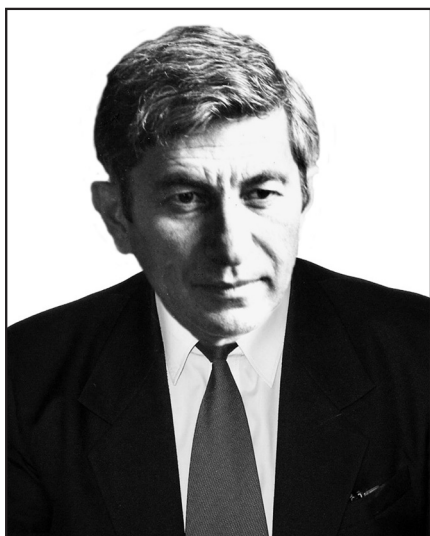


3-4
2011



თეატრი
და
ცხელ სურათებს

ვულოცავთ! შთა რუსთაველის სახელობის პრემიას



თეატრმცოდნეს,
ხელოვნების დამსახ-
ურებულ მოღვაწეს
ნოდარ გურაბანიძეს

და



გამორჩენილ საო-
პერო მომღერალს
ლადო ათანუელს.

თეატრი

და

ცხოვრება

მთავარი რედაქტორი
გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი
ნინო მაჭავარიანი

საკონსულტაციო საბჭო:
ნოდარ გურაბანიძე,
დავით დოიაშვილი,
ვასილ კიკნაძე,
გიორგი როინიშვილი,
ირაკლი სამსონაძე,
გიორგი სიხარულიძე,
რობერტ სტურუა,
ნათელა ურუშაძე,
თემურ ჩხეიძე

3-4
2011
მაისი
აგვისტო

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“
1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

შემოქმედებითი კავშირი - საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

UDC 792(479.22)

თ-391

შინაარსი

კოტე მარჯანიშვილი 140 -----3

საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში

კონფერენცია — „ქართული თეატრი დღეს“

(მომხსენებლები: მ. გეგია, ზ. სოფროშაძე, მ. გეგეჭორი,
ფ. ყუპიტაშვილი, მ. წულაძე, მ. თევზაძე, ნ. ასათიანი, ლ.

ჩხარტიშვილი, ხ. წულაძე) ----- 5

არდი FEST

ლავა ჩხარტიშვილი – „ეშმაკის მონოლოგიდან“

„მიანუ“-მღე ----- 62

საექსპლუატაციო

თამარ ქუთათელაძე - ფოთის თეატრი თბილისში - 67

ნინო მაჭავარიანი - „თეატრალი“ და

„ნგრევილუცია“ ----- 70

ტალანტის დაბადება (საექსპლუატაციო „აჭარანის“ ირგვლივ) - 72

გუბაზ მებრელიძე - აიროვნული თავისუფლების

მქადაგებელი თეატრი ----- 74

თეორია

თამარ წულუკიძე - პანთეისტური მსოფლმხედის

ნიშნები ანდრია პალანჩივაძის ადრინდელ

ნაწარმოებებში ----- 78

ახალი ნიშნები ----- 81

გამოთხოვება ----- 83

Contents

Kote Marjanishvili - 140 ----- 3

In the Theatre Society of Georgia

Conference - Georgian Theatre Today (Reporters: M. Gegia, Z.

Sopromadze, M. Geechkori, P. Kushitashvili, M. Tsuladze, M.

Tevzadze, N. Asatiani, L. Ckhartishvili, Kh. Tsuladze) ----- 5

ARDI FEST

Lasha Ckhartishvili – From 'Devil's Monologue' to 'Miaow' --- 62

Performances

Tamar Kutateladze - Poti's Theatre in Tbilisi -----67

Nina Machavariani - Theatrical and Destructive Evolution -----70

The Birth of Talent (About the performance 'acharpan' ----- 72

Gubaz Megrelidze - Theatre that Preaches Personal Freedom -- 74

Theory

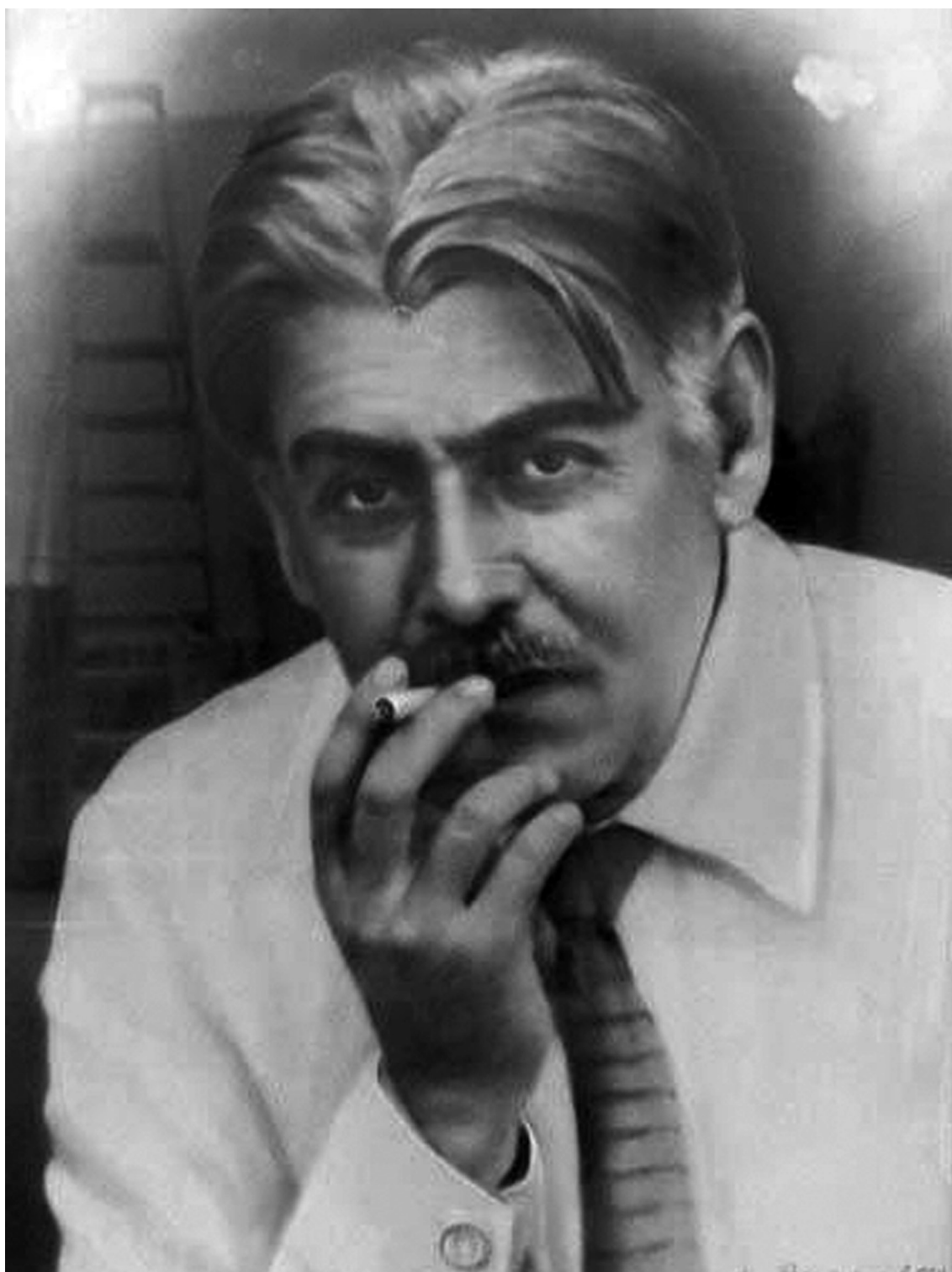
Tamar Tsulukidze - The Panthetic signs in Andrea

Balanchivadze's early works ----- 78

New Books ----- 81

Farewell ----- 83

კოტე მერკენიუვილი — 140



1921 წლის 25 თებერვალს თბილისში (შემდგომში, ეტაპობრივად სხვა ქალაქებშიც) საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა...

1922 წლის 25 ნოემბერს თბილისის მაყურებელმა იხილა პირველ საბჭოთა სპექტაკლად აღიარებული „ცხვრის წყარო“ (ლოპე დე ვეგას „ფუენტი ოვენუნა“)...

სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა ქართული თეატრის რეფორმატორისა და ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებლის სახელი დაიმკვიდრა ...

ქრონოლოგიურად დალაგებული ამ მშრალი, მხოლოდ ფაქტების აღმნიშვნელი სიტყვების მიღმა, თითქმის ყოველთვის იმალება სრულიად სხვა ამბავი, რომელსაც თავად ქვეყანას თუ ამ ქვეყნის შვილებს მოუვლენს ხოლმე განგება: 1921 წლის 25 თებერვალს ლენინის მოედანზე გამართულ მიტინგზე თბილისის მშრომელები ზეიმობდნენ და აღტაცებით ეგებებოდნენ ნითელი ჯარის ნაწილებს... უკრავდა სასულე ორკესტრი - მოკლედ, მოძმე რუსმა ხალხმა ზარზეიმით ჩაიბრუნა საქართველო, რომელმაც ძალზე ხანმოკლე დროით მოპოვებული დამოუკიდებლობა დაკარგა!

ქართული თეატრის ისტორიკოსები ერთხმად აღნიშნავდნენ, რომ 1921 წლის 25 თებერვლიდან 1922 წლის 25 ნოემბრამდე ქართულმა თეატრმა, რომელიც ჯერ კიდევ არ იყო თავისუფალი ძველის ზეგავლენისგან, ვერა და ვერ აუწყო ფეხი ახალს... რეალურად კი, დღევანდელი გადასახედიდან ხდებოდა ის, რომ სცენაზე იძულების წესით აღიოდა საბჭოთა ნიშნით დალდასმული ყალბი პათეტიკა, „საყოველთაო ბედნიერების“ სიხარულით მოგვრილი აღმაფრენა, ახალი სოციალისტური თემატიკა, იდეები, ახალი ადამიანი - გმირი.

კოტე მარჯანიშვილი ქართულ თეატრში უაღრესად მძიმე პერიოდში დაბრუნდა, დაბრუნდა 25-წლიანი განმორების შემდეგ (მოღვაწეობდა რუსეთში). 1922 წლის 25 სექტემბერს, რუსთაველის თეატრის დასთან შეხვედრამდე, მან კონსერვატორიის დარბაზში ნაიკითხა მოხსენება თეატრალურ ხელოვნებაზე, რომელიც პროგრამული ხასიათის იყო და მასში გამჟღავნებული იყო ის ძირითადი პრინციპები, რომელთაც თავად, როგორც შემოქმედი, ხელოვანი აღიარებდა. ყოველივე კი თავს იყრიდა ერთი ძირითადის - თანამედროვე ცხოვრებისა და ხელოვნების შერწყმის, სინთეზური თეატრის, დღესასწაულბერივი თეატრის იდეის გარშემო.

„ფუენტი ოვენუნამ“ სათავე დაუდო ქართული თეატრის ისტორიის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან, სისხლსავსე, შემოქმედებითი აღმაფრენით, ტკივილით, დრამატიზმით, თუ გნებავთ - ტრაგიზმით სავსე ეპიზოდს - ერთის მხრივ, უაღრესად შემოქმედებითსა და საინტერესოს, რასაც იმ დროის ქართულ თეატრში ორი გიგანტის - კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ერთ სივრცესა თუ დროში მოღვაწეობა განაპირობებდა და მეორეს მხრივ, იდგა

30-იანი წლები, — უხვად გაჯერებული რეპრესიებით, სისხლითა და ტკივილით...

კოტე მარჯანიშვილი მრავალმხრივი მოღვაწე იყო - იყო მსახიობი, რეჟისორი, მოღვაწეობდა კინოში, წერდა პიესებს, კინოსცენარებს, ოპერეტისა თუ პანტომიმის ლიბრეტოებს. როგორც რეჟისორი, სამხატვრო თეატრში მოღვაწეობის საკმაოდ მდიდარი გამოცდილება ჰქონდა: „რეჟისორი-რეალისტი კოტე მარჯანიშვილი იყო სამხატვრო თეატრის რეალისტური ტრადიციების მრავალმხრივობის, უსაზღვროებისა და ცხოველმყოფელობის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო გამომხატველი. მარჯანიშვილი, ისევე, როგორც ვახტანგოვი, არასოდეს არ უარყოფდა იმ სასარგებლო ზეგავლენას, რაც მასზე სამხატვრო თეატრმა მოახდინა.“

(ეთერ გუგუშვილი, „კოტე მარჯანიშვილი“)

კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლებში რეალიზმი, რეალისტური ხედვა და დამოკიდებულება ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი დღესასწაულთან, ზეანეულ, თეატრალურ ზეიმსა და ამ ზეიმის ბრწყინვალეობასთან თანაარსებობდა. ეს იყო სინთეზური თეატრი, სადაც ერთიანდებოდა დრამატურგი, რეჟისორი, მხატვარი, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი. რუსთაველის თეატრს კოტე მარჯანიშვილი 1922 წლიდან 1925 წლამდე ხელმძღვანელობდა. ქართული თეატრის ისტორიამ უბრწყინვალეს ფურცლებად შემოინახა მის მიერ ამ წლებში დადგმული სპექტაკლები: გ. ერისთავის „გაყრა“, ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“, შექსპირის „ჰამლეტი“, მოლიერის „გაანზაურებული მდაბი“, პირველი ქართული პანტომიმა „მზეთამზე“, ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“.

1928 წელს კოტე მარჯანიშვილმა ქუთაისში ახალი თეატრი დააარსა - ეს მისი ოცნების ასრულება იყო. თეატრს ორ ქალაქში უნდა ემოღვაწა - ქუთაისსა და ბათუმში. საქართველოს მეორე სახელმწიფო თეატრს მოგვიანებით კოტე მარჯანიშვილის სახელი მიენიჭა.

1928 წლის ნოემბრის თვეში ახალ თეატრში სეზონი გაიხსნა ტოლერის პიესით „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ პიესის სათაურმა ერთგვარი სიმბოლური მნიშვნელობა შეიძინა... მას მოჰყვა საეტაპო სპექტაკლები: პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“.

კრიტიკოსებმა „ურიელ აკოსტას“ სცენური შედეგრი უწოდეს.

... და „ოტელი“, - დიდი რეჟისორის მიერ სამშობლოში დადგმული უკანასკნელი სპექტაკლი (1932 წელი)...

ეს მხოლოდ მცირეოდენი ჩამონათვალია იმ ძალზე მდიდარი შემოქმედებითი მემკვიდრეობისა, რაც კოტე მარჯანიშვილმა ქართულ თეატრს დაუტოვა.

მე-20 საუკუნის უდიდესმა ქართველმა რეჟისორმა არაჩვეულებრივად სადად ჩამოაყალიბა თავისი მთავარი სათქმელი: „ხელოვნების მიზანი სულ უბრალოა - მიანიჭოს ადამიანს სიხარული, შთაბეროს მას მხნეობა.“

„ქართული თეატრი დღეს“

21 ივნისს საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში გაიმართა კონფერენცია „ქართული თეატრი დღეს“.

სხდომა შესავალი სიტყვით გახსნა სთს თავმჯდომარემ გიორგი ქავთარაძემ.

მოხსენებებით გამოვიდნენ თეატრმცოდნეები: მერაბ გეგია, ზაზა სოფრომაძე, მანანა გეგეჭკო-რი, მარიკა წულაძე, ფიქრია ყუშიტაშვილი, ხათუნა წულაძე, ლაშა ჩხარტიშვილი. კამათში მონაწილეობდნენ: ირინა ლოლობერიძე, სანდრო მრეველიშვილი, ალექსანდრე ქანთარია, გურამ ბათიაშვილი, ნათია ასათიანი, მანანა თევზაძე.

გიორგი ქავთარაძე: ის, რასაც დღეს ჩვენ ვინყებთ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აინტერესებდეთ თეატრებს, რეჟისორებს და მსახიობებს. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ არ გამოვიდეს, საკუთარ ქვაბში ვიხარებოთ და არ ვიციტოთ სხვისი აზრი.

ჩვენი თავყრილობის მიზანი — ქართული თეატრის დღევანდელი მდგომარეობის განხილვა — არ გულისხმობს სეზონის შეჯამებას, იგი უფრო მასშტაბურ, უფრო სერიოზულ მუშაობას საჭიროებს, კერძოდ, რა ტენდენციაა დღეს ქართულ თეატრში, რა ხდება, რა არის კარგი, რა იმსახურებს ჩვენს მწვავე კრიტიკას, რა პრობლემები არსებობს თანამედროვე ქართულ თეატრში. ჩვენი თეატრი 10-15 წლის წინ რეჟისურის თეატრი იყო, ამ ბოლო დროს კი გამოიკვეთა მსახიობის დიდი დანიშნულება. ჩვენს თეატრში და საერთოდ, მსოფლიოშიც. ვფიქრობ, მსახიობს ძალიან დიდი ტვირთი აკიდეს. მე არ ვამბობ იმას, რომ რეჟისურას თავი დაუხანებოთ, მე ვამბობ, რომ ეს გამოიკვეთა. ამიტომ მინდა, რომ ვისაუბროთ ამის შესახებ. შეიძლება დღეს ჩვენი შეკრება დამსწრეთა სიმრავლით არ გამოირჩევა, მაგრამ ხვალ, ზევ, როდესაც ჩვენი მუშაობა სისტემატურ სახეს მიიღებს, რეჟისორები, მსახიობები მოვლენ, დაესწრებიან და მონაწილეობას მიიღებენ ჩვენს მუშაობაში. ასე რომ, შევუდგეთ საქმეს.

მკითხველს ვთავაზობთ კონფერენციაზე ნაკითხულ მოხსენებებს.

მერაბ გეგია

თანამედროვე ქართული რეჟისურა

წინასწარ ვაფრთხილებ დამსწრე საზოგადოებას, რომ კრიტიკული დამოკიდებულების მიუხედავად, სულაც არ ვაპირებ პანიკის დათესვას და არც პესიმისტურად ვუყურებ ქართული თეატრის მომავალს, თუმცა ამჟამინდელი ვითარება, ჩემი აზრით, იძლევა განგაშის საბაბს და ამიტომ სწორედ ამ საგანგაშო, პრობლემურ საკითხებზე მექნება საუბარი.

დღეს თეატრის ყველა გამოცდილი სპეციალისტი აღიარებს, რომ მთლიანად ქართული თეატრი და მისი ფლაგმანი — დედაქალაქის თეატრები, ღრმა კრიზისში იმყოფებიან. ასეთი კრიზისის მიზეზები არცთუ ცოტაა. ბევრი მათგანი გაპირობებულია სრულიად ახალი რეალობით, ზოგი მათგანი გამოწვეულია ჩვენს ირგვლივ გამეფებული შემოქმედებითი ქაოსით, რომ არაფერი ვთქვათ იმ ინერტულობაზე, რომელიც სუფევს თანამედროვე ქართული თეატრის ადმინისტრირების სფეროში. და მაინც, ქართული თეატრი ცოცხალია, მასში მიმდინარე პროცესებიც ცოცხალია, მაყურებელი დადის თეატრში, რაც გვაძლევს იმედს, რომ მცირეოდენი ხელშეწყობითაც კი შესაძლებელია კრიზისის დაძლევა და ქართული თეატრის დაბრუნება მსოფლიოს მოწინავე თეატრების რიგებში.

დღეს მე ვილაპარაკებ თანამედროვე ქართული რეჟისურის შესახებ. ცხადია, რეჟისურაზე საუბრის დროს, აუცილებელია ერთი რომელიმე რაკურსის შერჩევა, თორემ სხვაფრივ გამოვა, რომ ვლაპარაკობ არა რეჟისურაზე, არამედ მთლიანად ქართულ თეატრზე. ხომ ფაქტია, რომ თანამედროვე ქართულ რეჟისურას თამამად შეუძლია გაიმეოროს თავკერძა მეფის სიტყვები —



„სახელმწიფო მე ვარ!“ დიას, ქართულ რეჟისურასაც ყოველგვარი დარცხვენის გარეშე შეუძლია თქვას, ქართული თეატრი მე ვარო. მაგრამ დარწმუნებული უნდა ვიყოთ, რომ ეს ვითარებაც დროებითია და თეატრში, ადრე თუ გვიან, თავის უფლებებს დაიბრუნებენ დრამატურგი და მსახიობი. და ჩვენ, პირველ რიგად, ამას უნდა შევუნყოთ ხელი.

მაგრამ როგორც ცნობილია, ყველა ძალაუფლებას ახლავს უმძიმესი მოვალეობაც. ამიტომ ნურავინ გაიკვირვებს, თუკი ბრალდებების ნიაღვარი სწორედ ქართულ რეჟისურას დაატყდება თავს.

ოც წელზე მეტია დამთავრდა ფსევდოკომუნისტური ეპოქა და ჩვენ სუვერენული, თავისუფალი ქვეყანა ვართ, სადაც დეკლარირებულია დემოკრატიის საუკეთესო ფასეულობები. სოციალიზმის კრიტიკის ეპოქა დამთავრდა. აღარც ის ინტერესი დარჩა, რასაც ინვევდა პოლიტიკურად თუ სოციალურად მწვავე თემები. თეატრი, ისევე როგორც მთლიანად ხელოვნება, მიუბრუნდა ზოგადსაკაცობრიო თემებს. აღმოჩნდა თუ არა ქართული რეჟისურა მზად ასეთ თემებთან შესაჭიდებლად? ჰყოფნის მას ინტელექტი ან ერუდიცია იმისათვის, რომ დააყენოს ან ასახოს ზოგადსაკაცობრიო საკითხები თუ პრობლემები? ამაზე ცალსახად შეგვიძლია ვუპასუხოთ — არა, ასეთი ინტელექტი და ერუდიცია მას არ აღმოაჩნდა, ამისათვის მას არ ჰყოფნის არც ცოდნა და არც განათლება.

და რით უშველა თავს „შიშველ მეფედ“ გადაქცეულმა ქართულმა რეჟისურამ? იმით, რომ მოახდინა სრული თვითიზოლაცია და თავი ამოჰყო თეატრალურ აბსტრაქციაში, ე. წ. შემოქმედებით ნარცისიზმში.

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასაწყისში მოდერნიზმმა წამოიწყო „ჯვაროსნული ომი“ თეატრის კანონიკური ნორმების წინააღმდეგ. მათ შორის განსაკუთრებულ სამიზნედ იქცა თეატრის ლიტერატურული კომპონენტი და სცენური სიტყვა. როგორ გაიხარებდნენ ულტრამოდერნისტები ქართული სპექტაკლების ხილვის შემდეგ, რადგან მასში უკვე აღარ ფიგურირებს არც ლიტერატურული სეგმენტი და აღარც ხატოვანი დიალოგები. მსახიობებს, განსაკუთრებით ახალგაზრდებს და ნაწილობრივ საშუალო თაობასაც, არავინ ეუბნება, რომ სცენაზე სიტყვა უბრალოდ კი არ უნდა ითქვას, იგი უნდა წარმოითქვას. ამ ცოტა ხნის წინ ვტკებოდი თამარ სხირტლადის სცენური მეტყველებით სპექტაკლში „გიულიჰ“. დააკვირდით სცენაზე როგორ მეტყველებს რეზო თავართქილაძე, ოთარ მეღვინეთუხუცესი, ზურაბ ყიფშიძე. სადღაა ეს სკოლა? ზრუნავს კი ვინმე, რომ ეს სკოლა არ დაიკარგოს?

მიხეილ ჩეხოვი გვასწავლის, რომ სამსახიობო ხელოვნებას აქვს სამი საიდუმლოება – სიტყვის წარმოთქმის, სცენური მოძრაობის და მხატვრულ სახეში შესვლის საიდუმლოება. დღეს აღარც ერთია საჭირო, აღარც მეორე და აღარც მესამე.

რეჟისორები დგამენ არა სპექტაკლს, არამედ ქმნიან ცალკეული სცენების ხატოვან, გროტესკულ ესკიზებს. ასეთი მიდგომა მოგვაგონებს თანამედროვე ქართულ ფერწერას, როცა

ფერების და ხაზების რაღაც გაურკვეველი ნაზავი სალდება მხატვრულ ნაწარმოებად. არადა, ასეთი ვაიფერტილოს ავტორს არ გაუვლია აკადემიური ხატვის კურსი და საერთოდ არ იცნობს არც ხაზობრივი გამოსახვის და არც ფერწერის კანონებს. არადა, ხატვა ინდივიდუალური შემოქმედებითი საქმიანობაა და ხელოვნების ნიმუშზე პასუხს აგებს ერთი ინდივიდი, რასაც ვერ ვიტყვით თეატრის შესახებ. თეატრი კოლექტიური შემოქმედების ასპარეზია და არავის, მათ შორის არც რეჟისორს აქვს უფლება მოახდინოს თვითიზოლაცია და დაკავდეს თავისი სუბიექტური განცდებით თუ მხატვრული ფანტაზიით.

მე საუბარი მაქვს არა კერძო თეატრებზე, სადაც რეჟისორები თვითდაფინანსებით ქმნიან თეატრალურ ოპუსებს. იქ მათ მართლაც აქვთ უფლება აკეთონ ის, რაც მოესურვებათ. საგანგამო ის არის, რომ იგივე ვითარებაა აკადემიურ თეატრებში. აქაც რეჟისორები აკეთებენ იმას, რაც მოესურვებათ და თანაც ისე, რომ ამაზე მათ პასუხს არავინ თხოვს. და ისინიც მიჰყვებიან თავიანთი აბსტრაქტული ფანტაზიის აღმაფრენას. შედეგად მივიღეთ ის, რომ მარგინალურ სფეროდ იქცა დრამატურგიაც და სამსახიობო ხელოვნებაც. რეჟისორებმა მთლიანად იტვირთეს დრამატურგის ფუნქციები, ხოლო მსახიობები აქციეს უბრალო მარიონეტებად. ამჟამად ძალიან ხშირად წაანყდებით აფიშას, სადაც პიესის ან ინსცენირების ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი ერთი და იგივე პიროვნებაა.

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ დრამატურგებმა იკისრეს სპექტაკლის დადგმის პასუხისმგებლობა. წურას უკაცრავად, ათიდან ცხრა შემთხვევაში ასეთი „დუბლი“ განხორციელებულია რეჟისორების მიერ.

ნებისმიერი ექსპერიმენტი აუცილებლად უნდა ეყრდნობოდეს რაღაც თეორიულ საფუძვლებს და ამასთანავე უნდა შემოწმდეს პრაქტიკით. ჩვენში მიმდინარე ექსპერიმენტებს არ გააჩნია არავითარი თეორიული ბაზისი და ემყარება მხოლოდ და მხოლოდ რეჟისორების ახირებას ან სრულიად გაურკვეველ შემოქმედებით კაპრიზებს.

მოგვსენებათ, მე ხუთი დადგმული პიესის ავტორი ვარ. ხუთივე შემთხვევაში, რეჟისორების გადამიკიდეს, დამრჩა აუტანელი, საშინელი შემოქმედებითი დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა. ჩემს თავს პირობა მივეცი, რომ არასოდეს შევთავაზებ რეჟისორს დასადგმელად ჩემს პიესას. ავად თუ კარგად, ჩემს პიესას მე თვითონ დავდგამ. სამწუხაროა, რომ რეჟისორის და დრამატურგის პროფესია საოცრად ძნელი შესათავსებელია, მაგრამ რას იზამ, სხვა გამოსავალს ვერ ვხედავ.

სიმპტომატურია რეჟისორის ხელოვნების გაფეტიშების ფაქტი „დურუჯის“ კონკურსის მაგალითზე. ჯერ იყო და „დურუჯის“ კეთილმა მესვეურებმა პრიზი დაანესეს — ოცი ათასი მხოლოდ საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრისათვის. სულ ახლახან, პრიზები დაწესდა საუკეთესო სამსახიობო და დრამატული ნაწარმოებისთვისაც. თანხები კი ასე გადანაწილდა: გამარჯვებულ რეჟისორს — 14 ათასი, გამარჯვებულ მსახიობ ქალს, მსახიობ კაცს და დრამატურგს — ორ-ორი ათასი. ანუ კვლავ მიდის რეჟისორების წახალისება და ნაქეზება. ამის შემდეგ რატომ უნდა გავიკვიროვოთ, რომ რეჟისორი თავის თავს თვლიდეს თეატრის ერთადერთ მეუფედ და ბატონ-პატრონად.

იყო დრო, როცა რეჟისორი რეპერტუარს ადგენდა იმის გათვალისწინებით, ჰყავდა თუ არა ამა თუ იმ როლის შემსრულებელი და რამდენად წაადგებოდა ეს როლი ამა თუ იმ მსახიობის შემოქმედებით ზრდას. დღეს ეს პრინციპი მთლიანად უგულვებელყოფილია რეჟისორების მიერ. რეჟისორი პიესას დგამს მხოლოდ საკუთარი შემოქმედებითი ამბიციების დასაკმაყოფილებლად.

თანამედროვე ქართული სპექტაკლების შესაფასებლად საკმარისია ათიოდ წუთი — სულ რამდენიმე სცენა და უკვე ყველაფერი ნაწახი გაქვს. შესანიშნავად იცი, რომ ამ საათნახევრის ან ორი საათის განმავლობაში არაფერი შეიცვლება. ასე დამემართა რომან ვიქტიუკის ედიტ პიაფისადმი მიძღვნილი სპექტაკლის ყურების დროსაც. როგორც ნესი, იგივე ეფექტს განვიცდი ჩვენში დადგმული თითქმის ყველა თანამედროვე სპექტაკლის ყურების დროს. რითია ეს გამონეუული?

თეატრი მედიტაციურ-ექსტაზური ხელოვნებაა. მედიტაციას იწვევს ატმოსფერო, ხოლო ექსტაზს კი — სცენაზე განვითარებული მოვლენები. სწორედ ამიტომ, თეატრი „სიბრძნისაა ერთი დარგი“. ეს სიბრძნე, ეს სინთეზი გაქრა და მის ნაცვლად დარჩა მხოლოდ მედიტაცია ან თუ იმ თემაზე. ჩვენი თეატრი სულ უფრო და უფრო ემსგავსება საბალეტო ხელოვნებას, სადაც ფაბულა მხოლოდ მონიშნულია, სხვა ყველაფერი კი გადმოიცემა პლასტიკის ენაზე. ვამტკიცებ, რომ მუსიკის მსგავსი დამოუკიდებელი მეტაენა თეატრს არ გააჩნია. თუკი თეატრი არ ემსახურება საკაცობრიო პრობლემებს, იგი მკვდარი თეატრია.

დაიხ, ფერწერა მედიტაციური ხელოვნებაა. მუსიკა — ემოციურ-მედიტაციური, თეატრი კი არის გონისმიერ-ემოციურ-მედიტაციური — ანუ ყველა ხელოვნების დარგების სინთეზი. სწორედ ამიტომ, თეატრი „სიბრძნისაა ერთი დარგი“. ეს სიბრძნე, ეს სინთეზი გაქრა და მის ნაცვლად დარჩა მხოლოდ მედიტაცია ან თუ იმ თემაზე. ჩვენი თეატრი სულ უფრო და უფრო ემსგავსება საბალეტო ხელოვნებას, სადაც ფაბულა მხოლოდ მონიშნულია, სხვა ყველაფერი კი გადმოიცემა პლასტიკის ენაზე. ვამტკიცებ, რომ მუსიკის მსგავსი დამოუკიდებელი მეტაენა თეატრს არ გააჩნია. თუკი თეატრი არ ემსახურება საკაცობრიო პრობლემებს, იგი მკვდარი თეატრია.

მეტაენის ძიების შედეგად რას ვღებულობთ? თეატრის აბსოლუტურ გალატაკებას. დააკვირდით, მაყურებელი საერთოდ აღარ რეაგირებს სცენურ მოვლენებზე. თვით კომე-

დიებშიც კი, აქა-იქ თუ გაისმის ცალკეული მაყურებლის ან რომელიმე ჯგუფის სიცილი. მთლიანად გაქრა მაყურებელთა დარბაზის ერთიანი ამოსუნთქვა, ერთიანი დამუხტულობა. დღეს ისინი მოჯადოებულებივით სხედან და თვალყურს ადევნებენ რეჟისორის მხატვრულ ხრიკებს. სადღაა სიცილის, სევდის ან პროტესტის ემოციური გამოხატვა. რეჟისორის მსგავსად, თითოეული მაყურებელიც თავის თავშია ჩაკეტილი. მაშ რას მოჰყავს ისინი თეატრში? ალბათ წამხედურობას და სურვილს, რომ არ ჩამორჩნენ დროს.

სცენიდან გაქრა თეატრის უმთავრესი ფორმულა – ფაბულა და პერსონაჟი. გაქრა ტერმინი — როლში გარდასახვა და იგი შეცვალა მარტოოდენ აქტიორის გარეგნულმა ქარიზმამ. ყველგან გამეფდა ხელოსნობა და შტამპი. თავის მოგონებებში ბატონმა გოგი ქავთარაძემ რიტორიკულად იკითხა, „გამაგებინეთ, როცა მსახიობი იმეორებს ერთსა და იმავე მხატვრულ ხერხს, რატომ არის ეს შტამპი და რატომ არის ეს სტილი, როცა ამასვე აკეთებს რეჟისორი.“ პასუხი მარტივი და ცალსახაა – ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს შტამპთან. ოღონდ ესაა, რეჟისორი შტამპს მალავს ინტერპრეტაციისა და პიესის სცენური მოდიფიკაციის წყალობით, მსახიობს კი შტამპის შენიღბვა არ შეუძლია. დიახ, მსახიობი უნდა გარდასახოს როლში, ხოლო რეჟისორი – პიესაში. გარდასახვაა, როცა მსახიობი ფიქრობს და განიცდის პერსონაჟის მსგავსად, რეჟისორის გარდასახვაა, როცა რეჟისორი ფიქრობს და განიცდის დრამატურგთან ტანდემში. მხოლოდ ამ ვითარებაშია შესაძლებელი ხელოსნობისა და შტამპის თავიდან აცილება. რა თქმა უნდა, თანამედროვე ხელოვნება ითხოვს გროტესკულ და მეტაფორულ ფორმებს, ითხოვს გამოხატვის სინატიფეს და დეკორატიულობასაც კი. გამოსახვის ფორმის ძიება ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი შემოქმედებითი პროცესია და ასეთი ძიება მხოლოდ მონონებისა და შექების ღირსია. მაგრამ ერთი რომელიმე ფორმის ტყვეობაში ჩარჩენა, რა თქმა უნდა, შტამპამდე მიგვიყვანს. არსებობს ცნება „თამაში თამაშის გარეშე“ და არსებობს ცნება „თამაში თამაშით“. მე არც ერთ მათგანის სანინალმდეგო არაფერი მაქვს, მაგრამ ყოველ მათგანს თავისი ადგილი აქვს. ბრეხტის ვერ თამაშებ „თამაშში თამაშის“ გარეშე, მაგრამ ა. ჩეხოვის შესრულების დროს „თამაში“ არ უნდა ჩანდეს. რას იზამ, გვინევს რეჟისორებისათვის ასეთი ელემენტარული კანონების შესვენება.

კიდევ ერთხელ ვნახე სპექტაკლი „ჯამბაზები“. როგორ გამიხარდა, როცა მითხრეს, რომ თავისუფალი ადგილები არ გვაქვსო და სკამი ჩამიდგეს. გამიხარდა ის, რომ გამართლდა ჩემი ვარაუდი – დღესაც მაყურებელი თეატრში მოდის მსახიობის ხელოვნების სანახავად. ამ სპექტაკლის მრავალსეზონიანი წარმატება განაპირობა მასში სახელგანთქმული მსახიობების მონაწილეობამ. თეატრი წარმოიშვა ტოტემური რიტუალებიდან და იგი ყოველთვის იყო კერპთაყვანისმცემლობის ადგილი. ჩვენს ცნობიერებაში იგი ამჟამადაც რჩება ასეთ ადგილად. ვარსკვლავების სისტემას ის შეუძლია, რომ მოიზიდოს მაყურებელი. მაგრამ რა ვქნათ, თუკი როლების გარეშე ვარსკვლავები ვერ წარმოიშვებიან.

ჩემდა სამარცხვინოდ, მხოლოდ ამ ცოტა ხნის წინ ვნახე რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე დადგმული სპექტაკლი „გავართ ახლა ჩვენ ლტოლვილებს?“ ალტაცებაში მომიყვანა ახალგაზრდა მსახიობის ქეთი სვანიძის თამაშმა. გაკვირვებული ვარ, როგორ შეუძლიათ რეჟისორებს გულგრილობი იყვნენ ასეთი ახალბედა ტალანტების მიმართ, როგორ არ ფიქრობენ, რომ შეუქმნან მათ ასპირანტი ფორტების გასაშლელად.

და აი, ბუნებრივად წარმოიშვა რეპერტუარის საკითხიც. თეატრალური აფიშებიდან საერთოდ გაქრა კლასიკური რეპერტუარი, ან კი, თუკი აქა-იქ სადმე გაიეღვებს, ფიგურირებს როგორც ადაპტაცია ან მოდიფიკაცია. „ჩემი ჰამლეტი“, „ჰამლეტი.com.x“, „ჯულიეტა და რომეო“, „იყო და... რა“ და ა.შ. და ა.შ. ასევე გაქრა დასავლური დრამატურგიის შედეგები — უილიამსის, ონილის, მილერის, ოლბის, ანუის, სარტრის, დიუნენმატის, ბრეხტის პიესები. მრჩება შთაბეჭდილება, რომ რეჟისორები საშინლად უფრთხიან დიდ ავტორიტეტებს. უცნობი ან ახალბედა ავტორი უფრო ხელსაყრელია საკუთარი რეჟისორული ჩანაფიქრის განსახორციელებლად და რაც მთავარია, ძალზე დაბალია პასუხისმგებლობის კოეფიციენტიც.

ასეთმა ვითარებამ შთამაგონა იდეა, რომ შეიქმნას მემორიალური თეატრი, სადაც ახალგაზრდა თაობა ეზიარება ანტიკურ თეატრს იმ სახით, როგორიც იგი იყო ამ ოცდახუთი საუკუნის წინათ, აღორძინების ხანის თეატრს – პირვანდელი სახით, ასევე კლასიციზმს, რომანტიზმს, ნატურალიზმს, მოდერნიზმს და ა.შ. აი, ეს იქნებოდა ნამდვილი სკოლა მომავალი თაობებისათვის. განა რა დამავდება, თუკი აკადემიური თეატრები იტვირთავენ სეზონში ერთი ასეთი მემორიალური სპექტაკლის დადგმას?

მე ყველანაირი თეატრი მიყვარს, მათ შორის საბაზრო და სამოედნო თეატრებიც, ფარსიც, ბალაგანიც, პერფორმანსიც და კიტჩიც, მაგრამ ისიც ვიცი, რომ მთელ მსოფლიოში ეროვნულ თეატრს ტონს აძლევენ აკადემიური თეატრები. ცხადია, არავინ არ არის გაჩერებული ერთ ადგილზე და თვით აკადემიურ თეატრებშიც მიმდინარეობს ძიება და თანამედროვე მაყურებლის ცნობიერების და ესთეტიკური მოთხოვნილებების გათვალისწინება.

რა თქმა უნდა, უთუოდ გასათვალისწინებელია, რომ საგრძნობლად შეიცვალა მაყურებელი. არ უნდა დაგვავინყდეს, რომ დღეს თეატრში მოსულმა ახალგაზრდამ თუ ზრდასრულმა ადამიანმა მიატოვა მყუდრო ოჯახური გარემო, მიატოვა ტელევიზორი, სადაც მას ორმოცდაათამდე არხი აქვს და ერთ ნუთში შეუძლია მოინახულოს გადაცემები მხატვრული კინოდან დაწყებული, ვიდრე ცხოველთა სამყარომდე და თვით თეატრალური დადგმების ჩათვლით. მან მიატოვა აგრეთვე კომპიუტერი, რომლის შემწეობით შეუძლია დაუკავშირდეს მსოფლიოს ნებისმიერ კუთხეს და მოიპოვოს სასურველი ინფორმაცია ნებისმიერ თემაზე,



„YouTube“-ზე ნახოს თეატრალური დადგმები დაწყებული შეერთებული შტატებიდან – იაპონიამდე. ცხადია, ინფორმაციით და ემოციებით ასე განებივრებულ მაყურებელს, თეატრში სრულფასოვანი ალტერნატივა უნდა შესთავაზო.

გადავხედოთ რუსთაველის თეატრის რეპერტუარს. ყველაზე მეტად დატვირთულია ექსპერიმენტული სცენა. შემდგომ მოდის მცირე სცენა, დიდი სცენა კი საერთოდ არ არის დატვირთული და ზოგჯერ ისეც ხდება, რომ ერთი თვის განმავლობაში აქ თამაშობენ სულ რამდენიმე სპექტაკლს. არადა, „ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოცდის დიდი რბევა“, ასევე მსახიობს გამოცდის დიდი სცენა. ვარსკვლავების წარმოშობას სერიოზული ხელშეწყობა სჭირდება. ვარსკვლავები ციდან არ ცვივიან, ისინი იბადებიან დიდი ხელშეწყობის პირობებში.

რეჟისორები თავს ინონებენ სადადგმო ფანტაზიით, გამომგონებლობით, ნაწარმოების ეპატაჟური გააზრებით. და არავინ ჰყავთ რჩევის მიმცემი, დამკვალიანებელი, რომ არ შეიძლება დავდგათ შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ მისი ფილოსოფიურ-ეზოთერიკული შინაარსის გააზრების გარეშე, არ შეიძლება კლასიკური ტრაგედიების თამაში ტრაგიფარსულ გასაღებში, თუკი განსაზღვრული არ გვაქვს, ამით რისი თქმა გვინდა. შეუძლებელია რაიმეს ინტერპრეტირება, თუკი განსაზღვრული არ გვაქვს, რისთვის ვაკეთებთ ამას.

თამაშგარე მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ, როგორც პირდაპირი, ისე გადატანითი მნიშვნელობით, ძველი და საშუალო თაობის რეჟისორები. ოდესღაც მე მათაც ვუკიჟინებდი ფრივოლურ დამოკიდებულებას დრამატურგისა და სამსახიობო ხელოვნების მიმართ. მაგრამ იმის ფონზე, რაც დღეს ხდება, ისინი პირადად ჩემთვის სანატრელი გახდნენ. რა მიზნა? ვინ ან რატომ ჩამოაშორა ისინი ქართულ თეატრს? ნუთუ აქაც ამოქმედდა პრინციპი – ყველაფერი ახალგაზრდებს და ქალებს?! განა ცნობილი არ არის, რომ რეჟისურის სიმნიფის ხანა იწყება მაშინ, როცა ხელოვანი შუახნის ხდება, ხოლო რეჟისორის დაოსტატება კი დაუსრულებელი პროცესია და მისი ხელოვნურად შეზღუდვა კარგს არაფერს უქადის არც თეატრს და არც მთლიანად ქვეყანას.

მოგეხსენებათ, თანამედროვე ხელოვნება ხელოვნებათმცოდნეობის ენაზე განისაზღვრება როგორც პოსტმოდერნიზმი, ანუ მოდერნიზმის შემდგომი ხანა. მაგრამ არის ასევე მსგავსი, მაგრამ კიდევ უფრო პესიმისტური განსაზღვრება, ნოდებულები პოსტისტურად, ანუ ისტორიის შემდგომ ხანად. რა შეიძლება იყოს ისტორიის შემდგომი ხანა? ეს შეიძლება იყოს ან ეპიგონობა, ან სრულიად გაუგებარი და გაუმართლებელი ექსპერიმენტები ანუ გზა სიცარიელისკენ. ეს განსაზღვრება ძალიან ჰგავს ჩვენს ახლანდელ რეალობას.

ევროპის ქვეყნებში გამოსავლის ძიების პროცესში შეიქმნა კრიტიკოსებისგან, საერთოდ თეატრის წამყვანი სპეციალისტებისაგან შემდგარი მუშა ჯგუფები, რომლებიც შესაბამისი ანაზღაურებით, მონაწილეობენ სპექტაკლების დათვალიერებაში, განიხილავენ სპექტაკლებს და კენჭისყრით გამოაქვთ თავისი ვერდიქტი. იქნებ თეატრალურმა საზოგადოებამ ითავოს ასეთი წამოწყება, იქნებ ამ ინიციატივით მივმართოთ კულტურის სამინისტროს და სხვა ზემდგომ ორგანოებს. ნუ მივატოვებთ ქართულ თეატრს უთვისტომოდ, თორემ წინ უარესი უფსკრული გველოდება. ყველა ერთად, გაერთიანებული ძალით შევეცადოთ უკეთესისკენ შევატრიალოთ შექმნილი ვითარება, გადაუდებელ ამოცანად ვაქციოთ ქართული თეატრის ჩიხიდან გამოყვანა. გაუმარჯოს ჩვენს სათაყვანებელ, დამოუკიდებელ, თავისუფალ ქართულ თეატრს! გაუმარჯოს ჩვენს თეატრალურ საზოგადოებას!

პოეზია

დღევანდელ შეხვედრაზე განსახილველი ყველა საკითხი ლოკალიზდება და თავს იყრის რეჟისორის პროფესიაში, რეჟისორისა, რომელიც ჯერ კიდევ მოიაზრება თეატრალური პროცესის ლიდერად და რომელსაც სათეატრო საქმიანობაში განსაკუთრებული პასუხისმგებლობა ეკისრება; რეჟისორისა, რომლის ნააზრევის კონტექსტში განიხილება სპექტაკლის ყველა კომპონენტი და რომელიც წარმოდგენის თითქოსდა უმნიშვნელო წვრილმანზეც კი ბოლომდე აგებს პასუხს. ამდენად, თანამედროვე ქართულ თეატრში არსებული ყველა პრობლემა, უპირველესად, თანამედროვე ქართული რეჟისურის პრობლემაა.

დღევანდელ ქართულ თეატრში არსებული ვითარების ერთ-ერთი გამოხატულება, ალბათ, ის ფაქტიცაა, რომ ჩვენს შეხვედრას არ ჰყავს ფართო აუდიტორია რეჟისორების, მსახიობებისა და თეატრის სხვა პრაქტიკოსების სახით. ეს პროფესიული შეფასების მიმართ დამოკიდებულების ნათელი გამოხატულებაა და ამ მოვლენას გარკვეული მიზეზები აქვს. ამკარაა, რომ ქართულ თეატრში ღირებულებების გადაფასება თუ გაუფასურება მოხდა და შეფასების კრიტერიუმებიც შეიცვალა. დღესდღეობით სპექტაკლის წარმატების ნიშნად მხოლოდ მაყურებლის დასწრების მაჩვენებელი და სავსე დარბაზები ითვლება, რაც, თავის მხრივ, არცთუ ისე იშვიათი მოვლენაა. თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, ძალზე საეჭვოა ანშლაგებით გამართული სპექტაკლების მხატვრული ხარისხი. ამდენად, მხოლოდ დახუნძლული იარუსები არ გამოდგება სპექტაკლის ხარისხის განმსაზღვრელ ერთადერთ კრიტერიუმად და სათეატრო ხელოვნების განვითარების მაჩვენებლად. მოგეხსენებათ, ქართული თეატრის მრავალი შედეგრი თამაშდებოდა ხოლმე სანახევროდ შევსებულ დარბაზში. დღესდღეობით კი, მიუხედავად ახალი სათეატრო სივრცეებისა, თეატრალური პროდუქციის სიუხვისა და მეტ-ნაკლებად სავსე დარბაზებისა, თეატრალურმა სასწაულებმა მხოლოდ წარსულში გადაინაცვლა და მეხსიერებასა შემორჩა. მხატვრულ მთლიანობას მოკლებული, ვიზუალური ეფექტებით აღსავსე სქემატური წარმოდგენებით, ერთმანეთთან ხელოვნურად დაკავშირებული პათეტიკური ეპიზოდებით დარბაზში აჟიოტაჟის გამოწვევა კი შორს არის თეატრსა და მაყურებელს შორის ემოციური მუხტის ურთიერთგაცვლის ძველთაძველი, მაგიური თეატრალური რიტუალისაგან. დღეს ჩვენში თეატრები ერთგვარ კომერციული ზაცის განიცდიან. ამ ნიშნით სახელმწიფო დოტაციაზე მყოფი თეატრები, რომელთა ფინანსური უზრუნველყოფის საკითხი მეტ-ნაკლებად მოგვარებულია, დიდად არ განსხვავდებიან კერძო, კომერციული თეატრებისაგან. სახელმწიფო თეატრების ინტერესიც შემოქმედებითი ძიებების, მაღალი სათეატრო ღირებულებების დაცვისა და განვითარების ნაცვლად, უმეტეს შემთხვევაში, მხოლოდ შემოსავლების ზრდისა და ყოველგვარი საშუალებით მაყურებლის მოზიდვისკენაა მიმართული. ისევ დგება სათეატრო ხელოვნებისთვის უმნიშვნელოვანესი — თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთმიმართების საკითხი, საკითხი იმის შესახებ, თუ ამ ტანდემში რომელი უნდა იყოს დომინანტი, ტონის მიმცემი და მიმართულებების მაკონტროლებელი. უდავოა, საზოგადოების მოთხოვნის განსაზღვრა და მაყურებლის ინტერესების გათვალისწინება თეატრალური პროცესის მნიშვნელოვანი მომენტიცაა. თუმცა, საზოგადოების ინტერესებისა და აქტუალური პრობლემეტიკის დაზუსტება ფრთხილ და სერიოზულ მიდგომას საჭიროებს. უპირველესად, აქტუალურობა მკაფიოდ უნდა გაიმიჯნოს მომგებიანი თემებით სპეკულაციებისაგან, რაც არცთუ ისე იშვიათია ხოლმე. ამდენად, ამ შემთხვევაშიც გადამწყვეტი როლი რეჟისორის არჩევანს ეკისრება, რომელიც ზუსტად უნდა შეესაბამებოდეს მის სათქმელსა და საზოგადო ინტერესსაც. არჩევანის სიზუსტე ხომ მნიშვნელოვნად განაპირობებს მომავალი წარმოდგენის არა მარტო აქტუალურობას, არამედ მხატვრულ ხარისხს. თუმცა, დღესდღეობით სპექტაკლების უმრავლესობა გაუაზრებელი, შემთხვევითი წარმონაქმნის შთაბეჭდილებას ტოვებს და არაფრისმთქმელ, უსახურ სანახაობად გვევლინება. სპექტაკლის მსვლელობისას რთულია რეჟისორის პოზიციის, პიესის ავტორისეული ფასეულობებისადმი და წარმოდგენაში განვითარებული მოვლენებისადმი მისი დამოკიდებულების გარკვევა და ამოკითხვა. რეჟისორის მიერ შეთავაზებული ასეთი მოცემულობა მსახიობისთვისაც უხერხუ-

„ოქცნი და ცხოვრება“ №3-4



ლი გარემოა, ვინაიდან მსგავს სიტუაციაში პერსონაჟის მხატვრულ ხორცშესხმასა და გმირის ხასიათის თანმიმდევრულ განვითარებაზე ლაპარაკიც ზედმეტია.

მიუხედავად იმისა, რომ სათეატრო საკითხების დღევანდელი განხილვისას პროფესიულ რეჟისურაზე მსჯელობა კონკრეტული მაგალითების მოხმობით არ წარმომართავს, მახსენდება ზემოთ აღნიშნული ფსევდოაქტუალობის გამომხატველი საუკეთესო შემთხვევა. ვგულისხმობ მსახიობის, რეჟისორისა თუ დრამატურგის ლალი კეკელიძის მიერ ილიას უნივერსიტეტის სცენაზე ჩეხოვის „თოლიას“ მოტივების გამოყენებით შექმნილ წარმოდგენას. ამ სპექტაკლმა თავისი ფუნქცია უკვე პრემიერამდე შეასრულა, ვინაიდან წინ სატელევიზიო აჟიოტაჟი უსწრებდა და მცირე სკანდალის თემადაც იქცა. ძნელად მისახვედრი არ არის, რომ ამ ხელოვნური აჟიოტაჟის თვითმიზანი მხოლოდ წარმოდგენისადმი საზოგადოებრივი ინტერესის გაღვივება არ იყო. მოკლედ, საქმე სრულ მოქალაქეობრივ და პროფესიულ უპასუხისმგებლობასთან, უფრო ზუსტად კი არაპროფესიონალიზმთან და არაეთიკურობასთან გვაქვს. ნებისმიერი ცხოვრებისეული მოცემულობის მიუხედავად ჭეშმარიტმა თეატრალმა, ალბათ, არც ჩეხოვისეული სამყარო უნდა აქციოს პაროდიის თემა და მარგინალის წარმოჩენის საშუალებად და არც მხატვრული კრიტიკრიუმებით დაწუნებული ჩანაფიქრი — აკრძალული ხერხებით ანგარიშსწორების საბაზად.

ყოველივეს ზემოთქმულის შედეგად კი მივიღეთ ერთფეროვანი, უინტერესო და გამარტივებული სურათი თანამედროვე ქართული თეატრისა; წამყვანი თეატრების რუხი რეპერტუარი; მხატვრულ ლოგიკასა და მკაფიო პოზიციას მოკლებული, სამაგიეროდ გარეგნულად აელვარებული, ან ტექნიკური ტრიუკებით დახუნძლული წარმოდგენები; გაუფერულებული შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმი და გამქრალი მხატვრული ხელწერა; უმიზნოდ დარღვეული კანონები და ხელიდან დამსხლტარი პრინციპები. ქართულ თეატრსა და ქართულ რეჟისურაში თვითკრიტიკულობა თვითკმაყოფილებამ შეცვალა, კონცეპტუალური აზროვნება — პრეტენზიულმა ფსევდოგამომგონებლობამ, პროფესიონალიზმი — შეურიგებელმა უპასუხისმგებლობამ. არადა დღევანდელ ქართულ რეჟისურაზე ქართული თეატრის მხოლოდ დღევანდელი არაა დამოკიდებული. აქტუალობასა და სადღეისო ფუნქციასთან ერთად თეატრი — დროში განსაზღვრული და ცხოვრების ორომტრიალის შუაგულში ყოფნისთვის განწირული ეს ხელოვნება — სამერმისოდ საჭირო სასიცოცხლო იმპულსებსაც დაკარგავს.

თანამედროვე ქართული ღრამსცოლვის

თეატრალური საზოგადოების მიერ ქართული თეატრალური ხელოვნების სადღეისო პრობლემებზე სასაუბროდ გამართულ კონფერენციაზე ქ-ნ მარია ნულაძეს, ფიქრია ყუშიტაშვილსა და თქვენს მონა-მორჩილს ეროვნულ დრამატურგიაზე საუბარი დაგვევალა. შევეცადეთ, რაც შეიძლება ვრცელი ინფორმაცია მოგვეპოვებინა საქართველოს თეატრების რეპერტუარში არსებული და დაბეჭდილი პიესების შესახებ. მართალია, ეს ინფორმაცია სრულყოფილი არ არის, მაგრამ ვფიქრობთ, ჩვენს მიერ წაკითხული დრამატურგიული ნაწარმოებების რაოდენობა (თითოეულ ჩვენგანს დაახლოებით 20-20 პიესის წაკითხვა მოგვიხდა) საშუალებას იძლევა გავაანალიზოთ თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში ბოლო წლებში მიმდინარე პროცესები, პრობლემები და ტენდენციები. წინასწარ ბოდიშს ვუხდით იმ ავტორებს, რომელთა შემოქმედებასაც სხვადასხვა ობიექტურ თუ სუბიექტურ მიზეზთა გამო ვერ შევხვებით. ახლა კონკრეტულად იმ დრამატურგებისა და პიესების შესახებ, რომლებსაც ვავეცანო.

მანანა დოიაშვილი „ერთი ტყვიაც, ლმერთო!“ (მინი-დანაღმული პიესა). იგი მცირე მოცულობისაა, უფრო — დრამატული მინიატურა, თუმცა სრულყოფილი პიესის, დრამატურგიული კონსტრუქციის ყველა ელემენტს შეიცავს. მოგეხსენებათ, სათქმელის ჩატევა მცირე ფორმაში ადვილი არ არის. იგი ლაკონიზმს, სისხარტესა და გამომსახველ საშუალებათა უკიდურეს სიზუსტეს მოითხოვს.

ომია. შუა ხანს მიღწეული ცოლ-ქმარი, რომელსაც მთელი სოფლის ვალი აქვს, აღდგომის ღამეს სახლში გამოკეტილა. მევალებს კარს არ უღებენ და მათ სიკვდილზე ოცნებობენ, ნატრობენ, რომ ადამიანები ომმა იმსხვერპლოს, ზანკს კი — ბომბი დაეცეს. მიძიმე ცხოვრებით გაუბედურებული, სასონარკვეთილი და გაბოროტებული ადამიანები ბოლოს ერთმანეთს აღდგომას ულოცავენ, წითელ კვერცხებს ჩაურტყამენ და ამ ომის მომგონს ლოცავენ.

თავისი სულისკვეთებით სასტიკი პიესაა, თუმც, სამწუხაროდ, მართალი და დამაჯერებელი, ამავე დროს — დრამატურგიულად გამართული.

ლელა კურდღელაშვილი „ქალები, ლალატი...“ შუა ხანს მიღწეული სამი მეგობარი ქალი პერიოდულად ხვდება ერთმანეთს კაფეში, თავიანთ პრობლემებსა და სატიკვარს უზიარებენ, საუბრობენ ქმრებზე, შვილებზე, სექსზე, გრძნობებზე. შიგა და შიგ ჩართულია ქალების სატელეფონო საუბრები სცენის მიღმა არსებულ პერსონაჟებთან. გასაგებია, რომ ასეთ შემთხვევებში სცენაზე მხოლოდ პიესის მოქმედ პირთა ტექსტი ისმის. მაგრამ სრულიად გაუგებარია, რა ხდება ქეთისა და მისი საყვარლის ინტიმურ სცენასა და იგივე ქეთის ქმართან სცენაში. აქაც მხოლოდ ქეთის ტექსტი ისმის, პასუხი — იგულისხმება. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ქმარიც და საყვარელიც მუხჯები არიან. პიესაზე მსჯელობისას შემთხვევით არ მიხმარია სიტყვა საუბარი. ლ.კურდღელაშვილის ნაწარმოების უმთავრესი ნიშანი სწორედ ლაპარაკია, ცარიელი სიტყვები და არა ქმედებით, ამოცანებითა და ნამდვილი კონფლიქტებით დატვირთული დიალოგები, რომლებიც ცოცხალი სცენური პროცესის აგების საშუალებას მისცემს რეჟისორს. რაც შეეხება პიესის ხერხემალს, იქ, სადაც თითქოს ექსპოზიცია უნდა დასრულდეს, კვანძი შეიკრას და სიუჟეტი განვითარდეს, პიესა მთავრდება. ეს მისი მნიშვნელოვანი ხარვეზია.

გიო მეგლაძე „გაიღიმეთ, ჩიტი გამოფრინდება!“ თუკი რაიმე ცუდი და გაუკუღმართებული შეუძლია წარმოიდგინოს ადამიანის გონებაში, ყველაფერი ხდება ამ პიესაში — 16 წლის ლიზამ ერთი დღის განმავლობაში თავის სამ მეზობელთან — ლიოვასთან, პრაკაზასთან და გელასთან — დაამყარა სქესობრივი კავშირი, დაფეხმძიმდა და ახლა მშობიარობა ეწყება. პარალელურად ვითარდება ლიოვას, მისი მეუღლე ქეთითასა და საყვარელ ქეთათოს ურთიერთობა. ეს სასიყვარულო სამკუთხედი ერთად ცხოვრებას გადაწყვეტს. პიესამ გვერდი არ აუარა ნარკომანიის თემასაც. ერთი სიტყვით, ავტორი ცდილობს თავი მოუყაროს მრავალ, მისთვის სადღეისოდ მნიშვნელოვან პრობლემას. ჩემი ცხოვრების მანძილზე არა ერთი ლიტერატურული ნაწარმოები წამიკითხავს. ყველა მათგანში ერთად არ არის ამდენი უწმინდური სიტყვა თუ საქციელი, პათოლოგიური, ანომალიური ურთიერთობები, რომლებმაც თავი მოიყარეს გ.მეგლაძის 26-გვერდიან პიესაში. როგორც ჩანს, იგი ასე ალიქვამს სამყაროს. რას იზამ, ყველას თავისი ხედვა აქვს — ავტორს, რომელიც, ამავე დროს, სპექტაკლის დამდგმელიცაა და თეატრს, რომელსაც სურს, რომ ამგვარი ნაწარმოები მის სცენაზე იხილოს. ამაზე

„ოქცნი და ცხოვრება“ №3-4

კამათი არც ღირს. რაც შეეხება პიესის ლიტერატურულ-დრამატურგიულ „ღირსებებს“, ვფიქრობ, ეს არის, უფრო მეტად სიუჟეტური სქემა, რომელშიც წარმორჩენილია არა პროცესები, არამედ — შედეგები. ძირითადი ინფორმაცია დევს სიტყვებში და არა ქმედებაში, არაფერი ვითარდება. ნაწარმოები უფრო მეტად კინორეჟისორ გიო მგელაძის მომავალი ფილმის სასცენარო გეგმას გავს, თუ შეიძლება ითქვას, ვრცელ სინოფსისს, ვიდრე სრულფასოვან, დასრულებულ პიესას.

მაკა ხარშილაძე „შერატონ მეტეხი პალასი“ (ერთმოქმედებიანი ფსიქოლოგიური კომედია) ამ პიესამ მ.თუმანიშვილის სახელობის თეატრალური ხელოვნების განვითარების ფონდის კონკურსზე — „ახალი ქართული პიესა“ — სპეციალური პრიზი დაიმსახურა. ამ კონკურსის ყოურის წევრი მეც გახლდით. „შერატონ მეტეხი პალასი“ გამორჩეულად მომეწონა. თუმცა არ ვიცოდი, ვისი დაწერილია იგი. როდესაც გავიგე, რომ მისი ავტორი, პროფესიით ფსიქოლოგი, ქალბატონი მაკა ხარშილაძეა, მართალი ვითხრათ, გამეხარდა კიდევ და გამიკვირდა. ერთია იყო კარგი ფსიქოლოგი, ადამიანის ბუნების ჩინებულად მცოდნე მეცნიერი, სულ სხვაა — მხატვრული ლიტერატურა, მით უმეტეს, მისი მეტად სპეციფიკური დარგი — დრამატურგია. მ.ხარშილაძემ თავის პიესაში ორივე ამ სფეროს ჩინებულად ფლობის უნარი გამოამჟღავნა.

შუა ხნის მარტოხელა ქალს ტელეფონით ატყობინებენ, რომ ამ საღამოს შერატონ მეტეხი პალასში დაპატიჟებული. ეს მისთვის უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენაა. ფემინებელურ რესტორანში მიდის ადამიანთან, რომელთანაც 15 წლის სასიყვარულო ურთიერთობა აკავშირებს. როგორც მისი რეაქციიდან ჩანს, მთელი ამ ხნის მანძილზე ეს მათი პირველი სერიოზული ვიზიტა ასეთ საპატიო ადგილას. ქალი ღელავს, მას სასიამოვნო ემოციები იპყრობს. თანდათან მატულობს მზადების ტემპორიტმი, ფაცი-ფუცი. ამ პროცესში ზუსტადაა ჩართული მისი მონოლოგი სარკესთან. იგი ქმედების მუხტიტაა სავესე.

კაცის შემოსვლის შემდეგ გათამაშებულ სცენებში აშკარად იკვეთება წყვილის ურთიერთობა — თითქოს ცოლ-ქმრის ტიპური სცენაა, უფრო სწორად, დიდი ხნის საყვარლების, როდესაც ვნება ჩამცხრალია, გრძნობა — ჯერ კიდევ არსებობს, ჩვევა კი მეტისმეტად მყარია. ჩხუბობენ კიდევ, კამათობენ, კინკლავობენ, მაგრამ უერთმანეთოდ არ შეუძლიათ. ამ ურთიერთობას მუდმივ ფონად, ე.წ. მეორე პლანად გასდევს კიდევ ერთი პრობლემა — მძიმე ყოფა. ხასიათებს საბჭოთა მენტალიტეტის შლეიფიც მოყვება. ქალი ქართული ინტელიგენტური ოჯახიდანაა, კაცი — პარტიულ ნომენკლატურულიდან. მათ არაერთგვაროვან, ხშირად კონფლიქტურ ურთიერთობას ლირიზმი, ირონია და იუმორი სდევს თან.

ფინალში აღმოჩნდება, რომ რესტორანში ველარ მიდიან. შერატონი კვლავ ქალის აუხდენელ ოცნებად რჩება, როგორც მოსკოვი ა.ჩეხოვის სამი დისათვის. მიუხედავად ამისა, თითქოს ორივეს გულზე მოეშვა, რომ ამდენი ოჯახური დავა-კამათის შემდეგ აღარსად მიდიან. ეს თავისებური შიშია, უკვე ჩვევად ქცეულ ურთიერთობაში რაღაც ახლის შეტანისა. მათი ცხოვრება ალბათ მომავალშიც ასე გაგრძელდება.

მ.ხარშილაძის პიესა ადამიანის ფსიქოლოგიისა (ვეგულისხმობ ამ სიტყვის არა მეცნიერულ, არამედ ყოველდღიურ ხმარებაში გამოყენებულ მნიშვნელობას) და დრამატურგიის კანონების ჩინებულ ცოდნითაა დაწერილი. მასში წარმორჩენილი პრობლემა სხვადასხვა კუთხით დაინტერესებს და აღელვებს დღევანდელ მაყურებელს. იმედია, ავტორი ამ მიმართულებით მუშაობას გააგრძელებს და სხვა პიესებითაც გაგვახარებს.

ოთარ ქათამაძე „აივანი“ კარგი პიესაა, ლალად, თავისუფლად იკითხება. მასში ასახულია ჩვენი დღევანდელი მრავალი მტკივნეული პრობლემა, რომლებსაც ავტორი გარკვეული იუმორითა და ირონიითაც კი წარმოგვიდგენს.

ძველ ბინაში, უკვე დიდი ხანია შერვაშიძეების ტრადიციული ოჯახი ცხოვრობს, თავისი ნუხილითა და სიხარულით: მოხუცი ბებია ფერმონია არსებული რეალობიდან, ფაქტიურად, გათიშულია. თავის განსაკუთრებულ, მოგონებებითა და წარმოსახვით შექმნილ სამყაროში გადასახლებულა, შეიძლება ითქვას, მზერა საიქიოსკენ აქვს მიქცეული. სახლის აივნიდან პერიოდულად თავის გარდაცვლილ ქმარს ესაუბრება. მისი შვილი სანდრო — უნივერსიტეტის პატიოსანი პროფესორია, ამიტომაც — გაჭირვებული. მისი ცოლი ბოლო ხანებში ალკოჰოლს მიეძალა. მათი ვაჟი უფასო სამსახურში მუშაობს, ქალიშვილს კი რეგულარულად აკითხავს თავიანთსმცემელი და აივნის ქვეშ უმღერის. პიესის ექსპოზიციური ნაწილი სხარტი და დინამიკურია, ასევე ვითარდება მოქმედება შემდგომაც.

ერთ დღეს მათ ქალაქის მერიის წარმომადგენლები ესტუმრებიან: მუნიციპალიტეტის თანამშრომელი ფარნა — თანამედროვე ბიუროკრატიული აპარატის ტიპური მუშაკი, თავისი ფრაზეოლოგიით, ლაპარაკისა და ქცევის მანერით და იურისტი ერმალო — სოფლიდან ჩამოსული და მთავრობაში უცბად აღზევებული ტლუ, გაუფრთხილებელი თავხედი. პიესაში ხასიათები მსუყედ, კოლორიტულადაა დახატული და ჩინებულ საფუძველს იძლევა საინტერესო აქტიორული სახეების შექმნისათვის. მუნიციპალიტეტის გადაწყვეტილებით, შერვაშიძეების სახლის აივანი უკანონოა (სრულიად აბსურდული ფორმალობის გამო), ამიტომ ის აუქციონზე გააქვთ. ეს არ მოხდება, თუ ოჯახი ინვესტორს სახლის დანგრევის უფლებას მისცემს, თვითონ კი სხვაგან გადავა. შერვაშიძეები არ თანხმდებიან, ეს

უარი მათი ოჯახისათვის საბედისწერო აღმოჩნდება. მოქმედებაში ერთგებიან აივნის ახალი მფლობელები პავლიკო და მისი ცოლი ტაისა. ეს თავხედები არა მარტო ამ აივანზე, არამედ შერვაშიძეების კუთვნილი ბინის სხვა ტერიტორიებზეც უცერემონიოდ გაპარაშდებიან. თავიანთ სტუმრებსაც კი იქ უმასპინძლებიან. ბუნებრივია, ოჯახში უტიფარი უცხო ადამიანების ჩასახლება აძლიერებს საერთო დისკომფორტს, არეულობას, უფრო მეტად ძაბავს მდგომარეობას, ნევროტიზმის ხარისხის მკვეთრ აწევას იწვევს. ინტელიგენტი შერვაშიძეები უმწეონი არიან ამკარა თავხედობისა და უხამსობის წინაშე. ფინალში ფერმონია კიდევ ერთხელ გადის აივანზე ქმართან ტრადიციულ „პაემანზე.“ ამ დროს აივანი სახლს მონყდება და სიბნელები უჩინარდება.

პიესა „აივანი“ განუყოფელ კავშირშია ჩვენს თანამედროვეობასთან არა მხოლოდ თემის აქტუალობით (თუმცა აივნებისა და მთელი სახლების ნგრევის თემა დღეს ძალზე მტკივნეულია), არამედ აივნის ისტორიით და ორი ცხოვრებისეული პოზიციის, შეურიგებელ მსოფლმხედველობათა — უხამსობისა და მოკრძალების, თავხედობისა და რიდის, უზრდელობისა და ღირსების დაპირისპირებით. საინტერესოა, ასეთი თავის დახრა უხამსობისა და თავხედობის მიმართ, თავისთავად, ღირსებაზე მიუთითებს თუ უღირსობაზე? იქნებ ჩვენ, ამ ინტელიგენტური საქციელით, მორიდებით, უგვანოთა აღზევებას ვუნყობთ ხელს. ეს თემა ქართულ ლიტერატურაში სხვადასხვანაირად ბევრჯერაა წარმოჩენილი. პიესა „აივანიც“ ამ მხრივ უდავოდ მნიშვნელოვანი და საინტერესოა.

დავით გაბუნია „სხვისი შვილები“, „საპნის ოპუსი.“ „სხვის შვილებში“ შექმნილია რალაც ირეალური სამყარო. ავტორი კარგად წარმოაჩენს იდუმალებით მოცულ, გაურკვევლობის მოლოდინით დამუხტულ, შვილოსნობის ქალღმერთ სიმონ ჩაჩავას მიერ შექმნილ ატმოსფეროს. მასში 4 ცოლ-ქმარი აღმოჩნდა: ბურჟუაზიული — სნობი და სნობა, უბედური — ტანჯული და ტანჯულა, უშუალო — უბრალო და უბრალა, მეამბოხე — ქალი და კაცი. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ ამ უკანასკნელთ — ამ სამყაროში პირველად მოხვედრილ ადამიანებს აქვთ განსხვავებული სქესის აღმნიშვნელი სახელწოდებები — ქალი და კაცი. ყველა სხვა პერსონაჟი თითქოს სპეციალურად გამოყვანილი, ხელოვნური, სტერილური არსებაა. აქ კაცები და ქალები ერთმანეთისგან არ განსხვავდებიან. კაცობრიობის გამრავლება ადამიანთათვის სრულიად არაბუნებრივი მეთოდით ხდება — ქალის შუბლის კაცის ბარდაყზე მიდებით. ბავშვის ერთი მერვედი კაცის ბარდაყში უნდა ჩაისახოს. ახალი ადამიანის სხეული ისეა აგებული, რომ მას ნაყოფის მხოლოდ ერთი მერვედის ტარება შეუძლია. ამიტომ გამრავლებისთვის საჭიროა 4 წყვილი, რომელმაც შვილოსნობის ქალღმერთის ტაძარში ყველა დავალება ზუსტად უნდა შეასრულოს. 4 კვირის თავზე იწყება მშობიარობა, რომლის შემდეგაც, სიმონ ჩაჩავას კეთილი ნებით, ბავშვის 8 ნაწილი სასნაულებრივად ერთდება. ჩნდება ჯანმრთელი, რასობრივად და გენეტიკურად უნაკლო ზე-ბავშვი, რომელიც ღირსეულ ადამიანად ჩამოყალიბდება და ასახელებს სამშობლოს. დედამიწას უნდა მოეგლინოს ზუსტად იმდენი ბავშვი, რამდენიც საჭიროა.

ქალმა და კაცმა — მეამბოხე წყვილმა — ამ უსულო რობოტების სამყაროში ჩვეულებრივად, ადამიანურად ცხოვრება მოინდომეს, ბუნებრივ ინსტინქტებს აყვინ. აქ დგება პიროვნული თავისუფლების თემა. ყოველთვის უნდა დაემორჩილო თუ არა დადგენილ წესებს, თუნდაც ისინი ადამიანის ჭეშმარიტ მიდრეკილებებსა და მოთხოვნილებებს ეწინააღმდეგებოდნენ?

