

თეატრი

2

2013

და

ცხელკრებები



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

2
2013

მარტი
აპრილი

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

შემოქმედებითი კავშირი - საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

UDC 792(479.22)

თ-391

ყოველწლიური კონკურსის შედეგი ----- 4

სამეცხაკლეზი

ნათია ბოშიშვილი — „კუკარაჩა“ — განახლებული პრემიერა ----- 8

მაკა ვასაძე — ხარმსის აბსურდი ილიაუნის თეატრში ----- 11

ნანული კუპატაძე — ორი თეატრის ერთი სპექტაკლი ----- 15

გიორგი ცქიტიშვილი „... ნუთუ მართლა ეს ადამიანია“... ----- 17

თამარ აბესაძე ... ანუ გრიშა და მთავარი ----- 22

კოტე მარჯანიშვილის საფლავზე ----- 25

ნინო მაჭავარიანი — „ჰამლეტი“ თანამედროვე ქართულ სცენაზე (წერილი მეორე) ----- 26

გუბაზ მეგრელიძე — გამორჩეული ვერნისაჟი ----- 32

ნოდარ გურაბანიძე — სამყარო თეატრალის თვალთ ----- 34

გიორგი სავანელი — ხელოვანი ----- 39

მოგონება

სანდრო მრევლიშვილი — „ეძიებდე და ჰპოვებდე“ ----- 42

ვასილ კიკნაძე — რეფორმები. რისთვის და ვისთვის? ----- 47

დიალოგი

თამარ აბესაძე — დათა თავაძე: პირველ რიგში ვხედავ სივრცეს და ფიგურებს ----- 56

მაკა ვასაძე — ნანა ფაჩუაშვილი: ყველგან ბოლომდე დავიხარჯე ----- 60

ირინა ლოლობერიძე — საუბარი დავით დოიაშვილთან ----- 67

მაია კიკაბიძე — ტელევიზიის ზეგავლენა და ინტერაქტიური ურთიერთობა მაყურებელთან ----- 75

ნინო მაჭავარიანი — ქართული თეატრის კრიტიკოსთა შეკრება ----- 84

გამოთხოვება

თეიმურაზ აბაშიძე — როდესაც არტისტი „მიდის“ ----- 86

ნელი სირაძე — მზია მეტრეველი ----- 87

ქეთევან კუკულავა — შოთა ბაბილოძე ----- 88

The best Theatrical works in 2012 Performance ---- 4

PERFORMANCES

Natia boshishvili – The Renewed Premier of “Kukaracha” ----- 8

Maka Vasadze – Absurd of “khamis” in Iliiaun Theatre ----- 11

Nanuli kupatadze – One performance of Two Theatre ----- 15

Giorgi Tskhitishvili –“Is he really a man?” ----- 17

Tamar Abesadze or Grisha an the main ----- 22

At Kote Marjanishvi’s grave ----- 25

Nino Machavariani – “Hamlet “ on the contemporary Georgian stage ---- 26

Gubaz Megreliдзе – The Echo of Georgian – Jewish cultural interrelation ----- 32

Nodar Gurabanidze – The World in the Theatre goer’s sight ----- 34

Giorgi Savaneli – Star in the Shadow ----- 39

MEMOIR

Sandro Mrevlishvili – Seek and Find ----- 42

Vasil Kiknadze – For what and who are Referens? - 47

DIALOGUE

Tamar Abesadze - Data Tavadze: First of All I see Space and figures ----- 56

Maka Vasadze – Nana Pachuashvili: I spent myself complete by everywhere ----- 60

Irina Gogoberidze – Talk with David Doiashvili ----- 67

Maya Kikabidze – TV influence and interaction with the Television Audience ----- 75

Nino Machavariani – The meeting of critics of Georgian Theatre ----- 84

OBITUARY

Teimuraz Abashidze – When Artist “Goes Away” – 86

Neli Siradze – Mzia Metreveli ----- 87

Ketevan kukuladze – Shota Babilodze ----- 88

27 მარტი - თეატრის საერთაშორისო დღე მიმართვა მსოფლიოს თეატრებს

უსსოვარი დროიდან ხელისუფლებამ კომედიანტებს დაუმორჩილებლობა დააბრალა და თავ-თავიანთი ქვეყნიდან გააძევა.

დღეს, დასია თუ მსახიობი - ვეველა რაღაც მოედნის, თეატრისა თუ მაუწყებლის მიებაშია და ამას კრიზისს ვაბრალდებთ. ამგვარად, ხელისუფლება მშვიდად არის და აღარ აკონტროლებს მათ, ვინც თავიანთ აზრს ირონიითა და სარკასმით გამოთქვამს. სულ სხვა იყო იტალიაში, აღორძინების პერიოდში. მმართველებს უჭირდათ კომედიანტების მოთოკვა, რადგან მათ დიდძალი მაუწყებელი ჰყავდათ.

ვეველამ იცის, რომ მსახიობთა დიდი გამოკვება კონტრეფორმაციის ხანას უკავშირდება. თეატრების დახურვის ბრძანება სწორედ იმ დროს გამოიცა და, უპირველეს ყოვლისა, წმინდა ქალაქის, რომის თეატრებს შეეხო. 1697 წელს მოქალაქეთა უკიდურესად კონსერვატიული ნაწილისა და სამღვდლოების გავლენიანი წარმომადგენლების ზეწოლით პაპმა ინოკენტი XII ბრძანა დაეწვიათ თეატრი ტორდინონი, სადაც, მავანთა თქმით, ამორალური პიესები იყო წარმოდგენილი.

სწორედ კონტრეფორმაციის ხანაში კარდინალმა კარლო ბორომეომ, რომელიც იტალიის ჩრდილოეთის მმართველი იყო და თავი „მილანის შვილთა“ მსხნელად მიაჩნდა, უპირობოდ გამოიწინა ხელოვნება, როგორც სულიერი აღზრდის უმაღლესი ფორმა და თეატრი, როგორც ამოებისა და უმეცრების გამოხატულება. თანამოაზრებისადმი მიმართულ წერილში, რომელსაც მიხსლოებით ვციტირებ, კარდინალი ამბობდა: „ვეველაფერი ვიღონეთ, რომ აღამიანთა მესნიერებიდან ამოგვეშალა, ვდევნეთ და გავაძევეთ ვეველა, ვინც ამ ტექსტებს ბეჭდავდა და ავრცელებდა. მაგრამ, ვიდრე ჩვენ ვთვლემდით, სატანა სხვა, უფრო ცბიერ ხრიკებს გვიწოებდა. თვალთ ნანახი ხომ გაცილებით ძლიერ ვნებს სულს, ვიდრე წიგნში ამოკითხული! რაოდენ უფრო ძლიერად შემოქმედებს ჩვენს ახალგაზრდებს სიტუვა, რომელიც ხმითა და შესაფერი მიხვრა-მოხვრითა წარმოთქმული, ვიდრე მკვდრად შობილი და წიგნებში დაბეჭდილი. სწორედ ამიტომ უნდა განვდევნოთ ჩვენი ქალაქებიდან თეატრის ხალხი, განვდევნოთ ისე, როგორც ავი სულები გავვიდევინა!“

კრიზისიდან გამოსვლის ერთადერთ იმედად მესახება ის, რომ ჩვენსა და განსაკუთრებით კი თეატრალური ხელოვნების შესწავლის მსურველი ახალგაზრდების წინააღმდეგ მიმართული კუდიანებსე ნადირობა შობს კომედიანტების ახალ თაობას, რომელიც უკიდურეს დევნაშიც კი წარმოუდგენელ გამოსავალსა და სარგებელს გამოძებნის ახალი თეატრის შესაქმნელად.

დარიო ფო

მწერალი, დრამატურგი, კომპოზიტორი, რეჟისორი
1997 წლის ნობელის პრემიის ლაურეატი

ყოველწლიური კონკურსის შედეგი:

თეატრის საერთაშორისო დღესთან დაკავშირებით საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრემიების მიმნიჭებელმა საგანგებო ყიურომ დახურული კენჭისყრით გამოავლინა გამარჯვებულნი. პრემიები ასე განაწილდა:

გრან-პრი

არ გაიცა

წლის საუკეთესო რეჟისურა

გოგა თავაძე „მაგიის საოცრებანი“ (ს. ახმეტელის თეატრი)

საუკეთესო პიესა

არ გაიცა

საუკეთესო მამაკაცი მსახიობი

დავით როინიშვილი — ვანეკი „დუპლეტი“ (ლ. მესხიშვილის თეატრი)

ქალის როლის საუკეთესო შემსრულებელი

არ გაიცა

მეორე პლანის მსახიობი (მამაკაცი)

დავით უფლისაშვილი — პოლკოვნიკი კოტვიცი — „პრინცი ჰომბურგი“
(რუსთაველის თეატრი)

მეორე პლანის მსახიობი (ქალი)

მ. გერიძე — ბაბულია „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“ (მესხეთის თეატრი)
ახალგაზრდა მამაკაცის როლის საუკეთესო შემსრულებელი

არ გაიცა

ახალგაზრდა მსახიობი ქალი

ქეთი სვანიძე — ოდეტა — „გაუმარჯოს ბუმონს!“ (რუსთაველის თეატრი)

საუკეთესო სცენოგრაფია

ა. კალატოზიშვილი, მ. სხირტლაძე — „მაგიის საოცრებანი“ (ახმეტელის თეატრი)

ორიგინალური მუსიკა

ვასტანბ კახიძე „როგორც გენებოთ“ (კ. მარჯანიშვილის თეატრი)

საუკეთესო თეორიული ნაშრომი

ნოდარ გურაბანიძე „ევროპული დრამატურგია რუსთაველის თეატრის სცენაზე“

საუკეთესო კრიტიკული ნაშრომი

მერი გურბანიძე „დამიბრუნეთ ბავშვობა“ („თეატრი და ცხოვრება“ №6, 2012 წ.)

სპექტაკლები

„დიდი გადღობა ყველაფრისთვის, ჩემო ძვირფასო!“

მანანა გვგაჩიორი

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თამარ ბართაია დღეს ერთ-ერთი თვალსაჩინო ქართველი დრამატურგია. არა მარტო იმიტომ, რომ მრავალი პიესის ავტორია (მოგეხსენებათ, რაოდენობა ხარისხს ყოველთვის არ განსაზღვრავს), არამედ, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ იგი ჩინებულად იცნობს თეატრალური ლიტერატურის სპეციფიკას, ფლობს დრამატურგიის კანონებს, იცის, როგორ ააგოს სიუჟეტი; გულწრფელადაა აღელვებული მთლიანად საზოგადოებასა და კონკრეტულ ადამიანთა შინაგან სამყაროში მიმდინარე რთული, წინააღმდეგობრივი პროცესებით. სხვადასხვა ჟანრში მუშაობს: მონოპიესაც აქვს დაწერილი, ფსიქოლოგიური დრამაც, ლირიკული და სატირული კომედიაც. ბუნებამ იგი უდავო დრამატურგიული ნიჭით დააჯილდოვა, თან იმის ბედნიერი შესაძლებლობაც მისცა, რომ სათეატრო ხელოვნების საიდუმლოებებს თემურ ჩხეიძის შემოქმედებით სახელოსნოში, ამ არაჩვეულებრივი რეჟისორისა და პედაგოგის, ხელმძღვანელობით ჩასწვდომოდა. ბუნებრივია, ყველა მისი პიესა ერთნაირი მხატვრული დონის არ არის, მაგრამ თითოეულ მათგანში ჩანს ავტორის მოქალაქეობრივი პოზიცია, სათქმელი და პროფესიონალიზმი.

თ. ბართაიას პიესის საფუძველზე დადგმული სპექტაკლი პირველად სამეფო უზნის თეატრის სცენაზე ვნახე. თ. ჩხეიძის შემოქმედებით სახელოსნოში გაერთიანებულმა რეჟისორებმა რამდენიმე ერთაქტიანი პიესა გააცოცხლეს სცენაზე საერთო სახელწოდებით „აქ, ამ სავანეში.“ მათ შორის იყო თ. ბართაიას „სარკე“ — სასაცილო, ამავე დროს, სევდიანი, გულის ამაჩუყებელი ისტორია. ეს არ არის საინტერესო მოვლენებით დატვირთული

თავგადასავალი, არც მელოდრამა და არც დეტექტივი, მკითხველსა და მაყურებელს უმალ რომ ჩაითრევს. თ. ბართაია ამ გზას არ გაჰყვება. მან სიკეთითა და თანაგრძნობით სავსე მზერა მიაპყრო ორი მოხუცი, უმწეო სკლეროტიკი ქალბატონის ცხოვრების ერთ მონაკვეთს, რომელიც არაჩვეულებრივი ნიჭითა და ოსტატობით გაითამაშა ჩვენს წინაშე ქართული სცენის ორმა მშვენივალ — მედეა ჩახავამ და თამარ სხირტლაძემ.

თ. ბართაიამ ისეთ რთულსა და სპეციფიკურ ჟანრსაც „შეჰბედა“, როგორც მონოპიესაა. მხედველობაში მაქვს „კაბა“ — სხარტად და დინამიკურად მოთხრობილი, თითქოსდა „გასულიერებული“ ტანსაცმლის ისტორია მისი პატრონის ცხოვრების ფონზე. კაბა ხან შორიდან, კარადიდან ადევნებს თვალს ქალის ცხოვრებას, ხან კი პატრონს ერწყმის, მასთან ერთად ლელავს და განიცდის.

ამ რამდენიმე წლის წინ დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრის მცირე სცენაზე თ. ბართაიას პიესა „პეიზაჟს აკლია სიტობო“ (რეჟ. დიმიტრი ხვთისიაშვილი). იგი ჩვენი დღევანდელი საზოგადოების ტიპიური წარმომადგენლებითაა „დასახლებული.“ ვერც აქ შეხვდებით მძაფრ დეტექტიურ თუ ეფექტურ სათავგადასავლო მოტივებს. ავტორი მშვიდად და აუჩქარებლად, ყოველგვარი გარეგნული ფორიაქის გარეშე, ე.წ. მსხვილი ხედით ცდილობს წარმოაჩინოს ჩვენს საზოგადოებაში არსებული ფსიქოლოგიური პრობლემები და კონფლიქტები. ვფიქრობ, ამ ნაწარმოებში ნათლად გამოვლინდა, რომ თ. ბართაია ჩინებულად ფლობს ქვეტექსტისა და დრამატურგიული პაუზის შექმნის ხელოვნებას. შემთხვევითი არ არის, რომ ეს სპექტაკლი დღესაც რეპერტუარშია.

2007 წელს პიესაში „მთავარი როლი“ თ. ბართაიამ ლიტერატურული პრემია „საბა“ მიიღო. ეს სატირული კომედია მდიდარია მეტისმეტად სასაცილო შიდათეატრალური სიტუაციებით. სპექტაკლის გამოშვების პერიოდი პიესაში გროტესკულ-აბსურდულ, ზოგჯერ მისტიკურ ქმედებად იქცევა. თ. ბართაიამ შეძლო განსხვავებულ ჟანრთა ორგანული შერწყმა და შეიქმნა მისი ერთ-ერთი საინტერესო ნაწარმოები — „მთავარი როლი.“

2009 წელს დაწერილი „სათამაშო პისტოლეტი“ თავისი სტრუქტურითა და კომპოზიციით მნიშვნელოვნად განსხვავდება თ. ბართაიას სხვა პიესებისგან. ეს არის ორი

პერსონაჟის — ქალისა და მამაკაცის, მესა და იოს (მედეას და იორამის) ურთიერთობა 50 წლის მანძილზე, XX საუკუნის II ნახევრისა და XXI საუკუნის I ათწლეულის საქართველოში მიმდინარე მნიშვნელოვან მოვლენათა ფონზე. მათი თავისებური „რომანი“, ხშირად, ე.წ. „გახმოვანებული ფიქრის“ სახით წარმოგვიდგება. პიესა კინოხელოვნებაში გავრცელებული პარალელური მონტაჟის პრინციპზეა აგებული. „სათამაშო პისტოლეტი“ თავისი კომპოზიციური სტრუქტურით ზოგჯერ ჯერომ კილტის „სათონ მატყუარას“ მოგვაგონებს, ხან კი — ალან გარნეის „სასიყვარული ბარათებს“. ორივე ეს პიესა ქალისა და მამაკაცის ეპისტოლარულ ურთიერთობას, მათ ხანგრძლივ მიმონერას ეფუძნება. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ასეთი დრამატურგიული ფორმა გარკვეული სტატიურობის ხიფათს შეიცავს. იქ ხომ უფრო მეტად თხრობაა, ვიდრე ქმედება. ამგვარი რამ „სათამაშო პისტოლეტსაც“ ახასიათებს.

სავსებით ბუნებრივია, რომ თ.ბართაიას ამ პიესის დადგმა რეჟისორმა გიორგი შალუტაშვილმა გადაწყვიტა, ხელოვანმა, რომელიც ფსიქოლოგიური თეატრის ერთგული მიმდევარი და თაყვანისმცემელია, უყვარს სცენური გმირის შინაგანი სამყაროს სიღრმეთა წვდომა. ყველა მისი საუკეთესო სპექტაკლი გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიციითა და პერსონაჟებისადმი ემოციური დამოკიდებულებით, მათდამი თანაგრძნობით გამოირჩევა. არც ისაა შემთხვევითი, რომ წარმოდგენა თავისუფალი თეატრის კამერულ სცენაზე დაიდგა. მისი მასშტაბები სათუთი, ინტიმური განცდებისა და ურთიერთობების ყოველი ნიუანსის საუკეთესოდ წარმოჩენის საშუალებას იძლევა.

სპექტაკლის შესაქმნელად ჩინებულ პროფესიონალთა ჯგუფი შეიკრიბა: მხატვარი მირიან შველიძე, კომპოზიტორი და შემსრულებელი ლექსო ტურიაშვილი (წარმოდგენა ცოცხალი ორიგინალური საფორტეპიანო მუსიკის თანხლებით მიდის), მსახიობები — ანი ალადაშვილი (მეა) და გიორგი აბაშიძე (იო).

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებაც, რეჟისურის მსგავსად, თ.ბართაიას დრამატურგიის თავისებურებებიდან იღებს სათავეს. სცენაზე მოქმედების რამდენიმე ადგილია მინიშნებული: მარცხნივ საგრიმიორო, ცენტრში თავისებური სასცენო ფიცარნაგი, ქალის ტანსაცმლის კარადა, მესა და იოს ოთახები; ფინალში სცენის მარცხენა მხ-

არეს, სიღრმეში, ლაკონური გამომსახველი ხერხებით, მესა სოფლის ეზოც კი ცოცხლდება. სპექტაკლის მსვლელობის მანძილზე, ეს ობიექტები რიგ-რიგობით ნათდება. სასცენო ქმედება, პიესის მსგავსად, უმთავრესად პარალელურად მიმდინარეობს. პერსონაჟები თავიანთ ისტორიას მოგვითხრობენ. მათი გზები სულ რამდენჯერმე გადაიკვეთება.

დასაწყისში მეა 14 წლისაა, იო — 25-ის. გოგონა ახლა იწყებს სისხლსავსე ცხოვრებას, პოპულარულ მსახიობს, ქალების გულთამპყრობელს კი უკვე ბევრი რამ მოებზრდა. შესაძლოა, სპექტაკლში ცოცხალი მუსიკის არსებობა იმანაც განაპირობა, რომ მეა და იო ერთმანეთს პირველად ქასთინგზე ხვდებიან სწორედ კომცერტმაისტერის მიერ შესრულებული მელოდიის თანხლებით. პიანისტი ნახევრად გამჭვირვალე თეჯირს მიღმა ჩანს. სასიამოვნო ლირიკული მელოდიები ფონად გასდევს სიუჟეტს, სათანადო ატმოსფეროს ქმნის. თუმცა, დროის მოზრდილი მონაკვეთების გავლას საორკესტრო ფონოგრამაც ახლავს.

თავისუფალი თეატრის სცენის მოკრძალებული მასშტაბები მკვეთრი გარეგნული სარეჟისორო გამომსახველი ხერხების, მრავალფეროვანი თეატრალური ეფექტების გამოყენების საშუალებას მაინც და მაინც არ იძლევა. თ.ბართაიას პიესაც, უფრო მეტად ინტიმურობისკენ, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური ურთიერთობის სიღრმივი შრეების წარმოჩენისკენ გიბიძგებს. რეჟისორი გ.შალუტაშვილიც სწორედ ამ გზას გაჰყვა. მისი ჩანაფიქრი, უმთავრესად, სამსახიობო ნამუშევრებში ვლინდება, მესა და იოს სასცენო ბიოგრაფიაში, მათ რთულ ურთიერთდამოკიდებულებაში, თავისებურ სიყვარულში, რომელიც ორივესთვის ცხადი მაშინ ხდება, როდესაც, სამწუხაროდ, ყველაფერი გვიანია. როგორც აღვნიშნე, ქალის და კაცის ცხოვრება სცენაზე რამდენჯერმე გადაიკვეთება, მაგრამ ისე, რომ იომ არ იცის, ვინ არის მეა, ვერ ცნობს მას. მხოლოდ ფინალში, სიკვდილის წინ აცნობიერებს იგი ყველაფერს.

თ.ბართაიას პიესაში ზოგჯერ ერთი პერსონაჟის ფრაზის დაბოლოება, მეორე სცენის საწყის ტექსტად გვევლინება, ხან კი — გმირები თითქოს ერთმანეთს პასუხობენ, თუმცა უშუალო კონტაქტი არა აქვთ. გარკვეულ მონაკვეთებში მათი ფიქრი ან გადაწყვეტილება, რაღაც მისტიკური ძალით, ერთიანი ხდება. პიესის ამ თავისებურებებს სწორად აულოალო რეჟისორმა და სცენაზე მათი ადეკ-

ვატური ქმედება ააგო, შესაბამისი ატმოსფერო შექმნა, ლიტერატურული მასალის შესატყვისი გრძნობათა ბუნება. სპექტაკლის მეორე ნაწილში არის სცენა, როდესაც ერთი ცხოვრებისეული ეტაპიდან მეორეზე გადასვლისას, მეა და იო ერთმანეთს სახეზე გრიმს უსვამენ, თავისებურად გაითამაშებენ სამსახიობო სავარჯიშო „სარკეს.“ ვფიქრობ, რომ ამგვარი სარეჟისორო ხერხის გამოყენება უფრო ხშირად შეიძლებოდა, იქნებ იგი პერსონაჟთა სასცენო ურთიერთობის გარკვეულ პრინციპადაც კი ქცეულიყო.

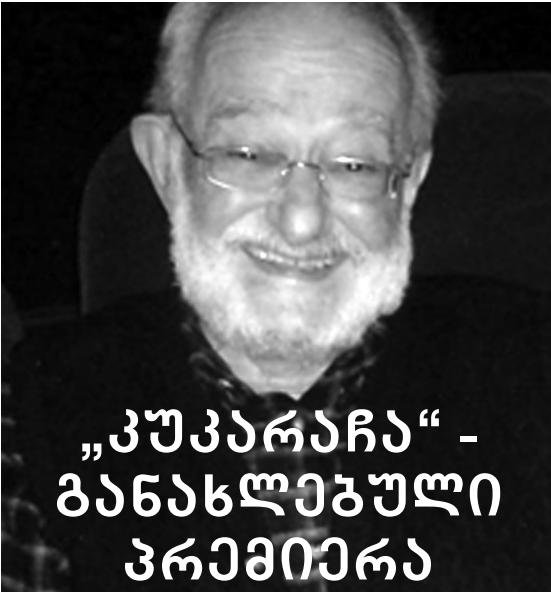
ბუნებრივად, ორგანულად მოქმედებს სცენაზე გიორგი აბაშიძის იო. მის შესრულებაში არ იგრძნობა არც სიყალბე, არც გადაჭარბება. მსახიობი ზუსტ კონტაქტს ამყარებს მაყურებელთან. მაგრამ, ვფიქრობ, რომ ამ სპექტაკლის მშვენიერება ანუ ალადაშვილია — არაჩვეულებრივი ახალგაზრდა მსახიობი. იგი არა მარტო მეას თამაშობს, თან — სხვადასხვა ასაკში, არამედ ყველა იმ პერსონაჟს, რომელიც მის ცხოვრებაში შემოდის, უშუალოდ, დამაჯერებლად, ემოციურად, მცირე დეტალების ზუსტად, ოსტატური მინიშნებით. შესანიშნავად შედის კონტაქტში მაყურებელთან, განსაკუთრებით აპარტეს საშუალებით. დარბაზისადმი პირდაპირი მიმართვა გ.შალუტაშვილის სპექტაკლის აუცილებელი კომპონენტია, უფრო სწორად, დრამატურგიული ხერხი, რომელიც დამდგმელმა სათქმელის გამოსატყვის უმთავრეს პრინციპად აქცია. მონოლოგის წარმართვის ხელოვნება მსახიობის ოსტატობის ურთულესი მხარეა. ა.ალადაშვილი ამ შემოქმედებით სიძნელეს ჩინებულად ართმევს თავს. რა მშვენიერია იგი ქასთინგის სცენაში, როდესაც 25 წლის პოპულარულ მსახიობზე შეყვარებული 14 წლის გოგონა, შიშის დასაძლევად, ცოტა კონიაკს გადაჰკრავს და ჟიურის თავმჯდომარის წინაშე შეზარხოშებული წარდგება. ალკოჰოლმა და მღელვარებამ ფეხები დაუმიძიმა, ნაბიჯს ვეღარ დგამს. შესაშური სიმსუბუქითა და იუმორით მიჰყავს ეს სცენა ა.ალადაშვილს. ბუნებრივია, მისი ქასთინგი ჩაიშალა, მეამ საშინელი მარცხი განიცადა; „უნიჭო და თავხედი ხარო!“ მიახალა სათაყვანებელმა მამაკაცმა. გოგონა გადაწყვეტს, თავისებურად იძიოს შური მასზე, სათამაშო პისტოლესით შეაშინოს. წარმოიდგინეთ — აღწევს კიდეც მიზანს. იო იარაღს ნამდვილად მიიჩნევს, შემინებული, მუხლებზე დაჩოქილი შებრალებას თხოვს პატარა გოგოს ამხელა კაცი, თავი ვაჟკაცად რომ მოჰქონდა! სი-

მართლის გარკვევის შემდეგ, შერცხვენილ და დამცირებულ იოს ეჩვენება, რომ ყველამ შეიტყო მისი სიმხდალის ამბავი, მეას კი არა მარტო შეეცოდა იგი, არამედ მის თვალში ზოგადად მსახიობი და თეატრი დაკნინდა. თუმცა, როგორც ჩანს, დროებით. შემდეგ ხომ იგი სახელგანთქმული საოპერო მომღერალი ხდება.

იომ სათამაშო პისტოლესი ფანჯრიდან მოისროლა. მერე ეზოში ჩავიდა, იპოვა და სახლში შეინახა. რატომ? ასეთი რა მოხდა იმ დღეს? მას ხომ სამუდამოდ უნდოდა დაევიწყებინა მისი შემარცხვენილი ამბავი? პისტოლესის თემა ლაიტმოტივად გასდევს მთელ სპექტაკლს ისევე, როგორც ბედის ირონია. გგონია, რომ სწორედ ახლა გადაიკვეთება ქალისა და მამაკაცის სიცოცხლის ხაზები (ასეთი მოლოდინი რამდენიმე სცენაში ჩნდება), თუმცა — ამაოდ. დამოუკიდებლად ცხოვრობენ, მაგრამ სულ ერთმანეთისკენ მიდიან. თუ არ ვცდები, პირადად სულ 3-4-ჯერ ხვდებიან ერთმანეთს: ქასთინგის სცენაში, სათამაშო პისტოლესის ეპიზოდში, საქველმოქმედო კონცერტის შემდეგ და ფინალში, როდესაც კომპი ჩავარდნილ, გონდაკარგულ კაცს სიკვდილის წინ ქალი ყველაფერს უყვება. თუმცა ამ დროს მეამ ჯერ არ იცის, რომ დრამატურგად ქცეულმა იომ თავის ახალ პიესას „სათამაშო პისტოლესი“ დაარქვა.

სპექტაკლის მეორე ნაწილში, ეპიზოდები, რომლებიც აფხაზეთის ომის პერიოდს ეხება, შედარებით დეკლარაციული მეჩვენება. ისინი ნაკლებად ქმედითია, უფრო საინფორმაციო ხასიათისაა. ამ სცენებში სიუჟეტი თითქოს ერთ ადგილს ტკეპნის. ვფიქრობ, ეს პიესის ხარვეზიცაა. იგი ვერც რეჟისურამ დაძლია.

ბოლოს, კვლავ მინდა დავუბრუნდე ანუ ალადაშვილს, მის გამორჩეულად შთამბეჭდავ ნამუშევარს. მსახიობი შესანიშნავად გრძნობს დარბაზის მასშტაბებს, ზუსტად ისე თამაშობს, როგორც ამ მეტად სარისკო მანძილზეა საჭირო. აქ ხომ მცირედი სიყალბეც კი დაუშვებელია. თამაშობს ლალად, თავისუფლად, ემოციურად. თამაშობს სიყვარულს, რაც ძალიან ძნელია. ფინალში მეა გარდაცვლილი იოს ამანათს იღებს. წერილში სულ 5 სიტყვაა: „დიდი მადლობა ყველაფრისთვის, ჩემო ძვირფასო!“ ამანათში კი სათამაშო პისტოლესია. ამ სცენაში ა.ალადაშვილის მეას ტირილი — მისი განუხორციელებელი სიყვარულის დატირებაა. დასაწყისში „მდუმარე“ სათამაშო პისტოლესმა კი ფინალში თავისებურად „დაიქუხა.“



ნათია გომივილი

5 აპრილს ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში „კუკარაჩას“ პრემიერა გაიმართა, რომელიც რეჟისორმა - საქართველოს დამსახურებულმა არტისტმა, საქართველოს სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა ოთარ ბალათურამ აღადგინა. სპექტაკლი ეძღვნება „კუკარაჩას“ დამდგმელ რეჟისორს, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, საქართველოს სახელმწიფო და მარჯანიშვილის პრემიების ლაურეატის შალვა განერელიას ხსოვნას.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სცენაზე „კუკარაჩა“ მესამედ დაიდგა. აღსანიშნავია, რომ სპექტაკლის აღდგენაზე მომუშავე ოთარ ბალათურა შალვა განერელიასთან ერთად „კუკარაჩას“ დადგმაზე მეორე რეჟისორად მუშაობდა. გარდა ამისა, სპექტაკლში მურტალოს როლს თამაშობდა.

სპექტაკლი პირველად 1986 წელს შალვა განერელიამ განახორციელა, რომლის ინსცენირების ავტორი თავად იყო. 1992 წელს თეატრის სცენაზე „კუკარაჩა“ უკვე მეორედ დაიდგა, რომელსაც „მეორე პრემიერა“ ეწოდა. დღეს უკვე მესამედ, მსახიობთა ორი შემადგენლობით წარდგა მაყურებლის წინაშე. პრემიერასთან დაკავშირებით თეატრის ფოიეში გაიხსნა შალვა განერელიას ხსოვნისადმი მიძღვნილი გამოფენა, სადაც წარმოდგენილია: ფოტო საარქივო მასალა, ძველი აფიშები, სპექტაკლის მაკეტები და ესკიზები. გამოფენაზე წარმოდგენილი ექსპოზიცია უნიკალურია და ისინი პირველად გამოიფინა.

