

တၢ်ပုၤတၢ်
ၤတၢ်
ၤတၢ်



၃

2010



ლილი იოსელიანს,

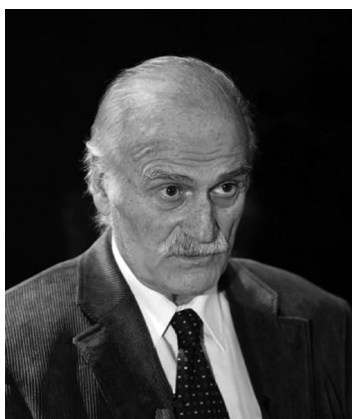
კანი კავსაძეს და

ვანტანგ კანიძეს

კულოტავთ

ზუსთაველის

პრემიას



ქუჩნალი „თეატრი და ცხოვრება“ მიმდინარე წელს გამოდის ქალაქ თბილისის მერიის ფინანსური მხარდაჭერით, რისთვისაც მადლობას მოვასხენებთ ქალაქ თბილისის მერს ბატონ გივი უგულავას.

თეატრი და ცხოვრება

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

ნინო მაჭავარიანი

3

2010

მაისი

ივნისი

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

შემოქმედებითი კავშირი - საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

UDC 792(479.22)

თ-391

შინაარსი

კოტე ნინიკაშვილი – მოვლენა -----	3
ნინო ჩხიკვიშვილი – სცენაზე შესაპრებთა გადანაცვლებით ჯამი იცვლება (საუბარი თეატრ ჩხეიძესთან) -----	10

სპექტაკლები

თამარ ქუთათელაძე – სტუმარ-მასპინძლობის ტრაგიკული რიტუალი -----	17
მერი გურგენიძე – მზეში ჭინკებს ვხედავ -----	20
თამარ ქუთათელაძე – „ტანგო ნაბიჭვართან“ -----	24
გურამ ბათიაშვილი – ...და მთავარნი ისინი გახდებიან -----	27
ბათუმის თეატრი სპირტაშორის ფესტივალზე -----	31
მერი გურგენიძე – არდifest -----	33
გუგაზ მებრელიძე – ჭეშმარიტებისკენ მოგზაურობა -----	35
ნინო მაჭავარიანი – ლიტერატურული თეატრის სიზლი -----	37
ნინო ჩხეიძე – რა უნდა მეთქვა -----	39

იუბილარები

ვიკა ლორთქიფანიძე – მეგობრები, გოგი ქავთარაძე – ნინიკო და მანუჩარი ---	41
ნიკა წულუპიძე - კახი კავსაძე - არტისტი და არა მსახიობი -----	42

ინტერვიუ

გუგაზ მებრელიძე – რეჟისორი და კედეგობი -----	43
გუგაზ მებრელიძე – ქართული კულტურის მეგობარი -----	46

ისტორია

ნათელა ურუშაძე – ნუცა ჩხეიძე -----	49
ლაშა ჩხარტიშვილი – ვასო გომიაშვილი (ჩემი ავტობიოგრაფია) -----	52
მანია ნაგლაძე – დიდი ქართველი მოღვაწის უნიკალური ნივთი -----	56

მეშუარები

ვასილ კიკნაძე – გამოთხოვება მოგონებებთან -----	58
გიორგი ქავთარაძე – შეცდომები -----	61

სანდრო მრევლიშვილი – გიორგი ტოვსტონოგოვის სარეჟისორო გაკვეთილები -----	67
---	----

ირაკლი მახარაძე – ძალადობა ამერიკულ კინემატოგრაფიაში -----	73
მანანა თევზაძე – მერაბ მერაბიშვილი -----	77
ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ კიბლიოგრაფია (1981 - 84) -----	81
ვაჟა ძიგუა – არა მხოლოდ მოგონებები -----	85
გამოთხოვება – გიგო სინარულიძე -----	88

კოტე ნინიკაშვილი

მოვლენა

მოვლენა – რომელიც კაცობრიობის ორბიტაზე ფიგურირებს,

მოვლენა – რომელიც ქვეყნის დიდებას საჯაროს ხდის – იშვიათად წარმოიქმნება!

გამორჩეული ადამიანი, რომელსაც ერი წარმოშობს და ერის წიაღიდან ამოზრდილი დიდი შემოქმედია – იშვიათად იბადება!

...მაგრამ თუ წარმოიშვა, თუ დაიბადა, ძალუმად წარმართავს საზოგადოების ცნობიერებას, ფსიქოლოგიურ ზემოქმედებას ახდენს, თანაგანცდის უნარს უძლიერებს. მათი საქმენი, ნაღვანი თავის ეპოქასაც ასახავს, შემდეგ კი დროის კუთვნილება ხდება. ამ თვისების მატარებელნი ერის რჩეული შვილინი: სახელოვანი გმირნი, საზოგადო მოღვაწენი, ხელოვანნი, პიროვნული ხიბლით დაჯილდოებულნი, სასწაულად იქცევიან ხოლმე და, მოღვაწეობის სფეროს მიუხედავად, მარადიულობის კატეგორიაში განიხილებიან. დრო – უამი ვერ აფერმკრთალებს მათი ხელოვნებით მიღებულ მწვავე მთაბეჭდილებას:

ვახტანგ ჭაბუკიანი!

ეს ნახევარი საუკუნის წინ იყო!

1960 წლის თებერვალი. ოპერისა და ბალეტის თეატრი. ა. მაჭავარიანის ბალეტი „ოტელო.“ სპექტაკლის პრემიერიდან ოთხი სეზონი გავიდა. ნამდვილად სამოცდამეჩვიდმეტედ ვესწრები სპექტაკლს.

ბალეტი გადანყვეტილი იყო რეჟისორულ კანონებზე დაყრდნობით. „ზეამოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ დრამატული თეატრის სპეციფიკის სადარად იკითხებოდა. დამდგმელი – სახის შემქმნელი – მოცეკვავე ქორეოგრაფიული ენით აღწევდა შექსპირული გმირის კონგენიალობამდე მიახლოებას. ბალეტის ლიბრეტო (ავტორი ვ. ჭაბუკიანი) არ იყო შექსპირის მოტივებზე. ბალეტმეისტერი მთლიანად იცავდა ტრაგედიის ქარგას, კონფლიქტის პერიპეტეები არ ნელდებოდა, შეკვეცას ახდენდა იქ, სადაც იწყებოდა პერსონაჟთა მონოლოგები. ქორეოგრაფიული ხერხებით ვითარდებოდა ნაწარმოების სიუჟეტი. ბალეტის სპეციფიკის გათვალისწინებით, ზოგჯერ დარღვეული იყო ტრაგედიის ფაბულის თანმიმდევრობა (ჩართული – ოტელოს თავსგადახდილი ამბები შეიძლება სადავოც იყო ერთგვარი ილუსტრაციულობის გამო). მთავარ გმირთა ხასიათების გამოკვეთას ორიგინალური, მეტყველი პლასტიკური მტრიხებით აღწევდა.

სპექტაკლის ექსპოზიციაში (დოჟების სასახლის მოედანი) სცენის სიღრმიდან აწვდილ ორივე ხელში გაშიშვლებული ხმლით გრივალისებურად შემოიჭრებოდა ვენეციელი მავრი – ჭაბუკიანი. ეს რიტმული ტალღა შენარჩუნებული იყო მთელი ოთხი მოქმედების მანძილზე. დროდადრო კონტრასტულად ენაცვლებოდა: სასიყვარულო ადაჟიო, ლირიკული ვარიაციები. წინა პლანზე, თითქოსდა „მსხვილი ხედით“ კი გამოჰქონდა ტრაგედიის საკვანძო მომენტები: „ტრფობა,“ „ბედნიერების წუთები,“ „ჯვრისწერა,“ „ეჭვი,“ „გულისყრა,“ „გადანყვეტილება,“ „ფიცი,“ „გოდება“... ქორეოგრაფიული ლექსიკით თხრობის მიგნებული ხერხი (ის არ იყო იმ დროს გაბატონებული პანტომიმური გამომსახველობის ფორმა) ძალიან ზუსტად გამოჰკვეთდა მნიშვნელოვან აქცენტებს. პლასტიკური მტრიხებით ხაზგასმული იყო ტრაგედიის აზრობრივი მომენტები.

მავრი – ჭაბუკიანი გამოხატავდა კდემამოსილებას დეზდემონასადმი. საყვარელ არსებას სიფრთხილით ეპყრობოდა, სულ არ ეხებოდა, მის სხეულთან ახლოს მკლავებს ალო-



ვახტანგ ჭაბუკიანი - ოტელიო

ლიავებდა, მზრუნველი ხელებით შორიანლო დაჰყვებოდა, თითქოს ცდილობდა არ შეეზიზღებინა მიკარებით.

გამოხატავდა სიხარულს: დეზდემონას სხეულს ზეაიტაცებდა!

გამოხატავდა აღფრთოვანებას: თეთრ მოსასხამს შემოიგლეჯდა, გაშიშვლებული სხეულით თავანყვეტილი, თითქმის უძრავად როკვას იწყებდა მავრიტანულად...

გამოხატავდა თვალის ახელას: მკლა-ვებში მომწყვდეული დეზდემონას სახეს სასონარკვეთით ჩასცქეროდა... უხეშად მოიცვილებდა!

გამოხატავდა გაშმაგებას: სათაყვანებელ არსებას მონასავით იატაკზე მიათრევდა... მონუსხული ავანსცენაზე ბოლთას სცემდა.

გამოხატავდა განაჩენს: ზემოდან კიბეზე ნელ-ნელა ეშვება. ეს ცეკვა არ იყო, მაგრამ თითოეული ნაბიჯი სულიერი გვემის გამოხატულება! მგონი ქვითინებდა კიდეც. მთელ წრეზე თავბრუდამხვევ ტრიალსა და გამაოგნებელ ნახტომებში ოტელოს სულიერი ბორგვა იძერწებოდა.

ფინალურ სცენაში – ტრაგედიის აღსასრულის ჟამს მრისხანედ ზეაყრობილი მოკუმშული მუშტებით თითქოს შურს იძიებს შელახული ღირსებისათვის, მაგრამ უეცრად მოწყვეტით ძირს დაუშვებს... და შეძრწუნებული დაჰყურებს გაშემებულ ხელებს...

თურმე... სვანი ჭაბუკიანების ერთი შტო მთავარ დადემქელიანებს ყმობიდან გამოქცევია. დასახლებულან სოფელ დილომში... შემდეგ მათ მოგვარეს თბილისში, ფიქრის გორაზე დაუდევს ბინა. ვახტანგ ჭაბუკიანის მამა-მინხილი ჩინებული ხელოსანი, მაგრამ ღარიბი ყოფილა. ბორჯომში რომანოვების სასახლის სადურგლო სამუშაოების შესასრულებლად დაუქირავებიათ. აქ შეხვედრია სამკურნალოდ ლაფლანდიიდან ჩამოსულ პოლონელ ქალიშვილს ელენე ქრისტიანის ასულ ლიანს. დაოჯახებულან. შვიდი შვილი შესძენიათ. მეექვსე – ვახტანგი 1910 წლის 27 თებერვალს დაბადებულა, იმავე წლის ივნისში მოუნათლავთ...

თუ ისევ გადმოცემებს დავეყრდნობით: „ვახტანგი მეტისმეტად ცელქია და ონავარი – მთელ დღეს დარბის, ციბრუტივით ტრიალებს,

ტყუილად კი არ შეარქვეს ბზრიალა. ხშირად სახლიდან იპარება, ვარაზის ხევში ჩადის და მდინარე ვერაში ჭყუმპალაობს“... (ალექსანდრე ბურთიკაშვილი). ჭაბუკიანი თავად, უკვე 47 წლის ასაკში, ასე იგონებს: „მე თავიდანვე მოუსვენარი ვიყავი ბუნებით და ჩემ გარშემო მხოლოდ ასეთი კაცი მნამდა კაცად! ეს დაუდგრომლობა თუ შემდეგ ცეკვაში გადადულდებოდა, აქამდე სხვებს კი არა, მეც არ მეფიქრა დიდხანს, მაგრამ ცეკვაში არის რალაც ძლიერიც, ლამაზიც, მეტყველიც“...

ცეკვისადმი ლტოლვა კი ასე დაინყო: ცხრა წლის ვახტანგი თბილისში ღარიბთა შვილებისთვის გახსნილ ფრანგ მარია შვეალიეს სახელოსნოში შეგირდად მოაწყეს. აქ უფასოდ ასწავლიდნენ მუყაოსა და პაპიე-მაშედან ბუტაფორიული კალათების დანვანს. ზოგჯერ გასამრჯელოსაც აძლევდნენ. ვახტანგმა ხელსაქმით მალე თავი გამოიჩინა... საბედნიეროდ, მადამ შვეალიემ ყრმა ვახტანგში ცეკვის ნიჭიც იგრძნო და თავისი ინიციატივით იმ დროს თბილისში არსებულ მარია პერინის ქორეოგრაფიულ სტუდიაშიც მოაწყო. ეს იყო 1919 წელი. სულ მალე პერინის სტუდიის მოსწავლეთა ძალებით ვახტანგმა თავად დაიწყო საბალეტო ნომრების შეთხზვა, საკუთარი ფანტაზიით ამუშავებდა ამა თუ იმ ცეკვის ილეთებს. იმ ხანებში თბილისში გამოდიოდა განთქმული რუსი მოცეკვავე მიხაილ მორდკინი. ვვარაუდობ, მისმა ხილვამაც გაულვივა ტერფსიქორას მუზით მოჯადობულ ჭაბუკს სცენაზე ცეკვის სურვილი... ყოფილი კირკის ქუჩაზე (ამჟამად მარჯანიშვილის) მდებარე საკრებულოს ბაღში საბალეტო ნომრების საღამოც გაუმართავს. წარმატების შემდეგ არტოს, ხარფუხის კლუბებშიც გამოსულა და 1925 წელს საოპერო თეატრში მ. პერინის სტუდიის მიერ გამართულ დილაში სენსაცია ვახტანგ ჭაბუკიანის ცეკვას გამოუხვევია („რა კარგები იყვნენ: ელენე ჩიკვაიძე და ვახტანგ ჭაბუკიანი... ეს ბედნიერი წყვილი უთუოდ დიდ მომავალს გვიქადის“... ი. გრიშაშვილი. ჟურნალი „ხელოვნება“ 1925. I. V) მალე ამ პირველ შეფასებას მოჰყვა იოსებ გრიშაშვილის ახალი ინფორმაცია: „სტუდიაში სწავლობს ახალგაზრდა

ვახტანგ ჭაბუკიანი, რომელიც დიდ იმედებს იძლევა. საჭიროა ყურადღება მიექცეს, ვინაიდან ქართულ ოპერასთან ერთად ქართული ბალეტის შემქმნისათვის ჭაბუკიანი ერთი პირველთაგანია“ (ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება.“ 1925. 8. V) და მ. პერინის სტუდიის მოსწავლე ვახტანგ ჭაბუკიანი ოპერის თეატრში პრაქტიკის მისაღებად 1924-25 წლების სეზონში სტაჟიორად მიიღეს (თვიური ხელფასი 30 მანეთი). უკვე მეორე სეზონში დირექციამ ხუთ-ხუთი მანეთი სხვა მოცეკვავეებს დააკლო და ვახტანგ ჭაბუკიანს 60 მანეთი ხელფასი დაუნიშნა.

მარია პერინი ინდივიდუალურად, მონაცემების შესაბამისად მოსწავლეთა სწავლის საფასურს თავად ადგენდა. ვახტანგ ჭაბუკიანი უფასოდ სწავლობდა. სტუდიაში ისწავლებოდა: ტანის სწორად დაჭერა, რიტმული სიარული, კუნთების თავისუფლება, პირუეტის, არაბესკის, ასამბლეს, ბალანსეს, ატიტუდის, პასეს, სისონის ბატმანის, ანტრაშეს, პა დე ბურეს, პა დე სიზეს, პა შასეს, აპლომბს-ხანგრძლივად ცალ ფეხზე დგომა და სხვა ილეთების ტექნიკის დაუფლება, მაგრამ ეს ელემენტალური ხერხები საკმარისი მაინც არ იყო ჭეშმარიტი მოცეკვავის ჩამოსაყალიბებლად. მაღალი კლასის საბალეტო ხელოვნების ნამდვილი სამჭედლო პეტერბურგში ქორეოგრაფიული სასწავლებელი იყო. და ქართული ბალეტის ამომავალმა ვარსკვლავმა სწავლის გაგრძელება იქ გადაწყვიტა (1926). თანხის შესაგროვებლად ერთხანს რუსთაველის თეატრის სარდაფში მდებარე რესტორანში „ქიმერიონი“ მოცეკვავის ფუნქციაც კი იკისრა...

მკითხველს გენიალური მოცეკვავის შემოქმედების აღნუსხვის ნაცვლად მშრალი ბიოგრაფიული ცხოვრებით თავი რომ არ შევანყინოთ, გავიხსენოთ გამოჩენილი რუსი მოცეკვავის, შემდგომში მისი ბრწყინვალე პარტნიორის ტატიანა ვერესლოვას მოკვლევების ფრაგმენტი, რომელიც პეტერბურგში ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში გატარებულ წლებს შეეხება: „მისი სცენური მომხიბვლელობის ძალა არ იყო მის ცალკეულ, შესანიშნავად შესრულებულ მოძრაობებში. ვახტანგი ცეკვადა! იგი დაბადებული იყო ცეკვისთ-

ვის. არც ერთ სპექტაკლში არ ყოფილა იგი ცეკვის გარეშე. ხან როგორც რკინის ზამბარა ისე ტრიალებდა, ხან კი ანელებდა მას, მიჰყვებოდა: რა თავის შინაგან ბრძანებას. გეგონებოდა, ყველა მასზე იყო დამოკიდებული, მას ექვემდებარებოდა. ზოგჯერ ისეთი განცდა გეუფლებოდა, რომ სცენაზე ერთი კი არა, ორი ვახტანგია, იმდენად ელვის სისწრაფით გაიელვებდა ხოლმე მისი ფიგურა ბრუნვებში. მას არ ჰქონდა დაბადებით დიდი ნახტომები, მაგრამ მის ფრენას ადარებდნენ არწივის ფრენას. „მთის არწივი,“ „ჰაერის მეფე“-ასე უწოდებდნენ ჭაბუკიანს. ნახტომიდან იგი არასოდეს ეცემოდა სცენაზე, იგი ეშვებოდა, რათა ხელმეორედ აფრენილიყო და მაშინ დარბაზში ოვაციები აღარ ცხრებოდა“...

მაყურებლის ოვაცია თან სდევდა ყოველ მის გამოჩენას. ექსპრესიული, ნეიმური განწყობა შემოჰქონდა სცენაზე სპექტაკლის ყველა მონაწილეს: პრიმას თუ კორდებალეტის მოცეკვავეს შთაგონებული ცეცხლით აღანთებდა ხოლმე.

პეტერბურგში მონაფეოებისას, დაოსტატების საწყის ეტაპზე, კერძოდ, 1928 წელს, მან შექმნა გამორეული ხასიათის საკონცერტო ნომერი „ცეცხლის ცეკვა“ (ა. რუბინშტეინის მუსიკაზე) და ამკარა გახდა, რომ ეს იყო მისი სტიქია. ნათელ ტიუნიკაში, ანთებული ჩირაღდნებით ფეხშიშველი, თმამაშლილი მითიურ გმირს რომ ჩამოჰგავდა, თავანყვითლ, მგზნებარე ცეკვას იწყებდა, ჰაერში გასაოცარი ნახტომი-ორი ტურით, შეუსვენებლივ ძირს დაშვებისას უეცრად სხვა მდგომარეობაში ოსტატურად გადავიდოდა და მისთვის ჩვეული პირუეტით ამთავრებდა. ალბათ, ეს იყო ნოვატორობა ქორეოგრაფიაში-მანამდე გაბატონებული ქალის ცეკვასთან გათანაბრებული მამაკაცის ცეკვა! (ბალერინასთან მხოლოდ დაქვემდებარებულ პარტნიორულ როლს ასრულებდნენ).

გამოსამკვებ საღამოზე 1929 წელს ვახტანგ ჭაბუკიანმა მაყურებლის სამსჯავროზე გაიტანა საბალეტმეისტერო ნამუშევრებიც: ა. გლაზუნოვის „წელიწადის დრონი“, ც. პუნის „ესმერალდა“ (პირველი აქტები) და ქორეოგრაფიული ეტიუდი „მონობის

დამხობა“ (ა. გლადკოვსკის მუსიკა-ზე). ჭაბუკიანის ჯგუფის პროფესორი ივან სოლერტინსკი ტრაბახობდა: „ეს ფენომენალური მოცეკვავეა, ყველა საუკეთესო ნიშნით, ნახტომით, ტექნიკით, არტისტიზმით, ტემპერამენტით... ჭაბუკიანის ცეკვა შეუდარებელია“... 19 წლის ვახტანგ ჭაბუკიანი პეტერბურგში მარიას თეატრში პრემიერად მიიწვიეს...

ჭაბუკიანს ათლეტური გარეგნობა სულაც არ ჰქონდა, მაგრამ ამ საშუალო ტანის ადამიანში უდიდესი ენერჯია ბუდობდა, როცა მის არსებაში ცეკვის მუზა იღვიძებდა, აღმაფრენის ფრთებს გაშლიდა და შიგნიდან იფეთქებდა ძლიერი იმპულსი. მისი სხეული ჩვენს თვალწინ უეცრად ანტიკური დიდებულებით აისვეტებოდა და მისი ყოველი კუნთი მეტყველებას იწყებდა, ხოლო ყოველი პლასტიკური ჟესტი კონკრეტულ აზრს გამოხატავდა. ვირტუოზულ მოცეკვავეში ჰარმონიულად იყო შერწყმული არტისტული ნიჭიც. 1930 წელს პირველად შეასრულა ერთ-ერთი თავისი შედეგრი – ბაზილის პარტია ლ. მინკუხის ბალეტში „დონ კიხოტი“. საყოველთაო წარმატება ხვდა, 1932 წელს თბილისში პირველი გასტროლების დროს მხოლოდ ორი სპექტაკლი იყო დაგეგმილი, მაგრამ საზოგადოების მოთხოვნით 25 დღეში ათი სპექტაკლი იცეკვა მაყურებელთა გადაჭედნილ დარბაზში. ანშლავი ვახტანგ ჭაბუკიანის ყოველ სპექტაკლს თან ახლდა მთელი ცხოვრების მანძილზე (სპექტაკლ „ოტელოს“ გამო თეატრის დირექციამ აბონემენტის სისტემა შემოიღო და სეზონში ერთხელ ამ სპექტაკლის ჩვენებით მთელ მის რეპერტუარს უზრუნველყოფდა მაყურებლით. ასე განვლო ათ სეზონზე მეტხანს).

(ცნობილია, რომ აშშ-ს დიპლომატიური ურთიერთობა ყოფილ საბჭოთა კავშირთან 1934 წელს დამყარდა. უკვე სამი თვის შემდეგ ნიუ-იორკის საკონცერტო დარბაზში „კარნეგი ჰოლში“ ვახტანგ ჭაბუკიანის და ტატიანა ვეჩესლოვას გასტროლები შედგა. საკონცერტო პროგრამაში იყო ნაწყვეტები ბალეტებიდან: „დონ კიხოტი“, „პარიზის ალი“, „ნითელი ყაყაჩო“... გაზეთი „ნიუ-იორკ ტაიმსი“ წერდა: „ჭაბუკიანის თავისუფალი

და მშვიდობიანი ცეკვა უაღრესად ძლიერია. აუდიტორიამ თავყვანი სცა მას, გულწრფელ „ვაჰას“ შესძახობდა მთელი სალამოს განმავლობაში. წარმოდგენა ღირსია იმისა, რომ კვალიფიცირებული იქნას თეატრალურ რევიოლუციად.“

(შემდეგ წლებში საგასტროლოდ იმყოფებოდა: ლათინური ამერიკის ქვეყნებში, იტალიაში, საფრანგეთში, ავსტრიაში, უნგრეთში...)

პეტერბურგში მოღვაწეობის ათი წლის მანძილზე ვახტანგ ჭაბუკიანმა განუმეორებელ საკონცერტო ნომრებთან ერთად შექმნა მთავარი პარტიები კლასიკურ და თანამედროვე ბალეტებში (ცეკვავედა გმირულ, ჰეროიკულ, ლირიკულ, სახასიათო პარტიებს): ზიგფრიდი („გედის ტბა“), ბაზილი („დონ კიხოტი“), ალბერი („ჟიზელი“), ცისფერი ფრინველი („მძინარე მზეთუნახავი“), არლეკინი („კარნავალი“), ჟერომი („პარიზის ალი“), სოლორი („ბაიადერა“), ანდრეი („ტარას ბუღბა“), აქტეონი („ესმერალდა“). პეტერბურგში მოღვაწეობის დასკვნით ეტაპზე ორი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი შექმნა: ა. ბალანჩივადის ბალეტი „მთების გული“ და ა. კრეინის „ლაურენსია“ (კომპოზიტორმა ბალეტი სპეციალურად ვ. ჭაბუკიანისთვის დაწერა). დიდი ოსტატობით იცეკვა მასში მთავარი პარტიები: ჯარჯი და ფრონდოზო. 1941 წელს სამშობლოში დაბრუნდა.

ვახტანგ ჭაბუკიანის პირველი ცდა ეროვნული ბალეტის შექმნისა 1936 წელს მარცხით დამთავრდა. მოსკოვში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადისათვის მომზადებული ა. ბალანჩივადის ბალეტი „მზეჭაბუკი“ (ლიბრეტო გიორგი ლეონიძისა, მხატვარი სოლიკო ვირსალაძე, დირიჟორი ევგენი მიქელაძე) გენერალური რეპეტიციიდან მოხსნეს, რაღაც პოლიტიკური მოსაზრებით (მთავარი გმირი რატომ იღუპება!). სპექტაკლისათვის პეტერბურგიდან მოხვეული ვ. ჭაბუკიანი მუერაცხოვრილი დაბრუნდა უკან. დეკადაზე კი მხოლოდ დასკვნით კონცერტზე აჩვენეს ოთხი ნაწილისაგან შემდგარი ცეკვა ხორუმი ბალეტიდან „მზეჭაბუკი“.

მეტად საყურადღებოა იმ პერიოდში გაზეთ „იზვესტიაში“ ვ. ჭა-

ბუკიანის გამოქვეყნებული თეორიული ხასიათის ნერილი „ხალხურობა ბალეტში,“ სადაც ნათლად გამოჩნდა ნოვატორი ქორეოგრაფის ძიებები: კლასიკური საბალეტო ხელოვნების ეროვნულ ფორმებთან შერწყმის აუცილებლობა, ის გეზი, რომელსაც შემდგომ თავად განახორციელებს ქართულ ბალეტში. მან ბუნებრივად შეუსისხლნორცა ქართული ფოლკლორის გამომსახველობითი ფორმები კლასიკური ბალეტის ტრადიციებს. მისი შემოქმედებითი მსოფლმხედველობა ჩამოიქნა ქართულ ბალეტებში: გ. კილაძის „სინათლე“ (1947), დ. თორაძის „გორდა“ (1949), „მშვიდობისათვის“ (1953), ს. ცინცაძის „დემონი“ (1961), ფ. ლლონტის „განთიადი“ (1967). ქართული სული იგრძნობოდა რ. ვაბიჩვაძის ბალეტში „ჰამლეტი“ (1971). სიუჟეტური ბალეტების შემქმნელი დიდოსტატი არანაკლებ წარმატებას აღწევდა ერთაქტიანი ბალეტების უსიუჟეტო მუსიკალური ნაწარმოებების განხორციელებისას, სადაც მთავარი იყო ეგრეთწოდებული „ცეკვა სუფთა სახით“ (რაველის „ბოლერო“ (1965), ფ. ლისტის და ჯ. გერშვინის მუსიკაზე „პოემა ბალეტი“ (1964), ლ. ვ. ბეთჰოვენის მუსიკაზე „აპასიონატა“ (1972). მასობრივი სცენების ორგანიზაციის ოსტატობით გამოირჩეოდა ბალეტები: „მთების გული,“ „სინათლე,“ „ლაურენსია,“ „გორდა,“ „მშვიდობისათვის,“ კორდებალეტისთვის განკუთვნილი ცეკვით წარმოდგენილი მასობრივი სცენები თუ მიმიკური ეპიზოდები აქ მონოლითურად აღიქმებოდა და საზეიმო ელფერი ჰქონდა.

სხვადასხვა წლებში ვ. ჭაბუკიანმა საბალეტო სპექტაკლები დადგა: იაპონიაში, ირანში, უნგრეთში, ბულგარეთში, ფილიპინებში.

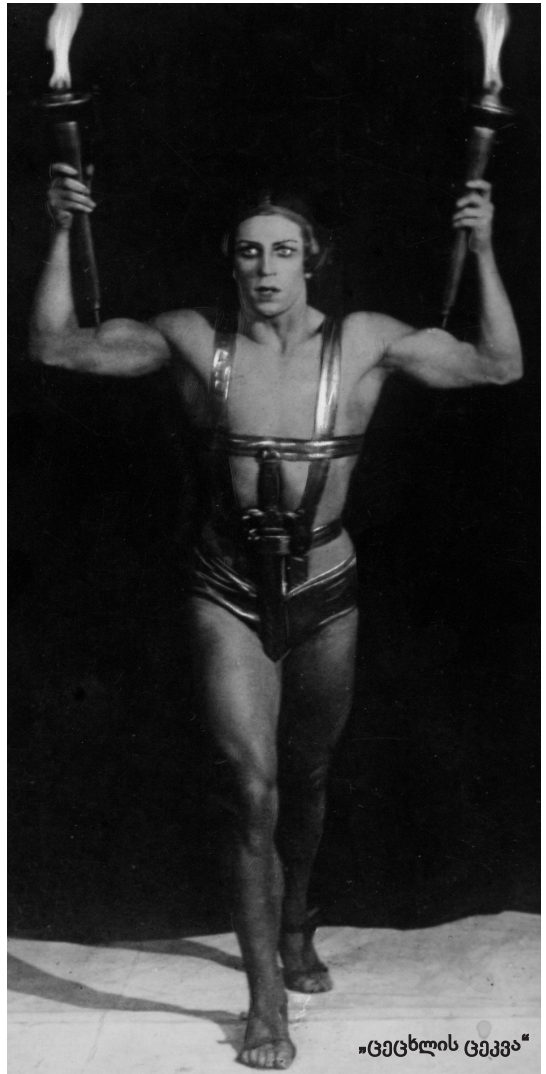
რა თქმა უნდა, შეუძლებელია დღეს იმ ძლიერი ემოციური განცდების, იმ განუმეორებელი ნუთების სრულად აღდგენა ვახტანგ ჭაბუკიანის ხელოვნება რომ იწვევდა. ახალი თაობის მაცურებელს მოუწევს მხოლოდ მის თანამედროვეთა გულწრფელ შთაბეჭდილებებს ენდოს, მათი მოსაზრებების ინამოს: „მთელი ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე მუდამ ქედს ვიხრდი ჭაბუკიანის თვალისმომჭრელი ნიჭის წინაშე“ (ვერიკო

ანჯაფარიძე), „... დიახ, ოტელომ, რომელიც მე რამდენიმე ასეულჯერ შემისრულებია, ტანჯვა და სიყვარული, რომელიც მე განმიცდია ყოველ სპექტაკლში, ჭაბუკიანის შესრულებით, მაიმულა ახლებურად განმცადა მისი სიხარულიც, ტირილიც და გაშმაგებაც“ (აკაკი ხორავა), „ვახტანგ ჭაბუკიანის ოტელო შექსპირის ნაწარმოების შესანიშნავი თარგმანია კლასიკური ქორეოგრაფიის ენაზე. განა გმირობა არაა შექსპირის გენიის ცეკვით გადმოცემა.“ (გიორგი ლეონიძე), „ჩემთვის ვახტანგ ჭაბუკიანი მამაკაცის ცეკვის სიმბოლოა. ჭაბუკიანის ტალანტში მე ვხედავ ყველა იმ ღირსების შერწყმას, რაზეც მხოლოდ შეუძლია იოცნებოს მოცეკვავემ – ეს არის ენერჯია და ტემპერამენტი, ვაჟკაცური ძალა, მოძრაობის ბუნებრივი სილამაზე, მუსიკალურობა და სიმსუბუქე.“ (გალინა ულანოვა), „ბალეტის მსახიობისათვის ვახტანგ ჭაბუკიანი არა მარტო დიდებული მოცეკვავეა, არამედ აგრეთვე შესანიშნავი პედაგოგი, ჩვენ ყველას შეგვიძლია ბევრი რამ ვისწავლოთ მისგან“ (რაისა სტრუჩკოვა), „ქორეოგრაფიის ენით შექსპირის ამეტყველება დიდი მონაპოვარია და, როგორც ჩანს, ქართული ბალეტის დონე უაღრესად მაღალია. ასეთი დადგმის განხორციელება მხოლოდ მაღალმხატვრულ კოლექტივს ძალუძს. შესანიშნავი მხატვრობა – ყოველივე ამას ვახტანგ ჭაბუკიანის უდიდეს დამსახურებად მივიჩნევ“... (სერჟ ლიფარი), „ამ არაჩვეულებრივი და შესანიშნავი მოცეკვავის აღწერისას ისეთივე სირთულეს განიცდი, როგორც ქარბობალას აღწერის ცდისას. იგი იპყრობს მთელ სცენას, ეძლევა მშვენიერ სიმამაგეს, ზოგჯერ იმდენად სტიქიურს, რომ გაოგნებულ მაცურებელს ისლა დარჩენია, უცქიროს თითქოს როდენის ხელით გამოქანდაკებულ სხეულს, დაინახოს კავკასიის კლდის ქიმზე ჩამომჯდარი არნივი, ანდა უფლისწულის გმირი ფიგურა. ჭაბუკიანს ყველაფრის ცეკვა ხელენიფება“... (აირის მორლი), „ჭაბუკიანი შეიჭრა ცეკვის პოეტური არსის საიდუმლოებაში. მან თვალწინ გადაგვიშალა ცეკვის მუსიკალობა, როგორც საბალეტო გმირის მდგომარეობის – მისი აზრების, გრძნობების, სურვილების,

საქციელის გადმოცემის მთავარი საშუალება. მან გვიჩვენა, რომ სუფთა საცეკვაო ფორმებით ცეკვას შეუძლია შექმნას მხატვრული სახე იქ, სადაც ადრე ეს შეუძლებელი იყო“ (ფეოდორ ლოპუხოვი), „მისი ცეკვა ყოველთვის იბადებოდა არა ილეთიდან, არა ქორეოგრაფიული ფორმიდან, არამედ ამბიდან, ცეკვის სიუჟეტიდან. იგი ცეკვას არასოდეს არ აქცევდა ტანის აბსტრაქტული მოძრაობის ორნამენტად, პირიქით, მისი ცეკვის შინაარსს ყოველთვის შობდა მხატვრული იერსახის კონკრეტული მდგომარეობა, იგი ცეკვის განვითარებას ორგანულად უკავშირებდა მოქმედი გმირის მისწრაფების განვითარებას“... (ოთარ ეგაძე), „კინოების გულუხვი გამოყენებით ვახტანგ ჭაბუკიანმა ერთგვარი საფუძველი დაუდო ახალ კინემატოგრაფიულ ჟანრს—ფილმ-ბალეტს. მი-სი განვითარება და სრულყოფა ქართული ბალეტის ოსტატების საპატიო საქმეა“ (აკაკი ბაქრაძე), „ცხოვრების დიდ გზაზე ვახტანგ ჭაბუკიანს ეკალიც ბევრი მეხვედრია, რთული გზით მიდიოდა მსოფლიო დიდებისკენ. მშფოთვარე და საკმაოდ რთულ წუთისოფელში ბევრჯერ გადაჰყრია ადამიანურ უბედურებას. თავისი კატორღული შრომისა და უნიკალური ნიჭისადმი უყურადღებობის გამო მას განუცდია სულიერი ტკივილები და წყენის მწარე გრძნობა, მაგრამ ყოველივე ეს ერთად აღებული, უალრესად „ყოფითი“ და ამიტომ უხეში და უმართავი არაფერია ღვთიურ სანყისთან და იმასთან შედარებით, რაც მარადისობაში რჩება.

ვახტანგ ჭაბუკიანის ხელოვნება სწორედ ამ სანყისის პირმშოა.“ (ეთერ გუგუშვილი)—ამ სიტყვების ჭეშმარიტი დადასტურებაა მთაწმინდის პანთეონში მისი განსასვენებელი.

თბილისში დავით აღმაშენებლის პროსპექტზე, სადაც ცხოვრობდა ქართული ბალეტის ფუძემდებელი, არსებობს მისი სახლ-მუზეუმი. ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედების შესახებ დაწერილია მონოგრაფიები: ვ. კრასოვსკაიას (რუსულ ენაზე), ა. ბურთიკაშვილის, ე. გუგუშვილის. გადაღებულია ფილმები: „ჯურღალის ფარი“, „ბალეტის ოსტატები“, „ქართული



„ცეცხლის ცეკვა“

ბალეტის ოსტატები.“ შექმნილია დოკუმენტური ფილმი „ცეკვის ჯადოქარი“ (რეჟისორი კ. მახარაძე), თავად გადაიღო ფილმი-ბალეტი „ოტელო“ (1960).

ვახტანგ ჭაბუკიანმა აღზარდა ქართული ბალეტის რამოდენიმე თაობის შესანიშნავი მოცეკვავეები. მისი სახელობის ქორეოგრაფიული სასწავლებელი დიდი ავტორიტეტით სარგებლობს ქვეყნის გარეთაც (ხელმძღვანელობდა 1950-73 წ.).

წელს ვახტანგ ჭაბუკიანის დაბადების ასი წლისთავის აღნიშვნა „იუნესკოს“ გეგმაშია შეტანილი.

ვახტანგ ჭაბუკიანის ფენომენი ქართულ კულტურაში დიდი მოვლენაა!

6060

ჩხიკვიშვილი

სცენაზე შესაკრებთა გადანაცვლებით ჯამი იცვლება



ცოტა არ იყოს, აზარმაცებთ მსახიობს, როცა ყველაფერს მზამზარეულად მიაართმევთ.

— არა, რომ „მივართმევ“ მერე იმას გაკეთება არ უნდა? არის რაღაც, რაც აუცილებლად უნდა „მივართვა“, რადგან სპექტაკლის მთლიან კონსტრუქციას მე ვაგებ. ეგრეა, მე თუ არ „მივართვი“ ის საფეხურები, რომელზედაც მსახიობი ფეხს დაადგამს და ნაბიჯ-ნაბიჯ მიაღწევს მწვერვალამდე, ისე არაფერი გამოვა.

აქტიორი ხომ ერთ კონკრეტულ სახეს ქმნის სპექტაკლში, მე კი მთლიანად — სპექტაკლს.

— ამ რამდენიმე დღის წინ, თქვენი „ანტიგონე“ ვნახე, 9 წლის წინათ დადგმული სპექტაკლია. არადა, გეგონება დღევანდელი

თემურ ჩხეიძეზე წიგნის დაწერა ძალიან რთულია. ეს ის შემთხვევაა, როცა მე, როგორც ავტორმა, ყოველგვარი ამბიცია უნდა ღვევიწყო და უპრეგენზიოდ, საღად, ისევე მარტივად ვთქვა სათქმელი, როგორც ამას რეჟისორი თ. ჩხეიძე ახერხებს...

აჰა, ესეც ახალი ამბავი!..

თავდაპირველ ამბიციას მეორეც დაემატა...

მაშ, რა უნდა ვქნა?

გამოსავალი ორგვარია—ან ხელი უნდა ავიღო განზრახვებზე—აღარ უნდა დავწერო ეს წიგნი, ან კიდევ... ყური ღვევულო რეჟისორს!

წარმოდგინეთ: ვარ დამწყები მსახიობი და პირველად აღმოვჩნდი რეჟისორ თემურ ჩხეიძესთან. ათასი კითხვა ქაღალურად მიგრიალებს გონებაში. მინდა ყველაფერი ერთბაშად გავიგო და, რაც მთავარია, იქნებ, იმდენიც მოვახერხო, რომ რეჟისორმა მთავარი როლი შემომთავაზოს ახალ სპექტაკლში... ესეც მესამე ამბიცია.

მაგრამ გექსება რომ არ ვიცი, როგორ უნდა ვიმუშაო როლზე?

— შეიძლება შეგეკითხოთ, ბატონო თემურ?

—??.

— იცით, მაინტერესებს...

— გისმენთ!

— ბატონო თემურ, რამდენადაც ვიცი, თქვენი მსახიობები სხვა რეჟისორებთან მუშაობას ერიდებიან.

— მერე ეგ კარგი გგონიათ?... არა, არც ასეა საქმე, მუშაობენ, როგორ არ მუშაობენ.

— შეიძლება მუშაობენ, მაგრამ დიდი მონდომებითა და ხალისით — არა. ეტყობა, თქვენ,

დღისთვისაა ეს ყველაფერი შექმნილი. თქვენეული შეუმცდარი ალლოთია მსახიობები შერჩეული.

— იცი რა, მაგალითად, მეღვინეთუხუცესი რომ მყავს, იმიტომ ვაძლევ ჩემს თავს „ანტიგონეს“ დადგმის უფლებას.

— საინტერესოა... ყველა ნიუანსი, ყველა დეტალი ისეთი აწყობილია. ანტიგონესა და კრეონტის ცნობილი დიალოგი, რომელი ერთი გავისხენო... ბოლოს კრეონტი რომ ატირდება.

— მე დაახლოებით უკვე ვიცი, ამისგან რა

შეიძლება გამოვიდეს. ოღონდ, ჩემი ვალია, რომ მსახიობიც დავარწმუნო იმავეში, რაც მე უკვე ვიცი.

აი, აქ, რატომ იტირა კრეონტმა? იმიტომ, რომ ბოლოს მიაღწია მიზანს და... მოეშვა, ამოისუნთქა და თითქოს ერთად გამოიტირა ყველაფერი...

მელვინეთუხუცესი უნდა იყო, ასე რომ იტირო! ბოლო წვეთია, გესმის, ბოლო წვეთი, რომელმაც მოშალა კრეონტი, მაგრამ აქამდე ხომ უნდა მიიყვანო მსახიობი... დაუშვებელია შეკვეთა და თქმა: აი, აქ უნდა იტირო, აქ უნდა დაიყვირო, აქ უნდა გაიციხო!..

—არადა, როცა თქვენს სპექტაკლებს ვუყურებ ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ რეჟისორი არსად ჩანს. მითხარით, როგორ ახერხებთ „გაუჩინარებას“?

—არა, არა მაქვს ეს საგანგებოდ ამოჩემებული, უბრალოდ, ასე ხდება ხშირად. თუმცა, ერთხელ „არტზე“ კი ვთქვი, იდეალური იქნება სპექტაკლის შემდეგ მსახიობებს თუ გკითხავენ, კი მაგრამ აქ რეჟისორმა რა გააკეთა, ვერ გავიგეთო?!

—და სწორედ ამას ჰქვია რეჟისორის ოსტატობა.

—არ ვიცი, ვერ გეტყვი, რა ჰქვია ამას ან როგორ ხდება ეს... გააჩნია სად, რომელ სპექტაკლში რა არის საჭირო.

არის სპექტაკლები, სადაც რეჟისორი არ უნდა ჩანდეს. არის სპექტაკლები, სადაც რეჟისორი მინიმუმ არ უნდა განუხებდეს.

რატომღაც უმეტესობას ჰგონია, რომ „ჯაყოში“ რეჟისორი ჩანს, რადგან იქ არის ცეკვა და საქანელა, სხვაგან კი—არა.

„არტ“—ს არც სჭირდება არც ერთი მეტაფორა.

„ჯაყოში“ კიდევ სულ სხვა სამეტყველო ენაა, იქ მეტაფორა აუცილებელი იყო.

ისე ეგ იგივეა, რომ თქვა: სადაც ფორტეა, იქ არის დირიჟორი და კომპოზიტორი, სადაც პიანოა, იქ თავისით, უნებურად უკრავს ორკესტრი.

—ბატონო თემურ, მეტაფორა ახსენეთ და მასზე აუცილებლად გკითხავთ, მაგრამ მოგვიანებით. ახლა სხვა რამ უნდა გკითხოთ: რა განსხვავებაა მსახიობურსა და რეჟისორულ ჩვენებას შორის?

—მსახიობს აუცილებლად უნდა აუგო პროცესი! არასდროს ვეუბნები, შედეგად რა უნდა დაიბადოს, მხოლოდ გზამკვლევი ვარ. რეჟისორი ვარ და უნდა დავაკვირდე, როგორ მიიწევს ნინ ამ გზაზე მსახიობი, ვაითუ, რამე შეეშალოს!

—მსახიობური ჩვენება უკვე რეზულტატია, არა?

—ყოველთვის არა, ზოგჯერ რალაც მარტივის, ელემენტარულის დიდხანს ახსნას ჯობს, აჩვენო. ვთქვათ, ეს ნივთი ისე უნდა დადო, რომ იმან დაინახოს, თორემ თავისთავად ნივთის დადება არაფერს ნიშნავს.

ჩემთვის მთავარია, მოქმედების არსი ამოვიცნო: რა ხდება ამ ადამიანში და არა რა

მოხდა... გესმის? ამისთანა რამეებისთვისაა რეჟისორი საჭირო, თორემ თამაშით მერე ყველაფერს ითამაშებს მელვინეთუხუცესი ან მაგლობლიშვილი...

ჯაყო გავიხსენოთ ისევე.

რა ჭირს ამ თეიმურაზს, რატომ ვერაფერი შეამჩნია თავიდანვე მარგოს, ბოლოს და ბოლოს, დეგენერატი ხომ არ არის?... აი, ასეთ შემთხვევაში არ უნდა უბიძგო მსახიობს შედეგის სათამაშოდ. რა, ისეთი დაბნეული კაცია, რომ ვერ მიხვდა ცოლის ლალატს? ეს რომ ითამაშოს მაგლობლიშვილმა, არაფერი გამოვა. შენ რეჟისორი იმიტომ ხარ, რომ „შეუცურო“ მსახიობს, რატომ ვერ შეამჩნია. მან უნდა გაიგოს, რა მოხდა, რატომ ვერ შეამჩნია? და იცით, რატომ?...

—მგონი, რალაცას ვხვდები, მაგრამ ვეჭვობ, რომ ზუსტად გამოვიცნო.

—იმიტომ რომ გაგიჟებულია თეიმურაზი, თავისი საყვარელი ნიგნები გადაუყრიათ, ნივთები მოუპარავს ჯაყოს და... ერთი სული აქვს, როდის მოვა ცოლი, თავისი გულისტკივილი შესჩივლოს—მოდი, ნახე, ქალო, ეს რა უქნიათ, ამას შეხედე, რა ხდებაო და... ამასობაში მთავარს ვერ ამჩნევს. ენდობა მარგოს, მარგო ხომ ისედაც თავისია და გულისტკივილს უზიარებს... და როცა მსახიობს ამაზე გაუმახვილებ ყურადღებას, შედეგსაც შესაბამისს იღებ. ისე, რომ იცოდეთ, თეიმურაზი სულაც არ არის დაბნეული, პირიქით, კონცენტრირებულია, ოღონდ სულ სხვა რამეზე და შედეგად ვიღებთ საყვებით დამაჯერებელ სიტუაციას. თორემ მსახიობს მხოლოდ ის უთხრა—შენ ახლა ვერ შეამჩნიე ცოლის ლალატიო! რა გამოდის, მაშინ ავადმყოფი ყოფილა თეიმურაზი და თუ კლინიკურ მდგომარეობასთან გაქვს საქმე, მაშინ გაუშვი მაყურებელი შინ, რალას თამაშობ ამხელა სპექტაკლს? და თუ ავად არის, მაშინ ახსენი რატომაა ავად.

—ბატონო თემურ, იცით, ამ ბოლო დროს, სხვადასხვა სპექტაკლს რომ ვუყურებ, რატომღაც მგონია, ძირითადად შედეგს თამაშობენ მსახიობები და არა პროცესს და იმაზე უფრო ხმამაღლა მეტყველებენ, ვიდრე ამას კონკრეტული სცენა, მონაკვეთი მოითხოვს. იცით, ძალიან მაინტერესებს, რატომ გვიყვირიან მსახიობები სცენიდან?

—მე მგონია, რომ სპექტაკლში მხოლოდ ერთი—ორჯერ შეიძლება დაყვირება, როგორც მუსიკაში არ შეიძლება მხოლოდ ფორტე გესმოდეს. სპექტაკლში მხოლოდ ერთხელ შეიძლება მუსიკა და მომხდარი ერთმანეთს დაემთხვეს.

იცით, რა? უნდა იცოდეთ, რატომ მიდის მსახიობი ყვირილამდე. მაგალითად, „ანტიგონეში“ კრეონტი ხედავს, რომ ვერაფერი გააგებინა... კი, შეიძლება მართლაც აზნანავია, მეგობარია ჩემი, მაგრამ ახლა ქვეყანა იღუპება და თუ საჭიროა, უნდა ვესროლო კიდევო. მაგრამ ანტიგონეს არ უნდა ამის გაგება და ვერაფერი რომ ვერ

შეაგნებინა, ეს აგიჟებს და ყვირის, გესმით?! ხედავ, ოთარ, რა უზრდელი და თავხედია ეს გოგო, როგორ ზის, როგორ გელაპარაკება-მეთქი, ვუთხარი და ასე დაიბადა ეს ყვირილი... არადა, თავიდან, წყნარად იწყებს, მაგრამ ვერაფერს აგებინებს და სიბრაზისგან რალაც რომ დალენოს, არც ეს იქნება გასაკვირი...

გახსოვთ, ის სცენა ცოლს რომ აჭმევს?.. იქით დათო დვალისვილი (ჩაფარი) ქოთქოთებს - ვილაცას დამარხული გვამი ამოუთხრიაო! და ახსენებს თუ არა სიტყვა გვამს... აი, იმ მომენტში კოვზი „მუშაობს“.

- კოვზი გაუმშდებდა კრეონტს!

- ყველაფერი გაიყინა. არადა, უყვირია კი არა, ხმაც არ ამოუღია, კოვზი დადო კაცმა და გაშეშდა.

- თქვენი მიზანსცენები ყოველთვის სადაა...

- რატომ უნდა იყოს რთული?

- როგორ აღწევთ, შინაგანი გრძნობა გკარნახობთ ამას?

- ჩემი მოვალეობა რა არის? რთული საკითხები ისე მოვუყევი მაყურებელს, რომ ყველაფერი გაიგოს. ამ სირთულეში ჩავითრიო რა თქმა უნდა, სადად, გასაგებად, თორემ ისედაც რთულ საკითხს უფრო მეტად თუ გავართულებ, არაფერი გამოვა.

რა არის კლასიკური გაგებით მიზანსცენა? არსის გარეგნული მხარე, არა?...
როგორ ვალაგებ მიზანსცენას? არ ვიცი, სხვადასხვანაირად...

- მაინც, მაინც?...

- ახლა ერთი შემთხვევა მომაგონდა, ვდგამ ბერნარდ შოუს, ყველაფერი ავანყევი თითქოს, ნორმალურად მიდის 15-ნუთიანი სცენა - ხნიერი კაცი და გოგო თამაშობენ და გადმოვიტანე თუ არა რეპეტიცია თეატრის სცენაზე, ვხედავ, რალაც არ გამოდის. ხან რა ვუთხარი, ხან - რა და არაფერი შველის და... უცებ ვუზუნები, აბა, ადექით და წამოდით წინ, ჩამოსხდით აქ, სადაც სცენა მთავრდება, ფეხები ჩამოუშვით პარტერში და... წარმოიდგინეთ, სცენა უკვე მზად არის!... რას ვერჩოდი იმ სანყლებს, თურმე მე დამისვამს არასწორად...

- აი, თურმე რა...

- რა და ის, რომ შესაკრებთა გადანაცვლებით, სცენაზე ჯამი იცვლება!

- არა, ძალიან რთულია რეჟისორობა. გამოგიტყდებით და ასე, 16-17 წლისა, რეჟისორობას ვაპირებდი.

- არც ერთი სხვა პროფესია არ იძლევა ასე ფართო გასაქანს დილეტანტიზმისთვის!

ისე რომ ვთქვათ, რა უნდა რეჟისორობას? არც არაფერი!.. შეარჩიე კარგი პიესა, აიყვანე კარგი მსახიობები, კარგი კომპოზიტორი, მხატვარი, გამნათებელი და ყველაფერი თავისთავად მოგვარდება.

მაგალითად, კომპოზიციას მესხიშვილი უფრო კარგად ფლობს, ვიდრე მე ყანჩელი დამინერს მუსიკას, თამაშით ყიფშიძე და გომიაშვილი ითამაშებენ და მე სად ვარ?

- რას ჰქვია სად ხართ? მათთან ხართ, უხსნით... მაგრამ ხომ არიან ისეთი რეჟისორები, რომლებიც გამუდმებით ითხოვენ მსახიობისაგან რომ მან მიანროლოს იდეები. ისე რომ ვთქვათ, ხანდახან მსახიობებსაც ხომ უნდათ საკუთარი მონაცემების წარმოჩენა?!

- კი, ბატონო, წარმოაჩინონ, არ ვუშლი, მაგრამ მათი მონაცემების თანხვედრა უნდა მოხდეს სპექტაკლის საერთო გადანყვეტასთან... გააჩნია, რას მთავაზობს მსახიობი, რა დანიშნულება აქვს მის იდეას?

მე სპექტაკლის დედააზრის შეცვლა არ შემეძლია.

- მაინც რა არის თქვენთვის სპექტაკლის დადგმისას მთავარი, გონება თუ გრძნობა?

- შეგიძლიათ ამაზე მიპასუხოთ, თუ რა არის ცხოვრებაში მთავარი, გონება თუ გრძნობა?

- იცით რა, ადრე, სიყმანვილეში, გრძნობებით უფრო ვცხოვრობდი, ახლა ცოტა გონებასაც მოვუხმობ... ყოველ შემთხვევაში ვცდილობ მაინც... მაგრამ ხან გამომდის, ხან - არა...

- ეგ არის!.. ვერც ცხოვრებაში გამიჯნავეთ და განსაზღვრავეთ, რა არის მთავარი... თუმცა, ჯერ ხომ მაინც გონებამ უნდა აღიქვას და მერე უნდა გაჩნდეს გრძნობა?!

- სპექტაკლის აგების დროს?

- არ ვიცი, თუმცა, სპექტაკლის დადგმას გრძნობიდან არასდროს ვინყებ!

- ბარემ ამასაც გკითხავთ, პიესას რა პრინციპით არჩევთ?

- ვერ გეტყვით ზუსტად. მთავარი ალბათ ისაა, რომ, რაც შეიძლება მოვყევი ამ სიუჟეტის შემვეობით, ის ძალიან უნდა მანუხებდეს და უნდა მიმანდეს, რომ ამის სხვისთვის თავზე მოხვევა ღირს - ეს ერთი, და კიდევ მეორე და აუცილებელი. მასალას რომ ნავიკითხავ, ნაკითხვისთანავე უნდა მოახდინოს ემოციური ზეგავლენა, თორემ... ჩემზე თუ არ იმოქმედა ემოციურად, მაშინ რანაირად უნდა გადავლო ეს მუხტი მაყურებელს?

უცებ უნდა განვსაზღვრო, სად არის მისი კულმინაცია და რამდენად ემოციურია იგი. იმიტომ რომ ცხოვრებაშიც ვაკვირდები და რა ხდება, იცით? რალაცას რომ ჰყვები, თურმე, კულმინაციისთვის, არა?

ახლა მე თქვენ რალაცას მოგიყვებით...

- გისმენთ!

- გავედი ქუჩაში, დავბრუნდი და გეუბნებით-იცით, დღეს რა ვნახე, რალაც უცნაური კაცი შემხვდა, გეუბნებათ ეს რაიმეს?

- მაინცდამაინც ბევრს არაფერს. იქნებ, ის კაცი, მე რომ მენახა, სულაც არ მომჩვენებოდა უცნაურად.

- ჰოდა, ეს არის საქმე. ახლა მოგიყვებით იმავე ამბავს სხვანაირად-გავედი ქუჩაში, მივდივარ ჩემთვის და უცებ დავინახე კაცი, რომელიც გაფრინდა, გესმით? ესე იგი, ისეთ რალაცას გიამბობთ, რომელიც აუცილებლად დაგამახსოვრდებათ, ასე არ არის?

- დიახ, ასეა!

—აბა, რატომ მიყურებთ ეჭვის თვალით?

—**არა, ასე არ შემიხედავს, გეთანხმებით!**

—არადა, რა ხდება იცით, ეს ტენდენცია მარტო ჩვენში კი არაა, მთელ მსოფლიოში იგრძნობა, თითქოს სიუჟეტს აღარავინ ანიჭებს გადამწყვეტ მნიშვნელობას, მაშინ როცა მაყურებელი სიუჟეტს „უჭირავს“.

—**აბსურდზე რას ფიქრობთ?**

—აბსურდზე? კამიუს მოვაგონებთ, გენიალურად აქვს ახსნილი. კლასიკური მაგალითები მოჰყავს: ოიდიპოსი და სიზიფეს მითები.

გაიხსენეთ ოიდიპოსი, კაცმა რომ გაიგო, თვითონაა ყველაფერში დამნაშავე, თვალები დაითხარა და იმაზე დიდი აბსურდი რაღა უნდა იყოს, თვალდათხრილი ადამიანი დაბრძენდა.

სიზიფეზე კიდევ რას ამბობს, ქვას რომ აიტანს მწვერვალზე და მოიხსნის, აი, მაშინაა ბედნიერი, მაგრამ აბსურდია ეს ბედნიერება, რადგან იცის ისევ თავიდან უნდა აზიდოს ეს ქვაო!

ჰოდა, გეკითხებით, რა არის გაუგებარი სიზიფეს მითსა ან ოიდიპოს მითში?

—**არაფერი, ყველაფერი გასაგებია და ნათელი.**

—არადა, ახლა აბსურდს გაუგებარს უწოდებენ... მაშინ, როცა, აბსურდი ძალიანაც გასაგები სიუჟეტია, სადაც საქციელის ლოგიკაა აბსურდული და არა სიუჟეტი.

—**თქვენ თუ გიყვართ აბსურდის დადგმა? თუ არ მემბლება, აბსურდი არ დაგიდგამთ.**

—დრამატურგია, რომელსაც აბსურდს მიაკუთვნებენ, არ დამიდგამს, მაგრამ მის გავლენას განვიცდი.

—**ბატონო თემურ, წელან საუბარში მითხარით „ჯაყოს ხიზნები“ აბსურდიაო...**

—კამიუს თეორიას თუ გავიზიარებთ—კი. „ჯაყოს ხიზნებიც“ აბსურდია, აბა რა?!.. ნარმოიდგინეთ, ადამიანი რა დღეშია, სრულიად სხვა სამყაროშია. იმდენად განიცდის თავისი ქვეყნის ბედს, რომ საკუთარი ცხოვრების ხერხედას ველარ ამჩნევს.

არადა, მის გარშემო ყველამ ყველაფერი იცის, თითქოს შეუიარაღებელი თვალითაც იოლად ჩანს მისი უბედურება, მაგრამ რად გინდა, თვითონ თეიმურაზი ვერაფერს ამჩნევს და როცა შეიტყობს, უკვე გვიანია.

...იცით რა?

—?!

—**ვერიდები საერთოდ ამის თქმას, მაგრამ... ჩვენი ცხოვრებაც ხომ აბსურდია!**

—რატომ?

—**იმიტომ რომ... ყველამ მშვენივრად ვიცით, რით მთავრდება ჩვენი სიცოცხლე—ამ ქვეყნიდან წასვლით, ვიცით ფინალი და მაინც ბედნიერები ვართ აქ ყოფნით.**

—იქნებ, ამითაც ჰგავს თეატრი ცხოვრებას?

—**დიახ, ჰგავს!..**

—ბოლოს და ბოლოს, რა გიხარია? წინ რა მოგეგმის?... ჩვენი ცხოვრება „ის პიესაა“, რომელიც ვიცით, რომ სიკვდილით მთავრდება, ოღონდ, არ ვიცით, რომელ „მოქმედებაში“



გვედებით, მაგრამ მაინც გვიხარია სიცოცხლე. მაინც გვიყვარს, ბედნიერები ვართ, გვინდა რაღაცის გაკეთება, გვინდა რაღაცის მიღწევა, მაინც ვცხოვრობთ, გესმით?

—**არადა, რომ ავიღოთ, ეს ყველაფერი სისულელეა?**

—სისულელე თუა, აბსურდი აღარ ყოფილა...

—**მაშინ ასე ვიტყვოდი, ამაო ფუსფუსია...**

—შეიძლება, არ ვიცვი!.. და მაინც... თითოეული აქ გატარებული დღე რამხელა ბედნიერებაა, ამას ყველაზე უკეთ, კრიზისულ მომენტებში შევიგრძნობთ, როცა სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე აღმოვჩნდებით, მაშინ ვაფასებთ თითოეულ წუთს.

არ ვიცვი, რა გითხრათ?!.. თუ ეს არის აბსურდი კლასიკური გაგებით, მაშინ აბსურდის თეორიას ნებისმიერი ნაწარმოები ექვემდებარება.

აბსურდი ლოგიკაში უნდა ექებო. ურთიერთ გამომრიცხავის დაპირისპირება—შეერთებაში. ლოგიკურად რომ ვიმსჯელოთ, იმითი უნდა ვიყოთ უბედურნი, რომ უნდა დავიხოცოთ, არადა, ბედნიერნი ვართ, იმიტომ რომ ვცოცხლობთ!—ეს არის ჩემთვის აბსურდის ყველაზე ნათელი და მკაფიო მაგალითი.

—**თუკი ცხოვრებაა წარმავალი, მით უფრო ეფემერულია სპექტაკლი, არა?**

—ცხოვრებაა ეფემერული და მასთან შედარებით, სპექტაკლი რაღა მოსატანია?! ანდა, რა არის ეს, გეკითხებით, მთელი ცხოვრება სპექტაკლებს ვდგამ, რად მინდა?!..

—**კინო, კინო ხომ რჩება?**

—ჰო, კინო ვითომ რჩება. უყურებ, მაგრამ რა?... ლანდებსლა უცქერი.. გუშინ, თუ გუშინ-წინ, ერთი ძველი ქართული ფილმი გადიოდა, კომედია იყო, არადა, სუნთქვა შემეკრა, ვინც კი გამოჩნდა ეკრანზე, დუდაჩემის ჩათვლით, ცოცხალი არავინაა. სასწრაფოდ გადავრთე სხვა არხზე. არადა, იქ ხალხი თავს იკლავდა, რომ მაყურებელს გასცინებოდა, გააჩნია რა თვალთ შეხედავ.

—**სპექტაკლი ერთი ღამის მოვლენაა, სულ რამდენიმე საათს გრძელდება...**

—მაგას მიჩვეული ვარ, ეგ—არაფერი. ერთ რამეზე კი მწყდება გული.

—**რაზე?**



—რა შემთხვევაში ცოცხლობს სპექტაკლი დიდხანს?

—პირველ რიგში, აუცილებელია, რომ სპექტაკლი არა მხოლოდ შთაგონებაზე, არამედ მყარ ლოგიკაზე იყოს აგებული. არ უნდა იფიქროს რეჟისორმა, აბა, ერთი ვნახო, დღეს როგორ წავაო.?!
რას ჰქვია, როგორ წავა? სპექტაკლი ზუსტად ისე უნდა წავიდეს როგორც გაქვს აგებული და თუ ამას შთაგონებაც დაემატება, ამას რა სჯობს?

არის მეორე არა ნაკლებ მნიშვნელოვანი ფაქტორი — სპექტაკლი, რომელიც არ გამოიწვევს მაცურებლის ინტერესს, მერე რაც არ უნდა უჩივიან იმას, არაფერი გამოვა. ეს ორი პირობა განსაზღვრავს სპექტაკლის სიცოცხლისუნარიანობას.

—რეპეტიციები რომ მთავრდება და პრემიერა უნდა გაიმართოს. ესე იგი, კიდევ ერთი ეტაპი დამთავრდა და თანდათან სხვაზე უნდა გადაერთო.

—და ამ განცდის გასაქარვებლადც ხომ არ იწყებთ მომდევნო სპექტაკლს?

—არა, შემდეგ რაზეც უნდა იმუშაო, უკვე წინდანინ გაქვს არჩეული.

—მაგრამ წინა სპექტაკლის რეპეტიციებიდანაც ხომ რჩება, იღებება რაღაც?

—არ, ვიცი, ალბათ, ასეცაა... ერთადერთი რაც ნამდვილად ვიცი, ისაა, რომ დროზე უნდა გავთავისუფლდე წინა სპექტაკლის გავლენისაგან. მიორჩენია, სპექტაკლებს შორის პატარა ინტერვალი იყოს, ძალიან დიდიც არ შეიძლება.

—რატომ?

—ფორმიდან რომ არ ამოვარდე, იმიტომ. რაც უფრო დიდია ინტერვალი, მით უფრო მეტი შიშით ვიწყებ შემდეგ პიესაზე მუშაობას. ერთი-ორი თვე საკმარისია პაუზისთვის.

—შეგიძლიათ ერთდროულად იმუშაოთ ორ პიესაზე?

—შეგიძლია სხვის რეპეტიციაზე შევიდე. მით უფრო სახალისოა ეს, როცა განსხვავებული ჟანრის ნაწარმოებზე მუშაობს სხვა რეჟისორი, ვთქვათ, კომედიაზე, მაშინ, როცა მე დრამას ვდგამ.

ერთხელ, ახალგაზრდობაში, მეც ვდგამდი ერთდროულად ორ სპექტაკლს თეატრსა და ტელევიზიაში და ის სპექტაკლი, რომელზედაც თეატრში ვმუშაობდი, მთლად სრულფასოვანი არ გამოვიდა, რაღაც მოვაკელი ეტყობა...

—მაშ, რეპეტიციები უფრო გიყვართ?

—აბა რა, პრემიერის მერე მე ვიღას ვჭირდები?!

—ახუ პრემიერის შემდეგ მთავრდება რეჟისორის და იწყება მსახიობის აქტიური შემოქმედება?

—ასეა. შეიძლება დროთა განმავლობაში რაღაც კორექტივი კი შეიტანო სპექტაკლში, მაგრამ ეს ბევრს არაფერს ცვლის.

არის მეორე არა ნაკლებ მნიშვნელოვანი ფაქტორი — სპექტაკლი, რომელიც არ გამოიწვევს მაცურებლის ინტერესს, მერე რაც არ უნდა უჩივიან იმას, არაფერი გამოვა. ეს ორი პირობა განსაზღვრავს სპექტაკლის სიცოცხლისუნარიანობას.

—ხომ ყოფილა შემთხვევა, რომ სპექტაკლი ჩავარდნილა, რას ასწავლის ასეთი სპექტაკლები რეჟისორს?

—ხანდახან იმაზე მეტს, ვიდრე წარმატებული სპექტაკლი, იმიტომ რომ ასეთ სპექტაკლს გაცილებით მეტად აანალიზებ, ვიდრე წარმატებულს და მასში ბევრ ისეთ რამეს აღმოაჩენ, რაც აუცილებლად წაგადგება შემდგომ.

—გამოდის, რომ ზოგჯერ წარუმატებლობაც აუცილებელი ყოფილა პროფესიული სრულყოფისათვის?

—ახლა, იცი რა, წარუმატებლობასაც გააჩნია. ისეთი ჩავარდნა რომ ვერავის ვერაფერი გაეგოს, თუ რისი მოყოლა მიხდოდა, ასეთი რამ არ მახსოვს.

თუმცა, ხან დამიდგამს არცთუ ურიგო სპექტაკლი და მაინც არ უმოქმედა მაცურებელზე ემოციურად.

—მახსოვს, ერთხელ მითხარით, რომ „გუშინდელს“ მაცურებელი არ ჰყავდაო.

—რა, „ჰაკი აბაზე“ ცხენოსანი მილიცია იდგა თუ რა? ზოგჯერ სცენაზე უფრო მეტი შემსრულებელი იყო, ვიდრე პარტერში — მაცურებელი.

—საინტერესოა, უარყოფით რეცენზიებს როგორ ხვდებით, დიდხანს გასტანს ხოლმე „გავლენა“?

—იცით რა, თუკი ამა თუ იმ რეცენზიით შეურაცხყოფას მაყენებენ, ძალიან მტკივნეულად აღვიქვამ, მაგრამ თუკი საინტერესო ანალიზია და დასაბუთებულია, რატომ არ მოსწონს რეცენზენტს სპექტაკლი, სულაც არ მაღიზიანებს, პირიქით, ყურადღებით ვკითხულობ და შენიშვნებსაც ვიზიარებ.

—დადებით რეცენზიებს როგორღა აღიქვამთ?

—ყოველთვის მინტერესებს ანალიზი. არ მიყვარს უბრალოდ რომ მაქებენ, რა შესანიშნავი სპექტაკლი გამოვიდა, რა კარგი იყო ყველაფერი, ხომ გეუბნებით, რეცენზენტმა უნდა დაასაბუთოს, თუ რატომ მოენონა ეს თუ ის სცენა, თორემ საქებარ სტატიებსაც ერთგვარი ეჭვით ვუყურებ და რა ვქნა?..

—მასსოვს ერთხელ მითხარით, მინდა ერთად შევკრიბო და ერთმანეთის გვერდით დავბეჭდო უარყოფითი და დადებითი რეცენზიები ერთსა და იმავე სპექტაკლზეო.

—კი, გეტყოდით, ამის სურვილი ახლაც მაქვს.

—ალბათ, როგორც მწერალს ჰყავს თავისი მკითხველი, ისევე ჰყავს რეჟისორსაც თავისი მაყურებელი?

—რა თქმა უნდა, აბა რა!

—ბატონო, თემურ, ახლა რატომღაც ძალიან აქტუალურია კამათი იმის შესახებ, თუ ვინ არის მთავარი თეატრში, რეჟისორი თუ მსახიობი? მსახიობის უფექციამ რატომღაც უკანა პლანზე გადაინა.

—მაყურებელი თეატრში მსახიობის სანახავად მოდის!

—შეიძლება, მაგრამ...

—როგორ აგისხნათ, შეიძლება საკითხის ასე დასმა, ვისი უფროა შვილი, დედის თუ მამის? მათი კავშირის გარეშე, განა შეიძლება ბავშვი გაჩნდეს? ასეა თეატრშიც: მსახიობისა და რეჟისორის კონტაქტის გარეშე არ წარმოიქმნება სრულყოფილი სპექტაკლი—მორჩა და გათავდა!

—მაშინ, ასე დავსვათ საკითხი: რომელი უფრო თავისუფალია თეატრში მსახიობი თუ რეჟისორი?

—ჯერ გავარკვიოთ საერთოდ, რას ნიშნავს ეს თავისუფლება? რაც კი მოუნდება მსახიობს, ყველაფერი გააკეთოს სცენაზე?.. არა, ასე არ შეიძლება. ამის უფლებას არ ვაძლევ, რადგან მან სპექტაკლის დედაბარისგან გამომდინარე უნდა იმოქმედოს. შეიძლება ჩემი აკრძალვა მართლაც ნიშნავს გარკვეულწილად მსახიობის შეზღუდვას, მაგრამ გარწმუნებთ, რომ თვითონაც ბევრ რამეში ვიზღუდავ თავს, ვიცი რა ამგვარი „თავისუფლება“, საითაც წამიყვანს...

გახსოვთ, როდენი რას ამბობს, ზედმეტის მოშორება მთავარიო. ჰოდა, როდენივით მოაშორე ზედმეტი, თუ ბიჭი ხარ... როდენი უნდა იყო, ეს რომ შეძლო!

ხელოვნება, საერთოდ დოზაა, მე თუ მკითხავთ.

—გემოვნება არა?

—ჰო, სწორედ ეგ დოზაა გემოვნება!

—ამ ბოლო დროს მსახიობებმაც დაიწყეს სპექტაკლების დადგმა.

—კი, ბატონო, განა წინააღმდეგი ვარ, მაგრამ ჯერ დაეუფლონ რეჟისორის პროფესიას, დილექტანტიზმია დამლუპველი, სხვა—არაფერი.

—ბატონო თემურ, ნელან მიზანსცენა ვახ-

სენეთ... სპექტაკლის დადგმისას, ალბათ, სცენის მოცულობასაც ენიჭება მნიშვნელობა?

—აბა რა, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. გეკითხებით, იმავე ტონალობაში, რა ტონალობაშიც ახლა მელაპარაკებით, შეძლებთ ლექციის ჩატარებას?

—ვერა!

—ჰო, ვერ შეძლებთ და ეგაა საქმე, გააჩნია რა დისტანციაზე უნდა მიანვიდინო ნმა, ეს ხომ მოქმედებს. არის სცენა, სადაც ელემენტარული შეხედვა კმარა, მაგრამ არის სცენა, სადაც ასეთი ნიუანსები საერთოდ დაკარგულია.

—„სასიყვარულო ბარათები“ მომაგონდა, დიდ სცენაზე ხომ დაიკარგება...

—დაიკარგება კი არა, არაფერი დარჩება მისგან! ეგ კი არა, ის სცენაც დიდი მეჩვენება, სადაც თამაშობენ. იცით, რატომ? იმიტომ, რომ... ისეთი შთაბეჭდილება უნდა შეგექმნეს, რომ მარტო შეხვდი ამ ადამიანებს. მაშინ იძლევა ეს ყველაფერი ეფექტს, გესმით?

—„არტზე“ რაღას იტყვით?

—ეს სპექტაკლი თითქოს რაღაც ზღვარზე დგას, „არტისთვის“ მარჯანიშვილის სცენა მაქსიმალურია. რუსთაველის თეატრში ამ სპექტაკლის თამაში არ შეიძლება.

