

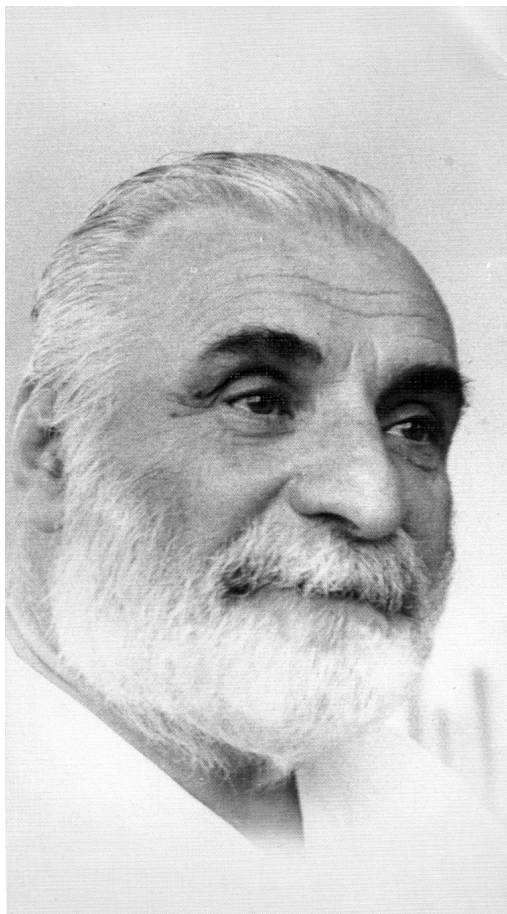
6
2012

თეატრი

და

ცხელგუნებანი

სერგო ზაქარიაძე – 100



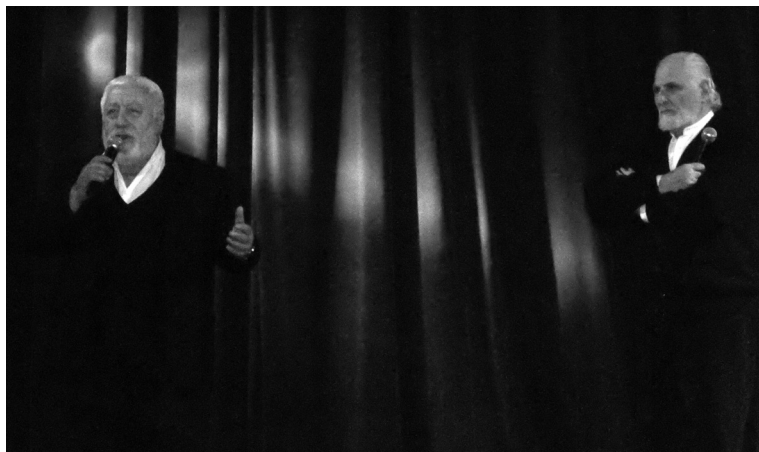
სცენაზე იღვა ს. ზაქარიაძის კინო და თეატრალური გამოცდების მთელი გალერეა — მუყაოზე დაკრული, ნატურალური ზომის ფოტოგამოსახულებები (მხატვარი შ. სავანელი), სცენის სიღრმითი კედელი გამოუჩნებელი იყო კინოპროექციისათვის, საიდანაც ხან ცნობილი ქართული ფილმების ნაწილები მიდიოდა ბ-ნი სერგოს მონაწილეობით, ხანაც ისმოდა მის მიერ წაკითხული პოეზიის მარგალიტები. რეჟისორ გოჩა კანანაძისა და სალამოს სცენარის ავტორის, მანანა გუგუშკორის დახვეწილი გამოყენებით წარმოაგებდა ეს სალამო დატვირთული იყო მოუვასთა სიითბოთი და მოგონებებით. ბ-ნი სერგო გავისცენეს: გ. ქავთარაძემ, გ. ხარაბაძემ, ჯ. ლალანძემ, გ. ჟორდანიამ.

მარინა კახიანიას და მარინა ჯანაშიას სცენიდან წაკითხული მეტყვარების გარკვეული ნაწილი უცნობიც კი იყო დამსწრეთათვის. გარდა ბიოგრაფიული ინფორმაციისა, ის გაჯერებული იყო მსახიობის ფიქრებით, ემოციებით, ჩვენთვის უცნობი განცდებითაც კი. ისინი, ვინც პირადად იცნობდნენ ამ დიდებულ ხელოვანს, ძველი მოგონებებით აფორიაქებულნი და კმაყოფილნი წამოვიდნენ თეატრიდან. მართალი აღმოჩნდა გ. ქავთარაძე, რომელმაც ეს სალამო რუსთველის სტრუქტურით დაიწყო: „არდავიწუება მოუფრისა არაღეს გვიხამს ზინისა“ ...

ნინო მაჭავარიანი

22 დეკემბერს ზესტაფონის თეატრში გაიმართა დიდი ქართველი მსახიობის, სერგო ზაქარიაძის დაბადებიდან 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო. ლეკენდარული ხელოვანის მშობლიურ ქალაქში თავი მოიყარეს მისი ნიჭის თავჯანსმცემლებმა, კოლეგებმა, მეგობრებმა, ნათესავებმა. საღამოს ესწრებოდნენ მისი შვილიშვილები, ნინო და თამარ ზაქარიაძეები.

პირველი მიხეხი, რითაც ეს საღამო დაუვიწყარი გახდა დამსწრეთათვის, იყო ის უშუალო დამოკიდებულება და კონტაქტი, რაც დამყარეს სცენასა და დარბაზს შორის უკვლასათვის სავუარელმა ოთხმა წამყვანმა: გოგი ქავთარაძემ, გოგი ხარაბაძემ, მარინა ჯანაშიამ, მარინა კახიანამ. ბ-ნი გოგის მიერ დასახელებული მეგობრები ამბობდნენ სიტყვას დარბაზიდან, რომელიც ნათლებოდა,



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

6
2012

ნოემბერი
დეკემბერი

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

შემოქმედებითი კავშირი - საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

UDC 792(479.22)

თ-391

ცხარე კამათი კულტურის სამინისტროში ----- 3

საქმეები

მერი გურგენიძე — დამიბრუნეთ ბავშვობა ----- 5

გუბაზ მეგრელიძე —

მაგრიტის შემდეგ ჩვენ რა გველის? ----- 9

მაკა ვასაძე — რობერტ სტურუას მოსკოვური

სპექტაკლები თბილისში ----- 14

ლაშა ჩხარტიშვილი — თეატრის კულუარები

და თავგადასავლები ერთ სპექტაკლში ----- 25

სოფო ძიდიგური —

გვერდაუვლელი ძველი სადგურები ----- 28

თამარ ქუთათელაძე — „ფრეკენ ჟული“ ----- 31

თამარ აბესაძე — პირველი ნაბიჯებიდან დღემდე - 34

მობონება

სანდრო მრევლიშვილი — „ეძიებდე და ჰპოვებდე“ - 37

ნოდარ გურაბანიძე —

სამყარო თეატრალის თვალთ ----- 42

კოტე მარჯანიშვილი — 140

ვასილ კიკნაძე — უცნობი კოტე მარჯანიშვილი ---- 48

დებიუტი

ნანუკა სეფაშვილი — „კრეპის უკანასკნელი ფირი“ - 54

მაკო გოჩაშვილი — „ვთამაშობთ სტრინდბერგს“ --- 56

ნინო კენჭაძე — „ფსიქოზი 4,48“; T.E.O.R.E.M.A.T. ---- 58

მარიამ ნიბახაშვილი — მაგიის საოცრებანი ----- 62

იუბილე

სერგო ზაქარიაძე — 100 ----- (გარეკანის მე-2 გვ.)

ტენგიზ არჩვაძე — 80 (ულოცავენ: გიგა

ლორთქიფანიძე, გივი ბერიკაშვილი, გოგი ქავთარაძე,

დიმიტრი ხეთიასიაშვილი ----- 64

მარიამ ლიფონავა — „ეს შემოდგომა

სევდად მეძახის“ (ტენგიზ თოფურიძე — 60) ----- 67

ოცი წელი დევნილი თეატრის სცენაზე

(მამუკა პავლიაშვილი) ----- 69

საბა მეტრეველი — ზინაიდა კვერენჩილაძე — 80 - 70

დისკუსია

მერაბ გეგია —

დემოკრატია და კრეატივი განუყრელი ცნებებია ---74

ვაჟა ძიგუა — რაც უნდა მეთქვა... ----- 76

ლაშა ჩხარტიშვილი — XXI საუკუნის მსოფლიო

თეატრის პროცესები ----- 81

გიორგი ყაჯრიშვილი — პოსტსაბჭოთა დრამატურგია

აქცენტები ცენტრის გარეშე დარჩენილ სივრცეში -84

შოთა სხირტლაძე — ანტრაქტის ჩანაწერები ----- 86

ნინო მაჭავარიანი — რუსთაველის თეატრის

მუზეუმი 80 წლისა ----- 88

Heated Discussion
at the ministry of Culture ----- 3

PERFORMANCES

Meri Gurgenidze - Give My Childhood back - 5

Gubaz Megreliдзе - What Are We Expecting
After Magrit!?! ----- 9

Maka Vasadze -
Robert Sturua’s Two Performances ----- 14

Lasha Chkhartishvili - Theatrical Lobbies and
Adventures in One Performance -----25

Sopho Dzidziguri - The Old Stations that can
not be Passed by ----- 28

Tamar kutateladze - Phreken Julie ----- 31

Tamar Abesadze, Salome Rekhviashvili - From
The First Steps to Today ----- 34

Sandro Mrevlishvili -
Make a Search and Find ----- 37

Nodar Gurabanidze - The World in the Sight of
a Theatre-Goer ----- 42

Vasil Kiknadze - Unknown Marjanishvili ---- 48

DEBUT

Nanuka Sefashvili - Krepi’s Last Film ----- 54

Mako Gochashvili - Whe Play Strindberg ---- 56

Nino Kenchadze - `Psychosis 4,48` ----- 58

Nino Kenchadze - T.E.O.R.E.M.A.T -----62

Mariam Tsibaxashvili -
The Wonders of A Magic ----- 62

Tengiz Archvadze - 80 ----- 64

Mariam Liphonava - Tengiz Topuridze
Twenty Years on the Stage of the refugee
Theatre -----67

Saba Metreveli -
Zinaida Kverenchkhiladze - 80 ----- 70

DISCUSION

Merab Gegia - Democracy and Creativity are in
separable notions ----- 74

Vaja Dzigua - What I Had to Say -----76

Lasha Chkhartishvili - 21st century’s Theatre
Processes ----- 81

Giorgi Khajrishvili - `Post Soviet Drama ----- 84

Shota Skhirtladze -
The Records During Intervals -----86

Nino Machavariani - The Museum of Rustaveli
Theatre is 80 years old ----- 88

ცხარე კამათი კულტურის სამინისტროში

12 დეკემბერს კულტურის მინისტრმა, ბ-მა **გურამ ოდიშარიამ** მრგვალი მაგიდის ირგვლივ სადისკუსიოდ მიიწვია თეატრის მოღვაწენი. გ. ოდიშარიამ შესავალ სიტყვაში აღნიშნა, რომ ეს შეხვედრა თეატრის კანონში ცვლილებების შეტანას ეძღვნება. მრგვალ მაგიდასთან შეიკრიბნენ: პარლამენტის კულტურის, განათლებისა და მეცნიერების კომიტეტის, კულტურის სამინისტროს თეატრალური განყოფილების, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ხელმძღვანელები, თეატრის მოღვაწენი. კულტურის მინისტრმა აღნიშნა ასევე, რომ გაეცნო აღნიშნულ პროექტს და ამ შეკრების მიზანია, გარკვეული აზრის შემუშავება. პირველი სიტყვა მან პარლამენტის კულტურის, განათლებისა და მეცნიერების კომიტეტის თავმჯდომარის პირველ მოადგილეს ალექსანდრე ქანთარიას გადასცა.

ალ. ქანთარიამ მოიწონა საჯარო განხილვების მოწყობის ტრადიცია, აღნიშნა რა მისი დემოკრატიული ხასიათი, რამდენადაც ამიერიდან ერთი-ორი პიროვნების გადასაწყვეტი აღარ იქნება თეატრალური საზოგადოებრიობის წინაშე მდგარი საჯარო პრობლემები. მან თხოვა დამსწრეთ, მსჯელობის დაწყებამდე კიდევ ერთხელ გადაეხედათ კანონში შეტანილი ცვლილებებისათვის.

— მხოლოდ ერთი შეხვედრა არ ეყოფა ამ პრობლემის საბოლოო მოგვარებას, აღნიშნა მან და მრგვალ მაგიდას რამდენიმე ჯგუფის შექმნა შესთავაზა, რომლებიც, გარდა მუშაობისა, შეძლებენ კონკურენტუნარიანი გარემოს შექმნას.

თეატრი უნდა განთავისუფლდეს ყოველგვარი პოლიტიკური წნეხისაგან. შემოქმედი ბრუნდება თეატრში — ეს არის მთავარი.

კანონის განხილვაში მონაწილეობა მიიღეს: **აპაკი სიღაშელმა**, რომელმაც გააკრიტიკა სამხატვრო ხელმძღვანელის გაზრდილი უფლებები, **მირაზ გვიჩიამ**, რომელმაც შენიშნა, რომ საუბარი მიმდინარეობდა მმართველისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობების ირგვლივ და ერთხელაც არ იყო ნახსენები არც სამხატვრო საბჭოს როლის შესახებ თეატრში და არც კულტურის სამინისტროს უფლება-მოვალეობანი ამ მხრივ. **იკა მაყიშვილმა** შენიშნა, რომ კანონის მე-6 მუხლი ზღუდავს თეატრის თავისუფლებას, ისაუბრა მმართველის ინსტიტუტის შესახებ. **ამთაწილ ვარსიმაშვილმა** გაიხსენა 1999 წელს შექმნილი პირველი კანონი თეატრის შესახებ, რომელზეც ის და მისი კოლეგები წელიწადნახევარი მუშაობდნენ.

— ვერც ერთ თეატრს ვერ დაასახელებთ მსოფლიოში, რომელსაც არ ჰყავს სამხატვრო ხელმძღვანელი — აღნიშნა მან — 1999 წელს შეიქმნა კანონი საქართველოს თეატრების შესახებ. 2006 წელს — კანონი სახელმწიფო თეატრების შესახებ. მეორე კანონის მიხედვით, შვიდ თეატრს მოეხსნა აკადემიურის სტატუსი. არავის მიგვიქცევია ყურადღება, როგორ გაუთანაბრეს რუსთაველის თეატრი სხვა თეატრებს. რეალურად ეს კანონი შემოღებულ იქნა იმისათვის, რომ იწყებოდა ავტორიტეტების ნიველირება ქვეყანაში და ამ წნეხში მოყვნიენ სამხატვრო ხელმძღვანელები და არა დირექტორები. კანონი ყველა ტიპის თეატრებს უნდა არეგულირებდეს და არა მხოლოდ სახელმწიფო თეატრებს. შერეული ტიპის თეატრებში კი უნდა გამოიკვეთოს დამფუძნებლის როლი, მისი მოვალეობანი და პასუხისმგებლობა. მე თუ თეატრში მყავს ისეთი რეჟისორი, როგორიც იყო მიხეილ თუმანიშვილი, უნდა მქონდეს უფლება, როგორც დამფუძნებელს, ოთხ წელზე მეტ ხანს დაუდო კონტრაქტი. **ასამათ ტყაბლაძემ** ყურადღება გაამახვილა იმ ფაქტზე, რომ მთელი დისკუსიის მანძილზე არც ერთ მომხსენებელს არ უხსენებია მსახიობი და მისი პრობლემები. არა მხოლოდ სამხატვრო ხელმძღვანელი (მე-3 პუნქტი), არამედ მმართველიც უნდა იყოს პროფესიონალი თეატრალი, რადგან დღეს მმართველი პოლიტიკურ თანამდებობად არის ქცეული. რატომ უნდა აირჩიოს დირექტორი სამხატვრო ხელმძღვანელმა და არა დასმა? ა. ტყაბლაძემ მოითხოვა ასევე აკადემიური სტატუსის აღდ-

გენა თეატრებისათვის.

— სამხატვრო ხელმძღვანელი უნდა იყოს არჩევითი თანამდებობა — ასეთი იყო **ქატი დოლიის** მოთხოვნა — არ უნდა არსებობდეს დიდი მატერიალური სახსრები ერთი თეატრისათვის და უსახსროდ არ უნდა დარჩნენ რეგიონალური ან სხვა ტიპის თეატრები. უნდა არსებობდეს თეატრალური სტუდია, თუნდაც ორწლიანი, რომელსაც ექნება სერთიფიკატი. ვერტიკალურ მენეჯმენტზე უარი თქვა მსოფლიომ — აღნიშნა **ლევან ხეთაბურმა** — თუ წინა კანონი იყო ცუდი, უარესი არ უნდა მივიღოთ. ევროსაბჭოს ვალდებულებით საქართველომ უნდა განახორციელოს დეცენტრალიზაცია. შესწორებები კი მე-18 საუკუნის მოდელს გვთავაზობს. **ირინა ლოლოპარიძემ** იურისტის ჩართვა მოითხოვა სამუშაო ჯგუფებში. აღნიშნა, რომ კანონი ყველა ტიპის თეატრებისათვის უნდა იყოს მორგებული. მას უნდა დაემატოს პუნქტი თეატრების შემოქმედებითი და სარეპერტუარო თავისუფლების შესახებ. **ნათია არაქვლაძემ** აღნიშნა, რომ ვიდრე არ იქნება მიღებული კანონი მეცენატობის შესახებ, თეატრის კანონი სრულყოფილი ვერ იქნება. მან ისაუბრა სამხატვრო ხელმძღვანელისა და მმართველის ტანდემის შესახებ. მოითხოვა ასევე თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის შესახებ მსგავსი მრგვალი მაგიდის მოწყობა. **ღიმიტრი ჯაიანმა** გაიხსენა სოხუმის თეატრის გზა ჭუბერიდან დიდ მანესტრომდე, რომელმაც ცხრა წელი შეიფარა თეატრში. რობერტ სტურუა საუკუნეში ერთხელ იბადება და მას გაფრთხილება სჭირდება — აღნიშნა ჯაიანმა — სამხატვრო ხელმძღვანელი რომ მთავარი პერსონაა თეატრში, ეს სადავო არავისთვის უნდა იყოს. ოქროს ხანას ვეძახდი გოგი ქავთარაძის ხანას სოხუმის თეატრში. ნუ დავხუჭავთ თვალს თელავის, სოხუმის, მოზარდ მაყურებელთა, რუსთავის თეატრების პრობლემებზე — მოუწოდა მან დამსწრეთ.

— დამშვიდებულ ქვეყანაში ქართულ თეატრს არასდროს უცხოვრია, მაგრამ ის არსებობდა — აღნიშნა **ზაზა პაპუაშვილმა**. თეატრს რეჟისორი უნდა მართავდეს. კანონებით სპექტაკლს ვერ დადგამ. მას რეჟისორები და მსახიობები ქმნიან. რა თქმა უნდა, მსახიობების თავისუფლების ხარისხი უნდა იყოს დიდი.

დისკუსიაში მონაწილეობა მიიღეს: **ბუბაზ მიბრელიძე, ირაკლი ავაშიძე, ნინო ბურდულმა, პალიკო ნოზაძე, გიორგი შალუტაშვილმა, მარიკა წულაძემ, ანდრო ენუქიძემ**, რეგიონალური თეატრების მმართველებმა და სხვ.

დისკუსია შეაჯამეს პარლამენტის კულტურის, განათლებისა და მეცნიერების კომიტეტის თავმჯდომარემ, **ვანო კილურაძემ**, ამავე კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილემ **ალექსანდრე ძანთარიამ** და საქართველოს კულტურის მინისტრმა **ბურამ ოდიშარია**.

ნინო მაჭავარიანი

მანანა ბერიკაშვილი — საქართველოს კულტურის მინისტრის მოადგილე

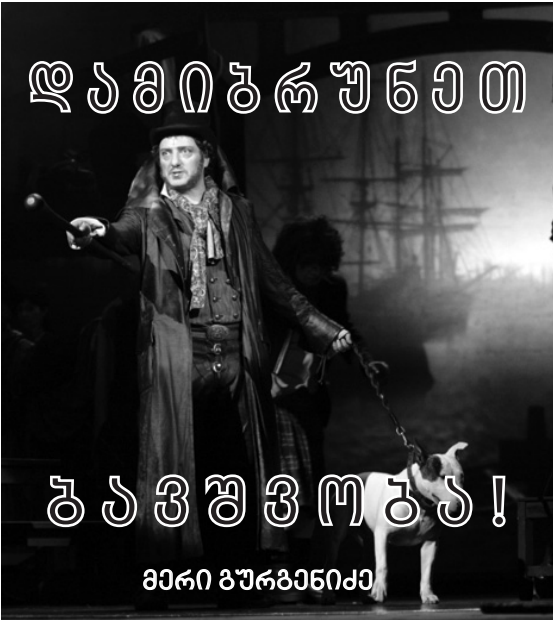
26 დეკემბერს საქართველოს კულტურის მინისტრმა, ბ-ნმა გურამ ოდიშარია მსოფლიო მემკვიდრეობის წარუდგინა კულტურის მინისტრის ახალი მოადგილე — მანანა ბერიკაშვილი.

მანანა ბერიკაშვილი წლების განმავლობაში ეწევა ზედა-გოგიურ მოღვაწეობას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში.

კულტურის სამინისტროში იგი კურირებს გაუწევს თეატრებისა და საგანმანათლებლო სახელოვნო სასწავლებლების მუშაობას.



სპექტაკლები



ბავშვობაში ვფიქრობთ: „რა უცნაური ხალხია ეს დიდები“ და დიდობას ვჩქარობთ. დიდები ვხდებით და როცა ვხდებით, პირველი, რასაც ვშვრებით პანდორას ყუთის ფსკერზე დიდობისთვის ყველაზე დამაჯერებელ, დიდობისთვის ყველაზე გასასამართლებელ, ყველაზე ფუქსავატურ სიტყვას — იმედს ვეფოფინებით.

დიდები ვხდებით და როცა ვხდებით, ვხვდებით, რომ მხოლოდ დიდები ვხდებით, უცნაურობები კი ბავშვობაში დავტოვეთ — ლურჯი ფრინველი, უჩინმაჩინის ქუდი, ჯადოსნური ტაბლა, მფრინავი ხალიჩა, ჯადოსნური სიტყვები „აბრაკადაბრა“ და ჯინიც, თავისუფალი ჯინი — დიდობაში საკუთარი სიმშვიდის და კეთილდღეობის სანაცვლოდ გაღებული, ბოთლში საბოლოოდ გამომწყვდეული.

ჰო, ასეთი უცნაური ხალხი ვართ დიდები, მაგრამ ყველა მაინც ბავშვობიდან მოვდივართ და მოგვაქვს მეტ-ნაკლებად როგორღაც და რაღაცნაირად გადარჩენილი, სულის ფსკერზე დალექილი, გულის სიღრმეში ჩამალული, ტვინის უჯრედში მიკუნჭული „რალაც“ — მარად უცვლელი ღირებულება და მარად ცვალებადი ფასეულობა.

და მართლაც, არის „რალაც“ ფასეულობა თუ ღირებულება, რომელსაც უფრთხილდება ადამიანი და არასდროს, არავის, არაფრის და

არავის გამო დათმობს, არ გასცემს ამ მოგონებებს. თუ გინდათ, უწოდეთ მას საკუთარი ცხოვრების განუმეორებლობა გამეორებების გარეშე.

არც მე არ ვთმობ და არც დავთმობ საკუთარ ბავშვობას, საუბედუროდ, მხოლოდ წარსულის სახით არსებულს, დაუბრუნებელს, მხოლოდ მოგონებების სახით დარჩენილს.

არ ვთმობ და არც დავთმობ და მინდა ყვირილი, როგორც ბავშვს, რომელსაც საყვარელ სათამაშოს ართმევენ.

დამიბრუნეთ ბავშვობა!
მაგრამ, საუბედუროდ, თუმც ბავშვი არ ვარ, მაინც შემიძლია მე — დიდმა, ვთქვა და ვუთხრა სხვას, ჩემსავით დიდს — შეეშვით ბავშვობას, ის ერთადერთია, რაც ვერ შევბღალეთ, რაც გადაგვირჩა საკუთარი ბავშვობის წყალობით.

შეეშვით ბავშვობას. დარჩეს ის იმ სახით, რაც იყო და არა იმ სახით, რაც არის დღეს ჩვენთვის, დიდებისთვის.

დამიბრუნეთ ოლივერი ბავშვობის სახით და მისი სახელით!

დამიბრუნეთ ოლივერი!
დამიბრუნეთ ოლივერი!
დამიბრუნეეეეეთ!

აჭრელდა პრესა, ახმაურდა ტელევიზია — საქართველოში პირველად ყველაზე ძვირადღირებული, (მაშინ „ვერის უბნის მელოდიები“ ჯერ არ იყო დადგმული, ამიტომ არ ტყუოდნენ) ყველასთვის ცნობილი და საყვარელი მიუზიკლი „ოლივერი“ იდგმება ამავე სახელწოდების გახმაურებული მიუზიკლის მიხედვითო.

და ეს კარგია?
კარგია, თუკი კარგია.
კარგია, როცა კარგია, მაგრამ კარგია? ფარდობითია, პირობითია კარგიც და ცუდიც. ყველაზე ობიექტურიც საბოლოოდ სუბიექტის ვერდიქტია.

და მაინც, რა ხდება?
გაგვიშრა ქართველებს სისხლი? დაჩლუნგდა გონი? გაგვინყდა აზრი? დაგვეხშო ფანტაზია? ვერაფერს ვიგონებთ? თუ ყველაფერი გამოვიგონეთ და არაფერი დაგვრჩა გამოსაგონი?

თუ, რა საჭიროა გამომგონებლობა, როდესაც გამომგონებლებიც მივინყებულნი არიან და ჯობია, ჯერ ისინი გავიხსენოთ?

და იხსენებენ, გვახსენებენ და ამ გახსენებებში, ამ გახსენებებით ჩვენც გვახსენდება, რომ რაც გვახსენდება, ან ჯობდა საერთოდ არ არსებულებოდა ან საერთოდ არ გაგვხსენე-

ბოდა.

გახსენებული ბევრად ჯობია გამხსენებელს.

მაგრამ რატომ?

რეჟისორი, ამ შემთხვევაში დავით საყვარელიძე, იღებს შედეგს — კეროლ რიდის ხუთოსკაროსან და ორი ოქროს გლობუსის მფლობელ მიუზიკლს და მხოლოდ შემცირებული სახით გადმოაქვს ის ქართულ თეატრალურ სივრცეში, გათვლას აკეთებს რაზე? — არსებული შედეგის უცვლელობაზე? ანუ, ის რომ შედეგრი შედეგრად რჩება თუნდაც შემცირებული, თუ კინოს ტერმინით ვიტყვით, მონტაჟის შემთხვევაშიც?

თუკი ეს ასეა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მონტაჟმა არ გაამართლა.

მიუზიკლი, რომელზეც ჩვენი თაობა გაიზარდა, მიუზიკლი, რომელიც საკმაოდ კარგად გვახსოვს თუნდაც „ვერის უზნის მელოდიებთან“ საოცარი მსგავსების გამო, რუსთაველის თეატრში მისულს საოცარი მოწყენილობა და გაუფერულება გხვდება.

შემიძლია ვიფიქრო, თუმც მხოლოდ ვარაუდია და ისიც რეჟისორის გამართლების მიზნით, რომ ფილმ „ოლივერში“ არსებული მასობრივი სცენები — ბაზრობის, ქალაქის გაღვიძების, რომელსაც ოლივერი ფანჯრიდან აკვირდება და რომელიც სწორედ ვერის უზნის მელოდიებთან ასოციაციურ ნაკადს იწვევს, გააზრებულად გაექცა დ. საყვარელიძე სწორედ ამ ასოციაციურობის და გამეორების გამო.

მაგრამ გამეორება სულაც არ ნიშნავს მის ზუსტ ასლს, ეს ერთი და მეორეც, როდესაც ქართულ „ოლივერში“ საკმაოდ ბევრი სცენა პირდაპირ გადმოღებულია, ცოტა არ იყოს, ამ გამართლებას გამართლების გარეშე მიტოვებს.

ზუსტი მსგავსებაა სპექტაკლის პირველივე სცენაში. ჯამებით ხელში დაძონდილ, შელახულ ტანსაცმელში ჩაცმული, მურიანი ბავშვები კულისების ორივე მხარეს აღმართული კიბეებიდან სიმღერით ეშვებიან. ეს საოცარი სცენა ფილმში საოცრად დინამიკური, ქორეოგრაფიულად საინტერესო და მრავალფეროვანია. მაგიდებთან შემომჯდარი ბავშვები, რომლებიც სადილს ელოდებიან, რომელსაც წინ უსწრებს მისტერ ბამბელის მომაკვდინებელი პაუზა სადილის დაწყების გაცემის შესახებ, ქართულ სპექტაკლში საოცრად უსახურია. სწორედ ის პატარა წამი, ის პატარა აქცენტი, რომელზეც დამოკიდებულია მისტერ ბამბელის თანხმობა, ფილმში ისეთ დაძაბულ ატმოსფეროს ქმნის, რის

შედგადაც ოლივერის ჯანყი ზუსტად გამართლებული და ორგანულია. ქართულ სპექტაკლში კი, მაგიდასთან შემომსხდარი ბავშვები, ნახევრად მაყურებლისკენ შემობრუნებულები, მხოლოდ მღერიან, თუმც საოცრად. ბავშვების უმოქმედობა, მათი სტატიურობა, მხოლოდ შიგადაშიგ ჯამების ახმაურება და თუნდაც ყველა ბავშვის მიერ ჯამზე ერთხმად შემოკრული კოვზები, ვერც ოლივერის სირბილი მაგიდებზე თუ მაგიდის გარშემო, საბოლოოდ არაფერს ცვლის. ქართულ სპექტაკლში ამ მიზანსცენის მთავარი მოვლენა მხოლოდ ბავშვების ხმების ფონზე აიგო, შენელებული და დავარდნილი ტემპო-რიტმით და არც ისე საინტერესო ქორეოგრაფიით (ტიტკასკია).

თუმც გავმეორდები და ვიტყვი — მსგავსება არის და საკმაოდ ზუსტი, უბრალოდ, მონტაჟია სუსტი.

მსგავსება და გამეორება არის მისტერ ბამბელის (პ.გულიაშვილი) კოსტუმშიც. მხოლოდ ფერებშია განსხვავება. დ. საყვარელიძის სპექტაკლში ჩაცმულობა ნაპოლეონის ზუსტ მსგავსებას წარმოშობს ფერების გამის გამოც კი, მაშინ როდესაც ფილმში ზუსტად ისეთივე ნაპოლეონის კოსტუმი, ცნობილი ნაპოლეონის ფორმის ქუდით ნაპოლეონთან მსგავსების ასოციაციას და პარალელების არსებობას არ იძლევა. ფილმში ეპოქაა. მუქი ფერები ამ სამყაროს უსახურობაა და რომ გინდოდეს განზოგადება, შეიძლება იფიქრო ყველა ტირანზე, უზურპატორზე, ერთმართველზე, მაგრამ არა კონკრეტულად ნაპოლეონზე, რომლის ზუსტ ასლს ქართული სპექტაკლის პერსონაჟის ჩაცმულობა იძლევა.

დ.საყვარელიძის სპექტაკლში მხატვარს (ნ. კობიაშვილი) ალბათ სურდა თუ ფიქრობდა კონტრასტზე—ბამბელის სამყაროსა და ბავშვების სამყაროს შორის არსებულ უფ-



მისი ცოლი — თარხან-მოურავის მისის საურბერი სულ სხვა ჟანრი და ფორმაა. თუმცა რა ჟანრი და ფორმაა არ ვიცი, უბრალოდ ფორმაა ჩვეულებრივი უჟანრო ქალის.

და ბოლოს, ფილმის ყველაზე გამოკვეთილი სახე — ჰეიგენი, სპექტაკლში დ. დარჩიასა და გ.ნაკაშიძის შესრულებით.

მე პირადად გიორგი ნაკაშიძის ჰეიგენი მყავს ნანახი და დ. დარჩიას შესრულებაზე ნამდვილად ვერაფერს ვიტყვი. ზოგადად, სპექტაკლში ქართული თეატრის საუკეთესო მსახიობები თამაშობენ, მაგრამ კონკრეტულად ვერ თამაშობენ. იმდენად გასაკვირი იყო ჩემთვის გიორგი ნაკაშიძის სუსტი შესრულება, იმდენად არაორგანული იყო გ. ბარბაქაძე, იმდენად გაუგებარი იყო თარხან-მოურავი და იმდენად მიუღებელი ნ.ხუსკივაძე, რომ მხოლოდ ერთი რამ შემიძლია ვიფიქრო, რომ არ ვიფიქრო იმაზე, რაც ვნახე და დავინახე, ნამდვილად ვნახე და ნამდვილად დავინახე.

ჰეიგენი — გრძელი, აღმოსავლური ფერების მოსაცმელში, გრძელი თმით, აღმოსავლური ქუდიით — რა ეროვნებისაა ვერაფერს იტყვი. ვთქვათ, ჰეიგენის გმირს ეროვნება არ გააჩნია, რადგან ყოველ ეროვნებას ჰყავს ჰეიგენები, ვთქვათ, მაგრამ ესეც რალაც კუდიანია, ეს ხომ უნდა ვთქვა, თუ არ ვთქვა, რომ...

ჩემთვის ერთ-ერთი ყველაზე ნიჭიერი, ერთ-ერთი ყველაზე გონიერი მსახიობი, რომელიც სცენაზე დგას და აზროვნებს — გიორგი ნაკაშიძეა ამ სპექტაკლში ორად გახლეჩილ სახედ მომევილინა. იმდენად აქცენტები გაკეთებულია სიმღერაზე, რომ მსახიობები სახის გარეშე, ფსიქოლოგიური პორტრეტის გარეშე არიან დარჩენილნი. სიმღერამ თითქოს მთლიანად წაიღო მათი სამსახიობო შეფასებები. მესმის რეჟისორის კონცეფციის — დრამატული მსახიობებით შექმნას სპექტაკლი, მაგრამ სპექტაკლი ხომ უნდა შექმნას, სადაც მსახიობები არიებს იქით იმოქმედებენ, დრამატული ხაზი ხომ მაინც უნდა დაუტოვო სამოქმედოდ. სცენაზე საკონცერტო ნომრებით გამოვარდნილები და ისევე გაუჩინარებული ვერ გაიგებ, სად იწყებიან და სად მთავრდებიან, თუკი იწყებიან და თუკი საერთოდ ვითარდებიან, რომ მთავრდებიან, ეს ფაქტია — სპექტაკლს დასასრული აქვს.

თუნდაც, გიორგი ნაკაშიძის სოლო პარტია, სხვათა შორის მუსიკალურად საკმაოდ ნიჭიერად შესრულებული. რატომ გამოდის და რატომ შედის. რა საჭიროა ეს მიზანსცენა? მხოლოდ იმიტომ, რომ არიაა თავისთავად საინტერესო და უბრალოდ, მუსიკალურ პარ-

ტიტურას ვერ დაუკარგეს ეს საინტერესო ჰანგები? რა უნდა მითხრას გ. ნაკაშიძის ჰეიგენმა ამ დროს, რომელსაც სამოქმედოდ არაფერი დაუტოვებს, მხოლოდ ტექსტი ამდერეს და მორჩა? ყველაფერი ამით დამთავრდა?

რატომ დააკავეს დრამატული თეატრის წამყვანი მსახიობები, თუკი მათ სპექტაკლში არ უნდა ეთამაშათ და უნდა ემღერათ. პროფესიული ოპერის მომღერლები ხომ ბევრად უკეთესად იმღერებდნენ ამ არიებს.

და საერთოდ... რა ხდება???

სად გადის ზღვარი დღევანდელი მსახიობისა და ყოველდღიურობის შორის. ფაქტის ფიქსაციასა და ფაქტის განზოგადებას შორის, თანამედროვე ტენდენციასა და მოდას აყოლილს შორის, ხარისხსა და რაოდენობას შორის, სად გადის ზღვარი აკადემიურ ჩარჩოსა და თავისუფალ ფორმებს შორის, ხალხურობასა და უგემოვნებობას შორის.

ხელოვნება ეკუთვნის ვის — ხალხს? დოქტრინაშვილის თქმისა არ იყოს, — ნუთუ ქუჩაში მდგარი სერვანტესიც ერთია და ქუჩაში მდგარი ვიგინდარაც ერთი? კარგი ბატონო, არ გვინდა ვიგინდარა და ჩვეულებრივი ადამიანი წარმოვიდგინოთ — ვინ არის ხელოვნება სერვანტესი თუ ის მეორე ერთი. ვისთვის ვდგამთ, ვისთვის ვწერთ, ვისთვის ვიღვნივთ.

ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს?

მაშინ ხალხმა — ბავშვებმა ეს სპექტაკლი მიიღეს.

მაგრამ სად გადის ზღვარი საბავშვო სპექტაკლსა და ბავშვების მონაწილეობით დადგმულ სპექტაკლს შორის.

ვიცი? არ ვიცი? ვიცი?

ვიცი — მე გავიზარდე კეროლ რიდის მიერ გადაღებულ „ოლივერზე“.

ვიცი — ეს ბავშვები დ. საყვარელიძის „ოლივერზე“ გაიზარდებიან.

და არ ვიცი ვინ არის დამნაშავე, დღეს მე ბავშვობა რომ წამართვეს, არ ვიცი — ეს ბავშვები ჩემს ბავშვობას, რომ ვერ გაიგებენ არიან თუ არა უფრო ბავშვები?

ღმერთმა ქნას, ამ ბავშვებს ჩვენზეც ეთქვათ: „რა უცნაური ხალხია ეს დიდები“. მაგრამ, ჩვენ ყველა ჩვენ-ჩვენი ბავშვობიდან მოვდივართ და ყველას ჩვენ-ჩვენი ბავშვობა მიგვაქვს დიდობაში. ჩემს დიდობაში მე ჩემს ბავშვობას ვითხოვ. ვითხოვ და ვყვირი — დამიბრუნეთ ბავშვობა!

დამიბრუნეთ ოლივერი!

დამიბრუნეთ ოლივერი!

დამიბრუნეთეეეეეეეე!

მაგრიტის შემდეგ ჩვენ რა გველის?!

გუზაზ მიბრაღიძე

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „მაგრიტის შემდეგ“ საზოგადოებას ჩვენი ცხოვრების საზრისზე ჩააფიქრებს. რეჟისორ გიორგი თავაძის გადაწყვეტით, დადგმის ფორმა სპექტაკლ-რევიუს წარმოადგენს, თუ სანამდე შეიძლება მიიყვანოს ადამიანი ცხოვრებაში შექმნილმა ვითარებებმა, რაც საკმაოდ გონებამახვილური პასაჟებით ვითარდება. ავანსცენაზე გამოსული ჰარისი და ტელმა სამეჯლისო კონკურსზე ცეკვავენ, რასაც ჰარისის ზურგზე გამოსახული ნომერიც ადასტურებს. შემდგომ ჩაბნელებულ სცენაზე ფარანანთებული პოლიციელები დარბაზში „ვილაცას“ ეძებდნენ. ამ თვალთვალს ისინი სხვადასხვა ფორმით ახორციელებენ და გამოძიების პროცესში სრულ აბსურდამდე მიდიან. ამიტომ, სპექტაკლის დასაწყისსა და ფინალში ჰარისის დარბაზისკენ მიმართული რეპლიკა „ამკარად ბნელა“, აგრეთვე საკონკურსო ცეკვა და მსახიობთა სამადლობლო გამოსვლა ერთიანი იდეით არიან დაკავშირებულნი რევიუს ფორმით.

ცნობილი ბელგიელი მხატვარ-სიურეალისტ რენე მაგრიტის აღიარებულ სურათზე „სახეების გამყიდველობა“ გამოხატულია ჩიბუხით, რომელზეც წერია: „ეს ჩიბუხი არ არის“, თუმცა, ტილოზე მართლა ჩიბუხს ვხედავთ. მისი სურათები დამყარებულია საგნებზე აღიარებული აზრის უარყოფის ეფექტზე. მხატვრისთვის ნივთები და პერსონაჟები მეტაფორებად იქცევიან, თუმცა, საგნის პირვანდელ სახეს არ კარგავენ. რ. მაგრიტის სურათები პოპულარული გახდა მკაფიო და ლაკონური პოეტური მეტამორფოზების წყალობით, რომლებიც ადამიანური არსებობის სრული თავისუფლების განცდის გამომხატველია. შესაძლოა, სწორედ ამ სურათმა შთააგონა ტომ სტოპარდს პიესის დაწერა, რომელშიც ყოველი გმირი ერთსა და იმავე საგანს თავისებურად ხედავს. ავტორმა მაგრიტის შემოქმედების ატმოსფერო და იდეა აიღო და მწვავე პოლიტიკური პამფლეტი შექმნა. რეჟისორი მაქსიმალურად დაუახლოვდა ავტორისეულ ჩანაფიქრს და სპექტაკლშიც ასეთივე გარემო წარმოადგინა.

მაგრიტის გამოფენიდან მომავალი მთავარი გმირი, ჰარისი, ქუჩაში შემთხვევით შეხვდა გამვლელს, რომელშიც პიჟამოში გამონყობილი ბრმა ხეიბარი დაინახა ქუდიოთა და კუთი ხელში. მისმა ცოლმა, ტელმამ, იმავე

პირში ახალგაზრდა ფეხბურთელი შეიცნო ბურთით ხელში. დედა, რომელიც გაურკვეველია, თუ ვისი დედაა, სულ უკმაყოფილოა, სიბრაზის დასაოკებლად ტუბაზე უკრავს და სულ ჰარისის ფეხსაცმელებს უყურებს, სუფთაა თუ არა. ამას ისიც ემატება, რომ მათ ოჯახში გამომძიებლები ფუტი და ჰოლმისი მოულოდნელად იჭრებიან და სიურეალისტურ გამოძიებას ატარებენ. ერთ აბსურდულ სიტუაციას მეორე ცვლის და რაც უფრო ურთიერთობენ გმირები, მით უფრო აბსურდულია მათი დიალოგები. ავტორის აზრით, ცხოვრებაში ყველაფერი შეფარდებითია. ადამიანს არ შეიძლება ჰქონდეს მსოფლიოს მთლიანობაში ალქმის უნარი, ვინაიდან თითოეულ პიროვნებას თავისი განუმეორებელი სამყარო აქვს. ავტორი კომიკური ელფერით „წონის“ გმირთა აზროვნებას. ამიტომაც პიესის რემარკასა და სცენაზეც ჭალის გვერდით ვხედავთ ხლით სავსე კალათას, რომელიც ჭალის საპირწონეა და მისი ზევით ან ქვევით მოძრაობა გმირთა სურვილისამებრია შესაძლებელი. ჭალსა და კალათას შორის საათის მექანიზმია, რომელიც დროის მიმდინარეობაზე მიანიშნებს.

პიესის მთარგმნელის ლაშა ბუღაძის შეფასებით: „აბსურდამდე მისული რაციონალიზმი, კომიკურობამდე მისული სერიოზულობა, ლოგიკის ალოგიკურობა, ისტერიული ეგზოცენტრიზმი, სწორედ ეს კომპონენტები ახასიათებს ჩვენს საზოგადოებას.“ ხოლო რეჟისორ გიორგი თავაძის აზრით: „მაგრიტის შემდეგ“ — სხარტი და აბსურდული კომედიაა. ერთი შეხედვით, უაზრო, ყოფით ოჯახურ დიალოგებში ღრმა ფილოსოფიური კონტექსტი იკითხება — ის თუ რამდენად პარადოქსული და უტოპიურია სამყარო, რომ ადამიანებმა დაკარგეს რეალობის ალქმის უნარი, სწორედ ეს არის ის თემები, რისთვისაც გადავწყვიტე ამ პიესის დადგმა რუსთაველის თეატრში.“

მოქმედება ჰარისის ოჯახში მიმდინარეობს, სადაც გმირები მაგრიტის გამოფენიდან გამოყოფილი ალუზიებით ურთიერთობენ, რაც აბსურდულ დიალოგებსა თუ მოქმედებაში გამოიხატება და ერთმანეთისადმი არაკომუნიკალობას გამოხატავს. გარემოც, პიესის აღწერილობიდან გამომდინარე (სცენაროგრაფი მ. შველიძე), შესაბამისად არეული და დისკომფორტულია, რადგან ნივთები უწესრიგოდ აწყვია და გმირებს გადაადგილებასაც კი უშლის, თუმცა ისინი ამას ნაკლებად

აქცევენ ყურადღებას. სცენური გარემო რენე მაგრიტის სურათების ილუსტრაციასაც წარმოადგენს, რაც ხელს უწყობს რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებულ სპექტაკლის იდეურ გადანყვევებას, განსაზღვრავს დადგმის სტილსა და აძლიერებს მაყურებელზე ემოციურ ზეგავლენას. სცენის მალლა ჰარისის ორი პერანგი და კოსტუმია ჩამოკიდებული, რაც რ. მაგრიტის ერთიან სამყაროდ აღიქმება. სწორედ ამ მიზნითაა თეატრის ფოიეში გამოფენილი რენე მაგრიტის ნამუშევრებიც, რომლის შესახებაც პერსონაჟები საუბრობენ. ამავე დროს, მხატვრული დეტალები სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად იცვლება. სცენის უკანა თეთრი პანო ხან გმირთა ჩრდილებს ასახავს, ხან სხვადასხვა საგნები გამოიხატება — იქნება ეს ცეცხლმოკიდებული ტუბა, დიდი ზომის ადამიანის თვალი, მწვანე ვაშლზე ჩამოცმული ნიღაბი, ქალისა და კაცის, მოთვალთვალე პოლიციელთა სილუეტები და სხვა. გვერდით არსებულ ფანჯარაშიც იცვლება პეიზაჟი. იქ ვხედავთ ცილინდრიან მამაკაცების, თავად სტოპარდისა და მაგრიტის ნახატების სურათებს, რომლებსაც ცნობისმოყვარე პოლიციელები ცვლიან, სულ რაღაცას რომ იწერენ. ამდენად, ფანჯარაში ყოველთვის ვიღაც იყურება, რაც გმირთა სტრესულ ვითარებას კიდევ უფრო ამძაფრებს.

რეჟისორ გიორგი თავაძის სპექტაკლი გროტესკული ფორმით გადანყვევტილი კომიკური დეტექტივია, სადაც თითოეული გმირის სახე წარმოდგენილია თავისი წარ-

მოსახვითი ფანტაზიის მკვეთრად გაზვიადებული ჩვენებით, როდესაც ისინი სხვადასხვა თვალთ ხედავენ და აფასებენ ერთსა და იგივე მოვლენას, რომელიც მათ თვალწინ მოხდა. ოჯახის წევრები ასოციაციურად განიცდიან ქუჩაში ნანახს, რასაც თავისებური ინტერპრეტაციით აღიქვამენ და გადმოსცემენ. აქ არის აბსურდის თეატრის ელემენტებიც, ვინაიდან რეალურად მსგავსი მოვლენა არ შეიძლება არსებობდეს, მაგრამ გმირები თავდაჯერებულად ამტკიცებენ თავიანთ „სიმართლეს“. ამიტომაც, მსახიობთა პირადი განცდა გმირებისადმი ირონიულია და ცდილობენ საკუთარი დამოკიდებულების ჩვენებას, რაც შექმნილი აბსურდული პირობითი ვითარების გათამაშებიდან წარმოიქმნება. რეჟისორისთვის საინტერესო აღმოჩნდა ამ სიტუაციის გათამაშება, ვინაიდან თანამედროვე საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა მდგომარეობამ ადამიანები გაუნონასწორებელ მდგომარეობაში ჩააყენა და შეფასების კრიტერიუმები შეცვალა. ყველანი თავისი „ჭეშმარიტების“ ძიებაში საკუთარი ვერსიის დაცვით, ხშირად აბსურდულ მდგომარეობაში მყოფნი, ვერ საზღვრავენ რეალობასთან ადეკვატურობას და პარადოქსული მსჯელობა-მოქმედების მომსწრენი ხდებიან. მსგავსი ვითარებები, ხშირად თანსდევს საზოგადოებრივ ცვლილებებს და ადამიანებიც უნებლიედ კომიკურ სიტუაციებში ვარდებიან. ასეთია რეჟისორის სათქმელი მაყურებლისთვის.



სცენა სპექტაკლიდან „მაგრიტის შუბლა“



სცენა სპექტაკლიდან „მაგრიტის შიშვანა“

მაგრიტის გამოფენიდან დაბრუნებული ოჯახის წევრები საკუთარ სახლში კვლავ მხატვრის სამყაროში აღმოჩნდებიან და თავადვე უკვირთ, თუ სად არიან. ისინი ვეღარ საზღვრავენ ნივთების დანიშნულებას და აქ ყველაფერი იცვლება. ჰარისმა მართალია ვერნისაჟიდან ვერაფერი გაიგო, მაგრამ არსებული გარემო ჯოჯოხეთად ეჩვენება, რომლის წარმოთქმასაც მისი მეუღლე ტელმა კატეგორიულად უშლის. ჰარისი გ. ბარბაქაძის შესრულებით საკუთარ ბედზე ირონიული წარმოდგენისაა, რომელიც როკფელერის ქალიშვილის შერთვაზე ოცნებობდა, მაგრამ არ გაუმართლა. ამიტომაც, ცდილობს ტელმას ყურადღება მოგონილ ტრიუკებზე გადაიტანოს, რაც შეუმჩნეველი რჩება. ჰარისი სულ შუქის ანთების მცდელობაშია, ხან გადამწვარ ნათურას ჭაღიდან ხსნის, ხან ავეჯის გროვაზე მდგარი აბაჟურიანი ლამფის ანთებას ცდილობს, ვინაიდან სახლში შუქის ნაკლებობას ამჩნევს. ერთ მომენტში ნათურა ინთება და კვლავ ქრება. რეჟისორი სპეციალურად ამახვილებს ყურადღებას ამ მოვლენაზე, რადგან ადამიანებმა არ იციან როგორ აანთონ ის სინათლე, რომელიც მათ გვერდითაა.

სინათლისკენ, ანუ „ჭეშმარიტებისკენ“ სწრაფვა, განპირობებულია ტელმასთან კამათით, თუ ვინ დაინახეს ქუჩაში — ტელმასთვის ფეხბურთელი, ჰარისისთვის კი იგი პიჟამოიანი გამვლელია და მეუღლის შეხედ-

ულება იდიოტიზმად ეჩვენება, თუმცა ამას ტელმას პირდაპირ ვერ ეუბნება. იგი ირონიულად აფასებს ტელმას შეხედულებას და კრიტიკული თვალთ შეყურებს მის ყოველ სიტყვასა თუ მოქმედებას. ამავე დროს უხერხულობასაც გრძნობს მათ შორის არსებულ განსხვავებულ მოსაზრებათა გამო. მათი მოქმედებაც არაადეკვატურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, როცა ჰარისი ტანსაცმლის პერიოდულ გამოცვლაშია, ხოლო ტელმა მექანიკურად აუთოებს მეუღლის პერანგს. გ. ბარბაქაძის გმირი სულ რაღაცის ძიებაშია, მაგრამ ვერც პოულობს და ვერც გარკვეულ დასკვნამდე მიდის, რაშიც მეუღლის უაზრო საუბარი უშლის ხელს. ამიტომაც, ინტელექტუალური უპირატესობის საჩვენებლად ცდილობს გამოჩვენოს იყოს გაუთავებულ პერანგში, ჰალსტუხსა და ფრაკში. ამასთანავე დასცინის მის უნიჭო გამოსვლას ცეკვის კონკურსზე, რასაც „ფიასკოდ“ აფასებს. სამაგიეროდ, თავდაუზოგავად ეკამათება ცოლს, რომ დაინახა ჭაღარა წვერით, ხანდაზმული, ზოლიან პიჟამოში გამონყობილი, კოჭლი და ბრმა მამაკაცი, რომელსაც ილლიაში კუჭქონდა ამოჩრილი. ამ ვერსიის დამტკიცებას ყოველგვარი საშუალებითა და ლოგიკით ცდილობს, რაც პრინციპულ და ღირსების საკითხად მიაჩნია.

ამ კამათით გაღიზიანებულ ჰარისს, თავისი უარყოფითი მუხტი სიდედრზე გადააქვს და

ყველაფერს მის გამოფენაზე იძულებით წასვლას აბრალეხს. მისი თავმოყვარეობა სერიოზულად მაშინ ილახება, როდესაც ტელმა მას უშვილობას ახსენებს, რაც ჰარისისთვის მამაკაცური ღირსების შემლახავია. ამიტომაც მთავარი აქცენტი ბინის პატრონობაზე გადააქვს და თავმოწონედ აცხადებს: „როგორ ბედავ? რამდენჯერ უნდა გადავყლაპო შეურაცხყოფა! კმარა, კმარა! ეს ჩემი სახლია! ახლა კეთილი ინებე და უთხარი დედაშენს, აიღოს თავისი კრეტიწული ტუბა და მიბრძანდეს აქედან.“ აქ უკვე გ. ბარბაქაძის გმირში თითქოს პრინციპული პიროვნება ჩანს, მაგრამ მის აზროვნებაში კვლავ მეტამორფოზა ხდება, რადგან ტელმა უმტიციცებს, რომ იგი მისი დედაცაა, ხოლო დედის სახით მას დედათაც ვეღარ ცნობს და ხან სიდედრად, ხანაც დეიდად წარმოუდგენია. აღელვებულმა ჰარისმა აღარ იცის რა ქნას და აგრესიული ტონით ეუბნება „დედა, ჩაის ხომ არ მიირთმევ?“ რაც მისი გამოჩენილი პრინციპულობის დასასრულია.

ნ. კასრაძის ტელმა გარეგნულად მშვიდი, მაგრამ საოცრად ემოციური ქალია, რომელიც გრძნობს თავის უპირატესობას მეუღლესთან და ხან ჭკუის სწავლებით, ხან დამაჯერებელი ტონით ცდილობს თავისი შეხედულების დამტკიცებას მეუღლისთვის. იგი ცდილობს, რომ მეუღლეზე უფრო ესთეტიკური შთაბეჭდილება მოახდინოს მაგრიტის გამოფენის ნახვის შემდეგ და მეუღლეს უკრძალავს სატანისა და ჯოჯოხეთის ხსენებას. ტელმა დარწმუნებულა, რომ ქუჩაში ცალფეხა ფეხბურთელი ნახა და აინტერესებს ეს დამცველი, ფორვარდი თუ მეკარე (რომელიც თვითონ ვერ გაურკვევია) რომელ გუნდში თამაშობს, რომელსაც ილიაში ბურთი აქვს ამოჩრილი, რასაც ჰარისის ირონია მოჰყვება: „ამკარად ბნელა“, თუმცა ტელმა ამას ბინაში ნათურის გადაწვის გამო არსებულ სიბნელეს უკავშირებს და სათანადო ყურადღებას არ აქცევს. ტელმას აღიზიანებს მეუღლის წინააღმდეგობრივი საუბარი, მაგრამ სიმშვიდის შენარჩუნებას უფრო ირონიით შეფერილი ლოგიკური მსჯელობით ცდილობს: „რატომ არ გინდა აღიარო, რომ ქალაქში ფეხბურთის ბურთს უფრო ხშირად დაინახავ, ვიდრე მობენალ კუს... და ვინ გითხრა რომ ბრმა იყო? ოფთალმოლოგს აჩვენე?“ ტელმას მტკიცე ტონით საუბარი ჰარისს ცოტათი დააეჭვებს, თითქოს იზიარებს კიდევ მის შეხედულებებს, მაგრამ მაინც არ თმობს თავის პოზიციას ხანდაზმულობასა და ჭალარა წვერთან დაკავშირებით. კამათის გამწვავებისას, ტელმა ცდილობს საუბარი სხვა თემაზე გადაიტანოს და საკუთარ დედაზე მეუღლეს „არწმუნებს“ — „ეს ჩემი დედა არ არის, ეს შენი დედაა“,

რასაც ჰარისი გინებად და შეურაცხყოფად უფრო იღებს, ვიდრე სინამდვილედ. ტელმა სულ ცდილობს ჰარისის შეხედულებების შეცვლას და მის საპირისპირო აზრში დარწმუნებას, რაც დაძაბულ დიალოგებსა და ვნებათაღელვაში მიმდინარეობს.

ამ გარემოში საგნებმა დაკარგეს პირველადი დანიშნულების ფუნქცია, ხოლო ადამიანებმა — ამ ნივთების რეალურად აღქმის უნარი. პერიოდულად გაისმის ინკოგნიტო პირის ტელეფონის ზარი, მაგრამ მისი ხმა არ ისმის, ხანდახან ტელმასაც უჭირს იმის გაგება, ტელეფონზე ყურმილი თუ მეორე ხელში შერჩენილი უთო. დადოს პერსონაჟთა დაბნეულობას კიდევ უფრო შოკირებულს ხდის ნათურის გამოცვლისას ხშირი დენის დარტმა, რაც სტრესულ-დამანგრეველ ზემოქმედებას ახდენს ადამიანზე. გ. ბარბაქაძის ჰარისსა და ნ. კასრაძის ტელმას კამათი უაზრობამდე ხან ბოთლის სროლის სურვილამდე მიდის, ხანაც მოთმინებიდან გამოსული ლანგარს ურტყამს თავში, მერე კი მეუღლის დახრჩობისა. სურვილი ყოველივეს ტელმას სექსუალურ ადგზნებაში გადაეზრდება და უთოს მაგიდაზე ხელებიბმულ ქმართან სექსუალურ აქტსაც ატარებს, რაც იუმორით, პლასტიკური გამოხატვით მიმდინარეობს და გმირთა აბსურდულ მდგომარეობას გამოხატავს.

დედის კოლორიტული სახე შექმნა მსახიობმა ნ. ფაჩუაშვილმა, რომლის გმირიც ეპიზოდურად ჩანს ცოლ-ქმრის საუბრისას, იგი თავისებურად აფასებს მოვლენებს, ბევრ რამესაც ხედავს, მაგრამ ამ ხელოვნურ გარემოში ყველაფრით უკმაყოფილო ნ. ფაჩუაშვილის გმირი ემოციებს არ მალავს და ყველაფერს თავის სახელს არქმევს. პროტესტის გამოსახატავად და შვების მოსაპოვებლად ტუბაზე უკრავს და თავის დამოკიდებულებას გამოხატავს. მოგვიანებით ირკვევა, რომ იგი ყველაზე უკეთ ერკვევა სიტუაციაში, რეალურად ასახავს შექმნილ ვითარებას და პოლიციელ ფუტს საკვანძო კითხვას უსვამს: „ინსპექტორო, თუკი ის ადამიანი, რომელიც ჩვენ მანქანიდან დავინახეთ, ბრმა იყო, მონმე ვინლაა?“ სწორედ ამის შემდეგ იხსნება „საგამოძიებო“ კვანძიც. იგი ხედავს აბსურდულ გამოძიებას და პოლიციელთა „გასამაყირებლად“, გამოფენაზე მათი დანახვის მონმედ ალბერტ ფონ კარაიანს ასახელებს, რომელიც ფუტს სამ მონმედ მიაჩნია. მსახიობი გადმოსცემს შინაგანად დაკმაყოფილებული გმირის ხასიათს, რომელმაც შესძლო უჭკუო პოლიციელთა გათამაშება, რასაც ფუტი სერიოზულად აღიქვამს.

ვითარება მას შემდეგ იცვლება, როდესაც სახლში მოულოდნელად პოლიციელები შემოიჭრებიან, რომლებიც მოქმედების

მანძილზე მათ თვალს პერიოდულად ადევნებდნენ. მათი გროტესკული დახასიათება მოქმედებასა და საუბარში ისე ვლინდება, რომ ხასიათების გამოსავლენად დიალოგებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აღარ ენიჭებათ (ქორეოგრაფი მ. ალექსიძე).

პოლიციელები იწყებენ მართლაც წარმოუდგენელ, რეალობას მოკლებულ გამოძიებას, რომელიც არშემდგარი დანაშაულის „გახსნისკენაა“ მიმართული. სამაგიეროდ, გამოძიებლებს ყოველთვის აქვთ გამოუღლები „სამხილები“, რომელთაც სიტუაციის მიხედვით ცვლიან და იყენებენ. ეს ვითარება გვაგონებს ჩვენს მწარე რეალობას, როდესაც ადამიანებს სამხილის გარეშე იჭერდნენ და მათ მიერ ჩაუდენელ ბრალდებებს უყენებდნენ. სწორედ ეს მოტივები სპექტაკლში გაშარჟებულ სახეს იღებს და სიტუაციაც აბსურდამდე მიდის. ამიტომაც პოლიციელები, ფუტი ლ. ხურციასა და ჰოლმის ი. სანაიას შესრულებით, პაროდირებული პერსონაჟები არიან, რომლებიც დამხმარე პოლიციელებთან გ. თავბერიძესა და ბ. სონღულაშვილთან ერთად ტაკიმასხარათა მსგავს საცირკო წარმოდგენას გაითამაშებენ. სცენაზე თამაშდება „კრიმინალური“ შოუ, რომელსაც ჭეშმარიტ გამოძიებასთან საერთო არაფერი აქვს და მხოლოდ პოლიციელთა ასოციაციებისა და წარმოსახვებიდან გამომდინარეობს. ამდენად, რეჟისორი გ. თავაძე წარმოგვიდგენს ჩვენს ცხოვრებისეულ და პოლიტიზირებულ მოვლენებთან დაკავშირებულ მწვავე სატირას.

ლ. ხურციას ფუტი და ი. სანაიას ჰოლმის უეცრად იჭრებიან სახლში, რომლის მეპატრონეები ტელმა და ჰარისი, მაგრიტის გამოფენიდან დაბრუნების შემდეგ, სამეჯლისო ცეკვის კონკურსზე წასასვლელად ემზადებიან. პოლიციელები ჩხრეკის ორდერის წარმოუდგენლად იწყებენ ბინის დათვალიერებასა და გამოძიებას. ცოლ-ქმრის კანონიერი მოთხოვნის გასაწინააღმდეგებლად ფუტი მათ ჯერ სატელევიზიო ლიცენზიას, მერე ქორუგის დიპლომს სთხოვს (ვინაიდან ამ სახლში ვითომდა ოპერაცია გაუკეთეს შავკანიან მომღერალს და ორივე ფეხი მოაჭრეს), შემდგომ კი მოხუცი, ხეიბარი მსახიობის მიერ თეატრის სალაროს გაძარცვის თანამზრახველობაში „ადანაშაულებს“. ფუტის „ლოგიკა“ შეუვალია — გამოფენიდან გამოსული ჰარისი „ბოროტმოქმედს“ გაქცევაში დაეხმარა. იწყება საგამოძიებო მოქმედებები და „მხილებათა“ შეგროვების პროცესი.

პოლიციელთა „საქმიანი იერი“ მიმდინარეობს სახლის დათვალიერება, დაკითხვა, მოპოვებულ არგუმენტთა შეჯერება, რაც რეჟისორის დაცინვის ობიექტი ხდება. მსახ-

იობებიც თავიანთ დამოკიდებულებას ირონიულად გამოხატავენ გმირთა მოქმედებასა და აბსურდულ მსჯელობასთან დაკავშირებით. ამას სახიერად წარმოადგენს ლ. ხურციას ფუტი, რომელიც თავიდანვე გაკვირვებულია სამეჯლისო კონკურსზე წასასვლელად გამზადებული ცოლ-ქმრის მისდამი არასერიოზული დამოკიდებულებით. ამიტომაც ოჯახის წევრებს „საბრალდებო სკამებზე“ სვამს და საპოლიციო ლენტსაც შემოავლებს დანაშაულის ადგილის აღსანიშნავად.