1976-1996 წლებში შალვა განერელია მო-

ზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის მთავარი რეჟისორი გახლდათ. მის სახელს უკავშირდება ამ თეატრის შემოქმედებითი მიღწევების სახელოვანი პერიოდი. მისი თეატრი გაჯერებულია რეალიზმით, მაღალი პოეზიით, თეატრალური ფერადოვნებით და მდიდარი შემოქმედებითი ფანტაზიით. ვრცელი და მრავალფეროვანია შალვა განერელიას მიერ დადგმული სპექტაკლების სია. დადგმული აქვს 80-მდე სპექტაკლი. მან ამ თეატრში 25-მდე დადგმა განახორციელა, რომელთა შორისაა: „ანა ფრანკის დღიური“, „ქამუშაძის გაჭირვება“ (მიენიჭა ასიტეჟის პრემია), „ირინეს ბედნიერება“ (მიენიჭა კ. მარჯანიშვილის პრემია), „რღვევა“ (მიენიჭა პრემია წლის საუკეთესო სპექტაკლისათვის), „ბედნიერი ბილეთი“ (მიენიჭა სახელმწიფო პრემია), „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ (მიენიჭა მინისტრთა საბჭოს პრემია) და მრავალი სხვა. შალვა განერელია დიდი შრომის-მოყვარეობითა და საქმის სიყვარულით ყოველთვის აღწევდა სასურველ შედეგს. მისი თეატრალური აზროვნება არის სახიერი, აზროანი და ფსიქოლოგიური ნიუანსების წარმომჩენი. 1997 წლის 6 ნოემბერს შ. განერელია დაჯილდოვდა ღირსების ორდენით. 2009 წელს შ.რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში მიენიჭა ემირიტუსის ნოდება.

1985 წლის პრესა იუნყებოდა, რომ დედაქალაქის თეატრალურ აფიშაზე გამოჩნდებოდა ახალი სპექტაკლი მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში - ნოდარ დუმბაძის „კუკარაჩა“. მძაფრი ცნობისმოყვარეობა აღუძრავს მკითხველისა და მაყურებლისთვის, პოპულარული ნაწარმოების სცენურ ინტერპრეტაციას. დამდგმელი რეჟისორი შალვა განერელია გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“ აღნიშნავდა, რომ „ეს იქნება მიუზიკლი, რომლის მუსიკის ავტორია დავით ტურიაშვილი. მთავარ როლებს ამ სპექტაკლში შეასრულებენ ალექო მახარობლიშვილი, მარინე აბაშიძე, სოსო მოლოდინაშვილი. ძნელია თქმა, თუ როგორი გამოვა სპექტაკლი, მაგრამ ის კი შემიძლია გაგიზიაროთ, როგორია ის ჩემს წარმოსახვაში, ან რა მალეღვებს თვით ნაწარმოებში“.

სპექტაკლში გვესახება თბილისური ვერის უბანი, რომლის ხატი შექმნილია არა მხოლოდ „საინტერესო მიზანსცენების მოფიქრების“ საშუალებით, არამედ ნოსტალგიური განცდით, ადამიანთა ხასიათების ცოდნით, მათი ბედის, სიხარულის გათავისებით, მათი ცხოვრების წესი, გრძნობათა ბუნება მათი სიყვარული და სიძულვილი. ძველი უბანი თავისი ღია ფანჯრებით, გადაძახილებითა და სიმღერებით.

რაც ნოდარ დუმბაძის კეთილმა თვალმა ლიტერატურაში გააცოცხლა შალვა განერელიამ თეატრალური ცხოველმყოფელობა მი-

ანიჭა. ნოდარ დუმბაძის თეატრალური ფენომენი იმითაც აიხსნება, რომ მისი ნაწარმოებები გამოირჩევიან ხასიათთა სიუხვით, ცხოვრებისეული სიმართლით, სახიერებით და აქტიური შესაძლებლობათა გამოვლენის უმდიდრეს მასალას იძლევიან.

გიგა ლორთქიფანიძე სპექტაკლთან დაკავშირებით გაზეთ „თბილისის“ 1986 წლის 6 მაისის ნომერში აღნიშნავს: „მთელი ჩემი ცხოვრება ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებებს ვდგამ. აქ ძნელად თუ რაიმე გამაკვირვებს, ამალეღვებს, დამაინტერესებს. შალვა განერელიას სპექტაკლში კი სხვანაირად დადგმული დუმბაძე ვნახე. თანაც ჩვენ სცენაზე უფრო ხშირად ვხვდებით ნოდარ დუმბაძის „სოფელს“. ამჯერად ვნახეთ მისი „ქალაქი“, ნიჭიერად დახატული კოლორიტით. შეიძლება სპექტაკლში ბევრი რამ იყოს საკამათო, მიუღებელიც, მაგრამ ჩემთვის მთლიანობაში ის საინტერესოა.“

რეჟისორი მაყურებელს თავაზობს ნაწარმოების პირველ პირში თხრობას, მხოლოდ საკუთარი თვალთა და დამოკიდებულებით დახსნის. ამ პრინციპის განსახორციელებლად დამდგმელი რეჟისორი სამოედნო თეატრის საშუალებებს მიმართავს და ამისათვის ნოდარ დუმბაძის „მარადისობის კანონიდან“ მოხეტილ მსახიობები ავეტიკ ბაბაიანი და მარია პავლოვნა გადმოჰყავს. ისინი სპექტაკლის ნამყვანებადაც გვევლინებიან. მოქმედების მსვლელობისას ისინი მომღერლები, მუსიკოსები და ჩართული ეპიზოდების გამთამაშებელი არიან. მაყურებელთა ჯგუფით გარშემორტყმული ეს მსახიობები უშუალო თხრობითა და იმპროვიზაციით წარმოსახვენ სანახაობას.

სცენა წარმოადგენს თბილისურ ეზოს. მოქმედება ძირითადად ამ „ეზოში“ ხდება. (მხატვარი საქართველოს დამსახურებული მხატვარი - ნოდარ გაფრინდაშვილი აღადგინა - აივენგო ჭელიძემ) აქ მართავენ თავის წარმოდგენას — „ოტელოს“ საკუთარ ვერსიას მოხეტილ მსახიობები ბაბაიანი და მარია. მათ მიერ ეზოს შუაგულში დაგებული ფარდაგი იქცევა შემდეგ სპექტაკლის მთელი მოქმედების ცენტრად. პერიოდულად აქ იკრიბებიან მეზობლები ფოტოსურათის გადასაღებად, რომელსაც საბოლოოდ ფინალში იღებენ. აქ უკითხავს შეგონებასავით ქალბატონი ანიკო ხან ერთ, ხან მეორე მათგანს ფრაგმენტს ოთხთავიდან: „უკუეთუ თუალი შენი მარჯუენე გაცთუნებდეს შენ, ამოიღე იგი და განაგდე შენგან...“, აქ არკვევენ ოჯახურ ურთიერთობას მოსე, რებეკა და ისააკი, აქ ემზადებიან მილიციელები თვითმოქმედების დათვალიერებისთვის, აქვეა მილიციელთა ჯგუფის გონებამახვილური სცენები, რომლებიც ორგანულად ერწყმის სპექტაკლს და შემოაქვთ მხიარულ-ირონიული განწყობა. აქ ხვდებიან ერთმანეთს კუკარაჩა და ქალბა-

ტონი ანიკო, მურტალო და ინგა, შემდეგ კი — კუკარაჩა და ინგა.

სპექტაკლი იწყება ბაბაიანცის - მისალმებით „თბილისის პატივცემულ პუბლიკავ და არისტოკრატია! დღეს თქვენ ნახამთ საქართველოს პუბლიჩნი არტისტის, ავეტიკ ბაბაიანცის პალევი თეატრის ახალი ტრაგედიის „ოტელოს“ თანამედროვე ვარიანტს. ასრულე-ბენ: ოტელო - ავეტიკ ბაბაიანი, დეზდემონა - მარია პავლოვნა, იაგო - ბალონკა ანუ სტელა. ბილეთის ფასი: აბაზი. **Деньги вперёд!** - უვერტიურას არღანზე უკრამს მარია, - **Начинай, дура!**“

ძირითადი მოქმედება კუკარაჩას გაცოცხლებით იწყება. სიკვდილის ნიღბის ჩამოსხნის შემდეგ თეთრებში „გამოწყობილი“ - კუკარაჩა ფოტოსურათის გადასაღებად შეკრებილ „ჩაშავებულ“ მოქმედ პირებს მოვევლინება. ფოტოგადაღებაც გარკვეული რეჟისორული ხერხია, ამით ფოტოგრაფს უნდა მოქმედ პირთა ცხოვრების რომელიმე მოვლენა დააფიქსიროს, მაგრამ, ეს მხოლოდ კუკარაჩას სიკვდილის შემდეგ ხერხდება, როდესაც ისინი თეთრად შემოსებიან.

სპექტაკლში კუკარაჩასა და ანიკოს სახეები სიკეთის ხატად არის წარმოდგენილი. კუკარაჩასთვის მთავარ ამოცანად ადამიანებში სიკეთის რწმენის გაღვივება და ერთმანეთთან დაახლოება ქცეულა. ახალი წლის სცენაში თოვლის ბაბუად გადაცმული კუკარაჩა თანაუბნელთა გამხიარულებასა და შეკავშირებას დააპირებს, მაგრამ მისი სიტყვები: „გიყვარდეთ ხალხო, ერთმანეთი“, შეუსმენელი რჩება. ქალბატონი ანიკო - კი ყველაფერს ამას ზემოდან - აივნიდან უყურებს, თითქოს ის არ ერევა ბრბოში, სადაც არავინ არ სცნობს სახარებას.

თუ კუკარაჩა ადამიანთა შეკავშირებას სიკეთისა და სისხლის სამართლის კოდექსის გათვალისწინებით ცდილობს, ქალბატონი ანიკო ზნეობრივი სინმინდისაკენ, ოთხთავიდან ამოკითხული მცნებებით მოუწოდებს, მაგრამ არავის აინტერესებს ამ მცნებების მოსმენა. ყველას საკუთარი სატიკვარი აქვს და მორალურ-ეთიკურ ფასეულობათა შენარჩუნებაზე არავინ ფიქრობს.

მურტალოს პირველსავე გამოსვლაში ჩანს მისი დაუნდობელი ხასიათი, რასაც ოდნავ ირონიული ტონი უფრო ამკაცრებს. ერთი შეხედვით, მურტალო ამაყი და შეუდრეკელია, მაგრამ კუკარაჩას მოულოდნელი სტუმრობისას უმნეო ხდება, საკუთარ ღირსებაზე აღარ ფიქრობს და თავის გადასარჩენად მონყალიდ უწვდის ბორკილებიან ხელებს კუკარაჩას.

მურტალოს ზეგავლენის ქვეშ დროებით ინგაც მოექცევა. მსახიობი თანმიმდევრულად და შესანიშნავად გვიჩვენებს გმირის სახეს - მისი თავდაპირველი ქალიშვილური მორიდება

და გულუბრყვილობა როგორ იცვლება ქალის მკაცრი და გამომწვევი ტონით.

კუკარაჩა იყო „კაცი უცნაური, სიმართლის გამგები, გაჭირვებულის ქომაგი და საყვარელი... უბანში ვინმესთვის რწყილს რომ ეკბინა, კუკარაჩას შესჩივლებდა. - ნოდარ დუმბაძემ თავის ნაწარმოებში დახატა ალალი კაცი, რომელიც გულით ისე ატარებდა ათ მცნებას, რომ სახარება ნაკითხულიც არ ჰქონდა. კუკარაჩა შავი სამყაროს ავტორიტეტის, რეციდივისტ მურტალოს საყვარელს, ინგას ურჩევს, ბანდიტს ჩამოშორდეს. ინგას ბინაში კუკარაჩა მურტალოს დააკავებს, მაგრამ ქალის თხოვნით გაანთავისუფლებს. შემდგომში, ინგას და კუკარაჩას რომანით გაცოფებული მურტალო თეთრ ლუმელთან მიმსხდარ ფეხშიშველა და თეთრპერანგიან კუკარაჩას კლავს. მთელი უბანი გარს ეხვევა მურტალოს ტყვიისაგან მოცული კუკარაჩას, დაიკმაყოფილებენ ცნობისმოყვარეობას და ანიკოს ქრისტიანული კოდექსის ქადაგებას ისევე გაურბიან გაბეზრებულები. საზოგადოება გონებადაბინდული და გულგაციებული აღმოჩნდა ათი მცნების შესმენისათვის და ამიტომაც გაინირა მოყვასის სიყვარულით აღვსილი კუკარაჩა. სასამართლო პროცესზე ინგა ყოფილ საყვარელს შვიდ ტყვიას დაახლის, მაგრამ შვიდივეს ააცილებს.

კუკარაჩა პერსონაჟი კი არა, გმირია. გმირი, რომელიც იღუპება, მაგრამ მაგალითს აძლევს საზოგადოებას. კუკარაჩა თავის პატიოსნებას შეენირა. როდესაც ინგას თხოვნით უშვებდა მურტალოს, შესაძლოა, სახარების სიტყვები გაახსენდა, - „გიყვარდეს მტერი შენი“.

სპექტაკლის ფინალში ეზოს შუაგულში, ბაბაიანცის ფარდაზე იკრიბებიან და საბოლოოდ ფოტოგრაფი გარეგინა მათ ფოტოსურათზე აღბეჭდავს. თავით ფეხებამდე თეთრებში ჩაცმული, ყველა საკუთარი ტკივილით თუ სიხარულით, აღიბეჭდებიან ისინი მაყურებლის ცნობიერებაში.

ვინც მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სპექტაკლს „კუკარაჩას“ ნახავს, სრული შეგრძნება გაუჩნდებათ იმისა, რომ თითქმის ყველა მონაწილე ამ უბნის მკვიდრია. პროფესიული კულტურით და გემოვნებით შეახსენს ხორცი დუმბაძისეულ გმირებს იმ დროინდელ თბილისის „კოლორიტებს“ - ეს დამსახურება კი ეკუთვნით მონაწილე მსახიობებს რევაზ თავართქილაძეს, ვახტანგ ნოზაძეს, თამარ მამულაშვილს, ნინო გურულიშვილს, ნათია კუპატაძეს, ნინო ანდრიაძეს, მაკა გოგიჩაიშვილს, ნინო ლორთქიფანიძეს, ბერტა ხაფავას, სოფიო ევრალოძეს, მერაბ შარიქაძეს, სოსო ხაინდრავას, ვახტანგ ახალაძეს, მაკა ბარდაველიძეს, ასმათ ქურციკიძეს და ბევრ სხვას.

სეზონის საუკეთესო ნამუშევრისთვის სპექტაკლი ორჯერ დაჯილდოვდა პრემიით.

მსახიობები თამარ მამულაშვილი და შოთა ქრისტესაშვილი სეზონის საუკეთესო ნამუშევრისთვის პრემიებით დაჯილდოვდნენ. თეატრისათვის სწორედ ამ სპექტაკლით იყო - პირველი გასტროლი ბალტიისპირეთში.

პრემიერა სრული ანშლაგით მიმდინარეობს, დიდი ოვაციებით, ტაშით და ბრავოთი აჯილდოვებს მაყურებელი სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს. სპექტაკლი თამაშდება ორი შემადგენლობით, კუკარაჩას როლი შალვა ანთელავამ და ნიკა კვანტალიანმა მოირგეს. ინგას - ნინო ლეჟავა და ნინო არჩაია თამაშობენ, მურტალოს კი კოტე თოლორდავა და ვახო ჩაჩანიძე, ანიკოს როლს ანსახიერებენ თამარ ლოლაშვილი და ანი ხუროშვილი.

ეს არის სპექტაკლი, რომელზეც არაერთი თაობა გაიზარდა და რომელიც დაინტერესებს ნებისმიერი თაობის მაყურებელს. 14 აპრილს თეატრის წინ სპექტაკლ „კუკარაჩას“ შემდეგ გაიხსნა რეზო თავართქილაძის ვარსკვლავი. ეს იყო იმ ვარსკვლავთა შორის პირველი ვარსკვლავი, რომლის გახსნაც უახლოეს მომავალში იგეგმება.

ამ სპექტაკლს ჰყავს შეუცვლელი მსახიობები: რევაზ თავართქილაძე - თამარ მამულაშვილი - მარიკა გოგიჩაიშვილი - ესენი არიან მსახიობები და პერსონაჟები, რომლებიც წლების განმავლობაში არ იცვლებიან. არიან მსახიობები, რომელთაც ასე ვთქვათ, „როლები შეიცვალეს“ მაგალითად: იოსებ მოლოდინაშვილი - ის იყო კუკარაჩა 1986 წელს, 1992 წელს და ახლა 2013 წელს კი ის - ავეტიკ ბაბაიანცია. ვახტანგ ახალაძე 1992 წლის კუკარაჩაა, დღეს კი ის - აპოს როლს თამაშობს, მერაბ შარიქაძე 1986-1992 წლებში - ქიშო, დღეს 2013 წელს კი - ფოტოგრაფ გარეგინას როლს მოერგო, მაკა ბარდაველიძე - მილიციელი თინიკო 1986 წელს და 2013 წელს, მია ჩართოლანი, რომელიც 1992 წლის და 2013 წლის - მარია პავლოვნაა. რაჟდენ კერვალიშვილი კი 1992 წლიდან - „მილიციელია“, ასევე გიორგი კაჭახიძე, რომელიც წლების წინ - 1992 წელს ერთ-ერთ ბავშვს თამაშობდა, დღეს კი ის - კოლას გმირს განასახიერებს.

კარგა ხანია, რაც მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მაყურებელს ასეთი „საჩუქარი“ არ მიუღია. ეს არ არის ჩვეულებრივი სპექტაკლი, რომელიც ადრეც დაიდგა წლების წინ და ახლა განახლდა. ეს არის ცხოვრებაში, წლებში მოგზაურობა. წლებსა და დროში, რომელშიც ისინი იყვნენ ძალიან ახალგაზრდები, თითოეულ მათგანს ჰქონდა სულ სხვანაირი ემოცია და უფრო მეტიც, დღეს ეს ემოცია არის უცნაური, იმდენად უცნაური, რომ ვერ მიხვდები მათ ასაკს, ისე ახარებთ მათ ეს დღევანდელი - დღევანდელი „კუკარაჩა“.

ხარმსის აბსურდი ილიაუნის თეატრში

მაკა ვასაძე

ილიაუნის თეატრი კიდევ ერთ სიახლეს თავაზობს მაყურებელს — სპექტაკლის დაწყებამდე ჯაზური მუსიკის საღამოებს. სრულიად შემთხვევით მეც მოვხვდი ასეთ საღამოზე, როდესაც თეატრში ოთარ ეგაძის მიერ დადგმული „ხარმსის“ სანახავად მივედი. ჯაზის მოყვარულებს ვურჩევ ესტუმრონ ილიაუნის თეატრს, მოუსმინონ კარგ მუსიკას და შემდგომ, თუ სურვილი ექნებათ, თეატრალური წარმოდგენა იხილონ.

„ხარმსი“ დაახლოებით ორი წლის წინ დაიდგა. 2011 წელს „თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე“ იყო წარდგენილი და უცხოურ პრესაში საკმაოდ კარგი გამოხმაურება ჰქონდა. სამწუხაროდ, მე „ხარმსი“ არ მქონდა ნანახი, მხოლოდ ამ რამდენიმე ხნის წინ დავესწარი სპექტაკლს პირველად და მაშინვე გამიჩნდა სურვილი დამეწერა ოთარ ეგაძის ორიგინალური დადგმის შესახებ.

რეჟისორის კონცეფციით სპექტაკლი ილიაუნის თეატრის ფოიეში თამაშდება. თეატრში მისულს გხვდებიან ნაცნობები — ესალმები, ესაუბრები მათ. ამჩნევ იმასაც, რომ აქვე ფოიეში სკამების განლაგებით ერთგვარი „ამფითეატრის“ მსგავსი ნახევარწრეა გაკეთებული. ახლოვდება სპექტაკლის დაწყების დრო, ოთარ ეგაძე მიმართავს თეატრში მისულ საზოგადოებას, რომ დასხდნენ ფოიეში განლაგებულ სკამებზე, დაიკავონ თავიანთი ადგილები, რაშიც მათ თეატრის მომსახურე პერსონალი ეხმარება.

— თქვენ თუ გგონიათ, რომ სპექტაკლის სანახავად მოხვედით, შემცდარხართ, ვინაიდან ეს არ არის სპექტაკლი... ასე მიმართავს ოთარ ეგაძე საზოგადოებას. რეჟისორს

სანახაობის ე. წ. „კონფერანსიეს“ წარმართველის ფუნქცია აქვს აღებული. დანიილ ხარმსის (დანიელ იუვაჩივის) ტექსტზე ირაკლი სოლომონაშვილთან ერთად მუშაობისას რეჟისორი მიხვდა, რომ ხარმსის ტექსტის გადმოქართულება და მისთვის სპექტაკლის (კლასიკური გაგებით) ფორმის მიცემა შეუძლებელი იქნებოდა. დიდხანს „იმტვირის“ თავი დრამატურგმა და რეჟისორმა, პირველ რიგში, თარგმანზე, შემდეგ კონცეფციებზე. ფორმის იდეა მოულოდნელად გაჩნდა — „ხარმსზე“ მუშაობის დაწყებამდე, რამდენიმე წლით ადრე, ისინი „მედეას“ დასადგმელად მიიწვიეს გერმანიის ერთ-ერთ ქალაქში. სულ რაღაც ერთი კვირის დაწყებული ჰქონდათ მუშაობა, ე. წ. ტექსტზე მუშაობის „სამაგიდო“ პერიოდში იმყოფებოდნენ, როდესაც თეატრის მენეჯერმა რეჟისორს განუცხადა, რომ იმ საღამოს გაიმართებოდა პრეზენტაცია. ოთარ ეგაძე თავიდან ვერ მიხვდა, რაში იყო საქმე. ეგონა, თეატრს რაღაც პრეზენტაცია ჰქონდა დაგეგმილი. მოგვიანებით კი გაირკვა, რომ თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი „სამაგიდო“ რეპეტიციებზე თავიანთ ახლობლებს — მეგობრებს, ნათესავებს, გულშემატკივრებს ეპატიჟებოდნენ. — კი, მაგრამ ჯერ თითქმის არაფერი გვაქვს გაკეთებული, მხოლოდ ტექსტს ვამუშავებთ ჯერ-ჯერობით — წინააღმდეგობის განევა სცადა რეჟისორმა. — სწორედ ეს გვინდა, რომ დასაწყისიდანვე ჩაერთოს მაყურებელი მუშაობის პროცესში. შეიძლება საქმიანი რჩევაც მოგვცენ, გარდა ამისა, ისინი სპექტაკლის გულშემატკივრები გახდებიან და ეს წარმოდგენის პოპულარიზაციაშიც დაგვეხმარებაო, უპასუხეს ოთარ ეგაძეს. ყოველი კვირის ბოლოს მაყურებლები მოდიოდნენ თეატრში და უკვე გაკეთებულ სამუშაოს აფასებდნენ, იძლეოდნენ რჩევებს. მოკლედ, აქტიურად იყვნენ ჩართულები სპექტაკლის შექმნის პროცესში. დანიელ ხარმსის ტექსტზე მუშაობისას, რეჟისორსა და დრამატურგს, სწორედ ეს გამოცდილება დაეხმარა სპექტაკლის ფორმის მოძებნაში — მასალის ე. წ. „კითხვა“ მსახიობთა მიერ სახეებში გათამაშებული. იმავდროულად რეჟისორი და მსახიობები ცდილობენ მაყურებელი ჩართონ ქმედებაში.

ოთარ ეგაძემ და ირაკლი სოლომონაშვილმა მწერლის რამდენიმე ნოველა აიღეს, გადმოაქართულეს და პატარ-პატარა სცენებად შეკრეს. პრინციპი, რითაც იხელმძღვანელებს სპექტაკლის შექმნელებმა, მდგომარეობს იმაში, რომ ქართველ მაყურებელს შეძლების-

დაგვარად გააცნონ დანილ ხარმსი (იუვაჩევი) როგორც ადამიანი და შემოქმედი. ვფიქრობ, ჩანაფიქრს წარმატებულად გაართვეს თავი. მე ხარმსის ნაწარმოებები წაკითხული არ მქონდა. სპექტაკლის ნახვის შემდეგ იმდენად დამაინტერესა ხარმსის შემოქმედებამ, რომ სახლში მისვლისთანავე ინტერნეტში მოვიძიე და კითხვას შევუდექი. ოთარ ეგაძის წყალობით, კიდეც ერთი საინტერესო მწერლის შემოქმედებას გავეცანი, რისთვისაც დიდი მადლობა მინდა გადავუხადო.

დანილ ივანოვიჩ იუვაჩევმა, ჯერ კიდევ სკოლის მოსწავლემ, აიღო ფსევდონიმი — ხარმსი, რომელსაც ცვლიდა ხოლმე: ხარმსი, ხორმსი, ჩარმსი, ხაარმსი, შარდამი, ხარმს-დანდანი და ა.შ. მწერალი თვლიდა, რომ უცვლელი სახელი უბედურების მომტანია. XX საუკუნის 70-იან წლებამდე, საბჭოთა კავშირის მასშტაბით, დანილ ხარმსის მხოლოდ ბავშვებისთვის დაწერილი ნაწარმოებები იყო გამოქვეყნებული. მწერალს ერთობ ტრაგიკული ბიოგრაფია აქვს. საბჭოთა რუსეთში სამჯერ დააპატიმრეს: 1931 წ., 1937 წ., 1941 წ. დაპატიმრება და ომისდროინდელი ლენინგრადის ბლოკადის დროს ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში გამწესება მისთვის საბედისწერო აღმოჩნდა. იგი 1942 წ. შიმშილისგან გარდაიცვალა. შიმშილობა არც მანამდე აკლდა დანილ იუვაჩევს, რადგან მის ნაწერებს არ ბეჭდავდნენ და, შესაბამისად, შემოსავალიც არ ჰქონდა. 1937 წლამდე მხოლოდ ბავშვებისთვის დაწერილ ნაწარმოებებს აქვეყნებდნენ. საბავშვო ნაწარმოებებს იგი დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებდა, ამ ლიტერატურას ქმნიდა მხოლოდ იმისათვის, რომ არსებობა შეძლებოდა. 1937 წლდან კი, საყმანვილო ჟურნალში „სახლიდან გამოვიდა კაცი კომბლითა და ტომრით“ («Из дома вышел человек с дубинкой и мешком») ლექსის გამოქვეყნების შემდეგ მისი ბეჭდვა საერთოდ აიკრძალა, რის გამოც წლების განმავლობაში შიმშილით სიკვდილის ზღვარზე იმყოფებოდა.

XX საუკუნის 70-იან წლებში მსოფლიოსთვის აღმოჩენა იყო დანილ ხარმსის ნაწარმოებები. პირველად სწორედ მაშინ იწყება მისი მოთხრობების, ნოველების, ლექსების, სტატიების, სცენების თუ პატარა ფორმატის პიესების, დღიურის ჩანაწერების გამოქვეყნება. ამ პერიოდამდე, თუკი აბსურდის მამამთავრებად ეყენ იონესკო და სამუელ ბეკეტი ითვლებოდნენ, ხარმსის ნოველების, ჩანახატების, პიესების: „ელიზავეტა ბამი“ («Елизавета Бам» 1927) და „ნაძვის

ხე ივანოვებთან“ («Ёлка у Ивановых» 1939) წაკითხვის შემდგომ, გაირკვა, რომ ლიტერატურული მიმდინარეობების ეს თანამედროვე, პოპულარული განშტოება, იონესკოსა და ბეკეტზე ბევრად უფრო ადრე ხარმსთან უკვე არსებობდა. ხარმსი მწერალი — ორიგინალურია, მისი ნებისმიერი ჟანრის ნაწარმოებები მანამდე არსებულს არ ჰგავს. დანილ იუვაჩევ-ხარმსის დღიურში ასეთი ჩანაწერია: „მე მინდა ცხოვრებაში ისეთივე ვიყო, როგორც ლობაჩევისკი გეომეტრიამი“ (1937).

წარმოდგენას, როგორც უკვე აღვნიშნე, რეჟისორი — წამყვანი იწყებს. იგი მაყურებელს სხვადასხვა ინფორმაციას აწვდის. ფორმაზე საუბრის შემდეგ ყვება, თუ ვინ იყო დანილ იუვაჩევ-ხარმსი, ვინ იყვნენ მისი მშობლები, მცირე ინფორმაციას მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიიდანაც გვანვდის, მაგალითად, იმ ფაქტს აღნიშნავს, რომ ხარმსმა მეგობრებთან ერთად დააარსა მემარცხენე, ავანგარდისტ ლიტერატორთა და მხატვართა გაერთიანება „ობერიუ“ (ОбЭРИУ - Объединение реального искусства 1928). მას შემდეგ მათობერიუტუსებად მოიხსენიებდნენ ხოლმე, ხოლო პირველი სერიოზული აქცია-განაცხადი 1928 წელს გამართული საღამო „მემარცხენეთა სამი საათი“ («Три левых часа») იყო... თხრობის პროცესში ოთარ ეგაძე მსახიობებს მოუხმობს, რა გინდათ, რატომ მანვალელებთ, მოდით და ახლა თქვენ გააგრძელეთო. სპექტაკლის დეკორაცია მხოლოდ და მხოლოდ ფოიეში ნახევარწრის შიგნით განლაგებული სამი მაგიდა და სკამებია. კულისებიდან მსახიობები: დავით გოცირიძე, დათო ველიჯანაშვილი, დათო გიგოლაშვილი, მაკა ძაგანია, თამთა ცინცაძე და სოფო გვრიტიშვილი შემოდის. მათი კოსტიუმები არაფრით გამოირჩევა მაყურებლის შესამოსლისაგან, ისინი თანამედროვე, სამაგიდო რეპეტიციებისათვის შესაბამისი „ყოველდღიური სამუშაო“ ტანსაცმლით წარდგებიან მაყურებლის წინაშე. ყველას რაღაც უჭირავს, ზოგს ფურცლები, ზოგს სათვალე, ზოგს სტეტოსკოპი, ზოგს კი — დიდი წითელი ოყნა. მსახიობები ფოიეში განლაგებულ მაგიდებს მიუსხდებიან, იწყებენ ტექსტის კითხვას და გათამაშებას. წარმოდგენა საათზე ცოტა მეტხანს მიმდინარეობს. ამ ხნის განმავლობაში ეს ექვსი ადამიანი სპექტაკლის წამყვან-რეჟისორთან ერთად დანილ ხარმსის რამდენიმე ნოველას თუ სცენას გაითამაშებენ. ესენია: „ავტობიოგრაფიული ჩანახატი“, „საინკუბა-

ციო პერიოდი“, „რეაბილიტაცია“, „ლექცია“, „კავშირი“, „როგორ ავრიე ერთი კომპანია“, „დილა“, „განიარაღებული ანუ წარუმატებელი სიყვარული“, „ყოფითი სცენები“, „პიესა კაცებისა და ქალებისათვის“, „სიყვარულის ახსნა“, „მათემატიკოსი და ანდრეი სემიონიჩი“, „უკვდავების შესახებ“ და რამდენიმე უსათაურო ვოდევილი თუ სცენა. რეჟისორმა ეს პატარ-პატარა ჩანახატები იმგვარად შეკრა, რომ ყოველი მათგანის გამაერთიანებელი ხაზი წამოსწია წინა პლანზე. კერძოდ კი, ოთარ ეგაძის კონცეფციაში ჩადებულია დანიილ იუვარჩევ-ხარმსის შემოქმედებითი პორტრეტის შექმნა. ვფიქრობ, დამდგმელმა კოლექტივმა ჩანაფიქრის განხორციელებას წარმატებულად გაართვა თავი. მაყურებლის თვალწინ იქმნება რეჟისორის მიერ დანახული და მსახიობთა მიერ ხორცშესხმული ხარმსის პერსონაჟი. იმავდროულად, ისინი ცდილობენ შექმნის პროცესში მაყურებელიც აქტიურად ჩართონ. რეჟისორმა ერთმანეთში გადახლართა რეალობა, ილუზია, ფანტასმაგორია, ჯამბაზური ტრიუკები, ექსცენტრიკა, სევდა, იუმორი. ეს ყველაფერი კი მთლიან, ცოცხალ, ქმედით სანახაობას ქმნის. მსახიობები განასახიერებენ: ხარმსს, ხარმსის მამას, დედას, შეყვარებულს, ხარმსის ნაწარმოებთა პერსონაჟებს. გარდასახვა სხვადასხვა სახეში იქვე, მაყურებლის თვალწინ ხდება. ეპიზოდებში ხან ექვსივე მსახიობია ჩართული, ხან სამი ან ოთხი, ხან ორი, ხან კი სულაც ერთი მსახიობი მონაწილეობს. შიგადაშიგ სპექტაკლის წამყვანი-რეჟისორიც ერთვება მსვლელობაში, რათა გარკვეული კომენტარები, განმარტებები გააკეთოს მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის დასამყარებლად. რეალურისა და ფანტასმაგორიულის შერწყმას მსახიობთა თამაშის გარდა ხელს უწყობს განათება, ზუსტად შერჩეული მუსიკალური გაფორმება, ხმაურები, სხვადასხვა ტექნიკური საშუალებების გამოყენება. მაგალითად, მთელს ფოიეში საპნის ბუშტების გაშვება ანდა ფინალში შუშებს მიღმა თოვლის იმიტაციის შექმნა და ა.შ..