—მართლა, ნელან საუბარი გაგანწყვეტინეთ, „არტზე“ მომაგონდა, მეტაფორაზე გინდოდათ რაღაცის თქმა.

—ჰო, იმას გეუბნებოდით, რომ „არტში“ მეტაფორა არ დამჭირვებია, რადგან ამ შემთხვევაში უნდა შეიქმნას სრული შთაბეჭდილება იმისა, რომ ეს სამი ძმაკაცი მოვიდა და რასაც უნდათ, იმას აკეთებენ... ამ დროს რომ იცოდეთ, როგორი გათვლილია ყველაფერი, ისიც კი, რამდენ ხანს უნდა იბურტყუნოს ალექო მახარობლიშვილიმა ისე, ტექსტი რომ არ ისმოდეს.

—„სასიყვარულო ბარათებში“ რა, არ არის გათვლილი?

—როგორ არა, უმკაცრესი ლოგიკა აქვს ამ სპექტაკლს. და ამ ლოგიკას მივყვები...

ჩვენ ეს ნერილები დიალოგად გადავაქციეთ...

—როგორ ეპყრობით იმ ავტორს, რომელსაც დგამთ?

—მე მივეკუთვნები იმ ძველმოდურ რეჟისორებს, რომელთაც ასე ზრდიდნენ: ვალდებული ხარ, რამდენადაც შეგიძლია, ამოიკითხო ავტორის ტონალობა. რა ვიცი, სპექტაკლის ასეთ დადგმაში მე პირადად ცუდს ვერაფერს ვხედავ... მიუხედავად ამისა, მგონია, რომ ამ დროს შენი, პირადი მაინც არ იკარგება!

—აგრამ რომ მოხდეს და დაიკარგოს, მაშინ?

—როგორ, არ დაიკარგება, რადგან, რაც არ უნდა იყოს, მაინც ხომ ჩემებურად მესმის ამა თუ იმ ავტორის ტონალობა, სხვას—მისებურად და ასე...

—გამოდის, რომ ამ შემთხვევაში რეჟისორის ინდივიდუალობა არ იკარგება, თუნდაც უმკაცრესად ემორჩილებოდეს ავტორს? მა-

შინ ასე გკითხავთ, რა შემთხვევაში არღვევთ ავტორისეულ სტილს?

—ჯერ დარწმუნებული უნდა ვიყო, რომ ავტორისეულ სტილს ზუსტად ჩავენვდი. მაგრამ ხომ გეუბნებით, მაინც ვერ ვინარჩუნებ ავტორის სტილს ზუსტად, ძალაუბნებურად ურევია მასში ჩემი, პირადული...

მე ხომ მხოლოდ ის ვიცი, რა განსხვავებაა ჩეხოვის, შექსპირის, ჯავახიშვილისა თუ კლდიაშვილის სტილს შორის, მაგრამ რამდენად ვიცავ მათ სტილს, ამას ზუსტად ვერ გეტყვით. არ ვიცი, ამის ზუსტად ჩამოყალიბება არ შემძლია. უბრალოდ შემძლია, ერთი ავტორი განვასხვავო მეორისგან.

—როგორ, რანაირად?

—სხვადასხვანაირად. ამ დროს ყველა ნიუანსს მნიშვნელობა ენიჭება. მუსიკის უღერადობას, დეკორაციის სიმკვეთრესაც კი... ანდა პირიქით, მაგრამ მთავარი მსახიობია.

—ვიცი, რომ განწლილი ტექსტები არ გიყვართ. ასეთი ეპიზოდები საერთოდ არ მაგონდებათ თქვენი სპექტაკლებიდან.

—რა არის, იცით? კარგი ლიტერატურა კარგია, მაგრამ წინ თუ არ მიდის მოქმედება, მაშინ რაღაცა ზედმეტია. როცა ტექსტი დიდია, აუცილებლად უნდა ამოხსნა რისთვის დაჭირდა ავტორს ამხელა ტექსტი... თუ ამას ზუსტად „ჩაავლე“, მაშინ აღმოჩნდება, რომ ის ტექსტი, თურმე დიდი არ ყოფილა.

აი, მაგალითად, ოტია იოსელიანის „ადამიანი იბადება ერთხელ“ დათო დვალიშვილს ძალიან დიდი ტექსტი ჰქონდა, მაგრამ არაფერი ამომიღია.

—რატომ?

—იმიტომ, რომ ყველა სიტყვა საჭირო იყო იმ პერსონაჟისთვის იმ ეპიზოდში.—მეუბნება ბატონი თემური და აქვე იხსენებს ამავე პიესის მიხედვით დადგმულ სატელევიზიო სპექტაკლს, სადაც ტარიელ საყვარელიძის პერსონაჟს ერთი ნაკითხვით, თითქოს, მართლაც განწლილი ტექსტი ჰქონდა, მსახიობი ეხვეწებოდა თურმე, თემურ, შვილო, შევამციროთ ტექსტიო, მაგრამ არც ამ შემთხვევაში დაჰყოლია მსახიობის თხოვნას რეჟისორი.

და აქ ხდება უცნაური რამ—რეჟისორი მთელ მონოლოგს ლამის თავიდან ბოლომდე ისეთი ექსპრესიით მიყვება, თითქოს მთელი სპექტაკლი თავისი მიზანსცენებით ხელისგულზე მედოს.

—წარმოიდგინეთ, —მეუბნება ბატონი თემური,—ამ ადამიანს სამი შვილი ჰყავდა, სამივე ომში დაეღუპა და შინ ნაბოლარას შეყვარებული გადმოიყვანეს მოხუცებმა. რა ქნან, აბა? და როცა ეს გოგოც ლოდინით დაიღალა, მამა იძულებულია, როგორც საკუთარი ქალიშვილი, ისე გაათხოვოს შვილის შეყვარებული. მერე ქორწილსაც

უხდის და... ახლა ლამდება და რა ქნას, არ იცის, მხოლოდ ერთს თხოვს, ამაღამ ამ სახლში ნუ დარჩებითო! ძალიან ნერვიულობს და რა სისულელეს ლაპარაკობს ამ დროს, ერთი უნდა უსმინო... ეს მონოლოგი ნახევარ გვერდზეა დანერილი. ვიცი, ამ ტექსტს ბევრი რეჟისორი შეამცირებდა, მაგრამ მე არ შევამცირე, იცით, რატომ ლაპარაკობს ამდენ სისულელეს? რომ გაჩერდეს, მაშინ სიმწრისგან ყმული უნდა დაიწყოს და ამის დასაფარად ლაპარაკობს ამდენ სისულელეს, გესმით?

—უცნაური რამაა რეჟისორობა! —ხმამალ-ლა ნამომცდა ნაფიქრი, არადა, სულ სხვა კითხვის დასმას ვაპირებდი.

—გისმენთ!

—ახლა რატომღაც თქვენი „პილატე“ მომაგონდა, აღარ ფიქრობთ მის აღდგენას?

—აღარ, მკვდრადშობილი გამოდგა!

—ერთ-ერთი რეცენზია მომაგონდა, სადაც ავტორი აღნიშნავდა—წარმოდგენის ნახვის შემდეგ ბევრი ისეთი კითხვა გამიჩნდა, რომელზედაც სპექტაკლმა პასუხი ვერ გამცაო! მე პირადად ამ მოსაზრებას არ ვეთანხმება. სხვა რომ არა, ეს სპექტაკლი იმად ღირდა, ახლიდან რომ აღმოვაჩინე ოთარ მეღვინეთუხუცესი, როგორც გენიალური მსახიობი. პილატეს სახეში სულ სხვა პლასტიკით გამოჩნდა.

—ჩემთვისაც მაგრამ... ეტყობა, ნაკლებადაა მისაღები ეგეთი ოთარი...

...ხდება ხოლმე ეგეთი რამ: შენთვის რაღაც ძვირფასია, მაგრამ სხვაზე არ მოქმედებს, რას იზამ...

—მე კიდევ სულ სხვა რამ მაგონია: თქვენი „პილატე“ იმ მიჯნაზე დაიდგა, როცა მარჯანიშვილის თეატრი სულ სხვა ესთეტიკას ირჩევდა.

—რა ვიცი, შეიძლება მაგანაც იმოქმედა, მაგრამ იცით რა, მსახიობებს აღარ მოუნდათ „პილატეს“ თამაში და ეგეც არის...

—ალბათ, ყველაფერი ერთად დაგროვდა და...

და ჩვენი საუბარი ჩუმად, თანდათან გაიპარა დასასრულისკენ... ისეთი განცდა გამიჩნდა, რომ უნებურად კიდევ ერთი, სულ სხვა, ახალი, განსხვავებული მონო-სპექტაკლის თანამონაწილე, თანამოთამაშე აღმოვჩნდი. ამ სპექტაკლს მეორე ფინალიც აქვს, ისეთივე მოულოდნელი, როგორც ეს რეჟისორ თემურ ჩხეიძეს ახასიათებს.

თემურ ჩხეიძე: ნინო, ერთ რამეს თუ დააკვირდით?

—რას, ბატონო თემურ?

—არც ერთ კონკრეტულ კითხვაზე, კონკრეტული პასუხი არ გამიცია.

მამ ასე, პირველი გაკვეთილი დასრულებულია.

მომავალ შეხვედრამდე!

სპექტაკლები

თამარ

ქუთათელაძე

სტუმარ- მასპინძლობის ტრაგიკული რიტუალი

ლიტერატურისა და თეატრის კრიტიკოსები ხშირად აღნიშნავენ ხოლმე ვაჟა-ფშაველას ფილოსოფიური აზროვნების ანტიკურ ტრაგედიებთან სულიერი ნათესაობის თაობაზე. რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე წარმოდგენილი რეჟისორ ვალერიან გორგოშიძის სპექტაკლი ამ კონცეფციასაც შეეხმინა. ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძლის“ დადგმა პროგრამაში რიტუალური ტრაგედიის ფორმით გაცხადდა. რეჟისორი შეეცადა ხილული და გრძნობადი გაეხადა ვაჟასეული მსოფლმხედველობა, მის მიერ მიფისტოფელის საუკუნედ სახელდებული XX საუკუნის აისისათვის, წარსულისა და მომავლისადმი მიმართული დაეჭვებული მზერა. სცენაზე გაკრთა დიდი კლასიკოსის შედეგებში გარინდული კოსმოსური და მიკროსამყაროს, სიცოცხლესა და სიკვდილს, ადამიანსა და ბუნებას, პიროვნებასა და საზოგადოებას, პიროვნებასა და სახელმწიფოს (ან მის ჩანასახურ სანყისს), ქალსა და მამაკაცს, სულსა და სხეულს შორის აშლილი, შეუცნობელი, მაგრამ მარად მთვლემარე, მოუთოკავი და ყოვლისდამამხოველი ჯანყი. 1893 წელს შექმნილი, ფილოსოფიური თხზულების რანგში აზიდული „სტუმარ-მასპინძელი“, ისევე როგორც ბუნების მაცდურ, მოთამაშე სანყისს ნაზიარები ვაჟასეული შემოქმედება, მიუკერძოებლად იაზრებს და განიკითხავს ბუნებისავე ნიალიდან აღმოცენებული ადამიანის გონის მიღწევასაც და მის სამარცხვინო მარცხსაც. ვაჟასეული მსოფლჭგრეტის შესატყვისად, რეჟისორიც ესწრაფვის გადაგვახედოს, დაგვანახოს და გვაგრძნობინოს შუა

საუკუნეობრივი ხუნდებისაგან თავდასხნისა და აზროვნებისთვის განწყობილი, თავგანწირული ადამიანების გაბრძოლებები. მათი ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელი ლტოლვები სასიცოცხლო სივრცის სორმალისთვის, ჯანსაღი ურთიერთობების საფუძვლების შემზადებისთვის.

წარსულისა და აწმყოს ფასეულობათა თუ ფსევდოფასეულობათა რევიზიას მიმართავს დედაქალაქის ცენტრალური თეატრის სცენაზე განხორციელებული „სტუმარ-მასპინძლის“ პირველი ორიგინალური დადგმაც. იგი შესაძლოა გავიზაროთ სტუმარ-მასპინძლობის ერთგვარ ფილოსოფიურ რიტუალადაც. რეჟისორი ესწრაფვის შექმნას ნაწარმოების თავისუფალი გააზრება, განახორციელოს მისი ზედროულობის ნიშნით ინტერპრეტირება. სპექტაკლი მიმდინარეობს როგორც სცენაზე, ისე დარბაზშიც, მაყურებელთა გარემოცვაში. დამდგმელი ჯგუფი ცდილობს მკაფიოდ მიანიშნოს საზოგადოებას, რომ ვაჟა-ფშაველასეული პოემის საფუძველზე ქმნის მის პოსტმოდერნულ ვერსიას იდენტურ პრობლემათა სპექტრის თაობაზე. თანამედროვე რეჟისორული თეატრის მიღწევათა გათვალისწინებით, სპექტაკლის ავტორის მიზანია, ეროვნული შედეგის კანონიკურ ტექსტში დამიფრული ინფორმაციის საშუალებით მიაკვლიოს პიროვნებისა და საზოგადოების, პიროვნებისა და სახელმწიფოს ურთიერთგაუცხოების, უგმირო ეპოქისა თუ დესტრუქციული თაობის ჩამოყალიბების სათავეს, საკუთარი პოზიცია გააცხადოს რეალური და ირეალური სამყაროს, წინაპართა და მათ შემკვიდრეთა, ანუ ამა სოფლის მარადიულ სტუმარ-მასპინძელთა თუ მასპინძელ-სტუმართა ურთიერთზემოქმედების თაობაზეც.

მრავალაზროვნანი და მრავალსახოვანი სპექტაკლის მისტიკური ატმოსფეროს შექმნაში, უჩვეულოდ ემოციურ, სახიერ და თამაშის წესის მოკარნახედ გვევლინება ქართული თეატრალური მხატვრობის ერთ-ერთი გამორჩეული „მეტრის“, გოგი მესხიშვილის სცენოგრაფია. იგი მთამბეჭდავად ასახავს შავ ფონზე თითქოსდა სამყაროს მიღმიერი ქაოსიდან აღმოცენებულთა ტრაგიკული არსებობის, შემდგომ კი მათი „გარდაცვალების“, ანუ მორიგი სახეცვალების რიტუალს, ვაჟა-ფშაველასეული ფილოსოფიური აზროვნების ერთ-ერთ ძირითად თვისებას. შავ წამოსასხამებში გახვეული, თეთრ ნიღბებმორგებული ქორო, წარმოდგენაში მისტიკურიცაა, ავიც და ფატალურიც. ის მიცვალებულთა გუნიდცაა და ყოვლისშემძლე ნიღბოსანთა სასტიკი, შავი ირონიით შეფერილ როკვასაც გვამცნობს. შავფერთოსანთა ქორო ღიად მიესწრაფის კვლავაც აქტიურად წარმართის მინიერთა, ცოცხალ შემკვიდრეთა ცხოვრების წესი, თუმცა ამავე დროს ცდილობს ნაშალოს საკუთარი სახე და ნამოქმედარი. ამ მარადიულ ნიღბოსნებთან შერკინება, მისი ნების ნინაღმდეგ გაბრძოლება, თუნდაც ის კანონის მკაცრი დაცვის ლოგიკით იყოს გამყარებული, სახიფათოა, განწირული და საბედისწერო. წარმოდგენის თითქმის ყველა პერსონაჟი სწორედ შავი არიერსცენის წყვილ-

ადს გამოეყოფა ხოლმე და შემდგომ, კვლავ მის ძვე სიღრმეშივე უჩინარდება. სცენური სივრცე ნათლად ასახავს იმ პირქუსმ გარემოს, სადაც ადამიანის თავისუფლება ნელყოფილია. ამ არათავისუფალ სამყაროში მცხოვრები პიროვნება უუფლებო და პატივყარილია. ის არა მარტო მოძველებული ადათ-ნესების ტყვეა, არამედ თვითნებურად და სპონტანურად შეთხზული ბრძანებების მსხვერპლიც.

უაღრესად მომხიბლავი და ექსტრავაგანტული კოსტუმები, რომლებიც წარსულისა და ანმყოს პრინციპულ გადაკვეთაზეა შექმნილი, ასევე იაზრებენ წარსულისა და ანმყოს პრობლემათა იდენტობასაც, შესაძლოა მის მარადიულობასაც. პიროვნებისა და საზოგადოების კონფლიქტი ან მარტოსული პიროვნების შეურიგებელი ამბობი და საზოგადოების პასიურობა, მისი გულგრილობა თუ უგონობა, როგორც არქაულ, ისე თანამედროვე სინამდვილეში ძალადობის მომძლავრებას, დამკვიდრებულ აპათიასა და აგრესიას განაპირობებს. აქტივიზირებულია თვითნებური ლტოლვა, რომ თავისუფლებაგანძარცვული ადამიანი ტოტალურ კონტროლს დაუმორჩილონ, მუდმივად ამყოფონ მოყურადეთა გარემოცვაში, დააკანონონ დადგენილი ნესებისა თუ სპონტანურად გაცემული ბრძანებების გაუაზრებელი, უკრიტიკო მიღება, სრული მორჩილება.

სპექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებაში საკანდილიძე ფოლკლორს ანიჭებს პრიორიტეტს. თუმცა, ხშირად გაისმის სიპი ქვების ერთმანეთზე ენერგიული შემოკვრით მიღებული მჭახე ბგერებიც. იგი ავისმომასწავებლად ცულერს და იდუმალ ალუზიასაც შეიცავს, ამბაფრებს განცდას ადამიანის ბუნების ნაწილად გააზრების, არქეტიპულ საწყისთან მისი განუყრელობის, მარადიული მარტობა-მარტოსულობის, უმწეობისა და დაუცველობის თაობაზე. ამ სამყაროში ადამიანის სიცოცხლესაც ხელოვნური რიტუალის ფორმა მიანიჭებია. მას ნყვადიდს უფრომოქაოსიდან მხოლოდროებით ამოტყორცნის ხოლმე უზუნაესის ნება იმისთვის, რომ ე.წ. ღვთის ხატად მობილმა უმწეო არსებამ, ნუთისოფელში მყოფობის ჟამს ჩადენილი გაუცნობიერებელი თუ გონით-გრძნობადი საქციელით, მკაფიოდ ვააცხადოს ცისქვეშეთის თაობაზე საკუთარი პოზიცია, შემდგომ კი უკეთეს სამყაროში, ან უფრო ძლიერად და უძირდა კვლავდარუნების მოლოდინში, ისევე მთაინთქას უძირო ქაოსის მარადიულ სტომაქში. ამ გაურკვეველი სტიქიიდანვე ევლინებიან სცენას და კვლავაც უჩინარდებიან შევნიღბოსანთა მროკავი სულებიც. აქ ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობენ, შესაბამისად კი, ურთიერთზემოქმედებენ კიდევ წარსული და ანმყო. ამ მიხიერ საუფლოში მიერ და ამიერ ყოფას შორის ზღვარი ნამძლილია. სამყარო ერთია და განუყოფელი. ის ცოცხალთა საცხოვრისცა და დიდი ხნის გარდაცვლილთა სამყოფელიც. ხოლო ადამიანი, მიხიერ ყოფასა და სულეთს შორის მარად მოარული, ხილულ-უხილავი მგზავრია. წარმოდგენაში ადამის მოდგმის სიცოცხლე მარადიულ რიტუალადაა გააზრებული.

ია სუხიტამვილის მიერ შექმნილი ალაზაც სცენურ სივრცეს სწორედ ბნელეის სიღრმიდან გამოეყოფა და სპექტაკლის



ჯოკოლა - ბაჩო ჩაჩიბაია,
ზვიადაური - ლევან ხურციია

მხსურულს კვლავაც მის სიღრმეში გადაეძვება. მსახიობი თვალახვეული შემოდის მაყურებლის ცნობიერებაში და ქმნის არა მარტო უუფლებო ქალის, არამედ გაუფასურებელი, პატივყარილი მართლმსაჯულების სახესაც. მსახიობის მიერ შექმნილი სცენური სახე, ამჯერადაც გამორჩეულად წარმატებული აღმოჩნდა, ისევე როგორც უკანასკნელ ხანს მის მიერ მზარდი წარმატებით შექმნილი როლები. ალაზას სახეში იგი გააზრებულად ქმნის უცრად თავსდატენილი, უცნაური და მტახჯველი სიყვარულით გაფხიზლებული, სუსტი სქესის მეამბოხე ქალის მიხაგან სამყაროს, მის ლტოლვას არსებული რეალობის რევიზიისთვის. მსახიობმა წარმოაჩინა, თუ როგორ გარდაიქმნება საკუთარ უუფლებო მდგომარეობას შეგუებული და თითქმის აპათიური ქალი თავგანწირულ, პრინციპულ, დამკვიდრებული უსამართლობის გაცნობიერებით შემლილობის ზღვარზე მისულ თვითმკვლელად.

ქარიზმატული, ამაყი, ლალი, თითქოსდა ბავშვურად გულუბრყვილო და კეთილად მოციხარია ლევან ხურციას ზვიადაური. მტრის გულწრფელი თავაზიანობითა და გულუხვობით მობილულ უძიარ მეომარს, უცვარი ცნობისმოყვარეობაც სძლევს, რომ გაეცნოს მოსისხლეს რეალურ სახეს. ქორეოგრაფ კოტე ფურცელაძის მიერ დადგმული რამდენიმე პლასტიკური ნახაზი, ლაკონურად და სახიერად ასახავს ორი ახალგაზრდა მეომრის ურთიერთშეხვედრის, ურთიერთგამოცდისა და ურთიერთსიმპათიის აღმოცენების მკაფიო სურათს. გარდა ამისა, რეჟისორი მიესწრაფის შექმნას მისტიკური კონცეფცია ია სუხიტამვილისეული ალაზასა და ლევან ხურციას ზვიადაურის საბედისწერო, პირველი შეხვედვისთანავე შეყვარების, მათი ურთიერთლოტოვის თაობაზე. ხშირად გააპარებს ხოლმე თვალს ლევან ხურციას ზვიადაური ლამაზი ალაზასაკენ, ვახშობისას ვენებიან, პოეტურ ქარაგმასაც შეაადვენებს“ მასპინძლის ჰაეროვან მუღლეს და სანამ ქისტები შეიპყრობენ, მაშინაც სწორედ ალაზაზე ფიქრს მოუცავს მისი გონება. ია სუხიტამვილიც მკაფიოდ ასხივებს ზვიადაურისადმი მოუგერიებელ, ნახე გრძნობას. თავშეკავებული ქალი, მოულოდნელი შეხვედრისთანავე უცხო კაცით მოჯადოებული უნებურად ახდენს დათრგუნული კავკასიური ტემპერამენტის უცვარ და ველურ ამოფრქვევას. ხოლო მესხიერებიდან მოგვიანებით, როდესაც

ზვიადაურის ცხედარი მხურვალედ დაიტირა, დიდხანს უაღერსა ნელსემით შიშველ მამაკაცს დამხოვნილმა და დაუფარავად გაამჟღავნა მოზღვავებული ვნება, თავადვე შეშფოთდა იმის გაცნობიერებით, რომ გულგრილი გამხდარიყო ქმრისადმი.

**ნეტავი იმას, ვინაცა
მაგის მკლავზედა ნვებოდა,
ვისაცა მკერდი, ან კრული,
მაგის გულ-მკერდას სწვდებოდა,
ნეტავი იმას ოდესმე
ქმრის ტრფობა გაუცვდებოდა?!**

ლიტერატურათმცოდნეობაში აღიარებული ვაჟასეული ხანარმოებების ერთ-ერთი ყველაზე ეროტიკული პასაჟის უაღრესად ემოციურ და სახიერილუსტრირებას გვთავაზობენ რეჟისორი და მისი პროტაგონისტი. ამ მიზანს ცენზაშივე გამოიკვეთა ია სუხიტაშვილისეული ალაზას არა მარტო სრული გაუცხოება ქმრისადმი,

არამედ თავზარდამცემი სიყვარულით შეპყრობილი ქალის შემოიღობაზე მინიშნებაც. მსახიობის მიერ შექმნილი სახე, უმთავრესად ტრფობის აღმია გახვეული. თუმცა, რეჟისორული კონცეფციის თანახმად, სწორედ ახალგაზრდობა ამჟღავნებს ჯანსაღი, დამოუკიდებელი აზროვნების უნარსაც, ღირსებების თავყვანისცემასაც და კანონმორჩილებასაც. სწორედ ფასეულობათა ღირსეულად შეფასებისა და კანონის მყარი დაცვის ლოგიკით მოქმედებს ჯოყოლაც. ის ცდილობს ბრმა მურისძიების მსხვერპლად არ აქციოს ქარიზმატული სტუმარი და არ შელახოს საღმრთო ადათ-ნესები. ამიტომაცაა, რომ შეუპოვრად იცავს საკუთარ ძმისმკვლელს, უჯანყდება უსამართლობასა და ძალადობას.

„დღეს სტუმარია ეგ ჩემი, თუნდ ზღვა ემართოს სისხლისა,“—ამაოდ მრისხანებდა ძეურაცხყოფილი, მაგრამ უპასუხეს, რაც თემს ნებავეს, იმას იზამსო და უიარაღო, ხელშეკრული ზვიადაური საკუთარ მიცვალებულებს მიჰგვარეს. ამით ქისტებმა დიდი ცოდვაც ჩაიდინეს და გამოუსწორებელი შეცდომაც. სპექტაკლში ზვიადაურის სიამაღაცით გაოცებულ ქისტების გუნდში, რამდენიმე ახალგაზრდამ თამამად აღიარა, რომ ებრალებოდათ გმირულად მკვდარი მტერი.

ბაჩო ჩაჩიბაიას მიერ შექმნილი ჯოყოლას სახე შინაგანი აგრესიით გამოიჩევა. მისი ურთიერთობა ცოლთან დისტანციურია. თუმცა ამ მხრივ, ია სუხიტაშვილისეული ალაზაც გულგრილია ქმრისადმი. ხოლო მტრის მოსაგერიებლად კენტად მიმავალ ჯოყოლას უხეშობაში, მძაფრი სულიერი ტკივილიც გაკრთა ცოლის პოტენციურ ლალატსა და საკუთარ მარტობაზე. უშიძარმა ჯოყოლამ გმირულად მოიგერია სმავ-ხევსურების ჯარი. თემმა კი, თუ ადრე მოსისხლე ზვიადაურისადმი ჩაიდინა უსამართლობა და ძალადობა, ამჯერად თვისტომიც განირა. ჯოყოლას თავგანწირული გმირობა ქისტებმა საკუთარ დამცირებლად მიიჩნიეს. მათ სამარცხვინო განაჩენი

გამოუტანეს საკუთარ გმირსაც, გმირობასაც, ანუ ძლიერი პიროვნების კულტსაც და თემსაც. ურჩი, დამოუკიდებელი, აზროვნებისკენ მიდრეკილი პიროვნება, გოგა გველესიანის მოლა მუსას მიერ ქურდულად, ზურგში მახვილის დარტყმით იქნა მოკლული. თემისაგან მიკვეთილი, მარტოობისთვის განწირული და თვისტომთაგან შეურაცხყოფილი შეუპოვარი ჯოყოლა, უმოწყალოდ დასაჯეს მამაპაპეული სტუმარ-მასპინძლობის ადათ-ნესების დაცვისთვის, სამართლიანობისთვის, მტრის ჯარის წინააღმდეგ თავგანწირული ბრძოლისთვის. ის ბოროტმოქმედით მალულად დამარხა მწუხარებისგან ვინდაკარგულმა ალაზამ და თავდაც თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე. ია სუხიტაშვილის ალაზა დაუნანებლად განერიდა უსამართლო რეალობას, სასტიკ საზოგადოებას, უსიყვარულო ყოფას.

პოემის უაღრესად დელიკატური ფინალი რეჟისორმა ლაკონური მინიშნებით



ჯოყოლა - ბაჩო ჩაჩიბაია,
ალაზა - ია სუხიტაშვილი,
ზვიადაური - ლევან ზურციანი

დაასრულა. კვამლში გახვეულ შავ არიერსცენას სამი ახალგაზრდა გამოეყოფა. ისინი რამდენიმე ნაბიჯს მდუმარედ და სევდიანად გადმოვგავენ მაყურებლისკენ, მაგრამ მათ მალევე მთანთქავთ კვამლის შავი და სქელი ტალღები. ვაჟა-ფშაველასეული კანონიკური ტექსტის გათვალისწინებით, ქისტებს დადებით იმპულსს სძენდა აჩრდილთა სამეფოს გამოცხადება. დიდი ქართველი კლასიკოსი მეგობრობის აქტის ამაღლებული, თითქმის ფერწერული სურათის შექმნით მოსისხლეთა დაზავების, შემწყნარებლობის, ჯანსაღი ურთიერთობის დამკვიდრების პოზიტივიზმზე, შესაბამისად კი „სტუმარ-მასპინძლობის“ რიტუალის სმიდათანმიდა ღირებულებებზეც, მის ზვითიურ სანყისზეც მიგვანიშნებდა. ამ მხრივ, რუსთაველის თეატრის სცენიდან XXI საუკუნის ე.წ. ევროპულად მოაზროვნე ქართულმა საზოგადოებამ იზილა მყარი ფასეულობებისაგან გაძარცვული, შეშინებული, დაღლილი და გაუბედავი ადამიანები. ახალი თაობის შემომწყრალი, დადუმებული, სევდიანი სილუეტები.

მერი ბურბენიძე გზაში ჭინკებს ვხედავ

როდესაც ხედავ მზეს და სოსოიას, სოსოია მზე, ხოლო ჭინკაა მზე სოსოიას თვალებში, როდესაც ზურიკელას უყვარს მერი და მურადა, მურადას-ზურიკელა და მერი, მერის-ზურიკელა და მურადა, მათ თვალებში ჭინკები დარბიან და მზისკენ გარბიან, რადგან მზეა თავად ჭინკა ადამიანთა თვალებში.

მაგრამ როდესაც ჭინკები გარბიან ადამიანთა თვალებიდან, სად მიდის მზე, სად გარბიან მაშინ ჭინკები? თუ ადამიანთა თვალები ვერ ხედავს მზეს, მაშინ, ალბათ, მზე ტოვებს ადამიანს მიწაზე ჭინკად ამ ერთ-ერთი ცოდვის გამოსასყიდად. და ეძებს ადამიანსაც საკუთარ თვალებში დაკარგულ ჭინკებს და სხვის თვალებში ჩამარხულ მზეს, რომელსაც სოხუმის თეატრში განხორციელებულ გოგა თავაძის სპექტაკლში „მე, ბებია, ბაბუა და ჭინკები“ ჰქვია.

ნოდარ დუმბაძის ნანარმოებების მიხედვით დადგმული გოგა თავაძის სპექტაკლი პირველად გაბნევს, შემდეგ გაკვირვებს და ბოლოს ხვდები, რომ ის, რაც გაბნევდა სპექტაკლში, სწორედ ის გაკვირვება დუმბაძეში.

ეს სპექტაკლი ერთგვარი რღვევაა იმ სტერეოტიპის, რომელიც ქართულ სცენაზე ნ. დუმბაძის შემოქმედებასთან დაკავშირებით დამკვიდრდა-ბევრი იუმორი და ბოლოს სევდა. გ. თავაძის სპექტაკლში ეს ბოლო არათუ თავში ინაცვლებს, არამედ მთელი მოქმედებები იუმორის იქით არსებული სევდის და მარტოობის შეგრძნებას ბადებს. ესაა რეჟისორის მიერ სპექტაკლისთვის ზუსტად მოძებნილი ის მხატვრული ფორმა, რომელიც დუმბაძის ერთადერთ ფიქრის ნაკადს წარმოადგენს-მარტოსული ადამიანის ოდისეა, სადაც იუმორი ერთგვარი ნიღაბია საკუთარ სულში გლოვის და წარის დასაფარად. ესაა საკუთარ ტკივილთან შეხუმრება. ესაა გული, რომელსაც იმდენად ტკივა, რომ ეხუმრება ან იმდენად ეხუმრება, რამდენადაც საშინლად ტკივა. ესაა გული,

რომელიც პოულობს ნათელს ყველას სულში და სულმოფენილი მიიწევს მზისკენ, რომ მზედ არსებული ან მზეში არსებული სხვის თვალებში ჭინკად იქცეს.

ეს ჭინკა (ნ. შავგულიძე) კი თავისი პლასტიკით პეპელას ჩამოგავს, ქარბორბალასავით რომ ბზრიალებს სცენის კუთხეში, რომლის დაჭერასაც ქუდით ცდილობს მწერალი (ნ. ჩიქოვანი). ნინო შავგულიძის პეპელა მწერალივით რუხ ფერშია გადაწყვეტილი (მხატვარი ანა ნინუა) და მოკლებულია ყოველგვარ სიჭრელეს, რადგან, რის დაჭერასაც მინდორზე განოლილი ნუგზარ ჩიქოვანის გმირი ცდილობდა და ის, რაც ხელიდან უსხლტებოდა, ბედნიერებაა. ბედნიერება კი სხვა „არა ფერია“ თუ არა, მონატრების მეგრძნება, ხოლო მონატრება ამ „არა“ „ფერის“ მონატრებით თავად მონატრების ყველა ფერად ქცევის სურვილია. უფრო მარტივად სპექტაკლში ასე უღერეს-ეს „არა ფერი“ ყველა ფერად რომ იქცეს, მონატრების მონატრება უნდა გაგაჩნდეს. ეს კი გ. თავაძის სპექტაკლში მხოლოდ მაშინ ხდება, როცა მომავლიდან მოსული პეპელა მწერალს წარსულში დააბრუნებს, რადგან ანმყოფი სიკვდილის პირას მყოფი ჩიქოვანის გმირი, მხოლოდ მოგონებებში და მოგონებებით შეძლებს მტკივანი გულის დაწყნარებას-იმ ტკივილის გაყუჩებას, რომელიც მონატრების მეგრძნებითაა განპირობებული.

ნ. ჩიქოვანის თვალებში ჩნდება ჭინკები, ერთ-ერთი უკვე განსხეულებული ნინო შავგულიძის სახით და მისი აჩქარებული გულის ფეთქვა თავისი რითმით ემსგავსება მატარებლის სპორბლების ხმაურს და მატარებლის სახეც სპექტაკლის სცენოგრაფიით შემოდის სცენაზე და მისი კარების თითოეული მოძრაობა როგორც მოგონებების თანმიმდევრობას, ისე მის სულში არსებულ იმ შრეების და პლასტების გაღება-დახურვას აღნიშნავს, მწერალი მტკივანი გულით რომ ცდილობს.

მატარებელი ფსიქონალიზით უკვე სიკვდილის სახეა სიზმრებში და ეს სიზმრად ქცეული გაელვებაც სიკვდილის წინ ადვილად გასწავლავს, როდესაც ადამიანი ეძებს ჩამარხულ მზეს სხვის თვალებში, ხოლო მზეს და ჭინკას საკუთარ თვალებში. და ეს ხდება მაშინ, როდესაც მწერალი სასაფლაოზე ხვდება შავებში ჩაცმულ მესაფლავე ვანოს (ნ. წერეთლის) ყვავილებით გარემოცულს საფლავის ქვებით, სადაც საფლავებს-შავებში ჩაცმულ მსახიობებს-ამოყირავებული უკავიათ დაბადების და გარდაცვალების წლები. სიკვდილი მართლაც თავდაყირა აყენებს ყველაფერს და ამ ყველაფერს უცვლის სახეს და ადგილს. ამიტომ ვანოც ციფრების ნაცვლად ქვაში ტვიფრავს საკუთარი შვილის სახეს. გაკვირვებული ჩიქოვანის გმირიც უყურებს მის წინ არსებულ ქვას, რომელიც არ არის არც „ძველი, არც პორტრეტი, არც ბარელიეფი, არც გორელიეფი და არც არაფერი.“ მაგრამ ხვდება, თავად გრძნობს ვანოს ტკივილს მასში ოდესღაც გარდაცვლილი შვილის სახით არსებულს, რომ ეს არაფერი ყველაფერია ერთად აღებული „ყოველგვარი ფორმის, მოცულობის და პერსპექტივის გარეშე“, რადგან ის არის სიკვდილის წინ ვანოს შვილის შეძახილი მზისკენ—„ეჰე-ჰეი“, როდესაც თვალები ხე-

დავენი მზეს და მზე კი-ჭინკებს მომაკვდავი შვილის თვალებში. ეს კია ძაშინ, როდესაც ვანო მზეს ხედავს ქვაში გარდაცვლილის სახით, ქვა კი ჭინკებს ვანოს თვალებში, ჭინკებს და მზეს შვილის თვალებში. ამიტომ ეშინია ვანოს ყველაზე მეტად სიმარტოვის, რომ ამ მზემ, შვილის სახით მასში არსებულმა, არ მიატოვოს და თხოვს მწერალს ცრემლნარევი ხმით მასთან დარჩეს, თუნდ ცოტა ხნით. ამიტომაც აძინებს ნ. ჩიქოვანის მწერალს იქვე სცენაზე მშენებლის ფორმით ხან მზიდავის, ხან ბომბზე ასული ყმანვილის (გ. გასვიანი) ბედი და სთხოვს ჩამოვიდეს, თუ ღმერთი სწამს, ამ სიმალლიდან, რომ მისი ყვირილიც არ გადაიქცეს მზისკენ შეძახილად.

მაგრამ ცხოვრებაში ყველაფერი მეორედება და ორმაგდება ერთი-არსებულის, ხოლო მეორე-მოგონებების განცდით. ეს მოგონებები კია დამიანში არსებული ყოველთვის არსებობა და არასდროს ქრება, მისი გაქრობის შემდეგაც კი სისხლის სახით. მით უმეტეს მაშინ, როდესაც მას, ბადიშს ორი ძლიერი სისხლი აქეთ-იქით ექაჩება. როდესაც ბებია...

საინტერესოდა გოგა თავაძის მიერ მოფიქრებული და გადანყვებილი ეს მიზანსცენა.

ნოდარ დუმბაძის მოთხრობაში „სისხლი“ შვილიშვილისგან - ნოდარისგან, რომელიც ბებიას აზრით, ნამდვილად ნადირია, გადაღლილი ბებია იბარებს ბაბუას სხვა სოფლიდან, რომელსაც, საერთოდ არ იცნობს ეს ნადირი ნოდარი და მისი საკმაროდ ვრცელი დახასიათების შემდეგ, იძულებითი ძალით ატანს ამ ნადირს თავისთან სოფელში.

მაგრამ სცენაზე ეს ამბავი ბებიის მიერ შვილიშვილის თავის დაბანის მოქმედებისას ვითარდება. ბებია-მარინა სოლომონია, გადაღლილი ბავშვზე მზრუნველობით, რაც თავის ბანითაც გამოიხატება და სწორედ ამითაც გამწარებული, ერთმანეთის მიყოლებით, ჩქარ-ჩქარა ისვრის სიტყვებს, დაგვიანებულიყოფით აჩქარებული მოქმედებს, რომ ბავშვზე მზრუნველობით გამოხატული ამ რიტუალით დაასრულოს და განყვიტოს მასთან ყოველგვარი კავშირი.

მალაზონიას მხრიდან წყლის დასხმა ამ კონკრეტულ მომენტში ადეკვატურია ბაბუას თვალში შვილიშვილზე თავზე ლაფის დასხმის. მაგრამ სწორედ ამიტომ ხდება ჩემთვის საინტერესო ეს მიზანსცენა, რადგან რეჟისორის აზროვნების მსვლელობის შედეგად, ეს ლაფის დასხმა იძენს განბანის მეტაფორულ მნიშვნელობას. რადგან წყალი თავისი რელიგიური მნიშვნელობით არის განბანა და განმეზნდა ცოდვებისაგან. მოდით, ამ შემთხვევაში ვთქვათ, ასეთ განმეზნდის და სუფთას ბებია აბარებს ბაბუას შვილიშვილს. ამიტომაც უძლებს ნოდარი (ს. აბაშიძე) საპნისგან ამწვარ თვალებს და დაგვიანებულ წყალს ამ წვის გასაქრობად. მაგრამ, წყალი არის კურთხევა. ამ შემთხვევაში, ბებია კიდევაც ნათლავს მის შვილიშვილს ამ ნათესაური კავშირით და ამიტომაც, დაბანის მოქმედების გამო, ბებიის წინაშე თავდახრილი შვილიშვილის მდგომარეობაც ამ კავშირის წინაშე თავდახრის და ქედის მოხრის ადეკვატურია.

ცოდვისგან განბანილი საბა აბაშიძის გმირი

მადლით ივსება ნათესაური კავშირის წინაშე მადლიერების ეს გრძობა აიძულებს დაჰყვეს ბებიის ნებას, რომელსაც ბაბუას ფეხებთან გასამგზავრებლად დაგდებული ჩანთა და ნიგნების შეკვრა წინასწარ მოუმზადებია.

თუ ს. აბაშიძის გმირს, პატარა ნოდარს, ბებიის მიმართ მადლიერების გრძობა ამოდრავებს, ვერაფრით აუხსნია, რა ძალა ექაჩება ამ უცხო კაცის მიმართ. ამას მის მაგივრად სისხლი არკვევს. მაგრამ არკვევს მაშინ, როდესაც ბავშვის ცხოვრებაში კვლავ მეორდება არჩევანის მომენტი ბებიასა და ბაბუას შორის, როდესაც მალაზონიას ბებია თავადაა თავსლაფდასხმული შვილიშვილის გაშვილიშვილებით და ბაბუას (მ. ბრეკაშვილი) მუხლებში ჩავარდნილი მის დაბრუნებას თხოვს. როდესაც, ს. აბაშიძეც მიჰყვება ბოროლსავით, ამჯერად ბებიას ბაბუასაგან, მაგრამ, მალევე ხყვეტს მადლიერების იმ თოკს, ყელზე ყულფავით რომ შემოხვევია. რატომ?

მასში ყვივის მისი პირდაპირი წინაპ(ი)რის - ბაბუის ერთ-ერთი ძარღვი, სცენის შუაგულში სკამზე უიმედოდ რომ ჩამოჯდარა. ფიქრებში წასულ ბრეკაშვილის ბაბუას საკუთარ სისხლთან განშორება კლავს და ალონებს და სულაც არ ალონებს, მის გვერდით ორი გურული (გ. მოსიძე, ზ. ასანიძე) ღორის დაკვლას რომ ცდილობს. თუმც, ისიც ხომ თითქოს დაკოდეს სისხლი სისხლთაგანის და ხორციხორცთაგანის მისგან წაყვანით. მაგრამ, იდი ხნის ფიქრის შემდეგ (პარალელურად ღორის წვალება გრძელდება ორი გურულის მიერ), ბრეკაშვილის ბაბუა გადანყვებულს, რომ „ძნელია კაცად ყოფნა, ძალიან ძნელი, გაცილებით ძნელია, ვიდრე ღმერთობა,“ რადგან ღმერთს წინაპარი არ ჰყავს. მას მხოლოდ ძე ჰყავს თვისი, რომელიც თავად ეცვა ჯვარს და ეხლა ეს ჯვარზე გაკრული მაცხოვარი ყვივის მასში. და ამიტომაც თხოვს მეზობლებს გაანათვისუფლონ ეს ცხოველი ამ ტანჯვისაგან, რადგან ტანჯვისგან დაკოდილი მისი სხეული სწორედ ასეთი თავისუფლების დაბრუნებას ითხოვს. ხოლო თავისუფლება ბაბუასთვის სხვა არა არის რა, ამ შემთხვევაში, თუ არა უფლება შვილიშვილის თავისთან ყოფნისა. ბაბუასთვის ეს არის უფალი მასში, დაბრუნებული პატარა ბავშვი, თავზე მზესავით რომ დადგომია. ხოლო ეს მზე შვილიშვილისთვის ძარღვებში ჩალვრილი სითხეა - სისხლი, რომელიც არასდროს იცის, როდის გაუჩენს თვალებში ჭინკებს.

შეიძლება ეს მოხდეს დათვის ლელეში, ლაშის ლელეში ან სათაფლიას მთაზე და ცეცხლმოკიდებული მანაველას (მ. ბრეკაშვილი) სხეული დაუხყებს ბრძოლას სამ(ი)ნებას — შუა საუკუნეების პერსონაჟებივით რომ ჩამომსხდარან სცენის კუთხეში, ბეის ბორბალის გარშემო და მატარებლის ვაგონის გაღებული კარებიდან კრიმანჭულს გასძახიან.

ვირველი ჭინკა (პ. კიკვაძე) აცქვეტილი ყურებით, თხის ჩლიქებით, თხისავე ხვრით, ცეროდენა რქებით და ელვადაკრული, ელაში თვალებით, მინდვრისფერ ალაგ-ალაგ ამოგლეჯილი „კომბინიზონით,“ მანაველას ფეხებთან უდარდელად კოტრილობს.

მეორე ჭინკა (ზ. ასანიძე) კუდიანია და უკუღმართი. შუბლზე ზურმუხტივით მწვანე,

ერთადერთი თვალით, ისიც კი მანაველას შეცდენას ლამობს.

„მესამე ჭინკა ორ ჭინკას ჰგავს ერთმანეთზე ხურგებით მიტყუებულს“ (დ. ბერაძე). ასე ახასიათებს ნ. დუმბაძეს სიტყვებით მანაველა მესამე ჭინკას, სცენის სიღრმიდან ზურგზე მწერლის ჭინკა აკიდებული რომ ნარსდგება მის წინაშე. მწერლის ჭინკა, ნ. შავგულიძის გმირი, მწერლის ფერი, მუდმივად თან რომ სდევს მწერალს მთელი მოქმედების მანძილზე, მხოლოდ ამ სიტყვების დასტური როდია. არც მხოლოდ იმ ჭინკების შვილების სახეა, თითოეულ ჭინკას მასზე ქორნილებას რომ პირდება სულის სანაცვლოდ და მანაველას უარის თქმის შემდეგ, მათი დამცინავი, ირონიული ტონით ნათქვამი სიტყვები რომ რჩება ყურში - „სულს გაუფრთხილდი მანაველა, სულს.“

მაგრამ არ უნდა მზე(თ)უნახავი ქალი მანაველას, რადგან მზე უნდა ნახოს ქალის თვალებში არა სულის, არამედ თვალის, ფეხის და თითების სანაცვლოდ. ჭინკები მიწაზე არ დადიან, ისინი თვალებში დარბიან, რადგან მხოლოდ ეს თვალები ხედავენ მზეს, თუნდაც მაშინ, როდესაც მზე წიფნაგვარელი ნათელა (ნ. შავგულიძე) ჯვარს იწერს მთვარე ტოტოჩიაზე (ვ.მოსიძე). მთვარე კი არ არის სათუთია (პ.კიკვაძე), თავით ფეხებამდე სველი, გამწარებისგან თავდაკარგული და სიმწრისგან გაცეცხლებული, მეილი გურიის სახელით, საკუთარი ფეხით მისული ერთადერთი მაყარი. გ. თავაძე სათუთიას სახეში არსებული ამ ორი გრძნობიდან (საკუთარი ბედის დამტირებელი - მახარებელი) ამოდის და მთელ ქორნილის მიზანსცენას და მასში მონაწილე გმირებსაც ამ განწყობაზე აგებს და აზნოვადებს.

ქორნილი, სადაც სკამების განლაგება პანაშვილზე ჭირისუფალთათვის განკუთვნილ სკამებს დამსგავსებია, სადაც ნერვიული, გაუთავებელი მამაკაცთა ბოლთის ცემა საერთო მდგომარეობას კიდევ უფრო ძაბავს და ამწვავებს. ნ. შავგულიძის პატარმალ — მთავარი ჭირისუფალი, გაკაპასებული და გაცეცხლებულია. ისტერიულ მდგომარეობაში მყოფი, ნერვიულად უბრალოებს თვალებს სხე მიქაფას გმირს, სასიძოს მამას. სუფრასთან მჯდარ სტუმრებს კი სული დალევით გურულების მოლოდინში. ყელში ნერწყვი მოდგომითა ქორნილ-ქელენის შემხედვარეს. ყველას საპანაშვილო განწყობა შექმნიათ. ერთადერთია მხოლოდ ვ. მოსიძის ტოტოჩია, ვინც ცას წვდება ბედნიერებით. იმ ცას, მისი ბედნიერება კითხვის ნიშანივით რომ კიდეა. კოსტუმში საკუბოვდ გამომწყობილი, ცოტა მოსუფელი, გურულები რომ იტყობენ მასზე „აბდალას“, არაადეკვატური მოქმედებებით ისე „ამინებს“, ანერვიულებს, აცოფებს და



მწერალი - ნ. ჩიქოვანი,
ჭინკა - ნ. შავგულიძე

ალიზიანებს ისედაც ამ მდგომარეობით გალიზიანებულ მამას, როგორც გააგიჟებდა მას მიცვალებულის ხმის ამოღება. ვ. მოსიძის მიერ საოცრად საინტერესოდ და პროფესიულად შექმნილი ტოტოჩიას სახე და მისი მოქმედებები იმ სიცილს ნარმოშობს, არც ერთ პანაშვიდს ამის გარეშე რომ არ ჩაუვლია.

ქორნილის სცენა თითქოს ერთგვარი გადახვევაა იმ თამაშის ხერხის და მხატვრული ფორმის, რომელსაც რეჟისორი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში გეთავაზობს - ფსიქოლოგიური დრამის საზღვრებით დანახული მარტოსული ადამიანის ოდისეა უცებ კომედიურ უხარში გადაინაცვლებს. და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ბევრი იუმორია, როგორც დუმბაძესთან. არა იმიტომ, რომ ეს ცუდია, როგორც ასეთი ტიპის სხვა სპექტაკლებში. სწორედ იმიტომ, რომ აქ ბევრი იუმორია, მაგრამ არა როგორც დუმბაძესთან და ეს ცუდია, არა როგორც დუმბაძეში, არამედ როგორც ჩვენს ყოფაში, ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში, რაც აიძულებს რეჟისორს აქცენტი შეცვალოს და გურულების ნაცვლად მეგრელებმა გავგაცინონ. მაშინ, როდესაც სპექტაკლში გურული არათუ დიალექტი, საერთოდ არაფერი, არც კოსტუმში, ან მხატვრობაში, თუნდაც პლასტიკაში, არც ტემპო-რიტმით, ბოლოს და ბოლოს, არც პერსონაჟთა გრძნობათა ბუნებაშიც კი არ გაპარულა, ქორნილის სცენაში, სამეგრელო მთელი თავისი მრავალფეროვნებით — დიალექტით, მეგრული ფრაზებით, ემოციური ფონით, შესტიკულაციით, პერსონაჟთა ხასიათებით, ბოლომდე შემოდიხ. და ეს კარგია, სწორია სპექტაკლში. და რომ კარგია და რომ სწორია სპექტაკლში, სწორედ იმიტომ არის... მოდი თ გავცაინონ უ-კომენტაროდ ეს ფაქტი. უბრალოდ გეტყვით, გადით ქუჩაში.

თუ მაყრების მოლოდინს - ამ „საპანაშვილო“ განწყობილებას რეჟისორი ხალასი იუმორით გადმოსცემს, კომიკურ სიტუაციაში ადგებს გმირებს და კომიკურს ხდის თავად ამ „პანაშვიდს“, ქორნილს თავისი აზრობრივი

დატვირთვით, პირიქით, ადრამატიზირებს და კრავს წრეს მისი ფიქრის ნაკადით, სადაც სათუთია მილოცვის ნაცვლად, დამტირებელი უფრო გამოდის.

ჭექა-ქუხილივით თავზე დაატყდა პ. კიკვაძის გმირს - სათუთიას ნიფნავარელი ნათელას გათხოვება და ჭექა-ქუხილივით თვითონ დაატყდა თავს მეგრულ სუფრას, ვითომ გურიის სახელით. ნაართვეს მზე სათუთიას და მზის ძებნამ წამოიყვანა გურიიდან ამ წვიმიან ამინდში, რომ ქორნილის სუფრაზე შესვას თავისი მზის დაბნელების სადღეგრძელო დადიანების ყანნით, სცენაზე ბორბლიანი სადგამით რომ შემოაგორებენ მეგრელები სამუზეუმო ექსპონატს, მათ სიამაყე და ღირსებას ნარწერთი—„ვინც დამცლის, იმისი ვარ“—ო.

ნიმნისმოგებით, ღვინის დოქებით უვსებენ მეგრელები ყანს. პ. კიკვაძეც მწყურვალვით დაენაფება და თითქოს ბოლომდე ცლის ნათელას სიყვარულს. მაგრამ არ ბლალავს არც მეგრელების და არც ნათელას ღირსებას, რადგან როგორც სალოცავის, ხატის და სინძინდის წინაშე მუხლებზე დამხოზილა პ. კიკვაძე და მსხვერპლად შენირულს წააგავს ყანსში კისრამდე ჩამძვრალი მისი უთავო ტანი.

ღვთიური სითხით გამძლარი და ავსებული მისი უმზეო სხეული ჭინკებს იბრუნებს საკუთარ თვალებში და ხედავს სათუთიაც გამრავლებულ პატარ-პატარა მზეებს, მთვარეებს ცაზე, რომ ვერ ეტყვიან და ფენად ჩამოდიან მინაზე. მაგრამ ვერც ერთ მათგანში ვერ ხედავს თავის თავს, თავის მამრავლს. ამიტომ, უნდა შესვას მეორეჯერ დადიანების ყანნი. უნდა დაიცალოს აზრით, რომ მისი სხვისია და მისი არასდროს იქნება, კვლავ გაიმეოროს იგივე ლითურგია მუხლებზე დამხოზით და მოკვდეს, რომ აღსდგეს მკვდრეთით და ცხოვრება შეძლოს უმზეოდ— უ-ნათელიოდ. მაგრამ, ეძებოს ეს ნათელი ყველგან და ყველაფერში—მზე, ციდან ჩამოსული გოგონა (ნ. შავგულიძე) და მხოლოდ დიდი ხნის, მრავალი წლის შემდეგ, საკუთარ შვილიშვილის თვალბში პოვოს მისგან გაქცეული და მასში არსებული პატარა ჭინკები. ამიტომაც ახურავს მას ნ. ჩიქოვანის მწერალი ქუდს, რითაც სპექტაკლის დასაწყისში იჭერდა ჭინკას. შვილიშვილიც (ს. აბაშიძე) ამჩნევს პეპელაში ყველა ფერს

ჭინკაში არსებულს და გარბის, გარბის მისკენ, მზისკენ.

უმზეოდ დარჩენილი, ციხესა და გალიაში გამოკეტილი მწერლის გული კი ტკივილით იტანჯება. გულის ტკივილისგან კვდება მწერლის სხეული და ეს ტკივილი, როგორც სპექტაკლის დასაწყისში, მხოლოდ მაშინ ყურდება, როცა მის გარშემო მოგონებების სახით არსებული მონატრების გრძნობა ბრუნდება. ეს კი, სიკვდილის წინ ხდება.

სიკვდილის წინ ბრუნდება მზეც— მადლიერების გრძნობით—თაფლით ხელში ნიფნავარელი ნათელა (ჯ.პაკელიანი) და უბრუნებს მწერალს მის მიერ ოდესღაც ახალგაზრდობაში „გალაკტიონისგან აღებული სესხს“, მისდამი მიძღვნილ ლექსს. უბრუნებს ამ წამიერ გაელვებას, იქვე სცენის კუთხეში ნ. შავგულიძის და დ. ბერიძის გმირები წარსულის ამ მოგონებას რომ აცოცხლებენ და ამით უბრუნებს იმ მონატრებულ მონატრების გრძნობას. უბრუნებს ჭინკებს და ნ. შავგულიძის ჭინკაც ბრუნდება, ხელზე აცემვს პატარა ბურთს, მის მუდმივ რეკვიზიტს, აქსესუარს თუ მინიშნებას, ეუბნება, რომ ენატრება და მიჰყავს.

იღება მატარებლის ვაგონი და ჩნდება სამოთხის თეთრი კარები და ამ ხალხის სიყვარულისგან (სცენაზე ყველა გმირი ერთად იყრის თავს) გადაღლილი მწერალი ტოვებს მათ და კარებში შედის. მზესთან მიდის მისი დაფერფლილი გული, რადგან ჭინკები მინაზე არ დადიან, ისინი თვალბში დარბიან. რადგან მხოლოდ ეს თვალბი ხედავენ მზეს და მზეში ჭინკებს და თუ ადამიანი ხედავს ჭინკებს, ხედავს მზეს, როგორც „ყველა“ „ფერი“ ერთად აღებული და მიდის მისკენ, შედის მზეში და იქცევა მზედ სხვისთვის, ამ შემთხვევაში, შვილიშვილის თვალბში ჭინკად არსებული.

ს. აბაშიძეც ქუდით პეპელას დაჭერას ცდილობს. შავგულიძის ჭინკაც არ გარბის, იქვეა კუთხეში ანეული ხელებით, პეპელას ფრთებით მის მოლოდინში და ამ მოლოდინით გაშეშებული.

მაგრამ ეს ყველაფერი ერთად აღებული მხოლოდ მაშინ ხდება „ყველა“ „ფერი“, თუ სამ(ინ)ებას წარმოადგენს - ბეზიას, ბაბუას და ჭინკებს „მე“-ში, როდესაც მხოლოდ „მე“ ხედავს მზეს და მზეში - ჭინკებს.

თამარ ქუთათელაძე

„ტანგო ნაბიჭვართან“

უკანასკნელ ხანს, თანამედროვე ქართული თეატრის რეპერტუარს აქტიურად მოეძალა სპექტაკლების თამაში, უცერემონიო სათაურები. ეს უსიამოვნო ფაქტი საინტერესოცაა და კომპლექსურად გასაზრებელიც. იგი თანამედროვე ადამიანის შინაგანი აგრესიის ემანაციაცაა, მისი უმწეობის აღიარებაც, ხელოვანის მიერ საკუთარი თუ თანადროული საზოგადოების გაუსაძლისი და გაურკვეველი მდგომარეობის დასტურიცა და არსებული რეალობის საჯარო გააზრების, ღია დიალოგის გამართვის კულტურის ჩამოყალიბების უდავოდ დადებითი საწყისიც. აღნიშნული მოვლენა შესაძლოა მოვიპოვოთ აგრეთვე როგორც ტოტალიტარული რეჟიმისაგან დისტანცირების ნაღილიც, დადგენილი იდეოლოგიური კლიშეებისა თუ ცენზურის მარწმუნებისაგან თავდახსნის ძეგლიც, დამოუკიდებელი, თავისუფალი აზროვნების დამკვიდრების, ქვემარტების მიგნებისა და არსებული მდგომარეობის გაჯანსაღებისათვის დაუთრგუნავი სწრაფვაც.

კოტე მარჯანიშვილის თეატრის სხვენში გამართული პრემიერა „ტანგო ნაბიჭვართან“ სწორედ აღნიშნული წარმოდგენების კატეგორიას მიეკუთვნება. ასეთი, გარკვეულწილად ეპატაჟზე გათვლილი თუ შეურაცხმყოფი სათაური ბუნებრივად ინვესტაციას, ღიმილსა და უხერხულობას, თუმცა, ამავე დროს, ბადებს დამინტრიგებელ ცნობისმოყვარეობასაც, რომ გავარკვიოთ, ვინ არის ეს ე.წ. ნაბიჭვარი? ვის აძეობს ასე უცენზუროდ აკადემიური თეატრი?.. (ყოფილი აკადემიური თეატრი?..) სპექტაკლის ინსცენირების ავტორებიც თავად რეჟისორები ქეთევან ხარშილაძე და გვარამ ვაშაქიძე არიან. ისინი მაყურებელს სთავაზობენ, ხუთი ნოველისაგან შექმნილი კოლაჟის საფუძველზე გავიპოვოთ თანამედროვე საზოგადოების ნიხამე არსებული, უადრესად მტანჯველი და ალბათ მარად მოუგვარებელი პრობლემა, რომელიც, როგორც ირკვევა, სრულიად დაუმორჩილებელი და შეუცხოებელია.

ვინ არის ადამიანი?.. რატომ შექმნა იგი

შემოქმედმა ასეთი უმწეო, უორიენტურო, რატომ მოიკვეთა და ჩაასახლა ასეთ სასტიკი სამყაროში, უსამართლო გარემოში, შემდგომ კი უკანონო, საძულველი მვილივით მიატოვა და განირა მარადიული ტანჯვისათვის? რატომ მიესაჯა ადამიანს ხანმოკლე, უსიხარულო სიცოცხლე, თავგანწირული, თითქმის უმედეგო შრომა, ბრძოლა და ამბოხი?.. რატომ ვერ ახერხებს XXI საუკუნის ცივილიზებული ადამიანი შეიცნოს, დაიმორჩილოს, წარმატებულად მართოს თუნდაც საკუთარი თავი?.. მაინც რა არის სიყვარული? რატომ შეუყვარდება და ეწირება თითქოსდა გონიერი ადამიანი ისეთ არსებას, რომელიც არცთუ იშვიათად სრულებითაც არ იმსახურებს სიყვარულს?.. დღემდე ამ კითხვაზე პასუხის მოძიება ვერ შეძლო კაცობრიობამ. თუმცა, ამ მხრივ, თანამედროვე ფსიქოანალიტიკოსები ამაოდ ილტვიან საზოგადოების დამშვიდებას, მათი მოსაზრებით ხომ სიყვარული ავადმყოფობაა, შეყვარებული კი თითქმის ნებაყოფლობითი მსხვერპლია და იგი განკურნებას არ ექვემდებარება. სწორედ თანამედროვე ადამიანის სულიერი ტრაგედიის მოუხელთებელი პლასტიკის შესაძლო ანალიზს მიესწრაფის სპექტაკლის დამდგმელი ჯგუფი. თეატრი ცდილობს უჩვენოს პრობლემებით დათრგუნული, დაღლილი, გაუბედავი და დეგრადირებული პატარა ადამიანების დესტრუქციული შინაგანი სამყარო, შესაბამისად კი, მისი ასეთივე მოუწყობელი ყოფა, ქაოტური ცხოვრების წესი.

სპექტაკლის რეჟისორები და ინსცენირების ავტორები – ქ. ხარშილაძე და გ. ვაშაქიძე როსმარ ზიბარტის, მარგარეტ დრეხლის, მაკა ხარშილაძის (მაკა ხარშილაძის პიესა „შერატონი“ დაიბეჭდა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“, 2008 წ. № 3.), გაბრიელ არუს, თენეს უილიამსის ნოველების საფუძველზე ესწრაფვიან თანამედროვე, დაბნეული წყვილის მუდმივი ომის, მათი ალოგიკური თუ მოუგვარებელი ურთიერთობების სასჯავროზე გამოტანას. წარმოდგენის მსვლელობისას, კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ ადამიანი არასოდეს ყოფილა ისეთი უმწეო, უიმედო და მარტოსული, როგორიცაა დღეს. XXI საუკუნის ე.წ. საინფორმაციო ბუმით „განებიერებულ“ პოსტინდუსტრიულ თუ პოსტ-პოსტმოდერნულ ეპოქაში. გაცნობიერდა, რომ სამყარო შეუცხოებელი, ბუნება–დაუმორჩილებელი, ცივილიზაციისა და კომფორტის შედეგები — საეჭვო, მშვიდობა კვლავაც მიუღწევადი დარჩა. გაცნობიერდა, რომ ომსა და მშვიდობას შორის ზღვარი თითქმის ნაიშალა, ინდივიდი პანიკური შიშით დაავადდა, ხოლო პიროვნებისაგან საკუთარი სულიერი სამყაროც გაუცხოვდა, არცთუ იშვიათად კი ურჩი და მტრულიც აღმოჩნდა. გაცნობიერდა ისიც, რომ ადამიანი ძლიერი კი არა, უსუსური და მიუსაფარია სრულიად შეუცნობელ სივრცეში, მარად უმართავ თუ კარგად მართულ სამყარო-სამყარობლეში, უცხო ადამიანების გარემოცვაში. ნინამორბედ საუკუნეებში აქტივიზირებული მითი — ადამიანის გონებრივი შესაძლებლობების, მისი ძლიერებისადმი — სამუდამოდ დაიმსხვრა.

სპექტაკლს ლაიტმოტივად გასდევს ლეგენდარული ვიდეტ პიაფის სახელოვანი

ჰიტი ტანგოზე. ჩახლეჩილხმიანი, სევდიანი ქალბატონის ამ ღვთაებრივი სიმღერის ფონზე კი სიყვარულით სნეულ, მარტოსულ ქალებს სრულებითაც არ ეცეკვებათ. ისინი ტანჯვით ელიან დაგვიანებულ თაყვანისმცემლებს და ამაოდ ებრძვიან თავს დატეხილ სნებას-მოუყვარიებელ სიყვარულს.

წარმოდგენის დასაწყისში მოლოდინით აფორიაქებული მომხიბლავი შეყვარებული ქალები, ნერვიულად მოძრაობენ სცენურ სივრცეში. სასონარკვეთილი, გრძელ თეთრ პერანგსა და ბათინკებში ჩაცმული, ტელეფონჩაბლუჯული თამარ ბუხნიკაძევილის გმირი, მთელი წარმოდგენის მანძილზე უმედეგოდ ელის საყვარელი კაცის ზარს. ხოლო სპექტაკლის მიწურულს, თითქმის შეშლილი და ისტერიაში მყოფი, ქვითინით გვიმხვალს თავის უკანასკნელ ოცნებას „დავიდალე... აღარ მინდა ადამიანების დანახვა. მეორედ რომ მოვალ ამქვეყნად, მინდა სადმე უკაცრიელ ადგილზე ვიცხოვრო სრულიად მარტოდმარტო, სადაც სიმშვიდე და სისუფთავეა, სადაც აღარ მეცოდინება, რა არის ლოდინი...“ იმედმიმქრალი, ნერვული სპაზმებისაგან აცახცახებული ქალის ზურგს უკან, მოულოდნელად ჩნდება სულ ცოტა ხნის წინ საოცნებო თაყვანისმცემელი. იგი ცრემლმორეული, ნახად ეალერსება ქალს და ეფიცება სიყვარულს, მაგრამ ასეთ დაგვიანებულ სიყვარულს აზრი აღარ აქვს...

სპექტაკლის სცენოგრაფია უმთავრესად შავია, ისევე როგორც თანამედროვე ქართული წარმოდგენების უმეტესობა. ეს ფაქტიც, ვფიქრობ, მკაფიოდ მეტყველებს ჩვენი საზოგადოების ღრმა დეპრესიაზე, გაუზრუნველობაზე, დაბნეულობაზე. არიერ-სცენის ჭერში ღიად დარჩენილი, მორყეული რკინის კარი ჰკიდა. მას ერთმანეთზე განრისხებული სტუმარ-მასპინძლები ხმაურისადაც გაიჯახებენ ხოლმე და გამეტებით უშენენ მუშტებს. იქვე ჰკიდა ნახევრადჩამოგლეჯილი, გამჭვირვალე, ოდესღაც ალბათ თეთრი ფარდა, კედელთან მიუდგამთ ფუნდამენტურული რკინის საბოლი, სცენის ცენტრში კი დგას ასეთივე ღარიბული რკინის მაგიდა. დამდგმელი მხატვარი და ქორეოგრაფი ნინო კიტია სცენაზე ქმნის მოუწყობელი, აგრესიული, სულიერი დის-კომფორტით შეპყრობილ ადამიანების სამყოფელს, თითქმის თავმესაფარს. წარმოდგენაში არცთუ იშვიათად გაისმის ისტერიის ზღვარზე მყოფი ადამიანების თამამი და უხეში ფრაზები, მსახიობები ტექსტს ხან გადაჭარბებული პოეტურობით წარმოთქვამენ, ხან კი ხაზგასმული უპატივცემულობით ეპყრობიან, სხაპა-სხუპით „გვაცოიან“ ვრცელ მონოლოგებად ქცეულ დიალოგებს. ხოლო მაყურებლისათვის ფილოსოფიური კონცეფციებით გაჯერებული ტექსტის უსწრაფეს ტემპო-რიტმში აღქმა-გააზრება ძალზე რთულია, მით უფრო თუ მსახიობი ნატივი მეტყველებით არ გამოირჩევა, ან თეატრის სმენადობაა ხარვეზიანი. მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენის დამდგმელი ჯგუფი ესწრაფვის მაყურებელთან უაღრესად მნიშვნელოვან თემაზე გამართოს დიალოგი და ავტორისეული ვრცელი, საინტერესო პასაჟების ციტაციები რევიზიისთვის არ ემეტება, ინსცენირების



ქალი - ეკა ნიჟარაძე, კაცი - კოტე თოლორდავა

ტექსტუალური მასალა ე.წ. მონტაჟს უდავოდ და საფუძვლიანად საჭიროებს.

მსახიობი კოტე თოლორდავა წარმოდგენაში ერთადერთი მამაკაცია. იგი ხუთივე ნოველაში წარმატებულ პარტნიორობას უწევს პრეტენზიულ ქალბატონებს. ის მთელი სპექტაკლის მანძილზე სცენაზეა და გონით - გრძობადი სახიერებით უჩვენებს სრულიად განსხვავებული სცენური სახეების შინაგან და გარეგნულ პორტრეტს. მსახიობი გააზრებულად და მიზანმიმართულად ქმნის ძუნწი, დიდსულოვანი, ე.წ. საქმოსანი, ლატაკი თუ უსახური, მაგრამ მუდამ ქალების ყურადღების ცენტრში მყოფი მამაკაცების საინტერესო, ცოცხალ ხასიათებს. არსებულ არაპროგნოზირებად რეალობასთან ადაპტაციისათვის განწყობილს, მუდმივად თან სდევს დაუთრგნავი შიშის აჩრდილი. მიუხედავად მრავალი ნაკლისა, ამ ჩვეულებრივი, სტანდარტულად ყოფითი, განპოეტურებული, თითქმის არაფრით გამოორჩეული კაცისაკენ მაინც ფარვანასავით ილტვიან ექსტრაავანტურული ქალბატონები. ისინი დაჟინებით მოითხოვენ მისგან მუდმივ ყურადღებასა და მხურვალე სიყვარულს.

პირველ ნოველაში კ. თოლორდავა პათოლოგიურად მუნწ, ცაცრეცილსამოსიან, მარტოსული კაცის სახეს ქმნის. იგი ენერგიულად იბრძვის, რომ კვლავაც არ აცდუნოს ყოფილმა სატრფომ. ეკა ნიჟარაძის მიერ შექმნილი მომხიბლავი და ჰაეროვანი ქალის დაჟინებული მცდელობა მთელი თავისი ქალური ეშმაკობების სრული მობილიზებით გააღვიძოს კაცის მთვლემარე ვნება, რომ აიძულოს უკვე მონრდილი შვილის მამობის ტკბილი ტვირთი გაუნანილოს, უმედეგაა. სუნთქვამეკრული კაცი ძლივს ახერხებს ცდუნებისაგან თავმეკავებას. კეისრბაბლუჯული და მთელი არსებით ხამბარასავით დაჭიმული თავგანწირვით იღვწის, რათა ვერავინ დაათმობინოს საკუთარი ეფემერული სიმშვიდე, მარტობა და მყუდროება. „არც შენ მაინტერესებ და არც შენი თუ ჩვენი შვილი...მერე ვინ გითხრა, რომ უბედური ვარ?... მე მიყვარს მარტობა...“

ვერ გიტანთ ქალებს, მარტო იმის ცდაში ხართ, როგორმე დასცინვლოთ კაცებს ფულის მოზრდილი კუპიურები... მომშორდით თავიდან...

მომდევნო ნოველაში, კ. თოლორდავას ერთგვარი „რინგი“ აქვს გამართული მახვილგონიერი, ზნეკეთილი, ქალური ხიბლით გამორჩეული ნინო გამართელის სცენურ გმირთან. ანგარებით დაქორწინებული კაცი მრავალწლიან თხოვნას უსრულებს საყვარელ ქალს და საოცნებო, შერატონმეტეხი პალაში ეპატიჟება ე.წ. სოლიდური მეგობრობის მრგვალი თარიღის აღსანიშნავად. თუმცა, ორივენი სულ მალე რწმუნდებიან, რომ ყველაზე ძვირფას საჩუქარს თავადვე ხარმოდგენენ ერთმანეთისთვის. ხოლო მათი ერთადერთი, ყველაზე დიდი სიხარული და ბედნიერება ოჯახურ გარემოცვაში ერთად ყოფნა და ურთიერთპატივისცემის მუდმივი მეგობრებაა.

მსახიობი ნინო ღუმბაძე ემოციური, მართალი და დახვეწილი გამომსახველობითი ხერხებით ქმნის საკუთარი სცენური გმირის შინაგან სამყაროში მიმდინარე რთული პროცესების სახიერ, მღელვარე პორტრეტს. იგი მკაფიოდ წარმოგვიდგენს ირონიული, სკანდნული შუისმაძიებლის ნიღაბს თავშეფარებული ქალის უსწრაფეს, მაგრამ შთამბეჭდავ გარდაქმნას სრულიად უმნეო არსებად. თავგადასავლების მოყვარე ექსცენტრიული ქალბატონის ახირებული მცდელობა შეცვალოს საკუთარი ოჯახის მოსაწყენი, ერთფეროვანი ყოფა, დაამციროს ე.წ. ძლიერი სქესის არსება და მოიპოვოს მასზე დამაჯერებელი გამარჯვება, სრულ კრახს განიცდის. იგი უცნაურ გამოცდას უწყობს სიმშვიდისმოყვარე, ერთგულ ქმარს, რომელსაც ქალის მოსაზრებით, თურმე არ გააჩნია მოვლენების სწორი აღქმისა და შეფასების უნარი. ექსცენტრების მოყვარე ქალბატონი სასადილო მაგიდის ცენტრში, დემონსტრაციულად დახვედრებს ქმარს თავყანისმცემლის წერილს, თავად კი ცნობის მოყვარეობის მიზნით, სწორედ იმ დროს დაბრუნდება, როდესაც კაცი წერილს უნდა კითხულობდეს. თუმცა მინ დაბრუნებული გაოცებას ვერ ფარავს, რომ მისი მეორე ნახევარი სრულებითაც არ აპირებს სხვისი წერილის ნაკითხვას და მასზე მძაფრ რეაგირებას.

