეთი აფეთქებით, როგორც სასწაული, ისე იბადებოდა ჯერ IV კურსის პირველ სადიპლომო სპექტაკლში, დოდო ალექსიძის „პარიზელ მეძონძეში“ — ძალიან გულჩვილ და სასაცილო გამბიეს როლში, მერე IV კურსის მეორე სადიპლომო ნამუშევარში გიორგი ტოვსტონოგოვის „მდაბიონში“, ტრაგიკომიკურ ტეტერევში, დიდი ქართველი მსახიობი ეროსი მანჯგალაძე, მაშინ ჯერ მხოლოდ მეორე კურსის სტუდენტი.

გიორგი ტოვსტონოგოვის მიერ გორკის „მდაბიონის“ დადგმა თეატრალურ ინსტიტუტში, სადაც მან ჩვენ ასისტენტებად აგვიყვანა და სპექტაკლის განათება, რეკვიზიტი, გახმოვანება ჩაგვბარა, შეუძლებელია ოდესმე წაიშალოს თითოეული ჩვენგანის მეხსიერებაში. გიორგი ტოვსტონოგოვის რეჟისორული მეთოდის ერთ-ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი ღირსება ის გახლდათ, რომ მის რეპეტიციებზე უსაქმოდ არავინ რჩებოდა, ყველა ჩართული იყო შემოქმედებითს პროცესში, და ყველას გვეგონა, რომ ჩვენ ერთად ვდგამდით ამ სპექტაკლს. ასეთი ფსიქოლოგიური ეფექტის მიღწევა რეჟისორის უდიდესი დამსახურებაა და, ამიტომ, ის, რაც მაშინ ვისწავლეთ, მე მგონია, ჩვენთვის, ოთხივესათვის, საკუთარი შემოქმედებითი პრაქტიკის აუცილებელ პირობად იქცა. გარდა „მდაბიონის“ მომზადებაში მონაწილეობისა, თითოეული ჩვენთაგანი ვმუშაობდით ჩვენ მიერ არჩეული პიესის რეჟისორულ ექსპლიკაციაზე. გიგამ მაშინ გოგოლის „რევიზორის“ დადგმის გეგმა მოამზადა და 1945 წლის ივნისში გამოცდაზე რეჟისურაში ისე ორიგინალურად და ღრმად გადმოგვცა ამ პიესის თავისი რეჟისორული ხედვა, რომ საკმაოდ სიტყვაძენი გიორგი ტოვსტონოგოვის მაღალი შეფასება დაიმსახურა და ხუთიანიც მიიღო. გიგამ მაშინ პიესის პერსონაჟების ქცევასა და მოქმედებაში შიშის განმსაზღვრელი როლისა და ადგილის ძალიან საინტერესო ახსნას მიაგნო. ასე დამთავრდა 1944—1945, ჩვენთვის დაუფიქვარი სასწავლო წელი. გიგა მოსკოვს გაემგზავრა, ჩვენ დავშორდით და კვლავ შევხვდით ერთმანეთს მხოლოდ ორი წლის შემდეგ, 1947 წლის ივნისში, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის პირველი, ომის შემდგომდროინდელი გასტროლების დროს. საქმე ისაა, რომ თეატრალური ინსტიტუტის დირექტორმა აკაკი ხორავამ, მესამე კურსზე ჩვენი პირველი დამოუკიდებელი ერთმოქმედებიანი სპექტაკლების დადგმის მერე, მოსკოვში რუსთაველის თე-

ატრთან ერთად წასვლით დაგვაჩილდოვა. ადვილი წარმოსადგენია, რა განწყობილებით ვეცნობოდით და ვეწაფებოდით დედაქალაქის უნიკალურ კულტურ საგანძურებს.

გიგა, ისევე როგორც მოსკოვში იმ დროს მოსწავლე ქართველი ახალგაზრდები, არ აცდენდა რუსთაველელთა თითქმის არც ერთ სპექტაკლს, გამართულს პუშკინის ქუჩაზე მდებარე კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის შენობაში. ზოგიერთ სპექტაკლს, პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, „ოტელოს“ და „დიდ ხელმწიფეს“, გიგა არაერთხელ დაესწრო და აღტაცებული იყო ქართული თეატრის, განსაკუთრებით კი აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის ბრწყინვალე ტრიუმფით. ქართული თეატრის ეს ორი ტიტანი სახელოვანი არტისტული აღმასვლის ზენიტში იყვნენ და მაყურებელთა ერთსულოვან აღფრთოვანებას იწვევდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ გიგას მაშინ უკვე წარმატებით ჰქონდა დამთავრებული მოსკოვის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის ორი კურსი, უკვე ორი წელი იყო, რაც ცხოვრობდა მოსკოვში და ამ ხნის განმავლობაში არ გამოუტოვებია დედაქალაქის თეატრების არც ერთი ცოტად თუ ბევრად ღირსშესანიშნავი სპექტაკლი, ჰქევათა თუ ლაპარაკში მას ერთი წუთითაც არ ეტყობოდა ქედმაღლობა, სხვა ერის მოწინავე კულტურის გაცნობის მერე რომ ამჟღავნებს ხოლმე ყველაფერი მშობლიურის მიმართ, პერიფერიიდან დედაქალაქში ჩასული ზოგიერთი ახალგაზრდა. პირიქით, გიგას ისეთი ხალასი გულწრფელობით უხაროდა მშობლიური თეატრის შემოქმედებითი გამარჯვება, რომ ეპვი არ იყო, ყალიბდებოდა, იხვეწებოდა ქართული თეატრის კიდევ ერთი ნამდვილი პატრიოტი. არასოდეს დამავეიწყდებდა, რა სიამაყის გრძობას გვანიჭებდა სპექტაკლზე დამსწრე ახალგაზრდებს, მათ შორის გიგას. დარბაზში მქუხარე ოვაციები და როგორ ვითვლიდით, თუ რამდენჯერ დაიხურა და გაიხსნა ფარდა გასტროლების დასასრულს აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის სცენაზე გამოძახების დროს — „ოტელოს“ დამთავრების შემდეგ.

— ამ გასტროლებმა ერთმანეთს შეახვედრა არა მარტო მოსკოვში მცხოვრები ყველა ქართველი, არამედ თქვენი ყოფილი ჩვეულის ყველა წევრიც, თავისი ყოფილი პედაგოგითურთ. გიორგი ტოვისტონოგოვი დედაქალაქში უკვე ერთი წლის ჩასული იყო და, თუმცა მაშინ იქ ჯერ ფეხი ვერ მოეკიდა, მაგრამ თქვენთვის ძველებურად დიდად პატივსაცემ და საყვარელ პედაგოგად რჩებოდა და, რამდენადაც მე გამეგება, ასეთად დარჩება ყოველთვის. — ჩემმა უნი-

ლავმა მოკეთემ გამახსენა ის საოცრად თბილი და ამაღელვებელი წუთები, რომლებიც ამ შეხვედრამ ყველას განგვაცდევინა.

ამ შეხვედრიდან ერთი წლის შემდეგ ბედმა ისევ დაგვაკავშირა მე და გიგა. 1948 წლის სექტემბერში მე მოსკოვის თეატრალურ ინსტიტუტში გადავედი სასწავლებლად და, თუმცა ჩვენ სარეჟისორო ფაკულტეტის სხვადასხვა კურსზე ვიყავით, ის — მეოთხეზე, მე — მეხუთეზე, სავსებით ბუნებრივია, რომ ჩვენ ისევ დაგვაახლოვა ბევრმა საერთო ინტერესმა და საფიქრალ-საზრუნავმა. გიგა მაშინ დიდ ომსა და ბრძოლებში იყო, მისი ჯგუფი ერთსულოვნად მოითხოვდა, რომ სსრკ სახალხო არტისტი, ინსტიტუტის რეჟისურის კათედრის გამგე, მათი კურსის ხელმძღვანელი სამი წლის განმავლობაში, ბორის ზახავა, შეეცვალათ ბრწყინვალე ერუდიციისა და ნიჭის მქონე, გამოჩენილი საბჭოთა რეჟისორებითა და პედაგოგებით — ალექსეი დიმიტრის ძე პოპოვიტო და მარია იოსების ასული კნებელით. გიგასა და მისი ჯგუფის ეს მეტად ძნელი და სარისკო ბრძოლა გამარჯვებით დამთავრდა და მერე მთელი ცხოვრების განმავლობაში გიგასა და მის თანაკურსელებს კინოსა და ტელევიზიის ცნობილ რეჟისორებს სერგეი კოლოსოვს, სერგეი მიქაელიანს და სხვებს შეეძლოთ ეამაყათ, რომ მაშინ ბოლომდე გამოიჩინეს პრინციპულობა და ამის შემდეგ ჰქონდათ ბედნიერება დიდ ოსტატებთან ურთიერთობისა და მათგან რეჟისორული ხელოვნების სწავლისა.

— რატომ იმაზე არაფერს ამბობ, ლიტვისა და ესტონეთის სტუდიების მოსწავლეებმა სწორედ თქვენს ინსტიტუტში მოსწავლე ქართველებთან: შოთა ქარუხნიშვილთან, იური კაკულიასთან, გივი ოდიკაძესთან, გიგასთან და შენთან ერთად რომ მოინდომეს ახალი 1949 წლის შეხვედრა ინსტიტუტის დიდ დარბაზში, და მერე მთელი ახალწლის ღამის განმავლობაში როგორ ისმოდა ინსტიტუტის კედლებზე ერთმანეთის მონაცვლეობით გიტარისა და როილის აკომპანემენტით შესრულებული ლიტვური, ესტონური, რუსული და ქართული სიმღერები, როგორ ეჯიბრებოდნენ ერთმანეთს ცეკვასა და მხატვრულ კითხვაში სხვადასხვა ეროვნების ქალები და ვაჟები, ერთი სიტყვით, როგორ მრავალფეროვნად და აზარტულად იფრქვეოდა იმპროვიზებული ინტერნაციონალური კონცერტი. — ეტყობა, ჩემი არ იყოს, ჩვენი ცხოვრების უხილავი თანამგზავრიც გაიტაცა მოგონებებმა და მე პირის მოკუმვას ვერ ვასწრებდი, რომ ის უკვე ახალ-ახალ აზრებს აფრქვევდა.

— იქნებ გიგამ სწორედ მაშინ გადაწყვიტა ვილნიუსში სამუშაოდ წასვლა.

— და ძალიან სწორადაც მოიქცა, — ახლა მე წავართვი სიტყვა

ჩემს თანამოსაუბრეს, — ყველაზე ძნელი და სახიფათო პირველი რეჟისორული ნაბიჯებია, რამდენს, შეიძლება, პრინციპში, ნიჭიერ რეჟისორსაც, პირველი წარუმატებლობის შემდეგ წელი ვეღარ აუთრევია, პროფესია გამოუტყელია. მე მგონია, გიგამ ეს ნაბიჯი, ისევე როგორც მომდევნო ნაბიჯები თავის შემოქმედების გზაზე, საკმაოდ მოფიქრებულად და ჰკვიანურად გადადგა. მარტო ის რად ღირდა, რკინიგზის სახალხო თეატრში, რომელსაც მაშინ მარია კენბელი ხელმძღვანელობდა, ანატოლი ეფროსთან ერთად, იულიუს ფუჩიკზე დაწერილი ი. ბურიაკოვსკის პიესა „პრალა მაინც ჩემია“ რომ დადგა და მერე მთელი ცხოვრების განმავლობაში რომ გაიტანა შემოქმედებითი მეგობრობა ჩვენი დროის ამ ერთ-ერთ საუკეთესო რეჟისორთან. არიან ხელოვანნი, რომლებიც სხვა ერის კულტურას რომ ეზიარებიან, იმის მერე კიდევ უფრო მკაფიოდ ავლენენ თავისი შემოქმედების ეროვნულ ხასიათს, იმათგან განსხვავებით, რომლებიც ადვილად ეთვისებიან სხვა ერის კულტურას, უმალ იცვლიან ბუნებას და ძალიან მალე მათ ხელოვნებაში მშობლიური კულტურის თავისებურების ნიშანწყალიც არ რჩება. ვფიქრობ, ასეთ შემთხვევაში გადამწყვეტ როლს თამაშობს უკვე ადრე, ბავშვობაში ჩანერგილი მშობლიური კულტურის საფუძვლები და მკაფიო ინდივიდუალობა, პიროვნებისეულ ძალასთან ერთად. მოსკოვის თეატრალურ ინსტიტუტში ხუთი წლის სწავლამ, ვილნიუსის დრამატულ თეატრში რეჟისორად ორი წლის მუშაობამ 1950—1951 წლებში, მოგვიანებით კი მოსკოვის „სოვრემენიკ“-ის თეატრში ჰემინგუეის „მეხუთე კოლონის“ დადგმამ (1962 წელს), მთავარ როლში ოლეგ ეფრემოვის მონაწილეობით. „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ 1973 წელს და „ნუ გეშინია, დედას“ 1971 წელს მოსკოვის მოზარდ მახურობელთა და მალაია ბრონაიაზე მდებარე თეატრებში განხორციელებამ, საერთო ჯამში, რუსულ და ლიტვურ კულტურასთან ნაყოფიერმა და ღრმა ურთიერთობამ გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორული შემოქმედება, რა თქმა უნდა, ძალიან გაამდიდრა და გაამრავალფეროვნა, მაგრამ, რაც მთავარია, კიდევ უფრო მკაფიოდ ეროვნული გახადა, რაც მან შესანიშნავად გამოამჟღავნა თავის საუკეთესო ნამუშევრებში, განსაკუთრებით კი ნოდარ დუმბაძესთან ერთად შექმნილი პიესებისა და მრავალსერიანი ტელეფილმის „დათა თუთაშხიას“ დადგმებში.

— შენ ისე აგეშალა მოგონებათა საღერღელი, რომ ახლა უკვე სამ დღეს კი არა და, მგონი, სამ თვეს ვერ გაგაჩერებს კაცი! — ცოტა არ იყოს, მკაცრად მომმართა ჩემმა თანამოსაუბრემ.

— განა გასაკვირია, გულთამხილავო, როცა ადამიანთან ნახევარი საუკუნე გაკავშირებს, ბევრი გქონდეს სათქმელი?

— გასაგებია, მაგრამ მკითხველის მოთმინებასაც ხომ უნდა გაუწიო ანგარიში.

— რას მერჩი, რაც ახლა იწერება, იმის წაკითხვას ნახევარი საათიც არ დასჭირდება, მე ხომ ისედაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანს ვირჩევ და ყველაფერ დანარჩენს ვტოვებ. აბა, როგორ არ აღვნიშნო, მაგალითად, ის ამბავი, რომ გიგა ახლაც, 60 წლის ასაკში, მიუხედავად იმისა, რომ გარეგნულად, რა თქმა უნდა, შეიცვალა, სულიერად ისევ ის იუმორითა და სიცოცხლით სავსე ჰაბუკია, რომელსაც ცხოვრების დასაწყისიდანვე ლალი, გამჭრიახი გონება და მომხიბლავი ნიჭიერება მოსდევს, რაც ასე ნათლად და საინტერესოდ გამოჩნდა მისი ხელმძღვანელობით მომუშავე ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრის ერთ-ერთ ბოლო ნამუშევარში, გიგას მიერ დადგმულ სპექტაკლში „მევიოლინე სახურავზე“. ერთი წუთითაც ეჭვი არ მეპარება, რომ გამოჩნდება მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრის სცენაზე, სადაც იგი მიწვეულია იმავე პიესის დასადგმელად, ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი რეჟისორის მარკ ზახაროვის მიერ.

მე დაკვირვებული ვარ: ეროვნებაგამოცვლილ შემოქმედთა უმრავლესობა ყოველთვის უფრო მკაცრი არიან როგორც ეროვნული ტრადიციების, ასევე ნაციონალური თავისებურებების დაცვაში, ვიდრე თვითონ იმ ერის წარმომადგენელი, ვისი კულტურის სიწმიდესაც ისინი იცავენ და სწორედ ამიტომ ისინი ადვილად ექცევიან ხოლმე ნაციონალური შეზღუდულობის ჩარჩოებში. და პირიქით, რაც უფრო ღრმად ეროვნულია ხელოვანი, მით უფრო ღრმად ინტერნაციონალური ხდება ხოლმე მისი შემოქმედება და ცხოვრებისეული პოზიცია. ალბათ გიგას ასეთი კეთილშობილური მოქალაქეობრივი ნაბიჯი, მისი ინიციატივით საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მიერ ჩინგიზ აითმატოვის მოთხრობის „სასურველი ჩემი ნაპირის“ მიხედვით იაკუტების სახელმწიფო თეატრში განხორციელებული სპექტაკლის სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიაზე წარდგენა, მისმა ღრმა ეროვნულმა და, ამავე დროს, ინტერნაციონალურმა ცხოვრებისეულმა პოზიციამ გადაადგმევინა.

— რაო, უკვე დაამთავრე სათქმელი, საბოლოო წერტილი დასვი? — მოულოდნელად მომაწვდინა თავისი ხმა უხილაემა.

— რა ძნელად ითვისებ უბრალო ქეშმარიტებას, — გამკენწლა უხილაემა თანამოსაუბრემ, — აქამდე როგორ ვერ მიხვდი, რომ მე გაქტრები მხოლოდ მაშინ, როცა გაქტრება გიგასი და შენი მეგობრობა. როცა თქვენი მეგობრობა მტკიცდება, მე ისე ვიზრდები, ოთახში შემოსვლა მიკირს. როცა თქვენ შორის შავი კატა გაირბენს, ბეწვის

ხილვით ვწვრილდები და ადვილი გასაწყვეტი ვხდები. მაშინ, 1964 წლის იანვარში, მოსკოვის ნოზარდ მაცურებელთა თეატრში რეჟისორად გადასვლა რომ ჯერ ბოლომდე ვერ გადაგეწყვიტა და ქართულ მოზარდ მაცურებელთა თეატრის მთავარ რეჟისორად დარჩენაც სხვადასხვა მიზეზთა გამო, უკვე აღარ გინდოდა. გიგამ იმ დროს ალ. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, მეგობრული ხელი გამოგიწოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთ გავლენიან პირს შეიძლება ეს სულაც არ მოსწონებოდა, და თავის თეატრში სამუშაოდ გადასვლა შემოგთავაზა. ამით ხელი შევიწყო, რომ მოსკოვში მშვიდად და ნორმალურად გადასულყავი. ხომ გახსოვს ეს ამბავი?

— ამბავი კი არა და ის სიტყვებიც ძალიან კარგად მახსოვს, რაც გიგამ მაშინ ნითხრა: „არც შენ, არც მე, არც ერთს არა გვაქვს ხავერდით ხასიათი, მაგრამ რაკი საჭიროა, მოდი ერთად ვიმუშაოთ. ერთი წუთითაც ეჭვი არ მეპარება, მე რომ დამპირვებოდა, შენც ასე მოიქცეოდ“.“

— და განა ახლაც, მოსკოვიდან საქართველოში შუნი დაბრუნების ინიციატივა გიგას არ ეკუთვნის, იმან არ მოგიწვია 1979 წელს მარჯანიშვილის თეატრში, რომლის ხელმძღვანელიც მაშინ იყო, სპექტაკლის დასადგმელად? ვინმეს, შეიძლება, ყოველივე ამის გახსენება წვრილმანად და უმნიშვნელოდ მოეჩვენოს, მაგრამ ჩვენს რთულ დროში, როცა უანგარო დახმარება ძალიან ახლობელ ადამიანთა შორისაც კი საკმაოდ დეფიციტური გახდა, ყოველი ასეთი ნაბიჯის შესახებ ზამაღლა უნდა ვილაპარაკოთ, რადგანაც სხვისი ჭირისა და ლხინის გაზიარება, სხვისთვის მეგობრული დახმარების ხელის ვაწევა ყოველთვის იყო, არის და იქნება ადამიანის ერთ-ერთი დამამშვენებელი თვისება და, თუ გნებავთ, ერთ-ერთი მთავარი მოვალეობაც ცხოვრებაში.

რას ვიზამდი, ძალიანაც რომ მდომოდა, ჩემი უხილავი მეგობარი მაინც არ მიტოვებდა შეკამათების შესაძლებლობას.

— რა არის, ამდენი დაწერე და მაინც გიგას არც ერთი სპექტაკლის ან კინოფილმის ანალიზი არ გაგიკეთებია? — უცბად გამიბრაზდა ჩემი უხილავი გულთამხილავი. „გიგას სპექტაკლების ანალიზი თეატრმცოდნეების საქმეა, კინოფილმების — კინოკრიტიკოსებისა, ისინი ამას ალბათ ჩემზე უკეთესად გააკეთებენ“, — ვუპასუხე მუდამ მართალ უხილავ, გულთამხილავ, მოკეთე, მეგობარ, მტერ-მოყვარეს, — მე კი ის გავაკეთე, რაც შემეძლო მხოლოდ მე, და სხვას არავის, რადგან ყველაფერი ჩემგან ნათქვამი ჩემი ცხოვრების ნაწილია..“

თანაც საქმოდ დიდი და მნიშვნელოვანი ნაწილი და ჩემსავით, აბა, სხვა როგორ მოასერებდა ყოველივე ამის ქალღმერთს ვადატანას?

ახლა ძალიან ბევრსაც ნუ აიღებ შენს თავზე, ვნახავდი ერთი, შეგეღებოდა, მე რომ არ გყოლოდი? ვინ იცის, კიდევ რამდენ-ჯეგბოდი მაგიდას და წინ კიდევ რამდენხანს გექნებოდა ეს და ისევე სულთა ფურცელი? უჩემოდ შენ სამ სტრატონსაც ვერ მოაბამდი თავს! — როგორც უცბად გაწიწმატდა, ისევე უცბად დამ-შეიღდა და აღერსიანი გახდა, ახლა მგონი, უკვე სიკვდილამდე ჩემ-თან განუყრელი უხილავი გულთამზილავი — რაც იყო იყო, როგორც ამბობენ. არ ვარგაო ძველი უსიამოვნების გახსენება. გულწრფელად მიტხარი, უჩემოდ იმას ხომ მაინც მოახერხებ, რომ, რაც გიკარნახე, სტფთად გადაწერო, გადააბეჭდინო და პატრონს ჩააბარო? ჰო, მართლა, არ დაგავიწყდეს გიგასადმი საღლეობოდ რაიმე კეთილი სურ-ვილის გამოხატვა.

ჩემო უხილავო და განუყრელო გულს მესაიდუმლევე, ვასრუ-ლებ შენს რჩევას:

მე რ გეგა! ვისურვებ, რომ შენს მომავალ დღეგრაველ ცხოვრე-ბაში არც ერთი დღე არ ყოფილიყოს 1987 წლის 19 ოქტომბერზე ნაკობ ბედნიერი! იტოცხლე და იშრომე შენი წახლობლებისა და შენი ვიის საკეთილდღეოდ!

ასიკო გამსახურდია.

## კაცი — ვულკანი

გიგა ლორთქიფანიძის მხატვრულ ბიოგრაფიას საქართველოს თე-ატრალური შემოქმედების თუნდაც ის ორი ფაქტი რომ ანათებ-დეს — რუსთავის თავისებურად უნიკალური თეატრის შექმნა და ნოდარ დუმბაძის პროზაში თეატრალური ფენომენის აღმოჩენა, მის მიერ ხელოვნებაში ნაცხოვრებ წლებს დიდი აზრობრივი და საზო-გადოებრივი მნიშვნელობა დაემკვიდრებოდა. მაგრამ უნდა იცნობ-დე ამ დაუოკებელი ენერჯის მქონე, მუდამ მგზნებარე ადამიანის ყოფა-ცხოვრებას, მასშტაბურობამდე ამაღლებული სამოღვაწეო საქ-მეებისადმი მის მიზანსწრაფულ ლტოლვას, რომ მიხვდე და გაიგო, საქართველოს თეატრის ისტორიის თუნდაც ასეთი, მის დიდე-ბასთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი მოვლენები, გიგა ლორთქი-ფანიძეს ვერასდროს დააკმაყოფილებდა. ამ ძალგულოვანი ადამი-ანისთვის სულიერად ნიშანდობლივია ბრძოლის სტიქია, ეს ასახ-რდობს და, საერთოდ, ნიჭის გავების, მისი სოციალური შინაარსის



პორიზონტებსაც აფართოებს. გიგა მთელი სიცოცხლე თავისი მრავალმხრივი ტალანტის გამოყენების ადგილს ეძებს და პოულობს კიდევ როგორც თეატრისა და კინოს რეჟისორი, თეატრალურ საქმეთა ორგანიზატორი, საზოგადო მოღვაწე, და ბოლოს — გულითადი, მზრუნველი მეგობარი და ამხანაგი.

გიგა ლორთქიფანიძე განა მართო არაორდინალური ფიგურაა, უფრო მეტად განსაკუთრებულია, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, მრავალტონალობის კაცია. როგორც ნოდარ დუმბაძე იტყოდა, მას ქანდაკებასავით სულ სხვადასხვა კუთხით უნდა შეხედო, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავი პოზიციიდან უნდა აღიქვა, ხოლო ვისაც სწადია მისი გაგება, უეჭველად მართებს გულისხმიერება და ფხიზლად მიყურადება ადამიანის ნატურის მოულოდნელი გამოვლინებებისადმი მთელი ცხოვრებისეული სიტუაციების მრავალფეროვნების ასპარეზზე ყოფნისას.

ადვილი არ არის ხელოვანის ბუნება-ხასიათის გაანალიზების ცდა, რაც ინგლისელი კრიტიკოსის აზრით „იგივეა, ჩანგლით ვერცხლისწყლის დაჭერა მოინდომო“. კიდევ უფრო ძნელია ეს, როდესაც შენს წინაშეა მოდელი ისეთი შემოქმედელი ადამიანისა, გიგა ლორთქიფანიძე რომ გახლავთ. და მაინც, ამ ძნელ მიზანს თუ შევძლებით — რესპუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებაში მისი ადგილი და პიროვნება ზოგიერთი რამით ზოგადად მაინც განვსაზღვროთ. შეუძლებელია დიდხანს შევჩერდეთ მხოლოდ სარეპეტიციო დარბაზში, რა მგზნებარე და ცხოველმყოფელიც არ უნდა იყოს პროცესი მისი ხელმძღვანელობით ლიტერატურულ თუ დრამატურგიულ გმირთა გაცოცხლებისა, მიუხედავად იმისა, რომ გიგა ლორთქიფანიძის საუკეთესო სპექტაკლები, შემოქმედებითი მისწრაფებების თვალსაზრისით, თემატური ინტერესებით, სამსახიობო საამქროსთან დამოკიდებულებით ბევრ რამეს ნათლად წარმოგვიჩენენ.

...რასაც უნდა აკეთებდეს გიგა ლორთქიფანიძე, ყოველთვის უადრესად ემოციურია, მუდამ უზომოდ იხარჩება. ხან მრისხანების სტრესით იმპულსურად აფეთქებული სიტყვების თქვით თავს დაატყდობა „მოწინააღმდეგეს“, ხან ცრემლმორეული, გულაჩვილებული, მზად არის ყველაზე კეთილშობილური საქმეები მოიმოქმედოს, ხანაც დაუოკებლად მხიარული, მომხიბლავი, მახვილგონიერი, მიმზიდველად, დამატყვევებლად ჰყვება ყოვლად დაუჭერებელ და სასაცილო ამბებს, ადრე რომ დაუგროვებია ერთიან პროგრამებად თემატური, ეროვნული თუ პროფესიული ნიშან-თვისებების მიხედვით.

საყოველთაოდ განთქმულია გიგა ლორთქიფანიძის იუმორი. სასაცილოს იგი სხვებზე ადრე ამჩნევს და არასდროს კარგავს შესაძ-

ლებლობას, ატმოსფეროს განსამუხტავად დროულად „შეაფასოს“ ხუმრობით ადამიანი, ფაქტი, მოვლენა. რომელიმე საღამოს თავყრილობასა თუ შეხვედრაზე, მეგობრულ პურობა-ტრაპეზზე თუ ოფიციალურ თათბირზე, გიგა ჩრდილში არასდროს რჩება, მისთვის უცნობა მეორეხარისხოვანი როლი. იგი გარშემო თავისდაუნებურად იკრებს ყველას და თვითონ ექცევა ყურადღების ცენტრში. ცხოვრებასა თუ შემოქმედებაში იუმორის გრძნობა არასდროს დალატობს და ამით უმაღლესი გამოიჩინება კოლეგებისა და ხელოვნების თანამოძმეთა შორის.

შერედა, როგორი საუბარი იცის?! მისი ნათქვამი სიტყვა ყოველთვის შემტევია, მებრძოლი, მოქმედი. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია მაღალ ტრიბუნასთან მდგარი. ორატორული ნიჭით მადლცხებული, ერთობ იოლად იპყრობს ყოველგვარ აუდიტორიას. კამათის დროს მისი არგუმენტები გამოუღეველია, ემოციური რესურსები — დაუშრეტელი. გიგა მარჯვედ იზიდავს მსმენელის ხან გონებას, ხან გულს, რათა მათი სმენა თავისი სიმართლის ტალღაზე ააწყოს. ყოველთვის, ყოველ წამს გულწრფელი და საქმით დაინტერესებული, თეატრის ინტერესების სამსხვერპლოზე ანთია კაშკაშა კოცონად. ჩვეულებრივად მისი სიტყვა ჟღერს ხმამაღლა, დამაჭერებლად, ავტორიტეტულად და ერთობ ძნელია მის განსჯას მოუძებნო ზადი, რომლისგანაც დაზღვეული არავინ არის.

გიგა ლორთქიფანიძე ხმას იმაღლებს მაშინაც, როცა სხვები სდუმან, როცა ამა თუ იმ ხელოვანის ავტორიტეტს, წლებით თუ ნიჭით მოპოვებულ მის სახელ-დიდებას, შიშით თუ სხვა რამის გამო, ეკრძაღვიან. რაც უფრო მნიშვნელოვანია მის წინაშე მდგარი პიროვნება ან განსჯის ობიექტი, მით უფრო დაუნდობელია გიგასმიერი მსჯავრი, თუ იგი ამას იმსახურებს. გიგა ვერ ითმენს ვერავითარ გადახვევას, როცა ეს ეხება ხელოვნების სიმართლეს, მის ადამიანურ შინაარსს, არავის აპატიებს მეორე ხელოვანის უპატივცემლობას ან მავანთა მიერ თავის ეროვნული და კულტურული ტრადიციებისადმი ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას. ვერ ეგუება არაბუნებრივ, ნაწარმოების საწინააღმდეგოდ ხელოვნურად მოგონილ რეჟისორულ ჟონგლირობას, ახლა, ასე ვთქვათ, თანამედროვე თეატრის გამომსახველ საშუალებებად რომ ნათლავენ და ზოგჯერ ასევეც საღებდა. ამგვარ ბრძოლებში ხელდავს იგი თავის საზოგადოებრივ დანიშნულებას, პროფესიულ მოვალეობას, ცხოვრების მთავარ აზრსაც.

თეატრი გიგა ლორთქიფანიძის ყველაზე დიდი სიყვარულია, მისი ბედ-იღბალია, ტანჯვა-წამებაცა და ბედნიერებაც, სამოთხეცა და ჯოჯოხეთიც. ზოგჯერ ეს სიყვარული იყო თვითშეწირვითი, როდესაც

თავისი საუკეთესო თეატრალური სეზონების განმავლობაში მთლიანად მხოლოდ თეატრის აღმატება-დიდებას ემსახურებოდა. მაგრამ ცოდვა გამხელილი ჯობია, როცა გიგა ლორთქიფანიძეს ზოგჯერ გულში სხვა რამ შეუჩნდებოდა, მაშინ თეატრი და მისი დიდი ინტენსივობა მეორე რიგში გადაინაცვლებდა, თავმოყვარეობა გადასძლევა და და „ადვილებას შეცვლის სურვილით“ იწყებდა მერყეობას. თანდათან ღრმადებოდა მზარდი კონფლიქტები, რომლის დაძლევა გიგას არ ეხერხებოდა და ამას მოსდევდა უეჭველი გაყრა იმ თეატრთან. თვითონ რომ თავკაცობდა. იგი მიდიოდა ისე, რომ ხელისუფლებას არ ებღაუჭებოდა, თავს არ იმდაბლებდა თხოვნით თუ დაპირებით, გამოვსწორდებო(!) მიდიოდა მრისხანების დაოკებით ან კარის მოჩახუშებით. მაგრამ გავიღოდა დრო, წლების წყენას გაიქარებდა და დაშოშმინებული, უწინდებურად შეყვარებული, კვლავ უბრუნდებოდა დასს ახალი პროგრამითა და სამომავლო საოცარი გეგმებით შთაგონებული. რა არის ეს? გარდასული მომხდარი ამბის როგვიანებული განსჯის შედეგი თუ ხასიათის გამოვლინება? უფრო მეორე, რადგან ამგვარი მისი თეატრალური ამბავი რალაც ლოგიკით მკორდებოდა. თანაც ერთმანეთს ჰგავდა, მცირედი საბეცვლილებით. ასე დაუბრუნდა გიგა რამდენჯერმე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრს და რუსთავის თეატრსაც, რომელთანაც მას განსაკუთრებული ურთიერთობა შეექმნა. იგი ეჭვიანი სიყვარულით მეთვალყურეობდა ამ თეატრის ცხოვრებას. ხან ხელმძღვანელობდა, ხან კონსულტანტობდა, ეჭვოდა ისე. როგორც მამა უკვე გაზრდილ, დამოუკიდებელ დასახლებულ შვილებს, ეხმაურებოდა ამ თეატრის ყოველ დაქაჩილს და ეხმარებოდა კიდევაც, ერთი სიტყვით, არც თვალ-ყურს აშორებდა, არც გულს, რუსთავის თეატრთან ერთად განიცდიდა მის სიხარულსაც და სიმწელებსაც.

საკუთარი პროფესიის, რეჟისურის შემდეგ გიგა ლორთქიფანიძეს ყველაზე მეტად თეატრში მსახიობი უყვარს, სჯერა მისი, მას ეყრდნობა, უფლის. პატრონობს. ერთობ ცოტა რეჟისორს შესწევს უნარი გიგასავით ზუსტად დაინახოს მსახიობი ამა თუ იმ როლში, წინასწარმეტყველურად განჭვრიტოს მისი წარმატება ამა თუ იმ სპექტაკლში. არტისტული ბუნებით დაჯილდოებული, ისე ოსტატურად ორიენტირებს ნიჟის ეზასა და პერსპექტივას, რომ მასთან მომუშავე მსახიობები თავისი უნარის, საკუთარი — ძალ-ღონის რწმენას იძენდნენ და რეჟისორული ინტუიციის ნდობით დიდად სასახელო წარმატებებსაც აღწევდნენ. აქ საკმარისია გავიხსენოთ ოთარ მეღვინეთუხუცესი და მისი ნათამაშევი როლები გიგა ლორთქიფანიძესთან თანამეგობრობისას. აქ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ გიგა ლორთქი-

ფანძის წარმოდგენებისა და ფილმების წარმატებები, თავის მხრივ, განპირობებული იყო ძლიერი მსახიობური შესრულებით. ამიტომაც, სრულად ბუნებრივად გვესმის, როდესაც მისთვის მიუღებელია წარმოდგენის მხატვრული ღირსება, თუ მასში მაღალოსტატური განსახიერებით არ წარმოჩინდება მკაფიო, ძარღვიანი, დასამასოვრებელი ადამიანური ხასიათები. გიგა ვერ ურიგდება იმგვარ მდგომარეობას, როდესაც ესა თუ ის აქტიორული ინდივიდუალობა გამოყენებულია მხოლოდ გარკვეულ ფერად სპექტაკლის საერთო რეჟისორულ გადაწყვეტაში, ამიტომაც ფიქრობს ეს რეჟისორი, რომ კატასტროფულად შემცირდა დამოუკიდებლად მოაზროვნე მსახიობთა რიცხვი, რიცხვი სპექტაკლის თანარეჟისორისა, რომელსაც შეუძლია თავდავიწყებით ინტუიციურ დეტალზე, ინტონაციაზე, როლის პლასტიკურ მონასაზრტ. მისი აზრით, მსახიობისთვის უცხო გასდა შემოქმედებითი აღტკინება. იქცა მხოლოდ შემსრულებლად, პატროსან შემსრულებლად რეჟისორის წინასწარი, მზა ჩანაფიქრისა. ამის გამო მსახიობობა უფრო იოლი და ხელმისაწვდომი გახდა, რადგან ნიჭი განსწავლულობამ შეცვალა. სწორედ ამგვარმა მკვეთრმა ნიველირებამ დაბადა უმოქმედობის მომთმენი, ზარმაცი და გულგრილი მსახიობის ახალი ტიპი, როლის განგებ რომ ცილებს და ამბიციურად ჰგონია, რომ მსახიობად მაინც შეუძლია დარჩეს, თუნდაც სცენაზე არ გამოჩნდეს. გიგა ლორთქიფანიძე ყოველივე ამას აგრესიულ რეჟისორას განაკუთვენებს და თეატრში ამგვარ მდგომარეობასთან შერიგება ერთობ უჭირს.

თუ მისი სპექტაკლების მიხედვით განვსჯით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მასთან მსახიობები მოქმედებენ თავისუფლად. ხელ-ფეხზე ბორკილდაუდებელნი, გაქსნილნი. ისინი შევებით სუნთქავენ რეჟისორის უბრალო, გაურთულებელ, მაგრამ აზრნათელ მიზანსცენებში, განზრახ გაკეთებულობისა და თვითმიზნური გრაფიკულობის გარეშე. იგრძნობა, რომ იგი ყველა მსახიობს შესაძლებლობას აძლევს თვითონ ჩაუდგას სული მწერლის ჩანაფიქრს, თანდათან, შეუმჩნევლად ნიაღწიოს სრულ გარდასახვას. მასთან ადამიანთა ხასიათები წარმოჩინდება ცხოვრებისეული სიმართლის კანონებით, ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით. ეს სკოლა გიგა ლორთქიფანიძემ გაიარა თავისი დიდი მასწავლებლების ალექსეი პოპოვისა და მარია კნებელის ხელმძღვანელობით. იგი არასდროს გაუტაცია რეჟისორულ ნოვაციებს თვითმიზნური სულისკვეთებით, მსახიობის ინდივიდუალობაზე ძალდატანებით, სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტით, როცა დამდგმელი მთლიანად ფარავს პიესის გმირებს და მათ შემსრულებლებს. თავის საუკეთესო ნამუშევრებში რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე მსახიო-

ბებს გვერდით უდგას, როგორც თანავტორი და კეთილმოსურნე მეგობარი.

გიგა ლორთქიფანიძეს ორიგინალური პიესის დაწერა არ უცდია, თუმცა ნოდარ ღუმბაძის პროზა კი რამდენჯერმე გააცენურა. სამაგიეროდ, ახალი ავტორის ან ცნობილი დრამატურგის ახალი პიესის აღმოჩენა დიასაც ეხერხება და ამას აკეთებს ოსტატის საშური დაინტერესებით და გულმოდგინებით. თავის თეატრში მთლიანად ივიწყებს კერძომესაკუთრულ ეგოისტურ გრძნობას და ღირსეული, გულუხვი ადამიანის სიმსუბუქით უთმობს პიესას კოლეგას, თუ დარწმუნებულია, რომ ეს პიესა იმ კოლეგის სახით საჭირო ინტერპრეტატორს იპოვის. ერთ დროს ასე დაუჭირა მხარი დამწყებ დრამატურგებს, ლაშა თაბუკაშვილს და ლალი როსებას, როცა მათი პიესები „ძველი ვალსი“, „პრემიერა“ და „პროვინციული ამბავი“ მედიაკუქუხიძეს გადასცა და არც შემცდარა — მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის რეპერტუარს სამი ჩინებული წარმოდგენა შეემატა, ხოლო ორ დრამატურგს გზა გაეხსნა სხვა თეატრებისკენაც. შეგვიძლია ამგვარი მაგალითი სხვაც გავიხსენოთ. როცა გიგა ლორთქიფანიძემ ა. ჩხაიძის ახლა ფართოდ ცნობილი პიესის „ხიდის“ პირველი ვარიანტი წაიკითხა, დრამატურგი აღარ მოასვენა, რათა ამ ახალ პიესას სასურველი ღირსება შეეძინა. ბათუმში აკითხავდა, დრამატურგთა იალტის საკავშირო სემინარზეც წაპყვა და, ბოლოს და ბოლოს, როდესაც მიიღო საინტერესო, აქტუალურ-პრობლემური პიესა, ყველა თეატრისათვის საჭირო, თვითონ კი არ შეუდგა მის დადგმას, ნ. გაჩავას გადასცა, რის შედეგადაც ეს რეჟისორი გახდა ამ პიესის ხანგრძლივი სცენური ცხოვრების პირველი ინტერპრეტატორი.

ამგვარი ფაქტი ბევრია, და საერთოდ, გიგა ლორთქიფანიძის კეთილ და მნიშვნელოვან საქმეთა სია ერთ-ორ ფურცელზე არ ჩამოითვლება. მაგრამ არის მის შემოქმედებითს ბიოგრაფიაში ზოგი მომენტი, ფუძემდებლური ფაქტი, რომლის თქმაც საჭიროა და თანაც — არაერთხელ. მას ხომ ბედმა არგუნა განეცადა მშობლიური ბედნიერება ქალაქ რუსთავში ახალი თეატრის დაბადებისა, განსაკუთრებული, შესაძლოა, განუმეორებელი თეატრისაც. ახლა სწორედ ამ მომენტს შევეხები.

რუსთავის თეატრის შექმნის ამბავი სამოციანი წლების შუა ხანაში მარჯანიშვილელთა კოლექტივის ჰემმარიტად თეატრალურ, მშფოთვარე შეკრებულობათა მიზეზი გახდა, რასაც მოჰყვა „გაბრაზებული“ ახალი თაობის წასვლა ქართველ მეტალურგთა ქალაქის თეატრალურ ყამირზე. მაშინ მათ დაიწყეს მტკიცება; თუ რა შეუძლიათ ახალგაზრდებს, როდესაც გზას უნათებს დამოუკიდებლობის

იდეა და აქვთ თვითდამკვიდრების უნარი. მარჯანიშვილელთა ძველი წაობის მეურვეობისაგან თავდაღწეულებს უცებ უზარმაზარი პასუხისმგებლობა დაეკისრათ ახალი მაყურებლის, და, საერთოდ, რესპუბლიკის თეატრალური საზოგადოებრიობის წინაშე. ისინი მთელის ძალისხმევით უნდა შემართულიყვნენ ბევრის გასაკეთებლად და გააკეთეს კიდევ. რუსთავის თეატრის შემოქმედებითი წარმატება და მნიშვნელობა განაპირობა არა მარტო იმან, რომ თეატრალურ ოჯახში თავი მოიყარეს ხელოვნებაში თანამოაზრეებმა, რაც მთავარია, ახალგაზრდებმა წინამძღოლად აირჩიეს გიგა ლორთქიფანიძე, ორგანიზატორული შესაძლებლობებისა და ძლიერი, ჯანსაღი, დაუშრეტელი ენერჯის ადამიანი. გიგა ლორთქიფანიძე ყველაზე უკეთ გრძნობდა პიონერის, ახალ საქმეში გზამკვლევის როლს, მადლობა გადაუხადა ბედს, თავის თეატრალურ ოცნებათა განხორციელების საშუალება რომ მიეცა და შეუდგა სწორედ იმ თეატრის შენებას, მის მხატვრულ პრინციპებს რომ ესადაგებოდა — მობილური, თანამედროვე, ეროვნული თეატრისა.

თანასწორთა შორის პირველის უფლებით, ახალ შემადგენლობაში გიგა ლორთქიფანიძემ გააკეთა სოლომონის არჩევანი, თეატრის მოღვაწეობას საფუძვლად დაუდო ურთიერთპატივისცემისა და თანხმობის დემოკრატიული პრინციპი. ახლადშექმნილი თეატრის ცხოვრებაში არ წამოჭრილა საკითხი, ერთობლივად რომ არ განეხილათ, თანაც ისეთი დაინტერესებით, თითქოს სწორედ მის გადაწყვეტაზე ყოფილიყოს დამოკიდებული თვით რუსთავის თეატრის ყოფნა-არყოფნის საკითხი. სამხატვრო საბჭოს სხდომები, ასეთ პირობებში არა მარტო სათათბირო, არამედ, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო, კანონმდებელ ორგანოდაც რომ იქცეოდა, გვაგონებდა შეუპოვარ, მშფოთვარე კამათსა და შეხლა-შემოხლას პარლამენტში — პატიჯას რომ მიაგებს თავის თავსაც და თავის კანონებსაც კონსტიტუციურ სახელმწიფოში. სამხატვრო საბჭოს ავტორიტეტი არაჩვეულებრივად დიდი იყო, მისი გადაწყვეტილების წინაშე უყოყმანოდ თავს ხრიდა ყველა, პირველ რიგში კი — თეატრის თავკაცი.

რუსთაველთა პირველი სეზონების ერთ-ერთი ყველაზე საყურადღებო ნიშან-თვისება იყო სტუდიური ატმოსფერო — სკოლა ოსტატობისა და სრულყოფილებისა, დრო-ჟამით შემოწმებული. ძირშივე იკვეთებოდა თავის წინ წამოწევის, გამორჩეულობისა და გადიდგულება-გაყოყორების ცდა, რაც ერთობ ნიშანდობლივია ხოლმე ახალგაზრდულ კოლექტივში. ჩვენ ვიცით მსახიობებისადმი გიგა ლორთქიფანიძის კეთილმოსურნე დამოკიდებულება და აქვე შეგვიძლია აღვნიშნოთ — მან თითოეულს სამოღვაწეოდ ფართო ასპარეზი

გადაუშალა. საშუალება მისცა ხელოვნებაში თავისი მწვერვალების მიაღწევა სრულყოფილება-საკენ მოსწრაფებისა. კარგა ხნით ხმა-რებიდან გადავიდა სიტყვა — „ბალასტი“. უყურადღებოდ არავის ტოვებდნენ. ხელს არ ჰკრავდნენ, — ჩემს წარმოდგენაში სათამაშოდ მქნევერ ვხვდავო. თეატრის ცხოვრებაში თითოეულს თავისი ადგი-ლი ეჭირა და, ამდენად, თავისი წვლილიც შეჰქონდა მის ხელოვნება-ში. მათ კარვად იცოდნენ. ვის რა ზომის აკუროს მოტანა შეეძლო თეატრის მსატერული შენობის კოლექტიური მშენებლობისას და ეს აკუროს საუ დაედო. ფასადს მხარეს თუ საძირკვლის საყრდენ ნა-წილში.

ინდივიდუალობათა ანსამბლით გაითქვა სახელი რუსთავის თე-ატრმა და არა საერთო საშემსრულებლო საშუალო დონის სამაღ-ლით, რაც პრეტო იყო იშვიათია სხვა თეატრებში. საკუთარი თავისა და მოღიანად ქართული თეატრის საბედნიეროდ, ისინი ერთ ენაზე ლაპარაკობდნენ. არ ლაყბობდნენ, ერთმანეთში არ ითქვიფებოდნენ, არც ერთმანეთს ბაძვდნენ. რუსთავის თეატრი იყო ნათლად გამო-კვეთლი აქტიორული თეატრი. სწორედ მსახიობი, მსატერული და მოქალაქეობრივი აზრის ტენდენციის მკაფიოდ გამომხატველი, შუა-ნაელობა დრამატურგსა და მყურებელს შორის.

თეატრი უკან შეზღუდვებშია. ნაირ-ნაირი ნიქის თა-გულში და შემართებულთა საერთო განწყობილებამ, საკუთარი თეატრის მშენებლობით შეპყრობილმა, ვიღაცის ჯობში ჩამდგარმა ახალგაზ-რობამ თავისთავად მოითხოვა და განაპირობა დასაწყის სესონებ-ში მარმტებისათვის აუცილებელი რეპერტუარი. გიგა ლორთქიფა-ნიძემ ფართოდ გაულო კარი რომანტიკულ გმირებს, ძლიერთა სა-ცუცსა. გამორჩეულ პიროვნებებს. ადამიანის ღირსებებისათვის ბრძო-ლის თემას. რუსთავის თეატრს მოსწონდა და იზიდავდა დაუცხრო-მელი მუამბოხენი, ოდითგან დამკვიდრებულ წესრიგს რომ ვერ ურიგ-დებოდნენ. ზოგჯერ საკუთარი სიცოცხლის გაწირვის ფასადაც ან-გოვდნენ ძველს, რათა გაეღვიძებინათ სასოგადოებრივი აზრი, და-ბრუნებულთა, აზროვნების კონსერვატიზმი, გულგრი-ლობა. გიგა ლორთქიფანიძის წყალობით თეატრის რეპერტუარში დამკვიდრდნენ ვადიმ კოროსტილიოვის პიესები — ჯერ „ასი წლის მენდეგ“... მოგვიანებით კი — „მარტოობის დღესასწაული“, პირვე-ლი — დაუვიწყარი დეკემბრის დღით სენატის მოედანზე რუსი ინტელიგენციის შეთქმულება-აჯანყებას რომ ეხებოდა, მეორე — ფიონანსწავლ მსატერ ფიროსმანს — ნიქის მარტოობისა და მისგან განუგომილი სასოგადოების კონფლიქტურ ურთიერთობას, ფართო

გაგებით, მხატვრის, შემოქმედისა და მისი დამბადებელი დროის მარადიულ დაპირისპირებას. განწირულთა ამბოხებად წაიკითხეს და წარმოადგინეს აქ გორკის სახელგანთქმული პიესაც — „ფსევრზე“...

ლაღად დააბიჯებდა რუსთავის სცენაზე დუელისმოყვარული პოეტი, თავისუფლებისათვის მებრძოლი სირანო დე ბერკერაკი, რომელიც, ო. მეღვინეთუხუცესის შესრულებით. ზადიანი თუ ბუნებით დასარალელებელი გმირი სულაც არ იყო, მისი სიმანჩინჯე იდუმალად მალავდა თავის არსში სილამაზეს, რომლის დანახვა შეეძლო მხოლოდ რჩეულს, პოეტის ირგვლივ რომ ძნელად მოიძებნებოდა. იგი გარდაუვალი ტრაგიკული ფინალსკენ ამაყად თავაწეული მიდიოდა, რადგან სირანოსნაირი ადამიანის არსებობა ერთობ სადავიდარანოა, პოუბერსებელი. რადგან არ არის გაჩენილი იმისთვის, რომ საწოდში მშვერდად დაასრულოს ბედის ნაწყალობევი წუთისოფელი.

წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა გ. ლორთქიფანიძის ზემოთ ნახსენებმა წარმოდგენამ — „ასი წლის შენდევ“... — მე იგი მიმანჩინა საპროგრამოდ არა მარტო რუსთავის თეატრისთვის, არამედ მის პირველი სელმსჯენელის მთელი შემოქმედებისთვისაც. რაც სასხელწოდებოდა. როგორც მხატვარ-შემოქმედს, რაც მის არსებობა, ადამიანსა და მოქალაქეში, იყო დავანებული, გადაიტანა თავის ამ ერთ-ერთ საღვთესო დადგმაში. ლორთქიფანიძემ შევნიშნულად აქვას გ. კობახიძის დრამატული პიესის მომკვებთან სცენაზე. უსაძლებლობას რომ იძლეოდა რუსული ყოფა-ცხოვრების მასობრივი სურათების სჩვენებლად. ქალაქის მთელი ორსამუშაო დეკორა მან შექვეცა უშუალო ეპისოდების სასარგებლოდ. საღვთო მოწვევებდნენ აქწყვების მომამზადებელი პერიოდის დეკორაციები. თვითონ ავტორსაც ხომ შეთქმულებაზე მეტად მისი შედეგი აინტერესებდა. იგი ფსიქოლოგ-ანალიტიკოსის დაინტერესებით წარმოაჩინდა თავისი გმირების საქციელს, ჯერ — შინაურ თავყრილობებზე მგზნებარე ფიცის წარმოთქმისას, შემდეგ კი — ცარიზმის პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი სისტემის მიერ ძალდატანებითი დაკითხვის „სამუშაო“ ვითარებაში. როგორ შეაბიჯეს მათ უკვდავებაში — დამარცხებულებმა, მაგრამ ამაყებმა თუ დაბნეულებმა, მკაცრი სასჯელით ღირსებააყრილებმა. ისტორიის მიერ დიდებით შარაჯანდღემოსილთა სახეების კი არა. რეალური პორტრეტების ჩვენება მოინდომა ავტორმა და თანამედროვენი მოიწვია იმის განსასჯელად, თუ რა არის ნამდვილი და მოჩვენებითი პატრიოტიზმი, როგორია არსი ქვეშარიტი გმირობისა, სახელმწიფოებრივი ძალაუფლებისა, იდეის ძალაუფლებისა და მათი ურთიერთ დაპირისპირება-შებრძოლებისა.



ყველაფერი ეს გიგა ლორთქიფანიძემ ავანსცენაზე გამოიტანა, წინ წამოსწია ნიკოლოზ პირველის დიალოგი გორინთან და ოლენსკისთან, მთელი ლირიკული ხაზი, ოლენსკისა და ჩერემისოვას სიყვარულის ამბავი თავისი სევდიანი ფინალით, სკამებთან საუბრის საოცარი სცენით, დასჯილ დეკაბრისტებად რომ წარმოგვესახნენ.

...ისინი ერთიმეორის პირისპირ დგანან — მაღალი, ლაზათიანი, კეთილშობილურ მანერებიანი ნიკოლოზ პირველი და ჯმუხი, ჩასკვნილი, ვაჟაკური ოფიცერი მიხეილ გორინი. ოფიცერი მეფის ნასროლ სიტყვებს ისე იგერიებს, როგორც ფრიად მარჯვე მოთარიკავე-დაშნისტი მოწინააღმდეგის დარტყმებს, არგუმენტი არგუმენტს მოსდევს, რწმენა აძალგულოვანებს მას. იგი, როგორც ვოლტერი იტყოდა, „დაჩოქილი გაარტყამს სილას მეფეს“.

...ნიკოლოზი და ჭაბუკი თავადიშვილი ოლენსკი. აქ არ არის აშკარა მუქარა, ბრალდება, განრისხება-აღშფოთება, არამედ ხელოვნური თამაში მზრუნველი, ვულჩვილი, მაგრამ ასე უსამართლოდ შეურაცხყოფილ-გალანძღული მეფე-მამისა, რომლის ერთადერთი მიზანია, ძე-შეცთომილი ჭაბუკი ქეშმარიტების გზაზე დააყენოს. ინტონაცია რბილია, სიტყვა — შემპარავი, გულწრფელი და მისანდობი (!) მაგრამ, როდესაც ნიკოლოზი საწადელს მიადწევს, კეთილშობილების ნიღაბს იხსნის და მოხერხებულნი, გაიძვერა მკაცრი თვითმპყრობელის ნამდვილ სახეს გამოაჩენს.

...მეფის განაჩენი აღსრულებულია, მაგრამ თვითმპყრობელი მეფის მთელ არსებას დაუფლებია შიში. იგი იგრძნობს მარტოობას და ხულისგამყინავ საშინელ სიჩუმეს. რეჟისორმა და მხატვარმა ჩინებულად წარმოსახეს ატმოსფერო, ცარიელ ჩაბნელებულ სცენაზე მართოდენ ხუთი დიდი სავარძელი მკედრისფერად რომ გაანათეს. იმ მეფის მტრები — ამბოხების ხუთი მოთავე. ნიკოლოზი ერთი სავარძლიდან მეორისკენ გადადის და „ბრძოლის“ ცეცხლი თანდათან უგიზგიზდება — იგი სხვადასხვანაირი, მეტ-ნაკლები მძულვარება-შურისგებით და ღვარძლიანი ნიშნის მოგებით დასცინის, ქირდავს. აბუჩად იგდებს თითოეულს ცალ-ცალკე, ბოლომთ გალესილ ღვარძლს: ანთხევს, წამისწამ მონაცვლეობს ზიზლი და გამარჯვებული ძალის მოზეიმე სიხარული. მეფე სკამებს აყირავებს, ამზობს, ხელისკვრით იშორებს გზიდან, მერე კი ცარიელ სივრცეში გასტყორცნის. ნასროლი სკამები სიბნელეში სხივის ტრაექტორიით იხატებიან. ნიკოლოზმა გულისწადილი აისრულა, გააღვიძა, აახმაურა სიჩუმე, შიშის დასათრგუნავად ძალა გამონახა, მაგრამ სახელმწიფოს წესრიგი და სიმ-

შვიდე დაუბრუნა, როდესაც ხალხის საუკეთესო შვილები სიკვდილით დასაჯა, გადაასახლა და დააშორიშორა?

— არა! — გვეუბნებოდნენ ავტორი და სპექტაკლის დამდგმელ.

— არა! — იმეორებდა მაყურებელი, თითქოსდა მსახიობთან ერთად რომ აღიოდა ეშაფოტზე, სადაც გმირს ზნეობრივი სიკვდილი ელოდა!

წარმოდგენაში მკაფიოდ გამოიკვეთა ორი პოზიცია, ორი ურთიერთშეჭიდებული ძალა. რეჟისორი თავის მსახიობებს არ შორდებოდა, ამხანაგების გვერდით იღვა და არც ერთს არ „ექაჩებოდა სახელოზე“, არც „სასურველი მიზნისკენ უბიძგებდა“. გზადაგზა, წარმოდგენის მსვლელობისას, ნიკოლოზ პირველის საქციელი და მსჯელობაც ზოგჯერ მაყურებელს მოსწონდა კიდევ, რადგან იგი ეკუთვნოდა გონიერ, ძლიერ პიროვნებას, იმპერატორის ხელისუფლების მძიმე ჯერის სათრევად რომ „გაწირა“ განგებამ.

იყო სპექტაკლში კიდევ ერთი საოცარი ეპიზოდი — სცენის დიაგნოზალურად მონაზონ ქალთა გავლა. სწორედ ამათთან, დიდებულთა მდიდრული სალონებიდან ვიწრო საკანში მოიყვანა ცხოვრებამ ჩერემისოვა. ჩაბნელებულ სცენაზე პროექტორი მხოლოდ მოლაპარაკე დედაბერს (ზ. ლებანიძე) გამოკვეთდა, ასე ვთქვათ, პერსონიფიცირებულ ბედს, მაღალი საზოგადოების ახალგაზრდა ქალს საზოგადოებრივი განაჩენი რომ გამოუტანა. მონაზონი ქალის მკაცრი სიტყვები, ირონიითა და სარკავშით აღსაყვ, სიბნელეში თითქოს თავზე ქვებად ეყრებოდა, სცენის სიყარიელეს კი ავსებდა მ. მუსორგსკის მუსიკა სიმფონიური სურათიდან „ღამე ტიტველ მთაზე“.

ორი სეზონის შემდეგ გიგა ლორთქიფანიძემ რუსთავის თეატრი მოსკოვში ჩაიყვანა. დედაქალაქში მისი გამგზავრება ბევრს ნაშინაადრევედ მიაჩნდა. თანაც, ახალგაზრდა თეატრი სამხატვრო თეატრის ფილიალის სცენაზე უნდა გამოსულიყო და გასტროლები გაეხსნა გორკის პიესით „ფსკერზე“. ქართული თეატრის სტუმრებმა, სპეციალისტებმა და პრესის წარმომადგენლებმა ერთხმად აღიარეს: სპექტაკლი გორკის სულის ერთგულია, მაგრამ ფორმით და სახეთა გააზრებით კი ორიგინალურიაო. დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა თ. სუმბათაშვილის სცენოგრაფიამ — მრავალსართულიან კონსტრუქციას მალლიდან ჩამოსდევდა ერთადერთი ნათურით განათებული ვერტიკალური კიბე და იჭაურობა იქცეოდა ღამის გასათევ ადგილად. არ იყო არც ძონძები, არც ტალახი და ქუჭკი. აქ ჩამოყრილ ადამიანებს რუსთავის მსახიობები თამაშობდნენ როგორც ნიჭიერებს, ამაყებს, ბედთან შეურიგებლებს, თამაშობდნენ რეალისტურ-პირობითი სტილით, ბრეჰტის ესთეტიკასთან მიახლოებული მანერით. სპექტაკლ

ვლერდა ნამალად. აღტკინებულ ბრალდებად ძალაუფლების მპყრო-  
ბელი საზოგადოების მიმართ. ვის ფსკერადაც მიაჩნდათ ეს უმომავ-  
ლო, უპაღლო ადამიანები. ვინ მართავს ქვეყნიერებას. თუ მისი სა-  
უკეთესო ნაწილი ასეა დასაღუპავად განწირული!

პირველი წარმატების შემდეგ რუსთავის თეატრზე აქტიურად  
აღაპარავდნენ, მისადმი ინტერესი სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე  
იზოდებოდა. გიგა ლორთქიფანიძეს უკვე შეეძლო თავისი პირმშო-  
თი ვამაყნა და ამყობდა კიდევაც, როდესაც ქებით უმასპინძლდე-  
ბოდნენ მ. კნებელი, ნ. მარკოვი, თ. ვფრემოვი, ბ. ლვოვ-ანოსნი,  
ი. ვინივსკაია. მ. ხუციევი. ისინი დაუღლეად აქებდნენ თეატრის  
სახეს, ბრწყინვალე თეატრალურ სიტყვას, პოეტურობას, მის შემოქ-  
მედებში ძლიერ ლირიკულ საწყისს, კლასიკური დრამატურების  
არაორდინალურ წაკითხვას.

თეატრი ხალისიანი განწყობილებით დაბრუნდა შინ. ასლა უკვე  
წარმატება უნდა განემტკიცებინა, ძიებათა გაღრმავების გზით წინ  
უნდა წასულიყო. მართლაც, იგი კიდევ რამდენიმე სეზონი იდგა სა-  
უკეთესო ქართული თეატრების მხარდამხარ, მის აფიშას ამშვენებდა  
დროის გამძლე, ნიჭიერად დადგმული რამდენიმე წარმოდგენა, დიდ  
აქტიორული წარმატებებით განათებული, მათ შორის, გ. ლორთქი-  
ფანიძის დადგმული ვ. კოროსტილიოვის „მარტოობის დღესასწა-  
ული“ — ფიროსმანის როლის თ. მეღვინეთუხუცესის შესრულებით,  
და ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“...

გ. ლორთქიფანიძემ თეატრში მიიწვია სცენის დიდოსტატი აკაკა  
ვასაძე, რომლისთვისაც რუსთავის პერიოდი, შემოქმედებითი ხარის-  
ხით. ახალ ეტაპად იქცა. ერთი სიტყვით, რუსთავის თეატრს სდევდა  
უკელაფერი — წარმატება, აღიარება, საყოველთაო ყურადღება და  
სიყვარული, მაგრამ მერვე სეზონის ბოლოს (ამასობაში კი გ. ლორ-  
თქიფანიძემ მოასწრო თავის თეატრიდან წასვლაც და დაბრუნებაც)  
რუსთაველებმა, ცხოვრებაში ცვლილებებს რომ ელოდნენ და არ  
ელირბათ, საკუთარი არჩევანი გააკეთეს. თუ ადრე სამხატვრო საბ-  
ჭონე იმისთვის იყრიებოდნენ, რომ ეკამათათ შემოქმედებითს სა-  
კითხებზე, რეპერტუარზე, სპექტაკლების მომზადებაზე, მსახიობთა  
დასაქმებაზე, დისციპლინაზე, ბოლო ხანს ხშირად იმაზე დაიწყეს  
წუწუნი, რომ ძნელია ყოველდღე თბილისიდან რუსთავში და რუს-  
თავიდან ისევ თბილისში მგზავრობა, გაუჩნდათ თბილისში ჩვეულებ-  
რივი მუშაობის სურვილი, თანდათან შემოელიათ ენთუზიაზმი, კო-  
ლექტიური შემოქმედების სიხარული, დაკარგეს რუსთავის „თეატრა-  
ლური ექსპერიმენტის“ რწმენა, აქამდე ისედაც ვერ შეძლეს მთლი-  
ანად რუსთავის თეატრად ქცეულიყვნენ და გადაწყვიტეს მშობლიურ

ბუდეში დაბრუნება. გიგა ლორთქიფანიძე მათ სურვილს არ შეეწყინა აღმდეგა. რატომღაც დაივიწყა, რა ძნელია მაღალნიჭიერთა კოლექტივის შეკრება, დაივიწყა შემოქმედებითი მიზნები, რუსთავის თეატრის მთელ ჯგუფს რომ აჩირადლებდა, და დათანხმდა თეატრის გაყოფას, სწორედ რომ გაყოფას. რუსთავის თეატრიდან ხომ მსახრობთა თითქმის ნახევარი წავიდა, ათზე მეტი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრს დაუბრუნდა. დაუბრუნდა და... გაითქვიფა მის დიდ კოლექტივში. მართალი არ ვიქნები, ვამტკიცო, რომ ისინი მარჯანიშვილელთა საქმიანობაში არ ჩანან, პირიქითაც შეიძლება თქმა, მათი მონაწილეობის გარეშე ამ თეატრის არც ერთი წარმატებული სპექტაკლი არ დადგმულა, მაგრამ სრულყოფილების ხარისხი, შემოქმედებითი ზეშთაგონებულობა, მხატვრული ინტონაციის სიწმინდე არცთუ იშვიათად ჩამოუვარდება რუსთავის თეატრში შექმნილ სახეებს. ეტყობა, ვინც კი ბედი რუსთავის თეატრს დაუკავშირა, იქ გაატარა თავისი საუკეთესო სეზონები. ამ თვალსაზრისით გამონაკლისს არც გიგა ლორთქიფანიძე წარმოადგენს. მაშინ იგი მუშაობდა მთელი სულითა და გულთ, თავდაუზოგავად, „დაუოკებელი გაშმაგებით“. იმხანად იგი იყო ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, დიდი მიზნისკენ შეუპოვრად მიმსწრაფი, შემოქმედებაში გულადი და უკომპრომისო.

გიგა ლორთქიფანიძე სწორედ რომ რუსთავში გამოხატავდა თავის თავს. მთელი ძალისხმევით სისრულით, თავის სულს, თავის მრწამსს იმ დიდებული აქტიორული ანსამბლის წყალობით, რომელსაც ხელეწიფებოდა ხელოვნების ყველაზე მაღალი მწვერვალების დაპყრობა.

გიგა ლორთქიფანიძე დღესაც კაცი-ვულკანია, თანაც შემოქმედებითი, კეთილი ცეცხლისმფრქვეველი ვულკანი.

ეთიერ ბალუსტოვა

## მარად მოუსვენარი შემოქმედი

1944 წლიდან შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის დერეფნებში და აუდიტორიებში ხშირად გვხვდებოდა თვალეზრდელია, ლოყაწითელი, მოუსვენარი, მოძრავი ყმაწვილი, რომელიც სტუდენტების ცენტრში იყო ყოველთვის, რაღაცას ყვებოდა და მის ირგვლივ ყველა სიცილით იგუდებოდა. ეს ყმაწვილი, რომელსაც დღესაც ეს საოცარი იუმორის გრძნობა საყვარელ მოსაუბრედ, საინტერესო პიროვნებად წარმოაჩენს, საბჭოთა კავშირის

ახალბო არტისტი, რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის პრემიების ლაურეატი, კავშირში აღიარებული თეატრალური და კინორეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძეა. გავიდა წლები და მას სიყვარულით დღესაც გიგას ვეძახით, ალბათ იმიტომ, რომ სულით ახალგაზრდაა, ყველასათვის საოცრად ახლობელი.

ქემმარიტ ხელოვანს თვითკმაყოფილება — „ვარსკვლავთ სენი“ არა სჩვევია, იგი მუდმივ ძიებაში, მოუსვენრობაში ატარებს ცხოვრებას, ხელოვნების ახალი ბილიკების მუდმივი გამკვალავია.

გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებითი და ადამიანური ხასიათი მუდამ მოუსვენარ, გრიალა თერგს მაგონებს, მისთვის უცხოა სიმშვიდე, მოპოვებული დათვის გვირგვინებით ნებიერი განცხრომა. მუდმივი მოქმედება, ფეთქებადი ენერგია, ადამიანური და შემოქმედებითი უკომპრომისობა განაპირობებს მის ხასიათს და ეს ნათლად ვლინდება მთელ მის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში.

სწორედ ამ ძიებამ, ახლისადმი, გამოუცნობისადმი სწრაფვამ მიიყვანა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტი პირველკურსელი სტუდენტი მოსკოვის სახელმწიფო — ა. ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში. თეატრი კი უყვარდა ბავშვობიდან. იგი უღარესად ინტელიგენტურ ოჯახში იზრდებოდა — თავისი ბიძის, უნიჭიერესი დირიჟორის ევგენი მიქელაძის და ბიძაშვილის — ზ. ლორთქიფანიძის დიდი გავლენით, საქართველოს ისტორიისადმი სიყვარული ჩაუნერგა მისმა დამ, ცნობილმა მეცნიერმა მარია ლორთქიფანიძემ. უდიდესი გავლენა მასზე, როგორც ხელოვანზე, მოახდინა სამხატვრო თეატრმა. სტუდენტი გ. ლორთქიფანიძე არ აცდენდა ამ თეატრის არც ერთ სპექტაკლს, დღესაც მისთვის ჩვეული მგზნებარებით აღწერს, თითქოს გუშინ ენახოს, ვ. კაჩალოვის, ი. მოსკვინის, ნ. დობრონრაჟოვის, ნ. ხმელიოვის თამაშია იმ ნიუანსებს, რომელთა დამახსოვრება წარმოუდგენელია თეატრისადმი აღტაცებული სიყვარულის გარეშე.

გ. ლორთქიფანიძისათვის სტუდენტობის წლებში სასწავლებელი მარტო ინსტიტუტი როდი იყო, მისთვის მოსკოვი ხელოვნების აკადემიად იქცა. მასთან ერთად წარმოდგენებზე, გამოფენებზე, მუზეუმებში, დისპუტებზე ხშირად იყვნენ მისი ქართველი ამხანაგები და დღეს აღიარებული საბჭოთა რეჟისორ-ოსტატები — ა. ეფროსი, თ. ეფრემოვი. უღარესად რთული ამოცანების წინაშე იდგა ახალგაზრდა შემოქმედი. იგი არ შეუშინდა შეკიდებოდა მწვერვალებს და დაუცხრომელი შრომით მოიპოვა კიდევ გამარჯვება.

მაგონდება კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის პრემიერა — სპექტაკლის უდიდესი გამარჯვება, ჩვენთვის დაუვიწყარი სახეები —

ს. თაყაიშვილის განუმეორებელი ბეზია, ა. ჟორჯოლიანის ილიკო, გ. კოსტავას ილარიონი და ლ. ანთაძის დაუცხრომელი, ოინაზი ზურჯელა... რა სიხარული სუფევდა იმ საღამოს თეატრში, როგორ გაეხარდა ყველას ნამდვილი ქართული, ეროვნული სახეების ხილვა, ეს რაღაც ახალი და ყველასათვის ძვირფასი მოვლენა ჩვენს სცენაზე.

ნიკიერმა შემოქმედმა სხვა თავის დადგმებშიაც გამოავლინა ქართული თეატრის ტრადიციებისადმი ერთგულება, უნარი — სცენაზე შეექმნა ის დიდი სიმართლე, რომელსაც ვერასოდეს შეცვლის ვერავითარი მოდური რეჟისორული „ნოვაციები“ და ეფექტები.

როგორც სამართლიანად შენიშნა ცნობილი კრიტიკოსის, პროფ. ვ. კიკნაძის დაკვირვებულმა თვალმა, გ. ლორთქიფანიძე ოსტატურად პოულობს ეროვნული კოლორიტის სათავეს და წარმატებითაც ახორციელებს მას სცენაზე. რეჟისორი ზედმიწევნით კარგად იცნობს ქართული სოფლის ცხოვრებას, უყვარს იგი. ალბათ ამან შეუწყო ხელი ამ ორ მშვენიერ შემოქმედებითს ტანდემს — დუმბაძე-ლორთქიფანიძეს, რომლის შედეგად შეიქმნა მთელს კავშირში აღიარებულა კ. მარჯანიშვილის თეატრის ბრწყინვალე დადგმები — „მე, ბეზია, ილიკო და ილარიონი“ და „მე ვხედავ მზეს“.

იგი მშვენიერად გრძნობს მაღალ ლიტერატურას, პოეზიას. ალბათ ამიტომაც ასე შეუცდომელი მისი ლიტერატურული არჩევანი. ალბათ ამიტომაცაა იგი ასე ახლოს ქართულ მწერლობასთან.

გიგა ჭეშმარიტი მუსიკალური ალლოთი, პლასტიკური ხედვითაცაა დაჯილდოებული, მისი რეჟისორული ფანტაზია ფეთქებადია, მგზნებარე, მაგრამ სიმართლეს არა სცილდება. რეჟისორმა თავისი ფანტაზიის „მოთოკვაც“ იცის: ხშირად უმოწყალოდ, შეუბრალებლად უკუაგდებს ეფექტურ რეჟისორულ მიგნებებს, თუ ისინი ნაწარმოების ძირითადი იდეის გახსნაში არ ეხმარება და თვითმიზნურია.

რეჟისორი ქმნის მაღალიდებურ, მოქალაქეობრივი პათოსით გამსჭვალულ, ამავე დროს, მაღალჰუმანურ, კეთილ, ზოგჯერ ცრემლნარევ წარმოდგენებს. მას იტაცებს უფრო იუმორი, ვიდრე სატირა ან გროტესკი. ეს ის იუმორია, რომელმაც საუკუნეების მანძილზე ქართველ კაცს ბევრი სიძნელე გადაატანინა. საერთოდ, გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლები ჯანსაღი ოპტიმიზმითაა გამსჭვალული, ნათელი, ვაჟკაცური, როგორცაა თვით მისი პიროვნება. მას არ უყვარს მოწუწუნე ადამიანები, მათი სასოწარკვეთა და უილაჯობა, არა სწამს მოდური, მოჩვენებითი, ავადმყოფურად „რთული“ ხასიათები, თუმცა, როგორც ადამიანი, მზადაა გაგიგოს, გაკვირებისას ხელი გამოგეწოდოს ყოველგვარი გარეგნული აფექტაციის გარეშე. საერთოდ,

მას არ უყვარს დეკლარაციული განცხადებები და მოჩვენებითი ორიგინალობა.

გ. ლორთქიფანიძის მოუსვენარი ხასიათის უმთავრესი თვისებაა ახალი ავტორების და ახალი ნაწარმოებების აღმოჩენის სურვილი. სწორედ მან ქეშმარიტად „აღმოაჩინა“ პ. კაკაბაძის „ქახაბერის ხმალი“, რომლის დადგმაც საეტაპოა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრისათვის. ამ დადგმაში გამოვლინდა, თუ როგორ აქვს რეჟისორს შესისხლბორცებული ხალხური შემოქმედება, რა დიდია მასში ქართული ნიღბების თეატრის გამოყენების უნარი.

ამ შემოქმედმა დაიპყრო მწვერვალები, მიაღწია საერთო აღიარებას. მაგრამ დაუცხრომლობამ კვლავ ააბორგა მისი სული. იგი დგამს სპექტაკლებს ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრში, სხვადასხვა თეატრში, უკმაყოფილოა, მუდამ ახალს ეძიებს, თავის ძიებათა თანამშრებებიც ამოუდგენ გვერდში და... მთელი ჯგუფი ახალგაზრდა მსახიობებისა ჩვენს სამრეწველო ქალაქში, რუსთავეში მიდის. უაღრესად რთულ პირობებში, დიდი სიძნელების გადალახვით ისინი აქ აარსებენ ახალ თეატრს, რომლის შესანიშნავმა წარმოდგენებმა („სირანო დე ბერჟერაკი“, „ასი წლის შემდეგ“, „ფსკერზე“, „ბანკ ბანი“, „მეფე ლირი“) როგორც საქართველოში, ისე რუსეთში და საზღვარგარეთ. საერთო აღიარება მოიპოვეს. სწორედ ამ თეატრში დავაქვაცდა, თავი გამოიჩინა მსახიობთა იმ პლეადამ, რომლებიც არა მარტო კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის, არამედ საბჭოთა თეატრალური კულტურის მშვენიერებს წარმოადგენენ.

შემდეგ... შემდეგ კვლავ მიღწეულით დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა, ახალი იდეები, ახალი ოცნებები, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი და ახალი გახმაურებული დადგმები — ვ. კოროსტილიოვის „მარტოობის დღესასწაული“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ — რეჟისორული შემოქმედების ახალი ფურცლები... ოვაციები მოსკოვში, საზღვარგარეთ...

გ. ლორთქიფანიძე არასოდეს ლალატობს თავის შემოქმედებით მრწამსს, იცე ყოველთვის უკომპრომისოდ იცავს რეალიზმს, განცდათა სიმართლეს სცენაზე, არასოდეს სურს თვითდემონსტრაცია, ახალმოდურმა გატაცებებმა გვერდით ჩაუარეს, თუმცა რაიმე ახალი, საინტერესო, რაც მას შეიძლება დასჭირდეს, არ გამოპარვია მის გამპკრიახ თვალს.

გ. ლორთქიფანიძე თავის ახალ დადგმებშიაც შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში, ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრში, ყველგან, თანმიმდევრულად იცავს მსახიობის პრიორიტეტს, დიდის მოკრძალებით ეკიდება ავტორის ჩანაფიქრს. მოწოდებით პედაგოგს, მას

ინსტიტუტშიაც და თეატრშიაც ძალიან უყვარს მსახიობი, მასთან მუშაობა და მსახიობებიც უმალ გრძნობენ ამას. ჩვენი სცენის ისეთ წამყვან ოსტატებს, როგორებიც არიან ო. მეღვინეთუხუცესი, თ. არჩვაძე, ბევრჯერ უთქვამთ პირად საუბარში, რომ მათ უყვართ გიგა ლორთქიფანიძესთან მუშაობა, თავისუფლად გრძნობენ თავს მის დადგმებში... გ. ლორთქიფანიძემ არაერთ ნიჭიერ შემოქმედს გაუკაფა გზა სცენაზე. გავიხსენოთ თუნდაც შესანიშნავი მსახიობი და რეჟისორი გ. ქავთარაძე, რომელიც პირველად სწორედ მის დადგმაში ვიხილეთ, და კიდევ რამდენი ამგვარი აღმოჩენა...

ერთგვარად მოულოდნელი აღმოჩნდა გ. ლორთქიფანიძის გატაცება კინემატოგრაფით. რამდენიმე წელი თავდაუზოგავად მუშაობდა ქ. ამირეჯიბის შესანიშნავი რომანის „დათა თუთაშხიას“ ეკრანიზაციაზე. ეს ფილმი საბჭოთა კინოს მოვლენადაა აღიარებული. მასში კვლავ გამოჩნდა გ. ლორთქიფანიძის ბრწყინვალე უნარი მსახიობთა ანსამბლის შერჩევისა. ჩვენს შეკითხვაზე, რატომ გაიტაცა იგი კინომ, მან გვიპასუხა: „ალბათ იმიტომ, რომ მე სულ მსურს ბოლომდე, ამომწურავად გამოვხატო ადამიანის განცდები, მივადწიო გარდასახვას. კინოში კი მსხვილი პლანი, ადამიანის თვალები, მიმიკა ამის შესაძლებლობას იძლევა“...

„დათა თუთაშხიამ“ გ. ლორთქიფანიძეს უდიდესი წარმატება მოუტანა. ამ ფილმში დაკავებული თითოეული მსახიობი ჩვენი სასცენო ხელოვნების თვალმარგალიტია: ო. მეღვინეთუხუცესის, ს. თაყაიშვილის, თ. არჩვაძის, ი. იარვეტის, დ. აბაშიძის, გ. საღარაძის, ს. ჭიაურელის, ქ. კიკნაძის, გ. ხარაბაძის, ი. გიგოშვილის, ბ. წიფურიას. სხვა მრავალ მსახიობთა მიერ შექმნილი სახეების დავიწყება განა შესაძლებელია?

შემდეგ ახალი ფილმები „წიგნი ფიცისა“, ა. ჩხაიძის პიესის „როცა ქალაქს სძინავს“ ეკრანიზაცია. გ. ლორთქიფანიძეს სამართლიანად მიაჩნია, რომ ხელოვნების მთავარი ამოცანაა თანაგანცდა, თანაგრძნობა. მას უყვარს ძლიერი, ვაჟკაცური სახეები, რომლებსაც უხვად ვხვდებით როგორც მის სპექტაკლებში, ისე ფილმებში. საკმარისია, ზემოხსენებულის გარდა, თუნდაც თ. არჩვაძის, ქ. კიკნაძის და სხვათა ნამუშევრები ფილმში „წიგნი ფიცისა“.

გ. ლორთქიფანიძეს თავის ნამუშევრებში აინტერესებს არა მარტო თავისი გმირების ბედი, არამედ „ბედი ხალხისა“.

გ. ლორთქიფანიძე დიდად აფასებს მაღალ პროფესიონალიზმს, შრომას ხელოვნებაში, ამიტომაც, რომ მისთვის ნიჭიერებისა და შრომის შეერთების ეტალონს წარმოადგენენ ს. თაყაიშვილის ბებია, ასი-



ნეთი. ა. ვასაძის მაესტრო, ო. მელვინეთუხუცესის ფიროსმანი, ოიდი-პოსი.

იგი მუდამ ეძიებს, მისთვის უცხოა დასვენება. ჩვენი შესანიშნავი შემოქმედის, დაუეწყარი ადამიანის დოდო ალექსიძის შემდეგ იგი სათავეში უდგას საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირს.

დღესაც, დ. ალექსიძის ყოფილ კაბინეტში რომ შეხვალთ, ყველაფერი ისეა, როგორც ადრე იყო, მხოლოდ მასწავლებლისა და დიდი შემოქმედის პორტრეტი ამშვენებს კედელს, რომლის წინ დგას იგივე მაგიდა, სკამები, თითქოს დ. ალექსიძე უხილავად მუდამ ჩვენთან არის, მისთვის ჩვეული ექსპრესიით მონაწილეობს ყველა იმ საქმეში, რომელსაც თეატრის მოღვაწეთა კავშირი ეწვევა.

ეს დიდი ადამიანობაცაა და თეატრისადმი, ნიჭიერებისადმი ტივისცემა და სიყვარული...

ნალია შალუბაშვილი

## რეჟისორი, პიროვნება, მოღვაწე

გიგა ლორთქიფანიძე ქართულ სარეჟისორო ხელოვნებაში თავიდანვე საკუთარი, აქტიური ხმით შემოვიდა. ამასთან ერთად მგზნებარედ შემოიჭრა ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში, როგორც პიროვნება და მოღვაწე. რეჟისორისა და შემოქმედი მოღვაწის ეს თანაარსებობა, სიჭაბუკიდან მოყოლებული, დღემდე გამოჰყვა მას და მნიშვნელოვან წილად განსაზღვრა მისი რეჟისორული ხელოვნების მიმართება, რომელშიც მისი პიროვნული ბუნება აისახა. გიგა ლორთქიფანიძე ჩინებულად გრძნობს თანამედროვე ცხოვრების დინამიკას და თავადაც შეჭრილია მასში, როგორც სისხლსავე რეალისტი.

რეჟისორული ხელოვნების სტილი მეტწილად თანამედროვეობასთან მიმართებაში ყალიბდებოდა და ფასობდა მუდამ. დღევანდელ რეჟისურაში განსაკუთრებით გაბატონდა ცხოვრებისადმი, თანამედროვეობის პრობლემებისადმი მეტაფორული დამოკიდებულება, აქედან მოდიან ნაირგვარი ჰიპერტროფიული ფორმები, რომლებსაც ერთგვარად „ნეოექსპრესიონიზმი“ შეიძლება ვუწოდოთ. არის ტენდენციები, რომ მხოლოდ ამგვარი მიმართულებანი აღიარონ თანამედროვეობის ეტალონად ხელოვნებაში, განურჩევლად იმისა, შორეული კლასიკა თუ დღევანდელი ცხოვრების ამსახველი ლიტერატურაა მისი ობიექტი. გ. ლორთქიფანიძისათვის უცხოა ყოველივე ეს, მისი რე-

ალიზმი უშუალო განცდისაა, ნატურალური, იგი სიხარულითა თუ ტკივილით აღსავსეა. გ. ლორთქიფანიძეს, როგორც მოქმედ პიროვნებას, ჩინებულად ესმის ცხოვრების ავ-კარგი, სირთულენი, მაგრამ იგი არსად ღალატობს ადამიანის, სიკეთის რწმენას და აქედან მოდის მისი თეატრალური ესთეტიკაც.

აქტიური თანამედროვე რეჟისორი თავისი პრინციპული პოზიციების რეალიზაციისათვის მომეტებულად ემყარება თავისი თაობის, ასევე მასთან ახლობელ და მომდევნო თაობების მსახიობებთან კავშირს. არც გიგა ლორთქიფანიძისათვის არის ეს უცხო და ამის ეფექტიანობა მთელის ელვარებით წარმოჩნდა რუსთავის თეატრის დაარსებისას. დიახ, რუსთავის თეატრის ლორთქიფანიძისეული პერიოდი ქართული საბჭოური თეატრის უბრწყინვალეს პერიოდთაგანი იყო და წარუშლელი კვალიც გაავლო მის ისტორიაში. მარჯანიშვილის თეატრის თაობათა შეჯახების მომენტმა რუსთავის თეატრი წარმოშვა და შედეგიც უჩვეულოდ ეფექტიანი აღმოჩნდა. მაგრამ ეს ერთი მომენტი იყო და გიგა ლორთქიფანიძე ამგვარი ორიენტაციით არ შემოფარგლულა: იგი ყოველთვის უსაზღვროდ შეყვარებული იყო ყოველი თაობის მსახიობურ სამყაროზე და დღემდე უდიდესი თავყვანისმცემელი დარჩა მათი თანავარსკვლავედისა. მთელ თავის გზაზე კი ამყარებდა მათთან შემოქმედებითს კავშირს, იზიდავდა თავის დადგმებში, უფრო სწორად — მათზე აგებდა თავის წარმოდგენებს. მისი სპექტაკლები მუდამ სულდგმულობდნენ მსახიობთა სისხლსავსე ინდივიდებით, მათი შინაგანი სიწრფელით. გ. ლორთქიფანიძე დღემდე აგრესიული მტერი დარჩა აქტიორული მანეკენობისა, მსახიობის, როგორც მექანიზმის ნაწილაკისა. იტყვიან ხოლმე: რას იზამ, დღეს რეჟისორის ეპოქააო! არა მგონია, რომ ქართულ სინამდვილეში, მარჯანიშვილი და ახმეტელი 50—60 წლის წინ, როცა ზენიტში იყვნენ, ჩამორჩებოდნენ რეჟისორული აზროვნების დღევანდელ ეპოქას. ჩემი ბავშვობიდან მოყოლებული, საქართველოს გარეთაც მრავალი სპექტაკლი მინახავს და ჩემს წარმოდგენაში „რეჟისორული პარტიტურის“, „რეჟისორული სიმფონიზმის“ ეტალონებად დარჩენილან მარჯანიშვილის „ურთელ აკოსტა“ და ახმეტელის „ყაჩაღები“. რა სასწაულებრივ ანათებდნენ აქტიორული ვარსკვლავები „ურთელ აკოსტას“ ამალღებულ და „ყაჩაღების“ ბობოქარ დინამიკაში!

მაგრამ დაუვბრუნდეთ გიგა ლორთქიფანიძეს. სარეჟისორო გზის დაწყებიდან იგი აღმოჩნდა იმ არენაზე, რომელზედაც არნახულად ბრწყინავდა არაერთი თაობის აქტიორთა თანავარსკვლავედი, ხოლო სერგო ზაქარიაძე ჯერ კიდევ მარჯანიშვილის თეატრში იმყოფებოდა. რამდენი სხვადასხვა თაობის დიდებულ მსახიობს შეეწყო რეჟისორი

ვიცა ლორთქიფანიძე (აქი არსებობს კლასიკური ფორმულირება, რეჟისორი მსახიობში უნდა დაიკარგოსო, მაგრამ გიგა ლორთქიფანიძე სინამდვილეში არსად დაკარგულა და ეს კლასიკური ფორმულირებაც მას მხოლოდ და მხოლოდ კარგად მოერგო, მათთან ურთიერთობაში საკუთარი თვალთახედვისაგან არსად გადაუხვევია და ყოველ თავის სპექტაკლში საკუთარ რიტმსა და მაჩისცემას ამკვიდრებდა). მისი სარეჟისორო ბედ-იღბალი თავიდანვე ბედნიერად აეწყო: პირველსავე დადგმებში მას შეეგებნენ ქართული სამსახიობო ხელოვნების „ოქროს ხანის“ კორიფეები, მათ შორის ვერიკო ანჯაფარიძე, შალვა ლაშბაშიძე, სესილია თაყაიშვილი, სერგო ზაქარიაძე, რომლებმაც კვლახურვალედ მიიღეს ახალბედა რეჟისორი და იმთავითვე ირწმუნეს მისი სარეჟისორო უფლებები. ეს სპექტაკლები იყო: „სას ტუმბოს დიასახლისი“, „დაბრუნება“, „უფსკრულთან“... შემდეგ: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“. რამდენმა სხვადასხვა თაობის მსახიობმა მოიყარა მათში თავი და მჩქეთარე ცხოვრების ფეიერვერკები გააჩაღა: ერთის მხრივ — სესილია თაყაიშვილი, სანდრო ჟორჯოლიანი, გრიგოლ კოსტავა, მეორე მხრივ — ლეო ანთაძე, ქეთევან კიკნაძე, გოგი ქავთარაძე (სწორედ სპექტაკლით „მე ვხედავ მზეს“ დაიწყო მისი არტიტული გზა), შუა თაობიდან სრულიად ახლებურად ამეტყველებული ტარიელ საყვარელიძე და მრავალი სხვა. ფაქტია, რომ სესილია თაყაიშვილთან რეჟისორის კონტაქტმა წარმოშვა ბებიას უკვდავი სახე. გ. ლორთქიფანიძე — რეჟისორის მახვილი თვალი თვით დიდად აღიარებულ მსახიობებს შორისაც აგნებდა ჯერ კიდევ გასამქლავებელ თვისებებს. ასე, სპექტაკლ „კოლხეთის ცისკარში“ მოწმენი გავხდით პიერ კობახიძის განსაცვიფრებელი მეტამორფოზისა ტუჩა დაშნიანის ბრწყინვალე განსახიერებით, თავისი სისხლჭარბი მიწიერი გროტესკით!

ქართული თეატრის მსახიობთა სამყაროსთან შემოქმედებითი კონტაქტი თავიდანვე უმნიშვნელოვანესი იმპულსი იყო გიგა ლორთქიფანიძისათვის და აქ მისთვის ბარიერებიც აღარ არსებობდა. სპექტაკლ „აფროდიტეს კუნძულში“ მან მოიწვია ქართული საბჭოთა თეატრის პირველი გმირი ქალი თამარ ჭავჭავაძე და მისთვის მშობლიურ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე თავის ძველ, უმშვენიერეს პარტნიორთან — ვერიკო ანჯაფარიძესთან გაამართვინა ბობოქარია დიალოგი. ეს ქეშმარიტად საჩუქარა იყო, განსაკუთრებით, მარჯანიშვილის თეატრის ერთგული მაყურებლისათვის.

ამ მხრივ კიდევ უფრო სენსაციური მოულოდნელობა ის იყო, რომ მარჯანიშვილის თეატრის ახალ დადგმაში (ა. სუმბათაშვილის „ლალატი“) ამასთან, მზადების მთელ წინასწარ პროცესში, ოთარ ბე-

გის როლზე მოიწვია რუსთაველის თეატრიდან უკვე წასული აკაკი ხორავა! მართალია, ამ სპექტაკლს ვერ ჩავთვლით ბოლომდე გამართულად, აღარც აკ. ხორავას ჰქონდა ჩვეული ენერჯია, უმძიმდა კიდევ მოძრაობა, მაგრამ მაყურებლის წინაშე გაიმართა ქართული თეატრის ორი ტიტანის — ვერიკო ანჯაფარიძისა და აკაკი ხორავას დიდი ხნის ნანატრი შეხვედრა-დიალოგი. ურთიერთს შეუპირისპირდნენ ვერიკო ანჯაფარიძის ზეინაბის საოცარი სიმძაფრე-სიფიცხე და აკაკი ხორავას ოთარ ბეგის ოლიმპიური სიღინჯე. გ. ლორთქიფანიძის — რეჟისორისა და ხელმძღვანელის ამ მოულოდნელი აქტით საშუალება მიეცა მაყურებელს უკანასკნელად ეხილა, თუნდაც „სხვის სცენაზე“, ვეებერთელა ქართული მსახიობი. მაყურებელი კი მართლაც მოჭადროებული უსმენდა აკაკი ხორავას უბადლო სიდიადის, ქეშმარიტად ზევსისებურ ხმას, საოცარ ქართულ მეტყველებას, სიღრმისეულ მონოლოგებსა თუ დიალოგებს. ამათ გარდა, „ლალატს“ ამშვენებდნენ ხალხური ჰუმანიზმი და საოცარი კოლორიტულობით აღსავსე ბესო — ვასო გოძიაშვილი და ხალხური სიღინჯით მოსილი ანანია — ალექსანდრე ომიადე... მაინც დაუვიწყარი წარმოდგენა იყო...

გიგა ლორთქიფანიძემ თავის სათაყვანო, დიდ გზაგამოვლილ მსახიობებს. ვისი ხელოვნებით შთაგონებულმა მან ბავშვობიდანვე თეატრი აირჩია თავის სამუდამო გზად, თავისი მადლიერი სამაგიერო მიუზლა და, უკვე როგორც რეჟისორმა და თეატრის თავკაცმა, ქმედითი მზრუნველობაც გამოიჩინა მათ მიმართ. ამის დიდებული მაგალითი ის არის, თუ რაოდენ გულგამლილი შეეგება იგი რუსთავის თეატრში ქართული თეატრის უმძაფრეს ქარტახილებამოვლილ აკაკი ვასაძეს. მან ყოველი პირობა შეუქმნა უხუცეს დიდოსტატს სრული შემოქმედებითი კონტაქტი დაემყარებინა ახალგაზრდა კოლეგტივთან და შედეგიც საუცხოო აღმოჩნდა!

არაერთგზის გაანათა ქართული თეატრის ამ ბერმუნის მსახიობურმა სიბრძნემ რუსთავის სცენაზე და ჩვეულ დიდოსტატობასთან ერთად უბადლო პარტნიორის საიდუმლოებაც გაუზიარა უმცროს კოლეგებს.

ქართული საბჭოთა თეატრის მატრიანეში თავისებური ადგილი დაიკავა „მეფე ლირის“ განხორციელების დრამატულმა, წინააღმდეგობებით სავსე ისტორიამ. აღარ შევუდგები მიმოხილვას. არც ერთი დადგმა სრულყოფილი არ აღმოჩნდა, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს, ომის შემდგომ დროში, ლირის როლს ისეთი ვეებერთელა აქტიორები ასრულებდნენ, როგორებიც იყვნენ აკაკი ხორავა და აერგო ზაქარიაშვილი. ჩემის აზრით, ყველაზე მკაფიო, ორგანული, ადამიანური სიმართლით გამოხატული და თანამიმდევრული სწორედ

რუსთავის „მეფე ლირი“ იყო. გ. ლორთქიფანიძე თანამიმდევრული რეჟისორული სიცხადითა და სისადავის პრინციპით ამყარებდა შექმნილ ხასიათების მძაფრ ურთიერთმიმართებას, სახელდობრ, ესენი იყვნენ თეატრის „მასპინძელი“ თაობის მსახიობები და — აკ. ვასაძე, რომელიც თავისი მონუმენტური ადამიანური უბრალოებითა და ბობოქარ ვნებათა ლელვითაც, ჩემის აზრით, საუკეთესო ლირი იყო. ვინც კი ქართულ თეატრში გვინახავს სამამულო ომის შემდეგ...

გ. ლორთქიფანიძის რეჟისორული ხელოვნების ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისებაა სხვადასხვა თაობისა და თეატრალური წარმოშობის აქტიორთა შორის შემოქმედებითი ურთიერთგაგების დამყარება. ისევ რუსთავის თეატრის მაგალითს მივმართავ: „საბრალდებო დასკვნა“ და მასში აკ. ვასაძის — ისილორეს ბრძნული ადამიანური სისადავე და „ძირითადი ბირთვის“ მსახიობთა ნაირგვარი, ელვარე ფსიქოლოგიურ-სახასიათო წახნაგები... შემთხვევითი როდია, რომ გ. ლორთქიფანიძის თავკაცობით რუსთავის ამ ძირითადი ბირთვის დაბრუნებას მარჯანიშვილის თეატრში აკაკი ვასაძეც შეუერთდა!

გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორული სტილი თანამედროვეობის დინამიკას ემყარება. უწინარესად, ეს გამოიხატა მჩქეფარე მაჯისცემასში, აქედან აღმოცენებულ რიტმში, რომელიც მუდამ სისხლსავსეა და მასში გამორიცხულია რაიმე მოღუწება და ნიადაგისგან მოწყვეტა, მის ელასტიკურობას ქმნიან ადამიანური საწყისები და მათი ტრადიციები. ამ რიტმისათვის იგი არასოდეს მიმართავს თვითმიზნურ გარეგნულ პლასტიკასა და უზომო გროტესკულ სტილიზაციას, ცინიკურ აქცენტებს. მის სპექტაკლებში უხვად ჩქეფს სიცოცხლისეული იუმორი — ყოველთვის ადამიანურიდან, სიცოცხლის რწმენიდან გამომდინარე... ჰუმანიზმი მუდამ მსჭვალავს მის ყოველ სპექტაკლს.

ხომ უმძიმეს განსაცდელში ჩავარდნილი, ყოველდღიურად ახალი უბედურების მომლოდინე ხალხის ადამიანურ ღირსებებზე, მათ ურთიერთ გამტანობაზე მეტყველებენ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“. მართალია, ეს თვით ნოდარ დუმბაძისაგან მოდის, მაგრამ განა გიგა ლორთქიფანიძემ პირველმა არ მოარგო თეატრალური „გასაღები“ ამ ქმნილებათა პანორამებს? ხომ მან გამოძებნა სრულიად ბუნებრივი ფორმები სცენაზე მათ „დასასახლებლად“, იმდენად, რომ ინსცენირების რაიმე კომპრომისული უხერხულობაც კი მოიხსნა! მეტიც, ამან ისეთი ინერცია მიიღო, თვით გ. ლორთქიფანიძის გარეშეც, რომ ნოდარ დუმბაძის ყოველი ახალი რომანი თუ მოთხრობა, დაწერისთანავე, როგორც წესი, სცენაზე პო-

ულობდა ადგილს, და არა მარტო საქართველოში (ასეთი რამ არცთუ ხშირად ხდება)... რაოდენ პერსპექტიული სიკეთე მოუტანა გ. ლორთქიფანიძის ამ შემოქმედებითა ინიციატივამ ქართულ თეატრს, დრამატურგიას!

გიგა ლორთქიფანიძის ყველაზე პრინციპულ გამარჯვებად მე მიმაჩნია „კახაბერის ხმლის“ დადგმა მარჯანიშვილის თეატრში. ხომ ვიცი, რომ პოლიკარპე კაკაბაძის ეს შედეგრი ძალზე დიდხანს თეატრების ეკვის ქვეშ იმალებოდა! თვით კოტე მარჯანიშვილმა, რომლის კატეგორიული დაჟინებით დაიბადა სცენაზე „ყვარყვარე თუთაბერი“, შემდეგ სანდრო ახმეტელმა, თავი შეიკავეს „ბახტრიონის“ (მისი პირველი სახელწოდება ასეთი იყო) დადგმაზე. შემდეგაც, მისი დადგმის ყოველი წამოწყება ჩაქრა (ამას გულგრილობას ვერ დავაბრალებთ — ალბათ ვერ გამოიძებნა მისი განსახიერების ფორმა). ერთი-ორჯერ თითქოს დაიდგა კიდევ, პირველი მათგანი (მარჯანიშვილის თეატრში) გენერალურ რეპეტიციას არ გასცილებია, ხოლო მეორეს, ქუთაისში დადგმულ სპექტაკლს, დიდი რეზონანსი არ მოჰყოლია. თითქოს ასე მდიდარი ვიყოთ დრამატურგიული შედეგებით! გიგა ლორთქიფანიძემ, რომელიც კარგა ხანს ფიქრობდა ამ ურთულესი ქმნილების განხორციელებაზე, გამოძებნა მკაფიო და ლაღი, საბოლოოდ მეტად ეფექტური სცენური ფორმა. ბერიკაობის სილუეტები, ცხოვრების სინამდვილე და მისი ხალხური ფილოსოფია, ერის ისტორიის დაცემულობის ხანა და მისგან წარმოშობილი კურიოზები, ბრძნული იუმორი და კოლორიტული ტიპაჟი, უბრალო ხალხის ძირებიდან აღმოვლენილი ჭეშმარიტი მშვენიერების აპოთეოზი — აი, რა იყო სრულიად ცხადად წარმოჩენილი გ. ლორთქიფანიძის ამ ჭეშმარიტად დღესასწაულებრივ სპექტაკლში.

გ. ლორთქიფანიძე მუდამ მოძრავ, მჩქეფარე ფორმებს ეძებს და ნაკლები მიდრეკილება აქვს ეპიკური მონუმენტურობისადმი, ფრესკული სტილისადმი, რაც სწორედ ეროვნულ რეპერტუარში გამოჩნდა. მისი ეროვნული თეატრალური სტილი უმთავრესად ხალხურ იუმორსა და ჟანრულ ფესვებზეა აღმოცენებული. თითქოს გამონაკლისიც შეგვხვდება. არის შემთხვევაც, როცა რეჟისორს უბრალოდ ფრესკულ გამოხატულებასთან აქვს საქმე (ვგულისხმობ ე. კოროსტილიოვის „ფიროსმანის“ დადგმას რუსთავის თეატრში, რომელიც შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე გადმოსახლდა). ეს გამოხატულებანი თვით გმირის მშფოთვარე სულშია აღბეჭდილი და მხატვრის პერსონაჟების გაცოცხლების პროცესს აღბეჭდავს. შექმნილია თავისებური დაპირისპირება გამოსახულებათა გარეგნულ „უძრავობასა“ და გმირის შინაგან განცდებს შორის. ამ სპექტაკლის წარმა-

ტუბა იმითაც არის საველისხმო, რომ მანამდე მაყურებელმა იხილა  
ოლსთაველის თეატრის სცენაზე სერგო ზაქარიადის მიერ უბადლო  
ადამიანური სიღრმითა და სითბოთი, ამასთან, მკვეთრი სახასიათო  
ნიშნებით განსახიერებული ფიროსმანი გ. ნახუცრიშვილის პიესაში  
(დ. ალექსიძის დადგმა). ამ თითქოსდა ამომწურავი განსახიერებას  
შემდეგ გ. ლორთქიფანიძემ, ოთარ მეღვინეთუხუცესთან ერთად, გა-  
ბედულად იპოვა სრულიად სხვა გზა და ხერხები, და მიზანსაც ღირ-  
სეულად მიაღწია. ს. ზაქარიადის გახსენებასთან, აქვე აღვნიშნავდი,  
რომ მასთან ურთიერთობა ჯერ კიდევ ახალბედა რეჟისორს დამყარე-  
ბული ჰქონდა თავის პირველსავე დადგმებში (კ. გოლდონის „სას-  
ტუმროს დიასახლისი“, ს. კლდიაშვილის „დაბრუნება“) მარჯანიშვი-  
ლის თეატრში, ხოლო ბოლოს, სწორედ ამ დიდი მსახიობით საგან-  
გებოდ დაინტერესებულმა რეჟისორმა რუსთაველის სახელობის თე-  
ატრში განახორციელებინა მას ძველი თბილისელის, შაქროს როლი:  
ოთარ მამფორიას პიესა „მეტეხის ჩრდილში“. უკვე დავეყვაცებული  
რეჟისორისა და ვეტერანი მსახიობის საფუძვლიანი ურთიერთგაგების  
შედეგად შეიქმნა ს. ზაქარიადისათვის ჩვეული საოცრად კოლორი-  
ტული, ამავე დროს, მისთვის სრულიად განსხვავებული სახე.

გიკა ლორთქიფანიძის ელვარე ნიჭიერება რომ მარტოოდენ ქარ-  
თულ ნაწარმოებებში არ გამოვლენილა, ამას თუნდაც რუსთავის თე-  
ატრში მისი ხელმძღვანელობით შექმნილი სპექტაკლები მოწმობს.  
მათგან განსაკუთრებით გამოვყოფდი ორს: ვ. კოროსტილიოვის „ასი  
წლის შემდეგ“ და მ. გორკის „ფსკერზე“, რომლებმაც დიდმნიშვნე-  
ლოვანი აღიარება პოვეს თვით საკავშირო თეატრალური საზოგა-  
დოებრიობის მიერ მოსკოვში, ხოლო პირველმა — საზღვარგარეთაც.  
კოროსტილიოვის პიესაში დეკაბრისტების ტრაგიკული ამბავი პოლი-  
ტიკური ტენდენციებისა და უადრესი ემოციური ძაბვის ღრმა მხატ-  
ვრულ მთლიანობაში იყო გახსნილი. დიდი შთაგონებით, ფართო  
პლანში იყო წარმოჩენილი ოთარ მეღვინეთუხუცესის ნიკოლოზ პირ-  
ველისა და ირაკლი უჩანეიშვილის გორინის სამკვდრო-სასიცოცხ-  
ლო პოლიტიკური დიალოგი, სხივმოსილებით აღბეჭდილი იყო ნო-  
ღარ მგალობლიშვილის რილეევი, მისტიკური, ვიტყვოდი, გამაოგ-  
ნებელი ემოციური ძალის იყო ზაზა ლებანიძის მიერ განსახიერებუ-  
ლი მონაზონი ქალის სცენა, რომელიც მუსორგსკის ტრაგიკული მუ-  
სიკის ფონზე მიდიოდა. ვფიქრობ, გორკის ნაწარმოებთა არც ერთი  
დადგმა არ მორგებია თავისი ემოციურ-სახიერი სიღრმეებითა და მას-  
შტაბურობით ქართული თეატრის ბუნებას, როგორც რუსთავის თე-  
ატრის სპექტაკლი „ფსკერზე“, რომელიც რუსული თეატრის კლასი-  
კურ ტრადიციებსაც აგრძელებდა და ქართული ტემპერამენტის თა-

ვისებურებებითაც იყო გამსქვალული. მან საკავშირო აღიარებაც პოვა და რუსეთის თეატრების გორკისეული ტრადიციების ფონზეც საკუთარი ღირსებით აქლერდა.

ამჟამად გიგა ლორთქიფანიძე თბილისის ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრს ჩაუდგა სათავეში, რასაც თავისი: ლოგიკური წინამძღვრები ჰქონდა: კომედიური ქანრი მის ხელოვნებაში ყოველთვის სისხლბორცეული იყო, ხოლო თავად დაჯილდოებულია ბუნებრივი მუსიკალობით. გ. ლორთქიფანიძემ დაისახა თეატრის საფუძვლიანი გარდაქმნის პერსპექტიული გეგმები. ჯერ კიდევ საკუთარი დადგმის განხორციელებამდე აქტიურად ჩაება ახალი სპექტაკლების პასუხისმგებლის ფუნქციებში და ამ სპექტაკლებს თავისი ხელიც დაატყო. ხოლო მისმა პირველმა დადგმამ — ამერიკულმა მიუზიკლმა „მევიოლინე სახურავზე“ დიდი წარმატება მოიპოვა თავისი აკადემიური ღირსებებისა და უტყუარი მხატვრული გემოვნების გამო. გაკვირვებას კარგა ხანია ის იწვევს, რომ ეს უაღრესად მუსიკალური რეჟისორი დღემდე არ მიუწვევიათ საოპერო თეატრში!

ანტონ ვულჟკიძე

## მელვარე და ლამაზი ცხოვრების გზა

გიგა ლორთქიფანიძეს სამოცი წელი შეუსრულდა! ამ გადასახედოდან თვალნათლივ ჩანს მოუსვენარი შთაგონებით განვლილი ცხოვრება. საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო, რუსთაველისა და მარჯანიშვილის პრემიების ლაურეატი, თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორი, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე — თავისთავად ბევრის მთქმელია, რათა ისტორიული მნიშვნელობით წარმოგვიდგეს მისი პიროვნება. ამოდენა გზის გამომვლელ კაცს აქვს შინაგანი კმაყოფილებისა და შესვენების უფლება. უკვე დადგენილია მისი ბიოგრაფიის უმთავრესი მომენტები, დამდგარია პოპულარობისა და აღიარების ბედნიერი ხანაც, როცა ნამოღვაწარ ადამიანს ამშვენებს თავისი ხალხის წინაშე დაუქანცავი მსახურების შარავანდედი. გაღებულია ხელოვნების საკურთხეველთან ყველაფერი, რაც მას უხვად ჰქონდა მომადლებული — ტალანტი და უშრეტი ენერჯია. სიმწიფის ბედნიერი ქამი უდგას, შთაგონებით გატაცებას პროფესიული ოსტატობის უბადლო სიბრძნე ენაცვლება. და საოცარი რამ ხდება ამ ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში: იგი ვნებათა საოცარი სიმძაფრითა და უშრეტი ენერ-



გიით ყოველდღე ათენებს და აღამებს თეატრზე ფიქრით, აღსავსეა ძიების უნით და ჭერ შეუქმნელ სპექტაკლებზე ოცნებით.

თეატრის ხელოვნება მისთვის სიცოცხლის ტოლფასია და მუდმივი შექმნით ალტკინების გარეშე ცხოვრება ვერ წარმოუდგენია. თითქოს განგებამ დააკისრა მას არა მარტო საკუთარი ნიჭიერების განუწყვეტლივ ხარჯვა და წარმოჩენა, არამედ საერთოდ თეატრის უმძიმესი და უწმინდესი ტვირთის ამაყად ზიდვა, როგორც ეს ლიდერს ეკადრება. და ეს პატივმოყვარეობის გაშმაგება კი არ არის, საკუთარი თავისადმი დაუნდობლობა და უკომპრომისო გარჯა იმისთვის, რის გარეშეც აბსურდად მიაჩნია ამქვეყნად არსებობა. მას მძლავრ ხელებში უპყრია თეატრის ზარები და შეყოვნებისა თუ დაეკვების უამს მედგარად რეკს სულიერი გამოფხიზლებისა და ახალი ძალის შემართებისათვის. ფხიზლად დარაჯობს არა მხოლოდ საკუთარ შემოქმედებას, თეატრის საყოველთაო ბედ-იღბალს, რადგან თეატრი მისთვის არა მხოლოდ ერის, საზოგადოების სულიერი კულტურის საზომია, მისი არსებობის და შეგნებული ცხოვრების გამოხატულებაცაა. ამჟამად სამოც წელს გადაცილებული, შემოდგომის ყვავილების სიმძაფრით გრძნობს თეატრის მშვენიერებას და კვლავ აღსავსეა თეატრისადმი ფანატიკური თავგანწირვითა და უზადო ერთგულებით. მის გემოვნებას და წარმოსახვას არ გაკარებია ხანდაზმულობის მსახვრალი ხელი. საოცარი სმენისა და ამოუწურავი ინტუიციის წყალობით გრძნობს თეატრის მერყევი ბარომეტრის ცვალებადობას და განმტკიცებული რწმენით, ხასიათის იშვიათი სიმტკიცით ერთგულებს ჩამოყალიბებულ ესთეტიკურ, ზნეობრივ თუ სოციალურ პრინციპებს.

მან არ იცის მყუდრო ცხოვრება და მუდამ მღელვარებით ქმნის თავის სპექტაკლებს თუ ფილმებს. შინაგანად მყარია და მოღურ მერყეობას არასოდეს აჰყვება. იშვიათი შინაგანი სიფხიზლე დროსთახ მიმართებაში შეუმცდარია, თუმცა, როგორც ყველა ნამდვილი შემოქმედი, ისიც განიცდის ძიებათა სირთულეს, ეკვებსა და მარცხის დამთრგუნველ ზემოქმედებას, ყოველთვის ქეშმარიტად ბედნიერია თეატრში, რომლის დღესასწაული ანიჭებს უმაღლეს კმაყოფილებას, და არანაკლები სიმძაფრით თრგუნავს ყოველი ჩავარდნა თუ წარუმატებლობა. „ეს გაუმარჯოს თეატრის ვარდებს“ — თითქოს უწმინდეს ლოცვასავით იმეორებს ხოლმე გალაკტიონის სტრიქონებს და სიცოცხლის ყოველ დღეს თეატრზე მოუსვენარი ფიქრით ეგებება. მის ცხოვრებაში უკვე ბედნიერად არის შერწყმული ოსტატის უბრალოება და ცოცხალი აზროვნების სისადავე.

თითქოს ბავშვობიდან ვიცნობ ამ საკვირველ ადამიანს, იგი თავისივე სპექტაკლებით საკუთარი სულის გასაღებსაც გაწვდის და სულიერი ცხოვრების იდუმალებაში ფრთხილად ეპატიჟება მეგობრებს. ხელოვნება მისთვის ადამიანებთან ზუსტი ურთიერთობის დამყარებასაც ნიშნავს. იგი დაჯერებული მოკრძალებით ამბობს: რეჟისორის პროფესია ინტერპრეტატორის პროფესიააო, მაგრამ კარგად იცის, რასაც ჩვენ ვირჩევთ, რასაც თრთოლვითა და შთაგონებით ვეხებით, იმაში ჩვენსავე პიროვნებას ვამქლავნებთ. ასეთი ადამიანებო კოლორიტულ პიროვნებებად ხასიათდებიან ხშირად. იგი მართლაც მძაფრად კოლორიტული ადამიანია. ზოგჯერ ტალანტის თვითნაბადობა განცვიფრებთ, ზოგჯერ კი ჩაღრმავებული ნაქითხობა და ნაყოფიერი ერუდიცია, ერთსა და იმავე დროს იმპროვიზატორიც არის და დაჯერებული ოსტატიც. ხელოვნების სიმართლეს შინაგანი სმენით გრძნობს და სიყალბე პანიკურად აკრთობს...

იგი არა მარტო პროფესიულად განსწავლული რეჟისორია, არამედ თეატრისთვისაა დაბადებული. კრძალვითა და სიამაყით ინახავს თანამედროვე რუსული თეატრის ოსტატთა სახელებს, პოპოვისა და კნებელის ლექციებს, იშვიათ თეატრალურ გაკვეთილებს შეგირდის მადლიერებით იხსენიებს და, რა თქმა უნდა, არა მხოლოდ ეთაყვანება, ემყარება და აქტიურად იაზრებს ქართული თეატრის უწმიდნდეს მოღვაწეებს. მარჯანიშვილი და ახმეტელი, მთელი ბრწყინვალე თაობა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებისა უბრალოდ კი არ უყვარს, მათგან მომდინარეობს, მათი ცხოვრებისა და უბადლო შემოქმედების მაგალითებით საზრდოობს. ამავე დროს, ყოველგვარი ეპიგონობისა და ზედაპირული მოდერნიზმის მოძულეა და ღრმად სწამს ხელოვნებაში განუმეორებლობისა და აღმოჩენილას გარდუვალაი მნიშვნელობა.

ბევრი თავისი კოლეგისაგან განსხვავებით, იგი ენდობა პირველწყაროს თეატრის ხელოვნებაში, ნამდვილ ლიტერატურას, დრამატურგიას. მისი მეგობრობა პოლიკარპე კაკაბაძესთან არ შემოსაზღვრულა მხოლოდ „კახაბერის ხმლის“ დადგმით მარჯანიშვილის თეატრში. არც ნოდარ დუმბაძესთან ურთიერთობა განსაზღვრულა მხოლოდ ამ უნიჭიერესი მწერლის რომანების გაცენურებით. იგივე ითქმის ჰაბუა ამირეჯიბზე თუ რუს მწერალ ვადიმ კოროსტილიოვზე. ამგვარ მწერლებთან შინაგანი კავშირი მისი მრწამსის, გემოვნების, ლიტერატურული კულტურის გამოხატულებაა. თითქმის არ ჰქონია შემთხვევითი არჩევანი. და როცა სათავეში ედგა თეატრის ცხოვრებას, მარჯანიშვილის თეატრში თუ მის მიერ თანამოაზრეებთან ერთად შექმნილ რუსთავეის თეატრში, მუდამ ამკვიდრებდა ჭეშმარიტ

ლიტერატურასთან კავშირის გარდუვალობას, ეძებდა და პოულობდა ნაწარმოებებს, რომლებიც საფუძვლად უნდა დადებოდა თეატრის ურთულეს შემოქმედებას.

მე ხშირად დავკვირვებივარ ამ დაუქანცავ კაცს თეატრის კულუარებში, დარბაზში რეპეტიციის დროს, მეგობრებთან თუ მისი ნიქის პატივისმცემელ სტუმრებთან საუბრებში. არ მახსოვს მკვრეტელისა და მეოცნების პოზაში დამენახოს ოდესმე. მუდამ ბუნებრივია, მაშინაც კი, როცა შემეძღარი მგონია, დამაჭერებლობის, გადადების, დარწმუნების ჰიპნოზური ძალა აქვს. ეს შეუძლებელს ხდის მასთან თანაბარ კამათს. მთელი მისი არგუმენტაციის საიდუმლოება გულახდილობას და ნათელ შინაგან ხედვას ემყარება, თეატრის ურთულეს ორგანიზმს იგი თავისი სხეულის ყოველი უჭრედით გრძნობს და გულწრფელობაზე უფრო ძვირფასი შუამავალი არსად ეგულება ადამიანებთან სწორი ურთიერთობების დასამყარებლად. ამასთანავე, ისიც მიგრძენია, რომ პრიმიტიული გულუბრყვილობაც სძულს და მაღალი კულტურის, დახვეწილი გემოვნების პატივისმცემელია. მაინც უფრო უყვარს ის, რაც ცხოვრებიდან უშუალოდ მოდის და არა წიგნებიდან, თითქოს ნაკლებად გრძნობს ჭერ დაუდგენელ ფორმებს, უფრო სტაბილურ გამოცდილებებს ერთგულობს. ამგვარი ტრადიციულობის ბეწვის ხილზე მუდამ ინარჩუნებს ნოვატორულ სიფხიზლეს. შინაგანად მყარია და რაც ძლიერად მოეწონება სხვათა სპექტაკლებში, იოლად არ შეერევა საკუთარში, გავლენები თითქმის არ სწამს და უწმინდესი თანამიმდევრობით იცავს იმის მთლიანობას, რაც საკუთრივ მისია, მხოლოდ მისი, გიგა ლორთქიფანიძის. და როდესაც უკომპრომისოა და ზოგჯერ სასტიკიც კი, მისი მაქსიმალიზმი თეატრის ხელოვნებისადმი მაღალი რწმენისა და უღალატობის გამოხატველია. მან არ იცის ხელოვნებაში საზომების განზრახ შემცირება და დათმობაზე წასვლა. სხვის ომში არამარტო ბრძენია, ან ჰკუთმასწავლებელი, მუდამ ანგარიშგასაწვევი მრჩეველია. მიუხედავად ამისა, მის მიუდგომლობას ხშირად კონფლიქტიც მოჰყოლია, მაგრამ დრო გასულა და მომდურავი მოყვარედ გასჩენია. არ უცხოვრია ხელოვნებაში ტრიუმფატორის მედიდურობით და უწყვეტელი ზეიმებით. მისი სპექტაკლები ძნელად იბადებოდნენ და, თუ თეატრს ედგა სათავეში, მაშინაც არ აკლდა წინააღმდეგობებისა და ბრძოლის სირთულე. იგი ხშირად იგებდა ამ ბრძოლებს და მოწინააღმდეგეებს მომხრეებად აქცევდა, რადგან ნათლად იცოდა და სწამდა ეს. რასაც ამკვიდრებდა.

ვისაც გიგა ლორთქიფანიძე არ უნახავს სუფრასთან ამღერებულ იან მეგობრის საფლავზე საოცრად შემძვრელი გულითადობით

აცრემლებული, მან არ იცის ამ კაცის კონტრასტული, ზოგჯერ პირ-  
დაპირ პოლარული თვისებების არსი. მას უსახლოვრო განრისხებაც  
შეუძლია და მოულოდნელი ლირიკული სინაზით განმსჭვალავაც. ეს  
თითქოს ერთმანეთის გამომრიცხავი გრძნობები გადადის მისი გმ-  
რების ცხოვრებაში. ადამიანთა დრამატულ ურთიერთობებს იგი ურ-  
თულეს კარდიოგრამად აღიქვამს და ფერების, განწყობილებების  
მრავალსახეობაში ხედავს თეატრის მომხიბლავ მშვენიერებას. კო-  
მედია, ტრაგედია, დრამა თანაბრად იზიდავს და რაიმე ჟანრობრივ  
მიკერძობებას არასოდეს ამქლავნებს, ოღონდ ყველგან მარჯანიში-  
ლისეულ პრინციპს უღალატოდ მიიჩნევს: რასაც არ უნდა დგამდეს.  
მისი სურვილია მხნეობა და სულიერი სიხარული მოუტანოს ადამი-  
ანებს. „სასტუმროს დიასახლისიდან“ დაწყებული, „კახაბერის ხმლის“  
ნიღბების კემმარიტად კომედიური მხიარულებით დამთავრებული,  
იგი შექხარის სიცილის ხელოვნებას. თვითონაც მუდამ იუმორის  
გრძნობას აყოლილი აფასებს მახვილგონიერების სილამაზეს და ჩვე-  
ულებრივ ანეკდოტებსაც თეატრალური ეტიუდებივით ყვება. მის  
მსოფლშეგრძნებაში გაერთიანებული ცრემლი და სიცილი ადამიან-  
თა ცხოვრების თანაბარი თეატრალური ნიღბებია. სძულს სანტიმენ-  
ტალური მელოდრამატიზმიც და „ხბოს აღტაცებამდე“ მისული ცხო-  
ველური სიხარულიც.

გიგა ლორთქიფანიძეს შეუძლია უშურველი აღტაცება და გაზა-  
რება სხვისი ნამუშევრით თეატრში არა მარტო როგორც მთავარ  
რეჟისორს, არამედ როგორც კოლეგას, პროფესიონალს, ოსტატს.  
ასეთი პიროვნება არასოდეს იქნება უბედური სხვისი ბედნიერებით  
მას გულთან მიაქვს ყველაფერი, რაც დღეს ქართულ თეატრში ხდე-  
ბა. არ ერიდება განუზომელ დატვირთვას და ზოგჯერ თვითონ ქმნის  
ხელოვნებაში კონფლიქტურ სიტუაციებს თავისი პირუთვნელობისა  
და გულახდილობის გამო. იგი კამათობს, რადგან ცხოვრების გულ-  
გრილად კვრეტა არ შეუძლია. უკომპრომისო და მძვინვარეა, როცა  
თეატრის ბედზე და მომავალზე დაიმუხტება სიტყვა. იცის გამეტე-  
ბაც, გაწირვაც, მაგრამ, ამავე დროს, საოცრად კეთილია და გულ-  
მობრუნებული. მე არაერთხელ მინახავს ცრემლები მის თვალებზე.  
როცა მისი კოლეგის სპექტაკლი გამოდის სცენაზე, და არაერთხელ  
მსმენია კეთილი სიტყვები იმათზეც, ვისაც იგი შინაგანად არ ეთან-  
ხმება.

გიგა ლორთქიფანიძეს თავდავიწყებით უყვარს ადამიანთა მიწ-  
ერი ცხოვრება. ეს სიყვარული შთაგონებს მას სცენაზე ჩვენი სი-  
ნამდვილის შეუფარავი სიმართლით გამოხატვას, მაგრამ იგი პოეტე-  
ბის ქვეყანაში დაიბადა და მთელი არსებით გრძნობს პოეზიას. ღრმად

მკვრა: „კოლხეთის ცისკრის“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“, „მე ვხედავ მზის“, „სირანო დე ბერჟერაკის“ თუ „ფიროსმანის“ დამდგმელს პოეზიის სულმოუთქმელი განცდაც არასად ტოვებს. ის თვითონ პოეტური ბუნების ადამიანია და ერთი შეხედვით უბრალო ყოფილს დეტალშიც არ უძნელდება პოეზიის აღმოჩენა.

გიგა ლორთქიფანიძე თეატრში თავის თაობასთან ერთად მოვიდა და იგი ამ თაობას ეკუთვნის კიდევ ბოლომდე. ისინი უკვე გამოჩენილი ოსტატები არიან, გამოსცადეს თეატრის კონფლიქტიც, თავისი გაიტანეს იმის დასამკვიდრებლად, რაც სწამდათ. თაობათა ცვლაში გიგა ლორთქიფანიძე თაობათა ურთიერთკავშირის გულმხურვალე მომხრე აღმოჩნდა. მას სჯეროდა, რომ ქვეშაირი ტალანტები არ ბერდებიან. სჯეროდა ის, რომ ასაკობრივი გრადაციები არ განსაზღვრავენ მსახიობის ბედს. თეატრს ყველა ასაკის ადამიანი სჭირდება, ოღონდ, ნიჭიერი და პროფესიულად დაოსტატებული ხელოვანი.

მან თან გაიყოლია რუსთავის თეატრში თანატოლები, მაგრამ ასაკობრივი ზღვარი არ დაუწესებია თეატრში, პირიქით, უღრმესი პატივისცემით ექცეოდა ხანდაზმულ ოსტატებს: აკაკი ხორავას, ვერიკო ანჯაფარიძეს, თამარ ჭავჭავაძეს, ვასო გოძიაშვილს, სესილია თაყაიშვილს. მუდამ უბერებელ ოსტატებად თვლიდა მათ. „მეფე ლირში“, „ბანკ ბანსა“ და „საბრალდებო დასკვნაში“ მისი თაოსნობით აღორძინდა ხელახლა აკაკი ვასაძის დიდი ტალანტი. მას არასოდეს დაბადებია სურვილი ოთარ მეღვინეთუხუცესისა და აკაკი ვასაძის თაობა ერთმანეთისაგან გაემიჯნა. პირიქით, მათს ჰარმონიულ შეკავშირებას ესწრაფოდა. ეს იოლი ჰარმონია არ იყო. მაგრამ იგი ამას აღწევდა. დღესაც ასე უყურებს თეატრს, ოღონდ, არანაკლები თავგამოდებით ეძებს ახალგაზრდობას. უნდა თეატრში მუდამ იყვნენ რომეოსა და ჯულიეტას შემსრულებლები. ერთი რომელიმე გაბატონებული ასაკის თეატრი გიგა ლორთქიფანიძეს არ სწამს.

ზემოთ ვთქვი და გავიმეორებ: გიგა ლორთქიფანიძე იშვიათი შინაგანი ალლოთი და გემოვნებით გრძნობს ნამდვილ ლიტერატურას. იგი მუდამ მოწყურებული მკითხველია და მწერლურ აღმოჩენათა ქვეშაირი დამფასებელი. მას ღრმა შინაგანი მეგობრობა აკავშირებდა ქართული დრამატურგიის კლასიკოსთან პოლიკარპე კაკაბაძესთან. ქართული მწერლობა მუდამ მიაჩნდა თეატრის უმთავრეს შთაგონებად და ფუნდამენტად. ჩვენს დროში თითქმის არ დაწერილა მეტ-ნაკლებად საინტერესო პიესა ან რომანი, გიგა ლორთქიფანიძეს თეატრში არ მოეტანოს და მის განხორციელებაზე არ ეფიქროს. დაწყებული ნოდარ დუმბაძის რომანებით, გათავებული „დათა თუთაშხიათი“,

იგი ფხიზლად ადევნებს თვალს ლიტერატურულ პროცესებს და საგულისხმო წიგნების ცხოვრებას სცენასთან აკავშირებს.

კინოშიც გატაცებით იმუშავა და გიზო გაბესკირიასთან ერთად შექმნა შვიდსერიიანი ფილმი „დათა თუთაშხია“. მისი ტალანტის მაღლი ატყვია ხუთსერიიან ეკრანულ ეპოპეას „წიგნი ფიცისა“, და მაინც, თეატრია მისი უპირველესი სიყვარული. თავდავიწყებით უყვარს ყველაფერი ქართული, რასაც სცენა ვერ დაიტევს, იმის განხორციელებას ეკრანზე ესწრაფვის. ეს არ საზღვრავს მის ერუდიციას და ინტერესთა სფეროს. ანტიკურობიდან დღემდე შექმნილ შედეგებს, რუსული და ევროპული ლიტერატურის ნიმუშებს გატაცებით დგამს. მუდამ მაძიებელია და, ამავე დროს, უკომპრომისო. ახალი ტალანტის მოსვლა თეატრში განუზომელ სიხარულს ჰგვრის. მერაბ ელიოზიშვილის „ბერიკონს“ თუ ლალი როსებას „პრემიერას“ თავგამოდებით ექომაგება, თუმცა ეს პიესები მას არ დაუდგამს.

თეატრი გიგა ლორთქიფანიძისთვის სამსახური არ არის, ეს მისი ცხოვრებაა. არ სჩვევია სამუშაო საათებით შემოსაზღვრა. ნებისმიერ დროს თეატრშია და ეს დაუღლეი კაცი, სცენის წინაშე ანთებული, თითქოს აქვე ათენებს და აღამებს. წარუმატებლობის დროს წონასწორობას იშვიათად კარგავს. ენერჯიას იკრებს, იშორებს ტრაგემებს და ისევ შემართულია ახალ ძიებათათვის. მისი მანერა გარეგნულად ნაკლებ ეფექტურია, თითქოს სადა პალიტრით მუშაობს, მაგრამ სპექტაკლები უფრო ხშირად ღრმა და ნათელი გამოუდის. მას არ აშინებს ეს „წამგებიანი“ ნაკლებეფექტურობა. მიზანს აღწევს ნათლად გააზრებულ ამოცანათა მაქსიმალურად განხორციელების წყალობით. „მყვირალა“ რეჟისურა არასდროს იტაცებს, არც პირობითი აზროვნების თეატრი სწამს. ის ყოფიდან ამოდის და პოეზიისკენ მიისწრაფვის. დღემდე არც ნიჭი დალლია და არც ენერჯია დამრეტია. თითქმის ყველა მისი სპექტაკლი პოლემიკის ქარცეცხლშია დაბადებული. ეს მისი სტიქიაა, მძაფრ ბრძოლებში თავს მუდამ მხნედ გრძნობს და დამშვიდებული ატმოსფერო თეატრის ცხოვრებისთვის არანორმალურ მდგომარეობად მიაჩნია. მან იცის თავისივე სპექტაკლების ავ-კარგი, თეატრის ცხოვრება და არჩევანი. მოდუნების სისუსტე იშვიათად ეწვევა და დაუცხრომლად ეძებს ახალ სპექტაკლს. ეძებს და პოულობს, მერე ყველაფერი თავიდან იწყება. და წინ კვლავ ცხოვრებაა, დრამატული და მშვენიერი, თეატრს ეკუთვნის ამ მოუსვენარი ტალანტის მაღლიანი სიციოცხლე, ყოველი საათი, დღე თუ წელიწადი...

საოცარი ალღოთი და წვდომით გრძნობს ყველაფერს, რაც თეატრის რთულსა და მრავალფეროვან ცხოვრებაში ხდება. მისი თეატრა-

ლერი იღებები და ინტერესები ფართო მასშტაბით მოიცავს თანამედროვე თეატრის სინამდვილეს. თეატრი ცხოვრების მრავალსახოვან გამოხატულებად მიაჩნია. არა მხოლოდ ეროვნული განზომილებით აღეგებს და აფიქრებს თეატრის ბედი, მისი აწმყო და მომავალი, მას შეუძლია უსაზღვროდ აღფრთოვანდეს „სოცრემნიკის“, სამხატვრო თეატრის თუ ტაგანკის თეატრების დადგმებით, მხედველობიდან არ გამორჩება არც ერთი მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენა. ყველგან ეგულება მეგობარი თეატრალები და თანამოაზრენი. დიდად აფასებს მოულოდნელ აღმოჩენებს და სრულიად უცნობი თეატრის ქომაგი და დამფასებელი ხდება. სადაც არ უნდა მდებარეობდეს ჩვენს ქვეყანაში თეატრი, თუ ის საგულისხმო აღმოჩენებს აკეთებს, საერთოდ თეატრის ძალასა და უკვდავებას ადასტურებს. საკმარისია ნახოს თუნდაც მანამდე უცნობი იაკუტის თეატრი თბილისში, მოულოდნელი თავისთავადობით, პლასტიკითა და ფილოსოფიური ჟღერადობით აღბეჭდილი სპექტაკლი „საოცნებო ცისფერი ნაპირი“ და იგი ხდება ამ თეატრის თაყვანისმცემელი. მისი ხელოვნების პროპაგანდისტი და უშურველი მეცენატი. იაკუტების ამ სპექტაკლს გიგა ლორთქიფანიძის ინიციატივით მიეცა რეკომენდაცია სახელმწიფო პრემიის მოსაპოვებლად. და „საოცნებო ცისფერი ნაპირს“ მიენიჭა კიდევ სახელმწიფო პრემია. თავშეუყავებელი აღფრთოვანებით ეგებება თეატრის ხელოვნებაში ყოველგვარ სიახლეს, თელავის თეატრის, სოხუმისა თუ კინომსახიობის თეატრის ახალ დადგმებს. ახარებს და აიმედებს ახალგაზრდა რეჟისორებისა და მსახიობების უეჭველი წარმატებები. ცრემლებამდე სინარულით განიცდის ისეთ წარმოდგენებს, როგორც არის „წუთისოფელი ასეა“ ან „ჩვენებურები“, „ქამუშაძის გაჭირება“ ან „კუქარაჩა“ და, პირიქით, არანაკლებ მოუსვენრობს და ღელავს, როცა რომელიმე თეატრს კარგად არ მიუღის საქმე, განიცდის ყოველ მარცხსა და წარუმატებლობას.

ყოველი ტალანტის გამოჩენა ქართულ თეატრში მისთვის ახალი ვარსკვლავის აღმოჩენასავით არის. მიაჩნია, რომ ქართული თეატრი მუდამ იყო დიდი აქტიორების თეატრი. პრინციპულად მომხრეა ისეთი რეჟისურისა, როცა „რეჟისორი იკარგება მსახიობში“. იგი, შესაძლოა, შინაგანად არ ეთანხმებოდეს რუსთაველის თეატრის დღევანდელ ძიებებს, თამაშის სტილს თუ რეჟისორულ მანერას, იცა იმის ფასი, რასაც მისგან შორეულად თუ უცხოდ მიიჩნევენ. შეუძლია ეკამათოს ასეთ თეატრს, ამავე დროს, გულწრფელად ხარობდეს მისი საერთაშორისო გასტროლებით და პროფესიული აღიარებით. იგი მუდამ პატივს სცემს მისგან თუნდაც პოლარულად განსხვავებულ

ოსტატებს, ვერ იტანს მხოლოდ იმათ ბრმა მიმბაძველებსა და ეპიგონებს. დიდად აფასებს თანამედროვე ინტელექტუალურ თეატრს და ვერ ეკუთვნის ინტელექტუალურ ხელოვნებას. მას ახარებს ყოველი უცნობი მსახიობის წარმატებული დებიუტი, ახალი დრამატურგის გამოჩენა თუ რეჟისორის გამარჯვება. და ასევე წონასწორობიდან გამოჰყავს და მძვინვარებს ყოველი მარცხის გამო, მოუსვენრობს და შფოთავს. მისი მღელვარება მუდამ გადამდებია ტრიბუნიდან თუ კულუარებში. არ ცნობს ურთიერთობებში თვალთმაქცურ დიპლომატიას, სიმართლის პირში მთქმელია და უკიდურესობამდე პირდაპირი. ხასიათის ამ თვისებათა გამო ცოტა წყენა როდი შეხვედრია. არ სდევს ჟამთა ცვლას და ბოლომდე იცავს საკუთარ პრინციპებს. და უსაზღვროდ ბედნიერია მაშინ, როცა თეატრში ადამიანთა საბედნიეროდ დღესასწაულის ჩირაღდნები ენთება.

ბუნებით ჯანსაღი, სიცოცხლის მოყვარული, იუმორის გრძობით დაჯილდოებული, გონებამახვილი მოსაუბრე და იმპროვიზატორი ყველგან და ყოველთვის, სცენაზე მუშაობისას თუ პირად ურთიერთობებში, მუდამ მომხიბლავია და დაუშრეტელი. არც გარეგნული მომხიბლაობა აკლია, მაგრამ ყოფილა წუთები, როცა იგი ულამაზეს, პარმონიულ პიროვნებად მიმიჩნევია. ამავე დროს, საოცარი ვაჟაკობით შეუძლია ფიზიკური და სულიერი ტკივილების ატანა. მის არსებაში თვითონ ცხოვრება მღელვარებს და ხმაურობს და ცრემლებამდე შეძრულია, როცა ნაადრევად მიდიან ცხოვრებიდან მისი მეგობრები. უნიჭიერესი თამაზ მელივა თუ სახელგანთქმული რეჟისორი ანატოლი ეფროსი, სცენის დიდი ოსტატები აკაკი ვასაძე, სესილია თაყაიშვილი, ვერიკო ანჯაფარიძე, ეროსი მანჯგალაძე, დოდო ალექსიძე. ცხოვრების ტრაგიკული გამოცდილებები სიბრძნედ მკვრივდება მის სულში. ამავე დროს, რაღაც მარად ჰაბუკური თუ ბავშვური მელანქოლია საოცარი ენერგიულობით გამოვლენილ მას ამოუწურავ წარმოსახვაში. ვერ ითმენს მტანჯველ გაგრძელებულ პაუზებს სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე და, როცა გვგონია „ფორმა დაკარგა“, დაიღალა, უცებ განგვაცვიფრებს ახალი სპექტაკლით „მევიოლინე სახურავზე“. ასე დაუღლელმა, დაუშრეტელმა და შემართულმა გადალახა მან თავისი მღელვარე და ლამაზი ცხოვრების სამოცი წელი.



„...რა სიამოვნებაა, როცა დილაობით თეატრში მიდიხარ, შედიხარ ხარეპეტიციოში, ელაპარაკები მსახიობებს, ქმნი მათთან ერთად... ერთად სწავლობთ იმას, თუ როგორ მოუსმინოთ პიესის ავტორის სიტყვებს და გულისცემას... მხოლოდ ასე შეიძლება ცხოვრება. არის კი ამაზე უკეთესი რამ?... რა შესანიშნავია, როცა მსახიობები იზიარებენ შენს მხატვრულ აზროვნებას, საქმისადმი შენს დამოკიდებულებას“, — ინგმარ ბერგმანის ამ სიტყვებში თეატრისადმი განუზომელი სიყვარულიც იგრძნობა და თავისი პროფესიის მისეული განსაზღვრაც. ავტორის სიტყვების ყურისგდება და მსახიობებთან ერთად ახალი მხატვრული მთლიანობის შექმნა — რეჟისორული ხელოვნების თავი და თავი გახლავთ. „ავტორის თეატრი“ სასცენო შემოქმედების გარკვეული და საკმაოდ საინტერესო შენაკადია. ასეთი თეატრის შექმნა სცენის ხელოვანთა განსაკუთრებული „სმენის“, ტექსტის ყურისგდების საგანგებო უნარს ეფუძნება. „ავტორის თეატრს“ თავისი ხიბლი აქვს და არსებობის მისეული ფორმაც. მე ვფიქრობ, გიგა ლორთქიფანიძე რეჟისორთა იმ ჯგუფს განეკუთვნება, რომლებიც გულისყურით უსმენენ „პიესის ავტორის სიტყვებსა და გულისცემას“. მომავალი წარმოდგენის ხედვის, გრძობათა ბუნების, მხატვრული სიმართლის მიკვლევის პროცესში მისი შემოქმედებითი წარმოსახვის კამერტონს ავტორის აზროვნების სისტემა წარმოადგენს. ამ ძირითად ბეგრაზე აგებს რეჟისორი სცენური სიუცოხლის ქმედითობას. ცდილობს ინდივიდუალური ხედვის ორგანიკა მსახიობებსაც აგრძნობინოს და ასე, ურთიერთშესმენის შედეგად, სცენურ დანადგარზე ამოქმედოს მწერლის სიტყვაში ჩაქსოვილი აზრები და განცდები.

შემოქმედებითი ალღო და სხვისი ინდივიდუალობის შეცნობის უნარი გიგა ლორთქიფანიძის, როგორც პროფესიონალის, ძირითადი თვისებაა. აქტიურობა და იუმორი მისი პიროვნული მომხიბვლელობის ნიშან-თვისებაა, მათი ჰარმონიული შერწყმა კოლორიტულ პიროვნებად და შემოქმედად აყალიბებს მას. გიგა ლორთქიფანიძე უაღრესად აქტიური ადამიანია. ნაწილობრივ სუბიექტური — თავის შეხედულებებში, როგორც ყოველი ჩვენთაგანი, დაუოკებლად შემტევი და დაუდგრომელი — თავისი ცხოვრების ფორმით. მისი გამოსვლები სათეატრო ფორუმებზე სწორედ ამ თვისებათა სიჭარბით შემოქმედებენ მსმენელებზე, ორატორის პათოსი კი შეუფარველად მიგვანიშნებს ქეშმარიტ მიზეზებზე. მის განწყობაზე, იმ მოვლენებზე, რომლებმაც განაპირობეს საკუთრივ ამჟამინდელი საწადელი — დაა-

მორჩილოს, თავისი ნებით წარმართოს, თავისი შეხედულების მომხრედ განაწყოს დამსწრე საზოგადოება. იგი იმპულსური ადამიანია, გადამდები ვნებათაღელვით აღესილი, მიმზიდველი — თავისი შინაგანი ძალით. იცავს — ემოციური გახელებით, უარყოფს — ბობოქარი ვნებებიანობით. ყოველ მოვლენაზე აქვს გარკვეული აზრი. ორკოფობა, შემრიგებლის პოზა, აბსოლუტურად მიუკერძოებელი განსჯა არ ახასიათებს მას. ბრძოლა და შემართებაა მისი სტიქია, და ასეთ წუთებში ბატონი გიგა გულგახსნილია, როგორც ადამიანი, პიროვნება და ხელოვანი. იგი ყოველთვის მოვლენის შუაგულში ტრიალებს. მას ყველგან შეხვდებით — თეატრში პრემიერაზე (ეს მისი უპირველესი ადგილსამყოფია, როგორც თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარის), გამოფენებზე, ახალი ფილმის სადემონსტრაციო დარბაზში, მუსიკალურ ფესტივალებზე, კალათბურთის ასპარეზობაზე, სპორტის სასახლეში, იუბილეებზე, დიდ ფორუმებსა თუ ქართული მწერლობისა და სათეატრო ხელოვნების თაობაზე გამართულ დებატებზე. ყველგან, სადაც ჩქეფს მფეთქავი ცხოვრება ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფისა. გიგა ლორთქიფანიძე მისთვის დამახასიათებელი აქტივობის წყალობით, ამ საეროო საკრებულოს ცენტრში იმყოფება მსმენელებით ალყაშემორტყმული. ყველა, გადამდები იუმორით, პიროვნული გახელებით. გამოირჩევა მოვლენის არსში წვდომით. ვითარების მისეული ინტერპრეტაცია ანგარიშგასაწევი ხდება მაშინაც კი, როდესაც ნაწილობრივ სხვაგვარი მოსაზრება გიჩნდება.

ვერ ვიტყვოდი, რომ ყოველთვის ვიზიარებ მის პოზიციას ამა თუ იმ მოვლენაზე, რომ ყოველთვის ბოლომდე ვხდები მისი თანამოაზრე, მაგრამ ხშირად თანაუფერძნობ, რადგან კარგად მესმის, რატომ იბრძვის ასე ჭიჭურ, რა აღელვებს ასე მწვავედ, რისკენ მოუწოდებს მსმენელებს ასე თავგამოდებით. და რადგანაც „მიზეზთა მიზეზს“ ვხვდები, ვმშვიდდები და თანაუფერძნობ. ადამიანური სისუსტე ხომ მისატყვევებელია, ადამიანური სიძლიერე კი — მომწუსხველი!

გიგა ლორთქიფანიძე ჩვენი სათეატრო ცხოვრების შუაგულში ტრიალებს, ხელეწიფება შეასრულოს წინამძღოლის როლი, გამოკვეთოს მოვლენათა წარმმართველის უფლებამოსილება. აღწევს კიდევ მიზანს!

ბატონი გიგა იმ გამონაკლის რეჟისორთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლებიც ყოველთვის ეცნობიან თეატრმცოდნეთა ნაწერებს, საერთოდ მიმდინარე სალიტერატურო, სათეატრო თუ სხვა პროცესების მცოდნეა (ეროვნული, კლასიკური თუ თანამედროვე მწერლობის ჩინებული მკითხველია), თეატრმცოდნეთა რეცენზიებს, სტა-

ტიებს, გამოკვლევებს საგულდაგულოდ კითხულობს, შეუძლია დაუფარავად. საჯაროდ ან პირად საუბარში წარმოაჩინოს თავისი პოზიცია. ერთგვარი პატივისცემისა და პასუხისმგებლობის აქციად მესახება მისი ქმედება. მაშინაც კი, როდესაც თავს გესხმის — შინაგანად შეუნდობ მაინც: გესმის, რომ იგი აქტიური მკითხველია, დაინტერესებულია გაიაზროს ქართული თეატრმცოდნეობითი აზროვნების განვითარების გზა. მისი პროფესიის ადამიანებისათვის ეს არცთუ ისე ხშირია.

კამათის დროს შემტევია, ბობოქარი, ერთგულეზავ თავისებურად ძალუძს. ხშირად შევსწრებივარ თავდავიწყებით მოლხენის დროს და მოვხიბლულვარ მეტად; მოსწრებული და ენაწყლიანი მოსაუბრისათვის მომისმენია და გავლადებულვარ ძლიერ; მოქალაქეობრივი ვალდებულების ტვირთიც უზიდნია და მადლიერებით გავმსქვალულვარ: არაერთგზის გულთან ახლოს მიუღია ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ჭირ-ვარამი და მიფიქრია, რომ გულმხურვალეა უზომოდ; გულწრფელად აცრემლებულსაც დაუტირია თანამომქე და შემვიგრძენია. რომ მოყვარული და გულჩვილია მეტად; მაგრამ აფეთქებულსაც შევსწრებივარ, მღელვარედ რომ გამოხატავს თავის თვალსაზრისს.

გიგა ლორთქიფანიძე წინააღმდეგობებით აღვსილი პიროვნებაა. მისი შეცნობა და ბოლომდე ამოხსნა რთულია მეტად. ახალ სამოღვაწეო სარბიელზე მის ბუნებას მრავალი ასპექტით გამოხატება ელის.

როგორც ცნობილია, ხელოვნებაში შემოქმედის პიროვნული სახე ირეკლება ძალუმაღ, შესაძლოა, აქ უფრო სრულად წარმოჩინდება ხოლმე ადამიანის ქეშმარიტი ბუნებაც... ახლა მეც სიკეთით აღვსილ ერთ სპექტაკლს გავიხსენებ, რომელთანაც დაკავშირებულია ჩვენი ჭგუფის სტუდენტური წლების ერთ-ერთი ნათელი და მშფოთვარე მოგონება.

სპექტაკლი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ ცხარე კამათში იშვა. ჭერ კიდევ პრემიერამდე ჩვენთვის ცნობილი გახდა, რომ თეატრშიც და მის გარეთაც მღელვარე დებატები იმართებოდა. ცნობისწადილი მოსვენებას გვიკარგავდა. 1960 წლის 25 ნოემბერს დარაზმულებმა შევავიჯეთ მარჯანიშვილის თეატრის დარბაზში... ყმაწვილური გახელებით მოვახდინეთ არჩევანი. მრავალ გულშემოტკივართაგან გამოვირჩეოდით იმით, რომ ოფიცოზის დამორგუნველი ზემოქმედება არ განგვეცადა და აზრის გამოთქმაში თავისუფალნი გახლდით.

ჩვენ ვიცავდით სპექტაკლს, რომელსაც თავს ესხმოდნენ, ჩვენ

ვიცავდით თვალსაზრისს, რომელსაც ებრძოდნენ, ჩვენ ვიცავდით სათეატრო ესთეტიკას, რომლისაც გვწამდა! ეს იყო ჩვენი სტუდენტური ცხოვრების მღელვარე ხანა, ჩვენი ყმაწვილკაცური გახელების ეპოქა, წრფელი თანადგომის დაუოკებელი სურვილიც... ქვეშეცნულად ჩვენი შემდგომი ცხოვრების ფორმასაც ვაგნებდით არჩეულ პროფესიაში. ახლა ვფიქრობ, რომ ჩვენი პროფესიული თვითშეგნების დასაბამი ამ ცხარე კამათში მონაწილეობითაც წარმოიქმნა...

იმ ხანებში ჟურნალ „ცისკარში“ დაბეჭდილი ნოდარ ღუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ ერთბაშად იქცა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების განსჯის საგნად. სავალალო შეცდომის შემდეგ თითქმის ოცი წლის მანძილზე, ოფიციალური კარნახით სავალდებულო ოპტიმიზმმა თანამედროვე სულიერი კულტურის პროცესებიდან მოაშთო მართალი და წრფელი განსჯა.

60-იანი წლების დასაწყისში იმავე ჟურნალში გამოჩენილ ახალგაზრდა მწერლებს, გურამ რჩეულიშვილსა და გურამ გეგეშიძეს, ოფიციალური სახელით თავს დაესხა სალიტერატურო კრიტიკა, და მაინც, შეირყა საყრდენი, და მაინც, გამოყონა პატარა ნოველებში ადამიანური განცდებისა და შექიპრების ანკარა წყარომ. ეს პირველი „მიწისძვრა“ იყო, პირველი ბიძგი შემდგომი ამოფრქვევებისა. ნოდარ ღუმბაძის თხზულებაც ამ გაუსაძლისი მორჩილებისაგან თავდაღწევის შედეგად იშვა... მკითხველი იმდენად მოწყურებული გახლდათ ჩვეულებრივ, უბრალო, ადამიანურ ვნებათა ღელვასა და შეულამაზებელი სიმართლის არსებობას მხატვრულ ლიტერატურაში, რომ ნაწარმოები მიიღეს, როგორც შეების მომგვრელი მალამო. ამოსუნთქვის საღსარი და სალი აზროვნების მანიშნებელი შუქურა. ქართველმა საზოგადოებამ გაითავისა ეს პროზა, როგორც სისხლხორცეული ნაწილი მისი სულის გაქანებისა. ოფიციალური მხარდაჭერით გაფხორჩილსა და კოთურნებზე შემდგარ „გმირს“ შეენაცვლა ცხოვრების შუაგულიდან აღმოცენებული უშუალო პერსონაჟები, თავისი ადამიანური სისუსტითა და სიძლიერით, განცდებითა და ჭირვარამით. ეს უკვე აშკარა შემობრუნების მათწყებელი ნიშანი გახლდათ. სიამის თრთოლვით დავეწაფეთ ხალხში წარმოქმნილი სხარტი გამოთქმებისა და პირუთენელი აზროვნების სიოს. გონებამახვილობისა და იუმორის მიღმა მწერლის სიკეთით აღვსილი ბუნება ილანდებოდა, გამეტებით რომ ცდილობდა ჩვენი ყურადღება ქვეშარტად ცხოვრებისეული სინამდვილისადმი მიეპყრო. იმხანად მკითხველთა უმეტესობა ზურიცელას მიაბიტი თვალთ, ოღლა ბებიას, ილიკოსა და ილარიონის სიკეთით დამაშვრალი ღიმილით შესცქეროდა აწმყოს. იყო რაღაც პასტორალური სიმშვიდის განწყობაც ამ

აღმტაც სიხარულში. ადამიანები ერთმანეთს ღუმბაძისეული პროზის სიტყვებით მიმართავდნენ; სიცილისგან დაოსებულნი წიგნთან განმარტოებულნი ველარ ჩერდებოდნენ, აზრის გაზიარება, ხმამალა განსჯა მოთხოვნილებად იქცა. ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნა, რომ ნაწარმოები საჯაროდ, ხმამალა, ადამიანთა გაერთიანებულ საკრებულოს უნდა ეკითხა... სხარტი გამოთქმები ძალუმი სისწრაფით მკვიდრდებოდნენ ჩვენს მეხსიერებაში. საზოგადოება დაეწაფა ღუმბაძისეულ პროზას, როგორც მოწყურებული — ანკარა წყაროს. გლუხკაცის სულიერი სამყაროს ღრმა შრეებიდან ამოხეთქილი ნაკადი გახლდათ ეს წყარო, ნაცნობიცა და ახლობელიც, მხოლოდ უბნთა სვლის „საზეიმო მარშით“ გადაფარული და მივიწყებული. ამ ბიძგმა კი საღინარი მისცა თითოეულის სულის მელოდიას, გულის სიდრმიდან დაძრულმა ამ ხმამ სიმხურვალით შემოანათა ჩვენს ყოფაში, თითქოს ხელმეორედ აღმოვაჩინეთ ჩვენთვის გურიის მკვიდრნი...

თეატრი ვერ დარჩებოდა გულგრილი ზურიკელას, ბებიას, ილიკოს, ილარიონისა და მთელი სოფლის ბინადართა ცხოვრების მიმართ... მათ მიღმა ქართველი კაცის ხასიათის ზოგადი კონტურიც ისახებოდა. ალალი და მიამიტური ხედვა შეურყენელი ადამიანური ურთიერთობის ასახვით უზომო ნატვრის სევდასაც ბადებდა.

თეატრმა თავის სასიცოცხლო მამოძრავებელ ძალას მიაგნო ამ პროზაში და იგი სრულიად კანონზომიერად მოხვდა მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში. შესაძლოა, თავად განგებამ იწება მარჯანიშვილის თეატრის დამოყვრება ქართული მწერლობის ამ ახალ ნაკადთან. გიგა ლორთქიფანიძეს უნდა ეტვირთა ამ ახალი ნაკადის შემოტანა თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებაში. ახლა ესეც სრულიად ლოგიკურ სვლად მესახება. მისი თაობის რეჟისორები ჩვენშიაც და მთელს კავშირშიც სასცენო შემოქმედების თვისებრივად შეცვლის მოძრაობაში მონაწილეობდნენ, უფრო სწორად, თავად წარმართავდნენ ამ პროცესს. ოცდაცამეტი წლის რეჟისორმა იქნებ თავისი „სულის ძირითადი ბგერის“ ახმიანების საშუალებას მიაგნო! ყოველ შემთხვევაში, შემოქმედებითი ცხოვრების ერთი მონაკვეთი ღუმბაძისეული სამყაროს ასახვას უძღვნა. მწერლის პერსონაჟთა სულიერი სამყარო „გულის თვალით“ დაგვანახა და პროზის სცენური ადაპტაციის თავისებური ფორმა წარმოქმნა.

ლიტერატურული ნაწარმოებები ერთი სახეობიდან მეორეში თითქმის უდანაკარგოდ გადავიდა, ფერისცვალება არ განუცდია ავტორის აზროვნების მანერას, სტილს. მათი სურნელი შენარჩუნებული იყო ინსცენირების იმ სახეობაში, რომელსაც ახლა უკვე ნ. ღუმ-

ბაძისა და გიგა ლორთქიფანიძის პიესა ერქვა. მწერლის აზროვნების სისტემა შეერწყა სცენის კანონების ქმედითობას და ამ ორგანიკამ გაამჟღავნა „ავტორის თეატრის“ მთავარი თვისება.

სპექტაკლს გრაფიკული ჩანახატების სისტემით შეჰყავდა მაყურებელი გურული კოლორიტით აღსავსე გარემოში. სცენის შუაგულში ოღლა ბებიას სამზადი იდგა კედელზე დაკიდული ნივრის გალითა და წიწაკის ასხმით (მხატვარი ოთარ ლითანიშვილი). ქვასანაყის ხმას შაოსანი ქალის ფიქრთა დენა მიჰყვებოდა, მიმქრალი მთვარის შუქით კი ნათღებოდა მოხუცის სულის სიმტკიცე და ზნეკეთილი ბუნება, სხვათათვის გაღებული მადლით ასკეცად მალღღებოდა თავად, სიყვარულსა და სიამტკბილობას ძალუმად აფრქვევდა ირგვლივ. ჭეშმარიტად სიკეთის შარავანდელით მოსილი გახლდათ სესილია თაყაიშვილის ოღლა ბებია! სცენის ოსტატის გრძნეული სულით ნაპურები ზურიყელას ბებია საერთოდ ბებიის ხატს წარმოადგენდა. ყველასათვის ეგზომ ახლობელი და ნაცნობი, საკუთარ დიდებას რომ გვახსენებდა და გვანატრებდა.

მსჯელობს რა ნატურალიზმისა და სიმბოლიზმის თაობაზე, ჯორჯი სტრელერი წერს: „პირველ შემთხვევაში სათეატრო სანახაობა, შესაძლოა, ვერ ამალღდეს იმ კონკრეტულ მოვლენებზე, რომლის ილუსტრაციასაც ახდენს. იქმნება საშიშროება, რომ სანახაობა დარჩება მხოლოდ ქრონიკის დონეზე, ვერ შეიძენს შეგონების ხმოვანებას; მეორე შემთხვევაში, წმინდა სიმბოლიკით გატაცებისას, სათეატრო სანახაობა, შესაძლოა, გაემიჯნოს ყოველი სახის ნამდვილობას, ხელშესახებ რეალობას. ამრიგად, თავისი პრეტენციოზულობით იგი გახდება სტერილური, პრაქტიკული და შემეცნებითი მნიშვნელობისათვის სრულიად გამოუყენებელიც.“

ხოლო ამ საწინააღმდეგო ტენდენციათა თანახმიერი, ფერადოვანი შერწყმის დროს იბადება მაღალი რანგის რეალისტური იდეა, იდეა „ტიპიურობისა“. ტიპიურია პერსონაჟი, რეპლიკა, სასცენო სიტუაცია, სცენოგრაფიის ცალკეული ელემენტი, რომლებიც გამიზნულია ნამდვილობისათვის, უბრალოდ, დოკუმენტური რეალობისათვის, და ამ რეალობიდან გამოსჰკვივის ყველაზე ფართო სოციალური და ისტორიული აზრი“.

სწორედ ასეთი ფართო პლანის სოციალური, ისტორიული, დავუმატებდი, ეროვნული და, ამდენად, საზოგადო აზროვნება იკითხებოდა სესილია თაყაიშვილის, ალექსანდრე ჟორჯოლიანის, გრაგოლ კოსტავას, ლეო ანთაძისა და სხვათა პერსონაჟებში. ყველანი, მწერლისა და რეჟისორის სამყაროსთან ერთად, ეპოქის მიერ წარმოშობილ თვალსაზრისსა და პოზიციას გამოხატავდნენ. მათ შორის

კი სესილია თაყაიშვილმა ოღლა ბებიას ხასიათით დოკუმენტური რეალობის მიღმა დიდი სოციალური, ისტორიული, ეროვნული სი-მართლე და სინამდვილის არსი გამორჩეულად გამოხატა.

სესილია თაყაიშვილის ოღლა ბებია — შავი თავსაფრით წაკრული შუბლი, შავი რიდით შემოსილი თავი, ძაძვით შემკული სიფრიფანა სხეული, ფიცხი და იუმორით აღვსილი ხასიათი. ამ ეროვნული რე-გალიებით აღბეჭდილი პერსონაჟის საერთო ნიშან-თვისებებს მა-ტებდა გულის სიღრმიდან აღმომსკდარი სითბო, თვალის გუგებში ჩაბუდებული მარადიული მადლი და გონიერება, მრავლის შემსწრე და ჭირგამოვლილი ღიმილი, მიმტევებლური კდემამოსილება, შინა-განი წესიერება და სხვათათვის უხვად გაღებული ქველობა. ამ დო-კუმენტური ნამდვილობის. ისტორიული კონკრეტულობისა და სო-ციალური მასშტაბურობის შენივთება ესთეტიკურ ტკობასთან ერთად ზნესრულობის სიმბოლურ ხატოვანებას ქმნიდა. ამიტომაც ყველასათვის უცნაურად ანლობელსა და მოულოდნელად სრულ-ქმნის ხდიდა გურიის ამ პატარა სოფლის მკვიდრს. ასოციაციის მეშვეობით თითოეულ ჩვენგანს საკუთარ ბიოგრაფიაში გვახედებ-და. საკუთარი ცხოვრების შემეცნებისათვის განგვაწყობდა სესილია თაყაიშვილის ზურიკელას ბებია, უხილავი თილისმით გვაერთიანებდა და ამით საყოველთაო წინაპრად აღიქმებოდა. ამ განწყობითა და ზე-მოქმედების სიძლიერით შეძრული ფრანგი რეჟისორი ჟან დარკანტი მსახიობის კაბის კალთას ეამბორა და მუხლმოდრეკილს აღმოხდა არა, ეს არ არის თქვენი ბებია, ეს ჩემი ბებიაა, რომელიც ახლაც პროვანსში ცხოვრობსო.

ღიახ. ეს იყო მწერლის, მსახიობისა და რეჟისორის მიერ შე-ქმნილი დროის ანარეკლით გასხივოსნებული ადამიანი, რომელიც ნამდვილობისა და ტიპიურობის გარდა კაცობრიობის მთელი მო-დგმის სიმბოლურ ხატსაც წარმოადგენდა.

ნოდარ დუმბაძის, სესილია თაყაიშვილისა და გიგა ლორთქიფა-ნიძის თანაშემოქმედებით ნაძერწი ოღლა ბებია ერთი თაობისაგან მეორისათვის უშურველად გაღებული სიცოცხლის სიმბოლოს წარ-მოადგენდა, ხოლო ამ ახალგაზრდა თაობისათვის სასიცოცხლო ენერჯის წყაროდ ქცეული, უკვე უკვდავებას იმკვიდრებდა.

სესილია თაყაიშვილის ბებიის დამოკიდებულება ზურიკელასადმი იყო ერთი თაობის მშფოთვარე ზრუნვა, ინტერესი და პასუხისმგებ-ლობა მეორე თაობისადმი. ამავე დროს, ეს იყო ადამიანის ამქვეყ-ნად არსებობის გამართლება. ეს გახლდათ ყრმის ჭერ კიდევ გა-უხედნავ ნაბიჯებში საცნაური ხმოვანების შესმენა და წინაპართა ღვაწლის გადაცემისათვის გარჯა, ამით მერმისში გადაბიჯების, ანუ

სამუდამოდ არსებობის უნარის გამქლავებაც. ამიტომაც სესილია თაყაიშვილის ბეზიაზე ვერ ვიტყვოდი, კვდებოდაო სცენაზე. ახლაც ასე მაქვს აღბეჭდილი მეხსიერებაში: ზურიკელას მოამაგე და მოყვარული, სიკეთით დამაშვრალი ბებია დროით მიყუჩდა და გარდაიცვალა, რომ მისი მოდგმის სისხლის ყივილში მარადიული არსებობა დაიმკვიდროს. ვალდებულების აღსრულების ქამი ეთქმოდა ამ ბებიის გარდაცვალებას! რეჟისორის პოზიციაც სრულად გაცხადდა ამით.

ჩემთვის, პირადად, დიდებული უბრალოებით გაციკროვნებულნი. სითბოს გაღებით გაღეული, ჭირნაცადი, მაგრამ სიმხნევით აღვსილი შაოსანი ქალი, სესილია — ოღდა ბებია, თაობათა დიალექტიკური ერთიანობის სიმბოლოს წარმოდგენს. სათვალის ზემოდან ყოვლის მომცველად მომზირალი, სხივჩამდგარი თვალებით, ეშმაკური და სათნო ღიმილით წარსულსა და აწმყოს ძლიერი კავშირით ჰკრავდა, მერმისისთვის გვამზადებდა და გვაფრთხილებდა კიდევ!

სამყაროს შეუცნობ უსასრულობაში ჩაკარგული გურული ოდი, ოთახი, მის ბინადართა მახვილგონიერებითა და იქ დაგუბებული ადამიანური სითბოს წყალობით, ქვეყნიერების გულისფეთქვას უერთდებოდა, როგორც ქართელი ერის გულმხურვალე გადაძახილი კაცობრიობის მომლოდინე გონიერებასთან. და ეს გადაძახილი იმ უპირველესი შეგონების ხსოვნის დასტურად აღიქმებოდა, „მოყვასის სიყვარული“ რომ ჰქვია სახელად.

ამ სპექტაკლის შექმნამდე სულ რაღაც თხუთმეტოდე წლის წინათ თორნთონ უაილდერმა პატარა ქალაქის მკვიდრთა მთრთოლვარე ხმით ჩააგონა საზოგადოებას სიკეთისა და ურთიერთშესმენის აუცილებლობა. კაცობრიობას სწორედ ადამიანური სითბოსა და სიმხურვალის წყურვილი მოეძალა. ლიტერატურა და ხელოვნება, მწერალი და თეატრი ცხოვრების არსზე, ადამიანთა დამოკიდებულების მადლსა და მშვენიერებაზე დაფიქრდა. საწუთროს წრებრუნვის მომძლავრებულ რიტმში ამ დაფიქრების გამოძახილად იქცა მარჯანიშვილელთა სპექტაკლიც თავისი გრაფიკული ჩანახატების სიფაქიზით, რეჟისორული და აქტიორული აზროვნების სიღრმისეული სკლებით.



ჩვენს თეატრალურ სინამდვილეში, ალბათ, ძნელია დაიძებნოს მეორე ისეთი რეჟისორი, რომლის პირრეცეხა და შემოქმედება ასე ეძახებოდეს ერთმანეთს. მოქალაქეობრივი შემართება, ტრაგიკულად ჩველი პათოსი, ყოვლის დამთრგუნველი ძალა და ენერგია და, მის გვერდით, თანაღმობის საკვირველი უნარი, თანადგომის დაუოკებელი სურვილით გამოწვეული ვაჟკაცური ცრემლი — ხან პატრიოტული, ხან მორალური ტანჯვის მაუწყებელი; დისკუსიებში ანაზღაურ შობილი რეპლიკები, ზოგჯერ ჭავრიანი, ზოგჯერ კი განადგურებული სარკაზმით აღსავსე, გადაწვევითი სიმტკიცე, საკამათო სიტუაციებში შეუპოვრობა, და იქვე, თუ გამტყუნდა, მოკრძალება და დამთმობლობა; საოცარი გულღვიცობა და, თუ საჭიროა, სიღინჯე და თავშეკავებულობა — აი ის რამდენიმე კონტრასტული შტრიხი, საიდანაც ერთდროულად მოჩანს ბატონ გიგა ლორთქიფანიძის პიროვნებაცა და შემოქმედების კონტურებიც.

უანგარო ენთუზიასტიც არის და შფოთისთავიც, აღმშენებელიც და დაუდევარიც. მაგრამ, ენთუზიზმშიც, შფოთისთავობაშიც, აღმშენებლობაშიც და დაუდევრობაშიც საკვირველად სტაბილური და თანამიმდევრულია.