პიესის უდავო ღირსებად უნდა ჩაითვალოს იმ დამთრგუნველი, პირქუში ატმოსფეროს შექმნა, რომელიც კლავს ყოველგვარ ადამიანურს, ღმერთის მიერ დადგენილ ბუნებრივი ცხოვრების წესს. ამასთანავე, სასურველია, უკეთ დამუშავდეს სიუჟეტი, მოვლენათა განვითარება მეტად დინამიკური იყოს. „სხვის შვილებში“ კი სტატეკურობა ჭარბობს, ბევრია სიტყვათა თვითმიზნური თამაში, რაც ქმედებას აფერხებს. ვფიქრობ, პიესის დასაწყისში ჩამოთვლილი ავტორებისგან (დ.გაბუნია „სხვის შვილებს“ უძღვნის მის ნაწარმოებში გამოყენებული ტექსტების ავტორებს, მსოფლიოში ცნობილ მწერლებს) დ. გაბუნია სიუჟეტური პერიპეტიების აგება უნდა ისწავლოს. ამ მხრივ უკეთაა საქმე „საპნის ოპუსში“, სადაც აგრეთვე ჩინებულადაა შექმნილი გარე სამყაროდან აბსოლუტურად მონყვტილი, რალაც იზოლირებული ზონა. აქაც იქმნება ხელოვნური, ფანტაზიით შექმნილი სიტუაცია, რომელსაც ნამდვილ ისტორიულ ფაქტებთან საერთო თითქოს არაფერი აქვს. იქ საზოგადოება საკუთარი, სასტიკი კანონებით ცხოვრობს. საკანში, რომელიც ფსიქიატრიულ საავადმყოფოსაც მოგვაგონებს, მხოლოდ შვილების გამჩენი, „მომავალი თაობების მწარმოებელ“ არსებებად ქცეული ქართველი ქალები არიან დამწყვედული. მათ გერმანიის იმპერიას ჯანსაღი ვაჟები უნდა გაუჩინონ. მათი საშო ახლა სამშობლოს კუთვნილებაა. ირკვევა, რომ ეს ქალები საპონს არ ხმარობენ, საწოლის ქვეშ ინახავენ, რადგან გაიგეს, რომ მას საკონცენტრაციო ბანაკში მოკლული ადამიანების მუცლის ქონიდან ამზადებენ. აქ საპონი გარკვეულ სიმბოლოდ გვევლინება. ეს ამ ქალების ქმრები, მამები, ძმები, შეყვარებულები, თანამემამულენი არიან.

„საპნის ოპუსი“ ხისტი, მკაცრი პიესაა, ფორმით — სადა, ასკეტური. ამ მკაცრ სიხისტეში, მექანიკურ რობოტებად ქცეულ არსებათა სამყაროში რალაც ადამიანური სითბოთი გამთბარი, ღირიკული ეპიზოდები გამოკრთება. ხანმოკლე, მაგრამ შთამბეჭდავი. ქეთევანი საპნით იბანს თავს, ამით თითქოს საკუთარ ქმარს ეხება. სხვა ქალებიც დასაბანად გარბიან იმ იმედით, რომ ნაბანი წყალი მათ მონამლავს და მტანჯველ სიცოცხლეს მოუსპობს. ამით ყველა სამარცხვინო ლაქას ჩამოირიცხ-

ავენ. ამ ხანმოკლე ეპიზოდებს ზოგჯერ ხმაურიანი, ხან კი ჩუმი მასობრივი ისტერიკა ცვლის. „საკ-ნის ოპუსი,“ ვფიქრობ, სიუჟეტურად უფრო გამართულია, ვიდრე „სხვისი შვილები.“ თუმცა უდავოდ ნიჭიერმა ახალგაზრდა ავტორმა კიდევ მეტი უნდა იმუშაოს. იმედი მაქვს, იგი მომავალში არა ერთი საინტერესო პიესით გავვახარებს.

ინგა გარუჩავა, პეტრე ხოტიანოვსკი „დილა მშვიდობისა, ასდოლარიანო!“ ი.გარუჩავამ და პ.ხოტიანოვსკიმ უკვე დიდი ხანია დაამტკიცეს, რომ პიესების წერა ჩინებულად იციან, მშვენივრად გრძნობენ საზოგადოების ინტერესებსა და განწყობილებას, თანაც ყოველივე ამას დრამატურგიის კანონების ბრწყინვალე ცოდნით წარმოაჩენენ „დილა მშვიდობისა, ასდოლარიანო!“ ამის კიდევ ერთი დასტურია. ამასთანავე, მინდა აღვნიშნო, რომ რუსულ ენაზე დანერგულ პიესაში ტიპური რუსი პერსონაჟები მოქმედებენ. დრამატურგმა თამარ ბართაიამ ეს ნაწარმოები შესანიშნავად გადმოაქართულა. მოგეხსენებათ, ეს რთული და მეტად თავისებური სამუშაოა, რომელსაც თ.ბართაიამ ძალიან კარგად გაართვა თავი. ვფიქრობ, რომ ამ პიესის საფუძველზე ათონელის თეატრში შექმნილი ჩინებულ სპექტაკლის ავტორებმა — რეჟისორმა ქეთი დოლიძემ, მსახიობებმა — ნინელი ჭანკვეტაძემ, ნანა ფაჩუაშვილმა, რამაზ იოსელიანმა და ნუგზარ რუხაძემ ამ საქმეში თავიანთი მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს. საბოლოო შედეგი მართლაც შთამბეჭდავია.

პიესაში დიდი ტკივილიც არის, იუმორიც, ლირიზმიც, ნოსტალგიური განცდებიც. ელიკო უკვე კარგა ხანია ქართველი ქალისათვის ბოლო წლებში ჩვეულ საქმიანობას ეწევა — მილიონერ ამერიკელ დამბლადაცემულ და დამუნჯებულ მერის უფლის დღეში 100 დოლარად. მუშაობის ბოლო ერთი თვე დარჩა. ავადმყოფთან რეგულარულად მოდის უტიფარი თავხედი, მასაჟისტი ტედი და ნიჭიერი ებრაელი მუსიკოსი ბენო, რომლის მოვალეობაც მილიონერი მერის გვარნერის ვიოლინოს ყოველდღიური ახმინებაა იმისთვის, რომ ინსტრუმენტმა ხმა არ დაკარგოს.

პიესის პირველი სცენა ელიკოს მონოლოგია — დინამიკურად, სხარტად დანერგილი. თან სძულს ეს ქალი, თან — იძულებულია ემსახუროს, მოუაროს. მაგრამ ყველაფერს დაუფარავად პირში ეუბნება. პასუხსაც ვერ მიიღებს. დამუნჯებულმა რა უნდა უპასუხოს? თუმცა ელიკოს მონოლოგი აუცილებლად გულისხმობს მოხუცი ქალის უსიტყვო რეაქციებს, სამსახიობო შეფასებებს, რაც არტისტი-სათვის მეტად საინტერესო სამუშაოა. რუსული ვარიანტი უფრო მძაფრადაა დანერგილი, მკვეთრად, ხისტად. ქართულ ვარიანტში ხასიათები უფრო რბილია, ლირიკულ-კომიკური, ამავე დროს — დრამატულიც. ერთი სიტყვით, უფრო მრავალფეროვანია. ელიკო ყოველდღე ესაუბრება შვილს საქართველოში, ასეთივე რეგულარულობით ვარჯიშობს მერი. ეს მათი სისტემატური, ჩვევად ქცეული ყოფაა, დამლელი, მომქანცველი, მომაბეზრებელი, მაგრამ — საარსებოდ აუცილებელი. და უეცრად, მუნჯი ამერიკელი ჯერ ქართულად აყვირდება, შემდეგ კი ალაპარაკდება. უფრო მეტიც, ინგლისური ენა საერთოდ აღარ ახსოვს. ელიკოს ქართულმა საუბარმა მოხუცის გონებიდან სრულად ამოძირკვა მშობლიური ენა. თუმცა, ჯერ კიდევ საკითხავია, სად არის მერის სამშობლო. ყველაფერი რადიკალურად იცვლება. გაჯანსაღებულ, „გაქართველებულ“ მერის ელიკოს საქართველოში გაშვება არ უნდა, ბენო ელიკოს ფიქტიურ ქორწინებას სთავაზობს (ამასობაში ხომ ელიკოს ქმარმა საქართველოში საყვარელი გაიჩინა და მასთან გადასახლდა), ტედი კი ქართულს სწავლობს. ბოლოს ირკვევა, რომ მერის წინაპრები ქართველები იყვნენ. შემდეგ კი ირონიულად ბედნიერი ფინალი — ყველანი საქართველო-სკენ მიიჩქარებიან.

„დილა მშვიდობისა, ასდოლარიანო!“ სახალისო, ამავე დროს, სევდიანი, ლირიკული კომედიაა, ჩინებულად გამართული სიუჟეტით, კოლორიტული, „ფერ-ხორციანი“ პერსონაჟებით, მათი ტკივილითა და სიხარულით, იუმორითა და ირონიით, ყველასათვის საინტერესო, ნაცნობი და ამაღლებული სათქმელით.

კიდევ ერთი დრამატურგი, მისი ორი ნაწარმოები და მეტად საინტერესო თეატრალური პრობლემა — ისტორიული პიესა. მხედველობაში მყავს ბოლო წლებში საკმაოდ პოპულარული დრამატურგი, პროფესიით ისტორიკოსი გურამ ქართველიშვილი და მისი ორი პიესა — „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“ და „ცერკოვნი ბუნტ.“ მინდა აღვნიშნო ის საერთო, რაც ორივე პიესას ახასიათებს. პირველი და მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ავტორი, ბუნებრივია, ძალიან კარგად იცნობს იმ ისტორიულ ეპოქასა და მოვლენებს, რომლებსაც აღწერს და წარმოაჩენს. მაყურებელს ეს ამბები აღელვებს და ორივე სპექტაკლს (მარჯანიშვილის თეატრში ლევან წულაძის მიერ დადგმულ „ქაქუცა ჩოლოყაშვილს“ და ახმეტელის თეატრში გიორგი შალუტაშვილის მიერ დადგმულ „ცერკოვნი ბუნტს“) დიდი ინტერესით უყურებს. გ.ქართველიშვილის პიესები ამაღლებულ, პატრიოტულ გრძნობებს აღძრავენ, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. ვფიქრობ, კიდევ უფრო შთამბეჭდავი და ემოციური იქნებოდა ყოველივე ეს იმ შემთხვევაში, თუ ავტორი მეტ ყურადღებას დაუთმობდა არა ფაქტებისა და მოვლენების ისტორიულ სიზუსტეს ან საქართველოს წარსული ცხოვრების რომელიმე ეტაპის სამეცნიერო-ისტორიულ მიმოხილვას, არამედ კონცენტრაციას მოახდენდა ერთ მნიშვნელოვან, კონკრეტულ პრობლემასა თუ სატკივარზე და აამეტყველებდა მას დრამატურგიის, ქმედითი ლიტერატურის ენაზე. მგონია, რომ ამ შემთხვევაში ისტორიკოსი ჯობნის დრამატურგს და უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ისტორიული და არა მხატვრული სიმართლის წარმოჩენა. პიესა ისტორიული გამოკვლევა არ არის, ის თეატრალური

ხელოვნების ნაწარმოებია.

უკანასკნელ წლებში გამოჩენილი ქართველი დრამატურგის, თამაზ ჭილაძის სამი პიესა დაიდგა — „ჭალას ჩიტი მომკვდარიყო“ და „ნადირობის სეზონი“ (რუსთაველის თეატრში) და „სამოთხის კვარტეტი“ (თელავის თეატრში).

„სამოთხის კვარტეტი“ ერთმოქმედებიანი რადიოპიესაა. პატარა დაბის უკაცრიელ მოედანზე, წყაროსთან, წყლის რიგში ოთხი ქალი ჩამომჯდარა. მათ ურთიერთობაში გასული საუკუნის 90-იანი წლების საქართველოს გლობალური გაჭირვების მძიმე სურათი იხატება. ამ საერთო გასაჭირის ფონზე თითოეულს თავისი ინდივიდუალური პრობლემა აქვს. ქალებიდან ერთ-ერთი — სარა — ფსიქიატრიული კლინიკის პაციენტია. თუმცა სრულიად არ იგრძნობს განსხვავება მასა და პიესის „ნორმალურ“ პერსონაჟებს შორის. უმძიმესმა ყოფამ ჯანმრთელი ადამიანებიც კი ფსიქიკურ აშლილობამდე მიიყვანა. მინიერ ცხოვრებაში მხსნელსა და მშველელს რომ ვერ ხედავენ, ყველა ერთად, ჯგუფურად, ცდილობს ღმერთს მიანვდინოს ხმა. ასე სრულდება სამოთხის კვარტეტის შეხმატკბილებული, სასონარკვეთილი ლაღადი. პიესა დღევანდელი საზოგადოებისათვის ძალზე ნაცნობ პრობლემებსა და სატკივარს ეხება — საყოფაცხოვრებოს, ფინანსურს, რაც მთავარია — ფსიქოლოგიურს. ამ საშინელმა დრომ ყველა ადამიანს გარკვეული დალი დაასვა. სამწუხაროდ, მისგან ვერც დღეს გავნთავისუფლებულვართ.

პიესაში „ჭალას ჩიტი მომკვდარიყო“ გამოცდილი, ოსტატური დრამატურგი, მრავალი შესანიშნავი პიესის ავტორი, დრამატურგიის სპეციფიკისა და სიუჟეტის განვითარების კანონზომიერებათა ჩინებული მცოდნე თამაზ ჭილაძე, ვფიქრობ, ხარკს უხდის მოდას, თანამედროვე ტენდენციებს ლიტერატურაში და გვთავაზობს აბსურდის თეატრის ელემენტებით უხვად დახუნძლულ ნაწარმოებს, რომელშიც ალაგ-ალაგ გამოკრთება პოლიტიკური თუ ზნეობრივი თემატიკა; უფრო სწორად, მოჩვენებითი მორალის საფარქვეშ ამოფარებულ უზნეო ადამიანთა ურთიერთობები. თუმცა, მგონია, რომ აბსურდის თეატრის პრინციპებით გატაცებამ, ხშირად თვითმიზნურმა, დაჩრდილა და ბუნდოვანი გახადა პიესის ფაბულა და, აქედან გამომდინარე — სათქმელიც. ეს თ.ჭილაძის შემოქმედებას ადრე არ ახასიათებდა.

„ნადირობის სეზონი“ ტრადიციული ფანტასმაგორიაა. ძალიან საინტერესო, ოსტატურად დაწერილი მონოლოგებით, კინოს ტერმინოლოგიით რომ ვისარგებლოთ, პარალელური მონტაჟის პრინციპით აგებული დიალოგებით, რეალური და არარეალური პერსონაჟებით, მოჩვენებებითა და მინიერი, მარტოხელა ადამიანებით, მათი რომანტიკული, ზოგჯერ უტოპიური ოცნებებითა და გაუსაძლისი სინამდვილით. კარგადაა განცდილი და ნარმოჩენილი საერთო ატმოსფერო. რეალური და ირეალური ერთმანეთში ირევა და ერთურთს ერწყმის. თუმცა, ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში საინტერესო ფორმამ არათუ აჯობა შინაარსს, არამედ დაჯაბნა იგი, დათრგუნა და, საბოლოო ჯამში, „გადასასწლა“, „გადაყლაპა.“

ჩემთვის ადვილი არ არის ყოველივე ამის თქმა ქართული მწერლობის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნარმომადგენელზე ბატონ თამაზ ჭილაძეზე, რომლის პიესებისგანაც არა ერთხელ მიმიღია ჭეშმარიტი სიამოვნება. შესაძლოა ვცდები. იქნებ ბოლომდე ვერ ჩავნვდი ბოლო წლების მისი შემოქმედების უმთავრეს სულისკვეთებას და თავისებურებებს, მაგრამ მხოლოდ იმას მოგახსენებთ, რასაც ვფიქრობ.

უკანასკნელ წლებში ძალზე ნაყოფიერად მოღვაწეობს დრამატურგი თამარ ბართაია. მის რამდენიმე პიესაზე მინდა გესაუბროთ.

მონოპიესა „კაბა.“ ერთი კაბის ისტორია, მოთხრობილი საკმაოდ ორიგინალურად — ტანსაცმელი თითქოს „გაცოცხლდა“, „გასულიერდა“ და მისი პატრონის ამბავს მოგვითხრობს — სხარტად, ლაკონურად, დინამიკურად. კაბა ხან ადამიანს ერწყმის და მათი განცდები ერთნაირია, ხან კი პატრონის ცხოვრებას გარედან, ხშირად კარადიდან უყურებს, უსმენს, აფასებს, მასთან ერთად განიცდის. ამკარაა, რომ თ.ბართაია კარგად ერკვევა დრამატურგიის კანონებში, მით უმეტეს ისეთ რთულ და სპეციფიკურ სფეროში, როგორც მონოპიესა.

„სარკე“ — იუმორისტულ-სევდიანი, სასაცილო და ძალიან სასიამოვნო, თანამედროვე ადამიანისათვის ახლა უკვე იშვიათი, სენტიმენტალური განწყობილების აღმძვრელი პიესა ორ სკლეროტიკ მოხუც ქალზე, რომლებიც ოჯახიდან გამოიპარნენ იმის იმედით, რომ მათ გაუჩინარებას ვინმე ყურადღებას მიაქცევს, ძეხნას დაუნყებენ და ისინი ამით მაინც შეახსენებენ ოჯახის წევრებს თავიანთ არსებობას. მაგრამ, სამწუხაროდ, ასე არ ხდება. გულის ამაჩუყებელი ისტორიაა, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. ავტორი რთული გზით წავიდა — არც საინტერესო პერიპეტეციებით დატვირთული სიუჟეტი ან თავგადასავალი, არც დეტექტივი ან მელოდრამა. ყოველივე ის, რაც მკითხველსა და მაყურებელს ჩაითრევს, როგორც დღეს ამბობენ „დაბაბს.“ მიუხედავად ამისა, ავტორი მაინც ახერხებს მკითხველის ყურადღების კონცენტრაციას, მის აღლევებას ორი უმწეო, ამავე დროს, ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავებული, სასაცილო ქალბატონის ცხოვრების ამ მონაკვეთით. თ.ბართაიას ყურადღება სწორედ მათი შინაგანი სამყაროსკენაა მიმართული, თან — კეთილი მზერითა და თანაგრძნობით. მკითხველსა და მაყურებელში ასეთ, დღეს თითქოსდა მივიწყებულ ემოციებს, ზოგჯერ დანაშაულის გრძნობასაც ბადებს პიესა „სარკე“.

ყველასათვის ნაცნობი, საზოგადოებაში გავრცელებული, ტიპური ხასიათებითა და პრობლემებითაა აღსავსე ფსიქოლოგიური დრამა „პეიზაჟს აკლია სიტბო.“ აქ არ არის თავბრუდამხვევი ინტრიგა, დეტექტიურ-კრიმინალური მოტივები, მაყურებელზე ეფექტის მომხდენი დრამატურგიული სვლები. ავტორი ამ გზით არ მიდის. მას სურს მშვიდად და აუჩქარებლად, ყოველგვარი გარეგნული, თვითმიზნური ფორიაქისა და ფაცი-ფუცის გარეშე, ე.წ. „მსხვილი ხედი“ დაგვანახოს ნუცასა და მის გარემომცველ პერსონაჟთა ურთიერთობები, განსხვავებული ხასიათები, კონფლიქტები; ეს პროცესები განვითარებაში, დინამიკაში წარმოაჩინოს. თ ბართაია უდავოდ ფლობს არა მარტო სიუჟეტური კოლიზიის აგების, არამედ ქვეტექსტის და დრამატურგიული პაუზის შექმნის ხელოვნებას. მას, ბუნებით მომადლებულ დრამატურგიულ ნიჭთან ერთად, უდავოდ ეტყობა, რომ კარგად შეითვისა თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკა თ.ჩხეიძის შემოქმედებით სახელოსნოში, სადაც რამდენიმე წლის წინ სწავლობდა.

განსაკუთრებით კარგად გამოჩნდა ყოველივე ეს 2007 წელს დანერილ პიესაში „მთავარი როლი.“ ამ ნაწარმოებისთვის თ.ბართაიამ ლიტერატურული პრემია „საბა“ დაიმსახურა. ძალიან სასაცილო, სატირული პიესაა, შიდათეატრალური ცხოვრების ტიპური, დღევანდელი სიტუაციებით. ჩაშლის პირას მდგარი „დონ-ჟუანის“ პრემიერის გადარჩენის მცდელობა მოულოდნელად ალაზევებს დამწყებ მსახიობ მაკოს, რომელიც ფორს-მაჟორულ, ექსტრემალურ პირობებში, სასწრაფო წესით „შედის“ სპექტაკლში. შემდეგ მას რეჟისორი მამია „ოიდიპოს მეფეში“ იოკასტეს როლს სთავაზობს, თეატრიდან სულ ახლახანს ვიღაც ახალგაზრდა კაცთან ერთად გაქცეული პრიმადონა დადას ნაცვლად. მაკო მაშინვე იფერებს ახალ მდგომარეობას. გათანამედროვეებულ-მოდერნულ „ოიდიპოს მეფის“ რეპეტიციებზე უამრავი ტრაგი-კომიკური, კურიოზული ამბავი ხდება. პიესაში თავს იჩენს გროტესკისა და აბსურდის ელემენტებიც. ოღონდ ეს არ არის განსხვავებულ ჟანრთა მექანიკური ჯამი. ეს არის სხვადასხვა სტილთა და განწყობილებათა ბუნებრივი, ორგანული შერწყმა, რომელიც ახალ, საინტერესო მთლიანობას ქმნის — პიესას, სახელწოდებით „მთავარი როლი.“ ძირითად სიუჟეტურ „ხერხემალში“ საინტერესოაა ჩართული ანტიკური თეატრის, კერძოდ, „ოიდიპოს მეფის“ მისტიკურ სიზმრისეული მოტივები. ზუსტი და ქმედითა მამიას მონოლოგი, რომელსაც პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „ოიდიპოსიდან აბსურდამდე და საკუთარ უიღბლო სიყვარულამდე.“ სხვადასხვა მოქმედი პირის საშუალებით ავტორი გვთავაზობს ოიდიპოსის პრობლემების თამამ, ორიგინალურ, ამავე დროს, დამაჯერებელ ინტერპრეტაციას. ზოგჯერ ძალიან კონკრეტულ, ყოფით სიტუაციაში მისტიციზმის ელემენტებიც შემოდის — ზუსტად, დროულად და ქმედითად. პიესაში რეალურად და აქტიურად მოქმედ, მეტისმეტად ნაცნობ, ტიპურ პერსონაჟებთან ერთად, არის კიდევ ერთი მოქმედი პირი — ყოფილი პრემიერშა დადა, რომელიც მხოლოდ ფინალში ჩნდება, როგორც თავისებური ხილვა ანტიკური სამყაროდან. მანამდე კი, მისტიკური აჩრდილის მსგავსად, ყველა მოვლენას დაუსწრებლად წარმართავს და განაპირობებს. „მთავარი როლი“ სადღეისოდ მნიშვნელოვანი პიესაა, საინტერესო სათქმელით, ოსტატურად აგებული დიალოგებით, თბილი და სხარტი იუმორით, შესაშური ლაკონიზმით, განსხვავებულ ჟანრთა მყარი შენაერთით, რომელიც ჩინებულ მხატვრულ მთლიანობას ქმნის.

თ. ბართაიას მიერ 2009 წელს დანერილი პიესა „სათამაშო პისტოლეტი“ სულ სხვა სტრუქტურული აგებულებისაა. ეს არის ორი პერსონაჟის — ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობა 50 წლის მანძილზე, ამ პერიოდის საქართველოში მიმდინარე მნიშვნელოვან მოვლენათა ფონზე. მათი თავისებური „რომანი“ უფრო მეტად, ე.წ. გახმოვანებული ფიქრის სახით წარმოგვიდგება. პიესაში გამოყენებულია კინოხელოვნებაში გავრცელებული პარალელური მონტაჟის პრინციპი. ამგვარი რამ დრამატურგიასა და თეატრში ახალი არ არის. „სათამაშო პისტოლეტი“ თავისი კომპოზიციური აგებულებით, გარკვეული თვალსაზრისით მოგვაგონებს ჯერომ კილტის „სათნო მატყუარასა“ და ალან გარნეის „სასიყვარულო ბარათებს.“ კარგია, რომ თ. ბართაია თავის დრამატურგიაში ამგვარ ხერხებსაც იყენებს. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ პიესა შედარებით სტატიკურია, უფრო მეტად თხრობაა, ვიდრე ქმედება, ნაკლები პროცესი — მეტი შედეგი, რაც პიესას პროზასთან აახლოებს, ქმედების რიტმს კი ადუნებს. ეს ხარვეზი რომ არა, პიესის დასაწყისში შემოტანილი სათამაშო პისტოლეტი ფინალში უფრო ეფექტურად დაიქუხება.

მიუხედავად ამისა, მინდა ხაზგასმით აღვნიშნო თ.ბართაიას დრამატურგიის მნიშვნელოვანი ღირსებები, მისი უდავო ნიჭი, პროფესიონალიზმი, გულწრფელი აღლევა საზოგადოებასა და ადამიანის სულში მიმდინარე რთული პროცესებით, სხვადასხვა ჟანრში მუშაობის სურვილი, შესანიშნავი იუმორი და სიმსუბუქე, თეატრალური ხელოვნების საიდუმლოებათა ფლობის უნარი. მიმარჩია, რომ იგი დღეს ერთ-ერთი თვალსაჩინო დრამატურგია.

საზოგადოებრივი მსოფლმხედველობის, მის განწყობილებებსა და ცხოვრებაში მიმდინარე უმნიშვნელოვანეს პროცესებს ასახავს ალექსანდრე ქოქრაშვილის პიესა „მეზუნია ჩიტები.“

მეზუნია ჩიტები სულ ბუდის გაკეთებას ცდილობენ. მოახერხებენ რალაცას, წყნარდებიან, მერე ქარი დაუბერავს, ან ტურა წამოეპარებათ და ყველაფერი თავიდან იწყება. სულ თავის ბუდეს ეძებენ მეზუნია ჩიტები. პიესის პერსონაჟები — ქალი და მამაკაცი — თითქოს თვითონ არიან ასეთი ფრ-



ინველები, თავიანთი წარსულით, ცხოვრების წესით, სიყვარულით, ამ არაჩვეულებრივი გრძნობის ხელახლა აღორძინების უსუსური მცდელობით. იქნებ როგორმე აღდგეს და გადარჩეს მათი სიყვარული, რომელიც მათ საკუთარი პიროვნული ღირსების შენარჩუნებაში დაეხმარება. მაგრამ ყველაფერი გვიანია. მათ ამის სულიერი ძალა არა აქვთ, მათ ურთიერთობას კი — პერსპექტივა. ცხოვრებამ ორივე დაღალა. უნესო საზოგადოებაში წესიერი, მაგრამ შინაგანად გამოფიტული ადამიანები ახალ ცხოვრებას ვერ დაიწყებენ.

„მეზუნია ჩიტები“ ჭეშმარიტად თანამედროვე პიესაა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი პერსონაჟები დღეს მცხოვრები, ყველასათვის ნაცნობი ადამიანები არიან. მოგეხსენებათ, ნაწარმოების თანამედროვეობა მარტო ამით არ განისაზღვრება. არც მხოლოდ იმ ტიპური ვითარებებითა და ურთიერთობებით, რომლებსაც ფეხის ყოველ ნაბიჯზე ვხვდებით. შესაძლოა ამგვარ სიტუაციაში ჩვენც ვყოფილვართ. იმიტომ პიესის კითხვისას ერთგვარი ნაცნობობის გრძნობაც გვეუფლება. „მეზუნია ჩიტები“ განსაკუთრებით იმითაა ღირებული, რომ მისი ავტორი, დრამატურგის უდავო ნიჭით დაჯილდოებული ხელოვანი თავის ემოციურ სათქმელ-სატკივარს არა იმდენად მოქმედ პირთა სიტყვებში დებს, არამედ, უფრო მეტად, ამ სიტყვებს მიღმა არსებულ დინამიკურ ქმედებაში. დიდი ქართული რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი ამბობდა: „სიტყვა მოქმედების გვირგვინია!“ ა.ქოქრაშვილის პიესაში მრავალი ასეთი გვირგვინია.

ქართულ დრამატურგიაზე საუბრისას არ შემიძლია გვერდი ავუარო მსახიობის, რეჟისორისა და დრამატურგის ოთარ ბალათურისა შემოქმედებას. მიმაჩნია, რომ იგი ბოლო წლების ეროვნული თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურაა, პირველ რიგში, როგორც დრამატურგი, შემდეგ — როგორც რეჟისორი. თეატრის ისტორიაში მრავლადაა იმის მაგალითი, როგორ მსახიობობდნენ და რეჟისორობდნენ დრამატურგები. ო.ბალათურის შემთხვევაში პირიქით მოხდა, ის აქტიორული ხელოვნებიდან მოვიდა დრამატურგისა და რეჟისურაში. ქართულ თეატრში მისი პიესა დაიდგა: „ამიკო“, „ავი ლომისგან დღეს ვინ გადაარჩენს ტყეს?“ (ი.სტელმახის პიესის მიხედვით) და „მეფე ღირი თავშესაფარში.“ ეს უკანასკნელი 2001 წელს საუკეთესო პიესად იქნა აღიარებული, 2004 წელს კი კონკურსში „თანამედროვე ქართული დრამატურგია“ I ადგილი აიღო.

ო.ბალათურის, როგორც ხელოვანსა და მოქალაქეს აღელვებს მის გარშემო მიმდინარე მოვლენები, ის არსებითი ძვრები, რომლებიც ადამიანის ფსიქიკაში ხდება ფასეულობათა ძირეული გადაფასების ეპოქაში, იმ დროში, რომელშიც დღეს ვცხოვრობთ და რომელიც ყველა ჭეშმარიტ ინტელიგენტს აღელვებს. მისი ყველა პერსონაჟი ნაცნობი და ახლობელია, სიტუაციები — კონკრეტული და ტიპური. ყველაფერი ეს წარმოჩენილია დიდი სითბოთი, სიყვარულით, თანაგრძნობით, იუმორით, რაც მთავარია — დრამატურგის საიდუმლოებათა არაჩვეულებრივი ფლობით. სიკეთე ქვეყნად ბევრი არ არის, მაგრამ იგი, საბოლოოდ, ბოროტებაზე ძლიერია — გვეუბნება თავისი შესანიშნავი პიესებით ო.ბალათურისა.

თანამედროვე ქართული დრამატურგია

(2005-2011 წწ. სათეატრო სეზონები)
(606წ ბასილია, ლაშა გუჯაბი, ბასა ჯანიკაშვილი)

ზოგადი ტენდენცია ამ წლების ქართული დრამატურგიის შესაძლოა დაეყოს რამდენიმე ნიშნით: უპირველესად, ჟანრული — ესაა ისტორიული პიესები, მცდელობა ისტორიული ეპოქის გაცოცხლებით სათქმელის გამოხატვისა და ისტორიული პარალელების დახმარებით თანამედროვე მოვლენების წვდომისა, ზღაპრული ან ნახევრად ზღაპრული სიუჟეტები, რომლებიც ასევე კარგად იძლევა შანსს, ისაუბროს თანამედროვეობაზე ისე რომ მოქმედება ზღაპრულ გარემოში გადაიტანოს და ამკარად გამოკვეთილი ტენდენცია აბსურდულ-ფანტასმაგორიული დრამებისა, რომლებშიც სჭარბობს ყოფითი კომედიის ელემენტები. დრამატურგია ანუ პიესები, რომლებიც ასევე მიმდინარე სათეატრო სეზონებში დაიბადა და განხორციელდა საქართველოს თეატრების სცენაზე, პირობითად, შესაძლოა რამდენიმე ჯგუფად დაიყოს არა მხოლოდ ჟანრული, არამედ სხვა ნიშნითაც: ესაა ორიგინალური სასცენო ნაწარმოებები, ცნობილი ნაწარმოებების გადმოქართულებული ვერსიები და დამდგმელ რეჟისორთა მიერ შეთხზული პიესები, რომელნიც კონკრეტული თეატრისა და მსახიობებისათვის შეიქმნა.

მაგალითად, ისეთი რეჟისორი, როგორიცაა ავთანდილ ვარსიმაშვილი თავის შემოქმედებაში ხშირად მიმართავს სხვა ავტორების ნაწარმოებთა გადმოქართულებას-გაორიგინალებას, თან იმდენად ოსტატურად, რომ ძნელია იპოვო ზღვარი სად სრულდება პირველადი ვერსია პიესისა ან სცენარისა, და სად იწყება ახალი, რეჟისორისეული ვარიანტი: ასე დაიბადა „თავისუფალი თეატრის“ ისეთი ნაწარმოებები სპექტაკლები, როგორებიცაა „კომედიანტები“, „ძმები“, „პროვოკაცია“, „იდიოტოკრატია“, „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ...“ „ღმერთო, დაგვიფარე ჩვენ და ადამიანები“ და სხვა.

ამასთანავე ხშირად რეჟისორები თავად ქმნიან პიესებს და თავად დაგამენ: მსგავსი პრეცედენტები ქართულ თეატრში ბოლო წლებში აქტიურად მომრავლდა და ერთი ნათელი მაგალითი რეჟისორი ნინო ბასილია და მისი ნაწარმოები „ავგისტოს სიგაჟეა“, რომლის პრემიერაც ათონელის თეატრში სცენაზე გასულ სათეატრო სეზონში 2010 წლის მაისში შედგა. სპექტაკლი მიეძღვნა საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობისათვის დაღუპულ ჯარისკაცებს.

რეჟისორი ნინო ბასილია აქტიურად წერს სცენარებს, პიესებს (სცენარის ავტორია და რეჟისორი დოკუმენტური ფილმებისა: „ფოტო 3X4“, „ექვსნახევარი წუთი“, „ასეთი სიყვარული“, „ბზარი“, (2006 წელი) „ნუშის სახლი“ (2008), ასევე ავტორია პიესებისა „თავი“ და „ლიფტორი“ (რეჟისორი ლევან ნულაძე) და სავსებით ლოგიკურია, რომ 2008 წლის ავგისტოს ომის თემაზე გამოძახილმა ასახვა პოვა მის ახალ პიესაში, რომელიც თავად ავტორმავე განახორციელა სპექტაკლად. აღსანიშნავია, რომ ავგისტოს ომამდე სულ რაღაც 10 დღით ადრე რეჟისორმა დოკუმენტური ფილმი „გრუზინები. რუ“ გადაიღო და მასში ქართულ-რუსული ურთიერთობები, ქართველი ემიგრანტების ცხოვრება რუსეთში და ის პოლიტიკური თუ საზოგადოებრივი განწყობილებები ასახა, რომელთაც ნებსით თუ უნებლიედ მოამზადეს ავგისტოს საომარი მოქმედებები, და მათ პირადაპირ თუ ირიბ მაპროვოცირებელ მიზეზებად იქცნენ.

როდესაც ისეთი მძაფრი პოლიტიკური მოვლენა ხდება ცხოვრებაში, როგორც ომია, პირველი შეგრძნება და რეაქცია, რომელიც დგება, ეს საყოველთაო ისტერია და შოკია, შემდეგ ნელ-ნელა მოსდევს გამოფხიზლება და უკვე მერე იწყება პრაგმატული ანალიზი და კვლევა იმისა, თუ რა, რატომ და როგორ მოხდა, თუმცა რა პასუხებიც არ უნდა მივიღოთ დასმულ კითხვებზე, ზოგადი თეზა მტკიცე და ურყევია: ეს არ უნდა მომხდარიყო! ან ძალიან ცუდია, რომ ეს მოხდა!

ნინო ბასილიას სპექტაკლი და შესაბამისად პიესა სამი ნოველისაგან შედგება და მიუხედავად იმისა, რომ მათ არ ჰყავთ საერთო პერსონაჟი, აერთიანებს ზოგადი სულისკვეთება და თემა, რომელიც მკითხველსა და მაყურებელს დააფიქრებს ჩვენი ქვეყნისა და ქართველი საზოგადოების ადგილსა და მისიაზე ამ ურთულესსა და ჭრელ სამყაროში. ქვესათაურში თავად ავტორი მიგვანიშნებს თუ რაზეა მისი ნაწარმოებები და რა აერთიანებს სამივეს: „სამი ნოველა ომსა და სიყვარულზე“ — ანუ ომი და სიყვარული, აი ის ორი მძაფრი და ყოვლისმომცველი ფენომენი, რომელიც ერთმანეთს კი თითქოსდა გამორიცხავს (ოღონდ ერთი შეხედვით!) და მაინც ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობს და ამით კიდევ უფრო აღრმავებს და აძლიერებს ემოციის ენერგეტიკულ ველს, რომელშიც არსებობენ გმირები.

ნინო ბასილიას ნოველების გმირები თითქოს დანაღმულ ველზე მოსიარულე პერსონაჟები იყვნენ, დროდადრო ხან გვერდს უვლიან საფრთხეს, ხანაც ფეთქდებიან დიდსა თუ მცირე ცხოვრებისეულ ნაღმებზე, რადგან ცხოვრება ომია, ომის კანონები მკაცრია და შეუვალი, ხოლო როცა ცხოვრების ომში კიდევ რეალური ომი იფეთქებს ნგრევითა და შიმშილით, სისხლითა და მსხვერპლით, სიყვარული

ისეთივე ფეთქებადსაშიში ხდება, როგორც მტრის მიერ დანაღმული ოკუპირებული მიწის ნაგლევი. პირველი ნოველის მოქმედება მოსკოვში მიმდინარეობს, ანუ ე.წ. „მტრულ“ ბანაკში, სადაც ბედმა ერთად მოუყარა თავი არალეგალ „გრუზინს“ ზურას, ყაბაყების გაყიდვის „ბიზნესით“ დაკავებულ მეგრულ ლტოლვილ ქალს „ფრინველას“, რომელიც მის დახმარებას ამაოდ ცდილობს, გალოთებულ და დებოძიორ წყვილს, გრიძასა და ოლიას, რომელთა ცოლ-ქმრული ურთიერთობა ავტორის მიერ უკიდურესად უტრირებულია ნარმოდგენილი, ანუ ლამის ანეკდოტის თემად ქცეული, „დაჩმორიკებული“, შინიდან გაგდებული და „სამაგონზე“ შემზღადარი ქმარი, ქართველის ლოგინში ჩაგორების მსურველი კახბა ცოლი და მათი „აფრიკული სასიყვარულო“ სამკუთხედი სასაცილოა, სატირალი რომ არ იყოს, აქვეა შემოილილი პატარძალი, რომელიც ასევე სიყვარულზე ნადირობაში „გრუზინს“ საკუთარ უმანკოებას სთავაზობს და ამ საერთო ვაქანალიის ფონზე ზურას შეყვარებული ყრუ-მუნჯი გოგონა ნინიკო სულიერების ნათელ წერტილად მოჩანს. შემთხვევითი არაა, რომ გოგონა ყრუ-მუნჯია, ანუ არ ესმის ომის სამინელი „მუსიკა“ და საკუთარ მუსიკის ჰარმონიაში ჩაძირული ლალად ცეკვა-ცეკვით დაფარვატებს და კონტრასტს ქმნის პირველივე, (ზურას სიზმრისეულ) სცენაში, ასევე არაა შემთხვევითი, რომ მთავარი გმირი საკუთარ თავს ჯონათანს უწოდებს; რიჩარდ ბახის გმირის — თოლია სახელად ჯონათან ლივინგსტონის“ სახელს. პარალელი, რომელსაც მოუხმობს ავტორი ბახის ცნობილ პერსონაჟთან სიმბოლიკის დატვირთვის მატარებელია და ფრენისადმი, ანუ შინაგანი თავისუფლებისადმი სწრაფვაზე მიგვანიშნებს თუმცა უნდა ითქვას, რომ ეს ხაზი დასაწყისში რამდენადმე ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას სტოვებს და მხოლოდ კომიკურ ელფერს სძენს ზურას დიალოგს რუს ცოლ-ქმართან, რომელთაც არც კი გაუგიათ ვინ არის ჯონათან ლივინგსტონი. ასეთი კონტრასტები, ვფიქრობ, დიდ ღირსებას არ ანიჭებს ნანარმოებს, რადგან მსგავსი „გრიშა-ოლიას“ წყვილი რამდენიც გინდა იმდენი მოგვეპოვება ჩვენშიც და ხაზგასმა იმისა, თუ როგორი განათლებულია და თავისუფალი, ლალი პრერიის შვილი „გრუზინცი“ ზურა, რომელიც იძულებულია ყალბი, მიცვალებულის მონმობით იმალეობდეს „მტრისას“, ხოლო როგორი უზნეო, განათლებული და უგემოვნო „გრიშა-ოლიას“ ტიპური წყვილი, ცოტა პრიმიტიული და პლაკატური პარალელის მცდელობაა. თუმცაღა, რა თქმა უნდა, თავისუფლებისადმი სწრაფვის ალეგორიად თოლია ჯონათანი საესებით ადეკვატური პერსონაჟია და რიჩარდ ბახის ნანარმოებიც უთუოდ იმსახურებს გამორჩეულ ყურადღებას. „არის მწვერვალები, რომლებზეც ასვლის შემდეგ შენ აღარ ეშვები ქვევით, არამედ გაშლი ფრთებს და მიფრინავ ზევით“ (რიჩარდ ბახი „თოლია სახელად ჯონათან ლივინგსტონი“) სამუნჯაროდ, ზურა ვერ აღწევს მწვერვალადმე, რომ გაფრინდეს, მას პერსონაჟთა ყრუ „კედელი“ გასრესს და გაანადგურებს და ზუსტად იმ მიცვალებულს დაამსგავსებს, რომლის ყალბ მონმობასაც ამოვინიებს „ფრინველა“. და მიუხედავად იმისა, რომ „რეალისმის“ არაფერი აქვს საერთო იმასთან, რასაც შენ ხედავ, შენი ვინრო თვალთახედვით, რეალობა — ეს სიყვარულის გამოვლინებაა. სრულქმნილი სუფთა სიყვარული, რომელიც არ ეხება სივრცესა და დროს“, მაინც „ყოველი ადამიანი და ყველა მოვლენა შენს ცხოვრებაში ჩნდება იმიტომ, რომ თვითონ მოიხმე ის. რის გაკეთებას აირჩევ მათთან — შენი გადასაწყვეტია“, ხოლო „სხეულის სიკვდილი, სხეულთან განშორებაა — გახსოვდეს! — ისეთივე სიზმარია, როგორც ცხოვრება მასში...“ (რიჩარდ ბახი „თოლია სახელად ჯონათან ლივინგსტონი“). რიჩარდ ბახის ეს ფრაზები თითქოს ნინო ბასილიას პიესის საყრდენ ლერძად იქცევა: ზურა ილუპება რათა გადარჩეს, ილუპება ფიზიკურად, რათა გადარჩეს სულიერად და საყოველთაო სიცრუეში ჩაძირული თავადაც არ იქცეს იმ მკვდარ კატად, რომელსაც ასე გლოვობს შემოილილი პატარძალი.

მეორე ნოველის მოქმედება ხდება საერთაშორისო აეროპორტში, სადაც მეზაჟე ქალი (ლონდონელი) ლინდა ჩემოდანს უმონმებს ახალგაზრდა ქართველ მამაკაცს (ინგლისურის მწირი ცოდნით) ვახტანგს. ესაა და ეს, თუმცა ავტორი იმგვარად აგებს პერსონაჟთა ურთიერთობის კარდიოგრამას, სცენა სასაზღვრო დაცვის პუნქტში ჩვენი ქვეყნის მთელ ისტორიულ ბედისწერად განსხეულდება. დიალოგი მიმდინარეობს სხარტად და იუმორით, ფრაზები ლაკონურია და იმავდროულად ალეგორიით დატვირთული, დამტვრეული და გამართული ინგლისურის კორიანტელი, რომელიც ფინალში სულაც ვალუტასავით კონვერტირებადი ხდება (ანუ ქალი ქართულად ამიტყვევდება და კაცი გამართულ ინგლისურ ფრაზებს იტყვის და ეს მას შემდეგ, რაც ომი და დაბომბვა დაიწყება და ატირებულ უპატრონო ბავშვს (თოჯინას) იპოვინან და გასაჩუმებლად ლინდა ძუძუს მოანოვებს მტირალ ბავშვს, ანუ „იავნანამ რა ჰქმნას“ მოტივები ახლებური რემინესცენციით გაჟღერდება და ბავშვმა და დედობრივმა ინსტინქტმა რა ჰქმნად იქცევა), ლიმისმომგვრელია და სასაცილოც კი, ისევე და ისევე სატირალი რომ არ იყოს: როგორც ეს ხევსურულ ორნამენტებიანი ევროპულად ჩაცმული ქართველი მგზავრი ინგლისელი ქალის ნებასა და კანონებს ემორჩილება, ასევეა ჩვენი პატარა საქართველო, რომელსაც ნაფოტის მსგავსი ნიჩბიანი ნავივით მიაქანებს მსოფლიო ოკეანის ვეება ტალღები, ის რაც ჩვენითვის ფესვებია და „სიცოცხლის ცენტრალური ბერა“ (გურამ ასათიანი), მათთვის მარტივად — ეთნოგრაფიაა, ის რაც ჩვენითვის ომია და, მამასადამე, ეროვნული ტრაგედიაა, მსოფლიოსათვის — კრიზისია, და ის, რაზეც ჩვენ ვკვლობთ და მოვთქვამთ, მათში შემფოთებას ინვევს, ამიტომაც ლინდას საფინალო რიტორიკულ კითხვაზე: „ო ყოუ ნანტ კოფეე?“ რომელიც ძალზე მოგვაგონებს უცხოური ფილმებისა და სერილების ტრაფარეტულ შეკითხვას, ვახტანგი მარტივად და არაორაზროვნად პასუხობს: „ნო. აი ვონთ ჰომ. სახლში მინდა, ლინდა, სახლში“ და იმავე გასასვლელიდან გადის, საიდანაც მოვიდა, ანუ „შინ“ ბრუნდება. და კვლავ გვახსენებს თავს რიჩარდ

ბახის ფრაზა: „შენ თავისუფალი ხარ შექმნა და პატივი სცე ნებისმიერ წარსულს, რომელსაც შენ ამოირჩევ, რათა განკურნო და გარდაქმნა საკუთარი მომავალი...“ და როგორია იგი? ნუთუ საზოგადოებისათვის ერთადერთი გამოსავალი სუიციდია ანუ მასობრივი თვითმკვლელობა?

მესამე ნოველაში ომი უკვე წარსულშია და სახეზე მისი დასახიჩრებული ნაშთებია: მოქმედება ხდება ტიპური მრავალსართულიანი სახლის სახურავზე, სადაც ავტორი თავს უყრის ომამოვლილი თაობის სხვადასხვა წარმომადგენელს; ქმარს, რომელმაც ომში ხელ-ფეხი დაკარგა, ცოლს, რომელიც მიცვალებულთა ტყავისაგან სხვადასხვა აქსესუარების დამზადების ბიზნესითაა დაკავებული და ასე არჩენს ოჯახს, მათ განარკომანებულ ქალიშვილს კატოს, მეზობელ სტრიპტიზორ ქალსა და მეხანძრე-ფსიქოლოგს, რომელსაც მიუხედავად თავისი პროფესიისა, სიმაღლის უკიდურესად ეშინია. სიტუაცია ნახევრად აბსურდულია ან თითქმის აბსურდული, რომლის მთავარი სათქმელი ავტორმა ერთ ფრაზაში ჩაატია: „ყველას იმდენი გაჭირვება გვაქვს, საითთაოდ უნდა ვხტებოდეთ აქედან“ და მაინც ფინალი როგორც ჰოლივუდურ ბლოკბასტერებში „ჰეფფი ენდით“ სრულდება: მეხანძრე-ფსიქოლოგი დედამიწის გრავიტაციაზე საუბრით შეიყოლიებს სახურავიდან გადასახტომად მომზადებულ მამაკაცსა და მის ოჯახობას და როცა გადახალისებული ძირს დაშვებას დაინყებენ, კვლავ გაიჟღერებს გაფრენის თემა, ოღონდ უკვე კომიკურ ასპექტში:

„მეხანძრე (ღიმილით) – ვერ გადახტებოდით. გრავიტაციაა დაკლებული და დაბლა დავარდნის მაგივრად სადმე გაფრინდებოდით.

მამაკაცი – ჰო, ილადავე, ილადავე, რა გენაღვლება. კარგი, ჩავედი. (დაინყებენ ჩასვლას) ისე, სულ იმის ბრალია ყველაფერი.

მეხანძრე - ვისი? პუტინის?

მამაკაცი – პუტინის კი არა, სესილის. დილიდან თვალს არ მაშორებდა. თითქოს გრძნობდა რალაცას.

მამაკაცი ყვირილით გვარდებდა უკან, სახურავისკენ. მას მეხანძრე გაეკიდება.

მამაკაცი – მომკლა მაგისმა ქველმოქმედებამ! სესილი შე მართლა... (ისევ ატყდება კივილი. მამაკაცი ქალების დანახვაზე გაეცინება) შე, დედა ტერეზა შენა!

მამაკაცის სიცილი ბოლოს ისტერიულ ხარხარში გადავა და ვერავინ ხვდება, ტირის თუ იცინის.“ ეს სიცილნარევი ტირილი და პირიქით, ცრემლიანი სიცილი ნინო ბასილიას პიესის უმთავრეს თავისებურებას შეადგენს: ავტორი ორგანულად და ორიგინალურად ახერხებს იმგვარად წარმართოს პერსონაჟთა დალოგები, რომ არ დაკარგოს მთავარი: ჩვენი ფსიქოლოგიისათვის დამახასიათებელი ოპტიმიზმი და იუმორი, რომელიც ყველაზე ტრაგიკულ ნუთებშიც არ ტოვებს ქართულ ადამიანს და ამიტომაც ზოგჯერ მავანზე შერეკილებს შთაბეჭდილებას ვტოვებთ. და მიუხედავად იმისა, რომ „ავგისტოს სიგაჟეს“ ერთი შეხედვით, არაფერი აქვს საერთო ელდარ შენგელაიას ყველასათვის ნაცნობ და საყვარელ ფილმთან „შერეკილები“, ჩემი აზრით, ეს არის თანამედროვე კვაზიბასტურ-დული ამბავი ომისა და სიყვარულის თანხლებით, ადამიანის შერეკილობასა და თავისუფლებისადმი სწრაფვაზე, რომელიც ხან ფრენის სურვილში განსხეულდება და ხანაც თვითმკვლელის აკვიატებულ აღსარებაში „გაფრენის“ წინ...

*

ლაშა ბულაძე იმ ახალი თაობის ავტორთა რიცხვს განეკუთვნება, რომელთა ნაწარმოებებმაც არა თუ მოიპოვეს, არამედ უკვე დაიმკვიდრეს საკუთარი ადგილი ქართულ სცენაზე და რომელთა ყოველი ახალი პიესა განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს. „ბოლო ლაშე“, „პატრიოტის ამბავი“, რადიო-პიესა „როცა თავს ესხმინან ტაქსისტებს“, „ბანთონი“, „ისევ ის სამი“, „თავი“, „მრევლინა“ სხვადასხვა წელს გამოაცა კრებულებად. ხოლო მისმა რომანმა „სანამ მთავარ გმირს ეძინა“ (2009) ლიტერატურული პრემია „საბა“ მოიპოვა. ყველაზე სკანდალური ლაშა ბულაძის პიესებიდან, რა თქმა უნდა, რუსთაველის თეატრის სცენაზე რობერტ სტურუას მიერ განხორციელებული „პრეზიდენტი, ჯარისკაცი და დაცვის ბიჭი“ აღმოჩნდა, (რომელსაც თავის დროზე დიდი მითქმა-მოთქმა მოჰყვა, მკირედი დაპირისპირება პრესაში და რომელმაც, როგორც ამბობენ, გარკვეულწილად გაანაწყენა ახლად მოსული „ვარდების ხელისუფლება“, რომელიც მას მერე არ სწყალობს თეატრის დიდი მანსტროს და არც ის რჩება ვალში). ხოლო ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი და წარმატებული „ნუგზარი და მეფისტოფელი“, რომელიც რეჟისორმა გოგა თავაძემ ჯერ სამეფო უბნის შემდეგ კი ბათუმის თეატრში დადგა და არაერთი პროფესიული პრემია მოუტანა რეჟისორსა და მსახიობებს. ამჯერად მსმენელისა და მკითხველი აუდიტორიის ყურადღებას შევაჩერებ ლაშა ბულაძის კიდევ ორ პიესაზე: „ნაფტალინი“ და „თეატრი“, რომელნიც წარმატებით განხორციელდა თბილისის, თელავის, ახალციხის, ფოთის თეატრების სცენებზე და მის სულ ბოლოდროინდელ ნამუშევარზე „7 პ.პ.“, რომელიც მიმდინარე სათეატრო სეზონში დაიდგა მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე.

საზოგადოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ლაშა ბულაძეს აქვს გამორჩეული მწერლური ხელწერა და იუმორი, რომელსაც იოლად განასხვავებ სხვა ავტორთაგან. მისი სიუჟეტი კვიმატია და გონებამახვილური, ხასიათები ცოცხალი და ნაცნობი, ხოლო მოქმედება დინამიკური და ხალისიანი. და კიდევ მსუბუქი თვითირონით განმსჭვალული, ეს უკიდურესი და მსუბუქი თვითირონია მსჭვალავს არა მხოლოდ ამბავს, რომელსაც მოგვითხრობს ავტორი, არამედ პერსონაჟებს, მათ ხასიათს, საქციელს, თვითშეფასებებს... ლაშა ბულაძის გმირები, ერთი შეხედვით, ძალზე ნაცნობი ტიპებია, რომელთა მსგავსნი ლამის ყოველ ფეხის ნაბიჯზე გვხვდება და იმავდროულად უნიკალურია, რადგან ორიგინალური კრებითი სახეა ჩვენი საზოგადოების სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლებისა.

„ — ეს დავით კლდიაშვილისეული ტრაგიკომედიაა, უბრალო ირონია, ცინიზმი, იუმორი თუ რეალობის შეულამაზებელი სურათი?

— თუკი ამგვარ სიტუაციებზე სერიოზულად დავწერთ და დამოკიდებულებაც მკვეთრად სერიოზული იქნება, შეიძლება, ვცდებოდე, მაგრამ ვფიქრობ, რომ ზედმეტ პათეტიკაში გადავვარდებით და ყოველივე ეს სერიოზულ, ძალიან დამთრგუნველ სადღეგრძელოს დაემსგავსება. ასეთ შემთხვევებში, იუმორი ოქროს შუალედის პოვნაში მცხნარება.“

„ნაფტალინი“, რომელიც დრამატურგმა 2008 წელს დასტამბა და როგორც საუკეთესო პიესას პრემია „საბა“ მიენიჭა, შევიდა მისი ახალი პიესების კრებულში და სხვა პიესებთან ერთად სათეატრო წრეების მონონება დაიმსახურა, ხოლო სულ ახლახან მიიღო პრემია „დურუჯი“. პიესის სიუჟეტი აბსურდული, უფრო სწორედ კი, აბსურდულ-ფანტასმაგორიულია, მთავარი პერსონაჟი, ღვანლმოსილი პენსიონერი, ოდესღაც სკოლის დირექტორი და დამსახურებული პედაგოგი ნუნუ დეიდა გარდაიცვლება და ხვდება ჯოჯოხეთში, სადაც ათასგვარი რამ გადახდება და შესაბამისად სხვადასხვა ტიპებს გადაეყრება, დანყებული წმინდანებითა და ეშმაკებით, ცოდვილი თუ უცოდველი სულებით დამთავრებული, და ბოლოს, არც მეტი, არც ნაკლები ვასილ მყავანაძის პროტექციით გაცივრდება და, ასე ვთქვათ, ამქვეყნიურ სამყაროს უბრუნდება. თავად ამბავი ნახევრად ანეკდოტურია, რადგან „ოფისის“ გამოცვლის გამო წმინდა ილარიონს მიცვალებულთა პირადი დოკუმენტაცია აერევა და მთელი ცხოვრება რომ უწყინრად და უცოდველად ცხოვრობდა, ნუნუ დეიდას ნარკოტიკებითა და ჩვილებით მოვაჭრე ბარბასა და „სუტენიორმას“ სანაცვლოდ შეცდომით აწამებენ. ასეა, უცოდველი არავინაა: შეცდომები თვით ზეცაშიც მოხდით, ანდა როგორ არ უნდა დაიჯეროს ადამიანი ცნობილი გამონათქვამის: „ქრთამი ჯოჯოხეთს ანათებსო“, თორემ კომუნისტური საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის ყოფილი პირველი მდივანი ვასილ მყავანაძე როგორ უნდა იყოს შეწყალებული და ედემს ამაღლებული... ნაფტალინის თაობა აქტიურად ცდილობს საკუთარი უცოდველობის დასაბუთებას, რეზო, ნუნუს ქმარი ცულუტოხს, მალაგს თავის ცოდვებს, ნუნუ ისტერიკაში გადადება და ვერ აუტანია მცირედი კრიტიკაც კი მისი მისამართით, რადგან გარდა იმისა, რომ, მართლაც, ერთგული კომკავშირელი და კომუნისტი იყო და სხვა მედროვესავით არ დაუხვია პარტიული საქმეები, სხვა ისეთი ცოდვა არაფერი მიუძღვის: „სკოლაში ვიმუშავე ორმოცი წელიწადი... ქრთამი არ ამიღია ჩემ სიცოცხლეში... ტელევიზორს მჩუქნიდენ ერთხელ და კაბინეტიდან გავაგდე. აი, ასე მეჭირა თელი სკოლა!... პირადად ვიცნობ პატრიარქს!...“

ავტორი, თუ შეიძლება ითქვას, ფელეტონურ-კარიკატურული ფერებით ნეკროლოგს უძღვნის საზოგადოებაში დამკვიდრებულ სტერეოტიპებსა და გარდასულ ეპოქას, რომელიც, მართალია, ობიექტურად (ანუ „დე იურე“) კი დასრულდა, მაგრამ სუბიექტურად (ანუ „დე ფაქტო“) კვლავაც ცოცხლებს მაგანთა გულებში. შემთხვევითი როლია, რომ ნუნუ დეიდას (ვამი კიდევ ოთხმოცი წლის სიცოცხლეს ჩუქნიან, რათა ჩვეული ენერგიულობით განაგრძოს თავისი უმნიშვნლო არსებობა და ნუნუ დეიდაც აპირებს წავიდეს სამოგზაუროდ, რათა სხვა ადამიანებს მოუყვეს თავისი თავგადასავალი და საქმეც გამოძებნოს, რათა „დასაქმდეს“...

აბსურდულობა საერთოდ დამახასიათებელია თანამედროვე ქართული დრამატურგიისა და კერძოდ ლაშა ბულაძის პიესებისათვის. მის მეორე პიესაში „თეატრი“ მიუხედავად იმისა, რომ სიუჟეტი, ერთი შეხედვით, ძალზე ყოფითია, ანუ, როგორც იტყვიან, „ჟიზნენია“, იმავდროულად შემოდის აბსურდული ხაზი ურთიერთობებისა ოჯახის წევრებს შორის, რომელშიც სამივე თაობა წარმოდგენილი: ბებიას ქალბატონი თამარი, ცოლი რუსო, ქმარი არჩილი, ვაჟიშვილი კოკო, მისი შეყვარებული ეკა, რომელიც იმავდროულად კოკოს დედაცაა, და პარალელურად მოქმედება გადადის თეატრში, სადაც რეჟისორი ბატონი არჩილი შექსპირულ-ჩეხოვური პიესებიდან დაბადებულ მუტანტს დგამს თანამედროვე და აქტუალური თემების გათვალისწინებით. სხვათა შორის, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პიესის პრემიერა თელავის თეატრის სცენაზე აგვისტოს ომის დანყების დღეს შედგა და საოცრად აქტუალურად გაიჟღერა რუსეთის თემამ, თითქოს თეატრმა პასუხი გასცა ცხოვრებაში მიმდინარე პოლიტიკურ მოვლენებს. რეალურად ასეცაა: თეატრი ხშირად წინ უსწრებს ხოლმე ცხოვრებას და პროგნოზირებს მოვლენებს, ამ შემთხვევაში მოხდა არაჩვეულებრივი თანხვედრა თემებისა, როდესაც პარტერი და სცენა გაერთიანდა: სხვათა შორის, თეატრში იმ ხანად მიმდინარე რემონტის გამო რეჟისორი დავით მღებრიშვილი იძულებული გახდა მაცურებელი პირდაპირ სცენაზე განეთავსებინა, ასე რომ ცხოვრებამ სცენაზე ააბიჯა, გაუთანაბრდა სასცენო ფიციარნაგს, რეჟისორმა დარბაზში ჩაინაცვლა და იქიდან შეუდგა პროცესების მართვას და ზღვარი რეალურსა და ირეალურს შორის წაიშალა, სასცენო სარკე გაქრა და სცენა და პარტერი გამთლიანდა, და შექსპირისეული თეზა: „ცხოვრება თეატრია“ პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით ადეკვატურად განსხეულდა მოქმედებაში.

თემები, რომლსაც მოიცავს პიესა „თეატრი“: დარღვეული ოჯახური ურთიერთობები და ზნეობრივი კრიტიკიუმები, თაობათა შორის გაუცხოება, ფასეულობათა აღრევა, სექსუალური უმცირესობა და მათი ადგილი, თეატრისა და მაცურებლის გაუცხოება, თეატრსა და რეალობას შორის წაშლილი ზღვარი, აბსურდული სიტუაცია და უნიჭო რეჟისურა — ყველა ეს პრობლემა მჭიდროდაა ერთმანეთში გადაჯაჭვული, მერწყმული: მთავარი გმირი რუსო პროფესიით ფსიქოლოგი, სენსს უტარებს ახალგაზრდა მეგობარ ქალს ეკას, რომელიც ჩვეულებრივი კახაა და ამ უძველესი საქმიანობით ირჩენს თავს, ოღონდ თანჩივის, რომ საკუთარი ურთიერთობიდან მამაკაცებთან ვერავითარ

სიამოვნებას ვერ იღებს. რუსოს მეუღლე არჩილი, პროფესიით რეჟისორი თეატრში დგამს აჩეხოვის „სამ დას“ ამავ ავტორის „პიესების კოქტილის“ თანხლებით, რომელსაც გროტესკულად უხამებს შექსპირის „ჰამლეტსა“ და გალაკტიონის „ნიკორწმინდას“, ანუ როგორც თავად ამბობს: „არჩილი: რუსულები შევეერთე, რაც ნაკითხული მაქვს, ყველაფერი. მივანებე, მოვანებე... დები დავამატე! ორმოცი გვერდი ჩემი ხელით დავწერე, თავიდან ოცი გმირი მყავდა, მერე სამოცი კაცი დაემატა... ფინალი შევცვალე. შექსპირი და რუსთაველი გავაბნეე ალაგ-ალაგ... მოკლედ, დედის პრო... ბოდიში!.. დედი... ტრ... უკაცრავად! ...პიესას დედა ვუჭირე რა!“

უცხოეთიდან ჩამოდის რუსოს ვაჟიშვილი კოკო:
„მოვიარე ნახევარი ევროპა. პარალელურად ვმუშაობდი სტრიპტიზკლუბშიც, — ამის შესახებ დედაჩემმა რა იცის და შენც გთხოვ, ნუ ეტყვი. ეს მამაკაცების სტრიპტიზკლუბი იყო და მეც ვცეკვავდი. ორი წელიწადი ვიმუშავე პედერასტად, ჩვენებურად მეტრაქედ.. სამი თვე ამსტერდამში ვცხოვრობდი ერთ ბიზნესმენტან ერთად, როგორც ვიცი ამერიკულ ფილმში „ლამაზმანი“. მერე შეგვიყვარდა კიდეც ერთმანეთი, მაგრამ ეს არ იყო ჭეშმარიტი სიყვარული — მას ცოლ-შვილი ჰყავდა და მე არ მოვინდომე ბედნიერი ოჯახის დანერგვა. ამჟამად მე აღარ ვარ პედერასტი, რადგან მივხვდი, რომ მამაკაცის სიყვარული უნესობაა...“ და ეს კოკო, რომელიც ეკას ღიად უცხადებს, რომ გეია და ამით ბედნიერია, თუ სწორად მახსოვს ლაშა ბულაძემ პირველმა შემოიყვანა გეი პერსონაჟი ქართულ სცენაზე ქართული პიესაში, ანუ პირველმა ღიად დასვა ეს პრობლემა საზოგადოების წინაშე, თემა, რაზეც ადამიანები არ საუბრობენ, ან თუ საუბრობენ სირაქლემას პოზაში სილაში თავნარგულეები ტაბუს ადებენ ამ პრობლემას, რომ არ გაუსწორონ თვალი რეალობას და არ აღიარონ, რომ ეს პრობლემა სულ უფრო მწვავედ დგება საზოგადოების წინაშე. კოკო და ეკა რომანს გააბამენ და დაქორწინება სურთ, მაგრამ შემდეგ როგორც რუსოს დედა ქალბატონი თამარი ხსნის ყველა კვანძს, კოკო თავად ეკას ვაჟიშვილი აღმოჩნდება, ხოლო რესტორნის ოფიციალტი ვალერი კოკოს უმცროსი და ნაირა... სიტუაციის აბსურდულობა იმგვარ აპოკეას აღწევს, რომლის მიღმა მხოლოდ ამაოება და ავტორი სერიალებისათვის დამახასიათებელი სისწრაფით ხლართავს და ხსნის სიუჟეტის კვანძებს და ცინიკოსისათვის ჩვეული მწარე ირონიით ქირქილებს საზოგადოებაზე, სადაც სიყვარული, ერთგულება, ზნეობა, სულგრძელობა, პატიოსნება ისევე გაცვდა და დაძველდა, როგორც ძველი თეატრისათვის დამახასიათებელი თამაშის მანერა, რომელიც რამდენადაც ამაღლებულია და გულუბრყვილო, იმდენად სასაცილო და უსუსური. ამიტომაც პიესას ავტორი სწორედ ჩეხოვის პერსონაჟებს ამთავრებინებს ოღონდ შექსპირული ვნებათაღელვის ფაზაში:

„არჩილი — ნაუჭირე!

იგორ პეტროვიჩი — რა?

არჩილი — ხელი!

იგორ პეტროვიჩი — სად?

არჩილი — ყელზე!

იგორ პეტროვიჩი — რატო?

არჩილი — ჩვენც გავერთოთ რა... /იგორ პეტროვიჩი არჩილის ბრძანებას შეასრულებს./

იგორ პეტროვიჩი — ახლა რა ვქნა?

არჩილი — /დუმილის შემდეგ/ დაახრჩე... ოღონდ ნაღდად.“

„— ამბობენ, პიესებს ხმამაღლა კითხვა უხდებაო. როგორ ფიქრობ, შენზე უკეთ სხვა ნაიკითხავს შენს პიესას?

— შესაძლოა, მსახიობმა ჩემზე უკეთ ნაიკითხოს და ითამაშოს, მაგრამ როცა თავად ვკითხვლობ ხოლმე ჩემს პიესას, ყოველთვის მინდა, რეჟისორმა და მსახიობმა რიტმი დაიჭირონ. ჩემთვის სწორედ ეს არის მნიშვნელოვანი. თუ რიტმი იკარგება, იკარგება ამბავიც.“

ლაშა ბულაძისათვის პიესის წერისას მთავარია დიალოგები:

„— რა უფრო მნიშვნელოვანია პიესის წერისას — რემარკა, სიუჟეტი თუ იუმორი? ბუნებრივია, იდეალური იქნებოდა, სამივე ერთნაირი სიძლიერითა და ოდენობით რომ ყოფილიყო, მაგრამ მაინც, რომელს ანიჭებ უპირატესობას?

— ცხადია, დიალოგს, თუ ქმედება და დიალოგი შერწყმული, ბალანსირებულია, ეს დრამატურგის ოსტატობაზე მიგვანიშნებს. არის პიესები, რომლებიც მხოლოდ იკითხება და არ იდგმება. მას თავისი მკითხველი ჰყავს.“

ფიქრობ, ლაშა ბულაძის ეს პიესები უთუოდ გაუძლებს დროს და არა მხოლოდ დაიდგმება სცენაზე, არამედ სიამოვნებით ნაიკითხავს ლიტერატურით დაინტერესებული მკითხველი.

არ ვიცი, რამდენად სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდება პიესა „7 პ.პ.“, რომელიც შვიდი პატარა ნახევრადანეკდოტური ნოველაა მონოლოგისა თუ დიალოგის ფორმაში განსხეულებული. ლაშა ბულაძემ ჯერ კიდევ 2006 წელს ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობაში დასტამბა „25 პატარა პიესა“. ეს გახლდათ პატარა ხუთწუთიანი პიესა-პრიტები, აღსავსე იუმორითა და აბსურდით, რომელთაგან რეჟისორმა ზურაბ გენაძემ სპექტაკლისათვის შვიდი მათგანი შეარჩია.

„ვისაც ბულაძის რამდენიმე, თუნდაც ნებისმიერი პიესა მაინც აქვს ნაკითხული, კარგად მიხვდება, რომ ამ ტექსტების ინსცენირებით საზოგადოების კრიტიკული მხარეების წარმოჩენა, თუ როგორც რეჟისორმა აღნიშნა, მისთვის სილის განწა, რთული მისაღწევი არ არის, საზოგადოების კრიტიკა თუ სხვადასხვა სოციალურ-მენტალური საკითხებისადმი სკეპტიკური დამოკიდებულება ამ

ტექსტების უმთავრესი მისიაა. თუმცა საქმე არ გვაქვს უბრალოდ აგრესიულ, ეპატაჟურ და პლაკატურ ტექსტებთან, სულაც არა. ავტორს აქვს თავისი ენა, ღია სისტემა ქვეტექსტებით, ნესებით და მოთხოვნებით, რომელთა დარღვევასაც ერთნაირად აპროტესტებს როგორც თავად ავტორი, ისე მისი ტექსტები, რომლებსაც გამაფრებელი კონკრეტიკისა და აქცენტების გამო, კონტექსტის შეცვლა იმპლიკირებს თუ უხდებია“ (სოფო კილასონია, გაზეთი „24 საათი“, 24. 12. 09).

ზოგადად, ამ ოპუსს „7 პ.პ.“-ს შეიძლება ვუწოდოთ „გროტესკულ-სარკაზმული“ ფილოსოფია ბავშვებზე და დიდებზე, რომელშიც ცალკეული ნოველა, სამწიგნობროდ, ვერ არის თანაბარი ოსტატობითა და პროფესიონალიზმით შესრულებული. ყველაზე ეფექტურად და მომგებიანად მაინც პირველი ამბავი გამოიყურება „აღშფოთებული ტატიანა“, რომელშიც ლამა ბულადისათვის დამახასიათებელი მწერლური ირონია და მხატვრული სიტყვა დინამიკურია და ცოცხალი. როდესაც კითხულობ ამ პიესა-ნოველას, თვალნათლივ ხედავ მთავარ გმირსა და მის მეორე ნახევარს: ტატიანასა და შალვას და კიდევ ტატიანას აღშფოთების ობიექტს ძიმას და მახსენდება ჩემი ბავშვობისდროინდელი კარიკატურა შესრულებული დიდი მხატვრისა და კარიკატურისტის გიგლა ფირცხალავას მიერ: „ცოლი, მოპრანჭულ-გაკეკლუცებული სავარძელში ზის, მანიკიურს იშრობს და გაზეთებს ეცნობა. ქმარი, წინსაფარიფარებული და დაღლილი იატაკს რეცხავს.

ცოლი /აღშფოთებული მიმართავს ქმარს/ — როდემდე უნდა გაჯობოს ლამარას ქმარმა? აგერ ნეკროლოგია მასზე გაზეთში?!”

ლამა ბულადე საკუთარი პატარა პიესებით ცდილობს გამოაფხიზლოს მიძინებული, თვითკმაყოფილი საზოგადოება და ამ უკიდურეს სარკასტულ მიზანში თავადვე ემსგავსება საკუთარი პ.პ.-ს პერსონაჟს: პატარა ბიძინას, რომელსაც თამადა ყელგამოლადრული ეხვეწება შეაგინოს მამამისს და ისიც მონდომებით ლანძღავს და მინასთან ასწორებს, რაზეც თამადა უხერხული პაუზის გასანეიტრალებლად ცდილობს გაამართლოს სიტუაცია:

„თამადა. (დუმილის შემდეგ. უხერხულ მდგომარეობაში) არა უშავს, სოსო. ოჯახში კომფლიქტი ვის არ მოსვლია?“

„ლამა ბულადის „7 პ.პ.“-ს მიერ შექმნილი ინტელექტუალური გამოწვევაც სწორედ ეს არის: ის აღწერს ნულოვანგანზომილებიან საზოგადოებას. ოღონდ ინდუსტრიის და იდეოლოგიის, ანუ, „ყალბი სურვილების და ვნებების“ მწარმოებლის ადგილს ამ პიესაში ჩვენს საზოგადოებაში არსებული ტრადიციები იკავებენ. პიესიდან ჩანს, თუ როგორც ახორციელებენ ეს ტრადიციები ტერორს, არანაკლებს, ვიდრე საბჭოთა კავშირში ნკვდ და კგბ აკეთებდა. ამიტომ ეს პიესები, მათი სასაცილოობის მიუხედავად, ანდა, სწორედ იმიტომაც, რომ სასაცილოები არიან, ტრაგიკულია. ტრაგიკულია იმიტომ, რომ ნაჩვენებია, როგორ მბრძანებლობენ ტრადიციები ადამიანებზე და როგორ „ანულებენ“ მათ: ნულოვანობის შედეგი კი ტკივილის მიყენებაა, მაგრამ ნულოვანი ადამიანების უმეტესობა ბულადის პიესაში, როგორც ტკივილის მიმყენებელი, ასევე მიმღები - ამას, როგორც წესი, ვერ გრძნობს. ტრაგიკულია, როდესაც ცოლი ქმარს (რომელიც როგორც შეუძლია უყვარს) ომში დალუპავს სთხოვს, ასევე - როდესაც დედა ვერ გამოდის სტერეოტიპული წარმოდგენებიდან და ბავშვს მანიაკ გადიას (კინალამ) უტოვებს, ასევე - როდესაც ქცევა-წარმოდგენის ტრადიციებისადმი მორჩილებას სტუმარი მასპინძლის შეილის ცემამდე მიჰყავს, ან - ქალაქელი ცოლის მცდელობა პროვინციელი ქმარი რაც არ უნდა დაუჯდეს ბომონდის ნაწილი გახადოს და ამ მცდელობაში კინალამ არ კლავს ცემით.. ნულოვანი განზომილების შედეგია ისიც, რომ ამ პიესაში ყველაფერი „თითქმის“ ხდება - თითქოსდა ტრაგიკული ფინალისკენ მიმავალი მოქმედება არასდროს არ მთავრდება ტრაგიკულად. ნულოვანგანზომილებიან სამყაროში მოქმედების შედეგი ყოველთვის ნულია.