კ. თოლორდავას სცენურ გმირს დიდ უზრდელობად მიაჩნია სხვა ადამიანის პირად ცხოვრებაში უხეში ჩარევა და, შესაბამისად, ცოლსაც სთავაზობს ისარგებლოს სრული თავისუფლებით. აღმოფრთხილი ქალი თავადვე ყვება საკუთარი რომანის დეტალებს. მაგრამ მისდა გასაოცრად, საბედისწერო არჩევანის ნიშნავე თავადვე აღმოჩნდება. თითქოსდა უემოციო, თითქმის ინდიფერენტული მამაკაცი, უსწრაფესად გარდაიქმნება პიროვნული ღირსების დაცვისათვის თავგანწირვით მეტრომოლად. იგი უჩვეულო პრინციპულობას წარმოაჩენს ორმხრივი სიკრულისაგან თავდასაცხნელად. შეურაცხყოფილმა ალიარა, რომ იცოდა ცოლის ლალატის თაობაზე, მაგრამ დუმილი არჩია ოჯახის ნგრევასა და კონფლიქტს. გარდა ამისა, მრავალი წლის თანაცხოვრების შედეგად, სწორედ ცოლს გაუფრთხილდა, რომ უმნეო ქალი არ გაენირა მარტოობისთვის. ხოლო რადგანაც თავადვე

მოისურვა დელიკატურ თემაზე არა მარტო ღია საუბარი, არამედ კაცისაგან მძაფრი რეაქციის ხილვაც, განაჩენიც ურყევია. გაფხიზლებული და თავზარდაცემული ცოლი აღმოაჩენს, რომ მისი ქმარი მისთვისვე სრულიად უცნობი, თავდაჭერილი ადამიანი ყოფილა და თავად იყო უღირსი. ამიტომაც აცრემლებული და მუხლმოყრილი ევედრება პატივასა და შერიგებას, მაგრამ ამაოდ. ნ. ღუმბაძე თანმიმდევრულად, ტემპო-რიტმის იდენტური ცვლით ასახავს ძალაუფლების მოყვარე, ამპარტავანი ქალბატონის ზრახვებს, ქმრის გულგრილობით აღმოფრთხებას, გაოცებას კაცის მშვიდი, მყარი გადაწყვეტილების გამო, ნაცნობ ადამიანში სრულიად უცნობი, მომხიბლავი კაცის აღმოჩენას, საკუთარი საქციელით თავზარდამცემ შემოფრთხებასა და სასონარკვეთას.

მსახიობი ია შულღიაშვილი წარმოდგენაში ქმარზე უგონოდ შეყვარებული და მისგან მუდმივ დამცირებას მეგუებული ცოლის სახეს ქმნის. იგი საკუთარი არჩევანის ნებაყოფლობითი მსხვერპლია. კაცი, რომელიც ახვარებით დაეხყვილა, დაუსრულებლად ლალატობს. ხოლო გულგრილი და უყურადღებო ქმრისაგან მუდმივ მარტოობას ჩვეული ახალგაზრდა ქალის ერთადერთ ოცნებად ქცეული თვალი მევალოს ბედნიერ წყლის, ქმრის სიხარულით გაბრწყინებულ სახეს, მოისმინოს მისი, თუნდაც სხვა ქალისათვის განკუთვნილი ალერსიანი სიტყვები. გაუზიარებელი, ცალმხრივი სიყვარულით დაჩაგრული, მაგრამ მაინც საყვარელი ქმრის თუნდ წამიერი თვალის შევლებით ბედნიერი ქალი, უცნაური, თითქმის მოკრძალებული სინაზით ეფერება შვილს, „რა ვქნა, მაინც მიყვარხართ ორივენი.“ მსახიობის გამომსახველობით ხერხებში შესამჩნევია ერთდროულად თანაგრძობაცა და ირონიაც ეგზალტირებული პერსონაჟის უჩვეულო ხვედრისადმი.

ფეიქრობ, სპექტაკლში ბუნდოვანია ლილე ფილფანის და მისი პარტნიორის მიერ შექმნილი სცენური სახეებიცა და ნოველის ინსცენირებაც. ასევე გაურკვეველია ფინალურ ეპიზოდში სპექტაკლის თითოეული მონაწილე მსახიობი რატომ ასხამს თითო ჭიქა წყალს ქოლგას შეფარებულ თამარ ბუნიცხვილისა და მის მიერ, თითქმის სიცოცხლის ფასად მოპოვებულ თავყანისმცემელს?.. მსახიობების სცენური ქმედებები, ძირითადად, ძუნწია და ერთგვაროვანი. სპექტაკლი მოკლებულია შემოქმედებით ფანტაზიას...

გარდა ამისა... გაგანდობთ მოკრძალებულ თხოვნას, ვედრებას, საყვედურს, რაც თეატრმცოდნეებისაგან მრავალგზის მომისმენია და რასაც თავდაც საფეხებით ვიზიარებ. თანამედროვე საინფორმაციო ბუმის ეპოქაში, ჩვენი კომპიუტიზირებული საზოგადოება, რომელიც აქტიურად მიესწრაფის გადალახოს ჯერ კიდევ მძაფრად დისკონფორტული გარემო, რომ დააპატიროს ახალი ათასწლეულის უსწრაფეს ტემპო-რიტმზე აგებულ ცხოვრებისეულ რეალობასთან, დიდი სითამამეა შესთავაზოთ სამსაათიანი სპექტაკლი. ჩვენი დალილი, დეპრესიული, ნერვიული მაყურებელი ასეთ მიმემ ტვირთს ყველაზე მაღალრეიტინგული რეჟისორების შედეგებზეც ვეღარ უძლებს.

ბურამ ბათიაშვილი

...და მოთხარნი ისინი გახდებიან

ძლიერ მწაღია, მკითხველს გავაცნო, თუ როდენ დიდი წარმატებით გამოვიდა თბილისის მუსიკისა და დრამის თეატრი ისრაელის ხელოვნების ფესტივალზე, რომელსაც „იერუსალიმის ფესტივალს“ ეძახიან და მსოფლიო ხელოვნების ერთგვარი დათვალიერებაც გახლავთ, რადგან მასში არა მხოლოდ დრამატული თეატრები, მუსიკალური ჯგუფებიც მონაწილეობენ.

ამისთვის, ალბათ, საკმარისია მკითხველს გაეუზიაროს ის შთაბეჭდილებები, ამ ფესტივალზე დათო დოიაშვილის სპექტაკლის ხილვისას რომ დაეუფლა ისრაელელ, უცხოელ მაყურებელს, თუ ამ სტრიქონების ავტორს. მაგრამ ამ ბოლო ორი წლის განმავლობაში რამდენიმეჯერ მომინია უცხოეთში თან ვხლებოდი ქართული თეატრის სპექტაკლებს, მონმე ვყოფილიყავი მათი არა მხოლოდ წარმატებისა, ისიც მენახა, თუ როგორია მათი ყოფა, ინტერესები, და რაც მთავარია, როგორი შრომით გახლავთ განპირობებული ის წარმატება, ის სახელი, რომელსაც ისინი საქართველოს უქმნიან. ყველაფერმა ამან მაფიქრებინა, საყოჩნალო წერილისათვის ლიმიტირებული ფართობის მიუხედავად, შეეცადო მცირედენ მაინც განვზოგადო ქართული თეატრის, ქართული კულტურის მოღვაწის მისია თანამედროვე სამყაროში. სხვა ჭრილში შევხედო იმ ახალგაზრდა ქართველი მსახიობების, რეჟისორის როლსა და ადგილს, რომლებიც სპექტაკლის წინა დღეებში იერუსალიმის „თეატრონ იერუსალიმიდან“, რეპეტიციიდან ნაშუალამევს ბრუნდებოდნენ. არა, ისინი დაღლილები არ იყვნენ, ისინი იყვნენ არაქათამოცლოლები, მაგრამ მიხაგანად სავსენი და ამყენიც იმის გამო, რომ ხვალ-ზეგ არა მხოლოდ შექსპირის „მაკბეტი“, არა მხოლოდ თავიანთი ნიჭი, თეატრალური აზროვნება უნდა წარმოუდგინონ მაყურებელს, არამედ საქართველო, ქართული კულტურის რობა.

იერუსალიმში, სპექტაკლების წინა დღეებში ამ ახალგაზრდების, შრომის, მონადინების შემყურე ხშირად მიდევდა ფიქრი ქართველი მსახიობის მისიაზე, მის როლსა და ადგილზე თანამედროვე სამყაროში. მით უმეტეს, რომ იერუსალიმის ფესტივალის მონაწილე თბილისის მუსიკისა და

დრამის თეატრი იერუსალიმამდე ესტონეთში გახლდათ, იქ მონაწილეობდა დიდ თეატრალურ ალუმში. მანამდე კი ხორვატიის თეატრალურ ფესტივალზე თორმეტი ნომინაციიდან ცხრა „მაკბეტის“ რეჟისორ-შემსრულებლებმა მიიღეს.

თორმეტი ნომინაციიდან ცხრა ქართველ რეჟისორსა და მსახიობებს!

იმას ყოველდღე გვაუწყებდნენ: ამ მსახიობმა იმას უჩივლა, იმან სასამართლოზე ესა და ესა თქვაო, ამ ფაქტმა კი ისე ჩაიარა, თითქოს არც არაფერი მომხდარიყოს. უბრალო რამ არის? შესაძლოა, მავანისთვის არაფერი განსაკუთრებული, ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი!

და მაინც ასე რატომ მსდევდა ფიქრი ქართველი მსახიობის მისიაზე, მის როლსა და ადგილზე თანამედროვე სამყაროში?

ჩვენ ხშირად გვასმენინებენ, გვაუწყებენ, რომ ესპანეთისა თუ საბერძნეთის, რუსეთისა თუ საფრანგეთის პოლიციამ ჩაატარა დიდი ოპერაცია და დააპატიმრა ამდენი და ამდენი ქართველი კრიმინალი, შემდეგ იმდენად შესაშური ინტენსივობით გვაცნობენ ამ კრიმინალთა საქმიანობის ნუსხას, ვძიებო, რომ მოზარდს უჩნდება სურვილი გახდეს „სახელოვანი“, მასზე ლაპარაკობდნენ. იმასაც ხშირად გვაუწყებენ, ჩვენი ქალები როგორ ..ხდებიან“ ტრეფიკინგის მსხვერპლი, რეალობას კი თვალს უხუჭავენ - მსხვერპლი ის ხდება, ვისაც ამ ბიზნესისკენ მიუწევს გული, თორემ ამ გოგონებს ახლა რეპეტიციიდან დაქანცულნი რომ ბრუნდებიან, ასეთ მსხვერპლად ვერავინ აქცევს.

ალბათ, ჩემი განმარტება არ არის საჭირო იმისათვის, თუ როგორ აღიქვამენ და აფასებენ კრიმინალებს ნორმალურ საზოგადოებაში და როგორია მათადმი დამოკიდებულება. საზოგადოებრიობის დიდი ნაწილისათვის ესენი საქართველოს სახეს წარმოადგენენ. რა გაეწყობა, ისინი ასე ახმოვანებენ საქართველოს სახელს. ასეთ სახელს უგდებენ თავიანთ ქვეყანას.

ცხადია, არ მოგვწონს, არ გვინდა, მაგრამ არის ასეთი საქართველო, ისევე როგორც არის ასეთი საფრანგეთი, ინგლისი, ისრაელი თუ პარაგვაი.

მაგრამ არის მეორე საქართველო: უფრო დიდი, უფრო მნიშვნელოვანი, რომელიც (ხმაბალა ნათქვამში ნუ ჩამომართმევთ, ნურც მშობლიურის ქებაში) ამდიდრებს მსოფლიოს, თავისი ნვლილი მეაქვს თანამედროვე კულტურის განვითარებაში. მერნმუხეთ, არ ვაჭარბებ, ეს ჩვენი ნაცნობ-მეგობრები, ქართველი ახალგაზრდები — მსახიობები, რეჟისორები თანამედროვე თეატრალური კულტურის დონის შემქმნელთაგანი არიან. ამ ექვსი-მვიდი წლის წინათ, უცხოეთის ერთ ქალაქში სავასტროლოდ ჩასული სანკტ-პეტერბურგის თეატრის სპექტაკლი — „მარიამ სტიუარტი“ ვნახე. ამ ჩინებული სპექტაკლის დამდგმელი თემურ ჩხეიძე გახლდათ და როდესაც სპექტაკლის შემდეგ მაყურებელი გაიძახოდა „ჩხეიძე!“ „ჩხეიძე!“ მე იგი ჩამესმოდა როგორც „საქართველო“, „საქართველო!“

აქაც იყო ასეთი რამ — იერუსალიმის ფესტივალზე მაყურებელი გაცხარებული უკრავდა ტაშს დ. დოიაშვილსა და მის დასს, შარშანწინ აშშ-ში, სანტა-ბარბარას მექსიკურ ფესტივალზე ლევან ნულაძის „ზაფხულის ღამის სიზმარს“, შარშან იერუსალიმში მისსავე „ქალს ძაღლით“, მერე (მანამდეც) „ფაუსტს“. აღარაფერს ვამბობ რობერტ სტურუას რეზონანსზე — ეს ქრესტომათიაა. ეს ტაში, ეს შეძახილები, ცხადია. მათ ეკუთვნოდათ, ამ რეჟისორებს, მსახიობებს, მაგრამ აი, ამ საღამოს, ამ დარბაზში მოქცეული მაყურებელი ამათი



დ. დოიაშვილი რეპეტიციაზე

მეოხებით იქმნიდა წარმოდგენას საქართველოზე, ასე ხედავდნენ ამ ქვეყანას და ეს ჩემთვის ბევრს ნიშნავდა.

აი, ამ მისიაზე ვფიქრობდი ეს დღეები და ყველაზე სასიხარულო, ყველაზე საიმედო ის გახლდათ, რომ აი, ამ ნაშუალამევეს რეპეტიციიდან დაბრუნებულ, მოქანცულ ახალგაზრდებს ეს მისია ძვალსა და რბილში აქვთ გამაჯდარი.

შესაძლოა, ინგლისელი, ამერიკელი მსახიობისათვის ამ მისიაზე საუბარი დიდი გულუბრყვილობა, იქნებ, ლიმილისმომგვრელიც კი იყოს: მისი ქვეყნის სიდიადეზე იმათი რაკეტები და ფინანსები, გეოგრაფიული სივრცე, დემოგრაფიული მონაცემები ლაპარაკობენ. ქართველი მსახიობისათვის, ქართული თეატრისათვის კი საუკუნეებს თითქმის არაფერი შეუცვლია — იგი ისეთი არ არის, როგორც ზოგიერთი ქართველი, შორეული თუ ახლობელი მეზობელი წარმოსახავს. იგი შექსპირს თამაშობს, ბრეხტს თუ პოლიკარპე კაკაბაძეს, მაყურებელს ნამდვილ საქართველოს აცნობს — ისტორიულსაც და დღევანდელსაც.

იერუსალიმის ფესტივალის მიძიმე კარი პირველად რობერტ სტურუამ შეალო და ყველას კარგად გვახსოვს, თუ როგორი წარმატება ხვდა ნილად.

შემდეგ იყო ლევან წულაძის „ქალი ძალით“. მაყურებელმა, პრესამ ძალიან კარგად მიიღო სპექტაკლი. ამ სპექტაკლს ნელსაც აღფრთოვანებული იხსენებდნენ.

„მაკბეტის“ ოდისეაც მარმან დაინყო, შემოდგომაზე იმ წინებულ საერთაშორისო ფესტივალზე, რომელიც კ. მარჯანიძეის თეატრმა გამართა. ფესტივალის დირექციამ უცხოეთის მრავალი ქვეყნიდან ჩამოსულ თეატრალურ მოღვაწეებს ქართული თეატრის სპექტაკლების დათვალიერება შესთავაზა. უცხოელებმა 20-ზე მეტი სპექტაკლი ნახეს. ჩვენ ხშირად გამოვთქვამთ გულისტკივილს იმის გამო, რომ თანამედროვე ქართული თეატრის სპექტაკლების მაქსიმალური უმეტესობა ნაკლებ შემოქმედებით იმტერესს ალბრავს. ამ ბოლო დროს საკუთარ თავს ხშირად ვუტყდებით იმაში, რომ სპექტაკლებიდან იმედგაცრუებული გამოვდივართ. არც ქართულ თეატრში არსებულ შემოქმედებით კრიზისზე საუბარია ყურით მოთრეული. მაგრამ სტუმრებმა 20-ზე მეტი სპექტაკლიდან 3-4 სპექტაკლი გამოარჩიეს. ასე მგონია, ეს არც ისე ცოტაა.

ფესტივალის დახურვის ბოლო საღამოს კი თბილისის მუსიკისა და დრამის თეატრის „მაკბეტის“ ჩვენება გახლდათ დაგვემიღო. კარგად მახსოვს: ისრაელის ხელოვნების ერთობ პრესტიჟული ფესტივალის გენერალური

დირექტორი იოსი ტალ-განი რ. სტურუას „ჰამლეტიდან“ მოვიდა დ. დოიაშვილის „მაკბეტის“ სანახავად და ძლიერ წუხდა, „ჰამლეტის“ მხოლოდ პირველი მოქმედების ნახვა მოვასხარი, მეორესი კი ვერაო.

„მაკბეტზე“ გვერდი-გვერდ ვისხედით. ანტრაქტში დ. დოიაშვილის შემოქმედებით ცხოვრებაზე მეკითხებოდა, აშკარა იყო, რომ მონიბლული გახლდათ რუჟისორული აზროვნებით, ნ. კალატოზიძის ლედი მაკბეტითა და თორნიკე გოგრიჭიანის მაკბეტით, იმ თეატრალური რეალობით, რომელიც დ. დოიაშვილმა შესთავაზა მაყურებელს.

„მაკბეტის“ მეორე მოქმედება დამთავრდა თუ არა, ბატონმა ტალ-განმა მთხოვა კულისებში შემეყვანე, დოიაშვილი გამაცანი, ეს სპექტაკლი ფესტივალზე უნდა მივინვიოო.

ასეც მოხდა.

ისრაელის ხელოვნების ფესტივალი 25 მაისიდან 11 ივნისამდე მიმდინარეობდა. რაოდენ სამართლიანიც არ უნდა იყოს ჩვენი პრეტენზიები ბოლო სეზონების სპექტაკლების მიმართ, ის ფაქტი, რომ ნელს იერუსალიმის ფესტივალზე ორი ქართული თეატრი — თბილისის მუსიკისა და დრამის და „თითების თეატრი“ მონაწილეობდნენ, ფრიად საყურადღებოა, მონაწილეობდა მსოფლიოს 15 ქვეყნის თეატრების, მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ანსამბლების გვერდით. უფრო კონკრეტულად: აქ წარმოდგენილი გახლდათ: საფრანგეთის, ინგლისის, აშშ-ს, ლიტვის, არგენტინის, გერმანიის, პოლონეთის და სხვ. ქვეყნების თეატრები. იყო ისრაელის, კორეის, ჩინეთისა და გერმანიის, ინგლისის, დანიისა და ესტონეთის ერთობლოვი ნაწარმოებები.

* * *

ბესო კუპრეიშვილის „თითების თეატრი“ ადრე ჩავიდა ფესტივალზე: აქ მან ერთი სპექტაკლი — „ექსტრავაგანსა“ ჩაიტანა. ითამაშა იერუსალიმისა და ხულონში და თუ მოკლედ ვიტყვით, დიდი წარმატებაც ჰქონდა ამ ერთობ უცნაურ სანახაობას. ბესო კუპრეიშვილის „თითების თეატრი“ ამ რამდენიმე წლის წინათაც გახლდათ ისრაელში — როცა თბილისის ოპერა რიმონ ლეციონის საოპერო თეატრების ფესტივალზე მიიწვიეს, „თითების თეატრმა“ წარმოადგინა ორი სპექტაკლი რიმონ ლეციონის „ეიხალ ჰათარბუთის“ მცირე დარბაზში. კარგად მახსოვს, ის ორი სპექტაკლი, მაყურებლის გაოცებაც და აღფრთოვანებაც, ბესო კუპრეიშვილის სიხარულიც მახსოვს.

და აი, რამდენიმე წლის წინანდელი სპექტაკლის გამოძახილი დღეს: იერუსალიმის ფესტივალზე ჩასულმა თითების თეატრმა ორი სპექტაკლი დედაქალაქში — იერუსალიმში ითამაშა, შემდეგ კი ხოლონში (ფესტივალის პროგრამა ამასაც ითვალისწინებს: სტუმრების სპექტაკლებს არა მხოლოდ დედაქალაქის, პერიფერიის მაყურებლებსაც აჩვენებს) წარმოადგინა ორი სპექტაკლი. მე და კომპოზიტორი იოსებ ბარდნაშვილი (იგი ბათუმში დაბადებულადნვე მეგობრობს ამ თეატრთან და ისრაელში ლობძირებს კიდევ) დაწყებამდე კარგა ხნით ადრე მივედით. სპექტაკლამდე საათნახევრით ადრე ბესო კუპრეიშვილს ორი ადამიანი მიადგა — ქალი და კაცი.

— ჩვენ სამსაათიანი გზა გამოვიარეთ, რომ თქვენი სპექტაკლი გვენახა. ექვსი წლის წინათ რიმონ ლეციონში გნახეთ და არ შემეძლო ახლა თუნდაც ამოდენა გზა არ გამოგვევლო, თქვენი

სპექტაკლის სანახავად.

ქალბატონი მარიონეტების თეატრის ხელმძღვანელი ყოფილა და ბესო კუპრეიშვილს საყვედურობდა, რატომ არ გინდათ, ისრაელის თეატრალურ სასწავლებელში ახალგაზრდობას თითების თეატრის ხელოვნებას ასწავლიდეთო.

გულახდილად რომ ვთქვათ, მეც არა ვარ იმის მომხრე, ბესო კუპრეიშვილმა თეატრალური ხელოვნების ამ ძალზე მოულოდნელ, სიახლეებით აღვსილ სფეროში, სხვები ჩაახედოს. „თითების თეატრი“ ქართული მოვლენაა, საქართველოში დაბადებული, მისია ექსკლუზივი და მზადია, იგი კვლავაც დარჩეს ქართულ თეატრალურ რეალობად. საქართველო, ქართული კულტურა ამითაც იქნება საინტერესო უცხოეთის ქვეყნებისათვის. იგი მსოფლიო კულტურაში თავის ნიშას იჭერს და ზემოთ ნახსენები კრიმინალებისა, თუ უცხოთა ლოგინებში სიყვარულის მოთამაშე ქალთაგან განსხვავებით, სწორედ იმ სახელს უქმნის საქართველოს, როგორც მის ისტორიას, გნებავთ, დღევანდლობას ეკადრება.

* * *

დ. დოიაშვილის „მაკბეტის“ მონაწილენი იმავე სასტუმროში მოათავსეს, რომელშიც შარშან კ. მარჯანიშვილის თეატრი გახლდათ. ამიტომ ლედი მაკბეტის როლის შემსრულებელი — ნანკა კალატოზიშვილისათვის ეს გარკვეულწილად ნაცნობ გარემოში დაბრუნებას ჰგავდა. მას ხომ შარშანდელ ფესტივალზე დიდი ნარმატება ხვდა ლევან ნულაძის სპექტაკლში „ქალი ძაღლით“.

პირველი, რასაც იერუსალიმში ჩასული ყოველი ქრისტიანი კაცი აკეთებს, ეს არის მაცხოვრის საფლავის მონახულება. მეც იქით გავუძეხი მსახიობებს — არაბული ბაზრის გავლით, მაგრამ მეორე დილას ამას უკეთ, უფრო სავსედ გააკეთებს მოზარდ მაცურებელთა თეატრის ყოფილი მსახიობი ნანა ბერაძე, რომელიც დღეს იერუსალიმში ცხოვრობს და ლიტერატურული თეატრის პრინციპით სპექტაკლებსაც კი წარმოადგენს.

შემდეგ მომქანცველი რეპეტიცია — გვიან ღამემდეგ, რეპეტიცია მომდევნო დღესაც და აი, საღამოს სპექტაკლი.

მაცურებელმა გამაკვირვა, იქნებ გამაღიზიანა კიდევ — მთელი პირველი მოქმედების განმავლობაში არავითარი რეაქცია, არა-რა დამოკიდებულება იმისადმი, რაც სცენაზე ხდებოდა, იმ ტრაგიზმისადმი, რასაც ლედი მაკბეტი უდებდა სათავეს. მეორე მოქმედებაში რეაქცია იყო იმ რეპლიკებზე, რომლებიც მსახიობებმა ებრაულ ენაზე წარმოსთქვეს.

კი, სპექტაკლის შემდეგ იყო ოვაციები. შეძახილებიც, მაგრამ მაცურებლის უძრობა, დარბაზის სიცივე მაინც მაფიქრებდა.

თუმცაღა, გასრულების შემდეგ მაცურებელი ერთხმად აღიარებდა სპექტაკლის, რეჟისორის, მსახიობთა სათქმელის მნიშვნელობას. ეს მომდევნო დილასვე გაზეთ „ჭაარეცში“ დაბეჭდილმა მიხეილ ჰენდელზელის რეცენზიამაც დაადასტურა. „ჭაარეცი“ ინტელიგენციის გაზეთია. იგი სხვა გაზეთებისაგან იმითაც განსხვავდება, რომ ამ გაზეთის ენა უფრო დახვეწილია, ლიტერატურულ ტექსტთან მიახლოებული და არა საყოველღეო, პრესტიჟულ გაზეთად იმიტომაც ითვლება, რომ მისთვის არ არსებობს არანაირი კონიუნქტურა — იქნება იგი პოლიტიკური თუ შემოქმედებითი პრინციპების. ეს მიხეილ ჰენდელზელცი კი ერთობ მკაცრ კრიტიკოსად არის მიჩნეული. ეს რეცენზია



ნანკა კალატოზიშვილი - ლედი მაკბეტი

ერთობ მოკლეა და მინდა სრულად მოვიყვანო ორი გარემოების გამო: აქ დაინახავთ, როგორ შეფასებას აძლევს რეცენზენტი სპექტაკლს, მთავარი კი ის არის ამ რეცენზიამ დამიდასტურა, თუ როგორი წონა აქვს „ჭაარეცში“ ნათქვამ ავტორიტეტულ სიტყვას:

ბნელში ნათელია, ნათელში ბნელა... .

ამ ფრაზას კუდიანები ამბობენ, ისინი ვინც დამდგმელმა რეჟისორმა (დავით დოიაშვილი) სკოტლანდიური პიესის რეჟისორად და მოქმედების წარმართველად აქცია. მათი ჯადოსნობით ბნელში ბევრი ნათელი ვიხილეთ. პიესა გვიამბობს თუ როგორ გადაიქცა კაცი მკვლელად, რადგან შეპყრობილი იყო ძალაუფლებისა და ცოლის სიყვარულით. ბოლოს კი ფართოდ გახელილი თვალებით შეხვდა სიკვდილს ცარიელ სცენაზე. სპექტაკლი მიმდინარეობს საოცარი განათებით, ვიდრე პროექციით და ფეექტური მუსიკით. იმგვითად მიჩნდება სურვილი, ვურჩიო ვინმეს არ გამოტოვოს ესა თუ ის სპექტაკლი. ეს სპექტაკლი კი აუცილებლად უნდა ნახოთ.

„მაკბეტის“ ასეთი ვერსია მხოლოდ პოსტ-საბჭოთა სივრცეში შეიძლება დაბადებულიყო, იქ, სადაც იციან რას ნიშნავს დიქტატურა. ჩემთვის ახალი იყო ასეთი დანკანი — მემლილი ტირანი, რომელიც ციურკის მასხარასავით მაიმუნობს და ყველასთვის უბედურება მოაქვს. მას კლავენ და ღირსიც არის. დაიმსახურა.

უშმენიერესი ლედი მაკბეტი ისეთი ლამაზია, შეიძლება ჭკუაზე შეგშალოს. ისი სილამაზე დიდ ეკრანზე გამოაქვთ — სიგეისა და სიკვდილის სცენა! ეს ნანკა კალატოზიშვილია. მან, სწორედ მან, ატარა თავის ჭკუაზე დანკანიც, მაცურებელიც და მაკბეტიც. ყველას ვხეობი გაუღვივა, ბოლოს კი რაც ეკუთვნოდა, მიიღო და როცა მაკბეტი (თორნიკე გოგრიჭიანი) მას იმქვეყნად ხვდება, ორივე იცინის. ასე მწარედ ნეტავ, ვის დასცინიან — თავის თავს თუ ჩვენ?

სპექტაკლში ყველაზე დიდი არამზადა ძალაუფლებაა, რომელიც მუდამ განწირულია დასამზობად, კუდიანების დახმარების გარეშეც.

სპექტაკლი ისე გიტაცებს და გხიბლავს, რომ მოსაწყენს ერთ წამსაც ვერ ნახავ. რაც მთავარია, პიესის ახლებურ ნაკითხვას გთავაზობენ.

აი თეატრის მოდელი: აი, ასე უნდა თამაშობდნენ არტისტები, აი, ასე უნდა იდგებოდნენ სპექტაკლი — გროტესკით და იუმორით სავსე.

უშმენიერესი პოეზია, რომელსაც თვალს ვადევნებდით ტიტრებზე, სრულყოფილად ხორციელდებოდა სცენაზე.

მაკბეტის ასეთი მთამბეჭდავი დადგმა არასოდეს მინახავს.

ამბობენ, რომ ამ პიესას უბედურება მოაქვსო. ეს სპექტაკლი ბედნიერი გამოხატვისია.

მაიკლ ჰენდელ ზელცი
მანანა ანთაძის თარგმანი

მეორე დღეს სადილობისას ფესტივალის დირექტორს იოსი ტალ-განს რომ ვკითხე, როგორ არის საქმე, კულუარებში რას ამბობენ ჩვენს თეატრზე-მეთქი, მომიგო:

— ფესტივალის სპექტაკლებზე დიდი კამათია, ზოგი მიიჩნევს, რომ სპექტაკლის ფორმამ, ვიზუალურმა მხარემ შეჭამა აზრი და სპექტაკლები დაემსგავსა კარგად მორთულ თოჯინას, უაზრო თვალებით რომ მოგჩერებია, არის მეორე მხარეც — სპექტაკლები, რომელშიც დაკარგულია ფორმის შეგრძობა. დომინანტობს აზრი. თქვენი „მაკბეტი“ ალიარეს როგორც მთლიანი სპექტაკლი, რომელშიც ფორმა და აზრი ერთმანეთს ავსებს და ეხმარება.

აჰა, მეორე სპექტაკლიც: კარგად მენიშნა, ის რომ დარბაზი გადაჭედლია. ე.ი. მაყურებელს სჯერა კრიტიკოსის, მაყურებელი ყურს უგდებს თუ, რას იტყვის ავტორიტეტული კაცი. ისევე ფიქრი — რატომ არის დარბაზი ასეთი უტყვი. მოგვიანებით მივხვდი დარბაზის „უძრაობის“ მიზეზს. მაყურებელი დაძაბულია: სცენის ორივე მხარეს ეკრანზე კითხულობს ქართველ მსახიობთა დიალოგის იგივე თარგმანს, კითხვას ვერ ასწრებს, სცენაზე მიმდინარე მოქმედებასაც უნდა ადევნოს თვალი, ტექსტის კითხვაც უნდა მოასწროს. ამიტომ ვერ ეხმარება, ვერ იცლის ემოციის გამოსახატავად, იმდენადაა ჩართული მოქმედებებში, იმდენად დაძაბული ადევნებს თვალს ბ. გოგორიშვილის, თორნიკე გოგრიჭიანის, იმედა არაბულის, ბეგალიძეების თამაშს, რომ არცა აქვს საშუალება გამოხატოს თავისი დამოკიდებულება იმისადმი, რასაც უყურებს. სამაგიეროდ, ემოციის ქარიშხალი ატყდა სპექტაკლის შემდეგ.

თითქმის ყოველთვის ასეა: რამდენი რეპეტიციაც არ უნდა გაიარო, როგორც არ უნდა დააზუსტო ყოველი მიზანსცენა, მაყურებელთან პირველ შეხვედრას თან სდევს ნერვიულობა. ნამდვილი რეპეტიცია პირველი სპექტაკლია. ასე იყო აქაც. მეორე სპექტაკლი სწორედ ისეთი იყო, როგორც ეს სპექტაკლი გახლავთ საერთოდ, მიუხედავად იმისა, რომ ნ. კალატოზიშვილისა და ბ. გოგორიშვილის ლედი მაკბეტი სრულიად სხვადასხვა ასოციაციას აღძრავს, სხვადასხვაგვარად იკითხება, სპექტაკლის დედააზრს ორივე ჩინებულად წარმოაჩენს.

ასე იყო ამ საღამოსაც. ამიტომ მაყურებელიც მათნარი გახდა — გააზრებული, ზუსტად შემფასებელი, დამფასებელი, სულაც არ უცდია ემოციის დამუხრუჭება. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, მან დიდებულად შეაფასა რეჟისურაც და მსახიობებიც.

* * *

ადამიანს სახეზე ღიმილი მოჰყვნია, მხნე ნაბიჯებით მიდის როიალისაკენ, მიუახლოვდა, მიუჯდა, ღიმილითვე ახედა დირიჟორს, კლავიშებს თვალის გაუხსნორა, სუნთქვა შეეკრა, არა, თითქოს ნახტომის წინ კამარა მქერა.

მან, ქართველმა პიანისტმა, ახლა ამ ათასკაციან დარბაზს რახმანინოვის სამყარო უნდა გადასცეს, განაცდევინოს. რახმანინოვის მისთვის მომბლიურია — პიანისტმა რახმანინოვის შესრულებისათვის სწორედ ამ ქვეყანაში მიიღო საერთაშორისო აღიარება — რუბინშტეინის პრემია. მას ამ ქვეყანაში ყოველთვის ელიან, ისევე

როგორც პაატა ბურჭულაძეს. ერთი გაზეტი თავის სტატიას ასეც ასათაურებდა: „მეხედრა საყვარელ პიანისტთან“.

არადა, ალ. კორსანტია სირთულის წინაშე უთუოდ დგას: პირველ განყოფილებაში სტრავინსკის „პეტრუშკა“ მესარულეს. ისრაელის სადირიჟორო სკოლის ამომავალმა ვარსკვლავმა დან ეტინგერმა ჩინებულად წარმოაჩინა „პეტრუშკა“. სრულიად თანამედროვე, თითქოს დღეს დაწერილი (თუ სტრავინსკის საკომპოზიციო ხელოვნება გახლავთ თანამედროვე საკომპოზიციო სკოლის მთაგონების წყარო?) ნახარშოები იყოს.

ახლა კი სამა კორსანტიამ რახმანინოვის სული უნდა გადაუშალოს დარბაზს. „პეტრუშკას“ შემდეგ, ანტრექტიმ სოსო ბარდანაშვილი კულისებში შევიდა, რათა მუსიკოსისათვის ეთქვა, დარბაზში რამდენიმე ქართველი ვსხედვართ, მნთანა ვართო. იქიდან გამოსული სოსო კი მეუბნება: აქაც კი უკრავს, ვარჯიშობს, ემზადება.

მე თავს უფლებას არ მივცემ შევაფასო, თუ როგორია ალექსანდრე კორსანტიას მსრულება, ჩემი მწირი მუსიკალური განათლება ამის არც საშუალებას მომცემს და ალბათ, არც არის საჭირო — შემფასებელი აი, ეს უზარმაზარი დარბაზია, დღეს რიშონ ლეციონის რესპექტაბელურ „ეიხალ ათარუთში“ რომ შეკრებილა. მუსიკა ხომ მხოლოდ სპეციალისტებისთვის არ იხერხება, მხოლოდ სპეციალისტებისთვის არ უკრავენ პიანისტები, ისინი ჩვენთვის — მსმენელისთვის იღვნიან და მე ვხედავდი, რა ბედნიერი იყო მსმენელი, ის 40-50 წელი, ალ. კორსანტია რახმანინოვის და თავის სულს რომ გადაუშლიდა მსმენელს. ალბათ თითოეული ჩვენგანის ცხოვრების ამ მონაკვეთის უბედნიერესი წუთები გახლდით.

კონცერტი დამთავრდა, შემეძლო დამენერა: სულის დღესასწაული დამთავრდა-მეთქი. ხალხი ფეხზე წამოიჭრა. ხალხი თავდაუზოგავად უკრავს ტაშს. ის კი ისევე პირზე ღიმილმოდებული უკრავს თავს მაყურებელს, მერე წარმატებას დირიჟორს გადაუმიწამართებს, — იგი გამოჰყავს წინა პლანზე, მერე გადის, ისევე შემოდის, მირთმეულ თავიუღს პირველ ვიოლინოს მანჯლის, (მოგვიანებით, რიშონ ლეციონის ქუჩებში რომ დავდიოდით, ეს თავიუღი მაინც მოართევს, მან კი მუსიკოს ქაღალს აჩუქა, რომელიც „ეიხალ ათარუთიდან“ ბასით გამოგვეყვა.), მერე ბისზე მოჰყენის პრელუდიას ასრულებს, დასრულებისთანავე ხალხი ისევე ფეხზე წამოიჭრება, ისევე თავდაუზოგავად უკრავს ტაშს. მესამე როგორ გადაუწერულა ერთმა მაყურებელმა მეორეს: „ჰუ ვრუზინი?“ (ქართველია? „ბეტახს!“ (რასაკვირველია!) ჩემი სათქმელიც ეს არის, იქნებ ამიტომაც დაინერა ეს წერილი: როცა სპექტაკლის, კონცერტის შემდეგ მაყურებელი ფეხზე დგება, გაცხარებული უკრავს ტაშს, მესამხის „ბრავოს“, ცხადია, იგი დ. დოიაშვილს, ალ. კორსანტიას, ნ. კალატოზიშვილს, დ. გოგრიჭიანს, ალ. ბეგალიძეს, მ. არაბულს, ბესო კუპრეიშვილს, სხვას და კიდევ სხვას ეკუთვნის, მაგრამ უწინარეს ყოვლისა, ეს შეფასება ეკუთვნის საქართველოს.

დღეს ჩვენ მარტოში ვართ, დღეს ჩვენ თავადვე წარმოუდგენთ მსოფლიოს საკუთარ წაეს. ხელს გვიშლიან ზემოთ ნახსენები კრიმინალები, უცხოთა ლოგინებში სიყვარულის მოთამაშე ასულნი, ზოგიერთი მეზობელი, მაგრამ როცა ჩვენ მთელი სიგრძე-სიგანით გავაცნობიერებთ, თუ ქართული კულტურა - თეატრი რაოდენ სამსახურს უწევს ქვეყანას, უამრავ მეგობარს, დამფასებელს შევიძინებ.

და მთავარი ისინი გახდებიან.

იერუსალიმი-თბილისი

№3
„...იუკრეინი და ცხოვრება“
30

ბათუმის თეატრი საერთაშორისო ფესტივალზე

26 მაისს, საქართველოს დამოუკიდებლობის დღეს, ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა, კიშინიოვში, ეყენ იონესკოს IX საერთაშორისო თეატრალურ ბიენალეზე წარმოადგინა გიორგი თავაძის

სპექტაკლი „ბანანისა და კომმის პუდინგი კონიაკითა და რომით“.

საქართველოს დამოუკიდებლობის დღის აღნიშვნა კიშინიოვში დილიდან დაიწყო. მოლდოვას ყველაზე პრესტიჟულმა ტელევიზიამ „ურნალ ტვ“ ბათუმის თეატრის მმართველი ზაზა ხალვაში და თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გიორგი თავაძე მიიწვია დილის გადაცემაში, სადაც ნახევარი საათი დაეთმო როგორც ბათუმის თეატრის გასტროლს, ასევე საქართველოს დამოუკიდებლობის დღეს. დიალოგის მსვლელობისას ეთერში გადიოდა საქართველოს ღირსშესანიშნავი ძეგლების სლაიდმოუ.

დღის 11 საათზე ეყენ იონესკოს თეატრში გაიმართა პრესკონფერენცია, რომელსაც უძღვებოდა მოლდოვას კრიტიკოსთა კავშირის თავმჯდომარე ქალბატონი ვერა ვიშეტკო. პრესკონფერენციას ესწრებოდნენ როგორც პრესის და ტელევიზიების წარმომადგენლები, ასევე კრიტიკოსთა კორპუსი. მათი მხრიდან დიდი იყო ინტერესი თანამედროვე ქართული თეატრის მდგომარეობის შესახებ.

სალამოს 8 საათზე, ანტონ ჩეხოვის სახელობის რუსულ დრამატულ თეატრში ბათუმის თეატრმა წარმოადგინა სპექტაკლი, რომელიც ასახავს საქართველოში ბოლო პერიოდში დატრიალებულ უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ და პო-



ლიტიკურ ფაქტებს. ადგილობრივი ტელევიზიების და კერძოდ, რუსული ტელეკომპანიის „СТС“ მიერ წინასწარ გავრცელდა ინფორმაცია, რომ ბათუმის თეატრი საქართველოდან პოლიტიკურ აქციას მართავს. რუსული ტელევიზიის გაღიზიანება გამოიწვია ბათუმის თეატრის ხელმძღვანელების ზაზა ხალვაშის და გიორგი თავაძის უარმა რუსული არხის პირდაპირ ეთერში ჩართვაზე.

სპექტაკლს ესწრებოდნენ მოლდოვას კულტურის და ტურიზმის მინისტრი, საქართველოს სათვისტომოს წარმომადგენლები, ფესტივალის მონაწილე მსახიობები, რეჟისორები, კრიტიკოსები და პროდიუსერები რუმინეთიდან, საფრანგეთიდან, გერმანიიდან და რუსეთიდან, მათ შორის მსოფლიოში სახელგანთქმული რეჟისორი რომან ვიკტიუკი, რომელმაც სპექტაკლის ბოლოს რუსეთის ტელევიზიებთან კომენტარი გააკეთა ბათუმის თეატრის სპექტაკლზე: „მე არ მეგონა, თუ დღეს, ომგამოვლილი ქვეყანა მოიცლიდა თეატრისთვის, ვერც იმას ვიფიქრებდი, რომ ის წარდგებოდა საერთაშორისო ფესტივალზე ასე თამამად, მხნედ და ღირსეულად. ქართველებმა აჩვენეს მაგალითი, თუ რა შეუძლია თეატრს,

ამავდროულად მაღალი საშემსრულებლო ხელოვნება და ჩემთვის რეჟისორი გიორგი თავაძე არის აღმოჩენა, რომელიც უდავოდ ამართლებს მისი პედაგოგის დიდი რობერტ სტურუას იმედებს.“

სპექტაკლი, რომელიც 890-ადგილიან თეატრში გაიმართა, სრული ანშლავით ჩატარდა. სპექტაკლის ბოლოს აჟღერდა საქართველოს ჰიმნი და სცენის სიღრმიდან დაეშვა უზარმაზარი საქართველოს სახელმწიფო დროშა. სახელმწიფო ჰიმნს ჯანსუღ კახიძის „მრავალჟამიერი“ ჩანაცვლა და კულისებიდან ფეიერვერკი დაეშვა სცენაზე, თითოეულ ქართველს ხელში ჩირაღდანი ეჭირა.

საქართველოს დამოუკიდებლობის დღისადმი მიძღვნილი აქციის შემდეგ, ევროპაში ცნობილმა მოლდოველმა რეჟისორმა პეტრუ ვიტკარაუმ თქვა:

-დავინახე, როგორ უნდა გიყვარდეს სამშობლო, მე დღეს კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, რომ ეს ერი არასოდეს გადამენდება, რადგან მათი იარაღი ხელოვნებაა. სიტყვით გამოსვლის შემდეგ პეტრუ ვიტკარაუმ გიორგი თავაძეს ფესტივალის მოოქროვილი ემბლემა, საპატიო პრიზი გადასცა.



მერი ბურბანიძე

არღიfest

დიდი ხნის ფიქრის შემდეგ, თუ საიდან უნდა დამენყო, ან დამენყო კი საერთოდ ანალიზი 25-წუთიანი სპექტაკლების ფესტივალზე, რომელიც არღიfest-ის სახელით დამკვიდრდა ქართულ თეატრალურ სივრცეში, გადავწყვიტე იმ პატარა ექსპერიმენტისთვის მიმემართა, რასაც ზოგადად თავად ეს ფესტივალი წარმოადგენს.

ფესტივალზე წარმოდგენილი თითოეული სპექტაკლი (ასეთი კი 14 იყო) ოცდახუთი წუთის განმავლობაში უნდა განვითარებულიყო სპექტაკლის ყველა ნების გავლით და დაცვით. მაგრამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, (თუმცა, მოლოდინმა მოსალოდნელს გადააჭარბა), სპექტაკლები თავისი წარმოდგენილი სახით, ხშირ შემთხვევაში, ყოველგვარი განვითარების გარეშე სრულდებოდა და დასაწყისიდან მოყოლებული დასასრულამდე ერთგვარ მინიშნებად, ჩანასახად თუ ჩანახატად რჩებოდა მაყურებელთა და შემფასებელთა თვალში ერთ-ერთი შემფასებელი კი თავად მე შექმნილი ქაოსის დასალაგებლად ფურცლებზე თანმიმდევრულად ვაკეთებდი მინიშნებებს, თოთხმეტი სპექტაკლის განმასხვავებელ ნიშნებსა თუ მსგავსებაზე. ამ მინიშნებებმა და საკუთარმა შენიშვნებმა იმაზე მეტი არაფერი მიმანიშნეს, რასაც თავად ფესტივალის ბუკლეტში არსებული ინფორმაცია იძლეოდა ამა თუ იმ სპექტაკლის მონაწილეთა თუ შემქმნელთა შესახებ. ეს კი მე შაძლევდა იმ ფიქრის უფლებას, რომ წარმოდგენილი სპექტაკლების ყველაზე ზუსტი და კარგი შემფასებელი თავად სპექტაკლების სათაური იყო. ამ ბოლო დროს ხომ ასე მოხშირდა აზრიანი სათაურები, რომელიც ან საერთოდ არ ასახავს და არ პასუხობს შინაარსს, ანაბსოლუტურად გაუცხოებული შინაარსთან მხოლოდ ინტრიგას და ამ კუთხით ინტერესს წარმოშობს ჩვენში. ჩვენ

ხომ სახელებს და სახეებს დავდევთ ყველგან და ყველადღერში. და რადგან ეს ფესტივალი შორს იდგა თავისი ცნობადი სახელებისა და სახეებისგან ამიტომ გვრჩება რა, უფრო სწორად, რა რჩება მათ შემქმნელებს? — სპექტაკლის სათაური, რითიც მაყურებელში დაინტერესება აუცილებლად წარმოიძვება. სწორედ ამიტომ, ვატარებ პატარა ექსპერიმენტს და მხოლოდ სათაურით ვცდილობ ამავე სპექტაკლების შეფასებას, რომელიც მერნმუნეთ, სპექტაკლის ბევრად უფრო კარგი შემფასებელი აღმოჩნდება, ვიდრე ჩემი დეტალური დამოფილოსოფოსო ანალიზი.

ბუკლეტში მითითებული პირველი სპექტაკლი, პლასტიკური ფანრების სინთეზი - „დრო“ რომელმაც ყიურის სპეციალური პრიზი დაიმსახურა, სხვა სპექტაკლებთან მიმართებაში ნამდვილად იმსახურებდა ამ შეფასებას. მაგრამ სათაურად გამოტანილი „დრო“ მხოლოდ იმ შემთხვევაში ამართლებს სპექტაკლში დასმულ თავისუფლების პრობლემას, თუ თავისუფლების პრობლემაში დრო რაიმე გარკვეულ და გადამწყვეტ როლს თამაშობს. თავისუფლებას კი დრო არ გააჩნია, ის მუდმივად დროშია. მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ დრო განაპირობებს იმ ჩარხს არსებობას, საიდანაც სპექტაკლის სამივე შემსრულებელი (მ. გოგოლაძე, გ. ლონლაძე, ლ. რობაქიძე) თავის დაღწევას ლამობს, მაშინ ეს დრო სპექტაკლის ჩანაფიქრში გაქრა, გაიბნა და ხელში შეგვრჩა საინტერესო პლასტიკური სპექტაკლი, რომლის ერთადერთი დიდი ნაკლიც ავტორთა მიერ დროის შეგარძნება აღმოჩნდა.

შემდეგი სპექტაკლი (ბუკლეტის თანმიმდევრობას მივყვები) „კვიციანი, სადაც კვიციანის შემსრულებელი მ. მირიანაშვილი მამაკაცის საუკეთესო როლის შემსრულებლად დაასახელა ყიურომ, მადი ბეღიაშვილის მონო-სპექტაკლის მთავარი გმირია. სპექტაკლი მართლაც მხოლოდ კვიციანი იყო (არა მხოლოდ მონო პიესის გამო), სადაც მ. მირიანაშვილი ცდილობდა საინტერესო სახე შეექმნა, იმ სპექტაკლში სადაც არარსებობდასაიუჟეტის დრამატული ხაზი, იყო მოქმედების უმოქმედობა, პრობლემის და სათქმელის არარსებობა. ის, თამაშობდა თითქოს ნაწილს იმ მთელისას, რასაც სახე ჰქვია, მაგრამ თამაშობდა, რასაც ვერ ვიტყვი ზურა მელიქიძის რეჟისორულ და დრამატურგიულ ნამუშევარზე „სურვილების განდევნა“.

აქ კი ნამდვილად უნდა გავაკეთო პატარა გადახვევა იმ ექსპერიმენტთან დაკავშირებით რომელიც ამავერად თავად ფესტივალის მონაწილეებმა შემოგვთავაზეს. ბ. მელიქიძის მიერ ფესტივალზე კიდევ ერთი პიესა იქნა წარმოდგენილი, სახელად „ბუტიერობრივი“, ხოლო ის, ვინც „სურვილების განდევნაში“ მსახიობის რანგში მოგვევლინა (გ. ლომთაძე) ასევე იყო რეჟისორი სპექტაკლისა „ფორფიტების მალაზია“, სადაც მადი ბერიაშვილი („კვიციანის“ რეჟისორი) მხოლოდ დრამატურგის ფუნქციას ითავსებდა. ა. ლორთქიფანიძე იყო პიესის ავტორიც და

კომპოზიტორი ცსპექტაკლისა „ანამ დახურა ფანჯრები,“ ასევე სპექტაკლ „ცარიელი სახლის“ მსახიობი და სავსებით... მთელი ფესტივალის იყო ბრწყინვალე მაგალითი იმისა, თუ რამდენად აუცილებელია ყველამ თავისი საქმე ჯერ ისწავლოს, რომ შემდეგ აკეთოს — რეჟისორმა დადგას, მსახიობმა ითამაშოს, დრამატურგმა წეროს, სხვა სურვილი კი უბრალოდ განიღვინოს. გასაგებია, რომ რაც კარგები ვართ, ქართველები ვართ და რომ ყველა ქართველი ნიჭიერია, მაგრამ, როგორც ჩანს, არც იმდენად, რომ ყველაფერი ერთად და ერთმანეთს ვაკეთოთ.

მაგრამ ფესტივალზე სტუმრის სტატუსით წარმოდგენილი ირანული სპექტაკლიც დაახლოებით ამ პრობლემის ფორმით მოიაზრებოდა, თუმცა ერთი განმასხვავებელი ნიშნით — პროფესიით არათეატრალურაა, უბრალოდ თეირანის უნივერსიტეტის სხვადასხვა ფაკულტეტის მაგისტრანტებმა, 2010 წლის The 28 Fair International Theatre Festival — ის სპეციალური პრიზით დაჯილდოებული უილიამ შექსპირის „მაკბეტის“ რეზა სერვატისეული ირანული ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზეს.

გასაგებია, რომ ქართულ და ირანულ თეატრს სხვადასხვა შეფასების კრიტერიუმები და სხვადასხვა თეატრალური ცხოვრების ისტორია გააჩნია, რომ იმ ქვეყანაში, სადაც ქალის და მამაკაცის საქვეყნოდ ხელის შეხებასაც კი კრძალავს ალამა და მათი რელიგიური ფანატიზმიდან გამომდინარე, რომელიც მათი აზროვნების ფორმას განსაზღვრავს, საბოლოო ჯამში რეზა სერვატის „მაკბეტი“ და სპექტაკლში აქცენტირებული მომენტები თამამ ექსპერიმენტადაც კი შეიძლება ჩაითვალოს.

რეჟისორი მაყურებელს სთავაზობს ისეთ ვერსიას, რომელიც პიესაში ხანგასმული სულაც არ არის, მაგრამ რომელიც შეიძლება სულაც არ სცილდება გმირი მაკბეტის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს და მის საქციელთა რიგს ქვეცნობიერად სწორედ საქსულაური ენერჯის ნაკლებობა და უკმარისობა განსაზღვრავს და განაპირობებს. ჰესამ მანზოურის მაკბეტის, მაჰმუდ ავჰაზადეის ლედი მაკბეტის გვერდით უხერხული მოძრაობები, სწორედ მისი მამაკაცის არასრულფასოვნების კომპლექსის შედეგია, რომელსაც ისევ და ისევ ჩალმანამოფარებულთა ტრადიცია განსაზღვრავს, სადაც სიყვარულის ნაკლებობას მოვალეობის გრძნობით ანაცვლებენ. რეჟისორს, ბუნებრივია, არ აინტერესებს გმირი მაკბეტი, სადაც ყოველი მეორე კამიკაძეა, მის ინტერესს სიყვარულის ნაკლებობა და მოთხოვნილება განაპირობებს, რომელსაც კუდიანების წინასწარმეტყველების ფუნქციით, მათი დანიშნულებით და როლით ამდაფრებს.

ამ კუთხით ადაპტირებულ შექსპირში სიუჟეტური ხაზის დაცვას რა თქმა უნდა, არავინ გვთავაზობს და არც არავინ ითხოვს.

სპექტაკლში კომბინირებული ტრაგიკული სცენები ხშირ შემთხვევაში გროტესკულ სახეს იღებს. ცოცხალი მუსიკა თითქმის ერთადერთი სამეტყველო ენაა და ერთგვარი სპექტაკლის მხატვრული ფორმაც, რადგან სპექტაკლის სამეტყველო ენად პლასტიკა ქცეულა. კინოხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ხერხებით, მასში ხშირი ცვალებადი რაკურსებით, პერსპექტივის შეგრძნებით, განათების ხშირი მონაცვლეობით, მასშტაბებში გაზრდილი გამოსახულებით განათების ნეალობით, ასევე მონახილეთა ხან მკვეთრი, ხან კი ბუნებრივი მოქმედებით, სპექტაკლი ბუნებრივია სცილდება შექსპირის ტრადიციული დადგმის მეთოდს და ხშირ შემთხვევაში ავანსცენაზე განვითარებული მოქმედებები ისევ და ისევ ექსპერიმენტის სახეს იღებს.

ირანული თეატრის შესახებ შთაბეჭდილების შექმნა რეზა სერვატის სპექტაკლის შემდეგ, არც ისე სასურველი შთაბეჭდილების და დასკვნის გაკეთების საშუალებას იძლევა, მაგრამ ირანის თეატრი ნამდვილად ნაკლებად მანუებს, ისინი ხომ ქალისთვის თამამის აკრძალვის ფენომენს მამაკაცის თამამით ანაცვლებენ. საქართველოში არ დგას მსგავსი პრობლემა და ფესტივალზეც საუკეთესო შემსრულებლის პრიზი (ჩემი აზრით) მხოლოდ იმ კუთხით გაიცა, ნატო კახიძის საუბარი და მეტყველება უბრალოდ კარგად ისმოდა სცენიდან, რაც, სერიოზულ კრიზისზე მეტყველებს. ვიცი, მაყურებელთა ნაწილმა ის ფესტივალის აღმოჩენად მანათლავს, მაგრამ თუ ქართულ თეატრში დღეს სწორად მეტყველება აღმოჩენა, დაე, ასე იყოს. თუმცა, საუბედუროდ, მეტყველება მართლაც აღმოსაჩენი განდა ქართულ თეატრალურ სივრცეში. სხვა დანარჩენი — სახის განვითარება, ემოცია (და არა თვალბეჭდის ცრემლი), გმირის სულიერი სამყაროს წარმოჩენა სახის და ხმის თუნდაც ელემენტარული სახეცვლილებით, დიდი ფუფუნებაა და არა მსახიობის ხანა.

საუკეთესო რეჟისორულ ნამუშევრად ჟიურის მიერ შეფასებულ იქნა მაკა ნაცვლიშვილის მონოსპექტაკლი „მედვა: დაბრუნება.“ რატომ? - არ ვიცი. იყო ფესტივალზე წარმოდგენილი ლევან ხვიჩიას სპექტაკლი „ბუტერბროდი,“ რომელშიც, ჩემი აზრით, უფრო მეტი რეჟისორული მიგნებები იყო, მკვეთრად გამოხატულ მეტაფორულ ხედვასთან გვეკონდა საქმე. აჰ, პირველივე ხუთიდან მოქმედების ატმოსფეროში აღმოჩნდებოდი, მაგრამ მსახიობები რობერტ სტურუას სპექტაკლებისთვის დამახასიათებელი მანერით თამაშობდნენ. როგორც ჩანს, ჟიურიმ უპირატესობა იმ ზნეობრივ პრობლემას მიანიჭა, რომელიც „მედვა: დაბრუნებაში“ პიესის ავტორმა ნილ ლაბუტიმ შემოგვთავაზა.

ბუბაზ მებრელიძე

ჭაშუარიტაბისკან მოზრუნება

პანტომომის თეატრში „ქრისტეს“ დადგმით დასრულდა ტრილოგია „მთვარისკენ ნასროლი მიხაკი“ (ტერენტი გრანელის პოეზის მიხედვით) და „წმინდა გიორგი“. სამივე ნარმოდგენის ლიბრეტო ცნობილ მწერალ რეზო მიძველაძეს ეკუთვნის, რომელმაც თეატრს ახალი სიცოცხლე მთაბერა და დღევანდელი სულიერი დეფიციტის ჟამს საზოგადოებას ზნეობის, სათნოებისა და განწმენისკენ მოუწოდა. თეატრის ხელმძღვანელმა და ამ უჩვეულო სპექტაკლების მალაქმატვრულად დამდგმელმა ამირან შალიკაშვილმა მოქმედება ემოციურად მძაფრ ტონალობაში წარმართა, სადაც რთულ, გამოუვალ ვითარებათა მიუხედავად, გმირები თავიანთი იდეალების ერთგული რჩებიან. ასეთია ამ ტრილოგიის მნიშვნელობა.

ამირან შალიკაშვილს „ქრისტე“ შემთხვევით არ გახუხორციელებია. „წმინდა გიორგის“ დადგმისას, მორწმუნეთა სახელით გარკვეული ჯგუფის მიერ საკუთარი მიზნებისთვის გადართულ საპროტესტო გამოსვლებმა ნათელყვეს ამ თემისადმი მოუშზადებლობა, გამოავლინეს ადამიანთა უინტელექტობა და სარწმუნოებისადმი უპატივცემულობა. ამიტომაც „ქრისტე“ განგამის ზარად გაისმა და საზოგადოების ყვემარტივი ღირებულებებისაკენ შემობრუნებას შეეცადა.

სპექტაკლი რეტროსპექტივის პრინციპით იწყება. ამაღლებულ ადგილას (უნდა ვიგულისხმობთ გოლგოთა) უცხური ბოროს განაჩენით ჯვარცმულ ქრისტეს (ა. შალიკაშვილი უმცროსი) ვხედავთ. მის ფერხითი დამბობილი მარიამ ღვთისმშობელი (ნ. ლორთქიფანიძე) განკაცებული მაცხოვრის ამქვეყნიურ ცხოვრებას იხსენებს. ხალხი ეთაყვანება მას, ტირის და ლოცულობს. აქ ვხედავთ საზოგადოების ქცევის ორ ასპექტს. ერთმა ნაწილმა ქრისტეს ხაშება მოითხოვა, მეორემ კი თაყვანი სცა და ღმერთად აღიარა. ისმის კითხვა —

მაშ, როდის იყვნენ ეს ადამიანები საკუთარი სინდისის წინაშე მართლები? რა ფასად დაუჯდა კაცობრიობა უსამართლობა? ან როგორ უნდა ვიცხოვროთ მომავალში? რეტროსპექტივაც ამ კითხვებზე პასუხის გაცემის სურვილია — გადწყვეტილების მიღებამდე მოვლენების სწორი გახჭურეტა საჭირო, საბედისწრო შედეგი რომ არ მივიღოთ.

ქრისტეს დაბადებაც ხატოვნადაა გადმოცემული. ქალების გარემოცვაში სხეულზე გრძელი ფერადი მანდილები ალევგორიულად წარმოსახავენ ქრისტეს დაბადებას ცისარტყელის ფონზე, რომელიც სამომავლო იმედებთანაა დაკავშირებული. მსახიობი ნინო ლორთქიფანიძე გადმოცემს პირმშოს შობის ტკივილსა და სიხარულს, რაც დედობრივ განცდებს უკავშირდება. მარიამი ხელების პლასტიკით მტრედს გამოსახავს, რაც ალევგორიულად სულიწმიდას ამქვეყნიურ მოვლინებას გვამცნობს. სწორედ ამ გრძობით ქსოვს პერანგს, რომლითაც მოგვიანებით ძვილს შემოსავს (ეს ასოციაციურად უფლის კვართია). ამ სიხარულს სამწუხარო ამბავი ცვლის — მეფე ჰეროდეს (ლ. ჩხაიძე) გადწყვეტილებით, ყველა ახლადდაბადებული ბავშვი უნდა მოკლან. მეფე ნითელი მოსასხამით (რაც ტირანის სიმბოლოც არის) შემოდის და ჯარისკაცებს მარიამისთვის ბავშვის წართმევას ღვარძლიანად უბრძანებს. მსახიობ ლუკა ჩხაიძის გმირში ჩანს დაუნდობლობა, სიძულვილი და ადამიანის სიცოცხლის არაფრად ჩაგდება. მისი მმართველობა ურჩხულის ასოციაციას იწვევს, რომელიც სიკვდილის მახვილს დაუფიქრებლად იქნევს. მარიამი სასწაულგებრივად გაურბის მდევარს, რაც პლასტიკაში ეფექტურად აისახება და ვითარების ტრაგიკულობას გამოხატავს. საბოლოოდ, ჯარისკაცები უკუსვლით და შენელებული მოძრაობით გადიან სცენიდან, რაც ჰეროდეს ჩანაფიქრის მარცხს ნიშნავს.

მომდევნო სცენაში შემოდის ნელს ზეზეთ შიშველი ქრისტე, რომელსაც გულზე ჯვარი ჰკიდია. სწორედ ამ დროს აცმევს მარიამი თავის მოქსოვილ პერანგს. მას ორივე ხელში თეთრი ნაჭერი უჭირავს და მინდარის ასოციაციას ქმნის, როდესაც ქრისტე მასში ამოვლებული ჯვრით ქალებს ნათლავს. ეს ქალები ვაზსაც განასახიერებენ, რომლიდანაც ვაზის ჯვარს იღებს, რითაც ჯვრისა და ვაზის ერთობა ქრისტიანობის სიმბოლოდ აღიქმება. ამიტომაც მეორდება მტრედის სიმბოლოს წარმოსახვა. ბოლოს, ქრისტე საკუთარ ჯვარს კიდებს დედას. მარიამის გაქრისტიანება ნიშნავს ხალხის მოქცევას, რითაც ქრისტიანობას დაედო სათავე.

ქრისტეს ადამიანთა კიდევ ერთი ცხოვრებისეული ნაკლი — ხორციელი ვნება აქვს განსასჯელი. სხვადასხვა ფერის მოსასხამიან ქალთა გარემოცვაში, პოსტამენტზე ქალისა და მამაკაცის ფიგურები ჩნდება. თითქოს ქალის ფიგურის გამოქანდაკების პროცესი მიმდინარეობს, რაც როდენის „კოცნას“ გვაგონებს და მხატვრული პლასტიკით, ემოციით მარია მაგდალინელის (ს. ფილიშვილი)



ქრისტე - ამირან შალიკაშვილი (უმცროსი),
მარიამი - ნ. ლორთქიფანიძე

სამყაროს წარმოგვიდგენს. რეჟისორული გადანწყვეტით, იგი უფრო ღირსეულად გამოიყურება, ვიდრე ის შავმოსასხამიანთა ჯგუფი, რომელიც ქრისტემ ტაძრიდან უზნეობისთვის გამოაგდო და ახლა მარია მაგდალინელის ჩაქოლვას ლამობს. ამ კონტრასტულ ფონზე პლასტიკურად კარგად იკითხება ქრისტეს ცნობილი ფრაზა: „ვიხივ თვით არა სცოდა, პირველი იმან ესროლოს ქვა“. მართალია, ქრისტე მათ ქვებს ხელიდან აგდებინებს, მაგრამ ამ ქვებს ისინი უკვე სხვებს ესვრიან, რა დროსაც ხელები უძემდებათ. ქრისტე ნაცემ ქალებს წამოაყენებს, რომლებიც თავიანთ ჯალათებს შავ მოსასხამებს გახდიან და საკუთარ ფერად მოსასხამებს აცმევენ. ეს არის ურთიერთშენდობის, ურთიერთსიყვარულის რიტუალი და ქრისტე მათ სულიერად აერთიანებს. ამის შემდეგ, ისინი თავიანთ საქციელს ინანიებენ და ქრისტეს ქადაგებას უსმენენ. ქრისტე მათ ვაზს არგვევიანებს — მიწისა და ზეცის ფასს ასწავლის, ანუ ცხოვრებისეულ ფასეულობებს შეამეცნებს.

თითოეულ მათგანს ჯერ ფეხებს ბანს, შემდეგ კი მდინარეში ამოვლებულ ჯვარს კიდებს.

ამდენად, ქრისტემ ძეუნდო თავის გამცემებსა და მახამებლებსაც, შესძლო ადამიანთა მანკიერებების ნაწილობრივ გამოსწორება, მაგრამ იგი გრძნობს სიკვდილის გარდუვალობას. სწორედ ამაზე ფიქრობს განმარტოვებული, როდესაც გვერდით დანახულ ადამიანის ფიგურას ხელებს აშლევინებს და ჯვრის ფორმას აძლევს. ქრისტეს გარშემო ჭორები ვრცელდება. იუდას ხელში წითელი ქისა ქრისტეს გაყიდვის მანიშნებელია და ხალხიც პილატესგან (ი. ბიბილორი) მის დასჯას ითხოვს, რომელმაც „ხელი დაიბანა“ და მოსამართლის ნაცვლად, ბრბოს ნების აღმსრულებელი აღმოჩნდა. ქრისტეს იჭერენ, როზგავენ, პერანგს შემოახევენ და მარია ღვთისმშობელს მიუგდებენ. თავზე ეკლის გვირგვინს ადგამენ და გოლგოთას გზას გაუყენებენ. ა. შალიკაშვილი-უმცროსი ამ სცენებს ემოციურად წარმოგვიდგენს, მასში ჩანს ადამიანური განცდა, გაკვირვება, თუ რატომ მოექცნენ სიკეთის საზაცვლოდ ასე დაუმსახურებლად და უმადურად, ფიზიკური ტკივილის გარდა, სულიერადაც იტანჯება თანამომძმეთა დაუნდობლობის, ზნეობრივი დაცემისა და არსებულ უსამართლობის გამო. ჯვარზე გაკრული მამაზეციერს ადამიანთა შენდობას სთხოვს და თავისი ქველობით კაცობრიობას გადარჩენის შანსს უტოვებს.

სახიერადაა გაკეთებული სცენა, სადაც ქრისტეს უჭირს ჯვრის ტარება. ამ დროს ადამიანი-ჯვარი თავად ეხმარება მას, ხელს უხვდის — ხან წამოაყენებს, ხან თავადვე ატარებს ქრისტეს და ტახჯვის შემსუბუქების სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. ცოდვილ მიწისგან სწორედ ჯვარი ალამალებს მას და უკვდავებისკენ მიჰყავს. ჯვარცმისას მიწა იმრა, ყველაფერი შეტორტმანდა, ჩამობნელდა და ხალხიც დაიბნა. შემდგომ სცენაში მუქი თანდათან ინთება და მლოცველები ქრისტეს აღდგომის მოწმენი ხდებიან — იგი ზეცისკენ მიფრინავს, რასაც ა. შალიკაშვილი-უმცროსი პლასტიკურად სახიერად გვიჩვენებს, რამიც სულიერი სიმშვიდე გამოსჭვივს.

მთელი მოქმედება კომპოზიტორ გ. ჩლაიძის მიერ შერჩეულ კ. ორფის „კარმენა ბურანასა“ და კ. დებიუსის „მთვარის მუქის“ მუსიკაზე მიმდინარეობს და რეჟისორულ ჩანაფიქრს კონცეპტუალურად გამოხატავს, გმირთა სულიერ განწყობაზე მიგვანიშნებს.



6060 მაჭავარიანი

ლიტერატურული თეატრის ხიზლი

24 მაისს ლიტერატურის მუზეუმში გაიმართა სპექტაკლი „მამაშვილობა“ გამორჩენილი ქართველი მწერლის, ოთარ ჩხეიძის ამავე სახელწოდების მოთხრობა გაასცენურა და დადგა მსახიობმა, რეჟისორმა და დრამატურგმა ოთარ ბალათურიამ.

დარბაზში ხალხმრავლობა იყო. მაყურებელი გამორჩეულად სალიტერატურო და თეატრალურ ელიტას წარმოადგენდა.

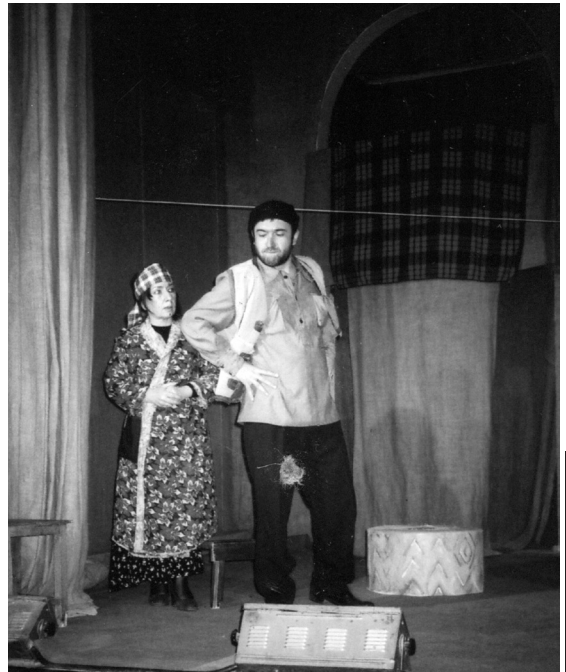
უნდა აღინიშნოს სცენის საკმაოდ მცირე მოცულობა, მსახიობთა ოთახების სიმცირესა და მოუხერხებლობაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, მაგრამ უნდა ითქვას მთავარი: არა მგონია, ფართოდ იყოს ცნობილი ის ფაქტი, რომ ლიტერატურის მუზეუმში დაარსებული თეატრი უკვე 12 წლისაა, მისმა მსახიობებმა კი, რომლებიც, ძირითადად, მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრიდან არიან, ერთ-ერთი დამაარსებლის, თემურ ნაცვლიშვილის სახელი მიანიჭეს ამ ნიჭიერი ხელოვანის გარდაცვალების შემდეგ. მსახიობთა ძირითადი ბირთვი ანუ დამაარსებლები იყვნენ ასევე: ლადო მექვაბიშვილი, კოტე მჟავია, ნაირა გელაძე. ამ ხნის განმავლობაში თეატრში დადგმული სპექტაკლებიდან აღსანიშნავია: რ.

ინანიშვილის „ცეტები“, „მზიური ველი“ (ნ. დუმბაძის მოთხრობების მიხედვით), გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ (რეჟ. ლ. ქობლიანიძე), „ფიროსმანი“ (რეჟ. ლიკა მაცხოვრავილი), „როდესმე, ჩემო საყვარელო მინა-წყალო“ (ი. ჭავჭავაძის მიხედვით, რომელიც ჩვენგან უდროოდ ნასულმა რეჟისორმა გოგი გაბილაიამ დადგა), „სიყვარული არ კვდება“ (გ. ლეონიძის მიხედვით) და გ. ერისთავის „მუნნი“ — (რეჟ. კოტე მირიანაშვილი), ო. ბალათურიამ ოთარ ჩხეიძის ამ ჩინებული მოთხრობის - „მამაშვილობის“

გარდა განახორციელა: სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა,“ ი. გუგუბაშვილის „იავნანამ რა ჰქმნა,“ ვაჟა-ფშაველას „მგლის ნუკრის ნაამბობი,“ „ჩხიკვთა ქორნილი“ და სხვ.

აღსანიშნავია, რომ პროფესიონალი მსახიობები უთუოდ თავიანთ კვალს ამჩნევენ წარმოდგენებს, რომელთაც, არცთუ იშვიათად, ატყვიანთ ლიტერატურის კვალი. ასე მაგალითად: ო. ჩხეიძის მოთხრობის კილო. მეტყველებისა და თხრობის ბუნებრივი მიმდინარეობის შესანარჩუნებლად მსახიობები ნაირა გელაძე და სოფო ფერაძე მოთხრობელთა ფუნქციასაც ითავსებენ და როლებსაც ასრულებენ. ამ სპექტაკლში დრო უფრო შესამჩნევად სწრაფად გარბის, ვიდრე მოთხრობაში, რასაც წარმოდგენის პირობითობა და შემსრულებელთა ოსტატობა ამართლებს. გლენის ყოფის პრიმიტიულობის ამსახველ ამ მშვენიერ მოთხრობაში ნამდვილი თეატრალობით იკვეთება ხასიათები და ცხოვრების ის უმცირესი დეტალები, რომლებიც საერთო განწყობას ბადებენ.