დაუოკებელი ტემპერამენტი და ენერგია აქვს, უამრავ შემოქმედებითა და საზოგადოებრივ უბანზეა გაბნეული და ამიტომაც, ჩვენთვის თითქოსდა ძნელი უნდა ყოფილიყო არსის გამოყოფა. მაგრამ საკმარისია თვალი გადავაკლოთ მის მიერ განვლილ გზას, რომ ცხადი ხდება, ყოველივე ამას რაღაც კანონზომიერება უდევს საფუძვლად, ერთი და იგივე იმპულსით არის ნასაზრდოები და ეს იმპულსია მისი ჭვარიც, მისი მერანიც და სიზიფეს ტვირთიც.

ვინ არ იცის, რომ მისთვის თეატრალური შემოქმედება არც გულდინჯი საზოგადოებრივი მოღვაწეობაა და არც ლაბორატორიაში გამოკეტილი მოაზროვნის კვლევითი საქმიანობა. შემოქმედება მისთვის ბრძოლაა, ომია და აქ იგი მხედართმთავარია, ბელადია, რომელიც თავისი ლაშქრით დაძრულა მშვენიერების გამოსახსნელად, ბოროტების დასათრგუნად, რაღაც იდეალის დასამკვიდრებლად.

ამ ლაშქარში მას არ სჭირდება ისინი, ვისაც მგზნებარე გული არა აქვს, ვინაც არ შეუპყრია აღშფოთებას და შურისძიებას. ასეთი თანამებრძოლი თვითონვე ჩამოშორდება, რადგან ვერ გაუძლებს მწველ სიმბურვალეს, რომელსაც იგი წამისწამ ასხივებს. მისთვის უცხოა გულდინჯი აკადემიზმი, აზარტულია და ისეთი მოუთმენლობა ახასიათებს, რომელიც ზოგჯერ სულსწრაფობაშიც კი გადაზრდილა. ყოველთვის ასეა, როცა საომრად გიწევს გული, ყოველთვის ასეა, როცა კეთილშობილური მიზნის მისაღწევად არც თავს ზოგავ

და არც სხვებს. რა თქმა უნდა ზოგჯერ დათმობაც საჭიროა, მოთმენაც, მაგრამ არა ბატონ გიგასათვის. დათმობა და მოთმენა რომ შესძლებოდა, თანამებრძოლებისადმი კომპრომისული დამოკიდებულება რომ ჰქონოდა, განა ასეთი ზიგზაგებით ივლიდა ხელოვნებაში? საბჭოთა კავშირის რომელი აკადემიური თეატრი არ ისურვებდა მუდმივ თანამგზავრად „აკადემიურ“ გიგა ლორთქიფანიძეს?!

აროდეს დალოდებია „აღზევების წამს“, ყოველთვის თვითონ მიილტვოდა ამ წამისაკენ, და იბსენის ბრანდის მსგავსად, აროდეს დაკმაყოფილებულა მცირედით. ბედნიერება, რაც მისთვის შემოქმედების სინონიმიცაა, ან სრული უნდა იყოს ან სულ ნუ იქნება. ან ყველაფერი, ან არაფერი — ყოველთვის ეს იყო ბატონი გიგას საომარი ყოყინა.

ამ საომარი ყოყინით შეჰყარა თანამოაზრენი ორმოცდაათიან წლებში, ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდამ, და ქუთაისს, ლადო მესხიშვილის ნამოღვაწარ თეატრს მიაშურა. ამ საომარი შეძახილით შეჰყარა სამოციან წლებში თავისი თანამოაზრენი მარჯანიშვილის თეატრიდან და რუსთავე ქალაქში შექმნა ახალი თეატრი. ამავე საომარი ძახილით დაუბრუნდა სამოცდაათიან წლებში მარჯანიშვილის თეატრს და ამავე შეძახილით დატოვა იგი, როცა იგრძნო საომარი სულისკვეთების მოღუწება.

აი, ასე დაიბადა მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების ზიგზაგები, ასე იშვა რეჟისორის ბიოგრაფია, რომელსაც მხოლოდ მხედართმთავრის ბიოგრაფიას თუ შეადარებ.

აროდეს ჰქონია სტრატეგიული დაზავების უნარი, ყოველთვის აკლდა დიპლომატის მოჩვენებითი სანდომიანობა. მაგრამ, განა რომელ თავზახელალებულ ბელადს ჰქონია იგი? განა შეუძლია წინამძღოლს, ერთსა და იმავე ტაძარში ორ ღმერთს მსახურებდეს? ვინღა ირწმუნებს მის თავდადებას? ვინღა აღიარებს მას ერთპიროვნულ ლიდერად?

და იქ, სადაც იგი ქმნიდა ქარიშხალს, გამარჯვებაც არ იგვიანებდა. რუსთავის თეატრში შეიქმნა, ახმეტელის შემდეგ, ალბათ, ყველაზე მონუმენტური, ეროვნული სულისკვეთებით განმსჭვალული სპექტაკლები: „ასი წლის შემდეგ“, „სირანო დე ბერჟერაკი“, „კახაბერის ხმალი“ (განახლებული დადგმა), „ფსკერზე“, „მარტოების ღღესასწაული“, „საბრალდებო დასკვნა“. ხელოვნებისადმი სწორედ ასეთი უკომპრომისო დამოკიდებულების შედეგია ის ვითარება, რომ ბატონ გიგას სპექტაკლების მთავარი ღირსება მათ სულისკვეთებაში მდგომარეობს.

მისი სპექტაკლების სულისკვეთება იმდენად მძლავრია, რომ

ჩრდილავს კიდევ სულიერი ცხოვრების სხვა პლასტებს, ყოფითობა ექნება ეს თუ ფსიქოლოგიზმი, და სრულიად გამორიცხავს ეპიკურობას ან შიშველ ინტელექტუალიზმს. კარგია ეს თუ ცუდი, დაე, ისტორიამ განსაჯოს. ჩვენ კი მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციით დაეკმაყოფილდეთ.

აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, რომ ბატონი გიგა ყოველთვის წინააღმდეგი იყო იდეის დაწვრილმანებისა, სცენა აროდეს უქცევია ვიწროდ აქტუალური პრობლემების ტრიბუნად, გულდინჯი განსჯის აუდიტორიად, იდეების შეპირისპირების თემიდად. იგი ყოველთვის ეტრფოდა და ეტრფის ისეთ თეატრს, სადაც კი არ მსჯელობენ მარადიულ ფასეულობაზე, არამედ იბრძვიან მის დასამკვიდრებლად, თუნდაც მისთვის „ცეცხლი და მახვილი“ იყოს საჭირო, სადაც იდეის ბატარბელი გმირია და მასთან მთელი სპექტაკლი. ამიტომაც, რომ პიესაში იგი. პირველ ყოვლისა, დიდი მასშტაბის გმირს ეძებს (ან მათ ვითობლიობას), სხვაგვარად ვერ განიცდის ხელოვნების კათარზისს და, ბუნებრივია, ვერც სხვას განაცდევინებს.

მისთვის აუცილებელი პირობაა მოვლენის სიცხადე. გმირი, რომელიც იდეალებისათვის იბრძვის, არ შეიძლება ყოყმანობდეს, „მოქნელს“ ზომავდეს. გმირის სიღრმეს იგი ხედავს ყოყმანში კი არა, თავდაუზოგავობასა და უკანმოუხედავობაში. ამიტომაც, რომ მის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლებში მოვლენები მეტაფიზიკურად დაინაწევრებულა. გმირი ამკვიდრებს ან ხელაღებით უარყოფს რაღაც ადამიანურ ფასეულობას.

თანამედროვე რეჟისურაში გაბატონებული დამოკიდებულებების საპირისპიროდ, ბატონი გიგა საოცრად ხათუთად, ყურადღებით ეპყრობა ავტორის დრამატურგიულ სამყაროს. აქ, ამ სამყაროს წიაღში აღმოაჩენს ხოლმე იგი მოახლოებული ქარიშხლის სუნთქვას. სხვებისგან განსხვავებით, მაგიურ უნარს ანიჭებს თეატრალურ სიტყვას, რადგან სიტყვები, მისთვის, სამრეკლოდან წამოსული ზარის ხმებია. ეს დრამატურგები. რომლებზეც იგი შეაჩერებს ხოლმე თავის არჩევანს, სიტყვის ფანტიკური მოტრფიალენი არიან. სოფოკლე, ედმონ როსტანი, მაქსიმ გორკი, ვადიმ კოროსტილიოვი, პოლიკარპე კაკაბაძე — აბა, გაიხსენეთ რაოდენ დიდია მათ შემოქმედებაში თეატრალური სიტყვის, მთლიანად სიტყვიერი ქსოვილის ხვედრითი წონა. ამიტომაც, რომ ბატონ გიგას სპექტაკლებში ჯერაც ცოცხლობს და თავის ნათელ მშვეენებას ასხივებს დრამატული მონოლოგი, პოეტური დიალოგი, მახვილსიტყვაობა, სხვადასხვა სიტყვიერი პასაჟი. პიესას იგი გულის კარნახით ირჩევს, და სწორედ ამიტომ, მას საოცრად განვითარებული აქვს ინტუიცია. მოწმე ვყოფილვარ პიესის გარ-

შემო ატეხილი ცხარე დისკუსიებისა, სადაც მხოლოდ ბატონი გიგა იცავდა ავტორსა და მის პიესას. სპექტაკლს მთლიანად დაუდასტურებია მისი ვარაუდი.

მას, ბუნებრივია, დიდი სურვილი ჰქონდა შემოქმედებითად დაწინდებოდა თანამედროვე ქართულ დრამატურგს. ამ ძიებამ, შემდგომ, ლიტერატურაში გადაინაცვლა. ნოდარ ღუმბაძე გამოდგა ის მწერალი, ვისი ნაწარმოებების მიხედვითაც რეჟისორმა სპექტაკლების მთელი ციკლი შექმნა. ღუმბაძისეული მახვილი, თუმც თანამგრძნობი იუმორით აღსავსე, ყოფით რეალიზმთან სიახლოვე, ლირიკული წიაღი, ყოველივე ეს რეჟისორის ხელში უშრეტ შემოქმედებითს წყაროდ იქცა. იგი მალამოდ ედებოდა მის მოთხოვნილებას — ეთქვა რაიმე მნიშვნელოვანი ქართული სინამდვილის შესახებ.

ნოდარ ღუმბაძის ნაწარმოებების მიხედვით დადგმული სპექტაკლის არც ერთ პრემიერას ისე არ ჩაუვლია, რომ ჩვენთვის ახალი სცენური სახის დაბადება არ ემცნო. გავიხსენოთ სესილია თაყაიშვილის ბებია სპექტაკლში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“; გოგი ქავთარაძის სოსოია, ქეთევან კიკნაძის ბატია და ვახტანგ ლაფერაძის ბეჟანა სპექტაკლში „მე ვხედავ მზეს“. ოთარ მეღვინეთუხუცესის ლიმონა, გივი ბერიკაშვილის ტიგრან გულოიანი. ეს ხომ დაუვიწყარი სახეებია ქართული სცენური ხელოვნებისათვის. გიგა ლორთქიფანიძის კომედიურ ტალანტს, ნოდარ ღუმბაძის დარად, ქართული კომედიის ბუნების ღრმა ცოდნა და განცდა ასაზრდოებდა.

ბატონი გიგა დღემდე ვალშია ქართული კლასიკური კომედიოგრაფიის წინაშე. აშკარაა, ამ სუფეროში მას ძალიან ბევრის გაკეთება შეეძლო. ამას ადასტურებს მის მიერ პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმლის“ დადგმა. ეს სპექტაკლი გამოირჩეოდა არა მარტო კომედიის ფორმის არაჩვეულებრივი მიგნებით, არამედ, პირველ ყოვლისა, იმით, რომ მასში გაფიშრული იყო მრავალპლანიანი კომედიური ნაწარმოების სიღრმისეული პლასტები. რეჟისორმა შექმნა რიტმულად და მუსიკალურად არაჩვეულებრივად ორგანიზებული წარმოდგენა, სადაც უხვად იყო გამოყენებული ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. ეს იყო წმინდა წყლის რიტუალური სპექტაკლი, რომელსაც ხალხური ნიღბების ხატოვანი წარმოსახვა ასაზრდოებდა. კომედიური ინტონაციის სიძლიერის მიუხედავად, მთელი სპექტაკლი გაყდენითილი იყო პატრიოტული თრთოლვით.

და მანიც, ყველა ღირსების მიუხედავად, კომედია ბატონი გიგას შემოქმედებითი მოთხოვნილების მხოლოდ ერთ მხარეს აკმაყოფილებდა. განზე რჩებოდა მეორე მხარე, ის, სადაც სუფევდა შფოთი და ამბოხი. ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილება რეჟისორმა შეძლო

ედმონ როსტანისა და ვადიმ კოროსტილიოვის პიესების შემწეობით. „სირანო დე ბერჟერაკი“ და „ასი წლის შემდეგ“ ის პიესები აღმოჩნდა, რომლებიც სცენას სამრეკლოდ აქცევდნენ, ხოლო თეატრს — საზოგადოებრივ ტრიბუნად.

განკერძოებით უნდა ითქვას ბატონი გიგასა და ვადიმ კოროსტილიოვის შემოქმედების თანამშრომლობაზე. თეატრალური იდეების თანადამთხვევამ, მსოფლმხედველობისა და მსოფლგანცდის თანახმიერებამ ის ნაყოფი გამოიღო, რომ ქართულ თეატრში შეიქმნა არი უმნიშვნელოვანესი სპექტაკლი „ასი წლის შემდეგ“ და „მარტოობის დღესასწაული“ (ორივე ეს სპექტაკლი თვით ავტორმა აღიარა საუკეთესოდ მისი პიესების ყველა დადგმებს შორის). ეს თანადამთხვევა განაპირობა ავტორისა და რეჟისორის ლტოლვამ მასშტაბური აზროვნებისაკენ, პიროვნებისა და მის ირგვლივ არსებული რეალობის ფილოსოფიურმა გააზრებამ, ისტორიულ ჟანსეულობათა დაცვის ღრმა შეგნებამ, ყოფიერებისადმი რომანტიკულმა დამოკიდებულებამ. პიესამ დეკაბრისტებზე, ხოლო შემდგომ, ფიროსმანის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, არაჩვეულებრივი საზოგადოებრივი რეზონანსი გამოიწვია. მან კიდევ ერთხელ ცხადყო, თუ რაოდენ ღრმა არის ქართული რომანტიზმის ფესვები.

მრავალფეროვანი და მიღწევებით აღსავსეა ბატონი გიგას მიერ განხორციელებული კლასიკური პიესების დადგმები. ეს დადგმები სათავეს იღებს გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისიდან“, რომელიც რეჟისორმა ჭერ კიდევ ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისში განხორციელა. ამ დადგმაში მან გაამჟღავნა კლასიკური ნაწარმოების სცენური ადაპტაციის არაჩვეულებრივი უნარი, ავტორის მიერ ასახული ეპოქის სუნთქვის გადმოცემა, გმირების ზუსტი დახასიათება. იმ განსაკუთრებული სახეიმო განწყობილების შექმნა და ყოველივე ამის დღევანდლობასთან დაკავშირება ნიშნეული გახდა მის მიერ განხორციელებული კლასიკური რეპერტუარის სხვა დადგმებისთვისაც. ახალგაზრდა რეჟისორი პირველად შეხვდა ქართული სცენის კორიფეებს: ვერიკო ანჭაფარიძეს, სერგო ზაქარიძეს, შალვა ლამბაშიძეს.

ვფიქრობ არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ „სირანო დე ბერჟერაკის“ დადგმა რუსთავეის თეატრში უნიკალური იყო ამ ნაწარმოების დადგმის მთელ ისტორიაში. რეჟისორმა საოცარი ძალით დაგვიხატა პოეტისა და რომანტიკული რაინდის ცხოვრების ცეცხლოვანი სურათები.

შექსპირის „მეფე ლირი“, გორკის „ფსიქოზი“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, ყველა ეს სპექტაკლი არაჩვეულებრივი რეჟისორული ძალისხმევით გამოირჩეოდნენ.

ბატონ გიგას ყოველთვის ჰქონდა განსაკუთრებული უნარი „გა-  
ეჭართულებინა“ პიესა ისე, რომ მასში არ ჩაეკლა ორიგინალის  
ეროვნული სულისკვეთება. მის მიერ შექმნილი წარმოდგენები  
ქართული ვნებებით არის აღსავსე, და მაინც, შენარჩუნებული აქვთ  
გრძნობათა ბუნების ეროვნული საწყისი. ეს მასშტაბური დადგმები  
დასახლებული იყო უაღრესად რელიეფური თეატრალური პერსო-  
ნაჟებით. აქ, ამ სპექტაკლებში ჩამოყალიბდა ოთარ მეღვინეთუხუ-  
ცესის სამსახიობო ფენომენი. ქართველმა მსახიობებმა ბატონ გი-  
გასთან თანამშრომლობით შექმნეს არა ერთი და ორი უნიკალური  
სცენური სახე, მაგრამ ამ ფართო წრის ფონზე უდავოდ გამოიჩინა  
ვა მისი და ოთარ მეღვინეთუხუცესის შემოქმედებითი ტანდემი.  
აქ, ამ ორ უაღრესად თვითმყოფად ხელოვანში თავი მოიყარა ჩვენი  
თეატრალური ხელოვნების საუკეთესო თვისებებმა: ემოციურმა  
სიმკვეთრემ, პლასტიკურმა დახვეწილობამ, შემართებამ, მრავალ-  
პლანიანმა გააზრებამ. ისინი არ დაჰყვნენ ახალი ტალღის მოზღვა-  
ვებას ქართულ თეატრში, ეპიკური და რაციონალისტური თეატ-  
რის ესთეტიკის შემოქრას, არ დაჰყვნენ და იმ თეატრალურ ციტა-  
დელად იქცნენ, რომელიც ამაგრებს ქართულ თეატრალურ ფეს-  
ვებს, ასაზრდოებს მის ისტორიულ ნიადაგს.

ჩვენ ადრე ვთქვით, რომ ბატონი გიგას დამოკიდებულება დრამატურგის მიმართ არატიპიურია. ასეთივე არატიპიური და გამორჩეულია მისი დამოკიდებულება სამსახიობო ხელოვნების მიმართაც. ეს გამორჩეულობა ნაკარნახევია არა მარტო განსაკუთრებული სიყვარულით მსახიობისადმი, არამედ იმის შეგნებითაც, რომ მსახიობი სპექტაკლის ძირითადი საყრდენია, რომ სამსახიობო ხელოვნების სპონტანურობა ქმნის თეატრალური ხელოვნების მთავარ ფასეულობას, რომ თეატრალურ მაგნეტიზმს მხოლოდ მსახიობები ქმნიან, რომ, რაოდენ ოსტატურიც არ უნდა იყოს რეჟისურა, თეატრალურ აურას უეჭველად რაღაც დააკლდება, თუკი ის მსახიობისაგან არ მოედინება.

სამწუხაროდ, ცხოვრებისა და შემოქმედების ზიგზაგებმა, უფრო კი, მუდამ ექსტრემალურ შემოქმედებითს ვითარებაში ყოფნამ ბატონ გიგას დრო არ დაუტოვეს სტუდიური მუშობისათვის. იგი არაჩვეულებრივად გრძნობს ახალი ტალანტის გამოჩენას, მაგრამ აროდეს ეცალა მათი სელექციისათვის. განსაკუთრებული ვითარება, რომელიც, როგორც წესი, ყოველთვის ყალიბდება იქ, სადაც ბატონი გიგა მოღვაწეობს, მუდამ აჩქარებდა ხოლმე, ხელს უშლიდა ეზრუნა ხვალინდელ დღეზე. ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ იგი ზედმეტ ექსპლუატაციას უწევს თავის თავსაც და სხვებ-

საც. ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ, ხშირად, უმნიშვნელოვანესი როლი მიუხდვია სრულიად ახალგაზრდა მსახიობისათვის, და რაოდენ განსაცვიფრებელია, რომ შედეგიც არაჩვეულებრივი გამოდგარა. ერთი კია, ამ შედეგს ლოკალური საზღვრები ჰქონდა — ერთი სპექტაკლი. ამ მსახიობის ხვალისდელ დღეზე ზრუნვისათვის კი დრო არასოდეს არ რჩებოდა. ბატონ გიგასათვის ხომ ყოველთვის ყველაფერი თავიდან იწყებოდა. ისევ ზიგზაგები, ისევ ექსტრემალური სიტუაცია. მხოლოდ ერთხელ მოახერხა მან საკმარისი დრო დაეთმო სელექციისათვის და შედეგმაც არ დაიგვიანა. მან მსახიობების მთელი პლეადის წარმოშობას შეუწყო ხელი. ეს პლეადა დღეს მარჯანიშვილის თეატრის ბირთვის წარმოადგენს. ესენი არიან: ოთარ მეღვინეთუხუცესი, თენგიზ არჩვაძე, ნოდარ მგალობლიშვილი, ირაკლი უჩანეიშვილი, გივი ბერიკაშვილი, ლეო ანთაძე, თენგიზ მაისურაძე, გიზო სიხარულიძე, სოსო გოგიჩაიშვილი, ოთარ სეთურიძე, ქეთევან კიკნაძე, თამარ სხირტლაძე, ლეილა შოთაძე, ზაზა ლებანიძე და სხვანი და სხვანი.

მსახიობისათვის თავზე აროდეს მოუხვევია რეჟისორული კონცეფცია, მსახიობი აროდეს უქცევია სპექტაკლის სქემის მექანიკურ შემსრულებლად. კლასიკური ალიანსი — დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი — ყოველთვის წმიდათაწმიდა იყო მისთვის. სწორედ ამან განაპირობა „დუენდეს“ არსებობა მის საუკეთესო სპექტაკლებში, იმ განუმეორებელი წამისა, სადაც შეერთებულია ექსტაზი და ეგზისტენცია, სიჩუმეში გახვეული გრძნობა და აღტკინება, ბოლოს და ბოლოს, ყოველივე ეს ქმნის იმ თეატრალურ ესთეტიკას, რაც დღეს მხოლოდ ბატონი გიგასთვისაა ნიშნული.

და აი, ცხოვრების ზიგზაგებმა ბატონი გიგა კინოს სამყაროში მიიყვანეს. „დათა თუთაშხია“ იყო პირველი ფილმი, რომელიც გადაიღო მან ჭაბუა ამირეჯიბის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით. ყველა, ვინც იცნობს ამ რომანს, ადვილად დაგვერწმუნება, რომ ფილმში რომანს მთლიანად შენარჩუნებული აქვს ყველა ღირსება და წარმოსახვითად უფრო გამდიდრებულია კიდევ. შთამომავლობა, ოდესმე მადლობას ეტყვის რეჟისორს იმისათვის, რომ მან თავი მოუყარა და ისტორიას შემოუნახა მსახიობების მთელი პლეადა თავის საუკეთესო იმოსტასში, თავიანთი ნიჭის გამოვლენის ერთ-ერთ უმაღლეს საფეხურზე. იგივე ითქმის ფილმზე „წიგნი ფიცისა“.

და ისევ ზიგზაგი... ამჯერად მან გიგა ლორთქიფანიძე მუსიკალური კომედიის თეატრში მიიყვანა. კვლავ ექსტრემალური სიტუაცია, მითქმა-მოთქმა, პროგნოზები. ბატონმა გიგამ პირველივე სპექ-

ტაკლით ცხადყო, რომ ეს სინთეზური ქანრი, არც მეტი. არც ნაკლები, აერთიანებს ყველა იმ ღირსებას, რაც მისთვის არის დამახასიათებელი. მან საკვირველი ძალით შეძლო სპექტაკლში გაერთიანებინა აქტიორული შესრულება, ვოკალი, გუნდი, ბალეტ. სცენოგრაფიკა, მუსიკა. მიუზიკლი „მევიოლინე სახურავზე“ იქცა თეატრალურ დღესასწაულად, საეტაპო მოვლენად მუსიკალური კომედიის თეატრის ცხოვრებაში.

განა რა არის ცხოვრება ხელოვნებაში, რომანტიკული აღზევების გარეშე? რომანტიკულმა აღზევებამ დაბადა ბატონი გიგას ზიგზაგები ცხოვრებასა და შემოქმედებაში, მანვე, იქნებ შეუცნობლადაც, წარმოშვა მის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში ექსტრემალური სიტუაციის აუცილებლობა. მანვე დაბადა მასში პირდაპირობა და უკანმოუხედაობა. მანვე წარმოშვა მოქალაქეობრივი და პიროვნული პათოსი, ძალა და ომახი, რაც ბოლოს შეადგენს გიგა ლორთქიფანიძის საომარ ყიფინას — „ყველაფერი, ან არაფერი!..“

მერაბ გვგია

## ღ ვ ა წ ლ ი

ქარგა ხნის ამბავია, ლამის ოცი წელი გავიდა მას შემდეგ. სპარტელოს კომკავშირის ერთი შესანიშნავი წამოწყება — ახალგაზრდა შემოქმედთა ბაკურიანის სემინარი — ის-ის იყო ფეხს იდგამდა. შუა მარტში ბაკურიანში იყრიდნენ თავს ქართული მწერლობის, თეატრის, მხატვრობის, მუსიკის, დღეს უკვე გამოჩენილი, საყოველთაოდ აღიარებული ვარსკვლავები. ისინი მაშინაც გამორჩეულნი იყვნენ, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრს ოცდაათიც არ შესრულებოდა.

„მზიური ველის“ ეზო-კუთხეში თოვლი იდო. მარტის ფიცხი მზე თოვლზე ირეკლებოდა და გარემოს აბრწყინებდა, სულ სხვა სხივით მოსავდა. მზისა და თოვლის საუფლოში ყოფნის ქაში იდგა, მაგრამ მაინც იქ, დარბაზისკენ მიგვიწევდა გული. იქ თემო გოცაძის ჩინებული ტრიპტიხი იყო გამოფენილი — გურამ რჩეულიშვილის თემაზე, სრულიად ახლებური და საინტერესო ტრიპტიხი. იქ გურამ ასათიანი იტყოდა რაიმეს, ჯანსუღ ჩარკვიანი წაიკითხავდა ლექსს, ნოდარ ღუმბაძე ისეთს იოხუნჯებდა, ჯერ „მზიურ ველს“ მოედებოდა, მერე კი მთელ თბილისს, ჯვებზემ ასე და ასე თქვაო. მაშინ ნოდარს ჯერ კიდევ ეძახდნენ მის აღრინდელ (ჯვებზე ღუმბაძე) ფსევდონიმს. იქ ახალგაზრდობა, საშუალო და უფროსი თაობა საგულდაგულოდ საუბრობდა. გულახდილობა დაუნდობლობას არ უნდა ნიშნავ-



დღეს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ზოგჯერ ასეთ სახესაც ღებულობდა კამათი. ახალგაზრდობა უკომპრომისობას მოითხოვდა იმათგან, ვისაც ცხოვრების უმეტესი ნაწილი გაელია უკვე. განვლილის კორექტირება კი ძალიან ძნელია, უფრო სწორად, შეუძლებელი.

ლიტერატურის დღეს გამოსვლა მქონდა — ქართული პოეზიის ახალ თაობაზე უნდა მელაპარაკა. საგულდაგულოდ დაწერილი სიტყვა ხელში დავიჭირე და კითხვა დავიწყე.

კითხვა!

ამ დარბაზში, ამგვარ აუდიტორიაში კითხვა? ადამიანი აუდიტორიას უნდა გრძნობდეს, უნდა იცოდეს, სად, როგორ, რანაირად, რა ტონში ილაპარაკო, თორემ, შესაძლოა, თავისთავად კარგი სიტყვა, კარგი მოხსენება სრულიად გაქარწყლდეს, არავეითარი ეფექტი არ მოახდენოს. როგორ არ უხდებოდა ამ აუდიტორიას უკვე დაწერილის, ათასგზის აწონილის და გამოზომილის კითხვა. აქ სულ სხვა ატმოსფერო იყო — უშუალო საუბრის, აზრთა გაზიარების...

მე კი ახალგაზრდა პოეტების გვარები ისე ჩამოვაწიკწიკე, ანზორ: აბულაშვილით დაწყებული, ბესიკ ხარანაულამდე, ისეთი პედანტური თანმიმდევრობით გავედი, რომ ქვეყნიერების ყველაზე დიდი პედანტიც კი გულზე გასკდებოდა. არავინ გამომიტოვებია, მგონი, ისინიც კი. ვისაც თითო-ოროლა ლექსი დაებეჭდა „ცისკარსა“ თუ „ახალგაზრდა კომუნისტში“: და უცებ მესმის გამქირდავი შეძახილი:

— ხომ არავინ გამოგჩა, გურამ?

ბოონია აშკარა იყო, მეც კარგად ვიგრძენი და დარბაზმაც, მაგრამ მთავარი ის განლდათ, რომ ეს რეპლიკა გიგა ლორთქიფანიძეს ეკუთვნოდა — დაუოკებელ, დაუცხრომელ მოკამათეს. ამ დღეებში კამათის სადავეები მას ეპყრა ხელთ, ფაფარაყრილ ლომებს არ ეპუებოდა. წინა სხდომაზე ბესო ჟღენტისა და მისი დიალოგ-დუელი კარგა ხანს გრძელდებოდა და საარტილერიო კანონადას მოგაგონებდათ.

მე, ცხადია, ამ რეპლიკაზე არაფერი მიპასუხია, დარწმუნებული ვარ. კიდევ რომ მიპასუხა, უარეს დღეში ჩავვარდებოდი. სიტყვა რომ დავამთავრე, აქა-იქ მოწონების შეძახილები გაისმა, არც გიგა ლორთქიფანიძე ჩანდა უკმაყოფილო და ყველაფერმა ამან ახლადფეხადგმული ლიტერატორი ერთგვარად გამამხნევა კიდევ.

მომდევნო დღეს (ეს დღე თეატრს ეძღვნებოდა) გიგა ლორთქიფანიძე მღელვარე ზღვას ჰგავდა. ხან სად მოდიდდებოდა ტალღა და ხან — სად. ერთი მოპაექრის, თეატრის საქმეში ჩახედული კაცის ბრტყელ-ბრტყელი ლაპარაკი არ მოეწონა, ამიტომ მოსწრებულნი რეპლიკებით შავ დღეში ჩააგდო. გ. ლორთქიფანიძე მიმართავდა

მწერლებს, მაგრამ დრამატურგებს — განსაკუთრებით, რადგან თხემით ტერფამდე თეატრს ეკუთვნის და მისი პოზიციიდან გამოდრ-ოლა, მისთვის იბრძოდა.

ამ დროს გიგა ლორთქიფანიძე 40—41 წლისა გახლდათ, ახალგაზრდა კაცი, მაგრამ რას წარმოადგენდა უკვე ქართული კულტურისათვის?

მე არ მინახავს გ. ლორთქიფანიძის ადრეული წლების სპექტაკლები, არ მინახავს ისინი არც ვილნიუსში, არც ქუთაისში, და არც გორში. მხილველნი მათ კარგად იგონებენ, ერთხმად აღნიშნავენ რეჟიოსრის თვითმყოფადობას, ეროვნულ ხასიათს.

ჩემი თაობის თეატრალური გაზაფხული მარჯანიშვილის თეატრის დიდი აქტიორული სკოლის შემოდგომას დაემთხვა. ჩვენ, სცენისაკადემიკოსთა გვიან შემოდგომას, ფოთოლცვენას მოვუსწარიტ. ამ შემოდგომის ნათელი დღეები, რომელიც შემდეგ ქართული თეატრის ისტორიის ნათელ ფურცლებად გადაიქცა, გიგა ლორთქიფანიძის მიერ შექმნილი თეატრალური სამყარო გახლდათ.

ამ თეატრალური სამყაროს თავფურცელზე ორი ქართველი მწერლის სახელი წერია: პოლიკარპე კაკაბაძე და ნოდარ დუმბაძე.

„კახაბერის ხმალი“ მრავალგანზომილებიანი სპექტაკლია. იგი ბევრ რამეს აერთიანებს თავის თავში, რადგან ეს გახლდათ თეატრალური დღესასწაული, ზეობა ეროვნული გენიისა ქართულ სცენაზე. ალბათ, მანამდეც იყო მნიშვნელოვანი, ღირსსახსოვარი, და იქნებოდა კიდევ, მაგრამ ლორთქიფანიძე-დუმბაძის სცენური სამყარო სცილდება თეატრალური მოვლენების ფარგლებს და მას ეროვნული კულტურისათვის გვერდაუვლელი ფაქტის მნიშვნელობა ენიჭება. თუმცა, ეს მაინც საერთო, ზოგადი შეფასებაა და ჩვენ მაშინ ამაზე როდი ვფიქრობდით. იმ დროის ჩვენს შემოქმედებითს ცხოვრებას დღევანდელი თვალით რომ გავცქერო, ახლა ვხედავ, ეს თეატრალური სამყარო რაოდენ დიდი მოვლენა იყო, უწინარეს ყოვლისა, ახალგაზრდობის სულიერი სამყაროს ჩამოყალიბებისათვის.

ქვეყნად ბევრი შემოქმედებითი ფაქტორი არსებობს. მაგრამ ახალგაზრდა კაცის სულიერ ჩამოყალიბებაზე ხელოვნების მხოლოდ ორი სახეობა ახდენს განსაკუთრებულ ზეგავლენას — მწერლობა და თეატრი (რასაკვირველია, თუ მწერლობა მწერლობაა და თეატრი — თეატრი), ამასთან — საბუნებისმეტყველო მეცნიერების ის დარგი, რომელიც ახლოა მის სულიერ მისწრაფებასთან.

ფრანგები ამბობდნენ, შექსპირი ფრანგული თეატრის დონორი გახლათ. მე შემიძლია ვთქვა: გ. ლორთქიფანიძის მიერ თეატრისა-

თვის აღმოჩენილი ნოდარ ღუმბაძის პროზა იქცა 60—70-იანი წლების ქართული თეატრის დონორად.

ცოტა უცნაური რამ გამოდის: მთელი საბჭოთა თეატრალური სამყარო ნოდარ ღუმბაძის სახელს აკავშირებს გ. ლორთქიფანიძესთან. თეატრისათვის ეს ორი ხელოვანი თითქოს იდენტური ვახდა, და ეს მაშინ, როცა გ. ლორთქიფანიძემ ნოდარის მხოლოდ ოთხი ნაწარმოები დადგა: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“. „ნუ გეშინია. დედა“ და „საბრალოდებო დასკვნა“, ეს არის და ეს! მაშინ როდესაც ვიცი რეჟისორები, რომლებმაც ნოდარ ღუმბაძის თითქმის ყველა ნაწარმოები დადგეს და არაერთხელ! მაშ, რატომ გააერთიანა ხალხმა ეს ორი სახელი? რატომ დაიკავა გ. ლორთქიფანიძემ ასეთი განსაკუთრებული ადგილი ქართული, და არა მხოლოდ ქართული, საბჭოთა თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებაში?

ეს პრინციპული მნიშვნელობის საკითხია.

გ. ლორთქიფანიძემ ახალი სამყარო მოიტანა თეატრში. მან შექმნა ნოდარ ღუმბაძისეული საქართველოს ის „მეორე რეალობა“, რომელიც უმთავრესია ხელოვნებაში და რომელსაც ინერციით მიჰყვება ბევრი. მის მიერ შექმნილი სამყარო არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ სოციალური ღირებულებით ხასიათდება, თეატრის კიდევ უფრო დემოკრატიზაციას ესწრაფვის და ამკვიდრებს კიდევ ამ იდეებს ლიტერატურული მასალისათვის დამახასიათებელი თეატრალური ესთეტიკით. ეს სამყარო მისია, ხელდებული და მხატვრული აღმოჩენებით აღსავსე. ამ სამყაროს ახალი იდეები ახლდა თან — პიროვნების თავისუფლების იდეა. შინაგანი ცენზურის არტახებიდან თავდახსნილი ადამიანის სიხარული განაპირობებდა ამ თავისუფლებას. თეატრი ამითაც გამოხატავდა თავის დროს, ამით იყო დღევანდელი და, ესე იგი, ყველასათვის საჭირო. და რაოდენი ბედნიერებაა, როცა თეატრი საჭიროა, როცა თეატრი სულიერი მოთხოვნილებაა:

რატომ ვახდა იგი საჭირო? რამ განაპირობა ასეთი იშვიათი რამ? მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“ გამოხატავდა ქართველი ხალხის სულიერ თვისებებს. ხალხმა იგრძნო, რომ ეს სპექტაკლები არ იყო ჩვეულებრივად კარგი წარმოდგენები. ისინი თითქოს დემონსტრაცია იყო ქართველი ხალხის სულიერი მხნეობისა, ჟამთა სიავესთან ბრძოლაში დაუმარცხებლობისა, ამტანობისა, გამტანობისა და, რაც მთავარია, სიკეთის ქმნისადმი დაუცხრომელი მისწრაფებისა.

ერი მრავალ თვისებას აერთიანებს თავის თავში, მრავალგვარად

ვამოხატავს თავის თავს. ამ სცენურ სამყაროში კი მთელმა საქარ-  
თველომ არა მხოლოდ თავისი გამორჩეული თვისებები დაინახა, არა-  
მედ ისიც, თუ როგორი უნდა იყოს, რა უნდა უქუაგდოს, რომ უფრო  
ამაღლდეს, გამშვენდეს.

და მეორე:

გ. ლორთქიფანიძის რეჟისურა მსახიობისათვის განკუთვნილი რე-  
ჟისურაა. იგი ყველაფერს მსახიობისთვის აკეთებს, მსახიობის შე-  
ოხებით ვამოხატავს თავის სათქმელს, მსახიობს ამეფებს სცენაზე.  
ვისაც შემონახსენები სპექტაკლები ახსოვს, ისიც ეხსოვება, თუ რა  
დაყურსული იყო ის სპექტაკლები აქტიორული სახეებით. მე აღარა-  
ფერს ვამბობ ბებიასზე, რომელიც სამსახიობო ხელოვნების უმაღლეს  
საფეხურზე წარმოაჩინა სესილია თაყაიშვილმა (ეს როლი ქართული  
სამსახიობო სკოლის კლასიკად იქცა). გავიხსენოთ თეატრის ის თით-  
ქმის სტატიისტი მსახიობები, რომლებმაც კოლორიტული სცენური  
სახეები შექმნეს ამ სპექტაკლებში. ყოველი სახის მიღმა ხომ ბიო-  
გრაფია, განვლილი გზა, ადამიანური ბედი იდგა.

ამ სპექტაკლებში თითქმის ყოველი როლი სახე იყო. ეს კი ერთ-  
ერთი უმთავრესია სახეებით აზროვნების ხელოვნებაში. რეჟისორია  
ბევრს შრომობდა, მაგრამ მის ნახელავს შრომის ოფლის სუნი არ  
ასდიოდა, თითქოს ყველაფერი მხოლოდ ასე სადად უნდა დაბადე-  
ბულიყო, უბრალოდ, უშექმოსილად, ისე როგორც თავად ნოდარ  
დუმბაძის პროზა. ხოლო, თუ რას ნიშნავს ხელოვნებაში ეს სისადა-  
ვე, რამდენი რამ უნდა სძლიო მის მისაღწევად, საყოველთაოდ ცნო-  
ბილია.

ყველაფერი ეს დაიტია გ. ლორთქიფანიძის მიერ შექმნილმა „მე-  
ორე რეალობამ“. ამიტომ იგი ჩვენთვის, იმ ახალგაზრდებისთვის,  
რომლებიც ის-ის იყო შემოქმედებით ცხოვრებას იწყებდნენ, შეუზღ-  
ლი ავტორიტეტი გახლდათ. ჩვენს შემეცნებაში ეს ერთი კაცი თავის  
თავში აერთიანებდა ბებიასაც, ილიკოსაც, ილარიონსაც, ზურიკოსაც,  
ხატიასაც, სოსოიასაც, მათს ბედნიერების მომნიჭებელი სიცოცხლის  
სიყვარულით აღსავსე ადამიანის ამამალებელ იუმორსაც და ცხოვ-  
რების სიბრძნესაც, ამავე დროს, რაოდენ ღრმად ფილოსოფიური  
იყო ეს თითქოსდა ყოფითს ურთიერთობებში აღმოცენებული იუმო-  
რი, რაოდენ დიდ აზრს ატარებდა, იტევდა, ამასთან, ჩვენი თაობის კა-  
ცის, გოგი ქავთარაძის სცენური ნათლიაც იყო. სწორედ მან აღმო-  
აჩინა მარჯანიშვილის თეატრის ტექნიკურ თანამშრომელ გოგი ქა-  
თარაძეში დიდი სცენური სიმართლის მატარებელი მსახიობი.

ეს ყველაფერი არსებობდა, ეს ყველაფერი იყო, ეს ყველაფერი  
ვიცოდით, მაგრამ გ. ლორთქიფანიძესთან ახლოს ყოფნის სურვილად,

მისკენ ესოდენი ღტოლვა ახალგაზრდობისა მხოლოდ ამ გარემოებით არ გახლდათ განპირობებული. სიჭაბუკისას ასეთი ანალიტიკური როდია ჩვენ-ჩვენი დამოკიდებულებანი, იგი უფრო სპონტანური ხასიათისაა. მთავარი ის იყო, რომ გ. ლორთქიფანიძეც თავის გმირებს ჰგავდა — მათსავით მიწიერი იყო, ახალგაზრდობის ენაზე ლაპარაკობდა და უმალ მიგიშვებდა ახლოს. პოპულარობა, შემოქმედებითი რეპუტაცია ჯებირად არ აღუმართავს. მისთვის უცხო გახლდათ შემოქმედებითს პროცესებში ჩაღრმავებული კაცის ასკეტური მიუკარებლობა და დისტანციის გრძნობა. ხომ დიდი შემოქმედებითი ცხოვრება ჰქონდა უკვე, მაგრამ ისე სადა იყო ურთიერთობებში, ერთი ფრაზით, ერთი ამბის მოყოლით (ხოლო იგი რომ საოცარი მთხრობელია, ეს საქვეყნოდაა ცნობილი. ისიც ცნობილია, რომ თხრობის ნიჭი აზროვნების სისტემასთანაა დაკავშირებული) ისე დაგიახლოვებდა, ყოველგვარ ზღვარს წაშლიდა. იქნებ, ეს ჩვენს ფამილარობაზე უფრო მეტყველებს, მაგრამ ხომ იყო ასეთი რამ — მის ტოლებს, უფრო ახალგაზრდებსაც, ბატონობით მიემართავდით, თუმცა, მათ მეოთხედი ღვაწლიც არ დაედოთ ეროვნული კულტურისათვის. გ. ლორთქიფანიძე კი იმდენად ახლო კაცად მიაჩნდა ყოველ ჩვენგანს, სიტყვა ბატონოს სათქმელად ენა ვერ გვიტრიალდებოდა, ვერ ვახერხებდით. ისიც გვეგონა, რომ არც თვით მოგვიწონებდა, მასთან ურთიერთობის ატმოსფეროს არც უხდებოდა ეს სიტყვა — ერთობ გატყდარებული და პომპეზური გამოჩნდებოდა. ამგვარ რამეს იგი დასცინოდა, აბიაბრუებდა.

ამბობენ, ყოველი ადამიანი, თუ ბედი გაუღიმიებს, თითო საქმეს აკეთებს ცხოვრებაშიო. მე, პირადად, თეატრისთვის ნოდარ ღუმბაძის აღმოჩენა მიმაჩნია დიდ ფაქტად, ხოლო ნოდარ ღუმბაძის პრაზის აღქვადური თეატრალური სამყაროს შექმნა ჯერ ეროვნული მოვლენა გახლდათ, შემდეგ კი საერთო საკავშირო მონაპოვარი გახდა და ამ საქმის მოთავე გიგა ლორთქიფანიძეა.

რასაკვირველია, ნოდარ ღუმბაძის ყველა ნაწარმოები დაიწერებოდა და იგი გახდებოდა ის ნოდარ ღუმბაძე, რომელიც ასე ძლიერ გვიყვარს. მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ კოტე მარჯანიშვილის თეატრის ამ ორმა სპექტაკლმა განსაკუთრებული როლი ითამაშა ნოდარ ღუმბაძის საერთო-სახალხო აღიარებაში.

ძველი სენაკის საშუალო სკოლა ეზოს სიღრმეში დგას. ეზო მწვანე. ხასხასა მოლით არის მოფენილი. ფართოა და იმხელაა, იქნებ,

ერთი მარულაც კი გაიმართოს შიგ. ვგონებ, ერთი ჰაც კი დგას ეზო-ში და ამ მწვანე მოლზე ეს გამომწვარი თიხა ფერწერული ტილო: განწყობილებას ქმნიდა.

1967 წლის ივლისი იწურებოდა. „თეატრალური მოამბე“ სულ სხვაგვარ ცხოვრებას ეპირებოდა და რედაქტორმა ერემია ქარელი-შვილმა ძველ სენაკში გამგზავნა, რომ მკითხველისათვის შეამზნა, თუ როგორ ემზადებოდა რუსთავის თეატრი შემოქმედებითი დაბადებისათვის. სამი-ოთხი დღე ვიყავი. გაცხოველებული რეპეტიციებზე ტარდებოდა. რეზო თაბუკაშვილიც მათ შორის იყო. ამ თეატრისათვის ახალ პიესას წერდა. ოტია იოსელიანის რომელიღაც პიესას ამზადებდნენ კიდევ. ამ სკოლის კედლებს კონსტანტინე გამსახურდიას, არნოლდ ჩიქობავას ბავშვობა ახსოვს, ეს დიდი სახელებია. მაგრამ ერთი დიდი ქართული თეატრის აკვანიც დაირწა ძველი სენაკის სკოლის ამ ბებერ შენობაში — რუსთავის თეატრის აკვანი. ცხაკაიელები თავს ველებოდნენ თეატრს, ყოველმხრივ ზრუნავდნენ. თუმცა, არავინ იცოდა ჯერ, როგორი იქნებოდა ამ შეამბოხე ჰაბუკებისა და ქალიშვილების მიერ შექმნილი თეატრი.

...ბალახი ჯერაც მწვანე იყო, ადამიანები თავთავიანთი საზრუნავით ცხოვრობდნენ და არავინ იცოდა, რომ სულ რაღაც ოთხიოთხეში, როცა ბალახს ყვითელი ფერი დასჯაბნიდა, წყალს ყინულას სიცივე მოედებოდა, საქართველოში დაიბადებოდა ახალი თეატრი. ახალი არა მხოლოდ იმით, რომ ახალი იყო, არამედ ახალი — თავისი ბუნებით, თავისი ხასიათით, და ქართული თეატრის მოყვარულებს განუზომელ სიხარულს მიანიჭებდა.

ამბობენ, 1928—1930 წლებში ქუთაისში კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლების სანახავად რომ წასულიყვნენ, სპეციალური მატარებლები ინიშნებოდაო. რუსთავამდე მატარებელი არ იყო საჭირო, მაგრამ ხან ვისი მანქანით, ხან საზოგადოებრივი ტრანსპორტით, ხან რით და ხანაც — რით, ჩვენ ხომ დღემუდამ დავრბოდით რუსთავში. დიახ, მართლა ასე იყო, რუსთავში მართლა დავრბოდით, რადგან გვიხაროდა იქ ყოფნა.

თეატრი ბედნიერების მომტანი მაშინ კი არ არის, როცა თავაზიანობის, გნებავთ, მოვალეობის გამო მიდიხარ იქ, არამედ მაშინ. ტაქსის ფულიც რომ არა გაქვს, ორ-სამ ავტობუსს რომ გამოიცივლი, და მაინც მიხვალ, მაინც ნახავ. იმ მსახიობებთან ერთად იცოცხლებ, მათთან ერთად მოკვდები, მათთან ერთად გაიხარებ და სულიერად განწმენდილი გამობრუნდები უკან.

ჩვენ კი ისე ვბრუნდებოდით რუსთავის თეატრიდან, როგორც

ადრეულ საუკუნეებში ტაძრიდან გამოდიოდნენ ადამიანები. ამით ზღვება ქვემარტი ხელოვნება ღვთაებრივი.

რუსთავის თეატრმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ თეატრს ვანსაყუთრებული იდეა, მრწამსი ქმნის. ეს იდეა ამოძრავებდათ გ. ლორთქიფანიძეს და მის თანამოაზრეთ და ამან განაპირობა რუსთავის თეატრის შემოქმედებითი ესთეტიკაც. ახალი იდეების დამკვიდრებისათვის ბრძოლამ დაბადა ახალი თეატრი საქართველოში. 60-იან წლებში მოხდა ის, რამაც ცოტა ადრე შეძრა მოსკოვის თეატრალური სამყარო. მე მხედველობაში მაქვს „სოვრემენიკის“ დაბადება და მისი სპექტაკლები. დღეს კი „სოვრემენიკს“ უჩივიან, რომ მან დაკარგა პოზიციები, რომ დღეს ის ერთი რიგითი თეატრია და ა. შ.

ეს ბუნებრივი პროცესია. თეატრს იდეა ქმნის, ადამიანსაც იდეა ზღის პიროვნებად, როცა იდეამ ამოწურა თავისი თავი, როცა იდეამ თავისი მისია შეასრულა, თეატრიც ორდინალური გახდა.

იგივე მოხდა რუსთავშიც — ამ თეატრმა დიდი მისია შეასრულა: ძალიან დიდი. მაგრამ შემდეგ წლებში არ დაიბადა, თეატრმა არ შეძეშვა ახალი მისწრაფებანი, ახალი იდეა. თეატრი კი იდეაა. თუ თეატრს იდეები არ მოაქვს თან, ვერც რეჟისორული აზროვნების სისტემას შეიმუშავენ და ვერც საშემსრულებლოს.

გ. ლორთქიფანიძე ხშირად იგონებს: არ ყოფილა შემთხვევა, რომ რუსთავის თეატრის არსებობის პირველ წლებში მსახიობს მარტო გაეცლოს რეპეტიცია. თუ სცენაზე ერთი ან ორი მსახიობი იდგა, დანარჩენები დარბაზში ისხდნენ და შესცქეროდნენ, რადგან კარგად ან ცუდად შესრულებული როლი არ იყო ერთი მსახიობის როლი, ის ყველას ეკუთვნოდაო.

თანამოაზრეობა ერთი იდეის ირგვლივ დარაზმულობაა და არა შეთქმულება.

რუსთავის თეატრის პირველი წლების თითქმის ყოველი სპექტაკლი იდეებით იყო დამუხტული. მე ახლა ამ თეატრის რამდენიმე სპექტაკლს გავიხსენებ და ვნახავთ რაოდენ უზარმაზარი თეატრალური სამყარო აღიმართება ჩვენ წინ: „ასი წლის შემდეგ“, „სირანო დე ბერჟერაკი“. „სურათები საოჯახო ალბომიდან“, „ფსკერზე“, „საბრალდებო დასკვნა“, „ხიდი“.

რა სავალალოა, შესაძლოა, დრამატულიც კი, თეატრის ბედი! ყველაფერი ეს ერთ დროს იყო, ყველაფერი ეს გარდასულ დროს ეკუთვნის და იმ სახით აღარასოდეს განმეორდება.

ყოველი თეატრის შექმნა დიდი საქმეა, მისი შემოქმედებითი და-  
კვიდრება — კიდევ უფრო დიდი. რუსთავის თეატრი ეროვნული,  
მამულიშვილური საქმე იყო. ეს საქმეც გიგა ლორთქიფანიძემ გა-  
აკეთა.

ნოდარ დუმბაძის ბოლო ავადმყოფობის დღეებში გიგა ლორთქი-  
ფანიძეც იმავე საავადმყოფოში მოხვდა, სადაც ნოდარი ებრძოდა  
სიკვდილს. თბილისის სალიტერატურო თუ თეატრალურ წრეებში  
ხუმრობდნენ კიდევ: არავითარი გულის არითმია გიგას არა აქვს,  
უბრალოდ, ნოდართან ახლო ყოფნა უნდა და ამიტომ დაწვა საავად-  
მყოფოშიო. გულახდილად უნდა ვთქვა: მე ეს მეორე, შეთხზული  
ამბავი უფრო მომწონს, ვიდრე ის, რაც სიმართლე გახლდათ. მომ-  
წონს, რადგან მეგობრობის, სიყვარულის კიდევ ერთ გამოვლინებად  
მიმაჩნია, ბოლო დღეებში ერთიმეორის გვერდიგვერდ იყვნენ შე-  
გობრები, ძველებურად საუბრობდნენ, ოხუნჯობდნენ და, ვინ იცის,  
ყველაფერი ეს ნოდარს როგორ უადვილებდა ულმობელ სენთან  
ბრძოლას. და რომ იგი სიკვდილს არაფრად აგდებდა, ებრძოდა და  
აბიაბრუებდა, იმ ეპიზოდთანაც ჩანს, გიგა ლორთქიფანიძემ რომ  
შემოუნახა შთამომავლობას.

რამდენიმე დღეში ნოდარი გარდაიცვალა, დაკრძალვის წინა სა-  
ლამოს. უფრო სწორად, შუალამისას, ტელევიზიით გიგა ლორთქიფა-  
ნიძე გამოვიდა, მეგობარს ემშვიდობებოდა, დიდ, ეროვნულ ტკივილ-  
ზე ლაპარაკობდა. მერე საავადმყოფოში ერთად გატარებულ ბოლო  
დღეებზე ილაპარაკა. გიგას დაუძახეთო, — უთქვამს თურმე ნოდარს,  
გვერდით პალატაში ვიყავი, აივანი ერთი გვექონდა და უცებ გავე-  
დიო. კიდევ ერთ მეგობარს უხმო თურმე მწერალმა (ისიც იმავე  
სართულზე იწვა). მერე კი მაგნიტოფონი მოატანინა.

გიგა ლორთქიფანიძემ მაგნიტოფონის ღილაკს დააჭირა თითი.  
დააჭირა და... იმ წამში მთელ საქართველოს ჟრუანტელმა დაუარა.  
ჩვენი ნოდარის ხმა გავიგონეთ, — გიგა, შენ იტყვი პირველს, შენ —  
მეორეს (მეგობარს მიმართა) მე — მესამეს. აბა!...

და დაიწყეს. სამმა მეგობარმა სიმღერა დაიწყო. „დღეას ვიტყვებ,  
სიკვდილო“. სიმღერით გვტოვებდა მწერალი, რომლის გარდაცვა-  
ლებამდე სულ რაღაც საათები დარჩენილიყო. მხნე კაცი მღეროდა,  
გაუტეხელი. ქართული მწერლობის ერთი დიდი სამყარო ამღერდა  
თითქოს. მჯერა, რომ იმ წუთებში ნახევარ საქართველოს გული  
ყელში ებჯინებოდა, რადგან თავად ცრემლმორეულ გიგა ლორთქი-



ფანიძეს მაგნიტოფონის ღილაკზე კი არ ედო თითი, არა, სულაც არა, იმ წუთებში მას საქართველოს პულისი ეპყრა ხელთ!

ვინც მას კარგად იცნობს, ხშირად უთქვამს, რომ გ. ლორთქიფანიძე არასოდეს არ ტყუის, რომ იგი ყოველთვის მართალია. იქნებ, უცნაურიც იყოს, ადამიანზე თქვა, ყოველთვის მართალიაო, რადგან ბუნებაში ასეთი ადამიანი, ალბათ, არ არსებობს. ნაწიმ ჰიქმეთ: ერთგან წერდა, ოღონდ ადამიანებისთვის ბედნიერება მიმენიჭებინა და ზოგჯერ ტყუილიც კი მითქვამსო. ადამიანი იმდენად არის მართული სიკეთისათვის, რომ ზოგჯერ კომპრომისულიც კი ხდენა და, ისევ ადამიანის სასიკეთოდ.

მაშ, რას ვგულისხმობ, როდესაც ვწერ, იგი ყოველთვის მართალია-მეთქი?

გიგა ლორთქიფანიძეს იცნობენ, როგორც შეუპოვარს, მედგარსა და მებრძოლ კაცს. ეს თვისება მართლაც ახასიათებს მას, მაგრამ ახასიათებს საპირისპიროც. ახასიათებს ისიც, რაც თითქმის უნდა გამოორიციხავდეს და გამოორიციხავს კიდევ ყველაფერ იმას, რაც ზემოთ დაწვერე — თვალცრემლიანიც ხომ ხშირად გვინახავს იგი, ატირებულად? მე, პირადად, ეს თვისება ადამიანის ღირსებად მიმაჩნია. მან საკირო, ასე თუ ისე, გამოსადეგი, მრავალ განზომილებაში ანგარიშ-გასაწევი ნიღაბი კი არ მოიბრგო, ის კი არ უცდია, რომ ყოფილიყო გამოვლინება ამა თუ იმ ტიპის ადამიანისა, სტოიკური თანმიმდევრობით კი არ შეუინახავს ეს ნიღაბი, არა, იგი არის ისეთი, როგორიც გაჩნდა, როგორც ჩამოყალიბდა მისი ბუნება. ამიტომ არც მხიარულებას მოზომავს, ბოლომდე მიეცემა ღზინს, ადამიანის გასაჭირიც ბოლომდე მიაქვს გულთან. გაშუალებული, გამოზომილი არაფერი არ შეუძლია. არც თავშეკავება შეუძლია — ყველაფერს ბოლომდე მიეცემა და სწორედ აქ ვლინდება მისი ერთი ძლიერი თვისება. მას ყოველთვის სწამს ის, რასაც აკეთებს... თუ ირწმუნა, რომ ეს მთა უნდა გადაბრუნდეს, უსათუოდ შეეცდება მის გადაბრუნებას, ძალღონეს არ დაზოგავს, იბრძოლებს. ცხადია, ადგილიდანაც ვერ დაძრავს, მაგრამ ცდას არა და არ დააკლებს, რადგან ასე სწამს და ასე სჯერა, შესაძლოა ცდებოდეს, შესაძლოა, მეტისმეტად აჰყვეს ემოციას და ამან განაპირობოს მოვლენასთან, ფაქტთან მისი დამოკიდებულება, და შეეცდომაც კი, მაგრამ თავისი სიმართლე ხომ მუდამ თან ახლავს. ამ სიმართლის გამო გადამდებიცაა (ეს ხომ სიმართლის თვისებაა). ამიტომ ვამბობ ასე დაბეჯითებით: არასოდეს არ ტყუის-მეთ-

ქი. მას მუდამ მტკიცედ სჯერა იმის, რასაც აკეთებს. ეს სიმართლე მისი მხოლოდ ადამიანური თვისება არ არის. ეს თვისება შემოქმედებაშიც გადადის. რადგან ანომალიაა, ადამიანი ერთი იყოს ცხოვრებაში და სულ სხვა — შემოქმედებაში. შემოქმედება ხომ თვითგამოხატვაა — საკუთარი სამყაროს ქალაქზე, ტილოზე, მუსიკასა თუ სცენაზე გადატანა. ამიტომ სიმართლე მთელ მის შემოქმედებას ახასიათებს.

სწორედ ამ თვისებაში იღებს სათავეს მისი შემოქმედებითი მრწამსი. გ. ლორთქიფანიძის თეატრალური ესთეტიკა რეჟისურის ტრადიციულ პრინციპებს ემყარება. იგი ხშირად ლაპარაკობს ამის თაობაზე, ასე სწამს და ასე ცხოვრობს: რეჟისურა დრამატურგიის ერთგული უნდა იყოსო. დრამატურგის სამყარო უნდა წარმოაჩინოს. მწერლის იდეები უნდა მიიტანოს მაყურებლამდეო. რეჟისურის მიხედული გაგებრიდან მომდინარეობს ის, რომ მის მიერ დადგმული სპექტაკლები აღსავსეა აქტიორული სახეებით. გადავავლოთ თვალი ამ სპექტაკლებს, გავიხსენოთ ისინი და დავინახავთ, როდენ დიდი გალერეაა აქტიორული სახეებისა. რამდენი მსახიობის შემოქმედებითი ბედი გამოიჭედა მისი რეჟისურით. ეს კი მნიშვნელოვანი ფაქტია. მნიშვნელოვანია, როცა რეჟისურა განაპირობებს სამსახიობო ხელოვნების მაღალ დონეს. მას არა სწამს სპექტაკლი, რომელშიც რეჟისურა კარგია, მსახიობები კი არაფრად არ ვარგანო, რომ ამბობენ. ასეთი რეჟისურა არ არსებობს.

მას შეუძლია რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს დეპუტატის ტრებუნაზე დადგეს და ადამიანებს თვალში ნაცარი კი არ შეაყაროს წარმატებებზე საუბრით, არამედ გულსტკივილით ილაპარაკოს ქართველი მსახიობის ეკონომიურ მდგომარეობაზე, ქართული თეატრის დაბალ მატერიალურ-ტექნიკურ დონეზე, საკადრისი პასუხი გასცეს იმათ, ვისაც სურს გააბიაბრუოს მისი სამშობლოს ღირსება.

აინტერესებს ის თუ რა ხდება ქართულ თეატრში. დღეს საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარეა და უნდა აინტერესებდეს კიდევ, მაგრამ ადრე? საქართველოს სხვადასხვა თეატრში რამდენჯერ გვინახავს პრემიერასა თუ რიგით სპექტაკლზე ჩასული? ჩასულა, სპექტაკლი უნახავს, მერე მასზე უსაუბრია, ავი დაუგმია, კარგი მოუწონებია, მსახიობებს შორის ჩამჯდარა, უოხუნჯია, უხუმრია, თეატრის ავ-კარგი მოუკითხავს და უკან წამოსულა.

ნოემბრის იმ ცივი ღამის სუსხს ახლაც ვგრძნობ. რატომ, რისთვის, რა სურვილი ამოძრავებდა, როცა ამ რამდენიმე წლის წინ გორში ჩემი პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლის სანახავად წამოვიდა? მერე დათო ცისკარიშვილის ერთოთახიან ვიწრო ბინაში

ჩაის სვამდა, თეატრის ავ-კარგს კითხულობდა, ნაშუალამევს კი თბილისის გზას დაადგა?

დღეს კიდევ ჰო, მაგრამ მაშინ ხომ სრულიად ახალბედა დრამატურგი ვიყავი? და ეს ხდება მაშინ, როცა ადამიანები იმ თეატრის სპექტაკლებსაც კი არ ნახულობენ, რომელშიც მუშაობენ, მეგობრების ნახელავსაც არ ეცნობიან და ეს კარგ ტონდაც კი ითვლება.

რით უნდა აიხსნას ყველაფერი ეს, თუ არა იმით, რომ შინაგანად, დაბადებით არის საზოგადო მოღვაწე? ოფიციალური დანიშვნის შემდეგ არ გამხდარა ქართული თეატრის ჰირისუფალი — მისი სატკივარი მუდამ აინტერესებდა.

მტერს დაღრეჯილი არასოდეს არ დახვდება. კარგა ომახიანად შეუტევს. მეგობრის გატანა და დანდობა იცის, აქ საოცრად თანმიმდევრულია. მის მეგობარს ალექსანდრე ჩხაიძეს რომ მეუღლე ვარდაეცვალა, ყველაფერი მიატოვა, ბათუმში ჩავიდა და კარგა ხანს არ მოსცილებია მეგობარს. იმერეთ-სამეგრელოში ასეთ ადამიანს მტერ-მოყვრის მცნობ კაცს ეტყვიან.

და მაინც, რა არის მისი პიროვნების წარმმართველი?

ვფიქრობ, ორი უმთავრესი მომენტი.

შეუძლებელია ნიჭიერი კაცი ბოროტი იყოს (და თუ მაინც გვხვდებიან, ანომალური მოვლენასთან გვაქვს საქმე). შეუძლებელია ნიჭიერ კაცს სამშობლო არ უყვარდეს. შეუძლებელია ნიჭიერ კაცს მეგობრები არ ჰყავდეს! შეუძლებელია ნიჭიერი კაცი მარტოსული იყოს.

მთელი მისი ცხოვრება მისი ნიჭიერების დასტურია. ისიც ყოფილა, რომ ხელახლა დაუწყია ხოლმე, მაგრამ ყოველთვის პროფესიისა და სიცოცხლის დიდი სიყვარულით!

მისი პიროვნების წარმმართველი მეორე მომენტი უფრო ზოგადი ხასიათისა გახლავთ და ბავშვობის წლებში იღებს სათავეს. შეპირებული ბავშვობა და ყრმობა ჰქონდა. ხოლო გაჭირვება ნიჭიერ ადამიანს ბევრ რამეს ასწავლის. უწინარესად კი, ცხოვრებაში ჩაახედებს, პრომას, გამარჯვებით გახარებას ასწავლის. ცხოვრებისა და შრომის ცოდნა კი მრავლისმომცველია. იგი ქმნის ფენომენს, რომელიც ადამიანებსაც იცნობს, ყოფის სირთულესაც და ამ ყოფის ცოცხალი აღქმის უნარიც აქვს.

სხვები, ალბათ, სხვა გარემოებას მიიჩნევენ უმთავრესად, მაგრამ მე კი მგონია. რომ ამ ორმა მომენტმა — ნიჭმა და ბავშვობის წლებმა შექმნეს ცნობილი რეჟისორისა და საზოგადო მოღვაწის ფენომენი.

გურამ ბათიაშვილი

ყველამ კარგად იცის, რომ გ. ლორთქიფანიძემ 1950 წელს დაამთავრა ა. ლუნაჩარსკის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი. ამას თეატრალური ენციკლოპედია გვამცნობს. ცნობილ ამბავს მხოლოდ შესავლის გამო ვიმეორებ.

ორმოციანი და ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისი მოსკოვის თეატრებისათვის ფრიად მძიმე პერიოდი გახლდათ. რა თქმა უნდა, კარგი სპექტაკლები იღებებოდა, იყო ტალანტით გაბრწყინებულა აქტიორული ნამუშევრები, ნოვატორული რეჟისორული მიგნებები, მაგრამ მთლიანად ეს დრო გამოირჩეოდა იმით, რომ სასცენო ხელოვნების უმაღლეს კრიტერიუმად მიჩნეული იყო მოსკოვის სახატვრო თეატრის დადგმები, რომლებიც იმ დროს არ გახლდათ აღმავლობის მაჩვენებელი და თუ მაინც გაჩნდებოდა სამხატვრო თეატრის რამდენადმე საპირისპირო დადგმა. აღიქმებოდა. როგორც ფორმალისტური ტენდენციების გამოვლინება. ზოგ შემთხვევაში ასეთ სპექტაკლებს კრძალავდნენ კიდეც.

მეორე მხრივ, მოსკოვში მცირე რაოდენობის თეატრების მიუხედავად, ახალი კოლექტივები არ იქმნებოდა და ახალგაზრდობა, რომელიც უკვე მოქმედ კოლექტივში მიდიოდა სამუშაოდ, აღმოჩნდებოდა ხოლმე რუტინის გარემოცვაში, რომელსაც, საერთოდ, ტრადიციას არქმევდნენ. ახალგაზრდები, ხშირად საინტერესო მუშაობას მოკლებულნი იყვნენ, ახალი ტალანტების წარმოჩენა გვიანდებოდა. წლების მანძილზე ნიჟიერ მსახიობს საინტერესო როლის თამაში თითქმის არ უწყევდა.

ცხადია, ასეთი გარემოება სცენის ახალგაზრდა მოღვაწეებს აიძულებდა ნიჟის გამოსავლინებლად ახალ-ახალი საშუალებები ეძებნათ. ყველაზე მიზანშეწონილი იყო სტუდიების შექმნა. ერთ-ერთ ამ სტუდიათაგანს ოლეგ ეფრემოვი ხელმძღვანელობდა. ამის საფუძველზე შემდგომ შეიქმნა თეატრი „სოვრემენიკი“ (გაიხსნა 1956 წელს, ვ. როზოვის „მარად ცოცხლებით“), რომელმაც მთელი საბჭოთა თეატრის ისტორიაში განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა, მაგრამ მოსკოვში იყო კიდეც სხვა სტუდიები, რომლებმაც თავის დროზე ასევე დიდი სამსახური გაუწიეს, თვითგამორკვევისა და დამკვიდრებისათვის, ახალგაზრდა მსახიობებსა და რეჟისორებს. მათ შორის დავასახელებ სტუდიას (სათავეში იღვა კონსტანტინე ვოინოვი), სადაც შევიდა ლორთქიფანიძე.

სტუდიაში შემსვლელთ უნდა ჩაებარებინათ საკმაოდ ძნელი გამოცდა, რითაც მოწმდებოდა აბიტურიენტის შემოქმედებითი შესაძ-

ლებლობანიც. მისი კულტურული დონეცა და ხელოვნებისადმი გულ-  
წრფელი ღრმობაც.

სტუდიის ხელმძღვანელები არ აცხადებდნენ საჯარო მიღებას,  
მაგრამ ყურადღებით ადევნებდნენ თვალს ახალგაზრდა მსახიობებს,  
სამსახიობო და სარეჟისორო ფაკულტეტების სტუდენტებს, ზოგჯერ  
კი აქ შემსვლელ აბიტურიენტებსაც. და როდესაც მიაგნებდნენ საინ-  
ტერესო კანდიდატებს, მათ სტუდიაში სთავაზობდნენ ძალების მო-  
სინჯვას.

ცხადია, სტუდია არავითარ ოფიციალურ უფლებებს არ ანიჭებდა  
და ხელფასსაც არავის უხდიდა. ის კი არა და, სტუდიელები თვითონ  
იხდიდნენ ორს-ამ მანეთს თვეში, რათა დაეჭირავებინათ შენობა, სა-  
დაც შესაძლებელი გახდებოდა მეცადინეობის ჩატარება, აუცილე-  
ბელი რეკვიზიტისათვის შეეძინათ მასალა, გრიმი, პუდრი. ყველა-  
ფერი დანარჩენი კეთდებოდა საკუთარი ხელით, შეძლებისდაგვარად:  
კოსტუმის კერვიდან დაწყებული, იატაკის მორეცხვით დამთავრე-  
ბული.

სტუდიაში დგამდნენ ლოპე დე ვეგას პიესას — „ვენეციელი  
შეშლილები“, რომელიც თეატრებში იშვიათად იდგმებოდა და ა. არ-  
ბუზოვის „ქალაქი განთიადისას“, რითაც, ჯერ კიდევ ომამდე, გაიხს-  
ნა ახალგაზრდული თეატრალური სტუდია — მას ა. არბუზოვი და  
ვ. პლუჩეკი ხელმძღვანელობდნენ.

ყოველი რეპეტიცია სტუდიაში, რომელსაც ვოინოვი ედგა სათა-  
ვეშა, იყო არა მარტო სასცენო ოსტატობის გაკვეთილი, არამედ გა-  
დაიქცეოდა ხოლმე დისპუტად თანამედროვე ხელოვნების განვითარ-  
ების გზების შესახებ.

მუშაობდნენ ძალზე მძიმე პირობებში, ხშირად ღამით, როდესაც  
მსახიობებს უმთავრდებოდათ სპექტაკლი თავიანთ თეატრებში, ხო-  
ლო სტუდენტებს — მეცადინეობა. და აი, ამ პირობებში იცავდნენ  
რკინისებურ დისციპლინას: არავის აძლევდნენ დაგვიანების, რეპე-  
ტციებზე უცხო თემაზე საუბრის უფლებას და, მით უმეტეს, და-  
უშვებელი იყო როლის უცოდინარობა. დისციპლინის ოდნავი დარ-  
ღვევისას სტუდიელს გარიცხვა ელოდა. მაგრამ ეს სულაც არ უშ-  
ლიდა ხელს, რომ იქ გამეფებული ყოფილიყო ნამდვილი დემოკრა-  
ტიზმი, ამხანაგობა, შემოქმედებითი ატმოსფერო. ყოველივე ამას-  
თან, ხელმძღვანელის ავტორიტეტი გახლდათ ხელშეუხებელი.

სტუდიელთა შორის დავასახელებ შემდგომში ცნობილ თეატრის,  
საესტრადო, საცირკო, კინომსახიობებსა და რეჟისორებს: გ. იუმა-  
ტოვი, ა. ფეროსი, ნ. ფოკინი, ს. მიქაელიანი, ი. ნიკულინი, გ. დუდ-  
ნიკი და სხვები. მოგვიანებით ი. ნიკულინიმა გაიხსენა თითქმის მი-

ვიწყებული სტუდია და წერდა: მოკლედ, საინტერესო ხალხი იყო.

სტუდიას დიდხანს არ უარსებნია, მაგრამ მაინც, როცა გ. ლორთქიფანიძე დამოუკიდებელ გზაზე გამოვიდა — მუშაობა დაიწყო ჯერ ვილნიუსში, შემდეგ გორის თეატრში, საქართველოს სხვა თეატრებში, მისმა სპექტაკლებმა საკაემირო აღიარება მოიპოვეს, იგი, ალბათ, სიამოვნებით იხსენებდა იმ დროს, რომელიც გაატარა მოკრძალებულ, მაგრამ შემოქმედებითად მნიშვნელოვან მოსკოვეურ სტუდიაში. აქ, ისევე როგორც თეატრალურ ინსტიტუტში, განიმსჭვალა თეატრის სიყვარულით ანდა იმის რწმენით, რომ დიდი ხელოვნების მსახური უნდა ყოფილიყო მარად.

მას კიდევ ერთი შეხვედრა ჰქონდა მოსკოვთან, რამდენიმე წლის შემდეგ, როდესაც მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დაღვაწ. დუმბაძისა და თავისი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“.

მე სპექტაკლი მიმართა ერთ-ერთ საუკეთესო დადგმად (მხატვარი მ. მალაზონია, კოსტიუმების მხატვარი დ. ურუშაძე, კომპოზიტორი ი. ბობოხიძე, ქორეოგრაფი ი. ჯანიაშვილი).

შეგახსენებთ, რომ პიესა ცხოვრების ქრონიკაა. პერსონაჟებიც გამოირჩეოდნენ უტყუარი კეთილშობილებით, ერთმანეთისადმი პატივისცემითა და სიყვარულით.

პიესის მთავარი გმირია ზურიკო (ვ. კაჩანი), რომლის საქციელი ზოგჯერ დატუქსვას იმსახურებს. უფროსებიც — ბებია (ლ. ახიჯაკოვა), ილიკო (ვ. ზუბარევი), ილარიონი (ვ. გორელოვი) ზოგჯერ ისეთ კვანტს გამოსდებდნენ ერთმანეთს, რომ გაოგნებული რჩებოდი კაცი.

მაგრამ.. ყოველივე ამასთან მთავარიც, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებიც გამოირჩეოდნენ უტყუარი კეთილშობილებით, ერთმანეთისადმი პატივისცემითა და სიყვარულით.

რეჟისორი მოქმედებას წარმართავდა ლაღად, მოვლენებს წარმოაჩენდა ელვარე თეატრალური ფორმით. დამახასიათებელია, რომ თავად მსახიობები, სცენის მუშებთან ერთად, ყოველი ახალი სურათისათვის ადგილს უცვლიდნენ დეკორაციებს, აწესრიგებდნენ სცენურ გარემოს. მოქმედი პირნიც, სხვებზე ხშირად — ზურიკო, უშუალოდ მიმართავდნენ მაყურებლებს, რომლითაც გადაქედილი იყო დარბაზი, და მათ აქცევდნენ თავიანთ პარტნიორებად. მოქმედების დასაწყისში სცენაზე გამოდიოდა მოსწავლეთა ჯგუფი, რომელსაც წარადგენდა დარბაზში მსხლომთა წინაშე. შემდეგ მღეროდნენ, ცოტას წაიციკვებდნენ კიდევ და მაყურებლისათვის აშკარა იყო, რომ

ისინი ძალზე უშუალონი იყვნენ და სისხლში ჰქონდათ გამჟღარო ხემრობა-ობუნჯობანი.

მოქმედება ვითარდებოდა საქართველოში და სცენაზე მყოფნი დროდადრო მოძრაობდნენ ცეკვა „ქართულის“ რიტმში. მოქმედი პირები აქცენტით კი არ ლაპარაკობდნენ, არამედ ქართული მეტყველებისთვის დამახასიათებელ მელოდიურობასა და წამღერებას იშველიებდნენ. სპექტაკლს ეს ეროვნულ კოლორიტს ანიჭებდა, ნამდვილ სურათს ქმნიდა.

მოქმედება ვითარდება ომის წინა, ომისა და ომის შემდგომ წლებში. ცხოვრება იყო მძიმე, მეტისმეტად მძიმე. მასწავლებელი (ო. გორბანენკო) შემოდის და გაყინულ საკლასო ოთახში, გადაჭრილ თეჟის ჩექმებში, მხრებზე მოგდებული დრაპის პალტოთი, ყოველ წუთს აცემინებდა. რა გასაკვირია, თუ მელანიც კი იყინებოდა.

მაგრამ სპექტაკლი სწორედ იმას წარმოაჩენდა, რომ მძიმე და ოთულ პირობებშიაც ადამიანები ახერხებდნენ შეენარჩუნებინათ ღირსება, ოპტიმისტური განწყობილება, რწმენა, რომ ბოროტება დათრგუნვილი იქნებოდა, რომ ჰიტლერი და მისი დამქაშები ომს უსათუოდ წააგებდნენ. მათ არა მარტო სწამდათ ეს, არამედ თავს არ ზოგავდნენ და ყველაფერს აკეთებდნენ, გამარჯვება რომ მოეხლოებინათ. ცხადია, ყოველივე იწვევდა დიდ სიმპათიას და პარტიის ცემის გრძნობას სოფლის მცხოვრებთა მიმართ.

სპექტაკლში უხვად იყო სიანცე და ოინბაზობა, ზოგჯერ თითქმის კლოუნების ინტერმედიები იყო ჩართული, რომლებსაც მოქმედებასთან პირდაპირი კავშირი არ ჰქონია. ასეთი ხერხი აღებული იყო ხალხური თეატრიდან, სადაც პათეტიკური, ბუფონადას მეზობლობდა.

მამ ასე, ზურიკოს არ სურს სკოლაში წასვლა, თანაც დასაბარია ბოსტანი, და ბებია იძულებულია შვილიშვილი შინ დატოვოს. მაგრამ როგორ მოახერხოს ავადმყოფობის ცნობა? ბებია საწოლში ჩააწვევს შვილიშვილს. მიდიოდა ტიპიური ფარსული სცენა ექიმთან. ექიმი მშვენივრად მიხვდა, რომ მისი გაცურება სურთ, და ისეთი სახე მიიღო, თითქოს მართლა დაიჭერა, რომ მის პაციენტს უსაშველოდ სტკივა თავი. ავადმყოფობას რომ თავი დააღწიოს, ექიმი სთავაზობს: საჭიროა ავადმყოფს თავზე გადააძრონ კანი. აქ ბებია თავს ვეღარ შეიკავებს და ექიმს ნაჯახით დაემუქრება, ხოლო „ავადმყოფი“ საწოლიდან წამოხტება. ყველანი მთელის გულით ხარხარებენ: ექიმიც, ბებიაც, ილიკოცა და ილარიონიც.

ამ სპექტაკლში ყველას გათამაშებისა და მისტიფიკაციის სურვილი ამოძრავებს. აი ექიმი. მგონი დაიჭერა კიდევ ზურიკოს ავადმყოფ-

ფობა, მაგრამ ერთი წამით გამოხედავდა მაცურებელთა დარბაზს და ყველა ხედავდა როგორ უციმციმებდა თვალები ეშმაკურად — ექიმიც თამაშში ჩაებმოდა.

ბებია კი ისეთი ხმელ-ხმელი იყო, რომ იტყვიან, სული ძლივს ედგა. მაგრამ ბებია სიცოცხლის დიდი სიყვარულისა და ადამიანური სიბოძოს განსახიერება იყო.

სპექტაკლში საკმაოდ იყო პირობითობა, ასე, მაგალითად, ძალი — კურდღლის ნაცვლად უგერგილო მონადირის მიერ განგმირული ძალი, იყო სათამაშო, მალაზიაში ნაყიდი, მაგრამ კომიკური ეპიზოდების გვერდით უხვად იყო ლირიკაც.

ბებია კვდებოდა, კვდებოდა მსუბუქად, სულის უკანასკნელ ამოსვლამდე შვილიშვილს დასტრიალებდა მისი ფიქრი და გონება, რომ ყველას. ერთმანეთი ყვარებოდა. ასეთი სიკვდილი, მიუხედავად მძიმე განცდისა, ნამდვილ კათარზისს გაგრძობინებდათ: ადამიანისადმი პატივისცემასა და სიყვარულს.

სპექტაკლი სიკეთეს ასხივებდა, იყო ბრძნული, უფრო ხშირად მხიარული, მაგრამ ზოგჯერ — სევდიანი. ეს იყო სევდიანი სპექტაკლი, სადაც დრამა კომედიას ერწყმოდა, ლირიკული სცენები კი — ფარსულსა და ექსცენტრიკულსაც კი. უნდა გავიმეორო: ეს იყო ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი მოსკოვის მოზარდ მაცურებელთა თეატრის სცენაზე.

ცხადია, გ. ლორთქიფანიძეზე უნდა ვილაპარაკოთ როგორც ქართულ რეჟისორზე — მისი ძირითადი წარმატება ქართულ სცენასთანაა დაკავშირებული. მაგრამ, მე, მოსკოველს, დიდ სიამოვნებას მგვრის რეჟისურის ამ დიდი ტალანტის მქონე ოსტატის მოსკოვში ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გახსენება.

იური ღივიბრივი





**წაჩიღებნი, მუგონებებნი**



მთელი ჩემი შეგნებული ცხოვრება გიგასთან არის დაკავშირებული. ჩვენი მეგობრობა მაშინ დაიწყო, როცა მოსკოვში სახელმწიფო თეატრალური ხელოვნების ინსტიტუტის კარები შევალეთ და ამ ინსტიტუტის სტუდენტები გავხდით. გიგა სარეჟისორო ფაკულტეტზე სწავლობდა, მე კი — თეატრმკოდნეობის.

არაფერს არ ძალუძს ადამიანის ისე დაახლოება, როგორც ერთად სწავლას. მაგრამ ჩემსა დ გიგას ურთიერთობაში არსებობდა არა მარტო ინსტიტუტი, არამედ საერთო საცხოვრებელი, რომელიც იმ წლებში საქართველოს წარმომადგენლობასთან იმყოფებოდა — იმ საერთო საცხოვრებელში საქართველოდან მოსკოვში სასწავლებლად ჩამოსული სხვადასხვა ინსტიტუტის სტუდენტები ცხოვრობდნენ.

ვინ იყო ჩვენს საერთო საცხოვრებელში! ადრე ერთ-ერთ ჩემს წერილში უკვე ვახსენე ისინი, მაგრამ როგორ ვთქვა უარი და კიდევ ერთხელ არ გავიხსენო მათი სახელები, მათთან ერთად ის საოცარი, განუმეორებელი დრო, რომელიც დაუვიწყარია ჩვენთვის და სამუდამოდ ცოცხლობს მეხსიერებაში! მათი გვარების განმეორება საჭიროა ჭერ ერთი იმიტომ, რომ ვინც წაიკითხავს წიგნს გიგა ლორთქიფანიძის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე, უსათუოდ დაინტერესდება, თუ ვისთან ერთად იწყებოდა მისი შემოქმედებითი გზა, მეორეც იმიტომ, რომ თვითონ გიგას, ალბათ, ეს იამოვნება ამ ხალხის გახსენება. აი ესენი: კინორეჟისორები რეზო ჩხეიძე, თენგიზ აბულაძე, გუგული მგელაძე, კომპოზიტორები სულხან ცინცაძე, ელეონორა ექსანიშვილი, ქეთევან თუმანიშვილი, პიანისტი თენგიზ ამირეჯიბი, დრამის რეჟისორები იური კაკულია, ნელი ეშბა, ელიზბარ გედევანიშვილი, ლიტერატურის, თეატრის, კინოსა და მუსიკის კრიტიკოსები გია მარგველაშვილი, ეთერ ღუმბაძე, ელენე დარახველიძე, თინა მატარაძე, თამარ გელაძე, მომღერალი ემა ანდრონიკაშვილ-ებრაღიძე, კინოოპერატორები დიმიტრი მესხიშვილი, ვლადიმერ ბურიკინი, ბალეტმაისტერი რეზო წულუკიძე, მათემატიკოსი გიორგი ქურდოვანიძე, ისტორიკოსი გრიგოლ მარგიანი, ქიმიკოსი რემ მარდალეიშვილი, ინჟინერ-მშენებელი ნოდარ მექმარიაშვილი, იურისტები ლევან ალექსიძე და ლევან ჭომარაძე, ეკონომისტი ვლადიმერ პატეიშვილი, ექიმი კარლო გეგელაშვილი და სხვები.

როგორ ვცხოვრობდით? საოცრად! მშვენივრად! ვშიშვლობდით, ვიყინებოდით, უკანასკნელ პურის ნაჭერს ვინაწილებდით, გვიყვარდა და ვოცნებობდით. ჩვენ შორის არ იყო მტრობა ან შურიანობა

ლაზღანდარობა ან უნდობლობა. ეს იყო ერთი ოჯახი — დიდი და მეგობრული, სიცოცხლით სავსე და მზიარული. ყველა იყო სწავლას მოწყურებული. ყველა ესწრაფოდა ცოდნას და ამასთან ერთად ცხოვრების შეცნობას. მიღებულ შედეგებზე მკითხველს შეუძლია ზემოთ მოხსენიებული სიის მიხედვით იმსჯელოს, მათ შორის გიგა ლორთქიფანიძე მუდამ პირველთა შორის იყო.

ღიახ, გიგა ჩვენ შორის ყოველთვის წინ იყო, არა მარტო ჩვენს საერთო საცხოვრებელში, ქართველ ქაბუკებსა და ქალიშვილებს შორის. არამედ ინსტიტუტშიც, სადაც ის სწავლობდა.

საბჭოთა თეატრის გამოჩენილი მოღვაწეების ალექსი პოპოვის და მარია კნებელის მოწაფე, გიგა მაშინაც მათ მოწაფეთა შორის ერთ-ერთი „ლიდერი“ იყო და ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგაც ვახდა წამყვანი თეატრალური მოღვაწე საქართველოში, მეტიც — მთელი ჩვენი მრავალეროვნული კულტურის სარბიელზე.

ა. პოპოვისა და მ. კნებელის მოწაფეობა ყოველთვის დიდ პატივად ითვლებოდა და საშურიც იყო მათი სკოლის გავლა, თანაც სარეჟისორო სკოლისა — დიდ ბედნიერებად მიჩნეული. გიგამ შეიცნო ეს ბედნიერება. ბედნიერება ხანგრძლივი აღმოჩნდა.

მაგრამ ბედნიერება არ იფარგლებოდა მხოლოდ „მოწაფის“ ნომინალური ცნებით. ბედნიერება ის იყო, რომ აგელო და შეგეთვისებინა მასწავლებლებისაგან საგნის არსი, გესწავლა პროფესიის „ანბანი“ და შემდეგ კი „საკუთრად“, „შენებურად“ გარდაგეჰქმნა, და შეგძლებოდა მისი განხორციელება და გაცოცხლება.

გიგა მოწაფეთა იმ რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებმაც შეძლეს ეს. ის იყო მოწაფე სულით ხორცამდე. მე ჰერ კიდევ მოსკოვში ვიყავი, როდესაც თბილისიდან ჩემამდე მოაღწია ხმამ მისი დიდი წარმატების შესახებ. მან დადგა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე კ. გოლდონის კომედია „სასტუმროს დიასახლისი“ — ვერიკო ანჭათარაძის მონაწილეობით. სპექტაკლმა იმთავითვე განსაზღვრა მისი შესაძლებლობები, მისი რეჟისორული აზროვნების სიღრმე და გადაიქცა მისი ბრწყინვალე თეატრალური ცხოვრების საწყისად.

სტუდენტობის წლებში ჩვენ არა მარტო ვსწავლობდით, არამედ ვერთობოდით კიდევ, ამ სიტყვის ჭანსალი გაგებით. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, — ჩვენ ხალისიანად ვსწავლობდით. ხალისით და არა ძალდატანებით, ან დიპლომის მისაღებად და მომავალი უზრუნველი ცხოვრების მისაღწევად. ყველას უყვარდა თავისი პროფესია, ვერც კი წარმოგვედგინა თავი ამის გარეშე მომავალ ცხოვრებაში.

რამდენი მზიარული, საზეიმო ხალისიანი დღეები მახსოვს ომის-

შემდგომ წლებში ინსტიტუტის კედლებში. საღამოები, „კაპუსტინკები“, შეხვედრები, რომლებზედაც ჩვენთან სტუმრად მსახიობთა სა-უკეთესო წარმომადგენლები მოდიოდნენ, დაწყებული ვ. ი. კაჩალოვიდან, დამთავრებული ახალგაზრდა არკადი რაიკინით.

ბოდიშს ვიხდი მკითხველთან, მაგრამ ერთი ავტოგრაფის ციტირება დამპირდება, რომელიც პ. მარკოვის მიერ ჩემთვის ნაჩუქარსურათზეა: „სახსოვრად ეთერს... (შემდეგ ტექსტია, რომლის აქ მოტანა არ არის აუცილებელი — ე. გ.) ...სახსოვრად კეთილ, ჭკვიანურ და მზიარულ საქმიანობასთან დაკავშირებით“.

როგორც ყოველთვის, ჩემმა მასწავლებელმა, გამოჩენილმა საბჭოთა კრიტიკოსმა, გამოხატა საქმის არსი: „მზიარული საქმიანობა“. ამის თქმა შეიძლება ყველა ჩემს მეგობარზე, ვისთანაც ერთად ვკზოვრობდი მაშინ მოსკოვში. მათ შორის გიგაზეც. სერიოზულობა, საქმიანი მიდგომა ცხოვრების მთავარი საკითხისადმი, სტუდენტური მოვალეობის ღრმა გრძნობა, პასუხისმგებლობა მომავალი პროფესიის მიმართ — ეს ყველაფერი ერწყმოდა დაუოკებელ, უსაზღვრო ოპტიმიზმს, ხუმრობის სიყვარულს, მრავალნაირ გათამაშებას და დაუშრეტელ ფანტაზიას.

გიგა ლორთქიფანიძე აქაც წამყვანი იყო. ყველა საინსტიტუტო საღამოზე (სხვათა შორის ამ საღამოებზე მოდიოდნენ ჩვენი მეგობრები სხვა ინსტიტუტებიდან და არა მარტო „გიტისელები“ — მანსოვის ოთარ გვინჩიძე, რეზო ჩიჩუა, მელორ სტურუა და ბევრი სხვა). გიგა მღეროდა და უკრავდა როიალზე, თანაც მღეროდა ქართულ სიმღერებს და ასწავლიდა მათ მთელ ინსტიტუტს. გიგას სიმღერები ახლაც ახსოვთ ჩვენს მეგობრებს!

ერთხელ, 7 ნოემბერს, დემონსტრაციის ღრის წითელ მოედანზე გიგამ ინსტიტუტის სტუდენტებს ასწავლა ქართულად „ვაშას“ ძახილი. როდესაც გავუსწორდით მეგზოლუუმის ტრიბუნას, გიგამ თავისა ძლიერი ხმით დაიძახა ლოზუნგი ქართულ ენაზე და მას მოჰყვა არა ნაკლებ მძლავრი ქართული „ვაშა“. ლოზუნგი განმეორდა. წითელი მოედანზე ორჯერ გაისმა ქართული „ვაშა“.

მე არც კი ვიცე, რა ამოვარჩიო იმ უამრავი, მზიარული, სასაცილო და ზოგჯერ კურირიოზული შემთხვევებიდან, რომლებითაც ასე მდიდარი იყო ჩვენი ახალგაზრდული წლები მოსკოვში. გიგა ხშირად თვითონაც ყვება იმ წლების შესახებ იუმორითა და მახვილგონივრულად, რაც ესოდენ დამახასიათებელია მისთვის. მე ასეთ მოყოლას ვერ შევძლებ, რადგანაც ამისთვის გიგას ხმის ინტონაციაა საჭირო და ამ ინტონაციაში მისი გასაოცარი იუმორის გრძნობა. მაგრამ ამ წიგნში, რომელიც თვით გიგაზე იწერება. მას არ მოუხდე-

ბა არაფრის მოყოლა — აქ ჩვენ, მისი მეგობრები ვლავარაკობთ, და ამიტომაც, თავს უფლებას ვაძლევ კიდევ ერთი რამ გავიხსენო.

ერთხელ, ჩვენი ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის სამი სტუდენტი: გიგა ლორთქიფანიძე, სერგო მიქაელიანი (ამჟამად ცნობილი საბჭოთა კინორეჟისორი) და ტაფიქ ქიაზიმოვი (ბაქოს აკადემიური თეატრის ყოფილი მთავარი რეჟისორი, ჩვენგან უდროოდ წასული) წასახემსად შევიდნენ რესტორანში. რასაკვირველია, მართოლიმონათით არ დაკმაყოფილდნენ და ამის შედეგად „სულიერი ზეაღმაფრენის“ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ. შემდეგ, ღამის 12 საათზე ინსტიტუტის კედლებს მიაშურეს და სცადეს შიგნით შესვლა, მაგრამ მორიგე მეხანძრემ ისინი არ შეუშვა, რამაც მათი მხრიდან დამცველზე ერთობლივი შეტევა გამოიწვია. მეხანძრემ ინსტიტუტის დასაცავ იარაღად ცეცხლჩამქრობი გამოიყენა.

ასე დამთავრდა სამი სტუდენტის უსახელო თავდასხმა ინსტიტუტზე და... დაისვა საკითხი მათი გარიცხვისა.

ცნობა ღამე მომხდარი შემთხვევის შესახებ ელვასავით მოედო მთელ ინსტიტუტს. ინსტიტუტის მაშინდელი რექტორი ს. მოკულსკი — ერთ-ერთი გამოჩენილი საბჭოთა თეატრმცოდნე, თეატრის ისტორიკოსი, იყო არაჩვეულებრივი ადამიანი. მაღალპროფესიული მეცნიერის თავისებურებებთნ ერთად, ის იყო ძალიან კეთილი, კაცთმოყვარე ადამიანი, მაგრამ ყველას ესმოდა, რომ, ამ შემთხვევაში, მოკულსკის სიკეთესაც არ ძალუძდა წესრიგის დამრღვევთა გადარჩენა.

ინსტიტუტის სააქტო დარბაზი ვერ იტევდა ყველა მსურველს. აქ შეიკრიბა სამეცნიერო საბჭო, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ თეატრალური სამყაროს ყველაზე გამოჩენილი ოსტატები: ა. პოპოვი, მ. გორჩაკოვი, მ. კნებელი, ა. ჭიველეგოვი, პ. მარკოვი, ბ. ალპერსი, ბ. ასეევი, ი. სუდაკოვი, ი. რავესკი — ყველას ვინ ჩამოთვლის! დარბაზი გაიტრუნა. დგება მოკულსკი და საბჭოს მოახსენებს მოძხადარ ამბავს და სთხოვს, სანამ გადაწყვეტილებას მიიღებდნენ, გაცნობოდნენ წერილს, რომელიც საბჭოს სახელზე შემოვიდა.

ყველა სმენად იქცა. მოკულსკი კითხულობს: „ძვირფასო სამეცნიერო საბჭოე! ჩვენ, სამმა — ქართველმა გიგა ლორთქიფანიძემ, სომეხმა სერგო მიქაელიანმა და აზერბაიჯანელმა ტაფიქ ქიაზიმოვმა გადავწყვიტეთ ცოტა გავმხიარულებულიყავით. როდესაც კარგ გუნებაზე დავდექით, აღგვეძრა მშობლიური სახლის ნახვის სურვილი. მაგრამ ჩვენი სახლები შორს არის მოსკოვიდან და ამიტომ ჩვენ წამოვედით მოსკოვის მშობლიურ სახლში — ინსტიტუტში, მაგრამ აქ,

ჩვენს ცხელსა და მგზნებარე გრძნობებს სასტიკმა მეხანძრემ ცივი წყალი გადაასხა...“ და ა. შ.

სამეცნიერო საბჭო სიცილისაგან პირდაპირ „იატაკზე იწვა“. ჩვენი სამი მეგობრის ბედი გადაწყვეტილი იყო — ისინი დატოვეს ინსტიტუტში.

გიგა ჩემი მეგობარია და ამხანაგი, რომელიც მე მიყვარს. ვფიქრობ, ჩემი მეგობარი ასეთივე აზრისაა ჩემზე. მე ასე მწამს. მაგრამ სიყვარული და მეგობრობა არასოდეს არ გვაძლევდა უფლებას, არც მას, არც მე, მხოლოდ ხოტბა შეგვესხა ერთმანეთისთვის. პირიქით, ჩვენი მეგობრობა ყოველთვის იყო მკაცრი. ხშირად, ძალიან ხშირად ვკამათობდით, არ ვეთანხმებოდით ერთმანეთს, ვჩხუბობდით კიდევც. ეს ხდებოდა იმის გამო კი არა, რომ მასში ან ჩემში იმალება ოდნავი მტრობა ერთმანეთის მიმართ. პირიქით! მე ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ, თუ ხვალ დამპირდება დახმარება ან მხარდაჭერა, ის პირველი იქნება ჩემ გვერდით და უყოყმანოდ გამომიწოდებს თავის ძლიერ ხელს. იგივე მეხება მეც.

და მაინც, ჩვენ ხშირად ვჩხუბობთ. ვფიქრობ, რომ არის მიზეზი. ეს ჩვენი ერთნაირად მოუთმენელი ხასიათი როდია მხოლოდ. როგორც ჩანს, აქ მოქმედებს ის მაქსიმალური მიდგომა ერთმანეთის მიმართ, რომელსაც ბადებს უკომპრომისობის გრძნობა.

სხვადასხვანაირია ჩვენი კამათი. ზოგჯერ სასაცილოა, ბავშვურ ხასიათსაც კი ატარებს, ზოგჯერ — ნერვების ამშლელია.

მე: კ. მარჯანიშვილის სავარძელში რომ ზიხარ (მაშინ ის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მთავარი რეჟისორი იყო — ე. გ.), თავი ხომ არ გგონია კოტე მარჯანიშვილი?

გიგა (ჯოხით ხელში): არც შენ ხარ ბელინსკი-ი-ი-ი-!!!

ან სულ ახლახან, ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოზე, გიგა აღელდა, აყვირდა, რაღაცაზე განაწყენდა და კარების ჭახუნით გავიდა სხლომიდან. ორი წუთის შემდეგ ჩემთან შემოაქვთ მისი განცხადება: სამსახურიდან განთავისუფლების შესახებ. გამელიმა და გვერდზე გადავდე განცხადება. მეორე დღეს კი, ვითომც არაფერი არ მომხდარა, გიგა მოვიდა მეცადინეობაზე. მეც მისი მოსვლა ჩვეულებრივად ჩავთვალე. ამით ყველაფერი ამოიწურა...

ერთხელ ჩვენ მორიგი ჩხუბის „სტადიაში“ ვიმყოფებოდით, როცა შევხვდით ერთმანეთს ჩვენი ბავშვობისა და ინსტიტუტის მეგობართან თინა მატარაძესთან. ცალ-ცალკე ჩავედით ქუთაისში თინას სანახავად — მაშინ მძიმედ იყო ავად და თვითონაც ესმოდა, რომ დიდხანს ვერ გასტანდა. მან ორივეს მოგვკიდა ხელი და გვითხრა,



რომ ჩვენზე ახლო მეგობარი არავინ ჰყავს და არ შეუძლია ისე წავიდე ის ამ ქვეყნიდან, რომ ჩვენ შერიგებულები არ გვნახოს.

ამის დავიწყების უფლება არა გვაქვს არც გიგას და არც მე.

მიუხედავად თავისი დაუოკებელი, ზოგჯერ აგრესიული ხასიათისა. გიგა ძალზე კეთილი ადამიანია. კეთილი და გულისხმიერი. მას შეუძლია ბავშვური ცრემლებით ტირილი. უკანასკნელად მე ის მტირალი რამდენიმე ხნის წინ ვნახე. ბადრი კობახიძესთან, მოსკოვიდან ჩამოსული სტუმრები შეიკრიბნენ და მათ შორის ტაგანკის თეატრის ზოგიერთი ყოფილი მსახიობი, რომლებიც ოპოზიციურად იყვნენ განწყობილნი ანატოლი ეფროსის მიმართ. სწორედ იმ დღეს გარდაიცვალა ეფროსი, მაგრამ ჩემ გარდა სტუმართა შორის, თვით ბადრიმაც, ჭერ არავინ იცოდა ამ უბედურების შესახებ. მე მივედი და გვიანებით და ვცდილობდი გამეყვანა დრო, უცბად რომ არ წამომესროლა ეს საშინელი ამბავი არც იმათთვის, ვინც არ იყო ეფროსის მხარდამჭერი, და განსაკუთრებით კი გიგასთვის, რომელიც ანატოლის უახლოესი ადამიანი, მეგობარი, თანაკურსელი იყო, რომელთანაც ერთად დაიწყო შემოქმედებითი გზა ხელოვნებაში. ეფროსთან ერთად, მარია კნებელის თაოსნობით, მან დადგა ცხოვრებაში თავისი პირველი სპექტაკლი პროფესიულ სცენაზე. მე ვიცოდი, რომ გიგასთვის ეს ძალიან დიდი დარტყმა იქნებოდა.

ასეც მოხდა. გიგა ტიროდა, როგორც შეუძლია ტირილი პატარა ბავშვს. მძიმე, ძალიან მძიმე იყო ეს საღამო ყველასთვის...

გიგასთან ურთიერთობიდან ასეთივე მძიმე წუთები განვიცადე მე: როდესაც ის ოთარ მეღვინეთუხუცესთან და გურანდა გაბუნიასთან ერთად მოვიდა ჩვენთან, ბესო ჟღენტის სანახავად 1976 წლის ოქტომბერს, მის სიკვდილამდე რამდენიმე დღის წინ.

ბესოს და გიგას ურთიერთობებიც არასოდეს ყოფილა მშვიდი. აქაც ყოფილა უსიამოვნება, ერთმანეთის წყენა, ცხარე კამათი. ბესო აფასებდა გიგას ნიჭიერებას, იცოდა მისი რეჟისორული შრომის ფასი, მაგრამ ხშირად თავს ესხმოდა მას, აკრიტიკებდა მის სპექტაკლებს, როცა ამას აუცილებლად თვლიდა. გიგაც არ აპატიებდა ბესოს თავდასხმებს. მახსოვს ერთხელ, დიდ თათბირზე, ტრიბუნიდან მაგრად გააკრიტიკა ბესო. მაგრამ მიუხედავად ასეთი მკაცრი ურთიერთობებისა, ორივეს ყოველთვის ერთმანეთის ახლობელ ადამიანად მიაჩნდა თავი. სწორედ აქ, მათი უკანასკნელი შეხვედრის დროს, ეს კიდევ ერთხელ დადასტურდა. მიუხედავად თავისი მძიმე მდგომარეობისა, ბესო ხალისიანად შეხვდა ძვირფას სტუმრებს, გაეხარა მათი მოსვლა, ხუმრობდა და დიდხანს საუბრობდა მათთან. საუბარი ეხებოდა რუსთავის თეატრის საქმიანობას. ამ თეატრის მომავლით, დი-

დად დაინტერესებული ბესო ინტერესით ეკითხებოდა სტუმრებს თეატრის მუშაობაზე, აძლევდა რჩევას და ყოველ მის სიტყვაში იგრძნობოდა მამაშვილური ზრუნვა.

...დიდხანს ისხდნენ სტუმრები. ალბათ გრძნობდნენ, რომ ეს იყო მათი უკანასკნელი შეხვედრა ბესოსთან. ხშირად, ძალიან ხშირად ვიგონებთ ჩვენ ამ დაუვიწყარ დღეს.

ასეთია ადამიანის ცხოვრების ლოგიკური გაგრძელება: მეხსიერებაში უფრო რჩება ცხოვრების სასიამოვნო, ტკბილი, ლამაზი, კარგის მომტანი წუთები, ვიდრე ის, რაც გულს ტყენს.

კარგია ეს ლოგიკა...

## ეთერ გუგუშვილი

### მუღამ მაძიებელი

ათეული წლის წინ, ჩემს ახალგაზრდობაში, ჩემი ლიტერატურული ცხოვრების დასაწყისში, მე შევესწარი ჩვენი საუკუნის ქართული თეატრის ბევრ დაუვიწყარ სიახლეს, ბევრ გამოჩენილ მოღვაწეს, მათ შორის, რასაკვირველია, მრავალ გამოჩენილ რეჟისორსაც; შევესწარი ქართული კინემატოგრაფის პირველ მამამთავრებს; შემდეგ მთელ თაობებს, რომელთაც წარუშლელი კვალი დატოვეს ქართულ თეატრსა და კინოში და, უნდა ნამდვილად ვთქვა, განსაკუთრებული ნიჭი იყო საჭირო მათი დიდებული ტრადიციების გასაგრძელებლად.

გიგა ლორთქიფანიძე ამ დიდი ტრადიციების ღირსეულ გამგრძელებელთა პირველ რიგს ეკუთვნის.

გიგა ლორთქიფანიძე ეკუთვნის დღევანდელი ქართული თეატრისა და კინოს იმ დიდოსტატთა რიცხვს, რომელთაც შორს, მთელ ქვეყანაზე გასტყორცნეს ქართული ხელოვნების სახელი და დიდება. დიახ, შორს, მთელ ქვეყანაზე...

ჩვენი საუკუნის უსაზღვრო კომუნიკაციებისა და უსაზღვრო ინფორმაციების ეპოქაში აღარ არსებობს ძველი საზომები ხელოვნებასა და ლიტერატურაშიც. აღარ არსებობს როგორც ნამდვილი დიდი ლიტერატურა, ასევე დიდი ხელოვნება, შემოზღუდული მხოლოდ თავისი ეროვნული საზღვრებით (რასაკვირველია, ეს სრულიადაც არ შეეხება ეროვნულ ფორმას). ეს კი უდიდეს პრობლემებს უქმნის როგორც მწერლობას, ასევე ხელოვნების ყველა დარგს. ეპოქის ეს მოთხოვნა პირველად იგრძნეს და გაითვალისწინეს ჯერ კიდევ ოციანი, ოცდაათიანი წლებში; გაიხსენოთ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების საქვეყნოდ ცნობილი გასტროლები საბჭოთა კავშირის დედაქალაქში, მოსკოვში, გამოძახილი ამ გასტროლების გამო. ჩვენ-

და სასიხარულოდ, ეპოქის ეს დიდი გამოცდა საბჭოთა კავშირში პირველად ქართულმა თეატრმა და კინემატოგრაფმა ჩააბარა. აქ, კაცმა რომ თქვას, გასაკვირიც არაფერია; ეს ასეც უნდა მომხდარიყო — ყველა ჩვენს მოძმე ქვეყანას, მოძმე რესპუბლიკას როდი გააჩნდა ისეთი დიდი ტრადიციები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, როგორც საქართველოს.

ოცდაათიანი წლებიდან აღებული სტარტი განსაკუთრებით ამ უკანასკნელ ათეულ წლებში გაძლიერდა და ამ საშვილიშვილო საქმეში გიგა ლორთქიფანიძეს, ერთ პირველთაგანს, ეკუთვნის ჩვენი დიდი მადლობა და ღრმა პატივისცემა.

გიგა ლორთქიფანიძე, სასიხარულოდ, გაბედული და მასშტაბური ხელოვანია — მუდამ მაძიებელი, დაუღალავი შემოქმედი.

მიყვარს გიგა ლორთქიფანიძე და მუდამ დიდი ინტერესით ველოდები მის ყოველ ახალ შემოქმედებითს გამარჯვებას.

ირაკლი აბაშიძე

## ეროვნული რეპერტუარის დამამკვიდრებელი

როდესაც გიგა ლორთქიფანიძის მოღვაწეობას ვავლებთ თვალს, პირველი, რაც თვალში გვხვდება, ის არის, რომ იგი იმთავითვე პრინციპულად, მიზანდასახული თანმიმდევრობით ამკვიდრებდა ქართულ სცენაზე ეროვნულ რეპერტუარს. ეს კი საგანგებოდ აღსანიშნავი და დასაფასებელია. მის დიდ დამსახურებად მიმაჩნია, რომ არ სჯერდებოდა მხოლოდ პიესების დადგმას (მით უფრო, რომ კარგი ქართული პიესების რაოდენობით ვერ დავიკვებნით), არამედ გაბედულად გადაჰქონდა სცენაზე მხატვრული პროზის შესანიშნავი ნიმუშები. ახლა ვერც წარმოვიდგენთ ქართული თეატრის ცხოვრებას, ბოლო ოცდაათიორდე წლის მანძილზე, ნოდარ დუმბაძის ცნობილი რომანებისა და კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკრის“ გარეშე, რომლებიც მან მარჯანიშვილის თეატრში განახორციელა.

როცა გიგას დადგმებს აღვიდგენ მეხსიერებაში, მე ცალკეული მიზანსცენები კი არ მაგონდება, არამედ, უპირველესად, მოქმედ პირთა მხატვრული სახეები, განწყობილება, ხასიათები. მაგონდება ცოცხალი ადამიანები სცენაზე. ჩემი აზრით, ეს არ არის შემთხვევითი: გიგას საუკეთესო სპექტაკლებში, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი მათგანი რეჟისორულად სავსებით გააზრებული და გამართულია, უმთავრესი მნიშვნელობა თავისთავად რეჟისორულ ხერხებს კი არ

ენიკება, არამედ მსახიობს, რომელსაც სრული გასაქანი ეძლევა თავისი შესაძლებლობების გამოსაჩენად. ყოველი როლისთვის შესაფერი მსახიობის შერჩევაც ხომ ხელოვნებაა. და განა შეიძლებოდა უფრო ზუსტად „მიგნება“ მსახიობებისა, ვიდრე ეს „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“, „მე ვხედავ მზეში“ და სხვა სპექტაკლებში იყო? სწორედ ამიტომაც, რომ ამ წარმოდგენათა მოქმედი პირები მკაფიოდ შემორჩნენ ჩვენს მეხსიერებას, ბევრი მათგანი კი, ეჭვი არ მეპარება, სამუდამოდ დაიმკვიდრებს ადგილს ქართული სცენის საკუთესეო სახეებს შორს.

გიგა ლორთქიფანიძეს უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ სესილია თაყაი-შვილმა სცენაზე განასახიერა თავისი უკვდავი „ბებია“, რომ ალექსანდრე ეორყოლიანმა და გრიგოლ კოსტავამ ასე გაამდიდრეს სპეციფიკურად ქართული სცენური სახეების გალერეა, რომ ასე გაიელვეს სცენაზე ჭერ კიდევ სულ ახალგაზრდა ლეო ანთაძემ და გოგი ქავთარაძემ. და კიდევ რამდენი სხვა ნიჭიერი მსახიობის წარმატება დაკავშირებული მის სახელთან!

სამწუხაროდ, მე თითქმის სრულიად არ ვიცნობ გიგას მოღვაწეობას რუსთავის თეატრში — ეს კი, რამდენადაც ვიცი, მნიშვნელოვანი ფურცელია მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიისა. მაგრამ, დარწმუნებული ვარ, იქაურ სპექტაკლებშიაც გიგა ლორთქიფანიძე — რეჟისორი იმავე თვისებებს ამჟღავნებდა, რომლებიც ახასიათებდა მის დადგმებს მარჯანიშვილის თეატრში. ამ დადგმებს კი ახალი ქართული თეატრის ისტორიკოსი ვერასოდეს ვერ აუვლის გვერდს.

რა თქმა უნდა, ცალკეა მოსახსენიებელი გიგას მოღვაწეობა ქართულ კინოში, და, უპირველეს ყოვლისა, ის, რომ იგია პიონერი ქართული მრავალსერიიანი ტელეფილმებისა. ყველასთვის ცნობილია, როგორი საყოველთაო ინტერესი (მღელვარე, აქტიური ინტერესი!) გამოიწვია მთელ საბჭოთა კავშირში „დათა თუთაშხიამ“ (და აქაც ხომ უამრავი დაუვიწყარი სახე შეიქმნა — ეს ეხება არა მარტო მთავარი როლების, არამედ თვით ეპიზოდების შემსრულებლებსაც კი! ზოგი ამ როლთაგანი მსახიობური ხელოვნების ნამდვილი შედეგია! განა აქ რეჟისორის დამსახურება მცირეა?).

გიგა ლორთქიფანიძეს — შემოქმედს ჭერ კიდევ გრძელი გზა აქვს გასავლელი. გულით ვუსურვებ, რომ ეს გზა კვლავაც სახელოვანი იყოს.

პახტანზ ბერიძე

მრავალ სანაქებო თვისებათა შორის, რომელთა წყალობითაც გრ. ვა. ლორთქიფანიძე თანამედროვე ქართული თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო, ნიჭიერ და ფართო დიაპაზონის რეჟისორად არის აღიარებული, ფრიად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მისი მიზანდასახული ნებისყოფიანობა.

მაგრამ ეს უკანასკნელი შიშველ ვოლუნტარიზმსა და შეუვალ რეჟისორულ დიქტატს კი არ ეფუძნება, არამედ ჩინებულ ერუდიციას, მდიდარ არტისტულობას (ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით), ხელოვნების ურთულეს დარგში სრულ გარკვეულობას და სცენის იმ განსაკუთრებულ „ინსტინქტს“, რომელსაც სახელი არ გააჩნია, თუმცა ყველაზე მნიშვნელოვანი სწორედ იგი არის.

ეს მაღალი შემოქმედებითი თვისებები გიგა ლორთქიფანიძის როგორც დიდად ნიჭიერი ხელოვანის, ცალკეულ ნიშანთა გამოვლენებას წარმოადგენს და თეატრალური სინთეზურობიდან მომდინარეობს, რაც დიდმა კოტე მარჯანიშვილმა დასაბამიდანვე ასე უხვად დაანათლა მის მიერ რეფორმირებულ ქართულ თეატრს.

გიგა ლორთქიფანიძე საოცარი ალღოიანობით არის დაჯილდოებული. იგი შეუცდომლად გრძნობს ყოველგვარ სიყალბეს, სულშიცირედ გადახვევასაც კი სცენური ხასიათის არსობიდან. მისი ფაქიზი დამოკიდებულება მხატვრული სახისადმი სანიმუშო და სანაქებოა. იგი არ მიმართავს იმ სავალალო ძალადობას დრამატურგისადმი, რაც, სამწუხაროდ, ბოლო ხანებში ასე მომრავლდა, როცა სპექტაკლი, თავისთავად კარგი იქმნება (ხშირად საკმაოდ ფერადოვანიც), ხოლო პიესა და მისი ავტორი თვალსა და ხელს შუა გვეკარგება.

გიგა ლორთქიფანიძე ყოველთვის ეძებს და პოულობს ხასიათის, ცალკეული სცენის თუ მთლიანად პიესის იმ მთავარ ნიშანსა და შინაარსს, რაც მათ იდეურ-მხატვრულ არსს განაპირობებს, იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას (რა თქმა უნდა, მეტად პირობითად), უპირველეს ყოვლისა, ღრმა, იდეური, შორს გამიზნული აზრის რეჟისორია და მხოლოდ ამის შემდეგ — ფერადოვანი, მეტყველი, ემოციური ფორმის მიზანდასახული მაძიებელი.

მისი ყოველი სპექტაკლი საოცრად მთლიანი, შეკრული და აზრობრივად დატვირთულია. იგი უნარიანად იყენებს პირდაპირობასაც და ნართაულობასაც. მისი გააზრებით, პიესის ქვეტექსტი მდიდარ წყალქვეშა დინებასა ქმნის და კიდევ უფრო ნათლად იკვეთება. ამასთან, ეს ქვეტექსტი ძირითადი აზრის გამაბუნდოვანებელი და დამაყინებელი საშუალება კი არა ხდება, არამედ ძირითადი აზრის

კიდევ უფრო სრულად, ღრმად და ფართოდ გამომავლინებელი, რითაც აზრის მხატვრულ დასაბუთებას ემსახურება.

გიგა ლორთქიფანიძის ნამუშევართა უმრავლესობას მოსდგამს მდიდარი ფერადოვნება და ზეაწეული ზეიმური სახე, რომელიც მის სპექტაკლებს სადღესასწაულო იერსა სძენს და რაღაც განსაკუთრებული ზეაწეული განწყობილებით ნაღმავს.

ლორთქიფანიძისეულ დადგმებში აზრი, განცდა, კარგად დაქერილი რიტმი ჩინებულადაა შერწყმული ღრმა შინაარსობრიობასთან და მკაფიო იდეურობასთან. აქ გამჟოლი აზრი და იდეა ის ძირითადი ამოსავალია, ის ჭეშმარიტი ხერხემალი, რომელიც არაფერმა არ უნდა დაახარალოს. ამ აზრობრივი გამოკვეთილობის შეხამება თეატრალურ სახეობრიობასთან გიგას ერთი ყველაზე სანაქებო თვისებაა. სწორედ მათ ძნელ შეხამებაში მქლავნდება ამ რეჟისორის თანდაყოლილი ტაქტი, მაღალი რეალისტურობა და შინაგანი დამაჯერებლობა, რომლის გარეშე არ არსებობს თეატრი და რომელიც ყოველ ჭეშმარიტ ხელოვანს განასხვავებს თეატრალური ხეხულების უნიკრ მშენებელთაგან, ვისთვისაც გარეგნული ეფექტი, პროვინციული ზოზილ-პიპილოები და ღრმა აზრისაგან დაცლილი სცენური ტრიუკები საწყალობელ თვითმიზნად იქცევა და თვითონვე გამოაქვს განაჩენი მათი მომგონისათვის.

გიგა ლორთქიფანიძის მაღალი სცენური რეალიზმი ამის ანტიპოდი, გიგა ლორთქიფანიძე წარმოგვიდგება მამაც მოქალაქედ და გულმხურვალე ნამუღიშვილად. იგი შთაგონებული მებრძოლია, — აქტიური. დაუცხრომელი, შემტევი, ამის საბუთად შემდეგიც იქმარებს:

ორმოცდაათიან წლებში, როცა ჩვენი დრამატურგია და თეატრი თავისუფლდებოდა შტამპებისაგან, სინამდვილის ლაკირებული გაგებისა და საზიანო დოგმატიზმისაგან, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა გიგა ლორთქიფანიძე მამაცურად ჩაება ცხარე ბრძოლაში და მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა იმ ახალი გეზის გამომუშავებაში, რომელმაც ქართულ სცენასა და ორიგინალურ ეროვნულ დრამატურგიას ახალი წარმატებები მოუტანა.

ვინ იცის, რაოდენ ძვირად დაუჯდა მას ორი, თავის დროზე შეტად გახმაურებული და, მე ვიტყვოდი, ეტაპური სპექტაკლის დადგმა: სერგო კლდიაშვილის „დაბრუნება“ (1953) და ვიქტორ გაბესკირიას „უფსკრულთან“ (1954), ეს პიესები მოგვევლინენ პირველ მერცხლებად თანამედროვე ადამიანების შიგნისამყაროს მართალი ჩვენებისა. ისინი ყოველგვარი პლასტიკურობის, ლაკირებისა და იდეალიზაციის გარეშე გვიხატავდნენ ჩვენს სინამდვილეში არსებულ

ტკივილებს — ნაკლოვანებათა და მანკიერ ადამიანთა თამამი მხი-  
ლებით, ცხოვრების წინააღმდეგობათა რეალისტური ჩვენებით. ვის  
არ ახსოვს, რა გაშმაგებით ეკვეთა ზოგიერთი ვიწროდმხედველი თე-  
ატრალი ბავშვის სიკვდილის სცენას ვ. გაბესკირიას ჩინებულ ლი-  
რიკულ დრამაში „უფსკრულთან“.

მაგრამ სიძნელეებმა ვერ დააშინეს გიგა ლორთქიფანიძე. მან თა-  
მამად განაგრძო თავისი ხაზი ქართული ორიგინალური დრამატურ-  
გისადმი უპირატესი ყურადღებისა და შედარებით მოკლე დროში  
დადგა იმდენი ქართული პიესა, რამდენსაც ვერ დაიქანდის ვერც  
ერთი სხვა ქართველი რეჟისორი. თვით ამ სპექტაკლთა უბრალო ჩა-  
მოთვლაც კი თავისთავად მჭევრმეტყველი საბუთია ეროვნული  
მწერლობისადმი მისი ყურადღებისა, რაც ყოველი თეატრალური მო-  
ღვაწის უპირველეს ღირსებად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან ეროვნული  
დრამატურგიის გარეშე არ არსებობს ეროვნული თეატრი.

გიგა ლორთქიფანიძემ ჩინებულად დადგა შალვა დადიანის „ნა-  
პერწყლიდან“; აამეტყველა კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „კოლხე-  
თის ცისკარი“; ახლებურად აახშიანა ლეო ქიაჩელის „ტარიელ გო-  
ლუა“; ქართულ სცენას გაუერთგულა ნოდარ დუმბაძე და ზედიზედ  
დადგა მისი ოთხი პიესა: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხე-  
დავ მზეს“, „ნუ გეშინია, დედა“ და „საბრალოდებო დასკვნა“.

გიგამ დიდი გამომგონებლობით განახორციელა პოლიკარპე კაკა-  
ბაძის ზერთული პიესის „კახაბერის ხმლის“ დადგმა. მან თამამად მი-  
იზიდა ქართველ დრამატურგთა ახალი ძალები, გიორგი ხუხაშვილი  
და ოთარ მამფორია, რომელთა პიესებს, „გზები“ და „მეტეხის  
ჩრდილში“, მან პირველმა შთაბერა ცხოველი სული. სასიხარულო  
ფაქტად იქნა მიჩნეული მოსკოვის თეატრების სცენებზე გიგა ლორ-  
თქიფანიძის მიერ ქართული პიესების მეტად სამახსოვრო დადგმე-  
ბიც.

დღეს იგი ხელმძღვანელობს ქართული თეატრალური კულტურის  
უდიდეს კერას, მარჯანიშვილის თეატრს, ქართველი ხალხის ამ ჭეშ-  
მარიტ ეროვნულ სიამაყეს, დედა-ბუდეს უკვდავი მსახიობებისა...  
რომელთა შორის თვით ისინიც კი, ვინც დღეს ჩვენს შორის აღარ  
არიან, კვლავაც აამაღლებენ მის ჭერს და თავიანთი უქრობი ნიჭი-  
ერებით კვლავაც ბურჯებად უდგანან მშობლიურ სცენას.

უნდა გვწამდეს, რომ გიგა ლორთქიფანიძე ღირსეული მესვეურა  
იქნება ამ დიდებული, განუმეორებელი, მართლაცდა სწორუპოვარა  
თეატრისა.

გიორგი ციციშვილი

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“  
28.10.77

ეს იყო 1952 წელს — მოსკოვის საბჭოთა არმიის თეატრში ჩვენი პიესის დადგმაზე მუშაობის პერიოდში (დადგმა 1952 წლის დასაწყისში განხორციელდა).

იმ დღეებმა თეატრის კოლექტივთან დამაახლოვა და დამამეგობრა.

„ო, თქვენ, საქართველოში ჩვენი ინსტიტუტის კურსდამთავრებული, ძალზე ნიჭიერი ახალგაზრდა რეჟისორი გამოგიგზავნეთ. სხვათა შორის, თქვენი „კრიჭინას“ დადგმა სწორედ გიგა ლორთქიფანიძის ხასიათის შესატყვისი იქნებოდა“, — მითხრა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ალექსეი პოპოვმა. „გიგა მართლაც ნიჭიერი ბიჭია, კარგი ბიჭი“, — დაუმატა რეჟისორმა დავით ტუნეკელმა.

ასე ვიცნობდი გიგა ლორთქიფანიძეს, როდესაც იგი შემოვიდა ქართული თეატრის სამყაროში და ბუნებრივია ის ინტერესი, რომლითაც იმ პირველივე დღეებიდან ვაღვწევდები თვალს მისი ნიჭის აღმასვლას.

ქართველ კაცს თავისი ცხოვრება საკუთარი ეზო-კარით არასოდეს შემოუფარგლავს. მეზობლის, მეგობრის თუ ცხრა მთას იჭიდანაც მოსულის დასახმარებლად გულისა და სახლის კარი მუდამ ღია ჰქონია; არც ინტერესთა არე შემოურკალავს. და არც საკაცობრიო საფიქრალს გასდგომია განს. ეს იყო მისი მრწამსი, სადაც მაინც მშობლიური ადგილ-მამულის დაცვისა და განმტკიცების გრძნობა. ერის მოვლა, ენის, ყოფის თავისებურების შენარჩუნებისა და მოვლა-პატრონობისათვის ფიქრი და ზრუნვა დომინირებდა.

ეს იყო მრწამსი ერის წინამძღვრებისაც, რომელთაგან ერთ-ერთმა უდიდესმა თქვა: „არა მარტო ტკბილ ხმათათვის გამომგზავნა ქვეყნად ცამა“... და კიდევ „ქვეყნად მისთვის ჩამოვსულვარ, რომ წარუძღვე წინა ერსა“...

ღიახ, წარმოუდგენელია მწერალი თუ ხელოვანი, ერის დიდ თუ არა, მცირე წინამძღვრად მაინც რომ არ მიაჩნდეს თავი, მისი წყლული — საკუთარ წყლულად და ვისი შემოქმედებაც ხალხის სულიერ ამოღლებას, ზნეობრივ აღზრდას, გმირულ წრთობას არ ემსახურებოდეს.

ამით ცოცხლობდა ქართული თეატრიც, ამ ამოცანებს ემსახურებოდნენ მისი მესვეურნიც, თეატრალური კულტურის მოღვაწენი.

დიდ ასპარეზზე გასული ქართული თეატრი ნიადაგ უხდის ხარკს ყველა სიახლეს, ეძიებს ახალ გამომსახველობითს ფორმებს, აუცილებელ ვალად მიიჩნევს გაითავისოს მსოფლიო დრამატურგიის შე-



დევრები და აღწევს კიდევ მიზანს. საყოველთაოდ ცნობილია, როგორ ალაპარაკა მსოფლიო იმ სპექტაკლებში ქართული ნიჭის გამოხატვამ. ეს თეატრალური დადგმები საამაყოა, თვალმოსაწონი, მაგრამ მაინც ნუგბარია, ხოლო პური? პური მაინც ეროვნული დრამატურგიაა. დიან, თეატრის აღმასვლის მაგისტრალი ეროვნულ დრამატურგიაზე გადის.

რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძესაც არ აუვლია გვერდი უცხოური და რუსული კლასიკური მემკვიდრეობისათვის. მისი ნიჭის პირველი გავლენებაც ქართულ თეატრში ხომ „სასტუმროს დიასახლისით“ დაიწყო. ხოლო მომდევნო წლებში: „სირანო დე ბერჟერაკი“, „ფსკერზე“, „მეფე ლირი“. „ოიდიპოს მეფე“, ანდა თანამედროვე რუსი დრამატურგის „მარტოობის დღესასწაული“, „ასი წლის შემდეგ...“ მაგრამ გიგა ლორთქიფანიძეს, როგორც ქართული თეატრის ერთ-ერთ წინამძღვარს, თავის მოწოდებად ქართული თეატრის ეროვნულ საძირკველზე მტკიცედ დაფუძნება მიუჩნევია, ქართული სულის ფენომენის ღრმად წვდომა, საქართველოს ისტორიული წარსულისა და დღევანდლობის გლობალური მოვლენების გახსნა და თეატრისათვის თუ კინოს ენაზე ამეტყველება: „წიგნი ფიცისა“, „დათა თუთაშხია“, „კოლხეთის ცისკარი“, „ერთ პატარა ქალაქში“... ანდა აუწერელი მშვენიებით აღსავსე „კახაბერის ხმალი“ თუ ცრემლნარევი ხალისის მომგვრელი, დიდი ადამიანური სიყვარულით გამთბარი ამბავი ხატისი თუ ზურიკელასი... სამამულო ომისდროინდელი ქართული სოფლის უბრალო, დიდი ადამიანების სურათების დიდებული წარმოჩინება: ბებია, ილიკო, ილარიონი და სხვანი და სხვანი...

ძალზე მრავალფეროვანია გიგას პალიტრა, გვაოცებს და გვაბარებს სახეების მისებური ძერწვა — მისი თითქმის ფილიგრანული ხელოვნება. თუნდაც რეჟისორ გიზო გაბესკირიასთან ერთად დადგმულ „დათა თუთაშხიას“ — დრამატული კინოეპოპეის უამრავ მონაწილეთაგან ყველა რომ თავისი, განუმეორებელი, სისხლსავსე ფერებითაა მოცემული. არც ერთი მკრთალი, სქემატური სახე! და, საერთოდ, მსახიობის თეატრის კვლავ აღორძინებისათვის, ხალხის წიაღიდან მაყურებლის „კერპების“ ამოზიდვისათვის ზრუნვა გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებისა და მრწამსის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მხარეა. მაყურებლის ოცნების მთავარი მეუფე ხომ მაინც მსახიობია და ის სპექტაკლები რჩება მენსიერებას, რომელშიც მსახიობის ხელოვნებამ განსაკუთრებულად მოგვხიბლა და აგვადლევა.

მოუსვენრად ცხოვრობს გიგა ლორთქიფანიძე, ქართველი ხალხის ცხოვრების ამოუწურავ წყაროს დაწაფებული იღვწის, იბრძვის,

ბობოქრობს, იხარჯება. „ჩვენ ნიადაგ იმაზე უნდა ვიფიქროთ. თუ როგორ ავსახოთ ჩვენი ბობოქარი დრო, როგორ ავსახოთ სახელოვანი წარსული“, — ამბობს გიგა და დიდის გულმხურვალეობით ასრულებს კიდევ თავის მისიას. იგი მხოლოდ თეატრალური ხელოვნების ინტერესებით არ იფარგლება. ჩვენი ქვეყნის ცხოვრების მაჯისცემას მიყურადებულს, ჭეშმარიტ ერისკაცს ყველაფერი აღეღვებს, რაც მისი ქვეყნისა და ხალხის ცხოვრებას ეხება. არამარტო სცენიდან, რესპუბლიკური მრავალი მნიშვნელოვანი ფორუმის ტრიბუნიდანაც გვხიბლავს ხოლმე იგი საკითხის ღრმა წვდომით, პირდაპირობით, უკომპრომისობით, ორატორული ხელოვნებით. პირად, მეგობრულ ურთიერთობაში ხომ საოცრად მომხიბლავია თავისი გულითადაობით, ხალისით, იუმორით.

...მართლაც ამიხნდა აღექსევი პოპოვის ნათქვამი და აი, 1957 წელს გიგამ სადეკადოდ, მოსკოვში წასაღებად, მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სპექტაკლი „მარინე“ („ქრიჰინა“) აღადგინა. არ შემიძლია, არ აღვნიშნო მისი სამაგალითო, კოლეგიალური, მოკრძალებული დამოკიდებულება „მარინეს“ დამდგმელი რეჟისორების არჩილ ჩხარტიშვილისა და ლეო შატბერაშვილის ნამუშევრის მიმართ. და მაინც, იმდენი თავისებური ხალისი, ელვარება, საინტერესო დეტალები შესძინა სპექტაკლს... მარტო ის რად ღირდა, სპექტაკლის ფინალში თუთის ხიდან ახლად გამოჩეკილი ჭრიჰინას ხალისიანი კისკის-სიმღერა რომ გაისმა.

რა საინტერესო და სასიამოვნო იყო ჩემთვის, ავტორისათვის, სპექტაკლზე მუშაობისას მარჯანიშვილის თეატრის დარბაზში ჯდომა...

რომელი დრამატურგი დარჩენილა გულგრილი თავისი პიესის სცენური ინტერპრეტაციის პროცესში? ვიჯექი დარბაზში, რეჟისორის გვერდით და ჩემთვის უხმოდ ვასრულებდი სპექტაკლის ყოველი მონაწილის როლს...

გავიდა წლები და ახლა გიგას მეუღლემ, ქეთევან კიკნაძემ გამახარა რეჟისორ კოტე სურმავეას მიერ დადგმული „ჩემი ყვავილეთის“ გმირი გოგონას მანანას როლის ნიჰიერი, პოეტური შესრულებით.

დაუღალავად იხდის თავის ვალს გიგა ლორთქიფანიძე მშობელი ქვეყნის წინაშე. როგორც შემოქმედი და მოქალაქე.

დღეს იგი, შემოქმედებითს სიმწიფეში შესული, სათავეში უდგას საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირს და, ამავე დროს, განაგრძობს მღელვარე, შემოქმედებითს ცხოვრებას.

წინ დიდი, აღმოჩენებით სავსე გზაა — კიდევ უამრავი კითხვა, პრობლემა ამოსახსნელი და მხატვრულად ხორცშესახსნელი. გიგას

თეატრალურ და კინოგმირთა დიდებული გალერეა ახალ-ახალ შეე-  
სებას ელოდება.

კეთილი იყოს გიგა ლორთქიფანიძის სიცოცხლისა და ნიჭის  
მხაოვაშლს ეს თარიღი — 60 წელი!

ველოცაჲ და ვლოცაჲ:  
სიკეთით ველოს!

მარიკა ბარათაშვილი

## რამდენიმე სიტყვა მემოზარზე

როდესაც გიგა ლორთქიფანიძე ჩემი პიესის დადგმას აპირებს, მაშინვე კარგ გუნებაზე ვდგები. იმიტომ არა, რომ ჩემს შემოქმედებ-  
ითს ბიოგრაფიას კიდევ ერთი დადგმული პიესა შეემატება. მე ის  
მხნარებს, რომ ამ პიესას გიგა ლორთქიფანიძე დგამს. უნდა გამო-  
გიტყდეთ: ავტორისეული ჩანაფიქრისა და სტილისტიკის ისე გაგება-  
გააზრება, როგორც გიგა ლორთქიფანიძეს შეუძლია, სხვასთან არა-  
ვისთან მინახავს. იგი სპექტაკლის მარტო ახალ ფარდას კი არ ხსნის,  
არამედ უამრავ პატარა ფარდას, რომელთა მიღმაც ზოგჯერ ავტო-  
რისთვისაც კი შეუმჩნეველი შესაძლებლობანია დაუნჯებელი. რე-  
ჟისორმა ლორთქიფანიძემ. შესაძლოა, ხელი არ მოკიდოს ამა თუ იმ  
პიესის დადგმას, მაგრამ. თუ გადაწყვიტა, არასდროს გაწირავს ყალ-  
ბად გაგებული რეჟისორის ღირსების გამო, რომელიც ჩვენი თეატ-  
რის პრაქტიკაში ძალიან ხშირად რეჟისორის ყოყონობას ჰგავს. ლორ-  
თქიფანიძის ღირსება ისაა, რომ იგი არ ცდილობს თავისი თავი პი-  
ესაზე მაღლა დააყენოს. ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ტერმინით რომ  
ვთქვათ, იგი პიესაში „ითქვიფება“, ისევე როგორც პიესაში მოთამა-  
შე ყოველ მსახიობში.

მე გიგა ლორთქიფანიძე გავიცანი როგორც ჩემი პიესის დამ-  
დგმელი რუსთავის თეატრში. ეს პიესა გახლდათ „ასი წლის შემდეგ  
არყუბის ქალაში“ ანუ, როგორც ქართული ვარიანტითაა, უბრალოდ,  
„ასი წლის შემდეგ“. ეს ეხება სენატის მოედანზე მომხდარ დეკემ-  
ბრის აჯანყებას.

„ასი წლის შემდეგ“ შეიძლებოდა დადგმულიყო (იდგებოდა კი-  
დევ) როგორც დეკაბრისტების მოქალაქეობრივი გმირობის, მათი  
მაღალი წინეობრივი პოზიციის ამსახველი პიესა. გიგამ კი დადგა  
ჩემი უველაზე წმიდათაწმიდა ჩანაფიქრი, რომელიც ჩემში ზუსტად  
ჩამოყალიბდა მხოლოდ მისი სპექტაკლის შემდეგ: მან დადგა სპექ-  
ტაკლი თავისი დროის ჭეშმარიტ მამაკაცებზე, ვაჟაკებზე. სპექტა-

კლი გახლდათ მსჯავრი ყველა იმ მამაკაცის მიმართ, ვინც მხოლოდ მამაკაცის რიგებს განეკუთვნება, მხოლოდ სახელდებულ მამაკაცებს და არა თავისი არსით ქეშმარიტს. ეს იყო მძაფრი თანამედროვე სპექტაკლი. მაშინ მან მწვავე რეაქცია გამოიწვია. მე აღარაფერს ვაზბობ ოსტატურად შედგენილ საშემსრულებლო ანსამბლზე, ასე წლის მოხუცი ქალის ჩემთვის სრულიად მოულოდნელ რეჟისორულ გააზრებაზე, რომლის სახეშიც გმირმა ქალმა თავისი მომავალი შეიციწო. მოხუცი ქალის როლი დაეკისრა ახალგაზრდა ნიჭიერ მსახიობს და გააზრებული იყო ყოველგვარი ასაკობრივი გრიმის გარეშე, მოვლენის შესაბამისად. ცხოვრებისეულად და არა, ყოფითად, გაგრძელდა.

დღეს დრამატულ თეატრში მაყურებელი მიდის, რომ ცხოვრების ავ-კარგზე დააფიქროს სპექტაკლმა. გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლები თანამედროვეა კიდევ იმიტომ, რომ ამ სპექტაკლებში წარმოჩინებულია მთავარზე მთავარი. ლორთქიფანიძე — ხელოვანი ცხოვრობს დროის შესაბამისად და ერთნაირად აღიქვამს და შეიგრძნობს სისხლხორცეულად როგორც დროის ტყვილებს, ასევე გამოჯანსაღების ტენდენციებს. მისი სპექტაკლები არ შეიძლება მოდური იყოს ანდა მოდას ჩამორჩებოდეს. რადგან იგი არასოდეს არ მისდევს სწრაფცვალებად სადადგმო მოდებს. ლორთქიფანიძე, უბრალოდ, მძაფრად გრძნობს ეპოქის შესატყვისის როგორც კლასიკაში, ასევე დღევანდელ პიესებში, თუნდაც მათი შინაარსი აწ გარდასულ ისტორიულ მოვლენებთან იყოს დაკავშირებული.

სპექტაკლი „ასი წლის შემდეგ“ მოსკოვში რუსთავის თეატრის გასტროლების დროს ვნახე და მალე მოვხვდი კიდევ თბილისში.

ქალაქთან შეხვედრისას უცნაური განცდა გამიჩნდა — დავდროდი თბილისის ქუჩებში და მეგონა, რომ ეს თბილისი კი არ იყო, არამედ ტფილისი. ამ განცდას ძველი ქალაქის კედლები კი არ ბადებდნენ, არამედ ადამიანები, ამ ქალაქში მცხოვრები ადამიანები.

მე გამაოგნა და ახლაც მათებს ქართველების გენეტიკური მეზსიერება: თანამედროვე თბილისში გაცხადებულია ტფილისი, ცოცხლობს ფიროსმანიცი და გრიბოედოვიცი, ქავეჭავაძეცა და ბარათაშვილიც. ილია... მაგრამ ქალაქი სიძველით კი არ სუნთქავს, არამედ ძველისა და თანამედროვის სიციცხლის გამძლე ურთიერთშერწყმით. შესაძლოა, სწორედ ესაა ქართველი ხელოვანების შესაშური თვისება — თანდაყოლილი კულტურა. ტალანტის დაცვის შესაშური და საიმედო თვისება. ეს გიგა ლორთქიფანიძისთვისაცაა დამახასიათებელი. მე არ შემიძლია გიგა ლორთქიფანიძე უთბილისოდ წარმოვიდგინო, ისევე როგორც არ შემიძლია თბილისი წარმოვიდგინო გიგას გარეშე.

თბილისში განსაცვიფრებელმა შეხვედრამ ძველ ტფილისთან. ძველებური აუჩქარებლობით გიგასთან ერთად სეირნობამ ორი ურთიერთშერწყმული ქალაქის ქუჩებში ოცნებები ამიშალა: რა იქნება, რომ ფიროსმანზე პიესა დავწერო? ნიკოლოზ ბარათაშვილზე. კრიბოდოვზე? შესაძლოა, რუსთავის სპექტაკლის წარმატების შემდეგ მე და გიგას, უბრალოდ, არ გვსურდა შემოქმედებითად დიდი ხნით დავშორებოდით ერთმანეთს. და თუმცა მე ფიროსმანზე მთელი საბიწლისი მანძილზე ვწერდი პიესას, გიგამ ამ ხნის განმავლობაში გრობოდოვის სახ. თეატრში დადგა ჩემი პიესა პუშკინზე „კომანდორის ნაბიჯები“ ისეთივე მიგნებებით, როგორც პიესაში „ასი წლის შემდეგ“. ამ ხნის მანძილზე ხშირად ვხვდებოდით ერთმანეთს, ერთმანეთის გარეშე ვეღარ ვძლებდით — ისე გვესმოდა და ისე კეთილად ვიყავით განწყობილი ერთმანეთის მიმართ — რაც იშვიათი მოვლენაა ჩვენს ცხოვრებაში, ამიტომ, როდესაც დასრულდა მუშაობა პიესა „მარტოობის დღესასწაულზე“, გიგამ ის ერთი ამოსუნთქვით დადგა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში და მას შემდეგ აგერ უკვე ამდენი ხანია სპექტაკლი განაგრძობს სცენურ სიცოცხლეს.

შემოქმედებითად და ცხოვრებისეულად განმტკიცებული მეგობრობის გზა განვლილია, თბილისში ცხოვრობს ჩემი გულწრფელი და საიმედო მეგობარი, ქართული სცენის (და არა მხოლოდ ქართული სცენის) ოსტატი, რომლის შემოქმედებითი ძალები დაუშრეტელია. წინ კიდევ დიდი გზა ძევს. მართალია, „სამოცი“ საიუბილეო თარიღია, მაგრამ ეს ხანდაზმულობას როდი ნიშნავს!

პავლი აკროსტილიოვი

## ეროვნული ნიშან-თვისების მარად დამცველი

ადამიანებმა მიადწიეს იმ ზღვარს, როდესაც მათთვის ნათელი გახდა, რომ ისინი დედამიწაზე ერთი ამოცანის წინაშე დგანან. შეგნებულად თუ ქვეშეცნეულად. არსებულ წინააღმდეგობათა დაძლევის გზით, ისინი იწყებენ გლობალურად აზროვნებას, შეიგრძნობენ საყოველთაო-საკაცობრიო პასუხისმგებლობას პატარა ცისფერი სფეროს გამო, რომელიც შეუცნობელი მომავლისაკენ მიტურავს წყვილიადში. ეროვნული ნიშან-თვისებების მარად დამცველი ხელოვნება დგას ისტორიული განვითარების მეტად მნიშვნელოვან და პრინციპულ ეტაპზე. ის განცდა საყოველთაოსი, „მსოფლიო საზრუნავისა“, რომელიც მხოლოდ ტიტანებისთვის იყო ხელმისაწვდომი, ამჟა-

მად ხელოვანთა სულსა და გონებას ეუფლება, ეუფლება მით უფრო ძლიერ, რაც მეტად გრძნობენ ცხოვრების მამოძრავებელ ძალას, რაც მეტად მკაფიოდ ესმით მისი მოთხოვნები.

ახალი ეპოქის შემეცნება, სულაც განჭვრეტა. იმ ჭეშმარიტებისა, რომ შენი ხელოვნება დროთა ზღვარზეა, ისტორიულ გზაჯვარედინზე. განსაკუთრებულად რთული გახლავთ იმათთვის, ვინც სხვაზე მძაფრად გრძნობს როგორც თავისი ხელოვნების, ასევე თავისი მსოფლ-აღქმის ღრმად ეროვნულ არსს. გიგა ლორთქიფანიძე სწორედ მათ რიცხვს განეკუთვნება.

იშვიათად შემხვედრია ადამიანი, რომელსაც ისეთი ძალით, ისე გულწრფელად უყვარდეს თავისი მიწა — მისი ისტორია, მისი ადამიანური უწყებები, როგორც გიგას. უნდა მოუსმინოთ, როდესაც საქართველოზე ლაპარაკობს, როდესაც მღერის თავისი ქვეყნის სიმღერებს, უნდა ნახოთ, როგორ ანთია მისი თვალები, როდესაც სტუმარს თბილისის სანუკვარ კუთხე-კუნჭულებს უჩვენებს, ოქროსა და ზურმუხტისფერ ველ-მინდვრებს, კოლხეთის ზღვიან სანაპიროს, რომ იგრძნოთ, რა-ზომ ჭეშმარიტი შეიღია მამა-პაპათა ქვეყნისა, მისი ხორცი ხორცთაგანი, არსი არსთაგანი.

ეს ის ადამიანია, რომელიც დროდადრო სხვა ქვეყნების ცისა და მიწის მადლით ხარობს, შორეულ სახეებს მიეღტვის. დგამს ტრაგედიას ოიდიპოსზე. კომედიას — რომაელ სატირიკოსზე, ფრანგ პოეტზე, დრამას რუს დეკამბრისტებზე, იმათზე ვინც ოდესღაც ცხოვრობდა, ვინც ახლა ცხოვრობს. მიისწრაფვის, რომ ჩასწვდეს მათ სულს, მათი ცხოვრების ავ-კარგს. მისი ინტერესების სფერო მზიურა სამშობლოს საზღვრებს სცილდება.

სწორედ ეს გახლავთ ჭეშმარიტად დიდი ხელოვანის უნივერსალური თვისება. მას სწადია შეიცნოს მთელი ქვეყნიერების ტკივილი. მისი დიდი გული ადამიანის ბედნიერების სამსახურად ძგერს. როგორ უნდა შეუთავსო ეს იმ ძლიერ ეროვნულ გრძნობას ისე, რომ შენს ხელოვნებას არა მოაქლდეს რა?

ფიქრობ, რომ ნამდვილი ტალანტის მფლობელი ადამიანი წმინდა ეროვნულს, ამალღებულს, გულგადახსნილს უსათუოდ გამიჯნავს კარჩაკეტილობისაგან, ვიწრო ეთნოგრაფიზმისაგან.

გიგა ლორთქიფანიძე დიდებული შეიღია თავისი ქვეყნისა, რომელმაც მდიდარი ბუნება და სიცოცხლის სიყვარული უანდერძა. მისი ხელოვნება ისეთივე ელვარეა და მრავალხმიანი, როგორც მისი სამშობლოს ფერები და მუსიკა. მის ხელოვნებას აკვარელს ვერ შევადარებთ, ეს ზეთის საღებავებით შექმნილი სამყაროა. მასში არაა ნახევარტონები, იგი პათოსითაა გამორჩეული. ამ ხელოვნებაში რბი-

ლი ხმები კი არ ჰქარბობს. არამედ მკვეთრი, გამოკვეთილი, ვნებათა ღელვით აღსავსე ხმები და, ამავე ღროს, ღრმად ადამიანური. ღრმად ადამიანური არის სწორედ ის ენა, რომელიც ყველასათვის გასაგებია ამქვეყნად.

როდესაც სევდა შემომამწვება, როდესაც საზრუნავი დამჯახნის და სიტყვა გამიჭიუტდება, კვიმატი აზრი გამიელვებს ხოლმე თავში: „აი. ახლა. ნეტა გიგა მანახა... ავენთებოდი, რომ ახალი ძალით შეცხოვრა და მეშრომა კიდევ...“

ლეონიდ ზორინი

## რეჟისორი და მოქალაქე

ჩვენი ქვეყნის თეატრალურ ცხოვრებაში გიგა ლორთქიფანიძეს თვალსაჩინო ადგილი უკავია. მას კარგად იცნობენ მოსკოვში, ლენინგრადში, კიევში, ერევანში. იცნობენ საზღვარგარეთ — უნგრეთსა თუ ბულგარეთში, ყველგან, სადაც სპექტაკლები დაუდგამს. სადაც მისი ფილმები უნახავთ... მაგრამ საქართველოსთვის გიგა ლორთქიფანიძე არა მარტო გამოჩენილი რეჟისორია, რომელმაც ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში წარუშლელი კვალი გააველო, იგი გამოჩენილი ქართველი მოქალაქეცაა, ერთი იმათგანი, ვისი კოლორიტული პიროვნებისა და საზოგადოებრივი ღვაწლის გარეშე ძნელი წარმოსადგენია დღევანდელი ქართველი ინტელიგენციის ცხოვრება. ჩვენს საზოგადოებას მარტო ის კი არ აინტერესებს მხოლოდ, როგორი სპექტაკლი დადგა გიგამ, რანაირი ფილმი გადაიღო, რა კულტურული ღონისძიება ჩაატარა, როგორც თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარემ. ხალხს ისიც აინტერესებს — სად და რა თქვა გიგა ლორთქიფანიძემ (მისი გონებამახვილობა და მოსწრებული სიტყვა-პასუხი საყოველთაოდ ცნობილია!). ჩვენს თანამედროვეებს სურთ იცოდნენ: რა მოიმოქმედა გიგამ ამა თუ იმ სიტუაციაში, ვის როგორ მოექცა, რა დაიცვა, რას შეებრძოლა, სადა წავიდა, საიდან ჩამოვიდა და ა. შ. ერთი სიტყვით, გიგა ლორთქიფანიძე მუდამ საზოგადოების ყურადღების თვალსაწიერშია და მისი პიროვნებისადმი ინტერესი საუცხოო დასტურია ამ კაცის მართლაც განუმეორებლობისა და მნიშვნელობისა...

მე მრავალი წლის მანძილზე ვთანამშრომლობ გიგა ლორთქიფანიძესთან. მიყვარს იგი — მუდამ შემართული და გულჩვილი, ვისაც სრულყოფილი სილამაზის ხილვა ცრემლსა ჰგვრის და ასეველიანებს. არაერთი თეატრალური დადგმა განვახორციელეთ ერთად — იმან, როგორც რეჟისორმა, მე, როგორც მისი დადგმული პიესების მთარ-

გმნელმა. უფრო მეტიც — საქართველოში ერთი ახალგაჩენილი თეატრალური კოლექტივის, რუსთავეის დრამატული თეატრის ბიოგრაფია ჩემ მიერ თარგმნილი და გიგას მიერ ბრწყინვალედ დადგმულ „სირანო და ბერჟერაკით“ დაიწყო. ამას მოჰყვა ვ. კოროსტილიოვის „ასი წლის შემდეგ“ და „ფიროსმანი“, ამერიკული მიუზიკლი „ლამანჩელი“, შემდეგ ლ. ზორანის „დიონი“ — რუსთაველის თეატრში... ყველა ეს პიესა, გიგას მიერ „აღმოჩენილი“, მისი დავალებით ქართულად ვთარგმნე და ყოველთვის მიკვირდა და მახარებდა ჩვენი ზნეობრივი პრინციპებისა და მხატვრული გემოვნების დამთხვევა ლიტერატურის ისეთ საკვირველ, ყველაზე ამაღლებულ ქანში, როგორც დრამატურგია.

საკითხავია, რამ მოხიბლა გიგა ლორთქიფანიძე ზემოჩამოთვლილ პიესებში?

მე ასე ვიტყვოდი: სიკეთისა და კეთილშობილების აპოლოგია.

დიახ, ადამიანის სულის რაინდული თვისებები: კეთილშობილება. დიდსულოვნება, სამართლიანობა და პატიოსნება, უშიშროება და თავგანწირვის უნარი — აი, რა ახასიათებს, უპირველესად, გიგას მიერ სცენაზე გაცოცხლებულ სირანოსაც, სერვანტესსაც (იგივე დონ კიხოს). დეკაბრისტ გორინსაც, ფიროსმანსაც და ბერჟენ ფილოსოფოს დიონსაც.

გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლები — კლასიკური შემკვიდრობა იქნება ეს თუ თანამედროვე ავტორის ნაწარმოები — ყოველთვის უაღრესად აქტუალურია. რადგან რეჟისორი ჩვენი დროის შვილია, მძაფრად გრძნობს საზოგადოების მიერ დღის წესრიგში დაყენებულ საკითხებს და თავისი სპექტაკლებით ამ საკითხების პირუთვნელ, მიუყვარძობელ გადაწყვეტას ცდილობს. და ახერხებს კიდევ! ამ მხრივ — სირანოცა და სერვანტესიც, ფიროსმანიცა და დიონიც (და რასაკვირველია, ყველასთვის ცნობილი დათა თუთაშხიაც!) დღევანდელ ჩვენს სინამდვილეში სამართლიანობისა და სიკეთის აქტიური დამცველები არიან და, ჩვენთან ერთად, ბოროტებისა და უსამართლობის წინააღმდეგ იბრძვიან.

გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებითს პრინციპს, მისი წარმოდგენების აქტიურ-მოქმედ ბუნებას, ჩემი აზრით, ყველაზე უკეთ ჩემი ლექსის „ავტობიოგრაფიის“ ეს სტრიქონები გამოხატავს:

...მე ზოგჯერ მგონია: რა ჩემი ბრალია,  
კეთილი განზრახვა ვის უნდა ეწყინოს?  
ორსული ცხოვრების ბეზაქალი ვარ  
და მინდა ლამაზი შვილი შევიძინოს!



გიგა ლორთქიფანიძის — მოქალაქის სამოქმედო პროგრამაც ეს არის: უფრო ლამაზი, სრულყოფილი და ბედნიერი საქართველოსათვის ცხოვრება და მოღვაწეობა...

უნაკლო ჩვენში არავინ არის და ამ მხრივ გიგა ლორთქიფანიძეც სხვებისგან არ გამოირჩევა. მაგრამ გიგას „ნაკლოვანებანი“ — მისი ღირსებების გაგრძელებაა. თანაც, ჩემი აზრით, ნიჭიერი კაცის ნაკლიც კი უნიჭო კაცის ღირსებაზე უფრო მომხიბვლელი და ნაყოფიერია, ხოლო გიგა ნიჭიერია თავის საქმეშიც, ქცევაშიც, ლაპარაკშიც და ადამიანებთან ურთიერთობაშიც.

რეჟისორი მკაცრი და მომთხოვნი უნდა იყოს, რადგან, განსხვავებით მხატვრისა და პოეტისაგან, მისი „საშენი მასალა“ არა საღებავი და სიტყვა, არამედ ადამიანთა კოლექტივი, რომლის დარწმუნება, დაყოლიება და, თუ გნებავთ, „მორჯულება“, შემოქმედისგან დამატებით, ადმინისტრატორულ ენერგიასაც მოითხოვს. ეს ენერგიაც ხარბად მოჰმადლა გამჩენმა ჩვენს გიგას, და მე, პირადად, არაერთხელ განმიცდია მისი „ტირანის“ კეთილმყოფელი გავლენა. როცა გიგა თავისი შეუპოვრობით მე, როგორც პიესის მთარგმნელს, შეუძლებელს შემაძლებინებდა ხოლმე.

ამისთვისაც მიყვარს გიგა ლორთქიფანიძე! ხელი მოემართოს მას — საქართველოს შვილს, გამოჩენილ რეჟისორსა და მოქალაქეს, ჩვენს მეგობარს!

მიხეილ ავლივიძე

## მოგონების ერთი ფურცელი

დრამატურგიაში ჩემი ნათლობა გიგა ლორთქიფანიძეს ეკუთვნის. მან მიანიჭა სცენური სიცოცხლე ჩემს პირველ პიესას — „მეტეხის ჩრდილში“, სადაც მთავარი როლი — ძია შაქრო — ჩვენმა დაუფიწყარმა სერგო ზაქარიაძემ შეასრულა.

ტკბილად ვიგონებ იმ ბედნიერ დღეს, როცა გიგამ რუსთაველის თეატრში წაიკითხა ეს პიესა. დასადგმელადაც თავად იყო მიწვეული. ისეთი სისადავითა და შთაგონებით გადმოსცემდა კომედიის არსს, მთელი დასი აღტაცებით ხედებოდა.

1963 წლის სეზონი მიიწურა, როცა პიესა დასადგმელად მიიღეს, ამიტომ სექტემბერში უნდა დაეწყო გიგას სპექტაკლზე მუშაობა.

ყველამ სიყვარულით დაულოცა ძვირფას სერგოს მთავარი როლი, მან კი გვითხრა: — ზაფხულს აგარაკ მზეთამზეში გავატარებ, ორივენი ამოდით, მესტუმრეთ, პიესის ირგვლივ ვისაუბროთ.

ერთ დღეს მანქანით ბორჯომისაკენ გავუტიეთ. იქიდან ავუყვავათ

ღვედივით დახვეულ ვზას, პატარძალივით მორთულ მზეთამზისაკენ რომ მიემართებოდა.

როგორც კი ავედით ზემოთ და ოდნავ ავივაკეთ, ვიწრო შუკაში ჩიხური შევამჩნიეთ. მის წინ იჯდა ქალარა, გამხდარ-გამხდარი მეწაღე, გვერდით. ერთგული შეგირდივით სერგო ზაქარიაძე მისჯლომოდ, მუხლებზე ფიცარი დაედო, ტყავგადაკრულ მარჯვენა ხელში დანა ეჭირა, საძირეს ჭრიდა, ძაფს სანთლავდა, ნემსში უყრიდა, მკლავებდაკაპიწებულ და თავჩარგული ფეხსაცმელს კერავდა. ხან საძირეს მოჭიმავდა კალაპოტზე, ხან კბილებში გაჩრილ წვრილ-წვრილ ლურსმნებს ორ თითში მოიმწყვდედა, ფეხსაცმლის ქუსლზე დასვამდა, მერე ძველი თბილისელი ხელოსნის ეშხით ჩაქუჩს სცემდა.

— შეხედე. შეხედე. ბატონ სერგოს უკვე დაუწყია ჩვენი სპექტაკლის რეპეტიცია. — მითხრა გიგამ. ჩიხურთან ახლოს მივედიო, მაგრამ ზაქარიაძე ისეთი გატაცებით მუშაობდა, ვერ შეგვამჩნია.

ქალარა მეწაღე ღიმილით შემოგვეცქეროდა, თავი მოსწონდა. — ნახეთ, ხელობა რა კაცს ვასწავლეო.

სერგომ გვიან შეეჯინა, ამოგვხედა, წამოხტა, წინსაფარი დაიფერთხა და გადაგვეხვია.

— ბიჭოს. თქვენ გენაცვალეთ! — შესძახა და მიგვიპატიოა.

პატარა, ქართულაქენიანი ოდის ირგვლივ მწვანე სანთლებივით ენთო ნაძენარი. გარშემო ფიჭვის გამაბრუებელი სურნელი იფრქვეოდა. მთის ნაორღერ ყვაეილებს ნიავე არხედა, ისმოდა წყაროს იაუნანური და ფრინველთ ყიფივი. ზღაპრულმა სილამაზემ დაგვაიმუნჯა.

— მოგწონთ? — გვკითხა სერგომ.

— დიდებულია, დიდებული! — შევხმინათ ჩვენც.

— ჯერ სადა ხართ, ისეთ ღვინოს დაგაღვევინებთ, მერე უფრო მოგეწონებათ.

სერგომ მეუღლეს არ დაანება და თვითონ გააწყო სუფრა. ყველაფერი ძია შაქროსეული მიმიკით, მიხრა-მოხრითა და ქალაქური სიტყვაფრთიანობით მოჰქონდა.

— ა, როლი თითქმის უკვე მზად აქვს, ა, ეს არის ხელოვანი. როლით ცოცხლობს და როლში ცხოვრობს, — მითხრა გიგამ.

სერგომ სუფრაზე ღვინიანი დოქი დადგა.

— ოთარ. ბიჭო. რა მაინტერესებს, იცი? შენ ხომ ქუთაისში გაიზარდე, საიდან იცნობ ძველ თბილისურ კოლორიტს, ქალაქელ ტიპებს? როგორ დაწერე, ჰა? — მკითხა სერგომ.

— სტუდენტობა ძველი თბილისის უბნებში გავატარე, მტკვრის პირას, რიყეში ვცხოვრობდი, — მივუგე მოკრძალებით.

— რიყეში ბევრს უცხოვრია, მაგრამ... — შემეშველა გიგა.

— ავაშენათ ღმერთმა, აბა, დავილოცოთ! იცოცხლეთ. ჩვენი საერთო საქმის სიყვარულს გაუმარჯოს, უერთმანეთოდ არ ვვარგევართ, ხომ იცით? — თქვა სერგომ და ქამრიანი ჭიქით ღვინო გაღაპკრა.

— გიგა, შენ როგორც გინდა, ისე დალიე, დღეს მძლოლი ხარ, ოთარა კი, მე მგონია, პატივს დამდებს, არ მიწყენს და ერთ ჭიქა ღვინოს დამიღვეს, — ეს სიტყვები ისე დამარცვლა, სამივეს სიცილი წაგვსკდა.

რა თემაზე არ ისაუბრა, რა არ გაიხსენა, მაგრამ მისი ძირითადი ფიქრი და ოცნება ჩვენი მომავალი სპექტაკლის ბედი იყო.

— როგორ იქნება, ახლა, გიგა, ჩვენი საქმე, პა?

— კარგად, ბატონო სერგო, სადაც თქვენა ხართ, იქ ნაღდი გამარჯვებაა.

— მე მგონი, მეზღვაურობაზე ძნელი, ჩემო გიგა, გემის კაპიტნობაა და, აბა შენ იცი, შენ გაგიმარჯოს!

სერგო გამხიარულდა. კრინით „მრავალჯამიერი“ წამოიწყო. გიგამ ხვეწროვანი ხმა მიაგება და ჩემი ვითომდა ბანი მორცხვად შევაპარე მათს უტკბეს ხმებში...

გვიან დავემშვიდობეთ ერთმანეთს.

— აბა, თქვენ იცით, ჭკუით იარეთ!

— რაც ჭკუა გვაქვს, იმით კი ვივლით, თუ გვეყო! — უთხრა გიგამ.

მზეთამზის შუაწელამდე კარგად მივდიოდით, მერე მანქანა სიჩქარიდან ამოვარდა, თუ რა იყო, შურდულივით დაეშვა თავდაღმართში.

მივქრივართ თავაწყვეტილი, როგორც დიდი გალაკტიონი იტყვოდა, „იფნის შოლტივით მოქნეულ გზაზე“.

საბედისწერო წუთებში ბედს ვართ მინდობილი. ცუდად ვგრძნობ თავს, მაგრამ მაინც გიგას გამხნეება ვცადე. მან კი აქეთ დამიწყო ნუგეში, მაგრამ როგორ მანუგეშა, ნუ იტყვი, ლექსად მომიმღერა:

ესეც შენი პიესა „მეტეხის ჩრდილში“,  
ავტორი და რეჟისორი მზეთამზის ძირში,  
ნეკროლოგი იხილეთ გაზეთ „თბილასში“...

ვფიქრობ, ვიღუპებით და ამ კაცს რა ამღერებს-მეთქი? მაგრამ გიგა მაინც მღერის და საჭეს მალიმალ აქეთ-იქით ატრიალებს.

თავდაღმართი ჩათავდა. როგორც კი გავივაკეთ, მანქანა გაჩერდა. ვდგავართ დაზაფრულები, შუბლზე სიმწრის ოფლს ვიწმენდთ. ახლა მანქანის ძრავა აღარ ამუშავდა.

ამ დროს ერთმა მადლიანმა მძღოლმა გამოიარა. ჩვენს მანქანას სახურავი ახადა, ჩახედა, რალაცას თითი ოდნავ გაჰკრა და ძრავაც ათუნთუნდა.

— თუ ძმა ხარ, რა ჭირდა მაინც მანქანას, შემდეგში რომ ვიცოდე? — ჰკითხა გიგამ.

— მასწავლე რეუისორობა და გასწავლი შოფრობას, — უთხრა მძღოლმა და გადაეხვია...

სექტემბერში რეპეტიციები დაიწყო. როცა მსახიობები სცენაზე გადავიდნენ, გიგას ვთხოვე, დამასწარი-მეთქი.

— იცოდე, ძნელია ბავშვის ოპერაციას მშობელი დაესწროს და გირჩევ, სპექტაკლის გასინჯვაზე მოდიო, — მითხრა.

— ძალიან ვთხოვ, არასოდეს მინახავს და ძალზე მაინტერესებს.

— აბა, იცი, რა გითხრა? შენ როცა ამ პიესას წერდი, მე ხომ არ გიშლიდი ხელს? ჰოდა, წყნარად იყავი, ხმა არ ამოიღო, ახლა მე ვწერ პიესას სცენაზე.

— კრინტსაც არ დავძრავ-მეთქი, — ეუთხარი და პარტერში დაეჯექი.

პირველ ხანებში, მართლაც, ხმა არ ამომიღია, მაგრამ შემდეგ ერთ-ერთ რეპეტიციაზე ასეთი ამბავი მოხდა:

ბოლო სცენაა. „ეს წირპლიანი მოსამსახურე მაინც სად დაიკარგა“, — ამბობს სარდიონი — ემანუელ აფხაიძე.

— არა, ეს ფრაზა არ უნდა. აქ არ არის საჭირო, ამოიღეთ!

— მე მგონი, საჭიროა, — შევეხმინანე გიგას.

— არა, არ უნდა. ახლა საჭიროა ტემპი, სწრაფი დიალოგი: მანანა მოტაცებულია, თავზარდაცემული მშობლების სევდა, ძია შაქროსაგან საპირისპირო რეაქცია, ხალასი ოუმორი, პიესა იწურება, ფინალი ახლოვდება, ბატონო სერგო, თქვენ სწრაფად წვებით ტანტზე, თითქოს სიზმარში ბოდავთ: „გაიწით, მტვერია, ხალიჩასა ვბერტყავ“.

იპოლიტე, აიჭერ აივანზე, ტელეფონთან მივარდი, დარეკე და შესძახე: „ხაზი გადაჭრილია, გადაჭრილი“.

მოიცა, შეჩერდი, განათება ორმხრივი, სადა ხარ, სად, შუქი ნელა შემოიყვანე, მოფერებით.

ბორგავს და ბრღვინავს გიგა, სიგარეტს სიგარეტზე ეწევა, ყვირის — არ ვარგა, კარგია, კარგი!

მთელი სხეულით აფეთქებულია, ავანსცენასთან მიდის, სპექტაკლს, როგორც აქაფებულ მდინარეს, კალაპოტს ურჩევს, გაწვდილი მკლავებით მისკენ ეზიდება.

ამ დროს წამოვდექი და ვთხოვე:

— გიგა, თუ შეიძლება დატოვე ის ფრაზა — „ეს წირპლიანი მოსამსახურე გოგო სად დაიქარვა“.

— რას ჩააცივდი ამ „წირპლიან გოგოს“, ვინა ხარ შენ? ანდა რეპეტიციას რატომ ესწრები? ახლავე დატოვე დარბაზი, მომწყუდი თავიდან! — იხუვლა და რუსულად შემოიკურთხა.

— ბატონო გიგა, ავტორს ასე საჭაროდ ნუ აწყენინებ! — გამომესარჩლა თეატრის ერთ-ერთი თანამშრომელი.

— იცი, რა გითხრა? მე იმას ვეჩხუბები, ვინც მიყვარს და პატივს ვცემ, აბა შენ გაწყენინე როდისმე, თუ ძმა ხარ?

ამ სიტყვებით მე კი გულს მომეშვა, მაგრამ ჩემი დამცველი ცუდ დღეში ჩავარდა.

პარტერის გასასვლელი კარი გამოვალე თუ არა, სცენიდან სერგოს ხმა მომესმა:

— ოთარა, ნუ გეშინია. ბიჭო, პიესას არ გაგიფუჭებთ!

თეატრიდან გამოვედი. გარეთ კოკისპირულად წვიმს. ვდგავარ თეატრის წინ დაღვრემილი. უცებ მანქანა გაჩერდა. გადმოვიდნენ ჩემი ქუთაისელი მეგობრები და შემომეხვივნენ.