ბულადის პიესაში ტრადიციები მეფობენ, მართავენ და აწარმოებენ ყველაფერს, და ადამიანი ამ ტრადიციების განხორციელებაში ჭანჭიკზე უფრო მეტ როლს არ ასრულებს. ისინი ტრადიციების დიდი წარმოების შემადგენელი პატარ-პატარა, მოსიარულე ტრადიციები არიან. ერთადერთი, ვისაც შეუძლია ტრადიციების ამ დიქტატურაში საკუთარი თავი შეინარჩუნოს, ბავშვებია. ისინი ჯერ კიდევ „ბუნებრივად“ აღიქვამენ გარემოს და „საკუთარი სურვილებიც“ ჯერ-ჯერობით აქვთ. ბავშვი, რომელიც ტირილს მორთავს, როცა ბებიის ბოძვა, შვილიშვილს რომ კარგ და ღირსეულ ცხოვრებას უსურვებს, ქილერობის სურვებაში გადაიზრდება, ქართული ქეიფის დროს სტუმრების მოთხოვნით გაღვიძებული ბავშვი, რომელიც მამას მექრთამეს და კაგებენიკს ეძახის მოსალოდნელი, დედის „საყვარლად“ შუგინების ნაცვლად, და ა.შ., ბავშვების ჯერ-კიდევ-ტრადიციად-არქცევის-უნარს მიუთითებს. („ლამა ბულადის ნულოვანგანზომილებიანი პერსონაჟები“, გიგი თევზაძე, „აზრები“. ე, 15.01.2010)

შემთხვევითი არაა, რომ მართლაც შეიძლება პატარა პიესაში პერსონაჟი პატარა ბავშვია, ან მათზე საუბრობენ და მოქმედება მის ირგვლივ ვითარდება. რადგან ბავშვის თვალთ დასახული სამყარო კი არსებითად განსხვავდება უფროსების წარმოდგენებისაგან, მაგრამ როგორც სენტ-ეკზიუპერი ამბობს: „ჩვენ ყველანი, ჩვენი ბავშვებიდან მოვდივართ“ და ძალზე მნიშვნელოვანია ის, რაც ილექება ბავშვობაში ადამიანის სულში, რომელიც თავიდან ფაქიზია, სუფთა, შეურყვანილი, უცოდველი, მიმტევებელი და უკვე შემდეგ ცხოვრების მკაცრ დინებასთან ერთად უხეშდება, ისვრება, ცოდვებითა და ათასგვარი ჭუჭყილი მიმდებარე. სადღაც ქრება გულწრფელობა, მიახლოება და მათ ადგილი იკავებს ვერაგობა და ფარისევლობა.

„პატარა პიესებს თუ სკეჩებს ერთი რამ აერთიანებს: ეს სოციალურად პრობლემატური ტექსტებია და არა მხოლოდ სოციალური ანეკდოტები. მართალია, პიესა აბსურდის ჟანრშია დაწერილი, მაგრამ ამ ფასადური, გარეგნული აბსურდის მიღმა იმალება ჩვენს გარემო, ჩვენს საზოგადოებაში არსებული

ბევრი რეალური პრობლემა, ტრაგედია, გაცხადებული თუ გაუცხადებელი ისტერია. პარადოქსებისა თუ აბსურდის თეატრი სცდება მკვეთრად განსაზღვრულ ჟანრულ კატეგორიებს. ღიმილისმომგვრელი ტექსტების მიღმა ტრაგიზმი და შიში გამოსჭვივის. პიესებში გაშიშვლებულია ის, რაზედაც ხმამაღლა არ ლაპარაკობენ, რასაც არ ამჟღავნებენ, მაგრამ განიცდიან. და რაც მთავარია, ამ პიესების სიუჟეტს თან სდევს ომის თემა.“

ომი საზოგადო თანამდევია თანამედროვე რეალობისა და ის აგრესია, შინაგანი დაძაბულობა როგორც ქარიშხლის წინარე მდუმარება, საავდრო ღრუბელივით ანეწს ატმოსფეროს. მაყურებელი და მკითხველი კარგად ხვდება, რომ გარეგნული აბსურდის მიღმა რეალური პრობლემები, ტრაგედია, გაცხადებული თუ გაუცხადებელი ისტორია იმალება. ნაწარმოებში ნათლადაა გადმოცემული ის, რაზეც ადამიანები ხშირად არ საუბრობენ, მაგრამ შინაგანად ატარებენ და განიცდიან.

„7 პ.პ.“ უფრო საბაზია სპექტაკლისათვის, ვიდრე დრამატურგია ამ ცნების კლასიკური გაგებით, თუმცა ვერავინ აუკრძალავს ავტორს იხუმროს და იაზროვნოს სათეატრო ენაზე და შექმნას მხიარული და ჭრელი პიესა-კალიედოსკოპი, რომელიც საღდაც რალაციით ბავშვობისდროინდელ „ერალაშ“ ჩამოჰგავს და არა მარტო იმიტომ, რომ მთავარი პერსონაჟები პატარები არიან და ლამაზ ბულბუქც იმ თაობას მიეკუთვნება, რომელსაც კარგად ახსოვს ეს საბავშვო იუმორისტული კინო-ჟურნალი.

*

„პიესა ცოცხალი მასალაა. ის მხოლოდ და მხოლოდ კონკრეტულ ეპოქას, მოცემულ დროის მონაკვეთს ასახავს. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, პიესა თანამედროვეობის ანარეკლია. კარგ პიესაში ასახულია საზოგადოების ინტერესები, ნათლად ჩანს მორალისა და ზნეობის შეფასების კრიტერიუმი.

ყველა დროს ასე იყო. ადამიანი მიდის თეატრში საკუთარი თავის ამოსაცნობად. მას უნდა დააკვირდეს, შეიცნოს, შეისწავლოს შინაგანი ბუნება. თეატრი ის პირობითობაა, როდესაც ჩვენი ყველა იერთად ვთანხმდებით თამაშის წესებზე. და ეს მაგიური ჯაჭვი დარბაზსა და სცენას შორის იკვეთს მსახიობების მიერ გაცოცხლებული ნაცნობი პერსონაჟებით. ასეთია მაყურებელი. მოგვწონს ჩვენ ეს თუ არა, მას მარტივი ჭეშმარიტებები ურჩევნია სიმბოლოებსა და ღრმა ფილოსოფიურ აზრებს. სამწუხაროა, როდესაც ბევრ რეჟისორს ეს არ ესმის.“ (ბასა ჯანიკაშვილი „თავისუფლების დღიურები“).

ბასა ჯანიკაშვილი — დაიბადა 1974 წლის 24 მაისს თბილისში. დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი, დრამატურგის ხელოვნების ფაკულტეტი. 1996 წლიდან მისი ლექსები, მოთხრობები და პიესები იბეჭდება ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებში. 1998 წელს გამოიცა პიესებისა და მოთხრობების კრებული „კოლო“. 1999 წელს საქართველოს რადიოს პირველი არხი დგამს რადიო პიესას „კაკაბაძეებში“. 2001 წელს კოტე მარჯანიშვილს სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში იდგმება პიესა „თითით საჩვენებელი“. 2002 წელს შოტლანდიაში, ედინბურგის ტრავერსის თეატრში შედგა „თითით საჩვენებლის“ ლიტერატურული კითხვა. ამავე წელს სარდაფის თეატრში დგამენ ფრანგი დრამატურგების ჟან-ჟაკ ბრიკერისა და მორის ლასეგის „ინსტინქტის“, რომლის თარგმანი ეკუთვნის ბასა ჯანიკაშვილს. 2003 წლის გაზაფხულზე საქართველოს რადიოს პირველი არხი დგამს რადიო პიესას „თითით საჩვენებელი“. 2003 წლის მაისში რუსეთში, თეატრ „დოც“-ში და სანკტ-პეტერბურგში, ფესტივალ „ბალტიური სახლის“ ფარგლებში შედგა პიესა „მეზობლების“ ლიტერატურული კითხვა. იმავე წლის სექტემბერში მოსკოვის სამხატვრო აკადემიურ თეატრში, ფესტივალში „ახალი დრამა“ პიესას „მეზობლები“ წარდგენილი იყო საერთაშორისო პროგრამაში. 2003 წელს თავისუფალ თეატრში დაიდგა პიესა „მეზობლები“. 2005 წელს პიესა „მშვიდობით, თემურ!“ იდგმება თელავში, ოზურგეთში, ბოლნისში.

ბასა ჯანიკაშვილი დრამატურგთა და მწერალთა ახალ ტალღას განეკუთვნება და გულწრფელად მესამყება, რომ იგი ჩემი პირველი მონაფეა. მე კარგად მახსოვს ის პირველი შეხვედრა, როცა გავიცანი 16 წლის სიმპათიური და კარგად აღზრდილი ყმაწვილი კაცი ძალიან ცოცხალი, დაკვირვებული მზერითა და ოდნავ ცინიკური ღიმილით, რომელიც არ შორდებოდა სახიდან. ბასას წლები და გამოცდილება მოემბატა, უეცრ ცნობადი სახე გახდა, ზოგჯერ ხმაურიან, სკანდალურ ამბებშიც ეხვევა ხოლმე, და მაინც რასაც არ უნდა აკეთებდეს მწერლობაში, თეატრში, თუ ტელევიზიასა და რადიოში, მუდმივად ახლავს სასაზოგადოებო სიმსუბუქისა და იუმორის განცდა და ის ბავშვური, მზერა და ოდნავ ცინიკური ღიმილი, რომელიც არასდროს არ გაღიზიანებს. ამის ნათელი დასტური იყო ბოლო დღეებში საზოგადოებრივი მაუწყებლის ტელე-ეთერით ეკა კვესიტაძის გადაცემა „აქცენტი“, სადაც ბასამ მისთვის ჩვეული იუმორითა და ირონიით დაამარცხა ყველა კონტრარგუმენტი, თან ისე, რომ ყველაზე ენამწარე და ტელეაგრესიული ნამყვანის ეკა კვესიტაძის წყრომა არ გამოუნვევია. ვუყურებდი და საოცრად მიკვირდა ტელეწამყვანის ასეთი თავშეკავებულობა და მიმტვევებლობა, რაც ჩვეულებრივ მისთვის უცხოა. და ბოლოს, მივხვდი: ესაა ბასა, რომელსაც აქვს რალაც ბავშვური, ინტელიგენტური და დახვეწილი გულწრფელობა, არასდროს არ კეკლუცობს, არ ცდილობს საკუთარი თავის წარმოჩინებას იმაზე მეტად, ვიდრე ეს სიტუაციურად საჭიროა და საერთოდაც, სრულიად განაიარაღებს თავის მონინაალმდევს ამ მსუბუქი და ირონიანარევი ღიმილით. ეს თვისება კი ყველაზე ნათლად მის დრამატურგიაშია გამოხატული, რადგან დრამატურგია, მიუხედავად იმისა რომ სპეციფიკური ჟანრია და კონკრეტულად თეატრისათვის იქმნება, აბსოლუტურად გამოხატავს ავტორის გრძნობათა ბუნებას.

კრებული, სახელწოდებით „სანამ ერთმანეთს გავიცნობდით“, რომელშიც გამთლიანდა ბასა ჯანი-

კაშვილის ბოლო წლების პიესები, შედგება 5 ნაწარმოებისაგან. ესენია პიესა ერთ მოქმედებად „სანამ ერთმანეთს გავიცნობდით“, და ასევე თითო მოქმედებიანი კომედიები: „მშვიდობით, თემურ!“ „თითით საჩვენებელი“, „მეტრო“ და „მეზობლები“. ამ პიესების კრებულისათვის ავტორმა 2006 წელს დრამატურგის ნომინაციაში ლიტერატურული პრემია „საბა“ დაიმსახურა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგადად თემა, რომელიც აერთიანებს ამ ნაწარმოებებს, სიყვარული და ადამიანებს შორის დაკარგული კომუნიკაციის პრობლემებია. ერთმანეთისათვის ახლობელი ადამიანები, რომლებიც გაუცხოვდნენ და „ვერ სცნობენ ერთმანეთს“, უფრო სწორედ კი, არ იცნობენ ერთმანეთს და უნდა შეიქმნას ექსტრემალური სიტუაცია, მაგალითად, გაჩერდეს ლიფტი სიბნელეში, დაიგვიანოს მეტროს მატარებელმა, მოხდეს ძარცვა, ადამიანმა სცადოს თვითმკვლელობა, რომ გმირები მიხვდნენ ცხოვრების საზრისს, იცნონ და შეიცნონ ერთმანეთი და როგორც იტყოდა ერთ-ერთი გმირი: „თითით საჩვენებელი“, ანუ რჩეულნი გახდნენ:

„ნინო — ხანდახან საჭიროა თავიდან გაიცნო ადამიანი...

გია — ა-ა, თქვენ გულისხმობთ, რომ შეიძლება იცნობდე და გეგონოს, რომ იცნობ და უცებ აღმოჩნდება, რომ თურმე სულ არ იცნობ, არა?“ („სანამ ერთმანეთს გავიცნობდით“)

ბასას პიესებში გმირები ეძებენ თანამოაზრეებს, მონათესავე სულებს ან უბრალო მსმენელ აუდიტორიას, ანუ ერთ ადამიანს, ვინც, თუ ვერ გაუგებს, მოუსმენს მაინც:

„ნინო — მინდა, სულ რამდენიმე წამით ვილაცამ მომისმინოს.

ნუგზარიუსი — კი ბატონო, აქ ვარ და გისმენთ ყურადღებით.

ნინო — შეიძლება ერთი შეკითხვა დაგისვიათ? ოღონდაც გულახდილად მითხარით რომელი გირჩევნიათ, მომისმინოთ თუ აქედან მოტყდეთ?

ნუგზარიუსი — რა თქმა უნდა, — მოგისმინოთ.“ („მეტრო“)

ბასას გმირებს უყავრთ როლების გაცვლა, ასე ხდება პიესებში: „სანამ ერთმანეთს გავიცნობდით“ და „მეტრო“ და ორივე პიესაში მთავარი პერსონაჟები ადგილებს, ანუ როლებს უცვლიან ერთმანეთს, თანაც ორივე შემთხვევაში ეს დრამატურგ-ავტორის ნებით ხდება და რეჟიუმე საკამოდ მკაცრია და ცინიკური, მე ვიტყვოდი, ტრაგიკულიც, რადგან ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს მკვლელობასთან ან თვითმკვლელობასთან. უფრო კონკრეტულნი თუ ვიქნებით, ყველა პიესაში გმირები ან მკვლელობის ან თვითმკვლელობის ზღვარზე არიან, რითაც ავტორი ხაზს უსვამს თანამედოვე ყოფის ყველაზე ნიშნულ თავისებურებას: ადამიანის ცხოვრების ყოველწამიერ ექსტრემში ყოფნას, როცა ცხოვრების ტემპო-რიტმი გაიძულეებს კადრის სისწრაფით გააკეთო არჩევანი (არ აქვს მნიშვნელობა, სწორი თუ მცდარი!), როცა „დასწრებაზე ყველაფერი“, თვით საბედისწერო გასროლაც კი“.

ბასა ჯანსიკაშვილის პერსონაჟები ცდილობენ გახდნენ გმირები, პროვინციები ამ სიტყვის ყველაზე საუკეთესო და მრავალმნიშვნელოვანი გაგებით. გმირებად კი არ იზადებიან, გმირები ხდებიან, ოღონდ ამისათვის მინიმუმ რაიმე ღირსეული საქციელის ჩადენაა საჭირო, თუნდაც თვითმკვლელობა „ლაივში“ ან „ვირტუალში“.

და მაინც, რა არის ბასას პიესების მთავარი თემა, ე.წ. „ცენტრალური ბგერა“? — ყოვლისმომცველი და ტოტალური გაუცხოება, რომელიც ყველასა და ყველაფერს მსჭვალავს:

„ნინო — ყოველთვის მეგონა, რომ გრძნობ მხოლოდ უბედურებას, ხოლო ბედნიერებას შეიგრძნობ მაშინ, როდესაც მას გაერთმევენ... იმიტომ, რომ არასდროს გახოვს ის, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია. როგორც წესი, გახსოვს არაფრისმოქმელი, უმნიშვნელო დეტალები და ყოველთვის გაქვს იმის შეგრძნება, რომ იცი იმაზე გაცილებით მეტი, ვიდრე იცი, მაგრამ არ გახსოვს და განწყობს ისიც, რაც გახსნდება, იმიტომ რომ ღმერთს მაღლობს უთხრა შთავიზებისათვის, რომ რაღაც მაინც გახსოვს... მესამე პირში იმიტომ ვლაპარაკობ, რომ გაუცხოებას ვგრძნობ, გაფურბივარ ჩემს თავს იმიტომ, რომ ამ ბოლო დროს ვამჩნევ, ჩემში ორი არსება სახლობს, ერთი, რომელიც მეუბნება, რომ ეს ყველაფერი კარგია და მეორე, რომელიც მიყვება იგავებს ჩემს მომავალზე“... („სანამ ერთმანეთს გავიცნობდით“).

და რაშია გამოსავალი? — ავტორი მას მარტივად პასუხობს: სანამ ამ სამყაროში „მეზობლებად“ ვრჩებით, „სანამ ერთმანეთს გავიცნობდით“, სრულებით არ არის საჭირო ვამსხვრპლოთ ჩვენი წარმოსახვითი სული რეალობას ან მეტროს ელმავალს, უნდა გავაკეთოთ არჩევანი სიცოცხლისა და სიყვარულის სასარგებლოდ და სანამ დავემშვიდობებოდით, „თითით საჩვენებელი გავხდეთ“, თუნდაც პატარა გმირობა ჩავიდინოთ: ერთხელ მაინც ვიყოთ ბოლომდე გულწრფელები, ლაღები და თავისუფალნი!

*

თაობა, რომელიც წერს და დგამს თანამედროვე ქართული სცენის სივრცეში ომისა და ურთულესი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური გამოწვევების თაობაა, რომლის შემოქმედებაში ცენტრალური ფიგურები შეშლილობისა და თვითმკვლელობის ზღვარზე მდგომი პერსონაჟებია, რომლებიც ფრენასა და მამასადაძემ, თავისუფლებისაკენ ისწრაფვიან, სურთ გაარღვიონ წინააღმდეგობათა მოჯადოებული წრე და აჯობონ ცხოვრების თეატრს, რომელიც ხშირად გაცილებით არტისტულია და შემოქმედებითი, ემოციური და დინამიკური, ვიდრე თავად თეატრი.

დრამატურგია

(ირ. სამსონაძე, ლ. კეკელიძე, დ. ტურაშვილი)

ამ კონფერენციისთვის მოსამზადებელ მცირე პერიოდში, მოგეხსენებათ, ვერ მოვახერხებდით მთლიანად მოგვეცვა მთელი ქართული დრამატურგიული სპექტრი...

ამიტომ, ამჯერად შემოვიფარგლეთ მხოლოდ 2008-2011 წლებში აღიარებული ზოგიერთი ორიგინალური პიესით და არა ინსცენირებით ...

რას ნიშნავს აღიარებული?!

აღიარებული, მოგეხსენებათ, ნიშნავს ვილაჯის, ან ვილაჯეების მიერ აღიარებას. ეს ვილაჯა დრამატურგიის შემთხვევაში ან თეატრის მიერ აღიარებას ანუ მის სცენაზე განხორციელებას ნიშნავს, ან რომელიმე კონკურსის ფიურის მიერ რაიმე პრემიის მინიჭებას.

ასე რომ, ჩვენ ძირითადად დრამატული ნაწარმოებების არჩევას ამ ნიშნის მიხედვითაც შემოვიფარგლეთ.

დასაწყისისთვის, ალბათ საინტერესო იქნება, რა სახის ქართული მასალა დაიდგა დღევანდელ ქართულ სცენაზე (იგულისხმება 2008-2011 წლები), როგორია საერთო სურათი, რა დასჭირდა დღევანდელ ქართულ თეატრს, ანუ რას თვლიან ისინი დღევანდელი მაყურებლისთვის საინტერესოდ.

შევეცდები წარმოვადგინო ეს სურათი:

1. იდგმება დრამატურგების პიესები.
2. რეჟისორები თვითონ წერენ და თვითონვე დგამენ.
3. მსახიობებიც თვითონ წერენ და ხანდახან თვითონვე დგამენ.
4. იდგმება სხვა ავტორების ნაწარმოებების ინსცენირებები.
5. თვით მწერლები უსადაგებენ თავიანთ ნაწარმოებებს სცენას.
6. უფროსი თაობის ცნობილი დრამატურგთა პიესებიც იდგმება.
7. რეჟისორები და მწერლები ერთად წერენ თეატრისთვის.
8. თვითონ რეჟისორები აკეთებენ ნაწარმოების ინსცენირებებს.

ა) დრამატურგთა პიესებიდან დაიდგა: ლალი როსებას (თბილისის გარეთ), ლაშა ლაბუკაშვილის 3 (თბილისში), თამაზ ჭილაძის - 3 (თბილისში და მის გარეთ), არჩილ სულაკაურის - 1 (რუსთავში), გურამ ბათიაშვილის - 2 (თბილისის გარეთ), გურამ ქართველიშვილის 2, ირაკლი სამსონაძის - 8 (თბილისში და გარეთ), თამარ ბართაიას 2, ლაშა ბულაძის 6, თამრი ფხაკაძის 6, ინგა გარუჩავა, პეტრე ხატინაშვილის 1, ოთარ ბალათურიას 2, ქეთევან და მაკა ხარშილაძეების - 1, რეზო კლდიაშვილის - 2, დათო ტურაშვილის - 1, თამრი ფხაკაძის - 1, დავით გაბუნიას - 2, გოგიაშვილის - 1, ნინო სადღობელაშვილის - 2, მამულაშვილის - 1, ლელა კოდალაშვილის - 1, გიო მგელაძის - 1, სანდრო კაკულიას - 1, ლალი კეკელიძის - 2, ნინო ბასილიას - 1 პიესა.

ბ) რეჟისორებმა, რომლებმაც თვითონვე დაწერეს და თვითონვე დადგეს: ავთო ვარსიმაშვილი - 3 პიესა (თავისუფალი თეატრი), მიშა ანთაძე - 2 (მოზარდ მაყურებელთა თეატრი), ანატოლი ლობოვი - 1 (მოზარდ მაყურებელთა თეატრი), ოთარ ბალათურია - 2 (ერთი — თბილისში, ერთი — ახალციხეში).

გ) მსახიობებმა თვითონ დაწერეს და თვითონვე დადგეს, ლალი კეკელიძე - 2 (თბილისში - კინომსახიობთა და ვაკის სარდაფი).

დ) რეჟისორებმა და მწერლებმა ერთად დაწერეს: ა. მორჩილაძე - ლ. ნულაძე. (მარჯანიშვილის თეატრი), ირ. სამსონაძე, გ.თავაძე - „დაბოლილი მთვარე“ (რუსთავის თეატრი).

ინსცენირებები, რომლებიც თვითონ მწერლებმა გააკეთეს

გ. დოჩანაშვილი - 1 (კინომსახიობთა თეატრი)

დ. ტურაშვილი 1 - (თავისუფალი თეატრი)

ასეთია სურათი იმ ვითარებისა, რომელიც დღევანდელ ქართულ თეატრში არსებობს სპექტაკლის დრამატული საფუძვლის მოთხოვნილების თვალსაზრისით.

ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ რამოდენიმე დრამატურგის პიესა აღიარებული იქნა სხვადასხვა კონკურსის ფიურის მიერ 2008-2011 წლებში.

ესენია:

ირ. სამსონაძის 2 პიესა - 1. „ბებო მარიამი“, 2. „კრიმინალური ქორწინება“,

დათო ტურაშვილის - „შავი კეტები“,

თამარ ბართაიას - „მთავარი როლი“.

შეიძლება ჩაითვალოს, რომ ზევით აღნიშნული ავტორების დრამატული ნაწარმოებები 2008-2011 წლებში აღიარებულია.

ჩვენ, ქართული დრამატურგიის შეძლებისდაგვარად შესწავლაზე განკუთვნილმა თეატრმცოდნეებმა გავინაწილეთ ნაწარმოებები დრამატურგების მიხედვით, რათა არ განვმეორებულყავით.

მე სამუშაოდ შემხვდა ირაკლი სამსონაძის, ლალი კეკელიძის და დათო ტურაშვილის პიესები. მათგან მხოლოდ ზოგიერთზე შევაჩერებ თქვენს ყურადღებას.

დავინყებ ირაკლი სამსონაძის დრამატურგიით.

ირაკლი სამსონაძეს ნარდგენა, ვფიქრობ, არ სჭირდება. თავისთავად ის ფაქტი, რომ ქართულ თეატრში 2008 წლიდან დღემდე არც ერთი დრამატურგის იმდენი რაოდენობის პიესა არ დადგმულა, რამდენიც მისი შექმნილი ნაწარმოები. ეს რიცხვი შეადგენს 8-ს.

მისი პიესები განხორციელდა როგორც თბილისში, ასევე მის გარეთ.

რუსთაველის თეატრში დაიდგა მისი 3 პიესა.

ესენია: 1 „ყოფილების სარეცელი“ – რეჟ. ნ. ლიპარტიანი

2. „ვანილის მოტკბო, სევდიანი სურნელი“ – რეჟ რ. სტურუა, ა. ენუქიძე

3. „დაბოლილი მთვარე“ – რეჟ. გ თავაძე.

თბილისის გარეთ:

ქუთაისის თეატრში – „ინდაური ინდიკოს საახალწლო თავგადასავალი“ – რეჟ. კ. აბაშიძე
ბათუმის თეატრში – „ბანანისა და კომმის პუდინგი კონიაკითა და რომით“ – რეჟ. გ თავაძე.

სოხუმის თეატრში – „კომანის გულნითელა, თეთრი მტრედი“ – რეჟ ს. ნემსაძე
ახალციხის თეატრში – „ეპისტოლარული მსვლელობა“ – რეჟ. გ. შალუტაშვილი.

ჭიათურის თეატრში – „მე-5 პერსონაჟი“ – რეჟ გ. შალუტაშვილი

იგივე ჭიათურის თეატრში — „ინდაური ინდიკოს საახალწლო თავგადასავალი“ – რეჟ ა. ენუქიძე.

გარდა ამ პიესებისა, მისმა ორმა ნაწარმოებმა, როგორც ადრე აღვნიშნე, ორი სხვადასხვა კონკურსის ფიურის პრიზი დაიმსახურა. ესენია:

„კრიმინალური ქორწინება“ – თუმანიშვილის ფონდის პრემია.

„ბებო მარიამი“ – პრემია „საბა“.

ასე რომ, ზევით აღნიშნული ფაქტები თავისთავად მეტყველებს, თუ როგორ დრამატურგთან უნდა გვექონდეს საქმე.

ეხლა კი თანმიმდევრობით შევეცდები ჩემი მოკრძალებული აზრი მოგახსენოთ ზოგიერთ მის ნაწარმოებზე.

„ყოფილების სარეცელი“, განხორციელდა რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე. რეჟისორი გახლდათ ნინო ლიპარტიანი.

უნდა აღვნიშნო, რომ ისე მოხდა — მე ჯერ სპექტაკლი ვნახე და შემდეგ, გარკვეული ხნის შემდეგ, გავეცანი პიესას.

სცენაზე მე თითქოს აბსურდის დრამატურგიულ ნაწარმოებს ვუყურებდი, თუმცა პიესის გაცნობის შემდეგ, ნაწარმოებმა უფრო ფსიქოლოგიური დრამის შთაბეჭდილება დატოვა.

პიესაში ოთხი მოქმედი გმირია. ორი გმირი — პირველ სურათში მოხანწილებს (ნანა და ვანო), ორი გმირი — მეორე სურათში (კაცო ცილინდრით და ქალი თავშალით).

პირველ სურათში უცხოეთში მყოფი ორი სულიერად მარტო ადამიანი ერთმანეთში ეძებს შვებას, მაგრამ ვერ პოულობს და ახლო მომავალში, სულიერად მაინც, ალბათ იღუპება.

მეორე სურათში — უცხოეთიდან ჩამოსვენებული დაღუპული ადამიანების ცოცხალი, პრაგმატიკოსი, ყოფილი მეუღლეები, მიცვალებულების დახვედრისას, მომავალში შეიძლება ბიზნესპარტნიორებიც კი გახდნენ.

თითქოს ეს ორი სურათი შინაარსობრივად არ უკავშირდებოდნენ ერთმანეთს, მაგრამ საერთო სიმი მაინც არსებობს. ჩემთვის ეს არის პროცესი იმისა, თუ როგორ სჯობნის დღეს სულიერებას პრაგმატიზმი. რას უშვება მარტოსულობა ადამიანს... ამ ცხოვრებაში ვიღაცა მომხმარებელია, ვიღაცა კი მსხვერპლი და „ყოფილების სარეცელი“ ხელსაყრელი პრაგმატიკოსებისათვის აღმოჩნდა...

პიესის ნაკითხვისას აღმოვაჩინე, რომ მასში ქმედითი დიალოგებია. თითქოს არ არის ზედმეტი სიტყვები, ამასთანავე სრულყოფილ ხასიათებზე არის მიხიშნებები. და რაც მთავარია, ნაწარმოები დღეს-დღეობით აქტუალური და ამავე დროს მკითხველისთვის გასაგებ, მხატვრულ ფორმაში არის მიწოდებული.

ასე რომ, ამ პიესის თეატრის რეპერტუარში ჩართვის მიზეზი, პირადად ჩემთვის, აბსოლუტურად გასაგები და მისაღები იყო.

ეხლა, რაც შეეხება პიესას — „ვანილის მოტკბო, სევდიანი სურნელი“, რომელიც რუსთაველის თეატრის სცენაზე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა რობერტ სტურუამ და რეჟისორმა ანდრო ენუქიძემ განახორციელეს. მე ვერ გავეცანი პიესის დრამატურგისეულ ვარიანტს – იგი ჩემთვის, მიუწვდომელი აღმოჩნდა. შევეძელი მხოლოდ თეატრის ვარიანტს გავეცნობოდი, სადაც დრამატურგის მიხიშნებები, რემარკები თითქმის არ არის. ამიტომ, შესაძლოა ჩემი მოსაზრება მთლად სარწმუნო არ იყოს. მე მხოლოდ თეატრის ვარიანტის დიალოგებიდან ამოკითხულ დრამატურგიულ სამყაროზე შემიძლია მოგახსენოთ.

პიესის „ვანილის მოტკბო, სევდიანი სურნელი“ ჟანრი თეატრის ვარიანტში მითითებული არ არის.

გმირებია: გურამი – ახალდაქორწინებული ობოლი ვაჟი (მთავარი გმირი)

მაია – მისი მეუღლე

ლადო – მეუღლის მამა

მერი – მეუღლის დედა

ნოსრევანი – ვაჟის მეზობელი

მაგდა – ვაჟის ყოფილი მეგობარი გოგონა

სევდიანი უცნობი

ნოსრეს უცხოეთიდან დაბრუნებული შვილი, იგივე გიორგი, იგივე ლადიოსტატი, ანუ უცხოეთში

გადაგვარებული ქართველი.

ზიგი – გერმანელი ფროიდის თეორიის გამტარებელი.

გმირებზე მინიშნებები ჩემს მიერ არის გაკეთებული თეატრის ვარიანტის მიხედვით.

პიესის ძირითადი თემა ქართული ტრადიციებისა და დასავლეთის ცივილიზაციის ურთიერთემოქმედების საკითხს ეხება.

ძირითადი პროცესი, რომელიც ნაწარმოებში ვითარდება, მდგომარეობს შემდეგში – როგორ დაიბადა ქართველი ინტელიგენციის ტრადიციულ ოჯახში ახალი გადაგვარებული ქართველი რეფორმატორის ეგოთი. ზოგიერთ შემთხვევაში, როგორ მახინჯად შემოდის საქართველოში დასავლეთის ცივილიზაცია და როგორ ინგრევა ტრადიციული ურთიერთობები.

პიესა ერთგვარ გაფრთხილებად მეჩვენება საზოგადოებისათვის, რომ ერთ დღესაც, თუ განსაკუთრებული ყურადღებით და ფრთხილად არ ვიქნებით და პირდაპირ მივიღებთ დასავლეთის ცივილიზაციის მხოლოდ გარეგნულ გამოვლინებებს და არა მის არსებით, მნიშვნელოვან მიღწევებს, შეიძლება, კარგი ტრადიციული ქართული ღირებულებების მქონე ქართველი ადამიანის შთამომავალი იქცეს გადაგვარებულ და საკუთარი, საუკეთესო ღირებულებებისადმი გაუცხოებულ ქართველად.

ალბათ დამეთანხმებით, სათქმელი და დრამატურგის პოზიცია ნამდვილად აქტუალურია. რაც შეეხება პიესის მხატვრულ ღირებულებებს, ამაზე შეიძლება სხვადასხვა აზრი არსებობდეს.

ჩემი აზრით, კიდევ ერთხელ ვიმეორებ – ვეყრდნობი პიესის თეატრისეულ ვერსიას, ნაწარმოებში არის ძალიან კარგად დანერგილი სურათები, ეპიზოდები, საიდანაც ნამდვილად შეიძლება ცოცხლად წარმოიდგინო გმირთა წმინდა ადამიანური ურთიერთობები თავისი ღრმა შინაგანი სველებით, მაგრამ არის ეპიზოდები, სურათები, რომელზეც იგივეს, სამწუხაროდ, ვერ ვიტყვი.

საუკეთესო სურათებად მიმაჩნია პირველ მოქმედებაში ახალდაქორწინებული წყვილის საქორწინო მოგზაურობიდან სახლში დაბრუნების სურათი, მეზობლის, ნოშრეს და გურამის სცენა, სურათი პატარძლის მშობლების მიერ შემოტანილი ორომტრიალის შემდეგ. ძალიან ცოცხალია გურამის ყოფილი მეგობრის მაგდას შემოსვლის სცენაც, ასევე მაგდას გაგდების შემდეგ პატარძლის მამის და სიძის დიალოგი, მეორე მოქმედებაში მესამე სურათის დასაწყისში ნოშრეს და პატარძლის დედის სცენა; მეოთხე და მეხუთე სურათი. მაგრამ ყველა დანარჩენი, განსაკუთრებით კი, სადაც, ჩემი აზრით, მთელი პიროვნული ხასიათის გმირი კი არა, გმირი სიმბოლო, ლადიოსტატი შემოდის მოქმედებაში, მოქმედების სიცოცხლე თითქოს კვდება. მეორე მოქმედების პირველ სურათში კი, საერთოდ, თითქოს სიმბოლოებს შორის ურთიერთობა მიმდინარეობს, რაც პირადად ჩემთვის საინტერესო არ აღმოჩნდა. მე მგონია, რომ ცხოვრება უფრო მეტად საინტერესო და მრავალფეროვანია ალქმის, წვდომის თვალსაზრისით, ვიდრე ცარიელი სიმბოლოების ურთიერთობა... თუმცა აქვეა საჭირო აღინიშნოს, რომ პიესაში ნამდვილად არის სისხლსავე, ცოცხალი ადამიანური ხასიათები. ასეთებია: გურამი, ნოშრე, გარკვეული თვალსაზრისით ლადოც, მაგდა, ზოგიერთ ეპიზოდში მერიც, თავიდან მაიაც ...

საერთოდ, ამ პიესაზე მსჯელობის ბოლოს, შეიძლება ითქვას, რომ ნაწარმოები უფრო სიურეალისტურ სტილისტიკაში შეთხზულს ჰგავს, მაგრამ ვერ ვიტყვი, რომ მისი კითხვის დროს ისეთივე კმაყოფილება ვიგრძენი, როგორც „ყოფილების სარეცელის“ ალქმისას.

ახლა კი მინდა ვისაუბრო ი. სამსონაძის ისეთ ნაწარმოებზე, რომელიც ნამდვილად უფრო უკეთ წარმოაჩენს, ჩემი აზრით, დრამატურგის შესაძლებლობებს და მის პროფესიულ უნარს. ეს არის ახალციხის თეატრში დადგმული დრამა ორ მოქმედებად „ეპისტოლარული მსვლელობა სანტამარიანელამდე“ (რეჟისორი გიორგი შალუტაშვილი).

მოქმედი პირები არიან:

1. მიხეილ თამარაშვილი – იგივე მიხეილ თამარათი
2. პროფესორი ფრანჩესკო ავეუსტი – იტალიელი პროფესორი, ისტორიკოსი
3. ივანე გვარამიძე – მიხეილ თამარაშვილის აღმზრდელი და უფროსი მეგობარი
4. ვლადიმერ ვლადიმეროვიჩ პაპუგინი - „სტოლნაჩალნიკი“ ახალციხის

ამ გმირთან დაკავშირებით უნდა მივუთითო, რომ თვითონ დრამატურგს პიესის დასაწყისში აღნიშნული აქვს – „პიესაში გამოყენებულია ეპიზოდი ილია ჭავჭავაძის მოთხრობიდან „მგზავრის წერილები“. პორუჩიკის სახემ პიესის ავტორისეული ადაპტაცია განიცადა“ ...

5. ანტონიო – ნავების დარაჯი სანტამარიანელაში
6. მარიანელია — პროფესორ ავეუსტის ეკონომი ქალი.

ამ გმირების ურთიერთობისას პიესაში იშლება პროცესი, თუ როგორ უაზროდ შეენირა ორი ზნეობრივი ღირებულებებით მცხოვრები და საზოგადოებისათვის საჭირო ადამიანი საკუთარ იდეალიზმსა და კეთილშობილებას.

როგორ გაიმარჯვა იდეალიზმზე პრაგმატიზმმა.

ეს ორი ადამიანია, მიხეილ თამარაშვილი და იტალიელი პროფესორი ფრანჩესკო ავეუსტი. ორივე მაღალი იდეალების მქონე ადამიანია და ერთმანეთთან ხანგრძლივი მიმოწერის შემდეგ (პიესაში მათი ურთიერთობა სწორედ ეპისტოლარულად – წერილობით ვითარდება), მათი შეხვედრიდან უნდა დაწყებულიყო ახალი, საზოგადოებისთვის, განსაკუთრებით კი საქართველოსათვის, მეტად საჭირო თანამშრომლობა, მაგრამ მოხდა ტრაგედია – ორივე დიდიუპა ადამიანის გადარჩენის დროს. ეს ადამიანი კი თურმე, როგორც პიესიდან ირკვევა, არც ერთი მოღვაწის, ერთი დღით ცხოვრების ღირსიც არ ყოფილა – იგი ჩვეულებრივი მოკვდავი, ყოველდღიურობით და ქონების მოხვეჭელი დანტურესებელი პრაგმატიკოსი აღმოჩნდა. თუმცა პიესის ბოლოს ფრანჩესკო ავეუსტის ეკონომი ქალი, რომელიც ადრე პროფე-

სორზე შეყვარებული და მისი ცხოვრებით მცხოვრები ადამიანი და თავიდან თითქოს იდეალისტი ქალი იყო, ბოლოს, პიესის დასასრულს, ამ პრაგმატიკოსის ყურადღებაზე და მასთან ურთიერთობის დაწყებაზე უარს აღარ ამბობს. ისიც პრაგმატული ხდება.

მთლიანობაში პიესა არაჩვეულებრივად არის დაწერილი; მოქმედება ვითარდება, იკითხება ძირითადი მიმდინარეველი ხაზი, ხასიათებიც იძლება, ვითარებებიც გასაგებია...

დრამატურგის მიერ დაწერილ დიალოგებსა და რემარკებში ყოველი სიტყვა, მძიმეც კი საჭიროა და, რაც მთავარია, მთლიანობაში პიესა ნამდვილად იძლევა კარგ საშუალებას შემოქმედებითი ჯგუფისთვის, რომ სერიოზულ ზნეობრივ კატეგორიებზე დააფიქროს მაყურებელი.

ჩემთვის პირადად, ძალიან საწყენია, რომ იგი მხოლოდ ახალციხეში დაიდგა და სხვაგან, რატომღაც, მისი სცენაზე განხორციელება და მაყურებლისთვის სერიოზული, კარგი მასალის შეთავაზება არ მოხდა..

თუმცა პარადოქსები ჩვენი ცხოვრების თანმდევი მოვლენაა და ამაზე არაერთხელ მოგვინევს კიდევ ყურადღების შეჩერება...

„მე-5 პერსონაჟი“ – ირაკლი სამსონაძის კიდევ ერთი პიესაა, რომელსაც სცენის სივრცეზე განხორციელება ბედად ერგო. იგი გიორგი შალუტაშვილმა ჯერ ახმეტელის თეატრში დადგა, შემდეგ კი — ჭიათურის თეატრში. რეჟისორს ორჯერ მოუხდა ამ მასალასთან შეხება...

პიესის ჟანრი დრამატურგს კომედიად აქვს განსაზღვრული. მოქმედი გმირები არიან: ასმათი — ტელესტუდიის გენერალური პროდიუსერი, ამ თანამდებობისთვის თვალშისაცემად ახალგაზრდა ქალი – ეს დრამატურგის მინიშნებაა. მე დავამატებდი, რომ იგი ცოტა ხნის წინ დანიშნეს ამ თანამდებობაზე.

ვახო – მწერალი, სცენარისტი – ესეც დრამატურგის მინიშნებაა და მე მხოლოდ დავამატებდი, რომ იგი ნიჭიერი, შუახნის მწერალია, მხოლოდ თავისი მოუწყობელი პირადი ცხოვრებით.

გიგი – რეჟისორი, სტუდიის თანამშრომელი – ისევე დრამატურგის მინიშნება, მე დავამატებდი, რომ ისიც შუახნის ადამიანია, უკვე დიდი ხანია ტელევიზიაში მუშაობს და მის ურთიერთობას ვახოსთან შეიძლება მეგობრობა და თანამშრომლობა დავარქვათ; მასაც აუწყობელი აქვს პირადი ცხოვრება.

ნონა – 30-იოდ წლის წინ კომკავშირის ცენტრალურ კომიტეტში ნამუშევარი ქალბატონი (დამატება ჩემია მ.წ.), რომელიც, როგორც შემდეგ პიესიდან ირკვევა, უცხოეთში წასულა და ფული უშოვია.

მოქმედება ხდება ტელევიზიაში — გიგის, ანუ ტელევიზიის რეჟისორის ოთახში რემონტია და იგი სა-მუშაოდ ტელევიზიის სამზარეულოში „გადმოაგდეს“. ტელევიზიაში არეულ-დარეულობაა – ცოტა ხნის წინ შეიცვალა ხელმძღვანელობა და რემონტიც დაიწყო...

პიესა იწყება არაჩვეულებრივად სახიერი, ქმედითი და ცოცხალი დიალოგით, საიდანაც ხასიათები – ცოცხალი ადამიანური სახეები იხსნებიან; ცხადი ხდება, რომ პიესა დღევანდელი ქართველი ინტელიგენციის თემაზეა, სადაც ვითარდება პროცესი – თუ როგორ ვერ მიყიდა ბოლომდე თავისი სული ნიჭიერმა მწერალმა, „ძლიერთა ამა ქვეყნისათა“, დაკარგა ყველაფერი და დარჩა მომლოდინე უსულო „საგნის“ – ე.წ. „მე-5 პერსონაჟის“ გაცოცხლებისა, რომელიც პიესის მანძილზე თითქოს უსამართლობისგან თანდათანობით იბერება და პიესის ბოლოს უკვე გასასკდომად არის მზად. ეს უსულო პერსონაჟი - ნაწარმოებში მოკრივის მუთაქაა, რომელიც პიესაში მოქმედების დასაწყისიდანვე არსებობს...

ამ დრამატურგიულ მასალაში 3 სახე — ახალი პროდიუსერის, ტელევიზიის სტაჟიანი შუახნის რეჟისორის და მწერლის — არაჩვეულებრივად არის დასაწყისში გახსნილი, მაგრამ შემდეგ, როცა შემოდის მოქმედებაში ნონა, ანუ ყოფილი კომკავშირის ცეკას თანამშრომელი, ახლა კი უცხოეთში გამდიდრებული ქალბატონი, რომელიც მე მომეჩვენა, უფრო სიმბოლოა „ძლიერთა ამა ქვეყნისათა“ და არა ცოცხალი ხასიათი, თითქოს ირევა კარგი, ცხოვრებისეული, სახიერი, ქმედითი დრამატურგიული გარემო, თითქოს მოქმედების განვითარებამ, მოვლენებმა, დიალოგებიდან ამოკითხულმა ვითარებათა მდინარებამ დაკარგა სიცოცხლე და ჩემთვის, პირადად, უინტერესო გახდა. ყოველ შემთხვევაში ნაკლებ საინტერესო და უსიცოცხლო...

თითქოს ამის შემდეგ ერთგვარი ფანტასმაგორია დაიწყო – იქნებ ეს იმიტომ მოხდა, რომ რეალისტურ პლანში დაწერილი და გაცოცხლებული ეს ხასიათი და აქედან დაბადებული ვითარებები სცენურ სიცოცხლეს სხვაგვარად ვერ მოიპოვებდა?! არ ვიცი, ამაზე პასუხი მე არ მაქვს – თუმცა ეს ფაქტიც ერთგვარ პარადოქსად მეჩვენება.

პარადოქსია, რომ ამჟამად ნიჭიერი, პროფესიონალი დრამატურგის დაწერილი ცოცხალი დიალოგები, მოქნეული, სახიერი ფრაზები, იუმორი და ცოცხალ ხასიათებზე მინიშნებები პიესის დასაწყისში, ნონას, იგივეს მაქსიმეს გამოჩენამდე, აღარ განვითარდა და კვანძის გახსნის შემდეგ, როცა რეჟისორმა და მწერალმა ყველაფერი დაკარგეს, ისევე გაცოცხლდა მოქმედება, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს უკვე დამამთავრებელი ეპიზოდი იყო. მიუხედავად ამისა, ეს დრამატურგიული მასალა მაინც აძლევს საშუალებას შემოქმედებით კოლექტივს, რომ მაყურებელს სერიოზული სათქმელი მიანოდოს. ამიტომაც არც გამკვირვებია პიესის გაცნობის შემდეგ გიორგი შალუტაშვილის გადაწყვეტილება, მეორეჯერაც მიბრუნებოდა ამ დრამატურგიულ მასალას...

მე, ბოლოსათვის შემოვიჩანხე ირაკლი სამსონაძის ზღაპრების „ინდაურის კვერცხი“ – ოთხი ვარიანტი, ვინაიდან მათი სცენური ბედი ასევე პარადოქსული მოვლენა მგონია: ამ 4 ვარიანტიდან დაიდგა მე-3 და მე-4, რომლებიც, ჩემი აზრით, ისეთი სრულყოფილი, დასრულებული მხატვრული ნაწარმოები არ არის, როგორც მე-2.

ისმის კითხვა — რატომ ვერ იხილა კარგმა დრამატურგიულმა ნაწარმოებმა სცენური სივრცე?! ბევ-

რია კარგი ნაწარმოები?! თეატრები ხომ მუდმივად ჩივიან კარგი ქართული პიესების ნაკლებობას...

პიესაში „ინდაურის კვერცხი 1“ – გასაგები ხდება საერთოდ რატომ დაარქვა ამ კრებულს ეს სა-
თაური ი. სამსონაძემ: - ინდაური, დრამატურგისათვის, ახალი ქართველის ტიპია, რომელიც ყველაფერ
უცხოურზეა გაგიჟებული; ქართული არაფერი არ მოსწონს; გრანტებით ცხოვრობს და როგორც თვი-
თონ ამბობს „იგი ციდან არის მოვლენილი, სიბნელე რომ გაანათოს“ — ე.ი. მისი აზრით, დასავლეთის
ცივილიზაცია შემოაქვს საქართველოში.

რატომ, „კვერცხი“ — სათაურში?!

იმიტომ რომ, მამალი ინდაურია, რომელიც ზღაპრების მე-4 ვარიანტში, თავიდან გაყოფილებული,
ისე შემინდება, რომ ჯერ ერთ კვერცხს დადებს, შემდეგ კი ეს პროცესი ჩვევაში გადასდის...

რა სიცოცხლე უნდა დაიბადოს ასეთი და თან მამალი ინდაურის კვერცხიდან?!

ი. სამსონაძემ სწორედ ამ მამალი ინდაურის „ოთხი კვერცხი“ — ოთხი ზღაპარი, გაცნო მკითხველს.
აქედან ერთი — „ინდაურის კვერცხი II“, ჩემი აზრით, როგორც ადრე აღვნიშნე, სათანადოდ დაფასე-
ბული არ არის თეატრალური საზოგადოების მიერ. მასზე განსაკუთრებულად მინდა შევჩერდე...

იმიტომ რომ, უპირველეს ყოვლისა, ამ ზღაპარში ყველა გმირი ცოცხალია, როგორც ცხოველების,
ფრინველების, ასევე ადამიანების – ისინი სრულყოფილები არიან და ერთგვარ ტიპაჟებადაც კი მო-
მჩვენება.

გარდა ამისა, დიალოგებიც ცოცხალი, ქმედითი და იუმორით საესეა; მათში გმირების ნამდვილი
ურთიერთობა — მხოლოდ ურთიერთობა კი არა, დაძაბული, კონფლიქტური, გმირების ამოცანების
მძაფრი შეჯახებებით. ისინი ქართული საზოგადოებისათვის დასაფიქრებლად დღეს მეტად საჭირო აქ-
ტუალური და მოქალაქეობრივი პოზიციის გამომხატველია.

ამასთანავე პიესაში განვითარების ძირითადი ხაზი სრულყოფილი და უნაკლოა. ჩემი აზრით, აქ არ
არის არც ერთი ზედმეტი, არასაჭირო ეპიზოდი და სიტყვაც კი, რომელიც არ ეხმარებოდეს ძირითადი
მოვლენის მძაფრად განვითარების რიგს.

ჩემი აზრით, იგი ნამდვილად სრულყოფილი დრამატურგიული ნაწარმოებია. ამის დასტურად მოვიყ-
ვან თუნდაც ხასიათების იმ გაგებას, რომელიც მე ამოვიკითხე და იმ პროცესსაც, რომელიც იუმორით,
სხარტად არის პიესაში განვითარებული.

ჯერ ხასიათებზე – გმირებზე: (მოქმედება ხდება აფრიკაში)

სერ ოლივერ ტემპლტონი – ძალიან ჯიშინი ლორდი. (ავტორის მითითება) (გასაგებია ლორდი რომ
ინგლისელი უნდა იყოს, ხასიათით ამაყი, ამბიციური, თავისი ინტერესების მქონე, რომელიც თავის
ამერიკელ ცოლთან მედარეობთ, უფრო ლოიალური და მოუხერხებელია).

ჯულია აბრაამსი – ტემპლტონი - სერ ოლივერის ამერიკელი მეუღლე (ავტორის მითითება) (ეს
ამერიკელი ქალბატონი ასევე თავისი ინტერესების მქონეა, მაგრამ ამ ინტერესების მიღწევისათვის
უფრო ემშაკი და ფარისეველია, ვიდრე თავისი ქმარი. ის ნამდვილი მტაცებელია, მხოლოდ ფარისე-
ლობით და ცბიერებით შეინიღბული).

მაბუზო – სერ ოლივერის მეგობარი აფრიკაში (ავტორის მითითება) (ეს არის ხმანართმეული, უკვე
„ძლიერთაგან“ დამორჩილებული არსება, რომელსაც მხოლოდ ძლიერებისთვის მსახურების უნარი
გააჩნია.)

ვლადიმერ ვლადიმეროვიჩი – რუსი ოლიგარქი – (ავტორის მითითება) (ჩემთვის მისი ძირითადი
თვისებები შემდეგნაირად ყალიბდება — ეს ხეპრე, ბრიყვი, თუმცა ხანდახან სენტიმენტალურიც, ასევე
თავისი ინტერესებისთვის მებრძოლი მტაცებელია, რომელიც ყველაფერს ხეპრულად, ბრიყვულად აღ-
ნევს)

დარია მიხაილოვნა – ვლადიმერ ვლადიმეროვიჩის ძალი (მითითება ავტორის) (ძალი კი არა, „ძალ-
ლად“ მომუშავე რუსი მომხიბლავი ქალია ვლადიმერ ვლადიმეროვიჩთან, იმიტომ რომ სხვა გზა არ აქვს
– ხომ უნდა იარსებოს, მაგრამ თავისი გრძნობები და ემოციები გააჩნია. მიუხედავად ამისა, ვლადიმერ
ვლადიმეროვიჩისათვის სატყუარაა კავკასიელი თავისუფლების მოყვარე მგელისათვის, თუმცა ისიც
უნდა ითქვას, რომ თავისებურად უყვარს ეს კავკასიელი მგელი.)

გაიოზ ალგეთელი – მგელი კავკასიიდან (ავტორისეული მითითება) (ცხოველი კი არა ამბიციური,
ამაყი, თავისუფლების მოყვარე კავკასიელია, რომელსაც თავისი სისუსტეებიც გააჩნია მომხიბლავი ქა-
ლების და მის თავმოყვარეობაზე ზემოქმედების თვალსაზრისით, - ორივე შემთხვევაში გონება ებინდე-
ბა)

ინდიკო – ინდაური, ასე ვთქვათ (ავტორისეული მითითება)

(ამ არსებას ჩვენ უკვე ვიცნობთ, იგი ყველა ამ ზღაპრის მოქმედი გმირია. აქ მხოლოდ მოგახსენებთ,
რომ იგი ყველაფერ უცხოურზეა გადარეული კავკასიელია, თუმცა მახეში გაბმული, გაყოფილებული
ამერიკელი ჯულიას მხარდაჭერის იმედით, კავკასიელ ამაყ მგელს, გაიოზ ალგეთელს, კავკასიელი
უტყვეს და ამცირებს. მგელთან ერთად მახეში აღმოჩენილი კი საწყლად უხმობს ჯულიას დასახმარე-
ბლად).

მე ხასიათების მხოლოდ ძირითად შტრიხებზე მივუთითე, დანარჩენი თვისებები კი მოქმედების გან-
ვითარებისას ვლინდება.

მოქმედება, როგორც ადრე მოგახსენეთ, აფრიკაში მიმდინარეობს. ვლადიმერ ვლადიმეროვიჩი, მისი
„ძალი“ დარია მიხაილოვნა, სერ ოლივერ ტემპლტონი, ჯულია აბრაამსი სანადიროდ არიან ჩასულები.
ბუნებრივია, ძლიერი ქვეყნების წარმომადგენლები ერთმანეთს ეჯიბრებიან და ერთმანეთს უპირატე-
სობებს უმტკიცებენ. გაიგებენ, რომ აფრიკაში კავკასიელი ცხოველია ჩამოსული და მის შესაპყრობად

ნიძლავსაც დებენ – ორივენი სანაძლეოდ თავიანთ ქონებას ჩამოდიან. ვინც კავკასიელს მოინადირებს, ყველას ქონებაც მას დარჩება – შეიკვრა კვანძი. პიესაში ვითარდება პროცესი, თუ როგორი შეჯიბრის საგნად და საჯილდო ქვად იქცა და ბოლოს და ბოლოს გაიგლიჯა კავკასიელი ცხოველი ორ „მტაცებელს“ შორის... როგორ აბურთავებს და გააცურებს თავისი ინტერესების დასაკმაყოფილებლად ძლიერმა მტაცებელმა უცხოელებმა გრანტებზე დაგეშილი კავკასიელი „ინდაური“ ინდაიკო და მისი საშუალებით როგორ გააბეს მახეში და მოკლეს დაუმორჩილებელი, თავისუფლების მოყვარული ამბიციური კავკასიელი, როგორ გაატყავეს და როგორ გაგლიჯეს მისი ტყავი და ნაწილებიც დაისაკუთრეს. და ეს პროცესი ცოცხალი იუმორით, ცოცხალი ურთიერთობებით, კონფლიქტებით სავსე მოვლენების დაძაბულად, თანდათანობითი განვითარებით მიმდინარეობს.

პიესის ბოლოს უკვე საიქიოდან მობრუნებული, გატყავებული კავკასიელი შორიდან ნაღვლიანად უყურებს ხეზე ჩამოკიდებულ თავისი ტყავის გაგლეჯის პროცესს და ხმანართმეულ, დამორჩილებულ აფრიკელს ეუბნება.

„– გეცინება მამუბო! გავიცინებდი შენთან ერთად, მაგრამ მემწარა... ხედავ, გამგლიჯეს!

მამუბო – (მხოლოდ ამოიხვნეშებს) – ეებს! (თითქოს თვითონვე თავის თავზე გამოცდილ ამბავს უყურებს ხ.ჩ – მ.წ)

გაიოზი – სწორედაც – ეებს!“

ამით მთავრდება პიესა...

ყველაფერი ზემონათქვამიდან გამომდინარე, მიჩნდება კითხვა – რატომ არ დაინტერესდა არც ერთი თეატრი ამ პიესით?! მით უფრო, კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, თანამედროვე კარგი, ქართული ორიგინალური დრამატურგიის მიმწიროს შესახებ მუდმივად არსებული წუხილის ფონზე?

ხომ არ არის ამის მიზეზი თვითცენზურა, რომელიც თავისთავად არსებობს?!

სწორედ ამ თვითცენზურის გამო ხომ არ არის, რომ კარგი დრამატურგები იძულებულები არიან წავიდნენ კომპრომისებზე, რომ მათი შექმნილის სცენის სივრცეში განხორციელება მოხდეს. იქნებ სწორედ ეს არის მიზეზი ხანდახან გაუგებარი ნაწარმოების შემოთავაზებისა კარგი დრამატურგების მხრიდან?!

ზღაპარი „ინდაურის კვერცხი-2“, ჩემი აზრით, არის პიესა, რომლისგანაც კარგი რეჟისორის და კარგი მსახიობების პირობებში, შეიძლება „ჭინჭრაქას“ დონის სპექტაკლი დაიბადოს. მით უფრო, რომ ირაკლი სამსონაძის პიესა მხატვრული თვალსაზრისით, ჩემი აზრით, სრულყოფილი დრამატული ნაწარმოებია. ვფიქრობ და იმედოვნებ, გამორჩევა ვინმე თამამი რეჟისორი და თეატრიც, რომელიც იკისრებს ამ პიესის სცენურ ხორცშესხმას, რაც ვფიქრობ, როგორც დღევანდელი თეატრისთვის, ასევე ქართული საზოგადოებისთვის მეტად საჭიროა.

საბოლოოდ მინდა ზოგადად ჩამოვაცალიბო ჩემი მოსაზრება იმის შესახებ, თუ რა არის მიზეზი ყველაზე მეტი რაოდენობით სწორედ ირაკლი სამსონაძის პიესების დადგმისა ქართულ თეატრში.

ჩემი აზრით, ამის გამომწვევია:

მისი პიესების უმრავლესობაში იკითხება დრამატურგის პოზიცია, სათქმელი და თანაც იგი საზოგადოებისთვის მნიშვნელოვანი და საჭიროა.

დრამატურგი ირაკლი სამსონაძე ფლობს სიტყვას, ანუ მის მიერ არჩეული და დალაგებულ პერსონაჟთა სიტყვებიდან მათი შინაგანი მდგომარეობა ამოიკითხება. საუკეთესო პიესებში კი სიტყვები სხვა გმირებზე ზემოქმედების საშუალებაა.

საუკეთესო პიესებში მოვლენები სწორედ გმირთა ურთიერთზემოქმედებით ვითარდება.

საუკეთესო პიესებში გმირებს შორის ურთიერთობა მძაფრად დამუხტული და გასაგებია.

საუკეთესო პიესებში მოვლენათა რიგი ურთიერთდამოკიდებულებაშია – ერთი მოვლენა მეორისგან გამომდინარეობს, მესამეს კი განაპირობებს (ისინი მიზეზ-შედეგობრივ კავშირშია).

საუკეთესო პიესებში კონფლიქტი გამოგონილი არ არის და ის აღმოცენებულია რეალური წინააღმდეგობებიდან.

პიესების უმრავლესობაში სიტყვიერ ზედაპირს მიღმა არსებობს სიღრმეში არსებული მამოძრავებელი სიტყმულები – ფარული ძალები, რომლებიც აქტიურს ხდიან პერსონაჟებს და ბადებენ ქმედებას, ანუ სიტყვიერი ზედაპირიდან შესაძლებელია ამოკითხვა შინაგანი ქმედების, სიტყვებიდან კონფლიქტი ამოიკითხება.

ნაკლებად მხატვრული ღირებულების პიესებშიც კი არის რამდენიმე მაინც ცოცხალი ხასიათი და ცოცხალი ეპიზოდი.

მის საუკეთესო პიესებში ძირითადი სამოქმედო ხაზი ყოველთვის ტენილების და სრულყოფილი განვითარების მქონეა. და ბოლოს, ირაკლი სამსონაძეს, როგორც მწერალს აქვს იუმორის გრძობა და ეს მის შექმნილ დრამატურგიულ მასალაშიც აისახება. ვფიქრობ, ყველაფერ ზევით აღნიშნულში დამეთანხმება ყველა, ვინც იცნობს ირაკლი სამსონაძის დრამატურგიას. და, ჩემი აზრით, სწორედ ყველაფერი ზემოთქმულის გამო, ირაკლი სამსონაძე ერთ-ერთი ყველაზე სასურველი დრამატურგია დღევანდელი ქართული თეატრისათვის. იმედია, მომავალში იგი არ უღალატებს თავის მრწამს – რეალურად ასახოს ჩვენი სინამდვილე, რადგან ცხოვრება თავისთავად ყველაზე უფრო მრავალფეროვანია. ბორის პასტერნაკის სიტყვებს მოვიშველიებ: „რეალიზმში წერა ყველაზე უფრო რთულია.“ მართლაც ასეა, დავამატებ დიდ მხოლოდ, რომ რეალიზმში დაწერილი ნაწარმოები უფრო საინტერესოც არის, ამაღლებელიც როგორც ჩვეულებრივი მკითხველისთვის, ასევე ჩვეულებრივი მაყურებლისთვის. ხელოვნება ხომ მხოლოდ ინტელექტუალებისთვის არ არსებობს. მით უფრო თეატრი, სადაც ყოველ წარმოდგენაზე სხვადასხვა დონის ადაამიანი მოდის ხელოვნებასთან საზიარებლად და მას, ამ სხვადასხვა დონის მაყურებელს, ამის

საშუალება თეატრმა უნდა მისცეს. ფიქრისკენ ბიძგი დღევანდელ საზოგადოებაში და, ალბათ, საერთო-დაც, უფრო ჩვეულებრივ მაყურებელს სჭირდება, ვიდრე ინტელექტუალს. ინტელექტუალები ისედაც ფიქრისკენ არიან განწყობილები. ჩვეულებრივ მაყურებელს კი, ფიქრისკენ ბიძგი რომ მისცე, ამისთვის ჯერ უნდა გაიგოს, რა ხდება, რას უყურებს და მხოლოდ შემდეგ შეიძლება განაწყო დაფიქრებისკენ. ფიქრისა და აზროვნების გარეშე კი საზოგადოება ღარიბია. ამიტომ, თეატრის და დრამატურგების მოვალეობად და საზოგადოებისთვის აუცილებელ საქმედ მიმარჩნია, ვფიქრობ არ ვცდები, მისცენ ყველას, ყველა დონის ადამიანს ფიქრის საშუალება, უბიძგონ მაინც ამისკენ...

ირაკლი სამსონაძის საუკეთესო პიესები ამის საშუალებას აძლევს მაყურებელს!

ახლა რაც შეეხება სხვა დრამატურგების პიესებს.

ლალი კეკელიძე პროფესიით მსახიობია. თავიდანვე უყვარდა ლექსების წერა. შემდეგ დრამატურგ-ამიჯ სცადა თავისი შესაძლებლობები. ბოლოს კი თავისივე პიესები თვითონვე დადგა.

ასე მოხდა ამჯერადაც: სულ ცოტა ხნის წინ, ვაკის სარდაფში მისი პიესის საფუძველზე, მისივე რეჟისურით განხორციელებული სპექტაკლის პრემიერა შედგა. პიესის სათაურია „კომედია ტრაგედიაზე“, ანუ „Чайка по грузинский, во время русского чаепития“.

სამწუხაროდ, სპექტაკლი ვერ ვნახე, მაგრამ პიესას კი გავეცანი.

პიესაში ძირითადი მოქმედი გმირი რამოდენიმეა. აქედან გამოვყოფდი ორს, რომელიც მთელი მასალის განმავლობაში ფიგურირებს. ეს არის:

ივან პეტროვიჩი – კლუბის ყოფილი მოლარე, ამჟამად ფასიანი ტყუალეტის კონტროლიორი.

პეტრე ივანოვიჩი – მისი ძველი ნაცნობი.

ამ ორი რუსი ეროვნების ადამიანის დიალოგის ფონზე იშლება ამბავი.

აქედან პირველი იდიოტიზმში გარდამავალი თავდაჯერებული რუსი შოვინისტი, მეორე — მისი თვალდახუჭული პატივისცემელი, გულუბრყვილო, ემოციური ადამიანი. პირველი მთელი პიესის მანძილზე ანათლებს მეორეს, მეორე კი ყველაფერს გულუბრყვილოდ ირეკლავს. მათი საუბრის ფონზე, რომელიც ძირითადად გამაღიზიანებელი იყო ჩემთვის და ალბათ ყველა ქართველისთვის, შემოდიან აჩრდილები. თავიდან რუსული ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლები, რომლებიც უსიტყვოდ ჩნდებიან, თითქოს უნდა რეაგირებდნენ ამ გმირების საუბარზე და უსიტყვოდ გადაიან... ესენია ჩეხოვის, გოგოლის, ტოლსტოის, დოსტოევსკის, პუშკინის აჩრდილები. მათ გამორჩენაზე ამ მოსაუბრეებს, განსაკუთრებით პირველს, ივან პეტროვიჩის არავითარი რეაქცია არა აქვს – მისთვის ისინი აგვისტოს აჩრდილებია; ბოლოსკენ კი შემოდიან პოლიტიკოსების აჩრდილები – ჯერ ნიკოლოზ II და მისი ოჯახი, რომელზედაც ასევე არავითარი რეაქცია... სამაგიეროდ ლენინის და შემდეგ კი სტალინის შემოსვლაზე განსაკუთრებული შეფასებები აქვს პირველ რუსს — „да нильшой человек“. — ეს მათი საუბარი და ბოლო ეპიზოდები, აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ძალიან ცოცხლად, ქმედითად მომეჩვენა. ამ დროს გასაგები გახდა ჩემთვის, თუ რა განიცადეს ბელადების დანახვაზე თითოეულმა მათგანმა — ეს იყო დაძაბულობის და შიშის ატმოსფერო და თავყვანისცემა განსაკუთრებით უკანასკნელის, სტალინის მიმართ. მთელი პიესის მანძილზე ეს ორი რუსი ეროვნების ადამიანი ჩაის სვამს და ამის ფონზე საქართველოში აგვისტოს ომის ამბები ვითარდება, რომელიც თავიდან რადიობებში შემოდის, შემდეგ კი უშუალოდ ამ გმირებს მოიყვლინებს ქვეშ — ისინი ომის მსხვერპლნი ხდებიან. ასე რომ, პიესაში განვითარებული პროცესი მე შემდეგ-განირად დავინახე – როგორ გახდნენ აგვისტოს რუსეთ-საქართველოს ომის მსხვერპლნი — რუსი შოვინისტი და მისი ბრმა აპოლოგეტი — გულუბრყვილო, ემოციური, უშუალო რუსი. სიმართლე გითხრათ, პიესის ღირსება – ნაკლოვანებების მითითების მაგიერად უფრო მნიშვნელოვნად მიმარჩნია აღვნიშნო, რომ ამ ნაწარმოებიდან დავინახე ავტორის უხარი თუნდაც ერთი ან ორი ეპიზოდი, ცოცხალი შეთხზას, საიდანაც ჩემთვის გასაგები გახდა გმირთა შინაგანი მდგომარეობა, მათი საქციელები, სულის მოძრაობა ანუ დავინახე ამ ორ ეპიზოდში ცხოვრება მთელი თავისი მრავალფეროვნებით... მესმის, ავტორი ძალიან გაბრაზებული იყო და ალბათ ყველანი შემოფოთებული ვიყავით აგვისტოს დღეებში, მაგრამ ვხვდებით, რომ ყველაფრის მიზეზს ღრმად და სხვა ფესვები აქვს... რაც შეეხება პიესის ავტორს მთავარი ის უნარია, რაც ჩემი აზრით, ლალი კეკელიძეს გააჩნია – ნაპერწკალი დრამატურგიული ხედვისა და გამოხატვისა, რომელსაც უთუოდ, განვითარება სჭირდება. ეს აზრი კიდევ უფრო განმამტკიცდა მისი მეორე პიესის „მკვდარი საათის“ გაცნობის შემდეგ, რომელიც ერთ-ერთ კონკურსზე გამარჯვებული ნაწარმოებია.

პიესაში „პიკის საათი“ - ზევით აღნიშნული ცოცხალი ცხოვრებისეული, ქმედითი ეპიზოდები უფრო მეტია და ზოგიერთი გმირის ხასიათის შტრიხები და ზოგიერთი გმირი მთლიანად, სახეობრივად არის წარმოჩენილი. პროცესი კი პიესაში შემდეგანია — გაუნათლებელი, დამონებული ქალი თავისი სათაყვანებელი, ვითომ ინტელექტუალი ქმრის მკვლელობა ხდება და თანაც თავისდაუნებურად ყველას ანადგურებს, ვინც იგი მოსამსახურე „მანქანად“ აქცია.

სიამოვნებით მინდა აღვნიშნო, რომ თავიდან ამ ქალის ხასიათი მართლაც სახიერად, სახასიათო შტრიხებით იხსნება. ასევე კარგად არის ვითომ ინტელექტუალების — ქმრის და მისი მეგობრის დიალოგი დანერგილი. სინამდვილეში ეს ყურმოკრული უცხოური სიტყვების, ფილოსოფოსების სახელების, ყურმოკრული მიმდინარეობების არამიზეზზედგობრივად დახვავებაა. გაუნათლებელი ქალი კი ყველაფერს ამას ისრუტავს, კიდევ უფრო იხიბლება ქმრის „ინტელექტუალობით“, მერე კი უცებ ყველაფერს ანადგურებს... მე მომეჩვენა, რომ პიესაში კულმინაცია და კვანძის გახსნა თითქოს შინაგანად კი არ მზადდება, არამედ მოულოდნელად, თავისდაუნებურად, არალოგიკურად, მექანიკურად ხდება. აქვე მინდა კიდევ ერთხელ აღვნიშნო ქალისა და ქმრის მამიდის სახე, რომლებიც მთლიან შთაბეჭ-

დილებას ქმნიან, თუმცა მათაც დამაჯერებელი განვითარება არა აქვთ; ქმრის, მისი მეგობრის და ვითომ პროფესორი რუსი ქალის სახის ცალკეული შტრიხებიც ასევე ცხოვრებისეულად მომეჩვენა.

საბოლოოდ მიინდა ლალი კეკელიძის დრამატურგიულ შესაძლებლობებთან დაკავშირებით კიდევ ერთხელ მივუთითო, რომ მას უდავოდ აქვს დრამატურგიული პოტენციალი, რომელსაც, ჩემი აზრით, სწორად წარმართვა და განვითარება ესაჭიროება.

იგივე შეგრძნება დამეუფლა მეორე ავტორის, დათო ტურაშვილის პრემიერული პიესის „შავი კეტები“ ნაკითხვის შემდეგ. პიესას წამდღვარებული აქვს ავტორის მითითება:

„წინასაარჩევნო პიესა“ (თეთრი იუმორის თანხლებით).

მოქმედება საქართველოში, საროსკიპოში ვითარდება.

გმირები ქართველი ახალგაზრდა და სტაჟიანი როსკიპები და მათი მომხმარებლები არიან: მათ შორის არიან: პროდიუსერი, პოლიციელი, ნარკომანი, ვითომ მორალისტი, რომელიც რატომღაც ცხენით და ჩოხაში გამოწყობილი მოდის და ჭკუას ასწავლის ერთ-ერთ როსკიპს, საბოლოოდ კი რასაც ყველა ითხოვს ამ ქალისგან, ისიც უნებლიედ იგივეს იღებს... ასე რომ, გმირების ფართო სპექტრია, თუმცა ვერ ვიტყვი, რომ ყველა საინტერესო და სრულყოფილი შტრიხებით იყოს შექმნილი. გამოვეყოფდი საროსკიპოს დიასახლისის, ახალგაზრდა, გაურყენელი ბიჭის, ჯერ დამწყები ახალგაზრდა როსკიპის და ნარკომანის სახეებს, რომლებიც უფრო ცხოვრებისეულად სისხლსავსეები არიან. ასევე აღვნიშნავდი პიესის დასაწყის ეპიზოდს და კვანძის შეკვრას: პოლიციელი მოდის საროსკიპოში და მათ ბინადრებს წინასაარჩევნოდ დავალებას აძლევს – გაიგონ, მათი მომხმარებლები ვის უჭერენ მხარს და რით სუნთქავენ. და ეს ეპიზოდი კარგად არის დანერგილი, გმირთა ურთიერთობა ცოცხლდება, თუმცა შემდეგ პიესაში ეს ხაზი, სამწუხაროდ, აღარ ვითარდება, საინტერესო კი წამდღვალად იქნებოდა... ძირითადი პროცესი კი, როგორც მე შეეძელი ამოღეკითხა, მდგომარეობს შემდეგში — თავგანწირვის ფასად, როგორ დააღწია თავი უზნეო გარემოს ახალგაზრდა დამწყებმა როსკიპმა, თუმცა ყველაზე სამართლიანმა და ჭკვიანმა.