გმირთა გაცხარებული კამათის დროს გაისმის ტელეფონის ზარი, რაც ფუტის კმაყოფილ სახესა და თავდაჯერებას გაოგნებით ცვლის, ვინაიდან თავისი 20-წლიანი პრაქტიკით მიდის დასკვნამდე: „მთელი ჩემი პროფესიული მსჯელობა, წვალებაგამოვლილი ნააზრევი, უკანასკნელ წვრილმანამდე მცდარი აღმოჩნდა“. იგი თავის ვერსიაში იბნევა — მისი ინფორმაცია არ დადასტურდა. ამის შემდეგ, ილუზიური სამყაროდან გამორკვეული და რეალობას დაბრუნებული და გამოსავლის ძიებაში მყოფი ფუტი აღწერს წინა ღამით თავს გადახდილ ისტორიას, სადაც ვითომდა მოხუცი ხეიბარი, რომელიც ოჯახის წევრებმა დაინახეს, თავად ფუტი იყო, რომელიც მანქანის ავტოსადგომზე გადასაყენებლად გარბოდა, გაქაფული სახის პარსვა შეწყვიტა, სიჩქარეში ორივე ფეხი ზოლიანი პიჟამოს ერთ ტოტში გაუყარა და ხტუნვა-ხტუნვით გამოვიდა ქუჩაში. მაყურებელი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ გამოძიებელი, თავად არის ის „დამნაშავე“ რომელსაც თავად ეძებდა. ამ მონოლოგს ლ. ხურცია თვითკრიტიკულად, ირონიული დამოკიდებულებითა და განცდით წარმოთქვამს, თუ რა წარმოუდგენელი ამბავი გადახდა. ფინალში ამ მონოლოგის კითხვისას, ოჯახის სამივე წევრი სახეზე ქსოვილს იფარებს, რითაც ისინი რ. მაგრიტის სურათებზე გამოსახულ პერსონაჟებს ემსგავსებიან, რომლებმაც რეალობის აღქმის უნარი დაკარგეს, უფრო მეტიც, ისინი ერთმანეთისთვისა და საზოგადოებისთვის გაუცხოვებულნი რჩებიან.

მართლაც, სპექტაკლის გროტესკული ფორმა, წარმოდგენილი ამბავის სხვადასხვაგვარი ვერსიები, წარმოსახვითი ბრალდებები და აბსურდული მსჯელობები, თავად შექმნილი რეალური ინვესს თუ სიურეალისტური გარემო, უნებლიედ, ასოციაციებს ჩვენს ცხოვრებისეულ სამყაროსთან და მაყურებელსაც სიცილთან ერთად ანალიტიკური აზროვნებისთვის განაწყობს.

რობერტ სტურუას მოსკოვი სექსპირი თბილისში

შექსპირის „ქარიშხალი“ სტურუას ავანგარდული ინტერპრეტაციით

მაკა ვასაძე

რ ე ც ე ნ ბ ი ა

დაახლოებით ორი წლის წინათ ბატონ რობერტ სტურუასთან ვსაუბრობდი. ჩვენი დიალოგი სხვადასხვა საკითხს ეხებოდა და ერთობ საინტერესოც გამოდგა. სწორედ იმ პერიოდში, მოსკოვში, თეატრში Et Cetera, თამაშობდნენ რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „ქარიშხლის“ საპრემიერო სპექტაკლებს. ბუნებრივია, ერთ-ერთი კითხვა ამ წარმოდგენას ეხებოდა, დადგმის კონცეფციაზეც ვისაუბრეთ. მაშინ ბატონმა რობერტმა თქვა, რომ პროსპერო ეს არის ჰამლეტი წლების შემდეგ და რომ არ გარდაცვლილიყო, პროსპეროსავით უარს იტყოდა შურისძიებაზე. ისე ხატონად აღმინერა სხვადასხვა მიზანსცენა, რომ ერთი სული მქონდა, როდის ვნახავდი სპექტაკლს. მართალია, სპექტაკლის ჩანაწერი არსებობს და თბილისში აჩვენეს კიდევ ექსპერიმენტულ სცენაზე, მაგრამ მე ეს ვიდეოვერსია ნანახი არ მქონდა. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ არ მიყვარს გადაღებული სპექტაკლების ყურება (ვთვლი, რომ მინიმუმ 70% იკარგება იმ მაგიისა, რასაც სპექტაკლის და მაყურებლის ცოცხალი კონტაქტი, ჩუმი დიალოგი ეწოდება), მეორეც, რატომღაც გამომრჩა ინფორმაცია ამ ჩვენების შესახებ. დღეს მე ბედნიერი ვარ კიდევ, რომ გამომრჩა. ალბათ, ნანახი რომ მქონოდა, ასეთ ემოციურ დატვირთვას, ასეთ შინაგან აღლევებას, ასეთ კათარზისს ვერ განვიცდიდი, როგორც ამ სპექტაკლის „ცოცხლად“ ნახვის დროს დამეუფლა. საერთოდ ვთვლი, რომ ხელოვნების ნებისმიერი დარგის ნიმუშია, ეს იქნება მხატვრული ტილო, ქანდაკება, ოპერა, სიმფონია, ბალეტი, სპექტაკლი, კინოფილმი და ა. შ. ადამიანზე, უპირველეს ყოვლისა, ემოციური ზეგავლენა უნდა მოახდინოს, სული აუფორიაქოს და მხოლოდ ამის შემდგომ იწყება ის „დაუსრულებელი“ ფიქრი, ანალიზი, რასაც ესა თუ ის ემოცი-

ური დატვირთვა აღძრავს შენში... მით უმეტეს, როდესაც ხელოვნება აუდიოვიზუალურ ელემენტებსაც მოიცავს.

შექსპირის „ქარიშხალი“ შექსპიროლოგების, და არა მარტო მათი, ვნებათაღელვის საგანი გახლავთ. დავობენ მისი შექმნის თაობაზე, პიესის წყაროზე, თუ ვისგან და საიდან აიღო შექსპირმა ამ პიესის სიუჟეტი (ცნობილია, რომ შექსპირი დრამატურგიული ნაწარმოებების სიუჟეტების შექმნისას სხვადასხვა წყაროს იყენებდა). ზოგნი თვლიდნენ, რომ ეს შექსპირის ადრეული პიესაა, ზოგი კი მიიჩნევდა, რომ ერთ-ერთი ბოლო დრამატურგიული ნაწარმოებია. განსაკუთრებულ დავას იწვევდა ის გარემოება, რომ ვერაფრით ადგენდნენ „ქარიშხლის“ სიუჟეტის ანალოგს. 1817 წელს გერმანელი შექსპიროლოგი ტიკი უთითებს ნიურნბერგელი დრამატურგის აირერის „მშვენიერ სიდეაზე“. სხვები უარყოფდნენ ამ მიგნებას. ეძებდნენ საერთოს ტომას მორის, მონტენეის, ბეკონის ფილოსოფიურ ნაწარმოებებთან. დავა შექსპიროლოგებს შორის, ალბათ, ახლაც გრძელდება. ერთი რამ ცხადია, შექსპირის ეს გენიალური პიესა, მთელი მისი შემოქმედების ერთგვარი რეზიუმეა. აკი, უწოდებენ კიდევ მას, შექსპირის ანდერძს. სხვასთან ერთად სწორედ ამის შესახებაც ისაუბრა რობერტ სტურუამ Et Cetera-ს გასტროლებისადმი მიძღვნილ პრესკონფერენციაზე.

2012 წლის დეკემბრის თვეში თბილისს საგასტროლოდ ეწვია მოსკოვის თეატრი Et Cetera ალექსანდრე კალიაგინის ხელმძღვანელობით. ყველასთვის ცნობილ გარკვეულ მიზეზთა გამო, რომლებზეც საუბარს წინამდებარე წერილში არ ვაპირებ, ამ თეატრის მთავარი რეჟისორი მსოფლიოში სახელგანთქმული რობერტ სტურუაა. საგასტროლო რეპერტუარს სწორედ მის



მიერ დადგმული — შექსპირის „ქარიშხალი“ და ახალგაზრდა ალჟირელი-ფრანგი დრამატურგის ტარიკ ნუის პიესის მიხედვით განხორციელებული „კარგი ადგილი კი მოგინახავთ ძაღლების გამოსაკვებად?!“ — სპექტაკლები შეადგენდა.

რობერტ სტურუას შექსპირის 37-დან 17 პიესა აქვს დადგმული მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში. „შეცდომათა კომედია“ ფინეთში; შვედეთში — „სანწყაული, სანწყაულის ნილ“; „ჰამლეტი“ ხუთჯერ, ორჯერ თბილისში რუსთაველის თეატრში, მოსკოვში, ბრიტანეთში და თურქეთში; „რიჩარდ III“ თბილისში; „მეფე ლირი“ თბილისსა და მოსკოვში; „ვენეციელი ვაჭარი“ მოსკოვში, არგენტინაში; „მაკბეტი“ თბილისში და გერმანიაში; „რომეო და ჯულიეტა“, „როგორც გენებოთ“ — გერმანიაში; „მეფე ლირი“ თბილისსა და ისრაელში, „კორეოლანი“ არგენტინაში; „როგორც გენებოთ, ანუ შობის მეთორმეტე ღამე“ თბილისსა და ბულგარეთში; „ქარიშხალი“ მოსკოვში და სხვ..

რობერტ სტურუას ყოველთვის ანუხებდა ტირანულ სახელმწიფოში პიროვნების ნიველირების პრობლემა, ამიტომ ბუნებრივი იყო, რომ მან მიმართა შექსპირის პიესებს. რობერტ სტურუას შექსპირიანა, ჩემი აზრით, ძალიან ნიშანდობლივი და საინტერესო თემაა, ვინაიდან სხვასთან ერთად, სწორედ ამ სპექტაკლებში მძაფრად გამოიკვეთა რეჟისორის პოზიცია, ხელწერა. ეს ცალკე მსჯელობის საგანია. მხოლოდ ერთს ვიტყვი, რობერტ სტურუას სათეატრო ენას, შექსპირის „ქარიშხლის“ დადგმით კიდევ ახალი ნიუანსები მიემატა.

შექსპირის დრამატურგია იძლევა მრავალი, განსხვავებული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. პიტერ ბრუკის სიტყვები რომ გავიმეორო: შექსპირის პიესების დადგმები უმეტესწილად წარმოადგენს სხვადასხვა თეატრალური სტილის ისტორიას, რომლებიც უბიძგებენ მსახიობებს, რეჟისორებსა და მხატვრებს, გამოძერწონ შექსპირის პიესები თავისებურად. სწორედ ამიტომ არის შექსპირი გენიოსი დრამატურგი, რობერტ სტურუა — უდიდესი რეჟისორი, რომელიც ისევე „თავისუფლად“ ექცევა შექსპირს, როგორც ამას თანამედროვე დრამატურგების მიმართ ახორციელებს. იმავედროულად, არ ცვლის შექსპირის ტექსტს, შეიძლება ითქვას, არც ერთ სიტყვას. და, როგორც ვსევოლოდ მეიერჰოლდისა და კოტე მარჯანიშვილის სარეჟისორო სკოლის „მემკვიდრე“, ყოველთვის რჩება დრამატურგის სულის ერთგული. იგი მხოლოდ ამონტაჟებს. ტექსტის მონტაჟი კი რობერტ სტურუას სათეატრო ენის ერთ-ერთი უმთავრესი, დამახასიათებელი თავისებურებაა.

„ქარიშხლის“ სტურუასეული რეკონსტრუქციით სპექტაკლში ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა, ტექსტი შემოკლდა. ხუთი მოქმედება ერთ აქტამდეა დაყვანილი. რიგი სცენები, რომლებიც შექსპირთან თანმიმდევრულად არის მოცემული, სპექტაკლში გაერთიანდა პოლიფონიურ პლასტებში, ამით ნათლად გამოიკვეთა მოვლენების ის ურთიერთშემაკავშირებელი ხაზი, რომელიც სხვა შემთხვევაში მაყურებლისათვის შეიძლება ამოუცნობი გამხდარიყო. სპექტაკლი სულ რაღაც საათი და 35 წუთი გრძელდება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, რეჟისორმა თითქმის არც ერთი ეპიზოდი არ ამოიღო სპექტაკლიდან, გარდა ფერდინანდის და მირანდას ქორწინების დროს მითოლოგიური ღმერთების მიერ ახალშეუღლებულების დალოცვის სცენისა. გადასხვაფერებულია სპექტაკლის დასაწყისიც. თუკი პიესის პროლოგია აბობოქრებულ ზღვაში გემის დაღუპვა, სპექტაკლი პროსპეროს გამოქვაბულში, უფრო სწორად, პროსპეროს სახელოსნოში იწყება... ეს ზღაპრული ფეერიის დასაწყისია, რომელიც თუნახე, არასდროს დაგავინწყდება. არ დაგავინწყდება არც ემოცია და არც შემდგომ ამ ემოციისგან აღძრული ფიქრი...

შექსპირის პოეტური, ფილოსოფიური სიტყვა სტურუამ სცენაზე ვიზუალურად გამოძერწა. ამა თუ იმ ეპიზოდში მოვლენის არსს იგი თავისებურ სცენურ ფორმას უსადაგებს. რობერტ სტურუა სხვადასხვა რეჟისორული ხერხით ამძაფრებს სცენაზე წარმოდგენილი სამყაროს საშინელებებს. ამ საშინელებების წარმოჩენით მიჰყავს მაყურებელი დაძაბულობის უკიდურეს ზღვრამდე. ზღვარზე მისულს კი უცებ აახარხარებს ჩაპლინისეული და ფელინის მსგავსი კლოუნადის ჩართვით. მხედველობაში მაქვს ტრაგი-კომიკური სამეულის — ტრინკულოს, სტეფანოს და კალიბანის ეპიზოდები. მსახიობთა მიერ ვირტუოზული შესრულების გარდა (ეს შეფასება განსაკუთრებით ეხება კალიბანის როლის შემსრულებელ ვლადიმირ სკვორცოვს), ამას რეჟისორი აღწევს სხვადასხვა თეატრალურ-ტექნიკური საშუალების გამოყენებით — განათებით, კედლებზე ვიდეოპროექციით, პროჟექტორების დამაბრმავებელი ეფექტით (ელვის მსგავსი), ჭეჭა-ჭუხილის გამაყრუებელი ხმებით, ბობოქარი ზღვის იმიტაციით, ცირკის ილეთებით (ჰაერში მფრინავი მსახიობები) და ა. შ.. წარმოდგენის თითქმის ყველა სცენასა თუ ეპიზოდში, რამდენიმე ქმედება ერთდროულად მიმდინარეობს. თავისუფლად შემიძლია ვთქვა, რომ, თუკი ადრე სტურუა ე. წ. კინოხერხებს იყენებდა თავის სპექტაკლებში, ახლა, ამ შემთხვევაში, მან კინო დადგა თეატრის სცენაზე.

და, ეს ორი ხელოვნება – რეალისტური კინო და იდუმალებით, მაგიით აღსავსე თეატრი — ერთ მთლიანობაში გააერთიანა. ახლა, იქ, სადღაც, მონტაჟის „მამა“ მეიერჰოლდი და მარჯანიშვილი ნამდვილად ამაყინი არიან თავისი ღირსეული და თანასწორი მემკვიდრით.

სუპექტაკლი სამარისებურ სიჩუმეში იწყება. ფარდის გახსნამდე მაყურებელი ხედავს ავანსცენის მარცხენა კუთხეში ხის მაგიდას, რომელზეც წიგნებია დახვავებული, წინიდან მიკრული აქვს ხმალი, წიგნების გარდა, მენზურა, ჭიქა და შანდალი დგას სანთლით. მაგიდის წინ კი იატაკზე ჩამწკრივებულია სხვადასხვა ზომის მკრთალად განათებული შუშის ბოთლები, მენზურები, ჭიქები. იხსნება ფარდა. მაყურებლის თვალწინ მოთეთრო-მონაცრისფრო ფერში გადანყვებილი გამჭვირვალე სცენური სივრცეა. უკანა კედელზე, შუაში, ჩარჩოში ჩასმული ნახატია გამოსახული. თავიდან ლურჯ ლაქად აღიქვამ, კარგად დაკვირვების შემდეგ ხვდები, რომ ზღვის ნაპირია გამოსახული. მარჯვენა და მარცხენა კედლებზე კიბეებია მიყუდებული; მარჯვენა კედელზე, უფრო ავანსცენისკენ, ხელსაბანია, უკანა კედელზე მარცხნივ პისუარია მიმაგრებული. პროსპეროს გამოქვაბული რეჟისორმა პროსპეროს მიერ მაგიური ძალების შემეცნების სახელოსნოდ აქცია. დაახლოებით 5 წუთის განმავლობაში მიმდინარე სიჩუმეს, მხოლოდ და მხოლოდ, სტოკატოსავით, აქა იქ გაჟღერებული, მუსიკალური ნოტი არღვევს. ქმედებაც მინიმალურია. ფარდის გახსნისას პროსპერო (ალექსანდრე კალიაგინი), უკანა კედელთან, სცენის სიღრმეში, ზის სავარძელში და თვლემს. ავანსცენაზე, მაგიდის უკან მდგარი შავი ხის საკიდიდან გამოძვრება არიელი (ნატალია ბლაგინი). გადმოძვრება პირდაპირ პროსპეროს შავი ლაბადიდან — ჯადოსნურ მოსასხამს რომ უნოდებს თავად. არიელის პლასტიკური მოძრაობები სიმსუბუქითა და ჰაეროვნებით არის გაჯერებული. გეგონება, პროსპეროს მსახური სული მართლა მოგვევლინა სცენაზე. არიელი მიდის ავანსცენაზე ჩამწკრივებული შუშის ბოთლებისა თუ მენზურებისკენ. ერთ-ერთიდან იღებს სადირიჟორო ჯოხს და ამ ბოთლებზე იწყებს დაკვრას. მერე გაიხედავს სცენის სიღრმისკენ, დაინახავს სავარძელში მჯდომ მთვლემარე პროსპეროს და მის ფეხებთან ძალღივით დაგდებულ კალიბანს, ფეხაკრფით მიდის მათკენ. პროსპეროს ხელში რაღაც ქაღალდი აქვს. იღებს ამ ქაღალდს ფრთხილად, პირით, ისე, რომ არ გამოაღვიძოს და კითხულობს. ეს, თითქოს სიაა იმისა, თუ რა უნდა გააკეთოს. შეხედავს კარს, ხელს გაიშვერს და კარი გაიღება, არიელი გადის. დგება პროსპერო, მოდის ავანსცენისკენ,

კალიბანი მოაცმევს ჯადოსნურ მოსასხამს, ვიზუალურად დიდი არაფერი, ჩვეულებრივი შავი ლაბადაა. პროსპერო ჩაფიქრდება და წევს ხელებს მალა. ნახატი ზღვის პეიზაჟით ნელ-ნელა დიდდება, ისეთი ეფექტია, თითქოს მაყურებელთა დარბაზისკენ მოდისო, მთელი სცენური სივრცე აბობოქრებულ ზღვად გადაიქცევა. ზემოდან ჩამოვარდება პატარა იალქნიანი გემის მაკეტი და პროსპეროს ხელებში აღმოჩნდება. იგი სათვალეს იკეთებს, ათვალეირებს, შიგნით იყურება, უცვბ გემს მოიქნევს. პროსპერო დგას და ხელს გაჰკრავს ხოლმე, როცა გემი ჩერდება. შემდეგ მაგიდასთან ჯდება და იქედან ადევნებს თვალყურს თავის „შემოქმედებას“. შემინებული კალიბანი ჯერ კუთხეში მიიყუყუება, შემდეგ თავზე წაიფარებს. იხსნება უკანა კედელი, მაყურებლის თვალწინ ლურჯი ზღვის სივრცეა, რომელშიც არიელი დაცურავს და სულ უფრო აძლიერებს ტალღებს. იქმნება შთაბეჭდილება აბობოქრებულ ზღვაში ტალღებთან მეზრძოლი გემისა. ამას ყველაფერს ზედ ერთვის ჭექა-ქუხილის ხმა, ელვის ეფექტი, სხვადასხვა ფერის განათება, ზღვაში დასაღუპად განწირულ ადამიანთა და შემზარავი მუსიკის ხმები. უცვბ ზევიდან, სცენის შუა ნაწილში თეთრი ნაჭრები, უფრო სწორად, თეთრი პერანგები ჩამოცვივდება — თითქოს ფსკერისკენ მიმავალი გემიდან ადამიანები ზღვაში ვარდებიან.

რობერტ სტურუა ქარიშხლის ეპიზოდს ისევე მოულოდნელად ასრულებს, როგორც იწყებს. სცენაზე პროექტორის, განათების, ხმაურების მეშვეობით შექმნილი ქაოსი უცვბ ლაგდება. ყველაფერი მშვიდდება. სცენაზე, მოთეთრო-მონაცრისფრო განათებით, თითქოს ისევე სიმშვიდე ისადგურებს. პროსპერო გემს მაგიდაზე დგამს. ამ დროს შემოდის, თეთრი, ოდნავ შესამჩნევი ცისფერი ყვავილებით, ჰაეროვან კაბაში შემოსილი მირანდა (ოლგა კოტელნიკოვა) თოჯინით ხელში. ამ დეტალით რეჟისორმა მინიშნება გააკეთა მის ასაკზე. აღელვებული მირანდა, სთხოვს მამას, შეაჩეროს ქარიშხალი და ხალხი გადაარჩინოს. აი, როგორ შეფასებას აძლევს თავად რეჟისორი ამ დასაწყისს:

„მე შევიტანე ერთი პატარა, შეიძლება, დიდი კორექტურა. მე ვინცებ სუპექტაკლს ასე, — პროსპერო ქარიშხალს მოაწყობს, ამ დროს შემოდის მისი ქალიშვილი თოჯინით ხელში, ის პიესის მიხედვით დაახლოებით 15 წლისაა. (...) შემოდის გოგონა, რომელიც შოკშია. მამამისი კი ეუბნება, რომ ხალხი არ დაიღუპება. (...) ბუნებრივია, მას არ სჯერა. (...) გოგონა გაბრაზებული და აცრემლებული ტოვებს მამას. მამა ის არ აღმოჩნდა, ვინც მას ეგონა. რაღაც მომენტში შემობრუნდება, ჩვენ ვხედავთ სისხლის ლაქას

კაბაზე. სტრესის გამო იგი პირველად გადაიქცა ქალად. მამა იბნევა, მაყურებელი ხვდება, რა რთული იყო ამ გოგონას გაზრდა მამისთვის. პროსპერო მოუხმობს არიელს, დაანვენენ გოგონას და პროსპეროც ინყებს მოყოლას, თუ რა მოხდა სინამდვილეში. მან უნდა შური იძიოს და ამიტომ მოიყვანა ეს ხალხი აქ. შურისძიების შეგრძნება მას უძლიერდება. (...) ეს ქარიშხალი ძალიან კარგად მოვიფიქრე, ძალიან კარგად არის დადგმული...”

მართლაც, ძალიან კარგად აქვს მოფიქრებული მანესტროს არა მხოლოდ ქარიშხლის სცენა, არამედ, მთელი სპექტაკლი, არა მხოლოდ კარგად, არამედ — გამოაგნებლად. უყურებ სპექტაკლს და ფიქრობ, საიდან ამდენი ფანტაზია, ასეთი გამოგონებლობის უნარი. ნამდვილად გასაოცებელია, მით უმეტეს, როდესაც იხსენებ მის ასაკს. იმედია, რეჟისორი არ მიწყენს, ასაკს რომ ვახსენებ, აკი თავად გაუსვა ხაზი Et Cetera-ს გასტროლებისადმი მიძღვნილ პრესკონფერენციაზე და იხუმრა კიდევ: „არ მითხრათ ახლა კარგად გამოიყურებით“.

რატომ, რა მიზეზით გამოიწვია პროსპერომ ზღვაში ქარიშხალი? პიესაში იგი შვილს უამბობს თავიანთი ცხოვრების ტრაგიკულ ისტორიას. პროსპერო რამდენიმე წელია ცდილობს მოუყვეს, მაგრამ სწორედ ახლა, როდესაც მირანდა წამოიზარდა და თანაც ბედისწერამ მათ კუნძულთან ახლოს გამოატარა გემი, რომელზედაც პროსპეროს მტრები შეკრებილან, დადგა დრო სიმართლის თქმისა. ამბის დასრულების შემდეგ პროსპერო მაგიური ძალის მეშვეობით მიაძინებს თავის ქალიშვილს. სპექტაკლში, რობერტ სტურუას ჩანაფიქრით, პროსპერო კი ინყებს ისტორიის მოყოლას, მაგრამ სულ რაღაც ორი წინადადების შემდეგ მირანდას აიძულებს დაიძინოს. მიძინებული მირანდა არიელს გაჰყავს სცენიდან, პროსპერო-კალიაგინის თხრობა რეჟისორმა ერთგვარ მონოლოგად აქცია. არიელი შემობრუნდება სცენაზე და პლასტიკური მოძრაობებით გამოხატავს სხვადასხვა გრძნობას. იგი თითქოს უთანაგრძნობს პროსპეროს. იქვე მყოფი კალიბანი კი, ოთხზე დამდგარი, იატაკის წმენდით უხმოდ იძურნება სცენიდან. პროსპეროს თხრობის დროს სცენაზე კოსმოსი, კოსმიური სხეულები, თანავარსკვლავედი გამოსახება. პროსპეროს ეს მონათხრობი უფრო მაყურებლისკენ მიმართა რეჟისორმა. მისი ჩანაფიქრით, ერთგვარი ჩუმი დიალოგი შედგა პროსპეროსა და მაყურებელს შორის. სწორედ ამ სცენაში იკვეთება პროსპეროს,

კუნძულზე ცხოვრების თორმეტი წლის განმავლობაში ნაფიქრი და მომნიშვნეული მიზანი. — ოცნება, შური იძიოს მათზე, ვინც თავისი სამეფოდან გააძევა. შური იძიოს იმ გამყიდველებზე, ვინც სამი წლის ქალიშვილთან ერთად, დასაღუპად განწირულ, უნიჩხო, დაფლეთილიაქნიან გემში ჩასვა და ზღვის ზვირთებს მიანდო მათი სიცოცხლე. მაშ, ასე: პროსპეროს მამოდრავებული ძალა შურისძიებაა. პროსპერო ძალიან ძლიერი პერსონაჟია, რომელმაც ყველაფერი შეიცნო ამ სამყაროში... მაგრამ მისი მთავარი ამოცანა შურისძიება გახდა, ვინაიდან ძმამ უღალატა, ძმამ, რომელიც უყვარდა და რომელსაც ყველაზე მეტად ენდობოდა. სწორედ ძმამ, სხვა მოღალატეებთან ერთად, ჩასვა პროსპერო და მისი ქალიშვილი დასაღუპად განწირულ გემში. მაგრამ პროსპერო წიგნიერი კაცი იყო, შესწავლილი ჰქონდა „ეზოთერიკული მეცნიერებანი“ და თავისი ცოდნით გადაარჩინა ეს გემი, რომელიც ერთ პატარა კუნძულზე გაირიყა. იგი მთელი შემდგომი ცხოვრება ემზადება და იმის მოლოდინშია, თუ როგორ იძიებს შურს მოღალატეებზე. დგება მომენტი, როცა ყველა მისი მტერი აღმოჩნდება ამ კუნძულზე. და... შურისძიების დროც დადგა.

რეჟისორის ჩანაფიქრით, პიესისგან განსხვავებით, შურისძიების გრძნობა პროსპეროს მთელი სპექტაკლის განმავლობაში უძლიერდება. თუ სად მიიყვანს ეს შურისძიების გრძნობა, წარმოდგენის ფინალში გაცხადდა, მაგრამ მანამდე...

შურისძიების გრძნობით აღვსილ პროსპეროს კიდევ ერთი მიზანი ამოდრავებს. მას სურს დაიბრუნოს არა მხოლოდ მილანის ტახტი, არამედ ნეაპოლის სამეფო ტახტიც და, ნეაპოლის მეფე ალონსოც ისევე დასაჯოს, როგორადაც თავისი გამყიდველი ძმის დასაჯას აპირებს. სწორედ ნეაპოლის მეფე ალონსო, რომელიც თავის დროზე მილანისა და პროსპეროს დაუძინებელი მტერი გახლდათ, დაეხმარა ანტონიოს მზაკვრული გეგმების განხორციელებაში. ამ მიზნის მისაღწევად კი მას ეხმარებიან საკუთარი ქალიშვილი მირანდა და ალონსოს ვაჟიშვილი, ტახტის მემკვიდრე ფერდინანდი. იხსნება უკანა კედელი, ზღვის სილაყვარდიდან თეთრებში გამოწყობილი ფერდინანდი (სერგეი დავიდოვი) შემოიჭრება სცენაზე ხმლით ხელში. უკანა ცისფერ ფონზე მირანდაც გამოჩნდება. პროსპერო და არიელი თვალყურს ადევნებენ მათ შეხვედრას. ეს შეხვედრა ხომ პროსპეროს მოფიქრებული და დაგეგმილია. ფერდინანდს

და მირანდას, როგორც იტყვიან, ერთი ნახვით უყვარდებოთ ერთმანეთი. სწორედ ეს სურდა პროსპეროსაც. მაგრამ იმისათვის, რომ უცბად აღმოცენებული, იოლად მოპოვებული სიყვარული ასევე სწრაფად არ ჩაიფერფლოს, არ გაქრეს, პროსპერო მათ ათასგვარ წინააღმდეგობებს უქმნის. ეს ყველაფერი კი, როგორც უკვე აღვნიშნე, მთავარი მიზნის მისაღწევად სჭირდება. სხვებთან ერთად, ალონსოზე შურისძიების შემდეგ, ნეაპოლის ტახტი ფერდინანდს დარჩება და მირანდაზე ქორწინების შემთხვევაში, პროსპერო გააერთიანებს მილანისა და ნეაპოლის სამეფოებს, ტახტს, გვირგვინს...

რობერტ სტურუა თავის შემოქმედებაში დიდ ადგილს უთმობს ადამიანის მისწრაფების ასახვას ძალაუფლების მოპოვებისათვის. შექსპირის დრამატურგია, სხვასთან ერთად, ამ პრობლემის წარმოჩენის საუკეთესო მასალაა. რას არ სჩადიან შექსპირის პიესებში პერსონაჟები ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად. ძმა-ძმას, ნათესავი-ნათესავს, დედა-შვილს, შვილი-დედას, შეყვარებული-შეყვარებულს, მეგობარი-მეგობარს... კლავს, ღალატობს, სწირავს. რობერტ სტურუა შექსპირის „ქარიშხალსაც“ ტრაგიფარსის ფორმით გვანვდის; მაგრამ რეჟისორი ყველაფერ ამას, ადამიანთა ბრძოლას ძალაუფლების მოპოვებისათვის, ირონიულად უყურებს, თითქოს დასცინის კიდეც მათ.

გამჭვირვალე, მარცხენა კედელი იხსნება. დაღუპული გემის ხის ნარჩენებისგან გაკეთებულ ტახტრევანზე მისვენებული ნეაპოლის მეფე ალონსო (ვიაჩესლავ ზახაროვი) და მისი თანმხლები პირები წარდგებიან მაყურებლის წინაშე. აბოპქრებული ზღვის ტალღებში დაღუპული გემის მეზღვაურების, მგზავრების სახეზე გაოცება და ინტერესი არის გამოხატული. გაოცება სასწაულებრივი გადარჩენისა, ინტერესი ახალ, უცნობ ადგილას მოხვედრისა. მეფე ალონსოს და მის მხლებლებს ფერდინანდი, მეფის შვილი და მემკვიდრე, დაღუპული ჰგონიათ. ერთი შეხედვით, ყველა დადარდიანებულია. მაგრამ... თავად შვილის დაღუპვის გამო ღონემიხდილი ალონსოც კი, როდესაც საშიშროება მის ტახტს, გვირგვინს, ძალაუფლებას შეეხება, მაშინვე გააფთრებული, ოლონდ დაბერებული ქორივით იწყებს თავისი ძალის დემონსტრირებას. ეს სხვასთან ერთად, მსახიობის პლასტიკაშიც აისახება — სიარულში, მიხვრა-მოხვრაში, მიმიკაში...

სპექტაკლის დეკორაციაში მინიმუმამდე არის დაყვანილი საგნებისა თუ ნივთების ფიზიკური არსებობა. ესა თუ ის ეფექტი, მოვლენა, სივრცე განათებისა და პროექტორის მეშვეობით მიიღწევა. არაჩვეულებრივი ფერადოვნებით



სცენა სპექტაკლიდან „ქარიშხალი“

(როდესაც ეს საჭიროა) გამოირჩევა მსახიობთა კოსტიუმები. ამ შემთხვევაშიც, სტურუას სხვა შექსპირული დადგმების მსგავსად, დრო, ეპოქა არ არის აქცენტირებული. მსახიობთა ქმედება, სცენოგრაფია და მუსიკა სპექტაკლში არაჩვეულებრივ ჰარმონიაშია ერთმანეთთან. ეს არც არის გასაკვირი. სპექტაკლის მხატვარია გოგი ალექსი-მესხიშვილი, კომპოზიტორი — გია ყანჩელი. სამეული — სტურუა, ალექსი-მესხიშვილი, ყანჩელი — ყოველთვის ასეთ ჰარმონიას ქმნის სცენაზე. აქვე, არ შეიძლება არ აღინიშნოს განათების მხატვრის გლებ ფილშტინსკის უდიდესი როლი სპექტაკლის წარმატებაში. გიორგი ალექსი-მესხიშვილის მხატვრობის, გია ყანჩელის მუსიკალური გაფორმების და გლებ ფილშტინსკის განათების გარეშე, რობერტ სტურუას გაუჭირდებოდა „ქარიშხალში“ ზემოხსენებული ზღაპრული ფერის შექმნა. და რაც მთავარია, ყველაფერი ეს სრულ ჰარმონიაშია მსახიობების თამაშთან, რაც ხელშემწყობი პირობაა რეჟისორის კონცეფციის უფრო ნათლად წარმოსაჩენად.

არიელი პროსპეროს დავალებით აძინებს ხმელეთზე გადმოსულ მგზავრებს, გარდა ანტონიოსა (სერგეი პლოტნიკოვი) და სებასტიანისა (კირილ ლოსკუტოვი). ამ ეპიზოდშიც ხა-

ზგასმულია ადამიანთა სწრაფვა ძალაუფლები-საკენ, ადამიანთა მოლაღატეობრივი ბუნება. ანტონიო აქეზებს სებასტიანს, ძმის, ალონსოს მკვლელობისკენ და შედეგად სამეფო ტახტის ხელში ჩაგდებისკენ. აქეზებს და დაითანხმებს კიდევ, ხელში ხმალსაც მისცემს ძმის სხეულში ლახვრის ჩასაცხებად, მაგრამ რეჟისორი აქვე იმასაც გვაჩვენებს, რომ მოლაღატე, ძმის განმდევნელ, ძმასთან ერთად სამი წლის ბავშვის დასალუპად გამწირველ ანტონიოს, სინამდვილეში გვირგვინი (ძალაუფლების სიმბოლო) თავად სურს. ეს არის მისი ოცნება, ნატვრა. ამას რეჟისორი მინიმალური პლასტიკური შტრიხით გვიჩვენებს. ანტონიო ავანსცენაზე დაჩოქილ სებასტიანს, რომელიც ჯერ კიდევ ყოყმანობს, თავზე ხელის მოძრაობით გვირგვინს ადგამს (გვირგვინი, როგორც საგანი არ არსებობს, მხოლოდ პლასტიკური გამოსახვაა), მერე კი ამ გვირგვინს საკუთარ თავზე ჩამოიცვამს. ანტონიო მისკენ ზურგით არის და ვერ ხედავს. ერთი თვალის მოშორება და, კარგავ ჯერ არმოპოვებულ ძალაუფლებას...

რობერტ სტურუასათვის შექსპირის პიესებში მნიშვნელოვანია მასხარას პერსონაჟი, რაც რეჟისორს ხელს უწყობს თავისი კონცეფციის უკეთ წარმოჩენაში. საათნახვერიანი სპექტაკლის შუა ნაწილში რობერტ სტურუა მაყურებელს ცირკის ელემენტებით შეზავებულ ერთგვარ კლოუნადას სთავაზობს. ლაპარაკია ტრინკულოს (ანდრეი კონდაკოვი), სტეფანოს (ალექსეი ოსიპოვის) და კალიბანის ეპიზოდებზე. ოღონდ ამჯერად, სტურუასეული ადრინდელი მასხარებისგან განსხვავებით, ისინიც ძალაუფლებისკენ ისწრაფვიან. „ალე, ჰოპ“ და მაყურებელს თვალწინ ჩაპლინისეული და ფელინისეული ჯამბაზები წარმოუდგებიან (ეს, რა თქმა უნდა, ჩემი ფანტაზიის ნაყოფია). ჯამბაზების კოსტიუმებით, ცხვირზე წითელი ბურთულებით, ცირკის არენისებრი განათებით, მსახიობთა მოძრაობებით ყველაფერ ამაზე მიუთითებს. კალიბანის მეთაურობით ისინი პროსპეროს განადგურების გეგმას შეიმუშავენ... შურისძიების გრძნობა ამოძრავებს განუვითარებელ, ცხოველის მსგავს, კუნძულის ბოროტი ჯადოქრის შვილ კალიბანსაც. აკი პროსპერომ, მას კუნძული წაართვა, რომელიც მემკვიდრეობით ეკუთვნის. მაგრამ უხილავ ნიშნად გადაქცეული არიელი ყველაფრის მომსწრე ხდება და მათი გეგმა, რა თქმა უნდა, ჩაიშლება. პროსპერო გაფრთხილებულია...

საოცრად აქვს გადანყვეტილი რეჟისორს კალიბანის ე. წ. საკუთარ თავზე გოდებისა თუ პროსპეროს წყევლის სცენა. პროსპერო თავის დროზე ცდილობდა კალიბანი ადამიანად ექ-

ცია, კეთილად ეპყრობოდა, ცდილობდა ადამიანური ენა ესწავლებინა. მაგრამ ბოროტი სულის ნაშიერზე სიბოროტემ იმძლავრა... მან მირანდას გაუპატიურება და „კალიბანჩიკების“ კუნძულზე გამრავლება მოისურვა, რისთვისაც სასტიკად დაისაჯა კიდევ. პროსპეროს იგი მონად, ძალად ჰყავს ქცეული. კალიბანი ავანსცენაზე დაჩოქილი წყევლის ადამიანთა ენას: რად მიწოდო ამ ენის სწავლა, რა სიკეთე მომიტანა თქვენმა ენამო... ნელ-ნელა მისი მეტყველება გაუგებარი ხდება, კედლებზე კი შექსპირის ტექსტი მიდის, სხვადასხვა დამწერლობით, მსხვილი შრიფტით რუსულ ენაზე. ვერ ვიტან ამ თქვენ ენას! — აღმოხდება გამწარებულ კალიბანს...

ულამაზესია ფერდინანდისა და მირანდას სასიყვარულო სცენები. იუმორნარევი და თანაც ყოველგვარი უხამსობის გარეშე, ეროტიკული. პროსპეროს ოცნება ახდება. ფერდინანდი და მირანდა ერთმანეთს სიცოცხლის ბოლომდე სიყვარულს შეჰფიცავენ და ქორწინდებიან.

როგორც ზევით აღვნიშნე, რობერტ სტურუას კონცეფციით, პროსპეროს ქმედება შურისძიების გრძნობით არის აღვსილი. მან უნდა შური იძიოს და ამიტომ მოიყვანა ეს ხალხი აქ. შურის შეგრძნება მას თანდათან უძლიერდება მთელი სპექტაკლის განმავლობაში. ფინალისკენ, ერთ-ერთ ეპიზოდში პროსპეროს შემოაქვს რკინის მაკეტი სახრჩობელისა და სცენის შუაგულში დგამს. ამ სახრჩობელაზე კიდებს პატარა ნაჭრის სამ თოჯინას. არიელს უხარია, ჰგონია, რომ რაღაც სათამაშოა (უნდა აღინიშნოს, რომ არიელი სტურუასთან ქალია). ცოტა ხანში ყელზე თოკებმულეები შემოჰყავთ ანტონიო, ალონსო და სებასტიანი. კედლებზე ნელ-ნელა მაკეტზე ჩამოკიდებული თოჯინების ჩრდილები იზრდება, არიელი ხვდება, რას აპირებს პროსპერო. იგი ძალიან შეწუხებულია. პროსპერო ხომ არიელის პატრონია და მასზეა დამოკიდებული, გაათავისუფლებს, გაუშვებს თუ არა ტყვეობიდან. გარდა ამისა, მაყურებელი გრძნობს, რომ არიელს უყვარს თავისი პატრონი. უკვე გვგონია, რომ ის შურს იძიებს. პროსპერო თავისი ხელით უჭერს მარყუჟს სამივეს. ისინი, დაჰიპნოზირებულები, თითქოს ბედს მიწობილები შესცქერიან პროსპეროს. თითქოს წინააღმდეგობის განწევა აღარ შეუძლიათ. პროსპერომ ნიშანი უნდა მისცეს, რომ ჩამოახრჩონ მოლაღატეები. ამ დროს რაღაც საოცარი შუქი ეცემა ზემოდან; პროსპერო ვარდება. რა დამემართა? თითქოს გული მეტკინა, სული ამიფორიაქდა... — ამბობს კალიაგინი-პროსპერო. არ იცის, რა მოუვიდა. გონს რომ მოვა, გაიხედავს უკან, დაინახავს თოკზე ჩამოსახრჩობად გამზადებულ თავის მტრებს და ამბობს: მე ვპატიობ,

ყველას ვპატიობ.

„მე აქ ავიღე პავლეს და სავლეს ისტორია. პროსპერო ბოლომდე მიდიოდა, შურისძიებად. რაღაც სასწაული მოხდა, მარტო რელიგიურ სასწაულს კი არ ვგულისხმობ, რაღაც სასწაული მოხდა მასში. უცბად ეს ბოროტება მოტრიალდა. აი, ასეთი გადანყვეტა მაქვს. შექსპირთან კი თავიდანვე კრებს ამ ხალხს იმისთვის, რომ შეურიგდეს, აპატიოს. მიუხედავად იმისა, რომ შექსპირთანაც არის ისეთი პასაჟები, როდესაც გგონია, რომ ეს ხალხი, მისი მტრები შურისძიების მიზნით, დასასჯელად მოიყვანა“ . ამბობს რობერტ სტურუა.

შექსპირის „ქარიშხალი“, სხვასთან ერთად, შეიძლება ითქვას, ყველაზე პესიმისტური პიესაა. გავიხსენოთ პიესაში (IV მოქმედების I სცენა)) მირანდას და ფერდინანდის ქორნილის ბოლო ეპიზოდი. პროსპერო არიელის დახმარებით მოიხმობს სულებს მითოლოგიური ღმერთების განსასახიერებლად. ახალშეუღლებულების დალოცვის შემდგომ ე. წ. ღმერთები ქრებიან. სწორედ აქ, შექსპირმა პროსპეროს ათქმევინა სიტყვები, რომლებიც, პრინციპში, ახლადდაქორწინებულებს არ უნდა უთხრას მამამ; მაგრამ, ეს სიტყვები თავად შექსპირის განწყობის გამომხატველია. ვინაიდან ხელთ არ მაქვს, „ქარიშხლის“ ქართული თარგმანი, გადმოვცემ სიტყვების შინაარსს: როდისმე ამ უსხეულო სულებივით გაქრება ყველაფერი — ღრუბლებით დაგვირგვინებული მთებიც, მედიდური სასახლეებიც და ტაძრებიც და თავად დედამინაც, საერთოდ ყველაფერი, მათგან კვალიც კი არ დარჩება... ჩვენი სხეული შექმნილია იმავე ნივთიერებისაგან, რისგანაც ჩვენივე

სიზმრები. სიზმრით არის მოცული მთელი ჩვენი პატარა ცხოვრება. დამეთანხმებით, ეს სიტყვები ადამიანის სულისა და აზრის ამოფორიაქებელია... რობერტ სტურუამ, როგორც აღვნიშნე, „ღმერთების სცენა“ ამოაგდო სპექტაკლიდან. პროსპეროს ეს სევდიანი, პესიმისტური „მონოლოგი“ გადმოიტანა ტრინკულოს, სტეფანოსა და კალიბანთან „შერკინების“ სცენის დასასრულს. პროსპერო, გამარჯვების შემდგომ, ტრინკულოსა და სტეფანოს „საპნის ბუშტივით“ გააქრობს და სწორედ ამ დროს, შეშინებული, კუთხეში შეყუჟული კალიბანისა და არიელის თანდასწრებით ამბობს ზემოთქმულ სიტყვებს...

საოცრად ლამაზი, სევდიანი, ამავე დროს სიყვარულით აღსავსე ფინალი გააკეთა რობერტ სტურუამ. უკანა კედელი იხსნება და ლაჟვარდოვანი ზღვისა თუ ცის ფონზე ფერდინანდისა და მირანდას შეყვარებული, მოფარფატე, ან შეიძლება, მოცურავე წყვილი ჩანს. კედელი იკეტება. პროსპერო ათავისუფლებს არიელს, თავის ერთგულ მსახურ-სულს შემდეგი სიტყვებით — წადი იქ, სადაც ცხოვრება არ სრულდება... არიელი ჩაეხუტება და მცირე ზომის სასაჩუქრე ბაფთით შენასკველ ყუთს აწვდის. შემდეგ მარცხენა მხარეს თითქოს გადის და სინამდვილეში კი თვალს ადევნებს პროსპეროს. კალიაგინი-პროსპერო, სასიამოვნოდ-გაოცებული, ყურადღებით ათვალისწინებს არიელის საჩუქარს, აინტერესებს, შიგნით რა არის. გახსნის ბაფთას და... სახეში თეთრი ფხვნილი შეეყრება. მაყურებელთა დარბაზი იცინის. ესეც ცირკის კიდევ ერთი ელემენტი. კალიბანი კი, კუთხეში მიმწყვდეული, პროსპეროს სავარძლის ფეხს ჩაჭიდებული, ამბობს: „კუნძული კი ჩემია“...

ოცდამეერთი საუკუნე

დრამატურგისა და რეჟისორის თვალთ

რობერტ სტურუას სხვადასხვა ინტერვიუში ბევრჯერ უთქვამს, რომ კინორეჟისორობა სურდა. როდესაც სკოლა დაამთავრა, საქართველოში, ჯერ კიდევ არ არსებობდა კინოფაკულტეტი. მოსკოვში სასწავლებლად კი, 16 წლის ასაკში, მშობლებმა არ გაუშვეს — ჯერ ძალიან პატარა ხარ კინორეჟისორობისთვისო, ჩააბარე თეატრალურში, თეატრის სარეჟისოროზეო, აქ ისწავლე და მერე დაეუფლე კინორეჟისურას მოსკოვშიო. ამას, თითქმის ყველგან, ხაზგასმით აღნიშნავს. შეიძლება ითქვას, კინორეჟისორობა სტურუას „აუხდენელი ოცნებაა“; მაგრამ,

როგორც თავად რეჟისორმა აღნიშნა „Et Cetera“-ს თეატრის გასტროლებისადმი მიძღვნილ პრესკონფერენციაზე, ყველაფერი ბედისწერაზეა დამოკიდებული. „ჩვენ ყოველთვის ვართ რაღაც გზაჯვარედინზე და არჩევანი გვიჭირს, ეს არის სუფთა ადამიანური მდგომარეობა... ხშირად ჩვენ ვირჩევთ არასწორად, მაგრამ ჩვენ ვენდობით ბედისწერას“... ამბობს სტურუა. მე არ ვიცი, ვერ გეტყვით, როგორი კინორეჟისორი იქნებოდა რობერტ სტურუა. ის კი ნამდვილად ვიცი, რომ ბედისწერამ არა მარტო მას გაუღიმა, არამედ ჩვენც, როდესაც გზაჯვარედინზე მდ-

გარმა, მშობლების რჩევით თუ საკუთარ ინტუიციზზე დაყრდნობით, სწორი არჩევანი გააკეთა და თეატრის რეჟისორი გახდა.

კინოხერხების გამოყენება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, სემიოტიკური ელემენტია (ნიშანია) რობერტ სტურუას სათეატრო ენაში. მოსკოვის თეატრის „Et Cetera“-ს საგასტროლო რეპერტუარში რეჟისორმა მეორე სპექტაკლად შეიტანა ტარიკ ნუის პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი „კარგი ადგილი კი მოგინახავთ ძაღლების გამოსაკვებად“. პრემიერა მოსკოვში, არც თუ ისე დიდი ხნის წინ შედგა. სანამ უშუალოდ სპექტაკლის ანალიზზე გადავალ, მინდა გითხრათ, რობერტ სტურუამ ნაწილობრივ აიხდინა „ბავშვობის ოცნება“ — მან ტარიკ ნუის ნაწარმოებით თეატრში კინო დადგა...

ტარიკ ნუი არის ალჟირელი ფრანგი ახალგაზრდა მწერალი, რომლის ნაწარმოები პირველად რობერტ სტურუამ დადგა თეატრში. „პიესა ძალიან რთულია, მაგრამ პატარა. უნდა გითხრათ, რომ ამ ბოლო დროს მე დავინყე ძალიან პატარა პიესების დადგმა. (...) ეს, როგორც მოკლემეტრაჟიანი ფილმი, საათი და 10 წუთი მიდის“ — განაცხადა რობერტ სტურუამ პრესკონფერენციაზე.

ტარიკ ნუის პიესის გაცნობისას ისეთი გრძნობა დამეუფლა, თითქოს ლიტერატურულ კინოსცენარს ვკითხულობდი. ამის საბაბს, პირველ რიგში, პიესის ფორმა, სტრუქტურა იძლევა, მეორეც, შეიძლება დამდგმელი რეჟისორის გავლენის ქვეშ ვიყავი პრესკონფერენციაზე მისი მოსმენის შემდეგ.

ტარიკ ნუის პიესა ადამიანის სულიერ და ფიზიკურ სიმარტოვეზეა. ისეთ გაუსაძლის სიმარტოვეზე, როდესაც ადამიანი მზად არის იქცეს ვინმეს ძალად, ფინიად, ოღონდ კი მარტო არ იყოს. თავად ავტორი მიიჩნევს, რომ მისი ნაწარმოები — ადამიანის სიმარტოვესა და სამყაროს აღსასრულზეა. პიესის კითხვისას ხვდები, რომ ავტორი უაღრესად განათლებული, ბერძნულ-რომაული, ზოგადად, მითოლოგიის კარგი მცოდნეა. მიუხედავად იმისა, რომ პიესა კაცობრიობის აზროვნებაში, ყველა დროში არსებულ ერთ-ერთ ყველაზე მტკივნეულ თემას — მარტოსულობის განცდას ეხება, ძალიან დახვეწილი იუმორით არის დაწერილი. პიესა ერთი ამოსუნთქვით იკითხება არა მარტო იმიტომ, რომ პატარა მოცულობისაა. ამის მიზეზი, ჩემი აზრით, ნაწარმოებში დეტექტივის მარცვლის არსებობაა. ვფიქრობ, ერთ-ერთი მიზეზი რობერტ სტურუას ამ პიესით დაინტერესებისა, სწორედ ეს გახლავთ. ვინაიდან თვით რეჟისორი, პიესის დასადგმელად არჩევისას, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს დეტექტიურობის მომენტს

(იხ. „ვერაგი ქალის მიერ დამონებული გენიოსი“ გაზ. „კულტურა“ 2006 წ. 12(24) 10-24.12). გარდა ამისა, ბედისწერის თემა, რომელიც პიესაში გადამწყვეტია, რეჟისორის შემოქმედებაში, შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი წამყვანია. პიესის ჟანრი უფრო შერეულია, კონკრეტულად ვერც ერთს მიაკუთვნებ. როგორც რობერტ სტურუა ამბობს: „ცხოვრების ობიექტური ასახვა უფრო ხდება ასეთ შერეულ ჟანრებში“. და მაინც, რატომ აირჩია რეჟისორმა დასადგმელად ეს ნაწარმოები? „ტარიკ ნუის პიესა უცნაური პიესაა, იგი თითქოს თანამედროვე თეატრალურ დინებათა მიღმა არსებობს. სწორედ ამით მომხიბლა. იგი ძალიან მნიშვნელოვან პრობლემებზე მოგვითხრობს. ტექსტში კი ეს პრობლემები თითქოს არც არის ნახსენები. გმირები უცნაური ენით საუბრობენ, მათი დიალოგი ნათელი და გასაგებია, მაგრამ პიესაში ბევრი რამაა ამოუცნობი.“ — ნერს სტურუა სპექტაკლის პროგრამაში არსებულ ნაწილში სათაურით „პიესის შესახებ“. დრამატურგი მთავარ გმირს, იარალით მოვაჭრე მოხუცს უწოდებს ხარონს (ბერძნული მითოლოგიის პერსონაჟი, რომელსაც მიცვალებულები გარკვეულ საფასურად გადაჰყავს ნავით მდინარე სტიქსზე, აიღის, ქვესკნელის კარიბჭემდე), ხოლო ახალგაზრდა კაცისა და ქალის პერსონაჟებს — ფატუმის (ბერძნულ მითოლოგიაში ბედი, ბედისწერა, გარდაუვალობა) განსახიერებას.

რობერტ სტურუამ უპირველასად ტექსტი „გადამონტაჟა“, ამ შემთხვევაში დრამატურგთან ერთად. პიესისგან განსხვავებით, სპექტაკლში პერსონაჟებს სახელები არა აქვთ. თუკი პიესაში მათ ავტორმა დაარქვა გარბო (იარალით მოვაჭრე მოხუცი), ნადარი (ახალგაზრდა კაცი) და სოხა (ახალგაზრდა ქალი), სპექტაკლში ისინი იქცნენ: მოხუცად, ქალად და კაცად. ამას გარდა, სპექტაკლის კონცეფციიდან გამომდინარე, დამატა ერთი ახალი პერსონაჟი — პიანისტი ქალი, ე. წ. „ტაპიორი“ (უხმო კინოს პერიოდში კინოთეატრებში ფილმების მუსიკალურად გამხმოვანებელი). შეიცვალა ფინალიც. პიესაში ახალგაზრდა კაცი, ნადარი გულმონყალე საქციელს ჩაიდენს და კლავს ქალს. თუმცა სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე, სანამ ძაღლების ხროვა არ დაგლეჯს, იცავს ქალის სხეულს, სახეს. ქალს ყველაზე მეტად ეშინია იმისა, რომ ძაღლები სახეს დაუფლეთენ და დაამახინჯებენ. პიესაშიც და სპექტაკლშიც დახვეწილი იუმორით ხაზგასმულია, რომ ქალი სიკვდილის შემდეგაც კი სილამაზეზე ფიქრობს.

პიესაშიც და სპექტაკლშიც მოქმედება ერთ ადგილას — ქალაქის გარეუბანში, ე. წ. „ჯურღმულებში“ — მიმდინარეობს. დარბაზში შე-

სულ მაყურებელს სცენაზე უცნაური, ჟანგისფერი სამყარო ხვდება. სცენოგრაფია აქაც, ისევე როგორც „ქრიზალში“, გიორგი ალექსი-მესხიშვილს ეკუთვნის. რას არ ნახავთ აქ, ძველებურ პიანინოს თავისი შანდლებითა და სახურავზე ბეთჰოვენის მცირე ზომის ბიუსტით, მანქანიდან ამოგლეჯილ, ძველ დაფლეთილ სავარძელს, გაძარცულ მანქანას, სცენის სიღრმეში, მარჯვენა კუთხეში ძველებურ საფეხმავლო ხიდს, რომლის დანიშნულებასაც სპექტაკლის მიმდინარეობისას ხვდები — ეს ქვესკნელში, აიღის სამყაროში გადასასვლელი ხიდი. სცენის მარჯვენა და მარცხენა მხარეს მიმოფანტულია ე. წ. ტყვიის ჰილზები სხვადასხვა ნომრისა და ფეხით. ზუსტად ისე, როგორც დეტექტიურ ფილმებში აღნიშნული სამხილები. ავანსცენაზე მარჯვენა მხარეს ნაგვის ბუნკერი დგას, უფრო სიღრმეში კი ვაგზალზე და აეროპორტებში არსებული ბარგის შემნახველი ყუთების მსგავსი, მოვერცხლისფრო რკინის სეიფი. სცენის სიღრმისკენ, უფრო შუა ნაწილში კი, ძველი, გახუნებული, აქა-იქ ჩამოფლეთილი ეკრანია გადაჭიმული. ყველაფერი ეს, პიანინოს გარდა, სცენაზე გაკეთებულ ოდნავ ამალღებულ ფიცარნაგზე, ოთხი მხრიდან რკინის ბოძებშია მოქცეული, რომელზედაც განათების პროექტორებია მიმაგრებული. სცენოგრაფია, რეჟისორის კონცეფციიდან გამომდინარე, ძველებური კინოთეატრის მეტაფორაა.

სპექტაკლის დასაწყისს მაყურებელი უცბად ვერ ხვდება. დარბაზში სინათლე ჯერ კიდევ არ არის ჩამქრალი, ისმის ადამიანთა ლაპარაკისგან გამონვეული გუგუნის. რაღაც მომენტში, სცენისკენ გაიხედავ და დაინახავ მეოცე საუკუ-

ნის 20-30-იანი წლების კოსტიუმში გამოწყობილ ქალბატონს (ელენე რეხვიაშვილი-ჯოჯუა). იგი ნაგვის ბუნკერისკენ მოდის, აგდებს მასში რაღაცას, შემდეგ პიანინოს მიუჯდება. დარბაზში სინათლე ნელ-ნელა ქრება და იწყება კინო... ეკრანზე ინგლისურენოვანი წარწერა გამოისახება „Flesh and the Devil“ (ხორცი და ეშმაკი). გრეტა გარბოს, ჯონ გილბერტისა და ლარს ჰანსონის მონაწილეობით მუნჯი კინოს კადრები გადის ე. წ. „ტაპიორის“ მუსიკალური თანხლებით. პირველი კადრები ქუჩაში აჩქარებულად მოსიარულე ხალხია (ძველი აჩქარებული კინოკადრების მსგავსად). შემდეგ ქალსა და მამაკაცს შორის სასიყვარულო სცენაა. შემდეგი სცენა — მამაკაცი ახრჩობს ქალს. ამასობაში, მეორე კაცი შემოდებს ოთახის კარს, დაინახავს საწოლზე გადასვენებულ ქალს და პირველ მამაკაცს (ვინც ქალი დაახრჩო) ტყვიას დაახლის. ამ დროს ფირის დანვის ეფექტით სპექტაკლში კინო მთავრდება. ავანსცენაზე, მიმკრთალებული წითელი განათების ფონზე, იხსნება ორმო, საიდანაც ნელ-ნელა ვიღაც ამოდის, გეგონება ქვესკნელიდან ამოიმართება. ხანშიშესული მამაკაცის გარეგნობა, თავისი კოსტიუმითა და ატრიბუტიკით ბებერ თხუნელას მოგაგონებს. თავზე პატარა ზომის შავი ქუდით, შავი მრგვალი სათვალით, ძველებური ხელჯოხით, რომელსაც „ქვესკნელიდან“ ამოძრომისთანავე იქვე დაარჭობს. იმავდროულად, სცენის სიღრმეში არსებული ხიდიდან ახალგაზრდა კაცი შემოდის და იწყება მათ შორის დიალოგი.

სპექტაკლის მსვლელობისას ირკვევა, რომ მოხუცი იარაღით მოვაჭრეა, ახალგაზრდა კაცი, თვითმკვლელობის მიზნით, მასთან იარაღის საყიდლად მოდის. ცოტა ხნის შემდეგ მათ ახალგაზრდა ქალი შემოუერთდება. მასაც იარაღის ყიდვა უნდა, მხოლოდ ამ შემთხვევაში, ქალს გაუსაძლისი სურვილი აქვს ვინმეს მოკვლისა. ერთხელ, სახლში მისულს მისაღებ ოთახში მძარცველების ხელით მოკლული ქმრის სვეული დახვდება. ამის შემდეგ ნელ-ნელა იღვიძებს მასში შურისძიების გაუსაძლისი სურვილი. მისთვის სულერთია, ვის მოკლავს. მთავარია, განცდილი ტკივილის საზღაურად ვინმე მოკლას. ეს გრძნობა მასში იმდენად დიდია, რომ



„პარტი ადგილი კი მოზინახავთ ქალღმერთს გამოსაკვივად“ მოხუცი — ალ. კალიაგინი, ახალგაზრდა ს. ლავილოვი

უარყოფითი ემოციების მოზღვავეებისაგან ზოგჯერ გული მისდის ხოლმე.

სამეული — ორი მამაკაცი, ერთი ქალი ეკრანზე, სამეული სცენაზე. 1926 წელს გადაღებული უხმო კინოს მოკლე სიუჟეტი ასეთია: ბავშვობის ორ მეგობარ სამხედრო მამაკაცს ერთი ქალი უყვარდება. ქალი გათხოვილია. ქმარს ერთ-ერთი მეგობარი, ლეო დუელში კლავს. მას აფრიკაში გადასახლება. ჩამოსულს, ქალი მეორე მეგობარზე გათხოვილი დახვდება. ლეო სთხოვს ქმრის მიტოვებას და მასთან ერთად გაქცევას. ქალი არ თანხმდება, არ სურს ჩვეული, მდიდრული ცხოვრება, საყვარელ მამაკაცთან ერთად „ქონში ცხოვრებაზე“ გაცვალოს. მეგობრები დუელში ინვევენ ერთმანეთს. დუელის დილას, ქალი გასაშველებლად მორბის მათკენ გაყინულ მდინარეზე. ყინული ჩაიმსხვრევა. ქალი იხრჩობა. მეგობრები მეგობრებად რჩებიან. რობერტ სტურუამ ფილმიდან მხოლოდ ის კადრები აიღო და გადაამონტაჟა, რაც მას სჭირდებოდა. სპექტაკლში ჩასმულ კადრებში ჩანს სიყვარული, ღალატი და სიკვდილი. ოღონდ სიკვდილი ქალისაც და მამაკაცისაც. პიესაში და სპექტაკლშიც ახალგაზრდა ქალი და კაცი კვდებიან. მაგრამ მანამდე, იარაღით მოვაჭრე მოხუცი, იგივე ხარონი, ყოველნაირად ცდილობს, გადააფიქრებინოს მათ მიერ გაკეთებული არჩევანი. რეჟისორმა სპექტაკლში წარმოაჩინა სიყვარულიც, ღალატიც, სიკვდილიც, მაგრამ ყველაზე მთავარი ბედისწერის გარდაუვალობა და არასწორი არჩევანის გაკეთებაა.

ალექსანდრე კალიაგინის ხარონი მაყურებელში მრავალ გრძნობასა თუ ასოციაციას აღძრავს. ჯურღმულეებში მცხოვრები ფულზე „გაგაიჟებული“ თხუნელა, ფილოსოფოსი, რაღაც მომენტში სევდიანი, იუმორის მქონე, ხანდახან საყვარელი, ხანდახან კი საზიზღარი მოხუცი სპექტაკლში უფრო „დადებითი“ პერსონაჟია, ვიდრე პიესაში. შიგადაშიგ მსახიობი „გამოდის როლიდან“ და ლენა რეხვიაშვილი-ჯოჯუას პერსონაჟს („ტაპიორი“) მიმართავს ხოლმე. მაგალითად, ერთ-ერთ დრამატულ სასიყვარულო ეპიზოდში „ტაპიორი“ მუსიკალურ ფონად გადანყვებს შოპენის დაკვრას. კალიაგინის მოხუცი კი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს — ახლა შოპე-



ნის დრო არ არის, ბეთჰოვენი ჯობიაო. მაყურებელთა დარბაზს ეცინება. ასეთი, დახვეწილი იუმორით აღსავსე სცენები, ჩართული სულიერად და გონებრივად დამამძიმებელ, ტრაგიკულ ეპიზოდებში, მაყურებელს ამოსუნთქვის საშუალებას აძლევს. ამგვარი ხერხები დამახასიათებელია რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის (გავიხსენოთ მის მიერ დადგმული შექსპირის ტრაგედიები).