— სადა ხარ, მთელი დღე გეძებთ, ბოლოს გვითხრეს, თეატრში იქნებო, და აჰა, მოგაკითხეთ კადეც.

ჩამსვეს მანქანაში და გავქროლდით.

— ზოგი რეჟისორი თურმე რუსულად ატარებს რეპეტიციებს ქართულ თეატრში. გიგას ხომ ქართულად მიჰყავს რეპეტიცია? — მკითხა ერთმა.

— კი, ქართულად ატარებს რეპეტიციას, მაგრამ რუსულად იგონება, — ვუთხარი მე.

გავიდა ორი დღე, მოსვენება დავკარგე. ველავ, როგორ მიდის საქმე. ორი დღეა რეპეტიციას არ დავსწრებივარ, ერთი სული მაქვს იქ ყოფნისა, მაგრამ თეატრში მისვლა მერიდება.

მესამე დღეს, დილით ადრე, გაისმა ტელეფონის ზარი.

— გიგა ვარ, გამარჯობა შენი! გამებუტე? კარგი ახლა, შევერიგდეთ, აუცილებლად მოდი თეატრში, 12 საათზე. მოხვალ ხომ?

12 საათზე თეატრში გავჩნდი, პარტერში გიგასგან მოშორებით დავჯექი.

— აქეთ მოდი, ოთარ, ჩემს გვერდით, გვინდა ერთი ფრაზა: როგორ ამხნევებს ძია შაქრო გივის, რომელსაც სარდიონი ქალიშვილი აწინებებს.

— აცალე, გიგა. „დიქტანტი“ ხომ არაა? შინ დაწერს და ხვალ ნოიტანს, გადმოსძახა სცენიდან სერგომ.

მე უკვე თავჩარგული ვწერდი. გიგას ნაწერი გავუწოდე. წაიკითხა და სიხარულით შეჰყვირა:

— ა, ბატონო სერგო, სწორედ ეს გვინდოდა, თქვენ ასე ეუბნებოდათ გივის: „გივიჯან, ის რკინა სჯობს იმ რკინასა, რაც რკინა გასჭრის რკინასა“.

— უყურე შენ, ყოჩაღ, კარგია! — მოიწონა სერგომ და სცენიდან ჩემკენ გადმოიხედა:

— ოთარა, ბიჭო, მე მგონი, დღეს გიგა ბოლომდე დაგტოვებს რეპეტიციაზე...

ოთარ მაფხორია

### მეგობრობის გადაუსდელი ვალი

უკვე მერამდენეჭერ მიეუჭექე მაგიდას გიგა ლორთქიფანიძეზე წერილის დასაწერად. არაა ეს ადვილი საქმე — მეგობარზე საჭაროდ სიტყვის თქმა, მიუხედავად იმისა, რომ საიუბილეო თარიღი იძლევა ამის საბაბს. მაინც რა დრო გასულა — 60 წელი! აქედან მეტი ნაწილი ერთად გავცვლია. ძნელია ამ გზის შეფასება, ყველაფრის გახსენება, თავმოყრა.

მაგრამ მაინც ერთხელ კიდევ ეუჭდები მაგიდას. როგორც ყოველთვის, საღამოობით, მეგობრები დამადგნენ თავს.

— რას აკეთებ?

— ვწერ.

— რას?

— წერილს გიგაზე.

ჩემი მეგობრები მისი მეგობრებიც არიან და მათთვის გასაგებია, რომ ვგულისხმობ გიგა ლორთქიფანიძეს.

— რასთან დაკავშირებით?

— 60 წელი უსრულდება.

გაკვირვება: რას ამბობ?! მართლა? როდის? იუბილე იქნება? ჩვენ რა უნდა ვქნათ? რადგან ეჭვი ჩნდება, რომ თბილისის ვერც ერთი შენობა ვერ დაიტევს გიგა ლორთქიფანიძის საიუბილეო საღამოში მონაწილეობის მსურველთ, ამიტომ ვლებულობთ კომპრომისულ გადაწყვეტილებას: გიგა ბათუმში მოვიწვიოთ, აქ მიეულოცოთ, აქ ვუთხრათ ჩვენი სათქმელი.

მანამდე კი ჩემი სათქმელი ამ წერილით უნდა ვთქვა წიგნისათვის, რომელიც გიგა ლორთქიფანიძის დაბადების 60 წლისთავს მიეძღვნება.

ჩემმა მეგობრებმა კარგად იციან, რომ არ მიყვარს განმარტობებით-  
მუშაობა, რომ ხელს არ მიშლის არც მათი სტუმრიანობა, არც ჩარ-  
თული ტელევიზორი. არც სხვა რამ გართობა. ისინი თავიანთ საქმეს  
აკეთებენ, მე — ჩემსას. ამ საღამოს კი, პირიქით, ხელს კი არ მიშ-  
ლიან. მეზმარებიან კიდეც, გიგასთან შეხვედრებს ვიგონებთ, მის  
დადგმულ სპექტაკლებს, გადაღებულ ფილმებს, საჭაროდ წარმო-  
თქმულ სიტყვას თუ მეგობრულ წრეში მოთხრობილ სამხიარულო  
ამბავს ან ცინცხალ ანექდოტს.

მაგრამ მე მაინც მეტი მაქვს მოსაგონარი. საღ და როდის შეე-  
ხვდით პირველად ერთმანეთს? მოსკოვში, ომის დამთავრებისთანავე.  
ორმოცი წელი გავიდა მას შემდეგ. ომმა ჩაკეტა მოსკოვისაქენ სა-  
ვალი გზები. როგორც კი გაჩნდა საშუალება, ბევრმა ქართველმა  
ახალგაზრდამ მოხკოვს მიაშურა სწავლის გასაგრძელებლად, ამ სა-  
ოცნებო ქალაქთან შესახვედრად. ცხოვრება ისევ ჰქირდა. ერთმანეთს  
ვეღქით მხარში თავის გასატანად, იმის იმედით, თუ ვინ რას მი-  
იღებდა შინიდან, ამანათს თუ მცირეოდენ ფულს. ამიტომ ჩვენი შეს-  
ვედრების ძირითადი ადგილი გორკის ქუჩა და ცენტრალური ტე-  
ლეგრაფი იყო, ზოგჯერ — ლამის გასათევიც, ვინაიდან სატელეფო-  
ნო საქალაქთაშორისო პუნქტი დღიან-ღამიან მუშაობდა. ამიტომ აწ  
ადგილს ხუმრობით სასტუმრო „ტელეგრაფსაც“ ვეძახდით. თუკი  
ვინმეს ფული გაუჩნდებოდა, რესტორანი „არაგვიც“ იქვე იყო. ლო-  
ბიოსა და ხარჩოსაგან შედგებოდა ძირითადად ჩვენი მენიუ. არა  
იმიტომ, რომ ქართულ კერძებს ვიყავით დანატრებული, უბრალოდ.  
ყველაზე იაფი იყო.

აი, ასეთ ვითარებაში გავიცანი ბევრი თბილისელი ახალგაზრდა,  
მათ შორის, გიგა ლორთქიფანიძეც, რომელიც თეატრალურ ინსტი-  
ტუტში სწავლობდა. გიგა მაშინ უკვე ერთ-ერთი ლიდერთაგანი იყო  
მოსკოველ ქართველ ახალგაზრდებს შორის, ყველა შეხვედრის სუ-  
ლი და გული — თავისი მჭევრმეტყველებით, იუმორით, მუსიკალუ-  
რი ნიჭით...

თეატრალური მოსკოვიც ამ შეხვედრების დროს გავიცანი. რა  
თქმა უნდა, მანამდეც მსმენოდა სახელოვან თეატრებზე, მათ ხელ-  
მძღვანელებზე, სცენის განთქმულ კორიფეებზე, მაგრამ, ბუნებრი-  
ვია, გიგა და მისი მეგობრები უფრო ახლოს იყვნენ ამ სფეროსთან  
და მათგან ვგებულობდი, რომელ თეატრში და რა სპექტაკლზე წაე-  
სულიყავი. ასე ვნახე სამხატვრო თეატრში მაქსიმ გორკის „ფსევრ-  
ზე“, რომელშიც კაჩალოვი, ტარხანოვი, ერშოვი მონაწილეობდნენ.  
ჩემთვის მოგვიანებით გახდა ცნობილი, თუ რა ისტორიული ფაქტზე  
მოწმე ვიყავი, როცა კამერულ თეატრში ვნახე ტაიროვის მიერ დად-

გმული „ქალბატონი ბოვარი“, გამოჩენილი მსახიობის ალისა კოონენის მონაწილეობით. დღემდე არ წაშლილა ჩემს მეხსიერებაში ოხლოპკოვის ნოვატორული სპექტაკლები — „სასტუმრო „ასტორა“, „ახალგაზრდა გვარდია“, „არისტოკრატები“. გოცბული დავრჩი, როცა „არისტოკრატებზე“ ჩემი ადგილი სცენაზე აღმოჩნდა. სწორედ ამ თეატრში ვნახე განსაკვიფრებელი მარია ბაბანოვა ა. აიბუზოვის პიესა „ტანიავი“.

ბილეთები მაშინ უფრო ჭირდა, ვიდრე ახლა. თეატრალური იმსტატუტის სტუდენტები პრივილეგიით სარგებლობდნენ და გიგანსტუდენტური ბილეთით ბევრჯერ გვისარგებლია რომელიმე გახმაურებული სპექტაკლის სანახავად.

გიგა და ჩემი სხვა თბილისელი მეგობრები კარგად იცნობდნენ. მაშინ მოსკოვში მცხოვრებ ქართველ სცენის მოღვაწეებს. ნასსოვნ, დავით გამრეკელის მოცემული კონტრამარკებით ვნახეთ და მოვისმინეთ დიდი თეატრის სცენაზე ზაქარია ფალიაშვილის „ბესალომი და ეთერი“. სადაც მურმანს განუმეორებელი გამრეკელი მღეროდა, ხოლო აბესალომს — სანაევი. ცნობილი ბალეტმაისტერი ლეონიდ ლავროვსკი და მისი მეუღლე ლალია ჩიკვაძე სასტუმრო „მოსკოვში“ ცხოვრობდნენ. მათი დახმარებით მოვხვდით იმ დროს დიდ თეატრში დადგმულ პროკოფიევის ბალეტ „რომეო და ჯულიეტაზე“, რომელშიაც საოცარი გალინა ულანოვა ცეკვადა.

მე მაშინ მხოლოდ თეატრის მოყვარული ვიყავი, მაყურებელი. საბუთები იურიდიულ ინსტიტუტში შევიტანე, მაგრამ თუკი შემდეგ ჩემი ცხოვრება თითქმის მთლიანად თეატრს დაუკავშირდა, ამაში უსათუოდ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს იმდროინდელმა თეატრალურმა შთაბეჭდილებებმა, ურთიერთობამ გიგასა და მის მეგობრებთან, რომელთაც უკვე არჩეული ჰქონდათ მომავალი ცხოვრების გზა.

ზოგიერთი მათგანი დღეს უკვე ჩვენ შორის აღარ არის. მაგრამ ვინც ჭერჯერობით კიდევ ვართ, მუდამ ვიგონებთ მოსკოვეურ ტკბილმწარე დღეებს.

შემდეგ ჩვენი გზები გაიყარა. მე ბათუმში ვეწეოდი ქერნალისტურ საქმიანობას. უკვე იშვიათად ვხვდებოდით ერთმანეთს, მაგრამ გაზეთებრიდან, საერთო მეგობრებრიდან ვგებულობდი გიგა ლორთქიფანიძის პირველ რეჟისორულ ნაბიჯებზე, ჭერ ვილნიუსის რუსულ თეატრში (რომელთანაც დიდი ხნის შემდეგ მეც მომიხდა ურთიერთობა, როგორც დრამატურგს, და მაშინაც გულთბილად იხსენიებდნენ გიგას), ხოლო შემდეგ მარჯანიშვილის, ქუთაისის თეატრებში. ვკითხულობდი რეცენზიებს მის სპექტაკლებზე. ამასობაში ლიტერატურულ საქმიანობას მოვკიდე ხელი, გამოვეცი მოთბრობებისა



ნარკვევების კრებულები, მაგრამ საკუთარი თავისთვისაც კი ვერ გამეზხილა პიესის დაწერის სურვილი. ხოლო, როცა მაინც გაეტეხე ნავსი და დაწერე პირველი პიესა, რა თქმა უნდა, ერთადერთი კაცი. ვისთვისაც შეიძლებოდა მეჩვენებინა, იყო გიგა ლორთქიფანიძე. მაშინ უკვე საკმაოდ ცნობილი რეჟისორი, რომლის მხარდაჭერაც შეტად ძვირფასი იყო ჩემთვის. პირველი თეატრი, სადაც ჩემი პირველი პიესა წაიკითხეს გიგას რეკომენდაციით, ეს იყო სანკულტურის თეატრი, რომელსაც მაშინ სათავეში ბატონი ვიქტორ ნინიძე ედგა. მართალია, ის პიესა არ დადგმულა, მაგრამ ისიც არავის უთქვამს, დრამატურგია არაა შენი საქმეო. გიგას რეკომენდაციით შევადიქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის კარი, სადაც პირველად თბილისის სცენაზე დაიდგა ჩემი პიესა „როცა მთავრდება ბავშვობა“. ეს პიესა დადგა მაშინ სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორმა შალვა ვაწურელიამ. გიგასთან ერთად შევედი პირველად კულტურის სამინისტროს სარედაქციო კოლეგიის ოთახში, სადაც წყდებოდა და ახლაც წყდება დრამატურგების და მათი პიესების ბედი.

ასე განახლდა ჩვენი ურთიერთობა. შეიძლება ერთმანეთს არ ვუშხელდით, მაგრამ, ალბათ, ორივე ვგრძნობდით, რომ ეს ურთიერთობა მეგობრობაში უნდა გადაზრდილიყო, ერთმანეთს უნდა შევხვედროდით, როგორც დრამატურგი და რეჟისორი.

დამავიწყდა მეთქვა, რომ ჩვენ ფეხბურთმაც დაგვაახლოვა, ჭერ კიდევ მოსკოვში, სადაც მატჩს თბილისის „დინამოს“ მონაწილეობით, ყოველთვის დიდი აჟიოტაჟი უძლოდა. რამდენჭერ გაგვიტენებია დამე მორიგეობით „დინამოს“ სტადიონის სალაროებთან. ვცდილობდით, ერთად ვყოფილიყავით ტრებუნებზე ჩვენი გუნდის გასამხნეველად. ამას იმიტომ ვიგონებ, რომ შემდეგ, უკვე თბილისში, ფეხბურთი გახდა ჩვენი დაახლოების საბაბი. ეს ის დრო იყო, როცა თბილისის „დინამოს“ ძალიან გაუჭირდა, საქმე იქამდე მივიდა, რომ საეკვოც კი გახდა მაშინდელ უმაღლეს ლიგაში მისი ყოფნა-არყოფნა. პრესაში გამოჩენილ ქართველ სპორტსმენთა წერილი გამოქვეყნდა ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკებისადმი, სპორტულ თემაზე მხატვრული ნაწარმოების შექმნის თაობაზე. როგორც, სრულიად შემთხვევით, ხელთ ჩამივარდა მაშინ უკვე ცნობილი დრამატურგის. „ვარშავული მელიოდისა“ და სხვა პიესების ავტორის, ლეონიდ ზორინის პიესა ფეხბურთელებზე. გიგასაც წავაკითხე, მოეწონა. მე თვითონ დავდგამო. მაგრამ ამისათვის საჭირო იყო პიესის არა მარტო თარგმნა, არამედ მისი გადმოქართულება, ჩვენს შინაურულ საფეხბურთო პრობლემებთან დაახლოება. ზორინისაგან ამის ნებართვა მივიღეთ. მალე პიესა წავიკითხე მარჯანიშვილის თეატრში.

ერთხმად მოიწონეს და მიიღეს დასადგმელად. რა თქმა უნდა, უპირველეს ყოვლისა, ფეხბურთის სიყვარულის გამო. მართალია, პიესის ავტორი სხვა იყო, მაგრამ ჩემი გვარიც იქნებოდა აღნიშნული მარჯანიშვილის სახელოვანი თეატრის აფიშაზე. ამიტომ, პიესის წაკითხვის და მიღების შემდეგ, ჯიბეები მოვიჩხრიკე, რომ ახლადშეძენილ მეგობრებთან (მაშინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მსახიობებთან, დღეს კი უკვე სახალხო არტისტებთან) ერთად აღმენიშნა ეს მოვლენა, მაგრამ გიგამ მითხრა: პიესა რომ მიიღეს, ეს კიდევ არაფერს ნიშნავს, რეპეტიციებიც რომ დაიწყოს, არც ისო, არც ის, პრემიერას რომ დანიშნავენ და ქალაქში აფრშებს გამოაკრავენ, მხოლოდ მაშინ დაიჭერე შენი პიესის დადგმა, მესამე ზარს რომ მისცემენ და ფარდა გაიხსნებაო. მოგვიანებით მე მართლა დავრწმუნდი ამ სიტყვების ჭეშმარიტებაში.

„ფეხბურთელები“ კარგი სპექტაკლი გამოვიდა, მახსოვს, დანამოვლები დავპატოეებთ პრემიერაზე. სპექტაკლში რადიოკომენტატორის ფუნქციას ასრულებდა კოტე მახარაძე (ბათუმის სპექტაკლში — ეროსი მანჯგალაძე). ნიკოლოზ ოზეროვმა ვრცელი რეცენზია გამოაქვეყნა „სოვეტსკი სპორტ“-ში. ამასობაში თბილისის „დინამოს“ მდგომარეობაც გამოსწორდა და ჩვენ, ცოტა არ იყოს, ეამაყობდით ამით.

„ფეხბურთელებზე“ იმიტომაც შევაჩერე ამდენი ყურადღება, რომ აქედან დაიწყო ჩემი და გიგას მეგობრობა ლეონიდ ზორინთან, რომელიც დღემდე გრძელდება. შემდეგ ზორინმა თარგმნა ჩემი პიესები, ხოლო მისი პიესა გიგამ დადგა ქართულ სცენაზე. ათეული წლის მანძილზე სამივემ ბევრჯერ გამოვცადეთ ერთმანეთი მეგობრობასა და ერთგულებაში, ჭირშიც და ლხინშიც.

როგორც ზემოთ ვთქვი, „ფეხბურთელებს“ მაინც სხვა ავტორი ჰყავდა, საკირო იყო ორიგინალური პიესა, უპირველეს ყოვლისა, მარჯანიშვილის თეატრისათვის, რომელსაც სათავეში უკვე გიგა ლორთქიფანიძე ედგა. მნიშვნელოვანი საიუბილეო თარიღი ახლოვდებოდა. თეატრები ეძებდნენ პიესებს თანამედროვეობაზე. მეც ვწერდი ახალ პიესას. ერთხელ მარჯანიშვილის თეატრში მივედი იმ დროს, როცა გიგა თავის კაბინეტში თავმოყრილ რეჟისორებს და მსახიობებს ესაუბრებოდა მომავალი სეზონის გეგმებზე, მწერალთა კავშირისა და კულტურის სამინისტროს მიერ გამოცხადებული პიესების კონკურსზე, რომლის ყიუროშიც თვითონაც შედიოდა. უკვე შევარჩიე ორი პიესა, როგორც კი დამთავრდება კონკურსი, მაშინვე დავიწყებთ მათზე მუშაობასო. შემდეგ ამ პიესების შინაარსის მი-

ყოლას შეუდგა... ვილაცას, ალბათ ჩემი სახის ფერი არ მოეწონა, როგორ ხარო — მკითხა. არა მიშავს-მეთქი. წარმოიდგინეთ. როგორ ვიქნებოდე: გიგა ჩემი პიესის შინაარსს ჰყვებოდა. მაგრამ ავტორის ვინაობა მან არ იცოდა, კონკურსი დახურული იყო. მე კი თავის გამხელა არ შემეძლო. მალე კონკურსი დამთავრდა. პიესამ „მომავალ შეხვედრამდე“ ერთ-ერთი პრემია მიიღო. გიგა შეუდგა მასზე მუშაობას, მაგრამ მარჯანიშვილის თეატრში შეიქმნა კონფლიქტური სიტუაცია, რის შედეგადაც დასი ორად გაიყო. ახალგაზრდა მსახიობთა ერთი ნაწილი რუსთავეში გადავიდა, სადაც გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით შეიქმნა ახალი თეატრი. მარჯანიშვილის თეატრში ჩემს პიესაზე გიგას დაწყებული მუშაობა სხვა რეჟისორმა დაამთავრა. საშუალო სპექტაკლი გამოვიდა, მაგრამ გიგასა და ჩემს შორის შემდგომი ურთიერთობისათვის მას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. გიგა ჩემთან ახალ პიესას ელოდა. ჩვენ ისევ ვალში ვიყავით ერთმანეთის წინაშე.

ლეონიდ ზორინს პირადად 1968 წელს შევხვდი. იალტის ლიტერატორთა სახლში, დრამატურგთა ტრადიციულ სემინარზე. ცოტა ხნით ადრე საქართველოს ტელევიზიის მიერ გამოცხადებულ კონკურსზე ერთმა ჩემმა პიესამ მცირე ფორმის პრემია დაიმსახურა. იალტაში სულ სხვა მიზნით ჩავედი, მაგრამ ზორინს მაინც ვუჩვენე. უფრო სწორად, ვუამბე პრემირებული ტელეპიესა. გამოცდილი დრამატურგის გუშანით მიჩნია, ყველა საქმე განზე გადამედო და პიესის სცენურ ვარიანტზე მეფიქრა. ცოტა ხნის შემდეგ, როცა მუშაობა აეწყო და ორთავემ ვირწმუნეთ, ჩანაფიქრს კარგი პირი უჩანდა, ჩემთვის არც უთქვამთ, ზორინმა გიგას შეუთვალა, რამდენიმე დღით ჩამოსულიყო იალტაში. არ იყო ეს ადვილი საქმე, საგასტროლო სამზადისის მიტოვება, მაგრამ, ალბათ, გიგასაც ინტუიციამ უკარნახა და რამდენიმე დღეში იგი იალტაში ჩამოვიდა. ასე დაიბადა „ხიდი“. გიგას ჩამოსვლა იმდენად მნიშვნელოვანი გამოდგა არა მარტო ჩემთვის. არამედ, საერთოდ, მთელი შეკრების მონაწილეებისათვის, რომ შეიქმნა აზრი. მომავალში, იალტის სემინარზე რეჟისორებიც მოეწვიათ. სასწრაფოდ თბილისში გავფრინდით და იმავე საღამოს დასის შეკრებაზე პიესა წავიკითხეთ. „ხიდი“ ერთხმად მიიღეს. მშინ ამდგარი მძაფრი მოქალაქეობრივი უღერადობის პიესები არცთუ იოლად იკვლევდნენ გზას სცენისაკენ, მაგრამ თეატრის დაინტერესებამ, პირადად გიგას მეცადინეობამ თავისი გაიტანა. „ხიდი“ რეჟისორმა ნუგზარ გაჩავამ დადგა. ეს იყო ჩემი პირველი ნამდვილი სიხარული. იმიტომაც, რომ სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ძალზე საინტერესო მსახიობები — ზაზა ლებანიძე, თენგიზ არჩვაძე, გივი

ბერიკაშვილი, თამარ სხირტლაძე, კოტე თოლორაია, მალხაზ გორგილაძე... მალე რუსთავის თეატრი მოსკოვს გაემგზავრა. დედაქალაქისათვის სრულიად უცნობი დასის წარმატებულ გასტროლებში „ხილმაც“ შეიტანა თავისი წვლილი. შემდეგ პიესა ლეონიდ ზორინმა თარგმნა და იგი ჩვენი ქვეყნის ბევრ თეატრში, საზღვარგარეთაც დაიდგა.

მე ისევ ვწერდი პიესას გიგასათვის, რომელიც მას უნდა დაედგა. რომელ თეატრშიც არ უნდა ყოფილიყო, ყველა ჩემს ახალ პიესას პირველად იგი კითხულობდა. ბევრი სხვა რეჟისორისაგან განსხვავებით, არ უყვარს პიესის წაკითხვის სამერმისოდ გადადება, მოუცლელობის ან რომელიმე სხვა პიესაზე მუშაობის მომიზეზებით. რამდენჯერ შეუღამისას დავცილებივართ ერთმანეთს, დილით მაინც და ურეკავს და უთქვამს. პიესა წაეკითხეო. თეატრებში, რომელთაც გიგა ხელმძღვანელობდა, ჩემი პიესები იდგმებოდა, სხვა რეჟისორები დგამდნენ, ჩვენი შეხვედრა კი ვერა და ვერ მოხერხდა. მაგრამ ეს შეხვედრა მაინც შედგა, როცა „შთამომავლობა“ წაეკითხა. გიგა როლების განაწილების უბადლო ისტატია, ამჯერადაც ზუსტად შეარჩია მსახიობები, მხოლოდ ფატი გურიელმა შეაყოყმანა ცოტათა. ერთი პირობა სესილია თაყაიშვილსაც კი შესთავაზა თეატრში დაბრუნება. ყველაზე უკეთესი, რა თქმა უნდა, ვერიკო ანჭაფარიძე იყო, მაგრამ დათანხმდებოდა კი?! ქალბატონ ვერიკოს კარგა ხანია არაფერი ეთამაშა, თანაც ბოლო დროს თავს შეუძლოდ გრძნობდა. მაგრამ იგი დათანხმდა. ყოველი შენთხვევისათვის, გიგამ დუბლიორები დაუნიშნა — მედეა ჭაფარიძე და მზია მახვილაძე. მაგრამ პრემიერა მაინც ქალბატონმა ვერიკომ ითამაშა, რითაც ჩვენი სპექტაკლი დაამშვენა და მეც კიდევ ერთი დიდი სიხარული მარგუნა.

შემდეგ გიგა კარგა ხნით კინოში გადავიდა და რამდენიმე წელი მიუძღვნა ორი დიდი ფილმის „დათა თუთაშხიას“ და „წიგნი ფიცისა“ გადაღებას, რამაც მას დიდი აღიარება მოუტანა. მე ველოდი, თუ როდის მოკიდებდა იგი ხელს თანამედროვე თემას. ეს დროც მოვიდა, პარტიის XXVII ყრილობისადმი მიძღვნილი ფილმის გადაღება გიგა ლორთქიფანიძეს დაევალა. რა თქმა უნდა, ძალზე გამიხარდა, როცა მისი არჩევანი შეჩერდა ჩემს პიესაზე „როცა ქალაქს სძინავს“. სცენარზე ერთად ვიმუშავეთ. თანამედროვე პრობლემების გათვალისწინებით. ასე დაიბადა ფილმი „ერთ პატარა ქალაქში“.

მე ყოველ ახალ პიესას ისევ გიგასათვის ვწერ. თუ ვერ დადგამს, ვიცი, ყურადღებით წაეკითხავს, რალაცას მიჩვენებს, მისგან ყოველთვის ვეღობ ქართული თეატრის საკეთილდღეოდ ახალ იდეას, სხვებსაც აიყოლებს, ააღელვებს... არასოდეს მიფიქრია მუსიკალური

სპექტაკლისათვის პიესის დაწერა. გიგა რომ ჩაუდგა სათავეში მუსიკალური კომედიის თეატრს, ამ ჟანრშიც მომიხდა მუშაობა რეჟისორ ვარლამ ნიკოლაძესთან და ჩვენს დიდებულ კომპოზიტორთან გოგი ცაბაძესთან ერთად. ისღა დაგვრჩენია, ოპერაზე ვიფიქროთო. — ხუმრობს გიგა. რატომაც არა. რამდენადაც ვიცი, გიგას ჭერ საოპერო სპექტაკლი არ დაუდგამს. ყოველი შემთხვევისათვის, ლიბრეტო უკვე მზად მაქვს.

ჩვენ შორის უფროს-უმცროსობაცაა — სამსახურებრივ ურთიერთობას ვგულისხმობ. ყველა ჩვენგანისათვის დაუფიწყარი ბატონ დოდო ალექსიძის შემდეგ, გიგა ლორთქიფანიძე ჩაუდგა სათავეში საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებას (ამჟამად თეატრის მოღვაწეთა კავშირს). ამან კიდევ უფრო დაგვაახლოვა. პასუხისმგებლობაც შეგვემატა, ღირსეულად ვაკეთოთ საქმე, რომელსაც ვემსახურებით, საქმე კი ძალიან ბევრია, შემოქმედებითიც და სამეურნეოც, დიდიც და პატარაც, ყოველდღიურიც და სამომავლოც. ზოგი საქმე ტელეფონით კეთდება, ზოგჯერ ადგილზე ჩასვლაა აუცილებელი, ზოგჯერ თხოვნაც საკმარისია, ზოგჯერ კიდევ უკომპრომისო ბრძოლაა საჭირო, თუ ამას ქართული თეატრის ინტერესები მოითხოვს.

ასეთი იყო გიგა მაშინ. ბათუმის თეატრს ძალიან რომ გაუჭირდა. მასთან ყოველდღე მოდიან რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხიდან, უფრო შორიდანაც, ნაცნობებიც და უცნობებიც, თეატრალურიც და არათეატრალურიც, ზოგი თავის წუხილს უზიარებს, ზოგი კიდევ ყურადღებას და აღიარებას ითხოვს, კანონიერადაც და უკანონოდაც. არის საქმეები, რომლებიც მას არ ევალება, არც სამსახურებრივად, არც დეპუტატობით, მაგრამ მასთან მაინც მოდიან თხოვნით, განცხადებით, საჩივრით, და გიგაც, თუმცა კი ბუზღუნებს — არაა ეს ჩემი საქმე, არ შემიძლია, სულ არ ვიცნობ იმ ადამიანსო, — ბოლოს მაინც რეკავს, სთხოვს, ითხოვს და საჭმე უფრო ადვილად და სწრაზად წყდება.

...ამასობაში კი სამოცი წელი გასულა, ჩვენი მეგობრობის ორმოცი გაზაფხული და შემოდგომა!

გიგა თბილისში ცხოვრობს, მე — ბათუმში, მაგრამ თითქოს მაინც ერთად ვართ. მე დაწვრილებით ვიცი, თუ რას აკეთებს გიგა ყოველდღე. ასევე მანაც. როცა ძალიან მიჭირს, ან, პირიქით, რაღაც გამომდის, მაგრამ თბილისში ჩასვლას ვერ ვახერხებ. ტელეფონით ვურეკავ. სულ პირველად ტელეფონზე ქალბატონი ნინა პასუხობდა. გიგას დედა, რომელმაც ვერაფრით ვერ ისწავლა ჩემი შინაურული სახელი, ხან შაშვს მეძახდა, ხან ჩხიკვს, ხან კიდევ მოლაღურს. აჰ

ბოლო დროს ყურმილს მაიკო იღებს, გიგას და ქეთევანის უმცროსი ქალიშვილი.

...ახლაც გაგვიჩნდა გიგასთან დარეკვის სურვილი. არც ისე გვიანაა. ალბათ, ყველანი ოვალურ მაგიდას უსხედან. სტუმრებიც იქნებიან. უამისოდ იქ ვერც ერთი სალამო ვერ წარმომიდგენია.

ყურმილს გიგა იღებს.

— როგორა ხარ?

— ვარ რა...

— სამოცი წელი ახლოვდება.

— რას იზამ...

— ბათუმში უნდა ჩამოხვიდე.

— აუცილებლად.

გიგას ყოველი ჩამოსვლა ახალისებს ჩვენს მყუდრო ცხოვრებას. ამ ბოლო დროს რამდენადმე კარჩაკეტილს, ტელევიზორსა და ვიდეოს მიჯაჭვეულს, თოქმის უმეზობლოს, როცა ეზოები ძირითადად მანქანების გასაჩერებლად გამოიყენება. ჩვენს ასაკში ძალზე ცოტა საბაბო გვაქვს სიცილის. მხიარული განწყობილებისათვის. გიგასთან შეხვედრა კი მუდამ ღიმილიანია, გულიანი სიცილით აღსავსე, რის შემდეგაც თოქმის ახალი ენერგიით ივსები. ცხოვრებას სხვა აზრი და ფასი ეძლევა. ამიტომ მეკითხებიან ჩემი მეგობრები ზმირ-ხშირად. როდის ჩამოვალ გიგა?

ესეც ვალაი, მეგობრობის გადაუწეველი ეალი. როცა სადღაც მუდამ გელიან. ვილაცას სჭირდება, სხვა ვერ შეგცულის, აუცილებლად შენ უნდა შეგხვდნენ.

ამიტომ ყოველთვის გელოდებით ბათუმში, გიგა!

ალექსანდრა ჩხაიძე

## ჩვენს საზოგადოების სული და გული

იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა, შორეულ 1944 წელს იყო ოთხი ახალგაზრდა: გიგა, ასიკო, კაკო და მე. გულგაუტეხელი. მუდამ აღფრთოვანებული, არაჩვეულებრივი მენსიერების მქონე ასიკო გამსახურდია, პროფესიულ საიდუმლოებათა ღრმად ჩაწვდომას მოწადინებული, ჩვენს შორის მსახიობური მონაკიემებით ყველაზე მეტად დაჯილდოებული კაკო დვალისვილი, მე, რომელიც ვგრძნობდი, რომ ომის წლებში ჩამოვრჩი სწავლას და მთელი ძალთ ვცდილობდი დაუღალავი შრომით დავწეოდი ამხანაგებს და, ბოლოს

ჩენი საზოგადოების სული და გული, ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდაა, გულლია. მხიარული. მუდამ მეგობრებით გარშემორტყმული, ყოველივე ახლის იოლად ამთვისებელი — გიგა ლორთქიფანიძე. ჩვენს ოთხნი ვიყავით... და ყოველი ჩვენგანი გზის დასაწყისში იყო. ადამიანისათვის კი ყველაზე ძვირფასი და განუმეორებელი — დასაწყისია. ყოველ ჩვენთაგანს აერთიანებდა თეატრისადმი უსაზღვრო სიყვარული და ტოვსტონოგოვის სკოლა. სკოლა კი საძირკველია, რწმენაა. რომლის გარეშე არსებობა არ შეიძლება.

ჩვენ ვსწავლობდით შესანიშნავ პედაგოგებთან, თავისი საქმის ოსტატებთან. არაჩვეულებრივად განათლებულ და უაღრესად ინტელიგენტ ადამიანებთან. ვცდილობდით გაგვეგო რეჟისურისა და მსახიობის ოსტატობის კანონები, ღრმად ჩავეწვდომოდით ლიტერატურასა და ისტორიას. შეგვესწავლა ფსიქოლოგია და ლოგიკა. რა მშვენიერი. საუცხოო იყო ეს! ჩვენ, ბელურების გუნდის მსგავსად, დღე და ღამე ერთად ვიყავით, ინსტიტუტში ვმეცადინებოდით, ბევრს ვკამათობდით. არაჩვეულებრივი რუსუდან მიქელაძის ხელმძღვანელობით ვსწავლობდით კითხვას და ვცდილობდით რაც შეიძლება ღრმად ჩავეწვდომოდით ლიტერატურას, ქ-ნ მალიკო მრევლიშვილთან, და ქ-ნ ვალენტინა განსახურდიასთან მეტყველებასა და მოძრაობას ვეუფლებოდით. ინსტიტუტის სცენაზე დიმიტრი ალექსიძის რეპეტიციები მიდიოდა. გიორგი ტოვსტონოგოვი კი მეოთხე კურსთან სადიპლომო სპექტაკლს გორკის „მდაბიონთა“ რეპეტიციებს გადიოდა. ეს იყო რეჟისურის ბრწყინვალე სკოლა. ჩვენ, ყველანი, როგორც რეჟისორის თანაშემწენი, ამ პროცესში ვღებულობდით მონაწილეობას: ვამზადდებდით სპექტაკლს, მისი წამყვანები ვიყავით და მსახიობებთან მუშაობას ვეუფლებოდით, ვდგამდით დეკორაციებს. ვაცმევდით მსახიობებს, თვალყურს ვადევნებდით რეკვიზიტს, ხოლო ბოლო აქტში კულისებში ვმღეროდით: „Я вселенную обвяхал, ни где ни той не нашел...“ ასე უნდა განგვესახიერებინა ქუჩაში მიმავალი შექვიფიანებული ხალხი.

ჩვენს შორის გიგა მღეროდა ყველაზე კარგად — მაღალი ხმით ოსტატურად გამოყავდა სიმღერის რთული ჩუქურთმები. მაყურებლები ყოველთვის აღნიშნავდნენ და აქებდნენ გიგას სიმღერას. იგი ჩვენ შორის ყველაზე მუსიკალური იყო და ერთადერთი, ვინც პიანინოზე უკრავდა. გიგა ხშირად მიუჯდებოდა ხოლმე ინსტრუმენტს და ყველას სახარბულოდ იმპროვიზაციებს იწყებდა ცფასმანის სტილში. გიგას ძალიან უყვარდა სასაცილო ისტორიების მოყოლა და მის გარშემო ყოველთვის უამრავი ამხანაგი იკრიბებოდა.

გიგა მლეთის ქუჩის № 5 სახლში ცხოვრობდა. ვერდიტ — ვარდისუბნის ქუჩა, 25-ე სკოლა, „ტუპანოზას“ ბალი. ეს ვერეს რაონის ცენტრი იყო, ამ ბალის უკან ძველი ვერეს სასაფლაო, ქვევით — კიროვის პარკი, ბელინსკის ქუჩა და ცალთვალა ბაგრატას საპარკი-მახერო (ამ ბაგრატამ გამკრიქა სწორედ ჯარში წასვლის წინ — იატაკზე ჩემი სიჭაბუკის „დალაღები“ ცვივოდა). ცოტა ქვევით ნიპზ დიასამიძე ცხოვრობდა — ნიჭიერი ახალგაზრდა, გიგას ამხანაგი. მახსოვს, ერთხელ ისინი თეატრალური ინსტიტუტის წინ იდგნენ და ნიპზი ეკითხებოდა გიგას:

რამდენი ადგილია რეჟისორობაზე?

— ოთხი თუ ხუთი.

— ეა, ლოდკაა!

გიგამ ყველაფერი იცოდა ამ რაიონში. არიან ისეთი გუღლია ადამიანები, რომელთა გარშემო უამრავი ნაცნობ-მეგობარი იკრებება. ასეთი ნიჭითაა დაჯილდოებული გიგა, და მე ცოტათი მშურდა კიდევ ყოველთვის მისი, რადგან, სამწუხაროდ, ამ უნარს სრულიად მოკლებული ვარ.

მლეთის ქუჩა, სახლი № 5, აქ ჩვენ, თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები ვხვდებოდით ახალ, 1945 წელს. ყველაფერში იგრძნობოდა, რომ საშინელი ომი დასასრულს უახლოვდებოდა და, მიუხედავად მძიმე დროისა და უკიდურესი გაჭირვებისა, ჩვენ ვმზიარულობდით, გვიხაროდა, რომ ერთად ვიყავით, რომ წინ მთელი ცხოვრება გველოდა თეატრში. ეს ცხოვრება კი ისეთი უღრუბლო გვეხატებოდა! გიგას დედა ყველანაირად ცდილობდა, რომ ეს საღამო ჩვენთვის სასიამოვნო ყოფილიყო. როდესაც გათენდა, ყველანი ერთად წავედით ფოტოგრაფ „გრანტიკასთან“, გავალვიძეთ და სამანსოვრო სურათი გადავიღეთ.

მახსოვს გამარჯვების დღე ინსტიტუტში. სტუდენტები მერვე აუდიტორიაში შევეგროვდით სტიქიურად. გიგა უკრავდა, ჩვენ კი, რაც ძალა და ღონე გვქონდა, ვმღეროდით, ვმღეროდით, ვმღეროდით. იმიტომ რომ უსაზღვროდ ბედნიერნი ვიყავით — ომი დამთავრდა.

მაგრამ ჩემთვის იგი გრძელდებოდა: გავხდი ავად, ფრონტის ძველმა დაავადებებმა იჩინა თავი, საავადმყოფოში ვიწექი, ცუდად ვიყავი. ჩემს სანახაუდ ამხანაგები მოდოდნენ. მოვიდა გიგაც და საჩუქარი მომიტანა — შექსპირის ტომი — წარწერით „ჩემს გულთანად მეგობარს მიშა თუმანიშვილს გიგა ლორთქიფანიძისაგან. 17 აგვისტო, 1945 წ.“ შემდეგ მომიყვნენ — გიგამ რომ დაძინახა ასეთ მძიმე მდგომარეობაში, პალატიდან გამოსვლისას მწარედ უტირია, შევეცოდე.



შემდეგ გიგა მოულოდნელად მოსკოვს გაემგზავრა, რათა სწავლა გაეგრძელებინა ისეთ შესანიშნავ რეჟისორებთან და პედაგოგებთან, როგორც იუვენე ა. პოპოვი და მ. კნებელი.

ჩვენ ხშირად ვკამათობდით. გიგას არ მოსწონდა ჩემი თეატრალური ძიებანი ფორმის სფეროში და მე ძალიან განვიცდიდი ამას.

მე მგონია, რომ თითოეული ჩვენგანის მიერ გაკეთებული უნდა ისაზღვრობოდეს იმ ნამდვილი წარმატებების მიღწევებით, რომლებიც, სამწუხაროდ, ასე მცირერიცხოვანი არიან, და არა დადგმული სპექტაკლებისა და მათ შესახებ გამოქვეყნებული საჭები რეცენზაების რაოდენობით.

გიგა ლორთქიფანიძეს წარმატებები სწორედ რომ ბევრი აქვს და ყველა ისინი კარგ მსახიობურ ნამუშევრებთან არის დაკავშირებული: „სასტუმროს დიასახლისი“ — ვერიკოსა და სერგოს მონაწილეობით, ნ. დუმბაძის ნაწარმოებების მიხედვით გაკეთებული ჯადგმები — „მე, ბებია...“ და „მე ვხედავ მზეს“. — ეს იყო მაღალი აქტიორული ხელოვნება ჭეშმარიტად დიდი მსახიობის სესილი-სი და მაშინ ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდა გოგი ქავთარაძისა. ნოდარ დუმბაძე — ეს არის ჩემი თაობის ცხოვრების ბრწყინვალე ამსახვლა ხელოვნებაში. ეს თეატრალური აღმოჩენაა. იშვიათია. როდესაც რეჟისორის შეუძლია აღმოაჩინოს თეატრალური სტილისტიკის ახალი ფენები. გიგამ ეს შეძლო. ერთი ურემი რად ღარს „კასანტრის სპალში“ შესაშური მიღწებაა.

გიგამ ჩამოაყალიბა და გახსნა რუსთავის თეატრი. ყველას ანსივს თბილისიდან მეტალურგთა ქალაქში მიმავალი მანქანების წყვილი. თეატრის თაყვანისმცემლები გიგას სპექტაკლის საყურებლად მიემგზავრებოდნენ. რამდენიმე სეზონის განმავლობაში საინტეოესო და აქტიორულად ძლიერი დასი თავისი ოსტატობით აღელვებდა თეატრალური ხელოვნების მოყვარულთ.

შეკრიბო, შექმნა თანამოაზრეთა კოლექტივი, გაიტაცო ის მხატვრული იდეებით, იშოვო თანხა, მოძებნო თეატრის შენობა — გაარემონტო. შთაგონებით, ჭეშმარიტი განცდით აამუშაო მსახიობი — ყოველზე ეს ძალზე ძნელია და ყველას როდი შესწევს ამის უნარი. გიგამ ეს შეძლო. რუსთავის თეატრი, გიგას ხელმძღვანელობით, თავის დროის ამსახველი იყო. მისი დადგმები და მსახიობური ნამუშევრები სხვა თეატრებს არ ჰგავდა. ისინი აღელვებდნენ მაყურებლებს და თავისი კვალიც დატოვეს ქართული თეატრის ისტორიაში.

რუსთაველის თეატრში სერგო ზაქარიაძემ, გიგას რეჟისორობით. ბრწყინვალედ განასახიერა ძველი მეწაღის სახე. გიგამ გადაიღო მრავალსერიიანი ტელეფილმი „დათა თუთაშხია“, რომელმაც საკავ-

შირო აღიარება პოვა. აქაც ბევრი იყო მსახიობური წარმატებანი: განსაკვიფრებელი სესილია, ოთარ მელვინეთუხუცესი, თენგიზ არჩვაძე. გიგა თეატრალური საქმის, ძლიერი ნებისყოფის მქონე ორგანიზატორია. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარედ მისი დანიშვნა სავსებით დამსახურებულად მიმაჩნია.

და აი, გავიდა 42 წელი, შესაძლოა, მეტიც...

ბევრი რამ შეიცვალა, შეიცვალა ძველი ვერეს რაიონი, მღეთას ქუჩას დღეს ხორავას ქუჩა ჰქვია. დაიხურა თონე ბელინსკის ქუჩის კუთხეში, აღარ არის ბაგრატას საპარკიმახერო. „ტუპანოზას“ ბაღი სახლებით დაიფარა. ქართული თეატრიც წარმოუდგენლად შეიცვალა. სახლის კედლებზე ჩვენგან წასული ამხანაგების მემორიალურმა დაფებმა იმრავლა. ცხოვრება იწურება, ზღაპარი დასასრულს უახლოვდება.

ჩვენ კი — გიგა, ასიკო, კაკო და მე, საღდაც ისევ ერთმანეთთან ახლოს, თითოეული თავის ადგილას ვმუშაობთ და მთელ ჩვენს ძალას საყვარელ საქმეს ვახმარებთ. მაგრამ, როგორ შევიცვალეთ, განსაკუთრებით მე, მე ხომ კურსზე ყველაზე უფროსი ვიყავი, როგორ? სოლიდურობები და დაბრძენებულები გავხდით. ყოველმა ჩვენგანმა თეატრის ისტორიაში მისთვის განკუთვნილი მონაკვეთი გაიარა და, შეძლებისდაგვარად, ვისაც როგორ შეეძლო, მასში მონაწილეობა მიიღო. მხოლოდ მოგონებდა და რჩა ოთხ ახალგაზრდა რეჟისორზე (გიგა, ასიკო, კაკო და მე), რომლებიც ოდესღაც თეატრალურ ინსტიტუტში შევიდნენ რეჟისურის სასწავლებლად.

ქირი იქა, ლხინი აქა...

მიხილ თუხანიშვილი

## არ დაიჯერო!!!

გიგა ლორთქიფანიძე 60 წლისაა, არ მჯერა! ნუ დაიჯერებ, ვინ გაძალებს! -- ენამოსწრებულად მპასუხებს გიგა და ეულიახად გაიცინებს.

როგორ გაიქცა დრო... მახსენდება.. ოპერის თეატრის წინ რაღაც ჩოჩქოლია, გოგოები შემოხევეიან ლამაზ ყმაწვილს და ცდილობენ დაამშვიდონ. მოულოდნელად ყმაწვილმა ყვარაჯნები გადაყარა და წრე გაარღვია, მაგრამ მოწინააღმდეგე გაიქცა. მე სახტად დავრჩი.

1944 წლის ივნისის თვეა, თეატრალურ ინსტიტუტში გამოცდებზე

ვაბარებ საჩუქისორო ფაკულტეტზე, კონსულტაციაზე გამოცხად-  
დი. ჩემი ნაცნობი ყმაწვილი დგას ახალგაზრდების წრეში, გატაცე-  
ბით რალაცას ყვება, გარშემო სიცილი და მზიარულებაა.

ეს ორი თვისება — ბრძოლის უნარი და იუმორი — თან სდევს  
გოგას, როგორც ადამიანს და მოქალაქეს.

35 წელზე მეტია, რაც გიგა თეატრალურ ხელოვნებაში მოღვა-  
წეობს და მისი შემოქმედების უპირველესი ნიშანია ბრძოლა ქარ-  
თული თეატრის იდეალების დამკვიდრებისათვის. ეს იდეალია, უპირ-  
ველესად, ქართული თეატრის ეროვნულობა. შეიძლება ითქვას,  
რომ რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე ყოველთვის ერთგული იყო ამ  
რწმენისა და არასოდეს უღალატია მისთვის. ამაშია მისი მოღვაწეო-  
ბის მაღლი და მარლი.

საკმარისია გონების თვალთ გავიხსენოთ მის მიერ დადგმული  
სპექტაკლები და აღმოჩნდება, რომ ორი მესამედი ქართული დრამა-  
ტურგიაა. თანამედროვე თემატიკა — ნახევარზე მეტი. თეატრის ის-  
ტორიკოსისათვის საკმარისია, რათა დაადგინოს მისი ღვაწლი ჩვენი  
დროის ქართული თეატრის ისტორიაში.

ქართული თეატრის მოღვაწის, ქართველი რეჟისორის ამაგი სწო-  
რედ რომ იმით განისაზღვრება, რამდენი ქართული პიესა დადგი,  
რამდენ ახალბედა დრამატურგს ამოუდექი მხარში და დაამკვიდრე-  
იგი თეატრში. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება აშენდეს, ამაღლდეს ნა-  
მდვილი ეროვნული ქართული თეატრი, რომელსაც დღეს განსაკუ-  
თრებული მოვლა-პატრონობა სჭირდება.

ქართული ეროვნული კულტურა არის უპირველესი მასაზრდო-  
ებელი წყარო გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებისა. ამიტომაც, რომ  
მისი სპექტაკლების რეჟისორული გადაწყვეტა, სცენოგრაფია, მუსი-  
კალური გაფორმება და, რაც მთავარია, მსახიობის ხელოვნება ქარ-  
თული კულტურის თვალთახედვითაა გააზრებული.

გიგა საოცარი გუმანით გრძნობს დღევანდელ დღეს, მის მაჯია  
ცემას, განწყობას, სპექტაკლი ყოველთვის ზუსტად უპასუხებს მა-  
ყურებლის სატივარს, სიხარულს და, რაც არსებითია, მის სპექტა-  
კლებს უწყვეტი დიალოგი აქვს მაყურებელთან.

ეს თვისება მის სპექტაკლებს იმითომ ახასიათებს, რომ გიგა ყო-  
ველთვის ჩვენი ცხოვრების შუაგულშია და უტყუარად გრძნობს  
ხალხის გულისცემას, არასდროს არ ღალატობს სიმართლის გრძნო-  
ბა.

რაც შეეხება მის პროფესიონალიზმს, არის ერთი თვისება. რო-  
მელიც არსებითად დიდად განაპირობებს სპექტაკლის წარმატებას.

— ეს არის რეჟისორის მიერ როლების ზუსტი განაწილების ნიჭი. ეს ერთობ იშვიათი ნიჭია.

უნდა მოგახსენოთ, რომ გიგა ამ საქმის დიდოსტატი გახლავთ. ამიტომაც, რომ ასე მრავლად იზადება მის სპექტაკლებში მსახიობების ახალ-ახალი სახელები.

თეატრი — მსახიობია და მსახიობის ხელოვნება კი განსაზღვრავს სპექტაკლის წარმატებას. აი ამ ხელოვნებას (მსახიობთან მუშაობა) გიგა ბრწყინვალედ ფლობს. საიდუმლოება კი მდგომარეობს იმაში, რომ იგი ადამიანს, განსაკუთრებით ჩვენს თანამედროვეს, იცნობს ისე, როგორც ნამდვილი მხატვარი — მოქალაქეს. იგი ყველი ასაკისა და ყოველი ფენის ადამიანებთან პოულობს კონტაქტს, რადგან მას, უპირველესად, უყვარს ადამიანი და ადამიანის ღრმა ცოდნაში არის მისი ნიჭიერების საიდუმლოება, პროფესიონალიზმი.

აი მისი ნიჭიერებისა და პროფესიონალიზმის სამი საყრდენი: — ქართული დრამატურგია, სპექტაკლის მხატვრული გადწვევების ეროვნული თვალთახედვა, მსახიობის უსაზღვრო სიყვარული და პატივისცემა.

თითქმის 40 წელზე მეტია, რაც გ. ლორთქიფანიძესთან ვმეგობრობ და არასოდეს მინახავს იგი დამშვიდებული — სულ შრომაშია ახლის ძიებაში. თუ წაიფორხილა, პირიქით, ძალასაც იკრებს და მის შრომას მეტი ენერგია და ხალისი ემატება. ერთი ასეთი შემთხვევის დროს დაიბადა აზრი, რომ ქართულ კინოში მოღიწვა თავისი ნიჭი, ბედნიერი დამთხვევაც მოხდა. კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ჯ. ამირეჯიბის რომანის „დათა თუთაშხიას“ ეკრანიზაციის საკითხი იდგა, რომანის ავტორს და სტუდიის ხელმძღვანელობას გიგა ლორთქიფანიძის პიროვნება შევთავაზე. ღრმად დარწმუნებული ვიყავი — მიუხედავად ახალი დარგისა, მისი ნიჭიერება, შრომისძოყვარეობა და პასუხისმგებლობის გრძნობა საინტერესო შედეგს გამოიღებდა. ისე ყველაფერი კარგად აგებდეთ, როგორც გიგამ კინოსიციოცხლე მიაჩნია (რეჟ. გ. გაბესკირიასთან ერთად) ამ დიდებულ რომანს და მე-20 საუკუნის დასაწყისის საქართველოს სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების დამაჯერებელი სურათი დახატა.

თუ ღმერთმა ნიჭიერება დაგანათლა, კაცი ყველგან სასარგებლო იქნები ქვეყნისათვის — მთავარია სიყვარულის უნარი გქონდეს.

გიგა სიყვარულით და ნიჭიერებით დაჯილდოებული კაცია. ამიტომაც, რომ დღეს იგი ქართული თეატრის თავკაცი გახლავთ. დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, რომ იგი მრავალ სიკეთეს, დღეგრძელობას მოუტანს ქართულ თეატრს.

არ დაიჯერო, რომ სამოციხის ხარ!! არ დაიჯერო, არ დაიჯერო!!!  
(რეჩიტატივით).

კაკო ღვალისვილი

## „მეფე ოდიპოსის“ დაღმის გამო მარჯანიშვილის თეატრში

რეცენზიას არ ვწერ, არც თეორიულ გამოკვლევას... არც ჩვეუ-  
ლი ვარ, არც მსურს. ეს მაყურებლის უშუალო შთაბეჭდილებე-  
ბია, ამიტომ ყველაფერი პირადულია, ძალზე პირადული, რისთვის-  
საც წინასწარ ვითხოვ პატიებას.

ღიახ, მაყურებელი ვარ. რა სჯობს, როცა გასუსულ დარბაზში  
შენს მეზობელ მაყურებელთან ერთად განიცდი სპექტაკლის აღ-  
მა-დაღმა სვლას. ყველა ნიუანსს აღიქვამ გმირთა სულიერი ცხოვრე-  
ბისა... და კმაყოფილი ხარ, რომ ეზიარები შემოქმედებას, დიდ შე-  
მოქმედებას... თეატრის სასწაულს... ამჯერად ეს სოფოკლეა..

სანამ წერილის ძირითად საგანს შევეხებოდე, ზოგი რამ წარსუ-  
ლიდან გავიხსენოთ...

ადრე გაიცნო ქართველმა მაყურებელმა ანტიკური დრამატურ-  
გია... ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში ითარგმნა ზოგი რამ... ქართული  
თეატრი მუდამ საზრდოობდა მაღალი რანგის დრამატურგით: ითარ-  
გმნებოდა და იდგმებოდა საუკეთესო რუსული პიესები, აქართუ-  
ლებდნენ ფრანგულს, შექსპირს და შილერს „მუდმივი ადგილი“ ჰქონ-  
დათ ქართული თეატრის რეპერტუარში. მაგრამ ანტიკური დრამა-  
ტურგია განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ქართველ ხალხში. ძვე-  
ლი ბერძენი ავტორების მაღალი იდეალები, მათი გმირების შეუპო-  
ვარი ბრძოლა ღმერთთა განჩინების წინააღმდეგ გამოძახილს პოე-  
ლობს ქართველი ადამიანის გულში... ბერძენი პრომეთე და ქართვე-  
ლი ამირანც ხომ ღმერთებს აღუდგნენ, აუმხედრდნენ... ანტიკუ-  
რი გმირების დიდი ვნებები და განცდები მიესადაგა ქართველი კა-  
ცის ბუნებას.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში... ცნობილი გერმანელი ტრაგიკო-  
სი სანდრო მოისი თამაშობს ოდიპოს მეფეს, ასევე საქვეყნოდ  
ცნობილი რეჟისორის მაქს რეინჰარდტის დადგმით... სპექტაკლი დი-  
დი წარმატებით მოივლის ევროპის სცენებს და ამ ტრიუმფის ხმა  
საქართველომდეც მოაღწევს... კ. ანდრონიკაშვილი საჩქაროდ თარგმ-  
ნის გერმანულიდან „მეფე ოდიპოსის“ ჰოფმანსტალისეულ ვარი-

ანტს. ცნობილი ლიტერატორი პეტრე ქავთარაძე ბრწყინვალედ თარგმნის ძველბერძნულიდან სოფოკლეს ტრაგედიებს... იქმნება სხვა თარგმანებიც...

და, აი, ჩვენი სასიკადალო მსახიობი ალ. იმედაშვილი გამოდის ოდიპოსის როლში, იოკასტეს ასახიერებს ჩვენი თეატრის სიაშაყენუცა ჩხეიძე, პიესას დგამს რეჟისორი მიხეილ ქორელი. ტირეზიასაც გამოუჩნდა დიდებული შემსრულებელი, გიორგი არადელ-იშხნელის სახით... დიდი წარმატება... სპექტაკლი სეზონიდან სეზონში გადადის. ქუთაისი, კიათურა, ბათუმი, თბილისი... ოდიპოსის და ტირეზიას სცენა თეატრალურ ლეგენდად იქცა... ასევე ფენომენალურია ნუცა ჩხეიძე მედეას როლში („მედეა“ სუვორინის ადაპტაციით დადგა იმავე მიხ. ქორელმა). ამ მსახიობებმა შესძლეს ტრაგედიის მწვერვალებზე ასვლა, რაც ერთეულთა ხვედრია, ამიტომაც დარჩნენ დღესაც ლეგენდად... მაგრამ ესენი მაინც ერთეულებია...

ქართული საბჭოთა თეატრი დიდხანს ეზომებოდა ანტიკურ დრამატურგიას, თითქოს „ტანზე ირგებდა“ და პირველი სიტყვა მაინც მის სცენაზე ითქვა: 1946 წელს პირველად ბათუმის სახელმწიფო თეატრში იდგმება სოფოკლეს „მეფე ოდიპოსი“ (თარგმანი პ. ქავთარაძის), შესანიშნავი ქართველი მსახიობის იუსუფ კობალაძის შესრულებით... სპექტაკლს და მსახიობს დიდი მოწონება ხვდათ წილად. საკავშირო აღიარება პოვა.

შემდეგ სეზონში იგი წარმატებით იდგმება რუსთაველის თეატრში, დ. გაჩეჩილაძის ახალი თარგმანით. ოდიპოსის როლს ოთხი შემსრულებელი ჰყავს: აკ. ხორავეა, აკ. ვასაძე, ერ. მანჯგალაძე, ს. ზაქარიაძე... სპექტაკლი მოსკოვის მაცურებელშიც პოვებს დიდ გამოხმაურებას...

მარჯანიშვილის თეატრი დგამს ევრიპიდეს „მედეას“, პროფესორ პ. ბერაძის ახალი თარგმანით. მედეა — ვერკო ანჭაფარიძე... ეს სპექტაკლიც მაღალ შეფასებას იმსახურებს ყველგან (საქართველო, მოსკოვი, რიგა).

სოფოკლეს „ანტიგონე“ იდგმება კიევიში, შემდეგ ეს დადგმა მეორდება მარჯანიშვილის თეატრში. „ანტიგონე“ იდგმება ბათუმში, ცხინვალის ოსურ თეატრში. ცოტა მოგვიანებით „მედეა“ და „ოდიპოს მეფე“ იდგმება მოსკოვშიც. ეს არის ძველბერძნული დრამატურგიის ტრიუმფალური სვლა საბჭოთა თეატრის სცენაზე. საქართველოში ემატება კიდევ ახალი დადგმა — „ოდიპოს მეფე“ მეტეხის ახალგაზრული თეატრის სცენაზე...

რამდენი ახალი დადგმა, რამდენი ახალი წაკითხვა, რამდენი რეჟისორი, რამდენი მხატვარი, რამდენი მსახიობი... აი მასშტაბი ამ

ავტორების შესაფერისი. ეს ქართული თეატრის მორიგი აღზევებაა, ჩვენი კულტურის გამარჯვება და სიხარული.

და როგორც არის, სათქმელს მიუთახლოვდი... 1978 წელი, 22 მარტი, მარჯანიშვილის თეატრი, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“. დადგმა გ. ლორთქიფანიძის და თ. მესხისა, მხატვრები „სამეული“ (ო. ქოჩაიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე), კომპოზიტორი ი. კეკეყმაძე.

დარბაზში ვზივარ... ზევით მოგახსენეთ, კმაყოფილი ვარ-მეთქი... რამ გამახარა?... რომ კარგად დაწყებული საქმე კარგად გრძელდება... რომ ცალკეული მწვერვალების დაპყრობიდან ქედების ტრავერსზე გადავედით... დიახ, მარჯანიშვილის თეატრის ეს ახალი დადგმა ერთ-ერთი ახალი მწვერვალის დაპყრობაა ამ ქედზე.

ყველაფერი ახალია... დიდად შთაბეჭდავია ფარდის გახსნისთანავე მასობრივი სცენის გადაწყვეტა (აკი მყურებლის ტაშსაც იმსახურებს), მხატვრებს რეჟისორთან ერთად მოუნახავთ მასის ერთობლივი კომპოზიცია, რომელიც მშვიდ მდგომარეობაში რალაც ეფემერული კლდეების შთაბეჭდილებას ქმნის, ხოლო კულმინაციურ მომენტებში საერთო მოძრაობით დიდ დინამიკურობას აღწევს. დეკორაცია არის და არც არის, მარტივია და თან ძალზე მეტყველი. ასეთი სისადავის მიგნება ძნელია და ამიტომ დასაფასებელიც... კომპოზიტორ ი. კეკეყმაძის მუსიკა მეორე დიდებული კომპონენტია სპექტაკლისა: ბრწყინვალე ქორალები, ხან მოდუდუნე და ჩათხრობილი, ხან მჭექარე და მშფოთავი, ზუსტად გამოხატავენ ამა თუ იმ სცენის განწყობილებას. ჩვენი სახელმწიფო კაპელის შესრულებით ეს ქორალები დიდებულ შთაბეჭდილებას ახდენენ მსმენელებზე.

რაც მთავარია, სპექტაკლი მდიდარია მსახიობთა ოსტატობის დონითაც. ოთარ მელვინეთუხუცესს (ოიდიპოსი) ყველაფერი ხელს უწყობს: ასაკიც, გარეგნობაც, ხმაც და შინაგანი ძალაც. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო პირველი შეხვედრა გუნდთან, ორივე სცენა კრეონთან, რომელსაც ჩინებულად ასრულებს მ. მეზურიშვილი, სცენა ტირეზიასთან დიდებულად არის დაძლეული. ტირეზია თითქოს ეპიზოდური როლია, მაგრამ იქნებ რომელიმე დიდი როლის შესრულება უფრო ადვილი იყოს. ირ. უჩანეიშვილი ბრწყინვალედ ართმევს თავს ამ სიძნელეს, საოცარ პარტნიორობას უწევს ოთ. მელვინეთუხუცესს... დიდებული ღუეტია, ვერაფერს დაუწუნებ. ასევე დიდი კმაყოფილება ვიგრძენი კორინთელი მთხრობელის (გ. სიხარულიძე) და მწყემსის (ივ. ოსაძე) დაკითხვის სცენაში. აქაც მსახიობთა შესრულება დიდი სიმართლით არის აღბეჭდილი. კარგად ასრულებს იოკასტეს როლს ჩვენი გამოჩენილი მსახიობი მედეა ჯაფარიძე.

თქმა არ უნდა, ყველაფერი სიკეთე ამ წარმოდგენაში რეჟისორებს უნდა მივაკუთვნოთ. მიზანსცენები ძუნწია და თან მეტყველი, ხატოვანი, ესეც ერთი დიდი ღირსებაა სპექტაკლისა. ზიხარ დარბაზში და გჯერა ყველაფერი, იმდენად ცხოვრებისეულია საერთო ტონი სპექტაკლისა, თუმცა, სადაც საჭიროა, ნამდვილი, განცდილი პათოსიც არის შიგ.

წლებს მანძილზე ჩვენს ზოგიერთ თეატრში გამეფებულ ყალბ პათოსთან ბრძოლამ მეორე უკიდურესობაში გადაგვაგდო: სცენიდან განიდევნა ამალლებული სიტყვა, ნამდვილი პათეტიკა. ამ სპექტაკლში მან დაიბრუნა თავისი ადგილი, ესეც სასიხარულოა.

თავიდან მოგახსენეთ, რეცენზიას არ ვწერ-მეთქი. შეიძლებოდა უფრო ღრმად ჩაწვდომოდი ყოველ სცენას, ყოველ როლს, ყოველ დეტალს, მაგრამ ეს ამ წერილის საგანი არ არის. ეს მაყურებლის პირველი შთაბეჭდილებაა, ამან ამალღებინა ხელში კალამი.

ვულოცავ ჩემს კოლეგას გიგა ლორთქიფანიძეს, მთელ დამდგმელ ჯგუფს და მარჯანიშვილს თეატრის ნიჭიერ კოლექტივს ამ წარმატებას.

სხვა თვალსაწიერია ამ მწვერვალთან და ეს დონე თეატრმა უნდა შეინარჩუნოს, ტრავერსი განაგრძოს.

არჩილ ჩხარბიშვილი

1978

## დაუსცრომელი

რეჟისორის ხელოვნება თაობის სათქმელს უნდა გამოხატავდეს. ასეთი რეჟისორები კი ხშირი მოვლენა როდია. გიგა ლორთქიფანიძე იმ თაობას ეკუთვნის, რომელმაც ქართული ხელოვნების განვითარებაში, მისი აზროვნების ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. გიგა ლორთქიფანიძე 50-იან წლებში მოვიდა თეატრში. იმხანად საბჭოთა თეატრი გარკვეულ სირთულეებს განიცდიდა. სცენაზე ადამიანების ნაცვლად სქემები გაბატონდნენ. დოგმატიზმი ამუხრუჭებდა სათეატრო ხელოვნების განვითარებას და აუცილებელი იყო მისი მსხვერვა.

სწორედ მაშინ შეიქმნა „შიდკაცა“ რუსთაველის თეატრში. მარჯანიშვილის თეატრში სწორედ მაშინ მოვიდა გიგა ლორთქიფანიძე. მართალია, იმხანად მარჯანიშვილის თეატრი ბრწყინავდა მსახიობ-„ვარსკვლავთა“ სახელებით და ამიტომაც იბადებოდა სცენაზე საინტერესო აქტიორული სახეები, მაგრამ გიგა ლორთქიფანიძემ თანამედროვე რეჟისურის პრინციპები მიიტანა თეატრში. შეუძლე-



ბელა ა. პოპოვისა და მ. კნებელის მოწაფეს სტანისლავსკის მოძღვრების პრინციპები არ დაემკვიდრებინა თეატრში.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში გ. ლორთქიფანიძის რეჟისორული ხელწერა მაქსიმალურად გამოვლინდა ნოდარ ღუმბაძის ნაწარმოებთა მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებში. ეს ბედნიერი შეხვედრა იყო ამ ორი ხელოვანისა.

გიგა ლორთქიფანიძე ბუნებით მოუსვენარი ადამიანია. იგი მუდამ კონფლიქტშია საკუთარ თავთანაც კი. ალბათ, ამის შედეგიცაა ის, რომ შეძლო შესანიშნავი რუსთავის თეატრის შექმნა.

არასოდეს დამავიწყდება გიგა ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული მ. გორკის „ფსკერზე“. რეჟისორისთვის, ალბათ, მხოლოდ დრამატურგის მიგნება თუ აღმოჩენა როდია მთავარი, არამედ თანამოაზრეთა შემოკრება. სწორედ ასეთი იყო რუსთავის თეატრი. პირადად მე და ალბათ სხვებსაც, გული გეტკივა იმის გამო, რომ შემდგომში ეს თეატრი თანდათანობით დაიშალა. აქ ალბათ ჩვენი წვლილიცაა. რადგან ჩვენ — თეატრალური საზოგადოებრიობა — გულგრილად შევეცქერით ხოლმე მსგავს მოვლენებს, ნაკლებად ვერევიით მასში და ბოლოს იოლად შეველევიით კიდევაც.

ახლა, როდესაც გიგა ლორთქიფანიძე ჩვენი კავშირის თავმჯდომარეა და მისთვის ჩვეული ენერგიულობით ავლენს მოღვაწისა და მოქალაქის პოზიციას, მეჩვენება, რომ მისთვის მხოლოდ კავშირის თავმჯდომარეობა ცოტაა. დარწმუნებული ვარ, რომ მისი მოუსვენარი ბუნება ქართულ თეატრს კვლავ შემატებს რაღაც ახალს, შესაძლოა, თეატრსაც. ვინც იცნობს მის ბუნებას, არ კარგავს იმედს რომ იგი კიდევ მრავალ საინტერესო იდეას განახორციელებს.

მსურს ბატონ გიგას ვუსურვო ჯანმრთელობა, რადგან რეჟისორისთვის, რომელიც მომავლისაკენ არის მიმართული, ჯანმრთელობა მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტორია, მით უმეტეს, თუ რეჟისორი ხელმძღვანელია ისეთი კავშირისა, როგორიცაა საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი. დარწმუნებული ვარ, რომ მომავალში ჩვენ კიდევ ბევრ სინარულს მოგვანიჭებს გიგა ლორთქიფანიძის ხელოვნება.

რობერტ სტურუა

აი, გავიფიქრე ეს სათაური და უმალ სურვილი დამებადა გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედების ყველაზე დამახასიათებელი ფერი გამომეყო. ხელოვანი, თავისი მძიმე ცხოვრების გზაზე, აწყდება სამყაროს წინააღმდეგობებს, ადამიანურ არასრულყოფილებას, დღევანდელ განგაშსა და ხვალისდღელ ტკივილს, ადამიანის სიხარულსა და მიწიერ სიყვარულს... და ცხოვრებას აღიქვამს და შეიცნობს მისთვის, ძბოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ტენკერამენტით. ეს ხელეწიფება მხოლოდ ნამდვილ ხელოვანს, რომელიც ხელოვნებაში აღმოჩენათა ეკლიან გზას ირჩევს.

მაგრამ მაინც, ნებისმიერ ხელოვანს აქვს თავისი პალიტრის სახეკვარი ფერი. გ. ლორთქიფანიძეს არჩეული აქვს ყველაზე საყვარელი ფერი — სიკეთე. უილიამ საროიანი ერთგან წერს, სიკეთე უკეთესია, ვიდრე ბოროტებაო. ამ სადა ფრაზაში ჩემი აზრით, ხელოვნების არსია კონცენტრირებული. გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლები სხვადასხვა სცენაზეა გაფანტული, მაგრამ ისინი ქმნიან სიკეთის თეატრის ერთადერთ, განუყოფელ ცნებას.

იქნებ იმიტომაცაა ძნელი რეჟისორ გ. ლორთქიფანიძეზე წერა, რადგან ხელოვნებაში სიკეთე ერთადერთია და განუყოფელი, როგორც ჰუმანიზმი. ჰუმანური მწერალი არასდროს არაა ან ძალიან ჰუმანური ანდა ცოტათი ჰუმანური. ასევე არ შეიძლება სცენაზე იყო ნახევრად კეთილი.

გიგა ლორთქიფანიძე უზარმაზარი ტალანტია, ცეცხლოვანი ძალის ტალანტი. ამ შესანიშნავი რეჟისორის რომელიმე სპექტაკლის გამოყოფა მიჭირს. მართალი გითხრათ, საჭიროდაც არ მიმაჩნია. მე თეატრალური კრიტიკოსი არ გახლავართ, მე გიგა ლორთქიფანიძის კოლეგა ვარ.

შემიძლია დიდხანს და საფუძვლიანად ვწერო მის დადგმებზე, მაგრამ ის, რომ მისი სახელი შორს გასცდა საქართველოს საზღვრებს, განა, მისი შემოქმედების საუკეთესო შეფასებას არ ნიშნავს?

მაგრამ აი, რას ვიტყვი მე ჩემს მეგობარზე!

სომხებმა ხშირად იციან თქმა, თუ გინდა მეგობარი გამოსცადო, მასთან ერთად შორს უნდა გაემგზავრო. არა, მე სულაც არ მიცდია გიგა (ჩვენი ქვეყნის თეატრალური მოღვაწეები ასე მოიხსენიებენ მას, რაც კიდევ ერთი უტყუარი საბუთია მისი პოპულარობისა) მეგობრობის მხრივ გამომეცადა.

მაგრამ მოხდა ისე, რომ მასთან ერთად მომიწია ამერიკის შეერ-

თებულ შტატებში გამგზავრება — საბჭოთა კავშირის თეატრალური დელეგაციის წევრებთან ერთად. ერთად ყოფნისას შევამჩნიე, რომ გიგას არაჩვეულებრივად ირონიული წყობის ჰკუა აქვს. ჩვენ მიერ ნანახი მის მონათხრობში უამრავი სასაცილო დეტალით იხუნძლება. ბოლოს და ბოლოს, ვინაა რეჟისორი? განა რეჟისორის თვისება არ არის ადამიანურ სისუსტეთა შემჩნევა, პირველი ალტაცების შემდეგ, აღქმულის ირონიული გააზრება?

გიგასთან ერთად მგზავრობას არაფერი სჯობს. არაჩვეულებრივად გონებამახვილი კაცია. მისი უნაპირო გონებამახვილობა, უპირველესად საკუთარი თავისადმი მიმართული, ჰეშმარიტად ქართული ელეგანტურობით გეწვდებოდა ჩვენც. ვინ არის რეჟისორი? განა იგი არ გაიაზრებს გონებამახვილურად დიდი ხნის ნაცნობ კლასიკურ ტექსტს?

ადამიანი განუყოფელია თავისი პირმშოსაგან. გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლში უმაღ შეამჩნევ ირონიულსა და გონებამახვილ, „საარაკო“ კეთილ გიგას.

მაგრამ კიდევ რამდენიმე სიტყვა უნდა ვთქვა მასზე, როგორც ადამიანზე.

მიუხედავად დამსახურებისა და ტიტულებისა, პოპულარობისა და ტალანტისა, ორი მუზის — თეატრისა და კინოს — მსახურისა, იგი არაჩვეულებრივად მოკრძალებული კაცია. ვიმეორებ, რომ ჩვენ ერთად ვიმგზავრეთ ისეთი წინააღმდეგობებით აღსავსე ჰევეყანაში, როგორიც ამერიკაა...

წარმომიდგენია, როგორ გამაქილიკებს გიგა, თვალი თუ მოჰკრა ამ ჩემს ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ჩანაწერებს. მაგრამ შევეცდები დავასწრო. დავასწრო ასეთი, დამერწმუნეთ, არასახუმარო მიმართებით:

„ძვირფასო გიგა! ასეთი ტალანტი ხარ, ასეთი სახელგანთქმული, ასეთი გონებამახვილი! — მიპასუხე, თუ შეიძლება, განა ადვილია წერო ადამიანზე, რომელიც გიყვარს?“.

აი, ასეა ჩემო კარგო!

მე შენ დიდი ხანია მიყვარხარ, იმიტომ რომ შენ ხარ კეთილი ხელოვანი, იმიტომ რომ შენი ნებისმიერი მხატვრული ფერი აღებულისა ყველაზე წარმტაცი, ნათელი, მშვენიერი, ჰუმანური ხელოვნების პალიტრიდან.

ერთ-ერთ ტელეგადაცემაში ჟურნალისტის შეკითხვაზე, რომელია თქვენი საუკეთესო სპექტაკლიო, ბატონმა გიგამ პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“ დაასახელა.

ამ პიესის განხორციელებაში მეც ემონაწილეობდი, როგორც მხატვარი. მაშინ ახალბედა ვიყავი თეატრში, როცა გიგა ლორთქიფანიძემ პიესა გადმომცა: წაიკითხე, ოღონდ იცოდე, სპექტაკლი ბერიკაობის ფორმით უნდა წარიმართოს. მოვიდნენ გლეხები ნიღბებით, ურპით, ბარგი-ბარხანით და სპექტაკლი გაითამაშესო.

ოცი წელი ვწერე და სცენას ერთი ლამითაც ვერ ეღირსაო, გულდაწყვეტილი ამბობდა ბატონი პოლიკარპე.

ბატონმა გიგამ განხორციელების ერთადერთი გზა შესთავაზა დრამატურგს — „ბერიკაობა“. დიდ წინააღმდეგობას წააწყდა, მაგრამ ბოლოს მაინც დაითანხმა. ის პროლოგი, რომელიც ახლა პ. კაკაბაძის კრებულშია, სწორედ მაშინ დაიწერა სპეციალურად.

ასე რომ, ბუნებრივია, მეც ამ კუთხით უნდა მეფიქრა.

მაკეტი გავაკეთე და თეატრში მოვიტანე. მახსოვს, მაგიდაზე, დავუწყე და ვაჩვენე. ჩემად თვალს ადევნებდა „ურმის განვითარებას“. ჩვენება დავამთავრე და წყნარად ჩავაწყვე ყუთში. ალბათ არ მოსწონს-მეთქი, ვიფიქრე. „მორჩა! სპექტაკლი გამოსულია!“ სრული გადაწყვეტილებით წამოიძახა ბატონმა გიგამ და ხელი ჩამომართვა.

ასეთმა შეფასებამ სტიმული მომცა და მეც უფრო გულმოდგინედ განვაგრძე მუშაობა პიესაზე. მახსოვს, რამდენ ხანს ვსწავლობდი და ვაგროვებდი მასალას ისტორიულ-ენთოგრაფიულ მუზეუმში — სპექტაკლის თემატური ფარდისათვის. სწორედ მაშინ შემიყვარდა ქართული ბარელიეფი, რამაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ჩემს შემდგომ ჩამოყალიბებაში, როგორც არა მარტო თეატრალური მხატვრისა.

ბატონი პოლიკარპე არც ერთ რეპეტიციას არ აცდენდა, სულ პარტერში იჯდა, ბატონ გიგას გვერდით და რაღაცას ეჩურჩულებოდა.

„სპექტაკლი გამოვიდა“, როგორც იწინასწარმეტყველა ბატონმა გიგამ. „ვინც ეძებს. იპოვის,“ — ლიმპით მითხრა პრემიერის შემდეგ.

ამ პიესის გადარჩენას ბატონი პოლიკარპე გიგა ლორთქიფანიძეს უმადლოდა.

ჩვენ ერთმანეთი გავიცანით 1961 წელს, ხოლო პირველი ერთობლივი მუშაობა შედგა 1974 წელს. შუალედის განმავლობაში მან ძალიან ბევრი გააქეთა. იგი ხელმძღვანელობდა მარჯანიშვილის თეატრს: დგამდა თბილისში, მოსკოვსა და სხვა ქალაქებში, შექმნა რუსთავის თეატრი და მის სცენაზე დადგა ბევრი ბრწყინვალე სპექტაკლი, რომლებიც მშვენიერ ფურცლებად შევიდნენ ქართული თეატრის ისტორიაში. აღმოგვიჩინა მთელი პლეადა ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობებისა, რომელნიც დღესაც ქმნიან ამინდს ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში.

1974 წელს გიგა დგამდა მოსკოვში „მალაია ბრონაის“ თეატრის სცენაზე ნ. დუმბაძის „ნუ გეშინია, დედას!“ მხატვრებად მიგვიწვია ჩვენ. ეს იყო ძალიან სასიამოვნო სამუშაო. ჩვენ და გიგამ მაშინვე ვავუგეთ ერთმანეთს, თუ როგორ უნდა ყოფილიყო დეკორაციული გადაწყვეტის გამომსახველობითი მხარე. ჩვენ გვინდოდა შეგვექმნა ჩვენი მშობლიური ქალაქის სახე, მოსკოვის მაყურებლისათვის გასაგები და, ამავე დროს, ისე, რომ არ ყოფილიყო სქემატური.

ძალიან სასიამოვნო იყო აერტვეი ისიც, რომ ჩვენ კვლავ შევხვდით ამ თეატრის პოპულარულ მსახიობებს და მთავარ რეჟისორს ა. ეფროსს, რომლებთანაც უკვე გვქონდა განხორციელებული დადგმა რამდენიმე წლით ადრე.

რუსი მსახიობებისათვის გიგა ლორთქიფანიძის მუშაობის უჩვეულო მანერამ, მისმა ტემპერამენტმა, ენერგიამ შექმნა საუცხოო შემოქმედებითი ატმოსფერო. გიგას კონტაქტურობამ, გონებამახვილობამ, იმპროვიზატორ-მთხრობელის უდიდესმა ალანრამა დაიპყრო კოლექტივი და ჩვენც ვაგვიადვილა ამ თეატრში მუშაობა. ამ პერიოდმა დაგვიტოვა უაღრესად თბილი მოგონებები, რომლებიც აქამდე გვაქვს შემონახული.

1976 წელს გიგა ლორთქიფანიძემ, იმ დროს მარჯანიშვილის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, მიგვიწვია თეატრში მთავარი მხატვრების თანამდებობაზე. ამ დროიდან, 1980 წლამდე. ჩვენ მასთან ერთად დავდგით რამდენიმე წარმოდგენა: „ოიდიპოს მეფე“, „შთამომავლობა“, „ბუდე მეცხრე სართულზე“, „ჯორდანო ბრუნო“ და სხვა. ეს სპექტაკლები ძალზე სხვადასხვანაირია. სხვადასხვაა არა მარტო დრამატურგიულად, არამედ რეჟისორის მიდგომის თვალსაზრისითაც. გიგა უკვე პიესის არჩევით გვისახავდა ახალ საინტერესო

ამოცანებს, რომელთა დაძლევა ჩვენს მუშაობას შემოქმედებითს იმპულსს მატებდა.

ავიღოთ ორი ერთმანეთის მიყოლებით შექმნილი სპექტაკლი — „ოიდიპოს მეფე“ და „შთამომავლობა“. რაოდენ განსხვავებული არიან ისინი პლასტიკური გადაწყვეტითაც და მსახიობთა თამაშის მანერითაც, თუმცა ორივე სპექტაკლმა მაყურებლისა და კრიტიკის დიდი მოწონება და აღიარება დაიმსახურა.

„ოიდიპოს მეფეში“ რეჟისორმა დაგვისახა შემდეგი ამოცანა: გადაგვეწყვიტა ქოროს სახე, მისი პლასტიკა. რეჟისორისთვის აუცილებლობას წარმოადგენდა დაენახა ბრბოს მასის სახე უფრო ადრე, ვიდრე დაიწყებდა მუშაობას მთავარ გმირებთან. გიგა ქოროს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა და, ამავე დროს, არ უნდოდა, რომ მის არსებობას სცენაზე ხელი შეეშალა ძირითადი პერსონაჟებისთვის. ეს ის შემთხვევაა, როცა რეჟისორი არ ბოჭავს მხატვარს კონკრეტული მითითებით და მას საერთო ამოცანას უსახავს.

ჩვენს წინადადებაში — ქოროს ქსოვილის მთლიანი ნაჭრით გადაგვეფარა, გიგამ უმალ დაინახა დიდი პლასტიკური შესაძლებლობანი. მან მიიღო ეს გადაწყვეტა და, მიუხედავად ორგანიზაციული და ტექნიკური სირთულეებისა, ბოლომდე განახორციელა.

შემდეგ მან დადგა „შთამომავლობა“, სადაც ყველაფერი აგებულია განწყობაზე, ატმოსფეროზე, ინტონაციებზე: ვერიკო ანჯაფარიძის და სხვა მსახიობების დახვეწილი მუშაობა, სახეები — ზმანებანი, სპექტაკლი — ელეგია... მაგრამ, ამავე დროს, ეს წარმოდგენა შეიცავდა დღევანდელ პრობლემატიკას და ცოცხალ სახეებს.

ამ წლების მანძილზე გიგასთან ურთიერთობამ ბევრი ნათელი და საინტერესო მოგონება დაგვიტოვა. მოსკოვის თეატრებში დადგმების განხორციელებაზე მუშაობა თუ თეატრის მოგზაურობა სხვადასხვა ქალაქში, უნგრული დრამატურგიის ფესტივალში მონაწილეობა თუ ზღაპრული გასტროლები იტალიაში, ვერიკო ანჯაფარიძისა და გივი ბერიკაშვილის დიდებული ღუეტი „შთამომავლობაში“, ოთარ მეღვინეთუხუცესის მუშაობა „ოიდიპოსის“ სახის შექმნისას.

გიგა ლორთქიფანიძე თავისი ადამიანური თვისებებით ეკუთვნის ლიდერების კატეგორიას, რომელთაც ძალა შესწევთ აიტაცონ და გაიყოლიონ ადამიანები. გიგა ლორთქიფანიძე რაზიდაც არ უნდა ლაპარაკობდეს ან ყვებოდეს, ყოველთვის საინტერესოა, განსაცვიფრებელი იუმორითაა გამსჭვალული.

მასთან მუშაობა ადვილი და სასიამოვნოა — ყოველთვის გულწრფელად ამბობს რა უნდა, მაგრამ თავს არ გახვევს თავის გადაწყვეტას.

პროფესიულად მისი რეპლიკები და შეფასებანი ყოველთვის ზუსტია და მოსწრებული. აგი იშვიათად ცდება და თითქმის ყოველთვის აღწევს დასახულ მიზანს.

გივა ზედმიწევნით ემოციური კაცია, მისი დიაპაზონი ფართოა, განწყობილებათა პალიტრა — მდიდარი და მრავალფეროვანი. ამიტომ მასთან ურთიერთობა ძალზე საინტერესოა.

გვინდა ვუსურვოთ მას ნაყოფიერი, უსასრულო შემოქმედებითობიანი და ასევე უსასრულო გამარჯვებათა სიხარული.

ოლეგ ჟონაპიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი,  
იური ჩიკვაიძე

## გზის დამლოცველი

უშუალოდ გივა ლორთქიფანიძესთან მხოლოდ ორ სპექტაკლზე ვიმუშავე. ეს იყო ვ. კოროსტილიოვის „კომანდორის ნაბიჯები“ და უ. შექსპირის „მეფე ლირი“. თუმცა ძალიან ბევრი სპექტაკლი მაქვს გაფორმებული იმ თეატრებში, სადაც იგი მხატვრული ხელმძღვანელი გახლდათ.

საერთოდ, თეატრში ჩემი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისი მკიდროდ არის დაკავშირებული გ. ლორთქიფანიძესთან. მე ჯერ კიდევ თბილისის სამხატვრო აკადემიის IV კურსის სტუდენტი ვიყავი, როცა 1964 წელს იგი დანიშნეს კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მთავარ რეჟისორად, და ლ. მირცხულავასთან ერთად შემომთავაზა გამეფორმებინა ჟ. ანუის „ტოროლა“. იმ დროს ახალგაზრდა მხატვრებისათვის საკმაოდ ძნელი იყო გზის გაკვლევა თბილისის თეატრების სცენაზე. გივა ლორთქიფანიძე იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, მხატვრულ ხელმძღვანელთაგან, რომელიც თამამად იზიდავდა თეატრში ახალგაზრდა, მანამდე უცნობ სცენოგრაფებს. იმ დროს კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში შედგა დებიუტი ისეთი მხატვრებისა, როგორებიც არიან მამია მალაზონია, თემო სუმბათაშვილი, ამირ კაკაბაძე, გიორგი ალექსი-მესხიშვილი...

ვფიქრობ, რომ გ. ლორთქიფანიძის, როგორც ადამიანისა და რეჟისორის, მთავარი თვისება მხატვართან მუშაობისას არის მისი აღქმის უშუალობა. იგი არასოდეს არ არის დაპროგრამებული და კოდირებული, არასოდეს არ გახვევს თავს ერთ რომელიმე ვიწრო იდეას. ჩემი პირადი გამოცდილებიდან ვიცი, რომ გ. ლორთქიფანიძე მიისწრაფვის პლასტიკური ხერხებით მოაზროვნე მხატვრის ჩა-

ნაფიქრში დაიჭიროს ნამდვილი, ქეშმარიტი მარცვალი; რომელიც შემდგომი შემოქმედებითი თანამშრომლობით, ძიებით, ექვებით, აღმოჩენებით საბოლოოდ ისხამს ხორცს სპექტაკლში.

კარგად მახსოვს, როდესაც 1971 წლის გაზაფხულზე მოვიტანე სულ პირველი ჩანახატები „მეფე ლირისათვის“, გიგა ლორთქიფანიძე უმაღლესი ანთო იდეით, სცენური გარემოს ამ რთული, ასოციაციური პლასტიკით.

შემდგომი ერთობლივი მუშაობის პროცესში დეკორაცია გახდა მიმდინარე მოვლენების არა მარტო ფონი, არამედ გადაიქცა ცოცხალ პერსონაჟად, რომელიც აქტიურად ჩაერთო სცენურ ქმედებაში, როგორც იყო მაგალითად „ქარიშხლის სცენაში“, როდესაც ქარიშხლის დროს მიწა ზანზარებდა ლირის ფეხქვეშ. ეს სცენა შემადრწუნებლად მოქმედებდა მაყურებელზე.

ამ სპექტაკლის პრემიერიდან უკვე 15 წელი გავიდა, მაგრამ იგი ისევ ახსოვთ, შემორჩა ფოტოები, რეცენზიები, ესკიზები.

დრო ულმობლად გარბის. ფილტრავს ჩვენს შემოქმედებას და ყველაფერს თავის ადგილს უმკვიდრებს. ამიტომ დასასრულს მინდა მოვიყვანო ციტატა ცნობილი საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნის, სცენოგრაფიის სპეციალისტის ვ. ბერიოზკინის წიგნიდან „სპექტაკლის გაფორმების ხელოვნება“: „ქ. რუსთავეის თეატრის სცენაზე 1972 წელს გ. ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული უ. შექსპირის „მეფე ლირის“ გ. გუნდასეული გაფორმება შევიდა XX საუკუნის სცენოგრაფიული შექსპირიანას ოქროს ფონდში (ისევე როგორც დ. ბოროვსკისა და ი. ლუბიმოვის „ჰამლეტი“), თანაც არა მხოლოდ საბჭოთა, არამედ მსოფლიო სცენოგრაფიული შექსპირიანისა“.

ზიორზი ბუნია





მ ი ლ მ ბ ვ ბ ი



## უტყუარი ალლო

კინოსურათ „დათა თუთაშხიას“ როლების დამტკიცების დროს კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სამხატვრო საბჭოს წევრების უმრავლესობას უარი უთქვამს ჩემს კანდიდატურაზე. გიგა ლორთქიფანიძე იძულებული გამხდარა ეთქვა: თუ ოთარი არ იქნება მთავარ როლში, მე უარს ვაცხადებ ფილმის გადაღებაზე.

თითოეულ რეჟისორს თავისი სათქმელი აქვს და, პირველ რიგში, ბუნებრივია, ამაზე ზრუნავს, მაგრამ ამ დროს თუ შენ გეყრდნობა და ამით შენც გაძლევს საშუალებას შენი სათქმელი თქვა, ამის დაუფასებლობა უმადურობა იქნება.

არც მე მინდა დავუკარგო სიკეთე რეჟისორს, რაც კი ჩემს მიმართ მიუძღვის. სირანო, ნიკოლოზ I, სატინი, ფიროსმანი, ოდიშოსი, დათა — არ არსებობს გიგა ლორთქიფანიძის გარეშე, ე. ი. ჩემი ცხოვრების დიდი ნაწილი, იქნებ ყველაზე ნაყოფიერიც კი.

კარგად მახსოვს თეატრალურ ინსტიტუტში მისი მოსვლა, როგორც პედაგოგის; კარგად მახსოვს მისი პირველი სპექტაკლები მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე — „დაბრუნება“, „სასტუმროს დიასახლისი“. ამბობდნენ ამ უკანასკნელის რეპეტიციებზე ახალგაზრდობა სერგო ზაქარიაძეს ტაშს უკრავდაო. ასე დაიწყო მისი გზა. მერე იყო გაბესკირიას „უფსკრულთან“, სადაც სესილია თაყაიშვილი სასწაულს ახდენდა.

გიგა ლორთქიფანიძის ერთ მთავარ დამსახურებად ნ. ღუმბაძის ნაწარმოებების სცენაზე გადმოტანა ითვლება. ის არის ამ საქმის დამწყებიც და ჭერჭერობით უკეთესი განმხორციელებელიც. გ. ქავთარაძის სოსოია, ქ. კიკნაძის ხატია, ლ. ანთაძის ზურიკელა, ს. ჟორჯოლიანის და გ. კოსტავას ილიკო და ილარიონი და ს. თაყაიშვილის

გენიალური პებია. შემთხვევით არ ვასახელებ ზის სპექტაკლებში მსახიობებს.

როლების განაწილება, რაც სპექტაკლის წარმატების იქნებ ნახევარს უდრის. მისი განსაკუთრებით ძლიერი მხარეა. დღევანდელ რეჟისურაში ამ მხრივ მას ვერავინ შეედრება და ეს მხოლოდ ჩემი აზრი არ გახლავთ. ამ საკითხს ისე პრინციპულად თვლის, რომ „მტერი“ რომ იყოს მისი, მსახიობი, იმ ხანად მასთან წაკიდებული, თუ როლი ამ მსახიობისაა, აუცილებლად მას მისცემს როლს.

ამ აზრის დასადასტურებლად ყველა მისი სპექტაკლი და განსაკუთრებით ფილმი „დათა თუთაშხია“ გამოდგება, სადაც მრავალი ბრწყინვალე მსახიობური გამარჯვების მოწმენი ვიყავით. ფილმის მთავარ ღირსებად სწორედ ამას თვლის თვით ქაბუა ამირეჯიბი.

მეორე, რაშიც გ. ლორთქიფანიძე განსაკუთრებით ძლიერია, არის ალლო, თუ რა დროს რა ნაწარმოების დადგმაა საჭირო. დუმბაძეზე უკვე ვთქვი, ამას მეტყველებს რუსთავეის თეატრის მთელი რეპერტუარი, მან დაიმეგობრა ვადიმ კოროსტილიოვი, მან მიაგნო მიუზიკლ „ლამანჩელს“, მან მოჰკიდა ხელი და ბრწყინვალე გადაწყვეტა მოუძებნა პ. კაეაბაძის „კახაბერის ხმალს“, მან ამოქექა და მისცა დასადგმელად მედია კუჭუხიძეს ლალი როსებას წლობით თაროზე შემოდებული პიესები. და, ალბათ, მთავარი დამსახურება აქამდე გავლილი მისი ცხოვრებისა მაინც რუსთავეის თეატრია.

60 წელი რა ბედენაა რეჟისორისთვის. ვუსურვებ ოქროს შემოდგომა ჰქონოდეს.

ოთარ მელვინათუხუცავი

## ფეთქებადი პიროვნება

მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობა, მე მგონია ადამიანთა შორის ყოველგვარ ურთიერთობაზე უფრო რთულია ალბათ, მით უმეტეს, ჩვენს ქვეყანაში, სადაც არ არსებობს ანტრეპრიზის პრინციპი, როცა შემოქმედი ადამიანები ერთი დადგმისათვის ხვდებიან ერთმანეთს და მერე შორდებიან. ჩვენს ქვეყანაში, სადაც მულმივი თეატრალური კოლექტივებია, მსახიობსა და რეჟისორს, უმრავლეს შემთხვევაში, წლების განმავლობაში უხდებათ ერთ ჰერ ქვეშ, ერთ სამზარეულოში ცხოვრება და მუშაობა.

მუშაობის პროცესში კი არც ერთ მხარეს არ აკლია დაძაბულ, ნერვიულ მდგომარეობაში ყოფნა. მიუხედავად იმისა, რომ გიგა

ცხოვრებაში საკმაოდ ფეთქებადი პიროვნებაა, დაუჭერებლად მომთმენია მსახიობის მიმართ რეპეტიციების იმ სტადიაში, სანამ მსახიობი მოახერხებდეს თავის თავში რწმენის მოპოვებას, დაფრთიანებას, ესე იგი, დასაწყისში. ეს მით საკვირველია, რომ იგი არ არის ცივი გონების ინტელექტუალი — მთელი ემოციური გრძნობით განიცდის რეპეტიციებს, ხედავს მსახიობის შეცდომებს და, უთმენს. ამას მე ვამბობ რეპეტიციების პირველ სტადიაზე, მერე რაც ხდება, ეს ფირმის საიდუმლოებაა.

გიგასთან რამდენიმე ათეული წლის შემოქმედებითი ურთიერთობა მაკავშირებს. ამ ხნის განმავლობაში, ბუნებრივია, რომ ჩვენს ერთობლივ ნუშაობაში ბევრი ყოფილა სიხარულიც, ნერვული კამათიც, ტირილიც და კივილიც (ეს ყველაფერი, რა თქმა უნდა, მე მეხება), მაგრამ, გიგას რაც არ უნდა გაურთულდეს მსახიობთან ურთიერთობა, თუ ის სჭირდება საქმეს, მის წარმოდგენას, ივიწყებს წყენას და თვითონ მიდის მასთან შესარიგებლად.

კონფლიქტის შემდეგ, მეორე დილას, ძლივს მივდიოდი რეპეტიციაზე და ვგულისხმობდი ერთ კვირიან მაინც გაბუტვას, მაგრამ ვინ გაცდიდა, ვხედავდი გიგას ჩვეულებრივ გაღიმებულ სახეს, თითქოს წინა დღეს არაფერი მომხდარიყო, ვიბნეოდი, შემდეგ ერთს ამოვისუნთქავდი და სიამოვნებით ვთავისუფლდებოდი წინა დღის შთაბეჭდილებებისაგან.

მისი კეთილი ანგელოზი მისი იუმორია. ვხადავხა ისე ძალდაუტანებლად აბნევს გონებამახვილ ფრაზებს, რომ მისი ქალიშვილების ადგილას, მე ჩავიწერდი ყოველივეს, რომ ოდესმე გამოეცათ ქვეშარიტ თეატრალურ ნაკვესებად.

გიგა სწორად მინახავს გამარჯვებული, მაგრამ ორი მძიმე მომენტი მახსოვს მისი თეატრალური ცხოვრებიდან, როდესაც იგი გულით შემეცოდებია: ერთხელ, ქართული კინოსტუდია იღებდა ფილმს იმ პიესის შიხდვით, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრში უკვე რამდენიმე წელი წარმატებით გადიოდა. ამ ფილმის გადასაღებად ქართულ კინოსტუდიაში მიიწვიეს გიგა ლორთქიფანიძე. დრამატული რეჟისორის კინოში მიწვევის შენთხვევა არც ისე ხშირი მოვლენა იყო და, რა თქმა უნდა, გიგა გახარებული იყო ამ პატივით, ამ ნდობით.

თუმცა, მარჯანიშვილის თეატრში ამ პიესის მთავარი როლის შემსრულებელ მსახიობს წარმატება ჰქონდა, მაგრამ გიგა სულაც არ აპირებდა ამავე მსახიობის აყვანას ფილმშიც, ის 17—18 წლის გოგონებში ეძებდა ამ როლის ახალ შემსრულებელს. მაგრამ, როდესაც მან ეკრანზე ნახა ყველა კანდიდატურის სინჯი და დაინახა, რომ თეატრის მსახიობი ყველაზე დამაჯერებელი იყო მათ შორის, გიგამ მაინც იკე

აირჩია ფილმისთვისაც. ფილმის 20 პროცენტი გადაღებული იყო. როცა გარეშე მიზეზთა გამო, გადამღები ჯგუფი დაშალეს და ერთ-ერთ მთავარ დამდგმელ რეჟისორად გიგასთან ერთად დანიშნეს იქაური კინორეჟისორი. ამ კინორეჟისორმა მოინდომა შეეცვალა მთავარი როლის შემსრულებელი. გიგამ, რომელიც არ ეთანხმებოდა მას ამ პრინციპულ საკითხში, და ვერ გადაარწმუნა იგი, უარი თქვა ამ ფილმის რეჟისორობაზე.

მე მაშინ (ვერ ვახერხებ ამ ფაქტის ბოლომდე გასაიდუმლოებას, ეს თეატრის მსახიობი მე გახლდით), საკუთარი დრამით და გულასტიკივლით გაბრუნებული, ვერ აღვიქვამდი და ვერ ვაანალიზებდი გიგას მძიმე მდგომარეობას. ცოტა ხნის შემდეგ გამოვერკვიე და დავინახე, რა ძვირი დაუქდა მას მსახიობის დაცვა და სამართლიანობის ძებნა.

მეორე შემთხვევა: მარჯანიშვილის თეატრი უნდა წასულიყო გასტროლებზე რუმინეთში. მარჯანიშვილის თეატრში, იმის ნაცვლად რომ ენერგიული შემოქმედებითი მუშაობა გაეჩაღებინათ ამ გასტროლებთან დაკავშირებით, გაცხარებული ომი იყო — არც ისე ადვილი მოსაყოლი და ასახსნელი კონფლიქტები ერთმანეთს შორის. რის შედეგადაც ახალგაზრდობის მთავარ ნაწილს უხდებოდა თეატრიდან წასვლა, გიგასთან ერთად. ნაწილი. რომელიც რჩებოდა თეატრში, ისე იყო შეპყრობილი ამ კონფლიქტებით, რომ ამ გასტროლების დაკარგვასაც შეეგუა.

მახსოვს ერთ-ერთი ბოლო დღე ამ დრამატული ვითარებისა, როდესაც გიგამ მიმართა მოპირდაპირე ჯგუფს: „მე წავალ, მე მივდევარ, რადგან თქვენ ასე გასურთ, მაგრამ გეუბნებოთ, გეხვეწებით, ნუ ჩაიდნთ ამ ცოდვას, ნუ დაკარგავთ ამ გასტროლებს, რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თეატრის მომავლისათვის“. ეს ცოდვა. სამწუხაროდ. მაინც იქნა ჩადენილი, გასტროლებზე უარი თქვეს, ამიტომ ეს გასტროლები გადასცეს რუსთაველის თეატრს. რუმინეთში ყოფნის დროს რუსთაველის თეატრის მსახიობები თურმე გვლოცავდნენ ჩვენ და იქაური კულტურის მინისტრი კი, რომელიც მანამდე საქართველოში იყო, ნახა ჩვენი წარმოდგენები და რომელიც გულმხურვალედ გვეხვეოდა კულისებში, გვეუბნებოდა, თუ რა მოუთმენლად მიგველოდა რუმინეთში, პროტესტის ნიშნად საერთოდ არ წასულა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებზე (დარწმუნებული, რომ რაღაც ბნელმა ძალებმა შეუცვალა მას თეატრი). როგორც ხედავთ, ამ შემთხვევაში ბნელი ძალები არაფერ შუაში იყვნენ, ჩვენ თვითონ „მოვახერხეთ“ ეს. აი ეს გიგას სიტყვა, მიმართვა თეატრისადმი. არასდროს დამავიწყდება.

გადის დრო და შენ თვალწინ, შენსავე შეგნებაში ისახება და ყალიბდება გარკვეული სახე შემოქმედის, მისი მთელი ნამოღვაწარი. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ნაბელადევე ქართულ თეატრს თითზე ჩამოსათვლელი რეჟისურა ჰყავს და მცირერიცხოვან ჯგუფში თავისი განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს გიგა ლორთქიფანიძეს.

მიუხედავად იმისა, რომ გიგას თეატრალური განათლება რუსეთში აქვს მიღებული, და არა ერთი სპექტაკლი დაუდგამს საქართველოს ფარგლებს გარეთ, იგი ყოველთვის იყო და დარჩა ქართველ რეჟისორად, ქართული ეროვნული დრამატურგიის ქომაგად და მამულად.

ჩვენი დრამატურგიის კლასიკოსის პ. კაკაბაძის მრავალი წლის წინათ დაწერილი შესანიშნავი პიესა „კახაბერის ხმალი“ გიგამ წარმოაჩინა სცენაზე და სწორედ ეს სპექტაკლი გახდა საბაზი უცხოეთში საგასტროლოდ გამგზავრებისა. რომელიც, როგორც მოგახსენებთ, სამწუხაროდ, არ შედგა.

ნოდარ დუმბაძის ლიტერატურას ქართული თეატრი საბოლოოდ მაინც ვერ აუვლიდა გვირდს, მაგრამ. თუ პ. კაკაბაძის პიესა დაიდგა 30 წლით გვიან, ნ. დუმბაძის ლიტერატურას, რომელსაც სჭირდებოდა ინსცენირება. შეიძლებოდა ასეთივე ბედი ჰქონოდა, და მწერალი ამას ვერ მოესწრებოდა. მაღლობა ღმერთს, გიგას შემოქმედებით თაოსნობით ეს არ მოხდა!

და ბოლოს, მე მინდა შევახსენოთ ის სერიოზული მოვლინა ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში, როგორცია რუსთავეის დრამატულ თეატრის შექმნა გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით. ამ თეატრის შექმნამ მოითხოვა მთელი კოლექტივის და მისი სამხატვრო ხელმძღვანელის გიგა ლორთქიფანიძის სულიერი ძალების მაქსიმალური დაძაბვა. ძალიან დიდი შრომა აქვს დახარჯული, ბევრი საინტერესო წარმოდგენა და გამარჯვება მოიპოვა ამ თეატრმა მოსკოვში თუ უნგრეთში და, რა სასიხარულოა, რომ ეს თეატრი თავისი განახლებული შემადგენლობით დღესაც არსებობს და განაგრძობს წინსვლას. მაგრამ უნდა აღვნიშნო, რომ მათ წინამორბედებს ბევრად უფრო რთულსა და მძიმე პირობებში მოუხდათ ამ თეატრის შექმნა.

გელა ჯაფარიძე

## დაუღლეელი კაცი

გიგა ლორთქიფანიძეზე უსასრულოდ შეიძლება წერო, და წერენ კიდევ. არ დარჩენილა არც ერთი ჟურნალი თუ გაზეთი, გიგას სახე



და საქმე რომ არ აღბეჭდილიყოს. არ შეუქმნია არც ერთი მხატვრული ნაწარმოები. რომელსაც არ გამოეწვიოს დიადი ადამიანური ემოციები. რომელსაც არ აველელებინეთ, და ეს იმიტომ, რომ მისი რჩეული თემა უსათუოდ გულში ჩამწვდომი და პრობლემატურია, რაღაცას იწონებს, რაღაცას გმობს. რეჟისორი ხშირად შესანიშნავ ადამიანებზე მოგვითხრობს, მათ იციან მეგობრობის, ერთგულების, მშვენიერების ფასი. ყველა ნაწარმოები, რომელიც გიგას შეუქმნია, შესანიშნავი სარკეა თვით ავტორის პიროვნებისა და ადამიანობისა.

გიგას ბავშვობიდან ვიცნობ, თუმცა არასოდეს არ ვყოფილვარ მისი ახლო მეგობარი, არასოდეს ჩავძრომივარ სულში. ამიტომ სუბიექტურობას ვერაფერს დამწამებს. გიგაზე ფიქრმა გააცოცხლა ჩვენი ყმაწვილობის ხანა. ჩვენ ის თაობა ვართ, ყველაზე მეტად რომ დაგვსუსხა ომის კინკარმა. მაშინ ტელევიზორებსა და ვიდეოფილმებზე წარმოდგენაც არ შეგვეძლო, არც მაგნიტოფირებით და ხმის გამამძლიერებელი მოწყობილობით ვიყავით განებივრებული. ერთი პატარა პატეფონი ჰქონდა ჩვენს შორის ყველაზე ქუდბედიანს და აღმაღალმა დავარბენინებდით დღეობებსა და წვეულებებზე. რა ხმამაღლა ჟღერს „დღეობა“ და „წვეულება“, ნორმირებული შავი პურის ულუფითა და უშაქრო ჩაით რომ აღვნიშნავდით, საპონი რომ ჰქირდა და ხელისგულებზე ნავთის რიგის ნომრებს ქვით რომ ვიხეხავდით, მაგრამ ახალგაზრდები ვიყავით და იმედი გვაფრთხიანებდა, კეთილ მომავალზე და მამულიშვილურ დიდებაზე ვოცნებობდით. მაიაკოვსკის ლექსებს ვკითხულობდით და მუსიკის სიყვარულს იმ ერთადერთი მოდური ფირფიტით ვიქარავდით, „შამპანურის შხეფები“ რომ ჰქვია. ბევრსაც ვკამათობდით, ვჩხუბობდით კიდევ და ასეთ დროს მხოლოდ გიგა ლორთქიფანიძეს შეეძლო ჩვენი დაშოშმინება, თუ პიანინოს მიუჭდებოდა და თავისი ძლიერი ტორებით აახშიანებდა. უკრავდა და როგორ უკრავდა, იმღერებდა და როგორ იმღერებდა!

გიგას მამამ დავით ლორთქიფანიძემ, პროფესიით მეტყვევ ინჟინერმა. თავის შესანიშნავ მეუღლესთან, ნინო მიქელაძესთან ერთად, ორი სასახელო შვილი გამოზარდა. განსაკუთრებული ადამიანების წრეში გაიზარდა გიგა და ამიტომ აღიზარდა მასში მოქალაქეობრივი შეგნება და პასუხისმგებლობის გრძნობა. ყველა ამ გრძნობამ ახალგაზრდობიდანვე დააფიქრა და შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტიდან, სადაც საუკეთესო პედაგოგები ასწავლიდნენ, მოსკოვის ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში გადავიდა, რათა დედაქალაქის ოსტატებთან კიდევ უფრო გაეღრმავებინა ცოდნა.

ინსტიტუტის დამთავრებისა და ვილნიუსის რუსულ თეატრში მუშაობის შემდეგ გორის თეატრში გადმოვიდა. მაშინ იქ შესანიშნავი რეჟისორი ვასო ყუშიტაშვილი მოღვაწეობდა, რომლის გემოვნებას ღიად ენდობოდა ახალგაზრდა რეჟისორი.

ამის შემდეგ დაუბრუნდა გიგა მშობლიურ კერას, დაუოკებელი სწრაფვითა და იმედებით საესე. იმედი კი მუდამ ჭანსალ და კეთილსულში ბუდობს. დაბრუნებისას მარჯანიშვილის თეატრი იყო გიგას პირველი საასპარეზო.

აქ დადგმული საუკეთესო წარმოდგენებით — „სასტუმროს დიასალისით“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „კახაბერის ხმლითა“ და სხვებით გიგამ მალე დაიმკვდრა ნიჭიერი რეჟისორის სახელი, სახელი კაცისა, რომელიც მუდამ ახლის ძიებაშია და, განა, ამიტომ არ გაასცენურა პირველმა საქართველოში ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“?

განა, მან პირველმა არ შემოაბრუნა ქართულ სცენაზე კარგა ხნის მიერწყებული ჭეშმარიტი დრამატურგი პოლიკარპე კაკაბაძე („კახაბერის ხმალი“)?

განა, მან პირველმა არ გაბედა და მთავარი როლი — სოსოია — ათამაშა სულ ახალგაზრდა ტექნიკურ რეჟისორს გოგი ქავთარაძეს ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მზეში“? გოგი ქავთარაძე ხომ დღეს წამყვანი ძალაა ქართულ სათეატრო ხელოვნებაში.

განა, მან არ აამღერა მუსიკალური კომედიის თეატრში დრამატული მსახიობი თენგიზ მაისურაძე?

გიგა ლორთქიფანიძე თავის წილ სიკეთეს უშურველად უნაწილებს ყველას და სასოწარკვეთილებაში არ ეარდება, თუ ზოგჯერ მის ამაგს არ დაინახვენ: სიკეთის ქმნა მისი ბუნებაა.

ძნელბედობის დროს თანადგომაც გიგას ბუნებაა.

თეატრი უკონფლიქტოდ ვის გაუგონია? იყო პერიოდი, როცა მარჯანიშვილის თეატრშიც დაიძაბა მდგომარეობა. გიგა ლორთქიფანიძემ კი იცოდა როგორც სცენის კორიფეების პატივისცემა, ისე გამოუცდელთა მომავლის გამოცნობაც. გარშემო იკრებდა ნიჭიერ ახალგაზრდებს. მათთან ერთად წავიდა გიგა მარჯანიშვილის თეატრიდან და მისმა უშუალო ინიციატივამ, დაეინებამ საქართველოში კიდევ ერთი ახალი — რუსთავის სახელმწიფო თეატრი შექმნა და სათავეში თვით ჩაუდგა მას. რუსთავის თეატრის შემოქმედებითი გამარჯვება გიგა ლორთქიფანიძის სახელთანაა დაკავშირებული, ხოლო მაშინდელი ახალგაზრდა მსახიობები ჭეშმარიტად ამჟვენებენ დღევანდელ ქართულ თეატრს და კინოს.

გიგა ლორთქიფანიძე დაუდევარი პიროვნებაა. მას ყველაფერი ადევნებს, ყველაფერს სწვდება. ამ თვისებამ უბიძგა, აქტიურად ჩაეხილათ ქართული ეროვნული ცირკის შექმნის საქმეში. იგი ყველგან არის, უმოღვაწია მოსკოვის თეატრ „სოვრემენიკისა“ და „მალაია ბრონიაზე“, მაგრამ არასოდეს ცდილა უსათუოდ დედაქალაქში ემოღვაწია. მისთვის მთავარია, სამოქმედო ასპარეზი ჰქონდეს. ამიტომაც დაემჩნა მისი ხელი გორის, რუსთავის, ქუთაისის, რუსთაველის თუ მუსიკალური კომედიის თეატრებს, ხან კინო და ტელევიზიონებს იღებს და გამარჯვებას გამარჯვებაზე ითვლის.

გიგა ლორთქიფანიძე თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორი და მრავალი თაობის აღმზრდელია, თუ იმასაც დავუმატებთ, რომ დღეს გიგა თავაკობს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირს, მიწვდებით. რაოდენ უსასრულოა მისი ენერჯია და სწრაფვა მთლად დაიხარჯოს მშობლიური ერის სამსახურში.

გიგა ლორთქიფანიძეს შესაშური ანალიტიკური უნარი აქვს, ყველამ იცის, რა ამომწურავად, პირდაპირობით და საგნის ღრმა ცოდნით გამოდის ხოლმე მალალი ტრიბუნიდან.

როგორც ყველა ქეშმარიტად ნიჭიერ კაცში, გიგაში არ ბუდობს შურის ნატამალი. მეტოქეობის გრძობა გულს არ უხრავს, ხარობს რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძის, გიზო ყორდანიას, ლილი იოსელიანს, მიხეილ თუმანიშვილის გამარჯვებებით, განიცდის კოლეგის მარცხს. ვის არ შეუშინებია, როგორ აეცება თვალები ცრემლებით სხვის შეჭირვებაზე.

ჩემს თავს უფლებას ვერ მივცემ, სხვისი გასაქირი გავთქვა. მე ჩემს თავზეც გამოვცადე და სხვებმაც იციან, რა უშურველად იცის გიგამ დახმარება! სიყეთეს არავის დაუკარგავს. გულიანი კაცია, იცის ნაღდი სიყვარული და ამიტომაც არის მეგობარუხვი.

გიგას ოჯახიც თანამოაზრეთა და შემოქმედთა ოჯახია. მეუღლე საქართველოს დამსახურებული არტისტი, რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატი ქეთევან კიკნაძეა, მისი ნალოლიანები ქალიშვილებიც დედ-მამის კვალზე ვლიან და ქართულ თეატრს თუ კინოს ემსახურებიან.

ვშიშობ, ზედმეტად ხომ არ შევაქე, ფრთიანი ანგელოზი ხომ არ გამოვიდა-მეთქი ჩემი გმირი? მაგრამ არა, „ანგელოზობიდან“ გიგა შორსა დგას, იგი არც მოარული სიყეთეა და არც უნიათო ლოქო. ვინც არაფერს დაგიშავებს და არც არაფერში გამოგადგება. უკაცურობისთვის დასჯაც იცის, მკაცრია, ცნობილია მისი გონებამახვილობა — მოხდენილად და სხარტად რომ გაეკნწლავს უღირსს. ყვირო-

ლიც იცის, ყველაფერი ხელეწიფება საქმის და მხოლოდ საქმის საკეთილდღეოდ.

ღიას, კაცია კაცური და ჭეროვანადაც აფასებს ჩვენი ქვეყანა.

ელენე სახვარელიძე

## ერთი ეპიზოდი და მრავალი სურვილი

ამ სიჭარბის ეპოსს რა ვუსურვო თეატრისა და კინოს აღიარებულ რეჟისორს. საზოგადო მოღვაწეს, მეგობრებისათვის თავგანწირულ კაცს, ფაქიზ მუღლეს, გიჟ მამას და გადარეულ ბაბუას? რა ვუსურვო? რომელ თვისებაზე გავამახვილო ყურადღება?

ამ კრებულში მის შემოქმედებითს პორტრეტს ალბათ ჩემზე უკეთ ამ დარგის სპეციალისტები — პროფესიონალი კრიტიკოსები დახატავენ. ამიტომ თავს ნებას მივცემ ყველა ჩამოთვლილი ღირსებებიდან ერთი გამოვყო — მეგობრობის გასაოცარი უნარი.

არ მოვიყვან უამრავ მაგალითს ამის დასტურად. მე მხოლოდ ერთი ეპიზოდი მინდა მოვიგონო ჩვენი ურთიერთობიდან.

მოხდა ისე, რომ რაღაც უმნიშვნელო საკითხზე შევეკამათდით. მოგახსენებთ, რას ნიშნავს ქართველი კაცის კამათი და მით უმეტეს ისეთის, როგორც გიჟა ლორთქიფანიძეა (მისი დაუოკებელი ტემპერამენტის კამათს ჩხუბის იერს აძლევს). მეც მოვტყუვდი. აჯყევი. ბოლოს საქმე იქამდე მივიდა, რომ კამათი ნამდვილ ჩხუბში გადაიზარდა (სიტყვიერში, რა თქმა უნდა). ჩემთვის ვიფიქრე: ეს ჩვენი ურთიერთობის ფინალია. კიდევ ერთი მტერი შევიძინე!

რამდენიმე დღის შემდეგ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ერთ-ერთი ღვაწლმოსილი მუშაკის, პავლე პატარაიას ხსოვნის საღამოზე. როგორც თეატრალური საზოგადოების წარმომადგენელს, სიტყვით მომიწია გამოსვლა. საღამოს ვახშამი მოჰყვა. გითხრათ სიმართლე. არ მინდოდა ვახშამზე წასვლა. ვიფიქრე, გიგა იქ იქნება და ეს გარკვეულ უსიამოვნო ატმოსფეროს შემქმნის-მეთქი. დავჯექი საღამო სუფრის ბოლოს. ეცდილობ არაფრით მივიქციო ყურადღება. უცებ ვიგრძენი უკნიდან ვიღაცამ მომხვია ხელი და ჩამჩურჩულა: კაცმა რომ თქვას, ორივენი მაგრები ვართ. რა საფუძველი ან რა უფლება გვაქვს ჩხუბის, მით უმეტეს მე და შენ და თანაც ასეთი უბრალო საკითხის გამო. მოიტა ხეო!

გაოცებულმა, ხელი გავუწოდე. დავინახე მისი ცრემლიანი თვალები და მივხვდი: კამათიც მოიგო და მომავლისათვის მეგობრობის სანიმუშო გაკვეთილიც მომცა.

ახლა ერთად ვმეშაობთ საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირში და არ ყოფილა ერთი შემთხვევაც კი, რომ ჩვენი პოზიცია და აზრები რომელიმე საკითხზე ერთმანეთს არ დამთხვეოდეს.

ბედნიერებას ვუსურვებ, დიდხანს სიცოცხლეს, დაუშრეტელ ენერჯიას და ცოტა თავის გაფრთხილებასაც.

ბაგრი კობახიძე

## თუნდაც ერთი „ბეზია“...

გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში და, საერთოდ, საბჭოთა თეატრის ისტორიაში გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრეს ნოდარ ღუმბაძის ნაწარმოებებმა: ქართულ თეატრში მთელი ეპოქა შექმნა „მე, ბეზია, ილიკო და ილარიონმა“. ძალიან საინტერესო იყო მეორე სპექტაკლიც — „მე ვხედავ მზეს“.

ორივე სპექტაკლმა დიდი შემოქმედებითი გამარჯვება მოუტანა მარჯანიშვილის თეატრს, მაგრამ „ბეზია“ მაინც სულ სხვა იყო. მასში თავი იჩინა გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორულმა ხელწერამ. ეროვნული დრამატურგიისადმი სიყვარულმა და უტყუარმა ალოღამ. მან სპექტაკლში თავი მოუყარა ქართული თეატრის კორიფეებს: სესილია თაყაიშვილს, სანდრო ჟორჟოლიანს, გრიგოლ კოსტაგას და სხვებს. ერთმანეთს შეერწყვა ავტორის ტექსტი, რეჟისორის ჩანაფიქრი და მსახიობთა ვირტუოზული თამაში. ყოველი სპექტაკლი თეატრალურ ზეიმად იქცა. მაყურებელი გაფაციცებით ადევნებდა თვალს ღუმბაძის გმირების სცენურ სიცოცხლეს და ეჭვი არ ეპარებოდა, რომ ზურიკელას ბეზია სწორედ ისეთი უნდა ყოფილიყო, როგორც იყო ქართული თეატრის მშვენიერა სესილია თაყაიშვილი. რამდენი სიბო, ხალისი და სევდანარევი ლირიზმი გამოკრთოდა მისი თვალებიდან.

და არა მარტო სესილიას სახე იყო ასე საინტერესო... რეჟისორმა სიცოცხლე შთაბერა ყოველ როლს და თან გაიყოლა მისი შემსრულებელი მსახიობი, მთავარ გმირს ასახიერებდა იგი თუ ეპიზოდს. მე. პირადად, თეატრში ბევრი როლი შემისრულებია, მაგრამ ამბაკოს სახე გამორჩეულად მიყვარს, რადგან მთლიანად მატარებლის სცენა, პირველი სიტყვიდან დაწყებული, ვიდრე ამბაკოსა და ზურიკელას; ფინალურ სცენამდე, ადამიანური ურთიერთობით, გულითადობით, იუმორითა და ღრმა ლირიზმით იყო სავსე.

სცენაზე დანთებული ცეცხლი გადადიოდა მაყურებელთა დარბაზში, ერთმანეთს ენაცვლებოდა თავშეუყავებელი ხარხარი და გუ-

ლიდან ამომსკდარი ოხვრა. ქართველმა მაყურებელმა აღტაცებით მიიღო ნიკიერი რეჟისორის სპექტაკლი. თეატრს ამ დადგმამ კეშმარიტი გამარჯვება მოუტანა. მაგრამ ახალი გამოცდა გველოდა მოსკოვურ გასტროლზე. ველავდით, როგორ გაიგებდა რუსი მაყურებელი გურული სოფლის ტკივილს, ერთი შეხედვით მხოლოდ ამ კუთხისათვის დამახასიათებელ იუმორს, მოსწრებულ სიტყვა-პასუხსა და, საერთოდ, მთელ სპექტაკლს. გიგა ლორთქიფანიძეს კარგად იცნობდა თეატრალური მოსკოვი, მაგრამ არა ამ ხასიათის სპექტაკლებით.

ექვი გვეპარებოდა — წმინდა ქართული სახეები იქნებოდა კოსინტერესო მოსკოველთათვის? მოხდა საოცარი რამ. სპექტაკლის დასაწყისიდან ბოლომდე არ შეწყვეტილა სევდიანი ღიმილი, ხარხარა და ოვაციები. მაყურებლის აღტაცებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. როგორც ჩანს, კეშმარიტი ხელოვნება ყველასათვის ერთნაირად გასაგები და ახლობელია. ეს იყო გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორული ჩანაფიქრის დიდი წარმატება.

გიგა ლორთქიფანიძეს აქვს უტყუარი რეჟისორული აღლო როლების განაწილებისა და ეს არის მისი შემოქმედებითი გამარჯვების ერთ-ერთი მთავარი პირობა, წარმატების საწინდარი.

გიგას შეუძლია თეატრალური სპექტაკლი ზეომაღ აქციოს და ამით დიდი სიხარული მოუტანოს არა მარტო მაყურებელს, არამედ თვით სპექტაკლის დამდგმელ კოლექტივს. უპირველეს ყოვლისა, მსახიობებს. თავდაუზოგავად იბრძვის იგი ამ შრომისათვის. თვითონაც ბოლომდე ინარჩუნებს და არც სხვას ზოგავს. ამის უნარი კი ყველას არ შესწევს.

კიდევ ერთ თვისებას გამოვეყოფდი მის რეჟისორულ მოღვაწეობაში. იგი არ ეძებს გამოსახვის განსაკუთრებულ ფორმებს, სპექტაკლს, არ ტვირთავს რეჟისორული. თვითმიზნური გამომგონებლობით. მისთვის მთავარია მსახიობი, მან უნდა მიიტანოს მაყურებლამდე ავტორისა და რეჟისორის ჩანაფიქრი და მას აძლევს გიგა ლორთქიფანიძე უპირატესობას. მისთვის ქმნის შესაფერის გარემოს. ალბათ, ესაა მისი, როგორც რეჟისორის, დიდი ძალა და ნიჭი. განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს იგი ქართულ ეროვნულ დრამატურგიას. კეშმარიტი შემოქმედებითი გამარჯვება მოუტანა რეჟისორს პოლიკარპე კაკაბაძის პიესის „კახაბერის ხმლის“ დადგმამ. ეს იყო საუკეთესო სპექტაკლი, რომელიც გამოირჩეოდა რეჟისორული გადაწყვეტითა და საინტერესო მხატვრული სახეებით.

## მადლიერების პრძნობით

დღეს შეიძლება დაუჭერებლადაც ჩანდეს ის, რომ ბატონი გიგა ჩემი პედაგოგი იყო — ახლა თანატოლებს ვგავართ, მაგრამ, რას ვიზამთ. ფაქტს ვერსად გავექცევით: თეატრალურ ინსტიტუტში სწორედ ის იყო ჩემი პირველი პედაგოგი. ჩვენც მისთვის პირველი სტუდენტები ვიყავით. იმ დროს დაიწყო მან სარეჟისორო მოღვაწეობაც მარჯანიშვილის თეატრში. ჩვენ ვიყავით მისი პირველი სპექტაკლების დაბადების მოწმენი. ეს ჩვენთვის უდიდესი პრაქტიკა იყო.

ჩემი, როგორც მსახიობის, შეხვედრა თეატრში ბატონ გიგასთან მოხდა 1964 წელს. როდესაც იგი მოიწვიეს რუსთაველის თეატრში. მამფორიას პიესის „მეტეხის ჩრდილში“ დასადგმელად. ამ სპექტაკლში შესანიშნავ მსახიობებს: სერგო ზაქარიაძეს, იპოლიტე ხეჩიას, ემანუელ აფხაიძეს, თამარ თარხნიშვილს, ეკატერინე ჩხეიძეს ვპარტნიორობდი.

სპექტაკლი გამოვიდა ლაღი, დიდი იუმორით აღსავსე, მუსიკალური, კეშმარიტად ქართული, თბილისური. რაც შეეხება ჩემ მიერ შესრულებულ ეპიზოდურ როლს, მან ჩემს შემოქმედებითს ცხოვრებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა, რისთვისაც ბატონ გიგას მიმართ მადლობის მეტი არაფერი მეტქმის.

სპექტაკლების გასინჯვისა თუ პრემიერების დროს დარბაზში ბატონ გიგასთვის თვალის მოკვრა სცენაზე მყოფი მსახიობისათვის დიდი ნუგეშის მიმცემია. იგი ის მაყურებელია, რომელიც მსახიობის ახალ ნამუშევარში, უწინარეს ყოვლისა, კარგის დანახვას ცდილობს.

მისი სუფთა დამოკიდებულება, რეაქციები, თვალზე ცრემლი ყველა ჩვენგანისათვის დიდი სტიმულია.

საიუბილეო დღეებში, ალბათ, ბევრი დაიწერება ბატონ გიგას მრავალფეროვან და საინტერესო შემოქმედებაზე.

ესარგებლობ შემთხვევით და ჩემი თანაკურსელების სახელით მიხნდა მადლობა გადავუხადო ბატონ გიგას დიდ შემოქმედებითს გზაზე გამოყვანისათვის.

ჯემალ ლაღანიძე

## ყოველთვის ჩემ გვერდითაა

ის ასწავლიდა თეატრალურ ინსტიტუტში და ასწავლის, ბევრა მოწაფე ჰყავს, ბევრ ახალგაზრდას გაუკაფა გზა ცხოვრებაში, მაგრამ არა მგონია, ისეთი გადამწყვეტი როლი ეთამაშოს ვინმეს ცხოვრებაში, როგორც ეს ჩემს ცხოვრებაში მოხდა.

1962 წელი...

ის დგამს ნ. ღუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის „მე ვხედავ მზეს“ და მთავარ როლს მე მანდობს, თეატრალური ინსტიტუტის I კურსის სტუდენტს, მარჯანიშვილის თეატრის ყოფილ რეჟისორის თანამშემწეს.

არავინ იცის, როგორ წარიმართებოდა ჩემი ცხოვრება, რომ არ მეთამაშა ეს როლი, სოსოიას როლი. მასაც ასე მიაჩნია, რომ მე მისი გაზრდილი ვარ, მისი აღმოჩენილი, ამიტომ უფრო მეტს ითხოვს ჩემგან, ხშირად მიბრაზდება, რასაც სხვას აპატიებს, იმას მე არასოდეს მაპატიებს.

ეს ძალიან ჰგავს მშობლისა და შვილის ურთიერთობას. აი, ასე მოვდივართ ჩვენ ცხოვრებაში. ეს სუბიექტური მხარეა ჩემი, პირადი. ახლა შორიდან შევხედოთ...

შეიძლება თუ არა ორი სიტყვით რეჟისორის ძირითადი თავისებურებები გამოიხატოს...

ძირითადი და ჩემთვის უმთავრესი ისაა, რომ ის ძალიან თანმიმდევრულად ავითარებს თავის შემოქმედებას. რამდენმა პერიოდმა ჩაიარა ამ ხნის განმავლობაში და მას არასოდეს მოუყიდია სული ეშმაკისათვის. ავტორის სამყაროს ამოძკითხავი და ენერგიულია წელამ. მარჯანიშვილის თეატრში იტყოდნენ ხოლმე: ეს გიგა ისე ზუსტად გაანაწილებს როლებს, რომ განადღებული აქვს გამარჯვებამო. თითქოს ეს რეჟისორის ერთ-ერთი ძირითადი საქმე არ იყოს!

მე არ ვიცი. რას დაწერენ მასზე სხვები.

მე მინდა ისეთი რამ ვთქვა. რასაც სხვა ვერ იტყვის, მაგრამ ძნელია, რადგან მე იგი მიყვარს როგორც მოძღვარი და გამოხატვა მიძნელდება.

არასოდეს არაა მარტო, ზის, ხელი ჩამოუდევს ჯოხზე, ცხვირსახოცი უჭირავს ხელში. იწმენდს სახეს და ბობოქრობს. გარშემო ხალხია, აუდიტორია და ის ყველა, ზოგი რამ მე უკვე მოსმენილი მაქვს. მაინც ვუვლავ ყურს. ის იმპროვიზატორია, ახლებურად ყველა აუდიტორიის მიხედვით. პირველად თვითონ გაიცინებს ხალისიანად და აუცილებლად აგიყოლიებს. არასოდეს არ უყურებს თავის პრემიერას, ვერ დაჯდება დარბაზში, ისმენს დარბაზის რეაქციას, მსახიობების გვერდითაა, როგორც სარდალი ჭარისკაცებთან ბრძოლის ველზე. ზედმეტად გულჩვილია და ზედმეტად მკაცრი. მოულოდნელად იწყებს კამათს. არავინ არ ეკამათება, მაგრამ იწყებს, გიწვევს, ეთანხმები, მაგრამ ის მაინც განაგრძობს. ხშირია ისეთი შემთხვევაც. როცა არ ეთანხმები, მაგრამ იმ წუთში იზიარებ მის აზრს (უცნაურია!). დღე-ღამეში რომ 24 საათზე მეტი იყოს, ყველას გამოიყე-



ნებდა საზოგადოებრივი საქმის მიხედვით, დადგამდა სპექტაკლს, გადილობდა ფილმს, ასწავლიდა, ითამაშებდა, იჩხუბებდა, დაიცავდა დაჩაგრულს. ბევრია გაბრაზებული მასზე, მაგრამ მაინც განაგრძობს. მასთან მეგობრობას, არ შეიძლება მასზე გაბრაზება ან გულის მოსცლა. შენ გვერდითაა და ამიტომ ყველაფერი გავიწყდება. თუ ცდები რამეში მაინც დაგიმტკიცებს რომ ის მართალია — ეს მისი ხასიათია. შეიცვალა დრო, იცვლება მყურებელი, ის კი ისეთივე რჩება.

იგი ძირითადად მსახიობის გამარჯვებით ხარობს — აი მისა სტაბილურობა...

მარჯანიშვილის თეატრის ზედა სარეპეტიციო დარბაზში რეპეტიციაა.

მე თანაშემწე ვარ, დაიწყო რეპეტიცია.

— ამ სცენაში უკრავს პატეფონი, — დაიძახა მოულოდნელად დამარჯვენა ხელით რიტმულად ხელის მოძრაობა დაიწყო, მელოდიას მღერის — შემოდით! — დაიყვირა: პატეფონი უკრავს — შენიშნა მსახიობებს — პატეფონი ისევ უკრავს. — ისევ მარჯვენა ხელის მოძრაობა და მღერის. შენიშვნა. ისევ დიდი პაუზა. მსახიობები უსმენენ შენიშვნას. ახლა უკვე, ალბათ, პატეფონს აღარ გაახმოვანებს — გავიდიძრე, მაგრამ. — დაიწყეთ თავიდან! — და ისევ მარჯვენა ხელი ამოძრავდა, ისევ მელოდია.

— რამ-ტამ-ტამ, რამ-ტამ-ტამ — ჩაირთო პატეფონი და მარჯვენა ხელი ერთ რიტმულ ერთფეროვან მოძრაობაშია.

— პატეფონს ნიშნი გაუფუჭდა! — გამოაცხადა, — ე. ი. ადგილზე მუშაობს. მე ჯერ არაფერი ვიცი რეჟისურაში, მაგრამ ვგრძნობ სცენას ძალიან უხედიბა. დაიძახა რიტმი, გაიყინა სცენა.

— თქვენ განაგრძეთ.

11-დან 2 საათამდე გადიოდა რეპეტიციას, ახმიანებდა პატეფონს. წაფილნენ მსახიობები, წამოდგა, ოღნავ შექანდა, სახეზე წითილია. კმაყოფილი. პერანგი გაიწორა და ოთახიდან გავიდა.

— ყველა რეპლიკა ჩაივიწერე, — ვუთხარი.

— რისი?

— პატეფონის.

— მართლა?

— ადგილზე მუშაობს, — ამ რეპლიკიდან.

— რა კარგი გიქნია, მე მგონი კარგი სცენა გამოვა. ა!

— ძალიან.

მე მაშინ არ ვიცოდი, რომ სცენას აგებდა. მაგრამ ალბათ ეს იყო ჩემი სკოლა, პირველი გაკვეთილები რეჟისურაში.

გადავედი სცენაზე, შევახსენე პატეფონის ამბავი და მოულოდნელად მიპასუხა.

— რა პატეფონი, რის პატეფონი, — სხვა სცენა გამოდის, ხოპხედავ. მე გული დამწყდა, რამდენი ასეთი სცენა მახსოვს რეპეტიციებზე და მერე წარმოდგენაში არ შესულა.

შემდეგ დაიწყო ჩემი „მოგზაურობა“ საქართველოს თეატრებში. გიგა დგამს ნ. დუმბაძის „ნუ გეშინია დედას!“. მე ვთამაშობ ჭაყელს, ახალი სიხარული ახალი წარმატებით, საერთოდ მისი ყოფნა თეატრში უკვე ბევრ რამეს ნიშნავდა, ესეც გაკვეთილები იყო.

პრემიერაა ქუთაისში, ხამოდის, ჩემ გვერდითაა, ყოველთვის იცის, რას ვაკეთებ, ყოველთვის საქმის კურსშია, ისევე მეჩხუბება, ისევე მტუქსავს. მივეჩვიე ამას.

იგი ყოველთვის ჩემს გვერდითაა — კოლეგა, აღმზრდელი, მასწავლებელი, მეგობარი, ხელმძღვანელი და ღირსეული კაცი — გიგა ლორთქიფანიძე.

გოგი აკვთარაძე

## დაუმიწყარი შეხვედრები

ჩვენ პირველად 1948 წელს შევხვდით ერთმანეთს. ეს ჩვენი ახალგაზრდობის მშვენიერი პერიოდი იყო. ახალგაზრდა რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე რადიოდანდგამაზე მუშაობდა. მე მასში რომელიღაც პიონერი გოგონას როლს ვთამაშობდი. რეპეტიციები მიმდინარეობდა რუსთაველის პროსპექტზე მდებარე კავშირგაბმულობის შენობაში. იმ პერიოდში რადიოსტუდია იქ იმყოფებოდა.

დამამახსოვრდა მზიარული, ენერგიული ადამიანი ჩაწერა მიმდინარეობდა სწრაფად. ზედმეტი ლაპარაკის გარეშე. კონკრეტულ შენიშვნებსაც თითქმის „თეთრად“ იწერდნენ. მე გამიკვირდა, შემდეგ ამიხსნეს: „იგი მუდამ ასე იქცევა“. ჩვენი შემდეგი შეხვედრა ქუთაისში, წითელ ხილზე მოხდა. მოპირდაპირე მხარეს ნაცნობი სულუეტი გამოჩნდა — მე ვიცანი და მივესალმე. იგი წამით ჩაფიქრდა და მერე მოთხრა: „ა. ტანი! მე თქვენ გნახეთ — ყოჩაღ!“ მადლობა გადავუხადე და ერთმანეთს დავშორდი.

მესამე შეხვედრა უფრო ხანგრძლივი აღმოჩნდა. გიგა ლორთქიფანიძე გრიბოედოვის თეატრის მთავარ რეჟისორად დანიშნეს. ჩვენი თეატრში მუშაობისას მოწმენი გავხდით მისი ბრწყინვალე ორგანიზატორული ნიჭისა. თეატრის რეპერტუარი საინტერესო და მრავალფეროვანი იყო — კლასიკა: რუსული, ევროპული, ქართული დრამატურგია, და საუკეთესო თანამედროვე პიესები.

ბატონ გიგას შეუძლია ზუსტად გაანაწილოს როლები. ესაა დი-  
დი ხელოვნება — მსახიობში შეამჩნიო ის, რასაც ხშირად სხვებმა  
ვერ ხედავენ. კოლექტივის დატვირთვა — თეატრის მტკიცენული სა-  
კითხია. რაც, მისი ხელმძღვანელობის პერიოდში დადებითად იყო  
გადაწყვეტილი. დაკავებული ჰყავდა მთელი კოლექტივი. ცხადია,  
ყველა ერთნაირად ვერ იქნებოდა, და მაინც, თავი ბალასტად არავის  
უგრძენია. თეატრში რკინის დისციპლინა დამყარდა. გარდა ამისა,  
კოლექტივთან გაცნობისას ლორთქიფანიძემ განაცხადა: „დაიხსომეთ,  
თუ ჩემთან მოვა მსახიობი და უარყოფითს მეტყვის რომელიმე მსა-  
ხიობზე, მე მყისვე დავეუძახებ იმ მსახიობს და ნ-ს ვთხოვ გაიმეოროს  
ის, რაც ადრე მასზე თქვა“. ამის შემდეგ შეწყდა გამეფებული ქო-  
რები და მითქმა-მოთქმა, დამყარდა მეგობრული შემოქმედებითი ატ-  
მოსფერო, რომელიც ასე სჭირდება თეატრს.

ერთობლივმა რეპეტიციებმა, სპექტაკლებმა, ჩვეულებრივმა საუბ-  
რებმა ჩვენ შორის მეგობრული ურთიერთობა დაამყარა, რაც, სია-  
მოვნებით მინდა აღვნიშნო, დღემდე გრძელდება.

ბრწყინვალე რეჟისორისაგან, ა. პოპოვისაგან მისმა მოწაფემ გიგა  
ლორთქიფანიძემ ყველაფერი საუკეთესო მიიღო.

გიგა ლორთქიფანიძე, გამორჩეული თავისი ლოგიკითა და ნათე-  
ლი აზროვნებით, არასოდეს ტვინს არ ურევდა მსახიობებს გრძელა.  
დახლართული მსჯელობა-ლაპარაკით. მისი შენიშვნები ყოველთვის  
უაღრესად კონკრეტული იყო, სხარტი და ყველასათვის გასაგები.  
ყოველი მისი აზრი, მსჯელობა იყო ნათელი, ადვილად აღსაქმელი.  
მისი ლოგიკა იყო რკინისებური, ყველაფერს ძირისძირამდე გრძნობ-  
და. მაგრამ ისე აკეთებდა, თითქოს ყველაფერი შენი მიგნებული და  
აღმოჩენილი იყო, რაც, ცხადია, ძალას გვატებდა და საკუთარი შე-  
საძლებლობების რწმენას გვიმტკიცებდა. რეპეტიციებზე სუფევდა  
მშვიდი და საქმიანი ატმოსფერო. სპექტაკლები გამოირჩეოდა გე-  
მოვნებით, კულტურით, თანამედროვე მიდგომით, ყოველგვარი ყალ-  
ბი თეატრალობის გარეშე, რასაც გიგა ლორთქიფანიძე საერთოდ ვერ  
იტანდა.

მე მქონდა ბედნიერება ხშირად მემუშავა მასთან. განსაკუთრე-  
ბით დამამახსოვრდა ორი სპექტაკლი — ვიტლინგერის „აღამიანი ვარ-  
სკვლავეთიდან“ და ვინი დელმარის „დაუთმე გზა ხვალინდელ  
დღეს!“ არ მახსოვს, რასთან დაკავშირებით, მე და გიგა წავკინკლავ-  
დით, რასაც ორივენი ძლიერ განვიცდიდით. მოულოდნელად დაფახე  
თვალი მოკვარი როლების განაწილების სიას სპექტაკლისათვის „აღა-  
მიანი ვარსკვლავეთიდან“ (უნდა ვთქვა, რომ ადრე ამ პიესასთან და-  
კავშირებით ჩვენ აზრი გავუზიარეთ ერთმანეთს). ის პიესა ორივეს.

ძალიან მოგეწონდა. პიესა აგებულია სამ პერსონაჟზე. პირველ გმირს ი. შევჩუკი ასრულებდა, კიდევ იყო ქალი და მამაკაცი. თითოეული მათგანი ასახიერებდა შვიდ როლს, ე. ი. ყველა იმ ადამიანს, რომლებსაც სიუჟეტის მიხედვით ხვდება პირველი გმირი.

როლები სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისაგან წამიერი ვარდასახეით, როგორც შინაგანად, ასევე გარეგნულადაც — თითქმის რაიკინისებური მეთოდით. ეპიზოდებს შორის, რამდენიმე აკორდის განმავლობაში, ახალგაზრდა ქალი უნდა იქცეს ღრმა მოხუც ქალად. შემდეგ ეპიზოდში მომღერალ ქალად და ა. შ.... ბატონმა გიგამ ამ სპექტაკლს ძალზე საინტერესო ხერხი მოუძებნა — ცარიელი სცენა, ვერტიკალურ შტიფტზე თეთრი თეჯირი, რომელსაც ჩვენ, შემსრულებელნი, თითქოსდა მოულოდნელად, ვიყენებდით ისე, როგორც გვაწყობდა. მსახიობთა ყურადღებას არაფერი არ ფანტავდა. შუქი ხაზს უსვამდა ჩვენს მოქმედებას. ყველაფერი სრულიად უბრალოდ. თითქმის ასკეტიზმამდე იყო დასული, უცნაური მუსიკალური გაფორმება — მაგრამ არა მუსიკა, არამედ ხმები, რომლებიც ხაზს უსვამდა სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა. პრემიერას მთელი თეატრალური საზოგადოება დაესწრო. ჰე მახსოვს სესილია თაყაიშვილის დაბნეული და გაოგნებული სახე. აცრემლებული, ცხვირსახოცით ხელში, იგი ხშირად იმეორებდა: „ეს რა ხდება?“

ერთხელ ჩემთან მოვიდა მდივანი ქალი და მითხრა, რეჟისორი გზარებთო. შევედი და დავჯექი. პაუზა. ბატონი გიგა მეუბნება: „ნატაშა, მე ერთი პიესა წავიკითხე, მომეწონა, მაგრამ გამოდგება, თუ თქვენ ითამაშებთ“. გამიკვირდა. მე მაშინ ახალგაზრდა ვიყავი და შესაბამის როლებს ვასრულებდი. ეს როლი კი სამოცდათხუთმეტე წლის მოხუცისა იყო. გიგამ მითხრა, შეგიძლიათ უარი თქვათ, არ გითამაშიათ ასეთი როლები, თქვენთვის ალბათ რთულია და გაუგებარი, მაგრამ წაიკითხეთ და ხეალ მითხარით პასუხიო. შინ აღელვებული მივდი. ყურადღებით დავიწყე პიესის კითხვა, სულ მალე გამოიტაცა, ცრემლმორეულმა დავამთავრე კითხვა და უკვე ვიცოდი. რომ ამ როლს უსათუოდ ვითამაშებდი. როგორ დაინახა მან ჩემშინის, რაც მთავარია ამ როლში? მეორე დღეს მივედი თუ არა თეატრში, თანხმობა განუუცხადე. გიგამ მითხრა, ვიცოდი ქალზე მსახიობი რომ გაიმარჯვებდაო.

— თავდაპირველად გაგვიკვირდა — მე, ცხადია, არ გამომადგა ის, რაც ადრე ასე მჭირდებოდა, ე. ი. ახალგაზრდობა, გარეგნობა. ელვგანტურობა, ქალური მომხიბვლელობა. ეს ყველაფერი აქ ზედმეტი იყო. მე უნდა ვყოფილიყავი მოხუცი, დაღლილი, უნდა დამევიწყე-

ბინა, რომ ქალი ვიყავი. უნდა მეცხოვრა მხოლოდ სხვებისთვის, დაწვიწყებოდა საკუთარი თავი. დიდი წყენა და ტკივილი უნდა მოეყენებინათ სწორედ იმ ადამიანებს, ვისაც მთელი ცხოვრება შეეწირა. თანაც უნდა გამემართლებინა ისინი. ქუჩაში ვაკვირდებოდი მოხუც ქალებს — დავიწყე გარეგნობის შეცვლა: ფეხების, ხელების, სიარულის, ცხოვრების რიტმის, შემოხედვის, და, უცებ, ერთ-ერთი რეპეტიციის დროს გიგამ. დარბაზში, აღფრთოვანებულმა შეჰყვირა: „კარგია!“. მას შემდეგ იგი თითქმის ყოველ რეპეტიციაზე ტიროდა და არავისი ერიდებოდა. საერთოდ, გიგა მადლიერი მაყურობელია, იცინის და ტირის ყველაზე ხმამაღლა, ყოველთვის გულწრფელია, რაც მხოლოდ ნიჭიერი და უშუალო ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი. გიგას შეუძლია გაიხაროს სხვისი, როგორც რეჟისორის ასევე მსახიობის გამარჯვებით, იმიტომ რომ თავადაა ნიჭიერი კაცი, ქეშმარიტი ტალანტი. მას არ ეშინოდა ჩვენს თეატრში სხვა კარგი რეჟისორების მოწვევისა (ფომენკო, გერშტი და სხვები). მთავარი ადამიანური ღირსება რეჟისორ ლორთქიფანიძისა ისაა, რომ უყვარს მსახიობი, მას პატივს სცემს. შეუძლია მსახიობს ისე მისცეს შენიშვნა, რომ არ აწყენინოს, ეუღს არ ატყენს, თავგზას არ აუბნევს, მხოლოდ მიახვედრებს, ძალას მოაკრებიანებს და გააკეთებინებს ისე, როგორც საჭიროა.

უნდა ნახოთ. რა დიდი სიხარულით ყვება სხვისი გამარჯვებებს ამბავს. ერთხელ, სამხატვრო საბჭოზე იხილავდნენ ჩემს როლს სპექტაკლში „დაუთმე გზა ხვალინდელ დღეს!“. მან თქვა: „აი, ასეთი მომენტებისთვის ღირს ხელოვნებაში ცხოვრება და მუშაობა“.

მას შემდეგ დიდმა დრომ განვლო. მე დღესაც ცხადად მანსოვს ეს სიტყვები და ისინი შემოქმედებითი ცხოვრების რთულ მომენტებში მეხმარებიან.

გიგას ვინც ახლოს იცნობს, აფასებს მის სიცოცხლისადმი განუსაზღვრელ სიყვარულს, არაჩვეულებრივ იუმორს, მკვირცხლსა და ღრმად მოაზროვნე გონებას. სადაც არ უნდა იყოს, მუდამ ყურადღების ცენტრშია, ადამიანების სიყვარულისა და ნამდვილი მეგობრობის გარემოცვაში. არაფერი ადამიანური მისთვის უცხო არ არის. ესაა ამ პიროვნების ღირსება — ამ მრავალფეროვანი, არაორდინალური და მტკიცე ხასიათის ადამიანის თვისება.

იცოცხლეთ დიდხანს! გაახარეთ და გააკვირვეთ თქვენი მეგობრები. ხელოვნება თქვენისთანა ადამიანებზეა დაფუძნებული.

ნატალია ბუჩმისტროვა

მსახიობთან კონტაქტის დამყარების, მსახიობის შინაგანი სამყაროს შეგრძნებისა და ჩაწვდომის უნარი ნიჭიერი რეჟისორის უპირველესი ნიშანია. ეს ნიჭიერება გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე უხვად იგრძნობოდა.

სწორედ ეს თვისება დაინახა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის კოლექტივმა გიგა ლორთქიფანიძის თეატრში მოსვლისთანავე.

ეს იყო 1952 წელს. მაშინ მარჯანიშვილის თეატრში გახლდათ დიდი არმია ნიჭიერი მსახიობებისა, რომელთაც დიდი და საინტერესო გზა ჰქონდათ გავლილი. ყოველი ახალი პრემიერა იყო დღესასწაული, ვარსკვლავების სულ ახალი და ახალი ძალით გამობრწყინების დღე, მაყურებლით სავსე დარბაზი, ყვავილები, ტაში, ასევე საინტერესო იყო ცხოვრება კულისებში, მსახიობთა ფოიეში, საგრძობად რომ ოთახებში — ლეღვა, შფოთი, კამათი. თითოეული მსახიობი იყო მონოთეატრი, თავისი ნიჭით, სურვილებით, ხასიათით.

რეჟისორები: ვასო ყუშიტაშვილი, ვახტანგ ტაბლიაშვილი, ლილია იოსელიანი, ლეო შატბერაშვილი, მსახიობები: ვასო გოძიაშვილი, სერგო ზაქარიაძე, შალვა ღამბაშიძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, სესილია თაყაიშვილი, კაკო კვანტალიანი, ჟორა შავგულიძე, და კიდევ რამდენი... გიგა ლორთქიფანიძე მოსვლისთანავე შეეთვისა დასს თავისი ბუნებით, ხასიათით, ტემპერამენტით, უფრო მეტიც — სულ მოკლე ხანში ჩვენი არტისტული ცხოვრების ცენტრში აღმოჩნდა.

სეზონში იდგმებოდა 5-6 სპექტაკლი, რეჟისორებს ჰქონდათ შერჩეული პიესები, ზოგჯერ მსახიობებსაც ჰქონდათ ხელთ პიესა, სადაც იყო მათთვის საინტერესო როლი და დადგმასაც მოითხოვდნენ. ვერც გაამტყუნებ! მსახიობს უნდა მაყურებელთან შეხვედრა, ამიტომ სამხატვრო საბჭოზე ყველა ცდილობდა თავისი გაეტანა და, განა, ადვილი იყო ჩაბმა და შექიღება ამ ნიჭიერ და ბობოქარ შემოქმედებთან.

ერთ-ერთ სამხატვრო საბჭოზე უნდა დამტკიცებულიყო მომავალ რეპერტუარი, სადაც განიხილებოდა გიგას განაცხადიც. შევიკრიბეთ ვანო გვინჩიძის კაბინეტში. კაბინეტი იყო 16—18-მეტრიანა ოთახი. ვანო გვინჩიძემ წარმოადგინა გეგმა და დაიწყო კამათი, ჭერ კამათი, მერე მტკიცება, მერე ხმას აუწიეს, მერე ვილაცა ფეხზე წამოდგა, სივიწროვე, თამბაქოს ბოლი, ვილაც გავიდა გარეთ, დამშვიდდა, დაბრუნდა! კამათი გაგრძელდა დილის ექვს საათამდე. რამდენი ნერვიულობა, რისთვის? რომ დადგა სპექტაკლი და ითამაშო როლი! გადაწყდა. გიგა ლორთქიფანიძემ მიიღო დადგმა — ს. კლდიაშვილის პიესა „დაბრუნება“. მთავარ მოქმედ პირს, მოქანდაკე დათას

თამაშობდა ს. ზაქარიძე, მეუღლე მანანას — მ. ჭაფარიძე, დათას-  
ამხანაგს, მხატვარ ნინოს — მ. თბილელი.

დათამ თავი ისახელა როგორც მოქანდაკემ, მაგრამ მას ოჯახში  
ალარ შეუძლია ყოფნა, რადგან უყვარს თავისი ამხანაგი, მხატვარი  
ქალი ნინო და ტოვებს ოჯახს.

სერგო ზაქარიძე იყო ძლიერი ხასიათის მსახიობი, მისი პარტნი-  
რობა არ იყო ადვილი, მით უმეტეს რეჟისორისთვის რთული იყო  
შებმა ასეთ მტკიცე ხასიათის მქონე მსახიობთან.

გიგა ლორთქიფანიძეს ძალიან კარგად ჰქონდა გააზრებული სპექ-  
ტაკლი, ფაქიზად და გულმოდგინედ ამუშავებდა ყოველ მიზანსცენას.  
სერგოს ძალიან უყვარდა რეპეტიციებზე კამათი, გიგა და სერგო ზოგ-  
ჯერ რეპეტიციის ბოლომდე კამათობდნენ. ჩვენ ძალიან კარგად ვი-  
ცოდით, რომ სერგო ამ კამათის დროს არკვევდა, ირგებდა და თავი-  
სად იხდიდა იმ სიტუაციას, რომელშიაც უხდებოდა ცხოვრება-მოქ-  
მედება. რეპეტიციები ტარდებოდა მეგობრულ ვითარებაში, ურთი-  
ერთ პატივისცემით და ეს დაეტყო კიდევ სპექტაკლს. სპექტაკლი  
თავის რეცენზიაში შეაფასა შალვა აფხაიძემ.

სპექტაკლის მზადების პერიოდში ცეცილია წუწუნავა ავად იყო,  
თითქმის ექვსი თვე არ დადიოდა თეატრში, მოვიდა, ნახა სპექტაკლი,  
ამოვიდა ჩემთან — ჩვენ ერთ საგრძნობლო ოთახში ვიყავით — მრავ-  
ალმნიშვნელოვნად მომიკიდა ხელი, მაგრად მომიჭირა და მითხრა —  
არა, კარგია, კარგი, მაგრამ მე დავყრუვდი, თუ პუტუნ-პუტუნია სცე-  
ნაზე... და, და!

დიახ, გიგა ლორთქიფანიძემ მოიტანა ამ სპექტაკლში იმ დროი-  
სათვის უფრო ყოფითი, ფსიქოლოგიური განცდა და თანამედროვე  
თეატრის ახალი გამომსახველი საშუალებები.

მორეტოს „ცოცხალი პორტრეტი“ იყო სულ სხვა სპექტაკლი,  
სულ სხვა სახეები, სხვა რიტმი, სხვა ტონი, ყველაფერი იყო მაჟორ-  
ში, მუსიკა, ცეკვა. აბა წარმოიდგინეთ, ყორა შავგულიძე — დონ  
ფერნანდო და კაკო კვანტალიანი — მისი მსახური ტაკონი იწყებ-  
დნენ სპექტაკლს. რეპეტიციებზე იყო შეჯიბრი, ვინ რას გააკეთებდა,  
მსახიობები არ იშურებდნენ მკვეთრ, გამომსახველ ფერებს, გიგა  
სკამზე ვერ ისვენებდა, ჩაბმული იყო ყორას და კაკოს რიტმში, იმათ-  
თან ერთად ამბობდა ზოგ ტექსტს, იცინოდა, ცხვირსახოცით იწმენდ-  
და ცრემლებს, ყვიროდა და აჩერებდა აზარტში შესულ მსახიო-  
ბებს: — არ გინდა, ყორა, მოიცადე, მოიცადე, კაკო, დამიჯერე, ეს არ  
გინდა, გვაკეთოთ აი, ასე... მაგრამ მათი დაოკება არც ისე იოლი  
საქმე იყო, — დამაცადეთ, დრო გადის, მოახლოვდა გენერალური, —  
იცინოდა და ყვიროდა გიგა. ჩემი საყვარელი როლი იყო დონა ინესა,

სიამოვნებით მივიჩქაროდით რეპეტიციაზე და, საერთოდ, ყველა მონაწილეს გვიყვარდა ეს სპექტაკლი. რეპეტიციების განწყობა გადავიდა სპექტაკლში, სპექტაკლი შეიყვარა მაყურებელმა. ამ განწყობისათვის იბრძოდა გიგა რეპეტიციაზე, ცდილობდა მსახიობისთვის შეექმნა კარგი გუნებ-განწყობილება. ზოგჯერ რეპეტიციის დაწყების წინ მიუჯდებოდა ინსტრუმენტს, უკრავდა, მღეროდა და ჩვენ, ყველანი, მის გარშემო ვიკრიბებოდით. ზოგჯერ ყვირის, უჯავრდება და საყვედურობს ვილასს, პირდაპირ, დაუზოგავად ეტყვის სათქმელს. ეტყვის და შეარცხვენს, მაგრამ როგორადაც არ უნდა გაბრანდეს. სულ ცოტა ხანში ისევ ის გიგაა და ისეთი თვალებით გიყურებს, რომ გულს გადაგიყრის წყენას.

არ არსებობს შეხვედრები, იუბილე, რომ გიგა არ გამოვიდეს და რაღაც განსაკუთრებული არ უამბოს მაყურებელს. პრეზიდენტში რომ ზის და ემზადება გამოსასვლელად, უყურებ და გრძნობ, რომ რაღაცა საინტერესო აქვს მოფიქრებული, ღიმილიანი განწყობით მოდის ავანსცენაზე და ტკბება, — ნახეთ რა უნდა მოგიყვებ და რამდენს გაცინებთო. ეს არის ნიჭი. სწორედ ამ განწყობას მოითხოვდა მსახიობისაგან რეპეტიციაზე, სწორედ ეს ხედვა უნდა ჰქონდეს მსახიობს სცენაზე და, რა თქმა უნდა, რეჟისორსაც, რაც ღმერთმა უხვად უბოძა გიგა ლორთქიფანიძეს.

მარიამ თბილელი

### ჭეშმარიტად ქართველი შემოქმედი

ბატონი გიგა ლორთქიფანიძე, უპირველესად, ქართველი შემოქმედი. ლეო ქიაჩელი, ალექსანდრე სუმბათაშვილი, პოლიკარპე კაკაბაძე, კონსტანტინე ლორთქიფანიძე, ვიქტორ გაბესკირია, ოტია იოსელიანი, ალექსანდრე ჩხაიძე, ოთარ მამფორია და ნოდარ დუმბაძე — თითქმის ყველას ნაწარმოები დაუდგამს სცენაზე. ეკრანზე — ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“, ანზორ სალუქვეაძის „წიგნი ფიცისა“, კოროსტილიოვის „ფიროსმანი“. ეს გვარები და სათაურებიც სავსებით საკმარისია, რომ გიგა ჭეშმარიტ ქართველ შემოქმედად მივიჩნიოთ, ქართული ორიენტაციის პიროვნებად, რომელსაც უყვარს თავისი ერის ისტორია, მისი აწმყო, უყვარს ქართველი კაცი, ალელვებს მისი ბედ-იღბალი, ოცნებობს კარგ მომავალზე.



გიგა ლორთქიფანიძემ გაპირვებაში მხარში ამოდგომა იცის, გულ-უბრყვილო და მიმნდობია... ხანდახან უცებ აფეთქდება, მაგრამ რისხვა მალე გადაუვლის — მგრძნობიარე კაცია.

გიგა გონებამახვილობით და იუმორით გამოირჩევა, მასთან სიახლოვე ხალისს ჰკვრის ყველას... უყვარს ხუმრობა, თავშესაქცევი ეპიზოდების ზღვა მარაგი აქვს.

რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძეს განსაკუთრებულად უყვარს მსახიობი. მას მიაჩნია, რომ მთავარი — მსახიობია თეატრში... ეს მან თავისი საქმიანობა დაამტკიცა.

სამი შემოქმედებითი შეხვედრა მქონდა ბატონ გიგასთან: „დათა თუთაშხიაში“ — სანდრო კარიძე, „წიგნი ფიცისა“ — ანტონ კათალიკოსი და რუსთაველის თეატრის სცენაზე — დიონი „რომაულ კომედიაში“.

გმადლობთ, ბატონო გიგა, ნდობისათვის. იმედი მაქვს, ამით არ დამთავრდება ჩვენი შემოქმედებითი ურთიერთობა.

ბატონო გიგა! თქვენ ამჟამად საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირს თავკაცობთ, მისი თავმჯდომარე ბრძანდებით. იმასაც ვხედავთ, რომ მთელი არსებით ხართ ჩართული ამ მეტად საინტერესო, რთულსა და მამულიშვილურ საქმეში... კვლავაც ასე გვევლოს, ჩემო გიგა!

გიორგი ბაგვაძორი

## მიზანშეუცლომელი

მსახიობს მუდამ აქვს სათქმელი რეჟისორზე, მით უფრო, თუ ისინი ბავშვობიდან მეგობრობენ და ერთად მოღვაწეობენ მათთვის სანუკვარ თეატრში.

მოხარული ვარ, საშუალება რომ მომეცა, ბატონ გიგაზე ვთქვა ის, რასაც გულთ ვატარებ...

საყოველთაოდ ცნობილია, ბატონ გიგას ნიჭიერებით აღსავსე შემოქმედება თეატრში, კინოში, ესტრადაზე, მისი პედაგოგიური მოღვაწეობა. ჩემთვის ძნელია დავუმატო რაიმე იმას, რაც თეატრმცოდნეებსა და თეატრალურ კრიტიკოსებს უთქვამთ.

მე მკითხველის ყურადღებას გავამახვილებ გ. ლორთქიფანიძის ერთ თვისებაზე — ეს გახლავთ მისი უტყუარი ალლო როლების გა-

ნაწილების დროს, ალლო, რომელსაც იჩენს იგი მსახიობის მიმართ. ბატონ გიგას განსაკუთრებული სისათუთით უყვარს მსახიობი, იგი ძირითად იმედს დადგმის დროს მსახიობზე ამყარებს. ეს საოცარი თვისება — ამოიციოს მსახიობის შინაგან შესაძლებლობათა მარაგი, სწორად მიუღდგეს მისი სასცენო რესურსების ამოცნობას, თავს იჩენს პირველსავე რეპეტიციებზე. სწორედ ამიტომაცაა, რომ თითქმის ყოველთვის შეუცდომლად ხვდება მიზანს.

ჩემი სასცენო მოღვაწეობის არცთუ მცირე ხნის განმავლობაში ბევრი ზიარი სიხარული გვქონია ბატონ გიგას და მე, მრავალჯერ განმიცდია მასთან მუშაობის დროს შემოქმედებითი აღმაფრენა.

უფრო კონკრეტულად მოგახსენებთ:

ვინც თეატრის ცხოვრებას თვალყურს ადევნებს, უსათუოდ ემახსოვრება მარჯანიშვილის თეატრში დადგმული ჟან ანუის „ქანა და რაკი“. ამ დროს ბატონი გიგა თეატრს ედგა სათავეში. აღნიშნულ პიესას რეჟისორი ლ. მირცხულავა დგამდა. ბატონმა გიგამ მას ჩემი მიწვევა შესთავაზა ერთ-ერთ მთავარ როლზე. მე მაშინ თეატრში არ ვმუშაობდი და სიხარულით დავეთანხმე მის წინადადებას. ამ სპექტაკლმა, გარდა იმისა, რომ წარმატება ჰქონდა და მეც გარკვეული წვლილი მიმიძღოდა მის წარმატებაში, აღმიდგინა რწმენა ჩემი თეატრში უსათუოდ მოღვაწეობისა.

1967 წელს, როდესაც ქ. რუსთავეში ბატონი გიგას მეთაურობით შეიქმნა დრამატული თეატრი, მან იქაც მიმიწვია სამუშაოდ. მაშინაც ზუსტად განსაზღვრა მან, რუსთავის თეატრის შემოქმედებამაც ნათელყო, რომ იგი უტყუარი ალლოს კაცია. ბევრი სიხარული და გამარჯვება ვიზიემეთ ჩვენ იქ, ერთად, და საბოლოოდ მაშინ დაემკვიდრდი ქართულ თეატრში. შემდეგ ბედმა ისევ მარჯანიშვილის თეატრში შეგვახვედრა.

ვასო გოძიაშვილის გარდაცვალების წლისთავზე მის საყვარელ თეატრში გაჩნდა აზრი — აღედგინათ რომელიმე მისი დადგმა ან მის მიერ ნათამაშევი სპექტაკლი. და აი, სრულიად მოულოდნელად (ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის) აღსადგენად აირჩიეს „ძველი ვოდევილები“ და ბ-ნი ვასოს შეცვლა დამავალეს მე (სპექტაკლის აღდგენა დაევალა ჩვენს უსაყვარლეს მსახიობს, ქ-ნ ელენე ყიფშიძეს, რასაც მან ჩინებულად გაართვა თავი), როგორც იტყვიან, ქვა ავაგდე და თავი შევეუშვირე, სიმწრისაგან ბ-ნ გიგას ჩემი დალუპვის სურვილი დავაბრალე, რადგან ამ წინადადებაზე ეპვიც კი გამიჩინა ჩემდამი ერთგულებაში. რამდენიც არ ვიფიქრე, წარმოდგენაც კი ვერ შევძელი, როგორ გავბედავდი ბ-ნ ვასოს შემდეგ მის მიერ ნათამაშევი სამაროლის ხელის ხლებას. ბატონმა გიგამ უკვე აღარ მთხოვა, არამედ,

კატეგორიულად დამავალა მუშაობის დაწყება. სხვა რა გზა იყო. წარმოდგინეთ, მოხდა საოცარი რამ, მადლიერმა მაყურებელმა ერთხმად მიიღო ჩემი შესვლა ბ-ნ ვასოს სპექტაკლში, თორემ ბ-ნ გიგას და ქ-ნ ელენე ყიფშიძეს ამისი თავიდანვე სჯეროდათ. თანდათან მეც ამ აზრით განვიმსჭვალე და შემდეგ დიდი მადლობელიც კი გახლდით, რომ მაყურებლის თვალწინ აღვადგინე დიდი მსახიობის სცენური ცხოვრება მის უსაყვარლეს თეატრში.