დავით გოცირიძის ხარმსი — სევდიანი, ნატიფი იუმორის მქონე, ჯიუტი, რაღაც მომენტებში მელანქოლიურია. გოცირიძე — ხარმსის დასახასიათებლად, თავად ხარმსის ჩანაწერს მოვიყვან: „მე მაინტერესებს მხოლოდ „სისულელე“; მხოლოდ ის, რასაც არა აქვს არავითარი პრაქტიკული გაგება. ცხოვრება მაინტერესებს მხოლოდ მის აბსურდულ გამოხატულებაში. გმირობა, პა-

თოსი, მორალი, ჰიგიენურობა, ზნეობრიობა, აზარტულობა ჩემთვის საძულველი სიტყვები და გრძნობებია. მაგრამ, მე სავსებით მესმის და პატივს ვცემ აღფრთოვანებას და აღტაცებას, შთაგონებას და სასონარკვეთას, ვნებას და თავშეკავებას, აღვირახსნილობას და ქალწულობას, სევდას და მწუხარებას, სიხარულს და სიცილს“ (1937 წ. 31 ოქტომბერი). სწორედ ასეთი ხარმსი წარმოაჩინეს სპექტაკლის შემქმნელებმა.

დათო გიგოლაშვილი ხარმსის ოდიოზური მამის ტიპაჟს ქმნის. ისტორიული ფაქტია, რომ თავის დროზე ხალხოსან ივან იუვარჩევს ტერორისტული აქტის განხორციელებისათვის სიკვდილი მიუსაჯეს, რაც უვადო თავისუფლების აღკვეთით შეუცვალეს და შორეულ აღმოსავლეთში გადაასახლეს. გადასახლებაში ხარმსის დედაც გაჰყოლია. შემდეგ ივანე შეინყალეს და საცხოვრებლად პეტერბურგში დასახლდნენ. ერთ დროს რევოლუციური იდეებით გატაცებული ხარმსის მამა ერთობ რელიგიური გამხდარა და ლიტერატურულ მოღვაწეობასაც ეწეოდა. სპექტაკლის ქმედითი ნაწილი სწორედ ხარმსის აბსურდული, იუმორით აღსავსე ავტობიოგრაფიული ჩანახატის გათამაშებით იწყება. მამამისის ხასიათის გადმოსაცემად გენიალური ორი დეტალი აქვს მწერალს აღწერილი. ერთი — თავისი ჩასახვის ამბავი, რომელიც 1 აპრილს დაუკავშირა (დღეს პირველი აპრილია, მოტყუება ადვილია). მეორე — სამჯერ დაბადების აბსურდული ამბავი. მამას აჩემებული ჰქონდა, რომ ბავშვი 1 იანვარს უნდა გაჩენილიყო, ამიტომ ქვეყნიერებას დროზე ადრე მოვლენილი ხარმსი, მამის ახირებულობის გამო, იარაღის მუქარით შეშინებულ ექიმებს უნდოდათ, რომ დედის საშობი შეებრუნებინათ, შეეშალათ და საშობი მაგიერ, უკანა ტანში შეაბრუნეს. დედა ახალგაჩენილი პირმშოს ნახვას ითხოვდა. ინგლისური მარილის მიღების შემდეგ მეორედ მოევლინა ქვეყანას, მაგრამ მამამ უდღეური ბავშვი ინკუბატორში ჩაასმევინა, იქიდან კი — 1 იანვარს, დროულად გაჩენის თარიღის დადგომისას ამოაყვანინა. ოთარ ეგაძემ კომპაქტურად, სხარტად შეკრა და გადმოსცა ეს ეპიზოდი. ხარმსის აბსურდული იუმორი რეჟისორმა მხოლოდ რამდენიმე სიტუაციის მიმანიშნებელი საგნის, მაგალითად, დიდი ნითელი ოყნის და მსახიობების დახვეწილი, რეალურობის, აბსურდულობის, ფანტასმაგორიის ზღვარზე თამაშის მეშვეობით გადმოსცა.

იუმორითა და ორიგინალურობით გამო-

ირჩევა „ქორიკნების“ ეპიზოდი სოფო გვრიტიშვილის და თამთა ცინცაძის მონაწილეობით. ხარმსის უსათაურო პატარა სცენაჩანახატის განხორციელებისას რეჟისორს თითქმის არა აქვს გამოყენებული ვერბალური ნაწილი. ამ ეპიზოდში მსახიობები თამაშით — პლასტიკით, მიმიკით გადმოსცემენ ხარმსის ნაწარმოების განწყობას.

რომანტიკულობის ელფერი გასდევს ე. ნ. „სასიყვარულო“ ეპიზოდებს, თუმცა, აქაც უხვადაა აბსურდული სიტუაციები. რეჟისორმა ესეც ავტორის ბუნებიდან გამომდინარე გააკეთა. დავით გოცირიძე, დათო ველიჯანაშვილი, მაკა გაგნიძე, სოფო გვრიტიშვილი, თამთა ცინცაძე, დათო გიგოლაშვილი ერთმანეთში ხლართავენ რომანტიკულ, კომიკურ, ზოგჯერ კი გაშარუებულ სიტუაციებს ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობების ამსახველ სხვადასხვა ეპიზოდში. თვალსაჩინოებისათვის შეიძლება მოვიყვანო დავით გოცირიძის და მაკა გაგნიძის შეყვარებულთა დუეტი ეპიზოდში — „სიყვარულის ახსნა“. ხარმსის სულ რაღაც ნახევარ გვერდზე დაწერილი სცენა, სახეობრივად გადმოსცემს ორი გაუბედავი, საკუთარ თავსა თუ გრძნობებში დაეჭვებული ახალგაზრდის განცდებს. რეჟისორმა დავით გოცირიძის და მაკა გაგნიძის პერსონაჟები ერთმანეთისკენ ნახევრად ზურგით შებრუნებულები დასვა სკამებზე. დავით გოცირიძე მობუზული, შეცბუნებული, დამორცხვებული წარმოთქვამს თავის ტექსტს. მაკა გაგნიძის გმირიც შეცბუნებულია, მაგრამ როგორც ქალი — უფრო თამამი. აკი შიგადაშიგ ქვედა კაბას უფრო ზევით იწევს ხოლმე, რათა თავისი ლამაზი ფეხები უკეთ დაანახოს სიყვარულის ობიექტს და ამით სითამამისკენ უბიძგოს. შეყვარებული ახალგაზრდა მამაკაცის რომანტიკულ ოცნებას ქალზე რეჟისორი ვიზუალურად გამოხატავს: ტექნიკური საშუალებების გამოყენებით მაკა გაგნიძის პერსონაჟი ფრენას იწყებს, „პეპელასავით“ გარს ევლებს შეყვარებულს, რაღაც მომენტში მხარზეც კი დაასკუპდება.

აბსურდისა და სიურეალიზმის ზღვარზეა გაკეთებული ეპიზოდები „მათემატიკოსი და ანდრეი სემიონიჩი“ და „უკვდავებასთან მიახლოება“. ხარმსი მწერალი ხშირად აიგივებდა საკუთარ თავს ამა თუ იმ პერსონაჟთან. დავით გოცირიძის მიერ განსახიერებული სხვადასხვა პერსონაჟსაც ერთი ხაზი აერთიანებს — მწერლის შინაგანი ბუნების გადმოცემა.

„კავშირი“ — ასე ეწოდება დანილ ხარმსის ნაწარმოებს, რომლითაც ოთარ ეგაძე ამთავრებს სპექტაკლს. აქ მწერალს აბსურდული სიტუაციების კასკადი აქვს გადმოცემული კომპაქტურ ფორმაში. ეს გახლავთ ე. ნ. ფილოსოფოსის პასუხი არარსებულ წერილზე, რაც დანომრილ პუნქტებად არის ჩამოყალიბებული. თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვან ჩემ მიერ თარგმნილი ნაწარმოების დასაწყისის მცირე მონაკვეთს.

„ფილოსოფოსი!

1. გწერთ პასუხად წერილს, ჩემს წერილზე, რომელზედაც თქვენ აპირებთ პასუხის მოწერას...

2. ერთმა მევიოლინემ იყიდა თავისთვის მაგნიტი და სახლში მიჰქონდა. გზად ხულიგნები დაესხნენ თავს და ქუდი წააძვრეს. ქარმა აიტაცა ქუდი და გზის გასწვრივ გააქროლა“... და. ა.შ..

ეს, სულ რაღაც გვერდნახევრიანი, დაუსრულებელი, აბსურდული ცნობიერების მოზღვაება, რომელშიც გადახლართულია „შემთხვევითობის“ გამო ერთმანეთისაგან გამომდინარე ამბები და ამბებში მონაწილე პერსონაჟები, სრულდება იმით, რომ ერთ ტრამვაიში თავს მოიყრიან მევიოლინე, ერთ-ერთი ხულიგნის შვილი და ტრამვაის ის კონდუქტორი, რომელიც ახლა ვატმანი გამხდარა. რეჟისორმა და მსახიობებმა ზუსტად მიაგნეს სახეობრივად ამ სიტუაციების გადმოცემის ხერხს — სიტყვიერი მასალის გადმოცემასთან ერთად, სიტყვის პლასტიკური გამოხატვის მეთოდს.

ორი თეატრის ერთი სპექტაკლი

ნანული კუხატაძე

როგორ მდიდარია ქართული არტსივრცე საყვარელი მოხუცების სახეებით, პრობლემებით, ხასიათებით; გავიხსენოთ თუნდაც სესილია თაყაიშვილისა და სანდრო ჟორჟოლიანის „ბებრები“, მერაბ ელიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები“ (ამ სატელევიზიო სპექტაკლში ყველა პერსონაჟი ოსკაროსნობას იმსახურებს). ანდა რუსთაველის თეატრის „მოხუცი ჯამბაზები“. აი, როგორი განებივრებულები ვართ ქართველი მაყურებლები, მაგრამ განებივრებულობა ხომ პრეტენზიულობა-

საც ითავსებს?! სწორედ ასეთი პრეტენზიული მაყურებლის წინაშე თელავის თეატრის სცენაზე წარმოადგინა რეჟისორმა კოტე აბაშიძემ თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობისა და თბილისის თუმანიშვილის სახელობის თეატრების ერთობლივი სპექტაკლი „რკინის ბიჭები“. პიესის ავტორია იტალიელი დრამატურგი ალდო ნიკალო.

სპექტაკლის მთავარი გმირები მოხუცები არიან. მათი შეხვედრის ადგილი ზოოპარკი უნდა იყოს, რადგან ფარდის გახსნამდე ისმის ლომების ღრიალიც და ჩიტების ჭიკჭიკიც, ფარდის გახსნისთანავე კი თვალში გვცემათ ვოლიერების ცხაურები. საინტერესო მიგნებად მიგვაჩნია, რომ ცხაურები ისეა სცენაზე განლაგებული, რომ მიღმა სამყაროა იქ, სადაც ცხოველები, ტურა-მგლები და მომლერალი ჩიტუნები სახლობენ, ხოლო ცხაურებს შიგნით დაფრატუნებს 2+1 ანუ სამი მოხუცი თავისი პრობლემებით. ერთ-ერთი მოხუცი განასახიერა თელაველების საყვარელმა მსახიობმა ვანო იანტბელიძემ, რომელმაც ამ როლით საკუთარ თავს აჯობა, „ალალეს“ შემდეგ არც კი მაგონდება ასეთი ძლიერი მუხტის მოტანა მაყურებელამდე, დახვეწილი მეტყველება, გადაუჭარბებელი ემოციები, თუ დულს და თუხთუხებს ნაპირებიდან არ გადმოდის, ხოლო თუ ცივდება ეს სიცივეც კი ათბობს

სცენა სპექტაკლიდან



სცენა სპექტაკლიდან



მაყურებელს, ბრავო იანტბელიძე! მეორე მოხუცი გია აბესალაშვილია. (პირველ-მეორეობა აქ მხოლოდ პირობითია. სცენაზე დგას ორი ტოლ-სწორი, ფარდი მსახიობი), რომელიც, ჩემდა სამწუხაროდ, ასეთ ამპლუაში არ მინახავს. ჩემი ტვინის რომელიღაც უჯრედი ცდილობდა დამენახა ის ახალგაზრდა, მომხიბლავი, ძლიერი მსახიობი, რომელსაც კარგად ვიცნობდი, მაგრამ ჭეშმარიტი არტისტი ამის საშუალებას არ მაძლევდა და ჩემდაუნებურად თავს მაყვარებდა მოხუცი, უძლური, ავადმყოფი, მოფრატუნე მოხუცი.

ეს ორი ბერიკაცი საოცრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან; ერთი ოპტიმისტია, მეორე პესიმისტი, ერთი უხმაუროა — მეორე ხმაურიანი, ერთს კამფეტები უყვარს — მეორეს მწვადი და ვისკი ურჩევნია, ჯარშიაც კი ერთი არტილერისტი იყო, მეორე ფეხოსანი, თუმცა, ჯარისკაცულმა შემართებულმა სიმღერამ რაღაც მომენტში გააერთიანა ისინი. ეს ორი განსხვავებული პერსონა ერთ ვოლიერში აღმოჩნდა. ეს არის ორი გარიყული, ვერავისგან გაგებული, მარტოსული არსება, რომლებიც ბათუმელი „ალი და ნინოსავით“ (მაპატიეთ შედარება) შეერწყა ერთმანეთს, ერთად მოისურვეს თავისუფლება, ჩარჩოების გარღვევა, ზღვა, მზე, „მამასახლისის ძლიერ მუხლებზე“ ჩამოჯდომა, განგსტერების კომუფლაჟით სამყაროსთან დაპირისპირება და გაქცევა. მატარებლის ბილეთები ხელში უჭირავთ, ორივეს უჭირავს, უკვე მატარებლის ხმაც კი ისმის, მაგრამ „ხანგრძლივ ეს სოფელი გაახარებს ვინმეს განა?“ ჩვენი მოხუცები მატარებელში ვერ ადიან, მატარებელი

ჩაივლის მათ ცხვირწინ, მისი ხმაც აღარ ისმის, მას კვლავ ნადირ-ფრინველთა ესოდენ ნაცნობი ხმა ენაცვლება. სცენაზე რჩებიან თვალედახუჭული გარდაცვლილი ერთი და თვალეებში ცრემლმობღვავებული ვითომ ცოცხალი მეორე. მატარებელმა ჩაიარა, ფარდა დაეშვა! ტაში! მსახიობების თამაში უნაკლოა, მაყურებლის ემოცია ძლიერი.

პიესაში არის კიდევ ერთი პერსონაჟი (მსახიობი სოფო გურგენიძე), შინაბერა ქალბატონი, ყოფილი მასწავლებელი, ისეთივე მარტოსული და მიუსაფარი, როგორც ჩვენი მოხუცები; ამ რაინდების ტოლფარდი მანდილოსანი; ის საოცრად კეთილია, ყოველთვის აქვს ვისკი ერთისთვის, კამფეტები მეორისთვის. მარტოა ფიზიკურადაც და სულიერადაც. სიმარტოვეს კატებთან ურთიერთობით ებრძვის, იგი იმდენად კეთილია, რომ თავგების მომრავლებაც კი სცადა უპატრონო კატების დასაპურებლად. ეს ის როლია, რომელსაც მსახიობი კარგად ასრულებს. მსახიობი არ გაძლევს საშუალებას პერსონაჟის ცხოვრებით იცხოვრო ორი საათის განმავლობაში, მაყურებელი კი არა, იმ ცხოვრების ნაწილი ხარ, რასაც სცენაზე უყურებ. კარგიას მეტი ეპითეტი რომ ვერ ვიპოვე, სულაც არ არის მსახიობის ბრალი. ეს იმ ფონის „დამსახურებაა“, რომელიც მას ამშვენებს. წარმოიდგინეთ, ძლიერი ჩანჩქერი, წყალუხვი, ხმაურიანი, შხეფებიანი და მის ფონზე მოფარფატე ჩიტი ნიბლია, რა მისი ბრალია თუ ვერ ხმაურობს და შხეფებს არ ისვრის, მის გარეშე, ხომ პანორამა ასეთი ლამაზი არ იქნებოდა. ნიბლია ისევე ალამაზებს ძლიერ ჩანჩქერს, როგორც თვითონ არის მშვენიერი მის ფონზე. მსახიობმა ღირსეული პარტნიორობა გაუნია ამ ორ გრანდს.

სპექტაკლი „რკინის ბიჭები“ თელავის თეატრის მორიგი გამარჯვებაა. ბედნიერებო, (გურამ დოჩანაშვილის გავლენით) ვისაც არ გინახავთ სპექტაკლი, რომ იცოდეთ, როგორი სიამოვნება გელით.

„...ნუთუ, მართლა ეს ადამიანია...“

გიორგი ციციტიშვილი

„**ღირი** - ...ნუთუ მართლა ეს ადამიანია და ადამიანი ამის მეტი არა არის რა?!..“
უილიამ შექსპირი - „მეფე ღირი.“

სცენა თითქმის ცარიელია. მუქი, შავი, ნაცრისფერი, რუხი შეფერილობა ჭარბობს (მხატვარი - თეო კუხიანიძე). მარცხნივ სანერი მაგიდა დგას, სავარძლით, შუაში ხის უზურგო სკამი. სიღრმეში შავი ქსოვილის კედელია აღმართული. სულ ესაა, რასაც სპექტაკლ „თ“-ის დამდგმელი ჯგუფი (დრამატურგიული კომპოზიციის ავტორი, დამდგმელი რეჟისორი და მუსიკალური გამფორმებელი - კოტე აბაშიძე) გვთავაზობს. ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე დადგმულ წარმოდგენაში რეჟისორმა ორი სხვადასხვა ავტორის პიესა გააერთიანა. პირველ მოქმედებაში თამაშდება ვაცლავ ჰაველის „აუდიენცია“ (თარგმნა ჯუმბერ თითმერიამ), მეორეში კი — ჰაროლდ პინტერის „ნასვლამდე“ (თითქმის 20 წლის წინ, კ. აბაშიძის თხოვნით, ეს ნაწარმოები მე ვთარგმნე).

სპექტაკლის მსვლელობისას, ძალაუნებურად შექსპირისეული „მეფე ღირის“ ერთი ფრაზა ასოციაციურად წამომიტივტივდა მეხსიერებაში, ამეკვიატა, გასაქანი არ მომცა და ბოლოს, რეცენზიის სათაურად სწორედ იგი გამოვიტანე. ყველა დროსა თუ ეპოქაში, ნებისმიერ სახელმწიფოში, სადაც ტოტალიტარული რეჟიმი სუფევს, საზოგადოება მხოლოდ სამად სამი როლის ასარჩევადაა განწირული. ესენია: უსიტყვოდ მორჩილთა უსახური მასა, სისტემის სამსახურში მყოფნი და ურჩი, მეამბოხე, რომელიც უმრავლესობისაგან განსხვავებით, სხვაგვარად აზროვნებს. ლოგიკის, აუცილებლობის მოთხოვნიდან

გამომდინარე, მძლავრმა სახელმწიფო მანქანამ ეს უკანასკნელი დაუნდობლად, უყოყმანოდ უნდა მოსპოს. აქ ახალი არაფერია. ასე იყო და ალბათ, მომავალშიც ასე იქნება. უბრალოდ, თავად ადამიანი აკეთებს არჩევანს, თუ ცხოვრებაში რომელი პერსონაჟის განსახიერებას ირჩევს.

ვაცლავ ჰაველი დღეს უკვე ლეგენდადაა ქცეული. დრამატურგი, დისიდენტი, ჩეხეთის პირველი პრეზიდენტი (მას შემდეგ, რაც ამ ქვეყანამ საბჭოთა კავშირის „ზეგავლენას“ დააღწია თავი), იგი ახლაც მკვლევართა, ჟურნალისტთა, პოლიტიკოსთა გაუნელებელ ინტერესს იწვევს. „აუდიენცია“ ერთგვარად მისი ავტობიოგრაფიული პიესაა. მან ვანეკის მსგავსად, ანალოგიური რამ რეალურ ცხოვრებაში იწვინა. რეჟისორი ზედმიწევნით სრულფასოვნად ჩასწვდა ორივე პიესის არსს და ამიტომ, წარმოდგენას შესაბამისი ჟღერადობა აქვს.

ფაქტიურად, ესაა ფსიქოლოგიური დუელი, სულიერი ორთაბრძოლა ბარიკადის საპირისპირო მხარეს მდგომ ორ პოზიციას, ორ ცხოვრებისეულ კრედოს შორის. „აუდიენციაში“ ერთმანეთის პირისპირ არიან ჩინოვნიკი სლადეკი (ზვიად სვანაძე) და დისიდენტი დრამატურგი ვანეკი (დავით როინიშვილი). ეს უკანასკნელი, „გამოსასწორებლად“ სახელმწიფო მანქანამ იძულებით გაამწენა სამუშაოდ ლუდის ქარხანაში. სცენაზე პირველი გამოჩენისთანავე, დ. როინიშვილის მიერ განსახიერებულ გმირს ეტყობა, რომ მისთვის აქამდე უჩვეულო მძიმე ფიზიკურმა შრომამ, ღირსების, თავმოყვარეობის შემლახავმა მოპყრობამ, გარკვეული, იოლად შესამჩნევი დალი დაასვა. ის თავდახრილი, მორჩილად დგას ჩინოვნიკის წინაშე. შემოდგომის ფოთოლივით თრთის, ცახცახებს. წარამარა სკამიდან ფეხზე წამოიჭრება, რათა უფროსის რისხვა არ დაიმსახუროს და კიდევ უფრო არ გაირთულოს საკუთარი, ისედაც არასახარბიელო მდგომარეობა.

ზვიად სვანაძის მიერ განსახიერებელი სლადეკი, ერთი შეხედვით, მკაცრ, გაუთლელ, ხეპრე მბრძანებელს ჰგავს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს სახის უხეში ნაკვთები, პირნმინდად გადაპარსული თავი, ხმის ტემბრი და ჩაცმულობა. მას, გასული საუკუნის 30-40-ანი წლების საბჭოთა მაღალი თანამდებობის პირივით აცვია. სტალინის ზეობის ჟამს ლამის უნიფორმად ქცეულ ე.წ. „კიტელს“, აგვირგვინებს „გალიფე“ შარვალი, განუყრელი მძიმე, სამხედრო ჩექმებით. თუმც, მსახიობი იშვიათად მიმართავს ხმის მკაცრ ინტონაციას. ისიც მხოლოდ მაშინ, როცა „აუცილებელია“ ინტელიგენტ ვანეკს კიდევ ერთხელ შეახსენოს, თუ ვინაა აქ ვითარების წარმართველი. ძირითადად, იგი მისი გარეგნო-

ბის, იერისათვის შეუფერებელი სირბილით ესაუბრება ქვეშევრდომს. დ. როინიშვილის მიერ განსახიერებული ვანეკის მსგავსად, მაცურებელთა დარბაზში მყოფნიც ვიძაბებით, რადგან გვგონია, გვეჩვენება, რომ პანსლადეკი რალაც საშინელ, ვერაგულ ზრახვას ატარებს გულში.

ყოველგვარი გადაჭარბების, გაზვიადების გარეშე, თამამად შემიძლია ვთქვა - რეჟისორულად და აქტიორულად, ქუთაისის თეატრის სცენაზე განხორციელებულ „აუდიენციას“ არავითარი ნუნი, ხარვეზი არ გააჩნია. მოქმედ პირთა ყველა ემოცია, განცდა, ფიქრი, სურვილი სათანადოდაა ამოხსნილი, გააზრებული. მსახიობები შესაბამის გამომსახველობით საშუალებებს იყენებენ, რათა ყოველივე ეს ჩვენამდე, მაცურებლამდე მოიტანონ. ამის გამო, დარბაზში მყოფნიც შესატყვისად ვრეაგირებთ. წარმოდგენა ერთნაირი დატვირთვით მოქმედებს, როგორც ჩვენს განცდაზე, ისე გონებაზე. საერთოდ, უნდა აღვნიშნო, რომ ამ მოსაზრებით, „თ“-ი, ჩემი აზრით, რეჟისორ კოტე აბაშიძის მეორე წარმატებით შემდგარი სპექტაკლია მათ შორის, რაც კი მას აქამდე დაუდგამს. პირველი, ჩემთვის ალდო ნიკოლაის პიესის მიხედვით შექმნილი წარმოდგენა „რკინის ბიჭები“-ა (თბილისის მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა და თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრების ერთობლივი პროექტი). ამის უმთავრესი მიზეზი ერთადერთია - რეჟისორი დრამატურგიულ პირველწყაროს ჩაუღრმავდა, ჩასწვდა მის ფარულ შრეებს, ზედმიწევნით შესატყვისად ამოხსნა ქვეტექსტებში ჩამალული, კოდირებული სათქმელი. აქედან გამომდინარე, შეთხზა როგორც მთლიანი სპექტაკლი, ისე მსახიობებთან ერთად, მოქმედ პირთა ხასიათები. იგი არ აჰყვა თვითმიზნური ფორმისეული ძიებებით გატაცების ცდუნებას.

შეუძლებელია აღფრთოვანების გარეშე აღიქვა ორივე მსახიობის ნამუშევარი. დ. როინიშვილი და ზ. სვანაძე ფილიგრანულად მუშაობენ. თავიანთი სცენური გმირების აზრსა თუ განცდას, თვით ყველაზე ძნელად შესამჩნევსაც კი, მაცურებლისათვის გასაგებს ხდიან. თან, რაც მთავარია, ემოციურად დაძაბულ, უკიდურესად დამუხტულ კულმინაციურ, საკვანძო ეპიზოდებშიც კი არ ღალატობთ გემოვნება, ზომიერების გრძნობა, ოსტატობა. ვინაიდან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, საქმე გვექნებოდა ემოციურ ეგზალტირებასა და გადაჭარბებასთან, რაც არსმივე მოსპობდა იმ დამაჯერებლობას, უტყუარობას, რასაც ორივე შემსრულებელი აღწევს.

დაუფარავად ვიტყვი, თუ აქამდე, ქუთაისის თეატრში დადგმულ სპექტაკლებში, მსახ-



სლადეკი — ზვინაძე სვანაძე

იობი დ. როინიშვილი მინახავს სხვადასხვა, მკვეთრად განსხვავებული ხასიათის როლებში, ზ. სვანაძის ამგვარი გარდასახვა, ჩემთვის აბსოლუტურად მოულოდნელი აღმოჩნდა. ამ თეატრში, მის მიერ კარგად განსახიერებული არაერთი სცენური გმირი მინახავს. მაგრამ, ეტყობა რეჟისორები აქამდე, მაინც მსახიობის ფაქტურულ, ვიზუალურ მონაცემებს უფრო უწევდნენ ექსპლუატაციას. როგორც ჩანს, კ. აბაშიძემ ზ. სვანაძეში სულ სხვა აქტიორული მონაცემები, შესაძლებლობები დაინახა თუ უტყუარად ამოიცნო და შედეგმაც არ დააყოვნა.

ერთი შეხედვით, პირქუში სლადეკი ლამის ტყავიდან ძვრება, რათა ზედმიწევნით თავაზიანი იყოს ვანეკის მიმართ. ზ. სვანაძის სცენური გმირი ქვეშევრდომისადმი გამოვლენილი ყურადღების, მზრუნველობის განსახიერებაა. თანაც, ეს მისთვის უჩვეულო, გარემოების გამო მორგებული როლი, საკმაოდ მოუხეშავად გამოსდის. ხმის ინტონაციას არბილებს, რათა ვანეკმა სითბო იგრძნოს. თან გაუთავებლად, დაჟინებით სთავაზობს ლუდს და ვერც კი გრძნობს, რომ ლამის გულის არევაამდე მიჰყავს იგი.

დავით როინიშვილის მიერ განსახიერებული ვანეკი უკიდურესი მორჩილების გამოხატულებაა. თითქოს, უხეშმა, დაუნდობელმა, სასტიკმა სახელმწიფო მანქანამ გატენა ამ

ურჩი, სხვაგვარად მოაზროვნე, მეამბოხე ინტელიგენტის მტკიცე ნება; მისთვის სასურველ, მისაღებ, უსიტყვო შემსრულებლად აქცია, ოდესღაც დისიდენტი დრამატურგი; იგი მზადაა პან სლადეკის ყოველ მიმართვაზე სკამიდან ფეხზე წამოიჭრას; თავჩაქინდრული დგას, მოსაუბრისათვის თვალის გასწორებას ვერ ბედავს; შიშისგან თრთის და მსახიობის პლასტიკიდან გამომდინარე, ისეთი შეგრძნება გეუფლება, თითქოს ყოველწამიერად დარტყმის მოლოდინში აქვს სხეული, რათა თავპირზე ინსტინქტურად ხელები აიფაროს...

ამასობაში კი, პან სლადეკი რამდენჯერმე სანერ მაგიდაზე მდგარი ტელეფონის აპარატიდან ყურმილს გადადებს. კაბინეტს კარგად მოათვალიერებს, წამით გაირინდება, სიჩუმეს ყურს უგდება. როგორც ირკვევა, ის ერთდროულად სისტემის, რეჟიმის ერთგული მსახურიცაა და ვანეკის მსგავსად, მსხვერპლიც. მასაც აქვს საუბრის ფარული მოსმენის შიში. ეს უკვე, სახელმწიფოს მხრიდან, მოქალაქეების მიმართ განხორციელებული ტოტალური დევნის, თვალყურის დევნების, ტერორის უტყუარი გამოვლინებაა. ზ. სვანაძის მიერ განსახიერებული სლადეკი ერთგვარად რისკზე მიდის, როდესაც ცდილობს, რაღაც მომენტში გულწრფელი იყოს იმ სუბიექტის მიმართ, რომელიც მმართველი რეჟიმისთვის არასასურველ ადამიანადაა მიჩნეული. ამიტომ, დიდი სიფრთხილით, დაუფარავი შიშითაა განმსჭვალული ჩინოვნიკის მთელი არსება. არის კიდევ ერთი ნიუანსი, რასაც მსახიობი ხაზგასმით გადმოგვცემს. სლადეკი მძაფრად გრძნობს, რომ ის და ვანეკი საზოგადოების არა მხოლოდ სხვადასხვა სოციალურ ფენას, კლასს განეკუთვნებიან, არამედ სხვადასხვა ინტელექტის მქონესაც. ამის შეგრძნება-გაცნობიერება ზ. სვანაძის მიერ განსახიერებულ სცენურ გმირს ერთდროულად ბოჭავს, აკომპლექსებს, თრგუნავს, თან აღიზიანებს კიდევ. პარადოქსული სანახავია სამხედრო თუ პატიმრის ყაიდაზე უსიტყვოდ მორჩილი, ღირსებაშელახული ვანეკისა და მის წინაშე, საკუთარი არასრულფასოვნების კომპლექსით შეპყრობილი პან სლადეკის ცქერა. ბოლოს, უფლებანართმეული, თავმოყვარეობაგათელილი ყოფილი დისიდენტი, ლამის ავზნიანი ბნედიანივით კრუნჩხვის მწვავე შეტევისაგან გამოწვეული გულყრის აგონიაში მყოფი, იატაკზე გორავს. ვფიქრობ, აბსოლუტურად ლოგიკური შედეგია მსგავსი სულიერი თუ ფიზიკური დატვირთვის ქვეშ მყოფი ადამიანისათვის, რომელიც მეტე ველარ უძლებს. ზ. სვანაძის მიერ განსახიერებული მოქმედი პირი გულწრფელად, მთელი არსებით, მონდომებით ცდილობს პირველადი დახმარება აღმოუჩინოს მას. ამგვარად, ტრადიციული, სქემატური,

შტამპად ქცეული მოდელი - მსხვერპლი და მისი ჯალათი - ამ შემთხვევაში, მაყურებლის თვალწინ იმსხვერვა. ეს კიდევ ერთი დადასტურებაა იმისა, თუ როგორ ოსტატურად ცვლის თავდაპირველად შემოთავაზებულ პირობას, მოცემულობას დრამატურგი ვაცლავ ჰაველი. სიტუაციის, ვითარების ამ მოულოდნელი, რადიკალური შემობრუნებით, პიესა უფრო საინტერესო, ორიგინალურ განვითარებას პოულობს. ინტრიგა კიდევ მეტად მიმზიდველი ხდება. რეჟისორი უფრო ამძაფრებს დრამატურგის მიერ შემოთავაზებულ მოცემულობას.