მაგრამ სათაურად „შავი კეტები“, რა შუაშია, ვერ გეტყვით... მართალია, ამ გოგოს გაქცევის ნიშნად ერთმა გაურყენელმა ბიჭმა შავი კეტები გამოუგზავნა და სწორედ ამის შემდეგ მიდის გოგო თავგანწირულ ნაბიჯზე — მე-7 სართულის აივნიდან ხტება, რომ გაექცეს ამ გარემოს. რატომ მე-7 სართულიდან და არ მიდის კარიდან?! იმიტომ, რომ საროსკიპოს კარის გასაღები ერთ-ერთმა მთვრალმა საროსკიპოს მომხმარებელმა გადაცალაპა. გოგო მიდის თავგანწირვაზე, ხტება მე-7 სართულიდან, მაგრამ გაურყენელი ბიჭი იქვე სახანძრო მანქანას ახვედრებს...

რა თქმა უნდა, პიესაში არის ყალბი ეპიზოდები, მაგრამ არის ცოცხალი, ქმედითი დიალოგები და შიგადაშიგ არის იუმორიც და ეს აუცილებლად საჭიროა აღინიშნოს.

საბოლოოდ კი შთაბეჭდილება, რომელიც შემიქმნა: ლალი კეკელიძის და დათო ტურაშვილის პიესებზე დაფიქრების შემდეგ, თამამად მიინდა ვთქვა, რომ ორივე მათგანს აქვს დრამატურგიული ხედვის ელემენტები, მეტ-ნაკლებად გმირთა შინაგანი მდგომარეობების გამოხატვის უნარი, მეტ-ნაკლებად იუმორი და ყველაფერ ამას განვითარება სჭირდება და გამოცდილება. გამოცდილება ძირითადად მუშაობაში მოდის. განვითარება კი მოგეხსენებათ სხვათა აზრების, ვგულისხმობ, კეთილგანწყობილ, მცოდნე ადამიანთა შეფასებების, რჩევების, მათ აღნიშნულზე დაფიქრების, საკუთარი დასკვნების გამოტანისას ხდება. ბოლოს და ბოლოს ირაკლი სამსონაძის პროფესიონალ დრამატურგად ჩამოყალიბება უცებ არ მომხდარა, იგი წლების მანძილზე იყო თ.ჭილაძის მიერ ორგანიზებული ბიჭვინთის, შემდეგ ქობულეთის დრამატურგთა სემინარების მონაწილე, კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ რეზო თაბუკაშვილის ხელმძღვანელობით შექმნილი ლაბორატორიის წევრი, აღმანახ „დრამატურგიის“ რედაქტორის მოადგილე, შემდეგ მთავარი რედაქტორი ...

ასე, რომ დრამატურგიაზე მუშაობის შედეგად კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, საჭიროა არსებობდეს ადგილი, სადაც უფრო ღრმად და საფუძვლიანად იმსჯელებენ:

ა) ქართულ დრამატურგიაზე და საერთოდ დრამატურგიაზე;

ბ) შეისწავლიან მის პრობლემებს;

გ) თვალს მიადევნებენ ქართული დრამატურგიის განვითარებას;

დ) შეძლებისდაგვარად დაეხმარებიან მათ, ვისაც აქვს სურვილი და ნიჭიც, წეროს ქართული თეატრისათვის;

— ეს სურვილი და უნარები დამწყები დრამატურგების პიესების გაცნობის შედეგად მე წამდღვალად დავინახე.

სად შეიძლება იყოს ასეთი ადგილი და სად შეიძლება შეიქმნას ასეთი ჯგუფი თუ არა საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებასთან. შეიძლება ეს არ იყოს მრავალრიცხოვანი ჯგუფი, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს იქნება მეტად საჭირო და სასიკეთო საქმე, რომელიც მუუძლია გააკეთოს ქართული თეატრისა და რა თქმა უნდა, დამწყები დრამატურგებისთვისაც თეატრალურმა საზოგადოებამ.

ქართული სცენოგრაფიის დღეს

ჩემ გამოსვლას დავეიცვებ სცენოგრაფთა გამონათქვამის მოშველიებით: — თუ მხატვრები, რეჟისორები და მსახიობები ყველაფერს კარგად აკეთებენ, სპექტაკლი ხელოვნების ნამდვილად ზეიმად იქცევა, მაგრამ მათ სულაც არ სურთ, რომ სპექტაკლის შემდეგ მაყურებელს მხოლოდ დეკორაცია გაახსენდეს. მე მგონი მშვენიერი ნათქვამია და კარგად ეხმიანება ჩემ დღევანდელ თემას, სცენოგრაფიის პრობლემებს ქართულ თეატრში, რომლებიც უშუალოდაა დაკავშირებული რეჟისურის პრობლემებთან.

თანამედროვე თეატრში სულ უფრო მზარდია სპექტაკლის ვიზუალური მხარის მნიშვნელობა — მისი სანახაობრივი ტექსტი — ნიშანთა მრავალფეროვნება. სცენოგრაფიის ენისა და ფუნქციის ცვალებადობა არა მხოლოდ თეატრალური ხელოვნების და მისი ვიზუალური ესთეტიკის ევოლუციას უკავშირდება, არამედ უშუალოდ ტექსტის ინტერპრეტაციას და მისი სცენური ადეპტის შექმნას. დიდი ხანია, რაც სცენოგრაფია მსახიობისა და რეჟისორის ხელოვნების თანასწორად, დრამატურგიული ტექსტის სივრცესა და დროში ასახვის, სპექტაკლის სათქმელის განსაზღვრის საშუალებად იქცა.

რა თქმა უნდა, კორექტულები უნდა ვიყოთ რეჟისორთა და სცენოგრაფთა მიმართ, მაგრამ არც იმის დაფარვა ღირს, რომ ამ ბოლო წლების მანძილზე ქართული თეატრის სცენაზე წარმოდგენილ ნაწარმოებთა შორის ვერ მოვიძიებ მნიშვნელოვანი და საინტერესო, ღირებული და ღირსეული, რომელიც ისტორიას გაუძლებდა. სამწუხაროდ, მხოლოდ თბილისის თეატრების რეპერტუარით შემოვიფარგლე, მაგრამ თბილისი ერთგვარად ტონის მიმცემი არის საერთოდ ქართული თეატრალური ხელოვნებისთვის.

ამთავითვე მინდა განვაცხადო, რომ თეატრების ადმინისტრაცია ყველგან ყურადღებით შეგვხვდა, სამუშაო პირობები შეგვიქმნა და მათი დიდად მადლობლებიც ვართ. ფაქტობრივად ერთი თვის მანძილზე დავლაშქრეთ მარჯანიშვილის, ახმეტელის, ვასო აბაშიძის, გრიბოედოვის სახელობის დრამატული და მუსიკალური თეატრები, ასევე თავისუფალი თეატრი; ვნახეთ მაყურებელთა და კრიტიკოსთა მიერ აღიარებული თუ არაღიარებული სპექტაკლები. სამწუხაროდ, ვერ მოვახერხეთ თბილისში დაბინავებული სოხუმისა და ცხინვალის თეატრების სპექტაკლების, ასევე ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა და მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრების სპექტაკლების ხილვა. ამდენად, პირადად ჩემი შთაბეჭდილებები, არასრულია. კარგი იქნებოდა უშუალოდ გვესაუბრა თეატრის კოლექტივთან, ჩვენი სათქმელი მათთვის გაგვეზიარებინა და მათი აზრიც გაგვეგო, ანუ, კარგი იქნება, თუ აღორძინდება სპექტაკლების განხილვის ძველი ტრადიცია.

რადგან თეატრის დახლართული, დიდებული სივრცე იმდენი განსხვავებული განზომილების, თავისუფალი მიზანსცენის, სხვადასხვა მიმართულების, ფერადოვნების, საკმაოდ რეალური ფაქტურისა და მოცულობისაა და სხვადასხვა ადამიანში იმდენ სრულიად განსხვავებულ ასოციაციებს ინვესს, რომ ცხადია, ჩემ მიერ ნაწილი სპექტაკლების და მათი სცენური სივრცის აღქმა სუბიექტური და ჩემეულია.

უპირველესად, რაც ამ სპექტაკლების ნახვის შემდეგ ჩემთვის „აღმოჩენის“ ტოლფასი გახდა, ეს იყო არცთუ ისე მაღალი თანამედროვე სამსახიობო-საშემსრულებლო დონე და ცდები შექმნილიყო გამორჩეული სახეები, მაგრამ ვიხილე სქემატური პერსონაჟები და მხოლოდ ერთეულ შემთხვევაში, ცოცხალი ხასიათები.

ჩემთვის ასევე მოულოდნელი აღმოჩენა იყო თანამედროვე სარეჟისორო სკოლის ფაქტობრივად დინების მიმართულებით სვლა. მიუხედავად იმისა, რომ არის წარმატებული, პრემირებული და დაჯილდოვებული, საგაზეთოდ თუ საჟურნალოდ რეცენზირებული სპექტაკლები, მაინც ჩემეული ხედვით, რეჟისორთა მოქალაქეობრივი პოზიციები გამოუკვეთელი, ზოგადი და ბევრი ვერაფრის მთქმელია.

რატომ დავეიცვებ მსახიობებსა და რეჟისორებზე ლაპარაკით სცენოგრაფიის განხილვა? პირველი, იმიტომ, რომ სცენის ბატონ-პატრონი არის მსახიობი. მისი შემოქმედება თავისუფალია, მას შეუძლია იცხოვროს პიესის მოქმედებების მიხედვით, შეუძლია მაყურებელი დააჯეროს სცენაზე წარმოდგენილი სამყაროს სინამდვილეში, გავიდეს მის საზღვრებს გარეთ, მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის საშუალებით სცენური ილუზია დაარღვიოს. მაყურებელი ერთდროულად აღიქვამს მსახიობს, როგორც პიესის პერსონაჟს და როგორც შემოქმედ-ოსტატს; ცხოვრობს პერსონაჟის

გრძნობები თავისი მოქმედების არეალში მოაქცევს მთელ სცენას, ნივთებს და ყველაფერი შინაარსის გახსნას, ვიზუალურად მნიშვნელოვანი სახეების შექმნას ემორჩილება; ამ შემთხვევაში პოსტულატი — მჯერა და არ მჯერა ერთიანდება.

მეორეც კიდევ იმიტომ, რომ სცენოგრაფია XX საუკუნის რეჟისორული თეატრისთვის გახდა დამახასიათებელი, სწორედ რეჟისორულმა თეატრმა ცნო სპექტაკლში სცენოგრაფიული სახის მნიშვნელობა; იგი რეჟისორებმა უფრო ჩამოაყალიბეს და თავის მხრივ ბევრი მხატვარი რეჟისორიც კი გახდა (მაგ. თადეუშ კანტორი).

ამიტომაც ვისურვებდი სპექტაკლებში წარმოდგენილ სცენოგრაფიის უკეთეს დონეს, რადგან სპექტაკლის სივრცითი გადანწყვეტა თეატრალური სახის მნიშვნელობას განსაზღვრავს და სპექტაკლის ერთიანმა სივრცობრივმა გადანწყვეტამ მთლიანად თეატრალური ხელოვნება შეიძლება გაამდიდროს.

შევეცდები ჩემი მოსაზრებები ოდნავ დავაკონკრეტო და ავხსნა: მაგალითად სპექტაკლში „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“ (რეჟ. ლ. ნულაძე, მხ. შმაგი სავანელი) სცენის მთელი სივრცე ტილოს ტიხრებით სამ რეგისტრებადაა დაყოფილი, სცენის სიღრმეში ჩანს მუქ წითელ და მწვანე ფერთა გრადაციებში შესრულებული თბილისის ხედი — ნარიყალა, აივნიანი სახლები, მტკვარი; სცენური სახის პლასტიკური კონფლიქტურობა მიიღწევა რკინის ხიდისებური კონსტრუქციების ბუნებრივი ჰორიზონტალებით და ხაზებს შორის სცენის იატაკში მყარად ჩაჭედებული ვერტიკალებით, რომლებსაც ეს კონსტრუქცია ემაგრება. სცენური მოქმედების უწყვეტობის მიზნით მხატვარი იყენებს მოძრავ მოედნებს, რომლებიც კონსტრუქციას ქმნიან. მათი პლასტიკური ფორმა, რიტმი და სახასიათო დეტალები საბრძოლო ბატარეის შეგრძნებას ქმნიან, მოძრავი და უძრავი კონსტრუქციული ვერტიკალების პლასტიკური მოტივებით ჟღერს დროის თემაც — მომავალიც, თანადროულიცა და წარსულიც. გზის პლასტიკური მოტივი — მოძრაობა ეწინააღმდეგება კონსტრუქციის უძრაობასა და სიმყარეს. ეს არა მხოლოდ იმის ასახვაა, რაც სინამდვილეშია, რომ ქალაქში — სამხედრო ემელონები დგას, არამედ უპირველეს ყოვლისა, გადმოგვცემს სპექტაკლის შინაგან აზრს — მსხვილი, მაყურებელთან მიახლოებული სცენები ერთი ბედიტა და უბედობით გაერთიანებულ ადამიანთა ცხოვრების „ჭეშმარიტ წამს“ ხატავს. მაგრამ ამით არ ამოიწურება სასცენო გადანწყვეტის აზრობრივი სცენოგრაფიული სახე — მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს განათებას, რომელიც სწრაფად იცვლება მოლურჯო-მონიანთალო მუქი შეფერადებებით და სპექტაკლის დასაწყისშივე ამძაფრებს მოსალოდნელ სიუჟეტურ განვითარებას.

მოქმედებასთან ერთად სცენის სიმაღლიდან ეშვება კიდევ ერთი ტიხარი — ხიდის კიდევ ერთი კონსტრუქცია, იქმნება დამატებითი სათამაშო მოედანი-პლაცდარმი, დაზგა ტრიალებს წრეზე და ცერად დამგებული განათების კვამლქვეშ ბრძოლა მიმდინარეობს. შემდეგ სცენა თანდათან შიშვლდება, ჩნდება კედელზე სადენები, განათების აპარატურა, ავანსცენაზე გამოდის ჩუქურთმიანი თბილისური აივანი, ქართული რიკულები; დახვრეტის სცენაში იხურება კედლები და განათების მხოლოდ ერთი ლაქა რჩება. ქართულ ეროვნულ ტანსაცმელს ენაცვლება ევროპული სამოსი; სპექტაკლის პათეტიკურ სცენებს თან სდევს მაყურებლის ტამი, განსაკუთრებით, როდესაც თოფებზე გადასვენებული ქაქუცა თანამებრძოლებს სცენიდან გაჰყავთ.

ხოლო სპექტაკლში „პიგმალიონი“ (რეჟ. ლ. ნულაძე, მხ. შმაგი სავანელი) სცენა თბილისის საოპერო თეატრის ერთ თაღოვან გამოსასვლელს წარმოადგენს, რომლის მარჯვენა მხარეს ისევ თბილისური შენობების მწკრივია, უკანა პანორამა კი — თბილისური ხედი.

დროგამოშვებით, აქ სცენის სიმაღლიდან ეშვება ტიხრული შუშბანდი მცირე ზომის ფიცარნავით, ყვავილებიანი მაგიდით, სავარძლებით, თეთრი, ოქროსფერარშიანი ფარდებით, ხალიჩებით... ფარდის უკან კატოს გადააცმევენ და ფიცარნავი საკლასო ოთახად გადაიქცევა დაფითა და მერხით. შემდეგ ამას მოსდევს იგივე ხერხებით, ანუ ფარდების აფრიალებით შექმნილი სხვა გარემო — სცენა ოპერის ლოჟაში, შემდეგ — მეჯლისის სცენა და ბოლოს კატოს, მსახიობ ნატო მურვანიძის მიერ ნაცეკვი „კინტაური“, სცენა ალბათ, რისთვისაც დაიდგა ეს სპექტაკლი.

და არ მტოვებს შთაბეჭდილება, რომ ეს ყველაფერი უკვე იყო, უკვე ნანახი მაქვს რომელიღაც მოძველებულ ფილმში, არ ვიტყვი სპექტაკლში-მეთქი, რადგან გარემო შესრულებულია გადამეტებით ბუტაფორულად და მესხიერებაში აღადგენს წარსულის ილუზორულ დეკორაციებს.

სპექტაკლში „დეკამერონი“ (რეჟისორი, მხატვარი და ინსცენირების ავტორი ლ. ნულაძე) მოქმედება რამდენიმე იარუსიან, დამრეც, უძრავ ფერდობზე მიმდინარეობს, დროდადრო მოქმედებაში ერთვება სცენის სიღრმეში შტანგეტზე დამაგრებული თეთრი ფარდა, ფერწერული კვამლი და მუქი ლურჯი განათება; მეორე მოქმედებაში ჯვაროსანთა თეთრი ფარები ჯერ ხომალდთა აფრების მსგავსად აღიმართება სცენაზე, შემდეგ პერსონაჟთა ზურგზე გადაინაცვლებს, რადგან ყველას თავისი ჯვარი აქვს საზიდი, ჟამიანობის დროს კი არტისტები ფრთებითაც იმოსებიან, მაგრამ ანგელოზისებური გამომეტყველება არც არავის აქვს და ეს მოთეთრო-მომწვანო-მოლურჯო შეფერილობის გამჭვირვალე ფარდა მთელ სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს თავის მსახიობიან-მაყურებლიანად ფარავს და მთელ სცენურ სივრცესაც შთანთქავს. სრულიად გასაგებია ამ გააზრების

მეტაფორულობა — წყლის დიდი მასივი წარღვნასავით წალეკვით ემუქრება ცოდვილ კაცობრიობას. ეტყობა რეჟისორი იაპონიის ცუნამის გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა, მაგრამ მთელ სპექტაკლში ჩემთვის მხოლოდ ერთი სცენა იყო ცოცხალი და დასამახსოვრებელი — სცენა, რომელშიც ბესო ბარათაშვილი და ქეთი ცხაკაია მონაწილეობდნენ, სცენა, სადაც მსახიობებმა თავისი დამაჯერებლობითა და უშუალოებით მომხიბლეს; სცენა, მართალია სახასიათო პერსონაჟებით, მაგრამ საერთოდაც „დეკამერონი“ ხომ ამგვარი მკვეთრი ხასიათებით დატვირთული ნაწარმოებია და არა საგმირო-სამიჯნურო პოეზია.

სრულიად სხვაგვარი ესთეტიკა შემოგვთავაზა სპექტაკლმა „ჟოლო“, რომლის რეჟისორიც და მხატვარიც ასევე ლევან წულაძე გახლავთ და სპექტაკლმა „ნიგნი“, რეჟისორი და მხატვარი — დავით საყვარელიძე.

პირველ შემთხვევაში ავტორმა მაყურებელს თანამედროვე თეატრის სულისკვეთების გაგების სხვა დონე წარუდგინა. როდესაც ვამბობ თანამედროვე დეკორაცია, მხედველობაში მაქვს არა ყოველნაირი დეკორაცია, რაც დღესდღეობით სცენაზე ჩნდება ხოლმე, არამედ ის, რომელიც სპექტაკლის გაფორმების თანამედროვე პრინციპებს, სცენოგრაფიის ნამყვან ტენდენციებს გვთავაზობს. საშიშია სტანდარტული აზროვნება და არა ხერხები. XIX საუკუნის ძველებური პავილიონი სტანდარტს არ განსაზღვრავდა, იგი სხვადასხვა მხატვრული შინაარსით ივსებოდა. XX საუკუნის შუა ხანებისათვის სცენოგრაფია პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკის კონტექსტში განვითარდა. მან მხატვრული შემოქმედების ისეთ ფორმებს მიმართა, როგორიცაა ინსტალაცია, პერფორმანსი; შექმნა ისეთი სახეობა-პლასტიკური სახეები, რომლებმაც დამოუკიდებელი ობიექტებად აქციეს დრამატული მოქმედება, განსაზღვრეს სპექტაკლის პლასტიკური სტილი. დიდი ხანია დეკორაცია უკვე აღარ არის მხოლოდ თეჯირი, იგი საგნების ფაქტურული მოქმედებით ცალკეული ელემენტების დინამიკას, რიტმს, ხასიათს ავლენს და მაყურებელთა დარბაზში ასოციაციათა უწყვეტ ჯაჭვს აგზავნის.

„ჟოლოს“ შემთხვევაში რეჟისორმა სასცენო მოედანი მაყურებელთა დარბაზის პლაცდარმზე გადაიტანა და როდესაც მოქმედების განვითარებამ მწვერვალს მიაღწია, სცენა-მაყურებელთა დარბაზის შემოტრიალებით ადგილები კვლავ გადანაცვლდა და რეჟისორის სათქმელიც გამოიკვეთა — რაც არ უნდა დავმორდეთ სინამდვილეს, რაც არ უნდა შევალამაზოთ, იგი მაინც მოგვიახლოვდება, მოულოდნელი სვლით საგონებელში ჩაგვაგდებს და შესაძლებელია დროც არ დაგვიტოვოს რაიმეს სათქმელად. სწორედ თანამედროვე სცენოგრაფიამ უკარნახა რეჟისორის ახლებურად სივრცის აგება და განაწილება. მოქმედების მაყურებელთან დაახლოვებამ გამოიწვია სასცენო მოედნის ჰორიზონტალური აღქმის ნერტილის გაფართოება, მაყურებლის მოქმედებით გარემოცვა, მსახიობთა მაყურებელთა დარბაზში გამოსვლა, თამაში პორტალზე, პროსცენიუმზე, ავანსცენაზე, ერთდროული მოქმედებები დარბაზისა და სცენის სხვადასხვა ადგილებში; დარბაზისა და სასცენო მოედნის შერწყმა-გაერთიანებით სცენოგრაფია სახეობრიობის სიმბოლო გახდა.

სპექტაკლში „ნიგნი“ რეჟისორმა დავით საყვარელიძემ ნაწარმოების თხრობითი იდილიური ინტონაციებით ასეთსავე მყარ, იდილიურ გარემოში შეგვიყვანა და ლიტერატურისა და თეატრალური სანახაობის მშვენიერი ნაზავი შექმნა. მოთეთრო-მონაცრისფრო ფაქტურულ დაზგაზე ალაგ-ალაგ მიმოფანტულა სამელნე-კალმით აღჭურვილი დაბალი მაგიდები და დაბალივე სკამები; სცენის სიმალლიდან ჩამოშვებულია სანათურები, ხოლო მსახიობები ისე რბილად დააბიჯებენ ამ სცენაზე, თითქოს ურბილესი ხალიჩები იყოს დაგებული. ძუნწი და ლაკონური სცენოგრაფია ამბის მშვიდ განწყობას ესადაგება, ძუნწია სპექტაკლის განათებაც — უკანა კედლის სრულ სიმავეს მხოლოდ რამდენიმე პროჟექტორი ანათებს, მხოლოდ ერთხელ, როდესაც ზურმუხტისფერი აფრა გაიშლება სცენაზე, მოლურჯო-მოთეთრო ცივი ნათება აავსებს გარემოს და მხოლოდ ამ ერთხელ წყდება მაყურებელი თხრობას. სპექტაკლი შემოთავაზებულია ჟანრისადმი თავშეკავებული დამოკიდებულებით გამოირჩევა, აქ ვერ ნახავთ ვერც ტრადიციულ კვამლს ბოლქვებად, ვერც აღგზნებულ მსახიობებს, ვერც თვალისმოძქრელ აღმოსავლურ კოსტუმებს, თუმცა ყველაფერს გემოვნებიანი ხელი ატყვია, აქცენტები ამბის მთხრობელთა ოსტატობაზეა გამახვილებული და მართლაც, ოთარ მელვი-ნეთუხუცესისა და ზურაბ სტურუას სამსახიობო ოსტატობა ძალიან მაღალ დონეზე აყვანილი. ბოლოს კი, როდესაც უკანა პლანზე რხევას იწყებენ წვიმასავით ჩამოშვებულ თოკებზე დაკიდებული ნივნები, იჯერებ, რომ მარჯვანძვილის თეატრში შეიძლება იხილო დახვეწილი თეატრალობა და სტილიზებული ხელოვნება.

სხვაგვარი განწყობილება დამეუფლა „ლუარსაბ თათქარიძის“ (რეჟ. გ. ჟორდანიას, მხ. შმაგი სავანელი) მნახველს; სცენაზე ვიხილე ლუარსაბის კარ-მიდამო თონითა და რიკულებიანი აივნით, აივანქვეშ გამლილი ჭრელი მუთაქებითა და აბრეშუმის ზენრებით დამშვენებული დიდი ტახტით, იქვე კარგამოჭრილი თივის ზვინით და ხერხებჩარჭობილი ხის მორით, ცალ ყურზე დოლაკიდებული კამეჩით, ჭრელა-ჭრულა ტანსაცმლით შემოსილი პერსონაჟებით და ლუარსაბის სიზმარში სცენის სიმალლიდან ჩამოშვებული ლუარსაბის თოჯინით... მხატვარმა უარი თქვა სპექტაკლის მოქმედების პიესის სურათების მიხედვით გაფორმებაზე, მისი დეკორაცია ერთიანი დეკორაციული დაზგაა; იგი მოქმედების ილუსტრირებას კი არ ახდენს, არამედ ყველაფერს საიმისოდ ქმნის, რომ პიესის რეალ-

ური სამყარო გააერთიანოს და მსახიობს საშუალება მისცეს მართალი განცდით სცენის ტრანსფორმირება მოახდინოს, მაგრამ მაინც, ზოგჯერ რა რთულია გადალახო აზროვნების ინერცია, კონსერვატიული აღქმა... ხშირად ვამჯობინებთ დავინახოთ ახალი უკვე ნაცნობ ვარიანტებში, რადგან ვიცით, რომ ძველი მხატვრები ხშირად დროს უსწრებდნენ, თანამედროვე მხატვრებს კი ძნელად თუ ვაკისრებთ ამ ფუნქციას. უნიფიკაცია საკმაოდ ხშირად გვხვდება, მაგრამ მხოლოდ იქ, სადაც მხატვარი ვერ ახერხებს პიესაში ან მისი მოქმედების ეპოქაში ან გმირთა ფსიქოლოგიაში დამოუკიდებლად რაღაცის გახსნას. იქ, სადაც არის სხვისი მიბაძვა ან სადაც ჯერ კიდევ არ არის მომნიშვნელოლი გუმინდელი დღის ხედვა. საქმე მხოლოდ სხვადასხვა პრინციპის შესახებში არ არის, არამედ იმაში, რომ ხერხების მთელი სიმრავლისა და სიმდიდრის მიუხედავად, ვერ ხერხდება მოვლენის ცხოვრებისეული და ფილოსოფიური აზრის გამოვლენა.

მუსიკალური კომედიის თეატრში საერთოდ პარადოქსული სიტუაცია დაგვხვდა, რადგან თეატრს ფაქტობრივად სცენა არ გააჩნია, მსახიობებს შაპიტოსმაგვარ მოედანზე უხდებათ თამაში, რომელიც ხმის თავისებურ მოდულაციას, ტემბრს და განსხვავებულ პლასტიკას მოითხოვს. რეჟისორმა დათო დოიაშვილმა და მხატვარმა მურაზ მურვანიძემ „სირანო დე ბერჟერაკის“, ქართული სცენისათვის კლასიკურ დადგმად მიჩნეული პიესის ახლებური გადაწყვეტა შემოგვთავაზეს.

რაში მდგომარეობდა ეს სიახლე: I — მსახიობთა მეცადინეობის მიუხედავად, ხმა და სიტყვა იკარგებოდა, არ ვიცი, ამ დროს როგორ გრძნობენ თავს მსახიობები, მაგრამ მათთან ძალიან ახლოს მჯდომ მაყურებელს ერთგვარად აბნევდა კიდევ სასცენო მოედნის უჩვეულობა და მისი ერთგვარი განზე გაფართოება-განელება.

სპექტაკლის მთლიანი ჩაცმულობა სტერილურად თეთრი და საზეიმოა, თეთრებში არიან გამოწყობილი პერსონაჟები, ასევე თეთრებშია როქსანაც, რომელიც სპექტაკლში ერთი კი არა, არამედ ხუთი განსხვავებული მსახიობი ქალის შესრულებითაა წარმოდგენილი და რომელთაგან მხოლოდ ბუბა გოგორიშვილს თუ ახასიათებს შინაგანად პიესისეული რომანტიზმი და ზეანეულობა. როქსანა სცენის შუაგულში მდგარი კვერცხის ფორმის ბრჭყვიალა ბალდახინიდან იბადება, საიდანაც ამოდის სირანოც. სირანოს თავს ამშვენებს თეთრი გედის გამოსახულება, ხოლო უტრირებულცხვირიან ნიღაბს სპექტაკლის მსვლელობისას იხსნის და მის სახეს აღარაფერი აკავშირებს პიესის ტექსტთან და მთავარ კონფლიქტთან.

II — თავიდან მიჩვენა, რომ სპექტაკლი მიმდინარეობდა ხმისა და ტექსტის ჩანანერის თანხლებით, რადგან მსახიობთა არტიკულაცია და სცენაზე გაჟღერებული სიტყვა ზოგჯერ ერთმანეთს არ ემთხვეოდა, მაგრამ შემდეგ თეატრის თანამშრომელმა ქალებმა ამიხსნეს, რომ მსახიობებს საგანგებო მიკროფონები ეკეთათ, რომელთა დახმარებით ისინი ხმას იძლიერებენ. რომ გითხრათ, სპექტაკლში რაიმე მუსიკალური ნომერი იყო სამღერი და მიკროფონები ამისთვის იყო დამონტაჟებული, სწორი არ ვიქნები. სწორედ მიკროფონების საშუალებით იყო, რომ მსახიობები ასე ძალიან ხმამაღლა ლაპარაკობდნენ. სხვა რომ არა იყოს რა, ეს ამბავი უცნაურად იცქირებოდა.

რაგნოს სამიკიტნოს სცენებში როქსანას კვერცხი-ბალდახინი სამსართულიანი ტორტის ბისკვიტად გარდაიქმნა; შემდეგ სცენის თალიდან ჩამოეშვა თეთრფარდებიანი საქანელა, ფარდებს მიღმა გათამამდა ჩინური ჩრდილების თეატრის მსგავსი სცენა; III მოქმედებაში აივნის სცენის გასამართავად მხატვარმა და რეჟისორმა თეთრ ფარდებსა და ჩუქურთმიან აივანს მიმართეს და საერთოდაც, მთელ სპექტაკლში ხშირი იყო ფარდების ფრიალი. ხოლო როდესაც თეთრი ურიკით კრისტიანის გვამი შემოიტანეს, გადაფარებულმა თეთრმა სუდარამ კრისტიანისა და სირანოს გააერთიანა. მათი სხეული ერთ სამარეში ჩაეშვა და დავინყების თეთრი მტვერიც ერთად წაეყარათ. განათების ჩრდილქვეშ ხვერდის ბზინვამ აავსო მთელი ეს სივრცე და კალთაანეულ კარავს მიღმა, შემალღებზე, როგორც პედესტალზე გამოჩნდა თეთრებში მოსილი სირანო, კვლავ თეთრი გედის ქუდი-თა და ნიღბით. თეთრი ფანტელი დაეპნია მთელ სივრცეს და ნიღბოსანმა თეთრმა ქალებმაც თეთრი ფარდები ააფრიალეს. ასე ამალღდა თეთრად მოსილი სირანო.

ამ შემთხვევაში მხატვარმა მოქმედების ადგილი კი არ გააფორმა, არამედ სპექტაკლის საკუთარი ჩანაფიქრის შესატყვისი სახე შექმნა, მაგრამ თანამედროვე სცენოგრაფია მხოლოდ სცენის დეკორირება რომ არ არის? არამედ დრამატული სიტუაციების ადგილი და არა ბუტაფორული სიტუაციების სიმბოლო. სპექტაკლის გარემო თუ გარეგან სახეს იცვლიდა ხოლმე, ერთიან კონსტრუქციულ საფუძველს მაინც ინარჩუნებდა, მაგრამ ემოციური წყობისა და მოქმედების დინამიკა საზეიმო ბრწყინვალეობიდან დაწყებული საფინალო სიბნელემდე, რომელშიც მთავარი გმირის სიცოცხლის შეწყვეტასთან ერთად მთელი სცენა ეხვევა, თვითონ პიესა „სირანო დე ბერჟერაკში“ მოცემული.

და კიდევ ერთი შენიშვნა: თეატრი სიგანეში კი არ უნდა განვითარდეს, არამედ სიღრმეში, მუსიკალურ თეატრს კი სწორედ ეს სჭირს.

გრიბოედოვის თეატრში სარემონტო სამუშაოების გამო სპექტაკლები მცირე სცენაზე მიმდინარეობს. აქ მისულებს გოგოლის მიხედვით სპექტაკლი „ქორწინება“ დაგვხვდა (რეჟისორი ა. ვარსი-მაშვილი, მხატვარი მ. შველიძე).

გოგოლის კომედია ჩემთვის მოულოდნელი მისტიფიცირებული თვალთახედვით იქნა წარმოდგენილი, თუმცა იდუმალება უცხო არ არის გოგოლისთვის და რეჟისორსაც ეს ჟანრი საკმაოდ

იტაცებს. ამიტომაც შეიქმნა სცენაზე მისტიკურად პირქუში გარემო — შავი იატაკი და კედლები, უკანა კედელი — სარკის ოთხი კარი, რომელთა შუალედებსაც ანტიკური ვაზა და მამაკაცის ბიუსტი ამშვენებდა; სარკეებიან კედელს უკან მხრიდან ხავერდის ნითელი ფარდა ფარავდა, ხოლო ზედა ნაწილს, ცის ღრუბლიან ჰორიზონტს მომწვანოდ ანათებდა მთვარე.

სცენის მარჯვენა მხარეს ჭადრაკის ოთხი პაიკი იდგა, სცენის შუაში ჭრელ საბანში გახვეული მთავარი გმირი ნამონოლილიყო; მბრუნავ მრუდე სარკეებს მორიგეობით შემოჰყავდათ და გაჰყავდათ პიესის დანარჩენი პერსონაჟები — მსახური, მაჭანკალი, საპატარძლო და დედამისი, სასიძოვები და კიდევ ერთი მთავარი გმირი, რომლის სახეც სპექტაკლში კვლავ მოულოდნელი ახსნა-ფუნქციით დაიტივრთა; იგი ნამდვილად მოგვაგონებდა ეშმაკს, კუდილა აკვლდა და მის ფონზე კარებების გამუდმებული ბრუნვა-ტრიალი, როგორც მარადიულ წყვილიადმი გადასვლის დასაწყისი ისე ალიქმებოდა. მრუდე სარკეებში ირეკლებოდა პერსონაჟთა ოდნავ დეფორმირებული სხეულები და შთაბეჭდილება მართლაც უსიამოვნო და ავისმომასწავებელი იყო. იმ დღეს მართლაც გოგოლისებურად ნარიმართა მოვლენები: თეატრის სცენაზე ძალიან ცუდად გახდა მსახიობი ვალერი ხარიუტჩენკო, რამდენჯერმე გონებაც დაკარგა და მიუხედავად ამისა, როგორც კი ფეხზე დგებოდა, ისევ სცენას უბრუნდებოდა. საბედნიეროდ, მაყურებელმა ეს ინციდენტი ვერც შეამჩნია და მიზანსცენად ჩათვალა, მაგრამ მე ვხედავდი, თუ როგორ ეძალებოდა მსახიობი საკუთარ თავს, როგორ ცდილობდა ბოლომდე არ ეღალატა სპექტაკლისთვის. ეს ალბათ მსახიობური თავგანწირვის ერთი თანამედროვე მაგალითი იყო და კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, რომ ბედისწერის ხელში ჩვენ ყველანი სანყალი პაიკები ვართ.

შემდეგ დღეებში უკვე თავისუფალი თეატრის დარბაზში გადავინაცვლეთ. მართალია, ამ თეატრს დიდი რეპერტუარი აქვს, რომელსაც მთლიანად ასე უცებ ვერ ავითვისებდით. მათი სპექტაკლებიდან პირადად მე ყველაზე მეტად „ძმები“ მიყვარს. მომწონს სპექტაკლის რეჟისორული გადანყვება, მსახიობთა შესრულება და მომწონს ძუნწი, ლაკონური სცენოგრაფიაც, რომელიც აივენგო ჭელიძეს ეკუთვნის. სამწუხაროდ, სპექტაკლი რეპერტუარში აღარ არის, სამაგიეროდ რეპერტუარშია სპექტაკლი „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ“, რომელიც თეატრის სატრფიალო ლირიკის თემატური გაგრძელებაა (რეჟისორი ა. ვარსიმაშვილი, მხატვარი მ. შველიძე).

მომწვანო-მოთეთრო ბალახის ფაქტურის საფარით დაფარულ სცენას შუაში თეთრი ატლასის ფარდა ჩამოყვება, მოცისფრო ჩანართებით. მოყავისფრო პანოზე შემოდგომის ფერებით დახუნძლოლი აპლიკაციაა გამოსილი. აქ არის ხის დეტალი უზარმაზარი ფოთლით; ძნა, ყვავილები და მცენარეები — ზოგი მწვანე, ზოგი მუქი შინდისფერი და ზოგიც გამხმარი ჩალისფერი. მთელ პანოს მკრთალად გასდევს ორნამენტი, მარჯვნივ ზეფითა კუთხეში წყალში მოლივლივე იხვის ნახატია, მარცხნივ კი — ლაქებიანი ძროხის ფიგურა. ეს უბრალო ნახატები არ გეგონოთ, ისინი პიესის მოქმედი გმირები არიან და სულ მალე კიდევ წარსდგებიან მაყურებლის წინაშე. სასცენო მოედანზე ადგილ-ადგილ გაფანტულა სპექტაკლის რეკვიზიტი, რომელსაც ასევე დროდადრო იყენებენ პიესის უცნაური გმირები. მოულოდნელად თეთრი ატლასის ფარდა მდინარედ გადაიქცევა, ციდან საქანელაც ჩამოეშვება და დაირწევა სპექტაკლის რომანტიკული სულისკვეთება. ყველა გმირს, ეს იქნება საფრთხობელა, იხვი, ძაღლი, ქანდაკება, კუ თუ სხვა არსება, ყველას თავისი სასიყვარულო ისტორია აქვს, რომელიც მათ აერთიანებს. მოცხლადდა მეტაფორული ნიშნები: ქანდაკებას დავინყების, იგივე ისტორიის მტერი სცვივა, ცოცხლდებიან უბრალო საგნები: ჩაიდანა საბრძოლო ტანკად იქცევა, ვაშლები — ხელყუმბარებად... ხოლო მთავარი გმირების — ქალისა და კაცის სასიყვარულო სიმღერას არა აქვს დასასრული, რადგან მას რეფერენად გასდევს ფრაზა: — მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ!... პიესის ავტორი ავთო ვარსიმაშვილია და სწორედ გამკვირვებია მისგან ამგვარი რომანტიკულ-ლირიკული აღსარებანი, თუმცა ჩემი ეს გაკვირვება ალბათ მისი პიროვნების კარგად არცნობითაა გამოწვეული.

რაც შეეხება მირიან შველიძის შემოქმედებას, იგი რუსთაველის თეატრიდანაა ჩემთვის ახლობელი. ამ მხატვარს საოცრად აქვს განვითარებული სცენოგრაფისათვის ასე საჭირო სივრცითი აზროვნების გრძნობა. ამავე დროს იგი არა მარტო იცავს ფერწერის ემოციურ გამომსახველობას, არამედ სპეციფიკური თეატრალური საშუალებებით გამუდმებით ისწრაფვის მის გასამდიდრებლად. შეუძლია პატარა ესკიზი ხელოვნების ნამდვილ ქმნილებად გადააქციოს. ყოველი მისი სპექტაკლი მხატვრის თვალით დანახული სპექტაკლის სამყაროა — სინამდვილე, რომელშიც პერსონაჟები ცხოვრობენ და სცენაც, რომელიც გამოდინა მსახიობები, მათი სამოქმედო მოედანი. ამავე დროს, შველიძის ნიჭის ბუნება ნებისმიერი ფორმით გამოვლენილ სქემატიზმს ეწინააღმდეგება.

განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნო თავისუფალ თეატრში წარმოდგენილი პიესა „თოჯინების სახლი“ (რეჟისორი ვ. ხუციშვილი, მხატვარი თ. კუხიანიძე). თეატრმა ამჯერად კლასიკური პიესის ინტერპრეტაცია შესთავაზა მაყურებელს. ესაა საკმაოდ სერიოზული ნამუშევარი ახალგაზრდა რეჟისორისა, რომელმაც ენერჯია და მონდომება არ დაიშურა ასევე ახალგაზრდა მსახიობებთან მუშაობისას, მით უმეტეს თამუნა ნიკოლაძესთან, რომელიც კომედიური სერიალებითაა ცნობილი მაყურებლისთვის და ეტყობა დიდი სურვილი აქვს გაექცეს სერიალის ამ თავის გმირს.

რაც შეეხება სცენოგრაფიას, მხატვარი ასევე ახალგაზრდა ქალია, თეო კუხიანიძე, მისი ნამუშე-

ვარი საინტერესო, და რაც მთავარია, ქმედითა; რეჟისურიდან გამომდინარე, ეს პიესის სამოქმედო ადგილი კი არ არის, არამედ განზოგადებული უსახური და უჟმური დაზგა — შეკრულ ყუთებზე აღმართული კიბის კონსტრუქცია, რომელსაც ორი აბაჟურითა და სადენებგაყვანილი კოჭათი დაბოლოვებული ხიდისმაგვარი კონსტრუქცია აგრძელებს. დაზგაზე დგას მრგვალი მაგიდა და ორი სკამი, ნაჭერგადაფარებული ყუთები. იატაკის საფარი შავია, საერთო ჩაცმულობაც შავი, საერთო გამა კი მოყავისფრო-ბრინჯაოსფერი. დაზგის ქვედა ნაწილი — გემის ტრიუმივითაა, ცალკეულ მონაკვეთებად დაყოფილი, რომელთაც დროდადრო გამოსწევენ ხოლმე და მაშინღა ვხედავთ ხის თოჯინებს. მალეიდან მარყუჟიანი თოკები ეშვება.

ასეთივე უსახური და უჟმურია ყველა ნივთი და საგანი, რომელიც სპექტაკლის საგნობრივ სამყაროს შეადგენს. სცენის ამგვარმა ორგანიზაციულმა მოწყობამ მსახიობთა თამაშისათვის ხელსაყრელი, თუმცა რთული პირობები შექმნა. სცენური კომპოზიცია რიგი პლანშეტებით „გამჭოლი მოქმედების“ კანონთა მიხედვით აიგო და მსახიობებს სათამაშოდ საყრდენი ნერტილები მისცა. განიდა მაყურებელთან ძალიან ახლო კონტაქტი, ერთი ასოციაცია მეორეს ჩაენაცვლა; სამსახიობო გარდასახვის თეორიაში იკვლევენ მიზანსცენის დინამიკურობას, სპექტაკლის ნახაზის დამოკიდებულებას მსახიობის თამაშზე, მის პლასტიკურ შესაძლებლობებს. სპექტაკლში „თოჯინების სახლი“ თუმცა ყველაფერი წარმომადგენლობითია, სერიოზული, დინჯი და ერთგვარად აღმსარებლურ ნოტაზე აწყობილი, მაგრამ სწორედ მაშინ, როდესაც სპექტაკლი აღსარებას გაეცემა, თამაშსა და ურთიერთობაში პრობლემა გაჩნდა და დაიწყო გაუმართლებელი ნერვიული მოძრაობა კიბეებსა და მოედნებზე, ტექსტისადმი ყურადღება გაიფანტა და სიუჟეტური განვითარების ძაფი დაიკარგა. როდესაც რეჟისურა ტექსტს ეყრდნობა, სპექტაკლში სივრცე ყოველთვის პერსონაჟთა სამყაროს მიხედვით იქმნება. ავტორის რემარკების სრული იგნორირებით კი, არა მხოლოდ ექსტერიერებისა და ინტერიერების საზღვრები ნაიშალა, არამედ მათთან სრული მსგავსებაც გაქრა; ამგვარი დეკორაციები მაშინ ჩნდება ხოლმე, როდესაც სურთ მსახიობს მაქსიმალური თავისუფლება მიანიჭონ, ხოლო მაყურებელს ფანტაზია გაუაქტიურონ, მაგრამ არც ის არის სწორი, რომ სცენაზე ყოველგვარი სინამდვილე უარყოფილია, განდევნილია ყოფითი, დასავლეთშიც კი ყოფა აღარ განიხილება იმგვარი პოლემიკით, როგორც სულ ახლახანს იყო. გალიზიანებულად საუბრობენ სცენის სიცარიელეზე, მაგრამ ვერ ამჩნევენ, რომ ეს სიცარიელე უკვე დიდი ხანია არ არის ისეთი, როგორიც ადრე იყო.

მინდა შევჩერდე სპექტაკლის კოსტუმზე, რომელიც ასევე თოვ კუხიანიძეს ეკუთვნის. ყველა პერსონაჟს თითქმის ერთნაირი, უნიფორმის მსგავსი ტანსაცმელი მოსავს: შავი, ნაცრისფერზოლიანი, რომელთაც დალამბული ნაკერი ემჩნევა. დაუსრულებელი სამოსი, ნახევარფაბრიკატი, რომელსაც ძაფებიც კი დასთრევს; ისეთივე გაურკვეველი, ჩამოუყალიბებელი სამოსი, როგორც მათი პატრონებია — გაუბედავი ვნებებით აღსავსე არსებები, რომელთაც არც სურთ დასრულება და საკუთარ თავსა და გარემოში გარკვევა.

სპექტაკლში არის უტირირებული, მეტაფორული დანიშნულების დეტალები, — მაგალითად, მაკრატელი და სავარცხელი, შობის დღესასწაულზე ნიღბები, სარდაფში ჩამწყვდეული ბავშვები — ხის თოჯინები; სპექტაკლის თანმდევ მუსიკალურ გაფორმებას თან სდევს მაკრატლის ჩხაკუნი, სარდაფში ჩასულებს სარკის წინ უღებენ ტანსაცმლის ზომებს, ხოლო სარდაფის თავსახურები სარკეებიანია და მათში პერსონაჟთა სახეები ირეკლება — ანუ სპექტაკლში ბევრი რამ არის მოძებნილი, დახვავებული, თუმცა ბოლომდე გამოუყენებელი და უთქმელი.

და ბოლოს, მინდა საგანგებო ყურადღებით შევჩერდე ახმეტელის სახელობის თეატრსა და მის სპექტაკლებზე. ჩვენ საშუალება მოგვეცა გვენახა ორი სპექტაკლი: „ნათელი ბნელში“ (რეჟ. ნ. შოთაძე, მხ. ა. ჭელიძე) და „ჭურში“ (რეჟ. ო. ბალათურია, მხ. ა. ჭელიძე). ორივე სპექტაკლმა ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა უპირველესად სამსახიობო შესრულებით და კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, რომ სცენაზე მთავარი მსახიობია, არტისტი. სწორედ მას აბარია მაყურებელი, რომელსაც ზნეობრივი იდეალებისკენ სწრაფვა უნდა შთააგონოს. ამ ორივე სპექტაკლს რეჟისორული გადაწყვეტითა და სადადგმო ესთეტიკით განპირობებული მაღალ მოქალაქეობრივი პოზიცია ჰქონდა, მიზანმიმართულად ისწრაფოდა მისკენ და რეჟისორული და სცენოგრაფიული გამომგონებლურობისგან თავს იკავებდა.

სპექტაკლის წარმატებაში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მაყურებლის დაინტერესებას, ხელოვნების აღსაქმელად პუბლიკის ესთეტიკურ და გრძობად მზადყოფნას. ყველა თავისი გემოვნებითა და გაგებით ხელმძღვანელობს. სპექტაკლის ვიზუალური გაფორმება თანამედროვე მაყურებელს უფრო აქტიურ შემოქმედებით პროცესში რთავს; ახმეტელის სახელობის თეატრს ამ მხრივ ბევრი რამ აქვს გადასაწყვეტი და მოსაგვარებელი, უპირველეს ყოვლისა კი მაყურებელთან ურთიერთობა და მისი თეატრში მოზიდვა.

სპექტაკლი „ნათელი ბნელში“, რომელიც ბრმა და ყრუ-მუნჯი გოგონას და მისი მასწავლებლის ისტორიას მოგვითხრობს, ჟანრობრივად მელოდრამატული ნაწარმოებია, თითქოს გასაკვირი ბევრი არაფერი უნდა მომხდარიყო, მაგრამ სცენიდან მაყურებელს ორი მაღალი კლასის აქტიორი ელაპარაკებოდა — აკაკი ხიდაშელი და გვანცა კანდელაკი. თუ აკაკი ხიდაშელს კარგად იცნობს

ჩვენი საზოგადოება, ამ გოგონას სახელი და გვარი ფაქტობრივად უცნობია. განსაკუთრებით მინდა აკაკი ხიდაშელზე ვთქვა, რადგან დიდი ხანია ვიცნობ და მისი ძალიან კარგად შესრულებული როლებიც მახსოვს, მაგრამ ამ სპექტაკლში შექმნილი სახით მსახიობი გამოჩნდა როგორც ფართო დიაპაზონის არტისტი, რომელსაც შეუძლია თანაბარი სიძლიერით იყოს სცენაზე ექსცენტრიკულიც და დრამატულიც, რომლის ღრმა განცდათა სიმართლეში ეჭვს ვერ შეიტან. იგი საოცრად გადამდები და დამაჯერებელია და, რაც მთავარია, სრული აქტიორული პასუხისმგებლობით მოაქვს საკუთარი და რეჟისორის და საერთოდ ამბის სულისკვეთება და მიზანი, რომ მხოლოდ სიკეთეს შეუძლია ამქვეყნად სასწაულების მოხდენა და სიკეთისთვის თავგანწირვა სულაც არ არის ამპარტავნული მოთხოვნა. ნუთუ თეატრალურ საზოგადოებას შეუმჩნეველი დარჩა მსახიობის ეს ნამუშევარი და არ აღუნიშნავს იგი არანაირი ჯილდოთი და გამომხაურებით? არადა, ეს როლი ნამდვილად იმსახურებს ძალიან მაღალ შეფასებას. აქვე ისიც უნდა ვთქვა, რომ აკაკი ხიდაშელი ვიხილეთ პროფესორი ჰიგინსის როლში „პიგმალიონში“ და სამწუხაროდ, ვერანაირი შთაბეჭდილება ვერ მოახდინა. ეტყობა, რეჟისორის და მსახიობის თანხვედრამაც საჭიროა სახის სრულყოფისას. ისე კი, რა თეორიული ნიაღვრელებიც არ უნდა იყოს მხატვრულ სახესთან დაკავშირებით, თვითონ თეატრალური პრაქტიკა უფრო ვრცელი და დამაჯერებელია, ვიდრე სხვადასხვა სახის მსჯელობა.

რაც შეეხება მხატვრის ნამუშევარს, აქ კი მართლაც საგანგებოდ უნდა შევჩერდე, რადგან დიდი ხანია ამის თქმა და ამ მხატვარზე საუბარი მსურს. სპექტაკლის მხატვარი გახლდათ აივენგო ჭელიძე, თეატრის მთავარი მხატვარი, საქართველოს დამსახურებული მხატვარი, რომელსაც არაერთი სპექტაკლის სცენოგრაფია ეკუთვნის საქართველოსა თუ მის ფარგლებს გარეთ.

სპექტაკლში „ნათელი ბნელში“ მან სცენა მთლიანად შავ ჩაცმულობაში გადაწყვიტა, ხოლო ჩარჩოზე დამაგრებულ სამ მბრუნავ კარს მოქმედი გმირები სცენაზე შემოჰყავთ. დეკორაცია უტილიტარული და ლაკონურია, არც დეტალებითა და რეკვიზიტითაა გადატვირთული; სპექტაკლის დამდგმელთა ყურადღება ცოცხალ ადამიანთა და არა სქემატურ სახეთა ურთიერთობაზეა გადატანილი და მსახიობებს ყოველნაირი ფუნქციური დატვირთვა ეკისრებათ. განათებაც ასეთივე ძუნწი და ეფექტებს მოკლებულია, თუმცა თეატრს ამჟამად სათანადო აპარატურაც გააჩნია, მაგრამ სათქმელის თქმა მაინც მარტივი საშუალებებით მოხერხდა. სცენაზე მხოლოდ ის რამდენიმე უმნიშვნელო ნივთი იდგა, რომელიც მოქმედების გასავითარებლად იყო საჭირო. ამგვარი მბრუნავი კარი აივენგო ჭელიძეს ადრეც გამოუყენებია, მაგალითად, სპექტაკლში „ლალატი“, მხოლოდ იქ სხვა მასალაში და გაბარიტებით უფრო შთამბეჭდავი იყო.

სპექტაკლ „ჭურში“ კი მან რეჟისორთან ერთად სცენა რამდენიმე დონედ დაყო და შუაში გვერდამომტვირთულ უტირებულ ჭურს შეყუყული მოქეიფე მამაკაცები დასხა. მაყურებლის თვალწინ ტრადიციული ქართულ-პროვინციული დუქანია, სადაც საქეიფოდ თავშეყრილ მამაკაცებს სუფრა გაუშლიათ, მაგრამ ამ სიტუაციას ფერსა და ხასიათს უცვლის სცენის მარჯვენა და მარცხენა კუთხეებში შეჭრილი დეტალები: იატაკში ჩასობლი უზარმაზარი ხმალი და საფლავივით პატარა კუნძულზე ჯვრად აღმართული შუბი ფარ-ხმლითა და ზედ საფრთხობელასავით ჩამოცმული ჯაჭვის პერანგით. უკანა კედლის ირიბად ჩაჭრილი შავი ტილოს კიდები კლდის ქვებითაა ამოშენებული, მის უკან ოდნავ მტრედისფერშერეული მომწვანო-მოთეთრო პეიზაჟი მოჩანს, სადაც სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად სერგო ქობულაძის ქაჯეთის ციხის ცნობილი ილუსტრაცია ამოდის.

სულ ცოტა ხანში ეს გარემო სოფლის ორღობედაც გადაიქცევა, შემდეგ — ბრძოლის ველად, აკვანიც დანარჩევა და „იავნანაც“ დაიმღერება. კიდევ ცოტაც და აქ ჯიხვებზე გადინადირებენ, ანუ ამით იმის თქმა მსურს, რომ ინსცენირება ქართულ ხალხურ პოეზიასა და ლეგენდებზეა აგებული, მას ორგანულად ერწყმის ქართული ხალხური ცეკვა-სიმღერა და მაყურებლის თვალწინ თამაშდება სპექტაკლი-ბალადა, რომლის პათეტიკა ძალიან მაღალია, ხოლო დრამატული თეატრის მსახიობთა მიერ შესრულებული ყოველი მელოდია, მართლაც შესაშური ხარისხის. მე არც მეგულება დღეს მეორე ქართული დრამატული თეატრი, სადაც ისე დიდებულად მღეროდნენ ქართულ ხალხურ სიმღერას, როგორც ახმეტელის თეატრში.

აივენგო ჭელიძის შემოქმედებაში გამუდმებით არსებობენ ხისა და ლითონკონსტრუქციები, რომელთა შესრულებისას საჭიროა მონუმენტური სიმკაცრე, მასალის შეგრძნება, დეკორაციის შეფარდება. როდესაც იგი პირველ ესკიზებს აკეთებს, მსახიობებს ხშირად რეპეტიციებიც კი არ აქვთ დანაყებელი, ჯერ კიდევ არ თამაშობენ, მაგრამ შემდეგ თითქმის ყველა რეპეტიციას ესწრება, მიზანსცენებს იხატავს, შემდეგ სასცენო ადგილის ზოგად გადაწყვეტას ქმნის და მსახიობის შინაგან და გარეგან მოქმედებას ეხმაურება. მთელი მისი შემოქმედება ესაა თეატრის კომპოზიციური კანონების მხატვრისეული ინტუიტიური წინათგრძნობა; მას უყვარს სპექტაკლის შეთხზვა თავისი გრძნობებიდან, ინტუიციიდან გამომდინარე. დეკორაციას არა ცხოვრებისეული მსგავსების კანონების მიხედვით, არამედ სცენის კანონების მიხედვით ქმნის; შეიძლება მათში არ იყოს მოქმედების ადგილისა და ვითარების ისტორიულად ზუსტი ასახვა, მაგრამ მათში მაინც იქნება ეპოქა, სტილი და მოქმედების ადგილის იმ სახის დახასიათება, რაც სპექტაკლს სჭირდება. ზოგჯერ სხვადასხვა სიმაღლის კედლებით ანგრევს „ცხოვრებას მიმსგავსებულ პავილიონს“, ისე როგორც ამას აკეთებს სპექტაკლში „ცერკოვნი ბუნტი“, ზოგჯერ საერთოდ კედლების გარეშეც, როგორც

სპექტაკლში „თეთრი საყელო“, ზოგჯერ რამდენიმე სტილიზებული არქიტექტურული დეტალის გამოყენებით, მხოლოდ კარით ან ფანჯრით, როგორც სპექტაკლში „მეფე ლირი თავშესაფარში“, სხვადასხვა სიმაღლისა და კომბინაციის მოედნებითა და ფიცარნაგებით, როგორც სპექტაკლში „თბილი ნოემბერი“; იცვლება სცენების შინაარსი, აზრი, იცვლება აქცენტები, რაც უკავშირდება არა მხოლოდ მსახიობთა თამაშს, არამედ სცენური მასების გადაადგილებას, სიბრტყეების, განათების ცვლილებებს, ასევე სცენური დიალოგის განვითარებას. სცენოგრაფიული ფონების ხაზები გასდევნ სცენის მკაცრ გეომეტრიას, მის სივრცეს უფრო ახლობელს ხდიან ადამიანის სხეულისთვის. ყველაფერი ეს კი ემსახურება თეატრალური ნაწარმოების გახსნას. საგნობრივი გარემო, რომელსაც აივნივო ქელიძე ქმნის და რომელშიც მსახიობები მოქმედებენ, გავლენას ახდენს მაყურებელზე, თუნდაც ქვეცნობიერ დონეზე. მისი ნამუშევრები ყოველთვის მაღალხარისხიანი და პროფესიონალურია. საკმარისია შეხედოთ მის მიერ შესრულებულ მრავალრიცხოვან თეატრალურ კოსტუმებს, რათა მის ოსტატობაში დარწმუნდეთ.

რა თქმა უნდა, ამ მიგნებაში იგი მარტოდმარტო არ არის, მხატვრები, რომლებიც ამავე დროს მუშაობენ ქართულ თეატრში, სცენური სივრცის იმგვარივე განაწილებით სარგებლობენ. მათ მიერ მოძებნილი სახეები ისტორიაში შევიდნენ. ყველას ახსოვს მაგალითად გოგი მესხიშვილის მიერ მოძებნილი ცნობილი დეკორაციული ჩარჩო „კავკასიური ცარცის წრისთვის“, ან თუნდაც მირიან შველიძის ნგრევადი სამყარო „მეფე ლირში“... ეს იყო არა მხოლოდ საგნები, არამედ ცოცხალი არსებები, სპექტაკლის გმირები, რომელთა სამუალებით შეიძლებოდა გეგრძნოთ ნაამბობი ისტორია, მისი ბოლომდე გააზრება.

რაც შეეხება უმცროს თაობას: დღევანდელ სცენოგრაფიულ ნრეში ჩანს თაობებრივი დაშორება სტილისტურად, პროფესიული თვალსაზრისითაც. მეტრებსაც და „ნახევარმეტრებსაც“ ჯერ კიდევ ეტყობათ მემკვიდრეობითობა, ახალგაზრდები კი თავისი გზით მიდიან. თუმცა ჯერ არც ისე მკვეთრი გზით. მათი ხელნერა ჯერ კიდევ გასარკვევია, თუმცა კარგად ფლობენ პროფესიას, სახიერად აზროვნებენ, საკმაოდ მამაცურად უმკლავდებიან რთულ პიესებს, უძლებენ სრულიად სხვადასხვა რეჟისორებს. მაგრამ ჯერ კიდევ არ არის ჩამოყალიბებული მათი ზემოცანა, ზეიდეა, ანუ მათი ნამუშევრები ჯერ არ ჩამოყალიბებულა პორტრეტად. მათგან აუცილებლად უნდა აღვნიშნო შოთიკო ბაგალიშვილი და გიორგი უსტიაშვილი, რომელთაც ასევე ახალგაზრდა რეჟისორ ლევან ხვიჩიასთან ერთად იმუშავეს რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე დადგმულ სპექტაკლზე „ჰამლეტი.com.X“. სხვათა შორის ეს სპექტაკლი ბატონმა რობერტ სტურუამ „დურუჯის“ პრემიაზე წარადგინა.

სცენოგრაფი სადღეისოდ ერთადერთი თეატრალური პროფესიაა, რომელსაც შეიძლება მივუსადაგოთ სიტყვა საამქრო. სივრცის კარგი ორგანიზება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია სპექტაკლის წარმატებისთვის და მარცხისთვისაც. თანამედროვე სცენოგრაფიაში თანდათან უფრო რთული ხდება პროექტის მხატვრული და ტექნოლოგიური მხარეების განსაზღვრა. პროფესია მხატვარი-ტექნოლოგი ყველაფერ იმას მოიცავს, რაც სასცენო სივრცის ფორმირებას უკავშირდება, მხატვრული იდეის გაგებიდან დაწყებული კონსტრუქციის ტექნოლოგიური დამუშავებით დასრულებული; წარმოების ორგანიზაციიდან დაწყებული სპექტაკლის საპრემიერო მზადებით და თვითონ სპექტაკლების მაყურებელზე გაშვებით დასრულებული. ფაქტობრივად, მოღვაწეობის ამ სფეროს თეატრალური ცხოვრების მთელი „კულისებშიღმა სამყარო“ განეკუთვნება; თეატრების სამხატვრო-სადადგმო ნაწილთა მაღალპროფესიულ სპეციალისტთა ინსტიტუტს, სადაც შედიან თეატრალური წარმოების ორგანიზატორები, ტექნიკური დირექტორები, სამხატვრო-სადადგმო ნაწილის გამგეები, საამქროთა და სახელოსნოთა ხელმძღვანელები, ინჟინერ-დამპროექტებლები, ინჟინერ-კონსტრუქტორები, ტექნოლოგები; მათ ენებათ სპექტაკლის ფერიული თუ ყოფითი გარემოს ხორცმესხმა, მაგრამ ამ პროფესიათა სწავლება მხოლოდ უმუშალოდ თეატრში ხდება და მათი სპეციალური კურსი თანდათან ქრება სასწავლო დაწესებულებათა პროგრამებიდან.

და ბოლოს, „ქართველი ახალგაზრდები, რომლებიც თანამედროვე თეატრში გზის გაკვალვას აპირებენ, ან შეიძლება მიაჩნიათ, რომ თვით უკვალავენ გზას ქართულ თეატრს, როგორც ნესი, მთავარ აქცენტს სპექტაკლის დიზაინზე აკეთებენ ხოლმე. აქ ხშირად სათქმელს ცვლის თანამედროვე ტექნიკის ხელმისაწვდომობა და ნაკლები ყურადღება ექცევა „ღარიბი თეატრის“ პრობლემებს, რაც ავანგარდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საფუძველია. მიუხედავად იმისა, რომ კინომსახიობთა თეატრი საერთოდაც კინოსა და თეატრის გადაკვეთის გამო ჩამოყალიბდა, მაშინაც კი მიხვილ თუმანიშვილს საკუთარი გულწრფელი რეჟისორული ძიებების პარალელურად, წმინდა ტექნიკურ და სინთეტიკურ ილუსტრაციებზე აქცენტი არასოდეს გაუკეთებია. მეტიც, მან კინოდან სხვა ფუნდამენტური პლასტი ამოიღო — მსახიობი მსხვილი პლანით. ახალმა ქართველმა თეატრალებმა, ლოგიკურად, კვლავ ტექნიკურ მონაპოვრებზე შეიძლება გადაიტანონ მთავარი ყურადღება და ამასობაში „ნაზან წყალს შეიძლება ბავშვიც, ამ შემთხვევაში, არტისტიც, გადააყოლონ“...

რუსეთში იმპერსკი რეჟისორები სხენოზრავის ფუნქციას?

სათაურად გამოტანილი კითხვა ჩემში დაბადა ორი თეატრის — კოტე მარჯანიშვილის სახელობის დრამატული და ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის თეატრში განხორციელებულმა ზოგიერთმა სპექტაკლმა, სადაც სცენოგრაფის ამპლუაში დამდგმელი რეჟისორები გვევლინებიან. ეს სპექტაკლებია: „დეკამერონი“ და „ჟოლო“ — ლ. ნულაძე, „ნიგნი“ — დ. საყვარელიძე, „მაკბეთი“ — დ. დოიაშვილი. სამწუხაროდ, ამ ბოლო ორი სპექტაკლის ნახვა ვერ მოვახერხე და არ გამოვრიცხავ, რომ რეჟისორთა მიერ მხატვრულად გაფორმებული სპექტაკლები კიდევ იყოს.

ამ ფაქტმა ჩემში, მაინც პირველ ყოვლისა, თეატრში მხატვრის უკმარისობის განცდა დატოვა და ამასთანავე უნებურად გამახსენა ჟურნალში „Творчество“ (1988 წ. №4) დაბეჭდილი ინტერვიუ ბ-ნ რობერტ სტურუასთან (რომელიც, როგორც ყველასათვის ცნობილია, არა მარტო კარგად ხატავს, ამასთანავე სიღრმისეულად იცის და გრძნობს მუსიკას). იგი ბრძანებს: „მხატვარს სავსებით უტილიტარულად აღვიქვამდი: საუკეთესო შემთხვევაში, როგორც საერთოდ მისი (რეჟისორის) „სცენოგრაფიული“ იდეების შემსრულებელს, უარეს შემთხვევაში, როგორც „მხატვრულ ნაწილში“ რეჟისორის მორჩილ თანამშენებს. მხოლოდ ახლა მესმის რამდენად ვალარიბები საკუთარ თავს.“

აქ დამსწრე საზოგადოებას კარგად მოგეხსენებათ და ამიტომ თავს არ შეგანწყენთ ვრცელი შესავლით მხატვრის იმ უდიდეს როლზე, რაც მას აკისრია სპექტაკლის შექმნაში, იმ მეტად მნიშვნელოვან ფუნქციაზე, მის მიერ შესრულებული დეკორაცია და კოსტუმები რომ თამაშობენ მსახიობთა სცენურ ცხოვრებაში და თუნდაც იმ პირველ შთაბეჭდილებაზე, რასაც სპექტაკლის დაწყებამდე სთავაზობს მაყურებელს მხატვარი, რომ არაფერი ვთქვათ მისი მსვლელობის მანძილზე მიღებულ ემოციებზე.

ჩემს მოსაზრებებს სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზე, თავდაპირველად გაგიზიარებთ კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრში ბ-ნ ლევან ნულაძის მიერ დადგმულ სამ სპექტაკლზე. ესენია: ჯ. ბოკაჩოს „დეკამერონი“, კ. მიტანის „ჟოლო“, ბ. შოუს „პიგმალიონი“. ამ უკანასკნელის მხატვრობა ეკუთვნის შ. სავანელს.

რადგან სპექტაკლის მხატვრობაზე უნდა ვისაუბრო, მათ შორის მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლზე „დეკამერონი“, პუნქტირით შევხები ორი საუკუნის მიჯნაზე ბოკაჩოს ცხოვრებისა და მოღვაწეობის დროინდელ ისტორიაში, ხელოვნებაში, ლიტერატურასა და არქიტექტურაში ერთ-ერთ ურთულეს პერიოდს. როდესაც ერთდროულად თანაარსებობდა სამი ერთმანეთისაგან ძირეულად განსხვავებული მიმართულება: რომანული ხელოვნება „დამჯდარი“ ფორმების არქიტექტურითა და კატაკომბების კედლებზე შემონახული, სრულიად არაჩვეულებრივი ფრესკებით, გოთიკა — ზეატყორცნილი არქიტექტურითა და ბარელიეფებით და ახლად ფეხადგმული რენესანსით. სწორედ ამ უკანასკნელის ფუძემდებელი გახლდათ დუჩენეტოს პირველი წარმომადგენელი ჯოტო დე ბონდონე (1267—1337) და ტრეჩენტოს ერთ-ერთი ყველაზე დახვეწილი და ნატიფი ფერმწერი სიმონე მარტინი (1284—1344). ბოკაჩოს დარად მათ შემოქმედებაშიც იგრძნობა შუა საუკუნეების გოთური ხელოვნების ტრადიციებთან კავშირი. იმავდროულად, რიგ ნაწარმოებებში თვალსაჩინოა რენესანსისთვის დამახასიათებელი გამომსახველი ხერხები არქიტექტურული თუ ბუნების „დახვეწილი“, „რეალისტური“ პეიზაჟებით. ამ პერიოდის ხელოვნების და მისი წარმომადგენლების ჩემს მიერ შეგნებულად აღნიშვნა საჭიროდ ჩათვალე, რათა უფრო მკაფიო გახდეს, თუ რაოდენ დიდ სირთულეებს შეეჭიდა ლ. ნულაძე, ამჟამად, როგორც სცენოგრაფი.

მუსიკის ნელი ჰანგების თანხლებით, სცენის სიღრმეში ფარდის თანდათანობით აწევისას ზემოთ დამაგრებული სოფიტებიდან ნაკადებად წამოსული მუქი ლურჯი და შუაში იასამინისფერი ლაქებით შერეული ვარდისფერი სხივები ეფინება სცენის დიდ ნაწილზე ჰორიზონტალურად გაშლილ ერთმანეთთან მიდგმულ ორ მართკუთხა დანადგარს; ზედა მაღალი და ვიწრო ლიობებით „მემსუბუქებული“ და ქვედა თანაბარზომიერ რიბმებად განლაგებული, მრგვალი, ორნამენტირებული სარკმლიანი თეთრი „ყრუ“ კედელი ერთიანი არქიტექტურული ნაგებობის ნაწილებს წარმოადგენს. ერთმანეთთან მიჯრით განლაგებული განსხვავებული კუბისტური და იმავდროულად რომანული არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი ტეხილი მონაკვეთები რეჟისორს ერთდროულად რამდენიმე მიზანსცენის გათამაშების საშუალებას აძლევს, რაც თავისთავად სპექტაკლს დინამიკურობას, ექსპრესიას და უწყვეტ რიტმს ანი-

ჭებს.

მაყურებლის თვალწინ გადაშლილია არა მარტო მთლიანი სცენა, არამედ ძირითად კონსტრუქციასთან დაკავშირებული კულისების ხარჯზე გაზრდილი, სხვადასხვა გეომეტრიულ, დამრეც მონაკვეთებად დაყოფილი დიდი სივრცე. ყველა თავისი მახასიათებელი თვისებით სახეზეა აშკარად რომანული ტიპის არქიტექტურა, რომლის მსგავსად სცენაზე მისი ძირითადი ნაწილები დამოუკიდებელ სეგმენტს წარმოადგენენ და რომლის კედლებიც მართალია დანაწევრებულია მკაცრ რიტმს დაქვემდებარებული სასინათლე ზვრელებითა და სარკმლებით, მაგრამ ისე, რომ შენარჩუნებული აქვს მონოლითურობა. არქიტექტურული დეტალების დამოუკიდებლობა სპექტაკლის დასაწყისშივე ცხადდება ლიობებიანი ნაწილის ზემოთ ასვლით, რომელიც ისევ არქიტექტურული ფუნქციის, მაგრამ განსხვავებული დატვირთვის მატარებელი ხდება: იგი ხან „სამრეკლოდ“ გვევლინება, რომლის მრისხანე ჩამოკვრა შიშის ზარს სცემს ყველას, ხან — „ციხე-სიმაგრის“ ლითონის სათოფურებად, ხან დეკორატიულ ორნამენტად, რომელიც საჭიროებისამებრ აძლიერებს დრამატულ განცდას.

სხვადასხვა დონედ დაყოფილ სცენაზე აგებულ ძირითად კონსტრუქციასთან ერთად, რომელზედაც უმთავრესად მასობრივი სცენები თამაშდება, წარმოდგენილია მაკროსამყარო. სპექტაკლის შესატყვისი აზრობრივი დატვირთვით მასში ჩართულ სატერისტერო ორმოსა და ორიგინალურად გამოყენებულ ლიფტებთან ერთად და მათი საშუალებით, დამატებითი, არაფრით გამორჩეული მარტივი დანადგარი ძუნდად გამოყენებული რეკვიზიტით (თაროზე ჩამწკრივებული ქალები) მსუბუქად, თითქოს თავისთავად „გადადინება“ ძირითად „პანდუსზე“ და მასთან ერთად ქვემოთ დაშვებით შექმნილი „კედლით“ მაყურებლის წინაშე განსხვავებული — „ერთ მთლიანობად ქცეული“ მოსიყვარულე ცოლ-ქმრის (ერთი „ქლიდან“ გემრიელად რომ მიირთმევენ ტრაპეზს) კალამბრინასა და კალამბრინოს საცხოვრისი თავდაპირველად მშვიდი, მყუდრო, სიყვარულითა და სიხარულით სავსე, შემდეგ კი მღელვარე მიკროსამყარო წარმოგვიდგება. ეს ყოველივე აგრეთვე ხელს უწყობს და აძლიერებს ზემოთ ხსენებულ უწყვეტ რიტმსა და ცხოველხატულობას. მაგრამ ამ გარემოს შემქმნელი დანადგარის ორი თავით ფეხებამდე „კაპიუმონით“ შემოსილი, სიკვდილის პერსონიფიკაციასთან ასოცირებული „არსების“ მიერ სცენაზე მალევე შემოჭრის თანადანვე უსიამოვნო განწყობის ბაღებს. და მართლაც ამ სიყვარულით გამთბარ, ჰარმონიულ ყოფაში თეთრ, უსწორმასწოროდ გატეხილ კედელთან ერთად უხეშად შემოჭრილი და მის თავზე ბოროტი სულების მიერ გათამაშებული საკვოიაჟით (რომლებიც „ოპერაციის“ დროს სკარამუშის ნიღბებს ირგებენ) ანგრევენ იმ ერთადერთ წმინდა, ჯანსაღ დამოკიდებულებას, იმ სულიერებას, რომელსაც მეუღლეების სიყვარულითა და სიხარულით აღსავსე თანაცხოვრება ჰქვია.