ერთხელ ბატონ გიგასთვის უთქვამთ (ჩემ გამო, მის დადგმულ ერთ-ერთ სპექტაკლში) ბედნიერი ხართ, რომ ასეთი მსახიობი გყავთ თეატრშიო. უნდა გენახათ, რა გახარებულმა მახარა ეს ამბავი.

მეც გახარებული და ბედნიერი ვარ, რომ თეატრში ჩემი პირველი ნაბიჯებიდან დაწყებული, დაჭარბებამდე, ბ-ნ გიგასთან შემყარა ბედმა. იმედი მაქვს, ეს არ დარჩება წარსულის ფაქტად, რომ ბ-ნ გიგას კიდევ შემახვედრებს ბედი თეატრში, დიახ, მის საყვარელ თეატრში, რადგან მისი უთეატროდ ცხოვრება შეუძლებელია.

ჩემი მცირე მოგონებაც (მოსაგონარი კი ბევრი მაქვს) ბატონ გიგას სიყვარულსა და პატივისცემას მიათვალეთ და არა საკუთარი თავის წარმატებების გახსენებასა და თავის ქებას.

ბ-ნი გიგას მადლობელი ვარ იმ დიდი რწმენისათვის, რაც მან ჩამინერგა თეატრის მიმართ.

ვუსურვებ მას — ჭეშმარიტად ქართველ რეჟისორს, ქართული სულით გაყენთილს, მუდამ ამაღლებულს, მღელვარეს — ჭანმრთელ, ხანგრძლივ, ბობოქარ ცხოვრებას ჩვენი ერის სასიკეთოდ.

ირაკლი შიანგიშვილი

## ის ჩემთვის საქართველოა

ჯგუფი ნატურის გადასაღებად მიემგზავრება. ხმაურით, სირბილ-სირბილით ტვირთავენ ავტომანქანებს. ვილაც მუშაობს, ვილაცას კი თავი ისე უჭირავს, თითქოს შრომაშია გართული. ბრძანებებს იძლევიან, ნერვიულობენ, ჩქარობენ. რალაც დაავიწყდათ, ვილაც იმუქრება. ხუმრობენ, ოხუნჯობენ, საყვედურს გამოთქვამენ. რთული, დაძაბული, დემოკრატიული კინოს ატმოსფეროში გამეფებული წარმტაცი ცხოვრება სუფევს.

ძველი სტუდიის ალყაფის ჩრდილში ბრვე კაცი ზის პატარა სკამზე. გაუნძრევლად ზის, მკერდით ჯოხს დაყრდნობია... ისე აჭერს ამ ჯოხს, გეგონება მკვირივი ასფალტის გახერხება სურდეს. ყველა-

ფერს ფხიზელ თვალს ადევნებს. მაგრამ, უეცრად წელში გასწორდა და, შეძრწუნებულმა, ვილაცას რაღაც დაუყვირა. უკიდურესობამდე გამძვინვარებული მომეჩვენა. ბოლოს და ბოლოს, ვილაცამ მიიჩინა მასთან, რაღაცა მოახსენა, მაგრამ იგი კიდევ უფრო წამოკარხლდა. მოსმენაც არ სურდა.

მე, კინოსამყაროში გამობრძმედილი, ამ სცენას შორიდან ვადევნებდი თვალს. უღვაშებში მელიმებოდა. მოვიხიბლე! არა ამ კაცის ნამდვილად არ უნდა ეშინოდეთ, უბრალოდ, თავგზა აებნათ. მას მოთმინებით უხსნიდნენ შექმნილ სიტუაციას, რბილად, და როგორც მე მომეჩვენა, ალერსიანადაც კი. ე. ი. პატივს სცემენ-მეთქი, — გავიფიქრე, — უყვართ, აფასებენ. ალბათ ამ დილით უგუნებოდ თუა.

ბრგე აღნაგობის მამაკაცი დიდ შინაგან ძალას ასხივებდა, ღრმად დაფლულ ძალას, მომხიბველობასა და სილამაზეს.

მე მის ფილმში ვარ მიწვეული. ეს ფილმია „წიგნი ფიცისა“. პირველად ვარ ქართულ სტუდიაში. პირადად არავის ვიცნობ, თითქმის არავის. ასისტენტმა — ძალზე საპატივცემლო ადამიანმა, რომელიც მე მახლდა — შეამჩნია თუ არა დაძაბული სიტუაცია, როგორც ჩანს, მოიწადინა როგორმე განემუხტა ვითარება და მიმატოვა, საერთო ორომტრიალში ჩაერთო და თავდაუზოგავად შეუდგა რაღაცის კეთებას. ეს მე არ მწყენია. ადამიანები ვართ! მოთმინებით ველოდნი და ვცდილობდი გავრკვეულიყავი, ვინ იყო აქ მთავარი კაცი. თვალს ვადევნებდი ყველაფერს, ყურს ვუგდებდი... აბა, ამას განა თქმა უნდა, ცხადია, ეს უნდა იყოს! არასდროს შევხვედრივარ მას, არც ტელევიზიით მინახავს, მაგრამ, საოცარია, რაზომ ახლობელი მეჩვენა! თითქოს მთელი სიცოცხლე ამ ადამიანის გვერდით გამეტარებინოს. გული სითბოთი მევსება. აი, თურმე, როგორი ყოფილა იგი, ბატონი გიგა ლორთქიფანიძე! დიდებული ქართველი რეჟისორი!

რა გზნებით საესე ყოფილა-მეთქი, — გავიფიქრე, — ნეტა როგორია როცა იცინის? რა თქმა უნდა, მხიარული სიცილი ეცოდინება. გადამდები, და ასევე ხმამალალი! დიახ, მართალი ვყოფილვარ. შემდგომ არაერთხელ გავმხდარვარ ამის მომსწრე — გულიანი სიცილი იცის, ცრემლებამდე, პირდაპირ ბავშვივითაა! იმიტომ, რომ სიხარულიანი კაცია, ნათელი, გულდია, იუმორით დაყურსული.

ბოლოს და ბოლოს, წარმადგინეს... ერთმანეთი გავიცანით. არ ავეუთვალ-ჩავეუთვალაერებივარ, გამოგნა კაცი! ჩვეულებრივ, რეჟისორებმა მსახიობები ლამის კბილებამდე შეგვაპოწმონ, ბოშები რომ უსინჯავენ ცხენებს, ისე. ამან კი... ხელი გამომიწოდა, თითქოს ძველ მეზობელს შეხვდაო, მომესალმა და თანაც ჩემი სახელი ქართულად

ახსენა: სოსო, უკაცრავად, კარგად მოგეხსენება კინო რა დავიდარა-  
ბაცაა, — თქვა და იქვე დავავიწყდი, საქმეს მიხედა...

ზოგჯერ ბრგე ადამიანებს მათი ტანისთვის შეუფერებელი მოქ-  
რობები ახასიათებთ, გიგა კი... რა ჰარმონიული ადამიანია! მისი  
მოდრობები ლალია, ბუნებრივი. ვუყურებ და უნებლიეთ მელმება,  
ისეთი გრძობა მაქვს, თითქოს მეგობარი შევიძინე. მეგობრების  
მხრივ განგება მართლაც რომ მანებიერებს. აი კიდევ ერთი კარგი  
ადამიანი შემოვიდა ჩემს ცხოვრებაში, ჩემს სულს ასე რომ ესალ-  
ბუნება, ასე რომ ვირწმუნე უცბათვე და სამარადისოდ.

ასე დაიწყო ჩემი მომდევნო კინოცხოვრება. გადაღებები თბი-  
ლისში. სპექტაკლები ერევანში და ჩემი მგზავრობა ერევან-თბი-  
ლისს შორის. ძალიან მომხიბვლელია ეს გზა, ძალიან მომწონს.

შევეჩვიე ჩემს ახალ მეგობრებს, ისინი ჩემს ახლობელ ადამი-  
ანებად იქცნენ. მაგრამ ჩემდა სამწუხაროდ, გიგასთან ნაკლებ მიხ-  
დებოდა შეხვედრა. მხოლოდ გადასაღებ მოედანზე.

ინსტინქტურად მისკენ მივილტვი, ძალზე მაკლია იგი... ძალუ-  
მად ვგრძობ მის უმდიდრეს ბუნებას. მაგრამ იგი ისეა დატვირთუ-  
ლი საქმეებით, გადაღების დაწყების წინ ძლივს ასწრებს კითხვას:  
„როგორ იმგზავრე, ხომ კარგად მოეწყვე, რა არის ახალი ერევან-  
ში?“ გადაღების მერე კი სამონტაჟო საქმეებშია ჩაფლული.

უნებლიეთ მახსენდება... და გულიანად მეცინება. ჩვენს ქუჩაზე  
ერთი ბალი იყო. მაღალი მესერი ჰქონდა შემოვლებული. დიდებული  
ბალი გახლდათ, ლამაზი და გემრიელი ვაშლებით, მსხლებით დახუნ-  
ძლული. პატარა ბიჭები გარშემო ვუვლიდით ხოლმე და ერთი სუ-  
ლი გვქონდა, თავს როდის ამოვყოფდით ამ ბალში...

არ ვიცი, მეცნიერების თვალსაზრისით რას ნიშნავს ბიოველი,  
მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ ყოველ ადამიანს აქვს ეს ბიოვე-  
ლი. ეს მე მესმის როგორც ბუნებრივი გარემო. ჰავა, რომელსაც  
ადამიანი ქმნის თავის გარშემო... სხვებისთვის. ჰოდა, გიგას გვერ-  
დით, ჩემთვის — დარწმუნებული ვარ, ასევე სხვებისთვისაც, ვისაც  
მასთან აქვს ურთიერთობა — ეს ბუნებრივი გარემო. ეს ჰავაა სწო-  
რედ ის, რაც საშუალებას გაძლევს თავი ადამიანად იგრძნო, არტი-  
ტად — რა პროფესიისაც უნდა იყო.

და აი, დადგა დრო ექსპედიციაში გასამგზავრებლად. ჩავედი  
დიდი ყაზბეგის სამშობლო კუთხეში. გადაგვიღეს ერთ დღეს, მე-  
ორე დღეს, მაგრამ მერე გაავდრდა და, როგორც ხდება ხოლმე, წვი-  
მიანი დღეები გაიჭიმა.

ძალიან მიყვარს კინოექსპედიციები, მიხარია უჩუმრად, რო-  
ცა ფუქდება ამინდი და იწყება დიდებული უქმე დღეები... კინო-

ხალხი თავს იყრის ერთად — სურთ თუ არ სურთ, ძალაუნებურად გულს გადაუხსნიან ერთმანეთს, საშუალება ეძლევათ უკეთესად გაეცნონ, დაუახლოვდნენ.

მე ალტაცებული ვიყავი დიდებული ყაზბეგით — ზოგჯერ რომ გამოანათებს, მაგრამ ყველაზე დიდ სიხარულს მანიჭებდა და უდიდესი აღმოჩენა იყო თავად გიგა, უმაღლეს დონემდე რაფინირებული ინტელიგენტი, განსაცვიფრებელი — თავისი აზროვნების წყობით. რაზედაც უნდა გვესაუბრა, რაზედაც უნდა ელაპარაკა მას, ყველაფერი საინტერესო იყო, ბრძნული, შთამაგონებელი. იგავებით, არაკებით სავსე... მე, უბრალოდ, ვთვრებოდი მისი საუბრებით და ხშირად გამიელვებდა აზრი, რომ გიგა გასაოცრად ბუნებრივად ერწყმოდა თავისი მშობლიური ქვეყნის ბუნებას.

ეს ხომ მართლაც დიდებული რამაა, როდესაც კაცი ასე ჰგავს თავის ქვეყანას, როდესაც სისხლსა და ხორცში აქვს გამჭდარი მშობლიური მხარის, მისი წარსულისა და აწმყოს მთელი ხატება. უცნაურია... იგი დაბადებით ქალაქელია, მაგრამ როგორი მიწის შვილია, ნაღდი მიწის შვილი, ამ განსაცვიფრებელი მთებისა და ხეების შვილი. რამდენი რამ არის მასში ხალხიდან მომდინარე!

დედაქალაქიდან მოშორებულ ამ პატარა ქალაქში იგრძნობოდა, თუ როგორი განსაკუთრებული პატივისცემის გრძნობა ეუფლებოდათ მასთან შეხვედრისას, ამაყობდნენ. ეს იგრძნობოდა მეზობელი სოფლების გლეხებშიც, ადგილობრივი ხელმძღვანელობის წარმომადგენლებში.

მთელი ჯგუფები იკრიბებოდა მის გარშემო სასტუმროს ნომერში შუალამემდე რჩებოდნენ, წასვლა არავის სურდა. დრო გარბოდა საუბარში, რომელსაც გიგა ხან ერთ კალაპოტში მოაქცევდა, ხან მეორეში და ა. შ. ვლაპარაკობდით, ვკამათობდით. გიგა ხომ დიდი ერუდიციის კაცია, მასთან საუბარი უდიდესი სიამოვნებაა. და კიდევ ერთი რამ აღიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში, რომ ლორთქიფანიძე უნიჭიერესი მოსაუბრეა. ესეც იშვიათი რამ გახლავთ!

კიდევ ერთი რამ მაოცებს. კარგა დიდი დრო გავატარეთ ერთად: ბევრ რამეზე ვისაუბრეთ, სუფრასთანაც ვატარეთ დრო, და არც ერთხელ არ თქმულა ბრტყელ-ბრტყელი სიტყვები მეგობრობაზე! გიგას არ უყვარს მეგობრობაზე განსჯა-ლაპარაკი, გიგამ მეგობრობის გაწევა იცის, მეგობრობის თავკაცია!

ფილმში მე პატარა როლი მაქვს. ალექსანდრეს მეფობის ხანაში, საქართველოში თურმე ცხოვრობდა ერთი სომეხი სოფლადგარი. ჩვენ მერე მას პირობითად, მოვსესი შევარქვეთ. ისინი ერთმანეთს მეგობრობდნენ. ამბობენ, მეფე თურმე ესესხებოდა კიდევ მას.

სხვადასხვა დაეალებას აკისრებდა, მათ შორის, დიპლომატიური ხასიათის დაეალებებსაც. ქართველები რუსეთთან შეერთებას ესწრაფოდნენ და მოვსესი სიაშოვნებით უწყობდა ხელს ამ სურვილს. რაკი მიაჩნდა, რომ საქართველოს გადარჩენა ეს მისი მშობლიური სასომხეთის გადარჩენასაც ნიშნავდა და სიძლიერესაც. ეს კარგად ესმოდა ქართველ მეფეს, ესმოდა სომეხ სოვდაგარსაც. ორ უძველეს ხალხს ეს მარადღეამს კარგად ჰქონდა შეგნებული.

და აი, ალექსანდრე მეფის სიგელი რუსეთში, თავდაპირველად, უჩუმრად. საიდუმლოდ უნდა წაეღო მოვსესს. სცენარის მიხედვით. სამსახურის გასამრჯელოდ, მეფე მას სთავაზობდა საკმაოდ მძიმე ქისას. ამ სცენასთან დაკავშირებით მსჯელობისას, გიგას ვუთხარი, — მე არ ვიცი, როგორ მოიქცა თავის დროზე სოვდაგარი მოვსესი, მაგრამ მე, პირადად, სომეხი მსახიობი ამ გასამრჯელოს არავითარ შემთხვევაში ხელს არ ვახლებ-მეთქი. ფრაზა არც კი დამამთავრებინა გიგამ: „რა თქმა უნდა, ხელს არ ახლებ, ჩვენ შორის არ ყოფილა და არც იქნება მსგავსი რამ“.

„რა საოცარი კაცი ხარ, გაგა, — გავიფიქრე ჩემთვის, — ასეთ თანამედროვე, და ამავე დროს, ისტორიულად გამჭრიახი, ფესვებით ასე მძლავრი“. ვილაცამ ბრძნულად თქვა: „ისტორია არსებობს იმიტომ, რომ იქიდან გაკვეთილებით ვიხელმძღვანელოთ“. ჩვენმა წინაპრებმა საუკუნეების მანძილზე, უამრავი განსაცდელის ყამს. ფრთხილად გამოატარეს დიდი მეგობრობის გაკვეთილები. ეს გაკვეთილები ჩვენ ზეპირად უნდა ვიცოდეთ.

დამამახსოვრდა ერთი გადაღება, მაღლა მთებში, შუალამისას. თურქები თავს ესხმიან მოვსესის ქარაევანს, რომელიც მოსკოვისკენ მიმავალ გზას ადგას. მათ გეში აიღეს მეფის სიგელზე, რომელიც მოვსესს გულისჯიბეში აქვს დამალული. თურქები თავს ესხმიან. ასეთ დროს ბუნებრივია ძალადობა, მკვლელობა, ტყვედ ჩავარდნა. რთული, მძიმე გადაღების პროცესია მთებში. კოცონი, ცხენები, ხმლები და ირგვლივ წყვილიადი. ასეთ ვითარებაში ყველაფერია მოსალოდნელი, ყოველივე ხომ ნამდვილს უნდა ჰგავდეს! გიგა უკიდურესად დაძაბულია, მაგრამ გარეგნულად მშვიდად გამოიყურება, სიბნელეში მისი ხმა მშვიდია, ბრძანებები — მოკლე, ზუსტი. ზედმიწევნით მოწმდება ყველაფერი, ყველამ თუ აითვისა თავისი ამოცანა, მოქმედების თანმიმდევრობა. წინასწარ უნდა ვთქვა, რომ განსაცვიფრებლად ორგანიზებულად ჩატარდა გადაღება. ძალზე ეფექტური სცენა გამოვიდა. ჩემი ცხოვრების მანძილზე ბევრ კინორეჟისორს შევხვედრივარ, საოცრად პატივმოყვარეებსაც — წარმატების მისაღწევად ყოველივეს რომ მოიმოქმედებენ, თუნდაც მსხვერპლის ფასად.

გიგას დიდმა პროფესიონალიზმმა, უსაზღვრო ავტორიტეტმა აღ-  
ტაცებაში მომიყვანა იმ რთული გადაღების დროს. მას მუშაობა  
უწევდა მსახიობების დიდ ჯგუფთან, მასობრივ სცენებში დაკავებულ  
უამრავ ხალხთან და აი, ასეთ დროს შეეძლო ყურადღება გამოეჩინა  
ყველას მიმართ. ერთნაირი ყურადღებით ექცეოდა მსახიობებსაც,  
მხედრებსაც, გამნათებელთა ჯგუფსაც. ყველასათვის ჰყოფნიდა ძა-  
ლა და ენერჯია. შესანიშნავად ჩაატარა მან ეს სცენა. და უკვე გამ-  
თენიისას, როდესაც უკიდურესად დაქანცულები ვბრუნდებოდით  
სასტუმროში, ახალმა აზრმა გამიელვა: „გიგა ლორთქიფანიძე ბუნე-  
ბით ბელადი ყოფილა“.

მართლაც რომ ბედმა გამიღობა — ძალიან კარგ ხალხში მოვხვდი.  
ისინი ჩემს საუკეთესო მეგობრებად მიმაჩნია: უნიჭიერესი ლევან  
ნამგალაშვილი, რომანტიკული პატრიოტი პოეტი ანზორ სალუქვაძე  
და მრავალი სხვა.

თბილისში ყოფნისას, ანდა შორს, მთებში, უძველეს ტაძრებში.  
ანდა ციხე-სიმაგრეებში გადაღებების დროს, ქართველ მეგობრებს  
შორის, უნებლიეთ, და არაერთხელ, დაფიქრებულვარ ჩვენი ორა  
ხალხის ბედზე, განვიღილ ცხოვრებაზე, მომავალზე. დიდ სიხარულს  
მგვრიდა, როდესაც რაღაც საერთოს ვპოულობდი ჩვენი ადამიანე-  
ბის საქციელში, ჩვევებში ანდა სიტყვებში. თუნდაც „არწივი“ და  
„არცივ“. რა ამჟამად და ვაჟკაცურად ჟღერს!

საუკუნეთა მანძილზე ერთმანეთის გვერდით გამუდმებული ურ-  
თიერთობის უამს, ყოველმა ჩვენმა ხალხმა გამოატარა და შეინარ-  
ჩუნა თავისი უძლიერესი თვისებები, თავისი თვითმყოფადობა.

ჩვეულებრივ ბუნებაში თავის ძირითად არსს კარგავენ და აღ-  
ვილად ითქვიფებიან არამყარი ნივთიერებები...

ღიას, გიგას გვერდით რას არ გაიფიქრებს ადამიანი. მის გვერ-  
დით სწორედ რომ ფიქრი გეუფლება, უფრო კარგად აზროვნებ...  
მისი პაროქიზმის კიდევ ერთი განსაკუთრებული თვისება დაფიქსირ-  
და ჩემს გონებაში!

გიგა ქეშმარიტად ინტელიგენტი პიროვნებაა, ხელოვანი, კეთი-  
ლი ადამიანი. მასში ისეთი სიკეთეა ბუნებისგან ნაბოძები, რო-  
მელიც სამართლიანობის სათავე და საწყისი გახლავთ. იგი კეთი-  
ლია და სამართლიანი განსჯისას, საქციელით, თავის შემოქმედება-  
ში — ასეთად აღვიქვამ, ასეთს ვიცნობ, სწორედ ამას ვგრძნობ, რო-  
დესაც მის ხელოვნებას ვეცნობი.

სიბრძნე, სიკეთე, სამართლიანობა — ეს მისი ცხოვრების, მისი  
არსებობის, ბრძოლის თავი და თავია, არსი არსთაგანი. მისი სამარ-  
თლიანობა არა მხოლოდ სოციალურია, არამედ საყოველთაოდ ნა-  
ციონალური, საერთაშორისო მნიშვნელობისა.



იზმები, იზმები, ნოვატორობა... ახალ მიმდინარეობებს მართლაც: ბოლო არ უჩანს... დედამიწაზე კი უამრავი ხალხი ცხოვრობს, განსხვავებული ხალხები. ხე ისევ ჩვეულებრივად ჰყვავის, ჭეჭილი ბინებს მინდვრად, და წიწილა ისევ ისე გამოჰყოფს თავს ნაქუქიდან, როგორც ყველა საუკუნეში.

გივა ლოროქიფანიძემ იცის ეს ყოველივე და მისი ხელოვნება მწვანე ხესთანაა დაკავშირებული, ოქროს თავთავთან, სიცოცხლის საწყისთან, ცხოვრებასთან! დიდებული რამაა! რეალისტი? იქნებ. რომანტიკოსია? არაა ეს მთავარი. მას სიმართლის სჯერა, ხელოვნების ძალისა სწამს, სიტყვისა სჯერა. „სიყვარული სიყვარულს ბადებს“ — ამბობს საიათნოვა. ეს არის ალბათ გიგა ლორთქიფანიძის კრედი!

იგი ქართველი კაცია, მიწასთან ძლიერი ფესვებითაა დაკავშირებული, არტიტის მთრთოლვარე, ადვილად მოწყვლადი სული აქვს. ამ მომხიბვლელ პიროვნებასთან ურთიერთობის წყალობით მე ღრმად ჩავიხედე ნამდვილი ქართველის სულში, უფრო ძლიერად შემიყვარდა საქართველო, იქნებ ჩემი მშობლიური სასომხეთიც, რადგან, როდესაც მის გვერდით ვარ, რაღაც უხილავი ძალა მეზიდება ნამდვილი გრძნობებისკენ, ჭეშმარიტებისკენ.

გივასთან ყოველი შეხვედრა, მასთან ურთიერთობა დიდ სიხარულს მანიჭებს. ნათესაური გრძნობა მეუფლება და მესმის, რომ სიხარული — ეს უძველესი გრძნობაა, უძველესი, როგორც სამყარო. ეს გრძნობა ძმასთან და მეგობართან შეხვედრისას საოცრად მათხალგაზრდავებს.

ჩემი ოცნებაა, ისევ შევხვდე მუშაობისას. იმედი მაქვს, კვლავ დავადგები ერევან-თბილისის გზას. ძმობისა და მეგობრობის გზას!

სოს სარქიანიანი

## სოტა რამ დიდ რეჟისორზე

დიდი ხანია ვიცნობ ბატონ გივას. მომსწრე ვარ მისი გამარჯვებებისა რუსთაველის თეატრში, მარჯანიშვილის თეატრში, რუსთავეის თეატრში. ამ უკანასკნელის დაბადება ხომ ბატონ გივას სახელთანაა დაკავშირებული.

რამდენი რამის თქმა და მოგონება შემიძლია, როგორც მაყურებელს, მაგრამ ეს შორს წაგვიყვანდა. ამიტომ მინდა მხოლოდ ცოტა რამ ვთქვა ბატონ გივას მუშაობაზე ჩვენს თეატრში.

ჩვენი თეატრისათვის გიგა ლორთქიფანიძის მოსვლა, მისი საბატვრო ხელმძღვანელობა დიდი მოვლენაა. ყველას, მთელ დასს და, თუ გნებავთ, მთელ საქართველოს ძალიან აინტერესებდა და აინტერესებს, რა შედეგი მოჰყვება მის მობრძანებას ჩვენს თეატრში.

ძალიან გვაინტერესებდა მისი მუშაობის მეთოდი. ყველასთან ერთად მეც.

ვმუშაობდით ვ. კანდელაკის და არჩ. ჩიმაკაძის ჰეროიკულ კომედიაზე „მაია წყნეთელი“, როცა ბატონი გიგა შემოვიდა რეპეტიციაზე. სპექტაკლის რეჟისორი იყო ვ. ნიკოლაძე. ბატონმა გიგამ ბევრი შესწორება შეიტანა სპექტაკლში. მისი ხელმძღვანელობით დაიდგა პიესა, ვ. გოგოლაშვილის და თ. ჯაიანის „მოტაცება ჩვენებურად“. ასე რომ ჩვენს სპექტაკლებს ყოველთვის ბატონი გიგას ხელი ატყვია.

მე ხაზგასმით მინდა აღვნიშნო ბატონი გიგას მუშაობა მიუზიკალზე „მევიოლინე სახურავზე“. თეატრში მოვიდა შესანიშნავი ნაწარმოები და მისი დადგმა განახორციელა ბატონმა გიგამ. ამ სპექტაკლში ტევიეს ცოლის როლს ვასახიერებ. დადგა სანატრელი დღე, როცა ბატონი გიგა რეპეტიციაზე შემოვიდა.

მიხარია ამ სპექტაკლში მონაწილეობის მიღება. განსაკუთრებულად ვემზადები. მომწონს მისი გადაწყვეტა, მუსიკა. ამ სპექტაკლს ვერასოდეს ვერ ეთამაშებ სრული დატვირთვის გარეშე, დიდი პასუხისმგებლობის გარეშე.

არ მეგონა, თუ ბატონი გიგა ასე მუსიკალური იყო. ვიცოდი, რომ კარგი რეჟისორი იყო და არის, რომ მისგან ყოველთვის კარგ სპექტაკლს მოველით, მისმა რეჟისორულმა ნიჭმა, მისმა განსაკუთრებულმა მუსიკალობამ მოლოდინს გადააჭარბა. მივიღეთ შესანიშნავი სპექტაკლი, რომელიც ერთნაირად მოსწონს ყველა რანგისა და სხვადასხვა თაობის მაყურებელს.

ბატონ გიგას, როგორც კარგ ქართველ კაცურ კაცს ისე იცნობს ყველა. ამავე დროს, ბავშვივით ჩვილი გულისაა. გულთან ახლოს მიაქვს ამა თუ იმ მსახიობის სატყვიარი. ბატონი გიგას ყველაზე კარგი თვისება ისიც არის, რომ მას მსახიობი ძალიან უყვარს. ამისათვის დიდი მადლობა, ბატონო გიგა.

## ყველაზე ახლობელი

ყველა ადამიანს თავისი წარმოშობის ადგილი, კუთხე აქვს და მთელი ცხოვრება ქვეცნობიერად გრძნობს, რომ იმ ადგილის შვილია. ასეთია ჩემთვის რუსთავის თეატრი.

ყველა ადამიანს აქვს თავისი ოქროს ხანა, ბედნიერი დღეები, რომლის გახსენებაც ყოველთვის სევდიან ღიმილს ჰგვრის, ასაზრდოებს და ამდიდრებს წლების მანძილზე.

ეს ორივე განცდა, გრძნობა თუ მოგონება მე ჩემს ახლობელ ადამიანთან, გიგასთან მაქვს დაკავშირებული, დიახ, გიგასთან, და არა ბატონ გიგასთან, როგორც ამას ჩვენ მამას ან ბაბუას ან მთავარ ბოძს ვეძახით, რომლის სისხლი და ხორცი, ან ყლორტები ან დაზრდილები, ან რაც ვინდათ დაარქვით, ისა ვართ.

ჩემთვის გიგა ლორთქიფანიძე ყველაზე ახლობელი ადამიანია ხელოვნებაში. როცა მიჭირს ან გული მწყდება, მაშინ გიგასთან სიახლოვეს არაფერი მირჩევნია. მისი უბრალო საუბარი, ყოველდღიური, სხვანაირია, იმედის მომნიჭებელი.

გიგა გენიალური, უბრალო, ჩვეულებრივი პიროვნებაა!

სადაც თქვენ ხართ, თქვენს გარშემო ყოველთვის ხალხმრავლობა და უსათუოდ ყველა კარგი განწყობილებით გშორდებათ, სიცილისაგან თვალებდანამული.

მაგონდება „საბრალდებო დასკვნის“ რეპეტიციები. უცებ რომ სიცილი ამიტყდებოდა, ვიცინოდი, ვიცინოდი... გიგა მიყურებდა, მიყურებდა და უცებ გამოაცხადებდა — შევისვენოთ, სოსო მორჩება სიცილს და მერე გავაგრძელებთო.

რატომაც არ გამეცინა, მე ხომ მიხარია თქვენთან რეპეტიციები, თქვენთან ყოფნა და თქვენთან ერთად გაანალიზებული ის უამრავი წარმატება, — თეატრსა თუ კინოში, რომლის თავი და თავი თქვენა ხართ.

იხარეთ ჩვენი ერის საკეთილდღეოდ, ღმერთმა ნურც თქვენ და ნურც მე ნუ მოგვიშალოს ეს ბედნიერება.

სოსო გოგიჩაიშვილი

„რაასაც ვასცემ — შენია!“

გიგა ლორთქიფანიძე 60 წლისაა!

როგორია იგი ჩემს წარმოდგენაში: არტისტული, იუმორით სავსე, არაჩვეულებრივად მუსიკალური, ბავშვებით გულუბრყვილო, და

ლომივიით მძვინვარე. გაბრაზება დიდხანს არ ვაპყვება. მალე გამო-  
იდარებს და გაბრაზებას სიკეთით შეგიცვლის.

არც ისე დიდი დრო გავიდა მას შემდეგ, როდესაც კოტე მარ-  
ჯანიშვილის თეატრში, მოსკოვიდან ჩამოსვლისთანავე, დადგა ვ. გა-  
ბესკირიას „უფსკრულთან“, გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“  
და ს. კლდიაშვილის „დაბრუნება“. ყველა, დიდი თუ პატარა მსა-  
ხიობი სიხარულით, დაუფარავად გაიძახოდა, მეორე კოტე მარჯანი-  
შვილი დაუბრუნდა თეატრსო.

ნიჭიერი ადამიანები დემოკრატიულნი არიან, ხელგაშლილნი,  
მზად არიან გასცენ მთელი განძეული, უკან დაუბრუნებლად, სამუ-  
დამოდ.

სწორედ ამ თვისებების გამო ჩუმად, ჭიუტად ვაკვირდებოდი  
მის მუშაობას: როგორ წარმართავდა მსახიობის ცხოვრებას სცენა-  
ზე. მისი შემოქმედება განუმეორებელი მომხიბვლელობით გამოირ-  
ჩევა. მას ახასიათებს მაგიური სისადავე, მიშზიდველობა. ხშირად  
გამიგონია ბატონ გიგასაგან ასეთი ფრაზა: „სილამაზე ის კი არ არის,  
რასაც შექმნი, არამედ შეგრძნება ამ სილამაზისა, აუცილებლობა  
დანახულის განსახიერებისა“.

ბატონი გიგა მიწაზე მყარად მდგარი რეჟისორია, მკაცრი რომან-  
ტიკოსი. მის მიერ შემოთავაზებული მიზანსცენა იმდენად ზუსტია,  
ლაკონიური, რომ აღარ გიტოვებს შეკამათების საშუალებას.

ბ-მმა გიგამ რთული, საინტერესო ცხოვრებისეული გზა განვლო.  
სწორედ ამიტომ ახლებურად შეხედა და შეიგრძნო თავისი ხალხის  
სულიერი სილამაზე, სიკეთე, სიბრძნე. ჩუმად, „სიყვარულივით“ შე-  
მოიჭრა ჩვენში „მე ვხედავ მზეს!“ „მე, ბებია ილიკო და ილარი-  
ონი“ — ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის ერთობლივი ნამუშევარ-  
ი. არასოდეს წაიშლება მეხსიერებიდან სამი მოხუცი: ბებია, ილიკო  
და ილარიონი — ქალბატონი სესილია თაყაიშვილი, ბატონი სანდრო  
ჟორჯოლიანი და ბატონი გრიგოლ კოსტავა.

ბატონი გიგას მიერ განხორციელებულ მრავალ სპექტაკლში მი-  
თამაშია.

როგორია მისი რეპეტიციები? სისხლსავე, არასოდეს არაა.  
მოსაწყენი, ერთფეროვანი. ხან აბობოქრდება, იყვირებს, დაგაბნევს.  
შემდეგ იუმორს დაგაფრქვევს, განგმუხბტავს და საოცარი მორჩილე-  
ბის რკალში მოგაქცევს.

ერთი სიცოცხლე ცოტაა გიგა ლორთქიფანიძისათვის, მეორე სი-  
ცოცხლე დამილოცნია, რათა კვლავ „განცვიფრების რკალში მოგვა-  
ქციოს!“

ჩემს პედაგოგებთან დ. ალექსიძესა და მ. თუმანიშვილთან ერთად არ შემოძლია მადლიერების გრძნობით არ მოვიხსენიო გიგა ლორთქიფანიძე. თუ რამ სიკეთეა ჩემში, როგორც მსახიობში, ეს მისი დამსახურებაა.

გიგა ლორთქიფანიძე 60 წლისაა. მისი შემოქმედება სიცრუეზე სიმართლის გამარჯვებაა. მინდა ჯანმრთელად იყოს, მისთვის დამახსიათებელი ენერგიით ემსახუროს ქართველ ხალხს, ქართულ თეატრს.

დაე, ნუ გამოლოდეს ჩემს ერს გიგას მსგავსი ნიჭიერი და მოყვასი ადამიანები.

ლეილა შოთაძე

### ორიოდ სიტყვით

გიგა ლორთქიფანიძის პიროვნება და შემოქმედება აბობოქრებულ მდინარეს მაგონებს, რომელიც ჭარბ ენერგიას ვერ იოკებს. გადალახავს ნაპირებს, წალეკავს ყველას და ყველაფერს, რაც გზაზე გადაეღობება, რაც ხელს შეუშლის...

მერე ისევ დაუბრუნდება კალაპოტს და თავისთვის მიედინება, მაგრამ მისი დამშვიდების იმედს დიდხანს ნუ იქონიებ...

როგორ გინდათ, ერთი კაცის ბუნებაში მშვიდად მოთავსდეს უდიდესი რეჟისორული ალღოიანობა, ტემპერამენტი, დიდი ერთგულია, იუმორი, მკვევრმეტყველება და კონტრასტულობა, დიას. კონტრასტულობა ხასიათში.

კიდევ ერთ ძვირფას თვისებას უნდა გავუსვა ხაზი — სიტყვის კაცობას.

არ არსებობს, გიგა ლორთქიფანიძე კაცს დაპირდეს და არ შეასრულოს. თეატრში ხუმრობითაც კი უთქვამთ ხოლმე — ოღონდ ერთი წამოაცდენინე და მერე თვითონ იცის, ქვას გახეთქავს და სიტყვას არ შეირცხვენსო.

გიგა ლორთქიფანიძეზე, როგორც რეჟისორზე, თხრობას იქიდან დავიწყებ, თუ როგორ უყოყმანოდ გაჰყვა მას მარჯანიშვილის თეატრის ნიჭიერი ახალგაზრდობა, როდესაც რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრის დაარსება გადაწყდა.

ამთავითვე უნდა გითხრათ, რომ პრეტენზიას არ ვაცხადებ გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედების საფუძვლიან განხილვაზე, მხოლოდ ორიოდ სიტყვით გავუსვამ ხაზს, მის განსხვავებულობას და იმას, თუ რა მომწონს მასში.

მომწონს ის, რომ არასოდეს, არც ერთი წუთით არ ივიწყებს ჰა-  
ყურებელს. მისი ყოველი სპექტაკლი მაყურებლისთვის იდგმება. ვი-  
ცი, გაგელიმებათ და დაგებადებათ კითხვა — განა, არსებობს რეჟი-  
სორი, რომელიც სპექტაკლს მაყურებლისთვის არ დგამს? არ არ-  
სებობს, მაგრამ ასე კი გამოსდით. რამდენი სპექტაკლი ვიცი, პრე-  
მიერიდან ორიოდ კვირის შემდეგ თითქმის ცარიელი დარბაზი რომ  
ხვდება.

გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლებიდან კი ასეთი არ მახსენდ-  
ბა. გიგა ლორთქიფანიძეს შესანიშნავად ეხერხება პიესის შერჩევა.  
ყოველთვის იცის მაყურებელს ამჟამად რა აღელვებს, რა მოეწო-  
ნება. როდესაც სულმნათი ნოდარ ღუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და  
ილარიონს“ ვკითხულობდით, ეს გამირები ისე ცოცხლად მოქმედებ-  
დნენ, რომ ცხადად ვხედავდით მათი სულის მოძრაობას, გვესმოდა  
მათი სიცილი, ჩურჩულიც კი. სცენაზე კი ისინი პირველმა გიგა  
ლორთქიფანიძემ გამოიყვანა. გამოიყვანა და მერე როგორ! შემსრუ-  
ლებელთა შესანიშნავი ანსამბლი შეარჩია: სესილია თაყაიშვილი,  
სანდრო ჟორჯოლიანი, გრიგოლ კოსტავა, ლეო ანთაძე. ისე უტყუ-  
არად და კარგად იცის მსახიობის შერჩევა, რომ აღნიშნულ როლზე  
სხვას ვერც კი წარმოიდგენ. უფრო მეტიც — შეუძლია არამსახიობ-  
საც კი მიანდოს საპასუხისმგებლო როლი. ეს მხოლოდ კინოში ხდებ-  
ბა. თეატრში იშვიათად. გიორგი ქავთარაძე მაშინ მხოლოდ სცენის-  
კენ საეალ გზებს ეძებდა. თეატრში რეჟისორის თანაშემწედ მუშე-  
ობდა. გიგამ კი სოსოიას როლის შესრულება შესთავაზა და ჩვენ  
ვნახეთ, რომ ქავთარაძის სოსოია ერთ-ერთი საუკეთესო იყო.

ასევე იყო სპექტაკლში „ნუ გეშინია, დედა!“ თამაზ თოლორა-  
იას — თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტს — ავთო ჭაყელის რო-  
ლის შესრულება მიანდო.

გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლებში აუცილებლად წარმოჩინ-  
დება ხოლმე, თუ მეტი არა, 2-3 მსახიობი მაინც. ქალბატონ ვერიკო  
ანჯაფარიძეს და ბატონ სერგო ზაქარიაძეს რა წარმოჩენა სჭირდებო-  
დათ, მაგრამ ისინი სულ სხვა კუთხით წარმოჩნდნენ, რომ იტყუ-  
ვიან, ბრწყინავდნენ გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისში“, რომე-  
ლიც მარჯანიშვილის თეატრში გიგა ლორთქიფანიძის პირველი და-  
დგმა იყო.

მახსოვს, როგორ უყვარდა მაყურებელს ეს სპექტაკლი. სულ სი-  
ცილსა და ოვაციაში მიმდინარეობდა. რეჟისორმა კი იმთავითვე მი-  
იქცია ყურადღება და ისეთი რეჟისორების გვერდით, როგორებიც  
იყვნენ ვ. ყუშიტაშვილი, ა. ჩხარტიშვილი, ლ. იოსელიანი, გიგა  
ლორთქიფანიძემაც თავისი ადგილი დაიმკვიდრა.

რუსთავის თეატრის დაარსებით დავიწყე და სიტყვამ სულ სხვაგან წამოყვანა. ეს ფაქტი, უფრო სწორად. მოვლენა თეატრის დაარსებისა, ნებისმიერი რეჟისორის ბიოგრაფიას დაამშვენებდა, სხვარომ აღარაფერი გააკეთოს, რადგან ეს საქმე უდიდეს ფიზიკურ და სულიერ სიძლიერეს მოითხოვს. გიგა ლორთქიფანიძემ არათუ შეძლო თეატრის დაარსება, სულ მალე სახელიც გაუთქვა მას, და რაოდენ გამამხნევებელი იყო მსახიობებისთვის ის, რომ მაყურებელი თბილისიდან რუსთავში დადიოდა. თეატრს შეეჩვივნენ რუსთავის მცხოვრებნიც. ასე თანდათან მიდიოდა საქმე წინ. რეჟისორის წარმატება ნიჭიერი მსახიობების თანადგომამაც განაპირობა. ესენი იყვნენ: თ. არჩვაძე, ლ. ანთაძე, ს. გოგიჩაიშვილი, მ. გორგილაძე, კ. თოლორაია, ო. მელვინეთუხუცესი, გ. სიხარულიძე, ი. უჩანეიშვილი, ლ. შოთაძე და სხვები — სულ 24 კაცი.

მქონდა ბედნიერება გიგა ლორთქიფანიძის მრავალ სპექტაკლში ვყოფილიყავი დაკავებული როგორც მარჯანიშვილის, ისე რუსთავის თეატრში.

მსახიობთან მუშაობის თავისებური ხერხი აქვს, პირველსავე რეპეტიციაზე აგიხსნის ყველაფერს, მერე თითქოს მსახიობს აცდის თავის თავზე მუშაობას. გზადაგზა კიდეე შეუსწორებს რამეს, თუ ეს საჭიროდ დაინახა. მსახიობი მასთან უფრო მეტ თავისუფლებას გრძნობს. თავისუფლებას კი მეტად ვაფასებთ მსახიობები.

უჩვეულოდ მეჩვენება, რომ გიგა ლორთქიფანიძე თავის სპექტაკლებს არასოდეს არ უყურებს, თუ, არ ვიცი, ვერ უყურებს. პრემიერაზე მსახიობთა საგრძნობლოში ზის მარტო, ეწევა სივარეტს და უსმენს სპექტაკლის ტრანსლაციას რადიოთი, უსმენს სპექტაკლის მსვლელობას. და მაყურებელთა რეაქციას, ღელავს, ვატყობთ. რომ ღელავს. ეს ბუნებრივიცაა.

ახლა მიკვირს, რატომ ერთხელ მაინც არ შევეკითხე ამის შესახებ. და, საერთოდ, თურმე რამდენი შეკითხვის სურვილი მქონია! ადრე რომ მცოდნოდა, ეს წერილი ხომ უფრო სრულყოფილია და საინტერესო იქნებოდა, მაგრამ, როგორც იტყვიან, მცირედიც შეიწირების...

თამარ სხირბლაძე

## მოამაგე

ბატონი გიგა ლორთქიფანიძე გავიცანი დაახლოებით 30 წლის წინათ, 1954—1955 წლებში. მაშინ მე ახალი დაბრუნებული ვიყავი საბჭოთა არმიის რიგებიდან. მარჯანიშვილის თეატრში იმზა-

ნად გადიოდა დიდად გახმაურებული „სასტუმროს ღიასახლისი“ ვერიკო ანჯაფარიძის, შალვა ლამბაშიძის, სერგო ზაქარიაძის და სხვა შესანიშნავი მსახიობების მონაწილეობით. ეს სპექტაკლი ბატონ გ. გას დადგმული იყო. საოცარი სპექტაკლი გახლდათ, საოცარი შერწყმა ახალგაზრდა რეჟისორისა და სახელგანთქმული მსახიობებისა. ეს იყო სილამაზისა და სიხარულის მომგვრელი სანახაობა, ახალგაზრდა ლორთქიფანიძის დიდი რეჟისორული ნიჭის დამადასტურებელი სპექტაკლი.

იმხანად თეატრში დაიდგა ვ. გაბესკირიას პიესა „გაზაფხულის დილა“, სადაც პატარა ეპიზოდურ როლს ვთამაშობდი. პრემიერის შემდეგ ბატონი გიგა ამოვიდა ჩემს საგრიმოროში, გადამეხვია და მომილოცა. მაშინ ჩემთვის, დამწყები მსახიობისათვის, ეს იყო დღეიწყარი სალამო, რომელიც აგერ უკვე 30 წელზე მეტია, არ მავიწყდება. მერე კი, არ გაუენაწილებია ბატონ გიგას პიესა, რომ ჰე არ დავეკავებინე. ამით იმის თქმა მინდა, რომ თუკი ჩემი მოკრძალებული წვლილიც არის მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებაში. უმთავრესად, ბატონ გიგას დიდი დამსახურებაა. საერთოდ, ქართველი მსახიობებისა და რეჟისორების მთელი პლეადა მას უნდა უმაღლოდეს წარმატებებს ქართული თეატრის სცენაზე.

გიგა ლორთქიფანიძის შესანიშნავი თვისება, როგორც რეჟისორისა, ის გახლავთ, რომ იგი, ყოველთვის, ითვალისწინებს რა მსახიობის შესაძლებლობას, თავს არ ახვევს იმაზე მეტს, რაც მსახიობს შეუძლია, ე. ი. ინიციატივას არ უკარგავს მას მუშაობის პროცესში, ასეთი დამოკიდებულებით გათამამებული მსახიობი თავისი შესაძლებლობის მაქსიმუმს ავლენს.

როლების სწორად განაწილება, მაგიდასთან მუშაობის საინტერესო პროცესი, მიზანსცენებზე გადასვლა, მხატვართან მუშაობის უდიდესი ალღო, მუსიკის გრძნობა და კიდევ სხვა მრავალი რეჟისორული გამოგონებანი, რაც დიდი გემოვნებით დადგმულ სპექტაკლს ახასიათებს, ბატონ გიგას მიერ განხორციელებული ყველა სპექტაკლის განუმეორებელი თვისებაა.

მისი მრავალი სპექტაკლი ქართული თეატრის ოქროს ფონდშია შესული. იგი ყოველთვის ახლის მაძიებელი რეჟისორია, ყოველთვის სათავეში უდგას დიდსა და საჭირობოტო საქმეებს. გავიხსენოთ რუსთავეის თეატრი, რომლის ფუძემდებელიც ბატონი გიგა გახლდათ. მარჯანიშვილის თუ რუსთაველის, გრიბოედოვისა თუ მოზარდ მაყურებელთა, ჩვენი რესპუბლიკის თუ საბჭოთა კავშირისა და საზღვარგარეთის თეატრებში მის მიერ დადგმული სპექტაკლები დიდ წარმატებებს აღწევენ.



მან ქართული კინოხელოვნებაც გაამდიდრა თავისი შესანიშნავი კინოფილმებით. და დღესაც. საქართველოს თეატრის მოღვაწეობა კავშირის თავმჯდომარის მაღალ პოსტზე მდგომმა, მუსიკალური კომედიის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობა იკისრა, რათა თავისი ნიჭი და გამოცდილება ამ შესანიშნავ კოლექტივსაც გაუზიაროს.

წარმატებას ვუსურვებ ბატონ გიგას ამ დიდ გზაზე.

უნდა მოგახსენოთ, რომ ჩემი პატარა წვლილიცაა მუსიკომედიის თეატრში ბატონ გიგას მიერ დადგმულ სპექტაკლში. მან ორ სპექტაკლში მთავარი როლის შემსრულებლად მიმიწვია და დიდი სურვილი მაქვს ერთხელ კიდევ არ ვუმტყუნო მის ალლოს.

თენგიზ მაისურაძე

### მსახიობის, თეატრის მოჭირანახულე

გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებითი ცხოვრების კრიტიკული ანალიზი ჩემს კომპეტენციაში არ შედის და არც ვაპირებ მკითხველის ზედმეტად შეწუხებას, მაგრამ, მეორე მხრივ, კარგა ხნის მეგობრული ურთიერთობა უფლებას მაძლევს საიუბილეოდ, შეძლებისდაგვარად გამოვხატო ჩემი პირადი შთაბეჭდილებები ამ ერთობ საყურადღებო და პოპულარული შემოქმედისადმი, მეტადრე რომ ბატონი გიგას ხასიათის მკვეთრად გამოხატული თავისებურებანი საქმით მასალას იძლევა მისი პორტრეტის დასახატავად.

ბიოგრაფი თუ მკვლევარი, გიგა ლორთქიფანიძის ცხოვრებისა და შემოქმედებისა, ვერ აუვლის და არც უნდა აუაროს გვერდი იმ პერიოდს, რომელიც რუსთავეის დრამატული თეატრის დაარსებასთან არის დაკავშირებული.

თეატრის მესვეურებმა კარგად იციან, რას ნიშნავს ახალი პროფესიული თეატრის შექმნა. მართლაცდა, რაოდენ ძნელია, მსახიობთა საკმაოდ სოლიდური რაოდენობა შეკრიბო, დაიყოლიო, ერთი იდეით შეაიარაღო, ჩაუნერგო რწმენა, ყოველ მათგანს მისცე შემოქმედებითი საზრდო, საკუთარზე მაღლა საერთო ინტერესები დააყენო, გახდე ლიდერი და ასე ლამაზად და კეთილად მიიყვანო საქმე ბოლომდე. ყველაფერი ეს გიგა ლორთქიფანიძემ შეძლო. შეძლო დიდი ნიჭისა და შრომის შედეგად.

მიუხედავად იმისა, რომ დღეს გიგა ლორთქიფანიძე შემოქმედებითი აქტივობის ფაზაშია და მომავალშიც ბევრ საინტერესოს უნდა მოველოდეთ მისგან, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ იგი უკვე ვალ-

მოხდელია თავისი ქვეყნის თანამედროვე საზოგადოების, ქართული თეატრისა და, რაც პირადად ჩემთვის განსაკუთრებით აღსანიშნავია, მსახიობთა წინაშე. გიგა ლორთქიფანიძისათვის დამახასიათებელია ყურადღება და დიდი სიყვარული მსახიობების მიმართ. მრავალგზის სიხარული და შემოქმედებითი ბედნიერება მოუტანია მას მსახიობებისათვის. მისი წყალობით ბევრმა მსახიობმა აიღვა ფეხი სცენაზე, ბევრი დაოსტატდა, ბევრი ჩასწვდა პროფესიულ საიდუმლოებას და ბევრმა იპოვა საკუთარი თავი სცენასა თუ ეკრანზე.

გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისურა ძირითადად მსახიობის ოსტატობას ეყრდნობა. მისი რეჟისორული აზროვნება, ფანტაზია, სპექტაკლის იდეურ-მხატვრული ღირებულება უშუალო და პირდაპირ კავშირშია მსახიობთან და მხოლოდ მისი საშუალებით აღწევს იგი მაყურებლამდე.

დღეს, როდესაც ე. წ. „აგრესიულმა რეჟისურამ“, რომელიც ფუნდამენტურად დამკვიდრდა თეატრის ცხოვრებაში და ლამის წალეკოს ქართული სცენა (რომელსაც, სამწუხაროდ, ბევრი ტაშის დამკვრელიც გამოუჩინდა), გიგა ლორთქიფანიძე ისევ და ისევ რჩება მსახიობის თეატრის პროპაგანდისტად და მოტრფიალედ. მისი მუდმივი ყურადღების ქვეშაა სრულიად საქართველოს მსახიობთა შემოქმედებითი საქმიანობა. მან ზედმიწევნით ზუსტად იცის, რა ხდება არა მარტო დედაქალაქის, არამედ პერიფერიის თეატრებშიც. მას შეუძლია დაუფიქრებლად ჩამოგითვალოთ: ვინ რას და როგორ თამაშობს ჭიათურის, თელავის, ახალციხისა თუ გორის თეატრებში. არა მხოლოდ მთავარ როლებს, ეპიზოდურსაც კი. გეგონება ყველა მსახიობი სამიზნეზე ჰყავდეს აყვანილი (სხვათა შორის, ასე იყო მაშინაც, ვიდრე თეატრალურ საზოგადოებას ჩაუდგებოდა სათავეში).

გიგასთვის უცხოა მსახიობებთან პირადი, ყოველდღიური, ცხოვრებისეული დამოკიდებულების გადატანა და ანგარიშსწორება შემოქმედებითს ურთიერთობაში, რაც, ჩემი აზრით, განსაკუთრებულნი აღნიშვნის ღირსია. იშვიათად ნახავთ ამ თვისების მქონე რეჟისორს. ამასთან დაკავშირებით ერთი ეპიზოდი გამახსენდა:

ერთხელ, გიგას ერთმა მსახიობმა გაკვირვებით ჰკითხა:

— ბატონო გიგა, გუშინ თქვენ და ამა და ამ მსახიობმა კამათში კინალამ დახოცეთ ერთმანეთი. დღეს კი პიესა გაგინაწილებიათ და ის კაცი მთავარ როლზე დაგინიშნავეთ?!

— მე რომ მაგისტანა წვრილმანებს ყურადღება მივაქციო, ვერც ერთი პიესა ვეღარ დამიდგამს! — მშვიდად უპასუხა გიგამ.

არ შეიძლება არ გავიცნო გიგა ლორთქიფანიძის ენერგიულობითა და შრომის უნარით. ყოველი მოკვდავი შრომასთან ერთად სათა-

ნაღო ყურადღებას დასვენებასაც უთმობს. გიგასთვის ცნება დასვენება არ არსებობს. პარადოქსია, მაგრამ მისი დასვენება ისევ და ისევ დაუსრულებელ შრომაშია.

გიგა ლორთქიფანიძე აზარტული და მგზნებარე პოლემისტია. მას შეუძლია საკუთარი პოზიციების დაცვა ნებისმიერ საკითხზე, იქნება ეს შემოქმედებითი. მოქალაქეობრივი თუ ეროვნული, შეუძლია ყველგან — ქუჩაში. ოჯახში, მეგობართა წრეში, რეპეტიციასზე. გადასაღებ მოედანზე თუ მაღალი ტრიბუნიდან. იგი საქმესთან ერთად სიტყვის დიდი ოსტატი გახლავთ.

ეს ვაჟკაცური იერის დარბაისელი ქართველი კაცი ბავშვივით მგრძნობიარე და გულჩვილია. ხშირად მინახავს გიგა თვალცრემლიანი — სხვისი ავბედობის გამო მტირალი. მახვილსიტყვაობა და ღვთისგან მომადლებული იუმორის გრძნობა ხომ მისი ყოველდღიური ცხოვრების თანამგზავრია.

წარმოუდგენელია გიგასათვის მეგობრების გარეშე ცხოვრება, წარმოუდგენელია და უაზრო. მერე როგორი სახეგაბადრული და კმაყოფილი ზის ხოლმე მეგობართა გარემოცვაში, ხარობს მათდამი უანგარო სიყვარულით და სხვებსაც ახარებს თბილი და კაცური დამოკიდებულებით.

ბედნიერია გიგა ლორთქიფანიძე, მან ეს ბედნიერება საკუთარი მარჯვენით გამოიქვია!

ბრისტან ყველაიძე

## რეჟისორი — მეგობარი

კაცმა რომ თქვას, „ნახევარი ცხოვრების გზა უკვე გავლიე“. ამ ხნის მანძილზე ბევრი კარგი და სასიამოვნო დღეები მქონია, მაგრამ იმ პერიოდს, რომელსაც „რუსთავის პერიოდი“ ჰქვია, ჩემს მსახიობურ ცხოვრებაში განსაკუთრებული ფერი და იერი აქვს.

არაჩვეულებრივად დაძაბული მუშაობა „სირანო დე ბერჟერაკზე“. მუშაობის გარკვეული პერიოდისათვის ბევრს ეგონა, რომ მე კრისტიანის სახეს ვერ დავძლევდი, მხოლოდ ბატონი გიგას ურყვემა რწმენამ. დაუოკებელმა ენერგიამ როგორც იყო „ამომადგმევინა ენა“. მახსოვს, რეპეტიციის შემდეგ მიმიხმო ბატონმა გიგამ და საკმაოდ წყნარად მითხრა: „ბიჭო, აუცილებელია ჩაის ჭიქით შესვა ჩემი სისხლი, რომ რეპეტიცია ისე გაიარო როგორც საჭიროა?“. ეს ისე ითქვა, იქ მყოფთ გაეცინათ, მე კი „შემეცოდა“ და მას შემდეგ ვცდილობდი, რაც შეიძლება ნაკლები „სისხლი მესვა“.

შემდეგ კოროსტილიოვის „ასი წლის შემდეგ“. ამ სპექტაკლზე მუშაობა ჩემთვის იყო არაჩვეულებრივი აღმოჩენებით აღსავსე დრო და ამ აღმოჩენებისაკენ, ჩემდა შეუმჩნეველად, მაგრამ მტკიცე ნებით, გეზს და მიმართულებას ბატონი გიგა მძლევედა. ყოველი რეპეტიცია, ყოველი სპექტაკლი იყო არა მარტო მსახიობის ოსტატობის ამაღლება, არამედ მოქალაქეობრივი პათოსის დამკვიდრება, რაც საერთოდ ახასიათებდა მაშინდელ რუსთავის თეატრს.

რაც კი ნოდარ დუმბაძე გამოჩნდა ქართულ სცენაზე, ოცნებად მექცა მისი რომელიმე გმირი განმესახიერებინა. ესეც ამისრულდა. რეჟისორმა ზაზა ნაკაშიძის როლი მომანდო. ეს იყო ჩემს შემოქმედებითს ცხოვრებაში საუკეთესო დღეები. თუმცა პირველივე რეპეტიციებიდან მუშაობა კარგად წარიმართა, აქაც მოვახერხე რამდენიმე „ქიქა სისხლის შესმა“. მომიტევეს ბატონმა გიგამ, რა ვქნა, ასეთი „სისხლის მსმელი“ ვარ. სამაგიეროდ შედეგი იყო ისეთი, რომელსაც ჩემგან არაინ ელოდა. ბატონ გიგასთან ამ სახეზე მუშაობამ, მისმა მზრუნველმა, კეთილგანწყობილმა დამოკიდებულებამ მომცა ის, რაც ესოდენ მჭირდებოდა იმ დროს — სილაღე და თავისუფლება, რათა გამომეველინა მთელი ჩემი შესაძლებლობები. დიდი მადლიერების გრძნობით ვიგონებ იმ დღეებს, და ვუსურვებ ხანგრძლივ ბრწყინვალე შემოქმედებითს სიცოცხლეს ჩემს საყვარელ პედაგოგს, რეჟისორს, მეგობარს, ბატონ გიგა ლორთქიფანიძეს.

ვალხა ზორბილაძე

## ბავშვანული წერილი

„ძვირფასო მეგობრებო, ჩემო ძმებო და დებო! ვიცი, თქვენ მეტად რთულ პირობებში დაიწყეთ მუშაობა ახალციხეში. ამ ქალაქში კარგა ხანია არ არსებობდა სახელმწიფო დრამატული თეატრი და მაყურებელიც ერთგვარად შეჩვეული იყო უთეატრობას. თქვენმა ნიჭიერმა შემოქმედებებმა კოლექტივმა სულ მალე დაძლია ეს სირთულე და იოლად იპოვა მაყურებელთა გულებისაკენ მიმავალი გზა. და ახლა თქვენი თეატრი უყვართ არა მარტო ახალციხის, ასპინძისა და მის ახლო მდებარე რაიონების მშრომელებს, არამედ სიხარულით გეგებებიან სხვა ქალაქებშიც. ეს პატივისცემა კი გულწრფელი, ხალასი შემოქმედებითი შრომით მოიპოვეთ“.

ამ სიტყვებით გვეფერებოდით და გვესიყვარულებოდით, ბატონო გიგა, დედაქალაქიდან მესხეთს წასულთ. ყოველთვის ვგრძნობ-

დით თქვენს ყურადღებას. არ ყოფილა არც ერთი მოვლენა ჩვენი თეატრის ცხოვრებაში, თქვენ რომ ჩვენ გვერდით არ ყოფილიყავით: მესხეთის თეატრის განახლებიდან 10 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო, თბილისის გასტროლები, ჩემი შემოქმედებითი საღამო ახალციხეში.

მოფერებასთან ერთად, ხანდახან მკაცრადაც გვაფრთხლებდით ხოლმე: საოცარი ყურადღება და სითბო დაგხვდათ თბილისში არა იმიტომ, რომ თქვენ ბრწყინავთ, არამედ იმიტომ, რომ თქვენ კარგ საქმეს ემსახურებითო.

მართალია, თქვენ როგორც ქეშმარიტი ხელოვანი, როგორც ქართული კაცი, გვედექით მხარში, მაგრამ, ვფიქრობ, უფრო მეტად ლელავდით, როგორც მასწავლებელი ერთ-ერთი მოწაფისა, რომელიც თვითონაც ღღემდე თქვენს მოწაფედ მიიჩნევს თავს.

მახსენდება, როგორი გატაცებით გვესაუბრებოდით თეატრზე, ქართულ მწერლობაზე, მსახიობებზე. როგორი სიყვარულით, სითბოთი იხსენებდით თქვენს პედაგოგს ალექსი დიმიტრის ძე პოპოვს. ეს თქვენი მაღლიერი დამოკიდებულება პედაგოგისადმი ჩვენც მოწიწებას გვინერგავდა.

უამრავი მეგობარი და ნათესავი ესწრებოდა ჩემს სადიპლომო სპექტაკლს (შვარცის „ჩვეულებრივი სასწაული“) გრიბოედოვის სახელობის რუსულ სახელმწიფო თეატრში. მაგრამ როდესაც სპექტაკლის დასასრულს თქვენ და ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი კულისებში მოიჩქაროდით მოსალოცად, ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. თუ რაიმე მოკრძალებული წვლილი მიმიძღვის ქართული თეატრის სამსახურში, უნდა გიმაღლოდეთ ჩემს პედაგოგებს, განსაკუთრებით თქვენ და ბატონ მიხეილს. არ მაკლდა სითბო და ყურადღება ერთადერთ გოგონას სარეჟისორო ფაკულტეტზე.

ყოველთვის ვგრძნობდი თქვენს ყურადღებას და ალბათ ამიტომ, დაღბინებისა თუ გაჭირვების დროს, ხშირად მიფიქრია, თქვენ როგორ შეათასებდით ამა თუ იმ მოვლენას, ვცდილობდი არ შემერცხვინეთ. ყველაზე მძიმე წუთებშიც კი თქვენ ამომიდექით მხარში.

არ დამავიწყდება მოსკოვში თეატრალურ მოღვაწეთა დამფუძნებელ ყრილობაზე თქვენი სიტყვა. საქართველოდან წარგზავნილთ სუნთქვა შეგვეკრა, დავიძაბენით და თქვენს სიტყვას სიამაყისა და ალტაცების ტაშით შევხვდით.

ბატონო გიგა! ღღემდე ვერ ამომიცვნია ერთი საიდუმლოება: როგორ ახერხებთ, რომ თქვენი გული, ენერჯია და დრო გვიწილადოთ ყველას, თქვენ ხომ ყოველდღიურად საოცრად დატვირთული ბრძანდებით! ეს ალბათ ერთგვარი ტალანტია, რომელიც სხვა პრო-

ფესიულ ტალანტთან ერთად აუცილებლად უნდა ახლავდეს შემოქმედელ ადამიანს.

ერთ ბრძენკაცს უთქვამს: „სამართლიანობა, რომელსაც ზურგს არ უმაგრებს ძალა, უძლურია“. ჰოდა, ეს ძალა ჩემთვის, მარად თქვენი მოწაფისათვის, თქვენ ბრძანდებით, ბატონო გიგა!

ნანა დემეტრაშვილი

## ფიქრები გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებაზე

აგერ, უკვე რამდენიმე ათეული წელია, გიგა ლორთქიფანიძის სარეჟისორო ხელოვნება გვაიძულებს და ვალდებულს გვხდის თავალი ვადვენოთ და მძაფრი მოლოდინით შევევებოთ მის ყოველ გამოვლენას, იმდენად შთაბეჭდავია იგი თავისი ქვეყნარტი თვითმყოფადი და უზადო ნიჭიერებით.

იმ შემოქმედებითი გზის მისაგნებად, რომელმაც გიგა ლორთქიფანიძე დიდ აღიარებამდე მიიყვანა, ვფიქრობ, ბევრი ძიება არ დასჭირვებია. იგი თავიდანვე გარკვეული მისწრაფებებით შემოიჭრა ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში და იგივე მისწრაფებები უნათებენ გზას დღესაც. ამიტომაც მისი შემოქმედება მთლიანი და მონოლითური, რაც მასზე მყარი დასკვნების გამოტანას გვიადვილებს. ეროვნულ შემოქმედებითს ასპარეზზე მოღვაწეობის ისეთი აღიარება. როგორც გიგა ლორთქიფანიძეს ხედა წილად, მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია, მათი, ვისაც შესწევს ეროვნულ სიღრმეებში შეღწევის უნარი. უამისოდ ეროვნული შემოქმედება ზედაპირულია და ცრუ პატრიოტიზმამდე დასული. ამ უკანასკნელისაგან შორს დგას გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედება. მისი მაღალნიჭიერება და ფართო პროფესიული განათლება მას მხოლოდ წიაღსვლებისაგან მოუწოდებს და ათავისუფლებს ყოველგვარი სიყალბისა და ზედაპირულობისაგან.

ბუნებრივი მონაცემებით გიგა ლორთქიფანიძე ღრმად ეროვნული ინსტინქტების მატარებელი ხელოვანია. მისი ეს მხარე ვლინდება არა მარტო შემოქმედებაში, არამედ ჩვენი ეროვნული ცხოვრების აღქმის ყოველ სფეროში. მაგალითად, მას ისტორიის შეგრძნების ისეთი უნარი აქვს, კარგ ისტორიკოსს რომ დაამშვენებდა, ლიტერატურული ნაწარმოების გასცენურების ისეთი ხილვა, კარგი დრამატურგი რომ ინატრებდა, ქართული მუსიკის, და საერთოდ, მუსიკის ისეთი გავება, კარგი კომპოზიტორიც რომ არ იტყოდა უარს. რაც შეეხება ჩვენი ეროვნული ცხოვრების სცენურ ამეტყველებას.

ვიკვამლორთქიფანიძე იქ თავს ისე გრძნობს, როგორც თევზი წყალში. ამ ღირსებებით მოვიდა იგი ქართულ ხელოვნებაში და, კარგა ხანია. ღრმად ეროვნული შემოქმედის სახელი დაიმკვიდრა მართლაც. სხვა რა სახელი შეიძლება ეწოდოს ისეთი შედეგების ავტორს, როგორცაა სპექტაკლი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და მონუმენტური კინოფილმი „დათა თუთაშხია“.

გიგა ლორთქიფანიძის რეალობში ქართული თეატრის ტრადიციებს რცავს. იგი იმდენად ორიგინალურია, რომ მას სიტყვა ტრადიციის არ ეშინია და გაბედულად აგრძელებს წინაპრების გაკაფულ გზას, ჩოები და შორეული რეიდებით გაიქრას მის საზღვრებს გარეთ.

ისეთი შემოქმედების ფართო სარბიელზე გატანა, რომელშიც ეროვნული საწყისები უაღრესადაა გამახვილებული, შეიძლება სახიფათოდაც კი მოგვეჩვენოს. მაგრამ ისეთია გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორული ხელწერა და შემოქმედებითი ალტკინება, რომ მისი ხელოვნებით სხვებიც ისევე მოხიბლულნი რჩებიან, როგორც ჩვენ.

გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედების რესპუბლიკის გარეთ გატანა ყოველთვის ორი მადლის მატარებელია. ერთი, რომ უცხო მაყურებელი ჩვენი სასცენო ხელოვნების წარმატებებს ეცნობა, ამავე დროს, ხალასი ხელოვნების ზეგავლენით ჩვენი ცხოვრების აკარგში ერკვევა და ინტერესი ეღვიძება მის მიმართ. დაინტერესება რომ ცხოველია, ამას ის გარჯაც ამტკიცებს, რომელსაც ისინი იჩენენ იმავე დადგმების თავიანთ სცენაზე საკუთარი ძალებით განხორციელების დროს. ამ შემთხვევაში გამარჯვება ორლესულია: იმარჯვებს თეატრი. იმარჯვებს დრამატურგია.

ხალხთა ეროვნული ხელოვნების ურთიერთ გათვითცნობიერებას მყარი საფუძველი აქვს. საქმე ისაა, რომ ხალხები ძალიან ჰგვანან ერთმანეთს. მათ ერთნაირი აქვთ ტკივილები, სიხარული, სწრაფვა სიკეთისადმი და სხვა. მართალია, სიტყვები „ბოროტსა სძლია კეთილმან“ ქართული გენიის ნათქვამია, მაგრამ, იგივე აზრი თუ ზუსტად არა, იმავე შინაარსით მაინც სხვა ხალხებშიც ხომ მოიპოვება?

მართლაც. რამდენი სიკეთეა გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში! სიკეთე კი ყველა ხალხის კუთვნილებაა და, როდესაც უცხო მაყურებელი მას ჩვენს სპექტაკლში ხედავს, ჩვენი სიკეთეც გასაგებია მისთვის. არა მარტო სიკეთე, ყველაფერი, რაზედაც მას ჩვენი ხელოვნება ელაპარაკება. მაგრამ გაგება ერთია და დაჭერება — მეორე. დაჭერება კი მაშინაა შესაძლებელი, თუ ის ჩვენს ხელოვნებაში სიმართლეს დაინახავს. უფრო სწორად, მხატვრული სრულყოფით გამოთქმულ სიმართლეს. აქ კი ძლიერია გიგა ლორთქიფანიძე. სრულყოფილი სიმართლის დროს ბობოქარი ძალით ვლინდება ყველა

მისი ინსტინქტი, ცხოველი ტემპერამენტი, შემოქმედებითი აღმზურენა და, საბოლოოდ, მაყურებლის წინაშე იშლება ჩვენი ეროვნული ყოფის რეალისტური სურათი, უაღრესად მომხიბლავი და უაღრესად მართალი. ესაა გიგა ლორთქიფანიძის საყოველთაო წარმატების საიდუმლო, თუ შეიძლება მას საიდუმლო ეწოდოს.

გიგა ლორთქიფანიძის რეალიზმი ქართული თეატრის ტრადიციებს იცავს. იგი იმდენად ორიგინალურია, რომ მას სიტყვა ტრადიციის: არ ეშინია და გაბედულად აგრძელებს წინაპრების გაკაფულ გზას. მისი მათდამი დამოკიდებულება კარგად მოჩანს როგორც შემოქმედებაში, ასევე იმ თაყვანისცემაში, რითაც ის გამსჭვალულია მათ მიმართ. ეს უკანასკნელი შეიძლება იყოს ჩვეულებრივ მოვლენად ჩაგვეთვალო. მართლაც, რაა განსაკუთრებული წინაპრების პატივისცემაში, ეს ხომ ბუნებრივი მოვლენაა, მაგრამ დღეს, როდესაც თეატრალურ სამყაროში წინაპართა მისამართით უნიადაგო აუგი გვესმის, იძულებული ვართ პატივისცემას ხაზი გავუსვათ.

როდესაც ტრადიციულობაზე ვლაპარაკობთ, შეუძლებელია არ შევეხოთ მის ერთ მხარეს, რომელიც ტიპურ ნიშნად იქცა გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში, სახელდობრ, თეატრში მსახიობო ხელოვნების უზენაესობის აღიარებას. სულ ადრეულ პერიოდში ამ ტენდენციას სტიქიური ხასიათი ჰქონდა ჩვენში. მას შემდეგ კი, რაც ქართულ თეატრში დიდი რეჟისორები მოვიდნენ, ამ ტენდენციამ მტკიცე აკადემიური საფუძველი მოიპოვა, რის ნიადაგზედაც მრავალი მსახიობი აღიზარდა, მათ შორის ის კორიფეები, რომელთა მოზღვაობით ამაყობს ჩვენი თეატრალური ხელოვნება.

გიგა ლორთქიფანიძეც ამ ტრადიციას აგრძელებს. მისი თეატრიც მსახიობის თეატრია, სადაც მხატვრულ სახეთა ისეთი შედეგები იქმნება, წარსულებს რომ თამამად ამოუდგება გვერდში.

რა დათვლის გიგა ლორთქიფანიძის დადგმაში გაბნეულ ბრწყინვალე მხატვრულ სახეთა სიმრავლეს, მაგრამ გულგრილად გვერდის ავლაც რომ არ შეიძლება? მაგალითად, შეიძლება გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებაზე ვილაპარაკოთ და არ გავიხსენოთ მსახიობო ლეო ანთაძის ზურიკელა, მაყურებელმა. რომ ისევე შეიყვარა, როგორც იგი ბებიას, ილიკოს და ილარიონს უყვარს? ან შეიძლება გვერდი ავუაროთ სულიერ სიდიადემდე ამალეებულ ბავშურ კეთილშობილებას, მსახიობმა გოგი ქავთარაძემ რომ სოსოიას ჩაქსოვა სპექტაკლში „მე ვხედავ მზეს“? თუ ზურიკელას გავიხსენებთ, განა ცოდვას არ ჩავიდნენ, უყურადღებოდ დავტოვოთ ბებია — სე-სილია თაყაიშვილი, რომელიც. მგონია, ქართველ მაყურებელს არა ნაკლებად ახსოვს, ვიდრე თავისი საკუთარი ბებია? ამ სახესთან და-



კავშირებით არ შემიძლია არ მოვიგონო სპექტაკლის ერთ-ერთი ბოლო სურათის დასაწყისი.

ავანსცენასთან ახლოს, დაბალ სკამზე, ზის შავად მოსილი ბებია — სესილია თაყაიშვილი. მუხლებზე ქვასანაყი უდგას და საკმაზს ნაყავს. ნაყავს დინჯად, აუჩქარებლად. მარჯვენა ხელი ზანტად, მონოტონურად ადის და ჩამოდის ისე, რომ ნაყვის ხმაც არ ისმის, თვალები კი დარბაზის სივრცისაკენ აქვს მიპყრობილი, იყურება მის იქით, სადღაც შორს. ბევრი რამ შეიძლება ამოიკითხოთ მის გამოხედვაში: წელთა სიმრავლის მოძალება, დაკარგული ახლობლების მოგონებით შემოწოლილი სევდა, ზურიკელას საზრუნავი თუ ბრძოლის ველის ხილვა, ადამიანები რომ უღვთოდ ხოცავენ ერთმანეთს. ამ დროს ზომ ომია! მისჩერებიხართ დაძაბული. ხელი კი ისევ ადის და ჩამოდის, დინჯად, უხმოდ... ასე გრძელდება კარგა ხანს.

პირველი, რაც გეუცხოვებათ, თითქოს იგი არ ჰგავს ზურიკელას და მეზობლების სიყვარულით გახალისებულ ბებიას, წინა სურათებში რომ ნახეთ. მაგრამ მიხედვით, რომ იგი თავის თავთან მარტოდ დარჩენილი ბებიაა, რასაც ხედავთ, ის არის მისი ნამდვილი არსი. თქვენ მისი სულის საიდუმლოს სწვდებით.

რა იქნებოდა ბებიას მხატვრული სახე ამ ეპიზოდის გარეშე? ალბათ ისევე ზედაპირული, როგორსაც კინოსურათში ვხედავთ, მიუხედავად იმისა, რომ ბებიას იქაც თაყაიშვილი თამაშობს.

ღლიანაც რომ ვეცადო და ვინც არ უნდა ეცადოს, ვერ შეძლებს ამ სცენის სიტყვიერად გადმოცემას. ასეთი სასწაულები თურმე მარტო სცენაზე ხდება. მაგრამ არ შეიძლება გაკვირვება არ გამოვთქვა: როგორ მოხდა, რომ ჩვენმა პატივცემულმა მხატვრებმა და მოქანდაკეებმა ამ სურათს გვერდი აუარეს? აქ, ისევე როგორც სიტყვა, უძლურია ფოტოაპარატიც, თავისი გაყინული რეალობით, მას სუნთქვა, სულიერი დუდილი სჭირდება, თაყაიშვილმა რომ შთაბერა ამ სახეს. ამის შემძლე კი მხოლოდ ფუნჯია ან საჭრეთელი.

მხატვრულ სახეთა სიუხვით, ტიპაჟის შესანიშნავი შერჩევითა და არტისტიზმის უზადო დახვეწილობით ფილმი „დათა თუთაშხია“ საგანგებო ადგილს იჭერს გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში. ვფიქრობ, რომ მისი მხატვრული ფანტაზია არასდროს ასე შორს არ წასულა. ფილმში მიმოხილულია საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სოციალური ფენა. ვის არ ნახავთ აქ?

მაგრამ მხატვრულ სახეთა ამ საოცარ გალერეას გვირგვინივით თავს ადგას დათა თუთაშხიას წარმტაცი მხატვრული სახე, მსახიობოთარ მელვინეთუხუცესის მიერ შესრულებული.

ფილმში სევდიანი ექსპრესიითაა გადმოცემული ტრაგედია მარ-

ტოსული ადამიანისა, ბედის დაცინვით, თავისი შვილის ნასროლი ტყვიით რომ კვდება. ადამიანისა, რომელსაც მთელი სიცოცხლის მანძილზე ვერ მიუგნია, როგორ ებრძოლოს ცხოვრების უკუღმართობას. ვფიქრობთ, გიგა ლორთქიფანიძემ ამ ურთულეს საქმეს ხელი იმიტომ მოაკიდა, რომ გვერდით ოთარ მეღვინეთუხუცესი ეგულე-ბოდა. მან პირველმა დაინახა თუთაშხია — მეღვინეთუხუცესი, ახლა რომ მონუსხული მივჩერებივართ. ეს ხომ რეჟისორის ინტუიციისა და ხედვის გამარჯვებაა?

სხვა მრავალი ბრწყინვალე მხატვრულ სახეთა მაგალითის გახსენებაც შეგვეძლო, მაგრამ გვეშინია წერილი არ გაგვიგრძელდეს. მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ისინი გამოირჩევიან ტიპაჟის საოცარი შერჩევით და ეროვნული ტიპიურობით. ამ უკანასკნელს ხაზს ვუსვამთ, რადგან იმაზე საშინელი არაფერია, როდესაც ქართველი მსახიობი ქართველს თამაშობს და ქართველს არა ჰგავს. გვგონია, რომ ეს უფრო დიდი საშინელებაა, ვიდრე ის, ზოგჯერ რომ ქართველებს ვითომ ბაძავენ და პაროდია კი გამოუდით.

რამდენადაც გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედება მხატვრულ სახეთა სანიმუშო მაგალითია, ინტერესს იწვევს ის გზა, მეთოდი, რომლითაც იგი მსახიობთან შემოქმედებითს კონტაქტს ამყარებს. ეს სპეციალური თემაა და მე მის გარჩევას არ ვაპირებ, მაგრამ შემიძლია კონკრეტული მაგალითების მოყვანა. რომლებიც თუნდაც ზერელე განზოგადების საშუალებას მოგვცემს.

ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრში დაიდგა ჰეროიკული მუსიკალური კომედია „მაია წყნეთელი“. როგორც თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი, გიგა ლორთქიფანიძე აქტიურად ჩაება სპექტაკლის მომზადებაში. მორიგ რეპეტიციაზე, როგორც ჩანს, უკმაყოფილომ ასეთი შენიშვნა მისცა ქაიხოსრო დიღმელის როლის შემსრულებელს (მსახიობი ჟ. თალაკვაძე): „გავიწყდება, რომ დიღმელი მებატონე ხარ, ვილაც სხვას თამაშობ, ცოტა მოუქციე, რომ დიღმელ ბატონს დაემსგავსო“. ეს იყო და ეს. მეორე დღეს, როდესაც მსახიობმა ზუსტად ისევე ითამაშა, როგორც წინა დღეს და ამას ლორთქიფანიძე დუმილით შეხვდა, გავიფიქრე, თავის შენიშვნა ხომ არ დაავიწყდა-მეთქი. ხოლო, შემდეგ რეპეტიციაზე რომ იგივე განმეორდა, საბოლოოდ დავრწმუნდი, რომ მას თავისი შენიშვნა დაავიწყდა. შეხსენება კი უტაქტობა იქნებოდა. ასე მიდიოდა დრო და ერთ მშვენიერ დღეს შევამჩნიე, მსახიობმა მართლა „მოუქცია“ და სხვანაირადაც ამოქმედდა. ასე თანდათანობით ისე გარდაიქმნა იგი, რომ დღევანდელ მის ქაიხოსროს არაფერი აქვს საერთო იმასთან, როგორც მან ამ როლის შესრულება დაიწყო. მაშინ

კი მივხვდები, რომ ლორთქიფანიძეს არაფერი დავიწყებია. იჯდა და იცდიდა, ამ მოლოდინით მან ნდობა გამოუცხადა მსახიობს. მანაც ძალ-ღონე არ დაიშურა სახე ეპოვა და მიზანს მიაღწია. რაგინღ დიდი ტალანტიც უნდა იყოს მსახიობი, რეჟისორის მახვილი თვალი ყოველთვის საჭიროა მისთვის. ლორთქიფანიძეც ყოველ წუთს მზად არის თავისი შენიშვნები შეაგებოს მას, შენიშვნები ზუსტი და დროული. ამ გზით მსახიობები ყოველთვის აღწევენ მიზანს. ზოგს ეს ნაკლებად გამოუდის, ზოგს მეტად, ზოგსაც ბრწყინვალედ, მაგრამ ისე, რომ არც ერთი მათგანი ყალბი არ არის. მეორე მაგალითი:

მაია წყნეთელმა ტყვეები გაათავისუფლა და ერაკლე მეფის სასახლეში წამოიყვანა, სადაც, მეფის დასტურით, ტყვე მამაკაცები თავის რაზმში ჩარიცხა, ქალები კი შინ დააბრუნა. ქალები მარცხენა მხარეს დგანან, მამაკაცები კი მარჯვენა მხარეს სხედან. და აი, ბიჭურად გამოწყობილი მაია წყნეთელი გოგონებს ემშვიდობება ნაღვლიანი სიმღერით: „იბედნიერეთ, გათხოვდით“ და სხვა. სევდიანი გამომშვიდობების მიზეზი გასაგებია. მას გული სტკივა, რომ მათსავე შინ დაბრუნება და ოჯახის შექმნა არ შეუძლია. გოგონები დალოცვას დალოცვით უპასუხებენ და ამ დროს რეპეტიცი-აზე ლორთქიფანიძემ მაიას (ი. ბოჭორძე) დაუყვირა: „გადადი ბიჭებისკენ“. ორი სიტყვა საკმარისი აღმოჩნდა, რომ ყველაფერი შეტრიალებულიყო. ყველასათვის გასაგები იყო, რას ითხოვდა რეჟისორი და, როდესაც მაია ბიჭებისაკენ დაიძრა, ისინი ფეხზე წამოცვივდნენ, სახეგაბრწყინებული შეეგებნენ და შუაში ჩაიყენეს. ზორცხე შემდგარი და ბიჭებით გარშემორტყმული მაია გოგონებს პელოდიურ ფრაზას გადასძახებს და მოქმედებაც მთავრდება. ყოველთვის არა. მაგრამ როდესაც ეს სცენა კარგად სრულდება, დიდებულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. რაღაც ნაღვლიანი სიმბოლოა მაიას საბოლოო მამაკაცებისა. აქაც ზუსტი მიგნება, ძუნწად გამოთქმული მინიშნება, მიზანსცენას რომ რომანტიკულად აფერადებს.

სხვა მაგალითებიდანაც დავინახე, რომ სახის ჩამოყალიბების ამოცანა გიგა ლორთქიფანიძეს მაქსიმალურად მსახიობზე გადააქვს. იგი ამის კარგ ატმოსფეროს ქმნის. აქედან იბადება როლის შესრულების ის ბუნებრიობა, რომლის მოწმენიც ხშირად ვყოფილვართ: ყველაფერი მსახიობისაა, არაფერია მასში უცხო სხეულივით შეჭრილი, არც იმის ცდაა, თავის თავს ვადაახტეს, სახე თავის თავშია გადახარშული.

რამდენიმე სიტყვით მინდა შევეხო გიგა ლორთქიფანიძის კომპოზიტორთან მუშაობის საკითხს — უფრო სწორად, იმ შთაბეჭდილებებს, რომელიც მე, როგორც კომპოზიტორს, დამრჩა მასთან არა-

ხანგრძლივი, მაგრამ ჩემთვის მნიშვნელოვანი თანამშრომლობიდან.

შემოქმედებით მე მას ორჯერ შეეხვდი: პირველად მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში სპექტაკლ „ღალატის“ დადგმის დროს. ეს იყო დიდი ხნის წინათ, სამოციან წლებში. უნდა გამოვტყუდე, რომ გასაღები ვერ ვუპოვე ამ სპექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებას. მე მგონია, იმავე ამოცანის წინაშე დღესაც იგივე დამემართებოდა. არ ვიცი ლორთქიფანიძემ დაინახა ჩემი გაჭირვება თუ რა იყო, მან ჩემს მიმართ ნაკლები მომთხოვნელობა გამოიჩინა. სპექტაკლი მშვენიერი გამოვიდა, განსაკუთრებით კარგი იყვნენ მთავარი როლების შემსრულებელი: ოთარ ბეგი — აკაკი ხორავა, რომელიც სპეციალურად მოიწვიეს, ზეინაბი — ქალბატონი ვერიკო ანჯაფარიძე, ანანია — ალე ომიძე, ბესო — ვასო გოძიაშვილი. კარგი იყო ყველაფერი. არ ვარგოდა მუსიკა. ასე უფერული აღმოჩნდა ჩემთვის ჩვენი პირველი შემოქმედებითი შეხვედრა.

მეორეჯერ მას „მაია წყნეთელის“ დადგმის დროს შეეხვდი.

გიგა ლორთქიფანიძემ ერთბაშად აუღო მუსიკას ალლო. სულ მოკლე ხანში მისთვის გასაგები გახდა ჩემი მუსიკის ყოველი დეტალი; საპირო შეიქნა შესწორებები, ზოგიერთი ნომრის პარტიტურის შეცვლა, შემოკლებები, დამატებები, განმეორებები და სხვა. ყველაფერს განაგებდა უზადო გემოვნებით, მუსიკის ღრმა გაგებით და მისი გამოყენების მაღალი პროფესიონალიზმით. იყო ისეთი შემთხვევაც, რომ არსებულის ნაცვლად, ახალი ნომრის დაწერა მომთხოვა. ეს მოხდა ფინალში, რაც ჩემთვის მეტად იღბლიანი აღმოჩნდა. საქმე ისაა, რომ ყოველ კომპოზიტორს აქვს ნაწარმოები, რომელიც მას განსაკუთრებით უყვარს და მოსწონს. ზოგჯერ შეიძლება ცდება შეფასებაში, მაგრამ ვერ გადააჯერებ. არ ვიცი, ვცდები თუ არა, მაგრამ ფინალი, რომლითაც ახლა სპექტაკლი მთავრდება, მომწონს და მიყვარს. თუ მის შეფასებაში არ ვცდები და მართლაც კარგია, ამას მე გიგა ლორთქიფანიძეს უნდა ვუმაღლოდე.

შემოქმედებითი თანამშრომლობის ეს პროცესი იმდენად საინტერესო და სასარგებლო აღმოჩნდა ჩემთვის, რომ ბედნიერად ჩავთვლიდი თავს, თუ ასეთი თანამშრომლობა კვლავ გამეორდებოდა.

დღეს კი, როდესაც ფართო საზოგადოებრიობა სახელოვან რეჟისორს 60 წლის შესრულებას ულოცავს, მინდა მასში ჩემი ხმაც გაეროს და სხვებთან ერთად ვუსურვო დიდხანს სიცოცხლე და შემოქმედებითი გამარჯვებები, რაც უფრო რთული და საპასუხისმგებლო ხდება იმ წარმატებების შემდეგ. გიგა ლორთქიფანიძეს რომ დღეღამე უნახავს.

## თაობის ლიდერი

ორმოცდაათიანი წლებიდან მოყოლებული, გიგა ლორთქიფანიძე ჩვენი თაობის ლიდერი იყო. ჩვენ ძალიან ხშირი კონტაქტი გვქონდა ერთმანეთთან. ვიკრიბებოდით სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები, ვმსჯელობდით თეატრზე, მუსიკაზე, საერთოდ ხელოვნებაზე და, რაც მთავარია, ამ ცხარე დისკუსიას თან ახლდა იუმორის დიდი ფეიერვერკი.

აქ, ჩვენი თანდასწრებით, იბადებოდა ისეთი გამონათქვამებიც, რომლებიც დღესაც შემორჩენილია ხალხში და არ კარგავს სიახლეს. ამ გამონათქვამების ავტორი ძირითადად იყო გიგა იყო, ხოლო ჩვენ — ეგრეთ წოდებული მისი „ბრიგადის“ დამხმარე წევრები.

რა მრავალფეროვანი იყო ეს შეხვედრები, ერთი და იგივე არასდროს გამეორებულა. გიგა შესანიშნავად უკრავდა, მღეროდა, ჩვენც დემონსტრირებას ვახდენდით ახალი სიმღერებისა და იქვე იწერებოდა „განაჩენი“ ამა თუ იმ ნაწარმოების მიმართ, რომელიც თქვენ წარმოიდგინეთ, უტყუარი იყო, რაც შემდეგში დრომ დაამტკიცა.

ახლა რომ ვფიქრობ, ამ შეხვედრებმა ბევრი რამ გადაწყვიტა ჩვენი შემდგომი შემოქმედებითი მრწამსის ჩამოყალიბებაში, გემოვნების დახვეწაში. ჩვენ ერთმანეთით ვყალიბდებოდით. გიგა ჩვენთან შედარებით უკვე სახელმძღვანელო ხელოვანი იყო, ამიტომ, მოგეხსენებათ, პირველი სიტყვა მას ეკუთვნოდა.

გაზაფხულის ერთ მშვენიერ დღეს, გიგამ რეპეტიცია რომ დაამთავრა და ერთმანეთს შეეხვდით, დავიწყეთ „საზეიმო“ სვლა რუსთაველის გამზირზე. უნდა გენახათ, როგორ იზრდებოდა თანდათან ჩვენი წრე. ლადიძის წყლებთან უკვე ოციოდე კაცი ვიყავით და აქ, უცებ, გიგამ რომ შეგვატყო, ერთმანეთის დატოვება არავის არ უნდოდა, თქვა. — მოდით, ბიჭებო, არაგვის ხეობაში წავიდეთო. და მართლაც. სულ რაღაც ორი საათის განმავლობაში ოპერატიულად აღვიჭურვეთ და აღმოვჩნდით ამ საოცარ ბუნებაში.

ეს იყო დაუფიწყარი შეხვედრა, თავისი სითბოთი, ურთიერთპატივისცემით და საოცარი ენამახვილობით გამსჭვალული. ეს უბრალოდ ჯავიხსენე, რათა ნათლად წარმოგიდგინა, თუ რით სულდგმულობდა და როგორ მოვიდა აქამდე ჩვენი გიგა — ეს მრავალწახანგოვანი, უნიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ხელოვანი. შემდგომში მეც მძვდა ბედნიერება მემუშავა გიგა ლორთქიფანიძესთან როგორც თეატრში, ისე კინოში.

გოგას საოცარი დამუხტვის უნარი აქვს. ყოველ შემთხვევაში,

ჩემს თავზე გამოვცადე, თუ როგორ ზუსტად გიხსნის ამა თუ იმ მუსიკალურ სახეს და როდესაც მას სცილდები, გრძნობ, რომ ამ ახსნის გარდა კიდევ სხვა რაღაც ჩაგიდო სულში. ეს არის განწყობილება. რომელსაც შემდეგ თითქმის უშეცდომოდ და, რაც მთავარია, შემოქმედებითი დამუხტვით ასრულებ.

მე ყველა სპექტაკლის და ფილმის ჩამოვლას არ შევეუდგები. გავიხსენებ „დათა თუთაშხიასა“ და „წიგნი ფიცისაზე“ მუშაობის პერიოდებს, რომელმაც მე, პირადად, როგორც კომპოზიტორს, ბევრი ახალი რამ შემძინა. ეს მიგნებები შემდგომში გამოვიყენე ოპერაში „იყო მერვესა წელსა...“ და სიმფონიაში — დიდი სიმებიანი ორკესტრისათვის.

ყველაფრისათვის დიდ მადლობას ვუხდი ჩემს მეგობარს და ჩემთვის ძვირფას პიროვნებას, გიგა ლორთქიფანიძეს. დარწმუნებული ვარ, კიდევ მრავალი შეხვედრა გვექნება ჩვენი ცხოვრების მეორე ნახევარშიც.

გიგას შემოქმედებითი მოღვაწეობა მისაბამია ბევრი ახალგაზრდისათვის — თუ როგორ შეიძლება შეათავსო ერთმანეთთან თეატრი, კინო, საზოგადო მოღვაწეობა და მეგობრისათვის თავდადება.

ბიძინა კვერცხაძე

## ეროვნული სულის მძებრავი

ადამიანის ცხოვრებაში ყველაზე ძვირფასი, ალბათ, ბავშვობის წლებია. რა სიამოვნებით ვიგონებ ბარნოვის ქუჩაზე, „ტუპანოზას“ ბაღში მდგარ ძველ შენობას — ყოფილ 25-ე სკოლას, ჩემი თანაკლასელი გოგო-ბიჭების მხიარულ სახეებს. თანატოლებთან ერთად მუხსიერებას უმცროსკლასელთა სახეებიც შემორჩა და მათ მოგონებას რაღაც განსაკუთრებული ახლავს თან. ახლაც ყურში ჩამესმის მხიარული ბიჭის ზარივით წკრიალა ხმა. ამბობენ, წყალიც კი ისვენებს, რის კი დღე-ღამე ჩიკორივით ბზრიალებდა, ყოველთვის გამორჩეულად პირველი იყო „ლახტისა“ თუ „გრძელი ვირის“, ფეხბურთისა თუ ფრენბურთის თამაშში, პირველი იყო სწავლაში, მეგობრობასა და სიყვარულში.

დროის დინებამ წარიტანა უდარდელი ბავშვობა, მრავალი წლის შემდეგ ბედმა კვლავ შეგვახვედრა მე და გიგა ლორთქიფანიძე, მე როგორც კომპოზიტორი და იგი — რეჟისორი. მასთან ურთიერთობისას ყოველთვის მეზადება კითხვა: რატომ არ არის გიგა მუსიკოსი?

ის ზომ საოცრად გრძნობს მუსიკას? ამაზე შესანიშნავად მეტყველებენ მისი დადგმები: „ლამანჩელი“, „კახაბერის ხმალი“, „სირანო დე ბერჟერაკი“ და მრავალი სხვა. სულ სხვა შინაარსით დამუხტული მომისმენია ფორტეპიანოზე მის მიერ შესრულებული ბევრი ცნობილი ნაწარმოები, ჩემი სიმღერებიც. ეს კაცი ფლობს ხედვის იდუმალ ნიქს. სწორედ ამ ნიქსის მადლმა აქცია ნ. დუმბაძის ნაწარმოები ცნობილ დრამატულ ქმნილებებად ჩვენს ქვეყანაში და მის ფარგლებს გარეთ.

კარგად მოგეხსენებათ ტრაგედიასა და კომედიას შორის უანრუ-ლი განსხვავების მანძილი. გიგა ლორთქიფანიძისათვის, როგორც რეჟისორისთვის, ამგვარი დაშორება არ არსებობს. ის ხელოვნების ამ ორ უანრულ პოლუსზე თავს ისე გრძნობს, როგორც დელფინი ბობოქარ ოკეანეში. ამ ხელოვანს ძალა შესწევს ტრაგედიისა და კომედიის სულიერ სიღრმეებში წვდომისა. გიგას, როგორც გამადიდებელ შუშას, აქვს საოცარი ჯადოხედვა, რომლითაც აღწევს საქირო მომენტის უფრო მკაფიოდ წარმოჩენას, რის შედეგადაც ტრაგედია-მეტ ტრაგიზმს, კომედია კი მეტ კომედიურობას იძენს.

მახსენდება 1954 წელი. გიგა ლორთქიფანიძეს ჩააბარეს ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი. სადაც კომპოზიტორად მე მიმიწვიეს. გავაფორმე რამდენიმე სპექტაკლი, მათგან ერთმა წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე. ეს იყო ლეო ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“. პრემიერა შედგა თეატრის ახალი შენობის გახსნის დღეს. დარბაზი გაქედლია მაყურებლით. კლდესავით მტკიცე მამა — ტარიელს მოუტანეს შვილის სიკვდილის ამბავი. პიესის მიხედვით, გოლუა თავის სულიერ ტკივილს მონზონის მონოლოგით გამოხატავს. მაგრამ გიგა ლორთქიფანიძის — რეჟისორის უტყუარმა ალლომ მსახიობს დაუტოვა მხოლოდ ერთი სიტყვა — შვილო! პაუზა მეგრულმა ზარმა შეავსო. სცენაზე გოლუას უბედურებაზე მოსთქვამდა ყველა და ყველაფერი. უბედური მამის ტრაგედიით მონუსხულმა მაყურებელმა დიდხანს ვერ დააღწია თავი სპექტაკლით გამოწვეულ ემოციებს. ამ სცენით გიგამ კიდევ ერთხელ დამარწმუნა, რომ თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა და მასში მუსიკა აუცილებელი და ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტია.

მინდა მოვიგონო კიდევ ერთი შემთხვევა: 1967 წელს თვითმოქმედი ხელოვნების საკავშირო ფესტივალი ტარდებოდა კრემლის თეატრში. ქალაქ ცხაკაიას სახალხო თეატრი ამზადებდა მ. ხუნწარის პიესას „ტეხურის პირას“. რაიონის ხელმძღვანელობამ გიგა ლორთქიფანიძეს სთხოვა, თავისი ნიქსის ცინცხალი ეწილადებინა ამ თეატრისათვის. რეჟისორმა, როგორც ეროვნული საქმისათვის და-

უზარელმა ხელოვანმა, დრო გამონახა და თავისი შემოქმედების გაზოგადებით, სპექტაკლი უფრო კომპაქტური და დინამიკური გახადა, ხოლო ამ დადგმისათვის დაწერილი ჩემი მუსიკა აქცია იმ კალაპოტად, რომელშიც მიედინებოდა პიესის რევოლუციური ცხოვრება.

ამ სპექტაკლით მონაწილეობდა სახალხო თეატრი საკავშირო დათვალეირებაში და ფესტივალის ლაურეატი გახდა. გიგა ლორთქიფანიძის ნიჭის მაღლმა თეატრი უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა და კიდევ ერთხელ წარმოაჩინა ღირსეულად შალვა დადიანის, ვალერიან გუნიას, აკაკი ბორაეას მშობლიური ქალაქის თეატრალური სახე.

შეუძლებელია დღევანდელი ქართული კულტურის წარმოდგენა გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედების გარეშე. შეუძლებელია არ დანახო მის მიერ კინოეკრანზე გაცოცხლებული ქართველი კაცის დათა თუთაშხიას სულიერი სახე და მისი ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა.

ყოველ ერს ჰყავს თავისი სულიერი სახის მძებრწავი. ბედნიერია ქართველი ერი, რომ მას თეატრალურ ხელოვნებაში ერთ-ერთ ასეთ მძებრწავად ჰყავს გიგა ლორთქიფანიძე.

ნურც მოკლებოდეს ჩემს მშობელ ერს გიგა ლორთქიფანიძისეული ნიჭიერება და დიდებულება, ძმობა და მეგობრობა, სიმართლე და სიყვარული, შეუპოვრობა, იმედი და თანადგომა, პატრიოტიზმი და ერისკაცობა.

შოთა მილორავა

## მრავალი წელი სიახლოვისა

ყველაზე დიდ შთაბეჭდილებას ადამიანის სულიერ ცხოვრებაზე; ალბათ, თვით ადამიანები ახდენენ. რაც უფრო მეტ დიდბუნებოვან და გონიერ თანამედროვეს დაგვაახლოებს მდინარება ჟამისა, მით უფრო ვრცელი, ღრმა და მაღალთალოვანი ხდება ჩვენი ყოფიერების არე. უნარი, ადამიანებთან ურთიერთობისა, დაუოკებელი სურვილი, საყვარელ მწერალთან, მსახიობთან, მუსიკოსთან, მხატვართან თუ რეჟისორთან სიახლოვისა — აი, რა არის სათავე სულიერი სიმდიდრისა, ნამდვილი საწინდარი ჰეშმარიტი ბედნიერებისა!

მაგონდება, ერთხელ, მწუხრის მოქცევისას, ჩვენს ძვირფას მეგობარს, აწ უკვდავებით მოსილ ნოდარ დუმბაძეს აღმოხდა: ღმერთო, ნიჭიერი მეგობარი, წიგნი და ხელოვანი რომ არა, მართლაც თავთხელი, უშნო და უამური იქნებოდა კაცის ცხოვრებაო.

დასტური მოგვიხსენებია!

საყოველთაოდ ცნობილია ორი აღიარებული შემოქმედის — გა-



მოჩენილი ქართველი მწერლის ნოდარ დუმბაძისა და სახელოვანი რეჟისორის გიგა ლორთქიფანიძის ურთიერთობის ამბავი. ამ ტანდემ-მა არა ერთი მშვენიერი სცენური ქმნილება შესძინა თეატრალურ სამყაროს. რაც დრო გადის, მით უფრო ნათლად წარმომესახება ხოლმე მათი სულიერი შერწყმის პროცესი — ლხინძი თუ დავაშ: გატარებული დღეები, საღამოები, ზოგჯერ უძილო ღამეებიც კი... გიგა დიდებული იოსაუბრეა, ძეუღარეიელი თანამეინახე. რჩეული თამადა. მომღერალი, ორატორი, პოლემიკოსი... ძნელია გაუძლო გიგასთან პაექრობას, მის ცხოვრებისეულ არგუმენტებს. თუ გიგა მართალია და ვინმე ჯიბრით არ დაეთანხმა — წამოენთება, შეიძლება „აფეთქდეს“ კიდევ!.. არ ვიცი, რამდენად დასაჯერებელია, მაგრამ ამბობენ, ხშირად გიგას მძიმე ხელჯონსაც მიუღია ზოგიერთ ცხარე დისპუტში მონაწილეობა.

დაუმარცხებელი მოკამათეა გიგა. თუმცა... ვთქვათ, ღმერთი შეგეწია და როგორმე „სძლიე“, სწორედ მაშინ ხდება საოცრება — გიგა, როგორც ღვთისგან ბოძებულ განძს, ისე „ჩაიჯიბავს“ მისთვის ახალ შეძენილ მცნებასა თუ იდეას და, თქვენ წარმოიდგინეთ, მაშინაც გამარჯვებული ტოვებს ასპარეზს!

გიგა ლორთქიფანიძე პირველად რომ ვნახე, მის მერე ორმოცზე მეტი!... დიახ, ორმოცზე მეტი წელიწადი გავიდა. თუ არ ვცდები, ომი ახალი დამთავრებული გახლდათ. მაშინ მოსწავლე ვიყავი და, ბუნებრივია, თამბაქოს მოწვევა მეკრძალებოდა. ამიტომ ჩუმაღ ვყიდულობდი, პაპიროსის ჯიხურთან შორიახლოს შევედგებოდი — უფროსებს ვერიდებოდი. თუ ვინმეს ჩემი დანახვა შეეძლო, მით უმეტეს ნაცნობს, ჯიხურს არ მივეკარებოდი. იმ დღესაც ასე მოხდა — ჩვენი მეზობელი მხატვარი ქალი, პატივცემული ქეთევან მაღალაშვილი და ვინმე ჩემთვის უცნობი მანდილოსანი ბელინსკისა და ჯავახიშვილის ქუჩათა გასაყართან კუთხეში იდგნენ, საუბრობდნენ, სწორედ იმ ადგილას, სადაც პაპიროსი იყიდებოდა. შევცბი, ჯიხურს თვალი ავარიდე, მზერა საწინააღმდეგო მხარეს მივმართე, გადავწყვიტე იჭაურობას სასწრაფოდ გავცლოდი. უეცრად, ჩემი ყურადღება ყავარჯინანმა ჭაბუკმა მიიპყრო. თავიდან დაჭრილ ჯარისკაცს მივამსგავსე, მაგრამ ეს აზრი მალევე უარცყავი, რადგან, ხსენებული ყავარჯინის გარდა, არც ასაკით და არც რაიმე სხვა ნიშნით ომში ნამყოფს არ ესადაგებოდა. ფერმკრთალი იყო, მის საოცრად მშვიდსა და ლამაზ სახეს მეოცნების იერი გადაჰკრავდა. მიუხედავად ყავარჯინისა, მაინც მხნედ და ლალად მოდიოდა. მანამდე არსად შენახა...

— ვინ არის? — ჰკითხა ქეთევან მაღალაშვილმა თანამოსაუბრეს.

— გიგაა, ნინო მიქელაძის ვაჟი, — უპასუხა ჩემთვის უცნობმა მანდილოსანმა.

— რას მეუბნები?! — სინანულით აღმოხდა ქალბატონ ქეთევანს.

გიგა, იმ დღიდან, ვიდრე კარვად გავიგებდი მის ვინაობას, დედამისის, ანუ მიქელაძის გვართ დამამახსოვრდა.

დრო ჩქარა ვიღოდა!..

გიგა და მოსკოვი...

გიგა და თეატრი...

გიგა და საერთო მეგობრები... რამდენი განცდა, რამდენი სიხარული, რამდენი მწუხარება... შინაარსიანი, სისხლსავსე და ვნებიო მოფენილი ცხოვრების გზა განვლო გიგამ...

და ბოლოს, გიგა და სტუდია!..

მახსოვს, ჭაბუა ამირეჯიბმა, აწ საქვეყნოდ აღიარებული თავისი რომანის „დათა თუთაშხიას“ სცენარად გარდაქმნა განიზრახა. მაშინ ნაწარმოები ჯერ კიდევ დაუსტამბავი იყო. ჭაბუამ საქმეში მეგობრული დახმარება მთხოვა. უარს როგორ ვკადრებდი. ფილმის დადგმა გიგა ლორთქიფანიძემ ისურვა. თუმცა არც თეატრთან ჩანგრძლივი განშორების სურვილი ჰქონია. არ აჩქარებულა, მართლაც. ხუმრობა საქმე როდი გახლდათ ამხელა ფილმთან შეჭიდება... ისიც თუთაშხიასთან!.. უჭირდა სცენის დათმობა, ცალკე სტუდია იზიდვდა, თან იმასაც ჩიოდა: — სად გაგონილა კაცმა პირველი ფილმი გადაიღოს და ისიც შეიღი სერიაო?!.. არ დაბნეულა, ორქოფობა არ დაუწყია, გვერდით ჩვენი საერთო მეგობარი, პროფესიონალი კინორეჟისორი გიზო გაბესკირია ამოიყენა. არ ვიცი რა იყო მიზეზი, მაგრამ, სულ მალე სტუდიაში ხმა დაირხა — თუთაშხიას როლს თენგიზ არჩვაძე შეასრულებს, ხოლო მუშნი ზარანდიას ოთარ მეღვინეთუხუცესი ითამაშებდნენ. ამ აზრმა თითქმის ყველანი აღგვაფრთოვანა, თუმცა გიგა და გიზო გაბესკირია თურმე სხვაგვარად ფიქრობდნენ — მათ მუშნის როლზე არჩვაძე აიყვანეს, დათა თუთაშხიას სახის შექმნა კი მეღვინეთუხუცესს დააკისრეს. ძნელი სათქმელია, რა იქნებოდა, ჩვენთვის რომ დაეჭვებინათ რეჟისორებს, ხოლო როგორი შედეგიც მოჰყვა მათ არჩევანს, ახლა საყოველთაოდ ცნობილია — ფილმი მაყურებელმა უდიდესი ინტერესით ნახა, მისი დამდგმელი და მთავარი როლების შემსრულებლები საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემიით დაჯილდოვდნენ.

— ეს ერთი და სხვა მრავალი! — მივეულოცე პრემია გიგას.

— რათა ერთი?! — მკათხა მან, ისე თითქოს ცნობილ თამაშს მეთამაშებო.

— მაშ რამდენი? — მხარი ავუბი მეც.

— შეიდი! — გიგას, ჩემგან განსხვავებით, სერების რაოდენობა ჰქონდა მხედველობაში.

მერე ფილმი გიგამ გიული ჰოხონელიძესთან ერთად გადაიღო. მე რედაქტორი ვიყავი. სამუშაოდ, როგორც მახსოვს, ჯერ ყაზბეგის რაიონში გავემგზავრეთ, მერე სევანეთში. მესტიის სასტუმროში ვიყავით გაჩერებული. დიალოგების რედაქტირებას თუ მოვამთავრებდით, დარჩენილ დროს გადასაღებ მოედანზე ყოფნას ვანდომებდით. ხშირად მიხდებოდა გიგას გვერდით დგომა, საშუალება მქონდა დავკვირებოდი მის ქცევას, მის მანერას მსახიობთან მუშაობისა. არ შემხვედრია რეჟისორი, რომელსაც გიგასავით გულწრფელად უყვარდეს არტისტი! არ ვიცი, თეატრში როგორ ხდება, მაგრამ კინოში გიგა მსახიობს „განუსაზღვრელ“ უფლებებს აძლევს, ეკრანული სახის შექმნაში ერთგვარ პრიორიტეტსაც კი ანიჭებს, არ ათმევს საშუალებას როლისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოძღვრებისა... გიგა მხოლოდ იმ შემთხვევაში ერევა მსახიობის „სუვერენიტეტში“, თუ იგი ძირითადად ასცდა შესაქმნელი სახის არსს... მრავალი მსახიობისგან გამიგონია: გიგას ხელში თავი მეც კაცად მიმაჩნია! მართლაც, მსახიობს უნდა ენდო! მსახიობი ნიჭიერი ქმნილება! ამიტომ მარიონეტად ან მანეკენად არ უნდა აქციო იგი. რაც უფრო მეტ დამოუკიდებლობას უბოძებ, ნიჭიერი მსახიობი მით უფრო მეტ ფერს შესძენს რეჟისორის პალიტრას. ასე სჯერა გიგას.

ხსენებული ფილმის მერე გიგა კვლავ თეატრს დაუბრუნდა, მაგრამ, არ აცალეს, ცენტრალურ კომიტეტში გამოიძახეს და გეორგიევსკის ტრაქტატის ორასი წლისთავისადმი მიძღვნილი ფილმის დადგმა სთხოვეს.

სცენარის შექმნა მე მქონდა დავალებული.

გიგას მარჯანიშვილის თეატრში ვეახლე, თავის, ანუ სამხატვრო ხელმძღვანელის კაბინეტში იჯდა, ცუდ გუნებაზე იყო, — რა გამოვიდა, სცენას ისევ დიდი ხნით უნდა დავშორდეო, — წუხდა!

— არა უშავს, ამ ფილმს რომ გადაიღებ, სცენა კი არა, სულაც თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარედ აგირჩევენ-მეთქი (როგორც ჩანს, ენამ მიყიელა?!).

გიგამ გაკვირვებით შემომხედა.

ჩემი კონსულტანტი, თბილისის უნივერსიტეტის ისტორიული ფაკულტეტის დეკანი, ნოდარ ასათიანი და მე დღე და ღამეს ვასწორებდით. რადგან დრო არ ითმენდა, ფილმის გადაღების ვადა ძალზე მცირე იყო. ჩვენგან შეთავაზებული ორი სერია გიგამ ერთ სერიამდე დახვეწა და დანარჩენი სერიების მოლოდინში, როგორც იტყვიან, „საქმეს სიბნელეში შეუდგა“.

ნელა რატომ მუშაობთო?! — შფოთავდა. თითქმის ყოველდღე გვამოწმებდა, კითხულობდა, ითავისებდა დაწერილს. ჩვენთვის რომ თვალი ედევნებინა, ექსპედიციებშიც თან დაგყავდით. ჩქარა მუშაობდა. ძლივს ვასწრებდით გადასაღები ეპიზოდებისა თუ სცენების მიწოდებას. ხშირად გვიწუნებდა ნაჭაფარს, გვედავებოდა. რა გვექნა, ძალა მის ხელთ იყო! „ვერ მოაწონებ კარგ ყმასა, რაც არ მაუღის ჰკვაშია!“ — მახსენდებოდა ვაჟა-ფშაველას ნაბრძანევი. გვსურდა თუ რა გვსურდა, ვეთანხმებოდით გიგას. ახლა რომ ვფიქრობ, არც არაფერი წაგვიგია. ოთხივე სერიის გადაღება რომ მოვამთავრეთ, ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ სტუდიის დირექციასთან ერთად გასინჯა მომავალი ფილმის მასალა. მოიწონა. კარგა ხნის მსჯელობის შემდეგ იმ დასკვნამდე მივედით, რომ ერთი სერია, რომელიც პირველ ორ სერიას დაემატებოდა ანუ ხუთსერიან ფილმში მესამე სერიად შევიდოდა, სასწრაფოდ უნდა დაწერილიყო. იმ დღიდან, გიგა, არც მეტი და არც ნაკლები, მე და ნოდარ ასათიანს თავზე ჯოხით დაგვადგა, არ დაგვინდო — მანამდე „გვხედნა“, სანამ თავისას არ მიაღწია. ასე იყო თუ ისე, ფილმის გადაღება მოესწრო, მაყურებელმა გეორგიევსკის ტრაქტატის საიუბილეო დღეებში ნახა, ხოლო მთავრობამ შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიით დააჯილდოვა.

- ეს ორი და სხვა მრავალი! — კვლავ მიეულოცე გიგას პრემია.
- რათა ორი?! — გაიკვირვა უწინდებურად.
- მაშ რამდენი?! — გავიკვირვე მეც.
- თოთხმეტი!

გიგას ისევ სერიების რაოდენობა ჰქონდა მხედველობაში, უფრო სწორად, მის მიერ გადაღებული ყველა ფილმის სერიათა ჯამი.

ანზორ სალუჰვაძე

## თუ იცნობ, გიყვარს კიდეც

ვინც კარგად იცნობს გიგა ლორთქიფანიძეს, მისთვის ძნელია მიუკერძოებლად ლაპარაკი. გიგას თუ კარგად იცნობ, ეს იმას ნიშნავს, რომ გიყვარს იგი.

მისი მომხიბვლელობა, მისი მახვილსიტყვაობის მთელი ბრწყინვალება, თავისი ზეპირი მონათხრობის დასრულებულ, მოკლე მხატვრულ ნაწარმოებად გადაქცევა, სადაც ცხოვრების ზედმიწევნით

ცოდნა ორგანულადაა შერწყმული საინტერესო ოსტატთან, ქმნის დიდი ხელოვანის სრულყოფილ სახეს.

გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედება ჩემთვის უსაზღვროდ ძვირფასია. იგი ღრმად ერკვევა თავისი ფილმების სულიერ ცხოვრებაში. მომწონს მისი მოქალაქეობრივი სინდისი, სხვისი სატკივარის გულთან ახლოს მიტანის უნარი.

დიდი შემოქმედებითი სიხარული მომგვარა მასთან მუშაობაში მრავალსერიიან ფილმ „დათა თუთაშხიაზე“. დათა თუთაშხიას სახელი გაისმის როგორც სამართლიანობისა და სიკეთის სიმბოლო.

ჩვენი ფილმის სტილისტიკა ბევრად განსაზღვრა რომანმა — მისმა დინამიკურმა სთუქეტურმა ხაზებმა, ფსიქოლოგიურის მხრივ ძალზე საინტერესო პერსონაჟების ხასიათებმა. რეჟისორებისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი იყო მაყურებელამდე მიეტანათ რომანის ღრმა ფილოსოფიური აზრი, რისი მატარებელიც გახლავთ სამართლიანობისთვის, სიკეთისთვის ლეგენდარული მგირძოლი დათა — შესანიშნავი მსახიობის ოთარ მეღვინეთუხუცესის შესრულებით.

ურთიერთობა ისეთ ხელოვანთან, როგორცაა გიგა ლორთქიფანიძე, მისი თვალთახედვა, მთლიანად განსაზღვრავს ფილმის სტილისტიკას. ფილმში არ არის ეფექტური რაკურსები, მკაცრი სისადავითა გამსჭვალული დიდებული მთის პეიზაჟები. დათას, მუშნი ზარანდიას. მორღუხიას და სხვათა სახელები სამუდამოდ აღიბეჭდება მეხსიერებაში.

მშვენიერია საქართველო თავისი ველებით, მზის სილამაზითა და თავისი ხალხის დიდებული სულით. ფილმ „დათა თუთაშხიას“ დაძღვრული კოლექტივის სამწლიანმა დაუცხოებლმა შემოქმედებითმა მუშაობამ მოგვცა ის მხატვრული შედეგი, სადაც გააოგინდა ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის საუკეთესო ტენდენციები — სახალხო გმირის სახის შექმნისაკენ სწრაფვა.

ფილმი „დათა თუთაშხია“ ფიქრს გვიძლიერებს ხელოვნებასა და ცხოვრებაზე, ხელოვანსა და საზოგადოებაზე. ჭეშმარიტ ხელოვნებას ძალა შესწევს პოეტური სახეებით აზროვნებისა. მისი საფუძველია ნამდვილი ცხოვრება და დიადი, ნათელი აზრი. ასეთი დამოკიდებულებაა გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედების ძირისძირი.

გიგა და მე ვიყავით ერთმორწმუნენი, რომლებსაც მიგვაჩნდა, რომ კინოხელოვნება ხედვითია, პლასტიკური, სადაც გამოსახულება უბრალოდ კი არ უკეთებს კომენტარს ფაბულას, სიუჟეტის ილუსტრაცია კი არ არის, არამედ ყოველივე ამასთან რთული ურთიერთობა აქვს. ეს აძლევს დრამატურგს საშუალებას მრავალგანზო-

ლებაში გამოხატოს სიღრმისეული აზრი. სიუჟეტი გახადოს ყოველისმომცველი, გახსნას მოვლენათა არსი.

ასევე მხვდა ბედნიერება გიგასთან ერთად მემუშავა სხვა მრავალსერიიან ფილმზე „წიგნი ფიცისა“.

მუშაობამ მხატვრულ კოლექტივში, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ძალზე საინტერესო რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე, მე დიდი შემოქმედებითი კმაყოფილება და სიხარული განმაცდევინა.

თუ წინა ფილმში, „დათა თუთაშხიაში“, ყურადღების ცენტრში იყო ერთი გმირი, ძირითადი ცენტრალური პერსონაჟი, აქ რეჟისორი იძლევა საქართველოს ყველაზე ტრაგიკული პერიოდის ფართო პანორამას, მისი ხალხის სისხლიან ტრაგედიას.

გიგამ თავის ერთმორწმუნე შემოქმედებთან ერთად დიდი და აუწყერელი შრომა გასწია და ეკრანზე შექმნა ქართველი ხალხის ისტორიის ამაღლებელი ფურცლები.

ჩვენ უზარმაზარი, მასშტაბური შრომის მოწმენი ვართ. ამ დიდი ისტორიული ტილოს სერებმა წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინეს მაყურებელზე. ამ ფილმმა დაიპყრო იგი თავისი ემოციური შემოქმედების, მსახიობების ჩინებული თამაშის, დიდი მხატვრული ღირსების მეშვეობით.

გიგასთან ყოველი შეხვედრა შთაგონებას ბადებს, გავსებს ახალი შემოქმედებითი მუხტით, გიღვივებს ოსტატობის ახალი მწვერვალების დაძლევის სურვილს.

ლევან ნაგბალაშვილი

## მზემბრძელობა ჩვენს გიგასს

შუადღე დამდგარა, ზაფხულის ღონიერი შუადღე!

შენმა სამოცმა წელმა მეც შემომძახა თავისი ომახიანი ხმით. ამაწრიალა. რაღაცა მომინდა — ხმამალალი შეძახილი თუ სიმღერა, ანდა ორივე ერთად, არ ვიცი. იქნებ სადღეგრძელო მომინდა გიტხრა, ჰო, ნამდვილად სადღეგრძელო შენი დაუღალავი შრომისა.

რა მაქვს სათქმელ-მოსაგონარი? ბევრზე ბევრი. მე მაინც ცოტას ვიტყვი. იმ ცოტაშიც ჩაეტევა მთავარი და სასუკვარი.

ჩემო გიგა! გინახავს აღიღებული მდინარე, ამღვრეულ-აჭაფებული, ზათქით რომ მიანგრევს არემარეს. მერე ჩაივლის, ჩაწყნარდება, ქვა-ლორღი ფსკერს ჩაუმძიმდება. გაკანკალებულ წყალში ცა აკიაფდება, ისე გამოლიანდება. თითქოს მათ შორის ზღვარიც არ

ყოფილყოს. ასე მთლიანდება, სუფთავდება ის მოგონებები, დიდ შრომა-შეხლაში რომ დაბადებულა.

სად არ ვყოფილვართ, სად არ გვივლია, მშვირებიც ვყოფილვართ. მწყურვალნიც, გაყინულ-გათოშილნიც და დასიცხულ-გაოფლილნიც. გადაგვივლია უკიდევანო სივრცეები, უდაბნოები. აღმა ბილიკებსაც შევეყოლივართ და მთის ბროლიც გვისვამს. რა მაქვს მოსაგონარი და სათქმელი? ძალიან ბევრი. უფრო ბევრი — გულით დამაქვს. შეიძლება არც მეთქვა, ეგ დალოცვილი სამოცი წელი რომ არა! კიდევ კარგი, თორემ ამირანის სიმღერასავით დამრჩებოდა გულშივე. თეთრი გედისა არ იყოს, ერთხელ მომინდა სიმღერა, მინდა, გულით მინდა შეგეხმინაო. სადღეგრძელო მინდა გითხრა შენი დაუდგრომელი სამოცი წლისა, მოუსვენარო, დაუღალავო, ჭაერიან-ბრაზიანო, გულჩვილო, თვალცრემლიანო კაცო! შრომაში დაუნდობელო, მეგობრობაში და სიკეთეში უტოლო, მოსიყვარულე ადამიანო ერისაც და ოჯახისაც! ბევრჯერ მინახავს გაცეცხლებული შენი სახე. უკიდურესად ამღვრეული თვალები, შემდეგ გადაწმენდილი. მხოლოდ შენი პიროვნებისთვის დამახასიათებელი თვისება, უცნაური სახეცვლილება! ღიმილით სავსე თვალები, იუმორით სავსე გულა და ირგვლივ ჰომერული სიცილ-ხარხარი — ცრემლების ლაპალუპამდე.

გიგა ბატონო! წინ მიმავალი კაცი უკანაც მოიხედავს, მოიხედავს და დაინახავს თავის გზასა და ნაკვალევს. ნაკვალევსა და წინ სავალ გზასაც — უფრო კარგად. თურმე რა მძიმე გზა უვლია იმ დელე-ყორეზე. კარგად გივლია-მეთქი! რამდენი ოფლი, შრომა და ღონე დასჭირდა ამ გზას, ნეტა ვიცოდე, რაშია შენი ფენომენალური ძალა. ზღაპრული გმირივით სადა გაქვს შენახულ-დამალული, როგორ ახერხებ ამოდენა ტვირთის ზიდვას! თუ ჩვეულებრივი კაცი ხარ. ის შრომა, რასაც შენ ეწევი, მეტისმეტი ზომ არ არის ერთი კაცისთვის. ერთხელ შენს საყვარელ მეგობარზე, ნოდარ დუმბაძეზე წამოგცდა საყვედური: კაცო, რა ეშველება ამ კაცს, არც ერთ საზოგადოებრივ შეკრებას, სხდომას თუ ღონისძიებას არ გაუშვებს ეს ავადმყოფი ადამიანიო. მერე თვითონვე დასძინე, სხვანაირად არც შეიძლება, მისი მოძრავი ბუნების გამოთიშვა მაგ გარემოდან მის ფიზიკურ მარცხს ნიშნავსო.

სწორი დასკვნა გააკეთე! მისი ქცევა შენთვისაც ძალიან სისხლხორცეული იყო (შენ ღმერთმა ჭანი მოგცეს და კარგად გამყოფოს!)

ტყუილად არ გივლია ეს გზა, ჩემო გიგა, აფერუმ შენს ნებისყოფას!

ადამიანის ცხოვრებას თავისი ნაღვაწი ალამაზებს. შენც შენეა  
ზურად გაგილაზათიანებია, მოგიხვნია, გითესია და გიმკია კიდევ.  
წინ კიდევ ბევრია სახნავ-სათესი, ბევრზე ბევრი. ჩამუხლვას ვინ  
დაგაცდის! კარგი გულიანი სიმღერა იცი, მაგრად ჩაავლე გუთანსა  
და გადი კვალზე შენებური გუთნისდედურით, მკლავმაგარო კაცო!  
მზე შუბის წვერზე დაბრძანებულა, ბრღვიალა, შუადღის მზე,  
ჩემო გიგა!

კახი ხუციშვილი









## ბრემლნარევი, სიცილიანი სპექტაკლი

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სცენაზე

ამ ცოტა ხნის წინათ, ქართველი საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო ახალგაზრდა პროზაიკოსის ნოდარ დუმბაძის იუმორისტულმა ნაწარმოებმა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. მოთხრობა ქართული იუმორითაა გამსჭვალული, გმირებში თავმოყრილია ქართველი ადამიანის ყველა ის დადებითი თვისება, რომლითაც განთქმულია ჩვენი ერი — კეთილშობილება, მაღალი მორალი, მახვილგონიერება და თავისებური სტოიციზმი.

მსუბუქი იუმორისტული ხერხით დაწერილ მოთხრობაში სინამდვილის ამსახველი სცენები გონებამახვილურ ფეიერვერკადაა გაშლილი. ავტორი სასტიკად კიცხავს ყოველგვარ უცხოსა და მკენეს ადამიანთა ყოფასა და ქცევაში, დაუნდობელი ირონიით ამათრახებს ჩვენი ცხოვრების ნაკლს და, ამასთან, ყოველგვარი ლოზუნგის გარეშე განგვაწყობს ოპტიმისტურად.

მოთხრობის სიუჟეტი სადაა. მასში თქვენ ვერ ნახავთ თავბრუდამხვევ მოვლენებს, რთულ სიტუაციებს, და მე, როგორც მკითხველს, მისი სცენაზე განხორციელება წარმოუდგენლად მიმაჩნდა.

მაგრამ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ნიჟიერმა კოლექტივმა ბრწყინვალედ გაართვა თავი დასახულ ამოცანას.

ავტორთან ერთად რეჟისორმა არა მარტო წარმატებით გაასცენურა ნაწარმოები, არამედ განახორციელა კიდევ სცენაზე. ამაში მე ვხედავ ჩვენი ეპოქის დიდი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილისეული ტრადიციების აღორძინების წარმატებულ ცდას. ეს არის ნამდვილი ეროვნული სპექტაკლი.

მონაწილეთაგან საგანგებოდ მინდა გამოვეყო უნიჟიერესი მსა-

•ხიობის ს. თაყაიშვილის ბებია. შესრულების ასეთი უბადლო ოსტა-ტობის მოწმენი იშვიათად ვყოფილვართ. ამ უბრალო გლეხის ქალის სახით, მან შეძლო შეექმნა ქართველი დედის მონუმენტური ფიგურა. მის თამაშში ვერ ნახავთ ნაძალადეგ თეატრალურ-პათეტიკურ სიყალბეს, იგი გვხიბლავს მთელი თავისი ბრწყინვალე აქტიორული ოსტატობით და, არცაა გასაკვირი, რომ ყოველი მისი მოძრაობა, მისი სიტყვა ადვილად აღსაქმელია და მეტყველი.

თავისებურად კოლორიტულნი არიან ილარიონისა და ილიკოზ როლების შემსრულებლები — გ. კოსტავა და ა. ჟორჯოლიანი. მიუხედავად იმისა, რომ მათი როლები მკაფიოდ კომიკურია, მსახიობთა თამაშში იოტის ოდენადაც კი არაა რაიმე უტრირებული. ისინი ქმნიან კეთილ, იუმორით სავსე ლირიკულ სახეებს, ზოგჯერ დაუნდობლად რომ აქილიკებენ და კენწლავენ ერთმანეთს, მაგრამ გული, ამავე დროს, ერთმანეთისადმი პატივისცემითა და სიყვარულით აქვთ სავსე. ისინი ფრონტს სწირავენ საკუთარ უძვირფასეს ნივთებს: ერთს მოაქვს ნაბადი, მეორეს — თავისი ახალი ჩექმები და ა. შ. ეს ის ადამიანები არიან, რომლებიც ზურიკელას წარმატებებით ხარობენ და მომაკვდავი ბებიას საწოლთან ცხარე ცრემლებით ტირიან. ეს ყოველივე ისე გულწრფელი და აშკარაა, გვავიწყდება, რომ ჩვენ წინაშე მსახიობები არიან და რომ ყველაფერი სცენაზე ხდება.

ზურიკელას როლს ახალგაზრდა მსახიობი ლ. ანთაძე ასრულებს. მისი თამაში გულწრფელია, სითბოთია გამსჭვალული.

მაყურებლის თვალწინ ყალიბდება ახალგაზრდა ადამიანი — ანკა, სამოსანმა, გუშინდელმა მოსწავლემ შეძლო გადაელახა სიძნელებები და ცხოვრების დიდსა და რთულ გზას დადგომოდა. სიტყვაში მოიტანა და უნდა აღვნიშნო, რომ მოგვწონს ასეთი ავტორისეული გააზრება — მართალია და ცხოვრებისეული... ჩვენ ბევრი შემთხვევა ვიცით, როცა არა მარტო ფრიადოსნები ხდებიან დიპლომების მფლობელნი, არამედ ის სამოსნებიც, უნივერსიტეტის კარების შეღებისას წარმატებით რომ იწყებენ ცოდნის დაუფლებას. სწორედ აქ იმალება ის სიცოცხლისეული, ჰუმანისტური და სიმართლით გამსჭვალული ოპტიმიზმი, რომელიც, სამწუხაროდ, ხშირად აკლია თანამედროვე მწერლების ნაწარმოებებს.

სხვა მსახიობთაგან შეიძლება აღინიშნოს ახალგაზრდა მსახიობის ი. ბოკუჩავასა (მერი) და ზ. ლებანიძის (ცირა) თამაში. კარგები არიან ე. ვერულაშვილი (მართა დეიდა), დ. ქუთათელაძე (ქიმის მასწავლებელი), ტ. საყვარელიძე (ამბაკო), ა. სიხარულიძე (ანტიფო), თ. მაისურაძე (თვალის ექიმი) და სხვები.

მიჭირს საგანგებოდ შევჩერდე ცალკეულ შემსრულებლებზე, რადგან მთელი ანსამბლი შეკრულია და განსაკუთრებულ სიმაღლეზე დგას. ამაში დიდი წვლილი მიუძღვის სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორს გიგა ლორთქიფანიძეს. მე ერთნაირი ინტერესით ვიხსენებ გ. გოციერელის მიერ ნათამაშებ ბილეთიან მგზავრს და დ. ოქროს-კვარიძის ნასვამი კაცის ეპიზოდურ როლსაც, აგრეთვე იმ მოსწავლეებს, რომლებიც ასე კოლორიტულად ასახიერებდნენ თავიანთ პერსონაჟებს.

განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნო ახალგაზრდა და ნიჭიერი კომპოზიტორის ჯ. კახიძის მუსიკალური გაფორმება. ჯ. კახიძეს ჩვენ ვიცნობთ პოპულარული ანსამბლით „შვიდკაცა“. მთელი სპექტაკლი გამსჭვალულია ხალხური მუსიკით („შვიდკაცას“ რეპერტუარი) და ფარდაც კი შვიდი მომღერლის გროტესკული გამოსახულებით პარმონიულად ერწყმის სპექტაკლის სულისკვეთებას.

უნდა აღვნიშნოს მხატვარ ო. ლითანიშვილის თავისებური სტილი. სცენაზე არაა მძიმე დეკორაციები, ყველაფერი მცირე ზომისაა და პირობითი ჩანახატების სახით არის გადაწყვეტილი, რაც საკმაოდ გამომსახველი და შთამბეჭდავია...

...სპექტაკლმა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ დაგვანახა, რომ დრამატული სიუჟეტი ყოველთვის როდი განაპირობებს სპექტაკლის წარმატებას, დიდსა და დამსახურებულ წარმატებას.

აკაკი ბელიაშვილი  
„მოლოდი სტალინი“,  
1960, 1 დეკემბერი

## „მე ვხედავ მზეს“

კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სპექტაკლი

როცა საუბარს ახალ სპექტაკლზე იწყებ, არ შეიძლება დაივიწყო ფაქტორები, რამაც განაპირობა ამ წარმოდგენის შექმნა; რატომ მოჰკიდა ხელი რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ კვლავ ნ. დუმბაძის ნაწარმოებს? იქნებ იმიტომ, რომ პირველს — „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ — დიდი წარმატება ხვდა ან, იქნებ, კვლავ ახალგაზრდა მწერლის მარილიანმა იუმორმა და ღრმა ლირიკულმა სიტომ მიიზიდა რეჟისორი. იქნებ, უბრალოდ, თანამედროვეობაზე სურდა სპექტაკლის შექმნა, ნამდვილი ქართული სულისა და ქართული ხასიათების სპექტაკლისა?

წარმოდგინეთ თეატრი, რომელსაც თავისი ძველი და სასახელო ტრადიცია აქვს. ჰქონია ბევრი დიდი გამარჯვება. უკანასკნელი გასტროლები მოსკოვსა და ბალტიისპირეთში მის მოთაყვანეებს აღფრთოვანებით აღაპარაკებს. მაგრამ აი, დამთავრდა საგასტროლო მოგზაურობაც. ახალი სეზონის კვირაძალზე დასი შეიკრიბა და ჩვეულებრივად წამომართა კითხვა: რა დავდგათ? რა დავდგათ? მაშინ, როცა თეატრი ფიქრობს ბრეჰტის „დედა კურაჟზე“, ფრიდრიჰ ლიურენშატის „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტზე“, აქვთ კიდევ ზოგი რამ კლასიკიდან (უამისოდ, რა თქმა უნდა, წარმოდგენილიცაა), მაგრამ სარეპერტუარო პორტფელში არ არის ქართული პიესები — ქმნილება ქართულ ყოფაზე, ქართულ ხასიათებზე, ჩვენი დღეების ავ-კარგზე. ერთი სიტყვით, არ არის ის, რისთვისაც არსებობს ქართული თეატრი, რის საფუძველზეც უნდა გაღრმავდეს და გამოიკვეთოს მარჯანიშვილელთა განუმეორებელი შემოქმედებითი სახე. გაიზარდოს და თანამედროვეობის მკაცრ მოთხოვნათა დონეზე ამაღლდეს რეჟისურა, მსახიობთა შემოქმედება, სპექტაკლების მხატვრობა თუ მუსიკა.

ასეთ დროს ახალგაზრდა მწერალი აქვეყნებს რომანს, რომელსაც ისევე როგორც მის პირველ ნაწარმოებებს, ხარბად ეტანებიან ადამიანები. კითხულობენ ღიმილითა და სევდით, მოსწონთ ხალხური იუმორი, ხატოვანი სიტყვა, სითბოთი და სიყვარულით გამოძიწილი ხასიათები, მდიდარი კოლორიტი. რეჟისორისთვის მწერლის ყველა ეს თვისება უკვე ნაცნობია, პირველს უკვე გაუკაფავს გზა, და რეჟისორიც ხელს ჰკიდებს მეორეს — „მე ვხედავ მზეს“. თუმცა სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ დრამატურგიული თვალსაზრისით არაფერს მატებს, რომანი თითქმის უცვლელად გადააქვს სცენაზე.

სპექტაკლი უკვე დიდი ხანია მზადაა; მას კვირაში რამდენჯერმე უჩვენებენ მოუღლელად, თითქმის უცვლელი ტემპერამენტითა და მღელვარებით, მაყურებელი არაა გულგრილი, დარბაზს ხშირად ედება გულიანი სიცილი და ეუფლება მეტყველი სიჩუმე, შეუმჩნეველად იბადება ის, რისთვისაც შეიქმნა ნაწარმოები; იბადება სათქმელი, რასაც ჩვეულებრივად ნაწარმოების იდეას ვუწოდებთ ხოლმე.

ნოდარ ღუმბაძის გმირები ძალზე ცოცხლად მოხაზულ გარემოში ცხოვრობენ და იზრდებიან. დრო, რომელიც მაყურებლის წინაშე უნდა გადაიშალოს, არცთუ ისე გრძელია, რაღაც ხუთიოდე წელს ითვლის. ნაწარმოების დასაწყისში იწყება ომი და ფინალში მთავრდება. ომის ამ სიმკაცრეში ხდება მთავარი გმირების — სოსოიას და ხათიას სულიერი ჩამოყალიბება, მათი გაზრდა-დავაჟიკება. „მე ვხე-

დავ მზეს" არაა მრავალმხრივი და მრავალპლანიანი ქმნილება, რომელიც მთელი ომის მრისხანე ჟამის სრულყოფილ დახატვას დააჩემებდა. იგი ლირიკული რომანია, სადაც მთავარია ერთი ბიჭის ფიქრები და განცდები, მისი თვალით დანახული ქვეყნიერება, და ავტორს, ალბათ, სხვა რამ მიზნად არ ჰქონია, მეტს თვით ამ ნაწარმოების სტრუქტურა, თავისებურება და სათქმელის მკაცრი განსაზღვრაც არ მოითხოვდა.

ცხოვრება ომის დროს სავესე იყო ბევრი უფრო დიდმნიშვნელოვანი ან წვრილმანი მოვლენებით, რასაც აქ ვერ ვხედავთ, მაგრამ არც შეიძლება ვხედავდეთ იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ამქვეყნად ყველა ნაწარმოებს თავისი საკუთარი სათქმელი და გამოსასახავი აქვს; არ არის მხოლოდ ის, რაც ამ ნაწარმოებში თავისი უადგილობით თვალში გვეცემოდა.

დავიწყოთ სპექტაკლის მხატვრობით, რომელიც ასე კარგად ერწყმის ნაწარმოების პოეტურ განწყობილებას. მხატვარ ო. ლითანიშვილს ერთი ძირითადი დეკორაციული დანადგარი შეუქმნია. სურათების სწრაფი ცვლადობისას ამ დანადგარს მხოლოდ პატარა პატარა დეტალები თუ ემატება. ეს არის ჩვეულებრივი ბორცვი, მეტად პირობითი და თეატრალური. ბორცვს გადაღმა ხან დიდი, წითელი მზე ვარვარებს, ხან მხოლოდ ლურჯი ცა გადმოშობილა, ხან ფერმკრთალი სავესე მთვარე გაყინულა. აქ არ არის არც ხაზგასმულა კოლორიტი, არც მოქმედების ადგილის მკაცრი დაკონკრეტება, ყველაფერი ისეა, როგორც უნდა იყოს თეატრში, ერთდროულად, პირობითსა და რეალურ სამყაროში, სადაც უნდა გათამაშდეს ქემბარიტად ცხოვრებისეული დრამა ერთმანეთში გადაწნული ცხოვრებისეული და სცენური სიმართლით.

დასაწყისში ბორცვის თავზე დგანან სოსოია (გ. ქავთარაძე) და ხატია (ქ. კიკნაძე). ბორცვზე ერთი ტოტებგამხმარი ხეა მხოლოდ და შორს ჩადის დიდი, ბღღვრიალა მზე. ბიჭი და გოგო თითქოს ძალზე უმნიშვნელო და ძალზე მიწიერ ამბავზე მსჯელობენ, მაგრამ მთელი პირველი დიალოგი მაინც მჭიდრო კონტაქტშია ამ სცენის პოეტურ განწყობილებასთან, ზეციურ მზესთან, რომელიც ბორცვს გადაღმა ჩადის. უკვე აქედან იღებს სათავეს ის უშუალობა და ის ლირიკული ხაზი, რომელიც შემდგომ, მთელი წარმოდგენის მანძილზე, გასდევს გ. ქავთარაძისა და ქ. კიკნაძის თამაშს. თითქოს ამ დიდმა ციურმა მნათობმა ასწია თავდაპირველადვე პოეტური განწყობილების ტონუსი და პერსონაჟების სულში (რაც ყველაზე მეტად აინტერესებს მაყურებელს) ერთი მთავარი ნაკადი შეიტანა. გ. ქავთარაძის ეს დებიუტი ბევრს გვიპირდება: განცდის გულწრფელობა, სცენური



სიმართლის გრძნობა — აი, ის თვისებები, რაც ამ პირველ როლშივე აშკარად გამოიკვეთა. სოსოიასა და ხატიას შესანიშნავი დუეტით მთელ წარმოდგენას ამშვენებს.

შემდეგ სცენას მამიდა ქეთოს (მ. მახვილაძე) სახლში გადავყავართ. მცირე საუბარში იხაზება მამიდასა და ბრიგადირ დათიკოს (ი. ტოიპოლსკი) ხასიათთა კონტრუები. ვიცი, რომ დათიკო მამიდა ქეთოს მიმართ არაა გულგრილი და რომ არა სოსოიას კვიმატი თვალში. აქამდე სიყვარულის გამჟღავნებასაც მოახერხებდა. და აი, როცა სოსოია და ხატია ერთმანეთს შეჭხარაიან, ორივე ერთად — დიდ მზეს. ცას. რომელიც რატომღაც „სარკე არ არის“, როცა დათიკოს ძალზე მიწიერი სურვილები აწუხებს, ქეთოს დაბნეულობა დაუფლებია და არ იცის როგორ მოექცეს ბრიგადირს, ნაწარმოებში შემოდის მთავარი მოტივი — იწყება ომი.

მხატვარმა დეკორაციულ დანადგარს — პატარა ბორცვს — მხოლოდ ერთი დეტალი მიუმატა — სვეტზე გამოკიდული დაფლეთილი „რადიო“ და მოქმედება სწრაფად და მოხერხებულად გადაიტანა სოფლის მოედანზე, ფოსტის წინ. სცენაზე ვხედავთ ადამიანებს, რომლებიც მისჩერებიან რადიოს, თითქოს ხსნას მისგანლა მოელიანო. ომი შემოიჭრა ამ ხალხის, და მათთან ერთად, სოსოიას ცხოვრებაში და როცა სოფლის მოედანი წამით თითქოს დაცარიელდა, შემოდის მოხუცი ლუკაია (ა. სიხარულიძე). ამ ეპიზოდურ პერსონაჟს სპექტაკლის პირველი ნახევრისათვის პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. ლუკაიას ხაზს შემოაქვს პირველი დიდი დრამატიზმი მთელ სპექტაკლში, ლუკაიას ხაზს მიეყავართ, ბოლოს და ბოლოს, ფოსტალიონის იმ სცენამდე, რომელიც მთელ სპექტაკლს გვირგვინად ედგმება და ძალზე აღრმავებს სათქმელის ფსიქოლოგიურ და ზოგადადამიანურ მხარეს. ეს ლუკაიაა, რომელმაც ამქვეყნად ყველაზე ბოლოს გაიგო ომის დაწყება, ყველაზე პირველად კი დაექცა ოჯახი — ვაჟის დაღუპვის ცნობა მიიღო. ეს ლუკაიაა, რომელიც თავქუდშოგლეჯილი მისდევს ფოსტალიონ კოწიას, ეგებ ჩემი ბიჭის ამბავი იცოდნო, კოწია კი გაურბის, ემალება ისე, როგორც ემალება და გაურბის მთელ სოფელს. ომი დაწყებულა, ლუკაია კი არხეინი კრიმინალური მიდის ბაზრობაზე, იქნებ სახაკუნე ვაშლი გავყიდო და ხელი მოვინაცვლო, როცა ყველაფერს გაიგებს, მოთქმით, — იცოთუ არა, სოსოია, რა მითხარი შენო, — სახლისაკენ გარბის. თავზარდაცემულ ლუკაიას რეპლიკას თითქოს უნდა „დაეტრიალებინა ცა და დედამიწა“. ყოველ შემთხვევაში, მოქმედების განვითარებისა და სცენური სიმართლის ლოგიკა ამას მოითხოვდა. მძაფრი, დაჭიმული, ნერვული რიტმი სჭირდებოდა ამ რეპლიკის მომდევნო — გაცილ-

ბის სცენას, ლუკაიას შეძახილის შემდეგ, ვფიქრობთ, რომ შეუძლებელი იყო ერთ ადგილზე გაჩერებული რამდენიმე ადამიანის ხილვა მომდევნო სცენაში, სადაც სამ ჯგუფად გაყოფილი პერსონაჟები ერთმანეთის რიგს უცდიან, რათა თავიანთი რეპლიკები კეთილსინდისიერად წარმოთქვან, სრულიად ინთქმება, იკარგება ომით გამოწვეული საყოველთაო აწეწილობის, აშლილობის, მღელვარების, გაურკვეველი მოლოდინის განცდა.

მომდევნო სცენებში ერთმანეთს ენაცვლება ოსტატურად დახატული ქანრული სურათები. ძნელია თქვა, ამ პერსონაჟებში რომელი უფრო კოლორიტული და ხელშესახებია. ყველა ერთმანეთს ავსებს, ერთმანეთის სათქმელს განაპირობებს და ქმნის ხალხის — შიბ დარჩენილთა მთლიან სახეს. „მე ვხედავ მზეს“ სწორედ ხალხის გაუტეხელობასა და სულიერ სილამაზეზე გველაპარაკება. აქ წარმოდგენილი ადამიანები სოსოიას სულში აღიბეჭდებიან, გააქვთ იქ კვალი, რომ მომავალ თაობაში ჩამოქნან და ჩამოძვრნონ კაცური ხასიათი. აი ისინი, ეს ხალხი: ლუკაიას შვილი მოუკვდა, მისთვის ომი უკვე დამთავრდა, მაგრამ იცის, რომ სიკვდილის მოლოდინში გულზე ხელს ვერ დაიკრეფს. გერასიმე (პ. ინწიკრევილი) თავის მეზობლებთან ერთად დღე და ღამ ხარჯით მუშაობს. მეწისქვილე ბეგლარა (გ. კოსტავა) თავისი ბებრული. უძლური სხულით წინ აღუდგება უბეძძალასაც, თუკი ამას პატროსნება და მოვალეობა მოითხოვს. ქსენია (ე. ვაჩნაძე) მზადაა მთელი ქვეყანა გადაწყველოს, ოღონდ ხალხი კოლექტივში გაიყვანოს. კაკანოს (ნ. მიქელაძე) და ბაბილოს (ბ. გოგინავა) ორი ბიჭი ჰყავდათ, ტყუპები, ორივე ომმა წაართვა. ძნელია გქონდეთ მათი დაბრუნების იმედი, მაგრამ ამ ორი მოხუცის სულშიც იჭრება დიდი რწმენა სიკეთის გამარჯვებისა, და ასე ბოლომდე...

ომი შემოჭრილა ყველაფერში — ადამიანთა ჩაცმულობაში. ინტერესთა სამყაროში (მინას მონათხრობი ბაზრობაში ყურმოკრულ ამბავზე), მოვლენებსა და სიტუაციებში (სამხედრო გაკვეთილი), კოლექტივი მოხუცების, ქალებისა და „ბესარიონეს უსინათლო ციცას“ იმედითაა, ომი შემოიჭრა თვით სკოლაშიც — გოგო-ბიჭები რიგში ჩაამწყრივა, ხატიას წითელი ჯვრის ჩანთა გადაჰკიდა, სამხედრო მასწავლებელი (ტ. საყვარელიძე) ფრონტის სტრატეგიასა და ტაქტიკაზე ალაპარაკა. ვერ ვიტყვით, რომ ამ ქანრულ სცენებს ერთმანეთთან მტკიცე სიუჟეტური და კომპოზიციური დუღაბი აერთიანებდეს, რომ დაძლეული იყოს ის ფრაგმენტულობა და დანაწევრება, რაც ასე აშკარა იყო „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“, მაგრამ მთავარი თემის, ომის, სახალხო უბედურების თემის ყველა სცენაში გა-

მოკვეთილად განვითარება და წამოწევა ერთგვარად ჩრდილავს კომპოზიციურ დამსხვრეულობას.

ამ ჟანრულ სცენებში შემოდის ბეჟანაც... ავტორმა ამ პერსონაჟს არც ფერები დააქლო, არც სიტბო. უფრო მეტიც, ძალზე ძნელია განსაზღვრა, სად მთავრდება ბეჟანა-გიჟი „ფეხშიშველი, ყურებამდე გაღიმებული“ და სად იწყება ბეჟანა-დალაგებული. ბეჟანა ხშირად სალად მსჯელობს. თვით ის თქმაც კი, რომ „სიცილი და ტირილი ძმებია“, ბეჟანას ეკუთვნის. თქმა არ უნდა, მსახიობმა კ. ლაფერაძემ ამ როლით მაყურებელთა მოწონება დაიმსახურა. მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ბეჟანას ტემპერამენტი სცენისათვის წამლეკი აღმოჩნდა. ირღვევა ზომიერება, იქმნება გადაჭარბებისა და ნატურალისტური უხეირობის საფრთხე. ის, რასაც თავისთავად ყველაფრისაგან მოწყვეტით კარგად აკეთებს მსახიობი, როლის მთლიანად გააზრებისას, და მით უმეტეს, მთელი სპექტაკლის მთლიანობისათვის, ზედმეტი გამოდის. ეს გარემოება რომანის კითხვისას თვალში არ გეცემა. როცა რომანში ავტორი თავის მეზობლებზე მოგვითხრობს, ბეჟანა სრულიად არაა საჭირო და იგი სადღაც, მეხუთე პლანზე იქმნალება, მაგრამ რა ვუყოთ ხელისგულივით გადაშლილ სცენას და იქ დაუოკებელ ბეჟანას?

...მთელი სოფელი შეყრილა კოლმეურნეობის კრებაზე. ძნელია გაიხსენო მეორე კრება, ასე ცოცხლად და საინტერესოდ რომ იყოს თეატრში დადგმული: მრავალფეროვანი პერსონაჟები, ხასიათთა მრავალფეროვნება, ყველასათვის საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი რეპლიკები... აქ უნდა მოვიდეს ფოსტალიონი კოწია, რომელიც მთელი სოფლის მწუხარებას მძიმე ჩანთით ატარებს, მეზობლებს თვალს ვერ უსწორებს, თითქოს თვით იყოს დამნაშავე და მართლა მას დაეწყოს ამქვეყნად ომი.

კრება „მხიარულად“ ჩატარდა. ბევრი სამწუხარო რამ ითქვა, მაგრამ „ბევრიც იცინეს“. ჩვეულებრივი კონტრასტის ხერხი, ისე როგორც მთელ სპექტაკლში, ამ სცენაშიც შემოდის. მოხუცი ფოსტალიონი დამთვრალა და ეხლავა შეუძლია სიმართლე უთხრას სოფელს. მაყურებელი ავის მაუწყებელი, დრამატიზმით აღსავსე სცენისთვისაა მზად, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ დარბაზი ყოველთვის შეუმცდარად, წინასწარი ინტუიციით გრძნობს ამბის ლოგიკურ გაგრძელებას, შემდეგ იმიტომ, რომ ძნელი იყო მაყურებელს დაევიწყებინა კოწიას საექვო გაქცევა და ლუკიას გამოკიდება. ერთი სიტყვით, ეს მომენტი (ფოსტალიონის შემოსვლა) უკვე წმინდა დრამატული ნაკადის შემოჭრასთანაა დაკავშირებული, რომელიც თანდათანობით ტრაგიკულ ღაღადისამდე უნდა ამალდეს. ვფიქრობთ, რომ

განწყობილებათა ის კონტრასტი, რაც ასე საამოა ბევრ სცენაში, აქ ვერ გამოდგა. შეუძლებელია ერთი გასაღებით მიუდგე ყველა მოვლენას. სხვა თუ არაფერი, ეს ერთფეროვნებამდეც კი მიგვიყვანდა. მართალია, „სიცილი და ტირილი ძმებია“, მაგრამ ცხოვრებაში ბევრჯერ ხდება ამბები, როცა მთლიანად მეფობს სეედა, მთლიანად ზეიმობს ტირილი, ყველაფერს ეუფლება ზარი, და „ძმა“ სიცილი ამ დროს სადღაც ცხრა მთას იჭითაა. ფოსტალიონის კრებაზე გამოჩენისთანავე სცენური და ცხოვრებისეული სიმართლე სიცილს თავის ფუნქციასაც უკარგავდა. ფოსტალიონს ავის მათუწყებელი დეპეშები დააქვს. ეს იმდენად საძნელო ამბავია, რომ ამბის უჩვეულო სიძნელე ტანჯავს მოხუცს. დიდი სულიერი ბრძოლა დასჭირდა მას საკუთარ თავთან, რომ აქ, კრებაზე მოსულიყო, და ამას მხოლოდ კოწია კი არ გრძნობს, ღრმა ადამიანური წინასწარჭვრეტი-თა და მიხვედრილობით. ეს უთუოდ ყველამ იცის სოფელში, დიდმა თუ პატარამ, ამიტომ მისი იუმორისტული რეპლიკებით ფოსტალიონის შემდგომ მონოლოგს, არ აპყავს დრამატიზმი უფრო ზევით, გამოსარჩევად. აქ დრამატული ხაზი თავისთავად, კომიკურისგან დამოუკიდებლად იმარჯვებს, იმიტომ, რომ მონოლოგი მთლიანად დიდი ადამიანური განცდითა და ჭეშმარიტი ოსტატობითაა დაწერილი; იმიტომ, რომ შემადრწუნებლად ნამდვილი არტისტიზმით, მართალი, გულწრფელი ვარამით ღაღადებს მსახიობი გ. სიხარულიძე. „...ღმერთო, შენ მაინც არ გეცოდები? ჩამოდი ფეხად და შენ თვითონ დაუარიგე ამ ხალხს აგი ცნობები, შენ ღმერთი ხარ და ყველაფერს გაუძლებ... მე კაცი ვარ, კაცი, მეტი აღარ შემოიღია, შენი გაჩენილო თუა ეს ქვეყანა, შენ, თვითონ მოუარე, მე რომ მათრევიებ ამხელა ცოდვას... გეყურება, შენ, ღმერთო? რას დამუნჯებულხარ, ამოიღე ხმა“...

ომი დამთავრდა. სოფელს ბევრი რამ გადახდა, იყო გაჭირვება. შიმშილი, იყო მოულოდნელი ამბებიც: შეითვისეს რუსი (თ. არჩვაძე), გამოაჯანსაღეს, ფრონტზე გაუშვეს; თავისი თვალით ნახეს „ცოცხალი გერმანელი“ (მ. თაბუკაშვილი); ბეჟანა სოფლისა და ქვეყნის მოღალატეს — დათიკოს შემოაკვდა.

ავტორები ბევრი რამის განსჯას მაყურებელს — სპექტაკლის თანავეტორს ანდობენ, წარმოდგენა მთავრდება იგივე ბორცვზე, საიდანაც მოჩანს ვეებერთელა მზე.

თამაზ ბიგილური

გაზ. „კომუნისტი“  
1962, 7 მარტი

## „მარტოობის ღმერთისაჲს“

რუსთავეის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ახალი სპექტაკლი

თავის ახალ დრამატულ ნაწარმოებს „ფიროსმანი, ფიროსმანი, ფიროსმანი...“ ვადიმ კოროსტილიოვმა პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟის სიტყვებით „ადამიანის ცხოვრების წარმოდგენა“ უწოდა. პიესის პროლოგის დასაწყისშივე გვამცნობენ: „ეს ადამიანის ცხოვრების წარმოდგენაა, ცხოვრების, რომელიც ბოლოს წარმოდგენად უნდა გადაქცეულიყო, რადგან ბევრი, ძალიან ბევრი თვალი დახარბდა ამ ცხოვრების ნახვას“. აქ ლაპარაკია გენიალური ქართველი მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის ცხოვრების შესახებ, იმ დიდი, განუმეორებლად თვითმყოფი ხელოვანის შესახებ, რომელიც ბნელ და მრისხანე სოციალურ გარემოცვაში აუწერელი ტანჯვისა და მწუხარებისათვის, მიმშვილისა და სილატაკისათვის შეურაცხყოფსა და დამცირებისათვის განწირული, ახლა დიდებისა და მარადიული უკვდავების შარვანდელით შემოვიდა ჩვენს ნათელ ეპოქაში. და ჩვენი დიდი ბედნიერება და სიამაყეა, რომ თავს ვგრძნობთ მის თანამედროვეებად, მის მიმღევერებად და მკვლევარებად, მის აღტაცებულ მაყურებლებად და თაყვანისმცემლებად.

ჩვენი ეროვნული კულტურის მთელი მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აღსავსეა ხალხის შემოქმედებითი გენიის უპირველეს გამოხატველთა პირადი ხვედრის, უკულმართობის შემზარავი მაგალითებით. უკვდავი რუსთაველით დაწყებული, ვაჟა-ფშაველათი, ალექსანდრე ყაზბეგით, ეგნატე ნინოშვილით დამთავრებული, ქართული საზოგადოებრივი აზრისა და მხატვრული შემოქმედების კორიჯეებმა — ყველამ, გამოუკლებლივ, თავისი პირქუში დროების მიერ გამოზადებული მოწამებრივი ცხოვრებით იცხოვრა და: დალია სულამაგრამ ნიკო ფიროსმანის კონფლიქტი და მღელვარე შეურიგებლობა თავისი დროის ბოროტ სულთან, მისი პირადი ბოოჯრაფიის, სულიერი ცხოვრების, აზროვნებისა და შემოქმედების დრამა სავესებით განსაკუთრებული იყო თავისი სიმწვავეით, სიმძაფრით, ნამდვილი საბედისწერო ტრაგიკულობით. ამიტომაც ახლა, როცა მისი სავესებით უნიკალური ღირებულების განსაცვიფრებელი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ყოველდღიურად მზარდ რეზონანსს იხვეჭს მთელს ცივილიზებულ მსოფლიოში, როგორც ვ. კოროსტილიოვის პიესაშია ნათქვამი, უთვალავად ბევრი თვალი დახარბდა მისი ცხოვრების წარმოდგენის ნახვას, მის უსაზღვროდ მდიდარ და ღრმა სულიერ სამყაროში წვდომას, მისი ლეგენდარული პიროვნების საიდუმლოების ამოცნსასა და გამოცნობის სიხარულს. ასეთმა ბუნებრივმა საყო-

ველთაო მისწრაფებამ უკვე პოვა არაერთი ბრწყინვალე გამოვლენა თანამედროვე ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. საკმარისია დავასახელოთ გიორგი ლეონიძისა და ლადო ასათიანის შთაგონებული პოეტური ქმნილებანი, ლადო გუდიაშვილის ბრწყინვალე ფერწერული ტილოები, არჩილ ჩიმაკაძის იშვიათი მელოდიურობით აღბეჭდილი „სიმღერა ფიროსმანზე“. არც ქართული თეატრი და დრამატურგია დარჩენია ვალში ამ ძვირფას და შთამაგონებელ თემას. წლების განმავლობაში დიდის წარმატებით იდგებოდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე გიორგი ნახუცრიშვილის პიესა „ფიროსმანი“, რომელშიც მთავარ როლს გენიალური მხატვრის ცხოვრებას დრამის ღრმა გააზრებით, ფართო სოციალური განზოგადებითა და მაღალი პროფესიული ოსტატობით ასრულებდა ჩვენი დროის დიდი მსახიობი სერგო ზაქარიაძე. ამ სპექტაკლით გამოწვეული ღრმა შთაბეჭდილება დღემდე არ შენელებულა და კიდევ დიდხანს არ შენელდება ქართველი ხალხის ცნობიერებაში.

მაგრამ განვლო წლებმა და აი, გამოჩენილმა რუსმა დრმატურგმა ვადიმ კოროსტილიოვმა დაწერა პიესა ფიროსმანის ადამიანური და შემოქმედებითი ცხოვრების თემაზე. რუსთავის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა განახორციელა ეს პიესა თავის სცენაზე და კიდევ ერთხელ მთელს სიციხადით დადასტურდა ის ცნობილი ჭეშმარიტება, რომ ხელოვნებაში არ არსებობს თემის საბოლოოდ და ამომწურავად გადაწყვეტის საზღვარი, რომ არ არსებობს ცხოვრებისეული მასალის მხატვრულად ათვისებისა და წარმოსახვის ერთადერთი ასპექტი, ერთადერთი საყოველთაოდ მისაღები კანონზომიერება.

დიდი ქართველი მხატვრის ადამიანური და შემოქმედებითი ცხოვრების დრამას ვ. კოროსტილიოვმა მოუწინა სახეებით თავისებური, ორიგინალური გასაღები. იგი არ გაჰყვა თავისი გმირის ბიოგრაფიის ყოფითი მასალის მხატვრული ილუსტრაციის გზას, ისტორიულ-ბიოგრაფიული ჟანრის დრამატული მწერლობისათვის დამახასიათებელ ჩვეულ გამოცდილებას და ტრადიციას. მან ფიროსმანის ცხოვრები' ა და შემოქმედების „გარეგანი“ ისტორია კი არ მოგვითხრო, არამედ მისი ბოხოქარი სულიერი სამყარო დაგვიხატა, მისი უკიდურესად გამძაფრებული აზრებისა და გრძნობების, განცდებისა და განწყობილებათა მთელი სიმდიდრე და მრავალფეროვნება დაგვანახა. პიესის მსვლელობის ზეგლს მანძილზე ჩვენ თვალწინ დგას ლვთაებრივი ნიჭითა და ზეადამიანური შთაგონებით მომადლებული ხელოვანი, რომელიც განუწყვეტლივ ცხოვრობს დაძაბული, მაღალი სააზროვნო ცხოვრებით, უაღრესად საკეთარი და ღრმად გააზრე-

ბული თავისებური შეხედულებებით ცხოვრებისა და შემოქმედების ყოველგვარ მოვლენაზე, უაღრესად ნათელი ჰუმანური, კაცთმოყვარული იდეალებით, სპეტაკი ზნეობრივი მისწრაფებებით, მხურვალე გულით, ამაღლებული, მძლავრი და მშვენიერი სულით. ეს ადამიანი შეუპოვებელ კონფლიქტშია თავისი თანამედროვეობის მთელ გარემოცვასთან — სოციალურ წყობასთან, გაბატონებულ მორალურ ნორმებთან და ესთეტიკურ კოდექსებთან. მას საკუთარი, ღრმად თავისებური შემოქმედებითი მრწამსი აცოცხლებს, მისი თვალსაზრისი ხელოვნების ბუნებაზე, მხატვრული შემოქმედების არსზე, ხელოვნების დამოკიდებულებაზე სინამდვილესთან, მხატვრული სიმართლის ურთიერთობაზე ყოფის სიმართლესთან, მძაფრად ეწინააღმდეგება სავალდებულოდ მიჩნეულ ტრაფარეტულ ნორმებს და რუტინად ქცეულ დოგმებს. ამიტომ მისი ცხოვრება უღმობელი ორთაბრძოლაა მახინჯ და მანკიერ საზოგადოებრივ სინამდვილესთან. ამ ორთაბრძოლაში ფიროსმანის მგრძნობიარე გულმა არაერთხელ იწვინა მწვავე წყლული და განუკურნებელი ტკივილები. მისმა ცხოვრებამ უკიდურეს სიღარიბეში, მარტოობაში, დამცირობასა და შეურაცხყოფაში განვლო, მაგრამ დიდი ხელოვანი ბოლომდე დარჩა ამაყი, ქედუხრელი და უკომპრომისო. მას ერთი ნაბიჯით უკან არ დაუხევია თავისი მრწამსისაგან, საკუთარი ოცნებისა და იდეალებისაგან და უკანასკნელი ამოსუნთქვის წუთებშიც ადამიანის ბედნიერებაზე. სიკეთეზე, მშვენიერებაზე, ხალხის კეთილდღეობაზე ამაღლებული ოცნებით ძგერდა მისი დიდი გული. ასეთი ადამიანის სულიერი პორტრეტი, ამგვარი სულიერი ცხოვრების რთული მოძრაობის სურათი დაგვიხატა ვ. კოროსტილიოვმა თავის პიესაში და ამგვარი ხასიათის გამოძიწვისათვის მან მიმართა არა დრამატურგიული ჟანრის მწერლობისათვის ტრადიციულად დამახასიათებელ ფაბულურ ხლართებზე დამყარებულ სიუჟეტურ სტრუქტურას, არა იმ სპეციფიკურ კომპოზიციურ ხერხებს, რომლებსაც ჩვეულებრივ გულისხმობს დრამა — როგორც მოქმედებითი ხელოვნების ლიტერატურული ფორმა, არამედ გმირის აღმსარებლობითს მონოლოგს, მისი შინაგანი სამყაროს უშუალოდ გადმოცემი სიტყვის ხელოვნებას. ამ პიესაში თითქოს არც კი არსებობს მოქმედება, ფაბულა, დრამატული სიუჟეტი, ამ ცნებათა ტრადიციული გაგებით. ამ თვალსაზრისით, ვ. კოროსტილიოვის ნაწარმოები, ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობისა და ხელოვნებათმცოდნეობის კატეგორიებით რომ ვიმსჯელოთ, არც კი წარმოადგენს საკუთრივ პიესას, დრამატული ჟანრის ნაწარმოებს. არისტოტელეს კლასიკური ტრაქტატიდან მოყოლებული ჩვენს დღეებამდე, პოეტიკის თეორიისა და ისტორიის ყველა კურსში, ყველა

სახელმძღვანელოშიც კი, დრამისათვის სავალდებულოდ მიიჩნევენ მოქმედებაში გაშლილ სიუჟეტს, ამბავს, ფაბულას, ანტაგონისტური ტიპებისა თუ ხასიათების დაპირისპირებას. არა მარტო ისეთი დრამისათვის, რომელიც თეატრში უნდა განსახიერდეს, არამედ ე. წ. „საკითხავი“ დრამისთვისაც, რომელსაც გერმანელები *desedraina-*ს უწოდებენ.