ახალგაზრდა კაცი სერგეი დავიდოვის შესრულებით, ჩვენთვის კარგად ცნობილი, უხერხემლო ინტელექტუალის განსახიერებაა. საკმარისია დავასახელოთ ორი შტრიხი მის გარეგნობაში — სათვალე და ხელში ვიოლინოს ფუტლიარი, რომელიც იარაღის მოვაჭრისათვის მისაცემი ფულით აღმოჩნდება სავსე. რეჟისორმა და მხატვარმა მას თეთრი ფერი მიუსადაგეს. ე. წ. „მოფარფატე ინტელიგენტი“, ძალღად ყოფნაზე თანახმა, რაღაც მომენტში ნურბელად რომ იქცევა საკუთარი თავის გადასარჩენად.

ახალგაზრდა ქალის პერსონაჟი ნატალია ბლაგინის შესრულებით, უფრო მეტად არის დატვირთული ემოციებით, ვიდრე ეს პიესაშია. რეჟისორის ჩანაფიქრით, მას ბობოქარი შინაგანი ბუნება აქვს. მისი ფერი, რეჟისორისა და მხატვრის გადაწყვეტით, მონაცრისფრო-შავია. როგორც უკვე აღვნიშნე, მოზღვავებული უარყოფითი ემოციებისაგან გულიც კი მისდის ხოლმე. აქვე მინდა ვთქვა, რომ შექსპირის „ქარიშხალში“ არიელის როლის განსახიერებისას, მსახიობმა ბრწყინვალედ გაართვა თავი

მ. ვასაძე, საუბრები რობერტ სტურუას „სათეატრო ენაზე“, ჟ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ (45) 2010 წ. გვ. 16-25.

რეჟისორის მიერ დასმულ ამოცანას. სამწუხაროდ, ამ სპექტაკლში ეს არ მოხდა. მსახიობი ვერ ჩასწვდა გმირის შინაგან ბუნებას, იმას, თუ ვის, უფრო სწორად, რის თამაშს მოითხოვდა მისგან რეჟისორი. „ქარიშხლიდან“ გამომდინარე, უფრო მეტს მოველოდი. ეს, რა თქმა უნდა, ჩემი სუბიექტური აზრია და შეიძლება ვცდები კიდევც...

უკვე ვთქვი, რომ სპექტაკლში ფინალი ცოტათი შეცვლილია. რობერტ სტურუამ უხმო ფილმის გმირებით დაასრულებინა სიცოცხლე ქალსა და მამაკაცს. იარაღით მოვაჭრე მოხუცი ყოველნაირად ცდილობს ერთს მკვლელობა, ხოლო მეორეს თვითმკვლელობა გადააფიქრებინოს. მან იცის, რომ უნებისყოფო ახალგაზრდა კაცს დაითანხმებს, მაგრამ ქალს(???) რაღაც მომენტში ხელსაც კი უწყობს, მათ შორის სექსუალური კავშირის დამყარებას. სქესობრივი აქტი ახალგაზრდა ქალსა და მამაკაცს შორის, ჯურღმულეებში მიგდებულ ძველ მანქანაში ხორციელდება. რეჟისორს ისე აქვს ეს ეპიზოდი გათამაშებული, რომ მაყურებელს უხამსობის შეგრძნება არ ეუფლება. სტურუასათვის ჩვეული მინიშნებებით, მუსიკალური ფონით და განათებით ხდება სასიყვარულო აქტის იმიტაცია სცენაზე: იქნებ მათ ერთმანეთი შეუყვარდეთ და შავ-ბნელ განზრახვებზე ხელი აიღონ. ქალის გაუსაძლისი შურიძიების გრძნობა, სიყვარულის გრძნობაზე უფრო ძლიერია. ალექსანდრე კალიაგინის პერსონაჟი ამას ხვდება. ავანსცენის ორმოდან, საიდანაც ხარონი მოგვევლინება ხოლმე, ამჯერად ბრჭყვიალა, ვერცხლისფერი იარაღი ამოდის. ამ იარაღს აძლევს ქალს და ეუბნება, რომ შეუძლია ახალგაზრდა კაცის მოკვლა. მას ხომ ისედაც თავის მოკვლა სურსო. ქალს გული მისდის. ამ დროს (სქესობრივი აქტის შემდგომ) შეყვარებული კაცი, მინდვრის ყვავილების თაიგულით ხელში, შემობრბის სცენაზე. სერგეი დავიდოვის პერსონაჟი თავიდან ვერ ხვდება, რა ხდება. ჰგონია, რომ ქალი მკვდარია, უფრო სწორად, ხარონმა მოკლა. თაიგულს ხელში ჩაუდებს, როგორც მიცვალებულს უდებენ ხოლმე. იარაღით მოვაჭრე განუმარტავს, რაშია საქმე. „შეყვარებული“ და თანაც გაუსაძლისად „მარტოსული“ ახალგაზ-

რდა მამაკაცი ყველაფერზე თანახმაა. ბოლო, იმედის ნაპერწკალიც გაქრა მასში. ხარონი, სპექტაკლის რაღაც მონაკვეთში, ქალის მიერ ნაგვის ბუნკერში ნაპოვნ მალვიძარას იღებს ხელში. ის ქალსა და მამაკაცს მიუთითებს, რომ დრო აღარ ითმენს. დროის მდინარეა ყველასთვის მნიშვნელოვანია. მალვიძარა რეკავს... კაცი იხდის თეთრ ლაბადას. ქალი მას იარაღს მიუშვერს. შემდეგ ქალი ჩამოჯდება ტყვიის მასრაზე დამაგრებულ ხის ფიცარზე. კაცი მუხლებში ჩაუდებს თავს, ერთმანეთს გადაეჭდობიან და ასე შემდებიან. იარაღით მოვაჭრე სპექტაკლის დასაწყისში საიდანაც მოგვევლინა, ისევ იქ დგება. იღებს სადირიჟორო ჯოხს და ეკრანზე, ფილმ „დიდი ვალსის“ (1938 წელს გადაღებული, იოჰან შტარაუსის ბიოგრაფიის ამსახველი) კადრები აღიბეჭდება. ცნობილ კადრებზე, როდესაც, შტარაუსის შეყვარებულის როლის შემსრულებელი მილიცა კორიუსი ვენის ტყეში ეტლით სეირნობისას, შტარაუსის ვალსის სიმღერის დროს უმაღლეს ნოტს იღებს, რობერტ სტურუა კინოფირის დაწვის ეფექტს კვლავ იმეორებს. რეჟისორი ამით გვიჩვენებს, რამხელა გრძნობა, ემოცია შეიძლება იყოს ქალში. ამასთანავე იგი კრავს მთლიან სპექტაკლს. ეს სცენაზე დადგმული კინოს დასასრულია – გვეუბნება რობერტ სტურუა.

ხარონი - კალიაგინი, მინდვრის ყვავილების თაიგულს იღებს ხელში და ნელ-ნელა გადის სცენიდან. ისმის ტელეფონის განუწყვეტელი ზარი... იარაღით მოვაჭრეს მორიგი კლიენტის ურეკავს...

მინდა წერილი დავასრულო რობერტ სტურუას სიტყვებით: „გვეგონა, რომ ოცდამეერთე საუკუნე ბედნიერი ხანა იქნებოდა, ყველაფერი დალაგდებოდა. აღმოჩნდა, რომ შევცდით. ჩემი აზრით, ახალი ათასწლეულის დასაწყისი უფრო შემზარავია, ვიდრე საშინელი მეოცე საუკუნე. პიესის გმირები არაფერს ამბობენ ამაზე, მაგრამ ატმოსფერო ამ პრობლემითაა გაჟღენთილი. რაც შეეხება ჟანრს, თუ გნებავთ ჩათვალით, რომ ტრაგიკომიკური იგავია. აბსურდის თეატრის ხერხებსაც შეამჩნევს მახვილი თვალი. (...) ჩვენ შევეცადეთ შეგვექმნა ამ უცნაური (გულისხმობს პიესას მ. ვ.) სამყაროს ატმოსფერო“.

თეატრის კულუარები



**და თავგადასავლები
ერთ სპექტაკლში
ლავა ჩხარტიშვილი**

ის პროცესები, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა 85 წლის წინ მარჯანიშვილის თეატრში და რომელიც უკვე დიდი ხანია ქართული თეატრის ისტორიის მნიშვნელოვანი ნაწილია, დღეს უკვე ამ თეატრის სცენაზე მხატვრულად აისახა ლევან წულაძისა და დიმიტრი ხვთისიაშვილის ახალ სპექტაკლში „კოტე მარჯანიშვილი“, რომელიც დიდი რეჟისორის დაბადებიდან 140 წლისთავს და მარჯანიშვილის თეატრის დაარსებიდან 85 წლისთავს მიეძღვნა. მოქმედი პირებით (პერსონაჟებით) გადატვირთულ სპექტაკლში მარჯანიშვილის თეატრის 33 მსახიობი მონაწილეობს, რაც სპექტაკლს მასშტაბურობას და მონუმენტურობას სძენს, თუმცა, მასშტაბში არ ვგულისხმობ მის მხატვრულ მოვლენას, ვგულისხმობთ მის მასობრივ ხასიათს და შემდგომი თაობისათვის მნიშვნელოვან მასალას ამ თეატრის ფესვების გასაცნობად.

ჩვენში, თანაც ამ დროში, ნაკლებ მოდურია, შესაბამისად, ნაკლებად პოპულარულიც, ისტორიული ქრონიკებისა და ისტორიული პიესების სცენური ინტერპრეტაციები. ბუნებრივია, ნაკლებად ინერება და იქმნება ამ ჟანრის დრამატურგიული თხზულებები. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ სათეატრო ბაზარზე მისი მოთხოვნაც დაბალია და მეორეც იმიტომ, რომ ისტორიული ჟანრის პიესის შექმნა დიდ შრომასთან არის დაკავშირებული და მეტ სიფრთხილეს მოითხოვს ავტორისაგან, ვიდრე სხვა ჟანრის პიესების წერისას. ამ მიმართულებით ჩვენს რეალობაში, თუ არ ვცდებით, მხოლოდ გურამ ბათიაშვილი მუშაობს, რო-

მელიც ერთადერთი და უალტერნატივოა ამ ჟანრში თანამედროვე თეატრალურ ცხოვრებაში. მას ეკუთვნის არა ერთი ისტორიული ჟანრის პიესა. დრამატურგი ბევრს მუშაობს ეპოქის შესწავლაზე, დოკუმენტურად იკვლევს თითოეული პერსონაჟის რეალურ ცხოვრებას და მასზე დაყრდნობით ქმნის ახალ მხატვრულ სახეებს.

პიესა „მოქმედი პირნი და შემსრულებელნი“ დიდი ქართველი რეჟისორის შემოქმედებისა და ცხოვრების ერთ გარკვეულ (რუსთაველის თეატრის კონფლიქტიდან მისივე დაარსებული თეატრიდან წასვლის ჩათვლით) ეპიზოდს მოგვითხრობს, შესაბამისად, სპექტაკლშიც აქცენტი გაკეთებულია თეატრის ისტორიის ერთ პერიოდზე და არა კონკრეტული პერსონაჟების ხასიათების სრულყოფილად გამოკვეთაზე. ბუნებრივია, არცთუ ისე შორეული წარსულის სცენაზე მხატვრულად გაცოცხლებისას დრამატურგი დამდგმელ რეჟისორებთან ერთად მეტისმეტ სიფრთხილეს იჩენს. სპექტაკლში, ისე როგორც პიესაში, კონფლიქტი დიდ რეჟისორსა და დასს შორის არის, მაგრამ ის არ არის მძაფრი, მწვავე და რადიკალურობით გამორჩეული. მიუხედავად იმისა, რომ ისტორიული სინამდვილე დაცუ-

რ ე ც ე ნ შ ი ა



**სცენა სპექტაკლიდან „კოტე მარჯანიშვილი“
კოტე მარჯანიშვილი — აპაკი ხიდაშელი**

ლია, კონფლიქტი მაინც ისტორიის, მომხიბვლელობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. როგორც ჩანს, დამდგმელმა ჯგუფმა ობიექტური მიზეზების გამო კონფლიქტი პერსონაჟებს შორის შეგნებულად არ გაამწვავა. აქამდე მარჯანიშვილის თეატრის შექმნის ისტორია ფართო საზოგადოებამ ისე იცოდა, როგორც გმირული და ლამაზი ლეგენდა. ბუნებრივია, ამ ლეგენდის თეატრალური ფორმით გაცოცხლების მცდელობად უნდა ჩაითვალოს მარჯანიშვილის თეატრის ახალი სპექტაკლი.

სპექტაკლის დადგმა, მიუხედავად მისი, ისტორიის მიმართ მოკრძალებული ფორმისა, დიდ ინფორმაციულ ბანკს წარმოადგენს, რომელიც მდიდარია პერსონაჟებითა და გმირებით, არა მხოლოდ თეატრალური სამყაროდან, არამედ საზოგადოებიდან და პოლიტიკური ელიტიდან. იმ თაობაში, რომლისთვისაც მარჯანიშვილის სახელი მხოლოდ „მეტრო მარჯანიშვილთან“ ან მისივე სახელობის თეატრს, ქუჩასა და მოედანთან ასოცირდება, ამ სპექტაკლის დადგმა მნიშვნელოვანი მოვლენაა, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ სპექტაკლში დიდ რეჟისორთან ერთად სხვა ლეგენდებიც — ქართული თეატრისა და კინოს ვარსკვლავები „ცოცხლებიან“ რეალისტურ-ყოფით ატმოსფეროში. თუკი სპექტაკლში მოთხრობილი ისტორია ლეგ-

ენდაა, თავად სპექტაკლი მოკლებულია მისტიკურობასა და ყველაფერი ჩვენს თვალწინ ცოცხლდება, როგორც რეალობა.

სპექტაკლი თეატრის ჩამოყალიბების პროცესის დრამატულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზაზე გვიამბობს. სპექტაკლიდან ნათლად ჩანს, რომ დღესაც დგას იგივე პრობლემები და რომ სასიკეთოდ სახელმწიფოსა და თეატრის ურთიერთობაში ბევრი არაფერი შეცვლილა. ისევ მუდმივად საჭიროა ბრძოლა თვითგადარჩენისთვის და მისი არსებობის აუცილებლობის დასამტკიცებლად და დასასაბუთებლად.

გურაბ ბათიაშვილის მოკრძალებული შეხება დიდ რეჟისორთან ლევან ნულაძემ და დიმიტრი ხვთისიაშვილმა უფრო ცოცხალი, თეატრალური და დინამიკური გახადეს. ორმოქმედებიანი სპექტაკლი ინტერესით და სიუჟეტის განვითარების მოლოდინით იცქირება, პროფესიონალებისთვისაც კი, რომლებმაც კარგად იციან ამ თეატრის ჩამოყალიბების დრამატული ისტორია. მათი ინტერესი განპირობებულია ფორმით, თუ როგორ მოგვიყვებიან ისტორიას დრამატურგი და რეჟისორები, ხოლო იმათთვის, ვისთვისაც მარჯანიშვილი და მისი მსახიობები ლეგენდები არიან, - უბრალო მოკვდავებად, ყოფით პერსონაჟებად გადაიქცევიან და მაყურებელს

სცენა საექტაკლიან



არა მხოლოდ მათ პირად სამყაროში შეახედებენ, არამედ თეატრის კულისებში, რომელიც ინტრიგებითა და კონფლიქტებით არის სავსე.

მსახიობების ამ სპექტაკლში მონაწილეობა გაცილებით მეტ პასუხისმგებლობას ანაჭებდა, ვიდრე ნებისმიერ სხვა სპექტაკლში, რადგან აქ მათ პერსონაჟებად ქცეული რეალური ადამიანების განსახიერება უწევდათ. მაყურებელი ამ თვალსაზრისითაც შესაძლოა, ზედმეტად კრიტიკულადაც კი იყო განწყობილი მათ მიმართ პრემიერამდე, მაგრამ, არა მგონია, სპექტაკლის დასრულების შემდეგ, ამ მხრივ ვინმეს პრეტენზია გასჩენოდა, თუ არ ჩავთვლით აკაკი ხიდაშელის მიერ ზოგიერთ ეპიზოდში ამოხეთქილ პათეტიკურობას.

სპექტაკლი ილუსტრაციული შესავლით - სიმღერით იწყება, რომელსაც „ბოლშევიკი“ (ზოგადად) გოგო (ეკა მახარობლიშვილი) და ბიჭი (გოგი გუგუჩია) უფერულად ასრულებენ. სამაგიეროდ, საინტერესო ტიპაჟებად გამოიკვეთნენ სპექტაკლში ე.წ. „სცენის უჩინარი მონაწილენი“, რომლებსაც ონისე ონიანი, ეკა მჟავანაძე და ქეთი ცხაკაია ასრულებენ. პირველ ყოვლისა, ისინი განსხვავებულ ამპლუაში წარსდგნენ ჩვენს წინაშე, მოძებნილი აქვთ ფართო გამომსახველობითი საშუალებები და ხერხები, რომლითაც ისინი ახერხებენ მაყურებლისთვის დასამახსოვრებელნი გახდნენ და სპექტაკლის სტილისტურ კონტექსტშიც ლოგიკურად „ჩაენერონ“. სახასიათო

სახეები შექმნეს მსახიობებმა მანანა კაზაკოვამ (თამარა), ნინო დუმბაძემ (ელენე), ზურა ბერიკაშვილი (დოდო), დიმიტრი ტატიშვილმა (უშანგი), როლანდ ოქროპირიძემ (სანდრო), დავით მირცხულავამ (გედეონი). ბუნებრივია, სპექტაკლის ცენტრში აკაკი ხიდაშელის მიერ შესრულებული კოტე მარჯანიშვილი დგას, რომელიც დახვეწილი ფესტიკულაციით ხატავს დიდი რეჟისორის მხატვრულ სახეს. მასში იკითხება დიდი რეჟისორის ვნებები, ალტკინება და სიხარული, სევდაც და სასონარკვეთაც. ამის გამო მაყურებელი მისი (პერსონაჟის) გულშემატკივარი ხდება. სპექტაკლში ასევე საინტერესო სახეა ვერიკო ანჯაფარიძე, რომელსაც ეკა ჩხეიძე ასრულებს. ეკა ჩხეიძის პერსონაჟი ერთადერთია სპექტაკლში, რომელიც ღიად აფიქსირებს თავის პოზიციას თეატრის შემდგომი განვითარების საკითხთან დაკავშირებით.

„კოტე მარჯანიშვილი“ ის სპექტაკლია, რომელიც არა მხოლოდ ამ თეატრის ისტორიას აცოცხლებს, არამედ გვიხატავს მრავალგვარ მსახიობთა ტიპს, მათ ბუნებას, თეატრის კულისებს, რომელიც ასეთი მისტიკურობით და იდუმალებით არის მოცული რიგითი მაყურებლისთვის, აჩენს ინტერესს თეატრალური სამყაროს და, საერთოდ, სპექტაკლში გაცოცხლებული პერსონაჟების (რეალური ადამიანების) და თეატრის ნამდვილი ვარსკვლავების მიმართ.

გვერდაუვლელი ძველი სადგურები



სოფო ძიძიგური

რ ე ც ე ნ ა

გორის გიორგი ერისთავის სახელობის დრამატულმა თეატრმა კიდევ ერთი პრემიერა შესთავაზა საზოგადოებას. პიესის ავტორი ლეილა არაბული გახლავთ, მისთვის ეს სადებიუტო ნაწარმოებია. დამდგმელი რეჟისორია სოსო ნემსაძე. ვიდრე სპექტაკლის განხილვას დავიწყებდეთ, მინდა თავად პიესას შევეხო, რომლის სათაურია „გვერდს ვერ აუვლი, შენ ძველ სადგურებს“, თემატიკა ომს (სავარაუდოდ, 2008 წლის, რადგან არაა ზუსტად მითითებული და არც პიესიდან იკვეთება) და მის შედეგებს ეხება, გაუბედურებულ ხალხს, ახალგაზრდებს და ასევე ძველ თაობას, თუმცა, ეს პიესაში იმდენად ბუნდოვნად არის გადმოცემული, რომ პირველ რიგში მკითხველი და შემდეგ მაყურებელი, დიდი ეჭვი მაქვს, მიხვდეს და მალევე გაერკვეს ვითარებაში. საჭიროდ მიმაჩნია, ავტორს მიეთითებინა, თუ რომელ ომზეა საუბარი, I და II მსოფლიო, სამოქალაქო, აფხაზეთის, თუ 2008 წლის მოვლენებზე. პიესას არ გააჩნია ის ელემენტარული სტრუქტურა, რაც ყველა ამ ტიპის ნაწარმოებისათვისაა აუცილებელი — ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია და კვანძის გახსნა. იდეას არ აქვს განვითარება, ბუნდოვანია. არის გარკვეული თემები, როგორიცაა სიყვარული, ადამიანობა, თავგანწირვა, ერთგულება, თუმცა, ეს ჩანასახშივე ჩახშობილია. ამიტომ უფრო მეტად საინტერესო გახდა, თუ როგორ გადაიტანდა რეჟისორი სცენაზე.

სცენოგრაფიის თვალსაზრისით რეჟისორი ცდილობს, მხოლოდ საჭირო რეკვიზიტით დატვირთოს ფიციარნაგი, რომელიც მთლი-

ანად თეთრია. მარცხენა მხარეს კასრია, საცობად პოლიეთილენის ერთჯერადი პარკი აქვს მიმაგრებული, ირგვლივ ამავე პარკებითაა მოცული გარემო, სცენის შუაში კი დიაგონალზე ლიანდაგები და კიბეა განთავსებული. ამ სივრცის ბოლოს თეთრი კედელია, რომელსაც რეჟისორი ეკრანის ფუნქციას ანიჭებს. მოქმედება იწყება მიმავალი მატარებლის ხმით, რომელსაც გოგონას (გვანცა კანდელაკი) გამოჩენა ახლავს თან. პირველივე შეხედვისას ნათელი ხდება, რომ იგი მსუბუქი ყოფაცხევის ახალგაზრდაა, რომელსაც კიდევ ერთი ნაძირალა „უპატივცემულოდ“ მოექცა. „დამქირავებლისა და დაქირავებულის“ უფლებები კიდევ ერთხელ დაირღვა და არამც თუ ფული არ გადაუხადეს, არც კი „მოხმარეს“ საჭიროებისამებრ. დელეს მუსიკის ფონზე ბიჭიც (ლევან შენგელია) ჩნდება სცენაზე, რომელიც ჯერ გაურკვეველია, ვინაა. თუმცა, კისერზე ჩამოკიდებული ფოტოკამერა ცხადყოფს, რომ მოყვარული ფოტოგრაფია. ის გოგონას ათვალიერებს და ფოტოებს უღებს. ყალბია ინტონაცია, რომელშიც გოგოს გაბრაზება და გაოცება იგრძნობა, თანამედროვედ კი გამოიყურება, მაგრამ რატომღაც ცოტა უფრო შორეული წარსულის ენით გვესაუბრება. ეს ყოველივე პირდაპირ კავშირშია პიესასთან, რომელშიც უხეშად და უადგილოდ არის გამოყენებული ჟანრონები, რომლის გვერდითაც არქაულიც „მშვენივრად“ თანაარსებობს. აქედან გამომდინარე, ისიც გაუგებარი ხდება, საერთოდ რა დროში ხდება მოქმედება. თუ თანამედროვე ენაზე საუბრობ, მაშინ რა საჭიროა ძველი, როცა არავითარი საფუძველი არ აქვს ამ სიძველეს. გოგოსა და ბიჭის დიალოგი კინკლაობით არის სავსე. ეს ყველაფერი მიდის იქამდე, რომ ახალგაზრდა მამაკაცს გოგო მიჰყავს დანგრეულ შენობასთან, რომელიც პროექტორის მეშვეობით ჩნდება ჩვენს წინაშე და ამ ნანგრევების მოფერებას თხოვს, ის თითქოს დანგრეული საქართველოს სიმბოლოა, მაგრამ მეძავი იმდენად ქარაფშუტაა, რომ საერთოდ ვერ ხვდება, თუ რაშია საქმე. ახალგაზრდების „იდილიას“ მოხუცი კაცი (ზურაბ ხინჩიკაშვილი) არღვევს. როგორც ირკვევა, იგი ყოფილი სამხედრო მოხელეა, შეიძლება თავის დროზე კაპიტანიც კი, ის ამ არეულ ყოფას გაუგეჟებია და ახალგაზრდებს არარსებული ჯარისკაცების მოვლაში თხოვს დახმარებას. წარმოდგენაში სხვადასხვა თემა შემოდის, თუმცა, ვიმეორებ - ვერცერთი თემის გაშლას და, შესაბამისად, დასრულებას

ვერ ვხედავთ. გოგო, რომელიც მეძავია, სულაც არ იყო დამაჯერებელი, ჩემს წინ უფრო ნერვიული ქალი იდგა, რომელიც ყველაფერზე ყვირის, არც ცდილობს მამაკაცის „შეცდენას“, სანამ თავად ბიჭი არ დაუსვამს კითხვას — „საიდან დავიწყობ“?, რომელიც სრულებით არ ეხება სექსუალურ აქტს. მეძავი საპნის ოპერის გმირს უფრო ჰგავს („Pretty woman“), რომელიც უნდა უყვარდეთ და თანაუგრძობდნენ. რეჟისორს წინა პლანზე წამოწეული აქვს გმირი ქალის სულიერი სანყისი. სპექტაკლის ავტორი ხაზს უსვამს და გამოკვეთს იმ თვისებებს, რომლებიც პიესაში შედარებით ბუნდოვანია, რომ მასაც შეუძლია დახმარება და ადამიანებთან მხოლოდ გასამრჯელოს აღების მიზნით არ ურთიერთობს. ამას კი ვხედავთ მაშინ, როცა გოგონა მზადაა შეშლილ მოხუცს შეუმსუბუქოს სატანჯველი და მის ნაბოღვარს დაეთანხმოს. ერთი მომენტი, სადაც გოგონა ბიჭს უყვირის, გაუგებარი აღმოჩნდა იმ კუთხით, რომ ეჩხუბება ლევან შენგელიას გმირს და ამ დროს უყურებს მოხუც ჯარისკაცს. ხომ არაა ეს აბსურდის დრამა, მსგავსი ქმედება გამართლებული რომ იყოს? ერთი შეხედვით, სიუჟეტი ისე ვითარდება, თითქოს ამ ორ ახალგაზრდას ერთმანეთი უნდა შეუყვარდეთ, მაგრამ ამ ფაქტის კულმინაცია არ ხდება პიესაში საკმარისი დოზით და, შესაბამისად, არც სპექტაკლში. ის რაღაც ეტაპამდე მიდის და ჩერდება. დანგრეულ შენობასთან მისულებს გვგონია, სულ სხვა რამ მოხდება, რომელიც რეალობასთან უფრო ახლოსაა, მაგრამ არა, ბიჭი იმდენად „ვაჟკაცია“, რომ სურს გოგოში პატრიოტული სულიკვეთება გააღვიძოს და არა ვნება. საერთოდ გაუგებარია, რატომ ჩნდება მოხუცი ამ სპექტაკლში. პიესაში მისი გამოჩენის არავითარი წინაპირობა არ არსებობს. სრულიად მოულოდნელად ერთი ვითარებიდან გა-

დავდივართ მეორეში. გაუგებარია, რატომაა ის ასეთი მკაცრი გოგონას მიმართ, ან შემდეგ რატომ ხდება ლმობიერი, როცა იგებს, რომ ისინი „მსახიობები“ არიან. გულის გათბობა ლოგიკურად, ალბათ, იმით უფრო შეიძლება, რომელიმე ომთან და ჯარისკაცებთან, ან მათ ოჯახებთან რაიმე კავშირში რომ ყოფილიყვნენ. როდესაც წარსდგებიან არტისტებად, ბიჭი მღერის ინგლისურ სიმღერას, რომლითაც კიდევ უფრო ამყარებს მის ნათქვამს და იწყებენ მოხუცთან საუბარს, საიდანაც ირკვევა, რომ იგი ომმა ჭკუიდან შეშალა და ახლაც იქაა ჩარჩენილი, თუმცა, ქალის პატივისცემა არ დაუკარგავს და გოგონას ორივე მამაკაცი მოკრძალებით ექცევა, თუ არ ჩავთვლით ბიჭის გამუდმებულ ლაზღანდარობას. გვანცა კანდელაკის გმირი ერთფეროვანია, შიგადაშიგ დამაჯერებელიც. თითქოს, მართლაც მეძავი დგას სცენაზე, მაგრამ ბოლომდე მაინც ვერ ახერხებს დარწმუნებას, რომ მას ტკივა, გაბრაზებულია, რომ სამყარო მას დაუპირისპირდა, არავინაა მისი დამხმარე და იძულებულია აკეთოს ის, რასაც აკეთებს. ძალიან ხელოვნური და გადაჭარბებულია მისი გამუდმებული ისტერიკა. ის მეძავია და არა ფსიქიურად დაავადებული ადამიანი, მისთვის მარტივი უნდა იყოს უცხო პიროვნების მიტოვება, მით უმეტეს, რომ არაფერი განსაკუთრებული არ მომხდარა ამ მოკლე პერიოდის მანძილზე, თუმცა, ბიჭი მასში რაღაც გრძობებს ბადებს, რომელიც მუდმივად აკავებს. მოხუცი ჯარისკაცი სცენაზე მიმოფანტულ ერთფერად პარკებს კრეფს, თითქოს ცდილობს არეული და დანგრეული შენობის მილაგებას, დროდადრო პროექტორზე მატარებელი ჩნდება, რომელიც ამ სამი ადამიანის ერთიანობას არღვევს. ისინი ბენჯის ხიდზე არიან, ხან ერთი აპირებს თავის მოკვლას, ხანაც — მეორე, უფლებას არ აძლევენ ერთმანეთს მსგავსი სისულელე ჩაიდინონ. ბიჭი მეძავი გოგოსთვის თითქოს პირველი კაცია, რომელიც ასე ადამიანურად ეპყრობა, თან ძალიან მხიარულია, თან სევდიანი, ამოუცნობი, ჩვენ ვერ ვხვდებით, ვინაა ეს ბიჭი, რა უნდა, საიდან მოვიდა. ეს იღუმალება კიდევ უფრო მიმზიდველი ხდება გოგონასთვის. ეს მომენტი რეჟისორს ძალიან ფრთხილად და სადად აქვს გაკეთებული, ამიტომაც ჩვენ სულ მოლოდინში ვართ გავიგოთ, ვინაა ეს ყმაწვილი, ეს ყოველივე კი გვაძლევს იმის საშუალებას, თავად განვსაჯოთ და გამოვიტანოთ დასკვნები. ლევან შენგელიას გმირი ყველაზე უფრო დამაჯერებელი აღმოჩნდა ჩემთვის. ის



ერთი მარტოხელა, წესიერი ადამიანია, რომელიც არ სარგებლობს სხვა პიროვნებების სისუსტეებით, პირიქით, მზადაა დაეხმაროს, თუმცა, ხანდახან მასხარას პოზიციაში წარმოგვიდგება. ადამიანი, რომელმაც ბევრი რამ იცის, მუდამ სხვებს ამხიარულებს, მაგრამ უზარმაზარ სევდას დაატარებს. საინტერესო იქნებოდა, თუ გაიშლებოდა ეს თემა სპექტაკლში, მაგრამ ვიმეორებ: პიესა ამის საშუალებას არ იძლეოდა.

ზურაბ ხინჩიკაშვილის გმირი ცდილობდა, მაგრამ ბოლომდე მაინც ვერ შეძლო, ყოფილიყო გაუბედურებული, ჭკუიდან შემოღობილი ადამიანი. გადამეტებული იყო პათეტიკა, მეტყველების პრობლემა კი ჩემთვის დისკომფორტს წარმოადგენდა. სპექტაკლში შემოდის ზღვის თემაც, რომელიც ლურჯია და მერე განითლდება, მოხუციც ამ წითელი წვეთების საძებნელად მიდის. ისმის ვერტმფრენის ხმა და ის მიფრინავს. მეძავისა და ბიჭის დიალოგში რომანტიკული პლასტები იკვეთება, გოგონა თითქოს ცდილობს გული გადაუშალოს, მაგრამ ბიჭი არ აძლევს ამის საშუალებას, არ უშვებს თავისთან ახლოს. მაგრამ რატომ, ეს წარმოდგენაში არ ჩანს. ვხედავთ მხოლოდ იმას, რომ ეს ადამიანები ერთმანეთისთვის ძვირფასნი გახდნენ — იქნებ იმიტომ, რომ მათ არავინ ჰყავთ ერთმანეთის გარდა?

ფინალში სცენაზე დაბრუნებული მოხუცი და გოგონა დამეგობრდებიან კიდევ. როგორც უკვე აღვნიშნე, მუდმივად კამათობს ახალგაზრდა წყვილი, თუმცა, როდესაც ეკრანზე მატარებელი გამოჩნდება და ბიჭი გადანყვეტს სამუდამოდ შეეშვას ყველას, გოგონა ამის უფლებას არ აძლევს, მაგრამ საბოლოოდ ბიჭი მაინც მიდის. გოგონა მარტო რჩება, ის

იხსნის პარიკს, როგორც სიმბოლოს ძველი ცხოვრების. ფეხშიშველი, სუფთა ნაბიჯებით მიემართება ბიჭისკენ ახალი ურთიერთობის დასაწყებად. სცენის უკან ჩნდება ხის სილუეტი და ისინი ამ ხესთან კვლავ გადაკვეთენ ერთმანეთს, მოხუციც თავის ლაბადას იხურავს და ასე მიდის ზეცისაკენ.

ვფიქრობ, მეტად საინტერესო იქნებოდა, რომ გვენახა ერთი კონკრეტული ადამიანის ისტორია, თუნდაც ამ მეძავი გოგოსი, რომელიც ომმა ამ დღეში ჩააგდო, ან მოხუცის ან ბიჭის, იმიტომ რომ, არც ერთი დაწყებული თემა არ იყო დასრულებული. ჩნდება კითხვა, რატომ შეაჩერა ყურადღება რეჟისორმა ამ პიესაზე? რა იყო მისთვის საინტერესო? დამრჩა შთაბეჭდილება, რომ სპექტაკლის ავტორმა ეს პიესა მხოლოდ და მხოლოდ იმისთვის აირჩია, რათა ახალგაზრდა და მითუმეტეს დამწყებ დრამატურგებს შეუწყოს ხელი, რასაც მხოლოდ და მხოლოდ მივესალმები, მაგრამ არა მგონია, მსგავსი ტიპის ნაწარმოებებით რამე ღირებული შეიქმნას. მიუხედავად ამისა, არსებობს მეორე მხარეც - მარკეტინგი, რომელიც ძალიან მნიშვნელოვანია დღეს თეატრებისათვის. ამიტომაც იდგმება კომერციული სპექტაკლები, რაც, ჩემი აზრით, აუცილებელიცაა, რათა მაცურებელს ჰქონდეს საშუალება აირჩიოს მისთვის სასურველი სპექტაკლი, ნახოს ისეთი რამ, რაც გულს აუჩუყებს, დაანახებს გარყვნილი ადამიანის ნათელ მხარეებს. მაგრამ საინტერესოა, რა უფრო მნიშვნელოვანია მარკეტინგულად - კარგად შეფუთული და მიწოდებული პროდუქტი, თუ ხარისხიანი? ამ კითხვას კი, ალბათ, მომავალში მაცურებლის აქტიურობა გასცემს პასუხს.



ავგუსტ სტრინდბერგის გარდაცვალებიდან 100 წლისთავს მიეძღვნა ცნობილი შვედი დრამატურგის ყველაზე ცნობილი პიესის „ფრეკენ შულის“ პირველი დადგმა საქართველოში. მას ახალგაზრდა დასი ახორციელებს და კლასიკური ტექსტის თანამედროვე ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. პრემიერა საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ქართული პროგრამის ფარგლებში გასული წლის 16 სექტემბერს გაიმართა და სამეფო უზნის თეატრმა თავისი მე-15 სეზონიც გახსნა. პიესის მთარგმნელმა დავით გაბუნიაშვილმა დრამატურგისეული ტექსტი დედანთან მიახლოებით თარგმნა და მას დაუმატა „ახალი დრამის“ ერთ-ერთი ფუძემდებლისა და „ინტიმური თეატრის“ ავტორის მანიფესტი.

„ფრეკენ შული“ 1888 წელს დაიწერა. იგი XIX საუკუნის მიწურულის კრიტიკულ თემებს შეეხებოდა. პიესის პირველ დადგმას იმავე 1888 წელს დიდი სკანდალი მოჰყვა და 1906 წლამდე აკრძალული იყო. ცენზურის მიერ „ფრეკენ შულის“ აკრძალვის უმთავრესი მოტივი სახელოვანი არისტოკრატიული ფენის დისკრედიტაციის ღია დემონსტრირება, მათ წინააღმდეგ გაჩაღებული დემარშის პოლიტიკა გახდა, რომელიც ამ წლებში განსაკუთრებული სიმწვავეთ გამოვლინდა და მძაფრი სოციალური ცვლილებები გამოიწვია. პიესამ ასახა ქალთა ემანსიპაციის ხანა, ქალისა და მამაკაცის უფლებების გათანასწოებისათვის ბრძოლა, სქესთა ომი. კრიტიკოსებმა წინამორბედი ეპოქის ტრაგედიებისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული სიყვარულისაგან განსხვავებულ „ფრეკენ შულის“ „ანტი-რომეო და ჯულიეტა“ უწოდეს.

პიესის მთავარი მოქმედი გმირი, გრაფის ქალიშვილი ფრეკენი არისტოკრატიის დაბნეული შთამომავალი, რომანტიკული ეპოქის მემკვიდრეა და დემოკრატიული გარდაქმნების პირისპირ მდგარი სასოწარკვეთილი თამაშობს ბუნებასთან ბრძოლის დრამას. იგი ახალი ეპოქის ქალის განზოგადებული, ტრაგიკული სახეა. ნახევარქალის ტიპი ესწრაფვის დაამტკიცოს, რომ მამაკაცის თანასწორი და მისი მართვის შემძლეა. ფრეკენ შულის ტრაგიკული ხვედრის მოტივაცია

შესატყვისია დროის სულისკვეთებასთან. პიესის პერსონაჟები გარდამავალი ეპოქის ადამიანები არიან. ამ სასტიკ ტრაგედიაში წარმართული ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის კვლევის იმპულსს ავტორს ახალი ეპოქის მკაცრი რეალობა თავაზობს, სადაც მხოლოდ ავტორიტეტული, მდიდარი ან ძლიერი პიროვნებები არ შთანთქვენ პატარებს და პირიქითაც ხდება. ცხოვრებისეული ბრძოლების ასახვა სცენაზე კი ყველაზე დიდი სიხარულის მომნიჭებელია. მას შეუძლია პრაქტიკული სარგებლობის მოტანა.

მარადიული ბრძოლა ქალურ და მამაკაცურ სანყისებს შორის აქტუალობას არ კარგავს ქალთა სიმრავლით გამორჩეულ საქართველოშიც. წარმოდგენაში რეჟისორი ესწრაფვის მაყურებელს შესთავაზოს XXI საუკუნის ახალგაზრდების დაცემითა თუ აღმავლით შევსებული სცენები, სადაც მომძლავრებულა როგორც ლესბოსური სიყვარული, ისე ხელოვნურ, რეზინის ქალთან გართობის მოსურნე ცვედანის ვნებები. კომპოზიციური – ნიკა ფასური სპექტაკლს უქმნის დროისა და პრობლემის შინაგანი რიტმის შესატყვის დეპრესიულ და ისტერიულ ფონს. სპექტაკლში მთავარ როლს კატო კალატოზიშვილი, გიორგი შარვაშიძე და ქეთა შათირიშვილი ასრულებენ. წარმოდგენაში მონაწილეობენ აგრეთვე მსახიობები – ნატუკა კახიძე, მაგდა ლებანიძე, სალომე მაისაშვილი, ანა წერეთელი და პაატა ინაური.

სპექტაკლი იწყება პაატა ინაურის მიერ რეზინის ქალის მოხმარების ვრცელი წესის წაკითხვით. სცენის სიღრმეში დამაგრებულ ეკრანზე მთელი სპექტაკლის მანძილზე გაავებული ძალი უშედეგოდ გარბის დასახული მიზნისკენ. ავანსცენის წინ მდგარ გრძელ მაგიდასთან პირქუში მზარეული კრისტინა ხახვის დასაჭრელად ემზადება. სცენაზე მსხდარი ლამაზმანები, საქორწინო თეთრ კაბაში გამოწყობილი ფატიანი ფეხმძიმე ქალი, პაატა ინაურის ცვედანი მამაკაცი და გაურკვეველი სქესის შავსამოსიანი გრძელყურა არსება, ამძაფრებენ პიესაში წამოჭრილ უმთავრეს პრობლემას. ისინი მიგვანიშნებენ აგრეთვე ფრეკენ შულის შესაძლო მომავალსაც – საროსკიპოში მოხვედრის შანსს, სამსახიობო მოღვაწეობის სფეროსა თუ მარტოობისთვის განწირული, მიტოვებული ფეხმძიმე პატარძლის ბედს.

პაატა ინაურის მამაკაცი ხან ბოტიჩელის ნაზი, წარწერი ვენერას კარიკატურულ სახეს განასახიერებს, ხან მლოცველის მოსასხამქვეშ იმალება, მოგვიანებით კი რეზინის ქალთან აქტის სცენას გაითამაშებს და თანამედროვე სამყაროში ქალური სანყისის პრიმატს გვამცნობს. წარმოდგენაში ჩართული მიზანსცენები და მაყურებლის პირისპირ მდგარი მსახიობების მიერ ხაზგასმით ყოფითი, მიამიტური ლექსიკით სიზმრის განდობის მცდელობა ადამის მოდემის მარადიული დაცემის, წამოდგომისა და აღმავლის ნაივურ ილუსტრირებას წარმოადგენს. ის ხან მამაკა-

რ ე ც ე ნ ბ ი ა

ცის, ხან კი ქალის ხვედრია. თითოეულ მათგანში მარად თვლემს ფრეკენ ჟული. მისი ხვედრი შესაძლოა ნებისმიერმა გაიზიაროს.

მაყურებლისაკენ ზურგით წარმდგარი კატო კალატოზიშვილის ფრეკენი ისტერიულად როკავს და ნაძალადევი სიხალისე ეტყობა ნატიფ სახეზეც, სხეულის ნერვიულ მოძრაობებზეცა და თავად ზურგზეც. მოულოდნელად იგი ავანსცენისკენ გამოიჭრება, აფორიაქებული და შინაგანად აღზნებული ქალი მთელ გრაფინ წყალს სულმოუთქმელად გამოცლის, ოდნავ გაგრილდება და კვლავ საცეკვაო მოედანს მიაშურებს.

ხალხური ტრადიციების შესაბამისად, ზაფხულის ღამის რელიგიურ-მაგიურ დღესასწაულში მონაწილენი დროებით თავისუფლდებიან წოდებრივი შეზღუდვებისგან. ამ საღამოს ყველას უფლება აქვს დროებით დაივიწყოს საკუთარი სოციალური წარმომავლობა და ბატონმა და მისმა მსახურმაც თანასწორებით იმხიარულონ. ეს ჯადოსნური, თითქოსდა უვნებელი სადღესასწაულო ღამე კი, მართლაც რუბიკონი აღმოჩნდება არა მარტო ფრეკენის, ჟანის ან კრისტინას ცხოვრებაში. ის მთლიანად შეცვლის არისტოკრატიული და პლუბურ კასტის მომავალს, მათ ორიენტირებსა და ცხოვრებისეულ ღირებულებებს. ერისა და ქვეყნის სახელოვანი კასტა ალიონს საზოგადოების უკანა რიგებში დაუხვდება განძარცვული, მსახურნი კი მოულოდნელად წინ გაიჭრებიან.

დღესასწაულში მონაწილე, ყოფილი საქმროს მოთვინიერებაში ხელმოცარული და ვნებაშლილი კატო კალატოზიშვილის გრაფის თავდაჯერებული ქალიშვილი უნებურად საკუთარ ლაქიასთან სახიფათო სასიყვარულო თამაშის მსხვერპლი ხდება. იგი ელვისებურად მოაჯადოვა ახალგაზრდა კაცის მომხიბვლელობამ, მოხერხებამ, შორსმჭვრეტელობამ, ადამიანების შეცნობის უნარმა, სითამამემ და თავისი ახალი კვალირით მონუსხული მზარდი ინტერესით მიისწრაფის მისკენ. გიორგი შარვაშიძის ჟანი ძლიერი, ტემპერამენტიანი, მიზანდასახული, ინიციატივიანი ადამიანია. იგი კარგად ცეკვავს, მოხდენილია, ფლობს უცხო ენებს, არტისტულია, ნაკითხი და ფრეკენიც უნებურად იწყებს მასთან თავბრუსხვევს ფლირტს, სთავაზობს ნავით გასეირნებას, ბაღში იასამნის დაკრეფას და მათ შორის უსწრაფესად იშლება ყოველგვარი ბარიერი. „გყვარებიათ ოდესმე ვინმე?..“ – გრაფის ასული ცნობისმოყვარეობას ველარ მალავს ყოფილი ლაქიასადმი.

პიესაში არისტოკრატ ფრეკენში უეცრად იფეთქებს დათრგუნული ვნება და იგი მსახურისადმი გაუცნობიერებელ ლტოლვაში იჩენს თავს. ქალის ამგვარი აქტივობა რაც XIX საუკუნის მიწურულს უზნებლად, დანაშაულის იდენტურ ქმედებად იაზრებოდა, XXI საუკუნეშიც თავხედობად, ნეგატიურ ქმედებად, მაგრამ მარად მოუგერიებელ ვნებად მიიჩნევა, რომელიც ადა-

მიანებს შორის უმალ შლის ყველა ზღვარს.

ლაქია ჟაკისა და ფრეკენის ინტიმური აქტი არისტოკრატიის მრავალსაუკუნოვანი დიდების აღსასრულის, მისი გამორჩეულობის იმიჯის ნგრევის საწყისი ხდება. აღნიშნული სცენის პარალელურად, მსახურები ანგრევენ სამზარეულოს და ამით ნათელყოფენ დეგრადაციის გზაზე დაქანებული, აქამდე მათზე აღმატებული კლასისადმი გამოვლენილ იმედგაცრუებას, დაუმორჩილებლობას, ამბოხსა და ხელყოფილი მარადიული ღირებულებებისადმი პროტესტის დაუთრგუნავ მისწრაფებას. წარმოდგენის სწორედ ამ სცენაში ჩაამატა დამდგმელმა ჯგუფმა „ფრეკენ ჟული“ წინასიტყვაობაში ჩამოყალიბებული სტრინდბერგისეული მანიფესტი.

ა. სტრინდბერგი შეეცადა თეატრი გადაექცია ცხოვრების სარკედ, სადაც დრამა შესატყვისი ფორმით ასახავს ადამიანთა ყოველდღიური ყოფისა და ურთიერთობების მკაცრ სიბრძნეს, ღიად ამხელს შეუღამაზებელ სიმართლეს. „ფრეკენ ჟული“ საფუძველს უყრის მომავლის თეატრის ახალ თეატრალურ ფორმას, - „ინტიმურ თეატრს“. იგი ამკვიდრებს როთულ, მრავალზროვან პერსონაჟებს. ავტორს თეატრი თავისებურ სახალხო სკოლად ესახება ახალგაზრდების, საშუალოდ განათლებული ადამიანებისა და ქალებისათვის, სადაც დრამატურგი მოვალეა თანამედროვე იდეები გააცხადოს მკაფიო ფორმაში. ა. სტრინდბერგი ესწრაფვოდა ღრმა კრიზისში მყოფი თეატრისა და რელიგიის განახლებას, მათ მოდერნულ ფორმაში მოქცევასა და ურთიერთგამსჭვალვის რეალიზებას. ამიტომაც ფრეკენ ჟულის ტრაგედიაც მკაფიოადა ჩართული ცხოვრების მაგიური, წრიული აქტის რიტუალში.

რეჟისორმა ავტორის მანიფესტის თანახმად, შვედი შექსპირის დრამა პატარა სცენაზე მაყურებელთან მაქსიმალურად მიახლოებულ ავანსცენასა და დარბაზშიც კი გადაიტანა. სტრინდბერგის მოთხოვნის შესაბამისად, მხოლოდ ასეთ პირობებში დაიბადება ახალი დრამატურგია და ინტიმური თეატრი განათლებული საზოგადოებისთვის. სწორედ ასეთი თეატრისათვის რეპერტუარის მომზადების პირველ ცდას ილუზიის შემაფერხებელი აქტების გარეშე შექმნილი მცირე ფორმის „ფრეკენ ჟული“ წარმოადგენდა.

წარმოდგენაში იმპრესიონისტული დეკორაცია ამძაფრებს ფანტაზიას. მსახიობი გათავისუფლებულია მენტორული ტონისგან და მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის დამყარებას უფროდ სახეზე ასახული ფაქიზი სულეიერი მოძრაობებისა თუ თვალების გამომსახველობით ესწრაფვის. „ვინ არის ძლიერი“, - ასე დაფორმულირდა ქალისა და მამაკაცის მარადიული ომის ძირითადი თეზა ტრაგედიაში, სადაც ავტორმა მკაცრი განაჩენი გამოუტანა დეგრადაციის გზაზე დაქანებულ, საკუთარი საწყისისგან გაუცხოებულ, სიყვარულისგან განდგომილს.

გიორგი შარვაშიძის ჟანთან შერკინებულმა კატო კალატოზიშვილის ფრეკენმა მთელი არსებით განიცადა სრული ფიასკო. მან შეიცნო გრაფის ამაყი ქალიშვილიდან მსახურთა მონად ჩამოქვეითების, მიწაზე დანარცხების ტკივილი, სირცხვილი და უმწეობა. უთანასწორო წარმომავლობა კი სრულებითაც არ აღმოჩნდა ის ერთადერთი ბარიერი, რაც წყვილის არა მარტო სიყვარულს, არამედ დროებით ურთიერთობასაც შეუძლებელს ხდის. კატო კალატოზიშვილის ფრეკენი აცნობიერებს, რომ მშობლების ოჯახში მიღებული არასწორი აღზრდის მსხვერპლი გახდა და ვერ შეძლო გამხდარიყო მამაკაცის თანასწორი. იგი იქცა გაურკვეველი სქესის არსებად. იტანჯება და იღუპება რეალობასთან დისჰარმონიის, დათრგუნულ ინსტინქტებთან უშედეგო ბრძოლის, მისი უეცარი აფეთქების, დამსხვრეული იმედების გამო. პატივყარილ ფრეკენს სიცოცხლე აღარ ძალუძს. ის დონ კიხოტია, რომელიც გვაიძულებს თანავუგრძნოთ თვითმკვლელს, არისტოკრატიზმის გარდასული დიდების მსხვერველს. ამ მხრივ, გიორგი შარვაშიძის ლაქია ჟანი ფუძემდებელია და ისიც თავადვე აცნობიერებს, რომ იქცა არისტოკრატად, რომელმაც შეიცნო კეთილშობილი საზოგადოების ყველა საიდუმლო. „ადამიანებს შორის არცთუ დიდი განსხვავებაა,“ - დაასკვნის იგი. მასში უკვე ფორმირებულია მომავალი მებატონე და უცხოა განვლილ ეტაპად ქცეულ საკუთარ წრეში. აქედან მოდის ჟანის ხასიათის გაორებაც, - მაღალი წრისადმი სიმპათიაცა და სიძულვილიც. სოციალურ წარმომავლობასთან დაკავშირებულ საკუთარი არასრულფასოვნების კომპლექსს კი იგი სულ მალე, ლივრეასთან ერთად მოისვრის. თუ გიორგი შარვაშიძის ჟანი თავდაპირველად ფინანსურ პარტნიორს ეძებს ფრეკენში, მოგვიანებით ამ სურვილსა და ფრეკენთან ქორწინებასაც მედიდურად უარყოფს. მას შეურაცხყოფად მიაჩნია უმწეო, დაბნეულ, ნახევარქალ თუ ნახევარკაცთან ურთიერთობა, რომელსაც მოპირდაპირე სქესისადმი სიძულვილიდან შემორჩენია, ყოფილი ქალბატონი შეშლილად მიაჩნია და მარტოდმარტო გამგზავრებას ურჩევს.

ჟანი სასტიკია, ფრეკენს ცინიკურად ხურდას სთავაზობს სექსში და არ დაუშვებს, რომ მისმა ღამეულმა თავგადასავლებმა დაუნგრეოს სამომავლო გეგმები. გიორგი შარვაშიძის ჟანი იმედგაცრუებულია უსწრაფესი წარმატებითაც და ღირებულებათა უკიდევანო მსხვერველთაც. ქეთა შათირიშვილის მზარეული კრისტინაც მკაცრად კიცხავს პატივყარილი გრაფის ასულის ვედრებას თანაგრძნობაზე და ღონიერი გასილაქებით იგერიებს. „წინანი უკანანი იქნებიან!“ - ცივად პასუხობს ყოფილი მზარეული და ესწრაფვის განერიდოს სამსახურს იქ, სადაც აღარ არიან მათზე უკეთესები. „ჩვენ ახლა მას ქალადღით ხმას ჩავანწყვეტინებთ!“ - აცხადებს ჟანი და ფრეკენის მიერ მოპარული მამის ფუ-



სცენა სამეტაკლიდან

ლით ახშობს პიანინოზე გაჟღერებული მუსიკის, ანუ გრაფის, ანუ ამჯერად უკვე ყოფილ არისტოკრატთა ხმას. ამიერიდან გრაფს ეკრძალება ბრძანების გაცემის უფლება. ფრეკენის აღმზრდელიც უკანასკნელთა შორის იმკვიდრებს ადგილს.

პიესის რთული, მრავალპლანიანი ქსოვილი მსახიობების მიერ საინტერესო მახვილებით იქნა ამოკითხული და შესრულებული. შემსრულებლები უმთავრესად გვიყვებიან და წარმოგვიდგენენ თანატოლების ცხოვრებისეულ ტრაგედიას, მათ სულიერ დრამას. მგრძნობიარე, სულშიჩამწვდომი ხმისა და მკაფიო სახისმეტყველებას კატო კალატოზიშვილი სცენაზე თავდაპირველად საქმროს დაკარგვით შეურაცხყოფილი, ხელმოცარული და განრისხებული ფრეკენ ჟულის მედიდურ ნიღაბს ირგებს, ჟინიანი ქალბატონის აქტივობით რომ ესწრაფვის საძულველ, დაუმარცხებელ სქესზე შურისძიებას. მოგვიანებით, მისივე ლაქიასგან უარყოფილი, გაფხიზლებული, თვითგამორკვევის გზაზე შემდგომი და დამცირებული ქალი, თავგანწირვით, მაგრამ უშედეგოდ გაიბრძოლებს არსებული ტრაგიკული რეალობისგან თავდასახსნელად. ინტიმური დრამის ფუძემდებლის მიერ შექმნილი ფრეკენის ორიგინალური პორტრეტი მსახიობის მიერ გმირის სახეში სიღრმისეული წვდომით, ზომიერი აქცენტებითა და სახიერად იქნა სცენაზე წარმოდგენილი.

ჟანის სახეში გიორგი შარვაშიძე წარმოსახავს ამაყი, ზოგჯერ გრაფის ასულის ჭირვეული ხასიათით გაბეზრებული, დროდადრო კი ქალისადმი სიბრალულითა და იმავდროულად იმედგაცრუებით გაავებული, გააზნაურებული მდაბიოს სახეს. ქეთა შათირიშვილის ცივი, თავშეკავებული მოძრაობები, მისი ძუნწი ფრაზები, მკაცრი, მრისხანე თუ სულსგამაყინავი გამოხედვები, ასახავენ ა. სტრინდბერგისეული პიესის მეორეხარისხოვანი, მაგრამ საკუთარ ცხოვრებისეულ სიბრძნეში თავდაჯერებული ყოფითი ქალის ხასიათს.

პირველი ნაბიჯებიდან დღემდე

გვესუბრება ვაშინგტონის „სინეტიკ თეატრის“ ხელმძღვანელი ზაატა ციქურიშვილი

თამარ აპუსაძე სალომი რეხვიაშვილი

„სინეტიკ თეატრი“ ვაშინგტონში 90-იან წლებში საქართველოდან წასულმა ემიგრანტებმა, ზაატა და ირინა ციქურიშვილებმა დააარსეს. „სინეტიკ თეატრის“ დებიუტი ამერიკაში 2001 წელს შედგა, 2012 წლის ნოემბერში კი თეატრი პირველად ეწვია საქართველოს. დასმა ორი ცხოვლილი სპექტაკლი – ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასწინძეული“ და შექსპირის „მეფე ლირი“ წარმოადგინა. სწორედ „მეფე ლირის“ რეჟეტიციაზე შევხვდით თეატრის რეჟისორს, ბატონ ზაატას, რომელმაც ამერიკაში თავისი ცხოვრების გზის და „სინეტიკ თეატრის“ თაობაზე გვიამბო.

რ ე ც ე ნ ბ ი ა

— ზ-ნო ზაატა, როგორ მოხვდით და რით დაინფო თქვენი ცხოვრების გზა ამერიკაში?

— ჩემი სიამამრი, არნოლდ გვენეტაძე, მუშაობდა ამერიკის ნამყვან ტანმოვარჯიშეთა გუნდში, საიდანაც ირინამ, ჩემმა მეუღლემ, მიიღო მონვევა, რომ ესწავლებინა ბალეტი. რამდენიმე ხნის შემდეგ მე სტუმრად ჩავედი ამერიკაში და დავრჩი. ბავშვობაში, მაშინ, როცა საბჭოთა კავშირი ახშობდა რადიოსიგნალებს, მე ვცდილობდი დამეჭირა „ამერიკის ხმა“ და ვუსმენდი ხოლმე. იმ დროიდან ჩემი ოცნება იყო მქონოდა თეატრი ამერიკაში. ბედმა და უფალმა საოცნებო ქვეყანაში მომახვედრა. ძალიან რთული იყო პირველი თვეები, ვიყავი სრულ გაურკვევლობაში, მოვხვდი აბსოლუტურად სხვა რეალობაში, სხვა გარემოში, სადაც სხვა შეხედულებები, ინტერესები და ფასეულობები ჰქონდათ. როგორც ამერიკაში ამბობენ, მე მივიღე Culture Shock - კულტურული შოკი, ამას ემატებოდა ის, რომ არ ვიცოდი ინგლისური. ეს იყო დეპრესიული პერიოდი ჩემს ცხოვრებაში, მაგრამ საბოლოოდ მივხვდი, რომ რალაც უნდა გამეკეთებინა. დამთავრებული მქონდა კინოსარეჟისორო და პანტომიმის ფაკულტეტი. გადავწყვიტე ისევ ჩემი პროფესია გამოემეყენებინა, გავიკეთე თეთრი ნილაბი, ხელები თეთრად შევიღებე და რესტორნებში ვასრულებდი სხვადასხვა ნომრებს. რატომ გავიკეთე ნილაბი? სიმართლე გითხრათ, ვიმალებოდი, ვის ვემალებოდი, ეგ კი არ ვიცი, ალბათ, საკუთარ თავს... საქართველოში სხვანაირად ვცხოვრობდი, სხვანაირად ვიზრდებოდი. შემდეგ უკვე გერმანიაში მე და ჩემს შემოქმედებით ჯგუფს გვქონდა პატარა თეატრი და ამიტომაც ამის გაკეთება საკმაოდ რთული იყო ჩემთვის.

— თქვენი პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯები?

— ერთ დღეს, როდესაც რესტორანში ნომერს ვასრულებდი, ერთმა პიროვნებამ თავის მაგიდასთან მიმინვია და მითხრა: „მიმი ხარ, მშიერი იქნებო“ და თავის ნახევრად ნაჭამი თეფში მომინია. ეს იყო დღე, როდესაც მე „გადავკეთდი“ და განვიცადე სრული ტრანსფორმაცია. ავდექი, რესტორნიდან წამოვედი ისე, რომ ფულიც არ მომითხოვია, მანქანაში ჩავჯექი და გზაში ვიტირე. იმ დღეს მივხვდი, რომ პანტომიმა სრულ ჩარჩოებში იყო მოქცეული და ამით ვერაფერს გავხდებოდი. სახლში მისულმა ჩემს მეუღლეს, ირინას ვუთხარი, რომ უკან ვბრუნდებოდი, მა-



გრამ მისმა თხოვნამ და მხარდაჭერამ გადამაფიქრებინა.

— თეატრის შექმნა ყველგან რთულია, როგორ შეძელით ეს ამერიკაში?

— საინტერესოა, რომ იმავე რესტორანში ვუნახივარ პროდიუსერს, რომელსაც ჰქონდა საკუთარი საბავშვო თეატრი. მიმიწვიეს, მივიღე მონაწილეობა წარმოდგენაში, რის შემდეგაც ჩემთან მოვიდა ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ანდრეი ბაბელი, ისააკ ბაბელის შვილიშვილი და შემომთავაზა, რომ მე, მას და ირინას ერთად დაგვეარსებინა თეატრი. ასე შეიქმნა სტანისლავსკის თეატრ-სტუდია. ეს იყო 1997 წელი. დავიწყეთ თანარწიხრობა. მოგვიანებით, როდესაც მე დავიწყე სინთეზურ ხელოვნებაზე მუშაობა, გაჩნდა პრობლემები და კონფლიქტი განსხვავებული შემოქმედებითი ხედვის გამო, ამიტომაც 2001 წელს გამოვეყავით „სტანისლავსკის თეატრს“ და გამოვაცხადეთ „სინეტიკ თეატრი“.

— რა იყო „სინეტიკ თეატრის“ პირველი სპექტაკლი?

— პირველი სპექტაკლი იყო „Hamlet... the rest in silence“ („ჰამლეტი — დასვენება მარადიულ დუმბილში“). ეს იყო პირველი სპექტაკლი უსიტყვოდ, რამაც დიდი აჟიოტაჟი და ხმაური გამოიწვია. კრიტიკოსები ამბობდნენ: „ეს იგივეა, ბიბლიას ტექსტი გამოაცალო...!“ ან „გამართო ნადიმი საკვების გარეშე“.

— დღეს როგორ შეაფასებთ ამ სპექტაკლს?

— ეს იყო ჩვენი პირველი თამამი ნაბიჯი, რომელმაც „თეატრალურ ოსკარად“ წოდებულ Helen Hayes-ის დაჯილდოებაზე 3 ნომინაციაში გაიმარჯვა: საუკეთესო პიესა, ქორეოგრაფია, რეჟისურა.

— რამდენი სპექტაკლია თქვენს რეპერტუარში?