ყოველივეს „აგვირგვინებს“ სცენის სიღრმეში ეკრანის წინ ჩრდილების თეატრისამებრ გრაფიკული სილუეტების პანტომიმისებური „ოპერაციისა“ და „საფლავის თხრის“ მეტყველი სცენები. იგი მძაფრად აღსაქმელს ხდის არა მარტო იდილიურ ყოფაში მცხოვრები ცოლ-ქმრის უბედურებას, არამედ პანტომიმური ხერხით იგივე „საფლავის თხრის“ კიდევ ორ ეპიზოდს — ჩაბაღეტოს სიკვდილისა და ინკვიზიციის სცენებს.

პერსონაჟების შესატყვისად სულ სხვაგვარადაა წარმოდგენილი მეორე მიკროსამყარო — „გაყინული“ ბინა, რომელსაც ვერ ათბობს ნახშირის მბუფტავი ქურა. ვხედავთ გაჭირვებულ ყოფას, მასში დისონანსად აღქმული ამ გარემოს შეუფერებელ თეთრ, მდიდრულ სავარძელს. ქალის მხრებზე მოსხმული ნაქსოვი, ოდესღაც ძვირფასი შალი და ორივე ქალბატონის ამჟამად გაცვეთილი ფეტრის ქუდი, შეიძლება მიგვანიშნებდეს არცთუ გაბრუნებული ქალების ეკონომიკური და სულიერი ცხოვრების „ნაშთს ძველი დიდებისას“. ყოველივეს კიდევ უფრო გამოკვეთს მთავარი პანდუსის ორივე მხარეს მომცრო პანდუსებს შორის „მინიდან“ ოდნავ ამალღებულზე ჩენილი არქიტექტურული ნაწილი, რომლის მხოლოდ ლამაზი ორნამენტირებული სარკმლები ჩანს და მთელი დანარჩენი შენობა „მინაშია ჩაფლული“, რაც აგრეთვე ქალბატონების საცხოვრისისამებრ ამ ქვეყნის, ქალაქის წარსულ დიდებაზე მიგვანიშნებს. ამ ეპიზოდში წარმოდგენილი გაუსაძლისი, სასმელით „შემსუბუქებული“ ყოფა ჩვენი ქვეყნის არცთუ შორეულ წარსულსა და დღევანდელ სიდუხჭირესთან პოვებს გამოძახილს.

პანდუსის ზედა კონსტრუქციაზე, „მოედნის თეატრის“ სცენაზე „შემოქრის“ კვადრიგასთან ასოცირებული დანადგარი ხანშიშესული, აბჯრით შემოსილი, ცოლის ღალატით დათრგუნული მამაკაცით, რომელსაც ცხენების მაგივრად შემბული ჰყავს მოღალატე ცოლი საყვარლითურთ. დანადგარზე აღმართულ ძელზე საკუთარი ცოლისა და მისი საყვარლის გაკვრას რომ ლამობდა ეპიზოდის დასასრულს ყველასაგან გამასახარავებული თვითონ აღმოჩნდება სამარცხვინო ბოძზე, მასზე ზეაღმართული გამარჯვებული ცოლით.

სპექტაკლის მათორგანიზებელ როლს ასრულებს თავის თავში მრავალი სიმბოლოს მატარებელი ძალზე მეტყველი და სახიერი განათება, რომელიც ეფექტურ შთაბეჭდილებას ახდენს არა მარტო სცენოგრაფიის ვიზუალურ მხარეზე, არამედ თითოეულ სცენას სხვადასხვა ასოციაციის შემქმნელი მეტაფორებით ტვირთავს. მარცხენა კულისიდან ლიფტის საშუალებით ნელა, თითქოს მოსრიალბსო მომცრო დანადგარზე მჯდომი აღმოსავლურ სამოსში გამოწყობილი ახალგაზრდა ქალი, სპექტაკლის დასაწყისიდანვე იდუმალბებით შეფერილ სამყაროს თანაზიარს ხდის მაყურებელს. ყოველივეს ხაზს უსვამს ნინო სურგულაძის მიერ შესრულებული პასტელის ფერებსა და სპექტაკლის შესატყვის ფერად მახვილებად გადმოცემული კოსტუმები. ისინი ზუსტად ესატყვისებიან სპექტაკლის ცალკეულ ეპიზოდებს და აძლიერებენ თითოეული პერსონაჟის შინაგან თუ გარეგნულ მახასიათებელ თვისებებს.

„ოქტანო და სხივება“ №3-4

განათების საშუალებით, განსაკუთრებით მეორე მოქმედებაში, ძალზე სახიერად, ფონზე „იხატება“ არა მარტო მონოლითური ფორმების რომანული ციხე-სიმაგრე კომპლექტით, არამედ გოთური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ზეატყორცნილი ტაძრები. ამავდროულად განათებასთან ერთად და ჰაეროვანი ქსოვილების საშუალებით ომის სცენაში წარმოჩნდება აფრაგაშლილი გემები. ომის შემდეგ კი ჯვრით შემკული, დახვეწილი მოხაზულობის მქონე თეთრ სარკმლებად ქცეულ ფარებს ზემოთ, „ჭერში“ მუქი ღვინისფერი განათების განიერი ჰორიზონტალით და სარკმელ-ფარებს შორის დაშვებული ნითელი ვერტიკალებით ქალაქგარეთ მდიდრული საზაფხულო აგარაკის შემინული ვერანდის მთაბეჭდილება იქმნება.

რაც შეეხება შავი ჭირის ეპიდემიის სცენას, სიცოცხისაგან უდიერად შეფუთული „თვინიერი, საცოდავი“, ბრბოდ ქცეული ხალხი და მათი სამოსის ფერადონება ბოსხის სურათების პერსონაჟებს გვაგონებს, რომლებიც დაუფიქრებლად ქვებით ჰქოლავენ და კოცონზე წვავენ სილამაზის, სიცოცხლისა და სიყვარულის სიმბოლოს, ახალგაზრდა მდიდრულად გამოწყობილი ქალისა და მისი მხლებლების სახით. იგივე სულით „მახინჯი“, თუმცაღა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში თავიანთი ქმედებით გამართლებული, ხალხის მიერ კუბოდ ქცეული ფარებით მიცვალებულთა თხრილში გადაყრის სცენა, ბრიგელის ფერწერულ ტილოებთან პოვნებს გამოძახებს.

სპექტაკლში უხვად არის გამოყენებული მოედნის მსახიობთა ცეკვა-სიმღერები, ნიღბები, პარიკები; თავდაპირველად, სპექტაკლის მთხრობელის ფუნქცია შეთავსებული აქვს აღმოსავლეთიდან დასავლეთში ცხოვრების სიბრძნის გასაგებად მთვარეს გამოყოლილ გოგონას (რომელიც განათებით მიღებულ ვეებერთელა მთვარესთან რიტუალური ცეკვა-დამშვიდობების შემდეგ მოგზაურობისას ქვეყნის ცხოვრებას ეცნობა) გზის გამკვალავ, სატერისტერო ორმოდან ამოსულ ქურდსა და ავაზაკ ჩაბაღეტოს; შემდეგში კი მრეცხავი ქალები და სხვა პერსონაჟები საერთო მხიარული განწყობილებით გვიყვებიან თავიანთი თანამოქალაქეების ცხოვრების წესზე.

სიღრმეში შემადგენელი დანადგარისკენ მიმავალი დაჭრილი ინკვიზიტორის სცენაში ნითელ ეკრანთან ჩამოსული ამჟამად შავი, იგივე არქიტექტურული დეტალი, სხვადასხვა მოხაზულობის ღიობებითა და ეკრანის წინ გამოჩენილი მაღალბუმბულიანი ქუდებით მოსილი სამი გრაფიკული სილუეტის პანტომიმისებური, ჩრდილების თეატრისამებრ ძალზე მეტყველი და სახიერი მოძრაობები ყვავების ჩხავილის უწყვეტი თანხლებით — შემზარავ სურათს წარმოგვიდგენს: ზოგი საფლავს თხრის, ზოგი გვამს ძარცვავს თუ შეურაცხყოფს და ამავე დროს, მაყურებელში გვამის მფლეთელი სეავენის ასოციაციას აღძრავს.

ეს ყველაფერი კი მოასწავებს ამ სამყაროს გარდაუვალ ლოგიკურ აღსასრულს, რაც მოქმედების განვითარებასთან ერთად კიდევ ცხორცს ისხამს სპექტაკლის დასასრულს სცენის სიღრმიდან მომავალი, ძალზე გამჭვირვალე ფაფრიალებული ცისფერი ქსოვილით, რომელიც ხელთ უპყრია ჩვენთვის ნაცნობ ისევე აღმოსავლურ სამოსში (თავდაპირველი შავის ნაცვლად თეთრში) გამოწყობილ, ახალგაზრდა ქალს. ეს გამჭვირვალე ქსოვილი შემდეგ მთელ სცენაზე ზვირთებად წამოსული წყლის დიდი ნაკადის გადმოღინებით მაყურებელთა დარბაზსაც ფარავს. ლურჯი თხელი ქსოვილის „აბობოქრებული მღელვარე ზვირთები“ ქვეშ დაიტანს სცენაზე არსებულ ყველა სულდამულს და მაყურებელთა დარბაზში გამჭვირვალე საბურველის ქვეშ აქცევს ამ უკანასკნელთ.

სიმბოლურად დატვირთული ქსოვილის სანახაობრივად ემოციური გამოყენება, პირველყოვლისა, ვფიქრობ, იაპონიის ტრაგედიას ეხმიანება, ამასთანავე, სპექტაკლს პერსონაჟებთან აიგივებს და „ერთ ქვაბში ხარშავს“ მაყურებელსაც, რომლებზედაც სუდარასავით თუ საბურველივით გადავლილი აზვირთებული წყლის ნაკადი სხვებთან ერთად პარადოქსულ ქართველებსაც ემუქრება. მასში ირეკლება საქართველოს წარსულიც, დღევანდლობაც და... აქ კი, რეჟისორმა დაგვიტოვა გამოსავალი კონუსისებურ განათებაში საყვირის მოხაზულობაში მჯდომი, სცენის ზემოდან დამყურე ანგელოზისებრი პატარა გოგონას სახით.

XX საუკუნის II ნახევრის იაპონელი მწერლის კოკი მიტანის პიესა „ჟოლოს“ მიხედვით რეჟისორმა ლ. წულაძემ სპექტაკლის უჩვეულო გადანყვეტა შემოგვთავაზა. მართალია, მსგავსი უჩვეულო გადანყვეტა ქართულ სცენაზე სხვადასხვაგვარად იყო აპრობირებული და ამჟამადაც არის. გავისხენოთ რ. სტურუას მიერ დადგმული „ლურჯა ცხენები ნითელ ბალახზე“, სადაც რეჟისორმა მაყურებელი სცენაზე განათავსა, ხოლო ლენინი — დარბაზში, „ხალხში“ ჩამოიყვანა და მასთან „დაახლოვა“. იგივე რ. სტურუამ ა. ნოტომის პიესაში „მტრის ნიღბი“ რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზის მთელი სივრცე, ხოლო სულ ახლახანს სპექტაკლში „ვთამაშობთ სტრინდბერგს“ (რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზი) ორივე — სცენა და მაყურებელთა გარშემოჯარული დარბაზი გამოიყენა.

ამ სპექტაკლებისგან განსხვავებით ლ. წულაძემ მაყურებელი ამფითეატრის დარად სცენასა და კულისებში განათავსა, ხოლო სპექტაკლი მაყურებელთა დარბაზის თავზე აღმართულ სცენაზე წარმოგვიდგინა. ამგვარი გადანყვეტით დასაწყისშივე გაცხადდა ძლიერთა ამა ქვეყნის „სიტყვის თავისუფლების“, თეატრზე ზენოლის, ჩინოვნიკის წნეხის ქვეშ მოქცევის არსებობა, თუნდაც „დემოკრატიულ ქვეყანაში“. სინათლის ლაქა სრულ სიბნელეში გამოკვეთს ცენზორის მოლოდინში შეშინებულ ახალგაზრდა დრამატურგ ცუბაკს.

მაგიდის ლამპის მბჟუტავ სინათლეში ცენზორ ნეოსთან ერთად იკვეთება რუხი ფერის უსახური კარტოთეკა ვერტიკალურად და ჰორიზონტალურად დაუდევრად დაწყობილი პიესებით. ეს ნაცრისფერი ერთფეროვნება ნითელი ფერის პატარა ნიშნულებითაა გაცოცხლებული, რომელთა იმავდროულად

საგანგაშო რაოდენობა ცენზორის სრულ თავისუფლებაზე მიგვანიშნებს ხელის ერთი მოსმით რომ შეუძლიათ დაინუნონ და უვარგის მაკულატურად ჩათვალონ ხალხის ნააზრვეი.

ჩვეულებრივი ბიუროკრატის კაბინეტი სანერი მაგიდით, მასზე ლამპით, რამდენიმე სკამითა და ტუმბოთი. გარემოს შესაფერია შავ გრძელ პიჯაკსა და ყელამდე ბაფთით შეკრულ ხაკისფერ ბლუზონში გამონყობილი, მკაცრი ვარცხნილობით, სათვალეებსა და ძვირფასი სამკაულებით მორთული ცენზორი ნეო, რომელიც დრამატურგ ცუბაკის მაგიდასთან მიკარებისთანავე მონდომებითა და დიდი გულისყურით წმენდს მაგიდას.

რამდენიმე უმნიშვნელო რეკვიზიტით და აქსესუარის ნიშნულებით, (ქსოვილი, ფუნჯი, ფეხსაცმლის ძირები) ნითელი მახვილებით გადმოცემულია არა მარტო ამ კონკრეტული ცენზორის, არამედ ბიუროკრატ ჩინოვნიკთა სახიერი დახასიათება. მაგალითად, ორივე მხრიდან ორიგინალური სახელურებით „შემოსაზღვრული“ სანერი მაგიდა — ავტორისათვის ხელოვნურად შექმნილი დისტანციური ბარიერი. ნეოს წინ „განსასჯელი“ სკამზე მჯდომ, მაგიდის ლამპით ოდნავ განათებულ, ძალზე პატარა სივრცეში „გამომწყვდეულ“ მწერალს, ცენზორის ნება-სურვილის აღსრულების გარდა ყველა გზა მოჭრილი აქვს. ხელისუფლებას კულტურის უვიცი მაკონტროლებელი სჭირდება! რომელიც არა მარტო თეატრში არ დადის! არც ლიტერატურა აინტერესებს! ცენზორი, კარგად რომ ეხერხება ნიშნულებით ნაუკითხავი პიესების დაწუნება. (რა გასაოცარი სიზუსტით პასუხობს ჩვენში მიმდინარე მოვლენებს იაპონელი დრამატურგის პიესა).

მისი თვალსაჩინოებისთვის გაცილებით მნიშვნელოვანია ნყლიანი გრაფინისთვის მაგიდაზე დასაფენი ქსოვილი. ავტორები და მათი ნაწარმოებები მის გონებრივ არეალში იმ მტვერთან ასოცირდება, ნორმალური ქალების კოსმეტიკისათვის განკუთვნილი ფუნჯით რომ წმენდს მაგიდას; ფეხქვეშ გათელილი პროფესიონალიზმი, რომლის დემონსტრირებას ფეხსაცმლის ძირების ჩვენებით ახდენს ნეო, უწინგურთა მიერ გონის, პროფესია და ღირსებაშელახულობაზე ცხადად მიგვანიშნებს. მაგიდასთან მწერლის ყოველი შეხებისას მისი ისტერიული წმენდა, ფსიქოლოგიური და სულიერი ზენოლის შედეგად პიესიდან სცენების ამოღება ან პიესებიდან ფურცლების დაუნდობლად ამოგლეჯა, მისსავე მაგიდის ფეხთან (სხვა ადგილი არ მოიძებნა) დაგდებული ჩანთა, ქუდი, შემდეგ კი პიესა. უვიცი ჩინოვნიკი, რომელსაც პროფესიონალის ნაღვანი არ მოსწონს, კომედიაზე არ ეცინება, სამაგიეროდ ერთობა სივარეების ჩასანყობი ხის პრიმიტიული ყუთით და სხვა.

განუსაზღვრელია მისი უფლებები!

...და ხდება სასწაული — უხეში, მკაცრი და გონებაშეზღუდული ნეოს ტრანსფორმაცია. ვხედავთ და ვგრძნობთ, რომ იგი ადამიანებთან ურთიერთობას და მარტოობისაგან გაქცევას ლამობს, რომლის „ამოფრქვევაც“ ერთ-ერთი სცენის ბოლო რეპეტიციის დროს ხდება. ქურდის ძებნაში სირბილით ჩამოდის მაყურებელთან, აგრძელებს გზას, დაზგის შემობრუნებისას (ტექნიკურად დასახვენი) მას თან მიჰყვება იმავე დაზგაზე მჯდომი მაყურებელი; „იკარგება“ ფარდებს მიღმა ფერწერულ კვამლში, ისევ შემორბის უკვე პიჯაკის გარეშე ხმლით ხელში. როლში შეჭრილი მწვანე და ოქროსფერი აპლიკაციებით განწყობილ მოიასამნისფრო ფონთან აღმართულ კიბეზე ასული, ქურდებთან ბრძოლის პანტომიმური მოძრაობის შემდეგ (კიბე და მასზე ასული ნეო, პირადად ჩემში „ურიელ აკოსტას“ ივდითთან ასოცირდება), გამარჯვებული და ხმალჩაგებული, შეუმჩნევლად ისევ თავის კაბინეტში აღმოჩნდება; მართალია დაგვიანებით, მაგრამ გარდაქმნილი ნეოს ვიზირება პიესაზე დაგვიანებულია ცუბაკის ომში წასვლის გამო. ბოლოს, ჩაბნელებულ სცენაზე ორივენი კადრებად ჩნდებიან: ავტორი — ლიფტით ქვემოთ ჩადის, ნეოს კი — პიესის კითხვისას მოცინარს, თავზე ეყრება უამრავი ფურცელი, ნაუკითხავად დაწუნებული პიესებიდან.

რაც შეეხება ბ. შოუს „პიგმალიონს“, ბ.-ნი შ. სავანელისეულ სცენოგრაფიას, ვფიქრობ, თეატრმა განზრახ გადაწყვიტა სცენის ცენტრში რეალისტურად დაწერილი ნარეყალას ფონზე ოპერის ფასადის, მის მოპირდაპირედ ერთმანეთის მიჯრით ჩამწკრივებული თაბუკაშვილის ქუჩის ძველი საცხოვრებელი სახლების და თითოეული სცენის ზედმიწევნით ილუსტრირება.

შ. სავანელი ხომ ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების საშუალო თაობად წოდებული უმცროსი თაობის წარმომადგენელია, რომელთა თავისებური, სხვათაგან სრულიად გამორჩეული მხატვრული და თეატრალური აზროვნებითა და ხედვით, მახვილგონივრულად მოფიქრებული და მრავალგვარი გამომსახველობითი ხერხების ორგანული შერწყმით გადაწყვეტილი სცენოგრაფიით, უდიდესი შემოქმედებითი პოტენციალის მძლავრ ბირთვის წარმოადგენდა არა მარტო პოსტსაბჭოთა სივრცეში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც. თაობა, რომელიც მუდმივად ახალი საინტერესო ნახსენებთა და მიდევრებით, პირობითი მხატვრული ერთ ამდიდრებდა და კვლავაც ამდიდრებს ქართულ თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებას. სწორედ ამიტომ დაიბადა ეჭვი ხსენებულ განზრახულობაზე. მაგრამ პირადად ჩემთვის გაუგებარია რაში დასჭირდა მხატვარს და თეატრს გასული საუკუნის 30-იანი წლების II ნახევრიდან დაწყებული და 50-იანი წლებში გაბატონებული ნატურალიზმამდე დაყვანილი სცენოგრაფიის — რაც თავის მხრივ ბუტაფორულობას ბადებს — მოხმობა.

და ბოლოს, „დეკამერონთან“ შედარებით „უოლოში“ მაყურებელმა იხილა რეჟისორულად და სცენოგრაფიულად დასრულებული, შეკრული სპექტაკლი. რაც შეეხება „დეკამერონს“, ჩემს მიერ სცენოგრაფიის აღწერა-გაანალიზება ემყარება ქ-ნ ე. მაზმიშვილის მიერ მონოდებულ ვიდეო მასალას, რაზედაც დიდ მადლობას მოვასხენებ მას. რომ არა აღნიშნული მასალა და მასზე მსხვილი პლანით წარმოდგენილი გარემო, მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორმა საკმაოდ კარგად გაართვა თავი სპექტაკლის ვი-

„ოქციანი და სხივები“ №3-4

ზუალურ მხარეს, სადაც საჩინო თანამედროვე მხატვრული ესთეტიკისათვის შესატყვისი ფორმებისა და ხერხების ძიება, სცენოგრაფიის ორიგინალურად გადანყვეტის მცდელობა მასში ჩართული გამომსახველი სიმბოლოებით, იქმნება ეჭვი: — სპექტაკლების ახალი სადადგმო ხერხების მოძიებისას, რეჟისორი თავისი შემოქმედების სცენოგრაფიულ ეტაპზე ჯერ კიდევ არ არის მზად რთული ამოცანების გადასაწყვეტად, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს განსხვავება სპექტაკლსა და ვიდეოჩანანერს შორის. ეს შეიძლება გამოწვეული იყოს სცენის გადიდებით, რომელშიც ფერადღვენიბით შექმნილი ცინე-სიმბოლოების თუ გოთური ტაძრების გარეგნული სახე, დეკორაციებთან დამატებითი დანადგარები, პერსონაჟთა პასტელის ფერებით შესრულებული კოსტუმები და სხვა გამომსახველი რეკვიზიტებისაგან მიღებული შთაბეჭდილება მაყურებელთა დარბაზიდან სათანადოდ ვერ იკითხება. ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში რეჟისორი დაეყრდნო კინემატოგრაფიულ გამომსახველობას — ახლო ხედის ეფექტს, განსხვავებული სახით რომ წარმოაჩენს ამა თუ იმ ნამუშევარს. ეს მით უფრო დასაანია, რადგანაც ეკრანზე შუქნერით გადმოცემული ტაძრები, რომლებიც სინამდვილეში არსებული მოვლენების „მონმე“ და „თვითმხილველი“ იყო, არა მარტო ამიდრებენ და მეტყველს ხდიან სცენოგრაფიის ვიზუალურ მხარეს, არამედ ძლიერი ემოციური მუხტის მატარებელიც არიან.

და თუ ეჭვი სპექტაკლსა და ვიდეოჩანანერს შორის მსგავსი შეუსაბამობისა რეალურია, მაშინ ამ ნაკლის გამოსწორება და დახვეწა მოითხოვს რეჟისორის მიერ სპექტაკლში შემოთავაზებული ნოვატორული იდეების პროფესიონალი სცენოგრაფის მიერ თავმოყრას, მათთვის დასრულებული სახით მოწოდებას, ორგანულ მთლიანობად შეკვრა-ჩამოყალიბებას.

მ. შველიძე — ნიჭიერი სცენოგრაფი, ლილი იოსელიანის, მ. თუმანიშვილის, გ. ქავთარაძის, ა. ვარსიმაშვილის და სხვა რეჟისორების და რ. სტურუას მრავალი სპექტაკლის თანადამდგმელი. მართალია, იგი ყოველთვის პატივს სცემს და ითვალისწინებს რეჟისორის მოთხოვნებს, მაგრამ ამასთანავე სცენაზე მის მიერ შექმნილი სამყარო, ერთი შეხედვით, ურთიერთგამომრიცხავი, პირობითი ხერხებისა და სახვითი ხელოვნების განსხვავებული მიმართულებების ძალდაუტანებელი, ორგანული შერწყმაა. მხატვრის მიერ მოფიქრებული თუნდაც უმნიშვნელო დეტალი, ნივთი, სპექტაკლის მსვლელობისას სრულიად მოულოდნელად ცოცხლდება, სიმბოლურ დანიშნულებას იძენს და მძაფრად გამოკვეთს პიესის სიუჟეტსა თუ სარეჟისორო ჩანაფიქრს.

სწორედ მ. შველიძის სცენოგრაფიით, ა. ვარსიმაშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლი გოგოლის „ქორწინება“ შემოგვთავაზა გრიბოედოვის თეატრმა.

მცირე სცენა თითქოს უფრო შემცირებულია მრუდე სარკეებიანი კედლით, რომლის ზემოთ ღრუბლიანი ცის მონაკვეთი მოჩანს. სარკეებს შორის შავ ფონზე — მკაფიოდ იკითხება ანტიკური ამფორა და „მამაკაცის კლასიკური“ ბიუსტი. სცენის სიღრმეში, მარცხნივ და რამპის ორივე მხარეს, ზემოდან, დაშვებულია შავ კედლებზე გამაფრთხილებელ მახვილად აღქმული მენამული ფერის ფარდები. იქვე ჭადრაკის ოთხი თეთრი პაიკი და „ვილაკეების“ მოლოდინში (როგორც შემდგომ ირკვევა, სასიძოვბის) ჩამწკრივებული სკამებია. მრუდე სარკეებით ბორცვებით ჩენილი, განტვირთული სცენის ცენტრში, იატაკზე სპექტაკლის მთავარი პერსონაჟის, თვლემამორეული პოდკოლიოსინის მდაბიურად „გაშლილი“ ლოგინია. რეჟისორმა და მხატვარმა მინაზე გართხმული „ბუღუარით“ მკაფიოდ დაგვანახა უნებისყოფო, თითქმის ტიკინად ქცეული ადამიანის — არისტოკრატიული წარმოშობის ჩინოვნიკის დამდაბლება და სხვისი ნების ქვეშ მოქცეულის სულიერი და მორალური ყოფა, რასაც ავტორის მიერ განზრახ დამახინჯებული გვარიც მიუთითებს.

მხატვრის მიერ ამომწურავად ახსნილი რამდენიმე მარტივი, ძუნწად გამოყენებული ატრიბუტიკის საშუალებით მაყურებელი თავიდანვე აღიქვამს ამ გარემოს და მასში შესაბამისად მცხოვრებ მოქმედ პირთა სარკეში არეკლილ საზოგადოებრივ თუ პირად დამახინჯებულ ცხოვრებას. პერსონაჟების, რომელთა ცხოვრების უმეცრებით გამოწვეული ქმედება მავანის ხელით, მითითებითა თუ ბრძანებით სხვის ნება-სურვილზე ისე იცვლის მდგომარეობას, როგორც საჭადრაკო დაფაზე ყველაზე დაბალი რანგის იოლად გასამეტებელი მარტივი პაიკი.

სპექტაკლის დასაწყისიდანვე მასში საკვანძო მომენტები გადმოცემულია ალეგორიულ-სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი სარკეებიანი კარებების აქტიური გათამაშებით. კარებები, რომლებშიც არა მარტო სცენა, მაყურებელთა დარბაზიც მრუდედ ირეკლება და რომლის მიღმა უკუნია. სწორედ ამ უკუნიდან შემოდის სცენაზე ასევე ბნელი და საშიში ძალა — პოდკოლიოსინის მიერ საძაგელ ემპაკად მოხსენებული მისი მეგობრის და არა მეგობრის, არამედ ვინმე „მომაჭანკლო“ პერსონის, კანკარიოვის სახით. და არა მარტო იგი, არამედ მოძალადე მაჭანკალი ქალიც და ანგარებით შეპყრობილ სასიძოთა მთელი წყებაც.

მთავარი გმირი და მისი მსახური ქორწინებაზე საუბრისას თითქოს ერთობიან და მრუდესარკეებიანი კარის ყოველ შემოტრიალებაზე საკუთარ გამრუდებულ, დამახინჯებულ ანარეკლს შესცქერაინ. ამ ე.წ. ოჯახში, სადაც არც მაგიდაა, არც სანოლი და რაც მთავარია, არ არსებობს მცირეოდენი მყუდროებაც კი, დიდ, მრუდე სარკეებთან „სადაც“ შენახული აღმოჩნდა მართალია პატარა, მაგრამ „ნორმალური“ სარკე, რომელიც მხოლოდ მაჭანკლის ნათქვამით — თმაში ჭაღარასთან დაკავშირებით — შეშინებული პოდკოლიოსინის დასარწმუნებლად გახდა საჭირო. ცხოვრების, არსებობის გამრუდებულად აღქმულ მთავარი გმირის ყოფაში ჩვეულებრივი სარკე ის ერთადერთი რეალური საგანია, რომელიც საშუალებას იძლევა დაინახოს და შეიცნოს საკუთარი გარეგნული და სულიერი (რადგან სულიერი ყოველთვის გარეგნობაზე ალიბეჭდება) სინამდვილე. სწორედ მასში ჩახედვის მომენტში მოულოდნელად „შემოჭრი-

ლი“ მისი „სულთამხუთავი“ მეგობარი, რომელმაც თავისი ნების უსიტყვო აღმსრულებელ მარიონეტად აქცია ახალგაზრდა კაცი, ვითომ შემთხვევით ამსხვრევინებს მას. ამის შემდეგ რეალობას მონყვეტილი სასიძო საკუთარი ნება-სურვილის წინააღმდეგ თვინიერად მიდის საპატარძლოს სანახავად. თამბაქოს-ფერ სერთუკში ჩაცმული მთავარი გმირი, მართალია იმპოზანტურად გამოიყურება, მაგრამ მასში შინაგანად ცვლილება არ ხდება. იგი კვლავ მექანიკურად მიუყვება თავის ცხოვრებას.

იგივე სიტუაცია გრძელდება საპატარძლოს — აგაფია ტიხონოვნას სახლში. მრუდე სარკეებიდან შემოსული დანარჩენი მოქმედი გმირები — სასიძოები, თავისი შინაგანი სამყაროთი ეხმიანებიან იმ გარე სამყაროს, რომელიც სარკეებს მიღმა რჩება და სარკეშიც მახინჯად აისახება.

უკუნეთიდან შემოსული საქმროები ხელში მზითვის ჩამონათვალთ, ძალზე სულმდაბალი არსებები არიან, ოჯახის სიყვარულით შექმნაზე კი არა, მხოლოდ საკუთარ კეთილდღეობასა და სიმდიდრის მოხვეჭაზე რომ ოცნებობენ. თითოეული მათგანი ხელით ესება და ბეჯითად სინჯავს, ამონებს სცენაზე განლაგებულ ყოველ ნივთს — „ანტიკურ“ ვაზას, ბიუსტს და ნებისმიერ რეკვიზიტს კარ-მიდამოს ჩათვლით. და ბოლოს, ისევ ბნელი ძალა — კოჩკარიოვი ავანსცენაზე გამოტანილ პაიკებს, როგორც მარტივად სამართავ მექანიზმებს, ერთიმეორეს მიყოლებით ანარცხებს იატაკს.

სარკეებთან ერთად მოღრუბლული ცაც საერთო განწყობაზე მიგვანიშნებს — ეს ის გარემოა, სადაც დიდ კნებებს ადგილი არ აქვს, სადაც ცხოვრება მდორედ მიედინება.

ამრიგად, სპექტაკლის სცენოგრაფიული გადანწყვეტის მთავარი მამოძრავებელი ღერძი, ძალზე ორიგინალურად და მახვილგონივრულად მოფიქრებული მრუდე სარკის პასაჟია, რომლის ყოველი შემობრუნება მაქსიმალურად გამოხატავს სპექტაკლის ძირითად არსს, ნებისმიერი პერსონაჟის მახინჯ სულიერებას.

მ. შველიძის ხელწერისაგან სრულიად განსხვავებულად შესრულებული სამყარო ვიხილეთ თავისუფალი თეატრის სცენაზე წარმოდგენილ სპექტაკლში „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ“. მაყურებლის თვალწინ გადაძლიერი იყო ქართული სოფლის „რეალისტურად“ და ამავდროულად პირობითად გადმოცემული პანო — შემოდგომის პეიზაჟით; სიყვითლემი გადასვლით ფოტოლენით, ხეებით თავისი ფულურობითა და ლიობებით, საიდანაც მსახიობები თავს გამოყოფენ ხოლმე (ანუ მსახიობებთან ერთად ყველაფერი ცოცხლებდა და მოქმედებს) ყვავილებით ქოთნებში; იატაკზე ასევე სიყვითლემი გადასული მწვანე მოლით და სცენის სხვადასხვა ადგილას მიწყობილი სამშენებლო მასალით, თუ სოფლის მეურნეობისათვის საჭირო ნივთებით; მოცისფრო-მოთეთრო-მოლურჯო ნახევარტონებში მარტივად, თითქოს საბავშვო ზღაპარით ლამაზი, მიმზიდველი „კლდიდან წამოსული ჩანჩქერით“, რომელიც ადიდებულ მდინარედ იშლება, სადაც მხიარულად ხტიან თევზები, რომლებიც საერთო მხიარულებას მატებენ სპექტაკლის დასაწყისს.

პანოს თავზე მუყაოსგან გამოჭრილი იხვია და თითქოს გაშლილ ველზე მობალახე ძროხა. ამ გამოსახულებების მიხედვით სცენაზე ცოცხლებიან პიესის მოქმედი პირობითი გმირები — ძროხა, ძაღლი, იხვი, კუ, სტალინური პერიოდის ქანდაკება — ძეგლი, რომელსაც სიძველისგან ბული ასდის, მტვერი სცვივა და თითქოს თვითონაც უნდგოდებული ცვდება. ყველა ეს გმირი იმდენად კარგადაა აკინძული, რომ რეალურ-ირეალური სამყარო იქმნება. ამ სამყაროში, საქანელაზე მფრენი ნეფე-პატარძლიდან დანყებული, რომელთა ქროლვის რიტმი ტულის მოფრიალე ფარდებს გადასდებია, ყველა შეხმატკბილებულად და ერთმანეთის სიყვარულით ცხოვრობს.

ამ გმირების კოსტუმებიც კი საყვარელი და მხიარულია, მაგ. ძროხის ლაქებიანი ჩექმა, საფრთხობელას ძონძები სულაც არ არის უხეში, რადგან იგი თავად არის კეთილმოსურნე და თითოეულ პერსონაჟში შეყვარებული. საფრთხობელა იგივე მთხრობელი და დამკვირვებელია სპექტაკლში მომხდარი ამბისა. მას ისევე უხარია და ტკივა, როგორც ყველა სხვა პერსონაჟს.

მთელი სპექტაკლის ლაიტმოტივი სიყვარულია — მთავარი გმირების უზარმაზარი სიყვარული, მართალია, ის რეალობაში დიდი ტკივილით სრულდება, მაგრამ იმდენად ძლიერი იყო ცოლ-ქმრის გრძნობა, რომ ის ომში დალუპული ქმრის სიკვდილის შემდეგაც გრძელდება. ონკანიდან მონვეთავს წყალი, ნელ-ნელა ივსება მოთმინების ფიალა და ისევ ნიკალაა სიყვარულის მშველელიცა და გადამრჩენიც. ფერწერული პანო მასზე ასახული პირობითი და ძალზე მარტივად გადმოცემული სოფლის ბუნების პეიზაჟით ერთი შეხედვით, შეიძლება რეალისტურ სურათად მოგვეჩვენოს. მეტყველი, სიმბოლური მეტაფორებით დატვირთული მხატვრის ხელწერა აქარწყლებს ამ შთაბეჭდილებას და მაყურებელს წარმოუდგენს თეატრალურ, პირობით სანახაობას.

ახალგაზრდების — რეჟისორ ვ. ხუციშვილის და სცენოგრაფ — კუხიანიძის ერთობლივ სპექტაკლში — ჰ. იხესის „თოჯინების სახლი“ ორივე ხელოვანის მიერ კარგადაა მოძებნილი სპექტაკლის მხატვრული სახე. რეჟისორის მიერ მაქსიმალურად გამოყენებული, ოთხ სხვადასხვა დონეზე აგებული კონსტრუქცია მოქმედებას უწყვეტ რიტმს და დინამიკას მატებს. სპექტაკლის შესატყვისი ნივთები და აქსესუარები აძლიერებენ საერთო გამომსახველობას, ხოლო მინიმალური სახეცვლილებით წარმოდგენილი ერთნაირი, ნაცრისფერი, უსახური, თეთრი ძაფით „დალამბული“, ყოველგვარ პენს მოკლებული კოსტუმები პერსონაჟთა სულიერ ერთგვაროვნებას და ასეთივე ერთფეროვან, უსახურ ცხოვრებას უსვამენ ხაზს.

მეჩვენება, თითქოს სცენოგრაფიაში ჩართული აქსესუარების სიმრავლემ ახალგაზრდა შემოქმედები გაიტაცა და მსუბუქად თვითმიზნური ხასიათი შესძინა სპექტაკლს. ფოიეში გამართული შაპიტოსებური წარმოდგენა შემოგვთავაზეს რეჟისორმა დ. დოიაშვილმა და მხ-

ატვარმა მ. მურვანიძემ თბილისის მუსიკალური დრამის თეატრში.

გასაგებია ის ფაქტი, რომ სარემონტო სამუშაოების გამო სცენა არ არსებობს. ყურადსაღებია ისიც, რომ სპექტაკლის სმენადობა დამაკმაყოფილებელი არ არის. კერძოდ, მსახიობების მაყურებელთან მაქსიმალურად დაახლოებით, სიღრმე-სივრცის უქონლობის გამო, სცენაზე აღმართული სამსართულიანი დანადგარი ვერ იკითხება და რეჟისორის სურვილი — მიზანსცენები გაშლილიყო ჰორიზონტალურად და ვერტიკალურადაც, რათა სპექტაკლში გათამაშებული ამბავი უფრო სახიერი, დინამიკური და ქმედითი, მრავლისმეტყველი გამხდარიყო — ძალზე საინტერესო ჩანაფიქრი ვფიქრობ, აღნიშნული ობიექტური მიზეზების გამო მაღალ დონეზე ვერ განხორციელდა.

თავდაპირველად სცენაზე აღმართულია ოვალური ფორმის მაღალი, თეთრი კონსტრუქცია, რომლისგანაც გედის გამოსახულებიანი ქუდითა და ნიღბით დამშვენებული სირანო „იშვება“. შემდეგ თეთრიალქნიანი დიდი ნავით მობრძანდება თეთრ, გაფხორილ კაბაში გამონყოფილი როქსანაც. მართალია ამ დანადგარზე მიმდინარეობს სპექტაკლის საწყისი ეპიზოდები, რომლებიც შემდეგ „სცენაზე“ იშლება, მაგრამ ერთი რამ უდავოა, ვეებერთელა ბუტაფორული დეკორაცია თითქოს თავზე აწვება მაყურებელს და აღიქმება, როგორც გარკვეული საფრთხე მსახიობებისათვის. დანადგარის მოძრაობისას შიში გიპყრობთ, რომ დეკორაცია ვიბრაციისგან დაიშლება. თუმცა მსახიობებმა აგვისსნეს, რომ სწორედ ამგვარი ვიბრაციაა საჭირო დეკორაციის წონასწორობის შესანარჩუნებლად. მიუხედავად განმარტებისა, მთელი დეკორაცია ვერ გადმოცემს იმ ემოციურ მუხტს, იმ მრავლისმეტყველ სიმბოლურ დატვირთვას, რაც ესოდენ აუცილებელია სპექტაკლისათვის. ამასთანავე, თეთრით მოსილი სამყარო (გასაგებია, სირანოს პიროვნებიდან გამომდინარე მისი გარემოც თეთრი, სუფთა და შეუბღალავი უნდა იყოს), თეთრ „გაფხორილ“ კაბებში გამონყოფილი მსახიობებითა და ნიღბებით, სირანოს თავზე დადგმული გედით ხელოვნური და თვითმიზნურია. ყოველივე მხატვრის მიერ გარეგნული სილამაზით გატაცების შთაბეჭდილება უფრო დატოვა (ლამაზად შეფუთული ტკბილეულის), ვიდრე სპექტაკლის შესატყვისი აზრობრივი და სანახაობრივი, თავისთავად მრავლისმეტყველი სცენოგრაფიისა, რომელიც ვიზუალურად რეჟისორის ჩანაფიქრსა და იდეებს უნდა გამოხატავდეს.

ქვესათაურში გამოტანილ კითხვაზე — რატომ ითავსებენ რეჟისორები სცენოგრაფის ფუნქციას, რამდენიმე პასუხი შეიძლება არსებობდეს, მაგრამ მათ შორის ერთი ცხადია: თეატრს არ აკმაყოფილებს ის მხატვრები, რომლებიც თეატრში მუშაობენ.

ან შეიძლება თეატრს არ გააჩნია გარედან მხატვრის მოწვევის საშუალება (თუმცა რეჟისორის და სცენოგრაფის მიწვევა თეატრებში გასული საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოდან, გაჭირვების ჟამსაც კი, დღემდე აქტუალურია).

ან შეიძლება რეჟისორები თვლიან, რომ საკუთარი ჩანაფიქრის საუკეთესოდ ხორცშესხმას მხოლოდ თავად შეძლებენ.

ან კიდევ რატომ?..

ხომ არ შეინიშნება თეატრში პროფესიონალი სცენოგრაფის უგულვებელყოფის და მისი რეჟისორის პროფესიასთან ეტაპობრივად შერწყმის ტენდენცია?

ამ კითხვებზე ალბათ თვით რეჟისორების პასუხი უფრო დამაჯერებელ- დამაკმაყოფილებელი იქნება, ვიდრე ნებისმიერი ხელოვნებათმცოდნის მოსაზრებანი.

სპექტაკლი მაშინ არის სრულყოფილი, როდესაც რეჟისორი და მხატვარი თანამონაწილენი არიან; ორივეს მიერ გათვალისწინებულია თითოეულის აზრი, სრულადაა წარმოჩენილი მათი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა; როდესაც ორი სხვადასხვაგვარად ნიჭიერი, მოაზროვნე, თუ წარმოსახვის უნარის მქონე პიროვნება ერთ მთლიან განუყოფელ, ჰარმონიულ შემოქმედებით ნაწილად, ანუ თანარეჟისორებად იქცევიან.

და ბოლოს, ისევ ზემოთ ხსენებულ ინტერვიუში წარმოთქმულ ბატონი რობერტ სტურუას სიტყვებს მოვიშველიებ: „მხატვარი ხომ რეჟისორია თავისი ბუნებით... დარწმუნებული ვარ, რომ თეატრმა შეუძლებელია იარსებოს მხატვრის გარეშე“.

ვფიქრობ, კომენტარი ზედმეტია!!!

ლაშა ჩხარტიშვილი

სამსახიობო ხელოვნება თანამედროვე ქართულ თეატრში

ქართული თეატრი ოდითგანვე გამოირჩეოდა მაღალი დონის სამსახიობო ხელოვნებით. დღეს, როცა ინტენსიურად გამოითქმის მოსაზრებები ქართულ თეატრში შექმნილი კრიზისის შესახებ, რაც რეალობას არ არის მოკლებული, მიმაჩნია, რომ არც ისე საგანგაშოდ არის საქმე, როგორც ამას კრიტიკოსები ხატავენ ხოლმე. ქართულ თეატრში სცენის ოსტატების გვერდით ყოველთვის მოღვაწეობდნენ შედარებით ოსტატი, სუსტი მსახიობები. ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაზე დღევანდელი გადასახედიდან ვმსჯელობთ ცალკეული მსახიობების მიერ შექმნილი ბრწყინვალე მხატვრული სახეებით, მაგრამ ხშირად გვაინფიცებს, რომ ასეულობით შექმნილი როლიდან, მხოლოდ რამდენიმეს გამოყოფენ თეატრის ისტორიკოსები და თეატრის ისტორიასაც მხოლოდ ათეულობით შესრულებული როლი შემორჩა.

თანამედროვე ქართულ თეატრშიც იქმნება მნიშვნელოვანი მხატვრული სახეები. შესაძლოა თანამედროვე ქართული თეატრის მიმდინარე რეპერტუარში იშვიათად შეგვხვდეს ყოველმხრივ გამართული, მაღალ მხატვრული ხარისხის სპექტაკლი, მაგრამ რამდენიმე სპექტაკლიდან მსახიობთა ნამუშევარი დასამახსოვრებელი მაინც არის.

ძალზე ძნელია საუბარი გამიჯნულად სამსახიობო ხელოვნებაზე, რადგან ის დამოუკიდებლად არ არსებობს ჩვენს თანამედროვეობაში. ის პირდაპირ მიბმულია რეჟისორის ხელოვნებაზე. შესაბამისად, რეჟისორის ხელოვნების განვითარებაზეც დიდად არის დამოკიდებული მსახიობის ხელოვნების განვითარება. გარდა ამისა, მსახიობის ხელოვნების შექმნა პირდაპირ დამოკიდებულია რეჟისორის არჩევანზე. თუ მან არ მისცა მსახიობს შანსი მისი შესაძლებლობების გამოვლენის, მსახიობი დამოუკიდებლად იწყებს სპექტაკლის დადგმას და შედეგი გაცილებით სუსტია, ვიდრე რეჟისორის მიერ დადგმულ სპექტაკლში.

სამსახიობო ხელოვნების განვითარების ხელისშემშლელი ფაქტორი მსახიობთა არასტაბილური შემოქმედებით ცხოვრებაცაა. მთელს ქართულ თეატრში მსახიობთა ძალზე მცირე ჩამონათვალია, რომლებიც სტაბილური შემოქმედებითი ცხოვრებით ცხოვრობენ. ხოლო გამორჩეულ ქართველ მსახიობთა დიდი ნაწილი დღეს იშვიათად გვხვდება თეატრების მოქმედ რეპერტუარში. რადგან მსახიობის პროფესია სპორტსმენის პროფესიას გავს, ის მუდმივად ფორმაში უნდა იყოს, საჭიროა მათი სრული დატვირთვა, თუმცა ეს უმართავი პროცესია და ეს პასუხისმგებლობა მხოლოდ რეჟისორებს ეკისრებათ, რომლებიც თავიანთ არჩევანში სრულად თავისუფლები არიან.

სამსახიობო ხელოვნებაში გარკვეული ტენდენციის გამოსახატად, მივმართე სტატისტიკური კვლევის მეთოდს. ირკვევა, რომ 2010-2011 წლების სეზონში საქართველოს 50-მდე მოქმედ თეატრში განხორციელდა 436 დადგმა, ამთგან 65% ქართული პიესაა. სულ შესრულებულია 1341 როლი. მათ შორის მთავარი, მეორეხარისხოვანი, ეპიზოდური... ამ ციფრიდან მხოლოდ 40 შემთხვევაა, როცა მსახიობი ერთზე მეტ სპექტაკლში დაკავებული. შესრულებული როლების საერთო რაოდენობა სულაც არ არის მცირე. ეს ციფრი მიუთითებს იმაზე, რომ წლის განმავლობაში 1341 მსახიობს ჰქონდა სამუშაო, თუმცა ხარისხი ნამდვილად დასაფიქრებელია, რადგან ათასზე მეტი როლიდან მხოლოდ ორი ათეულის გამოყოფა შეგვიძლია.

რაკი თანამედროვე სამსახიობო ხელოვნების პრობლემებსა და ტენდენციებზე ვსაუბრობთ, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თუ მსახიობებს დაეყოფთ თაობების მიხედვით, სულაც არ მივიღებთ ისეთ შედეგს, რომელიც იმის საშუალებას მოგვცემს, რომ ვთქვათ: უფროსი თაობის მსახიობები გაცილებით მაღალ მხატვრულ დონეზე ქმნიან სახეებს, ვიდრე საშუალო თაობის ან ახალგაზრდები. შემიძლია კონკრეტული მაგალითების მოყვანაც. უფროსი თაობის საუკეთესო სამსახიობო ანსამბლია შექმნილი გოჩა კაპანაძის სპექტაკლში „მოხუცი ჯამბაზები“, რომელიც რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე შეიქმნა. სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთაგან, ჩემთვის განსაკუთრებული შთაბეჭდილების მოხდენა ამთგან მხოლოდ კახი კავსაძემ, ზაზა ლებანიძემ და მარინა ჯანაშიამ მოახდინეს. მათ შეძლეს დაემტკიცებინათ, რომ შეუძლიათ შექმნან ახალი და თანამედროვე სახეები. არავინ კამათობს ოთარ მეღვინეთუხუცესის მაღალ პროფესიონალიზმზე. მე ის მინახავს თემურ ჩხეიძის სპექტაკლში „ანტიგონე“, სადაც ნათლად ჩანს მსახიობის მოქალაქეობრივი პოზიცია და მაღალი ოსტატობა, მაგრამ იმედგაცრუებული დავრჩი, როცა მისი ნურადინ ფრიდონი ვნახე აკა მორჩილას „ნიგნში“. მართალია, სხვა მონაწილე მსახიობებისგან გამოირჩეოდა ოთარ მეღვინეთუხუცესის პერსონა, მაგრამ სპექტაკლის მნიშვნელოვან მხატვრულ სახედ ზურა სტურუას როლი მიმაჩნია. სწორედ ზურაბ სტურუა არის გამორჩეული და დასამახსოვრებელი. ასე რომ, სულაც არ მიმაჩნია, რომ უფროსი თაობის გამოცდილი მსახიობები უცვლელად და ურყევად არიან ფორმაში. ახალგაზრდა თაობიდან მოდიან საინტერესო მომავლის მქონე მსახიობები, რომელთა ჩამოთვლისგან თავს შევიკავებ. მაგრამ ერთი საერთო სენი, რაც ახალი თაობის მსახიობებს სჭირთ, ეს არის: მოქალაქეობრივი პოზიციის არქონა, მეტყველების კულტურის ტექნიკის არფლობა, ფიზიკური მოუმზადებლობა. ხშირად შეხვდებით ქართულ თეატრში კამერულ სცენებზე დადგმულ სპექტაკლებს და მსახიობებს, რომელთა ტექსტი ხშირად არ იმის. მაყურებელისთვის გაუგებარია, რას ამბობენ ისინი, წარმოიღვინეთ ეს მსახიობები დიდ სცენებზე, სრულიად გაუგებარი დარჩება მათ მიერ წარ-

(იხვედება მცირეოდენი შემოკლებით)

„თეატრი და სხივები“ №3-4

მოთქმული სიტყვა.

ძალზე მძიმე სიტუაცია რეგიონების თეატრებში, სადაც დასები ახალგაზრდებით ივსება, მაგრამ ბევრი მათგანი არ არის პროფესიონალი. რადგან თეატრალური უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულს აღარ სურს რეგიონის თეატრში დაბრუნება, რადგან იქ სტაბილური თეატრალური ცხოვრება არ მიმდინარეობს. მის გამო ხდება სამსახიობო ხელოვნების განვითარების შეფერხება. რეგიონის თეატრებიდან გამონაკლისია ბათუმისა და ქუთაისის თეატრები, როცა დასები ახალგაზრდა თაობით, პროფესიონალი მსახიობებით შეივსო. ამიტომაც ყველას დაამახსოვრდა თათია თათარაშვილის, მამუკა მანჯგალაძის, ვანიკო ხუციშვილის, კახა შარტავას, გიორგი ზანგურის და სხვათა შესრულებული როლები რეგიონების თეატრებში. ამიტომაც, ახალციხის, ოზურგეთის, ფოთის, ზუგდიდის, სენაკის, გორის თეატრებში შემოქმედებითი დონის შენარჩუნებას უფროსი თაობის მსახიობები ახერხებენ.

ტენდენციის ჭრილში უნდა განვიხილოთ ისიც, რომ სამსახიობო ხელოვნება შეიცავს ისეთ კომპონენტებს, როგორცაა მეტყველების კულტურა, მხატვრული კითხვის ოსტატობა, ვოკალური და პლასტიკური მონაცემების ქონა-დახვეწა, მსახიობის ოსტატობა, რიტმიკა, სასცენო მოძრაობა, გარდასახვის უნარი, ფიზიკური მომზადება... დღეს ეს კომპონენტები უმადლეს სახელოვნებო სკოლებში ან არ ისწავლება, ან თუ ისწავლება საკმაოდ დაბალ დონეზე. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში დღეს აღარ ასწავლის ბევრი კარგი პედაგოგი, თუმცა, საბედნიეროდ, სწავლების პროცესს არ ჩამოაშორეს რამდენიმე პედაგოგი, რომელთა მხრებზეც დღეს გადადის ქართული „სამსახიობო სკოლა“. მოქმედ პედაგოგთაგან კი უპირველეს ყოვლისა უნდა გამოვყოთ გიორგი შალუტაშვილი, ნუკრი ქანთარია და ავთო ვარსიამშვილი, ეს უკანასკნელი მხოლოდ რეჟისორებს ასწავლის.

როულია ისაუბრო თანამედროვე ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებზე, რადგან მისი განვითარების ეს პროცესი არ არის სტაბილური, თანმიმდევრული, მას არ აქვს შეუქცევადი პროცესის სახე. თანამედროვე თეატრში ვხვდებით სპექტაკლებს, რომლებიც გვხიბლავს რეჟისორული ნამუშევრით, მაგრამ გულს გვწყვეტს სამსახიობო ანსამბლი, ან პირიქით, ვხვდებით სპექტაკლს, სადაც მსახიობი აღწევს მხატვრულ სიმადლეს. ასეთ მაგალითად სპონტანურად მახსენდება ქეთი ცხაკაია ლევან ნულაძის სპექტაკლში „ხანუმა“, გოჩა კაპანაძის მოსე გიზო ჟორდანიას სპექტაკლში „ლუარსაბ თათქარიძე“, ია სუხიტაშვილის ანნა რობერტ სტურუას სპექტაკლში „ბიდრმანი და ცეცხლისნამკიდებელი“ და სხვა. რობერტ სტურუას ბოლო სპექტაკლში „ნადირობის სეზონი“ ია სუხიტაშვილმა შეასრულა იას როლი. მსახიობი თავდაპირველად არ იყო დანიშნული აღნიშნულ როლზე, ის პრემიერამდე ბოლო კვირის განმავლობაში მუშაობდა რეჟისორთან. უნდა აღინიშნოს, რომ მას არაფერი ეტყობოდა „მეყვანილი“ მსახიობის. ია სუხიტაშვილი იას როლში იყო სრულიად გულწრფელი, ხალასი, ლაღი, სასიამოვნოდ მსუბუქი, უშუალო და ამაღლებელი. მსახიობმა გამოავლინა სამსახიობო ხელოვნების ფლობის უმაღლესი უნარი და ნიჭიერება.

ქალების როლების შემსრულებლებიდან ასევე საინტერესო ნამუშევარია თამარ ნიკოლაძის ნორა ვანო ხუციშვილის მიერ თავისუფალ თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლში ჰ. იბსენის „თოჯინების სახლი“. მსახიობი უკვე რამდენიმე სეზონია დაკავებულია იუმორისტულ სერიალში „შუა ქალაქი“, სადაც ის ქეთევან ღლონტის როლს ასრულებს. მსახიობის ინტენსიური იუმორისტული ამბლუა, ამ შემთხვევაში არ აღმოჩნდა დამლუშველი თამარ ნიკოლაძისათვის, რადგან მის მიერ შესრულებული გმირი ნორა სწორედ ის პერსონაჟია, რომელიც თავად დრამატურგს ჰქონდა ჩაფიქრებული. მსახიობი ფსიქოლოგიური სიღრმით გადმოგცემს ნორას განცდებს.

საკამათო არ არის ის, რომ ქართულ თეატრში არსებობს ბევრი სპექტაკლი, სადაც არ გვემის ტექსტი. პატარა, კამერული სცენებიდანაც კი ხშირია შემთხვევა, რომ მსახიობის მეტყველების კულტურის დაბალი დონის გამოვლინებით გაურკვეველია, რას ამბობს მსახიობი. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით შეიმჩნევა ახალგაზრდა თაობაში. ამის მიზეზი ისიცაა, რომ სახელოვნებო უმაღლეს სასწავლებლებში საკადრის დონეზე არ ისწავლება მეტყველების კულტურა.

ჩემს მოხსენებაში შევეხები რამდენიმე მხატვრულ სახეს, რომლებმაც მიიქციეს ჩემი ყურადღება.

სამსახიობო ნამუშევრის თვალსაზრისით გამოირჩევა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დადგმული გოჩა კაპანაძის სპექტაკლი „მოხუცი ჯამბაზები“, რომელიც რეჟისორმა გოჩა კაპანაძემ დადგა. სპექტაკლი დღემდე სრული ანშლავით გადის, რაც ლოგიკურია, რადგან სცენაზე ნამდვილი მსახიობები დგანან. სპექტაკლში ერთმანეთის პარალელურად არსებობს სევდა და იუმორი. თითოეული მონოლოგი და ეპიზოდი ცალკე აღებული მონოსპექტაკლია, რის გამოც, სერიალის მსგავსად ხერხებით ენაცვლება ერთმანეთს ეპიზოდები, მონოლოგები, რომელიც ფართოდაა გაჯერებული არა მხოლოდ ტექსტებით, არამედ ექვითა და სიმღერით. რეჟისორმა ამ ხერხით თითოეულ მონაწილეს საშუალება მისცა საკუთარი შესაძლებლობების ფართო წარმოჩენის და მაცურებელს დაანახა ის თაობა მსახიობებისა, რომლებსაც თანაბარი სიძლიერით შეუძლიათ სიმღერაცა და ცეკვაც. პერსონაჟების ხასიათები კი, ძირითადად მონოლოგებში იხსენება, რომელიც მართალია, მაღალპროფესიულ დონეზე სრულდება. გრძელი მონოლოგების მიუხედავად, მაცურებელი სიამოვნებით უსმენს მათ. „მოხუცი ჯამბაზების“ სამსახიობო ანსამბლიდან გამორჩეულია ზაზა ლებანიძე, კახი კავსაძე, მარინა ჯანაშია. სპექტაკლში ასევე მონაწილეობენ: მარინა კახიანი, გურამ სალარაძე, მანანა გამცემლიძე, ჯემალ ლაღანიძე და ზინაიდა კვერცხილაძე. გოჩა კაპანაძის სპექტაკლს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს თანამედროვე ქართულ თეატრში, თუნდაც იმიტომ, რომ ის არის მაგალითი ახალი თაობის მსახიობებისთვის – თუ რა დონეზე უნდა ფლობდე ხელობას.

გასულ სეზონზე რუსთაველის თეატრში კიდევ ერთი სპექტაკლი დაიდგა: გიორგი თავაძემ დიდ სცენაზე „დაბოლილი მთვარე“ განახორციელა, რომელიც იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ სპექტაკლში ძალზე სან-

ტერესო სახეები შექმნეს ზაალ ჩიქობავამ და ნინო კასრაძემ. მსახიობები უჩვეულო ამბულაში ვიხილეთ. ნინო კასრაძე და ზაალ ჩიქობავა ეროვნებით რუს პერსონაჟებს განასახიერებენ, რომლებიც ყოფითი რეალობიდან სპექტაკლში მეორე ნაწილში გადაიქცევიან რუსი ერის გლობალურ სახეებად. ისინი ახერხებენ არა მხოლოდ ამ გარდასახვის მაღალსტატურად ჩვენებას. მათი გმირების განვითარების ტრაექტორია ნათელია და მკვეთრი, რომელიც ზუსტ ასოციაციებს აღძრავს.

რუსთაველის თეატრში ბოლო წლებში არა ერთმა ახალგაზრდა რეჟისორმა განახორციელა სპექტაკლი. მათგან საინტერესო სპექტაკლი დადგა მაკა ნაცვლიშვილმა. მის პირველ სპექტაკლს ის მთავარი ღირსება გააჩნია, რომ იგი გამოირჩევა სამსახიობო ანსამბლით. საუბარია დავით გაბუნიას პიესაზე „საპნის ოპუსი“. სპექტაკლში მონაწილე ოთხი მსახიობი (ნათია ფარულავა, ლელა ახალაია, რუსკა მაყაშვილი, ნატუკა კახიძე) უთუოდ საიმედო, პერსპექტიული მსახიობი უნდა დადგეს. სპექტაკლი, რომელიც აბასთუმის კონცლაგერში მყოფ ოთხ ახალგაზრდა ქალბატონის ტრაგედიაზე მოგვითხრობს, ძირითადად აგებულია მონოლოგებზე, სწორედ ამ მონოლოგებში იკვეთება ცალკეულ გმირთა ისტორიები.

მაკა ნაცვლიშვილმა სპექტაკლში თავი მოუყარა ახალგაზრდა ქალი მსახიობების საუკეთესო ნაწილს. ოთხეულიდან ყველას თავისი ინდივიდუალური სამსახიობო შინაგანი ძალა და ხასიათი აქვს. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ნატუკა კახიძის მართალი თამაში, რაც დეფიციტითა თანამედროვე ქართულ თეატრში. ნატუკა კახიძის მედიკო განსაკუთრებულია სწორედ იმ ეპიზოდში, როცა სალომე (ნათი ფარულავა) სანიტარ ქალს გაყავს. რამდენიმე წამიანი სრული სიჩუმე და სტაგნაცია, რომელიც საათებად გეჩვენება მაყურებელს, სპექტაკლის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ეპიზოდია როგორც ემოციურად, ასევე რეჟისორული გადნაწევების თვალსაზრისით. სახეგაყინული ახალგაზრდა ქალები გაუძმრევლად ელოდებიან გაუბედურებული სალომეს ოთახში დაბრუნებას. ნატუკა კახიძის გმირი კი ტირის, უხმოდ, ყოველგვარი რხევების გარეშე, ახალგაზრდა მსახიობიდან ამ ეპიზოდში უზარმაზარი ენერჯია მოდის. მსახიობი თითქოს არაფერს თამაშობს და სწორედ ამ ფორმით აღწევს უმაღლეს ტრაგიზმს.

რობერტ სტურუას ყოფილმა მაგისტრანტმა, უკვე დიპლომირებულმა რეჟისორმა მაკა ნაცვლიშვილმა რუსთაველის თეატრში უკვე მეორე სპექტაკლი ახალგაზრდა გერმანელი დრამატურგის როლანდ შიმელკ-ფენიგის პიესა „ქალი წარსულიდან“ საქართველოს გოეთეს ინსტიტუტის მხარდაჭერით დადგა. მიუხედავად იმისა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორმა სპექტაკლში რუსთაველის თეატრის ვარსკვლავები და შესაბამისად გამოცდილი მსახიობები დააკავა, შედეგი არასახარბიელოა. სპექტაკლის ცქერისას მიჩნდებოდა შთაბეჭდილება, რომ მსახიობებმა ბევრი ვერაფერი მიიღეს პროფესიული ზრდის თვალსაზრისით ახალგაზრდა, თუნდაც საინტერესოდ მოაზროვნე რეჟისორისგან. რაკი მსახიობებზე ჩამოვარდა სიტყვა, უნდა აღინიშნოს, რომ სამწუხაროდ, ვერც ერთმა მათგანმა აქტიური თვალსაზრისით სიახლე ვერ შემოგვთავაზეს, მათ მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებს აკლია სიცხადე და სიმკვეთრე, სამწუხაროდ, არც ტიპაჟები გამოკვეთილი. რუსთაველის თეატრის მსახიობები ნაწუკა ხუსკივაძე, ნინო თარხან-მოურავი, ზურაბ ინგოროყვა, ნიკუშა ლალანიძე, ნინო მაყაშვილი ამ საათნახევრის განმავლობაში ჩვეულებრივ მსახიობებად იქცნენ. სპექტაკლის მოქმედი გმირები ხშირად ისტერიკაში ვარდებიან, ყვირიან, გარბიან, მაგრამ ბუნდოვანია, რატომ სჩადიან ამას. ვის, რას, რატომ ან სად გაურბიან?

ლევან წულაძის „დეკამერონში“ მარჯანიშვილის თეატრის დასის ნევრთა თითქმის ერთი ნახევარი (20-ზე მეტი მსახიობი) მონაწილეობს. შესანიშნავი ტრადიციების მქონე, აკადემიური და ისტორიულად ერთ-ერთი ნამყვანი თეატრის სცენაზე ორ ათეულ მსახიობზე მეტი დგას და მათგან მაყურებელს მხოლოდ რამდენიმე დაამახსოვრდება, მათ შორის, უპირველესად, ქეთი ცხაკაია და ბაია დვალისძე. ბაია დვალისძე მსახიობ-ალურად ცდილობს გამოკვეთოს თავისი პერსონაჟის ხასიათი და ტიპაჟი, მაგრამ შთაბეჭდილება რჩება, რომ მსახიობი მიგნებულს დანებდა და ძიების პროცესი აღარ გააგრძელა, რასაც ვერ ვიტყვით ქეთი ცხაკაიაზე. მსახიობი ამ სპექტაკლშიც ავლენს განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობას დაკისრებული როლისადმი და პროფესიონალიზმს, რაც პირველ ყოვლისა, მის ნამუშევარში ნათლად ჩანს. მსახიობი ახალ, მისეულ მხატვრულ სახეს დეტალებით ქმნის, რომელიც მაყურებელს შეუმჩნეველი არ რჩება. ქეთი ცხაკაია ცდილობს თავი დააღწიოს წინა პერიოდში შექმნილი როლების გავლენას. მართალია, ეს პროცესი მკვეთრი არ არის, მაგრამ მისი პერსონაჟის განსხვავებულია თვალმისასვლელი. საერთოდ კი, ძნელია განსაზღვროს რა ჟანრის გეთავაზობს რეჟისორი, დაუდგენელია მსახიობთა თამაშის სტილისტიკა, ინტონაცია, თამაშის მანერა, ამის გამო ზოგიერთი გმირი მსახიობთა „წყალობით“ კარიკატურულ პერსონაჟებად იქცნენ.

საინტერესო ნამუშევარია ლევან წულაძის „ჟოლო“ განხორციელებული მარჯანიშვილის თეატრში. სპექტაკლი აგებულია ორი პერსონაჟის ქალბატონი ნეოს (ცენზორი ნატო მურვანიძე) და ბატონი ცუბაკის (დრამატურგი ნიკა კუჭავა) დისკუსიაზე, აზრთა წიდილზე. ნატო მურვანიძე აქამდე არასდროს მინახავს მსგავს ამბულაში. მსახიობი მნიშვნელოვანი გამომსახველობითი ხერხების საშუალებით (რაც მოგვსენებთ, ბევრი მსახიობისთვის დაუძლეველ ბარიერად რჩება) აღწევს გარდასახვას არა მხოლოდ გარეგნულად, არამედ ქმედითად. გარდა ამისა, ორსაათიანი სპექტაკლის მანძილზე ნატო მურვანიძის გმირი მეტამორფოზას განიცდის. მკაცრი ცენზორი ეტაპობრივად, ლოგიკურად განვითარებული მოვლენების კვალდაკვალ იცვლება, გარდაიქმნება და იგი სრულიად დადებით პერსონაჟად გვევლინება. ვთვლი, რომ ნატო მურვანიძის ცენზორი არც სპექტაკლის დასაწყისშია უარყოფითი პერსონაჟი. იგი ცენზორია და სახელმწიფოს ინტერესებს იცავს, აქვს გამოგნება, როგორც რიგით მკითხველს და საკუთარ თავს არ აძლევს უფლებას ოდნავი ლირიზმის შემოპარ-

ვის მასში. თავის მხრივ, ნიკა კუჭავას გმირიც – ცუბაკი — დადებითი პერსონაჟია, ერთი შეხედვით, უსახური დრამატურგი, რომელიც ისევე განიცდის სხვადაცვების პროცესს, როგორც ნეო. სპექტაკლის ბოლოს ის გაზრდილ, დახვეწილ დრამატურგად გვევლინება. სწორედ ამ ორი სიკეთის დაპირისპირება არის სპექტაკლის მთავარი იარაღი, რაც ასე ითრევეს მაყურებელს ამბავში.

ნატო მურვანიძის გმირის გადაქცევა ხელოვანის იდეალურ მეგობრად ეტაპობრივად ხდება, თითქოს არაფერი უნდა ელოდო ხისტი ხასიათის ცენზორისაგან, რომელიც შენს მიერ მირთმეულ ჟოლოს ფუნთუშასაც კი არ იღებს, რათა ქრთამად არ ჩაუთვალონ, მაგრამ მისი მოდრეკა მოახერხა ხელოვნებამ ცუბაკის მემკვიდრით. ნატო მურვანიძის გმირი თამაშის ახალ წესებს აკანონებს, ხელოვანიც იძულებულია მიიღოს ეს შემოთავაზება, წინააღმდეგ შემთხვევაში ყველაფერს კარგავს. ნიკა კუჭავას აქამდეც უთამაშია მთავარი როლები მარჯანიშვილის თეატრის დიდ და მცირე სცენებზე, მაგრამ ეს როლი მისთვის განსაკუთრებულია, რადგან ამ უნდა და ამ ამბულაში იგი სტუდენტობის შემდგომ არ წარმოსდგარა მაყურებლის წინაშე. ამ მასშტაბის როლი მას აქამდე არ უთამაშია. ახალგაზრდა მსახიობისთვის, რომელიც ჯერ კიდევ ზრდას და ჩამოყალიბების ეტაპზეა, იოლი როდია, მარტომ პარტნიორობა გაუწიო ნატო მურვანიძეს. ნდობა ამ ორ მსახიობს შორის აშკარად არსებობს, ამას მაყურებელიც გრძნობს. თუმცა ნიკა კუჭავას მხატვრულ სახეს – ცუბაკს გამომსახველობითი ხერხების მრავალფეროვნება და ფერები მაინც აკლია. მსახიობი შინაგანად მაინც მონოსტილისტურია. ორსაათიანი ურთიერთობის მანძილზე ცენზორსა და დრამატურგს შორის მეგობრული ურთიერთობაც კი ყალიბდება, თითქოს დრამატურგი მოუშინარდებოდა კიდევ ცენზორს.

ბერნარდ შოუს ცნობილი კომედია „პიგმალიონი“ მწერალმა აკა მორჩილაძემ ქართულ სინამდვილეს და ხასიათებს მოარგო, ხოლო რეჟისორმა ლევან ნულაძემ გადმოქართულებული ვერსია სცენაზე გააცოცხლა და შექმნა ფერადი, ხასიათებით მდიდარი და სიუჟეტურად გამართული სევედანი კომედია. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლის მთავარი გმირი პიგმალიონი იგივე მიხეილ ახმეტელია (აკაკი ხიდაშელი), მაყურებლის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მსახიობების გივი ბერიკაშვილის (გრიგოლ ახმეტელი), ნატო მურვანიძის (კატო), მანანა კაზაკოვას (ფრაუ ბუხი), გივი ჩუგუაშვილის (ელიზბარ რატომვილი) მიერ განსახიერებული პერსონაჟები. ისინი ქმნიან ატმოსფეროს სპექტაკლში. ამ ატმოსფეროს კიდევ უფრო ფერადოვანს ხდის ნინო დუმბაძის (ქეთევანი), თეონა ქოქრაშვილის (ანასტასია), ნიკა კუჭავას (სიმონი), ონიკო ონიანის (ქაქაშვილი), ლიკა ქოთლასის (ნესტანამილახვარი), ქეთევან გეგეშიძის (დარეჯანამილახვარი), მანა კაციტაძის (მირელი), ბესო ბარათაშვილი (ამოტა), თენგიზ შაპიძის (კუკური), ბექა გოდერძიშვილის (ვახვანი), კოტე თოლორაიას და თამარ სხირტლაძის (ბაგრატიონთა ოჯახის მამა და დედა) პერსონაჟები. მათი ეპიზოდური გაეგვებების მიუხედავად, მსახიობები მეტ-ნაკლებად ახერხებენ მკვეთრად დახატონ თავიანთი პერსონაჟების ისტორია, გამოავლინონ გმირების ხასიათები და მათი ქმედებების მოტივაცია. ყველაფრის მიუხედავად, ფაქტია, რომ სპექტაკლი რამდენიმე მსახიობის თამაშზე დგას. მათ შორის უპირველესია ნატო მურვანიძე. მსახიობი სულ სხვა ამბულაში წარსდება მაყურებლის წინაშე. მის მიერ შესრულებულ როლს გააჩნია მინიდრამატურგია, იგი ეტაპობრივად ავითარებს სახეს და აღწევს გარდასახვის მაღალ ხარისხს. ნატო მურვანიძე ფართოდ იყენებს თამაშის მრავალფეროვან ხერხებს, რითაც ამდიდრებს თავის მხატვრულ სახეს. მას რამდენიმე ხასიათის განსახიერება უწევს ორი საათის განმავლობაში: გლეხის ქალის და დიდგვაროვანის. სახეთა მსახიობის და რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული მეტამორფოზის ხერხი ლოგიკურია და ზედმინევენით ზუსტი. მსახიობმა ამ როლში გამოავლინა მისი ჩემთვის მანამდე უცნობი მხარეც – კომიკური როლების შესრულების ფართო დიაპაზონი. განსაკუთრებულ ეფექტს ახდენს ნატო მურვანიძის შესრულებული კინტაური. ქალებს შორის ღირსეულ პარტნიორობას უწევს კოლეგებს მანანა კაზაკოვას ფრაუ ბუხი. მანანა კაზაკოვას ხალასი ნიჭი სახასიათო როლების შესრულებისას ცნობილია ფართო მაყურებლისთვის, მაგრამ „პიგმალიონში“ მსახიობის ოსტატობა სხვა ხარისხს იძენს. მაყურებელი სულმოუთქმელად ელის მის მორიგ გამოჩენას სცენაზე და მის ტექსტს, რომელიც გერმანული და ქართული ენის იშვიათი სინთეზია, ვიდრე ერთი რომელიმე გარკვეული ენა. მსახიობი გემოვნებიანი იუმორით ხატავს მის პერსონაჟს და არაერთხაზოვნად წარმოგვიდგენს გმირს. კომიკური ნიღბის მიღმა მანანა კაზაკოვა გმირის სხვა მხარეს, შინაგან გაცდებსაც გვიჩვენებს, იგი ისე ძუნწად სახავს პერსონაჟის ხასიათის მეორე მხარეს, რომ არ ამძიმებს ფრაუ ბუხის კოლორიტულობასა და სისადავეს. მნიშვნელოვანი პერსონაჟია გივი ბერიკაშვილის გრიგოლ ახმეტელი. გივი ბერიკაშვილის სცენაზე გამოჩენას სპექტაკლი სხვა რიტმში გადააქვავს, ფერადოვან სანახაობას მაღლიანი გივი ბერიკაშვილის არტისტული ფერ-იც ემატება და სპექტაკლი განსაკუთრებულ ელფერს იძენს. სპექტაკლის ცენტრში უკარგა ხიდაშელის ქართული კომპლიონი მიხეილ ახმეტელი დგას. მსახიობი ახერხებს მორიგოს ცივი და უკარგა ადამიანის ნიღბად, რომელიც მხოლოდ გონებით მოქმედებს და გრძნობებს გასაქანს არ აძლევს. მისი გმირის ისტორიის თხრობის მანერა იმდენად ზუსტია, რომ ჩნდება განცდა ფინალის განსხვავებული, არატრადიციული გათამაშებისა. მსახიობი კაკო ხიდაშელი ნატო მურვანიძესთან ერთად ახერხებს არ „გაყიდოს“ სპექტაკლის ფინალი.