ვ. კოროსტილიოვმა თავის ნაწარმოებს „მონოლოგები“ უწოდა. რომ დავაზუსტოთ და უფრო მართებული გავხადოთ ავტორის ეს განსაზღვრა, ამ პიესას „მონოლოგები“ კი არა, „მონოლოგი“ უნდა ვუწოდოთ. მთელი ნაწარმოები ვითარდება, როგორც ერთი ადამიანის, პიესის მთავარი გმირის, არსებითად მისი ერთადერთი რეალური გმირის მთლიანი მონოლოგი. მართალია, ზოგჯერ ამ მონოლოგში დიალოგური პასუხებიც შემოიჭრება ხოლმე, პიესის რომელიმე პერსონაჟთან ფიროსმანის საუბრის თუ პაექრობის ეპიზოდები, მაგრამ თვით ეს პერსონაჟები რეალური ადამიანები როდი არიან, ისინი ფიროსმანის გენიის მიერ შეთხზული მხატვრული სახეებია, მისი სურათების პერსონაჟები. მაშასადამე, მათი ბუნებაც, მეტყველებაც, მთელი მათი არსებაც მხატვრის შემოქმედების გასუყოფელი ნაწილია. ამდენადვე პიესაში ყველაფერი, რასაც ეს მოქმედი პირები ლაპარაკობენ თუ სჩადიან, პირმშოა ფიროსმანის ფანტაზიისა, მისი შემოქმედებითი გენიისა, ორგანული ნაწილია იმ დიდი მონოლოგისა, რომელიც პიესის მთელ შინაარსს განსაზღვრავს.

პიესის გმირის აზრები და შეხედულებანი ცხოვრებაზე, ხელოვნებაზე, საზოგადოებრივ სინამდვილეზე, მისი „თვითნაღიზი“, საკუთარი ხვედრისა და პიროვნების საკუთარივე დახასიათება, მისი დავა და პაექრობა, თავისი სურათების პერსონაჟებთან — ეს არის პიესის მთავარი და ძირითადი შინაარსი, რომელიც გადმოცემულია ღრმა სიბრძნით, მგზნებარე ტემპერამენტით, წრფელი მღელვარებით აღბეჭდილ მეტყველებაში. ეს მეტყველება უაღრესად მხატვრულია, სურათოვანი, ზოგჯერ მეტაფორულიც, გონებამახვილური, ასოციაციური და ყოველივე ამასთან ერთად — საოცრად ბუნებრივი, ადამიანური, უშუალო და გულში ჩამწვდომი. გმირის მონოლოგის ასეთ მაღალ პოეტურ დონეზე დამუშავება, სადაც გამორიცხულია რაიმე ხელოვნურობისა და მანერულობის ნასახიცი კი, წარმოადგენს პიესის ავტორის უპირველეს მხატვრულ მიღწევას და წარმატებას. დრამატულ მწერლობაში მე არ მეგულება გმირის მთელი სულიერი ცხოვრების, მისი შინაგანი სამყაროს ერთიან მონოლოგში ასე მთლიანი და სრული გადმოცემის პრეცედენტი. რამდენად კანონზომიერია და გამართლებული დრამატული ჟანრის ლიტერატურისათვის სა-



ვალდებული ნორმებისაგან ასეთი კატეგორიული გადახვევა და დაშორება? ამ საკითხზე ყველაზე მართებულ პასუხს ის ფაქტი წარმოადგენს. რომ ამ პიესის ნიადაგზე შეიქმნა უაღრესად მკაფიო, საინტერესო, ამაღლებული სპექტაკლი, რომელსაც არ შეიძლება გულგრილად და დამშვიდებულად უყურო. სპექტაკლის მსვლელობის მთელს მანძილზე მაყურებელი დამაბული ყურადღებით, ემოციური გზნებით უსმენს პიესის გმირს და განუწყვეტლივ იმყოფება მისი სულიერი ცხოვრების მოძრაობასთან ცხოველმყოფელი კონტაქტისა და თანაზიარობის ვითარებაში.

ვიდრე საკუთრივ სპექტაკლზე, თეატრის ნამუშევარზე, წარმოდგენის რეჟისურაზე, აქტიორულ ხელოვნებაზე და სცენური სანახაობის სხვა კომპონენტებზე ვილაპარაკებდე, საჭიროდ მიმაჩნია ალგნინშო პიესის მთარგმნელის, ჩვენი ცნობილი და ნიჭიერი პოეტის, მიხეილ ქვლივიძის თვალსაზირო წვლილზე ამ სპექტაკლის წარმატებაში. ზედმეტია მსჯელობა იმის შესახებ, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული თარგმანის ხარისხს ყოველგვარი ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის და, მით უმეტეს, დრამატულ კმნილებებისათვის. მაგრამ საკვებით განსაკუთრებულია მთარგმნელის ოსტატობის ზედრითი წონა ისეთი პიესის წარმატებაში, როგორც ვ. კოროსტილიოვის ეს პიესაა, სადაც არა მშობლიური და დამაინტერესებელი ფაბულური ხლართები და მოულოდნელ პერიპეტეიებზე დამყარებული სიუჟეტური კომპოზიციაა მთავარი, არამედ სიტყვა. მხატვრული მეტყველება, სცენური მონოლოგი.

კმაყოფილებით უნდა აღინიშნოს, რომ მიხეილ ქვლივიძეს ნამდვილი პოეტური გზნებით და მაღალი პროფესიული ოსტატობით უთარგმნია ვ. კოროსტილიოვის პიესა. ყოველი სცენური ფრაზა სპექტაკლში ელერს ლაღად, ბუნებრივად, როგორც ქართული ენის წიაღიდან აღმოცენებული ნამდვილად ქართული სიტყვიერი მუსიკა. მე პირადად ამ თარგმანმა გამაჩსენა ვალერიან გაფრინდაშვილის მიერ ბრწყინვალედ თარგმნილი „ურიელ აკოსტა“, დავით გაჩეჩილაძის მიერ მაღალ პოეტურ დონეზე შესრულებული თარგმანი „ოიდიპოს მეფისა“ და სხვა რამდენიმე ანალოგიური იშვიათი შემთხვევა ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში.

ვ. კოროსტილიოვის პიესა ურთულეს სიძნელეებს შეიცავს მისი სცენური განსახიერების თვალსაზრისით. მისი სტილის, მხატვრული სტრუქტურის ეს თავისებურებანი, რომელთა შესახებაც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი, უჩვეულოდ ძნელად განსახორციელებელ ამოცანებს აყენებს თეატრის კოლექტივისა და, პირველ ყოვლისა, პიესის დამდგმელს, რეჟისორის წინაშე. როგორ დააინტერესოს თე-

ატრმა მაყურებელი, იყოლიოს იგი დაძაბული ემოციური ყურადღების ვითარებაში, როგორ აიცილინოს თავიდან მაყურებლის დაღლის, მოწყენის, სცენურ საშუალებათა ერთფეროვნებისა და ტავტოლოგიის საშიშროება ისეთი პიესის განსახიერებისას, სადაც არავითარი მოქმედება, ამბის განვითარება არ მიმდინარეობს, არ არსებობს ხასიათთა დაპირისპირება. არსებითად დრამატული ჩანაფიქრის მთელი ტვირთი ერთ ადამიანურ სახეზეა დაკისრებული, და ეს სახეც თავიდანვე სავსებით ჩამოყალიბებულ დასრულებულ ინდივიდუალობას წარმოადგენს იმგვარად, რომ სპექტაკლში ხასიათის განვითარების, მისი წრთობისა და ჩამოყალიბების არავითარ პროცესზე არ შეიძლება ლაპარაკი. ამას ემატება ის დიდი სიძნელეც, რომ პიესაში წარმოსახული სინამდვილე უკიდურესად პირობითის ფარგლებშია წარმოდგენილი. პიესის მოქმედი პირები, როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, ფიროსმანის სურათების პერსონაჟებია არა რეალური ადამიანები, არამედ მხატვრის ფანტაზიით შეთხზულ სახეები თუ ნიღბები. ისინი, ეს პერსონაჟები, გარდა თვით ფიროსმანისა, ხან სურათების ჩარჩოებში, სტატიკურ მდგომარეობაში დაჩენილნი, ემსახურებიან თავიანთ კონკრეტულ მხატვრულ ფუნქციას. წარმოდგენაში, ხან გადმოდინან ამ ჩარჩოებიდან, „გაცოცხლებიან“. მიწიერ ადამიანურ სისხლ-ხორცს იძენენ, რამდენიმე წუთით მონაწილეობენ სპექტაკლის მსვლელობაში, და შემდეგ ისევ უბრუნდებიან პირვანდელ სტატიკურ, უძრავ და უსიტყვო მდგომარეობას. როგორ უნდა გაერთმია თავი თეატრს პიესისმიერი ასეთი სიძნელებებისათვის! როგორ უნდა ექცია მას „სცენურ რეალობად“ მთელი, უკიდურეს პირობითობაზე დამყარებული მხატვრული სამყარო? მაგალითად, როგორ უნდა შეექმნა თეატრს მაყურებლისათვის ისეთი ილუზია, რომ სპექტაკლის მოქმედი პირები ცოცხალი ადამიანებიც არიან. როცა ისინი სცენაზე დგანან ფიროსმანთან პაექრობაში ჩამბულნი და, ამავე დროს, ფიროსმანის სურათებიდან გადმოსული, მხატვრის ფანტაზიით შეთხზული სახეებიც?

მრავალი ასეთი ძნელად გადასაქრელი პროფესიული საკითხა იდგა ამ პიესის დამდგმელის, რეჟისორ გიორგი ლორთქიფანიძისა და თეატრის მთელი შემოქმედებითი კოლექტივის წინაშე. რეჟისორის იშვიათ შემოქმედებითს გამბედაობას, შემართებასა და ვაჟკაცობას უნდა მიეწეროს, რომ იგი არ შეუშინდა ამ სიძნელებებს და თამამად წავიდა გარკვეულ რისკზე. დაძლია თუ არა მან ამ პიესის დადგმასთან დაკავშირებული ყველა სიძნელე, წარმატებით გადაწყვიტა თუ ვერა მან ის პროფესიული პრობლემები, რომელთა შესახებაც ზემოთ ვილაპარაკეთ?

თუ ამ პიესას და სპექტაკლს ანალიზის სისრულისათვის მექანიკურად დავშლით, დავანაწევრებთ ცალკეულ შემადგენელ ნაწილებად. შემდეგ ყოველ მათგანს განვიხილავთ დრამატურგიისა და სასცენო ხელოვნების ჩვეულებრივი ტრადიციული ნორმებისა და კანონების მიხედვით, წარმოდგენასაც და მის ლიტერატურულ საფუძველსაც უეჭველად აღმოაჩნდება ბევრი რამ სადისკუსიო და საკამათო, გარკვეული ხარვეზები, ნაკლოვანებანი. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ სპექტაკლი მთლიანად ჩვენი თეატრის უეჭველად დიდი შემოქმედებითი წარმატებაა, იგი ღრმა აზრით შთაგონებული, ჯანსაღი სოციალური ქედრადობის, მაღალი ესთეტიკური ღირსების ქმნილებაა, რომელიც ნათელი, კეთილშობილური გრძნობებით აღელვებს ჩვენს გონებასა და გულს, ცხოველ გამოძახილს პოულობს ჩვენს სულიერ სამყაროში, დაუვიწყარ ესთეტიკურ და ინტელექტუალურ კმაყოფილებას გვრის მაყურებელს. სპექტაკლი მიმდინარეობს მაყურებელთან შეუხელებელი ემოციური კონტაქტის ვითარებაში, მრავალრიცხოვანი აუდიტორია აღტაცებითა და კეთილშობილური მღელვარებით განიცდის ყველაფერს, რაც მან სცენაზე ნახა თუ სცენიდან მოისმინა. ეს კი თეატრის შემოქმედებითი გამარჯვების უპირველესი კრიტერიუმია. ხოლო როგორც ძველთაძველი სიბრძნე გვასწავლის, „გამარჯვებულებს არ ასამართლებენ“. სპექტაკლში ყველაფერი მტკიცე შინაგანი ლოგიკითაა გააზრებული და მხატვრულად დასაბუთებული. რეჟისორი ერთგულად მიჰყვება დრამატურგის იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრს და ისწრაფვის სწორად ამოხსნას, ხორცშესხმულად წარმოგვიდგინოს პიესაში წარმოსახული აზრებისა და გრძნობების დიდი სამყარო. გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებითი პოზიციის ამ მხარეს განსაკუთრებული პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ახლა, როცა ქართულ თეატრში გამოჩნდნენ რეჟისორები, რომლებიც არავითარ ანგარიშს არ უწევენ პიესის იდეურ მიზანდასახულობას, მხატვრულ-სტილობრივ ბუნებას და ისე ფამილარულად ეპყრობიან დასადგმელად შერჩეულ დრამატურგიულ ნაწარმოებს, თითქოს მისი ავტორები თუ არა, თანავტორები მაინც იყვნენ. რეალისტური თეატრისა და დრამატურგიის მთელს ისტორიაში უპრეცედენტო ასეთ თვითნებობას რეჟისორებისას, სამწუხაროდ. წინ არ ელობება საზოგადოებრივი აზრის შესაფერი წინააღმდეგობა. უყურებ ხოლმე ასეთი უცნაური „მეთოდით“ დამუშავებულ სპექტაკლებს და ვერ ხვდები, ვის ნაწარმოებს განსახიერებენ სცენაზე — რომელიმე სახელოვანი კლასიკოსის ან თანამედროვე დრამატურგის პიესას, თუ ამა თუ იმ რეჟისორის „კალმის ნაეშმაკარს“?

როცა დრამატურგიული მასალისადმი თეატრის ერთგულებაზე ვლაპარაკობთ, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს თეატრი ვალდებული იყოს პედანტურად მოემყვდეს პიესის ყოველი დეტალის, სცენური დიალოგის, ყოველი ფრაზის, ყოველი რემარკის ტყვეობაში. სპექტაკლი „მარტოობის დღესასწაული“ სამაგალითო ნიმუშია რეჟისორის აქტიური შემოქმედებითი დამოკიდებულებისა დრამატურგიული ტექსტისადმი. დამდგმელს შეაქვს კორექტივები პიესის ტექსტში, როცა ამას თეატრის შესაძლებლობათა ვარაუდი ან რაიმე კონკრეტული მხატვრული მოსაზრება კარნახობს. მაგალითად, პიესის ზოგიერთი მოქმედი პირი სრულიად არ მოქმედებს სპექტაკლში (ქართველი ქალი თარით ხელში, ყურძნის მკრეფავი გლეხი) ან კიდევ, თუ პიესის მიხედვით პროლოგის მთელ ტექსტს ერთი მსახიობი წარმოთქვამს, სპექტაკლში ეს მასალა მსახიობს აქვს განაწილებული. ასეთი ცალკეული ცვლილებები არავითარ გავლენას არ ახდენს პიესის იდეურ-მხატვრულ ბუნებაზე და არავითარ ზიანსაც არ აყენებს მას. ამგვარ შემთხვევაში რეჟისორის გარკვეული უფლება და თავისუფლება დაკანონებულია მსოფლიოს საუკეთესო თეატრებისა და, კერძოდ, ჩვენი საუკუნის უდიდესი რეჟისორების შემოქმედებითი გამოცდილებით.

გ. ლორთქიფანიძემ შექმნა მგზნებარე სპექტაკლი, აღსაყვამუსიკით, ლირიზმით, პოეტური ზეშთაგონებით. პიესის ავტორისა და რეჟისორის სრული ერთსულოვნებით ყველაფერი ამ სპექტაკლში — მხატვრობაც, მუსიკაც, მსახიობთა ანსამბლის შემოქმედება ერთ ფოკუსშია თავმოყრილი, ერთი მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად არის მობილიზებული. ეს არის პიესის მთავარი, უფრო სწორად კი, ერთადერთი გმირის ნიკო ფიროსმანაშვილის სახის, მისი სულიერი პორტრეტის, მისი შინაგანი სამყაროს მთელი სიღრმის, სიმდიდრის რაც შეიძლება მეტი სისრულითა და შთამაგონებელი ძალით გადმოცემა. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ეს „ზეამოცანა“ სპექტაკლში ისეთი მაღალი ოსტატობითა და აღმაფრთოვანებელი, გულის სიღრმემდე შემძვრელი და დამატყვევებელი ძალით არის შესრულებული, რომ შეუძლებელიც იყო დღევანდელი ქართული თეატრის ვითარებაში ამ მხრივ უკეთესი რამ გვენატრა და მოგვენდომებინა.

ფარდის ახდის პირველივე წუთიდან სპექტაკლის უკანასკნელ აკორდამდე წარმოდგენის ცენტრში დგას ფიროსმანის როლის შემსრულებელი ოთარ მეღვინეთუხუცესი და სწორედ მისი მაღალი აქტიორული ხელოვნება, იშვიათად მძლავრი ნიჭიერება, მომხიბვლელი, დამპყრობი, მე ვიტყვოდი, ნამდვილად მომაჭადოებელი ოსტა-

ტობა არის ამ წარმოდგენის წარმატების უპირველესი საფუძველი. იწყება სპექტაკლი ძველი თბილისის გარეუბნის რომელიღაც სახლის კიბის ქვეშ. წყვილიადით მოცულ პირქვეშ სარდაფში, სადაც სიცოცხლის მიწურულში ცხოვრობდა და გარდაიცვალა დიდი მხატვარი. სარდაფში, რომელსაც არც კარები აქვს, არც ფანჯრები, არც არავითარი ავეჯი და მოწყობილობა. იატაკზე წევს ფიროსმანი. უკვე ამ შემხარავ სიჩუმეში, სიბნელეში, სიმარტოვეში პირველი გამოჩენისთანავე ო. მელვინეთუხუცესი მთელი ძალით გვაგრძნობინებს უკუღმართი ცხოვრების მძიმე დარტყმებით დაღლილი, მწვავე გულისტკივილით შეპყრობილი გენიალური შემოქმედის სულიერ დრამას. ამას გამოხატავს მისი მეტყველების ნაღვლიანი ინტონაციაც, სახის ნაკვთების უხალისო მოძრაობაც, თვალების სევდიანი ელვარებაც, სხეულის მოღუნებული, უსიცოცხლო მდგომარეობაც — მსახიობი „თამაშობს თავისი გმირის სულიერი და ფიზიკური დეპრესიის სურათს. მისი ხელები დაღლილა ცარიელ ჭიბეებში უკანასკნელი შაურიანის ამოა ძებნით, მისი თვალები მოქანცულა ბაღში თავისუფალი მერხის ძიებით, რათა ზედ გაიშწლართოს და ოდნავ მაინც დაისვენოს. მხოლოდ საღებავების შეზავება არ ღლიდა მის თვალებსა და ხელებს, მხოლოდ მშვენიერების თაყვანისმცემლობა არ ქანცავდა მის სულსა და სხეულს. მაგრამ დაღლილი გენიის ბუნებაში ცოცხლობს სიამაყე, რომელსაც მშობლიური ბუნების მშვენიება, სამშობლოს დოვლათიანობა, ხალხის შეუღრეკელი სულიერი ძალღონე ასაზრდოებს და ასულდგმულებს. „მე ყურძნის მტევანი ვარ — ამბობს ფიროსმანი, — დავიბადე იქ, სადაც მიწისა და მზის გზები შეიყარნენ. კახეთში, ერთი სიტყვით, მზე მამაა ჩემი და ჩალისფერ მოზვერივით სხივების ოქროს თივას მაჭმევს... მიწა — დედაა ჩემი და ნოყიერი წიაღის წვესს მასმევს... მე ყურძენი ვარ!“... ეს სიამაყე, ქვეყნისა და ბუნების განუსაზღვრელ სიდიადესთან თანაზიარობის რწმენა თან ახლავს ფიროსმანის დაღლილობასა და ნაღვლიანი მსოფლშეგრძნების განცდას. ასეთი სურათი თავისი გმირის რთული სულიერი სამყაროსი, ასეთი „სულის დიალექტიკა“ დაგვიხატა მსახიობმა სცენაზე პირველი გამოჩენისთანავე და პიესის შემდგომ მსვლელობაში თანდათანობით ღრმავდება და ფართოვდება გმირის უნიკალური ბუნების ასეთი მხატვრული გააზრება. აკი პიესის იმ პასაჟებშიც, სადაც მხატვრის უკიდურესი სიღარიბე და ღუხჭირი ცხოვრებაა გამოხატული, ფიროსმანი ლაპარაკობს იმაზე, რომ იგი ყველაზე მდიდარი კაცია ქვეყნად, რომ მისი სიღარიბე არსებითად ნამდვილი სიმღღრრეა. რომ იგი პატრონი და მფლობელია სამყაროსი, რომელსაც ის ხატავს, ჩიტებისა, ცხოველებისა, ბაღებისა.

რომ მას შეუძლია თავისი სიღარიბე დააგირაოს უთვალავ თანხაზე. რომ იგი მეფეა და მასთან დაუკითხავად შემოსვლის ნება არავის აქვს.

ცხადია, მხატვარს ასეთ შემთხვევაში სიმდიდრისა და სიღარიბის ყოფაცხოვრებითი გაგება როდი აქვს მხედველობაში. მისი სიტყვების ქვეტექსტში ხელოვანის სულიერი სიმდიდრე — მის აზრთა და გრძნობათა ლალი თავისუფლება იგულისხმება, რაც მას განასხვავებს იმ მდიდარი ობიექტლებისაგან, რომლებიც არსებითად მონები არიან მათს მფლობელობაში დაგროვილი მატერიალური სიმდიდრისა. ო. მელვინეთუხუცესის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მისი მეტყველების ასეთი ქვეტექსტური, ხშირად ორაზროვანი, ხშირად გადატანითი მანერა არასოდეს არ ბადებს ეჭვს გმირის აზრთა და გრძნობათა სიმართლეში, უშუალობაში.

თავის სიმართლეში ღრმად დარწმუნებული, თავისი რწმენით შთაგონებული, აღგზნებული დგას ნიკო ფიროსმანი მის წინააღმდეგ აჯანყებული, მის მიერვე დახატული სამყაროს პირისპირ. მსახიობი გადმოგვცემს გმირის ამ სულიერ ძალასა და შეუდრეკელობას, მისი ფიზიკური მოტეხილობისა და დაუძლურების მიუხედავად. როგორ ახერხებს ო. მელვინეთუხუცესი განასახიეროს ასეთი კონტრასტო გმირის სულიერ და სხეულებრივ ვითარებას შორის? ეს უკვე მისი მხატვრული ნიჭიერების ის საიდუმლოებაა, რომელიც არ ექვემდებარება ლოგიკურ ენაზე ამოხსნასა და განმარტებას. აი, „ენა აიღგა“ ფიროსმანის სურათის „მდიდარი გლეხის პორტრეტის“ გმირმა. იგი საყვედურობს და დასციინის მხატვარს, რომ თითქმის სამოცი წლისათვის მიუღწევია და კაცი კი ვერ გამხდარა, ქონება ვერ შეუქმნია, თანაც სიმართლით ხატვა ვერ უსწავლია, დამახინჯებულად, გაყალბებულად დაუხატავს ისიც და მისი ბალიც, რომ ამგვარი მხატვრობა არავის არგია და არავის ესაჭიროება. აქ კი ფიროსმანი თავგამოდებით გამოექომაგება თავის მხატვრულ სიმართლეს. სინამდვილის თავისებური ხედვის უფლებას, მის მიერ დახატული სახლისოდენა ალუბლის მარცვლის აზრსა და მნიშვნელობას. მსახიობის ამ პაექრობაში რაღაც შეუვალ ძალას, ფოლადისებურ სიმტკიცეს იძენს მეტყველების ინტონაცია, თანაც საბრძოლო შემართებას გადმოგვცემს და იმ შინაგან სიმშვიდეს, რომელსაც მაღალი რწმენა წარმოშობს და ამ რწმენითაა შთაგონებული მსახიობის მთელი არსება — მისი გამომეტყველების, მოძრაობის, მიმიკის, ჟესტის ყოველი ნიუანსი. ასეთსავე სულიერ და ფიზიკურ მდგომარეობაში წარმართავს მსახიობი სიტყვიერ ორთაბრძოლას მეთევზესთან, რომელიც უსაყვედურებს მხატვარს, რომ იგი წითელ პერანგში გამო-

წყობილი დაუხატავს, რაც, მეთევზის აზრით, უხეშად არღვევს სიმართლესაც და მეზადურის პროფესიის წესსაც. მაგრამ უკვე სხვაგვარია მსახიობის ხმის ჟღერაც, მისი გარეგანი იერიც, როცა გაღმოკვცემს ფიროსმანის დიალოგს მსახიობ ქალთან — მარგარიტასთან. აქ უკვე მსახიობის მეტყველებაშიც და ქცევაშიც ნათლად იგრძნობა კვალი იმ შორეული, მაგრამ განუკურნებელი წყლულისა, რომელიც მიუყენებია მისი კეთილშობილური გულისათვის უარყოფილი ტრფიალების მგზნებარე გრძნობას. სრულიად სხვაგვარია კილო, მთელი ატმოსფერო თავისი სურათის „სამი თავადის“ პერსონაჟებთან მხატვრის საუბრის ეპიზოდში. აქ ყველაფერი აღბეჭდილია და გამსჭვალული ანტაგონიზმის მძაფრი განცდით, რომელიც მოიცავს არა მარტო სოციალურ, არამედ ადამიანურ, მორალურ თვისებათა სფეროებს, ხასიათთა წყობას. ასე მრავალმხრივი და მრავალფეროვანია მსახიობის გამომსახველობით საშუალებათა არსენალი. რამდენი სიტბო და სინაზე, უბრალოება და უშუალოებაა მხატვრის ურთიერთობაში პატარა და კეთილ იასთან და რუს მხატვართან?! ია, რომელიც ფიროსმანს არასოდეს დაუხატავს, ერთადერთი აღმოჩნდა ბუნების მთელს უკიდუგანო სამყაროში, ალერსით, თანაგრძნობითა და სიყვარულით რომ ეპყრობა გენიალურ ხელოვანს, ხოლო რუსი მხატვარი ფიროსმანის თანამედროვეთა შორის მისი ერთადერთი თანამოაზრე, მისი ესთეტიკური მრწამსის თანამოზიარეა. ასეთია ვითარება პიესაში. რაგინდ შეუსწავლედიც არ უნდა იყოს ფიროსმანის ბიოგრაფია, არ შეიძლება გავიზიაროთ პიესაში გამოხატული ასეთი კონცეფცია. ნუთუ რევოლუციამდელ საქართველოში არ ცხოვრობდა არც ერთი ადამიანი, რომელიც თანაგრძნობით ყოფილიყო განწყობილი ამ გენიალური შემოქმედისადმი! რასაკვირველია, ეს არ შეესაბამება სიმართლეს. ამიტომაც სპექტაკლში ასეთი ვითარება ერთგვარად გამოსწორებულია. როგორც ცნობილია, მხატვრული გადაჭარბება, საღებავების განზრახ გამუქება როდი ეწინააღმდეგება მაღალი რეალიზმის ესთეტიკურ პრინციპებს. ზოგჯერ ასეთი გზით უფრო მისაღწევი ხდება ხოლმე მხატვრული სიმართლე, რომელიც კონკრეტულ ყოფითს სიმართლეზე უფრო მართალია, უფრო ნამდვილი. ასეთ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე ამ სპექტაკლში, სადაც თეატრის და, კერძოდ, ფიროსმანის როლის შემსრულებელი მსახიობის მთავარი ამოცანა ის იყო, რომ ღრმად ეგრძნობინებინა და განეცდევინებინა ჩვენთვის დიდი ხელოვანის მართობის ის მწვავე ღრამა, რომელმაც ცხოვრება მოუშხამა ფიროსმანს, მაგრამ სულიერად ვერ დაამარცხა და ვერ დააძაბუნა იგი.

სპექტაკლის მთელს მსვლელობაში ო. მელვინეთუხუცესი მხატ-

ვრული გამომსახველობის უმდიდრესი მრავალფეროვნებით ძერწავს პიესის მთავარი გმირის სახეს. ამიტომაც წარმოდგენაში აბსოლუტურად დაძლეულია მონოტონურობისა და მხატვრული ტავტოლოგიის საშიშროება. მაყურებელი შეუწელებელი ყურადღებით ადევნებს თვალყურს გმირის ცხოვრებას სცენაზე, რომელიც არ იცვლება და არ ვითარდება ჩვენ თვალწინ, მაგრამ თანამიმდევრულად ღრმავდება, ფართოვდება, სულ უფრო დასრულებული და ყოველმხრივი ხდება. პიესაში არაფერია საგანგებოდ ნათქვამი ფიროსმანის პროგრესული სოციალური მსოფლმხედველობის შესახებ, მისი პატრიოტიზმის შესახებ, მაგრამ ყოველივე ეს მაყურებლისათვის სავსებით ნათელი ხდება რამოდენიმე მკაფიო შტრიხის მეშვეობით. გავიხსენოთ თუნდაც ის გარემოება, როდესაც მეუზოვე ცდილობს ბალიდან გააძევოს მერხზე დასასვენებლად წამოწოლილი ფიროსმანი. მეუზოვე დარწმუნებულია, რომ მხატვარი სიზმარში ხედავს და თანუგრძნობს თბილისის ქუჩებში გამართულ მთავრობის საწინააღმდეგო დემონსტრაციას. ამ თვალსაზრისით, დამახასიათებელია ის პროტესტი და მძულვარება, რომელსაც აღძრავს ფიროსმანის გულში დოგმატიკოს ხელოვნებათმცოდნეთა უაზრო და უსულგულო ლაყბობა, მათი მთელი გამოფიტული, მანეკენური გარეგანი და შინაგანი ბუნება, მათი აღშფოთება „წითელი ცხენის“ გამო და გაცოფებული მოთხოვნა, რომ სურათი გადაიღებოს რუხი ფერით, „რუხით, რუხით, რუხით“. როგორი მშობლიური სიყვარულის გრძნობით იღვიძებს ფიროსმანის ცნობიერებაში უზომოდ ძვირფას თავის პატარა სოფელ მირზაანში გატარებული ბავშვობის მზიურ დღეთა მოგონებანი, ო. მელვინეთუხუცესს მთელი ეს დიდი როლი, დიდი — მოცულობითაც და აზრობრივ-მხატვრული დატვირთვითაც. თანაბრად მაღალ, მე ვიტყვოდი, სრულყოფილ პროფესიულ დონეზე აქვს დამუშავებული. თუ საგანგებოდ მოვიხილოთ გამოვეყნოთ რომელიმე განსაკუთრებულად აღმაფრთოვანებელი ეპიზოდი ამ როლის მთლიანობაში — ეს იქნება ალბათ ის სცენა, როცა ფიროსმანი თითქოს უმასპინძლდება მასთან სტუმრად მისულ რუს მხატვარს, თითქოს დალიეს ნიკალას დედის მიერ გამოგზავნილი შეუდარებელი ღვინო, დათვრნენ კიდევ, გამზიარულებული ფიროსმანი ოდნავ აცეკვდა, ყოველგვარი სევდა და სიმძიმე გაქარებულა და უკუგდებული. ამ სცენაში მსახიობი აქტიორული გარდასახვის ნამდვილი შედეგის სიმადლეს აღწევს. იგივე შეიძლება ითქვას სპექტაკლის ფინალური ეპიზოდის შესახებ, სადაც ფიროსმანი, რომლის მატარებელიც „უკანასკნელ გაჩერებას უახლოვდება“, ასეთი სიტყვებით ემშვიდობება სიცოცხლეს: „მე ვხატავ ადამიანის სახეს, სხეულს,



მაგრამ ჩემთვის მთავარი ეს არაა. მთავარი სიხარულია! ეს მე ვარ — საქორწილო ღვინო, რომ გარდაექმნი ადამიანებს, და, დაე, ათას წელს იხარონ ადამიანებმა! გაგიმარჯოთ ყველას!“

მსახიობის მიერ იშვიათი საზეიმო მაყორით აყდრებული ეს სიტყვები. ამ სიტყვების წარმოთქმის წუთებში მისი გამომეტყველება. მისი სხეულის, სახის, ხელების, ხოლო განსაკუთრებით თვალბერს გამომსახველობითი რესურსების ერთ ფოკუსში ჯადოსნურად თავმოყრილი ძალა ბრწყინვალე განსახიერებაა ჩვენი ოპტიმისტური ფილოსოფიისა, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი, ცხოვრების სიყვარულის მსოფლშეგარძნებისა. აღელვებული, გახარებულა გამოვდივართ მაყურებელთა დარბაზიდან და ერთსულოვნად ვფიქრობთ: რა ბედნიერებაა, რომ დღევანდელ ქართულ თეატრს ჰყავს ასეთი დიდი მსახიობი, რაოდენ ნამდვილ ესთეტიკურ სიხარულს უმზადებს და პირდება იგი ჩვენს ქვეყანას?!

რა უნდა ვთქვათ სპექტაკლის სხვა მონაწილეების შესახებ. მათ შორის არიან ისეთი მსახიობები, რომლებსაც სხვა სპექტაკლებში არაერთხელ დაუმსახურებიათ მაყურებელთა ყურადღება და მოწონებაც. მაგრამ ამ შემთხვევაში არც ერთ მათგანს არ აქვს დაკისრებული რაიმე ისეთი განსაკუთრებული მხატვრული ფუნქცია, რომ თავისებური საღებავებით ანდიდრებდეს წარმოდგენას. მალხაზ გორგილაძე (მხატვარი), გიზო სიხარულიძე (შეძლებული გლეხი), გურანდა გაბუნია (მსახიობი მარგარიტა), ოთარ სეთურიძე (მეთევზე), ირაკლი ბალიაშვილი (მეფხოვე), ლეო ფილფანი (პირველი თავადი). ჯემალ მაზიაშვილი (მეორე თავადი), ოთარ ქუთათელაძე (მესამე თავადი). როგორც იტყვიან, „ხელს უწყობენ“ სპექტაკლის წარმატებას, არსად და არაფრით არ არღვევენ მის საერთო მხატვრულ ატმოსფეროს. დასანანია, რომ ნათელა მუხულიშვილი სისავესით ვერ იყენებს იმ შესაძლებლობებს, რომლებსაც იას როლის შემსრულებელს უქმნის ვ. კოროსტილიოვის პიესა.

მოწონებას იმსახურებს სპექტაკლის მხატვრის აივენგო ჭელიძის ნიჟერი ნამუშევარი. მან შეძლო რეალურ, ხელშესახებ მხატვრულ სინამდვილედ ექცია დრამატურგის ისეთი განყენებული და უაღრესად პირობითი რემარკა, როგორცაა: „სცენაზე ჩარიგებულ უზარმაზარ ფიცრის კედლებს შორის დარჩენილ ღრიკოებში წყვილიანი იმზირება. დროდადრო ამ „ფანჯრებში“ ფიროსმანის სურათები განათდება ხოლმე“. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ სარეცენზიო სპექტაკლი აღსავსეა მუსიკით, ლირიკით, პოეზიით. ამაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ღვაწლი კომპოზიტორ იაკობ ბობოხიძეს მიუძღვის. მუსიკა ამ სპექტაკლში ჰარმონიულად ეთანხმოვანება მთავარი

გმირის სულიერი ცხოვრების მოძრაობას და აქედან მომდინარეობს მისი დინამიკური, ცვალებადი ბუნება — ხან ნაღვლიანი და უხალისო, ხან აღზნებული და შემართებული, ხან ეგზალტირებული და სიცოცხლისმოყვარეობით გამსჭვალული ელერადობა. კომპოზიტიური უხვად იყენებს ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების საგანძურს — კახური ხალხური სიმღერების თუ თბილისური ფოლკლორის მოტივებს.

რუსთავის დრამატული თეატრის ეს პრემიერა ქართული სასცენო ხელოვნების დიდი შემოქმედებითი მიღწევაა და არა მარტო ერთი თეატრალური სეზონის მასშტაბით. იგი უეჭველად თვალსაჩინო ადგილს დაიკავებს საერთოდ ქართული საბჭოთა თეატრის მიერ შექმნილ საუკეთესო სპექტაკლებს შორის.

ბესარიონ ჭლენტი

ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“  
1975, № 1

## სიცოცხლის სიბრძნე

ჩვენი თეატრალური საზოგადოებრიობა საგულისხმო და მნიშვნელოვანი ფაქტის წინაშე აღმოჩნდა: კ. მარჯანიშვილის თეატრმა განახორციელა პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“, რომელიც ათეულა წლების მანძილზე ვერ ეღიროსა რამპის შუქს.

ამ დადგმამ სათავე დაუდო ქართველი დრამატული კლასიკის ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილების ნამდვილ სცენურ ისტორიას.

ავტორი 25 წლის წინათ შეუდგა პიესაზე მუშაობას. იმ ხანადან მოყოლებული, ნაწარმოების დადგმაზე ფიქრობდნენ კ. მარჯანიშვილი, ა. ახმეტელი და სხვა ქართველი რეჟისორებიც. მარჯანიშვილის თეატრმა ორჯერ სცადა პიესის დადგმა. ოპერაც დაიწერა და პრემიერის დღემდე მივიდა. პიესის დადგმის რეალური ცდა იყო ქუთაისის თეატრში, მაგრამ არც ერთ ამ ცდას სასურველი შედეგი არ მოჰყოლია. პირიქით, მან უფრო განამტკიცა აზრი, თითქოს „კახაბერის ხმალი“ მხოლოდ საკითხავ პიესათა რიგს განეკუთვნება. პიესის სცენური ორგანიზაცია, მოქმედების ხაზის წამოწევა და გამძაფრება საბოლოოდ არ წყვეტდა საქმეს. თავსატეხი იყო მეორე მხარე: პიესა ისტორიული სატირაა და სად ვაგონილა, ერის ისტორიას სატირიკოსის თვალთ უყურებდეთ. ამას უნდა გასწეოდა ანგარიში თუნდაც იმიტომ, რომ „კახაბერის ხმალი“ მართლაც, გარკვეული თვალსაზრისით, ისტორიულ-სატირული კომედიაა. არ შეიძლებოდა ოდნავ ჩრდილიც დაჰფენოდა ხალხის თავმოყვარეობას.

რეჟისორთაგან პირველად გ. ლორთქიფანიძემ გაუხსნა მწვანე გზა პიესას და ქართულ თეატრში პრობლემად ქცეული ეს ნაწარმოები სცენურად საინტერესო, დიდ პატრიოტულ სანახაობად აქცია. რეჟისორის ფიქრები კარგა ხანს დასტრიალებდა პიესას. შემთხვევითი როდია, რომ სწორედ მარჯანიშვილის თეატრმა ჩაუდგა სული პიესის სცენურ ცხოვრებას. მას პ. კაკაბაძის პიესების დადგმის კარგი და სასახელო ისტორია აქვს.

თეატრმა პიესაზე მუშაობა დაიწყო რწმენით, მაგრამ დიდი სიფრთხილით. ნელ-ნელა ყალიბდებოდა წარმოდგენის საბოლოო სახე. საქმეს აშკარად სასიკეთო პირი უჩანდა, რწმენამ უფრო გაიღვა ფესვი, სიფრთხილე შეცვალა შემოქმედებითმა გაბედულებამ; რეჟისორმა მეტი სივრცე და გასაქანი დაუტოვა მსახიობებს. ამ გზით იშვა კომედიური სიმსუბუქე და განსახიერების იმპროვიზაციული ფორმები, რითაც ასე უხვად არის შემკული დადგმა. იმპროვიზაცია წარმოდგენის ამოსავალი წერტილი გახდა. ყველა საუკეთესო ეროვნული კომედიური სახე ხომ ამას ემყარებოდა, მით უფრო, პ. კაკაბაძის პიესების სცენური განხორციელებისას.

რეჟისორის სწორი ალლო და მიხვედრილობა სწორედ მაშინ გამოჩნდა, როცა მან ხალხური შემოქმედების წიაღს მიაშურა და დადგმა ძველი ქართული ნიღბოსნური თეატრის ფორმაში მოაქცია. ამან თეატრალობის იშვიათი სილამაზე და მომხიბლაობა შექმნა სცენაზე. ეს იყო თეატრი თეატრში. ფაქტიურად, ამ პრინციპის დაცვამ განსაზღვრა წარმოდგენის ძლიერი მხარეები, აქტიორული განსახიერების თავისებური ფორმა და სცენური განცდის ხასიათი. ბერიკაობის კონკრეტულმა ეროვნულმა ფორმამ უფრო გვაგრძნობინა პიესის განმზოგადებელი შინაარსი. მან წაშალა ზღვარი თანამედროვესა და ისტორიულს, ზოგადსა და კონკრეტულს შორის. ისეთ სახეს, როგორც არის გოსტაშაბი, ლიპარიტე, შოშკობა, ანდა სკეპტიკოსი როსტომ ბრძენი, იმ კონკრეტულობით, კომიკურის იმგვარი სახით, როგორც ამას მწერალი თეატრთან ერთად გვთავაზობს, ვერსად ნახავთ და არც იყო ალბათ, მაგრამ მათი არსებობა ყოველთვის იგრძნობოდა.

დრამატურგი ფეოდალური რეაქციის პერიოდში ერის ცხოვრების შიგნით განვითარებული მოვლენების მხატვრულ განზოგადებასა და განსახიერებას ახდენს. სურათი მომაკვდინებელი და სავალალოა. ავტორი მკაცრად გმობს და დასცინის ქვეყნის დამღუპველ უმსგავსოებას. სიცილი აქ საზოგადოებრივი ბოროტების წინააღმდეგ მებრძოლი კრიტიკული საწყისია. მის მიღმა ვჭვრეტთ მაღალა

ზნეობის მქადაგებელ ავტორს და ავტორის პოზიციების იდეურ-მოქალაქეობრივი პოზიციების თანაზიარ თეატრს.

...საქართველო, თათრების შეწევნით, ერის მოლაღატე ბახტანგხანად წოდებულ მეფის ძმას დაუპყრია. ქვეყნის თავზე გასაჭირის დიდი ზარი რეკს, მაგრამ მისი ხმა არავის ესმის. ხალხის მხსნელი კახაბერი ორმოშია ჩაფარდნილი და მისი სახელოვანი ხმალი, მტერს რომ შიშის ზარს სცემდა, ჯირკთან ერთად ნაცარქექიას კერიაზე შემოუდევს. მტერმა მამული ცეცხლს მისცა და ქვეყნის ცეცხლზე ხელს ითბობენ მოლაღატე თავადები და ათასი ჯურის ნაძირალები, მხოლოდ ხალხი ელის მოთმინებით დროს და დრტვინავს. და, აა, როგორც კი იელვა კახაბერის ხმაღმა, როგორც კი გაჩნდა გამარჯვების რწმენა, ყველამ მამულის დროშასთან მოიყარა თავი. აქ არის დიდი და პატარა, ქალი და კაცი, მოლაღატე თავადები და სხვებიც — უდროობის გმირები: ქოსატყუილა, შოშკობა, ნაცარქექია. ამ უკანასკნელს ხელთ უპყრია კახაბერის ხმალი! თეატრმა წინ წამოსწია ხალხის როლის იდეა, მისი ერთ-ერთი ტიპური წარმომადგენლის, ავკარგიანი ქართველი ქალის — გულქანას სახე, განსაკუთრებით კი კახაბერის ხმლის პატრიოტული თემა.

ხმალი აქ უბრალო რელიკვია როდია. იგი ერის შიგნით მთვლემარე ენერგიისა და პოტენციური ძალის სიმბოლოა, მამულიშვილობის ვალის გახსენება და სინდისის მქენჯნავი მხილება. „მაგიური“ ძალის მქონე ამ რელიკვიის წინაშე ფხიზლდებიან ისეთი ადამიანებიც კი, როგორც არიან ნაცარქექია და ქოსატყუილა. ამ და პატრიოტული მოტივების გამომხატველ სხვა ადგილებს თეატრმა საგანგებოდ გაუსვა ხაზი. ამით ტრაგიკულ გარემოში განფენიღმა კომიკურმა სიტუაციებმა, საბოლოოდ, ამაღლებული, რომანტიკული სახე მიიღო და წარმოდგენა დიდ პატრიოტულ სანახაობაში გადაიზარდა.

დადგმაში სიტუაციებისა და ხასიათების კომიკური სიმძაფრე კარგი ხელოვნების მაუწყებელ სცენურ გროტესკშია გამოხატული. ასეთია მეტად გონებამახვილ თეატრალურ გარემოში გათამაშებული მთელი მეორე მოქმედება, ომის სცენები და სხვა, რომლებიც ბრწყინვალე რეჟისორულ ადგილებს ქმნიან.

ნაწარმოების სიღრმე, ხასიათებში ნაგულისხმევი აზრი, ღრმა შინაარსიანი მეტაფორები და აფორიზმები, თქმები, საერთოდ, პიესის მთელი მხატვრულ-შინაარსობრივი სინამდვილის სცენური განხორციელება თითქოს თამაშად უჩანს თეატრს. უწყინარი მსუბუქი ხუმრობის ეს ფორმა ემსგავსება შექსპირის ხუმარას ეშმაკურ ხერხებს.

მხოლოდ ერთი განსხვავებით — ქართველ მსახიობს აქ არლევინის კრელი კოსტიუმის ნაცვლად ბერიკას ნილაბი ფარავს.

სიცილის სიბრძნე, ხუმრობასა და კალამბურის ფორმაში გამჟღავნებული თეატრის სათქმელი შეუძნეველი არ დარჩენია მხატვარს, კომპოზიტორსა და ქორეოგრაფსაც. განსაკუთრებულია მხატვრის როლი ამ დადგმის გამარჯვებაში. მ. მალაზონიამ შესანიშნავად ამოიკითხა და გახსნა პიესის აზრობრივი, სტილისტური თავისებურება, ე. წ. არქაულ ფორმაში მოქცეული ახალი შინაარსი. მხატვრის გამომსახველობითი საშუალებები უკიდურესად ძუნწი და თავშეკავებულია. სცენაზე არავითარი დეკორაცია არ დგას, ერთადერთი, რაც მან შექმნა, დეკორაცია კი არა, ფაქტიურად რეკვიზიტია — ძველი ნამაპაპური ურემი. ურემს, როგორც ცხოვრებას, შებმან ადამიანები და ეწევიან წუთისოფლის ჭაპანს. ეს ურემი ხან ნაცარქექიას ქობად იქცევა, ხან ბახტანგ ხანის სასაბლედ, ხან ბახტრიონის ციხის ქონგურებად.

კონტრასტული ფორმა, როგორც დრამატურგიული აზრის გაძაფრებისა და გაღრმავების კარგი საშუალება, შესანიშნავად გამოიყენა კომპოზიტორმა შ. მილორაევამ საგუნდო და ინსტრუმენტულ მუსიკაში.

მოქმედების დაძაბული რიტმი და დინამიკურად გამიზნული სცენები გმირთა შინაგან ცხოვრებასა და სიუჟეტურ სიმწვავეს განაპირობებენ. დადგმაში ეს მხარე რომ პირველი რიგის ამოცანა იყო, ეს უეჭველია, მაგრამ ამან ნაკლები სივრცე დაუტოვა მწერლის პოეტური ტექსტის ნიუანსებითა და დეტალებით მაყურებლამდე მიტანის ფაქიზ საქმეს და საერთოდ ამ მხრივ აქტიორული საშემსრულებლო ხელოვნების სხვა ფორმაც შეიზღუდა.

დადგმაში მსახიობური საშემსრულებლო ხელოვნება ერთ მხატვრულ-სტილისტურ მთლიანობაშია მოქცეული; თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ა. კობალაძის მეფეს, რომელიც, გასაგები მიზეზის გამო, რეჟისორმა პოზიტიური აზრის უშუალო მქადაგებლის ფუნქციით დატვირთა და შემსრულებელიც დიდი ხალისით დაადგა რეზონიორული ხერხებით სახის გახსნის ნაცად გზას.

დადებითი გმირის კომედიურ პლანში გადაწყვეტის რთული ამოცანები იდგა გულქანას როლის შემსრულებელ მ. ჭაფარიძის წინაშე: გმირის „შეგონებები და სენტენციები“ სოლივიტ შეიჭრებოდა პიესის მხატვრულ ქსოვილში და დაარღვევდა მას, მსახიობს რომ როლის კომედიური მხარე უგულვებელყო. გულქანას გულუბრყვილო, პრიმიტიულობამდე მისული პირდაპირობა არავითარ ჩრდილს არ აყენებს სახის ზოგად შინაარსს.

სხვა დანარჩენი სახე კომიუტრის ყველა ნიშნით არის შემკული... სატირა, იუმორი, ირონია, ბუფონადა და გროტესკი მდიდარ პალიტრას უქმნიან მსახიობებს. მარჯანიშვილის თეატრს ამ ფერების გამოყენების შესანიშნავი ოსტატები ჰყავდა მუდამ და მათ რიცხვს ახლამიემატა ნ. მოსეშვილი....

ვ. ნინუას ნაცარქექია ფოლკლორული კომედიური სახეების მეთაურად გამოიყურებოდა ამ სიტყვის პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით.

თეატრალური კომედიურობითა და განსახიერების თამამი სცენური ფორმებით უხვად იყო შემკული ბახტანგ ხანის (თ. მაისურაძე) გროტესკული სახე. კომიუტრის ტენდენციურობით წარმართავენ თავიანთ როლებს ლ. ანთაძე და ი. ბოკუჩავა. შოშკობას და მისი უსაზღვრო „ტრფილის“ — ფატის სასიყვარულო „დუეტი“ სახალისო და თავშესაქცევ სანახაობად წარმოგვიდგა.

„კახაბერის ხმალი“ ეროვნული კლასიკური დრამატურგიის ნიმუშია და, რა სასიხარულოა, რომ, როგორც იქნა, დაიწყო მისი მყარი სცენური ცხოვრება.

ალექსანდრა შალუბაშვილი

გაზ. „კომუნისტი“, 1965, 26 მარტი

### ტრაგიკული აკონი

„...მე მოვკვდი, მაგრამ ჩემი პოეზია ცოცხლობს“, — ამბობს ესქილე ვერიპიდესთან შეკამათებისას, არისტოფანეს კომედიაში, და თავის პირდაპირ მემკვიდრედ სოფოკლეს ასახელებს, სოფოკლეს, რომელიც ესქილესგან განსხვავებით არა ღმერთებსა და ნახევარღმერთებს, არამედ ადამიანებს ასახავდა და ისეთებად ხატავდა. მათ, როგორებიც ისინი სურდა ყოფილიყვნენ.

პოეზიის მწვერვალად აღიარებული დრამატული ხელოვნება და, კერძოდ, ანტიკური დრამა, დღემდე ინარჩუნებს სიბრძნე-სინატრუფეს.

სოფოკლე ათენის ოქროს ხანის, ანუ პერიკლეს ათენის მოქალაქეა, პერიკლეს თანამდგომი — თანამოაზრე, თანამებრძოლი სტრატეგოსი.

„ოიდიპოს მეფე“ 429 წელს დაწერა სოფოკლემ, როცა უკვე სახელგანთქმული ტრაგიკოსი იყო. 468 წლიდან მოკიდებული, იგი მრავალგზის იმარჯვებს ტრაგიკულ აგონებში, ანუ ბრძოლა-შეჯიბრში და, ამავე დროს, სახელმწიფო მოღვაწეობასაც განაგრძობს: ხან.

ლესბოსზეა სამხედრო დავალებით, ხან ანაპიელთა წინააღმდეგ იბრძვის. სიბერის ხანს კი მკურნალობის ღვათების ასკლეპიოსის კულტის ქურუმი ხდება. პოეტის ცხოვრებაც ისეთივე მძაფრი პერიპეტებიტებით გამოირჩევა, როგორითაც მისი ტრაგედიების გმირთა ბედი — ქურუმობის შემდეგ, უფრო ღრმა სიბერეში, მან სიმწარეც იგემა. რადგან ერთმა ვაჟიშვილმა სიგიჟე დასწამა და სასამართლოს მოსთხოვა მასზე მზრუნველობის დაწესება.

...თავის მართლების ნაცვლად, სასამართლოზე გამოძახებულმა ბერიკაცმა ერთი მონაკვეთი წაიკითხა ახალი ტრაგედიიდან; ამ ნაწყვეტის მოსმენის შემდეგ სასამართლოს აღარაფერი ეთქმოდა. და ეს იყო „ოიდიპოსი კოლონოში“, სოფოკლეს უკანასკნელი ტრაგედია, რომლის დადგმასაც ველარ მოესწრო.

თითქოსდა ოიდიპოსთან ერთად განვლოო თავისი წუთისოფელი მუხების რჩეულმა პოეტმა. ისიც ნიშნეულია, რომ უკანასკნელ ტრაგედიაში გადმოცემული ამბავი მოხუცი ოიდიპოსისა და მისი უმადური ვაჟებისა, ავტოგრაფიულ მოტივებს შეიცავს.

\* \* \*

„არავინ იცოდა ისეთნაირად სცენა და თავისი ხელობა, როგორც სოფოკლემ“, — ამბობდა გოეთე!...

ამ სიტყვების დასტურია სოფოკლეს შემოქმედებისადმი გაუნელებელი ინტერესი, კერძოდ, „ოიდიპოს მეფის“, როგორც ანტიკური სრულქმნილი დრამატული ხელოვნების ნიმუშის საყოველთაო აღიარება; „ოიდიპოს მეფე“ თარგმნილია ყველა ენაზე და სცენურ სიცოცხლეს აგრძელებს როგორც ევროპის, ასევე ჩვენი ქვეყნის თეატრებში.

დიდი და დაუვიწყარი ტრადიცია აქვს ოიდიპოსის დადგმას ქართულ სცენაზე.

და აი, დღეს ოიდიპოსს მარჯანიშვილელთა სცენაზე ვხედავთ. სპექტაკლის ავტორები არიან გიგა ლორთქიფანიძე და თამაზ მესხი.

რეჟისორები ცნობილ თეატრალურ მხატვარ-სამეუღლთან — ოლეგ ქოჩაიძესთან, ალექსანდრე სლოვინსკისთან და იური ჩიკვაიძესთან ერთად ქმნიან სპექტაკლის საინტერესო კომპოზიციას — ანტიკური თეატრონის მსგავს ნახევარწრეზე ორ მწკრივად დგანან ქოროს მონაწილენი, მათ წინ კი სათამაშო ფიცარნავია.

დიონისეს კულტის მადიდებელთა კვალობაზე ქოროს შენიღბულია და ერთიანი დრამირებული ქსოვილით შემოსილი, რის მეოხებითაც დიდ სკულპტურულ ჯგუფს წააგავს. ქოროს დროდადრო, ავტორის სიტყვებით რომ ვთქვათ, — მძინარე ქარიშხალივით იღვი-

ძებს და მღელვარე მოძრაობებითა და გოდებით ეხმაურება ძის წინ განვითარებულ ტრაგიკულ ამბავს.

იოსებ კეჭყემაძის ვედრებითა და გლოვით აღსავსე ქორალები სპექტაკლის განუყოფელ ნაწილად იქცა. კომპოზიტორმა ანტიკური ტრაგედიის ქოროს ხასიათი, ქმედითობის პრინციპი მუსიკალურად განაწოგადა და მთელი მოქმედების მანძილზე მისი რიტმი და განწყობა ემოციურად ღრმა და ფსიქოლოგიურად დატვირთული ინტონაციებით წარმოაჩინა, მუსიკამ სპექტაკლის გარეგნული მხატვრული იერიც გაამართლა, მსახიობთა ემოციურ ზესვლასაც წინამძღოლობს და შუამავლის როლსაც ასრულებს ღვთაებრივ ძალებთან მათ დიალოგში.

ძირითადი ქოროდან რეჟისორების მიერ გამოყოფილი თებელი უხუცესი და ექვსი დიდებული მცირე ქოროს შეადგენენ და ქოროსავე სათქმელს წარმოთქვამენ.

უხუცესი — კოტე თოლორაია და თვალადობით რჩეულ ჭაბუკთა ექვსეული: გურამ ხურცილავა, სოსო გოგიჩაიშვილი, მალხაზ გორგილაძე, მარლენ ეგუტია, აეთანდილ მიქაძე, ჯემალ მონიავე დიდებულთა, იგივე ოიდიპოსის მრჩეველთა ჯგუფურ პორტრეტს ქმნიან.

მთხრობელიც და გმირთან გამპასუხებელიც უხუცესი და ეს მცირე ჯგუფია, ოღონდაც მეტი პლასტიკურობაა სასურველი მათ სცენურ მოძრაობაში, ენაშქევრობა — მეტყველებაში, რადგან ტექსტის დიდი ნაწილი მათი წილხვედრია, სოფოკლეს ლექსის რეჩიტაცია გაცილებით მდიდარ ხმეერ პალიტრას მოითხოვს, სიტყვა და თანაზიარობა ამ ჯგუფისა უფრო ორგანულად რომ შეეწონოს მთავარი გმირის სათქმელ-სამოქმედოს, წარმოდგენის შუაცეცხლი უფრო გაძლიერდება.

ქოროს, როგორც მოქმედი პირის, „გამორიცხვა“ სპექტაკლიდან და მის ცოცხალ დეკორაციად გადაქცევა, ერთი შეხედვით, მკრეხელობად მოგეჩვენებათ. ასეთი გადაწყვეტა ეწინააღმდეგება ბერძნული ტრაგედიის ტრადიციულ გზას, მაგრამ საკმაოდ ეფექტური გამოდგა პანტომიმური ენა და უსიტყვო გოდება, რომლითაც ძალზე ემოციურ ფონს ქმნის 24 კაციანი ქორო, როცა გაღმოგვეცემს ხოლმე თებელთა აფორიაქებულ სულიერ მდგომარეობას (სცენურია მოძრაობა ა. შალიკაშვილისა).

...გუნდის როლი, როგორც მოქმედი პერსონაჟისა, უკვე მაშინ შესუსტდა, როცა სოფოკლემ მესამე მსახიობი შემატა ღრამას. ასე რომ, სოფოკლეს ღრამაში გუნდი უწინდებურად აქტიური და მოქმედების წარმმართველი აღარცაა, იგი მოამბისა და მოწმის როლ-



შია და საზოგადოების აზრს გამოხატავს. მარჯანიშვილელთა სპექტაკლში ეს ფუნქცია, როგორც ვთქვით, მცირე ქოროზეა დაკისრებული. ასეთმა მოულოდნელობამ აზრთა სხვაობა გამოიწვია. ერთი შეხედვით, თითქმის მართლაც წინააღმდეგობაა—სცენაზე იდგმება ანტიკური ტრაგედია, ხოლო მისი მთავარი გმირი — ქორო, დეკორაციად მოგვევლინა, მაგრამ თვით სოფოკლეს დროსაც ხომ იყო თავისებური წინააღმდეგობანი: რაკი მესამე მსახიობის გამოყენებამ გუნდი დაასუსტა (მისი შინაარსი მსახიობებში განაწილდა), სოფოკლემ საჭიროდ ჩათვალა გუნდის გარეგნული გაძლიერება და, ამიტომ, ნაცვლად თორმეტისა, თხუთმეტამდე გაზარდა ქორეგეტთა რიცხვი. ანდენად. „გუნდი დეკორაციულ ანუ გარეგნულ სამკაულად იქცა“ (ს. ყაუხჩიშვილი).

დღევანდელი სპექტაკლის ავტორთა ამოსავალი წერტილიც უთუოდ ისაა, ეს ტენდენცია განავითარეს მათ თავისებურად და დეკორაციული და პანტომიმური ეფექტით შეცვალეს გუნდური სიტყვის ეფექტი.

საკმარისია დასაწყისისა და ფინალის გახსენება: ქორალის ფონზე ფარდის გახსნა და გაქვევებულ მავედრებელთა აბორგება-ანბინება, ბოლოს გმირის განწმენდის წუთებში, კვლავ აღელვება და მუსიკალურ აპოთეოზთან ერთად ამალღება; ამალღების ასეთნაირი მეტაფორული გამოხატვა (დანადგარი ტექნიკურადაც მალღდება) ანტიკური ნაწარმოების სცენური განხორციელებისათვის ორგანულიცაა და აზრობრივადაც ანათებს ოიდიპოსის განწმენდისა და მოკვების ამბავს. როცა თვალებდათხრილი ოიდიპოსი მის წინ კითხრონის მთასავით აღმართულ გუნდის შუა გაივლის, გრძელკალთიანი სამოსელით ფარდასავით გადაიკეტება გასასვლელი. ასეთნაირად გამოვლინდა სცენურ წარმოსახვაში სოფოკლესეული ჰიპოთეზა. ოიდიპოსის უსასრულობაში წასვლის შესახებ.

„ერთგული, ბრძნულად მეტყველი, სათნო, კეთილი; ამგვარი ავტორის თქმით კრეონი. მალნაზ ბებურიშვილი ყოველმხრივ ამართლებს ავტორისეულ სიტყვებს, დარბაისლური ქცევით, სიტყვა-პასუხთა და გულისხმიერებით იგი კრეონის უშუალო, ვაჟკაცურ სცენურ სახეს ქმნის.

ტირესის როლში ირაკლი უჩანეიშვილი ქეშმარიტად ძლიერი, შინაჯანი ზილვების ნიჭით მომადლებული ბრმა მისნის ნიღბით მოგვევლინა. მსახიობის ახალ სცენურ პორტრეტს ანტიკური ქანდაკების ეპიკური იერი ახლავს. ბერკაცის სიღინჯე ჭაბუკი მეფის სიფიცხეს უპირისპირდება და მით სულიერი შეჯახებანიც მძაფრდება.

ტრაგედიაში კიდევ ორი ბერიკაცია, კორინთელი მოამბე და მწყემსი (გიზო სიხარულიძე და ვანო ოსაძე).

ხალხური პერსონაჟის სიკეთე და სიწრფელე ღვივის გიზო სიხარულიძის მოამბეში. ბერიკაცური მიაშიტობით სურს გაანელოს ეპიკებით შებორკილი ოიდიპოსის ტანჯვა და შიში („თუ პოლიბოსის წვეთი სისხლიც არ არის შენი?“) ურწმუნობაზე, — პოლიბოსი მამაა ჩემიო, ხუმრობასაც გაბედავს რიდით — „ისე, როგორც მე... არც მეტად და არც ნაკლებად“... ოიდიპოსის განრისხებაზე მოამბის სახიდანაც ქრება ღიმილი და მშობლიური თანაგრძნობით აღმოხდება „ნეფე პოლიბოსს ამ ხელებმა მიგვეარეს, შვილო“.

სპექტაკლში ერთადერთი ქალია: დედოფალს ქალთა ამაღაც კი აღარ აახლეს რეჟისორებმა, რათა იოკასტე უფრო მიახლოებოდა პარტნიორებსა და მაყურებელს, რათა იგი მარტოდმარტო ყოფილიყო თავის უსაშველო მწუხარებაში.

მუქი მწვანე კაბა მედეა ჭაფარძის იოკასტესი თითქოს სიმბოლური გამოხატულებაა მისი გმირის მარადიული მშვენიერებისა და ქალობისა... პირველად იგი იმ გამწვავებულ ეპიზოდში გამოჩნდება, როცა ოიდიპოსი კრეონს დებს ბრალს მისნის მოსყიდვაში. მანდოლივით მსუბუქად ჩააგდებს მედეა ჭაფარძე — იოკასტე დამამომშინებელ სიტყვებს ძმასა და მეუღლეს შორის. ეს ჭერ კიდევ მცირე განსაცდელია: ხოლო მაშინ, როდესაც იგი მოწამე ხდება უსაშინლესი ამბის თანდათან გამჟღავნებისა, ფოთოლივით ათრთოლებული ევედრება ოიდიპოსს, ნულარ ეძიებს თავის წარმოშობას, „ნეტავ არასდროს არ გაგეგო ვინც ხარ, საბრალოვ“, — ჩაილაპარაკებს თავისთვის სასოწარკვეთით და დამწუხრებული განერიდება შვილსა და ქმარს.

მონათხრობით უფრო აღელვებული ოიდიპოსი ზეწამოიჭრება და ახლა იმის გარკვევას ცდილობს, სად მოჰკლეს მეფე ანდა როგორი იყო რერთ. სიტყვებზე „სამი გზის ჭვარდიწიზე“... სახით კი შენ ჩამოგგავდაო... შიშმორეული იმ მსახურის ხმობას მოითხოვს. ვინც ლაიოსის მკვლელობის ერთადერთი მოწმე და მოამბე იყო. მსახურის მოსვლამდე იოკასტე ღიმილიანი საყვედურით სთხოვს მეფეს წუხილის გაზიარებას.

ოიდიპოსი სათუთად მოხვევს ხელს მეუღლეს და მხარეთქობზე წამოწოლილი დაიწყებს თხრობას. შუა თხრობაში ჩაჩოქილი წამოიშორება და უკვე დაეჭვებული სასტიკ განაჩენს გამოუტანს საკუთარ თავსაც: („არც უბინაოს ბინა მომცეს. არცა სახლ-კარი“...) გაძცდისაგან დაცლილ-დაუძღურებული მოწყვეტით დაეცემა იოკასტეს კალთაში. თუ ეპიზოდის პირველ მონაკვეთში იოკასტე მოსი-

ყვარულე ქალი და მეუღლეა, აქ, ამ მეორე მონაკვეთში, დედაშვილობის მადლი ჰყენია, დედა — იოკასტე გაოგნებული დასჩერებია განწირულ პირმშოს, რომელიც, როგორც დაჭრილი წყალს, ისე მოითხოვს მწყემსის მოყვანას, მას კი დარდის მოსაოხებლად სიტყვაც აღარ მოეპოვება. სათნობა და ღირსი სცენური სიტუაციის ბოლო წუთებამდე ამშვენებს მედეა ჯაფარიძის უბედურ დედოფალს, ტკივილებით სავსე, იგი ნელი მწუხარებით ამბობს იმ სათქმელსაც, სადაც რემარკით აღტაცება იგულისხმება.

იყო თებეში სიბრძნითა და სიქველით სწორუპოვარი მეფე, მხსნელი ქალაქისა დიდი განსაცდელისაგან და მადლიერების წყალობით ხალხისაგან ტახტზე აღწევებული. „...ო, საყვარელნო შვილნო ჩემნო“, — სიბრალულით მიმართავს ჭირისაგან შემფოთებულთ, სასახლიდან გამოსული ოიდიპოსი (ეს შესასვლელ-გამოსასვლელი ძალზე ვიწრო და უხერხულია მოძრაობისათვის) და გულითადად იზიარებს მათ მწუხარებას. გარეგნულად მშვიდი და დიდებული, იგი ლაპარაკობს თავის მრავალმხრივ საზრუნავზე, უძილობაზე, მასზე, რომ მათი ხსნის მიზნით უკვე გაიგზავნა სამისნოში კრეონი — თავისი ცოლისძმა და კეთილმრჩეველი, როცა კრეონმა საბედნიერო ამბავი მოიტანა — „ყოვლისშემძლე აპოლო ბრძანებს, რომ, ბოროტება, ჩვენს მიწაში ფესვებგადგმული, აღმოვფხვრათ, ვიდრე უკურნებელ სენად იქცევა... და განვიწმინდოთ“, — იცვლება ბედნიერი მეფის გუნებ-განწყობილება.

ხსენება ვინმე მკვლელისა, მისი განდევნით შურისძიება დაღვრილი სისხლის გამო, საგონებელში ჩააგდებს აქამდე მშვიდ და მხნე ოიდიპოსს, მზის შვილად რომ მიაჩნდა თავი.

„...განწმენდა... სისხლი... ეს სიტყვები აირია მის გონებაში და მოემატა საფიქრალი. ამ საფიქრალში შხამივით გაერევა ეჭვი და შიში. „სისხლი...“ ინტონაციურად უკვე შიშმორეული კაცის ნათქვამია...

ქვეყნისთვის თავდადებული ოიდიპოსი თითქოს მზის შუქით ნათდება.

„ან ბედნიერ გყოფთ, ანდა თქვენთან დავიღუპები“, — ფიცს დებს დარბაზის პირისპირ მდგომი ოიდიპოსი და მერე კვლავ კადმოსელებს მოუბრუნდება: „მწუდ მექმენით კადმოსის შვილნო“... მეფურად ხელაღმართული, მეფურივე შეუვალობით ამბობს ამ სიტყვებს და სთხოვს მათ, თუკი რამ უწყიან მკვლელის შესახებ, გაუმჯღავნონ: „თუნდაც თვით იყოს მეფის მკვლელი, ხელსაც არ ვახლებ, მხოლოდ ქვეყნიდან გაძევებას დაეღებ სასჯელად“. აქ ოიდიპოსის ორი მონოლოგია შეერთებული, რამაც ეს ეპიზოდი უფრო

გაღრმავა და გააეპიკურა. „ვინც უნდა იყოს იგი მკვლელი ჩემს სამეფოში, არცა განტეხოთ მასთან პური, არცა ხმა გასცეთ, არცა აღირსოთ განსაბანად წყალი ნაკურთხი... ყველგან დაეხშოს სახლის კარი, ვით კეთროვანსა“... ხელებაპყრობილი ოიდიპოსი განაგრძობს წყევლას და თავსაც არ ინდობს: „თუ ჩემს სახლში იმაღვის მკვლე-ლი, დე, მის თანაბრად წყეულ ვიყო უკუნისამდე“, — და ცოტა ხნის შემდეგ: „ვინცა კაცსა ჰკლავს, კაცის სიტყვაც ვერ შეაშინებს“, — იტყვის ამას ოიდიპოსი და ფიქრი გადაეთარება სათქმელს, იგი მი-სანივით ჩააჩერდება ერთ წერტილს.

მწარე ღიმილით ეგებება მეფე ბრძენ ტირესის და გულითადად ითხოვს შეეწიოს მოყვასთ მკითხაობით თუ სხვა მისნობით. „გირჩევ გამიშვა... რომ ვატაროთ უფრო მსუბუქად მე ჩემი სიბრძნე, შენ კი შენი უბედურება“, — ორჟოფობს ტირესი.

ნაღვლიანად წარმოთქმულ ამ ორაზროვან სიტყვებს ოიდიპოსი არ ეპუება და მაშინ იფეთქებს ტირესი — უჩანეიშვილი: „ჩემი გუ-ლის ცეცხლს რომ გზა მივსცე, ხომ გადიბუგეთ?...“

ასე ღვივდება ტრაგიკული პაექრობა მეფესა და მისანს შორის, რომლის სიკერპით და უთქმელობით გაავებული მეფე მოხუცს ჯერ სიბოროტეს, მერე მკვლელობაში თანადგომასაც კი შესწამებს.

„ეგრეა განა? მაშ გიბრძანებ, გაგვშორდი მეფეე!“... ერთი წუ-თით მისანი გამეფდა... მან იცის საიდუმლო და უფლებაც აქვს შე-რისხოს იგი, ვინც ამ მიწის წამბილწველად მიაჩნია.

განაპირებული ოიდიპოსი შუა მოედანზე გაჩნდება, უხუცესის კვერთხს სწვდება და ხელაღმართული შეუძახებს, — ვინ მოჩმახაო ეგ სიცრუე, შენ თუ კრეონმა?

ამ აფეთქების შემდეგ იწყება სინანულიანი აღსარება: „ჰოა, გვირგვინო! სიმდიდრეო! სახელ-დიდებაე! მე ეს გვირგვინი განა გთხოვეთ, თქვენ გადმომეცით“, ამ ღიმილით წარმოთქმული მონოლოგის დროს, ყველასაგან განრიღებული, შეძრწუნებული ოიდიპოსი თითქოს ხმამაღლა ფიქრობს და იმართლებს თავს — ტე-რაკოტისფერი გრძელი მოსასხამი ხაზს უსვამს ტანჯულის ქანდაკურ დგომას.

...ტანჯვა გრძელდება: „წელამ დამცინე, შენ ბრმა ხარო, მაგრამ მეფეო, შენ, თვალხილული, რად ვერ ხედავ, ვინ ხარ, სადა ხარ...“ ამ უღობველი სიტყვების მოსმენის დროს ოიდიპოსი დარბაზისკენ ზურგით დგას, მაგრამ მაინც ვგრძნობთ მის განსაცდელს, მისნის ნა-თქვამი მას ნელ-ნელა შემოაბრუნებს და შესთხოვს მოხუცს გაუმხი-ლოს, თუ ვინ დაბადა. „დღეს არის შენი დაბადებაც და აღსასრუ-ლიც“, — მიახლის ტირესი და აღარ დაინდობს... „კარგად დაფიქრ-

დღი იგი ძმა თავის შვილების, დედის, რომელმაც იგი შობა — შვილიც და ქმარიც, მამის სარეცლის მოზიარეც და მისი მკვლეელიც“.

უკვე აღივსო ოიდიპოსის მოთმინების ფიალა, აქამდე მიჯაჭვულივით მყოფი, ერთბაშად ღრიალით და მღუშით დაიძვრება და ემუქრება ბედისწერას, გაუგონარი ამბით შეძრწუნებული ქოროს ღრილიც ჰქეპა-ქუხილად მოედება დარბაზს.

ამ მუქარაში მსახიობმა გამოხატა იოდიპოსის ფიზიკური ძალაცა და ამ ძალით მოპოვებული დროებითი სიმშვიდის საბოლოო ნგრევაც. ბედისწერა, რომელსაც იგი გაურბოდა, წინ შეეფეთა... ამიტომ ისევ ეუფლება შიში (მუდამ რომ სდევდა ჰვეცნობიერად) და მისანივით უფართოებს თვალთა გუგებს.

...თითქოს ტკივილმა დაუარაო, ისე მოიკეცება და კალთით იფარავს თასმისაგან სიჩვილეში დალდასმულ წვივებს, საიდანაც წარმოიშვა მისი სახელიც. კოსტიუმებში გამოყენებული ტყავის თასმებიც ასოციაციურად ბედისგან შებორკილ-შებოქილობაზე მიგვანიშნებს. მით უფრო იოდიპოსის წვივებზე.

...მა მოდის ეამი საიდუმლოს გამჟღავნებისა“, — ამბობს სასოწარკვეთილი იოდიპოსი, თითქოს ხელჩართულ ბრძოლას ლამობს ბედისწერასთან: „დაე, გარდამხდეს გარდუვალი, — ჩემს ფესვებს ვეძებ...“

...ასეთი ფორტე მხოლოდ და მხოლოდ მტკიცე ნების ადამიანს შეიძლება აღმოხდეს, ასეთია ფესვის ძებნის ყინით შეპყრობილი ქართველი იოდიპოსიც, ხან ზეცას რომ უტევს, ხან კი ქვესკნელს ჩაახერხებია და ემუქრება. ამ შტორმის შემდეგ სინანულის გალობად ისმის ოთარ მეღვინეთუხუცესის იოდიპოსის მონოლოგის მეორე ნახევარი.

— „ჩემი დედა თვით განგებაა, მამა — დრო-ეამი, ნათესავნი — გუნდნი ვარსკვლავთა“...

აქ დააკვირდით თარგმანის ხელოვნებასაც — რა ბუნებრივად, რა ქართულად. რა ხალხურად ეღერს დავით გაჩეჩილაძის თარგმანი და განსაკუთრებით ეს სტრიქონი, რომელსაც ქართული ფოლკლორის სილალე და სინატიფე ახლავს.

როცა უკანასკნელი ნასკვიც იხსნება: — „ის ლაიოსის ვაჟი იყო“.. ჩაჩოქილი იოდიპოსი მძიმედ წამოდგება და სიმწრისაგან თვალებდახუჭული დიადემას იხსნის. „როგორც ეს ამბობს, თუ ის ბავშვი შენა ხარ, მეფევ, შენზე ცოდვილი ჰვეყნად არვინ მოიძებნება“... უგვირგვინო, გაოგნებული იოდიპოსი ავანსცენისკენ მოდის და გლოვობს: „აწ ყოველივე ნათელია... ვაი, ჩემს თავსა! თურმე ვყოფილვარ დაწყველილი დაბადებითვე, დედის სარეცლის წამბილ-

წველი და მამის მკვლელი... აწ ჩაქრი მზეო, თვალთა ჩემთა ნულარ უნათებ“...

ამ გულმართალი აქტიორული აფეთქების, მღუღარების დროს, თავის თავზე რომ ხელს აღმართავს და თვალებს დაითხრის, გეგონებათ უკვე აღასრულაო სიტყვები და მზე დაიბნელა. ამ წუთებიდან იწყება განწმენდაც...

ბოლო ეპიზოდში, როცა სასახლიდან გმინვით მობარბაცებს თვალბდათხრილი, მოსასხამწამოხურული ოიდიპოსი და საფეხურიდან გადმოვარდება, მსახიობი გაიძულვებთ უთანაგრძნოთ ცოდვილ, უნუგეშო გმირს, თასმებისაგან დალდასმულ ფეხებზე რომ შემოუხვევია ხელები და გაჩენას იწყევლის. ჩვენ თვალწინ პატარავდება თვალადი ვაჟკაცი, რომლის გვამი მისივე ცოდვის ციხედ ქცეულა“. ჩოქვით წარმოთქვამს ბოლო ვედრებას — ამ ქვეყნიდან შორს გარდამხვეწეთო და, ხელების ცეცებისას, მწყემსის ჯოხს წააწყდება, როგორც უკანასკნელ იმედს, ბოლო საწუხარი მისი უმწეო ასულებია (გამოთხოვება აქ აღარ არის), რომელთა ცოდვით ცრემლს ვერ იკავენს, ბოლო სიტყვები: — „მშვიდობა თქვენდა“, — რომელსაც იტყვის მლოცველივით სასოებით და ხელაპყრობით. ტანჯული ოიდიპოსის სახე არც ერთი შემზარავი ღარით არ არის შეცვლილი — „თვალბდათხრილი“ მეფე მგზავრულად, ჯოხის ბჯინით ტოვებს სამყოფელს და უსასრულობაში მიდის...

აი, ამ დროს მალღდება ქოროს კვარცხლბეკი და ძლიერდება გლოვის ზარი...

ასე მთავრდება მარჯანიშვილელთა ტრაგიკული აგონი.

ძალზე დასანანია გაწირვა იმ შეგონებისა, რასაც წარმოთქვამს სოფოკლეს დიდებული ტრაგედიის დასასრულს პირველი უხუცესი. „გახსოვდეთ, კაცსა სვებედნიერი არ ეწოდების, ვიდრე უნაღვლოდ, სრულად არ განვლის ცხოვრების გზასა!...“

ნანა ლვინვაძე

(ვაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“,  
1978, 5 მაისი.)

## სინათლე თვალდაშრებილისა

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ მარჯანიშვილის თეატრში

ორი ათას ოთხასი წელიწადია აღევლებს მსოფლიო თეატრალურ სამყაროს დიდი ბერძენი დრამატურგისა და პოეტის სოფოკლეს საოცარი თხზულება — „ოიდიპოს მეფე“. საქართველოშიც, შექსპირის

შემდგომ, საზღვარგარეთის კლასიკური დრამატურგიიდან სწორედ „ოიდიპოსურმა პრობლემა“ დაიმკვიდრა ყველაზე დიდი სახელოვნებო რეზონანსი და მასშტაბი. ალბათ, საკმარისი იქნება გახსენება ეგზომ უპრეცედენტო ფაქტისა: ერთი სეზონის გასწვრივ რუსთაველის თეატრის სცენაზე ოიდიპოსის როლში ოთხი გამოჩენილი აქტიორი ენაცვლებოდა ერთიმეორეს — აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, სერგო ზაქარიაძე და ეროსი მანჯგალაძე. ეს იყო რალაცნაირი „აყვავების ხანა“ ოიდიპოსისა. შემდეგ კიდევ განხორციელდა რამდენიმე (მარცხიანი თუ უმარცხო) წარმოდგენა, და ახლა, მარჯანიშვილის თეატრმა იკისრა გენიალური ბერძნული ქმნილების სცენური ხორცშესხმა (რეჟისორები — გიგა ლორთქიფანიძე და თამაზ მესხი).

რა ხდება, რა იტაცებს და ატყვევებს ადამიანს ამ პიესაში ეგზომ „სულმოუთქმელად?“ რასაკვირველია, დიდი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების გრანიტული სიმკვრივით შეკრულსა და უკიდურესად მძაფრი წიაღსვლებით ასხმულ კომპოზიციას. ძირიდან თავამდე ეს გახლავთ მოქმედი ვულკანი, რომლის კრატერზე ყოველი წერტილის „შეწუხება“ იწვევს „ყოვლის წამლეკავ“ აფეთქებას. და სწორედ ეს „აფეთქებანი“ ატყვევებენ და აჯადოებენ მაყურებელს, რადგან ყველა ისინი მაინცა და მაინც ადამიანის სულის წიაღიდან „აფეთქდებიან“ და მოედინებიან „ყოვლის წამლეკავი“ ძალმოსილებით. ხოლო ფუძისეული მამოძრავებელი ძალა ამ „ჯადოსნური ვულკანიზმისა“ არის ადამიანის თავისუფალი ნების ბრძოლა ბოროტი ბედისწერის („ანანკე“) წინააღმდეგ.

„ოიდიპოს მეფის“ ავტორის მსგავსად ჯერ არავის დაუხატავს გასაოცარი შემმართებლობა „ღმერთებისაგან მიტოვებული“ და ავი ბედისწერის საჩიჯნად დაგდებული ადამიანის სულისა.

მაშ, საომარ ასპარეზზე ერთმანეთს ხედებიან „ყოვლის შემძლე ანანკე“ და „კაცთა ჭილაგისაგან უკეთესი კაცი“ ოიდიპოსი. ბედისწერას უკვე თავისი გაუტანია და უკეთილშობილესი კაცთაგანი უბოროტესი ცოდვებისთვის შეუყრია და შეუწარცხებია. მაგრამ ოიდიპოსმა ჯერ არაფერი არ იცის მისგან ჩადენილ საშინელებათა შესახებ. მან მხოლოდ იცის, რომ ქალაქში დაბუდებული სნების აღსაკვეთად უნდა მონახოს და გააძვეოს წინარე მეფის — ლაიოსის მკვლელი. მას არაფერი გაეგება, რომ მეფე-დედოფალმა, ლაიოსმა და იოკასტემ დელფოელი მისნის ავი წინასწარმეტყველების გამო, ახალდაბადებული შვილი — ოიდიპოსი მწყემსს გაატანეს კითერონის კლდეზე გადასაგდებად. გულთმისან ტირესიას გარდა, არც ის იციან თებულებმა, რომ სასიკვდილოდ განწირული ყრმა კითერონელ

მწყემსს კორინთელმა მწყემსმა გამოართვა და კორინთოს უშიშრო-  
ბაზე მეფე-დედოფალს (პოლიბოსი და მეროპე) გადასცა, მერე და-  
ვაჟკაცებულ ოიდიპოსს, რომელსაც თავი კორინთელ ღვიძლ უფლის-  
წულად მიაჩნდა, დედოფლის მისანმა სწორედ ეს უთხრა — მამას მოჰ-  
კლავ და დედას ცოლად შეირთავო. გაოგნებული ჰაბუკი კორინთო-  
ში აღარ დაბრუნდა — დედ-მამას მართლა არაფერი შეეცოდო —  
და „უცხო თებესკენ“ გაეშურა. გზაზე „ვიღაც მოხუცი“ (ნამდვილი  
მამა) შემოაკვდა, თებეს მივიდა. ქალაქი საშინელი ურჩხულისაგან  
დაიხსნა, სამაგიეროდ თებეს მეფობაც მიიღო და ქვრივი დედოფა-  
ლიც (ნამდვილი დედა) ცოლად შეირთო. აქამდე ოიდიპოსმა არაფე-  
რი იცის და ისევ ბედისწერამ უნდა შეაცნობინოს ყველაფერი. სწო-  
რედ ის „შეცნობის პროცესი“ არის ტრაგედიის მთლიანი ქსოვილი.

ტირესიას საუკეთესო სახე შექმნა ირაკლი უჩანეიშილმა. ძლი-  
ერად ითქვა ბრმა გულთმისანის პირველი სიტყვა, რომელმაც მწარე  
სინამდვილის „პირველი წვეთით“ აამოძრავა ჯოჯოხეთური მ-ს-ს.  
„საბედისწერო შეცნობისა“.

იოკასტეს როლით მედეა ჯაფარიძემ კვლავ ადაფრთოვანა მისი  
მაღალი სამსახიობო ხელოვნების თავყანისმცემლები. მან რეალის-  
ტურად აჩვენა რომანტიკას მოკლებული „საშუალო რიგის“ დედო-  
ფალი, საკმაოდ შეზღუდული გონებით და უარესად სექსტიკური  
სულით. ავტორისეული სიმართლის შესატყვისად წარმოადგინა შე-  
სანიშნავმა მსახიობმა დედოფლის უკანასკნელი სცენა, რასაც მისი  
„ლოგიკური აღსასრულიც“ უნდა მოჰყოლოდა.

მაღალი ოსტატობით წარუდგენენ მაყურებელს: გ. სინარულიძე,  
(კორინთელი მაცნე), ი. ოსაძე (კორინთელი მწყემსი), კ. თოლორაია  
(ქურუმი), მ. ბებურიშვილი (კრეონი).

ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს ქორო, რომელიც წარმოადგენს  
მძლავრი დემონური მუსიკის (კომპოზიტორი ი. კეჭაყმაძე) ტაქტზე  
მორიალე ფანტასმების კრებულს. აქვე კმაყოფილებას იწვევს  
დროისა და განწყობილების შესატყვისი მხატვრობა (ა. სლოვინსკი,  
ი. ჩიკვაიძე, ო. ქოჩიაძე).

საგანგებო ყურადღებას მოითხოვს მთავარი გმირის — ოიდიპო-  
სისა და მისი შემსრულებლის წილხვედრი ამ ჭეშმარიტად დიდ თე-  
ატრალურ სანახაობაში. ოთარ მეღვინეთუხუცესმა ოიდიპოსის ახა-  
ლი გააზრებით და განსახიერებით ერთხელ კიდევ დაამტკიცა, რომ  
ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას დიდი საიმედო და საამაყო ძალა  
ჰყავს. მეღვინეთუხუცესის ოიდიპოსში ჩვენ ვხედავთ სახეს, რომლის  
მსგავსთა მიმართ არისტოტელე ამბობდა — „ყველაზე უკეთესი ყო-  
ველთვის ყველაზე უბედური არისო“.



განუზომელი ბოროტებანი და შეცოდებანი ოიდიპოსს ბედისწე-  
 რამ ჩაადენინა მისდა უნებლიეთ, მისგან მზაკვრული შეფარვით, მის-  
 თვის წინასწარ შეუცნობლად! მაშ, შეიძლება თუ არა. დაისაჯოს  
 უნებლიე დანაშაულის ჩამდენი კაცი? სწორედ „საკითხავიც“ აი,  
 ეს გახლავთ. პლატონის ერთ დიალოგში („გორგია“) სოკრატე ამ-  
 ბობს: „განა უბედური არ არის ის კაცი, რომელმაც ბოროტება ჩა-  
 დინა და სამაგიერო სასჯელით არ დაისაჯა?“ აი, კიდევ მეორე „საკი-  
 თხავი“. ჩვეულებრივი სახელმწიფოებრივი სიმართლით უნებლიე და-  
 ნაშაული მართლაც შეიძლება დანაშაულად არ ჩაითვალოს, მაგრამ  
 არის ყველაზე დიდი სამყარო ადამიანური ცხოვრებისა — სინდისისა  
 და ზნეობის სამყარო — რაკი ბოროტება ჩადენილია (სულ ერთია —  
 ნებითი თუ უნებლიე), იგი უნდა განიწმინდოს, თუნდაც უმძიმესი  
 თვითგვემის ფასად. ყველაზე ნათლად და ძლიერად ეს შეგნებული  
 ჰქონია სწორედ ოიდიპოსს და მან ბედისწერის უსაშინელეს „ტრა-  
 გიკულ ირონიას“ შესაბამისად ისეთი „კონტრდარტყმით“ უპასუხა,  
 რომლის წინაშე ქრისტეს ჯვარცმაც უფერულდება და უსახურდება:  
 აილო და საკუთარი ხელებით საკუთარი თვალები გამოითხარა! აი,  
 თვითგვემის „უმალღესი სახე“! ასეთი „სახის“ ხილვას თვით ბედის-  
 წერაც ვერ გაუძლებს და მაყურებელიც თითქოს თვალნათლივ შე-  
 იგრძნობს შეძრწუნებულსა და გაფითრებულ „ანანკეს“, რომელმაც  
 ბოროტი ზითხითი ჩაიქრო და დამარცხებული გაეცალა „ყველაზე  
 უკეთესი და ყველაზე უბედური კაციშვილის“ საასპარეზოს. გამოდის  
 „ახალი“ ოიდიპოსი, თვალდაშრეტილი და ნათელმოსილი, განწმენ-  
 დილი და განსპეტაკებული, ამაღლებული და აღზევებული. ასეთი კა-  
 ცი. რომელმაც ბოროტი ღმერთი დაამარცხა და უსაშინლესი ბო-  
 როტებანი უმძიმესი თვითგვემით განაქარვა (სასახლის კიბეზე არ  
 დაგორდება მდარე გემოვნების მქონე მაყურებლის თვალსასიეროდ).  
 იგი მიემართება მალა, მისი საოცარი გმირობით ჯადოქმნილ ქორო-  
 ფანტასმების შუაგულში. იქ მას ახალი, დიდი სიმაღლე ელოდება —  
 თვითგანწმენდილს, თვითგანსპეტაკებულს, თვითაღზევებულს...

წარმოდგენა სრულდება, მაღლიერი მაყურებელი გულწრფელა  
 სიხარულით ულოცავს დიდ გამარჯვებას საყვარელ თეატრს.

ლევან სანიკიძე  
 გაზ. „კომუნისტი“  
 1978, 15 აპრილი.

## სენაზეა თანამედროვეობა

აღ. ჩხაიძის „შთამომავლობა“. კ. მარჯანიშვილის სახელობის  
თეატრის სპექტაკლი

უკვე ისტორიას ეკუთვნის ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებელი თაობა. ათ წელზე მეტ ხანს გაგრძელდა ვარსკვლავთცვენა. მათი უკანასკნელი გამონათება მარჯანიშვილის თეატრში მოხდა. აქ დასრულდა რუსთაველელთა სახელგანთქმული მსახიობების ა. ხორავასა და ა. ვასაძის დიდი არტისტული ცხოვრებაც. გ. ლორთქიფანიძეს ხვდა წილად გამორჩეულად ეზრუნა ქართული სცენის დიდოსტატებზე. ისტორიულად მეტად ფასეულია რეჟისორის ეს დამსახურება!

ამ დიდი აქტიორული თაობიდან მხოლოდ ვ. ანჯაფარიძე დგას სენაზე. მის დიდ ტალანტს ოთხმოცი წლის შემდეგაც არ დაუკარგავს არტისტული ელვარება. აქ ერთმანეთს შეერწყა და შეენივთა ისტორიაცა და თანამედროვეობაც, სცენის ცოცხალი კლასიკოსის სიბრძნეცა და შემოქმედის თანადროული ახალგაზრდული სულიც. ვ. ანჯაფარიძემ იცის სცენური მარადიული ახალგაზრდობის საიდუმლოება. თეატრალურ ნოვაციათა ათასგვარ დინებაში კლასიკური სასადავით იკვეთება მისი მომხიბვლელი ხატი. ეამთასვლას მოსდევს არტისტული ფერიცვალება და ეს შინაგანი დინამიზმი ერთი ძლიერი არტისტული ექსტიტაც კი აცოცხლებს მთელ სახეს.

დიდხანს ელოდა შვილიშვილის დაბრუნებას ვ. ანჯაფარიძის ფატი გურიელი და, როცა ამ ეამს შეესწრო, ისეთი ექსპრესიული მოძრაობა გააკეთა, თითქოს სული გაექცაო (შესახვედრად ვერ დაელოდა მოხუცის ნაბიჯს!). საოცარი სიმსუბუქე შეიძინა მისმა წინწახრილმა, სულსწრაფმა სხეულმა, ბედნიერი წუთის ღრმა განცდა გამოხატა არტისტის მოძრაობამ, ღიმილმა, თვლებიდან წამოსულმა ღვთაებრივმა შუქმა. როგორ ზუსტი და ლაკონიურია აქ ყველაფერი!

ვ. ანჯაფარიძის ფატი გურიელის თვალთ არის დანახული ი. ტრაპოლსკის — გაიოზის ოჯახი. ეს არ არის მარტო წარსულიდან მხერა. იგი რაღაც უფრო რთული პლანის შინაგანი ხედვაა, მეტის მომცველი ფენაა, რომელიც ოჯახის მორალურ-ეთიკური პრობლემებისაკენ არის მიპყრობილი, ცდილობს ამ ფართო სამყაროდან წარმოაჩინოს ყველა დროისათვის უკვდავი მოტივები, იპოვოს ადამიანთა შორის დარღვეული ჰარმონიის მიზეზები. ასეთი კი შეიძლება იყოს ძველშიც და ახალშიც. ძველისა და ახლის ამ გზასაყარზე დგას ვ. ანჯაფარიძის ფატი გურიელი, მაგრამ იგი მარტო არ რჩება დიდ ზნეობრივ ბრძოლაში, გენეტიკური კავშირი ბებიასა და შვილიშვილს შო-

რის თავს იჩენს შეხედულებათა ერთიანობაში ადამიანთა ურთიერთობაზე. კაცურ კაცობაზე, ჰუმანიზმზე, ოჯახზე. და აი, იწყება ტრადიციულის (ფატი გურიელი) და თანადროულის (ნ. მგალობლიშვილის გურამი) ერთობლივი, უკომპრომისო ბრძოლა ადამიანთა ყოფაში. მათ მორალში. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში წარმოქმნილ ფარულ და აშკარა მანკიერებათა წინააღმდეგ. ტრადიციულისა და ახლის ეს დაყოფა პირობითია. იგი თავისი არსით სინთეზირებულია და ზუსტად არის მინიშნებული ძველიდან ახლის წარმოქმნის დიალექტიკა.

ასეთია ალ. ჩხაიძის პიესის „შთამომავლობის“ იდეური ნააზრევი. მის ფონზე იშლება სხვადასხვა მოტივი. ისინი ზოგჯერ ერთმანეთს კვეთენ. ურთიერთს ერწყმიან.

დრამატურგი და თეატრი არ არბილებენ ბრძოლის სიმწვავეს. გულანდილად და პირდაპირ დგანან მაყურებლის წინაშე. უკომპრომისო დისკუსიაში თავს იჩენს სხვადასხვა მოტივი, იბადება პარალელები, ასოციაციები. წარმოდგენის დამდგმელი გ. ლორთქიფანიძე ზუსტად გრძნობს მთელ ამ სინამდვილეს, მოცემული ოჯახის მიღმა დარჩენილ ადამიანთა რთულ სამყაროს. განზოგადოების ძალას იძენენ არა მარტო ვ. ანჯაფარიძისა და მ. ჯაფარიძის გურიელი, ნ. მგალობლიშვილის გურამი, არამედ სხვებიც, იქნება ეს გ. ბერიკაშვილის ბონდო თუ თ. სხირტლადის მაგდა, ი. ტრიპოლსკის გაიოზი, ჯ. მონიავას ლევანი, მ. ბებურიშვილის დარიალოვი, მ. გოდერძიშვილის ლამარა თუ დებიუტანტის, ნ. ხომასურიძის ნატო. მსახიობთა ამ საინტერესო ანსამბლში სხვადასხვაგვარად იკითხება თითოეულის არტისტული მიღწევა თუ ნაკლი. ზოგჯერ იგი გაპირობებულია როლებების ხასიათითაც, მაგრამ დრამატურგისა და თეატრის თანადროული იდეურ-მხატვრული პოზიცია სპექტაკლს ანიჭებს ფართო საზოგადოებრივ ჟღერადობას. იგი მაყურებელს განაწყობს ფარისევლობისა და უზნეობის წინააღმდეგ, იწვევს ჰუმანურ გრძნობებს. დამდგმელის გ. ლორთქიფანიძისა და რეჟისორის ნ. ქუთათელაძის გადაწყვეტა სადა და გამომსახველია. რეალისტური სიმართლით მოაზრებულ სცენებში მოძებნილია ზუსტი მხატვრული აქცენტები, რომელთა მთლიანობა ნათლად ავლენს სპექტაკლის მოქალაქეობრივ პოზიციას.

ვ. ანჯაფარიძის ფატი გურიელის შესრულებაში იგრძნობა რაღაც გაუმხელი სევდა ძველი და კეთილი ოჯახის ნგრევის გამო. თვალსა და ხელს შუა მოხდა მისი ოჯახის ფერიცვალება. დიდი ტაქტიკა და ზომიერებით გაივლებენ ხოლმე წარსულის მოგონებები. მოსაგონარი კი ბევრი აქვს. ფონი, რომელშიც მას უხდება ცხოვრება, ერთობ მდიდრად ამჟღავნებს ფატი გურიელის კავშირს წარსულთან. მხატ-

ვრები (ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე) საამისოდ კარგ ატმოსფეროს ქმნიან.

მტკივნეულია ადამიანთა შორის ახალი, ჰარმონიული ურთიერთობის ფორმირების პროცესი. იგი გაივლის ადამიანთა გულებში, მათი სულის სიღრმეებში, საჭირო ხდება მსხვერპლშეწირვა, რათა სხვები გონს მოეგონ, შეიცნონ საკუთარი შეცდომები და ერთი ტკივილით გაერთიანებულებმა, განაგრძონ ცხოვრება წინაპართა სურათებს შორის, რომელსაც ფატი გურიელიც შეუერთდა.

სიკვდილის წინ ფატი გურიელმა ერთხელ კიდევ მოიწვია „საოჯახო საბჭო“ მრგვალ მაგიდასთან. უნდა გარკვეულიყო ბევრი რამ, ზნეობრივი განწმენდის ფუნქცია უნდა შეესრულებინა „სხდომას“. დრამატურგი ა. ჩხაიძე ოსტატურად ქმნის მთელ ამ სიტუაციას, ზუსტად განსაზღვრავს მოქმედ გამირთა ადგილსა და როლს პიესის სტრუქტურაში. პიესა კომპოზიციურადაც კარგად არის მოაზრებული და სცენაზე იქმნება პირობები არტისტული ოსტატობის გამოვლენისა.

სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტაში განსხვავებულად იკითხება ვ. ანჯაფარიძისა და მ. ჯაფარიძის შესრულება, თუმცა მ. ჯაფარიძის გურიელი მოხუცებულობის ქამსაც ინარჩუნებს ახალგაზრდულ იერსახეს, შინაგანად მაინც უკვე მოღლილია. გურიელს გარეგნულ ფორმას და შინაგან ცხოვრებას შორის დარღვეულია მთლიანობა, მოღუნებულია მისი მოქმედების რიტმი. მსახიობი შინაგანად გარდაისახა.

მაყურებელი ოვაციით ხვდება გ. ბერიკაშვილის გამოჩენას სცენაზე. მსახიობმა იპოვა თვითმყოფადი ხასიათის, ბონდო ლანჩავას, არტისტული ფორმა და მისი შინაგანი ბუნების გულწრფელი მოტივი. მისი გამირის მოძრაობა, სიარულის მანერა, ფრაზის პაუზებითა და მოკრძალებით წარმოთქმის კილო, ფარული სევდა, რომელიც ყველაფერს შეგუებული, გამოუსწორებელი ადამიანის ნიღაბს იქით იგრძნობა, მაყურებლის ერთგვარ თანაგრძნობასა და ფარულ გულისტკივილს იწვევს. გ. ბერიკაშვილს არც მხატვრული ტაქტი აკლია და არც მაღალი მოქალაქეობრივი გრძნობა. იგი ოსტატურად ხატავს ბონდოს სახეს — როგორც მსხვერპლს საზოგადოების გარკვეულ ნაწილის გულგრილობისა.

ერთობ ბევრი მსხვერპლის გაღება გახდა საჭირო, რომ სცენაზე დანგრეულიყო ურთიერთობათა ერთი ფორმა და მის ნაცვლად ახლან წარმოქმნის შესაძლებლობა გვეგრძნო. ჯ. მონიავას ლევანი თანდათან და ზუსტად ავლენს თვითგანახლების რთულ პროცესს. ეს არის საკუთარი თავის შეცნობის მტანჯველი გზა, მისი არსის ამოცნობაში

გადამწყვეტი როლი შეასრულა ნ. მგალობლიშვილის უკომპრომისო და მართალმა გმირმა. ნ. მგალობლიშვილის გურამი არ არის მთარულ-ლი, ფრთიანი ანგელოზი, ყველას რომ სიკეთისაკენ უხმობს. იგი ცხოვრების შვილია, მისი ტკივილია, მისი გადაუჭრელი წინააღმდეგობების პირმშოა. ეს თავისებურად უხეში ძალაცაა — სიმართლესა-ვით დაუნდობელი, პირდაპირი.

მარჯანიშვილის თეატრმა თავის საოუბილევო სეზონში ჩვენი თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი ორი ქართული ორიგინალური პიესა დადგა, თ. ჭილაძის პოეტური „ბუდე მეცხრე სართულზე“ და ა. ჩხაიძის „შთამომავლობა“.

თეატრი ყურადღებით მოეკიდა ე. წ. დუბლიორების პრობლემა-საც.

სპექტაკლში ფატი გურიელს სამი შემსრულებელი (ვ. ანჯაფარიძე, მ. ჭაფარიძე, მ. მახვილაძე) ჰყავს და ისინი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ მხატვრულ სახეებს ქმნიან. თვითმყოფადობით გამოირჩევა მ. ეგუტიას დარიალოვისა და ა. მიქაძის ბონდო ლანჩავას შესრულება. არც ერთი დუბლიორი ზუსტი „დუბლიკატი“ არ არის პირველისა. ისინი ქმნიან თავიანთ მხატვრულ სინამდვილეს და ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს!

თეატრი ეძებს თანადროულ პრობლემებს, სვამს მწვავე სოციალურ, მორალურ-ეთიკურ საკითხებს. ძიებათა ეს პროცესი უაღრესად რთულია. მრავალპლანიანი და ზიგზაგური. თეატრის ცხოვრებაში დროდადრო წამოიჭრება თეატრის პოეტიკის, დასის განახლების ახალი რეჟისორული და აქტიორული ძიებების საკითხები. მსგავსად აღამიანთა ცხოვრებისა, თეატრს არასდროს არ მოაკლდება თავსატეხი, ათასი საზრუნავი და საფიქრალი. ოღონდ ეს არის, რა გზასაც უნდა ადგეს იგი, მუდამ უნდა ახსოვდეს, რომ „ჩვენმა ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენის ცხოვრების ხატი“ (ილია). ეს გზა აირჩია კ. მარჯანიშვილის თეატრმა დასაბამიდანვე და მისი ერთგულია დღესაც.

პასილ კიკნაძე  
გაზ. „კომუნისტი“  
1979, 17 ივლისი.

### „მევიოლინე სახურავზე“

„უცნაურია, არა! ასულა საბურავზე და უკრავს! მაგრამ, ყური მიუგდეთ მის ბეჯრებს, ტკბილსა და ნაღვლიანს. ისინი მუდამ ჩვენ-

თან არიან — სიხარულშიაც და მწუხარებაშიაც. მათში ჩაუქრობელი სევდის ჩივილია.

შოლომ-ალეიქემ!

მშვიდობას, სიკეთეს, ბედნიერებას გისურვებთ თქვენ და თქვენს ახლობლებს. იცოცხლეთ და გამრავლდით.

ალეიქემ-შოლომ!“

ასე ესალმება მერძევე ტევიე ყველას, ვინც კი იმ საღამოს მოვიდა ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრში სპექტაკლზე „მევიოლინე სახურავზე“.

ასეთია ტევიე, ადამიანებისადმი კეთილი გრძნობებით აღსავსე, ბრძენი მეოცნებე და ირონიული რეალისტი. ტევიე, ცხოვრებაში ჩახედული, რომელიც მზად არის მამაცურად შეხვდეს ყოველნაირ გაჭირვებას. ეს მას ხომ თავისი ხალხის მრავალტანჯულმა ბედმა ასწავლა.

ადამიანებისა და ხალხის ბედი, დაბა ანათევკას ცხოვრება, ტევიესა და მისი ხუთი ქალიშვილის ტრაგედია — სასაცილო და ნაღვლიანი ამბები იშლება სცენაზე. მათ უკან კი, სევდიანად მომღიმარე შოლომ ალეიქემი დგას, რომლის უკვდავი მოთხრობა „მერძევე ტევიე“ საფუძვლად დაედო ჭერი ბოკისა და ჯოზეფ სტაინის მიუზიკლს „მევიოლინე სახურავზე“.

მიუზიკლის აღმავლობის ხანაში შეიქმნა „მევიოლინე სახურავზე“. დრომ მას თავისი ადგილი მოუნახა ჟანრის საუკეთესო ნიმუშთა შორის. ის მსოფლიოს ცნობილი თეატრების სცენებზე დაიდგა.

მაყურებელს — მსმენელს აღელვებდა პატარა ადამიანების დიდი უბედურება, იტაცებდა ნაწარმოების შლიაგერული მუსიკა.

დაუვიწყარია ჩემთვის ის შთაბეჭდილებები, რომლებიც ჩამრჩა უცხოეთში ორი საუკეთესო სპექტაკლის ნახვის შემდეგ — ესენი გახლდათ ბროდვეის წარმოდგენა და ბერლინის „კომიშე ოპერაში“ ვალტერ ფელზენშტეინის თეატრში დადგმული სპექტაკლი. გამოვტყდები, მას შემდეგ მოსვენება დაკარგე, ვოცნებობდი, რომ „მევიოლინე“ ჩვენს სცენაზე დადგმულიყო.

მიხარია, რომ ეს ოცნება განხორციელდა.

თამამი და ლამაზი ნაბიჯი გადადგა მუსიკალური კომედიის ქაჩთულმა თეატრმა. სადადგმო ჯგუფი, უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორ-დამდგმელი გ. ლორთქიფანიძე და დირიჟორი პ. დავითაშვილი გარკვეულ რისკზე წავიდნენ. ხელთ ჰქონდათ რა მხოლოდ კლავირი და კასეტაზე ჩანაწერები (პარტიტურა არ არის ჩვენს ქვეყანაში), მათ იტვირთეს მიუზიკლის მუსიკალურ-სცენური განსახიერება.

რისკი შემოქმედებითი გამარჯვებით დამთავრდა. ამ გამარჯვებას

ხელი შეუწყვეს ვ. ნიკოლაძემ — ტექსტის მთარგმნელმა ქართულ ენაზე. და კომპოზიტორმა გ. გაჩეჩილაძემ. ამ უკანასკნელმა ზომიერად. გემოვნებით გააორკესტრა ბოკის მუსიკა, მაქსიმალურად მიუახლოვა რა ის პარტიტურის ორიგინალურ ქლერადობას.

თეატრში დიდი ლიტერატურა და მაღალი რანგის მუსიკა მოვინდა — შემოქმედებითი კოლექტივი აინთო, ის მთელი გატაცებით მუშაობდა. თეატრი პირველად როდი შეხვდა მიუზიკლის ჟანრს. მის სცენაზე სხვადასხვა დროს იდგებოდა საუკეთესო ნიმუშები: „ჩემი მშვენიერი ლედი“, „მაკოცე, კეტ“, „ლამანჩელი“. და მაინც, „მევიოლინე სახურავზე“ აძლევდა დასს ახალი თემატური მასალისა და ინტონაციური წყობის, სხვაგვარი მხატვრული სახეების ჩაწვდომის დიდ შესაძლებლობებს.

საპექტაკლზე მუშაობის პროცესი შოლომ ალეიჰემის გმირებთან და ჯერი ბოკის მუსიკის ბგერათა სტიქიასთან შერწყმის პროცესი გახლდათ. ამ პროცესის აქტიური მონაწილენი იყვნენ თეატრის კონცერტმაისტერები. ერთ-ერთმა მათგანმა, განსაკუთრებით გამოცდილმა. მიუზიკლის ჟანრის საუცხოო მცოდნემ რ. ელიავამ თავიდანვე ააწყო მომღერლები იმ საჭირო ტალღაზე, რომელმაც ხელი შეუწყო მათ, ადვილად, უშუალოდ შეხვედროდნენ ორკესტრს და გამოსულაყვნენ დიდ სცენაზე.

ჭუმანიზმითა და პროტესტით არის გამსჭვალული ქართული თეატრის საპექტაკლი. მთელი ძალით გაისმის მასში დაცვის თემა ებრაელი ხალხისა, რომელსაც, მეფის თვითმპყრობელობა ჩაგრაგდა. ხალხის უკვდავება მისი სულის სიძლიერეშია, მისი რწმენის სიმტკიცეში, იმ მეგობრობასა და მხარდაჭერაში, რომელსაც იჩენენ უბრალო რუსი ადამიანები. უნებლიეთ გვახსენდება პირველი მოქმედების ფინალის დასკვნითი სურათი, აღსავსე ყოფითი დეტალებით — რუსი ჭაბუკების თავბრუდამხვევი ცეკვა, რომელსაც ასე ბუნებრივად ერწყმის ებრაული ხალხური ცეკვა.

„მევიოლინე სახურავზე“ გ. ლორთქიფანიძის დადგმაა მუსიკალური კომედის თეატრში და საზოგადოდ, მისი დებიუტია მუსიკალურ თეატრში. ამ ნამუშევარმა დაარწმუნა იგი კოლექტივის აშკარა პოტენციურ შესაძლებლობებში. კოლექტივი კი, თავის მხრივ, დარწმუნდა რეჟისორის უტყუარ მუსიკალურ ინტუიციამში.

ინტუიციამ უკარნახა გ. ლორთქიფანიძეს მიუზიკლისათვის, რომელიც მწვავე სოციალური სიუჟეტით, დაძაბული, დრამატული კოლიზიებით გამოირჩევა, ებოვა მსუბუქი, პლასტიკურად მოქნილი ფორმა. მასში მუსიკა, ქორეოგრაფიასთან ერთად, მუსიკალურ-სცენური მოქმედების მნიშვნელოვანი დრამატურგიული კომპონენტია.

მასშტაბური, აქტუალური, გაშლილი მასობრივი სცენებით და მუხბული ეს სპექტაკლი თავს არ ახვევს მყოფრებელს სტერეოტიპულ მოდელს, ჭკუას არ ასწავლის მას, პირიქით, ართობს, სიხარულს ანიჭებს, აღვივებს მასში გულწრფელ სიმპათიას ხალხისადმი, რომელიც თავისი კანონიერი უფლებებისათვის იბრძვის.

სწორედ იმით არის მომხიბვლელი ეს სცენები, რომ ისინი ქმნიან წარმოდგენა-სანახაობას, მაგრამ თავისებურს, არა მხოლოდ მკვეთრად ხატოვანს, კოლორიტულს, არამედ სევდითა და ტკივილით გამსჭვალულს, მაშინაც კი, როდესაც ადამიანებთან ქეშმარიტი სიხარული მოდის. ტრაგიკული ინტონაციები უნებლიეთ იფეთქებენ თბილი ფოლკლორული თემების მდიდრულად მორთულ ორკესტრობაში, საგუნდო ეპიზოდების მუსიკა აღწევს მაღალ პათეტიკას, და სწორედ ეს გამომსახველი ბგერათა სახეები განაპირობებენ მასობრივ სცენების სტრუქტურულ თავისებურებას, მათ ფორმას, შინაგან განწყობას.

ნაწარმოების მუსიკალურ-სახეობრივი შინაარსისა და აქტიურულ ანსამბლთა სცენური მოქმედების ორგანულობა ბადებს მიგდებული ებრაული დასახლების ცოცხალ სურათს. თითქოსდა ამ სცენური მოქმედებიდან ამოიზრდება პირველივე გუნდი — „ადათ-წესი“ — ხალხის კოლექტიური პორტრეტი, რომელიც უყოყმანოდ ემორჩილება ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებულ ტრადიციებს.

შაგალის ტილოებიდან ჩამოსულან ალბათ ეს კოლორიტული ფიგურები, რეჟისორის ნება-სურვილით რომ ერთი წამით გაქვავებულან სცენაზე. დაე, მყოფრებელმა კარგად დაიმახსოვროს ისინი — ამ სადამოთი მან მათთან ერთად ხომ ცხოვრების დიდი გზა უნდა გაიაროს, მათი მძიმე ბედი უნდა გაიზიაროს.

ეფექტურად განლაგებულ, რელიეფურ, გაყინულ ფიგურებში, ისევე როგორც ხალხის სწრაფ მოძრობაში, იმალება დიდი დინამიკურობა და შინაგანი ძალა. ამ ძალისა, და მასთან ერთად, ხალხის უსაზღვრო მხიარულების მატარებელია ცნობილი სადღესასწაულო სიმღერა „ლეჰამი“. „ლეჰამი“ ამთავრებს მიუზიკლის ორივე მოქმედებას და, ორივე შემთხვევაში, სიმღერა კულმინაციურ საგუნდო სცენებში გადაიზრდება, რომელშიც თეატრის მთელი დასი შეკრულია ერთ, მთლიან, განუყრელ ანსამბლად.

რეჟისორისათვის, ისევე როგორც ქორეოგრაფ გ. ოდიკაძისათვის, აქ ამოსავალი წერტილი ბოკის პარტიტურის ის ფურცლები იყო, რომლებშიაც პოლიფონიურად შეერწყა ერთმანეთს ებრაული და რუსული ფოლკლორის მელოდირი და რიტმული მიმოქცევები. ამ



კონტექსტში დაიბადა „ლეჰაიმის“ ვოკალურ-პლასტიკური და სცენური მონახაზი.

ნაღვლიანი და გამომსახველი გუნდური სიმღერით „ანათევკა, ანათევკა“ ემშვიდობება ხალხი მშობლიურ სოფელს (ქორმაისტერა. ა. განუგრავე). სცენა ძლივს იტევს აქაურ მაცხოვრებლებს — ყველანი ერთდროულად გამოსულან თავიანთი პატარა ქოხებიდან, რათა ერთხელ კიდევ, გადასახლების წინ, თვალი გადაავლონ არემარეს, დაინახონ მაღალი, ლურჯი ცა, დაიმასსოვრონ აქაურობა, სადაც მათმთელი სიციოცხლე გაუტარებიათ. უმოძრაო ფიგურები, გაშეშებული სხეული, ცრემლითა და ტკივილით სავსე თვალები... იზრდება, ფართოვდება, ენერჯისა და ძალას იკრებს სიმღერა — ის მაყურებელთა დარბაზში გადადის, თითქოსდა ლამობს თეატრის ვიწრო კედლები გაარღვიოს.

მაგრამ სპექტაკლს ეს სიმღერა-ტირილი როდი ამთავრებს — „ანათევკა“ ბუნებრივად გადაიზრდება „ლეჰაიმში“, რომელიც ახლა აღსაესება პროტესტითა და იმედით, რისხვითა და რწმენით. „ლეჰაიმი“ აქ თვისობრივად ახალ ჟღერადობას იძენს, ის ჰეროიკულ სიმღერა-რიტმში გადაიზრდება.

მგზნებარე პათოსად გაისმის ხალხის მოწოდება თავისუფლები-სადმი. გ. ლორთქიფანიძემ ერთიან მონოლითურ წარმოდგენად შექრა სპექტაკლი. მან გვერდი აუარა იმ ეპიზოდებს, რომლებსაც პირდაპირი კავშირი აქ ჰქონდათ მიუზიკლის ძირითად იდეასთან, რეჟისორის ჩანაფიქრთან (ტევიეს ორი უმცროსი ქალიშვილის — შპრინცესა და ბეილკეს ბედი), ვარიანტი, წარმოდგენილი ქართული თეატრის მიერ, აღვივებს მსმენელ-მაყურებელში კეთილ გრძნობებს, ბადებს ნატურის სევდას ადამიანური სილამაზისადმი, უხმობს მაღალი იდეალებისაკენ.

რბილი ლირიზმით, ფაქიზი იუმორით, ადამიანებისადმი სიყვარულით არის გამსჭვალული ეს სპექტაკლი. სიკეთე გამოსჭვივის მის ხატოვან, ყოფითს ეპიზოდებში — მრავალი მათგანი დიდხანს გვამახსოვრდება თავისი გამომსახველი უშუალობისა და სისადავის წყალობით...

პირველქმნილი ბუნებრიობით გვხიბლავს ქორწილის სცენა — მისი ყოფითობა მაღალ რომანტიკულობამდე აღის. ხალხის საუკუნეობრივ ადათ-წესებში კი უქცნობი პოეტურობა ცოცხლობს.

ანდა რამდენი სიწმინდე, სიფაქიზეა გოდლსა და პერჩიკის ლირიკულ დუეტ-ცეკვაში (მსახიობები მ. ცაგარელი და ი. ფოფხაძე). რომელიც ასე ლამაზად, თითქოს უნებლიეთ წყდება ჩვენ თვალწინ. დაბადებული სიყვარულის ყველაზე მაღალ სიმზე. რაოდენ უშუ-

ალოა ტევეის ცნობილი სიმღერა „მე რომ მდიდარი ვიყო“ და მზიარული ანტურაჟი, ტევეის ხუთი ქალიშვილი მამასთან ერთად ნათელ ოცნებებს რომ მისცემიან. ახალგაზრდა მსახიობები: მ. ლორთქიფანიძე, მ. ცაგარელი, ლ. ჩიკვაიძე, მ. ჯონაძე, მ. ტატიშვილი აქ, ისევე როგორც პირველი მოქმედების ხასხასა ტერცეტში მსუბუქად, უშუალოდ შედიან ჯერი ბოკის მუსიკის ინტონაციურ სამყაროში. ეს ტერცეტი კლასიკური საოპერეტო ფორმებისა, გამომსახველი ხერხების და თანამედროვე პოპ-მუსიკის მელოდიურ-რიტმული თვისებების ორგანული შერწყმის ბრწყინვალე ნიმუშია.

გ. ლორთქიფანიძემ შექმნა აქტიორული სპექტაკლი — მასში ყველა თაობის შემსრულებელი დააყავა. ძნელია ილაპარაკო აქ ყველაზე, თუმც ისინი ღირსნი არიან ამისა, ისეთი გატაცებითა და გულწრფელი სიყვარულით წარმოსახვენ ამ ახალ სპექტაკლს.

ეს სპექტაკლი გათამაშებულია ქართველი მსახიობებისათვის და მხასიათებელი სითბოთი, ხალასი ბუნებით, სილადით. ამ თვისებებით შექმნეს მათ თავიანთი გმირები ტევეის ორმა შემსრულებელმა — ბადრი ბეგალიშვილმა და თენგიზ მაისურაძემ, მუსიკალური და დრამატული თეატრების ორმა სხვადასხვა მსახიობმა.

მას შემდეგ, რაც ტევეი დაიბადა, მისი სახე დიდ, გამოჩენილ მსახიობთა ყურადღებას იპყრობს. უნებლიეთ გვახსენდება ახლახან შექმნილი ტელესპექტაკლი, რომელშიაც მიხელ ულიანოვმა თავის ტევეიში გამოავლინა ამდენი სიყვარული და შინაგანი სითბო.

ორივე ქართველი მსახიობი ტევეის როლში უზარმაზარ შემოქმედებითს შესაძლებლობებს ავლენდა.

ბ. ბეგალიშვილისათვის განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა სოფლის ფილოსოფოსისა და პოეტის ჯანსალი შინაგანი ბუნება, რომელიც ცხოვრების ყველანაირ სიმძიმეს იტანს. ამ რთული სახის გასახსნელად მსახიობი უხვად იყენებს მუსიკალური თეატრის ხერხებს. სიღერას, ცეკვას, პლასტიკურობას წამყვანი ადგილი აქვს დათმობილი მის საშემსრულებლო ხელოვნებაში. ბ. ბეგალიშვილი მსმენელის — მაყურებლის დიდ სიმპათიებს იწვევს.

ამავე როლზე დრამატული თეატრის მსახიობის თ. მაისურაძის მოწვევა წინასწარ მოფიქრებული ნაბიჯი იყო. მომხიბვლელი, გულწრფელი მსახიობი ადვილად შედის კონტაქტში პარტნიორებთან, მაყურებელთა დარბაზთან, მიუზიკლისათვის არ არის აუცილებელი სიმღერა დაყენებული ხმით, მაგრამ მას სჭირდება სიმართლე — ღრმა, კეშმარტი, ყოველგვარი პირობითობის გარეშე. ცხოვრებისეული სიბრძნით, დრამატულობით გვხიბლავს ეს როლი თ. მაისურაძის შესრულებით. რამდენი სითბო და შინაგანი სევდაა მასში,

ბრძენი ტევიეს ჩახუჭუჭებული ლაპარაკი, ღიღინი, რომელსაც თ. მაძსურაძე დამახასიათებელი ტემპრით წარმოთქვამს, ბუნებრივად გადაიზრდება ვოკალურ ინტონირებაში. განა ასე არ „აზროვნებენ ხმამალა“ საუკეთესო მიუზიკლების პერსონაჟები, თუნდაც იგივე პროფესორი ჰიგინსი თავის ცნობილ ვოკალიზებულ მონოლოგში „მე მშვიდი ადამიანი ვარ“. აქ სალაპარაკო ინტონაცია ასე უშუალოდ, ადვილად უთმობს ადგილს სიმღერა-მეტყველებას, სადაც შენარჩუნებულია ცხოვრებისეული სიმართლე.

ღარიბი ტევიე იმით არის მდიდარი, რომ მის გარშემო ისეთივე უბრალო პატიოსანი ადამიანები არიან, როგორც თვითონაა. მისი ოჯახის წევრები — ერთგული ცოლი გოლდა (თ. მერკვილაძე, ი. ბოჭოიძე). ხუთი, სულ სხვადასხვა ხასიათის ქალიშვილი, რაბინი (ვ. სპლარიძე). ახალგაზრდა სიძეები — ხაიმ-კამზოლი (ჯ. ჯანჯალაშვილი), სტუდენტი — მარქსისტი პერჩიკი (ა. ბახუაშვილი), რუსი ჭაბუკი ფედკა (თ. ოთარაშვილი) და კიდევ მრავალი სხვა.

ამ სპექტაკლზე მოსული მაყურებელი, ბოკის მუსიკით მოჯადოებულია, ადვილად იმასოვრებს და თან მიაქვს მისი ლამაზი მელოდიები. განწყობით, აღმავლობით უკრავს ორკესტრი. მას სათავეში ახალგაზრდა დირიჟორი პ. დავითაშვილი უდგას, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში, გულმოდგინედ სწავლობდა, აპუშავებდა, აანალიზებდა ამ ნაწარმოებს, რათა მის შინაგან ბუნებას ჩასწვდომოდა. პ. დავითაშვილმა მთავარს მიაღწია — ასახა მუსიკის სული, მისი სასიმღერო და საცეკვაო სტიქია, ბგერათა მდიდარი პალიტრა.

მთელი ანათევა გადაშლილა მაყურებლის თვალწინ. პატარა მინგრეულ-მონგრეული ქოხები, რომლებიც ასე საცოდავად ებჯინებიან ერთმანეთს, გამოხუნებული კედლები, ძველი დამტკრეული საოჯახო ნივთები — ამ ძუნწი გამომსახველი ხერხებით მხატვარი ი. გეგეშიძე ქმნის ყველასაგან მივიწყებული სოფლის რეალისტურ სურათს.

ერთ-ერთი მინგრეული სახლის სახურავზე მევიოლინე დგას. ვიოლინო ლაპარაკობს, მღერის, ტირის. რაზე ჭვითინებს ის? ბევრ რამეზე! ხალხის სევდაზე, რომელიც ტევიეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, არასოდეს არ იხდის ქედს, რადგან მუდამ გასახლების მოლოდინშია, რომელსაც არც საკუთარი კერა აქვს და არც თავისი მიწა-წყალი.

ყური მიუგდეთ, როგორ იზრდება, ფართოვდება, ძალას იკრებს ვიოლინოს ნადვლიანი მელოდია, როგორ გადადის ორკესტრში და მთელი ხალხის ნებისყოფას ავლენს. ეს ხომ დიდი სემპტენიუ — მევიოლინე უკრავს, შოლომ ალეიპემის მოთხრობის ცნობილი პერსონაჟი.

ყური მიუგდეთ, რარიგ ამალღებულად და ამაყად ქღერს მუდამ

ცოცხალი, ბრძნული „ლეჰაიმი“, რამდენი ღირსება და სიღრმეა მასში. მოვა დრო და ხალხის წიაღში ასობით, ათასობით პერჩიკები დაიბადებიან, რომლებიც თავიანთი არსებობისათვის, სიცოცხლისათვის, კანონიერი უფლებებისათვის იბრძოლებენ. ამაშია ქართული სპექტაკლის პათოსი.

მირა ფინჩაძე

## ალამიანობის, სიყვარულის, რწმენისა და იმიჯის სიმღერა

დავიწყებ დასასრულიდან. ამჟამად დასასრული არ გულისხმობს სპექტაკლის ჩვეულებრივად დამთავრებას, დროში და სივრცეში ზღვარის დადებას, წერტილის დასმას. უპირველეს ყოვლისა, ეს ჰარმონიული მთლიანობის დასრულებაა, ბოლო შტრიხია, რომლის გარეშე არ არსებობს მთლიანი სურათი, ადამიანთა ცხოვრების ის მონაკვეთი, რომელსაც ორ-ნახევარი საათი სცენაზე მივჩერებოდი სუნთქვაშეკრულნი. „მევიოლინე სახურაზე“ უკვე ჩვენ წინაშე არსებობს, ჩვენში არსებობს და პირობითად დაშვებული ფარდა მხოლოდ სიმბოლურად თიშავს ერთმანეთისგან სცენასა და ცხოვრებას, სპექტაკლსა და დარბაზს. ადამიანები ასეთ წუთებში თავიანთ სახეებს ვერ ხედავენ, ისინი სცენურ ცხოვრებას შეერთებიან, უნებლიე ცრემლი თუ ღიმილი რაღაც ზებუნებრივი შუქით ანათებენ იმათ თვალებს, თანაგრძნობისა და აღფრთოვანების მღელვარება იპყრობს შეძრულ ადამიანობას. და ისინიც, აღტაცებულნი, ამაღლებულნი ჯა სულიერად განწმენდილნი, ესალმებიან ავანსცენისკენ დაძრულ მსახიობებს.

ისინი გამოდიან სცენური სამყაროდან, ჭერ კიდევ გრიძითა და სპექტაკლის ჩაცმულობით ტოვებენ ცხოვრებას, რომელიც წარმოადგინეს. ისინი გრძნობენ ბედნიერ დაღლილობას და თავს უხრიან იმათ, ვინც დარბაზიდან უბრალო ცნობისმოყვარეობით კი არ შეკუყურებდა მათ ხელოვნებას, მთლიანად შეერთებოდა სულიან-ხორციანად. მხოლოდ მოწმე კი არ იყო ყველაფერი იმისა, რაც სცენაზე დატრიალდა, მონაწილეც შეიქნა. მან იგრძნო, როგორ გახდა, სულ ორიოდ საათში, ერთი ცრემლითა და ღიმილით იმაზე მეტი, ვიდრე თეატრში მოსვლამდე იყო. ამგვარი ფინალის გარეშე ჩვენთვის არ არსებობს თეატრის ჭადოსნური სამყარო, მისი ზემოქმედების განუზომელი იდუმალება. ის, რაც ერთსა და იმავე დროს, ცხოვრებაც არის და ცხოვრებაზე რაღაცით მეტიც. როცა შენც, ადამიანი, ყვე-

ლაფერ ამის განმცდელი, მეტი გახდი საკუთარ თავზე. ამგვარი მთლიანობის განცდაა ნამდვილი თეატრის უქცნობი მშვენიერების დადასტურება. და ის ორიოდე საათიც სცენური ცხოვრებისა, სცენაზე მომხდართ ცხოვრებისა, ბევრად მეტია ტევადობით, ვიდრე ჩვეულებრივად ორი საათი ჩვენს ყოფაში. რადგან თეატრში სულ სხვაგვარი ტევადობისაა სცენური სივრცე, სულ რამდენიმე მეტრი სიგრძე სივრცისა და, რადგან სულ სხვაგვარად მიედინება დრო თეატრში, როცა ხელოვნების სული, თავისუფალი და მშვენიერი, იპყრობს ყველას და ყოველივეს, ადამიანებს აღარ სჭირდებათ დიპლომატიური თუ სნობისტური თავშეკავება, ერთმანეთს არ შეჰყურებდნენ, ვინ როგორ გამოხატავს თავის ალტაცებას, ყელში მობჭენილ სიხარულსა და სიამაყეს. ყველაფერი ხდება ერთბაშად, განუზომავაუწონავად.

რა მშვენიერია ამ წუთებში ადამიანი, რა ბედნიერები არიან ისინი, ვინც სცენიდან დარბაზში დაატრიალა თეატრის მარადიული მშვენიერების კიდევ ერთი საკვირველება.

ყველაფერი ეს იყო სპექტაკლის ფინალში „მევიოლინე სახურავზე“. და ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა ნაკლებ აქვს იმას, რა ჟანრისა თუ სტილის იყო სპექტაკლი, ვუყურეთ მუსიკალურ კომედიას, მიუზიკლსა თუ დრამას. ეს ყველაფერი მერე მოხდება, როცა პროფესიული ჩვევები არ მოგასვენებს, როცა საათს ნაწილებად დაშლი, ყველა დეტალი შენ წინაშე იქნება უკლებლივ, მაგრამ არ იქნება ის, ყველაში მოცემული, მაგრამ მაინც უჩინარი და იღუმალი, როგორც დრო, საათის მექანიზმთან მიმართებაში. მე ახლაც განვიციდი დასასარულის იმ წუთებს, არ მაკრთობს ჩემი განწყობილების მიშვებულად, სტიქიურად გამოხატვის თავშეუკავებლობა.

თეატრი ყოველთვის როდი გვაჯილდოებს ამგვარი ბედნიერი წუთებით ჩვენი მისადმი ერთგულებისა და რწმენის საზღაურად. ისიც ვიცით: მუსიკალური კომედიის თეატრში ვართ. კომედია მუდამ ბედნიერ დასასარულს გულისხმობს, ტრადიციულ „ჰეპი ენდს“. ამჟამად კი სპექტაკლის ფინალს წინ უძღოდა ტრაგიკულად შემძვრელი ეპიზოდი, როცა ანათევკელებს ურიადნიკის პირით, ჟანდარმის ქედმაღლობით გამოუცხადეს, ამ მიწიდან უნდა აიყაროთ და თუნდაც ჟანდაბამდე გზა გქონიათო. და ვინ უნდა განიცადოს მიწიდან აყრის სიმწარე, თუ არ ებრაელებმა, ანათევკელმა ებრაელებმა, რომელთაც ეს დაწყევლილი ანათევკა უსაზღვროდ უყვართ, რადგან თავიანთ მკვიდრ სახლად მიაჩნიათ იგი. სახლი კი ადამიანებს მარტო იმიტომ კი არ უყვართ, რომ შიგ ცხოვრობენ, სადილ-ვახშამს შეექცევიან ან ღამეს ათევენ. ეს სახლი მათი შექმნილია და, კედლებითა და ჰე-

ართ შემოზღუდულში, ისინი ოჯახად აქცევენ თავიანთ ურთიერთობებს, ოჯახი კი უბრალოდ არც მარტო სახლია და არც თავშეყრილი რამდენიმე ადამიანი. ის ერი და ცხოვრებაა, მთელი კაცობრიობაა ერთ ჰერქვეშ. ამ აზრით ამბობს ტევიე დასაწყისშივე: ანათევკა ჩვენი სახლიაო. და ამიტომაც უყვარს ეს „დაწყველილი ანათევკა“ უსაზღვროდ წრფელი და მართალი სიყვარულით ასევე წრფელსა და მართალ კაცს — ანათევკელ ტევიე მერძევეს. ამიტომ უცხადებს იგი ბრძოლას იმათ, ვისაც სურს მიწიდან აყაროს ეს მრავალტანჯული ხალხი და კვლავ მოხეტიალე ათასფერებად გაფანტოს დედამიწაზე.

და არა მხოლოდ იმიტომ, მიუზიკლი თუ მუსიკალური დრამა კეთილად დამთავრდეს, არამედ ამ ხალხის წიაღში ისტორიულად განმტკიცებული სიცოცხლის რწმენას გაუტეხელი იმედიანობის გამო ისინი სიმღერად აქცევენ, თავიანთ ტკივილებს და სიცოცხლისკენ ადამიანის მარადიულ ლტოლვას გამოხატავენ. ეს ყოყინამდე მიღწეული სიმადლის დაუმცხრალი ძახილია, ამ ცხოველმყოფელი სასიცოცხლო ენერჯის, ლტოლვისა და იმედის მოკვლა და დამარცხება შეუძლებელია.

აყოყინებული სიცოცხლის რწმენითა და მხნეობით გვიახლოვდებიან ისინი და ჰიმნივით ამოთქმულ ამ სახალხო მონოლოგს დარბაზში ნატყორცი ებრაული სიტყვით ასრულებენ: „ლეჰაიმ!“ აზრით ეს სიტყვა გამოხატავს ქართულად: „მრავალჯამიერ, თქვენი სიცოცხლე“. ასეა ხალხი, რომელმაც, რაც უფრო მეტი იტანჯა, უფრო განუმტკიცდა სიცოცხლის სიყვარული და ბედნიერებისკენ სწრაფვის სულისკვეთება. და ამას მაშინ იგრძნობ, როცა შენი ხალხის უღრმესი სიყვარულიდან და მრწამსიდან ხედავ სხვა ხალხის ტანჯვასა და სიყვარულს, როცა იგრძნობ, რამდენი რამ აერთიანებს მშრომელსა და პატიოსან ადამიანებს ამ ჩვენს ერთადერთ პლანეტაზე, სადაც, ჭერჭერობით ერთადერთზე, ჩვენგან მიღწეულ პლანეტათაგან, არსებობს სამყაროს ყველაზე დიდი საკვირველება — სიცოცხლე. ლეჰაიმ! ასე სწამდა უბრალო და მართალ კაცს ტევიე მერძევეს, ბრძენსა და პატიოსან მწერალს რაბინოვიჩს, რომელმაც ფსევდონიმად დაირქვა „შოლომ ალეიჰემ“ — მშვიდობა თქვენდა. და ასე სწამდა სიცოცხლე და ადამიანი დიდ მაქსიმ გორკის, რომელმაც გალიციელი ებრაელი მწერალი შოლომ ალეიჰემი თავის ღირსეულ თანამოკალმედ და თანამომედ აღიარა მთელს რუსეთში. და ვინ, თუ არ ქართველმა ხალხმა, თავისი გულიდან უნდა შეაგებოს თავისი მრავალჯამიერი ამ ბევრის დამტევ სიტყვას: „ლეჰაიმ!“

როგორ ერთნაირად ფიქრობენ და სჯერათ სიცოცხლე და ადამიანი იმათაც, ამერიკელ კომპოზიტორ ჯერი ბოკსა და ლიბრეტოს

ავტორს ჯობზე სტანის, რომელთაც შექმნეს მიუზიკლი „მევიოლი-  
ნე სახურავზე“. ამგვარ ფინალში გიგა ლორთქიფანიძე კიდევ უფრო  
ამძაფრებს ჰუმანისტური იდეალის გამომხატველ ჰიმნსა თუ სიმღე-  
რას, მაჟორულად ამალღებს და აზოგადებს. ეს იმ ხალხის შვილი  
გრძნობს მძლავრად „ლეჰაიმის“ მარადიულ აზრს, რომელსაც თავისი  
არსებიდან ასევე წრფელად და ბრძნულად შეუძლია ამოიძახოს მრავალ-  
ტანჯული „ქართლის ცხოვრებიდან“: „ეს იმ ბედნიერ დღეს გა-  
უმარჯოს, როცა ჩვენ გავჩნდით ამ ქვეყანაზე“, ან „სიცოცხლე, მხო-  
ლოდ სიცოცხლე გვინდა, სიცოცხლე ყველგან ასი, ათასი, შორი ალ-  
პების წყაროზე წმინდა, სამხრეთის მზეზე უღიადესი“, ან „მამ, გა-  
მარჯვება, ტყბილო სიცოცხლე, დავრჩებით მარად ჩვენ განუყრელ-  
ნი“. და ვინ იცის, რამდენ ომსა და დავიდარაბაში, ინკვიზიციასა და  
ფაშისტურ საკონცენტრაციო ბანაკში ტანჯვა-წამებასა და ბალახის  
დანახვით მოზღვაებულ სიხარულშია გამოტარებული თუნდაც ეს  
ორად ორი, რამდენის დამტევი სიტყვა „სიცოცხლე“ და „ლეჰაიმ“.  
აქ ხსნის გიგა ლორთქიფანიძე სპექტაკლის აზრს, ავლენს ხალხის სუ-  
ლისკვეთებას, რომელიც უდაბნოს ქვიშაზე ცხელი ფეხისგულებით  
დაწერილ ისტორიას ანათევკამდე მოუყვანია, აქაც გასჩენია დამ-  
თრგუნველად მეფე და ჟანდარმი. და მაინც, მისი ბუხრებიდან სახუ-  
რავებზე კვამლივით ამოდის სიცოცხლის მარადიული სიმღერა. მას  
სჯერა: თუ სახურავზე მევიოლინე გამოჩნდება და უკრავს, ეს ბედ-  
ნიერების ნიშანია. „ლეჰაიმს სპექტაკლის შუა ნაწილში მღერიან ტე-  
ვიე — ბ. ბეგალიშვილი, თ. მაისურაძე და მისი ანათევკელი მეზო-  
ბელ-მეგობრები. მღერიან სამიკიტნოში, სადაც გადაწყვიტა ხელმოკ-  
ლე მერძვემ თავისი ქალიშვილის ცეიტლის გათხოვება მდიდარ ყა-  
საბ ლაიზერ ვოლფზე (ი. ვასაძე), არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს  
ერთ-ერთი ძლიერი, მასშტაბური და პათეტიკური სცენაა სპექტაკლ-  
ში, არამედ, იმიტომ, რომ აქ ვლინდება ნაწარმოების როგორც მუ-  
სიკალური, ისე აზრობრივი მთავარი თემა, მისი შეურყეველი ოპტი-  
მიზმისა და სიცოცხლისუნარიანობის უმთავრესი ქვეტექსტი, ლაიტ-  
მოტივი — ადამიანთა ბუნებრივი სწრაფვა ბედნიერებისა და სიხა-  
რულისკენ.

ამ ღარიბულ დუქანში მყოფ ადამიანებს, ყველას, თავისი ბედი  
და საქმიანობა ამოძრავებს. მრუდედ მოწყობილ წუთისოფელში  
კვლავ არსებობს მდიდარი და ღარიბი, ფულის ძალა სატანურად უპი-  
რისპირებს ერთმანეთს ადამიანებს. და მაინც, ყველა მათგანს აერ-  
თიანებს ერთმანეთთან ბედნიერებისკენ მარადიული ლტოლვა და სი-  
ხარულის წყურვილი. ცოცხალ არსებათაგან მხოლოდ ადამიანი გა-  
მონატრავს საცილით და ღიმილით თავის ხალისსა თუ აღტაცებას.

უცებ, როცა მათ ტევიე ამცნობს, ქორწილს ვაპირებ, ჩემს ქალიშვილს ცეიტლს ვათხოვებო, ღარიბი მერძევის სიხარული ყველას სიხარულად იქცევა. და ერთბაშად აღმოხდებათ ამ ადამიანებს სიცოცხლის სიმღერა „ლეჰაიმ“. თითქოს მთვლემარე, მოწყენილ ცხოვრებაში მიძინებული სასიცოცხლო ენერგია უცებ იღვიძებს. ეს ხალხი მღერის სიცოცხლეზე თავისი ტანჯვა-ვაებისა და გარჯა-განსაცდელის უშორესი წიაღებიდან. სიტყვა, ჰანგი თუ მელოდია, ცეკვაში გადასული, მთელი სხეულის სიხარულში გამჟღავნებული სიცოცხლის რწმენა და იმედი ამობრწყინდება თავშეყრილთა სხეულებისა და ხმების ქაოსიდან. ღარიბულ სამოსელში უცებ ათასჯერ მომხიბლავად გამოჩნდება ნაცარწყაყრილი ღვეღფივით მწველი და მანათობელი მშვენიერება. რა ლამაზია ადამიანი სიხარულის ქაშს! თუმცა ეს ბედნიერება ტევიესთვის არამყარია და რამდენადმე ილუზიური. ის ავლენს მის ღრმა ადამიანურ ბუნებასა და წუთისოფელში მიზანსწრაფული ტკბილ-მწარე ცხოვრების არსს. კიდევ უფრო შემძვრელია, ხალაჰი და ალაღმართალი სიხარულით აღსავსე, როცა ადამიანური ბედნიერება სიწრფელითა და სიმართლით სახიერდება ცეიტლისა და ხელმოკლე თერძის ხაიმეს (გ. ქემერტელაძე, ჯ. ჯანჯალაშვილი) ქორწინებაში. აქ ბრწყინავს ტრადიციული ეროვნული რიტუალის მშვენიერება, ადამიანთა სიყვარულის ბიბლიური მარადისობა თავისი უწრფელესი და უწმინდესი დღესასწაულის მომხიბლაობითა და ელვარებით. ასეთი სიხარული იმ ხალხმა იცის, რომელსაც არც ცრემლების ღვრა და შეჭირვება დაჰკლებია. ეს საქორწილო ლოცვა-კურთხევა, ცეკვა-სიმღერა ისევ და ისევ „ლეჰაიმია“. ცალკე კი არ არსებობს, ორგანულად უკავშირდება სამიკიტნოს სცენებსაც და ფინალსაც. ეს მოტივი სიცოცხლისა და სიყვარულის ქებათა-ქების ცისარტყელასავით გადარკალულა ადამიანთა ცხოვრების შრომა-გარჯითა და ზრუნვა-ტანჯვით აღსავსე უსწორმასწორო ცხოვრებაში. იმ სიმაღლიდან ვარსკვლავები იხედებიან ანათევიკის ტალახიანი ქუჩების გუბებში.

სანამ „მევიოლინე სახურავზეს“ დადგმას შეუდგებოდა, გიგა ლორთქიფანიძე ალტაცებული, შთაგონებით გაბრწყინებული ყვებოდა იმ შემძვრელ შთაბეჭდილებებზე, რომელიც მასზე მოახდინა ამ მიუზიკლის ჩანაწერის მოსმენამ და ლიბრეტოს წაკითხვამ. იგი დაღვამადღე ბევრად ადრე იყო განმსჭვალული შოლომ ალეიჰემის ტევიეს ცხოვრებით, მისი სიბრძნით, სიმართლითა და იუმორით, ბოლოს, იმ უბადლო მუსიკალობით, რომელიც ჯერი ბოკის მიუზიკლმა განაცდევინა. მთელი არსებით სწყუროდა დაედგა „მევიოლინე სახურავზე“. ეს მოუსვენარი სურვილი მთელ მის არსებას მოსდებოდა. მარტო მე-



ლოდიებს კი არა, მთლიანად ნაწარმოებს იშვიათი ზუსტი სმენით აღიქვამდა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ, მუსიკალური სმენით დაჯილდოებული, გრძნობდა ჭერი ბოკის მიუზიკლის მაღალ პროფესიულ ხარისხს, იგი პოულობდა შოლომ ალეიჰემის რომანშიც და ჯოზეფ სტაინის ლიბრეტოშიც რაღაც, მისთვის საოცრად ახლობელს, ძვირფასს, ადამიანურს. ეს იყო მთლიანი ნაწარმოების შეგრძნობა მუსიკალობის დახვეწილობითა და ჰარმონიულობით. და მის თეატრალურ მრწამსს, ესთეტიკას, სულიერ მიდრეკილებებსა და მოქალაქეობრივ პრინციპებს ღრმად და შინაგანად აღელვებდა, უპირველეს ყოვლისა, „ლეჰაიმის“ ლაიტმოტივი. რაც უფრო რთულია და დრამატული დრო, რომელშიც ჩვენ ვარსებობთ, მით უფრო მძაფრია და ტრაგედიის მშვენიერებით ნათელმოსილი სიცოცხლისა და ადამიანური არსებობის ფილოსოფიური თემა. იგი პოულობდა ამ ფილოსოფიურობის როგორც მუსიკალურ, ისე დრამატულ გამოხატულებებს. მიეღებოდა მუსიკალური პირობითობისა და ცხოვრების დრამატული, მიწიერი მშვენიერების სიმართლესა და უბრალოებას.

უნებლიეთ ვიხსენებ მის ადრე განხორციელებული სპექტაკლების ფინალებს, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონს“, „ფიროსმანს“, „კახაბერის ხმალს“. ამ, სრულიად ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ნაწარმოებებში, მათს ფინალებში არის რაღაც პათეტიკურად ამაღლებული, სიცოცხლის რწმენითა და შთაგონებით ამაღლებული, რაც ასე უახლოვდება თუ ენათესავება შოლომ ალეიჰემის „ლეჰაიმის“ ფილოსოფიურსა და ზნეობრივ ქვეტექსტს. სიცოცხლეზე და მომავალზე, ბებიას სიკვდილით შეძრული ზურიკელას ფიქრები, სიკვდილის გადაღმიდან გენიალური მხატვრის, ფიროსმანის გადმოძახილი: „გაგიმარჯოთ, ადამიანებო!“ თავისი არსით ესეც „ლეჰაიმი“ — სიცოცხლის მარადიულობისა და დღეგრძელობის სიბრძნე, რაც ასე მაჟორულად და, ამავე დროს, უაღრესად მიწიერად ეღერს მიუზიკლში „მევიოლინე სახურავზე“. ესაა ის, რაც ასე აახლოებს ერთმანეთთან სრულიად განსხვავებული ბედისა თუ სტილის მწერლებს: შოლომ ალეიჰემს, ნოდარ დუმბაძეს, ვადიმ კოროსტილიოვს თუ ჩინგიზ ათმატოვს. სიკვდილს შექვილებული ადამიანის გონიერებით, ისინი თითქოს ერთნაირად ფიქრობენ ყოველი კაცისა და მთელი პლანეტის სიცოცხლეზე. ეს მარადიული ფილოსოფიური თემა ყოველი დროის კონკრეტულ მონაკვეთში თავისებურად ვლინდება.

და, თუმცა თარგმანი უდანაკარგოდ თითქმის არ არსებობს, ვარლამ ნიკოლაძის თარგმნილი „მევიოლინე სახურავზე“ და მისივე თანარეჟისორობით დადგმული სპექტაკლი ძირითადად ინახავს და

რამდენადმე ზუსტად გადმოსცემს ამ მშვენიერი მუსიკალური და დრამატული ქმნილების ფილოსოფიურ ქვეტექსტს. უფრო მეტიც: გიგა ლორთქიფანიძე ძალდაუტანებლად აახლოებს და ანათესავებს მიუზიკლის როგორც მუსიკალურ, ისე დრამატულ სამყაროს ქართველი კაცის, ქართული თეატრის აქტიორთა მსოფლმეგობრებასთან, მისი არა მხოლოდ მუსიკალური ბუნების, არამედ ზნეობრივ სამართლიანობასა და ესთეტიკურ თავისებურებებთან. საზიადარი, რომელსაც თვითონ ცხენის მაგივრადაც შეებმება ხოლმე ტევიე, ერთი შეხედვით ცხოვრების ჩვეულებრივი დეტალია, საზიადარია და სხვა არაფერი, მაგრამ თავისი ფილოსოფიური და ზნეობრივი აზრით, იგი სიმბოლოა იმ ტვირთისა, რომლითაც ადამიანმა სიზიფეს ლოდვით უნდა ზიდოს თავისი ცხოვრება, მარტო იმიტომ კი არა, რომ ამ საზიადარში შებმულან სხვადასხვა დროისა და ყოფის ადამიანები, თუნდაც ანატოლ ფრანსის კრენკებილი ან ბერტოლტ ბრეჰტის დეა კურაჟი.

ასეთივე სიმბოლური დატვირთვა ეძლევა სპექტაკლში „მევიოლინე სახურავზე“ თუნდაც ჭას, რომელიც სცენაზე გამოჩნდება მეორე სურათში, ლუმელს, რომელიც ნატურალური ზომითა და სიზუსტით არსებობს ტევიეს ოჯახში. მაგრამ ამ სიმბოლო-დეტალებს, უპირველეს ყოვლისა, მაინც რეალური ყოფის ბუნებრიობითა და სიმართლით გამოხატვის გააზრებული ფუნქცია ეკისრებათ. მხატვარი იური გეგეშიძე შეგნებულად ემიჯნება თუნდაც მარკ შაგალის მეტაფორულ-სიმბოლურსა და რამდენადმე ფანტასმაგორიულ სამყაროს. იგი უგულებელყოფს „ოპერეტულ სიჭრელეს“ და გარეგნულ ბრწყინვალეობასაც. მაგრამ მისი ნახევარკალად შემოზღუდული სცენური გარემო, აშკარა ყოფითს მინიშნებებთან ერთად, ეროტიკალური და პარალელური ხაზებისა და ფერების განზრახ განელეებულ ერთფეროვნებაში შემპარავი სიფრთხილით გადმოსცემს ეროვნული ყოფის ნიუანსებსა და, ამავე დროს, მეტაფორულ-სიმბოლურ შტრიხებს. თავისი ფიცარნაგებით, სახურავებითა და ვერანდებით ეს „დახშული“ სცენური გარემო სიღრმეების გახსნისა და მრავალპლანიანი თუ მრავალსაფეხურიანი კომპოზიციების შექმნის შესაძლებლობებს ქმნის. როგორც ჩანს, ეს გარემო რეჟისორთან ერთად არის ჩაფიქრებული და თავიდანვე გულისხმობს ადამიანთა ცხოვრების არა პირობითად ზოგად, არამედ კონკრეტულ-ყოფითი ატმოსფეროს შექმნას. აქ თავს იჩენს რეჟისორის მისწრაფება გაეჭეცეს ოპერეტული გარემოს მაქსიმალურ პირობითობას და სცენური სამყარო აქტიურად დაუახლოოს ცხოვრებას. თითქოს მიუზიკლის პირობითი მუსიკალური ამეტყველება მას საფიქრალსაც უჩენს

და რეალურის პირობითთან ღრმად შერწყმის მოუსვენარი სურვილი არ ასვენებს. მუსიკალური კომედიისა და, რამდენადმე, მიუზიკლის სტილისტიკა მას განყენებული სცენური ზოგადობისკენ უბიძგებს და „ვოდვეილური“ სიმსუბუქე აკრთობს. მისი სწრაფვა კომედიურ-პირობითის ორგანულად შეერთებისაკენ ფსიქოლოგაურ-დრამატულ და ჟანრულ სცენებთან, უბრალო მოდისადმი თუ თანამედროვე ექსპერიმენტებისადმი, დრამატულისა და მუსიკალურის სინთეზირებას როდი განსაზღვრავს. პირობითსა და კომედიურს არ მიიჩნევს არასერიოზულ ზედაპირულობად, რაც გულახდილად თუ ვიტყვი, მუსიკალური კომედიის და, ნაწილობრივ, მიუზიკლის ჟანრებს ახასიათებს. მისი ამოცანა სრულიადაც არ არის, მარტივად შეაერთოს ერთმანეთთან მუსიკალური, დრამატული და ყოფითი ელემენტები. მაგრამ ერთს იგი აშკარად და კატეგორიულად ესწრაფვის: ყველაფერმა ერთად ჰარმონიულ მთლიანობაში შექმნას რეალური ცხოვრების, ადამიანთა ურთიერთობების მიწიერი სიმართლის შთაბეჭდილება. მან უნდა შექმნას ცხოვრება სცენაზე. სხვაგვარად არ სწამს არც თეატრი და არც ცხოვრება. ეძიებს და პოულობს მესამე განზომილების მთლიანობას კანონიკურ პედანტიზმსა და ეკლექტიკურ უწესრიგობას შორის. ამ მხრივ იგი კატეგორიულად ემიჯნება ამ მიუზიკლის იმ ინტერპრეტაციას, რომელიც აშკარად ახასიათებდა ებრაული კამერული თეატრის სპექტაკლს, რომლის პრემიერა თბილისში ითამაშა ამ თავისებურმა და ნიჭიერმა დასმა. გიგა ლორთქიფანიძე ურიგდება მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ელემენტების განზრახ განელეზულ, ნაკლებ ელვარებას, მკვეთრ თეატრალობას და ესთეტიკურ ეფექტს. ყველაფერს სცენური ცხოვრების სიმართლეს უმორჩილებს. ამიტომ მისი „მევიოლინე“ არც მიწიერი ლოდივით მძიმეა და არც ლაქვარდოვანი ნისლივით მსუბუქი. სიმღერით გამოხატულ ფიქრსა და ჩვეულებრივ ყოფითს დიალოგში ნათქვამ ფრაზას შორის იგი შინაგანი კავშირის განმტკიცებას ესწრაფვის. დრამატულ-ყოფითი სცენები ისევე ამჟღავნებენ ხასიათებს და ურთიერთობებს, როგორც მუსიკალური მონოლოგები და ქორალები. მათ შორის „შეუთავსებლობის“ ძალდატანება არ დამჩნევია სპექტაკლის მთლიანობას. მუსიკალურისა და დრამატულის შემკვრელი მომენტები თუმცა ზოგჯერ ღიად დარჩენილი კარივით არის, მათი სინთეზი უტყუარია და გამძლე.

„მევიოლინე სახურავზე“, სტრუქტურულად თვითონ ტევიეს მიერ მოთხრობილი თავგადასავლის ფორმით არის განსახიერებული სპექტაკლში. ბრძენი და მართალი კაცი თავის ცხოვრებას ყვება. უბრალოდ, ყოველგვარი თეატრალობის გარეშე შემოდის იგი და, ხის

უბრალო სკამზე ჩამომჯდარი, გვიამბობს თავისას და თავისიანთა ცხოვრებას. ეს მისი წარმოსახვა მოუხმობს სცენაზე ყველაფერს: ადამიანებს, საგნებს, ხმებს. პირველივე სცენაში ადათ-წესებზე მსჯელობით იბადება წარმოდგენის ზნეობრივი და რამდენადმე სოციალურ-ფილოსოფიური პრობლემა. ეს კითხვები ადათ-წესების შექმნის ბიბლიური დროიდან დღემდე მოჰყვება ადამიანთა ცხოვრებას. იგი არც წარსულს განეკუთვნება მხოლოდ, არც ანათეკას და მის მკვიდრთა ცხოვრებას. შეიძლება ითქვას, ზოგადკაცობრიულია და რამდენადმე საყოველთაოდ საგულისხმო, ტევიეს ცხოვრებაში გამოვლენილი. იგი ერთი შეხედვით ირონიულია, უმტიკვენეულო, იუმორგახვეული. თითქოს ძნელად, ტკივილით განცდილი და იოლად ნათქვამი. ტევიე გამოჩენისთანავე ხდება ჩვენთვის საინტერესო.

ამ უბრალო კაცმა მარტო საღვთო წერილის სიბრძნით კი არა, საკუთარი გამოცდილებით ბევრი რამ საგულისხმო იცის ადამიანთა ცხოვრებაზე. ტევიე არ არსებობს თავისი ხალხის გარეშე. ამიტომ. შექარმაგებული, მრავალჭირნახული ანათეკველი მერძევის ფიქრებში პროლოგშივე ერთბაშად გამოჩნდებიან მის ახლობელ ადამიანთა სახეები. ეს გამოჩენა იმდენად რიტმულია და ეფექტური, გასაღებს იძლევა ტევიესა და მისი ხალხის ურთიერთობებისა, ცხოვრებაზე ერთიანი ფილოსოფიური დამოკიდებულებისა და ზნეობრივი მრწამსის გამჟღავნებისა. ეს არ არის ზოგადად გაგებული მასა, ხალხია თავისი ავ-კარგით, მძაფრი კითხვებითა და ძნელად მოპოვებული პასუხებით ადამიანთა ცხოვრებაზე. პროლოგში ერთბაშად გამოჩენილი ხალხი მღერის შემონახულ ადათ-წესებზე. ჩვენ წინაშეა გმირი და ქორო, რომლებიც ერთნაირად განსჯიან და აზოგადებენ ადამიანურა ცხოვრების გამოცდილებებს. ორივენი აღიარებენ ადათ-წესების მაგიურ ძალას, რომელიც ბიბლიური დროიდან დღემდე ინახავს ხალხის მთლიანობას. მაგრამ იგივე ადათ-წესები ბორკავს და გადაუჭრელ თუ ძნელად დასაძლევ წინააღმდეგობებს წამოჭრის ტევიესა და მისი ხალხის წინაშე. ყოველი დამაფიქრებელი მოვლენა ტევიესა და მისიანების ცხოვრებაში ქოროდ ქცეული თანამოძმეების ერთიან გამოძახილად იქცევა. ისინი ერთარსებობით ავსებენ და ასრულებენ ერთმანეთს.

ტევიე — ეს მისი ხალხია, თავისი ისტორიული გამოცდილებით, ბედით, ეროვნული, ზნეობრივი, სოციალური პრობლემებით. ტევიეს ცხოვრებაში წესად ქცეული, ჩვეულებად დამკვიდრებული საღვთო წერილის სიბრძნე მის თეოლოგიურ განსწავლულობას კი არ ადასტურებს, ადამიანის ბედ-იღბალს ისტორიულ გამოცდილებებთან, მრავალსაუკუნოვან ერთი ხვედრით ცხოვრებასთან აკავშირებს. მა-

რადიული კითხვები: რატომ უნდა ჩაგრავედეს მდიდარი ღარიბს, რატომ უნდა იყოს, საერთოდ, ძლიერი და სუსტი, ყოვლისშემძლენი ამა ქვეყნისა და განუკითხველი მათხოვარნი, უსამართლობა და სამართალი, სიბრძნე და ჭკუასუსტობა, გულუხვობა და სიძუნწე, სიყვარული და სიძულვილი, სიკეთე და ბოროტება და, ბოლოს, არანაკლებ ამათაგან მწარე და რამდენადმე უპასუხო კითხვა: ებრაელი და არა-ებრაელი.

გიგა ლორთქიფანიძე ამ კითხვებს და მათი პასუხების ძიებაზე აგებს ტევიესა და მისი ხალხის კავშირურთიერთობას. იგი არა მხოლოდ ეყრდნობა, იშვიათი სიზუსტითა და ორგანულობით მთლიანობაში აქცევს მიუზიკლის მუსიკალურსა და დრამატულ პარტიტურას. სპექტაკლის უმთავრესი თემა — ადამიანი და ცხოვრება ძნელად მისაღწევ სცენური განსახიერების მთლიან ფორმად ვლინდება. ამგვარი აზრობრივი დატვირთვა თითქოს არ უნდა ეგუებოდეს მიუზიკლის „მსუბუქ“ ბუნებას. „მევიოლინე სახურავზე“ ყოველგვარი გამართობელი, ზერელე სანახაობის საპირისპიროდ, თეატრში ადამიანის გულისა და გონების, ვნებათა ღელვისა და ინტელექტის გაუთიშველობას ესწრაფვის. ამიტომ სპექტაკლის ვოკალური, ქორეოგრაფიული და დრამატული ელემენტები ფილოსოფიური და ზნეობრივი აზრის მატარებელი არიან. და ეს შეგნებული სერიოზულობა სრულიადაც არ შეურაცხყოფს ქანრის მუსიკალურსა და სანახაობრივ ბუნებას. პირიქით, ნათელი აზრითა და მრწამსით, ჰუმანისტური იდეის მშვენიერებით აბრწყინებს სპექტაკლს. აქ უარყოფილია იოლად გამართობი ბალაგანური კომედიურობა და სტერეოტიპად ქცეული, თვითმიზნური სიცილისთვის გამიზნული იუმორი. „ჰომერული ხარხარის“ ნაცვლად, დარბაზში ჩნდება აზრიანი ღიმილი და ზოგჯერ თანაგრძნობის წრფელი ცრემლიც, რაც მხოლოდ ნამდვილი ხელოვნების მაღალადამიანურ დანიშნულებას ადასტურებს. ტევიე თავის ფიქრებში ზშირად მიმართავს ბიბლიას, გამჩენს, რომელმაც საუკუნეთა სიღრმეში ადათ-წესები დაუდგინა ხალხს, შთააგონა მისი ერთგულება მამებს, დედებსა და შვილებს, თაობიდან თაობას. ცხოვრების ჰაპანწყვეტაში გონებაგაფხიზლებული, ჰირთა თმენას შეჩვეული, პათიოსანი და ჰკვიანი ტევიე ზშირად ეკამათება გამჩენს, დაწყებული იმით, — დალოცვილო, რაღა ახლა მოგინდა ჩემი ცხენის ტორზე ნალის აგლეჯა, როცა შაბათი შემოდის და შინ მეჩქარებაო, — გათავებული იმით, რაღა შენს რჩეულ ერს უგზავნი ამდენ ტანჯვა-წამებასო. ტევიე-ადამიანი განირჩევა რაბინის ორთოდოქსული, რამდენადმე სქოლასტიკური დოგმებით ტრადიციული აზროვნებისაგან. მისი ცოცხალი, ნათელი ჰკუა-გონება ზოგჯერ უფალსაც არ

ეპუება, რადგან ყველასა და ყველაფერზე საკუთარი აზრი აქვს. ტე-  
ვიე ღმერთთან მორკინალი იაკობი არ არის, მაგრამ არც მორჩილე-  
ბით მონურად ქედმოხრილი მორწმუნეა. თუ ყოველივე ქვეყანაზე  
ღმერთის ნებით ხდება, ღმერთისგანვე ითხოვს იგი პასუხს მრავალ  
უპასუხოდ დარჩენილ კითხვაზე. ამავე დროს, ადათ-წესებში ტევიე  
აღიარებს ზნეობრივ ნორმებს, უფლისაგან დადგენილ საყოველთაო  
კოდექსს, მის ათ მცნებას, და ამ მცნებათა შორის — უფლისეულ-  
საც და კიდევ უფრო ადამიანისეულს. ამ გაგებით, ადათ-წესები მის-  
თვის ეროვნული და ოჯახური სიწმინდეა. და ისიც ქედწახრილი მორ-  
ჩილებს თავისი ხალხის ისტორიულ ზნეობრივ ტრადიციებს.

ამ როლის ორივე შემსრულებელს წრფელად და ნათლად მოაქვს  
ტევიეს ხასიათის ეს ორმხრივობა, მისი ტრადიციულობაც და მე-  
ამბოხური ბუნებაც. რაც ოჯახის ზნეობას ეხება, იგი თავის ხალხ-  
თან წილნაყარია. ოდითგანვე მომდინარე რიტუალების აღსრულება  
მარტო ღვთისმოშიშობა კი არ არის, საკუთარი სულის სიწმინდეზე  
მარად მოუსვენარი ფიქრია და ადამიანური თვითგანწმენდის ზნეობ-  
რივი მაგალითი. ამ გაგებით, ტევიეს ოჯახში შაბათის შემოსვლისა  
და უფლისადმი აღვლენილი ლოცვის აზრი სულიერი ამალღების,  
ადამიანის შინაგანი სისპეტაკის, ზნეობრიობისა და მოყვასური სათ-  
ნოების უმშვენიერესი რიტუალია. მის ჰერქვეშ დანთებული სან-  
თლების შუქი და გალობა სცენურ სივრცეში, მთელ ქალაქში ერთ-  
ბაშად ანთებული სანთლების ვარსკვლავებით მოქედილი ცის თალი-  
ვით გაბრწყინებული რელიგიური ფანატიზმი კი არა, სიკეთის, სათ-  
ნოების, კაცთმოყვარეობისა და ადამიანური იმედის წრფელი ღაღა-  
დისია. ამიტომ არის ეს სცენა ესოდენ ამალღებულო, განზოგადებუ-  
ლი თავისი ზნეობრივი აზრით, და მშვენიერი.

თავისი ხუთი ქალიშვილის მომავალ ბედ-იღბალზე ღრმად დაფი-  
ქრებული ხელმოკლე ტევიე უნებურად გვაგონებს იმერეთის სოფ-  
ლებში თავისი კაროჯნათი სასიძოს საშოვნელად გადაგებულ დარის-  
პანს. ეს გარეგანი მსგავსება კი არ არის, იმაზე მეტყველებს, რო-  
გორ გულისხმობს ყოველივე ღრმად ეროვნული — ზოგადკაცობ-  
რიულს. და როცა ყველაფერი ეს ქართული თეატრის სპექტაკლში  
ასე გრძნობიერად და ნათელგონივრულად იკითხება, ადამიანურო-  
ბის თბილი ცრემლი უნებურად გადგება თვალზე. ეს ხდება ჩვენი  
საუკუნის მრავალი წინააღმდეგობებით გათიშულ სამყაროში, სადაც  
ესოდენ ძვირფასი და სასიცოცხლოდ აუცილებელია ადამიანთა სუ-  
ლიერი სიახლოვე, სოლიდარობა და კომუნიკაბელობა.

წარმოდგენის გული, მისი ეპიცენტრი ტევეია. ეროვნული ტკივილებიდან და პირადი საზრუნავიდან იგი მალღდება „მსოფლიო მოქალაქის“ ზოგადობამდე, მაგრამ არასოდეს მოითხოვს ამგვარი ამალღებისთვის კვარცხლბეკს. უბრალო და კეთილი ბრძენი ისეთივე აუცილებლობად მიიჩნევს ადამიანურ ფიქრს, როგორც ცხენისთვის — თივას, ბალახისთვის — მზეს, ქალიშვილისთვის — სიყვარულს და გათხოვებას. და მას უხდება ხშირად ისეთი არჩევანის გაკეთება, მისსავე ორთოდოქსალურ რწმენასა და ზნეობრივ პრინციპებს რომ ეწინააღმდეგება. ტევეის სიმღერა-მონოლოგი „მე რომ ბედი მქონდეს“, რეჟისორს ოჯახურ ატმოსფეროში გადააქვს. ამგვარი ყოფითობა მონოლოგს აზრობრივად და ემოციურად განავრცობს. ადამიანი საკუთარი ოჯახის ბედნიერებისთვის იღვწის და ოცნებობს. მთელ სპექტაკლში ეს მისი დრამატურგიული არსი მუსიკალურ ინტერმედებში მალღდება და ტევეის ნატვრა: მდიდარი რომ ვიყო, სოლომონ ბრძენივით ქუეას ყველა მე დამეკითხებოდაო, უარყოფილია მისივე მორალით, როცა ცეიტლს (მ. ლორთქიფანიძე, კ. ჩიკვიძე) მდიდარი ყასაბის ლაიზერ ვოლფის ნაცვლად ხელმოკლე თერძს ხაიმეს მიათხოვებს. შემთხვევითი არც ის სიტუაციაა, როცა სამიკიტნოში ტევეი ლაიზერს ისე ელაპარაკება, თითქოს ეს უკანასკნელი ქალიშვილს კი არა, ნაცარა ძროხის მიყიდვაზე ევაქრებოდეს. „ფული მქონდეს და, მე ვიცი, როგორც მოვიხმარდი“, — ამბობს ტევეი. მაგრამ ამ სატანას, ოქროს მონეტას, ქედს არ უხრის, იმ კაცს ვერ დაისიძებს, რომელსაც პირუტყვის ყიდვასავით შეუძლია ქალის თხოვა. არც რევოლუცია ესმის ტევეის, მაგრამ თავის ერთ ქალიშვილს რევოლუციონერს, მისი აზრით (ქვეყნიერების ამრევს პერჩიკს (ა. ბახუაშვილი, ი. ფოფხაძე) მიათხოვებს. ეროვნული სარწმუნოებრივი პრინციპით ვერც სხვა რჯულის კაცს მიათხოვებს ტევეი ქალიშვილს. მაგრამ თავის ხავას ბოლოს მაინც თანხმღდება ცოლად გაჰყვეს რუს ფედკას. საღვთო წერილში ამაზეც ამბობს: თევზს და ჩიტს შეიძლება ერთმანეთი შეუყვარდეთ, მაგრამ საქმე ის არის, ბუღდეს სად და როგორ გაიკეთებნო. ასე იბრძვის ტევეიში ცხოვრების დაწერილი და დაუწერელი კანონები. ამ გამჭრიახ კაცს უცნაური სიზმრის გამოგონებაც კი უხდება, რათა თავის ერთგულ მეუღლეს გოლდას (თ. მერკვილაძე, ი. ბოჭოიძე, ე. გურაშვილი) შთააგონოს, ღმერთმა მირჩია ჩვენი ცეიტლი ლაიზერ ვოლფს კი არა, თერძ ხაიმეს გავაყოლო ცოლადო. სანახაობითად, შთამბეჭღდავად და ირონიული განწყობით დაღმული ეს ეპიზოდი ზუსტად თავსდება რეალისტური ხედვით დანახულ და გააზრებულ წარმოდგენაში. იუმორი აქ არ ესესხება სიცილს. კურიოზულ მოჩვენებებსა და ბუ-

ფონადურ იაფფასიან ფარსს. ტევიე ეთანხმება რაბინს. ბიბლია ხელწიფის აუგად ხსენებას კრძალავსო, მაგრამ ბრძოლას უცხადებს მეფეს, რომელმაც, გაუგებარი მიზეზით, ანათევეკელი ებრაელების მიწიდან აყრა და გადასახლება ინება. ამ წინააღმდეგობებში იკვეთება უაღრესად თვისთავადი, დემოკრატიული, ხალხური ხასიათი, რომელიც თავისი მასშტაბითა და სისაესით მსოფლიო ლიტერატურისა და სცენის უკვდავ ადამიანურ ხასიათებს ენათესავება.