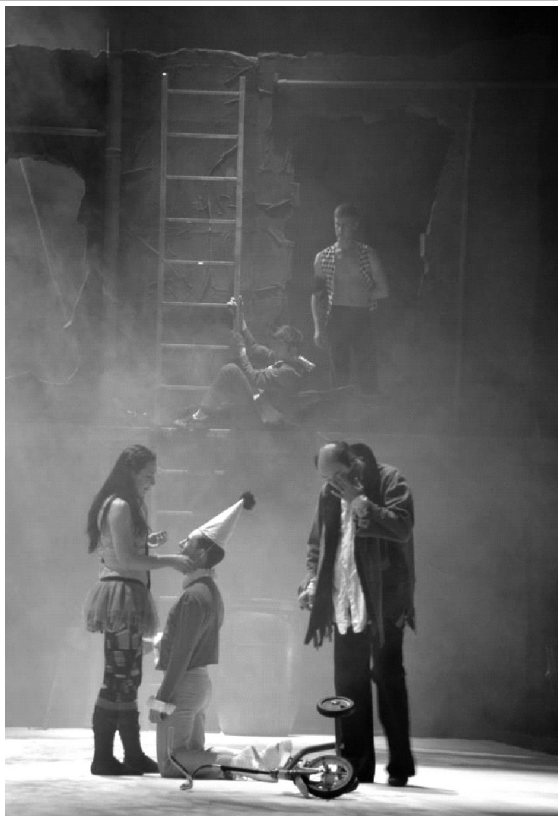
— რეპერტუარში გვაქვს 60 სპექტაკლი.

— რამდენად ხშირად ტარდება ერთი და იგივე სპექტაკლი?

— ყოველ 3 თვეში ერთხელ არის პრემიერა, რომელსაც უწყვეტად ვთამაშობთ 6 კვირის მანძილზე, შემდეგ სპექტაკლი გადაინაცვლებს თაროზე და ის შეიძლება აღვადგინო 4-5 წლის შემდეგ.

— რით არსებობს თეატრი, ვინ გაფინანსებთ?

— ამერიკაში სახელმწიფო არცერთ თეატრს არ აფინანსებს. პოზიცია შემდგენაირია: „თუ თეატრი და ხელოვნება კარგია, მას ხალხი შეინახავს“ და ეს ასეცაა. თეატრს



„მეფე ლირის“ რეპეტიცია

ჰყავს დირექტორთა საბჭო, რომელიც ყველაფერს აკონტროლებს. შემოქმედებით ორგანიზაციებს აფინანსებენ კერძო პირები, კომპანიები და კორპორაციები. ხდება გრანტების მოპოვება. ამისთვის თეატრს ჰყავს პერსონალი, რომლებიც მუშაობენ გრანტების მოპოვებაზე, თანხის მოზიდვაზე. აღსანიშნავია ისიც, რომ სტაბილური ხელფასი აქვს მხოლოდ ტექნიკურ პერსონალს და ადმინისტრაციას, მსახიობები არიან გამომუშაებაზე, მათი მთავარი მიზანი საკუთარი თავის პოპულარიზაციაა, თეატრი მათთვის ერთგვარი საშუალებაა კინოში მოსახვედრად.

— რამდენი მსახიობია დასში და რა შემადგენლობითაა ჩამოსული „სინეტიკ თეატრი“ საქართველოში?

— დასის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობია ირაკლი კავსაძე, კახი კავსაძე ასრულებს მუსას როლს „სტუმარ- მასპინძელში“, დასში 25 მსახიობია, მათგან საქართველოში ჩამოსულია 16.

— როგორია „სინეტიკ თეატრისა“ და ამერიკის ქართული საზოგადოების ურთიერთობა?

— ყოფილა შემთხვევები მაგ: „სტუმარ-მასპინძელზე“ ჩამოსული იყვნენ ნიუ-იორკი-

დან ავტობუსით და დროშებით. ვაშინგტონში არ არის ბევრი ქართველობა, თუმცა, შეძლებისდაგვარად დადიან სპექტაკლებზე და ძალიან ამაყი და ბედნიერები არიან.

მაშინ, როდესაც ბატონი პაატა ჩვენ კითხვებს პასუხობდა, რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე „მეფე ლირის“ რეპეტიცია მიმდინარეობდა. სპექტაკლის, რომელმაც Helen Hayes დაჯილდოვებაზე 15 ნომინაციაში გაიმარჯვა. მსახიობებმა 8 და 9 ნომბერს შექსპირი უსიტყვოდ, მოძრაობებითა და ჟესტიკულაციით უნდა „ამეტყველონ“. პარალელურად დიდ სცენაზე დეკორაცია ეწყობა... რეჟისორი მთლიანად ჩართულია პროცესში... როდესაც ამ ყველაფერს უყურებ, ხვდები, რა დიდი შრომაა საჭირო წარმატებული გამოსვლისთვის... რამდენ ფიქრს საჭიროებს თითოეული შტრიხის შეტანა დეკორაციასა თუ მოძრაობაში, რამდენი დეტალი და ნიუანსია გასათვალისწინებელი, თეატრში მისულ მაყურებელს კი, ვერ ვიტყვით, რომ მარტივად, მაგრამ ბევრად უფრო იოლად ეჩვენება ყველაფერი, ვიდრე სინამდვილეში ხდება.

ინტერვიუ დავასრულეთ... ბ-ნი პაატა ისევ სცენაზე ადის და მუშაობას აგრძელებს.

ასეთია გზა პაატა და ირინა ციქურიშვილებისა და „სინეტიკის თეატრისა“, რომელმაც შეცვალა ვაშინგტონის თეატრალური სახე, და რომელიც უკვე ამერიკული თეატრალური კულტურის დიდი ნაწილია, თეატრისა, რომელმაც სრულიად ახალი კონცეფციის დამკვიდრება რამდენიმე თეატ-



„მეფე ლირის“ რეპეტიციაზე

რალური ჟანრის სინთეზით შექმლო, „თეატრალური ოსკარის“ 81 ნომინაცია და 21 მთავარი პრიზი მოიპოვა. 11 წელიწადში შექმნა 60 სპექტაკლი, რომელმაც „დაამუნჯა და საოცრად მეტყველი გახადა შექსპირი“ თეატრისა, რომლის შესახებ ვაშინგტონის ყოველკვირეული გაზეთი metro weekly წერს: „ეს არის თეატრი, რომელიც სულს წვდება და აფორიაქებს“ ხოლო The Washington Post-ი და The New York Times-ი თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების საწყისად მიიჩნევს.

მოგონება

„ეძიებდი და ჰკოვებდი“

ანუ ამბავი

ერთი თეატრის შექმნისა

სანდრო მრავლიშვილი

სამოცდაათიანი წლების დასაწყისისთვის სამ „აკადემიასთან“ ვიყავი თანაზიარი: რუსთაველის თეატრი, სოხუმის თეატრი, მარჯანიშვილის თეატრი. ჩემმა სპექტაკლებმა (რა თქმა უნდა, არა ყველამ!) საზოგადოებაში გარკვეული ინტერესიც გამოიწვია. კომკავშირული და პარტიული ორგანოები ხშირად მავალბდნენ სახეიმო ღონისძიებების, სამთავრობო კონცერტებისა თუ „მასიური სანახაობების“ დადგმასა და ორგანიზებას. ხელმძღვანელ, კომკავშირულ და პარტიულ ელიტაში „შინაურად“ ვითვლებოდი. ამას იმიტომ ვუსვამ ხაზს, რომ შემდეგ, თეატრის შექმნისა და ჩამოყალიბების პროცესში, უამრავი ორგანიზაციული პრობლემის წარმატებით მოგვარებაში, პირადად ურთიერთობებმა უზარმაზარი როლი შეასრულა. ამ კონტაქტების მნიშვნელობა მეორეხარისხოვანი როდია. და არა მარტო სოციალისტურ საზოგადოებაში. საკმარისია გავისხენოთ პარიზის თეატრ „ბტელიეს“ შემქმნელის, ანდრე ანტუანის „დირექტორის ჩანაწერები“, გეორგ ფუქსის „თეატრის რევოლუცია“, კონსტანტინე სტანისლავსკის „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ ... ერთი სიტყვით, ამ დროისთვის „საზოგადოებაში მიღებული პერსპექტიული ახალგაზრდის“ იარლიყი მომეკერა და ეს ავანსად გაცემული ნდობა მატერიალიზაციისთვის შესატყვის ვითარებას ელოდებოდა.

თეატრალურ ინსტიტუტში კი სარეჟისორო — სამსახიობო ჯგუფში სწავლების პროცესი დადგენილი თანამიმდევრობით მიემართებოდა.

ჯგუფის შემადგენლობა ასეთი იყო:

„მსახიობები“ — ლუდმილა ალიმბარაშვილი,

თამარ დათუაშვილი, ლამარა დორეული, მია კობახიძე (პირველი კურსი შემდეგ გადავიდა თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე), დოდო ჩოგოვაძე, თემურ ბიჭიაშვილი, გოგი თურქიაშვილი, აკაკი კობალაძე, აკაკი ხიდაშელი, ზურაბ ყიფშიძე (ცეკვის პედაგოგთან შელაპარაკების გამო გაირიცხა პირველი კურსიდან!).

„რეჟისორები“ — კანდიდ გურგენიძე, ვასიკო ჩიგოგიძე, ნუკრი ჯინჭარაძე, ნუგზარ მახათელი. მათ მეორე და მესამე კურსზე შემოუერთდნენ გულსუნდა სიხარულიძე, ოთარ ცერაძე, დავით ხინიკაძე.

ბატონი დოდო, ძირითადად, რეჟისორებთან მუშაობდა. მე — მსახიობებთან.

უმალეს თეატრალურ სასწავლებელში ოსტატსა და შეგირდებს შორის განსაკუთრებული ურთიერთობა ყალიბდება.

თეატრში მხატვრული სახე მსახიობის სხეულით ამეტყველებული გრძნობებით იბადება და ეს გრძნობები მის, იდუმალებით მოცულ შინაგან სამყაროში ბობოქრობენ, ამ ცხრაკლიტულში შედლენვაა საჭირო. შეგირდები ახალგაზრდები არიან. ახალგაზრდულ ასაკში გრძნობები ჭირვეულია და ამბიციურად აგრესიული. ეტიუდებზე, დრამატულ ნაწყვეტებზე, საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებზე მუშაობის დროს პიროვნებასა და საზოგადოებას, უბრალოდ, ადამიანებს შორის ურთიერთობის უამრავი ვარიანტი განიხილება. ეს კი სიახლოვის, გულახდილობის, სულგახსნილობის გარეშე შეუძლებელია. ჩვენი გაკვეთილები არა ჰგავს სამასკაციან ლექციას ფიზიკის დიდ აუდიტორიაში. ეს ერთმანეთის სამყაროში ურცხვი შედლენვა მცირედენთა თანამონაწილეობით. ამ ურთიერთობათა იდეალური მოდელი მიულწეველია, მაგრამ ორმხრივად გაზიარებული სიყვარულის გარეშე ეს ურთიერთობა, უბრალოდ, არ შედგება. თუ გაქვს უნარი შექმნა ურთიერთნდობის ასეთი ატმოსფერო — შედგები, როგორც პედაგოგი. თუ არა და — არა.

დღეს, დროის თვალსაწიერიდან, შემიძლია ვთქვა, რომ ასეთი ურთიერთობა ჩემსა და ზემოხსენებულ ჯგუფს შორის ნამდვილად შედგა,



სცენა საქმტაკლიდან.
„მოდი, მნახოთ მენახი...“

ამ ურთიერთობაზე თანამოაზრობა აღმოცენდა, ხოლო თანამოაზრობაზე — თეატრი.

ეს ფორმულა უნივერსალურია ყველა დროისთვის. თეატრი კოლექტიური ხელოვნებაა. კოლექტივი, ანსამბლი ვერ შეიქმნება თანამოაზრობის გარეშე. აქედან დასკვნა — თეატრის შემოქმედებას, მის არსებობასა და სიცოცხლისუნარიანობას მხოლოდ თანამოაზრობა ქმნის.

სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში თეატრალურ ინსტიტუტში (და სხვა სახელოვნებო სასწავლებლებშიც) მოსულ თაობაში ახლის დამოუკიდებლად ძიების ქვეცნობიერი სურვილი ფარულ, სიტყვებით აუხსნელ ინფორმაციად იყო ჩაბუდეული. სწორედ ამ თაობამ შექმნა, ერთი მეორეზე მიყოლებით, ორი თეატრი — „მეტეხისა“ და „კინომსახიობთა“. ამ ინფორმაციას, თაობის ამ გზავნილს, ამოკითხვა სჭირდებოდა. მე ეს გზავნილი ინტუიციით აღვიქვი. გამოცდილმა ოსტატმა და პედაგოგმა — მიხეილ თუმანიშვილმა, ალბათ, უფრო ცნობიერად ამოიკითხა. ბაბათ, არც ის არის შემთხვევითი, რომ ზატონი მიშა და მე — ორივე გიორგი ტოვსტონოგოვის უშუალო მონაფეხები ვართ. ასეა თუ ისე, ფაქტი ფაქტად დარჩა — შეიქმნა ორი თეატრი, მართალია, სხვადასხვა ორგანიზაციული სტატუსით, მაგრამ შეიქმნა.

ამ ინტუიციურმა შეგრძნებამ ერთ-ერთ გაკვეთილზე იმპულსურად მათქმევინა შეგირდებისთვის: „თუ ჭკუით მოიქცევით, შესაძლოა, თეატრი გავხსნათ“. და სწორედ იმ წუთში, ამ თითქოს შემთხვევითი ფრაზის იმპულსური წარმოქმნით, თანახმად შემთხვევითობის ფორმით გამოვლენილი აუცილებლობის დიალექტიკური კანონისა, გადაიკვეთა თაობის ქვეცნობიერი ინფორმაცია ჩემს პიროვნულ ბედთან.

არქიმედეს ცნობილი ფრაზა: „მომეცით საყრდენი წერტილი და გადავატრიალებ მსოფლიოს!“ ჩემში ექოდ ისმოდა, რა თქმა უნდა, იუმორის ელფერით: „მომეცით თეატრი და გადავატრიალებ მსოფლიოს!“ აქვე ნაპოლეონის ცნობილი აფორიზმიც მინდა გავიხსენო: „ყოველი ჯარისკაცის ზურგჩანთაში გენერლის კვერთხი დევს“ და ასეთნაირად გადავასხვაფერო, უკვე იუმორის გარეშე: „ყოველი რეჟისორის ზურგჩანთაში საკუთარი თეატრია მოთავსებული“.

საკუთარი გზის ძიების სურველი თეატრალური რუტინის მიმართ პროტესტმაც გააღვივა.

ბატონმა დოდომ მარჯანიშვილის თეატრში დაბრუნების შემდეგ გადაწყვიტა ორი პიესის დადგმა. ეს გახლდათ შილერის „დონ კარლოსი“ და სოფოკლეს „ანტიგონე“. მისთვის დამახასიათებელი არტისტიზმით გამოაცხადა: „Чем кончил Марджанишвили, тем начинает в его театре Алексидзе!“ (კოტე მარჯანიშვილი ხომ მოსკოვ-

ში, მცირე თეატრში, „დონ კარლოსის“ დადგმაზე მუშაობის დროს გარდაიცვალა). რაც შეეხება „ანტიგონეს“, უკრაინაში ექსორიის ჟამს მან ეს კლასიკური პიესა კიევის ფრანკოს თეატრში წარმატებით განახორციელა. მაგრამ...

ალექსიძის ხელწერა არაფრით ესადაგებოდა მარჯანიშვილის თეატრს. ის, რაც სხვაგან რომანტიკული იერით ჯერ კიდევ ხიბლავდა მაცურებელს, აქ ყალბი თეატრალობის სამოსში გაეხვა. შესანიშნავი მხატვრის — ფარნაოზ ლაპიაშვილის სცენოგრაფია ბუტაფორულ მართლმადგებრობად გამოჩნდა, ოთარ თაქთაქიშვილის მუსიკა — პომპეზურ ილუსტრაციად. მთელი თაობის თეატრიდან რუსთავში წასვლამ მსახიობთა დასი გამოშიგნა და სრულად დაარღვია ანსამბლურობისთვის აუცილებელი თანაფარდობა. წარმოიდგინეთ, სად ვასო გოძიაშვილის მეფე ფილიპი, სად კოტე მახარაძის მარკიზ დე პოზა, და სად ელენე ყიფშიძის ებოლი! მიუხედავად ამ მსახიობების მაღალნიჭიერებისა და მაღალპროფესიულობისა, „თამაშის წესების“ სრული აღრევა და მიულწეველი მთლიანობა!

ეს ის დროა, როდესაც ქართულ თეატრში, ისევე როგორც მთლიანად საბჭოთა თეატრში და ზოგადად, ხელოვნებაში, სამოციანელები იმკვიდრებენ ადგილს და ზეანუელ პათოსს სიმართლის პათოსი ენაცვლება. ინგრევა „განვითარებული სოციალიზმისა“ და „ჰორიზონტზე გამოჩენილი კომუნიზმის“ მითები. სოციალისტური რეალიზმის „ჰეროიკულ სიმართლეს“ „სიმართლის ჰეროიზმი“ უპირისპირდება. ეს პროცესი ძნელად, მაგრამ ჯიუტად მიმდინარეობს. ახალგაზრდობა ამას გრძნობს და ახალგაზრდული მაქსიმალიზმით, ხშირად ცინიზმითაც კი, აპროტესტებს „ძველსა“ და „დრომოჭმულს“.

ორივე სპექტაკლში მასობრივ სცენებში მონანილეობისთვის ჩვენი სტუდენტები მიიწვიეს. თეატრალურ ზმანებათა ბურუსით მოსილნი, ისინი უცბად აღმოჩნდნენ თეატრალურ ტყუილში (რბილად ნათქვამია!). „ოცნების კომპი“, რომელიც მათ წარმოსახვაში მისთვის ჩვეული ხატოვნებით, ბატონმა დოდომ და მისი წარმომადგენლობით — ტრადიციამ ააგო, დაინგრა.

მივხვდი, რომ ამ ნანგრევებზე შესაძლებელია ახალი შენობის აგება.

და კიდევ ერთმა შემთხვევითობამ, ჩემს ბიოგრაფიასა და თეატრის შექმნის მოკრძალებულ ისტორიაში, კიდევ ერთხელ გამოავლინა აუცილებლობის უპირობო დიალექტიკური კანონზომიერება.

ლიტერატურასთან ურთიერთობა, სიტყვასთან ქალაღზე ჭიდილი. რა თქმა უნდა, ოჯახიდან დამყვა.

დღეს თუ მოზარდს „ლიტერატურული ჭია“

შეუჯდა, მისთვის კომპიუტერი და პროგრამა „Microsoft Word“ შესანიშნავი სათამაშოა ქვეცნობიერი ლტოლვის დასაოკებლად. ჩემ დროს ასეთი „სათამაშო“ საბეჭდი მანქანა გახლდათ. კომპიუტერი თითქმის ყველა ოჯახშია. საბეჭდი მანქანა კი იშვიათობა გახლდათ. ჩვენ, მამაჩემის გამოისობით, ქართული საბეჭდი მანქანაც გვექონდა, რუსულიც და ლათინურიც. აღარც კი მახსოვს, როდის ვისწავლე ამ „სათამაშოზე თამაში“ და როდის დავუფლვე კლავიატურას თითქმის პროფესიონალის დონეზე. საქმე იქამდე მივიდა, რომ მამაჩემი გასწორებული ხელნაწერების გადაბეჭდვას სწირად მანდობდა კიდეც.

ერთხელ, ზაფხულში, აგარაკზე, ქართლში, ადგილობრივი ხუროები — გიგო და გაბო სახლის სახურავს ცვლიდნენ. იქვე, ხის ძირში ვიჯექი და მუხლებზე დადებულ საბეჭდ მანქანაზე, როგორც უფროსი პედაგოგი და ბატონი დოდოს „правая рука“ („მარჯვენა ხელი“), მისივე თხოვნით (ფატალიზმად არ მოგეჩვენოთ), მომავალი სასწავლო წლის სამუშაო გეგმას ვბეჭდავდი.

საბეჭდ მანქანაში ახალი ფურცელი მოვათავსე.

გიგოს და გაბოს საუბარმა დამაინტერესა. რამდენიმე ხანში წარმოსახვა აბობოქრდა, სასწავლო გეგმა დამავიწყდა, გიგოსა და გაბოს დიალოგიც სივრცემ შთანთქა, და, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე, თითქოს თავისით, ნოველის სიუჟეტი დაიბადა. ერთ საათში თაბახის რვა თუ ცხრა ფურცელზე ეს სიუჟეტი დრამატული ეტიუდის ფორმით აისახა.

როდესაც გადავიკითხე, ვერ დავიჯერე, რომ ჩემი დაწერილია.

ერთი მეგობარი მყავდა, რეჟისორი, საოცრად კეთილშობილი პიროვნება — თამაზ გომელაური. ის ჩემზე რამდენიმე წლით უფროსი გახლდათ. ტრაგიკულად დაიღუპა ახალგაზრდულ ასაკში. ერთხელ, შეხვედრისას, სიტყვას მოჰყვა, და გავუმხილე — ასეთი დრამატული ნოველა დავწერე სრულიად შემთხვევით-მეთქი.

თამაზმა საოცარი იდეა მომანოდა: კიდეც რამდენიმე დამოუკიდებელი სიუჟეტი მომეფიქრა და ქართული ხალხური ლექსით „მოდო, ვნახოთ ვენახი“ ერთ პიესაში გამეერთიანებინა.

თამაზის აზრი ძალიან მომეწონა.

ლექსში შვიდი მუხლია. ერთი ნოველა მზად არის, საჭირო იყო ექვსი ახალი, დამოუკიდებელი სხარტი სიუჟეტის მოფიქრება, რომელთაც ერთი იდეა გააერთიანებდა — „ბუნება მბრძანებელია, იგივე მონაა თავისა“. მარადიული მხოლოდ ეს დიალექტიკური კავშირია.

იმ დროისთვის „აბსურდის თეატრის“ დრამატურგიასა და სტილისტიკაზე უკვე საკმაო

ინფორმაცია გვექონდა. იმ ერთ ნოველას კიდეც ექვსი მიუზმატე და დრამატურგიულ ქსოვილში აბსურდის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი მოტივები შევიტანე. ეს, ვფიქრობ, პირველი ცდა იყო ქართულ სათეატრო ლიტერატურაში.

ასე თუ ისე, 1972 წლის გაზაფხულზე პიესა მზად მქონდა, მაგრამ მისი არსებობის შესახებ მხოლოდ მე ვიცოდი, ვერ ვბედავდი და ვერავის ვაძლევდი წასაკითხად. ბოლოს გავბედე და სტუდენტებს წაუფიქრებე. არ მითქვამს, რომ ჩემი დაწერილია. ავტორად უცნობი, არარსებული ახალგაზრდა მწერალი დავასახელე.

1972 წლის სექტემბერი.

მესამე კურსი გაერთიანებული — სამსახიობო სარეჟისორო ჯგუფისა.

სტუდენტმა—რეჟისორებმა საკურსო ნამუშევრად ერთმომქმედებიათ სპექტაკლები უნდა წარმოადგინონ. მსახიობებმა საკურსო სპექტაკლი უნდა ითამაშონ.

ჯგუფში 7 რეჟისორია. . . კიდეც ერთი ფატალური თანხვედრა.

დილით ჩემს სახლში ტელეფონის ზარი ისმის. ვიღებ ყურმილს. უმაღ ცნობ დოდო ალექსიდის ხმას :

— Слушай, Брехт (!), возьми свою пьесу и сейчас же явись в институт!

ყურმილი დაიკიდა. მეტი არაფერი.

გავიაზრე, რაც მოხდა.

სტუდენტები მიხვდნენ, რომ პიესა ჩემი დაწერილია. ეტყობა, მოეწონათ. და ბატონ დოდოს იდეა მიანოდეს — შვიდნი ვართ, შვიდი დამოუკიდებელი ერთ აქტიანი ნოველაა, თითო თითოზე ვიმუშავებთ, მსახიობებსაც დავაკავებთ და ერთმანეთსაც, და „გაერთიანებული ჯგუფის“ საკურსო სამსახიობო—სპექტაკლიც სახეზე გვექნებაო.

აი, რატომ დამიბარა სასწრაფოდ ბატონმა დოდომ.

ოციოდ ნუთში ინსტიტუტის მერვე აუდიტორიაში გავჩნდი.

ჩემი ვარაუდი გამართლდა.

განაწილდა რეჟისორებზე — ნოველები და მსახიობებზე — როლები.

სპექტაკლზე საერთო ხელმძღვანელობა ბატონმა დოდომ მე დამავალა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ეს 1972 წლის სექტემბერი გახლდათ.

მთელი ჯგუფი დიდი გატაცებითა და ენთუზიზმით შეუდგა მუშაობას.

სტუდენტური სპექტაკლის მიმართ სრულიად გარკვეული დამოკიდებულება მაქვს.

ჩემთვის გულისამრევია, როდესაც სრულიად ახალგაზრდა მსახიობი, უფრო სწორედ, ამ პროფესიის დაუფლების მოსურნე შეგირდი, გრიმითა და პარიკით მოთხუპნულ-მოსილი, ძალით

გახრინებული ხმით, კოჭლობის იმიტაციით, მოხუცის თამაშს ცდილობს. ამ გზას სიყალბისა და შტამპებისკენ მიყვავართ, რაც სრულიად ეწინააღმდეგება სცენაზე ორგანულ მოქმედებას. ორგანულ მოქმედება კი მსახიობის ხელოვნების საფუძველთ საფუძველია.

სტუდიურ, სასწავლო სპექტაკლში, მთავარი ის კი არ არის, გარეგნულად დავემსგავსოთ მოხუცს, არამედ ავხსნათ, ამ, კონკრეტული მოხუცის მოქმედების ლოგიკა. დავიჯეროთ დრამატურ-გით მოცემული პირობების და ვიმოქმედოთ „იმ კაცის“ ლოგიკით, ჩვენად ვაქციოთ მისი ფიქრები, მისი მიზნები, მისი მსოფლმხედველობა. „შეფასებების“, „დამოკიდებულების“, „შეგუების“ და ორგანული მოქმედების სხვა ხერხებითა და კანონებით შევექმნათ მისი „სულის ცხოვრება“. თუ საჭიროა, გრიმიც დავიხმაროთ და კოსტიუმიც, მაგრამ იმ ზომითა და ოდენობით, რასაც სტუდიური სპექტაკლი ითხოვს. ეს, ჩემი აზრით, ერთადერთი გზაა, რაც შემდეგ, უკვე ზრდასრულ მსახიობს, ოსტატს, გარდასახვისკენ მიიყვანს. „სტუდიური სპექტაკლის“ „თამაშის წესები“ კი უცილობლად გულისხმობს სცენურ პირობითობასთან „ხელშეკრულებას“.

ჩემში შინაგან პროტესტს ინვესს სტუდიურ სპექტაკლში მართლმავარობის იმიტაცია, მიმბაძველობა, ტილოზე დახატული მთები და ამომავალი მზე, ტექნიკური ეფექტები და სადადგმო განათებით „თამაში“, ერთი სიტყვით, „ბუტაფორიის შეხლა“.

ჩემთვის მთავარი სტუდიური პირობითობაა. დავესხები ევგენი ვახტანგოვს: სტუდიელმა წვერის მაგივრად პირსახოცი მიიკრას, თითონაც დაიჯეროს, რომ წვერი უკეთია, ხმლის მაგივრად ჯოხი აქნიოს და მაყურებელიც უფრო დაიჯერებს ამ პირობითობას, ვიდრე უგემოვნო სიყალბეს.

ეს მსჯელობა, რა თქმა უნდა, უკიდურესობამდე მიმყავს, რათა ნათელი გახდეს ჩემი დამოკიდებულება სტუდიურ სპექტაკლში პირობითობის ზომის აუცილებლობის თვალსაზრისით.

ჩვენი სპექტაკლი (შემოკლებულად მას „ვენახად“ მოვიხსენიებდით) მთლიანად პირობითი ხერხებით იყო აგებული. სკამების საზურგეები — ურმის კოფო, ერთმანეთზე შემოდგომული კუბები — კედელი, მოხურული ჯვალა - ქვევრი, სკამზე გაშოტილი კაცი — მომაკვდავი საწოლში, და ასე შემდეგ, და ასე შემდეგ. . .

მასხენდება ეპიზოდი, როგორ გაიმარჯვა „პირობითობამ“ „მართლმავარობაზე“.

რეჟისორმა კანდიდ გურგენიძემ გადაწყვიტა ნოველაში „ურემი“ ნამდვილი ურმის გამოყენება. თავდაპირველად არ შევეწინააღმდეგე. ვიფიქრე, რომ ერთი ნამდვილი დეტალი მთლიან პირობით

გადანყვეტას კონტრასტით უფრო წარმოაჩინდა.

რადგან ამ ნოველის მთავარი გმირის შემსრულებელი თემურ ნაცვლიშვილი საგარეჯოდან იყო, ის და კანდიდი საგარეჯოში წავიდნენ და ნამდვილი, ძველი ურემი ჩამოარხინეს.

ურემი სცენაზე გამოგორდა. . . თავისთავად ძალიან ლამაზად გამოიყურებოდა, მაგრამ აშკარად არ ესადაგებოდა სპექტაკლის მთლიან გადაწყვეტას.

დილემის წინაშე აღმოვჩნდი. ან უნდა შემენარჩუნებინა ეს ძალიან ლამაზი, ნამდვილი, ნაჯახით გამოთლილი, დროისგან გაშავებულ — განაცრისფრებული ურემი და დამესამარებინა პირობითობა, უარი მეთქვა მთლიანობაზე და გამოვეგორებინა სცენაზე ეს გულის ამაჩუყებელი, რომელიც ეთნოგრაფიის მუზეუმის ეზოში გამოსაფენი მამა-პაპური რელიკვია.

აქაც კიდევ ერთხელ იძალა კანონზომიერებამ შემთხვევითობის ფორმით.

როდესაც, თანახმად სიუჟეტისა, ურემზე დაფა-ზურნაზე დამკვრელები ავიდნენ, ურემმა ერთი დაიჭირალა, მთლიანად დაიშალა და თითქოს ამოიხორა — თავი დამანებეთო!

დაშლილი ურემი გავიტანეთ და მსახიობები ერთმანეთთან მიდგმული სკამების საზურგეებზე შემოსხდნენ. როდესაც თემურ ნაცვლიშვილმა, მისთვის დამახასიათებელი დამაჯრებლობით, უჩინარ ხარებს სახრე რბილად გადაპკრა, „ფთხვიო, თქვე ვერანებო!“, შესძახა და „შენ ჩემო შავო კამეჩო, ნიკორა ზაქის დედაო. . .“, ღიღინით წამოიწყო, სტუდიურმა პირობითობამ საბოლოო გამარჯვება იზეიმა.

„ვენახზე“ მუშაობის დროს თითქოს იკვეთებოდა მომავალი თეატრის მხატვრული სტილისტიკის ნიშნები. შემდეგ, უკვე გახსნილი თეატრ — სტუდიის პირველ სპექტაკლზე, დიდი ქართველი მეცნიერი, თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე, თვალზე ცრემლმომდგარი იტყვის: „ამ ახალგაზრდების შემოქმედება იმ მწვანე ყლორტს მაგონებს, ასფალტის სქელ ფენას რომ ამოტეხავს და ჯიუტად რომ აგრძელებს ზრდას“.

სპექტაკლის პრემიერა თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე 1973 წლის 18 აპრილს შედგა.

სტუდენტურ სპექტაკლს ასეთი წარმატება იშვიათად ჰქონია.

კულისებში ვიდექი, და ვგრძნობდი, რომ ჩემს ცხოვრებაში სერიოზული მოვლენა მოხდა.

გაგრძელებული ოვაცია სცენაზე ასულმა პედაგოგმა, იმ დროს ინსტიტუტის პარტიზუროს მდივანმა, ქალბატონმა ბაბულია ნიკოლაიშვილმა დაამოშშინა და შეკრებილთ აუნყა, რომ უკურნებელი სენის შედეგად, ინსტიტუტის ერთ-ერთი სტუდენტი გარდაიცვალა. არ ვიცი, რატომ გადაწყვიტა ამ პატივცემულმა ქალბატონმა ამ ტრაგიკული ამბით ზემის ჩაშლა. ნუთუ, ისევ

ფატალური თანხვედრა, ან უნებლიე დანათლება — მართალია, 33 წლის შემდეგ, — მაგრამ საბოლოოდ, თეატრის მაინც დრამატული ბედისა?

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის შენობის ერთ-ერთი ფლიგელი ამ რამდენიმე თვის წინ ხანძარმა შთანთქა. დაინვა უნივერსიტეტის არქივი. ვიცოდი, რომ თეატრის შექმნის ამბის აღწერა მომიწევდა, ხანძრამდე რამდენიმე კვირით ადრე რატომღაც არქივიდან ჩვენი სპექტაკლის მსახიობის ოსტატობის კათედრაზე განხილვის ოქმი გამოვითხოვე და ასლი გადავიღე. დედანი დაინვა. ქსეროასლი კი ჩემთან დარჩა. აი, მისი სრული ტექსტი. (სტილი დაცულია).



სცენა სპექტაკლიდან „მოდი, ვნახოთ ვენახი...“

ოქმი 24

1973 წლის 18 აპრილს საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისურის კათედრამ განიხილა სამსახიობო — სარეჟისორო III კურსის XIII ჯგუფის საკურსო სპექტაკლი ს. მრევლიშვილის „მოდი, ვნახოთ ვენახი, რამ შეჭამა ვენახი...“ კათედრის სხდომას ესწრებოდნენ: დ. ალექსიძე, რ. შაფთოშვილი, გ. ჟორდანი, დ. ცისკარიშვილი, გ. სარჩიელიძე, მ. მრევლიშვილი, ბ. ნიკოლაიშვილი, ვ. ანდრონიკაშვილი, ა. რუბინი, ს. მრევლიშვილი, ტ. ბუზინდერი.

აზრი გამოთქვეს:

დ. ალექსიძე: როგორც მოგეხსენებათ, ეს არის ამ ჯგუფის პირველი სერიოზული ნამუშევარი. დღეს ორ დებიუტს დავესწართ: სტუდენტებისა და სანდრო მრევლიშვილის, როგორც დრამატურგისა.

ა. რუბინი: ძალიან კარგი ნამუშევარია. ყველაზე ძალიან „ურემი“ მომეწონა. თ. ნაცვლიშვილი აქაც და სხვა ნოველებშიც ძალიან კარგად მუშაობს. პირველი ნოველა შემეცირებულა.

ბ. ნიკოლაიშვილი: ნამუშევარმა ძალიან კარგი შთაბეჭდილება დატოვა. ძალიან მომეწონა „ურემი“ და „გადასახურავი“. პირველი ნოველა, ცოტა არ იყოს, მონყვეტილია ხერხის მხრივ სხვა ნოველებისგან. მეტყველების თვალსაზრისით, მეტი მკაფიოებაა საჭირო.

გ. ჟორდანი: მე ძალიან მომწონს, რომ ამ ჯგუფს მორალურ-ეთიკური საკითხები აწუხებს. კარგია, რომ ასე მკაცრად და თან ტაქტით მოიტანეს პიესაში მოცემული ამბები. ყველა ნოველა კარგად არის შეკრული. რაც, რა თქმა უნდა, ტე-

ქსტის წყალობითაც მოხდა. რეჟისორული გადაწყვეტის თვალსაზრისით, ვერცერთ ნოველას ვერ გამოვყოფ: ყველა კარგად არის გაკეთებული. მომეწონა ნაცვლიშვილი. საერთოდ, სპექტაკლი სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ბ. სარჩიელიძე: ეს წარმოდგენა გამოირჩევა თავისი სიახლით ხერხების თვალსაზრისით.

ტ. ბუზინდერი: ძალიან სასიამოვნო ნამუშევარია. პირველი ნოველა გაზვიადებულად მომეჩვენა.

რ. შაფთოშვილი: მე არ მახსოვს, რომ სარეჟისორო-სამსახიობო ჯგუფი ასე ერთიანად იყოს წარმოჩენილი. დიდი სამუშაოა ჩატარებული და შედეგიც ძალიან საინტერესოა.

დ. ალექსიძე: დღევანდელ ნამუშევარში აღსანიშნავია ის, რომ სტუდენტებმა გაიგეს, რომ თეატრის ძალა მის პირობითობაშია. ისიც კარგი იყო, რომ პირობით გარემოში სტუდენტები მართლად მოქმედებდნენ. სასიხარულოა, რომ სანდრო მრევლიშვილს დრამატურგის ნიჭი ჰქონია. ალბათ დააკვირდით, რომ თითოეული ნოველა დამოუკიდებელი დრამატურგიული ნაწარმოებია.

დაადგინეს: სპექტაკლი „მოდი, ვნახოთ ვენახი, რამ შეჭამა ვენახი“ დადებითად შეფასდეს. სპექტაკლი ნაჩვენები იქნას ფართო მაყურებლისთვის.

საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის მსახ. ოსტატობის და რეჟისურის კათედრის გამგე,

პროფესორი **დ. ალექსიძე**
მდივანი **ე. პოპოვა**

სამყარო თეატრალის თვალით

ნოდარ გურაბანიძე

შურისძიება პიკასოსებურად



თუ მიგიქცევიათ ყურადღება რა უცნაურად გამოიყურებიან პიკადორების ცხენები პიკასოს გრაფიკულ სერიებში, რომლებიც ეძღვნება ტორეადორების ბრძოლას ხარებთან!? მიუხედავად იმისა, რომ ამ ცხენების წაგრძელებული თავები,

ბოროტი თვალები და ნაკვთები საერთო იერით ადამიანის სახეს მოგვაგონებენ, მაინც, მათ გამომეტყველებაში ამ კეთილშობილი ცხოველის თანდაყოლილი მშვენიერების ნატამალიც კი არ კრთის.

თუ მის სახელგანთქმულ „გერნიკაში“ ცხენის გროტესკულად მობრუნებული თავი, რომელიც კომპოზიციის ცენტრშია მოთავსებული, დიდ, დაბრეცილ თვალებში ჩაბუდეული პანიკური შიშით, შემადრწუნებლად დაბერილი ნესტოებით, პირლია უფსკრულიდან წინ წამოწეული, უზარმაზარი მეჩხერი კბილებით (აქედან ერთი, თავწანვეტებული ყუმბარაა) — საყოველთაო კატასტროფის, ირგვლივ გამეფებული ქაოსის და ყოველივე ამით გამონეულ ტრაგიზმის გრძნობას აღძრავს, კორიდაში მონაწილე ცხენების მთელი იერი კი ავისმომასწავლებელია, აგრესიული. ისინი, უმაღლეს, ველურ ცხოველებს ჰგვანან, რომლებიც მზად არიან ეძგერონ თავიანთ მსხვერპლს და ნაკუნ-ნაკუნ დაფლითონ მისი სხეული. ეს საშინელი მონსტრები, ანუ ცხენები ადამიანის სახით, პიკასომ გამიზნულად შექმნა: ისინი შეიცავენ მისი პირველი კანონიერი მეუღლის, სერგეი დიაგილევის „რუსული ბალეტის“ (პარიზი) ყოფილი მოცეკვავის, ოლგა ხოხლოვას სახის ნაკვთების მსგავს იერს.

ეს ქალი, რომელიც ძალზე ახალგაზრდა პიკასომ შეირთო ცოლად (1918 წ. პარიზში) თანდათანობით მის თანამედვე ბოროტ სულად იქცა. პიკასო თავის მოგონებებში წერდა: „ეს იყო ჩემი ცხოვრების უსაშინლესი პერიოდი. ეს ქალი ძალიან ბევრს ითხოვდა ჩემგან“. საშინელი ეჭვებით გაანჩხლებული ხოხლოვა ყველა გზას უხშობდა ქალებისმოყვარე (საერთოდ სამი კანონიერი ცოლი ჰყავდა და უამრავი

საყვარელი) და მძლეთამძლე მეტრფეს, გარდაიცვალა 91 წლის ასაკში, მაგრამ, თანამედროვეთა მოწმობით ბოლომდე სტოვებდა ძლიერი მამაკაცის შთაბეჭდილებას.

ჩემს ერთ ესსეში „პიკასო და აკაკი ხორავა“ (იხ. „ჩვენი მწერლობა“ №22, 2008) ერთხელ უკვე დავიმონმე ციტატა ლანა ლოლობერიძის „პარიზული ჩანახატებიდან“ და ახლაც მსურს გავიმეორო: „პიკასო, რომელიც მეჩვენება ღრმა მოხუცად მაშინაც, როცა სული ახალგაზრდაა და ახალგაზრდად, როცა მოხუცია, ალბათ იმიტომ, რომ ის მარადიულია, უფრო ზუსტად, მუდმივად მარადიულში არსებობს“.

პიკასო კი არ ეყრებოდა პირველ მეუღლეს, რადგან მაშინ თავისი ქონების 50% უნდა დაეთმო მისთვის. მხატვრის გენიამ სამაგიეროს გადასახადის თავისებურ ფორმას მიაგნო: ხან, როგორც ვთქვი, პიკადორის ცხენებს აბამდა მის თავს (გ.მაიაკოვსკი ამბობდა: „Все мы немножко лошади“), ხან კი, შურისძიებისა და ღვარძლის განმასახიერებელ ერთ-ერთ ერინიად (მიგერა) წარმოსახავდა. ვერც ამან უშველა, და ასე წვალობდა მანამდე, სანამ ოლგა ხოხლოვა — მძიმე სენით შეპყრობილი — არ გარდაიცვალა ქ.კანში, 1955 წელს. პიკასო გარდაიცვალა 24 წლის შემდეგ).

სხვათა შორის, იმავე ციკლის გრაფიკულ სერიათა ალბომში — „ტორო და ტორეროს“, რომლის წინასიტყვაობა ეკუთვნის სახელგანთქმულ ტორეადორს დომინგინს, მოთავსებულია ლიტოგრაფიაში შესრულებული „ამორძალი“. ყალყზე შემდგარ თეთრ ცხენზე ამხედრებულია მოსხლეტილი, მშვენიერი ქალი, რომლის მოდელი იყო პიკასოს მეუღლე ჟაკლინ როკი. კოლაჟის ტექნიკით შესრულებული ჟაკლინის ერთ-ერთი პორტრეტი გამოირჩევა ძლიერი მიმზიდველობით. ქალის მშვიდი გამომეტყველება, დიდი თვალები, მთელი სახის აბრისი ასხივებს მომწუსხველ და იშვიათ სითბოს.

უნდა დაფუჯეროთ პიკასოს, რომელიც ამბობდა ჩემს ნახატებში ირეკლება ჩემი ბიოგრაფიაო. მართლაც, აქ კარგად ჩანს თუ ვინ უყვარდა მას და ვინ — სძაგდა.

P.S. მართალია, რუს მოცეკვავე ქალს ვერ (არ!) გაეყარა, მაგრამ საფრანგეთის კომპარტიას კი ადვილად დაშორდა. მეორე მსოფლიო

ომის დამთავრების შემდეგ ძალზე გაიზარდა ამ პარტიის პოპულარობა მთელს ევროპაში და, ერთი პირობა, კინალამ სახელმწიფოს სათავეშიც კი მოექცა. კომუნისტ პიკასოს და პარტიას შორის შავმა კატამ სტალინის გარდაცვალების შემდეგ გაიზარდა. მანამდე, 1948 წელს, საფ. კ.პ.-ის გაზეთ „იუმანიტიეში“ დაიბეჭდა პიკასოს მიერ შესრულებული პორტრეტი „შენი დღეგრძელობისა იყოს, სტალინი!“ საბჭოთა ბელადის გარდაცვალებისთანავე, მწერალ ლუი არაგონის თხოვნით, მან დახატა სტალინის მეორე პორტრეტი კომუნისტური ყოველკვირეულისათვის „ლეტრ ფრანსეზ“. მაგრამ საფრანგეთის კომპარტიის ხელმძღვანელობამ დაიწუნა მხატვრის ეს ნამუშევარი და იგი ჟურნალში არ დაბეჭდილა. ამან ძალიან გაანაწყენა დიდი მხატვარი და, ერთხანს, თავი შორს დაიჭირა პარტიისაგან, ხოლო როცა ნ.ხრუშჩოვმა სტალინის კულტი გააკრიტიკა, მან ყოველგვარი კავშირი განწყვიტა საფ.კპ-სთან.

საბჭოთა კავშირში ეს ამბავი კარგა ხანს არ გაუმხელიათ. პირიქით, 1957 წელს, მოსკოვში ჩატარებული „ახალგაზრდობისა და სტუდენტობის VI მსოფლიო ფესტივალის“ სიმბოლოდ გამოიყენეს მისი „თეთრი მტრედი“.

ლენინი ჟენევაში

შვეიცარიაში, რუსი ემიგრანტების „ამქვეყნიურ სამოთხეში“, როგორც ცნობილია, მრავალი უზრუნველი წელი ჰქონდა გატარებული „მსოფლიო პროლეტარიატის დიდ ბელადს“, ვლადიმერ ილიჩ ლენინს. აქედან უგზავნიდა იგი სახელმძღვანელო მითითებებს თუ თეორიულ-პოლიტიკური ხასიათის სტატიებს თავის თანამზრახველებს.

დღემდე მეგონა, რომ შვეიცარია მას თავის მეორე სამშობლოდ მიაჩნდა და მის მგზნებარე გულში არასოდეს ჩამქრალა ამ ქვეყნისადმი აღძრული მადლიერების გრძნობა. თურმე ნუ იტყვი და, შვეიცარია ლენინისთვის ის ყოფილა, რაც დანია ჰამლეტისთვის...

1981 წლის მაისში, რუსთაველის თეატრის გასტროლებისას ჟენევაში და ციურიხში, ჩვენდაუნებურად ე.წ. „ლენინური ადგილების“ მონახულებაც მოგვიხდა. საერთოდ, საბჭოთა საელჩოები ევროპულ ქვეყნებში განსაკუთრებული სიფხიზლით ადევნებდნენ თვალს, რუს კომუნისტთა მიერ გაფეტიშებული, ლამის ღმერთად დასახული ადამიანების

„წმინდა ადგილების“ და საფლავების მონახულებას. მაგალითად, საბჭოთა ტურისტები, ლონდონში ყოფნისას, აუცილებლად უნდა მისულიყვნენ ენგელსის საფლავთან და გვირგვინით შეემკო იგი, ხოლო მაშინდელ გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, ქალაქ ტრირში — მარქსის საფლავთან (ხშირად ეს საფლავები ნაბილწულიც კი იყო). წარმოიდგინეთ, როგორ ილანძღებოდნენ გულში ტურისტები, რომლებსაც საცოდავი გროშები ჰქონდათ გადანახული სუვენირების შესაძენად...

მას შემდეგ რაც ჟენევაში რუსთაველის თეატრმა ფენომენალურ წარმატებას მიაღწია, შვეიცარიის ტელევიზიამ გადაწყვიტა სპეციალური დოკუმენტური ფილმის თუ ტელენოველის შექმნა. ამ მიზნით, რეჟისორის და ორი ტელე-ოპერატორის, აგრეთვე „სსრკ – შვეიცარიის მეგობრობის საზოგადოების“ თავმჯდომარის (ეს უკანასკნელი ძალზე აქტიურობდა) თანხლებით და მათი გადანყვეტილებით შერჩეულ ადგილზე დაჰყავდათ დასის ნევრები. ძირითადად გვიღებდნენ ძველ ქალაქში — ვინრო ქუჩებში, პატარა მოედნებზე, ტრატორიებში ლუდის სმის დროს და, რასაკვირველია, იმ ადგილებში, სადაც უცხოვრია და უმუშავია ლენინს. ჩვენც, ცხადია, გვერჩინა ჟენევისა და ციურიხის დიდი, შესანიშნავი მუზეუმების ხილვა, ვიდრე, თვით შვეიცართაგან მივიწყებული ამ ადგილებისა, მაგრამ ამგვარ „ლონისძიებაზე“ უარის თქმა იმას ნიშნავდა, რომ რუსთაველის თეატრს სამუდამოდ გადაეკეტებოდა გზა საზღვარგარეთ გამართული ფესტივალებისაკენ.

აქ მახსენდება ჩვენი ძვირფასი რამაზ ჩხიკვაძის მონაყოლი. როცა რამაზი სსრკ-ს უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი გახდა, იგი, რატომღაც, მრავალგზის მოახვედრეს დეპუტატთა იმ ჯგუფში, რომელსაც კრემლში ლენინის სამუშაო კაბინეტი უნდა დაეთვალიერებინა. სამი თუ ოთხი ვიზიტის შემდეგ, რამაზს, მისთვის ჩვეული იუმორით, უთქვამს დეპუტაციის ხელმძღვანელისათვის: „რას ჩამაცივდით, ამხანაგებო! თვით ბონი-ბურვეიჩი (ლენინის პირადი მდივანი, თანაშემწე, შემდგომ მთავრობის ნევრი) არ ყოფილა იმდენჯერ ლენინის კაბინეტში, რამდენჯერაც მეო!...“

...ლენინის მეუღლის, კრუპსკაიას, მოგონებებიდან და მარიეტა შაგინიანის* ტრილოგიიდან ჩვენმა მკითხველმა იცოდა, რომ ლენინს ძალიან უყვარდა ჟენევა და ციურიხი** (ცი-

* მ. შაგინიანი, ეთნიკური სომეხი, რუსი მწერალი, რომელმაც მთელი თავისი ცხოვრება ლენინის მხატვრული ბიოგრაფიის შექმნას შესწირა. როცა მან მთელი სიმართლე შეიტყო ლენინის ცხოვრების შესახებ, დამბლა დაეცა.

** ლენინის ციურიხში ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ იხ. ა.სოლჟენიცინის „Ленин в Цюрихе“



ურისის, ქალაქის თეატრ „ფოლკჰაუზტიფ-ში“, სადაც რუსთაველის თეატრი მართავდა გასტროლებს, მის ე.წ. „ლურჯ დარბაზში“, მემორიალური დაფაცაა გამოკრული იმის აღსანიშნავად, რომ აქ, 1917 წელს, ლენინს წარმოუთქვამს სიტყვა შვეიცარიის ახალგაზრდა სოციალ-დემოკრატების წინაშე, რომ იგი აქ აქტიურ ცხოვრებას ეწეოდა, კრუჰსკაიასთან ერთად დადიოდა თეატრებში, კონცერტებზე, მთებში, ალტაცებული იყო ამ ქვეყნის ლანდშაფტებითა და პეიზაჟებით.

სულ ტყუილი ყოფილა ყველაფერი! მშვენიერ შენევას იგი, თურმე, „წყულ ადგილად“ თვლიდა. ანატოლი ლუნაჩარსკისადმი (რუსეთის განათლების მინისტრი, უაღრესად ერუდირებული დიპლომატი, მრავალი ლიტერატურულ-თეატრალური წერილის ავტორი, წარმატებული დრამატურგი. მისი პიესა „კრომოველი“ იდგმებოდა მოსკოვის მცირე თეატრში. იგი და მისი თვალწარმტაცი მეუღლე, როზენტალი კ.მარჯანიშვილის ახლო მეგობრები იყვნენ). გაგზავნილ წერილში იგი წერდა: „Грустно чэрт побери, снова вернуться в проклятую Женеву! Меня такое чувство словно в гроб ложиться приехал“. ამას წერს კაცი, რომელსაც ხანგრძლივი ემიგრაციის წლებში, არცერთ ევროპულ ქალაქში არ უცხოვრია იმდენხანს, რამდენიც შენევაში. მაგრამ, დახეთ ბედის უკუღმართობას, სწორედ მისი საძულველი შენევის უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულმა, ბორის ბუნესკიმ, გაუკეთა ბალზამირება მავზოლეუმში „გამოფენილ“ ლენინის გვამს.

ისე, საინტერესოა, ასე თუ ფიქრობდა მისი თანამოაზრე და შემდგომ ოპონენტი გ.პლენანოვი, რომელიც სვებდნიერად ცხოვრობდა შენევაში... ანდა, დიდი გერცენი, რომელმაც სწორედ შენევაში ნაჰკვარა ცოლი თავის ძმადნაფიცს, ოგარიოვს...

საფესტივალო ქორწინება

გარსია მარკესი თავის წიგნში „ოცი ათასი კილომეტრი „კოკა-კოლის“ გარეშე“ აშკარად გაცხებული წერს თუ რა გრანდიოზული მასშტაბით ჩატარდა 1957 წელს, მოსკოვში, „ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა VI მსოფლიო ფესტივალი“. კოლუმბიელი ჭაბუკი, ჯერ გამოუცდელი ჟურნალისტი მემარცხენე მიმართულების გაზეთისა, ერთგვარად შეშინებულიც კი ჩანს ამ თვალწუნდენელი ქვეყნის შესაძლებლობებით და გაქანებებით. მაგრამ, იმასაც უკვე მიმხვდარია, რომ ასეთი, მართლაც პლანეტარული ღონისძიება (მსოფლიოს 131 ქვეყნიდან ჩამოსული 34 ათასი ახალგაზრდა, 2 ათასი აკრედიტირებული ჟურნალისტი პლიუს სსრკ-ში შემავალი რესპუბლიკების მრავალრიცხოვანი დელეგაციები) მხოლოდ ტოტალურ სახელმწიფოს ძალუძს.

ჯერ სადაა მისი დიდი წიგნი „პატრიარქის შემოდგომა“, მაგრამ ამ ჭაბუკი რეპორტიორის ქვეცნობიერებაში (როგორც მე ვფიქრობ) უკვე ისახება იდეა დიქტატორების თემაზე რომანის შექმნისა. მარკესი სწვევია მავზოლეუმს, ნითელ მოედანზე და განცვიფრებულია მსოფლიოს ყველაზე დიდი დიქტატორის, სტალინის, ნატიფი, ჩამოქნილი ხელის მტევნებით, რაფინირებული თითებით და საგულდაგულოდ მოვლილი ფრჩხილებით. დიდი ხნის მერე დაწერილ თავის სახელგანთქმულ რომანში, პატრიარქსაც სწორედ ასეთი ხელის მტევნები აქვს.

ამ ფესტივალის (28.06. — 11.08.) უფრცეს პანორამაში სტუმრების ყურადღებას ყველაზე მეტად იპყრობდა კულტურული პროგრამა. მე მაშინ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ თეატრალური განყოფილების გამგე ვიყავი და რედაქტორმა ოთარ ეგაძემ მოსკოვს მიმავლინა, რადგან ქართველი ახალგაზრდების და სტუდენტების ხელოვნება ღირსეულად იყო წარმოდგენილი და, გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვი, რომ ჩვენი დელეგაცია ყურადღების ცენტრში იყო, რაც უეჭველია, თამაზ ჯანელიძის (მამინდელი საქ. კომკავშირის პირველი მდივანი) დამსახურება იყო.

ორმოცდაათხუთმეტი წლის შემდეგ ვიხსენებ იმ დღეებს და დღესაც განცვიფრებული ვარ იმ მეტამორფოზით, რაც მოსკოვმა განიცადა. მანამდე სამჯერ თუ ოთხჯერ უკვე ვიყავი ნამყოფი მოსკოვში და კარგად მახსოვდა რას წარმოადგენდა იგი. ფასადი, მართლაც, დიდებული იყო: სპეციალურად ფესტივალის საზეიმოდ გახსნისთვის აგებული ლუჟნიკების

სტადიონი, სასტუმროები (გრანდიოზული „უკრაინა“ და „ტურისტი“), ახალი პროსპექტები (გამოირჩეოდა თვალუნვდენელი „პროსპექტ მირა“), კონვეირიდან სულ ახლახან გადმოსული მსუბუქი ავტომანქანა „ვოლგა-21“ და ე.წ. „რაფები“ (მიკროავტობუსები), უნგრეთიდან ნაყიდი დიდი ავტობუსები („იკარუსი“) მოსკვა-რეკაში მოსრიადე, წყალქვეშა ფრთიანი თბომავლები („რაკეტა - 1“); ქუჩებში, სტადიონებზე განახლებულ პარკებში (შესვლა უკვე უფასოა), კრემლის გახსნილ სანახებში (მაშინ პირველად გაიღო ამ ისტორიული ნაგებობის კარები მოკვდავთათვის) გამოფენილი პიკასოს „თეთრი მტრედები“ (ფესტივალის სიმბოლო. სხვათა შორის, ფესტივალის საზეიმოდ დახურვის დღეს, ჰაერში, სპეციალურად, განვრთნილი 40 ათასი მტრედი ააფრინეს და... საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიისა და მთავრობის წევრთა ამაზრზენი პორტრეტები... მოედანზე, პროსპექტებზე, პარკებში მოხეიძე მხიარული ახალგაზრდობა, სიმღერები, ცეკვები, სეირნობა გათენებამდე (ფესტივალის დამთავრებიდან 9 თვის შემდეგ, მოსკოვში, ოფიციალური მონაცემებით, 531 ფერადკანიანი ბავშვი გაჩნდა, თეთრკანიანებს ვინ დათვლიდა?) რომელთაც, მოგვიანებით, „ფესტივალის ბავშვები“ უწოდეს. ცხადია, ამ ათიათასობით სტუმარს წარმოდგენაც არ ჰქონდა თუ რა იმალეობდა ამ წარმტაცი სურათის მიღმა: კომუნალური სიდუხჭირე, საკვების თუ პირველი მოთხოვნილების საგნების უკიდურესი დეფიციტი (ადრეც მინახავს ტუალეტის ქალაღდის რულონები როგორ ეკიდა ხალხს კისერზე ზღაპრული კრიალოსანივით. სხვათა შორის თავმოყვარე ქართველებსაც), ავარიული კომუნიკაციები, მოშლილი სატელეფონო კავშირები (თუმცა ამ დღეებში, სასწრაფოდ დაამონტაჟეს 2 800 ახალი ნომერი), სსრკ-ში მცხოვრები ხალხების უმძიმესი პრობლემები. თითქოს პარადოქსია — ზეიმმა ყველაფერი გადაფარა (ეს ძალიან კარგად ეხერხებოდათ კომუნისტებს, ჩვენს დროში - სააკაშვილის „ნაციონალებს“).

ჩვენთვის, ქართველებისთვის, ღირსების საქმე იყო სრულყოფილად წარმოგვეჩინა ჩვენი სახე მსოფლიოს ახალგაზრდობის წინაშე. ეს კი ბრწყინვალედ შესძლეს ქართველებმა. ადრე, სპეციალურმა ჟიურიმ, ილიკო სუხიშვილის ხელმძღვანელობით, მთელი საქართველოს მასშტაბით შეარჩია 150 ულამაზესი ქალ-ვაჟი. „ლუჟნიკების“ სტადიონზე ფესტი-

ვალის გახსნის საზეიმო ცერემონიალში მათ მიერ შესრულებულმა მასობრივმა ცეკვამ წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა. შემდგომ, ამ ახალგაზრდებიდან ბ-მა ილიკომ რამდენიმე ახალგაზრდა თავის, უკვე სახელგანთქმულ, ანსამბლში მიიწვია. (მაგრამ მაინც, პირველ რიგში უნდა მოვიხსენიო გენიალური ჯანსუღ კახიძის მიერ, სპეციალურად ამ ფესტივალისთვის შექმნილი ვოკალური ანსამბლის „შვიდკაცას“ ფენომენალური წარმატება. თეთრ ჩოხებში გამოწყობილი (ჯ. კახიძეს შავი ჩოხა ეცვა) შვიდი ლამაზი ვაჟკაცი იგავმიუნვდომელი ოსტატობით ასრულებდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს (ანსამბლი დაჯილდოვდა ფესტივალის ოქროს მედლით). შესანიშნავი მხატვრის რეზო თარხან-მოურავის პლაკატი „შვიდკაცა“, უჩვეულოდ პლასტიკური, სიყვარულითა და გულითადი იუმორით გამთბარი გროტესკულობით სავსე სახეებით, უმაღლესობდა საყოველთაო ყურადღებას. ამ უნიჭიერესი შემოქმედის, რომელთანაც დიდი მეგობრობა მაკავშირებდა (საქართველოში ე.წ. „არტისტული გადატრიალების“ დროს გარდაიცვალა), შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, სამწუხაროდ, უმთავალყურეოდ დარჩა და მას დაეპატრონა ე.წ. „კაი ბიჭი“ და „კაი დამრტყმელი“ ამირანა დუმბაძე, რომელიც, რატომღაც, რეზოს მეგობრობას იბრალებდა). სანიშნავი გემოვნებით შესრულებული ეს პლაკატი, შემდეგ ძვირფასმა გიგა ლორთქიფანიძემ გამოიყენა თავის ბრწყინვალე, დაუფინყარ სპექტაკლში ნ.დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“.

მარჯანიშვილის თეატრში მოსული მაცურებელი ხედავდა ფარდის წინ ჩამოკიდებულ ამ მასშტაბურად გაზრდილ პლაკატს. ფარდის მიღმიდან კი მოისმოდა „შვიდკაცას“ სიმღერები, რომლებსაც ბუნებრივად შევყავდით ნ.დუმბაძის „გურულ სამყაროში“.

სწორედ ამ ფესტივალში მონაწილეობამ საქვეყნოდ გაუთქვა სახელი ნანი ბრეგვაძეს, ისევე როგორც პოლონური წარმოშობის მომღერალს ედიტა პიეხას და ისინი, იმ დღიდან მოყოლებული მრავალი ქვეყნის ესტრადის სასურველი სტუმრები გახდნენ (ეს ის პიეხაა, რომელსაც ლენინგრადის კულტურის მესვეურებმა ერთხანს სიმღერაც კი აუკრძალეს თავის ანსამბლ „დრუჟბასთან“ ერთად „ბურჟუაზიული იდეოლოგიის პროპაგანდის“ გამო. ხოლო ამ უაღრესად ლამაზ და ბრწყინვალე მომღერალზე თქვეს: „Ёё нужно выстирать

სახელდება „შვიდკაცა“ იმდენად პოპულარული გახდა, რომ იგი სალაპარაკო ქართულშიც დამკვიდრდა. მაგ. რეჟ. დ.ალექსიძემ რუსთაველის თეატრის რეფორმატორთა ჯგუფს „შვიდკაცა“ უწოდა. მხატვარმა გ.გეგეჭკორმა კი მსახიობთა ამ ჯგუფის კომპოზიცია „შვიდკაცა“ შექმნა.

до самое деколье“ (ვსარგებლობ პიეხას მოგონებით). ფესტივალის კიდევ ერთი აღმოჩენა იყო კომპოზიტორ სოლოვიოვ-სედოის სიმღერა „მოსკოვური საღამოები“. ეს სიმღერა, რომელიც ფესტივალის შემდეგ ყველაზე პოპულარული იყო მთელს საბჭოეთში და გინესის რეკორდების წიგნშიც შევიდა როგორც „სიმღერა, რომელიც ყველაზე ხშირად სრულდება“, დაინერა 1955 წელს და თითქმის ყველამ დაინუნა. თვით კომპოზიტორიც უკმაყოფილო იყო, არ გამოძვიდაო. არც ტექსტი მოინონეს (ცნობილია, თუ როგორ უყვართ რუსებს „ტექსტიანი“ სიმღერები), გაუგებარი იყო, აბა რას ნიშნავსო:

“Песня слышится и не слышится...”

ან:

“Речка движется и не движется...”

ფესტივალზე ეს „მოსკოვური სიმღერები“ იმგვარად იმღერა ვლადიმერ ტროშინმა, რომ უმალ დაატყვევა ყველა, ამ სიმღერას კი მიენიჭა ფესტივალის უმაღლესი ჯილდო — დიდი ოქროს მედალი.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ჩვენს ძირითად სათქმელს. შესანიშნავ წარმატებას მიაღწია მოცეკვავეთა ანსამბლმა, ცნობილი ქორეოგრაფის, ბუხუტი დარახველიძის ხელმძღვანელობით, ხოლო რეზო ჩხეიძის ფილმს „ჩვენი ეზო“ ფესტივალის ოქროს მედალი მიეკუთვნა.