მარჯანიშვილის თეატრში ბესო კუპრეიშვილმა თითების თეატრსა და მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობ ქეთი ცხაკაიასთან ერთად არც მეტი, არც ნაკლები შექსპირის „ჰამლეტი“ შემოგვთავაზა. ეს არ არის იაფფასიანი ინტრიგა ან ავანტიურა, როცა თითების თეატრი „ჰამლეტს“ გვთავაზობდა. არც ის, რომ ჰამლეტს ქალი მსახიობი ასრულებს, (ჰამლეტი შესრულებული აქვს სარა ბერნარს, და ეს ტენდენცია ქართულ თეატრშიც იკიდებს ფეხს. მაგ. ჰიტლერი ნატო მურვანიძემ შესრულა). ამ გარემოებებიდან გამომდინარე, წინასწარ ემზადები უცხო ფორმასთან შესახვედრად და იცი, რომ სრულ და ტრადიციულ შექსპირიულ ვერსიას არ უნდა ელოდო (მით უმეტეს, სპექტაკლს „ჩემი ჰამლეტი“ ჰქვია). სპექტაკლზე ნასვლამდე აუცილებლად გაგიეღვებს თავში აზრი – აი, მსახიობი ისე გათამაშდა წარმატებით, რომ ჰამლეტის შესრულებაც მოინდომო, არადა

სპექტაკლზე მისული გზადაგზა რწმუნდები, რომ შენი პროგნოზები სულაც არ მართლდება. სპექტაკლის დასრულების შემდეგ კი, უკვე იწყებ გაანალიზებას, როგორ მივიდნენ რეჟისორი და ერთი მოლაპარაკე მსახიობი (ისე სპექტაკლში ქეთი ცხაკაიას გარდა ხუთი მეთოჯინე თამაშობს) იმ ფორმამდე, რომელიც ასე ლოგიკურად ერწყმის სპექტაკლის შინაარსსაც და პათოსსაც.

ცალსახად განსაკუთრებულია ქეთი ცხაკაიას მსახიობური ნამუშევარი. მისი ჰამლეტი, ერთი შეხედვით, უსტეჟოა, მაგრამ ყველაფერი მაინც ისეა, როგორც პიესაში. მსახიობი არ ცდილობს ითამაშოს მამაკაცი, ან ხაზგასმულად ქალი. ჰამლეტი-მამაკაცის თამაშის შემთხვევაში მისი გმირი სასაცილო და გროტესკული იქნებოდა, რითაც საბოლოოდ დაასამარებდა გადანყვეტის ორიგინალობის იდეას. მან შეძლო მოეძებნა რთულად მოსახელთებელი უჩინარი ოქროს შუალედი. მთელი სპექტაკლის მანძილზე ქეთი ცხაკაია მის გმირებთან ერთად ბენვის ხიდეზე გადის ისე, რომ არ კარგავს უშუალობას, კონტაქტს მაყურებელთან, საკუთარ თავთან და მის მიერ განხორციელებულ გმირებთან, რომლებიც ერთმანეთის მიყოლებით ენაცვლებიან ერთმანეთს ეპიზოდების სახით კამერულ სივრცეში. მსახიობმა სხვადასხვა პერსონაჟისთვის მოძებნა ცხრა ერთმანეთისგან განსხვავებული ფერი. ქეთი ცხაკაიას ერთი სპექტაკლის პერსონაჟთა გალერეაში ზოგიერთი პერსონაჟი ზღაპრის გმირსაც ჰგავს (პოლონიუსი, მესაფლავე), მათ შორის მულტიპლიკაციურს (გილდერსტერნი, როზენკრანცი) ზოგს კი გროტესკისა და ირონიულობის იერიც დაჰკრავს (კლავდიუსი, გერტრუდა), ზოგიერთს რელიგიურ-დრამატულ პერსონაჟადაც ხატავს (ოფელია, ლაერტი).

ქეთი ცხაკაიას მეათე და უმთავრესი გმირი – ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით – თეატრის დამლაგებელია, რომელმაც გაითამაშა მთელი სპექტაკლი. საფინალო სცენაში, როცა მის მიერ „ჩადენილ“ ქმედებას ანალიზებს, ერთი ფრაზით აფასებს: „მე იმითან რა მოსატანი ვარ...“ (გულისხმობს პროფესიონალ მსახიობებს, ვინც „ჰამლეტს“ თამაშობს). არადა, ქეთი ცხაკაიას დამლაგებელი ამ შეფასებაში გულწრფელია, ის არ გვეკელუცება იმ პრინციპით „მე ეს შევქელი, დაე, სხვამ უკეთესად გააკეთოს...“, მაგრამ ზედმეტად მკაცრია თავისი თავის შეფასებისას. სწორედ ამ ცხოვრებისგან დაგლახაკებულმა და მრავალ ტკივილგადატანილმა ქალმა ნარმატებით გაართვა თავი იმას და იმდენს ერთად, რასაც სხვები იმის ნახევარსაც კი ვერ აკეთებენ. ეს შეფასება ეკუთვნის როგორც მსახიობს, ისე პერსონაჟს. უფრო კონკრეტულად კი, ქეთი ცხაკაიამ ერთსაათიან სპექტაკლში შეძლო 9+1 როლის სხვადასხვა ხერხით, თვისებითა და ხასიათით განხორციელება, მაშინ, როცა ჩვენს თანამედროვეობაში მსახიობები სპექტაკლში მასზე დაკისრებულ ერთ როლსაც კი ვერ ასახიერებენ საკადრისად. ქეთი ცხაკაიამ კი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი, რადიკალურად განსხვავებული ხასიათები დახატა. თანაც პარტიზორების გარეშე, როცა რეჟისორსაც კი არავინ ანვლის. მისი უშუალო პარტიზორები უსულო ნივთები თოჯინები არიან, რომლებიც იმდენად გასულიერებული არსებები ხდებიან, რომ ამ ზღვარს მთლიანად მღიან.

საინტერესო სამსახიობო ნამუშევარია ქეთი დოლიძის სპექტაკლში „სერობა“, რომელიც ამ გასულ სეზონზე აღადგინა რეჟისორმა. სპექტაკლში მოთხრობილია მოკლე ეპიზოდი სახარებიდან - ქრისტეს ჯვარცმიდან მის აღდგომამდე პერიოდი. რეჟისორმა ქეთი დოლიძემ სპექტაკლის მიზანსცენები მიიღებინა ანწყობა და დიდი მხატვრული სირთულეების მიუხედავად, ნარმატებით გაართვა თავი. სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებიდან უპირველესად გამოვყოფ მზია არაბულს (მაგდალინელი), რამაზ იოსელიანს (თომა) და მალხაზ აბულაძეს (პეტრე). მართალია, სპექტაკლში მონაწილე სხვა მსახიობებს: იმედა არაბულს, გია აბესალაშვილს, იოანე ხუციშვილს, გუგა კახიანს, დენ ხლიპოვს, გია ბურჯანაძეს, რევაზ თავართქილაძეს დიდი ტექსტუალური დატვირთვა არა აქვთ, მაგრამ ისინი მაინც, ბოლომდე ვერ ახერხებენ თავიანთი გმირების ხასიათების დახატვას, მათგან, ჩემი აზრით, მხოლოდ გუგა კახიანი (იოანე) ახერხებს მკრთალად, მაგრამ მაინც გვაჩვენოს იოანეს ხასიათი და დამოკიდებულება სხვა პერსონაჟებისადმი. ერთიან მსახიობთა ანსამბლში, რომელიც ძალთა არათანაბრობის მიუხედავად, ნამდვილად არსებობს, უცხო ნაწილაც ჰგავს გია ბურჯანაძის გმირი. შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ მსახიობი სპექტაკლის საერთო ამაღლებული, მისტიკური, თეატრალური სტილისაგან ამოვარდნილია და ყოფით პერსონაჟს ქმნის. ამ „ამაღლებულ“, თეატრალურ სტილს, რომელსაც მსახიობები მზია არაბული და რამაზ იოსელიანი გვთავაზობენ, არ აკლიათ უბრალოება, ადამიანურობა. მათ ზეანეულ, ერთი შეხედვით, მხატვრულ კითხვას, სრულადაც არ აკლია ადამიანური სითბო და თეატრალურობა. მზია არაბულს და რამაზ იოსელიანს ერთიან არტისტულ ანსამბლში ლიდერის პოზიცია უჭირავთ. ისინი წარმართავენ სპექტაკლს.

ქეთი დოლიძის მორიგი სპექტაკლი „დილა მშვიდობისა, ასდოლარიანი“, რომელიც თეატრში ათონელზე დაიდგა, აგებულია ოთხი პერსონაჟის, რომელთაც მსახიობები ნანა ფაჩუაშვილი, ნინელი ჭანკვეტაძე, რამაზ იოსელიანი და ნუგზარ რუხაძე ასრულებენ, ცხოვრებაზე, რომლებიც ემიგრანტები არიან. ორმოქმედებიან სპექტაკლში სცენაზე სამი ოსტატე მსახიობი დგას, რომლებიც ლიდერის პოზიციას არ თმობენ. ძნელია თქვა, რომელი მსახიობი ასრულებს მთავარ როლს, რომელი მათგანი ტრიალებს მოვლენათა ეპიცენტრში, თუმცა სპექტაკლის რიტმს და გრძობათა ბუნებას ნინელი ჭანკვეტაძის გმირი განსაზღვრავს. მას მიჰყავს სპექტაკლი. ერთი შეხედვით, მსახიობი, თითქოს განსაკუთრებულს არაფერს თამაშობს. ის ჩვეულებრივ გვესაუბრება მონოლოგებში, ჩვეულებრივ, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე ჩართულია დიალოგებში. მსგავსი უშუალობის მიღწევა ნებისმიერი მსახიობისგან დიდ ენერჯიას და შრომას მოითხოვს. მსახიობმა აირჩია ურთულესი გზა და ნარმატებით გაართვა მას თავი. ზომიერების ფარგლებს არ სცილდება ნინელი ჭანკვეტაძის გმირის ელიკოს განცდები. ის შორსაა ყალბი პათეთიზმისგან. ზოგჯერ მსახიობი მიაშობს ბავშვს ჰგავს, უბოროტოს და მუუცდომელს. იგი ტრაგიკული პერსონაჟია. მისი ტრაგიზმი მის ბიოგრაფიაში იკითხება. მსახიობი ახერხებს მოკლე დროში მოგვითხროს მისი ისტორია. რამაზ იოსელიანი თამაშის უცნაურ ხერხს მიმართავს. ის საკმაოდ

მწირი გამომსახველობითი ხერხების გამოყენებით ხატავს თავის გმირს. ისიც ნინელი ჭანკვეტაძის მსგავსად თითქოს არაფერს განსაკუთრებულს არ აკეთებს სცენაზე. თეატრალური საოცრება კი სწორედ ის არის, რომ მსახიობმა შეძლო ამ მწირი გამომსახველობითი ხერხების გამოყენებით სხვადასხვა ფერებით დაეხატა ქართველი ებრაელის პერსონაჟი. რამაზ იოსელიანის გმირი რაფინირებული, ინტელიგენტური, დახვეწილი გემოვნების, საკმაოდ განათლებული, კულტურული კაცია. მეტად მორიდებული და დამფრთხალი. იმდენად მორიდებული და ბავშვური, რომ შთაბეჭდილება გრჩება, რომ მას თითქოს ლაპარაკიც კი ერიდება. თუმცა გარკვეულ ეპიზოდებში ის თამამიც არის, მისი სითამამე პირობითია. ეს კარგად ჩანს ელიკოსთან (ნინელი ჭანკვეტაძე) გაკეკლუცების დროს. მისი სითამამე მოჩვენებითია, მაგრამ გულწრფელი. მაყურებელი თანაუგრძნობს და გულშემატკივრობს მას სიყვარულში, იტანჯება და ითრგუნება მასთან ერთად. გიჟდება სურვილი სცენაზე ახვიდე და დაეხმარო მას სიყვარულის მოპოვებაში. მხატვრული სიმართლის ამ დონის მიღწევა რამაზ იოსელიანის პროფესიონალიზმსა და ნიჭიერებაზე მეტყველებს.

სპექტაკლში „დილა მშვიდობისა, ასდოლარიანო“ ვიხილეთ ნანა ფაჩუაშვილი. ცნობილია, რომ გარკვეული ასაკის შემდეგ, რაც არ უნდა მაღალი რანგის იყოს მსახიობი, იშტამპება. ლოგიკურად უჭირს ახალი როლების შექმნისას თავი დააღწიოს უკვე შესრულებული როლების გავლენას. ნანა ფაჩუაშვილი ბევრ როლში მინახავს, შესაძლოა ვცდები, მაგრამ ის კი დანამდვილებით ვიცი, რომ მსახიობმა ისე „მოგვატყუა“, რომ სპექტაკლის დაწყებიდან საკმაო პერიოდის განმავლობაში ვერ ვიცანით. გამოცდილი, თეატრის ერთგული მაყურებელი ერთმანეთს ეწურჩულებოდა იმ მიზეზით, რომ დაედგინათ, ვინ ასრულებდა ბებერი ამერიკელი ქალბატონის როლს. რაც მთავარია, მთელი პირველი მოქმედების განმავლობაში ნანა ფაჩუაშვილი არ იღებს ხმას. ის მხოლოდ სახით მეტყველებს. მსახიობი ახერხებს მიმიკით და ოდნავი გრიმით (მას არც პარიკი ახურავს და არც სახე მობატყულებს) მთლიან გარდასახებას. მისი ბებერი მილიონერად გადაქცევა არ არის ხელოვნური. მსახიობი ახერხებს ტექსტის გარეშე, მიმიკის იშვიათი შეცვლით თავისი პერსონაჟის დახატვას. ის საყვარელი მოხუცია, ბავშვის ხასიათს მაქსიმალურად მიახლოებული, გარკვეულ ეპიზოდებში გახარებული და ბედნიერი, ხოლო ზოგჯერ სევდიანი, მონყენილი და გულჩათხრობილი.

მნიშვნელოვანი სპექტაკლია სამეფო უზნის თეატრში დადგმული დათა თავაძის მიერ სპექტაკლი „მახინჯი“. ამ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობების წარმატების უმთავრესი მონაპოვარი მათი გარდასახვაა. თითოეული მსახიობი ერთდროულად რამდენიმე როლს ასრულებს, ისინი სხვა პერსონაჟად გადაქცევის დროს არ გადიან სცენიდან, არ იცვლიან კოსტიუმებს, არ იკეთებენ გრიმს და მაინც ახერხებენ მეტამორფოზას. ამის მიღწევა ოსტატ მსახიობებსაც კი უჭირთ, დათა თავაძის სპექტაკლში კი სწორედ ახალგაზრდა, ჯერ კიდევ ტექნიკის არმქონე, გამოუცდელი მსახიობები ახერხებენ ამას. გარდა ამისა, ეს არის რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული ხერხი. რეჟისორი ხაზს უსვამს იმას, რომ მსახიობები მათ თვალწინ იქცევიან სხვა პერსონაჟებად. მიუხედავად იმისა, რომ პიესის სიუჟეტი ბევრმა არ იცის, მაინც ყველაფერი გასაგებია და ბუნდოვანი არაფერი რჩება.

ფაჩინჯის, ანუ ლეტეს როლს სოსო ხვედელიძე ასრულებს. მსახიობი მთელი სპექტაკლის მანძილზე მუშაობს და მაქსიმალურად ხარჯავს ენერგიას. მისი გმირი დიდ და საინტერესო გზას გადის. სოსო ხვედელიძე, რომელიც განსაზღვრავს კიდევ სპექტაკლის საერთო დინამიკას, მობოლიზებულია სპექტაკლის მსვლელობის ნებისმიერ მონაკვეთზე, ის არ დუნდება. განსაკუთრებით მომხიზვლეულია მისი ცოლის, ფანის როლის შემსრულებელი კატო კალატოზიშვილი. მსახიობს აქვს იუმორის მაღალი გრძნობა, ფლობს ზომიერი ირონიის ტექნიკას. კატო კალატოზიშვილის ფანი ზომიერად მგრძნობიარე, გამჭრიახი და ინტელიგენტი ქალია, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. ის გულახდილია საკუთარ ქმართან, არაფერს ატყუებს და ხაზგასმით ამბობს, რომ მას ისეთი მოსწონს მისი ქმარი, როგორც იყო. ფანი ერთგული ქალია მანამ, სანამ ქმარის გამომწვევით სახიფათო თამაშში არ ჩაერთვება. ქმართან ღალატის გამო მის მიმართ მაყურებლის არ უჩნდება ნეგატიური ემოცია, პირიქით, თანაუგრძნობს და გულშემატკივრობს კიდევ მაყურებელი მას. სახასიათო სახეს ქმნის სპექტაკლში იაკო ჭილაია - ფანი, იგივე მდიდარი ქალი და ლეტეს თანამშრომელი. სწორედ ის აცდუნებს ლეტეს, სანოლში ჩათიროს, მისი მიზანი ლეტეს, როგორც ლამაზი კაცის თავისთვის „დათრევა“, მაგრამ მაშინვე ამბობს მასზე უარს, როგორც კი მისი შემცვლელი გამოჩნდება. სახასიათო როლებს ასრულებს გაგა შიშინაშვილი - ლეტეს თანაშემწეს და მდიდარ ქალს. ორივე როლი ერთმანეთისგან განსხვავებულიცაა და მსგავსი. დრამატურგმა ისე დაამკვირვა პერსონაჟები, რომ ის ერთი და იგივე მსახიობებმა უნდა შესრულოს. დრამატურგის ამ კარნახს ზუსტად აულო ახალგაზრდების გუნდთან, ისე რომ, სცენაზე დაბნეულობა და გაურკვევლობა კი არა, სრული ჰარმონია სუფევს. ლიდერის პოზიცია სოსო ხვედელიძის შემდეგ სცენაზე პაატა ინაურს და მის გმირებს უჭირავს. შეფლერი ლეტეს შეფია, ცივი და უემოციო კაცი, ხოლო მისი ქირურგი-შემოქმედებით ბობოქარი. სწორედ მისი ექსპერიმენტი დაატრიალებს ქარბორბალას პიესაში, მისი წარმატებული ექსპერიმენტი — ადამიანების სახის გაკეთილშობილება — განაპირობებს ადამიანებს შორის ურთიერთობების და თვისებების ახალი მხარეების წარმოჩენას. პაატა ინაური ყოველგვარი ზედმეტი გარდასახვის გარეშე ხატავს ორ, ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებულ პერსონაჟს. „ახლა როცა ასეთი ლამაზები და მდიდრები ვართ, ტკბილად დავიძინოთ!“ - მიმართავს ის სპექტაკლის ფინალში მაყურებელსაც და მოქმედ გმირებსაც. მიმართვის შემდეგ კი თავადაც იკეთებს ოპერაციას - სახის „გასაუფჯობესებად“. ტენდენციად, რომელიც დრამატურგისა და რეჟისორის ერთიან სამყაროში შეიმჩნევა, შეუქცევდა პროცესია, ვირუსის მსგავსია, რომელიც ყველას უნდა შეეყაროს. სახის გადაკეთებას სპექტაკლის ყველა მონაწილე მამრი მიმართავს. შედეგად ზოგი ბედნიერია, ზოგსაც ეჩვენება ბედნიერება და ზოგიც — სრულიად უბედური.

გამორჩეული დადგმაა გიორგი თავაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ ბათუმის თეატრში. სადაც სამსახ-

55. თეატრი და სხივნება №3-4

იობო ნამუშევრიდან გამოირჩევა სამი მსახიობი: ტიტე კომახიძე, მამუკა მანჯგალაძე და ეკა ჩავლიეშვილი. ტიტე კომახიძე — მეფისტოფელი უამრავ გრძნობას აღძრავს, პროტესტის გრძნობასთან ერთად, იგი ღიმილსაც გვრის მაყურებელს, გულიანადაც გახარხარებს და თავსაც გაზიზღებს, ერთდროულად გაშინებს და გიბზლავს, ეპიზოდებში გეცოდება კიდეც საბრალო მოხუცი. მსახიობი ინტენსიურად ცვლის გმირის განწყობებს, თამაშის სტილსა და მანერას. იგი ყველა სცენაში დამაჯერებელია, რადგანაც მისი გმირის ქმედება მხატვრულ სიმართლეზეა დაფუძნებული. მისი ყოველი გასვლა სცენიდან ტაშით მთავრდება, ამიტომაცაა, რომ მაყურებელს მისი სცენაზე დიდხანს დარჩენის სურვილი უჩნდება.

40 წლის ახალგაზრდა თბილისელ კაცს განასახიერებს ბათუმის თეატრის ახალბედა მსახიობი მამუკა მანჯგალაძე, რომელსაც პროფესიულ სცენაზე სულ ორი როლი აქვს შესრულებული. რეჟისორი გიორგი თავაძე ამკარად რისკზე წავიდა, როცა 21 წლის, გამოუცდელ მსახიობს ნუგზარის რთული დრამატურგიული კონსტრუქციისა და ტექნიკური სირთულის როლი მიანიჭა. ახალგაზრდა მსახიობის ფიზიკური მონაცემები, განსაკუთრებული პლასტიკურობა, გამორჩეული მინაგანი დინამიკა — ის ბუნებრივი რესურსია მსახიობისთვის, რომელიც როლის შექმნას მის წარმატებას განაპირობებს. იგი რადიკალურად იცვლება პირველი მოქმედების შემდეგ. მთლიანად იცვლის ხმის ტემბრს, საუბრის სტილს, მანერებს, ცვლის და ავლენს გმირის ხასიათის იმ ნიუანსებს, რომელიც პირველ მოქმედებაში თითქოს მიჩქმალული იყო. მსახიობი იუმორში ამჟღავნებს გმირის ხასიათის ცვლილებას, რაშიც მწარე სიმართლეც არის. გამდიდრებული ნუგზარი გარკვეულ მომენტში პიოვნად იქცევა, ამას ყველაფერს იგი იუმორით ნიბლავს, მაგრამ, როცა თავის მეგობარ გელას თავს მიძინარედ მოაჩვენებს, ირკვევა, რომ იგი ახალმა ცხოვრებამ შეცვალა. საბედნიეროდ, საბოლოოდ ნუგზარი ხვდება ამ საბედისწერო შეცდომასაც და კვლავ პირვანდელ მდგომარეობას უბრუნდება. მამუკა მანჯგალაძის ნუგზარმა მოკლე ხანში გაიარა ტანჯვით სავსე დიდი ცხოვრება, საკუთარ შეცდომებს შეეწირა და ჩვენ მაგალითი გვიჩვენებს, რა სავალალო შედეგი მოაქვს დაუფიქრებლად გადადგმულ ნაბიჯს.

მსახიობი ეკა ჩავლიეშვილი ქეთუშას პერსონაჟს ეტაპობრივად წარმოაჩენს, ჯერ იგი სიცილს ჰგვრის მაყურებელს, რომელიც მალევე გადადის ლირიზმში და ტრაგედიას აღწევს. იგი ერთგვარი მსხვერპლია ჯერ ნუგზარის უაზრო აკვიატების, ხოლო შემდეგ მეფისტოფელისა. ქეთუშას ცხოვრებაში ინტენსიური მოულოდნელობები საბოლოოდ მის გაგიჟებას იწვევს. სიგიჟის თამაში ნებისმიერი მსახიობისათვის ურთულეს თავსატეხს წარმოადგენს, ძნელია, თავი დააღწიო გავლენასაც. მსახიობმა ქეთუშას სიგიჟის სცენა გვიჩვენა ზედმეტი ილუსტრაციულობის და მანერულობის გარეშე. ეკა ჩავლიეშვილი ჭკუიდან გადაცდენილ პერსონაჟს ხატავს როგორც ჩვეულებრივ ადამიანს, რომელიც უბრალოდ ვერ აზროვნებს (შესაბამისად საუბრობს) მოვლენების ადეკვატურად, მისი გმირი სიგიჟის და ჩვეულებრივი ადამიანის მდგომარეობის ზღვარზეა.

ოთარ ქათამაძის პიესა „აივანი“, რომელიც მიხეილ თუმანიშვილის ფონდის მიერ ორგანიზებულ პიესების კონკურსის „ახალი ქართული პიესა“ გამარჯვებულია, მესხეთის სახელმწიფო თეატრში დაიდგა და მასში თერთმეტი მსახიობი მონაწილეობს. გიორგი შალუტაშვილის ახალ სპექტაკლში მოქმედება ერთ ჩვეულებრივ, ტრადიციულ ქართულ ოჯახში მიმდინარეობს. ერთი კონკრეტული ოჯახის მაგალითზე მაყურებლის წინაშე იკვეთება სახელმწიფოებრივი დონის პრობლემა.

სპექტაკლის ცენტრში მთავარი გმირი – ფერმონია (ლია სულუაშვილი) დგას, რომელსაც შესანიშნავად ასრულებს მესხეთის თეატრის მმართველი, საქართველოს დამსახურებული არტისტი, ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის პრემიის ლაურეატი ლია სულუაშვილი. მსახიობის სასახლოდ უნდა თქვას, რომ მან კიდეც ერთხელ დაარწმუნა მაყურებელი მის მრავალსახეობრიობაში, მრავალფეროვან სამსახიობო სამყაროში. მსახიობმა მოახერხა უკვე განხორციელებული სახეების გავლენისგან თავის დაღწევა და სრულიად ახლებური სახე-ტიპაჟის წარმოდგენა ჩვენს წინაშე, თანაც არა გარეგნული თამომსახველობითი საშუალებების გამოყენებით (გრძიმი, კოსტიუმი, ხმა), არამედ მსახიობის შინაგანი ტემპერამენტით და ნიჭიერებით.

ლია სულუაშვილი ფერმონიას როლში ჩვენს წინაშე წარსდგა რადიკალურად განსხვავებულ ამპლუაჟში. მსახიობი მწირი თამომსახველობითი ხერხების გამოყენებით, ყოველგვარი გარეგნული ეფექტების გარეშე ახერხებს მართალი, ყოველგვარი პათეტიური და ამალღებული ტონის გარეშე, ერთი დიდგვაროვანი ქალის ისტორიის ნათლად ხატვას. ლია სულუაშვილი ფერმონიას როლის შესრულებისას რეჟისორთან ერთად ბენვის ხიდზე გადის, სადაც ერთმანეთს კონტრასტულად ენაცვლება ირონია, სევდა, იუმორი, გროტესკი და ლირიკა. ამიტომაც არის, რომ ლიას სულუაშვილის ფერმონია მაყურებელს სიხარულს ანიჭებს. ის ხან ბავშვსა, ხან ბრძენი მოხუცი, ხანაც ტაკიმახარაა, ერთგვარი ხუმარა. მსახიობი დეტალებისგან ქმნის მხატვრულ სახეს, თითოეული დეტალი ზედმინეგნითაა დამუშავებული მსახიობის მიერ. ფერმონიას შვილი სანდროს როლს ასრულებს მანუჩარ გოგოლაური. მსახიობი ხატავს ინტელიგენტი კაცის სახეს, რომელიც საკმაოდ უძღლორია იმ წინააღმდეგობებთან, რაც ოჯახში და მუნიციპალიტეტთან ურთიერთობისას ხვდება. მისი მეუღლეა მარტა (მანანა ბერიძე), ახალი ქართველი, სნობი, რომელსაც სურს იცხოვროს მსგავსად თავისი მეგობრებისა, ახალ, ევრორემონტიან ბინაში, თუმცა მას კარგად ესმის, რას წარმოადგენს მისი ოჯახისთვის მამაპაპისეული სახლი. მარტასა და სანდროს შვილებია მეგი (ჯუზუა თუმანიშვილი) და ნიკუშა (ლევან გოგოლაძე). ისინი ნამდვილ ქართულ ტრადიციულ ოჯახში აღზრდილები არიან, თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ისინი პროგრესულად არ აზროვნებენ. საანუხაროდ, მეგის პერსონაჟის ხასიათი გამოკვეთილი არ არის სპექტაკლში, რაც დაუკმაყოფილებლობის შეგრძნებას ნამდვილად უტოვებს მაყურებელს. ტრაგი-ფარსული პერსონაჟია ნიკუშა, რომელიც თითქოს ბავშვური მიაშიტობით საბედისწერო შეცდომებს უშვებს. ის ტაისასთან, რომელმაც მას სახლის ყველაზე მნიშვნელოვანი და სიმბოლური მნიშვნელობის ნაწილი – აივანი წაართვა, ფაქტიურად მისი ყურმოჭრილი მონა ხდება. ეს კონკრეტული მომენტი შორეულ ასოციაციებს აღძრავს ჩვენს პოლიტიკურ რეალობასთან, როცა ჩვენს მტრებთან ჩვენზე ოჯახის ნევრები დაუფასებელ სამსახურში დგანან.

სამსახრი(ო) ხელ(ო)ვნება

ჩვენი დღევანდელი სპექტაკლები მაძლევს იმის საშუალებას, რომ ვილაპარაკო ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაზე.

სულ მქონდა იმის შეგრძნება, რომ თუ ქართველებს გვაქვს ასეთი ძლიერი, განვითარებული ფოლკლორი — ცეკვა, სიმღერა, რატომ არ უნდა გვქონდეს ბერიკაობისა და ყუენობის ისტორიის მქონე ქართული თეატრი. მე-20 საუკუნეში იყო სანდრო ახმეტელის მცდელობა შეექმნა ასეთი თეატრი. დაიწყო, ძალიან კარგად განვითარდა, მაგრამ მის გარდაცვალებასთან ერთად შეწყდა ეს პროცესი და დღეს ჩვენ არ გვაქვს ეროვნული თეატრი. მე არ ვგულისხმობ თანამედროვე თეატრს, რომელიც სტანისლავსკის სისტემას დაეფუძნა. მე ვგულისხმობ ეროვნულ თეატრს, როგორიც აქვთ იტალიელებს, ფრანგებს, იაპონელებს, რომელიც განასხვავებს მათ ყველა სხვა დანარჩენი ერის თეატრებისგან.

ახლა რაც შეეხება თანამედროვე სამსახიობო ხელოვნებას. როდესაც პირველი პროფესიონალი მსახიობები გაჩნდნენ ჩვენს სცენაზე, მათ არანაირი სკოლა არ ჰქონდათ გავლილი, ვინაიდან იგი მაშინ არ არსებობდა. ისინი მუშაობდნენ თავიანთ როლებზე და თამაშობდნენ მხოლოდ რეალურ ცხოვრებაზე საკუთარი დასკვნებიდან გამომდინარე. ვასო აბაშიძის ჩანაწერებიც სწორედ ამაზე მეტყველებს. ხოლო როდესაც დაიწყო პროფესიული რეჟისურის განვითარება, იმდენად სწრაფი ტემპით წარიმართა იგი, ისეთი დიდი ნახტომები გააკეთა, რომ ჩვენ დღემდე ამ ინერციით მოვიძვართ. კოტე მარჯანიშვილს უნდოდა ჰყოლოდა უნივერსალური მსახიობი. გორდონ კრეგს საერთოდ არ უნდოდა ჰყოლოდა მსახიობი, უნდოდა მარიონეტი ანუ ყველას სხვადასხვა მიდგომა ჰქონდა. დღეს არანაირ უნივერსალობაზე არ არის ლაპარაკი. მსახიობი, რომელიც გამოდის სცენაზე, ელემენტალურად ვერ მეტყველებს, ვერ მოძრაობს, თვითონაც არ იცის, რას თამაშობს, თუმცა თითო-ოროლა მსახიობის გამოყოფა მაინც შეიძლება. დღეს, რომ ქართული სამსახიობო ხელოვნება დაღმავლობის გზაზეა, გამოიწვია ძალიან ბევრმა ფაქტორმა, თუნდაც იმან, რომ არ არსებობს სამსახიობო სკოლა, რომელსაც გაივლიან ჩვენი მსახიობები. ყველაფერი მთავრდება თეატრალური უნივერსიტეტით. არ არსებობს თეატრი-ლაბორატორია, თეატრი-სტუდია, სადაც ისინი განაგრძობენ მუშაობას. ის, რომ მსახიობი უნდა განვითარდეს და მან ინტენსიურად უნდა იმუშაოს სხვადასხვა ჟანრში, რათა გახდეს მართლაც უნივერსალური მსახიობი, არ ხდება. დღეს 21-ე საუკუნეში ამპლუების მიხედვით მსახიობების დაყოფა წარმოუდგენლად მიმაჩნია. ერთ-ერთი დამაბრკოლებელი ფაქტორია ისიც, რომ მსახიობზე, რომელმაც კარგად შეასრულა ერთი ან ორი როლი, გამუდმებით ვსაუბრობთ, ისიც ამით კმაყოფილდება და არანაირად აღარ ვითარდება. ჩვენთან მთავარია გამოფუშვით პრემიერა, მსახიობმა ითამაშოს თავისი როლი და მერე გაიქცეს მაგ., ტელევიზიაში, რომ გააკეთოს ფული.

მე მომიწია ოთარ მეღვინეთუხუცესის რეპეტიციაზე დასწრება და გამაკვირვა ერთმა ფაქტმა. ადამიანი, რომელსაც აქვს ასეთი დიდი გამოცდილება, სახელი, მოდიოდა რეპეტიციაზე რამდენიმე წუთით ადრე და, მიუხედავად მისი ჯანმრთელობის მდგომარეობისა, არც ერთი რეპეტიცია არ გაუცდენია. ახალგაზრდა მსახიობები კი აქლომინებული შემოვლიდნენ რეპეტიციაზე და მუდმივად საათზე იყურებოდნენ, ტელევიზიაში ან სადაც, რომ გაქცეულიყვნენ. განა შეიძლება ჰქონდეს ასეთ მსახიობს რაიმეს შექმნის პრეტენზია ან განა შეიძლება რაიმე კვალი დატოვოს თავისი შემოქმედებით ცხოვრებით? ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ დღეს ახალგაზრდები ირჩევენ ამ პროფესიას მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ გახდნენ პოპულარულნი. პოპულარული კი ხდება ტელევიზიის საშუალებით, რაც მეტ გადაცემას ნაიყვან, მით უფრო პოპულარული ხარ. რაც მეტ რეკლამაში გადაგიღებენ, მით უფრო გაგიცნობენ. თეატრი და სცენა ყველას დაავინყდა. აი, რას წერს უშანგი ჩხეიძე თავის ჩანაწერებში ჰამლეტზე მუშაობისას — არ ჰქონდა მნიშვნელობა, სად ვიყავი, ქუჩაში, ვინეკი თუ ვჭამდი. მუდამ ჰამლეტ ვიყავი, სხვა ვერაფერზე ვფიქრობდიო.

შეუძლებელია მსახიობმა, იქიდან გამომდინარე, როგორ იქცევა იგი სცენაზე გასვლის წინ, სარეპეტიციოში (ჭორობს, იცინის, დაუძახებენ, არიქა, შენი დროა და გარბის სცენაზე), რაიმე ღირებული შექმნას. იგი ბოლომდე უნდა დაიხარჯოს სცენაზე თავის პროფესიაში. ის, რომ მსახიობი შემოვარდა სცენაზე, მერე გავარდა და ა.შ. იგრძნობა და ამიტომ ემოცია მისგან არ მოდის და მაყურებელი გამოდის აბსოლუტურად ცარიელი დარბაზიდან ანუ ვერანაირ მუხტს, ემოციას ვერ იღებს. ის ფაქტი, რომ დღეს არსებობენ თეატრები, სადაც ახალგაზრდა მსახიობებს არ აქვთ საშუალება, იმუშაონ ასაკოვან მსახიობებთან ერთად, ესეც დიდი ტრაგედიაა. ბევრმა ახალგაზრდა

მსახიობმა ოთარ მელვინეთუხუცესთან ერთად მუშაობისას შეცვალა თავისი დამოკიდებულება. მათ რცხვენოდათ რეპეტიციებზე დაგვიანება, რცხვენოდათ, რომ გაქცეულიყვნენ სხვაგან, იმიტომ, რომ ბატონი ოთარი იქ იყო.

პრემიერამდე რამდენიმე დღით ადრე მსახიობმა არ იცის ტექსტი და ამის ძალიან ბევრი შემთხვევაა. სწორედ ასეთი დამოკიდებულება არის მთავარი მიზეზი იმისა, რა შედეგიც ჩვენ დღეს გვაქვს. არ ისმის ტექსტი სცენიდან, მსახიობები არიან ძალიან მოუქნელები. მათ ძალიან ბევრი სჭირდებათ რალაცას რომ მიაღწიონ. მე მხედველობაში მყავს ის ახალგაზრდა მსახიობები, რომლებსაც უკვე იცნობს ჩვენი საზოგადოება და ნიჭიერები და პოპულარულები ჰქვიათ.

ახლა კონკრეტულად სპექტაკლების შესახებ. ბოლო დროს ნანახი სპექტაკლებიდან დამამახსოვრდა მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული „ჟოლო“, სადაც ნიკა კუჭავას მიერ შექმნილი სახე გამორჩეული იყო ჩემთვის. ასევე მომეწონა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ბენიამინი“. შესანიშნავი იყო ბაჩო ჩაჩბაიას მიერ განსახიერებული პერსონაჟი. ახალგაზრდა მსახიობებიდან გამოვყოფდი გიორგი ვარდოსანიძეს, თორნიკე გოგრიჭიანს. თეატრალური სარდაფის მსახიობებმა ისე მიაღწიეს თავიანთი მონიფულობის ასაკს, რომ არ მოუწიათ მუშაობა ისეთი მსახიობების გვერდით, როგორებიც არიან: ნოდარ მაკობლიძე, ოთარ მელვინეთუხუცესი და ეს ეტყობათ მათ. თავიდან პოპულარული იყო ეს თეატრი, მაგრამ ვერ განვითარდა.

როდესაც შეიქმნა მიხეილ თუმანიშვილის კინომსახიობთა თეატრი, იქაც ახალგაზრდები იყვნენ, მაგრამ მათ ჰყავდათ მიხეილ თუმანიშვილი, რომელმაც შექმნა თეატრი-ლაბორატორია, თეატრისტულია, სადაც ისინი გადიოდნენ ყოველდღიურ ტრენინგებს, მათ გარეშე სცენაზე არ გადიოდნენ. ეს სხვა ტიპის თეატრი იყო და ამიტომაც გაძლო ამდენი ხანი. ამიტომაც შექმნა ამდენი ღირებული სპექტაკლი, დაგვიტოვა ამდენი მსახიობი, რომელთა შემოქმედებაც დღემდე ფასეულია. ასევე იყო რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა გიზო ჟორდანიას შესანიშნავი ჯგუფის სპექტაკლებით.

ყოველივე ზემოთ თქმულს სჭირდება დაფიქრება, უფრო ფართო განხილვა, მსჯელობა. მართო ის, რომ ვთქვათ, ქართული თეატრი ცუდ დღეშია, დაღმავლობის გზაზეა, ვილუპებით, ეს ვერანაირად ვერ მოხსნის ამ პრობლემას. უნდა მოიძებნოს მათი გადაჭრის გზები. ის, რომ ამხელა თეატრალური ტრადიციების მქონე ქართულ ხელოვნებას ერთი სკოლაც არ აქვს, ერთი პედაგოგიც არ ჰყავს, არ არის დამაფიქრებელი? — ვფიქრობ დამაფიქრებელია. მოდის ახალგაზრდა თაობა, რომელიც ინსტინქტურად აგრძელებს გზას და არ იცის, რას აკეთებს, მას უწევს მუშაობა სხვადასხვა რეჟისორთან. რატომ უნდა ითამაშოს ეს როლი, როგორ უნდა ითამაშოს ან რა უნდა განავითაროს არ იცის. მე არ ვგულისხმობ თეატრალურ უნივერსიტეტს. იგი აკეთებს იმას, რომ ოთხი წელი ასწავლის სტუდენტებს და მერე უშვებს, მაგრამ იქიდან წამოსულ მსახიობს რა პერსპექტივა აქვს მომავალში, გაურკვეველია. საუკეთესო შემთხვევაში მოხვდება მარჯანიშვილის, რუსთაველის ან კინომსახიობთა თეატრებში. მერე რა ხდება? იწყება მიწვევები რეკლამაში, ტელევიზიაში, ტელესერიალში. ახალგაზრდას გვერდით მას მეტად გამოცდილი ადამიანი სჭირდება. რომელი მათგანი იყო უნიჭო ვანიკო თარხნიშვილი თუ დუტა სხირტლაძე? არც ერთისგან აღარ გამოვა მსახიობი, ორივე შეჭამა ტელევიზიამ. მოუწინებდა ჩამოყალიბდნენ. თეატრში მოსვლა, როლის მომზადება მსახიობისთვის უნდა იყოს დღესასწაული. ეს ადრე მთელი რიტუალი იყო. დღეს კი თეატრში მსახიობი მოვალეობის მოსახდელად მობრძანდება.

მოსახიობის შემდეგ ბანიმართა კამათი:

ირინა ლოლოპრიძე: მოკლედ მოგახსენებთ ჩემს სათქმელს. უპირველეს ყოვლისა იმას, რომ ეს შეხვედრები ძალიან საჭიროა, მაგრამ ალბათ ცოტა უფრო დიდი რეზონანსით. ვფიქრობ, შეიწვევიან იმას, რომ ვლადპარაკობთ მსახიობებზე, რეჟისორებზე, სპექტაკლებზე და ამდენად, ინტერესიც გაცილებით მეტი იქნება.

ახლა, რაც შეეხება რამდენიმე მოსაზრებას. დავინყებ დრამატურგით. საქმე ისაა, რომ ბოლო წლებში, მანანა ანთაძის კონკურსის წყალობით, ბევრ დრამატურგიულ მასალას გავეცანით. ახალგაზრდა დრამატურგებთან დაკავშირებით მე ვხედავ ერთ პრობლემას. კერძოდ იმას, რომ ვერც ერთმა ვერ გაბედა დიდი ფორმის პიესის შექმნა. ისინი კარგად კრავენ სიუჟეტს, კარგად გრძნობენ პრობლემას, მაგრამ სრულფასოვანი პიესის შექმნა უჭირთ. მე არ ვგულისხმობ, რომ ეს იყოს მანინცდამანინც ორაქტიანი, სამაქტიანი პიესა — არა, მე ვგულისხმობ პიესას, რომელსაც არ დასჭირდება რალაცების დამატება იმისათვის, რომ დაიდგას. ჩვენ ძირითადად გვაქვს სკეტჩები, ერთაქტიანი, პატარა პიესები, ჩანახატები. იგივე შემძლია ვთქვა ბასა ჯანიკაშვილის ან ლაშა ბულაძის ზოგიერთი პიესის შესახებ. ერთი პრობლემა, რომელიც აბსოლუტურად ყველა ახალგაზრდა დრამატურგს აქვს — ეს არის ფინალის პრობლემა, მაგრამ თქმა იმისა, რომ ქართული დრამატურგია დღეს ძალიან ცუდ დღეშია, შეუძლებელია. ერთი შენიშვნა მაქვს გლობალურად ყველას მიმართ: რატომღაც თანამედროვე დრამატურგიაში გაქრა სიტყვა — მოქმედება ანუ პაუზა სიტყვასა და მოქმედებას შორის, რომელიც თვითონ სიტყვაში უნდა იყოს ჩადებული, რაც არის მსოფლიო დრამატურგიაში, მაგრამ ქართველმა დრამატურგებმა ეს პრობლემა ვერა და ვერ დაძლიეს. ლაშა ბულაძის პიესებს არ ვგულისხმობ, მასთან მოქმედება ყოველთვის მძაფრია. სხვათა შორის, არც თამარ ბართაიას ან ბასა ჯანიკაშვილს. არაჩვეულებრივი იყო თამარ ბართაიას პიესა „სათამაშო პისტოლეტი“. ამ დრამატურგს აქვს კავშირი თეატრთან და ეს გარკვეულწილად ეხმარება მას. მაგრამ ვილაცამ სრულიად სტერილურ პრობებში ხომ შეიძლება შექმნას შედევი? ამ

წლებში გამოჩნდა ძალიან საინტერესო დრამატურგი ლიკა მოლარიშვილი, რომელიც რუსთაველის თეატრში მუშაობდა კაპელინურად. მან ზედიზედ სამი პიესა წარმოადგინა. თამამად შეიძლება ვთქვა, რომ ბოლო წლებში არაფერი მსგავსი არ წამიკითხავს ქართულ-აფხაზურ ურთიერთობებზე. მისი პიესა — „თავისუფლების შუალამე“ დანერვილია უადრესად სათუთად, თავისი ხასიათებით, კვანძის შეკვრით. იქ მოთხრობილი ამბავი არის ფაქიზი, ამასთანავე მძაფრი და არა მიმართული იმაზე, რომ შეეხოს ნერვულ დაბოლოებებს და თავადვე არ ავიდეს.

არის კიდევ 16-17 წლის გოგონა ნინო ბებია, რომელიც წერს ბევრს და ყოველ მოსვლაზე მოაქვს 5-6 პიესა. მომცემთ თუ არ მომცემთ ჯილდოს, მე მაინც განვაგრძობ წერასო, ამბობს იგი. აი, ასეთ ავტორებს უნდა მოვლა.

პირადად მე არ მიყვარს ტერმინი „აბსურდის თეატრი“. თვითონ აბსურდის ტებს იონესკოსა და ბეკეტს არ უყვარდათ, როდესაც მათ თეატრს „აბსურდის თეატრს“ უწოდებდნენ. დავარქვათ ამას რალაც სხვა, გნებავთ — ახალი თეატრი, თანამედროვე თეატრი, ან მოუძებნოთ სხვა ჟანრობრივი დასახელება, ვინაიდან აბსურდის თეატრი რომ ვთქვათ, მაშინ სრული ასლი უნდა იყოს, ან განმეორება იმისა, რაც იყო 40 წლის წინ. ბუნებრივია, რომ ისინი ალბათ კრავენ იმ რგოლს, რომელიც აკლია ქართული დრამატურგიის განვითარებას, მაგრამ ამასთანავე ნუ დავივიწყებთ იმასაც, რომ ჩვენი სოციალური, ფსიქოლოგიური, პოლიტიკური ანუ ნებისმიერი ფონი იმდენად მზა სიტუაციას გვიმზადებს და გვთავაზობს ამ აბსურდის და არაფსიქოლოგიური თეატრისთვის, რომ სავსებით ბუნებრივია, ისინი, ასე ვთქვათ, ამ ჟანრს რომ მისდევენ, თუმცა აქვე დავსძენ, რომ ჩამოყალიბებული აბსურდის დრამატურგიას აქვს აბსოლუტურად ჩამოყალიბებული წესები და უზარმაზარი ლოგიკა. მეტსაც ვიტყვი, მე რაც მინახავს უცხოეთის აბსურდის თეატრში, იგივე იონესკოს, იგივე ბეკეტის პიესებში, არის უკიდურესად განონასწორებული, უკიდურესად რეალისტური მიზანსცენები, ძალიან დიდი იუმორითა და კრიტიკით. ეს, სამწუხაროდ, ჩვენთან ნაკლებად გვხვდება. მაგრამ ამასაც წერის პროცესი, დადგმის პროცესი, თეატრთან სიახლოვე მოიტანს.

მინდა ვახსენო აგრეთვე ლადო კილასონიძე, რომელმაც მოგვიტანა თავისი პირველი, ძალიან საინტერესო პიესა. ამ პიესაში დავინახე პრობლემა და ფინალი. მეტს დრამატურგიაზე ვერაფერს გეტყვით.

მეტყველების სკოლის არარსებობა, მსახიობის ცუდი ქართული — ეს ყველაფერი გვანუხებს, მაგრამ ამას სჭირდება რალაც სხვა.

რაც შეეხება რეჟისურას, ვერაფრით დაგეთანხმებით, ბატონო მერაბ, რომ რეჟისურამ შეჭამა მსახიობი საქართველოში და მით უმეტეს, რომ რეჟისურამ დააქინა მსახიობი.

მ. ბაბია: მე ვთქვი, რეჟისურა არ არის ორიენტირებული თანამედროვე თეატრში მსახიობზე.

ი. ბოლოშანიძე: ალბათ, სწორად ვერ გავიგე. ყოველ შემთხვევაში, რომ რეჟისურა არის მთავარი თანამედროვე თეატრში — ფაქტია. რეჟისორი ირჩევს პიესას, რეჟერტურას, დასს. ლუბიმოვის სიტყვებს მოვიყვან, რომელიც ერთი თვის წინ მოვისმინე პეტერბურგში ევროპის თეატრალური ჯილდოს გადაცემისას. მან თქვა: „მე ვარ „პლაკატნიკი“ რეჟისორი, რომელიც განაგებს ყველაფერს თეატრში. დამიძახებთ დესპოტი, გნებავთ დიქტატორი. მე გაცილებით უფრო კარგად ვმუშაობ უცხოელ, ვიდრე ჩემს რუს მსახიობებთან. როცა ჩემს მსახიობებს ვეუბნები — იქიდან შემოდი, ის მეკითხება — რატომ? ამისხენი და მე ბოლოს და ბოლოს იძულებული ვარ ვუთხრა — კი ბატონო, შემოდი, მაგრამ თავს მაიხლი კედელს, რომელიც წინაა, იმიტომ რომ, იქ კარი არ არის. მაშინ, როდესაც უცხოელებთან ვმუშაობ, ვუხსნი და როცა უკვე გაითავისებენ, შეკითხვებს მერე მისვამენ“. ეს არის მუშაობის პროცესი. ჩვენი მსახიობები აღარ სვამენ შეკითხვებს.

რეჟისურა მსახიობის ხელოვნებასთან შედარებით ახალი პროფესიაა. ყველა რეჟისორს თავისი მუშაობის მეთოდი აქვს. ხელოვნებაში პირადად მე, ორიენტირებული ვარ თავისუფლებაზე. მთავარია იყოს ნიჭი, თანამედროვეობის ხედვა. ნიჭიერ ადამიანს უნდა ასწავლო სპექტაკლის აგება — რა არის აუცილებელი, რა არ მოიქნას ამბავს, რა ვერ გამოაჩინოს მსახიობს. რობერტ სტურუამ ერთხელ თქვა, რომ ძალიან დიდი დრო დამჭირდებოდა იმისთვის, რომ მესწავლა ის, რაც ბატონმა მიხეილმა მასწავლაო. ანუ მან მასწავლა მთავარი — სპექტაკლის ლოგიკური სქემის აგება — სპექტაკლის დაწყება და დამთავრებაო.

მსახიობებთან, ხათუნა ნულაძეს მინდა შევეპასუხო, დაკავშირებით მიმაჩნია, რომ ძალიან კარგი მსახიობები გვყავს. შოუს ან კინოს მსახიობები კი ყველგან ერთნაირები არიან. რომელიმე მსახიობი დაბრუნდება თეატრში იმ კლიშეებით, რომელიც შეიძინა, რომელიღაც — არა და დარჩება ისევ მოუმენად, თუმცა დარწმუნებული ვარ, რომ ზაზა პაპუაშვილი როგორ ფილმშიც არ უნდა გადაიღონ, მაინც ზაზა პაპუაშვილად დარჩება, როგორც კი სცენაზე ავა.

და ერთი პატარა რეპლიკა იმასთან დაკავშირებით, რატომ არ გვაქვს ეროვნული თეატრიო. მე არ ვიცი, რა თეატრზეა ლაპარაკი, მაგრამ ეთნოგრაფიული თეატრის ხელოვნურად გაცოცხლება არ მიმაჩნია მართებულიად. სხვათა შორის, ახლახან ვნახე პორტუგალიელების სპექტაკლი „ლურჯი ლაგუნა“, რომელმაც გამახსენა ჩვენი არაჩვეულებრივი სპექტაკლი „ნუთისოფელი ასეა“. ხოლო რაც შეეხება იმას, რომ ჩვენ დაუკარგეთ ეროვნული თეატრი. ახმეტელი და მარჯანიშვილი მეტს რას აკეთებდნენ, თუ არა იმას, რომ გამოეყვანათ „ჯიში“ ქართველი მსახიობებისა. ეს „ჯიში“ დღეს უკვე გამოყვანილია და გაუგებარია, რატომ ვეძებთ კიდევ რალაც სხვას.

სანდრო მრავლიშვილი: ძალიან კარგად და საინტერესოდ იმუშავეს თეატრმცოდნეებმა. მაგრამ არ ვიცი, როდემდე იქნება ტენდენცია — „წერონ და იკითხო“. ეს ჩემთვის არის ნიშანი იმისა, რომ ჩვენი საზოგადოება ავადაა და ეს ავადმყოფობა, ეს ბაცილა ყველგანაა. რომელიმე თქვენგანმა რომ თქვას, მსგავსი განხილვები მოვანყოთ თეატრებშიო, მაინც არ მოვლენ, იქაც „წერონ და იკითხო“ პოზიცია

იქნება. ხომ დავაპირეთ აქ სპექტაკლების განხილვები. არ მოდიან, არ აინტერესებთ. ეს არასასიამოვნო სიტუაციაა, ვინაიდან ეს არის პირდაპირი გზა დაკნინებისა და იმ პრობლემის გაღრმავებისკენ, რომლის წინაშეც დღეს დგას ქართული თეატრი. თეატრი კი, მოგეხსენებათ, საზოგადოების განუყოფელი ნაწილია. ტოლსტოი იხყებს „ანა კარენინას“ ასეთიანად — ყველა ბედნიერი ოჯახი ერთმანეთს ჰგავს და ყველა უბედური ოჯახი თავისებურად არის უბედური. მე ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ დღეს დიდიან-პატარაიანა ყველა ჯიჯგინს მე-20 საუკუნის ქართულ თეატრს და ვერ წასულან წინ. ნაცნობი ფორმები, ნაცნობი იხოვაციები, ნაცნობი მიზანსცენები, ნაცნობი სივრცის გამოყენება. მაპატიეთ, რომ ჩემი პირადი მაგალითი მომყავს, მაგრამ რუსთაველის სარდაფს გუმბათი რომ დაადგა, მეტყვის თეატრი გამოვა მთელი თავისი პლანირებით. მე აქ მოპარვაზე კი არ მაქვს საუბარი, მე ვლავარაკობ ტენდენცი-აზე, რომ უნდა გამოვიდეთ მე-20 საუკუნის თეატრიდან. გინდათ დაარქვით ამას ტოტალური რეჟისურა, უნდა გამოვიდეთ აქედან. ეს ალბათ, კანონზომიერი პროცესია. ის, რომ დღეს ამაზე ვსაუბრობთ და პი-რადად მე დრამატური ოჯახი აღვიქვამ ამ ფაქტს, ესეც კანონზომიერია. და ალბათ, ბევრიც ფიქრობთ ასე. ამიტომ სწორედ ასეთი კონფერენციები, განხილვები, საუბრები არის ნიშანი იმისა, რომ ზარი შემოკ-რულია. მაგრამ როგორ გავხადოთ ჩვენი საქმე დიდ საზოგადოებრივ საქმედ მაშინ, როდესაც თეატრი საზოგადოებისგან არ არის მოთხოვნილი. საზოგადოებისგან არ არის მოთხოვნილი თეატრმცოდნის პროფესია. ალბათ, საერთო ძალისხმევით უდა ვიფიქროთ ამაზე. დაე, ხშირად იყოს აქ ასეთი შეხვედრე-ბი, თეატრდ მცირერიცხოვანი აუდიტორიით, მაგრამ ეს ნელ-ნელა გამოიღებს სასურველ შედეგს.

მე ისეთი შთაბეჭდილება შემექმნა, თქვენი საუბრიდან გამომდინარე, რომ დრამატურგიის მხრივ, საქმე კარგად გვაქვს. მაგრამ ასე არ არის. ძალიან ცუდად გვაქვს საქმე დრამატურგიაში.

ფიქრია ყუბიტაშვილი: არა, ჩვენ ვთქვით, რომ დრამატურგია უფრო მოვლილია იმ თვალსაზ-რისით, რომ ენყობა კონკურსები, არის სტიმულები;

ს. მრავლიშვილი: მივესალმები თქვენს კეთილგანწყობას.
გურამ ბატირაშვილი: ვერც მე დაგეთანხმებით, ბატონო სანდრო. დღევანდელი ქართული დრამა-

ტურგია სერიოზულად მუშაობს და უფრო მაღალ დონეზეა, ვიდრე ზოგადად დღევანდელი რეჟისურა. თუ, რასაკვირველია, ორიოდ ოსტატი რეჟისორის შემოქმედებით დონეს არ მივიღებთ მხედველობაში.

ს. მრავლიშვილი: რატომ? რეჟისორები მუშაობენ და არის წარმატებული სპექტაკლებიც და ნაკ-ლებად წარმატებულიც. მაგრამ იმის თქმა, რომ ქართული დრამატურგია მწერლობის ზენიტშია, ასე არ არის. არ ჩანს პიესა, რომელიც გულიდან შეგძრავს, რომელშიც იქნება მართალი სიტყვა და არა ხშირი გადამღერება იმ ნაცნობი ფორმების, რომლებიც ყველას გვაქვს წაკითხული და ვიცით პოსტმოდერნ-იზმი, აბსურდის თეატრი. ჩვენ ხშირად არასწორად ვიყენებთ ტერმინს „აბსურდის თეატრი“, განსა-კუთრებით პარლაენტარები. არადა, აბსურდის თეატრში გაცილებით მეტი ლოგიკაა, აბსურდამდე მიყვანილი ლოგიკა.

ერთი სიტყვით, ძალიან კმაყოფილი ვარ დღევანდელი შეხვედრით: იმედით აღვივსე, რომ ამდენი ღრ-მად მოაზროვნე თეატრმცოდნე გვყავს. მაღლობა ყველას, რომ ასეთი გულისხმიერებით მოეკიდეთ ამ პროფესიას.

ალექსანდრე ძანთარია: მინდა დავინყო იმით, რაც ბატონმა სანდრომ თქვა ბოლოს, რომ არის სურვილი რალაც გამოსწორდეს, რალაც გაკეთდეს. ძალიან მიხარია, ახალგაზრდა რეჟისორი რომ ეს-წრება ჩვენს თავყრილობას. ეს ნიშნავს იმას, რომ მას აინტერესებს ის, რაც ჩვენ გვანუხებს.

რა თქმა უნდა, კარგია, რომ შევიკრიბეთ და ვისაუბრეთ ჩვენს სატკივარზე, მაგრამ თეატრალურ-მა საზოგადოებამ მაინც უნდა იფიქროს იმაზე, რომ ჩვენი მუშაობა როგორღაც გავიდეს გარეთ, რათა საზოგადოების გარკვეული ჯგუფები, რომლებიც დაინტერესდებიან გაცენონ ჩვენ მუშაობას, მოისმი-ნონ და ნაიკითხონ ჩვენი მოსაზრებები. პირველ ეტაპზე შეიძლება გავგიძინელებს, მაგრამ ეს უნდა გა-კეთდეს.

მომი ძამთარაძე: ძალიან მნიშვნელოვანია ის, რომ გავაკეთოთ ერთი წერილი ტელევიზიის საზოგადოებრივი მაუწყებლის სახელზე, რომ დაგვითმონ ერთი საათი, როგორც აქვს ბათუმის ტელე-ვიზიას პროგრამა „სცენა“, სადაც ვისაუბრებთ ჩვენს პრობლემებზე.

ალექსანდრე ძანთარია: შეიძლება გაკეთდეს თეატრალური საზოგადოების საიტი და სანამ ყუ-რნალში დაიბეჭდება, იქ დაიდოს ეს საუბარი. მსახიობები, რომლებიც სპექტაკლებში თამაშობენ ნელ-ნელა დაინტერესდებიან, ნაიკითხავენ თეატრმცოდნის კრიტიკას. არა მგონია, რეჟისორი, რომელიც დგამს სპექტაკლს, არ დაინტერესდეს. მთავარია ჩვენი დღევანდელი კარგი ნაშრომებია გაგრძელდეს და ის აუცილებლად შედეგს გამოიღებს. კარგად მახსოვს, რა დისკუსიები მიდიოდა ამ შენობაში სპექტაკ-ლებზე, იყო წყენაც, გახარებაც. სწორედ ეს უნდა იყოს თეატრალური საზოგადოების მუშაობის უპ-ირველესი ფუნქცია. ამას სრულიად არ სჭირდება დიდი თანხები. როგორც ჩანს, დიდია დაინტერესება თეატრმცოდნეების მხრიდან. მხოლოდ მინდა გითხრათ, რომ იყოთ უფრო კონკრეტული. ეს უკეთესია რეჟისორებისთვის. დარწმუნებული ვარ, თეატრში არიან რეჟისორები, რომლებიც ჯერ კიდევ მუშაო-ბენ. თუმცა საერთო დონე არის ძალიან დილეტანტური, მათ შორის თეატრშიც. და კიდევ ერთი საკითხი. აბსოლუტურად ვეთანხმები მოსაზრებას, რომ როგორც დრამატურგიაში, ისე რეჟისურაში მოქალაქეო-ბრივი მსოფლმხედველობა, რწმენა, მრწამსი არის დაკლებული და ესეც ამ დრომ მოიტანა. მსახიობე-ბი და არა მარტო მსახიობები, დარბიან ფულის სამოვნელად, რეკლამაში რომ გადაიღონ, რომელიმე სატელევიზიო პროექტში რომ ჩაერთონ. თუ რეჟისორს აქვს რაიმე სათქმელი იბნევა ამ სიტუაციაში და ფაქტიურად გამოდის, რომ იგი რალაცას დგამს, მაგრამ თავის ნუხილს ვერ გამოთქვამს და იკარგება ამ ვაკუბანალიაში.

კვლავ დავუბრუნდები ჩემს ზემოთ ნათქვამს და ვიტყვი, რომ ჩვენი საუბრები თუ განხილვები

აუცილებლად უნდა იქცეს ინტრიგის მატარებლად. პიარი ყოველთვის მნიშვნელოვანია და რაღაც ჯგუფიც ამაზე მუშაობს. ტელეარხი „კავკასიის“ ჟურნალისტი რომ დასწრებოდა ჩვენს დღევანდელ მუშაობას, კარგი იქნებოდა.

ფიქრია ყუშიტაშვილი: სწორი ბრძანდებით, ბატონო ნუკრი. თქვენ რომ შეხვიდეთ თავისუფალ დროს ნებისმიერ „ფორუმში“, სადაც ხელოვნების საკითხებია, მართლაც არის ჩართულობა.

ალექსანდრე ქანთარია: რაღაც ინტრიგა უნდა შემოვიდეს აქ და ამ ინტრიგის მატარებლები სწორედ თქვენ, თეატრმცოდნეები უნდა იყოს. და ის ადამიანები, რომლებიც დგამენ სპექტაკლებს და თამაშობენ, როცა მიხვდებიან, რომ ეს საკითხები გარეთ გადის, ნელ-ნელა დაინტერესდებიან.

კიდევ ერთხელ გმადლობთ საინტერესო საუბრისთვის.

ბურაბ გათიაშვილი: ცხადია, სავსე დარბაზი ჯობია ცარიელს, მაგრამ ასე მგონია, დღეს გულნაკლული ჩვენ კი არ უნდა ვიყოთ, იმათ დააკლდათ, ვინც არ მოვიდა, რადგან ჩვენ მოვისმინეთ ორი-სამი პროფესიული ანალიზი ქართული თეატრის დღევანდელობაზე, ხოლო ზოგიერთი მოხსენება, მაგალითად, მერაბ გეგიასი, მაღალი დონით გამოირჩეოდა. ეს დღე კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს: ქართული თეატრმცოდნეობა შრომობს, იღვნის. ამას გარდა, ადრე ჩატარებულმა სპექტაკლების განხილვებმა, დღევანდელმა კონფერენციამ გამოავლინა ახალი სახეები. ეს ძალიან მისასალმებელია.

ვისურვებდი უფრო ანალიტიკური ყოფილიყო საუბარი დრამატურგიაზე. თითქმის ყოველ ნომერში ბეჭდავს პიესას „ლიტერატურული პალიტრა“, პიესებს ბეჭდავს „ცისკარი“. ეს არის ჩვენი ლიტერატურული ცხოვრება. არ გინახავთ, არ წაგიკითხავთ!

მინდა ერთი საყვედური გამოვთქვა ჩვენი თეატრალური კრიტიკის მიმართ, ამ დღეებში ხდება ძალიან არასასიამოვნო რამე: დაუზოგავად ამათრახებენ რობერტ სტურუას, ერთი ფრაზის გამო, რომელიც მას არ უნდა ეთქვა. ეს არ არის სტურუას ფრაზეოლოგია. ბატონი რობერტი ამ სამყაროში არასოდეს ტრიალებდა და დარწმუნებული ვარ, არც დღეს ტრიალებს, მაგრამ ამ გაფრენილმა სიტყვამ გამოავლინა ჩვენი მაყურებლის ნაკლი. მე შემზარა „ფორუმების“ გამომხატურებამ. რას არ წერენ რობერტ სტურუაზე. ეს ადასტურებს იმას, რომ ჩვენი მკითხველი, მაყურებელი ერთობ სავალალო ინტელექტუალურ დონეზეა და ვინ უნდა იზრუნოს ამაზე, თუ არა ქართულმა თეატრალურმა კრიტიკამ? თქვენი ვალია ფართო აუდიტორიას გააცნოთ ქართული რეჟისურის, ამ შემთხვევაში რობერტ სტურუას მაღალი შემოქმედებითი იდეალები. ვერ ვიტყვი, რომ ეს არ კეთდება, მაგრამ „ფორუმებში“ სტურუაზე დანერგულმა სტრიქონებმა არა მხოლოდ შემზარეს, იმამიც დამარწმუნეს, რომ ქართულ თეატრალურ კრიტიკას კიდევ ბევრი სამუშაო აქვს.

ბიორგი ქაპთარაძე: მინდა დიდი მადლობა გითხრათ იმის გამო, რომ თქვენი მოხსენებები თუ გამოსვლები არ იყო ზედაპირული. თქვენ ძალიან სერიოზულად მოეკიდეთ ამ ნამონყებას, ეს კი სასიხარულო და მნიშვნელოვანია ჩვენთვის, თეატრალური საზოგადოებისთვის. ამან შეუძლებელია შედეგი არ გამოიღოს. და კიდევ, როცა ჩვენ გვექნება შეხვედრა, ვუთხრათ კონკრეტულ პიროვნებებს, რომ ამა და ამ დღეს არის მაგ. ქართული სცენოგრაფიის განხილვა ჩვენთან და მათი დასწრება არა მარტო სასურველი, აუცილებელიცაა.

რაც შეეხება იმას, რაც ბატონმა გურამ ბათიაშვილმა თქვა, ამაზეც უნდა ვიფიქროთ და ვიმსჯელოთ, იმიტომ, რომ ეს არ არის მარტო სტურუას პრობლემა. ეს ჩვენც გვეხება. ორი დღეა გადაცემები მიდის ამასთან დაკავშირებით. იმას კი, რაც მან ადრე თქვა, არავინ აღნიშნავს. მან თქვა, მე არ მინდა ჩემი პრეზიდენტი იყოს სომეხი, ფრანგი, ესპანელი და ა.შ.

ფიქრია ყუშიტაშვილი: ძალიან კარგი და მნიშვნელოვანი იყო ჩვენი შეხვედრა, მაგრამ კიდევ უფრო პროდუქტიული იქნება თუ მაგალითად, ჩავატარებთ ერთ შეკრებას წარმომადგენლობითს ან მოვინვევთ, თუ ეს ზედმეტ ხარჯებთან არ იქნება დაკავშირებული, თეატრს და განვიხილავთ, რაც გაკეთდა მაგ. ქუთაისის თეატრში. შეკითხვაზე, რატომ არაფერი ხდება თელავის თეატრში — არავინ პასუხობს. მე რომ დავსვა ეს შეკითხვა, სუბიექტური ვიქნები. ამიტომ სხვა თეატრმცოდნეებმა უნდა თქვან, რატომ არაფერი ხდება თელავის თეატრში.

ბიორგი ქაპთარაძე: დიდ მადლობას მოგახსენებთ საინტერესო მოხსენებებისა და დისკუსიისათვის.

არდი

ღაშა ჩხაჩუაშვილი

„აზნაპის
პონოლოგიდან“
„პიკუ“-აღა

უკვე მესამე წელია სამეფო უბნის თეატრი თბილისის მერიის ფინანსური მხარდაჭერით ოცდახუთწუთიანი სპექტაკლების ფესტივალს — „Ardi Fest“ მასპინძლობს. ოთხი საფესტივალო დღის განმავლობაში მასწავლებელმა თოთხმეტი ახალგაზრდა რეჟისორის სპექტაკლი ნახა. მასწავლებელთან ერთად საფესტივალო წარმოდგენებს სპეციალური ჟიურიც ადევნებდა თვალს, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ რეჟისორები: თემურ ჩხეიძე (ჟიურის თავმჯდომარე), დავით დოიაშვილი, ზურაბ გენაძე, მხატვარი მურაზ მურვანიძე, კომპოზიტორი გიორგი ცინცაძე და თეატრმცოდნე მანანა გეგეჭკორი. კომპეტენტურმა ჟიურიმ, შარშანდელისგან განსხვავებით, პრიზი ყველა ნომინაციაში გასცა. ჟიურის თავმჯდომარემ, თემურ ჩხეიძემ დაჯილდოვების ცერემონიაზე შეკრებილ ათობით ახალგაზრდა რეჟისორს მიმართა: „არსებულის მხოლოდ ნგრევა არ არის გარანტია მომავლისა. კარგია, რომ ეძებთ ახალს და ცდილობთ ძველის ნგრევას, მაგრამ ეს თვითმიზნად არ უნდა გექცეთ. სურვილი: არ გავიმეორო, რაც იყო, კარგია, მაგრამ მთავარია ხელობის დაუფლებისკენ სწრაფვა და იმის მიღწევა, რომ შენი განწყობა დარბაზში მსხდომსაც გადასდო“. თემურ ჩხეიძის ამ განცხადებასა თუ შეფასებაში, რომლითაც მან ახალგაზრდებს ფესტივალის დახურვაზე მიმართა, ნათლად ჩანს ის ტენდენცია, რაც

ახალგაზრდა ქართველ რეჟისორთა შემოქმედების პირველივე ეტაპზე შეინიშნება. ფესტივალში მონაწილე რეჟისორების უმრავლესობა ეძებდა გამომსახველობის ორიგინალურ ფორმას, რასაც ხშირ შემთხვევაში მთავარი სათქმელი და სპექტაკლების შინაარსი ეწირებოდა. თუმცა, ფესტივალში მონაწილეობდა ისეთი სპექტაკლები, სადაც ფორმით გატაცება ნაკლებად იყო, მაგრამ ამბის თხრობის ხერხებიც არ იყო გამართული.

ოცდახუთწუთიანი სპექტაკლების ფესტივალი, რომლის დამფუძნებელი ნიკა თავაძეა, ხოლო აღმასრულებელი პროდიუსერები რეჟისორი დათა თავაძე და დრამატურგი დათო გაბუნია, კარგად იყო ორგანიზებული. სპეციალურად ფესტივალისთვის მალაღკოლი-გრაფიულ დონეზე დაიბეჭდა ფესტივალის კატალოგი, რომელშიც შედიოდა ახალი ქართული პიესები, რომლებიც ფესტივალის სპექტაკლებისთვის საგანგებოდ დაინერა და კონკურსშიც მონაწილეობდა. ოცდახუთწუთიანი სპექტაკლების ფესტივალის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისება სწორედ ის გახლავთ, რომ სპეციალურად ამ ფესტივალისთვის უკვე რამდენიმე წელია იწერება ახალი ქართული, პიესები, რეჟისორები სისტემატურად თანამშრომლობენ დრამატურგებთან, რაც მისასაღებელია და მომავალში საინტერესო შედეგის მომტანიც. ამ მიმართულების გამო ფესტივალმა ახალგაზრდული ლაბორატორიის ფუნქციაც შეიძინა, სადაც რამდენიმე ახალგაზრდას ექსპერიმენტების წარმოების საშუალება მიეცა. თითოეული მათგანი უშუალო შემოქმედებით კავშირებს ამყარებს მათივე თაობის სცენოგრაფებთან, კომპოზიტორებთან, მსახიობებთან.