წარმოდგენის დასაწყისში ქმარი (მსახ. კოტე მჟავია) შვილის დაბადებას ელოდება და შემკვიდრის შეძენას თოფის სროლით აგებიანებს სოფელს. მის დასასრულს კი, ოჯახში ფუნქციონირებად კარგული ყულფში აპირებს თავის გაყოფას, ეს უაზრო ყოფა რომ დაასრულოს, მაგრამ ჯერ კრუხის



ცოლი - ნ. გელაძე,
ქმარი - კ. მჟავია

კაკანი (მისი კვერცხის დადება ნერვებს უშლის ხოლმე კაცს, მაგრამ სიკვდილის წინ სიცოცხლის გაგრძელების ამ ხმას უჩვეულოდ ეფერება კიდეც) და შემდეგ კი



**კოტე მუავია, ნიკა კვანტალიანი,
ნაირა გელაძე, სოფო ფერაძე**

— ახლადდაბადებული ბავშვის ჩხავილი გონს მოიყვანს და ყულფიდან თავს გამოაყოფინებს. სიცოცხლე გრძელდება და უფრო საინტერესო ხდება — ოჯახი მრავლდება, მოხუცი კი მხოლოდ თავის თავზე არ უნდა ფიქრობდეს.

კოლორიტულობითა და ცოცხალი,

ხალისიანი შესრულებით გამოირჩევიან ამ წარმოდგენის მთავარი შემსრულებლები: დედა — ნაირა გელაძე და რძალი — სოფო ფერაძე. ისინი ექსპოზიციის სოფლის ჭოროკანა დედაკაცებიდან უცბად იხდნენ ამბის მთხროველ პერსონაჟთა სამოსს და ერთვებიან მოქმედებაში. გაზრდილი ბიჭი (მსახ. ნიკა კვანტალიანი) ცოლის შერთვისთანავე გაუთავებელ ლხინში ებმება და შედეგიც სახეზეა — დაცლილი კასრები, რაც მამა-შვილის კონფლიქტის მიზეზი ხდება. შემდეგ კი ისინი ერთმანეთის კასრებიდან სვამენ ღვინოს. ეს მოთხრობა პანია კონფლიქტიდან და ასევე პანია დეტალებიდან ადამიანური ურთიერთობების მაღალ დონემდე მალდება. მთავარი ისაა, რომ გლვხთა ყოფას მაინც ალამაზებს ის მარადიული გრძნობა, რომელსაც სიყვარული და სიცოცხლის საზრისი ჰქვია. ჭოროკანა დედაკაცები სოფლის ორღობიდან მიდიან და ერთმანეთისთვის ახალი ამბის მოსაყოლად ემზადებიან...

წარმოდგენის მკაფიო ღირსება ის გახლავთ, რომ იგი წარმოაჩენს დიდებული ქართველი მწერლის სამყაროს, ადამიანების ბუნების ამოცნობისა და წარმოჩენის დიდ ნიჭს. სპექტაკლში განსაკუთრებით ფაქიზად ეპყრობიან მწერლის თითოეულ სიტყვას. ო. ჩხეიძისეული ტექსტი მასში არა მხოლოდ დიალოგების, არამედ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მთხრობელის მეფასებითაც მიენოდება მაყურებელს.

ეს ტრადიცია — ქართველ მწერალთა ნაწარმოებების გასცენურება — სანაქებოა და აუცილებელიც. მაყურებელი, რომელიც საყვარელი მწერლის ნაწარმოებს ხედავს სცენაზე, სახიერად იღებს იმ ესთეტიკურ სიამოვნებას, რასაც მისი სცენური სიცოცხლე ანიჭებს.



ნინო ჩხეიძე

რა უნდა მეთქვას...

(უშანგი ჩხეიძის ძეგლი

მთანმინდაზე)

უშანგის საფლავზე ძეგლის დადგმისათვის საჭირო თანხის შეგროვებისას დამეხმარნენ ბიზნესმენები: მამუკა ხაზარაძე და ანზორ ქოქოლაძე, დიდი თანხით შეენია ძეგლის საქმეს მსახიობი ოთარ მეღვინეთუხუცესი, ჩხეიძეების საგვარეულოს თავმჯდომარე ალექო ჩხეიძე თვითონ მივიდა ბანკში და დიდი თანხა შესწირა უშანგის ძეგლს. უშანგის მეგობრის, მსახიობის ვეჩე ჯიქიას ძმისშვილმა - მარინა ჯიქიამ პირადად მომიტანა თანხა. ჩვენი ოჯახის სანათესაომ და სამეგობრომ, ვისაც რამდენით შეეძლო, იმდენით გაამდიდრა ძეგლის ბიუჯეტი. გაიოზ ნადირაშვილმა და ოთარ ნინილაშვილმა, მსახიობმა ასმათ ტყაბლაძემ და სხვებმაც... ასე შეგროვდა 10 000 ლარი. ამავე დროს, უშანგის ძეგლის დადგმის საქმეში ჩაერთა ჩვენი მშობლიური ქალაქის, ზესტაფონის გამგეობა: გამგებელი ბატონი გივი არაბიძე, დავით ფერაძე და ზესტაფონის კულტურის განყოფილების ხელმძღვანელი დათო ლაბაძე. (ზესტაფონის გამგეობა რომ არ ჩარეულიყო, უშანგის საფლავი მთანმინდაზე კიდევ დიდხანს იქნებოდა უძეგლოდ). ასევე დიდი დახმარება გაგვიწია წარმოშობით ზესტაფონელმა, მსოფლიო დონის მეტალურგმა გურამ ქაშაკაშვილმა. უშანგის ძეგლის თანხა გახდა, 20 000 ლარი. მაგრამ, ძეგლის დადგმას - ბრინჯაოში ჩამოსასხმელად, პიედესტალზე დასადგმელად, საფლავის ქვების, წარწერებისა და ტრანსპორტირებისათვის 32 000 ლარი სჭირდებოდა.

მე პირადად, ყოველთვიურად ბანკში შემქონდა გარკვეული თანხა

უშანგის დიდებული ძეგლი ბრინჯაოში - რუსთავეში ჩამოისხა.

გადავიხადეთ საფლავის ქვების თანხა და წვრილმანი სამუშაოების (წარწერის და ტრანს-

პორტირების) საფასური.

საიუბილეო კომისია უშანგის ძეგლის გახსნას ამ ზაფხულში ან უშანგის დაბადების დღეს - 28 ნოემბერს ვარაუდობდა, მაგრამ ვინაიდან თითქმის ყველაფერი მოგვარდა, ზესტაფონის გამგეობამ ითხოვა: უშანგის ძეგლის საზეიმო გახსნა დაენიშნათ 5 მაისს, ვინაიდან ზესტაფონის სტუმრები ჰყავდა ისრაელიდან და ენადათ ამ სტუმრებისთვის ერგებინათ ქართული ხელოვნების ეს დიდი დღესასწაული. აჩვენეს კიდევ.

მთანმინდაზე ძეგლის გახსნა 3 საათზე იყო დანიშნული.

დამსწრეთა წინაშე წარმოჩინდა მოქანდაკე ელგუჯა ამაშუკეის ბრინჯაოში გაცოცხლებული უშანგი ჩხეიძე.

მთლიანობაში ძეგლი არის თეატრალური და ზღაპრული, თავისი შინაარსით, - საფლავის ქვების წყობით, რომელშიც პოეტურად ჟღერს მსახიობის ჰამლეტი, ურიელი, იაგო, ჩენჩი და სხვა როლების ვირტუოზული საშემსრულებლო ოსტატობა.

ცერემონიალი დაიწყო ჯანსუღ ჩარკვიანის ლექსით „უშანგი.“

**მე ვარ – უშანგი,
გვარად – ჩხეიძე,
ზეცავ, უკეთესს
რა გვარს შეიძენ?**

**მე ჩემი ჯიშის
სული მოგანდე,
ზესტაფონიდან
ზესტას ფონამდე.**

**და ჩემი სული
ვინც დღეს განწმინდა –
ჩემს საქართველოს
ეტყვის მთანმინდა.**

ბატონი ჯანსუღის შემდეგ, სიტყვა წართქვა ქალაქ თბილისის ყოფილმა მერმა და ამჟამად თბილისის მერობის კანდიდატმა – **თამაზ ვაშაძემ** მან თავის ძლიერ, ძარღვიან სიტყვებში გამოხატა უშანგის ნიჭიერების დიდი თაყვანისცემა და აღნიშნა, რომ უშანგი ჩხეიძე ისეთი დიდი მსახიობი იყო, ეს ძეგლი უფრო ადრე უნდა გაბრწყინებულიყო მთანმინდაზე.

შემდეგი სიტყვა დიდი მღელვარებით წართქვა თეატრმცოდნეობის დიდმა ქურუმმა – **ვასილ კიკნაძემ**.

მან გაიხსენა ქართული თეატრალური რენესანსის წლები, როდესაც უშანგი ჩხეიძე მოღვაწეობდა ქართულ თეატრში. მღელვარებისგან ჩემს დახშულ სმენას მისწვდა მისი ბოლო ფრაზები – უშანგი ჩხეიძის შემდეგ საქართველოს ხელოვნებას აღარ ჰყოლია ისეთი დიდი მსახიობი, როგორც უშანგი ჩხეიძე იყო. (სიტყვები უშანგის ნიჭიერებაზე მოვისმინე და ნავიკითხე ერთ-ერთ სტატიაში, როდესაც სტალინთან შეხვედრაზე აკაკი ვასაძემ უთხრა ბელადს: უშანგი ჩხეიძის შემდეგ ასეთი ძლიერი

მსახიობი არ ჰყოლია საქართველოს თეატრალურ ხელოვნებასო. მეორედ ბრძანა სერგო ზაქარიაძემ მაღალი ტრიბუნიდან – შეკრებაზე, რომელსაც სსრკ კულტურის სამინისტრო ატარებდა, მესამედ - 1999 წელს, როდესაც უშანგი დიდუბიდან მთაწმინდაზე გადაასვენეს და ამასთან დაკავშირებით საქართველოს კულტურის სამინისტრომ ვალერი ასათიანის თავმჯდომარეობით სხდომა ჩაატარა – მაშინ აღნიშნა, რომ უშანგის შემდეგ ასეთი დიდი მსახიობი აღარ ღირსებია ქართულ თეატრსო). დიდი მადლობა ბატონებო, რომ მსახიობს თავისი დიდება არ დაუკარგეთ ათეული წლების მანძილზე. აქ დიდი ფაქტორი იყო ის, რომ უშანგი ნიჭიერის გარდა, იყო დიდი და კეთილშობილი პიროვნება.

საქართველოს ერთ-ერთმა საამაყო მამულიშვილმა და ნიჭიერმა კინორეჟისორმა მერაბ კოკოჩაშვილმა, რომელმაც თავისი ბავშვობა და ყრმობა უშანგის გვერდით გაატარა, სიყვარულით გამთბარი სიტყვა წარმოსთქვა.

სიკეთის სხივით სახეგაბრწყინებულმა ახალგაზრდა მსახიობმა და პარლამენტარმა - გიაროინიშვილმა აღნიშნა, რომ ძეგლის დადგმით მთაწმინდის პანთეონი კიდევ უფრო დამშვენდება.

უ. ჩხეიძისადმი მიძღვნილი საღამო 6 საათზე მარჯანიშვილის თეატრში გაგრძელდა.

მარჯანიშვილის თეატრის ფარდა უხმოდ გაიხსნა და გაისმა უშანგის მშვენიერი უღერადი ხმით წაკითხული „ ბალადა ვეფხვისა და მოყმისა.“

გულში ვუქებ გემოვნებას, ვინც ეს დიდებული შესავალი მოიგონა თეატრში ზეიმის დასაწყისისათვის.

ნამიერად ჩემს გონებაში გაიელვა იმ წუთებმა, როდესაც მაგნიტოფონზე ვინერდი უშანგის მიერ წაკითხულ ქართული ხალხური პოეზიის ამ დიდებულ შედეგს.

დასრულდა ბალადა და საზოგადოება დიდხანს, ძალიან დიდხანს, მქუხარე ტაშით აჯილდოვებდა უშანგის – ჟრუჟანტელის მომგვრელ ამ სწორუპოვარი კითხვის ოსტატს.

უშანგის წაკითხული ბალადის შემდეგ, სცენაზე ავიდა და საზეიმო საღამო გახსნა ზესტაფონის კულტურის განყოფილების ხელმძღვანელმა – **დავით ლაბაძემ**.

შემდეგ სიტყვებით გამოვინდნე ზესტაფონის მაჟორიტარი დეპუტატი **კახა გენაძე**, ისრაელიდან ჩამოსული სტუმრები, დიდი მეთაურგი **გურამ ქაშაკაშვილი**, არქიტექტორი – **ვახტანგ დავითაია**.

სიტყვა წარმოთქვა ჟურნალისტმა და მწერალმა **ჯუმბერ ფიშკარიანმა**, რომელმაც საინტერესო საგაზეთო სტატიები გამოაქვეყნა გაზეთ „საქართველოს რესპუბლიკაში“ უშანგის ძეგლის ფოტოსურათებთან ერთად.

ამ ზეიმის მონაწილეთა შორის ბრძანდებოდა ქართული თეატრალური ხელოვნების დიდი მცოდნე – ბატონი კოტე ნინიკაშვილი. არ მეგულება (ვასო კიკნაძის გარდა), სხვა მეორე, რომელმაც უშანგი ჩხეიძის შემოქმედება და

ნიჭიერება იცოდეს კოტეს დონეზე, მაგრამ მე ვერ გამოვიჩინე იმდენი სითამამე, რომ მისთვის სიტყვით გამოსვლა მეთხოვა. ვერც მთაწმინდაზე და ვერც - თეატრში. იმიტომ, რომ მე ზედმინეწი ვიცნობ მის ჩუმ და მოკრძალებულ ხასიათს. იგი ალბათ, თავის დროზე თვითონ დანერს საკუთარ შთაბეჭდილებებს.

დიმიტრი ხვთისიაშვილი ის პიროვნებაა, რომელსაც მიესადაგება უნიკალური გამოთქმა მსახიობებზე და რეჟისორებზე თქმული: იგი თეატრის სახეა, ნიჭიერება და სინდის-ნამუსია თეატრისა.

და ბოლოს ჩემი სამადლობელი სიტყვის თქმის დროც მოვიდა.

მადლობა გადავუხადე ყველა გამომსვლელს და აქ მოსულ საზოგადოებას მობრძანებისთვის. მერე მარჯანიშვილს თეატრის სცენის იატაკს ვაკოცე და ვთქვი: ვკოცნი ამ თეატრის სცენის იატაკს – რომელზედაც დიდი კოტე მარჯანიშვილი დაბრძანდებოდა, ვკოცნი იმ იატაკს, რომელზედაც: უშანგი, ვერიკო, შალვა ღამბაძიძე, ელისაბედ ჩერქეზიძე, ვასო გომიასვილი, სერგო ზაქარიაძე, გიორგი შავგულიძე, ალექსანდრე ოშიაძე, ვახტანგ ტაბლიაშვილი, ვასო ყუშიტაშვილი, პიერ კობახიძე, ალექსანდრე ჟორჟოლიანი, აკაკი კვანტალიანი, სესილია თაყაიშვილი, თინა ჩარკვიანი, მიხეილ სარაული, მერი დავითაშვილი, ცეცილია ნუნუხავა, და სხვა მრავალი – უშანგის თაობის დიდი პლეადა მარჯანიშვილის თეატრის უნიჭიერესი მსახიობებისა, რომლებიც ამ თეატრის სცენის იატაკზე დააბიჯებდნენ და ზღაპრულ სპექტაკლებს თამაშობდნენ –მეთქი.

თუნდაც ჩემი თაობის უნიჭიერესი მსახიობები: მედია ჯაფარიძე, მარინა თბილელი, თამარ თეთრაძე, დედო ჭიჭინაძე, სალომე ყანჩელი, ლენა ყიფშიძე, მზია მახვილაძე, ნათელა მიქელაძე, იაშა ტრიპოლსკი, ვახტანგ ნინუა, ედიშერ მაღალაშვილი, ირაკლი უჩანეიშვილი, გოგი გელოვანი, თენგიზ მაისურაძე, ტარიელ საყვარელიძე, ჩემი გოგი ტატიშვილი, შოთა ქორჩორაძე, კოტე მახარაძე, სოფიკო ჭიაურელი, ბონდო გოგინავა, ჯემალ მონიავა, გიზო სიხარულიძე . . .

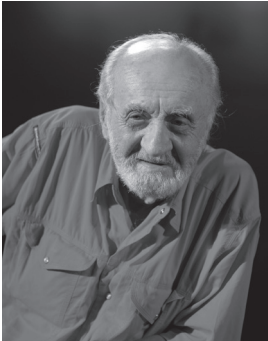
ჩემო უდროოდ წასულო მეგობრებო და სახელოვნად დარჩენილო ცოცხლებო – თქვენ გაგიმარჯოთ.

საზეიმო სიტყვების შემდეგ ზესტაფონის თეატრის დასმა წარმოადგინა პიესა „თეთრი კურდღელი“, რომელიც რეჟისორულად და აქტიორულად საინტერესო ნამუშევარი აღმოჩნდა.

ახლა ხელუბგაშლილი ჩემი უშანგი მაღალი მთიდან გაჰყურებს საქართველოს გულს – მშვენიერ თბილისს და ასე მგონია, გაფრინდება.

ნურსად ნუ გაფრინდება, გენაცვალე, მიმოიხედე, მთელი საქართველოს დიდი მამულიშვილები და მთელი შენი დიადი სამეგობრო შენს გვერდით დგანან და უკეთესი ადგილი სად უნდა მოძებნო? მნახველი არ მოგაკლდება და ამბის მომტანი. მზის სხივი და მთვარის მუქი.

მემობრები



დაბადებიდან 80 წელი შეუსრულდათ საქართველოს სახალხო არტისტებს ნინო საკანდელიძესა და მანუჩარ შერვაშიძეს. მათ 1955 წელს დაამთავრეს საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი და ორივემ ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო თეატრში დაიწყო სამსახიობო კარიერა. ისინი ერთმანეთის გვერდით ქმნიდნენ სცენურ გმირებს: პოლონიუსსა და ოფელიას (უ. მექსპირის „ჰამლეტი“), ხარიტონსა და გვირისტინეს (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“), ტიტისა და კაზანკას (ვ. დარასელის „კიკვიძე“) და სხვ.



მანუჩარ შერვაშიძე უფრო კომედიური და სახასიათო გმირების შექმნის ოსტატია, სადაც მას არასდროს ლალატობს გამოგონებლობა და შემოქმედებითი ფანტაზიის უნარი, ნინო საკანდელიძე კი პოეტური, ლირიკული პლანის მსახიობი, რომელიც ყანრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მის მიერ განსახიერებული როლებიდან აღსანიშნავია: ფიფქია (ა. უსტინოვის „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“), მწყემსი ქალი (ი. ჭავჭავაძის „განდევილი“), ძირანდოლინა (კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“), ინფანტა (პ. კორნელის „სიდი“), მარკა ჩოდრიშვილი (პ. ჩხაიძის „ხიდი“), ნინელი (ო. იოსელიანის „ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“), ნუნუ, მაყვალა (ა. ყაზბეგის „მამისმკვლეელი“, „მოძღვარი“) და სხვ.

მანუჩარ შერვაშიძის მინაგანმა არტისტიზმმა მრავალი კოლორიტული კინოგმირი შესძინა ქართულ კინემატოგრაფს. ესენია: სიპიტო („ნუთისოფელი“), დურუ ხუნჯუა („რეკორდი“), არლანი („მთვარის მოტაცება“), ანტიბო („ზღვის შვილები“) და სხვ. ამ ორი ნიჭიერი მსახიობის შემოქმედების გარეშე წარმოუდგენელია ბათუმის თეატრის ისტორიასა და თანამედროვეობაზე საუბარი. ისინი არიან ამ თეატრის საფიზიო ბარათები, ისტორიის სახელოვანი ფურცლები და ცოცხალი მატრიანები. ვუსურვებ მათ დიდხანს სიცოცხლეს და მომავალ საინტერესო შემოქმედებით წარმატებებს.

გიგა ლორთქიფანიძე

ნინიკო და მანუჩარი

ნინიკო და მანუჩარი – ესაა სიყვარულით შექმნილი ნამდვილი თეატრალური ოჯახი.

ნინიკო და მანუჩარი – ბათუმის თეატრის და თვით ბათუმის განუყოფელი ნაწილია.

ნინიკო და მანუჩარი – ბათუმის თეატრის ისტორიაა, აჭარის კულტურის შემადგენელი ნაწილი.

ბათუმის პერიოდი ჩემი ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი, განსაკუთრებული პერიოდია და ეს ყველაფერი ჩემთვის დაკავშირებულია ნინიკოსა და მანუჩარის ოჯახთან – ეს იყო ჩემი სახლი, ეს იყო ჩემი მყუდრო სავანე. ბათუმში სტუმრად ჩამოსული ადამიანები ამ ლამაზი ოჯახის სიტბოს გრძნობდნენ.

ეს ოჯახი, ნინიკოს და მანუჩარის ოჯახი ნამდვილი თეატრალური სალონი იყო.

ნინიკოს სამსახიობო შემოქმედება იყო გაგრძელება ისეთი ძლიერი მსახიობების ნაკადისა, რომელიც ქალბატონი ნუნუ თეთრაძის და თამარ სულხანიშვილის შექმნილი ტრადიციაა.

ჩვენ გადავეჩვიეთ ისეთ ამბულუას თეატრში, როგორცაა ტრაგეკოსი და კომიკოსი.

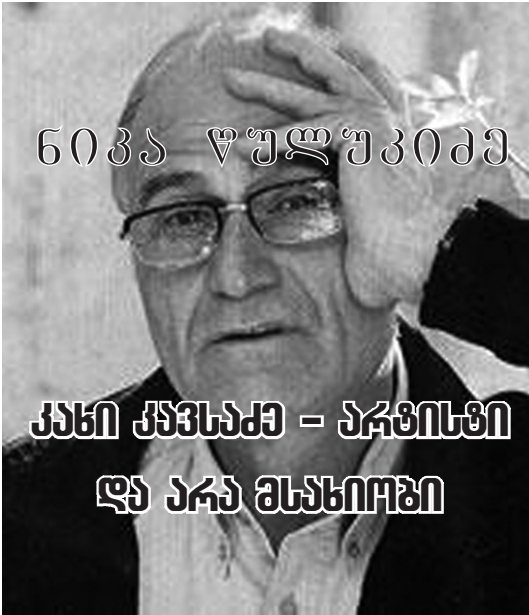
მანუჩარ შერვაშიძე ნამდვილი კომიკოსია, არც ვიცი დღევანდელ ქართულ თეატრში არის თუ არა ისეთი კომიკოსი, როგორც მანუჩარია.

ეკ, რამდენი რამ მახსენდება, ისეთი რაც მხოლოდ ამ ორ ადამიანთან არის დაკავშირებული.

ჩემო ნინიკო და მანუჩარ! სულ კარგად უნდა იყოთ, თქვენს ქეთინოსა და შვილიშვილებთან ერთად. იცოდეთ თქვენ ჩემთვის უახლოესი ადამიანები ხართ, რომელთა დავინყებაც შეუძლებელია.

მადლობა იმ სიტბოს განაწილებისთვის, რაც თქვენ მაჩუქეთ ცხოვრებაში.

გოგი ქავთარაძე



ნიკა ვაშუკიძე

ქანი კავსაძე - არტისტი
და არა მსახიობი

თეატრალურ ფიცარნაგზე მოღვაწე ადამიანებს ქართველები ორი, ერთი და იგივე პროფესიის აღმნიშვნელი სიტყვით მოიხსენიებენ, ესენია: მსახიობი და არტისტი. მსახიობი ბევრია დღევანდელ სცენის მოღვაწეთა შორის, არტისტი – კი ძალიან ცოტა. ერთ-ერთი ყველაზე გამოკვეთილი და ღირსეული ამ არტისტებს შორის კახი კავსაძე გახლავთ. ბატონი კახის ბიო-გრაფიას, რომ გადახედოთ აუცილებლად გაგიჩნდებათ კითხვა, როგორ მოასწრო ერთმა ადამიანმა ამდენი. იყოს თეატრში, კინოში, ესტრადაზე და რაც მთავარია, იყოს ღირსეული ძეგლები, მამა და პიროვნება. ძნელი მოსაძებნია მეორე ქართველი მსახიობი, რომელსაც იმდენ ფილმში მიეღოს მონაწილეობა, რამდენშიც კახი კავსაძეს. ქართულ კინოში მან სამოცდათექვსმეტი პერსონაჟი განასახიერა, საერთოდ კი 108 ფილმს ითვლის მისი კინობიოგრაფია, რაც დამეთანხმებით, რეკორდული მაჩვენებელია ქართველ მსახიობთა შორის. გასაოცარია ის ფაქტიც, რომ მის მიერ განსახიერებულ როლები თეატრსა თუ კინოში დიდი სიყვარულითა და პოპულარობით სარგებლობს მაყურებელთა შორის, რაც უმთავრესად კახი კავსაძის აქტიორული ნიჭის დამსახურებაა.

ხშირად უთქვამთ ადამიანზე, ნიჭიერია ან უნიჭაო. მოდით ახლა ჩვენ დავადგინოთ, თუ რას ნიშნავს აქტიორული ნიჭი და ეს ნიჭი დავეყოთ შემადგენელ ნაწილებად. მამ ასე, იმისთვის, რომ არტისტი (და არა მსახიობი) იყოს საუკეთესო, მას უნდა გააჩნდეს შემდეგი თვისებები: მუსიკალური სმენა, სასცენო პლასტიკა, გარდასახვისა და იმპროვიზაციის უნარი, იუმორი, გრძობათა გადმოცემის უნარი. ზომიერების გრძობა და გემოვნება. კახი კავსაძე კი ყველა ამ თვისების მატარებელი ხელოვანია. ყოველივე ამის წყალობით ის, საზოგადოებისათვის ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი მსახიობია.

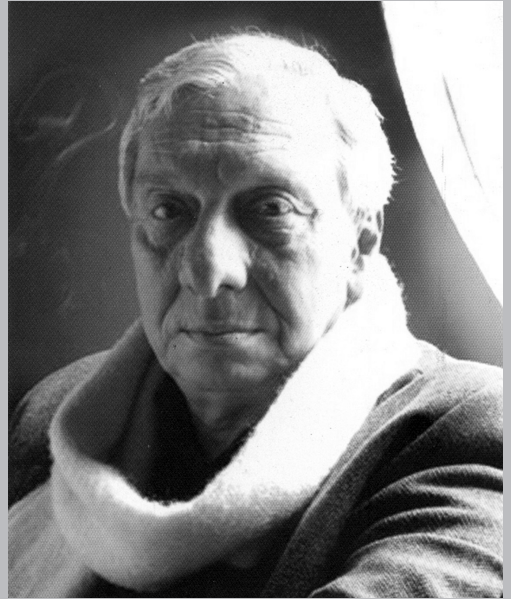
ძნელია თეატრში ისე განვლო შემოქმედებითი გზა, რომ გულნატკენი ან მომურობე ადამიანი არ გყავდეს. არ მეგულება თეატრალური მოღვაწე, რომელსაც აუგი ეთქვას ბატონ კახიზე, თუმცა ბერჯერ ატკინეს გული.

„მოხუცი ჯამბაზების“ რეპეტიციის დროს ჩასაფრებულები ვიყავით და ველოდებოდით ჩვენებს, რათა ბატონი კახის ხანამობისთვის მოგვესმინა. მის გვერდით იყრიდა თავს ყველა თაობის ადამიანი და მონუსხული უსმენდა ამ შესანიშნავი მთხრობელის იუმორისტულ მოგონებებს იმის შესახებ, თუ როგორ იცეკვა სტრიპტიზი პოლონეთში და თუ როგორ გადარია ნანა ხატისკაცი და სოფიკო ჭიაურელი. ერთ-ერთი შესვენების დროს დავუსვი შეკითხვა, რომელიც კახი კავსაძის თეატრალურ ნარსულს მეეხებოდა. უცბად თვალები აუცრემლიანდა და მითხრა, ხვალ მოდი ჩემთან სახლში. ისე რომ, თავისუფალი დრო გქონდეს. ამ ამბის მოსაყოლად ერთი საათი და ორმოცდაშვიდი წუთი დამჭირდებო. ეს თქვა და საუბარი სხვა თემაზე გადაიტანა. და მართლაც, მეორე დღეს ვესტუმრე ბატონ კახის. შემეყვანა სამუშაო ოთახში, პატარა მაგიდაზე დამიდგა ერთი ჭიქა წითელი ღვინო (რომლის მსგავსი არსად გამისინჯავს) და ხილი. თვითონ ადგა, გამორთო მობილური და დაიწყო თხრობა. უცბად მიეხვდი, რომ აღმოვჩნდი თეატრში, რომელსაც ერთი მსახიობისა (და ერთი მაყურებლის) თეატრი ჰქვია. წინასწარ მომზადებული დეკორაცია, საგანგებოდ შერჩეული რეკვიზიტი, შესაფერისი კოსტუმი და გენიალური მთხრობელი ქმნიდა იმის განცდას, რომ მართლაც საოცარ სპექტაკლს ვუყურებდი. დაიწყო, მაგრამ რა დაიწყო, უცბად თვალწინ გადაამძალა რუსთაველის თეატრის 60-იანი წლები, საბჭოთა პერიოდი, კახის და ბელას სასიყვარულო ისტორიები და ამ დროს პარალელურად მომხდარი ერთი არასასიამოვნო ისტორია, რომელმაც მსახიობს დიდი ტკივილი მიაყენა. პირველად ვინაზე ბატონი კახი ასეთი სევდიანი, დავინახე მისი უსახლვრო სიყვარული თეატრის მიმართ და თვისება, რაც ძალიან ცოტა ხელოვანს აქვს – მოვლენების ობიექტურად შეფასება. არ ვიცი, როგორ მოახერხა და თხრობისთვის მართლა ერთი საათი და ორმოცდაშვიდი წუთი დასჭირდა, ესეც ხომ არტისტისათვის აუცილებელი თვისებაა – დროის შეგრძნება. დამშვიდობებისას მითხრა – ამ ამბავს ნურსად დანერ, უბრალოდ შენთვის იცოდე და განსოვდეს, თუ რა საოცარი სამყაროა თეატრი. ვუსრულე ამ სურვილს ბატონ კახის და არ ვნერ, თუ რაზე ვისაუბრეთ იმ დღეს, იმ დღეს, რომელიც არასოდეს დამავიწყდება ცხოვრებაში.

ქართულ თეატრს ბევრი დიდი არტისტი ყოლია და ეყოლება, მაგრამ ისეთი დიდი სიყვარული ხალხისა, როგორც კახი კავსაძემ დაიმსახურა მხოლოდ ერთულების ხვედრია.

სწორედ ამიტომ, დიდხანს სიცოცხლეს გისურვებთ, ბატონო კახი, ღმერთმა ნურც თქვენ და ნურც ჩვენ მოგვიშალოს ეს ბედნიერება.

რეჟისორი და პედაგოგი



ცნობილ რეჟისორს, გოგი თოდაძეს 65 წელი შეუსრულდა. მან თეატრალური ინსტიტუტის ჯერ სამსახიობო, მოგვიანებით კი სარეჟისორო ფაკულტეტები დაამთავრა და მარჯანიშვილის თეატრში თავისი ადგილი დაიმკვიდრა. მისი 30-წლიანი შემოქმედებითი გზა ათზე მეტ განსახიერებულ სახესა და 22 სპექტაკლს ითვლის, ხოლო სხვა თეატრებში 16 სპექტაკლსაც თუ მივუმატებთ, აგრეთვე სხვადასხვა სტუდენტურ და საბავშვო სტუდიებში განხორციელებულ ნარმოდგენებს, საერთო ჯამში საინტერესო ძიებით პროცესს მივიღებთ. თოდაძე რეალისტური და ფსიქოლოგიური სკოლის მიმდევარია. მსახიობის მიერ ფსიქოლოგიური სახის შექმნისკენ მიიღებს და რეჟისურას ამ მიზნის განხორციელებისკენ მიმართავს.

—რა მოცდათ მარჯანიშვილის თეატრმა როგორც მსახიობსა და რეჟისორს?

—მარჯანიშვილის თეატრში მუშაობა ჩემი ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვანი პერიოდია. ამ თეატრში სრულიად ახალგაზრდა მსახიობი მივედი. ბედმა გამიღიმა, აქ დამხვდნენ კორიფეები, როგორებიც იყვნენ ქალბატონი ვერიკო ახჯაფარიძე, ვასო გომიაშვილი და სხვები. პირველი რეჟისორული ნაბიჯები, ჯერ კიდევ სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტმა, ამავე თეატრის სცენაზე გადავდი. ამ თეატრში დადგმული 22 სპექტაკლი მთელი ცხოვრებაა. ცხოვრება სიხარულითა და ტკივილებით გაჯერებული. დღევანდელი გადმოსახედიდან შემიძლია ვთქვა, რომ ასეთი მსახიობთა დასი საოცნებო მრავალი თაობისთვის იქნება. ნილად მხვდა ბედნიერება ამ თეატრში 30 წელი ნაყოფიერად შემუშავა.

—თქვენ საინტერესო საბავშვო სკოლა-სტუდია „ბერიკები“ შექმენით. ამიტომ საინტერესოა მისი ჩამოყალიბების ისტორია და მისი მუშაობის პრინციპები.

—თეატრალურ სკოლა-სტუდია „ბერიკების“ შექმნას თავისი წინაისტორია აქვს. 11 წლის მოსწავლე მაშინდელი პიონერთა სასახლის თეატრში შემთხვევით მოვხვდი. ამ ფაქტმა ჩემი ცხოვრების გზა განაპირობა, რომელიც შემდგომ მთლიანად თეატრის სამსახურს ვუძღვენი. საბავშვო თეატრის ხელმძღვანელი, მსახიობი ვახტანგ სულაქველიძე რეპეტიციების ჩატარებას ხშირად მანდობდა (იმ პერიოდში ბატონ ვახტანგს კინოგადაღებები ჰქონდა). თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე კი, სასახლეში პედაგოგად მიმიწვია. ჩემი პირველი რეჟისორული მცდელობა ბავშვებთან რ. სტურუასა და გ.

ქავთარაძის „ბრალდების“ დადგმა იყო. ამ სპექტაკლში მინდა გავისვენო ამჟამად ცნობილი მსახიობის აკაკი ხიდაშელის საინტერესო ნამუშევარი. ერთი წლის შემდეგ, ბატონი ვახტანგი მხატვრული აღზრდის სახლის („არტოს ბალი“) დირექტორის მოადგილედ დანიშნეს. მაშინვე საბავშვო თეატრის ჩამოყალიბება შემომთავაზა. მარჯანიშვილის თეატრში მსახიობად მუშაობის პარალელურად რეჟისორ-პედაგოგის საქმიანობამ ძალიან გამიტაცა და რეჟისორის პროფესიის დაუფლება საბოლოოდ გადამანწყვეტინა. აქ თითქმის 30 წელი ვიმუშავე, სადაც არაერთი საინტერესო თეატრი აღიზარდა. მათ შორის: ე. გარაყანიძე, ა. ვარსიმაშვილი, ა. მახაროზიშვილი, ზ. პაპუაშვილი, მ. კიკელიძე, ი. გუდაძე, ლელა და ნათია მეტრეველები, დ. როსტომიშვილი და სხვები.

ბავშვებთან მუშაობის მეორე ეტაპი გასული საუკუნის 90-იან წლებში დაიწყო. იმ პერიოდში კულტურის სამინისტროს ბრძანებით ყველა სახელმწიფო თეატრში რიგითი რეჟისორის შტატი გაუქმდა. გადანწყვეტილებამ თეატრის გარეშე დამტოვა. მოგესხებოდათ, იმ პერიოდის რთული პოლიტიკური და სოციალური ცხოვრება. საჭირო იყო ისეთი რამ მომეფიქრებინა, რაც საშუალებას მომცემდა შემოქმედებითი ცხოვრება საინტერესოდ გამეგრძელებინა. გარდა იდეა, საქართველოში პირველად პროფესიონალური თეატრალური სკოლა-სტუდია ჩამოგვეყალიბებინა. ძალზე საინტერესო გუნდი შეიკრა (დ. კიკელიძე, თ. ყორღანაშვილი, ახალგაზრდა მხატვრები, გამოცდილი პედაგოგები). მთავარ ამოცანად მოზარდებისთვის ხელოვნების სიყვარულის ჩანერგვა დავისახეთ.

სკოლა-სტუდიას სახელი „ბერიკები“ შევურჩიეთ. ჩვენი ამოცანა არ იყო სწავლის მსურველთაგან ყველა მსახიობად აღგვეზარდა. გვინდოდა ბავშვებში დამოუკიდებელი აზროვნების ჩამოყალიბება, ფანტაზიის უნარის გამოვლენა, სიმორცხვის დაძლევა, მეტყველების კულტურის, სმენის, რიტმის და პლასტიკის დახვეწა. ამ მიზნების მისაღწევად სასწავლო პროგრამაში შევიტანეთ სამსახიობო ოსტატობის ელემენტები, მეტყველების კურსი, თანამედროვე და ხალხური ცეკვები, ხალხური სიმღერისა და კლასიკური ვოკალის გაკვეთილები, საუბრები ხელოვნებისა და თეატრის შესახებ. სწავლის მსურველები ასაკობრივ ჯგუფებად დავყავით. პრაქტიკამ გვიჩვენა, რომ სკოლის ერთ-ერთი დანიშნულება უნდა ყოფილიყო ძნელად აღსაზრდელი ბავშვების საზოგადოებასთან ადაპტირება, ასაკობრივი კომპლექსებისგან განთავისუფლება. ვიმეორებ, სკოლის მიზანი არ ყოფილა ბავშვები მსახიობებად აღგვეზარდა. უფრო მნიშვნელოვნად ვთვლიდით მათში თეატრალური კულტურის ჩამოყალიბებასა და კარგი მაყურებლის აღზრდას.

თეატრალური სკოლა-სტუდია „ბერიკები“ სასწავლო წლის განმავლობაში აწყოებს ღია გაკვეთილებს, აგრეთვე შეხვედრებს მწერლებთან, პოეტებთან, რეჟისორებთან, მსახიობებთან. ტრადიციად სხვადასხვა სახის გასართობ-იმპროვიზაციული საღამოების გამართვა (ც. ყოველწლიურად იმართება დასკვნითი გალა-კონცერტი, სადაც მოსწავლეები ყველა საგანში მომზადებულ საუკეთესო ნამუშევარს აჩვენებენ. ფართო მაყურებლის წინაშე მალაქმხატვრობა მასალაზე შექმნილ სპექტაკლს წარმოადგენს.

შედაგოვებად ვინვეთ ცნობილ და ახალგაზრდა სპეციალისტებს. სხვადასხვა დროს მოღვაწეობდნენ და დღესაც ასწავლიან: ნ. ჩიტაია, ნ. კავსაძე, თ. ბუხნიკაშვილი, ც. კობიაშვილი, ი. ფოფხაძე, ლ. მეტრეველი (მეტყველების საგანი), რეჟისორები: თ. ხიზანიშვილი, დ. ნიკოლაძე, ზ. ნაქაძე და სხვები. ახალგაზრდა რეჟისორმა გ. თავაძემ, რომელიც დღეს წარმატებით მუშაობს სოხუმისა და სამეფო უბნის თეატრებში, სადიპლომო სპექტაკლი სწორედ „ბერიკებში“ განახორციელა.

სკოლა-სტუდია „ბერიკები“ 15 წელია ფუნქციონირებს. სტუდიადამთავრებულთა უმეტესობა თავის პროფესიაში წარმატებული ადამიანია (ექიმები, ეკონომისტები, მენეჯერები, სატელევიზიო ჟურნალისტები). ცალკე მინდა აღვნიშნო ისინი, ვისაც თბილისის თეატრებში, სატელევიზიო პროექტებში წამყვანი პოზიცია უკავიათ: ი. სუხიტაშვილი, გ. ბარბაქაძე, ა. კუბლაშვილი, თ. ნიკოლაძე ჯ. კილაძე, ბ. ქაჯაია, ი. სანაია, ა. სანაია, ნ. მუმლაძე, ა. სოლოლაშვილი, ა. ზამბახიძე, ა. ალადაშვილი, დ. მერაბიშვილი და სხვები.

— თქვენი სტუდია 14 საერთაშორისო ფესტივალის მონაწილეა. რა იყო ამ წარმატების საფუძველი?

— ფესტივალებს, რომლებზეც ვიმყოფებოდით, ატარებს მოყვარულთა თეატრების საერთაშორისო ასოციაცია „აიტა-იატა“. ამ ორგანიზაციაში საქართველო 15 წელია გაერთიანებული და მას მე ვხელმძღვანელობ. „აიტა-იატას“ საქმიანობა იმითაა საინტერესო, რომ იგი თეატრალურ ფესტივალებს მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში ატარებს. ფესტივალები რამდენიმე კატეგორიად არის დაყოფილი. უმაღლესი კატეგორიის ფესტივალები ოთხ წელიწადში ერთხელ იმართება

(იაპონია, გერმანია, კორეა, თურქეთი, ინდოეთი, მონაკო და სხვა), სადაც მოხვედრა საკმაოდ რთულია მრავალი ქვეყანა განაცხადს ვიდეთ-ფოტო მასალას ერთი წლით ადრე აგზავნის ორგანიზატორები კი მხოლოდ 22 ქვეყნის საუკეთესო სპექტაკლებს იწვევენ, რომლებსაც მასპინძელი ქვეყნის კომპეტენტური თეატრალური კრიტიკოსები აფასებენ. ეს ფესტივალები თავმჯდომარის, გაცნობისა და დისკუსიების ადგილია. უშეღავათოა მაყურებლის დამოკიდებულება (ც. არმონონების შემთხვევაში დარბაზის მიტოვება ჩვეულებრივ საქციელადაა მიჩნეული. სპექტაკლების ჩვენების მეორე დღეს მწვავე დებატები იმართება.

1997-2001 წლებში მონაკოს საერთაშორისო ფესტივალზე ზედიზედ ორჯერ მოგვინია გამოსვლა, თუმცა, ეს საფესტივალო დებულებით აკრძალულია და გამოწვევის მხოლოდ ჩვენთვის დაკრძალვისა და გამოწვევის „ჰელადოსის“ ჩვენება გადაწვევით. სპექტაკლი ლიტერატურული თეატრის პრინციპით იყო აგებული. ფესტივალზე უხვეტესტიანი დადგმები მიღებული არ არის, რადგან ტექსტი არ ითარგმნება და მაყურებელი მხოლოდ მოკლე ანოტაციას ეცნობა. ამიტომ გარკვეულწილად ვმიძობდი, რომ მაყურებელს შეიძლება ვერ გაეგო სპექტაკლი, მაგრამ მან დიდი ემოციური ატარებდა მისი მოახდინა. სპექტაკლის შემდეგ მართებული ხალხი შემოიბოდა და გვეუბნებოდა, ეს არის ჩვენი ბავშვობა. მონაკოს წინა ფესტივალზეც ჩვენს მიერ ნათამაშებ ე. შვარცის „ჩვეულებრივ სასწაულს“ დიდი წარმატება ხვდა. მასში მონაწილეობდნენ ია სუხიტაშვილი, დიმა მერაბიშვილი, გოგა ბარბაქაძე, რამაზ ზურაბაშვილი, უკვე ცნობილი მსახიობები). მონტე-კარლოს ტელევიზიამ სპექტაკლის ფრაგმენტები ოთხჯერ აჩვენა. კურიოზიც შეგვემთხვა. ქართველი ბავშვების სასტუმროში ხმაურისთვის დირექციამ სპექტაკლის წინა დღეს ჩემოდნები გამოიტანა და გასახლებას გვიპირებდნენ. მეორე დღეს, სპექტაკლის ტელევიზიით გაშუქების შემდეგ, დირექციამ ბარგი ოთახებში შეგვატანინა, რადგან ჩვენი სტუმრობა რეკლამისთვის გამოიყენა.

ბოლო დროს ფესტივალის ორგანიზატორები ცდილობენ ისეთი სპექტაკლების მიწვევას, რომლის მოქმედება მხოლოდ პლასტიკური ნახაზით შემოიფარგლება. გაჩნდა ცეკვისა და სიმღერის ფოლკლორული ანსამბლები დაპატიჟების ტენდენცია. ფესტივალების პარალელურად ტარდებოდა „აიტა-იატას“ კონგრესები, რომლებშიც ხმის უფლებით ვმონაწილეობდით და ამ ტენდენციებს ვაპროტესტებდით (ვინაიდან ბევრ ქვეყანაში ფოლკლორული ფესტივალები ცალკე იმართება).

„აიტა-იატას“ ეგიდით გამართულ ფესტივალებს ძალზე მრავალფეროვანი გასართობი პროგრამები ახლავს. მაგალითად, იაპონიის ქალაქ ტოიამაში ფესტივალის გახსნა 6-სართულიანი გემზე მოეწყო. გემის ქიმზე იაპონიის ყველაზე ცნობილი მეთოჯინე ხალხურ საკრავების ფონზე აჩვენებდა წარმოდგენას. მონაკოს ფესტივალს ტრადიციულად პრინციესა კაროლინა კურიუმს. 1997 წელს დაემთხვა მონაკოს სამეფო დინასტიის 700 წლის იუბილე, სადაც ყველა ქვეყნის სამეფო ოჯახის წარმომადგენლები შეიკრიბნენ (აქ იმყოფებოდა ქეთევან ბატონიშვილი ოჯახთან ერთად). გაფრთხილების მიუხედავად, არ გავითვალისწინებთ, რომ მიღებაზე აუცილებლად ნითელი და თეთრი ფერის შეხამებული კოსტუმები

უნდა გვცმოდა (მონაკოს დროშის ფერები), მაგრამ ყველაფრის კომპენსაცია ბავშვების ცეკვა-სიმღერამ მოახდინა. წარმატების მიზეზი კი მაღალხარისხოვანი სპექტაკლების ჩვენება და ქართული თეატრალური სკოლის ტრადიციების გაგრძელებაა.

- დღეს ქართულ თეატრში სხვადასხვაგვაროვანი პროცესი მიმდინარეობს რეჟისურაში, სამსახიობო ოსტატობასა და დრამატურგიაში. ამ მხრივ, რა მნიშვნელოვანი ტენდენციებია თანამედროვე თეატრში?

- ჩემი აზრით, დღეს ქართული თეატრი კრიზისს განიცდის. ახალგაზრდა თაობას მხოლოდ ერთი მიმართულება ამოძრავებს. მისი მუშაობის პრინციპები ნაწილობრივ მისაღებია, ნაწილობრივ კი - არა და, სამწუხაროდ, შედეგითაც ვერ გვახარებენ, მცირე გამოჩაყლის გარდა. ეს ალბათ იმის შედეგია, რომ ყველამ ზედაპირულად რობერტ სტურუას მიბაძა და ფორმაზე გაამახვილა ყურადღება, მსახიობი კი მეორე პლანზე გადაინარჩუნდა. მეგონა, რომ თემურ ჩხეიძისა და რობერტ სტურუას რეჟისორული პრინციპების შერწყმა (აგრეთვე გავისხეწოთ მიხეილ თუმანიშვილის საუკეთესო სპექტაკლები) ქართულ თეატრს მეტ წარმატებას მოუტანს. მეც მიქრუნდა ასეთი მცდელობა ა. კამიუს „კალიგულასა“ და შ. შამანაძის „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში.“

საერთოდ, მსახიობთან მუშაობა ძალიან მიყვარს. ეს შეიძლება იმიტომაცა განპირობებული, რომ ერთ დროს მსახიობი ვიყავი და კარგად ვიცი, როგორი უნდა იყოს „მიდა სამზარეულოს“ საჭიროებანი. ყველაზე ძალიან მომწონს მსახიობის მიერ როლის შინაგანი ბუნების გახსნის პროცესის მართვა. შეიძლება ჩემი სპექტაკლები ყოველთვის არ გამოირჩეოდნენ ფორმის ძიების ტენდენციებით, მაგრამ მსახიობთა წარმატება აქკარად ჩანდა. მაგალითად, გივი ბერიკაშვილის მონაწილეობით შეიძინა სპექტაკლი დაფიქტი. თითოეულ მათგანში გივიმ დიდ წარმატებას მიაღწია.

ჩემს სპექტაკლებში ასევე საინტერესო სახეები შექმნეს სოფიო ჭიაურელმა, ლენა ყიფშიძემ, მედეა ჯაფარიძემ, ქეთინო კიკნაძემ, ნინიო ჩხეიძემ, რეზო ჩხიკვიძელმა და სხვებმა. ძალიან მიხარია, რომ მარინა ჯანაშია და ნინო კასრაძე ჩემთან მუშაობას სიამოვნებით იხსენებენ. მარინას ვერც კი წარმოედგინა ვოდევილში თამაში, თუმცა რ. ერისთავის „ბიძისთან გამოხუმრებაში“ ქალის ოთხი სხვადასხვა სახე განასახიერა და წარმატებასაც მიაღწია.

მიმანია, რომ მსახიობის სიღრმისეული მუშაობის პრინციპი და სპექტაკლის ფორმის ძიების სინთეზი საინტერესო შედეგის მომტანია. ჩემთვის მთავარია, დრამატურგის ჩანაფიქრს ჩანვნივდ და დღევანდელი და დავუკავშირო. არ მიყვარს პიესის დაჩეხვა და დრამატურგისადმი უპატივცემულობის გამოჩენა. თუ პიესა არ მომწონს, იმას არც ვდგამ, თუმცა, იყო პერიოდი, როდესაც თეატრის ხელმძღვანელობის მიერ შემოთავაზებულ პიესის დადგმა სავალდებულო იყო. ამ შემთხვევაშიც დიდ დროს ჩემთვის საინტერესო მარცვლის ძიებას ვუთმობდი.

ახალგაზრდა ქართველ დრამატურგთა ნაწარმოებებში მეტწილად არ მომწონს სიუჟეტის აგება, რეჟუსებით და მხოლოდ გამოგონილი სიმბოლოებით ლაპარაკი. ასეთი პიესები ზედაპირულია და სიღრმისეული წიაღსველები

აკლია. გული მწყდება, რომ შადიმან შამანაძემ და ლალი როსებამ დრამატურგია მიატოვეს. დიდი დროს გასვლის მიუხედავად, ისინი მაინც თანამედროვე დრამატურგებად მესახება.

- თქვენ პედაგოგიური მუშაობის დიდი გამოცდილება გაქვთ. ამავე დროს ასწავლით თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში. თქვენი შეხედულებით, სწავლების რა ფორმებია დასახვეწი და გაკმაყოფილებით თუ არა მსახიობის აღზრდის სასწავლო პროცესი?

- არსებული საუნივერსიტეტო სწავლების ზოგადი კურსი, სამწუხაროდ, სრულფასოვან აღზრდის პროცესს ყოველთვის ვერ განაპირობებს. ეს გამოიხატება სალექციო საათების ნაკლებობაში, ზოგიერთი საჭირო დისციპლინის სასწავლო პროგრამიდან ამოღებაში. აგრეთვე აბიტურიენტთა მიღების წესში. ვფიქრობ, ასეთ სპეციფიკურ უმაღლეს სასწავლებელში უკეთესი იქნებოდა ზოგიერთ ქვეყანაში აპრობირებული მეთოდი: მიიღე ყველა მსურველი, გამოსცადე და ერთი წლის მუშაობის შემდეგ, დატოვე მხოლოდ ნიჭიერი და მშრომელი სტუდენტი. სამწუხაროდ, მათი უმრავლესობა ვერ აცნობიერებს, რომ შედეგის მისაღწევად საჭიროა ყოველდღიური დამუშავება (ფიზიკური და გონებრივი) მუშაობა. დღევანდელი სასწავლო პროცესი სისწრაფითა და დროის სიმოკლით გამოირჩევა, რაც ხელს უშლის ნიჭიერი შემოქმედის აღზრდას.

- თქვენი სპექტაკლების შესახებ არაერთი და არაერთგვაროვანი რეცენზია დაწერილა. რა აზრის ხართ თეატრალურ კრიტიკაზე და გაკმაყოფილებით თუ არა არსებული ვითარება?

- ეს ძალიან მტკივნეული და ყურადსაღები საკითხია. ჩემი სპექტაკლების ირგვლივ იყო ბევრი დადებითი და ნაწილობრივ უარყოფითი, ზოგჯერ მტკივნეული რეცენზიები. ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი გვახსავლიდა, დადებითი და უარყოფითი შეფასებები ერთნაირად უნდა ალიქვაო. თითქმის ყოველთვის ვახერხებ ორივე სახის რეცენზიებს ობიექტური თვალთ შევხედო და გავაანალიზო. ჩემს ერთი და იგივე სპექტაკლზე რადიკალურად განსხვავებული რეცენზიები დაწერილა. რაც ერთი კრიტიკოსისთვის მოსაწონი იყო, მეორე იმას უარყოფითად აფასებდა. მიმანია, რომ ასეთ ინდივიდუალურ ხედვას არსებობის უფლება აქვს. ყველა შემთხვევაში კრიტიკული შეფასება ყურადსაღებია. ევროპაში კარგი ტრადიცია არსებობს. პირველი სპექტაკლი პრესის, ჟურნალისტებისა და კრიტიკოსებისთვის იმართება. მათი განაჩენი სპექტაკლის ზედს განსაზღვრავს. ასეთი მიდგომა სწორია, რადგან დაგვიანებული რეცენზია უკვე მკვდარია და მხოლოდ სამუშეოში მნიშვნელობას იძენს. დღეს, სპექტაკლებს მეტწილად ისეთი ჟურნალისტები ამუშევენ, რომლებმაც თეატრი არ იციან. ხშირად, ინტერვიუს დროს ტრაფარეტულ კითხვებზე იძულებული ვარ ათასჯერ ნათქვამი გავიმეორო, რაც უხერხულ სიტუაციას ქმნის. არადა, პროფესიონალი თეატრმცოდნეები ნაკლებად აქტიურობენ. ვფიქრობ, სწორი, სიღრმისეული, ობიექტური ანალიზი ქართულ თეატრს კრიზისიდან გამოსვლაში ნაწილობრივ დაეხმარებოდა. მათი აზრი ნამდვილად გასათვალისწინებელი და სასარგებლოა.

ესაუბრა გუბაზ მეგრელიძე

ქართული კულტურის მეგობარი

ბატონი მიხეილ ნანიკაშვილი 30 წელზე მეტია ისრაელში ცხოვრობს და დიდი წვლილი მიუძღვის ქართულ-ებრაული ურთიერთობების განვითარებაში. მან 1968 წელს დაამთავრა ახლანდელი ს. ზაქარაძის სახელობის კულტ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის თეატრალური განყოფილება. 1968-69 წლებში მუშაობდა ოზურგეთის თეატრში მსახიობად. მონაწილეობდა ეპიზოდურ როლში კინოფილმში „დიდოსტატის მარჯვენა“. შემდგომ, ისტორიულ სამშობლოში ცხოვრება მოუწია, მაგრამ იქაც ქართული კულტურის საშუალებით ცდილობს ორი ქვეყნის კიდევ უფრო დაახლოვებას, რაც ჩატარებული ღონისძიებების მასშტაბურობაში კარგად ჩანს. იგი საქართველოში ხშირად ჩამოდის, ახალ შესაძლებლობებს დაეძებს საინტერესო პროექტების განსახორციელებლად. ოზურგეთში შევესწარი იმ გულითად შეხვედრას, რაც თეატრის მსახიობებმა მას მოუწყვეს — იგი დღემდე ახსოვთ და უყვართ. სწორედ, ასეთი ადამიანები ჰყავდა პროტოტიპებად, დრამატურგ გურამ ბათიაშვილს პიესაში „ვალი“. ბატონი მიმა ახლაც საქართველოში ჩამოვიდა და გადავწყვიტეთ უფრო ვრცლად გაგვეცნო მისი მოღვაწეობა ქართული საზოგადოებისთვის.

— თქვენი შემოქმედებითი ბიოგრაფია საკმაოდ საინტერესოდ და მოულოდნელობებით დაიწყო. იყო პირველი შემთხვევა, როდესაც ქართველმა სტუდენტმა სადიპლომო სპექტაკლი უკრაინულ ენაზე დადგა. იქ რა ბეღმა გადაგისროლათ?

— 1970 წელს გამიწვიეს საბჭოთა არმიის რიგებში, საიდანაც 1971 წელს განვთავისუფლდი. ჯარიდან წამოსულმა გადავწყვიტე ჩავსულიყავი უკრაინაში. კერძოდ, დებროპეტროვსკის ოლქში, ქალაქ მიროკოეში, სადაც ჩემი უფროსი ძმა მუშაობდა. მასთან ადგილობრივი თეატრის რეჟისორი რამდენიმეჯერ იყო მისული ქართველების ბუნება-ხასიათის და ცხოვრების წეს-ჩვეულებების აღწერის თხოვნით, რადგანაც უნდოდა ოტია იოსელიანის პიესის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ დადგმა. მას უთქვამს

— რამდენიმე დღეში ძმა ჩამოვა, რომელსაც თეატრალური აქვს დამთავრებული და ალბათ ჩემზე უკეთ ის დაგეხმარებათო. მართლაც, შეხვდი თეატრის მთავარ რეჟისორს, უკრაინის ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, დემიან კნიგას, რომელიც არა მხოლოდ საინტერესო ხელოვანი, არამედ ბრწყინვალე ადამიანიც აღმოჩნდა. ვუთხარი — თეატრალური კი დავამთავრე, მაგრამ დიპლომი ჯერ არ დამიცავს-მეთქი. იქვე შემომთავაზა სახალხო თეატრში დამეცვა დიპლომი, დამედეგა ო. იოსელიანის პიესა „სანამ ურემი გადაბრუნდება“, საბჭოთა კავშირის შექმნის 50 წლისთავთან დაკავშირებით. სიხარულით დავთანხმდი, მაგრამ არ ვიცოდი ჩვენი სასწავლებლის ხელმძღვანელობა თუ დავთანხმდებოდა. საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და ჩვენი სასწავლებლიდან დადებითი პასუხის მიღების შემდეგ, სპექტაკლზე მუშაობა დავიწყე.

გამიძარტლა, შესანიშნავ კოლექტივში მოვხვდი, სპექტაკლში მთავარ — მინაგოსა და კესარიას როლებში თვით ბატონი დემიან კნიგა და მისი მეუღლე, უკრაინის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ქალბატონი ოლგა კნიგა ავიყვანე. სპექტაკლი წარმატებული გამოვიდა. ჩვენი სასწავლებლიდან მისაღებ კომისიაში იყვნენ: დირექტორი შალვა კილოსანიძე, რეჟისორი მიხეილ გიჟიმერელი და პედაგოგი კოჭლამაზაშვილი. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ მაყურებელთა ოცაციები დიდხანს არ ცხრებოდა, ხოლო როდესაც ბატონი შალვა სცენაზე გამოვიდა მაყურებელს ჰკითხვა — რას გვეტყვი, რა ნიშანი დავუხეროთ ჩვენს სტუდენტს სპექტაკლის რეჟისურაშიო. მთელი დარბაზი ფეხზე ადგა და გაიძახოდა — „ატლინო, ატლინო“. საქართველოდან ჩამოსულმა კომისიის წევრებმა ჩურჩხელებით, მანდარინებით და ქართული ღვინით დაასაჩუქრეს სპექტაკლის მონაწილენი. 600-კაციანი მაყურებლით სავსე დარბაზი ჩვენთან ერთად ზეიმობდა სპექტაკლის წარმატებას, რის შესახებაც ჟურნალ-გაზეთები ფართოდ წერდნენ.

— რადგან პრესა ახსენეთ, საინტერესო იქნება უფრო ვრცლად ვისაუბროთ ამ მეფასეების ირგვლივ.

— 1972 წლის აპრილის თვის გაზეთებში „ვეჩერნი ტბილისის“ და „თბილისის“ ფურცლებზე სათაურით „ქართული პიესა უკრაინულ სცენაზე“, აღნიშნავდნენ, რომ ეს პირველი შემთხვევა იყო, როდესაც ქართველი სტუდენტი სხვა ენაზე იცავდა დიპლომს და თანაც უკრაინის რესპუბლიკური თეატრალური დათვალიერების საგზური მიიღო. 1972 წლის დეკემბერში ჟურნალ „კულტ.პროსვეტიტელნოე რაბოტა“-ს მე-12 ნომერში სპექტაკლის შესახებ დიდი რეცენზია დაიბეჭდა. 1973 წლის დასაწყისში მოულოდნელდ დებროპეტროვსკში მიმივიყვინ. ჩავსლისთანავე ტელევიზიაში მიმიყვანეს. არაფრით არ მეუბნებოდნენ რა ხდებოდა. იქვე ვიდაც კაცი მოვიდა და მეუბნება — მე გადაცემის რედაქტორი ვარ, მაგრამ ახსნისთვის არ მცალია, თვითონ მიხვდები რაც ხდება, დინებას მიყვებიო. ჩემს გაოცებას საზღვარი არ ჰქონდა, როდესაც სტუდიაში აღმოვჩნდი. იქვე გავწყეთ ჩემი სპექტაკლის დეკორაცია — ანთებული ბუხარი, დაბალი მაგიდა, სამუშაო ჯორკოები, მოპირდაპირე მხარეს კი მაგიდასთან ოთხი ადამიანი იჯდა. მე ბუხართან ჯორკოზე დამსვეს. გაოცებულმა შეკითხვაც ვერ მოვასწარი. დიძახეს, გადაცემა

ინცებაო. მაგიდასთან მსდომნი შეკითხვებს მადლედენენ, როგორ მოხვდი ამ თეატრში სამუშაოდ, როგორ მიდიოდა სპექტაკლზე მუშაობა, როგორი დამოკიდებულება იყო ჩემსა და კოლექტივის შორის. მეც ვპასუხობდი, რომ ეს იყო ბრწყინვალე პერიოდი ჩემს ცხოვრებაში, რაც ალბათ არასდროს დამავინყებოდა. უცებ ერთ-ერთი მათგანი ადგა, მომიახლოვდა, ხელი გამომიწოდა და მითხრა: – გილოცავთ უკრაინის რესპუბლიკური თეატრალური დათვალიერების ლაურეატობას, მეორე ადგილს და დიდი ვერცხლის მედლით დაჯილდოვებასო. ეს მითხრა და მედლით დამაბნია, თან დაამატა – დიდ მადლობას მოგახსენებთ ბრწყინვალე სპექტაკლისთვის, რამაც ჩვენი თეატრის ისტორიაში პირველად ჩანერა ასეთი დიდი მიღწევა და გამარჯვებაო. მოულოდნელობისაგან გაკვირვებულმა და აღელვებულმა, როგორც იქნა მოვახერხე მადლობა გადამიხადა – „შირო დიაკუოუ“ - მეთქი, ვუთხარი უკრაინულად.

— შემდგომში როგორ გაგრძელდა თქვენი მუშაობა და რამ განაპირობა ისრაელში საცხოვრებლად წასვლა?

უკრაინაში დარჩენა შემომთავაზეს. ეს წინადადება მივიღე და ქ. პიატიხატკას კულტურის სასახლის დირექტორად და სახალხო თეატრის რეჟისორად დამიბრუნეს. აქ დავდგი რამდენიმე პიესა. მათ შორის: ცნობილი უკრაინული კლასიკური კომედია „ზა დუჟინა ზაიცამი“ და ნ. დუმბაძის „ნუ გეძინია, დედა“.

1974 წელს გადამიყვანეს დნეპროძერჟინსკის საბურავების ქარხანასთან არსებული კულტურის სასახლის დირექტორად და სახალხო თეატრის რეჟისორად, სადაც 1975 წლის ივლისამდე ვიმუშავე და საკმაოდ წარმატებულად (ჩემი მუშაობის შესახებ დადებითი სტატიები ხშირად იხერებოდა რესპუბლიკურ, საოლქო და ადგილობრივ ჟურნალ-გაზეთებში. დნეპროპეტროვსკელმა დრამატურგმა, გვარად ელცმა, კი დაწერა პიესა „მამა-პაპათა მიხაზე“, რომლის მთავარი გმირი პროტოტიპი მე ვიყავი. იმავე წელს მისაღებ გამოცდებს ვაბარებდი კიევის თეატრალურ ინსტიტუტში, კინოსარეჟისორო ფაკულტეტზე, გამოცდები, თითქმის ყველა, წარმატებით ჩავაბარე, მაგრამ უცებ დამიბარეს ინსტიტუტის დირექციაში და გამიცხადეს — ბოდიში ბატონო მიხეილ, მაგრამ ჩვენ ისრაელისთვის კადრებს არ ვამზადებთო და აღარ ჩამრიცხეს. მიზეზიც მალე გავიგე. თურმე ჩემი ოჯახის თევრების ვიზების გაცხადება შეუტანიათ თბილისის ოფორში ისრაელში სამუდამო საცხოვრებლად წამოსვლის თხოვნით. ამ შემთხვევამ გამახსენა სტუდენტობის წლები, როდესაც 1967 წელს, ჩეხოსლოვაკიასა და მოსკოვში უნდა ჩატარებულიყო ქართული კულტურის დღეები, მაშინ ჩვენი სასწავლებლიდან ვემზადებოდით: მე, დღეს უკვე კარგად ცნობილი მსახიობი, მესხეთის თეატრის ხელმძღვანელი ლია სულუაშვილი (იგი ჩემზე ერთი კურსით წინ იყო), შემდგომში კინომსახიობთა თეატრის მსახიობი რეზო იმნაიშვილი და გოგი ბერიანიძე (ორივე ჩემი კურსლები იყვნენ), ჩვენ, მუშაკეტერების თემზე აკრობატულ ნომერში გვამზადებდა პედაგოგი კონო ბადრიძე. იმის გამო, რომ ებრაელი ვიყავი, კომუნისტურმა კანონმა ჩვენი ნომერი მხოლოდ მოსკოვში გავზავა, ჩეხოსლოვაკიაზე კი უარი გვითხრეს, მაშინ ხომ ისრაელი არაბულ სახელმწიფოებს ებრძოდა. მოსკოვიდან დაბრუნებულებმა 1967 წლის 1 ივნისს საქართველოს ტელევიზიით ვაჩვენეთ

ჩვენი ნომერი.

ინსტიტუტიდან „გამოგდების“ შემდეგ ოზურგეთში დავბრუნდი. ბევრი ვეცადე ოჯახს უარი ეთქვა ისრაელში წამოსვლაზე, მაგრამ ბრესტში მატარებელში ასლის შემდეგ, ხელი დავუჭინე და საზღვრიდან უკან გამოვბრუნდი.

დავბრუნდი საქართველოში, არც საბუთები, არც ბინა და არც სამსახური, ველარსად მოვეწყე სამუშაოდ. რამდენიმე ხანს ბატონ ვახტანგ ტაბლიაშვილის ბინაში ვცხოვრობდი. იგი ბევრს ეცადა ინსტიტუტში ჩემს აღდგენას, მაგრამ უშედეგოდ. მერე კაგებემ მანვალა დიდხანს, შემომთავაზეს თანამშრომლობა, რისთვისაც ყველაფერს აღმიდგენდნენ, სასწავლებელსაც, სამსახურსაც, ბინასაც და ფულსაც, მაგრამ მე ის ადამიანი არ ვარ დედას, და-ძმას ვესტუმრო, თეთრი კბილებით გავუღიმო და შავი გულით მხვას ვფიქრობდი. როგორც კაგებე შემპირდა, სხვათაღვაძე გადამეკეტა ყველა გზა და იძულებული ვიყავი სამი წლის შემდეგ „ფეხმძიველი“ გამოეცეულიყავი ისრაელში.

— ისრაელში რა პირობებში დაიწყეთ თეატრალური მოღვაწეობა?

— 1978 წლის 10 თებერვალს ისრაელში ჩავედი. იქვე ენის სწავლას შევუდევი. ექვსთვიანი კურსის დამთავრების დღესვე, 13 აგვისტოს თელ-ავივიმ გავხსენი ქართულენოვანი თეატრი. დასში 30 მოყვარული ჩაირიცხა (აქ ხომ პროფესიონალი მსახიობები არ იყვნენ). დაიწყეთ სკეტჩებზე მუშაობა და ორი-სამი თვის შემდეგ დაიწყეთ წარმოდგენების გამართვა ისრაელის მასშტაბით. მაშინ უკვე არსებობდა ნაიფის ოლქის ქართულენოვანი თეატრი, რომელსაც ხელმძღვანელობდნენ რეჟისორი არკადი ნინუაშვილი და მსახიობი დავით ხუბელაშვილი. ასევე არსებობდა ამდოლის ქართულენოვანი თეატრი, რომელსაც ადრე ჯერ ჩემი პედაგოგი, თეატრმცოდნე, ქალბატონი მირიამ ბათომიე, ხოლო მოგვიანებით, პოეტი და მწერალი იოსებ კრიხელი ხელმძღვანელობდნენ.

— როგორ წარიმართა შემოქმედებითი მუშაობა და რა წარმატებებს მიაღწიეთ?

— 1988 წლის აგვისტოში აღვნიშნეთ თეატრის არსებობის 10 წელი. საღამოს ესწვრობდნენ საქართველოდან მოწვეული სტუმრები: გიგა ლორთქიფანიძე, სანდრო მრეველიძე, ქეთევან კეკელიძე, რამაზ და ნატაშა ჩხიკვაძეები. თეატრი არსებობდა 1978—1993 წლებში. ამ პერიოდში თეატრმა დადგა: ო. მამფორიას „იეთიმ ფურჯი“, ნ. დუმბაძის „ეთერი ბაირალები“, ნაკრები „ძველი ვოდევოლები“ და სხვა. ასევე დავდგი იუმორისტული პროგრამები: ზური ბოთერაშვილის, თენგიზ ჩანტლაძის, დავით ბოთერაშვილის იუმორისტული მოთხრობების მიხედვით, ჩემს მიერ გაკეთებული სკეტჩები და სხვა. თეატრი დიდი მოხონებით სარგებლობდა და მსაყურებელი ყოველთვის მრავლად გვყავდა. მე პარალელურად 1982—1983 წლებში ვმუშაობდი ბეთ ცვის სახელობის თეატრალურ სასწავლებელში, სადაც ვასწავლიდი მსახიობის ოსტატობას. ამ სასწავლებელში ჩემთან ერთად მუშაობდნენ ისეთი ცნობილი რეჟისორები როგორებიცაა: მოსკოვის ტაგანკის თეატრის ყოფილი რეჟისორი ნინა მიხოელსი (დიდი მიხოელსის ქალიშვილი) და რეჟისორი ვლადიმერ ბინდმეინი (დღეს, ჩემი ყოფილი სტუდენტების დიდი ხანისი განთქმული და წამყვანი მსახიობები არიან ისრაელის სხვა და სხვა თეატრებში). 1983 წელს დირექტორთან შელაპარაკების შემდეგ იძულებული ვიყავი

სასწავლებელი დამეტოვებინა და მუშაობა დამეწყო ხულონის კულტ. სასახლეში საბავშვო თეატრის რეჟისორად, სადაც 1984 წლის ბოლომდის ვმუშაობდი. 1984-1986 წლებში ვმუშაობდი, რეპატრიანტთა კულტ. სახლის დირექტორად აშლოდში.

1986 წელს ჩამოვყალიბე ისრაელ-საქართველოს კულტურული და მეგობრული ურთიერთობების საზოგადოება „ხიდი“, რომლის თავმჯდომარეთაც ამირჩიეს. ჩვენი საზოგადოების წევრები იყვნენ ისრაელში მცხოვრები გამოჩენილი ქართველი ებრაელები: მწერალი აბრამ მამისთვალაოვი, მწერალი და ჟურნალისტი თამარ კეზერაშვილი, ჟურნალისტი დანიელ შალელაშვილი, ჟურნალისტი ცი-სანა ბინიაშვილი, აღმოსავლეთმცოდნე გერმონ ნინუაშვილი, საოპერო ხელოვნების დოქტორი იცკა ათანელოვი, მომღერლები: მორის ჯანაშვილი, ავთო ქოსაშვილი და სხვები. საზოგადოება უშვებდა გაზეთს „ხიდი“, რომლის რედაქტორიც იყო ქალბატონი ცისანა ბინიაშვილი. ვმართავდით ძრავალ კულტურულ და პოეზიის საღამოებს. 1987 წელს ისრაელში ფილმ „პასპორტის“ სცენარის დასაწერად ჩამოვიდნენ გია დანელია და რეზო გაბრიაძე, რომელთაც დიდი შეხვედრა მოვუწყვეთ და ყოვლგვარ დახმარებას ვუწვევდით. ამის სამადლობლოდ კი ბატონმა გიამ და ბატონმა რეზომ ყველაფერი გააკეთეს იმისათვის, რომ „ხიდის“ წარმომადგენლები საბჭოთა კავშირში მივეწვიეთ. მართლაც, 1988 წლის მაისში მე და ჩემი მეგობარი მორის ჯანაშვილი ჩამოვედით საქართველოში. მაშინ ისრაელის მოქალაქეებზე ვიზებს არ იძლეოდნენ, ამიტომაც ჩვენი ჩამოსვლა სასწაულოდ ითვლებოდა. 1969 წლიდან ისრაელში რეპატრიაციის დაწყების შემდეგ, პირველები ვიყავით, ვინც საბჭოთა კავშირში შეუშვეს.

— **რა ხელისშემშლელმა გარემოებებმა შეაჩერა „ხიდი“ მუშაობა?**

— საქართველოდან დაგვაკლდა ყურადღება. არ იყო სათანადო დაინტერესება.