დროში და სივრცეში შემოფარგლული ცხოვრება ტევიესი და მისი ხალხისა სიცოცხლისკენ და ბედნიერებისკენ სწრაფვის მარადისობას ასხივებს, ჰუმანიზმის უმშვენიერეს იდეალს აზოგადებს. ტევიეს ცხოვრება წარსული არ არის, უკვე ჩავლილი და, ამდენად, დავიწყებულიც. თავისი საზიდრით იგი დროსთან ერთად მოდის ჩვენამდე, მოაქვს ადამიანური ბრძოლის, კაცთმოყვარეობისა და ზნეობრივი სამართლიანობის, სოციალური თავისუფლებისა და ქვეშაირი მორალის დამკვიდრების ბრძნული იდეები. და თუ მისი სცენური ცხოვრება სიცილთან, კეთილ ღიმილთან და სიხარულთან ერთად, ფიქრსაც გვინერგავს და ზოგჯერ თანაგრძნობის ცრემლსაც გვეგრის, ნუ შეაკრთობს თანამედროვე მიუზიკლის „კანონმდებლებს“. ხელოვნება ხშირად არღვევს ხოლმე იმავე კანონებს, რომლებსაც თვითონვე ამკვიდრებს. ნურც ის შეგვაკრთობს, თუ „წმინდა მუსიკალურ სცენებს“ ვოკალური და ქორეოგრაფიული ბრწინვალება თან არ ახლავს (დამდგმელი ბალეტმაისტერი გ. ოდიკაძე), მთავარი ისაა, რომ ამრეზილად ვერ დაუწუნებ ამ ქორეოგრაფიას კულტურას და გემოვნებას. ორკესტრიც (დირიჟორი კ. დავითაშვილი), ქოროც და ინდივიდუალური შემსრულებლებიც ისეთ მუსიკალობას და პროფესიულ ხარისხს ავლენენ, ეს ისეთი დონეა, როცა თეატრის მომავალი ცხოვრების უკეთესი პერსპექტივა მოჩანს სრულყოფილებიდან და მაღალი ოსტატობისკენ მიმავალ ძნელსავალ გზაზე. ეს არ ნიშნავს თეატრის განვლილი გზის ხელაღებით უარყოფას, თითქოს ყველაფერი მის ცხოვრებაში ნულიდან იწყებოდეს. მაგრამ „მევიოლინე სახურავზე“ ის სპექტაკლია, რომელიც თეატრს შთაგონებს სტერეოტიპული ფორმების გაბედულ უკუგდებას და განაწყობს მას ახალ შესაძლებლობათა გახსნის რწმენითა და იმედით. ტრადიცია, ერთსა და იმავე დროს, გამოცდილებაც არის და შემბოროკავი ბორკილებიც. მუსიკალური კომედიის თეატრის სცენაზე ამდღებულ სახურავებზე შთაგონებული მევიოლინე უკრავს და ეს სასიკეთო მომავლის მომასწავებელი ნიშანია. იქნებ ყველამ ერთად ასე არც ირწმუნოს „მევიოლინე სახურავზე“, სადავოც და საჩოთიროც იპოვოს, სპილო



ვერ დაინახოს და თვალში ბეწვი შენიშნოს. მთავარი ის არის, რომ ჩვენ, ყველანი, სულიან-ხორციანად შეძრულნი, ვგრძნობთ, განვიცდით, ვფიქრობთ მოუსვენრად ყველაფერზე, რაც მოგვანიჭა „მევი-ოლინემ სახურავზე“. და ერთმანეთის გვერდიგვერდ, სავარძლებიდან ფეხზე წამომდგარნი, გულწრფელი აღფრთოვანებით ვგრძნობთ ერთიმეორის მხარს. ამ შინაგან ერთსულოვნებასა და თვითგანწყობენდის ქრუანტელს, მღელვარე ფიქრსა და არსებობის სიხარულს მხოლოდ ნამდვილი თეატრი გვანიჭებს...

გიორგი ხუხაშვილი  
(ეურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“,  
1986, № 6

## თეატრი—67

როცა სცენური ხელოვნების საკითხებზე იწყებ მსჯელობას, თანაც ისეთი განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფაქტზე, როგორც ახალი თეატრის ჩამოყალიბებაა, სავსებით ბუნებრივია, უნებურად აღძრული ესა თუ ის ასოციაცია. ემილ ბურიანის თაოსნობით შექმნილი „დ-34“ თავის პირველ სეზონზე მიმნიშნებელ ამ სახელწოდებაშივე ამახვილებს დროსთან თეატრის შესატყვისობის პრინციპს. აქ თითქოს განხორციელებულა გალაკტიონის მოწოდება — „დრო, დრო აღნიშნე! მოაწერე ლექსს ეს წელიწადი, დღე და საათი“. და მართლაც, ყოველ მომდევნო წელს თანადროული ზრახვებით ეს უნდა ყოფილიყო „დ-35“, „დ-37“...

ამ ორიოდ წლის წინ შექმნილ რუსთავის თეატრს, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა გიგა ლორთქიფანიძე. ერთი შეხედვით, ჩეხურ „დივადლოსთან“ ცოტა აქვს საერთო. იგი სულ სხვა ისტორიულ, საზოგადოებრივ და კულტურულ ვითარებაში აღმოცენდა. მისი ეროვნული ტემპერამენტი და თეატრალური სიმპათიებიც განსხვავებულია. მაგრამ ესეც დროსთან შეტოლებული სახილველია და შედარების საფუძველსაც სწორედ თანამედროვეობის მძაფრი შეგრძნება იძლევა. და თუ დღეს, ორიოდ წლის რეტროსპექციით „თეატრი — 67“ ვუწოდებ, მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი დაბადების თარიღი ჩვენს თეატრალურ სინამდვილეში საგანგებოა. საგანგებო, ვინაიდან საქართველოში გაჩნდა არა კიდევ ერთი ახალი თეატრი, არა-მედ ზარისხობრივად ახალი თეატრი, თავისი მრწამსით, აზროვნების ღონითა და მხატვრული პოზიციით — თეატრი და თანამედროვე.

რუსთავის თეატრს „ახალგაზრდული“ ეპითეტით ამკობენ. ალბათ, ინერციით — ახალი და ახალგაზრდული ხომ გვერდივეერდა. აქ, ვგონებ, უსათუოდ დაზუსტებაა საჭირო. მართალია, დასი არსებითად ახალგაზრდა მსახიობებითაა შეკრული, მაგრამ მისი ძირითადი ბირთვი სცენურად გამოუცდელი თაობა კი არა, თეატრალურ ბატალიებში უკვე საკმაოდ ნაწრთობი მხედრიონია. ამ ახალ თეატრში მოსვლამდე მათ არც ისე უღრუბლო შემოქმედებითი ცა ჰქონიათ, სიძნელეთა პირისპირ ისწავლეს შემოქმედებითი მეგობრობა და „მონახეს“ ერთერთი. ამ ახალ თეატრში სიახლეთა ძიების წყურვილთან ერთად მათ მოიტანეს ქართული აქტიორული სკოლის მყარად შეთვისებული რეალისტური ტრადიციები და რომანტიკული გამოწნაობა, აკადემიური თეატრის კერიდან გამოიყოლეს მარჯანიშვილელთა სცენისათვის ნიშნეული სითბო, გულწრფელობა და ალაღბედა ექსპერიმენტულ პასაჟებს სოლიდური საზრიანობა და სისადავე ამჯობინეს. რუსთავის თეატრი „ახალგაზრდული“ ნაწყალობევე შეღავათებს არ ითხოვს. მისი ხელოვნება საფუძვლიანია და გამიზნული, მას აქვს მაღალი მოქალაქეობრივი შემართება, სულთან და ნებისყოფასთან შეზავებული თეატრალური კრედო, ჩამოყალიბებული თეატრალური ესთეტიკა, შეიძლება ითქვას — ინდივიდუალური სახე, რაც დაასაკებულ თეატრთა შორისაც სადღესოდ ეგზომ იმეიათია.

რუსთავის თეატრმა თავიდანვე მიაკვლია საკუთარ თემას და მისი ყოველი სპექტაკლი შეგულეებული თემის სიღრმისეულ პლასტებში წიაღსვლად იქცა. ყოველი ახალი წარმოდგენა ამ თემის ახალი კუთხით ხილვავა, მოულოდნელი რაკურსით გამჟღავნება და გამოკვლევაა. ესაა ადამიანის მშვენიერებისა და მისი დამკვიდრებისათვის ბრძოლის მშვენიერების თემა, თითქოს ზოგადი, მაგრამ რუსთაველთათვის ძალზე ინტიმური და კონკრეტული. თეატრის პირველსავე სპექტაკლში იგი აქლერდა პოეტური მგზნებარებით.

როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“ რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ ამდლებულისა და ქვენას, პოეტურისა და პროზაულის, უანგაროსა და მერკანტილურის რომანტიკულ ანტითეზაში გაიაზრა. აქ მკაცრადაა შეპირისპირებული სირანოსა და დე გიშის ორი განსხვავებული სამყარო. კაცთმოყვარეობისა და პატივმოყვარეობის, პირუთვნელობისა და პირმოთნეობის, სულმაღლობისა და სულმდაბლობის იმპულსები ქმნიან ერთ უწყვეტ დრამატულ კონტრაპუნქტს. და ამ საოცრად მთლიან, იმპროვიზაციული სილადით გამართულ და მკვეთრი აქტიორული სახეებით (ქ. კიკნაძე — როქსანა, კ. თოლორაია — დე გიში, რ. ხობუა — რაგნო, ლ. შოთაძე — ლიზა,

ნ. მგალობლიშვილი — ლებრე, მ. გორგილაძე — კრისტიან...) დასახლებულ სპექტაკლში, რომელსაც გვირგვინად ადგას თითქოს ვან-დეიკის ტილოდან გადმოსული, არტისტიზმითა და პლასტიკით მჩქეფარე ო. მელვინეთუხუცესის სირანო, გაუნელებლად ძვერს აზრი იმისა, რომ „ადამიანით იწყება დრო და ეპოქა“ და „კაცი იყო — აი მთავარი!“ სოციალური აქცენტები ამიტომაცაა გამახვილებული და სპექტაკლის არსი არა სირანოს ნაქლოვან გარეგნობასა და მის უნაკლო სულიერ ზრახვათა შეუსაბამობით გამოწვეულ განცდებშია. არამედ მოღერებული ნატურის გლობალურ კონფლიქტში დე გიშისა და მარკიზების გარემოცვასთან. სპექტაკლი განამტკიცებს აზრს, რომ ადამიანი მშვენიერია, როცა უკომპრომისოდ იბრძვის სიცრუის, სიფლიდის, ყოველივე დახავსებულის წინააღმდეგ, მაშინაც კი, თუ იგი ბერეაკივით გამოუსწორებელი მეოცნებეა. თუმცა არა, მელვინეთუხუცესის სირანო უფრო მოაზროვნეა და მებრძოლი, ვიდრე მეოცნებე. იგი სიკვდილსაც დაშნით ხელში ეგებება და სხარტი მოქნევებით „განგმირავს“ სიცარიელეში გამომწყვდეულ ანტიპოდს. სირანო არ ეცემა, სირანო არ თავდება, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ადამიანის მშვენიერების თემა თეატრს არ ამოუწურავს და მას მომდევნო სპექტაკლში განავითარებს.

„ასი წლის შემდეგ...“ როცა გ. ლორთქიფანიძე ვ. კოროსტილიოვის დრამატულ პოემაზე ფიქრობდა, მის რეჟისორულ ხილვებში პრობლემების მთელი კომპლექსი გადაიხსნა. ისტორიული მომენტი და მარადისი ისტორიაში, დესპოტიზმი და თავისუფლება, „შევადენი“ და „გედი“ და, ბოლოს, თავად მშვენიერება დაწყვილებული კატეგორიების რომელ კიდებეა? რაში მდგომარეობს? პასუხი აქ პოეტურ შემართებასთან ერთად თეატრისაგან ფილოსოფიურ წვდომასაც მოითხოვს. ეს აქ თითქმის ალტერნატიულია. და თეატრი უსწორებს თვალს დრამატურგის გაბედულებას, — აჩაღებს მსჯელობას — უკომპრომისოს, სიმართლის მაღალი ძაბვის დენით დამუხტულს. იგი აქტიურად მიჰყვება პიესის ფილოსოფიას, უფრო მეტიც, ამ ფილოსოფიას გამოიხსნის პირველწყაროს ალაგ-ალაგ შესამჩნევი მანერული გადაქანებით გამოწვეული პრეტენზიული იერისაგან და მას პიესის ფინალის დახვეწით მეტ სიღინჩესა და წონასწორობას მატებს. სპექტაკლი ამიტომაც გამოირჩევა კომპაქტურობით, მართლაც რომ სპარტანული სიმკაცრით. ეს განსაკუთრებით ნათელი ზღდება, თუ რუსთაველთა სცენურ კომპოზიციას სხვა თეატრების ამავე პიესის მიხედვით შექმნილ სპექტაკლს შევადარებთ (თუნდაც რიგის რუსული დრამის თეატრისას).

...ქვეტექტის სიღრმეებიდან დეკაბრიზმის სულის ნათელი ამოი-

წერა და სანთელივით დაენთო სცენაზე. სანთლის სიმბოლიკა, რა-  
ზედაც დაჟინებით მიგვანიშნებს პარტიტურა, სპექტაკლში გასაგნდა  
არა მხოლოდ დეკორაციული ან რეკვიზიტული მოტივის სახით, არა  
მარტო კონკრეტული ნიშნადობით დაიტვირთა ნიკოლოზ მეფის მი-  
ერ წინაპართა ლანდების გამოხმობისას და მონაზონთა ტრაგიკულ  
ინტერმეცოში, სადაც ზ. ლებანიძის შაოსანი მოხუცი ქალი გროტეს-  
კულ „მატერ დოლოროზად“ წარმოგვიდგა, არამედ ყოვლისმომ-  
ცველ სცენურ მეტაფორადაც იქცა — დეკაბრისტები ხომ სანთლები-  
ვით აენთენ, რათა „გაბატონებული თვითნებობის წყვედიდი გაე-  
ფანტათ“. სწორედ ამ აზრის მოტანითაა წარმოდგენა ძლიერი, თა-  
ნაც, როცა სანთლის სიმბოლიკას ვახსენებთ, დრამატურგისა და  
რეჟისორის პროპორციული ურთიერთთანხმობის გარდა, მათი შე-  
მოქმედებითი განცდის თავად პროცესის სხვაობაცაა შესამჩნევი.  
დრამატურგმა თავის წარმოსახვაში, როგორც იგი პიესის პირველსა-  
ვე სტრიქონში გვამცნობს, „ჭერ სანთლები დაინახა, შემდეგ კი —  
ადამიანთა სახეები“, სპექტაკლში კი პირიქით, „სანთელთ ხილვა“  
რეჟისორის მეტაფორული აზროვნებისა და ემოციურ განზოგადება-  
თა შედეგია, აქ ჭერ „დავინახავთ ადამიანთა სახეებს“.

ყურადღების ცენტრშია სამი დეკაბრისტის ფიგურა — ი. უჩა-  
ნეიშვილის მტკიცე და რეალისტურად მკვერტი გორინი, მ. გორგი-  
ლაძის ჭაბუკურად მეოცნებე ოლენსკი და ნ. მაგლობლიშვილის რო-  
მანტიკოსი რილევი. ეს სამი ერთენება, თითქოს მარტივი ხასია-  
თი მთლიანობაში პოლიფონიურ ხმოვანებას იძლევა და აღადგენს  
დეკაბრიზმის რთულ სურათს, ისევე რთულს, რა რთული და წინა-  
აღმდეგობრივიცაა ნიკოლოზ პირველის სულიერი სამყარო მეღვი-  
ნეთუხუცესის ინტერპრეტაციით. მსახიობი ამ სირთულის ჩვენებას  
იწყებს ენისტიის სილამაზისა და სადისტური იმპულსების კონტრას-  
ტით და ამთავრებს უკვე გმირის შინაგან პლასტში გაბედულებისა  
და სიმხდალის, თავდაჭერებისა და ცხოველური შიშის სინკოპური  
მონაცვლეობით. ასე წარმოგვიდგება, მე ვიტყვოდი, რაფინირებული  
ინკვიზიტორის სახე. და თეატრი მართებულად მოერიდა ამ სახის  
გაუბრალოებას. რაც უფრო ძალშია თვითმპყრობელი, მით უფრო  
შემზარავია იგი.

დეკაბრისტებისა და სპერანსკის (გ. სიხარულიძე) დარად, ისიც  
ტრაგიკული განცდის სიმადლეზეა. ამას მოითხოვდა მთელი სტილი-  
სტიკა სპექტაკლისა, რომელიც კონფლიქტის შეუურიგებლობით, რიტ-  
მითა და შუქ-ჩრდილებით ტრაგიკული სიმფონიის ტონალობაში  
ჟღერს. ესეც არ იყოს, ამ გამძაფრების პირისპირ თვით დეკაბრისტე-  
ბის ტრაგედია უფრო გამოკვეთილია. თეატრმა გვაკრძნობინა დე-

კაბრისტული ფენომენის ძლიერი და სუსტი მხარეები, მისი აუცილებელი და თანაც ნაადრევი ხასიათი, საბედისწერო გათიშვა სულის მშვენიერ მისწრაფებათა და მიზნის ბუნდოვანებას შორის, როცა შეთქმულებმა კარგად არც იცოდნენ, რომელი ღმერთის გამო იღვნენ სენატის მოედანზე.

თვით თეატრი კი უამთავლის ხილზე შედგა. ამიტომაც შეძლო შოვლენების ასეთი სიმაღლიდან წვდომა, ისტორიული ფაქტი ამიტომაც შეაჭრა ისტორიულ პერსპექტივასთან და აღმოჩენასავით განგვაცდევინა. მართალია, დეკაბრისტები, ანუის უანა დ'არკის მსგავსად, აქ სულაც არ ჰგვანან „ბეჯით მოსწავლეთა წიგნებიდან გადმოსულ ჩვენებას“ და ნაწილობრივ კიდეც არღვევენ მათზე გამყარებული წარმოდგენების იდილიას, მაგრამ, განა სწორედ აზროვნების აქტიურობა არაა თანამედროვე თეატრისათვის ლიმპტომატური? განა, თუნდაც, „ბერლინერ ანსამბლის“ გალილეი, ან რიშელიე, პლანშონის თეატრში არ სცილდება ისტორიული პროტოტიპის ფარგლებს? რუსთაველთა სპექტაკლშიც მოქმედებს თავისებური „გაუცხოების ეფექტი“, რომელიც აქ მოულოდნელი ინფორმაციის ეფექტს იძლევა და წარმოსახვის ქვეშაირიტება დოკუმენტის „სიმშრალესთან“ პაექრობს. კოროსტილიოვი გვეტყვის, დოკუმენტები ზოგჯერ სცოდავენო. და როსტანიც ხომ გვარწმუნებდა, რომ „ოცნება ხშირად დოკუმენტზე ნაკლებ მაცთუნებელია“. ამ პოზიციის გაზიარებით, რუსთაველთა „ასი წლის შემდეგ...“ ბუნებრივად უანლოვდება „სირანოს“ და თეატრის ორივე სპექტაკლი ერთ პოეტურ წრეს მოხაზავს. თეატრი ამარცხებს თვითმპყრობელურ რეჟიმის წიაღში დეკაბრისტებზე შექმნილ პარადულ დოკუმენტს, მისი სპექტაკლი თავად იქცა ნამდვილ დოკუმენტად და ეს „თეატრალური დოკუმენტი“ თავისი იდეალებით დროგასწრებულთა ტრაგიკულ მშვენიერებაზე მოგვითხრობს. მომავლისაკენ გაჭრილი ადამიანი მართლაც მშვენიერია.

მაგრამ ადამიანი მაშინაცაა მშვენიერი, თუ პოზიციური თანამედროვეობის იდეალებით სუნთქავს და მასში რწმენა დაისადგურებს. ეს უკვე ო. იოსელიანის „მოჯადოებული მწვერვალის“ თემაა. რეჟისორი გია ანთაძე, უწინარეს რწმენის დამკვიდრების თავად პროცესმა დააინტერესა. ამ შემთხვევაში პიესით შემოძლეული ხასიათების მეტი კონკრეტულობა და დინამიკა იყო საჭირო. ამიტომაცაა, რომ პროცესი სპექტაკლში პუნქტირითაა მინიშნებული და მზითა და ლილეოთი ანთებული ფინალი ლოგიკური განვითარების კი არა, უფრო აფეთქების შთაბეჭდილებას ტოვებს. სპექტაკლში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ზაზა ლებანიძის გმირს. დრამატურ-

გის მიერ დალის სახე მარად ქალური საწყისის, ეგრეთ წოდებული „ევიგე ვაიბლიპის“ სიმბოლოდაა ნავარაუდები და შთამაგონებლის ფუნქციას ეზიდება. მსახიობმა თავიდან ვერ მონახა სათანადო ტონი. მომეტებულად ეს მეორე მოქმედების ბოლოს გამოძვლავნდა, როცა მოქუფრული ბუნებისა და „ჩამოქცეული“ ცის შეშუპრე როსტომი (ი. უჩანეაშვილი), აეთო (მ. გორგილაძე) და ბონდო (გ. ბერიკაშვილი) შეჭირვებას, წამიერ უიმედობას ეძლევიან და ექიშვებიან ერთურთს. ლებანიძე — დალი მათ გამოფხიზლებას ცდილობს და წაქეზების მიზნით ეუბნება: „იქ, მწვერვალზე რომ ახვიდეთ, რა დაგზვდებათ? წამება, ჯოჯოხეთი, თოელი, ქარი“... მსახიობს კი სწორედ წამქეზებლური ტონი და ქარისა და თოელის პოეზიით აღზევება აკლდა, რომლის დროსაც წამება ტვობას გულისხმობს, ჯოჯოხეთი — აღთქმულ მიწას. მაგრამ, უნდა ვაღიარო, ზ. ლებანიძის შესრულებას სულ უფრო მოეძალა ემოციური ქველი და მისმა გმირმა თანდათანობით მოიხვეწა თვისებები შთაგონებული და შთამაგონებელი ქალისა, ახალგაზრდებს ცხოვრების მიზნის — „მწვერვალის“ დასაპყრობად რომ აღაფრთოვანებს. მთამსვლელები ამის შემდეგ ბექნუს (კ. თოლორაია) ელოდებიან და ეს არ არის ეფემერული „გოდოს“ ამოა ლოდინი, თუ აქაც მაინცდამაინც სიმბოლოა, მომასწავებელია ქართული ფესვისა და კაცური კაცობისა. ამიტომაც მშვენიერია ბექნუს მოსვლა. ბექნუ კი მაშინ მოდის, როცა ახალგაზრდებმა დათრგუნეს დაეპყვება, საკუთარი თავი და ერთურთი იწამეს.

ისევ ადამიანის მშვენიერების პრობლემაა წამოყენებული, თუმცა გარკვეული მოდულაციით, სპექტაკლში „კომედიის ხელოვნება“. იგი აქ თეატრისა და მსახიობის მშვენიერების საკითხს დაუკავშირდა.

ელუარდო დე ფილიპოს პიესა თეატრის, მისი ამოცანების, მისი აწმყოსა და მომავლის შესახებაა. რაშია თეატრის მშვენიერება და როდისაა თეატრი მშვენიერი? რეჟისორმა იურც კაკულიამ უაღრესად მკვეთრ და სადა ფორმებში წარმართა მსჯელობა, სწორედ მსჯელობა, ვინაიდან კვინტო ბასეტის, პადრე სალვატის, ლუჩია პეტრელას ტრაგიკულ, გროტესკულ ფაქტებზე აგებული და თავისთავადაც საინტერესო ისტორია თეატრზე გამოთქმული აზრების ცხოვრებისეულ დადასტურებას ემსახურება. სპექტაკლში იმართება ნამდვილი დისპუტი ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთობაზე. პირანდელოსა და ადრეული დე ფილიპოს კონცეფციისათვის დამატასიათებელი მოჩვენებითისა და რეალურის დაპირისპირება ძირეულადაა შემობრუნებული და თეატრისა და სინამდვილის პრინციპულ თანაფარდობად წარმოგვიდგება. პრეფექტის წინაშე კამპუნეს

25.

დასის მიერ გათამაშებულ სცენებს თეატრი ამიტომაც გვთავაზობს უქველობის ისეთ ხარისხში. სადაც აქტიორულ იმიტაციასა და თავად ცხოვრების რეალობას შორის ზღვარია მოშლილი. აქ პლასტიკის პირანდელოსეულ მონაცვლეობასთან კი არა, სრულ შერწყმასთან გვაქვს საქმე. სპექტაკლის „ყოვლად მართალი დიალოგები“ იკვებებიან სინამდვილით. თანაც მომავლის წინასწარმეტყველურ ცნებებს შეიცავენ. მაშასადამე, თეატრი გზასაც უკაფავს ცხოვრებას და თეატრში აღძრული საკითხები ცხოვრებისეულთა მსგავსად მოითხოვენ გადაჭრას. უფრო მეტიც, უწინარეს გადაჭრას, ვინაიდან სცენაზე მომხდარი ამბავი დაწმენდილია შემთხვევითობისაგან და, თუ მსახიობი ადამიანის სიკვდილს გვიჩვენებს, ეს უცილობლად ნიშნავს, რომ ცხოვრებაშიც, იმავე მიზეზის გამო, შეიძლება დაიღუპოს ადამიანი. ამრიგად, სპექტაკლი აბათილებს ობიექტელურ წარმოდგენას, ვითომ თეატრი გასართობი ადგილი იყოს. არა, მსახიობები კომედიატები როდი არიან, „კომედიის ხელოვნებით“, თეატრის ხელოვნებით ისინი ემსახურებიან დიდ საზოგადოებრივ საქმეს, ამხელენ ცხოვრების ნაკლოვან მხარეებს და გამოიხსნიან მშვენიერს. ასე შემოდის სპექტაკლში მსახიობის ღირსებისა და თეატრის დანიშნულების თემა. თუმცა ყოველივე ეს დე ფილიპოს პიესაშიცაა. თეატრმა იგი მხოლოდ ზუსტად წაიკითხა. მაგრამ განახორციელა ისეთი აქტიორული ტემპერამენტი, რომ რუსთაველთა თეატრალური მანიფესტის ძალა შეიძინა. რუსთავეის თეატრმა აშკარად გვითხრა, თუ როგორ ესმის მას თეატრალური რეალიზმი თანამედროვე ეტაპზე, თანამედროვე თეატრის მაღალი მოვალეობა, რაში ხედავს იგი თეატრის მშვენიერებასა და თეატრის სასწაულს.

ახლა ვიკითხოთ, რა საშუალებით განახორციელებს რუსთავეის თეატრი ამ მხატვრულ კრედოს. ცხადია, მისი მხატვრული პროფილის დადგენა შეუძლებელია თანამედროვე მსოფლიო თეატრალური ტენდენციების გათვალისწინებლად, ვინაიდან ეს ტენდენციები თავად თეატრის მიერაა ეროვნული პრიზმიდან შემოქმედებითად განკვრეტილი. როგორც ცნობილია, მეოცე საუკუნის ექსპრესიონის გეორგ კაიზერის ტერმინით რომ ვთქვათ, „მეცნიერების ეპოქის“ თეატრალური ხელოვნების განვითარება ინტელექტუალიზმის ნიშნით წარიმართა (თეატრალური ინტელექტუალიზმი რთული მოვლენაა და მის გამოკვლევას სპეციალური წერილი დასჭირდებოდა. ერთ მის ძირითად თავისებურებაზე კი მივივთითებ, აპრიორიზმს რამდენადმე რომ მიანიც დავაღწიო თავი). ინტელექტუალიზმი აზრის სუვერენობას ნიშნავს, ინტელექტუალურ თეატრში შემოქმედებისა და აღქმის პროცესი აზროვნებით იწყება და გრძნობა შედეგია აზრით

დატვირთვისა. მაშასადამე: აზრიდან — გრძნობებისა და განცდისაკენ.

ყოველივე ეს უშუალოდ ეხება რუსთავის თეატრს, მისი სცენური გამომსახველობის არსენალში ინტელექტუალური „იარაღი“ ერთი უმძაფრესია. იგი ეფექტურად მოქმედებს „ასი წლის...“, „კომედიის ხელოვნებისა“ და, ნაწილობრივ, „მოჭადოებული მწვერვალის“ პოლემიკური დიალოგებისას. სიჩანო — მოაზროვნეც, გარკვეული თვალსაზრისით, ნაყოფია ინტელექტუალური ხედვისა, (რაც, რა თქმა უნდა, სრულიადაც არ ზღუდავს სპექტაკლის რომანტიკულ გაქანებას). ასე რომ, ინტელექტუალური მისწრაფებები შეინიშნება თეატრის ყოველ ნამუშევარში. მაგრამ განსაკუთრებული სიტყვადით იგი გამოვლენილია სპექტაკლში „ფსკერზე“.

უწინ როგორც ნაკლებ ყურადღებას აქცევდნენ იმ ფაქტს, რომ თანამედროვე ინტელექტუალური თეატრი გორკის დრამატუროგიითაცაა შემზადებული, რომ ყოფითს ფონზე გაშლილი მისი პიესები არსებითად პოეტური სიმძაფრით მოტანილი ფილოსოფიური დისკუსიაა, და იდეათა შეხლა, აზრთა ჭიდილი პრინციპულად შეადგენს მათ შინაარსს. გორკის დრამატურგიისადმი რუსთაველთა ნოვატორული მიდგომა იმაში გამოიხატა, რომ გიგა ლორთქიფანიძემ და ნუგზარ გაჩაევამ პიესა „ფსკერზე“ წაიკითხეს სწორედ როგორც ინტელექტუალური დრამა. და თუ ო. მელვიჩენთუხუცესის სატინის, კ. თოლორაიას კლეშჩის, თ. არჩვაძის პეპელის, შ. მაჩაბლის ნატაშას, ნ. მგალობლიშვილის მსახიობის, ლ. შოთაძის ვასილისას კოლორიტული ხასიათების ფენას გავარღვევთ და სპექტაკლის სიღრმეებში შევაცანთ. უთუოდ მოწმენი გაცხდებით ინტელექტუალური მსჯელობისა, რომლის მიზანი, ერთი მხრივ, სიძარტლისა და თავისუფლების, და მეორე მხრივ, სიცრუისა და სულიერი ტყვეობის კრიტიკიუმების დაძებნაა. მართალია, აქ, როგორც ჩვენმა პრესამ უკვე აღნიშნა. გაფერმკრთალებულია ლუკას (ლ. ანთაძე) მოტივი, მაგრამ ვგონებ, ეგ უფრო ნაკლები ცოდვია, ვიდრე ლუკას სახის აბსოლუტური გადააზრება და გორკისათვის უცხო მისი აპოლოგია რიგი თეატრების თანამედროვე მოდურ ინტერპრეტაციებში, რასაც, ბუნებრივად უნდა მოჰყოლოდა ნილის („მდაბიონი“) განგვირგვინება და გაკილვა. ცხადია, ლუკას ფილოსოფიის მომეტებული დაუფლებით თეატრი მოიგებდა, სპექტაკლის კონფლიქტი და თვით მსჯელობაც აღარ იქნებოდა ესოდენ ადაპტირებული. თუმცა დისპუტი მაინც შედგა. დისპუტის შედეგი კი ადამიანის „ამაყად ქლერაა“ და, თავისთავად, მშვენიერ ადამიანზე ოცნებით იგი ატარებს რომანტიკულ ხასიათს. როგორც ვხედავთ, ეს სპექტაკლიც ადამიანის პრობლემას



განვითარებს და ამიტომაც მისი დადგმა, მწერლის საუბილგო თარიღისადმი ვალის მოხდის ნაცვლად, თეატრის შინაგან მოთხოვნისადაც იქცა. ადამიანის მშვენიერების თემას თეატრი უსათუოდ უნდა მიეყვანა გორკის ამ პიესასთან.

აქვე უნდა ითქვას მხატვრობაზე. რუსთავის თეატრის სპექტაკლების სცენოგრაფია, რომელიც ჩვენი სახელოვანი ოსტატის ფარნაოზ ლაპიაშვილის შეგირდებს ეკუთვნის, უცილობლად ამჟღავნებს თანამედროვე მხატვრობის წამყვან ტენდენციებს და, როგორც წესი, რეჟისორულ ჩანაფიქრსა და წარმოდგენის ძირითად კონცეფციას ინტელექტუალური სიზუსტით გამოხატავს. სპექტაკლში „ასი წლის შემდეგ...“ მ. მალაზონია ტრაგიზმს განგვაცდევინებს დეკორაციის მკაცრ კონტურებსა და ჩამუქებულ შტრიხებში, „სირანოში“ კი სცენური გარემოს პოეტურ ორგანიზაციას აღწევს; „მოჭადოებულ მწვერვალს“ შინაგან ატმოსფეროს კ. იგნატოვი ზუსტად გაასაგნებს სვანური დარბაზის ქერის „დამხუთველობასა“ და რუს ფერებში, როცა იმედოდ დარჩენილი ერთადერთი სარკმლიდან შემოპარული ნათელი სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს; „კომედიის ხელოვნებას“ ე. კოტლიაროვი გამოუნახავს ფრიად მეტყველ ინტერიერს.

მაგრამ განსაკუთრებით აღსანიშნავია თ. სუმბათაშვილის სცენოგრაფია სპექტაკლისა „ფსკერზე“. მხატვარი აქ დრამატურგიულად აზროვნებს. ეს იმაში გამოიხატება, რომ მის რთულ და თანაც მობილურ სცენურ კონსტრუქციას, რომელიც სარდაფის სიღრმის, უფრო მეტიც, ქვესკნელის ილუზიას ქმნის, აქვს ექსპოზიციური ნაწილი. განვითარება და კულმინაცია. მხატვრის ექსპოზიცია შესიტყვებულია სპექტაკლის შესავალთან (პოემა „ადამიანის“ ფრაგმენტი), მას სწრაფ ტემპში მოჰყვება განვითარება (მსახიობები გააწყობენ დეკორაციას). თანაც, განვითარება სივრცისეული პრინციპითაა გაშლილი და მოულოდნელობის ეფექტს იძლევა ექსპოზიციის სიბრტყობრივ განფენასთან. კიდევ უფრო მოულოდნელია კულმინაცია - უსასრულობაში აღმავალი კიბის ტენილებზე ჩამოჭრილი სხივი. ეს საოცარი აკორდი, დაბინდულ ზღვაზე მთვარის ბილიკის ასოციაციას რომ აღძრავს, სპექტაკლის იდეურ პერსპექტივას შეატოვებს და მისი ზემოქანის გადაწყვეტას ემსახურება. სპექტაკლის ხატმა გვამცნო, რომ მშვენიერის განცდა ცხოვრების ფსკერზედაცაა, თუ არსობის წყვედიადს გაანათებს იმედისა და სიყვარულის შუქი (გორკის სტილში), ზღვა მაშინ, ალბათ, „სიცილს“ დაიწყებს. ყოველივე ამას მხატვარი განახორციელებს ინტელექტუალური თეატრისათვის დამახასიათებელი უაღრესად სადა, ყოფითობისაგან დაზღვეულ ლაკონიურ ფორმებში.

ინტელექტუალიზმი იგრძნობა აქტიურულ შესრულებაშიც. ყველაზე სრულყოფილად ეს ირაკლი უჩანეიშვილის ხელოვნებაში ვლინდება, სადაც შინაგანი გარდასახვის სიმძაფრეს ანალიტიკურა აზროვნების სიღრმე უტოლდება. აქვეა გიზო სიხარულიძის პუბლიცისტური ტიპის ინტელექტი... და, როგორც ჩანს, ინტელექტუალური მიზანდასახულობა საერთოდ პრინციპულია თეატრისათვის. ალბათ, ამითაცაა გამოწვეული თენგიზ მაისურაძის საესეებით ახალ, ინტელექტუალურ თვისებებში ხილვა. მხედველობაში მაქვს მისივე დე კარო. ეს მსახიობი, რომელიც იმპროვიზაციული ნიჭით თავიდანვე გამოირჩეოდა, ყოველთვის გვხიბლავდა მოსწრებული სიტყვარეპლიკით, მახვილად მიგნებული ეფექტური ენით, თავისი სახის ყოველი ნაკეთის „ამეტყველების“ უნარით. მაგრამ ყველაფერი ეს მხოლოდ ლოკალური კომიზმის ფარგლებში რჩებოდა — მსახიობი ისე გულდაგულ გეთავაზობდა ელვარე დეტალს, რომ იგი მოგვნუსხავდა ამ დეტალით, შეგვაშტერებდა მას და „ხეების იქით არ ჩანდა ტყე“. გავიხსენოთ, თუნდაც, მისი ბახტანგ-ხანი „კახაბერის ხმალში“ (სადაც აღნიშნული ზადი თითქმის გაუჩინარებულა წარმოდგენის გროტესკული ფაქტურის წყალობით), ან კიდევ, ოლენსკის მსახური ანტონი სპექტაკლში „ასი წლის შემდეგ...“ (სადაც პირიქით, თვალნათლივთა შესამჩნევი გმირის ნატურაში „უმეცრების ტრაგიზმიდან“ აქცენტის „უმეცრების კომიზმზე“ გადანაცვლების გამო). ლოკალურ კომიზმს, ფაქტიურად, მან ვერც ბუბნოვის („ფსევრზე“) სახეზე მუშაობისას დააღწია თავი. თუ ბოლომდე პრინციპული ვიქნებით, უნდა ვთქვათ, რომ იგი მაინც ცალმხრივობაში დაეუფლა ამ პერსონაჟს, დაცინვის ობიექტად აქცია მისი ობიექტელური კეთილგონიერება, ბუბნოვის შემზარავი ობიექტელური ცინიზმი კი — „მდაბალ ქეშმარიტებათა“ (ი. იუზოვსკი) იდეოლოგი ბუბნოვი — შედარებით მიჩქმალული აღმოჩნდა. სხვა ამბავია ახლა. თ. მაისურაძე გასცილდა თვითკმარი კომიზმის საზღვრებს და, შეინარჩუნა რა ჩვეული ლაღი იუმორი, დე კაროს როლში მან გამოავლინა სცენაზე აზროვნებისა და პარტნიორის მოსმენის ისეთი კულტურა, რომ თითქმის მთელი ერთი აქტის მომკველი დიალოგი გ. სიხარულიძის კამპეზესთან, გაუნელებელ ინტერესს იწვევს. კომიკური დეტალი საერთო დრამატულ მონასმს დაემორჩილა (ხეების იქით გამოჩნდა ტყე). კომიკურმა ეფექტმა აზრის სიღრმეს დაუთმო ადგილი. ქვეტექსტებით დატვირთულმა ვრცელმა პაუზამ კი, პირველი მოქმედების ბოლოს, განმაცვიფრა. ვიმეორებ, ეს ახალი მონახვეჟია და ვბედავ საგანგებოდ შევაჩერო მსახიობის ყურადღება, ვინაიდან, ჩემი აზრით, სწორედ ამ სიახლის ფიქსაციაა საჭირო.

ინტელექტუალური გამახვილებისას თეატრის წინაშე ყოველთვის იქმნება ერთი საშიშროება: სცენაზე შეიძლება იკლოს პლასტიკური მოქმედების სიმძაფრემ და შემოიპაროს სტატიკა. სტატიკურობის წინააღმდეგ რუსთაველთა მიერ აღებული გეზი უკვე „სიჩანო დე ბერიერაის“ დინამიზმმა გვამცნო. სპექტაკლის მთელი რივი სცენები და. უწინარეს, სირანოსა და ვალვერის (შ. სხირტლადე) დუელი. სიტყვისა და პლასტიკის შეზავების პირდაპირ კლასიკურ ნიმუშად გამოდგება. მაგრამ სტატიკის შემდგომი შემოპარვის შიში თუ მაინც კიდევ დამრჩა, საბოლოოდ გაქარწყლდა იგი „კომედიის ხელოვნებით“. აქ არის „იუმორიზმის“ ესთეტიკისათვის სახასიათო ტრავიკულისა და კომიკურის დამთხვევაში გამოკვეთილი და აქტიური ფსიქო-ფიზიკური ქმედებით გამართული ბრწყინვალე სახეები — ლ. ანთაძის ექიმი, გ. ბერიკაშვილის მღვდელი, თ. სხირტლადის მასწავლებელი. სპექტაკლის ინტელექტუალურ ქსოვილში ისინი აღადგენენ წონასწორობას და სიხარულიძე — მაისურაძის ინტელექტუალურ დუეტთან შეფარდებით იძლევიან სრულ სცენურ ჰარმონიას. ლეო ანთაძის პირველი გამოჩენიდანვე სცენაზე პლასტიკური ექსპრესია მკვიდრდება. მისი გმირი შეძრწუნებულია, პაციენტები ყოველთვის სასწაულს ხედავენ იქ, სადაც, ფაქტიურად, გამოცდილი ექიმის ხელი იმარჯვებს. ამ ცოდვილ მიწაზე სასწაულადამიანი სჩადის. მადლობას კი ქრისტეს უხდიან. ანთაძის გმირს ღმერთთან გატოლება სურს, მას ხომ აქვს ამის მორალური უფლება, მით უმეტეს, რომ იგი ათეისტია. თუმცა, ერთი ვინმე აჩეტოელი ესკულაპესათვის ეს ამოცანა, პირდაპირ ვთქვათ და, გაზვიადებულია. ამიტომ იგი თავისთავად მოითხოვს გაზვიადებულ აქტიორულ განსხეულებას, და ჩვენ ვხედავთ ანთაძე — ბასეტის ეგზალტირებულ მიმიკას, ნერვულ ეესტს, მთლიანად „ყალყზე შემდგარ“ ნატურას... იგი ვერც კი ასწრებს სცენიდან გასვლას, რომ გივი ბერიკაშვილის პადრე სალვატი შემოდის. დროდადრო ღიპს „ისწორებს“, დროდადრო როხროხებს, ვითომც მართლა ეგულებოდეს, დროდადრო ეკლესიის დარაჯს გასძახებს ფანჯრიდან და ემუქრება. გახუნებული სუტანის ჯიბე წაბლით გამოუტენია და მადიანად შეექცევა, თანაც ჩენჩოებით პრეფექტის აპარტამენტს ანაგვიანებს. მაგიდასთან მიუჯდება დე კაროს და, როცა კონფიდენციალურ სიტყვას ჩამოაგდებს როზეტა კარბონზე („ნამდვილი შროშანი, უამინი!“), მთელის გრძნობით მიუალერსებს... მაგიდის ფეხს. ეშმაკია დალახვროს, ხელი ლურსმანს წამოედო, დაუზიანდა. ამიტომაც, აღრენილი ჩამოიხსნის გულზე დაკიდულ ვეება ჯვარს და აჭედებს. ეგ ჯერ მხოლოდ სასაცილოა, მაგრამ შემდეგ, როდესაც იგი შემოგვიჩივ-

ლებს, რომ მას ქორწინების ბორკილების ქედვა უხდება და ისეთ-განცდა აქვს, თითქოს მღვდელი კი არა, მკედელი იყოს, ქმედითი აქტიორული დეტალი აზრობრივად დაიტვირთება, იქცევა ნამდვილ სცენურ მეტაფორად და სოციალური ტიპის გამოკვეთას ემსახურება. ამას დავეუმატოთ თამარ სხირტლადის გმირის ტრაგიკული ელვარება, მსახიობის მიერ ანა მანიანისეულ აფექტირებულ მანერაში შემოდღეული... და გახდება ნათელი, რომ ყოველივე ეს მოასწავებს სპექტაკლის ექსტაზს (ek-stasis), რაც სტატიკურობიდან საბოლოო გამოსვლას ნიშნავს. თუმცა ესეც არ ემარა, კულმინაცია ჯერ კიდევ წინაა — ცხოვრების სიმძიმით დაქანცულ მეაფთიაქე ჭიროლამო პიკას (ლ. მიშველადე) თავი ჯერ კიდევ არ მოუწამლავს, მან ჯერ კიდევ უნდა გვიჩვენოს თავისი სიკვდილი. მე ვამბობ „გვიჩვენოს“, ვინაიდან თუ მარჯანიშვილელთა „კომედიის ხელოვნებაში“ უფრო გვიყუებოდნენ სიკვდილზე, აქ სწორედ რომ გვიჩვენებენ სიკვდილს. გვიჩვენებენ გაზვიადებული, აქცენტირებული, „ნატურალური“ სახით. ეს კი უკვე ემარა. ეს კი უკვე ქმედითობის ნამდვილი აფეთქებაა. კამპიზეს დასის მსახიობებმა ისეთი სიცხადით დაგვანახეს თეატრის ქმედითი ბუნება. ისეთი სიუხვით დაიფრქვა ემოცია, რომ თეატრის დანიშნულებაზე მსჯელობით ახლა უკვე მართლაც შეიძლება გამოგვეცხადოს კამპეზე — სიხარულიძე და წარმოდგენას დაუსვას ინტელექტუალური წერტილი.

ინტელექტუალური მიზანსწრაფვისას, როგორც თანამედროვე თეატრალური პრაქტიკით გამოირკვა, სტატიკურობის გარდა სცენას უდარაჯებს კიდევ ერთი ხიფათი — სახიერების დაკარგვა. რა დასამალია, ინტელექტუალიზმით გატაცებულმა ზოგიერთმა საბჭოთა თეატრმა სახიერება და მასთან განუყოფლად დაკავშირებული აქტიორული გარდასახვა (არა მარტო გარეგნული, — რაც მთავარია, შინაგანი) თანამედროვე სცენისათვის უკვე შეუფერებელ, წარსულის გულუბრყვილო გადმონაშთად მიიჩნია და გარკვეულ ეტაპზე ჩვენს სცენას მოეძალა მცდარად გაგებული თეატრალური ინტელექტუალიზმი. ცხადია, გამონაკლისს აქ არც ქართული სახილველი წარმოდგენს. განა, ჩვენ ახლაც არა ვართ მოწამენი იმისა, თუ ხშირად მსახიობები თავისი ცხოვრებისეული იერიით აპლომბით „მოგზაურობენ“ ერთი პიესიდან მეორეში, როგორ ელოლიავეებიან სცენაზე საკუთარ პერსონას და არა პიესით შემოდღეულ როლს? განა ჩვენ საკმაოდ არ მოგვჭრა თვალი (იქნებ თავიც?) „კულტურული პოზების“, „დიდმნიშვნელოვანი დუმილისა“ და „მრავლისმეტყველი ჩურჩულის“ გაქიანურებულმა აუქციონმა? განა, ჩვენ არ ვხედავთ, რომ ამით თე-

ატრი კარგავს მთელ თავის სილამაზეს — თეატრალობას და, უკეთეს შემთხვევაში, „მონიტელიგენტო სალონს“ ემსგავსება?

რუსთაველთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ამ ხიფათსაც კეთილად გააღწიეს. თანამედროვე თეატრალური ინტელექტუალიზმი სახიოებისა და გარდასახვის მეტი შინაგანი სიმძაფრით დამკვიდრებაში დაინახეს. აქ არ დაუვიწყრიათ თეატრალური ხელოვნების ერთი არსებითი პრინციპი — მსახიობის პიროვნებიდან, „საკუთარი არსებიდან სახისაკენ სვლის“ (სტანისლავსკი) აუცილებლობა. რუსთაველთა სპექტაკლები ამიტომაც გამოირჩევა გარდასახვის სიწრფელით მოპოვებული როლებით, როდესაც მსახიობის პიროვნება გაშუალებულია განსასახიერებელი გმირის ფაქტურით და ამიტომაც შენარჩუნებულია ჭეშმარიტად. მაგალითისათვის დავასახელოთ, თუნდაც, კოტე თოლორაიას ბექნუ. ...თივით თავდაცული დოქით ხელში დინჯად შემოდის. სცენაზე ნელდება შუქი, სვანურ დარბაზს ბინდი ეკიდება, თითქოს მის შემოსვლას მთების სილურჯე მოეტანოს. სვანური ქუდი, ტანსაცმელი და ბანდულები მორგებია. ახალგაზრდებით გარშემორტყმულ ტაბლას მიუჯდება, დოქს შეანჯღრევს, სასმისებს ავსებს და იწყება თავისებური სვანური „საიდუმლო სერობა“, სადაც დამალატებელი არავინაა. „თეთრ ჭიხვზე ნადირობა როგორ იქნება“... „კარგ მონადირეებს გაუმარჯოს!“ „ხვალინდელ დღეს გაუმარჯოს!“, „დალის გაუმარჯოს!“ — თოლორაია — ბექნუს ყოველი სიტყვა, ინტონაცია, მოძრაობა „ბუნების კაცის“ ისეთ პირველქმნილ სულიერ სიდიადეს, ეპიკურ სიმშვიდეს ავლენს, რომ გწამთ — ასეთს, და მხოლოდ ასეთს, ფეხი არ დაუტდება და მთა გაანდობს თავის ხვაშიადს, ასეთს შეიძლება ღამე მართლაც დათვის ბუნაგში გაეთენებინოს. მაგალითისათვის-მეთქი, თუმცა საგანგებოდ შევარჩიე კ. თოლორაიას მიერ ამ თეატრში განსახიერებული „შესანიშნავი სამეულიდან“ სწორედ „შუათანა“, რათა უფრო გარკვევით მიმენიშნებინა, გარდასახვის რა სიმკვეთრე იყო საჭირო, რომ მსახიობი დე გიშის შემდეგ „მოსულიყო“ ბექნუსთან, ბექნუს შემდეგ კი დაუფლებოდა კლეშჩის სახეს და არც ერთ შემთხვევაში არ გამეორებულყო. ასევე მკვეთრი გარდასახვით მიგნებული სახეებია ნოდარ მაგლობლიშვილის ლებრე, რილეევი და მსახიობი („ფსკერზე“), მალხაზ გორგილაძის კრისტიანი და ავთო, ლეილა შოთაძის ლიზა და ვასილისა, გივი ბერიკაშვილის ბონდო და თათარი. თვით „ინტელექტუალისტი“ გიზო სხიარულიძეც გარდასახვით ეუფლება სექპტიკოს როსტომ ბრძენს („კახაბერის ხმალი“) და კომპრომისის ტრაგიზმით მონიშნულ სპერანსკის... ლეო ანთაძე კი გარდასახვას ასწრებს ერთი წარმოდგენის მანძილზე, როცა „სირანო დე ბერჟერაკ-

ში“ ჯერ მლიქნელ მარკიზს და შემდეგ ღვთის „მოერთგულე“ კაპუცინს განასახიერებს.

თუ როგორ ხდება მსახიობთა „სვლა საკუთარი არსებიდან სახისაკენ“, კარგად ჩანს სპექტაკლში „ასი წლის შემდეგ...“ წარმოდგენის დასაწყისის სცენაზე გამოდიან სამნი: ი. უჩანეიშვილი, მ. გორგილაძე და მ. ბიბილეიშვილი. ვიდრე ისინი ჩვენს თანამედროვეებს წარმოსახავენ, მაყურებელს მიმართავენ საკუთარი სახელით, „საკუთარი არსებიდან“ მეტყველებენ. მაგრამ, წუთიც, და მათ დეკაბრიზმის ეპოქაში გადასახლება მოუწყვთ. ეს ისტორიულ „წარსულში სვლა“ აქ ემთხვევა „სახისკენ სვლას“ და ამიერიდან ჩვენ უკვე დავინახავთ არა ირაკლი უჩანეიშვილს, არამედ უჩანეიშვილ — გორინს. არა მალხაზ გორგილაძეს, არამედ გორგილაძე — ოლენსკის, არა მედეა ბიბილეიშვილს, არამედ ბიბილეიშვილ — ჩერემისოვას. გარდასახვა მოხდა ჩვენ თვალწინ, სრული შინაგანი გარდასახვა. თანაც, მ. ბიბილეიშვილის წინაშე სხვა სირთულეცაა. მისი გარდასახვა ზედმიწევნით ზომიერებას ითხოვს, ვინაიდან ჩერემისოვას სახე, კონკრეტული პიროვნების გარდა, სპექტაკლში მოასწავებს პერსონაჟიციკლებულ ლირიზმს. მასთან დაკავშირებულია ავტორის ლირიკული შეცნადების მომენტი და სპექტაკლში იგი შეიჭრება როგორც ლირიზმის ნაკადი (ამ მხრივ გორგილაძე — ოლენსკის პოეტური ტირადა არყის ხის ფოთლების ჩარდახში შემოჭრილი მზის სხივის შესახებ, როცა „ცდუშალი წყრიალი ჩემის შექისა“, სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს). მსახიობს მოაქვს სპექტაკლისათვის ის აუცილებელი ლირიზმი, რომელიც უპირისპირდება თავის ასი წლით ხანდაზმულ alter ego-ს (ზ. ლებანიძის მონაზონი) და მათ შეპირისპირებაში აღიძვრის ტრაგიკული ირონია და ამ ირონიის დაძლევის შესაძლებლობაც. პირველადი აქ უკვე ზ. ლებანიძის აქტიორული გარდასახვის მგზნებარებაა, ჩერემისოვას სახიდან აქცენტი ახლა მის გმირზე გადადის... ცხოვრების ტკივილებით დატვიფრული ფიგურა მბჟუტავი სანთლით ხელში გამოეყო შაოსან ქალთა სცენაზე გამწკრივებულ პროცესიას, შაურიანის გამოთხოვისას მსახიობის ინტონაციაში თითქოს ცინიკური ტონიც გამოსჭვივის. თუმცა არა, რა შუაშია ცინიზმი. ეს ზომითვე ჩერემისოვას ხილვებში ამოტივტივებული ფიზიონომიაა საკუთარი ხანდაზმულობისა და ყოველ ადამიანს მართლაც „შესზარავდა (ცინიკურად მოეჩვენებოდა — ვ. ქ.) მისთვის რომ მისივე სიბერის პორტრეტი ეჩვენებინათ“ (გოგოლი). ცინიზმი კი არა, ეს უფრო აწმყო-მომავლის ტრაგიკული შერკინების რიტუალია. სწორედ რიტუალი. და აქედანაა, რომ მუსორგსკის მუსიკის („ღამე ტიტველ მთაზე“) რიტუალურ ფუძეზე აგებული ჰანგიც ესოდენ მოსწრებუ-

ლია მთელი სცენური ფრაგმენტისათვის... კიდევ უფრო მძაფრია ი. უჩანეიშვილის აქტიორული ამოცანა. თავისი გმირის alter ego-ს იგი თვითონვე წარმოადგენს, იგი ხომ განასახიერებს გორინს არა მარტო ისე, როგორც ის უნდა ყოფილიყო ასი წლის წინათ, არამედ ისე, როგორც მას ხედავს და აფასებს ჩვენი თანამედროვე ასი წლის შემდეგ, როგორც მას „ხედავს“ მსახიობი. ამიტომაც მსახიობის „საკუთარი არსებიდან სახისაკენ სვლას“ აქ კვლავ მოჰყვება „სვლა სახიდან საკუთარი არსებისაკენ“. და იქმნება მხატვრის პიროვნებით ვალვანიზებული წრე. ყოველივე ეს, მე ვიტყვოდი, შინაგანი გარდასახვის ვირტუოზულ ფილიგრანობას ნიშნავს. ამჟერად სწორედ ეს იყო საჭირო. სხვა დროს კი შინაგანს გარეგნული გარდასახვაც დაერთვის და თეატრი სახიერების ერთგულია მარად. აქ სრული უფლება აქვთ გაიმეორონ კამპეზეს შეგონება „ჩვენ მსახიობები ვართ. ისე შევიცვლებით ხოლმე, რომ ძნელად თუ ვინმე გვიცნობს... ვავმალდებით, დავდაბლდებით, დავმსხვილდებით, დავწვრილდებით... გრიმის ყუთი ხომ გადაგვირჩა“. დიახ, გრიმის ყუთი — თეატრის ჭადოსნური სამყაროს რელიკვია! მე ამას საგანგებოდ ვამახვილებ და ვგულისხმობ არა მარტო გარეგნობის შემცვლელ საღებავს, არამედ ეგრეთ წოდებულ „სულის გრიმსაც“, რაც თანამედროვეობაზე პრეტენზიების მქონე ზოგმა თეატრმა ზედმეტ ბარგად ჩასთვალა. გრიმის ყუთი — საბედნიეროდ, რუსთავის თეატრს იგი გადაურჩა!

სახიერებითა და აქტიორული გარდასახვით მოტანილი ინტელექტუალიზმი თავისთავად ვარაუდობს ემოციურობასაც. რუსთავის თეატრი მართლაც მძაფრი ემოციების თეატრია. ემოციები აქ გაფერმკრთალებული კი არა, გაღრმავებული და გამოკვლეულია ინტელექტის დონიდან.

ემოციურობის საუკეთესო წარმომადგენლად გვევლინება ოთარ მელვინეთუხუცესი. ემოციებით უკიდურესადაა დატვირთული მისი სიჩანო. ემოციებით, რომელთა დრამატული სიმძაფრე უფრო კონტრასტულად გამოჩინდება ქეთევან კიკნაძის როქსანას ლირიკული სინატიფის პირისპირ. ემოციურად ტევადია მელვინეთუხუცესის სატინიც... ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით ნიშნეულია სატინის ცნობილი მონოლოგის დაძლევა. საქმე ისაა, რომ, თვით გორკის აღიარებით. სატინის აღზევებული სეფე სიტყვა ადამიანზე ნაკლებად შეესაბამება ამ გმირის ხასიათს და მსახიობს მართლაც დიდი მხატვრული აღლო სჭირდებოდა, რათა სატინის მონოლოგში შეენარჩუნებინა სატინის პიროვნება. მსახიობმა, ჩემი აზრით, ამას მიაღწია, ჯერ ერთი, თვით გმირის ხასიათის არტისტული მომენტების თ-

ვიდნავე აქცენტორებით, როდესაც ნიადავი მონოლოგისათვის ბუნებრივად შემზადდა და იგი იქცა ხასიათის შინაგან მოთხოვნილებად და, მეორეც, არტისტული ემოციის თავად ხარისხის სწორად განსაზღვრით. მსახიობმა შეივალა თავდაპირილი, ოდნავ პუბლიცისტური იერის ემოცია, რაც ზედმიწევნით მოერგო რუსთაველთა სპექტაკლს — მონოლოგის პუბლიცისტური გადაქანება სპექტაკლის პუბლიცისტური პროლოგის რეფერენად გაისმა, ტონალურად დაუახლოვა მას და ტრაგიკულად მშვენიერი ადამიანის დასაწყისის აღძრული მოტივი გადაიზარდა ადამიანის „ამაყად ქლერაში“.

სულ სხვა მნიშვნელობის ემოციურობით ხასიათდება ო. მელვინეთუხუცესის ნიკოლოზ მეფე. ემოციებს მსახიობი აქ ნეგატიური მიზნით მოიმარჯვებს. ავილოთ ფინალური სცენა... სახრჩობელამ და ექვნებიანმა საციმბირე მარხილმა უკვე მოიხადა თავისი „ისტორიული“ ვალი. დეკაბრისტებს იმპერატორი ფიზიკურად უკვე გაუძკლავდა. სცენაზე იგი სრულიად მარტოა. ნიკოლოზ — მელვინეთუხუცესი ხოტბას ასხამს სიცარიელეს — უპირველეს ქვეშევრდომთა შორის... რასაც ჩასძახებ... ხოტბას ასხამს, მაგრამ მისი ზედმეტად აწეული ტონი სიცარიელის წინაშე უფრო შეძრწუნებას ამხელს. „ხელმწიფე დიდი!“ — რიხით იტყვის მსახიობი და წამით შეჩერდება. დაელოდება სიცარიელის ექოს: „ხელმწიფე დიდი!“ მაგრამ მაყურებელი ხომ სიცარიელე არაა და ექოს გამოძახილზე ნადრევად მის გონებაში გაიელვებს სხვა პასუხი „ხელმწიფე მსდლი!“ მსახიობის ნეგატიური ემოციის გამძაფრებით ასე იქმნება თეატრალური განცდის პარადოქსი. ცარიელი სკამები... მეფის ამღვრეულ ცნობიერებაში ისინი დეკაბრისტებს მოასწავებენ და იგი დაერევა მათ. წაღმა-უკულმა მოისვრის... ფიზიკური გამკლავების შემდეგ რალად იყო საჭირო ეს გონებაგანჭვრეტითი ანგარიშსწორება? ან ეს პირგამეხება ნიკოლოზ — მელვინეთუხუცესისა? ერთი ცხადია, იგი ებრძვის საკუთარ თავს, დეკაბრისტების მომხიბვლელობის გამოძახილს. არა მარტო რეალურ სინამდვილეში, მან თავის სულშიც უნდა მოკლას „თავისუფლების ღმერთი“. გედიცა და შევარდენიც — მისთვის ორივე მეტისმეტად კეთილშობილი ფრინველია. და მელვინეთუხუცესის ნიკოლოზმა განახორციელა თვითმკვლელობა. იგი ყვირის, თუმცა ეს უკვე „სიცარიელის ყვირილია“, — ადამიანი ხომ გაქრა და დარჩა მხოლოდ მუნდირი. მუნდირი გვარწმუნებს, წესრიგი დამყარდაო, — სცენაზე კი ყველაფერი აიჩეხა! სიმშვიდე სუფევსო, — სცენაზე კი ვნებათა აბობოქრებაა! სიჩუმე სუფევსო, — სცენაზე კი სკამების გრიალია! ცარიელი სკამების... სკამებით აწყობილი კომპოზიცია ჩვენ ვიხილეთ რუსთაველის თეატრის ანუისეულ „ანტიგონე-



შიც“. ნუთუ შემთხვევითია ამგვარი დამთხვევა? სცენური გამოქსახვების ერთტიპიური საშუალებები იქნებ თვით ნიკოლოზისა და კრეონტის სულიერი სიახლოვითაა ნაკარნახევი?

მაგრამ დავუბრუნდეთ სპექტაკლს „ასი წლის შემდეგ...“, გავიხსენოთ კიდევ ორი სცენა. ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ინტელექტისა და ემოციის ურთიერთკავშირის ნათელსაყოფად. ნიკოლოზ — ოლენსკისა და ნიკოლოზ — გორინის სცენა. ორივე ეს დაკითხვის სცენაა, მაგრამ რაოდენ დიდია განსხვავება მათ შორის. ო. მელვინეთუხუცესისა და მ. გორგილაძის დიალოგში წინა პლანზე ემოციია. თითქმის სანტიმენტამდე დასული ემოცია, როცა მეფური ცრემლებით გამხვალი ცხვირსახოცი გულამაყურებელ წყალობასავით გადაეცემა ოლენსკის. თანაც მეფის მხრივ ეს არის „გათამაშებული“ ემოცია, რომელიც აზრის, კეშმარიტი ზრახვის შენიღბვას ემსახურება. ამრიგად. ინტელექტი აქ შეფარულია. მეორე დიალოგში კი, სადაც ო. მელვინეთუხუცესისა და ი. უჩანეიშვილის ტანდემში მოქმედებს, — აზრის ლოგიკაა თავი და თავი... მუნდირში გამოქიმული, რეგალიებით დამშვენებული მეფე და ბორკილდადებული, თეთრი პერანგისამარა გორინი — დაჭავშნული, უფლებამოსილი ოფიცინოზი და უფლებააყრილი, თითქმის გაშიშვლებული, განძარცვული სიმართლე. უკვე ამ ხილვით ასპექტში აღბეჭდილი ანტაგონიზმი ნამდვილ პაექრობას, დუელს გვიპირდება. და ისიც გაიმართება. გაიმართება ინტელექტუალური დისპუტის ისეთი სრულყოფილებით, თანამედროვე აქტიორული მსოფლგანცდის ისეთი ინტენსივობით, რომ მე გამიჭირდება კიდევ ჩვენს თეატრალურ პრაქტიკაში მისი ტოლფასოვანი ადექვატის დაძებნა. ამ ორი სცენის მაგალითზე ჩანს, ვგონებ, არა მარტო ის, თუ ემოცია და ინტელექტი როგორ მოენაცვლება და ავსებს ერთურთს ცალკე აღებული მსახიობის (ამჯერად ო. მელვინეთუხუცესის) ხელწერაში, არამედ ისიც, თუ ემოცია და ინტელექტი განუყოფლად როგორაა ჩაწნული სპექტაკლის მთელ ქსოვილში.

და ასე ყოველთვის: ემოციისა და ინტელექტის ორი ნაკადი რუსთაველთა სპექტაკლებში ერთ მდინარებად იღვრება. შეიძლება ითქვას, თეატრი თავის ზღვალს მათ შერწყმაში ხედავს. ეს მართლაც ყველაზე პერსპექტიულია. დღეს ზომ სწორედ ასეთი შერწყმით აღიძვრის თანამედროვე სცენის პოეზია. და რუსთავეის თეატრიც, საბოლოო ჯამში, პოეტურ თეატრად წარმოგვიდგება. თანამედროვე პოეტურ თეატრად, რომელიც შემოგვაფეთებს მშვენიერს და თანაგანცდისა და თანაზროვნების ერთობლიობისაყენ გვიხმობს.

ყოველივე თქმული ეხება მთელ დასს. აღნიშნული მსახიობების

მიღწევა მთელი კოლექტივის მიზანსწრაფვითაა შემზადებული. სადღეისოდ მათ გამოხატეს ის, რაზედაც მთელი თეატრი ზრუნავს. გამარჯვება აქ ყველას ეკუთვნის, ვინაიდან ესაა თანამოაზრეთა თეატრი.

თანამოაზრეთა თეატრი ნიშნავს აქტიორული ინდივიდუალობებით მდიდარს, როცა რეჟისურა კი არ ითავისებს ყველაფერს, არამედ თავს უყრის ყოველივეს. გიგა ლორთქიფანიძე ყოველთვის გამოირჩეოდა სპექტაკლების უწინარეს აქტიორული ორგანიზაციით, თავის ნააზრს ყოველთვის მსახიობს მიანდობდა. ასეა ახლაც, თანაც ახალი თეატრი, თუ არ ვცდები, თავად რეჟისორის შემოქმედებაში ახალი ეტაპით აღინიშნა. სპერანსკი — ნიკოლოზისა და რილევე — გორინის პარალელური სცენის პოლიფონიზმი მე ამ ეტაპის დასაწყისად ვცანი. ამ ეტაპზე განმსაზღვრელია რეჟისორული ხედვის მონოლითურობა და შინაგანი ექსპრესია. თანამედროვე პრობლემების გამახვილებული შეგრძნება და მათი სცენური გასაგნება რელიეფურ სადა ფორმებში.

არის თეატრები, სადაც რეჟისორი კვდება მსახიობში. არის თეატრები („ტაგანკის“ ტიპისა), სადაც მსახიობი კვდება რეჟისორში. მაგრამ არის რუსთავის თეატრი, სადაც ყველაფერი ცოცხლობს და იწვის შემოქმედების სიხარულით.

ამიტომ, რომ თეატრი შესწვდა სიმალლეს. ამ სიმალლიდან კი ფართო პერსპექტივა იშლება. როსტანის გავლით გზა მიდის ჰიუგოსა და, საერთოდ, რომანტიკული თეატრისაკენ; დე ფილიპოს შემდეგ იქნებ დავეუფლოთ პირანდელოს გროტესკს და განვახორციელოთ მისი „ჰენრიხ მეოთხე“ ან „ავტორის მამიებელი ექვსი პერსონაჟი“, რომელიც ჩვენი სცენისათვის ჭერაც იღუმალებითაა მოცული. გორკი დაგვაძლევინებს არა მარტო საბჭოთა კლასიკას, თანამედროვე ინტელექტუალურ დრამასაც: დოკუმენტური დრამის ნეგატივი შეიძლება შემოიქცეს თანამედროვე დოკუმენტური დრამის სასცენოდ გამართვით. ეს უკვე ისეთი სიმალლეა, როცა შექსპირზე ფიქრიც შეიძლება... და თეატრი ფიქრობს შექსპირზე, ფიქრობს „იულიუს კეისარზე“. ყველაფერი ეს თეატრის შესაძლებლობაშია.

მაგრამ სადაა აქ ქართული დრამატურგია? თეატრს არაერთგზის უსაყვედურეს, რომ თავისი დებიუტი ორიგინალური ქართული პრესით არ იზეიმა. ის კი აღარ უთქვამთ, ორიგინალური პიესის სადებიუტოდ სცენაზე გამოტანა მხოლოდ ობიექტური მიზეზების გამო რომ ვერ მოხერხდა. სადღეისოდ თეატრის რეპერტუარი შეივსო დასის მიერ ამ თეატრში „მოსვლამდე“ განხორციელებული ქართული

პიესების აღდგენით ან განახლებული დადგმით („კახაბერის ხმალი“, „ნთაწმინდის მთვარე“). ცხადია, ეს საკითხის მხოლოდ დროებითა და ნაწილობრივი დაძლევაა. ქართული დრამატურგიის პრობლემა კვლავ დგას თეატრის წინაშე. ან იქნებ უფრო სწორია, თუ ვიტყვით, რომ თანამედროვე ქართული დრამატურგიის წინაშე დგას პრობლემა რუსთავის თეატრისა? ეს ხომ „ექვსი პერსონაჟი“ არა და, — ავტორის მაძიებელი თეატრია. თეატრი ეძებს „თავის“ პიესას და ამ ძიებაში იგი უკომპრომისოა. მას არ სურს „შემთხვევითი დადგმები“. თეატრის ეს პერიოდი ქართველ დრამატურგებთან ლაბორატორიული მუშაობით აღინიშნა. და თეატრმა აქ ისეთი თავდადება გამოიჩინა, რომ არ იქნება სულ ახლო მომავალში ქართული დრამატურგიისა და ქართული თეატრის ახალ დონეზე შეხვედრის მოწამენი არ გავხდეთ. თეატრს ჯერ კიდევ არ უთქვამს თავისი გენერალური სიტყვა — მისი ხელმძღვანელი ხომ განსაკუთრებით ეროვნულ წიაღშია ძალმოსილი.

საბრძოლო შემართება, მოვლენებისა და საკუთარი ხელოვნებისადმი უკომპრომისობა, ერთსულოვნება, — საუნჯეა რუსთავის თეატრისა. რომელსაც, ვიმედოვნებ, იგი არ გაფლანგავს. ჩვენს დღეთა საუკეთესო ქართული სახილველი — „თეატრი—67“ — ამ თვისებათა ერთობლიობითაა სწორედ ძლიერი და ერის სულიერი ცხოვრების მეწინავე.

ვახტანგ ქართველიშვილი  
ერან. „საბჭოთა ხელოვნება“  
1969, № 4

## რუსთავის თეატრი უნგრეთში

შეთანხმების მიხედვით, რუსთავის თეატრს ბუდაპეშტში სამი სპექტაკლი უნდა წარმოედგინა: პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“, ვ. კოროსტილიოვის „ასი წლის შემდეგ“ და ი. კატონას „ბანკ ბანი“. თეატრი სათანადოდ მოემზადა უნგრელ მაყურებლებთან შესასხვედრად. 1974 წლის სექტემბრის მიწურულს რუსთავის თეატრი ბუდაპეშტს ეწვია. აქ გველოდებოდნენ მასპინძლები — უნგრეთის კულტურის წარმომადგენლები, უნგრეთში საბჭოთა კავშირის საელჩოს თანამშრომელი თ. ჩიქოვანი, რუსთავის თეატრის ძველი მეგობარი, სპექტაკლ „ბანკ ბანის“ დამდგმელი რეჟისორი გაბორ ბერენი.

ფოტორეპორტიორები და ტელევიზიის ოპერატორები განუწყვეტლევ იღებდნენ შეხვედრის ეპიზოდებს. ასეთივე შეხვედრა გვე-

ლოდა სასტუმრო „როიალში“. იგი მდებარეობს ბუდაპეშტის ერთ-ერთ ცენტრალურ ქუჩაზე, რომელიც ლენინის სახელს ატარებს.

ჩასვლისთანავე მსახიობები დასასვენებლად გაემურნენ. ჯგუფის ხელმძღვანელობა კი მიიწვიეს პრესკონფერენციაზე. უნგრეთის მხრიდან პრესკონფერენციას ესწრებოდნენ თეატრალური საზოგადოების წარმომადგენლები: ხელოვნების საქმეთა მმართველი — ფოდორ ლაიოში, კულტურის სამინისტროს თეატრების განყოფილების გამგე დეჟე მოლონაი, უნგრეთ-საბჭოთა კავშირის კულტურული ურთიერთობის გამგე შანდორ პალიტაი და, ლაიოშ ტარდი — ჩვენი საზოგადოებისათვის კარგად ცნობილი ქართველოლოგი, ლეაწლოსილი მეცნიერი. ჩვენი ჩასვლის წინ მან გაზეთ „მაღიარ ნემზეტ“-ში გამოაქვეყნა დიდი წერილი სათაურით — „სახიობიდან ბანკ ბანამდე“, რომელშიც ვრცლად მიმოიხილა ქართული თეატრალური კულტურა. წერილი ასე მთავრდებოდა: „რუსთავის თეატრის სპექტაკლები, რომლებიც ჩამოტანილია ბუდაპეშტში მიმდინარე ხელოვნების კვირეულში მონაწილეობის მისაღებად, საქართველოს თეატრალური ხელოვნების წარსულისა და აწმყოს, მთლიანად თეატრალური კულტურის ამსახველი იქნება“. პრესკონფერენციაზე შექმნილმა მღელვარე ატმოსფერომ გვაგრძობინა, რომ გასტროლები უნგრეთის სახალხო რესპუბლიკაში ფაქტიურად დაიწყო. ეს ამოიკითხებოდა უნგრელების ცნობისმოყვარე თვალებში. აშკარა იყო, ისინი ამზადებდნენ საფუძველს მომავალი დასკვნებისათვის. დადლილობის მიუხედავად, გადაწყდა საღამოს თეატრში წავსულიყავით. უნგრელებმა შეიკვთავენეს დავსწრებოდით უნგრულ პოპ-მიუზიკს. ჩვენ არ დავაყოვნეთ, მით უმეტეს, რომ ყველა ჩვენგანისათვის ცნობილია უნგრეთის მუსიკალური თეატრების მაღალი რეპუტაცია. ავსტრო-უნგრეთი წარსულშიც საყოველთაოდ ცნობილი ოპერეტის ქვეყანა იყო. საკმარისია დავასახელოთ რამდენიმე უნგრელი კომპოზიტორი — კალმანი, ლეჰარი, კოდაი. გარდა ამისა, უნგრეთი ხომ ფერენც ლისტის და ბელა ბარტოკის სამშობლოა.

იმას, რაც იმ დღეს თეატრში ვნახეთ, ცოტა რამ ჰქონდა საერთო ტრადიციულ მუსიკალურ სპექტაკლებთან. ეს იყო წმინდა წყლის თანამედროვე მიუზიკლი, პირობითი მუსიკალური პანორამით, მკვეთარი ინტონაციურობით, მუსიკალური თემების დრამატურგიული გახსნის ტენდენციით.

მოგვნიბლა სპექტაკლის მაღალმხატვრულმა დონემ. უნგრეთის ოპერეტას, მის თანამედროვე მუსიკალურ სპექტაკლებს ვერ გავეცანით, რადგან ჩვენი გასტროლები სწორედ ოპერეტის თეატრის შენობაში იმართებოდა.

დადგა პირველი სპექტაკლის ჩვენების დღე, 2 ოქტომბერი. ბილეთები წინასწარ უკვე გაყიდული იყო. „კახაბერის ხმლის“ რეპეტიცია აღმავლობით ჩატარდა. ამ სპექტაკლის რეჟისორი, თეატრის სახსატვრო ხელმძღვანელი გიგა ლორთქიფანიძე ცდილობდა დაემშვიდებინა მსახიობები მისთვის ჩვეული იუმორით. ძნელი სათქმელია, თვითონ კი იყო მშვიდად? თუმცა მღელვარება გარეგნულად არ დასტყობია, მაგრამ სპექტაკლი დაიწყო თუ აოა, დარბაზიდან გავიდა და დამთავრებამდე არც გამოჩენილა.

„კახაბერის ხმლის“ დასაწყისმა თავიდანვე მოხიბლა მაყურებელი. ბერიკაობის ტემპო-რიტმმა, თეატრალიზმამ და ხალხურობამ შთაბეჭდილება მოახდინა. საგარძლებში დიხჯად მჭდარი უხვგრელები გაძოცოცხლდნენ. ძთარგმხელის პულტს უნგრული ენის ქართველი სპეციალისტი მანანა სალაძე უჯდა.

მსახიობებმა ყველაფერი გააკეთეს, რათა სრულად წარმოეჩინათ სპექტაკლის ღირსებები. მათ კიდევ უფრო მკაფიო გახადეს როლების პლასტიკური ნახაზი, გაამრავალფეროვნეს იხტონაცეები. ამას მნიშვნელოვხად შეუწყო ხელი სპექტაკლის წარმატებას. თეატრალური ეფექტი მოახდინა ფინალმა — ურემზე შემდგარი გულქანა — ქეთევამ კიკხაძე, ხმლითა და თასით ხელში (ასოციაცია „ქართვის დედის“ მონუმენტთან), მის გარშემო შემოკრებილი თეატრის ამალასთან ერთად გულისხმიერებისათვის მადლობას უძღვნის მაყურებელს.

უნგრეთის თეატრალურმა წრეებმა და პრესამ მაღალი შეფასება მისცეს სპექტაკლს. აი, რას წერდა უნგრელი კრიტიკოსი ბელა ბეტეგ მატრაი (გაზ. „მადიარ ნეშხეტი“): „წარმოდგენის დაწყების წინ მაყურებელი ექვებით იყო შეპყრობილი. იგი უნდა შეხედეს უცნობ თეატოს, ოუსთავის დრამატულ თეატოს, უცნობ ავტორს — პ. კაკაბაძეს, რომელიც უცხო ენაზე ამეტყველებული წარუდგება მაყურებელს. მაგრამ მოქმედების დასაწყისი ჩვენს ექვებს ძთლიანად ფანტავს. სცენაზე შემოიქრებიან მოხეტიალე კომედლიანტები და თან მოაქვთ ის საწსრეთული ტემპერამეხტი, როხელიც ასე ხაცნობია ჩვენთვის. უნებლიეთ, წარსული ეპოქის ჩვენი მოხეტიალე თეატრებუ გვაგონდება და რაც აქამდე ჩვენთვის უცხო და უცნობი იყო, ახლა საოცრად თბილი, ნათესაური, მშობლიური ხდება. პირველ ყოვლისა, ჩვენს ყურადღებას იპყრობს არა თვით დილოგები, კახაბერის ხმლის გარშემო შექმნილ ვითარებაში, არამედ ჩვენი სტუმრების თამაშის სტილი, მხატვრული სახის შექმნის მანერა. ამ თეატრალურ, მხიარულ ეპოსში (ახლა უკვე შეგვიძლია ამ გამოთქმის გამოყენება; მსახიობები ერთდროულად ქმნიან პერსონაჟების სახეს და ნიღაბს

რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე წრფელი, ხალხური ხმით იწყებს სპექტაკლს და ეს ჟანმრთელი ხმა წარმოდგენას ბოლომდე მიჰყვება. ამ ხმას რეჟისორი არა მარტო ინარჩუნებს, არამედ სულ უფრო და უფრო ზრდის და ამღივრებს. უხვად გადმოგვცემს მას სხვადასხვა იდეებში, იუმორში, მხიარულ განწყობილებაში. იგი ზუსტად აყალიბებს მოვლენებს, სცენურ სინამდვილეს, მდგომარეობას. რეჟისორი უხვად გვაწვდის მხატვრულ ფერებს, თამამად იყენებს სიჭარბესა და გროტესკს, მაგრამ ზომიერებას ყოველთვის იცავს. იგი პიესის შინაარსის ერთგულია და არსად არ ცდილობს ცრუ ეფექტის მოხდენის გზით მიიღწიოს მიზანს. ამიტომ რეჟისორისათვის მთავარია მსახიობთა ბუნებრივი, გულწრფელი თამაშით გამოწვეული სიხარული. მის მიერ შექმნილ სპექტაკლს დამოუკიდებელი სცენური კანონები და ცხოვრება აქვს“...

„მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლის ყველა შემსრულებელი ჭარბ კომედიურ ფერებს იყენებს, მათ თამაში ადამიანურობით, ბუნებრივობით ხასიათდება. სახის კარიკატურული გამოსახვის დროსაც კი სიმართლეს ამბობენ თავიანთი გმირის შესახებ და ტიპიურობის სიმალემდე აჰყავთ იგი“.

ვინ უწინასწარმეტყველებდა ქართული დრამატურგიის ამ შესანიშნავ ნიმუშს, უსამართლოდ მივიწყებულს ჩვენი თეატრების მიერ. რომ იგი ქართული კულტურის ემისრად იქცეოდა ევროპის შუაგულში? ამ პიესის დადგმით გიგა ლორთქიფანიძემ მხოლოდ ყურადსაღები დრამატურგიული ერთეულით კი არ გაამდიდრა ქართული სცენა, არამედ აღმოაჩინა და თანადროულობის კუთვნილებად აქცია საუკუნეთა წიაღში ჩაკარგული ულავი მადანი. ბუდაპეშტში ფრთა შეისხა, ვინ უწყის, ქართული სახიობის რამდენი თაობის ოცნებამ. დაემკვიდრებინათ კუთვნილი ადგილი მსოფლიო ხელოვნების საგანძურში. ეროვნულმა ინტონაციამ, პლასტიკამ, რიტმმა, მიმიკამ, ექსტრემამ, მთლიანად ეროვნული სულის ხმოვანებამ. თავისი განკერძოებული სახება პოვა „კახაბერის ხმაღში“, პოვა და კიდევ ცხადჰყო თავისი უფლებები.

სპექტაკლის შემდეგ ოპერეტის თეატრის მსახიობებმა და თეატრალური საზოგადოებრიობის წარმომადგენლებმა დიდ სარეპერტიციო დარბაზში შეხვედრა მოუწყვეს მონაწილეებს, მთელ დასს. მრავალი თბილი სიტყვა ითქვა პირველი დღის გამო. აშკარა იყო. პირველმა სპექტაკლმა უნგრელები დააინტერესა.

მეორე დღეს რუსთავის თეატრის მთელი კოლექტივი სადარბაზოდ მიიპატიჟა უნგრეთის კულტურის სამინისტროს სახელმწიფო მდივანმა, დოქტორმა ფერენც მოლნარმა. მან სიტყვით მიმართა

რუსთავის თეატრის კოლექტივის და სუვენირი გადასცა. საპასუხო სიტყვა წარმოთქვა ჩვენი ჯგუფის ხელმძღვანელმა, რეჟისორმა ანზორ ქუთათელაძემ.

სალამოს მიწვეულნი ვიყავით ატილა იოჟეფის სახელობის თეატრში. ვნახეთ პასკანდის ტრაგიკომედია „მანქანის მონები“, რომლის რეჟისურა ეკუთვნოდა თეატრის მთავარ რეჟისორს გაბორ ბერენს. სპექტაკლის დაწყებამდე მან შეგვიპატიჟა თავის ოთახში და გავაცნო პიესის სიუჟეტი. სპექტაკლი გროტესკულ პლანში იყო გადაწყვეტილი. მოქმედების ტრაგიკომიკური ეფექტი არაჩვეულებრივ სიტუაციაზე იყო აგებული. პირობითობის, სცენის გაზვიადებული პლასტიკური ნახაზით გადაწყვეტის მომენტი იგრძნობა როგორც მთლიანად სპექტაკლის, ასევე ეპიზოდების და თვით დეტალების გამოსახვაშიც. უნებლიეთ ვადარებდით ამ სპექტაკლს ქართული თეატრების სპექტაკლებს და, დიდ სხვაობასთან ერთად, საერთოსაც ვპოულობდით (იგივე დავინახეთ მადაჩის თეატრში შექსპირის „ოტელოს“ ხილვისას და სპექტაკლში „შეშლილის ჩანაწერები“).

მომდევნო დღეს, 4 ოქტომბერს, უნგრელთათვის უნდა წარმოგვედგინა „ასი წლის შემდეგ“. ამ სპექტაკლმა რამდენიმე წლის წინ დააგვირგვინა რუსთავის თეატრის წარმატება მოსკოვში გასტროლების დროს. „კახაბერის ხმლის“ წარმატებამ თუმცა ნაწილობრივ დაამშვიდა თეატრი, მაგრამ ეს ფაქტი მეორე სპექტაკლის წარმატების საწინდრად არ გამოდგებოდა. გასათვალისწინებელი იყო უანრულო სხვაობა, სპექტაკლის ფილოსოფიური სიმძიმე. პიესა „ასი წლის შემდეგ“ ისტორიულ ფაქტებზე აგებული რომანტიკული დრამაა იდეათა დრამის ელემენტებით. ლიტერატურულად ის უადრესად მაღალხარისხოვანია და შეიცავს უამრავ სიმბოლურ ქვეტექსტს. გიგა ლორთქიფანიძე უდიდესი სიფრთხილით მოექცა ავტორის ყოველ სიტყვას, ყოველ ინტონაციას. პირობითი და სიმბოლური ელემენტები ოსტატურად შეაზავა ფსიქოლოგიურ სიმართლესთან. ესოდენ რთული სცენური ნაწარმოები ძნელია დაიყვანო ენის არმცოდნის შემეცნებამდე.

სპექტაკლის დასაწყისი ძალზე ბევრს გვპირდებოდა. მამია მაღაზონიას მიერ გემოვნებით, ლაკონიურად გაფორმებულმა დადგმამ, კოსტიუმებმა, რომანტიკულმა ატმოსფერომ ეფექტი მოახდინეს. უნგრელებმა სცენაზე გათამაშებული სპექტაკლის ფილოსოფიურა არსი შეიცნეს და ეს წარმოდგენა ერთ-ერთი საუკეთესო გახდა მათ მიერ ნანახ სპექტაკლებს შორის. ისინი მოიხიბლნენ მსახიობების თამაშის სტილით, ჩასწვდნენ რეჟისურის სიფაქიზეს. პრესამ უმაღლეს

სი შეფასება მისცა სპექტაკლს. აი, ამონაწერი ბუდაპეშტის ერთ-ერთი ცენტრალური გაზეთიდან: ბელა ბეტეგ მატრაი („მადიარ ნემ-ზეტი“): „რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ და მსახიობებმა, მომხდარის ობიექტურობისა და ვნებათაღელვის სინთეზს მიაკვლიეს, მიაკვლიეს გასაღებს თეატრალურისა და ცხოვრებისეულის ამოსახსნელად. იპოვეს შესაფერისი ტონი მოქმედების დრამატული გადმოცემისათვის. გულწრფელობა მათი ვნებათა ლელვის საყრდენია.

სათქმელად ადვილია, განსახორციელებლად კი ძნელი, რადგან გულახდილობა სცენაზე მხატვრული უნდა იყოს. ძნელია განცდების გადმოცემისას ზომიერების დაცვა...

სცენური გულახდილობა, ხელოვნების გულახდილობა მსახიობის „ლაბორატორიაში“ ხანგრძლივი ცდების შედეგად მიიღწევა. ასეთი, ასი წლის წინანდელი გულწრფელობა, ასი წლის შემდგომაც მისაღები იქნება სცენური შემოქმედებისათვის, რადგან ასეთია თეატრის სპეციფიკა. რეჟისორისა და მსახიობების შეერთებული ძალით რუსთავის თეატრმა შეძლო ვნებათა ლელვისა და გრძნობების უხილავი შემოტანა თანამედროვე სცენაზე. ასე ძერწავენ ადამიანს ამ ქართულ თეატრალურ კოლექტივში“.

მსახიობების ნამუშევარი ასე იყო შეფასებული: (მოგვეყავს შემოკლებით, — მ. გ.): „გრანდიოზული ქმნილებაა ო. მელვინეთუხუცესის ნიკოლოზ პირველი. მრავალმხრივ სულიერ განწყობას, ერთმანეთის საწინააღმდეგო ხასიათს აერთიანებს იგი ამ როლში...“

„მსახიობი გ. გაბუნია არ მალავს გრძნობებს, გზას აძლევს ცრემლებს, რადგან გმირი ქალის ბედი სიყვარულის დაკარგვის საშიშროების წინაშე დგას...“

„ამბოხებული დეკაბრისტის როლის შემსრულებელი მსახიობა ო. სეთურიძე ვულკანურ ემოციებს უთმობს ადგილს; რადგან როლი სწორედ პათოსს, გმირულ ენტუზიაზსა და თავდაპირვან მოითხოვს...“

„მეფის ჰევიან პოლიტიკოსს ბრწყინვალედ ასახიერებს გ. სიზარულიძე“;

„გულისამაჩუყებლად თბილ, გულუბრყვილოდ ამბოხებულსა და შეყვარებული ახალგაზრდის სახეს ქმნის მ. გორგილაძე“.

„სცენის რომელ მხარესაც არ უნდა გაიხედო, ყველგან გამოცდილი მსახიობები დგანან, ნათელი ქმნილებები გვხვდებიან. ამ ისტორიულ დრამაში ნამდვილ თეატრალურ პორტრეტებს ქმნიან თანამედროვე მსახიობები: ნ. მგალობლიშვილი, ზ. ლებანიძე, ს. გოგიჩაიშვილი“.

„ამ სპექტაკლის მოძრავი, გამომსახველი, მოქმედებასთან შერწყმული დეკორაციებისა და კოსტიუმების მხატვრობა ეკუთვნის



მხატვარ მამია მალაზონიას. დრამატული ტონის მუსიკა შერჩეულია ი. ბობოხიძის მიერ“.

სპექტაკლის „ასი წლის შემდეგ...“ მნიშვნელობა უნგრელებისათვის ამით არ ამოწურულა. მან შემოქმედებითი პრობლემების ახალი ნაკადი წარმოშვა. ჩემი აზრით, ეს არის ყველა გასტროლის წარმატების უპირველესი ნიშანი.

უნგრელების წინაშე სპექტაკლმა ახლებურად წამოჭრა სცენისა და მაყურებლის ურთიერთობის, პერსონაჟის გამოსახვის პრობლემა. ამას თვალნათლივ გვიჩვენებს კრიტიკოსის ბელა ბეტეგ მატრაის წერილი გაზეთ „მადიარ ნემზეტ“-ში: „მსახიობი სინამდვილეს, ცხოვრებას ბაძავს. იგი ხედავს, რომ თანამედროვე ადამიანი ყოველმხრივ ცდილობს თავისი გრძნობების გარშემო ჭებირები ააგოს. ამასვე ცდილობს მსახიობიც სცენაზე, მაგრამ ვერ შეგუებია გრძნობათა გადმოცემის ამ სიძუნწეს. ზომიერება ყველგან და ყველაფერში, ბოლოს და ბოლოს, ყველაფრის მიჩქმალვის სინონიმი ხდება. ზომიერება არავის არ ინდობს, ცხადია, დრამას არაფერს „შველის“, რადგან დრამა სრულიადაც არ არის ლაგამამოდებული გრძნობების ქანრი. არც მაყურებელს ინდობს, რადგან სცენის უპირველესი დანიშნულებაა, ემოციურად გაამდიდროს მაყურებელი. მსახიობის მიმართ კი მართლაც სასტიკია, რადგან გამოუხატავი გრძნობები სულ უფროდ უფრო ამძიმებენ მის შემოქმედებას.

ვნებათა ლელვას სიმშვიდე კი არ უნდა დაუპირისპირო, არამედ გულწრფელობა. განა შეიძლება იმის უარყოფა, რომ ადამიანი გრძნობიერი არსებაა, ემოციური და ვნებიანი? თანამედროვეა არა ის, რაც ლელვას მალავს, არამედ ის, რაც თავისთავად მოიცავს სუბიექტურ ელემენტებს — გულწრფელობას, უკიდურესობას, აფეთქებას.

მივესალმებით იმ მსახიობურ გულახდილობას, როლში ჩაკარგვას, გარდასახვას, რომლის მოწმენიც გავხდით, როცა საბჭოთა დრამატურგის, კოროსტილიოვის ასი წლის წინანდელ, დეკაბრისტების ეპოქის ამსახველ პიესას ვუყურებდით“. სწორედ ეს არის რუსთავის თეატრის გასტროლების გამარჯვების დამადასტურებელი.

ჩვენ საშუალება მოგვეცა კიდევ უფრო ახლოს გავცნობოდით უნგრულ თეატრს. სამშობლოდან წამოსვლისას უნგრული თეატრის შესახებ ინფორმაცია მოვიმარაგეთ. ჩვენ ვიცოდით, რომ ბუდაპეშტში 25 თეატრია; რომ ამათგან საუკეთესოდ ითვლებიან: მადაჩი, კატონას სახელობის, ვიგსინპაზი, ნემზეტი, ტალიას ახალგაზრდული თეატრ-სტუდია, იოჟეფის სახელობის თეატრი. ბევრი რამ გვქონდა წაკითხული და გაგონილი მსახიობების: მიკლოშ გაბორის, ივან დარ-

კაშის, ირენ ჰშოტას, იმრე შინკოვიჩის, ლაიოშ ბასტის, მაგდა კო-  
შუტის, ევა რუტკაის და სხვათა შესახებ. ეს ცოდნა კიდეც უფრო  
ადვილებდა ჩვენს ცნობისმოყვარეობას.

მეორე დღეს, 5 ოქტომბერს დავესწარიით მადაჩის თეატრის სპექტაკლ „ოტელოს“. აქ ჩვენ სიურპრიზი გველოდა. გაგვაოცა პიესის ახლებურად გააზრებამ. სპექტაკლი აგებულია არა ოტელოს, არამედ იაგოს ტრაგედიაზე. „ოტელოს“ ასეთი ინტერპრეტაცია ჩვენთვის მოულოდნელი იყო. ეს იაგო სრულიადაც არ გამოიყურებოდა ოტელოს მტრად, არც ბოროტ არსებად. იგი ტრაგიკული კოლიზიის ისეთსავე მსხვერპლად მოჩანდა, როგორებიც არიან ოტელო და დედემონა. იაგომ ჩვენში სიბრალულიც კი აღძრა და ლამის დაგვარწმუნა კიდეც თავის სიმართლეში. სწორედ ამან მოახდინა მნიშვნელოვანი თეატრალური ეფექტი.

საოცარია, შექსპირის გენიამ თეატრს ასეთი ინტერპრეტაციის საშუალება მისცა და ეს იმდენად დამაჯერებლად გამოიყურებოდა, რომ თვით იაგოს სახელგანთქმულმა შემსრულებელმა აკაკი ვასაძემ, განცვიფრება და აღტაცება ვერ დამალა.

კლასიკური მემკვიდრეობის ასეთ მოულოდნელ ინტერპრეტაცია სთან შედარებით სპექტაკლი „ბანკ ბანი“, რომელიც 6 ოქტომბერს უნდა გვეჩვენებინა, აშკარად ტრადიციულად გამოიყურებოდა. მაგრამ მას ჰქონდა თავისი უპირატესობაც. მას სხვა ეროვნების მსახიობები ასრულებდნენ. ეს უკვე თავისთავად მოულოდნელობა იყო უნგრელებისათვის.

სპექტაკლის წინ მაყურებელთა ცნობისმოყვარეობა უკიდურესად დაიძაბა. ლელავდნენ მასპინძლებიც.

წარმოდგენამ დაწყებისთანავე მოახდინა შთაბეჭდილება. ყოველი მსახიობის გამოჩენა ახალ, მძლავრ ნაკადად იღვრებოდა სპექტაკლში. ხოლო ბანკ ბანის გამოჩენამ კი საბოლოოდ დაიპყრო უნგრელი მაყურებელი. დამთავრდა გიზო სიხარულიძე — ტიბორტი! მონოლოგი. მას ერთსულოვანი ტაში მოჰყვა. აქედან მოყოლებული. ტაში ამ სპექტაკლის თანამგზავრი გახდა.

ორიოდე სიტყვა უნგრელი მაყურებლის შესახებ. ერთი შეხედვით, უნგრელი მაყურებელი მიუკარებელი ჩანს, არ ჰყვება სხვების რეაქციას, ძუნწად რეაგირებს სპექტაკლზე. გრჩებათ შთაბეჭდილება, თითქოს იგი საკუთარ თავშია ჩაკეტილი და გონების თვალით ანაალიზებს სცენაზე წარმოდგენილს. მაგრამ სპექტაკლმა „ბანკ ბანმა“ იგი სრულიად გამოცვალა. უნგრელები უშუალო, ადვილად ამყობ მაყურებლებად იქცნენ.

ბუდაპეშტის თეატრში ტაშს სპექტაკლის მსვლელობის დროს

იშვიათად გაიგონებთ. „ბანკ ბანის“ წარმოდგენის დროს კი მაყურებელი თითქმის ყველა ეპიზოდს ტაშით ეგებებოდა.

თუ პრესაც მაღალ შეფასებას მისცემდა სპექტაკლს, ბუდაპეშტის ფესტივალის უკეთეს ფინალს ვერც ვინატრებდით. ჩვენი იმედები გამართლდა. პრესაში გამოქვეყნდა აღფრთოვანებული რეცენზიები. აი, რას წერდა კრიტიკოსი პეტერ გალ მოლნარი (გაზ. „ნებსაბადშაგ“):

„ქართულმა წარმოდგენამ მიაგნო მგზნებარებას, რაც ყოველთვის აკლდა ჩვენთან „ბანკ ბანის“ წარმოდგენებს. პიესის თითქოსდა უმნიშვნელო პერსონაჟებს ჩვენთან დამხმარე ან უნიჭო მსახიობები ასახიერებენ. შეთქმულების მძიმე და ძნელად გადასაწყვეტი სცენისათვის კი სწორედ ნიჭიერი მსახიობია საჭირო, რათა მოვლენებს ის სიმალლე მიეცეს, რაც ჩვენ რუსთავის თეატრის სპექტაკლში ვიხილეთ. „ბანკ ბანმა“ როგორც ადრე, რუსთავში, ბუდაპეშტშიც მოახდინა დიდი შთაბეჭდილება. თანაც უფრო დიდი, დახვეწილი, მხატვრული, ვიდრე ამ სამი წელიწად-ნახევრის წინათ. დავიწყოთ იქიდან, რომ თ. მეღვინეთუხუცესი დღეისათვის დასრულებულ ხელოვანად იქცა, რომელმაც უწყის ყველაზე ძნელი რამ სცენაზე: უძრავად მდგომმა გადმოსცეს მის არსებაში მიმდინარე გაცდების დუელი, უკანა პლანზე დარჩენილი, მნიშვნელოვნად მძიმე დუმილშიც მოლაღადე და ჩურჩულშიც გამყინავი შინაგანი ტკივილი. კეთილშობილურად დინჯ, მხოლოდ სულიერად დაძაბულ პოლიტიკოსს გადმოგვცემს მეღვინეთუხუცესი, რომელიც წააგავს ფერენც ბეშენეის უკანასკნელ ბანკს. დაწმენდილი, ძლიერი და აზრობრივი ქმნილებაა მისი ბანკ ბანი. გაზეთი „მაღიარ ნემზეტი“ წერდა, რომ „მეღვინეთუხუცესმა შექმნა ამ როლში არა „სახალხო-საზეიმო“, არამედ ღრმად ადამიანური, თავდაპირილი, მაღალინტელექტუალური სახე“. მატრამი მას დიდი დიაპაზონის ხელოვანი უწოლა.

გაზეთი „ჰეტფოი პირეკი“ სხვებთან ერთად გამოჰყოფდა გიზო სიხარულიძის თამაშს როგორც „კახაბერის ხმალში“, ისე „ბანკ ბანში“: „უპირველესად გვსურს დავასახელოთ დიდი ხელოვანი გ. სიხარულიძე (ტიბორტის როლში), რომელიც თავისი სტილით ჩვენს მარტონ რიტკაის გვაგონებს. ისეთი წრფელი ტიბორტი, როგორსაც ქართველი მსახიობი წარმოგვიდგენს, უნგრულ სცენაზეც კი იშვიათად გვინახავს“.

„მაღიარ ნემზეტი“ აღნიშნავდა: „ოტოს სახე, ისე როგორც მას ნ. მგალობლიშვილი თამაშობს, თავისი შინაგანი ბუნებით უაღრესად სიანტერესოა, თითქმის აღმოჩენაა ჩვენთვის. მსახიობი წარმოგვიდგენს ნერვულად მოქანცულ, განადგურებულ მამაკაცს, რომე-

ლიც ხან მეტისმეტად დაძაბულია, ხანაც ძალიან მოღუნებული. იგი მღელვარე, ინსტინქტურ სამყაროში ცხოვრობს. ასე იქცევა იგა ლ. ფილფანის მიერ საოცრად ახლებურად განსახიერებულ ბიბურახის კონტრასტულ პიროვნებად“.

კრიტიკოსმა პეტერ გალ მოლნარმა მღელვარე სტრიქონები უძღვნა აკაკი ვასაძეს: „ახლა გაცილებით უფრო მეტად მომეწონა მოხუცი ვარსკვლავი აკაკი ვასაძე პეტერ ბანის როლში. უფრო მეტი სიწრფელე, მეტი გრძნობა, მეტი გულახდილი ვნება მოგროვდა მის თამაშში, ამბოხებულების სცენამ ჩემზე დღესაც ისეთივე შთაბეჭდილება მოახდინა, როგორც მაშინ“. „ეს ორი პერსონაჟი (იგულისხმება ოტო და ბიბურახი, — მ. გ.) ერთ-ერთი ყველაზე თანამედროვე მხარეა რუსთავის თეატრის სპექტაკლისა“ (მატრაი). „პერტრუდას როლის შემსრულებელი თ. სხირტლაძე ისტორიული სტილისკენ არ ისწრაფვის. იგი თანამედროვე ხელოვანია და პერტრუდას ფიგურას თავის სულის სიღრმეში აგებს“ (მატრაი). „მელინდას როლის განმასახიერებელი ახალგაზრდა, ლამაზი მსახიობი ქალი ნ. მუხულისვილი ისეთი შინაგანი ცეცხლით ურტყამს მუშტს თავისი ქმრის ძლიერ მხრებს, რომ რწმუნდები, ბიოტელი მელინდაა“ (მოლნარი).

ეს იყო არა მარტო ცალკეულ მსახიობთა წარმატება, არამედ გიგა ლორთქიფანიძის აქტიორული სკოლის დიდი გამარჯვება უცხოეთში. მან კიდევ ერთხელ ნათლად გვიჩვენა, თუ რაოდენ ტევადია ეროვნულის ცნება ხელოვნებაში, თუ რაოდენ უსაზღვროა მისი შესაძლებლობები.

ამით დასრულდა ჩვენი გასტროლები ბუდაპეშტში.

7 ოქტომბერს ქალაქ დებრეცენში გავემგზავრეთ „ბანკ ბანისა“ და „კახაბერის ხმლის“ წარმოსადგენად. ეტყობოდა, ბუდაპეშტის გაზეთებში გამოქვეყნებულმა რეცენზიებმა წინასწარ შეამზადა დებრეცენის მაყურებელი. ბილეთები ყველა სპექტაკლზე წინასწარ გაყიდული იყო. წარმოდგენები უდიდესი აღმავლობით ჩატარდა. სპექტაკლების შემდეგ დიდხანს არ წყდებოდა ტაში.

10 ოქტომბერს დავბრუნდით ბუდაპეშტში. რუსთავის თეატრის გასტროლები დამთავრდა. საბჭოთა კავშირის ელჩმა უნგრეთში, ვ. პავლოვმა, საელჩოში მიგვიწვია და მადლობა გამოგვიცხადა მაღალ დონეზე ჩატარებული გასტროლებისათვის.

11 ოქტომბერს სამშობლოსაკენ გამოვემგზავრეთ.

მერაბ გვიცა

ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975, № 1.

## ტრადიცია გრძელდება

როდესაც გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედების გასაცნობად თეატრებისა და კინომუზეუმების, ტელე, რადიოსა და მის საოჯახო არქივებს ათვალიერებ, თვალს გჭრის აურაცხელი აფიშა, პროგრამა, ფოტოსურათი, ესკიზი. სად არ უმოღვაწია მას: ვილნიუსი, კაუნასი, მოსკოვი, გორი, თბილისი, ქუთაისი, რუსთავი, ბათუმი, სოფია: გასტროლები უნგრეთში და იტალიაში, მოსკოვში, ლენინგრადში, რიგაში, ვილნიუსში...

ასამდე სპექტაკლისა და მრავალსერიიანი ფილმების ავტორის გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედება და მოღვაწეობა ყოველთვის ფართო საზოგადოების ყურადღების და მსჯელობის ცენტრშია. მისი რეჟისორული ხელწერა თვითმყოფადია, საესეა არტისტიზმით, სიანზლის ძიებით, რომანტიკული შემართებით. გიგა ლორთქიფანიძე ბუნებით მეტად აქტიური და ინიციატივიანია, კარგი მოქართულე და მჭევრმეტყველი, ყოველთვის ჩვენი სახელოვანი მოვლენების წამომწყები და წარმმართველია. ფართო და მრავალფეროვანია მისი სამოღვაწეო ასპარეზი. იგი ქვეშემართად ქართული საბჭოთა რეჟისურის ერთ-ერთ ლიდერად გვევლინება.

გიგა ლორთქიფანიძის, როგორც მკვეთრი ინდივიდუალობის, დიდი დიაპაზონის, მრავალწახანაგოვანი რეჟისორის სახელი დიდი ხანია გასცდა მისი სამშობლოს ფარგლებს. მისი გასტროლები ყოველთვის დიდ ინტერესს იწვევდა მოსკოვის თეატრალურ წრეებში, მისი შემოქმედება, მისი თეატრი საინტერესო პროფესიული მსჯელობისა და აზრთა გაცვლა-გამოცვლის საგნად იქცეოდა ხოლმე...

რეპერტუარი, რომელსაც თეატრი სთავაზობდა მაყურებელს, მეტად მრავალფეროვნად ავლენდა თეატრის შესაძლებლობებს, მის მაქსიმალურ შესაძლებლობებს... „რეპერტუარის შერჩევაში, — წერდა გაზეთი „პრავდა“, — უკვე ჩანს თეატრის სწორი ხელმძღვანელობის როლი. არჩეული გზის სისწორე... და შემოქმედებითი პოტენცია...“

1966 წელი. აგვისტო... მოსკოვის მცირე თეატრის შენობაში წარმატებით მიმდინარეობს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის გასტროლები... მოსკოველმა მაყურებელმა თითქმის მთელი საგასტროლო რეპერტუარი ნახა... მოსკოვის მცირე თეატრის დარბაზი, რომელიც 1000-ზე მეტ მაყურებელს იტევს, ხალხით არის გაჭვდილი. მიუხედავად ენის უცოდინარობისა, სკენასა და მაყურებელს შორის სასურველი კონტაქტი დამყარდა... მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედება თეატრალური და კინოელიტის ყურადღების ცენტრში მოექცა.. სპექტაკლები მთავრდებოდა, მაგრამ მაყურებელი ფეხს არ

იცვლიდა... რესპუბლიკიდან წარგზავნილი კორესპონდენტები შთაბეჭდილებების ჩაწერას ვერ ასწრებდნენ... აი ზოგიერთი მათგანი:

პ რ ო ფ ე ს ო რ ი ა. ა ნ ი ქ ს ტ ი (შექსპიროლოგი, თეატრ-მცოდნე):

ოდითგანვე ქართული თეატრის ერთ-ერთი თავყვანისმცემელი და მეგობარი ვარ, მისი მრავალი თეატრალური წარმატების მომსწრე და მონაწილე, აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის მეისტორიე და მე-ხოტბე. დღეიდან მე თქვენი თეატრის — რომელიც დიდი საბჭოთა რეჟისორის უშრეტი ფანტაზიისა და სცენის ოსტატის კოტე მარჯანიშვილის სახელს ატარებს — მეგობრად და გულშემმატკივრად მიგულეთ...

მინდა აღვნიშნო, რომ ქართული საბჭოთა თეატრის რეჟისურას შეემატა დიდი ავანგარდი, ტემპერამენტიანი, კლასიკური რეჟისურის პრინციპების ერთგული, დიდი პერსპექტივების მქონე ახალგაზრდა რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე...

გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორულ განჭვრეტაზე, გემოვნებასა და დიდ ლიტერატურულ ალღოზე მეტყველებს ნოდარ დუმბაძის, უკვე მყარად ფეხზე მდგარი ნიჭიერი პროზაიკოსის თეატრში მოყვანა... მისი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ გზიბლავთ არაჩვეულებრივი ლირიზმითა და ყოფითობით, ფარული სევდით და, რაც მთავარია, ძალზე დიდი ოპტიმიზმით... და რეჟისორის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ ამ შესანიშნავ ნაწარმოებს საინტერესო სცენური ფორმა მოუნახა, თეატრის ენაზე ამეტყველა, ლიტერატურული გმირები გააცოცხლა და მრავალრიცხოვან მაყურებელთან შეახვედრა... მსახიობური ოსტატობის მწვერვალებია: სესილია თაყაიშვილის ბებია, ს. ჟორჟოლიანისა და გ. კოსტავას ილიკო და ილარიონი. სულ ნახევარტონებში, ძუნწი შტრიხებით ქარგავენ ქართველი კაცის ბუნების უკვდავებას. უყურებ ამ ენაკვიმატ, კეთილშობილ, კაცთმოყვარე, უკვე წარმავალ მოხუცებს და გული ერთდროულად სევდითა და სიხარულით გვესება... თვალები ცრემლით გენამება... მე ჩემს ხმას ვუერთებ მოსკოვის თეატრალური წრეებისა და მრავალრიცხოვანი მაყურებლის აღიარებას. რომლებიც თვლიან, რომ სესილია თაყაიშვილის ბებია — ეს არის საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების საგანძურის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ფურცელი...

პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“ მომეწონა თავისი გამომსახველობით, საინტერესო გადაწყვეტით, დღესასწაულებრივი განწყობილებით, ფორმით. „კახაბერის ხმალზე“ თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ მამაკაც მსახიობთა სპექტაკლია... მე განმაცვიფრა

ამდენმა ნიჭიერმა მსახიობმა, ერთად თავმოყრილმა ერთ სპექტაკლში...

რეჟისორ გ. ლორთქიფანიძის დიდ მიგნებად მიმაჩნია მხატვარ მამია მალაზონიას მოყვანა თეატრში, რომელმაც ლაკონიური ხერხებით საინტერესო მხატვრული სამყარო გადაგვიშალა. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ნიღბების კარნავალი და თვალისმომკრელი და დიდი აზრობრივი დატვირთვის მქონე ფარდა... დაბეჭითებით შემოძლია განვაცხადო, რომ მამია მალაზონიას მოსვლა თეატრში მისა შემოქმედებითი პროფილის სწორ არჩევანზე მიგვანიშნებს...

ი ვ ა ნ ე კ ო ზ ლ ო ვ ს კ ი (საბჭოთა კავშირის სახალხო არტიტი):

მოხარული ვარ, რომ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის გასტროლებს დავესწარი მოსკოვში... მე ამ თეატრის ორი სპექტაკლი ვნახე „მე ვხედავ მზეს“ და „კახაბერის ხმალი“... პირველმა მომზიბლა თავისი ადამიანურობით, ჰუმანიზმით, უშუალოებით, ფაქიზი სიყვარულით (ქ. კიკნაძე და გ. ქავთარაძე), მეორემ კი — თავისი ფერწერულობით, ზეაწეულობით...

ამ ორივე სპექტაკლის ნახვის შემდეგ მე ვიგრძენი გ. ლორთქიფანიძის რეჟისორული პალიტრის მრავალფეროვნება, ტემპერამენტი და, რაც მთავარია, სცენური აზრის სიმძაფრე იმორჩილებს ფორმასაც და ტემპერამენტსაც.

რ ა ს უ ლ გ ა მ ზ ა თ ო ვ ი (დადესტნის სახალხო პოეტი, ლენინური პრემიის ლაურეატი):

როდესაც მცირე თეატრის აფიშაზე წავიკითხე „ლალატი“, მარჯანიშვილელთა შესრულებით, სიამოვნებით წავედი სპექტაკლის სახანავად, თანაც ჩემი ჭაბუკური შთაბეჭდილებების შემოწმებაც მინდოდა. თეატრის სასახელოდ უნდა ვთქვა, რომ მე ისევ ჭაბუკურა აღფრთოვანებითა და უშუალოებით აღვიქვამდი სპექტაკლს, სიტუაციებს, სახეებს, რეჟისორულ მიგნებებს...

ვ. ანჯაფარიძის ერთ-ერთი თაყვანისმცემელი ვიყავი და ამჟამადაც ვარ. „ლალატიდან“ განსაკუთრებით მინდა გამოვყო აგრეთვე ვ. გოძიაშვილის, ს. თაყაიშვილის, ალ. თოიძის, და თ. არჩვაძის ოსტატობა...

1969 წელი, მაისი... ივნისი... რუსთავის თეატრის გასტროლები მოსკოვში. უნდა ითქვას, რომ თეატრალური მოსკოვი, მოსკოველი მაყურებელი ყოველთვის დიდ ინტერესს იჩენდა ქართული თეატრების გასტროლებისადმი... ასეა ამჯერადაც. მოსკოველი მაყურებელი ძალზე დაინტერესა ორიოდვე წლის ისტორიის მქონე გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით შექმნილმა რუსთავის თეატრმა. ერ-

თიანი ხედვის, ერთი სულისკვეთების, ერთი მისწრაფებებით გამს-  
ჭვალულმა თანამოაზრეთა თეატრმა, მათმა მრავალმხრივმა და  
რთულმა რეპერტუარმა...

გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ რუსთავის თეატრ-  
მა გასტროლები დიდის წარმატებით ჩაატარა...

თეატრის გარშემო შემოიკრიბა თეატრალური მოსკოვი. სპექტაკ-  
ლების დამთავრების შემდეგ კულისებში და შემდეგ გიგა ლორთქი-  
ფანიძესთან, სასტუმროში, არ თავდებოდა მილოცვები, საინტერესო  
საუბრები, წინადადებები, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა... ყველას აღელ-  
ვებდა რუსთავის თეატრის თამაში პოზიცია, თვალთახედვა, შემარ-  
თება, მხატვრული დონე, აქტიორული მწვერვალები... ესენი იყვნენ  
ო. ფერემოვი, ა. ფეროსი, ნ. კრიმოვა, ე. რიაზანოვი, გ. ვოლჩევი,  
ლ. ზორინი, ვ. კოროსტილიოვი, ე. ევტუშენკო, ა. ვოზნესენსკი,  
ბ. ოკუჩავა, მ. ხუციევი, დ. გამრეკელი, ზ. ანჯაფარიძე.

დავით გამრეკელს, ჩვენი ვოკალური ხელოვნების კორიფეს, გი-  
გა ლორთქიფანიძის შემოქმედების ერთ-ერთ თაყვანისმცემელსა და  
მეგობარს, რუსთავის თეატრის არც ერთი სპექტაკლი არ გამოუტო-  
ვებია, თეატრის მუდმივ მაყურებლად იქცა... იგი ერთ-ერთი პირ-  
ველთაგანი შემოაღებდა კარს კულისებში, მოიტანდა მაყურებლით  
გაჭედილი დარბაზისა და მოზღვავებული პრესის წარმომადგენლების  
ამბავს და იქაურობას საოცარი სიყვარულითა და სითბოთი გაავსებ-  
და. პირველ ზარზე ერთ-ერთი პირველთაგანი, მეუღლესთან ერთად,  
იკავებდა თავის კუთვნილ ადგილს პარტერის მესამე რიგში... და ყვე-  
ლაზე ბოლოს ტოვებდა დარბაზს...

მე, როგორც გაზეთ „კომუნისტის“ სპეციალურმა კორესპონდენტ-  
მა, მოსკოვში ჩავიწერე ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვა-  
წეების აზრი:

პ ა ვ ლ ე მ ა რ კ ო ვ ი (პროფესორი): ახლახან დავბრუნდი სპექ-  
ტაკლიდან და შემიძლია გაგიზიაროთ შთაბეჭდილება. სპექტაკლი ძა-  
ლიან მომეწონა. გორკის „ფსკერზე“ საუკეთესო სპექტაკლია თავისი  
მკაცრი და, ამავე დროს, ნათელი გადაწყვეტით. ყველაზე ძლიერი  
შთაბეჭდილება, რომელსაც ამ დადგმიდან შეიგრძნობთ, არის სპექ-  
ტაკლის ყველა კომპონენტის დაქვემდებარება მთავარი, გამჭოლი  
აზრისადმი, რომელსაც წარმართავენ რეჟისორები.

მსახიობების მეტად სერიოზული დამოკიდებულება მათ მიერ  
განსახიერებელი გმირებისა და საერთოდ სპექტაკლისადმი, გორკის  
პიესებისათვის დამახასიათებელი ანსამბლურობის არა მარტო გა-  
გება, არამედ ორგანული შეგრძნება, ალტაცებას იწვევს.

მ ა რ ი ა კ ნ ე ბ ე ლ ი (რსფსრ სახალხო არტისტი, მოსკოვის



თეატრალური ინსტიტუტის რეჟისურის კათედრის გამგე). ყოველთვის განსაკუთრებით სასიხარულოა შეხვედრა შენ მიერ აღზრდილ სტუდენტებთან და მე, დღეს, როდესაც ვნახე ჩემი ყოფილი სტუდენტის გ. ლორთქიფანიძის ნამუშევარი, უდიდესი სიხარული და სიამაყე განვიცადე. გორკის „ფსევრზე“ ერთ-ერთი ურთულესი დრამატული ნაწარმოებია. იგი გვაოცებს თავისი ღრმა აზრითა და შინაგანი სტრუქტურით. თამამად შემძლია განვაცხადო, რომ რუსთავის თეატრმა ბრწყინვალედ გადაწყვიტა ეს ამოცანა. სპექტაკლი მომეწონა თავისი სერიოზულობით, რეჟისორული გადაწყვეტით, თამაშის მანერით. სპექტაკლის საერთო ინტონაცია ცოცხალია და მოკლებულია ყოველგვარ ყალბ პათეტიკას. სპექტაკლი გვაოცებს თავისი სიმახვილით, თავისთავადი სახიერ-პლასტიკური გადაწყვეტით. თ. სუმბათაშვილს მეტად საინტერესოდ და ორიგინალურად გადაუწყვეტია სპექტაკლის მხატვრობა. ის თავის მომწვანო-რუხი ფერითა და სიღრმით, გაუთავებელი კიბეებით და ოდნავ შემოკრიბილი სინათლის სხივით მართლაც საოცარ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მიზანსცენები დახვეწილია, არც ერთი არ ატარებს თვითმიზნურ ხასიათს.

მინდა, აგრეთვე, განსაკუთრებით აღვნიშნო მოქმედ გმირთა საოცარი ინდივიდუალობა და, ამავე დროს, შეკრული ანსამბლურობა. სასიხარულოა, რომ თეატრს ჰყავს ასეთი დასი, რომ მსახიობები ასე კარგად მეტყველებენ და მოძრაობენ, ფლობენ პლასტიკას. მოდიხარ სპექტაკლიდან და თან მოგყვება ო. მელვინეთუხუცესის სატინის აზრიანი თვალების გამომეტყველება, ამბოხი სულის აფეთქება. თ. არჩვაძის ვასკა პეპელის ვაჟკაციური შემართება. უსამართლობასთან სპეტაკი სულის შებმის უშედეგო ცდა, ნ. მგალობლიშვილის — მსახიობის ფერმკრთალი სახე და სივრცეში გაშტერებული საოცრად სევდიანი თვალები.

ჩვენი შთაბეჭდილებები სირანო დე ბერჟერაკზე? — ისევ და ისევ სპექტაკლის ანსამბლურობა, მსახიობთა ინდივიდუალობის რელიეფურობა, სიტყვის, ქესტის, მოძრაობის ჰარმონიულობა. მაყურებელი გრძნობს, რომ სცენაზე მსახიობები ფიქრს კი არ თამაშობენ. არამედ ფიქრობენ. ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება, რომლის ტყვეობას ვერ დააღწევ თავს, არის სირანო — ო. მელვინეთუხუცესი. მაღალი პოეტური ზეაწეულობა, რაინდული სული, პლასტიკა და, აქვე, ძლიერი ნებისყოფის მამაკაცისათვის დამახასიათებელი სცენური ლირიზმი. მინდა თეატრს მივულოცო ასეთი საინტერესო ფაქტურისა და მრავალმხრივი მსახიობური შესაძლებლობების აქტიორები.

როგორც სამივე სპექტაკლიდან დავრწმუნდი, ო. მეღვინეთუხუცესს მსახიობურ ფერთა პალიტრაში ყველა ნიუანსი აქვს განსასახიერებელ გმირთა ფსიქოლოგიის გადმოსაცემად. მშვენიერია როქსანა — ქ. კიკნაძე თავისი უშუალობით, საზრიანობით, იუმორით, ქალური ეშმაკობით. მომეწონა სპექტაკლში მსახიობ მ. გორგილაძის მიერ კრისტიანის სახის გადაწყვეტა. როგორც წესი, მას მსახიობები საოცრად პრიმიტიულ, გონებაჩლუნგ ადამიანად წარმოგვიდგენენ. თუ გორგილაძის კრისტიანს სირანოსებური მჭევრმეტყველება აკლია, სამაგიეროდ, იგი აღსავსეა მაღალი სულითა და ქაბუკური შემართებით. ანსამბლურობასთან, რეჟისორულ ფერწერასთან დაკავშირებით ძირითადად იგივე ეპითეტები მეზადება, რაც წინა ორ სპექტაკლზე.

გ ა ლ ი ნ ა ვ ო ლ ჩ ე კ ი (სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, თეატრ „სოვრემენიკ“-ში გორკის „ფსკერზე“ დამდგმელი): რუსთავის ახალგაზრდული თეატრის მიერ გორკის ასეთი საინტერესო წაკითხვა მის ერთ-ერთ სერიოზულ გამარჯვებულ მიმართა. ქართულ თეატრში გორკის პიესის გამარჯვება სასიამოვნო ფაქტია. ყურადღებას იპყრობს სპექტაკლის რეჟისორული ჩანაფიქრი, მხატვრული გადაწყვეტა. მსახიობები სცენაზე ცხოვრობენ, განიცდიან. განსაკუთრებით მინდა გამოვეყო ადამიანებისადმი რწმენის სიღრმის შეგრძნებით გაყვნილი სატინი ო. მეღვინეთუხუცესის შესრულებით. მსახიობისათვის ეს არის ის ბოლო აკორდი, რომელიც გორკის პიესის მთელ არსშია ჩაქსოვილი. სხვა მსახიობებიდან მინდა აღვნიშნო ბარონის როლის შემსრულებელი ი. უჩანეიშვილი, საოცარი მომხიბვლელობის მქონე მსახიობი თ. არჩვაძე — ვასკა პეპელი, რომელსაც კინოფილმებიდანაც ვიცნობთ, და მ. მაჩაბლის ნატაშა.

ვ. კ ო რ ო ს ტ ი ლ ი ო ვ ი (დრამატურგი): როგორც ავტორს, ძალიან მომწონს თეატრის ნამუშევარი. მომეწონა სპექტაკლი თავისი სერიოზულობით, რეჟისორული ხელწერის ლაკონიურობით, გამომსახველი აქტიორული ინდივიდუალობისა და ოსტატობის დემონსტრირებით. ამ დასკვნებს მარტო ჩემი პიესის დადგმის მიხედვით როდი ვაკეთებ — მაშინ ეს მიკერძოება იქნებოდა. ენახე გორკის „ფსკერზე“, „სირანო დე ბერკერაკი“. ამიტომ ჩემი დასკვნები დასაბუთებული და მყარია. მიხარია, რომ შემოქმედებითად ასეთ საინტერესო, ნიჭიერ კოლექტივს შევხვდი მუშაობაში.

გაზეთ „კომუნისტის“ საშუალებით მინდა მადლობა გადავუხადო თეატრს, რეჟისორს, მსახიობებს.

ნ ი კ ო ლ ო ზ პ ი მ ე ნ ო ვ ი (ყურნალ „ტეატრ“-ის რედაქტორი, საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოღვაწე):

ღიდი ცნობისმოყვარეობითა და ინტერესით ვნახე რუსთავის თეატრის რამდენიმე სპექტაკლი... შთაბეჭდილება ძალიან დიდია. არა მარტო შეიქმნა, არამედ დამკვიდრდა ახალი თეატრი... ახალი თეატრების შექმნის საკითხი დღეს მეტად პრინციპულად დგას. ამას დრო მოითხოვს და კანონზომიერიც არის და აუცილებელიც...

თეატრმა გაამართლა ყველა იმათი იმედები, ვისაც უყვარს ქეშ-მარიტი ხელოვნება. ამ კოლექტივის სიცოცხლისუნარიანობა, სიახლის გრძნობა, თანამედროვე სულისკვეთება სიმპათიას იმსახურებს... მას აქვს თავისი სახე, გამოკვეთილი ინდუვიდუალობა და, რაც მთავარია, პროგრამა. თეატრის მთავარმა რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ იცის, რისი თქმაც უნდა. მისი სარეპერტუარო პოლიტიკა სწორი და მაღალიდებულია... თეატრმა იცის, რომ, როცა „კოლხეთის ცისკარს“ უჩვენებს, თავისი ხალხის შემართებით სავსე ფურცლებს აცოცხლებს, ხოლო, როცა გორკის ან როსტანს დგამს, იქაც ადამიანურ მაღალ მოქალაქეობრივ შემართებას სწევს წინა პლანზე.

რუსთავის თეატრმა ჩვენ მოგვხიბლა არა მარტო იმით, რომ მისი დასი ახალგაზრდა შესანიშნავი აქტიორებისაგან შედგება, არამედ იმითაც, რომ იგი თავისი არსითაც არის ახალგაზრდა. და კიდევ ერთი ძლიერი შთაბეჭდილება — ბრწყინვალე ტრაგიკოს მსახიობთან ოთარ მელვინეთუხუცესთან შეხვედრა.

მე მთელი პასუხისმგებლობით ვაცხადებ, რომ ო. მელვინეთუხუცესის სირანო დე ბერჟერაკი თამამად ამოუდგება ბერსენევის, ვახტანგოვისა და რუბენ სიმონოვის მიერ შექმნილ ამ სახეებს და საბჭოთა თეატრის ისტორიაში თავის კუთვნილ ადგილს დაიკავებს...

კიდევ ერთი საინტერესო ფურცელი რუსთავის თეატრის ისტორიიდან.

რუსთავის თეატრმა პანევეჟისის თეატრისათვის საგანგებოდ გამართა რიგგარეშე წარმოდგენა და სტუმრებს უჩვენა კოროსტილიოვის „მარტოობის დღესასწაული“ (ფიროსმანი). საბჭოთა კინოსა და თეატრის პოპულარულმა მსახიობმა, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა დ. ბანიონისმა მთელი დასის სახელით მადლობა გადაუხადა თეატრს და თქვა, რომ ის ფიროსმანის შემოქმედებას საკმაოდ კარგად იცნობს კატალოგებიდან, გამოფენებიდან. ბევრი მსმენია ფიროსმანზე, ქართველი ხალხის თვითმყოფად, ეროვნულ გენიაზე... წამიკითხავს, რომ ფიროსმანის გამოფენა საზღვარგარეთ რამდენიმე ქვეყანაში მოეწყო, ხოლო ლუვრში მისი ექსპოზიცია ბევრ რამეზე მეტყველებს, იქ მოხვედრა რჩეულთა ხვედრია... ამიტომ, მით უფრო სასიხარულო იყო ამ უდიდესი პრიმიტივისტი შემოქმედის ცხოვრების სცენაზე ხილვა.

უნდა ითქვას, რომ ავტორს, ვ. კოროსტილიოვს პიესა საინტერესოდ აქვს ჩაფიქრებული და გააზრებული. კოროსტილიოვმა, რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ და ო. მელვინეთუხუცესმა, ერთობლივი დაძაბული, შრომატევადი მუშაობის შედეგად მეტად მღელვარედ გვიამბეს მარტოსულ ადამიანზე, რომლის ჰუმანიზმსა და კაცთმოყვარეობას საზღვარი არა აქვს...

რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძეს კარგად ვიცნობ, ბევრჯერ შევხვედრივარ. სიცოცხლით სავსე, დიდი იუმორის მქონე პიროვნებაა, საინტერესო მოსაუბრე, ენამოსწრებული ადამიანი და უცებ... ასეთი გამაოგნებელი რომანტიკული სანახაობა... ამით წარმოჩნდა თეატრის დასისა და მისი ხელმძღვანელის მნიშვნელოვანი ძიებები, მიღწევები... სანახაობა დაუვიწყარია.

ი. მილტინისი (რეჟისორი, თეატრის სამხ. ხელმძღვანელი): — ფიროსმანის შემოქმედებას ადრეც ვიცნობდი, მაგრამ რაც ახლა ვნახეთ, თავბრულამხვევია, ამაღლევბელი, მაღალი რეგისტრის რომანტიკაა. აღფრთოვანებული ვარ ოთარ მელვინეთუხუცესით, ყველა მსახიობით, დახვეწილი რეჟისორული კულტურით... ისე შთაბეჭქდავად თამაშობენ, რომ თარგმანი არც კი დამჭირვებია.

დარწმუნებით შეგვიძლია აღვნიშნოთ — გიგა ლორთქიფანიძის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ რუსთავის თეატრმა წარმატებით გაართვა თავი თავისი დროის მიერ დასმულ ამოცანას და შეძლო შეექმნა ჰარმონიული აქტიორული ანსამბლი, მოექებნა თავისი მხატვრული სახე, თავისი შესრულების მანერა, გარეგნული ლაკონიურობა. სწრაფვა განუსაზღვრელი გამომსახველობისაკენ — აი ძირითადი დამახასიათებელი თვისებები, რითაც მოიპოვა საზოგადოების აღიარება და მოწონება.

ვლადიმერ ფროლოვი (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი): მე მრავალი წლის განმავლობაში დიდი ინტერესით ვადევნებდი თვალს მარჯანიშვილის თეატრის ცხოვრებას. იცვლება მსახიობებისა და რეჟისორების თაობები, ბუნებრივია, დროის მიხედვით იცვლება სცენური ენაც, გამომსახველობითი ხერხები.

თეატრიდან წავიდა კორიფეთა თაობა, მათი ადგილი დაიკავეს მომდევნო თაობებმა, რომლებიც აგრძელებენ თავიანთ წინამორბედთა გზას. მარჯანიშვილის თეატრის ცხოვრება ბედნიერად წარიმართა, თუნდაც იმიტომ, რომ თეატრს დღეს გ. ლორთქიფანიძე ხელმძღვანელობს. გ. ლორთქიფანიძემ შეძლო ხიდი გაედო წარსულსა და დღევანდელობას შორის. გ. ლორთქიფანიძის დადგმები გვიარწმუნებენ მისი ტალანტის მრავალფეროვნებაში. ეს არის ხელოვანი,

რომელსაც შეუძლია შემოიკრიბოს და წარმართოს ახალი თაობების ძალები. განსაკუთრებით გამოკვეთილია სპექტაკლებში რეჟისორის ენა — ძლიერი, ტემპერამენტიანი, ღრმად ფსიქოლოგიური, ფილოსოფიური.

მინდა აღვნიშნო, რომ ჩვენ ვნახეთ ნამდვილი თანამედროვე თეატრი. ეს იგრძნობა, როგორც რეჟისორულ მიგნებებში „ოდიპოს მეფეში“, ასევე „ფიროსმანშიც“. ასევე დავინახეთ რეჟისორის მიერ ნაწარმოების კონცეფციის, სიღრმეში წვდომის დიდი უნარი...

და არ შემიძლია არ აღვნიშნო მელვინეთუხუცესის ბრწყინვალე თამაში. მსახიობი აყვავების ხანაშია და მისი ყოველი ნამუშევარი ჩვენი თეატრალური კულტურის საგანძურის დიდი შენამუშენია...

ციალა უიფიანი

### ჩაუქრობელი შუქი

საეკრანო ხელოვნების ყოველგვარი ნაწარმოები, მით უმეტეს ლიტერატურული სიუჟეტის საფუძველზე შექმნილი, გულისხმობს მაყურებლის კულტურულ მოთხოვნებს, რომლებიც დღენიადაც იცვლება. საჭიროა რაღაც არსებითი საფუძვლები, რათა ჩვენ დაძაბულად და გულისყურით ვუყურებდეთ ისეთ ლენტს, როგორც არის „ნაპირები“ („დათა თუთაშხია“), რომელიც ესოდენ სპეციფიკურია მასალის თვალსაზრისით, მოკლებულია მოელვარე სიმსუბუქეს და თვითმიზნურ სანახაობრიობას, ესოდენ ტრაგიკულია თავისი ატმოფეროთი.

ჟ. ამირეჯიბის რომანი „დათა თუთაშხია“ ისტორიულ-ფილოსოფიური ნაწარმოებია, ძნელი გასააზრებელია, თუმცა სრულიად დასახურებულად გაითქვა სახელი. ფილმი კი მასობრივ აუდიტორიას გულისხმობს. ეკრანიზაციამ მიიღწია მთავარ მიზანს: რომანის იდეებმა, თუმცა მთლიანად ვერ შეისხა ხორცი, თანამედროვე ელერადობა შეინარჩუნა და, ამასთანავე, თვალსაანახაობრიობა შეიძინა.

აქ ავტორებმა (სცენარი თვით ჟ. ამირეჯიბს ეკუთვნის, რეჟისორები არიან გ. ლორთქიფანიძე და გ. გაბესკირია, „ქართულმა ფილმმა“ სანტელერადიოს შეკვეთით გადაიღო) გადალახეს რამდენიმე პრინციპული სიძნელე. მთავარი გმირას — მემბოზისა და სიკეთისათვის მებრძოლის, დათა თუთაშხიას სახე რომანში წარმოგვიდგება იმ სხვადასხვა ადამიანის მოგონებათა მეშვეობით, რომლებსაც ბედმა

შეახვედრა იგი. ეს პორტრეტი მოძრავია, იგი თითქოს ნამსხვრევებისაგან არის შედგენილი ისე, როგორც შემორჩა შორეულ თვითმხილველთა მეხსიერებაში. გვირის სახე მთლიანობას იძენს მხოლოდ ფილოსოფიური გააზრების შექმნე. რომლითაც გამსჭვალულია რომანის ფოლკლორული მოტივები, მასში შემავალი ნოველები, და თუ გნებავთ, ლიტერატურული დათა თუთაშხია არა იმდენად რეალური პერსონაჟია, რამდენადაც ცოცხალი მეტაფორა ადამიანის ხეტიალისა ცხოვრების ნაპირებს შორის, მის მორევში, სადაც დღენიადაგ ერკინებიან ერთმანეთს სიყვარული და სიძულვილი, კეთილი და ბოროტი.

კინემატოგრაფს, სანახაობითს ხელოვნებას, უფრო ენელება ასეთი განზოგადებანი, თუმცა კი ცდილობს მის დაუფლებას. ქართულ კინოს აქვს იგავ-ფილმების ტრადიცია და მათი სინებოლუა სრულიადაც არ უშლის ხელს ცხოვრების სრულყოფილ გამოვლენას მთელი მისი მრავალფეროვნებითა და პლასტიკურობით. მგრამ ტელევიზიის ეკრანი, მრავალსერიიანი ლენტის ჟანრი თავის კანონებს გვიყარნახებს. რომლებიც გაითვალისწინეს ეკრანზაციის ავტორებმა აქ უფრო მიზანშეწონილია ეპიკური ზომიერება, სიუჟეტის სწორბაზოვანი განვითარება, რომელსაც არ უხდება არც დანაკუწება, არც მშვირბტელობითი კონსტრუქციებით შემოფარვლა არის სხვა მოთხოვნაც: ფილმმა მძაფრად უნდა დააინტერესოს მაყურებელი, და არა ნარტო სიუჟეტური ხლართებით, რადგან, რაც უნდა იყოს, ასეთი ხლართები ვერ შესწვდება შვიდ სერას. საეკრანო ჯიროს რვა საათს.

„ნაპირებში“ მიგნებულია თბრობის ზუსტი ეკონომიური რიტმი: ავტორები არ ცდილობენ თავი მოუყარონ შემოტევაბოლ ენტრეპრის რომელიდაც „მთავარ“ სერიებში, სანავიროდ, არც დანარტენ სერებს „აცარიელებენ“. ამიტომ, და ეს იშვიათი შემთხვევაა ამ ბოლო ხანს, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ არა დრამატურების, რეჟისორისა თუ ავტორების ცალკეულ წარმატებებზე, ფრიად საშვალო შედეგის პირობებში. არამედ დავახასიათოთ ფილმი, რომელიც მრავალსერიიანი ტელეკინოს მთლიანი, მხატვრულად დამაჯერბებელი მოვლენა.

ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, თითქოს ფილმის შექმნელებმა ყველაფერს მიაღწიეს, თუნდაც თავი შევიკავოთ რომანთან შედარებებისაგან. სიუჟეტის კვანძი, ისევე როგორც ზოგიერთი სხვა სტადია, გვიჩვენებს იმ ისტორიული ფონის თავისებურ პირობითობას, რომელიც სურათში წარმოგვიდგა. ზოგჯერ მეტისმეტ ადვილს იკავებს მასში სათავგადასავლო ჟანრის ატრიბუტები, სროლა, დევნა, და-

კითხვები, პროვოკაციები... კავკასიის უანდარმერიის საქმიანობა გასული და ახლანდელი საუკუნის მიჯნაზე ფრიად ეგზოტიკურად გამოიყურება: აქ არის ყაჩაღ-აბრაგებთან ბრძოლა, რევოლუციური-იატაკქვეშეთის მუშაობის შიგნიდან გახრწნის ცდებიც, მაღალი საზოგადოების ინტრიგებიც...

და მაინც, შეცდომა იქნებოდა, თუ ფილმში დავინახავდით რევოლუციით აბოპქრებული ეპოქის უშულო ასახვას. ავტორები ისტორიული სიმართლის გაუყალბებლად ქმნიან გამოგონილ სიტუაციებს, რომლებშიც კონცენტრირებულია დრამატიზმი, გაშიშვლებულია დროის ზნეობრივი და იდეური კონფლიქტები; როცა ერისა და ქვეყნის ბედი წყდება.

ფილმს ახასიათებს გამომხატველი მსხვილი პლანები — და არა მარტო იმიტომ, რომ ეს სატელევიზიო ლენტია. განზრახ მსხვილი პლანით არის წარმოდგენილი გმირების აზრები საქართველოს ისტორიულ ბედ-იღბალზე და რუსეთთან მისი კავშირის მნიშვნელობაზე. მაგრამ ეს აზრები არ მეორდება — ფილმში განუწყვეტლივ მიმდინარეობს დიალოგი, პაექრობა უმაღლეს ადამიანურ ღირებულებებზე. თანაც, ამ პაექრობაში სიტყვას არ ართმევენ იმ გმირებს, რომლებსაც ჩვენი იდეური თანაგრძნობის იმედი ვერ ექნებათ. მაგალითად, ასე თავისუფლად გამოთქვამენ თავიანთ აზრებს კავკასიის უანდარმერიის შეფი გრაფი სეგედი და უანდარმერიის ოფიცერი მუშნი ზარანდია, რომელიც თავბრულდამხვევ კარიერას იკეთებს.

ყოველი მათგანი სუბიექტურად პატიოსანი კაცია, სწამს იმ იდეალების სიმართლე, რომლებსაც ემსახურება. მაგრამ წინააღმდეგობა ზრახვასა და საშუალებას შორის, ყალბად გაგებულ მოვალეობასა და ნამდვილ ვითარებას შორის შურს იძიებს მათზე: გრაფ სეგედიზე — ყველა მისი შეხედულების კრახით, ფასეულობათა დაგვიანებული დამტანჯველი გადაფასებით; მუშნი ზარანდიაზე — პიროვნების საბოლოო, დამლუპველი გადაგვარებით, რომელიც ლალატით მთავრდება.

შეიძლება ითქვას, ფილმის „გაზაფხულის ჩვიდმეტი გაელვების“ შემდეგ პირველად ვხედავთ ეკრანზე „მტრების“ ესოდენ ცხოვრებისეულ სახეებს, ამას კი განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა აქვს მრავალსერიიან ნაწარმოებში: თორემ გმირის გაუთავებელი გამარჯვებანი ხომ დამაჭერებელი აღარ იქნება! ავტორებმა თავი დააღწიეს მეორე უკიდურესობასაც — როცა ამ სახეებს, სრულიად უსაფუძვლოდ, რომანტიკულ ბურჟუსში ხევენ ხოლმე.

ესეც კია, ზარანდიას ხაზი ფილმში შესუსტდა, ოჯახური კონფლიქტის პერიპეტივებად იქცა. საქმე ის გახლავთ, რომ მუშნი მთა-

ვარი გვირის დათა თუთაშხიას ბიძაშვილია და მასთან ერთად გააზარდა ერთ ჰერქვეშ. მათს ურთიერთობას, უწინარეს ყოვლისა, დაბავს ის გარემოება, რომ ისინი, ყველაფრის მიუხედავად, ცდილობენ შეინარჩუნონ ძმობა. მაგრამ ამ ძმობის რღვევა ფატალურად გარდაუვალა. რომანში მთავარი იყო არა პატრიარქალური ოჯახის მოტივი, არა ნათესაობა, არამედ სულიერი მსგავსება და განსხვავება ძმებს შორის, რომლებიც ქვეშაირიტებას ეძებენ, მაგრამ ერთი მათგანი იქ ეძებს, სადაც მისი პოვნა ყოვლად შეუძლებელია...

სამაგიეროდ გრაფი სეგელი ფსიქოლოგიურად მრავალგანზომილებიანი პიროვნება აღმოჩნდა, ლიტერატურულ პროტოტიპს არ გადაუხვია, და ამას, უწინარეს ყოვლისა, ამ როლის შემსრულებელს იური იარვეტს უნდა ვუმადლოდეთ. საერთოდ, ფილმში ჩაბმული არიან მსახიობთა სერიოზული ძალები — საკმარისია მოვიხსენიოთ თუნდაც დ. აბაშიძე, ს. თაყაიშვილი, ს. ჭიათურელი. ისინი და ფილმის მონაწილე სხვა მსახიობები, ისევე როგორც ოპერატორი ლ. ნამკალაშვილი. ბევრად უწყობენ ხელს მხატვრული შედეგის მთლიანობას და მაინც. უდავოდ, წარმატების მთავარ შემადგენელ ნაწილად იქცა თ. მღვინეთუხუცესის დათა თუთაშხია. ღრმა ფსიქოლოგიური მსახიობი ამ როლში შეიძლებოდა მონუმენტურ-სტატიკურად, ინთავიცივე რომანტიზებულად მოგვიჩვენებოდა და იძულებული გახდებოდა ყოველი აქტორი ელადა. საოცარია, მაგრამ ეს არ მომხდარა! მღვინეთუხუცესმა ჩვენ თვალწინ განვლო მთელი ცხოვრების გზა და თუნდა გარეგნობით ნაკლებად შეიცვალა, მაყურებელს ხელისგულივით დაანახვა მისი ბედი.

ბედი აქ ბიოგრაფიის გარეგნულ ფაქტებს როდი უტოლდება, თუმცა ასეთი ფაქტების ნაკლებობაც არ იგრძნობა. შემთხვევით კონფლიქტი მოუვიდა ხელისუფლებთან, გააბრაგდა, ამა ქვეყნის ძლიერთა სიძულვილი და შიში დაიმსახურა, ჩაგრულთა ლეგენდად იქცა. სიკეთის ძალაში შეექვედა, გადაწყვიტა აღარ ჩარეულიყო სხვათა საქმეებში, მაგრამ ვერ შეძლო და ძველ გზას დაუბრუნდა. და მხოლოდ ცხოვრების მიწურულს, როცა უკვე სასიკვდილო ტყვია უდარაჭებდა, მიხვდა, რომ მარტოკაცი ვერც ბოროტებას დაამარცხებს და ვერც სიკეთეს ააღზევებს.

ყოველი ეს შემობრუნება თავისებურად საინტერესოა, მაგრამ კიდევ უფრო საინტერესოა ის, თუ როგორ ახორციელებს ამას გვირი ეკრანზე. რაგინდ უჭირდეს და იტანჯებოდეს, რაგინდ ექვიც უნდა უღრღნიდეს სულს, იგი მუდამ ინარჩუნებს ღირსებას ადამიანისას, რომელმაც თავისი სიცოცხლის ფასიც იცის და სიკვდილისაც. მას სწამს თავისი ამქვეყნიური დანიშნულება. მის სახეს იშვიათად თუ



მოეფინება ღიმილი, რაღაც არნახული სიღარბაისლით არის აღბეჭდილი მისი ყოფის ყოველი წამი, მაგრამ მთელი მისი სახე ნათელმოსილია იმ შიხაგახი შუქით, რომლის გამოც ფილმის ერთ-ერთი გმირი, იატაკქვეშელი რევოლუციონერი ამბობს, ქვეყნად ისე უნდა იცხოვრო, რომ, როცა წახვალ, წყვდიადი არ ჩამოდგეს იმათთვის, ვინც შენ გვერდით ცხოვრობდაო.

რა ხშირად ჟღერს ხოლმე ამგვარი ფრაზები მაღალფარდოვნად. მასში ნაქადაგები იდეალი კი, თუმცა ამაღლევებელია, მაგრამ ცივად და შორეულად გვეჩვენება. აქ კი, ცენტრალური სახის მიმზიდველი ძალის წყალობით, ადამიანის დანიშნულების შესახებ აზრები პიროვნულ დამაჭერებელ ძალას იძენს. კონტაქტის დამყარების უნარს, რომელიც ტელევიზიას ახასიათებს, ამ შემთხვევაში აძლიერებს მსახიობის პიროვნება, ის სერიოზული ზნეობრივ-მსოფლმხედველობრივი საკითხები, რომლებიც ავტორთა სახელით მას საჯარო ბჭობისათვის გამოაქვს.

ფილმი გვიჩვენებს იმ დიდ შესაძლებლობებს, რომლებსაც ტელევიზიას აძლევს ეროვნული ისტორიისა და კულტურის თავისებური მასალა, გვიჩვენებს ბევრი რესპუბლიკური კინემატოგრაფის მაღალ დონესა და ტრადიციებს. ცხადია, იმ პირობით, თუ ყოველივე ეს მხატვრული თვალსაზრისით სწორად იქნა გააზრებული, და მაყურებელს შესთავაზებს არა როგორც პროფესიონალიზმისა და ეგზოტიკის შეხამებას, არამედ როგორც სულიერ საზრდოს, რომელიც დღეს სჭირდება ფართო მაყურებელს.

ანდრეი პლახოვი

„პრავდა“, 1980, 11 აპრილი,

„კომუნისტი“, 1980, 13 აპრილი.

## რას შეგვაგონებს ღათა თუთაშხია?

მას შემდეგ, რაც მკითხველი პირველად გაეცნო ჭაბუა ამირჯიბის „ღათა თუთაშხიას“ და რაც ამ რომანის საფუძველზე შექმნილი ფილმი საქართველოში მაყურებელთა სენსაციურმა რაოდენობამ ნახა, რომანი კიდევ ერთხელ იქცა განსჯის საგნად, ხოლო ფილმი — რომანთან შედარებისა და მის სააზროვნო სიტუაციებზე დაფიქრების სტიმულად.

ახლა უკვე აღარავის მიაჩნია სადავოდ, რომ რომანისა და ფილმის ასეთი წარმატება გამოიწვია არა ღათა თუთაშხიას ფათერაკიანი

თავგადასავლისადმი ინტერესმა, არამედ ამ თავგადასავლის ღრმად ეროვნულმა, ზოგადადამიანურმა და ფილოსოფიურმა მნიშვნელობამ. მკითხველისა და მაყურებლის თვალწინ ადამიანის თვითგაგების, თვითშემეცნებისა და თვითგარდაქმნის შემადრწუნებელი ამბავი გათამაშდა.

რომანისა და ფილმის ამოსავალ იდეად ადამიანის ზნეობრივი, ეროვნული და კაცობრიული საზრისი იქცა. ამ ძიების გზა უღმობელი ექსპერიმენტების, ბეწვის ხილზე გავლის, ჯოჯოხეთური განსაცდელისა და გოლგოთის გზაა. ძალიან სკირდებოდა და დიდხანს ელოდა ქართველი საზოგადოებრიობა თანამედროვეობის დონეზე ამ თვისებათა მატარებელ გმირს, რომლის ხასიათსა და ამოცანებში, ხვედრსა და იდეაში ერთმანეთისაგან არ იქნებოდა გათიშული სიმართლის ძიების უნარი სიმართლის ღირსებით ტარების უნარისაგან. როგორც არასდროს, ეტყობა, ისე მომწიფდა ლიტერატურულ ტრადიციებში გამოკვეთილი სიმართლის მაძიებლისა და სიმართლის განმასახიერებლის ერთ სახესა და ხასიათში შერწყმის იდეა.

„დათა თუთაშხია“ ამ მოთხოვნისა და სურვილის პასუხად დაიბადა და დღეს ქართულ მიწაზე დააბიჯებს ადამიანის სულის უღრმეს უფსკრულებში გაკვირვებული თვლებით ჩამხედი კაცი, რომელსაც იქიდან ადამიანთა სასიკეთოდ ანთებული გული და სიბრძნე ამოუტანია.

წიგნის წაკითხვის შემდეგ მაყურებელი უკვე შვიდი სერიის მანძილზე ადევნებდა თვალყურს ამ რაინდისა და მოძღვრის, მისნისა და ჭენტლმენის უშიშარ მოგზაურობას ადამიანის სულის, გონებისა და სოციალური პრაქტიკის ჯოჯოხეთურ ბილიკებზე.

მაგრამ ფილმის მაყურებელს, ისევე როგორც ამ რომანის წამკითხველს, არ შეიძლებოდა მხედველობიდან გამორჩენოდა, რომ ამ უხორცოსავით უშიშარ ადამიანს მოეძებნება ერთი „სისუსტე“, რომლის წინაშე შიშმაც ცხოვრების სწორედ ასეთნაირ გზაზე დააყენა იგი.

შიშის ყოველ სახეობათა შორის ეს არის ყველაზე უფრო შემადრწუნებელი გრძნობა, რომელიც მის საფუძველში გაურკვეველობის გამო შეიძლება იქცეს პიროვნების შინაგანი დათრგუნვისა და მოსბობის მიზეზად, ხოლო ამ საფუძველშივე ჩამარხული დადებითი საწყისების წარმოჩენის შემთხვევაში — მისი ბედნიერებისა და უკეთესების გარანტიად.

ასეთი შიში არა აქვთ მხოლოდ იმ ადამიანებს, რომლებიც წამითაც არ დაფიქრებულან, თუ რა გამართლება ჰქონდა ამქვეყნად მათ მოვლინებას. ასეთი შიში იმ ადამიანების კუთვნილებაა, რომელთა

წინაშეც მთელი სიღრმით დგება ქვეყნად მისი არსებობის, მიზნის, დანიშნულების ანუ კაცობრიული საზრისის საკითხი, სწორედ ის, რასაც ფილოსოფოსები უწოდებენ ყოფიერების შემეცნებასთან, თვითგაგებასა და თვითმხილებასთან წილნაყარ გრძნობას ანუ ონტოლოგიურ შიშს.

დათა თუთაშხია ონტოლოგიური შიშის რაინდია...

ფილმის შემქმნელებმა, ჩემი აზრით, სწორად იგრძნეს მთავარი გმირის ეს მამოძრავებელი საწყისი, როგორც მთელი რომანის სააზროვნო სიტუაციების მფეთქავი ნერვი...

რამდენაირი გზა და საშუალება არ მოსინჯა დათა თუთაშხიამ, რომ ამომწურავი პასუხი მიეღო ადამიანის არსებობის საზრისზე, მაგრამ ყველა მისი ცდა და ექსპერიმენტი უნაყოფო აღმოჩნდა. ახლა იგი დადლილი, შუბლზე უკვე სკეფსისით ნაოქდასმული, უსინათლო მოხუცი ებრაელის წინაშე დგას და მოსეს ამ ბრძენი შთამომავლისაგან მოელის პასუხს მარადისობისთვის დაგდებულ კითხვაზე: — „რამ არს ქეშმარიტებაი?“.

ეს კითხვა დათა თუთაშხიასათვის პიროვნული ვნების ხარისხში აყვანილი კითხვაა. მასზე პასუხის გაუცემლად ანუ უსაზრისად არსებობა დათა თუთაშხიას არ შეუძლია.

— „ისეთი და იმდენი მოხდა ჩემს ახლომახლოს ადრეც და ბოლო ხანებშიც, რომ ვერ გამოვიტანე აზრი, რა ვქნა და როგორ ვიყო მერე. ეს უნდა ვიცოდე მე, არ შემიძლია სხვაფრად“, — ეუბნება იგი მორდუხაის და დაასკვნის: „ნახვა უნდა ამას“.

მაყურებელმა, ისე როგორც რომანის მკითხველებმა კარგად უწყიან, რომ „ნახვა უნდა ამასო“ — დათა თუთაშხიასთან წყობის კაცისთვის ნიშნავს არა მხოლოდ თეორიულ ცოდნას, არამედ გარკვეული ადამიანური თვალსაზრისის, კონცეფციის პრაქტიკულ შემოწმებას. სხვისი და განყენებული თვალსაზრისის ბრმად და შეუმოწმებლად მიღება დათა თუთაშხიას არ შეუძლია.

მთელი რომანისა და შვიდსერიიანი ფილმის მანძილზე სწორედ ასეთი თვალსაზრისების, ეთიკური პოზიციის შემოწმება მიმდინარეობს. დათა თუთაშხიას თავგადასავალი ადამიანის გონითი ცხოვრების პრინციპთა შემოწმება-გამოცდის გზაა და არა მოგზაურის, ავანტიურისტისა და მონადირის თავგადასავალი.

რომანისაგან განსხვავებით, ფილმში ამ შემთხვევების სააზროვნო სიტუაციები შეკუმშულია. ფილმისათვის რომანის რამდენიმე ეპიზოდია გამოყენებული.

რაკი რომანისა და ფილმის ურთიერთობის საკითხზე ჩამოვარდა სიტყვა, ბარემ აქვე ვიტყვი, რომ ფილმში რომანის პასაჟებმა კინოს

გამომსახველობითი ენისთვის აუცილებელი ტრანსფორმაცია განიცადა. მაგრამ რომანის სააზროვნო სიტუაციები, პიროვნებათა და მოვლენათა მეტაფორული, გადატანითი, მეორადი, მრავალმნიშვნელოვანი განზომილებანი, ძირითადად, შენარჩუნებული იქნა. ძირითადად, ვამბობთ იმიტომ, რომ რომანის მაგისტრალური სიუჟეტის მითოსური პლანი, როგორც კონკრეტულ-ისტორიული დროის განზომილებაში ამოტივტივებული საკითხებისათვის მარადისობის განზომილებაში ადგილის მოძებნის ცდა, ფილმში ზოგჯერ მინიშნების დონეზე რჩება. მაგრამ მთავარი — თუთაშხიას თავგადასავლის ძირითადი პათოსი, შენარჩუნებული იქნა. ეს არის ფილმის შემქმნელი რეჟისორების: გიგა ლორთქიფანიძის, გიზო გაბესკირიასა და მსახობთა გამარჯვების საფუძველი.

რა იყო ეს „ისეთი და იმდენი“, რაც დათა თუთაშხიას გარშემო დატრიალდა და რომელთა შესახებაც მან ვერ გამოიტანა აზრი „რა ქნას და როგორ იყოს მერე?..“

ფილმის ავტორებმა დათა თუთაშხიას გააბრაგების ახალი ვარიანტი შექმნეს. მას შემდეგ, რაც დათა თუთაშხია რევოლუციონერ როგაჩოვის დახმარება-გადარჩენის გამო იძულებულია აბრაგობა დაიწყოს, თავისებური გამოცდის წინაშე დგება ცხოვრებასთან და ადამიანებთან მისი დამოკიდებულების პრინციპი.

ეს პრინციპი შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც ესთეტიკური ან უტოპიური ზნეობრიობა.

ფილმის მიხედვით სამჯერ გაიარა შემოწმება ამ ამოსავალმა პრინციპმა, როგორც ცალკეულ ადამიანთა ხვედრთან, ისე ფართო სოციალურ წრესთან მიმართებაში. პრაქტიკამ ყველა შემთხვევაში იმედგაცრუებული დატოვა დათა თუთაშხია.

ჩაერია დათა თუთაშხია ბუდარასა და ბუდარისას უმწეო და უილაჯო ცხოვრებაში. გაუწოდა მათ ხელი, აგრძობინა სიკეთის, უანგარობის ძალა. შედეგი საპირისპიროა. მათთვის ხელშეწყობით დათა თუთაშხიამ მიიღო ბატონად ქცეული მონის ის ვარიანტი, რომელიც ყველაზე უარესია ადამიანთა ბნელ და მახინჯ ინსტინქტებს შორის.

„არ გამოვიდა სიკეთე ბუდარების ხელიდან“ — დაასკვნა თუთაშხიამ და გაეცალა იქაურობას. მაგრამ მის ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა იმ ფანტასტიკურმა სანახაობამ, რაც მან საირმის საზოგადოებაში აღმოაჩინა.

ეს არის დაკვირვების უფრო ფართო სივრცეზე გაშლილი სოციალური ფსიქოლოგიისა და რომანის სოციალური პლანის შთამბეჭდავი პანორამა.

ფილმის შემქმნელებმა აქ გვიჩვენეს მთელი მექანიზმი იმისა, თუ როგორ ხდებოდა გონებრივად მოუმზადებელი ხალხის მოქცევა უტოპიური საზოგადოებრივი იდეების ტყვეობაში. ასეთმა ვითარებამ ნათლად დაადასტურა კაცობრიობის გონითი პრინციპების: სიკეთის, სამართლიანობის. და თავისუფლების რეალიზაცია თავისთავად უარყოფაში. ასეთი მდგომარეობიდან მათი გამოყვანის დათასულებლად და სიკეთეს ამ საზოგადოებამ სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა.

ამით მთავრდება ადამიანის საზრისის ძიების ერთი ციკლი.

დათა თუთაშხიამ საბედისწერო დასკვნა გააკეთა: „არ ღირს ადამიანის მოდგმა წესიერი კაცის ზრუნვად და ქვეყნის არეულ-დარეულ საქმეებში ჩარევად“.

ენახოთ. სანამდე მიიყვანა ამ პრინციპმა დათა თუთაშხია.

გავიხსენოთ ღურუ ძიგუას ღუქანში დატრიალებული ცოდვის ეპიზოდი...

ეს იყო დათას ზნეობრივი მარცხის ის კულმინაცია, სანამდეც იგი ცხოვრებისა და ადამიანთა ხვედრისადმი გულგრილობას შეეძლო მიეყვანა.

დათა თუთაშხია კიდევ ერთხელ დარწმუნდა, რომ ცხოვრებაში ჩაურევლად და მასში მონაწილეობის გარეშე, არც მას შეუღია არსებობა და საერთოდ არ შეიძლება ადამიანის არსებობა. ასე მთავრდება მისი ძიებებისა და ექსპერიმენტების მეორე წრე.

მაშ, რა? რას უნდა მიმართოს, რა გზას უნდა დაადგეს ადამიანი, რომელსაც არ შეუღია გულხელი დაიკრიფოს და მშვიდად უყუროს თავისი ერისა და კაცობრიობის ზნეობრივ განსაცდელს?

რომანისა და ფილმის სიუჟეტი სულიერად და გონებრივად ტოლფარდი ორი ადამიანის: დათა თუთაშხიას და მუშნი ზარანდიას ძმობისა და ურთიერთობის ამბავია.

მუშნი ზარანდია თუთაშხიას განსხვავებული „მეა“. ეს ლიტერატურაში მითოლოგიური ტრადიციებიდან ნასესხები ხერხია, როდესაც ერთი ადამიანის შინაგანი წინააღმდეგობებიდან იქმნება ორი ან მეტი პერსონაჟი.

ამიტომ არის, რომ კვალიფიკაცია, რომლის მიხედვითაც დათა არის კეთილი და მუშნი არის ბოროტი, უნდა შემოწმდეს რომანის ფილოსოფიური აზრის კონტექსტის მიხედვით, მათი ურთიერთობა არ დაიყვანება მხოლოდ კეთილისა და ბოროტის ანტაგონიზმამდე: ის, რაც ამ ურთიერთობაში, ერთი შეხედვით, ბოროტების გამოხატულებად წარმოგვიდგება, ხშირად მრუდედ გაგებულ სიკეთის დევიზით არის ნაკარანხევი, და, პირიქით, კეთილი აღბეჭდილია ბოროტების წყაროდ გარდაქმნის შესაძლებლობით..

დათა თუთაშხია და მუშნი ზარანდია ერთი მედლის სხვადასხვა მხარეა. ისინი ერთმანეთს ჰკვანან და ავსებენ ცხოვრების ასპარეზზე საერთო ამოცანების თვალსაზრისითაც.

ორივესთვის სამოქმედო ასპარეზის მასტიმულირებელი საწყისი ერთია: ეს ადამიანისა და მთელი კაცობრიობის არსებობის საზრისის წვდომაა.

შეცდომაა, როდესაც „დათა თუთაშხიას“ ზოგიერთმა კრიტიკოსმა ეს იდეა მხოლოდ დათას მისიად მიიჩნია და ვერ გაითვალისწინა მუშნი ზარანდიას ანალოგიური ამოცანა.

„მე იმ პრინციპით ვხელმძღვანელობ, რომ ნამდვილმა ადამიანმა ბოროტებას არა მარტო უნდა სძლიოს, არამედ სიკეთედ უნდა გარდაქმნას იგი“. — გვეუბნება ზარანდია.

მაშ, რა განასხვავებს მათ?

განსხვავება იმაშია. რომ ამ ამოცანის გადაწყვეტის ვზა დათა თუთაშხიას გონითი ცხოვრების მიხედვით მუდამ სიტუაციურია. ყოველწამიერი. ადამიანთა კონკრეტულ ურთიერთობაშია შესანარჩუნებელი. მუშნის აზრით კი, სიკეთე და სამართლიანობა ამ სიკეთისა და სამართლიანობის განმასხვავებელმა საზოგადოებრივმა საწყისმა ანუ სახელმწიფომ უნდა უზრუნველყოს. თუ სახელმწიფო თავად არის ადამიანთა გონითი ცხოვრების განხორციელების საშუალება, სახელმწიფოს სამსახური გონითი ცხოვრების ანუ სიკეთის სამსახურია.

აწროვად, ჩვენ წინაშეა სიკეთისადმი დამოკიდებულების ორი ვზა. ეს ორი პოზიცია ორი პიროვნების სულიერი ინტერესების ერთმანეთთან შეხების, დაპირისპირების, თანაგრძნობის, პროვოცირების, შემოწმება-გადამოწმების, მტრობისა და თავდადებული სიყვარულის ფონზე ვითარდება.

შეცდომა იყო, როდესაც ზოგიერთმა კრიტიკოსმა ამ რომანში ვერ დაინახა დიდი სოციალური ძვრების მანქანებელი სიგნალები.

საქმე ის არის, რომ „დათა თუთაშხია“ სოციალური ფსაქოლოგიისა და სოციალური ძვრების წარმოსახვის თვალსაზრისითაც ახალი და ორიგინალური ნაწარმოებია ჩვენს და არა მხოლოდ ჩვენს ლიტერატურაში.

თუ ტრადიციის მიხედვით, სოციალური პლანის წარმოჩენისათვის, ძირითადად, ყურადღება კლასობრივი ბრძოლის სურათებზე მახვილდებოდა, ამ ფილმის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ამ ბრძოლის სულიერი საფუძვლები.

უნდა გვახსოვდეს, რომ რევოლუციის იდეები რევოლუციურ ბ-

ჩიკადებზე კი არ იბადება, არამედ გაცილებით ადრე მწიფდება ადამიანთა შეგნებასა და ნააზრევში.

„დათა თუთაშხია“ პირველი ქართული რომანი და ფილმია, რომელმაც ამ იდეების ჩასახვა და თვითმპყრობელობის დამნობის აუცილებლობა გვიჩვენა, როგორც ადამიანთა სულიერი და გონებრივი ევოლუციის შედეგი...

დათა თუთაშხიას ჩვენ იმ საფეხურზე დავშორდით, როდესაც მან ცხოვრებაში ჩაურევლობის პრინციპშიც ვერ იპოვა ადამიანის არსებობის საზრისი. სიცოცხლის აზრის ფაუსტურ ძიებაში იგი ახალა: საშუალების მოსინჯვას ცდილობს. იქნებ. უდარდელ ცხოვრებაშია არსებობის იდეალი?

ასე ჩამოდის დათა თუთაშხია თბილისში, როგორც ლაზი აზნაური არზნეე მუსკია, მაგრამ ვერც ამ ასპარეზზე იპოვა მან ადამიანის ცხოვრების მიზანი.

ასე შეუდგა იგი თავისი ძიებების ახალ აღმართს, რომელიც რომანში „ბოსტნის მარგვლის“ ანუ ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლის იდეაში გამოიხატა.

ამის შემდეგ მან საპყრობილის კარიც შეაღო. ფილმის ამ კადრებში, ისე როგორც წინა ეპიზოდებში, რომლებშიც თავისებურად აღერს ჰამლეტური რეპლიკა: „თითქო ქვეყანა იყოს ბალი გაუმარგლავი“, — ექოდ მოისმის ჰამლეტისავე სიტყვები, რომ „დანია — საპყრობილა“.

დათა თუთაშხია ცხადია, ვერც საპყრობილეში იპოვიდა თავისი დანიშნულების აზრს. და იმ იდეით შთაგონებულმა, რომ მხოლოდ მოყუასთათვის თავდადებულ ბრძოლასა და მათი მომავლისათვის მსხვერპლის საფასურად ცხოვრებაშია ადამიანობის შინაარსი, დაიწყო ქვეყნის მარგვლა.