ოცდახუთწუთიანი სპექტაკლების ფესტივალი მრავალმხრივ არის საინტერესო და მნიშვნელოვანი. მაშინ, როცა თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში სტუდენტები ვერ ახერხებენ თავიანთი საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების ჩვენებას საკუთარი კოლეგებისა და თეატრალური საზოგადოებისათვის, „Ardi Fest“-მა ეს ფუნქციაც შეიძინა და ის აძლევს საკუთარი შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალებას არა მხოლოდ სტუდენტს, არამედ უკვე დიპლომირებულ სპეციალისტსაც. წლებანდელ ფესტივალში მონაწილეობდნენ ისეთი ახალგაზრდა რეჟისორები, რომლებსაც უკვე აქვთ დაგროვილი გარკვეული გამოცდილება და მათ პროფესიულ სცენაზეც დაუდგამთ არა ერთი სპექტაკლი. ასეთები არიან: პაატა ციკოლია, ლევან ხვიჩია, მათა დობოჯგინიძე, ნინი ჩაკვეტაძე, იოსებ ბაკურაძე. მათი მონაწილეობა ფესტივალში გარკვეულ ტენდენციასაც მიუთითებს. ამ ახალგაზრდებს მუდმივად აქვთ სურვილი ამ სფეროში მოღვაწეობის და

ხელიდან არ უშვებენ არც ერთ შანსს, სადაც თავს გაახსენებ მაყურებელს, თეატრალურ საზოგადოებას და შეეცდებიან საკუთარი შესაძლებლობების გამოვლენას. მართალია, მათი უმრავლესობა სტუდენტის სტატუსს აღარ ატარებს, მაგრამ მათ მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლები დიდად არ განსხვავდება სტუდენტური სპექტაკლის სპეციფიკისა და მხატვრული ხარისხისგან.

ოცდახუთწუთიანი სპექტაკლების ფესტივალი მეტად მნიშვნელოვანი ქართული თეატრის მომავალი ტენდენციების გამოსავლენად, ხელს უწყობს ახალგაზრდა დრამატურგების მოტივირებას, მონაწილეებს აჩვენებს შეთავაზებულ პირობებში გამოსავლის ძიებას, დეკორაციის და რეკვიზიტის მონაცემებს დროის მცირე მონაკვეთში. ნლევანდელმა ფესტივალმა ისიც გამოავლინა, რომ რეჟისორის და მსახიობის ოსტატობის სწავლება საკმაოდ დაბალ დონეზე მიმდინარეობს საქართველოში. ახალგაზრდა რეჟისორების უმრავლესობას უჭირს პიესის არჩევა, მხატვართან და მსახიობთან მუშაობა. დასაფიქრებელია, ახალგაზრდა რეჟისორების ლტოლვა ისეთი თემებისადმი, როგორცაა: ძალადობა, შიში, დეპრესია, გაუცხოება, ოჯახური კონფლიქტები. ფესტივალზე წარმოდგენილი სპექტაკლების უმრავლესობას სევდა, დეპრესია და ძალადობა (სხვადასხვა ხასიათის და ფორმის) გასდევს ფონად. თოთხმეტი სპექტაკლიდან თითქმის არ შემხვედრია კომედიის, ფარსის, ვოდვეილის ჟანრის სპექტაკლები. ყველაზე ნათელი და იუმორით გაჯერებული სპექტაკლები ეკუთვნოდან ნინი ჩაკვეტაძეს „არა უშავს“ და მიხეილ ჩარკვიანს „მიაუ“.

ნლევანდელ ფესტივალში მონაწილეობდა ახალგაზრდა დრამატურგების ალექსანდრე ჩილვინაძის „ტურისტებს აშას არ უჩვენებენ“, დათა ჩიხლაძის „Wodka Gorbachow“, დათა ფირცხალავას „ტკბილი სახლი“, ალექსანდრე ლორთქიფანიძის „თევზის იავნანა“, პაპუნა ჭელიძის „სალათის ფოთლები“, პაატა ციკოლიას „Love Rats“ პიესები. ზემოჩამოთვლილი მცირე ფორმატის პიესებიდან პრიზი საუკეთესო დრამატურგიისთვის სრულიად სამართლიანად **დათა ფირცხალავას** „ტკბილი სახლს“ ერგო. მაყურებლისთვის მოულოდნელი არ ყოფილა ის, რომ პრიზი საუკეთესო დრამატურგიისთვის დათა ფირცხალავას გადაეცა (საპატიო დიპლომი მას ჟიურის წევრმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა მანანა გეგეჭკორმა გადასცა), რადგან პიესა ოსტატურად აგებულია ორი ძმის დიალოგზე. სხარტი, მოქნილი, შინაარსის მატარებელი ტექსტი მაყურებელს არ ადუნებს და მას ყურადღებით უსმენს. ფესტივალის კონკურსში მონაწილე პიესებს შორის დათა ფირცხალავას



ლავას „ტკბილი სახლი“ გამოირჩეოდა დასრულებული და გამართული სიუჟეტით, მართალია მასაც ესკიზის სახე აქვს, მაგრამ მცირე ფორმატში ავტორმა მოასწრო და მოახერხა მთავარი სათქმელის მკითხველამდე და მაყურებლამდე მიტანა. პიესა თავად დრამატურგმა დადგა და მასში ორი მსახიობი დავით ჭიჭინაძე და მირიან ჯეჯელავა მონაწილეობდნენ. მსახიობებმა შეძლეს ტექსტის ზუსტი გაცოცხლება და მისი მაყურებლამდე საინტერესოდ მოტანა. სპექტაკლი მუსიკალურად თინათინ დალაქიშვილმა გააფორმა.

საუკეთესო კომპოზიტორად ჟიურის წევრმა გიორგი ცინცაძემ ალექსანდრე (სანდრო) ნიკოლაძე დაასახელა. მიუხედავად იმისა, რომ ახალგაზრდა კომპოზიტორმა ნიკა ფასურმა ფესტივალის რამდენიმე სპექტაკლი გააფორმა და სხვათა შორის საინტერესოდაც, ჟიურის რჩეული მაინც ალექსანდრე ნიკოლაძე გახდა. მას ეკუთვნოდა მუსიკა ფიზიკური თეატრის სპექტაკლისთვის „სიზმარი“ (რეჟისორი შალვა გოგოლაძე). შალვა გოგოლაძე და მისი დასის წევრები გიორგი ღონღაძე, ლაშა რობაქიძე და იაკობ გოგიტაშვილი უკვე მესამე წელია მონაწილეობენ აღნიშნულ ფესტივალში და არასოდეს რჩება აღუნიშნავი მათი დადგმები. ნელს ჟიურის მოწონება სპექტაკლის მუსიკამ დაიმსახურა, თუმცა პირადად მე ალექსანდრე ნიკოლაძის მუსიკალური თემები მონოტონური და კონცეპტუალურად გაუაზრებელი მომეჩვენა. ფიზიკური თეატრის მსახიობები სიტყვის უგულვებლყოფით გვიჩვენებდნენ ამბავს ძალაუფლების წყურ-



ვილსა და მისი დამლუპველი თვისების შესახებ. რომ არა სპექტაკლის თვითირონიით და იუმორით გაჯერებული საფინალო მიზანსცენა, სპექტაკლი პრიმიტიულის შთაბეჭდილებას დატოვებდა. რეჟისორი შალვა გოგოლაძე პლასტიკის ენის ყველა ძველ, ტრივიალურ საშუალებას იყენებს, თუმცა ამ ჯგუფის არსებობის და შემდგომი განვითარების მნიშვნელობა თეატრალურ საზოგადოებასაც და ჟიურისაც კარგად ესმის, რაც ერთ-ერთ ნომინაციაში გამარჯვებით სრულდება ხოლმე. იმედია, ახალგაზრდები მუშაობას ამ მიმართულებით გააგრძელებენ და შემოქმედებითადაც განვითარდებიან. მთავარი პრობლემა რაც მათ სპექტაკლებს ეტყობათ - ეს სპეციფიკური განათლების მიუღებლობაა.

საუკეთესო მხატვრის პრიზი გიორგი უსტიაშვილს მურაზ მურვანიძემ გადასცა ლევან ხვიჩიას სპექტაკლისთვის „სალათის ფოთლები“. ფარდის გახსნისთანავე მაყურებლის ყურადღება ტუალეტის ქაღალდებით გაფორმებულმა სამეფო უზნის თეატრის სცენამ მიიპყრო. ფესტივალში მონაწილე მხატვრებიდან გიორგი უსტიაშვილის ნამუშევარი, მართალია, ყველასგან გამორჩეული იყო, რადგან მხატვარმა მოახერხა ატმოსფეროს შექმნა და პიესის აზრობრივი გააზრებაც, მაგრამ მისი მხატვრობა დრამატურგიას იყო მოკლებული, არ ჰქონდა განვითარება. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მისი დეკორაცია არ თამაშდებოდა, მას მხოლოდ ბუტაფორიის ფუნქცია ჰქონდა.

ქალის როლის საუკეთესო შემსრულებლად ჟიურიმ მარიამ კიტია დასახელა ლამაზ ბერსენაძის სპექტაკლში „ტურისტებს ამას არ უჩვენებენ“ შესრულებული როლით. როგორც ჩანს, ჟიურიმ მარიამ კიტია შინაგანი ფსიქოლოგიზმით შექმნილი როლის გამოამარჩია. თუმცა, მარიამ კიტიას კონკურენტებად იაკო ჭილაია (ნინი ჩაკვეტაძის სპექტაკლი „არა უშავს“) და ნინუცა მაყაშვი-

ლი (იოსებ ბაკურაძის სპექტაკლი „სრულიად საქართველოს მოსახლეობის აზრი“) სახელდებოდნენ. ამ სამი მსახიობის გარდა, საფესტივალ პროგრამაში კიდევ ორი მსახიობი ქალი: ანუკა გრიგოლია და სალომე ჭულუხაძე მონაწილეობდნენ. ნლევანდელ ფესტივალში სულ ექვსამდე ქალმა მსახიობმა ითამაშა როლი. ძნელი სათქმელია, მათგან რომელმა შექმნა მხატვრული სახე, მაგრამ ხასიათების მოძებნის თვალსაზრისით, იაკო ჭილაიამ და ნინუცა მაყაშვილმა შეძლეს ტიპაჟების დახატვა, რომლითაც გმირთა ხასიათები იკვეთებოდა. მათ მიერ ნათამაშებ როლებს ეტყობოდათ იუმორის, ირონიის, გროტესკის კვალი, რაც მათ როლებს სხვადასხვა ფერებს აძლევდა. მათგან განსხვავებით, მწირ გამომსახველობით ხერხებს იყენებდა მარიამ კიტია თავისი როლისთვის. ამაში მას ხელს უწყობდა სპექტაკლის სტილისტურ-ჟანრული გადანწყვეტაც.

საუკეთესო მსახიობი მამაკაცის დიპლომი გაგა შიშინაშვილს თავად ჟიურის თავმჯდომარემ თემურ ჩხეიძემ გადასცა. ჟიურის გადანყვეტილებას, მამაკაცი მსახიობის გამოვლენისას, კითხვითი ნიშნის ქვეშ არავის დაუყენებია გიორგი შიშინაშვილის მიერ შესრულებული როლი მიხეილ ჩარკვიანის მონო სპექტაკლში „მიაუ“. გიორგი შიშინაშვილმა მხოლოდ ერთმა შეძლო საკმაოდ პრეტენზიული მაყურებლის ყურადღების მიპყრობა. მოგეხსენებათ, მონო სპექტაკლების თამაში ოსტატ მსახიობთაგან მხოლოდ რამდენიმეს შეუძლია, ახალგაზრდა მსახიობმა კი, რომელსაც პროფესიული სრულყოფამდე ბევრი აკლია, შეძლო მაყურებლის „დაჭერაც“ და მის მიერ მოთხრობილ ამბავშიც ჩართვა. ამბავი კი რომელიც სიუჟეტის მიხედვით აბსურდულს და თითქმის შეუძლებელს ჰგავდა, შიშინაშვილმა რეალურს მიუახლოვდა და გადადლილი, დასევდიანებული და დამძიმებული მაყურებლის გამოცოცხლებაც მოახერხა. სწორედ ამ პასაჟების გამო გახდა მის მიერ შესრულებული როლი გამარჯვებული. რაც შეეხება სპექტაკლის რეჟისორს — მიხეილ ჩარკვიანს, ის იმ მცირერიცხოვან ახალგაზრდა რეჟისორთა რიგშია, რომლებიც სწორად და ზუსტად არჩევენ პიესას დროის კონკრეტულ მონაკვეთსა და სიტუაციაში. ფესტივალზე წარმოდგენილი ორი მონო სპექტაკლიდან (დავით ჩხარტიშვილის „კრეპსის უკანასკნელი ფირი“) მიხეილ ჩარკვიანს გამარჯვება სწორედ მსახიობის და დრამატურგიული მასალის ზუსტად არჩევამ მოუტანა. რაც შეეხება მეორე მონო სპექტაკლს: დავით ჩხარტიშვილი არ არის პირველი, რომელსაც აბსურდის დრამატურგია იტაცებს, „კრეპსის უკანასკნელი ფირიც“ ბევრი ახალგაზრდა რეჟისორის მიერ განხორციელებულა სასწავლო პროცესშიც

და სასწავლო პროცესის დასრულების შემდეგ, მაგრამ არც ერთი მცდელობა არ ყოფილა წარმატებული. მიუხედავად იმისა, რომ დავით ჩხარტიშვილმა არჩევანი ახალგაზრდა თაობის ერთ-ერთ გამორჩეულ მსახიობზე — პაატა ინაურზე შეაჩერა, მათმა თანამშრომლობამ სწორედ პიესის არჩევანის გამო დადებითი შედეგი ვერ გამოიღო.

საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრისთვის პრიზი ვასო აბაშიძის მუსიკისა და დრამის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა და ჟიურის წევრმა, რეჟისორმა დავით დოიაშვილმა **პაატა ციკოლიას** გადასცა. პაატა ციკოლია იმ რეჟისორთა კატეგორიას მიეკუთვნება, რომელიც თავიდანვე გამოირჩეოდა საკუთარი ხელნერით და თემებით, რომლებსაც ის სცენაზე აცოცხლებდა. მას სარეჟისორო განათლება ჯერ გიზო ჟორდანიასთან, შემდეგ ავთანდილ ვარსიმაშვილთან, და ბოლოს რობერტ სტურუასთან აქვს მიღებული. მას უკვე დადგმული აქვს რამდენიმე სპექტაკლი რუსთაველის და მარჯანიშვილის თეატრების სცენებზე. მის სპექტაკლებში დომინირებს ძალადობის პრობლემა, რომელიც ხან სიტუაციის, ხანაც პერსონაჟების სახით გვევლინება. ერთადერთი გამონაკლისი მისი სპექტაკლი „ქალები, ღალატი“ იყო, რომელიც რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე დაიდგა, თუმცა აქ პერსონაჟები იყვნენ ოჯახური ძალადობის მსხვერპლნი ხან პირდაპირი, ხანაც ირიბი გავლენით. პაატა ციკოლიამ

საკმაო გამოცდილებაც შეიძინა და ეს ეტყობოდა კიდეც მის საფესტივალო სპექტაკლს „Love Rats“, რომელშიც პროფესიონალი მსახიობები ალექო ბეგალიშვილი, გიორგი ვარდოსანიძე და დევი ბიბილიეშვილი მონაწილეობდნენ. სპექტაკლი პროფესიულად იყო გამართული, მიზანსცენები დახვეწილი, დიალოგი ლოგიკურად ვითარდებოდა. სწორედ ამ ფაქტორების გათვალისწინებით გამოარჩია ჟიურიმ პაატა ციკოლიას რეჟისორული ნამუშევარი. საპატიო პრიზის გარდა ახალგაზრდა რეჟისორმა დავით დოიაშვილისაგან მიიღო მნიშვნელოვანი შეთავაზება: მუსიკისა და დრამის თეატრში ერთ სპექტაკლს განახორციელებ. სპექტაკლის ხარჯებს მთლიანად მუსიკისა და დრამის თეატრი გაიღებს.

ოცდახუთნუთიანი სპექტაკლების ფესტივალს კიდეც ერთი ნომინაცია აქვს „სპეციალური პრიზი“, რომელიც ყოველწლიურად ჟიურის გადაწყვეტილების შესაბამისად გადაეცემა ფესტივალის რომელიმე გამორჩეულ მონაწილეს. წელს ეს პრიზი სპექტაკლს „არა უშავს“ გადაეცა. ის დევიდ აივზის პიესის მიხედვით **ნინი ჩაკვეტაძემ** დადგა. სპექტაკლში ორი მსახიობი იაკო ჭილაია და შაკო მირიანაშვილი მონაწილეობს. ბეტი და ბილი შემთხვევით ხვდებიან ერთმანეთს დაუკონკრეტებელ ადგილას, სავარაუდოდ ვილაცის ან რალაცის მოსაცდელში. მათ შორის სხარტი დიალოგი იმართება და სიტყვებით თამაშობენ. ინტონაციების მუდმივი



ცვლა კეკლუცობაში გადაიზრდება და ახალგაზრდები ერთმანეთითაც ინტერესდებიან. სპექტაკლს ეტყობა რეჟისორის ნამუშევარი მსახიობებთან, მსახიობებს კი მონადინება და პროფესიული მიდგომა დაკისრებული მოვალეობისადმი, ასევე ორივე მსახიობი კარგი პარტნიორობის გრძნობის ფლობის შთაბეჭდილებასაც ტოვებდა. ნინო ჩაკვეტაძის სპექტაკლი ერთ-ერთი ყველაზე გამართული სპექტაკლი იყო საფესტივალო პროგრამაში, რომელმაც ზედმინევენით კარგად მოახერხა დაკისრებულ ქრონომეტრაჟში ამბის დანყება, სიუჟეტის განვითარება და მისი ლოგიკურად დასრულება. ამ თვალსაზრისით, საინტერესო იყო მაია დობორჯგინიძის სპექტაკლი „ახლა დაიძინებ“, რომელშიც სალომე ჭულუხაძე და შაკო მირიანაშვილი მონაწილეობდნენ. სიუჟეტის თხრობის თვალსაზრისით, ამ სპექტაკლთან არავითარი პრეტენზია არ მაქვს, მაგრამ სუსტად ჩანდა რეჟისორის პოზიცია, მისი ფანტაზია სადა მიზანსცენებში. მისმა არჩევანმა მამაკაცის როლის შემსრულებლის შემთხვევაში უფრო გამოიღო შედეგი, ვიდრე ქალი მსახიობის შერჩევას. საერთოდ, შაკო მირიანაშვილი, რომელიც შარშანდელ ფესტივალში მანერული და სტილიზებული მსახიობის ამპლუის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, წელს მას ეს ნაკლებად ეტყობოდა და ერთმანეთის პარალელურად სხვადასხვა სპექტაკლში ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული მხატვრული სახეები შექმნა.

პრემიერებული სპექტაკლების მიღმა დარჩა სოსო ბაკურაძის საავტორო სპექტაკლი „სრულიად საქართველოს მოსახლეობის აზრი“, რომელშიც სამი მსახიობი: გიგი მიგრიული, ნინუცა მაყაშვილი და ვასილ გაბაშვილი მონაწილეობდნენ. თანამედროვე და აქტუალურ სოციალურ თემაზე აგებულ პიესაში რეჟისორი შეეცადა სხვადასხვა პრობლემის წამოჭრას და დრამატურგიული ხაზების გამოკვეთას, თუმცა ამ მცდელობაში დაიკარგა მთავარი: მიზანმიმართული ერთიანი სიუჟეტური ხაზი და პიესა ისე გათამაშდა, რომ სიუჟეტურად არ შეიკრა და მას არ ჰქონდა ფინალი. მიუხედავად იმისა, რომ სამივე მსახიობი შეეცადა ხასიათების შექმნას და ეს გარეგნულად მაინც მოხერხდა, სპექტაკლის გადარჩენა მათ ვერ შეძლეს. საინტერესო პოლიტიკური შტრიხებით დატვირთული პიესა დადგა თეონა მესტუმრემ. დავით ჩიხლაძის „Wodka Gorbachow“, ერთ-ერთი საინტერესო პიესა იყო კონკურსში მონაწილე სპექტაკ-

ლებს შორის. ის კარგად და ხატოვნად, სურათებად იკითხება, მაგრამ თეატრალურად ვერ გათამაშდა. ამაში „ბრალი“ მხოლოდ რეჟისორს როდი მიუძღვის, პასუხისმგებლობა ამ შემთხვევაში მსახიობებზეც ვრცელდება, განსაკუთრებით ირაკლი ჩხიკვაძეზე, რომლის მიერ მოფიქრებული გმირის ხასიათი, რომელიც გარეგნულად მხოლოდ სიარულის მანერაში გამოიხატა, ლოგიკურ საფუძველს იყო მოკლებული და მაყურებლისთვის დამლელი აღმოჩნდა. თავად პიესა კი სრულიად შესაძლებელი იყო უკეთესად გათამაშებულიყო და გაჟღერებულიყო კიდევ.

ჟიურიმ სავსებით მართებულად დააჯილდოვა რეჟისორი გიზო ჟორდანიას, რომლის ყოფილ სტუდენტთა უმრავლესობა მონაწილეობდა სპექტაკლებში. გიზო ჟორდანიას სახელოსნოს კურსდამთავრებულები ყოველთვის გამოირჩეოდნენ ქართულ თეატრში თაობებს შორის, მათი უმრავლესობა დღეს წარმოადგენს თანამედროვე ქართული თეატრის მოქმედ და მნიშვნელოვან ძალას. ასეთი „პირი უჩანს“ მისი ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბებულ ჯგუფსაც, რომელმაც უკვე განახორციელა რამდენიმე დადგმა. გიზო ჟორდანიას იყო იმ იშვიათ გამონაკლის პედაგოგს შორის, რომელიც ოთხი დღის განმავლობაში თვალს ადევნებდა ფესტივალის სპექტაკლებს. ჩემს გაცუებას ინვევდა ისიც, რომ დარბაზში ვერ ვხედავდით თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორებს, პედაგოგებს, რომლებმაც ოთხი წლის განმავლობაში პროფესია შეასწავლეს იმ ახალგაზრდებს, რომლებიც სცენაზე ერთგვარ ანგარიშს აბარებდნენ – თუ რა ისწავლეს. ამ იშვიათ გამონაკლისებს შორის გიზო ჟორდანიასთან ერთად გამოჩნდნენ შალვა განერელია და ცოტნე ნაკაშიძე. ფაქტია, რომ უფროსი თაობის პედაგოგები გაცილებით გრძნობენ პასუხისმგებლობას, ვიდრე ახალგაზრდა ან საშუალო თაობის პროფესორები.

ფესტივალის ფარგლებში მოენყო შევედური საღამო, რაც ითვალისწინებდა შევედური პიესის ქართულ კითხვას. იუნას ჰასენ ხემირის პიესა „ხუთჯერ ღმერთი“ სამეფო უბნის თეატრის მსახიობებმა ნაიკითხეს. პროექტი განხორციელდა სტოკჰოლმის თეატრთან თანამშრომლობით. ფესტივალი დაიხურა ნინი ჩაკვეტაძის სპექტაკლით „ბრმა ფერი“ (თარგმანი დათო გაბუნიასი), რომელიც მან სამეფო უბნის თეატრის სცენაზე რამდენიმე ხნის წინ დადგა.

სპექტაკლები

თაქაჩ ქუთათქაქე

ფოთის თეატრის თბილისში

გრიბოედოვის თეატრის მცირე სცენაზე გაიმართა ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის თეატრის მორიგი გასტროლი. თბილისელმა მაყურებელმა იხილა თეატრის პრემიერა, თანამედროვე ბოსნიელი დრამატურგის, დანიელა ჯანჯიჩის „ყვითელი დღეები“ (რეჟისორი დავით მღებრიშვილი, პიესის თარგმანი ეკუთვნის ნათია მიქელაძე-ბახსლიანს. მხატვარია თამარ ოხიკიანი. ქორეოგრაფი - ირინა კუმარავა). იგი დაიბეჭდა 2010 წლის 10 საუკეთესო თანამედროვე გერმანულენოვანი პიესების კრებულში. პროექტის რეალიზება ფოთის თეატრში გოეთეს ინსტიტუტმა დააფინანსა. წარმოდგენაზე შემოქმედებითა ჯგუფმა რამდენიმე თვე იმუშავა და პრემიერა 10 მარტს გამართა. რეჟისორ დავით მღებრიშვილის პირველი შეხვედრა ფოთის თეატრის დასთან და მისი დაინტერესება პოლიტიკური თემატიკით, ვფიქრობ, მოსალოდნელიც იყო. მას ხომ წარმატება მოუპოვა სამეფო უზნის თეატრში განხორციელებულმა დადგამამ „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“. ი. მისინას ამ ორიგინალური პიესის საფუძველზე რეჟისორმა შთამბეჭდავად ასახა პოლიტიკურ ბიზნესთანამშებში განაფული სახელისუფლებო მაფიის თეატრალიზებული მეთოდოლოგია. რეჟისორი თავის მორიგ წარმოდგენაში ფოთის თეატრის სცენაზე შეეცადა გაეაზრებინა კიდევ ერთი აქტუალური პრობლემა - ეთნოკონფლიქტების მოდელი, ის აპრობირებული ავანტიურა, რომელიც ხელოვნურად, მაგრამ საფუძვლიანად ანგრევს ერების, ადამიანებისა და ზოგადად სამყაროს ნორმალური განვითარებისა და ფუნქციონირების ბუნებრივ რეჟიმს.

დანიელა ჯანჯიჩის პიესის განხორციელება

ფოთის თეატრში გარკვეულწილად სიმბოლურ-რიცაა. ფოთი ხომ აფხაზეთის სიახლოვეს მდებარეობს და 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომის დროსაც დაიბომბა. შესაბამისად, ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუცნობიერებელია თავს დატყეხილი ტრაგედიის მიზეზ-შედეგები, ადამიანურ ურთიერთობათა სამომავლო პერსპექტივა. გაურკვეველი, ჯერაც გაუაზრებელი ომების სერია და ხელოვნურად ჩანერგილი ურთიერთსიძულვილის მექანიზმი მრავალ უპასუხოდ დარჩენილ შეკითხვას აღძრავს. ასეთი მოქნილი ეთნოკონფლიქტების პოლიტიკის გაღვივების ტრადიცია კი, როგორც ირკვევა, მხოლოდ ქართული სინამდვილისათვის არ არის დამახასიათებელი და მსოფლიოში აპრობირებული მეთოდოლოგიით იმართება. ვფიქრობ, ამის გააზრებასაც შეეცადა რეჟისორი, რადგან დამკვიდრებული სიძულვილით გაჟღენთილი, თითქმის ინფანტილური მტრობა, უკვე მრავალმხრივ ბადებს საფუძვლიანი დაქვევების, სიღრმისეული განსჯის სურვილსაც და მწარე ირონიის საბაბსაც.

სპექტაკლის სცენოგრაფია შავია, სცენის ცენტრში მდებარე სფეროზე, რაც უსახური დედამიწის სიმბოლოდ აღიქმება, ფიცარია გადებული. იგი ე.წ. საქანელის ასოციაციასაც ინვესტს და, სავარაუდოდ, ამა ქვეყნის მპყრობელთა დიდი პოლიტიკით გართობის მეტაფორად აღიქმება. ავანსცენის კიდეზე წყვილი ჯარისკაცის ფარაჯა მიუფენიათ. იქვე დევს წყვილი ავტომობილი და წყლის მათართ. სპექტაკლის დასასრულიდანვე იქმნება აზრი, რომ ომის თემის პარალელურად, სცენაზე წყვილი მამაკაცის სულიერი ტრაგედია გათამაშდება. გარდა ამისა, სცენის სიღრმეში ორი ფიცარიცაა ბილიკად გადებული. ეს ის საცალფეხო ბილიკია, რომელზე გავლაც მხოლოდ ხალხს თუ ხელენიფება. მასზე გასვლა კი დიდ ძალისხმევასთანაცაა დაკავშირებული, რადგან „ბილიკი“ გაურკვეველ წყვილადს ერწყმის. წარმოდგენაში ამ კითხვაზე პასუხი ორაზროვნად იკითხება. შეშინებული, დაბნეული, უშნეო ადამიანი, ისევე დამაგოგიური პოლიტიკის მსხვერპლად მოიანზრება და ზომბირებული იმარჯვებს იარაღს. თუმცა ის ფაქტი, რომ რეჟისორმა ღია ფინალით დაასრულა სპექტაკლი და ცოლისძმამ დის დაკარგვის შემდგომაც ვერ გაიძევა მონინალმდევე ეთნიკური ჯგუფის, ანუ ე.წ. მტრული ბანაკიდან წარმომავალი სიძე მოსაკლავად, გაურკვეველ იმედს აღძრავს.

მომხიბლავი, ფოლკლორული მოტივებით გაჟღენთილი მუსიკალური პარტიტურა სოფლური იდილიის ატმოსფეროსაც გეთავაზობს და მის მკვიდრთა გულუბრყვილო, დამყოლ ხასიათზეც მიგვანიშნებს. პრიმიტიული საზოგადოება კი წინაპირობაა მათი მოხერხებული მართვის, დემაგოგიური პოლიტიკით წარმატებული მანიპულირებისთვის. სპექტაკლში სულ სამი მოქმედი გმირია - და-ძმა და სიძეც (მსახიობები: მარიკა ბუკია, გიორგი სურმავა და ჯანო იზორია). წარმოდგენა აქტიურად ეხმარება იმ ომის თემას, რომელიც შესაძლოა ყოველ წუთს აზვირთდეს და ცუცხლის ალში გაახვიოს სამყარო. მას არა მარტო ქვეყნებს, არამედ ჩვეულებრივი, რიგით ადამიანთა შინაგანი სამყარო მოუცავს. თუმცა, აღსანიშნავია ისიც, რომ თითოეული მათგანი დროდადრო კიდევც მიესწრაფვის გააცნობიეროს იმ ბოროტების წარ-

მომავლობა, გაუცხოების ლოგიკურ შედეგად რომ მოიაზრება. ამ ხელოვნური გაუცხოების მკაფიოდ წარმოსაჩენად კი, რეჟისორი საკმაოდ ხშირად გვთავაზობს სპექტაკლის მოქმედ გმირებს შორის აღმართულ ფიცრებს. იგი მიგვანიშნებს, რომ გაუცხოების ფაქტორი უხეში და ყალბია. თუმცა ვინმე „უხილავი ძალის“ მიერ ოსტატურად ჩანერგილი აგრესია მარიონეტებად აქცევს ადამიანებს, აიძულებს მათ იქცნენ ბრძანების მორჩილ აღმსრულებლებად და დაპირისპირებულ ეთნიკურ ჯგუფებად, დაშლილი საზოგადოება მარადიული ეჭვით განანყონ ერთმანეთისადმი.

სცენაზე მოკლევადიანი, ხორცსავე ქალბატონი შემოიჭრება და სახეგაბადრული, თეთრი მანდილით ინყებს ცეკვას. ნელ-ნელა ვხვდებით, რომ არცთუ ახალგაზრდა და ტანკენარი, მაგრამ უსაზღვროდ ბედნიერი ქალი საპატარძლოა. მას „მტრის“ ბანაკიდან ხმელ-ხმელი ახალგაზრდის წინადადება მიუღია და მზად არის ეს სიყვარული ბოლომდე დაიცვას, უფრო მეტიც, თავგანწირვით, სიკვდილის ფასად უერთგულოს, რასაც წარმატებით ახერხებს კიდეც.

ფეიქრობ, მსახიობთა კოსტუმები არცთუ შესაფერისია სცენურ გმირთა ინდივიდუალობის ნათელსაყოფად. ფიცრები კი, რომლითაც რეჟისორი ესწრაფვის მკაფიოდ გამოკვეთოს გაუცხოების პრობლემა, არცთუ ეფექტური ფორმა აღმოჩნდა. მით უფრო, რომ თითქმის ანალოგიურ მიზანს ისახავს სცენასა და დარბაზს შორის გაჭიმული თოკი, რომლითაც კვლავ პლაკატურად მოგვეჩვენება ინფორმაცია ხელოვნურად დადგენილი საზღვრების თაობაზე.

გერმანულენოვანი პიესის ქართული თარგმანი გაუმართავია და დედანთან მიმართებაში განხორციელებული მრავალმხრივი კორექტივების მიუხედავად, პიესისეული მონტაჟი სპექტაკლში დაშლილი ფრაგმენტების სახით აღწევს მაყურებლამდე. ამიტომაც დიდის გაჭირვებით იკვეთება რეჟისორის კონცეფცია.

სპექტაკლის შემდეგ გავესაუბრეთ თეატრის მმართველს, – თენგიზ ხუხიას. მან აღნიშნა, რომ ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი დაარსდა 1882 წელს. საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ ფოთის საკათედრო ტაძრის დახურვის შედეგად შენობა ფოთის თეატრს გადაეცა. ხოლო დამოუკიდებლობის მოპოვებისთანავე, საქართველოს საპატრიარქოსა და თეატრს შორის აღნიშნულ შენობაზე დავა 15 წელი გაგრძელდა. გარკვეული ჯგუფი თეატრის გაუქმებასაც კი ითხოვდა.

თენგიზ ხუხია თეატრის დირექტორად 2005 წელს დაინიშნა, მმართველია 2007 წლიდან, როდესაც თეატრის ძველი შენობა ოფიციალურად გადაეცა საპატრიარქოს და თეატრისათვის ახალი ნაგებობის აგება გადაწყდა. მას შემდეგ დასი ქალაქ ფოთის რუსთაველის ქუჩაზე მდებარე კულტურის სახლში შეასახლეს, სადაც 2006 წლამდე



სარემონტო სამუშაოები მიმდინარეობდა.

თენგიზ ხუხიას დანიშვნამდე (იგი პროფესიით იურისტ-ეკონომისტი) ამ თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი ალექსანდრე ჯანელიძე იყო. მისი მოღვაწეობისას დასი წარმოდგენების გასამართად სხვადასხვა სივრცეს იყენებდა — „მეზღვართა კლუბს“, ქუჩას და სხვა. მომთაბარეთა მოღვაწეობამ კი პროფესიულ ზრდაზეც მოახდინა ნეგატიური გავლენა. ამავე პერიოდში გაიმართა „ვაკის თეატრალური სარდაფის“ გასტროლები ფოთში და მაყურებელს შესთავაზეს ო. ეგაძის „ქრონიკები“. თბილისიდან მოწვეულმა რეჟისორმა, ხათუნა ბედელაძემ დადგა გ. ნახუცრიძის „როგორ გვიყვარდა ჩვენ ერთმანეთი“. ირაკლი სოლომანაშვილის „ქვირილობა“ (1998 წ.), ოთარ ბალათურის „ამიკო“ (2002 წ.).

რეჟისორების მოწვევის პრინციპი ტრადიციად ჩამოყალიბდა ფოთის თეატრში და ბოლო 5 წლის განმავლობაში აქ წარმოდგენები დადგეს – ირაკლი გოგიამ („ბუა“, „მორფი“, „ძალაუფლება“, „პილონი“), გაგა გომბაძემ („ზვავი“, „თეატრი“, „ვინ არის ვინ“), რაფ ზიბელტმა (პ. ტურინის „ვირთხებზე ნადირობა“). ჩემს შეკითხვაზე, თუ რატომ მიმართავს თეატრი ასე აქტიურად რეჟისორთა მოწვევის პრინციპს, თენგიზ ხუხიამ განმარტა, რომ სხვადასხვა რეჟისორთან მუშაობის პროცესი დასს საშუალებას აძლევს არ იყოს დამოკიდებული ერთი კონკრეტული რეჟისორის სკოლასა თუ ხელნერაზე. ამგვარი მეთოდით უფრო მეტად დაინკნება მსახიობთა სამემსრულებლო ხელოვნებაცა და მაყურებლისთვისაც გაცილებით საინტერესო იქნება განსხვავებული ესთეტიკის წარმოდგენების ხილვა.

ფოთის თეატრის ხელმძღვანელობა ესწრაფვის სხვადასხვა ასაკის მაყურებელს უმასპინძლოს და ყველასათვის თანაბრად საინტერესო გახადოს ფოთის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება. თეატრის კოლექტივი ბავშვებისთვისაც ზრუნავს და სწორედ მათთვის განხორციელდა სპექტაკლი „ბუა“ (რეჟისორი ირაკლი გოგია). თეატრი რამდენჯერმე ესტუმრა დედაქალაქს ახალი საპრე-

მიერო სპექტაკლით. თბილისელმა მაცურებელმა ფოთელთა თეატრის ახალი წარმოდგენები ჯერ „ვაკის თეატრალური სარდაფის“ სცენაზე იხილა, სადაც წარმოდგენილ იქნა ლ. ბუღაძის „თეატრი“ (რეჟისორი ი. გოგია). შემდეგ კი კინომსახიობთა თეატრში გაცენო გაგა გოშაძის დადგმას „ზვავი“.

2007 წელს ფოთის თეატრმა მონაწილეობა მიიღო ფესტივალში „კავკასია 2007“, სადაც წარმოდგინეს ირაკლი გოგიას „პილონი“ (მხატვარი – ჯანო დანელია, ქორეოგრაფი – ირინა კუპრავა, მონაწილეობენ: ჯანო იზორია, ვია სურმავა, ნაირა ჭიჭინაძე, ნათია გუდაძე, რამინ კილასონია, გუჯა ქარაია, პრემიერა შედგა 2010 წელს.) სპექტაკლს საფუძვლად დაედო, ამერიკელი მწერლის, ნობელის პრემიის ლაურეატის ჯონ სტეინბეკის მოთხრობა „ტორტილა ფლეტის“ ერთ-ერთი გმირის – პილონის ბიოგრაფია, რომლის მიხედვითაც რეზო კლდიაშვილმა თეატრისთვის სპეციალურად შექმნა პიესა. სპექტაკლმა ასახა - ეგოცენტრული, ნარცისული საზოგადოება, სადაც პიესის მთავარი გმირი - პილონი, მიუხედავად მძიმე სოციალური პირობების, ცდილობს შეინარჩუნოს საკუთარი ინდივიდუალობა, ადამიანური ღირსებები და არ იქცეს უსახო მასად.

თეატრის ერთ-ერთი საინტერესო წარმოდგენა განხლდათ ავსტრიელი დრამატურგის - პიტერ ტურინის პიესა - „ვირთხებზე ნადირობა“ (პრემიერა 2009 წლის 28-29 იანვარს გაიმართა. ქართული ადაპტაციის ავტორია ლევან ხეთაგური, რეჟისორი — რაფა ზიბელტი (გერმანია), სცენოგრაფი - მაქს ჯულიან ოტო). ეს პროექტი გოეთეს ინსტიტუტისა და 2008 წელს ჩამოყალიბებული საქართველოს რეგიონალური თეატრების ქსელის მხარდაჭერითა და თანამშრომლობით განხორციელდა. უცხოელი რეჟისორის პონორირა გოეთეს ინსტიტუტმა გადაიხადა, სადადგმო ხარჯები კი ადგილობრივი ბიუჯეტიდან დაიფარა. ფოთის თეატრის ისტორიაში ეს იყო პირველი საერთაშორისო პროექტი, ხოლო ქართულ თეატრში უპრეცედენტო ფაქტი, როდესაც რეგიონის თეატრში სპექტაკლს დგამდა უცხოელი რეჟისორი. ამრიგად, თანამედროვე დრამატურგის, ტურინის პიესა ქართულ ენაზე პირველად ფოთის თეატრის სცენაზე დაიდგა და მსახიობებს გერმანელ რეჟისორთან თანამშრომლობის საშუალება მიეცათ. თბილისელმა მაცურებელმა ეს წარმოდგენა თავისუფალი თეატრის სცენაზე ნახა. იგი აგებულ იქნა გაუცხოების პრობლემაზე. სპექტაკლის მოქმედება ვითარდებოდა ნავაგასყრელზე, სადაც გამოგნებული დეგრადაციის შედეგად, ადამიანები ვირთხებს ემსგავსებოდნენ. მასში ორი პერსონაჟი მონაწილეობდა - ჯანო იზორიასა და მარიკა ბუკიას განსახიერებთ.

რეჟისორ ზურაბ ზეგლარიშვილის მიერ რეი ბრედერის რომანის — „451“ (სცენოგრაფია რეჟისორს ეკუთვნის, ქორეოგრაფია ირინა კუპრავა, მხატვარი — მერაბ კვანტალიანი.) მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლი ტექნიკური პროგრესის გავლენით დეგრაдиრებული საზოგადოების მდგომარეობას ასახავს. მოქმედება ვითარდება 2035 წელს, როდესაც წიგნის კითხვა და მისი შენახვა აკრძალულია. არსებულ საზოგადოებაში კი გამონაკლისია გაი მონტეგი, რომლის ცხოვრე-

ბაც რადიკალურად შეიცვლება მას შემდეგ, რაც ის წიგნის წაკითხვით დაინტერესდება.

თეატრი აქტიურად ზრუნავს დასის ახალგაზრდა, მალალკვალიფიციური კადრებით შესავსებად. ამისათვის ბათუმში უნივერსიტეტში სპეციალურად შეიქმნა ჯგუფი, ხოლო მიმდინარე წელს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში განზრახულია დასავლეთ საქართველოსათვის მიზნობრივი ჯგუფის მიღება. თეატრში მოღვაწე მსახიობთა ძირითადი შემადგენლობა ადგილობრივი კადრია, თუმცა ინვევენდედაქალაქის მსახიობებსაც. მაგალითად, სულ ცოტა ხნის წინათ, მსახიობმა რამაზ იოსელიანმა ლამა ბუღაძის პიესაში განასახიერა ერთ-ერთი მთავარი როლი. თეატრი უმთავრესად იცავს ბალანსს და დგამს ქართულ კლასიკას, თანამედროვე ევროპულსა და პოპროდუქციას. სპექტაკლები იმართება ძირითადად პარასკევი დღეს, ზოგჯერ კი დაკვეთითაც. ფოთის თეატრთან ერთად ფუნქციონირებს ფოლკლორის სახლი, ქორეოგრაფიული სტუდია და თოჯინების თეატრიც. როგორც მმართველისაგან შევიტყვეთ, ფოთის თეატრი, რომლის დარბაზიც 110 მაცურებელს იტევს, ადგილობრივი ბიუჯეტიდან 230 000 ლარით ფინანსდება. 60-მდე თანამშრომლის საშუალო ხელფასი, რომელთაგანაც 20 მსახიობია, 200-დან 350 ლარამდეა. პრობლემურია ტექნიკური აღჭურვილობაც. აღსანიშნავია ისიც, რომ მსახიობებისთვის საშუაო პირობები თითქმის გაუსაძლისია. ხოლო განხორციელებული სპექტაკლები წარმოადგენს მცდელობას, გადარჩიონ თეატრი და, პრობლემების მიუხედავად, შემოქმედებითი პროცესი უწყვეტ რეჟიმში წარიმართოს. გარდა ამისა, დასის დედაქალაქში გახშირებული ვიზიტების მიზანია, მოისმინონ თეატრმცოდნეებისა და მაცურებლის აზრი, ანალოგი გამართონ საკუთარ შემოქმედებით პრობლემებსა და სირთულეებზე.

2008 წელს განხორციელდა ლევან ხეთაგურის იდეა და დაარსდა „საქართველოს რეგიონალური თეატრების ქსელი“ (თავმჯდომარეა ლევან ხეთაგური). ამავე წელს ფოთის თეატრი ევროპის თეატრების ქსელის წევრიც გახდა. რეგიონალური თეატრების ქსელში, სადაც 600-მდე ევროპული თეატრია გახვეწიანებული, მიზნად ისახავს ერთმანეთის გამოცდილების გაზიარებას, თეატრების მხატვრული დონის ამაღლებასა და ერთობლივი პროექტების განხორციელებას. ამ მიზნით, 2008 წლიდან რამდენიმე უცხოური თეატრი ჩამოვიდა საქართველოში (ლიტვის, პოლონეთის, ნორვეგიული, ირანული და სხვა). მმართველი იმედოვნებს, რომ 2012 წელს დასრულდება ახალი თეატრის მშენებლობა. ნაგებობა, სადაც ფოთის თეატრი განთავსდება, კულტურის ცენტრად გადაიქცევა და სხვა თეატრებსაც ხშირად უმასპინძლებს. „ახალ შენობაში გადასვლის შემდეგ, ვიმედოვნებთ, რომ ტექნიკური აღჭურვილობის პრობლემაც მოგვარდება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ზევრ პიროვნებას აქვს თეატრის მხარდაჭერის სურვილი, მაგრამ ამ საქმიანი ნინადადების რეალიზების პროცესს, საგადასახადო პოლიტიკამაც უნდა შეუწყოს ხელი. ვფიქრობ, ამ მიმართულებით კანონში ცვლილებების შეტანა ძალზე აუცილებელი და საშურია“, — აღნიშნა თენგიზ ხუხიაძე.



ჩაბნელებულ სცენაზე გამოსული გოგონა (მსახ. ნატალია გაბრიჭიძე) მხოლოდ ერთი პროექტორით ნათდება. ის წარმოდგენაში მთხრობელის როლს შეასრულებს, მის ექსპოზიციამ კი შექსპირის 66-ე სონეტს შთაგონებით გვიკითხავს და თავადვე უკეთებს კომენტარს: „განა რამე იცვლება? ბოროტისა და კეთილის ბრძოლა გრძელდება...“

სცენაზე ჟივილ-ხივილით შემოიჭრებიან ფერად ტანსაცმელში გამონყოფილი ბედნიერი ბავშვები, ინყებენ ცეკვას, მაგრამ მოდიან შავ და ნაცრისფერ სამოსში გამონყოფილი უცხო ადამიანები და მათ მხიარულებას მოულოდნელად წყვეტენ — ელვის სისწრაფით ხდიან ლამაზ ტანსაცმელს და ტომრებში ტვინიან. სცენაზე რჩებიან შეშინებული, მტირალა, პატარა, შავებში ჩაცმული არსებები, რომლებიც ერთმანეთს მხოლოდ ქალაქიდან გაქცევაზე ესაუბრებიან. ფერადი ბავშვებიდან ერთი რჩება მხოლოდ — ვარდისფერკაბიანი ლუსი, რომელიც სცენაზე გამოჩენისთანავე მის ოთხივე კუთხეში და ცენტრშიც ცარცით წერს: „მიყვარხარ“...

გრძელი ქერა თმით და ამაყი სახით დგას ლუსი (მსახ. ნინო დოლიძე) მოძალადეების წინ და მხოლოდ ერთ სიტყვას იმეორებს ჯიუტად — „სინდისი“.

— დაივიწყე ეგ სიტყვა — უყვირის ნაცრისფერი ზედამხედველი. საჭიროა მისი სამაგალითოდ დასჯა, რომ მსგავსი წინააღმდეგობა აღარ განმეორდეს — სახრჩობელას ყულფთან გოგონა მეგობარ ბიჭს, ივაყს მიმართავს: „მეშინია, ივაყი, თვალები დახუჭე“ — ეს არის მისი უკანასკნელი სიტყვები. ივაყი (მსახ. გიორგი კრავიციანი) განწირული ხმით აპროტესტებს სასტიკ განაჩენს, მაგრამ საყვარელ გოგონას ვერაფერს შეეღობა...

ლუსი ერთადერთი მსხვერპლი არ არის. მშვენიერი ილაფუც (მსახ. გურანდა გოგინაშვილი) ეწირება პატარა, მათხოვრადქცეული, გულუბრყვილო სივათის (მსახ. ნიკოლოზ მამუ-

ჩიშვილი) გამოსარჩლებას.

ზოგ ბავშვს ნებისყოფა არ ყოფნის და სიცოცხლის შესანარჩუნებლად მოძალადეთა ბანაკში გადადის. მნდალი (მსახ. გიორგი სუქნიძე) ლუსის იატაკზე დანერილ სიტყვებს სველი ჩვრით წმენდს და მოძალადეს ფეხებს უკოცნის.

სპექტაკლი ალევორიებით არის გაჯერებული. მასში გახარებული და კმაყოფილი პერსონაჟებიც არსებობენ, მაგალითად, შეწყალებული ინდაური ბილი (მსახ. ლევან მაისურაძე), იმო (მსახ. რომან ცირეკიძე) და მისი ერთგული იმოისტები. მაგრამ ბავშვების პროტესტი კოლექტიურია და საჯარო. რეჟისორი ამ სცენას ჯერ უსიტყვოდ, პანტომიმური ხერხებით გამოხატავს — ბავშვები ძირს ეცემიან, ხელის მტყვენებს ერთმანეთში ხლართავენ უმწეობისა და სასონარკვეთის ნიშნად, შემდეგ დგებიან და მაყურებლისგან ზურგშექცეულნი ცაში აღმართავენ ხელებს უდიდესი პროტესტის ნიშნად, სცენის სიღრმეში მყოფი ჩვენსკენ ბრუნდებიან და საშველად ხელებს გვინვიდიან... შემდეგ პასუხგაუცემლნი სათითაოდ ტოვებენ სცენას... ბავშვები გაქცევის გეგმავდნენ, მაგრამ პატარა ჩემოდნები დააყრევინეს და მათი გახსნის შემდეგ სცენა პატარა, ნითელი გულებით აივსო...

ვინმეს ესმის ეს პროტესტი? ჟურნალისტი გოგონა (მსახ. ლიზა კაციაშვილი) ცდილობს ლუსის დალუპვის დეტალების გამოძიებას, მაგრამ უფროსები იმოსა და ბედნიერი იმოისტების სატელევიზიო ეთერით გაშუქებას ურჩევენ და ისიც თანხმდება.

„შეჩერდით! გამორთეთ მუსიკა! აანთეთ დარბაზში შუქი!“ — ყვირის ერთ-ერთი პერსონაჟი. მას ემორჩილებიან.

- გასწორდი წელში! ასწიე მაღლა თავი!
- მე მონა ვარ! (ეს ხმა დარბაზიდან ისმის)
- იბრძოლე, განთავისუფლდები!
- მე სუსტი ვარ, მეშინია უარესის!
- მონობაზე უარესი რალა იქნება!
- სიკვდილი! შიმშილი!
- მონა ხარ, მართლაც!

არჩევანი მაყურებელზეა. პატარა ბავშვები კი ხელში სანთლებანთებული წიგნებით მწკრივდებიან მაყურებლის წინ, მოძალადეები სანთლებს უქრობენ და ისინი უხმოდ აწყობენ წიგნებს ავანსცენაზე.

სპექტაკლის დასასრულს ბავშვები შლიან შუაგულში სანთლით ამომწვარ ოთხ წიგნს, რომელთაც სათითაოდ აწერია: „იყავი“ „სულ“ „თავის“ „უფალი“ — აი, ეს იქადაგა ამ წარმოდგენამ, რომლის პათოსიც სცენური აქცენტებით გაისმა როგორც მხატვრული, ასევე შინაარსობლივი თვალსაზრისით.

გაღიანი გის დახადება

სპექტაკლ „აჭარპანის“ ირბვლივ

9 ივლისს რუსთაველის სახელობის თეატრის დიდ სცენაზე გაიმართა მარიამ ალექსიდის ბალეტის „აჭარპანის“ პრემიერა. ბალეტს საფუძვლად დაედო იანის ქსენატიის, თეიმურაზ ბაკურაძის, იოსებ ბარდანაშვილისა და აფხაზური ფოლკლორული მუსიკალური ქმნილებები.

სპექტაკლის სცენოგრაფია ეკუთვნის გიორგი ალექსი-მესხიშვილს, რეჟისორია — ბელა კანდელაკი, მხატვარი-შემსრულებელი შმაგი სავანელი, რეპეტიტორი-კონსულტანტი მარინა ალექსიძე.

სპექტაკლმა დიდი წარმატებით ჩაიარა. მაყურებელმა მხურვალე ოვაცია მოუწყო ბალეტის დამდგმელს მარიამ ალექსიძეს.

სპექტაკლის შესახებ მოსაზრებებს გვიზიარებენ თეატრის ცნობილი მოღვაწეები:

თამაშ რხაიძე (საქართველოს სახალხო არტისტი): ძალიან მომეწონა ეს სპექტაკლი, რადგან ბევრი რამ იყო საინტერესო. განსაკუთრებით ალტაცებული ვარ ქალების პარტიებით და ვფიქრობ, რომ ახალგაზრდა შემოქმედი — მარიამ ალექსიძე მომავალში შეიძლება ძალიან სერიოზულ ქორეოგრაფად მოგვევლინოს.

ეს წარმოდგენა არის ქორეოგრაფიული აზროვნების ნიმუში. მართალია, ყველაფერი ერთნაირად არ მომეწონა, მაგრამ ვთვლი, რომ მ. ალექსიძე არ არის უბრალოდ ცეკვების დამდგმელი. ადრე ნანახი მქონდა მისი ქორეოგრაფიული მინიატურები, მაგრამ ახლა ვფიქრობ, რომ მისი ქორეოგრაფიული აზროვნება უკვე ჩამოყალიბებულია და მისი მომავლის დიდი იმედი მაქვს.

ნანი ჩიქვინიძე (საქართველოს სახალხო არტისტი): ძალიან კმაყოფილი ვარ მარიამ ალექსიდის ამ ნამუშევრით. მან ჯერ კიდევ გოგი ალექსიდის საღამოზე მიიქცია ყურადღება, რომელიც საინტერესოდ დადგა და მასში საკუთარი ხედვაც გამოამჟღავნა. მასსოვს, ძირითადად, კლასიკურ მუსიკაზე მუშაობდა, თუმცა გაყანჩელის მუსიკაც ჰქონდა გამოყენებული.

სპექტაკლ „აჭარპანის“ მუსიკა იმდენად არასაცეკვაოა, რომ ბალეტის დადგმა მის მიხედვით თითქმის წარმოუდგენლად მიმაჩნდა, მაგრამ მარიამმა ეს შეძლო. მან შექმნა არა მხოლოდ პლასტიკური, დინამიკური ნახაზი, არამედ ააგო დრამატურგიაც. შესანიშნავად ცეკვავენ მსახიობები: ნინო გოგუა, შორენა ხაინდრავა, ლაშა ხოზაშვილი. არა მხოლოდ მთავარი პარტიები, არამედ ეპიზოდური როლებიც კი ძალიან კარგად არის დამუშავებული. ვერ ვიტყვი, რომ

რომელიმე მათგანზე გული დამწყდა. ეს ძალიან საინტერესო ქორეოგრაფიაა. ცხადია, რომ ეს ახალგაზრდა ხელოვანი წინ წავა, მაგრამ რაც შექმნა, ეს უკვე ნამდვილი ხელოვნებაა.

მაპა მანარაძე (საქართველოს სახალხო არტისტი): ალტაცებული ვარ ასეთი ახალგაზრდა ხელოვანის უაღრესად საინტერესო ნამუშევრით. რა თქმა უნდა, ველოდი ამას ბ-ნი გოგი ალექსიდის ქალიშვილისგან, მაგრამ მარიამმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ბავშვობიდანვე ძალიან მუსიკალური იყო და ეს არც არის გასაკვირი. ის, ხომ ხელოვანთა ოჯახში გაიზარდა. მას მუსიკის აღქმის გასაოცარი ალლო აქვს, რომლის მეშვეობითაც შეუძლია მთელი წარმოდგენის გააზრება. ძალიან მომეწონა ქორეოგრაფიული ნამუშევრები. ეს ეხება არა მხოლოდ მთავარი პარტიების შემსრულებლებს: ლაშა ხოზაშვილს, ნინო გოგუას, არამედ ყველას, დანყებული პატარა გოგონა — თამთა ბახტაძიდან. პირადად მე, შორენა ხაინდრავას გმირს ამ წარმოდგენაში ბ. ბრენტის დედილო კურაუს შევადარებდი, მაგრამ კულმინაციას მაინც ნინო გოგუას ნამუშევარი წარმოადგენს. ის სრულყოფილებაა. ყველანი არაჩვეულებრივები არიან.

მარიამი ყველანაირი გრძნობის და ემოციის გამოხატვას ახერხებს ქორეოგრაფიის ენაზე. ეს საოცრებაა. ის ძალიან ნიჭიერია და როდესაც შემოქმედებითი გზის დასაწყისში მას ასეთი შესაძლებლობები აქვს, იმედია, მომავალში უსათუოდ გაიბრწყინებს მსოფლიოს სცენებზე.

ნატო მურმანიძე (მსახიობი): აღფრთოვანებული ვარ წარმოდგენით. ბავშვობიდან ხელოვნების ამ დარგში საკმაოდ ინფორმირებული ვარ, შეიძლება ითქვას, გაზრდილი ვარ ოპერისა და ბალეტის თეატრში და საბალეტო ხელოვნების დიდი თავყვანისმცემელი გახლავართ. დღეს, როდესაც ვითარდება ბალეტი, თითქმის შეუძლებლად მიმაჩნდა ახალი ენის გამოგონება და ვფიქრობდი, რომ ყველაფერი უკვე არსებობს. მარიამმა გამოაგნა იმით, რომ მან იპოვა საკუთარი, ქორეოგრაფიული ენა ამ საოცრად ლამაზი ხელოვნების აღსაქმელად. პრემიერის დღეს მოხდა საოცრება — მე ვნახე, მოვისმინე და გავიგე ახალი ქორეოგრაფიის ენაზე შექმნილი წარმოდგენა.

მანანა აბაზაძე (საქართველოს სახალხო არტისტი): აღფრთოვანებული ვარ ამ ახალგაზრდა ხელოვანის ხედვით, ნიჭით, სცენური მოძრაობების გასაოცარი სინატიფით და ქორეოგრაფიული გააზრების სიღრმით. ეს წარმოდგე-

„ოქცანი და სხივება“ №3-4
72



ნა არის სერიოზული შემოქმედებითი განაცხადი. ადრე მარიამმა შემოგვთავაზა ერთგვარი ვერბალური ბალეტი „დოვენ, დოვენ, დოვლი“ — გალაკტიონის ლექსების ფონზე. ვფიქრობ, რომ მ. ალექსიძეს უნდა ჰქონდეს ძალიან დიდი ხელშეწყობა და ყურადღება, მისი ნიჭი სათანადოდ რომ იქნეს გამოვლენილი.

ირინა ლოლოპერიძე (მთარგმნელი): ვფიქრობ, რომ ქართულ ქორეოგრაფიულ სივრცეში ძალიან საინტერესო, ნიჭიერი ქორეოგრაფი შემოიჭრა. მარიამის პირველი მინიატურები, მათ შორის „დოვენ, დოვენ, დოვლიც“ ნანახი მაქვს. იქ უკვე იგრძნობოდა ახალი ესთეტიკისკენ ლტოლვა, ახალი პლასტიკის ძიება...

„აჭარპანი“ მისი ძიებანი უკვე სრულყოფილი სპექტაკლის ფორმით გამოვლინდა. მან შექმნა არაჩვეულებრივად საინტერესო, თანამედროვე ქორეოგრაფიული სპექტაკლი, სადაც ჰარმონიულად არის შერწყმული ქართული მუსიკალური თუ საცეკვაო მენსიერება. ბალეტის სპეციალისტი არ ვარ, მაგრამ მაინც გავკადნიერდები და ვიტყვი, რომ ქორეოგრაფიული იგავი ჩვენს საბალეტო სცენაზე წარმოდგენილი იქნა პირველად.

ყველას გვახსოვს, გვიყვარს და გვენატრება გოგი ალექსიძე და მისი ქორეოგრაფიული ნეოკლასიკა. მარიამი თავის სახელოვან მამას არ იმეორებს. ის სრულიად ახალ, თანამედროვე ქართულ ბალეტს ქმნის.

დავით ბუზნარიძე (კრიტიკოსი): ეს არის ძალიან საინტერესო წამოწყება, რომელიც გულისხმობს თანამედროვე ქორეოგრაფიისა და ფოლკლორული მუსიკის საინტერესო ურთიერთშერწყმა-დაპირისპირებას. „აჭარპანი“ — ეს არის ხიდი მითოლოგიასა და თანამედროვე

ქორეოგრაფიას შორის. ამ უკანასკნელში კარგად შეიმჩნევა ერთგვარი მაგიური, ჯადოსნური საცეკვაო სტიქია, რომელშიც შრომითი და სასიმღერო რიტუალები ერწყმის და ავსებს ერთმანეთს.

პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ეთნოგრაფიული თემის წარმოჩენა ქორეოგრაფიაში და ეთნომუსიკის როლი ელექტრონულ მუსიკასთან შედარებით, რომელიც ასე მოდური გახდა დასავლურ ქორეოგრაფიაში. გარდა იმისა, რომ „აჭარპანი“ არის თანამედროვე აფხაზური ეთნომუსიკით გაჯერებული მდიდარი და საინტერესო წარმოდგენა, აქ გამოყენებულია საავტორო მუსიკაც, კერძოდ, იანის ქსენატისის, თეიმურაზ ბაკურაძის, იოსებ ბარდანაშვილის ნაწარმოებები.

რაც შეეხება ქორეოგრაფიას, აქ უდავოდ იგრძნობა მ. ალექსიძის მამის, ბ-ნ გოგი ალექსიძის გავლენა, მაგრამ ეს ის შემთხვევაა, როცა გავლენა უფრო სასარგებლოა, ვიდრე საზიანო.

წარმოდგენას მხატვრულად ავსებს გოგი ალექსი-მესხიშვილის ფერადოვანი სცენოგრაფია, რომელიც ცარიელ სცენას კაშკაშა ბრილიანტივით ანათებს.

რაც შეეხება შემსრულებლებს, აქ უდავოდ გამოირჩევა ლაშა ხოზაშვილის (ბოსტონის საბალეტო თეატრის პრემიერი) და ნინო გოგუას (თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვანი სოლისტი) პარტიები.

ვუსურვებ მარიამ ალექსიძეს, რომ მან მამის, ბ-ნი გოგი ალექსიძის დახვეწილი ქორეოგრაფიული ხაზი კიდევ უფრო დახვეწოს და ახალ სიმალლეზე აიყვანოს.

საუბარი ჩაიწერა ნინო მაჭავარიანმა

პიროვნული თავისუფლების მქადაგებელი თეატრი

თავისუფალ თეატრს, რომელიც საინტერესო მოვლენად იქცა ქართულ თეატრში დაარსებიდან 10 წელი შეუსრულდა. დაიდგა საინტერესო სპექტაკლები, განხორციელდა თეატრალური ექსპერიმენტები, აღიზარდა მსახიობთა ახალი თაობა, რომელმაც თავისი ადგილი დაიმკვიდრა. თეატრი გამოირჩევა თავისი აქტიური პოზიციით, მაყურებლისთვის სათქმელი აზრის მიწოდებითა და მხატვრული სამუშაოების გამოყენებით. თეატრი მუდამ ახლის ძიებაშია და მისთვის არ არსებობს ჩამოყალიბებულ ტრადიციათა მიმდევრობა. პირიქით, ცდილობს ახალი თვალთახედვით გადააფასოს აღიარებულ ავტორთა პიესები და საკუთარი, თუნდაც საკამათო ვერსია შესთავაზოს საზოგადოებას.

ამიტომაც, თეატრის განვლილი გზის შესაჯავებლად ვესაუბრეთ მის დამაარსებელსა და ხელმძღვანელს, ავთო ვარსიმაშვილს.

— ბატონო ავთო, ვიდრე თავისუფალ თეატრზე ვიმსჯელებთ, საუბარი თქვენს მიერვე შექმნილი სარდაფის თეატრიდან უნდა დავიწყოთ, სადაც განხორციელდა ის ჩანაფიქრი, რამაც შემდგომში კიდევ ერთი ახალი თეატრის დაარსებამდე მიგიყვანათ. რა იდევით ჩამოყალიბდა სარდაფის თეატრი და რა მიზნების განხორციელება გასურდათ?

— აბსოლუტურად სწორად ბრძანეთ, რომ თავისუფალ თეატრზე ვერ დავიწყებ საუბარს, თუ არ შეეხებ მის წინაპირობას, რასაც თეატრალური სარდაფი ჰქვია. ამიტომ, როდესაც თავისუფალ თეატრზე ვლაპარაკობ, ვინც თეატრალური სარდაფის შექმნიდან, იმიტომ რომ 1995-96 წლებში, როდესაც დავიწყეთ თეატრალური სარდაფის გახსნა, მაშინ საქართველოში თეატრები აბსოლუტურად უზურპირებული იყო თეატრის ხელმძღვანელთა მიერ და ახალგაზრდა რეჟისორებს სპექტაკლის დადგმის არანაირი შანსი არ ჰქონდათ. იმ პერიოდში რუსთაველის, მარჯანიშვილის და სხვა თეატრები პრაქტიკულად, ერთი რეჟისორის თეატრები გახლდათ, ამიტომ ახალგაზრდა რეჟისორებს თავიანთი ნიჭის რეალიზაციის საშუალება არ ჰქონდათ. ამ ვითარებით იყო განპირობებული თეატრალური სარდაფის შექმნაც. გახსნის დღეს, 1997 წლის 31 მარტს ვთქვი, რომ ჩვენი თეატრის დევიზი იქნებოდა — დე, ცუდი, ოღონდ ბევრი სპექტაკლი. ჩვენ გვინდოდა ყოფილიყო ბევრი ექსპერიმენტი, ძიებითი პროცესი, რომლისთვისაც სპექტაკლების მხატვრული დონეს მნიშვნელობა არ ექნებოდა. თეატრი გაიხსნა ჩემი სპექტაკლით „სიკვდილის როკვა“, რომელშიც რამაზ ჩხიკვაძე თამაშობდა. ეს სპექტაკლი ორი წლით ადრე დაიდგა, საზღვარგარეთ ვთამაშობდით, მაგრამ თბილისელი მაყურებლისთვის არ გვიჩვენებია. ეს სპექტაკლი თავისებური თეატრალური აქტიც იყო, რომელშიც ქართული თეატ-

რის წამყვანი მსახიობის, რამაზ ჩხიკვაძის მონაწილეობით იხსნებოდა თეატრი და ახალგაზრდა შემოქმედთა გზას ულოცავდა მომავალი წარმატებების მისაღწევად. გარკვეულწილად სარდაფის თეატრმა რევოლუციური როლიც კი ითამაშა, ვინაიდან ჩვენსკენ დაიძრა ახალგაზრდობა და მათ საკუთარი შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალება მიეცათ. წელიწადში 12-14 სპექტაკლს ვუშვებდით. ამასთანავე, ევროპიდან ჩამოგვყავდა ის დასები, რომლებიც საინტერესო ექსპერიმენტებს ატარებდნენ. უკვე აღვნიშნე, რომ თეატრი 31 მარტს გავხსენით, ხოლო 2 აპრილს, ჩვენს სცენაზე უნგრულმა თეატრმა ითამაშა. მოგვიანებით ბულგარული თეატრიც ჩამოვიყვანეთ.

— რაში მდგომარეობს თავისუფალი თეატრის შემოქმედებითი იდეა, რით განსხვავდება იგი სარდაფის თეატრისგან და როგორი მიმართულებების თეატრის ჩამოყალიბება გასურდათ?

— მე, როგორც რეჟისორს, ამ თეატრის სივრცე უკვე აღარ მომწონდა, რომელიც მზლუდავდა და უფრო კამერული სპექტაკლების დარბაზი იყო. ამიტომ წამოვედი და თეატრი ლევან ნულაძესა და ოთარ ეგაძეს დავუთოვე. მიწოდდა უკეთესი და განსხვავებული მიმართულების თეატრის შექმნა. გამიჩნდა გარკვეული იდეა, რომელსაც თავისი გამოვლენის პირობები უნდა ჰქონოდა. ეს შეხედულება საბოლოოდ ჩამომიყალიბდა „ჰამლეტის“ დადგმის შემდეგ, სადაც უკვე სარდაფის ინტერიერში ვეღარ ვეტოდი და მიწოდდა გამოკვეთილი პოზიციის სოციალურ-პოლიტიკური თეატრის შექმნა. თეატრს შეიძლება მრავალნაირი მხატვრული სახე ჰქონდეს, მაგრამ მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია გამოკვეთილი უნდა იყოს.

ჩვენ რომ ახმეტელის სპექტაკლებს გადავხედოთ, იმ პერიოდის რუსთაველის თეატრის ხიბლი მის მოქალაქეობრივ პოზიციაში მდგომარეობდა და აქედან გამომდინარეობდა

„თეატრი და სხივები“ №3-4

სპექტაკლების სტილიც. ამიტომ მეც მინდოდა სოციალურ-პოლიტიკური თეატრის შექმნა. ამიტომაც დაიბადა თავისუფალი თეატრი. გრიბოედოვის თეატრის ხელმძღვანელად დანიშვნის შემდეგ, აღმოვაჩინე ის სივრცე, სადაც ჩემს ჩანაფიქრს განვახორციელებდი. ამავე დროს, ბუნებრივია, ყოველთვის მქონდა ლტოლვა ქართული თეატრისადმი. კარგია, რუსულ თეატრში მუშაობა, მაგრამ ქართველი რეჟისორისთვის ქართულ თეატრში მუშაობა უფრო მნიშვნელოვანია.

ისევ 2001 წლის 31 მარტს, ზუსტად ოთხი წლის თავზე, გავხსენი თავისუფალი თეატრი. მაშინ ვთქვი, რომ მისი დევიზი იქნებოდა — დე, ცოტა, ოლონდ კარგი. მაშინ პრემიერად „კომედიანტები“ ვითამაშეთ, რომელიც თეატრის დროშად იქცა პოზიციის თვალსაზრისით. ოსბორნის პიესა გადავაკეთე, რომლითაც მინდოდა მეთქვა, რომ მაშინაც კი, როდესაც გცივა, შეურაცხყოფას გაყენებენ, ხელისუფლება პიროვნებას არარაობად თვლის, თეატრი მოვალეა გამოხატოს თავისი პოზიცია — ხელისუფლებას უთხრას თავისი ანტისახელმწიფოებრივი მოქმედების შესახებ და მაყურებელს დაანახოს ასეთი მთავრობის ნაძირალა წარმომადგენლები, რომლებიც თავიანთ მოქალაქეებს არაფრად აგდებენ. სწორედ ეს არის ხელოვანის მოვალეობა და სპექტაკლი სრულიად ქართული თეატრის პოზიციას გამოხატავდა. სპექციალურად ჩავრთე ციტატები „ურიელ აკოსტადან“, რითაც ხაზს ვუსვამდით ქართული თეატრის ისტორიის ერთიანობას ყველა თეატრისთვის და ერთიანი ქართული თეატრის სატკივარი მოგვეკონდა საზოგადოებამდე.

— **მაშინ, სარდაფის თეატრის პირველი სპექტაკლი „სიკვდილის როკვა“, ასეთი გამოკეთილი სათქმელით არ გამოირჩეოდა.**

— მართალი ხართ, სწორედ ასეთი თეატრი არ მინდოდა, სადაც უბრალოდ დაიდგებოდა სტრინდბერგის, შექსპირის, შილერის და სხვა ავტორთა ნაწარმოებები.

— **სახელწოდების შერჩევისას, თეატრის დანიშნულების იდეურ ჩანაფიქრთან ერთად, ალბათ მარჯანიშვილის „თავისუფალი თეატრის“ სახელწოდების აღდგენაც გინდოდათ.**

— მსოფლიო თეატრის ისტორიამ კიდევ შვიდი ასეთი დასახელების თეატრი იცის.

რა თქმა უნდა, ეს გახლავთ მარჯანიშვილისადმი პატივისცემის მიგება. ამასთანავე ეს იყო დაკავშირებული სიტყვა „თავისუფლებასთან“, რაც სოციალურ-პოლიტიკური თეატრის სახეს ყველაზე მეტად მიესადაგება. სპექტაკლ „პროვოკაციაში“ პირდაპირ ვამბობდით, რომ სპექტაკლს თავისუფალი მაყურებლისთვის ვითამაშობდით და ვინც არ იყო ამისთვის მზად, შეეძლო დარბაზიდან გასვლა. ასეთი პიროვნული თავისუფლების მქადაგებელი თეატრის შექმნა მინდოდა. ამიტომაც არ იყო შემთხვევითი, რომ მეორე სპექტაკლად „ჯინსების თაობა“ ვითამაშეთ, რომელმაც საზოგადოებაში დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია და დღემდე რეპერტუარშია. მაშინ დოიაშვილმა პროტესტის

ნიშნად დატოვა მარჯანიშვილის თეატრი, სადაც სამარცხვინო ფაქტი მოხდა და ამ სპექტაკლის დადგმის საშუალება არ მისცეს. სამწუხაროდ, სხვა თეატრებმაც დაუხურა მას კარები. სწორედ ასეთ მოვლენათა ნინააღმდეგ მებრძოლი თეატრი მინდოდა ყოფილიყო და გახსნისთანავე დოი ამ სპექტაკლის დასადგმელად მოვიწვიე.

— **მოგესხენებათ, ახალ თეატრს თანამოაზრეთა გუნდი სჭირდება, რომლებიც თქვენი იდეის გარშემო შემოიკრიბებოდნენ და სცენაზე განახორციელებდნენ, ამიტომ საინტერესოა, რა პრინციპით შეარჩიეთ მსახიობები?**

— თავიდან, ძირითად ბირთვის სარდაფიდან ჩემთან ერთად წამოსული მსახიობები შეადგენდნენ: ნიკო გომელაური, რამაზ იოსელიანი, სლავა ნათენაძე. მათ „კომედიანტებში“ დაემატნენ ირა მელვინეთუხუცევი და მაია დობორჯგინიძე. მერე მოვიდნენ ჯაბა კილაძე და ფიქრია ნიქაბაძე. პირველი ორი წელი დასი ცოტათი მაინც ჭრელი იყო, ვინაიდან ახალგაზრდობას კარგად არ ვიცნობდი, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტს მონყვეტილი ვიყავი და სპექტაკლებში ძირითადად აქცენტს ნიკო გომელაურზე, რამაზ იოსელიანსა და სლავა ნათენაძეზე ვაკეთებდი.

ალბუღი თეატრალური მიმართულების განსახორციელებლად, სარდაფისგან განსხვავებით, დასს უკვე ვარჩევდი. რეჟისორებად მოვიწვიე ის ადამიანები, ვისაც ნიჭიერ თაობად ვთვლიდი: დათო დოიაშვილი, ანდრო ენუქიძე, გიორგი შალუტაშვილი, რომლებიც ამასთანავე კარგი პედაგოგებიც იყვნენ და შეეძლოთ მსახიობთა აღზრდა. მათ მოიყვანეს ის სტუდენტები, რომლებიც შემდგომში „ხავერდოვნად“ გადმოვიდნენ ჩემს სპექტაკლებში და თეატრის დასი ჩამოაყალიბეს. თეატრის არსებობის 10 წლის გადმოსახედიდან, შეიძლება ითქვას, რომ ვარსკვლავური დასი შეიქმნა. სატელევიზიო სერიალში „შუა ქალაქი“ პრაქტიკულად ჩვენი დასი მონაწილეობს. საქმე ისაა, რომ ისინი ჯერ თავისუფალ თეატრში გახდნენ პოპულარულები და შემდგომ ამ სერიალშიც გამოიჩინეს თავი. მსახიობთა პოპულარობისთვის მეც ბევრს ვაკეთებ. ამას ემსახურება ჩემს მიერ გადაღებული ფილმებიც. თეატრთან ჩამოვყავალიბე პატარა კინოსტუდია, სადაც უკვე მეხუთე ფილმს ვიღებ და მათში მხოლოდ ჩვენი თეატრის მსახიობები მონაწილეობენ. ყოველთვის ვაკეთებდი იმის დეკლარირებას, რომ ფილმებს ვიღებ ჩემი მსახიობების პოპულარობისთვის.