— **რა მნიშვნელოვანი ღონისძიებები ჩაატარეთ და როგორ აღადგინეთ „ხიდი“?**

1989 წლიდან, საზოგადოება „ხიდი“-ს ინიციატივით, ისრაელში საგასტროლოდ ჩამოვიყვანეთ: აზერბაიჯანელი მომღერალი ზეინაბ ხანლაროვა, 1990 წელს მოსკოვის „ბოლშიი ცირკი“ ილუზიონისტი იგორ კიოს და სპილოების და ვეფხეების მომთვინიერებლის მსტისლავ ზაპაშინის მონაწილეობით, ლილიუტების ცირკი, ცირკი სმირნოვის ხელმძღვანელობით, თბილისის „დინამოს“ ვეტერან ფეხბურთელთა გუნდი, მსოფლიო ჩემპიონი ქალთა შორის ჭადრაკში მანა ჩიბურდანიძე და მისი მწვრთნელი გუფელი, მსახიობები გურამ და მარინე საღარაძეები, ქუთაისის იუმორისტული თეატრი გიზო კაკაურიძის ხელმძღვანელობით (ორჯერ), მსახიობები გოგა პიპინაშვილი, შინა კვირიკაშვილი, ვლად არამოვი, მამუკა ონაშვილი, გოგი ქავთარაძის თეატრი და სხვანი.

2006 წელს ისევ აღვადგინე თეატრი „ხიდი.“ ამჯერად დავდგი ჩემი მუსიკალური პიესა



„მინც არის ხვალე“ (პიესაში გამოყენებული ცნობილი ქართველი პოეტებისა და კომპოზიტორების ნახარმოებები). პიესა მოგვითხრობს საქართველოდან ისრაელში ჩამოსული ძველი ყარაჩოხელის, 90 წლის მოხუცი ილო პაპას ცხოვრებასა და მის ნოსტალგიაზე საქართველოს და ქართველების მიმართ. პიესა წარმატებით იდგმებოდა ისრაელში, ყველა ქალაქში ანშლაგი იყო, ბილეთების მოვნა ჭირდა. სპექტაკლი მინვეული იყო საქართველოსა და ნიუ-იორკში, მაგრამ მთავარი როლის შემსრულებელი უნიჭიერესი ახალგაზრდა მსახიობი და მომღერალი ზაზა ხუნდიაშვილი 26 წლის ასაკში მოულოდნელად გარდაიცვალა, რამაც პიესის ჩვენება შეაჩერა. პიესაში ზაზასთან ერთად, მისი მამაც, რომან ხუნდიაშვილიც მონაწილეობდა, ზაზას გარდაცვალებამ სპექტაკლს ორი მთავარი როლის შემსრულებელი გამოაკლო.

— **თქვენს ასეთ პატრიოტულ მუშაობაში ხელს თუ გინეყობთ საქართველოს ხელისუფლება?**

— თითქმის ორი წელია კულტურის და დიასპორის სამინისტროებს წარვუდგინე ისრაელში ქართული კულტურის და ხელოვნების ცენტრის შექმნის პროექტი, რომელიც დარწმუნებული ვარ, ხელს შეუწყობს ისრაელში ქართული ხელოვნების, ფოლკლორის და ენის შენარჩუნებას. ამ საკითხით დაინტერესებულია ისრაელის კულტურის სამინისტროს ხელოვნების განყოფილების უფროსი, ქალბატონი ნავა კანდილი, რომელმაც დახმარება აღმითქვა. ასევე, დიდი ინტერესი გამოიჩინა ისრაელის ელჩმა საქართველოში, ბატონმა იცხაკ გერბერგმა, რომელსაც დიასპორის მინისტრის მოადგილესთან, ქალბატონ თამარ გამილაღიშვილთან ერთად შევხვდით თბილისში, მანაც ყოველმხრივი დახმარება აღვკვიტევა, რაც იმედს მიტოვებს, რომ ერთიანი ძალებით შევძლებთ ისრაელში ქართული კულტურის ცენტრის შექმნას.

— **ამჟამად რა გეგმები გაქვთ?**
 ვმუშაობ კ. გუცკოვის პიესა „ურიელ აკოსტაზე“, რომელსაც ებრაულ ენაზე ადგილობრივ პროფესიონალ მსახიობებთან დავდგამ.

ესაუბრა გუბაზ მეგრელიძე

ისტორია

ნათელა ურუშაძე

ნუსა ჩხეიძე

(1881-1963)

მოახლოვდა დრო, როდესაც ქართულ თეატრში უნდა მოხდეს რადიკალური ცვლილება – მართალი სიტყვის თეატრი უნდა გახდეს მოქმედების თეატრი, როგორც სიტყვიერი, ისე უსიტყვო, უწყვეტი, სახეობრივ მეტყველი ქმედების მთლიანმხატვრული სპექტაკლების თეატრი.

ამ პერიოდის ვარსკვლავ მსახიობთა პორტრეტებიც განპირობებული არიან როგორც ყოველი მათგანის შემოქმედებით ინდივიდუალობით, ისე თეატრის განვითარების გზის ამ მონაკვეთით. ის სავსეა ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი აღამიანთა აზრობრივი და ემოციური დამოკიდებულებით.

ამ ეტაპზე ვარსკვლავის დონეს მიღწეულები ერთნაირები არ არიან ისევე, როგორც სამყაროს მანათობელი ნამდვილი ვარსკვლავები – ყველა ვარსკვლავი ერთნაირად არ ანათებს, მაგრამ ანათებს აუცილებლად. ასეა თეატრშიც – ყოველი მისი ვარსკვლავი მსახიობი საკუთარ ძალთა მეშვეობით შექმნილი სცენური ქმნილებებით თეატრსაც და მის მაყურებელსაც უნათებს გზას ცხოვრებაში ღირსეული არსებობისთვის.

ქართული თეატრის ცხოვრების ეს პერიოდი მოიცავს XIX საუკუნის 90-იან წლებსა და XX საუკუნის დასაწყისს. ვარსკვლავთა შორის პირველი იყო ნინო ჩხეიძე, მაშინაც და დღესაც ნუსა ჩხეიძედ ცნობილი.

ის ქუთაისში დაიბადა 1881 წლის 12

ოქტომბერს. მისი მამა, პლატონ ჩხეიძე, იურისტი იყო. დედა – ევგენია ქოქრაშვილი, დიასახლისი, თეატრის დიდი მოყვარული და ახლობელი. ოჯახის მეგობრებიც თეატრალური იყვნენ, განსაკუთრებით მესხების ოჯახი. ეფემია და კოტე მესხები ცნობილი მსახიობები და მათი და ანა მესხი – პეტრიაშვილისა, თავისი დროისათვის დიდად განათლებული მანდილოსანი, მნივნილოვანი, „ვეფხისტყაოსანი“ ზეპირად იცოდა. ხშირად კითხულობდა კიდეც სხვათა მოსასმენად. შემდეგ უკვე ცნობილი მსახიობი ნუსა ჩხეიძე იტყვის, რომ სწორედ ანა მესხის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ ნაკითხვამ აგრძნობინა მას ბავშვობაში ქართული სიტყვის მშვენიერება. წერა – კითხვა კი პატარა ნუსას იმ დროს უკვე ცნობილმა მსახიობმა, ეფემია მესხმა ასწავლა. რანაირად ასწავლიდა, არ ვიცით, მაგრამ ის კი უტყუარია, რომ ამ დროს ბავშვს მშვენიერი ქართული ესმოდა.

1893 წლის შემოდგომას ქუთაისის ქართულმა დასმა, რომელსაც იმხანად კოტე მესხი ხელმძღვანელობდა, საგასტროლოდ მოიწვია ლადო მესხიშვილი. მას უნდა შეესრულებინა მგოსანი გოჩას როლი აკაკი წერეთლის დრამაში „თამარ ცბიერი.“ ეს იყო პირველი სპექტაკლი, რომელიც ნახა 12 წლის ნუსამ. მისი უფროსი და მამო ამ სპექტაკლში ცირას როლს ასრულებდა და ნუსაც თეატრში მან ნაიყვანა. ის დღე იყო და ის დღე – მას შემდეგ ნუსა სულ თეატრზე ფიქრობდა. მისი დიდი ნიჭის შესახებ ჯერ არავინ არაფერი იცის, მაგრამ ის ხომ ყველამ იცის, თუ რა მნიშვნელობა აქვს აქტიორული ნიჭიერების მქონე ყმანვილისათვის ლადო მესხიშვილისთანა მსახიობის ნახვას!

სწორედ ამ წელს მოულოდნელად გარდაიცვალა პლატონ ჩხეიძე. საყვარელი მამის დაკარგვას პატარა ნუსა ძალიან მძიმედ განიცდიდა. ამ განცდის ოდნავ შემსუბუქების მიზნით, დედას ნუსა დღი-სთავით თან დაჰყავდა თეატრში, სადაც ის აგრეთვე საქმიანობდა. ბავშვი კი ამ დროს იქ მიმდინარე რეპეტიციებს ესწრებოდა. შემდგომ, ამ რეპეტიციათა არაერთმა მონაწილემ გაიხსენა პატარა ნუსას მეტისმეტად ემოციური რეაქციები იმაზე, რაც რეპეტიციაზე ხდებოდა.

1894 წლის გაზაფხულზე ქუთაისის თეატრმა ისევ მოიწვია ლადო მესხიშვილი და ბენეფისი გაუმართა. წარმოადგენდნენ ჯაკომეტის პიესას „დამნაშავეს ოჯახი.“ სტუმარი მთავარ გმირ კორადოს ასახიერებდა, მის ვილ ემას – ნუსას უფროსი და მამო, ის კი უფროად ავად გახდა. ბენეფისის გადადება არ შეიძლებოდა. გამოსავალს კოტე მესხის მეუღლემ მიაგნო – მისი რჩევით, ეს როლი ნუსას დააქისრეს.

სცენაზე პირველივე გამოსვლამ ცხადყო, რომ ნუსა ჩხეიძე ამ ასპარეზზე სამოღვაწეოდაა დაბადებული. რა თქმა უნდა, უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას,

რომ უნიჭიერესი გოგონა ბედმა იმთავითვე ლადო მესხიშვილს შეახვედრა. ნუცამ ირწმუნა მისეული ხელოვნება და გახდა მისი მიმდევარი.

მსგავსად იმ დროის ნამყვანი მსახიობებისა, ნუცა ჩხეიძეც ბევრს თამაშობდა. უპირატესად, დრამატულსა და ტრაგიკულ როლებს: ნორას (ჰ. იბსენის „თოჯინების სახლი“), მედეას (ა. სუვოროვისა და ბურენინის „მედეა“), მარგარიტას (ა. დიუმა-შვილის „მარგარიტა გოტიე“), იოკასტეს (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“), შექსპირის ოფელიასა და დეზდემონას („ჰამლეტი“, „ოტელო“), ფრუ ალვინგს (ჰ. იბსენის „მოჩვენებანი“), ზეინაბს (ალ. სუმბათაშვილის „ლალატი“) და სხვა.

რამდენნაირი ავტორი! რამდენნაირი სცენური სახე!

კრიტიკაც და თანამედროვენიც განსაკუთრებით მაინც მისეულ ზეინაბს გამოარჩევდნენ. ჯერ კიდევ 1914 წელს იუნკებოდა ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“: „...თითქოს პიესას რალაც ახალი სული აქვს ჩადგმული. უსმენდით, უმზერდით ნ. ჩხეიძის ზეინაბს და მრავალტანჯული საქართველო გესახებოდათ. მასთან ერთად იტანჯებოდით, მასთან ზეალიტაცებოდით. პირველი მოქმედება, მეორე და უკანასკნელი ისეთის სიძლიერით შეასრულა, რომ უკეთესსაც ვერ წარმოიდგენდით. უკანასკნელ მოქმედებაში მისმა, შვილის ლალატით გამონვეულმა სასონარკვეთილებამ და მტერზე გამარჯვებით აღფრთოვანებამ უმაღლეს წერტილს მიაღწია.“¹

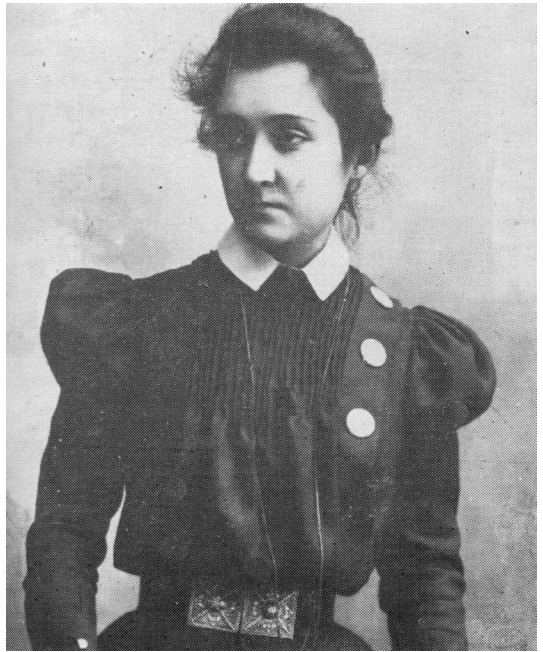
ზეინაბი ნუცა ჩხეიძის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების თანამგზავრი გახდა.

სცენაზე ის ასახიერებდა დადებით გმირებს – სულით ძლიერ, მშვენიერი იდეალების მქონე ქალებს, რომელთაც შესწევდათ ძალა ყველაფერი შეენირათ თავისი რწმენისა და სიყვარულისათვის. ამ გზით ამკვიდრებდა ნუცა ჩხეიძე მაღალ ზნეობრივ იდეალებს.

მაყურებელი ეთაყვანებოდა მას. ეს შესანიშნავად წარმოაჩინა მისი სასცენო მოღვაწეობის 25 წელთან დაკავშირებით გამოცემულმა საგანგებო ჟურნალმა „დიდების გვირაგვინი“;

დაინერა იოსებ გრიშაშვილის წერილი „ნინო“, სადაც ასეთი სტრიქონებია: „არა, გაგონილა მაგდენი გრძნობის დახარჯვა. კმარა ჩემო კარგო, კმარა, მთელი მეოთხედი საუკუნე გვტანჯე ლამაზი ტანჯვით, შეგვაყვარე სიყვარული, თვალი, ჩვეული ვასო აბაშიძის ლიმოლს, ცრემლით დახესტე, შეგვაგნებინე ეროვნული გრძნობა. შენ, როგორც ზეინაბი, ოცი წელიწადი ატარებდი საქართველოს განთავისუფლების განზრახვას.“

ორმოცდაერთი წლისა იყო ნუცა ჩხეიძე,



ქართულ თეატრს რომ კოტე მარჯანიშვილი მოეწვინა და დაინყო დიდი თეატრალური რეფორმა — რეჟისურის, მთლიანმხატვრული სპექტაკლების თეატრის შენება.

თავის საპროგრამო დადგმაში „ცხვრის წყარო“, კ. მარჯანიშვილმა თამარ ჭავჭავაძის შემდეგ, ლაურენსიას განსახიერება ნუცა ჩხეიძეს შესთავაზა. მათი შემოქმედებითი შეხვედრა არ შედგა. ვერ შეერწყა მსახიობი დიდი რეჟისორის ქმნილებას.

ვერც მეორე შეხვედრამ გამოიღო შედეგი. ე. ტოლერის პიესაში „კაცი-მასა.“ თავის მოგონებებში მსახიობმა ასე ახსნა:

„...აქ მთავარი როლი მე მარგუნეს, რეალურ პიესებს შეჩვეულს, ძალიან მიძინელებოდა ექსპრესიონისტული პიესების თამაში, მაგრამ რა ვქნა, მწამს, დიდი ხელოვანი დიდ საქმეს აკეთებს და მეც ვცდილობ შევითვისო ეს ჩემთვის საძნელო ამბავი...“

რას იზამ, თუ დიდი მსახიობი და დიდი რეჟისორი, სურვილისა და მცდელობის მიუხედავად, შედეგს მაინც ვერ აღწევენ. მიზეზი, ეტყობა, ღრმადაა მიმალული ყოველი მათგანის შემოქმედების თავისებურებაში.

როდესაც ნუცა ჩხეიძეს 80 წელი შეუსრულდა, მის შესახებ ბევრი დაინერა, ბევრი ითქვა... თითო ამონარიდი იქიდან, რაც მის შესახებ გაიხსენეს გერონტი ქიქოძე და ვერიკო ანჯაფარიძემ.

გერონტი ქიქოძე: „...ნინო ჩხეიძე იყო ფიზიკურად ნაზი, მაგრამ სულიერად ძლიერი ქალი. მას ჰქონდა მელოდიური ხმა, რომელსაც არავითარი ორკესტრის თანხლება არ ჭირდებოდა, მდიდარი მიმიკა,

1. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება.“ 1914. №37

2. საქართველოს თეატრის, მუსიკის, ქორეოგრაფიისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი. ფონდი 1. №6-16702

ბუნებრივი პლასტიკა, მკაფიო დიქცია, რომლის წყალობით ყოველი სიტყვა ადვილად მიდობდა მაყურებელამდე. ღრმა განცდის მსახიობი იყო და ამიტომ თავისი ანთებული სულის ნაწილი მან დასწვა ხელოვნების კოცონზე. ის იყო არა მარტო შესანიშნავი მსახიობი, არამედ სანიმუშო მოქალაქე. არა მარტო მაღალი მხატვრული გემოვნების, არამედ დიდი მორალის ადამიანი... თავისი მგზნებარე გულის ნაწილი მან ყოველ ჩვენგანს გადმოსცა.²

ვერიკო ანჯაფარიძე: „ძვირფასო ქალბატონო ნინო! დღევანდელ ზეიმზე მე წილად მხვდა ბედნიერება, ქართველი მსახიობების დავალებით მოგესალმით თქვენ-ქართული სცენის დედოფალს. მოგილოცოთ შესანიშნავი თარიღი თქვენი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის და გითხრათ უღრმესი მადლობა იმ ფასდაუდებელი განძისათვის, რომელიც თქვენ შესძინეთ ქართულ თეატრს. სად ვიპოვო სიტყვები, რომ შევძლო შევავსო თქვენი დიდი მოღვაწეობა ქართულ სცენაზე. მსახიობი იმით არის უბედური, რომ მისი შემოქმედება დაბადებისთანავე კვდება. გაიღვება, როგორც მზის შუქი, დაეშვება ფარდა და, ვერავითარი სიტყვით, ვერავითარი აღწერით ვერ აღადგენ მას. ხოლო თქვენი ბედნიერება, ქალბატონო ნინო, ისაა, რომ თქვენ შექმენით ეპოქა თეატრში. ქართული თეატრის ემბლემაზე არის წმინდა, ფაქიზი, მშვენიერი თქვენი სახე.

გიცქერთ თქვენ, ქალბატონო ნინო, და ჩემ თვალწინ ცოცხლებიან თქვენი სცენიური ქალები: მომღიმარი თუ სევდიანი, მხიარული თუ ტანჯული, მეტროდონი, რომლებიც არ ემორჩილებოდნენ თავის დუხჭირ ბედს.

წინათაც ისეთივე მორჩილი ტანი გქონდათ, როგორც ახლა, მაგრამ რა დიდი ძალა იყო თქვენს მოქნილს, ნაზ სხეულში. თქვენი ღამაზი, მეტყველი პატარა ხელები, ღადრონი თვალები, რომლებშიაც ჩანოლილი იყო უდიდესი სევდა, მუდარით იცქირებოდნენ სცენიდან, შველას ითხოვდნენ და თქვენი ზღაპრული სილამაზის ხმა სასწაულს ახდენდა ადამიანის გულში.

თქვენ მეფობდით ჩვენს სულში, მაშინ როცა ახალგაზრდები ვიყავით და ჩვენი თაყვანისცემა თქვენდამი არ შენელებულა დღესაც.

ნება მომეცით, მონინებით ვეამბორო თქვენს კალთას.“¹

ნუცა ჩხეიძე 1963 წელს წავიდა ჩვენგან. მას შემდეგ თითქმის ნახევარი საუკუნე გავიდა და უცებ, საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის მთავარმა კონსულტანტმა, თეატრმცოდნე ალ.

შალუტაშვილმა 2009 წლის ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“ (3) გამოაქვეყნა აკაკი წერეთლის მიერ ნუცა ჩხეიძისადმი მიძღვნილი ჩვენთვის უცნობი ორი ლექსი შემდეგი კომენტარით:

„აკაკი წერეთლის 1901-02 წლებში შექმნილი დღემდე გამოუქვეყნებელი ეს უცნობი ლექსები ინახება საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა საფონდო განყოფილებაში (ფონდი 1. საქმე 12, ხელნაწერი 23234) ნინო (ნუცა) ჩხეიძის პირად უბის ნიგნაკში, რომელიც მსახიობის არქივთან ერთად მისმა ქალიშვილმა მედეა ქორელმა 1970 წელს გადმოსცა მუზეუმს.“

შეიძლება ერთხელ კიდეც არ აღფრთოვანდე ქალაღდის ძალით-უბის ნიგნაკის ერთი ბენო სიფრიფანა ქალაღდის ძალით?!

ნუცა ჩხეიძე კინომიც მოღვაწეობდა. გადაუღია ფილმები: „მალე ნახვამდის“, „საკანი 79“, „დარიკო“, „არსენა“, „ღიადი განთიადი.“ ეკრანული სახეები მისი ხელოვნების მკრთალი ანარეკლია მხოლოდ, მაგრამ მაინც მისი ხელოვნებისაა და, ამდენად, ნაწილობრივ მაინც გვიქმნის შთაბეჭდილებას ნუცა ჩხეიძის, როგორც ნამდვილად ტრაგიკული მსახიობის შესახებ. მისი შინაგანი ძალა და დიდებულება მცირე, ეპიზოდურ როლებშიაც გამოკრთის, თუმცა ამ დროისათვის ის საკმაოდ ხანდაზმული იყო და არც კინო იყო მისი სტიქია.

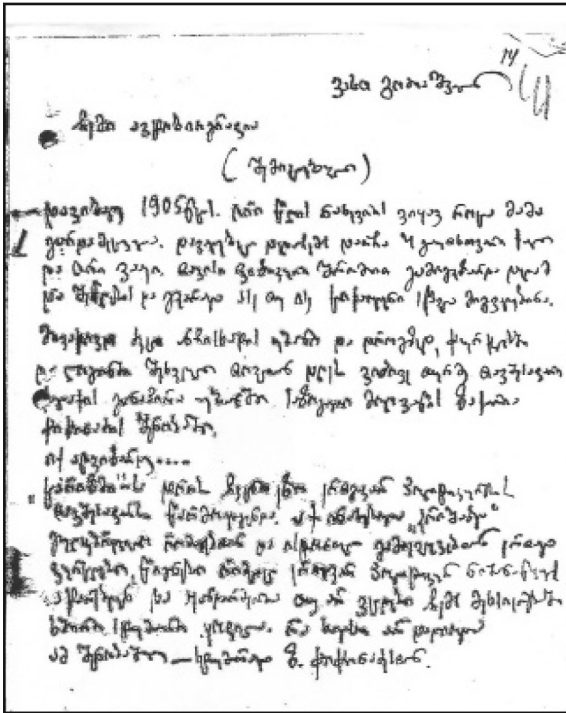
ცხოვრების ბოლო წლებში ნუცა ჩხეიძე მოღვაწეობდა თბილისის იმ დროს არსებულ სანიტარული კულტურისა და რუსთაველის სახელობის თეატრებში. ითამაშა ფრუ ალვინგი ჰ. იბსენის პიესაში „მოჩვენებანი“, კრუჩინინა ა. ოსტროვსკის პიესაში „უდა-ნაშაულო დამნაშავენი“, ზეინაბი ალ. სუმბათაშვილის „ღალატში“ და სააკაძის დედას. შანშიაძეილის ისტორიულ პიესაში „გიორგი სააკაძე.“

რუსთაველის თეატრში ის დაბრუნდა 1938 წელს თეატრის ხელმძღვანელობის დაჟინებული თხოვნით. მაშინ ის უკვე სამოც წელს იყო მიღწეული-იმ ასაკს, როდესაც დადებით გმირთა განმასახიერებელ მსახიობს, ჩვეულებრივ, ფიზიკური ძალა აღარ ყოფნის ხოლმე ამგვარი შემოქმედებითი ტვირთისათვის. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობ, დარჩენილი მისი ძალებიც საკმარისი აღმოჩნდა იმისთვის, რომ ჩვენ, მის მაყურებელს, გვეგრძნო რაში იყო საიდუმლო ამ მსახიობის მაყურებელზე ზემოქმედებისა.

ნუცა ჩხეიძე ამაყი სულის მებრძოლ ქალებს განასახიერებდა. ასეთი მსახიობი ზნეობრივად აღამალლებს მაყურებელს. ამიტომაც სათაყვანებელ არსებად იქცევა ხოლმე.

1. ვ. ანჯაფარიძე. მოგონებათა თითო ფურცელი. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი. 1988წ. გვ.28

ვასო გომიაშვილი „ჩემი ავტობიოგრაფია“ (ჩუმიცინუბუყლი)



„დავიბადე 1905 წელს. ორი წლის ნახევრის ვიყავ, როცა მამა გარდამცვალა. დაავადებულ დედაჩემს დარჩა ოთხი გაუთხოვარი ქალი და ორი ვაჟი. თავისი ფიზიკური შრომით გამოვკვარდა დედა და შეძლებისდაგვარად, ასე თუ ისე, ცოტაოდენი სწავლა მიგვაღებინა.

მივატოვეთ მკვლე ანჩისხატის უბანი და დროგზედ, ჭურჭლებში და ლოჯიში მესვეული თოვლიან დღეს ვინავე თურმე თავშესაფარი ქალაქის განაპირა უბანში, საზოგადო მოღვაწის ზაქარია ჭიჭინაძის შენობაში.

იქ აღვიზარდე...

„ცარიემის“ დროს ჩვენი ეზო ერთგვარ პოლიტიკურების თავშესაფარს წარმოადგენდა. აქ ინახებოდა „კრიშაზედ“ გულუბრივეილო რომანებთან და ისტორიულ გამოკვლევებთან ერთად ფურცლები, წიგნები, რომელიც ერთგვარ პოლიტიკურ ნიშან-წყალს ატარებდნენ და ჟანდარმერია, თუ არ ვცდები, ჩემს მესსიერებში ხშირი სტუმარი ყოფილა. რასაღეს არ დადიოდა ამ შენობაში—სტუმრად ზაქარია ჭიჭინაძესთან.“

აჭარის ბეგებიდან დაწყებული გათავებული სამღვდლოების უკანასკნელ ხინამდე, საღვსს რომ ვერ დაითვლიდი.

ამ მღვდლების გავლენით, კინაღამ მეც შემწირეს მსხვერპლად დამართს და მაკურთხეს მღვდლად, საქმეში რომ არ ჩარეულიყო, მაშინ ახალგაზრდა მოსე კვარაცხელია, რომელსაც „კუხნის“ განიერი

ფართობი ეჭირა. მასხედ ასეთი აზრისანი იყვნენ და პირადად მე მაძინებდნენ: „ამ ძიასთან ნუ გაივლი, მას სისხლი უუვარსო“. როგორც ვაგივე, თურმე იგი, ეკუთვნოდა სოციალ-დემოკრატიულ მუშათა პარტიის ბოლშევიკების ფრთას და ჩვეს ეზოს ეს ძალიან აძინებდა, სადაც ცხოვრობდნენ ზეტერბურგელი სტუდენტები, ზოგი პარტიოტები და ზოგი კიდევ მარქსისტები. პირველად ანა-ბანა მან შემასწავლა. წამოვიზარდე. მისივე მეცადინეობით შევედი სამოქალაქო სასწავლებელში. მონდა სახელმწიფოებრივი ვადატრიალება - ნიკოლოზი გადმოაბრძანეს ტანტიდან. დავაძირე სასწავლებელი...

მწუერიან სწავლა... საშუალება არ არის... ჩემს ოჯახს მაინც არაფერი ეშველა... მენშევიკების ხანა... ერთი ზა-

ლეგენდარული მსახიობის უცნობი პოლიტიკურ-სოციალური ესე

საქართველოს შრომის, ჯანმრთელობისა და სოციალური დაცვის სოციალური მომსახურების სააგენტოს არქივში დაცულია ქართული თეატრის ლეგენდის, თეატრისა და კინოს ვარსკვლავის ვასო გომიაშვილის ხელნაწერი, რომელიც შეადგენს 15 გვერდს. მსახიობის ხელით დაწერილი საკუთარი ბიოგრაფია სახელწოდებით „ჩემი ავტობიოგრაფია“ მესრულებულია კალმით, საბჭოთა 12-ფურცლიან სასკოლო რვეულში, რომელიც პირველადი კვლევის საფუძველზე 1951 წლით თარიღდება. (ხელნაწერის დათარიღებაზე ცოტა ქვემოთ)

როგორც ხეის, ახლანდელ სოციალური მომსახურების სააგენტოსთან და მაშინდელ „სობესთან“ (სოცურზრუნველყოფის სამმართველოსთან) ხელოვნების და სპორტის მოღვაწეები თავიანთი შემოქმედებით და მოღვაწეობით არ არიან დაკავშირებული. მოქალაქეები ამ სამსახურს მხოლოდ მაშინ მიმართავენ, როდესაც მათი საპენსიო ასაკი დგება, ხელოვნები და სპორტის მოღვაწეებიც ჩვენი ქვეყნის მოქალაქეები არიან და ბუნებრივია, ისინიც ჩვეულებრივი ადამიანების, მოქალაქეების ცხოვრებით ცხოვრობენ. სოციალური მომსახურების სააგენტოს არქივში დაცულია ბორის პაიჭაძის, ვიტალი დარასელიას, ბუხუტი ზაქარიაძის, მედეა ჩახავას და სხვათა პირადი საქმეები შედგენილი პენსიის დანიშვნასთან დაკავშირებით. ავტობიოგრაფიები ძირითადად სქემატურია და ფორმალურ ხასიათს ატარებს, თუმცა მკვლევართათვის, ცნობილ ხელოვანთა და საზოგადო მოღვაწეთა ასეთი ავტობიოგრაფიები, ამ ხელოვანთა ცხოვრება-მოღვაწეობის ზუსტი თარიღების დადგენისთვის არის საინტერესო.

ვასო გომიაშვილის ავტობიოგრაფია დაწერილი „სობესის“ „შეკვეთით“ კი სხვა ავტობიოგრაფიებისგან ამ მხრივ ზედმიწევნით გამოირჩეულია, როგორც მოცულობით, ისე ძინაარსით. მსახიობის ავტობიოგრაფია იმდენად სცილდება ჩვეულებრივი, სქემატური ავტობიოგრაფიის ფორმას, რომ იგი ესსეისტიკის ჟანრს განეკუთვნება და მემუარული ლიტერატურის ელემენტებსაც შეიცავს. ასეთი პრეცედენტი „სობესის“ არქივში იშვიათია, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ სამემსრულებლო ხელოვნების

„...თეატრი და ცხოვრება“ №3

ფსუელი ვიქტორიანი გაჭირვების გამო შევირდათ ცნობილ „ვიღოპროვოდნიკთან“ გოცირიძესთან სასეინკლო სასე-
ლოსნობი.

სწავლა მინდა... საშუალება არ არის...

პირველად ვნახე თეატრი (ალექსანდრე იმედაშვილის ხელმძღვანელობით „ოტელიო“, სახალხო სახლში, მკერ-
ვაძა ქალაქი, რომელსაც ვეძახდით „კუხინან ლინას“ მივიღა ბილეთი და წამოვიყვანა თეატრში. სმირად დაეკავა კინო-
ში, თეატრში)

აქედან იწყებოდა ჩემი საბავშვო წარმოდგენები, რომელსაც ვმართავდით ჩვენს ეზოში, თუცა იქ ბავშვური არა-
ფერო იყო. რეჟისორი „ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ“ – აჭრელელი, მრავალფეროვანი. (მასწავლებელი „ოტელიოს“ წარ-
მოდგენაში ჩვენი მესობლის ქალიშვილის ენარქიარული სასწავლებლის ფორმა ჩავიცვი ჩულებით, რასაკვირვე-
ლია, მეორე მესობელს გამოფართოვი იატაკზე დასავები გატევაებული ვეფხვი, ფენის მურით მივიღე შავი სახე და
ვითამაშე ოტელიო. სწავს ვის დაუთმობდი!)

„არშინ მალ აღან“ (მამინ დიდი მობაში იყო), „ივანე მრისხანე“ და თუ დამიჯერებთ, „ახესლომ და ეთერიც“
კი ვიმღერეთ ვიტარების აკომპანიმენტით. (წარმოდგენით რა იქნებოდა!). 24-ჯერ ვნახე ეს ოპერა და არც ერთხელ
ფული არ ვაღამისნია (ჩემისთანა ზაინიკი ტფილისში იშვიათი იყო). ალბათ, ეს იყო, რომ ვიცნებობდი მომღერა-
ლი გამოვსულიყავი და შემდეგ ხომ საბჭოთა ხელისუფლების დროს ოცნება ამისრულდა. ოფიციალურად ვსწავლო-
ბდი სახელმწიფო კონსერვატორიაში და რამდენიმე საჩვენებელ წარმოდგენაში მივიღე მონაწილეობა სახალხო
არტისტის ივანე ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით. დღეს პატრეცემული ზოგიერთი ორდენისანი მომღერლები
ჩემთან კლასში იყვნენ.

იმპერილისტური ფორტი იშლება... თურქეთის ფორტიდან ემელონი ემელონს მისდევს, ტფილისი აჭრელად:
ბირჯავიკები, მაკლავები, სისხლის მოყვარული დამნაშავენი და ვინ მოსთვლის. ვეფხა ხელს იბანს. ვეფხა სოცია-
ლისტიკა... ომი არავის არ სურს, რუსეთიდან მრისხანე ამბები, ბოლშევიკები ქვეყანას ატრიალებენ, ქართველი მენ-
შევიკები დროს ზოლობენ გამოფონ საქართველო, ალექსანდროვის ბაღში დაღვრილი უდანაშაულოთა სისხლი...
კერძანელებს სცვლიან ინგლისელები მაკახიანი მონებით და ჩემი საცოდავი ტფილისი ვანდა სარბიელი ვეფხა
ვიცინდარანს უნიჭო მენშევიკების ზოლიტიკის შემწეობით.

სადგურის ახლოს ერთ-ერთ კვარტალს დაერქვა სასირცხვილო სახელი „დესერტიკა“, შუაგულ „დესერტიკა-
ში“ დაეძმა ქარავანი...

ნამდვილი ბალავანი... აქ იყრიდნენ თავს ვადამიდელები, იმდროინდელი ჯარის ნაწილები, ზროსტიტუცი
ენით გამოუთქმელი და აი, ამ ორომტრიალში პირველად წარვსდექი в качестве куилетиста ...

ტკაჩოვი (ცნობილი რუსი ცირკის ანტეპრემიორი-ლ.ჩ.), როგორც კერძო მესაკუთრე და ექსპლუატატორი თა-
ვისი მსახიობების შრომისა გამოიქცა რუსეთიდან და თავი შეაფარა საქართველოს. აქედან უნდოდა წასვლა (ვგონებ
წავიდა კიდევ). ამ ტკაჩოვს ძალიან უნდოდა, რომ ცირკის მსახიობი ვამხდარიყავ და ალბათ, შესრულებდა კიდევ
სურვილს, ვინაიდან ფინანსიურად მისზე ვიყავი დამოკიდებული. მაძლედა გრომებს. და უცებ თავზე დამეცა რისხვა
ჩემი სცენაზე ერთხელ. გამოჩნდა ჩემი ძმა სალხის წინ, რამდენჯერმე მითაქა თავში და იმავე ტონალობით მს ტონ-
შიაც მე ვმღეროდი კულტებს-შეომამას: „ჩამო, ჩამო, შე მამაძაღლო!“ შვერცხვი, დაიწყო ტირილი, მაგრამ რას
ვიხამდა. ჩემი ძმა ჩემზედ დონიერი იყო. კარიერას ვიკეთებდი დიდებულს. ტკაჩოვმა ამის მერე გადამიყვანა „ზრა-
ხდინჩნი“ აქტიორად.

აქედან გამოვიყანეს ნამალადგვის მუშათა კლუბის სცენის მოყვარეებმა, სულ დეპოს მუშები იყვნენ. (დღესაც
უმრავლესობა ცოცხალია და პატიოსანი და ზასუსისმეგობლიან მუშაობას ეწევიან)

ერთ დროს ესლა პატრეცემული სტანანოვილი, რომელიც აუცილებლად საბჭოთა ქვეყნის შვილია-დავით ჭიჭი-
ნაძე, ჩვენს უბანში ფრანგულ ჭიდაობის ვასწავლიდა от нечего делать, მომიყვანეს ამ ამხანაგებმა და ჯერ სა-
ბავშვო, შემდეგ მოზრდილებთან დამაწეების თამაში.

მე მაინც სწავლა მინდა...

წარმომადგენელთათვის, რაოდენ რთული და არასერიოზულია ვრცელი ესეს ფორმის ბიოგრაფიების
შექმნა. ასეთი მემუარული ლიტერატურა ქართველ მსახიობთაგან მხოლოდ უმანგი ჩხეიძემ და აკაკი
ვასაძემ შექმნეს, რომელიც ქართული მემუარული მწერლობის მნიშვნელოვანი მოწაპოვარია. მართალია,
ვასო გომიასვილის ახლახანს აღმოჩენილი ავტობიოგრაფია საკმაოდ სცილდება ზემოთ ჩამოთვლილი
მისი კოლეგების რანგს, მაგრამ დოკუმენტი უდავოდ შეიცავს ბევრ მნიშვნელოვან ინფორმაციას და
იგი მხატვრული ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი ნიუანსების გამოყენებით არის შექმნილი. ვასო
გომიასვილის ავტობიოგრაფია მცდელობაა მსახიობის მიერ თავისი განვლილი ცხოვრების მხატვრულად
ასახვისა.

ვასო გომიასვილის მიერ შექმნილ მემუარულ ლიტერატურას ქართული საზოგადოებრიობა არ იცნობს.
თუმცა უკვე გამოქვეყნებულია მსახიობის მოგონებების ფრაგმენტები, რომელიც 7 ნაბეჭდ გვერდს
შეადგენს და გამოქვეყნდა თეატრმცოდნის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის გუზაზ მეგრელიძის
მიერ ჟურნალში „თეატრალური მოამბე“ 1989 წლის პირველ ნომერში, ასევე ვასო გომიასვილი ავტორია
სტატიისა „მადლიერების გრძნობით“, რომელიც სანდრო ახმეტელს ეძღვნება. (ჟურნ. „საბჭოთა
ხელოვნება“, 1977). ლევენდარული მსახიობის სხვა „წერილობითი მემკვიდრეობა“ დღემდე უცნობია
მკვლევართა და ფართო საზოგადოებისათვის.

ვასო გომიასვილის 16-გვერდიანი ხელნაწერი ავტობიოგრაფია არ არის დათარიღებული.
ხელნაწერის თარიღის დადგენა კი გენიალური მსახიობის ბიოგრაფიის რეკონსტრუქციის მეთოდით
შეიძლება. როგორც ცნობილია, უკვე პოპულარულმა მსახიობმა 43 წლის ასაკში (დაიბადა 1905 წელს)
მიიღო ფიზიკური ტრავმა ფეხზე, (მან მკურნალობის გავრძელებაზე უარი განაცხადა და ის საბოლოოდ
დაკოჭლდა. თუმცა როგორც თვითმხილველები ამბობენ, მას ეს ტრავმა არც ეტყობოდა. ის შესანიშნავად
ცეკვავდა, ასრულებდა როლებს და მღეროდა ესტრადაზე) სავარაუდოდ, მსახიობმა ფიზიკური ტრავმის
მიღების შემდეგ მიმართა „სოცურზრუნველყოფას“ მასზე ინვალიდის სტატუსის მინიჭების და შესაბამისი

ესოში დავდგი „აბესალომ და ეთერი“, შემოგროვდა ფული (თითო შესაბამისი ოთხ-სუთ ბილეთს ვიდრელობდა) და დავიჭირე (ჩავაბარე — ლ.ჩ.) გამოცდა ქართულ გიმნაზიაში. 50 მანეთი ვადამანდვეინეს გამოცდის საფასური და 25 მანეთი ვადავინადე სახლის ქირად.

ჩემი მოწაფეობის დროს საქართველოში დაიწყო არა სახუმარო ამბავი... ეველგან ომი, აჯახუებების ცეცხლში გაეხვია ქვეყანა, საქართველო იცლებოდა სისხლით იმ უხიადავო პოლიტიკის წყალობით, რომელსაც ეწოდნენ ქართველი მენშევიკები - ეს ტრიუმფატორები.

საქართველოში თებერვალმა დაბერა... განსახვავდა საქართველო, მე-ნ კლასში ვიყავი, რამდენიმე ამხანაგმა ვაიძულეთ თავი და შევედით წითელი არმიის კურსანტთა სკოლაში. (იმეოფებოდა I გიმნაზიაში, რუსთაველის გამზირზე)

ჩავაბარეთ ალკებრა, გეომეტრია, ფიზიკა. მივეცილეს არტილერიის განყოფილებაში და ჩამოგვირიგეს სმლეები, ვიჭიმებოდით, ჩემი თავი ფცდ-მარშალი მეგონა, თუძცა უნდა გამოგიტყდეთ, ბევრჯერ ვაუზარია მორიგე მეთაურს ღამე, ჩემი ძილის დროს. როცა შეგვატყვეს მომხადება საშინაო და საგარნიზონო წესდებაში, ვადავუვ ვავენეს ინსტრუქტორად ახლადდაარსებულ I ლევიონში. (ავლბაბარი, იქედან ვირადად მე გამვ ვავენეს სამხედრო პოლიტიკის კურსებზე, რომელიც იმეოფებოდა ალექსანდროვის ქუჩაზე). დავამთავრე საუკეთესოდ და ვადამავ ვავენეს უკან ლევიონის ბიბლიოთეკის გამვის თანამეძვედ.

თამამად, შემძლია ვთქვა, რომ მე გამომხარდა ლევიონმა. ორწელაწად ნახევარი ვიყავი მოხალისედ. სშირად ვყოფილვარ საგარნიზონო და საშინაო განრიგებში სან გამანწილებლად, სან ეარსულის უფროსად.

ამ დროს გაიხსნა შირველი დრამატული სტუდია აკაკი ფაღვანის ხელმძღვანელობით, (ბოლოს სათეატრო ინსტიტუტი), მიმიუვასეს იქ წითელი არმიის ფორმით. დავიჭირე (ჩავაბარე — ლ.ჩ.) გამოცდა და სათეატრო ინსტიტუტი დავამთავრე სახალხო არტისტ სუბმათაშვილ-იუჟინის სახელობის სტიპენდიით, რომელსაც მაძლევა ტფილისის საბჭო (თვეში ათი მანეთის რაოდენობით).

1924 წელი... მიმიღეს რუსთაველის თეატრში, რომელსაც ხელმძღვანელობდა რუსეთიდან ახლად ჩამოსული ცნობილი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი. ჩემდა სასინარულოდ, უნდა ითქვას, რომ კ. მარჯანიშვილი და უფროსი მსახიობები განსაკუთრებულ უურადლებას მაქცევდნენ. 1924 წელი ეს ჩემი პირველი სახელმწიფო სამსახიობო წელია. ვითამაძე მასთან რამდენიმე როლი და ბოლოს დიდი გამოცდის შემდეგ დამნიშნა შექსპირის „მეფე ლიზში“ მასხარას როლზე (ერთი მთავართგანი), რომელიც იდგებოდა სვეციალურად აკაკი ხორავასთვის.

რამდენიმე წლის შემდეგ, კ. მარჯანიშვილის ვოფხას რუსთაველის თეატრში წვალი შეუდგა. წავიდა თეატრიდან. შემდეგ დაანარსა ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო თეატრი. ჩვენს თეატრიდან შემდეგ გააჭვა მარჯანიშვილს ჯგუფი მსა-



პენსიის მოთხოვნით. საარქივო დოკუმენტებზე დაყრდნობით ირკვევა, რომ ვ.დ. გოძიაშვილი 1943 წლიდან ითხოვდა მარჩენალ-გარდაცვლის გამო პენსიას, ხოლო 1950 წელს იგი ვავიდა საპენსიო კომისიაზე და 1951 წელს მიეცა დაზღვევა ინვალიდობით. სწორედ ამ დროს და ზემოთ ნახსენები მოტივით უნდა დაენერა მას ავტობიოგრაფია.

ვ. გოძიაშვილის ავტობიოგრაფია კარგად ხატავს არა მხოლოდ ეპოქის სურათს, რომელშიც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა მსახიობი, არამედ მის ხასიათს და ბუნებას. მასში მოყვანილ ფაქტების ანალიზს ეტყობა იუმორის, ირონიისა და თვითირონიის კვალი, ჩადენილი არტისტული „ცოდვების“ გულწრფელი აღიარება. სწორედ ამის გამო, ვასო გოძიაშვილის შემოკლებულ (შემოკლებული ვარიახტზე თავად ავტორი მიუთითებს ხელნაწერის დასაწყისში) ავტობიოგრაფიას პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ „მსახიობის სოციალურ-პოლიტიკური ესე“.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, როცა ვასო გოძიაშვილი თეატრალურ ინსტიტუტში მიღების ამბავს ყვება. ის იხსენიებს აკაკი ფაღვანს და ასახელებს თარიღს, როცა მივიდა თეატრალურ ინსტიტუტში სასწავლებლად. ამ მოგონებას აქვს გარკვეული მნიშვნელობა იმ ისტორიული ფაქტის გასამყარებლად, რომ თეატრალურ ინსტიტუტს 1923 წელს ჩაეყარა საფუძველი და არა 1939 წელს, როგორც ეს საბჭოთა პერიოდში იყო მიღებული. ინსტიტუტის დაარსების ნამდვილი თარიღის დადგენის საქმეში დიდი წვლილი მიუძღვის თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძეს, რომელიც წლების მანძილზე ამავე ინსტიტუტის პრორექტორი იყო. ვასო გოძიაშვილის მოგონება კი კიდევ ერთი დოკუმენტით ამყარებს ისტორიულ სინამდვილეს.

თეატრისა და კინოს ვარსკვლავის ავტობიოგრაფია ზედმიწევნით ზუსტად ხატავს ახალი და უახლოესი სალიტერატურო ქართული ერის გადაკვეთის მომენტს, როცა სალიტერატურო-საზაუბრო ენაში ერთმანეთის პარალელურად ანსებობს ძველი და ახალი ქართული ლექსიკური ერთეულები, რომელსაც უერთდება რუსული გავლენით ქართულში დამკვიდრებული სიტყვები, ფრაზები, გამოთქმები.

ხელნაწერი საინტერესოა წარსული საბჭოთა ეპოქის გააზრებისთვის. ჩემი თაობის მკითხველისთვის

ნიობებისა უშანგი ჩხეიძის მეთაურობით.

„ანზორის“ პერიოდი - დამავალეს ფრიად სანასუსისმგებლო როლი, ანზორი - აკაკი სორავა, ანმა-მე. თუ რამდენად შეეძლო ამ სანასუსისმგებლო როლის დაძლევა, ამას მოწმობს მოსკოვის, სარკოვის და ტფილისის პრესა. (მასწავლებელი ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში). ვითამაშე ძალიან ბევრი, მრავალფეროვანი და სანასიათო როლები.

1930 წელი, საკავშირო თეატრალური ოლიმპიადა. ჩვენი თეატრის უდიდესი მიღწევები, თავბრუსმსხვევი წარმატებები-მაგრამ შიგნით ჩვენი საკუთარი სცენიური ცხოვრების ღმრთობა. და აი, მოსკოვიდან დაბრუნების შემდეგ შინაგანი კრიზისი... დავტოვეთ თეატრი. განცხადებაში აღნიშნული იყო მიზეზი ჩვენი თეატრის დატოვებისა - თეატრი შევიდა ჩიხში.

კოტე მარჯანიშვილის თეატრის ვასტროლი მოსკოვში გამარჯვებით დამთავრდა და თეატრი ტფილისში დატოვეს.

შევედით მარჯანიშვილის თეატრში, მივვიღეს. ახალი ატმოსფერო. სწორედ ამ დროს უშანგი ჩხეიძე სისტემატურად აღარ მუშაობდა თეატრში, ალბათ, ავადმყოფობის გამო და თითქმის მისი როლები უველა ვადმოძაბარეს მე.

1930 წლიდან ვმუშაობ ვანუწევტელი ამ თეატრში. ბევრი გამარჯვება და დამარცხება ვნახე. ხშირად ხელმძღვანელებს თეატრი და მისი შემოქმედებითი გზები დაუხლართავთ, მაგრამ თეატრი მაინც ასრულებს დანიშნულებას და წარმატებით მიდის წინ დასახული მიზნისკენ. ბევრჯერ ყოფილა თეატრის შიგნით კონფლიქტები პრინციპული და სოკი საკუთარ კანონებსზე აგებული, მაგრამ თეატრი ბევრჯერ გადარჩენილა.

ხშირად თეატრის ვერ უძლებდა ჩვენს აქტიორულ კანონებსაც.

მრავალფეროვანი როლები მითამაშია. დაწვეული 90 წლის ბებრებიდან, გათავებული 8-9 წლის დეკენარტ პრინციპამდე. დრამატული სახეებიდან გადავდიოდი მხიარულ, ოპერეტულ კანონებსზე და უველაფერმა ამან მომცა ვამძლეობა, განმვივითარა გემოვნება, გამოცდილება და ტექნიკა შემძინა, განავითარა ჩემში შემოქმედებითი ინიციატივა. ის უდიდესი სიხარული, რომელიც მე მომცა უკანასკნელ წლებში თეატრმა ჩემთვის წარუძლელია.

ოქტომბრის 20 წლისთავზე უსუნაყის საბჭოს არჩევნების დროს მე წილად მსვდა დიდი ადამიანის - სტალინის როლი. აი, როლი, რომელზეც ვერავითარი აქტიორული ფოკუსი ვერ ვიმეულებს, ამაზე დცალაკე. (თუცა განმარტება ამ თემასზე ხელნაწერში არ არის-ლ.ჩ.)

შექსნირის „ოტელიო“, რომელიც ჩემთვის ერთადერთი ექსპერიმენტი იყო. აქ მაინტერესება ზირად ჩემი ვემოვნების ამბავი, ჩემი ფიზიკური ვამძლეობა და უველა სცენისთვის საჭირო აქტივობები. შმა და მისი მუსიკალური დიქცია და ტექნიკა, მეტეველება და მსატრული მეტეველება, გრმობა, რომელიც უშუალოდ უნდა ექვემდებარებოდეს ცივ ვთნებს. მე ამისთანა მსახიობი მიუვანს.

ილია ჭავჭავაძის „ჩატკილი სილიდან“ ლუარსაბ თათქარიძე. ამ როლზე მე ვემძლეობა თქმა. დეე ილაპარაკოს თვითონ პრესამ და სასოგადოებრიობამ. ეს ჩემი საყვარელი როლია, რომელსაც მე დავარქვი: „ГАМЛЕТ ОТ ЖЕЛУТ-КЕ“

ბომარშეს „ფიჯაროს ქორწინება“, ფიჯაროს როლი მსოფლიო კლასიკური რეპერტუარიდანაა. სულ სხვა სახიათი, სხვა ტექნიკა. მსოფლიო მსახიობები მასზე სწავლობენ, იზრდებიან და როგორც „ოტელიო“ მომავალი ჩემი მუშაობის სახრუნავ საგანს შეადგენს.

ეს როლები უკანასკნელ წლებში ვითამაშე. შედმეტია და შეუძლებელი აქ ჩამოთვლა უველა იმ ჩატრებული მუშაობისა, რომლისთვისაც ამოგენა შრომა და უნარი დამინარჯავს, ბევრჯერ ფუჭად და ბევრჯერ გამარჯვებით. მაგრამ გულის ვატეხა არ არის საჭირო.

ზარალივურად მე ვმუშაობ სარეჟისორო განსხვავებულ კ. მარჯანიშვილის ვარდაცვალების მერე პირველი დადგმა თეატრში ახალგაზრდა კადრებიდან მე შეკუთვნის. ვმუშაობდი ხან ხელმძღვანელად, ხან რეჟისორად საკოლმეურნეო მოძრაე თეატრებში, ბრიგადებში, ანსამბლებში.

„მეველი ვოდველების“ საღამო პირველად ჩემი ხელმძღვანელობით ჩატრდა საქართველოს ფილარმონიაში და დღიდან დაარსებისა იქ ვარ. ვადღებუელი ვარ ბევრ სურათში, მათ შორის, აზერბაიჯანში ვიეავი მიწვეული დიდ სურათზე „Бакинцы“ 1905 წელს სტალინის მუშაობის პერიოდში, სადაც ვასრულებ ქართველის როლს.

სამეფო სასოგადოებრივი მუშაობისათვის დაჯილდოვებული ვარ პრემიით, როგორც თეატრიდან, ისე ვარეთ კავშირის და ჯარის მიერ წარჩინებული ნიშნით და გზამოტით.

ძნელი წარმოსადგენია რა არის მუდმივი შიშის, უნდობლობის და დაუცველობის ქვეშ ყოფნა, მსახიობის მონათხრობიდან ადვილი მისახვედრია, თუ როგორი იდეოლოგიური ნების და მკაცრი ცენზურის ქვეშ ცხოვრობდა „საბჭოთა მოქალაქე“, რამდენად დავალებული და იძულებული იყო ის ემოქმედა კონიუნქტურის სრული დაცვით, თუ როგორ სიდუხჭირეში უხევედათ მოღვაწეობა ცნობილ ხელოვანებს. ვასო გომიაშვილი ამ ვითარებაშიც არ ღალატობს საკუთარ თავს და ირონიაშერული იუმორის თანხლებით გვიყვება მისი ცხოვრების პოლიტიზირებულ თავგადასავალს. ვასო გომიაშვილის ვრცელი ავტობიოგრაფია ბევრ საინტერესო ინფორმაციას გვანვდის თეატრის ისტორიიდან და რაც მთავარია, მისი საინტერესო და მრავალფეროვანი ცხოვრებიდან.

გთავაზობთ მცირე ნაწყვეტებს ვასო გომიაშვილის ავტობიოგრაფიიდან. მსახიობის სტილი სრულიად დაცულია.

ლაშა ჩხარტიშვილი

55-თეატრი და ცხოვრება №3

მაია ნაბლაძე

დიდი ქართველი მოღვაწის უნიკალური ნივთი

დიდი ქართველი საზოგადო მოღვაწის, ქართველი მართლმადიდებლური ეკლესიის მიერ წმინდანად შერაცხული დიმიტრი ყიფიანის (1814—1887წწ.) ცნობრებისა და შემოქმედების შესახებ ქართულ ისტორიოგრაფიას ძირითადად ხელნაწერები და ფოტოდოკუმენტები შემორჩა. აქედან გამომდინარე, უდიდესი სულიერი, ინტელექტუალური და ისტორიული მნიშვნელობა ენიჭება ყველა იმ ნივთს, თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში გამოჩენილი სიძველეთსაცავია, რადგან აქ დიმიტრი ყიფიანის ცხოვრების ამსახველი ორი რელიკვია ინახება, ორივე ქართველი წმინდანის ნაკლებად ცნობილ შემოქმედებით მოღვაწეობას უკავშირდება. ამჯერად ერთ-ერთ მათგანზე შევაჩერებთ ყურადღებას.

მუზეუმის მემორიალურ და ხელოვნების ფონდში დაცულია სამგზავრო ნესესერი. კლასიკური გაგებით, ეს არის ყუთი პირადი ჰიგიენის ან მაკიაჟის საგნებისათვის. ჩვენ შემთხვევაშიც იმავე ნივთთან გვაქვს საქმე, თუმცა ექსპონატი მაღალი მხატვრული ღირებულებით და საინტერესო გაფორმებით გამოირჩევა.

ნესესერი დამზადებულია ხისაგან, რომელიც შეღებილია შავი პრიალა საღებავით და გაფორმებულია ზამბახის სტილიზებული ფორმის ლითონის სალტეებისაგან. წინა მხარეს და გვერდებში სალტეები ისეა გადაჯაჭვული, რომ ჯვრის ორნამენტაციას ქმნის. ორივე მხარეს ჩამაგრებულია ლითონისვე ხელსაკიდები.

ექსპონატის ზომებია 33,5X25,5X21 სმ. ნესესერი შიგნით დატვირულია სხვადასხვა ზომისა და ფორმის მუყაოს ძელნისფერი უჯრედებით, სამ თანაბარ ნაწილად: პირველი ტიხარი შედგება 6, მეორე — 2 და მესამე — 4 პატარა უჯრისაგან. ნესესერის თავსახურის შიდა მხარე გაფორმებულია ღია ლურჯი ფერის აბრეშუმის ქსოვილით, ხოლო წინა მხარის კიდეზე ფრანგულად აქვს შემდეგი წარწერა: ROUDET. Galerie Valois 171. Palais=Royal.

აღნიშნული წარწერა მრავალმხრივ საინტერესოა, სტრიქონის პირველი სიტყვა „ROUDET“ ფრანგული გვარია და ხელოსნის ვინაობაზე მიანიშნებს. აქვე მითითებულია ნივთის შესყიდვა და დამზადების ადგილი: გალერიე ვალოის (values galerea). ეს ფრანგული წარმოების ფირმა საუკუნეზე მეტი ხანია არსებობს. მისი სრული დასახელება ჟორჟ ფილიპისა და ნატალი ვალოისის გალერიეა (Galerie Georges-Philippe & Nathalie vallois). იგი ძირითადად არტდეკორაციების, თანამედროვე სკულპტურების, სხვადასხვა მხატვრული აქსესუარის, დამზადებით, გაყიდვითა და გამოფენითაა ცნობილი.

სტრიქონის ბოლო ფრაზას „Palais-roial“ „სამეფო სასახლეს“ მეორენაირად „კარდინალის სასახლესაც“ უწოდებდნენ. ეს არის საფრანგეთის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი ისტორიული ძეგლი, იგი კარდინალ რიშელიეს (1585-1642 წწ.) ბრძანებით აშენდა და ლუვრის წინ მდებარეობს. სწორედ ამ სასახლის პირველ სართულზე განლაგებულ სხვადასხვა გალერიებს შორის იდგა ვალოის გალერიეა. 1793 წლის 13 თებერვალს შარლოტა კორდემ ამ სასახლის პირველ სართულზე, ერთ-ერთ სალონში იყიდა დანა, რომლითაც საფრანგეთის რევოლუციის ერთ-ერთ ბელადი ჟან პოლ მარტი (1743-1793 წწ.) მოკლა.

ამჟამად ჩვენთვის საინტერესო ძვირფასი ექსპონატი სარესტავრაციოა, დაზიანებულია კუთხეები და ამოვარდნილია რამდენიმე ლითონის სალტე.

სამწუხაროდ, ამ მუზეუმში დოკუმენტაციაში სრული და ამომწურავი ინფორმაციის მოპოვება შეუძლებელია. ნესესერი მუზეუმის საინვენტარო ნივთში დაფიქსირებულია 1940 წელს. ექსპონატის შემოსულობათა ოქმს კი ვერ მივაკვლიეთ, ამდენად, დანამდვილებით ვერ ვიტყვი, ვინ შემოსწირა ან მიჰყიდა ნესესერი მუზეუმს, ან რომელი კოლექციიდან გადმოეცა იგი საცავს. ერთი, რაც დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, ისაა, რომ რელიკვია დიმიტრი ყიფიანის პირადი კუთვნილებაა, რასაც აქვე შესრულებული წარწერა მიუთითებს.

მონოგრამა ორი ნაწილისაგან შედგება: მთავარი დეტალი სპილენძის გვირგვინია (9, 5X5 სმ), მის ქვემოთ კი იშვიათი ხელოვნებით ლითონის ასოებით შესრულებულია საზოგადო მოღვაწის ინიციალი. წარწერა ერთსტრიქონიანია. ასომთავრული ასოების სიმბოლე 1-დან 8 სანტიმეტრამდე მერყეობს, განკვეთილობისა და ქარაგმის ნიშანი გამოყენებული არაა. წარწერაში ცენტრალურად ადგილი გვარს უკავია, სახელის აღნიშვნის დროს კი საზედაოდ გამოყვანილია ასომთავრული „დ“, რომლის სფეროშიც ჩანს ინიციალი „დიმიტრი“.

მონოგრამა მრავალმხრივია საინტერესო. უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს გვირგვინი, რომელსაც ცენტრალური ადგილი უკავია. ჩნდება კითხვა: რატომ გაჩნდა დიმიტრი ყიფიანის ინიციალში სამეფო ძალაუფლების ეს ნიშანი? ყიფიანის გვარის წარმომობაზე ქართულმა ხალხურმა ზეპირსიტყვიერებამ მეტად საყურადღებო გადაცემა შემოგვინახა:

უძველეს დროს ყიფიანების წინაპრებს სვანეთში უცხოვრიათ. ბაგრატ მეფის დროს, სვანეთის სოფელ წიორმში ცხოვრობდა მორკინალი-მეომარი გიორგი გოგიაძე, რომელსაც ჰყავდა ათასი მორკინალი.

ბაგრატ მეფის ხონთქარმა მეტისმეტად გაიჭირა საქმე. ოსმალების ჯარი მავი ზღვის ნაპირს გადმოსხა და დღე-დღეზე უნდა შემოსეოდა იმერეთს. ბაგრატ მეფემ მაშინვე აფრინა შიკრიკი გიორგი გოგიაძესთან სვანეთში და შეუთვალა: აბა, ჩემო გიორგი, როგორც იმედი მაქვს შენი, ახლავ ადექი შენის ათასის კაცით, ცხენისწყალს გადმოლმა გადმოდი და მომშველეთ! გიორგიმ მოისმინა მეფის ბრძანება და შიკრიკი უკანვე

გამოისტუმრა: მოახსენე იმერეთის მეფესა და ჩემს მბრძანებელს, რომ დაუყოვნებლივ ვეახლებიო.
 გიორგი მეომრებითურთ გადუდგა გზას და დაბინავდა მურთან (ცხენისწყლის მარცხენა ნაპირას).
 აქედან შიკრიკი გაუგზავნა ქუთაისში ბაგრატ მეფესა და აცნობა: მეფეო, გეახელი.
 მეფემ მოუსმინა შიკრიკს და ბრძანა: რაში მიხდა შენი ბატონის მურში დაბანაკება! მე ის აქ მჭირდებაო.
 შიკრიკმა მოკრძალებით მიუგო მეფეს: ის სტუმარია, მეფეო, შენ — მასპინძელი, სტუმარს იქ უნდა შეეგებო. — კარგი, ბრძანა მეფემ — ნადი და მოახსენე შენ ბატონს, მოვდივარ - თქო.
 შიკრიკი გაბრუნდა. მეფე თავის ამალით მურს გაემგზავრა.
 მორიგეებმა მოახსენეს გიორგის: მეფე მობრძანდებაო. გიორგი მყისვე გამოვიდა თავისი სადგომიდან და მეფეს შეეგება.

— ოჰ, ჩემო გიორგი გოგიაძე, რა ყიფიანი რამა ხარ! — მიაძახა მეფემ და გადაეხვია გიორგის (ყიფი — სულხან-საბას განმარტებით „ამაყს“ ნიშნავს). მას აქეთ დაერქვა გიორგი გოგიაძე — ყიფიანი. შემდეგ და შემდეგ „გოგიაძე“ დაიკარგა და დარჩა ყიფიანი. სავარაუდოა, დიმიტრი ყიფიანმა საკუთარ ნივთზე ძალაუფლების ამ ნიშნის გამოსახვით თავისი საგვარეულოს ისტორიას გაუსვია ხაზი.

ამდენად, ეს გადმოცემა კარგად მიუთითებს ყიფიანების საგვარეულოს დამოკიდებულებასა და ვასალობის სტატუსს იმერეთის მეფისადმი. როგორც ჩანს, ყიფიანები სამეფო აზნაურები იყვნენ და უშუალოდ ხელმწიფეს ემორჩილებოდნენ. სწორედ ამ ფაქტის გამოძახილია ინიციალის თავზე მოთავსებული დიდი გვირგვინი. სავარაუდოა, დიმიტრი ყიფიანმა საკუთარ ნივთზე ძალაუფლების ამ ნიშნის გამოსახვით თავისი საგვარეულოს ისტორიას გაუსვია ხაზი.
 ჩვენს მუზეუმში დაცული ნესესერი პროფესიული დანიშნულების ნივთია. ჩვენი ნესესერი სასცენო მოღვაწეთათვისაა განკუთვნილი. ამ შემთხვევაშიც იბადება კითხვა, რამდენად უკავშირდება იგი ყიფიანის შემოქმედებით მოღვაწეობას? ცნობილია, რომ დიმიტრი ყიფიანი მე-19 საუკუნის 30- იან წლებში მონაწილეობდა სცენისმოყვარულთა წრეების საქმიანობაში. მას ჯერ ვხვდავთ მანანა ორბელიანის თაოსნობით წარმოდგენილ „აქტისნაირ წარმოდგენაში“ და შემდეგ, ვახტანგ ორბელიანის წრეში. 1850- იან წლებში, გიორგი ერისთავთან ერთად დიმიტრი ყიფიანი მონაწილეობდა ქართული პროფესიული დრამატული თეატრის აღდგენაში. ეს თეატრი მიზნად ისახავდა ქართულ საზოგადოებაში პატრიოტულ ძალთა გამოღვიძებას. დიმიტრი ყიფიანი სცენაზე გამოდიოდა. 1850 წლის 2 იანვარს, სპექტაკლ „გაყრამი“ მას შეუსრულებია ივანეს როლი, ხოლო იმავე წლის 3 მაისს „დავაში“ - თავად იაია ჭიორელის როლი. „გაყრამი“ ყიფიანმა კიდევ არაერთხელ მიიღო მონაწილეობა. რუსული იმპერიალისტური პოლიტიკის შედეგად 1856-1879 წლებს შორის მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრი დახურული იყო. მიუხედავად ამისა, ახალგაზრდობა ამ დანაკლისის გამოსწორებას ცდილობდა. დიმიტრი ყიფიანი ამ წამოწყებაშიც აქტიურად მონაწილეობდა. 1870-იან წლებში იგი თბილისის სცენისმოყვარეთა წრეებს მეთაურობს და მათ წარმოდგენებსაც რეჟისორობს. მის ბინაზე სისტემატურად იმართება რეპეტიციები, დიმიტრიმ სცენაზე გამოიყვანა საკუთარი რძალი ელენე (ლოლა) ყიფიანი, ვაჟი კოტე, ახლო ნათესავები ეფრო და მარიამ ყიფიანები. საზოგადო მოღვაწე დრამატულ წრეს 1878 წლამდე ხელმძღვანელობდა. იმავე წელს, როცა დრამატული კომიტეტი ჩამოყალიბდა, ე. წ. საცდელი სეზონის ჩასატარებლად კომიტეტის თავმჯდომარედ აირჩიეს. იგი იყო „ქართული დრამატული საზოგადოების“ ერთ-ერთი დამფუძნებელი და მისი გამგეობის წევრი.

ამდენად, დიმიტრი ყიფიანის მოღვაწეობაში თეატრალურ ხელოვნებას განსაკუთრებული ადგილი ეკავა. ჩვენი აზრით, სწორედ ამ პერიოდით უნდა განისაზღვროს ნესესერის დამზადების თარიღიც, კერძოდ, 1850-1856 წლებით, ეს ის დროა, როცა ყიფიანი სცენაზე ქართული პროფესიული თეატრის დახურვამდე მოღვაწეობდა.



ბათონები და მოგონებები ზუსტად კონკრეტულ

თეატრი ნიღბების სამყაროა—ხილული და უხილავი ნიღბების. ადამიანი ცხოვრებაშიც მოიხრება ხოლმე რომელიღაც უხილავ ნიღბს და არტისტიკით სიტუაციის მიხედვით იცვლის, მაგრამ თეატრში თითქმის ყველაფერი პირობითია, სცენაზეც და სცენის მიღმაც.

ერთხელ თეატრში ხმა დაირხა, რომ შტატები უნდა შემცირდესო. ჭორი გავრცელდა. ორი მსახიობი ქალიდან ერთ-ერთის შემცირებაზე. ისინი დაქალები იყვნენ. ჩემთან კაბინეტში შემოვიდა ერთ-ერთი და ხაზგასმით დაიწყო თავისი დაქალის ქება. ასეთი და ასეთი ნიჭიერიყო, რამდენი როლი შეასრულა წარმატებითო, მაგრამ ჩემს როლებს ვერ ითამაშებს, მე მაინც სხვა ვარ...

—ხომ მართალს ვამბობ?—მკითხა და შემომცინა.

—კი, მაგრამ...

—არავითარი მაგრამ, თუ არჩევანზე მიდგება საქმე, თეატრმა მე უნდა ამირჩიოს, ბოლოს და ბოლოს, ჩემზე ერთი წლით უფროსიც არის...

მეორე დღეს ჩემთან შემოვიდა მეორე ქალი მსახიობი და თითქმის ზუსტად იგივე თქვა თავის დაქალზე, როგორც პირველმა მასზე...

შემცირება არ ჩატარდა. ყველაფერი ძველებურად დარჩა. ერთ საღამოს დაქალები ფოიეში ხელი-ხელ გაყრილი სეირნობდნენ. რომ დამინახეს, ხელები გაშალეს, გამიღიმეს და მითხრეს:

—რას იზამ, ასეთები ვართ...

—გიცნობთ, გიცნობთ,—ღიმილით მივუყე. ერთი მიუტრიალდა მეორეს და გულწრფელად ჰკითხა—ვასოს რალაც საიდუმლო უთხარა?—რატომ თქვი ასეთები ვართო?

—აი, შემცირების ამბავი რომ იყო შენზე ვიჭორავე...

—აუუუ... მეც ვიჭორავე შენზე, —უთხრა და გულიანად იცინა ორივემ.

კონფლიქტების გარეშე არ არსებობს სპექტაკლი.

კონფლიქტების გარეშე არ არსებობენ თეატრები...

ასეა, მაგრამ ყოველ კონფლიქტს თავისი მტყუან-მართალი ხომ ჰყავს. ყოველ მოვლენას თავისი ახსნა აქვს, მაგრამ გამართლება—არა.

სხვებისა სხვამ განსაჯოს, მაგრამ ქართულ თეატრში, რომ კონფლიქტები მეტისმეტად ბევრია, თანაც დაუნდობელი, საკამათო არ უნდა იყოს. ჩვენი ინდივიდუალიზმი, გათითოკაცება, ამბიციურობა და „უჩემოდ ვით იმღეროთათო“ თეატრის მუდმივმოქმედი ვულკანია — ყოველდღე შეიძლება ამოიფრქვას.

ჩემი ბიოგრაფიის კაცს, რომელიც ურთულეს ეპოქაში ათი წელი რუსთაველის თეატრში მუშაობდა და თითქმის ამდენი წელი კულტურის სამინისტროში, უმუალოდ იყო საქართველოს თეატრებთან დაკავშირებული, არც ერთი კონფლიქტი არ უნდა უკვირდეს, მით უფრო ქართული თეატრის ისტორიის სპეციალისტს.

მიუხედავად ამისა, დღემდე ჩემს გაცეცხას ინვესს სამი კონფლიქტი. თითოეული მათგანის წარმოშობის საბაბიც ვიცი და შედეგიც. მაგრამ ისინი მაინც ცალკე მწვერვალებივით დგანან ქართული თეატრის კონფლიქტების ისტორიაში.

პირველი კონფლიქტი ილიასა და ვასო აბაშიძეს ეხება, მეორე—1935 წლის რუსთაველის თეატრის კონფლიქტის განხილვას ბერიას ხელმძღვანელობით, მესამე კი რუსთავის თეატრიდან გ. ლორთქიფანიძის ნასვლას.

ვისხენებ სამივე შემთხვევას და უცებ ჩემს წინ ცოცხლდება სხვა, საშინელი, ტრაგიკული კონფლიქტებიც, როცა კოტე მარჯანიშვილმა იყვირა —„დამბრუნეთ ჩემი ჰამლეტი, ჩემი ივდითი,“ ან ს. ზაქარაიძის ნაამბობი, როცა ერთ-ერთ კრებაზე უშანგის დაკრძალვასთან დაკავშირებით, ისეთი ბრალდება წაუყენეს, რომ წამოვარდა და კედელს ურტყა თავი.

მე იმდენი დიტირამბი მიმღერია ქართული თეატრისათვის, რომ იმის შემდეგ მორალური უფლება მაქვს ერთი დიდი ნიგნი კონფლიქტების ისტორიაზეც დავწერო, მაგრამ დღეს ამას არ გავაკეთებ. ამის დაწერა მაშინ უფრო შეიძლებოდა, როცა ჩვენ, ქართველები „მტრის ჯინაზე“ უფრო კეთილებიც ვიყავით, უფრო ერთიანნიც და უფრო დიდი შემართებით ვიცავდით ეროვნულ კულტურას, ჩვენს ღირსებას და თვითმყოფადობას. დღეს კი „ერთმანეთის ჯინაზე“ ისე ჩაფლულნი ვართ გაუტანლობის ჭაობში, საქართველოში ისეთი სიძულვილი ზეიმობს და რეკლამირებულიც არის, რომ მძაფრი ამბების გახსენება აღარც ღირს. მით უფრო, რომ მწარე გაკვეთილებიდან ქართველებს არავითარი დასკვნა არ გამოგვაქვს...

და მაინც ვისხენებ სამ შემთხვევას:

მუდმივი დასი ახალი შექმნილი იყო. ილია დაინიშნა თეატრის ხელმძღვანელად. ილია სიკვდილამდე ვერ იქნა და ვერ შეეგუა ქართველთა უდისციპლინობას და უპასუხისმგებლობას. თეატრში მკაცრი სანქციების გატარება დაიწყო, რომელიც მუდმივი დასის პირობით იყო დადგენილი. ყველა მსახიობს ხელი ჰქონდა მოწერილი „პირობაზე“, ანუ დღევანდელი ტერმინით, ხელშეკრულებაზე.