ძალადობა. ძალადობის დათრგუნვილი ბოროტება, რამეთუ დათა თუთაშხიასათვის სხვა გამოსავლის ჭაჭანება არსად არის. ისევ ბრძოლა თავის თავთან, ისევ მოქმედება და იმ რიგის, იმ თვისობარიობისა, რომელიც დათას ბუნებას დიამეტრულად ეწინააღმდეგება და ეკრანიდან ეს უფრო დიდ გამირობად გადმოისახება, ვიდრე ინსტინქტებიდან გამომდინარე საგმირო საქმე.

ისევ მარცხი, ისევ წინასწარ გააზრებული და დასახული მოქმედების შედეგთა გადაფასება...

და კვლავ ფიქრი, ძიება და უსაზღვრო ტანჯვით მოპოვებული პროგრამა სულიერი არსებობისა.

ჩიქისორების სანაქებოდ უნდა ითქვას, რომ ფილმში ზემომოყ-

უანილი აზრის ეკრანზე რეალიზება, წიგნისგან განსხვავებით, სხვაგვარად ხდება, მაგრამ პრობლემის გადაწყვეტას ეკრანი ისევე ხატოვნად აღწევს, როგორც ლიტერატურული პირველწყარო.

ამრიგად, გზა რომელსაც დათა თუთაშხია თავისი ძიებების ბოლო საფეხურზე დაადგა, არა მხოლოდ ბოროტების საწინააღმდეგო, არამედ ამ ბოროტების სიკეთედ გარდაქმნის იდეაში გამოიხატა. ფართო სოციალურ და სახელმწიფოებრივ პლანში ეს იდეა ზარანდიამაც იგრძნო და გაიცინობიერა, რომ ქრისტიანიზებულ მითოსში ასეთი მიზანი მსხვერპლის გზით მიიღწევა. დათა თუთაშხიას მსხვერპლში ზარანდიამ მისი გამარჯვებისა და უპირატესობის იდეა აღმოაჩინა. დათას დევნაში მუშნი ზარანდიამ საკუთარ სახეზე იუდას ნილაბი მოირგო. საკუთარ და დათას ერთობლივ მსხვერპლში კი ქაოსიდან დაბადებული მომავალი რევოლუციის გამარჯვება დაინახა. ასეთია მუშნის თვითუარყოფის გზა. მუშნი ფაუსტის იმ პროტაგონისტ მეფისტოფელს გვაგონებს, რომელსაც „ბოროტება სწყურია — სიკეთეს კი თესავს“.

მაყურებელმა უკვე იცის, რომ ერის, საზოგადოების ტრაგედია, ისევე ტრაგედიაა პიროვნებისა, რადგანაც პიროვნების ხვედრი ერის ხვედრის გამოვრებაა — პროგრესული იდეის, ფუნქციის, ისტორიული მისიის უქონლობიდან გამომდინარეობს. ისტორიულ ფუნქციას ერი მაშინ იძენს, როდესაც მსოფლიო-ისტორიული, პროგრესული ამოცანები მის ეროვნულ ამოცანად იქცევა. პიროვნება მნიშვნელობას იძენს ერის პროგრესული ამოცანების გათავისებვის გზით, იმ სიმაღლეებზე ასვლის შედეგად. რაიც სახელმწიფომ, იდეოლოგიამ უნდა უზრუნველყოს. ამ მხრივ, ფილმი მხარში უდგას ცოტა ხნის წინ გამოთქმულ აზრს, რომ სახელმწიფო არა მარტო უნდა ზრუნავდეს იმაზე, „თუ როგორია ადამიანი, არამედ იმაზეც, თუ როგორი უნდა იყოს იგი“.

ვიდრე ამ კინონაწარმოების ფინალს შევეხებოდეთ, ორიოდ სიტყვა იმაზე, თუ რამ მოუტანა ამ ფილმს გამარჯვება. უპირველესად ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს გ. ლორთქიფანიძისა და გ. გაბესკი-რიას მიერ ფილმის გადაწყვეტის სწორი მხატვრული მეთოდი, რაიც ნაწარმოების თხრობითი ფორმით შესრულებაში გამოიხატება. რეჟისორები მართებულად არ აპყვნენ ჩვენი სინამდვილის კინემატოგრაფიულ ძიებათა მაცდუნებლობას და სცენარის სააზროვნო სიტუაციის განხორციელება დაისახეს ძირითად მიზნად. ფილმის მნიშვნელოვან გამარჯვებად უნდა ჩაითვალოს ისიც, რომ რეჟისორებმა დავანახვეს ქართული თეატრისა და კინოს მსახიობური შესაძლებლო-



ბები და ბრწყინვალეობა. მიუხედავად როლის სიგრძისა, სიდიდისა და მნიშვნელობისა. ფილმში არ არის დიდი და პატარა, მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო როლი. ფილმში არის ხელოვნების, ტალანტებისა და შემოქმედების დიდი ზეიმი, რომელსაც გვაზიარეს ოთარ მელვი-ნეთუხუცესმა და თენგიზ არჩვაძემ, იური იარვეტმა და გურამ ფირ-ცხალავამ, სესილია თაყაიშვილმა და აკაკი ვასაძემ. ქეთევან კიკნა-ძემ და სოფიკო ჭიაურელმა, იმედო კახიანმა და გიორგი გეგეჭკორ-მა, გიორგი საღარაძემ, ლეო ფილფანმა, გურამ საღარაძემ... გვეპა-ტიოს თუ საგაზეთო სტატიამ ვერ დაიტია ასი თითქმის თანატოლი ნიქისა და საშემსრულებლო მომხიბლაობის მსახიობი და მაინც ცალ-კე უნდა შევაფასოთ ო. მელვინეთუხუცესი, რომელმაც, უდიდესი დამაჯერებლობით შეძლო დათა თუთაშხიად გადაქცევა.

კინოხელოვნების ნიმუში ისეთი რამ არის, სადაც ძნელია ავტო-რობა მიანიჭო მხოლოდ რეჟისორებსა და მსახიობებს. ფილმს გა-მარჯვება მოუტანა იმანაც, თუ როგორ მოძრაობს ლევან ნამგალა-შვილის კინოკამერა, იმანაც, თუ როგორი კომპოზიცია აქვს კან-ხუციშვილის თითოეულ კადრს და იმანაც, თუ როგორ გაიყვლება ჯან-სულ კახიძისა და ბიძინა კვერნაძის მუსიკამ.

მისასალმებელია, რომ „ქართულმა ფილმმა“ თავისი კიდევ ერთი ცხოვრება დაიწყო სატელევიზიო მრავალსერიიანი სურათების ჟანრ-ში, და ამასთან, ასეთი წარმატებით, ასე მშვენივრად.

ყველაფერს აქვს თავისი დასასრული. დასასრული აქვს „დათა თუთაშხიას“ თავდადასავალსაც... ჩვენ აქამდე არაფერი გვითქვამს იმაზე, თუ რამდენს ფიქრობდა თავის სიკვდილზე თუთაშხია. ძველად ფილოსოფიას განმარტავდნენ, როგორც ადამიანის ფიქრებს სიკვ-დილზე. დათა თუთაშხიამ საკუთარი სიკვდილიც იმ მიზანს დაუქვემ-დებარა, რაზეც მთელი სიცოცხლის მანძილზე ფიქრობდა.

დათას სიკვდილი მუშნის ჩანაფიქრის მიხედვით არ უნდა ყოფი-ლიყო და არც იყო ჩვეულებრივი მკვლელობა. დათას შეხვედრა სიკვდილთან უნდა ყოფილიყო და იყო დათას უკანასკნელი გამოც-და, უღმობელი პროვოცირება, მისი ცხოვრებისა და პოზიციის შე-მაჯამებელი აქტი, ჯვარცმა და ამაღლება.

მაყურებელმა ნახა, თუ რა გზით ხორციელდება „სიკვდილითა სიკვდილის დათრგუნვის“ საიდუმლოება.

დათა თუთაშხია მარადისობას შეუერთდა...

რაც ჩვენ ვნახეთ, მხოლოდ ერთ დასკვნას გვაკეთებინებს: დათა თუთაშხიას სახე ჩვენში ბადებს რწმენას, რომ ჩვენ გვერდით დააბი-

ჯებს გმირული სულის ადამიანი, რომელსაც შეიძლება შეხვდეთ, ხელი გაუწოდო როგორც ჩვენი და მთელი კაცობრიობის ჭირ-ვარამთა ამაყ მოზიარეს; გვჭერა, ასევე მიიღებს მას არაქართველი მაყურებელიც.

გიორგი ბაჩიჩილაძე  
გზ. „კომუნისტი“, 1979, 5 ივნისი

## „დათა თუთაშხიას“ ეპრანული ცხოვრება

„დათა თუთაშხია“ იღბლიანად გაჩნდა ამქვეყნად. დაბადების ტკივილები ამ რომანმაც განიცადა, მაგრამ საოცრად მოკლე დროში გადალახა ურწმუნოების ბარიერები, გზა გაიკაფა მკითხველის გულამდე და მას მერე სიყვარული უდგას ქომაგად. დროს მძაფრად შეეგება ჭეშმარიტების მაძიებელი კაცის მოუსვენარი სიცოცხლე. ადამიანებმა დათა თუთაშხიაში მოყვასი და სულით ხორცამდე ნათესავი ამოიციეს და შეიყვარეს იგი. ამდენი მოწყურებული მკითხველი იშვიათად ჰყოლია ჩვენში რომელიმე წიგნს. „დათა თუთაშხიას“ არც ოპონენტები დაჰკლებია, მაგრამ იმდენი მეგობარი და დამფასებელი გამოუჩნდა, მოწინააღმდეგენი გამონაკლისად დარჩნენ. გამონაკლისმა კიდევ უფრო განამტკიცა კანონიერი აღიარება.

ამას ყველაფერს ახლა იმიტომ ვწერ, რომ პოპულარულ რომანს ბუნებრივად ელის ხელოვნების სხვა სფეროებში გარდუვალი სახეცვლა. ასეთი მასალა, უპირველეს ყოვლისა პურია არსობისა კინემატოგრაფისა და ტელევიზიისათვის. დინამიკური რომანის სათავგადასავლო ამბები და ფილოსოფიურად გააზრებული მძაფრი მოვლენები საგულისხმო სანახაობის საიმედო საფუძველია.

უჩვეულოა, რომ ამ რომანის ეპრანზე გადატანის სურვილი თეატრალურ რეჟისორს გიგა ლორთქიფანიძეს გაუჩნდა. ცნობილია მისი დაუცხრომელი ინტერესი ქართული ლიტერატურის თანამედროვე ნიმუშებისადმი. ის საოცარი შინაგანი სმენით გრძნობს თეატრის მოთხოვნილებას და შემთხვევით არაფერს კიდებს ხელს. მაგრამ კინო? ეს ხომ სულ სხვა ფენომენია და ხშირად — თეატრის ბუნებისათვის შეუთავსებელიც. იოლი როდია შვიდსერიიანი ტელეფილმის მართონული მანძილის დაძლევა. თანადამდგმელად წმინდა წყლის კინემატოგრაფისტს აირჩევს — გიზო გაბესკირიას. ისინი ერთმანეთს „გაანეიტრალებენ“, შეავსებენ და გააწონასწორებენ.

თეატრი გარდერობიდან იწყებაო, უთქვამთ. არ ვიცი, საიდან

იწყება კინო, ყოველ შემთხვევაში, სცენარს ვერ ასცდება. საბედნიეროდ, ამ შემთხვევაში, სცენარი თვითონ ავტორმა დაწერა.

სცენარის დასაწყისშივე უარყოფილია რომანის რომანტიკული საწყისი: პორუჩიკ ანდრიევსკისა და დათა თუთაშხიას დუელის ამბავი, მერე ამის გამო თუთაშხიას დევნა, უნებურად დაღვრილი სისხლი და გაყჩაღება. ეს შეცვლილია უფრო მძაფრი სოციალური მომენტით, დათასთან შემოხიზნული რევოლუციონერის — როგაჩოვის გადასარჩენად ტყვიის გასროლით, სტუმრის თუ ხიზანის პატიოსანი მოსარჩლეობით. აქედან რომანს გაჰყვება, ერთმანეთის პარალელურად, შეგნებული რევოლუციური ბრძოლისა და ქეშმარიტების მართოსული მაძიებლის რთული ცხოვრების დაძაბული ეპიზოდები, სიტყვა „დაძაბული“ შემთხვევით არ გაჩენილა. ის გულისხმობს ფილმის დინამიკურ დრამატურგიას, განზრახ აჩქარებულ ტემპს. ამას შეგნებულად ეწირება რომანის შედარებით სტატიკური მომენტები. ისევ და ისევ დასანანი დანაკარგია, მაგრამ გამიზნული დანაკარგი. უკუგდებულია საკმაოდ გრძელი სიტყვატევადი მსჯელობითი მომენტები და ფსიქოლოგიური პაუზები. დამდგმელებს სჯერათ: ჩვენებას შეუძლია თხრობის კომპენსირება. ეკრანი ვერ იტანს სიტყვიერ სიჭარბეს. ისინი სამართლიანად თვლიან წიგნის ზოგიერთ პასაჟს გაჭიანურებულად. განსაკუთრებით იქ, სადაც მოქმედება მსჯელობით იცვლება. ჩნდება გრძელი ტირადები და შეგონებები, თავისთავად ძალაზე საინტერესო, მაგრამ „არაკინემატოგრაფიული“. ამიტომ ისინი მაქსიმალურად ამჭიდროებენ სამეტყველო ტექსტს.

როგორ შეთანხმდება ფილმის გარდუვალი დინამიზმის პრინციპთან ფილოსოფიურ-ინტელექტუალური პლასტები? წიგნში აზრს, ინტელექტუალურ ქვეტექსტს მწყობრი, გამოკვეთილად ნათელი სახე აქვს. ის აისბერგის სიღრმით არსებობს, მისი მივიწყება არა მარტო აზრობრივი გაღარიბება იქნება, არამედ რომანის მკაფიო სტილური ნიშან-თვისებების წარხოცვა. არადა, რას მოუხერხებ იმ აუცილებელ კომენტარებს, მოქმედებაში გამოხატული მოვლენების ზნეობრივ თუ ფილოსოფიურ არსს რომ ხსნიან? დამდგმელები უარს ამბობენ ამგვარ კომენტარებზე. ეს ქმნის ეკრანული ცხოვრების ერთპლანიანობის საშიშროებას. მათ იმედი აქვთ მაცურებლის. ის ამოციოთხავს და თავის ფიქრებში დაასრულებს ეკრანზე ხილულს.

დამდგმელები გულმოდგინედ ეძებდნენ მთავარი როლების შემსრულებლებს, ტიპაჟს, ნატურას. რომანი ყველაზე სანდო მრჩეველად რჩებოდა. მის რემარკებსა და პორტრეტებში თითქმის ყოველი სახე, მათ შორის ყველაზე ეპიზოდურიც, საოცარი სიცხადით ჩანდა, შეიძლება თამამად ითქვას: ფილმში გადაიღეს ქართველ კინოაქტიორ-

თა და თეატრის აქტიორთა უმეტესობა. ყველა და ყველაფერი საქართველოში არ მოინახა. გრაფ სეგედის როლში მოიწვიეს ცნობილი ესტონელი მსახიობი იარვეტი. მისი აქტიორული ბიოგრაფიის უკანასკნელი ფურცელი კინოში შექსპირის მეფე ლირი იყო. დადგინდა ფილმის მთლიანი სტილი, „მშვიდი კამერა“, არავითარი მანერულობა და კინოენის სირთულე. სიმართლე და სიცხადე ყოველ დეტალში თუ ნიუანსში. იქნებ ზოგჯერ უკიდურეს სიმარტივემდე კი მიჰყავდა დამდგმელები გამიზნულ სისადავეს.

პირველივე კადრით თითქოს გვიმქლავნებენ შვიდი სერიის სტაღურ თვისებას. ეკრანზე მიწისკაცის გამრჩე ხელები ჩანს, დაკაიწებული ხელები, რომელსაც დიდ მეგრულ ქოთანში ყველი ამოწყავს. ასე უბრალოა და პროზაული ფილმის დასაწყისი. არავითარი გარომანტიულება: კამერა უკან იხევს და დათა თუთაშხია, კეთილი მწყემსი გამოჩნდება გლეხური ყოფის უბრალო სიმშვიდეში. ოთარ მელვინეთუხუცესი — დათა თუთაშხია. სხვა არჩევანი თითქოს არც არსებობდა. გმირის ზუსტი არჩევა კინოში ნახევარ გამარჯვებას უდრის. ერთმანეთს ჰგვანან ბუნება და კაცი. ბუნების სიბრძნე დწონასწორობა სუფევს მის ცისფერ თვალებში. მიწის სიძველე და ენერჯია იგრძობა ამ კაცში, მის განდგომილ მარტოსულ ცხოვრებაში. ეს სამყარო და დათა შეიფარებს ლტოლვილ რევოლუციონერ როგანოვს (გ. წიტიანიშვილი). მის ნაკვალევზე მოვა ბრძოლებითა და უსამართლობით სავსე ცხოვრება დათა თუთაშხიას იდილიურ სიმარტოვეში. მოვა და გაიყვანს ამ კაცს სიკვდილამდე მოუსვენარი წუთისოფლის უცნაურ გზებზე. ერთმანეთს სამუდამოდ უპირისპირდება კანონი და თავისუფალი კაცი. მათი ბრძოლა არ გათავდება შვიდი სერიის მანძილზე. კანონის მხარეს იქნება დათა თუთაშხიას ძუძუმტე, ძმად შეზრდილი მუშნი ზარანდია. თენგიზ არჩვაძის არჩევა ამ როლისთვის აქაც შეუმცდარია. ოთარ მელვინეთუხუცესი და თენგიზ არჩვაძე. ჩვენ ადრეც გვინახავს ეკრანზე ეს წყვილი. მათ ერთად-თამაში დაებდათ. ისინი განასახიერებენ ორ ძლიერ პიროვნებას. განგებამ რომ სხვადასხვა გზაზე გაიყვანა. ეს მარტივად დაპირისპირებული კეთილი და ბოროტი არ იქნება. მარტოოდენ თეთრი და შავი არ გამოდგება მათი რთული ბუნების დასახატავად. ბევრად რთულია ცხოვრება და ბრძოლა მათი და არსებობს მათ შორის უანდარმერიის შეფი, გამჭირიახი და გამოცდილი, გველის სიბრძნით აღჭურვილი გრაფი სეგედი. იარვეტის ცივი თვალები, მისი ქცევისა და მეტყველების ნიუანსები პილატეს ცბიერებასა და ორაზროვნებას ამქლავნებენ ამ რთული ადამიანის ბუნებაში. რომანშიც და ფილმშიც ამ „სამებაში“ უნდა იტვირთოს საუკუნის ზნეობრივი ქიდილი. და

ყველაფერი უნდა მივიდეს ლოგიკის ძალით ერთ მთავარ დასკვნამდე: სამყარო, რომელშიც ისინი არსებობენ, უკუღმართ სამართალზე დგას და ადამიანის სულიერი ძალების ჰარმონიულ განვითარებას ზღუდავს. დათა თუთაშხია ვერასოდეს შემოგვეთავაზებს ახალი საზოგადოების მისეულ მოდელს. არც რევოლუციონერთა ნაქადაგარი იდეალი ესმის მას ბოლომდე. მაგრამ მთელი მისი ცხოვრება ამბობს: სამყარო, სადაც ამ ნიჭიერსა და კეთილშობილ კაცს სული ეხუთება, გასაქანი არა აქვს და აქეთ-იქით აწყდება ბოროტებისაგან შეძრულ-აფორიაქებული, უნდა შეიცვალოს გონიერული და სამართლიანი წეს-წყობილებით. ამ კონცეფციის გარეშე გაუგებარი და ბოლომდე ამოუხსნელი იქნება რომანისა და ფილმის სოციალურ-ზნეობრივი არსი. ფილმის შემქმნელები ზოგჯერ თითქოს ერიდებიან მაყურებლის ინტელექტუალურ გადატვირთვას. ისინი სრულ ნდობას უცხადებენ ქმედით-ემოციურ შინაარსს ეკრანზე და გაურბიან აზრობრივ მახვილებსა თუ აქცენტებს. ეკრანი უჩვენებს, მაყურებელმა იაზროვნოს. აკრთობთ მოსაწყენი პაუზები. დინამიკა, მხოლოდ დინამიკა! დანარჩენი ისედაც წაიკითხება. არჩევანი ნათელია ეს არ გახლავთ უბრალო სტილური ნიშანი. ეს პრინციპია. იქნებ სადავოც, მაგრამ გარკვეული, ჩამოყალიბებული რეჟისორული პრინციპი, გიზო გაბესკირიას კინემატოგრაფიული ხედვა მოძრაობის მშვენიერ სტიქიას გატაცებით მისდევს. გიგა ლორთქიფანიძის ემოციურ-დრამატული ბუნება მოძრაობაში სულიერი სიღრმეების მიკვლევიტა და სიმართლის რთული შრეების გახსნით არის გართული. ერთი მოქმედებს, მეორე აკვირდება. ეს ფუნქციები პირობითად არის გაყოფილი, მაგრამ ფილმის სტრუქტურაში მკვეთრად იგრძნობა ორივეს არსებობა, შეჯახებები, სროლა, დაძაბული სიტუაციები, სიკვდილ-სიცოცხლის უთანასწორო პაექრობა შეიდსერიიან ცხოვრებას განუწყვეტლივ აჩქარებს და თავაწყვეტილი მიაქანებს ტრაგიკული ფინალისაკენ. არსებობს ამ ინერციის წამლევკავ სტიქიაში მოქცევის საშიშროება, მარტო ეს პლანი რომ არსებობდეს, „დათა თუთაშხია“ ჩვეულებრივად სათავგადასავლო რომანი იქნებოდა და მეტი არაფერი. მის აჩქარებულ რიტმს აზრის მძიმე ქვები ჰკიდია. აქ ადამიანები კი არ მოქმედებენ მხოლოდ, ღრმად და დაძაბულად ფიქრობენ. იმ ფიქრებშიც სიმძაფრე და ექსპრესიაა. ამიტომ ასე ძლიერ მოქმედებს ფილმის ის მომენტები, როცა კამერა უახლოვდება დათა თუთაშხიასა და მისი პარტნიორების თვალებს. ეს ზღვის სიღრმეებში ჩახედვას ჰგავს. ამ შეყოვნებებით არა მარტო შეგნებული არითმია იქმნება, არამედ ფიქრის ამოკითხვასაც ვეჩვევით და სულიერ სიღრმეებში ვიძირებით. ეს არც მარტო ეკრანული პორ-

ტრეტებია და არც უკუღმართ ცხოვრებასთან დაპირისპირებული გმირის გამიზნული იზოლაცია. სრული პლანი აქ სულში ჩახედვას ნიშნავს. იქნებ ამ მხრივ ფილმში ბოლომდე არც იყოს გამოყენებული თანამედროვე ეკრანის ამოუწურავი შესაძლებლობანი? პრინციპი — გააზრებული და გამიზნული — აშკარად იგრძნობა, ეს ცხადზე უცხადესია. და ჩვენ ვგრძნობთ ფილმში ჩვენებისა და ფსიქოლოგიის ამ გარდუვალ ბრძოლას. დამდგმელებს არ ასვენებთ მათ შორის ჰარმონიის დამყარების უძნელესი აშოცანა.

ამავე ასპექტში ჩნდება ფილმის ესთეტიკაში გარემოსა და ადამიანთა ურთიერთკავშირის რთული პრობლემა. როგორ დამუშავდება ყოფითი სცენები, როგორ შეეხამება ინტერიერი და ექსტერიერი, რა ფუნქცია ექნება პეიზაჟს, როგორ შეეგუება პავილიონს ნატურა? ეს კითხვები მეტ-ნაკლებად ყველა ფილმის გადაღებისას ჩნდება. „დათა თუთაშხია“ ამ მხრივაც რთულია და რამდენაღმე სპეციფიკური. თავიდანვე გაკრთობს შვიდსერიიანი ფილმის არა მარტო ტექნიკური, ესთეტიკური ორგანიზაცია. აქ მარტო სითამამე არ გიშველის. არც გამოცდილება კმარა ოპერატორისათვის (ნამგალაშვილი). ფილმში გარემოს არჩევა რომანის მკაცრი რეალიზმის გათვალისწინებას მოითხოვს. აქ დამლუპველია განყენებული, თავისთავადი სილამაზით ცთუნება. ის შეიძლება რომანის ამბავთა საწინააღმდეგოდ შემოპრუნდეს და მისი არსება გააყალობს. ფილმში ნაგულისხმევია ეს უცილობელი თვისება პირველწყაროსი. „დამიწებული“ სიმკაცრით არის გადაღებული თუნდაც ყუბანში ბარაკაევკას ტყეში ხლისტების ცხოვრება და ყოფა, სეთურის ქვეყანა და მთიანი სამეგრელოს სანახები. მაგრამ ოპერატორს ზოგჯერ სული წასძლევს და „გამორჩეულ სილამაზეს“ ელოლიაება. კარგია, როცა ასეთი პასაჟი ადამიანთა მღვრიე ცხოვრების კონტრასტს გულისხმობს. მაგრამ ჰარბი ფერწერულობა ხშირად წინააღმდეგობაშია რომანის ფსიქოლოგიურ სიღრმეებთან. ფილმში ბუნების გააზრება ურთულეს ამოცანათაგანია და სტიქიური, გარეგნული ჰერეტი არ გამოდგება. ზოგჯერ ასეთი ექვიც ჩნდება: სილამაზის მტრობა არაეინ დაგვწამოს. მე მხოლოდ აქ სილამაზის მოაზრებაზე ვმსჯელობ. დათა თუთაშხიას სიბრძნე მინდიასავით ბუნების ძუძუთია გამოკვებილი. თვითონვე ამბობს კიდევ: „თიყვა, ძმაო, კისერი მომჭერი თუ გინდა და ხეს ადამიანივით და კიდევ უკეთესად გაეგება ყველაფერი. ადამიანზე ლამაზად, უკეთესად, სიკვდილიც შეუძლია და სიცოცხლე ხომ იცის და იცის უკეთესი“. ამიტომ გვავალდებულებს დათა მისი თვალებით შევხედოთ მისსავე გამზრდელ ბუნებას. ფილმის პირველსავე კადრებში თითქოს მოულოდნელია ზღვის სუბტროპიკული პეიზაჟის გამოჩენა. შო-

რეულად ვგრძნობთ ფინალს, დათა თუთაშხიას სიცოცხლე ზღვაში დაინთქმება ბოლოს. იქნებ ამ ზღვიდან იმ ზღვამდე ფილმის კომპოზიციური მიჯნებია დადგენილი?

ფილმში იქნება უთანასწორო ბრძოლები, მოულოდნელი თავდასხმები, გახურებული სროლა, დაგებული მახეები, გამოუვალი განსაცდელიდან თავგანწირული გაღწევა. იქნება იარაღი, ცხენები, ეტლები, ჩასაფრება, დევნა, ერთი სიტყვით, ყველაფერი ის, რაც უხვად არის სათავგადასავლო თუ კოვბოურ ფილმებში, მაგრამ ღმერთმა ნუ ქნას, დამდგმელები სანახაობით ეფექტებს გამოეკიდონ, კამერაში აღმა-დაღმა იტრიალოს და ქაოსი შექმნას ეკრანზე. ეს დაფარავდა რომანის სიღრმეებსა და ზედაპირულ ელვარებაში დაინთქმებოდა მისი ზნეობრივ-ფილოსოფიური ქვეტექსტები. ერთი კია, ყველაფერ ამას თავისი დინამიკა თუ რიტმი სჭირდება. დამდგმელებმა ეს კარგად იციან, ერიდებიან სტატიკურ ეპიზოდებს. არჩეულ პრინციპს ეწირება რომანის თუნდაც ისეთი მნიშვნელოვანი ეპიზოდი, როგორც კაციაშია ვირთაგვებისა და თორიას ლაზარეთის ამბავია... რას იზამთ, ასეთი დანაკარგები ისევ და ისევ გარღვევალა.

„დათა თუთაშხია“ ისეთი ფილმია, თუ თვითონ დათა არ ცოცხლობს ეკრანზე რთული და წარმტაცი სიცოცხლით, ყველაფერი წყალში იქნება გადაყრილი. ოთარ მეღვინეთუხუცესის გმირი მაქსიმალურად მიუახლოვდა ჩვენს წარმოსახვაში არსებულ ხატს. ეკრანზე დაიწყო ცხოვრება საოცრად საინტერესო და რთულმა ადამიანმა. ეს ის კაცია, ფინც სიცოცხლის ფასად ეძიებს ჭეშმარიტებას და თავისი დაუწერელი ზნეობრივი კანონებით ებრძვის უკუღმართ კანონს. მის სხეულზე უნდა გადაიაროს საუკუნემ, რათა ადამიანთა ცხოვრებამ იაროს ჰუმანური იდეალისკენ. ის მკვდარიც და დამარცხებულიც მიეშველება ადამიანებს. მისმა კეთილშობილმა აღნაგობამ, ქცევამ, თავდაპერილობამ და ნებისყოფამ ადამიანებში გმირისადმი სიყვარული გააღვიძა და კანონგარეშე კაცის რთულ ცხოვრებას ზნეობრივი მაგალითის სიმალლე მიანიჭა. ლეგენდა მიწაზე ორივე ფეხით დადგა და ადამიანის მრავალტანჯული სულის მშვენიერება გამოაბრწყინა. ჩვენ მოწყურებულები ავედევნეთ ეკრანზე ამ სულიან-ხორციანად ლამაზი კაცის ცხოვრებას. უნდა იტანჯოს, ეძიოს და მოკვდეს ჩვენთვის. ამიტომ გეტკივა მისი ტკივილები და მისი ფიქრები. ის უცებ მზა დოგმით ვერ გვეტყვის, როგორ უნდა იცხოვროს ადამიანმა ღირსეულად. არც დიდაქტიკოსია და არც აბეზარი მორალისტი. ის ეძიებს და ძებნაში ეხარჯება სიცოცხლე. და მისი მოუსვენარი ცხოვრება ამბობს: უმალღესი ჭეშმარიტებანი სიცოცხლის ფასად ამოიცნობა თურმე ადამიანთა წუთისოფელში. ის.

ერთ ტყვიასაც არ გაისვრის თავისი საქციელის გაუზარებლად, რადგან ყოველი ბოროტების დასჯას წინ უნდა უძღოდეს ძირფესვიანი შეცნობა იმისა, რასაც სჯი. დათა თუთაშხიას მზამზარებულად არ მიუღია კეთილი და ბოროტი, როგორც მარადიული სქემა. ერთიც და მეორეც თვითონვე უნდა აღმოაჩინოს და პოზიციაც თვითონვე აირჩიოს. რატომ ხდება თანაბარი შესაძლებლობების პიროვნებათა გასვლა საპირისპირო ზნეობრივ ასპარეზზე? ეს ურთულესი კითხვა ერთნიშნისანი პასუხით არ ამოიხსნება. და ჩვენ დათა თუთაშხიასთან ერთად ვუღრმავდებით და ვწყვეტთ ურთულეს ზნეობრივ ამოცანებს. ამ ინტელექტუალურ-ზნეობრივი ამოცანების გარეშე დათა თუთაშხიას ცხოვრება ეკრანზე ჩვეულებრივი თავგადასავალი იქნებოდა ყაჩაღად გავარდნილი კაცისა და მეტი არაფერი. ძალა, რომელიც მას უპირისპირდება, ამიტომაც არ ესწრაფვის აბრავის უბრალო ფიზიკურ განადგურებას. ამ ნიჭიერი კაცის მოქმედებაში მას თვითონ საუკუნის სულიერ მოძრაობათა ამოცნობა სურს. მუშნი ზარანდია და გრაფი სევედი ამგვარად სწავლობენ და უკვირდებიან ბუნტარის ბუნებას და მას შემთხვევით როდი აკავშირებენ საუკუნის რევოლუციურ მისწრაფებებთან. შორეულად დათა თუთაშხიასა და მუშნი ზარანდიას ბრძოლა ვიქტორ ჰიუგოს ჟან ვალჟანისა და ყავერის ბრძოლასა და ურთიერთობას გვაგონებს. უმაღლეს სახელმწიფოებრივსა და ზნეობრივ კატეგორიებს სწვდება მათი განსჯა და თვითანალიზი. გაღმაც და გამოღმაც არიან უაღრესად საინტერესო ღრმა პიროვნებანი. მათ ის პრინციპები მიაჩნიათ სიმართლედ, რომლითაც მოქმედებენ. მართალია, დათა თუთაშხიასა და მუშნი ზარანდიას ამ რთულ ურთიერთობას დრამატურგიული სიმკვეთრე აკლია ფილმში, მაგრამ შინაგანი ინერციის წყალობით მაინც ხდება ამ ორთაბრძოლის გარშემო მთელი მასალის კონცენტრირება. ამიტომაც მიგვაჩნია ფილმის მიზანი მიღწეულად და დასმული წერტილი არ გვეჩვენება მრავალწერტილად.

რომანის სრული შესატყვისობით არის ფილმში მოთხრობილი ბუდარასა და ბუდარიხას, სეთურის უჩვეულო სამფლობელოს ამბები. იშვიათი სიზუსტით გაცოცხლებულ ეკრანულ გარემოში ჩნდებიან ადამიანები, იხსნება ხასიათები და ურთიერთობანი. ჩინებულად თამაშობენ აქტიორები (ბუდარა — ლეო ანთაძე, ბუდარიხა — იზა გიგოშვილი, თიყვა — ბ. გოგინავა, სეთური — დ. აბაშიძე, მოსე ზანთარაძე — ზ. ლაფერაძე. ისინი ზუსტად არიან შერჩეულნი, გრძნობენ მასალას. ჩვენ დათას თვალებით შევეყურებთ ამ ცხოვრებას და გონებით ვცდილობთ მის სიღრმეებში ჩაწვდომას. ხლისტების ბუდარასა და ბუდარიხას, არქიფოს, თაბაგარისა (დ. ჩხეიძე) და ასინე-



თას (ს. თაყაიშვილი) ქვეყანაში გაიარა დათამ, სიკეთე განიზრახა ალა-  
მიანებისათვის და ბუმერანგით ბოროტად შემოუბრუნდა კეთილად  
განზრახული. გუშინდელი ბოგანონი სიმდიდრეს დახარბდნენ და გა-  
პირუტყვებულმა სეთურის მონებმა არ იციან თავისუფლების ფასი.  
შეურაცხვეს, გალახეს და უარყვეს დათა თუთაშხიას სიკეთე და მი-  
სი გულიდან მწარე გმობა ამოპირქვავდა: „უნდათ ალბათ მაგ ხალხს  
ყმობა და მონობა. ფიცი დამიღვია, ალაო ჩავერევი აღარავის საქ-  
მეში, სანამ არ დავრწმუნდები, ჩარევა ჯობია თუ ჩაურევლობა“.  
ეკრანზე გმირთან ერთად გაჩნდა მტანჯველი აზრიც. ორივეს თანაბა-  
რი ძალით აედევნება ჩვენი დაძაბული მზერა. ფილმი აშიშვლებს  
მნიშვნელოვანსა და მტკივნეულ აზრებს. დიახ, აზრებს, რაც ასე  
იშვიათია ხოლმე ეკრანზე.

ფიქოისა და გონების ადამიანი მუდამ თავშეკავებულია მოქმედე-  
ბაში. ასეთი თავშეკავება სჩვევია ოთარ მელვინეთუხუცესის დათა  
თუთაშხიას. ტემპერამენტი ნებისყოფით მოთოკილია და მრისხანების  
ქამსაც წინდახედულია მისი საქციელი. ამგვარი სტატიკურობა ფილ-  
მის გმირის ცხოვრებას მოსაწყენი ერთფეროვნებისაგან აზღვევს.

როცა თ. არჩვაძის მუშნი ზარანდიას შეჰყურებ, უნებურად ფიქ-  
რობ, რამდენი სიკეთის მოტანა შეეძლო ამ კაცს ადამიანებისთვის,  
განგებას რომ არ გაეყვანა იგი კარიერიზმისა და განდიდების მაცთუ-  
ნებელ გზებზე. ერთი წილიდან არიან ორივენი, ძმებად შეზრდილე-  
ბი და მარადიული სისხლით დაკავშირებულნი. ერთი ხიდან ბარიც  
გამოვიდა და ნიჩაბიც. და მათ ბრძოლას არ უწერია კეთილი დასას-  
რული. ესეც მკაფიოდ ამოიკითხება ფილმში. მაყურებელი ბოლომ-  
დე დაძაბული შეჰყურებს ამ ორი პიროვნების ცხოვრებას და ელო-  
დება მათ გარდუვალ შეხვედრას პირისპირ. ამ მოლოდინს უჭირავს  
ფილმის ისედაც დაძაბული დრამატურგია.

მარჯვნივ წახვალ, დაილუპები, მარცხნივ წახვალ — მაინც დაი-  
ლუპები, — ნათქვამია ზღაპარში. ასეთ დღეშია დათა თუთაშხია. ჩა-  
ერია და შეურაცხვეს, არ ჩაერია და კვლავ იმძლავრა ბოროტებამ.  
ახლა ჩაურევლობის ტრაგიზმზე ყვება ფილმი. აქამდე იყო მევახშე  
კაჭა ბულის (იპოლიტე ხეიჩია) ამბავი. ფული, სატანა და ადამიანი,  
ფული, ვით ძველი ფილოსოფიური მოტივი, ზნედაცემულობა და  
სიძუნწე, ადამიანის შენიღბულ სულში ჩასახლებული. ესეც დათას  
აფორიაქებული ფიქრების დაძაბული სამყაროა. მერე ადამიანები  
ბევრს იღავებენ იმ ეპიზოდზე, როცა დათა თუთაშხია არ ჩაერია,  
აღვირახსნილი ყაჩაღების პირუტყვეულ ძალადობას თვალი აარიდა,  
რასაც ადამიანის სიკვდილიც მოჰყვა, კიდევ ერთი ცოდვა დატრო-  
აღდა, დურუ ძიგუას (ბუხუტი ზაქარიაძე) ღუქნის ამბავი ფილმის

ცენტრალურ მომენტად იქცა. მოსულელო კიკუს ცთუნება და თუ-  
თაშხიას ფიცად ნათქვამი ჩაურევლობა კიდევ ერთხელ გზას უხსნიან  
ბოროტებას. ყაჩაღი განა ყველა სამართლიანია. „კაცი არ ყველა კა-  
ცია“. ეს იცის დათამაც, ამიტომ პირს არიღებს ყაჩაღების ბილწ  
საქციელს. ქალიშვილს ფულს სთავაზობენ, რათა მთვრალი კაცებან  
წინაშე გაშვილდეს. შემხარავი ეპიზოდია! ოღონდ აქვეა ბანალუ-  
რობის საფრთხეც. აქ ერთად არის ქრისტე და ანტიქრისტე, იასე ბე-  
რი (ა. წულაძე) და აქამდე უცოდველი გულუბრყვილობა, ამძუნე-  
ბული ხორციელება და თავმოდრეკილი შემკრთალი პატიოსნება. აქ  
აღამიანი კვდება არამზადის ტყვიით. გამდგარი თუთაშხია თავისი  
გზით მიდის. მისი ხვედრი მარტოობაა. ამ ეპიზოდში შემთხვევით  
არ არის შეკრებილი დამდგმელთა ყურადღება. აქედან ახალ არჩევან-  
ი იწყება. არ გამოვიდა ჩაურევლობაც. დათა თუთაშხია გვერდს  
ვერ უვლის ბოროტებას. აქვე კიდევ ერთი საფრთხე არსებობს: არ  
გაუფასურდეს სიკვდილი. არ მოჰპარდეს შემადარწუნებელი სცენები.  
ამგვარმა მოჰპარებამ მოყირკება იცის. აქედან კი ერთი ნაბიჯია  
გულგრილობამდე, გახშირებული სიკვდილის ჩლუნგ, უემოციო აღ-  
ქმამდე.

მრავალსერიიან ფილმში მრავალი ეპიზოდური როლია. დამდგმე-  
ლები მისდევენ პრინციპს: არ არსებობს დიდი და პატარა როლი,  
არსებობენ დიდი და პატარა მსახიობები. ასინეთას და ბრმა მორდ-  
ლუხაის სახეები ცხადყოფენ ამ უცილობელ ჭეშმარიტებას. სესილია  
თაყაიშვილის ასინეთა და აკაკი ვასაძის მორდლუხაი ოსტატობისა და  
ხალასი ნიჭიერების ბედნიერი შერწყმის ნიმუშია. საოცარი სიცხა-  
დეა ამ სახეებში, პორტრეტის, ფსიქოლოგიის, ხასიათის ხელშესახები  
სიცხადე და ნამდვილობა.

მესამე გზას ეძებს დათა თუთაშხია. ეს გზა ღმერთისკენ მიდის.  
შენისთანა კაცებისთვის მონასტერი მოუგონია ღმერთსო, ეუბნება  
მორდლუხაი მხარაბნეულ სიმართლის მაძიებელს. „თუ კაცმა გითხ-  
რას, ჭეშმარიტება ვიპოვეო, არ დაუჯერო“, — ამბობს აღმოსავლური  
სიბრძნე. ეძებს თუთაშხიაც, მაგრამ ძნელია სიმართლის გზა.

დაუნდობლად მკაცრად ვიწროვდება წრე თუთაშხიას გარშემო.  
ორი მტრული ბანაკი ერთმანეთს უახლოვდება. გაფანტული ამბები  
თავს იყრიან დათას შესაპყრობად დაქსელილ რთულ ინტრიგაში. ქო-  
რების, კომპრომენტირების. ლალატის, გამცემლობის მღვრიე ნაკა-  
დებში ყელამდე ცურავს წმინდა კაცი. ფილმი ყვება ამ მახეების,  
ხილული თუ უხილავი ბრძოლების მართალ ეპიზოდებს. ზოგჯერ  
თავს იჩენს სტერეოტიპიც. აბრაგობაში განხეთქილების, გადაბირე-

ზისა და პროვოცირების ზოგიერთი მომენტი ნაცნობ, გულუბრყვილო სიტუაციებად გამოიყურება. ჯერ კიდევ ამოუცნობია მუშნის ზრახვები. ეს მართლაც დაუნდობელი დევნაა თუ უფრო შორს გამიზნული სტრატეგიული ნაბიჯები? ბიძაშვილებს ბედისწერა შეახვედრებს ფილმის შუა ნაწილში. ეს შეხვედრა გრაფ სეგედთან ერთად პატარა სადგურის რესტორანში ხდება. სამი წყვილი თვალი ერთმანეთს შეჰყურებს, დაძაბული მზერა გასროლილ ტყვიაზე სწრაფია. თუთაშხია ლანდივით გაქრება. უფრო მკვეთრი გადამკვეთი ხაზები წინ არის, ფილმის მომდევნო სერიებში.... დამაჯერებლად ასახება ფილმში სეგედისა და მისი ქვეშევრდომების საქმეები. ეს რთული სისტემაა, დევნისა და დასჯის, რაც კანონისა და მეფის სახელით ხდება. აქაც განსხვავებული უნარისა და ნიჭის ადამიანები მოქმედებენ. თავშეკავებული, გამოცდილი ყანდარში სეგედი, ყეყეჩი, ქედმალალი პოლკოვნიკი სეხნიევი (ოთარ კობერიძე), ცბიერი, გაიძვერა პოლიცემისტერი ნიკანდრო ქირია (კარლო საკანდელიძე), ბრიყვი, გონებაშეზღუდული სალდაფონი შეანგირაძე (რუსლან მიქაბერიძე), და ყველა ამათ აღმატებული გონებითა და მიზანსწრაფვით — მუშნი ზარანდია. ერთი კაცის ნახელავსა ჰგავს ყველაფერი ესო, ეუბნება ბრმა მორღუხაი თუთაშხიას. დათამ იცის. ბრმა გონების თვალით იხედება. ისიც იცის, ვისგან მოდის ეს ყოველივე, ოღონდ დაფარული აზრი ამ ბრძოლისა ვერ ამოუცვნია. ისინი ისეთ ოჯახში არიან გაზრდილები, სადაც ძმებივით ერთად შეზრდილი ბიძაშვილების მტრობა არ დაიჭერება. არა და რა ქნას დათამ? ვერც სარჩიმელიასთან (გურამ ფირცხალავა) დარჩება, ვერც ეძმობა ფულზე და ქონებაზე დახარბებულ ნაძირალებს, ვერც თავის საყვარელ ბეჩუნისთან (ქეთევან კიკნაძე) დარჩება, არ ედგომება მის სახლში, იქაც მიუგზავნეს) მოყურადე თაკო ორბელიანი (ლია ელიავა). სად წავიდეს, როდემდე იხეტიალოს ტყე-ღრეში ნადირივით? გაწვალდა, გამწარდა, გაშმაგდა კაცი. ვერც ღმერთს მიეკედლა, ვერც კაცს. და აღარ დარჩა მიწაზე ადგილი დათა თუთაშხიასთვის. სულის შემძვრელია ამ ყელამდე მართალი კაცის უსასრულო მარტოსულობა და ხეტიალი. არ უნდა დაიჭეროს, რომ მის გარშემო პირშეკრულ ბოროტებას მისი ბიძაშვილი მართავს. შეექვებული ამბობს: რატომ უნდა იყვნენ ამისთანა კაცები ხელმწიფის სამსახურშიო. მესამე სერიის მეორე ნახევარში თავმოყრილ ამ მოვლენებს ცოტა ზედმეტი აჩქარება და გაფანტულობა ეტყობა. მაგრამ ჩვენ უკვე საბოლოოდ მივეჩაქვეთ დათა თუთაშხიას ცხოვრებას და მასთან ერთად დაძაბული ვეძებთ გამოსავალს. არსებობს კი გამოსავალი ბედისწერის დახშული წრიდან?

მრავალ გზათაგან კიდევ ერთ გზას მოსინჯავს დათა თუთაშხია, აზრის ადამიანებთან მივა ინკოგნიტო პიროვნებად, ლაზ არხნევ მუს-კიად ქცეული, ირაკლი ხურციძის, მისი ინტელექტუალი მეგობრე-ბისა და მშვენიერი ქალის ნანო თავყელიშვილ-შირერის საზოგადო-ებაში შეიძლოს იქნებ უდარდელი ცხოვრება და დამატარებელი სი-ყვარული? ეს უკვე მეოთხე სერიაა, შედარებით სტატიკური და რამ-დენადმე სალონურიც. ნანოსთან შეხვედრის ამბავი, წიგნისაგან გან-სხვავებით, სიუჟეტურად ბევრად ადრეა გადატანილი და მომავალს შეხვედრის რომანტიკული ისტორია — დრამატურგიულად შემზადე-ბული. ნანოს (სოფიკო ქიაურელი), ირაკლი ხურციძის (გურამ სალა-რაძე) და მათი მეგობრების ცხოვრებაშიც ბევრი რამ აუხსნელა დარჩა დათა თუთაშხიასთვის. დამდგმელები აქაც ავითარებენ აზრს: ამ კაცს ყველგან წილად ხვდება სულიერი მარტოობა და შეუგუებ-ლობა. მას საკუთარი ზნეობრივი პრინციპების ბოლომდე ერთგულება არგუნა ღმერთმა. ბოლომდე მარტომ უნდა ზიდოს სიზიჯეს ტვირთი: „არ შეეკრას ბოროტს“, როგორც ვაჟა-ფშაველა იტყოდა. საოცარი რამ ხდება: უმეტესად ქალები გრძნობენ მისი პიროვნების საკვირ-ველ მომხიბლავობას. ისინი ტელეპატიური გრძნობადობით იხიბლუ-ბიან დათას მამაკაცური ღირსებებით და თავდავიწყებამდე მიდიან უთანასწორო სიყვარულში. ჟანდარმერიის მოგზავნილი თაკო ორბე-ლიანიც თავდავიწყებით ითანგება ამ კაცის მომხიბლავობით და მტე-რი მოყვარედ და მფარველად იქცევა. ასეთი მოტივები რომანტიკუ-ლი პასაჟებიდან მოტანილს ჰგავს და ფილმის მკაცრ რეალიზმს ზედ-მეტად ატკობს ხოლმე.

კიდევ ერთი წრე განვლო დათა თუთაშხიამ მოვლენათა სპირა-ლურ მოძრაობაში და ირწმუნა: სიკეთე ვერასოდეს შეურიგდება აღ-ზევებულ ბოროტებას. კეთილ სულს ბრძოლის გარდა სხვა გზა არა აქვს. ძალმომრეობა ძალით უნდა იძლიოს. და ის კვლავ იწყებს ბო-როტების დამთრგუნავ ბრძოლას. ისჯებიან ყანდური და მისი დამქუ-შები. ბეჭარა ჭეირანაშვილთან (ზურაბ ქაფიანიძე) ერთად უსწორ-დება იგი ცილისმწამებლებს, ცდილობს გადაარჩინოს წმინდა სახე-ლი და ღირსება. ხარბ მკვლელს ხოლუას ზურგზე აჰკიდებს ფულის გულისთვის მისივე ხელით მოკლულ დოროთე თოდუას. ბოროტებას ზურგზე ჰკიდია თავისი აკაკობა, მის ზიდვაში ამოხდება სული ხო-ლუას (ვიქტორ ნინიძე). ამისთანა კაცს ტყვიასაც ესვრიან ზურგში: ჭინჭოლიას ტყვიას გადარჩენილი, კიდევ ერთხელ გაოცებული გა-მოგვხედავს დათა თუთაშხია ეკრანიდან. კიდევ ერთხელ გააწბილა ადამიანმა დათა თუთაშხიას ნდობა და თავგამოდება. ასე მოიქრა ფილმში სავალი გზები დათა თუთაშხიას გარშემო. გაქცეულმა ზი-

ლიკმა ბონიას (ბორის წიფურია) წისქვილთან მიიყვანა იგი, სადაც მოსყიდული მკვლელი ელოდა. სიკვდილზე თავზარდამცემი ის იყო, რომ ბონია ზარანდიას მოსყიდული აღმოჩნდა. მაგრამ მანამდე პირისპირ შეხვდნენ ბიძაშვილები ერთმანეთს. კიდეც ერთხელ მიაკითხა ლეთის სახლს დათა თუთაშხიამ, ისმინა ეფემია წინამძღვრის შეგონებანი და ისევ თავის გზას გაჰყვა. იცოდა ეფემია წინამძღვარმა (ზინაკვერენხხილაძე), არასოდეს აღიკვეცებოდა თუთაშხია მონასტერში და ამოდ ურჩევდა გზას ლეთისმსახურებისა. ბედისწერამ კვლავ ინება ძმად შეზრდილების ერთად შეყრა გამზრდელის სახლში. ეს იყო უკანასკნელი შეხვედრაც და უკანასკნელი განშორებაც. შემძვრელია ეს ეპიზოდი რომანში. არანაკლებ შემძვრელია ფილმშიც. მაგალი დათამარ ზარანდიების წინაშე დგანან მათი გაზრდილები, მტრად მოკიდებულნი ერთმანეთს და მაინც ძმები. მაგალი ზარანდიასნაირი (გიორგი საღარაძე) ოჯახები ბევრი ყოფილა სამეგრელოში. იმ ოჯახებს თავიანთი დაუწერელი კანონები და ზნეობა ჰქონიათ მუდამ. შეხვედრის ეპიზოდი ზუსტად რომანისეულია, იქიდანვე უცვლელად გადმოვიდა, თითქმის დიალოგიც „თქვენით არ იწყება და არ თავდება ჩვენი მოდგმა და ოჯახი, — ამბობს მაგალი, — გახსოვდეთ ეს. შვილიშვილები გვყავს და შვილთა შვილები. წინაპრები გვყავდა და მათი საძვალე არის კიდეც. ნათესაობა გვყავს და შემაცქერალი გვახვევია. ადამიანი ადამიანით არის“. ამას მაგალი ამბობს, უკეთილშობილესი მოხუცებული, ერის სინდის-ნამუსი და პატროსნება, და დგანან განგებისაგან ძმებად შობილნი და ზნეობის სხვადასხვა ასპარეზზე გასულნი დათა და მუშნი. და მათ აღარ ესმით ერთმანეთის. ასე ისურვა ძმების გათიშვა ბედისწერამ და ისევ მარტოსულად დარჩა დათა თუთაშხია. ფილმი ლოგიკურად მიემართება ფინალისკენ. ეს ბოლო ეპიზოდები აღსავსეა ელეგიური სევდით და დაძაბული ფიქრიანობით. მოიძია ჰემარიტების მაძიებელმა უსწორმასწორო წუთისოფლის გზები და ხელმოცარული მივიდა ბონიას წისქვილთან. მრავალტანჯული, კეთილი და მამაცი კაცის რეჟეიმად ჟღერს ეს ბოლო ეპიზოდები. თითქოს ნაადრევად გაჭაღარავდა და დაბერდა. და როცა ბონიამ შეჰლაღადა: თავი მომაკვლევიწე, დათა, სულ ერთია, მაინც მოგკლავენ, მე კი ქალიშვილებს დავათხოვებ შენს მოკვლაში აღებული ფულითო, მაშინ დანებდა დათა თუთაშხია სიკვდილს. სანამდე მისულა ადამიანი! ასეთი ცხოვრება უნდა აღიგავოს პირისაგან მიწისა და ახალი ცხოვრება დამკვიდრდეს ახალი ზნეობით. ეს განწყობილება ტრაგიკულ ჟღერადობას აღწევს ფილმის ბოლო ეპიზოდებში. „სიკვდილმა თუ მიწია, გაუფრთხილებლობის ბრალი არ იქ-

ნება, განგების ნება იქნება ეს“, — ამბობს დათა. განგებამ კი საოცარი სიკვდილი განუმზადა მას, თავისივე ნაშიერის ხელით სიკვდილი. როცა ფილმის ფინალს შეეყუარებდი, მეშინოდა, იმ მაღალ-ზღვისპირა კლდიდან არ გადმოეგდოთ დათა თუთაშხია დამდგმელებს. ის უნდა სივრცეში დარჩენილიყო, მიწასა და ცას შუა. და ისე გამჭრალყო. ამას მისი განვლილი ცხოვრება განაპირობებდა, რომელიც ლეგენდის ღია კართან მივიდა. სევდიანი მეგრული სიმღერა უნდა ადევნებოდა, ლამაზი სიცოცხლის ამ დასასრულს, ზღვის ხმაურთან ერთად. ასეც დაგვმორდა ეს მშვენიერი სული, რათა ადამიანებს მუდამ ახსოვდეთ არსება მისი. ხოლო არსება მისი იყო სიკეთე და სიკეთის დამარცხება შეუძლებელია, მას შორი და უსასრულო გზა აქვს. ეს პათეტიკური განწყობილება ფილმმა მიკარნახა, მისი გამოძახილია ადამიანებში.

წიგნი დაიტია ეკრანმა და „დათა თუთაშხიას“ ხილული სიცოცხლე გაჩნდა ამქვეყნად...

გიორგი ხუბაშვილი

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“  
1979, 4 მაისი

## „დათა თუთაშხია“

დავიწყოთ უბრალოდ იმ ცნობილი ფაქტით, რომ პირველი მრავალსერიიანი ქართული სატელევიზიო ფილმი „დათა თუთაშხია“ (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. მეორე შემოქმედებითი გაერთიანება) ჰაბუა ამირეჯიბის აღიარებული და პოპულარული რომანის. ეკრანიზაციაა. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ფილმის ნახვის, აღქმისა და მასზე საკუთარი აზრის ჩამოყალიბების დროს, გინდა თუ არ გინდა, გონების თვალი რომანისკენ არის მიმართული. ადამიანის შემეცნებაზე მაგიური ძალით მოქმედ მხატვრულ სიტყვას, რომელიც აქამდე, კინოეკრანამდე, მხოლოდ ადამიანური გონებით აღიქმებოდა ახლა გვერდით ამოუდგა გარესამყაროს შეცნობის უძლიერესი კომპონენტები — პლასტიკა, ფერი, ხმა. მხატვრული სიტყვის საშუალებით ჩვენს წარმოსახვაში ჩვენივე ფანტაზიით შექმნილი ინდივიდუალური ხატება ახლა ერთადერთ კონკრეტულობად იქცა. მივიღეთ, შევითვისეთ თუ არა იგი? დამყარდა თუ არა ჰარმონიულობა გონებისმიერ წარმოსახულსა და თვალით კონკრეტულად ხილულს შორის?

ფილმის განხილვისას, ცხადია, განსჯის მთავარი ობიექტი სწორედ ფილმია, მაგრამ რამდენადაც ამჯერად საქმე გვაქვს ეკრანიზაციასთან. ამდენად, პირველწყაროსთან ზოგიერთი აუცილებელი გასაუბრებებისათვის თავის არიდება არც მართებული იქნება და არც ლოგიკური. თუმცა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ფილმისა და რომანის ძირითადი ხაზების ძიების და რომელიმე მათგანისათვის უპირატესობის მინიჭების შეუძლებლობის სირთულე თავიდანვე მოხსნილია, რამეთუ წიგნსაც და კინოსურათის ლიტერატურულ სცენარსაც ერთი ავტორი ჰყავს.

ქაბუა ამირეჯიბის რომანი ოთხკარიანია. თითოეულ კარს თავისი ეპიგრაფი აქვს. ოთხივე ეპიგრაფის წყაროა ავტორისეული „მეთოთხმეტე საუკუნის ხელნაწერი“. ამ ეპიგრაფებში, რომლებიც ერთად აღებულნი, ბრძნულ მითოლოგიურ ნოველად წარმოგვიდგება, გადმოცემულია ნაწარმოების მთელი ფილოსოფიურ-ზნეობრივი არსი; ამ არსის შეცნობა უპირველესი გასაღებია როგორც თვით რომანის, ისე მის მიხედვით შექმნილი ხელოვნების ნებისმიერი ქანრის ნაწარმოების მხატვრულ სამყაროში წვდომისათვის.

გავიხსენოთ პირველი კარის ეპიგრაფი:

„...და იქმნა კაცთათვის:

სინდისი — ნიჰად მხილებისათვის თვისთა მანკიერებათა, ძალა — ილაჯად თავისისავე სულის ხარვეზთა დაძლევისათვის, სიკეთე — უნარად რგებისათვის თავისა, გარნა მოყვასთათვის რგებისა შედეგად; მეგობარი — საზომად სულგრძელობისა და სამყლავნებლად თავდადებისა თვისისა; ერი — ასპარეზად პირუთენელი მსახურებისა და მსხვერპლად მისვლისა...“

მაგრამ ეს იდეური სრულყოფილებით ქმნილი ზნეობრივი იდეალი კაცთა მოდგმისა, მუხთალმა და წამი წამისა მსწრობელმა წუთისოფელმა დაამხო ადამის ძეთა სავალალოდ, და იქმნა:

„სინდისი — ცნებად გარდასულთა ქამთა და სიტყვათლა სათრევად ძვირისმეტყველთაგან; ძალა — იარაღად დათრგუნვისათვის სათნოებისა სულსა თვისსა შინა და მიმძღავრებისათვის მოყვასისა; სიკეთე — ნიღბად ავისა განზრახვისა და ქმნისა; მეგობარი — მალამოდ შიშისათვის წუთისოფლისა და სავნად სხვათა ფარულთა ანგარებათა; ერი — ასპარეზად ნივთთა მოხვეჭისა და ხნულად მიმოთესვისათვის სიცრუვეთა...“ (მეორე კარის ეპიგრაფიდან).

დათა თუთაშხია, რომანისა და ფილმის მთავარი გმირი და ხერხემალი (მთავარი გმირის საკითხზე ქვემოთ უფრო დაწვრილებით, საგანგებოდ შეეჩერდებით), თავისი სულიერი წყობით, ზნეობრივი სისპეტაკით, მამულიშვილური გრძნობით, მოყვასთა მიმართ ადამი-

სწორი მოვალეობის შეგნებით, ეროვნული და, ამდენად, ზოგადსაქა-  
ციობრიო, სიკეთის დამამკვიდრებელი იდეალებისადმი ერთგულებით  
სწორედ პირველ ეპიგრაფში ჩამოყალიბებული ზნეობის იდეალური  
პირველქმნილი განსახიერებაა. ხოლო დრო და ასპარეზი, რომელმაც  
უნდა გამოსცადოს დათას მაღალი ზნეობრიობა, მეორე ეპიგრაფში  
გადმოცემული საზოგადოებრივი უზნეობის (და არა ზნეობის) წრ-  
ნაშე პირქვედამხობილი უკეთური ადამიანების ასპარეზია.

ეს გამოცდა დათასათვის ნიშნავს ტანჯვა-წამების გზებით სიბ-  
რულს, ჯოჯოხეთურ განსაცდელთან შერკინებას, მრავალგზის იმედ-  
გაცრუებას, მაგრამ ბოლომდე ბედთან შეურიგებლობას და საკუთა-  
რი ადამიანურ-ზნეობრივი მრწამსის ერთგულებას. დათა თუთაშხია  
სინათლის ის ძლიერი სხივია ბნელით მოცულ სამყაროში, ბნელს  
რომ გაჰკვეთს, მაგრამ წყვიდადის მეუფებას რომ ვერ დაამბობს. დე-  
ვიზი „ნუ იქმ ბოროტს და ბოროტისაც ნუ გეშინია“, ან კიდევ: „სი-  
კეთის ნერგი იხარებს, დარგო თუნდ სიპსა ქვაზედა“ თუთაშხიას ჰუ-  
მანიზმის თანახმიერია, მაგრამ ცხოვრების გამაკეთილშობილებელა  
მოქმედების დევიზად არ გამოდგება, რადგან დათა სიკეთე-სამარ-  
თლიანობის არა მხოლოდ განმასახიერებელი და შინაგანად მატარე-  
ბელია, არამედ მისი დაყინებული მაძიებელი და მისი დამკვიდრები-  
სათვის თავშეწირული მებრძოლი. ასეთია მისი ზნეობრივ-სული-  
ერი სასიცოცხლო მოთხოვნილება და არა მხოლოდ გონებისმიერი  
საზრუნავი.

აქ უკვე მივადექით კაცობრიობისათვის ადამიანის როლისა და  
დანიშნულების მარადსაძიებელ და მარად თავსატეხ პრობლემას.  
როგორი უნდა იყოს ადამიანი, რა იმპულსები უნდა განსაზღვრავ-  
დეს მის გონსა და საზრისს, მის პრაქტიკულ მოქმედებას და საზო-  
გადოებაში ცხოვრების წესს, რომ სიკეთის ნერგმა იხაროს, რომ ბო-  
როტმა არ იმძლავროს კეთილსა ზედა. რომ ძლეულ იქნეს სახელ-  
მწიფობრივად დაკანონებული ძალმომრეობა და გადაგვარება-დაკ-  
ნინებისაგან გადარჩეს ერი? სად არის ამ კითხვის პასუხი? „...როგორ  
მოიქცეს კაცი?... რა ქნას და რა აკეთოს?“ — სწორედ ეს არის დათა  
თუთაშხიას „...საქიბოროტო და წყევლა-კრულვიანი საკითხავი ამ  
უთავბოლო და უსწორმასწორო წუთისოფელში“. ამ კითხვაზე პასუ-  
ხის ძიებაა რომანისა და ფილმის მთავარი გმირის ტანჯვა-წამებით  
აღბეჭდილი ცხოვრების მთელი გზა, მრავალგზისქმნილი სიკეთისა  
და მოყვასისათვის მრავალგზის თავგანწირვის სამაგიეროდ მიიწე  
გოლგოთაზე რომ მთავრდება...



რომანის ავტორის მთავარი ზნეობრივ-ფილოსოფიური კონცეფცია გაცხადებულია გრაფ სეგედის სიტყვებით:

„ორ ადამიანს იქნებ თანაბარი შესაძლებლობები, მაგრამ სხვადასხვაგვარი ზნეობა ჰქონდეს; მაშინ თითოეული მათგანი თავის შესაძლებლობებს საკუთარი ზნეობის თანახმად გამოიყენებს. ადამიანის ნამოქმედარის ღირებულება მისი ზნეობის ღირებულებით განისაზღვრება“.

რომანში მოთხრობილი ამბავი ამ ავტორისეული აზრის დამადასტურებელი მკაფიო მაგალითია:

„ეს არის ორი ძლიერი პიროვნების — აბრაჟ დათა თუთაშხიას და მისი მამიდაშვილის, პოლკოვნიკ მუშნი ზარანდიას ცხოვრება და ურთიერთობა. განგებამ ისინი თანაბრად მდიდარი შესაძლებლობებით მოუვლინა ქვეყანას, მაგრამ ზნეობამ სხვადასხვა ასპარეზზე გაიყვანა“.

ბიძაშვილ-მამიდაშვილის ასე ერთ სიბრტყეზე დაყენება ხომ არ ნიშნავს იმას, რომ ორივე ნაწარმოების ტოლფარდი გმირია? არა, არ ნიშნავს არც ავტორისათვის და არც მკითხველისათვის.

რაც შეეხება კინოფილმს, იქ ეს აზრი ასეთი განზომილებით არსად არ ფიგურირებს. იგი მხოლოდ რომანის წამკითხველის ცნობიერებაშია. ცხადია, აუცილებელი როდია ფილმის მაყურებელი უთუოდ იცნობდეს რომანს (თუმცა, ქართულ სინამდვილეში, ალბათ, ძნელად მოიძებნება ასეთი კაცი!). ცნობილია, რომ ფილმი გადაღებულია სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს ტელევიზიისა და რადიო-მაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტის შეკვეთით, და როცა იგი საკავშირო ტელევიზიით იქნება ნაჩვენები, ხოლო შემდეგ, ალბათ, საზღვარგარეთის ქვეყნების ტელემაყურებლებიც ნახავენ, პროცენტული შეფარდება წამკითხველ-მნახველთა და მხოლოდ მნახველთა შორის ამ უკანასკნელთა სასარგებლოდ გაიზრდება (აქ ჩვენ, ცხადია, არ ვივიწყებთ, რომ რომანი უკვე თარგმნილი და დაბეჭდილია რუსულ ენაზე და საზღვარგარეთის ბევრი ხალხის ენაზეც ითარგმნება).

რატომ დაგვიკირდა ყოველივე ამის თქმა? მხოლოდ იმიტომ, რომ ფილმი ფილმია, და ამ შემთხვევაში (თუნდაც ეკრანიზაციის შემთხვევაში) მისი აღქმისა და სწორად გაგებისათვის ლიტერატურული პირველწყაროს (ცხადია, ლიტერატურულ სცენარს არ ვგულისხმობთ, რადგან ის მაყურებლისთვის ხელმიუწვდომელია) მოშველიება აუცილებლობით არ უნდა იყოს გამოწვეული. ფილმში ასახული სამყაროს მაყურებლის მიერ გათავისება მხოლოდ ხელოვნების ამ დარგისათვის ნიშანდობლივი მხატვრული საშუალებებით უნდა ხდებოდეს. გამოთქმა „უნდა ხდებოდეს“ ამჯერად სასურველის ნიჟანსით

როდია ხმარებული! „დათა თუთაშხიას“ ეკრანიზაციაზე საუბრისას სწორედ იმ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როცა „უნდა ზღებოდეს“ უკვე მომხდარი ფაქტია. აქედან ის დასკვნა შეიძლება გავაყვითოთ, რომ ეს „მომხდარი ფაქტი“ ფილმის სცენარის ავტორისა და მისი დამდგმელი რეჟისორების გიგა ლორთქიფანიძისა და გიზო გაბესკირიას პირველი დიდი გამარჯვებაა, რომელიც უკვე თავისთავად ეკრანიზაციის ფართო აღიარებისა და წარმატების მყარი საფუძველია.

დავუბრუნდეთ ისევ მთავარი გმირის პრობლემას. ფილმზე მუშაობის დამთავრებისთანავე ჟურნალმა „დრუჟბა ნაროდოვ“ გამოაქვეყნა მისი კორესპონდენტის მიერ ჩაწერილი ინტერვიუ დამდგმელ რეჟისორებთან (აქვე გვინდა გავიხსენოთ, რომ მრავალმილიონიანი რუსი მკითხველი და, ცხადია, არა მხოლოდ რუსი, სწორედ ამ ჟურნალის ფურცლებზე გაეცნო პირველად ჰაბუა ამირეჯიბის რომანს, ხოლო თვით ჟურნალმა სამართლიანად შეაფასა იგი, როგორც „უკანასკნელი წლების ქართული რომანტიკის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მოვლენა“). ინტერვიუში რეჟისორები ხაზგასმით მიუთითებენ, რომ „დათა თუთაშხია“ — ეს არის მრავალი პერსონაჟის, მაგრამ ერთი გმირის ფილმი, გმირისა, რომელზეც მოდის ამ ვრცელი შეიდსერიიანი სურათის უზარმაზარი ფილოსოფიური დატვირთვა“.

ეს გზირი დათა თუთაშხიაა — ყველა ადამიანური სიკეთით შემკული ძე სიმართლისა, მუდამ პირნათელი საკუთარი ზნეობის წინაშე, ძე უცდომელი — მუდამ მომართული ერის წინაშე თავისი ადამიანური ვალის შესასრულებლად. სიმართლის მაძიებელმა დათა თუთაშხიამ ბოროტების დასათრგუნავად ცხოვრების რთულ ლაბირინთებში გასაველი ბევრი გზა გამოსცადა, მაგრამ ყველგან იმედგაცრუება არგუნა ბედმა. რატომ? იმიტომ, რომ „არა არს სოფელსა ამას განსვენება: არც კეთილი რამე მოუწყინარი, არცა გეხსოვნების გუშინ რა კეთილი იხილე, ანუ ძოდან რა ბოროტი მოგეცა, და არალა იცი ზვალე გინა მწუხარი რა ყოფად არს შენსზედა. ვითარცა სიზმრისა წუხანდელისა ხსენება, ეგრე არს დალანდებული საქმე შუადღე“. მაგრამ ეს ხომ საქრისტიანო ქადაგებაა და იმქვეყნიურ „მარადიულ სასუფეველთან“ შედარებით ამქვეყნიური ყოფიერების ამაოების დამტკიცებას ისახავს მიზნად. იგი დათა თუთაშხიას ცხოვრებისეული ფილოსოფია არაა! დათას ფილოსოფია ცხოვრების უკეთურობის წინაშე ქედმოუხრელობის, ავ ბედთან შეურიგებლობის, სამართლიანობის გამარჯვების, ბოროტის დათრგუნვის, სიკეთის სუფევის სახელით ბრძოლის ფილოსოფიაა.

მაგრამ როგორ უნდა აქციო სიკეთისა და სათნოების დამამტკი-

ცბელი იდეა-მოძღვრება რეალობად, ცხოვრებისეულ სინამდვილედ, ყოფიერებად? ამ გზის ძიებას შეეწირა დათა თუთაშხიას მთელი სა-  
ცოცხლე, მაგრამ ჩვენ განგვიმტკიცდა რწმენა, რომ ეს ძიება, ბო-  
ლოს და ბოლოს, თავის კეთილნაყოფიერი შედეგით დაგვირგვინდე-  
ბოდა...

ახლა კი, მაყურებელთან ერთად თვალი გავადევნოთ თუ როგორ  
ვითარდება და ყალიბდება დათა თუთაშხიას ხასიათი ფილმში, ანუ:  
როგორია ამ ხასიათის კინემატოგრაფიული ევოლუცია. გავისხენოთ  
ფილმის ზოგიერთი ძირითადი ეპიზოდი. პირველი კადრი: ეკრანზე  
საშუალოზე მსხვილი პლანით ჩანს მამაკაცის დაკაპიწებული ხელე-  
ბი, რომლებიც დიდი ქოთნიდან ყველს ამოიყვანს და გობზე გადას-  
დებს. არავითარი რომანტიკა და სიმბოლიკა. ასე უბრალოდ, მიწი-  
ერად შემოდის ფილმში მეჯოგე დათა თუთაშხია... შემდეგ სტუმარი  
როგაჩოვი (მსახიობი გ. წიტიანიშვილი), მეგობრის მიერ გამოგზავნი-  
ლი დროებით თავშესაფარებლად. მეგობრის წერილიდან დათასთვის  
გასაგები ხდება. რომ ეს კაცი დევნილი რევოლუციონერია, და თუმ-  
ცა პოლიტიკა და რევოლუციონერები მისი საქმე არაა, სტუმარი  
მანც განგების მოვლენილია (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი, მე-  
გობრის გამოგზავნილია) და ქართველი კაცის ძვალ-რბილში გამჭდა-  
რი ტრადიციის თანახმად. მასპინძლობაზე უარის თქმა არ ეგების...

შეხვედრა ქველო ქუფარიასთან, მამასახლისთან (გ. ებრალიძე).  
გაჭირვებულს ხელი უნდა შეაშველო, მოყვასს დახმარებაზე უარი  
არ უნდა უთხრა, — ეს დათას ზნეობის ანაბანაა. ასეც იქცევა, დალ-  
ლილ მამასახლისის თავის მძიმე ტომრიანად ურემზე შემოისვამს, მაგ-  
რამ როგორც კი მის გველაძუობას, სულმდაბლობას შეიცნობს,  
აუცილებელ განაჩენს ერთი წუთითაც არ დააყოვნებს: „ჩამოეთრე-  
ძირს, ძაღლის შვილო, ქუფარია!“ შემდეგ კი როგაჩოვის შეგონება-  
ზე — „ბოროტების მოსპობა ამ ქვეყანაზე ადვილი საქმე ნუ გგო-  
ნია. მარტო ამას ვერ მოერევი“, — გულდაჭერებით უპასუხებს —  
ჩემს წილს მე მოვერევიო.

პირველსავე ეპიზოდებში უკვე ნათლად გამოიკვეთა მთავარი გმი-  
რის ზნეობრივი სახე. ახლა ჩვენ ვიცით, რომ დათა თუთაშხია რაინ-  
დული სულის ადამიანია და მომავალში მისგან მხოლოდ სიქველეს,  
სიკეთის ქომაგობას უნდა ველოდეთ. რა სახეს მიიღებს ეს ქომაგობა.  
და როგორ შეტრიალდება იგი თვით ქომაგისათვის, ეს უკვე სხვა სა-  
კითხია.

როგაჩოვზე პოლიციის თავდასხმის სცენა. დათას ვაჟა-ფშაველას  
ჯოყოლასავით არ შეუძახნია: რას სჩადით, ვის სტუმარს ბოჭავთ-  
თოკითაო. თუმცა იცოდა, რომ სახელმწიფო კანონიერების წინაშე-

ერთი დანაშაული უკვე ჩადენილი ჰქონდა (მან ხომ კანონის მიერ დევნილი რევოლუციონერი შეიფარა!), წუთითაც არ დაფიქრებულა, ერთბაშად გადაეშვა ბრძოლაში სტუმრის დასახსნელად. მორალი: როცა სიკეთეს უჭირს, როცა სტუმარ-მასპინძლობის ღირსებას შევიწინებებს უპირებენ, მაშინ თავგანწირვა მაღალი ზნეობის უპირველესი კანონია. დათამ ბოროტება (ამ შემთხვევაში, სახელმწიფოს მიერ დაცანონებული პოლიციის ძალმომრეობა) ვერ დათრგუნა, სტუმარი (ანუ სიკეთე) ვერ დაიხსნა, ახალი, უკვე ცხადი დანაშაული ჩაიდინა და იძულებული შეიქნა გააბრაგებულიყო.

დათას შეეძლო დაესაჯა ბოროტება, მოეკლა ნიკანდრო ქირია (ე. საკანდელიძე) — ძალმომრეობის მცველი, აბრაგი რაჟა სარჩიშელია (გ. ფირცხალავა) — ხალხის მძარცველი, ხელიც არ აუკანკალდებოდა, მაგრამ მისი ჰუმანიზმი ვერ ითავსებს მცნებას „კბილი კბილისა წილ“ და მიაჩნია, რომ სიკეთის ნერგი თვითონ იხარებს...

თუმცა, გული არ უშვებდა, მაგრამ დათა მაინც წაჰყვია ანარქისტ ბუბუტეიშვილს (ი. გოგიჩაიშვილი) ხალხის წურბელა მევახშე ბულავასათვის (ი. ხვიჩია) ფულის წასართმევად. რატომ? იგი პოლტიკაში ცუდად რომ ერკვევა, ამას არც მალავს, მაგრამ იცის, რომ ჟანდარმერიასა და მეფეზე ცუდი არაფერი შეიძლება იყოს ამქვეყნად. ორქოფობს, მაგრამ მაინც ფიქრობს, რომ ამ ანარქისტებს ეგებ მართლა შეუძლიათ დაეხმარონ ჩვენს გაუბედურებულ ხალხსო... ხოლო შემდეგ, როცა ნიკიტორე თუთაშნიას ეტყვის — გახსოვდეს, შენ ახლა ხალხის კეთილდღეობისთვის მოქმედებდიო, დათა სათქმელს გულში არ დაიტოვებს: „მაინც არ მჭერა, რომ ნაძარცვი ფულით შეიძლებოდეს ხალხთა ბედნიერების მოპოვება“. აჟი არც შემცდარა: იმ ნაძარცვი ფულით ხალხის საკეთილდღეოდ კენჭიც კი არავის დაუდევს კენჭზე.

დაბეჩავებული ბუდარა (ლ. ანთაძე) და მისი ცოლი ბუდარიხა (ი. გიგოშვილი). ისევ გაუწოდა დახმარების ხელი დათამ გაჭირვებულს, ფეხზე წამოაყენა, მათი სატკივარი გულთან მიიტანა. რატომ იქმოდა ამას, რისი იმედი ჰქონდა? სხვათა სიკეთისათვის იქმოდა. ფიქრობდა, რომ გაუგებდნენ გულის სიმართლეს: „სხვა შეხედებათვინმე გაჭირვებული და როგორც მე დავეხმარე მაგათ, ისე დაეხმარებიან მაგენიც იმ გაჭირვებულს“. მაგრამ რა გამოვიდა? რა მიიღო, რა ნახა დათამ სანაცვლოდ: უმადურობა, გაუმადლობა, სიხარბე, შური. გაზულუქებულის თავგასულობა, გაუტანლობა. კიდევ ერთი იმედგაცრუება იგემა სიმართლისა და სიკეთის მძივებელმა რაინდმა: სადაც არა ჯობს, გაცლა სჯობსო, და გაეცალა იქაურობას, თუმცა, ღმერთია მოწამე, სიკეთის ვაკეთება მინდოდაო.

რამდენიმე დღე სეთურის (დ. აბაშიძე) საუფლოში. რომანის არ-  
მცოდნე კინომაყურებლისათვის სეთურის „სავანე“, მისი საქმიანობა  
გაუგებრობის ბურუსით არის მოცული და რამდენადმე მოკლებულია  
რეალობას, ამდენად დამაჭერებლობასაც. რომანის მიხედვით, სეთუ-  
რი, რომელსაც ოჯახი ქუთაისში ჰყავდა, ხოლო საირმის ტყეებში სა-  
რეწები ჰქონდა, გვარიან ფულს აკეთებდა. ერთგვარი მიწა იყო იმ  
ადგილებში, — მუშებს ათხრევიანებდა ამ მიწას, ქუთაისში ჩამოჰ-  
ქონდა, იქ ინგლისელები ყიდულობდნენ და ნავთის, წყლის და მის-  
თანების ამოღებაში ყოფილა გამოსადეგრო, — უამბობს წიგნში მო-  
სე ზამთარაძე (ზ. ლაფერაძე) დათას. ამ მომენტზე ფილმში არავი-  
თარი მინიშნება არ არის, სჯობდა კი რომ ყოფილიყო, რადგან ამით  
სეთურის ეპიზოდი რეალურობას შეიძენდა, მარტო მხატვრული სიმ-  
ბოლიკა არ იქნებოდა და მაყურებელზე უფრო მეტი დამაჭერებლო-  
ბით იმოქმედებდა.

დათა ჰუმანისტიკა და, ცხადია, არ შეუძლია მიიღოს სეთურის  
კაცთმოძღვრობის ფილოსოფია, მისი ცინიზმი, ვითომც ხალხის სა-  
კეთილდღეოდ რომ მოუმარჯვებია. სტუმარი იყო, მაგრამ მაინც ვერ  
შოთმინა მასპინძლის მიერ ადამიანის გაპირუტყვება და ერთხელ  
კიდევ სცადა ბოროტების დათრგუნვა:

„რას შვრებით ხალხო, რას გავხართ, თუ ხედავთ ამას! ვინ ხართ,  
თქვე უბედურებო, რა ჯიშის ხართ! რა გიყოთ, რას დაგამსგავსათ მა-  
მამაძლმა აბელ სეთურმა და ამ მოსასპობმა თაბაგარმა, არ ფიჭ-  
რობთ?!...“

მაგრამ ადამიანის სახედაკარგულმა, დაბეჩავებულმა, გულგამოც-  
ლილმა ადამიანისმაგვარმა არსებებმა დათა მტრად შერაცხეს და სა-  
სიკვდილოდ გაიმეტეს. კიდევ ერთხელ გამოსცადა დათამ იმედგაც-  
რუება და შეიცნო თავისი მარტოსულობა. იმასაც მიხვდა, თორიას  
ვირთხაჰამიებზე უკეთესები რომ არ არიან ადამიანები. თითქოს გარ-  
დაუვალი იყო გარკვეული დასკვნის გაკეთება და, აი, ისიც: „...ფი-  
ცი დამიღვია, აღარ ჩავერევი აღარავის საქმეში, სანამ არ დავრწმუნ-  
დები, ჩარევა სჯობს თუ ჩაურევლობა. მგონია არც ერთი კაცი არაა  
ქვეყანაზე მისთანა, სხვისი ჩარევის და დახმარების ღირსი რომ  
იყოს“. ამ აზრს ფილმში არსად არ გვიზიარებს დათა, მაგრამ მაყუ-  
რებელი გრძნობს, რომ მის სულში მომწიფდა ნიადაგი ამისათვის.  
გრძნობს, მაგრამ საყვედურის ღირსად ვერ იმეტებს საყვარელ გმირს.

ანიტომ გულის კანკალით აპატიებს მაყურებელი დათა თუთაშ-  
ხიას ღურუს (ბ. ზაქარიაძე) ღუქანში დატრიალებული ტრაგედიისა-  
გან თავის გარიდებას, რაჟა სარჩიმელიას დაუსჯელობას მორღუხიან  
(ა. ვასაძე) სახლში მასთან შეხვედრისას, იმ შეურაცხყოფის გადა-

ყლაპვასაც, პირტიტველა ოფიცერმა ვახტანგ შალითაურმა (ა. იოსელიანი) რომ მიაყენა, აპატიებს იმასაც, რომ სათანადო არ მიუზღა ვამყიდველ ზარნავას (ნ. ხიდურელი) მზაკვრობას, ფელისათვის დახარბებულ ჭინჭოლიას (ვ. ბრეგვაძე) და ბონია მეწისქვილეს (ბ. წიფურია).

დათა თუთაშხია რაინდული სულის ადამიანი იყო და ასეთვე ღარჩა ბოლომდე. ფილმის ავტორებმა და უწინარესად კი ოთარ მეღვინეთუხუცესმა — ქართული თეატრისა და კინოს აღიარებულმა ოსტატმა — დიდი ხელოვნებით წარმოგვიდგინეს ამ რთული კინოსახის ლოგიკური განვითარება და სრულყოფა. დააფუძნეს რა იგი ღრმადმეცნობილ ცხოვრებისეულ, სოციალურ კანონზომიერებათა ლოგიკაზე. არ არის ფილმში არც ერთი ეპიზოდი, არც ერთი კადრი, სადაც არ გვხიბლავს მსახიობის ბუნებრიობა, უშუალობა, დამაჯერებლობა. ეკრანზე თითქოს არ არსებობს მსახიობი, თითქოს არ არსებობს ოთარ მეღვინეთუხუცესი, ეკრანზე ცხოვრობს მხოლოდ დათა თუთაშხია.

ფილმში მრავალი პერსონაჟია. მრავალთაგან ცალკე უნდა ვამოწყობთ მუშნი ზარანდია (მსახიობი თენგიზ არჩვაძე) და ვრადი სეგელი (იური იარვეტი).

თავისი ძლიერი ბუნებით, დასახელი მიზნის მისაღწევად დაუოკებელი სწრაფვით, გონებამახვილობით, აღზოიანობით, მოხერხებულობითა და გამჭირახობით მუშნი ზარანდია დათას თავისებური ორბეულია, ადამიანური ნატურის ძნელი მხარეა. რომ არ უფილიყო მუშნი ზარანდია, არ იქნებოდა დათა თუთაშხია. ეს სიტყვების თამაში და სიმბოლიკა კი არ არის, რეალობაა. ეს ორი ზაიადი კადრე ავსებენ ერთმანეთს და კიდეც გამორჩეხვენ. თითოეული ნათვანის სულიერი ბუნებისა და ზნეობის ღირებულებას შესაცნობად პირველი ისეგეა უცილობელი მეორისათვის, როგორც მეორე — პირველისათვის. პარალელი იქნება ზუსტი არ იყოს. მაგრამ აქ, ცვქობობთ. მაინც შეიძლება ქრისტესა და იუდას გახსენება. იუდა რომ ოცდაათ ვერცხლს არ დახარბებოდა, მაშინ ალბათ, არ იქნებოდა ჭვარცმული მაცხოვარი. მაგრამ ქრისტემ თავისივე განგების ძალით მოამზადა თავისი მოწამებრივი სიკვდილი, რათა სიკვდილითვე დავთოგუნა სიკვდილი და უკვდავება მოეპოვებინა...

მუშნი დათას ანტიპოლია, მისი იდეური მტეოია და, ამიტომ. მას სიკეთის დამთრგუნველის ფუნქცია აკისრია. ჟანდარმერიაში მოხარქიული სახელმწიფოს დამცველად იგი თავისმა რწმენამ მიიყვანა და არა სამსახურის ძიებამ. ეს რწმენა ბოროტ ზარახებზე როლია და

ფუძნებული. პირიქით, მუშნისაც თავისი ხალხის კეთილდღეობისათვის ზრუნვა ამოძრავებს.

ზარანდიას ღრმად სწამს, რომ „თანამდებობის სიმაღლიდან მეტი მოხერხდება“ და ამბობს: „მეტი სარგებლობის მოტანას შევძლებ ჩემი ქვეყნისა და ხალხისათვის“.

— მაგ განზრახვით და დაპირებით ბევრმა მიაღწია მაღალ თანამდებობას, მარა იქ რომ მივიდა, მერე ვეღარ შეძლო სურვილისა და დაპირების შესრულება, — სიტყვა ჩამოართვა მუშნის აღმზრდელმა მამამ.

— ეგ კაცი არ ვარ მე, ბაბა! ტახტს იმიტომ ვემსახურები, რომ არსებულზე უკეთეს აწმყოს და მომავალს ჩემი სამშობლოსათვის ჭერჭერობით ვერ ვხედავ... რევოლუციონერები და პოლიტიკოსები ისეთ დებულებებს თუ წამოაყენებენ, სადაც ჩემი ერის უკეთეს მომავალს დავინახავ და ვირწმუნებ, მათი მხარის დაქერას ვერავინ დამასწრებს...

მუშნი ზარანდია არ პოზიორობს. მას ძვალ-რბილში აქვს გამჯდარი თავისი რწმენა. და თუმცა განზრახვა კეთილი აქვს — ემსახუროს თავის ქვეყანას, თავისი ხალხის კეთილდღეობას, — მაინც ბოროტების წისკვილზე ასხამს წყალს, რამეთუ, მონარქიული სახელმწიფოს მსგავსად, თავისი საქმიანობით საზოგადოების განვითარებას ამუხრუჭებს. გარკვეული დოზით ეს შეცნობილიც აქვს, რადგან იცის, რომ სახელმწიფოს კეთილდღეობა გამორიცხულია, თუ მან ზოგადკაცობრიული სამართლიანობისა და ზნეობრიობის ნორმები არ დაარღვია. მეორეს მხრივ, მისთვის ისიც ნათელია, რომ ადამიანთა უმრავლესობამ აღნიშნული სამართლიანობა და ზნეობრივი ნორმები თუ არ დაიცვა — სახელმწიფო კი არა, ალბათ, თვით სიცოცხლაც მოისპობა. იმპერიის შემთხვევაში ცბიერება და ბოროტება სწორედ სახელმწიფოს ის იარაღია, რომლითაც მან საზოგადოებას სამართლიანობისა და სიკეთის ნორმები უნდა აღასრულებინოს.

რამდენადაც მუშნი ერთგულია თავისი რწმენისა, ამის კვალობაზე კი მონარქიული წყობისა, იმდენად საშიშია იგი თავისი ვერაგობით და ცბიერებით, მით უმეტეს მაშინ, როცა მის ხელშია ძალაუფლება, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ძალმომრეობის განხორციელების იარაღი.

აღმზრდელი დედის სიტყვებზე, ძმებისათვის ვერ ჩამიდვია ერთმანეთის სიტყვები გულშიო, მუშნი ფიცხლავ უპასუხებს:

— პირიქით არის, დედა, ეგ ისეთ გზებზე გაგვიყვანა განგებამ.. სხვა ძმები, ჩვენს ადგილზე, მტრად გადაეკიდებოდნენ ერთმანეთს.

დათას არასოდეს სდებია გულში თავისი ჟანდარმი ბიძაშვილის მტრობა. „შენს საკეთებელსაც და ჩემს საკეთებელსაც ჩვენი ძმობის სიწმინდე ჯობია, მუშნი!“ — ასეთი იყო მისი ალალი გულისტქმა და დაამტკიცა კიდევ: თავისი ფეხით მივიდა პოლიციაში და ციხეში ჩაჯდა. ეგების არც მუშნის გულს ეფონებოდა აბრაგი მაშიდაშვილისადმი მტრობა, მაგრამ მისმა ძმისმოყვარეობამ რომ მხოლოდ მტრობა აზეიმა?...

„ტქვენ ისეთ სიმაღლეებს მიაღწიეთ, მუშნი, რომელსაც დათა თუთაშხიას ვერანაირი საქციელი ვერ შესწვდება. ტქვენი გულისწყრომა რამდენადმე გაუგებარია“ (ლაპარაკია იმით გამოწვეულ გულისწყრომაზე, დათა პოლიციაში რომ ჩაება და ციხიდანაც გაიქცა, — ლ. კ.).

„გაუგებარია? — მიუგებს მუშნი, — მოგახსენებთ, გრაფ. მუდაძე ასე იყო და ამჟამადაც იმ პრინციპით ვხელმძღვანელობ. რომ ნამდვილმა ადამიანმა არა მარტო ბოროტება უნდა სძლიოს, არამედ სიკეთედაც გადააქციოს იგი. ამას გარდა, თუთაშხია უკვე ფეხებზე მებლანდება!“

და ამ „ნამდვილმა ადამიანმა“ ისეთი მუხანათური სიკვდილი მოუშადა თავის მაშიდაშვილს, რომ ყოველგვარი მოულოდნელობისა და მზაკვრობისათვის მზადყოფილ დათასაც მხოლოდღა გაოცება აღმოხდა: ეს რამ მოაფიქრებინაო.

ამაზე შორს განა სად წავა ადამიანური ვერაგობა, ცინიზმი და მუხანათობა?!

რა უნდა ითქვას თენგიზ არჩვაძის სამსახიობო ოსტატობაზე? მუშნი ზარანდიას როლის განსახიერებით მან ისეთსავე მწვერვალებს მიაღწია, როგორსაც მისმა გმირმა — სამსახურებრივი იერარქიის კიბეზე. მან შექმნა ცოცხალი სახე, რომლის სიცოცხლისუნარიანობა თვითონაც ირწმუნა და მაყურებელმაც. ამას მხოლოდ ერთადერთი სახელი აქვს: აქტიორული ხელოვნების გამარჯვების ზეიმი.

გრაფი სეგედი, საბჭოთა კინოსა და თეატრის აღიარებული ოსტატის იური იარვეტის განსახიერებით, სამსახურებრივი მოვალეობის უსაზღვროდ ერთგულია. ცარიზმს ეს ჟანდარმერიაში სამსახური მას ბედმა არგუნა და არა სულიერმა მოწოდებამ. იგი განათლებული, გონებაგამჭრიახი, გონებანათელი ადამიანია, რომელიც პოლიციელის ყველა თვისებით არის აღჭურვილი. მიმნდობი ადამიანის გულის მონადირება ადვილად შეუძლია, თუმცა ამ ნდობას სამსახურებრივი მოვალეობის აღსრულების სასარგებლოდ გამოიყენებს და არა დამნაშავეის საკეთილდღეოდ. დიდი ოსტატობა და აქტიორული გამოცდილება ი. იარვეტს საშუალებას აძლევს ყოველთვის მართა-



ლი იყოს, არავითარი სიყალბე და თამაში. ეს ის შემთხვევაა, რომელზეც ხატოვნად ამბობენ — ცხოვრება ხელოვნებაში.

მრავალსერიიანი „დათა თუთაშხია“ სატელევიზიო ფილმია და, ცხადია, ჟანრის სპეციფიკა საეკრანო კინონაწარმოებთან შედარებით გარკვეულ უპირატესობას იძლევა. თუნდაც სწორედ ამის შედეგია, რომ ფილმში შენარჩუნებული იქნა ბევრი დიალოგი, რომლებსაც უდიდესი მხატვრული დატვირთვა აკისრიათ რომანში. გავიხსენოთ მეოთხე სერია, დათას თავგადასავლის თბილისური ეპიზოდები, მუშნი ზარანდიასა და სეგედის დიალოგები, დათასა და მუშნის შეხვედრა აღმზრდელი მშობლების ოჯახში... აქ მხოლოდ დიალოგია პერსონაჟთა შინაგანი ბუნების წარმოჩენის უმთავრესი კინემატოგრაფიული ხერხი. და წარმოიდგინეთ, ეს დიალოგები რომ მოსაწყენი და გაჭიანურებული მოჩვენებოდა მაყურებელს, რაოდენ ბევრი დააკლდებოდა ფილმის ემოციურ აღქმას. ავტორებმა სძლიეს ეს სორთულე და, ცხადია, აქ თავისი როლი ითამაშა სატელევიზიო ჟანრის სპეციფიკამ: ის, რაც შეიძლება მოსაწყენი ყოფილიყო კინოდარბაზში, ცისფერ ეკრანთან, ოჯახურ სიმყუდროვეში სავსებით ბუნებრივი და კანონზომიერია (სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ფილმი ჭერჭერობით მხოლოდ კინოთეატრების ეკრანებზე იხილა მაყურებელმა და გაჭიანურებული, ანუ მოსაწყენი, მგონი, არაფერი მოჩვენებია).

ფილმში მრავალი პერსონაჟია. ზოგი ბოლომდე გასდევს შვიდსავე სერიას, ზოგიერთს ცალკეულ სერიაში თუ ეპიზოდში ვხვდებით, ნაგრამ ეს შეხვედრა თითქმის ყოველთვის დაუეჭოყარი შთაბეჭდილებაა მაყურებლისათვის. აქ ურიგო არ იქნება გავიხსენოთ ცნობილი გამოთქმა: არ არსებობს დიდი და პატარა როლი, არსებობს მხოლოდ დიდი და პატარა მსახიობი. ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში საგულისხმოა, რომ ყოველი როლის შემსრულებელი სწორედ დიდი მსახიობია. ასეთი შეფასება სრულებითაც არ არის გადაჭარბებული. აბა, თვალი გავადევნოთ და გავიხსენოთ ზოგიერთი მათგანი მაინც: ნიკანდრო ჭირია — კ. საკანდელიძე, რაჟა სარჩიმელია — გ. ფირცხალავა, შვანგირაძე — რ. მიქაბერიძე, ნანო — ს. ჭიაურელი, ბეჩუნი პერტია — ქ. კიცნაძე, გოგი წულაძე — ი. კახიანი, კაჟა ბულავა — ი. ხვიჩია, მაგალი ზარანდია — გ. საღარაძე, უსინათლო მორღუხაი — ა. ვასაძე, სეთური — დ. აბაშიძე, ასინეთა — ს. თაყაიშვილი, თაკო — ლ. ელიავა, სეხნიევი — ო. კობერიძე, კიკუ — ნ. გავნიძე, სანდრო ქორიძე — გ. გეგეჭკორი, ირაკლი ხურციძე — გურ. საღარაძე, ბექარი — ზ. ქაფიანიძე, კოსტა — გ. ბერიკაშვილი, ზვამბა — ვ. ნინიძე, ეფემია — ზ. კვერენჩხილაძე, კაზა — გ. ხარაბაძე, ბერი

იასე — ვ. წულაძე, გულუნა — ტ. წიქორიძე, ბოლდო — ლ. ფილ-  
ფანი...

ცხადია, ფილმის ავტორების მთელი ყურადღება მიპყრობილია მთავარი გმირის და სხვა უმნიშვნელოვანესი პერსონაჟების კინემა-  
ტოგრაფიული სახეების გამოძერწვისადმი, მაგრამ მათ ისიც კარგად  
იციან, რომ საკმარისია მცირედი გულგრილობაც კი ე. წ. ეპიზოდუ-  
რი როლების მიმართ, რომ ამით ჩრდილი მიადგეს მთავარ გმირს.  
და, საერთოდ, მთელ მათ ნამუშევარს. ამიტომაც მუშაობენ ისინა  
მთელის გულმოდგინებით (მსახიობებთან ერთად) ეპიზოდური რო-  
ლების სრულყოფისათვის. აბა, ვინ არ იცის სესილია თაყაიშვილის  
აქტიორული ოსტატობა და ვის არ განუცდია მისი ხელოვნების ჯა-  
დო, ვინ არ მოხიბლულა მისით და ცხოვრების მუდმივ შთაბეჭდი-  
ლებად არ გაპყოლია სცენაზე თუ კინოში მის მიერ შექმნილი ადა-  
მიანთა სახეები. მაგრამ ასინეთა სწორედ რომ გამორჩეულია, სწო-  
რედ რომ გაკვირვების საგანია და აქტიორული ხელოვნების უმდიდ-  
რეს შესაძლებლობათა გამოვლენის საუკეთესო ნიმუშია. შთაბეჭდი-  
ლება ისეთი ძლიერია, რომ არ შეიძლება არ ირწმუნო: ასინეთა მხი-  
ლოდ და მხოლოდ სესილია თაყაიშვილს უნდა გაეცოცხლებინა  
ეკრანზე.

აკაკი ვასაძის მთელი შემოქმედება ხელთუქმნელი ძეგლია ქარ-  
თულ სასცენო ხელოვნებაში. მის სიმაღლეს არც რა დააკლდებოდა  
უსინათლო მორღუხაი რომ არ მოვლინებოდა ქართულ მწერლობას.  
არ დააკლდებოდა ერთია. მაგრამ რომ მოუმატა, ეს კი ცხადია. ბრძე-  
ნი მოხუცი, მრავალი ჭირ-ვარამ გამოვლილი. სიკეთისა და სათნოებრს  
სახება, მოყვანისათვის საკუთარი გულის მიმცემი. ასეთია აკაკი ვა-  
საძის გმირი. მსახიობის განუმეორებელი ოსტატობის მეოხებით  
ასეთად დასახლდა იგი ჩვენ გვერდით და ჩვენს ცნობიერებაში არ-  
სებული კეთილი საწყისების დარაჯად იქცა.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ განსაკუთრებით დასაფასებე-  
ლი მიღწევია ფილმის მაღალი, ჰუმბარიტად აკადემიური დონე. ეს  
თანაბრად ეხება რეჟისურასაც, აქტიორულ ხელოვნებასაც, ოპერა-  
ტორის (ლევან ნამგალაშვილი) ნამუშევარსაც. მხატვრობასაც ((კან-  
ხუციშვილი), მუსიკალურ თანხლებასაც (ბიძინა კვერნაძე, ჯანსუღ  
კახიძე), მონტაჟსაც (რეჟისორი ვ. დოლენკო). ახლა ამაზე იტომაც  
ვამახვილებთ ყურადღებას, რომ იყო საშიშროება ფილმის ავტორები  
ცდუნებას აყოლოდნენ და ზომამზე მეტი გატაცება გამოეჩინათ ე. წ.  
სათავგადასავლო რომანტიკით, რომლის საფუძველს რომანი დიახაც  
რომ იძლეოდა. საბედნიეროდ, მათ აირჩიეს სწორედ ისეთი გზა, რო-  
მელმაც საშუალება მოგვცა მაქსიმალურად ჩაეწვდომოდით მხატ-

ვრული ნაწარმოების სიღრმეებს. „ახლა უკვე აღარავის მიაჩნია სადავოდ. — წერდა ერთ-ერთი რეცენზენტი, — რომ რომანისა და ფილმის ესოდენ დიდი წარმატება გამოიწვია არა დათა თუთაშხიას ფათურაქიანი თავგადასავლისადმი ინტერესმა, არამედ ამ თავგადასავლის ღრმად ეროვნულმა, ზოგადადამიანურმა და ფილოსოფიურმა მნიშვნელობამ. მკითხველისა და მაყურებლის თვალწინ ადამიანის თვითგაგების, თვითშემეცნებისა და თვითგარდაქმნის შემადიწუნებელი ამბავი გათამაშდა“ (გაზეთი „კომუნისტი“).

ფილმში საკმაო დონით არის სათავგადასავლო-სანახაობითი ელემენტები — თვალის წარმტაცი პეიზაჟები, ცხენზე ამხედრებული სიკეთეც და ბოროტბაც, სროლა, კაცისკვლა, გზებზე დახვედრა და გადადგომა, ათასგვარი ხაფანგი და განსაცდელიდან თავის დაღწევა, მუხანათობა და ვერაგობა, მაგრამ ზომიერებისა და მაღალი გემოვნების საზღვრები თითქმის არსად არ ირღვევა. მთელი ეს აუცილებელი (რაც უნდა იყოს, ფილმის მთავარი გმირი აბრაგია!) აქსესუარი მხოლოდ ერთ მიზანს ემსახურება: მაყურებლის წინაშე მთელი სისრულით წარმოაჩინოს ამ მრავალპლანიანი რომანის იდეურ-ფილოსოფიური. ზნეობრივ-შემეცნებითი კონცეფცია.

დამდგმელი ოპერატორი და დამდგმელი მხატვარი გარემოს, ბუნებას, ფერწერას მხოლოდ იმისათვის იყენებენ, რათა მაყურებლის ყურადღება გაამახვილონ გმირის სულიერ განწყობილებაზე, ხაზი გაუსვან და გამოავლინონ ცალკეული ეპიზოდების ორგანულობა მის მხატვრულ ევოლუციაში. ამავე მიზანს ემორჩილება მუსიკაც. აქ არ არის მუსიკა თავისთავად, დამოუკიდებლად. იგი იმდენად თანანმიერია შესაბამისი სიტუაციისა და პერსონაჟთა ქმედობისა, რომ ზოგჯერ თითქოს ვერცა გრძნობთ მის დამოუკიდებელ არსებობას. მუსიკა გვეხმარება აღვიქვათ მთავარი გმირის და სხვა პერსონაჟთა სულის მოძრაობა. გონების თვალი გავადევნოთ გარემოებათა ცვლის კვლობაზე, მათი განწყობილების ცვლას. ფილმში თითქმის ვერ ნახავთ ვერც ფერწერული, ვერც მუსიკალური დეტალების გაიდელაებას, ამ აზრით, ფილმი არც ერთ მის ეპიზოდში არ გეჩვენებათ გადატვირთული და, საერთოდ, სტილისტიკიდან ამოვარდნილი.

რომანში არც ერთი ასეთი ეპიზოდი: ბეჩუნი პერტიასთან პოლიციის მიერ ჩასახლებული თავო ორბელიანი ეკითხება ბეჩუნის, დათა თუთაშხია პირველად რომ ნახე, როგორ შემოგხედა, როგორ: თვალები ჰქონდაო.

— როგორი და... — მოფიქრება დასჭირდა ბეჩუნი პერტიას — გაკვირვებულნი!..“

ეს როდია ავტორის მიერ უბრალოდ მოქმედი სიტყვა, იგი დიდი სიმბოლიკის სათავეა. მარტო ბენჯამინთან პირველი შეხვედრისას კი არა, მთელი სიცოცხლე ასეთი გაკვირვებული თვალებით უყურებდა დათა თუთაშხია ამ მუხთალ და გაუტანელ წუთისოფელში დატრიალებული ცოდვა-ბრალის გარდუვალობას, ამ გაკვირვებული თვალებით ედგა იგი ქომაგად სიკეთეს და მოყვასთა კეთილდღეობას, ამ გაკვირვებული თვალებით შეხედა მან ბოროტთა მიერ გონება და გრძობაარეულ გუდუნას, თავის სისხლსა და ხორცს, რომელმაც სასიკვდილო ტყვია გაიმეტა მისთვის შეუტყნობელი სიკეთისათვის. და ბოლოს, ამ გაკვირვებული თვალებით შეჰყურებს მყურებელი დათა თუთაშხიას — ხალხის კეთილდღეობისათვის წამებულ რაინდს, სამართლიანობისა და სიკეთისათვის მარტოსულ მებრძოლ-მამიებელს, შეჰყურებს და სჯერა, რომ მან თავისი სიკვდილით დათრგუნა სიკვდილი და ბოროტზე სიკეთის ძლევა ახეიმა.

ლერი კიკნაძე

ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1979, № 5

### კინოეპოპეა „წიგნი ფიცისა“

„წიგნი ფიცისა“ კინოეპოპეა, კინოეპოსი, რომელიც, როგორც ამ უანრის ნაწარმოებს შეეფერება, გადმოგვცემს ქვეყნის ისტორიისათვის უმნიშვნელოვანეს მომენტს, იმ კულმინაციას, რომლის შემდეგ მთელი ერის ცხოვრებაში სრულიად ახალი ეტაპი იწყება. ამ ისტორიულ. გარდამტეხ მოვლენებს ეხება ეს ფილმიც. ამის შესაბამისია მისი მრავლისმომცველი მასშტაბი — ქრისტიანული და მუსლიმანური ქვეყნები, ამის შესაბამისია დროც. რომელსაც იგი მოიცავს — თითქმის ორი საუკუნე. შეუძლებელია ამ მართონული დისტანციის თანაბრად გავლა... სამყარო, რომელსაც ფილმი ასახავს, დასახლებულია სხვადასხვა სოციალური ფენის და ეროვნების წარმომადგენლებით, ისტორიული პიროვნებების გვერდით ცხოვრობენ ხალხის წიაღიდან გამოსული უბრალო გლეხები. მეომრები, მკვდლები, ვაჭრები; მეფეებს, თავადებს. სარდლებს, სასახლის კარისკაცებს ენაცვლებიან ბერები. თავზეხელაღებული მოთარეშენი, გლახაკნი და უპოვარნი: აქვე არიან თითქოსდა ხალხური ეპოიდან გამოსული გმირები. რომელთაც ლეგენდარული შარავანდები დასდგომიათ თავს. თუმც სავსებით რეალურნი არიან.

ამგვარად, ასევე ვრცელია ფილმის სოციალური პანორამა. ცალ-

კეული პიროვნების ინდივიდუალური დრამა აქ გადახლართულია ქვეყნის ტრაგიკულ ბედთან, პიროვნული ინტერესებისა და ვნებების შეჭახებას ენაცვლება არმიათა შეტაკებანი, ხოლო ადამიანის თავ-გადასავალს — ქვეყნის ისტორია.

ასევე მრავალფეროვანია ლანდშაფტიც; მოქმედების ადგილია საქართველოს მწვანით შემოსილი მთა-ველი, ირანის მცხუნვარე ქვიშნაოი, რუსეთის ტრამალები. ...ეს პეიზაჟები შეიცავენ არა მხოლოდ ვიზუალურ, არამედ აზრობრივ კონტრასტებსაც.

სცენარისტ ა. სალუქვაძისა და რეჟისორ გ. ლორთქიფანიძის წინაშე იდგა ამოცანა მთელი ეს მრავალფეროვანი სამყარო ერთიანობაში წამოესახათ („ნახტომების“ გარეშე), რომელიც მოძრაობს განვითარების შინაგანი კანონის მიხედვით და არა ფილმის ავტორების დიქტატითა და კარნაზით. რასაკვირველია, აქ გამორიცხული არ არის სუბიექტური მომენტი, მაგრამ ისტორიული მოვლენების მხატვრული გააზრება და წარმოსახვა გულისხმობდა ობიექტურობას, მით უმეტეს, რომ ჩვენთვის ცნობილია ისტორიული წარსულიც და მისგან წამოსული მთელი ცხოვრება, საქართველოსთან დაკავშირებული ქვეყნების შემდგომი ბედიც და მათი დღევანდელი ვითარებაც. სირთულე აქ იმაში მდგომარეობს, რომ ავტორები უნდა „დარჩენილიყვნენ“ ისტორიულ წარსულში, იმ ცხოვრებით ეცხოვრათ, ერთა სიტყვით. გაეთავისებინათ წარსული, იქ გადასახლებულიყვნენ და „იქიდან“ დროის იმ სულისკვეთების გათვალისწინებით განეჭვრიტათ ისტორიული პერსპექტივა და, ამავე დროს, როგორც ჩვენს თანამედროვეებს, რომელთათვისაც ყველა პერიპეტია ცნობილია, დღევანდელობიდან დაენახათ წარსული. ისინი ერთდროულად ისტორიის ვიზიონერებიც უნდა ყოფილიყვნენ და ანალიტიკოსებიც, შემოქმედის ემოციები ისტორიის „ალგებრიით“ შეემოწმებინათ. ამ ორი პოზიციიდან შეხედვა, ანუ — ისტორიიდან თანამედროვეობაში და დღევანდელობიდან წარსულში — აუცილებლად მოითხოვდა ერთიანი თვალსაზრისის გამომუშავებას, რომელსაც წინ უსწრებდა სხვადასხვა ასპექტის შეხვედრა და დამთხვევა.

მეჩვიდმეტე საუკუნე ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული პერიოდია ქართველი ერის ცხოვრებაში. კატასტროფის პირას იყო მიხული ქვეყნის ცხოვრების ყოველი სფერო. ეროვნული მთლიანობის იდეა, ეროვნული ფსიქიკა ღრმა კრიზისს მოეცვა. ქვეყნის დაქსაქსულობამ, პარტიკულიარიზმმა წარმოშვა იმგვარი ფსიქოლოგიური კლიმატი, რომელიც კიდევ უფრო ართულებდა საკუთარი ფიზიონომიის შენარჩუნებისათვის ბრძოლას. სამშობლოსა და ქრისტიანობის იდენტურობის იდეას შემაშფოთებელი ნაპრალები გაუჩნდა, შემაკავში-

რებელი იდეალებისათვის ნიადაგი არამყარი იყო. ჩენი ისტორიული ქრონიკებიდან თუ ლიტერატურული წყაროებიდან შემაზრზენი სურათები წარმოსდგებიან. უცხოური წყაროებიც ასევე ამძაფრებენ შექმნილ ვითარებას. პატრი არქანჯელო ლამბერტის ალბომის ფურცლებიდან უსიამოდ დაღმეკილი სახეები გვიმზერენ, თითქოს ჯოჯოხეთის ალეგორიული გამომეტყველებანი გვეცხადებიან. მაგრამ ამ მძიმე, ტრაგიზმით სავსე დროშიაც ერის სულიერი ძალები მთლად არ დაშრეტვილან. ხალხის წიაღში, ქვეყნის მოწინავე ადამიანების სულში კიაფობს იმედის სხივი, კრთება წმინდა სანთლის ალი, რომელმაც ძალა უნდა მოიკრიბოს, გაძლიერდეს და სამომავლო გზა გაანათოს. ეს არის ერთადერთი ალტერნატივა ამ ბნელით მოსილ სამყაროში. მაგრამ საკითხთა საკითხი იყო, თუ საით წარიმართებოდა ეს სამომავლო გზა, რასთან და ვისთან დააკავშირებდა ქვეყნის დამზრალ სხეულს. ამ ყოვლისშომცველ, გლობალურ კითხვაზე პასუხის გაცემისას ფილმის ავტორებს უნდა დაეცვათ როგორც ისტორიული, ასევე მხატვრული სიმართლე, აქაც არსებობს ერთგვარი საშიშროება. შეიძლება დაიცვა ისტორიული სიმართლე და მხატვრულად იცრუო, და პირიქით, მხატვრულად მართალი იყო და იცრუო ისტორიული სინამდვილის წინაშე. ეს სირთულე, რაც ამ ორი უმნიშვნელოვანესი მომენტის მთლიანობაში მდგომარეობს. უეჭველად წარმატებით არის დაძლეული ამ ფილმში. აქ იღებს სათავეს აგრეთვე ფილმის ორი პლასტი — ანალიტიკური (რაც ეფუძნება ქრონიკალურ-დოკუმენტურ მონაცემებს) და სათავგადასავლო. თუ პირველ შემთხვევაში რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე უპირატესობას აძლევს პორტრეტულ გამოსახულებას. მსხვილ პლანებს და ამ დროს ანელებს რიტმს, „აჩერებს“ კადრს. მეორე შემთხვევაში ჭარბობს დინამიკურობა, მძაფრი რიტმი, პლანების ცვლა, მასობრივი სცენები და მოქმედება. ფილმის მთელ ამ სტრუქტურას შინაგანად ანათებს ქართული ხალხური ფოლკლორიდან ამოსული სულისკვეთება. ეს არის პაპაის სახე და მთლიანად მასთან დაკავშირებული სიუჟეტური ხაზი; აგრეთვე მონხუცი ბერისა და ნანილის სახეები. ერთი შეხედვით შეიძლება გვეჩვენოს, რომ ფშაური ლექსები იმისთვისაა აქ მოზომობილი. რომ პოეტურად აამაღლოს, „გაალამაზოს“ მოქმედება. რომელიც სქემატურად ფოლკლორში მოთხრობილ ამბავს მიჰყვება. ამ ამბავის განვითარებას კი ამთავრებს. აჯამებს, როგორც მისი კინტესენცია. კადრის მიღმიდან „ამოსროლილი“ ლექსი. თუ დავეუკვირდებით, ეს ასე არაა. იმდენად უჩვეულოა რეალური ამბავი, იმდენად ფანტასტიკური და დაუჭერებელია ხალხიდან წამოსული გმირის საქ-

ციელი. რომ იგი სინამდვილეს და ფანტაზიას შორისაა. ასეთ დროს ხალხი ქმნის პოეტურ ლეგენდას, სადაც ცოცხალი გმირი პოეტურ გამონაგონში კიდევ უფრო ივსება და იზრდება. კადრის მიღმიდან ისმის ეს ლექსები და ეკრანზე ვხედავთ ფიქრით, ტანჯვით, ვარამით სავსე გმირთა სახეებს, მათ თვალებში გადატანილი დრამა იკითხება, სახის ყოველი კუნთი დაძაბულობისაგან გაქვევებულია და ამ წუთში ისინი საჭრეთლით გამოკვეთილს ჰგვანან (ასეთ დროს ოპერატორ ლ. ნამგალაშვილის ხელოვნება უხადოა), თითქოს ეს ტანჯვა მარადიულია. ამიტომაც პაპაის სახეს პოეტური საღი სული შეაქვს მთელ ამ ამბავში. და მე, მაგალითად, სრულიადაც არ გამიკვირდებოდა, რომ პაპაი ფილმის ბოლო ორ სერიაშიც გამოჩენილიყო (თუმცა ამბავი საუკუნე-ნახევრის მანძილზეა განზიდული), რადგან ეს სავსებით რეალური გმირი ხალხის უკვდავი სულის ემანაციაა. პაპაის ამ მხატვრულ სახეს მომდევნო სერიაში ერთგვარად ეხმაურება ხვარამხესა და ხუდაის სახეები, თუმცა მხოლოდ ეხმაურება, რადგან მათ აკლიათ ის, რაც აქვს პაპაის — პოეტური ზოგადობა და, ამავე დროს, აქტიური, ქმედითი, ფუნქცია.

ავტორთა ჩანაფიქრით, პოეტური მეტაფორის იდეას შეიცავენ მოხუცი ბერი და მისი გაზრდილი ნანილი. ეს ბერი ყოველისმხედველია, ხალხის მეხსიერებაა, ხალხის თვალთა, არა მარტო ისტორიული კატაკლიზმების მხილველი, არამედ ყოველდღიური ამბების მონაწილე, ყოველი კაცის ქირისა და უბედურების გამზიარებელი. ცხოვრებისგან დაღლილი და მრავლისმნახველი მოხუცის თვალები და ბავშვის ანგელოზივით უმანკო თვალები ერთსა და იმავე ამბებს ქვრეტენ, აქაც ხალხის მეხსიერების უწყვეტობის იდეაა ნაგულისხმევი. მაგრამ, შემდეგ, ნანილი ქრება ფილმიდან, მასთან ერთად ქრება პოეტური სული, თითქოს იგი წამიერი მოლანდება ყოფილ-ყოს, კლდის პირას ამოსული ალპური ყვავილი, რომელიც თოვლის ზვავმა დამარხა. ნანილის ამ „გაქრობის“ გამო, მე, პირადად, შემექმნა შთაბეჭდილება ერთგვარი პოეტური სამკაულისა, რომელიც უკვე საჭირო აღარ არის.

ფილმის გმირების ცხოვრების, მოქმედებისა და ბრძოლის სამყარო ძალიან ზუსტადაა შერჩეული. მე მხედველობაში მაქვს არა მხოლოდ ინტერიერები. ანუ ჩაკეტილი გარემო, არამედ გაშლილი, პაერით, ფერებით, ათასნაირი კონტურით სავსე ლანდშაფტი. არაჩვეულებრივად ლამაზია ამ ფილმის საქართველო, სუნთქვაშემკვრელია მისი დათოვლილი მთების სიმაღლე, ხეობებისა და ველების მშვენიერება. მაგრამ „წიგნის ფიცისას“ ავტორები შორს დგანან რაიმე ესთეტიზაციისაგან. აქ საგანგებო აზრია ჩაქსოვილი. ეს ბუნების გა-

რე სახე კი არ არის მხოლოდ, არამედ ქართველი ხალხის პატრი-  
ოტული გრძნობის აღმძვრელი. იგი ხატია მშვენიერების, მას აქვს  
მგრძნობიარე სული და ისტორიული სიტუაციის ტრაგიზმი იმაშიც  
მდგომარეობს, რომ აი, ასეთი ქვეყანა, ასეთი უიშვიათესი პეიზაჟებ-  
უნდა მოისპოს, გაველურდეს, გადაგვარდეს. რა შეიძლება იყოს უფ-  
რო მძიმე განცდა, ვიდრე ამ მოსალოდნელი კატასტროფის განცდაა? აქ  
მაგონდება გერონტი ქიქოძის სიტყვები, რომ ქართველ ერს,  
„სამშობლოს ნათელმა და მაღალმა ცამ სიცოცხლე განსაკუთრებით  
შეაყვარა, ხოლო ტრაგიკულმა ისტორიამ ღრმა ჩაფიქრების თემები  
მისცა. ეს იშვიათი შემთხვევაა, როცა ასეთი ბედნიერი გეოგრაფია  
ასეთ შავბედით ისტორიასთან იყოს დაკავშირებული. ბრმა ბედის-  
წერა და მის წინააღმდეგ ბრძოლა მთელი კაცობრიობის უკვდავი  
თემაა, ქართველი ერისათვის კი ის განსაკუთრებით ახლობელია“.

ზომიერების გრძნობა გ. ლორთქიფანიძეს არ ღალატობს მშვე-  
ნიერების ანტიპოდის — სიმახინჯის, სისასტიკის ჩვენებისას. ფილმ-  
ში, სადაც ამდენი სისხლი იღვრება, სადაც ნაჩვენებია ყაჩაღურ-  
თავდასხმები, ადამიანთა მოტაცება, შეთქმულება, ღალატი და, ბო-  
ლოს, ლაშქრების ბრძოლა, ცხადია, ყოველთვის ჭარბად არის სისას-  
ტიკის ელემენტები. მაგრამ ფილმის კადრებში ყოველივე ეს ნაჩვე-  
ნებია იმდენ ხანს და იმ ზომით, რომ მაყურებელში ანტიესთეტიკურ-  
მა გრძნობამ არ გაიღვიძოს. გავიხსენოთ თუნდაც ის მომენტი, როცა  
მეფე ალექსანდრე სასახლის მოძღვარს უჩვენებს ქართველი მეომ-  
რების წაკვეთილ თავებს, რომლებიც თივაზე დაულაგებიათ. ეს შე-  
მაზრუნენი სურათი, რომელიც აპოკალიფსური გამოცხადება უფროა,  
მხოლოდ წამიერად გაიელვებს, მაგრამ გამაოგნებელ შთაბეჭდილ-  
ბას ახდენს.

იგივე შეიძლება ითქვას შეთქმულთა ძელზე გასმისა და განსა-  
კუთრებით ქეთევან დედოფლის წამების ამსახველ კადრებზე, სა-  
დაც, ვიდრე დედოფლის მკერდს გახურებული შანთი შეეხებოდეს,  
თითქოს ქვევიდან ამოვარდება ცეცხლის ალი და „მძვინვარე ფარ-  
და“ დაფარავს გამოსახულებას. ჩვენი წარმოსახვა ისეა დაქიმული,  
რომ იგი ზედმეტ დეტალიზაციას აღარ საჭიროებს, ისევე როგორც  
ჩვენს განცდას და თანაღმობას აღარ სჭირდება კიდევ ერთი იმპულ-  
სი. საკმარისი იყო ოდნავი ზედმეტობა და დედოფლის წამება გადა-  
იქცეოდა სისასტიკის მახინჯ ხატად, ხოლო ისტორიული სიმართლე —  
მხატვრულ სიცრუედ.

ფილმის უმთავრესი ღირსებაა ისტორიული დრამის მასშტაბური  
განცდა, ქვეყნის პოლიტიკური სიტუაციის მრავალი სპექტრის ჩვე-  
ნება, ეპიზოდების იმგვარი თანმიმდევრობით განლაგება, რომელ-



საც ბუნებრივად მივყავართ ერთადერთ და უმთავრეს აზრთან: — ყველა გზა მოჭრილია, საქართველოს საშინაო და საგარეო ვითარება თანაბრად ტრაგიკულია, დარჩენილია ერთადერთი ალტერნატივა — ერთმორწმუნე რუსეთთან კავშირის შეკვრა და ამ გზით ქვეყნისა და ხალხის ფიზიკური არსებობის შენარჩუნება. ეს არის ამ ფილმის მთავარი გმირების პოლიტიკური ორიენტაცია, იგი არ არის წილნაყარ-მარტოოდენ ისტორიის აუცილებელ მომენტთან. არამედ ამოზრდილია სიმართლის იმ გრძნობისაგან, რომელსაც ხშირად ინტუიციაც ისევე სწორად განსაზღვრავს, როგორც ყველა ურთიერთგამომრიცხავი და ურთიერთს შემამტკიცებელი არგუმენტის ანალიზი.

მთელი ეს პროცესი ნაჩვენებია ადამიანთა და საზოგადოებრივ, სოციალურ ფენათა ურთიერთობის, კერძო და ზოგად ინტერესთა გადახლართვის რთულ კომპლექსში, რომელიც ხშირად მძაფრი დრამის ელფერს იღებდა. დღეს ყოველმა ქართველმა იცის, რომ რუსეთთან შეერთების იდეას იმდროინდელ საქართველოში ერთსულვანი მხარდაჭერა არ ჰქონია. ეს აიხსნება არა მხოლოდ თავდაზნაურული პარტიკულარიზმით, არამედ ისტორიულად ჩამოყალიბებული სიტუაციითაც. თვით ისინიც კი, ვინც სამეფო ტახტის განმტკიცებას ელტვოდნენ, ხშირად ამ კავშირის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ. ისინი შორს იდგნენ კერძო ინტერესებისაგან და იდეალად ერთიან დამოუკიდებელი საქართველო წარმოესახათ, რაც არსებითად. ფიქცია იყო. ამის განჭვრეტა მხოლოდ უჭკვიანეს ადამიანებს შეეძლოთ. ფილმი ამ მომენტს საკმაოდ დამაჯერებლად გვიჩვენებს. მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია მეორე მომენტი, რომელიც ასევე სარწმუნოდაა ნაჩვენები: თვით რუსეთის სამეფო კარზე არ სუფევდა ერთსულვანება ამ კავშირის თაობაზე. უზარმაზარი სახელმწიფოს წინაშე გლობალური საკითხი იდგა, იგი ითვალისწინებდა პოლიტიკურ ვითარებას აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ურთიერთობათა მასშტაბით. ასეთ დროს, რუსეთის მრავალი პოლიტიკური მოღვაწის თვალში საქართველოს საკითხი უვრცესი პანორამის უმცრესი მონაკვეთი იყო. აი, რატომ განანგრძლივდა რუსეთთან საქართველოს შეერთების პროცესი (რაც საქართველოსთვის ეგზომ მიძიმე აღმოჩნდა). აი რატომ იყო სავსე დრამატიზმით ამ კავშირისაკენ მიმავალი გზა. რომელსაც ზოგჯერ გულგრილობაც და არათანმიმდევრობაც ახლდა. აქ საქმე მარტო ტოტლებენში და მის ღალატში როდია. ტოტლებენისათვის არც რუსეთი იყო აღთქმული ქვეყანა და მითუმეტეს. არც საქართველო. საკითხის არსი უფრო ღრმაა: ბუნებრივია. რუსეთის სამეფო კარი, პირველ რიგში, საკუთარი სახელმწიფო-

ებრივი ინტერესების დამცველი იყო და რამდენადაც ამა თუ იმ პოლიტიკური სიტუაციის გამო ამ ინტერესების სფეროში არ შედიოდა ხოლმე საქართველოსთან სამარადეო კავშირის შეკვრა, იმდენად უფრო შორს იწევდა საბოლოო, დამაგვირგვინებელი პაქტის შექმნა. თუ საქართველოს მოუბრუნდებით, აქ საოცარი ისაა. რომ, მიუხედავად ყოველივე ამისა, მიუხედავად საშინელი კატაკლიზმებისა, ქვეყნის წარმმართველი ძალები გულს არ იტეხდნენ, უარს არ ამბობდნენ თავიანთ იდეალებზე და შესაშური თანამიმდევრობით მიელტვოდნენ რუსეთთან კავშირს. ეს ურთულესი ვითარებაც, ვიმეორებ, ფილმში დამაჯერებლად არის ნაჩვენები, რადგან იგი ისტორიული სინამდვილეა.

ფილმში მოთხრობილი ამბების (ხაზს ვუსვამ ამ სიტყვას. რადგან ეპიკური ჟანრის ბუნება ეკრანიზაციულ თხრობასაც მოითხოვს) ორგანული ნაწილია ხალხის ცხოვრება, მისი ჭირ-ვარამი, სახალხო გმირების თავდადების მთელი პერიპეტიები. რასაკვირველია, აქ არ არის გაუბრალოებული, დამდაბლებული ის როლი, რომელიც ერის ლიდერებს მიუძღვით ქვეყნის ისტორიაში, საერთოდ, და კონკრეტულ ვითარებაში განსაკუთრებით. პირიქით, ალექსანდრე მეფის ტრაგიკულ ბედში მთელი კახეთის სამეფოს ტრაგიკული ისტორია იკითხება. პირველმა მან მიიღო მომაკვდინებელი დარტყმები, პირველმა დააყენა თავისი ყოფნა-არყოფნა საბედისწერო განსაცდელის წინ. არც ერთი იმდროინდელი ქართველის ცხოვრება არ ყოფილა ესოდენ მკმუნვარე და არც ერთ ქართველს არ გაუღია იმდენი მსხვერპლი საქართველოსთვის, რამდენიც მან გაიღო. და მაინც, ღირსეული ადგილი მიაკუთვნეს ფილმის ავტორებმა უბრალო ხალხის შვილების ღვაწლს ქვეყნის ხსენისათვის ბრძოლაში. მეტიც — გვიჩვენეს, რომ ხშირად ხალხის განწყობილება, მისი თავდადება მრავალმხრივ განაპირობებდა სამეფო კარის მიერ კარდინალურად დაწყვეტილებების მიღებას, ზემოქმედებას ახდენდა ისეთ დროს, როცა ეს სრულიად აუცილებელი ჩანდა. ხალხი არა მარტო იბრძოდა, სისხლს ღვრიდა, მსხვერპლად ეწირებოდა, არამედ აზროვნებდა, განსჯიდა და მოქმედებას გონიერებას უწონიდა. ამას განსაკუთრებული სიციხადით ადასტურებს პაპისა და მისი თერთმეტი ვაჟი-შვილის ისტორია, აგრეთვე ხვარამზესთან დაკავშირებული სიუჟეტური მოტივი. ერთმორწმუნე ქრისტიანი ქართველობა ქრისტიან მეფეში ხედავდა თავისი ოცნების, ლტოლვის განსახიერებას. ამიტომაც ფილმის გმირების ალექსანდრე მეფისა და ერეკლე მეორის ყოველ მოქმედებას ახლავს ხალხის მხარდაჭერა ქვეყნისა

და რჩელის გადარჩენისათვის გაჩაღებულ ბრძოლაში. ხალხს თავისი ყოფის განუყოფელ ნაწილად მიაჩნია განუწყვეტელი ბრძოლა შემოსეული მტრის წინააღმდეგ. ეს საქმე მისთვის ისევე ბუნებრივი და აუცილებელია, როგორც მიწის დამუშავება, თიბვა თუ ტყის ჭრა. სიკვდილიც, მიუხედავად მთელი თავისი საშინელებისა, ყოფიერების უკიდურესი, მაგრამ ასევე აუცილებელი გამოვლენაა. ამიტომაც, ის კადრები, სადაც ასახულია თუში ქალების მიერ შვილებისა და ქმრების გაცილება ბრძოლაში, სავსეა შინაგანი ღირსების გრძნობით, ეპიკური სიმშვიდით. ამ ქალების სახეზე უმალ სიამაყეა გამოსახული, ვიდრე ძრწოლა მოსალოდნელი ტრაგედიის წინაშე. მათ ცნობიერებაში გამჭდარია იმის შეგნება, რომ შვილი უპირველესად მამული-სათვის გაზარდეს, რომ მისი სიცოცხლე ქვეყანას ეკუთვნის და არა მხოლოდ ოჯახსა და სოფელს. ასევე დიდი თავშეკაცებით, შინაგანი დაძაბულობითაა ნაჩვენები პაპაის ენით უთქმელი ტანჯვა თერთმეტი ვაჟიშვილის დაღუპვის გამო: არც ერთი სანტიმენტალური დეტალი, მწუხარების არავითარი ეგზალტაცია — ისევ ტრაგიკული ამბის შინაგანი განცდა და ნებისყოფის უკიდურესი დაძაბვა.

ფილმის ავტორები სადად, პირდაპირ ამბობენ იმას, რაც მათი ხანგრძლივი და სერიოზული განსჯის შედეგია. ამიტომაც ერიდებიან ფილმის სტილისტიკის გადატვირთვას, მის გართულებას მეტაფორული სახეებით, სიმბოლური მინიშნებებით: ამბავი იმდენად დიდი და მნიშვნელოვანია, რომ იგი თითქოსდა თავისთავად ითხოვს გადმოცემის უბრალოებას, რაც სრულიად არ გამორიცხავს ეპოსისათვის დამახასიათებელ ამაღლებულ ტონალობას, პოეტურ სულისკვეთებას. მთელი ფილმის მანძილზე, მხოლოდ ერთხელ არის გამოყენებული მეტაფორული სახე და იგი ღრმა მნიშვნელობითა და აზრითაა სავსე. ეს არის ჩამოხსნილი ზარის „გაცოცხლების“ მოტივი. ფილმის პირველსავე კადრებში ვხედავთ, რომ ეს უზარმაზარი ზარი თავს დაამხეს ქართველ ბერს, შემდეგ ცეცხლი შეუთნეს მას და შიგ გამოგუდეს. ამით ჭერ მხოლოდ ისაა ნაჩვენები, რომ ქრისტიანობის ქართველი მსახურნი ისე ეწამებოდნენ ქვეყნისათვის, როგორც ჩვეულებრივი მამულიშვილნი. ეს ძირს დამხობილი ზარი აღარ ჩანს პირველი ფილმის არც ერთ სერიოზულ და მხოლოდ მეორე ფილმში ანუ „კინემატოგრაფიული დროის“ საუკუნე-ნახევრის შემდეგ გადმოაბრუნებენ ქართველი მეომრები ამ ზარს. ამ დროს კინოკამერა შორი პლანით გვიჩვენებს გამოსახულებას: ჩვენ ვხედავთ მოშავო ფხვიერ მიწაზე გამოსახულ ჯვარს. ჩვენს წარმოსახვაში ამ წუთში უცნაური აზრი იბადება. თითქოს დამწვარი ბერის ფერფლმა, რაღაც სასწა-

ულებრივი ძალის წყალობით ჯვარი გამოსახა: დაწვეს ბერი დამბობილ. ზარში, მაგრამ ვერ დაწვეს მისი რწმენა, მისი სული, რომელიც თითქოს სამუდამოდ „გარდაისახა“ ჯვრად. შემდეგ კამერა უფრო ახლოს მიდის ზართან და ვხედავთ, რომ ფერფლზე აგდია ჩვეულებრივი თითბერის ჯვარი და სხვა ყველაფერი ჩვენი წამიერი წარმოსახვის შედეგი ყოფილა... ზარი მალა აიწვეს, სულს ჩაიდგამს, „გაცოცხლდება“, საუკუნებრივი მღუმარების შემდეგ პირველად აზმინდება. მასთან ერთად თითქოს ცოცხლდება ბერის სულიც (რწმენა), რომელიც საუკუნის მანძილზე დაგანებული ყოფილა დამბობილი ზარის ქვეშ. აქ არა მარტო რწმენის სიმტკიცე ივლისხმება, არამედ საუკუნეთა გადაძახილიც, დაწყებული საქმის გაგრძელების აუცილებლობა, განვლილი საუკუნე მომდევნოს მოქმედების უძლიერეს იმპულსებს უტოვებს...

და მართლაც, იდეის, დაწყებული საქმის მემკვიდრეობითი უწყვეტობა კარგად არის ნაჩვენები. ეს გამოხატულია არა მარტო ფილმის აზრობრივ სიღრმეებში, არამედ თვით გარეგნულ, სახიერ ზომენტებში. ამ იდეამ თითქოს გენეტიკური ძალა შეიძინა და გავრცელდა მთელს თაობებზე. პირადად მე რეჟისორის შესანიშნავ მიგნებად მიმაჩნია ალექსანდრე მეფისა და ერეკლე მეორის როლების შესრულება ერთი მსახიობის — თ. არჩვაძის მიერ. აქ არა მარტო გარეგნული მსგავსებაა შენარჩუნებული, არამედ სულის, აზრის ერთიანობაც. თუმცა ორივე მეფე ფილმში, ამავე დროს, სავსებით ინდივიდუალური გმირები არიან, ხასიათით, ქცევით თუ ტემპერამენტით. მაგრამ მაყურებელს არ ტოვებს იმის შეგრძნება, თითქოს ალექსანდრე მეფის ხატება მას მაინც ეცხადება.

ამ გრანდიოზული პანორამის ყოველი დეტალი გამსჭვალულია სამშობლოს სიყვარულით, მაგრამ ეს პირდაპირ როდია მოწოდებული ან დეკლარირებული მხოლოდ, გმირთა მოქმედებაში მკლავდება მათი პატრიოტიზმი და ასეთ დროს ისინი თითქმის არასოდეს არ მიმართავენ მაღალფარდოვან სიტყვებს, პათეტიკურ ექსტს, თუმცა ფილმი, მიუხედავად ამისა, არ არის ასეთ დროს აუცილებელ პათეტიკას მოკლებული.

ფეოდალური საქართველოს შინაგანი წინააღმდეგობა, შეურიგებელი კონფლიქტები თავისთავად ბადებდნენ ტრაგიკულ სიტუაციებს, როცა ერთმანეთს არა მხოლოდ სხვადასხვა სოციალური ფენები უპირისპირდებოდნენ, არამედ, როცა შვილი მამას ებრძოდა, ძმა — ძმას, თავადი — თავადს. ხშირად ეს კონფლიქტი არა მხოლოდ პარტიკულარიზმის გამოხატულება იყო, არამედ პოლიტიკური ორიენტაციის, ერის სამომავლო ცხოვრების გზის არჩევისა. ეს

კარვად ჩანს არა მხოლოდ ალექსანდრე მეფისა და კონსტანტინე მიწხას შეურიგებელ, ტრაგიკულ კონფლიქტში, როცა პოლიტიკურ ორიენტაციას ამძაფრებს ხელისუფლების დაუფლების დაუოკებელი წყურვილი, არამედ ალექსანდრე მეფის მემკვიდრეების — გიორგისა (მსახიობი ე. გიორგობიანი) და დავითის (მსახიობი ქ. მარღაშვილი) წინააღმდეგობებში, რომელიც თავისუფალია ადამიანის ქვეყნა გრძნობებისაგან, რადგან იგი სავსეა იდეათა, პოზიციათა გარკვეულობითა და აბსოლუტური პოპულარობით.

ორივეს პოზიცია, წმინდა ადამიანური თვალსაზრისით, ზნეობრივად სწორია, ორივე გმირი თავისი ზნეობრივი იდეალის დამკვიდრებისაკენ მიისწრაფვის, და, რამდენადაც ეს ზნეობრივი იდეალები ერთმანეთს გამორიცხავენ, კონფლიქტში, ტრაგიკულ ფინალში პოეზებს დასასრულს. უფლისწულ დავითს სჯერა, რომ საქართველოს ხსნა აღმოსავლეთის ორ გიგანტურ სახელმწიფოსთან მეგობრობაშია. რომ ხალხს მოსვენება სჭირდება, ქვეყანას — მშვიდობა და მოვლავატრონობა. უფლისწული დავითი აშკარად უპირისპირდება მამამისს, მეფე ალექსანდრეს პოზიციას, რომელიც დასავლეთისაკენ მკვეთრ ორიენტაციაში გამოიხატებოდა. უპირისპირდებოდა მამამისს, მაგრამ მამამისის მოღალატე არ იყო. სხვა პოლიტიკურ კურსს ადგა, მაგრამ სამშობლოს მოღალატე არ იყო.

მთელი სიმძაფრე იმაშია, რომ თვით შექმნილმა ისტორიულმა ვითარებამ, ობიექტურმა სინამდვილემ აქცია დავითი ერისა და მამის მოღალატედ. იგი უეჭველად ტრაგიკული პიროვნებაა, რადგან თავისი სუბიექტური სიმართლე სწამს (მაშინ როცა ეს არ არის ობიექტური სიმართლე) და მისი დამკვიდრებისათვის იბრძვის. ამიტომაც, რომ ფილმში ალექსანდრე მეფის, გიორგი უფლისწულის, ერთმხრივ, და დავით ალექსანდრეს ძის, მეორე მხრივ, დაპირისპირება ასეთ მძაფრ ქლერადობას იძენს.

საუკუნე-ნახევრის შემდეგ ისტორია იმეორებს ამ ნაცნობ სიუჟეტს, რომელსაც, მართალია, ტრაგიკულს ვერ ვუწოდებთ, სამაგიეროდ, მას არ აკლია დრამატული სიმძაფრე — მხედველობაში მაქვს ფილმის პერსონაჟების მეფე ერეკლესა და ალექსანდრე ამილახვარის შეურიგებელი წინააღმდეგობა. იგი ტრაგედიაში არ გადაიზარდა, რადგან ამისათვის აუცილებელია საკუთარი ზნეობრივი და პოლიტიკური პოზიციის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა და არა ამ პოზიციის თუ იდეალის დეკლარირება (ამილახვარი). ვიმეორებ, ამ დაპირისპირებას უშუალო ტრაგიკული ფინალი არ მოჰყოლია, მაგრამ პოლიტიკური სცენის სხვა, მეორე გმირი შეიწირა. ეს გახლავთ ერეკლეს ვაჟი — ლევან ბატონიშვილი (მსახიობი გ. ბურჯანაძე), რომლის

გლოვა-დატირება ქეშმარიტი სიღიადითა და უბედურებითაა გადმოცემული.

ვფიქრობ, რომ ქართულ კინემატოგრაფს, რომელსაც არც კოსტუმირებული და მაინცდამაინც არც ისტორიულ სიუჟეტებზე აგებული ფილმების შექმნის ტრადიცია აქვს (ცხადია, ამ ტრადიციას ორიოდ კინოფილმი ვერ შექმნიდა), ამ სურათმა ე. წ. „სუპერფილმის“ გამოცდილება შესძინა, მასთან დაკავშირებული მთელი კომპონენტებით. დაიხატა და შეიქმნა ასობით კოსტიუმი („სამეულის“ და ვ. კიაურელის ესკიზების მიხედვით). აიგო მრავალი ინტერიერი, დარბაზი თუ სახლი (მხატვარი კ. ხუციშვილი), აღიჭურვა და შეიმოსა უამრავი მოქმედი პირი და მთელი ლაშქრები, გაიმართა რამდენიმე ბატალური თუ სახალხო სცენა, ქვეითი მეომრების თუ მხედრებს, ხალხის, მეფეების, მხედართუფროსების მონაწილეობით, დამზადდა ათასობით რეკვიზიტი, ბუტაფორული საგნები, იარაღები, საჭურველი, სამკაულები, შეიქმნა ყოფის უამრავი რეალია და ბოლოს, გადაღების გეოგრაფიამ მოიცვა რამდენიმე ათასი კილომეტრის მასშტაბი. ცხადია, ამ დროს ფილმის ავტორები უამრავ სიძნელეს წააწყდნენ — როგორც ორგანიზაციულს, ასევე შემოქმედებითს. ყოველ შემთხვევაში, ეს ფილმი იმის რწმენასაც გვიწვდის, რომ ქართველ კინემატოგრაფისტებს შესწევთ ნებისმიერი მასშტაბის ფილმის გადაღების უნარი და ნიჭი. რასაკვირველია, ფილმში რომელიც თითქმის შეიდ საათს გრძელდება, არ შეძლება არ იყოს მხატვრულად სუსტი ეპიზოდები: ბატალურ სცენებს მაინც ეტყობა ბუტაფორულობა, ერთგვარი ხელოვნურობა და შტამპიცი კი, ზოგჯერ აშკარაა „დაღმითი“, „დაყენებული“ მიზანსცენები, რეპლიკების თეატრალური განაწილება მოქმედ პირთა შორის (როცა ისინი რიგრიგობით, დარიგებულივით ლაპარაკობენ), ზოგჯერ მოქმედ პირებს აკლიათ კინემატოგრაფიული ბუნებრიობა, ზოგიერთი კადრი თავისი სტილისტიკითა და ტონალობით ძალზე უცხო სხეულად, ვიტყვოდი, პაროდიულად მოჩანს განსაკუთრებით მსახიობ ა. ხიდაშელის კონსტანტინე მირზა და მასთან დაკავშირებული მთელი სიუჟეტური ხაზის პლასტიკური გამოსახვა), ზოგიერთი ე. წ. სათავგადასავლო ეპიზოდი ზედმეტიც მეჩვენა, მაგრამ, ვიმეორებ, დაძლეულია ამ დიდი მასშტაბის ისტორიული ტილოს შექმნის წარმოუდგენელი სირთულე და მიღწეულია უმთავრესი: ფილმი თავისი შინაგანი არსით მართალია, არიდებული როგორც ზნეობრივ, ასევე პოლიტიკურ კონიუნქტურას. მე სრულიად არ ვიზიარებ ჩვენს კინემატოგრაფიულ (ნაწილობრივ თეატრალურ) წრეებში გავრცელებულ მოსაზრებას ფილმის არაკინემატოგრაფიულობის გამო, თითქოსდა მასში ქარ-

ბობს თეატრალური ესთეტიკის ელემენტები, რომ იგი მოკლებულია ნაქვედების დინამიზმს. ასეთი მსჯელობის საფუძველს იძლევა მთავარი გმირების ხშირი პორტრეტული ჩვენება, მოქმედების საფუძვლიანი განვითარება.

მახსოვს, „დათა თუთაშხიას“ კინოსერიალის გამოც გაისმოდა ამგვარი ხმები, არაქინემატოგრაფიულიაო, მისი კინოსტილისტიკა სიახლით არ გამოირჩევაო. პირადად მე გულწრფელად ვუსურვებდი ასეთ საყოველთაო წარმატებას თვით ყველაზე კინემატოგრაფიულ ქართულ ფილმს. მეორეც, ყოველი ლიტერატურული მასალა გამოსახვის თავის ხერხებს მოითხოვს, შინაგანი არსით, სტრუქტურით განპირობებულს. აუცილებელია თვით შემოქმედის ხედვითი თავისებურების გათვალისწინება. ყოველივე ამისგან მოწყვეტილად არ არსებობს არც კინოს გამომსახველი საშუალებანი და არც საერთოდ კინოსტილისტიკა.

გ. ლორთქიფანიძე ზუსტად გრძნობს ქანრის ბუნებას, ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის შესატყვის ფორმას. რეჟისორის უტყუარი შემოქმედებითი ალღოს დადასტურებაა თუნდაც ნ. დუმბაძის ნაწარმოებთა მიხედვით შექმნილი მისი დადგმები, რამაც განაპირობა მწერლის გმირების ხელახალი ცხოვრება სულ სხვა სივრცესა და განზომილებაში.

თუ დავაკვირდებით, „წიგნი ფიცის“ სტილისტიკა, რასაკვირველია, ა. სალუქვაძის სცენარის თვისებების სრული გათვალისწინებით, ბუნებრივად აგრძელებს „დათა თუთაშხიას“ ეკრანიზაციას დროს შექმნილ გამომსახველობითი ხერხების მთელ სისტემას. აქაც ე. წ. შენელებულ, ზოგჯერ „გაჩერებულ“ კადრებს ენაცვლება მოქმედებითა და დინამიზმით სავსე კადრები, აქაც, საფუძვლიანადაა გადმოცემული ამბის განვითარება. გ. ლორთქიფანიძე, როგორც ვთქვრ, ეპიკური ქანრის კინემატოგრაფს ქმნის და ამ დროს იგი მიმართავს ამ ქანრისათვის ბუნებრივ ხერხებს — შენელებას, ამბის ფუნდამენტურ გადმოცემას, ვრცელ დიალოგებს, მსჯელობას. ასეთ დროს შინაგანი აუცილებლობით არის განპირობებული მთავარი გმირების სახის გამომეტყველების „მსხვილი პლანი“ ჩვენება. აქ, ასეთ კადრებში მიმდინარეობს დიდი, დაძაბული ბრძოლა გმირებს შორის, ეს არის არა იმდენად ხასიათების („წიგნი ფიცისა“), რამდენადაც იდეების დაპირისპირება. ორი განსხვავებული ზნეობრივი, პოლიტიკური, იდეური პოზიცია ეჯახება ერთმანეთს. თითოეული ეს პოზიცია ასევე ზოგად მომენტსაც შეიცავს, რადგან იგი ერთი პიროვნების რწმენას კი არ გამოხატავს მხოლოდ, არამედ გარკვეული საზოგადოებრივი განწყობილების და სოციალური ფენების ირგვლივ შექმნილ

ვითარებასაც. უნდა გადაწყდეს საკითხი, რომელიც ეხება ერის ყოფნა-არყოფნას, მის არსებობას ისტორიის სივრცეში. ცხოვრების ისეთი უმნიშვნელოვანესი მომენტები გ. ლორთქიფანიძეს წინა პლანზე გამოაქვს. სურს მაქსიმალური სისავსით მიაწოდოს მაყურებელს როგორც დაპირისპირებულ იდეათა მთელი არსი, ისე ამ იდეებისაგან, ამ რწმენისაგან აღძრული განცდები, რომლებიც თავის კვალს ტოვებენ გმირთა სახეებზე. ამგვარად, რეჟისორს აღელვებს უმთავრესი — რაც შეიძლება ღრმად ჩაითრიოს მაყურებელი დაპირისპირებულ იდეათა და ხასიათთა მორევში, აქციოს იგი ამ დაძაბული პოლემიკის მონაწილედ. და ამ დროს იგი სრულიადაც არ წუხს იმაზე, კინემატოგრაფიულია თუ თეატრალური მისი ხერხები; იგი შეგნებულად ირჩევს გამოსახვის ამგვარ ფორმას. თუ სათქმელი სრულად არის თქმული. თუ იგი აღელვებს და აფიქრებს მაყურებელს, თუ იგი მსატკრულად დამაჩერებელია. მაშასადამე, მიზანი მიღწეულია, ამიტომაც არის ეს ფილმი განრიდებული ყოველგვარ ესთეტიზაციას. მოქმედების საღად გადმოცემა, სრულიადაც არ ნიშნავს რაიმე გაუბრალოებას, გაშიშვლებას. პირიქით, აქ მრავალი კომპონენტია გაყოფილი, და ყოველი მათგანი თავის ადგილზეა: ზუსტად არის შერჩეული მოქმედების ადგილი, ყოველთვის ბუნებრივია ის სივრცე, სადაც გმირები მოქმედებენ, სწორედ იქ გაისმის ბ. კვერნაძის მუსიკა, სადაც ეს აუცილებელია (არა ფონისათვის, არამედ დრამატიზმის გადმოცემისათვის) და იმდენ ხანს, რამდენიც საჭიროა. აქ უბრალო სინქრონულობასთან არა გვაქვს საქმე. ეს მუსიკა, ეპიზოდის „სულია“ და ბ. კვერნაძე „ესმენს“ ამ სულის მოძრაობას. შესანიშნავად იცის, რომელ ეპიზოდს გაამძაფრებს ადამიანის ხმა. რომელს — ერთი რომელიმე ინსტრუმენტის მიერ გადმოცემული მელოდია, რომელს — მთელი ორკესტრი. გავისხენოთ თუნდაც „ზარის თემა“, რომელსაც მოთქმის გაბმული ხმით გადმოსცემს შესანიშნავი მომღერალი პ. გონაშვილი. ანდა — ჩონგურზე ჩამოკრული უბრალო მელოდია, სადაც შავი ქორისაგან სასიკვდილოდ განწირული ადამიანის გლოვა ისმის; უვლისწულ კონსტანტინეს ირანისაკენ მგზავრობის დროს დარხეული ხმები, რომლებიც სამშობლოს განცდასთან არის დაკავშირებული და იგივე ხმები რომლებიც, უკვე ოდნავ სახეცვლილი აღსდგებიან უკვე ჰაბუკი კონსტანტინეს, შაჰის კარზე აღზრდილი ჰაბუკის მეხსიერებაში და, ბოლოს, „ტოტლებნის მარში“ — სავსე ფუყე სიდიადით და გვრგვინით.

ასევე ზუსტია მხატვარ კ. ხუციშვილის მიერ შერჩეული ნატურა თუ მოქმედების ნებისმიერი ადგილი. განსაკუთრებით რთული იყო



ქართველ მეფეთა და დიდებულთა სასახლეების თუ საცხოვრებლების ინტერიერების შექმნა. ჩვენს საერო არქიტექტურაზე მხოლოდ მცირე რეალიები და რამდენიმე ჩანახატი თუ არსებობს. თავის დროზე კონსტანტინე გამსახურდია უჩიოდა სამხედრო, სასულიერო თუ საეროსკაცი ცხოვრების დეტალების, ტერმინების, სახელწოდებების უკმარობას ჩვენს ქრონიკებში თუ „ქართლის ცხოვრებაში“. ფილმის ავტორებს ფაქტიურად ახალი ისტორიულ-მატერიალური გარემოს შექმნა მოუწიათ, ჩვენ არ ვიცით როგორი იყო მეფეების სამუშაო, საძინებელი, სასტუმრო თუ სხვა დანიშნულების ოთახები. არ ვიცით როგორი იყო იქ განლაგებული რეკვიზიტი. მხატვარმა ტაქტიკა და გემოვნებით შექმნა ყოველივე ეს და ჩვენ მათს ისტორიულ ნამდვილობაში ეჭვი არ გვეპარება. განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს გმირთა მოქმედების ბუნებრივი გარემო, მისი კოლორიტი. დააკვირდით, რა შესანიშნავია მთის კლდოვან თხემზე ამოჭრილი ქვაბულების კონტურები, როგორ მოგვყავონებს იგი ქართული არქიტექტურის ყველაზე დამახასიათებელ დეტალს, რა მშვენიერ ადგილზე დგას ხვარამზეს ქოხი, რომელიც ლანდშაფტის კომპოზიციას აგვირგვინებს. აქაც ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრების თვალი ჩანს. ასეთ გარემოში კინოკამერა ბუნებრივად მოძრაობს და საერთო სივრცისა და პერსპექტივის აბსოლუტურ შევრძენებას ბადებს... „სამეულის“ კოსტიუმებიც სისადავითა და სიზუსტით გამოირჩევიან. განსაკუთრებით კარგად გრძნობენ მხატვრული ფერების გამას. მათ კონტრასტს და კოლორიტის მთლიანობას. დაუშვით შთაბეჭდილებას ახდენს ამ თვალსაზრისით რუსი და ქართველი მხეცრების შეხვედრის დროს კოსტიუმების ფერების ერთმანეთში „შეჭრა“. როცა ეს აუცილებელია, მხატვრებს კოსტიუმების ერთფეროვნებაში მოულოდნელად შეაქვთ მყდერი ფერი, რომელიც საერთო ფონს აცოცხლებს.

ამ ფილმის თვალსაჩინო ღირსებაა მსახიობთა შესანიშნავი ანსამბლი. თუ უამრავ ეპიზოდურ როლს არ ჩავთვლით, ფილმის ხუთ სერიისაში ორმოცდაათზე მეტი მნიშვნელოვანი როლია, რომელსაც გაზიკვეული ფუნქცია აკისრია სიუჟეტის განვითარებაში.

გ. ლორთქიფანიძის ნიჭის ერთი თვისება ისიცაა (აღარას ვამბობ შემოქმედებითი ჯგუფის შერჩევაზე და ურთულესი ტექნიკურ-ორგანიზაციული სიძნელების დაძლევაზე), რომ იგი ზუსტად გრძნობს მსახიობის შესაძლებლობებს, მის თავისებურებებს. გარდა ინტუიციისა, აქ დიდ როლს თამაშობს დიდი გამოცდილება და მსახიობროლის ნიუანსების ანალიტიკური წვდომის ნიჭიც. ქართველ მსახიობთა მთელ თაობებს კარგად იცნობს რეჟისორი და არ გვიკვირს ამ

სამყაროში მისი სწორი ორიენტაციისა, საოცარი ისაა, რომ „გარედან“ მოწვეული მსახიობები ასე ზედმიწევნით მიესადაგნენ თავიანთ როლებს.

პირველ რიგში დავასახელებდი ა. პეტრენკოსა და სოს სარჭინიანს.

ყველაზე საპასუხისმგებლო ამოცანა, რასაკვირველია, თ. არჩვადის წინაშე იდგა. ალექსანდრე მეფე ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული პიროვნებაა საქართველოს ისტორიაში. მის გამჭირაბ გონებას და სიმამაცეს დიდი გამოცდა მოუწყო ბედისწერამ თუ ისტორიამ. თ. არჩვაძე გვიჩვენებს ალექსანდრეს შინაგან სიმტკიცეს, დიდ სულიერ მხნეობას. თვით ყველაზე მძიმე წუთებშიაც კი მას არ ტოვებს ქვეყნის პირველი კაცისათვის შესაფერი თავდაპერილობა, ემოციების ალაგმვის უნარი. ერისკაცობა უპირველესად თავგანწირვაა, ეროვნული სისუსტეების ჩახშობა. მხოლოდ წამიერად გადაივლის ხოლმე მსახიობის სახეზე მწუხარების ჩრდილი და ენით უთქმელი ტკივილისაგან გამოწვეული მკვჭუნვარება. ჩვენ ამ დროს ვგრძნობთ, თუ რა ჯოჯოხეთის ალი სწვავს მთელს მის შინაგან არსებას, რა ძალის ფასად უჯდება თავშეკავება. შეუძლებელია აღლევების გარეშე უცქირო მსახიობის თვალეში არეკლილ გრძნობათა იმ გამას, როცა იგი შესტკერის საკურთხეველის წინ დამდგარ მცირეწლოვან უფლისწულებს, რომელთაგან ერთი, კონსტანტინე, სამძველოდაა განწირული. ანდა ის კადრები, როცა იგი, თანაგრძნობისგან მთლად გაქვავებული, ქართველ ჰაბუტთა წაკვეთილ თავებს დაჰყურებს. მხოლოდ ოდნავ გაბზარული ხმა თუ ამხელს მის მწუხარებას. მან თავის თავს ყოველი გრძნობის გამხელის საშუალება მოუსპო, მაგრამ მსახიობი მოუხელთებელი ნიუანსებით გვაგრძნობინებს თავისი გმირის სიყვარულს შვილებისადმი, მოყვასისადმი. ფილმის ავტორები არ ერიდებიან იმის ჩვენებას, რომ ქვეყნის მმართველი პიროვნულად ხშირად უფრო უბედური და გაუხარელია, ვიდრე ტრაგიკულ განსაცდელში ჩავარდნილი მისი ქვეშევრდომი. რასაკვირველია, საქართველო ხალხმა, გლეხობამ შეინარჩუნა, მაგრამ ალექსანდრეს მსგავსი პიროვნების თავდადება რომ არა, შეუძლებელი იქნებოდა ერთიანი სულისკვეთების გამომუშავება. ალექსანდრეს ტრაგედია ამავე დროს ხალხის ტრაგედიაცაა და პირუკუ. ასეა გადაჭდობილი პიროვნებისა და ხალხის ბედი ამ ფილმში. ფილმის მსვლელობის მანძილზე ალექსანდრე ჩვენ თვალწინ იცვლება, მის სახეს ღრმა ნაოჭები ფარავს, მისი გამომეტყველება უფრო პირქუში ხდება, ვგრძნობთ, რომ მხოლოდ უკანასკნელი, თითქმის დაუშრეტელი ძალების მობილიზაციით დგას ფეხზე. საოცარია, როგორ შეიძლება, რომ ბედმაც და მტერმაც

ზილოდ ერთი კაცისათვის მოიცალოს. ალექსანდრე ინარჩუნებს ვაჟკაცურ იერს, მაგრამ ვგრძნობთ, რომ ახლოა აღსასრულიც. შესანიშნავია ვანდგომილი, ბერად შემდგარი ალექსანდრეს ყოფის ამსახველი კადრები. ცხოვრების ქარიშხლებისაგან თითქოსდა დასვენებულ ალექსანდრეს სახეს ტრაგიკული ნიღაბი ჩამოსცილებია, მისი სახის მკაცრი ხაზები თითქოს დარბილებულან — ახლა იგი ღრმად მისცემია სულს ჩირკევას, ქეშმარიტებაზე ფიქრს. ამ ფიქრს დაუწმენდია მისი სახე. ააგრამ არა იმდენად, რომ მასში ქვეყნის ბედზე მზრუნველი კარისკაცის ტანჯვა არ ამოეიკითხოთ. ეს უბრალო ბერი, რომელიც ფეხშიშველი დააბიჯებს ქვის იატაკზე, დიდებულია თავისი უბრალოებით და სულიერი ახოვანებით. მის სიმარტოვეში ქართული მარტვილების საერთო ბედი იკითხება. საკუთარ თავში ჩაღრმავებას, სულის სიწმინდისათვის ზრუნვას მწუხარე კეთილშობილებით შეუმოსავს მისი სახე. მაგრამ დგება მომენტი, როცა ქრისტიანული სიწმინდისა და ქვეყნის მერმისისათვის ფიქრი აიძულებს კვლავ აიღოს ხელში მახვილი, ბერის შავი ანაფორა ისევ სარდლის სამოსელით შეცვალოს. ამ დროს თ. არჩვაძის ალექსანდრე მესიანური იერით დამშვენებულ რაინდს ჰგავს. საშინელი სიკვდილით კედება მეფე ალექსანდრე, საკუთარი შვილი — კონსტანტინე მირზა ბუცელში აძგერებს მახვილს. თ. არჩვაძის თვალებში არც გაოცება იკითხება და არც სამღურავი: თითქოს ეს სასტიკი ბედის კაცი სხვანაირად არც უნდა მომკვდარიყო. ტრაგიკულ პიროვნებებს ცხოვრება სულის მოთქმის საშუალებას არ აძლევს, შედავთი აქ მხოლოდ ას შეიძლება იყოს, რომ წინა უბედურება მომდევნოზე შედარებით ნაკლებად საშინელი იყოს. მეფე ალექსანდრეს ცხოვრების ეს ანალი, როგორც ყველაზე დიდი ტრაგედია, აგვირგვინებს ტრაგიკულ განცდათა მთელ ჯაჭვს, ჰკრავს და ასრულებს მას.

როგორც ვთქვით, მომდევნო სერიებში ერეკლე მეფის როლსაც თ. არჩვაძე ასრულებს. ალექსანდრესაგან მკვეთრად განსხვავებული პორტრეტის შექმნა არ დაუსახავს მიზნად მსახიობს. მისი მთავარი ამოცანაა ერეკლეს ხასიათის მთლიანობის, მისი მიზანსწრაფული ბუნების ჩვენება, აშკარად იგრძნობა, რომ ერეკლე მეფის ყოველ მოქმედებას ქვეყნის მთელი ისტორიული გამოცდილება უდევს საფუძვლად. ფილმის ავტორები არ ცდილობენ ქართველი ხალხისათვის ეგზომ საყვარელი მეფის თვისებების იდეალიზაციას. ეკრანზე ვხედავთ მკაცრ, ზოგჯერ სასტიკ პოლიტიკოსს, რომელიც შეუპოვრად მიიწევს მიზნისაკენ. იგი ამისათვის არც მსხვერპლს ერიდება და არც მოწინააღმდეგეთა დასჯას. აქ იგი შეუვალაია, რადგან ღრმად სწამს რჩეული გზის სისწორე. ბევრჯერ გაწბილდა, მრავალჯერ მო-

ეცარა ხელი, მაგრამ ამას მისი სიმტკიცე არ შეუღახავს. მთელი ამ სერიის საუკეთესო კადრია ერეკლე მეფისა და ტოტლებენის შეზვედრა. აქ თ. არჩვაძე გმირის განწყობილების, მისი დრამატული განცდების სრულქმნილ გამოხატვას აღწევს. ერეკლე მზადაა თავისი მეფური ღირსება დათმოს, ოღონდ ქვეყანა საბედისწერო განსაცდელს აარიდოს ან ტოტლებენს ხელი ააღებინოს რუსეთის არმიის უკან გაბრუნებაზე. რა არ იხატება ამ დროს მსახიობის სახეზე მრისხანება, შეზავებული თხოვნასთან, ზიზილი ამ მხდალი გენერლის მიმართ, წუხილი იმის გამო, რომ თავს იმცირებს, სურვილი იმისა, რომ დაიყოლიოს გენერალი, ხმაში, რომელსაც ბზარი ეპარება, მუჟარა და ვედრება ერთდროულად ისმის. ყველაფერი უკიდურეს ზღვარამდეა მისული, საცაა უნდა გაწყდეს მოთმინების ძაფი, მაგრამ აი. აქ იკავებს თავს მეფე, რათა თავისი მრისხანებით საქმე არ წააზღინოს. ამ დროს მეფის სხეული მთლად დაძაბულია, მაგრამ ვგრძნობთ, როგორ იბრძვის მის არსებაში ურთიერთგამომრიცხავი გრძნობები. როგორ ფეთქდებიან და ისევ ქრებიან მოქმედების ამბულსები.

ხალხური უბრალოების. ძალის, მისი დაუდგრომელი გებრძოლი სულისა და გონიერების გამომხატველია ზ. ქაფიანიძის პაპაი.

ეს შესანიშნავი კინომსახიობი, რომელმაც უკვე მრავალი საგულლისწმო სახე შექმნა ჭართულ კინემატოგრაფში, ახლა თავისი შემოქმედებითი ძალეზის სრულ გაფურჩქენას განიცდის. ეს როლი საუკეთესოა მის ბიოგრაფიაში. მთელის არსებით პაპაი მიწიდანაა ამოზრდილი, ხალხის შვილია, რთული და ტრაგიკული პიროვნებაა. მის ყოველ მოქმედებაში ბუნების ძალები ავლენენ თავს. მისი გამოუთქმელი უსიტყვო გლოვა დაღუპული შვილების გამო, გამოავნებელია. სასიკვდილოდ დაჭრილი ლომივით წევს იგი ბნელ ქოხში და მის ცრემლით სავსე თვალებში უსაზღვრო მწუხარებაა გამოვლენილი. ამ წაქცეულ ვაჟკაცში იგრძნობა ტრაგიკული გმირის სიღიადე. მის განმარტოებაში არის ბედისწერასთან შეურიკებელი ანტიკური გმირების მშვენიერება. ისევე როგორც თვით საშინელი კატაკლიზმების დროსაც კი არ შეიძლება მოკვდეს ბუნება, ისე არ შეიძლება პაპაიზ არსებაში საბოლოოდ დაიშრიტოს სასიცოცხლო ძალები და ამ შავი მწუხარების სარეცელიდან წამომდგარი გმირის მოქმედებაში ჩვენ ვგრძნობთ, რომ არის ძალა, რომელიც ყველაზე დიდ მწუხარებასაც სძლევეს — ეს არის სამშობლოსადმი სიყვარული.

არის ანალოგია განდგომილი, მონასტრის ცივ კედლებს შეფარებულ ალექსანდრე მეფესა და ბნელ ქოხში შეკეტილი პაპაის მწუხარებას შორის: ერთი მხრივ, მეფისა და, მეორე მხრივ ხალხის ყვე-

ლაზე ღირსეული შვილის ტრაგედია ურთიერთსაა გადაქდობილი. ისინი თანაბრად იზიარებენ ქვეყნის იავარქმნისაგან წარმოქმნილ უბედურებას, მათ თანაბრად ეხებათ ცხოვრების თვით ყველაზე მოულოდნელი შემობრუნებისაგან წარმოქმნილი ჭირ-ვარამი.