უნდა აღინიშნოს, რომ თუ კ. აბაშიძის მიერ აქამდე დადგმულ წარმოდგენებში თვალშისაცემი იყო ორი მნიშვნელოვანი ხარვეზი - ფორმის ძიებითა თუ სადადგმო ეფექტებით თვითმიზნური გატაცება, რაც ყოველთვის მთავრდებოდა ამა თუ იმ პიესის ჭეშმარიტი არსის უგულვებელყოფით და სპექტაკლის ტემპო-რიტმის სათანადოდ ვერ შეგრძნებით, ეს უკანასკნელი ინვევდა მოსაწყენად განელლი, მოსაბეზრებლად დაუსრულებელი ეპიზოდების სიუხვეს. ვფიქრობ, „DVPLET“-ი ყოველივე ზემოთქმულისაგან თავისუფალი წარმოდგენაა.

დავით როინიშვილის მიერ განსახიერებულ ვანეკი, უეცრად, ჩვენს თვალწინ, კიდევ უფრო ღირსებაშელახული ხდება, როდესაც მას პან სლადეკი კი არ სჯის, არამედ ადამიანურად ექცევა. ლუდის ვეება, მძიმე კასრების აქეთ-იქეთ თრევისა და მათი რეცხვის ნაცვლად, იგი მას თბილ ადგილს სთავაზობს საკუჭნაოში. იმდენად დიდია ოდნავ უკეთეს, ადამიანურ პირობებში მოხვედრის ცდუნება, რომ ყოფილი დისიდენტი ლამისაა ჭკუიდან შეიშალოს. პან სლადეკის მაღლიერია, სიხარულისაგან ტირის... თითქოს, მზადაა მის გვერდით მყოფი ყველა ადამიანისათვის საოცნებო, „ზღაპრული სამოთხის“ გამო, ყველაფერ იმაზე თქვას უარი, რის გამოც ჩავარდა ამგვარ ყოფაში... ყველაზე უცნაური კი ისაა, რომ აღშფოთების ნაცვლად, ძალზე კარგად გვესმის მისი და, თქვენ წარმოიდგინეთ, გულწრფელად თანაფურცნობთ კიდევ მას, ისევე როგორც პან სლადეკს... უნებლიედ, თავისთავად, გონებაში ისევ წამოტივტივდება რიტორიკული კითხვა: - ნუთუ, სულ ესაა, ადამიანი?!..

სპექტაკლის მეორე მოქმედებაში, როგორც უკვე აღვნიშნე, ჰაროლდ პინტერის პიესა „ნასვლამდე“ თამაშდება. აქ, თითქოს ყველაფერი უფრო ნაცნობი, ე.წ. „კლასიკური“ სქემით ვითარდება. მხოლოდ, დამდგმელი რეჟისორის ნებით, მსახიობები როლებს ცვლიან. ზუსტად იგივე მინიმალურ დეკორაციაში, ახლა უკვე ზ. სვანაძის მიერ განსახიერებული ვიქტორია მსხვერპლი. ფეხშიშვე-

ლი, თეთრპერანგამოჩაჩული ინტელიგენტი, შეუცნობელი მომავლის შიშით ატანილი, მისთვის უჩვეულო გარემოებაში ჩავარდნილი, ავანსცენაზე სრულიად მიუსაფარი დგას. მსახიობი გმირის მდგომარეობის სრულფასოვნად გადმოსაცემად, კიდევ ერთ, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო, მაგრამ უტყუარ, დამაჯერებლად მიგნებულ დეტალს, შტრიხს იყენებს. მის მიერ შესრულებული სცენური მოქმედი პირი, ახლომხედველია. ეტყობა, დაპატიმრებისას სათვალეც წაართვის და ახლა, ძალზე საცოდავად ცდილობს მისთვის უკვე გაბუნდოვანებულ გარემოს რაღაცნაირად შეაჩვიოს მზერა. თითქოს სურს, „ფოკუსი“ გაისწოროს. ვფიქრობ, ძალზე მრავლისმთქმელი, წარმატებით მიგნებული სახიერი ნიუანსია.

მის წინაშეა ამ კაბინეტის ბატონ-პატრონი ნიკოლასი (დ. როინიშვილი), რომელიც, თავდაპირველად სულაც არ ჩამოჰგავს ჯალათს. პირიქით, ზედმინვენით ზრდილობიანია, დახვეწილი მანერების მქონე. თან, თითქოს რაღაც განსაკუთრებული მომენტისათვის ემზადება: ხელ-პირს იბანს, წვერს იპარსავს, საგულდაგულოდ იმოსება. ყოველივე ამის პარალელურად კი პატიმრის დაკითხვას აწარმოებს. თანდათან იკვეთება მისი ჭეშმარიტი სახე. სხვისი თვალის ასახვევად, საგულდაგულოდ დაყენებული მანერები, მოჩვენებითი აღმოჩნდება. დ. როინიშვილი ქმნის სისტემის ფანატიკურობამდე ერთგული, ცივისსხლიანი, ცინიკური ჯალათის ტიპიურ, განზოგადებულ, კრებით სახეს. არის რაღაც მანიაკური ამ ზედმინვენით სუფთად ჩაცმული კაცის იერში. მან ძალზე კარგად იცის, თუ სინამდვილეში რა ან ვინ არის ადამიანი... ამიტომ, ფსიქოლოგიურად ოსტატურად მანიპულირებს მსხვერპლზე, რათა დათრგუნოს იგი, გატყუოს მისი ნებისყოფა და საბოლოო, სანუკვარ მიზანს მიაღწიოს - დაიმორჩილოს!..

ზვიად სვანაძის მიერ განსახიერებული ვიქტორი ვერ უძლებს მორალურ შეურაცხყოფას, ცოლ-შვილის ბედით მანიპულირებას. იგი სისტემის, რეჟიმის სამსახურში დგება. მყის, ნიკოლასი მას სუფთად ჩაცმულს, დიდი პატივით გამოიყვანს ავანსცენაზე. უსახურ, უჩინარ, მორჩილ უმრავლესობას წარუდგენს როგორც ღირსეულ მოქალაქეს. მკერდზე ორდენსაც მიაბნევს, ძვირფასი საჩუქრითაც დააჯილდოვებს. გაისმის მქუხარე აპლოდისმენტები. ვიქტორი ილიმება, პუბლიკას მადლობის ნიშნად თავს უკრავს. მაგრამ მსახიობი სახიერად გადმოგვცემს ამ ადამიანის სულიერ მდგომარეობას. მთელ მის იერში იგრძნობა ერთგვარი დაძაბულობა. ის ყველაზე უკეთ აცნობიერებს, რომ საძულველ კომპრომისზე წავიდა, სახელმწიფოს წინაშე ქედი მოიდრიკა.

ამიტომ, ზ. სვანაძე გვიჩვენებს მორალურად, ზნეობრივად გათელილ, განადგურებულ ინტელიგენტს, რომელიც ოდესღაც უკომპრომისოდ ებრძოდა არსებულ რეჟიმს.

ნიკოლასის მორიგი მსხვერპლია ნიკი, ვიქტორის შვილი. რეჟისორმა სცენაზე ბავშვის გამოყვანას თავი აარიდა. პატარა ბიჭს მსახიობი ელზა სულაძე განასახიერებს. უფრო სწორად, იგი ათამაშებს მარიონეტს, რომელიც მას ტანზე ჰყავს მიმაგრებული. თოჯინა მსახიობის ხმით მეტყველებს. დ. როინიშვილის მიერ განსახიერებული ნიკოლასი, თავდაპირველად ნებისყოფის სრული მობილიზებით, მოთმინებით აღჭურვილი ცდილობს ბავშვი თავის ჭკუაზე გადაიყვანოს, საბოლოოდ კი დაიმორჩილოს. ამისათვის ათასგვარ ხრიკსა თუ საშუალებას მიმართავს. ხან „ინდიელობანას“ ეთამაშება, ხან მასთან ერთად წარმოსახვით მუსიკალურ ინსტრუმენტზე უკრავს. თქვენ წარმოიდგინეთ, ბიჭუნას გულის მოსაგებად ხელმარჯვე ილუზიონისტის როლსაც კი ოსტატურად ირგებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ სცენაზე მსახიობის მიერ ბავშვის როლის განსახიერება, თვით თავისი სპეციფიკით საგანგებოდ საბავშვო თეატრშიც საკმაოდ რთული ამოცანაა. ვინაიდან, ძალაუნებურად, ზედმეტი მონდომების გამო, ადგილი აქვს ხოლმე ერთგვარ გადაჭარბებას, რაც მყის ბადებს არაორგანულობის, ხელოვნურობის, ყალბი იმიტაციის შეგრძნებას. ამ შემთხვევაში, რეჟისორმა, მსახიობთან ერთად, წარმატებით დაძლია ეს ურთულესი ამოცანა. ამის მიზეზი კი ისაა, რომ ისინი არ შეეცადნენ მაყურებლისთვის ზედმინვენითი ნამდვილობის ილუზიის შექმნას. ამგვარი მცდელობა, ვფიქრობ, არსმივე მარცხისათვის იქნებოდა განწირული. უბრალოდ, დარბაზში მყოფ საზოგადოებას შესთავაზეს იმგვარი პირობითობა, რომელიც მან უალტერნატივოდ მიიღო. ე. სულაძე აბსოლუტურად თავისუფლად მოძრაობს თოჯინასთან ერთად და მის ნაცვლადვე მეტყველებს. იგი ახერხებს პატარა ბიჭუნას დაუშრეტელი ენერგეტიკის, ონაფრობის, ცელქობის, ამავე დროს, ბავშვური უშუალობის, სინრფელის, პირდაპირობის გადმოცემას. ძალზე მახვილგონივრული, სახიერია ის რამდენიმე იმპროვიზაციულად შეთხზული შეთხზული ეტიუდი, რომელსაც ორივე მსახიობი მსუბუქად, არტისტულად, ერთი შეხედვით, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე ასრულებს. აქვე არ შემოიღია უყურადღებოდ დავტოვო ერთი გარემოება. თუ პირველი მოქმედება აბსოლუტურად თავისუფალია ტემპო-რიტმული ჩავარდნისაგან, სამწუხაროდ, იგივეს ვერ ვიტყვი წარმოდგენის მეორე ნაწილზე. ვფიქრობ, ორ ადგილას ეპიზოდი

გულისგამანვრილებლად ინელება. პირველად, ეს ხდება მამინ, როდესაც ნიკოლასი საგანგებოდ ემზადება, იმოსება. მისი სცენიდან გასვლა-გაუჩინარება, თანდათან უფრო და უფრო ხანგრძლივია. ამ დროს, ავანსცენაზე სრულიად მარტოა ვიქტორი. პაუზა აუტანელი, მოსაბეზრებელი ხდება. ნელდება მოქმედება, იკარგება დინამიკურობა. მეორეჯერ, იგივე მოვლენას ადგილი აქვს ნიკოლასისა და ნიკის თამაშის ეპიზოდში.

თავისდა გასაკვირად, დ. როინიშვილის მიერ განსახიერებული სცენური გმირი აღმოაჩენს, რომ უფროსებისაგან განსხვავებით, პატარა არსების მორჯულება, მოთვინიერება შეუძლებელია. ბავშვი არ ემორჩილება ნიკოლასის ნება-სურვილს. მოთმინებადაკარგული ჯალათი წინილასავით წააგლეჯს თავს თოჯინას... ბოლოს, ჯერი ვიქტორის ცოლსა და ნიკის დედაზე, ჯილაზე (ელზა სულაძე) მიდგება. პერანგისამარა, ფეხშიშველი, თმაგანწილი, დამცირებული, ღირსებაშეღებულ დგას იგი სამხედრო თუ პოლიციურ ყაიდაზე აკურატულად, სუფთად გამონყობილი ნიკოლასის წინაშე. დ. როინიშვილის მიერ შექმნილი სცენური გმირი, თავდაპირველად აბსოლუტურადაა დარწმუნებული თავის უპირატესობაში. მას სჯერა, რომ მორალურად განადგურებული ქალის მორეკა, მორჯულება, დამორჩილება არ გაუჭირდება. ჯილა, ამ წარმოდგენაში, ე. სულაძის მეორე როლია. ონავარი, ცელქი ბიჭის განსახიერების შემდეგ, მსახიობი ჭეშმარიტი დრამატიზმით აღსავსე მხატვრულ სახეს ქმნის. იმდენად ნამდვილია ის განცდა, ემოცია, რომელსაც მთელი არსებით მოუცავს ჯილა, რომ ადგილიც კი არ რჩება ცრუ პათეტიკისათვის. ე. სულაძის სცენურ გმირს ლამის სულს უხუთავს, ახრჩობს ყველაფერი ის, რაც აქამდე გადაიტანა. მისი ღირსება, თავმოყვარეობა უხეშად, დაუნდობლად, მიზანმიმართულად ფეხქვეშ გათელეს. ყველანაირად ეცადნენ ზნეობრივად, მორალურად მოესპოთ იგი. თითქოს, საწადელსაც მიაღწიეს, მაგრამ საკუთარი პირმშოს ხვედრის შეტყობის დაუოკებელი სურვილი, ძუს თანდაყოლილ გააფთრებას, შეუპოვრობას, გაუტყებელ ნებისყოფას აღვიძებს მასში. მსახიობი, ყოველივე ამას ისეთი ძალით ამოსტყორცნის, რომ თვით ისეთ ნაცად ცინიკოს, მრავლისმნახველ ჯალათსაც კი, როგორც დ. როინიშვილის მიერ განსახიერებული ნიკოლასია, არა თუ დააფრთხობს, არამედ შეაშინებს.

„შვილი, ჩემი შვილი!..“ - ეს ის ფრაზაა,

რომელიც ქალი-დედის უდიდეს ძალას, შემართებას, არაფრის წინაშე უკან არ დახევის მძაფრ სურვილს ბადებს და ყოველივე ამას გააფთრებულ საქციელად აქცევს... ასეთ დროს, მხოლოდ ერთადერთი გამოსავალი თუ ხსნა არსებობს. ძუ ლომი ფიზიკურად უნდა განადგურდეს... ამის შემდეგ, რეჟისორი თხზავს მეტად გაბედულ, მე ვიტყვოდი რისკის ზღვარზე გამავალ ეპიზოდს... ქალის მორჯულების, დამორჩილების მანიაკური ჟინით შეპყრობილი ნიკოლასი, ნეკროფილით დაავადებული პარანოიანი ავზნიანივით, გვამთან ამყარებს სქესობრივ კავშირს... უფრო სწორად, მიცვალებულს აუპატიურებს მთელი გახელებით... თან, ამ დროს, ჯილას, როგორც ცოცხალს, შეგონებებით აღსავსე, დიდაქტიკური ტექსტით მიმართავს... თავზარდამცემი, შემადრწუნებელი სანახაობაა თავისი დაუფარავი პირდაპირობით, ლამის ნატურალიზმამდე მიყვანილი ქმედებით... და უეცრად, შოკის მომგვრელ ელდასთან ერთად, რაღაც გვინათდება გონებაში... ნუთუ, მართლა სულ ესაა ადამიანი?!.. სადამდე შეიძლება მივიდეს მისი ავადმყოფური პატივმოყვარეობა, ძალაუფლებისაკენ დაუოკებელი ლტოლვა... სამწუხაროდ, ეს ყველაფერი არაა მხოლოდ ვინმეს ფანტაზიის ნაყოფი... მანიაკალური რეჟიმი არაერთი ყოფილა კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვანი არსებობის ისტორიის მანძილზე... თუმცა, არა მხოლოდ ყოფილა, არის და ალბათ, მომავალშიც იქნება... ადამიანი, ხომ მიუხედავად ისტორიული წარსულის არსებობისა თუ მეხსიერების ქონისა, მაინც ერთსა და იმავე შეცდომას უშვებს, რაღაც პიტალო სიჯიუტით?!..

უნდა აღინიშნოს, რომ ჩემს მიერ ზემოთ აღწერილ ეპიზოდს, ძალზე შთამბეჭდავად, დამაჯერებლად ასრულებს დ. როინიშვილი. სწორედ მისი დამსახურებაა, ასეთი სარისკო სცენის სათანადო მიმართულებით წარმართვა. თორემ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, კრახი გარდაუვალია!.. საერთოდ, ქუთაისის თეატრის სპექტაკლმა „თ“-ი, რეჟისორისა და სამი მსახიობის ოსტატობის წყალობით, კიდევ ერთხელ, ძალზე მძაფრად ჩაგვაფიქრა იმაზე, თუ სადამდე შეიძლება მივიდეს არა მხოლოდ ერთი, ცალკეული ადამიანი, არამედ მთელი საზოგადოება. მაინც, რა არის ის უმთავრესი მიზეზი, რის გამოც ასეთი რამ შეიძლება დაგვემართოს?!.. ან კი არსებობს რაიმე უებარი ვაქცინა, რომელიც ზემოაღნიშნულისაგან გვიხსნის?!..



ყველაზე მეტი რამ სადგურ ზესტაფონთან გაიფიქრა გრიშამ: „ხმამალალ - კარგი არ შეიძლება, ჩემ - კარგი უნდა იყო“.

1969 წელს, მოთხრობის „იგი სიყვარულისთვის იყო შექმნილი, ანუ გრიშა და მთავარი“ დაწერისას, ავტორმა — გურამ დოჩანაშვილმა ყველაზე მეტად მოთხრობის მთავარი გმირი - გრიშა სადგურ ზესტაფონთან დააფიქრა. 2013 წელს კი ზესტაფონის უშანგი ჩხეიძის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის დასმა და რეჟისორმა, ზაზა ნაქაძემ ამ მოთხრობის მიხედვით სპექტაკლი შესთავაზეს მაცურებელს.

თეატრს მონატრებული მაცურებელი დარბაზში ნელ-ნელა იკავებს ადგილს... განათებული სცენის ცენტრში მსახიობები სხედან...

ყურადღებას თეთრი ფერის დეკორაცია იქცევს, რომელიც სცენას მთელ სიგრძეზე გას-

დევს. შუა ნაწილი სამთალოვანი შესასვლელია, მატარებლის ვაგონი, სალარო წარწერით: „Kacca“, კაბარეს კუთხე და პიანინო. მარტივი და მხოლოდ საჭირო, მხოლოდ თეთრი ფერის სცენოგრაფია, რომელიც სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად ხდება ათვისებადი.

მოულოდნელად სცენაზე მოხრობელი (მარეს აბესაძე) შემორბის, რომლის გამჭოლი, მკვეთრი ხმა და იმერული დიალექტი უცებ იქცევს მაცურებლის ყურადღებას. ხელში ნიგნი უჭირავს და კითხულობს გურამ დოჩანაშვილის „იგი სიყვარულისთვის იყო შექმნილი, ანუ გრიშა და მთავარი“. „დევიწყოთ ახლა, დევიწყოთ“... მოთხრობის, ავტორის და სპექტაკლის სათაურის გაჟღერების შემდეგ დარბაზში შუქი ქრება და ვინყებთ...

ფიცარნაგზე გამოჩენილი სერგო (მსახიობი თემურ ქველიაშვილი) შეშინებული, შეცბუნებული გადაეშვება ზღვაში და მიაპობს ტალღებს, რომლის იმიტაციაც გრძელი ლურჯი შარფით ხდება. „იო მოდო, იო მოდო დელფინა“ - გაისმის და სცენას კიდევ ორი პერსონაჟი ემატება.

მოქმედება ზღვისპირა ქალაქში ვითარდება. სცენაზე სამი პერსონაჟია: ორი მამაკაცი და ერთი ქალი. სპექტაკლის პირველმა ეპიზოდმა და გრძელმა სათაურმა მაცურებელს შესაძლოა სიუჟეტის განვითარების სრულიად სხვაგვარი მოლოდინი აღუძრას.

ღვთაებრივი ლაჟვარდის ქვეყანაზე, იტალიაზე და იტალიურ სიტყვებზე შეყვარებული მთავარი გმირის - გრიშას (ზურა აბესაძე) ფრაზა: „იო მოდო, იო მოდო ლა კაზა“, რომლის მნიშვნელობა სხვა პერსონაჟებისთვის უცნობია, პერიოდულად



სცენა სპექტაკლიდან

გასდევს სპექტაკლს, რომელიც ავტორისეულ ტექსტს ლოგიკური თანმიმდევრობით მიუყვება. რეჟისორი ზაზა ნაქაძე ლიტერატურულ პირველწყაროში განსაკუთრებით არაფერს ცვლის. ფაქტია, რეჟისორის და ავტორის სათქმელი ერთმანეთს ემთხვევა. მთავარი აქცენტი ზუსტი ატმოსფეროს და ხასიათების შექმნისაკენ არის მიმართული.

ძირითადი დატვირთვა გრიშას როლის შემსრულებელ მსახიობზე მოდის, ის, მართლაც, რომ მთავარი გმირია, მას ეყრდნობა ამბავი, ის ავითარებს სიუჟეტს. მსახიობი ბოლომდე ენერგიულია, თავს არ ზოგავს, თითოეული მოძრაობით, ყუსტით, მიმიკით ცდილობს შექმნას გრიშას ხასიათი. თითქმის არ ტოვებს სცენას ორსაათიანი სპექტაკლის მანძილზე. არა აქვს სიჩუმის პაუზაც კი.

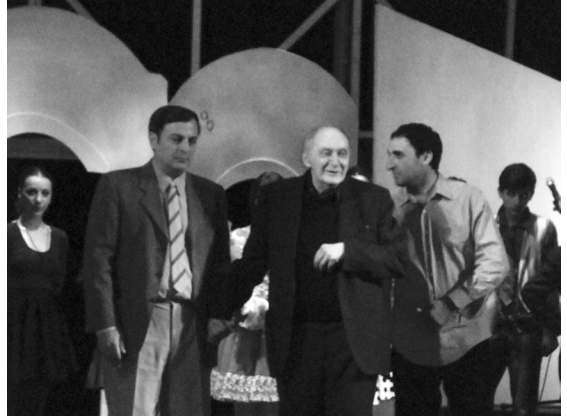
დასაწყისშივე საუბარი იწყება მთავარზე ანუ გრიშას „პრობლემაზე“, რომელიც შემდეგნაირად უღერს: „მე მსურს, ჩემი ხელშეწყობით, ადამიანები გახდნენ უკეთესნი, ვიდრე არიან“. სპექტაკლში გაუღერებული არაერთი თემა, თავისი ფართო პლანით, მრავლისმთქმელი, დამაფიქრებელი და ზოგადია. კითხვა, რომელსაც გრიშა სერგოს უსვამს, მიმართულია მაყურებლისა და საზოგადოებისკენ: „შენ როგორ გგონია, როგორი ხარ? კარგი თუ ცუდი? თუ კარგი ხარ, რატომ ხარ კარგი და თუ ცუდი ხარ, რატომ ხარ ცუდი?“ კითხვას გრიშას როლის შემსრულებელი არა სერგოს, არამედ თითოეულ ჩვენგანს უსვამს... სწორედ ამიტომ მიმართავს ის საჩვენებელ თითს მაყურებლისკენ და გვეკითხება.

საუბრები მუსიკაზე, პოეზიაზე, პირდაპირობაზე, ზომიერებაზე, ფულის მნიშვნელობაზე. გრიშა, რომელიც თავდაუზოგავად ცდილობს აღმოგვაჩინოს, გვაპოვნინოს მთავარი...

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პასაჟი და ვეებერთელა კითხვა: რა არის ადამიანისთვის ადამიანი, რომელსაც ზუსტ და ნათელ ახსნას უძებნის მთავარი გმირი „დღესავით ნათელს“.

კულისებიდან ისევ მკვეთრი გამჭოლი ხმა ისმის. „დღისვენეთ ახლა, დღისვენეთ“, მთხრობელი შესვენებას აცხადებს. ანტრაქტის შემდეგ მოქმედება რესტორანში გადადის. თეთრ დეკორაციას რამდენიმე თეთრი ფერის მაგიდა ემატება. ცოცხალი მუსიკალური შესრულებისა და ტრადიციული სადღეგრძელოების საშუალებით მაყურებელი თითქოს არა თეატრში, არამედ რესტორანში აღმოჩნდება, რაც მაყურებლის ხმაურს იწვევს.

ამ ეპიზოდში რეჟისორი თავად გვევლინება „მცოდნეს“ როლში. დიალოგი იმართება ემოციურ, ცოტათი შემფოთებულ გრიშასა და თავდაჯერებულ, ოლიმპიურ სიმშვიდედაუფლებულ „მცოდნეს“ შორის. გრიშა ცდილობს - „ყველაფერის მცოდნეს“-თან იპოვოს პასუხები რთულ კითხვებზე. გრიშას მიერ საკუთარი თავის „ხმამაღალ-კარგად“ გამოცხადება სუფრასთან მყოფთა სიცილის მიზეზი ხდება. გაბრაზებული მსახიობი კულისებში გარბის. დარბაზში ყვირილი ისმის და მოქმედება პარტერში გადმოდის, რაც



ავტორი - ზ. ლომანაშვილი სცენაზე

ყურადღებაგაფანტულ მაყურებელს აფხიზლებს და ახალისებს. ფრაზა - „იო მოდო, იო მოდო ლა კაზა“ სპექტაკლის ბოლოს იძენს რეალურ დატვირთვას. გრიშას სიტყვები ახდა, ის თავის ქალაქში ბრუნდება.

ფინალურ სცენაში სპექტაკლში დაკავებული მოცეკვავეები ამჯერად უკვე რეჟისორთან ერთად იკავებენ სცენას. ცეკვავენ სიმღერის - „Under the blue sky“-ს ფონზე, მაყურებლისაკენ მიმართავენ საჩვენებელ თითს და იცინიან. ამ მოქმედებით მაყურებელს კიდევ ერთხელ ახსენებენ, რომ დიალოგი არა მსახიობებს, არამედ მსახიობებს და მაყურებელს შორის უნდა შედგეს.

სპექტაკლის სუსტ მხარეს წარმოადგენდნენ მოცეკვავეები, რომელთა დაუხვეწავი მოძრაობები თვალშისაცემია, ვერ იცავდნენ დინსტანციას და ქაოტურად ირეოდნენ სცენაზე. იგრძნობოდა დაძაბულობა.

იგივე უნდა ითქვას ასიას როლის შემსრულებელ, მოცეკვავე ნაზი ლლონტზე, რომელიც ბოლომდე ვერ ართმევდა თავს დაკისრებულ მოვალეობას და მაყურებლამდე ვერ მოჰქონდა ემოცია. იგრძნობოდა არა მისი გმირის, არამედ — მსახიობის პიროვნული ადვლევება და უხერხულობა.

უნდა აღინიშნოს სერგოს — თემურ ქველიაშვილის ბუნებრივობა. იგი ზუსტად განასახიერებს მორიდებული, მოკრძალებული ახალგაზრდა სერგოს სიმთვრალეს და სპექტაკლის ფინალურ ეპიზოდში.

რეჟისორი თითქმის ზედმინვენით მიუყვება ავტორის ტექსტს, მთავარ ყურადღებას ხასიათების ზუსტად წარმოჩენას და იმ იდენტური გარემოს შექმნას უთმობს, რასაც მოთხრობის ავტორი გთავაზობს. სიუჟეტისთვის შეუსაბამოდ მიმართა სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმებაც (ზაზა იშხნელი, ანი ნაქაძე).

გრიშა კი სადგურ ზესტაფონთან ფიქრობს: „მთავარი სიტყვები კი არა, მთავარი განწყობილებაა.“

მას ზედმეტი და განსაკუთრებული არაფერი უნდა, თუ „პრობლემას“ არ ჩავთვლით...

აი, მთავარი...

ეტიუდების ფესტივალი - 2013

თამარ აბესაძე

26 მარტს უკვე მეხუთედ გაიხსნა ეტიუდების ფესტივალი, რომელსაც კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის დიდმა სცენამ უმასპინძლა. ფესტივალი საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ორგანიზებით ჩატარდა. თეატრის საერთაშორისო დღის აღნიშვნასთან დაკავშირებით ფესტივალი ტრადიციულად 26 მარტს გაიხსნა, ამავე დროს იგი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის 90-ე საიუბილეო წლის ფარგლებში მიმდინარეობდა.

რიგით მე-5 ფესტივალი ეტიუდების სიმრავლით გამოირჩეოდა, რომლებიც ორ დღეზე გადანაწილდა. 26 მარტს წარმოდგენილი იქნა 12 სარეჟისორო, 27 მარტს კი — 6 სამსახიობო ეტიუდი. თითოეული საშუალოდ 7 წუთამდე გრძელდებოდა. კონკურსის პირობების თანახმად, ორივე საკონკურსო დღის მანძილზე, ტექსტისა და დეკორაციის მინიმალური გამოყენებით, მაცურებლისა და ჟიურის წინაშე I, II, და III კურსის ახალგაზრდა რეჟისორები და მსახიობები წარდგნენ.

ფესტივალის ჟიურის წევრები იყვნენ: კინორეჟისორი - ლევან კიტია, თეატრმცოდნე - დოდო ხურცილავა, თბილისის ალ. გრიბოედოვის სახელობის დრამატული თეატრის მსახიობი - სლავა ნათენაძე, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის დრამატული თეატრის მსახიობი - ეკა ნიჭარაძე, რეჟისორი - ნუგზარ გაჩავა და ასევე სტუდენტებისაგან შემდგარი ჟიური: ლილე შენგელია, ანა გრიგოლია და გიორგი არაბული. გამარჯვებულები 6 ძირითად ნომინაციაში გამოვლინდნენ.

1) **გრან-პრი - საუკეთესო ეტიუდი - „ერო-რი“ „რრორ“, რეჟ: ავთანდილ დიასამიძე.**

2) **საუკეთესო სარეჟისორო ეტიუდი - „ცოცხალი“, რეჟ: დავით ხორბალაძე.**

3) **საუკეთესო სამსახიობო ეტიუდი - „ქალის ცხოვრება“, აშოტ სიმონიანი.**

4) **საუკეთესო მსახიობი ქალი - თათა თავდაშვილი, ეტიუდი „წერო“.**

5) **საუკეთესო მსახიობი მამაკაცი - მიშო არჩვაძე, ეტიუდი „ცირკი“.**

6) **სტუდენტური ჟიურის სიმპათია - ეტიუდი „პაემანი“ თოჯინების თეატრი.**

დამატებითი ნომინაციაში, სტუდენტური თვითმმართველობის სიმპათია, გაიმარჯვა გვანცა ენუქიძემ. ასევე ჟიურიმ სპეციალური აღნიშვნა გააკეთა სარეჟისორო ეტიუდზე „საფრთხობელა“, რეჟ: ანი ცუცქერიძე.