ერთ-ერთ რეპეტიციაზე არ მოვიდა სუფლიორი. მის გარეშე კი რეპეტიციას ვერ იწყებდნენ. რაკი არ მოვიდა სუფლიორი, ვასო აბაშიძე სახლში წავიდა. მოიკითხა ილიამ. დიდ მსახიობს არ აპატიო თვითნებობა

და ერთი თვის ხელფასით დააჯარიმა. ვასო აბაშიძემ ილიას წინააღმდეგ წერილი გამოაქვეყნა, უსამართლოდ დამაჯარიმაო. ამ ფაქტის გამო ვ. აბაშიძის მეუღლე ილიას არ ელვაპარაკებოდა. გასაოცარი ფაქტია, არა? ერთი წუთით წარმოედგინოთ ილიას მდგომარეობა. ის თეატრი ოთხ დედაბოძზე იდგა (ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა), ამთვან ორი თეატრის ხელმძღვანელს, თვით ილიას, ემუხროდა. მერედა, რა დროს, როცა ილიასავე თქმით: თეატრის გარდა, ჩვენი ეროვნების სხვა ნიშანწყალი აღარ იყო...

ილია და მ. საფაროვა-აბაშიძე ნ. ხიზანიშვილმა შეარიგა, ორივე მისი შვილის ნათლია იყო და ვახშამზე შერიგდნენ.

ილიამ ვერ გაუძლო და თეატრის ხელმძღვანელობიდან გადადგა. ილია გყავდეს ხელმძღვანელად და მსახიობი ხმას არ სცემდებ? გაზეთში განერო? ალბათ ჩვენი ამგვარი ფაშოლარული, თუ არ ვიცო, რა დავარქვა, ხასიათის გამო ჩანერა მ. ჯავახიშვილმა უბის წინგაკვი: „ქრისტე რომ ჩამოვიდეს და ქართველებთან დასახლდეს, მეორე დღესვე თავში ჩაუფარუნებთ, ან ხელს გადავხვევთ და ასე ავლაპარაკებთ: ბიჭო, იესო, როგორ ხარ? რას იქმ, შე ჩემო ნალავ? წამო, ერთი ჩარეკი დამალევიწ“ (1930-31 წწ.).

ჩემთვის სულის შემძვრელი ფაქტია ილიას შემთხვევა. აქაც სწორედ ის ფენომენი მძლავრობდა, მიხეილ ჯავახიშვილმა ქრისტეზე რომ დაწერა.

მეორე კონფლიქტი სრულიად საპირისპიროა. იგი ერთადერთი შემთხვევაა, მაგრამ ყველა ქართველისათვის, თეატრის ყველა მუშაკისათვის საამაყო.

1935 წელს ზენიტს მიაღწია კონფლიქტმა რუსთაველის თეატრში. ახმეტელმა თეატრიდან გაათავისუფლა მისი თეატრალური ესთეტიკის, მისი სტილის, მისი თანამოაზრეობის ორი ყველაზე ერთგული და ყველაზე დიდი მსახიობი: აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე. ბერიას თხოვნის მიუხედავად, რომ ისინი აღედგინა თეატრში, ახმეტელმა მაინც არ დააბრუნა. ბერია ბოროტი კაცი იყო, მაგრამ გველის ქუჩა ჰქონდა. ახმეტელის თეატრიდან გასათავისუფლებლად ჯერ მისი მორალური განადგურება გადაწყვიტა, ამიტომ 25 აგვისტოს მოინწვია თათბირი, სადაც თეატრის მსახიობებთან ერთად ესწრებოდნენ მთავრობის ხელმძღვანელი პირები. მათ ტონი მისცეს თათბირს. ახმეტელი პირდაპირ განადგურეს, რა არ უნოდეს თათბირზე. ბერიას უნდოდა ახმეტელი თეატრს გაეგდო, თეატრის ხელით გაენადგურებინა. ეს იყო მზაკვრული გეგმა. თათბირზე ყველანი გრძობდნენ, რომ ახმეტელის ბედი გადაწყვეტილი იყო, ახმეტელი მთავრობის მიერ საბოლოოდ იყო განწირული. ახმეტელს ხსნიდნენ. ბერია პირდაპირ ზეიმობდა, როდესაც მთავრობის წარმომადგენლები ახმეტელს დიქტატორს, ანტისანტყოელს, ფაშისტს უწოდებდნენ. აი, ასეთ ატმოსფეროში ბერიამ სიტყვა მისცა აკაკი ხორავას.

აკაკი ხორავამ ბერიასაგან მოულოდნელად განაცხადა: თუ ახმეტელს თეატრიდან გაუშვებთ, თეატრი 80%-ით დაქვეითდებაო.

ბერიამ პირდაპირ ცოფები ჰყარა ხორავას სიტყვაზე. ლანძღა მსახიობებიც და ახმეტელიც.

სიტყვა მისცა აკაკი ვასაძეს. ვასაძემაც ხორავას აზრი გაიმეორა, ისიც დაამატა, რომ თუ თეატრში საქმე ცუდად არის, მარტო ახმეტელის ბრალი კი არა, ჩემი და მთელი კოლექტივის ბრალიც არისო.

იმ თათბირის ამბავი უნიკალური მოვლენაა ქართული თეატრის ისტორიაში. ახმეტელის მიერ მოხსნილმა მსახიობებმა ახმეტელი დაიცვეს მოხსნისაგან. მერედა, როდის და ვისგან? მასობრივი რეპრესიების წინ და თანაც ბერიასაგან დაიცვეს.

საამაყო ისტორიაა. ასეთი რამ არც წარსულში და არც თანამედროვე თეატრში არ მომხდარა...

მესამე აბზის უშუალო მონაწილე მეცა ვარ. 1967 წელს გ. ლორთქიფანიძის მეთაურობით რუსთაველი შეიქმნა თეატრი. დიდი დრო არ იყო გასული, უცნაური შემთხვევა რომ მოხდა: გ. ლორთქიფანიძე იძულებული გახდა წასულიყო თანამოაზრეთა თეატრიდან. იმდენად მოულოდნელი და ალოგიკური ფაქტი იყო, რომ საზოგადოების მწვავე რეაქცია არ ყოფილა. ათასი ჭორის კორიანტელი არ დამდგარა. გავიდა არცთუ ისე დიდი დრო და იმავე თეატრის ძირითადმა ბირთვმა გიგას დაბრუნება გადაწყვიტა. დაინერა მინისტრის ბრძანება. მინისტრის მოადგილემ, ჩემმა უახლოესმა ადამიანმა აკ. დვალისძემ გამაფრთხილა, რომ მეორე დღეს რუსთაველი უნდა წავსულიყავით. მინისტრის ბრძანებულების ნაკითხვა მე დამევალა. მაშინ კულტურის სამინისტროში ვმუშაობდი თეატრების განყოფილება უფროსად. წასვლის წინა დღით რუსთაველი თეატრიდან ერთმა დამირეკა, არ ჩამოხვიდე, თორემ თავს გაგიჩხავო. უსიამოვნო განცდა იყო. ეს ამბავი ვუთხარი აკაკი დვალისძეს. დამამშვიდა, ნუ გეშინია, არავერი მოხდებაო.

ჩავედით რუსთაველი. გიგა თეატრში წავიდა, ჩვენ — ქალაქკომში პირველ მდივანთან, ზ. ჩხეიძესთან. მდივანი განათლებული, ინტელიგენტი კაცი იყო, უშანგის ნათესავი. მემოთებულნი დავგვხვდა. ნუხელ ქალაქკომში იყო მსახიობთა ერთი ჯგუფი, რომლებიც გიგას დაბრუნების წინააღმდეგნი არიანო.

მე ისე, სასხვათაშორისად, ნახვერად იუმორით ვუთხარი, თუ რა მოხდებოდა, როცა ჩვენ თეატრში მივიდოდით: ბ-ნო ზურაბ, ჩვენ როცა თეატრში შევალთ, დარბაზში დასი ფეხზე ადგომით შეგვხვდება, მე წავიკითხავ მინისტრის ბრძანებას და პირდაპირ კარებისაკენ წავალ, არავითარი კამათი რომ არ გაიმართოს, ასევე ბ-ნი აკაკი და თქვენც გამოხვალთ. თეატრში დარჩენილი მსახიობები გიგას ირგვლივ მოიყრიან თავს და დაბრუნებას მიულოცავენ, მათ შორის რაც მანამდე მოხდა, სამინისტროს და ქალაქკომს დააბრალებენ, მევე იქიფებენ კიდევ.

ქალაქკომის მდივანი ჩემს ნაამბობზე ილიმებოდა, ალბათ ფიქრობდა, რას მკითხაობსო. აკაკიმ ჩემს ნათქვამს დაუშატა, შეიძლება პურ-მარილზეც დაგვაპატიჟონო.

წავდიდით თეატრში. ყველაფერი ისე ჩატარდა, როგორც ვინინასწარმეტყველე. გიგა დასთან დარჩა. ჩვენ თეატრის წინ შევყოვნდით, ბ-ნი ზურაბი სადილად გვეპატიჟებოდა. გაოცებული იყო, რომ ყველაფერი მშვიდობიანად დამთავრდა. ამ დროს თეატრიდან კაცი მოვიდა და რესტორანში მათთან ერთად წასვლა გვთხოვა, მდივანი გაოგნდა. აკ. დვალისძის ვერ გაუბედა და მე მკითხა — რა ხდება? სპექტაკლი დადგით?

აკ. დვალისძემ უთხრა: ვასომ იცის თეატრის ისტორია და იმის მიხედვით ივარაუდა, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო.

ქართული თეატრის კონფლიქტების სამივე შემთხვევა სრულიად სხვადასხვა ეპოქაში მოხდა. პირველ ორთან შედარებით მესამე მაინც პოეზია იყო, მაგრამ ყველაფერმა ხომ მაინც ადამიანთა გულეზზე გადაიარა?... ნეტავი იმას, ვინც მოესწრება იმ დროს, როცა ქართველები სიცოცხლეშიც ისე დავაფასებთ ჩვენს მოღვაწეებს, როგორც გარდაცვალების შემდეგ.

მოგონებები ყოველთვის ნოსტალგიურია და მწვავე სიტუაციებს არბილებენ, მაგრამ როგორ უნდა შევარბილო ილიას შემთხვევა? ხმამალლა როგორ არ უნდა ვთქვათ ხორავასა და ვასაძის გამოსვლაზე ბერიას წინააღმდეგ? კაცმა სამსახურიდან მოგხსნა, ღირსება შეგილახა, მაგრამ იცი, რომ დიდი რეჟისორია და იცავ. რა საოცარი სიმაღლეა?...

სამწუხაროდ, კარგი მაგალითები არ მეორდება, — ცუდი კი ბევრჯერ...

არ მოვიდეს, არ იქნება...

ბავშვმაც კი იცის, რომ დედამიწას მიზიდულობის ძალა აქვს. ოდესღაც ადამიანი უფრო მიჯაჭვული იყო მიწასთან. მიწა დედა და ადამიანსაც სულ სხვა სითბო და სიყვარული ჰქონდა.

გაჩნდა ქალაქები და ნელ-ნელა დაიწყო მშობლიურ მიწასთან დაშორების პროცესი, მერე—თანდათან გაუცხოვდაც.

მთელი ქვეყანა აღარ იყო სოფელი, მაგრამ დრო-ჟამს მაინც შემორჩა „წუთისოფელის“ სახელი და არა „წუთი ქალაქისა“.

ქალაქმა უფრო შეიქცია ადამიანი და შრომაც შეუმსუბუქა. ქალაქისაკენ დაიძრა ხალხი. გაიფართოვა ცოდნის სამყარო, მაგრამ დაივიწყოდა სივრცობრივი გარემო, ჩაიკეტა სართულებსა და სადარბაზოებში, დაშორდა მიწას და სიბერის ჟამს მარტობის სევდა მოეძალა. აურაცხელ ხალხში გრძნობს მარტობას, სოფელი კი—არა, მუდამ ფუსფუსებს და არასოდეს კარგავს თავის ფუნქციას.

სოფელში ადამიანის სიკვდილიც უფრო განიცდება, ვიდრე ქალაქში. სოფელში რომ ვინმე მოკვდებოდა, მეზობელ სოფელში ქორწილს და ტამ-ფანდურას არ გააჩაღებდნენ, მოერიდებოდნენ.

ქალაქმა დაკარგა მორიდების გრძნობა...

ქალაქში მარტობისათვის არიან განწირულნი.

მოხუცებს ხმის გამცემი ენატრებათ.

ჰაინრიხ ჰაინემ თქვა: ოდესღაც ადამიანი და ბუნება ერთ მთლიანობაში იყო, მერე ადამიანი გამოეყო ბუნებას, მაგრამ ბუნებამ შური იძია ადამიანზე ამ მთლიანობის დარღვევისათვის და თავისი წილი ბუნებრიობა წაართვა. მას შემდეგ იტანჯება გახლარჩილი ადამიანი, ცდილობს დაიბრუნოს ბუნებრიობა, აღიდგინოს მთლიანობა, მაგრამ მხოლოდ სიკვდილის ფასად აღწევს მას.

ყოველი ცოცხალი სიკვდილმისჯილია და ელოდება აღსასრულს...

ლოდინი იმედია, არ ვიცით, როდის მოვა.

მოვა კი უთუოდ.

„გოდოს მოლოდინია.“

სოფელში ერთი წელში მოხრილი, უცნაურად მოკაკული ქალი ცხოვრობდა. თავი თითქმის მიწამდე ჰქონდა დახრილი, ჯოხს ეყრდნობოდა, სულ მიწას ჩასჩერებოდა და ერთსა და იმავე ფრაზას იმეორებდა—„არ მოვიდეს, არ იქნება.“

მთელი ცხოვრება ელოდებოდა ვიღაცას.

როცა წამოვიზარდე, ერთხელ ვკითხე: მართა დედა, ამდენი ხანი ვის ელოდები, არ მოვიდა?

—სიკვდილს...

შემატყო, პასუხი ჩემთვის გაუგებარი იყო. უფრო დამაინტერესა, დაუუახლოვდი, ვგრძნობდი, რალაც საიდუმლოს ინახავდა. ერთხელ ჩემთან საუბარი მოინდომა.

—შენ გგონია, სულ ასე მოხრილი ვიყავი? ისეთი საროს ტანი მქონდა და აშოლტილი გოგო ვიყავი, რომ ბიჭები თვალს ვერ მამორებდნენ. ერთ ლამაზ ბიჭს ძალიან შევუყვარდი და მეც შემიყვარდა. ძლიერი, მხარბუქიანი იყო. ერთხელ ბლის ხეზე ავედი მოსაკრეფად. ხეზე ასულს მომისწრო.

—ნუ მიყურებ ქვემოდან, გადექი გვერდზე და ჩამოვალ,— ვუთხარი და ბალი ვესროლე.

—არ გაგინევი, გადმოფრინდი და ხელით დაგიჭერო.

თავში მიქროდა, კარგი ვაჟკაცი იყო, არ მატყუებდა.

—რას სულელობ, დაგვინახავენ...

არ მომეძვა, არც ხიდან ჩამომიძვა, ხელებგანვდილი იდგა. ჰა, გადმოხტი, ჩამოხტო, მეძალეობდა. თექვსმეტი წლის ვიყავი, სიყვარულით გაბრუნებული, მეც ავდექი და გადმოვხტი, ხელი კი მომხვია, მაგრამ ვერ დამიჭირა და ორივე წავიქციეთ. მე ხერხემალი დავარტყი ქვაზე, ვერაფრით ვერ მომარჩინეს, მოვიკაკე და დავრჩი ასე...

შემეცოდა.

—ბიჭი სად არის?

—ქალაქში წავიდა, ჩამოვალო, მითხრა, წავიდა და წავიდა, ორმოცი წელია ველოდები...

—რალას ელოდები, მოსულელი აქამდე მოვიდოდა,— ვუთხარი მორიდებით.

—ისე ვუყვარდი, რომ არ შეიძლება ერთხელ მაინც არ მნახოს, არ მოვიდეს, არ იქნება.

შარიანი ოცკაპიკიანი

ჩემი სოფლის ბოლოს პატარა მალაზია იყო. ჩვენი სახლი კი სოფლის შუაში იდგა. ერთხელ დედამ ოცკაპიკიანი მომცა და მითხრა: ჩაირბინე მალაზიაში, ასანთი იყიდეო. წავედი, მალაზიაში რომ შევედი, ჯიბეები მოვიჩხრიკე, მაგრამ ფული ვერ ვიპოვე, დამკარგვოდა. შარელის ჯიბე თურმე გახეული მქონია.

—ფული დამეკარგა— შეწუხებულია ვუთხარი დედას.

დედამ მკაცრად შემომხედა და ლანძღვა დამიპირა, დაეასწარი და იქით დავუნყე საყვედური, ჯიბე რომ არ დამიკერე, იმიტომ დამეკარგა-მეთქი.

—რატომ არ მითხარი, თუ ჯიბე გახეული გქონდა... რატომ? ბავშვი არა ხარ — მეოთხეკლასელი ვიყავი. სოფელში მეოთხეკლასელი მართლაც ბავშვი აღარ არის. იმდენს ვმუშაობდით.

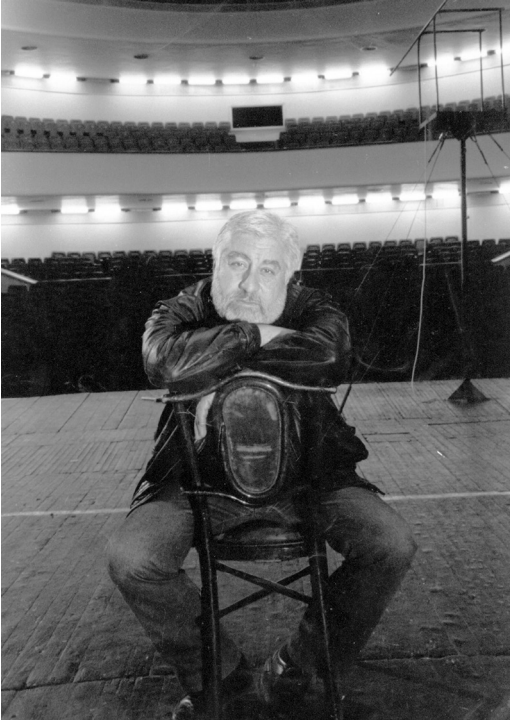
—მომეცი ფული და მალე მოვიტან ასანთს — მეთქი,— ვუთხარი დედას.

მომცა. ისე მოვკურცხე და გავიქციე, რომ დედამ მომამახა, ფული ჯიბეში აღარ ჩაიდო... ერთხანს ხელში მეჭირა, მეგობარი შემხვდა, ხელი გამომიწოდა, მეც გავუნოდე, ფული ძირს დავარდა, გავბრაზდი, ვითომ კარგი გამოსავალი ვნახე, პირში ჩავიდე აბაზიანი და მშვიდად გავუყევი გზას. მალაზიაში მისული არ ვიყავი, რომ ნერწყვის გადაყლაპვასთან ერთად აბაზიანიც მივაცოლე. საშინელი შიში ვჭამე, გავიქციე სახლში. გზაში ამხანაგი შემხვდა და შევჩივდი ჩემი უბედურება. მუცელს გაგიჭრიან და ამოგიღებენო, ისე მითხრა, ვითომ გამოსავალი ნახა და დამამხედა. წარმოვიდგინე მუცლის გაჭრა, ოპერაცია, გაფითრებული მივედი სახლში, დედამ რომ დამინახა, შემფოთებულმა მკითხა: რას ჰგავხარ, რა მოგივიდაო. ვუთხარი რაც მოხდა, გაიღიმა და კარტოფილის მოხარშვა დაიწყო. გამიკვირდა დედის რეაქცია და უცებ დავმშვიდდი. მთელი დღე კარტოფილს მატყევედა. „ოპერაციაში“ იმავე დღეს მშვიდობიანად ჩაიარა. მეორე დღეს იმავე აბაზიანით ვიყვიდე ასანთი... ერთხანს არც ოცკაპიკიანის და არც ღლას მშვიდობიანად ჩაიარა. ყოველთვის უსიამოვნო გრძნობა მქონდა, მერე კი იუმორით ვისხენებდი ამ ამბავს.

ასეა, დრამატული მოვლენები ხშირად შემდეგ კომიკურ სახეს იძენს...

შეცდომები

უბრალო და ლამაზი, როგორც თოვლი



ახლა სხვა მაგალითი „ჩვეულებრივი“ სპექტაკლისა: შექსპირის „მეთორმეტე ლამე“ ბათუმში. ეს იყო „ხულიგნური“ სპექტაკლი. მოქმედება მიმდინარეობდა ცირკში. ყველა მოქმედი პირი იყო საცირკო ნომრის შემსრულებელი. მაგალითად: ჰერცოგი ორსინო სიყვარულის ზენიტში დიდ ენერჯიას ხარჯავდა და უზარმაზარ გირებს (რომელზეც ეწერა 500 კგ.) ეჭიდებოდა და სწევდა მაღლა, მერე სცენაზე შემოდოდა სერ ენდრიუ, სერ ტობი და ნეკით გაჰყონდათ სცენიდან ბუტაფორული გირები. მარიას მასხარა სერ ენდრიუ და ტობი ცხენებად ჰყავდა ეტლში შებმული. მუსიკა სხვადასხვანაირი იყო - საბალეტო, საოპერო, საესტრადო და სხვა. სპექტაკლი იწყებოდა ასე: სცენის სიღრმიდან ენერჯიულად მობობდა სამი მსახიობი. მოვიდოდნენ რამპასთან და ერთ-ერთი მსახიობი აცხადებდა: შექსპირი: „მეთორმეტე ლამე“, სპექტაკლი იყო დადგმული ისე, „როგორც გენებოთ“. იწყებოდა ასე: „ვინყებთ, ვინყებთ, ვინყებთ: შექსპირი-“, „როგორც გენებოთ, ანუ მეთორმეტე ლამე.“

პირველი მოქმედება.

პირველი სურათი: ამოღებულია!

სპექტაკლი იწყებოდა მეორე სურათიდან.

ეს იყო იმპროვიზაციით სავსე სანახაობა. არც ერთი სპექტაკლი არ ჰგავდა მეორეს. ყოველ სპექტაკლზე იბადებოდა რალაც ახალი. თუ სპექტაკლს ესწრებოდა სტუმარი, მაგალითად, გიგა ლორთქიფანიძე, ვაცხადებდით: „დღეს სპექტაკლს ესწრება ბატონი გიგა ლორთქიფანიძე,“

მოდი დღევანდელი სპექტაკლი მივუძღვნათ მას.“ ან „დღევანდელ სპექტაკლს ესწრება თემურ ჩხეიძე.“ თემურ ჩხეიძე სავარძელში ჩაძვრა. ეს იყო 1971 ხელი.

კიდევ ერთი სპექტაკლი: გოგოლის „რევიზორი.“

სპექტაკლის მონაწილეები იყვნენ რუსი „მუჟიკები.“ დასაწყისში ისინი სცენაზე ძველი სეფიანი, გაბმული სიმღერის ფონზე შემოდოდნენ, გახსნიდნენ ფუთებს, ამოიღებდნენ შავ პურს, ხახვს, „სელიოდკას“ და თვალბეჭდებში უყურებდნენ მაყურებელს. ქვეყანა კი, ჩვენს ენაზე რომ ვთქვათ, კორუფციაში ეფლობოდა და ყველაფერი, რაც ხდებოდა, უბრალო ხალხის ზურგზე გადადიოდა.

„რევიზორთან“ არის დაკავშირებული ერთი ამბავი: გამიჩნდა ასეთი იდეა - ხლესტაკოვის როლზე მოსკოვიდან მომეწვია ვინმე რუსი მსახიობი. სცენები ხლესტაკოვთან უნდა წასულყო რუსულ ენაზე. იქ, სადაც არ იყო ხლესტაკოვი, სცენები ნავილოდა ქართულ ენაზე. მოკლედ, მოსკოვიდან ჩამოდიოდა რევიზორი. ჯერ ველაპარაკე ვისოცკის (ჩვენი მეგობრობის შესახებ ცოტა მოგვიანებით), მერე-ანდრეი შირონოვს, მერე - ლევ დუროვს, მაგრამ რალაც-რალაც მიზეზების გამო ეს იდეა ვერ განხორციელდა. მოკლედ, ეს იყო მერე. ახლა კი, ბიჭი დგას უნივერსიტეტის მხარეს და უყურებს თეატრიდან გამოსულ თავის სათაყვანებელ ხალხს. ნუთუ, ეილორება იმ სამყაროში შესვლა? ვნახოთ...

პირველი ეტაპი ამ ოცნებისა აღსრულდა.

ერთი პრობლემის თაობაზე

რეპეტიციაზე მე ყოველთვის ვიცი, რას ვაკეთებ, უფრო სწორად, რა უნდა გავაკეთო. ამიტომ სარეპეტიციო დრო ჩემი ჩანაფიქრის განხორციელებას ხმარდება (ამას ვაკეთებ ფაქტიურად, რაც რეჟისორი ვარ). მსახიობები მხოლოდ ასრულებენ. ჩემთან არ არსებობს ორმხრივი პროცესი, მე მოფიქრებული მაქვს - შენ ასრულებ. ამიტომ ჩემთან არ კამათობენ, არ ეძებენ ვარიანტებს.

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ. ღაბ.“ №2

ტარკოვსკი წერს: „ჩემთვის გაუგებარია სცენის (კადრის) ვარიანტების არსებობა. ვინც სცენის ვარიანტებს აკეთებს, მან არ იცის მომავალი ფილმის პერსპექტივა (ფილმის იდეა), არც ფორმა.“

როცა ვმუშაობ, ეს ჩემი საკუთარი ვერსიაა, ვარიანტი. ამაზე კამათი არ შეიძლება, ვინაიდან ლოგიკის მხარეს შეიძლება დამარცხდე. ვერ დაამტკიცებ შენი ვერსიის აბსოლუტურობას. ამის გამო ჩემთან მომუშავე მსახიობები პროცესის მონაწილედ არ თვლიან თავს. ისინი ნაკლებად ნვალობენ და მხოლოდ ასრულებენ. ისე, მათ ურჩევნიათ, სხვა რეჟისორებთან ფიქრისა და ახალიზის შედეგად მიაღწიონ შედეგს, არადა, მსახიობებს უყვართ ნვალება (ვითომ ნვალება), ბევრი ლაპარაკი, თავისი ლოგიკის უპირატესობაში უნდათ დაარწმუნონ გარშემომყოფნი. მე კი, რაღაც ილუზიებს ვაკლებ სარეჟიტციო პროცესს, ამიტომ ყველაფერი ხდება ძალზე უბრალოდ და ადვილად. ნარმოიადიხეთ ასე ხდება სპექტაკლის გამოსვლის შემდეგაც. ჩემს სპექტაკლებზე ადვილია ლაპარაკი. ადვილად მეუბნებიან „არა უშავს“ ან „კარგია.“ ისე, ხელოვნებაში საერთოდ „გაუგებარი“ ხშირად კარგის სინონიმია. მაყურებელი მოდის, ნახულობს სპექტაკლს, ბევრი რამ ამ ესმის, ვერ ხვდება, მაგრამ ამბობს, რომ კარგია. ერთდება იმის თქმა, რომ ვერ მიხვდა. ჩვენ ბევრი რამ ვნახეთ ისეთი, რომელიც არ ვარგა, მაგრამ „კარგად“ მოინათლა. ჩვენთან ამის ოსტატია სტურუა, ოლონდ ის აკეთებს ხშირად კარგ გაუგებარს. მან კარგად იცის რეჟისურის კანონები, – ხელობა. ის მიხვდა, რაც უფრო დაარღვევს ამ კანონებს, უფრო იმარგებს. ქრესტომათიულ ნარმოებებს აუცილებლად არატრადიციულად დგამს და ხშირად იმარჯვებს კიდევ, რომც არ გაიმარჯვოს, მაინც მოუწონებენ, სიხალხე, ახალ სიტყვად, ჩაუთვლიან, ამიტომ ვერ ელევამ პრინციპს. ერთხელ ვუთხარი (არ ვიცი, ახსოვს თუ არა, ის ხომ იმას ვერ იხსენებს, რაც არ უნდა) „მოდით, ახლა დადგი ჩეხოვი, შენ ხომ ეს შეგიძლია“ რაღაც გაურკვეველ მიპასუხა (ყოველ შემთხვევაში არ მახსოვს, რა მითხრა), მაგრამ მაინც არ დადგა საქართველოში. მგონი, ინგლისში დადგა, მაგრამ ეს სულ სხვა რამეა. სტურუა დიდი ოსტატია, თან ემშაკი, კარგად იცნობს მსოფლიო თეატრალურ ბაზარს, იცის, რა იყიდება და როგორ. სტურუა ყველაზე ადრე მიხვდა საბაზრო ელემენტებს თეატრში.

რა ხდება?

შექსპირის თავისუფლად მოქცევა და გაიმარჯვა კიდევ, ხან ვერ გაიმარჯვა, მაგრამ მაინც საინტერესო სპექტაკლი შექმნა, ყოველ შემთხვევაში ორიგინალური მაინც. და რუსეთში გაიმარჯვა კიდევ, იქ გაიმარჯვა და აღიარეს. ეს აღიარება კი საერთაშორისო აღიარებას ნიშნავს. იქ იცნოთ თეატრი და უყვართ. იქ კარგი თეატრია.

სტურუამ იცის, რომ შექსპირის თავისუფალ მოპყრობას რუსეთში ყურადღებას არ მიაქცევენ. ჩეხოვი კი, სხვა ყაიდის დრამატურგია. მის თავისუფლად დადგმას რუსეთში არ გაპატიებენ. საერთოდ ძნელია, მასთან ორიგინალობა. მასთან ექსპერიმენტი სიღრმეების ამოხსნაა.

შექსპირი კი თვითონაა „მოხულიგნო“ ავტორი. ყველაფერს იტანს (ეს ჩემი აზრია, სხვათა შორის).

თუ, მკითხველი არ იზიარებს ჩემს აზრს, მოდით, ესეც შეცდომებს დავაბრალოთ.

რა არის თეატრი?

თეატრი უნდა იყოს საყოველთაო და არა რჩეულთა ხელოვნება. თეატრი მოედანზე, ბაზარშია დაბადებული, ამიტომ ის უნდა იყოს გასაგები, ხალისიანი და ემოციური. თუ მაყურებელს არ დაინტერესებ, ჰონორარის სახით არ მოგცემენ ქათამს, კვერცხს, მჭავე კიტრს.

საგამოფენო დარბაზი. ერთ სურათთან მეკრებილა სპეციალისტთა ჯგუფი და ლაპარაკობენ სურათზე, დეტალებში განიხილავენ ფერთა გამას, ხაზებს, კომპოზიციას. ამ სპეციალისტების ჯგუფს ფრთხილად მიუახლოვდება ჩვეულებრივი მაყურებელი, რომელსაც არ ესმის, რატომ არის ეს სურათი გენიალური, კარგი, ბრწყინვალე და ყურს უგდებს სხვას, მისთვის ნაწილობრივ გასაგები ხდება ამ სურათის ხარისხი. ამას სჭირდება ცოდნა, ერუდიცია, განათლება, სპეციალური განათლება.

შეიყვანეთ საკონცერტო დარბაზში ადამიანი, რომელიც პირველად ისმენს კლასიკურ მუსიკას, მას ან დაეძინება ან დემონსტრაციულად დატოვებს დარბაზს.

რატომ? იმიტომ, რომ ასეთი მუსიკის მოსასმენად საჭიროა აღზრდა, განათლება, მომზადება.

თეატრი?

სპექტაკლს უყურებს ღრმად ინტელექტუალური, განათლებული კაცი და უბრალო გლეხი ან მუშა, ისინი უყურებენ სპექტაკლს და ერთხანად აღიქვამენ ემოციურად. ღრმად განათლებული კაცი განიხილავს ნარმოების ნაკლოვანებასა და ღირსებას, ხოლო ჩვეულებრივი მაყურებელი ვერ შედის სიღრმეში, მაგრამ ის ემოციურად აღიქვამს სპექტაკლს და ღრმად განათლებული კაცივით იცინის, ტირის და ღელავს. ჩვენ კი ეს ხშირად გვავინყდებია. მაყურებელს ვაჩვენებთ რთულ, მძიმე, უემოციო, გაუგებარ ნარმოდგენას.

როგორც ფრანგები ამბობენ, ყველა ჟანრი კარგია, გარდა მოსაწყენისა.

მოკლედ, სპექტაკლი უნდა იყოს უბრალო და ლამაზი, როგორც თოვლი.

მე ვხვდებოდი, რომ ახალი ფორმები იყო საჭირო. მოკლედ, ხელი მოვკიდე სოხუმში ჩეხოვის „თოლიას.“ მე ხომ „ჩვეულებრივი“ რეჟისორი ვიყავი, მაგრამ მაინც მიხდოდა, რაღაც არაჩვეულებრივად დამეგება.

სპექტაკლი იწყებოდა ბოლო სცენით, თამაშობდნენ ლოტოს, გასროლის ხმა და შემდეგ ისე, როგორც პიესაშია უკანასკნელი ფრაზა, უკანასკნელი აკორდები (მუსიკის ავტორი იყო სულხან ცინცაძე). დარბაზში მუქი ინთებოდა, სორინის როლის შემსრულებელმა მოიხსნა უღვაში, ვილაძემ გაიხადა პიჯაკი.

სიჩუმე.

ხმას არავინ იღებს.

მოკლედ, საერთო სურათი ასეთია, ითამაშეს „თოლია“, მაგრამ სპექტაკლი არ გამოვიდა, ჩავარდა.

...და ნელ-ნელა იწყებოდა კამათი (ისე, როგორც ტრეპლევის ნაწყვეტის თამაშის შემდეგ, ყოველი სიტყვა და ფრაზა იყო ჩეხოვის). ყველაფერი იყო „თოლიადან“, რაც ეხებოდა პიესას,

თეატრს, მსახიობებს. მერე იწყებოდა პრაქტიკულად დამტკიცება იმისა, როგორ უნდა ეთამაშათ „თოლია.“ მაგიდას გადააფარებდნენ საიდანაც მოტანილ მავ მატერიას, ეს გადაიქცეოდა კუბოდ, იყვნენ ჭირისუფლები, უფრო სწორად, დამნაშავენი ტრეპლევის სიკვდილში. ტრეპლევი ამავე დროს სპექტაკლის რეჟისორიც იყო.

სპექტაკლის გათამაშება იწყებოდა თავიდან. არავინ გადიოდა სცენიდან, კამათი გრძელდებოდა, ზოგ სცენას ხელმეორედ თამაშობდნენ, იყო ამაში რალაც ბრეხტიესული და იბადებოდა სპექტაკლის ფორმა.

ეს იყო 1985 წელს, ჩემთვის დიდი გამარჯვება იყო ლენინგრადში სპექტაკლის წარმატება.

...ბიჭი თეატრის მოპირდაპირე მხარეს დგას, თეატრის სამყარო მიუხვდომელია და იღუშალი.

მე არც მინდა და არც გამომივა, რომ ჩანანერები თანმიმდევრული იყოს, ემორჩილებოდეს რალაც სისტემას, ეს არც შემიძლია და არც ივარგებს. გამოვა რალაც სიურეალისტურ-მოზაიკური და შეიქმნება საერთო სურათი, უფრო სწორად, საერთო სათქმელი.

მწერალი უნდა ნერდეს, მხატვარი უნდა ხატავდეს, მსახიობი უნდა თამაშობდეს, რეჟისორი უნდა დგამდეს (ვერ ვიტყვი, რომ ძალზე ორიგინალური ვარ და საინტერესო დებულება ჩამოვაყალიბე, მაგრამ ეს ასეა). ამ „ორიგინალურ“ აზრს თუ ჩავუკვირდებით, აღმოვაჩენთ, რომ ეს სინამდვილეში ასე არ არის. გვაქვს პაუზები, ეს პაუზები კი დაუშვებელია. ვკარგავთ ფორმას—ეს ნიშნავს, ჩამორჩე დროს, ამოვარდები კალაპოტიდან და ისევ კალაპოტი მოქცევას დრო და ფორმა სჭირდება. ახლა მე მხოლოდ ვხერ, არ მაქვს თეატრი, არ ვდგამ სპექტაკლს, არ ვასწავლი, მაქვს უზარმაზარი სიცარიელე. ეს დაუშვებელია, წერა კი ჩემი პროფესია არ არის.

რა არის საკუთარი თავის რწმენა? ეს არ უნდა აფუროთ განდიდების მანიაში. პირიქით, რაც უფრო დაუნდობელი იქნები საკუთარი თავის მიმართ, მით უფრო ხვდები შეცდომებს, ეს უფრო იუმორის იარაღად გამოყენებას შეეძრება. ყველაზე მაღალხარისხოვან იუმორად მიმაჩნია საკუთარ „მეს“ ლიმიტარული რომ ვუყურებ. ისე, ზედმეტად სერიოზულ ადამიანზე სასაცილო არაფერია ჩემთვის.

ლიტვაში გასტროლების დროს დრამატურგი და კრიტიკოსი გრეჟინა მარეცკაიტე წერდა:

„უკანასკნელ ხანს რამდენიმე ქართულ თეატრს გავეცანი—რუსთაველის, მარჯანიშვილის, კინომსახიობთა და მარიონეტების თეატრებს. ასე თუ ისე ხარმოდგენა გვაქვს ქართულ სასცენო ხელოვნებაზე. თამაზად შემიძლია აღვნიშნო, რომ ქართული თეატრი ძალზე მნიშვნელოვან პრობლემებს წყვეტს, როგორც მოქალაქეობრივი კონცეფციის თვალსაზრისით, ასევე შემოქმედებითი ასპექტითაც. კინომსახიობთა თეატრმა ლიტვაში შექმნა ნამდვილი დღესასწაული და როცა გავიგეთ, რომ გოგი ქავთარაძე მიხეილ თუმანიშვილის მოწაფეა, ჩვენ ასევე საზეიმო განცდისათვის მოვემზადეთ. საერთო მთაბეჭდილება ასეთი შემექმნა: ეს არის ძალზე საინტერესო და საგულისხმო მოქალაქეობრივი პოზიციით, შემოქმედებითი ძრწამსით და გულწრფელობით. მეორე კი ის გახლავთ, რომ მსახიობები ძალზე პლასტიკური არიან და ზემოქმედების ძალა ერთიანობაშია. ეს თანხმობა ყველაფერში ჩანს: სპექტაკლის იდეის განსახვრვაში, ამ მიზნისათვის ბრძოლის ხერხში, სასცენო ერთიანობაში, დიალოგის კულტურაში, მთავარი და ეპიზოდური როლების თანაგანცდის სახეობაში. ამიტომაც, მთლიანი და მთაბეჭდავია თეატრის წარმოდგენები.“

რატომ მოვიშველიე ამხელა ციტატა? ჩვენთანაც ყოფილა დადებითი რეცენზიები, ქებაც და მოფერებაც (დიდი უმადურობა იქნება ეს არ მახსოვდეს), მაგრამ საერთო ჭრილში, ზოგად პრიზმაში არასოდეს განუხილავთ.

საქართველოში ჩვენ სხვა ლიგაში ვთამაშობთ. უმაღლეს ლიგაში სხვები არიან და ისინი ჩამოთვალა კიდევ ლიტველმა კრიტიკოსმა. საერთოდ, ქვეყნის გარეთ გასტროლების დროს უფრო მაღალი შეფასება გვქონდა, ვიდრე ჩვენში. სხვაგან გასტროლების დროს სპეციალისტები უმეტესად გახიზნავენ ნამუშევარს, მათთვის სულერთია რუსთაველის ან კინომსახიობთა, მარიონეტების, ან მარჯანიშვილის თეატრები და მათ გვერდით, ვთქვათ, სოხუმის თეატრი.

თეატრი ან არის ან არ არის!

ან არის ცოცხალი თეატრი, ან არ არის!

მოკლედ, განიე-გამონიე, ქართულ თეატრში მე მოხეტიალე პროვინციელი რეჟისორი ვარ, ეს არის ჩემი ადგილი და უნდა შევეგუო, მას!

რაც არ უნდა ვიმართლო თავი, ეს ჩანანერები, დაბოლმილი კაცის ჩანანერებს გავს, მაგრამ ეს ასე არაა, მე მინდა მკითხველი დავაყენო რეალური ფაქტების წინაშე და მან თვითონ დაინახოს საერთო სურათი.

მოკლედ რა გინდა შენ ქავთარაძე, რა არის შენი ამოცანა?

პოპულარული ხარ?—ხარ!

კარგ მსახიობად ითვლები?—ითვლები!

ქუჩაში, ბაზარში გცნობენ?—გცნობენ!

საზოგადოებრივ საქმიანობაში მონაწილეობ?—მონაწილეობ!

შენი ქვეყნის გარეთაც გცნობენ?—არც უმაგისობაა!

მოკლედ, გვარი და სახელი გააქვს?—კი!

ენციკლოპედიაში შესული ხარ?—კი!

კარგი რეჟისორი ხარ?—აი, ეს კი არ ვიცი...!

როგორ არ ვიცი?—ისე!..

მოკლედ მოისვენე და იკმარე ის, რაც გაქვს.

რეჟისორის სპექტაკლებმა უნდა გაგაოცოს, მასში უნდა იყოს რამდენიმე აღმოჩენა მაინც. თუ სპექტაკლში რამდენიმე აღმოჩენა არაა, ის სპექტაკლი ჩემთვის სპექტაკლი არ არის.

თეორიულად ვიცი, რომ „ახალი ფორმებია საჭირო, ახალი სახეები, ახალი სახეები“ (ჩეხოვი-ტრეპლევი)

მე არასოდეს მესმოდა „სამი დის“ დასაწყისი, ყოველ შემთხვევაში, ყველა იმ სპექტაკლში, რომელიც მინახავს, ეს არსად ყოფილა ამოხსნილი.

რატომ ყველა ოლგა იმას, რაც ყველამ იცის. რაში ჭირდება ეს, რას ამბობს ამით?

ერთი წელი გავიდა მამის გარდაცვალებიდან. ისინი უნდა გადასულიყვნენ მოსკოვში, უნდა მიეტოვებინათ ეს პატარა მოსახლეობის ქალაქი, მაგრამ მაინც აქ არიან.

ჩემი ვარიანტი: ოლგა ასწორებს მონაფეთა რეულებს, ჯერ ნელა, მერე ნერვიულად სვამს ნიშნებს, უმატებს ტემპს. წერს ისევ ნიშნებს, ალბათ, ორიანებს, სწრაფად, სწრაფად, მერე ხელში აიღებს რეულებს შეკვრას და ნერვიულად გადაყრის იატაკზე და ეწყება ისტერიკა. ამბობს პირველ ფრაზებს იმის შესახებ, რომ ისინი ისევ აქ არიან. ირინა საყვედურობს, რატომ აფუჭებს ოლგა მისი დაბადების დღეს. ეს მე აღმოჩენად მიმაჩნია, პატარა აღმოჩენად, მაგრამ მაინც აღმოჩენად, — ესაა რეჟისურა.

ჩემთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, როგორ იწყება სპექტაკლი და როგორ მთავრდება.

რატომ მჭირდება საკუთარ თავზე წერა? საკუთარ შეცდომებზე ლაპარაკი, საკუთარ შეცდომებზე და არა წარმატებებზე.

სხვა შეცდომებთან ერთად მთავარი შეცდომა მაქვს დაშვებული — მე არ ვიცი საკუთარი ნამუშევრის კარგ ფასში გაყიდვა, ამიტომ მიწევს მოგვიანებით დავადო ფასი ჩემს ნამუშევარს, ახლა კი გვიანია. მაგრამ მაინც ვცდი, თუმცა, პატარა უხერხულობას მაინც ვგრძნობ! „ჩემთვის დღესავით არის ნათელი, რას იტყვის ჩემზე მთამომავლობა.“ თქვენ გგონიათ სუსტი, ხელმოცარული პოეტები არ წერენ ასე? წერენ.

„ძეგლი ავიღე ხელთუქმნელი...“ წერს პოეტი და უხერხულობას სულაც არ გრძნობს. „შოთა, ილია, აკაკი, ვაჟა და...“ (შენ გათქმევენებს) გალაკტიონი!

ეს ადგილიც შეცდომად ჩამითვალეთ, ეს პრობლემა მე ძალიან მანუხებს, ამას ჰქვია თვითმომსახურება.

შენ თუ არ იტყვი, აბა, ვინ იტყვის.

ისე, დუმბადის არ იყოს, ჩემხელა ბარათაშვილი უკვე მკვდარი იყო.

ქუთაისი, ალ. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატი.“

გადავწყვიტე სპექტაკლში გამომეყენებინა ქართული სიმღერა და ქართული ცეკვა. მინდოდა ასეთი იდეა ჩამედო: ერს, რომელსაც ასეთი სიმღერე აქვს, ვერ დაიმონებ, მაშინაც კი, თუ ერთი ლალატმა გაიხარა.

სცენაზე იყო ბოროტი და დეზუბილი გუნდი (ქუთაისის ანსამბლი), რომელიც ჯერ გმინავდა, ოხრავდა, მოთქვამდა, მერე ნელ-ნელა იღვიძებდა და მიდიოდა „ჩაკრულო“ — მღე. ასევე იყო პლასტიკამიც. სხვათა შორის „ლალატი“ საუბრის დროს, ყოველთვის მახსენდება სტურუას „ლალატი.“ რომელიც რატომაც არ ითვლება დიდ წარმატებად, იქ ჩემთვის იყო ბევრი აღმოჩენა. ზეინაბის და სოლეიმანის ხაზში, როგორ გადაუვლიდა წითელი მოსასხამით სოლეიმანი და როგორ გადათელავდა მას და სხვ.

„როცა ასეთი სიყვარულიაზე“ ვლაპარაკობდი: ჩემს ცხოვრებაში ეს იყო უდიდესი შთაბეჭდილება. მერე იყო „სოვრემენიკის“ გასტროლები თბილისში, რომელმაც ძალზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. არა მარტო მოახდინა, არამედ ჯერ შეუგნებელს, სტიქიურს მომცა სწორი მიმართულება, ოღონდ ეს ჯერ სამსახიობო სფეროში იყო.

მარჯანიშვილის თეატრთან გამოაკრეს ასეთი განცხადება — „თეატრს ესაჭიროება სცენის თანამშრომლები, მიმართეთ თეატრის დირექციას.“

მე თვრამეტი წლის ვარ, მივედი თეატრში, გვითხრეს, რომ რაღაც გამოცდების მსგავსი გვექნება, უნდა წავიკითხოთ პროზა, ლექსი, იგავი, როგორც ინსტიტუტის გამოცდებზე.

სცენის თანამშრომელი მასობრივ სცენებში მონაწილეობას ნიშნავს.

სარეპეტიციო დარბაზში შევიღვივართ, მაგიდასთან სხედან ვასო ყუშიტაშვილი, ლილი იოსელიანი და ვიგა ლორთქიფანიძე (რა ვიცოდი, რომ ბედი ამ დიდებულ ადამიანთან მთელი ჩემი სიცოცხლე დამაკავშირებდა).

ჩემთან ერთად შემოვიდნენ შოთა ქრისტესაშვილი, ლერი ალიმონაკი, თუ არ ვცდები, ანზორ ურიდია.

ეს ის ბრწყინვალე პერიოდია, როცა თითქმის ყველა დიდი მსახიობი ცოცხალია, შალვა ლამბაძის გარდა.

ვკითხულობთ. გვისმენენ... მივვიღეს!

თეატრში ვარ, მარჯანიშვილის თეატრში! ხვალ, ზეგ შეიძლება კოსტუმი ჩავიცვა, გრიმი გავიკეთო და დავდგე სადღაც მოშორებით, მაგრამ მაინც მათ გვერდით, ვისაც ვეთაყვანებოდი, ვის გვერდზე დგომარეც ვოცნებობდი.

ცხოვრება კი სულ რაღაც თვრამეტ წელიწადს ითვლის.

პირველი სპექტაკლი — ბერძენიშვილის „დაჭრილი არწივი.“ დათიკო შევარდნაძე — გიორგი შავგულიძე. „სტრაჟინის“ როლი (რა როლი?). ათი „სტრაჟინი“ ფინალში ერთად ვესვრით შავგულიძეს. შავგულიძე კი ხმელ ტოტებს ჩასჭიდებია და გამირულად კვდება.

მოკლედ, მე თეატრის მტატგარეშე სცენის თანამშრომელი ვარ.

ჩვენი ოთახი ყველაზე დიდია, სცენის თანამშრომლები ამ ოთახში იცმევენ, იკეთებენ გრიმს გივი ბერიკაშვილი, გაგა დემეტრაშვილი, მოთა ბარამიძე, ელგუჯა თოფურია და სხვები.

გამოცდილი მსახიობები მიკუთვებენ გრიმს, მისვამენ სქელ ტონს, ამოყავთ თვალები, მანებებენ ულვამს (სცენაზე კი საკმაოდ ბნელა), კარაბინს მანვდის რეკვიზიტის გამგე - კოტე ნინიკაშვილი, ლურჯი ხალათით. რვეულში შეაქვს ჩემი გვარი და სახელი. სპექტაკლის შემდეგ კარაბინი უკან უნდა ჩავაბარო.

პირველი ნათლობა-ხუმრობა მივიღე მაშინ, როცა სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ლაქით მომახსენებინეს გრიმი და არა ვაზუღლინით.

ჩემი მოსვლა თეატრში დაემთხვა იმ პერიოდს, როცა ქართული თეატრი გარდამავალ-გარდამტეხ პერიოდს განიცდიდა (მოსვლაში მე ვგულისხმობ ფიზიკურ მოსვლას). აქედან იწყებოდა „ჩემი უნივერსიტეტები.“ მაღლობელი ვარ ღმერთის და განგების, რომ თეატრის შესწავლა მიგზიდან

დავინწყე, არა მხოლოდ ტექნიკური თვალსაზრისით, არამედ ფსიქოლოგიური კლიმატის გაცნობითაც. თუმცა, ეს ყველაფერი ინტუიციას ეყრდნობოდა. მოხდა თუ არა ჩემში იმედგაცრუება? სამ-ყარო, რომელიც დამხვდა, აღმოჩნდა თუ არა მნიშვნელოვანი ჩემთვის?

ველოდი რალაც დიდს და სინამდვილეში არ აღმოჩნდა?—არა! არ ვიცი სხვებისთვის, მაგრამ ჩემთვის კი ყველაფერი იყო საინტერესო, სავესე, თუმცა, ჯერ კიდევ ამოუცნობი.

საერთო საკავშირო დონით ქართული თეატრი ჯერ კიდევ ვერ სცდებოდა საერთო თეატრალურ დონეს, მიუხედავად უდიდეს მსახიობთა ინდივიდუალური განსხვავებებისა.

რალაც ხდებოდა ქართულ თეატრში, იგრძნობოდა შინაგანი რყევები. თუმანიშვილის გავლენა უკვე თვალმისაცემი იყო, ამავე დროს არ შეიძლება არ დაგვეხსნა გიგა ლორთქიფანიძის და ლილი იოსელიანის ხელნერა. გიგა ლორთქიფანიძეს ჰქონდა ის ალლო, რაც ავტორის სამყაროში შესაღწევად აუცილებელი იყო და ამას ახორციელებდა როლების თითქმის უტყუარი განაწილებით და ამას ყველაფერს ის ორგანულად და ძალდაუტანებლად აკეთებდა. ლილი იოსელიანი უფრო კირკიტითა და დეტალებით აგებდა მსახიობთა მიერ შექმნილ სახეებს.

აქვე მინდა აღვნიშნო უფროსი თაობის რეჟისორთა საერთო მხატვრული დონე და დიდი პროფესიონალიზმი. ვასო ყუშიტაშვილი, არჩილ ჩხარტიშვილი, ვახტანგ ტაბლიაშვილი და გიორგი ყურული. სამწუხაროდ, ეს სახელები რატომღაც დავიწყებულია, არადა ჩვენ ვალში ვართ მათ წინაშე. ხოლო რაც შეეხება დოღო ალექსიძეს, ამაზე მოგვიანებით მექნება საუბარი.

მარჯანიშვილის თეატრში იყო ასეთი სპექტაკლი — „ფსკერზე.“ ეს იყო ახალგაზრდების მიერ განსახიერებელი სამხატვრო თეატრის ტრადიციაზე დაყრდნობით დადგმული სპექტაკლი. ჩემთვის ეს ძალიან საინტერესო იყო. რაც ნაკითხული მქონდა, მის პრაქტიკულ განხორციელებას ვხედავდი: ატმოსფერო, სიმატოლე, ურთიერთობა, ორგანული მოქმედება (მაშინ მე არ ვიცოდი ეს ტერმინები).

ამ სპექტაკლზე მასყურებელი არ დადიოდა, მე კი არც ერთი სპექტაკლი არ გამომიტოვებია. მაშინ პირველად მივხვდი, რომ მასყურებლის დასწრება ხარისხის განმსაზღვრელი არ ყოფილა (თუმცა, მასყურებელს რა ჯობია!).

შემდეგ, მოგვიანებით, როცა მეც დავდგი „ფსკერზე“, მივხვდი მის ფარულ გავლენას, თუმცა, ჩემი ვერსია იყო დრამატურგიულად გადაკეთებული პიესა. ამაზე მერე ვილაპარაკებ, როცა ისევ დავუბრუნდები „ჩვეულებრივი.“ სპექტაკლების ანალიზს.

მოსკოვი არ გამოძრჩეს...

1958 წელი...

იმ წელიწადს სარეჟისოროზე ჩვენთან მიღება არ იყო და მოსკოვში გავემგზავრეთ: დედაჩემი, რეზო ესაძე, უხარი ლოლაშვილი, ზაურ გოგირაძე და მე.

უზარმაზარ ქალაქში არავის ვჭირდებით, არავინ გველოდება—გარდა მამაჩემის მეგობრის მიხეილ ჩიქოვანისა. მიხეილ ჩიქოვანი შესანიშნავი მხატვარი იყო და მთელი ცხოვრება რუსეთში გაატარა. ასე „ციგნებივით“ აყრილი ხალხი მიხეილ ჩიქოვანს დავანებით მხრებზე. მივადევით მის პატარა ბინას, მოგვიანებით ჩვენც ვიქირავებთ ბინები და შევეურთდით დიდ მასას. ახლაც მახსოვს, რას განვიცდიდით. ვფიქრობდი, ნუთუ, ამ ქალაქში ოდესმე შეყოლება ნაცნობი, მეგობარი, თანამოაზრე.

მე ვერსად ჩავაბარებდი, რადგან არ მქონდა თეატრში მუშაობის ორი წლის სტაჟი, ეს კი აუცილებელი ყოფილა.

რეზო ესაძემ გადამწყვიტა ეცადა ბედი, გამოცდების პრაქტიკა მაინც მექნებოდა და „გვიკომი“ შეიტანა საბუთები. იმ წელიწადს ჯგუფი მიხეილ რომს აწყავდა და მოხდა სასწაული: რეზო მიიღეს!—ეს იყო ჩვენი დიდი გამარჯვება! დიხხ, ჩვენი!

რეზო ჩვენი მასხავლებელი იყო ფიზიკასა და ასტრონომიაში. ჩემზე დიდია რეზოს გავლენა. იმ პერიოდში, როცა ბავშვში ჩამოყალიბება ხდება, გავლენას დიდი მნიშვნელობა აქვს.

მოვიდა სკოლაში ახალგაზრდა კაცი, თითქმის ჩვენელა, აგვაფორიაქა, აგვაჯანყა, ყოველ ჩვენგანს რალაც მოუძებნა: თამაშის ნიჭი, წერის, ხატვის და რა ვიცი კიდევ რის... თვითონაც კარგად ხატავდა, წერდა, რეჟისორობდა, ნმართობდა, აგრესიულად ახდენდა ჩვენზე გავლენას. ეს იყო კაცი, რომელმაც რალაც ხელოვნური გამაღიზიანებლები გვიპოვა შემოქმედებითი ნიჭის გამოსამჟღავნებლად.

ერთხელ (მეათე კლასში ვიყავი), მოვდივართ ქუჩაში და მეკითხება: „შენ წერ რამეს? მე ვიცი, რომ წერ.“ მე არაფერს ვწერდი, მამაჩემის მწერლობის მიუხედავად, მაგრამ ვუპასუხე კი—მეთქი. ბევრი ვისაუბრეთ, მახსოვს ჰემინგუეიზე მელაპარაკებოდა. მივედი მინ და იმ დღეს დავხწერე რალაც მოთხრობის მსგავსი, რომელიც ასე იხეობოდა: „ყვითელ ფენსაცმელებს იცვამდა...“ მეტი არ მახსოვს. მახსოვს კიდევ ერთი ფრაზა „ვირისფერი იყო ცა.“ მერე მოგვიანებით დავხწერე



მეორე მოთხრობა „გვირილა.“ ამას არაუშავდა. გვირილას მე ვუყურებდი, როგორც მოცინარ ადამიანს, ეს იყო ჩემთვის (როგორც მერე გავიგე), მხატვრული სახე. სადღაც კლდის პირას გვირილა ამოსულიყო და არაფრის ეძინოდა, არაფრის ეძინია. შეიძლება ვილატამ მონეციტოს ან კლდე მორიღვეს და თან ჩაიტანოს, სულერთია მაინც იცინის, არაფრის ეძინია, მერე მეც ავყვები სიცილით. ვიცინოთ ჩემო გვირილა, ვიცინოთ, ზამთარი შორსაა, მოთხრობა ასე მთავრდებოდა. მერე მოგვიანებით ეს პატარა მინიატურა სტურუას ნაგავითზე, მგონი, არ მოენონა, მაგრამ რაღაც მაინც აღმოაჩინა მასში და რომელიღაც ნიგნზე როცა მარუქა მიახერა, „მე მახსოვს შენი გვირილა.“ ეს ნიგნი სოხუმში მაქვს უჯრაში.

ახლა, ამ ნიგნის ხერისას, ქვეშეცნეულად მახსენდება მსგავსი ნიგნები... ანატოლი ეფროსის ოთხი ნიგნი, ძალიან კარგი! ამ ნიგნების კითხვის დროს მისი სპექტაკლები გახსენდება კაცს და ამაგრებს მის ნააზრევს. ჩემი სპექტაკლები კი ძალიან ცოტას უნახავს და თვითონ მიხდება მათი გახსენება, მათზე საუბარი. თუმცა, ვტყუი, მათთვისაც არის ეს ნიგნი საინტერესო, ვისაც ეფროსის არც ერთი სპექტაკლი არ უნახავს.

ადრე გულწრფელობაზე ვლაპარაკობდი, ასე მგონია. არ ვიყავი სწორი, რატომ? როდესაც ვინმეზე ხერ და მის პიროვნებას მენებურად ნარმოაჩენ, თუ შინაგანი მოკრძალება და დელიკატურობა გაქვს, ბოლომდე ვერ იტყვი ყველაფერს, იმიტომ რომ, პირველ რიგში, ეს შენი სუბიექტური შეხედულებაა და არა გაქვს უფლება გაამიშვლო ადამიანი. უამრავ ადამიანს თავისი შეხედულება აქვს, ეს კი შეიძლება ენისაღმდეგებოდეს მათ აზრს. მოკლედ, ეს არ არის მხატვრული ნაწარმოები, ადამიანის პორტრეტი სრულყოფილად რომ დახატო და ეს იყოს საინტერესო — რაღაც ცენზორი გყავს (მე ასე ვარ). მოკლედ, თუ ვაჟკაცი ხარ, საკუთარ თავის მიმართ იყავი გულწრფელი და ილაპარაკე შენს შეცდომებზე.

ალბათ, უფრო მოკვლევების აღწერის დროს შეიძლება იყო ხალდი და გულწრფელი.

არ მიყვარს საკუთრელოში მინვეთი სპექტაკლების დადგმა, სხვაგან - შეიძლება. სხვა ქვეყანაში მაინც სტუმარი ხარ, მუშაობ თამამად და თავისუფლად. მე არ მქონია ასეთი შემთხვევა, გარდა ერთისა. რ. სტურუა სადღაც მიდიოდა სპექტაკლის დასადგმელად და მე მთხოვა დამედა რამე, თეატრი რომ არ გაჩერებულიყო (ეს მონაკვეთი დახერილია მაშინ, როცა ჯერ არ მქონდა დადგმული სპექტაკლები როსტოვის აკადემიურ თეატრში და ჩეხოვის მემორიალურ თეატრში). მე შევარჩიე დასადგმელად ჩემი მეგობრის დრამატურა გურამ ბათიაშვილის პიესა „შეთქმულება“, რომლის პირველი ვარიანტი „1832 წელი“- სოხუმის თეატრში დადგენ და ობიექტურად, კარგ სპექტაკლად ითვლებოდა.

„შეთქმულება“, ჩემი აზრით, არ გამოვიდა ურიგო სპექტაკლი, მაგრამ შეუძლებელი იყო იმ პერიოდში რუსთაველის თეატრში ვინმეს რამე მნიშვნელოვანი შეექმნა, ეს უკვე ჩამოყალიბებული სტურუას თეატრი იყო და ვისაც არ უნდა დაედა სპექტაკლი, ის უკვე ვერაფერს შეცვლიდა. ვერ მიიტანდა რაღაც თავისას, არ მიიღებდნენ. ვერ ერთი, არ დაიჯერებდნენ. ვინაიდან ყველაფერი ეს ვერ ჩაენერებოდა სტურუას, ასე ვთქვათ, სისტემაში.

მე ყოველთვის საკუთარ თეატრში ვგრძობოთ თავს კარგად, იმიტომ კი არა, რომ ჩემია და მე ვარ ბატონ-პატრონი, არა! ჩემთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს სპექტაკლების ჯაჭვს, სპექტაკლების სისტემას.

ისევ მომყავს საგასტროლო რეპერტუარი, „დიდოსტატის მარჯვენა“ და „თოლია“, „კოროლია-ნუსი“ და ალ. ჩხაიძის „შთამომავლობა“, „ბრძოლა ტახტისათვის“ და „ფსკერზე“, „ირინეს ბედნიერება“ და „ლალატი“, „დარისპანის გასაჭირი“ და „ბერნარდა ალბას სახლი.“

მე ვცდილობ, სპეციალისტმა, მაყურებელმა ვერ აღინახოს ერთფეროვნება, ერთი მიმართულება რეპერტუარში, უნდა იყოს მრავალფეროვნება და მოულოდნელობა, სხვა თეატრში არ გვაქვს ამის საშუალება. საზღვარგარეთ მაინც ხამდევილი სტუმარი ხარ, მინვეული, პატივისცემი. თუ ძენ ვერ გამოიყვებ ამ მომენტს, საკუთარ თავს დააბრალე.

ბრატისლავაში დავდგი „მარადისობის კანონი“ (სხვათა შორის ძალიან კარგი სპექტაკლი), მე მინდა გავანალიზო, თუ რატომ ჰქონდა ამ სპექტაკლს წარმატება.

1980 წელი. ქუთაისის თეატრის გასტროლები მოსკოვში (უნდა იკითხებოდეს წარმატებული გასტროლები). გასტროლების დამთავრების შემდეგ, გამგზავნეს ჩეხოსლოვაკიაში დელეგაციის ნევრად. უნდა შეგვეჩინა თეატრი ან ჩეხეთში ან სლოვაკეთში, სადაც დავდგამდით სპექტაკლებს, მივიღებდით მონაწილეობას საბჭოთა კავშირის ხელოვანთა ფესტივალში 1982 წლის ბოლოს. მასში მონაწილეობდნენ რეჟისორები, ბალეტმეისტერები, მხატვრები, მუსიკოსები, დირიჟორები და მომღერლები.

დელეგაციაში ვიყავით სამი კაცი: ბორის ალექსანდრეს-ძე ლვოვ-ანოხინი, საკმაოდ კარგი რეჟისორი და ამავე დროს ბალეტის სპეციალისტი. კულტურის სამინისტროს ჩინოვნიკი სერგეი ტერიოშინი დელეგაციის ხელმძღვანელი და მე.

მე ბულგარეთის გარდა ვიყავი მხოლოდ მექსიკაში. ვნახეთ ბევრი სპექტაკლი, მაგრამ არ ვიცი, ინტუიცია იყო თუ რა, ამოვირჩიე ბრატისლავა თეატრი „ნოვა სცენა“, მე ის ჩავთვალე თეატრად, სადაც სიამოვნებით ვიმუშავებდი. ეს თეატრი შემდეგში ჩემს მეორე სახლად იქცა, ხოლო სლოვაკეთი - ჩემს უსაყვარლეს ქვეყანად, თავისი ხალხით, ტრადიციებით, პლიუს-მინუსებით. რატომ შევარჩიე ეს თეატრი, არ ვიცი, ეს სიყვარულს ვაგას.

1968 წლის ამბების მერე ჩეხოსლოვაკიაში მკაცრი რეჟიმი დამყარდა. ხალხს ყოველგვარი საბჭოურის მიმართ ჰქონდა ბიოლოგიური ზიზღი. რუსეთი გაიგივებული იყო საშინელებასთან. ეს ყველაფერი მე თანდათან აღმოვაჩინე.

მაშ ასე, ლენინური პრემიის ლაურეატ ნოდარ დუმბაძის „მარადისობის კანონი.“ „ნოვა სცენა.“ სლოვაკეთი. ბრატისლავა.

(გაგრძელება იქნება)

გიორგი ტოვსტონოგოვის სარეჟისორო გაკვეთილები

1974 წლის 20 სექტემბერს, ინსტიტუტის დამთავრებიდან თერთმეტი წლის, ხოლო „მეტეხის თეატრის“ გახსნიდან სამი თვის თავზე, მივიღე ტოვსტონოგოვის ბარათი:

„ძვირფასო სანდრო!

ცნობამ იმის შესახებ, რომ თბილისში თქვენი ხელმძღვანელობით ახალგაზრდული თეატრი გაიხსნა, გულწრფელად გამახარა და გულწრფელად გული მატკინა. როგორ შეიძლება მასწავლებელი არ გაახაროს მოწაფის ასეთმა არაორდინარულმა წარმატებამ და გული არ ატკინოს, რომ ამბავს შემთხვევითი ადამიანის პირით იგებს. პუშკინის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობი, რომელიც ეტყობა, ინსტიტუტიდან გიცნობთ, და რომლის არც გვარი ვიცი და არც სახელი, მოიჭრა ჩემთან და მომილოცა: „თქვენმა მოწაფემ, ჩვენმა სანდრო მრევლიშვილმა, თბილისში ახალგაზრდული თეატრი გახსნა. მილოცვა გაცემული სახით მივიღე, მაგრამ პირველივე შესაძლებლობისთანავე ყველაფერი დანავრთვით გავიგე.“

მიიღეთ ჩემი მოლოცვა და მკაცრი საყვედური — ხელს რა გიძლიდათ, ორიოდ სიტყვა მოგენერათ.

თეატრის შექმნა ჩვენს დროში გაბედული, დავიწყობი, თამამი საქმეა. სითამამე არასოდეს გაკლდათ. მაგრამ ის არ გამოდგება ინდულგენციად არაპროფესიონალიზმისა და არაფრის მაქინის ფაციფუცის გამოსასყიდად. ძნელია თეატრის შექმნა, მაგრამ კიდევ უფრო ძნელია მისი გაზრდა და ჩამოყალიბება. კოლექტივის შედუღება, მისი აღზრდა ითხოვს შოთმინებას, ხან ქვეცნობიერი და ხან გონებისძიერი გადაწყვეტილების მიღებას. არ დაგავინყდეთ უმთავრესი იმ მცნებათაგან, რომელსაც გაზიარეთ — თეატრს ადამიანები ქმნიან და მათდამი დამოკიდებულებას უნდა განსაზღვრავდეს ცენტრისკენული და არა ცენტრიდანული ძალა. მე ძალიან მომზონს ჩემი მეგობრის, ჟან ვილარის ფორმულა: „რეჟისორი მსახიობებს აპრიორი ანიჭებს ტალანტს, რომელთაც, თავის მხრივ, სჯერათ მისი გენიალობის.“

კიდევ ერთხელ გილოცავთ ამ გმირობას. იქნებ, უახლოეს მომავალში ჩამოხვიდეთ ლენინგრადში და აქ ვისაუბროთ თქვენი თეატრის სამომავლო გეგმებზე. გისურვებთ წარმატებას. გ.ტოვსტონოგოვი.“

* * *

დავბრუნდეთ ინსტიტუტის აუდიტორიაში.

ტოვსტონოგოვი — გავაგრძელოთ საუბარი მსახიობებთან ურთიერთობის საკითხებზე.

ჩვენს პროფესიას მე „ადამიანთმცოდნეობას“ დავარქმევდი.

თითოეულ პერსონაჟზე, ხასიათზე, თქვენ თქვენი, იდეალური წარმოდგენა გაქვთ. ამის მიხედვით არჩევთ მსახიობს. მაგრამ იდეალური თანხვედრა თქვენს ხედვასა და ცოცხალ მსახიობს შორის არ არსებობს. ეს ცოცხალი ადამიანი თქვენ უნდა მაქსიმალურად დაუახლოვოთ თქვენს წარმოსახვას და ეს უნდა მოხდეს ამ ადამიანის ინდივიდუალური შონაცემების წარმოჩენით და არა მათი დათრგუნვით. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კლასიკური ნაწარმოების შემთხვევაში, რადგანაც კლასიკურ გმირს, მაგალითად, ანა კარენინას, თქვენ თქვენებურად ხედავთ, მსახიობი თავისებურად. აღარაფერს ვამბობ მაყურებლებზე, რომელთა წარმოსახვაში ანა კარენინა ხშირად სრულიად მორდება პირველწყაროს და იდეალურ საქმეად იქცევა. სცენაზე კი გაცოცხლებული ანა მოქმედებს, მისი საქციელი განპირობებულია კონკრეტული პირობებით და სურვილებით და ძორს არის წარმოსახვაში შექმნილი, კონკრეტულობისა და „განმედილი“ ხატისგან.

ჩვენს წინაშე მსახიობი დგას. მასში შერწყმულია ინტუიციური, ქვეცნობიერი სამყარო და მისი პიროვნული თვისებები. პირველი ობიექტურია, მეორე — სუბიექტური, პიროვნული.

თქვენ უნდა შეძლოთ მსახიობის პიროვნული, სუბიექტური თვისებებიდან მისი ინტუიციური, ობიექტურად არსებული, მაგრამ მთვლემარე ქვეცნობიერი სამყარო გახსნათ და აამეტყველოთ. ეს არ ხდება ფარული თუ ამ კარა ნინაალმდეგობის გარეშე. პირველ რიგში, სწორედ ამ ნინაალმდეგობაზე გამავალი შექმნის პროცესი უნდა გიყვარდეთ და გიტაცებდეთ. ეს ხაოიან ქალაღზე ფანქრით ხატვას ჰგავს.

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ მხატვრული სახე ვერ იარსებებს გამონაგონის გარეშე. ე.ი. გამონაგონის გარეშე ხელოვნება საერთოდ არ არსებობს. რეალურ სინამდვილეზე დაფუძნებული გამონაგონი, დაბადებული შემოქმედის ფანტაზიითა და წარმოსახვით, ასრულებს მხატვრული სახის შექმნის პროცესს. გამონაგონი — ეს მსახიობში ახალი ადამიანის დაბადებაა, ე.ი. მსახიობის გარდასახვაა ამ „ახალ ადამიანში“. ეს „ახალი ადამიანი“ გარკვეული მიზნით უნდა შეიქმნას ორგანული მოქმედების კანონების საფუძველზე. მაგრამ ეს უსათუოდ ახალი ადამიანი უნდა იყოს. ის ავტორთან არის ჩასახული, მაგრამ ხორცშესხმულია ხელოვნების სხვა დარგში მსახიობისა და რეჟისორის მიერ.

შემოქმედებითი პროცესი არის სწორედ მსახიობის მიერ ამ ახალი ადამიანის ხასიათის შემეცნება, სხვა ადამიანის გარსში თანდათან შეღწევა. ამასთან, თავად გარდასახვის პროცესი თითქოს ხელთუქმნელია. მისი მომზადება აუცილებელია ტრენინგითა და როლზე

„თეატრი და სხივები“ №3
67

მუშაობით, მაგრამ თავად გარდასახვა – ქვეცნობიერი აქტია.

მუშაობის შედეგად შექმნილი ახალი ადამიანი უსათუოდ უნდა იყოს განუმეორებელი, კონკრეტული და ერთადერთი. ახალი ადამიანის დაბადება – ყველაზე ფასეული მოვლენაა თეატრალურ ხელოვნებაში. მსახიობის ოსტატობის ყველა ელემენტი – ე.ი. სტანისლავსკის სისტემა – გვეხმარება მივიღეთ გარდასახვასთან. აქ მოქმედებს რაოდენობის ხარისხში გადასვლის კანონი. თუ მსახიობი, ჯერ თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, მართებულია მოქმედებს ავტორისგან მოცემულ წარმოსახვით პირობებში, და შემდეგ, თანდათან გადადის მისთვის ჩვეული პირობებიდან ნაკლებად ჩვეულისკენ, მაშინ, მუშაობის რომელიმე ეტაპზე, ხდება ხარისხობრივი ნახტომი და მსახიობი იძენს ახალი, მოგონილი ადამიანის თვისებებს, ანუ გარდასახვება. იბადება ახალი, განსაკუთრებული, განუმეორებელი ხასიათი. ამასთან, ამ ხასიათისა და მოცემული პირობების კავშირი ორმხრივია. მოცემული პირობები განსაზღვრავენ ხასიათს, მაგრამ ისინიც, თავის მხრივ, მუდმივად იცვლებიან, დამოკიდებული არიან ხასიათზე.