ვფიქრობ, სწორი გეზი ავიღეთ: გვეწადა, რაც შეიძლება მეტი სპექტაკლები გვეჩვენებინა საქართველოს ქალაქებსა და სოფლებში. ბევრგან პირველები აღმოვჩნდით, ვინაიდან გაირკვა, რომ მათ თეატრალური დასი არ ენახათ. ერთი შემთხვევა მინდა გავიხსენო. ახალციხეში ჩასვლისას, თეატრთან ერთი მოხუცი ქალი დამხვდა. სპექტაკლის ნახვა ძალიან უნდოდა, მაგრამ ბილეთის ფული არ ჰქონდა და სანაცვლოდ ყველი შემომთავაზა. რა თქმა უნდა, ის ქალბატონი სპექტაკლზე შევიყვანე და არც ყველი გამოვართვი.

— საოცარი ფაქტია, როცა თეატრს მონყვეტილ ადამიანს სპექტაკლის ნახვის ასეთი დიდი სურვილი აქვს, რაც ბევრ რამეზე მეტყველებს. პოპულარულ მსახიობთა ნახვის გარდა, მაყურებელს თავად სპექტაკლების იდეური მხარე, სათქმელი აზრი აინტერესებდათ, რასაც შემეცნებითი მნიშვნელობაც შექონდა.

— აბსოლუტურად გეთანხმებით. ამ აქტიურ გასტროლებს მაყურებელი არ აკლდა. სპექტაკლები ანშლაგებით მიდიოდა. იმ პერიოდში მძაფრი სოციალ-პოლიტიკური დადგმები გვექონდა და საზოგადოებამაც სწრაფად შეგვიყვარა. რეპერტუარში გვექონდა „კომედიანტები“, „ჯინსების თაობა“ და „პროვოკაცია“. ეს სამი სპექტაკლი, საქართველოს მაყურებლისთვის თავისებური ჰიტი გახდა. ჩვენ პირველები ვიყავით, ვინც კონფლიქტის ზონაში მდებარე თამარაშენში სპექტაკლი ითამაშა. ჩვენს სპექტაკლს ის ახალი თაობაც დაესწრო, რომელმაც არ იცოდა, თუ რა იყო თეატრი.

— ჩვენ რაზეც ვისაუბრეთ, ეს თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისი იყო. განისაზღვრა მისი სახე, ჩამოყალიბდა სტილი და პოზიცია. შემდგომი ეტაპი უკვე როგორ განვითარდა?

— თეატრისთვის ძირეული შემობრუნება გახლდათ სპექტაკლი „ძმები“. მანამდე, ე. წ. „შეგარდნადის პერიოდში“ არ ვმალავდით, რომ ოპოზიციის გვერდით ვიდექით და ვიბრძოდით შეგარდნადის ხელისუფლების წინააღმდეგ. ამას „პროვოკაციაში“ პირდაპირ მოვუწოდებდით. ერთ-ერთი გმირიც ამბობდა: „ალარ არის დრო, რომ შეგარდნაძე კაბინეტიდან გამოვიდეს“ და სხვა ამგვარი. „ვარდების რევოლუციაში“ ჩვენ აქტიურ მონაწილეობას ვიღებდით და გრიბოედოვისა და თავისუფალი თეატრები ნაცემოდრაობის შტაბბინები იყო. აქ მოხდა ეგზიტპოლების დათვლა, რამაც გამოსვლების ტალღა ააგორა. შემთხვევითი არ იყო, რომ რევოლუციის მეორე დღეს, 24 ნოემბერს, მიხეილ სააკაშვილმა ხალხი გრიბოედოვის თეატრში შეკრიბა და გამარჯვება მიულოცა. არც ის იყო შემთხვევითი, რომ პრეზიდენტად გახდომისთანავე სპექტაკლის სანახავად „თავისუფალ თეატრში“ მოვიდა, რითაც მაღლიერება გამოხატა.

— სააკაშვილის პერიოდის დადგომის შემდეგ, თეატრი დილემის წინაშე აღმოჩნდა.

თეატრი, რომელიც ხელისუფლების წინააღმდეგ ქადაგებდა, უცებ სხვა პოზიციაზე უნდა დამდგარიყო. ხელისუფლებაში ჩვენი მეგობრები მოვიდნენ და ბუნებრივად დაიბადა კითხვა — უღალატებდა თუ არა „თავისუფალი თეატრი“ თავის პრინციპებს, ხომ არ გახდებოდა სახელისუფლებო თეატრი. მეც ნახევარი წელი „ნოკდაუნში“ ვიყავი. „ძმების“ პრემიერის შემდეგ კი, დიდ კომპლიმენტად ვიღებდი შეკითხვას — შენ და სააკაშვილი მეგობრები აღარ ხართ? ეს იყო მძაფრი სოციალ-პოლიტიკური სპექტაკლი. მაშინ ვთქვი, რომ სააკაშვილის მეგობარი ვარ და ვიქნები, მაგრამ, პირველ რიგში, თეატრისა და ჩემი ხალხის მეგობრად დავრჩებოდი. სპექტაკ-

ლის იდეა იყო, რომ ჩვენ ძალიან გვიჭირს, ძალიან ცუდ დღეში ვართ, რაც ეროვნული უთანხმოების ბრალი იყო. დადგმა სოციალური ხასიათის იყო და მაყურებელმაც არაჩვეულებრივად მიიღო, რომელმაც 500 ანშლაგს გაუძლო და ნიკო გომეღლასის გარდაცვალების გამო მოიხსნა. შემდეგომი სპექტაკლები სოციალ-პოლიტიკური დადგმების სტილში ჩაჯდა.

— ამასთან დაკავშირებით, ხომ არ გამოჰყოფდით იმ სპექტაკლებს, რომლებმაც თეატრის სახე და მიმართულება განსაზღვრეს?

— გამოვყოფ „იდიოტოკრატის“, „კავკასიურ ცარცის წრეს“, რომელიც ჩემთვის მნიშვნელოვანი ეტაპი გახლდათ და „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ“-ს.

— რით იყო საინტერესო თქვენთვის ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრის“ დადგმა, რომელსაც რუსთაველის თეატრში უდიდესი წარმატება ხვდა წილად და მსოფლიო აღიარება მოიპოვა, გინდოდათ განსხვავებული ვერსიით, თეატრის პოლიტიკური მიმართულების განსავეითარებლად მაყურებლისთვის არსებული პრობლემები შეგესენებინათ?

— ამ საკითხს რამდენიმე კუთხით უნდა შევხედოთ. ნებისმიერი დოგმა საზოგადოებისთვის დამღუპველია. ზოგიერთმა უფიცმა ჟურნალისტმა ისიც დანერა, რომ მე თითქოს სტურუას ვეპაექრებოდი, არადა სულ სხვა პოზიციით დავდგი ეს სპექტაკლი. მაშინ რობერტ სტურუასთვის სამოქალაქო ომის თემა აქტუალური ვერ იქნებოდა, ვინაიდან კომუნისტურ პერიოდში საზოგადოებრივი მოთხოვნა ამ პრობლემაზე არ დაბადებულა. 1975 წელს ბატონი რობერტი სიზმარშიც ვერ ნახავდა 15 წლის შემდგომ განვითარებულ მოვლენებს და სპექტაკლში ადამიანურ სითბოს, სიკეთის თესვას და ჰუმანურობას ქადაგებდა. მას არც დაუშალავს, რომ ფეიერვერკულ სანახაობას დგამდა. სამოქალაქო ომის დროს კი ქართველმა თანამოძმის წინააღმდეგ მიმართა იარაღი. სპექტაკლის დადგმისას უკვე მქონდა თბილისის, აფხაზეთის, სამაჩაბლოსა და საქართველო-რუსეთის ომების საშინელი მაგალითები. აქედან გამომდინარე, სრულიად სხვა თემები მალეღვებდა. ამიტომ, ჩემი სპექტაკლი ფორმით ძალიან მშრალი და მკაცრია, მოკლებულია ყოველგვარ გასართობ სახახაობას. ცენზოგრაფიაში გამოყენებულია რკინის ფაქტურა, სადაც რკინის შეჯახების ხმა ისმის. ბრძოლისა და შემართების ჟინის განწყობაა გამოხატული, რომ დაფიქრდეთ, თუ სადამდე, როგორ დაუნდობლობამდე მივდივართ ქართველები. ამ სატკივარზე იყო სპექტაკლში ლაპარაკი და ამ ორი, სრულიად განსხვავებული სპექტაკლების შედარება წარმოუდგენელია.

რუსთაველის თეატრში 13 წელი ვიმუშავე, სადაც კარგი ტრადიცია გვექონდა. სხვა რეჟისორების დადგმებზე ვმორიგეობდით. მე „კავკასიური ცარცის წრე“ მხვდა წილად რეკორდსმენი გახლავართ, ვინაიდან სპექტაკლი 150-ჯერ ვნახე და ზეპირადაც ვიცოდი. ამიტომ, სცენებს სრულიად საპირისპიროდ ვდგამდი და რაიმე

გავლენაზე საუბარი წარმოუდგენელიცაა. ამავე დროს, ეს იყო სერიოზული განაცხადი, რომ თეატრს შეეძლო ასეთი მაღალმხატვრული დრამატურგიის დაძლევა, თუმცა ბრეხტის რაციონალურ დრამატურგიაზე უფრო შექსპირის ემოციური ნაწარმოებები მსიბობდა. ამ შემთხვევაში ჩემთვის მთავარი პიესის თემა გახლდათ. არასდროს დამიმაღლავს, რომ მსახიობებს მიზანდასახულად ვაძლევ ისეთ როლებს, რომლებიც მათ წინა როლებისგან განასხვავებს და წინა პლანზე წამოწევს. ამ შემთხვევაში მე ნიკო გომელაურზე ვფიქრობდი, რომელიც თავის თაობაში ყველაზე კარგ მსახიობად ჩამოყალიბდა. ვიცოდი, რომ აზდაკის როლის სრულიად სხვა პლანში გადაწყვეტა, მას დიდ გამარჯვებას მოუტანდა. ასეც მოხდა. ამ მიზეზთა გამო დავედი „კავკასიური ცარცის წრე“.

— იგივე თემა, უფრო ემოციურად განვითარდა სპექტაკლში „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ“, რომელიც ნიკა გომელაურის ბოლო როლი აღმოჩნდა. თქვენ მწვავედ დასვით ის მორალურ-ეთიკური პრობლემები, რომლებიც ომის ექსტრემალურ ვითარებაში იჩენენ თავს და ადამიანის პიროვნებას ანადგურებენ. სამწუხაროდ, ქართულ თეატრში ეს თემა თქვენს მეტს არავის აუსახავს, რაც სპექტაკლს მეტ სიმძაფრესა და აქტუალობას სძენდა.

— მართალი ბრძანდებით. ამ სპექტაკლში იყო ემოციური თეატრის ტრადიციები, მაგრამ ამავე დროს ინარჩუნებდა პოლიტიკურ აქტუალობას, სადაც მძაფრად დავსვით საქართველო-რუსეთის ომის საკითხი. აქ წინა პლანზე წამოვნიეთ ღირსების საკითხი, თუ რა იყო მთავარი ომის დროს. ადამიანმა სიკეთითა და სიყვარულით უნდა იცხოვროს. ვფიქრობ, სწორედ ამ ორი ფუნქციისთვისაა იგი გაჩენილი.

— ორი სხვადასხვა სტილის, მიზნისა და ამოცანის მქონე თეატრების ხელმძღვანელობა თქვენს შემოქმედებას ხელს ხომ არ უშლის? აღარაფერს ვამბობ მაყურებლის განსხვავებულ ფსიქოლოგიურ განწყობაზე და რა ფუნქცია აკისრია გრიბოედოვის თეატრს?

— რალაც პერიოდში ხელს მართლაც მიშლიდა, მაგრამ მუშაობა ისე წარმართე, რომ ისინი ერთმანეთს ავსებენ. თავისუფალი თეატრის მსახიობები ამავე დროს გრიბოედოვის თეატრის მსახიობებიც არიან და საჭიროებისამებრ ორივე ენაზე თამაშობენ. გრიბოედოვის თეატრის არსებობა პოლიტიკური გადანყვეტილებითაა გაპირობებული. ხდება იმის დეკლარირება, რომ იგი რუსული თეატრი კი არ არის, არამედ რუსულენოვანი ქართული თეატრია. საბჭოთა ეპოქაში ეს თეატრი, ძირითადად ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის მრავალათასიან კონტინგენტს და რუსულენოვან მოსახლეობას ემსახურებოდა. სიმართლეს თუ ვიტყვით, აღმოჩნდა, რომ აფხაზეთიდან და ოსეთიდან ლტოლვილთა გარკვეულ ნაწილს, საქართველოში მცხოვრებ ნაციონალურ უმცირესობებს რუსული ენა უწევს კონსოლიდაციას. ამიტომ თეატრი თავისი მიმართულებითა და რეპერტუარ-

ით ხელს უწყობს სახელმწიფოს ფაქიზ დამოკიდებულებას ნაციონალური პოლიტიკისადმი. მეც მიხარია, როდესაც სხვადასხვა ეროვნების მაყურებელს ჩვენი თეატრი აერთიანებს, უყურებენ ქართული სატკივართი გამსჭვალულ სპექტაკლებს და საკუთარი კულტურის კერა აქვთ. ამიტომ ჩემი სპექტაკლები გრიბოედოვის თეატრში შინაგანი სიბრძნის, ადამიანური სიყვარულის და ერთად ყოფნის მოწოდების მატარებელია. თავისუფალი თეატრი კი, მაყურებელს სიმართლის თქმის, პიროვნული და პოლიტიკური აქტიურობისკენ მოუწოდებს. გრიბოედოვის თეატრში ვერ დავდგამ ხელისუფლების წინააღმდეგ მიმართულ სპექტაკლებს. აქედან გამომდინარე, რეპერტუარსაც შესაბამისად ვარჩევ და სხვადასხვა სტილის სპექტაკლებში მონაწილეობა მსახიობებს დაოსტატების მეტ შესაძლებლობებს აძლევს.

— ორივე თეატრს როგორი მატერიალური ბაზა აქვს? ისინი ერთ ბიუჯეტზე არიან, თუ დამოუკიდებელი საარსებო საშუალებები აქვს?

— გრიბოედოვის თეატრი სახელმწიფოს ბიუჯეტზეა. თავისუფალი თეატრი კი მხოლოდ საკუთარი შემოსავლებით არსებობს. შემოსავლის ნახევარი მსახიობებზე ნაწილდება, დანარჩენი კი თეატრის ხარჯებს ხმარდება. ამიტომ მსახიობები დანტერესებულნი არიან კარგად ითამაშონ და მაყურებელმაც 120-კაციანი დარბაზი შეავსოს. წამყვან მსახიობებს ანაზღაურება 1000-1200 ლარი გამოსდით. სამწუხაროდ, ძვირადღირებული ბილეთები გვაქვს (15 ლარი), ვინაიდან სხვაგვარად თეატრი ვერ იარსებებს. გრიბოედოვის თეატრში კი სხვა ვითარებაა. მსახიობები შტატში არიან და ბილეთის ფასი 5 ლარს არ აჭარბებს. თავისუფალი თეატრიდან კი მხოლოდ 10 მსახიობია გრიბოედოვის თეატრის შტატში, რომლებიც რუსულ სპექტაკლებში მონაწილეობენ. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ამ ხელფასის ხარჯზე ისინი თავისუფალ თეატრშიც მუშაობენ.

— თქვენ, კინოფილმებსაც იღებთ. რით არის ეს გამოწვეული, დასის რეკლამისთვის თუ შემოქმედებითი ექსპერიმენტების განსახორციელებლად? როგორ უთავსებთ ამ განსხვავებული სპეციფიკის დარგებს ერთმანეთს და რა ახალი ტენდენციები შეემატა თეატრს?

— თავს თეატრის რეჟისორად ვთვლი და არა კინორეჟისორად, მიუხედავად იმისა, რომ ხუთი ფილმი მაქვს გადაღებული. ამას ორი დანიშნულება აქვს: მსახიობების პოპულარიზაციის მძლავრი შესაძლებლობის გარდა, ფინანსური მდგომარეობის გამოსწორებას ისახავს მიზნად. კინოფილმები მხოლოდ საქართველოს მაყურებელზეა ორიენტირებული, ვინაიდან წარმოჩენილი სატკივარი ჩვენი პრობლემების შემცველია. ორივე სფერო ერთმანეთს ავსებს და რეჟისურაში ძალიან მეხმარება. სპექტაკლებში ბევრი კინოზენიბია გამოყენებული, რამაც მონტაჟის პრინციპს ვგულისხმობ. კინოში კი ბევრ თეატრალურ ხერხს მივმართავ, რაც პირველ რიგში მსახიობთან მუშაობას გულისხმობს, ეს კი დადგმის იდეას უფრო ნათელსა და გასაგებს ხდის.

თავაზი სურუბიქე

პანთეისციური მსოფლალქმის ნიშნები ანდრია ბალანჩივას ადრულ ნაწარმოებებში

ანდრია ბალანჩივას ნაწარმოებები მათი საჯარო მოვლინებისთანავე იპყრობდნენ მუსიკის კრიტიკოსთა და მკვლევართა ყურადღებას. თუმცა ეს შედარებით ნაკლებად ითქმის მის ბოლოდროინდელ ქმნილებებზე, რომელთა მნიშვნელობის ერთ-ერთ მთავარ განმსაზღვრელ ფაქტორად გვესახება ის, რომ ეს ნაწარმოებები იძლევიან მინიშნებას კომპოზიტორის მთელი შემოქმედების სხვა კუთხით დანახვისა.

ასე მაგალითად, კომპოზიტორის ერთ-ერთმა ბოლოდროინდელმა ნაწარმოებმა — „ტყის სიმფონიად“ ნოდებულმა მეოთხე სიმფონიამ, ნათელი მოჭვინა ჩვენში ბალანჩივას საერთო შემოქმედებით მსოფლალქმას და რაც მთავარია, სხვა კუთხით დაგვანახა მისი ადრეული ნაწარმოებებიც, სახელდობრ, ისეთი საქვეყნოდ აღიარებული და უკვე მრავალგზის განხილული ნაწარმოებები, როგორებიცაა პირველი და მეორე სიმფონიები. სახელდობრ, „ტყის სიმფონიის“ გამჟღავნებულმა კომპოზიტორისეულმა მსოფლალქმამ ბიძგი მოგვცა მთელ მის შემოქმედებაში დაგვენახა პანთეიზმის გამოვლინებანი.

ბალანჩივას შემოქმედებასთან შეხებამდე დავაზუსტებთ პანთეიზმის ცნებისადმი ჩვენეულ მიდგომას. შეიძლება ითქვას, რომ არც ისე დიდი დროა გასული მას შემდეგ, რაც ქართულ სინამდვილეში პანთეიზმის არსებობა უარყოფილი იყო თვით ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშიც კი. ამის მიზეზი კი იყო პანთეიზმის იმგვარი გააზრება, დღეს თეომონისტური პანთეიზმის სახელით რომ არის ცნობილი, რომელიც სპინოზას დებულებაში- „ბუნება ანუ ღმერთი“ - გულისხმობს სამყაროს გაქრობას ღმერთში. მაგრამ არსებობს პანთეიზმის სხვაგვარი გაგებაც, ეს არის ფიზიომონისტურ იგივე ერეტიკულ პანთეიზმად ნოდებული, რომლის თანახმადაც ღმერთი იხსნება სამყაროში. პანთეიზმის ეს მიმართულება ბუნების შემოქმედებით უნარსა და სასიცოცხლო ძალას აღიარებს, როგორც მატერიალურ, ისე სულიერ მოვლენათა ერთიან სუბსტანციად. ამ შემთხვევაში ბალანჩივას შემოქმედებას, სამყაროს მისეულ აღქმას განვიხილავთ მოცემული ცნების ამ უკანასკნელი გაგებით.

„ტყის სიმფონიამდე“ ბალანჩივას შემოქმედებაში პანთეისტური ნიშნების გამოვლენას ადგილი ჰქონდა მის ადრეულ ნაწარმოებებში, სადაც აშკარად გაცხადებული იყო ბუნების ხატის არსებობა (თავდაპირველად ასახვით ეპიზოდებში - ბალეტში „მთების გული“, შემდეგ დიდი პლანით სიმფონიურ ინტერმეცოში „რინის ტბა“, მე-3 საფორტეპიანო კონცერტში, სიმფონიურ სურათებში „ზღვა“, „თბილისის ზღვაზე“, „დნეპრი“, მე-4 საფორტეპიანო კონცერტში).

კვლევის პროცესში ნილად გვხვდა ბედნიერება შევხვედროდით და გავსაუბრებოდით თვით კომპოზიტორს ჩვენთვის მნიშვნელოვან საკითხზე. მან დაადასტურა ჩვენეული აღქმა მის შემოქმედებაში და სახელდობრ, „ტყის სიმფონიაში“ ბუნებისა და რელიგიის ურთიერთშეხების შესახებ, რაც სწორედ პანთეიზმის გამოვლენად გვესახება და რაც ჩვენთვის დიდად ფასეულია, თავად მიგვანიშნა, რომ ეს ფაქტორი „ტყის სიმფონიისა“ „ლილეს“ თემაშია კოდირებული. ეს მომენტი განსაკუთრებით საყურადღებოდ მიგვაჩნია, რამდენადაც ამით, ჩვენი აზრით, შუქი ეფინება მთლიანად სამყაროს ბალანჩივასიეულ წარმოსახვას.

მართალია, წინამდებარე სტატიაში ჩვენ მიზნად ვისახავთ კონკრეტულად ბალანჩივასი ადრეულ ნაწარმოებებს — პირველ და მეორე სიმფონიებს შევეხოთ, მაგრამ დასაწყისში ყურადღება უნდა გავამახვილოთ ბოლოდროინდელ ნაწარმოებზეც, უკვე ხსენებულ მე-4 - „ტყის სიმფონიაზე“, როგორც ჩვენი კვლევის ამოსავალზე.

„ტყის სიმფონიის“ იდეურ-ემოციურ-ინტონაციური ამოსავალი — სვანური სიმღერა „ლილე“ — მზის სადიდებელს წარმოადგენს. სწორედ „ლილეში“ ბუნების ხატისა და რელიგიური სანყისების ურთიერთშეხების კონცენტრირებას კი მივყავართ პანთეიზმის იმგვარ გამოვლენასთან, რომელიც ხასიათდება სინათლის, მზისა და ღვთაების იდენტიფიკაციით (ეს ტენდენცია მხატვრულ

„თეორია და კრიტიკა“ №3-4 78

ლიტერატურაში დასაბამს იღებს გოეთეს შემოქმედებაში). აღნიშნული ფენომენის „ტყის სიმფონიაში“ ფიგურირება კი ბიძგს გვაძლევს ამ პლანით გავიაზროთ ბალანჩივადის მთელი შემოქმედება, ამ შემთხვევაში პირველი და მეორე სიმფონიები.

თავის დროზე, ალბათ, მიუღებელიც იქნებოდა პანთეისტური სულისკვეთების ძიება კომპოზიტორის დიდად გახმაურებულ პირველ სიმფონიაში. დღევანდელი გადასახედიდან კი შეიძლება ამ ნაწარმოებშიც შევიცნოთ ამ მსოფლალქმის ნიშნები. ამის გაცხადების საფუძველს კი გვაძლევს პირველი სიმფონიის პირველი ნაწილის დამუშავებაში აჟღერებული ფლეიტის სოლო პასტორალური ელფერით. ეს ეპიზოდი დასაწყისში თითქოსდა ყურადღების მიღმა რჩება, მაგრამ საგულისხმოა, რომ მისი კვალი თავისი მეტამორფოზებით მთელი სიმფონიის მანძილზე ირენს თავს. სახელდობრ, მის სახეობრივ გაშლად შეიძლება მივიჩნიოთ სიმფონიის მეორე ნაწილი. აქ არსებული მეორე ვალსისებური თემა ინტონაციურად ხსენებული ფლეიტის ეპიზოდის გამოძახილია. პირველი თემა კი მღერადი, ლირიკული - გარკვეული ობიექტისადმი ხოტბის ასოციაციას იწვევს. ამ თემას ინტონაციურად ძალზე უახლოვდება თემა „ტყის სიმფონიიდან“, რომელსაც „მშვენიერების ტრფიალების“ თემას ვუნოდებთ. ამ ფაქტით, ვფიქრობთ, მართლდება პირველი სიმფონიის მეორე ნაწილის თემის ბუნების ტრფიალებად მოაზრება, მეტადრე სატრფიალო ობიექტი უკვე არსებობდა პირველი ნაწილის ფლეიტის სოლოს - პირველქმნილი საწყისის სახით

პირველქმნილი საწყისის სიმბოლიზირება აღინიშნება მესამე ნაწილშიც, სადაც გმირული საწყისის აღზევება-განმტკიცება ხდება. პირველქმნილი საწყისის თემა ან ენიწალმდეგება გმირულს, ან პირიქით თან ახლავს, როგორც სინმინდის წყარო-სიმბოლო.

სიმფონიის ეპიკურ-ამაღლებულ ფინალში, რომლის შარავანდედით მოსილება განვლილის ყოვლისმომცველ დასასრულად აღიქმება, თითქოს ზედმეტიც უნდა იყოს ბუნების ხატისადმი დამოკიდებულების ძიება, მაგრამ, ჩვენი აზრით, სწორედ აქ მტკიცდება პასტორალური საწყისის პანთეისტური გადაწყვეტის ფაქტი. საქმე იმაშია, რომ ფინალში ქორალი გამომდინარეობს სწორედ პირველი ნაწილის პასტორალური ეპიზოდიდან ე. ი. პასტორალური საწყისი საგალობლად გარდაიქმნება. შეიძლება ვთქვათ, რომ ეს არის ბალანჩივადის შემოქმედებაში პირველი შემთხვევა პირველქმნილი და რელიგიური საწყისების გაიგავებისა.

აქ კიდევ ერთ მომენტზე გვავამახვილებთ ყურადღებას. ფინალში გმირული საწყისის საბოლოო აღზევებამდე მისი სიმბოლიზირება ხდება ხალხური სიმღერის — „მუმლი მუხასას“ მოტივის ჩართვით. სწორედ ამასთან დაკავშირებით აღვნიშნავთ, რომ „მუმლი მუხასა“ გმირული ხასიათის მინიჭებამდე წარმოადგენდა საწესჩვეულებო სიმღერას, რომელიც გამოხატავდა სიცოცხლის ხის თავყვანისცემას. აქედან გამომდინარე, ქორალში „მუმლი მუხასას“ ჩართვისას გმირულის სიმბოლიზირებასთან ერთად ქვეცნობიერად ბუნების გაღმერთების იდეაც არის ჩადებული.

მართალია, ფინალში პასტორალური საწყისი თავისი პირველადი სახით არ ფიგურირებს არც ამაღლებულ ქორალში, არც მწუხარე ლირიკული მოტივის - ხალხური მოთქმა-ზარისა თუ „ფანფარების“ მოწოდების შემდეგ აჟღერებულ სინთეზურ მელოდიაში, მაგრამ იგი, როგორც შემავალი კომპონენტი ამ შემთხვევაში უერთდება გმირული საწყისის განდიდებას, სიცოცხლის აღზევებას. ნიშანდობლივია, რომ შემდგომში უფრო და უფრო იკვეთება ბალანჩივადის ეს შემოქმედებითი მიზანსწრაფვა — პირველქმნილი, ბუნების წიაღიდან ამოზრდილი საწყისის გადაზრდა ერთი მხრივ, სულიერი ამაღლების პროცესში, მეორე მხრივ — სიცოცხლის ტრფიალებში, რაც კომპოზიტორის პანთეისტურ მსოფლალქმაზე მიგვანიშნებს.

ბალანჩივადის შემოქმედებაში სხვადასხვა დოზით ვლინდება პანთეისტური საწყისის ხვედრითი ნონა, მაგრამ იგი, როგორც შემავალი ხატი, ყველაზე ნათლად ისეთ ნაწარმოებში იკვეთება, რომელიც კომპოზიტორის საერთო მსოფლმხედველობის განზოგადებას წარმოადგენს. პირველი სიმფონიის შემდეგ ა. ბალანჩივადე, შეიძლება ითქვას, ფრაგმენტულად გამოხატავს თავის იდეურ-მხატვრულ მრწამსს, მის კვლავ მასშტაბურ წარმოჩენამდე შუალედი 15 წლამდე გრძელდება. იქამდე, სანამ არ დაიბადება ისეთი ფუნდამენტური ნაწარმოები, როგორიცაა მეორე სიმფონია.

მეორე სიმფონიამდე უნდა აღინიშნოს ბუნების ხატისადმი უკვე აშკარა კონცეპტუალური დამოკიდებულების გამჟღავნების ნიმუში, მესამე საფორტეპიანო კონცერტი, რომლის მეორე ნაწილშიც ბუნების პეიზაჟი კონკრეტულ იდეურ-მხატვრულ კონტექსტშია მოცემული. აქ ბუნების გაღვიძების სურათი ბავშვის ლტოლვის ობიექტად გვევლინება. ეს მომენტი ორმხრივად არის ღირებული — ერთი ის, რომ ბუნება გმირთან, ბავშვთან უშუალო კონტექსტშია წარმოდგენილი და მეორე ის, რომ სწორედ ბავშვი მიიღტვის ბუნებისაკენ. ვინაიდან ნორჩი, უმანკო სული ბუნებისაკენ დაჟინებული სწრაფვით თვით ბუნების წმინდა და ხელთუქმნელ ფენომენად სიმბოლიზირებას ესმევა ხაზი. აქაც არ შეიძლება არ დავინახოთ პანთეიზმის თავისებური ჩანასახი.

მეორე სიმფონია საფუძველს გვაძლევს უფრო თამამად ვისაუბროთ მასში პანთეიზმის გამოვლენაზე.

სიმფონიაში, რომელიც მწვავე დრამას წარმოადგენს, კოლიზიების უშუალო გაჩაღებას წინ უძღვის ლირიკულისა და გმირულის გვერდით პასტორალური საწყისის, როგორც მარადიული

სუბსტანციის ჩამოყალიბების პროცესი. სიმფონიის პირველ ნაწილში მოცემული სხვადასხვა პლანის ურთიერთშეკავშირება მთელი სიმფონიის საერთო ლაიტმოტივის პირველი ნაწილის მეორე თემის (ხალხური სიმღერის „იად გადიქეც ბულბულოს“ მოტივი) მეოხებით ხდება. ეს ლირიკული მელოდია პირველ ნაწილში სკერცოზულთან ინტეგრაციის გზით ლირიკულ-პასტორალურ იერს იძენს და ამ კატეგორიად მკვიდრდება. რაც მთავარია, დრამის განვითარებისას, მესამე ნაწილში მონაწილე ურთიერთსაპირისპირო ძალების მრისხანე, დაუნდობელი, მარშისებური და ლირიკული სანყისების განვითარება ტრაგიკულ კულმინაციას აღწევს და ამ მომენტში ტრაგიკული სახით ჟღერს აღნიშნული ლაიტმოტივი - აქამდე ლირიკულ-პასტორალურ სანყისად დამკვიდრებული. დრამის უკიდურესი დაძაბულობა აძლიერებს ფინალის მოლოდინს. ფინალის, რომელიც საბოლოოდ აღზევდება, როგორც პირველქმნილი მშვენიერებისადმი მიმართული კათარზისული ჰიმნი: ფლეიტის სოლოს ფილიგრანული ჟღერადობა, რომელიც მსჭვალავს სიმფონიის მთელ დასასრულს, მყისვე პოულობს ქვეხმიერ ჰარმონიულ გამოძახილს სიმებიანთა უჩუმარ ხმებში, მის პასუხად მონოთემატური დიალოგები, რომლებიც, თავის მხრივ, ინვევენ ახლო მანძილზე მოდულაციურ ძვრებს, რეგისტრულ გადაადგილებებს, თანდათან იზიდავენ საკრავთა ყველა ჯგუფს, რაც მათი შეერთებისას აღწევს სრულ გამონათებას, გაცისკროვნებას, განწმენდას.

მეორე სიმფონიის ფინალში გამონათების მომენტმა ზეციური ამალღების სიდიადე გვაგრძნობინა. კათარზისი კვლავ პირველი, აქამდე მინიერ, ჯანსაღ ნიაღში ჩამოყალიბებულ პასტორალური სანყისით გამოისახა., რაც გვაძლევს სრულ საფუძველს ვიმსჯელოთ კომპოზიტორის მიერ კოსმიურ აღქმაზე — პირველქმნილი სანყისის, ბუნების ხატის მიერ სამყაროს ნარმავალი და ნარუვალი ლირებულებების, დასაბამისა და დასასრულის გამთლიანებაზე. აქ შეიძლება წარმოიტქვას სპინოზას ცნობილი დებულება- „სამყარო ანუ ღმერთი!“

ზემოგანხილული ნაწარმოებების შემდეგ აღარ გვიკვირს, რომ ანდრია ბალანჩივაძის შემოქმედების ბოლო პერიოდში სამყაროსადმი პანთეისტური მიდგომა (რომლის თანახმადაც ბუნების შემოქმედებითი უნარი და სასიცოცხლო ძალა აღიარებულია, როგორც მატერიალურ, ისე სულიერ მოვლენათა ერთიან სუბსტანციად) მის ერთ-ერთ ცენტრალურ თემად იქცა ისევე, როგორც „ტყის სიმფონიის“ გაცნობის შემდეგ აღარ გვიკვირს მის ადრეულ ნაწარმოებებში — სახელდობრ, პირველ და მეორე სიმფონიებში პანთეისტური მსოფლალქმის გამოვლენა, აღარ გვიკვირს ამ ნაწარმოებების მოსმენის შემდეგაც სპინოზას დებულების შეხსენება — „სამყარო ანუ ღმერთი!“

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბალანჩივაძე ა. „დროსთან მჭიდრო კავშირში“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989
2. დონაძე ლ. „ა. ბალანჩივაძის შემოქმედება“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1986
3. ორჯონიკიძე გ. „ა. ბალანჩივაძე“ (შემოქმედის პორტრეტი), „აღმავლობის გზის პრობლემები“, თბილისი, 1978
4. წულუკიძე ა. „სიმფონიის გზები ქართულ მუსიკაში“, „თანამედროვეობის მუსიკა“, თბილისი, 1966
5. თეთრუაშვილი ლ. „ვაჟა-ფშაველადა გოეთეს იდეურ-მხატვრული მსოფლმხედველობა“, ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი, 1982

რეცენზენტები: მუსიკოლოგიის დოქტორი გვანცა ღვინჯილია
ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი მაია გომაძე

The pantheistic signs in Andrea Balanchivadze' early works

ABSTRACT

In the article of Tamar Tsulukidze „The pantheistic signs in andrea BalanCivadze early works“ is considered the arT heritage of one of the most significant Georgian composers, one of the founders of Georgian symphonic music Andrea Balancivadze in different aspect. Here is parsed the existence of pantheistic sign in his view. The author explains that the compositions of late period have shown the appearance of this sign in all creative work of andrea Balanchivadze.

A special attention in the article is devoted to the aidea of pantheism. The author represents this conception as power of nature is overconceived as the single whole of material and spiritual substances.

The paper refers to the early works of composer, concretely the first and the second simphonies. The author deals with the first symphony that the pantheistic sign raises into spiritual height, this sign also deligtres on life. The pantheistic sign has shown on the secons symphony as the unification of beginning and ending of the world.

ახალი წიგნები

„ჩემი ცხოვრების ფურცლები“



კეთევან კიკნაძე

ჩემი
ცხოვრების
ფურცლები

„ქართული თეატრის საცავმა“ წელს გამოსცა ცნობილი მსახიობის, რუსთაველის პრემიის ლაურეატის, ქეთევან კიკნაძის წიგნი „ჩემი ცხოვრების ფურცლები“. (შემდგენელი — ნიკა წულუკიძე, რედაქტორი — ედუარდ უგულავა, კორექტორი — მარინე ვასაძე, დიზაინი — გიორგი მახარაშვილი).

„მშობლები და ბავშვობა“, „ქალიშვილობის წლები“, „სტუდენტობის წლები“, „მიშა თუმანიშვილი“, „პირველი სპექტაკლი თეატრში“, „პირველი ნაბიჯები კინოში“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „რუსთავის თეატრზე“, „ჩემს გულში კვალი დატოვეს“, „დათა თუთაშია“, „ჩემი ქეთევან დედოფალი“ — ასეთია წიგნში შესული თავების არასრული სიაა. „ჩემს შესახებ“ — ამ თავში შესულია ვაჟა ბრეგვაძის, ლამარა ლონღაძის, ნადია შალუტაშვილის, ნოდარ გურაბანიძის, ვასილ კიკნაძის, დევი სტურუას ესკეები მსახიობის შესახებ. წიგნს დართული აქვს ამონარიდები რეცენზიებიდან, ფრაგმენტები ინტერვიუებიდან, როლების, საოჯახო და ლექსების სამი კრებულის ფოტოები, ლექსი „მინდა ავფრინდე“ და ერთი აბზაცი ბოლო გვერდზე, რომლის შინაარსი მსახიობი ქალის მთელ შინაგან ბუნებას ხატავს...

მოგონებები მრავალ, სიყვარულით აღსავსე სტრიქონს შეიცავს და გაჯერებულია მსახიობისა და პოეტის გულის სიტბოთი და გულწრფელობით.

ქეთევან კიკნაძის აქტიორული ნიჭის თაყვანისმცემლები მრავალ საინტერესო დეტალს გაცნობიან მისი ცხოვრებისეული და აქტიორული ბიოგრაფიიდან...

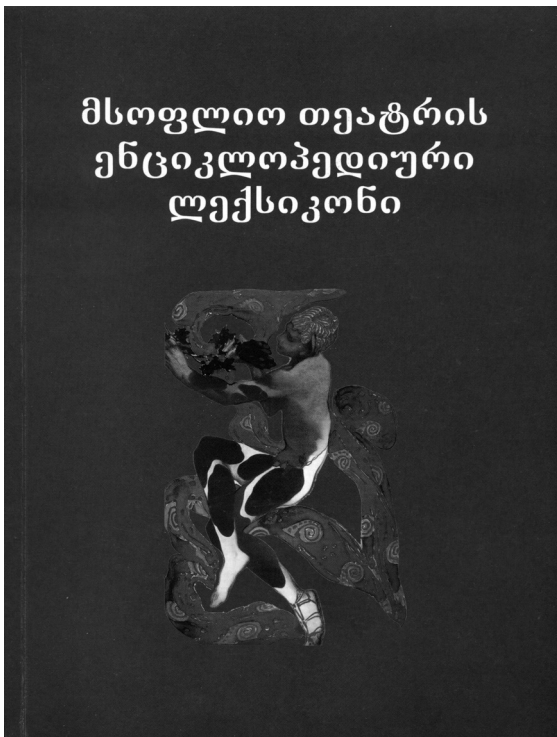
„მსოფლიო თეატრის ენციკლოპედიური ლექსიკონი“

ქართულ თეატრალურ ლიტერატურას შეემატა კიდევ ერთი სამაგიდო წიგნი — „მსოფლიო თეატრის ენციკლოპედიური ლექსიკონი“. პროექტის ავტორი და მთავარი რედაქტორია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი მერაბ გეგია, რედაქტორი — პროფ. ვასილ კიკნაძე, სარედაქციო კოლეგიის წევრები არიან: ნატა დევიძე, გულიკო მამულაშვილი, მერი ონაშვილი, თამარ ქუთათელაძე და ლამარა ლონღაძე.

ეს საინტერესო და მნიშვნელოვანი ნაშრომი თეატრალურ და მასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგიების მოკლე მეცნიერული მიმოხილვით გვიჩვენებს ავტორთა ნაღვანს — მასში ასახულია თეატრის მომიჯნავე სამეცნიერო დისციპლინების: ლიტერატურის, ფსიქოლოგიის, ფილოსოფიის სხვადასხვა ცნება და მიმართულება.

სიტყვათა განმარტებები მოცემულია სამეცნიერო ნარკვევების მოკლე და ვრცელი, ინფორმაციული და ბიოგრაფიული სტატიების სახით.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია მ. გეგიას უდიდესი წვლილი ლექსიკონის შექმნაში. მან მაღალ მეცნიერულ დონეზე დაამუშავა და მიაწოდა მკითხველს თეატრალური მიმართულებებისა და ტერმინების განმარტებანი. წიგნში



მსოფლიო თეატრის
ენციკლოპედიური
ლექსიკონი

შესულია ძველი ქართული თეატრის ტერმინებიც, რაც ღირსებას მატებს ამ ნაშრომს.

ლექსიკონში ფართოდ არის გაშუქებული აღმოსავლური თეატრის ტერმინოლოგია, რომელზეც იმუშავა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა გ. მამულაშვილმა. სამწუხაროდ, გაურკვეველია დანარჩენი მკვლევარების კონკრეტული შრომა, რადგან ლექსიკონში არ არის მითითებული მათი ავტორები.

როგორც ენციკლოპედიური ნაშრომებისათვის არის დამახასიათებელი, ამ ენციკლოპედიურ ლექსიკონშიც, რომელიც პირველ ვრცელ საცნობარო თეატრალურ გამოცემას წარმოადგენს ქართულ ენაზე, სიტყვები ანბანურად არის დალაგებული. შრომა 381 გვერდზეა განთავსებული, დაერთვის წინასიტყვაობა, ლექსიკონში დასახელებულ პირობა ანოტირებული საძიებელი, სიტყვარი და გამოყენებული ლიტერატურა.

არა შენიშვნის, არამედ სურვილის სახით მინდოდა აღმენიშნა, რომ მასში შესაძლებელი იყო შესულიყო შემდეგი ტერმინები: ანტრეპრიზა, აურა, ბალერინა, ბარკაროლა, გრიმი, გრიმიორი, ეგზალტაცია, ილუსტრაცია, ილუზია, კალიოპე, ლიტავრა, მანტილია, მელპომენე, მუსაგეტი, ორგია, ოპერა, ოპერა-ბუფ, ოპერეტა, პუანტი, რაკურსი, რამპა, სალტო-მორტალე, ფავნუსი, ჰედონიზმი, ჰეტერა და სხვ. ასევე სასურველი იყო ლექსიკონში შესულიყო საოპერო და საბალეტო ხელოვნების ტერმინოლოგია.

„მსოფლიო თეატრის ენციკლოპედიური ლექსიკონი“ დიდი და მნიშვნელოვანი შენაძენია ქართული თეატრალური საზოგადოებრიობისათვის.

თინა მერკვილაძე იზონებს...



გამომცემლობამ — „ახალი საქართველო“ 2010 წელს გამოსცა წიგნი „სიმღერა, ჩემი თეატრი და მე“, რომელიც შესანიშნავი ქართველი მომღერლის, თინათინ მერკვილაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებას მიეძღვნა.

წიგნს წამძღვარებული აქვს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, გულიკო მამულაშვილის წინასიტყვაობა. შესავალი და მოგონებები თავად მსახიობს ეკუთვნის. მასში შესულია ამონარიდები სტატიებიდან და გამონათქვამები მსახიობის შესახებ.

„არ შემიძლია ნამყო დროში მოვისხენიო თინა მერკვილაძის განსაკუთრებული ტემბრი, დიაპაზონი, ტექნიკურად უზადოდ გამართული ხმა, მისი გულწრფელი, უშუალო არტისტიზმი და მომხიბვლელიობა. თინა მერკვილაძე მუსიკალური თეატრის ვარსკვლავია“ — ეს სიტყვები მუსიკალური თეატრის რეჟისორს, გურამ მელივას ეკუთვნის. უმაღლეს შეფასებას აძლევენ მსახიობის ლირიკულ სოპრანოსა და აქტიორულ ნიჭს: გიორგი ცაბაძე, შოთა მილორავა, გიორგი ხარატიშვილი, მირა ფიჩხაძე, გიგა ლორთქიფანიძე, ნესტან კვიციანი, შოთა მესხი, ვახტანგ სალარიძე, იზა კაპანაძე, გულბათ ტორაძე, დავით მელუხა, გიორგი დოლიძე, კირა კვიციანი, მინიელ ჯოჯუა, ნოდარ პიპინაშვილი, ბადრი ბეგალიშვილი,

ამირან ამირანაშვილი, მიშიკო ბახტაძე და სხვ.

წიგნი „სიმღერა, ჩემი თეატრი და მე“ ქართული სათეატრო ლიტერატურის მნიშვნელოვანი შენაძენს წარმოადგენს.

ნიკო მაჭავარიანი

გამოთხოვება



ნანია შალუტაშვილი

გარდაიცვალა ცნობილი თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნანია შალუტაშვილი. იგი დაიბადა 1918 წლის 24 სექტემბერს ბორჯომში. თბილისის უნივერსიტეტის ფილოლოგიური ფაკულტეტის (რუსული სექტორი) დამთავრების შემდეგ, თავისი მოღვაწეობა თეატრის შესწავლას დაუკავშირა. 1944 წლიდან იგი შ. რუსთაველის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში მოღვაწეობდა. 1946 წლიდან უფროსი მასწავლებელია. შეთავსებით კითხულობდა ლექციებს კინოსკოლაში, გრიბოედოვის, ქართულ და რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრების სტუდიებში. 1956 წელს დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია თემაზე — „ა. ოსტროვსკი ქართულ სცენაზე“ (რომელსაც მაღალი შეფასება მისცეს შ. დადიანმა და ი. გრიშაშვილმა), ხოლო 1974 წელს — სადოქტორო დისერტაცია „ქართულ-უკრაინული თეატრალური ურთიერთობანი XIX ს.“ 1977 წელს მიენიჭა პროფესორის წოდება.

ნ. შალუტაშვილი წლების მანძილზე კითხულობდა ლექციებს: ანტიკური, შუა საუკუნეების, აღორძინების ხანის, დასავლეთ ევროპის,

რუსული თეატრისა და რუსული ლიტერატურის ისტორიიდან. ჩამოაყალიბა სსრკ ხალხთა თეატრის ისტორიის კურსი. მისი ინიციატივით შეიქმნა სტუდენტთა ინტერნაციონალური აღზრდისა და თეატრალურ ურთიერთობათა კაბინეტი. 1980-85 წლებში ხელმძღვანელობდა საქართველოს მეგობრობის მუზეუმის ხელოვნების განყოფილებას.

ქალბატონი ნანია 1946 წლიდან იბეჭდებოდა საქართველოს, რუსეთის, უკრაინის, ლიტვის, აზერბაიჯანის, უზბეკეთის, მოლდოვის, სომხეთის ჟურნალ-გაზეთებში. მის კალამს ეკუთვნის 350-მდე საგაზეთო და 150-მდე საჟურნალო სტატია. მონაწილეობდა 90-ზე მეტ სამეცნიერო კონფერენციაში, ხოლო მის შრომებზე დაწერილია 70-ზე მეტი რეცენზია. ქალბატონი ნანიას წერილები გამოირჩეოდნენ მეცნიერული სიზუსტით, საკვლევი თემის სიახლითა და მაღალპროფესიულობით. მეცნიერის მიერ დადგენილმა საინტერესო ფაქტებმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრეს თეატრის ისტორიის კვლევის საქმეში. 1968-75 წლებში სისტემატურად მონაწილეობდა საქართველოსა და უკრაინის მეცნიერებათა აკადემიების ისტორიის ინსტიტუტების ერთობლივ კონფერენციებში. ბელგრადში (იუგოსლავია) გამართულ ცნობილი დრამატურგის, ვ. ნიშიჩის საიუბილეო საღამოზე წაიკითხა მოხსენება „ნუშიჩი ქართულ სცენაზე“. მაინის-ფრანკფურტის (გერმანია) უნივერსიტეტის სლავისტიკის ფაკულტეტზე მინვეულ იქნა ლექციის წასაკითხად რუსული თეატრის შესახებ, 1981 წ. კი მადრიდში (ესპანეთი) გამართულ თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის სხდომებზე. იგი მრავალჯერ იქნა მინვეული კიევის თეატრალურ, ბელორუსიის თეატრალურ-სამხატვრო ინსტიტუტებსა და ხარკოვის კონსერვატორიაში სახელმწიფო საგამოცდო კომისიების თავმჯდომარედ. ქალბატონი ნანია ხშირად გამოდიოდა რადიოსა და ტელევიზიით როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთაც.

ქალბატონი ნანია გახლდათ არა მარტო ცნობილი მეცნიერი და საინტერესო მკვლევარი, არამედ საოცარი პედაგოგიური ნიჭითა და აღმზრდელობითი ტაქტით დაჯილდოვებული ადამიანი, კეთილშობილი პიროვნება, სტუდენტებისადმი მომთხოვნელობით, კეთილგანწყობითა და მეგობრობით გამორჩეული ლექტორი. მთელი მისი ცხოვრება გამოირჩეოდა უსაზღვრო შრომისმოყვარეობით, მეცნიერული სინდიციერებით, ადამიანური ზნეობრივობით, თეატრალური ხელოვნებისა და კულტურისადმი უსაზღვრო სიყვარულითა და ფართო საზოგადოებრივი მოღვაწეობით.

ნ. შალუტაშვილი სხვადასხვა წლებში იყო თეატრ „მეგობრობის“ სამხატვრო საბჭოსა და საზოგადოება „ცოდნის“ თეატრალური სექციის თავმჯდომარე, საქართველოს თეატრალ-

ური საზოგადოების პრეზიდენტის, ა. გრიბოედოვისა და ს. ახმეტელის სახ. თეატრების, ხელოვნების მუშაკთა სახლის სამხატვრო საბჭოს, ჟურნალ „საქართველოს ქალის“ რედაქციის, საქ. მეგობრობისა და საქ. თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმების, თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოს, საქ. კულტურის სამინისტროს საკოორდინაციო საბჭოს წევრი, საზღვარგარეთის ქვეყნებთან ურთიერთობის საზოგადოების ხელოვნების სექციის ვიცე-პრეზიდენტი.

ქალბატონი ნადია ათეული წლების განმავლობაში მეგობრობდა ისეთ გამოჩენილ მოღვაწეებთან, როგორებიც იყვნენ: სსრკ სახალხო არტისტები — ი. კოზლოვსკი, ბ. ჩირკოვი, ნ. უჟვი, ო. დანჩენკო, ე. პონომარენკო, ე. შატროვა, ო. კუსენკო, თეატრმცოდნეები — ო. კაიდალოვა, ნ. აბალკინი, ა. ფევრალსკი, გ. გოიანი, ა. ფილიპოვი და სხვები. იგი არა მარტო მნიშვნელოვან რჩევებს აძლევდა, არამედ ექსპონატებითაც ეხმარებოდა მირგოროდის დ. გურამიშვილის, კანევის ტ. შევეჩენკოს, კიევის ლ. უკრაინკას, სოფ. პლიუტის ა. კორნეიჩუკის სახლ-მუზეუმებს, რისთვისაც არაერთი მადლობა დაიმსახურა.

ქალბატონი ნადია ავტორია მონოგრაფიების: „ა. ოსტროვსკი ქართულ სცენაზე“ (1958), „ა. გრიბოედოვის თეატრი“ (1962), „ძმები ზანდუკელი-სანდუნოვები“ (1965), „დიადი მეგობრობის ფურცლები“ (1966), „კროპივნიკი საქართველოში“ (1966), „უკრაინულ-ქართული თეატრალური ურთიერთობები XIX საუკუნის მეორე ნახევარში“ (1968), „ი. ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ“ (1969), „გიორგი დავითაშვილი“ (1970), უკრაინულ-ქართული თეატრალური ურთ-

იერთობები XIX საუკუნის პირველ ნახევარში“ (1971), „ქართულ-უკრაინული თეატრალური ურთიერთობები“ (1974), „გიორგი ერისთავი და თეატრი“ (1976), „მეგობრობის გზებით“ (1978), „ქართულ-უკრაინული თეატრალური ურთიერთობები“ (1984), „თამარ წულუკიძე“ (1985), „ბორის ნიფურია“ (1998).

დიდა ქალბატონი ნადია ღვაწლი ქართულ-უკრაინული და ქართულ-რუსული თეატრალური ურთიერთობების შესწავლის საქმეში, რისთვისაც მას ნიგნისთვის „მეგობრობის გზებით“ დაჯილდოვდა უკრაინის თეატრალური საზოგადოების პრემიით, ხოლო უკრაინის ხელისუფლებამ ჯერ ორდენით „ოქროს ფემიდა“, 2009 წელს კი უკრაინის პრეზიდენტმა ვ. იუშჩენკომ ორი ქვეყნის თეატრალურ-კულტურული და მეგობრული ურთიერთობების განმტკიცებისთვის „წმინდა ოლგას“ ორდენით დააჯილდოვა. ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში შეტანილი წვლილისთვის 1997 წელს მიენიჭა „ღირსების“ ორდენი. მიღებული ჰქონდა სხვადასხვა სიგელი და პრემია.

ქალბატონმა ნადია შალუტაშვილმა ღირსეულად დაიმკვიდრა ადგილი ქართულ თეატრმცოდნეობაში და მისი ხსოვნა მუდამ დარჩება ქართული კულტურის მოღვაწეთა შორის.

შამოქმედებითი კავშირი — საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი

ქ-ნმა ნადია შალუტაშვილმა საზოგადოებრივი ცხოვრების გზის დასაწყისიდანვე იპოვა საკუთარი ადგილი თეატრალურ სარბიელზე. რუსული და უკრაინული ენების ბრწყინვალე ცოდნამ საშუალება მისცა ეკვლია ამ ერების თეატრალური ხელოვნება და შეექმნა შესანიშნავი სამეცნიერო ნაშრომები. მან ქართულ-უკრაინული თეატრალური ურთიერთობების შესწავლის ისტორიაში, შეიძლება ითქვას, პირველი ხეული გაავლო.

ქ-ნი ნადია ნამდვილი პედაგოგი იყო — სტუდენტებს შვილებად მოგვიხსენიებდა, ყოველთვის იცოდა ჩვენი სიხარული თუ გასაჭირი — ხარობდა და წუხდა ჩვენთან ერთად. მან გადაამატანინა თავისი უახლოესი მეგობრის — მამარემის უდროო გარდაცვალების მთელი სიმძიმე...

ქ-ნი ნადია ყოველთვის უზადო გარეგნულ ფორმაში იყო. მის სილამაზეს განსაკუთრებულ მტრის მატებდა სიარულის იმპოზანტურობა

— ამაყად თავანული დადიოდა და თუ კომპლიმენტს ეტყოდნენ, ლოყები უვარდისფრდებოდა, ცოტათი იბნეოდა... და მე ასაკოვან ქალბატონზე ვსაუბრობ, რომელსაც ვიცნობდი და დღემდე მაგალითად მრჩება მისი ქალური შარმი...

მისგან ბევრი რამ ვისწავლეთ — სამაგალითო იყო მისი თავდადებული შრომის უნარი, პიროვნული სიძლიერე, შემოქმედებითი აქტიურობა, ახლობლებისა და აღსაზრდელების უანგარო სიყვარული...

ქართული თეატრის გამოჩენილმა მოღვაწეებმა უკანასკნელ გზაზე გააცილეს საყვარელი პედაგოგი, მეცნიერი, მეგობარი, კოლეგა.

უკრაინის საელჩოს წარმომადგენლებმა ცისფერი ვარდების კალათა უძღვნეს... ასე გამოვეთხოვეთ ქართული თეატრმცოდნეობის კიდევ ერთ ბურჯს, რომელმაც დიდი და ნაღუმღელი კვალი დატოვა მის ისტორიაში.

ნიმე მაჭავარიანი

„თეატრი და ცხოვრება“ №3-4

ოტია იოსელიანი



კიდევ ერთი სახალხო მწერალი გადავიდა წუთისოფლიდან მარადისობაში. გადავიდა იმ წინაპართა საუფლოში, რომელთა ანდერძი გულში ჰქონდა ამოტვიფრული. ეს ანდერძია: „მამული, ენა, სარწმუნოება“. ნახევარ საუკუნეზე მეტხანს იბრძოლა და იღვანა ღვთისდამლიანი კალმით ისე, რომ ილიას ანდერძიდან წამითაც არ გადაუხვევია, ყველგან და ყოველთვის მშობლიური ენისა და სარწმუნოების გულანთებული ჭირისუფალი იყო. აპოკალიფსური რეჟიმებისათვის, ზოგიერთი მისი კოლეგისაგან განსხვავებით, ხარკი არასოდეს გადაუხდია, იგი ყველგან და ყოველთვის ერთი და განუყოფელი ოტია იოსელიანი იყო.

მე და ძვირფასი ოტია მუდმივი თანამოსაუბრენი ვიყავით. ბოლო დღეებში, როცა უკუწინებელმა სენმა ხელი დარია და მძიმე ხორციელი ტკივილები სულს უხუთავდა, საკუთარ ტკივილზე სიტყვაც არ დასცდენია. ამ მძიმე დღეებშიც სამშობლო სტკიოდა, ენა და სარწმუნოება სტკიოდა, უცხოეთში გადახვენილი მილიონობით ქართველი სტკიოდა, სტკიოდა მშობლიური ენის კონსტიტუციური უფლებების შელახვა, უცხოეთიდან კულტივირებული და მოძალეხული უზნეობა, გარყვნილება, ნარკომანია, უზრდელობა სტკიოდა. ერთი სიტყვით, საქართველოს ყველა დარდი, ვარაში და მწუხარება მის სულსა და სხეულში დაგუბდა. გარდაცვალებამდე რამდენიმე დღით ადრე ტელეფონით ვესაუბრე. უჭირდა, სიტყვა უწყდებოდა, ახლაც ქვეყნის სატკივარზე წუხდა. რა ამბავია ამდენი მედრესე-ინტერნატი და მეჩეთი რომ იხსნება აჭარაში, სად არის ბათუმის ინტელიგენცია, სად არის აჭარის ხელისუფლება და, საერთოდ, სად ხართ, ხმას რატომ არ იღებთო, ნუთუ აჭარაში აჭარლებს ალა-

რაფერი გეკითხებათო, პირდაპირი და სამარ-თლიანი საყვედურებით ამავსო.

ამ საყვედურებისათვის ძვირფას ოტიას, არა მარტო ჩემი, მთელი აჭარის სამადლობელი ეკუთვნის.

„ვარსკვლავთცვენა“ რომ გამოვიდა, სრულიად ყმანვილი ვიყავი. დიდი და მძიმე ომის-დროინდელი ერთი ქართული სოფლის სურათებით თვალწინ საკაცობრიო პრობლემები გადაგვიშალა. ორმოცდაათიანი წლების ბოლოს მისმა ნოველებმა გამოჩენილი ბორის პასტერნაკიც კი ალაფრთოვანა და აალაპარაკა. რაც შეეხება გენიალური „დაჩის ზღაპრებს“, მათი ავტორი, ჩემი თვალსაწიერით, მსოფლიოს გამოჩენილ მეზღაპრეთა თანავარსკვლავედში მოჩანს. პიესა „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ მსოფლიოს 140 თეატრში დაიდგა. დასანანია, რომ ამ შედეგების ავტორს დღეს რუსთაველის პრემიის გარეშე მივგზარებთ მინას. ესეც ქართული სინდრომი! 2000 წელს სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის წევრებმა შავი კენჭები ჩაუყარეს. მაშინ მეც გახლდით კომიტეტის წევრი და კარგად მახსოვს ეს სამზარეულო. კენჭისყრის შედეგები დიდებულმა ანზორ ერქომაიშვილმა, თამაზ ნივნივამძემ და მე გავაპროტესტეთ. იმათ მაგიერ, რომლებმაც შავი კენჭები ჩაუყარეს, მე ვუხდი ბოდიშს ძვირფასი ოტიას მაღალ სულსა და გაკელაპტრებულ ცხედარს. თავად მას ერთი საყვედურიც არ დასცდენია. ისტორიამ სხვა პარადოქსიც იცის: 1912 წელს აკაკი წერეთელმა კენჭი იყარა საჩხერეს საკრებულოში. საჩხერელებმაც გაამავეს ჭაღარით მოსილი მგოსანი, საკრებულოში ვინმე ბუცხრიკიძე აირჩიეს.

სანუგუმო ის არის, რომ ძვირფასმა ოტიამ თან წაიღო ყველაზე მაღალი ჯილდო, რომლის ბადალი არ არსებობს დედამიწის ზურგზე და რომელიც სიმარშიც კი არ მოელანდება რუსთაველის პრემიის არაერთ ლაურეატს, ეს არის ქართველი ხალხის საყოველთაო სიყვარული, აღიარება და პატივისცემა. ამ ჯილდოს მხოლოდ და მხოლოდ უფალი ანიჭებს შემოქმედს და აქ კონიუნქტურა გამოირიცხულია.

ოტია იოსელიანი სახალხო მწერალი იყო. დავით კლდიაშვილის შემდეგ არც ერთ პროზაიკოსს არ ჰქონია იმოდენა სახალხო აღიარება და საყოველთაო სიყვარული, რამდენიც ოტია იოსელიანს ჰქონდა. მინდა დავასრულო ჩემი წერილი გენიალური ხალხური ლექსის სტრიქონების მცირეოდენი პერიფრაზით: ხალხის იყო, რაც კი იყო, გვიყვარდა და გვიყვარს დღესაც, აქაც დიდი კაცი იყო, იქ ნათელი დაადგეს!

შოთა ზოიძე

ვინ იყო საქართველოსთვის ოტია იოსელიანი? ის იყო მწერალი, რომლის ნაწარმოებებზეც ჩვენი შვილები და შვილიშვილები გაიზარდნენ და მომავალი თაობებიც გაიზარდებიან. ეს არის მისი შესანიშნავი „დაჩის ზღაპრები“, მოთხრობები, პიესები. არ დარჩა ევროპის არც ერთი სახელმწიფო, მისი პიესები რომ არ დადგმულიყო. ახლა იაპონიაშიც იდგმება.

რა იყო ჩემთვის? როგორც თერმომეტრი გვიჩვენებს, რამდენი გრადუსი სითბოა დღეს ან რამდენი გრადუსი სიცივება, ეს თერმომეტრი იყო ჩემთვის ოტია. თუკი იტყოდა, რომ ეს კარგი კაციაო, ეჭვი არ უნდა შეგპარვოდა იმ პიროვნებაში. იტყოდა, ცუდიაო და ისიც უნდა დაგეჯერებინა.

რომ არ ყოფილიყო ოტია იოსელიანი, მე ბევრს დავკარგავდი ჩემს შემოქმედებით ცხოვრებაში. ყოველთვის ჩემს გვერდით იდგა. მე ვიყავი მისი ყოველი ახალი ნაწარმოების პირველი მსმენელი. მახსოვს, კახა კახაბრიშვილის ტელეფილმში „მტრედის მოტანილი ბარათები“ ვთამაშობდი მოგზაურს, მთავარ მოქმედ პირს. რუსთავის თეატრში იდგმებოდა სპექტაკლი „მოჯადოებული მწვერვალი“. მასში ჩემთან ერთად დაკავებული იყვნენ ირაკლი უჩანეიშვილი, ზაზა ლებანიძე... კარგი სპექტაკლი იყო, მაგრამ ყველაზე დიდი წარმატება მაინც „ექვსმა შინაბერამ“ მომიტანა — შესანიშნავი პიესა, შესანიშნავი დადგმა, შესანიშნავი ანსამბლი. ჩვენი გოგოები არაჩვეულებრივები იყვნენ. ეს პიესა საქართველოს ბევრ თეატრში დაიდგა და არცთუ იშვიათად მიწვევდნენ ხოლმე მიტუას სათამაშოდ — ეს იყო გორში, ფოთში, ტექნიკური უნივერსიტეტის სტუდენტებთან ერთად და ყველგან დიდი სიხარული და გამარჯვება მომიტანა ამ როლმა, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი ის იყო ჩემთვის, რომ, სადაც ვთამაშობდი, ოტია ყოველთვის გვერდით მედგა.

ჩემთვის ეს პიროვნება ძალიან დიდი დანაკარგი იყო როგორც შემოქმედებით, ისე პირად ცხოვრებაში.

გივი ბერიკაშვილი

ყველამ კარგად ვიცით, როგორი არაჩვეულებრივი მწერალი და დრამატურგი იყო ბატონი ოტია. მე ის ძალიან მიყვარდა. მახსოვს „ექვსი შინაბერას“ რეპეტიციები რომ დაიწყო, შემოდიოდა ხოლმე დარბაზში, მოუსმენდა რომელიმე ეპიზოდს, გაიცინებდა და ჩუმად ტოვებდა იქაურობას. ამ მშვენიერი წარმოდგენის უდიდესი წარმატება, გარდა შესანიშნავი დრამატურგიული მასალისა, რეჟისორმა იური კაკულიამაც განაპირობა, რომელმაც ზუსტად გაანაწილა როლები — ჩვენ ყველანი ჩვენს როლებს ვთამაშობდით. ყოველდღე რაღაც ახალს ვამატებდით ჩვენს ნამუშევარს. არ მახსოვს ერთი შენიშვნაც კი, რომელიც რეჟისორს, ან დრამატურგს მიეცა მსახიობებისათვის. ყოველი რეპეტიცია იყო ბედნიერი დღე, რადგან ყველანი ერთად ვქმნიდით იმ სიხარულს, რომელსაც სპექტაკლი ერქვა.

გასტროლებზე, რომელმაც თითქმის მთელი საქართველო მოიცვა, უდიდესი წარმატება გვქონდა, მაგრამ, პირველ რიგში თბილისური გასტროლები მინდა გავიხსენო. ჩვენ ყველანი ბედნიერები ვიყავით, გივი ბერიკაშვილი კი ნამდვილად გაბრწყინდა ამ სპექტაკლით, რადგან ყველაზე დიდი წარმატება მას ამ როლმა მოუტანა.

ქუთაისის გასტროლებზე ბატონმა ოტიამ თავის სახლში დაგვპატიჟა და მოგვეფერა.

თეატრალურმა საზოგადოებამ შეხვედრა რომ მოუწყო, გივი მომზადებული სიტყვით მოვიდა, ყველაფერი მოფიქრებული ჰქონდა, მაგრამ ვთხოვე ერთად გავიდეთ სცენაზე და პარალელურად ვისაუბროთ-მეთქი. დამეთანხმა. ერთად გავედით სცენაზე და ასე ვიხსენებდით სასაცილო ამბებს. ბატონი ოტია ჩიბუხს ეწეოდა, ჩუმად გვისმენდა და კმაყოფილი ილიმებოდა. დარბაზი კი უფრო თავშეუკავებელი რეაქციებით გვეხმაურებოდა.

ყველას არ ხვდომია წილად ის ბედნიერება, რომ ასე ძლიერ უყვარდეს თავის მკითხველს და მაყურებელს. ბატონი ოტია ამ მხრივ ბედნიერი იყო.

გურანდა გაბუნია

ჰენია ნეფარიძე



სოხუმის თეატრში 1973 წელს, თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე მივედი. ამ წელს გადმოვიდნენ რუსთავის თეატრში სამუშაოდ ქ-ნი ვენერა ნეფარიძე და მისი მეუღლე ლეო ფილფანი — ბრწყინვალე მსახიობი, რომლის ღვანცი და ნიჭიერებაც, ჩემი აზრით, ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ შეფასებული. სოხუმის თეატრში მე დამხვდა ლეგენდა ვენერა ნეფარიძე. ლეო ფილფანის მეუღლეობა მას არა მხოლოდ ცხოვრებაში, არამედ სცენაზეც ხშირად რგებია — ქალბატონი ვენერა თამაშობდა როგორც უცხოურ, ასევე ქართულ კლასიკურ რეპერტუარში. პირადად მე რამდენიმე სპექტაკლში შევეძელი მისი ნახვა. ეს იყო: ვ. ჰიუგოს „რუი ბლანი“, ვაჟა-ფშაველას „მთანი მალანი“. მისი ნიჭიერების კიდევ ერთი დადასტურება იყო მთავარი როლი ელდარ შენგელაიას ფილმში „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

მისი პარტნიორები სცენაზე იყვნენ: მიხეილ ჩუბინიძე, ფლორა შედანი, ნორა ყიფიანი, ვიქტორ ნინიძე, ლეო ფილფანი, — დღეს ისინი ცოცხლები აღარ არიან, სერგო პაჭკორია, გურამ ხურცილავა...

რამდენჯერმე ვნახე თბილისში. ძლიერ განიცდიდა მეუღლის დაკარგვას. გულდანყვებითი მესაუბრებოდა ჩვენს ლტოლვილ თეატრზე. შევთავაზე თეატრში მოსვლა, მაგრამ იუარა...

გული დამწყდა, უკანასკნელ გზაზე სხვა თაობა რომ აცილებდა — თაობა, რომელიც არ იცნობდა მის შემოქმედებას.

მე ბედნიერი ვარ, რომ სცენაზე ვნახე ვენერა ნეფარიძის გამრეები, ბედნიერი ვარ, რომ პირადად ვიცნობდი მას.

ლიმიტრი ჯაიანი

ვენერა ნეფარიძე ქართველ მსახიობთა იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელმაც ომის შემდგომ ქართულ თეატრში პროფესიონალიზმის საერთო დონე საოცრად აამალა. არ ჰქონდა მნიშვნელობა, თუ საქართველოს რომელ ქალაქში მუშაობდნენ საქმისთვის გადადებული ეს მსახიობები — დედაქალაქში, თუ მის გარეთ. მათი მაღალი პროფესიონალიზმი განათლებითა და დახვეწილი ესთეტიზმით ამაღლებდა მაყურებლის დონეს.

ქუთაისის, სოხუმის, ბათუმის, თელავის, გორისა თუ ჭიათურის თეატრები ხშირად ტოლს არ უდებდნენ თბილისის თეატრებს და მაღალმხატვრულ სპექტაკლებსა და სამსახიობო ხელოვნების ნიმუშებს ქმნიდნენ. XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული თეატრის მთლიანი წარმატება ყოველი მსახიობისა თუ რეჟისორის ერთიანი მოღვაწეობის კრებითი შედეგია.

ამ საერთო ფერხულში ვენერა ნეფარიძე გამოკვეთილი ინდივიდუალობით გამოირჩეოდა. შეუძლებელია წარმოიდგინო სოხუმის ქართული თეატრის ცხოვრება ვენერას გარეშე. ის სცენურ სახეს ხან მკაცრი ხასიათის, ხან ნატიფი და თბილი ფერებით ქმნიდა. მეც მქონდა ბედნიერება მემუშავა მასთან, რეპეტიციებზეც მეგრძნო მისი ადამიანური სითბო და ცხოვრებაშიც ვენერა ნეფარიძესთან და ლეო ფილფანთან შემოქმედებითი და ცხოვრებისეული ურთიერთობა დიდი სიხარულის მომტანი გახლდათ. შემიძლია თამამად ვთქვა, რომ შემოქმედებითად მე მათთან ურთიერთობით დავაჟღავნე. დიდი მადლობა მათ ამისთვის.

მიდის თაობა, თან მიაქვს სითბო და ადამიანურ ურთიერთობათა საიდუმლო.

და არ ვიცი, რა გვრჩება, რანი ვიქნებით, ან მომავალს რას დაუტოვებთ...

სანდრო მრეკლიშვილი

ბარეკანის პირველ გვერდზე:

სცენა შოთა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „ნადიროზის სეზონი“.

მეოთხე გვერდზე:

სცენა სონუშის კონსტანტინე გამსახურდიას თეატრის სპექტაკლიდან „კომანის გულწითელა, თეთრი მტრადი“ და არდი FEST-ის რეპერტუარიდან სპექტაკლი „სიზმარი“.

„თეატრი და ცხოვრება“

„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

„THEATRE AND LIFE“

№3-4, 2011

დამკაბადონებელი
გიორგი მახარაშვილი

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ელექტრო ფოსტა: TEATRIDACXOVREBA@GMAIL.COM

ფასი — სახელმეკრულგებო

რედაქციის მისამართი: თბილისი 380007, გ. ლეონიძის ქ. №11^ა.

ტელ.: 999096

აიწყო და დაკაბადონდა ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციაში

დაიბეჭდა გამომცემლობა „ქართულ ელიტაში“

ვულოცავთ!



ბრწყინვალეების ორდენს
— დავით საყვარელიძეს
— რეჟისორს, ზ. ფალიაშ-
ვილის ოპერისა და ბა-
ლეტის თეატრის მმართველს.

პრემია „დურუჯს“:

ლევან წულაძეს — ნომინაციაში „საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევარი“ სპექტაკლისათვის „ჟოლო“.

ქეთევან ცხაკაიას — ნომინაციაში „საუკეთესო მსახიობი ქალი“ სპექტაკლში „ჩემი ჰამლეტი“.

რევაზ თავართქილაძეს — ნომინაციაში „საუკეთესო მსახიობი მამაკაცი“ სპექტაკლში „სულის სამჭედლო ანუ სისხლი სისხლის წილ“.

ლამა ბულაძეს — ნომინაციაში „საუკეთესო თანამედროვე ქართული პიესა“ პიესისათვის „ნაფტალინი“.

ნიკა საბაშვილს — კულტურის სამინისტროს მიერ დანესებული სპეციალური პრიზის „ახალგაზრდა რეჟისორისათვის“ ლაურეატობას სპექტაკლისათვის „ქაღალდის ნვიმა“.



თეატრი
და
ცხრიკვებო

№ 3-4
2011



ISSN 1987-8974

9771987897006