ფესტივალზე გამოიკვეთა არაერთი ნიჭიერი სახე, როგორც დრამის რეჟისურაში, ასევე მსახიობებში. ფესტივალისადმი დიდ ინტერესზე მიუთითებდა მონაწილეთა სიმრავლე, ორივე საკონკურსო დღის მანძილზე მაცურებლით სავსე დარბაზი, კიბეზე ჩამომსხდარი და ფეხზე მდგომი უამრავი ადამიანი. ყოველწლიურად მზარდი ინტერესი მონაწილეებისა და მაცურებლის მხრიდან მეტყველებს იმაზე, რომ ფესტივალი ასრულებს თავის მისიას, ხელს უწყობს სტუდენტებში მოტივაციის ამაღლებას, ახალი სახეების აღმოჩენას, აძლევს შანსს უამრავ ახალგაზრდას, ჯერ კიდევ სწავლის პროცესში, წარმოაჩინონ თავიანთი თავი ფართო აუდიტორიის წინაშე, დადგნენ სცენაზე, და იბრძოლონ პრესტიჟული ჯილდო „არლექინისათვის“.

ფესტივალს გასული წლის „საუკეთესო წყვილის“ ნომინაციაში გამარჯვებული შოთა ხანჯალაშვილი და გიორგი კიკნაძე უძღვებოდნენ. შესამჩნევი იყო მცირე ხარვეზები, თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ეტიუდების მეხუთე ფესტივალი წარმატებულად დასრულდა.

კოტე მარჯანიშვილის საფლავზე

17 აპრილს შესრულდა 80 წელი კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალებიდან.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ინიციატივით, კ. მარჯანიშვილის გარდაცვალების დღეს, გენიალური ქართველი რეჟისორის საფლავთან, თავი მოიყარეს ქართული თეატრის მოღვაწეებმა და თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სტუდენტებმა. საფლავი გვირგვინით შეამკეს თეატრის მოღვაწეებმა და სტუდენტებმა.

საფლავთან ითქვა კ. მარჯანიშვილის სადიდებელი.

სიტყვით გამოვიდნენ: სთს თავმჯდომარის მოადგილე, რეჟისორი სანდრო მრევლიშვილი, პროფესორები ვასილ კიკნაძე, ნოდარ გურაბანიძე, მსახიობი მალხაზ ბებურიშვილი და სხვ.



თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტის
სტუდენტები
გენიალური
რეჟისორის
საფლავთან

„ჰამლეტი“ თანამედროვე ქართულ სცენაზე

ნინო მაჭავარიანი

(წერილი მეორე)

როდესაც თეატრი დგამს „ჰამლეტს“, ეს უკვე მისი სერიოზული შემოქმედებითი განაცხადია. მაშასადამე, ხელოვანთა ჯგუფში მომნიშვნელოვანად ამ ღრმად ფილოსოფიური ჟღერადობის მქონე სცენური ნაწარმოების ახალი ინტერპრეტაციით წარმოჩენის საჭიროება და მხატვრული შესაძლებლობები.

რეჟისორი ამირან ამირანაშვილი მიხეილ თუმანიშვილის თეატრის ნამყვანი მსახიობია, დიდი რეჟისორის სასახელო მოწაფე. როგორც ჩანს, მისთვის მთავარი ამ სპექტაკლში არის მსახიობი. ა. ამირანაშვილის ოთხსაათიანი წარმოდგენა ვანო მაჩაბლის დახვეწილი ქართული ენით მეტყველებს და თითქმის თანამიმდევრულად წარმოადგენს პიესის საკვანძო ეპიზოდებს, მაგრამ თითქმის... და რადგანაც რეჟისორისთვის მთავარი მსახიობია, ნაწარმოებისთვის კი — ჰამლეტი, რა თქმა უნდა, საუბარი ამ გმირით უნდა დავიწყოთ.

კახა კინწურაშვილის ჰამლეტი შინაგანი ელასტიურობით და ერთგვარი კომუნიკაბელობით გამოირჩევა. მსახიობი არ ცდილობს ხაზი გაუსვას ამ გმირის მაღალ არისტოკრატიულ წარმოშობას. ის უბრალოა ქვეშევრდომებთან ურთიერთობისას. მისი ურთიერთობის განსაკუთრებული მანერა ნათლად იკვეთება გარეგნულად და შინაგანადაც მოუხეშავ ლაერტთან (მსახ. ბექა ჯუმუტია) დაპირისპირების სცენაში. მისი ჰამლეტი თავმდაბალიცაა და ამაყიც, უკომპრომისო და მომთმენიც, მეგობრული და ცინიკურიც, მრისხანე და ლმობიერიც, პათეტიკურიც და უბრალოც, გულჩათხრობილიც და ბრაზით ამეტყველებულიც. ჰამლეტი-კინწურაშვილი სცენური ხიბლით გამოირჩევა, თავისუფლად ფლობს სცენას. მონოლოგებისა და დიალოგების სიმრავლეში გამოხატავს თავის ამბივალენტურ გრძობებს. საინტერესოა მსახიობის მიერ წაკითხული „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგი, რომელსაც იგი საკმაო ემოციურობით იწყებს და შემდეგ ჩერდება, ასწორებს ბლოკნოტში სიტყვას და ისევ განაგრძობს. ეს ჰამლეტი თავის ცხოვრებისეულ განცდებს რვეულის ფურცლებს ანდობს. ჰორაციო (მსახ. დევი გიორგობიანი) კი პრინცის გარდაცვა-

ლების შემდეგ მის ბლოკნოტს იღებს და კითხულობს მის მიერ დაწერილ სონეტს, რომლის სტრიქონებითაც მთავრდება ეს სპექტაკლი.

მიუხედავად სპექტაკლის ხანგრძლივობისა, რეჟისორმა მასში არ გაათამაშა ჰამლეტისა და ოფელიას შეხვედრის სცენა, სადაც ოფელია თავის წერილებს უბრუნებს ჰამლეტს. ამ სცენაში კი, როგორც ვიცით, აშკარად იკვეთება მათი ფარული სიყვარული და ძლიერდება ჰამლეტის ტრაგიზმი. ამ წარმოდგენაში არც ჰამლეტი ეკამათება ოფელიას სიყვარულის საჯაროდ გამჟღავნების გამო, არც ოფელია განიცდის პრინცის მრისხანე საყვედურებს... მხოლოდ „მონასტერში წადი ოფელია“ გაისმის ჰამლეტის ბაგებიდან, მაგრამ რატომ?.. დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ კ. კინწურაშვილის ჰამლეტს არ უყვარს ოფელია, თუ არ ჩავთვლით სათაგურის ეპიზოდს, როდესაც პრინცი დედოფლის გვერდზე ჯდომას ოფელიას კალთაზე თავის დადებას ამჯობინებს და რაც სიყვარულის გამოხატულებად არ შეიძლება ჩაითვალოს. ამდენად, ოფელიას დაკრძალვის სცენაში მისი გამოჩენა მხურვალე ფრაზით „40 000 ძმას არ ეყვარებოდა ის ისე, როგორც მე მიყვარდა“ ამ წარმოდგენაში სრულ აბსურდად შედგება.

სპექტაკლმა ოფელიას სახის სრულიად ორიგინალური სცენური ვერსია შემოგვთავაზა. ანა ნიკოლაშვილის ოფელია თავიდანვე მწუხარებისაგან გულჩათხრობილი, კისრიდან კოჭებამდე შავ კაბაში გამოხვეული, ხელებდაშვებული და თავჩაქინდრული დგას სცენაზე და მორჩილების ფორმულას ჰგავს. ის უსიტყვოდ ემორჩილება პოლონიუსსა და ლაერტს, მაგრამ როდესაც ჰამლეტი პირზე ხელს ააფარებს, გაჩუმდით, რადგან ხმაურს უნდა მიაყურადოს, ოფელია არაადამიანური ხმით ღმუის (?). რა ხდება? ნუთუ, ამ ოფელიასაც არ უყვარს ჰამლეტი? ნუთუ, მამისა და ძმისადმი მორჩილებაც ასეთი დამორგუნველია მისთვის? ნუთუ, საყვარელ ადამიანთან შეხვედრა ტანჯვას შეიძლება აყენებდეს ადამიანს? და თუ ეს ასეა, მაშინ ოფელიას უნდა გაეხარა ტირანი მამის სიკვდილით. მაგრამ არა. ის შინაგანი კომპლექსებით აღსავსე, ჩუმი და გაუხარელი გოგონაა, რომლის

სიგიჟე მისი პიროვნული არსებობის ლოგიკური დაბოლოებაა. მხატვრული თვალსაზრისით, მისი სიგიჟის სცენა განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს. ცალწინდაჩაჩაჩული, მოკლე საღამურ პერანგში ჩაცმული ოფელია-ა. ნიკოლაშვილი იატაკზე განთხმული, ვნებიანად იკლაკნება და ერთგვარ ეროტიულ ზმანებებს მოუტაცავს. შემდეგ წამოდგება, თავისუფლად დასეირნობს სცენაზე, სცენის კუთხეში და მის ცენტრშიც მოურიდებლად იკმაყოფილებს თავის ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებებს, თან ეშმაკურადაც ილიმება და თითქოს ნიშნაც გვიგებს, რომ მიაგნო საკუთარი თავის გაბედნიერების გზას (!), ხელების ვნებიანი ცაცუნის საკუთარ ტანზე უფრო ამაზრზენია, ვიდრე ტრაგიკული. როდესაც ის მეფე-დედოფლის თვალწინ ყვავილებით მოწნული გვირგვინის დანაწილებას იწყებს, ეს უკვე აღარ არის ის ცნობილი სცენა, რომელიც ადამიანის გულსა და გონებას შეძრავს, რადგან ის უკვე შეძრულია და შოკირებული ქალწული ქალის ეროტიკული სიგიჟით. აღსანიშნავია ა. ნიკოლაშვილის მომზიბველი სცენური აღნაგობა და ოფელიას სიგიჟის შესანიშნავი ქორეოგრაფიული და პლასტიკური გადწყვეტა წმინდად პროფესიული თვალსაზრისით.

პარადოქსია, მაგრამ ქალწულებრივი სინაზისა და ქალურობის განსახიერებას ამ წარმოდგენაში გერტრუდა წარმოადგენს (?). მსახიობი თეკო ჩუბინიძე თეთრ, დეკოლტიან, ქვემოდან ღრმად შესწილ საღამოს კაბაში გამოწყობილი, შავი, მაღალი ხელთათმანებით და ლამაზ, ნორჩ სახეზე (!) შავი, მოკლევალულებიანი თმით ჰამლეტის დედის ტიპად ნამდვილად არ მოიაზრება და ჰამლეტის სიტყვები იმის შესახებ, რომ დედამისს ვნების ყავლი გაუვიდა და უკვე გონებას უნდა მისცეს უპირატესობა, რბილად რომ ვთქვათ, შეუსაბამოდ ჟღერს. თ. ჩუბინიძის გერტრუდა ქალური ბედნიერებისგან ბრწყინავს და მხოლოდ ჰამლეტი ადარდება. მთელი წარმოდგენის მანძილზე გერტრუდა-თ. ჩუბინიძე ლამაზ ფეხებს მოხდენილად აჯვარედინებს. ის განიცდის ჰამლეტის შეურაცხყოფელ სიტყვებს, ტირის, მოთქვამს, მაგრამ აზრადაც არ მოსდის, დამნაშავედ ცნოს თავი. პირიქით, ადანაშაულებს ჰამლეტს, ეცოდება სიგიჟით შეპყრობილი. საფინალო სცენაში კი ანგარიშიუცემლად სვამს თავისი ვაჟის სადღეგრძელოს მონამლული ღვინით.

ზემოხსენებული გმირებისაგან განსხვავებით პოლონიუსი შედარებით ტრადიციული ინტერპრეტაციით არის გააზრებული. ის, ვასო ბახტაძის შესრულებით, მოქნილი ჭკუა-

გონების მქონე სასახლის კარისკაცია, რომლის დარიგება ლაერტისადმი თავადვე ახასიათებს მას. იშვიათი ოსტატობით გაითამაშებს მსახიობი იულიუს კეისრის მოკვლის სცენას. ქალიშვილის დარიგებას და მისი პირადი ცხოვრების მართვას ის არა ტირანიად, არამედ ჩვეულებრივ ამბად აღიქვამს. პოლონიუსი ხომ დედოფალსაც არიგებს ჭკუას, რა უთხრას ჰამლეტს და როგორ მოექცეს. ქალის უუფლებობა, რომელიც შექსპირისეულ ეპოქას ახასიათებდა, არამც და არამც არ შეიძლება ოფელიას სიგიჟის მიზეზად ჩავთვალოთ (ამგვარი ლოგიკით ამ პერიოდის ქალებს საერთოდ არ უნდა ჰქონოდათ ნორმალური ფსიქიკა). უბრალოდ, დანია ის საპყრობილეა, სადაც მოქალაქეები მონობას და მორჩილებას არიან შეგუებული.

და ტრაგიკულ გმირთა შორის ყველაზე ტრაგიკული — კაენის ცოდვის მატარებელი გმირი — კლავდიუსი, შთამბეჭდავია გიორგი ზანგურის კლავდიუსი ლოცვის მცდელობის სცენაში. მაგრამ საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ჰამლეტი, რომელმაც გაიგო სიმართლე და დარწმუნდა აჩრდილის სიტყვების სისწორეში (შეაფასა კიდეც მისი სიტყვები 10 000 ოქროდ), არ მოდის კლავდიუსთან შურისძიების მიზნით. რა არის ეს? მგონი, ეს ჰამლეტი თავადაც ხვდება ამას. მე მხდალი ვარ? — ეკითხება ის საკუთარ თავს დედასთან შეხვედრის სცენაში, მაგრამ კლავდიუსი-გ. ზანგური მასთან შეხვედრის გარეშეც უსაზღვროდ უბედურია, შეძრული თავისი დანაშაულით. ის ცდილობს ილოცოს, მაგრამ ვერ ლოცულობს, იცის, რომ მაღლა, ზეცაში თავისი სიცრუით ვერავის მოატყუებს და ტირის, სლუკუნებს, ხითხითებს, ზუზუნებს დამნაშავე ბავშვივით, მოთქვამს... მსახიობი ამ ურთულეს და საკმაოდ განწილ სცენას მარტოდ არის შეტოვებული, მაგრამ უმკლავდება და მხატვრული სისრულით ახასიათებს თავის გმირს. სამაგიეროდ, იკარგება მისი და ჰამლეტის უაღრესად დრამატული დიალოგი ამ სპექტაკლში, სადაც კლავდიუსი თხოვს ჰამლეტს, რომ მოკლას. ასევე ამ წარმოდგენაში არ ჟღერს ფრაზა, რომელიც მეფემ უნდა თქვას — არის თუ არა ზეცაში ისეთი წვიმა, ძმის მკვლელის სისხლიანი ხელები რომ გადაურეცხოს მას. ამ სიტყვებს გ. ზანგურის კლავდიუსი არ ამბობს. პირიქით, ის თავზე კაპიუშონით დადის (რა, იმ წვიმამ რომ არ დაანვიმოს?).

სტატიურია წარმოდგენის სცენოგრაფია. ელსინორის სასახლის თეთრიატაკიანი, თეთრი, ანტიკური ბოძებით დამშვენებული დარბაზი მაყურებლის მოპირდაპირე ერთადერთი შავი კედლით, რომლის უკან პოლონიუსი და მეფე

იმალეებიან ხოლმე, საერთოდ არ ჰგავს საპყრობილეს. ოთხი საათის მანძილზე ეს დეკორაცია უცვლელად დგას სცენაზე. უფრო მეტიც. მას მოხეტიალე მსახიობებიც გადაიხატავენ თავიანთ სათამაშო ფარდაზე.

ოფელიას შავი ტანისამოსი და გერტრუდას თეთრი კაბა, რომელიც მხოლოდ ოფელიას დასაფლავებისას იფარება ნაწილობრივ თხელი, შავი ნამოსასხამით, არავითარ სცენოგრაფიულ აზროვნებას არ გვაიძულებს. ხელისუფლების-მოყვარე, გვირგვინის მოპოვებისთვის ძმის გამწვანებელი კლავდიუსი ერთხელაც კი არ იდგამს თავზე ძალაუფლების ამ სიმბოლოს და შავი ნაქსოვი, მოჩაჩული ჯემპრით და თანამედროვე შარვლით დააბიჯებს სცენაზე. ეკლექტიურია მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების ტასაცემლიც. რაც შეეხება ჰამლეტის ჩაცმულობას, ის მთლიანად შავ ფერშია გადანყვებილი. ამ ნარმოდგენაში მუსიკალური გაფორმებაც მწირია და არ გააჩნია პერსონაჟთა მხატვრული დახასიათების თანამედროვე სცენოგრაფიული ფუნქცია.

კ. კინწურაშვილის ჰამლეტი სიმართლის მაძიებელი გმირია, რომელიც ალასრულებს თავის მძიმე მოვალეობას გარდაცვლილი მამის წინაშე და იღუპება. მაგრამ როდის იღუპება ადამიანი? ალბათ მაშინ, როდესაც მას საკუთარ მიზანს წაართმევ ცხოვრებაში და გარდაცვლილიც კი კარნახობ საკუთარ ნებას. აი, აქ გამოჩნდა მთელი სიცხადით რეჟისორის კონცეფცია, რომ ნებელობის დათრგუნვა პიროვნების კვდომას იწყებს მანამ, სანამ იგი ფიზიკურად განადგურდება. ჰამლეტი-კ. კინწურაშვილი არ აბარებს თავის სამეფოს ფორტინბრასს და უბრალოდ არ ფიქრობს თავისი სახელმწიფოს მომავალზე სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში. ის წყვეტს თავის პიროვნულ არსებობას, რადგან შეასრულა მამის ნება და უბრალოდ საკუთარი ცხოვრებისათვის დრო აღარ დარჩა.

ჰამლეტი-კ. კინწურაშვილი არ აბარებს თავის სამეფოს ფორტინბრასს და უბრალოდ არ ფიქრობს თავისი სახელმწიფოს მომავალზე სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში. ის წყვეტს თავის პიროვნულ არსებობას, რადგან შეასრულა მამის ნება და უბრალოდ საკუთარი ცხოვრებისათვის დრო აღარ დარჩა.

მომიტვეთ მისწრაფება სიმართლისაკენ! — ამბობს კ. კინწურაშვილის ჰამლეტი, მაგრამ რა არის ის სიმართლე, რომლის გაგებაც და აღსრულებაც

სიცოცხლის ფასი ჯდება?

ა. ამირანაშვილის სპექტაკლი მიმართულია ადამიანის უფლებების ხელყოფის წინააღმდეგ და მასში აშკარად იკვეთება აზრი, რომ საკუთარი ცხოვრების მიზნის შეწირვა სხვისი მიზნის რეალიზაციისათვის, თუნდაც იგი მამა იყოს, ამ გადანყვებილების მიღებისთანავე ინვესტის მის პიროვნულ რღვევასა და განადგურებას.

„ჰამლეტის“ სცენური ვარიანტების ისტორიაში ერთ-ერთ სერიოზულ რეჟისორულ სირთულედ აჩრდილის სცენური ინტერპრეტაციები შეიძლება ჩაითვალოს. მრავალგვარი ჰამლეტის, ჰერტრუდას, ოფელიას გვერდით ქართულ სცენაზე არსებობდა მამა - ჰამლეტის აჩრდილის სხვადასხვაგვარი სცენური გააზრება. ასე მაგალითად, რუსთავის თეატრის „ჰამლეტი“ (რეჟ. ლ. იოსელიანი, ჰამლეტი - ო. მეღვინეთუხუცესი) მამის აჩრდილს ვერავინ ხედავდა, თვით შვილიც კი, განსხვავებით ა. ვარსიმაშვილისეული „ჰამლეტის“ მამის აჩრდილისაგან, რომელსაც მხოლოდ ჰამლეტი-გოჩა კაპანაძე ხედავდა. ლ. იოსელიანის სპექტაკლში სცენაზე პატარა, მრგვალი პოტსდამენტი იდგა, რომელსაც ესაუბრებოდა ჰამლეტი, როგორც მამას, შემდეგ აახტებოდა ზედ ამ ამალღებულ, პატარა ფიცარნაგს და მამის პასუხსაც თავად ამბობდა როგორც მამა. ასე მიმდინარეობდა „მამა-შვილის დიალოგი“, საიდანაც მაყურებელს მხოლოდ ერთი დასკვნის გაკეთება შეეძლო, რომ მამის აჩრდილი ჰამლეტის ავადმყოფური ბოღვის შედეგი იყო, ანუ ის, რასაც საბოლოოდ



ჰერტრუდა — ეკა ჩხეიძე, ჰამლეტი — კოკო როინიშვილი

ენიერებოდა კიდევ. იგივე რუსთავის თეატრში გოგი ქავთარაძემ ჰორაციო დაუყენა გვერდით ჰამლეტს, რომელმაც მასთან საუბარი საკუთარ სულთან გაბაასებას დაამგვანა. რეჟისორმა „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგიც კი გაყო მათ შორის და ამ ორი გმირის ურთიერთშერწყმით ორად გახლეჩილი სამყაროს გაორებული ჰამლეტი წარმოგვიდგინა.

გაორებული ჰამლეტი და მისი სამყარო-საპყრობილე — დანია ამოსავალი წერტილი გახდა ახალგაზრდა რეჟისორ თემურ კუპრავას სპექტაკლის გააზრებისათვის.

მარჯანიშვილის თეატრისეულ წარმოდგენაში ჰამლეტი მამის აჩრდილის წინ დგება ისევე, როგორც სარკის წინ და ისინი (კ. როინიშვილი, პ. პაპუაშვილი) ჯერ ზუსტად იმეორებენ ერთმანეთის მოძრაობებს, თითქოს ჰამლეტი სარკეში იყურებო, შემდეგ კი, მართლაც ასე რომ არ გვეგონოს, სხვადასხვაგვარადაც მოძრაობენ და ამით გვარწმუნებენ, რომ აჩრდილი არ ეკუთვნის მხოლოდ მიღმიერ სამყაროს და ის ამ სამყაროში ეცხადება პრინცს. სუსტი აღნაგობისანი, ქერათმიანები, თეთრი სათვალეებით და ფიცხი ხასიათით, ასაკითაც ერთნაირნი ისინი ორეულეებს უფრო გვანან, ვიდრე მამა-შვილს. ორივენი იტანჯებიან და ორივეს აწუხებს არასრულფასოვნების კომპლექსი. ჰამლეტი ასე მიმართავს აჩრდილს: „მამაჩვენის სიცოცხლის მომსპობს...“ „ჩემად მივიდა ბიძაჩვენი ფეხბიპარებით...“ — უყვება ამბავს ორეული ჰამლეტს, „ძლივს მარტო დავრჩი“ — ამბობს თავისი ორეულის გვერდით წამოწოლილი ჰამლეტი და დგება ამაღლებული ფიცარნაგიდან აჩრდილთან ერთად... ან... „მამა მოგვიკლა გარენარმა, ჩვენ კი მას ზეცად ვგზავნი“...(კლავდიუსის ლოცვის სცენა). მაშასადამე, აჩრდილი და არა მამის აჩრდილი არსებობს ამ წარმოდგენაში. ზემოხსენებული ფრაზები გვაფიქრებინებს, რომ თავად ჰამლეტია ბიპოლარული პიროვნება.

თითქმის მთელი წარმოდგენის მანძილზე სცენა ნისლია გახვეული. აჩრდილის გამოცხადების სცენაში პროჟექტორები ანათებენ ორ ჰამლეტს და ბოლოს ერთი პროჟექტორი აშუქებს სცენაზე დარჩენილ უფლისწულს,



რომელმაც დაიჯერა აჩრდილის ნაამბობი, ანუ საკუთარი ეჭვი, რომელიც მოგვიანებით სათაგურის სცენითაც გადაამონმა.

„სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები“, რომელსაც კ. როინიშვილის ჰამლეტი ამბობს, მეთევზეების ენაზე სხვა არაფერია, თუ არა SOS, SOS, SOS (მეთევზეები წარმოთქვამენ ამ განგაშის სიგნალს სპექტაკლში). რეჟისორის მიერ გილდერნსტერნის, როზენკრანცის და ამ პერსონაჟების იდენტიფიკაციით ერთი აზრი შეიძლება გამოვიტანოთ, რომ ე.წ. მეგობრები, მეთევზეები და მესაფლავეები ჰამლეტისათვის ერთ — ქვეშევრდომების რანგში გადიან.

რეჟისორი ამ სამმოქმედებიან წარმოდგენაში ცდილობს სკრუპულოზურად გააანალიზოს პიესის ყოველი სცენა, ეპიზოდი და დეტალი. წარმოდგენა ერთ, მშვიდ ტემპში ვითარდება შედარებით ნყნარად, მშვიდად, ჩრდილოური ტემპერამენტითა და ინტელექტუალური დატვირთვით. ყოველი ეპიზოდი გარკვეულ აღმავალ და დაღმავალ ტონებს დაირთავს, აქვს თავისი კულმინაცია და კვანძის გახსნა.

სპექტაკლის სცენოგრაფი რეჟისორი ლ. წულაძეა, რომელიც რეჟისორ თ. კუპრავასთან ერთად მრავალი სცენური მეტაფორით ახასიათებს სპექტაკლს. ისინი არცთუ იშვიათად სცენოგრაფიულად განმარტავენ შექსპირისეულ ტექსტს. ასე მაგალითად, პირველ მოქმედებაში ჰერტრუდა (მსახ. ეკა ჩხეიძე) მოისვრის ყვავილებს, ეფერება ჰამლეტს, იხდის ფეხსაცმელებს და ზღვაში ყრის. მეთევზეები მალევე უბრუნებენ მათ დედოფალს, რომელიც კვლავ მოისვრის და სცენიდან გადის... როგორც ჩანს, ფეხსაცმელი, რომელიც „ჯერაც არ გასცვეთია, რითაც მისდევდა (ჰამლეტის) მამის

კუბოს“, ჰამლეტის მსგავსად, ჰერტრუდასაც აწუხებს... და რადგანაც ფეხსამოსზეა საუბარი, საინტერესოა, რომ ნაზ და ჰაეროვან ოფელიას (მსახ. მარიამ ნადირაძე) რეზინის უხეში ჩექმები აცვია მთელი წარმოდგენის მანძილზე. ის მხოლოდ ჰამლეტთან შეხვედრისას იცვამს მისთვის შესაფერ ფეხსაცმელს. ამ დეტალებით ცხადდება, რომ ეს ქალბატონები თავიანთი ცხოვრებისეული გზების ავტორები არ არიან. ოფელია ცდილობს კეკლუცი ფეხსამოსით და კაბით თავი მოაწონოს პრინცს, რომელიც მონასტრის ფლასების ჩაცმას და სასახლიდან თავის გარიდებას ურჩევს, ასე რომ, კოხტა ფეხსაცმლისა და ოფელიას გზები საბოლოოდ იყრება. ის ერთხელდა ჩაიცვამს მათ დედოფლის სამოსთან ერთად და ისიც ამ წარმოდგენაში გათამაშებულ მოხეტიალე მსახიობების წარმოდგენაში, რომელსაც, როგორც ვიცით, „სათაგურს“ არქმევს პრინცი „გონზაგოს მკვლელობის“ ნაცვლად.

ყოველ „ჰამლეტში“, რომელიც ახლო წარსულში იდგებოდა და იდგება დღეს, ვიმედოვნებ, რომ შევამჩნიო სიყვარული ჰამლეტისა ოფელიასადმი და შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ქართულ სცენაზე ეს იმედი განწირულია. ამ წარმოდგენის ოფელიას დასაფლავების სცენაშიც ჰამლეტის სიტყვებს, რომ 40 000 ძმას არ ეყვარებოდა ის, როგორც მას უყვარდა, წინასტორია არ გააჩნია. და აი, აქ მახსენდება მათი შეხვედრა სასიყვარულო წერილების დაბრუნების მიზნით. ჰამლეტი - კ. როინიშვილი არ ატარებს არც შეყვარებული მამაკაცის და არც ყოფის სიმძიმით დატანჯული და მოვალეობის გრძნობით დამძიმებული პრინცის გრძნობებს. ამდენად, ეს სცენა უგულოა და ერთგვარად გამოვიგნული, რადგან სიყვარულის გამოხატულებად ამ შემთხვევაში სექსის წამიერი ალტკინება არ შეიძლება ჩაითვალოს.

სინატიფითა და დახვეწილობით გამოირჩევა. მისი გმირი ნორჩია და უსუსური როგორც ზემოხსენებულ, ასევე სიგიჟის ურთულეს სცენებში. მსახიობის ყოველ ქცევაში სინაზე და ქალურობა გამოსჭვივის. შინაგანი უმწიბრობისგან დაღლილი ქალიშვილის ერთადერთი იმედი — მამა უსულგულო პრინცის ხელით კვდება. როგორც ჩანს, ამ წარმოდგენის ინტერპრეტაციით, ლაერტი და პოლონიუსიც მართლები ყოფილან — „როცა სისხლი დულს, ენა ფიცით არ იღალბა“. ამ ფიცს კი მხოლოდ მამინ აღმთქვამს ჰამლეტი, როცა სიყვარულს სამუდამოდ ეთხოვება. მასზე შეყვარებული ოფელია კი პრინცისადმი უზომო ერთგულებას და სიყვარულს იმითაც გამოხატავს, რომ როგორც

უკვე აღვნიშნეთ, აქტიორი დედოფლის როლს ირგებს — ეს ძალიან საინტერესო რეჟისორული პასაჟია.

თ. კუპრავა და კ. როინიშვილი ცდილობენ, გარკვეულწილად თავად გააუფერულონ ჰამლეტის მონოლოგების ერთგვარი ფილოსოფიური პათოსი და მათ ყოველდღიური ტექსტის დატვირთვა მიანიჭონ, სხვაგვარად ვერ აიხსნება ჰამლეტის მიერ იორიკის თავის ქალასთან მონოლოგის დროს, როდესაც პრინცი ამ ცხოვრების ამოებასა და ადამიანის მოკვდავ ხვედრზე საუბრობს, მისთვის თავის ქალას გამორთმევა და მეორეთი შეცვლა მესაფლავის მიერ, რაც აუცილებლად განუზღვრავს ამ მონოლოგისგან ჯერ კიდევ დაუმუხტავ და ემოციურად არდატვირთულ მაყურებელს. ეს ბრეხტიესეული პასაჟი ამოვარდნილია წარმოდგენის მხატვრული სტილისტიკიდან და ამ ტრაგედიას, რბილად რომ ვთქვათ, არ მიესადაგება. თუმცა არც ყოფნა-არყოფნის მონოლოგი ჟღერს ძლიერი დაძაბულობით, რომელიც ამ წარმოდგენას საერთოდ არ ახასიათებს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კ. როინიშვილის ჰამლეტი, გარდა ბიპოლარობისა, რაინდული თვისებებისგანაც განძარცვულია. გავიხსენოთ დუელის ეპიზოდი, სადაც თვალეზახვეული დუელანტების ბრძოლის დროს ჰამლეტი თვალსახვევს იძრობს და ასე უთანასწოროდ ებრძვის ლაერტს. ეს თითქოსდა მცირე დეტალი მას საკმაო სისრულით ახასიათებს.

საინტერესო სცენური ინტერპრეტაციით არის წარმოდგენილი კლავდიუსი. მალხაზ აბულაძის გმირი არ არის ბოროტი ადამიანი. ის უფრო ბედნიერი მამაკაცია, რომელსაც მოპოვებული ბედნიერების შენარჩუნება სურს და ამდენად, არც წუხილი ეტყობა ძმის მკვლელობის გამო და არც სიმძიმელი. აქ შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს პოლონიუსის შეჭრა მეფის ოთახში, სადაც ეს უკანასკნელი დედოფალთან სიამტკბილობს და არც კი საყვედურობს კარისკაცს თავხედობის გამო. გაქნილ პოლიტიკოსს მხოლოდ ადამიანების მართვა და ამქვეყნიურ სიამოვნებათა მიღება სურს. მხოლოდ აქტიორების სპექტაკლის შემდეგ ფიქრდება მცირედად. „უფიქროდ სიტყვა ვერ მისწვდება ცას ვერასოდეს“. მან იცის, რომ ზეცას ვერ მოატყუებს ადამიანების მსგავსად და ეს ბრძოლა უკვე წაგებულია. ამდენად, კლავდიუსისეული მონანიების ტექსტი „სათაგურის“ წარმოდგენის შემდეგ არადაამაჯერებლად ჟღერს ამ გმირის ბაგეებიდან. ამიტომაც არ ათქმევინა ალბათ ფრაზა რეჟისორმა ზეციური წვიმის შესახებ, რადგანაც ამგვარი ძლიერი სინანული

უცხოა მ. აბულაძის გმირისთვის. ის მოქმედებს ზეცის კანონების საპირისპიროდ. შეიძლება ითქვას, რომ რენესანსულმა გმირმა არ დაკარგა თავისი სული მ. აბულაძის შესრულებით.