როდესაც მსახიობი მთლიანად და სრულად იძირება მოცემულ პირობებში, მაშინ მუშაობის რომელიმე ეტაპზე უსათუოდ მოხდება თვისობრივი ნახტომი – იბადება ახალი ადამიანი. რეჟისორის ამოცანაა – მიიყვანოს მსახიობი გარდასახვამდე, შექმნას ის

საუკეთესო პირობები, რომლებიც ხელს შეუწყობს ამ პროცესის მსვლელობას.

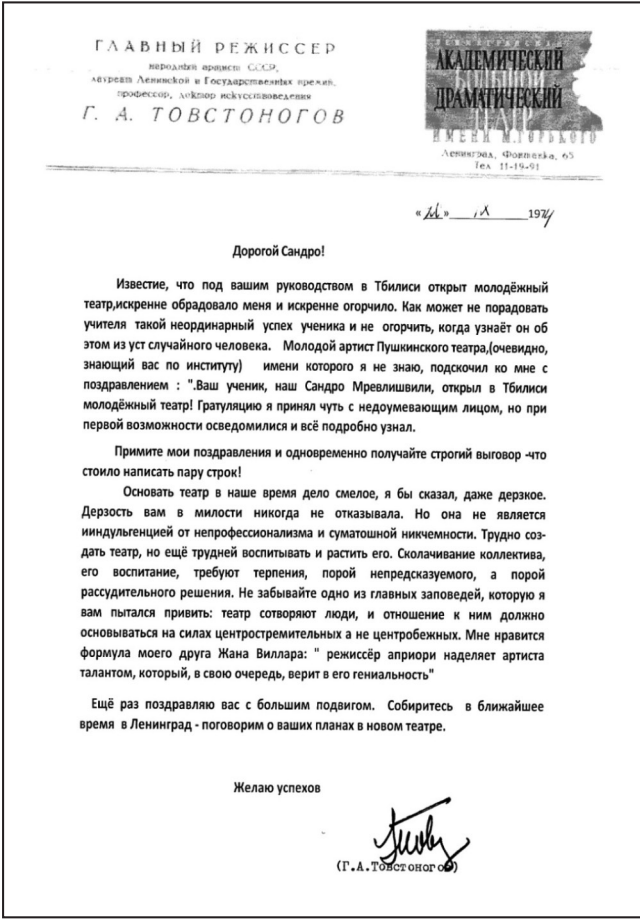
აქ უნდა ვისაუბროთ რეჟისორის ორი ავადმყოფობის შესახებ. ერთი ავადმყოფობის სინდრომი – რეჟისორის შიშია, როდესაც მას ებინია ზედმეტად არ შეახუხოს მსახიობი, მის ყველა წინადადებას უყოყმანოდ ეთანხმება, და თავი მოაქვს, რომ შემოქმედებით პროცესშია. სინამდვილეში მას სათქმელი არაფერი აქვს და მსახიობი მას თავის ნებაზე ატარებს. მეორე ავადმყოფობაა – როდესაც რეჟისორმა თავისთვის მოიგონა რაღაც სახე და ამ გარსში ძალიან ტენის მსახიობს, არ ითვალისწინებს არც ავტორს და არც მსახიობის ინდივიდუალობას. ასეთ რეჟისორს არც სმენა აქვს და არც მხედველობა. ის თავის გარემოში ვერაფერს ხედავს, და მუშაობის პროცესიც მოკლებულია ორგანოვლობას.

ასეთი გზით შექმნილი პერსონაჟი მოკლებულია სიმართლეს, რომლის გარეშეც არ არსებობს ხელოვნება. ამიტომ ყოველთვის უკეთესია საკუთარი სახელით მოქმედება შემოთავაზებულ ვითარებაში, ვიდრე მოჩვენებითი გარდასახვა, მტკიცება იმისა, რომ ახალი ხასიათის დაბადება შედგა. თუ პირველ გზით მსახიობი, შესაძლოა, მივიდეს გარდასახვამდე, მეორე გზა მას სრულიად გამოირიცხავს.

ხასიათს მხოლოდ ჭეშმარიტი გარდასახვა დაბადებს. ახალი ხასიათი იქმნება ზეამოცანით, მისი ქმედითი რეალიზაციით გამჭოლ მოქმედებაში, გარემომცველთა მხრიდან ამ ხასიათისადმი დამოკიდებულებით და ამ ხასიათის მხრიდან გარემომცველთა მიმართ დამოკიდებულებით და თვით ხასიათის თვისებებით. ხასიათი გულისხმობს კონკრეტულსა და ტიპურს. ნუ ავურევთ მას გარეგნულ ნიშნებში. გარეგნული მახასიათებლები – ხასიათის ხანლია, გარკვეული სპეციფიკური თავისებურებაა, რომელიც მხოლოდ ამ ადამიანს ახასიათებს და განასხვავებს მას სხვებისგან. ეს მახასიათებლები არა მარტო გარეგნულია (ენაბლუ, კუზინი, ცალთვალა და ა.შ.), არამედ მინაგანიც (დაბნეული, მხიარული, დაფიქრებული და ა.შ.).

ყველაფერ ამასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული „სახის მარცვლი“ ცნება. მარცვალი – თვისებაა, შინაგანი ან გარეგანი, რომელიც, როგორც კატალიზატორი, აჩქარებს ახალი ადამიანის დაბადებას. მასში, როგორც წყლის ხვეთში, იკრებიება მთელი ხასიათი.

მსახიობის ტექნიკამ უნდა უზოუნველყოს მისი ორგანიზმის მზადყოფნა გარდასახვისთვის. როლები განახლებულია. შედინართ სარეჟიტციო დარბაზში. თქვენს წინ – მსახიობთა ჯგუფია. თქვენ ამ ადამიანებისგან თანამოაზრეთა კოლექტივი უნდა შექმნათ, რომელიც ერთი იდეით, ერთი მიზნით არის შედუღებული. ამ ერთობის გარეშე სპექტაკლი არ შედგება და რეზულტატი „გედის, კობორჩხალასა და ქარიყლაპის“ ცნობილ იგავ-არაკს დაემსგავსება.



68
...იყავი და ცხოვრება №3

ნუ შეეცდებით დაარწმუნოთ მსახიობები თქვენი ჩანაფიქრის გენიალობასა და მაღალმხატვრულობაში. ნუ ეცდებით დაამკვიდროთ თქვენი, როგორც ხელმძღვანელის შეუვალი უფლებები. ნუ წარმოჩინდებით, როგორც ყოველისმცოდნე მასწავლებელი მოსწავლეების წინაშე! წარიტაცეთ მსახიობები, ჩააგდეთ მათში მარცვალი იმ საგანძურთან, რომელიც ნაწარმოებშია, გადაუშალოთ ის ემოციური, ქვეცნობიერი სამყარო, რომელმაც აგაღელვათ. ნუ გაგიტაცებთ ტერმინოლოგია („ხეამოცანა“, „ტემპო-რიტმი“, „კომპოზიცია“ და ა.შ.). ააღელვებთ ისინი არა იმის დასურათებით, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს სპექტაკლი, არამედ იმით, თუ რა გინდათ უთხრათ, რა გინდათ გულახდილად გაანათო მაცურებელს და რა ადგილი აქვს ამ გულახდილობაში თითოეულ მათგანს. ნუ გაგიტაცებთ მშრალი ფორმულები, ნაკლებად ისაუბრეთ ფორმაზე, შეეცადეთ წარმოაჩინოთ ნაწარმოების არსი. ნუ წაიკითხავთ თეორიულ ლექციას, მაგრამ ამ ეტაპზე ნუ დაიშურებთ დროსა და ენერგიას.

შემდეგ ეტაპზე დაიწყეთ მოცემულ პირობათა დიდი წრის გახსნა. აი, ვადიმ გოლიკოვი დოსტოევსკის „თვინიერის“ («Кроткая») ინსცენირებას გვთავაზობს. მან უნდა „ჩაძიროს“ მსახიობები დოსტოევსკის პეტერბურგის ატმოსფეროში. ნუ გაგიტაცებთ სიუჟეტსა და ფსიქოლოგიაზე გაუთავებელი საუბარი. შექმენით „ცხოვრების რომანი“ — სწორედ ეს არის „მოცემული პირობების დიდი წრე.“ თქვენ მოთხრობისგან ინსცენირება შექმენით, ახლა შეეცადეთ ინსცენირებიდან რომანი შექმნათ. ის წარმოაჩინეთ, იმით ააღელვებთ მსახიობები, რისთვისაც სწორედ ეს ნაწარმოები შეარჩიეთ. და საწყის ეტაპზე ეს — სწორედ ის „ცხოვრების ნაკადია,“ რომელიც ნაწარმოებში მდინარეებს. ეს ყველაფერი მსახიობებთან მუშაობის პირველ „გატაცების“ ეტაპს ეხება.

რა თქმა უნდა, ამ ეტაპზე არამც და არამც არ უნდა გაიყინოთ. ზოგიერთი რეჟისორი ძალიან კარგად და ამაღლებულად გამოიყურება ამ ეტაპზე, მაგრამ, სამწუხაროდ, იქვე რჩება და მეოცე რეპეტიციაზე ისევე იქცევა, როგორც მუშაობის დასაწყისში. ეს უუნარობაზე მეტყველებს. დროზე უნდა გადახვიდეთ შემდეგ ეტაპზე — ეს ქმედითი ანალიზია. როგორც უკვე არანართელ ვხახეთ, ეს არ უნდა დარჩეს ვერბალური საუბრის დონეზე. მოვლენებში რეალურად უნდა დააჯახოთ ერთმანეთს ადამიანები, არ უნდა მისცეთ მსახიობებს საშუალება „გვერდზე გახვივისა.“ უნდა ააგოთ კონფლიქტი, უნდა შეაჯახოთ ერთმანეთს მოქმედება და კონტრმოქმედება. სიტყვათა მიხიმალური რაოდენობით უნდა ააშენოთ მოქმედების ლოგოკა.

* * *

ჩემს წინაშეა დროისგან გაყვითლებული ფურცლები „ზღვის დუმლის“ ინსცენირებისა, ჩემს მიერვე დასურათებული პრიმიტიული გრაფიკული ნახატებით.

„ზღვის დუმილი“

მოქმედი პირნი:
ხანში შესული მამაკაცი, მხატვარი
ახალგაზრდა ქალიშვილი, მისი ძმისშვილი,
ვერცხვი ფონ ებრენაკი — გერმანელი ოფიცერი,
მოქმედება მიმდინარეობს საფრანგეთის ქალაქ მარტრში, 1940 წელს, გერმანელების მიერ საფრანგეთის ოკუპაციის დროს.

ოთახი ორსართულიანი სახლის პირველ სართულზე. პირდაპირ, უკანა პლანზე — მაღალი ბუხარი. მარცხნივ — ფისგარმონია. სიღრმეში — მეორე სართულზე მიმავალი კიბე. მარჯვნივ — ქუჩიდან შემომავალი კარები. წინა პლანზე — სავარძელი, მხატვრის მოლბერტი, ჩვეულებრივი, ვენური სკამი.

მორიდან ისმის მარტრის სობოროს ზარების რეკვა. ზარების რეკვა ოდნავ შენელებული, უჩვეულო რიტმით.

სინათლის სხივი ხანში შესულ მამაკაცს გამოანათებს. ის ჩიბუხს ეწევა და ერთხანს მდუმარედ იყურება სივრცეში. მამაკაცი თითქოს ელოდება, როდის დასრულდება ზარების რეკვა, რომელიც უჩვეულოდ გრძელდება, და შემდეგ იწყებს.

— წვიმს... დილიდან... წვიმს ძლიერად, თანაბრად და ჯიუტად... თითქოს წვიმას მთელი ქალაქის ჩაძირვა სურს.

ასეთ ამინდში ყოველთვის მახსენდება დღეები, როდესაც სამშობლო სამარცხვინო კაპიტულაციით დავთმეთ.

საფრანგეთი უიმედობის ბურუსით იყო მოცული. იდგა 1940 წლის ნოემბერი. ომი ჩვენს ქალაქს ჩუმად ეწევა, მოპარვით, სროლისა და საარტილერიო ჭურვების გარეშე.

დილით მერიადი შემატყობინეს, რომ ჩვენი სახლის ერთ-ერთ ოთახში გერმანელი ოფიცერი დასახლდება. მე და ჩემი ძმისშვილი ველოდით ოკუპანტის მოსვლას.

მაშინაც წვიმდა. წვიმდა დილიდან, თანაბრად და ჯიუტად, თითქოს წვიმას მთელი ქალაქის ჩაძირვა სურდა.

ოთახი განათდება — ჯერ ბუხარში დანთებული ცეცხლით, შემდეგ საერთო განათებით. წინა პლანზე, ვენურ სკამზე ქალიშვილი ზის და ქსოვს. მხატვარი ჩიბუხს აბოლებს. შემოსასვლელი კარების თითბრის ზარს ვიღაც მოკრძალებულად რეკავს.

ქალიშვილი — (ადგება. საქსოვი ძაფის გორგალი იატაკზე დაგორდება) მე ლუიზასთან გავატენებ ლამეს...

მხატვარი — ჯობია დარჩე. ვფიქრობ, არაფერს დაგვიშავებს. მუსიკამ დაუკრას, ჩვენ სიჩუმით ვუპასუხოთ. მიდის გრამოფონთან. დაქოქავს. ხმისნამკითხავ მხარს ფირფიტაზე დადებთ. ისმის გერმანული სიმღერა «Wenn die Soldaten»

კვლავ ისმის ზარის ხმა. მხატვარი დინჯად მიდის კარისკენ. ქალიშვილი დაჯდება. ძაფის გორგალი იატაკზე გდია.

კარების ლიობში ოფიცრის სილუეტი გამოჩნდება.

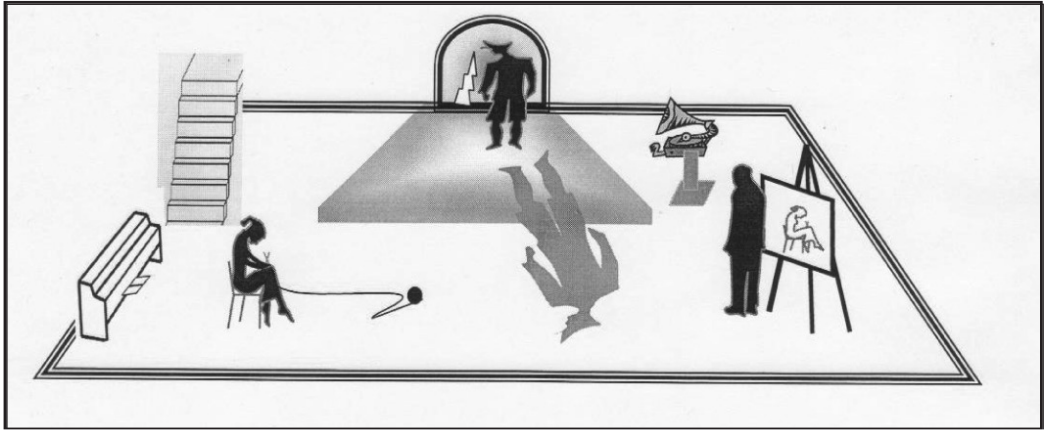
ოფიცერი ერთხანს კარებში დგას. შემდეგ შემოდის. სრულ სამხედრო ფორმაშია, ზედმინევიტო მონესრიგებული.

ოფიცერი — მაპატიეთ...

ქალიშვილი განაგრძობს ქსოვას. მხატვარი ხაზგასმულად ათვალიერებს ჩიბუხს.

ოფიცერი შეამჩნევს იატაკზე ძაფის გორგალს. დინჯად მივა, აიღებს და ქალიშვილს გაუნვდის. ქალიშვილი არ პასუხობს. ოფიცერი გორგალს სკამის ახლოს დააგორებს. შემდეგ მივა გრამოფონთან და ხმისნამკითხავ მხარს ასწევს. სიმღერა შეწყდება.

ოფიცერი — არ მიყვარს ეს სიმღერა. თქვენი ქალაქის მოხუცმა მერმა ეს სახლი მიჩრია.



ერთხანს თქვენთან მომინევს ცხოვრება. სამხუხაროდ, უარი ვერ ვთქვი. რომ შემეძლოს, თავს ავარიდებდი ამ ამბავს. იმედი მაქვს, ჩემი ხელქვეითი ყველაფერს გააკეთებს იმისთვის, რომ ნაკლებად შენუხდეთ.

ერთხანს სირჩემე. ოფიცერი ხვდება ამ სირჩემის მიზეზს. გაელიმება. მივა ბუხართან. ბუხარში დანთებული ცეცხლის ალისგან მისი სილუეტი უზარმაზარ ჩრდილად განვება იატაკზე.

ოფიცერი — დიდ პატივს ვცემ ადამიანებს, რომლებსაც უყვართ თავისი სამშობლო. ისევ სირჩემე.

ოფიცერი — ჩემთვის განკუთვნილ ოთახში წავიდოდი, მაგრამ სამხუხაროდ, გზა არ ვიცი... მხატვარი მივა კიბესთან. ოფიცერი მიხვდება ამ შესტს და კიბისკენ მიდის. ადის ნელა, თითოეული ნაბიჯის გამოკვეთით. რამდენიმე საფეხურს რომ გაივლის, შეჩერდება.

ოფიცერი — მშვიდობის ღამეს გისურვებთ. (გადის)

მხატვარი — აი, ასე დასახლდა ჩვენს სახლში. ოთახს, რომელიც მას გამოუყავით, ცალკე შესასვლელი ჰქონდა. ყოველ საღამოს ბრუნდებოდა სახლში უჩუმრად და უხმაუროდ. მოგვიანებით ჩამოდიოდა, გვეტყოდა რამდენიმე უპასუხო წინადადებას, გვისურვებდა მშვიდობის ღამეს და ადიოდა თავის ოთახში. მაგრამ, რამდენიმე ხნის მერე, შევამჩნიე, რომ ვიდრე მშვიდობის ღამეს გვისურვებდა, მისი მზერა ქალიშვილის დახრილ პროფილზე ჩერდებოდა. ვამჩნევდი, რომ მასაც უნდოდა პირდაპირ შეეხება, მაგრამ ამ სურვილს ენინააღმდეგებოდა და მისი თვალები ჯიუტად ეჭიდებოდნენ იატაკის ფიცრებს. მაგრამ ერთ საღამოს ყველაფერი შეიცვალა. ოფიცერმა მოსვლა დააგვიანა. ვიგრძენი, რომ ეს ძალელებს. (შეხედავს ქალიშვილს, რომელიც ცდილობს ყურადღების კონცენტრაციას საესოუ ჩხირებზე) ისიც შევამჩნიე, რომ ღელავდა ჩემი ძმისშვილიც. კიბის ზედა საფეხურზე ოფიცერის სილუეტი გამოჩნდება. სამოქალაქო ომის დროს ტანსაცმელშია ჩაცმული და უჩვეულოდ გამოიყურება. დინჯად ჩამოდის კიბეზე.

ოფიცერი — მაპატიეთ დაგვიანებული ვიზიტი. ძლიერ წვიმს და ერთიანად დავსველდი. ჩემს ოთახში კი ძალიან ცივა. თუ შეიძლება ბუხართან გავთბები.



ზამთარი საფრანგეთში მაინც რბილია. ჩვენთან, გერმანიაში, ზამთარი უფრო სასტიკია. ჩვენი ბუნება დაბალ და ძლიერ ხარს უფრო ჰგავს. თქვენი ბუნება კი აზრია, სულია, ნატიფი და პოეტური. აი, ეს ფირფიტა, ძლივს ვიმოვე. ვაგხერის „ტანგეიზერის“ უვერტიურაა. იქნებ ერთად მოვუსმინოთ. მიდის გრამოფონთან. დადებს ფირფიტას.

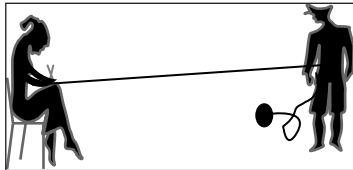
ისმის ვაგხერის მუსიკა. ოფიცერი მიდის ბუხართან. ბუხარში დანთებული ცეცხლის მუქისგან მისი ჩრდილი გრძლად წვება იატაკზე. ოფიცერს სამოქალაქო ომის დროის მუსიკა აცვია, მაგრამ მისი ჩრდილი იატაკზე მილიტარისტულ სილუეტად ათამამდება. ქალიშვილი შეწყვიტავს ქსოვას.

ოფიცერი — მე ყოველთვის მიყვარდა საფრანგეთი. მიყვარდა შორიდან, როგორც ოცნების დედოფალი. (მიდის ფისგარმონიასთან) მე ხომ მუსიკოსი ვარ. მაგრამ არა შემსრულებელი. მე ვთბხავ მუსიკას. ეს ჩემი ცხოვრების არსია. მიკვირს, რომ ამჟამად ჯარისკაცი ვარ. უნდა გამოგიტყდეთ: არ ვნანობ, რომ ეს ომი დაიწყო. სამყარო უნდა შეიცვალოს, და ეს დიადი გარდაქმნა შედეგი იქნება ამ ომისა.

ქალიშვილი ააჩქარებს ქსოვის სიჩქარეს, რომელიც იატაკზე დაგორებულ გორგალს გადაეცემა. გორგალი თრთის და აქეთ-იქით გორავს. ოფიცერი შეამჩნევს ამ მოძრაობას, აიღებს გორგალს, იხევა უკან და ძაფს „წვდის“ ქალიშვილს. ძაფი ხან იჭიმება, ხან სუსტდება

და თითქოს ერთგვარ რეზონანსშია ვაგნერის მუსიკასთან.

ოფიცერი — მე მჯერა ამ დიადი გარდაქმნის. მჯერა იმიტომ, რომ მთელი გულით მიყვარს საფრანგეთი. რალაც უდიდესი ელოდებოდა გერმანიასა და საფრანგეთს ამ ომის შემდეგ. გერმანია და საფრანგეთი ერთ კავშირს შექმნიან. ამ ქორწინებას ნათელი სხივი გაანათებს. გერმანია — ზეამალღებული ძალა, ბახი და გოეთე, საფრანგეთი — სულიერება და აზრი, ჰიუგო და ვოლტერი. და განა გასაკვირი არ არის, რომ ერთმანეთს ვებრძვი? მაგრამ ეს ომი — უკანასკნელია. ჩვენ აღარ ვიომებთ. ჩვენ ქორწინებას ვიზიემებთ. რატომ შემეყვარდა ასე ეს ოთახი! ის არცთუ ისე მშვენიერია. თქვენს ავეჯზე ვერ იტყვი — ხელოვნების საოცრება არისო. (ძაფს გორგალზე ახვევს და უახლოვდება ქალიშვილს.) მაგრამ ამ ოთახს სული ანათებს. სული მთელ სახლს ანათებს. ბედნიერი ვარ, რომ აქ შევხვდი მხატვარს, რომელიც სავსეა ღირსების გრძნობით და ქანდაკებასავით მდუმარე ქალიშვილს. მე უხდა დავამარცხო ეს დუმილი, და



ეს ამოცანა მიტაცებს და მალეღებს კიდევ (მიდის კიბისკენ) მშვიდობის ღამეს გისურვებთ. (მიდის)

სინათლე ქრება. განათებულია მხოლოდ მხატვარი.

მხატვარი — ჩემს თვალწინ მნიღვებოდა სულიერი დრამა. არ ვიცოდი, რა უნდა მექნა. ვეჭვობდი: გაუძლებს კი ჩემი ძმისშვილი გრძნობასთან ჭიდილს, ხომ არ დაარღვევს დუმილს? დადგა გაზაფხული. მშვენიერი, მაგრამ საფრანგეთისთვის მძიმე გაზაფხული...

სცენა კვლავ განათდება. ბუხარში ცეცხლი აღარ ანთია. ქალიშვილიც აღარ ქსოვს. ნათლად იკვეთება მისი მშვენიერი პროფილი. ოფიცერი უკვე მოსულა — შუა ოთახში დგას, ხელში ყვავილების თაიგულით.

ოფიცერი — დღეს გაზაფხულის პირველი დღეა. გილოცავთ გაზაფხულის მოსვლას. ის ყველაზე უფრო ბედნიერი იქნება — დიადი კავშირის პირველი გაზაფხული. მე დიდხანს მომიწევს ცხოვრება ამ გაზაფხულში, ამ ბუნებაში, ამ სახლში... არა როგორც დამპყრობ უცხოელს, არამედ როგორც შვილს, როგორც თანამოქალაქეს, თანამემამულეს... (მიდის ქალიშვილთან და გადასცემს თაიგულს)

გახსოვთ მშვენიერი ზღაპარი ბავშვებისთვის. ამ ზღაპარს ყველა იცნობს. ქვია მას „მზეთუნახავი და ურჩხული.“ საბრალო მზეთუნახავი, ის იტანჯება ურჩხულის მონობაში. მაგრამ გადის დრო, მიდინა დღეები, და მზეთუნახავი ურჩხულში თანდათან კეთილმოზობილურ ბუნებას აღმოაჩენს. მას აღარ ეძინია მისი, აღარ სძულს ის. ურჩხული შეეხება მას...

გაქრება გრძნეული სამოსი. დაიმსხვრევა ურჩხულის ჯავშანი, და მზეთუნახავის წინაშე მშვენიერი რაინდი წარსდგება — მომხიბვლელი და სათნო. ბედნიერია მათი კავშირი. დიახ, გერმანია იხსნის აბჯარს, რომლითაც საფრანგეთში შემოვიდა. ჩვენ ვეტრფით მზეთუნახავს, გვიყვარს ის, ვოცნებობთ მასზე. ჩვენს კავშირს ცისარტყელა გაანათებს. მაგრამ ამისთვის მიყვარულია საჭირო... თანახიარი სიყვარული... (მიდის ფისგარმონიასთან. ახდის სახურავს და იწყებს დაკვრას. ეს ბახის „მერვე პრელუდიაა“)

ქალიშვილი ერთხანს უსმენს მუსიკას. შემდეგ ადგება და მხატვართან მიდის. ისინი მდუმარედ შესცქერიან ერთმანეთს. თაიგულიდან ერთი-მეორის მიყოლებით, იატაკზე ცვივა ყვავილები.

ოფიცერი — (ძლიერი აკორდით შეწყვიტავს დაკვრას) განა შეიძლება ამ მუსიკაზე ამალღებული იყოს რაიმე? ის ადამიანზე ზევით არსებობს, ჩვენს გარეშეა და გვენმარება ჩავნვდეთ ბუნების არსს. . . ის ღვთიურია და მიუწვდომელი. დიახ, ის არაადამიანურია... მე მიყვარს ეს მუსიკა, მე ვალმერთებ მას. მე სავსე ვარ ამ მუსიკით. ის ჩემში, ცოცხლობს, როგორც კერპი, მაგრამ მაგრამ მე ვოცნებობ შევქმნა მუსიკა, რომელიც ახლოს იქნება ადამიანებთან... ეს ხომ ჭეშმარიტების შემეცხების გზაა. ეს ჩემი გზაა!

უნდა გაგაფრთხილოთ, რომ ორი კვირით გტოვებთ. ხელმძღვანელობამ პარიზში მიმავლინა. უნდა დავესწრო მოლაპარაკებას, რომელსაც ჩვენ თქვენს პოლიტიკურ მოღვაწეებთან ვანარმოებთ. მე საშუალება მომეცა ჩვენი კავშირის დაფუძნების მომზე გავხდე.

მე მიხარია საფრანგეთის, მაგრამ კიდევ უფრო — გერმანიის. დიახ, მიხარია... გახსოვთ შილერი „ოდა სიხარულისთვის“:

„მტრობით გაყრილთ შენ აერთებ,
შენდობისკენ გვიხმობ მარად,
ასხივოსნებ ადამის ძეთ,
სიყვარულის ფრთებით ფარავ,“

სადღაც შორს ჟღერს ბეთჰოვენის „მეცხრე სიმფონიის“ ფინალი.

განათებულია მხოლოდ მხატვარი. ერთხანს სიჩუმეა. ისმის წვიმის ხმა, რომელიც თანდათან ძლიერდება.

მხატვარი — ჩვენ ვერ გავიგეთ, ზუსტად როდის დაბრუნდა პარიზიდან, მაგრამ სახლში ადამიანის არსებობა ბევრი რამით იგრძნობა. გაზაფხულის ერთ წვიმიან საღამოს, როგორც იქნა, გვეწვია... ზუსტად მაშინ, როდესაც შარტრის სობოროს სამრეკლოზე საღამოს ზარები დაჰკრეს...

კიბეზე დინჯად ჩამოდის ოფიცერი. ის სრულ საზეიმო სამხედრო ფორმაშია.

ოფიცერი — მიინდა მნიშვნელოვანი რამ გაუნყოთ. ყველაფერი, რასაც გეუბნებოდით,

ყველაფერი, რაც ამ კედლებმა გაიგეს, უნდა დავინწყებას მიეცეს... მე დამცინეს, „სულელი მუსიკოსი“ მინოდეს. აი, მათი სიტყვები: „ჩვენ მოგვეცა საფრანგეთის განადგურების უფლება და ჩვენ გავანადგურებთ მას, ალგვეთ მიზისაგან პირისა. გავანადგურებთ არა მარტო მის სხეულს, არამედ სულსაც. განსაკუთრებით სულს! სწორედ მასშია ყველაზე დიდი საშიშროება. ჩვენ ღიმილით გავყრვნიით და გავათახსირებთ საფრანგეთს, მას მოლაქუცე ძუკნად ვაქცევთ“. ისინი მიაღწევენ თავისას. იმედი აღარ არის. ისინი ჩააქრობენ განთიადს. ევროპას აღარ გაანათებს დიადი ძუქი... აღარასოდეს! იმედი მოკვდა! ამბობენ, რომ ეს მათი უფლება და მათი მოვალეობაა! ნეტარ არიან, რამეთუ იპოვეს გზა, მიზნისკენ მიმავალი... ღმერთო, მაპოვინე გზა შემართი!

მიდის ქალიშვილთან. ის ნელა ასწევს თავს და შეხედავს.
ოფიცერი — ო, რა სინათლეა! (მიდის ფისგარმონიასთან) მე ვისარგებლე ჩემი უფლებით



და მოვითხოვე საბრძოლო დივიზიაში განწესება. ხვალ ფრონტის ხაზზე მივემგზავრები. აღმოსავლეთში! ჯოჯოხეთში! (დაჯდება ფისგარმონიასთან და უკრავს ფრანგმენტს ბახის VIII ფუგიდან.)

ქალიშვილი უეცრად ფისგარმონიასთან მიიჭრება. შემდეგ—მხატვართან, საბოლოოდ ულონოდ დაეშვება სკამზე.

ოფიცერი — (უეცრად შეწყვიტავს დაკვრას. მიდის კიბისკენ) მშვიდობით!

ქალიშვილი — მშვიდობით!

ოფიცერი ნელა ადის კიბეზე. მის ფეხის ხმას აძლერებს წვიმისა და ქარის ხმა, რომელიც ჯერ ქარიშხალში გადადის, და შემდეგ ხყნარდება.

სინათლე კვლავ მხატვარს გამოახანათებს.

მხატვარი — მან ხელი აღმოსავლეთისკენ გაიშვირა, იქითკენ, სადაც მომავალში პურის ყანა სისხლით მორწყულ მინდვრებზე ამოვიდა. ის დაემორჩილა. ერთადერთი, რაც მათ შეეძლოთ, ეს — მორჩილებაა. წვიმს... დილიდან... წვიმს ძლიერად, თანაბრად და ჯიუტად... შორეულად ისმის შარტრის სობოროს ზარების რეკვა.



ტოვსტონოგოვი—(ინსცენირების განხილვის შემდეგ) სანდრო, თქვენი ინსცენირება, ძირითადად მისაღებია, მაგრამ ლარიბია ფიზიკურ მოქმედებათა თვალსაზრისით. მე ყველაზე უფრო ამაღლევა სცენამ, როდესაც ოფიცერი უკრავს, ქალიშვილი კი წრიალებს, როგორც ციყვი ბორბალში. გაძლევთ ახალ დავალებას. შექმენით ფიზიკურ მოქმედებათა პარტიტურა. მხოლოდ ფიზიკურ მოქმედებათა. იხმარეთ მხოლოდ ზმნები, და საერთოდ გვახსოვდეს, რომ მსახიობებთან ურთიერთობაში ჩვენთვის ძირითადია არა ზედსართავი სახელები, არამედ ზმნები. ფიზიკურ მოქმედებათა პარტიტურის შექმნა სასწავლო პროცესის ამ ეტაპზე აუცილებელია ყველასთვის.

არაერთი ღამე გავათენე ამ დავალების შესასრულებლად. ნახევარსაუკუნოვანი შემოქმედებითი მუშაობის მანძილზე არასოდეს მილაღატია მოქმედებისთვის. უკვე შემდეგ ილია ჭავჭავაძის ცნობილი სიტყვების პერიფრაზიც დამებადა: „მოქმედება და მხოლოდ მოქმედება არის თეატრის ღონისა და ძალის მიმცემი.“

ირაკლი მახარაძე

ძალადობა ამერიკულ კინემატოგრაფში

მსოფლიო საზოგადოების ერთი ნაწილი დროდადრო ილაშქრებს ეკრანული ძალადობის წინააღმდეგ, იმის მაგივრად, რომ გამოვიდნენ იარაღით ვაჭრობის, ბავშვთა ჰორროგრაფიის ან ნარკოტიკების წინააღმდეგ. ზნეობრიობის ეს დამცველები კატეგორიულად მოითხოვენ ამ ტიპის ფილმების აკრძალვას იმ საბაბით, რომ ისინი მოზარდს ფსიქიკას უმახინჯებენ, წონასწორობიდან გამოჰყავთ და დანაშაულისაკენ უბიძგებენ. მაგრამ ამ აზრს ყველა არ იზიარებს. მოჭიდავე, მსახიობი და შტაბტ მიწისოტას ყოფილი გუბერნატორი ჯესი ვენტურა ერთ ინტერვიუში აცხადებდა: „ბავშვების აღსაზრდელად არსებობენ მშობლები. მომღერალი ბილი ჯოელი ბავშვობაში ქუჩის ბანდაში იყო. იგი ყვებოდა, რომ ამისკენ მას უბიძგა ფილმი „ვესტსაიდური ისტორია.“ რა ვქნათ? აკრძალოთ „ვესტსაიდური ისტორია?“ ფილმის შექმნა ავტორებს „რომეო და ჯულიეტამ“ მთავარია. ასე რომ, თუ აკრძალავთ ძალადობას, რომელსაც ვაჩვენებთ, შექსპირიდან უნდა დავიწყოთ. თუ მშობლები სათანადო დონეზე იმყოფებიან, მაშინ ბავშვებისთვის სამიმი არც საჭიროა ძალადობა და არც ეკრანული. მშობლებს შეუძლიათ აუხსნან განსხვავება გამოგონილსა და რეალურს შორის. მათ არ გაუჭირდებათ აუხსნან, რომ ბინძური ჰარი ეს მხოლოდ და მხოლოდ პერსონაჟია, რომელსაც თამაშობს

ქლინთ ისთვუდი და რომელიც ამ ჰარის საერთოდ არ ჰგავს.“¹ თვით ქლინთ ისთვუდი კი აღნიშნავდა, რომ „...ძალადობა ყველგანაა, კინოსა და ლიტერატურაშიც. დასაბამიდან ლიტერატურა ძალადობას მიმზიდველად გვიხატავდა – ძველი აღთქმა ამის საუკეთესო მაგალითია. როცა ძალადობა ხდება ყოველდღიურ ცხოვრებაში ბევრი ამერიკელი საკუთარ თავს ეკითხება „და მერე რა?“ მაგრამ ამავე დროს ისინი კინოძალადობას გმობენ.“²

ძალადობა ხელოვნებაში — ეს დრამატული კონფლიქტის გამომხატვის ფორმაა. შოკი, გამონეგული ეკრანული ძალადობის შედეგად, ერთგვარი საშუალებაა, რათა მაყურებელმა კათარზისს მიაღწიოს. თრილერების რეჟისორი ალფრედ ჰიჩქოქი ამბობდა, რომ ძალადობამ ეკრანზე მხოლოდ ავადმყოფურ ტვინში შეიძლება გამოიწვიოს ავადმყოფური რეაქცია, ანუ სურვილი მიბადვისა. როდესაც ლოს-ანჯელესში სერიული მკვლეელი დაიჭირეს, აღმოჩნდა, რომ მუსამე მსხვერპლის მოკვლის წინ, მან რეჟისორის ფილმი „ფსიქო“ (1960) ნახა. ჟურნალისტები მაშინვე მიცვივდნენ ჰიჩქოქს კომენტარისთვის. იგი დაინტერესდა: „ერთი მითხარით, მეორე მკვლელის წინ, რა ფილმი ნახა?“³ ბევრად ადრე, სანამ კინემატოგრაფი გაჩნდებოდა, ძალადობა ხელოვნებაში (განსაკუთრებით, მხატვრობაში) უმაღლეს დონეზე იყო აყვანილი, მაგრამ ამის გამო არავის დაუწვავს, გაუნადგურებია ან აუკრძალავს რუბენსის, ბოსხის, ტიცინანის, მიქელანჯელოს, ლეონარდო და ვინჩის თუ გოიას შედეგებზე.

1972 წელს „Playboy“-სთვის მიცემულ ინტერვიუში ცნობილი ამერიკელი რეჟისორი, ველური ბანდისა“ (1969) და „ჩალის ძაღლების“ (1971) ავტორი, სემ ფექინფა ამბობდა: „რა არის უფრო სასტიკი, ვიდრე ძალადობით აღსავსე, უილიამ შექსპირის პიესები? ...არის იმაზე უფრო სისხლიანი რამ, ვიდრე რომანტიული ოპერა?... გიხდათ, გაცაცინოთ? ნაიკითხეთ ძმები გრიმების ზღაპრები.“⁴ ინგლისელი დრამატურგი ედვარდ ბოდი, რომლის პიესები დაკავშირებულია ძალადობასთან, თავისი ვახმაურებულ პიესის „Lear“-ის შესავალში წერდა: „მე ისევე ვწერ ძალადობის შესახებ, როგორც ჯეინ ოსთინი მანერების შესახებ... ბევრს არ სურს, რომ ჩვენ ვწეროთ ძალადობის შესახებ, ეს იგივეა, ადამიანებს რომ აუკრძალო წერა ჩვენი დროის შესახებ. ეს იქნება ამორალური, რომ არ წერო ძალადობის შესახებ.“⁵

ადამიანში ჩაქსოვილია სიკეთე და ბოროტება და, როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, მასში ბოროტების მარცვლებს უფრო დიდი ადგილი უკავია. ცივილიზაციას და კულტურას ხელოვნურად შეაქვს ადამიანში სიკეთე და სათნოება, შორალის და ზნეობრიობის კანონები და ამის გამო ადამიანი ხდება ის, რასაც სულიერი არსება ჰქვია (ამერიკელ ინდიელის ასეთი თქმულება აქვთ: ადამიანში ორი მგელი ზის, ერთი კეთილი და მეორე ბოროტი. იმის და მიხედვით, თუ რომელ მგელს დააპურებ და გაზრდი, ადამიანიც ზუსტად ისეთი დადგება — კეთილი ან ბოროტი). ასეთი ადამიანის ჩამოყალიბებაში ხელოვნება, განსაკუთრებით კი კინო, უპირველეს როლს თამაშობს, მაგრამ არა იმიტომ, რომ მხოლოდ დადებითსა და პოზიტიურს აჩვენებს. ეკრანზე ძალადობის ჩვენება ხშირად სამკურნალო ფუნქციას იძლევა და ადამიანის ცნობიერებაზე სასიკეთოდ მოქმედებს, ვიდრე მხოლოდ დადებითი მაგალითების დემონსტრირება. ეკრანული ძალადობა მხოლოდ ძალზე უმნიშვნელო დონით სტიმულირებს დამნაშავეობის ზრდას. უფრო მეტიც, იგი იძლევა საშუალებას, რათა ბევრმა მაყურებელმა დროებით მაინც დააღწიოს თავის მონოტონურ და უფერულ ყოველდღიურ ცხოვრებას. ნორმალურ საზოგადოებაში ადამიანებს ურჩევნიათ უსაფრთხო თავგადასავლები — ამისთვის დადის კინოთეატრში ადამიანთა უდიდესი ნაწილი. ეს შეიძლება შევადაროთ „მიმის უშიშრად ვანცლად ხიბლს“ — ადამიანთა ყველა მხოლოდ ერთეულით თუ ნავლენ მიმის დასაძლევად ღამე სასაფლაოზე, მაგრამ კინოში კი — ყველა.

1933 წელს ამერიკაში გამოვიდა კრებული „ჩვენი კინო აყალიბებს ბავშვებს“ — სადაც ნათქვამი იყო, რომ „კინემატოგრაფის გავლენა ბავშვებზე არის აშკარა, მავნე და საზიზღარი. ხმის შემოსვლასთან ერთად ეკრანებზე სასტიკი და დაუნდობელი რეალიზმით დადგმული ფილმები გამოჩნდა.“⁶ მაკალითად მოყვანილი იყო სამი განგსტერული ფილმი: მარვინ ლორის „პატარა კეისარი“ (1930), უილიამ უელმანის „საზოგადოების მტერი“ (1931) და ჰოუვარდ ჰოუქსის „ნაიარევი სახე“ (1932). ამ ფილმებმა მძაფრად ნეგატიური რეაქცია გამოიწვია პროდიუსერთა ასოციაციის, მხატვრული ფილმების დისტრიბუტორებისა და კათოლიკური ეკლესიის მხრიდან. ეკლესიამ ნამდვილ მორწმუნეებს ფილმების ბოიკოტისკენაც კი მოუწოდა. ასოციაციას სათავეში ედგა კავშირგაბმულობის ყოფილი მინისტრი უილ ჰეიზი, რომელმაც საბოლოოდ მიაღწია, რომ შექმნილიყო ე.წ. ჰეისის კოდექსი.⁷ კოდექსი დამტკიცდა 1934 წლის 1 ივლისს და 30 წელზე მეტხანს ცენზურის მარწმუნებში ჰქონდა გამოჭერილი ამერიკული კინო. კოდექსის მიხედვით, აკრძალული იყო დანაშაულის დეტალური ჩვენება და მისი დანჯვრისებები აღწერა, აკრძალული იყო სხვადასხვა ავტორმატური იარაღის ჩვენება, ამ იარაღზე საუბარი, აკრძალული იყო დანაშაულის მიერ კანონის დამცველის მოკვლის ჩვენება. თვითმკვლელობებისა და მკვლელობების ჩვენება მინიმუმადე უნდა დაეყვანათ. აკრძალული იყო სექსუალური აქტების ჩვენებაც, განსაკუთრებით სხვადასხვა ფერის კინის ქოხზე ადამიანთა ძორის, არ შეიძლებოდა ღია პირით კოცინის ჩვენება, ცოლ-ქმარიც კი უნდა იჩვენებინათ მწოლიარე სხვადასხვა სანოლში და სხვა მრავალი ასეთი აბსურდული აკრძალვები. იარაღით მიყენებული ჭრილობების ჩვენებაზე კი ცალკე შეზღუდვები არსებობდა. რანაირადაც არ უნდა ყოფილიყო პერსონაჟი ტყვიებით დაცხრილებული, თითქმის არასოდეს იყო ნაჩვენები შემთავალი და განმჭოლი ჭრილობები. მკვლელობები ნაჩვენები იყო სწრაფად, მოკლე პლანებით და პერსონაჟი მიყენებული ჭრილობის მოპირდაპირე მხარეს ვარდებოდა, რათა მაყურებლის თვალთახედვიდან გასულიყო.

ომის შემდგომ წლებში ძალადობამ, კოდექსის მიუხედავად, თითქოსდა შეუმჩნეველად, ამერიკული კინოს ყველა ფანში შეაღწია. ეს მეტ-ნაკლები ნაწილებით 60-იან წლებამდე გრძელდებოდა. მაშინ კი ბევრი რამ კარდინალურად შეიცვალა. 60-იანი წლები ამერიკული კინემატოგრაფისთვის იქცა ერთგვარ დადებით ევოლუციურ ნახტომად, რომელიც შეეხო არა მარტო ჰოლივუდის ესთეტიურ მხარეს, მან ასევე შეცვალა მისი სანარმოო სისტემა. ჰოლივუდური სისტემის კრიზისი დაიწყო დაახლოებით 40-იანი წლების ბოლოს, ხოლო 60-იან წლებში ის საბოლოოდ დაიშალა. მის დაშლაში დიდი წვლილი მიუძღოდა სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებს, რომელიც კარგად აისახა იმდროინდელი ახალგაზრდობის ლიბერალურ რევოლუციამ. მეორე მსოფლიო ომამდე ჰოლივუდი იყო ის ადგილი, რომელსაც ნმირ შემთხვევაში არავითარი შეხების ნურტილი და საერთო არ ჰქონია გამრე სამყაროსთან: ჰოლივუდში იქმნებოდა მითოლოგია. 60-იანებში კი ეს იზოლირებული სამყარო გახადგურდა. ჰოლივუდი, ნებისით თუ უნებლიედ, აქტიურად ჩაება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და ეს მაშინვე აისახა მის პროდუქციაზე (საინტერესოა, რომ ცენზურული შეზღუდვების გაუქმების შემდეგ ამერიკის ეკრანებზე გამოჩნდა ნამდვილი კინომედვერები, ხოლო საბჭოთა კავშირის დაშლამ და ყოველხაირი ცენზურის მარწმუნებისა თანვის დაღწევამ საპირისპირო ეფექტი გამოიწვია: ეკრანები ნალეკა დაბალი დონის, მდარე ნანარმოებებმა).

ამერიკის მხატვრული ფილმების ასოციაციის პრეზიდენტი ჯეკ ვალენტი მხარს უჭერდა ახალ ტალღას ამერიკულ კინოში და კოდექსის გადახედვის მომხრე იყო. 1968 წელს ერთ პრეს კონფერენციაზე ვალენტიმ ძალზე ფრთხილად დააკავშირა კინოძალადობის აღმავლობა ომის ესკალაციასთან ვიეტნამში: „პირველად ქვეყნის ისტორიაში ადამიანებს შეუძლიათ საკუთარი სათქმელი გამოთქვან ომის ესკალაციასთან დაკავშირებით... როდესაც ამდენი კრიტიკოსი ჩივის და მსჯელობს ძალადობაზე ფილმებში, მე ვფიქრობ, ისინი არ აფიქსირებენ იმ ზემოქმედებას, როცა გადმოსცემენ რეპორტაჟებს ფრონტის ხაზიდან... და სწორედ იქ არის ძალადობა.“⁸

დიდი მუშაობისა და მეცადინეობის შემდეგ, ვალენტის თაოსნობით, 1968 წელს დადგინდა სარეიტინგო სისტემა, რომელიც მიმართული იყო, რათა არ შეზღუდულიყო კინო-მწარმოებელთა შემოქმედებითი თავისუფლება, რათა არ შემცირებულიყო კინოინდუსტრიის უზარმაზარი შემოსავალი, რომელიც უმთავრესად ეკრანზე ნაჩვენები სექსისა და ძალადობის წყალობით მოდიოდა.⁹ 60-იანი წლების ახალგაზრდა თაობის მაყურებელს სჭირდებოდა უფრო მეტი თავისუფლება, საკუთარი თავისა და მისწრაფებების გამოხატვის საშუალება და, რაც მთავარია, ნაკლები ცენზურა. ახალგაზრდებს, და არა მარტო მათ, ეკრანზე სურდათ ენახათ სიშიშვლე, ძალადობა, უხანძრობა, ყველაფერი ის, რაც ჰეისის კოდექსით იქამდე აკრძალული იყო. დრომ მოითხოვა კოდექსის შეცვლა, ფანეულობათა გადაფასება. როცა ამერიკასა და მსოფლიოს დიდ ნაწილში სექსუალური რევოლუცია ბობოქრობდა, ისეთი გმირების ჩვენება, როგორც ეს 30-40 წლებში იყო, უბრალოდ სასაცილო იქნებოდა. სწორედ მაშინ, სხვა ხელოვნებებთან ერთად, გამოჩნდნენ არტურ ჰენი და სემ ფეიქინვა, რომელთაც ნამდვილი რევოლუცია მოახდინეს კინოხელოვნებაში, განსაკუთრებით ეს გამოიხატა ფეიქინვას მიერ იქამდე არნახული ძალადობის ჩვენებაში.

ერთ-ერთი პირველი ფილმი, რომელმაც ჰეისის კოდექსს გადაუხვია, იყო 1967 წელს გამოსული რეჟისორ ართურ ჰენის „ბონი და კლაიდი“, რომლის ფინალში ნატურალისტურად არის ნაჩვენები, თუ როგორ ცხრილავენ პოლიციელები გასული საუკუნის 30-იანი წლების ცნობით ბანდიტებს ბონი ფარქერსა და კლაიდი ბეროუს. იქამდე არავის არასოდეს ჰქონია ნაჩვენები ამდაგვარად ადამიანის მკვლელობა. ეს იყო ახალი ეტაპი კინოს ისტორიაში, ჩარლზ ჩემფლინის სიტყვებით: „...ძველი კოდექსის წყალობით თქვენ შეგეძლოთ გენახათ, რომ ვილაცას ესროლეს, მაგრამ ვერასოდეს ნახავდით, რომ სხეული ქუცმაცდებდა ტყვიების ქვეშ.“¹⁰

„Cahiers du Cinema“-თვის მიცემულ ინტერვიუში ართურ ჰენი ამბობდა, რომ ბონი და

ქლაიდის ასეთი სახით მკვლევლობა მას დიდი ხნის წინათ ჰქონდა ჩაფიქრებული.¹¹ იგი მხოლოდ მოგვიანებით გამოიხატა, რომ მასზე გავლენა აკირა კუროსავამ იქონია, რომელსაც გამოიყენებოდა ჰქონდა რაჰიდ კამერა ფილმში „მედი სამურაი“. გადაღებებისას ფენმა გამოიყენა ოთხი სხვადასხვა ობიექტივიანი კამერა, რომელიც სხვადასხვა სიჩქარით მუშაობდა (24, 48, 72 და 96 კადრით წამში). გადაღებები უმთავრესად მასალა მან 22-წამიან ეპიზოდად დაამონტაჟა. მსახიობებს ფეი დანაუეისა და უორენ ბითის გაკეთებული ჰქონდათ უამრავი სისხლიანი კაფსული, რომელიც საჭირო მომენტში დეტონაციის შემდეგ სკდება და ეს ფეექტი, ვასაკუთრებით შენელებული სახით, ნარეული მთაბეჭდილებას ახდენდა. სპეცფექტების ოსტატი დენი ლი აცხადებდა, რომ „ბონი და ქლაიდი“ იყო პირველი ფილმი, სადაც გამოიყენეს სინთეტიკური სისხლი კაფსულებთან ერთად, რომლის ერთიანობა ადამიანის სხეულში ტყვიის მოხვედრის ფეექტს იძლეოდა.¹²

ფინალური კადრები, როდესაც ქლაიდ ბეროუს თავის ქალის ნაწილი სძვრება, ართურ პენმა შეადარა ჯონ კენედის მკვლელობის ცნობილ დოკუმენტალურ კადრს, როცა პრეზიდენტს ტყვია ხვდება სახეში. მას მხედველობაში ჰქონდა ზაარუდერის მიერ 1963 წლის 23 ნოემბერს დაღასში გადაღებული ქრონიკალური კადრები. იქიდან ამონარიდი ფოტოები პირველად ჟურნალ „Life“-ში 1966 წლის 25 ნოემბერს დაიბეჭდა, თუმცა თვით კინოქრონიკის ნახვის საშუალება ამერიკელ მაყურებელს მხოლოდ 1975 წელს მიეცა. აქედან გამომდინარე, საეჭვოა, რომ ართურ პენს ეს კადრები ნანახი ჰქონოდა.¹³

ართურ პენის მსგავსად, კუროსავამ სემ ფეექინფაზეც დიდი გავლენა იქონია. ამის დასტურია ამონარიდი მისი ერთი ინტერვიუდან: „მე ისეთი ვესტერნის გადაღება მინდა, კუროსავა რომ აკეთებს.“¹⁴ ცნობილია, რომ კუროსავას ფილმებიდან ფეექინფას განსაკუთრებით მოსწონდა „რასიომონი“, „მედი სამურაი“, „მცველი“, „სანჯურო“. ამ უკანასკნელის ფინალურ ორთაბრძოლაში ნაჩვენები იყო მკვრიდიდან სისხლის ამოხეთქვის იმიტაცია. მაშინ მსახიობს კიმონოს ქვეშ დაუმაგრეს პატარა კონტინერი შოკოლადის სიროფით და საჭირო მომენტში მან ამოხეთქა.¹⁵ იგივე ტექნიკა არის გამოყენებული ველურ ბანდაში. ფეექინფა აგრეთვე ექსპერიმენტებს ატარებდა — დიდი ზომის პეტარდებში ათავსებდა სისხლსა და უში ბორცის ნაჭრებს. მსახიობებს პეტარდებს სხეულის ორივე მხარეს უმაგრებდნენ, რათა გამჭოლი ჭრილობის ფეექტი შექმნილიყო. მტკივნეული რომ არ იყოს, ჩვეულებრივ, პეტარდების ქვეშ ქერას ან რაიმე რბილ ქსოვილს უდებენ. ფეექინფა კი, პეტარდებს წმირად ყველანაირი დაცვის გარეშე ამაგრებდა. როცა პეტარდა სკდება, მსახიობი ამ დარტყმას მტკივნეულად გრძობდა და ტყვიის მოხვედრის ფეექტი რეალურს ემსგავსებოდა.¹⁶

ფეექინფას და პენის ფილმები რომ სამაგალითო აღმოჩნდა სხვა რეჟისორებისთვის, ამაზე ერთი საინტერესო ფაქტი მეტყველებს: „ნათლიაზე“ (1972) მომუშავე სპეცფექტების ოსტატი იხსენებდა, რომ იმდენი პეტარდა ერთად (100 ცალი), რამდენიც სწორი კოროლენეს მოკვლის სცენაში ჯეიმს კანს სხეულზე დაუმაგრეს, არასოდეს გაუკეთებია. თითქოს ფრენისს ვორდ კოპოლას ამით „ბონი და ქლაიდის“ და „ველური ბანდის“ დაჯობა სურდა.

„ბონი და ქლაიდი“ და „ველურმა ბანდამ“ ეკრანულ ძალადობასთან დაკავშირებით მძაფრი დებატები გამოიწვია. ამ ფილმების გამოსვლა ამერიკისთვის რთული წლებს დაემთხვა — ფიგენამის ომის ესკალაცია, რობერტ კენედისა და მარტინ ლუთერ ქინგის მკვლევლობებს, რასობრივ გამოსვლებს და არეულობებს ამერიკის ქალაქებში. მაშინ ვიეტნამში 460 ათასი ამერიკელი ჯარისკაცი იბრძოდა, აქედან 13 ათასი დაიღუპა. იმ დროს ამერიკაში მძაფრი ანტისარმარნი დემონსტრაციები მიმდინარეობდა, მაგ., ნიუ-იორკსა და ვაშინგტონში დემონსტრაციაში მონაწილეობა 100 ათასზე მეტმა ადამიანმა მიიღო. ამას თან დაერთო არეულობები, რომელთაშიც ამერიკის 128 ქალაქი მოიცვა. 1963-68 წლებში ამ სოციალურ-პოლიტიკურ გამოკვლევებში ორ მილიონ ადამიანზე მეტი მონაწილეობდა. დაზარალდა 9 ათასი, დაიღუპა - 200. იმ პერიოდში იმატა დანაშაულებმა. მოსახლეობა პანიკამ მოიცვა, ადამიანებს გარეთ გასვლისა ეძინოდათ. ექსპერტებმა დაასკვნეს, რომ 60-იანი წლები გამოჩეულად ძალადობრივი იყო ამერიკის ისტორიაში, ამ წამდვილი ლიდერი იყო დანაშაულის მხრივ დემოკრატიულ ქვეყნებს შორის. როდესაც 1967 წელს მარტინ ლუთერ ქინგი ვიეტნამის ომის საწინააღმდეგო მიტინგზე გამოდიოდა, მან აშშ-ს ძალადობის უდიდესი მწარმოებელი უწოდა და დამო სიკვდილის ტრაგიკული წყურვილი ამერიკულ საზოგადოებაში. 1968 წელს კი რობერტ კენედის მკვლევობასთან დაკავშირებით არტურ შლეზინგერმა თქვა: „ჩვენ ვართ მოძალადე ერი სისხლიანი ისტორიით და ძალადობის ინსტინქტი ჩვენს გენეშია. ევოლუციურ განვითარებაში ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე საფეხური გვამორებს მაიმუნებისაგან.“¹⁸ ამ გამონათქვამს ეხმანება ფილიპ კაუფმანის ცნობილი ვესტერნი „ბანკის დიდი ძარცვა ნორთფილდში, მინესოტაში“ (1972), რომელიც ჯესი ჯეიმსისა და მისი ბანდის ამბავს მოგვითხრობს. ფილმში ასეთი სცენაა: ნორთფილდში ყოფნისას ბანდის წევრები ბეისბოლის თამაშს დაესწრებიან (ამბავი ხდება 1876 წელს), რაც ახალი ხილი იყო იმდროინდელ ამერიკაში. ქალაქის ერთი მცხოვრები აუხსნის ბანდის წევრ ქოულ ინგერს (ქლაიდ რობერტსონი), რომ ეს ახალი ნაციონალური თამაშია. პასუხად ინგერი თოფს ესვრის ბეისბოლის ბურთს, ნაკუნებად აქცევს და მოქალაქეს ეტყვის: „ჩვენი ნაციონალური თამაში — ეს სროლაა და ყოველთვის ასე იქნება.“

ქვეყანაში გამეფებული ძალადობის გამო გამოკითხულთა 51-მა პროცენტმა განაცხადა, რომ იგი გამოიყენებდა იარაღს, თუ ვინმე მის სიცოცხლეს დაემუქრებოდა. „ჩალის ძალების“ სიუჟეტიც ხომ ამაზე მოგვითხრობს: ცოლ-ქმარი ცდილობს თავი დაიცვას მომხდურებისაგან. თუმცა ფილმის მოქმედება ინგლისში ხდება, ეს პრობლემა ყველას ერთიანად ანუხებდა და ანუხებს, იქნება ეს ინგლისსა თუ საქართველოში, იქნება ეს მასობრივი ძალადობა თუ ერთეული შემთხვევა. ცნობილია ფეექინფას გამონათქვამი: „მე სახლში მაქვს იარაღი და მზად ვარ ის გამოვიყენო. მე არავის მოკვლა არ მინდა, მაგრამ თუ ვინმე სახლში შემომივარდება, მე მას გამოვიყენებ.“¹⁹

არტურ პენისა და განსაკუთრებით სემ ფექინფას ფილმების სტილისტიკამ და ვიზუალურმა ხერხებმა უზარმაზარი და ხარუშდელი დალი დაასვა სხვა რეჟისორების ფილმებს. როგორც ერთმა კრიტიკოსმა თქვა, — „ფექინფას კინომ უზიდავს, რათა გახსნილიყო „სისხლიანი კარიბჭე“, რომლიდანაც სისხლდენა დღემდე არ შეჩერებულა.“²⁰ ფექინფამ გააფართოვა ფილმის კეთების შესაძლებლობანი, სრულყო მისი ლექსიკონი, ამავე დროს, მან დამანგრეველი და დამლუპველი გავლენა იქონია ბევრ კინომოღვაწეზე. თანამედროვე ფილმები ხანმოკლე იმიტომ გახდა ძალადობით აღსავსე, რომ ფექინფამ აჩვენა, თუ როგორ შეიძლებოდა ამის კეთება ტექნიკური თვალსაზრისით. ბევრი ბაძავს მისი ფილმების მხოლოდ ვიზუალურ მხარეს და არაფრად აგდებს იმ მორალურ და ზნეობრივ ძლიერ გრძობებს, იმ ფსიქოლოგიურ სიღრმეს, იმ თვისებებს, რომლითაც მისი გმირები არიან დაჯილდოებულნი. ფექინფას შემოქმედების მორალური და დიდაქტიკური მსოფლმხედველობა, რომელიც ქვეტექსტებით გასდევს მის ნამუშევრებს, უმეტესწილად იგნორირებული და ყურადღების მიღმა იყო დარჩენილი ბევრი კინოხელოვანის მიერ. სამაგიეროდ, რეჟისორებმა დიდი ენთუზიზმით და აღფრთოვანებით გადმოიღეს ფექინფას ვიზუალური სტილისტიკის ანი და ბანი (რაპიდ კამერა,²¹ ნაგლეჯი მონტაჟი, ტექნიკური ინოვაციები). როგორც ფექინფას ბიოგრაფი პოლ სეიდორი წერდა: „ჩვენ უკვე განებობრებულნი ვართ ბოვეიკებით, სადაც მხოლოდ ტექნიკური შესაძლებლობანი გამოდის წინა პლანზე. „ველური ბანდა“ არის უკანასკნელი უდიდესი ბოვეიკი და ამდენი წლის გავლის შემდეგ ამას ნათლად ვხედავთ.“²²

დღევანდელი გადმოსახედიდან პენისა და ფექინფას მიერ ნაჩვენები ძალადობა თანამედროვე „გამორბმდილი“ აუდიტორიაზე ისე ალარ მოქმედებს, როგორც ეს 60-იან წლებში ხდებოდა, ამის ერთ-ერთი დასტურია თუნდაც ახლა პოპულარული სისხლითა და მკვლელობებით სავსე „ნერხი“-ს სერიალი. თანამედროვე ფილმებში ნაჩვენებ ძალადობას უმეტესწილად არ მოაქვს ტკივილი, ის უფრო კარიკატურულ დონეზეა დაყვანილი ან კიდევ იუმორით არის გაზავებული. სილვესტერ სტალონემ, არნოლდ შვარცენგერმა და თანამედროვე ბოვეიკებისა და მძაფრსიუჟეტიახი ფილმების სხვა გმირებმა ტრანსიკომიკური და ლამის ანიმაციური ელფერი შესძინეს ძალადობას. სემ ფექინფა, არტურ პენი და სხვა დიდი ხელოვანები კი თავისი ფილმებით მოუწოდებდნენ ყველას გაეაღქმრათ არსებული ძალადობის, მკვლელობის, ომის წინააღმდეგ. ისინი მოუწოდებდნენ ყოველ მოკვლავს ჩაეხედა საკუთარ თავში და დაეგმო ძალადობის ხეურვილი, რაც მეტნაკლებად ყოველ ადამიანში ძევს. წერილს სემ ფექინფას სიტყვებით დავასრულებ: „კაცის კვლა არ არის სუფთა, სწრაფი და ადვილი საქმე — ეს სისხლიანი და საძინელი საქმეა. ფილმის ნახვის შემდეგ რამდენიმე ადამიანი მაინც თუ მიხვდა, რომ კაცის კვლა არ არის გართობა და თამაში, ესე იგი რალაცას მივალნიე... „ველური ბანდა“ იყო ჩემი პასუხი, ჩემი რეაქცია ყველა იმ ფილმის მიმართ, სადაც ძალადობა არის იოლი, არაბუნებრივი და არარეალური. სამწუხაროდ, ხალხის დიდი ნაწილი ძალადობის სანახავად კინოთეატრში დადის იმიტომ, რომ ეს მათ ალაგზნებთ. ეს არ არის გართობა, ქაუბობისა და ინდიელების თამაში.“²³

1 <http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2003/OBT.022603.asp>

2 Robert E. Kapsis and Kathie Coblentz, edited by, Clint Eastwood Interviews (University Press of Mississippi/Jackson, 1999), p. 146

3 Les Daniels, Living In Fear A History Of Horror In the Mass Media (Da Capo Paperback, 1975), p. 206

4 Kevin J. Hayes, edited by, Sam Peckinpah Interviews (University Press of Mississippi/Jackson, 2008), p. 103

5 Bernard F. Dukore, Sam Peckinpah Feature Films (University of Illinois Press, 1999), p. 69

6 Stephen Prince, edited by, Sam Peckinpah's The Wild Bunch (Cambridge University Press, 1999), p. 132

7 ibid, p. 133

8 ibid, p. 146

9 ibid, pp. 146-147

10 ibid, p. 143

11 ibid, p. 142

12 ibid, p. 142

13 ibid, pp. 141-142

14 Kevin J. Hayes, edited by, Sam Peckinpah Interviews (University Press of Mississippi/Jackson, 2008), p. 15

15 Stephen Prince, Edited by, Sam Peckinpah's The Wild Bunch (Cambridge University Press, 1999), p. 144

16 Marshall Fine, Bloody Sam The Life and Films of Sam Peckinpah (Donald I Fine, 1991) pp. 144-145

17 Stephen Prince, edited by, Sam Peckinpah's The Wild Bunch (Cambridge University Press, 1999), p. 148

18 Stephen Prince, Savage Cinema Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies (University of Texas Press, 1998), p. 30

19 ibid, p. 28-29

20 S. Prince, Savage Cinema Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies (University of Texas Press, 1998), p. 229

21 რაპიდი — ანუ შენელებული გადაღება ნიშნავს, როცა კინოკამერაში ფირი მოძრაობს არა 24 კადრით წამში, არამედ გაცილებით ჩქარა, რაც ეკრანზე იძლევა შენელებულ ეფექტს.

22 <http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/1912/psint.html>

23 Marshall Fine, Bloody Sam The Life and Films of Sam Peckinpah (Donald I Fine, inc, 1991), p.156

ბიბლიოგრაფია

Bob Boze Bell, Bad Men Outlaws & Gunfighters of the West (Boze Publications, Inc., 1999)

Peter Bogdanovich, John Ford (University of California, 1978)

Bernard F. Dukore, Sam Peckinpah Feature Films (University of Illinois Press Urbana and Chicago, 1999)

William K. Everson, The Hollywood Western (Carol Pub. Group, 1992)

Marshall Fine, Bloody Sam The Life and Films of Sam Peckinpah (Donald I Fine, 1991) p. 153

Herb Hagen, The Encyclopedia of Westerns (Checkmark Books, 2003)

Kevin J. Hayes, edited by, Sam Peckinpah Interviews (University Press of Mississippi/Jackson, 2008) Allan Hunter, edited by, The Wordsworth Book of Movie Classics (Wordsworth Reference, 1992)

Robert E. Kapsis and Kathie Coblentz, edited by, Clint Eastwood Interviews (University Press of Mississippi/Jackson, 1999)

Stephen Prince, edited by, Sam Peckinpah's The Wild Bunch (Cambridge University Press, 1999)

Stephen Prince, Savage Cinema Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies (University of Texas Press, 1998)

Ted Sennet, Great Hollywood Westerns (Harry N Abrams, 1990)

Paul Seydor, Peckinpah The Western Films A Reconsideration (University of Illinois Press, 1997)

Donald E. Staples, edited by, The American Cinema (Voice of America Forum Series, 1973)

David Thomson, A Biographical Dictionary of Film, (Alfred A. Knopf, 1996)

Jon Tuska, The American West in Film Critical Approaches to the Western (University of Nebraska Press, 1985)

David Weddle, If They Move... Kill 'Em: The Life and Times of Sam Peckinpah (New York: Grove Press, 1994)

მანანა თევზაძე

მერაბ მერაბიშვილი

დაიბადა 1949 წელს, თბილისში.

1966 წელს დაამთავრა მ. თოიძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელი.

1980 წელს დაინიშნა პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის მთავარ მხატვრად.

1981 წელს მიენიჭა კულტურის დამსახურებული მუშაკის წოდება.

1990 წლიდან რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სადადგმო ნაწილის უფროსია.

საბჭოთა კავშირში სახელმწიფო თეატრების სადადგმო ნაწილის გამგის თანამდებობა, ომამდე შემოიღეს. ეს თანამდებობა დღემდე ცოცხლობს და განსაკუთრებულობის გამო პროფესიაცაა...

სადადგმო ნაწილის გამგის მუშაობის სტილი დღეს არაფრით განსხვავდება მუშაობის იმ სტილისგან, რომელიც მე-20 საუკუნეში იყო დამკვიდრებული — იგივე პრობლემები, იგივე ხლაფორთი... ახალმა დროებამ ცხოვრებას, რა თქმა უნდა, ახალი სირთულეები შემატა: თანამედროვე სადადგმო ნაწილის გამგეს ჩვენს ბაზარში არსებულ უამრავი ნაირფეროვნებისა და ხარისხის მასალებში, ნებობის, საღებავების შემაღველობაში, დეკორაციებში, მათი გამოყენების ტექნოლოგიებში უხდება გარკვევა. სპექტაკლებში სულ უფრო ხშირია სადადგმო ეფექტები, რომელთაც კვალიფიციური საინჟინრო გადაწყვეტა სჭირდება. ინერგება კომპიუტერული ტექნოლოგიები, განათებისა და ხმის ტექნიკა... სულ უფრო მცირდება სპექტაკლის გამოშვების ვადებიც.

ამბობენ, რომ ადრე, პავლიონური დეკორაციების დროს, მუშაობა უფრო ადვილი იყო, საჭირო არ იყო რთულ კონსტრუქციებზე თავის ტეხა და ახალი ტექნოლოგიური გადაწყვეტების ძებნა. თავისებურად რთული კონსტრუქციული და ტექნოლოგიური ამოცანები მაშინაც ჩნდებოდა ხოლმე, მაგრამ თეატრი დღეს იმდენად მრავალფეროვან, მრავალსახეობრივ სანახაობას სთავაზობს მაყურებელს, სადაც ცოცხალი სამსახიობო თამაშის გარდა დეკორაციების, განათების,

ხმის, მრავალფეროვანი სცენური ეფექტების უხვი თამაშია, რომ თუკი XX საუკუნის 50-80-იანი წლების მაყურებელს დღევანდელს შევადარებთ, მაშინვე დავინახავთ უმარტივეს განსხვავებას — იმდროინდელ მაყურებელს შეეძლო სცენაზე სამსახიობო დიალოგისათვის ეცქირა და არ მოსწყენოდა, ახლა კი, სცენაზე განვითარებული მოვლენებისადმი მაყურებლის ყურადღების ხანგრძლივად მიპყრობა სულ უფრო ძნელდება და საამისოდ ყველაფერი გამოიყენება...

ამდენად, თეატრალური საქმიანობის პროცესში სადადგმო ნაწილის გამგის მნიშვნელობა დიდია.

...და მაინც, ვინ არიან ადამიანები, რომელთაც სადადგმო ნაწილის გამგე ჰქვიათ?... რაში მდგომარეობს მათი თანამდებობრივი საქმიანობა?..

მე-20 საუკუნის 30-იან წლებში ისინი ძირითადად მხატვრები იყვნენ, ანუ შემოქმედი ადამიანები. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან სადადგმო ნაწილის გამგის მთავარი ამოცანა სპექტაკლის ავტორთა მხატვრული ჩანაფიქრის სრულყოფილი რეალიზაციაა, მან დამდგმელის მხატვრული ხელნერა, მისი სტილისტიკა უნდა გაიგოს, შეიგრძნოს... ყოვლისმცოდნე და ყოვლისშემძლე ხელმძღვანელები კი, რომლებიც ყველაფერს თავისი ხელით აკეთებდნენ, თანდათან ქრებიან...

მერაბ მერაბიშვილი სწორედ ის ადამიანია, რომელიც სრულყოფილად ფლობს ამ თეატრალურ პროფესიას და რუსთაველის თეატრში მისი ყოველდღიური ცხოვრება სავსეა თეატრალური სიხარულითა და განცდით...

მერაბ მერაბიშვილი — პიონერთა სასახლეში გავიზარდე, ათი წელი დამსახურებულ მხატვართან, ზაქრო კრანაშვილთან ვსწავლობდი ქანდაკებას. ათი წელი კი პატარა დრო არ არის. ბატონმა ზაქრომ მასწავლა ფორმის შეგრძნება, ხატვა, ხეზე მუშაობა... მაგრამ რატომღაც ქანდაკებას არ გავყავი, უფრო ჭედურმა ხელოვნებამ გამიიტაცა... მეუე თოიძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელში ვსწავლობდი, დავამთავრე — ქანდაკების, მოდელირების და ფერადი ლითონის მხატვრული დამუშავების ფაკულტეტი... ორჯერ ჩავაბარე აკადემიაში, მეორედ მოვხვდი, ხე და ლითონის ფაკულტეტზე ერთი სემესტრიც დავხურე, მაგრამ რაღაც მიზეზების გამო სწავლა აღარ გავაგრძელე. აკადემიიდან ისე წამოვედი, გულიც არ დამწყვეტია, პიონერთა სასახლეში დავიწყე მუშაობა, სულ რაღაც ორ წელიწადში სასახლის მთავარი მხატვარი გავხდი. დიდ ღონისძიებებს ვაკეთებდი, ავიშებს ვხატავდი, დიპლომებს ვწერდი, ნიგნებიც გამიფორმებია... შრიფტი, კომპოზიცია, ყველაფერი, რაც კი გაფორმებას შეეხებოდა, ჩემი მოსაფიქრებელი იყო... არც შემოქმედებითი მუშაობა მიმიტოვებია, სოსო ქოიავა იყო ჩემი ხელმძღვანელი.