ამგვარადაა ნაჩვენები ფილმში ხალხის წიაღში შობილი გმირის სიდიადე: მას ჰკლავენ და ვერ მოუკლავთ, მას ტანჯავენ, მოუშუშებელ ჭრილობებს აყენებენ, მაგრამ იგი ყველაფერს სძლევეს — ერევა როგორც საყუთარ, ისე ქვეყნის ჭირ-ვარამს. ასეა წარმოდგენილი ხალხის — ფილმის ამ მთავარი გმირის — მარადიული ლტოლვა თავისუფლებისა და თავისთავადობისაკენ. მას დაუქციეს სანლ-კარი, აუქრეს ვაზი, მოსტაცეს მარჩენალი საქონელი, დაუმხეს სალოცავები, ტყვედ წაასხეს მისი ულამაზესი შვილები, ის კი მაინც დგას — შრომობს, აშენებს, ქმნის მატერიალურ და სულიერ კულტურას. როგორც ვთქვით, ფილმში ნაჩვენებია საქართველოს ულამაზესი ლანდშაფტები, რომელიც ჩვენ მიერ განიცდება, როგორც ესთეტიკური, ასევე პატრიოტული ფენომენი. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ეს ულამაზესი ქვეყანა ასევე ლამაზი და ვაჟკაცური ხალხითაა დასახლებული. ფილმში უარყოფილია ე. წ. „ტიპაჟის“ პრინციპი. რომლის მიმდევარნი ებრძვიან ქართული სახეების ესთეტიზაციას და ხშირად უკიდურესობაში ვარდებიან: გვიჩვენებენ მკვეთრად გამოხატულ, ხშირად ულამაზო, მაგრამ მეტყველ სახეებს. გ. ლორთქიფანიძემ დაგვიმტკიცა, რომ, თურმე, შეიძლება აჩვენო ქართველი ვაჟკაცების და ქალწულების დიდი გარეგნული მომხიბვლელობა, ფიზიკური და სულიერი სილამაზის ჰარმონია ისე, რომ ყალბ „დაშაქრულ“ ესთეტიკას განერიდო. ეს მომენტი ღრმა აზრის შემცველია — განადგურება და იავარქმნა ემუქრება არა მხოლოდ საქართველოს მშვენიერ, გასულდგმულებულ ქვეყანას, არამედ ასევე მშვენიერ ხალხს. არ შეიძლება ამის შემყურეს ტკივილებისგან სული არ შეგეხუთოს და, ამავე დროს, სიამაყით არ აივსო იმის გამო, რომ ხედავ შენს მშობელ ერს — დაუძლეველს, მხნეს, მუდამ მშრომელსა და მებრძოლს. დაუკვირდით: მთელი ფინალის მანძილზე ფილმის ავტორები არ იღიმებიან და მათი გმირების სახეზე სიცილი არ გადაივლის. (გამონაკლისია მხოლოდ მეფე ერეკლესა და ხუდაის შეხვედრის ეპიზოდი). მართალია, იუმორი ყოველთვის იყო ქართველი ხალხის მხსნელი კრისტალი და თავსდატეხილი განსაცდელიდან ხშირად იუმორის. ხალხის წყალობით იხსნიდა თავს, მაგრამ, ამ შემთხვევაში, საბედისწერო ჟამია ნაჩვენები. ყველაფერი იმ ზომამდეა დაძაბული, რომ არავინ აძლევს თავს უფლებას იუმორით შეიმსუბუქოს მდგომარეობა, სული მოითქვას.

ცხადია, ფილმის ერთ-ერთი ძირითადი თემა ხალხთა მეგობრობა, მათი ურთიერთკავშირი. ეს კარგადაა ნაჩვენები უბრალო ადამიანების ურთიერთობაში.

არსებითი მომენტი რუს ხალხთან მეგობრობა, ამ დიდ ერთან ერთიანობის იდეა. მაგრამ ფილმის ავტორებს არ ავიწყდებათ ისიც, რომ რაც უნდა იზოლირებული ყოფილიყო საქართველო, თუნდაც მარტო დარჩენილიყო ისლამის წინააღმდეგ ბრძოლაში. მას ყოველთვის თანაუგრძობდნენ მეზობელი სომეხი ხალხის შვილები, მასთან იყვნენ ჩერქეზები, ოსები და სხვა მცირე ერები. ეს იყო არა მხოლოდ ოდესღაც ძლიერი საქართველოსკენ იმანენტური ლტოლვის ინერცია, არამედ შინაგანი აუცილებლობაც, რადგან საქართველოს ბედზე ხშირად სხვა ერების ბედიც ეკიდა. ამიტომაც, ბუნებრივად შემოდის ფილმის სამყაროში სომეხი მოვსესი, ჩერქეზი ყურშიტი (მსახიობი ლ. ფილფანი), ლეკი მუსაბეკი, რომლებმაც თავიანთი ცხოვრება საქართველოს ბრძოლებთან დააკავშირეს, ქართველი კაცის ტოლერანტული ბუნება თუნდაც იქიდან ჩანს. რომ ფილმში არსად არ იგრძნობა უცხო რელიგიის წრეგადასული შეურაცხყოფა. ავტორები უმეტესად აღადგენენ ისტორიის ატმოსფეროს და არა უშუალოდ თვით ისტორიას. ისევე როგორც ქართველის შეგნებაში ქრისტიანობა გაიგივებული იყო სამშობლოს ცნებასთან, ასევე ისლამი მის თვალში განასახიერებდა ირანისა თუ ოსმალეთის ძალმომრეობას. ამიტომ, ამ ქვეყნების წინააღმდეგ ბრძოლა ფაქტიურად იყო აგრეთვე ისლამის წინააღმდეგ ბრძოლაც. სწორედ ამ თვალსაზრისით არის გამოხატული ფილმში უცხო რელიგიასთან დამოკიდებულება, ამიტომ საყვედური იმის გამო, რომ ფილმში, თითქოს უაღრესად პირქუშ ფერებშია წარმოდგენილი ისლამური რელიგია. უმართებულოდ მიმაჩნია. თუ მთელი ფილმის კონტექსტს მოვწყვეტთ ამ საკითხს, შეიძლება, მართლაც ასე გვეჩვენოს, მაგრამ, ვიმეორებ, ისლამისადმი შეურიგებელი დამოკიდებულება, მტრის იდეოლოგიისადმი ბუნებრივი დამოკიდებულების კვინტესენციაა.

ფილმში მონაწილე მსახიობთა ანსამბლის ერთ-ერთი საუკეთესო როლია ა. პეტრენკოს ტოტლებენი. ჩვენ წინაა თავის თავში უზომოდ შეყვარებული, პატივმოყვარე, საკუთარ ღირსებებში ღრმად დარწმუნებული ადამიანი. მსახიობის მიერ შექმნილი სახის ყოველი დეტალი აზრითა და მნიშვნელობითაა სავსე. თავისი პიროვნების სიმალლიდან დასცქერის იგი ბარბაროს ქართველობას. თითქოს დიდი მოწყალეობა გაიღო იმით, რომ საქართველოში ჩამოსულ კორპუსს უსარდლა. შეუძლებელია ამ კაცის სულის სიღრმეში შეღწევა. ყველაფერი უძღურია პატივმოყვარეობის ჭავეშის გასარღვევად — აქ

გურ აღწევს ვერც გონიერება და ვერც ადამიანური სიკეთე. თვით უბრალო დეტალში — სანამ სასმისს შესვამს, გულმოდგინედ წმენდს ჭიქას — ჩანს, რომ მას იმდენად პათოლოგიურად უყვარს სისუფთავე და საკუთარი თავი, რამდენადაც სძულს ყველაფერი ის, რასაც სხვამ ხელი შეახო. ერეკლესა და ტოტლებენის ჩვენ მიერ მოხსენიებული კადრების ცქერისას პირდაპირ ტკივილებისაგან გული გეკუმშება. როცა შესცქერი ერეკლეს ვედრებით სავსე სახეს, და ტოტლებენის ცივ, შეუვალ, უაზრო სიამაყით გაბადრულ სახეს, რომელზეც სიცოცხლის არც ერთი ნერვი არ კრთის. იმის სურვილი გიპყრობს, რომ დარბაზიდან ხმა მიაწვდინო ერეკლე მეფეს — „დაანებე თავი ამ გენერალს, ნუთუ ვერ ხედავ, რომ ყველაფერი ამოა მის პირისპირ. ვერ დასძლევ ამ უპიროვნობის შეუვალ კედლებს“. გინდა ხმა მიაწვდინო. რადგან ერეკლესთან ერთად შენც ღრმად ხარ შეურაცხყოფილი. ტოტლებენის ამ ფუყე იმპოზანტურობის ფონზე უფრო რელიეფურად მოჩანს რუსი ოფიცრების კეთილშობილური სახეები. მათი გულწრელი სიყვარული დაჩაგრული, მუდმივ ომებში გაბმული ხალხისადმი. ეს ოფიცრები იმათი წინამორბედნი არიან, ვინც შემდგომ სენატის მოედანზე დაანთხიეს სისხლი.

მრავალი მსახიობი ამ ფილმში განსაკუთრებული სირთულის წინაშე იდგა არა მარტო იმიტომ, რომ ისტორიულ პიროვნებებს თამაშობენ, რადგან არსებობს როგორც შესრულების (ვთქვათ, ერეკლე მეფე, შაჰ-აბასი), ასევე ჩვენი წარმოდგენების სტერეოტიპი. ვისაც შაჰ-აბასის პორტრეტი უნახავს, დამეთანხმება, რომ სპარსეთის ამ გამოჩენილი და გამჭრიახი პოლიტიკოსის სახე ერთგვარად გროტესკულ-კომიკურს თუ არა, ერთობ სახასიათო იერს ატარებს (გადმოქაჩული თვალები, ორივე მხარეს გაფარჩხული, უზარმაზარი უღვაშები, რომლის მსგავსს მხოლოდ თეატრალურ სამყაროში თუ შეხვდებით). აკაკი ვასაძემ „გიორგი სააკაძეში“ უპირატესად შესრულების მკვეთრად სახასიათო მანერა არჩია და თავისი დიდი ოსტატობის წყალობით შეძლო საინტერესო სახის შექმნა (თუმცა, არც მას აკლდა ერთგვარი კომიკური იერი). ამ ფილმის რეჟისურა და კ. კავსაძე კი სხვა გზას დაადგნენ — აქ შაჰ-აბასის ყოველი ექსტი გაზომილია, გაწონასწორებული, ეგზალტაციას მოკლებული. მისი მოქმედება ფარული აზრითაა სავსე, საუბარი ქვეტექსტების შემცველია, გამოხედვა ორაზროვანი. ასეთ კაცს ალერსით შეუძლია ადამიანის დახრჩობა. ამავე დროს, ჩანს მისი გონიერება, შეუპოვრობა და პოლიტიკოსისათვის დამახასიათებელი მოქნილობა. მაინც ერთ-ერთი ყველაზე რთული ამოცანა ქეთევან დედოფლის როლის შემსრულებლის ქ. კიკნაძის წინაშე იდგა არა იმიტომ, რომ როლი მაინც სქემა-

ტურია და ძნელია მისი ხორცშესხმა, არამედ უპირატესად, იმის გამო, რომ დღევანდელმა მაყურებელმა კარგად იცის. ვინ იყო ქეთევანი, რა ტრაგედია გადახდა თავს, როგორ ეწამა, იცის. თუ რისთვის შერაცხა „ქეთევან წამებული“ ქართულმა ეკლესიამ წმინდანთა შორის. ბუნებრივია, ყოველივე ამის ცოდნა განაპირობებს მაყურებლის თავისებურ ფსიქოლოგიურ განწყობას. იგი ელის დიდ ტრაგიკულ განცდებს, გრძნობის, რწმენის მძაფრ კულმინაციებს. მაგრამ ფილმი ავტორებს და როლის შემსრულებელს არ ღალატობთ ზომიერების გრძნობა — მათ იციან, რომ ფილმს ქმნიან მთლიანად საქართველო. დრამატულ ცხოვრებაზე, სადაც ცალკეული გმირის (თუნდაც ისტორიულად ყველაზე ნებისყოფიანისა და უბედურის) ცხოვრება მხოლოდ ეპიზოდია. ამიტომაც ჩვენ ვხედავთ ტაქტიკა და თავშეკავებით შესრულებულ როლს, უეჭველი შინაგანი ღირსებებით სავსეს. მე მაინც გამოვყოფდი ქეთევან დედოფლის საუბარს ისლამ ყული-ხანთან, სადაც იგი ყოველგვარი გარეგნული პათეტიკის გარეშე წარმოთქვამს ფრაზას ქრისტიანობისა და სამშობლოს ცნების ერთგვარობაზე და წარმოთქვამს იმგვარად, რომ ჩვენ ვპყვიც არ გვეპარება მის გულწრფელობასა და იმ სიმტკიცეში, რომელიც შემდეგ მან წამების დროს გამოიჩინა. ჩვენ წინაშე ღვთისმოსავე დედოფალი კი არ არის ამ წუთში, არანედ ქვეყნის პირველი ქალი, რომელსაც მთელი ქართველობა შესცქერის.

მიუხედავად როლის სიმცირისა ო. მეღვინეთუბუცესმა შექმნა შაჰის უპირველესი კარისკაცის ისლამ ყული-ხანის, წარმოშობით ქართველის, დასრულებული პორტრეტი. დიდი ძალა და გონიერება იგრძნობა ამ კაცში. საკუთარი ღირსებისა და დამსახურების შეგრძნება მას მნიშვნელოვან ფიგურად აქცევს. შესანიშნავია ქეთევანთან დამოკიდებულებების ე. წ. მეორე პლანი. მომზიბლავი თავაზიანობის და ერთგვარი ოფიციალურობის მიღმა შეიცნობა მისი თანაგრძნობა ქეთევან დედოფლის მიმართ. არსად ეს მკვეთრად არ არის გამოვლენილი, ყველაფერ ამას ქმნის ნიუანსი, მოზომილი ყესტი, გამოხედვა. თუმცა მისთვის, რომელიც გონიერებას უმორჩილებს ყოველივეს, გაუგებარია ქეთევანის „უღონო“ საქციელი, ლოგიკა მოკლებული უკომპრომისობა, სულის სიღრმეებში მაინც იღვიძებს ალტაცების მაგვარი გრძნობა.

შეუძლებელია ფილმში მონაწილე ყველა მსახიობის თამაშის ანალიზი, მაგრამ არ შემიძლია არ მოვიხსენიო ლ. ბაღურაშვილის ხერამზე, მომზიბლავი უბრალოებითა და ბუნებრივობით შესრულებული. ამ როლში ერთდროულად ცოცხლობს ქართველი ქალისათვის



დამახასიათებელი ძალა და სირბილე, უშუალობა და სინაზე; გ. გეგეჭკორის ანტონ კათალიკოსი — გონიერების, განსწავლულობის და ქრისტიანული სათნობის განსახიერება; ზ. ყიფშიძის მუდამ შემართული, ნერვულად დაძაბული, ფეთქებადი, თავის სიმართლეში ღრმად დარწმუნებული ალექსანდრე ამილახვარი; ს. სარქისიანის მოვსესი — ჭკვიანი, მამაცი სომეხი ვაჭარი; რბილი, ინტელიგენტურია. შინაგანი ცეცხლით გაცისკროვნებული რ. ჩხიკვიშვილის გაიოზ რექტორი, და ბოლოს, გ. ჩუგუაშვილი — მუსამბეკის როლის შემსრულებელი, რომლის სახე თითქოს მოქანდაკის საჭრეთელითაა გამოკვეთილი. მსახიობი ძალიან კარგად გადმოგვცემს მუსამბეკის ვაჟკაცურ ბუნებას, უსაზღვრო სიყვარულიდან უსაზღვრო სასოწარკვეთილებამდე გადასვლას. არა მგონია შევეცდე, თუ ვიტყვი, რომ ეს მსახიობი ქართული კინემატოგრაფის (განსაკუთრებით!) და ქართული თეატრის მხრივ მეტ ყურადღებას იმსახურებს. მისი სახის მკვეთრი, ვაჟკაცური იერი, ენერგიული ნაკვთები და პლასტიკა, ბუნებრივი ტემპერამენტი, დარწმუნებული ვარ, თავის საკუთარ ადგილს აპოვნინებს ხელოვნებაში.

შეიძლება არსებობდეს განსხვავებული აზრი მსახიობთა შესრულებაზე, რეჟისურაზე თუ ფილმის სხვა კომპონენტებზე, მაგრამ ერთი რამ უეჭველია: ფილმი „წიგნი ფიცისა“ მნიშვნელოვანი მხატვრული მოვლენაა. მასში სიმართლით, საქართველოს ისტორიის პერიპეტიებში ღრმა წვდომით, დღევანდელი რეალობის მთელი მასშტაბის გათვალისწინებით, რაიმე კონიუნქტურისა თუ შინაგანი კომპრომისის გარეშე გადმოცემულია საქართველოს დაუცხრომელი მისწრაფება ერთმორწმუნე რუსეთთან სამარადეამო, ძმური კავშირისაკენ, ნაჩვენებია ის რთული, დრამატული, წინააღმდეგობებით სავსე გზა, რაც ქართველმა ხალხმა გაიარა, ვიდრე საბოლოოდ არ გაფორმდებოდა „გეორგიევსკის ტრაქტატი“ — ძმობისა და მეგობრობის შეუვალი დოკუმენტი.

ნოდარ გურაბანიძე

ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“

1983, № 9

## წარმატების საიდუმლო

გიგა ლორთქიფანიძემ ამ საიდუმლოს ზუსტად მიაგნო. შესაძლოა იმიტომ, რომ კარგად იცნობს მაყურებელს, იცის ვისთვის იღებს ფილმებს და ვისთვის დგამს სპექტაკლებს.

ოცი წლის წინათ გიგა ლორთქიფანიძემ რუსთავის სცენაზე, მოულოდნელად, სულ სხვა მოქმედი პირი გამოიყვანა — როსტანის სირანო, ლირსეული რაინდი, სიყვარულისა და რითმების რაინდი, რომლისაც არ ესმოდა არც ბრბოსა და არც თავად როქსანას. ახალგაზრდა ოთარ მეღვინეთუხუცესმა სირანო განახორციელა იმგვარად, რომ იგი თანამედროვე საზოგადოების მოთხოვნილებათა შესაბამისად აამეტყველა. მოგვიანებით, რეჟისორისთვის მეტად მნიშვნელოვანი გმირი — ტრაგიკული მხატვარი ფიროსმანი გაჩნდა. მაყურებლისთვის უნდა გაეჩინა შემოქმედებითი პიროვნების ფილოსოფია, პიროვნებისა, რომელიც თავისუფალია იმ გარემოებათაგან, ბევრს ასე რომ შევლის და გადაარჩენს ხოლმე.

როდესაც თეატრი სინამდვილის ნეგატიური მოვლენების ასახვამ გაიტაცა, ყურადღება ამ გმირზე გაამახვილა, ჩაიხედა მისი სულის უხილავ კუნძულებში, გამოიყვანა მისი იღუმალი ფიქრები და ჯიგა ლორთქიფანიძემ როგორც კი იგრძნო თავისი მაყურებლის სწრაფვა სულ სხვა რამისკენ, ამგვარ გმირებს დათა თუთაშხია დაუპირისპირა ხოლო როცა რეჟისორმა შენიშნა, საზოგადოებაში მომწიფდა აუცილებლობა კვლავ გაეახრებინათ წარსული, ჩასწვდომოდნენ თავიანთ ფესვებს, იგი დანტერესდა საქართველოს მნიშვნელოვანი პერიოდებით, რომლებიც დაკავშირებული იყო გეორგიევსკის ტრაქტატთან, და საზოგადოებას იმ წლების კინოვერსია შესთავაზა.

გიგა ლორთქიფანიძის ხელოვნება — თავისი არსით თანამედროვე, ფორმით კი რომანტიკული — ავლენდა რეჟისორის ლტოლვას ამადლებული გრძნობებისადმი, ძლიერი გმირისადმი გაუნელებელ ინტერესს.

თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრში ამერიკული მიუზიკლის, ჯ. ბოკის „მევიოლინე სახურავზე“ დადგმით გიგა ლორთქიფანიძემ თითქოს უღალატა თავის თავს. რომანტიკული სიმალეებიდან ცოდვილ მიწაზე დაეშვა, მებრძოლის — გმირის კლასიკურ პროფილს ხალხის წიაღიდან გამოსული კაცი არჩია — შინაზარდი ფილოსოფოსი ტევიე (ლიბრეტო დაწერილია შოლომ-ალეიქემის რომანის „მერძევე ტევიეს“ მიხედვით). ბოლოს, რეჟისორი იძულებული გახდა დაევიწყებინა კინოსა და დრამის კანონები მისთვის ახალი მუსიკალური დრამატურგიის გამო. მაგრამ, როდესაც სპექტაკლის დასაწყისშივე დარბაზს გადაურბინა ვიოლინოს სევდიანმა მელოდიათ, რომელსაც გამოსცემდა უცნაური, ღარიბულად ჩაცმული კაცის ვიოლინო, უკვე სარწმუნო გახდა, რომ მას არ უღალატნია თავისი თავისთვის. მევიოლინე და ვიოლინო ხომ სიმბოლო იყო ხალხის სუ-

ღიერი საწყისისა — იგი შემთხვევით არ უკრავდა სახურავზე, ცის კაპარასთან უფრო მეტად მიახლოებულ სახურავზე. მევიოლინე აღმოჩნდა ის გმირი, რომელიც გიგა ლორთქიფანიძის ინტერესს მულამ იწვევდა.

რეჟისორმა არსებითად გააკეთა ის, რაც აღრევე უნდა მომხდარიყო. მანამ, ვიდრე დაიდგებოდა მოსკოვის ებრაული თეატრის სპექტაკლი, მანამ ვიდრე ტელეეკრანზე გამოჩნდებოდა კიდევ ერთი ტევიე მ. ულიანოვის ეგზომ უჩვეულო, საკამათო შესრულებით. რეჟისორმა, ბოლოს და ბოლოს, დააკმაყოფილა მაყურებლის წყურვილი, რომელსაც კარგა ხნის მანძილზე კვებავდა ხალხში გავრცელებული ზმები, სხვათა აღფრთოვანებული მონათხრობი თხუთმეტწლის წინანდელ ბროდვეულ მიუზიკლზე ანდა არანაკლებ ცნობილ ნორმან ჯუისონის ფილმზე. გიგა ლორთქიფანიძემ გამოიცნო ამ მიუზიკლის საიდუმლო.

მუსიკალურ პარტიტურაში ყურადღება გაამახვილა სიყვარულზე და სპექტაკლი სწორედ სიყვარულს მიუძღვნა, ყოვლის შთანმთქმელ სიყვარულს, რომელიც მეუფებს ადამიანზე, ჰიუძღვნა სიყვარულს — სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით — სიყვარულს კერიის, სამშობლოს, შვილების, ძვირფასი ადამიანების მიმართ. თემა სულაც არ გახლავთ ახალი, ხოლო მუსიკალურ თეატრში ეს მარადიული თემაა. მაგრამ „მევიოლინეში“ ეს თემა ხორცშესხმულია თანამედროვე ხერხემათა საფუძველზე და სხვაგვარადაა წარმოჩინებული — ოპერეტის ტრადიციულ მასალაზე შექმნილი ნაწარმოებებისაგან განსხვავებულად. თანამედროვე თეატრისა, რომელიც აშკარად ესწრაფება თემების, პრობლემების, მხატვრული საშუალებების გარდასვლას, სურს მაყურებელში აღზარდოს არა მჭვრეტელი, არამედ მკვლევარი, თანაშემოქმედი თეატრალური ქმედების პოლემისტი. თავად მაყურებელმა სულის სიღრმეში ჯერ კიდევ შემოინახა არქაული თეატრალური სისადავისადმი, სანახაობრივი, თანამედროვე თეატრისადმი, რომელიც ჰეშმარიტ ემოციებს ბადებს. კაცმა რომ თქვას, სწორედ ამას ეფუძნება მიუზიკლის თანამედროვე ტექნიკა. ყოველივე ამას შეიცავს „მევიოლინე სახურავზე“. მაყურებელი ტკბება დიდებული მუსიკით, სიამოვნებით რეაგირებს გონებამახვილურ ტექსტს, რომელიც არა ჰგავს ზოგიერთ ოპერეტულ რეპრიზას; თანაუგრძნობს გმირებს, როდესაც ისინი ლაპარაკობენ და უმღერიან სიყვარულს და ერთგვარად გრძნობს კიდევ მოქალაქეობრივ მღელვარებას ამ სპექტაკლის ჰეშმარიტად დრამატულ ფინალში. ხალხი, რომელმაც უკანასკნელი იმედიც კი დაკარგა, ძალმომრეობამ დაატოვებინა მშობლიური მხარე, აღარა აქვს სა-

კუთარი ქერი, სასოწარკვეთილი ხალხი კვლავ შემართებითა და მოთმინებით აღივსება.

მათ ღირსება დაუბრუნდათ გამგზავრების წინ ტევიეს მეუღლის გოლდას მიერ წარმოთქმულ საბოლოო სიტყვებთან ერთად (ეს ყველაზე ძლიერი მომენტია ი. ბოკოიძის როლში).

გიგა ლორთქიფანიძე, როცა ეს სპექტაკლი დადგა, კვლავ მიუხვდა თავის მაყურებელს, გამოიციო მისი წადილი. ამასთან, „მევიოლინე სახურავზე“ ძალიან სჭირდება თავად მუსიკალური კომედიის თეატრს, რომელიც აგერ უკვე რამდენი წელია, ჩემი აზრით, არასახარბიელო მდგომარეობაში იმყოფება ისეთ თეატრალურ ქაღალქში, როგორიც თბილისია. სხვათა დიდების ჩრდილში, თანამედროვე თეატრალური ექსპერიმენტებისაგან შორს, იგი ცხოვრობს მშვიდი პროვინციული ცხოვრებით, არც აწვლავები, არც მაყურებლის აქტიოტაჟი — თქვენ წარმოიდგინეთ, არც კრიტიკოსთა შორის. ეს სამწუხარო მდგომარეობა მარტო ამ თეატრში როდი სუფევს. ვფიქრობ, თანამედროვე თეატრალური სიტუაციის წინაშე დაბნეულობას განიცდის მთელი ჩვენი ქვეყნის ბევრი მუსიკალური კომედიისა და საოპერეტო თეატრი. ეს თეატრები ვერ ახერხებენ თამაშის საკუთარი სტილის მიგნებას, სარეპერტუარო პოლიტიკის ზიარითადი ნერვის გასაახლებლად საჭირო ძიებებს, რომ უკვე შეუძლებელია მხოლოდ კალმანითა და ლეპარით ცხოვრება, რომ საქმის გამოსწორება შეუძლებელია ჩვენთან ნაკლებ პოპულარული ოფენბახისა და ძალზე პოპულარული მაესტრო პაულსის ნაწარმოებების დადგმით. თბილისის მუსიკალური თეატრის მდგომარეობა ოდნავ გართულებულად ჩანს. რა უნდა ექნათ, თუკი დრამატულ თეატრებში შესაძლებელია იგვე მუსიკალური სპექტაკლების წარმოდგენა, თუკი დრამატულ მსახიობს ზელეწიფება პროფესიულად იმღეროს ამ სპექტაკლებში (აქვე შევნიშნავთ, რომ მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი თ. მაისურაძე, ბ. ბეგალიშვილთან თანაბრად თამაშობს ტევიეს: ამჟამინდელ აბაშიძელთა დადგმაში „მევიოლინე სახურავზე“). თუკი ასე არტისტულად მღერის მთელი ხალხი? თუკი ცხოვრება, ქუჩა, ხალხური ტრადიცია ბადებს უფრო გონებამახვილურ, წარმტაც სიუჟეტებს, ვიდრე თანამედროვე კომპოზიტორებისა და ლიბრეტისტების შემოთავაზებულ ნაწარმოებებშია? ცხადია, რომ უნდა მოხდეს ძიება ახალი ფორმებისა და ახალი შინაარსისა, ლიტერატურისა და მუსიკალურისა, ისე, რომ განთავისუფლდნენ ყოველგვარი ტიპური საოპერეტო შტამებისაგან. კერძოდ, მუშაობა უნდა წარიმართოს ისე, როგორც ამას მერაბ მელივა ცდილობდა თავის დროზე ამ თეატრში, რასაც ცდილობს დღეს გიგა ლორთქიფანიძე ამ კონკრეტულ

სპექტაკლში. და კიდევ ერთი გარკვეული ნაბიჯი სჭირდება დღეს მუსიკალურ თეატრს — უნდა მიაღწიოს მსახიობის უნივერსალობას, მაღალ საშსახიობო პროფესიონალიზმს. ამას მოითხოვს თანამედროვე თეატრის დონე, საერთოდ, მიუზიკლისთვის კი ეს თავიდანვე აუცილებელი პირობა გახლდათ.

„მევიოლინეს“ საუკეთესო სცენებია სწორედ ის, სადაც მსახიობებმა ეს ნაბიჯი გადადგეს, ხოლო რეჟისორმა ისინი იხსნა ფრონტალური მიზანსცენების ტყვეობიდან, ღირიჟორზე დამოკიდებულსაგან, ტიპური საოპერეტო ინტონაციებისა და პლასტიკისაგან. ასეთია, უპირველესად, სპექტაკლის მასობრივი სცენები, რომლებიც რეჟისორმა ცხოველხატულად გადაწყვიტა ნიჭიერ მხატვარ — განსაკუთრებით მუსიკალურ თეატრში — იური გეგეშიძესთან ერთად. ასეთები არიან ცეიტლის ქორწილის სცენაში მშობლების წყვილი ი. ბოქოძე და ბ. ბეგალიშვილი; ასეთია სპექტაკლის ღირიკული კულმინაცია — გოლდასა და ტევიეს დუეტი: ორი მოხუცი ერთმანეთს მორცხვად უმხელენ სიყვარულს, იხსენებენ ახალგაზრდობას. ესაა და ეს. სცენა თითქმის სტატიკურია, მაგრამ რაოდენი დინამიკაა და ემოციური ძალმოსილება; ასეთია ხალხური ბალაგანის ტრადიციების საფუძველზე გათამაშებული გროტესკული სცენა ტევიეს სიზმრისა, სადაც მერძევეს გამოეცხადებიან ცეიტლის ბებია (ნ. ლალიძე) და ლაიზერ ფრუმის მეუღლე (ც. გურგენიძე). ეს პატარა როლები მსახიობებმა შეასრულეს და იმდერეს გონებამახვილურად და არტისტულად. საოცარია და სხვებზე უფრო რთულად ძლევენ საოპერეტო კანონს ახალგაზრდა გმირი ქალები — ტევიეს ქალიშვილებს როლებში. რეჟისორი ეხმარება მათ და ტვირთავს უამრავი ფიზიკური მოქმედებით, აიძულებს იფუსფუსონ ოჯახში, დაგავონ იატაკი, რეცხონ სარეცხი, დაიბანონ ხელები, ქიდან წყალი ამოიღონ. თუმცა ეს ყოველივე მაინც არ შველით, რომ მათი პლასტიკა ჯანთავისუფლდეს, ვერ ახერხებენ თავი აარიდონ ჩვეულ ინტონაციურ-ხმოვან საყრდენებს. მაგრამ ეს საშემსრულებლო შეცოდებანი, ვფიქრობ, მხოლოდ გამახვილებული თვალისთვისაა შესამჩნევი, რადგან ყველაზე მეტად ეს მსახიობი ქალები ჩანან ტევიესთან — ბ. ბეგალიშვილთან დუეტის დროს, ვისი პროფესიული ოსტატობა და მოზნებელელობა წთლიანად მსჭვალავს, კრავს სპექტაკლს.

დაბოლოს, თავს პატარა ღირიკული გადახვევის უფლებას მივცემ. რვა წლის წინათ, ამერიკაში მოგზაურობიდან დაბრუნებისას. გალინა ვოლჩეკი ყვებოდა თავის შთაბეჭდილებებს: როგორ დგამდა ჰიუსტონში როშინის „ეშელონს“, როგორ „ეომებოდა“ მემარჯვენე ყურნალისტებს და როგორ გაიმარჯვა პრემიერის საზოგადოებაზე.

გაღიანა კოლჩეკი ყვებოდა არტისტულად, გონებამახვილურ დაკვირვებებს გვანდობდა, ირონიით დაყურსულს. დაუსრულებლად უნდა გესმინათ. მაგრამ აი, რაა საინტერესო: მხოლოდ ერთი რამ გაიხსენა სრულიად სხვა ინტონაციით, რაღაცნაირი მტანჯველი ალტაცებითა და შურით — ეს იყო ბროდვეის მიუზიკლი „კორდებულეტი“. აღიარა, რომ იოცნებებდა ამის დადგმას ჩვენთან, მაგრამ იქვე სევდიანად შენიშნა, ეს შეუძლებელიაო. „ვარსკვლავების-ბროდვეული სისტემა თეატრს საშუალებას აძლევს ერთი სპექტაკლისათვის ოც ყველაზე საუკეთესო მსახიობს მოუყაროს თავი, რომლებსაც უნარი შესწევთ პროფესიულად იმღერონ კიდევ, იცეკვონ და ითამაშონ. ჩვენთან ძნელად თუ მოიძებნება ისეთი თეატრი, სადაც ერთდროულად ასეთი დონის ოცი მსახიობი მუშაობდეს. საწყენი კია. მაგრამ რა გვიშლის ხელს, რომ ამისკენ მივისწრაფოდეთ? მიუზიკლში აუცილებელია ლამაზი მსახიობი. ლამაზი და უნივერსალური. იქნებ ამიტომაც XX საუკუნის ეს ყველაზე მსუბუქი ქანრი ვერა და ვერ დამკვიდრდა ჩვენთან. უნივერსალურობა აუცილებელია ნებისმიერი მსახიობისთვის. ხოლო სილამაზე ხელოვნებაში — ეს შედარებითი ცნებაა. ლამაზია ბარბარა სტრეიზანდი? ანდა ლაიზა მინელი, ჯოელ გრეი? შირლი მაკ ლეინი, ანდა რთი შეიდერი ბობ ფოსის ფილმებიდან? ალბათ არა. მაგრამ ყოველი მათგანი პიროვნება გახლავთ. აი, რა არ ჰყოფნის დღეს ჩვენი ოპერეტის მუსიკალურ თეატრს — პიროვნული საწყისი!

მსახიობისადმი მუდამ გულისყურიან გიგა ლორთქიფანიძეს, ვფიქრობ, შეუძლია მუსიკალურ თეატრს დაუბრუნოს ეს პიროვნული საწყისი. ოპერეტაში „სხვა მხრის კაცი“ თავისუფალია ამ ხელოვნების წინაშე არა საჭირო პიეტეტისაგან, ხელოვნებისა, რომელიც ფორმით ჯერჯერობით ყველაზე კონსერვატიულია, ხოლო სულით ყველაზე დემოკრატიული. გარდა ამისა, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, გიგა ლორთქიფანიძემ ზუსტად იცის, სად იმალება წარმატების საიდუმლო.

ნატალია კაჯინა

## „პატი — აი მთავარი!“

მის შესახებ ბევრს წერენ, ბევრს ლაპარაკობენ, განსაკუთრებით ახლა, როცა 50 წლისთავი ზეიმით აღუნიშნეს მისი დეაწლის მადლიერმა დამფასებლებმა. და მაინც, ვინც მას პირადად არ იცნობს, ვინც უშუალო მოწმე არ ყოფილა მოუსვენარი ცხოვრებისა და მრავ-

ვალფეროვანი შემოქმედების მძაფრ დინებასთან მისი შეუპოვარო შექიდეებისა, შეუძლებელია მხოლოდ ნაწერებისა და სხვათა ნაამბობის მიხედვით იქონიოს მასზე სრული წარმოდგენა. ესეც არ იყო, საიუბილეო თარიღს გარკვეული დროით ყოველთვის ახლავს ზეიმის შესატყვისი „გადამეტების“ ცდუნება. ის კი ერთი იმთგანია, საკუთარი ზომა-წონის ფასი უკეთ რომ გაეგება და არც არას დააკლებინებს ვისმეს და არც ზედმეტს დაეხარბება. სწორედ ამის გამო, ვინ მოთვლის, რამდენი უსიამოვნება გადახდომია თავს და ზოგჯერ რამდენის უკმაყოფილება გამოუწვევია. ეს კია, რომ დაცხრომისა და სამართლიანი განსჯის შემდეგ, ბოლომდე ნაწყენი არც ერთი კეთილი გულის ადამიანი არ დარჩენილა. ამის მთავარი მიზეზი უთუოდ ისაა, რომ სცენაზე ნიღბების ესოდენ ნიქიერი შემქმნელი, ცხოვრებაში ყოველთვის შეუნიღბავ გულწრფელობას ინარჩუნებს. არც მეტი და არც ნაკლები, როგორცაა, მუდამ ზუსტად ისეთად რჩება.

ყველაფერი შედარებითია და მეც იგი, რამდენადაც მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების საკმაოდ დიდი ნაწილის პირდაპირი მოწმე ვარ, ყველაზე მეტად ისევ მისივე საყვარელი გმირის — სირანო დე ბერჟერაკის სულიერ ხატებად წარმომიდგენია. სირანოს ეს სიტყვებიც მისი სათქმელია:

ადამიანთ იწყება დრო და  
 ეპოქა! კაცი — აი მთავარი  
 სუყველაფერში, ყველგან და მუდამ  
 ის უნდა იყო, რაც ხარ ნამდვილად;  
 არა ზოგადად ადამიანი,  
 არამედ შენი სახელი გერქვას:  
 ქრისტე, ესქილე, ლუკრეციუსი,  
 დემოსთენე თუ . . . დე ბერჟერაკი!

როგორც ჩანს, ლორთქიფანიძეთა გენეალოგია მხოლოდ გიგას მოვლინებას ელოდა სარეჟისორო ასპარეზზე, თორემ მანამდე ლიტერატურისა და ხელოვნების თითქმის ყოველ სფეროში უსახელებიათ თავი მისი გვარის წარმომადგენლებს. უთუოდ გიგად უნდა მოვლენილიყო ის რეჟისორი, რომელსაც შეეძლო თავისი გვარის გამოჩენილი პოეტის, პროზაიკოსის, დრამატურგის, მსახიობისა თუ მხატვრის ღირსეულ სახელებს თავადაც საკუთარი სახელის ღირსებით ამოსდგომოდა გვერდში.

მარჯანიშვილი თურმე ხშირად ეუბნებოდა თავის მოწაფეებს, მე თქვენ შემოქმედად ვერ გაქცევთ, ხოლო, თუ თქვენ, უკვე ასეთად ხართ დაბადებულნი, შემიძლია გასწავლოთ, როგორ უნდა გახდეთ კარგი რეჟისორიო.

რა თქმა უნდა, თავიდან არც გიგა დაბადებულა ჩამოყალიბებულ რეჟისორად, მაგრამ, რაც მთავარია, იგი ნიჭიერ შემოქმედად დაიბადა და სწორედ ეს იყო საკმარისი, რომ დროული პროფესიული განსწავლულობის გზით, მასში რეჟისორული ხელოვნებისათვის აუცილებელი მრავალმხრივი „გვაროვნული“ მხატვრული მონაცემების კონდენსირებაც მომხდარიყო.

იმთავითვე გამომქლავნდა ეროვნული დრამატურგიისადმი მისი დიდი ყურადღებაც. ამ პრინციპის ერთგული იგი ბოლომდე დარჩა. ახლა ადვილია თქმა: პიესებიც იყო და ახორციელებდაო, მაგრამ მაშინ, 1953—1954 წლებში, თითქმის საეტაპო მნიშვნელობის ისეთი დადგმები მარჯანიშვილის თეატრში (და ისიც გამოჩენილი ქართველი მსახიობების: ვერიკო ანჯაფარიძის, შალვა ღამბაშიძის, ვასო გოძიაშვილის, პიერ კობახიძის, აკაკი კვანტალიანისა და ბევრ სხვათა მონაწილეობით), როგორც იყო სერგო კლდიაშვილის „დაბრუნება“ და ვიქტორ გაბესკირიას „უფსკრულთან“, ნამდვილი გმირობა გახლდათ. გიგა არ შეუშინდა მაშინდელ სინამდვილეში არსებულ ზოგიერთ მანკიერებათა მხილებას. აღნიშნულ პიესებში რეალისტურად წარმოდგენილ სახეებს რეჟისორმა ყოველგვარი ყალბი შელამაზებისა და გაიდუღების გარეშე გამოუნახა მახვილი მიგნებებით სავსე სცენური გადაწყვეტა.

შემდგომშიც, განა, ეროვნული დრამატურგიისადმი მის უდიდეს ყურადღებაზე არ მეტყველებს ისეთი პიესების დადგმები, როგორცაა: კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“, ნოდარ დუმბაძესთან ერთად გასცენურებული ნაწარმოებები: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“, „ნუ გეშინია, დედა!“ და „საბრალოდებო დასკვნა“, ოთარ მამფორიას „მეტეხის ჩრდილში“, პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“ და მრავალი სხვა. ძირითადად ეს პიესები წარმოადგენდნენ მისი თვალსაჩინო სპექტაკლების მყარ დრამატურგიულ საფუძველს.

გიგა ლორთქიფანიძისათვის სცენა ყოველთვის ადამიანური სულის კათარზის წარმოდგენს და იგი, რაც შეიძლება, ძლიერი ტემპერამენტითა და ფიცხელი თეატრალური ვნებით ანთებს შემოქმედებითს ცეცხლს.

ყველგან გამონახა გზა მისმა ნიჭმა — თბილისისა თუ გორის, ქუთაისისა თუ რუსთავის, მოსკოვისა თუ ვილნიუსის... თეატრებში, ყველგან დატოვა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, მხოლოდ გიგა ლორთქიფანიძისეული დიდი თეატრალური ზეიმისა და ადამიანური მღელვარების კვალი. არა მარტო როგორც რეჟისორმა, არამედ როგორც თეატრის მართვის არაჩვეულებრივი უნარის მქონე ორგანიზა-



ტორმაც, მხატვრულ-იდეურმა ხელმძღვანელმაც, არაერთხელ განსაზღვრა ამა თუ იმ დასის შემოქმედებითი სახე, პროფილი. ამის საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენს თუნდაც მარტო რუსთავის ახალგაზრდა თეატრი, რომლის დაარსების მთავარი ორგანიზატორიც თეითონაა. გიგამ ეს თეატრი მოწინავეთა რიგებში ჩააყენა. სწორედ მისი ხელმძღვანელობით, მისი საუკეთესო დადგმებით სახელგანთქმულმა ამ თეატრმა მცირე ხანში ყველაფერი მოასწრო.

პირველივე სპექტაკლებით მიიპყრო ყურადღება თეატრმა. ამ მხრივ ისიც ნიშანდობლივია, რომ თავისი საყვარელი გმირის — სირანო დე ბერჟერაკის ამავე სახელწოდების პიესის დადგმით გახსნა გიგამ პირველად ფარდა და, ამითვე ბევრად განსაზღვრა თვით ამ თეატრის დანიშნულებაც. მახსოვს მაშინდელი მღელვარება თეატრის ამ პირველ სპექტაკლთან შეხვედრისას. დასაწყისში ყველას აწუხებდა ის აზრი, თუ რატომ დიწყო ახალმა თეატრმა თავისი არსებობა არაქართული პიესის დადგმით. სპექტაკლის ნახვის შემდეგ კი ყველა მიხვდა, როგორ ზედმიწევნით მოერგო როსტანის ამ გმირულ-რომანტიკული პიესის ლორთქიფანიძისეული დადგმა თვით თეატრის მიზანდასახულებას, მის შემოქმედებითს პრინციპებს, რომელიც მის შემდგომ დადგმებში კიდევ უფრო გამოიკვეთა. სპექტაკლმა ზუსტად, გააზრებულად და მძაფრ რიტმში გამოავლინა სიმართლისა და სიკეთის ძლიერება სულმდაბლობისა და ბოროტების უღლეურობაზე. მაყურებელმა ირწმუნა, რომ თეატრი სირანოსეული მშვენიერი სიცოცხლის მარადიული მრწამსით აპირებდა შერკინებას სიყალბესთან, პირფერობასთან, ბოროტებასა და ანგარებასთან და მალე დასტურიც მიიღო მისი შემდგომი წარმატებებით.

გიგამ, ამავე პრინციპის განმტკიცების მიზნით, რუსთავის თეატრში კი არ გაიმეორა, არამედ განავითარა, მარჯანიშვილის თეატრში მის მიერ ადრე დადგმული პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“. სცენაზე ალევგორიულ-სიმბოლურ დროშად აქცია ხალხის ოცნებით გაცოცხლებული გმირის — კახაბერის სახე. რეჟისორმა წარმატებით დაძლია პიესის ფილოსოფიური სიღრმის, პერსონაჟების სიმრავლის, პოეტური მეტაფორულობით სავსე კომედიური სიტუაციებისა და მძაფრი დრამატული არქიტექტონიკის, მრავალფეროვანი ალევგორიულ-სიმბოლური ხასიათების სცენური გადაწყვეტის სირთულე.

გიგა ლორთქიფანიძისათვის თეატრში მთავარი ყოველთვის ადამიანური სულის ცხოვრების ჩვენებაა. თავის შესანიშნავ პლასტიკური აზროვნების უნარს ამ მიზნით რაც შეიძლება უხვად იყენებს. ამ პლასტიკურობის წყალობით, მის სპექტაკლებში მაყურებელი ადვილ-

ლად იგებს არა მარტო იმას, რასაც მსახიობები ლაპარაკობენ, არამედ იმასაც, რასაც არ ამბობენ, რაზედაც ფიქრობენ.

რეჟისორი სცენურ პირობითობასაც დიდი სიფრთხილით ეკიდება ყოველთვის. პირობითობას იგი იმდენად იყენებს, რამდენადაც მისი საშუალებით, დრამატურგიული მასალის შესატყვისად, შეეძლება გააღვივოს მაყურებლის წარმოსახვის უნარი და დაეხმაროს მის რეალისტურ აღქმას.

მსახიობებს უყვართ მასთან მუშაობა, რადგან იგი ყოველთვის პატივისცემითა და ნდობით ეპყრობა მათ, რაც სრულიადაც არ გამოირიცხავს მის პრინციპულ მომთხოვნელობას. რამდენჯერ ყოფილა შემთხვევა, როცა მსახიობს გული გასტეხია როლზე, დაუძლეველობის შიშით იმედი დაუკარგავს, მაგრამ საკმარისი აღმოჩენილა რეჟისორის ტაქტიანი, მცირედი დახმარება და იგი, თითქოსდა „განწირული“, როლისკენ გამხნევებული შემობრუნებულა. უფრო მეტიც, ისეთი შემთხვევებიც ყოფილა, როცა დასს პიესის გამართლების იმედი არ ჰქონია, მას კი სწორედ ეს პიესა სცენაზე დღესასწაულად უქცევია.

რამდენჯერმე შემთხვევით შევსწრებივარ მის რეპეტიციებს. ცოტა ხნით გავუჩნებულვარ და შეუშინეველად ისევ უკან გამოვბრუნებულვარ, რათა რეპეტიცია კი არა, მის სტუდიად ქცეულ შემოქმედებითს ატმოსფეროში მყუდროება არ დამერღვია. ტყუილად როდი ამბობენ მსახიობები, გიგას რეპეტიციები დაოსტატების კერააო. ყველაზე მეტად ის ახარებთ, რომ მსახიობის აღზრდაში მთავარ პრობლემად გიგას გარდასახვის უნარის გამომუშავება მიაჩნია.

განსაკუთრებით მარჯანიშვილის თეატრი უყვარს გიგას, სულიერად იგი მუდამ მასთანაა დაკავშირებული. ეს არცაა გასაკვირი. მარჯანიშვილის თეატრი ყოველთვის იყო და არის მკვეთრი აქტიორული ინდივიდუალობის ის ვრცელი სამყარო, სადაც ყველაზე უკეთ შეუძლია ფრთების გაშლა მის მომძლავრებულ ტემპერამენტსა და ფანტაზიას. წლების მანძილზე აქვს შესწავლილი თითოეული მსახიობის ბუნება, იცის ვისთან როგორ წარმართოს მუშაობა. თითოეულს თავისას უზღავს და არავის ტოვებს უყურადღებოდ.

საგანგებოდ არის აღსანიშნავი გიგას უნარი ამა თუ იმ „სცენური ნიჭის“ აღმოჩენისა. საკმარისია თუნდაც მისი პირველობა სცენისათვის ნოდარ დუმბაძის აღმოჩენაში: მან გახსნა მართალი სცენური შემოქმედებით ნოდარ დუმბაძის საყოველთაოდ ცნობილი ლიტერატურული ხასიათები და მოვლენები, მან მოახდინა პირველად მისი „ლიტერატურულობის“ გასცენურებაც და გასცენურებულის განხორციელებისას ბევრი ახალი „ნიჭის“ გამომზეურებაც“. ამის თა-

ობაზე ხშირად თქმულა, ვიტყვი მხოლოდ, რომ გიგამ, ნოდარ დუმბაძის დიდი ჰუმანური სულისკვეთება, ეროვნული ხასიათების სიღრმე, მახვილი იუმორი, მძაფრი კრიტიკული მამხილებლობა და, საერთოდ, თანამედროვეთათვის საჭირო პრობლემურობა, სამაგალითო ეტალონად დაუსახა არა მხოლოდ საკუთარ, არამედ, საერთოდ, მთელს ჩვენს თეატრალურ ხელოვნებას. ამ ეტალონისადმი ერთგულებითაც აიხსნება მისი პოპულარობა. ყოველმა დრამატურგმა, თანაშემოქმედმა იცის, თუ რა პრინციპულად უყენებს იგი ამ მოთხოვნას მათ.

დრამატურგები უკვე საგანგებოდ წერენ პიესებს „მისი თეატრისათვის“. საგანგებოდ მისთვის დაწერა პიესა ვადიმ კოროსტილიოვმაც. რეჟისორმა ფიროსმანის როლის განმასახიერებელ მსახიობოთარ მელენიეთუხუცესთან ერთად კოტე მარჯანიშვილის პრემიაც დაიმსახურა. ის თავისებური ორიგინალური ფორმა, რომელიც დრამატურგიულმა მასალამ უქარნახა რეჟისორს, ბუნებრივია, დადგმის ტრადიციულ ჩარჩოში ვერ მოთავსდებოდა და რეჟისორმაც ფიროსმანსა და მის სურათებიდან გაცოცხლებულ გმირებს სამოქმედოდ ისეთი სცენური გადაწყვეტა მოუძებნა, რომ ფიროსმანსა და მის გმირებს შორის წარმოებული საკონფლიქტო დიალოგი, რომელიც საკმაოდ ტრივიალურადაც შეიძლება და ქვეუღიყო, დიდი მხატვრის ღრმა აზრების გამომხატველ სადღესასწაულო მონოლოგად იქცა სპექტაკლში.

ძნელად თუ წარმოიდგინება დღესასწაულად ქცეული მარტობა. მახსოვს მარტობის სცენა გიგას მიერ დადგმული იმავე კოროსტილიოვის პიესიდან „ასი წლის შემდეგ“. ნიკოლოზ მეფეც სამონოლოგოდაა განმარტოებული და თითქოს კმაყოფილებასაც განიცდის ამ მარტობით („ძლივს არ ველირსე სიმარტოვეს“), მაგრამ სულიერი აღზევების დღესასწაული არ შედგა, რეჟისორმა მას მისი სულივით ცივი და ბნელი სიცარიელე დაუმკვიდრა. მეფე ამოდ ცდილობს საკუთარი „მეფური სიდიადით“ შეავსოს მისთვის ადამიანებზე უფრო „საიმედო“ სიცარიელე. ბნელეთი მაინც ბნელეთად რჩება. ფიროსმანის მარტობის სცენაში კი დიდი ჰუმანური აზრების, ადამიანურობის პოეზია ზეიმობს.

გიგა ლორთქიფანიძე მუდამ იმას ცდილობს, თავისი ხელოვნებით ცხოვრებისეული სარკის რაც შეიძლება წინ დადგეს და არა უკან. მნიშვნელოვან ფაქტებს უკან კი არ მისდევდეს, არამედ დროულად აშუქებდეს. სარკის წინ დგომა მისთვის არ ნიშნავს ფაქტების ბრმა ფიქსირებას. ხელოვნება მისთვის მუდამ ღრმად გააზრებულ მხატვრულ სიმართლეშია და ემოციურ-ზეაწეული ტონიც ამიტომ

დაპყვება მის სპექტაკლებს. ზეაწეული ტონი ყალბ პათეტიკას როდი გულისხმობს. მან იცის, კორიფეები თეატრს ზეიმს იმიტომ უწოდებდნენ, რომ მის ხელოვნებას მეტი შთაბამონებელი ძალა ჰქონებოდა. ზეიმი ესმოდათ, როგორც სპექტაკლში შემავალი ყველა კომპონენტით შექმნილი ის პარმონია, თავს რომ მთლიანობაში უყრის სცენურ კომპოზიციას, ორიგინალურ რეჟისორულ გადაწყვეტას, დადგმის საერთო სახის ძიებებსა და სწორ იდეურ-თემატურ კონცეფციას. გიგასთვის თეატრი წარმოუდგენელია ემოციის, მგრძნობელობისა და ინტელექტის თანაზომიერების გარეშე. და იმის გამო, რომ სტანისლავსკის ზოგიერთივით მოძველებულად არ მიიჩნევს, ხოლო ვითომდაც „უემოციო“ ბრეჰტის მომხრე ცრუნოვატორების შეხედულებებს არ იზიარებს, კონსერვატორად როდი გამოიყურება. პირიქით, განახლებისა და წინსვლის საფუძველს იგი სწორედ სტანისლავსკისა და ბრეჰტის კანონზომიერ შემოქმედებითს განვითარებაში ხედავს. ამიტომაც მიმართავს იგი ახალგაზრდა შემოქმედთ: უყურადღებოდ არ დატოვონ ბოლო ხანს გამოქვეყნებული ის წერილები, რომლებშიც ცნებები, როგორიცაა გარდასახვა, განცდა, კათარზისი მოძველებულადაა გამოცხადებული. „ბრეჰტი წარმოიშვა უამრავ მიმდინარეობასთან ბრძოლაში, — შენიშნავს გიგა, — საშინელება ბრეჰტის მწიგნობრული გაგება. „ბერლინერ ანსამბლის“ საუკეთესო სპექტაკლები ძალზე ემოციურია. თეატრმცოდნეები კითხულობენ ათასგვარი შეცდომით სავსე წერილებს და ჩუმად არიან, ხმას არ იღებენ“ (გაზ. „ქართული თეატრის დღე“. 1977 წლის 14 იანვარი, გვ. 6.).

ეს სამართლიანი და დროული მოწოდება კი მით უმეტეს ყურადსაღებია — იგი ეკუთვნის იმ ქეშმარიტ რეჟისორს, მოქალაქეს, რომლის სპექტაკლების ნახვის შემდეგ აუღელვებლად ვერ წახვალ შინ, მისგან განყენებულად ვერაფერზე იფიქრებ და გულგრილად ვერ დაიძინებ, რადგან თან მიგყვება აზრობრივი დატვირთულობა, ამაღლებული გრძნობიერება და, რაც მთავარია, ადამიანის სიყვარულით გამთბარი ის პოეტური შემართება, ესოდენ აუცილებელი რომ არის ჩვენი უღარესად მძაფრი, მრავალფეროვანი, სიახლეებით სავსე ყოველდღიური ცხოვრებისათვის.

გივი ბარაგინა

1979



ნაჩიღებო, მოგონებებო;



— როგორ განსაზღვრავდით სანდრო ახმეტელის ადგილს საბჭოთა თეატრალურ კულტურაში?

— 1951 წელს მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრებისა და ვილნიუსში სპექტაკლების დადგმის შემდეგ თბილისში ჩამოვედი სამუშაოდ. გულახდილად უნდა მოგახსენოთ, რომ მოსკოვში გატარებული ხუთი წლის შემდეგ, რომელმაც უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ჩემი თეატრალური ესთეტიკის ჩამოყალიბებაზე, მას შემდეგ, რაც ვისწავლე მარია კნებელთან და ალექსეი პოპოვთან, ხუთი წლის განმავლობაში კვირაში ორჯერ-სამჯერ მაინც ვიყავი სამხატვრო თეატრის სპექტაკლებზე, ჩემში ჩამოყალიბდა ერთგვარი ნიპილისტური დამოკიდებულება იმ წლების ქართული თეატრისადმი. მე არ მჯეროდა იმდროინდელი ჩვენი თეატრის პეროიკულ-რომანტიკული სტილის, გარდა ორიოდ გენიალური გამონაკლისისა, მალიზიანებდა ყალბი პათეტიკა მსახიობებისა. მოკლედ რომ ვთქვა, მე სამხატვრო თეატრის მრწამსს ვიზიარებდი და მჯეროდა, რომ ჩემი შემდგომი მუშაობაც ქართული თეატრში ამ რწმენით წარიმართებოდა.

ამ პერიოდში რუსთაველის თეატრში „ინ ტირანოსი“ აღადგინეს. კარგად მახსოვს, სპექტაკლის გასინჯვა დილით გაიმართა. მთელი თეატრალური ახალგაზრდობა მივედი. ამ სპექტაკლმა ჩემს შეგნებაში გადატრიალება მოახდინა. დაბეჯითებით შემიძლია ვთქვა, იმ დღის შთაბეჭდილება ყველაზე ძლიერი იყო და გერც ერთ ადრინდელ შთაბეჭდილებას ვერ შეედრება. გამაოცა რეჟისორის არა მხოლოდ მხატვრულმა, არამედ გლობალურმა აზროვნებამ. უსახვდრო იყო მისი ფანტაზია, რალაც წარმოუდგენელი გახლდათ ფორ-



მის შეგვრძნება. ყველაფერი, რაც ადრე მენახა, მიწაზე მცოცავ პაწია, თეატრალურ მოვლენებად მომეჩვენა. ხოლო, რაც შეეხება აკაკი ვასაძის ფრანც მოროს, მსგავსი რამ მსახიობის შემოქმედებაში მე არასოდეს მინახავს. ეს იყო იდეალური მაგალითი ფორმისა და შინაარსის, გარეგნულისა და ფსიქოლოგიურის შერწყმისა. ამ სპექტაკლმა ჩემს წარმოსახვაში გააცოცხლა ბავშვური შთაბეჭდილებები: „ანზორი“, „ლამარა“, „რღვევა“ და სხვა. ამ სპექტაკლის გარეშე, ალბათ, გამიჭირდებოდა იმ შთაბეჭდილებების თავმოყრა. „ინ ტირანოსმა“ კიდევ ერთხელ აღადგინა ჩემ თვალწინ მოსკოვში სწავლის წლები.

1948 წელს ჩემმა პედაგოგმა ალ. პოპოვმა ორი ლექცია მიუძღვნა ალ. ახმეტელის შემოქმედებას (მოგეხსენებათ, იმ წლებში ასეთ ლექციებზე ალ. ახმეტელის ხსენება არ იყო რეკომენდებული). ალ. პოპოვმა თავისი ლექციები ასეთი სიტყვებით დაამთავრა:

— მოსკოვში, ახმეტელის გასტროლების შემდეგ, დედაქალაქის თეატრებში ორი სეზონი არაფერი საინტერესო არ გაკეთებულა. ჩვენ დაბნეული და თავზარდაცემული ვიყავით იმ შთაბეჭდილებებით, რომელიც ახმეტელის სპექტაკლებმა მოახდინა. ყველა რეპეტიცია მთავრდებოდა კამათით და ახმეტელის სპექტაკლების მოგონებით.

ყველაფერ ამის გამო; მიუხედავად იმისა, რომ ძალზე ადრე შეწყდა ახმეტელის თეატრალური პრაქტიკა, მისმა შემოქმედებამ უდიდესი როლი ითამაშა არა მარტო ქართული, არამედ მთელი საბჭოთა თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებაში.

მახსოვს, ჯერ კიდევ თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში რაოდენი გატაცებით ლაპარაკობდა ახმეტელის სპექტაკლებზე და მის დიდ გავლენაზე პირადად თავის შემოქმედებაზე ცნობილი საბჭოთა რეჟისორი გიორგი ტოვსტონოგოვი, ამის დატურია თუნდაც ის ფაქტი. რომ გ. ტოვსტონოგოვის კაბინეტში; ლენინგრადის მ. გორკის სახ. დიდ დრამატულ თეატრში სტანისლავსკისა და ახმეტელის სურათები კილია.

— როგორ გამოხატულებას პოვნებს სანდრო ახმეტელის თეატრალური ესთეტიკა თანამედროვე თეატრალურ პრაქტიკაში?

— ყველაფერი საუკეთესო, რაც მათ შემდეგ ქართულ თეატრში გაკეთებულა, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის გენიით არის გასხვივონებული. ყველაფერს ამ ორი დიდი კორიფეს ზეგავლენის ბეჭედი აზის. ახმეტელმა შექმნა თანამედროვე ქართული თეატრის ეროვნული მოდელი. მართალია, სულ სხვა გამოვლინებაში, მაგრამ დღევანდელი რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი პრაქ-

ტიკა, რ. სტურუას რეჟისორული ხელწერა, ახმეტელის შემოქმედებითი პრინციპების გაგრძელებაა. სწორედ ეს არის შემოქმედებითი უცხოვრების განვითარება, გაგრძელება და არა ეპიგონობა.

— რა ზეგავლენა იქონია ახმეტელის უზარმაზარმა მემკვიდრეობამ (ვგულისხმობთ მის თეორიულ ნაწილსაც) თქვენი თეატრალური აზროვნების სისტემაზე?

— ისევე როგორც მთელმა ქართულმა რეჟისურამ, მეც განვიცადე გავლენა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის თეატრალური მემკვიდრეობისა. ერთ-ერთი ჩემი საუკეთესო სპექტაკლი, „კახაბერის ხმალი“, მიმაჩნია იმ მემკვიდრეობის ათვისების უპრეტენზიო გამოხატულებად, რომელსაც ახმეტელის შემოქმედებამ დაუღო საფუძველი და რომლის მთავარი მიზანი იყო ეროვნული თეატრის პრინციპების დამკვიდრება.

მე სწორედ ეს მიმაჩნია ჩემს მთავარ მისიად თეატრში და, ვფიქრობ, ამით ყველაფერია ნათქვამი.

„თეატრალური მოაზრება“  
1986, № 5

## სახურავეზა მემვილინე

(დიპლოგი მიუზიკლის გამო)

მ ა რ ი ნ ე ბ უ ზ უ კ ა შ ვ ი ლ ი: ბატონო ვახტანგ, დავიწყებ იმით, რითაც ამ გაზეთის ფურცლებზე თქვენი წინა საუბარი დაასრულეთ აბაშიძელთა თეატრში რევიუს წარმოდგენის გამო. კერძოდ, სარეპერტუარო პორტფელის უანრობრივ მრავალფეროვნებაზე დაყრდნობით იქ თქვენ მოხაზეთ პერსპექტივა ჩვენი საოპერეტო სცენის მიერ მუსიკალური თეატრის სტატუსის მოპოვებისა. ამ მეტად საშური საქმისაკენ მიმავალ გზაზე, ვფიქრობ, კიდევ ერთი საგულისხმო ნაბიჯი გადაიდგა. ამჯერად თეატრმა შემოგვეთავაზა საქვეყნოდ ცნობილი მიუზიკლი „მემვილინე სახურავეზე“. ვგონებ, ღირს, ეს ფაქტი ამთავითვე სწორედ ზემოაღნიშნულ კონტექსტში განვიხილოთ: თუ რა მნიშვნელობა აქვს ჯერბი ბოკისა და ჯოზეფ სტაინის განთქმულ მიუზიკლს ამ მიმართებით.

ვ ა ხ ტ ა ნ გ ქ ა რ თ ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი: მეც ასე ვფიქრობ. დამეთანხმებით, თანამედროვე მუსიკალური თეატრი ფორმათა მრავალფეროვნებაში ისახება. უანრობრივი მრავალფეროვნება ბოლო ხანს მუსიკომედიის თეატრის პრაქტიკაში თანდათან იკვეთება. რეპერტუარშია მუსიკალური კომედია, ოპერეტა, რევიუ, ოპერა, მიუზიკლი. იქნებ როკ-ოპერა ან შოუც დაიდგას. აღნიშნული ვითარება თე-

აღრს ვიწრო ჩარჩოებისაგან თავდასაღწევ ვრცელ ასპარეზს უქმნის, რაც გამორიცხავს მავანთა და მავანთათვის ხელსაყრელ პოზიციას, სახელწოდების კვალობაზე რეპერტუარის საკუთრივ მუსიკაკალური კომედიებით შემოსაზღვრას რომ უკეჩინებენ თეატრს. ეს ყოველივე მაფიქრებინებს, რომ უკვე დადგა დრო, ამ კოლექტივმა მაყურებელთან დიალოგში თამამად წარმართოს თავისი პარტია სწორედ მუსიკალური თეატრის სახელით. მით უმეტეს, თუ აბაშიძელთა ისტორიულ გზას გადავხედავთ, განვითარების ამდაგვარი პერსპექტივა უკვე წარსულშივეა იმთავითვე მონიშნული, როცა „მუშკოპის“ თეატრის თავდაპირველი სახელწოდება ჯერ მუსიკალური სატირის, ხოლო შემდეგ მუსიკალური კომედიის თეატრით შეიცვალა. ბუნებრივია, ეს ფაქტი, ორგანიზაციულ მხარესთან ერთად: მაშინაც ისევ და ისევ სარეპერტუარო ორიენტაციამ განაპირობა; თეატრმა სკეტჩების ნაცვლად მუსიკალური კომედიების დადგმას მიჰყო ხელი. დღესაც, როცა ეს თეატრი ფორმათა მრავალფეროვნების მოძიების გზას ადგას, რაც ჩვენი თეატრების ცხოვრების შემოქმედებითი რეორგანიზაციის პერიოდს ემთხვევა. ვფიქრობ, აუცილებელია — თუნდაც ტრადიციის კვალობაზე! — მისი სტატუსის გარდაქმნაზეც დავფიქრდეთ (იგივე ოპერისა და ბალეტის თეატრის სახელწოდებას ხომ რეპერტუარი — ოპერები და ბალეტები განაპირობებს!). ამ აზრის საილუსტრაციოდ აბაშიძელთა „მევიოლინე“ მე ერთობ მნიშვნელოვან ფაქტად მიმაჩნია, რამეთუ მუსიკალური თეატრისკენ მიმავალ მაგისტრალურ გზად სწორედ მიუზიკლი მესახება.

მ ა რ ი ნ ე ბ უ ზ ე უ კ ა შ ვ ი ლ ი: რევიუს თაობაზე თქვენს წინასაუბარში განსაკუთრებით შეინიშნა: სამწუხაროდ, ჩვენ ზოგჯერ დავგიანებით „აღმოვაჩინთ“ ხოლმე იმას, რაც მსოფლიო თეატრისათვის უკვე კარგად არის ცნობილი. ქართულ თეატრში მიუზიკლის წარმოდგენის პრაქტიკას დავგიანება თუ არა, მთლად „მოშინაურება“ არ ეთქმის. მართალია, იგი ბროდვეიზე ამ საუკუნეში იშვა (ამის გამო მან ჩვენს ენციკლოპედიაში რიგიანი ფიქსირება, თეორიული ფორმულირებაც „ვერ მოასწრო“), მაგრამ მეოცე ასწლეული საცაა მიიღევა. ამდენად, არსებობის სტაჟი სავსებით საკმარისია საიმოსოდ, რომ საზღვარგარეთ იგი ლამის კლასიკად აღიარონ. როცა თანამედროვე მუსიკალური თეატრის ფორმათა მრავალფეროვნებაზე ვმსჯელობთ, მიუზიკლი სწორედ იმითაც არის საინტერესო, რომ გარკვეულად მოიცავს მთელს ამ მრავალფეროვნებას. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ეს მრავალფეროვნება ჟანრობრივ მიმართებაშიც მყლადუნდება. მხედველობაში მაქვს „შერეული“ ჟანრობრივი სტილისტიკა, რაც, საერთოდ, თანამედროვე ხელოვნების და, კერძოდ, თეატრის

ერთ-ერთი ძირითადი ტენდენციაა. ამდენად, მიუზიკლში კომიკურის გვერდით დრამატული, მეტიც — ტრაგიკული ინტონაცია აღდგება: შესაძლებელი გახდა გროტესკული, პაროდული, რეალისტური და სხვა შრეების ერთდროული თავმოყრა. ეს კი, თავისთავად, თანამედროვე წინააღმდეგობრივი ცხოვრების უტყუარ სურათს ქმნის, ამა თუ იმ ფაქტს, მოვლენას მედლის ორივე მხრიდან განიხილავს.

ვახტანგ ქართველიშვილი: მიუზიკლი თანამედროვე ხელოვნების გამორჩეულად საინტერესო ფორმაა. საკითხი — ქანრია იგი, სტილი, სახეობა თუ სხვა რამ — დღემდე ღიად რჩება. ამან, ვფიქრობ, ერთობ ხელსაყრელი ვითარება შექმნა მისი გააზრების თავისუფალი ორიენტაციის თვალსაზრისით. მიუზიკლის პოტენციური შესაძლებლობები მართლაც უსაზღვროა. მთავარზე უმთავრესი კი მაინც ის არის, რომ იგი ახდენს დრამატული და მუსიკალური თეატრების სახეობათა შერწყმას, შეთავსებას. მიუზიკლის საფუძველი, საოპერეტო პროფილის ტრადიციული ოპუსებისაგან განსხვავებით, დიდი ლიტერატურა, ნამდვილი დრამატურგიაა. მიუზიკლის ლიტერატურული პირველწყარო მუსიკის ილუსტრირებას კი არ ემსახურება, მისი ადექვატური ღირსებისაა და, ამდენად, ნაწარმოების მასშტაბი თანაბრად ნაწილდება ორსავე საწყისზე: მუსიკალურზე და დრამატურგიულზეც. მეორე და ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც მიუზიკლს მუსიკალური კომედიისაგან ძირითადად გამოარჩევს, მთლიანად, უწყვეტი, დაუნაწევრებელი დრამატული მოქმედებაა. ამასთანავე, ბუნებრივია, რაკი მიუზიკლი მუსიკალური თეატრის შედარებით ახალი ფორმაა, მუსიკალური კომედიისა და ოპერეტისაგან განსხვავებით, მისი მუსიკალური ლექსიკაც უფრო თანამედროვეა. ეს ყოველივე კი, თავისთავად, ამოუწურავ ინტერესს წარმოადგენს სწორედ დრამატული თეატრის რეჟისორებისათვის და, პირველ რიგში, ვფიქრობ, ჩვენს წამყვან რეჟისორებს მიიზიდავს მუსიკალურ სცენაზე (განა იგივე საოპერო სცენის განახლება დრამატული თეატრების რეჟისორების მიწვევით არ დავიწყეთ?). გარდა ამისა, საკუთრივ მიუზიკლი ერთობ ორგანულად მიმაჩნია ჩვენი ქართული აქტიორული ბუნებისთვისაც. იგი უქმნის მაქსიმალურ შესაძლებლობებს მსახიობს, სავსებით გაიხსნას მთელი თავისი საშემსრულებლო არსენალის მრავალმხრივობაში, მთლიანად წარმოაჩინოს ბუნებრივი მონაცემების სინთეტიზში. აბაშიძელთა სცენაზე „მევიოლინე“ რიგით მეოთხე მიუზიკლია. მას წინ უძღოდა „ჩემი მშვენიერი ლედი“, „მაკოცე ქეთ“ და „ლამანჩელი“ („ლამანჩელი“ აქ ორგზის დაიდგა).

მარინე ბუზუქაშვილი: მაშ ასე, სცენაზეა ახალი მიუზიკლი. თავადაც აღნიშნეთ, რომ მიუზიკლი ლიტერატურულ კლასი-

კასთან წილნაყარი ფორმაა. ამ თვალსაზრისით გამონაკლისი არც „მევიოლინეა“.

ვახტანგ ქართველი შვილი: მოგვხსენებათ, ეს ნაწარმოები შოლომ ალექსანდროვიჩის თხზულების („მერქვე ტევიე“) საფუძველზე შეიქმნა. შოლომ ალექსანდროვიჩი იდიშის — ახალი ებრაული ენის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. კლასიკოსია. მიუხედავად იმისა, რომ იგი საბოლოოდ ამერიკაში გადასახლდა, რუსეთთან კავშირი არ გაწყვეტია. ეს კავშირი მისი გარდაცვალების შემდგომაც გაგრძელდა: შვილიშვილი — ბელ კაუფმანი მის ლიტერატურულ კვალს გაჰყვა. იგი არაერთხელ ყოფილა ჩვენში. ერთ-ერთ ჩამოსვლაზე პირადად მეც მომიწია მასთან შეხვედრა (სხვათა შორის, ამას წინათ თბილისში ჩატარებულ ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალზე ომსკის დრამატული თეატრის დასს ჩამოტანილი ჰქონდა ბელ კაუფმანის „აღმასვლა დაღმავალ კიბეზე“). ჯოზეფ სტაინის ლიბრეტოში, ლიტერატურულ პირველწყაროსთან შედარებით, ბევრი რამაა შეცვლილი. კერძოდ, გაურკვეველია ტევიეს უმცროსი ქალიშვილების ბედი. შოლომ ალექსანდროვიჩთან ტევიეს მეუღლეც უკვდება და, საბოლოოდ, მარტოდმარტო რჩება. ლიბრეტოში ტევიეს მარტოდ დარჩენას, მე ვიტყვოდი, მოტივირება აკლია, მიზეზი რამდენადმე გაურკვეველია. მაგრამ ბოკისა და სტაინის მიუზიკლში ძირითადად თემა მანც გაშიფრულია და ნათლად იკითხება: გადასახლებისათვის ტევიემ ისეთი სამყოფელი ირჩია, ჰემშარიტების სამყაროდ რომ ითქმის და საიდანაც ველარასოდეს გაასახლებენ. იგი საკუთარ სულთან დამარტოვდა, ფიქრებთან და აზრებთან განცალკევდა. ეს კი საუფლოა, გარეშეთათვის შეუვალლობის ურდული რომ რაზავს. გიგა ლორთქიფანიძემ სპექტაკლში, შეიძლება ითქვას, ანტითეზა ირჩია: როცა ერს ნამღვილი უბედურება დაატყდა, ტევიე მარტო კი არ დარჩა, ადამიანები კი არ გაითიშნენ, პირიქით, უბედურებამ შეაკავშირა ისინი. მე ასე ვტყვოდი: ერის გამოცდა დიდი გასაჭირის პირისპირ ვლინდება. „მევიოლინე“ იმიტომაც არის კლასიკური ნაწარმოები, რომ სხვადასხვაგვარი გააზრების შესაძლებლობას იძლევა. ის ვარიანტი, აბაშიძელებმა რომ შემოგვთავაზეს, საეცებით სარწმუნო და მისაღებია. თეატრს ჰქონდა თავისი სათქმელი და ტევიეს კონკრეტული ბედის მეშვეობით, საერთოდ, ერის პრობლემა განაზოგადა. კონკრეტულიდან ზოგადისაკენ მიმავალი ინდუქციური გზით სათქმელის მოწოდება საკუთრივ გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისურის ნიშანდობლივი თვისებაა. „ტევიეს“ სამიუზიკლო ვარიანტმა მუსიკალური პარტიის ხარჯზე სპექტაკლში გამორჩეული ლირიზმი, ფი-

ლოსოფიური მედიტაცია გაამძლავრა (და ეს ამ მიუზიკლის ყველაზე დიდი ღირსებაა). საკუთრივ ღირებულება, რა თქმა უნდა, შოლომ ალექსანდროვიჩის თხზულებასაც მსკვლავს, მაგრამ იმდენად ძლიერია ავტორის გაცდობა ცხოვრების ყოფითი სურათის ხატვით, რომ ზოგ შემთხვევაში იგი ერთგვარად ჩაძირული, მიჩქმალულია.

მ ა რ ი ნ ე ბ უ ზ უ კ ა შ ვ ი ლ ი: აბაშიძელთა სპექტაკლმა მიუზიკლის გამორჩეულად დრამატული ბუნებაც წარმოაჩინა. დამეთანხმებით, არცთუ იშვიათია დავა იმის შესახებ, სად უმასპინძლონ მიუზიკლს — დრამატულსა თუ მუსიკალურ თეატრში. ბატონო ვახტანგ, პირადად თქვენ როგორ უპასუხებდით ამ კითხვას?

ვ ა ხ ტ ა ნ გ ქ ა რ თ ე ე ლ ი შ ვ ი ლ ი: მე ასე ვიტყვდი: მიუზიკლი უნდა დადგან იქ, სადაც მისი დადგმის თავი აქვთ. ჩვენს სცენაზე განხორციელებული „მევიოლინე“ იმის დასტურია, რომ ამ თეატრს მისი დადგმის ძალა შესწევს გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორულ პრაქტიკაში „მევიოლინე“ მუსიკალურ თეატრში დებიუტი როდია. მიუხედავად იმისა, რომ მისი დრამატული თეატრი მუსიკის როლის ზუსტი ფუნქციური დანიშნულებით გამოირჩევა, რეჟისორს საკუთრივ მუსიკალურ თეატრშიც დაუდგამს სპექტაკლები, კერძოდ, კაუნასსა და ვილინიუსში. მაგრამ „მევიოლინე“ აშკარად მისთვის მიუზიკლთან შეხვედრის პირველი შემთხვევაა. ამდენად, ჩემთვის რამდენადმე გაუგებარია ქალბატონ მირა ფიჩხაძის ზედმეტი „გულმოწყალება“ გ. ლორთქიფანიძის მიმართ, როცა ჩვენი პრესის ფურცლებზე მას „ლამანჩელის“ დადგმას მიაწერს რუსთავის თეატრში. ვინაა ანთაძისა და ნუგზარ გაჩავას მიერ განხორციელებული მიუზიკლის რუსთაველთა ვარიანტის ზედმეტ ქულად მიწერა ბატონი გივას რეჟისორული აქტივისათვის (რასაც ის სრულიადაც არ საჭიროებს) პირადად მე თეატრის ისტორიის გაყალბებად მიმაჩნია.

მ ა რ ი ნ ე ბ უ ზ უ კ ა შ ვ ი ლ ი: აბაშიძელთა „მევიოლინეს“ განსაკუთრებული ღირსება, ვფიქრობ, იმაშია, რომ რეჟისორმა ზუსტად მიაგნო მთავარი როლის შემსრულებელთ. ამ მიუზიკლის დადგმამ განაპირობა მუსიკალურ სცენაზე დრამატული თეატრის მსახიობის მოსვლა. მოგეხსენებათ, ბადრი ბეგალიშვილის აქტიორული პრაქტიკა საკუთრივ მუსიკალური თეატრის გარდა დრამატული სცენის გამოცდილებასაც მოიცავს (რუსთავისა და მინიატურების თეატრში). რაც შეეხება თენგიზ მაისურაძეს, ეს მისი დებიუტი გახლავთ მუსიკალურ თეატრში. პირადად ჩემთვის ტყვეობა როლში თენგიზ მაისურაძე ნამდვილად აღმოჩენაა, როგორც ესოდენ ძლიერი აქტიორული პოტენციის მქონე მსახიობისა. მას ზედმიწევნით აქვს დამუშავებული გმირის სცენური არსებობის მთელი პროცესი, დრამატული

ხაზის განვითარების უწყვეტობა. გამორჩეულად აღვნიშნავ საშემსრულებლო ოსტატობის მრავალმხრივობას: იუმორი, გროტესკი, დრამატიზმი. პაროდია, ლირიზმი, მუსიკალურობა, პლასტიკა, და რაც მთავარია, ეს ყოველივე მოწოდებულია ზომიერად. მოკლედ, თენგიზ მაისურაძისეული თამაშის მანერა შესანიშნავად მოერგო მიუზიკლისათვის ესოდენ საჭირო სტილურ თავისებურებებს.

ვახტანგ ქართველიშვილი: საერთოდ, სპექტაკლისათვის აქტიორებისა და მით უმეტეს, მთავარი როლის შემსრულებლის ზუსტად მიგნებაც გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისურის განუყოფელი თვისებაა. მე უკვე აღვნიშნე, რომ „ლამანჩელი“ ამ სცენაზე ორგზის განხორციელდა. მაგრამ ორივე შემთხვევაში ფაქტიურად ვერ მოხერხდა სერვანტესის დონ კიხოტის სახისათვის შესაბამისი შემსრულებლის პოვნა. „მევიოლინეს“ დადგმა ამჯერად თუნდაც იმიტომ მიმანია განსაკუთრებულ მოვლენად, რომ რეჟისორმა ჯერ ტევიეს შემსრულებელი მოიძია და თანაც ორი დრამატული თეატრის მსახიობის მოსვლა მუსიკალურ სცენაზე თავისთავად მეც ერთობ მნიშვნელოვან ფაქტად მიმანია. თენგიზ მაისურაძეს არაერთი კარგო როლი აქვს რუსთავისა თუ მარჯანიშვილის თეატრებში შესრულებული, მაგრამ ეს ნამუშევარი აბსოლუტურად განსხვავებულ რანგში იაზრება. სრულიად ახალ მასშტაბებს მოიცავს. ცხადია, დრამატული ხაზის განვითარება მისთვის არ იყო მუსიკალური სპეციფიკის ტოლფასი სირთულე. აქ კი მას მხარში ამოუდგა თეატრის მთელი კოლექტივი და, კერძოდ, ტევიეს როლის მეორე შემსრულებელი ბადრი ბეგალიშვილი. მე მანსოვს ამ სცენაზე ბეგალიშვილის მიერ ნათამაშები ბრწყინვალე სახე აღფრედ დულიტლისა „ჩემი მშვენიერი ლედიდან“. ბეგალიშვილს შემდგომაც არაერთხელ შეუსრულებია საგულისხმო როლები, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ სიმადლეზე აღარ ასულა. ამ თეატრის რეპერტუარი აფერხებდა მისი შესაძლებლობების მაქსიმალურად გამოვლენას. და თითქმის ოცი წლის შემდეგ — კვლავ მასშტაბური როლი. პირადად ჩემთვის ბეგალიშვილის არტისტულ ბიოგრაფიაში ერთგვარი წრე იკვრება წარსულსა და დღევანდელს — დულიტლსა და ტევიეს შორის. ტევიეს როლის მასშტაბურობა ორივე მსახიობის ნამუშევარში ნათლად იკითხება. თითოეული მათგანი მაქსიმალურად ამჟღავნებს გმიროს ბუნებას და ეს თანაბრად ეხება როგორც დრამატულ მოქმედებას, ისე მუსიკალურ პარტიას. საილუსტრაციოდ, ვფიქრობ, ტევიეს მუსიკალური მონოლოგიც იკმარებს („მე რომ ბედი მქონდეს“) პირველი მოქმედებიდან. სადაც მაყურებელი იგებს არა მარტო იმას, თუ როგორ ცხოვრობს გმირი, იმასაც, თუ როგორ უნდა რომ ცხოვრობდეს. ტევიეს ორივე,

ბიოგრაფია — რეალურად და შესაძლებელიც მსახიობებს ბრწყინვალედ მიჰყავთ. ეს ეპიზოდი, ჩემის აზრით, რეჟისორულადაც ერთ-ერთი საუკეთესოა სპექტაკლში. რეჟისორს ამ სცენაში ტვეიეს მთელი ჯალაბი შემოჰყავს, რითაც ახდენს მუსიკის პლასტიკაში გადართვას — თავისებური პლასტიკური თანხლება ტვეიეს წარმოსაბვის, მისი ფანტაზიის განსხეულებაა, გნებავთ, შინაგანი მონოლოგია და ეს იმპროვიზაციული სიმსუბუქით აცეკვებული სამყარო მიუზიკლისათვის ნიშნეული ტიპური სახით აღწევს მაყურებლამდე.

მ ა რ ი ნ ე ბ უ ზ ე უ კ ა შ ვ ი ლ ი: ტვეიეს სახის აქტიორული ინტერპრეტაცია ამ სპექტაკლში უკვე გმირის ხასიათშივე მოიცავს იმპროვიზების ელემენტს: ტვეიე ჩვენ თვალწინ სახელდახელოდ თხზავს „საკუთარ ბიბლიას“, ორიგინალურ ფილოსოფიას. სიბრძნეს აფრქვევს და თანაც ისე. კაცმა არ იცის, მართლა წერია ეს ყველაფერი საღმრთო წერილში თუ არა.

ვ ა ხ ტ ა ნ გ ქ ა რ თ ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი: უდავოდ. ამ როლის ერთ-ერთი პირველი შემსრულებელი მიხოელსი ტვეიეს „ბიბლიის“ კომენტატორს უწოდებდა. ტვეიეს ცხოვრების წესი თითოეული სცენაგანის თანამედროვე ცხოვრების რთულ წინააღმდეგობებს აზოგადებს. ეს კი, თავის მხრივ, იმდენ ტკივილს, სიხარულს, სევდას, მოულოდნელობებსა და სტრესებს მოიცავს, ალბათ, თვით ბიბლიაც ვერ დაიტევდა. უმალ, ამიტომაც შეგონებათა მექანიკური გაზეპარების ნაცვლად, ტვეიეს საკუთარი დიალოგი მიჰყავს უზენაესთან, დროდადრო ყველანი რომ დავმარტოვდებით ხოლმე, თანაც — არანაკლებ სარწმუნო, ვიდრე რეალურ პერსონაჟებთან. მიუხედავად როლის გააზრების ზოგადი ხასიათისა, ორივე შემსრულებელი საკუთარი ხელწერით გამოარჩევს გმირის სახეს. ბეგალიშვილის ტვეიე უფრო აგრესიულია, მაისურაძისა — ანალიტიკოსი. მე ვიცი, რომ რეპეტიციების პროცესში ორივე მსახიობი უანგაროდ ეხმარებოდა ერთმანეთს. სწორედ ამიტომაც მინდა მიველოცო ბეგალიშვილს მაისურაძის მშვენიერი ტვეიე და მაისურაძეს — ბეგალიშვილის ასევე მშვენიერი ნამუშევარი, ხოლო ბატონ გიგას კი ორივე მსახიობის გამარჯვება სპექტაკლში. მე უკვე აღვნიშნე, რომ გიგა ლორთქიფანიძე, უწინარესად მსახიობის მეშვეობით ლამობს საკუთარი სათქმელის მოტანას. ეს მისი პრინციპული პოზიციაა. იგი ხშირად იმეორებს, რომ მსახიობის სწორად შერჩევა სპექტაკლში ლამის ნახევარ რეჟისურას უდრის. ლორთქიფანიძის თეატრი ნამდვილი გარდასახვის, ნამდვილი ემოციების, გრძნობების, განცდების თეატრია და მისი რეჟისორული ორიენტაცია სწორედ მსახიობებზეა გათვლილი.



მ ა რ ი ნ ე ბ უ ზ უ კ ა შ ვ ი ლ ი: ამასთან დაკავშირებით მინდა აღვნიშნო, რომ იური ვასაძის ლაიზერ ვოლფი სამეტყველო მანერის ხელოვნურობით, ჩემის აზრით, ერთგვარ წინააღმდეგობაშია რეჟისორის პრინციპულ პოზიციასთან, რომელიც სწორედ ნამდვილი გრძნობებისა და განცდების წარმოსახვაზეა გათვლილი. მით უბუნტეს, რომ ი. ვასაძე მსგავსი ხელოვნური მანერით ასრულებდა მეთაურის როლსაც „ლამაზჩელიდან“. სპექტაკლში ბევრი მსახიობი მონაწილეობს. გამოყოფილია რამდენიმე შემადგენლობა. მსახიობები მართლაც გატაცებით მუშაობენ. ვიმედოვნებ, რომ ეს დიდი პასუხისმგებლობა სამომავლოდ თანდათან კიდევ უფრო დაძლევს ამ სირთულეებს, ჩვენი საოპერეტო ჟანრისაგან განსხვავებით, მიუზიკლის სპეციფიკა რომ მოითხოვს.

ვ ა ხ ტ ა ნ გ ქ ა რ თ ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი: არ შემიძლია არ აღვნიშნო თინათინ მერკვილაძის გოლდა. იგი ძალზე ზომიერი, ძალზე სპექტაკლისეულია. არსად არ ცდილობს ვოკალური შესაძლებლობების ხაზგასმას. კარგად აქვს მონახული ტევეისთან ურთიერთობის ტონი, განსაკუთრებით, ბრწყინვალე მუსიკალურ დიალოგში („მითხარ, გოლდა“). მიუზიკლისათვის შესატყვისი შესრულების ინტონაცია, ზუსტი ნერვი აქვს მიღებული მანანა ტატიშვილისეულ გოლდის. ააღუსტრაციოდ, თუნდაც მამასთან გამოთხოვების სცენას გამოვყოფ მეორე მოქმედებიდან. ძალზე სწორად მუშაობს სცენაზე ცეიტლის როლის შემსრულებელი ლერა ჩიკვაიძე. ერთობ შთამბეჭდავია მაქანკლის როლში ნელი მინდიაშვილი. ეფექტურად მიჰყავს სიზმრის სცენა ციალა გურგენიძეს... რაც შეეხება მხატვარ იური გეგეშიძის ნამუშევარს, ე. წ. „მოთამაშე სცენოგრაფიის“ პრინციპით არის განხორციელებული და სპექტაკლისეული რეჟისურას სინქრონულია, რაც ამგვარი გადაწყვეტის ძირითად ღირსებად მიმაჩნია ეს იძლევა ყოფითი თუ განზოგადებული პლანების მოხერხებულად ლავირების საშუალებას: ყოფილი აქსესუარებით დატვირთულ სცენას უძალ ენაცვლება გახსნილი სივრცე. უთუოდ უნდა გამოვყო ვარლამ ნიკოლაძის დამსახურება სპექტაკლის შექმნის პროცესში. გარდა იმისა, რომ იგი დამდგმელთან ერთად წარმოდგენის რეჟისურაზეც მუშაობდა. მასვე ეკუთვნის ლიბრეტოს უდავოდ პროფესიულად შესრულებული თარგმანი. სპექტაკლი უთუოდ გამოიჩინა აგრეთვე გუნდის მწყობრი უღერადობით (ქორმაისტერი — ა. განუგრავეა). დამეთანხმებით, საერთო წარმატებაში რაოდენ დიდია დირიჟორის ღვაწლი. პეტრე დავითაშვილის მიერ მეტწილად დაძლეულია წარმოდგენის მუსიკალური პარტიტურის სირთულე.

მ ა რ ი ნ ე ბ უ ზ უ კ ა შ ვ ი ლ ი: ბოკისა და სტაინის მიუზიკლს,

ებრაული ლიტერატურული საფუძვლის მიუხედავად. საკუთრივ ამერიკული კოლორიტიც გამოარჩევს. ეს განსაკუთრებით იტქმის მუსიკალურ მხარეზე, რომელიც ერთგვარად ამერიკანიზებულია. ებრაული ფოლკლორული ინტონაციების (თუნდაც პოპულარული შლიაგერი „ჰავანა-გილა“ გავიხსენოთ ჰარი ბელაფონტეს რეპერტუარიდან) პარალელურად, ამერიკული და, კერძოდ, ზანგური სპირიტუელის რიტმებიც ჟღერს. აღნიშნულ კონტექსტში, ვფიქრობ, რამდენადმე შეუსაბამოა ის ულტრირებული ენდემური კოლორიტი, ლოკალური კუთხური მიმოქცევანი, კონკრეტულ სიტუაციებში რომ შეინიშნება (თუნდაც ზოგიერთი მსახიობის თამაშის მანერაში!). სხვა თუ არაფერი, ეს ზემოაღნიშნული ამერიკანიზებული მუსიკის ხასიათსაც ეწინააღმდეგება. მიუზიკლის სტილური თავისებურებანი სპექტაკლის პლასტიკური პარტიტურის განსაკუთრებულ დამუშავებასაც მოითხოვს. ჩემი აზრით, მთლიანობაში მაინც ვერ მოხერხდა აღქვადური ერთიანი პლასტიკური ნახაზის (ქორეოგრაფი — გ. ოდიკაძე) მონახვა ყოფით, ჟანრულ სცენებს რომ გაამთლიანებდა და შეკრავდა. ისე არ გამიგოთ, თითქოს აქ ებრაული ფოლკლორის ქორეოგრაფიულ ელემენტებს ვგულისხმობდე. სრულიადაც არა! ცალკეული შთამბეჭდავი ნომრების გარდა (სიზმრის სცენა, ფინალური სცენა, ტევიეს მონოლოგი, ლოცვის სცენა), წარმოდგენის პლასტიკური პარტიტურა, ფარულად თუ აშკარად, მაინც ტრადიციული საოპერეტო მანერისავე ილტვის.

გ ა ხ ტ ა ნ გ ქ ა რ თ ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი: თქვენ მიერ ჩამოთვლილმა სცენებმა კიდევ ერთხელ შეგვახსენა, რომ ბატონი გიგას რეჟისურას მასობრივი სცენების ემოციური გადაწყვეტაც გამოარჩევს. იგივე ლოცვის სცენა სანთლებით ტევიეს ოჯახში იწყება და თანდათანობით გადაიზრდება მასშტაბურ მასობრივ სცენაში, თითქოსდა მთელ სამყაროს რომ მოიცავს. ასე რომ, ამ შემთხვევაშიც ძალაშია კონკრეტულის განზოგადების ლორთქიფანიძისეული რეჟისურის პრინციპი, რაზეც ზემოთ უკვე მოგახსენეთ... როცა იმის თაობაზე ვმსჯელობთ, რა შეიძლება დაიდგას დღეს აბაშიძელთა სცენაზე, უთუოდ უნდა გავითვალისწინოთ ერთი გარემოება: გ. ლორთქიფანიძე ამ თეატრს სათავეში ჩაუდგა პრინციპული მოსაზრებით. რომ დახმარებოდა კოლექტივს, რომელსაც უჭირს, კოლექტივს. სადაც საკმაოდ ნიჭიერი სამსახიობო ძალებია. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრს ჰქონდა ცალკეული საყურადღებო სპექტაკლები, რეჟისორული ნამუშევრები, აქტიორული გამარჯვებები, მთლიანობაში თანამედროვე თეატრის მოთხოვნებს აშკარად ვერ უპასუხებდა. წლე-

ბის მანძილზე მდარე ხარისხის რეპერტუარის მომძლავრებამ მსახიობების თამაშში შტამში დაამკვიდრა. რადიკალურ გარდაქმნას მოითხოვდა გენდის, ორკესტრის, სოლისტების, საბალეტო დასის შემადგენლობაც. ასეთ პირობებში „მევიოლინე“ ის ნაწარმოები აღმოჩნდა, რომლის განხორციელება მინიმალური დანაკარგებით შესაძლებელ პერსპექტივად ესახებოდა რეჟისორს. თავადაც ხედავთ, ვარაუდი სავსებით გამართლდა. ფაქტია, აბაშიძელთა „მევიოლინემ“ იმედიანი თვალით შეგვახებდა მუსიკალური თეატრისაკენ მიმავალი გზისათვის და დაამტკიცა, რომ შემოქმედებით სიმძალეთა დაძლევის პერსპექტივა ამ თეატრის პოტენციაში უთუოდ ძევს. სწორედ ამიტომაც მივიჩნევ „მევიოლინე“-ს მართლაც საგანგებო მოვლენად ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში. პირადად მე აბაშიძელთა თეატრში მსგავსი ჰეშმარიტი ზეიმი, ამ სპექტაკლის მიღებას რომ ახლდა, არც კი მაგონდება. პრემიერამ ამ დარბაზში სწორედ თეატრალური ელიტა შემოაბრუნა. მაყურებელთა ინტერესი წარმოდგენიდან წარმოდგენამდე იზრდება. მოკლედ, ახალი სპექტაკლი მომავლის პერსპექტივის საიმედო გარანტიას გვპირდება.

**მ ა რ ი ნ ე ბ უ ზ უ ქ ა შ ვ ი ლ ი:** ჩვენს საუბარში მეტ-ნაკლებად მიმოვიხილეთ ამ ეტაპზე აბაშიძელთა ჰერკულეს მიმდინარე პროცესები. ახლა კი ვფიქრობ, დროა, მევიოლინესაც „ავაკითხოთ“ სახურავზე (სპექტაკლში ე. პოლტახინტის სავიოლინო პარტია უდავოდ გამოირჩევა პროფესიული შესრულებით). თავადაც აღნიშნეთ, პირველწყაროს ყოფითი პლანისაგან განსხვავებით მიუზიკლში გამძლავრებული ლირიკული ნაკადი. ეს აქცენტი, ძირითადად, მუსიკალურმა მხარემ ითავა. სათაურშივე აღდერებულმა აზრობრივმა მეტაფორამ ბოკსა და სტაინის მიუზიკლის სიმბოლიკა გაშიფრა: ადამიანის სული ბოთლში გამოიმწყვდეული ზღაპრული ჭინივით დახურულ სივრცეს ვერ ეგუება და განთავისუფლებას, ამალლებას მიელტვის. ამ შემთხვევაში კი სახურავი ის ნაყრძალია, ეული სულის სოლო „მარტობის დღესასწაულს“ რომ ზეიმობს. მეტიც — მევიოლინე ერთგვარი მედიუმია ჩვენსა და უზენაეს ჰეშმარიტებას შორის.

**ვ ა ნ ტ ა ნ გ ქ ა რ თ ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი:** გიგა ლორთქიფანიძემ მევიოლინეს სიმბოლიკაც ანტითეზის პრინციპით გაიაზრა: „ჩვენ ყველანი მევიოლინეები ვართ. ვცდილობთ, რაც შეიძლება გულწრფელად და ფაქიზად შევასრულოთ ჩვენი მელოდია. და თანაც ისე, რომ ფეხი არ დაგვიცდეს და კისერი არ მოვიტეხოთ“. სწორედ ამიტომაც მიუჩინა რეჟისორმა სიმბოლურ მევიოლინეს საერთო სამყოფელი.

სახურავის ნაკრძალი კი „სპექტაკლის მონაწილეთაც“ გაგვიზიარა და სოლო მელოდიაც ერთიან მძლავრ ორკესტრში აგვეღერებინა, რაც, თავისთავად, საესებით სარწმუნოდ მოჩანს.

მ ა რ ი ნ ე ბ უ ზ უ კ ა შ ვ ი ლ ი: ოღონდ ერთი პირობით — მთავარია, სახურავმა გაგვიძლოს!

გაზ. „თბილისი“

1987, 12 იანვარი

• • •

— თქვენ იღებთ ფილმს ფოთის ექსპერიმენტზე, და ბუნებრივია, ხშირად ხართ ფოთში. მკითხველისათვის საინტერესო იქნება თქვენი აზრი ფოთის ექსპერიმენტზე, რაში ხედავთ მის არსს, რა მნიშვნელობა ექნება მის წარმატებით გადაწყვეტას რესპუბლიკის ეკონომიკის შემდგომი განვითარებისათვის. ნიშანდობლივია ისიც, რომ თქვენ ამ ფილმს უძღვნით სკკპ და საქართველოს კომპარტიის XXVII ყრილობებს.

— „ზღვის მოქცევას“ საფუძვლად დაედო ალ. ჩხაიძის გახმაურებული პიესა „როცა ქალაქს სძინავს“, რომელმაც, რა თქმა უნდა, სახეცვლილება განიცადა. სცენარი აგებულია ახლახან ფოთში წამოწყებულ ექსპერიმენტზე, რომლის არსი ახალ ეკონომიურ პოლიტიკაში მდგომარეობს. ქალაქის პარტიული ხელმძღვანელობის და მისი მოსახლეობის მიერ მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემებია გადასაწყვეტი. იგი შეეხება პარტიულ-ორგანიზაციულ მუშაობას, ზღვისპირეთის, პორტის დღევანდელ მდგომარეობას, ქალაქის განაშენიანების პერსპექტივებს. ჩვენ ფილმში ყურადღებას ვამახვილებთ აზრობრივ, მხატვრულ, ზნეობრივ-ეთიკურ ასპექტებზე. ფოთის ექსპერიმენტი, ისევე როგორც აბაშისა, ახალი ეკონომიური ძვრების განმაპირობებელი მოვლენაა რესპუბლიკის ცხოვრებაში და მას იმედის თვალით უყურებენ არა მარტო ის ადამიანები, ვინც უშუალოდ მონაწილეობენ ამ პროცესში, არამედ ჩვენც, ვინც მასზე მხატვრულ ნაწარმოებს ვქმნით. ყოველ საქმეს ჰყავს თავისი ენთუზიასტები, ახლავს თავისი წინააღმდეგობები. სწორედ მათ გადალახვაში იბადება თვისობრივად ახალი ადამიანი. იწრთობა ხასიათი.

მალალი მოქალაქეობრივი შეგნებისა და დიდი პატრიოტული სულისკვეთებით გულანთებული ადამიანები ერთ მონილითად არიან ქცეულნი ამ ზღვისპირა ქალაქში და გჯერა მათი. მათი შემყურე, შენც, როგორც პიროვნებას, მოქალაქეს, ხელოვანს. გიჩნდება სუ-

ვილი გამოხატო საკუთარი დამოკიდებულება მათ მიმართ, მონაწილეობა მიიღო ქვეყნის მნიშვნელოვანი საკითხების გადაწყვეტაში, იყო სიახლის დამკვიდრების მონაწილე, და ამავე დროს, მისი ობიექტური შემფასებელი.

— რა თქმა უნდა, ფოთის ექსპერიმენტს თვისობრივი სიახლე შემოაქვს, რადგან პროცესი ახალია, ამიტომ მისი წარმართველი ზუსტი მოდელი, იქნება ეს ქალაქკომის მდივანი თუ სხვა რომელიმე ხელმძღვანელი პარტიული მუშაკი, არ არსებობს, ეს არის ახალი ადამიანი ახალ სიტუაციაში. როგორ ფიქრობთ, რა განსაკუთრებული თვისებები უნდა გააჩნდეს ამ პიროვნებას, ხასიათის რა თვისება უნდა წამოვიდეს წინა პლანზე, რომ მაყურებელმა იგრძნოს ამ ექსპერიმენტის ძალა, ირწმუნოს მისი მომავალი. რა უნარში იქნება გადაწყვეტილი ფილმი?

— ეს იქნება პუბლიცისტური ჟღერადობის ნაწარმოები, რომელშიც გამოიკვეთება ახალი ეკონომიური პოლიტიკის არსი, მისი სიკეთე, რასაც დღეს პარტია ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ამოცანად მიიჩნევს, იგი ფილმის გმირთა ცხოვრებაში, მათ ქმედებაში უნდა იქნას ამოხსნილი. ფილმი ძირითადად აგებულია ხელმძღვანელ მუშაკთა ცხოვრებაზე. რომლებიც ქმნიან „ამინდს“ თავიანთ ქალაქში და, ბუნებრივია, ისინი განსხვავებული ხასიათისანი იქნებიან — მათში მომეტებულია ორგანიზატორული ნიჭი, შეუძლიათ მასების დარწმუნება, ერთი საქმისათვის შედუღაბება, შესწევთ პრობლემის ოპტიმალურად გადაწყვეტის გზების შემუშავების და მისი საქმედ ქცევის უნარი.

ჩვენ, გადამღები ჯგუფი, ისე დავუახლოვდით მომავალი ფილმის პროტოტიპებს, ისე ახლოს მივიტანეთ გულთან მათი სატკივარი და იდეა, რომელსაც ამ ახალი ეკონომიური პოლიტიკის მესვეურნი ატარებენ, რომ თითოეული ჩვენგანი ამ ქალაქში რომ ვცხოვრობდეთ, მათთან ვიქნებოდით, მხარში ამოვუდგებოდით, ჩავეწერებოდით მთავარი გმირის არჩილ გვარამიას თანამებრძოლთა სიაში.

ეკონომიური პოლიტიკა შედეგობრივია. ფილმში მთავარია წარმოჩენა იმისა, თუ როგორ მიდიან ფილმის გმირები, ნოვატორული აზრის მქადაგებლები, მისი დამფუძნებელი ადამიანები ამ შედეგამდე. და ასე თანდათან იკვეთება ხასიათი, პიროვნება. ერთ-ერთი მათგანია სწორედ არჩილ გვარამია, ქალაქის პარტიული კომიტეტის პირველი მდივანი. იგი წარმართავს ურთულეს პროცესს, რომელშიც არა მარტო მისი თანამოაზრენი, მოწინააღმდეგენიც არიან, რომლებსაც გამჭდარი აქვთ კონსერვატიზმი, უნდობლობა, რაც ცხოვრებისეული სიმართლეა და თან სდევს სიახლის დამკვიდრებას.

ამდენად, ფილმის ძირითადი იდეა მოქმედ გმირთა ხასიათების დაპირისპირებაში იაზრება. სურათის პერსონაჟთა ეკრანულ ცხოვრებაში განსხვავებული აზრები და მათგან გამომდინარე ქმედებურუნდა იკითხებოდეს.

— თუ გაქვთ გადაღებული ისეთი ეპიზოდი, სასარგებლო მეტრაჟი, რომელიც ამ იდეას ემსახურება და მას ფილმისათვის განსაკუთრებული დატვირთვა ექნება.

— არჩილ გვარამიას სახლში მისი სკოლის მეგობრები იკრიბებიან: გემის კაპიტანი, ჟურნალისტი, ბანკის მმართველის მოადგილე, სასწრაფო დახმარების ექიმი, ქალაქის მილიციის უფროსი და სამშენებლო ტრესტის მმართველი ვიქტორ ავალიშვილი. საუბარი არჩილსა და ვიქტორს შორის ბიუროზე წარმოქმნილი კონფლიქტის გარშემო ჩამოვარდება. მეგობრები მისი მიზეზის გარკვევას ცდილობენ. ამ ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივ, ყოფით სიტუაციაში ხდება ხასიათების ერთმანეთთან შეჯახება, პოზიციების დაპირისპირება. მეგობრების კამათში თანდათან დგინდება ქეშმარიტება. ამ ეპიზოდს საკმაოდ რთული დრამატურგიული დატვირთვა ექნება ფილმში როგორც მხატვრულობის, ისე ფილმის ძირითადი იდეის წარმოჩენისათვის.

— თვლიან, რომ არსებობენ წმინდა თეატრალური, და კინომსახიობი. თქვენს ფილმებში ხშირად თეატრალური მსახიობები მონაწილეობენ. რა პრინციპულ განსხვავებას ხედავთ მათს შორის?

— არავითარს. თუ თეატრალურ მსახიობში ის იგულისხმება, რომ კინოში ყალბად თამაშობს, ესე იგი, უნიჭოა, საერთოდ არ არის მსახიობი. ჩვენში გავრცელებულია აზრი, რომ თეატრის მსახიობი კინოში ცუდად თამაშობს. რასაკვირველია, ეს ყალბად გაგებული შეხედულებაა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ასეთი აზრი დომინანტობს. კინოში ცუდად თამაშობს ცუდი თეატრალური მსახიობი, ხოლო ნიქიერთა შორის ვერავითარ განსხვავებას ვერ ვხედავ.

— თქვენ, არაერთი საეტაპო სპექტაკლის ავტორი ხართ, მრავალი მსახიობის აღმომჩენი და გზის გამკვალავი, რუსთავეის თეატრის დამაარსებელი. რამ განაპირობა თქვენი ასეთი დაინტერესება კინოთი?

— ჩემთვის უღარესად მნიშვნელოვანია მსახიობის ხელოვნება. მისი აპოლოგეტი ვახლავართ. ხელოვნებაში ჩემთვის მთავარია გაცნობა, მსახიობის მეოხებით გადმოცემული ტკივილი თუ სიხარული. კინო იმითაც მიზიდავს, რომ მსხვილი პლანის მეოხებით შეიძლება მსახიობის გაცნობის გადმოცემა. აქ ბრწყინვალედ ჩანს მსახიობის

გამომეტყველება. თვალები, ფიქრი — მთელი მისი შინაგანი სამყარო.

დღეს მე ვერც კი წარმომიდგენია ჩემი ცხოვრება კინოს გარეშე. მან დიდი ადგილი დაიკავა ჩემს შემოქმედებაში და კინოში მუშაობა სულაც არ მიმაჩნია ლალატად. იგი ამდიდრებს კიდევ რეჟისორის გამოცდილებას, ფანტაზიას.

ამან მოიყვანა კინოში თეატრის არაერთი გამოჩენილი რეჟისორი. გავიხსენოთ თუნდაც ბერგმანის, ძეფირელის, ა. ეფროსის, მ. ზახაროვის თუ სხვათა მაგალითები.

— როდის გამოვა ფილმი ეკრანზე?

— ფილმი სკკპ და საქართველოს კომპარტიის XXVII ყრილობებს ეძღვნება და სწორედ წინასაყრილობო დღეებში იხილავს მას მაყურებელი.

„თეატრალური მოაგბა“

1985, № 4

## ნიჭით და შრომით

— ბატონო გიგა, რამდენადაც ვიცი, ადრე მუსიკალურ თეატრში სპექტაკლი არ დაგიდგამთ. და უცებ — მუსიკალური კომედიის თეატრის ხელმძღვანელობა. ასეთ, ერთი შეხედვით, მოულოდნელ ნაბიჯს გამოცდილი, სახელმძღვანელო რეჟისორები, ალბათ, დიდი ფიქრის შემდეგ გადადგამენ ხოლმე...

— ჭერ დავაზუსტებ: მე დამიდგამს სპექტაკლები მუსიკალურ თეატრში, ოღონდ — კაუნასში, ახალგაზრდობის წლებში. გარდა ამისა, ჩემს თითქმის ყველა სპექტაკლში იყო საგრძნობი დოზით მუსიკა და იუმორი. საერთოდ, მუსიკალური კომედიის ჟანრი ძალიან ახლობელია ჩემი ბუნებისათვის. ალბათ ამან გამიადვილა გადაწყვეტილების მიღება.

მაგრამ, რაც მთავარია, ეს ნაბიჯი გადამადგმევინა იმის მძაფრმა შეგნებამ. რომ მაღალი თეატრალური კულტურის პატრონ ხალხს, თანაც ბუნებრივად საოცრად მუსიკალურ და იუმორით დაჯილდოებულ ხალხს. არ შეიძლება არ ჰქონდეს მაღალი რანგის მუსიკალური კომედიის თეატრი. რა დასამალია და ერთ დროს უსაზღვროდ პოპულარულმა ჩვენმა თეატრმა ბოლო ხანს საგრძნობლად დათმო მოწინავე პოზიციები, შესაბამისად მოაკლდა მას ხალხის სიყვარულიც. ამასთან შეგუება კი ყოვლად დაუშვებელია.

ჩემი დიდი სურვილია, მუსიკალური კომედიის თეატრი ყველა

თანამედროვე მოთხოვნას უპასუხებდეს. ეს რთული მიზანია, შეყ-  
ძლებ თუ არა ამის მიღწევას, დრო დაგვანახებებს.

— ამ მიზნის მიღწევის გზაზე, ალბათ, პირველ ნაბიჯად უნდა ჩაითვალოს გასული სეზონის ბოლოს დადგმული „მაია წყნეთელი“-საინტერესოა, რას გვპირდება ახალი სეზონი. ბუნებრივია, ყველაზე დიდი ინტერესით თქვენს პირველ სპექტაკლს ველოდებით...

— სეზონს ვხსნით პრემიერით. ეს არის თენგიზ ჭაიანის მუსიკა-  
ლური კომედია, რომლისთვისაც ლიბრეტო ვახტანგ გოგოლაშვილმა შექმნა. დამდგმელი რეჟისორია ვარლამ ნიკოლაძე. სპექტაკლში თე-  
ატრის წამყვანი ძალები მონაწილეობენ და, ვფიქრობ, რომ მაყურე-  
ბელი მზიარულ, მელოდიურ, საინტერესო სანახაობას იხილავს.

შემდეგი პრემიერა იქნება ამერიკელი კომპოზიტორის ბოკის ცნობილი მიუზიკლი, შოლომ ალეიჰემის „მერძევე ტევიეს“ მიხედ-  
ვით. დადგმაზე ჩემთან ერთად მუშაობენ ჩვენი თეატრის მთავარი  
დირიჟორი პეტრე დავითაშვილი, მთავარი მხატვარი იური გეგეში-  
ძე. მთავარ როლს ორი შემსრულებელი ეუბლება, ორივე საქარ-  
თველოს სახალხო არტისტი — ბადრი ბეგალიშვილი და მარჯანიშვი-  
ლის თეატრიდან მოწვეული თენგიზ მაისურაძე.

განზრახული მაქვს აგრეთვე „კახაბერის ხმლის“ დადგმა. მუსიკა  
შექმნა შოთა მილორაძემ.

კომპოზიტორმა გიორგი ცაბაძემ დაამთავრა მუშაობა ახალ მუ-  
სიკალურ კომედიაზე ალექსანდრე ჩხაიძის ლიბრეტოს მიხედვით.  
ალექსანდრე ჩხაიძის მეორე კომედიის საფუძველზე ახალ ნაწარ-  
მოებს ქმნის კომპოზიტორი გოგი ჩლაიძეც.

მარია ბარათაშვილის პიესის „ჩემი ყვავილეთის“ მიხედვით  
ახალ მუსიკალურ კომედიაზე მუშაობს კომპოზიტორი გივი ციცი-  
შვილი.

ამას გარდა, გვინდა განვახორციელოთ დრამატურგ ვადიმ კო-  
როსტილიოვის და კომპოზიტორ მარკ მინკინის მიერ ანდერსენის  
ზღაპრის „თოვლის დედოფლის“ საფუძველზე შექმნილი ახალი  
მუსიკალური ნაწარმოები.

გვინდა ჩვენს თეატრთან უფრო აქტიურად ითანამშრომლონ ცნო-  
ბილმა ქართველმა კომპოზიტორებმა სულხან ცინცაძემ, ბიძინა კვერ-  
ნაძემ, იოსებ კეჭავაძემ და სხვებმა.

ჩვენი ვარაუდით, ახალი სეზონი თბილისის მუსიკალური კომე-  
დიის თეატრისათვის გარდამტეხი უნდა იყოს, უკვე უნდა დაეწყოს  
მას თვისობრივი განახლება.

— ეს, კონკრეტულად ერთი კოლექტივისათვის, მაგრამ რო-



გორ გესახებათ ახალი სეზონი საერთოდ ქართულ თეატრში, რას ელოდებით მისგან?

— ყველაზე მნიშვნელოვანი იქნება ის, რომ რუსთაველის თეატრი, ბოლოს და ბოლოს, დაუბრუნდება თავის შენობას. ჩემი აზრით, სხვა კერძევე ყოფნამ მნიშვნელოვანი დალი დაასვა ამ კოლექტივის შემოქმედებითს ცხოვრებას. ეს პერიოდი მისთვის საგასტროლო მოვლენებით უფრო იყო მნიშვნელოვანი. განახლებულ შენობაში კი, ალბათ, ყველა პირობა შეიქმნება იმისათვის, რომ თეატრმა მდიდარი შემოქმედებითი პოტენციალი მაქსიმალურად გამოავლინოს.

მთელი თეატრალური სამყარო ინტერესით ელოდება რობერტ სტურუას „მეფე ლირს“. ბუნებრივია, ამ სპექტაკლზე ჩვენც დიდ იმედებს ვამყარებთ.

წლევანდელი სეზონი, ალბათ, უნდა აღინიშნოს ახალი, ძალზე საინტერესო ქართული დრამატურგიული ქმნილების გამოჩენით — თამაზ კილაძემ დაწერა პიესა „ჩიტების ბაზარი“, რომლის დადგმას დედაქალაქის სამი თეატრი აპირებს — რუსთაველის, მარჯანიშვილის და თბილისის სახელმწიფო დრამატული თეატრები. თავადაც დიდი სურვილი მაქვს, სადმე განვახორციელო იგი.

— ბარემ აქვე ხომ არ გვეთქვა, საერთოდ, თქვენს პირად შემოქმედებითს გეგმებზე?

— ვაპირებ გრიბოედოვის თეატრში დავდგა ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“, ვიწყებ ნოდარ დუმბაძის მოთხრობების მიხედვით ორსერიანი სატელევიზიო მხატვრული ფილმის გადაღებას...

— ისევ „ზოგად“ საკითხებს დავუბრუნდეთ. თქვენი აზრით, რა პრობლემა აწუხებს დღეს ყველაზე მეტად ქართულ თეატრს?

— მსახიობის პრობლემა! ეს მეტად მნიშვნელოვანი საკითხი ჩვენ საკმაო ხნით უყურადღებოდ დავტოვეთ და ვიმკით კიდევ შედეგს — ძალიან ცოტა გვაქვს ნამდვილი აქტიორული გამარჯვებები, ძალიან გაიშვიათდა ახალი სახელები. თუ სპექტაკლში ერთი მსახიობი მაინც არ დაიბადა (ანდა უკვე ცნობილი მსახიობი ახალი კუთხით არ გაიხსნა), ის წარმოდგენა უკვე დამარცხებულად მიმაჩნია.

თეატრში ნებისმიერი მიმართულება საინტერესოა, ოღონდ მთავარია, რომელი იქნება გაბატონებული. ერთხელ მოსკოვში ვთქვი: ტაგანკის თეატრი ძალიან საინტერესო კოლექტივია, მაგრამ რუსული აქტიორული სკოლის ბედი რომ მასზე ყოფილიყო დამოკიდებული, მაშინ რუსეთს ამდენი ბრწყინვალე მსახიობი არ ეყოლებოდა-მეთქი. მაგრამ მათ იციან, რომ ნამდვილი მსახიობი მხოლოდ რეალისტური,

ფსიქოლოგიურ თეატრში ყალიბდება. სესილია თაყაიშვილის ბებია ვერ შეიქმნებოდა ბრეჰტის ესთეტიკით დადგმულ სპექტაკლში. რამდენად საგულისხმოა წარმოდგენაზე მუშაობის ეს ეპიზოდი: ქალბატონი სესილია ერთ-ერთ ბოლო რეპეტიციაზე მოვიდა და სცენაზე უკვე გამზადებული დეკორაციები დახვდა. მხატვრობა საინტერესო იყო, მაგრამ საკმაოდ პირობითი. მსახიობმა კატეგორიულად განაცხადა, არ ვითამაშებ, თუ სცენაზე ბუხარი არ იქნებაო, და მოითხოვა სხვა ყოფითი დეტალებიც, მათ შორის, ქვასანაყიც...

კლასიკური დრამატურგიის პერსონაჟები საინტერესოანი არიან ხასიათების სირთულით, მრავალფეროვნებით, და როცა მათ ჩვენ ერთ განზომილებაში წარმოვადგენთ, მაშინ მსახიობსაც ერთნიშნა ფუნქციას ვუტოვებთ და, ცხადია, მდიდარ აქტიორულ სახეს ვერ ვღებულობთ. ვინმეს დააინტერესებს რასკოლნიკოვი — ან მხოლოდ წმინდან ან მხოლოდ მკვლეელი? ის საინტერესოა ისეთი, როგორიც დოსტოევსკიმ შექმნა — რთული, მრავალმხრივი პიროვნება. სტანისლავსკის გენიალურად აქვს ნათქვამი: „როცა ბოროტს ასახიერებ, მასში კეთილი უნდა ეძებო, და პირიქით“.

უნდა დაგვაფიქროს იმ ფაქტმა, რომ რამაზ ჩხიკვაძისა და ოთარ მეღვინეთუხუცესის თაობების შემდეგ ქართულ თეატრში აღარ პოხულა გამორჩეულად ნიჭიერი მსახიობების კრებული, რომელზეც შეიძლებოდა რეპერტუარი დაფუძნებულიყო.

აქ ერთადერთ იმედად მოჩანს კინომსახიობთა თეატრი მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით, ნამდვილი სიცოცხლისუნარიანი კოლექტივი, ისიც შენობის რეკონსტრუქციის გამო არსებითად უბინაოდ დარჩა. ეს, ცხადია, იმოქმედებს ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობების შემდგომ დაოსტატებაზე.

...მსახიობის პრობლემა მეტად მრავალწახნაგოვანია, მაგრამ ყველაზე მტკივნეული მაინც ის არის, რომ ჩვენი თეატრების ბევრი წამყვანი მსახიობი ფაქტიურად უმუშევარია, წლების მანძილზე არა აქვთ ახალი როლი. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, როგორ უნდა შეინარჩუნოს მან შემოქმედებითი ფორმა...

— აი აქ კი, ალბათ, ყველაფერს რეჟისორებს მაინც ვერ დავაბრალებთ...

— გასაგებია, რასაც გულისხმობთ: მსახიობი, თუნდაც ახალი როლები არ ჰქონდეს, განუწყვეტლივ უნდა ზრუნავდეს შემოქმედებითი ფორმის შენარჩუნებისათვის, მოძრაობის, პლასტიკის დახვეწაზე, პროფესიონალიზმის ამაღლებაზე. ჩვენთან, საერთოდ, მიიწევილებულია ყოველდღიური ტრენაჟი, არადა, ეს აუცილებელია.

არასოდეს დამავიწყდება ერთი ფაქტი: მოსკოვში მივიღოდი.

თვითმფრინავში სვიატოსლავ რიხტერის გვერდით აღმოვჩნდი — აგა თბილისში ჩატარებული გასტროლებიდან ბრუნდებოდა. მე დაჯინა--ხე, თუ როგორ ამოიღო მან უხმო კლავიატურა და დაიწყო დაკვრა — გენიალურ პიანისტს იმ ორი საათის გაცდენაც არ უნდოდა, თვითმფრინავი თბილისიდან მოსკოვში ჩასვლას რომ ანდომებს.

არანაკლებ შთამბეჭდავი ეპიზოდი: კაჩალოვს საქართველოს რადიოთი „ღონ კიხოტის“ ერთი მონაკვეთი უნდა წაეკითხა. იგი ნახევარი საათით ადრე მივიდა ჩაწერაზე და „რუსული მეტყველების გენიოსმა“ ეს დრო... მეტყველებაზე ვარჯიშს მოახმარა...

ასეა: დიდი ხელოვნება მხოლოდ დიდი, თავგანწირული შრომით იქმნება. მარტო ნიჭიერება არ კმარა. ჩემ მიერ მონათხრობი ფაქტები მაგალითი უნდა იყოს ყველა მსახიობისათვის, საერთოდ, ყველა ხელოვანისათვის.

ესაუბრა იოსებ ჰუმბუშიძე  
გაზეთი „თბილისი“  
1986, 25 სექტემბერი

## ცხოვრების ლოზიკაზე დამყარებული ხელოვნება

— ბატონო გიგა, თავდაპირველად იმის შესახებ, თუ რამ განაპირობა, საერთოდ, თეატრალური საზოგადოების რეორგანიზაციის საკითხი.

— მოგახსენებთ. ჩვენს ყრილობას წინ უძღოდა საკავშირო თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის დამფუძნებელი ყრილობა. შეიქმნა ერთიანი საკავშირო ორგანიზაცია, რომელიც, გარდა საბჭოთა თეატრის საერთო, ზოგადი პრობლემების კოორდინაციისა, გააერთიანებს მოკავშირე რესპუბლიკების ანალოგიური კავშირების შემოქმედებითს ინტერესებს, მოაწესრიგებს ამ კავშირთა ურთიერთობებს. რა დასამალია და, დღემდე ეს ურთიერთობები პირად, მეგობრულ კონტაქტებს ემყარებოდა. ამიერიდან ისინი ოფიციალურ სახეს მიიღებენ. ამასთანავე, რესპუბლიკური კავშირები ინარჩუნებენ სრულ შემოქმედებითს, ეკონომიურ და ორგანიზაციულ დამოუკიდებლობას.

რაც შეეხება საკუთრივ თეატრალურ საზოგადოებას, შეიძლება ითქვას, რომ დღემდე მისი ფუნქცია ხშირად უმთავრესად „საქველმოქმედო“ მისიით ამოიწურებოდა (თეატრის მოღვაწეთა შემოქმედებითი მივლინებები, მათი სამუშაო და საყოფაცხოვრებო პირობე-

ბის გაუმჯობესება, დასვენების ორგანიზება და ა. შ.). ამიერიდან კავშირს ოფიციალური სტატუსი ენიჭება (ზემოთ ჩამოთვლილი „საკველმოქმედლო“ საკითხები, ცხადია, კვლავ რჩება მის კომპეტენციაში) და, კულტურის სამინისტროს შესაბამის ორგანოებთან ერთად, თანაბარ დონეზე უხელმძღვანელებს რესპუბლიკაში მიმდინარე თეატრალურ პროცესებს, იქნება ეს შემოქმედებითი ხარისხის დონე, საკადრო საკითხებში აქტიური ჩარევა თუ სხვა რამ. რა დასამალია, ჩვენს პრაქტიკაში იშვიათი როდია, თუნდაც გეგმის შესრულების საბაბით დაბალი მხატვრული ხარისხის სპექტაკლები. უწინარესად, სწორედ ამგვარ კომპრომისებზე ვაგებთ პასუხს. ახლად შექმნილ კავშირს ძალზე დიდი უფლებები ენიჭება, რაც თეატრალური ცხოვრების ყველა კომპონენტს მოიცავს.

თეატრალურ მოღვაწეთა მომავალი კავშირის შექმნით მრავალი თაობის ოცნება აღსრულდება. ამიერიდან ქართული თეატრის ბედობალი სწორედ თეატრალურ მოღვაწეთა ხელში მოექცევა. მომავალ შემოქმედებითს კავშირს ერთობ დიდი გულისყური და ძალების მაქსიმალური მობილიზება მართებს, რათა აქტიურ საქმიანობასთან ერთად, სწორი, მიუკერძოებელი, კორექტული ტონიც შეინარჩუნოს ურთიერთობებში. მოგვხსენებათ, ამჟამად თეატრების შემოქმედებითი რეორგანიზაციის საკავშირო ექსპერიმენტში ჩვენი რესპუბლიკის თეატრებიც არიან ჩაბმული. ექსპერიმენტის ძირითადი არსისა და ამოცანების შესახებ უკვე ინფორმირებულია ჩვენი მკითხველი. ამ ექსპერიმენტს დადებით შედეგებთან ერთად, პრინციპული საშიშროების შეცდომებიც შეიძლება მოჰყვეს, თუ იგი სუფთა სინდისისა და სუფთა ხელების ადამიანებმა არ წარმართეს. აქ მხოლოდ შემოქმედებითი პოზიციებით უნდა იხელმძღვანელონ, რათა სადმე ადგილი არ ჰქონდეს თუნდაც პირად ანგარიშსწორებას. ორი წლის შემდეგ საბოლოო სურათი გამოაჩენს ავსაც და კარგსაც. დადებითი შედეგის შემთხვევაში ექსპერიმენტი ოფიციალურ სახეს მიიღებს და შეუვალი კანონის ძალას მოიპოვებს. მანამდე კი ახლად შექმნილ კავშირს ალბათ ერთგვარი „არბიტრაჟის“ მისიაც დაეკისრება ამ მიმართებით.

— ექსპერიმენტში ჩაბმული თეატრები დრამატურგიული მასალის თავისუფალი არჩევანის უფლებით სარგებლობენ. დანარჩენი თეატრებიც რეპერტუარს კვლავაც კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგია გაუწევს კურირებას. ამ მიმართულებით რა პოზიცია ექნება ახლად შექმნილ კავშირს?

— კარგი და საინტერესო პიესა მომავალი კავშირის არხებითაც თავისუფლად მოხვდება თეატრის რეპერტუარში. ამ მისიას ძირითა-

დად თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის დრამატურგიული სექცია ითავებს და არსებითად თეატრის სასარგებლოდ გადაწყვეტს საკითხს.

— უოველი ახალი სპექტაკლის ოფიციალური მიღება, საერთოდ, კულტურის სამინისტროს შესაბამისი ორგანოების კომპეტენციაა. რა როლს შეასრულებს მომავალი კავშირი ამ მხრივ. სპექტაკლის მიღებას კვლავაც ოფიციალური სახე ექნება თუ საზოგადოებრივი?..

— როგორც მოგახსენეთ, თეატრალურ მოღვაწეთა მომავალ კავშირს ოფიციალური სტატუსი ენიჭება. ამასთანავე, კავშირი სპექტაკლის მიმღები ორგანოც იქნება, კულტურის სამინისტროსთან ერთად, და ფაქტობრივად თეატრის შემოქმედებითი ინტერესების გათვალისწინებით მიიღებს გადაწყვეტილებას. საერთოდ, ჩემი მოსაზრებები მომავალი კავშირის უფლება-მოვალეობების საკითხებთან დაკავშირებით უკვე გამოქვეყნდა „ლიტერატურული საქართველოს“ გასული წლის 19 დეკემბრის ნომერში.

თეატრალურ მოღვაწეთა დამფუძნებელ საკავშირო ყრილობაზე პრინციპულად დადგა საკითხი მიმდინარე თეატრალურ პროცესებში ექსპერიმენტული ხასიათის წამოწყებაზე. იმ დიდი ექსპერიმენტის პარალელურად, საკავშირო მასშტაბით სახელმწიფო თეატრების შემოქმედებითი რეორგანიზაციის სფეროს რომ მოიცავს, თეატრალური ცნობრების გამოცოცხლების მიზნით, აშკარად გამოიკვეთა მცირე სცენების, სტუდიური ჯგუფების, ექსპერიმენტული დასების შექმნის აუცილებლობა, თავდაპირველად, თუნდაც მოყვარულობის დონეზე. ბოლოს და ბოლოს, უამრავი გამოუყენებელი სათავსი, ცარიელი სარდაფები, კლუბებია უქმად. ახალგაზრდობასაც უჭირს თავისუფალი დროის სწორად ორგანიზება. იგივე საკავშირო მასშტაბით ამ მხრივ უკვე გადაიდგა პრაქტიკული ნაბიჯები (მოსკოვში უკვე თერთმეტი ასეთი სცენა ამოქმედდა). ბუნებრივია, ყველა მათგანვერ ამალდება პროფესიულობის დონემდე და, ამოწურავს რა გამოსაცდელ ვადას, არსებობასაც შეწყვეტს, მაგრამ, საერთო ჯამში ეს მოძრაობა, ალბათ, უკვალოდ არ ჩაივლის და სწორედ ამიტომაც არის იგი მისასალმებელი. უთუოდ საინტერესო იქნება ჩვენი მომავალი კავშირის სამუშაო გეგმაში ამ თვალსაზრისით ყურადღების გამახვილება.

უდავოდ, მე თუ მკითხავთ, თეატრი სწორედ სტუდიიდან უნდა დაიწყოს, სტუდიური ერთსულოვნებიდან უნდა შეიქმნას. თუკი თავდაპირველი სტუდიური მუშაობა განსაზღვრულ შემოქმედებითს კონდიციას მიაღწევს და შესაბამის იდეურ-მხატვრულ მოთხოვნებსაც უძლებს, უკვე თეატრთან გვაქვს საქმე. სწორედ ასე

მესახება, პირადად მე, თეატრის დაბადების ორგანული პროცესი, და არა ის, რომ მავანი და მავანი თეატრალი შეკრებს თავისუფალ ხალხს, დაიწერება ოფიციალური ბრძანება და გადაეცემათ შენობა. ასეთი მობილურობის ნიმუშად ახლო წარსულში მე კინომსახიობთა თეატრი მიმაჩნია. ვიყოთ გულახდილნი: განა ბევრი გვაქვს საქართველოში შემოქმედებითი პრინციპების ერთიანობაზე დამყარებული თეატრები? ჩვენ ყოველმხრივ უნდა შევეუწყოთ ხელი ასეთ პროცესებს. შემოქმედებითი ცხოვრების ლოგიკა თეატრალური კოლექტივების რაოდენობრივ რეგლამენტირებას ვერ ეგუება. თავად ცხოვრების ლოგიკაც დაბადებისა და კვდომის ორგანულ პროცესზეა დამყარებული. ბუნებრივია, შემოქმედებითი პროცესიც ამ პრინციპს ემყარება. ზოგან ახალი კოლექტივები წარმოიშვება, ზოგან კი პირიქით — ესა თუ ის მოვლენა შესაძლებლობების მაქსიმუმს ამოწურავს. მთავარია ხელოვნურად არ ვარეგულიროთ ეს პროცესი. რითაც ხელს უფრო შევეუშლით. მოსახდენი თავისთავად მოხდება. დაე. დაიბადოს ახალი კოლექტივები, მცირე თეატრალური ჯგუფები. ექსპერიმენტული სტუდიები, მათგან შემოქმედებითი სიცოცხლისუნარიანები ბუნებრივად დაიმკვიდრებენ საკუთარ ადგილს. ამიტომაც მისასალმებელია ეს დროული წამოწყება და, ვფიქრობ. ახლად შექმნილი კაცობრივ უთუოდ შეუწყობს ხელს ამ მოძრაობას. მოგეხსენებათ, ჩვენთან ამჟამად მსახიობის სახლის სცენის სრული რეკონსტრუქციაც მიმდინარეობს. უახლოეს ხანში ამოქმედდება ტექნიკის უკანასკნელი სიტყვით აღჭურვილი თეატრალური მოედანი (მარჯანიშვილელთა სცენის გაბარიტების მქონე) ოთხსადგილიანი დაობაზით, რომელსაც ავითვისებთ მაქსიმალურად ექსპერიმენტული პირობებისთვის — იქნება ეს ახალი იდეა, სრულიად უცნობი საინტერესო პიესა — განსაკუთრებით ქართული! — თუ სხვა რამ. ამ მართებით საკმაოდ მრავალმხრივი გეგმები გვაქვს. ამ სცენაზე ახალგაზრდა რეჟისორს საშუალება ექნება თავის სპექტაკლში ითანამშრომლოს მისთვის სასურველ და საჭირო ნებისმიერ აქტიორთან (სრული ორმხრივი თანხმობის პირობებში, რა თქმა უნდა) და წარმოგიდგინოს სხვადასხვა თეატრში მომუშავე ცალკეული მსახიობებისაგან შემდგარი ანსამბლი. ჩვენ დაეაფრნანსებთ ამგვარ სპექტაკლებს. ჩემის აზრით ეს ძალზე დიდ ინტერესს გამოიწვევს.

სხვათა შორის, ანალოგიური პრინციპით ტაშკენტში უკვე მოქმედებს ენთუზიასტთა ექსპერიმენტული თეატრალური სტუდია „ილპონი“ („შთაგონება“), რომელსაც მზრკ ვაილი ხელმძღვანელობს. შარშანწინ, ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფეს-

ტივალზე საშუალება გვქონდა გაგვეცნო ეს სტუდია დოკუმენტური ფილმის საშუალებით.

მსახიობის სახლის სცენაზე ვვარაუდობთ აგრეთვე ჩვენი პერიოდული თეატრების უკლებლივ ყველა საინტერესო და საყურადღებო ნამუშევრის წარმოდგენასაც თბილისელი მაყურებლისათვის. ეს, თავის მხრივ, სტიმულს შემატებს და გამოაცოცხლებს ჩვენი სარაიონო თეატრების ცხოვრებასაც.

ერთი დიდი ნაკლი აქვს ჩვენს დღევანდელ თეატრალურ ცხოვრებას. ძალზე უმნიშვნელო ძვრები გვაქვს მსახიობთა და რეჟისორთა ახალი თაობების წარმოჩენაში. ქართულ თეატრში თაობათა ცვლა ყოველთვის თვალსაჩინო პროცესი იყო, ეს გარკვეულ პრესტიჟსაც უქმნიდა ჩვენს სცენას. თუნდაც რუსთაველის თეატრის გზას გადავხედოთ, ანდა მარჯანიშვილის თეატრს. ასევე ახალი თაობის ბაზაზე შეიქმნა რუსთაველის თეატრიც. მას შემდეგ უკვე კარგა ხანი გავიდა და თითო-ორი ცალკეული შემთხვევის გარდა, ქართულ სცენაზე ახალი თაობის ტალღისებური მოქცევის კვალი არ შეინიშნება. კვლავაც თუ ასე გაგრძელდა, ეს კარგს არაფერს პირდება ქართული თეატრის მომავალს. მე მინდა შეგახსენოთ, იგივე სამხატვრო თეატრის წარსულიდან, რომ კრიზისულ პერიოდებში თეატრს სწორედ იქაური ცნობილი სტუდიები მატებდნენ ახალ სასიცოცხლო ენერჯიას. გავიმეორებ: თაობათა ახალი ტალღის გარეშე შეუძლებელია თეატრის ცხოვრების გაახალგაზრდავება. იქ, სადაც ეს არ მოხდა, კონსერვატულობის დაღი დაემჩნა სცენას. თითო-ორი გამონაკლისი ამინდს ვერ შექმნის. ქართული თეატრის ხვალისდელი დღის განაცხადს მეტი შემოქმედებითი სითამამე და გაბედულება მოეთხოვება, რაც ჭერჭერობით არ იგრძნობა. ამაზე სერიოზული დაფიქრება გვმართებს.

— ქართული თეატრის დღევანდლობიდან, პირადად თქვენ, რა პრობლემებს გამოარჩევდით, თეატრალურ მოღვაწეთა ახლად შექმნილ კავშირს რომ მართებს ყურადღების გამახვილება...

— პირველ რიგში ქართული თეატრისა და ჩვენი მწერლობის ურთიერთობის საკითხს გამოვყოფ. მე ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ქეშმარიტად თეატრალური ქვეყანა მაშინ ვიქნებით, როცა ასევე ქეშმარიტი, მაღალი რანგის დრამატურგიას მოვიპოვებთ. არ შეიძლება მწერლები და დრამატურგები თეატრისაგან განცალკევებით იდგნენ. რომ არ ყოფილიყო ილია ქავჭავაძე, არ შეიქმნებოდა ვასო გოძიაშვილის ლუარსაბ თათქარიძე. დუმბაძის გარეშე არ გვეყოლებოდა სესილია თაყაიშვილის ბებია, რომ არ გვეყოლოდა დ. კლდია-

შვილი, ჩვენი თეატრის საერთო დონე გაცილებით დაბალი იქნებოდა, რომ არ მოსულიყო პოლიკარპე კაკაბაძე, არ შეიქმნებოდნენ ყვარყვარეები, ხარიტონები, მსახიობთა ბრწყინვალე სახეები „კახაბერის ხმალში“, გაღარიბდებოდა ეროვნული ხასიათები და ნიღბები. სწორედ ამიტომ, ყოველი ახალი ქეშმარიტი დრამატურგის გამოჩენა, პირადად ჩემთვის, ნამდვილი დღესასწაულია. ვფიქრობ, ამ მიმართებით შინაგან რეზერვებსაც ბოლომდე არ ვიყენებთ. თავადაც იცით, მარჯანიშვილმა პოლიკარპე კაკაბაძე ოთახში ჩაეკეტა და „იძულებითი წესით“ მოიპოვა მისგან მასალა, მიუხედავად იმისა, რომ იმ დროისათვის მარჯანიშვილს ბრწყინვალე რეპერტუარი ჰქონდა. მაგრამ იცოდა, ეროვნული თეატრის განვითარება მოითხოვდა ამას. ახმეტელმა გადმოქართულებული „ანზორის“ საფუძველზე ქეშმარიტად ეროვნული სპექტაკლი შექმნა, სწორედ ქართული თეატრის განვითარების ინტერესებით.

დრამატურგის განვითარებაზე ფიქრიც ჩვენი ყოველდღიური საზრუნავია. აქ უდავოდ, დიდი როლი ენიჭება ახალგაზრდა დრამატურგთა პერიოდულ სემინარებს, რამაც ყველასათვის საჩინო გახადა წარმატებები ამ მიმართებით. ამით მე სრულიადაც არ ვამტკიცებ, თითქოს შადიმან შამანაძე პიესას ვერ დაწერდა, რომ არა ეს სემინარი. მაგრამ ისიც ფაქტია, ამგვარ სემინარებს უთუოდ დიდი შინაგანი იმპულსის ძალა აქვთ. როცა აღამიანმა იცის, რომ სემინარზე იმისთვის იკრიბებიან, რათა მისი ახალი ნამუშევარი განიხილონ, შეაფასონ, ურჩიონ, დაეხმარონ, და მისი აზრიც გაითვალისწინონ, ეს, უდავოდ, მატებს მას შემოქმედებითს ენერჯიას. საკუთარ მაგალითზე გეტყვით: ერთ-ერთ ასეთ სემინარზე, იალტაში. ჩემი და ალ. ჩხაიძის თანამშრომლობით შეიქმნა საკმაოდ გახმაურებული პიესა „ხიდი“, რომელმაც შემდგომ მრავალი სცენა მოიარა როგორც ჩვენში, ისე უცხოეთშიც. მომავალში ვეცდებით, ახალგაზრდა დრამატურგთა უკვე ტრადიციად ქცეულ სემინარების მუშაობაში, როგორც წესი, მონაწილეობა მიიღონ რეჟისორებმაც.

უდიდესი მნიშვნელობის პრობლემაა, პირადად ჩემთვის, ის გარემოება, რომ რეჟისურის განვითარებამ არამც და არამც არ უნდა დაჩრდილოს სამსახიობო ხელოვნება. პირიქით, მან უნდა აღზარდოს აქტიორთა ახალი თაობები. თეატრი, რომელიც არ შობს მსახიობებს, ჩემთვის მკვდარი ორგანიზმია და მისი გამარჯვებაც ქეშმარიტ ძალას მოკლებულია. აქტიორის პრობლემა დღევანდელ ქართულ თეატრში ყველაზე მტკივნეული პრობლემაა.

ჩემი ღრმა რწმენით, საერთოდ მივივიწყეთ ჩვენი ცნობილი ოსტატების მოულოდნელ აქტიორულ რაკურსში წარმოჩენის პრაქ-



ტიკა, რომლის მაგალითებიც წარსულში უხვად გვაქვს. არა და, რამდენჯერ შეიძლება ერთხელ მიგნებულის გამეორება: როცა ნიჭიერი კაცი ერთსა და იმავეს ტყეპნის — თანაც მერამდენედ, ეს შტამპს ამკვიდრებს მსახიობის შემოქმედებაში!

მომავალი კავშირის მუშაობაში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს სარაიონო თეატრების მუშაობას. ყოვლად დაუშვებელია, პერიფერიაში დედაქალაქისაგან მოწყვეტით მოღვაწეობდე და შენი საქმიანობა არავის აინტერესებდეს. ჩვენ კვლავაც გავაგრძელებთ ხეზონების შედეგების შეჯამების პრაქტიკას კიდევ უფრო სრულყოფილი სახით.

არ შემიძლია არ აღვნიშნო აგრეთვე, რომ მიუხედავად ქართული სცენოგრაფიული სკოლის დიდი აღიარებისა (მართლაც არაერთი შესანიშნავი ოსტატი გვყავს ამ სფეროში: მესხიშვილი, შველიძე, გენია, მალაზონია, სამეული, გეგეშიძე და სხვ.), დაკანონდა თანამედროვე დეკორაციის ერთგვარი სტერეოტიპი. ჩვენი სცენოგრაფია რამდენადმე დაიშტამპა. ქეშმარიტი გამარჯვებები უკანასკნელ ხანს ნაკლებად გვხვდება ქართულ თეატრალურ მხატვრობაში. სპექტაკლის პირობითი დეკორაციული გადაწყვეტით მომეტებულად გატაცებამ ჩვენი თეატრის მრავალფეროვნება დააზარალა და გააღარბა. სცენოგრაფია სპექტაკლის გასათამაშებელი მოედნის შექმნა როდია მხოლოდ! საერთოდ, კარგი დეკორაცია თავისთავად არ არსებობს. ყოველი დრამატურგიული ნაწარმოების ამოხსნა მხოლოდ მისთვის აუცილებელ პირობითობის ზომას, განზოგადების ხარისხს იტანს და ეგუება. ჩეხოვის დრამატურგიას თავისი სამყარო აქვს. შექსპირს — თავისი, სხვას — კიდევ სხვა. სწორედ ეს ქმნის მრავალფეროვნებას. არ შეიძლება ერთიანი მოდელი მიუუსადაგოთ განურჩევლად ყველას. ჩვენმა სცენოგრაფიამ მრავალფეროვნებასთან ერთად თეატრალობაც (ამ სიტყვის კარგი გაგებით) დაკარგა, ესთეტიკური ხიბლიც. ჩვენს თეატრალურ მხატვრებს ინდივიდუალური ხელწერის მეტი სხვადასხვაგვარობა მართებთ.

— დამეთანხმებით, ქართული თეატრის საერთაშორისო ავტორიტეტი კომენტარს არ საჭიროებს. რუსთაველელების საზღვარგარეთულ ტურნეთა კვალს რომ მივხდით, იგი ძირითადად საერთაშორისო ფესტივალების მერიდიანზე გადის ედინბურგის ფესტივალი, „სერვანტინო“, ავინიონის ფესტივალი, „ბიტვეი-ტეფ“, „დემეტრია“, აღელაიდას ფესტივალი, პეტრის ფესტივალი და სხვა. როგორც ვხედავთ, საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალებს მსოფლიოში „ვარსკვლავური საათის“ უამი უდგათ. ცხადზე ცხადია, ამ „ვარსკვლავური პიკის“ მნიშვნელობას რა მასშტაბი ენიჭება იმ ქვეყნის

თეატრალურ მოღვაწეთათვისაც. და მყურებლებისთვისაც, სადაც ესა თუ ის ფესტივალი იმართება. სწორედ ახლახან, პრესის ფურცლებზე ნიკიტა მიხალკოვი აღნიშნავდა, რომ დღესდღეობით უფართოესი საერთაშორისო კონტაქტების გარეშე წარმოუდგენელია თანამედროვე ხელოვნების პროგრესი. თუკი ეს პრობლემა კინემატოგრაფისტებს ესახებათ გადაუდებელ ამოცანად (მოგეხსენებათ, კინო უველაზე იოლად მოძრავი, „ტრანსპორტაბელური“ ხელოვნებაა), თეატრის მოღვაწეთათვის იგი მით უმეტეს არის საშური, ქართული თეატრის საერთაშორისო პრესტიჟი, ვფიქრობ, საქმარისი საბაბია იმისათვის, რომ საქართველომ ჩვენში საერთაშორისო ფესტივალის ჩატარების უფლება მოიპოვოს.

— გეთანხმებით. საქართველოს სრული უფლება აქვს იმისათვის, რომ დადგეს საკითხი ჩვენში საერთაშორისო ფესტივალის ჩატარებისა. ამაზე დიახაც გემართებს დაფიქრება და პრაქტიკული ზომების მიღებაც. იგივე ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალი, რომელიც ჩვენს ბაზაზე ტარდება, ვფიქრობ, ნათელი მაგალითია იმისა, თუ ერთბაშად როგორ დაეინახეთ, საერთოდ, ახალგაზრდული თეატრის ავ-კარგი ჩვენში. ამან საშუალება მოგვცა გარეშე თვალთ შეგვეხედა ჩვენი ახალგაზრდობისთვისაც. შედეგმაც არ დააყოვნა. ფესტივალზე მოწვეული იყვნენ საზღვარგარეთელი სტუმრებიც, რომელთაც ანალოგიური აზრი გამოთქვეს ამ ფესტივალის მნიშვნელობაზე. დღესდღეობით, ფესტივალის პროგრამაში სოციალისტური ქვეყნების ახალგაზრდული სპექტაკლების ჩართვის საკითხი დგას. თავისთავად ეს ფაქტი უკვე პროგრესია და, ვფიქრობ, სტიმულსაც მოგვცემს საერთაშორისო ფესტივალის ჩატარებისათვის. დანარჩენს მომავალი გამოაჩენს.

— საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ბაზაზე მოქმედებს „მეგობრობის თეატრი“. ამ ბოლო ხანს იგი თავის საქმიანობას ძირითადად მაინც შემოქმედებითი საღამოების მოწყობის ხაზით წარმართავს. არადა, მკვიდრო შემოქმედებითი კონტაქტები როგორც ჩვენი ქვეყნის, ისე საზღვარგარეთის თეატრალურ კოლექტივებთან ფაქტიურად მისი კომპეტენციაა.

— ახლად შექმნილი შემოქმედებითი კავშირი ეცდება, „მეგობრობის თეატრის“ მუშაობას უფრო აქტიური სახე მისცეს. ამ ეტაპზე „მეგობრობის თეატრის“ ხაზით მივალწიეთ იმას, რომ ჩვენი თეატრალური კოლექტივები გავიყვანეთ რესპუბლიკის გარეთ: უკანასკნელი ერთი წლის განმავლობაში, კინომსახიობთა თეატრი წარსდგა ბალტიისპირეთსა და ლენინგრადში, მარჯანიშვილებმა სპექტაკლები უჩვენეს კაუნასისა და ლენინგრადის მყურებელს. ამჟამად

რიცაში წარმოდგენებს მართაეს მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი. ამ მცირე ხნის მანძილზე ეს უმნიშვნელო შედეგი როდია. მაგრამ არც თვითდამშვიდების საფუძველი გვაქვს.

თქმა არ უნდა, დროა. ქართული თეატრის მოღვაწეებს მეტი საშუალება ჰქონდეთ, ჩაუღრმავდნენ თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს. ცხოვრების განვითარების დაჩქარებული ტემპები ჩამორჩენის უფლებას არ გვაძლევს. ამისათვის უფრო ჭმედითი საშუალებები და ფორმები უნდა გამოენახოთ, გამოუყენებელი რეზერვები მოვიძიოთ და ავამოქმედოთ — იქნება ეს საერთაშორისო ფესტივალები, სიმპოზიუმები, კონფერენციები, სემინარები, გაცვლითი კონტაქტები, შემოქმედებითი მივლინებები, საგასტროლო პრაქტიკა, შემოქმედებითი ანგარიშები, კონკურსები, ახალი კოლექტივები თუ სხვა რამ... ეს ხელს შეუწყობს, საერთაშორისო რეზონანსი პოვოს ერთიანი ქართული თეატრის ქეშმარიტმა ხელოვნებამ.

ესაუბრა მარინა ბუზუაშვილი  
გაზეთი „თბილისი“, 1987, 24 იანვარი

გიგა ლორთქიფანიძის მიერ განხორციელებული  
დადგმები  
თ ე ა ტ რ შ ი

1949

ვ. ბურიაკოვსკი. „პარალა მაინც ჩემი იქნება!“ (თანადამდგმელი ა. ეფროსი). მოსკოვის რკინიგზის ტრანსპორტის თეატრი.

1950

ა. კრონი. „პარტიის კანდიდატი“. მხატვარი ა. გრიგორიანი. ვილნიუსის რუსული დრამატული თეატრი.

ო. პრუტი, ნ. შპანოვა. „დასავლეთის საზღვარი“. მხატვარი ა. გრიგორიანი. ვილნიუსის დრამატული თეატრი.

ე. ვალპერინი. „მეოცნებენი“. მხატვარი ა. გრიგორიანი. კაუნა-სის მუსიკალური კომედიის თეატრი.

1951

შ. დადიანი. „ნაპერწყლიდან“. მხატვარი ვ. ყუშიტაშვილი. გორის გ. ერისთავის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

ფ. შილერი. „ვერაგობა და სიყვარული“. მხატვარი ვ. ყუშიტა-შვილი. გორის გ. ერისთავის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

1952

კ. გოლდონი. „სასტუმროს დიასახლისი“. მხატვარი ე. ახვლედიანი. კომპოზიტორი კ. მეღვინეთუხუცესი. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

ს. კლდიაშვილი. „დაბრუნება“. მხატვარი ე. ახვლედიანი. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1953

ვ. გაბესკირია. „უფსკრულთან“. მხატვარი მ. გოცირიძე, კომპო-ზიტორი ს. ცინცაძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1954

ა. მორეტო. „ცოცხალი პორტრეტი“. მხატვარი ი. სუმბათაშვილი, კომპოზიტორი კ. მეღვინეთუხუცესი, ქორეოგრაფი ზ. კიკალეიშვილი. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1955

კ. ტრენიოვი. „ლიუბოვ იაროვია“. მხატვარი დ. თაყაიშვილი. ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

უ. შექსპირი. „ოტელო“. მხატვარი დ. თაყაიშვილი, კომპოზიტორი შ. მილორავა. ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

1956

ლ. ქაჩელი. „ტარიელ გოლუა“. მხატვარი დ. თაყაიშვილი, კომპოზიტორი შ. მილორავა. ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

1957

ა. კორნეიჩუკი. „ესკადრის დაღუპვა“. მხატვარი ნ. ყაზბეგი, კომპოზიტორი ა. ჩორგოლაშვილი, ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1958

მ. ბარათაშვილი. „მარინე“ (თანადამდგმელი ლ. შატბერაშვილი). მხატვარი დ. თაყაიშვილი, კომპოზიტორი ა. კერესელიძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

ლ. ლეონოვი. „შემოსევა“. მხატვარი ე. დონცოვა. კოტე მარჯანიშვილის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1959

კ. ბაზილევსკი. „ამერიკული ტრაგედია“ (თ. დრაიზერის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით). მხატვარი ი. სუმბათაშვილი, ქორეოგრაფი გ. ოდიკაძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1960

კ. ლორთქიფანიძე. „კოლხეთის ცისკარი“. მხატვარი თ. სამსონაძე, მუსიკალური გაფორმება ლ. ჭიშმიშვეის, სცენური მოძრაობა კ. ბადრიძის. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

ნ. დუმბაძე, გ. ლორთქიფანიძე. „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. მხატვარი ო. ლითანიშვილი, მუსიკალური გაფორმება ჯ. კახიძისა. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1901

ა. პარნასი. „აფროდიტეს კუნძული“. მხატვარი დ. თაყაიშვილი, კომპოზიტორი ფ. ლლონტი. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

ლ. ზორინი. „ფეხბურთელები“. მხატვრები რ. თარხან-მოურავო, გ. ქუთათელაძე, კონსულტანტი ბ. პაიჭაძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1902

ნ. დუმბაძე, გ. ლორთქიფანიძე. „მე ვხედავ მზეს“. მხატვარი ო. ლითანიშვილი, კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

ე. ჰემინგუეი. „მეხუთე კოლონა“. მხატვარი დ. თაყაიშვილი, კომპოზიტორი ა. ვოლკონსკი. მოსკოვის თეატრი „სოვრემენიკი“.

1903

ა. ალიოშინი. „პალატა“. მხატვარი ე. დონცოვა. თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრი.

1904

კ. ვატლინგერი. „ვარსკვლავიდან ჩამოსული კაცი“. მხატვარი ე. დონცოვა. თბილისის ალ. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრი.

1905

პ. კაკაბაძე. „კახაბერის ზმალი“. მხატვარი მ. მალაზონია. კომპოზიტორი შ. მილორავა, ქორეოგრაფი გ. ოდიკაძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1906

ა. სუმბათაშვილი-იუყინი. „ღალატი“ (თანადამდგმელი ი. კაკულია). მხატვარი მ. მალაზონია, კომპოზიტორი ა. ჩიმაკაძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

გ. ხუხაშვილი. „გზები“ (თანადამდგმელი ი. კაკულია). მხატვარი გ. გუნია. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1907

ე. როსტანი. „სირანო დე ბერკერაკი“. მხატვარი მ. მალაზონია, კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე. რუსთავეის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

1968

ვ. კოროსტილიოვი. „ასი წლის შემდეგ...“ მხატვარი მ. მალაზონია, კომპოზიტორი ი. ბობოხიძე. რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

პ. კაკაბაძე. „კახაბერის ხმალი“. მხატვარი მ. მალაზონია, კომპოზიტორი შ. მილორავა. რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

მ. გორკი. „ფსკერზე“ (თანადამდგმელი ნ. გაჩავა). მხატვარი თ. სუმბათაშვილი, კომპოზიტორი ი. ბობოხიძე. რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

1969

ზ. სკოვრონსკი. „მეისტრო“ (თანადამდგმელი ა. ვასაძე), მხატვარი გ. გუნია, კომპოზიტორი ი. ბობოხიძე. რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

1970

ვ. კოროსტილიოვი. „კომანდორის ნაბიჯები“. მხატვარი გ. გუნია. თბილისი. ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსულ: დრამატული თეატრი.

ჩეხოვი. „ივანოვი“. მხატვარი ე. დონცოვა. ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრი.

ა. ალიოშინი. „პალატა“. მხატვარი მ. მიხალკოვი. სოფიის ახალგაზრდული თეატრი.

1971

ნ. დუმბაძე, გ. ლორთქიფანიძე. „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონა“. მხატვარი მ. მალაზონია, კომპოზიტორი ი. ბობოხიძე. მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი.

1972

ნ. დუმბაძე, გ. ლორთქიფანიძე. „ნუ გეშინია, დედა!“ მხატვრები ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე. რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

1973

ნ. დუმბაძე, გ. ლორთქიფანიძე. „საბრალდებო დასკვნა“. მხატვარი მ. მალაზონია, კომპოზიტორი ი. ბობოხიძე. რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

უ. შექსპირი. „მეფე ლირი“. მხატვარი გ. გუნია. რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

1974

ვ. კოროსტილიოვი. „მარტოობის დღესასწაული“ („ფიროსმანი“). მხატვარი ა. ქელიძე. კომპოზიტორი ი. ბობოხიძე. რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

1976

ვ. კოროსტილიოვი. „მარტოობის დღესასწაული“ („ფიროსმანი“). მხატვარი ა. ქელიძე. კომპოზიტორი ი. ბობოხიძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

ნ. ღუმბაძე. „საბრალდებო დასკვნა“. მხატვარი მ. მალაზონია. კომპოზიტორი ი. ბობოხიძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1978

სოფოკლე. „ოიდიპოს მეფე“. მხატვრები ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე, კომპოზიტორი ი. კეჭყუაძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1979

ნ. ღუმბაძე. „ნუ გეშინია, დედა!“. მხატვრები: ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე, კომპოზიტორი ი. ბობოხიძე. მოსკოვის თეატრი „მალაია ბრონია“.

თ. ქელიძე. „ბუდე მეცხრე სართულზე“. მხატვრები: ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე, კომპოზიტორი ვ. კუხიანიძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

ა. ჩხაიძე. „შთამომავლობა“. მხატვრები: ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

ლ. მაროტი. „ჯორდანო ბრუნო“. მხატვრები: ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1980

მ. შატროვი. „30 აგვისტო“. მხატვრობა დ. ბასტის მიხედვით. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

ნ. ღუმბაძე, გ. ლორთქიფანიძე. „მე ვხედავ მზეს“. მხატვრები: ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე, კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.



1984

ლ. ზორინი. „რომაული კომედია“. მხატვარი თ. ნინუა, კომპოზიტორი ს. ბარდანაშვილი. შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

1985

ა. ოსტროვსკი. „შემოსავლიანი ადგილი“ სცენოგრაფია ა. ქელიძისა, კომპოზიტორი დ. ტურიაშვილი. რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი.

1986

ა. ჩიმაკაძე. „მაია წყნეთელი“ (თანადამდგმელი ვ. ნიკოლაძე). დირიჟორი პ. დავითაშვილი, მხატვარი ფ. ლაპიაშვილი, ქორეოგრაფი გ. ოდიკაძე. ვ. აბაშიძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალური კომედიის თეატრი.

ა. ოსტროვსკი. „შემოსავლიანი ადგილი“. სცენოგრაფია ა. ქელიძისა, კომპოზიტორი დ. ტურიაშვილი. თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრი.

ჯ. ბოკი, კ. სტაინი. „მევიოლინე სახურავზე“. დირიჟორი პ. დავითაშვილი, მხატვარი ი. გეგეშიძე, ქორეოგრაფი გ. ოდიკაძე. ვ. აბაშიძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალური კომედიის თეატრი.

1987

შ. მილორავა. „კახაბერის ხმალი“, დირიჟორი ი. დადიანი, მხატვარი მ. მალაზონია, ქორეოგრაფი გ. ოდიკაძე. ვ. აბაშიძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალური კომედიის თეატრი.

## კ ი ნ ო შ ი

1979

„დათა თუთაშხია“. სცენარის ავტორი ქ. ამირეჯიბი, გ. ლორთქიფანიძე, გ. გაბესკირია (თანადამდგმელი გ. გაბესკირია). ოპერატორი ლ. ნამგალაშვილი, მხატვარი კ. ხუციშვილი, კომპოზიტორები: ბ. კვერნაძე, ჯ. კახიძე. კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.

1980

„წინაპართა ძახილი“. სცენარის ავტორები: ი. გარუჩავა, პ. ხატია-ნოვსკი (თანადამდგმელი გ. ჭოხონელიძე). ოპერატორი ა. მაისურაძე, მხატვარი შ. გოგოლაძე. კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.

„ფიროსმანი“ — ვ. კოროსტილიოვის პიესის „მარტოობის დღე-სასწაულის“ ეკრანიზაცია. ოპერატორი ლ. პაატაშვილი, მხატვარი თ. მირზაშვილი, კ. ხუციშვილი, კომპოზიტორი ი. ბობოხიძე. კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.

1983

„წიგნი ფიცისა“. სცენარის ავტორი ა. სალუქვაძე, ოპერატორი ლ. ნამგალაშვილი, მხატვარი კ. ხუციშვილი, კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე, კონსულტანტი ნ. ასათიანი. კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.

1985

„ერთ პატარა ქალაქში“. სცენარის ავტორი ა. ჩხაიძე, ოპერატორი ა. მაისურაძე, მხატვარი კ. ხუციშვილი, კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე. კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.

ნ. გურაბანიძე. შესავალი წერილი .

**შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი თ ი პ ო რ ტ რ ე ტ ე ბ ი**

დ. ჭანელიძე. დაუცხრომელი შემოქმედნი	89
ვ. კიკნაძე. სამოცი წლის გადასახედიდან	99
ა. გამსახურდია. რამდენიმე შტრიხი პორტრეტისათვის	113
ე. გალუსტოვა. კაცი — ვულკანი	131
ნ. შალუტაშვილი. მარად მოუსვენარი შემოქმედნი	143
ა. წულუკიძე. რეჟისორი, პიროვნება, მოღვაწე	148
გ. ხუბაშვილი. მღელვარე და ლამაზი ცხოვრების გზა	155
ნ. არველაძე. რეჟისორი „ავტორის თეატრისა“	164
მ. გეგია. ხელოვანის სამრეკლო	172
გ. ბათიაშვილი. ღვაწლი	179
ი. დიმიტრიევი. მოსკოვეში	191

**წ ე რ ი ლ ე ბ ი, მ ო გ ო ნ ე ბ ე ბ ი**

ე. გუგუშვილი. ჩემი მეგობარი გიგა	199
ი. აბაშიძე. მუდამ მაძიებელი	205
ვ. ბერიძე. ეროვნული რეპერტუარის დამამკვიდრებელი	206
გ. ციციშვილი. ფართო დიაპაზონის რეჟისორი	208
მ. ბარათაშვილი. სიკეთით ევლოს!	211
ვ. კოროტილიძე. რამდენიმე სიტყვა მეგობარზე	214
ლ. ზორინი. ეროვნული ნიშან-თვისების მარად დამცველი	216
მ. ქელიძე. რეჟისორი და მოქალაქე .	218
ო. შამფორია. მოგონების ერთი ფურცელი	220
ა. ჩხაიძე. მეგობრობის გადაუხდელი ვალი	225
მ. თუმანიშვილი. ჩვენი საზოგადოების სული და გული	233
კ. დვალიშვილი. არ დაიჭერო!	237
არჩ. ჩხარტიშვილი. „მეფე ოიდიპოსის“ დადგმის გამო მარჯანიშვილის თეატრში	242
რ. სტურუა. დაუცხრომელი	243
პ. კაპლანიანი. ხასიათის ფერთა გამა	245
მ. მალაზონია. ერთი სპექტაკლის თაობაზე	247
ო. კოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე. იგი იშვიათად ცუდება	248
გ. გუნია. გზის დამლოცველი	250

**მ ი ლ ო ც ვ ე ბ ი**

ო. მღვინეთუხუცესი. უტყუარი ალღო	255
მ. ჭაფარიძე. ფეტიქბადი პიროვნება	256
ე. ხაყვარელიძე. დაუღლეი კაცი	259
ბ. კობახიძე. ერთი ეპიზოდი და მრავალი სურვილი	263
ტ. ხაყვარელიძე. თუნდაც ერთი „ბეზია“	264
ჭ. ლაღანიძე. მადლიერების გრძნობით	266
გ. ქავთარაძე. ყოველთვის ჩემ გვერდითაა .	266
ნ. ბურმისტროვა. დაუვიწყარი შეხვედრები	269

მ. თბილელი. ხსოვნა გულისა	273
გ. გიგაშვილი. ქვეშაირად ქართველი შემოქმედი .	275
ო. უჩანეთი. მიზანშეუცნობელი	276
ს. ზარქიანი. ის ჩემთვის საქართველოა :	278
თ. შერკვილაძე. ცოტა რამ დიდ რევისორზე	284
ლ. შოთაძე. რასაცა ვასცემ — შენა!	286
თ. სხირტლაძე. ორიოდ სიტყვით	289
თ. შაისურაძე. მოამაგე	290
ტ. უველაძე. მსახიობის. თეატრის მოჭირნახულე	292
მ. გორგილაძე. რევისორი — მეგობარი	294
ნ. დემეტრაშვილი. ვაუგზავნელი წერილი .	295
ა. ჩიმაძე. ფიქრები გიგა ლორთქიფანიძეზე	297
ბ. კვერნაძე. თაობის ლიდერი	304
შ. მილორავა. ეროვნული სულის მძერწავი	305
ა. ხალუქაძე. მრავალი წელი სიახლოვისა	307
ლ. ნამგალაშვილი. თუ იცნობ, გიყვარს კიდევ	211
კ. ხუციშვილი. მზეგრძელობა ჩვენს გიგას!	212

**რ ე ც ე ნ ზ ი ე ბ ი**

აჟ. ბელიაშვილი. ცრემლნარევი, სიცილიანი სპექტაკლი	319
თ. ბიბილური. „მე ვხედავ მზეს!“ .	321
ბ. ფლენტი. „მარტოობის დღესასწაული“	323
ა. შალუტაშვილი. სიცილის სიბრძნე	341
ნ. ღვინჯაძე. ტრაგიკული აგონი	345
ლ. სანიკიძე. სინათლე თვალდაშრეტილისა .	353
ვ. კიკნაძე. სცენაზეა თანამედროვეობა	357
მ. ფიჩხაძე. „მევიოლინე სახურავზე“ .	369
გ. ხუხაშვილი. აღამიანობის, სიყვარულის, რწმენისა და იმედის სიმ- ღერა	367
ვ. ქართველიშვილი. თეატრი—67 .	399
მ. გეგია. რუსთავის თეატრი უნგრეთში	395
ც. უიფიანი. ტრადიცია გრძელდება	403
ა. პლახოვი. ჩაუქრობელი შუქი	416
გ. ვაჩეილაძე. რას შეგვავაგონებს დათა თუთაშხია?	420
გ. ხუხაშვილი. „დათა თუთაშხიას“ ეკრანული ცხოვრება	479
ლ. კიკნაძე. „დათა თუთაშხია“ .	441
ნ. გურაბანიძე. კინოუპოვეა „წიგნი ფიცისა“	455
ნ. კაჭინა. წარმატების საიდუმლო	476
გ. ბარამიძე. „კაცო — აი, მთავარი!“	482

**ს ა უ ბ რ ე ბ ი , დ ი ა ლ ო გ ე ბ ი**

სახურავზეა ვიოლინო .	491
• • •	487
• • •	497
ნიკითა და შრომით . . .	509
ცხოვრების ლოგიკაზე დამყარებული ხელოვნება	504

# ГИГА ЛОРДКИПАНИДЗЕ С б о р н и к

(На грузинском языке)  
Союз театральных деятелей Грузии  
Тбилиси, Кирова 11 а  
1987  
ИБ № 149

გამომც. რედაქტორი ე. ცაგურიძე  
მხატვრ. რედაქტორი ზ. კაპანაძე  
ტექნიკური რედაქტორი მ. გველეხიანი  
კორექტორი გ. გოგოლაძე

გადაეცა წარმოებას 23/IX-87. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20.11.87. ქალაქის  
ზომა 72X94<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. პირობითი ნაბეჭდი თაბ. 38,68. სააღრ.-საგამომც. თაბ. 30,95.  
შეკვ. 2908. უე 14110. ტირაჟი 10 000.

ფასი 3 მან. 20 კაპ.

ტექსტი აიწყო საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბაში,  
თბილისი, კლარა ცეტკინის № 133.

დაბეჭდა და აიკინძა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის სტამბა-  
ში, თბილისი 380060, კუტუზოვის 19.

Текст набран в типографии Театральных деятелей Грузии; Тбилиси  
ул. Клара Цеткина № 133.

Напечатано и сделан переплет в типографии АН ГССР, Тбилиси  
380060; Кутузова 19.