ჩვენთვის, ეს ყველაფერი დაგვირგვინდა გრანდიოზული ქართული ქორნილით, რომელიც ლამაზი და ღრმა აზრის შემცველი რიტუალებით, ცეკვებით, სიმღერებით (რასაკვირველია, ყანების ტრიალით, მოშიშხინე მწვადებით) უჩვეულო აღფრთოვანებას იწვევდა, როგორც საგანგებოდ მოწვეულ ასევე დაუპატიჟებელ სტუმრებში. ეს იყო ნამდვილი ქორნილი — დღესასწაული და არა ქორნილის იმიტაცია — ამ საზეიმო დღეს დაქორწინდა „სუხიშვილების“ შესანიშნავი წყვილი — სოფიკო იაშვილი და ჯემალ კიკნაველიძე. ეხლაც თვალწინ მიდგას ამ ქორნილის თამადა, თამაზ ჯანელიძე, თეთრ ჩოხაში გამოწყობილი, მაღალი, ტანთხელი, არისტოკრატიულად დახვეწილი და უზადოდ მჭერმეტყველი.

P.S. სასოფლო-სამეურნეო მიღწევათა გამოფენის ტერიტორიაზე, სადაც გაიმართა ქორნილი, პარკის ადმინისტრაციის ჩარევის შედეგად ერთი ეფექტური ეპიზოდი ამოვარდა ქორნილის რიტუალიდან: თეთრ ჩოხებში, თეთრ ცხენებზე, ამხედრებული მაყრიონი (ძირითადად „შვიდკაცა“) სიმღერებით, ყუყინით უნდა შემოჭრილიყო დღესასწაულზე და იმთავითვე საზეიმო განწყობილება უნდა შეექმნა სტუმრებში...

აქისარი და სლესტაჰოვი ცინეზი

„გენიალური შეშლილი“ ანტონენ არტო, „სისასტიკის თეატრის“ ესთეტიკის ფუძემდებელი რეჟისორი და თეორეტიკოსი, მიიჩნევდა, რომ სცენაზე წარმოდგენილმა ცხოვრებამ თავისი უკიდურესი ნატურალიზმითა და სისასტიკით „შოკური თერაპიის“ ეფექტი უნდა შექმნას მაყურებელში და წონასწორობიდან გამოიყვანოს იგი. მხოლოდ ამ გზითაა შესაძლებელი კათარზისის მიღწევა.

წარმოვიდგინოთ ერთი წუთით, არტოს რომ ენახა, ვთქვათ საფრანგეთის ციხეების იმგვარი კადრები, რომლებიც ჩვენს ციხეებში დატრიალებულ პათოლოგიურ ეპიზოდებს ასახავდნენ, რა მოუვიდოდა ადამიანთა სისასტიკის ამ ადებუსს?!

ყოვლისმნახველი და ყოვლისგანმცდელი დიდი ჭაბუაც კი, რომელსაც თითქმის მეოთხედი საუკუნე გატარებული აქვს ბოლშევიკური რეჟიმის მიერ შექმნილ „გულაგებში“ და „ლაგერებში“, აღიარებს, რომ ამგვარი უკიდურესი უზნეობის სცენებს თავის დღეში არ შესწრებია და არც სმენია.

ამ საშინელებათა ხილვით თავზარდაცემული მოსახლეობა აღშფოთებას გამოხატავდა მომხდარის გამო და უღმობლად ჰკიცხავდა საზარელი სცენების „რეჟისორებსა“ და შემსრულებლებს. ყველა ზნეობრივმა ადამიანმა თავი შეურაცხყოფილად იგრძნო, მაგრამ მხოლოდ რამდენიმე მათგანმა აღნიშნა, რომ ეს იყო, პირველ რიგში, ჩვენი სამშობლოს (თუ დაკვირვებისხარტ „ქართველი ნაცები“ სამშობლოს ცნებას არ ცნობენ) საქართველოს შეურაცხყოფა.

ახლა ზოგიერთი „ყოჩი“ ნაცმოელი ერთგვარი ნიშნისმოგებითაც კი გაიძახის, განა უნინ ამგვარი რამ არ ხდებოდაო?!

თითქოს წარსულის საშინელებანი დღევანდელი სიმახინჯის გამართლება იყოს. რასაკვირველია, ხდებოდა, მაგრამ ასეთი ცინიზმი, ადამიანის ზნეობრივი განადგურება, კოლექტიური ტკბობა მაზოხისტური სცენებით, რომლებსაც ფირზე აღბეჭდავენ სადისტური ვნებების დასაკმაყოფილებლად, წარმოუდგენელი იყო.

ცივილიზებულ ქვეყნებში თვით საზოგადოება ცდილობს ცხოვრებისა თუ პირადი უკუღმართობით გაუბედურებულ პატიმართა მდგომარეობის შემსუბუქებას, და ამ ჰუმანურ განზრახვებში თეატრალური ხელოვნებაც კია ჩართული. მაგალითად, ინგლისელი რეჟისორი ალექს დაუერი რეგულარულად დგამს სპექტაკლებს ციხეებში და კოლონიებში, რომ-

ლებსაც პატიმრები და მათი ახლობლები ესწრებიან. თვით რუსეთში კი, სადაც ადამიანთა (განსაკუთრებით კი პატიმართა) უფლებების დაცვის მხრივ სავალალო მდგომარეობაა, ქალაქ ბარნაულში (გამოსასწორებელი კოლონია № 3 „კუეტა“), არსებობს „მკაცრი რეჟიმის თეატრი“, რომელსაც უკვე მყარი რეპერტუარი აქვს. გაზაფხულზე აქ გაიმართა ნ.გოგოლის „რევიზორის“ პრემიერა, რომელმაც ფართო გამომხაურება ჰპოვა. სპექტაკლის ახალგაზრდა რეჟისორი სეიმონ ვაულინი, რომელსაც განზრახული აქვს სტაბილურად იმუშოს ამ თეატრში, ამბობს: „მე არასოდეს არ მაინტერესებდა თუ რისთვის იყვნენ ისინი დაპატიმრებული. მე არ მჭირდება მათი წარსულის ცოდნა. ჩემთვის არსებობს დღევანდელი სინამდვილე და ამ სინამდვილეში უნდა ვიმუშაო. ჩემთვის, აგრეთვე, მთავარი არაა ის, აქვს თუ არა ჩემს „მსახიობებს“ სათანადო მონაცემები, არამედ ის, რომ მათ გააჩნიათ გრძნობები და აზრები“.

„ციხის თეატრთა“ შორის განსაკუთრებული „პოპულარობით“ სარგებლობს ციხე „რეზიას“ თეატრი (იტალია), რომელიც უპირატესად შექსპირის ტრაგედიებს დგამს. პატიმრებს, როგორც ჩანს, იზიდავთ სასტიკი კოლიზიები, მკვლევობები, მძიმე დანაშაულებანი, რითაც სავსეა შექსპირის პიესები. რეპერტუარში აქვთ „ჰამლეტი“, „ქარიშხალი“. „იულიუს კეისარი“. ამ სპექტაკლის რეჟისორმა, რომელიც მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე მხოლოდ მკაცრი რეჟიმის ციხეებში დგამს სპექტაკლებს, პრემიერაზე დაპატიჟა თავისი მეგობრები, სახელგანთქმული კინორეჟისორები პაოლო და ვიტორიო ტავიანები. მათ აღმოაჩინეს შესანიშნავი თეატრი და განსაკუთრებით მოიხიბლნენ ციხის უფროსის მენტალიტეტით და თანამედროვე აზროვნებით. საოცრად განცვიფრდნენ, როცა, სპექტაკლის დაწყების წინ, ერთმა, ორმოცი წლის პატიმარმა, ნეოპოლიტანურ დიალექტზე წაიკითხა ნაწყვეტი დანტეს „ღვთაებრივი კომედიიდან“. შესაძლებელია (ამას მე ვფიქრობ) პატიმარმა იცოდა, რომ სახელოვანი ძმები ტოსკანელები არიან და დანტეს ორიგინალურ კლასიკურ ვერსიაში მოსმენა, მათთვის დიდი სიურპრიზი და სიამოვნება იქნებოდა. მონოლოგის შემდეგ, პატიმარმა ასე მიმართა შეკრებილთ: „ვეჭვობ, რომ სათანადო სიღრმით გაიგეთ სიყვარულის ის ტრაგედია, რაც დანტემ თავისი გმირების პირით მოგვითხრო. თუ მისი პერსონაჟები ჯოჯოხეთში ცხოვრობენ, ჩვენ ვცხოვრობთ ციხის ჯოჯოხეთში და მათსავით, ჩვენც დავკარგეთ სიყვარული. ქალებს ჩვენ მხოლოდ სარკმლის გისოსებს მიღმა ვხედავთ.

ზოგმა ქალმა მიგვატოვა, აქედანაა ჩვენი სასწარმკვეთა, ზოგიერთები სახლში გველოდებიან, მაგრამ ეს არ გვამშვიდებს — ჩვენ ხომ ეს საყვარელი ქალები მრავალწლიანი მარტოობისთვის გავწირეთ“.

კეისრის ტრაგედია, ლალატი, მკვლევობანი მენტალურად გასაგებია, როგორც „მსახიობებისათვის“ ასევე მაყურებლისათვის, ბევრი მათგანი ხომ დაკავშირებული იყო მაფიასთან, მკვლევობებთან, გამცემლობასთან.

ამ სპექტაკლის ნახვის შემდეგ ძმებს გაუჩნდათ იდეა გადაეღოთ ფილმი კეისრის ტრაგიკულ ცხოვრებაზე. მართლაც, მათ შექმნეს ფილმი — „კეისარი უნდა მოკვდეს!“ რომელშიც მთლიანად განსაკუთრებით მძიმე დანაშაულის ჩამდენი პატიმრები მონაწილეობენ და რომელმაც უკანასკნელ ბერლინარზე მთავარი პრიზი — „ოქროს დათვი“ — მიიღო.

სეანსის წინ ტავიანიმ მაყურებელი გააფრთხილა: „არ უნდა დაგვაზინყდეს, რომ ფილმში მონაწილეებს ძალიან მძიმე დანაშაულებები აქვთ ჩადენილი, ერთს, სამმაგი მკვლევობაც კი. ჩვენ მუდამ უნდა გვახსოვდეს, მათი მსხვერპლნი, დაქვრივებული ქალები, ობოლი ბავშვები“...

რომში გამართულ პრემიერას ფილმის ორი მონაწილე ესწრებოდა (რასაკვირველია, სპეციალური ნებართვით). „კეისარმა“ ისეთი დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ იტალიის პრეზიდენტმა ჯორჯო ნაპოლიტანომ დაივიწყა ტავიანის გაფრთხილება და საჯაროდ გადაეხვია მთავარი როლის შემსრულებელს — ყველაზე მძიმე დანაშაულებს.

ციხეში მომუშავე რეჟისორები აღნიშნავენ, რომ პატიმრები რეპეტიციასზე საოცრად გარდაიქმნებოდნენ, დიდი ხალისით მუშაობდნენ, ხოლო ერთმანეთის მიმართ ძალიან ყურადღებიანი და თავაზიანები გახდნენ. ყოველი სპექტაკლი მათთვის იყო „სინათლე მრუშე ღამეში“.

P.S. სხვათა შორის, კანის კინოფესტივალის კონკურსში მონაწილე ფილმის „რეალიტის“ რეჟისორმა მატტეო გარონმა მთავარ როლში გადაიღო საყოველთოდ ცნობილი მაფიოზი ანიელო არენო (რომელიც ციხის თეატრალური დასის — „საპყრობილეს“ — წევრია), მაგრამ „კეისრისაგან“ განსხვავებით, მაფიოზი ანიელო ფილმის პრემიერაზე არ გამოუშვეს.

კოტე მარჯანიშვილი – 140



უცნობი კოტე მარჯანიშვილი

ვასილ კიკნაძე

წერილის სათაურში „უცნობი“, რომელსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს, დავესესხე ვახტანგ ჯავახიძის შესანიშნავ წიგნს „უცნობი“, რომელიც გალაკტიონს მიუძღვნა.

გალაკტიონსაც და კოტე მარჯანიშვილსაც ყველა იცნობდა. ხალხისათვის ახლობელი იყო მათი სახელი, მათ ცხოვრებაზე მითებს თხზავდნენ.

კოტე მარჯანიშვილი ოცდახუთი წელი მოღვაწეობდა რუსეთში. მხოლოდ ქებათაქება ის-მოდა საქართველოში. გვარი შეუცვალეს, „მარჯანოვად“ მოიხსენიებდნენ. საქართველოში განსაკუთრებულად გვიყვარს უცხოეთში წარმატებული კაცის განდიდება და დაფასება, ტყუილად არ შექმნილა „შინაური მღვდლის“ ანდაზა. ჩვენი ამ თვისების გამო სანდრო ახმეტელი გულისტკივილს გამოხატავდა. ვასო აბაშიძეს უცხოეთში რომ ეცხოვრა, ათასჯერ მეტად დაფასებული იქნებოდა საქართველოში.

კოტე მარჯანიშვილი საქართველოში ჩამოვიდა როგორც ტრიუმფატორი. ის იყო „ჩრდილოეთით მოვარდნილი კენტავრი“. მისი ჩამოსვლა დაემთხვა საქართველოს რევოლუციურ ცვლილებებს. საბჭოთა რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციამ და სლოგანმა - „ვინც ჩვენთან არ არის-ჩვენი მტერია“ უმძიმეს დღეში ჩააგდო ქართველი ხალხი. პროლეტარული დიქტატურა ეროვნული ღირსების დასაცავად მხოლოდ „კულტურის დიქტატურას“ რომ დაპირისპირებოდა, ამისთვის საჭირო იყო დიდი ავტორიტეტის მქონე ლიდერი, რომელიც გააერთიანებდა ხელოვნების ყველა დარგს. ასეთი ლიდერი იყო კოტე მარჯანიშვილი. როგორც თავად ამბობდა, „ჩრდილოეთში ტყვეობის“ შემდეგ დაუბრუნდა „მზეს“ - საქართველოს. მას ხან „თეატრის მესიასა“ და ხან „თეატრის რევოლუციონერს“ უწოდებდნენ. მან შეძლო მთელი ქართული კულტურის გაერთიანება, შემოიკრიბა მსახიობები, მწერლები, მხატვრები, კომპოზიტორები, რეჟისორები, კრიტიკოსები. ეს ერთი კაცი თითქმის ყველას და ყველაფერს აერთიანებდა. ის ყველგან იყო, შემოქმედებით

ცეცხლს აჩალებდა. „მასთან მუშაობა ნიშნავდა მარტენის გავარვარებულ ლუმელთან დგომას“ (ვ. ტაბლიაშვილი). მან გააღვიძა ქართული შემოქმედებითი გენია და ასპარეზზე გამოიყვანა ისინი, რომლებმაც 20-30-იან წლებში შექმნეს „ქართული კულტურის დიქტატურა“. მიუხედავად მძლავრი რეპრესიებისა, მაინც ვერ გაანადგურეს ქართველი კაცის თვითმყოფადობა გლობალიზებული რუსიფიკაციის ეპოქაში.

ამ დიდი ისტორიული მისიის პირველ რიგებში იდგა მარჯანიშვილი.

დრომ, ბედმა და სხვა ფაქტორებმაც შეუწყვეს ხელი, რომ იგი ისტორიაში დარჩენილიყო როგორც გამონაკლისად ბედნიერი ადამიანი.

სახმეტელის სახელის ხსენების („ხალხის მტერი“) აკრძალვა, მარჯანიშვილის მოწაფეების აღზევება და ცოდვათა დასაფარავად მარჯანიშვილის უსაზღვრო ქებათაქება, თეატრმცოდნეთა ნაწილის „მარჯანიშვილისტობა“, საბჭოთა რევოლუციური სპექტაკლის „ცხვრის წყაროს“ ხაზგასმული პროპაგანდა იყო ის ისტორიული ფონი და ფსიქოლოგიური წინამძღვრები, რის გამოც ცალმხრივად იქნა წარმოჩენილი მარჯანიშვილის ცხოვრება. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ჩვენმა აგრესიულმა ჟურნალისტიკამ და ზოგადად ფსიქოლოგიურმა, პოლიტიკურმა და სოციალურმა კლიმატმა იმდენი მთხლე ნამოატივტივა ზედაპირზე, ისე გამრავლდა „მწუხარება სხვის სიკეთესა ზედა“ და ისე მოედო ჩასაფრებისა და უმადურობის სენი, რომ დიდი ზომიერებაა საჭირო ისტორიული სიმართლის ჩრდილოვან მხარეთა წარმოსაჩენად.

ხშირად მინდოდა დამენერა კოტე მარჯანიშვილის ცხოვრების ტრაგიზმზე. ცალკეული მინიმუმები აქა-იქ გავაკეთე კიდევ მაშინ, როცა „გამოთხოვება მოგონებებთან“ დავწერე. პირველი იმპულსი გურამ ბათიაშვილმა მომცა.

ეს იყო ათი წლის წინ. მაშინ ვწერდი: „საქართველოში არ არის მემუარების წერის დიდი ტრადიცია. მის განვითარებას ხელი შეუშალა საბჭოთა სისტემამ, რომელიც ზეიდოლოგიზებული იყო და ნაკლებად აინტერესებდა ადამიანის შინაგანი პირადი სამყარო. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქტორმა გ. ბათიაშვილმა შემაგულიანა მოგონებები დამენერა“.

გავიდა წლები. კვლავ გურამმა მომცა ახალი სტიმული, - დაუზბურუნდი მარჯანიშვილის თემას. თეატრში მისი პიესის დადგმის გამო. 1974 წლის 13 მაისს დღიურში ჩამინერია: „ქობულეთი. შოთა მანაგაძე აქ ისვენებს, ხალისიან განწყობაზეა. ყველა მორიდებით ექცევა. ბევრი ვისაუბრეთ. კარგი ქართველია. მისი შემოქმედებაც მასავითაა, „კოკასა შიგან რაცა დგას“. . მის ფილმებში არის ქართული სულის სისპეტაკე. გაიხსენა ერის მარია რემარკთან შეხვედრა. საბჭოელებს დემოკრატია არ გაქვთო, უთქვამს. ახალი ამბავი! მახსოვს როგორი გატაცებით ვკითხულობდი რემარკის „სამ მეგობარს“. მეგობრობა ჩემთვის ყველაფერია. 28 მაისს შოთა მანაგაძემ მარჯანიშვილზე ჩამოაგდო სიტყვა. მოსკოვში ქუჩაში შეხვედრია და უთქვამს: „დღეს მორი ჩემთან აუცილებლადო. მივედი. ჯერ საუბარი ვერ აწეეო, მერიდებოდა, გავბედე და ვუთხარი: ბ-ნო კოტე, საქართველოში როდის ბრუნდებით? რა დროსია, ჯერ სპექტაკლი მაქვს დასამთავრებელი (შილერის „დონ კარლოსს“ დგამდა), მერე შეტრიალდა, გამოალო უჯრა, აგერ, ის აიღე, - ხელი გაიშვირა კონვერტისაკენ. მეც ავიღე კონვერტი.

- გახსენი, ნაიკითხე! .

ნაიკითხე, წერილი თბილისიდან იყო, მისი თეატრიდან. შვიდი თუ რვა მსახიობი აწერდა ხელს, ლანძღავდნენ კოტეს, თეატრი მიატოვეო. . .

- ამის შემდეგ შეიძლება დაბრუნება? ეს მეკუთვნის მე მათგან?! .

იმავე დღეს გარდაიცვალა“.

საქართველოს დაუზბურუნდა კოტე მარჯანიშვილის ფერფლი „როგორც სიმბოლო მარადიული წვისა“ (შ. დადიანი).

როგორც სიმბოლო ჩვენი უმადურობისა! . . .

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი. „კოტე მარჯანიშვილი“ ჩვენი თეატრის ტრაგიკული სულის გამოძახილია, რომელიც ათასგვარ კითხვებზე დაგვაფიქრებს და პასუხს მოითხოვს.

გ. ბათიაშვილს, როგორც დოკუმენტალისტ მწერალს, ბევრჯერ გაუვლია ბენვის ხიდზე. გაუვლია წარმატებით, მაგრამ მაინც სხვა არის მითებში გადასული მსახიობებისა და დიდი რეჟისორის ცხოვრების დრამატული კოლიზიების გამოხატვა. დრამატურგიც და თეატრიც დიდ რისკზე წავიდნენ. რეჟისორებმა ლ. ნულაძემ და დ. ხვთისიაშვილმა დიდხანს უტრიალეს თემას. მათ იცოდნენ, რომ, გარკვეული თვალსაზრისით, უფრო ადვილია ჰამლეტის, ოტელოს, კარლ მოორის, ყვარყვარეს თუ დეზდემონას როლების თამაში, რადგან ისინი კონკრეტული ისტორიული პიროვნებები არ არიან და დაუსრულებელი ინტერპრეტაციების საშუალებას აძლევენ, მაგრამ სულ სხვაა დოკუმენტური პიესის გმირებად ქცეული კონკრეტული მსახიობების: უშანგის, ვერიკო ანჯაფარიძის,

შალვა ლამბაშიძის და სხვათა სახეების შექმნა. აქ ლაპარაკი არ არის სახეთა და ტექსტთა კანონიკურ სიზუსტეზე. სცენაზე დოკუმენტალიზმიც კი მხატვრულ გარდაქმნას გულისხმობს.

პიესის პოლიტიკური ფონისათვის გამოყვანილია ასევე ისტორიული პიროვნებები (მ. ელიავა, მ. კახიანი, ა. ენუქიძე, ა. ლუნაჩარსკი და სხვები).

ასე რომ, საკითხი ეხება მე-20 საუკუნის საქართველოს თეატრის ურთულესი ეპოქის მოღვაწეთა სცენურ ვერსიას. პიესის დამდგმელ რეჟისორებს მრავალ პრობლემასთან მოუხდათ გამკლავება, თუმცა, ზურგს უმაგრებდათ მორალური ფაქტორი - სპექტაკლს დგამდნენ თეატრის დამაარსებლებზე, უწინარესად კი — მათ ლიდერზე.

ბენვის ხიდზე ერთად გაიარეს თეატრმა და დრამატურგმა. გ. ბათიაშვილის პიესა წარმოადგენს დოკუმენტურისა და მხატვრულის სინთეზს. რეჟისორები ქმნიან მხატვრულ ატმოსფეროს, სადაც ისტორიული სიმართლე უნდა გათამაშდეს. მიღწეულია მოსმენისა და სანახაობის ერთობლიობა. ეს არის ყველაზე რთული მისალწვევი დოკუმენტური პიესების დადგმის დროს. ქართული არტისტიზმის გენია ვასო აბაშიძე, რომლის ხელოვნებაც გამოირჩეოდა სანახაობით, ოცნებობდა - ნეტავ, ჩემს მოსასმენად როდის მოვა მაყურებელიო. . .

თუ ასე იყო ძველ თეატრში, სადაც ბატონობდა ტექსტი, დღეს რაღა უნდა ვთქვათ, როცა მართო თეატრი კი არა, მთელი ცხოვრება და სახელმწიფო მოიცვა შოუზაციაში. . .

არც მარჯანიშვილის თეატრია გამონაკლისი და მაღალი ოსტატობითაც გამოირჩევა. თანადროული ესთეტიკური ძიებების ფონზე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვანიჭებ სპექტაკლს „კოტე მარჯანიშვილი“ სწორედ ტექსტისა და სანახაობის ჰარმონიზაციის თვალსაზრისით. სცენაზე გამოიკვეთა მსახიობთა მრავალმხრივი შესაძლებლობები, თეატრში თამაშდება თეატრი, სადაც კვლავ იგრძნობა სიტყვის ფენომენი. მრავალმხრივი პლასტიკური ფორმები, რიტმული მოძრაობა, სახიერი ჟესტი, სიტყვის ადეკვატური რეაქცია საერთო მიღწევას, სადაც ნათლად იკვეთება თითოეულის წვლილი, რომელსაც ლიდერობს აკაკი ხიდაშელის კოტე მარჯანიშვილი. იგრძნობა, რომ იგი ადამიანთა უმადურობითა და დრამატული კოლიზიებით დაღლილია, ამიტომ მუდამ ჩაფიქრებული დადის. სიტყვის ტონი, მოძრაობის რიტმი და მსახიობებთან დამოკიდებულება ისეა შინაგანი ტრაგიზმით სავსე, რომ თითქოს ისინი მისთვის უკვე გაუცხოებულნი არიან. კონფლიქტი გადატანილია გარედან შიგნით, სულის სიღრმეში.

კოტე მარჯანიშვილმა ათი წელი იმოღვაწევა საქართველოში, სათავე დაუდო ქართული თეატრის აღორძინების ეპოქას. „ხელოვნება უკიდევანოა. ერთი მიმართულების არტახებში ვერ მოაქცევ მას“- ამბობდა და უკიდევანო იყო არა მარტო მისი ხელოვნება და შინაგანი პიროვნული წინააღმდეგობრივი ხასიათი, არამედ უმადურობის ტრაგიზმიც. ორმოცდაექვსი წლის ასაკში შვილს — კოტეს, როგორც ყველაზე ახლობელ ადამიანს, აღსარებას ეუბნებოდა: „ვიტანჯები, ისე მინდა ამოვიცნო ჩემი თავი“ ვინ ვარ? რა ვარ? და არკი ძალმიძს. ვიცი, დადგება დრო, ასეთივე, კითხვა წამოიჭრება შენს წინაშეც - ვინ იყო, რა იყო მამაჩემიო? და ვერც კი უპასუხებ ამ კითხვას ისევე, როგორც არც მამაშენს შეეძლო მასზე პასუხის გაცემა“. . .

ამ დროს (1917) ის პეტერბურგში იყო, სადაც რევოლუციის ქარიშხალი მძვინვარებდა, ის „რევოლუციისაგან განზე მყოფი“ აღმოჩნდა. „მე, რომელიც კარჩაკეტილი პიროვნება არა ვარ, როგორ მოხდა, რომ განზე ვიყავი ამ ჭექა-ქუხილის დროს?“.

ჩვენ კი, ლამის რევოლუციის მეზარბაზნად მივიღეთ საქართველოში. „მარჯანიშვილი ჩვენი კაცია“ - პირველ ხანებში ხმაურობდა პარტიული ელიტა. მარჯანიშვილი არ მალავდა თავის წინააღმდეგობრივ, ფეთქებად ხასიათს. „შეუსაბამო, სულელური და უცნაურია ჩემი ცხოვრება“.

- წერდა შვილს. ეჭვიანი, მუდამ ჯიბეცარიელი იყო, მაგრამ მუდამ იმხნევებდა თავს და სიხარულს განიცდიდა, როცა ჯიბეში, სადაც გახეულ ადგილას ყავის ფულს აღმოაჩენდა ხოლმე. სიკვდილზე ფიქრიც მოერია, თუმცა, მას შემდეგ თექვსმეტი წელი იცოცხლა. შვილს წერდა: „რა კარგი იქნებოდა ისეთი სიკვდილი, როგორსაც ოცნებობდა ტოლსტოი — ნახვიდე კაცი ტყეში, მხეცებთან და ჩაიშარხო არა სასაფლაოზე, არამედ სადმე, მუხის ძირას!!!.“

მისი ცხოვრების დრამად იქცა ახალგაზრდული მოდერნისტული გაერთიანება „დურუჯი“, რომლებმაც „ცისფერყანწელებთან“ ერთად მთელი ქართული კულტურის გადატრიალება მოინდომეს. მარჯანიშვილი ყოველ სიახლეს და ახალგაზრდობას მუდამ გვერდში ედგა, მაგრამ დაუნდობლები აღმოჩნდნენ მისი მოწაფეები.

კორპორაცია „დურუჯის“ სხდომის ოქმში წერია: „კორპორაცია კატეგორიულად მოითხოვს, რათა კ. მარჯანიშვილი გამოცხადდეს პარასკევს, 10 ოქტომბერს დღის 2 საათზე“.

გასაოცარი თავხედობაა, არა?! . . .

მონაფეები მასწავლებელს არც დასადგმელი პიესების შერჩევის უფლებას აძლევენ. კოტე მარჯანიშვილს უნდოდა ოპერეტის „არშინ მალ-ალანის“ დადგმა, „დურუჯმა“ კი დაადგინა: „კორპორაციას ყოვლად დაუშვებლად და შეუძლებლად მიაჩნია „არშინ მალ-ალანის“ დადგმა.

რა ქნას მარჯანიშვილმა, რით უპასუხოს მოძალადეებს? „წუთიერი ყოყმანის გარეშე მივატოვებდი თეატრს, მაგრამ ჩემმა წასვლამ შესაძლოა გამოიწვიოს თეატრის დახურვა“.

კ. მარჯანიშვილს მწარედ დაამახსოვრდა ს. ახმეტელისა და თ. ვახვახიშვილის კონფლიქტი „მზეთა მზის“ გამო. კონფლიქტის შესახებ იგონებს თ. ვახვახიშვილი: „ს. ახმეტელი და დ. ჩხეიძე ელოდებოდნენ მარჯანიშვილს. მარჯანიშვილი მოვიდა.

- ამდენ ხანს სად იყავით? - ჰკითხა ახმეტელმა, - ნიძლავს დავდე, თამარი მზეთა-მზეზე თაყვანისსაცემად გყავდა წაყვანილი.

- გთხოვთ ჩემს საქმეში ნუ ერევით! - ცივად შეაწყვეტინა მარჯანიშვილმა“.

ისაუბმეს.

- თავხედი ხარ! - მითხრა ახმეტელმა.

- რატომ? - გავიოცე მე.

- როგორ ბედავ ქართულ ლეგენდაზე წერას, როცა არ იცი არც ქართული ლიტერატურა, არც ფოლკლორი და არც ქართული ენა! ეს ხომ მკრეხელობაა!“.

თ. ვახვახიშვილი უეცრად მიხვდა, რომ ს. ახმეტელი მართალი იყო, მაგრამ „კოტემ მაგიდაზე მუშტი დაარტყა, განრისხდა: მგონი გთხოვთ ჩემს საქმეში ნუ ერევით-მეთქი! შესანიშნავად მესმის კენჭს ვის ბოსტანში ისვრით! დიახ, მოხარულს გიცნობთ! შენ იმის თქმა გინდა, რენეგატმა მარჯანიშვილმა ფსევდოქართველ კომპოზიტორს ფრანგული ყაიდის ქართული ლეგენდის რუსული ვარიანტი შექმნა“..

გავიდა დრო. თ. ვახვახიშვილი დღიურში წერს: „ახმეტელთან შელაპარაკება კოტეს არ დავინწყებია, აღელვებდა კიდეც, რადგან ახმეტელი მართალი იყო“.

სიმართლე კი ყოველთვის ძნელი მოსასმენია!..

ორი წელი ითმინა კოტემ, მაგრამ მაინც იძულებული გახდა წასულიყო რუსთაველის თეატრიდან.

1926 წლის 5 აგვისტოს სოფ. რიონში უკანასკნელად შეხვდა ორი გენიალური ქართველი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი სასაუბროდ, მარჯანიშვილმა ახმეტელს უთხრა: „არ გენდობი არც შენ და არც იმათ“, ახმეტელმა უპასუხა: „კოტე, ამით შენ ამბობ, რომ ჩვენ ერთხელ და სამუდამოდ უნდა დავშორდეთ“. „სწორია - უპასუხა მარჯანიშვილმა, რაც გაბზარულია, ძნელია მისი გამთელება“...

სიკვდილამდე არც ერთს არ უნახავს ერთმანეთის სპექტაკლი.

კოტე მარჯანიშვილი თეატრის გარეთ დარჩა, არც ერთი მისი მონაფე მას არ გაჰყვა. მარტო წავიდა. კინოში აგრძელებდა მუშაობას. იმავე წლის დეკემბერში შვილს მისწერა: „წვრილმანი კაცუნების, წვრილმანი ინტრიგის გამო აქ თითქმის შეუძლებელი გახდა ჩემი მუშაობა თეატრში. ხოლო კინო დღემდე ვერ შევიყვარე და კმაყოფილებას ვერ მგვრის - მე მაინც უაღრესად თეატრალური პიროვნება ვარ“.

თეატრალური კოლიზიები არყევდნენ მარჯანიშვილის რწმენას და ჯანმრთელობას. „ჭრილობა, რომელიც მიიღო ჩემმა გულმა ჩემ სამშობლოში, არასოდეს განიკურნება“ - წერდა სულისშემძვრელ სტრიქონებს. როგორ გინდა სცენაზე ამდენი ტკივილი გამოხატო. ძნელია ერთდროულად მწარე სიმართლის თქმაცა და ზომიერების დაცვაც.

მარჯანიშვილის თეატრში სანახაობის აქცენტირებისათვის ერთმანეთს ენაცვლება პოსტმოდერნისტული მონტაჟის და ფრაგმენტაციის, პლასტიკური კომპოზიციებისა და რიტმული მოძრაობების მრავალსახეობა. მის ფონზე იკვეთება ღრმად ჩაფიქრებული რეჟისორის სახე. სულ უფრო და უფრო იგრძნობა დასის წევრებსა და მარჯანიშვილს შორის გაუცხოების პროცესი, რომელიც ზოგჯერ გამიზნულ მონოტონურობაშიც კი გადადის. თითქოს ყველაფერი გარკვეულია, ყველაფერი ნათელია, რეჟისორს შეუძლია წავიდეს იქ, სადაც იციან მისი ფასი. „რომ დაგანახა, თუ როგორ მელოლიავებიან, როგორ მალმერთებენ აქ ყველანი - დასის წევრები, მაშინ მიხვდებოდი, რაოდენ დიდი და პოპულარულია ჩემი სახელი რუსულ სცენაზე. ძალიან მიხარია, რომ აქაური მონმეები მყავს. ისინი, რასაკვირველია, თვითონვე მოგიყვებიან ამის შესახებ“ - წერდა მოსკოვიდან.

მაშინ მოსკოვმა განსახკომის კომისრის ა. ლუნაჩარსკის პირით საქართველოს მთავრობას პირდაპირ უთხრა: „კარგად მოუარეთ მარჯანიშვილს, მიეცით მას კარგად მუშაობის სრული შესაძლებლობა. თუ ამას არ გააკეთებთ, ჩვენ მას წაგართმევთ“.

არ შეისმინეს გაფრთხილება. საქართველოს პრესაში დაიწყო მარჯანიშვილის წინააღმდეგ კამპანია. საბჭოური ცენზურა სულ უფრო და უფრო მკაცრი ხდებოდა. ინტელიგენციის „მოთვინიერების“ პროცესი ღრმავდებოდა.

1932 წლისათვის მარჯანიშვილის ბრალდებათა ნუსხაში უკვე იყო:

„კოტე მარჯანიშვილი არის ბურჟუაზიული ესთეტი“.

„კოტე მარჯანიშვილი ქართულ დრამატურგიას ექცევა არასაბჭოურად“.

„კოტე მარჯანიშვილი ანგარიშს არ უწევს პარტორგანიზაციას“.

„კოტე მარჯანიშვილის თეატრში გაბატონებული იყო ნვრილბურჟუაზიული ტენდენციები, იფლანგებოდა სახელმწიფოს ფული“.

გაზეთმა გამოაქვეყნა სტატია სათაურით: „უმჯობესია უმსგავსობის დასრულება, ვიდრე დაუსრულებელი უმსგავსობა“. ქვესათაურად აქვს „კ. მარჯანიშვილის თეატრი გადაიქცა „ოჯახის“ მოკინკლავე ჯგუფების სათარეშო ადგილად“, „მარჯანიშვილს მასზე დაკისრებული მოვალეობა უკუღმა აქვს გაგებული“, „თეატრზე უნდა იხარჯებოდეს ათასები არა კ. მარჯანიშვილის უნიჭო ნათესავების სავარჯიშოდ, არამედ საბჭოთა თეატრის შესაქმნელად“, „თეატრში დამდგარ სიმყრალეს ვეღარ უძლებს კულისები, თეატრი ინგრევა მარჯანიშვილის ხელში“.

ყველა მასალა წარმოადგენდა მოსამზადებელ ეტაპს კოტე მარჯანიშვილის რეპრესირებისათვის. სიკვდილით დაასწრო დახვრეტას!..

ასეთი პოლიტიკური ფონი იზოლირებული არ იყო თეატრის შიდა ცხოვრებისაგან, თეატრიდან აწვდიდნენ ინფორმაციებს. შვილს სწერდა: „საერთო აპათია მაქვს ყველაფრის მიმართ. სულ მუდამ უცხო ხალხში ვარ. ცხოვრების დასასრულს მარტოობაში აღმოვჩნდი“.

სულის შემძვრელი სტრიქონებია!..

აკაკი ხიდაშელის შესრულებით მუდამ იგრძნობა ეს „საერთო აპათია!“..

კოტე მარჯანიშვილის შინ და გარეთ კრიტიკის ქარცეცხლის პერიოდს დაემთხვა 1931 წელს მისი დის დაჭერის ფაქტიც, ბევრი იზრუნა მის გამოსახსნელად, მაგრამ ანგარიში არ გაუწიეს.

მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა, რომ მსახიობის ბუნება ყველგან ერთია. თუ წარმატება აქვს — მისი დამსახურებაა, თუ მარცხდება - რეჟისორის ბრალია. ამიტომ ქართველი რეჟისორის ისტორია - რეჟისორთა დევნის ისტორიაც არის, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილის ბედი მაინც უმადურობით გამოირჩევა. ისტორიულად უმოკლეს პერიოდში ორჯერ აიძულეს თეატრიდან წასვლა.

უშანგი ჩხეიძე, რომელმაც მეგავარსკვლავივით გამოანათა მარჯანიშვილის ხელში, თავის ავადმყოფობასაც კი მარჯანიშვილს აბრალებდა. უშანგი ვ. ტაბლიაშვილს მისწერა: „რუსთაველის თეატრში რომ დავრჩენილიყავი, დღესაც სცენაზე ვიქნებოდი. მარჯანიშვილმა ჩემს მხრებზე დაიწყო თეატრის შენება და ასეთ დატვირთვას ჩემმა ჯანმა ვერ გაუძლო“.

ესეც ასე. რა კომენტარი შეიძლება? - არაფერი!..

დ. ანთაძეს მიაჩნდა, რომ მარჯანიშვილი ყველაფერში უცნაური იყო. ასევე „უცნაური“ იყო თავადაც. როცა მარჯანიშვილის თეატრში მას აუმხედრდნენ და მოითხოვეს მთ. რეჟისორის თანამდებობიდან გადაყენება, მარჯანიშვილმა დაიცვა და გადაარჩინა. ცოტა ხნის შემდეგ კი თავად მონაწილეობდა მარჯანიშვილის წინააღმდეგ მონყობილ სხდომაში. „აქ იყვნენ: „უშანგი ჩხეიძე, შალვა ლამბაშიძე, დოდო ანთაძე, ხათუნა ჭიჭინაძე და სხვები. სულ თორმეტი მსახიობი და რეჟისორი იქნებოდა“ (ვ. ტაბლიაშვილი). ნიჭიერად ქმნის დ. ანთაძის კოლორიტულ სახეს ზ. ბერიკაშვილი, გამოირჩევა სახასიათო თავისებურებებით.

უტაქტო იყო „დურჟის“ კორპორაციის მოთხოვნა - კოტე მარჯანიშვილი სამი დღე მაინც ყოფილიყო თეატრში. ფორმა იყო უხეში, მაგრამ მოთხოვნა — სწორი. კოტე მარჯანიშვილმა იგივე შეცდომა დაუშვა, როცა ხშირად მიდიოდა მოსკოვურ დადგმებზე. მიტოვებულ თეატრს (ისევე როგორც ტაძარს) ეშმაკის სული ეპატრონება ხოლმე. კონფლიქტი ტრაგიკულ სახეს იძენს, როცა ორი სიმართლე უპირისპირდება. ასეთ დროს ფასეულობების ხარისხი იხსნის კონფლიქტს. მარჯანიშვილთან კი ჩვენი ქართული უმადურობის სინდრომი სულ უფრო და უფრო მძლავრდებოდა. ეს იგრძნობა სპექტაკლის მეორე ნაწილში. ნინელი, გედეონი და მიტო კამათობენ „ხაშურის ისტორიის“ გამო.

ისტორია კი დრამატული იყო: „მიტო: მარჯანიშვილი უნებლიედ შეესწრო ერთ-ერთი მსახიობის ნათქვამ ფრაზას - „მოხუცი აღარაფერს ქმნის. იგი აღარაფერს გვაძლევს. ჩვენ კი შრომა გვწყურია, როლები, წარმატება გვინდა. როგორც ჩანს, დადგა დრო ვითხოვთ დატოვოს თეატრი, ჩვენ გავუძღვეთ თეატრს“...

მაყვალა - დედა, ჩემი სიკვდილი, ვინ თქვა ეგ?

გედეონი - ხომ ხედავ რა დანერეს. . დაინდეს.

ნინელი - საერთოდ რომ არ დაენერათ, რა მოხდებოდა?

(შემოდის ვერიკო. ყველანი ჩუმდებიან).

ტრაგიკოსი ქალი - დანერეს უკვე? მე უფრო მწარედ ვთქვი“ . .

იტყვის მწარედ და წავა.

„ხაშურის კრების ისტორიას“ დოდო ანთაძე ასე იგონებს: „გვიან ლამემდე გასტანა ცხარე კამათ-მა... უცერად გაიღო კარები და ხელზე ატატებული მარჯანიშვილი შემოიყვანეს. მარჯანიშვილს პლედი ჰქონდა მოხურული ბეჭებზე, უცნაურად უბრწყინავდა თვალები, უძლოურების დასაძლევად თურმე მას დროებითი ღონისძიება — მორფიუმი გაუკეთებია. ჩვენ ძლიერ გავგაკვირვა ბატონი კოტეს გამორჩენამ, რადგან მძიმე მდგომარეობაში მყოფი გვეგ უღლებოდა. ყველანი ფეხზე წამოვდექით, გარდა რამდენიმე „ოპოზიციონერისა“, რომლებიც ადგილიდან არ დაძრულან. . . „ყმანვილებო, ორი დღე დამაცადეთ - ორი თითი გვიჩვენა, - ან მოგკვდები ან მოვრჩები, მერე თქვენ იცით!. . და წამოუვიდა ლაპალუპით ცრემლები. საშინელი, შემზარავი სცენა იყო. . ვერაფერი მოვახერხეთ გვეთქვა. . კოტეს მეტი აღარაფერი უთქვამს, მხოლოდ ხელით ანიშნა წამიყვანეთო. . გაიყვანეს. . უსიტყვოდ დავიშალეთ“ . . .

გენიალური რეჟისორის სულიერი მკვლევლობის შექსპირული ტრაგიზმის ამ სცენას კიდევ უფრო დიდ მასშტაბს აძლევს ის, რასაც ანთაძე წერს: „მძიმე მდგომარეობაში მყოფი გვეგ უღლებოდა“ . . .

იცოდნენ „მძიმე მდგომარეობაში“ იყო და გასამართლება მოუწყეს! . . .

„ხაშურის ისტორია“ თბილისშიც გაგრძელდა. სპექტაკლში ორივე მოვლენა მთლიანობაშია გააზრებული და აზრობრივად ლოგიკურიც არის.

თბილისში საგანგებო სხდომის შესახებ ვ. ტაბლიაშვილი იგონებს: „კოტე მარჯანიშვილმა მითხრა - აგერ აქ დადეთი, ამ კედელთან! და ჩაჯდა სავარძელში. . დუმისის შემდეგ წამოდგა ლამბაშიძე.

- ბატონო კოტე! ამხანაგებმა გადანყვიტეს მე გელაპარაკოთ დღეს თქვენ. იგულისხმეთ, რომ ყოველი ჩემი სიტყვა და აზრი არის ჩვენი საერთო სიტყვა და აზრი.

კოტე მარჯანიშვილს მისი დამსახურების შეჯამების შემდეგ უთხრა, რომ იგი აღარაფერს ქმნის, ყველაფერი რაც გააკეთა, წარსულში დარჩა.

- აღარაფერს გაძლევთ? . . დიდხანს უყურა უშანგი ჩხეიძეს. . . ყველაზე ბოლოს ლამბაშიძეს შეხედა და მთელი ძალით უყვირა:

- დამიბრუნეთ „ოტელო“!

მნიშვნელობა აღარა აქვს, ვინ რა ხასიათზე დადგა - „ვერ გავიგე, რა გსურთ. . ცოტა ხნით ჩაფიქრდა და ოთახიდან გავიდა. . . ეს იყო უკანასკნელი დღე თავის თეატრში. მალე ტვინში სისხლის ჩაქცევით გარდაიცვალა მოსკოვში“ . . .

თითქოს ახალი არაფერი მომხდარა, რადგან : „ნათესავი ქართველთა ორგულ ბუნება არს, პირველთაგანვე თვისთა უფალთა, რამეთუ რაჟამს განდიდნენ, განსუქდნენ და დიდება ჰპოონ და განსუენება, ინყებენ განზრახვად ბოროტისა“ . . .

ასე სჯერა დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსს. .

ასე ხდებოდა ქართულ თეატრშიც! . . .

თანდათან ცარიელდება მარჯანიშვილის თეატრის სცენა, ადამიანთა გარეშე, სადღაც ტყეში სიკვდილს მონატრებულ მარჯანიშვილს, თავისი ხალხის გარეშე მაინც არ შეუძლია ცხოვრება და სევდიანად კითხულობს: „იქნებ დოდოს დაუძახოთ“ . . .

- „წავიდა!“ . . .

- „იქნებ შალიკოს დაუძახოთ!“ . . .

- „წავიდა!“ . . .

- „უშანგის?“ . . .

- „შეუძლოდ გახდა-წავიდა!“ . . .

ისევ მათთან მოუხდა გამოსათხოვარი შეხვედრა, ფული უნდა ისესხოს და ამიტომ? . . .

იქნებ მასესხოთ სამგზავრო ფული მოსკოვამდე? . . . 27 მანეთი. . . თუ ვიცოცხლე, დაგიბრუნებთ“ . . .

მე ასე მიაბხეს: თურმე ადრე გავიდა სადგურში. ბაქანზე დიდხანს, ნერვიულად დადიოდა. ვაგონში ბოლო წუთამდე არ შევიდა, ელოდებოდა, იქნებ ვინმე მოსულიყო გასაცილებლად. სულს უკლავდნენ, ტანჯავდნენ და მაინც მათ გარეშე სიცოცხლე არ შეეძლო. ვიღაცას მაინც ელოდებოდა... .

ვის შეუძლია გენიოსის სულის უფსკრულში ჩახედვა? - არავის! . . . ბოლომდე უცნობი რჩება. . .

უცნობი დარჩა კოტე მარჯანიშვილის სულის ტრაგედიაც. . .

დებიუტი

„კრეპის უკანასკნელი ფირი“ ნანუკა სიფაშვილი

ყოველთვის საინტერესოა, როდესაც ამა თუ იმ პროფესიაში ახალი სახელი ჩნდება. ეს ნიშნავს იმას, რომ განსხვავებული ხელწერის, ინდივიდუალობის, თვითყოფადობის მქონე კიდევ ერთი ახალგაზრდა პროფესიონალით მდიდრდება ესა თუ ის პროფესია. გარდა ამისა, ყოველივე ამაში ბუნების კანონზომიერებაც იკითხება. ვეველაფერთან ერთად, ორმაგად სანისარულაა, როცა პროფესიულ გზას შენი აღზრდილი დაადგება.

ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ ამ ნომრის მკითხველს სიამოვნებით წარუდგენ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის თეატრმცოდნეობის სპეციალობის სამი სტუდენტის საკურსო ნამუშევარს. მკაცრ ოჩაიშვილი, ნინო კენჭაძე და ნანა სეფაშვილი ამჟამად ბოლო, დამამთავრებელ IV კურსზე არიან. სულ რაღაც ნახევარ წელიწადში ისინი უნივერსიტეტს დამთავრებენ. ექვს თვეში ჩემი კოლეგები გახდებიან. სისარულთან ერთად, ოდნავი სევდა, ნაღველი მაინც თან ახლავს ვეველაფერ ამას. მე მათთან სამი წელი გავატარე... თითოეულ მათგანს მიეჩვიე. მათი პროფესიული ჰორევილი ნაბიჯები მასწავლეს, როცა ელემენტარული, მარტივი საფარგულით ვცდილობდი გავეყვარებო, თუ რა არის სპექტაკლი... როგორ უნდა გავაანალიზოთ იგი, ამოვხსნათ რეჟისორული გადაწყვეტა, როგორ შევფასოთ მსახიობთა ნამუშევარი... დასაწეისი ყოველთვის რთულია... სკოლიდან ახლად მოსულთ, ჯერ კიდევ არ ესმით, რატომ განვიხილავ მათ ჰორევილ წერით მცდელობას ასე კრიტიკულად; რას მოვითხოვ მათგან; მე კი მიჩვენება, რომ რაღაც დაუძლეველ ტვირთს შეეჭვიდეს; ხანდახან საკუთარი თავის რწმენასაც კარგავ და გკონია - ამ საქმიდან არაფერი გამოვა... მოთმინება და შეუპოვრობაა საჭირო... მერე, ნელ-ნელა ჩნდება ნათელი ლაქები... ჯგ უფში ზოგიერთს ოდნავ რაღაც გამოსდის... ეს დამატებით სტიმულს გაძლევს...

ზოგი უფრო ადრე იხსნება, მიზანს მალევე აღწევს. სხვას მეტი დრო სჭირდება, სრული კურსის დასრულებამდე, მაგრამ, ვეველა განუმეორებელია. თითოეულ მათგანს თვითყოფადი, განსხვავებული სამეარო აქვს... მათთან ურთიერთობა შინაგანად გამდიდრებს.

ჟურნალის ამ ნომრის მკითხველი გააცნობა ნამუშევრებს, რომლებიც მათ გასულ სასწავლო წელს შექმნეს. ყოველი მათგანი იბეჭდება თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის გაზეთ „დურუში“-ს. სეფაშვილმა გასულ წელს „თეატრი და ცხოვრების“ ფურცლებზე უკვე გამოაქვეყნა მცირე მოცულობის ჩანახატი. მ. ოჩაიშვილისა და ნ. კენჭაძისათვის კი დღევანდელი ზუბლიკაცია პროფესიულ ჟურნალში დებიუტია. თითოეულმა მათგანმა თავისი ჰორევილი, მეტ-ნაკლებად სრულფასოვანი რეცენზია შექმნა. ამათგან სამი ქართულ თეატრში დადგმული სპექტაკლების განალიზება-შეფასების მცდელობაა. გარდა ამისა, ნ. კენჭაძე, მიმდინარე წლის დასაწეისში, თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო გაერთიანების ხელშეწყობით ზოლონეთში იმეოფებოდა. მისი მეორე რეცენზია, სწორედ იქ ნანას წარმოდგენას ეხება.

აქვე ვსარგებლობ შემთხვევით და უდრემეს მადლობას ვუხდის შემოქმედებითი კავშირის - საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ჟურნალის „თეატრი და ცხოვრება“ რედაქციას მხარდაჭერისათვის. ვფიქრობ, დღევანდელი დებიუტანტების სახით, ჟურნალი მომავალში კარგ ავტორებს შეიმეენ.

დასასრულ, ბარემ ერთ „საიდუმლოსაც“ გავუმხელ მკითხველს - ოდესღაც, დიდი ხნის წინ, სტუდენტობისას, მეც ამ ჟურნალის ფურცლებზე მქონდა დებიუტი. ასე რომ, შეიძლება ითქვას, კარგად მაქვს დაცდილი!..

გიორგი ცეიტშივილი
პროფესორი

კრები მარჯანიშვილის თეატრის სხვენში ცხოვრობს. მის ბუნავს არც ისე ბევრი სტუმარი ყავს.

ველოდებით...
ცოტა ხანში კრებიც მოდის, კარს აღებს და ჩვენც მაშინვე შევედივართ მასთან. კრები პატარა სანთელს ანთებს, მაგრამ სანთელი ისე ბჟუტავს, რომ თითქმის სრულ სიბნელეში ვცდილობთ, საკუთარი ადგილი მოვნახოთ მოხუცის სახლში. ზოგი უკმაყოფილოა, მაგრამ ეს ხომ კრების ბუნავია, ის კი იმით გვინათებს, რაც გააჩნია.

სიბნელეს თვალს ვაჩვენებ და უკვე ვხედავთ მოხუცის ლანდს, აქეთ-იქით რომ დაიარება. ნელ-ნელა ვარჩევთ მიმოფანტულ ძველმანებ-

საც, ცარიელ ბოთლებს, სკივრს. ამ არეულობაში მოლბერტისთვისაც ყოფილა ადგილი...

სიჩუმე... თითქმის არაფერი ხდება... და, აი, ისევე აღშფოთებული მაყურებელი... მაგრამ ეს აუცილებელი იყო ბეკეტის პიესისთვის. შეუძლებელია, ქუჩიდან შემოსულმა იმავე წამს გადაინაცვლო ბეკეტის თეატრში, ეს ხომ არ არის ჩვეულებრივ იაფფასიან სპექტრებს დამსგავსებული პიესა. ბეკეტი ყველა სხვა დრამატურგისგან განცალკევებულად დგას და მას სჭირდება დრო და სიჩუმე.

სცენოგრაფია ქმნის ზუსტად ისეთ გარემოს, რომელიც საჭიროა კრების შინაგანი სამეაროს სრული აღქმისთვის, მისი წარსულის და დღევანდლობის გასაგებად. ამ შემთხვევაში, სცენ-

ნის გადატვირთვა პირიქით, აუცილებელიც კი იყო, მიუხედავად იმისა, რომ ბეკეტის დრამატურგია თავისთავად მოიაზრებს მინიმალურ დეკორაციას.

მისი საცხოვრებელიც და თავად კრეპიც ბევრად განსხვავებულია პიესაში აღწერილისგან, მაგრამ ეს არავითარ დისკომფორტს არ ქმნის, პირიქით, სხვაგვარ გააზრებას გვთავაზობს, რაც აუცილებელიც კია მრავალჯერ, სხვადასხვა ქვეყანაში წარმოდგენილი პიესის დადგმისას.

როცა რეჟისორი ირჩევს პიესას, ის უკვე მისი კუთვნილება ხდება და მან უნდა შექმნას სრულიად ახალი ნაწარმოები წინააღმდეგ შემთხვევაში, რაღა აზრი ექნება ერთი პიესის სხვადასხვა რეჟისორის მიერ დადგმას. მაშინ იარსებებდა ერთი პიესის მხოლოდ ერთი დადგმა, კოპირება სცენაზე. პიესა და სპექტაკლი ორი დამოუკიდებელი მოვლენაა და არ არის საჭირო ისინი ტყუპებივით გავდნენ ერთმანეთს.

კრეპის ბუნაგში დრო გაყინულია, აქ მხოლოდ წარსულია. აქ არ არსებობს არც აწმყო და არც მომავალი. საათიც გაჩერებულია. კრეპი ხშირად ცდილობს მის ამუშავებას. მხოლოდ ასე თუ შეძლებს იარსებოს ამ სივრცეში, მაგრამ საათი აღარ იმუშავებს და ეს კრეპმაც კარგად იცის.

რომელი საათია?! რა მნიშვნელობა აქვს, რომელი საათია!

კრეპს აღარაფერი დარჩენია ძველმანებისა და საკუთარი ხმის ჩანაწერების გარდა. ხანდახან ცდილობს კიდევ ამ წარსულის ბუნაგში შექმნას აწმყო, რომელიც არ გააჩნია. ცდილობს გაითამაშოს რაღაც ისტორიები, თითქოს მის ცხოვრებაში კიდევ ხდება რაღაც. ჩიტი შემოფრინდა მის ოთახში, მან მოკლა, მერე მისი პანაშვიდიც მოაწყო. მგლოვიარე კრეპი... ცარიელ სხვენში ხალხის ხმა ისმის, მაგრამ ეს ხმა მხოლოდ კრეპის ფიქრებშია, მის გონებაში.

თვითმფრინავმა გადაიფრინა სხვენის თავზე, კრეპი კი სასწრაფოდ სკივრში ძვრება და თეთრ დროშას აფრიალებს. მას არავინ დევნის, არავინ ემუქრება. ეს იცის კრეპმა, მაგრამ მას სჭირდება, რომ ვიღაც ამჩნევდეს, მას უნდა რომ ჰქონდეს აწმყო.

რომელი საათია? რა მნიშვნელობა აქვს, რომელი საათია?

კრეპს უკვირს ძველი ფირების აღმოჩენა, თითქოს აღარაფერი ახსოვდა მათზე, მაგრამ, როგორც კი ირთვება ფირი, მაშინვე ვხვდებით, რომ ეს ჩანაწერები უამრავჯერ აქვს მოსმენილი, ფირს ასწრებს კიდევ ფრაზების თქმას. რამდენიც არ უნდა ეცადოს, დაივიწყოს, მას

მანც ახსოვს ყოველი სიტყვა, ყოველი განცდა. მისი სახე აღწერს გრძნობების ცვალებადობას, ყოველ ემოციას.

ეს ყველაფერი დაუსრულებელია. ეს გაყინული წარსულია. აქ ინყება და მთავრდება, ინყება და მთავრდება... ერთი და იგივე... ერთი და იგივე...

შეეშვი ამ ბოღვას და დანექი...

შეეშვი და დანექი...

უსმინე დილის ზარებს...

უსმინე დილის ზარებს...

გიმღერია ერთხელ მაინც? მთელი ცხოვრება ეძებდა მუსიკას თავის ცარიელ ცხოვრებაში და არასოდეს უმღერია, ალბათ არც შეეძლო და იმიტომ, მაგრამ ბოლოს, სიცოცხლისა და სიკვდილის ზღვარზე მყოფი აღმოაჩინეს მელოდიას, რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე დაყვებოდა. ბოთლებში ჩაბერვით ნაპოვნი ხმები. მოხუც კრეპს ახლა უკვე შეუძლია მშვიდად იყოს, მან იპოვა მუსიკა სიჩუმეში.

თავი მოიკლას? სცადა, მაგრამ ეს არც ისე ადვილია. ბუნაგი დანჯვს? მაგრამ ამას ხომ არ მოყვება შედეგი? მისი წარსული მაინც მის გვერდით იქნება, სადაც არ უნდა წავიდეს. ამიტომაც შეკარი ერთ გულად ყველაფერი, რაც გაგაჩნია, ის ცარიელი ბოთლებიც მუსიკა რომ აღმოაჩინე მათში და იხეციალე წარსულთან ერთად. ამის იქით აღარაფერი იქნება....

რომელი საათია? რა მნიშვნელობა აქვს, რომელი საათია?

P.S. „კრეპის უკანასკნელი ფირი“ – ეს ის შემთხვევაა, როცა სპექტაკლის შემოქმედებითი ჯგუფის თითოეულმა წევრმა იცის, რა ავალია მას. აქ არაფერია ზედმეტი. რეჟისორული ხელოვნება კარგად ერწყმის სამსახიობო ოსტატობას, მათ ნამუშევარს მუსიკალური გაფორმება ავსებს და ეს ყველაფერი ერთად მოცემულია შესაფერის გარემოში, ზუსტად მორგებულ დეკორაციაში. რაც შეეხება სპექტაკლის ფინალს, ეს ერთ-ერთი საუკეთესო სცენა იყო მათ შორის, რაც კი ოდესმე მინახავს.

მთელი სპექტაკლი ემოციებზეა აგებული. მსახიობის ტექსტი მინიმალურია. ის უსმენს ფირებს და მისი სახე ისე იცვლება ყოველი სიტყვის გაგონებისას, რომ გიჩნდება განცდა, თითქოს ეს ხმა ფირიდან კი არ ისმის, არამედ თავად კრეპი ამბობს იმ წუთებში. ეს საკმაოდ რთული ამოცანაა, თუმცა მარტონ ეგუტიამ (კრეპი) ეს შესანიშნავად მოახერხა. ის სრულიად მარტოა სცენაზე და მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ახერხებს იმას, რომ მაყურებელმა ერთი წამითაც კი არ მოადუნოს ყურადღება და არც ერთი მისი ნაბიჯი არ გამოიჩინოს.

მარლენ ეგუტიას მიერ შექმნილმა კრეპის სახემ იმდენად დიდი თანაგრძნობა გამოიწვია, რომ სულ რაღაც რამდენიმე წუთში ის საოცრად ახლობელი გახდა მაყურებლისთვის. მას ნამდვილად სჯერა თითოეული სიტყვის, რომელსაც ამბობს და დარწმუნებულია ყველა ქმედებაში. მაშინ, როცა მთელი დატვირთვა ემოციაზე მოდის, შესაძლოა მსახიობმა გადააჭარბოს კიდეც თამაშის დროს, მაგრამ ბატონი მარლენი იმდენად გულწრფელია კრეპის განსახიერებისას, რომ მის ქმედებაში არ არის რაიმე ზედმეტი და გადაჭარბებული. მისი სახე კი იმდენად ერგება კრეპს, როგორც პერსონაჟს, რომ უკვე შეუძლებელიც კი ხდება წარმოიდგინო ვინმე სხვა მის ადგილას. მოხუცი კრეპი ნამდვილად არის ბატონი მარლენის ერთ-ერთი ყველაზე დასამსხვრებელი და წარმატებული როლი.

ვერ ვიტყვით, რომ ნიკა ლუარსაბიშვილის სპექტაკლი პიესის იდეალური დადგმა იყო, მაგრამ მას თავისუფლად შეგვიძლია ვუნოდოთ კარგი სპექტაკლი. აუცილებლად აღსანიშნავია, რომ რეჟისორი ჯერ ისევ სტუდენტია. და მაშინ, როცა მას უკვე შეუძლია წარმატებით დადგას ისეთი დრამატურგის პიესა, როგორც სემუელ ბეკეტია, შეგვიძლია მომავალში ამ რეჟისორის დიდი იმედი ვიქონიოთ.

ჯერ კიდევ ეტიუდების ფესტივალის დროს, ყველასგან გამოირჩეოდა ლუარსაბიშვილის დადგმები. ამიტომაც, მის წინასაადიპლომო ნამუშევარს დიდი იმედით ველოდი და გამართლდა კიდეც. ნიკა ჯერჯერობით ერთადერთი ახალგაზრდა რეჟისორია, ვის გამოც ვფიქრობ, რომ ქართული თეატრის გადარჩენის შანსი ჯერ კიდევ არის.

„შთამაშობთ სტრინდბერგს“

ბაკო გოჩაშვილი

დ ე ბ ი უ ტ ი

უცნაურია, იჯდე სცენაზე და ისე ადევნებდე თვალს სპექტაკლს. ამჯერად, რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე მიგვიჩინეს ადგილი რობერტ სტურუასა და ანდრო ენუქიძის მიერ დადგმული სპექტაკლის „ვთამაშობთ სტრინდბერგს“ სანახავად. სცენაზე მყოფი მაყურებელი მსახიობებთან ისე ახლოსაა, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ზღვარი მაყურებელსა და მსახიობთა სივრცეს შორის უნდა დაირღვეს. იქნებ, ზოგიერთი ჩვენგანი ჩაერთოს კიდეც სპექტაკლის მსვლელობაში, მაგრამ სულაც არა! მსახიობებისთვის თითქოსდა სულერთია, ჩვენ, კრიტიკოსის სათვალთ შეიარაღებული დამსწრე საზოგადოება, პარტერში ვისხდებით, თუ რუსთაველის თეატრის სცენაზე.