სასახლის ყოფილმა დირექტორმა თეიმურაზ ჟღენტმა ერთხანს რუსთაველის თეატრში ვააგრძელა თავისი მუშაობა და მითხრა, — ნამოდი, ჩემთან იმუშავე, ყველაფრის კეთება იცი, შენისთანა ხალხი თეატრს სჭირდება, თეატრში კი ძალიან საინტერესო ცხოვრებაა, და... მოვხვდი პირდაპირ რუსთაველის თეატრში... სასახლემ გამზარდა, მაგრამ თეატრმა ჩემი ჩამოყალიბება დაავიროვინა. სასახლეშიც ხომ გვექონდა პატარა თოჯინების თეატრი, დრამირე, მათ ვემსახურებოდი, დამდგმელი

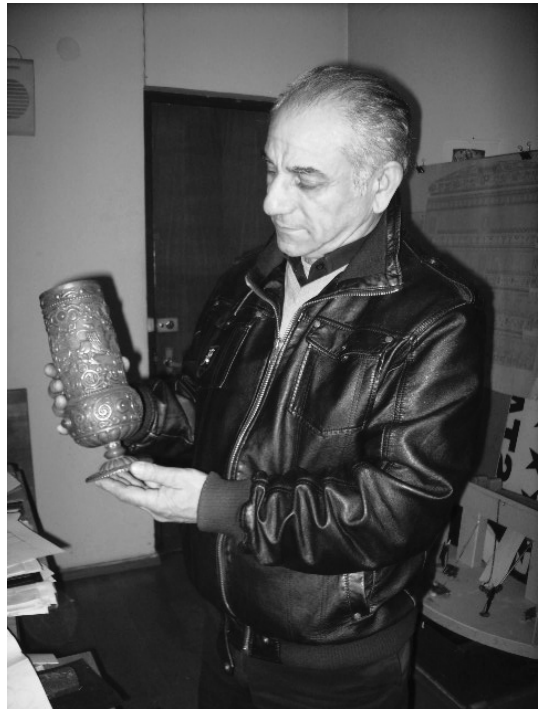
მხატვარიც ვყოფილვარ, რეჟისორთანაც მიხედობდა მუშაობა. ძალიან ახლოს ვიყავი ნორჩ მსახიობებთან, ჩვენი ქორეოგრაფი კოტე ფურცელაძე სასახლის გაზრდილია, ხუთი წლისა მახსოვს, ძალიან კარგი სოლისტი იყო, შესანიშნავი წყვილი ჰყავდა, საზღვარგარეთაც ვყოფილვართ ერთად... ასე რომ, თეატრი უცნობი სამყარო არ იყო ჩემთვის. ყველაფერი, რაც კი სასახლეში ვისწავლე, თეატრში გამომადგა და უკვე ოცი წელია, რაც აქ ვარ...

...თეატრში რომ მოვედი, მაშინვე სადადგმო ნაწილის უფროსის მოადგილედ დამინიშნეს, უფროსი გოგი ლაფაჩი იყო, შესანიშნავი სპეციალისტი, კარგი, წესიერი ადამიანი, რომელმაც 40 წლის მანძილზე იტვირთა თეატრის ეს სფერო. დიდი გამოცდილება მივიღე მისგან, ყველაფერი მასწავლა, რაც ამხელა თეატრის ტექნიკური ნაწილის სპეციფიკას სჭირდება, — რომ დეკორაცია მობილური უნდა იყოს, მყარი, უნდა იეცეცებოდეს, იშლებოდეს, პანორამულმა დეკორაციებმა შეიძლება მთელი სცენა მოიცვას, სცენაზე შეიძლება მთელი ქალაქი ააშენო...

...თავიდან მცირე სცენაზე ახალგაზრდულ დასს ვემსახურებოდი, ბატონი გიზო ჟორდანიას მთავარი რეჟისორი იყო და მცირე სცენის დეკორაციებზე დამოუკიდებლად ვმუშაობდი. თანდათან ბატონ გოგისთან ერთად დიდ სცენაზეც გადავედი და მერე ისე მოხდა, რომ თავისი პოსტი მე გადმომილოცა. ჯერჯერობით, თეატრი ჩემი მუშაობით უკმაყოფილო არ არის. გოგი კი ისევ ჩვენთან მუშაობს და თუ დამჭირდა, საკონსულტაციოდ მასთან ჩავდივარ ხოლმე, ყურს ვუგდებ, რას მეტყვის, რას მასწავლის...

...სადადგმო ნაწილი, შეიძლება ითქვას, თეატრის ხერხემალია. იგი ტექნიკურად ასრულებს ყველაფერ იმას, რასაც დამდგმელი მხატვარი ქმნის: მაკეტს, დეკორაციის თუ კოსტუმის ესკიზს... მუშაობის ასეთი სტილი გვაქვს, როგორც კი სპექტაკლისთვის მონონებულ მაკეტს მივიღებთ, ვინყებთ დეკორაციის ყველა დეტალის მასშტაბში გადაიდებას და სრულყოფას — მე თვითონ ვაკეთებ კონსტრუქციულ ნახაზებს მექანიკური, ბუტაფორული თუ სხვა საამქროებისათვის; ვთვლი თუ რა რაოდენობის რა მასალა დაგვჭირდება — შავი სამუშაოდან დანყებული — მხატვრობით დამთავრებული. დეკორაცია კომფორტულიც რომ იყოს, ეფექტურიც, ტრანსპორტაბელურიც და გამძლეც. ზოგჯერ თვითონვე ვიკონებთ რისგან რა შეიძლება დამზადდეს, მაგრამ ძირითადად მსუბუქ მასალებს ვირჩევთ. სპექტაკლის გრანდიოზული დეკორაციები კვირამი ერთხელ ხომ მაინც უნდა ავანყოთ, მერე დავშალოთ... სახლში კარადა ხუთჯერ რომ დავშალოთ და ავანყოთ, აღარაფრად ივარგებს... სამონტაჟო საამქროში დამდგმელი მხატვარი რომ შეხედავს დეკორაციას, თუ რამე ნიუანსია შესაცვლელი, საჭირო კორექტურა იქვე კეთდება...

ხშირად ისეთი დეტალების ან ნივთების გაკეთებაც მიწევს, რომლებიც არ იყიდება. ვთქვათ, სპექტაკლში განსაკუთრებული ხმალი გვჭირდება, ბუტაფორული ხმალი შეიძლება არც გამოდგეს, მაგრამ რეალისტურიც არ უნდა იყოს... ძვირფასი ნივთებიც გვჭირდება ხოლმე — კოსტუმების აქსესუარები — მედალონი იქნება თუ ჯაჭვი, ან გულქანდი, ყველაფერს ჩვენი ხელით ვაკეთებთ. ხშირად მეც მიწევს კეთება, მაგრამ ვცდილობ უფრო საამქროში



დამზადდეს, ყველა ჩემთან მოდის შეკითხვებით და კეთების პროცესში ხელობასაც ვასწავლი... ვცდილობ ყველაფერი მარტივად გაკეთდეს, რადგან დროის გარკვეულ ჩარჩოებში ვზივართ, რეჟისორს ხანდახან ისეთი მიზანსცენა აქვს გასაკეთებელი, რეკვიზიტი ისე სასწრაფოდ სჭირდება, რომ მხატვართან ერთად სასწრაფოდ ვამზადებთ... სამხატვრო-ბუტაფორულ, სამხატვრო-დეკორატიულ საამქროებში ყველაფერი სრულყოფილ სახეს იღებს და როცა სცენაზე გადმოდის, დამდგმელი მხატვარი რეჟისორსა და მხატვარ-გამნათებელთან ერთად, სპექტაკლს პრემიერისთვის ამზადებს...

...თეატრი ხომ მარტო დეკორაციების კეთება არ არის, ზოგჯერ რეჟისორს რაღაც ტრიუკის გაკეთება სჭირდება, ვიღაც ჰაერში უნდა აფრინდეს, დაახლოებით 10-12 მეტრის სიმაღლეზე, მაგრამ ჯერ მსახიობის უსაფრთხოებაზე უნდა ვიზრუნოთ, რაღაც ისეთი კოსტუმი მოვიფიქროთ, რომელიც არც გამოჩნდება, მოხერხებულიც იქნება და დამცავიც... ასეთი რაღაცეების გამო იმდენი მიფიქრია, ღამეები გამითენებია, საკუთარ თავზე გამომიცდია, ჩამიცვამს, ჰაერში ჩამოვკიდებულვარ და დავკვირვებოვარ, რამე ხომ არ მანუხებს-თქო. სპექტაკლიმ „ჯვარისკაცი“ სიყვარული, დაცვის ბიჭი და... სიყვარული“ ოთხი ანგელოზია ჰაერში გამოკიდებული, ოთხი გოგო... ხოლო სპექტაკლი „ვანილის მოტოპო, სვედიანი სურნელი“ — ნამდვილი საცირკო ტრიუკია დადგმული. ზაზა პაპუაშვილი თოკით მოსრიალებს ანუ მოფრინავს ზემო იარუსიდან. მსახიობი უცებ ხომ ვერ გამოფრინდება, მასთან მუშაობაა საჭირო, მომზადება სჭირდება. ამიტომ მე და ზაზა რეპეტიციების შემდეგ ვვარჯიშობდით ხოლმე, ნელ-ნელა ავმალოდით და ბოლოს, ყველაზე მაღალი გალერეიდან გადმოფრინდა... პატარა მანძილი კი არ არის, დაახლოებით 24 მეტრია, სამაშველო ქაზარაც არ უკეთია, მხოლოდ

ირმის ტყავისგან საგანგებოდ შეკერილ ბრტყელ სარტყელზეა ჩაფრენილ-ჩამოკიდებული და ისე მოსრიალებს თოკზე. ერთადერთი მისი დაზღვევა ის არის, რომ თუ ხელი გაეშვა, ძირს არ ჩამოვარდება, თავისივე მაჯას დაეკიდება... ძალიან სარისკოა და ყოველ სპექტაკლზე, დაბლა, ერთ ნერტილი ვიდგავარ და ზანას შევეყურებ. როდესაც ხელით ვანიშნებ, ხდება, რომ ყველაფერი წესრიგშია, ისიც იქედან ხელს ამინვეს, ნიშანს მომცემს, მუსიკაც იწყება და მოფრინავს... ზუსტად იმ ნერტილოში უნდა დაჯდეს, სადაც მიზანსცენით არის გათვლილი. მივეჩვიე, მაგრამ ყველა სპექტაკლზე ერთ სიკვდილს ვათავებ...

„...გოდოს მოლოდინში“ კი ჩიბუხი უნდა აფეთქებულიყო და ალი ამოვარდნილიყო. ლევან ბერიკაძევილს ეკავა ჩიბუხი, პარტნიორს დენისის ბამბით დატენილი სანთებელა-რევოლვერი უნდა მოეკიდებინა მისთვის. სარკესთან, ყალიონით ხელში ვვარჯიშობდი, მოძრაობას ვარჩევდი თუ საით წავიდოდა ალი, რათა მერე მსახიობისთვის მესწავლებინა თმაზე ცეცხლი როგორ არ წაეკიდებოდა...

...ერთ სპექტაკლში კი, ბანანი უნდა აფეთქებულიყო... იყო ასეთი ულამაზესი სპექტაკლი „ქალი-გველი“, რომელიც ძალიან მიყვარდა. ნახუნა ზუსტად იქნა შეკრებილი ელო ბანანი, ლევანს უნდა ამოეღო და გაეფიცებინა ლად ეჭამა. იქ კი პატარა კვანძი იყო, კბილი მისთვის უნდა ჩაეკიდა და ისიც დიდი ხნით აფეთქებულიყო. ეს ჩემი გამოგონება ერთი-ორჯერ მე თვითონ ამიფეთქდა ხელში... ასეთი იდეები ძირითადად რეჟისორისგან, ზოგჯერ კი მსახიობებისგანაც მოდის, მაგალითად „ბიდერმანში“ იდეა აქვთ, რომ ზანა, ცეცხლმოკიდებული ცილინდრით თავზე, გამოვიდეს სცენაზე. წარმოიდგინეთ, მსახიობი გამოუშვას სცენაზე, მან კი ცეცხლმოკიდებულმა იაროს, თან ილაპარაკოს... საინტერესოა, მაგრამ უსაფრთხოებისათვის მუშაობაა საჭირო... თავიდან სტურუას სურდა, რომ ტანსაცმელიც და ხელიც ცეცხლში ყოფილიყო გახვეული, მაგრამ სასტიკად ვიუარე, შეიძლება ძალიან კარგი იდეაც იყოს, მაგრამ სცენაზე განუხორციელებელი... როდესაც რომელიმე ასეთი საშიში სპექტაკლი ახლოვდება, ზანას ვეკითხები ხოლმე — ფორმაში ხარ? თუკი ის დადებითად მპასუხობს, ვწყნარდები, თორემ ხომ შეიძლება ავად იყოს, სიცხე ჰქონდეს, ჩვენი ხომ ხშირად სიცხიანიც მოვსულვართ თეატრში, გვიმუშავია, მსახიობებს — უთამაშიათ... ამიტომ ყოველთვის ვაკონტროლებ ჩემს თავს, რომ არაფერი მოხდეს...

...თეატრი ყველაფრისაგან განსხვავებული, განსაკუთრებული სამყაროა, მთელი დღე აქ ვარ და არც ვიცი გარეთ რა ხდება, სიახლეები მეზობლებისგან ვიკავებ. დაკავებული რომ ვარ, სხვა რამეზე ვეღარ ვფიქრობ, მხოლოდ იმაზე, რასაც ვაკეთებ...

...დეკორაციები თუ ბუტაფორული ნაკეთობანი ბათუმის თეატრისთვისაც გამიკეთებია, სამეფო უბნის თეატრისთვისაც, სხვა თეატრებისთვისაც... ნაცნობი მხატვრები მოდიან და მთხოვენ ხოლმე, მეც ვეხმარები... თავისუფალ თეატრში ანა ნიუსას სპექტაკლისათვის „მედეა“ — პარალონის ვებერთელა თავი გავაკეთე, რომელსაც ხის ფაქტურა მიეცემა... მედეას დაძლილი ქანდაკებისგან ხუთი მეტრის სიმაღლის

პორტრეტი კეთდებოდა...

სოხუმის თეატრს „კოროლანუსისთვის“ ანტიკური ხანის ქანდაკებები შევესრულე, მარჯახნიშვილის „ფრანკენშტეინშიც“ ყველაფერი ჩემი მოფიქრებული იყო, მაგრამ სხვა თეატრში ნასვლაზე არც მიფიქრია... ან რატომ უნდა მეფიქრა?... ამხელა სცენა, ჩვენ რომ ვაკვავს, ხომ არავის ექნება?... თანაც რამდენიმე სცენაზე მუშაობას ვარ მიჩვეული, ორი კურდღლის მადევარის როლში ვარ ხოლმე, მაგრამ თუნდაც მარტო დიდი სცენა იყოს, მისი ყველა კუთხე-კუნჭული ვიცი, ნახევარი მსოფლიო მოვლილი მაქვს, მათი თეატრები ვიცი, ჩვენს სცენაზე უკეთესი კი არსად მინახავს... საოცარი არქიტექტურა აქვს, ყველაფერი შეიძლება მასზე ააგო... მართალია, ცოტა ჯიბეები გვიჭირს, მაგრამ რაც შეეხება სცენას, მართლაც რომ აკადემიურია, სიგანე — 17 მეტრი, სიღრმე ბოლო ნერტილამდე — 26 მეტრი, მის გადაკვეთას შეიძლება ნუთიც არ დასჭირდეს, გააჩნია რა ნაბიჯით ივლი, მაგრამ როცა ცარიელ სცენას პარტირიდან შეხედავ, ძალიან შთამბეჭდავია...

...სამამქროებში მომუშავე ადამიანები დროს გასვლასთან ერთად შეიცვალენ, ბევრი მოხუცდა და წავიდა, სამაგიეროდ სხვები მოვიდნენ, კარგად მუშაობენ ბიჭები, ნახევარი სიტყვიდან იციან რა მჭირდება. რუსთაველის თეატრს, ეტყობა, ბედი სწავლობდა კარგ სპეციალისტებში და ეს ტრადიცია დღემდე შემორჩა, თუმცა სპეციალისტები, ყველაფერი რომ იციან, ცოტანილა დარჩნენ. მას შემდეგ, რაც თოიძის სასწავლებელი დაიხურა, სპეციალისტები — მხატვარ-გრიმიორები, მხატვარ-ბუტაფორები სანთლითაა საქმენი... რახან სხვა თეატრებიდან მოდიან დახმარების სათხოვნელად, ესე იგი, ასეთი ხალხის ნაკლებობაა.

...სამხატვრო-ტექნიკურ სფეროში დაახლოებით 80 ადამიანია და ყველას ფსიქოლოგია უჭირს, ადამიანს სახეზე შეატყობ, როდის ვიჭირს, როდის უღბნის, მუშაობაშიც ეტყობა... მცირე ხელფასის გამო ზოგი წავიდ-წამოვიდა. თეატრში ის რჩება, ვისაც თეატრი უყვარს, პატარა ხელფასის გამო შეიძლება ინტერესოს, მაგრამ აქედან წამსვლელი არ არის. აქ ხომ ყველაფერი ურთიერთპასუხისმგებლობაზეა აგებული, ამიტომ იძულებული ვართ ჩვენი კადრები თვითონ გავზარდოთ... ყველაფერი ვასწავლოთ — სიერცემი აზროვნება, მუსიკის მოსმენა, ხანდახან ხომ მუსიკალურ ნოტზე უნდა ჩამოუშვან დეკორაცია... მაგრამ მაინც ძალიან კარგი გუნდი მყავს... კარგი მხატვარი-დეკორატორები, ფერმწერები, ნებისმიერ ნახატს გრანდიოზულ ზომებზე რომ გადაიდებენ, შესანიშნავად ართმევენ ყველაფერს თავს. ასევე განათებაც...

გვყავს სცენის მემანქანე-მემონტაჟეები, ყველა მოვალეობას რომ ასრულებენ. იყო ასეთი სცენის მემანქანე — გიორგი შერმაზანოვი, რომელმაც 40-45 წელი იმუშავა, პენსიაზე გასვლის შემდეგ ცოტა ხნით მე შეეცვალე, მერე კი ჩემი მოადგილე — პაატა ჯანელიძე გვიხიშნით და ნორმალურად აანყო თავისი საქმე. ყველანი კეთილსინდისიერად ემსახურებიან თეატრს. სცენის მემანქანეები უვლიან და პატრონობენ დეკორაციას, მათ გარეშე სპექტაკლი ვერ წავა, მზიდი ძელები, შტანგეტებს რომ ვუძახით, რაზეც დეკორაცია იკიდება, ზოგი მექანიკურია, ზოგი ხელით სამართავი, ამ ბიჭებს კი სიმძიმეებთან აქვთ საქმე, სპექტაკლის დროს მსახიობებთან

ერთად არიან ანყობილი, ყველა რეპლიკა ზეპირად იციან, რა დროს რა უნდა ჩამოვიდეს, რომელი დეტალი, მსახიობმა რა დროს უნდა გაიაროს მის ქვეშ, რომ მერე ჩამოვიდეს და არაფერი მოხდეს... ესენი სპექტაკლის უხილავი ხალხია, ხანდახან, მასობრივ სცენაშიც გამოჩნდებიან ხოლმე, მაგრამ ძირითადად სცენის მიღმა, კულისებში შრომობენ...

„ჰამლეტიში“ 12 კაცი დგას სცენაზე, აივნებზე, საიდანაც ფერადი მუშის პანოებს უძვეებენ, ორგანული თუ არაორგანული, შუშა — შუშა, თავისი სიმძიმე აქვს...

ძალიან პრომატევეადია მძიმე რეკვიზიტი... ავეჯს მოვლა უნდა, სცენაზე გამოტანა-შეტანა, შენახვა, მოვლა, მომსახურება, ყველა სპექტაკლს თავისი ახალი იატაკის საფარი აქვს, ყოველ ახალ სპექტაკლზე ყველაფერი ახალი კეთდება...

ძალიან დიდი შრომა აქვთ ჩამცმელებს, მსახიობი ხომ მარტოკა ვერ ჩაიცმევს, ზოგჯერ რამდენჯერმე უნევს კოსტუმის გამოცვლა, სცენაზე ზუსტად უნდა გავიდეს, მოასწროს, ერთი ჩამცმელი კი ხანდახან რამდენიმეს ემსახურება...

კარგი სამკერვალო გვაქვს, ზოგი კოსტუმი ისეთი უნიკალურია, მხატვრული დეტალებითა და აპლიკაციებით შესრულებული, რომ ქიმნენდამდე არ იღებენ, მას გასსაკუთრებული მოვლა უნდა.

ასე რომ, ამ ადამიანებს — ყველას, ძალიან დიდ პატივს ვცემ!

...ჩემი გატაცება — მაკეიტა!.. მხატვარმა თუ ცოტა ხელობაც იცის, მაშინ არის ის კარგი მხატვარი. მაგრამ მხატვარი — მხატვარია, მემაკეტე კი — მემაკეტე. ბევრმა იცის ეს ხელობა, ბევრმა — არა. ახალი მოსული ვიყავი თეატრში, როცა „მეფე ლირი“ დაიდგა. მასზე გოგი ლაფანმა იმუშავა, მე მონაწილეობა არ მიმიღია, სამაგიეროდ ამ სპექტაკლის მაკეტი გავაკეთე, რომელიც დღეს თეატრის მუზეუმშია. მუზეუმისთვის „რიჩარდ III-ის“, „მაკეტის“ მაკეტებზეც გავაკეთე. კარგა ხანია წამოწყებული მაქვს რუსთაველის თეატრის მაკეტი, მაგრამ რალაც გარემოებათა გამო შევჩერდი. საერთოდ, რაც უფრო დახვეწილია მაკეტი, მით უფრო ადვილია მის მიხედვით მუშაობა, რეჟისორი ყველაფერს ხედავს. ყველა დეტალი, ჭიქაც კი, — ეს პანანინა ნივთები, მასალაში კეთდება, თუ ლითონისა — ლითონის იქნება, სპილენძის — ზუსტად სპილენძისა, ამიტომაც არის ეფექტური. მაკეტი ძვირად ღირებული ხელოვნებაა და სხვათა შორის, მას სამაკეტო ხელოვნება ჰქვია. კაცმა, რომელმაც მაკეტი უნდა აკეთოს, გარდა იმისა, რომ მხატვარი უნდა იყოს, ძალიან ბევრ სპეციალობას უნდა ფლობდეს — ხეზე, მინიატურაზე მუშაობა უნდა შეეძლოს, წვრილმანი სამუშაოსთვის აუცილებელ გარკვეულ ინსტრუმენტებს უნდა ფლობდეს... მოკლე, საიუველიერი, საკირკიმალ სამუშაოა... მაგრამ ლამაზი, მით უმეტეს, როცა დეკორაციად გადაიტაცევა...

...ჩემს ოჯახში ყველას ძალიან უყვარს თეატრი და თავიდანვე მიეჩვივნენ ჩემს თეატრში დაკარგვას. ჯერ კიდევ ჩემი ძმა მუშაობდა მარჯანიშვილის თეატრში, ვასო გომიაშვილის დროს ბუტაფორიც იყო, რეკვიზიტორიც, თუმცა ავადმყოფობის გამო თავი გაანება... ჩემს შვილებსაც ძეგაყვარე თეატრი, ქალიშვილმა გობელენის სპეციალობით დაამთავრა გვიცი ყანდარელის ჯგუფი, მაგრამ კაპელდინერად

მუშაობს ჩვენთან, ბიჭმა — კულტურის უნივერსიტეტი, მასობრივ სანახაობათა მხატვარია, ჯარიდან ჩამოვიდა და ჯერ არ ვიცი რა გზას დაადგება... ისე, ისიც შესანიშნავად აკეთებს მაკეტს და ყველა სპეციალობა შევასწავლე, რაც ვიცოდი... სიძეც მხატვარი მყავს, ჩვენი ტიტე ჯალალონია, ძალიან კარგი ხატმწერი... შესანიშნავ მინიატურებს ხატავს... სამი შვილიშვილი მყავს, სამი ბიჭი, მათგან ორი ხატავს, ერთმა გამოფენებშიც მიიღო მონაწილეობა, მესამე კი ჯერ პატარაა... თაობას ვზრდით, რალაც ხომ უნდა დატოვო ამ ქვეყანაზე...

...ძალიან მიყვარს თეატრი და ძალიანაც ვიღებ, ზოგჯერ რომ მეკითხებიან, — სად ცხოვრობო? ვაპასუხობ, რუსთაველზე მეთქი... — აკი მუხიანშიო?... — იქ მძინავს, ისე კი თეატრში ცხოვრობ-მეთქი...

...ამ თეატრში ერთი სპექტაკლის მხატვრობა მეც მერგო, ლაშა ბუღაძის „სულიერი არსებები“ გავაფორმე დათო საყვარელიძესთან და ჩემი ყველა მეგობარი დავვატიფე... ჩემი ბავშვობა, სიჭაბუკე ხომ ნაძალადევემი გავატარე, ნახალოვკელი ბიჭი ვარ...

...როცა ვაჟა ფაშულიამ ჩემს ცხოვრებაზე ფილმი — „უპრობლემო კაცი“ გადაიღო, ჟურნალისტ გოგონას ვუთხარი, — ისე არ უნდა დადამო კაცმა, რომ სიკეთე არ გავაკეთო-მეთქი!.. ჩემს შვილიშვილებსაც ამას ვასწავლი... თუკი ვიღაცას რალაც აქვს გატეხილი, გაუკეთე, რომ მაღლობა გითხრას-მეთქი... და რამდენი სიკეთე მაქვს გასაკეთებლად შემონახული?.. ხუთი წლის მანძილზე სახვითი ხელოვნების მასწავლებლად ვმუშაობდი მათე და მეცხრე სკოლებში. პიონერთა სასახლის პიონერთა ფაბრიკაში გონებადაქეციებული ბავშვებისათვის გასართობ სათამაშოებს ვიგონებდი, ჩემი ნამუშევრები — მათემატიკური სათამაშოები, მოსკოვშიც კი იყო საგამოფენოდ წაღებული. უამრავი ნამუშევარი მაქვს, გამოფენებზე მქონდა, ერთ დროს სახალხო ოსტატის წოდება მომანიჭეს, მერე — კულტურის დამსახურებული მუშაკის წოდებაც, შრომა იმდენად დამიფასა, რომ ბოლოს ლირსების ორდენის კავალერი გავხდი...

...ოცნება?... რა უნდა მინდოდეს?... მინდა რომ თეატრში ბევრი მაყურებელი იყოს, როგორც კი მესამე ზარი დაირეკება, ტექნიკურ რეჟისორს ვეკითხები, მაყურებელი არის-მეთქი?... როცა მაყურებელი არ არის, ცუდ ხასიათზე ვდგები, ჩემი შრომა მეც ხომ მენანება, ამ ბიჭების ნვლებაც მენანება... შინაგანად ძალიან განვიცდი ყველაფერს, დრომ ასე რომ მოიტანა...

ძალიან ძნელია განსაზღვრო, რას აძლევს სადადგმო ნაწილის თანამდებობა თუ პროფესია ჩვეულებრივ ადამიანს, მაყურებელს. ყოველ ახალ სპექტაკლზე მუშაობისას, სრულიად ახალი, განსაკუთრებული სამყარო ითხზება და რეალური, ყოფითი სამყარო უკან იხევს, ქრება. მაყურებელი ამ შექმნილ სამყაროში ინყვებს ცხოვრებას, შეუმჩვენვლად თავით ფეხებამდე იძირება მასში... აქ ხომ ყველაზე უჩვეულო ამბები ხდება, ერთმანეთს უახლოვდება ეპოქები და ქვეყნები, ღმერთები და ადამიანები, ტყუილი და მართალი... აქ დღესასწაულს წარმოსახვა განაგებს და ჭეშმარიტ ბედნიერების წამებსაც განურჩევლად ყველას ანიჭებს...

სადადგმო ნაწილის თანამდებობა — პროფესია კი მთლიანად თეატრს ეკუთვნის... თეატრის სამყარო დიდი და უსაზღვროა...

ქურნალ „თეატრი და სსოპრების“ ბიბლიოგრაფია

1981 წელი

„საინტერესო ნიუანსების მიგნება იყო საჭირო, რომ გვეგრძნო რას ნიშნავდა იმ დროისათვის ლუი XIV მოსკლა თეატრში, ისეთი მეფის მობრძანება, რომლის დევიზიც გახლდათ: „სახელმწიფო – ეს მე ვარ!“
ნ. არველაძე. „ტარტიუფი“ ანუ ცრუ. „თ. მ.“ №1.

„1939 წელს, როდესაც დაარსდა თეატრალური ინსტიტუტი, მისმა დამაარსებელმა აკ. ხორავამ და აკ. ვასაძემ გ. სარჩიმელიძე ამ მნიშვნელოვანი საგნის (გრიმის ოსტატი) პედაგოგად მოიწვიეს.“
ვ. დავითაია. გიორგი სარჩიმელიძე. „თ. მ.“ №2.

„მაღალ მხატვრული სცენური სახის შექმნას ღვთივ ბოძებული ნიჭიერების გარდა დაუღალავი შრომა, ძიების ნლები სჭირდება... ერთის მხრივ, მედია კუჭუხიძის რეჟისორულმა მსოფლმხედველობამ, მსახიობთან ფილიგრანული მუშაობის უნარმა, სცენური სახის ღრმა ანალიზის ოსტატობამ და მეორეს მხრივ, ლალი როსებას დრამატურგიულმა მასალამ ნანი ჩიქვინიძეს საშუალება მისცა მკვეთრად გამოავლინოს თავისი შესაძლებლობის თითქმის მაქსიმუმი და გამოკვეთოს საკუთარი აქტიორული პროფილი.“
კ. ნინიკაშვილი. ნანი ჩიქვინიძე. „თ. მ.“ №3.

„რამაზ ჩხიკვაძეს თანადროულობის უტყუარი აღქმა მეექვსე გრძნობად მიუთვალა განგებამ. თავდაც ამ კუთხით გაამახვილა პროფესიული ინტერესი... განუსაზღვრელია ჩხიკვაძის შემოქმედებითი დიპაზონი... ვინ აღარ სახლობს მის ფართო გზაზე: ძეკი დანა და ლეონარდო... კომედიური ფეიერვერკით, იმპროვიზაციული სისხარტითა თუ დრამატული ძალით გამორჩეული...“
მ. ბუზუკაშვილი. რამაზ ჩხიკვაძე. „თ. მ.“ №4.

„ვახტანგის სიმპათია გაუკის ხელოვნების მიმართ განპირობებული იყო, ალბათ, იმიტომაც, რომ მასთან ოსტატდებოდნენ საბჭოთა სადირიჟორო სკოლის ბრწყინვალე წარმომადგენლები, მათ შორის, ეგვენი მიქელაძე ალექსანდრე მელიქი-ფაშაივი.“
თ. გომართელი. ვახტანგ ფალიაშვილი. „თ. მ.“ №5.

1982 წელი

„შ. განერელიას მაძიებელი იმპულსი და პროფესიული ალლო ცხოვრებისა და ადამიანების ურთიერთკავშირის შიფრავს ნიდავგ, უჩვეულოში ჩვეულებრივს ეძიებს, ჩვეულებრივში – უჩვეულოს, პარადოქსულში ჭეშმარიტს, ანდა პირიქით და ასე დაუსრულებლად...“
მარიანე ბუზუკაშვილი. „შალვა განერელია“ „თ. მ.“ №1.

„მედეა კუჭუხიძის ბოლო ნამუშევრებში აშკარად ჩანს ტრაგიკული თეატრის შექმნის ტენდენცია. თავის სპექტაკლებში იგი წარმოსახავს ყოველდღიურობის ტრაგიზმს. ამ მიმართულებას ძლიერი იმპულსი შესძინა ლალი როსებას დრამატურგიამ... იაპონელი კლასიკოსის მონძაემონ ჩიკამაცუს დრავის განხორციელებისას რეჟისორი სტილისტურად დახვეწილ სანახაობას გვთავაზობს...“
მაია კობახიძე – სიმღერა ამალღებული სიყვარულისა“ „თ. მ.“ №2.

„ამირან შალიკაშვილზე შეიძლება თამამად ითქვას, რომ იგი არავის ზაძავს. მას დადგმისა და სცენური აზროვნების თავისი სტილი გააჩნია. მის დადგმებში მოვლენათა კომპოზიციური აღნაგობა ორგანულად გამომდინარეობს პრობლემიდან. იგი ღრმად სწვდება ამა თუ იმ ხანარმოების იდეურ არსს, ჟანრობრივ თავისებურებებს, მასალის სტილს, განსაზღვრავს ფერებს, სინათლეს, დიდებულად ითვალისწინებს შუქ-ჩრდილებს, რიტმს, დინამიკას და, რაც მთავარია, გრძნობს უბრალოების ღირსებას, მის ესთეტიკურ უპირატესობას.“
გია ჯოხაძე – მიმოსის ქართველი ოსტატები“ „თ. მ.“ №3.

„ჩვენი თეატრალური ახალგაზრდობის აღზრდას დ. ალექსიძე აგერ უკვე ოცდაათ წელზე მეტია პასუხისმგებლობის მაღალი გრძნობით და საკუთარი თავისადმი მკაცრი მომთხოვნელობით ემსახურება... ზრდის სტუდენტებში პიროვნების პერსონაჟად გარდასახვის რთულ ხელოვნებას, ადამიანის ინდივიდუალური ბუნების წინააღმდეგობრივ ხასიათს, არსისგან გაუცხოებას, აჩვენებს იმის გარკვევას, თუ რამდენად ესიტყვება ადამიანის ქმედება მის ნამდვილ იდეალებს.“
ლამარა ღონღაძე „დიმიტრი ალექსიძე და მისი ახალი მონაფეები“ „თ. მ.“ №3.

„ალ. იმედაშვილი იაგოს საქციელის მოტივირებას ახდენს მხოლოდ მისი ბუნებიდან გამომდინარე. იაგოს ბოროტების მიზეზებს ხედვებს მის თვისებებში (ბოროტია, გაიძვრა, კარიერისტია, დაბალი წარმოდგენა აქვს ქალზე, მურიანია, ეჭვიანი და სხვა.) და არ განაპირობებს მას ეპოქით.“
ლია დგუგუნავა – ალ. იმედაშვილი – მექსპირის ინტერპრეტატორი“ „თ. მ.“ №3.

„თეატრი და სსოპრების“ №3

„სპექტაკლმა გამოავლინა ახალგაზრდა მსახიობთა სცენური შესაძლებლობანი. მსახიობთა ამ შერწყმულ ანსამბლში პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ კახა თავართქილაძის ხალასი ნიჭიერება. იგი სპექტაკლში ორ დიამეტრალურად სანინალმდეგო სახეს—„იესო ქრისტეს“ და ბენვეულის კომბინატის გახილ მმართველს სახდრო მაღლაფერძეს ანსახიერებს.“

ლია გაბრიაძე—„მარადისობის კანონი“ „თ. მ.“ №4.

„სვანეთში ყოველი დიდმარხვის უკანასკნელ კვირას, ორშაბათიდან დიდმარხვამდე ენყობოდა ეშმაკეულთა სახლიდან განდევნა...“

გიორგი ჩართოლანი „სვანური ხალხური სანახაობა „ჭერია მიშუ“ „თ. მ.“ №5.

„ლეო ქიჩელის მოთხრობის მხატვრული სინამდვილე თეატრში გაცოცხლდა ახლებურად, ეს არის დღევანდელი კაცის თვალთ დანახული სამყარო. რეჟ. თ. ჩხეიძე თანამედროვედ იაზრებს ყველაფერს, რასაც მოთხრობა სთავაზობს.“

ლევან ხეთაგური - „ჰაკი აძბას“ ინსცენირებისათვის მარჯანიშვილის თეატრში „თ. მ.“ №5.

„სპექტაკლში იკვეთება რამდენიმე მიზანსცენა, რომლებსაც გმირთა ურთიერთობების გარკვევის საქმეში „გასალების“ ფუნქცია აკისრია. რეჟისორმა ისინი ზუსტი გამომსახველობითი მიმართებით განაღაგა და სპექტაკლიც საინტერესოდ და აქტუალურად აჟღერდა.“

გუბაზ მეგრელიძე—„გამოქვამული“ „თ. მ.“ №6.

1984 წელი

„ახალგაზრდა მომღერალ პაატა ბურჭულაძის სახით ქართულმა საოპერო ხელოვნებამ კიდევ ერთი საუცხოო მომღერალი შეიძინა. ამ მომღერალში ძნელია განვასხვავოთ რა უფრო მიმზიდველია— ინდივიდუალური ტემბრის, ხავერდოვანი მოქნილი, კამერტონებად მდიდარი ფართო დიაპაზონის ხმა თუ ბუნებით ნაბოძვარი მუსიკალურობა, გამომსახველობა, ყოველი ფრაზის გულმოდგინედ გარანდვის უნარი, ავტორისეული ტექსტისადმი მოკრძალებული, პასუხისმგებლური დამოკიდებულება თუ ძალზე მკაფიო დიქცია.“

რუსუდან ქუთათელაძე—„ბორის გოდუნოვი“ ქართულ სცენაზე. „თ. მ.“ №1

„მარჯანიშვილის მუშაობა მსახიობებთან იყო სკოლა—თავისებური სკოლა... აქ იჭედებოდა მსახიობის ფსიქიკა, მისი სცენური აზროვნების უნარი, მისი პლასტიკა...“

ვახტანგ ტაბლიაშვილი—„რეჟისორის ჩანაწერები“ „თ. მ.“ №1.

„ნოდარ მგალობლიშვილის უტყუარი, დიდი მიღწევა იაგოს როლის განსახიერებაში უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, თუ რამდენია მის აქტიურულ ინდივიდუალობაში ჯერ კიდევ შეუცნობელი შესაძლებლობები.“

მარინე ნიკოლეიშვილი—„ნოდარ მგალობლიშვილის სცენური ნიღბები“ „თ. მ.“ №2.

„პედაგოგის მუშაობა შემოქმედებაა, შთაგონებული ოსტატობა და არა მოსაწყენი მუშაობა. შეთავსებით თეატრი—ინსტიტუტი—ერთიანი შემოქმედებითი ამოცანა, ერთი აცეხს მეორეს და პირიქით...“

მიხეილ თუმანიშვილი—„პედაგოგად უნდა დაიბადო“ „თ. მ.“ №3.

„მოზარდმაცურებელთა ქართულ თეატრში სპექტაკლის ავტორებმა იმთავითვე აზიარეს ოცნების და სინამდვილის სიზმარ-ცხადის მიჯნა სათავეებს, ამთავითვე გააფრთხილეს ამ სამყაროს არამყარობის გამო, ამთავითვე დამოძღვრეს, რომ ადამიანმა, როგორც ამას ჩვენი ნაცნობი ჩიტი ქადაგებს, თვითონ უნდა აგოს პასუხი თავის ბედზე, გამუდმებით უნდა სწამდეს რალაც, გამუდმებით უნდა ელოდოს სასწაულს.“

მარინე ბუზუკაშვილი—„ხლაპარ იყო...“ „თ. მ.“ №3.

„რეჟისორისა და მსახიობის მიერ მოძებნილი პორტრეტი, ყესტი, ლიმილი, პოზა, სიარული (კონდენსირებული სახით თუნდაც სპექტაკლის თავისებურ კომბინაციაში, სინაგოგაში შესვლის ღონიერ პასაჟში გამოვლენილი) დასრულებული და მეტად ორიგინალური შექსპირული სცენური სახის შექმნას ემსახურება, რაც სრულიად უეჭველად ქართული სცენური შექსპირიანას შესანიშნავ მონაპოვართა რიგში ვიგულოვით.“

ნიკო ყიასაშვილი—„მეფელოხადან შაილოკამდე“ „თ. მ.“ №4.

„ტყუილად არ უთქვამს ქართველ ხალხს: დიდ აღმართს დიდი დაღმართი მოსდევსო.“

აკაკი ვასაძე—„მოგონებები, ფიქრები“ „თ. მ.“ №5.

„გიზო ყორდანიძე დღეს ქართველ რეჟისორთა ყველაზე თვალსაჩინო და დანინაურებულ რაზმს ეკუთვნის მის სამყაროში, ერთმანეთის გვერდით ბედნიერად ცხოვრობენ მუსიკისა და დრამატული ხელოვნების მუზეუმი და ჩვენც იმედით მოვლით უკვე დასრულებული ოსტატის ახალ ნამუშევრებს.“

ნოდარ გურაბანიძე—„ოსტატი“ „თ. მ.“ №6.

„(ო. იოსელიანის „ადამიანი იბადება ერთხელ.“ რეჟისორი თ. ჩხეიძე და გ. თოდაძე. კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი) რეჟისორებმა თავისებურად ნაიკითხეს პიესა და რომანტიკული, მაღალი პოეტური ჟღერადობა შესძინეს მას.“

ნადია შალუტაშვილი—„ნარსულის დაბრუნების ტკივილი“ „თ. მ.“ №6.

1985 წელი

„...თეატრი და სხვა“ №3

ნანი ჩიქვინიძის შემოქმედება განსხვავებული მხატვრული ღირებულების სცენური სახეებისგან შემდგარ გალერეას წარმოადგენს. იგი უკვე დაოსტატებული ხელოვანია.

მაია გოშაძე – ნანი ჩიქვინიძის ერთი როლი“ „თ. მ.“ №1.

„თამაზ თოლორაიას ყველა როლი ერთმანეთს ავსებს, ამდიდრებს, აფართოებს მსახიობის თვალსაზრისს. განსაკუთრებით თავისუფლად, ლაღად გრძობს თავს იგი მსუბუქ ვოდვილში, სადაც იმპროვიზაციას მიმართავს.“

გიორგი ცქიტიშვილი – „თამაზ თოლორაია“ „თ. მ.“ №1.

„მას, როგორც მსახიობს, საინტერესო თვისება ახასიათებს, იგი ცდილობს თავის გმირს მოუძებნოს ერთი დამახასიათებელი ქცევა, საქციელი, რომელიც გმირის ემოციურ მდგომარეობას გამოხატავს შესაბამის მომენტში, მისი ყველა სცენური სახე თანამედროვეობით საზრდოობს და თანამედროვე გმირებად იქცევიან.“

ლევან ხეთაგური – „გია ბურჯანაძე“ „თ. მ.“ №1.

„ატმოსფერული თეატრი...“ ამ თეატრში არ ხდება არც „ცხოვრების თამაში“ და არც „თეატრის თამაში“, ეს არის „ტრიბუნა“, არ არის „ბალაგანური თეატრი“ და მით უმეტეს არც „ტაძარია“. ამ თეატრში განზოგადების სულ სხვა დონეა, სულ სხვა რანგი და სხვა ნესებიც კი... შესაძლოა, ის ცოტათი მისტერიალურ თეატრს წააგავს... აქ დრამა და ტრაგედია პერსონაჟს ქვეცნობიერებაში ებადება...“

ა. ვარსიმაშვილი – „ახალგაზრდა რეჟისორის ჩანაწერები“ „თ. მ.“ №1.

„ბათუმის თეატრის სპექტაკლში (რეჟ. ზაზა სიხარულიძე. ე. გრიგორიევის სცენარი „რომანსი შეყვარებულზე“) ზეიმობს სამემსოვლებლო სტილის ერთიანობა, მწყობრი ახსამბლურობა, რომელიც ძნელად მიიღწევა მსახიობთან მიმე, დამქანცველი შრომის გარეშე. ზ. სიხარულიძე გვევლინება როგორც პოეტი, იგი უარყოფს ყველაფერს, რაც აძნელებს რიტმულ ერთიანობას. ხსნის და აწვითარებს მწირ სცენებს.“

მინიელ კალანდარიშვილი – „ერთი სიყვარულის ორი რომანსი“ „თ. მ.“ №2.

„ორივე მონო სპექტაკლს („აკაკის მონოლოგი“ და ვაჟა ფშაველას „ნანადერძევი“) აქვს თავისებური დინამიკა, ერთმანეთისაგან განსხვავებული შინაგანი რიტმი, თუმცა, ისინი ლოგიკური ქარგით არიან გაერთიანებული და გამომსახველობითი ხერხები მეორდება მცირედი განსხვავებით. პოეტურ სამყაროში მელნევის ერთადერთი საშუალება გ. ხარაბაძისთვის მის მიერ წარმოთქმული სიტყვაა და ამიტომ იგი მაქსიმალურად დატვირთული და ემოციურია.“

მარინე ცნომელიძე – „სატელევიზიო მონო სპექტაკლი“ „თ. მ.“ №2.

„არის წარმოსახული მნიშვნელოვანი პრობლემა და პოლონელი ხალხის სულიერი თვისებები, რაც სხვადასხვა თეატრთა თანამეგობრობის უმნიშვნელოვანესი პირობაა.“

ლელა წიფური – „ახალგაზრდული თეატრის სპექტაკლი: იოზეფ ჩერნეცკის სპექტაკლში მკაფიოდ.“ „თ. მ.“ №1.

„გასულმა წელმა დათო ანდლულაძის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ფურცელი გადაშალა. საქართველოს ტელევიზიაში დადგმული სპექტაკლი „ბედი ქართლისა“ წლის საუკეთესო გადაცემად იქნა აღიარებული.“

ნატო დევიძე – დათო ანდლულაძე „თ. მ.“ №1.

„მაყურებელთა დარბაზის პირდაპირ, მოქმედების ადგილისკენ ზურგმეტყვევით სკამზე ჯდომის უსიტყვო მონაკვეთის დროს მსახიობი თავისი სცენური გმირის შინაგანი მონოლოგის, ემოციურ მდგომარეობის ჩვენებას ახერხებს.“

მაია გოშაძე – ნანი ჩიქვინიძე „თ. მ.“ №1.

„დრამატულ ხელოვნებაში ის ძლიერი და ტრაგიკული პიროვნების განცდათა და ვნებათა სცენური წარმოსახვის დაუძლეველმა სურვილმა მოიყვანა.“

ნინო მაჭავარიანი – ნინო კახიანი „თ. მ.“ №1.

„რა პატარაა, რა ბავშვური და სასაცილო ნინო ბურდულის ნესტანი. მას ხომ წიგნებში ამოკითხული ან კინოში ნახახი კეთილშობილი ქალის პოზა აქვს მიღებული.“

გიორგი ჩართოლანი – ნინო ბურდული „თ. მ.“ №1.

„მის გმირებს ერთი რამ აერთიანებთ, ისინი საკუთარ ადგილს ეძებენ ცხოვრებაში... ისინი არ არიან ტიპური – განსაკუთრებული პიროვნებები არიან, რომელთაც რთული, ცხოვრებისეული პრობლემები აწუხებთ – ინტელექტუალური ადამიანის მდგომარეობა საზოგადოებაში.“

ლევან ხეთაგური – გია ბურჯანაძე „თ. მ.“ 1.

„მეტხის თეატრში „ჭინჭრაქა“ აჟღერდა როგორც იგავი კეთილსა და ბოროტზე, ძალაუფლებასა და მოვალეობაზე, თავისუფლებაზე, დიქტატურაზე. სპექტაკლის პოეტიკა გამომსახველობის ალეგორიულ ფორმებს ემყარება.“

გიორგი ლალიაშვილი – „ჭინჭრაქა“ მეტხის თეატრში „თ. მ.“ №2.

„ერთხელ მედლით დამაჯილდოვეს. მარიოპოლუსთან, მილიტოპულთან და ასკანია – ნოვასთან ვიბრძოდით, მელიტოპოლის მახლობლად. ლამით, უშველელად ვამლნარში პოლკებს შორის ვამყარებდით კავშირს. გათენებისას კი აღმოვაჩინეთ, რომ მთელი მინა მოკლულ გერმანელთა სხეულებით იყო“

დაფარული. ჩვენ უკვე შეჩვეული ვიყავით სიკვდილს, მაგრამ უნებლიედ გავიფიქრე: სადღაც, გერმანიაში მათაც ხომ ჰყავთ დედები, დები, ცოლები, რომლებიც ელოდებიან. ისინი კი ველარასოდეს დაბრუნდებიან.“

მინიელ თუმანიშვილი – „ჩემი ჯარისკაცობის ამბავი“ „თ. მ.“ №2.

„...მხატვრულ ბრიგადებს სათავეში უდგანან გამოჩენილი ქართველი მსახიობები: სსრკ სახ. არტისტი, სსრკ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი აკაკი ხორავა, სსრკ–ს სახ. არტისტი, საქ. უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი აკ. ვასაძე... მსახიობთა საბჭოს შემადგენლობაში სხვადასხვა დროს შედიოდნენ დრამის, საოპერო თეატრის, ესტრადის ნამყვანი მსახიობები...“

პეტრე შამათავა – „მებრძოლი თეატრი“ „თ. მ.“ №2.

„კოტე მარჯანიშვილი, მართლაც სასცენო ეფექტების დიდი ხელოვანი იყო. მუსიკა, შუქი, ტანსაცმელი, ფერები – ყველაფერი ჰამლეტის ტანჯვასთან იყო შეფარდებული. შუქის სხივი მოჰყვებოდა ჰამლეტს და მის გამკრთალებულ სახეს შავ ვარაყში და შავი სივრცის ფონზე წარმოაჩენდა. როცა შუქი მის თვალებს მოხვდა, ეს იყო საოცრება! თვალები აირეკლავდნენ შუქს და ნაპერწკლებს გამოსცემდნენ...“

სოლომონ ხუციშვილი – „ჩემი ჰამლეტი“ „თ. მ.“ №2.

„როლზე მუშაობას გმირის გარეგნობის ძიებით იწყებდა. თვლიდა, რომ გარეგნულმა იერმა უნდა აუნყოს მაყურებელს გმირის ბუნება. მოქანდაკესავით ძერწავდა საკუთარ სხეულს. შეეძლო ყველაფერი მოერგო და ყველაფრად გარდაქმნილიყო.“

გულნაზი ჯავახიშვილი – „გიორგი შავგულიძე“ „თ. მ.“ №4.

თეატრი მარადიულია ვითარცა ქვაში გაცოცხლებული ქანდაკება და ყოველდღიური – როგორც გაზეთი.

კოტე მახარაძე – „ნანახი და განცდილი“ „თ. მ.“ №6.



ვაჟა ძიბუა

არა მხოლოდ მოგონებები...

მდიდარი ბიოგრაფია აქვთ ჭავჭავაძეებს და ამ სიამაყის განცდით იწყებს მოგონებებს ლიკა ჭავჭავაძე. მისი თხრობა ლალია, ბავშვური გულბრწყვილობით აღსავსე და დიდი სიყვარულის შარავანდედით გარემოსილი. ის, რაც მას უშუალოდ არ განუცდია, თავისი სათაყვანებელი დედის, ქართული თეატრის უბრწყინვალესი მსახიობის, თამარ ჭავჭავაძის და ბებულის, ელენე მაყაშვილის მონათხრობიდან გვიზიარებს. თავმოწონებით აღნიშნავს ილია ჭავჭავაძესთან, კოტე მარჯანიშვილთან და ვალერიან გაფრინდაშვილთან ნათესაურ კავშირს. ლიკა ჭავჭავაძე თეატრის პირმშოა, როგორც პირდაპირი, ისე გადატანილი მნიშვნელობით. ცნობილი არტისტების თამარ ჭავჭავაძისა და პიერ კობახიძის შვილი სხვა სულისკვეთებით ვერც აღიზრდებოდა. მისი ანა-ბანა თეატრის კულისები იყო, ოცნების მწვერვალი კი, სცენაზე მშობლების გვერდით დგომა. განსაკუთრებით გამოყოფს დედის სცენურ დებიუტს მარჯანიშვილისეულ „ცხვრის წყაროში.“ ეს სპექტაკლი და თამარ ჭავჭავაძის ლაურენსია ხომ ქართული თეატრის აღორძინების ქვაკუთხედაადა მიჩნეული. ამ დიდი გამარჯვების შესახებ ლიკა ჭავჭავაძე თავის უშუალო შთაბეჭდილებებს ვერ გაგვიზიარებდა იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ იგი ამ დროს დაბადებულიც არ იყო, თუმცა, ჩათვალა, და სავსებით სამართლიანადაც, რომ ამ ისტორიულ ფაქტს გვერდს ვერ აუვლიდა. ამ არგუმენტის გასამყარებლად იგი მოიხმობს საყოველთაოდ აღიარებული ავტორიტეტების-გრიგოლ რობაქიძის, უშანგი ჩხეიძის, ვერიკო ანჯაფარიძის, ვასო გომიაშვილის შეფასებებს. ქართული თეატრის ისტორიული წიაღიდან ლიკა ჭავჭავაძე თამარ ჭავჭავაძის კიდევ ორ აქტიორულ მიღწევაზე ამხვილებს ყურადღე-

ბას, ეს გახლდათ სალომეა-ოსკარ უაილდის ამავე სახელწოდების პიესაში და ლამარა-გრიგოლ რობაქიძის „ლამარაში,“ გენიალური სანდრო ახმეტელისა და კოტე მარჯანიშვილის დადგმებში. „ლამარა“ ამ ორი რეჟისორის ერთობლივი ნამუშევარი იყო.

შემდეგ უკვე ლიკა თავის უშუალო შთაბეჭდილებებს გვიზიარებს. მოგონებათა იმ ნაწილში, რომელიც მის ბავშვობას, სამეზობლო წრეს, თეატრთან სიახლოვეს მოიცავს, იკვეთება საოცრად კეთილშობილი, ხალასი, ცხოვრებასა და ხელოვნებაზე უზომოდ შეყვარებული გოგონა, რომელიც ყანგბადივით ისრუტავდა მის ირგვლივ არსებულ მშვენიერებათა სამყაროს განუმეორებელ სურნელებას. მეითხველმა თავად განსაჯოს, როგორი ამაღლებული იქნებოდა მისი სულიერი განწყობა, როდესაც მის გვერდით, ერთ სახლში ცხოვრობდნენ: აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, ემანუელ აფხაიძე, ალექსანდრე და ცეცილია წუნუნავეები, აკადემიკოსი ვიქტორ კუპრაძე, პოეტი ალიო მირცხულავა, ექიმი ლევან ანჯაფარიძე, არქიტექტორები ნადეჟდა და შაქრო ქურდინები, ძმები კახი და იმედი კავსაძეები!..

განსაკუთრებული სითბოთი მოგვითხრობს მსახიობობაზე მეოცნებე ლიკა მათ ოჯახში იმდროინდელი მარჯანიშვილის თეატრის გენიალური არტისტები – ვერიკოს, სესილიას, ვასო გომიაშვილის, მერი დავითაშვილის, აკაკი კვანტალიანის, სანდრო ჟორჟოლიანის, შაშო გომელაურის, გიორგი შავგულიძის, ალე ომიანის, მათს შორის კი-მამამისის პიერ კობახიძის ხშირი სტუმრობების შესახებ. დიდ სიყვარულს ამჟღავნებს მამის მიმართ, მიუხედავად იმისა, რომ დედის გვარს ატარებს. ეს დამოკიდებულება არც არის გასაკვირი, ვინც იცის ამ კეთილშობილი ოჯახის ისტორია: „სულ პატარა ვიყავი, როცა დედა და მამა დაიცლდნენ ერთმანეთს, მაგრამ დიდ მეგობრებად დარჩნენ. დედას თხოვნით და მამას თანხმობით, მე დედის გვარს ვატარებდი. მამა ხშირად მეხუმრებოდა, შენ მაინც ჭავჭავაძეობა აირჩიეო.“ პიერ კობახიძე თვალსაჩინო მსახიობი რომ იყო, ეს ქართული თეატრის ისტორიამ შემოგვინახა, მაგრამ ალბათ ცოტამ თუ იცის, რომ იგი შესანიშნავი პოეტი გახლდათ და უმეტესად გონებამახვილური ექსპრომტებით ახალისებდა მშობლიურ თეატრს, ოჯახს, ახლობლებს: „მამა გმირთა მოედანზე, თერთმეტსართულიან სახლში ცხოვრობდა, ხშირად შეგვეკრებდა ხოლმე ყველას ერთად და ნამდვილ დღესასწაულს გვიწყობდა, ექსპრომტად ლექსებს გვინერდა.“

განუმეორებელი აქტიორული ინდივიდუალობით დაჯილდოებული თამარ ჭავჭავაძე დიდბუნოვანი ქალბატონი გახლდათ. მისი ქალიშვილის მოგონებებში მსახიობის ეს ადამიანური თვისება განსაკუთრებული ნიშნითაა გასხივოსნებული. ომის მძიმე წლებში მათი ოჯახის კარი ყველასათვის ღია იყო - ზოგს საცხოვრებლად შეიკედლებდა, ზოგს სურ-

სათ-სანოვაგეს უნაწილებდა, მოსკოვიდანაც კი უხმობდა თავისთან მეგობრებს დროებით თავშესაფრისთვის: „მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობს ელენე სიბლას შვილი ომში დაეღუპა, დედა ძალიან განიცდიდა. ქალბატონი ელენეც დროებით ჩვენთან გადმოიყვანა საცხოვრებლად...“ „მასხოვს აღმოსავლური ცეკვების კარგი შემსრულებელი ზეინაბ ხანუმ აფხაზსკაია. მას ბინის პრობლემა ჰქონდა. იმ პერიოდში ისიც ჩვენთან ცხოვრობდა, აღმოსავლურ ცეკვებს მასწავლიდა...“ ასეთი და სხვა მსგავსი ფაქტები ამიღვინებს და ზრდის ამ მოგონებათა მნიშვნელობას.

თამარ ჭავჭავაძე მხატვრული კითხვის დიდოსტატთა იმ მცირერიცხოვან კოჰორტას მიეკუთვნება, რომელთა სახელებით მუდამ იამაყებს ქართული ხალხი. შთამბეჭდავად აღწერს ლიკა ჭავჭავაძე იმდროინდელი, ერთ-ერთი გამორჩეული საიუბილეო საღამოს მიმდინარეობის ფრაგმენტს: „მასხოვს, ქალბატონი ნატო ვაჩნაძის იუბილე გაიმართა ოპერის თეატრში. იმ საღამოს ვესწრებოდი, ამფითეატრში ვიჯექი. უღამაზესი ქალბატონი ნატო ამფითეატრის კიბებზე ჩამოვიდა და დარბაზიდან დედაფალივით ავიდა სცენაზე. დედაჩემმა ლექსი წაუკითხა: „ვაჩნაძიანთ ტურფა ქალო, ლამაზების დედოფალო.“ მეგონა დარბაზი ტაშისგან დაინგრეოდა.“

ბუნებრივია ლიკა ჭავჭავაძეს ეამაყებოდა ასეთი სახელოვანი და ნიჭიერი დედა, რომ ჰყავდა. ერთ-ერთი ბრწყინვალე კინოსახე იყო ხანუმა ვახტანგ ტაბლიაშვილის ფილმ-შედევრში „ქეთო და კოტე“: „დედასთვის ხანუმას როლის შეთავაზება ბევრს გაუჭვირდა—იგი ხომ ტრაგიკული როლების მსახიობად ითვლებოდა, თუმცა თვითონ ძალიან უყვარდა სახასიათო როლებიც.“

ლიკა ჭავჭავაძე ასეთივე სიამაყით მოგვითხრობს მაიამისის, პიერ კობახიძის მიერ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე განხორციელებულ საეტაპო როლებზე: ფერდინანდი, ჩონთა, არმან დიუვალი, პარატოვი, ანტონიუსი, პეტრუჩიო... და, რა თქმა უნდა, მისი აქტიორული შემოქმედების გვირგვინზე, თვით მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით მომზადებულ ურიველ აკოსტაზე.

მშობლების გარდა ლიკა ჭავჭავაძე არანაკლები სიყვარულით, ერთგვარი მოკრძალებით გვესაუბრება თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგთა იმ თაობაზე, რომელსაც დღეს ლეგენდარულს ვუნოდებთ: აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, დოდო ალექსიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, მალიკო მრეველიშვილი, ბაბუღია ნიკოლაიშვილი, ვალენტინა გამსახურდია, დიმიტრი ჯანელიძე, ნათელა ურუშაძე, ნადეჟდა შალუტაშვილი, ვახტანგ ბერიძე... ერთ უმაღლეს სასწავლებელში ამდენი ავტორიტეტის თავმოყრა მართლაც უჩვეულო და სასიქადულო მოვლენა გახლდათ! მოგონებათა ავტორი დღევანდელი გადასახედიდან სამართლიანად ამაყობს თავისი თანაკურსელებით-ზინა კვერ-

ენჩილაძემ, თენგიზ არჩვაძემ, გივი ბერიკაშვილმა, ბორის წიფურიამ სახელი და დიდება მოუტანეს ქართულ თეატრსა და კინოს.

ლიკა ჭავჭავაძეს რუსთაველის თეატრში განსახიერებელი ყველა როლი, თავისებურად უყვარს. თითქოს წარსულს ელოლიანებებო, უყვრება პარტნიორებს, ხალასი იუმორით გვიყვება სპექტაკლების დროს წარმოქმნილი იმპროვიზაციული ხასიათის კურიოზებზე.

შეუძლებელია გულგრილად აღიქვას მკითხველმა სევდიანი, ვიტყვოდი, ტრაგიკული პასაჟი მოგონებისა, როდესაც ჯერ კიდევ ენერგიითა და შემოქმედებითი ოცნებებით აღსავსე თამარ ჭავჭავაძე სხვა ცნობილ მსახიობებთან ერთად გაათავისუფლეს თეატრიდან: „ქალაქ კიევში კოტე მარჯანიშვილის იუბილე გადაიხადეს, დედაჩემი დაჰატიყეს, რამდენიმე დღით გაემგზავრა. ამ პერიოდში რუსთაველის თეატრში მოხდა რეორგანიზაცია, გამოაკრეს განცხადება. ძალიან ბევრი მსახიობი გაათავისუფლეს თეატრიდან, მათ შორის დედაც იყო... მან, ცხადია, ჯერ არაფერი იცოდა. ძალიან კმაყოფილი ჩამოვიდა კიევიდან, ბავშვივით გახარებული მიყვებოდა, როგორ პატივს სცემდნენ იქ, ლაურენსიას მონოლოგიც წააკითხეს, რა ქების სიტყვებს ეუბნებოდნენ. მე ვერაფერი ვუთხარი თეატრიდან გათავისუფლების შესახებ. შევცდი,—უნდა შემემზადებინა. არ მეგონა, რომ მაშინვე წავიდოდა თეატრში...“

თამარ ჭავჭავაძის გათავისუფლებით წააგო რუსთაველის თეატრმა, სამაგიეროდ მოიგო სოხუმის ქართულმა თეატრმა, რომლის ახალგაზრდა სამხატვრო ხელმძღვანელმა ანზორ ქუთათელაძემ არ დააყოვნა და მოიპატიჟა დიდებული მსახიობი, სადაც მან რამდენიმე სეზონის მანძილზე არაერთი ბრწყინვალე სახე შექმნა: ოთარაანთ ქვრივი (ი. ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივი“), ხორეშანი (ო. ჩხეიძის „მამა თევდორე“), დედა (გ. ბერძენიშვილის „მთაში ნათქვამი“)... დედაჩემის უკანასკნელი როლი სოხუმის თეატრში გახლდათ მისის სევიჯი, პატრიკის პიესაში „უცნაური მისის სევიჯი.“ თვითონ ძალიან უყვარდა ეს როლი.

მოგონებათა დასკვნით ნაწილში ლიკა ჭავჭავაძე სიამაყის გაცნობით მოგვითხრობს რუსთაველის თეატრის ტრიუმფალური გასტროლების შესახებ მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში. ხარობს ქართული თეატრის საყოველთაო აღიარებით, თავისი პარტნიორების წარმატებით. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ნაწარმოებში ნათლად იკვეთება ავტორის პიროვნება, მისი სულიერი სამყარო. ამ შემთხვევაშიც ასეა. ჩინებულმა მსახიობმა ლიკა ჭავჭავაძემ თავის მემუარებში არაჩვეულებრივი ფერადოვნებით დაგვიხატა მოსიყვარულე, კეთილგანწყობილი, ადამიანური ფასეულობებით გაჯერებული „ავტობიოგრაფია“.

მოგონებათა მეორე თავი ეთმობა თამარ ჭავჭავაძის ნაფიქრ-ნააზრებს, რომელიც თავის დროზე გამოქვეყნდა ჟურნალ „საბჭოთა

ხელოვნებაში“ და კარგა ხანია ბიბლიო-გრაფიულ იშვიათობად იქცა. 1946 წლით დათარიღებულ ნაშრომში მსახიობი ერთგვარად აჯამებს თავისი სასცენო მოღვაწეობის 25 წლის თავს. წერის თავისუფალი მანერით, რომანტიკული განცდითა და ნოსტალგიური ფერების ურთიერთშეხამებით გამოირჩევა უზრუნველი ბავშვობისა და დიდ წინაპართა ნეტარი სახელების შეძლებისდაგვარად გაცოცხლების სურვილი. მისი სათაყვანებელი კახეთი იყო ის ასპარეზი, სადაც გაღვივდა მომავალი მსახიობის სასცენო ხელოვნებისადმი ფანატიკური სიყვარული.

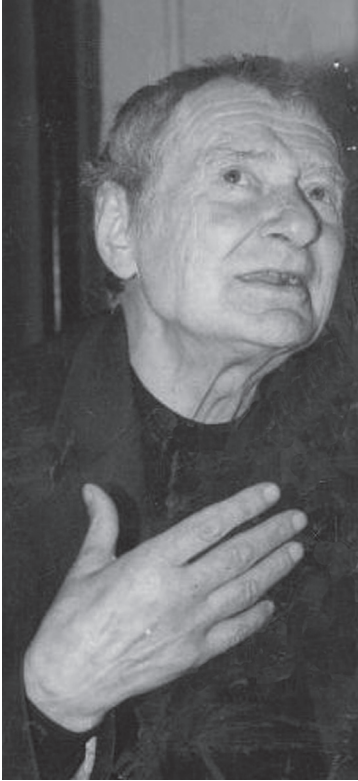
შემდეგ უკვე თბილისის წმინდა ნინოს სასწავლებელი, საინტერესო თეატრალური კოლექტივების გაცნობა, უდიდესი შთაბეჭდილება ლადო მესხიშვილის, ალექსანდრე იმედაშვილის სცენაზე ხილვით, განსაკუთრებით კი ნუცა ჩხეიძის ტრაგიკული მედიათი აღფრთოვანება. 1914 წელს ხარკოვში გაემგზავრა სწავლის გასაგრძელებლად ისტორიულ-ფილოლოგიურ ფაკულტეტზე, მაგრამ თეატრისადმი სიყვარული იმდენად ძლიერად იყო ფესვგადგმული მის არსებაში, რომ პარალელურად, მშობლებისგან მალულად, ლებედინსკის დრამატულ სტუდიაში დაიწყო მეცადინეობა. თბილისში დაბრუნებისთანავე მან უკვე საბოლოოდ დაუკავშირა თავისი ბედი თეატრს. 1920 წელს ჩაირიცხა რუსთაველის თეატრის დასში, ხოლო 1922 წელს კოტე მარჯანიშვილის საქართველოში ჩამოსვლის შემდეგ დაიწყო თამარ ჭავჭავაძის აღმავალი გზა ქართულ თეატრში.

თ. ჭავჭავაძის მარჯანიშვილისა და რუსთაველის თეატრებში ნათამაშევი როლები არ არის მხოლოდ გახსენება, იგი სცილდება მემუარულ ჟანრს. მსახიობი ღრმად პროფესიულად აანალიზებს მათ: „მუდამ ვცდილობ თანაბრად ვითამაშო. არასდროს არ ვუქვემდებარებ და არ ვუფარდებ ჩემს მხატვრულ გაგებას მაყურებლის გემოვნებას. პირიქით, ვცდილობ ავამალო ეს უკანასკნელი და მიუუახლოვო იგი პიესის ავტორის, რეჟისორისა თუ პირადად ჩემს ჩანაფიქრს.“ უკეთესად ვერ იტყვი! დიდი მსახიობის ეს თეზისი სამაგიდო წიგნის მნიშვნელობას იძენს, ვინაიდან ხშირ შემთხვევაში, სწორედ ეს მნიშვნელოვანი ღირებულებებია უგულებელყოფილი თანამედროვე ქართულ თეატრში.

მსახიობის ბედი ტრაგიკულია. მას თავისი მიზნების განხორციელება დამოუკიდებლად არ ძალუძს. თამარ ჭავჭავაძის მონოლოგის ფინალურ სტრიქონებში ვკითხულობთ: „ვოცნებობ განვასახიერო: მედია, ელექტრა, კლეოპატრა, ფედრა, მარია სტიუარტი, ორლენელი ქალწული, ანა კარენინა, კატერინა, ნასტასია ფილიპოვნა.“ ვერც ერთი ეს როლი მან ვერ ითამაშა, არადა, ყველა როლი მისი იყო!..

მცირე ფორმატის, გემოვნებით გაფორმებული (მხატვარი გიორგი მალაქელიძე) წიგნი, რომლის რედაქტორი გახლავთ მერი ტორაძე, უთუოდ კარგი საჩუქარია არა მხოლოდ ჩვენი სასიქადულო მსახიობების ნიჭის თაყვანისმცემლებისთვის, არამედ თეატრის ყველა მოყვარულისა და განსაკუთრებით მომავალი თაობებისთვის.





გიზო

სიხარულიძე

ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ მძიმე დანაკლისი განიცადა — ნავიდა ჩვენგან ქართული თეატრის კიდევ ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, საქართველოს სახალხო არტისტი გიზო სიხარულიძე.

გ. სიხარულიძე დაიბადა 1929 წლის 23 მარტს ქ. ოზურგეთში, 1948 წელს დაამთავრა ქ. თბილისის მე-16 საშუალო სკოლა და ამავე წელს გააგრძელა სწავლა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტზე. მისი დამთავრებისთანავე, 1952 წლიდან დაიწყო მუშაობა ქუთაისის ლ. მესხიძევილის სახელობის თეატრში. ერთი წლის შემდეგ თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში გააგრძელა მოღვაწეობა. 1955 წლიდან კი მარჯანიშვილის აკადემიური თეატრის მსახიობი იყო.

გ. სიხარულიძე მარჯანიშვილის თეატრის სახელოვანი სამსახიობო პლედის ერთ-ერთი ღირსეული წევრია. მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია როლის ღრმა, ფსიქოლოგიური ანალიზი და ამასთანავე, მისი წარმოსახვის ემოციური სიმძაფრე. არტისტული ერუდიცია და ინტელექტი, რაც მას ყოველთვის ეხმარებოდა როლის იმპახენტურ გააზრებაში და მისდამი საკუთარი დამოკიდებულების ჩამოყალიბებაში.

გ. სიხარულიძის აქტიორული თავისთავადობისა და უზადო ნიჭის პირველი მახასიათებელი სცენური გულწრფელობა და სიმართლე იყო. მუდამ შემოქმედებითი სიანზღის მოყვარული,

არ შეიძლებოდა მარჯანიშვილის თეატრში შექმნილი ახალგაზრდა და უკვე ცნობილი რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე იყო. 1967 წელს, რუსთავის თეატრის შექმნის დღიდან, მსახიობმა იოლად გაცვალა აკადემიური სცენა ახლადშექმნილ თეატრალურ ფიცარნავზე იმ რწმენით, რომ აქ უფრო დიდი შემოქმედებითი მუშაობის მონაწილე გახდებოდა და არც შემცდარა. რუსთავის ახალგაზრდა თეატრმა ქართულ სასცენო ხელოვნებას მრავალი ახალი ვარსკვლავი შესძინა, რომლებთან ერთად მოიხსენიება გ. სიხარულიძეც.

რუსთავის თეატრის ძირითადი ბირთვის მარჯანიშვილის თეატრთან შეერთების შემდეგ (1975) იგი საბოლოოდ დაუბრუნდა მარჯანიშვილის თეატრს.

მის მიერ შესრულებული როლებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია: არტური (ე. ვოინიჩის „კრაზანა“), ჟადოვი (ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“), მირანგულა (გ. ჩიტიანიშვილის „მირანგულა“), პაპა გაბო (ა. ალლაძის „შავთვალა გოგონა“), გია (მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილეთი“), ყრუ (ნ. ჰიქმეთის „დამოკლეს მახვილი“), აგიტატორი, ფოსტალიონი, ისიდორე (ნ. დუშბაძის და გ. ლორთქიფანიძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“), „მე ვხედავ მზეს“, „საბრალოდებო დასკვნა“, კოხტა (ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“), ინკვიზიტორი (ყ. ანუის „ჟანა დარკი“), როსტომ ბრძენი (პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“), მსახიობი (ე. დე ფილიპოს „კომედიის ხელოვნება“), სვერანსკი (ვ. კოროსტილიოვის „ასი წლის შემდეგ“), კოსტილიოვი (მ. გორკის „ფსკერზე“), ტიბორცი (ი. კატონას „ბანკ-ბანი“), ზოსიმე ბერდიდი (ლ. გოთუას „გმირთა ვარაში“), ივან ივანოვიჩი (ვ. მაიაკოვსკის „აბანო“), გლოსტერი (უ. შექსპირის „მეფე ლირი“) და სხვ.

რუსთავის თეატრის სცენაზე დადგა თ. ჭილაძის „სურათები საოჯახო ალბომიდან“.

გ. სიხარულიძე აქტიურად მოღვაწეობდა საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიაში. მიჰყავდა გადაცემა „ზღაპრის გულა“, მაგრამ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ასევე მისი მოღვაწეობა რადიოში, რამაც მისი შემოქმედება ახალი კუთხით წარმოაჩინა. მისი მონაწილეობა რადიოსპექტაკლებში, განსაკუთრებით კი, ჩვენის სახელოვანი პოეტების: გ. ტაბიძის, გ. ლეონიძის, ს. ჩიქოვანის და სხვ. მიერ შექმნილი ლიტერატურული საგანძურის აჟღერება მსახიობის კიდევ ერთ აქტიორულ გამარჯვებას წარმოადგენდა.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

„...თეატრი და სხვა“ №3



გარეკანის პირველ გვერდზე:
გუბა გოგორიშვილი მაკაბიტის როლში
მესამე გვერდზე:
უზანგი ჩხეიძის ქებლი მთანვინდაზე
მეოთხე გვერდზე:
სცენაზეა ირმა ნიორაძე

„თეატრი და ცხოვრება“
„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“
„THEATRE AND LIFE“

№3, 2010

ტექნიკური რედაქტორი
ელისო ცქიტიშვილი

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ფასი — სახელმეკრულებო
რედაქციის მისამართი: თბილისი 380007, გ. ლეონიძის ქ. №11ა.
ტელ.: 999096

აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „ქართულ ელიტაში“





ISSN 1987-8974



9771987897006