პროფესიული ოსტატობით ასურათხატებს თავის გმირს ა. მახარობლიშვილი. მისი პოლონიუსი ტიპიური სასახლის კარისკაცია თავისი ცბიერებით, მოქნილი ჭკუით, ცხოვრებისეული გამოცდილებით. ამ ჭკვიანმა დიდებულმა ყველაფერს მიაღწია, მაგრამ, როგორც ჩანს, ძნელი გზა გაიარა, რადგანაც ახალგაზრდა ლაერტს არ დააძალა ელსინორაში ყოფნა და საფრანგეთში გაისტუმრა. ვინ ვინ და ის ჰამლეტზე ბევრად ადრე მიხვდა, რომ დანია საპყრობილე იყო... შვილისთვის მიცემული რჩევები მისი გამგზავრების წინ, მის მიერ დედოფლისა და ოფელიას დარიგება ცხადყოფს, რომ პოლონიუსი სწორედ ელსინორას სასახლის სამოთხის ჩიტი იყო, ყველაზე მეტად შეგუებული ამ საპყრობილეს, რომ არა შემთხვევითობა... ა. მახარობლიშვილი წარმოგვიდგენს არა მლიქვნელ, სულმდაბალ პიროვნებას, არამედ ინტელექტუალურ ადამიანს თავისი იუმორით, დახვეწილი ქცევებით, მოქნილი პლასტიკით და შინაგანი სიმტკიცით.

საკმაოდ რთულ კონტექსტში მოიაზრება დედოფალი ჰერტრუდა. ეკა ჩხეიძის გმირი თავლობის თვით ტკბება, მაგრამ ქალური ვნება მასში ვერ ანელებს დედობრივ სიყვარულს. საინტერესოა სცენა, როდესაც ჰერტრუდას, რომლისთვისაც ცხადზე უცხადესია კლავდიუსის ჩანაფიქრი (და რომელსაც, ამ წარმოდგენის მიხედვით, თავად უსმენს), შვილის ძლიერი საყვედურები სასონარკვეთაში აგდებს. სცენოგრაფიულად ეს მდგომარეობა ასე გამოიხატა — ჰერტრუდას (და მხოლოდ ჰერტრუდას) თავზე კოკისპირულად აწვიმს (ალბათ ეს ის

წვიმაა, რომელსაც ნატრობდა კლავდიუსი, რომ ძმის სისხლი ჩამოერეცხა!..) ის, შვილის საყვედურებისგან მწუხარებით გათანგული, იხდის სამოსს, ნელინელ იჭრის თმებს მოკლედ და ფარიკაობის სცენაში უკვე მამაკაცურად გამოწყობილი გვევლინება. და მართლაც, ეს სცენოგრაფიული დეტალი მისი საბოლოო ქმედების წინ მრავლისმთქმელია. ჰერტრუდას გაშიშვლება და მამაკაცური ჩაცმულობით გამოცხადება მომდევნო სცენაში მასში ქალური სანყისის ჩაკვლისა და სიკვდილისთვის მზადების სანინდარია. მით უფრო, რომ იგი, რეჟისორისეული კონცეფციით, ზეციური წვიმითაც განიბანა და ცოდვებიც ჩამოირეცხა. ესეც უადრესად საინტერესო ხედვაა ამ გმირის მიმართ. ეკა ჩხეიძის ჰერტრუდა თავად ირჩევს სიკვდილს შვილის სანაცვლოდ ისევე, როგორც ოფელია, რომელიც შემთხვევით კი არ ვარდება წყალში, არამედ ჰერტრუდას მიერ განვდილ ხელს უარყოფს და თავად ირჩევს სიკვდილს!.. და ეს ერთადერთია, რაც მან და დედოფალმა თავად აირჩიეს...

შეიძლება ითქვას, რომ წარმოდგენამ მრავალი მრავალწერტილი, კითხვისა თუ ძახილის ნიშნები დასვა. მან თავისი ხანგრძლივობით შეანელა სპექტაკლის ტემპორიტმი, განელა რიგი ეპიზოდები, თუმცა მხატვრული აზროვნებით შეძლო ინტელექტუალური სანახაობის შექმნა. მაგრამ ვფიქრობ, მთავარი მაინც ის არის, რომ ჰამლეტის ტრაგედია ვერ განზოგადდა საკაცობრიო დონემდე, ანუ სპექტაკლმა ხელმწიფის შვილის ტრაგედია ვინრო, ოჯახური დრამის ჩარჩოებში მოაქცია და ბიპოლარული პიროვნების პიროვნულ ბოძვამდე დაიყვანა.

ვერც ამ ჰამლეტმა შეკრა დარღვეული დროთა კავშირი. მაგრამ ამჯერად უკვე გაორებული ჰამლეტი გარდაიცვალა!

გამორჩეული პერსონაჟი

გუზაზ მებრაღია

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში არაერთი საინტერესო გამოფენა გაიმართა, მაგრამ თავისი მნიშვნელობით ეს ვერსისაჟი ნამდვილად გამოირჩეოდა. ამაზე მეტყველებს გახსნაზე მოსული საზოგადოება და გამომსვლელები: კულტურის მინისტრი გურამ ოდიშარია და მისი მოადგილე მანანა ბერიკაშვილი, ისრაელის ელჩი საქართველოში იუვალ ფუქსი, აკადემიკოსი როინ მეტრეველი, მწერლები გივი შახნაზარი და გურამ ბათიაშვილი.

მუზეუმში დაცული ექსპონატები ასახავენ, როგორც ქართველ ებრაელთა ღვაწლს ქართული კულტურის განვითარებაში, ასევე საგასტროლოდ ჩამოსულ ცნობილ მოღვაწეთა შემოქმედებას, ანდა პირად მეგობრულ ურთიერთობებს. გამოფენამ ცხადყო ებრაელ ხელოვანთა ღვაწლი ქართული კულტურის განვითარების საქმეში და ის დიდი მეგობრული ურთიერთობები, რაც არსებობს ორივე ერის წარმომადგენელთა შორის.

მართლაც, განუზომლად დიდია კ. გუცკოვის პიესა „ურიელ აკოსტას“ მნიშვნელობა ქართული თეატრის ისტორიისთვის, რომელიც გამოირჩეოდა კ. მარჯანიშვილის რეჟისურით ნამუშევრით, მხატვარ პ. ოცხელის საოცარი სცენოგრაფიით, ქართული სცენის კორიფეთა: უმ. ჩხეიძისა და ვ. ანჯაფარიძის მიერ შესრულებული ურიელისა და ივდითის მთავარი როლებით. ეს საეტაპო დადგმა დღემდე ცოცხლობს მსახიობთა თაობების მანძილზე და ამიტომაც ექსპოზიციამ დიდი ადგილი ეთმობა სპექტაკლის ესკიზებსა და ფოტოებს. ქართული ებრაული დრამატურგიის განვითარებისთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა გერცელ ბაზოვის პიესების „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ და „იცკა რიჩინაშვილი“, რომლის ესკიზებიც პ. ოცხელის შემოქმედებისთვის საინტერესო ნამუშევრებია. ამ სპექტაკლების შესახებ მეტ ინფორმაციას გვანვძიან ისტორიული ფოტოებიც. ექსპოზიციამ ასევე ვიხილეთ მოსკოვის კორმის სახ. თეატრში კ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმული ჰ. იბსენის „მშენებელი სოლენსი“, რომლის საინტერესო და უკვე ისტორიული ესკიზებიც პ. ოცხელის მიერაა შესრულებული.

გამოფენაზე ისტორიული წყაროებიდან ვხედავთ გელათის ფრესკის ასლს „დავითი ქნარით“, შუასაუკუნეების ქართული ხელნაწერებიდან მინიატურებს: „დავითი შურდულით“, „დავითი ქნარით“.

ექსპოზიციამ წარმოდგინა: ცნობილი კინორეჟისორის სერგეი ეიზენშტეინის, ირინა შტენბერგის, ვიქტორ შრედერის ნამუშევრები. ყურადღებას იქცევს ცნობილი მხატვრის ბაქსტის დეკორაციის ესკიზი ევრიპიდეს „იპოლოტი“. რომელიც პეტერბურგის ალექსანდრეს თეატრში 1902 წელს დაიდგა და მისივე კლეოპატრას კოსტუმში იდა რუბინშტეინის ესკიზი. საინტერესოა, რომ ამ სპექტაკლებმა რეჟისორ მ. ფოკინის დადგმით დიდი წარმატება მოიპოვეს 1909 წელს „პარიზის რუსული სეზონის“ გასტროლებზე.

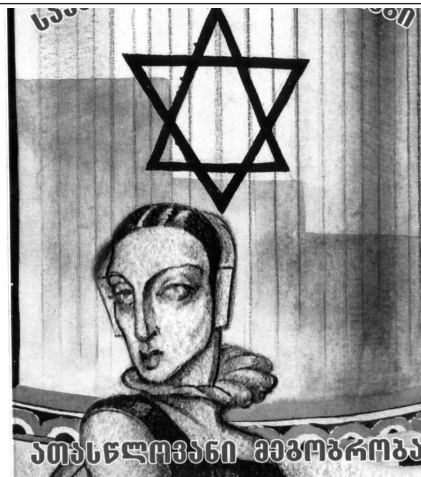
ცნობილი მხატვრის, ბორის მესერერის ნამუშევრები პირველად იხილა დამთვალიერებელმა, ვინაიდან ისინი — დ. მოსტაკოვიჩის „ბაღლინჯო“ (ლენინგრადის ს. კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1974) და ა. ხაჩატურიანის ბალეტი „სპარტაკი“, ერევნის სპენდიაროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრი, 1978) სცენოგრაფმა განახორციელა სხვადასხვა თეატრებში, რომლის წარმოდგენის საშუალება დღემდე არ ყოფილა.

რუსთაველის თეატრში გერმანელი რეჟისორის ვერნერ ვაქსმუტის მიერ დადგმული ლესინგის „ნათან ბრძენი“ საინტერესო სპექტაკლი აღმოჩნდა, სადაც მთავარი როლი შესანიშნავად შეასრულა გიორგი გეგეჭკორმა, სპექტაკლს მხატვარმა მიხეილ ჭავჭავაძემ შესაფერისი სცენური გარემო შექმნა.

ცნობილმა მწერალმა და დრამატურგმა გიორგი ხუხაშვილმა, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული კულტურის განვითარებაში. გამოფენაზე წარმოდგინილი იყო ესკიზები და ფოტოები მისი სცენარით გადაღებული ფილმებისა „მთვარის მოტაცება“ (მხატვარი ქ. ლუბანიძე), „მოლოდინი“ (მხატვარი ნ. ყაზბეგი), ჭიათურის თეატრში დადგმული სპექტაკლის დეკორაციის ესკიზი „ცხოვრება კაცისა“ (მხატვარი თ. სუმბათაშვილი). ფოტოები ფილმიდან „ზღვის შვილები“, რომელმაც კინოსა და თეატრში დიდი გამოძახილი ჰპოვა. აგრეთვე მის მიერ ინსცენირებული „ჰაკი აძბას“ აფიშა, რომელიც საინტერესოდ განახორციელა თ. ჩხეიძემ, ხოლო დასამახსოვრებელი სახეები შექმნეს ო. მეღვინეთუხუცესმა და ნ. მგალობლიშვილმა. მემორიალური ნივთებიდან ყურადღებას იქცევს, ქართული სცენის კორიფეზე, ვ. ანჯაფარიძეზე დაწერილი ლექსის ხელნაწერი, ცნობილი ბალერინას, მაია პლისეცკაიას პუანტები, რომელიც მუზეუმს სერგო ფარაჯანოვმა უსახსოვრა. ქალბატონი მაია პერიოდულად ჩამოდიოდა საქართველოში და მჭიდრო მეგობრობა აკავშირებდა არაერთ ქართველ ხელოვანთან.

ექსპოზიციამ არაერთი საინტერესო ხელნაწერი გამოიფინა. მათ შორის პირველად იხილა საზოგადოებამ ცნობილი კინორეჟისორის, სერგეი ეიზენშტეინის წერილი მიხეილ ჭიაურელისადმი, რომელსაც

პირველად ვაქვეყნებთ მისი მნიშვნელობიდან გამომდინარე, სადაც იგი სთხოვს კინოფილმ „გიორგი სააკაძის“ კოსტუმებს, თავის ფილმ „ივანე მრისხანესთვის“: „თქვენთან მოემგზავრება ნიკოლაი მირონოვი, რათა წამოიღოს „სააკაძის“ კოსტუმები გადაკეთებული, გაღებული და შეცვლილი სახით, რომელმაც უნდა ჩააცვას და მორთოს მხოლოდ მეფე ივანე ვასილის ძე გროზნი, რომელზეც მე უკვე მთელი წელია ვმუშაობ. ამის გასაცნობად გიგზავნი სცენარს, საიდანაც გაიგებ, რა ბევრი რამ მჭირდება მისი რეალიზაციისთვის. პირველ რიგში შენი კეთილი განწყობა მჭირდება, რომ დაეხმარო ნიკოლაი მირონოვს, მიიღოს ყოველივე შესაძლებელი. პირველ რიგში ამას გთხოვ. მომწერე რას ფიქრობ სცენარის შესახებ და დაწვრილებით მომწერე როგორ გამოგდის „სააკაძე“.



გულითადად გეხვევი და ვრჩები მუდამ შენი სერგეი.“

ექსპოზიციამი წარმოდგენილია XIX საუკუნის 80-იან წლებში საქართველოში არსებული მარქსების კერძო, 30-კაციანი კერძო დასის სპექტაკლების პროგრამები, რომელიც გამოდიოდა თბილისში, წინამძღვარიანთკარში, წაღვერსა და სხვა რაიონებში. მიხეილ მარქსის ჩანაწერი თეატრალურ თემაზე: „ახალ-გამხელილი საიდუმლო“. აგრეთვე, მოსკოვის კორპის სახ. თეატრის 1898 წლის პროგრამები, მეიერჰოლდის თეატრის 1927 წლის გასტროლების აფიშა დასის სურათებით, სპექტაკლების: ა. ოსტროვსკის „ტყისა“, ნ. გოგოლის „რევიზორის“ და ს. ობრაზცოვის თეატრის სპექტაკლ „არაჩვეულებრივი კონცერტის“ პროგრამები.

გამოფენა გაამდიდრა საინტერესო ფოტოსურათებმაც. საქართველოში XX ს. 20-იან წლებში არსებული ებრაული თეატრის ფოტო, მარჯანიშვილის თეატრში დადგმული სპექტაკლ „ანა ფრანკის დღიურიდან“ მთავარი გმირის შემსრულებელ მედეა ჯაფარიძის ფოტო, პოპულარული მსახიობის ალისა ფრენდლიხის ფოტო ფილმიდან „ვერის უბნის მელოდიები“, აგრეთვე: თეატრალ მარქსების ოჯახის, რუჟისორ ვს. მეიერჰოლდის, ბალერინა მ. პლისეცკაიას, კინორეჟისორების ს. ეიზენშტეინისა და ე. რიზანოვის, მუსიკოსების: კოგანის, როსტროპოვიჩისა და რიხტერის, დრამატურგ გ. ბააზოვის, სცენოგრაფ ი. შტენბერგის ფოტო პორტრეტები.

ქართულ-ებრაული კულტურული ურთიერთობები აისახა ისტორიულ აფიშებშიც. მათ შორის — მოსკოვის კორპის სახ. თეატრის თბილისში 1898 წლის საგასტროლო სპექტაკლ „თვალი თვალის წილ. ბილი კბილის წილ“ აფიშა. მნიშვნელოვანია 1904-05 წლებში ვს. მეიერჰოლდის თეატრის თბილისში მოღვაწეობის ამსახველი აფიშა, რომელზეც დასის ფოტოებიცაა აღბეჭდილი. ინტერესს იწყევს 1932-33 წლის სეზონით დათარიღებული აფიშა, რომელიც გვაუწყებს, ვს. მეიერჰოლდისა და კ. მარჯანიშვილის ერთობლივი დადგმის შესახებ, თბილისის რუსულ თეატრში, რომელიც არ განხორციელებულა. აგრეთვე. XX ს. 30-40-იქნი წლების აფიშებს; „ებრაული სიმღერისა და იუმორის საღამო კლარა იუნგისა და ისაკ რაკიტინის მონაწილეობით“ და „ებრაული სიმღერისა და იუმორის საღამო კლარა ვაგასა და ა. ეინესის მონაწილეობით“ (ებრაულენოვანი წარწერით). მოგვიანებითი პერიოდის 60-იანი წლების აფიშა გვაუწყებს ილუზიონისტ იგორ კოს თბილისში ჩატარებული გასტროლების შესახებ. ინტერესს იწყევს ალისა ფრენდლიხისა და კახი კავსაძის პლაკატი (რომელიც ნაკლებადაა ცნობილი საზოგადოებისთვის) კინოფილმიდან „ვერის უბნის მელოდიები“, სადაც ისინი საბალეტო სტუდიის პედაგოგებს განსახიერებდნენ. საგულისხმოა, ცნობილი დრამატურგის გურამ ბათიაშვილის პიესა „ვალის“ აფიშა, რომელმაც დიდი პოპულარობა მოიპოვა გასული საუკუნის 80-იან წლებში და წარმატებით დაიდგა ქუთაისისა და რუსთავის თეატრებში. მასში პირველად აისახა ქართულ-ებრაული ურთიერთობების ისტორიული სიმართლე და თანამედროვე განწყობა.

ასეთია ამ გამოფენიდან მიღებული შთაბეჭდილებები და გამოწვეული ემოციები. მასში აისახა როგორც მუზეუმის მდიდარი საფონდო მასალა, ასევე მისი გახსნა გადიქცა ქართულ-ებრაული კულტურის მდიდარი ტრადიციების დაცვისა და განმტკიცების, აგრეთვე კულტურის მოღვაწეთა ურთიერთ-პატივისცემის საუკეთესო მაგალითად.

სამყარო თეატრალის თვალით

ნოდარ გურაბანიძე

?!

მოსკოვის ტაგანკის თეატრის დამაარსებლის, გენიალური რეჟისორის, იური ლუბიმოვის კაბინეტის თეთრ კედელზე, რომელიც აჭრელბულია შავი ფლომასტერით შესრულებული ნახატებით და წარწერებით, ასეთი რამ ამოვიკითხე:

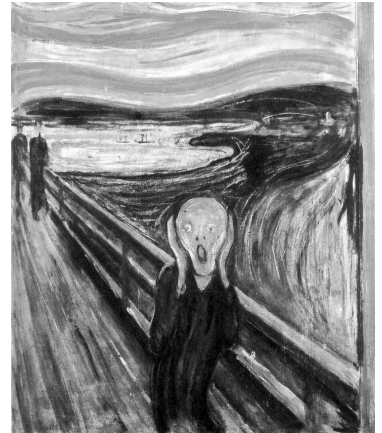
„Все Богини
Как поганки,
Перед бабами
С Таганки“

მე რომ შემეძლოს ქვეშ მივახატავდი დიდ ?!

„ყვირილი“

სახელგანთქმულ ნორვეგიელ მხატვარს, ედუარდ მუნკს, რომლის ყველაზე ცნობილი ტილო „ყვირილი“, ფანტასტიკურ ფასად — ასოცმილიონ დოლარად — გაიყიდა, ოცდაათიან წლებში, მისი დაბადებიდან სამოცდაათი წლისთავისადმი მიძღვნილ პერსონალურ გამოფენასთან (ბერლინი) დაკავშირებით, „გერმანელი ხალხის სახელით“ მილოცვის დეპეშა მიუვიდა. დეპეშას ხელს აწერდა მესამე რაიხის უპირველესი იდეოლოგი გებელსი. მომდევნო წელს კი, გებელსისავე ინიციატივით ნაცისტებმა ასეთ მხატვრულ ქმნილებებს „დეგენერატული ხელოვნება“ უწოდეს და მუნკის ნახატები გერმანიის ყველა მუზეუმის ექსპოზიციებიდან ჩამოსხნეს.

დღეს ამბობენ, რომ „ყვირილით“ მუნკმა იწინასწარმეტყველა XX საუკუნის ყველა საშინელება, მათ შორის, ხიროსიმა და ომი ვიეტნამში.



„შჩეპკინის სახლი“

მოსკოვის „მცირე თეატრს“ ხშირად მოიხსენიებენ როგორც „შჩეპკინის სახლს“ (მოლიერის სახლის“ ანალოგიით!). შჩეპკინი მიჩნეულია რუსული რეალისტური სამსახიობო სკოლის ფუძემდებლად.

განსაკუთრებით ბრწყინავდა ალექსანდრე ოსტროვსკის რეპერტუარში... გარდაცვლილი შჩეპკინი დასვენებული იყო „მცირე თეატრში“. ჰანაშვიდზე მისულმა ერთმა მანდილოსანმა ამოიოხრა — „მე მცირე თეატრი სახელმწიფო დანესებულება მეგონა, ის კი თურმე შჩეპკინის სახლი ყოფილა“.

„გამოცხადება“

მამაჩემის გარდაცვალების ღამეს საოცარი რამ შემემთხვა. მის ცხედართან ვიჯექი მარტო. თენდებოდა, ეტყობა დაღლილს ჩამეძინა. საშინელი სურათი ვიხილე: შიშველი მამაჩემი თავ-

დაყირა ეკიდა ტოტებგამხმარი ხის ტანზე და იცინოდა. გარკვევით გავიგონე მისი ხმა — „ნუ გეშინია, ნოდარ, ჩემი სული გადასახლდა არმენ ჯიგარხანიანის სხეულში“. შემცივუნულს და შეშინებულს გამომელვია. მამაჩემს არც გაეგონა რუსულ სცენაზე მოღვაწე ამ შესანიშნავი სომეხი მსახიობის გვარი...

იმავე წელს ავედი ბაკურიანში. მზიანი დარი იდგა, ირგვლივ ყველაფერი თეთრად ბრწყინავდა. მანქანა სულ ახლოს გავაჩერე — ახალგაზრდული სპორტული ბანაკის „მზიური ველის“ წინ. შენობის სამივე სართულის გაყოლებაზე მიდგმული ხის ფიცრებიანი აივანი სავსე იყო მზით გარუჯვის ფანატიკოსებით — თითქმის შიშველი რუსი ქალიშვილებით. მანქანიდან გადმოსულმა გარკვევით გავიგონე: „Девушки, девушки, смотрите кто приехал – Джигарханиян!“ ამ მოულოდნელი და უცნაური რეპლიკის გამგონე ერთ ადგილზე გავშეშდი.



ჯიგარხანიანის თაყვანისმცემელი რუსი ქალიშვილის ამ აღტაცებული წამოძახილის შემდეგ (სხვათა შორის, ასეთი რეპლიკა შემდგომ ხშირად გამიგონია რუსეთში ყოფნისას), ეს მსახიობი ჩემთვის ძვირფასი ადამიანი შეიქმნა. ყოველთვის ვცდილობდი მენახა სპექტაკლები მისი მონაწილეობით, ვკითხულობდი რეცენზიებს მის დადგმებზე (კაი ხანია რაც მოსკოვში ფუნქციონირებს „ჯიგარხანიანის თეატრი“), ვეცნობოდი მის ინტერვიუებს. ჩემთვის იგი რაღაც საკრალურ ფიგურად იქცა და, ალბათ ამიტომაც, არასოდეს მიცდია მისი გაცნობა და მასთან დაახლოება.

კარგა ხნის შემდეგ, ცნობილმა მხატვარმა და არქიტექტორმა ოლეგ ქოჩაკიძემ, თავისი მეგობარი ვეტერანი მოთხილამურების გრაფიკული ჯგუფური პორტრეტი შექმნა, წარწერით „ღვინო, დუდუკი, ქარვერი“ (ქარვერი ახალი კონფიგურაციის სამთო თხილამურია), სადაც მართლა ვგეგვარ არმენ ჯიგარხანიანს. ყველაზე საოცარი ისაა, რომ ეს გრაფიკული სურათი ოლეგმა ზეპირად დახატა.

ვერ ამიხსნია, რა ხდება; სარკეში რომ ვიყურები არ ვგეგვარ ამ ჯიგარხანიანს. ნუთუ, ჩემი ცნობიერების სიღრმეშია დალექილი ეს მსგავსება, რაც მიცვალებული მამის პირით მეუწყა?

„ფსიქიკი“ თვალი

მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი ბრწყინვალე მოცეკვავე, ცეკვის ახალი სტილის შემქმნელი, ამერიკელი აისედორა დუნკანი (პოეტ სერგეი ესენინის მუზა, თბილისშიც გაუმართავს კონცერტები), რომელიც განუზომელი პოპულარობით სარგებლობდა როგორც თავის სამშობლოში, ისე ევროპაში, ძველი ბერძნული ჰიტონით შემოსილი ფეხშიშველა ცეკვავდა. მან ანტიკური ლაკიფებიდან, კრატერებიდან და ამფორებიდან გადმოიღო ტერაკოტაზე გამოსახული ქალების მოძრაობა – რიტუალების, მსხვერპლშენიარვის, ანტიკური ტრაგედიის ქალთა ქოროს, საკუთრივ მოცეკვავე ქალების, სექსუალური სცენების ყველაზე დამახასიათებელი პლასტიკა და რიტმის, მუსიკის, პოზების მეშვეობით უჩვეულო ქორეოგრაფიული ოპუსები შექმნა.

ამბობენ, აისედორას ძალიან ლამაზი სხეული და ფეხის ტერფები ჰქონდა (ტყუილად არ მოიხიბლებოდა გენიალური ფრანგი მოქანდაკე ოუგუსტ როდენი). ძველ ქრონიკაში ამოვიკითხე — ერთი მაყურებელი ეკითხება მეორეს — „მოგონს ამ ქალის ფეხისგულეები?“

მეორე პასუხობს — „ჭუჭყიანია!“

ზოგიერთი ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობის „პასაჟს“ მაგონებს ეს ამბავი.



„პუნტი მანეჟში“

ორმოცდათერთმეტი წლის წინათ, მოსკოვის ცენტრში, „მანეჟში“, გაიმართა იქაური მხატვრების დიდი გამოფენა, რომელსაც თავისი კამარლით ეწვია ნიკიტა ხრუშჩოვი და ყოვლად უხამსო გამოთქმებით: „Это педарастия в искусстве“, — „რატომ ვუსჯით პედარასტებს ათ წელს, ამათ კი ორდენებით ვაჯილდოვებთ?“ და ა.შ. აიკლო იქაურობა.

ეს იყო 1962 წლის 1 დეკემბერი. ამ დღეს დამთავრდა საბჭოთა კავშირში ე.წ. „დათბობის პერიოდი“ („Оттепель“, ცნობილი ჟურნალისტის და პროზაიკოსის – ილია ერენბურგის ტერმინია) და სათავე დაედო კულტურაზე და ხელოვნებაზე უმკაცრეს ცენზურას („რაც შეეხება ხელოვნებას – მე სტალინისტი ვარ“, უთქვამს მაშინ „სტალინის კულტის“ დამამხობელ ნ.ხრუშჩოვს). მაშინვე გავრცელდა საზოგადოებაში ხმები, რომ მოქანდაკე ერნსტ ნეიზვესტინიმ ძალიან უკმეხად უპასუხა ყოვლისშემძლე, გადარეული „გენსეკს“, მკერდი გადაიღელა, გამოაჩინა ომის დროს მიღებული ჭრილობები და უთხრა — „ნუ ილანძღებით“. მალე ნეიზვესტინი გააძევეს სამშობლოდან, ამერიკაში კი დიდი სახელი მოიხვეჭა. თბილისში, რუსთაველის პროსპექტზე, აღმართული ფილოსოფოს მერაბ მამარდაშვილის ქანდაკება-მემორიალი, სწორედ მას ეკუთვნის.

სულ ახლახანს რუსეთში გამოქვეყნებული მოგონებებიდან კი სრულიად სხვა გარემოება იკვეთება, რომელიც თავდაყირა აყენებს მთელ ამ ისტორიას. როგორც ირკვევა, ნ. ხრუშჩოვი საერთოდ არც აპირებდა ამ გამოფენაზე წასვლას და არც აინტერესებდა თუ რა ხდებოდა სახვით ხელოვნებაში. იგი გამხდარა დიდი შეთქმულების მსხვერპლი, უფრო ზუსტად, ძალაუნებურად გაბმულა საბჭოთა იდეოლოგიის მამის, „ნაცრისფერ კარდინალად“ ნოდებელი მ.სუსლოვის ინტრიგის ხლართებში.

ახალგაზრდა კომუნისტი ლიდერების, მკაცრი პოლიტიკის შერბილების მომხრეების ძალისხმევით. მ. სუსლოვი თანდათან ჰკარგავდა თავის შეუვალ პოზიციას. იგი აღარ იყო გენერალური მდივნის „სპიჩრაიტერი“ და, როგორც ჩანს, მალე თავის უმაღლეს პარტიულ თანამდებობასაც დაატოვებდნენ. ჭკვიანმა და ვერაგმა სუსლოვმა კი ნამდვილი „სათაგური“ მოუწყო ხრუშჩოვს.

ვისაც თავის დროზე „მანეჟი“ უნახავს, ემახსოვრება, რომ ეს იყო ძალიან დიდი სივრცის მომცველი, ერთსართულიანი შენობა, რომელსაც ზევით, ორივე მხარეს ანტრესოლი (საკმაოდ ბნელი) მიუყვებოდა. ქვევით, ანუ ძირითად სივრცეში, სადაც, ტრადიციულად, სხვადასხვა გამოფენები ეწყობოდა ხოლმე, ძველი სკოლის ანუ „სოცრეალიზმის“ ერთგულ მხატვართა უამრავი ნამუშევარი იყო გამოფენილი.

გამოფენის გახსნის წინა ღამით, სუსლოვის ბრძანებით, აქ სასწრაფოდ გადმოიტანეს ე.წ. „ახალი ტალღის“ მხატვართა ნამუშევრები. მანეჟის მუშებმა ღამით მუშაობაზე უარი თქვეს და თვით მხატვრებმა ჩამოკიდეს სურათები. ეს ახალგაზრდები იყვნენ ნევრები „ექსპერიმენტალური სტუდიისა“, რომელსაც ცნობილი მხატვარი ელიი ბელიუტინი ხელმძღვანელობდა. სწორედ ბელიუტინი აღმოჩნდა ხრუშჩოვის რისხვის მთავარი „ობიექტი“. ბელიუტინის ქვრივმა სულ ახლახან საინტერესო ისტორია უამბო ხელოვნებათმცოდნე ნინა მოლევას,

რომელიც „მანეჟში“ შეესწრო მხატვართა რბევას და არაფერი იცოდა ნინა ისტორიაზე.