სპექტაკლის დასაწყისში საოცრად იდუმალი და ამოუცნობი გრძნობა დამეუფლა იმ თეთრი ტილოს გამო, სცენის უდიდეს ნაწილს რომ ფარავდა. წარმოდგენის დაწყებისას კი ზემოთ აინია და თეთრი, აქა-იქ დაგლეჯილი, ცასავით გვეხურა თავზე. მოქმედების სივრცე რამდენიმე ნაწილად არის გაყოფილი. მის ერთ ბოლოს თუ დავუკვირდებით, ეგზოტიკურ სამყაროში აღმოვჩნდებით. ასეთ შთაბეჭდილებას არსებული დეკორაცია ქმნის – კიბეზე გაფენილი ნოხი, მწვანე მცენარეები, ნაირ-ნაირი ხილი, მტვრიანი პიანინო, რომელიც ძირითადად დისონანსურ ბგერებს გამოსცემს ხოლმე. ბგერებს, რომლებიც გვაუწყებენ, რომ თურმე არაჰარმონიულ სამყაროში მოვხვდით, სამყაროში, სადაც ბევრი რამ არის ამოსახსნელი. სცენის მეორე ბოლოში არის კარი, მის მიღმა ყოველთვის შემზარავი

გუგუნი ისმის. სცენის შუა ნაწილს კი უბრალო მაგიდა და სკამები იკავებს, სადაც ჩვენი გმირები სასმელით, ბანქოს თამაშითა და გაზეთის კითხვით კლავენ დროს. ასევე, აქ არის სარწევლა სკამი და ტელეგრაფი, ნითელი სირენითა და მისი შემადრწუნებელი ხმით.

საინტერესო, მძაფრი და ოდნავ საშიშიც კი არის მომენტები, როდესაც წამიერი სიბნელე ისადგურებს დარბაზში. ასეთი ნამები მონოტონურად მეორდება მთელი სპექტაკლის მსვლელობისას. მიზანი ალბათ ერთია, რომ მაყურებელმა მუდმივად ფხიზელი თვალით უყუროს მსახიობთა მოქმედებას და, შესაბამისად, უდიდესი სიფხიზლით აღიქვას ამბავი, რომელიც ვითარდება მის თვალწინ.

მაღევე ვიგებთ, რომ დღეს თათული დოლიძისა და ზვიად პაპუაშვილის გმირების – ალისასა და ედგარის ქორწინებიდან ოცდახუთი წელი გავიდა. ისმის რიტორიკული კითხვა: „რა საჭიროა უბედურების ოცდახუთი წლისთავის აღნიშვნა?“ დრამატულ მომენტს კი ის ქმნის, რომ ამ შეკითხვას შავებით მოსილი, მგლოვიარე ალისას მიმიკები ამშვენებს და მისთვის გამზადებულ ყვაილებს სცენაზე მსხდომი მაყურებელი ინანილებს. ცხადია, რომ ჩვენ წინ უნდა გათამაშდეს ოჯახური ტრაგედია, მთელი თავისი სიმძაფრით, რომელშიც სრულიად მოულოდნელად მესამე პერსონაჟიც ჩაებმება.

ეს უკანასკნელი გამოჩნდება ნითელი მოტოთი, რომლის ადგილიც, მე თუ მკითხავთ, სულაც არ იყო ამ საღამოს რუსთაველის თეატრის სცენაზე. მოქმედებაში შემოჭრილ ახალ გმირს,

სახელად კურტს, რომლის როლსაც ლევან ხურცია ასრულებს, აჟიოტაჟი, შიში და პანიკა შემოაქვს. თუმცა, ერთ წამში ყველაფერი იცვლება და დარბაზში მყოფნი უსაზღვრო მელანქოლიასა და სენტიმენტალიზმს მიეცემიან. ამ ყველაფერს უფრო მეტად აღრმავებს წყნარი მუსიკა, იისფერი განათება. ქმრის თვალწინ თამაშდება ინტიმური სცენები. ალისასა და კურტის ცეკვა გაუღენთილია სითბოთი, სინაზით, თრთოლვით. მათ შორის იბმება ძაფი, რაც უდიდეს ინტრიგასა და ინტერესს იწვევს მაყურებელში. ედგარი თითქოს დირიჟორობს ამ ყველაფერს. სკამზე მშვიდად მინოლილა და აუღელვებლად ადევნებს თვალს ოცდახუთი წლის წინ დაწყებული ისტორიის გაგრძელებას.

სცენაზე გათამაშებული სასიყვარულო სცენები თითქოს სიამოვნებას უნდა აღძრავდეს მაყურებელში, მაგრამ აშკარად იგრძნობა გულწრფელობისა და დამაჯერებლობის ნაკლებობა. ალისა და კურტი ნეტარებას მიეცემიან, ერთმანეთს ეძებენ და ამავე დროს ერთმანეთს გაუბრალებენ. ერთმანეთს შემოხვეულნი იატაკს გაიხდიან სარეცელად. მესამე პირი კი, ვინც სრულიად ზედმეტია ასეთ წამებში, თავზე წაადგება მათ და ტილოს გადააფარებს. რატომ? ალბათ იმიტომ, რომ რეალობის ხედვა უფერული სათვალთ ბევრად ძნელია, ვიდრე მისი დაფარვა და თავის მოტყუება, რომ მათი ცოლ-ქმრობის ეს საძულველი პერიოდი ოდესმე გაივლის.

ხშირად ტრაგიკულ სცენას — კომიკური და, პირიქით, კომიკურ სცენას ტრაგიკული ცვლის ხოლმე. მოქმედება საკმაოდ სწრაფად განიცდის ცვლილებას. კურტის აღსარებას, თუ როგორ უყვარს ალისა, მოჰყვება ედგარის სარკაზმით სავსე თამაში, როდესაც ის მღვდელს განასახიერებს და ცდილობს გაიგოს თანახმაა თუ არა „მომავალი წყვილი“ ერთმანეთს შეჰფიცონ სიყვარული. საქონილო ცერემონიიდან სასამართლოზე გადავინაცვლებთ, სადაც „ქურდბაცაცა“ კურტის დაკითხვა მიმდინარეობს, მაგრამ მალევე ვბრუნდებით არსებულ რეალობაში, სადაც კურტი თავის მეტოქეს დაშნით ემუქრება. ის კი სიმღერ-სიმღერით ცდილობს მტრის მოგერიებას. ყველა ზემოთ ხსენებული სცენა გაუღენთილია სარკაზმით. უდიდესი ირონია იგრძნობა მოქმედი გმირების თითოეულ სიტყვასა თუ ქმედებაში. ერთმანეთს ეფერებიან, სიკვდილით ემუქრებიან, ახალ დაპირებებს აძლევენ, ერთმანეთი სძულთ, გულს ტკეპენ და ამ ყველაფერს აკეთებენ მხოლოდ და მხოლოდ იმ ღვარძლის ამოსანთხევად, რომელსაც ბუდე აქვს გაკეთებული თითოეული მათგანის გულში.

სპექტაკლის მსვლელობისას ხანდახან სიუჟეტური ხაზი იკარგება, მაგრამ ეს სულაც არ

ნიშნავს იმას, რომ მაყურებელი აბსურდის სამყაროში იწყებს მოგზაურობას. არის სცენები, რომლებიც რამდენჯერმე მეორდება, თუმცა თითოეული მათგანი სულ მცირე ცვლილებას მაინც განიცდის ხოლმე. სპექტაკლში ასახული მოვლენა ხაზს უსვამს ოჯახურ ტრაგიკულ და ნათლად წარმოაჩენს მის სუსტ ნერტილებს, რომ უმნიშვნელო დარღვევაც კი იწვევს მის ნგრევასა და გაუფერულებას. სწორედ ასეთ დარღვევად შეიძლება მივიჩნიოთ კურტის გამოჩენა, რაც აფორიაქებს ცოლ-ქმრის ცხოვრებას და ანადგურებს აქამდე არსებულ „ოჯახურ ჰარმონიას“.

ამ ყველაფერს უფრო მეტად ამტიცებს ცოლ-ქმრის თამაში, მიბადონ გაურკვეველი ჯიშის ცხოველებს. მათი ასეთი ქმედებით იწყება და მთავრდება სპექტაკლი. არაჩვეულებრივად ასრულებს საკუთარ როლს თათული დოლიძე. მისი თითოეული მოძრაობა არის ძალიან მოქნილი და ენერგიული. იგი განასახიერებს პერსონაჟს, რომელსაც თითქოსდა ბედი დასცინის. მეორდება იგივე, რაც ერთხელ უკვე მოხდა მის ცხოვრებაში, როდესაც კურტმა მიატოვა, რის შემდეგაც ცოლად გაჰყვა ედგარს. ეს არის ქალი, რომელიც ცხოვრობს საკუთარ მესხიერებაში მჭიდროდ ჩაბეჭდილი გამოუსადეგარი მოგონებებით. თათული დოლიძე შესანიშნავად ახერხებს მივიდეს მაყურებელამდე და გაუზიაროს მას ყველა ის განცდა, რასაც თვითონ განიცდის, იქნება ეს სევდა, სიხარული, იმედგაცრუება თუ სინანული. კურტის გამოჩენამ უდიდესი ცვლილება მოახდინა მასში. ამ მოულოდნელმა შეხვედრამ განუახლა მათ ლტოლვა, აავსო ისინი გზებით, ტრფობითა და ტემპერამენტით, მათ გულელებში ვნებამ და ერთმანეთის დაუფლების სურვილმა დაიწყო ბობოქრობა, მაგრამ, როგორც ყოველთვის, ახლაც ყველაფერი თავის ადგილს უნდა დაუბრუნდეს. თათული დოლიძე დადლილი ქალის გამომეტყველებითა და ცხოველისათვის დამახასიათებელი მიმიკებით განაგრძობს ცხოვრებას ქმართან ერთად.

ზვიად პაპუაშვილის პერსონაჟი უზომოდ ცინიკოსია. შესანიშნავად ხვდება ყველაფერს, მაგრამ თითქოს თავს აღარ იწუხებს იმაზე ფიქრით, რომ ცოლს სხვისკენ მიუწევს გული. ეს ბუნებრივიცაა, მათ ხომ მხოლოდ სიძულვილი და ზიზღილა შერჩათ ერთმანეთის მიმართ ოცდახუთწლიანი თანაცხოვრების შედეგად. ზვიად პაპუაშვილი ქმნის ოდნავ შეშლილი, ავადმყოფი კაცის სახეს. მისი გმირი აბსოლუტურად იცვლება ერთ-ერთ სცენაში, როდესაც კურტი მას დიდი ოდენობის ფულს აძლევს. შოკისმომგვრელი სიახლით თავზარდაცემული ზვიად პაპუაშვილი-ედგარი გულის წასვლასაც კი გაითამაშებს იმ ბედნიერების გამოსახატა-

ვად, რასაც ფულის ქონა ანიჭებს მას. მისთვის აღარ არსებობს რწმენა ოჯახისა, სიყვარულისა და ურთიერთგაგებისა. უარს ამბობს საკუთარ ცოლზე და კურტს ვალად სდებს კიდეც მის წაყვანას, როდესაც ეუბნება: „ვალდებული ხარ, რომ აღისა წაიყვანო!“ თუმცა, სპექტაკლის დასასრულს მასაც მოუწევს ცხოველის როლის ათვისება და საძულველი ცხოვრების გაგრძელება.

ლევან ხურცია კი განასახიერებს პერსონაჟს, რომლის გამოჩენაც ქარიშხალს ჰგავს, ქარიშხალს, რომელსაც შეუძლია აქამდე არსებული სიმშვიდე ქაოსით შეცვალოს. თვითონ კი ისე გაქრეს, თითქოს არც არაფერი მომხდარიყო. მიუხედავად ამისა, არის მომენტები, როდესაც ლევან ხურცია წარმოგვიდგენს გაუბედავ, ოდნავ შეშინებულ კურტს. ეს ხდება მაშინ, როდესაც სპექტაკლის მოქმედი გმირები მსუბუქი მელოდიით გაჟღერებულ ერთმანეთისადმი ლტოლვის მორევში იძირებიან. ის არის წარსულის ლანდი, რომელიც საჩუქრებით აღჭურვილი დაბრუნდა წლების შემდეგ მხოლოდ იმიტომ, რომ კიდე ატკინოს გული ქალს, რომელიც მზადაა ამჯერად მაინც წავიდეს მასთან ერთად ბედნიერების მოსაპოვებლად. მაგრამ ცხოვრება არც ისეთი ლამაზი ზღაპარია, როგორც ხანდახან გვგონია ხოლმე. ლევან ხურცია-კურტი კვლავ ტოვებს ჩვენ წინ გათამაშებულ „ოჯახურ ჰარმონიას“ და თავს მხოლოდ შემდეგი ფრაზით იმართლებს: „რაც მოკვდა, მოკვდა!“

ფრიდრიხ დიურენმატის პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი „ვთამაშობთ სტრინდბერგს“ არის შესანიშნავი მაგალითი იმისა, რომ ადამიანები ხშირად აჩრდილებს ემსგავსებიან. აჩრდილებს, რომლებიც მიცურავენ საკუთარი ნების საწინააღმდეგო დინების მქონე ტალ-

ღებში. მათ არსებობას ასულდგმულებს წარსულის უნაყოფო მოგონებები. გაურკვეველია, შეძლებენ თუ არა ხორცშესხმულ არსებებად გადაქცევას და იმ აზრის უარყოფას, რომ მათგან მხოლოდ „ნეხვი დარჩება!“

რაც შეეხება მსახიობებს, ისინი თამაშობენ საკმაო ბუნებრივობით. მათი თამაში იმდენად დამაჯერებელია, რომ სპექტაკლის დასასრულს მაყურებელს უჩნდება სინანული წარსულის მიმართ. თათული დოლიძე, რომლის თამაშიც შინაგანი განცდის სიძლიერით გამოირჩევა, ძალიან კარგად ახერხებს მიაღწიოს ყველაზე მნიშვნელოვანს და გახადოს მაყურებელი სპექტაკლის თანამონაწილე. მას ამკარად აქვს გათავისებული თავისი როლის თითოეული ნიუანსი. „თუ როლს შეიგრძნობ, ყველაფერი თავისთავად მოვა,“ სწორედ ამას ქადაგებდა ცნობილი ქართველი რეჟისორი, მიხეილ თუმანიშვილი.

არ შეიძლება უყურადღებოდ დავტოვოთ სცენა, როდესაც პიანინოსთან მჯდარი, მუსიკალური ნაწარმოების შესასრულებლად მომზადებული ედგარი წამოიძახებს ერთადერთ სიტყვას – რუსეთი. დარბაზი წითელი, ცეცხლისფერი შუქით ნათდება. სცენის ერთ-ერთ ბოლოში მდგარი მილიდან კი კვამლი ამოიფრქვევა. ეს შეიძლება ჩავთვალოთ რეჟისორის მიერ ლამაზად შეფუთულ სიურპრიზად, რომ მაყურებელი არ მოწყვიტოს რეალობას და გააღვიძოს მასში პოლიტიკური აქტივობა. იგი 2008 წლის ტრაგიკული მოვლენების ერთგვარი გამოძახილია. ეს სცენა მხოლოდ რამდენიმე წამს გრძელდება, მაგრამ ეს რამდენიმე წამიც კი სრულიად საკმარისია რეჟისორული ჩანაფიქრის განხორციელებისთვის.

„ფსიქოზი 4,48“

ნიკო კენჭაძე

„ფსიქოზი 4,48“ სარა კეინის უკანასკნელი და ერთ-ერთი ყველაზე სკანდალური პიესაა, სადაც ავტორი ესაუბრება საკუთარ თავს, ყვება თავისი მტანჯველი განცდების, გაორების შესახებ. ინგლისელმა დრამატურგმა 28 წლის ასაკში თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე. მიმდინარე წლის თებერვალში, ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის თეატრში, ბრიტანული კომპანიის მიერ გაცემული ლიცენზიით „ფსიქოზის“ პრემიერა შედგა. ლიცენზიის ერთ-ერთი პირობა იყო პიესის ლიტერატურული სტილისტიკის დაცვა და მასში გამოყენებული ყველა უცენზურო გამონათქვამის შენარჩუნება. სპექტაკლმა დიდი აჟიოტაჟი და არაეთ-

გვაროვანი რეაქცია გამოიწვია. ახალგაზრდა რეჟისორის მაკა ნაცვლიშვილის გაბედულმა ნაბიჯმა და თამამმა ექსპერიმენტმა გაამართლა. სპექტაკლი თავისი ფორმითა და შინაარსით პოსტმოდერნისტული, საკმაოდ საინტერესო, განსხვავებული და უჩვეულოა ქართული თეატრისათვის. სარა კეინის პიესა არ არის ტრადიციული თავისი ფორმით. მასში უბრალო ფრაზების სახით გადმოცემულია ავტორის მტანჯველი განცდები, გაორება, დეპრესია. პიესის თემა კი, ჩემი აზრით, აქტუალური და ახლობელია თანამედროვე სამყაროსათვის. სარა კეინის ეს შემზარავი და ტკივილიანი განცდები რეჟისორის მიერ სწორად იქნა გაგებული, ზედ-

მეტი სენტიმენტებისა და სიბრაულის გარეშე. საკმაოდ ძნელი და სარისკოა ახალგაზრდა მსახიობთათვის ასეთი სახის შექმნა. რუსკა მაცაშვილი და მარი კიტია გაორებულ, ერთ პერსონაჟს ანსახიერებენ. თუმცა, მათი შესრულება მაღალი ხარისხით და პროფესიონალიზმით გამოირჩევა. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო მარი კიტიას ემოციური და დამაჯერებელი გარდასახვა. იგი ცოცხლად წარმოადგენს განცდებს, ძაბავს მაყურებელს და ბოლომდე ითრევს სარა კეინის ფსიქიკაში. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ფინალური მონოლოგები, სადაც გამირის ფსიქიკური დაძაბულობა პიკს აღწევს. კიტიას სიტყვებში მთელი სიმძაფრით იგრძნობა აუტანელი ზიზღი და ბოლმა საკუთარი თავის, ადამიანების, მთლიანად სამყაროს მიმართ. რუსკა მაცაშვილის შესრულებაც საკმაოდ კარგია, თუმცა მას გარკვეულ სცენებში მაინც ემჩნევა ტელეპერსონაჟის ზეგავლენა და ინტონაციები, რომელიც ძალიან ხელოვნურს და არაბუნებრივს ხდის გარდასახვას.

თანამედროვე, მინიმალური და არაჩვეულებრივად გამომსახველი დეკორაციის წყალობით (მხატვარი - ნინო კიტია), მაყურებელთა დარბაზში შესვლისთანავე იჭრები ირეალურ სამყაროში. სამი ფერის არაჩვეულებრივი კონტრასტი - წითელი, თეთრი, შავი და ფიცარნაგზე სიმეტრიულად დალაგებული ბალიშები ქმნის არაამქვეყნიური სამყაროს ილუზიას. წითლებში გამოწყობილი ორი მსახიობი, ერთნილად დიდხანს ზის მდუმარედ მონოტონური, ოდნავ შიშის მომგვრელი მუსიკის ფონზე, რომელიც გულის ცემას მოგვაგონებს. მუსიკა მთლიანად გითრევს მათ სამყაროში და გამზადებს რალაც შემზარავის სანახავად (მუსიკალური გაფორმება - გიორგი აფხაზავა).

მოქმედება ხდება ფსიქიატრიული საავადმყოფოს უსახურ პალატაში. მაყურებლის წინაშეა ფსიქოზით დაავადებული ადამიანი; პიროვნების გაორება, გაუცხოება საკუთარ თავთან, საკუთარი თავის ზიზღი და ოცნება სიკვდილზე, როგორც ხსნის ერთადერთ საშუალებაზე. სარა ვერ იტანს საკუთარ სხეულს, საკუთარ სულს და არეულ ფსიქიკას. „ნეტა ვიცოდე რა აზრი აქვს აზრის მოკრებას, თუკი გონებას უსაშველო ბზარი გაუჩნდა... ვერ ვიტან საკუთარ უაზრო გენიტალიებს, აღარც სიყვარული შემძლია, აღარც კაცთან ყოფნა...“ მას სძულს საკუთარი მშობლები და სძულს ღმერთი, რომელმაც ის მიატოვა. „ქრისტე მკვდარია...“ საკუთარ თავთან შემადრწუნებელი დიალოგი ბოლომდე გითრევს სარას ფსიქიკაში. „მომავალი უაზროა...“ უკიდურესი დეპრესია, აუტანელი ყოფა. რუსკა მაცაშვილი თეთრი ნაჭრის საქანელაზე ქანაობს, შემდეგ ეხვევა მასში,

იღებს ბალიშს და იქმნება ლოგინის ასოციაცია. მარი კიტია კი ამის პარალელურად საკუთარ თავთანაა დიალოგი შესული. უამრავი ფრაზები, სიტყვები, რომელიც მხოლოდ მის აუტანელ ყოფას, მის ტანჯვას გამოხატავს. რუსკა იხლართება თეთრ საქანელაში, თითქოს ბორგავს ლოგინში, შემდეგ კი ეღვიძება. ერთადერთი ხსნა სიკვდილია... თეთრი ბალიშები სპექტაკლის მსვლელობისას ბევრჯერ ირევა, როგორც ფსიქიკა. სარას ერთი ნაწილი მეორეს არწმუნებს, რომ ეს დასასრული არაა, რომ სიკვდილი გამოსავალი არ არის. მაცაშვილი ამ დროს ბალიშებს ალაგებს. თითქოს გონებაში აზრები ლაგდება, მაგრამ მალე ყველაფერი ისევ ირევა. აზრები ერთმანეთს ცვლის. „ნულარ იმედოვნებ, ნულარ იმედოვნებ“ — საკუთარ თავს არწმუნებს სარა. მსახიობების დიალოგი თუ მონოლოგი ხან უკიდურესად მძაფრი და ემოციურია, ხანაც მისი რიტმი დუნდება. გამირის მშფოთავი სული მოსვენებას ვერ პოულობს. რამდენიმე მიზანსცენაში, კიტია მაცაშვილის ფიქრს განასახიერებს: მაცაშვილი დგას მდუმარედ, სახეზე ოდნავ ემჩნევა მშფოთავი მიმიკა, კიტია კი მთელი ემოციურობით, მთელი თავისი ტკივილითა და ტანჯვით ესაუბრება საკუთარ თავს. ძალიან ემოციური და შემზარავია მიზანსცენა, რომელშიც კიტია, ანუ სარა საუბრობს საკუთარ სატრფოზე, რომელსაც უცნებურ სიტყვებით მოიხსენიებს. მან ისევე გაუცრუა იმედი, როგორც სხვა დანარჩენმა. ის ამბობს, რომ რეინკარნაციას განიცდის და შემდეგ ცხოვრებაში სატრფოს სამუდამო სატანჯველად მოევლინება როგორც შვილი, რომელიც ორმოცდაათჯერ უფრო გიჟი იქნება, ვიდრე ახლაა, მაგრამ ხანდახან მაინც დაეძებს მას ლამლამობით ქუჩებში და მისი სუნიც კი სცემს. თუმცა, ვინ იცის, იქნებ, სატრფოც მისი ფანტაზიის ნაყოფია და სხვა არაფერი. ეს მისი ტანჯვის პიკია, მაცაშვილი კი გაზეთებით დაფარულ აბაზანაში წევს და კიტიას სიტყვების ფონზე, მისი სხეული იტანჯება და იკლაკნება. მომაკვდინებელი ფიქრები არ წყდება. კიტია კვლავ მისი ფიქრია... ერთ-ერთ ფინალურ მიზანსცენაში კიტია გაჭირვებით, მძიმედ მიათრევს აბაზანას, თითქოს ის ეზიდება საკუთარ ჯვარს, საკუთარ ტვირთს. შემდეგ ორივე მსახიობი ჯდება აბაზანაში, მიემართება საპირისპირო მიმართულებით და ჩნდება ასოციაცია ბერძნულ მითოლოგიასთან. თითქოს პერსონაჟები ნავით მიცურავენ მდინარეში, მიემართებიან სიკვდილის სამეფოში-ჰადესში. ისინი არიან ზღურბლზე ცოცხალთა და მკვდართა შორის.

სარა კეინი დიდხანს ფიქრობს თვითმკვლელობაზე. მას მოსწონს ის აზრი, რომ მალე დასრულდება მისი უაზრო არსებობა ამ უფერულ

სამყაროში. „უსასოება მიმიძღვება თვითმკვლელობისკენ... ტანჯვა, რომელსაც ექიმებმა სულ ვერ უწამლეს...“ სცენაზე სამჯერ თამაშდება თვითმკვლელობა. გმირი ჯერ ვენებს იჭრის, შემდეგ წამლებს ყლაპავს, მესამე მცდელობა შედეგანია. სარა თავს იხრჩობს. თვითმკვლელობა რეჟისორმა საინტერესო, სახიერი მიზანსცენით გადმოგვცა. მსახიობები იხდიან წითელ

პალტოებს, ქუდეებს და ერთმანეთის პირისპირ კიდებენ თეთრ ჰაეროვან საქანელაზე. საქანელა ზევით იწევს. უკანასკნელი სცენა ჰარმონიულია, სარასთან ერთად თითქოს მაყურებელიც შვებას გრძნობს, რადგან სარას სული მშვიდება, გულის ცემა წყდება, ორი სხეული კი კმაყოფილებით უმზერს ქვევიდან. სარას ტანჯვა დასრულდა...

T.E.O.R.E.M.A.T

წინმო კინემატი

2012 წლის მარტში, ვარშავაში თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის „AAAICT-IATC“ რიგით XXVI კონგრესი გაიმართა. პოლონეთის დედაქალაქს მთელი მსოფლიოდან სტუმრობდნენ, მათ შორის საქართველოდანაც. კონგრესის პარალელურად ჩატარდა სემინარები ახალგაზრდა კრიტიკოსთათვის, რომელიც ყოველწლიურად ტარდება აღნიშნული ასოციაციის მიერ. სემინარები თავისთავად დიდი პროფესიული გამოცდილება და თვალსაწიერის გაფართოვებაა. მონაწილეებს საშუალება გვქონდა გაცნობოდით განსხვავებულ თეატრალურ კულტურას, თანამედროვე ტენდენციებს, გაგვეზიარებინა ერთმანეთისათვის გამოცდილება, გვესაუბრა კრიტიკის სტილსა და დანიშნულებაზე სხვადასხვა ქვეყანაში.

სემინარების ფარგლებში დავესწარი რამდენიმე პოლონურ სპექტაკლს, რომელთაგანაც წარუშლელი და განსაკუთრებული შთაბეჭდილება დატოვა პიერ პაოლო პაზოლინის ფილმის „თეორემა“ სცენურმა ინტერპრეტაციამ, რომლის პრემიერაც ვარშავაში 2009 წელს შედგა. რეჟისორი გახლავთ გუეგოჟი იაჟინა, რომელიც 1968 წელს დაიბადა კრაკოვში და დღესდღეობით ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი რეჟისორია პოლონეთში. მან ერთგვარად რევოლუცია მოახდინა პოლონურ თეატრში. 1998 წელს იგი ვარშავის საესტრადო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელია, 2006 წლიდან დღემდე კი გენერალური დირექტორი. რეჟისორი კლასიკური ნაწარმოებების საინტერესო და თამამი ინტერპრეტაციებითა და ადაპტაციებითაა ცნობილი. მაგალითად, თომას მანის „დოქტორი ფაუსტუსი“, დოსტოევსკის „იდიოტი“, შექსპირის „მაკბეტი“ და ა.შ. იაჟინას მრავალი ჯილდო აქვს მიღებული და საკმაოდ კარგი რეპუტაცია აქვს არა მარტო პოლონეთში, არამედ მთელს მსოფლიოში, იმ სპექტაკლების წყალობით, რომლებიც მან ჩაიტანა ბერლინში, სტოკჰოლმში, ლონდონში, ლოს-ანჯელესში, ნიუ-იორკსა და სხვა ქალაქებში. „თეორემა“ მისი ერთ-ერთი უკანასკნელი დადგმაა და ის კლასი-

სიკური მაგალითია თანამედროვე ევროპული თეატრისა. წარმოდგენა იმდენად საინტერესო, ღრმა და მრავალი შრის მქონეა, რომ ძნელია ისაუბრო მასზე ამომწურავად ან განიხილო მხოლოდ ერთი კუთხით, ამიტომაც შევეცდები მხოლოდ ყველაზე მნიშვნელოვანს შევეხო და რამდენიმე ასპექტზე გავამახვილო ყურადღება.

„ღმერთის გვერათ?... - კითხვა ვერ გავიგე!“ სიბნელეში დანთქმული მამაკაცი ყველა კითხვაზე სცემს პასუხს ინტერვიუერს, მხოლოდ ამ კითხვას ტოვებს უპასუხოდ, უბრალოდ იგნორირებას უკეთებს მას. მაყურებლისათვის ინტრიგა უკვე აქ იწყება. სცენა ნათდება და წარმოდგენა გრძელდება არაჩვეულებრივი, ჰარმონიული მდუმარე სცენებით, რომელიც მეორდება და გვიჩვენებს ტიპიური მსხვილბურჟუაზიული ოჯახის ყოველდღიურ, მონოტონურ ცხოვრებას, რუტინას, ერთფეროვნებას, გაუცხოვებას ერთმანეთის მიმართ (დედა სარკესთან, მამა სანერ მაგიდასთან, გოგონა და ბიჭი თმებს ივარცხნიან, არაფერი იცვლება, იცვლება მხოლოდ დედის კაბა). მსახიობები თითქმის არ მეტყველებენ, თუმცა რეჟისურა და აქტიორული შესრულება იმდენად ბრწყინვალეა, რომ აქ უბრალოდ ზედმეტია სიტყვები. დეკორაცია მინიმალური (მხატვარი - მაგდალენა მაჩივესკა). ერთი შეხედვით, მშვიდ, თუმცა უსაზრისო ცხოვრებას ცვლის ოჯახში სტუმრად ჩამოსული მისტიკური ბიჭი, რომლის როლსაც სებასტიან პავლაკი განასახიერებს. არავინ იცის, საიდან მოდის ის ან რისთვის, თუმცა ამას არც აქვს მნიშვნელობა. იდუმალი უცხოს გამოჩენა ოჯახის თითოეული წევრის ცხოვრებაში გარდატეხას ახდენს. ბიჭი ღრმად მორწმუნე მოსამსახურეს, ცოლს, ქმარს, მათ ახალგაზრდა ქალიშვილსა და ვაჟს უყვარდება და ყოველი მათგანის სექსუალური ტრფობის ობიექტი ხდება. ბიჭიც ყველა მათგანთან ამყარებს სექსუალურ კავშირს და ოჯახში გასაოცარი, ამავედროულად შიშის მომგვრელი, დროებითი ბედნიერება სუფევს. ოჯახის თითოეული წევრისათვის ბიჭი მესიაა, ხორცმესხმული ღმერთი,

დ ე ბ ი უ ტ ი

რომელშიც ეძებენ ხსნას, ეძებენ სიცოცხლის მამოძრავებელ ძალას, შესაძლოა საკუთარ თავსაც კი. ბიჭი თითოეულ მათგანს აძლევს იმას, რაც მათ სჭირდებათ. მამა (იან ნეგლერტი) და ბიჭი პატარა ბავშვებივით ფეხბურთს თამაშობენ, დედა (დანუტა სტენკა) უფრო მომხიბლავად და ქალურად გრძნობს თავს (დედასა და ბიჭს შორის ფლორტი, არაჩვეულებრივი სახიერი მიზანსცენითაა გადმოცემული. ისინი ღვინის ჭიქებს სიგარეტის კვამლით ავსებენ და სვამენ.). სპექტაკლში მრავლადაა სიშიშველი, რომელიც იმდენად ზუსტად და ესთეტიურადაა გადმოცემული, რომ არანაირი ვულგარულობის ან ზედმეტობის ეფექტს არ ტოვებს. მსახიობები თავიანთი შიშველი სხეულით აშიშველებენ სულსაც და გამოხატავენ ჩვეულებრივ მოკვდავ ადამიანს, თავისი გრძნობებითა და ლტოლვებით. სპექტაკლში არის ჰომოსექსუალური კავშირი მამასა და ვაჟთან, თუმცა აქ, ჩემი აზრით, ეს ასპექტი ნაკლებად მნიშვნელოვანია, რადგან ხაზი ესმევა არა მათ ჰომოსექსუალობას, არამედ უბრალოდ სექსუალურ ლტოლვას, რადგან იდუმალი ბიჭი ოჯახის ცხოვრებაში შემოსული ამურია, უბრალოდ სიყვარულის ობიექტი ან უბრალოდ ლიბიდო. ფსიქოანალიზის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, შესაძლოა ისიც ვთქვათ, რომ ბიჭის ჩამოსვლა ამ ადამიანების არაცნობიერის, სექსუალური ლტოლვების გაღვიძებას ნიშნავს.

ბიჭი მალე უკან მიემგზავრება, რაც ყველაფერს ცვლის. ოჯახის თითოეული წევრი აცნობიერებს თავის ცარიელ, უსაზრისო, უმნიშვნელო არსებობას და ტრაგედიამდე მიდის. ისინი ხვდებიან, რომ ვეღარ შეძლებენ ძველებურად ცხოვრების გაგრძელებას, რადგან მათ შეიგრძნეს რაღაც ისეთი, რის გარეშეც არსებობა უბრალოდ აღარ შეუძლიათ. გოგონა, ვის როლსაც კატარჟინა ვარკე ასრულებს, მძიმედ ავადდება, ბიჭი (იან დრავნელი) ცდილობს იპოვოს საკუთარი თავი, პირობითად ხელოვანი გახდეს. თუმცა, არაფერი გამოსდის და თავის მცდელობას, თავის უბადრუკ ნახატს პირდაპირ სცენაზე აშარდავს. მოსამსახურე სახლიდან მიდის. დედა კი გრძნობებისა და სიცოცხლის აზრის ძიებას ქუჩაში იწყებს. ცდილობს სხვადასხვა პარტნიორის მკლავებში იპოვოს ხსნა. მამა კი უბრალოდ ნადგურდება. წარმოდგენის ფინალში ყველაზე ამაღელვებელი და შთამბეჭდავი სცენაა, სადაც მამა დაცემული, განადგურებული, არაჩვეულებრივი განათების საშუალებით, თითქოს გამოდის მზის გულზე, თითქოს პირველად ხვდება სამყაროს და ყვირის, ყვირის შემზარავად და ამ ყვირილს მოჰყვება

მთელი მისი სული, ტკივილი, უაზრობაში განვლილი მთელი ცხოვრება. ის, როგორც ადამიანი, აქ კვდება. იგი მიდის უდაბნოში და იქ იკარგება. რეჟისორს საინტერესოდ შემოაქვს უდაბნოს თემა, რომელიც თავად პაზოლინის ფილმშიც არის. უდაბნო, როგორც გაუკაცრიელებული, უმიზნო სიცოცხლე, როგორც სიმარტოვე და აღსასრული. მამა თავის სცენურ სიცოცხლეს ემბრონის შიშველ პოზაში ასრულებს, თითქოს უბრუნდება სანციის, უბრუნდება იმას, რაც იყო. მთელმა მისმა ცხოვრებამ ამაოებაში, სიყალბეში განვლო. ის ისეთივე უსუსური ნაყოფია, რაც დედის მუცელში იყო.

ერთ-ერთ ფინალურ მიზანსცენაში, სახლიდან წასული მოსამსახურე მდუმარედ, გაუნძრევლად ზის ქუჩაში. მისი ეს უცვლელი პოზა თვეების განმავლობაში გრძელდება, რასაც მაყურებელი არაჩვეულებრივი ხელოვნური ფოტოლცენისა და თოვლის საშუალებით ხვდება. ღვთისმოსავი მოსამსახურე ბაგირზე მსხდომ ჩიტებთან იწყებს საუბარს სიყვარულზე, ღმერთზე... აქ ირონია შემოდის, მოსამსახურე სასწაულებს ახდენს, მას ზებუნებრივი ძალა ენიჭება...

წარმოდგენა სრულდება პროექციით, სადაც გვიჩვენებენ ჩვეულებრივ პოლონელ ხალხს, რომელთაც ქუჩაში აჩერებენ და ეკითხებიან, სწამთ თუ არა ღმერთის ან სჯერათ თუ არა სასწაულების. ზოგიერთი მათგანი თვალცრემლიანი პასუხობს, რომ ღმერთი ერთადერთი იმედია მათთვის.

მინდა აღვნიშნო სპექტაკლის განსაკუთრებული განათების რეჟისურა, რომელიც უდიდეს ეფექტს ახდენს (ჟაკლინ სობიჟევსკი). სცენის ერთი და იმავე ნაწილის სხვადასხვაგვარი განათების საშუალებით, სრულიად იცვლება მოქმედების ადგილი და მაყურებელი ზუსტად ხვდება, თუ სად ხდება მოქმედება, მინდორზე თუ სახლში, დილით თუ საღამომხანს.

როგორც უკვე აღვნიშნე, სპექტაკლი მრავალი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. მე შევეცადე მხოლოდ ჩემი თვალთ დანახული „თეორემა“ გადმომეცა, თუმცა ერთი კი უდავოა, სპექტაკლში დასმულია ეგზისტენციალური საკითხები: ადამიანის არსებობის პრობლემა და არსი, მისი ბედ-იღბალი სამყაროში, რწმენა და ურწმუნობა, სიცოცხლის აზრის დაკარგვა და შექენა. მრავალჯერ დასმულ კითხვას, გჯერათ თუ არა ღმერთის, თავად რეჟისორი მაინც უპასუხოდ ტოვებს. ეს უკვე თავად მაყურებლისათვის მიუხდია...



დ ე ბ რ ი

მარიამ ნიბახაშვილი

წარმოგიდგენთ ახალგაზრდა თეატრმცოდნეს მარიამ ნიბახაშვილს (მაგისტრანტი), ამჟამად ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის-ასისტენტ მკვლევარს. იგი საკმაოდ განსხვავებულ ისტორიულ და თეორიულ საკითხებზე მუშაობს, მაგრამ თანამედროვე თეატრის კვლევა და მისი კრიტიკოსის თვალთვლით წარმოდგენა რაოდენ საკამათოც ან ცალსახად მისაღები იყოს, ყოველთვის საინტერესოა.

დღეს მნიშვნელოვანია ყოველი ახალგაზრდა თეატრმცოდნის ინიციატივა გააგრძელოს კრიტიკოსის საქმიანობა, რათა თეატრს ჰყავდეს პროფესიონალი შემფასებელი, თეატრს ჰქონდეს საშუალება დიალოგში შევიდეს განსხვავებულ აზრთან და კრიტიკამაც შეასრულოს მკითხველისთვის მეგზურის და პროცესების ანალიტიკოსის ფუნქცია. თეატრი დიალოგის და მრავალფეროვანი აზრის გარეშე ვერ განვითარდება.

ლევან ხეთაბური
 დოქტორი, პროფესორი

ადამიანების ცხოვრებაში ყოველთვის დგება მომენტი, როდესაც უნდა გაკეთდეს არჩევანი. ადამიანები ასევე ფიქრობენ, თუ რა არის სიკეთე, რა არის ბოროტება, სად გადის ზღვარი მათ შორის. სიკეთეც, ბოროტებაც, სილამაზეც სუბიექტურია. თუმცა კაცობრიობის ისტორიაში მუდმივად არსებობს ეს კითხვები, მუდმივად აქტუალურია, თუ სად გადის ამ ცნებებს შორის ზღვარი. ალბათ, ნებისმიერი ადამიანი ცხოვრებაში ერთხელ მაინც დაფიქრებულა, რისთვის ცხოვრობს, რა უნდა გააკეთოს ცხოვრებაში, საიდან მოვიდა ან სიკვდილის მერე სად წავა

ან საერთოდ წავა თუ არა სადმე. ადამიანები ცხოვრობენ გარკვეულ დროსა და სივრცეში, მაგრამ ამავდროულად აინტერესებთ ის დრო და სივრცეც, რომელიც მათ არსებობამდე იყო და რომელიც მათი არსებობის შემდეგაც იქნება. დროში მოგზაურობის და სხვა დროში გადაადგილების სურვილი ხშირად ჩნდება ადამიანში. არსებობა, რაღაც მიზნისკენ სწრაფვაა. ცოდნის მიღებით, შემეცნებით, პასუხს სცემ ისეთ კითხვებს, რომლებიც იქამდე უპასუხოდ არსებობდა შენთვის, გადადიხარ სხვა საფეხურზე, სადაც უფრო მეტი კითხვაა, სადაც უფრო და უფრო მეტი დაფარული ამბავია, უფრო მეტი საიდუმლოა და ასე მიდიხარ წინ, ან უკან (ესეც სუბიექტურია და აქაც ძნელია გაავლო ზღვარი). ადამიანების ცხოვრება კითხვებზე პასუხების გაცემა და არჩევანის გაკეთებაა.

სწორედ ამაზეა სპექტაკლი „მაგიის საოცრებანი“, რომელიც ახმეტელის თეატრში დაიდგა, აკუთვავას ნოველების მიხედვით. სპექტაკლის რეჟისორი და ინსცენირების ავტორი გოგა თავაძეა. მოქმედება სხვადასხვა დროსა და სივრცეში ვითარდება, თუმცა ძირითადი ამბავი იაპონიაში ხდება. ახალგაზ-

რდა იაპონელი მწერალი სთხოვს ინდოელ ფილოსოფოსსა და მაგს, მისრა კუნს, რომ დროსა და სივრცეში ამოგზაუროს, რათა შეიმეცნოს ჭეშმარიტება სიკეთესა და ბოროტებაზე, პასუხები გასცეს კითხვებს. ამ მაგის დახმარებით იაპონელი მწერალი ინყებს მოგზაურობას სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ისტორიებში. ვფიქრობ, ეს სპექტაკლი ლიტერატურულ ტექსტზეა აგებული, ანუ ლიტერატურული ტექსტის მნიშვნელობაზე. არის ორი მოქმედება და ორი სხვადასხვა ისტორია, რომელიც სხვადასხვა ადგილზე ვითარდება. ორივე ამბავი თხრობაა იმ საერთო ისტო-

რისა, რომელსაც იაპონელი მწერალი გვიამბობს მოგზაურობის დროს. მაყურებელი ისმენს და ხედავს ისტორიას, რომელიც მათ წინაშე თამაშდება და ამავდროულად ამ ისტორიაში სხვა დროიდან მოსულ მწერალს, რომელიც ასევე ადევნებს თვალს ამ ამბავს. რამოდენიმე თემაა დასმული ამ ამბავში. ადამიანების სწრაფვა ძალაუფლებისკენ, სიმდიდრისკენ და ამავდროულად უფრო მნიშვნელოვანი ღირებულებებისა და ფასეულობების დაკარგვა. ცდუნება, რომელიც აკარგვინებს ადამიანს მნიშვნელოვან ღირებულებებს. აქაც არჩევანის გაკეთებასთან გვაქვს საქმე. პირველ მოქმედებას თითქოს რაღაც აკლია რიტმი, სიზუსტე უფრო ბუნდოვანია, თითქოს უფრო რთულად გასაგები ან რთულად მოწოდებული. რაღაც დამაკლდა პირველი მოქმედების დროს, რასაც ვერ ვიტყვი სპექტაკლის მეორე მოქმედებაზე. ამბავი არის ადამიანის მარადიულ კითხვებსა და მისწრაფებებზე, რაციონალურ და ირაციონალურ ბუნებაზე.

სპექტაკლის სცენოგრაფია, რომელიც ანა კალატოზიშვილს ეკუთვნის, ძირითადად ორ ფერშია გადანყვებილი - შავი და თეთრი. შირმების გადაადგილებითა და მონაცვლეობით იცვლება დრო და ადგილი. ზოგადად მოქმედება აზიაში ხდება. მსახიობები კოსტიუმების შეცვლით სხვადასხვა პერსონაჟებად იქცევიან და ეს გასაგებია მაყურებლისთვის. სულ ოთხი მსახიობია. ისინი სხვადასხვა პერსონაჟებს წარმოადგენენ სხვადასხვა ისტორიაში. მაგრამ არიან ძირითადი პერსონაჟები, რომლებიც რეალურ დროში არსებობენ სპექტაკლის დაწყებიდანვე: მისრა კუნი (ინდოელი მაგი და ფილოსოფოსი), რომელსაც აკაკი ხიდაშელი წარმოგვიდგენს; სინო (მისრა კუნის მსახური ქალი) - გვანცა დადიანიძე; მწ-

ერალი - ზურა ავსაჯანიშვილი; მწერლის მეგობარი - კახა ჯოხაძე. იყო მომენტები, როცა ზედმეტად მანერულები იყვნენ მსახიობები, მაგრამ, ვფიქრობ, ამას ხელი არ შეუშლია ზოგადად, ჩემი აზრით, რეჟისორის მთავარი სათქმელის გამობატვისთვის - ეს არის მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეში მარადიული კითხვების დასმა და ადამიანის მისწრაფება შემეცნებისაკენ, დაფარული საიდუმლოს გახსნისაკენ. ისევ ვიტყვი, რომ ჩემთვის ეს სპექტაკლი არის ლიტერატურული.

მეორე მოქმედებაში მოყოლილი ამბავიც საინტერესოა. „წარმატებული“ ადამიანის ცხოვრება, რომელსაც ყველაფერი აქვს იმისათვის, რომ იყოს ბედნიერი, იცვლება. იგი შემთხვევით კვდება სხვის მაგივრად. სიკვდილის შემდეგ ცხენის ფეხებს გადაუნერგავენ და ასე ბრუნდება ამ სამყაროში. იგი ცდილობს, რომ არ დაკარგოს ძველი თანამდებობა, მეუღლე და ზოგადად ყველაფერი ის, რაც გააჩნდა. უჩვეულო სიტუაციაშია. ფაქტიურად კენტავრია, ნახევრად ადამიანი, მითიური არსება. მისი ფეხები მას არ ემორჩილება. აქაც ჩანს ადამიანის ცნობიერი და ქვეცნობიერი სამყაროს არსებობა. სიმბოლურია ამ პერსონაჟის ცხენის ფეხები. ბოლოს ის მაინც კარგავს ყველაფერს.

იაპონელი მწერალი მოგზაურობას ასრულებს და ისევ რეალობას უბრუნდება. თუმცა აქ მასაც ელის არჩევანის გაკეთება და გამოცდა. იგი ეუფლებოდა მაგიის ხელოვნებას მისრა კუნთან. ეს იმ შემთხვევაში იქნებოდა შესაძლებელი, თუ მაგიის ძალას არ გამოიყენებდა საკუთარი ფინანსური კეთილდღეობისათვის. მწერალს უკვე გააჩნია გარკვეული ცოდნა. თუმცა იგი მცდარ არჩევანს აკეთებს. იძულებულია წამოვიდეს მისრა კუნისაგან. მწერლის პერსონაჟში შეიძლება მოვიაზროთ ზოგადად მოაზროვნე ადამიანები, ფილოსოფოსები, მწერლები, რომლებიც პასუხებს ეძებენ მარადიულ კითხვებზე, მისწრაფვიან მარადიულობისაკენ.

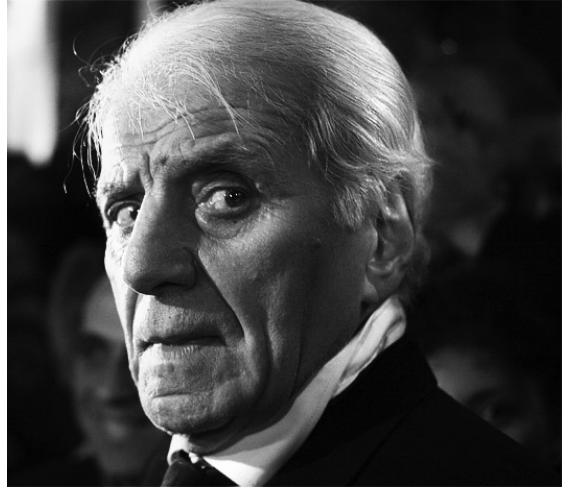
ვფიქრობ, სპექტაკლში ძალიან საინტერესოდ არის ინსცენირებული აკუტაგავას რამოდენიმე ნოველა, იგრძნობა და ჩანს ის თემები, რაც ზოგადად გასდევს მის შემოქმედებას.



სცენა სპექტაკლიდან „მაგიის საოცრებანი“

თენგიზ არჩვაძე

80



თენგიზ არჩვაძესთან მთელი ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრება მაკავშირებს — იგი გახლავთ უაღრესად შეყვარებული თავის სამშობლოზე, მისთვის საქართველოა ყველაფერი, მისი შემოქმედების სათავეც, ამიტომ ემსახურება თავის პროფესიას ასეთი ერთგულებით, მაღალი პროფესიონალიზმით.

კ. მარჯანიშვილის თეატრი, რუსთავის თეატრის შექმნა, ისევ მარჯანიშვილის თეატრი, ქართული კინო — სად არ ვიყავით ერთად, სად არ ვქმნიდით ქართულ თეატრალურ და კინოხელოვნებას.

დღესაც სიამოვნებით ვიგონებ იმ დღეებს, როცა „დათა თუთაშხიას“ ვიღებდით. ამ ფილმში მის მიერ შექმნილი სახე მაღალი პროფესიონალიზმით ხასიათდება.

დიდხანს სიცოცხლეს გისურვებ, ჩემო თენგიზ!

გიგა ლორთქიფანიძე

ისე გვებევრებოდა ახალგაზრდობაში ეს ასაკი, არადა 80 დაფურცყით ორივემ. მეც რაღა მიკლია – სულ რაღაც ცხრა თვით ვარ მასზე უმცროსი. ინსტიტუტიდან ერთად მოვდივართ, ჯგუფელები ვიყავით, სულ მუდამ ერთ თეატრში ვართ. მარჯანიშვილში მოვედით, მერე რუსთავში წავედით, მერე ისევ დავბრუნდით და დღემდე ასე მივყავებით წუთისოფელს.

ერთმანეთით ვცხოვრობთ, ერთმანეთით ვხარობთ... ერთმანეთის გვერდში დგომით ვიარეთ ამ წუთისოფელში, პატივს ვცემდით მშობლებს, წინაპრებს... შვილებიც ერთად დავზარდეთ, რომლებსაც ერთმანეთისგან ვერ ვანსხვავებთ, ჩვენი ნაგრამები არიან... ნატო და ნათიას მანანა და ზურიკოსგან ვერ ვარჩევ და ასეა თვითონაც...

დღესაც ერთად ვართ. დრო ცოტა რომ გაიჭიმება და აფიშაზე „მგზავრის წერილები“ არ გამოჩნდება, ვკითხულობ ხოლმე, როდის გვაქვს-მეთქი... არასოდეს არცერთ სპექტაკლზე ეგ არ მიკითხავს... ლელთ ღუნიანზე დიდი როლებიც მითამაშნია, მეტი წარმატებაც მქონია, მაგრამ ამ წლებში, როცა ასაკმა იძალა და ერთმანეთთან მისვლამოსვლა გაჭირდა ეს სპექტაკლი მარტო დიდი ილიას სამყაროში შეღწევა კი არა, ჩვენი ერთმანეთთან შეხვედრა და ჩახუტებაა... ვხუმრობ ხოლმე: დღეს თენგიზ გამხეთქავს რეპეტიციით-მეთქი. მე ვხუმრობ, თუმცა, ამ ჩვენ ახალგაზრდებს რომ გავხედავ და ანთებული თვალებით



რომ შემოგვაცქერდებიან, ყველაფერს რომ ისრუტავენ, ყველა ნიუანსში რომ გაკვირდებიან, რა უფლება გვაქვს, ისე არ გავიღეთ სცენაზე, როგორც ჩვენს ასაკსა თუ გამოცდილებას ეკადრება...

ხედავ თენგო, რა დიდი თეატრმცოდნესავით ჩავახვიე „რეჩი“? დიდხანს უნდა ვიყოთ, სხვა უფლება არა გვაქვს. ჩავკიდოთ ხელი ერთმანეთს, ვის რას ვუშავებთ რო? ასაკმა ყურების ჩამოყრა იცისო, გამიგონია... ვინც ეგა თქვა – შემცდარა. ყურებჩამოსაყრელი რა გვჭირს? ჩვენი შვილებისა და შვილიშვილების პატრონებს... ჩვენი თეატრიც ხედავ როგორ დამშვენდა, ნიჭიერი ახალგაზრდა ხალხი მოვიდა, იციან ჩვენი თაობის ფასიც... სიამოვნებთ თეატრში რომ დაგვინახავენ ხოლმე და ჩვენც სხვა რა შეგვიძლია... უნდა ვითამაშოთ, ვიდრე მუხლი გვიჭრის, გონება არ დაგვიკარგავს და ერთმანეთთან შეხვედრა გვიხარია.

ჯანმრთელობაა ახლა მთავარი! ჯანმრთელობა და მხოლოდ ჯანმრთელობა!

გივი პერიკაშვილი

ქართული სცენის რაინდი

ვაჟკაცი, პატრიოტი, საუკეთესო მეგობარი, დიდებული პიროვნება, გინესის წიგნში შესატანი, იმდენ ფილმშია გადაღებული.

ჭიათურაში ცნობილი მსახიობების, გრიგოლ ტყაბლაძისა და მიხეილ ვაშაძის სალამო გაიმართა. ამ სალამოზე ბევრი ხელოვანი გამოვიდა სიტყვით. დაპატიჟებულ სტუმრებს შორის იყო თენგიზ არჩვაძეც, რომელიც ჩუმად იჯდა და ეტყობა, არ აპირებდა გამოსვლას. სალამო მე მიმყავდა და მისთვის მოულოდნელად გამოვაცხადე, რომ ჩვენთან სტუმრად ჩამოვიდა თენგიზ არჩვაძე. ისეთი აღფრთოვანება გამოხატა ხალხმა, კინალამ დაინგრა დარბაზი, დიდხანს უკრავდნენ ტაშს. თენგიზი დაიბნა, აღელდა, ეტყობა, ასეთ დიდ რეაქციას არ ელოდა. ჩემთვის კი ეს კიდევ ერთი დასტური იყო იმ უტყუარი ფაქტისა, რომ ის ხალხს ძალიან უყვარს და ჭეშმარიტად სახალხო მსახიობია.

პატარა ბიჭი ვიყავი, როდესაც დიდებულმა რეჟისორმა არჩილ ჩხარტიშვილმა ვაჟა ფშაველას „მოკვეთილი“ დადგა. თენგიზ არჩვაძე ქისტების მეთაურს, მოლა მუსას თამაშობდა. არასდროს დამავინწყდება მისი სცენური გარეგნობა, მისი თითოეული გავლა სცენაზე და საერთოდ, ამ პერსონაჟის დახვეწილი პლასტიკა. ამ როლიდან დაიწყო ახალგაზრდა მსახიობის აქტიორული აღმასვლა.

თენგიზ არჩვაძის ყოველ გმირში გამოსჭვივის მისი პიროვნული თვისებები — იმპოზანტურობა და, ამავედროულად, დიდი შინაგანი სიფაქიზე. როდესაც ის სცენაზე ილია ჭავჭავაძეს განასახიერებდა, ეს არ იყო ამ პიროვნების თამაშის მცდელობა. მაყურებელი გრძნობდა, რომ დიდებულ მსახიობს გათავისებული ჰქონდა ერის მამის ტკივილი, კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული მისი მნიშვნელობა ქართველი ხალხისათვის და ამ ნუთებში ილიას განცდებით ცხოვრობდა. ეს კი ჩემთვის ძალიან ამაღლელებელი იყო. ვთვლი, რომ დაუვინყარი გმირი შეიქმნა ქართულ სცენაზე.

ჩემო ძვირფასო ბატონო თენგიზ! თქვენ ხართ, როგორც დიდებული ვაჟა ფშაველა იტყოდა, კაი ყმა და, როგორც ჩვეულებრივი მოკვდავები ვამბობთ, კაცური კაცი. მინდა გაგიმხილოთ ჩემი მეგობრობა თქვენდამი, ჩემი სიყვარული. გეხვევით და გკოცნით.

თქვენი უმცროსი მეგობარი და ძმა **ზობი ქავთარაძე**

იქნებ, ერთიც გვეცადა?!

ბატონი თენგიზ არჩვაძე 80 წლის გახდა.

მიუხედავად იმისა, რომ კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მთელი შემოქმედებითი ჯგუფი მონადინებული ვიყავით, რაც შეიძლება პომპეზურად აღგვენიშნა ეს სახელოვანი იუბილე, იუბილარის უკიდურესმა თავმდაბლობამ „კოვზი ნაცარში ჩავგიგდო“. არადა არაჩვეულებრივი გეგმა იყო... საიუბილეო დღეები უნდა დაგვეწყო თენგიზ არჩვაძის მშობლიურ ქალაქონში, შემდეგ გადაგვენაცვლა მის დედულეთში, ამბროლაურში და ბოლო, დამაგვირგვინებელი სალამო უნდა გამართულიყო მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე. ამ დროისათვის უნდა დასრულებულიყო ჩემს წიგნზე „სახალხო არტისტი - თენგიზ არჩვაძე“ მუშაობაც, თუმცა... „კაცი ბჭობდა და ღმერთი იცინოდაო...“

იმედი მაქვს წიგნზე მუშაობა მაინც გაგრძელდება და საინტერესო საჩუქარს მივართმევთ

ს
ე
ნ
ა
მ
ე
ნ
ი

ბატონი თენგიზის თაყვანისმცემლებს, თუმცა სხვა დანარჩენზე, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, იუბილარმა მკაცრი უარი განგვიცხადა.

თითქმის არ მოიძებნება ეპითეტი, რომელიც არ მიესადაგება თენგიზ არჩვადის პიროვნებას. მე ამჯერად ამ ეპითეტებს აღარ შევასხენებ მკითხველს, ყველამ ისედაც მშვენივრად იცის, თუ რა განძს წარმოადგენს თენგიზ არჩვადე ქართული კულტურისათვის, სრულიად საქართველოსთვის.

ერთ მშვენიერ დღეს შემომთავაზეს თენგიზ არჩვადის ვარსკვლავის გახსნის ცერემონიალის ორგანიზება... მრავალი საიუბილეო თუ სადღესასწაულო საღამო მომიწყვია, თუმცა, ვინაიდან ბატონ თენგიზს პირადად არ ვიცნობდი, ცოტა შევშინდი. მოკრძალებულად დავურეკე და ჩემი გეგმა გავანდე. ხვალ შევხვდეთო, მითხრა. შევხვდით და იმ დღიდან აგერ მესამე წელი დაიწყო, თითქმის ყოველდღიური ურთიერთობა გვაკავშირებს. იშვიათად შემხვედრია ასე მრავალმხრივ საინტერესო ადამიანი, პიროვნება, რომელთან ერთადაც გატარებული დღეები არასოდეს წაიშლება მეხსიერებიდან. შემდეგ ისე მოხდა, რომ ბატონ თემურ ჩხეიძისგან ნებართვა ავიღე და მისთვის „მგზავრის წერილები“ აღვადგინე... ბატონი თენგიზი დაუბრუნდა თავის უსაყვარლეს თეატრს. არ ვაჭარბებ, მისი ყოველი მოსვლა თეატრში არის დღესასწაული. ამ სპექტაკლის პირველ მოქმედებაში ახალგაზრდა მსახიობებთან (ზვიად სხირტლადე, როლანდ ოქროპირიძე), დიდი ილიას მოთხრობებისა და ლექსების მიხედვით, სრულიად ახალი წარმოდგენა დავდგი. უნდა გენახათ, როგორ თანადგომას ავლენდა, როგორი ტაქტით გვაძლევდა რჩევებს... როგორი სიყვარულით ადევნებს თვალს ახალგაზრდებს, ვიდრე თავად გამობრძანდება სცენაზე და მათგანაც იმავს გრძნობს... არ იმჩნევს, თუმცა, ვგრძნობ, რომ უხარია.



ამ სპექტაკლით არა მარტო სტაციონარზე, არამედ საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში დავინწყეთ მოგზაურობა და ეს დღეები კიდევ უფრო მნიშვნელოვნად იქცა ჩვენთვის. არ არსებობს თემა, რომელზეც უკიდურესად საინტერესო არ იყოს მასთან საუბარი, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა. საუცხოო მოსაუბრე, ღრმად გათვითცნობიერებული ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში, კულტურაში, ადათ-წესებში, ლიტერატურის ტრფიალი... უბრალო ადამიანების საოცარი მოყვარული... და ერთხელაც ბატონი გივი ბერიკაშვილი, რომელიც ლელთ ღუნის თამაშობს, შეუძლოდ გახდა და ახალციხეში გასვლითი წარმოდგენების დროს იძულებული გაეხდი მე შემეცვალა... ყველაფერს წარმოვიდგენდი, მაგრამ ამ ცხოვრებაში, მით უმეტეს არტისტობას თავსდანებებულს, პირდაპირ თენგიზ არჩვადის პარტნიორობა თუ მომიწევდა, ნამდვილად არ მეგონა... ეს ფანტაზიის სფეროსაც გასცდა...

„ჩემო ბატონ ძმაო...“ ასე იცის მომართვა... ხომ ხედავ – არტისტობაშიც დაგაბრუნეთო... ხომ უნდა აღვნიშნოთ... და ჩვენც მეტი რა გვინდოდა, ვინრო წრეში, როგორც მას უყვარს, აღვნიშნეთ... იქაც კიდევ ერთი დიდი გაკვეთილი – ტრადიციასთან ნაზიარები გაკვეთილი, რომელიც ასევე დაუვიწყარია.

ყოველი წარმოდგენის წინ შემომეხმიანება, რეპეტიციას ხომ გავივლითო, მკითხავს... მეც, სულაც რომ არ იყოს საჭირო, ამ რეპეტიციას როგორ არ ჩავატარებ...

ახლა სხვა ოცნება მაქვს, ხომ გაგიგონიათ „მადა ჭამაში მოდისო“ და დარწმუნებული ვარ, ეს მარტო ჩემი ოცნება არ არის... ბატონი თენგიზი ახალი როლით გვინდა რომ ვიხილოთ ჩვენს სცენაზე. პირდაპირ ვერ გავუბედე, უფრო სწორად ვერ შევბედე და ახლა ყურნალის საშუალებით მინდა ვთხოვო: „ბატონო თენგიზ, იქნებ ერთიც გვეცადა?“

ღიმიტრი სპითისიაშვილი

„ეს შემოდგომა სევდად მექახის“

მარიამ ლიჭონავა



სენაკის აკაკი ხორავას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის წამყვან მსახიობს, მმართველსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს თენგიზ თოფურაძეს 60 წელი შეუსრულდა. მისმა შრომისმოყვარეობამ, მიზანდასახულობამ, პროფესიონალიზმმა დიდი ნაყოფი გამოიღო.

თენგიზ თოფურაძე დაიბადა 1952 წელს. ქ. ცხაკაიაში. მოსამსახურის ოჯახში. ცხაკაიას მესამე საშუალო სკოლისა და სამუსიკო სკოლის ფორტეპიანოს კლასის დამთავრების შემდეგ 1968 წელს მუშაობა დაიწყო პირველ საშუალო სკოლაში მუსიკის მასწავლებლად. 1969 წელს ჩაირიცხა ბათუმის კულტ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის სარეჟისორო ფაკულტეტზე, პარალელურად ბათუმის დრამატული თეატრის დამწყები მსახიობია. სწორედ აქ, ამ თეატრში, შედგა მისი სარეჟისორო დებიუტიც საკურსო სპექტაკლით ოტია იოსელიანის „ცეცხლთან თამაში.“ 1973 წელს კი სენაკის თეატრში დადგა სადიპლომო სპექტაკლი, როსტომ ყენიას ინსცენირებით „ცისარტყელა, მზე და ჩრდილი.“

2011 წელს მისი რეჟისორობით სენაკის აკაკი ხორავას სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში დაიდგა ნ. დუმბაძის „ნუ გეშინია, დედა“, სპექტაკლმა მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა.

1973 წელს თენგიზ თოფურაძემ მუშაობა დაიწყო სარაიონო კულტურის სახლში, თეატრალური კოლექტივის აგიტმხატვრული ბრიგადის, ხოლო 1977 წელს საქალაქო კულტურის სახლის სამხატვრო ხელმძღვანელად. 1980 წელს დაინიშნა საქალაქო კულტურის სახლის დირექ-

ტორად. 1975 წლიდან, პარალელურად, სენაკის თეატრის წამყვანი მსახიობია. 2001 წელს თ. თოფურაძე დაინიშნა სენაკის აკაკი ხორავას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის დირექტორის მოადგილედ, 2006 წლიდან ამავე თეატრის მმართველი და სამხატვრო ხელმძღვანელია.

თენგიზ თოფურაძე მრავალჯერ საკავშირო და რესპუბლიკური ფესტივალების ლაურეატია. 1987 წელს ამიერკავკასიის თეატრალურ ფესტივალზე ა. გენაძის პიესაში „სიყვარულის ხაფანგი“ შესანიშნავად განასახიერა ბიძინა და მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის დაჯილდოვდა ფესტივალის პრიზით.

თ. თოფურაძის, როგორც მსახიობის დებიუტი შედგა 1973 წელს, სენაკის თეატრის სცენაზე. მისი პირველი როლი იყო თავადი ჩიქვანი, დიმიტრი ბარქაიას პიესაში „დაგვიანებული გასროლა.“ თენგიზი 40 წელია ემსახურება ქართულ თეატრს. მას თითქმის ყველა ჟანრის როლი აქვს განსახიერებული, იგი იმ ხელოვანთა რიცხვს ეკუთვნის, რომლის შემოქმედებაც შეიყვარა მაყურებელმა და მის ყოველ გამორჩენას სცენაზე მოუთმენლად ელოდება. თეატრი მისთვის მეორე ოჯახია, სადაც თავს ლალად და ბედნიერად გრძნობს. მან სენაკის თეატრის სცენაზე აიდგა ფეხი, როგორც მსახიობმა და აქვე ეზიარა თეატრალური ხელოვნების მადლს. თ. თოფურაძეს ორმოცამდე როლი აქვს განსახიერებული. მისი გმირები სიმართლითა და უშუალოებით გამოირჩევიან, რითაც ატყვევებენ მაყურებელს.

ნიჭიერი მსახიობის შემოქმედებაში გამორჩეული როლებია: ჩიქვანი - (დ. ბარქაიას „დაგვიანებული გასროლა.“) გესტაფოს ოფიცერი - (ი, მოსაშვილის „სადგურის უფროსი.“) სმირნოვი - (ა. ჩეხოვის „დათვი.“) ლევანი - (ა.



ჩხაიძის „შთამომავლობა.“), გენერალი ანდრონიკაშვილი – (ვ. კანდელაკის „დრო 24 საათი.“), გოგოლი – (ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა.“), მსახიობი – (აკ. გენაძის „სიყვარულის ხაფანგი.“), მეფე სულელმანი – (გ. ნახუცრიშვილის „შაითან ხიხო.“), კოკა – (თაბუკაშვილის „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია.“), დევი – (ნახუცრიშვილის „ნაცარქექია.“), ჯაყო – (მ. ჯავახიშვილი „გთხოვთ, იყიდეთ ბილეთი.“ „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით), თედო (ტორტიუფა), – (თ. მეტრეველის „აი, კაცი!!!“), ალუდა ქეთელაური, ზვიად-აური – ვაჟა-ფშაველას „მამამა ღმერთს ჩამაჰყარა სახელი.“ შავბენვა მელია (თოფინების სპექტაკლში) ა. გენაძის „ბენვის ხიდი“ და სხვა. 2001 წელს თ. თოფურიძე როგორც მსახიობი დაჯილდოებულ იქნა ღირსების მედლით.

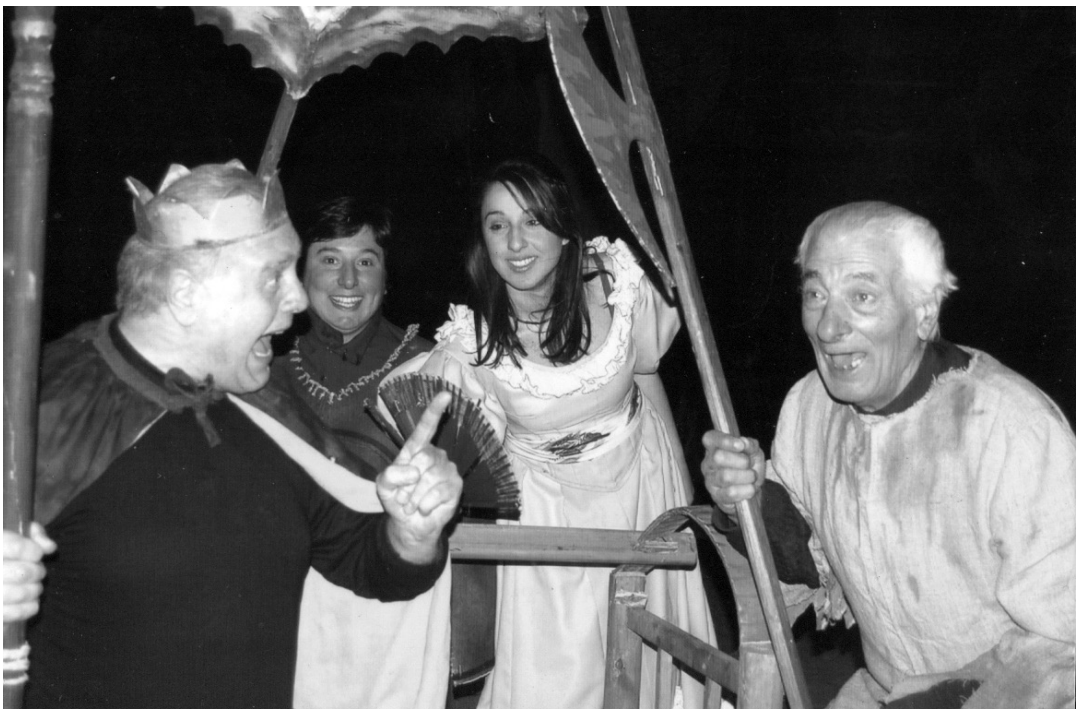
იგი ჭეშმარიტი ხელოვანია, უსაზღვროდ შეყვარებული თავის პროფესიაზე, დიდი ხანია სენაკის თეატრალური ცხოვრების შუაგულში ტრიალებს და მისი ყოველი წარმატების მოზიარეა. მის შემოქმედებაში ერთ-ერთი საუკეთესო, მაღალი არტისტიზმით შესრულებული როლია - ჯაყო, ამ როლმა მის თეატრალურ საქმიანობას განსაკუთრებული ხიბლი შეჰმატა.

თენგიზ თოფურიძე 2006 წლიდან ხელმძღვანელობს სენაკის თეატრს, მისი მმართველობის პერიოდში დაიდგა 18 სპექტაკლი და ნაჩვენები იქნა 100-მდე წარმოდგენა. უდიდესი ტრადიციის მქონე თეატრს 2011 წელს 130 წელი შეუსრულდა. ამ საიუბილეო თარიღს მიეძღვნა

ვაჟა-ფშაველას პოემების მიხედვით შექმნილი პიესა (ინსცენირების ავტორი – მზია ქირია) „მამამა ღმერთს ჩამაჰყარა სახელი“. 2011 წლის 12 დეკემბერს თეატრის იუბილე მოკრძალებულად აღინიშნა.

სენაკის თეატრის რეპერტუარი მდიდარია სხვადასხვა ჟანრის სპექტაკლებით. . სენაკის თეატრი აგრძელებს სახელოვანი წინაპრების მიერ სიყვარულით დაწყებულ საქმეს და ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ მოწინავე თეატრების რიგში ჩადგეს. თეატრს მომავალი წლის რეპერტუარში გათვალისწინებული აქვს შეიტანოს ჟ. კოკტოს „ადამიანის ხმა“, მოლიერის – „ძალად ექიმი“, ა. ვარსიმაშვილის „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ..“ დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი.“ თეატრი იღვწის, შრომობს ეძებს... წინ დიდი გზებია. თენგიზ თოფურიძემ თავისი მოღვაწეობით დაამტკიცა, რომ ჭეშმარიტი ხელოვანია, რომ მისთვის თეატრი სიყვარულია, სადაც ოცნება არ ბერდება. უკვე ზამთარმა მის ცხოვრებაში ფიფქად ჩამოთოვა და სიყვარულის ხიდეზე ჩუმად გამოიარა...

გილოცავთ, ბატონო თენგიზ დაბადებიდან 60 და სასცენო მოღვაწეობის 40 წლის იუბილეს. მართალია, მიდის წლები და ეს შემოდგომა სევდად გეძახით, მაგრამ გვჯერა, რომ თქვენ თქვენს წილ გაზაფხულს კვლავ დაელოდებით და ახალ-ახალი როლებით გაახარებთ თქვენს ერთგულ მაყურებელს.



ოცი წელი დევნილი თეატრის სცენაზე



ს
ე
ნ
ა
ს
ი

მამუკა პავლიაშვილი ოცი წლის წინ მოვიდა ცხინვალის თეატრში. მიატოვა წარმატებით დაწყებული ესტრადის მომღერლის კარიერა, მოვიდა და დარჩა. ეს თელაველი კაცი მოსვლის დღიდან შეიყვარა და შეერწყა მისთვის სრულიად უცხო ქალაქიდან დევნილ თეატრს და ეს „უცხო“ ქალაქიც მშობლიურივით შეიყვარა.

თავდაპირველად ზურაბ სიხარულიძესა და ლერი პაქსაშვილთან ეპიზოდური როლები ითამაშა. ახალგაზრდა მსახიობის ნიჭი მაშინვე შეამჩნია თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა გოგი გაბილაიამ და თავის ახალ სპექტაკლში მთავარი როლი ანდო. და, დაიწყო... ბაბს ბაბერლეი და მაქაქოსა, მით და აპექსი, ილიკო და დარისპანი, კიკოლი და აქტიორი, ქოსიკო და ოტელო, სენიორ ტეპანი და მაცეტრო... თეატრში მოსული ყველა რეჟისორი: ნუგზარ ლორთქიფანიძე, დავით კობახიძე, გორჩა კაპანაძე, მალხაზ ასლამაზიშვილი, გია კიტია, თამარ ხიზანიშვილი, გიორგი შალუტაშვილი, გოგა ოსეფაშვილი... ნამყვან როლებზე სწორედ მამუკას აკავებდნენ. მასთან მუშაობის შემდეგ კი ყველა აღიარებდა, რომ მამუკა ნიჭიერი, მონესრიგებული და ძალზედ შრომისმოყვარე მსახიობია. მისგან შეიძლება მაგალითის აღება, თუ როგორ უნდა გიყვარდეს შენი საქმე და როგორ უნდა იხარჯებოდე ბოლომდე ამ საქმის სიყვარულში. იგი საოცრად ერთგულია თეატრის და მეგობრების. განსაცდელსა თუ წარმატებებში ერთ-ერთი პირველი გვიდგას გვერდით.

ვიციტო, როგორ ვეამაყებით მამუკას - ისევე, როგორც ჩვენ გვეამაყება ეს ნიჭიერი, თელაველ-ცხინვალელი თუ ცხინვალელ-თელაველი კაცი, რომელიც გულწრფელად ოცნებობს სამაჩაბლოში დაბრუნებაზე.

ჩვენ დავბრუნდებით!!! და შენი შემოქმედებითი მოღვაწეობის შემდეგ იუბილეს ჩვენს მშობლიურ ქალაქში აღვნიშნავთ, შემოქმედების, რომელიც ასე ძვირფასია ჩვენთვის და ჩვენი მაცურებლისთვის.

ცხინვალის ივ. მაჩაბლის სახ. თეატრის დასი

თუ თქვენ იცნობთ ბატონ მამუკას, როგორც მსახიობს და როგორც პიროვნებას, მოქალაქეს, ჩვენ მსგავსი შეხედულება, შეფასება და დასკვნა ჩამოგვიყალიბდება, იმდენად იოლი, მარტივი და ხელმისაწვდომია მისი ფიქრი და მოქმედება სცენაზე, რეპეტიციაზე და პირად ცხოვრებაში. ბატონი მამუკა უაღრესად მდიდარი ბუნების პიროვნებაა - სწრაფი ანალიტიკური აზროვნება, გააზრებული და დინჯი პასუხი, უკიდურეს შემთხვევაში კი, ფეთქებადი ემოციურობაც. ძალზე დამაჯერებელი და საინტერესო მოსაუბრეა და ცხადია, განათლებული, ძალზე უბრალო და თავმდაბალი. უცნობმა შესაძლოა ვერც კი დაიჯეროს, რომ იგი მსახიობია. სწორედ ეს ცხოვრებისეული თვისებებია მისი შემოქმედების წყარო, ეს არის მისი ნიჭიერების გამოვლენის საშუალება. ამიტომაც მის მიერ შექმნილი სახეები ცხინვალის და სოხუმის მოზარდ მაცურებელთა თეატრების სცენაზე რეალური, დამაჯერებელი და მიმზიდველი, მისაბაძი და დასამახსოვრებელი. ბატონი მამუკა, საბედნიეროდ, მოაზროვნე მსახიობთა მცირერიცხოვან ჯგუფს განეკუთვნება. ეს აშკარად თვალშისაცემია მათთვის, ვისაც ეხერხება იოლად ამოხსნას ბუნებრივი და ღრმა ნიუანსი. ფიქრი სცენაზე - მისი შემამკობელი თვისებაა. მე ვიცნობ მის შემოქმედებას და ცხადია, ვაფასებ, ვაღიარებ და განვაზოგადებ. რა თქმა უნდა, ასეთი მაღალი პროფესიონალის პარტნიორობა ძალზე სასიამოვნო და საინტერესოა. დიახ, მე მქონდა მრავალი ბედნიერი წუთი სცენაზე მისი პარტნიორობის დროს. მართალი გითხრათ, არ მინახავს და არც სხვებისგან მსმენია, რომ ბატონ მამუკას როლი ჩავარდნოდა. ეს ბედნიერებაა! ეს დიდოსტატურია! ეს მაღალი პროფესიონალიზმის შედეგია! ყოველივე ეს, როგორც მოგახსენეთ, ვიციტო ჩვენ, ვინც ვიცნობთ მას, მაგრამ არიან გარკვეული რაოდენობის ადამიანები, რომლებიც არ იცნობენ ბატონ მამუკას. ეს პრობლემაა, რომელიც ჩემთვის სავსებით გასაგებია და, საბედნიეროდ, ვაფასებ ამ პრობლემის მოუგვარებლობას. ბატონი მამუკა პროფესიონალი და წარმატებული მსახიობია. მას არ უყვარს ყვირილი, არ სჭირდება თვითრეკლამა და ბაქი-ბუქობა. ვიმიორებ, იგი თავმდაბალია და ამიტომაცაა მისი „პრობლემა“ მოუგვარებელი.

ჰოდა, ძალიანაც კარგი! ასე განაგრძე, ჩვენო ბატონო მამუკა! სულითა და გულით გისურვებ, არასდროს გეღალატოს შემოქმედის უპირველესი თვისებები - თავმდაბლობისათვის. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ბრძანდები, წინ ბევრი საინტერესო სამუშაო გელის.

მრავალ წარმატებას გისურვებ!

რეჟაზ თაყვართიძეაძე
საპარტიველოს სახალხო არტისტი

ზინაიდა კვერენჩილაძე — 80

საბა მიტრეპელი

„მიძღვნიანთუ ქველის აღნიშნა დაჟამთაჟთუ თხზილის 35-ე ქველის სამუცაო სქილათ. მსრუბს სწავლას ვანუგებთი თქუნდათი თხზილთაჟთუ თუგანდათუ ინსტიტუტში სამსახოთი დაქუცაქუცბე. ვინთოთ დაჟამთაჟთუ მისჯილ ვამთაქუცბე“. ამ ვანუგანდათაჟთუ შეიქმნა დღითი აჯილთუ მიძღვნიანთუ მსახოთს აჯილთაჟთუთაჟთუ დაქუცბე.“

ზინა ჟსილათი ასეღი ქველთხზილათუ დაქუცბე 1932 წელს 25 აგვისტოს ქ. თხზილთში. 1930 წელიდან მამა ანთილთი თუგანდა, დედა — მისამსახოთ. ანთილთდაქუცბითი სწავლას მიქცე 1939 წ. 27-19 სამუცაო სქილათში, ანთილთუ შექმნა ვანუგანდა ქველის 27-ე სამუცაო სქილათ. 1946 წელს ვანუგანდა ქველის 35-ე სამუცაო სქილათში, ანთილთუ დაჟამთაჟთუ 1952 წ. აჯილთუ თუგანდათუ მიძღვნიანთუ 1947 წელს 5 იანუარს. 1949 წელიდან ვეიქუცაქუცბითი თუგანდათუ სქილათში. ჟან — თანთუგანდათუ.

მ. ქველთხზილათუ
31/VI 526.

ეს არის ყველაზე ადრეული უტყუარი ცნობები მსახიობის ბიოგრაფიისა. ისმის კითხვა: რამ მიიყვანა 20 წლის ზინაიდა კვერენჩილაძე თეატრალურ ინსტიტუტამდე, რატომ აირჩია მან მსახიობის პროფესია?

მაშინ, როცა თეატრალური ინსტიტუტის დირექტორის, აკაკი ხორავას, სახელზე განცხადებას წერდა, საკმაოდ წარმატებული სპორტსმენი, საქართველოს ორგზის ჩემპიონი იყო ფარიკაობაში (პირველად — 1949 წელს მოსწავლეთა შორის, მეორედ — 1950 წელს უფროსებს შორის), მაგრამ რატომ შემოდის თეატრალურ ინსტიტუტში? — საქმე ისაა, რომ ზინაიდა კვერენჩილაძის ადრეულ ბავშვობაშიც კი არაფერი ყოფილა ისეთი განსაკუთრებული, მსახიობობაზე ოცნება რომ დაენყო. სკოლაში სწავლის განმავლობაშიც არ გამოირჩეოდა განსაკუთრებული სცენური აქტიურობით.

მალაღმთიან გურიამში, ჩოჩხათის თემის სოფელ ხორეთში, სადაც პატარა ზინა სიამოვნებით ატარებდა ზაფხულის ცხელ დღეებს თავისი საყვარელი მამიდების გვერდით, თანატოლებთან ერთად მონაწილეობდა „სპექტაკლებში“, მაგრამ არც მღეროდა (მიუხედავად იმისა, რომ აბსოლუტური სმენის პატრონი იყო) და არც ცეკვავდა — რცხვენოდა, ერიდებოდა. არც ისეთი აქტიური იყო, რომ თავად გამხდარიყო ამ ე.წ. წარმოდგენების ორგანიზატორი. ახტაჯანა მამიდაშვილი რა როლსაც დააკისრებდა, იმას შეასრულებდა. ჩამოგუშვებდით ვითომ ფარდას, მე შემოვიტანდი გრძელ დაბალ მაგიდას, სუფრას გავშლიდი და ძირითადად ეს იყო ჩემი როლი სოფლის წარმოდგენებში —

იგონებდა მოგვიანებით.

სპეციალური მუსიკალური განათლება არ მიუღია. არც ცეკვაზე დადიოდა.

პატარაობიდანვე მეოცნებე იყო, გამოუსწორებელი რომანტიკოსი და ასეთი დარჩა 80 წლის ასაკშიც. პირველი შეხება თეატრთან 1942–43 წლების თეატრალურ სეზონს დაემთხვა. IV კლასის მოსწავლემ მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრში ფრიდრიხ შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“ ნახა — ეს საკმარისი აღმოჩნდა იმისთვის, რომ მასში ეფეთქა თავდავინებამდე მისულ სწრაფვას — თავადაც დამდგარიყო სცენაზე. დრამატულ თეატრში პირველად ნანახმა სპექტაკლმა შეძრა პატარა ზინა, მოსვენება დაუკარგა. ვერ აეხსნა, როგორ შეიძლებოდა თამაშის დროს მსახიობი გაფითრებულიყო სცენაზე, შილერის ფერდინანდი და ლუიზა მისი სათაყვანებელი გმირები გახდნენ. ეს იყო ბიძგი, მას უნდა მოჰყოლოდა რალაც ისეთი, სცენაზე რომ აიყვანდა. და აი, კურიოზიც — „თბილისის კომიტეტის მდივანმა, ეთერ სალუქვაძემ, სურვილი გამოთქვა ბავშვთა რაიონულ ოლიმპიადაზე ზინას ლექსი წაეკითხა. ბავშვს პირველად მიუხედავ თეატრში დიდ სცენაზე გამოსვლა და იგი შიმშა შეიპყრო, მაყურებლებით გადაჭედებულმა დარბაზმა დააფრთხო და უმალ მხედველობა, სმენა დაეკარგა, ხმა ჩაუვარდა და აცრემლებული სცენიდან გაიყვანეს“ (ე. ჯაფარიძე, მთელ მსოფლიოს ენახეთ ჩემი თვალებით, გაზეთი „მოქალაქე“, 33, 2/IV, 1997).

კრახით დამთავრდა ზინაიდა კვერენჩილაძის სცენასთან პირველი შეხება, მაგრამ მისმა

დაუდგარმა, მშფოთვარე ხასიათმა მაინც თავისი ქნა. ახლა გადაწყვიტა პიონერთა სასახლის დრამატულ წრეში მისვლა. გადაწყვეტილება მალევე მოიყვანა სისრულეში, მივიდა... მაგრამ დაინუნეს, არ მიიღეს. მასში ვერც ნიჭი დაინახეს და ვერც — მონდომება.

არ მენდვენო — ღიმილით იხსენებდა მოგვიანებით, თუმცა, მის თვალეში ღრმად იკითხებოდა ის ტკივილი, რომელიც მაშინ განიცადა. კვლავ არ მოისვენა და დრამატული წრისთვის დაუნებულმა მომავალმა მსახიობმა პიონერთა სასახლეში მხატვრული კითხვის კაბინეტს მიმართა. პირველი ადამიანი, რომელმაც ნდობა გამოუცხადა, დაინახა, შეამჩნია და ირწმუნა მისი — სერგო ზაქარიაძე იყო.

ასე შედგა ფეხი ხელოვნების საუფლოში 14 წლის ზინა კვერენჩილაძემ. ეს იყო 1946–47 სასწავლო წელი. მერე სასახლის მხატვრული აღზრდის განყოფილებას ისევ მიაშურა, იქ რეჟისორი ვახტანგ სულაქველიძე დახვდა, რომელმაც ორჯერ გამოაბრუნა უკან, მონაცემები დაუნუნა, თუმცა, მესამედ მისული რომ დაინახა, იფიქრა, ეტყობა მართლა ძალიან უნდა მსახიობობაო და ამჯერად უკვე დრამატულ წრეში მიიღო. აქ ზინა კვერენჩი-

ლაძესთან ერთად მსახიობობდნენ: თენგიზ არჩვაძე, ლადო კავილაძე, გია დეისაძე... ამ ჯგუფს მალე შემოუერთდა თინათინ ელბაქიძე. აქედან დაიწყო მათი მრავალწლიანი ლეგენდარული მეგობრობა. პიონერთა სასახლეში საფუძველჩაყრილი ურთიერთობა ინსტიტუტშიც გაგრძელდა, კურსელები იყვნენ, ახლოობებმა ზინასა და თინას სახელები შეაერთეს და „ზიო—თიოს“ ეძახდნენ. სპექტაკლებს ვახტანგ სულაქველიძე დგამდა. 1948 წლიდან მხატვრულ კითხვის კაბინეტს სათავეში ჩაუდგა ბიჭიკო ჩხეიძე, რომელმაც დიდად განსაზღვრა არა მხოლოდ ზინა კვერენჩილაძის მომავალი. მოსწავლეებსა და პედაგოგებს შორის ზღვარი თითქოს ნაშლილი იყო, იმდენად კოლეგიური და მეგობრული იყვნენ ერთი საქმით დაკავებულნი, თუმცა, წრეგადასული და ფამილარული არ ყოფილა ეს ურთიერთობა. პირველი გრიმი აქ გაიკეთა, პირველად აქ მოირგო კოსტიუმი, სცენა აქ შეიგრძნო, პარტნიორთან ურთიერთობასაც აქ დაეუფლა და ხანგრძლივი რეპეტიციების სიამოვნებასაც აქ გამოსცადა. სწორედ პიონერთა სასახლის დრამატულ წრეში დადგმულ სპექტაკლში ითამაშა პირველი როლი, — მისს ფელერ (ისტორიის მასწავლებელი) — ვ. ლუბიმოვას



„თეთრაში“, პიესა სამ-მოქმედებად, თარგმანი — გრ. ცეცხლაძის, დადგმა — ვ. სულაქველიძისა, მხატვარი — შ. კიკნაძე, დეკორატორი — გ. გუნაძე, გრიმიორი — ს. ისაბეკოვი. ეს იყო პირველი დაბეჭდილი პროგრამა, რომელზეც გამოჩნდა მისი სახელი და გვარი. მაგრამ ზინა-და კვერენჩილაძეს სპორტიც უხმობდა.

მკვირცხლი ბავშვი იყო, რალაც მამაკაცური ფარული ძალის პატრონი, მალალი, გამხდარი, მსუბუქი, სწრაფი მოძრაობა ჰქონდა, უყვარდა სპორტი. მართალია, დასაწყისიდანვე სცენას ვერ შეჰბედა, მაგრამ ჯერ ტანვარჯიშით იყო გატაცებული, შემდეგ კალათურთის სექციის ჩაენერა, სრული სიზუსტით აგდებდა ბურთს კალათში, მაგრამ მაინც უკმაყოფილო იყო. თავად ასე იგონებდა: „ჩემთვის დღესაც ყველაზე დიდი განცდაა, კალათურთი რომ არ გამომივიდა, მაგრამ, საბედნიეროდ, მივედი ერთ-ერთ ულამაზეს სპორტში. ფარიკაობა — ეს ისეთი სათუთი და ნაზი გრნობაა, რომელსაც ყოველთვის თან ახლავს თავმოყვარეობა“ (ხ. გოგიშვილის, სცენაზე გამარჯვება ტაბლოზე არ აღინიშნება, გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 119, 3/X, 1987 წელი).

სპორტის სახეობის არჩევაშიც კი ღირსე-

ბასა და თავმოყვარეობას აქცევს ყურადღებას. არ არის ეს შემთხვევითი, რადგან შემდეგ აღმოჩნდება, რომ ზინაიდა კვერენჩილაძის ცხოვრების ქვაკუთხედი იყო ღირსება!

საკმაოდ წარმატებული აღმოჩნდა მისთვის სპორტის ეს სახეობა. ფარიკაობა ძალიან კარგად მოერგო მის ხასიათსაც. ცხოვრებაში ხშირად ჰგავდა მოფარიკავეს, რომელიც წუთისოფლის ჭუჭყისა და სიბინძურისაგან ფართო იცავდა თავს და თავადაც სინქრონულად და დახვეწილად რაპირის წვერით ეხებოდა ცხოვრების ბილიკზე შემხვედრ უღირს მოწინააღმდეგეს.

რა უნდოდა სამსახიობო ფაკულტეტზე საქართველოს ორგზის ჩემპიონს ფარიკაობაში?!

1949 წლიდან აკაკი მეიფარიანმა, საბჭოთა კავშირის დამსახურებულმა მწვრთნელმა ფარიკაობაში, შეამჩნია ზინა კვერენჩილაძის სპორტული ტალანტი, ხელი მოჰკიდა მას და ჩემპიონ ქალად აქცია. მსახიობი ასე იგონებდა: „ჩემი ბავშვობის უტკბესი მოსაგონარი სანვრთნელ დარბაზში ბატონ აკაკი მეიფარიანის ფარიკაობის გაკვეთილზე გატარებული დღეებია. იქ და მხოლოდ იქ ვისწავლე სწრაფვა გამარჯვებისკენ, იქ ვიკემე პირველად პატიოსან ორთაბრძოლაში მოპოვებული გამარჯვების სიტკბო. მეგობრობაც იქ ვისწავლე და პარტნიორის პატივისცემაც, საკუთარი ხელწერაც. ბრძოლის წარმართვის ჩემეული მანერაც იქ გამომიშუშავდა. იმასაც მივხვდი, რომ „ჩემეულის“ დაკარგვა ადვილი იყო, დაბრუნება — ძალზე ძნელი, შენარჩუნებას კი, ღმერთო ჩემო, რა დაძაბული შრომა სჭირდება!“.

მერვე კლასის მოსწავლე იყო, როცა ქალაქის პირველობაში ისახელა თავი. 1949 წელსვე მოსწავლეთა შორის რესპუბლიკის ჩემპიონის ტიტული დაიმსახურა, 1950 წელს უფროსებს შორისაც უძლიერესი გახდა. გაზეთი „ლელო“ იუწყებოდა: „უფროსი ასაკის მოსწავლეთა მძაფრ ბრძოლებში გაიმარჯვა თბილისის 35-ე ქალთა საშუალო სკოლის მოსწავლე ზინა კვერენჩილაძემ“.

იმდენად მრავალმხრივი იყო ზინაიდა კვერენჩილაძის სპორტული შესაძლებლობები, რომ მოინდომეს, მაგიდის ჩოგბურთზე გადასულიყო. ერევნის ნაკრები ჩამოდიოდა საქართველოში და ისეთი გუნდი უნდა შეედგინათ, ღირსეულ მეტოქეობას რომ გაუწევდა მეზობელს. ზინა უარზე იყო. ჩოგბურთში ქალს მოკლე კაბა უნდა ეცვას, მას კი ფეხზე ნაოპერაციო იარაღი აჩნდა და არ სურდა დემონსტრირება იმისა, რაც წარსულის ტკივილთან იყო დაკავშირებული, თანაც ურთიერთობა გართულდა მწვრთნელსა და შეგიღრდა შორის, მიზეზი უფრო სუბიექტური იყო და მან გაქცევა გადაწყვიტა.

უკვე საშუალო სკოლაც დაამთავრა და სასწრაფოდ შეიტანა საბუთები პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში. იმდენად მყარი იყო ზინას გადაწყვეტილება სპორტიდან წასვლისა, რომ

ფიზკულტურის ინსტიტუტზე, საერთოდ, არ უფიქრია და ბუნებით რომანტიკოსი ქალიშვილი, რომელმაც ჯერ კიდევ მე-10 კლასში საკუთარი თავი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ქვრივად გამოაცხადა, რომელსაც გენიოსი პოეტის სურათი თავვექმ ედო, რომელიც ისევ მთვარესა და ღამეს ანდობდა საკუთარ ფიქრებს, ტექნიკურ პროფილს აირჩევს, „გეპეის“ სტუდენტად უნდა რომ გახდეს. სამი გამოცდა ჩააბარა, მეოთხეზე კომისიის ერთმა წევრმა იცნო: ეს ფარიკაობაში საქართველოს ჩემპიონიაო. ზინამ თავი შეურაცხყოფილად იგრძნო, მასში ჩვეულმა უცნაურობამ ისევ ამოხეთქა, მიატოვა პოლიტექნიკური ინსტიტუტის საგამოცდო მიმღები კომისია, თანაც თინა ელბაქიძეც შეუჩნდა, აქ რა გინდა, შენი ადგილი თეატრშია, თავი დაანებე ამ „გეპეისო“ და, რადგან მაშინ თეატრალური ინსტიტუტი ყველაზე ბოლოს, როცა სხვა უმაღლეს სასწავლებლებში დამთავრდებოდა მისაღები გამოცდები, აცხადებდა აბიტურიენტთა მიღებას, სამსახიობო ფაკულტეტზე შეიტანა განცხადება.

მაშინაც და ახლაც თეატრალური განათლების მიღება და სახელოვნებო უმაღლეს სასწავლებელში ჩარიცხვა გარკვეულ სპეციფიკას ითვალისწინებდა. აბიტურიენტს უნდა მოემზადებინა ლექსი, იგავ-არაკი, პროზაული ნაწარმოები. შეუმონებდნენ სმენას, პლასტიკას, რიტმს, ეტიუდს შესთავაზებდნენ... და მხოლოდ ამის შემდეგ მიიღებდნენ გადაწყვეტილებას — ასეთი მონაცემების ადამიანი უნდა ჩაირიცხოს თუ არა სამსახიობო სპეციალობაზე. გამოცდები დაიწყო 1952 წლის 19 აგვისტოს, დამთავრდა 23 აგვისტოს.

ზინაიდა კვერენჩილაძე კომისიის წინაშე თითქმის მოუმზადებელი წარსდგა. ეტიუდი შესთავაზეს, მაგრამ თავი არ გამოუჩინია, არც მისი ნაკითხულით მოხიბლულა კომისია. არ მიიღეს. ახლა ლამის შეიშალა თინა ელბაქიძე, „გეპეიდან“ საბუთები ძალით გამოვტანინე, გზა ავურიე, აქაც არ იღებენო... მისი დაბეჯითებული თხოვნით, ხელმეორედ გაიყვანეს გამოცდებზე. და, რადგან მასში განსაკუთრებული სამსახიობო მონაცემები ვერ დაინახეს, როგორც წარმატებული სპორტსმენი, ინსტიტუტში ჩარიცხეს.

— ამ გოგოს მე მოვუვლი! — უთქვამს დოდო ალექსიძეს. ალბათ, იფიქრეს, სპორტული აღნაგობა აქვს და მასიურ სცენებში მაინც გამოგვადგებაო. სპორტული კარიერა იყო მიზეზი იმისა, რომ ზინაიდა კვერენჩილაძე თეატრალურ ინსტიტუტში მიიღეს. აქ ფარიკაობას ანატოლი ფეოდოროვი ასწავლიდა, საკავშირო მასშტაბის მეჯობებებში ხშირად მონაწილეობდა და 1953 წელს, სტუდენტთა საკავშირო პირველობაზე, სადაც თეატრალური ინსტიტუტების, კონსერვატორიებისა და სამხატვრო აკადემიის წარმომადგენლები გამო-

დიოდენ, ზინაიდა კვერენჩილაძემ პირველი ადგილი დაიკავა. ფარიკაობაში წარმატებთა ასეთმა სერიამ გადაწყვეტინა მიხეილ თუმანიშვილს, რომ სტუდენტი გოგონა ჩაეყვანა რუსთაველის თეატრში და დაეკისრებინა მოძრავი, სპორტული აღნაგობის სლავკას როლი ბ. ნუშიჩის „ფილოსოფიის დოქტორში“. თავისთავად, ეს ფაქტი იმის საწინდარიც გახდა, რომ ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ ზ. კვერენჩილაძე რუსთაველის სახელობის სახ. კემშიფო აკადემიური თეატრის მსახიობთა დასში მიიღეს.

ძლიერი ნებისყოფის პატრონი იყო, ესეც მისი სპორტული წარსულის გამოისობით. არაერთხელ შეეშველა ფარიკაობა სცენური წარმატების მიღწევაში: ჯერ კიდევ 1953 წელს, ზემოთ ხსენებულ „ფილოსოფიის დოქტორში“, 1960 წელს, როცა დიმიტრი ალექსიძემ „ბახტრიონი“ დადგა, სცენაზე ხევესურულ ფორმაში მორთული ლელა შემოდიოდა, ხმლით ხელში. გავა დრო, XX ს.–ის 70–იან წლებში, როცა ზ. კვერენჩილაძე ტრაგედიის მწვერვალზე ავა, იმ ფიზიკურ დატვირთვას, რომელიც მაშინ მას ჰქონდა, მხოლოდ სპორტული კარიერის პატრონი თუ გაუძლებდა.

55 წლის ასაკში მსახიობმა ითამაშა მერი პოპინსი. „დღეს ჩემი პოპინსი სწორედ სპორტის დამსახურებაა. წინა სპექტაკლს ჩემი მწვრთნელი და უსაყვარლესი პიროვნება, აკაკი მეიფარიანი, დაესწრო, კაცი, რომელმაც ბევრი რამ მასწავლა. ჩემი თამაშით გაკვირვებული დარჩა. არ ეგონა, თუ კიდევ მქონდა შემორჩენილი ის ძალა და ენერჯია, საფარიკაო ბილიკზე გამარჯვებები რომ მოჰქონდა ჩემთვის, მაგრამ თურმე, წლებს ყოველთვის არ მიაქვთ თავისი, წლებმა ვერ წაიღეს ის, რაც სპორტმა მომცა და სპორტმა მასწავლა — შრომა, მობილიზება, დროის გამოყენება. აი, სწორედ ეს უკანასკნელი — დროის მაქსიმალურად გამოყენება არის ჩემი ცხოვრების არსი“ (ბ. გოგიშვილი, სცენაზე გამარჯვება ტაბლოზე არ აღინიშნება, გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 119, 3/X, 1987 წელი).

კიდევ ერთი და არსებითი, ის, რაც შეკრავს ზინაიდა კვერენჩილაძის სპორტული და თეატრალური კარიერის გვირგვინს: ყოველთვის

ლამაზი ბრძოლის მომხრე ვიყავი. საფარიკაო ბილიკზე ჩემთვის მთავარი ესთეტიკური მხარე იყო — ამის გამო ბევრჯერ დავმარცხებულვარ, მაგრამ მე ყოველთვის ლამაზი დამარცხება მირჩევნია უხეშ გამარჯვებას — ამბობდა მსახიობი. სწორედ რომ განსაზღვრული ესთეტიკა ახლდა თან მის ცხოვრებას. შესაძლოა, ვილაცისთვის გამალიზიანებელიც კი, მაგრამ ზ. კვერენჩილაძემ ყოველთვის იცოდა თავისი ადგილი ცხოვრებაში, სად და როგორ უნდა აღესრულებინა საკუთარი მისია.

ბრწყინვალე სპორტულმა წარსულმა, რომელმაც ჩამოაყალიბა ზინაიდა კვერენჩილაძის პიროვნება, თავისი კვალი დააჩნია მის სულსაც. ის ყველგან და ყოველთვის საბრძოლო განწყობით, ჩემპიონის მზაობით, გამარჯვების მუხტით იყო ანთებული. არც არასდროს განელეზბა სიყვარული სპორტის მიმართ, ისეც სპორტსმენად თვლიდა თავს. სპორტულ დარბაზს გვერდს რომ ჩაუვლიდა, ხასიათი შეეცვლებოდა, მღელვარება მოემატებოდა, ამბობდა კიდევ: ასე მგონია, კიდევ ერთხელ რომ დავდგე საფარიკაო ბილიკზე, ბრძოლას უეჭველად მოვიგებო.

სპორტულმა ჟინმა, მუდამ ფორმაში ყოფნის აუცილებლობამ, გამარჯვებისკენ, ჩემპიონობისკენ სწრაფვამ დიდად განსაზღვრა მსახიობის მომავალი. ფაქტია, რომ სპორტიდან გაქცევით შეწყდა ზინაიდა კვერენჩილაძის კარიერა, თუმცა, ამ ზღვა ენერჯიამ, გამძლეობამ ტრანსფორმაცია ხელოვნებაში განიცადა. ისე, კაცმა რომ თქვას, მისთვის სპორტიც ხელოვნება იყო — ესთეტიკური კატეგორიის მქონე. შემოქმედად დაბადებული ადამიანი სამყაროს ამ პრიზმით აღიქვამს.

ღმერთმა მრავალი ტალანტი უბოძა: ხმა, პლასტიკა, ძლიერი ემოცია, შთამბეჭდავი უნარი ფსიქოლოგიზმისა, რომანტიკულ-ჰეროიკული სული, მშვენიერისა და ამალღებულისკენ განსაკუთრებული სწრაფვის უნარი, სტილისა და ინტონაციის, ამპლუის თავისებურების გასაოცარი შეგრძნება... კიდევ შეიძლება ამ ჩამონათვალის გაგრძელება, მაგრამ, უპირველესად, ზ. კვერენჩილაძე მაინც ტრაგიკული ტალანტია, XX ს.–ის უდიდესი ტრაგიკოსი მსახიობი.

წიგნის პრეზენტაცია

23 დეკემბერს რუსთაველის თეატრში გაიმართა საბა მეტრეველის წიგნის — „ტრაგიკული ტალანტი“ პრეზენტაცია. წიგნი ეძღვნება გამოჩენილი ქართველი მსახიობის ზინაიდა კვერენჩილაძის შემოქმედებას. შესავალი სიტყვა წარმოსთქვა თეატრის მმართველმა ზაალ ჩიქობავამ. წიგნის თაობაზე ვრცლად ისაუბრა პროფესორმა ვასილ კიკნაძემ.

ავტორმა მადლობა გადაუხადა ყველა იმ პირს, ვისაც დაეხმარა წიგნის შექმნასა და გამოცემაში.



დემოკრატია და კრეატივი ბანუყრელი ცნებებია

მერაბ გავია

ქართული თეატრი ყოველთვის იყო და დღესაც არის ჩვენი ერის კულტურისა და სულიერების ფლაგმანი. თვით საქართველოს მსგავსად, ქართული თეატრიც გარდამავალ ხანაშია და უკვე ბოლომდე შეიგრძნო დამოუკიდებლობის სიტკბობაც და სიმწარეც. და როგორც ეს გარდამავალ ხანას სჩვევია, აქ ბევრია საყმანვილო გატაცებანი, ფორმალიზმი და აუტიზმი, ინდივიდუალური ბუნტი და მთავარ ფასეულობათა იგნორირება. მაგრამ ეგ არაფერი. ქართული თეატრი მოიხდის ამ სახადს და კვლავ დაუბრუნდება მისთვის ჩვეულ ღრმა საკაცობრიო კალაპოტს.

საუკეთესო მემკვიდრეობად მიმაჩნია ის, რომ ვფლობთ რამდენიმე აკადემიურ თეატრს, რომელთა შორის წამყვანი პოზიციები უკავიათ ოპერისა და ბალეტის, რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებს. საუკეთესო მემკვიდრეობაა ისიც, რომ თითქმის ყველა რაიონში გვაქვს სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რომ გვყავს მსოფლიოში სახელგანთქმული რეჟისორები, რომ ჩვენი სამსახიობო ხელოვნება ჯერ კიდევ ინარჩუნებს საუკეთესო ტრადიციებს. ახლა მთავარია, არ ავჩქარდეთ, კარგად ავწონ-დავწონოთ ჩვენი ღირსებები და ნაკლი, მოვახდინოთ მათი ინტელექტუალიზაცია და შევქმნათ თეატრების მართვის ისეთი სტრუქტურა, რაც მოერგება ახალ რეალობას და ხელს შეუწყობს ჩვენი ეროვნული სახილველის მწვერვალისკენ წინსვლას.

მოდით, ჯერ პირობითად დავხატოთ თეატრის მართვის იდეალური სურათი და მერე განვსაჯოთ, მისგან რამდენად ახლოს, ან შორს ვიმყოფებით. მსოფლიო პრაქტიკამ დაგვარწმუნა, რომ ნებისმიერ საქმეში წარმატება მოაქვს მართვის პარიტეტულ სისტემას. ყველგან და ყოველთვის აუცილებელია დამცავი მექანიზმების შექმნა და ასეთ მექანიზმებს ქმნის სწორად დაბალანსებული ძალთა თანაფარდობა.

თეატრი კოლექტიური ხელოვნებაა და შედგება ისეთი ინდივიდებისაგან, რომელთა დიდ ნაწილს (თუ ყველას არა) აქვს სურვილი, მუდმივად ამტკიცოს თავისი უნიკალობა. ამას ემატება კომუნისტური ხანის გათითოკაცების ინერცია, რაც კიდევ უფრო ამწვავებს სიტუაციას. ეროვნულ თვითშეგნებას კი მართავს არა მე და მხოლოდ მე, არამედ მე და ჩვენ.

დღეს განიხილე საკითხი, თუ ვინ უნდა იყოს თეატრის წინამძღოლი: მმართველი თუ სამხატვრო ხელმძღვანელი. ჩემი გაკვირვება გამოიწვია იმ გარემოებამ, რომ არავინ ახსენა თეატრის სამხატვრო საბჭო. გასაკვირია ისიც, რომ დისკუსიაში მონაწილეებმა ეჭვქვეშ დააყენეს კულტურის სამინისტროსა და თეატრალური საზოგადოების როლი ქართული თეატრის აღმშენებლობის საკითხში. არადა, თეატრის საკადრო სტრატეგია იქმნება კოლექტიური ურთიერთშეთანხმების საფუძველზე. აქ უეჭველად გასათვალისწინებელია სტიქიური დინებანიც, რაც ხშირად ერთი ხელოვანის (უფრო ხშირად, რეჟისორის) ინიციატივიდან მომდინარეობს. ასეთ შემთხვევაში ინდივიდი წინ უსწრებს დროს, ამსხვრევს სტერეოტიპებს და სუბიექტური ფაქტორები წინ ვერ უნდა აღუდგენ ასეთ პროგრესულ ცვლილებას.

თეატრის მართვის სტრუქტურა შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს:

1. **თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი.** ის არის პირველი პირი თეატრში. იგი ქმნის თეატრის მსოფლმხედველობას და მხატვრულ სტილს, ახდენს შემოქმედებითი ძალების სელექციასა და კონსოლიდაციას, ზრდის და ვარსკვლავად აქცევს მსახიობს, თეატრში ინვესტანამოაზრე დრამატურგს, მხატვარს, მუსიკოსს, ქორეოგრაფს. სრულიად დაუშვებელია სამხატვრო ხელმძღვანელის დანიშვნა ზემდგომი ორგანოების მიერ. იგი უთუოდ არჩეულ

უნდა იქნეს თეატრის სამხატვრო საბჭოს მიერ ფარული კენჭისყრის შედეგად, რასაც მხარი უნდა დაუჭიროს როგორც თეატრალურმა საზოგადოებამ, ისე კულტურის სამინისტრომ. საკმარისია, ერთმა რომელიმე მხარემ აცილება მისცეს წარდგენილ კანდიდატურას, იგი ვერ დაინიშნება სამხატვრო ხელმძღვანელად და მომავალში კვლავაც მოუწევს დაამტკიცოს თავისი შესაძლებლობები ამ მიმართულებით.

2. **მთავარი რეჟისორი.** იმ თეატრში, სადაც ვერ შეირჩა სამხატვრო ხელმძღვანელი, მისი ადგილი უნდა დაიკავოს მთავარმა რეჟისორმა. იგი ასრულებს იმავე ფუნქციებს, რასაც ასრულებს სამხატვრო ხელმძღვანელი, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ჯერ კიდევ არ გააჩნია საყოველთაო ნდობა.

3. **სარეჟისორო კოლეგია.** იმ თეატრში, სადაც ჯერ კიდევ გამოკვეთილი არ არის რეჟისორი-ლიდერი, უნდა შეიქმნას სარეჟისორო კოლეგია. დრო სულ მალე გამოავლენს ლიდერს, რომელსაც სამხატვრო საბჭო ფარული კენჭისყრით აირჩევს მთავარ რეჟისორად და თავის კანდიდატურას დასამტკიცებლად წარუდგენს როგორც თეატრალურ საზოგადოებას, ისე კულტურის სამინისტროს. მთავარი რეჟისორის ასპარეზზე თვალსაჩინო წარმატებების მიღწევის შემდეგ, დღის წესრიგში დადგება მისი სამხატვრო ხელმძღვანელად არჩევის საკითხი.

4. **თეატრის დირექტორი.** ის არის მეორე პირი იმ თეატრში, სადაც პირველ პირად გვევლინება სამხატვრო ხელმძღვანელი, თანაბრად უყოფს მართვის სადავეებს მთავარ რეჟისორს და პირველი პირია იქ, სადაც არსებობს სარეჟისორო კოლეგია. თეატრის დირექტორი უზრუნველყოფს მენეჯმენტის ეფექტურობას, რაც უშუალოდ დაკავშირებულია მაყურებლის მოზიდვასთან, აკონტროლებს ფინანსების მიზნობრივ და ყაირათიან ხარჯვას. დაუშვებელია დირექტორის დანიშვნა ზემდგომი ორგანოების მიერ. დირექტორის პოსტზე თავი უნდა წარადგინონ კანდიდატურებმა, რომელთაგან საუკეთესოს შეარჩევს სამხატვრო საბჭო ფარული კენჭისყრით და დასამტკიცებლად წარუდგენს როგორც თეატრალურ საზოგადოებას, ისე კულტურის სამინისტროს.

5. **სამხატვრო საბჭო.** ეს არის სათათბირო და ზედამხედველობითი ორგანო, რომელსაც ირჩევს დასი ფარული კენჭისყრით. სამხატვრო საბჭოს ფუნქციებში შედის კონტროლი შემოქმედებით და პრაქტიკულ პროცესებზე. მასვე ეკისრება სამხატვრო ხელმძღვანელის, მთავარი რეჟისორის, დირექტორის ფარული კენჭისყრით არჩევა, დასის ახალი წევრის მიღება და ძველის გაშვება.

6. **სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარე.** მას ასევე ფარული კენჭისყრით ირჩევს თეატრის დასი. უფლებებით იგი გათანაბრებულია დირექტორთან და მთავარ რეჟისორთან. ამ ფუნქციებს ითავსებს სამხატვრო ხელმძღვანელი, დირექტორი ან მთავარი რეჟისორი მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი სამხატვრო საბჭო ფარული კენჭისყრის შედეგად სწორედ მას აირჩევს სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარედ.

7. მნიშვნელოვანია, აგრეთვე, დასის ახალი წევრის მიღებისა და ძველის გაშვების საკითხი. იგი აუცილებლად შეთანხმებულ უნდა იქნეს თეატრის სამხატვრო საბჭოსთან და დადასტურდეს ფარული კენჭისყრის შედეგად.

დემოკრატია ეფუძნება ძალთა სწორ თანაფარდობას და პიროვნული ინიციატივის თანაბარ გადანაწილებას სხვადასხვა სტრუქტურაში. სწორედ ეს ქმნის დამცავ მექანიზმებს და აბალანსებს სუბიექტურ და ობიექტურ ფაქტორებს.

საბჭოეთის ეპოქაში არსებობდა ასეთი მოარული ანეკდოტი: „Один грузин – вождь, два грузина – политбюро, три грузина не было и не дай бог!“

„ნე დაი ბოგ“ — იქნებ, სხვებისთვის, მაგრამ “დაი ბოგ” — ჩვენთვის, რამეთუ გაერთიანებული ქართველების წარმატებას წინ ვერაფერი დაუდგება და სწორედ დემოკრატიული ინსტიტუტებია ასეთი გაერთიანების გარანტი. ნიჭს უთუოდ უნდა მივცეთ „გზა ფართო“, მაგრამ აქვე უნდა ვაკონტროლოთ, რომ იგი არ გადაიზარდოს ბელადომანიაში, რაც დამღუპველია არა მარტო საქმისთვის, არამედ თვით ამ ნიჭის მფლობელისთვისაც.

ჩვენი ქვეყანა თუმცა კი ნელა, მაგრამ მაინც იზრდება და ღონიერდება. შორს არ არის ის დრო, როცა იგი დაიკავებს საპატიო ადგილს მსოფლიო ხალხთა თანამეგობრობაში. ქართული თეატრი კვლავაც უნდა იქცეს ერის ბაირახტრად.

რაც უნდა მეთქვა...

ვაჟა ძიგუა

„დიდი, განუზომლად დიდია თეატრის მნიშვნელობა ყოველი ერის ცხოვრებაში. თეატრის კულტურა უმაღლესი კულტურაა ხალხისა. იგი მასთან ერთად ჰყვავის, ფრთებს ისხამს, იღუპება ერის დაცემასთან ერთად“.

სანდრო ახმეტელის საყოველთაოდ ცნობილი ეს მოსაზრება დღეს, თითქმის ერთი საუკუნის შემდეგ, განსაკუთრებული ძალით გამოიკვეთა. ძნელად თუ ვინმე წარმოიდგენდა, რომ საბჭოთა რეჟიმის ქარ-ცეცხლში გამოწვრილებილი ქართული თეატრი, რომელმაც წინააღმდეგობათა გადალახვისას უკომპრომისო ბრძოლისუნარიანობით შეძლო თვითმყოფადობის შენარჩუნება და, რაც ყველაზე მთავარია, მსოფლიო სარბიელზე აღიარების მოპოვება როგორც თანამედროვეობის ერთ-ერთმა გამორჩეულმა თეატრმა, მოულოდნელად დიდ ვაკუუმს წარმოქმნიდა თავისი არსებობის ისტორიაში, სწორედ დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ. პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია - ნანატრი დამოუკიდებლობის მოპოვებას ქართული თეატრის აღმასვლის ნაცვლად სწრაფი ტემპით დაღმასვლა მოჰყვა. ყველა მოვლენას კანონზომიერების ურყევი ლოგიკა ამყარებს. მაინც რითი შეიძლება ავსხნათ ამგვარი მეტამორფოზა? გარეგნულად, ერთი შეხედვით, თითქოს ყველაფერი თავის ადგილზეა. თეატრები, რომლებიც სხვადასხვა ასპარეზზე ღირსეულად წარმოაჩენდნენ იმ ფასეულობებს, რაც შემდგომ მსოფლიო თეატრალური სამყაროს მიერ არაერთგზის დაფიქსირდა როგორც ქართული თეატრის ფენომენი, რის ამოხსნასაც დღემდე ცდილობენ, არავის დაუხურავს, მაგრამ ამ პერიოდის თეატრალური ცხოვრება ღრმა აპათიას მოუტავს. ცნობილი ფრანგი მსახიობი და რეჟისორი ჟან-ლუი ბარო თეორიულ ნაშრომში „ფიქრები თეატრზე“ წერს: „თეატრის ცხოვრებაში არის ისეთი პერიოდები, როდესაც მისი წინსვლა ჩერდება და ერთ წერტილში იყინება. თითქოსდა ცხოველმყოფელი წყარო დაიშრიტა“. დღეს ამგვარი ანალოგი სახეზეა. ქვეყნის „აღმშენებლობის“ კონცეფციიდან კულტურის, ხელოვნების სფერო, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი თეატრი, სარეველა ბალახთან ბრძოლის შესაშური გულმოდგინებით იყო ამოძირკვეული. ინერციით ეს დღესაც გრძელდება. თეატრი კი, მოგეხსენებათ, ფაქიზი და მგრძნობიარე ორგანიზმია. მისდამი დამოკიდებულებას იგი გამძაფრებულად გრძნობს. გავიხსენოთ, ყველა დროსა და ეპოქაში, თუკი თეატრს სახელმწიფოებრივი მხარდაჭერა აკლდა, იგი დასალუპავად განწირული იყო. ეს, რაც შეეხება სახელმწიფოს მხრიდან თეატრისადმი ყურადღების (როგორც მორალური, ისე მატერიალური) ფაქტორს. აქედან გამომდინარე, ჩემი აზრით, უმთავრესი მაინც თვით თეატრების მიერ არჩეული გზა და პრინციპულობაა - რამდენად აქვთ სურვილი და შესწევთ უნარი დაუპირისპირდნენ გაშიშვლებულ პრობლემებს. ყველას ერთ ასპექტში ვერ განვიხილავთ. ზოგისთვის ეს ხელსაყრელი დროა, ოღონდ არ შეეხო და ყველაფერს დათმობს, პრესტიჟის შელახვასაც არად დაგიდევს; ზოგი კი ღირებულებებს უფრთხილდება და ბრძოლის უთანასწორო ველზე დიდ დანაკარგებსაც ითვალისწინებს. ასეა თუ ისე, რომელ პოზიციასაც არ უნდა იზიარებდეს ესა თუ ის თეატრალური კოლექტივი, საბოლოოდ დამარცხებული მაინც ქართული თეატრია - ერთი მხრივ, მისი სრული იგნორირების, მეორე მხრივ კი, მათ მესვეურთა გაუმართლებელი პასიურობისა და შემგუებლობის გამო.

არავისთვის სანყენი და მით უფრო მოულოდნელი არ უნდა იყოს, თუ ვაღიარებთ, რომ რუსთაველის თეატრი ოდითგანვე იყო და დღემდე არ თმობს თეატრალური ფლაგმანის პოზიციებს. ეს მან მის მიერ განვლილი გზით და ამ გზაზე გაბედული ძიებებითა და საერთაშორისო სარბიელზე მიღწეული შთამბეჭდავი წარმატებებით განიმტკიცა. სწორუპოვარმა მიხეილ თუმანიშვილმა და მისმა საამაყო მოწაფეებმა - რობერტ სტურუამ და თემურ ჩხეიძემ ზეატყორცნეს ქართული თეატრის დიდება, დაფნის გვირგვინებს შესწვდნენ. მიხეილ თუმანიშვილს, როდესაც იმქვეყნიურ მარადისობას შეუერთდა, საკადრისი პატივი მიაგეს და მის მიერ შექმნილი კინომსახიობთა თეატრის წინ ძეგლი დაუდგეს (მაღლობა ღმერთს!..), რობერტ

სტურუა კი, სულმდაბალთა ვერდიქტით, პირდაპირი მნიშვნელობით გააძევეს (!!!) თეატრიდან. ეს ფაქტი ყველაზე სამარცხვინო ლაქად შემორჩება ჩვენი თეატრის სახელოვან ისტორიას. ამ უგუნური გადაწყვეტილების თანმდევ მოვლენებზე არავინ დაფიქრებულა - ამით ხომ პირდაპირი იერიში მიიტანეს საქართველოს უპირველესი თეატრის მომავალზე, ფეხქვეშ გათელეს მრავალრიცხოვანი მაცურებლის ინტერესები, რწმენა ჩაუკლეს ახალი თაობის მსახიობებსა და რეჟისორებს. ან არადა, რობერტ სტურუა სწორედ მას შემდეგ გაათავისუფლეს სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობიდან, როდესაც მან, ჩემი აზრით, მაცურებელს თავისი შემოქმედების მორიგი შედეგი - თამაზ ჭილაძის „ნადირობის სეზონი“ წარმოუდგინა. ამ ფაქტს ცინიზმად, უფრო მკაცრი თუ ვიქნები, მკრეხელობად შევაფასებდი! რობერტ სტურუას თეატრიდან „გასტუმრებას“ უკვე მოჰყვა სავალალო შედეგები: რომ არაფერი ვთქვათ ამ დიდებული შენობის (სადაც როგორც წმინდა ტაძარში, ისე შევდიოდით) არენად გადაქცევის შეურაცხმყოფელ მაგალითებზე, კარგა ხნის მანძილზე დიდი სცენიდან არ ჩამოდიოდა ჩემი აზრით, მეტად მდარე ხარისხის გათანამედროვეებული მიუზიკლი „ქეთო და კოტი“. ვერ ვხვდები, რას ერჩოდნენ ვიქტორ დოლიძის კლასიკად დამკვიდრებულ კომიკურ ოპერას და ალექსანდრე ნუნუნავას ასევე კლასიკად მიჩნეულ დადგმას, რამაც ათწლეულებს გაუძლო! თუმცა, მეორე მხრივ, გასაგებია მავანთა პოზიცია - ვის რად უნდა ეს „დახავსებული, დრომოჭმული ესთეტიკური ღირებულებები“, დღეს ხომ მსოფლიო შოუბების ბუმმა წაღვეს! ერთს ვერ დავუკარგავთ ამ ეგრეთ წოდებული სპექტაკლის შემქმნელებს - მათ მოახერხეს ისეთი ავტორიტეტების ჩართვა, მტერს რომ თვალებს დაუბრმავეს, მაგრამ ვერ გაითვალისწინეს იმ მაცურებლის თვალსაწიერი, რომელმაც იცის ჭეშმარიტი სასცენო ქმნილების ფასი (საბედნიეროდ, ასეთი უფრო მეტია). მეორე ფაქტი კიდევ უფრო შემამოთხობელი აღმოჩნდა, როდესაც ექსპერიმენტულ სცენაზე წარმოადგინეს ბრიტანეთისა და საქართველოს ერთობლივი ნამუშევარი „შემეხე!“, სადაც პორნოგრაფიული ხერხებით გადაწყვეტილ სპექტაკლში დედიშობილა მსახიობები დატანტალებდნენ ხაზგასმული თავდაჯერებულობით - აქაოდა, ჩვენ კომპლექსებისგან სავსებით თავისუფალნი ვართო. განა ეს ხელოვნებაა?! ვინმემ არ იფიქროს, თითქოს სცენაზე სიშიშვლის წარმოსახვის წინააღმდეგი ვარ. თუ ეს ესთეტიკური სინატიფის რანგშია აყვანილი, მივსალმები, მაგრამ ნატურალიზმით შეფუთული უხამსობა მხოლოდ უკურეაქციას იწვევს.

რაც შეეხება რუსთაველის თეატრის სადღეისო შემოქმედებით სახეს, სამწუხაროდ, უკვე შეუძლებელია მასზე, როგორც უპირობო ლიდერზე საუბარი. მას ეს პოზიციები დაათმობინეს, თუმცა, ვიმედოვნებთ, რომ დროებით. მივსალმებით ბატონ რობერტ სტურუას გადაწყვეტილებას, რომ იგი მზად არის დაუბრუნდეს თავის მშობლიურ თეატრს. მან ისიც განაცხადა, რომ ძირეულად გადაახალისებს შემოქმედებით არსენალს და თვისობრივად ახალ ესთეტიკურ ღირებულებებს დაუდებს სათავეს. ეს თეზისები დიდი რეჟისორის გამომსახველობითი პალიტრის ამოუნურავ შესაძლებლობებს კიდევ ერთხელ თვალნათლივ გამოკვეთს.

ექსპერიმენტული სცენა ვახსენე და ამ მხრივ ზოგიერთ თეატრს საყვედური არ ეთქმის. ასე მაგალითად, მარჯანიშვილის თეატრის სარემონტო სამუშაოების დროს, გამოიძებნა შესაძლებლობა, რომ მასაც ჰქონოდა სხვენში მცირე სასცენო მოედანი. ამას რა სჯობს! მჯერად მათ ღირსება-ნაკლოვანებებზე ყურადღებას არ გავამახვილებ, ეს ცალკე კვლევის თემაა, ვიტყვი მხოლოდ, რომ ეს მოედანი საქართველოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სარეჟისორო ფაკულტეტის ფილიალად არ უნდა იყოს ქცეული. მიმაჩნია, რომ სასწავლო თეატრის სპეციფიკა სხვაა, აკადემიური თეატრისა კი, თუნდაც ექსპერიმენტულის, სულ სხვა (ამ ნაბიჯს ვერ გავამართლებთ იმ მდგომარეობითაც, რომ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში სადღეისოდ არცთუ სახარბიელო ვითარებაა შექმნილი). ასე თუ გაგრძელდა, ალბათ შორს არ იქნება ის დრო, როდესაც მომნიჭდება საკითხი თეატრებში სტუდიების აღდგენის შესახებ, სადაც თითოეული თეატრის ხელმძღვანელობა თავად იზრუნებს სამსახიობო და სარეჟისორო კადრების აღზრდაზე. ხელალებით იმის თქმა, რომ მარჯანიშვილის თეატრში მნიშვნელოვანი არაფერი კეთდება, რა თქმა უნდა არასწორია. თუმცა, გლობალური გადმოსახედიდან მარჯანიშვილის თეატრის აფიშა ეკლექტიკურობითაც გვჭრის თვალს. სასურველია მეტი აკადემიზმი და გააზრებული სარეპერტუარო პოლიტიკის წარმართვა. არის შემთხვევები, როდესაც ასპარეზი ეთმობათ აკადემიური თეატრის რანგისთვის შეუფერებელ რეჟისორებს. მიმაჩნია, რომ ნებისმიერი მსურველისთვის ესოდენ იოლად მისაღწევი არ უნდა იყოს მდიდარი ტრადიციების მქონე თეატრში შემობიჯება. ეს თეატრი, რუსთაველის თეატრთან ერთად, მუდამ ხალხის განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობდა იქ თავმოყრილი ბრწყინვალე

მსახიობების წყალობით: ვერიკო ანჯაფარიძე, სესილია თაყაიშვილი, ვასო გოძიაშვილი, გიორგი შავგულიძე, აკაკი კვანტალიანი, სანდრო ჟორჯოლიანი, ვახტანგ ნინუა, ედიშერ მაღალაშვილი, იაკობ ტრიპოლსკი, ტარიელ საყვარელიძე, მედეა ჯაფარიძე, მარინე თბილელი, დოდო ჭიჭინაძე, ელენე ყიფშიძე... რომელი ერთი ჩამოვთვალო! დღეს ასეთი რანგის მსახიობთა ნაკლებობაა, მაგრამ ვინც დარჩა, განა მათ სათანადოდ აფასებენ?.. მარჯანიშვილის თეატრმა უნდა იბრუნოს უმთავრესზე - დაიბრუნოს მაცურებლის სიყვარული.