როგორც ცნობილია, სტალინს, სიცოცხლის ბოლო წლებში, სურდა ძირფესვიანად გაეახალგაზრდებინა არა მარტო პარტიული და საბჭოთა ხელისუფლება, არამედ მთლიანად საბჭოთა ცხოვრების ყველა სფერო. მან მოიწვია ბელიუტინი და პარტიის ცენტრალური კომიტეტში ხელოვნების სექტორის ხელმძღვანელობა შესთავაზა. ბელიუტინი კი, სულაც, უპარტიო იყო: სტალინს უთქვამს „Какое это имеет значение. Нужны молодость и инициатива“ (როგორც ჩანს, ეს იცოდა სუსლოვმა). ბოლოს მას „ექსპერიმენტალური სტუდიის“ ხელმძღვანელობა მიანდეს. საინტერესოა, რომ ამ სტუდიის პირველი გამოფენა მოეწყო ლიტერატურის ინსტიტუტში, ცნობილი რუსი მწერლების ვიკტორ ასტაფიევისა და ევგენი ნოსოვის ინიციატივით. გამოფენის გახსნას დაესწრნენ: სამი აკადემიკოსი, ნობელის პრემიის ლაურეატები, სემიონოვი, კაპიცა (უფროსი) ტამი და ახალგაზრდა ფიზიკოსები. გამოფენამ დიდი გამოხმაურება და მოწონება გამოიწვია პროგრესულ მოაზროვნეთა შორის. და აი, ბელიუტინის ქვრივის მონობით — ღამით დაურეკეს მის მეუღლეს და შესთავაზეს, რომ მისი სახელოსნოს გამოფენა, მთლიანად და დაუყონებლივ, გადაეტანათ „მანეჟში“. ბელიუტინმა კატეგორიული უარი განაცხადა, ეტყობა, მიხვდა, რომ რალაცას უმზადებდნენ. არ გაუვიდა: — „სატვირთო მანქანები უკვე დგას თქვენ სახელოსნოსთან და არ შეაფერხოთ გამოფენის გადატანაო“ — ძალიან მკაცრად უთქვამთ მისთვის.

...მოვიდა ხრუშჩოვი, დაათვალიერა გამოფენა და ის იყო კმაყოფილი გაემართა გასასვლელისაკენ, რომ სუსლოვმა და მხატვართა კავშირის ხელმძღვანელებმა დაბალი ხმით გაუბეს საუბარი. ხრუშჩოვი შეჩერდა და ფრიად უკმაყოფილო სახით აუყვა ანტრესოლს. აი, ამის შემდეგ დაიწყო, რაც დაიწყო. მალე ასულს მას შემოეგება ცამეტი მხატვარი (მათ არც კი იცოდნენ თუ რა იყო გამოფენილი ქვევით, მთავარ დარბაზში). ღამენათევი და ქანცგამო-

ცლილი მხატვრები გულთბილად მიესალმნენ, რაც ძალიან ესიამოვნა ხრუშჩოვს. მაგრამ მალე ყველაფერი რადიკალურად შეიცვალა. სურათიდან სურათამდე იზრდებოდა მისი რისხვა. მერე შეჩერდა ლეონიდ მენჩიკოვის ფერწერული ტილოს წინ და უყვირა — „ეს შენ დახატე??“ ლეონიდი უცებ აენტო, „მე ვარ საბჭოთა ოფიცერი, ნყალქვეშა ნავის მეზღვაური, ოთხი წელიწადი ვცურავდი „Шука“-ზე. ჩემთვის ჯერ არავის მოუმართავს „შენობით“ და ამის უფლებას არც თქვენ მოგცემთ!“. ხრუშჩოვი თურმე მოულოდნელობისაგან გაშრა. მაგრამ მალევე თავს დაესხა მოქანდაკე ნეიზვესტინის. ნეიზვესტინიმ სახელოებში წაავლო ორივე ხელი და შეეცადა რალაც აეხსნა ხრუშჩოვისთვის. ხრუშჩოვი კი ისტერიულად გაჰყვიროდა „Педерасты несчастные. Все запретить“... (ეს „პასაჟი“ წინა მოლინას მოგონებებიდანაა. ნ.გ.).

ეს იყო სუსლოვის სრული გამარჯვება, მან თავისი ძველი ძალა და გავლენა დაიბრუნა...

P.S. ბედის ირონიით და თვით ხრუშჩოვის ანდერძით, ერნსტ ნეიზვესტინიმ გამოაქანდაკა მისი ბიუსტი (სახის ნახევარი — თეთრი მარმარილო, მეორე ნახევარი — შავი მარმარილო), რომელიც მის საფლავზე დგას.

სპორტსმენი, კომენტატორი, სახალხო არტისტი

ნიკოლაი ოზეროვი სპორტის სახელგანთქმული კომენტატორი და საბჭოთა კავშირის მრავალგზის ჩემპიონი ჩოგბურთში („სპორტის დამსახურებული ოსტატი“, მოპოვებული ტიტულების რაოდენობით მას მხოლოდ ალექსანდრე მეტრეველი უსწრებს), ამავე დროს იყო რუსეთის სახალხო არტისტი. მე იგი მინახავს თბილისის კორტებზეც და სცენაზეც. იგი იყო რუსეთის უპირველესი თეატრის — მოსკოვის სამხატვრო თეატრის (МХАТ) მსახიობი თითქმის სიცოცხლის ბოლომდე. თავის დროზე მართალი უთქვამს, ვინც თქვა (დღეს ბანალურად ქცეული ფრაზა) — „საკმარისია ერთხელ მაინც შეისუთნო სცენის მტვერი, რომ სამუდამოდ დაავადდე თეატრის სიყვარულით“. ხომ წარმოუდგენლად პოპულარული იყო ნ.ოზეროვი, როგორც ხალხში, რომელიც მას სიყვარულით **Дядя Коля**-ს ეძახდა, ასევე ხელისუფალთა წრეებშიც, მაგრამ არტისტობის ჟინისაგან თუ ვნებისაგან ვერ იქნა დ ვერ განიკურნა, თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ სისხლში ჰქონდა არტისტული გენები — მამამისი, ასევე ნიკოლაი ნიკოლაევიჩი, დიდი თეატრის უცნობილესი ტენორი იყო და წლების მანძილზე წამყვან პარტიებს ასრულებდა. დედამისმა კი კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი დაამთავრა. ნიკოლაის უფროსი ძმა, იური ოზეროვი, საბჭოთა კინორეჟისორთა კოჰორტაში შედიოდა (სსრკ-ს სახალხო არტისტი), ქმნიდა ე.წ. „დიდ ტილოებს“ მეორე მსოფლიო ომის, პოლიტიკურ და სპორტულ თემებზე. განსაკუთრებით გახმაურდა მისი ეპოპეა „განთავისუფლება“ (ლენინური პრემია), ორგზის ჰქონდა მოპოვებული ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალის პრიზი. უმცროს ძმას ნიკოლაის, მიჰყავდა სპორტული გადაცემები მოსკოვის ოლიმპიური თამაშებიდან (1980), უფროსი ძმა, იური, კი იღებდა დოკუმენტურ ფილმებს („ო, სპორტო — შენ ხარ მშვიდობა!“ (სსრკ-ს სახელმწიფო პრემია), „ბალადა სპორტზე“, „ოლიმპიური ზეიმი“, „გამომშვიდობება ოლიმპიადასთან“ (1981).

ნ. ოზეროვიც, თავის მხრივ, მეორე სამამულო ომის პერიოდში, დაამთავრა მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი და უმაღლე ჩაირიცხა სამხატვრო თეატრის დასში. პირველი დიდი როლი, რომელიც მან ამ თეატრის სცენაზე ითამაშა, იყო მორის მეტერლინკის პიესაში „ლურჯი ფრინველი“. შემდეგ თამაშობდა „პიკვიკის კლუბში“ (ჩარლზ დიკენსის რომანის მიხედვით), შერიდანის „ავეიაობის სკოლაში“, შექსპირის „მეთორმეტე ლამეში“ — აი, სულ ეს იყო მისი ძირითადი რეპერტუარი ათეული წლების მანძილზე, მაგრამ ისეთი პოპულარული იყო, რომ თეატრიდან არ გაუშვიათ. ამიტომ, სრულიად არ მიმანჩია პარადოქსად, რომ მან რუსეთის სახალხო არტისტის ეს მაღალი წოდება მიიღო არა როგორც მსახიობმა, არამედ, როგორც კომენტატორმა. კარგად მახსოვს მისი თამაში თბილისის სანაპიროზე არსებულ ჩოგბურთის კორტებზე, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ წლებში გამართულ საკავშირო პირველობაზე თუ სხვა, საერთაშორისო ტურნირებზე...

აქ მცირე „დრამატულ ინტერმეცო“ მოვასმენინებ მკითხველს:

თბილისის საჩოგბურთო კორტები სანაპიროზე, სადაც ამ ელევანტური და წარმტაცი სპორტის დიდი შეჯიბრებები იმართებოდა ხოლმე: დევისის თასი, საკავშირო პირველობა, ამერიკაქასის რესპუბლიკების ტურნირები და სადაც გამოდიოდნენ (უკვე მომდევნო წლებში) დიდი სპორტსმენები — ილია ნასტასე, შამილ ტარპიშჩევი, ანდრეევი, რასაკვირველია, ამეტრეველი, თ.კაკულია და სხვები, სააკაშვილის ხელისუფლებამ უმოწყალოდ დაანგრია და იქ „სოკოებინი სასახლე“ — იუსტიციის სახლი წამოგვიჭიმა. გაზ. „რეზონანსის“ მეშვეობით ჩოგბურთის სამყარომ ორგზის მიმართა თხოვნით ხელისუფლებას, გარემოს დაცვის მინისტრს — ხაჩიძეს, არ დაენგრიათ ეს ისტორიული, თბილისელთათვის, მართლაც, საყვარელი

გარემო. ბოლოს, პრეზიდენტის სახელზე ქალბატონმა ლანა ლოლობერიძემ დაწერა მოკლე, მაგრამ ძალიან საგულისხმო წერილი, რომელსაც ერთვოდა ბოტანიკოსთა დასკვნა, რომ ამ კორტების არეალში ხარობს 180 ენდემური ჯიშის ხე, რომელთა მოჭრა კატეგორიულად დაუშვებელია, თუმცა მე ამ კორტებზე არ მითამაშია (ყოფილი ფიზიკულტურის ინსტიტუტის კორტებზე ვთამაშობ დღემდე) სიამოვნებით მოვანერე ხელი ამ მიმართვას, მაგრამ ინიციატორებს ვთხოვე, მოდით, ბოტანიკოსების ეს წერილი-დანართი ამოვიღოთ, რადგან, როგორც პრეზიდენტს სჩვევია, ხალხის ჯინაზე, ამ ხეებს მოაჭრევენებს-მეთქი. ისე აგინდათ ყველაფერი კარგი, როგორც ეს ჩემი წინასწართქმული ახდა: როგორც კი შევიდა ეს წერილი პრეზიდენტთან, იმავე დღეს ყველა ხე მოჭრეს! სად იყო მაშინ გარემოს ბლანჟიანი მინისტრი, ახლა რომ ანგლობს, თავისი ჭკუით და ველოსიპედით „კატაობს“ ქუთაისის სანახებში? რატომ არ ამოიღო ხმა ამ ქვეშაფსიამ...



მაგრამ ამაზე მოვრჩეთ ლაპარაკს. მოკლედ მე ამ კორტებზე მინახავს მაშინდელი ვარსკვლავების ნეგრებეცკის, ანდრეევის თამაში, მაგრამ ნათლად მხოლოდ ნიკოლაი ოზეროვი დამამახსოვრდა. მისი განსაკუთრებული ჰაბიტუსის გამო. ეს იყო მაღალი, ამკარად მძიმე წონის სპორტსმენი, შესამჩნევი ღიპით და ლაჟღაჟა ლოყებით. ამიტომ გაგაოცებდათ მისი მოძრაობის სისხარტე, სიმსუბუქე და ტემპი. მაისურიდან და ტრუსებიდან ღვარად მოედინებოდა ოფლი, მაინც, თითქმის ყველა ბურთს უსწრებდა და, მაღალი ტექნიკის წყალობით, მოედნის ყველაზე დაუცველ მონაკვეთში აგზავნიდა. ყველას მიმართ ძალიან კეთილგანწყობილი ჩანდა, განსაკუთრებით მონინალმდეგის მიმართ. მაშინ რას წარმოვიდგენდი თუ ასეთ სახელოვან ადამიანს გავიცნობდი. ეს მოხდა ჩემი მეგობარის კოტე მახარაძის წყალობით, რუსთაველის თეატრის მოსკოვში ერთ-ერთი გასტროლის დროს. კოტეს მოწვევით, ნ.ოზეროვმა თითქმის ყველა საგასტროლო სპექტაკლი ნახა. მაშინ კოტე ბრწყინავდა სპექტაკლებში — „ბახტრიონი“ (მთავარი გმირის, კვირიას როლში) და „ოიდიპოს მეფე“ (კრეონი). „ბახტრიონის“ შემდეგ ნ.ოზეროვი ამოვიდა სცენაზე, მიულოცა გამარჯვება კოტეს (მაშინ უკვე პოპულარულ კომენტატორს) და გამიკვირდა ისეთი რამ უთხრა: „ნუთუ მეც სახალხო არტისტი ვარ და შენც“. მაინც დაგვპატიჟა „ლურჯ ფრინველზე“ (დილის სპექტაკლი იყო, მოსწავლეთათვის). სწორი უთქვამს: — სუსტი მსახიობი აღმოჩნდა, უკვე ძალზე დამძიმებული, მაგრამ თავისებური პლასტიკურობა, მუსიკალობა და კარგი მეტყველება მაინც საცნაური იყო. კოტე და მე შევედით კულისებში და ერთ-ორი ნაძალადევი ქათინაურიც ვუთხარით.

საგანგებოდ მიინდა აღვნიშნო, რომ იგი ხაზგასმით ავლენდა სიმპათიას ქართველების, ქართული კულტურის, ჩვენი მსახიობებისა და ფეხბურთელების მიმართ. მეორე დღეს ფეხბურთის მატჩი იყო „ლუჟნიკების“ სტადიონზე. მატჩამდე კოტემ რესტორანში დაგვპატიჟა. ვიყავით: ნ.ოზეროვი, კოტე, გიორგი სალარაძე, მე და სპორტული ჟურნალისტი, თბილისის „დინამოს“ მემბრანე, საკავშირო კატეგორიის მსაჯი კალათბურთში, გარუნ აკოფოვი, ფრიად სიმპათიური თბილისელი. კარგად დავლიეთ, არც ოზეროვს შეურცხვენია თავი, მიუხედავად იმისა, რომ სალამოს მატჩი უნდა წაეყვანა. ჩვენ შორის მხოლოდ გიორგი სალარაძე ეწეოდა თამბაქოს (ამას საგანგებოდ აღვნიშნავ). მოკლედ, ოზეროვის „პობედით“ მივედით სტადიონზე. გამოცვივდნენ მილიციონერები და სტადიონის თანამშრომლები (დღეს რომ „სტიუარდებს“ უწოდებენ) და საპატიო ადგილზე გააჩერებინეს მანქანა ჩვენს მასპინძელს. ჩვენ კი „პრესის ლოჟაში“ დავსვეს. როგორც ჩანს, ყველაზე მეტად მე მომეკიდა სასმელი და გადაჭარბებული ემოციურობით, შესტიკულაციით და წამოძახილებით გამოვხატავდი ჩემს „აზრებს“. მეორე დღეს, გაზეთ „სოვეტსკი სპორტში“ დაიბეჭდა წერილი „Пора навести порядок в ложе прессы“...

დამთავრდა მატჩი, მივედით დათქმულ ადგილას და... სადაა ოზეროვის მანქანა?! მილიციის მაიორმა მოახსენა: „თქვენი „პობედის“ უკანა სავარძლები სულ დაინვა და მანქანა უსაფრთხო ადგილზე გადავიყვანეთ“. ცხადია, მაშინვე მივხვდით, რომ ეს მოხდა გიორგი სალარაძის „ძალისხმევით“. მხოლოდ მას შეეძლო სიგარეტის ჩაუქრობელი ნამწვის დაგდება სავარძელზე. აქ კი ნამდვილი არტისტული გარდასახვის ნიჭი გამოავლინა ნ. ოზეროვმა, ყველაფერი ხუმრობა-ინცილიში ჩაატარა, წყენის (რასაკვირველია, ეწყინებოდა) ნატამალიც არ იგრძნობოდა არც მისი ხმის ინტონაციამ, არც მის თვალებში. მაშინ ვუთხარი კოტეს — „არა, ძმაო, ამას კი ეკუთვნოდა სახალხო არტისტობა-მეთქი“.

პორტრეტი

ხელოვანი

გიორგი სავანელი

რეზო თავართქილაძეზე საუბარი ადვილიც არის და ძნელიც. ადვილი იმიტომ, რომ ამ ღვანლმოსილი ხელოვანის შემოქმედებითი ბიოგრაფია იმდენად ვრცელი, მრავალფეროვანი და შთამბეჭდავია, რომ აზრები და სიტყვები თვითონ მოდის. ძნელი იმიტომ, რომ საჭიროა ზუსტი შესატყვისი უპოვნო ამ განუზომელ არტისტულ პოტენციალს და უსულო ფურცელზე დაატიო მისი ხელოვნებისაგან მიღებული შთაბეჭდილება.

ბატონი რეზო სრულიად ქართული თეატრის და ჩვენი თანამედროვეობის უდიდესი არტისტი. ამას ერთხმად ადასტურებს ყველა - რეჟისორები, რომლებსაც მასთან უმუშავიათ, მათ შორის ისეთი სახელოვანნი, როგორებიც არიან ქართული თეატრის „დედა-დედოფალი“ ლილი იოსელიანი, თემურ ჩხეიძე, გიგა ლორთქიფანიძე, გოგი ქავთარაძე, დავით კობახიძე თუ ან განსვენებული შალვა განერელია, ნანა ხატისკაცი და სხვები; მისი კოლეგა-პარტნიორები სოფიკო ჭიაურელითა და ნოდარ მგალობ-

ლიშვილით დანყებული დებიუტანტი მსახიობებით დამთავრებული და უბრალო მაყურებელი, რომელსაც ერთხელ მაინც უნახავს სცენაზე რეზო თავართქილაძის მომნუსხველი თამაში, უგრძვნია მისი მართალი სიტყვის ძალა და ემოციურობის ხიბლი. რეზო თავართქილაძე უკვე 60 წელია სცენაზე დგას. 1953 წელს, მოზარ მაყურებელთა თეატრიდან აიღო სტარტი მისმა მგზნებარე აქტიოროულმა ნიჭმა. დროთა განმავლობაში იგი კიდევ უფრო იხვეწებოდა, გამოცდილება ემატებოდა, სამსახიობო ხელოვნების საიდუმლოებებს ხსნიდა, გზაზე ბარიერებიც ხვდებოდა, თეატრისადმი ფანატიკური ერთგულების მეოხებით სირთულეებს გადალახავდა და კვლავ წინ-წინ მიიწევდა, პროფესიონალიზმის შარავანდედით იმოსებოდა და სასცენო მოღვაწეობის 60 წლისთავეზე ვარსკვლავად გამოანათა ქართული თეატრის ცის თაღზე. ამ ხნის განმავლობაში მან საქართველოს არაერთი წამყვანი თეატრის სცენაზე ითამაშა და თავისი სიტყვა თქვა - მოზარდ მაყურებელთა თეატრის, კ. გამსახურდიას სახ. სოხუმის სახელმწიფო თეატრის, სოხუმის ახალგაზრდული თეატრის, კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის, ა. ხორავას სახ. მსახიობთა სახლის, სამეფო უბნის თეატრის, ვაკის თეატრალური სარდაფის და მ. თუმანიშვილის სახ. კინომსახიობთა თეატრების ისტორიაში. რეზო თავართქილაძის სახელი ამ დროის განმავლობაში ჯილდოებით იხუნძლებოდა, წლების განმავლობაში იგი გახდა: საქართველოს დამ-



სახურებელი არტისტი, საქართველოს და ყოფილი საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, საქართველოს და ყოფილი საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, ღირსების ორდენის კავალერი. შვიდჯერ მიენიჭა პრემია, როგორც წლის საუკეთესო მსახიობ მამაკაცს, კ. მარჯანიშვილის პრემიის ლაურეატი, ქართული თეატრის ამადარის ნოდება, „დურუჯი 2011“- მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის და ბოლოს... მშობლიური ნ. დუმბაძის სახ. მოზარდ მაყურებელთა თეატრის წინ, მადლიერების ნიშნად, სულ ცოტა ხნის წინ მისი სახელობის ვარსკვლავი გაიხსნა!

ვინც ბატონ რეზოს იცნობს, დამეთანხმება, ვინც — არა ნუ გეგონებათ, რომ იგი ამ ყველაფრის შესახებ როდისმე თავად საუბრობს. ის საოცრად თავმდაბალი და მოკრძალებულია... პატარა ბავშვივით იმბუშნება, როცა მის ღირსებებზე საუბრობენ. „მე ჩემს საყვარელ საქმეს ვაკეთებ, რად უნდა ამას ყვირილი... იმან იყვიროს, ვისაც ეს არ შეუძლია“ - ეს მისი დევიზი და ცხოვრებისეული კრედაა, რომელსაც არასოდეს ღალატობს. ის ჩრდილში დგომას არჩევს, ასე უფრო კომფორტულია მისთვის საქმის კეთება, რა თქმა უნდა, შინაგან, სულიერ კომფორტს ვგულისხმობ. ეს კი საშუალებას აძლევს, ამ გავუმბეჭდილი მატერიალიზმისა და დაუნდობელი თვითგამორჩენის სოციალური ყოფისას, სუფთად, სათუთად შემოინახოს საკუთარი სულის არტახები, არ „დააბინძუროს“ ის, რადგან სწორედ მისი ჰუმანური, მაღალ-მორალური შინაგანი სამყარო არის მისი საშურველი სცენური სახეების შექმნის სანინდარი. თუმცა, ნურავინ იფიქრებს, რომ იგი საზოგადოებრივად აქტიური არ არის ან გულგრილია მიმდინარე სოციალური პროცესების მიმართ. პირიქით... მისი ღირსებაც ეს არის, რომ მას აქვს საკუთარი მყარი პოზიცია, ის ყოველთვის აქტიურად ეხმარება ყველა საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ პროცესს, ამ დროს მას არასდროს ღალატობს ალლო და ჭეშმარიტების ფილტრში გატარებულ თავის სათქმელს ხმამაღლა ამბობს... ოღონდ მას ამისათვის არ სჭირდება მიკროფონი, ბრწყინვალა ჟურნალებში დაბეჭდილი ინტერვიუები, სატელევიზიო ანგაჟირებული გამოსვლები, ტრიბუნა... მისი ტრიბუნა სცენაა და სწორედ სცენიდან ქადაგებს „სანუკვარ იდეებს“, ილაშქრებს უღირსობის, ავკაცობის წინააღმდეგ და ხოტბას ასხამს „სიკეთის გზას“. უყურებ ამ ჭარმაგ კაცს და ხვდები, რომ მასში გაჟღერებულია თეატრის დიდი რეფორმატორის კონსტანტინე სტანისლავსკის, მოდი ასე ვთქვათ... შეგონება - „მსახიობის აღზრდა ორი მიმართულებით უნდა მიმდინარეობდეს: თეატრალური და საზოგადოებრივი“. ბატონ რეზოს პედაგოგებშიც გაუმართლა. მიხეილ თუმანიშვილმა და ლილი იოსელიანმა რუდუნებით შთაუწერეს დიდი რეფორმატორის ნააზრების უალტერნა-

ტივობა და ბატონი რეზოსთვისაც იგი კომპასად, ერთგვარ ორიენტირად იქცა შემოქმედების გზაზე. მაგრამ დღეს ეს მდგომარეობა მისთვის, მხოლოდ პროფესიული უნარი კი აღარ არის, არამედ ხასიათის ნაწილი. ასე რომ, ის მტკიცე მოქალაქეობრივი პოზიციის მქონე მსახიობია, რაც, სამწუხაროდ, ძალიან იშვიათია.

მისი შემოქმედებითი უნარები კი მრავალ თვისებას აერთიანებს - თავდადებული მუშაობა, საქმისადმი ერთგულება, ნონკომფორმიზმი, პროფესიული მიდგომა, ღრმა ფსიქოლოგიზმი, გამომსახველი საშუალებების მრავალფეროვნება, გარდასახვის საოცარი ნიჭი, სცენური სიმართლე და ორგანულობა ყველა ჟანრში, უზადო მეტყველება, წარმოდგენელი პლასტიკურობა (ახლა, 84 წლის ასაკშიც!) ... სწორედ ამ უნარებმა განაპირობა, რომ მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია უხვი და მრავალმხრივია. ასამდე რადიოსპექტაკლი, 20- მდე მხატვრული ფილმი საქართველოში და მის საზღვრებს გარეთ, 2000-მდე გახმოვანებული პერსონაჟი და 150 როლი სხვადასხვა თეატრის სცენაზე. მისი ნიჭი იმორჩილებს ყველა ჟანრს და მიმდინარეობას, ეს იქნება ფსიქოლოგიური დრამა თუ მსუბუქი კომედია ან ფარსი, კომედია დელ'არტეს თუ ინტელექტუალური თეატრის სტილისტიკა (ესთეტიკა). ამიტომ ბატონი რეზოსთვის უცხოა, რომელიმე ამპლუის ჩარჩოში მოქცევა. შედეგად კი, მისი რეპერტუარი მუდამ მრავალფეროვანი და განსხვავებულია, რომელი ერთი გინდათ რომ დავასახელოთ - ვარსკვლავთბიჭუნა (ო. უაილდი „ვარსკვლავთბიჭუნა“) თუ ანგარებიანი მილოვზაროვი (ა. ოსტროვსკი „უდანაშაულო დამნაშავენი“), გულჩათხრობილი დრამატული ბედის მქონე ივანოვი (ა. ჩეხოვი „ივანოვი“) თუ გარყვნილი ჩინოვნიკი ხლოპოვი (ნ. გოგოლი „რევიზორი“), გაიძვერა მრჩეველი (ე. შვარცი „თოვლის დედოფალი“) თუ კეთილი ჯუჯა (ლ. უსტინოვი „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“), პატივმოყვარე და ბრწყინვალე მალვოლი (უ. შექსპირი „მეთორმეტე ღამე“) თუ შერისხული მეცნიერი გალილეი (ი.პერსონოვი „გალილეო გალილეი“), ყაჩაღი გადალენდია (ლ. ქიჩელი „ტარიელ გოლუა“) თუ ცბიერი მგელი (ე. შვარცი „წითელქუდა“), რომანტიკული გმირი დონ სეზარი (ფ. დიუმანუა „დონ სეზარ დე ბაზანი“) თუ ოინბაზი სკაპენი (ჟ. ბ. მოლიერი „სკაპენის ოინები“), ფაშისტებს გადარჩენილი შვილებმოკლული მამა (ა. ჰაკეტი „ანა ფრანკის დღიური“) თუ მედგარი სამხედრო კაპიტანი (ბ. ბრეჰტი „სიმონა მაშარის სიზმრები“), მაკვარანცხი და გამჭრიახი ტრუფალდინო (კ. გოლდონი „ორი ბატონის მსახური“) თუ განონასწორებული ვიქტორი (დ. კლდიაშვილი „ირინეს ბედნიერება“), ობივატელი მოშე (ნ. დუმბაძე „კუკარაჩა“) თუ მრავალჭირ-ვარამ გამოვლილი ნოე (ი. სამსონაძე „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“), ჩინში მომწყვედული

ვაჭარი მანასე (კ. გუცკოვი „ურიელ აკოსტა“) თუ განამებული აზნაური დარისპანი (დ. კლდიაშვილი „დარისპანის გასაჭირი“), კეთილშობილი მეოჯახე რიკარდო (ე. დე ფილიპო „ნეაპოლი მილიონერთა ქალაქი“) თუ ცივისსხლიანი მენარმე კრუპი (ი. მისიმა „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“)... დიახ, ეს არასრული ჩამონათვალა იმ როლებსა, რომლებიც რეზო თავართქილაძემ შეასრულა და სამუდამოდ დატოვა მაყურებლის მეხსიერებაში. პირადად მე, ჩემი „უასაკობის“ გამო, სამწუხაროდ, არ მაქვს ნანახი ბატონი რეზოს მიერ განსახიერებული პერსონაჟების უმეტესობა, მაგრამ რაც ვნახე... მეხსიერებიდან არ ამომდის მისი ბრასეტი (ტ. ბრანდონი „ჩარლის დეიდა“). ეს ქარმაგი არტისტი, როგორ თამაშობს სიყვარულის „ცეცხლით“ აცუნცრუებული, ქარაფშუტა მორალისტის როლს... საოცრად კომიკურია მისი პერსონაჟი, თითქმის ბუფონადურიც, მაგრამ მასში აშკარად შემსრულებლის დამოკიდებულება - ის დასცინის ბრასეტს; ამით მაყურებელს რაციონალური განსჯისკენ მოუწოდებს და მაგალითს აძლევს მათ. დაუფერებლად მოქნილია მისი პლასტიკა, ის დარბის სცენაზე, დახტის; საშუალო ასაკის პერსონაჟის შესრულებისას, ასაკი რომ არ დაეტყოს, ამ ყველაფერს აკეთებს, როგორც „ტრიუკებს“, ოღონდ მისი მოქმედებები ცალკე ტრიუკებად არ იკითხება, რადგან სპექტაკლის ერთიან ფორმაში საოცარი სიზუსტით აქვს ჩასმული. არ მაგინყდება მისი ფირსი ჩეხოვის „ალუბლის ბალიდან“, საოცრად მოზომილი შტრიხებით შექმნილი თავშეკავებული, უთქმელი, გულჩათხრობილი, მზრუნველი, სევდიანი, უმომავლო ლაქიას სახე და ფირსის ორი ფინალი, სადაც რეჟისორი სპექტაკლში წერტილის დასმას ამ დიდ ოსტატს ანდობს. ფირსი ფინალური ტექსტის დროს სცენიდან ჩამოდის (პარტერში), პარტერში ჩამოსული თითქოს ივინყებს პერსონაჟს და როგორც მსახიობი საკუთარი ენით აგრძელებს ტექსტს და ისევ ბრუნდება სცენაზე, ჩვენს თვალწინ კვლავ ფირსია. გასაოცარია მსახიობის გამომსახველობის ზომიერება, მაგრამ კიდევ უფრო მეტად ზემოქმედებს ის, რომ მსახიობი ამ ერთი წუთის განმავლობაში შესრულების მანერის საშუალებით სამი მოქმედების განმავლობაში მიმდინარე

ფსიქოლოგიურ დრამას კონცეპტუალურ დრამად გარდაქმნის და რეჟისორული ჩანაფიქრისათუ სათქმელის ღერძად და პროტაგონისტად გვევლინება. ხოლო ის, რაც საკუთარი თვალთ ვნახე მუშაობის პროცესში, როცა ჩემს სპექტაკლში „სულთა სამჭედლო ანუ სისხლი სისხლის წილ“ (ლ. თაბუკაშვილის „ათვინიერებენ მიმინოს“ მიხედვით) თამაშობდა... როგორი სკრუპულოზურობით, დაკვირვებით და დინჯად მიჰყვებოდა პროცესს, თითქოს რაღაცას ზვერაგსო, აგროვებდა პერსონაჟისათვის საჭირო დეტალებსა და ნიუანსებს და ერთ დღესაც მთელი ძალით გადმოაფრქვია ნაფოფინარი და გამონრთობილი ხასიათი ცხოვრების ძაფდაკარგული იონასი. მან იონა ზოგადკაცობრიული ტრაგედიის მასშტაბამდე აიყვანა და მასში მოჩანდა ხევისთავის აჩრდილი, გ. რჩეულიშვილის „ალავერდობის“ ექო და თავად ბარათაშვილისეული სევდა და ვარამი.

დიდი, დიდია ბატონი რეზო! აფიშაზე მისი სახელის გამოჩენა ავტომატურად ასოცირდება მაღალ ხარისხთან და საინტერესო აქტიორულ სახესთან. ბოლოს კი, ერთ შემთხვევას გავიხსენებ... ერთხელ ნინასაპრემიერო მზადებისას, ერთ-ერთმა მსახიობმა ბატონ რეზოს აბსოლუტურად გულწრფელად უთხრა კომპლიმენტი - „ბატონო რეზო, თქვენ ბრენდი ხართ!..“; ბატონმა რეზომ კი, ჩვეული იუმორით უპასუხა - „რატომ ვარ კაცო „ბრენდი“, რეზო ვარ თავართქილაძე...“ (თან, ქართული ენის ქომაგი, საშინლად ვერ იტანს დროთა ნამხედურობით დამკვიდრებულ ბარბარიზმებს). ამ საუბარს ყური მოვკარი და გამელიმა. შემდეგ კვლავ გამახსენდა, დავფიქრდი და... დიახ, მართლა ასეა... მისთვის ყველანაირი საქებარი ეპითეტი მცირე და უსუსურია, რადგან ეს სახელი - რევაზ თავართქილაძე ისედაც ყველაფერ საუკეთესოს იტევს (ყველაფრის მთქმელია).