ხელისუფალთა, ჩინოვნიკთა ერთპიროვნული ჩარევა (რაც განსაკუთრებით წინა ხელისუფლების დროს გახდა თვალსაჩინო) ისეთი რთული და მსოფლიო ცივილიზაციის მიერ ცალკე სახელმწიფოდ აღიარებული ორგანიზმის საქმიანობაში როგორც თეატრია, მუდამ არასასურველი შედეგით მთავრდება. ხელოვნება თავისი მრწამსით ავტონომიურად დამოუკიდებელი დარგია. ხელისუფლების ნებისმიერი მცდელობა თავის რელსებზე გადაიყვანოს ესა თუ ის კოლექტივი, ცალკეული მოღვაწე, უპერსპექტივოა. პოლიტიკური ნიშნით არ უნდა ხდებოდეს მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილებების მიღება. ვფიქრობ, შეცდომა იქნა დაშვებული, როდესაც კინომსახიობთა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობიდან გაათავისუფლეს მიხეილ თუმანიშვილის ერთ-ერთი ერთგული მოწაფე, დიდი მაცეტროს პრინციპების დამცველი და დამნერგავი ქეთი დოლიძე. თუმცა არ გაუთავისუფლებიათ, მაგრამ ისეთი პირობები შეუქმნეს, იძულებული გახდა მოზარდ მაცურებელთა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობა დაეტოვებინა თანამედროვე ქართული თეატრის ერთ-ერთ ფუძემდებელს გიგა ლორთქიფანიძეს. მისი ნასვლის მიზეზი კი იყო თეატრის მმართველის მიხეილ ანთაძის მიერ მიღებული ერთპიროვნული გადაწყვეტილება (ხელისუფალთა ნაქეზებითა და მხარდაჭერით) დასიდან 15 წამყვანი მსახიობის გაათავისუფლების შესახებ. ვფიქრობ, შეურაცხმყოფელია თეატრში იყოს გიგა ლორთქიფანიძე და მსახიობების ბედს წყვეტდეს მ. ანთაძე! ეს ხომ ნონსენსია. თანმდევმა შედეგმაც არ დააყოვნა — ბატონი გიგას ნასვლის შემდეგ მ. ანთაძემ მეორე სუნთქვა „შეიძინა“ და იმ თხუთმეტ მსახიობს ორმოცდაერთიც ზედ მიაყოლა. რაც შეეხება თემურ ჩხეიძეს, ის გადაურჩა „ძლიერთა ამა ქვეყნისათა“ განაჩენს, მაგრამ ფაქტია, რომ ფეხი ვერ მოიკიდა მშობლიურ გარემოში. სანკტ-პეტერბურგში, სადაც ამჟამად არის, ხელის გულზე ატარებენ, დიდება და პატივი არ აკლია, მაგრამ ქართულ თეატრს ხომ დააკლდა საინტერესოდ მოაზროვნე რეჟისორის სცენური ქმნილებები!

თეატრებისთვის დამლუპველია სამხატვრო ხელმძღვანელის ფუნქციების შესუსტება და მმართველისათვის უფლებამოსილების განუსაზღვრელი გაზრდა. აქსიომაა, რომ თეატრალური ცხოვრების დომინანტი შემოქმედებაა, რომელსაც ქმნის სამხატვრო ხელმძღვანელი, მმართველი კი (არცთუ შორეულ წარსულში - დირექტორი) ამ პროცესების ხელშემწყობი ადმინისტრაციული მუშაკია. თეატრების შესახებ დღევანდელი აბსურდული კანონით კი, ფუნქციები, საჭადრაკო როქის მსგავსად, გადაადგილებულია, რაც დიდი სამიშროების შემცველია სათეატრო ხელოვნების განვითარების სამომავლო გზაზე. კულტურის სამინისტროში ამ სფეროში ჩემი მუშაობის განვლილი წლები და გამოცდილება საფუძველს მაძლევს ამგვარი დასკვნა გამოვიტანო.

თეატრის საქმიანობაში ხელისუფალთა ერთპიროვნული ჩარევის კლასიკური მაგალითია რუსთავის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში განვითარებული კურიოზული მოვლენები, რაც ორ წელზე მეტია გრძელდება. ამის შესახებ მაცურებელი და მკითხველი ინფორმირებულია, მაგრამ მოკლედ მაინც განვმარტავ: ორი არასრული სეზონის მანძილზე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა გოჩა კაპანაძემ დასის სრული მობილიზებისა და ინტენსიური მუშაობის შედეგად 7 ახალი სპექტაკლი გამოუშვა. მანამ არსებული გაუმართლებელი ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ დასი, როგორც იტყვიან, ამოქმედდა, მაცურებელმაც პირი იბრუნა თეატრისკენ. მოულოდნელად, ქალაქის მერიის მესვეურებმა გადაწყვიტეს თეატრისთვის „ახალი სისხლი“ გადაესხათ და ყოველგვარი კონსულტაციების გარეშე მიიღეს ერთპიროვნული გადაწყვეტილება — თეატრიდან გაათავისუფლეს გოჩა კაპანაძე და სამხატვრო ხელმძღვანელად დანიშნეს რუსთავის კულტურის სახლთან არსებული თვითმოქმედი თეატრის „ბრავოს“ ხელმძღვანელი, ყველასათვის უცნობი ლაშა ნოზაძე. სწორედ ამ მომენტიდან იღებს სათავეს ამ მდიდარი ისტორიის მქონე თეატრში კურიოზული მოვლენების განვითარება. ახალმა სამხატვრო ხელმძღვანელმა სამი სპექტაკლი (ერთი მათგანი — „კრიტი“ თვითმოქმედებიდან გამოიტანა) დადგა, რამაც „აალაპარაკა“ თეატრალური სამყარო. პროფესიულმა კრიტიკულმა აზრმა სამართლიანი ვერდიქტი გამოუტანა რუსთავის ხელისუფალთა რჩეულს — იგი უნდა ნავიდეს თეატ-

რიდან. უტყუარი არგუმენტებით გამყარებულმა მასალებმა უკან დაახევინა ხელისუფლებას და ლ. ნოზაძეს სამხატვრო ხელმძღვანელს თანამდებობრივი ხელშეკრულება გაუუქმა. ამ შემთხვევაში ლ. ნოზაძის მხოლოდ შემოქმედებით უნარობაზე როდია საუბარი, მან ვერ შეძლო თეატრის კოლექტივთან საერთო ენის გამოძებნა — მოსვლისთანავე დაითხოვა დასის ღვანლ-მოსილი მსახიობები სრულიად უსაფუძვლოდ, ყოველგვარი ახსნა-განმარტებების გარეშე და ისინი „ბრავოს“ კლუბური ძალებით ჩაანაცვლა. ცალსახად ვიტყვი, რომ ეს ჩანაცვლება გაცილებით წამგებიანი აღმოჩნდა. ლ. ნოზაძესთან სამხატვრო ხელმძღვანლის თანამდებობრივი ხელშეკრულების გაუქმებით საქმე არ დამთავრებულა. გაჩაღდა კულუარული ბრძოლები, სადაც ყველაზე აქტიური ფუნქცია თავად ლ. ნოზაძემ იტვირთა (აქ კი თავი იჩინა მისმა „ორგანიზატორულმა“ ნიჭმა!) — მოახერხა, რომ მმართველად დაენიშნათ თეატრ „ბრავოში“ მისი ძველი თანამოაზრე, პროფესიით კალათბურთელი გ. ლიპარტელიანი. მან კი თავის მოადგილედ სამხატვრო დარგში მყისიერად დანიშნა ლ. ნოზაძე! როგორც იტყვიან: ხელი ხელს ბანს, ორივე კი პირსო. კარგი კომბინაციაა, არა?!

თავის მხრივ, თეატრიდან უსამართლოდ გაძევებული მსახიობებიც იბრძოდნენ და მიმართეს „უფლებადამცველთა გაერთიანების“ თავმჯდომარეს ნიკოლოზ მუჯანაძეს, რომელიც გულისხმურით მოეკიდა გახმაურებულ ინციდენტს. შეხვედრა გაიმართა ქვემო ქართლის გუბერნატორ დავით კირკიტაძესთან. შეხვედრის შემდეგ შეიქმნა შთაბეჭდილება, თითქოს ადგილობრივი ხელისუფლება არ ჩაერეოდა თეატრის საქმიანობაში და კოლექტივს როგორც სურდა, ისე გადანყვეტდა თავის მომავალს. თუმცა, ნურას უკაცრავად, კონფლიქტმა ახალი ძალით იფეთქა!.. კურიოზი ლამის ანექდოტში გადაიზარდოს — აბა, სხვაგვარად როგორ უნდა შევფასოთ ფაქტი, როდესაც რობერტ სტურუას გათავისუფლება ერთ დღეში „მოაკვარახჭინეს“, ლ. ნოზაძის ყოფნა-არყოფნის საკითხი კი წლობით ჭიანჭურდება! კომენტარი მკითხველისთვის მიმინდია.

ყურადღება მინდა გავამახვილო თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის თეატრში წლების მანძილზე დახვავებულ პრობლემებზე. წინააღმდეგობებმა განსაკუთრებული სიმწვავეით მაშინ იჩინა თავი, როდესაც წინა ხელისუფლების ერთ-ერთი ფავორიტი დუტა სხირტლაძე დაინიშნა მმართველად. ერთი შეხედვით, თითქოს სწორი არჩევანი გაკეთდა — დუტა თელაველია, ბავშვობა ამ თეატრის კედლებში გაატარა, თავისი სახელოვანი წინაპრების თინა ბურბუთაშვილისა და დოდიკ სხირტლაძის მხარდამხარ. თეორიულად მას ყველაფერი უნდა ელონა თეატრის ასალორდინებლად, მაგრამ მოხდა პირიქით — ქართულ ტელესივრცეში ფესვგადგმული წამყვანი და შოუმენი დროს ვერ პოულობდა და იყო ასე ბედის ანაბარა მიტოვებული თეატრი. რაც ყველაზე სავალალოა, თეატრში მყოფ მთავარ რეჟისორს, გიორგი ტოვსტონოგოვის მონაფესგოგი ჩაკვეტაძეს დამოუკიდებლად მუშაობის უფლებას არ აძლევდა. რამდენიმე უმოქმედო სეზონმა ფაქტობრივად გააჩანაგა თეატრი. დ. სხირტლაძის ნასვლის შემდეგ ამოსუნთქა დასმა, მმართველად დაინიშნა ასევე თელავის მკვიდრი პაატა გულიაშვილი, რომელიც, ვიმედოვნებთ ძველ ხიბლს დაუბრუნებს თელაველთა და არა მარტო თელაველთა საყვარელ თეატრს.

გულისტკივილით მინდა დავაფიქსირო ჩემი მოსაზრება საქართველოში საბავშვო თეატრების უმძიმესი მდგომარეობის შესახებ. ახალს არაფერს ვიტყვი, თუ აღვნიშნავ, რომ მომავალი თაობის პიროვნებად ჩამოყალიბების, სულიერი ფორმირების ერთ-ერთ ყველაზე მძლავრი და ეფექტური საშუალება სათეატრო არენაა. ესთეტიკური მშვენიერების, ადამიანურ განცდათა გრადაციის ურთულეს პროცესს მოზარდი პატარა ასაკიდანვე უნდა ეზიაროს, რათა მასში ბუნებრივად, მხატვრულ სახეებთან ანალოგის მეშვეობით ჩამოყალიბდეს ცხოვრებისეული ფილოსოფიის ფუნდამენტური პოსტულატები. ამას გარდა, თუ მცირე ასაკიდანვე არ გაიარა საფეხურები: თოჯინური სპექტაკლი, წარმოდგენები ცოცხალ პლანში და ასე შემდეგ, ზრდასრულ ასაკში გაუჭირდება თეატრის მაცურებლის სტატუსთან ადაპტირება, ამ პროფესიაში მისი ინტეგრირება ხომ საერთოდ უნდა გამოვრიცხოთ.

ყველას გვახსოვს, როგორი ისტერიული კამპანია იყო გაჩაღებული განათლების სამინისტროში ალექსანდრე კარტოზიას მინისტრობის დროს, საბავშვო თეატრების წინააღმდეგ - არავითარი აბონემენტის გავრცელება სკოლებსა და სკოლამდელ დაწესებულებებში, ამით ჩვენ ძალადობის ფორმის დანერგვას შევუწყობთ ხელს!.. ეს იყო მათი ტრაგიკომიკური არგუმენტი - ბავშვმა თვითონ უნდა გადანყვეტოს, სურს თუ არა თეატრში წასვლაო. სწორედ ამ შემთხვევაშია ზედგამოჭრილი მოარული გამონათქვამი: სასაცილოა, სატირალი რომ არ იყოს. 5-6 ან თუნდაც 7-8 წლის ბავშვმა როგორ უნდა მიიღოს თეატრში წასვლის ერთპიროვნული გადან-

ყვეტილება, როდესაც ჯერ წარმოდგენაც არა აქვს, რა არის სპექტაკლი?! ამგვარ „რეფორმატორთაგან“ განსხვავებით, ილია ჭავჭავაძე იმ ბედკრულ დროს პირადად ზრუნავდა აბონემენტის გავრცელებაზე, რადგან მიაჩნდა, რომ „თეატრი არის სულისა და ჭკუის გამწმენდელი“.

აბონემენტთან დაკავშირებული პრობლემები, იმასთან შედარებით, რაც შემდგომ დატრიალდა, „იავნანად“ ჩაგვესმის. ზოგიერთი საბავშვო თეატრი საერთოდ გაუქმდა, ზოგი კი ნომინალურად არსებობს, მაგრამ არ ფუნქციონირებს. დანაშაულებრივ ქმედებად აღვიქვამ იმ ფაქტს, რომ ისეთ მრავალრიცხოვან, მზარდ რეგიონში, როგორც ქვემო ქართლია, რუსთავის ტრადიციული საბავშვო თეატრი, რომელიც თავისი არსებობის სამ ათეულ წელზე მეტს ითვლის, გააუქმეს. ფორმალურად, ვითომ რუსთავის დრამატულ თეატრს შეუერთეს, მაგრამ მას შემდეგ იქ არც ერთი საბავშვო სპექტაკლი არ დადგმულა. რუსთავი სკოლების რაოდენობით, მოსწავლეთა რიცხოვნობით, ერთ-ერთი ყველაზე მონინავეა საქართველოში. გარდა რუსთავისა, ეს თეატრი ემსახურებოდა ქვემო ქართლის ახლომდებარე რეგიონების მოზარდ თაობას. თეატრის ლიკვიდაციის შესახებ გადწვეტილებების მიღების აბსურდულობა იმაშიც გამოიხატება, რომ აქ დადგმული სპექტაკლები (თოჯინური, ყველა ასაკისთვის გათვალისწინებული ცოცხალი პლანის წარმოდგენები) მონონებით სარგებლობდა როგორც მოსწავლეთა, ასევე მშობელთა და პედაგოგთა შორის. განა შეიძლება, რაც მოგესურვება, ერთპიროვნულად გადწვევიტო საზოგადოებრივი აზრის გაუთვალისწინებლად? დახურვა, მოსპობა, განადგურება იოლია, მისი აღდგენაა მეტად რთული.

ღვანლმოსილმა რეჟისორმა ნოდარ იონათამიშვილმა თავის დროზე მამულიშვილურ საქმეს დაუდო სათავე - ახალციხესა და გურჯაანში ენთუზიასტთა ძალებით თოჯინური დასები ჩამოაყალიბა. პერიოდულად თბილისელ მაყურებელსაც უჩვენებდნენ თავიანთ მოკრძალებულ ხელოვნებას. დღეს საერთოდ ვინმეს ახსოვს ეს თეატრები?

გულდასაწყვეტია, რომ ისეთი მდიდარი ტრადიციების მქონე თეატრი, როგორც ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა თეატრია, უღიმღამო სეზონებს მიითვლის. რეპერტუარის თვალსაზრისით, იმდენად ეკლექტურია აფიშა, ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს. სპექტაკლების ხარისხი საშუალოზე დაბალია, რაც თეატრის სამომავლო პერსპექტივას ბუნდოვანს ხდის. მოზარდ მაყურებელთა თეატრის დანიშნულება ხომ განუზომლად მაღალია - მაყურებლის ცნობიერების ფუნდამენტი აქ ყალიბდება. ამიტომ დათანხმდა გიგა ლორთქიფანიძე ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობას, მაგრამ ...

ერთ-ერთი უმთავრესი კომპონენტი თეატრალური ხელოვნების მაყურებელია, ურომლისოდაც თეატრს არსად და არასდროს უარსებია. არ მინდოდა მეხმარა გაცვეთილი ფრაზა - მაყურებლის აღზრდა, მაგრამ დღეს ამ დილემის გადაჭრის წინაშე ვდგავართ. იმას, რასაც განვლილი რვა წლის მანძილზე წინა ხელისუფლების სამთავრობო ტელევიზიები ყოველდღიურად გვახვევდნენ თავს, მდორე ხარისხის შოუების წყალობით, მაყურებლის გემოვნებაზე განხორციელებულ წარმატებულ შტურმს, უფრო ზუსტი თუ ვიქნები - გენოციდს დავარქმევდი. ამგვარი პრობლემის შესახებ ჯერ კიდევ კოტე მარჯანიშვილი წერდა: „სირცხვილია ხალხს შეატყუო ყოველგვარი მაიმუნობა, თანაც საძაგლად შესრულებული“.

ასეთ იაფფასიან სანახაობებზე „აღზრდილი“ მაყურებელი, მხედველობაში მყავს მომავალი თაობა, ვერ იქნება მზად სათანადოდ აღიქვას მაღალი კრიტერიუმებით გამორჩეული სასცენო ნაწარმოებები. ზოგი შემომედავება და მეტყვის: ამგვარ შოუებსაც ხომ ჰყავს თავისი მაყურებელი. ვეთანხმები, მაგრამ ამის გვერდით, ყოველდღიურად არა, მაგრამ პერიოდულად მაინც ხომ უნდა შემომთავაზო, ჩვენი ოქროს ფონდიდან, აქტიორულად და რეჟისორულად გამორჩეული ნამუშევრები, რის ნაკლებობასაც არ განვიცდით. ამ თვალსაზრისით, მაღლიერება უნდა გამოვხატოთ საპატრიარქოს ტელევიზიის - „ერთსულოვნების“ მიმართ.

თვალი გავუსწოროთ რეალობას და ვაღიაროთ - დღეს ქართული თეატრი ხერხემალში გადატეხილი არა, მაგრამ თავჩაქინდრულია. ასეთ დროს ხელოვანის პოზიციას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება - თუ ხელები ჩამოუშვი, მაყურებელიც გულგრილი აღმოჩნდება შენ მიმართ, რაც თვითმკვლელობის ტოლფასია. მჯერა, რომ ყველაფერი ეს დროებითია. ასეთი შემოტყევისთვის გაუძლია თეატრს?! ის ხომ არაჩვეულებრივად სიცოცხლისუნარიანია...

აქ კვლავ უნდა მოვიხმო ჟან-ლუი ბაროს მახვილგონივრული ფრაზა: „თეატრი გარბის ციხიდან და იატაკქვეშ აფარებს თავს“. იატაკქვეშეთიდან წარმოებული ბრძოლა კი, თითქმის ყოველთვის გამარჯვებით გვირგვინდება!..

XXI საუკუნის მსოფლიო თეატრის პროცესები-გაცვლა, პერსპექტივა, ალტერნატივა თანამედროვე თეატრში ლაზა ჩხარტიშვილი

ამ დევიზით ჩატარდა თეატრის მეორე საერთაშორისო კონფერენცია ბაქოში, რომლის უშუალო ორგანიზატორი აზერბაიჯანის კულტურისა და ტურიზმის სამინისტრო, ხოლო მასპინძელი აზერბაიჯანის ნაციონალური აკადემიური თეატრი იყო.

ბაქოში თავი მოიყარა 35 ქვეყნის 70-ზე მეტი თეატრის მენეჯერმა, რეჟისორმა და თეატრმცოდნემ ისეთი შორეული ქვეყნებიდანაც კი, როგორებიცაა კანადა, სამხრეთ აფრიკა, სუდანი, ბრაზილია, ჩინეთი, იამაიკა, კატარი. შენგენის და პოსტსაბჭოთა ქვეყნები თავისთავად. იქ იყვნენ ყველა სათეატრო საერთაშორისო ორგანიზაციის პრეზიდენტები და გენერალური მდივნები, შეიხები არაბეთის გაერთიანებული ემირატებიდან...

აზერბაიჯანელებმა კრისტოფ ზანუსის, ივეტა ჰარდის, ტობიას ბიანკონეს, მიშელ ვაისის, ალი მაჰდის და სხვა ცნობილი მოღვაწეების თავმოყრა კონფერენციაზე. ბაქოს მეორე საერთაშორისო კონფერენციის ორგანიზატორებს არც მეგობარი ქვეყნები დარჩენიათ უყურადღებოდ. ყველაზე წარმომადგენლობითი დელეგაციები მათ არაბეთის გაერთიანებული ემირატებიდან (მეტისმეტად საჭირო ხალხია და მომგებიანი მათთან კონტაქტი) და საქართველოდან (სტრატეგიული და კეთილგანწყობილი მეზობელი) მიიწვიეს (ქართულ დელეგაციას ოფიციალურად ზაალ ჩიქობავა, გოჩა კაპანაძე და ამ სტრიქონების ავტორი წარმოადგენდა). მოხსენებით „21-ე საუკუნის სათეატრო კრიტიკის ფუნქციები და რეალობა“ წარვსდექი კონფერენციაზე, როგორც ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრის მკვლევარი.

კონფერენცია აზდრამის (აზერბაიჯანის ნაციონალური აკადემიური თეატრი) ცენტრალურ



დარბაზში მიმდინარეობდა. თეატრის სამასადგილიანი პარტერი მუდმივად გადაჭედული იყო მსმენელებით (რაც გამიკვირდა კიდეც), უზრუნველყოფილი იყო სამენოვანი სინქრონული თარგმანიც. აზერბაიჯანის კულტურისა და ტურიზმის სამინისტრომ მაღალპოლიგრაფიულ დონეზე დასტამბა პირველი და მეორე კონფერენციების მასალები, კონფერენციის გახსნის მეორე დღესვე კი 12-გვერდიანი გაზეთ „კულტურის“ სპეციალური გამოშვება დაგვახვედრეს, რომელშიც უკვე ასახული იყო კონფერენციის პირველი დღის ქრონიკა. ბაქოს მეორე საერთაშორისო თეატრალური კონფერენცია მოხსენებების გარდა, მოიცავდა ვორქშოპებსაც, მათ შორის, ქრისტოფ ზანუსის ვორქშოპს მომავალი დრამატურგებისა და რეჟისორებისათვის.

კონფერენციის ფარგლებში გაიმართა აზერბაიჯანული თეატრის ელექტრონული ბაზის პრეზენტაცია. ქართველს კი არა, ნებისმიერ ევროპელს შეშურდება იმის, რაც აზერბაიჯანმა მოახერხა ეროვნული თეატრისათვის. უკვე დასრულებულია და ექსპლუატაციაში შევიდა აზერბაიჯანული თეატრის ელექტრონული ბაზა, რომლის პრეცედენტი მსოფლიოს არც ერთ ქვეყანას არ აქვს. ეს დაახლოებით აზერბაიჯანული თეატრის ელექტრონული ენციკლოპედიაა არა მხოლოდ ისტორიით და დღევანდელით, არამედ ვიდეო არქივით, დეკორაციისა და კოსტიუმების ესკიზების ფოტოებით, რეჟისორული ექსპლიკაციების ასლებითა და სხვა თეატრისთვის მნიშვნელოვანი დოკუმენტებით.

აზერბაიჯანის მთავრობა დიდ ფულს ხარჯავს კულტურის განვითარებისათვის, მაქსიმალურად ცდილობს მის მხარდაჭერასა და ხელშეწყობას. მათ უკვე მიაღწიეს იმას, რომ ამ სფეროში მსოფლიო თეატრალურ რუკაზე აზერბაიჯანმა ინიციატივებითა და საერთაშორისო ფორუმების მასპინძლობით საპატიო ადგილი დაიკავა. აზერბაიჯანი უკვე თეატრში მომუშავე მსოფლიოს ნებისმიერი საერთაშორისო ორგანიზაციის ყველაზე საიმედო და სტრატეგიული პარტნიორია. ის აღწევს იმ მასშტაბებს, როგორსაც ვერ სწევს თუნდაც წარმატებული ევროპული ქვეყნების ბიუჯეტები.

ვინც ამ ქვეყნის კულტურას იცნობს, დამეთანხმება, რომ აზერბაიჯანული თეატრი ღიაა ახალი ექსპერიმენტებისა და განვითარებისათვის. ცდილობს მის თეატრებში დასადგმელად მიიწვიოს ცნობილი რეჟისორები. აზერბაიჯანის კულტურის პოლიტიკაა დაენიოს ევროპულ თეატრს და განვითარდეს მასთან ერთად. სწორედ ამიტომაცაა, რომ ნავთობით მდიდარი ქვეყანა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან ყველაზე მეტ რეჟისორს იწვევს, რათა მაქსიმალურად განხორციელდეს „ნოვატორული“ ექსპორტი აზერბაიჯანულ თეატრში.

აზერბაიჯანის კულტურისა და ტურიზმის სამინისტროს განერილი აქვს ქვეყნის კულტურის პოლიტიკა და მომავალ ათწლეულში კულტურის განვითარების დეტალური გეგმა. რაც მთავარია, ეს სახელმწიფო დოკუმენტები მხოლოდ ფურცელზე დანერგულ მომხიბვლელ დადგენილებებს არ წარმოადგენს და მათი ეტაპობრივი განხორციელებისათვის ნაბიჯები უკვე გადადგმულია.

აქვე გთავაზობთ ჩემი მოხსენების შემოკლებულ რედაქციას:

თეატრის ისტორიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე თეატრმცოდნეს და კრიტიკოსს, დროის მოთხოვნის შესაბამისად, ეკისრებოდა ერთი ან ერთდროულად რამდენიმე ფუნქცია. არსებობდა ის დროც (სხვათა შორის, არც ისე შორეულ წარსულში), როცა კრიტიკოსის ფუნქცია მხოლოდ ნანახი სპექტაკლის აღწერა, ცალკეული სცენების ფურცელზე დაფიქსირება იყო, რათა მომავალ თაობებს წარმოდგენა ჰქონოდათ, თუ რა იდგმებოდა და როგორ. კრიტიკის ეს უკვე დაკარგული ფუნქცია ინერციით გრძელდებოდა ერთ საუკუნეზე მეტ ხანს და ამ ფუნქციის ნაშთებს დღესაც კი ვხვდებით თანამედროვე პერიოდულ გამოცემებში.

XX საუკუნეში, საბჭოთა პერიოდში კიდეც უფრო გაიზარდა პროფესიული და ჟურნალისტური კრიტიკის როლი. გაჩნდა რამდენიმე პერიოდული პროფესიული გამოცემა. სათეატრო პროცესს ანალიზებდა კრიტიკოსთა ახალი თაობა. აღსანიშნავია, რომ პერიოდულ გამოცემათა კულტურის განყოფილებებსა და რედაქციებში ჟურნალისტებად მოღვაწეობდნენ პროფესიონალი თეატრმცოდნეები, რომლებიც წერდნენ საგაზეთო რეცენზიებს, რომელთა პროფესიული დონე არაფრით ჩამოუვარდებოდა სპეციფიკურ სახელოვნებო ჟურნალში დაბეჭდილი თეატრმცოდნის რეცენზიას, უფრო მეტიც, ზოგიერთი საგაზეთო რეცენზია, კრიტიკული ალღოს, სპექტაკლის ანალიზის თვალსაზრისით, გაცილებით სჯობდა საჟურნალო მრავალგვერდიან რეცენზიას.

განსხვავებული პროცესები მიმდინარეობს დღეს: თითქმის აღარ არსებობს ინტენსიური პროფესიული კრიტიკა და მისი მისია მთლიანად ჟურნალისტური კრიტიკის კორპუსმა აიღო თავის თავზე. თუმცა, ერთმანეთის პარალელურად პერიოდულ პრესაში იშვიათად, მაგრამ მაინც ჩნდება პროფესიონალ კრიტიკოსთა სტატიები, მაგრამ ასეთ წერილთა რიცხვი იმდენად დაბალია, რომ მისი შემჩნევა მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან პერიოდულ გამოცემებში ძირს.

ასეთი ინერტული აქტივობის გამო, პროფესიული სათეატრო კრიტიკა კუს ნაბიჯებით ვითარდება და ის ახალი ფორმების ძიების პროცესის საწყისს ეტაპზეა. დროთა განმავლობაში, ტექნიკის განვითარების, დაჩქარებული რიტმის ეპოქაში, რადიკალურად შეიცვალა სათეატრო კრიტიკის ტრადიციული ფუნქცია. მას ახალი, გაცილებით მნიშვნელოვანი ფუნქცია დაეკისრა, ვიდრე სპექტაკლის ცალკეული სცენების დეტალური აღწერა და ცალკეული მიზანსცენების მხატვრული ანალიზი.

უკვე კარგა ხანია გაჩენილია საშუალებები სპექტაკლის ფორზე ჩანერის. მართალია, სპექტაკლის ყველა დეტალს მთლიანობაში ერთი ნახვით ვერც ადამიანის თვალი და ვერც კამერა აფიქსირებს, მაგრამ კრიტიკის თანამედროვე ფუნქცია სპექტაკლის შინაარსის თხრობა და ცალკეული სცენების აღწერა-დაფიქსირება აღარ არის. თუმცა, პროფესიულ-სპეციფიკურ და რიგით პერიოდულ გამოცემებში ხშირად ვხვდებით მსგავს რეცენზიებს, სადაც კრიტიკოსი მხოლოდ სპექტაკლის შინაარსს და რამდენიმე მიზანსცენას აღწერს.

დღემდე დაუძლეველი აღმოჩნდა საბჭოთა პერიოდში შექმნილი სპექტაკლის ანალიზის შაბლონის გამოყენება, როცა რეცენზია, ჩვეულებრივ, თანამიმდევრულად აგებულია უცვლელ გეგმაზე: დრამატურგია, რეჟისურა, მსახიობები, სცენოგრაფია, მუსიკა, ქორეოგრაფია, დასკვნა. კრიტიკის სტილი კვლავაც მენტორული და აკადემიურია, თითქმის არ არსებობს უშუალო ფორმა.

თანამედროვე სათეატრო კრიტიკამ დღეს ახალი ფუნქციები შეიძინა:

სპექტაკლის ანალიზისას მნიშვნელოვანია მისი ადგილის განსაზღვრა რეჟისორის შემოქმედებაში, ეროვნულ თეატრსა და საერთოდ თეატრალურ პროცესში. ერთი კონკრეტული სპექტაკლის ანალიზი წარმოუდგენელია სათეატრო კონტექსტს მონყვეტილი სივრციდან. სათეატრო კრიტიკა სასურველია იყოს უშუალო და მეგობრული, მან უნდა დაკარგოს მენტორულ-დამრიგებლური ტონი.

თანამედროვე კრიტიკა უნდა ითვალისწინებდეს ორი სახის მკითხველს, ანუ მომხმარებელს:

1. რიგით მაყურებელს, რომელსაც აინტერესებს კრიტიკოსის მოსაზრება, განმარტება და რეკომენდაცია ამა თუ იმ რეჟისორზე, სპექტაკლზე, თეატრსა და ზოგადად თეატრში მიმდინარე პროცესზე;

2. პროფესიონალებს, რომელთა ჯგუფში შეგვიძლია გავაერთიანოთ პროფესიონალები თეატრის სფეროდან, როგორც კრიტიკოსები, ასევე რეჟისორები, მსახიობები და ყველა ის პროფესიონალი, რომელიც დაკავშირებულია სპექტაკლის მომზადებასთან და მის შეფუთვისთანაც კი.

დღეს თანამედროვე სათეატრო კრიტიკა ერთობ კრიზისშია, რაც განპირობებულია ობიექტური ფაქტორებით;

კრიტიკის ავტორიტეტის დაცემა განპირობებული იყო აგრეთვე შემდეგი ფაქტორებით:

1. XXI საუკუნის დასაწყისში ამ სფეროში მოღვაწე გამოცდილმა პროფესიონალებმა შეწყვიტეს წერა პერიოდულ პრესაში, რაც გამოწვეული იყო სოციალური ფაქტორით. გაქრა სპეციფიკური პერიოდული გამოცემები, გაზეთებისთვის აღარ იყო საინტერესო, თუნდაც კომერციული თვალსაზრისით, პროფესიული რეცენზიების გამოქვეყნება-დაბეჭდვა. გაქრა საპროფესიონალი ინსტიტუტი.

2. პროფესიონალი კრიტიკოსები იძულებულნი გახდნენ შეეთავსებინათ ახალი პროფესიები, დიდმა ნაწილმა არსებობის შენარჩუნებისთვის ტელევიზიებს შეაფარეს თავი.

3. პროფესიონალ კრიტიკოსებში გაქრა ერთუზიანების გრძნობა და მოტივაცია.

4. დღემდე არ არსებობს თეატრალური გაზეთი, რომელიც შეძლებს სწრაფად და დროულად გამოეხმაუროს ახალ სპექტაკლს, ამა თუ იმ თეატრალურ მოვლენას.

5. პერიოდული გამოცემა, რომელიც იქნება მეგზური მაყურებლისათვის და ამავდროულად შეძლებს რეკომენდაციების განევას თეატრის პროდუქციის შემქმნელთათვის.

თანამედროვე კრიტიკამ დაკარგა მოტივაცია, რისი შედეგიც არის ის, რომ თეატრის ექსპერტი გახდა ყველა, ვისაც თეატრთან ნებისმიერი ფორმით აქვს შეხება, გარდა კრიტიკოსისა.

და ბოლოს, ყველას უნდა გვახსოვდეს, რომ კრიტიკოსი არის სუბიექტი, რომელიც ყოველთვის უნდა ცდილობდეს დარჩეს ბოლომდე ობიექტურს. უნდა ცდილობდეს დაეხმაროს მაყურებელს მაღალი მხატვრული ღირებულებების და მდარე ხარისხის თეატრალური ნაწარმოებების გამიჯვნაში. ის უნდა იყოს მეგზური თეატრალურ სამყაროში.

„პოსტსაბჭოთა დრამატურგია აქცენტები ცენზურის ბარეზე დარჩენილ სივრცეში“ გიორგი ყაჯრიშვილი

ამ დევიზით ილიას სახ. უნივერსიტეტის თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრმა 25-27 ნოემბერს ჩაატარა დრამატურგთა და თეატრის კრიტიკოსთა პირველი საერთაშორისო ფორუმი, რომელშიც მონაწილეობდნენ ბელორუსიის, რუსეთის, უკრაინის, ლიტვის, აზერბაიჯანის, სომხეთის და საქართველოს თეატრმცოდნეები და დრამატურგები. ამ შეხვედრის ფარგლებში ასევე მომზადდა კრებული, რომელშიც გამოქვეყნდა ფორუმზე წაკითხული მოხსენებები და პიესები, რომელიც შეარჩია სარედაქციო კოლეგიამ და ფორუმის მომწყობებმა ლაშა ჩხარტიშვილის, ელენე ბაბაკიშვილის, ირაკლი გოგიას და ქეთევან კვანტალიანის შემადგენლობით.

კრებულის წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „ეს არის ოცნლიანი პერიოდის კომპლექსურად გააზრების პირველი მცდელობა ინფორმაციული ვაკუუმის ამოვსების მიზნით. ამ უმნიშვნელოვანესი, აქტუალური და პრობლემატური საკითხის კვლევაში დაგვეხმარნენ ჩვენი უცხოელი კოლეგები პოსტ-საბჭოთა ქვეყნებიდან ... რომლებმაც წარმოადგინეს „ახალი დროის“ ავტორები და შეეცადნენ გაეანალიზებინათ თეატრსა და დრამატურგიაში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესები საკუთარი ქვეყნების მაგალითზე“.

ფორუმი საზეიმოდ გახსნა ილიას სახელობის უნივერსიტეტის რექტორმა გიგი თევზაძემ და აღნიშნა, რომ ასეთი შეხვედრების მეშვეობით ხდება არა მხოლოდ ახალი დრამატურგიის გაცნობა, არამედ კრიტიკოსთა ურთიერთდაახლოება და მოსაზრების გაზიარება.

პირველი დღე მიეძღვნა ბელორუსიის, რუსეთის, ლიტვისა და უკრაინის დელეგაციების გამოსვლებს: ტატინა არტიმოვიჩის მოხსენებაში „ბელორუსია პოსტსაბჭოთა დრამატურგიის სივრცის კონტექსტში: პაველ პრიაჟკოს ფენომენი“ - თეატრმცოდნე მიმოიხილა 1990 – 2000-იანი წლების თავისი ქვეყნის ახალი დრამატურგია და განსაკუთრებით გამოყო პაველ პრიაჟკო, როგორც ახალი ძიების ფუძემდებელი: „დღეს მთელ სათეატრო სივრცეში აქტიურად განიხილება ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიების საკითხი, ხორციელდება ექსპერიმენტები, რომლებიც ეჭვის ქვეშ აყენებს დაწერილ კანონებსა და წესებს. საუბარია არა მხოლოდ ფორმების უბრალო სინთეზზე, არამედ ხელოვნების სხვადასხვა ფორმების ურთიერთშერწყმაზე. ამ თვალსაზრისით, ბელორუსიელი დრამატურგის პაველ პრიაჟკოს ფიგურა ჭეშმარიტად უნიკალურია“ - ასკენის ტ. არტემოვიჩი.

რუსეთის წარმომადგენლის ქრისტინა მატვიენკოს გამოსვლა დარბაზში კამათი გამოიწვია ტერმინის „ახალი დრამის“ ირგვლივ. ცნობილია, რომ დრამატურგიის ეს მიმართულება, ასეთივე სახელით საფუძველს იღებს მეტერლინკის, იბსენის, ჩეხოვისა და სხვა დრამატურგების შემოქმედებიდან, იგივე ტერმინის გამოყენება თავისთავად არა მხოლოდ გაუგებრობას იწვევს, არამედ უპატივცემულობასაც, როდესაც პირველ შემთხვევაში ადგილი ქონდა არა მხოლოდ მიმართულების ჩამოყალიბებას, არამედ მთლიანი მსოფლმხედველობის შეცვლას თეატრში და მეოცე საუკუნის თეატრალურ ხელოვნებაში კონკრეტულად.

ამავდროულად ქრისტინა მატვიენკოს გამოსვლა გამორჩეოდა სწორი შეფასებებით და მაგალითების სახით საინტერესო დრამატურგთა შემოქმედების მიმოხილვით, აღინიშნა, რომ თანამედროვე პოსტ-საბჭოთა დრამატურგიას რუსეთში საფუძველი ჩაუყარა ლ. პეტრუშევსკაის პიესებმა, რომელიც „თითქმის ყველა მათგანი შეფერხდა, დაიბლოკა თეატრის მიერ და ავტორს ბრალი დასდეს რეალობის გამოქეხებაში. გვიანდელ 1990-იანი წლებში რუსულ თეატრს არ სურდა ადამიანების ცხოვრების არამომხიბვლელ მხარეებზე და მარგინალურ გმირებზე საუბარი“. თეატრმცოდნის მოხსენებაში აისახა ახალი ეპოქის დრამატურგთა: ვლადიმერ საროკინის, ვიქტორ სლავკინის, ჰალილ მამედოვის, მაიკლ დურნენკოვის, ნატალია ვოროჟიტის, მაქსიმ კურჩკინის, ნინა ბელენიცკაის შემოქმედება.

ვიქტორ სობიანსკის: „თანამედროვე უკრაინული დრამა: ცენზურა ცენზურის გარეშე“ და ალიონა სამოილემკოს „ახალი თაობის დრამატურგი თანამედროვე უკრაინაში“ პათოსი მდგომარეობდა იმაში, რომ „ბევრი პიესა არ არის ღრმა და თემატურად აქტუალური. აქტუალურ თემებზე შექმნილი პიესების პარალელურად ძალიან ხშირად იწერება ტექსტები არა საკმარისი დრამატურგიული წესების და უნარ-ჩვევების გარეშე. მეორე პრობლემა ისაა, რომ ავტორთა გარკვეულ ჯგუფს ავიწყდება, რომ პიესა არის დასადგმელი ტექსტი და არა წასაკითხი ლიტერატურა“.

რასიდა ზიგიედემ, კრიტიკოსმა ლიტვიდან განიხილა თანამედროვე ლიტერატურული დრამის ანთოლოგია

შედგენილი 11 პიესისაგან. აქ შევიდნენ დრამატურგები: სიგიდას პარულსკასი, გინტას გრაჯაუსკასი, მაიუს ივასკევიჩიუსი, ლაურა სანტიჟა ჩერნიაუსკაიტე და სხვები. – „თანამედროვე ლიტერატურულ დრამას ახასიათებს მგრძობილობა ჩვენს პატარა ქვეყანასთან და ენასთან დაკავშირებულ საკითხებთან მიმართებაში. იდენტობის ძიება თავისი მრავალი ვარიაციებით ... მჭიდროდაა დაკავშირებული მათთან. თუმცა ისინი ასევე წარმოდგენილი არიან როგორც უნივერსალური კონფლიქტების ახსნის მცდელობა, რომელსაც თანამედროვე ადამიანი და მისი გარემო საკუთარ თავზე განიცდის, ერთი მეორის იდენტობისათვის ფართო პერსპექტივიდან შეხედვა და მისი გათავისება თანამედროვე მსოფლიოს ცვლილებების კონტექსტში“ - აღნიშნული მოხსენების დასკვნით ნაწილში.

26 ნოემბრის პლენარული სხდომის პირველი ნაწილი მიეძღვნა პოსტსაბჭოთა დრამატურგიას საქართველოში. აქ დღის წესრიგში ბუნებრივია უფრო მეტი მომხსენებელი უნდა ყოფილიყო, თუმცა სამწუხაროდ, აღმოჩნდა, რომ პროგრამაში მოხსენებულ ავტორებიდან მხოლოდ ოთხმა წარმოადგინა მოხსენება, რომელიც შევიდა კიდევაც კრებულში და უფრო მეტიც, ზოგი მათგანი არც კი გამოცხადდა პლენარულ სხდომაზე. ზეპირად მოლაპარაკე მომხსენებელთა გამოსვლა კი ისეთი უსუსური აღმოჩნდა, რომ მსმენელებმა ვერც კი გაიგეს, რას, რატომ უსმენდნენ მათ და რატომ დაკარგეს დრო.

თეატრმცოდმე მანანა გეგეჭკორი შეეცადა მიმოეხილა ქართული დრამატურგია „თეატრი და დრამატურგია ტოტალური ცენზურისა და დემოკრატიის გარეშე“ და ხაზი გაუსვა იმ ძვრებს, რომელიც შეიმჩნევა თეატრის მწერლობაში. მისი მიმოხილვის საგანი გახდა ბასა ჯანიკაშვილის, ირაკლი სამსონაძის, თამაზ ჭილაძის, დავით გაბუნიას, თამარ ბართაიას, გურამ ბათიაშვილის შემოქმედება.

გიორგი ყაჯრიშვილის გამოსვლაში „ლაშა ბულაძის „ახალი ქართული დრამატურგია“ ნათქვამი იყო, რომ „მიუხედავად საქართველოში მიმდინარე მოვლენების, ფაქტების და ისტორიების სიუხვისა, დღევანდელ დრამატურგთა შემოქმედებაში მათი ასახვა სრულად ვერ მოხერხდა“. ავტორმა მიმოხილა დრამატურგის თითქმის ყველა პიესა, რამაც მისცა საშუალება დაესკვნა, რომ „ლაშა ბულაძის პიესა უნდა დაიდგას მაშინ, როცა ის დაინერა და არა ორი, ან უფრო მეტი წლის შემდეგ“.

მანანა ანთაძემ დამსწრეთ მოუთხრო „მ. თუმანიშვილის ფონდის“ მიერ ჩატარებულ დრამატურგთა კონკურსების შესახებ და ხაზი გაუსვა ამ კონკურსების როლს ახალგაზრდა ქართველი დრამატურგის აღმოჩენასა და მათი სტიმულირების საკითხში.

პლენარული სხდომის მეორე ნაწილში წარმოდგენილ იქნა მოხსენებები პოსტსაბჭოთა დრამატურგიის შესახებ კავკასიაში, კერძოდ კი აზერბაიჯანის და სომხეთის წარმომადგენლების ელჩინ ჯაფაროვის (დრამატურგ ელჩინის შემოქმედება), ისმაილ იმანოვისა და რუზანა არაქელიანის გამოსვლები.

„ელჩინ-დრამატურგის ... პიესების სცენურ სიცოცხლეს ეროვნული თეატრალური პროცესისათვის მოაქვს მსოფლიო თეატრის მნიშვნელოვანი პრობლემები ... მის დრამატურგიაში ორი ტიპის სიუჟეტი შეინიშნება. პირველი ტიპია ცენტრიდანული კომპოზიცია, სადაც გმირების სისტემა ჩამოყალიბებულია იერარქიულად. ეს ნიშნავს, რომ მთავარი გმირის პირადი მორალური კონფლიქტები და მისი ვალდებულება საკუთარი სინდისის წინაშე და საზოგადოებაში ხდება სიტუაციის ძირითადი თემები ... მეორე ტიპის სიუჟეტში ყველა გმირი იზიარებს კონფლიქტისათვის საჭირო დრამატულ დატვირთვას. აქ სიტუაცია აჭარბებს გმირებს. ამ პიესებში კონფლიქტები ხდება ცხოვრებისეული პარადოქსის შედეგი.“ - აღნიშნა ავტორმა.

რუზანა არაქელიანი შეეხო კარინე ხოდოკიანის (რომელიც ამ ფორუმს ესწრებოდა) შემოქმედებას: „... მას სხვადასხვა ხასიათის მქონე ქალი გმირების მთელი გალერეა აქვს წარმოდგენილი. მათთვის დამახასიათებელია ქალური სიგიჟე, პარადოქსები, წინააღმდეგობრივი ხასიათის გადანყვეტილებები, კარჩაკეტილობის პრობლემა და ერთდროულად სარკასტული და ხუმარა ხასიათი“.

თვითონ კარინე ხოდოკიანის გამოსვლაში მან ილაპარაკა იმ კრებულის შესახებ „თანამედროვე სომხური პიესა“, რომელიც უკვე წლების განმავლობაში გამოსცემს და რაც აუცილებლად საყურადღებო უნდა გახდეს საქართველოს გამომცემლებისათვის.

ამავე დღეს ფორუმის პროგრამაში იყო შეხვედრა მწერალ და დრამატურგ რეზო კლდიაშვილთან, გაიმართა მისი წიგნის „რეზო კლდიაშვილის“ წიგნის პრეზენტაცია და ასევე დრამატურგმა ნაიკითხა ფრაგმენტები თავისი პიესიდან „ზარატუსტრას ჟამი“.

ილიას უნივერსიტეტში გამართული ფორუმის თეორიულ ნაწილს თან ახლდა მხატვრული ნაწილიც: კერძოდ სტუმრებმა იხილეს ილიას უნივერსიტეტის და თბილისის ნ. დუმბაძის სახ. მოზარდ მსაყრებელთა თეატრის სპექტაკლები: „არიქო და ვარიქო“ და „სტუმარი“. ასევე ილიას სახ. უნივერსიტეტის თეატრის სცენაზე გაიმართა პოსტსაბჭოთა სივრცის დრამატურგთა პიესების კითხვა, რომელშიც მონაწილეობდნენ ამავე უნივერსიტეტის თეატრალური ცენტრის სტუდენტები (რეჟისორები: ი. გოგია, გ. ლომთაძე, პ. ციკოლია, ი. გურგენიძე, ნ. ჩაკვეტაძე).

„ჩვენი ვეაზუ სენი...“

რა კარგად უთქვამს ჩვენს წინაპრებს და როგორ გვსიამოვნებს, როდესაც ამ დიდებულ ფრაზას ქართული მოდგმის გვარიშვილების მამა-პაპური რუდუნებით მისდევენ, არ კარგავენ იმ მაღლს, რითაც მისი მოდგმა და გვარი გამოირჩევა.

ერთი ახალი სასწავლო წელი დაიწყო, შევიკრიბეთ თეატრალურ ინსტიტუტში (მაშინ ასე ეწოდებოდა). აუდიტორიაში რომ შევედი, თორმეტიოდე სტუდენტი დამხვდა. დავინახე გაბრწყინებული სახეები. სიხარული და კმაყოფილება გამოსჭვიოდა მათი თვალებიდან. ერთმა განსაკუთრებული ღიმილით შემომხედა. რატომღაც მივხვდი, რომ რაჭველი იქნებოდა. იცით რატომ?! კეთილი, ძლიერი, გულუბრყვილო ბავშვი რომ გაიღიმებს და გადახარხარებამდეა მისული. აი, ასეთი ღიმილი იციან რაჭველებმა. ასე სახეგაბადრული დამხვდა ეს ახალგაზრდა. ვკითხე სადაური ხარ? – გია ჯაფარიძე ვარ, ონიდანო. ცნობილია ჯაფარიძეთა გვარი სიმრაველით, სიკეთით, ნათელი და გამძლე კაცობით, მამულიშვილობით და ერის სიყვარულით. მერე გაირკვა გიას ბიძები გიგა და შალვა ჯაფარიძეები ყოფილან. გიგა დიდებული დაუღლეელი თეატრალური მოღვაწე, ერის კულტურის საგანძურის დამცველი; შალვა ჯაფარიძე — ლოტბარი, ფოლკლორისტი, ძველი მივინყებულის სიმღერების მაძიებელი. აი, ამ ოჯახის შვილია გია და რა გასაკვირია, რომ ამ გვარზე ხტოდეს, ყველგან თავის კვალს ტოვებს კაცობით, სიყვარულით, მოთმინებით და თუ საჭირო შეიქმნა, ჯიქურ შეტევით.

კვიცი გვარზე ხტისო... კვიცი კი არა, გია ბედაურია და მოაგელვებს თავის წილ შემოქმედებას ამ ცხოვრების გზაზე.

ღმერთმა ხელი მოგიმართოს, ჩემო გია!

რეზო ხაბუა

თეატრიდან გამოვედით, რეზო ხობუას წინ ფერშეცვლილი, გაყვითლებული ფოთოლი ჩამოვარდა. რეზომ ფეხი აარიდა, ხელში აიღო, „ნახე ბიჭო, რა კარგად დაბერებულა, შემოდგომის ნიშანია ამ ფოთლის დაბერება, გვამცნო ამ წელიწადის ხანში შესვლა. ეს არის პირველი მსხვერპლი შემოდგომის დადგომის“. ცოტა ჩაფიქრდა, მერე წავედითო და შემოდგომის პირველი ფოთლის ჩამოვარდნის აღსანიშნავი სადღეგრძელოც დავლიეთ.

პირველი ფიფქი რომ ჩამოვარდებოდა, ბავშვივით ხარობდა რეზო; პირველი ფიფქის, პირველი ყვავილის, პირველი გაყვითლებული ფოთლის ნახვით სხვანაირ ხასიათზე დგებოდა; იმდენად მოსწონდა ეს ბუნების მარადიული კანონი, რომ ადამიანებში გადმოჰქონდა პირველის ქება; პირველი თუნდაც იმით არის კარგი, რომ პირველი – ისტორიას შერჩებაო.

ჩვენ რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრის პირველი ფუძემდებლები და დამაარსებლები ვიყავით. პირველი დასი, რომელმაც მეტალურგიულ ქალაქში სახელმწიფო თეატრის ფარდა გახსნა. ისე გაუჯდა სისხლში და სულში ამ „პირველის“ აღიარება-უპირატესობა, რომ ერთხელ, ასეთი სადღეგრძელო შემოგვთავაზა; მოკლედ, თითქოს ხალისიანი, მაგრამ გულდასაწყვეტი. „მოდით, ბიჭებო, იმის შესანდობარი შევსვათ, რომელიც ჩვენი თეატრიდან პირველი წავა ამ ქვეყნიდან, პირველი დაგვწყვეტს გულს, პირველი შეეგებება სიკვდილს და გვაგრძობინებს მის უკუღმართ, არაადამიანურ, მაგრამ აუცილებელ ძალას შესანდობარი იყოს ჩვენს შორის საიქიოს პირველი სტუმრისა“.

სწორედ იმ დღეს ყველაზე უფრო მოილხინა რეზომ თავისი განუმეორებელი იუმორით და ფანტაზიით. სიტყვათმონათლებელი რეზო მანქანიდან რომ გადმოვიდა მშვიდობითო, ხელი დაგვიქნია. გივი ბერიკაშვილმა დაუძახა: „რეზო მიდიხარ“; „ჰოო“; „მაშინ თან წაიღე“ – მიაძახა გვიმ.

მეორე დილით, მართლაც თან წაიღო ჩვენი სიხარული, წაიღო ჩვენი სულის და ბედის ნაწილი, წაიღო და უკან აღარ მოუხედავს. მსუბუქი იყოს, ჩემო რეზო, ქართული მინა შენტვის!

არ არსებობდა თეატრისთვის საჭირობოროტო საკითხი, რომლის გადაწყვეტაში, რეზოს მონაწილეობა არ მიელო.

დიდი წვლილი შეიტანა ქ. რუსთავის თეატრის ჩამოყალიბების გზაზე და ამ გზაზე დაიღუპა.

ერთი ნაწილი ჩვენი თეატრისა, უფრო რეზოს თანატოლები დაბრუნდნენ მარჯანიშვილის თეატრში, რეზო კი დარჩა თავის თეატრში, ქ. რუსთავის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში. სულ ამბობდა: „თქვენი არ ვიცი, მაგრამ მე ამ თეატრის კედლებიდან უნდა გამასვენონ“, აკი ასეც მოხდა. დარჩა თეატრის ისტორიის ფუძემდებლად. მისი ისტორიის პირველ დაღუპულ არტისტად.

წამოსულ მეგობრებს კი დააკლდათ რეზო, მაგრამ რეზო რუსთავის თეატრს დააკლდა, ჩვენ დაგვაკლდა, იქ დარჩენილებს.

P.S. „პირველს“ კი მივაგეთ პატივი, მაგრამ იმან რა ქნას, ვინც ბოლო დარჩება. ვინც სამეგობროდან ბოლო დარჩება, ვინც ყველას დაასაფლავებს და თვითონ უმეგობროდ იქნება, დამსაფლავებელი მეგობარი აღარ ეყოლება, მონყენილი, დარდიანი თავის თავს იტირებს, იმის შესანდობარი ახლავე ვთქვათ, თორემ მერე ვის გავახსენდებით. შესანდობარი იყოს ცოცხალი, დაუტირებელი მეგობრისა.

„ქვასანაყი“

გასტროლებზე ყოფნა სახალისო და მხიარულია. ჯერ ერთი, მასპინძელი ქალაქი დიდი მოწინებით და რიდიტ გვეპყრობა, ყურადღების ცენტრში ვართ და პატივისცემა არ გვაკლია, მეორე იმიტომ, რომ დრო მეტი გვაქვს და თავისუფლად, დაუღლებლად ვგრძნობთ თავს. ერთი ასეთი ლალი გასტროლები ბათუმში გვექონდა: დილით გავიდოდით პლაჟზე, დილის მზის სხივებს მივიღებდით და მერე ჰაიდა, სადაც და როგორც გვინდოდა, დავექროდით კატერით თუ მანქანით. პლაჟზე, რა თქმა უნდა, უფროსების შორიახლოს ვტრიალებდით. ვთამაშობდით ბანქოს და ძალიან გვიხაროდა, როდესაც ახალგაზრდები მოვიგებდით. დაოჯახებულ მსახიობებს და თანამშრომლებს, ვისაც სკოლამდელი და მოსწავლე შვილები ჰყავდათ, თან მოჰყავდათ გასტროლებზე; ისინიც ჩვენთან ერთად ერთობოდნენ ზღვის ტალღებში.

ერთმა მსახიობმა თავისი შვილი წამოიყვანა, იქნებოდა ასე თერთმეტი-თორმეტი წლის. დამჯერე ბავშვი, ზრდილობიანი და მეცადინე. ბიჭი პლაჟზე თავის ტოლებთან ერთობოდა, მამა — თავის ტოლებთან. ბიჭმა წერილი მიიღო დედისგან: „შვილო, როგორ ხარ?! აბა, შენ იცი მამას დაუჯერე“... და ასე დარიგებებით სავსე იყო წერილი, ბოლოს ეწერა: „მამაშენს, რომ ვთხოვე, იქნებ ბათუმის პლაჟზე როდინის ქვა იპოვო, ქვასანაყი, ხომ გახსოვს? ჰოდა მოაგონე, ან შენ თვითონ მოძებნე და ჩამომიტანე...“ ასეთი დავალება მიიღო დედის იმედმა და მამის სიამაყემ.

დილით ისევ გავედით პლაჟზე. ისევ ახმაურდა ბათუმის ზღვის სანაპირო. ბიჭის მამა და მისი ორი-სამი მეგობარი ჩაცმულები იქვე ნაპირზე იდგნენ და საუბრობდნენ. ბიჭი გამოეყო თავის ტოლებს და წელამდე წყალში ყურყუმალობდა. უცებ ამოყო თავი წყლიდან, ხელში მოგრძო მრგვალი ქვა ეკავა და მამას ეძახდა: „მამაა! დედას, რომ უნდა, ასეთია?“ გაკვირვებამ და საიდუმლო ლიმილმა გადაგვირბინა სახეზე. მამამ ხელი ჩაიქნია გაბრაზებულმა: „მოევი წყალში ყოფნას ამოდი და შენთვის დაჯექი“, მაგრამ დედას იმედს ხომ არ გაუცრუებდა ბიჭი. კიდევ ჩაძვრა წყალში, ამოიღო უფრო გრძელი ქვა და გასძახა: „დედას, რომ სჭირდება, ასეთია?“ მამამ კვლავ შეუღრინა. ბიჭმა კიდევ მოძებნა: „მამა დედას ასეთი გამოადგება?“ ამოიღებს ყოველ ქვას და ყოველი ქვის ამოღებაზე მამას ეკითხება: „დედას ხომ ასეთი უნდა? დედას ხომ ასეთი დაგაბარა? დედას რომ უნდა, ისეთი ვიპოვნე!“ ათჯერ მაინც მოძებნა ის, რაც დედას ძალიან სჭირდებოდა და მამა არ ეძებდა. ბიჭმა იმდენი მოახერხა, რომ შერცხვათ მამის მეგობრებს და გაეცალნენ იქაურობას.

სალამოს სპექტაკლზე ყურებდასიებული ბიჭი პარტერის ბოლო რიგის კუთხის სკამზე მობუზული იჯდა.

რუსთაველის თეატრის მუზეუმი

80 წლისაა

რუსთაველის თეატრი მომავალ წელს კიდევ არაერთ საიუბილეო თარიღს აღნიშნავს. მზადება მათთვის კი ამ იუბილეთი დაიწყება, რომელიც პროფესიული თეატრის დაარსებიდან დღემდე დადგმული საეტაპო სპექტაკლების პიესების კითხვა-განხილვით წარდგება მაცურებლის წინაშე. იდეის ავტორია ნიკოლოზ ჰაინე-შველიძე. პროექტი ხორციელდება რუსთაველის თეატრის მუზეუმთან ერთად.

დეკემბრის თვის მასალას რეჟისორმა პირობითად „დასის ფორმირება“ უწოდა. ექსპერიმენტული სცენიდან მაცურებელს მიესალმა



რუსთაველის თეატრის მუზეუმის გამგე, ბელა ჭუმბურიძე. 20-23 დეკემბერს წარმოდგენილი იყო ბარბარე ჯორჯაძის „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ (რეჟ. გოგა მაისურაძე), დავით ერისთავის „სამშობლო“ (რეჟ. იოსებ ბაკურაძე), შალვა დადიანის „გუმინდელი“ (რეჟ. კიტა როყვა), ავქსენტი ცაგარლის „ხანუმა“ (რეჟ. პაატა ციკოლია), ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ (რეჟ. ლევან ხვიჩია). კითხვაში მონაწილეობდნენ მსახიობები: მარინა კახიანი, ნინო კასრაძე, დარეჯან ხარშილაძე, ნინო არსენიშვილი, ეკა მოლოდინაშვილი, ზურა ინგოროყვა, ირაკლი მაჭარაშვილი, სანდრო მიკუჩაძე-ლაღანიძე, სოსო ლალიძე, ლევან ბერიკაშვილი, პაატა გულიაშვილი, ნინო თარხან-მოურავი, ეკა მინდიაშვილი, თემიკო ჭიჭინაძე, მარიკა ჭიჭინაძე, ნინო მაცაშვილი, ედმონდ მინაშვილი, ბექა სონღულაშვილი, ლევან ხურცია, მანანა აბრამიშვილი, ლელა ახალაია, იოსებ ბაკურაძე, ზვიად პაპუაშვილი ირაკლი სანაია, ნიკა ქაცარიძე, ბაჩო ჩაჩიბაია, ზაზა ბარათაშვილი, ბესო ზანგური, ტრისტან სალარიძე, დავით უფლისაშვილი, ქეთი ხიტირი, დავით გოცირიძე. სპექტაკლების ირგვლივ ისაუბრეს თეატრმცოდნეებმა ვასილ კიკნაძემ, ნოდარ გურაბანიძემ, მანანა თევზაძემ.

რობერტ სტურუას მაგისტრანტებმა ერთგვარად გაათამაშეს პიესის კითხვა — მაცურებლიან დარბაზში ეს პროცესიც სანახაობად იქცა. ეს განსაკუთრებით ითქმის გ. მაისურაძისა და ლ. ხვიჩიას მისამართით. ამ უკანასკნელმა პიანისტ ეკა ბოკუჩავას შესრულებით წარმოგვიდგინა მოქმედება თამარ ვახვახიშვილის მუსიკალური კომპოზიციების ფონზე და ის ერთგვარ ლიტერატურული თეატრის წარმოდგენას დაამსგავსა. რეჟისორებმა პიესების კითხვისას გამოიყენეს ფოტოპროექციაც. იანვრის თვის რამდენიმე დღე კვლავ პიესების კითხვა-განხილვას დაეთმო, რაც მთელი წლის განმავლობაში რუსთაველის თეატრის საეტაპო სპექტაკლების ნუსხას დღემდე შეავსებს.

ნინო მაჭარაია

ბარეკანის პირველ გვერდზე:
თენგიზ არჩვაძე
სპექტაკლში — „მგზავრის წერილები“

ბარეკანის მეოთხე გვერდზე:
ჟანრი ლოლაშვილის ვარსკვლავის გახსნა

„თეატრი და ცხოვრება“
„THEATRE AND LIFE“
„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

№6, 2012

დამკაბადონებელი
გიორგი მალხასიანი

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ელექტრო ფოსტა: TEATRIDACXOVREBA@GMAIL.COM

ფასი — სახელშეკრულებო

რედაქციის მისამართი: თბილისი 0107, გ. ლეონიძის ქ. №11ა.

ტელ.: 2999096

აიწყო და დაკაბადონდა ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციაში



თეატრი

და

საზოგადოებრივი

№6
2012

ISSN 1987-8974



9771987897006