ბატონო რეზო, ქედს ვიხრი თქვენი დამსახურებისა და ღვაწლის წინაშე. ძალიან მიყვარხართ და ამაყი ვარ, რომ მომეცა შესაძლებლობა მემუშავა თქვენთან ერთად და ვმდგარიყავი სცენაზე, როგორც თქვენი პარტნიორი. მიმაჩნია, რომ მსახიობობა პროფესიაა, არტისტობა - მოწოდება! თქვენ, ნამდვილად არტისტი ხართ! იხარეთ!!!

ინფორმაციის დაზუსტება:

სტატიაში „მსოფლიოს ხალხები – ერთად“ (2013 წ. №1) წარწერა ფოტოზე ცისანა ტატიშვილის ნაცვლად უნდა ეწეროს მანანა ევაძე, ხოლო ტექსტში ნაცვლად „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარ ღირიუორად მისი მუშაობისა“, უნდა ეწეროს „ქუთაისის ოპერის თეატრში...“

მოგონება

„ეპიკუდა და კოვებდა“

ანუ ამბავი

ერთი თეატრის შექმნისა

სანდრო მრავლიშვილი

არ ვიცი, ოქმის მშრალი, თავშეკავებული სიტყვებისა და შეფასებების მიღმა იკითხება თუ არა ის განწყობა, რაც მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისურის კათედრის ამ სხდომაზე სუფევდა. მე სხვანაირი სხდომებიც მახსოვს, გამანადგურებელი შეფასებებითა და დაუნდობელი კრიტიკით, განსაკუთრებით ახალგაზრდა პედაგოგების ნამუშევრების განხილვისას. აქ კი. . . ფაქტიურად, ერთი შენიშვნა გამოითქვა — პირველი ნოველის შემოკლების თაობაზე. დანარჩენი? თავშეკავებული, მაგრამ აშკარად დადებითი აღიარება სპექტაკლისა, და მისი მთავარი ღირსების — პირობით გარემოში, სრულიად უჩვეულო, აშკარად შეთხზულ, ხშირად აბსურდულ ლოგიკას დამორჩილებულ დრამატურგიულ ქარგაში, მსახიობების (სტუდენტების!) სცენური მოქმედება ორგანულობის ყველა კანონის დაცვით.

პირობითისა და ილუზორულის დაპირისპირება თან სდევს თეატრის თითქმის მთელ მრავალსაუკუნოვან ისტორიას. პირობითი ხერხების ახალი დაპირისპირება ილუზორულ, ფსევდორეალისტურ, ბუტაფორულად ტყუილ „ჰეროიკულ“ სტილთან აქტიურად ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრიდან და სამოციანი წლების დასაწყისიდან დაიწყო. ეს დაპირისპირება განსაკუთრებულად ახალგაზრდა რეჟისორებსა და სტუდენტ-რეჟისორებს „ახარებდა“. ჩემი პედაგოგი, გიორგი ტოვსტონოგოვი, მკაცრად გვაფრთხილებდა: „სცენაზე ყველაფერი შეიძლება იყოს პირო-

ბითი, გარდა მოქმედი მსახიობისა“. ჩემი აზრით, გენიალური ფორმულა!

შემიძლია თამამად ვთქვა, რომ შემდეგ, უკვე თეატრში, სწორედ ეს ფორმულა — „პირობითი გარემოში უპირობოდ მოქმედი მსახიობი“ — დაედო საფუძვლად ჩვენს შემოქმედებით ძიებას.

ინსტიტუტის გარდა „ვენახი“ რამდენჯერმე ვითამაშეთ მარჯანიშვილის თეატრში და „კომუნალურ მუშაკთა კულტურის სახლში“ (სადაც დღეს „სამეფო უბნის თეატრია“) არც მე და არც მთელ ჯგუფს არ გვტოვებდა ქვეცნობიერი შეგრძნება, რომ „ვენახი“ ჩვეულებრივი, რიგითი საკურსო სპექტაკლი არ არის, რომ ამ სპექტაკლზე მუშაობამ ჩვენში რაღაც განსაკუთრებული მარცვალი ჩააგდო, რომელიც აღმოცენებისთვის მზად იყო და თითქოს თავის დროს ელოდებოდა. . .

ახლა, დროის თვალსაზრისიდან, შემიძლია ის ქვეცნობიერი შეგრძნება, ინფორმაცია, რომელიც იმ მარცვალში იყო ჩანჩქილი, ავხსნა და გავაცნობიერო.

ეს იყო: — მოქალაქეობრივი სიმართლის საქვეყნოდ გაცხადებით მოგვრილი სიხარულის განცდა, პიროვნული სამყაროს საზოგადოებრივ სამსჯავროზე გამოტანის იმ შესაძლებლობის აღმოჩენა, რაც თეატრის ხელოვნების უმთავრესი თვისებაა და რაც ნიჭით (თუნდაც მცირედით) მომადლებულ მსახიობს „საჯარო მარტოობის“ შეგრძნებით ალაფრთოვანებს.

— ხელოვნებაში საკუთარი ადგილის დამკვიდრებისა და თვითგამოხატვის მაქსიმალისტური, ახალგაზრდული ჟინი. . .

— თანამოაზრეობით, კოლექტიური შემოქმედებით „აფეთქებული“ კოლექტიური ფსიქოლოგია, სწრაფვა ერთობისკენ. . .

— სურვილი წარმატებით მონიჭებული სიხარულის გახანგრძლივებისა. . .

— შეგრძნება მნიშვნელოვან მოვლენასთან აუცილებელი თანაზიარობისა.

ასეთი იყო თეატრის მომავალ ფუძემდებელთა ემოციური განწყობა „ვენახის“ პრემიერისა და სპექტაკლის ფართო მაყურებლისთვის ჩვენების შემდეგ.

„ვენახის“ წარმატებამ იმის, რაც ჩემში ქვეცნობიერად „ბორგავდა“, გაცნობიერება მოითხოვა და ბუნდოვანმა „ზმანებამ“ თანდათან სიტყვებსა, წინადადებებსა და ცნებებში იწყო ჩამოყალიბება.

იმ დროისთვის სამ „აკადემიასთან“ ვიყავი თანაზიარი: რუსთაველის თეატრი, სოხუმის თეატრი, მარჯანიშვილის თეატრი. . . გავ-

იდა ათი წელი ინსტიტუტის დამთავრებიდან.

სოხუმის თეატრში წარმატებული სამი წლის შემდეგ ჩემთვის შვიდმა უსახურმა წელმა განვლო მარჯანიშვილის თეატრში. ამ უსახურობის მიზეზები სუბიექტურიც იყო და ობიექტურიც. ეს წლები როგორც თეატრის, ისე ჩემს შემოქმედებით ცხოვრებაში რთულად წარიმართა. თეატრის დასის ორად გახლეჩისა და დიდი შემოქმედებითი პოტენციალის მსახიობების რუსთავის თეატრში წასვლის შემდეგ. თეატრი ვერ იქნა, და ვერ დადგა ფეხზე. ორჯერ შეიცვალა სამხატვრო ხელმძღვანელი (ლ. მირცხულავა, დ. ალექსიძე). ერთი-ორი მეტნაკლებად წარმატებული სპექტაკლიც დაიდგა. მაგრამ თეატრმა თავისი სახე მაინც ვერ იპოვა.

ასევე წარიმართა ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრებაც. სხვა თეატრზე ვოცნებობდი. რეალურად კი სულ სხვა სინამდვილესთან მქონდა საქმე.

ერთი სიტყვით, შემოქმედებითი კონტაქტი არ შედგა. სხვა საქმეა — ადამიანური ურთიერთობები. უზომოდ მაღლობელი ვარ მარჯანიშვილის თეატრის მთელი იმდროინდელი კოლექტივისა. საოცრად თბილი, მეგობრული ურთიერთობა ჩამომიყალიბდა, როგორც შემოქმედებით, ასევე ტექნიკურ და ადმინისტრაციულ პერსონალთან. უამრავი რამ მასწავლეს, უამრავი რამ დამანახეს, უზომო სითბო მაგრძნობინეს. . . მაგრამ ადამიანური ურთიერთობა ვერ ანაზღაურებს შემოქმედებით უკმარისობას. ჩემი ადამიანური კონტაქტი თეატრის კოლექტივთან შედგა. შემოქმედებითი — არა. . . ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ 7 „აკადემიური“ წლის შემდეგ აუცილებელია შემოქმედებითი ცხოვრების შეცვლა. აკადემიზმის დახუთული ატმოსფეროდან სუფთა ჰაერზე გასვლა. „არ შთაასხამენ ახალ ღვინოს ძველსა ჭურჭელსა“ — ეს უძველესი სიბრძნეა და ახალი (ან განახლებული!) აზრების, იდეების, მრწამსის ძველ, ნახმარ და ობმოკიდებულ ყალიბთან, ფორმებთან შეუთავსებლობას გულისხმობს, „რათა არ განსქდეს იგი ჭურჭელი და ღვინო იგი არ დაითხიოს“.

1973 წლის გაზაფხული

იმ დროს კულტურის მინისტრი ბატონი ოთარ თაქთაქიშვილი გახლდათ, მისი პირველი მოადგილე კი — ბატონი აკაკი დვალისძე.

არ შემიძლია, რამდენიმე სიტყვა არ ვთქვა ამ ლეგენდარულ პიროვნებაზე.

ბატონი კაკო უაღრესად განათლებული,

ბული, დიდი თვალსანიერის და მასშტაბური აზროვნების, მშობლიურ კულტურასა და ლიტერატურაში შეყვარებული და გათვითცნობიერებული მოღვაწე იყო. რეჟისორის პროფესია და ამ პროფესიაში წარმატებული მომავლის პერსპექტივა მან „ჩინოვნიკურ“ კარიერაზე გაცვალა არა პირადი გამორჩენის მიზნით, არამედ იმიტომ, რომ ტოტალურ რეჟიმში ქართულ კულტურას დარაჯად დადგომოდა, მინიმუმამდე დაეყვანა ყოველგვარი საფრთხე და ემრავლებინა ეროვნული ფასეულობები. ასეთი პოზიცია მოქნილ და ამავე დროს, პრინციპულ ტაქტიკაში ჰპოვებდა რეალიზაციას და ბატონ კაკოს ეს ბრწყინვალედ გამოსდიოდა. მე ვერ ჩამოვთვლი ყველა იმ დიდებულ საქმეს, რასაც ეს კაცი ედგა სათავეში, ყველა იმ მართლაც ფასეულ იდეას, რომელთა განხორციელება მხოლოდ მისი თავკაცობით თუ იყო შესაძლებელი. ჩვენ ჯერ-ჯერობით ვერ დავაფასეთ სათანადოდ ბატონი აკაკი დვალისძის ღვაწლი ქართულ კულტურაში.

მიუხედავად ასაკობრივი სხვაობისა, ბატონი კაკო ჩემი (და არა მარტო ჩემი) უახლოესი მეგობარი, მრჩეველი და დამრიგებელი იყო. „მძიმე ფიქრებით“ დატვირთული სწორედ მასთან მივდი. მან სრულად გაიზიარა ჩემი განწყობა და შემოქმედებითი უკმარისობის განცდა. ერთ-ორ თვეში თავისუფლდებოდა მთავარი რეჟისორის ადგილი ბათუმის თეატრში. ბათუმი ჩემი უსაყვარლესი ქალაქია. აღარაფერს ვამბობ ზღვასა და მის იდუმალებაზე, უმაღლესი რანგის ინტელიგენციასა და კეთილგანწყობილ ბათუმლებზე, ბათუმის თეატრის შემოქმედებით ტრადიციებზე. ბატონმა კაკომ ბათუმის თეატრის მთავარი რეჟისორის ადგილი შემომთავაზა: — წადი, სრულიად დამოუკიდებლად იმუშავე, შექმენი „შენი“ რეპერტუარი, წაიყვანე ახალგაზრდა მსახიობები, ეძიე შენი ხელწერა, შეგექმნება მხატვრული თვითგამოხატვის ყველა პირობა. . . შევთანხმდით. ჩვენი საუბრის ბოლოს კაბინეტში სარეპერტუარო კოლეგიის უფროსი, ბატონი ანტონ (ტატული) ნულუკიძე შემოვიდა. შესანიშნავი მუსიკათმცოდნე, ძალზე ერუდირებული, ბატონი ტატული იმპულსური ხასიათისა იყო. შეგვათვალიერა და უცბად იკითხა:

— ბათუმს ხომ არ სთავაზობ სანდროს? ძალინ კარგი კანდიდატურაა. . .

სამივეს გაგვეცინა. ბატონ ანტონს ინტუიციამ არც ამჯერად უღალატა.

ბატონი კაკოსგან ამ ამბის მარჯანიშვი-

ლის თეატრის ხელმძღვანელობასთან გათქმის უფლება ავიღე და მარჯანიშვილის თეატრისკენ გავვშურე.

კულტურის სამინისტრო იმ დროს რუსთაველის გამზირზე იყო განთავსებული, (შემდეგ ეს ფართობი თეატრალურ ინსტიტუტს დაემატა). სამინისტროდან გამოსულს ოთარ ცერაძე შემეფეთა, ერთ-ერთი „ვენახის“ რეჟისორთაგან. (ისევ ფატალური დამთხვევა!) წამით შევჩერდი. არ ვიცი, რა შემატყო, მაგრამ ანაზღად მკითხა:

— სად მიდიხართ, ბატონო სანდრო? დღეს ხომ შეხვედრათ გაქვთ ჯგუფთან. . .

— ბათუმში, ოთარ. . . მთავარ რეჟისორად — ვუპასუხე და გზა გავაგრძელე.

გავიარე რუსთაველის გამზირი და ელბაქიდის დაღმართი. ხიფსი ვადავალ, თეატრში მივალ და. . . მძიმე ტვირთს მოვიხსნი: გადანყვებილების მიღებაა ძნელი, თორემ მერე არა გიშავს-რა. მარჯანიშვილის (გალაკტიონის) ხიფსი ზურგს უკან აჩქარებული ნაბიჯები მომესმა. მოვიხედე „რეჟისორი“ კანდიდ გურგენიძე და „მსახიობი“ თემურ ბიჭიაშვილი ფეხდაფეხ მომდევნდნენ. ჯგუფმა გამოაგზავნა „დელეგატები“. . . ოთარ ცერაძეს მიუტანია ამბავი — ბატონი სანდრო გვტოვებს და ბათუმში მიდისო. ფიქრებში გართული, ნელი ნაბიჯით მივდიოდი და ადვილად დამეჩინე. შევჩერდი. საუბარი თემურმა დაიწყო.

— ჩვენ რას გვიშვებთ, ბატონო სანდრო. . . სიტყვა ხომ მოგვეცით?

— ჯგუფმა გამოგვაგზავნა. აკი გვითხარით, თეატრი შევქმნათო — დაუმატა კანდიდმა.

მღელვარე ზღვასთან მდგარმა, ტალღებთან ჭიდილის სურვილით შეპყრობილმა, თუ დიდხანს იფიქრე — შევიდე თუ არა, ველარ შეხვალ, და თუ მაინც შეხვედი, ზღვა უსათუოდ დაგამარცხებს. თუკი საკუთარ შესაძლებლობაში დარწმუნებული ხარ, ასეთი გადანყვებილება უცბათ უნდა მიიღო.

— კარგი, ვცადოთ, წამომყევით. . .

— სად?

— კომკავშირის ცენტრალურ კომიტეტში. ვუპასუხე, შემოვტრიალდი და სამივე ერთად ისევ ელბაქიდის დაღმართს ავუყევით.

იმ დროს, საბჭოთა სინამდვილეში, ყველა ახალგაზრდული საქმის განმკარგავი კომკავშირი გახლდათ. ადრე ვთქვი, რომ „ნიჭიერ ახალგაზრდა შემოქმედებით მუშაკად“ მიჩნეულს, ახლო ურთიერთობა მქონდა კომკავშირულ და პარტიულ „ხელმძღვანელ მუშაკებთან“, ყველა ახალგაზრდული თავყრი-

ლობისა და შეკრების ამოჩემებული მონაწილე გახლდით და ხშირად კონცერტებისა და ამა თუ იმ ღონისძიების „მხატვრული“, სანახაობრივი მხარის ხელმძღვანელობაც მევალეობოდა.

საქართველოს კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტი მაჩაბლის ქუჩაზე იყო განთავსებული, იმ შენობაში, სადაც ახლა ოლიმპიური კომიტეტია. უნდა გაგვევლო ელბაქიდის დაღმართი, რუსთაველის გამზირი, ლენინის მოედანი, კიროვისა და მაჩაბლის ქუჩები. . . მდუმარედ მივდიოდით. გონებაში ვალაგებდი სამოქმედო გეგმას. თემური და კანდიდი ჩუმად იყვნენ, ეტყობა მიხვდნენ, რომ დაძაბულად ვფიქრობ და ხელს არ მიშლიდნენ. გეგმა კი ასეთნაირად დავალაგე: ჯგუფი IV კურსზე გადავიდა. უნდა განხორციელდეს ორი სპექტაკლი: წინასადიპლომო და სადიპლომო. ამგვარად, მინიმალური სადადგმო ხარჯები გარანტირებულია. აუცილებელია იურიდიული სტატუსი. სოციალისტურ სისტემაში კერძო თეატრის არსებობა გამორიცხებულია. ახალგაზრდებისთვის დამოუკიდებელი თეატრალური ერთეულის შექმნა კი იმდენად ეფემერულ ზმანებად მიაჩნდა ყველას, „ზემოთაც“ და „ქვემოთაც“, რომ არც არავის უცდია. ესე იგი, აუცილებელია, „მიბმა“ რომელიმე არსებულ შემოქმედებით ორგანიზაციასთან. თეატრებთან არ გამოვა. ვერც დამოუკიდებელი იქნები და არსებულ კოლექტივში უცხო სხეულად, ეჭვებისა და უნდობლობის ატმოსფეროში აღმოჩნდები.

ფილარმონია! სახელმწიფო ფილარმონია. . . რომელსაც აქვს უფლება „სალაპარაკო ჟანრის“ ჯგუფი, ეგრეთ ნოდებული „ბრიგადა“ შექმნას, კონცერტები, (სპექტაკლები!) გამართოს, ბილეთები გაყიდოს, ხელფასები დაარიგოს, ბულალტერია აწარმოოს და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ. . . ფილარმონია კულტურის სამინისტროს ექვემდებარება. კულტურის სამინისტრო მთელს კულტურას აფინანსებს და ამარაგებს. თუ ფილარმონიას შევეკედლებით, კულტურის სამინისტროს სისტემაში აღმოვჩნდებით. სამინისტრო — ფილარმონია — ახალგაზრდული თეატრი-სტუდია („სალაპარაკო ჟანრი“)

ოფიციალური პატრონაჟი კომკავშირის ცენტრალურმა კომიტეტმა უნდა იკისროს, მისი სახელითა და ეგიდით უნდა იწარმოოს „საბჭოთა“ და „პარტიულ“ ორგანიზაციებთან მიმონერა და ურთიერთობა ათას ორგანიზაციულ საკითხზე.

შენობა!

შენობა, სივრცე, სადაც სპექტაკლები უნდა გაიმართოს, უპირველეს ყოვლისა, მაყურებელთან განსხვავებულ ურთიერთობას, განსაკუთრებულ „თამაშის წესებს“ განაპირობებს და უნდა შეესაბამებოდეს მხატვრულ კრედოს.

რამდენიმე წლით ადრე, სოხუმის თეატრში წარმატებული სპექტაკლებისთვის, საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ სპეციალიზირებული ტურისტული საგზურით დამაჯილდოვა პოლონეთსა და ავსტრიაში სამოგზაუროდ, ამ ქვეყნების თეატრალური ცხოვრების გაცნობის მიზნით. ვენაში ახალგაზრდული სპექტაკლი ვნახე. . . სარდაფში. ახალგაზრდა მსახიობები დიდი გატაცებით და ორგანული მოქმედების ყველა კანონის დაცვით თამაშობდნენ თანამედროვე პიესას. ეს შთაბეჭდილება დიდხანს გამყვა. თვალნათელ მაგალითს ვეზიარე: თეატრალური ქმედება, შესაძლოა წარმატებულად გაიმართოს არატრადიციულ (რენესანსულ, „ნალისებურ“) თეატრალურ ნაგებობაში.

მაშინ, კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტისკენ მიმავალ გზაზე, გამახსენდა ის სპექტაკლი და ვიფიქრე — ერთი სარდაფი როგორ არ გამოიძებნება თბილისში-მეთქი. რატომ სარდაფი? I — იმიტომ, რომ შენობის პრობლემა არ „ჩაძირავს“ იდეას, II — თავისუფალი თეატრალური შენობები ქალაქში, პრაქტიკულად იმ დროს არ იყო, III — თავისუფალი სივრცე გაგვათავისუფლებს ტრადიციისთან წამგებნიანი შედარებების მარნუხებისგან, IV — გასვლა „სცენა-კოლოფიდან“ იმ დროისთვის თავისთავად შეიცავდა აკადემიზმის მიმართ პროტესტის გარკვეულ მუხტს. . .

კომკავშირის ცენტრალურ კომიტეტში შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან მუშაობა მდივანს — ნუგზარ ფოფხაძეს ევალებოდა. პირველი მდივნის თანამდებობაზე რამდენიმე ხნით ადრე როინ მეტრეველი ჯუმბერ პატიამვილმა შეცვალა. საქართველოს კომკავშირსა და შემოქმედებით ახალგაზრდობას შორის 50-იანი წლებიდან ახლო, მე ვიტყვოდი, მეგობრული ურთიერთობა ჩამოყალიბდა. მოვიდა ახალი თაობა. მომავალმა მწერლებმა, მხატვრებმა, მუსიკოსებმა და მათმა თანატოლმა კომკავშირულმა მუშაკებმა (პარტიული კარიერის პერსპექტივით) ერთად განვლეს ომის მძიმე წლები. ერთად სწავლობდნენ, ერთ მერხზე ისხდნენ, ქუჩასა თუ სკოლაში ერთად დადიოდნენ, ერთად განიცადეს რეპრესიების მძიმე შედეგები და მშობლიური ლიტერატურაცა და ხელოვნებაც თანაზი-

არდ უყვარდათ. ერთხელ, მაშინ ახალგაზრდა რეზო ამაშუკელმა, მასთან შედარებით ახალგაზრდებს, გვითხრა: მეტი რა გინდათ, საქართველოს კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი როინ მეტრეველი დისერტაციას ისტორიულ მეცნიერებაში თამარ მეფის მოღვაწეობაზე იცავსო. ნუგზარ ფოფხაძეს ბაკურიანის სემინარებზე დაფუძნებული. მაშინაც, და შემდეგაც, „პასუხსაგებ პარტიულ თანამდებობაზე“ თუ ტელევიზიისა და რადიოს (ამ უმნიშვნელოვანესი იდეოლოგიური დანესებულების)—ხელმძღვანელის თანამდებობაზე მუშაობის დროს, მას განასხვავებდა მკვეთრი, პრინციპული და ოფიციალურ იდეოლოგიასთან ურთიერთობაში საოცრად მოქნილი და დიპლომატიური მუშაობის სტილი. პატრიოტულ წამოწყებას ისე „შეფუთავდა“, რომ სრულ შესატყვისობაში მოიყვანდა „იდეოლოგიასთან“. სწორედ ამ „შეფუთვამ“ მისცა დასაბამი ბევრ, ძალზე საინტერესო, იდეოლოგიასთან შინაგანად შეუსაბამო, მაგრამ ეროვნული კულტურის განვითარებისთვის აუცილებელი იდეის განხორციელებას. გასაკვირი არ არის, რომ თეატრის შექმნის იდეით შეპყრობილმა, პირველად სწორედ ნუგზარ ფოფხაძის კაბინეტის კარი შევალე. ნუგზარმა ყურადღებით მომისმინა. „მოხსენება“ რომ დაგამთავრე, სიჩუმე ჩამოწვა. კომკავშირის ცკ-ას მდივანი ღრმად იჯდა სავარძელში. ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, თითქოს მომავალი თეატრის პრემიერას ესწრებოდა. შემდეგ უცბად ადგა, „ცოტა ხანს დამიცადეო“, მითხრა და ოთახიდან გავიდა. ოთახში მარტოდ დარჩენილს ოცნება მომეძალა: ერთმანეთს ცვლიდა ხან მკაფიო, ხან ბუნდოვანი სურათები მომავალი სპექტაკლებიდან, პიესებიდან, რომელთა დადგმაზე მიოცნებია, ან მიფიქრია. . . მომავლი თეატრის მომავალ მსახიობთა სახეები, მიზანსცენები, რეჟისორული „გაფრენები“, მაყურებელთა განცვიფრებული თვალები, კრიტიკოსთა დამცინავი ღიმილი და კოლეგების აღშფოთების გამომხატველი შორისდებულები... უნებლიედ ფინალური კადრები გამახსენდა ფედერიკო ფელინის ფილმიდან „8 1/2“: „ილაპარაკეთ, ყველამ ერთად!“ . . .

ნუგზარი კაბინეტში კმაყოფილი დაბრუნდა.

მივხვდი: პირველ მდივანთან, ჯუმბერ პატიამვილთან „საკითხი შეთანხმებულია“.

— რითი დავინწყოთ? - პირდაპირ მომახალა.

— ავამოქმედოთ სქემა: კულტურის

სამინისტრო — ფილარმონია — თეატრი-სტუდია.

— მითხარი, რა გავაკეთო?

— დაურეკე კულტურის მინისტრს ან მოადგილეს, ბატონ კაკო დვალისვილს, უთხარი, რომ განზრახული გაქვთ ახალგაზრდული თეატრის შექმნა, ჯერჯერობით ფილარმონიასთან და ამ მიზნით ბრძანებით გადამიყვანონ მარჯანიშვილის თეატრიდან ფილარმონიის რეჟისორად. ამასთან საქმის კურსში ჩააყენონ ფილარმონიის დირექტორი, ბატონი გუგული ყიფიანი. შენობის საკითხს შემდეგ ეტაპზე გადავწყვეტ.

ნუგზარს საქმის გადადება არ უყვარდა. უმალ აკრიფა „მთავრობის ტელეფონზე“ კაკო დვალისვილის ნომერი. მოკლედ მოახსენა იდეის შესახებ. ეტყობა, ბატონმა კაკომ იკითხა, ვინ ჩაუდგებოდა ამ საქმეს სათავეში?

— სანდრო მრეკლიშვილი. . . ბათუმში? სანდრო ეხლა ჩემთან არის და თანახმაა. . . კარგით, თხუთმეტ წუთში თქვენთან იქნება.

ყურმილი დაკიდა და მითხრა:

— ახლავე წადი ბატონ კაკოსთან. თუ შეთანხმდებით, ხვალ დილისთვის წერილის პროექტი მომიტანე. მოკლედ ჩამოაყალიბე იდეა. ოფიციალურად უნდა ჩავაყენოთ საქმის კურსში თეატრალური საზოგადოება, თეატრალური ინსტიტუტი და კულტურის სამინისტრო. . .

— ბატონ კაკოსთან შევთანხმდებით, მაგრამ ვშიშობ, დროზე ადრე არ გავთქვავთ იდეა. ხელი არ შეგვიშალონ. . .

— ნუ გეშინია, ეს უკვე მარტო შენი იდეა აღარ არის. ის უკვე კომკავშირის ცენტრალურ კომიტეტს ეკუთვნის. . . იცოდე, მხარს მალალი ინსტანციაც გვიჭერს. თამამად, ეჭვის გარეშე იმოქმედე. . . მივხვდი და. . . ენერჯის მოზღვავება ვიგრძენი. „ეძებდე და ჰპოვებდე, ირეკდე და განგელოს, თხოულობდე და მოგეცეს!“ ნაპოლეონის სიტყვებიც გამახსენდა, — (ნაპოლეონის „მემუარები“ შეზღუდული ტირაჟით დაიბეჭდა „Воениздат“-ის გამომცემლობაში, ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობას წარმოადგენდა და რამდენიმე წლის წინ მოსკოვის ერთ-ერთ ბუკინისტთან 30 კაპიკად შევიძინე — ესეც ეპოქის პარადოქსი) — „მე ძლ-

ეერი ვარ არა საერთოდ, არამედ ზუსტ დროსა და ზუსტ ადგილზე“.

წუთუ ბედმა „ზუსტ ადგილას ზუსტ დროს“ მიმაგდო? დრო კი ნამდვილად იცვლებოდა. საქართველოს სოციალისტური რესპუბლიკის ხელმძღვანელობის კურსი იცვლებოდა. ვასილ მჟავანაძის ეპოქა ედუარდ შევარდნაძის ეპოქით შეიცვალა. არც ერთი ეპოქა არ არის ერთმნიშვნელოვნად „ცუდი“ ან „კარგი“. ზედაპირული შეფასებები პოპულისტებისთვის მიმინდვია. ისტორია, საბოლოოდ, პროცესებს ობიექტურად განსჯის, საღებავში ლახუსტაკს გუნდას დააცილებს და საკადრისი ფერით შეღებავს მოვლენებსა და პიროვნებებს. ერთი რამ კი უდავოა: შევარდნაძის მოსვლით ზოგადი პარტიული კურსი თითქოს გამკაცრდა, მაგრამ საბჭოთა საქართველოს კულტურაში ახალი დინება დაიწყო, შედარებით თავისუფალი, სიმართლის უფრო გაბედულად მთქმელი, გარკვეულად „დისიდენტურიც“ კი.

ნუგზარ ფოფხაძემ საკითხი კომკავშირის ცკ-ს პირველ მდივანთან, ჯუმბერ პატიაშვილთან შეათანხმა, ჯუმბერ პატიაშვილი პარტიის ცკ-ს პირველ მდივანს - ედუარდ შევარდნაძეს დაეკითხა. სხვანაირად არ შეიძლებოდა, საქმე ხომ თეატრს ეხებოდა, თანაც ახალგაზრდულ თეატრს! და ვიდრე მე ნუგზარ ფოფხაძის კაბინეტში ვოცნებობდი, ოცნება ახდენის გზას იკვალავდა.

ისევ ბატონი აკაკი დვალისვილის კაბინეტი, რომელიც სულ ერთი საათის წინ დავტოვე.

ბატონი კაკო ღიმილით შემხვდა.

— ძნელ საქმეს მოჰკიდე ხელი. . . ეს უფრო ძნელია, ვიდრე ბათუმის უკვე არსებული თეატრის ხელმძღვანელობა.

— ვცდი.

— ენერჯიული კაცი ხარ, გამოგივა. იცოდე, ასეთ თეატრზე არაერთი თაობა ოცნებობდა, მათ შორის, ჩემიც. არ გამოგივიდა. იქნებ, თქვენ გამოგივიდეთ. მე ყველაფერში მოგეხმარებით.

(გაგრძელება იქნება)

რეჟორები.

ჩისტვის და ვისტვის?

ვასილ კიკნაძე

დიდი „უძრაობის ეპოქის“ შემდეგ დადგა „გარდაქმნის“ ეპოქა. პირველი საბჭოთა იმპერიის სტაბილიზაციის დრო იყო ბრეჟნევის ეპოქა, გარდაქმნის (გორბაჩოვის დრო) დრო კი — მოდერნიზაციისა. ორივე პერიოდში მომინია პრორექტორის თანამდებობაზე მუშაობა. ჩემი ორიენტირი ყოველთვის თბილისის ივ, ჯავახიშვილის სახელობის უნივერსიტეტი იყო. მისი საკანონმდებლო ბაზის მიხედვით ვსწავლობდით მართვას. თავისთავად ეს გარკვეული გარანტიაც იყო და პატარა ინსტიტუტის მართვის მაღალი კრიტერიუმებით ცხოვრებაც.

ინსტიტუტის უნივერსიტეტად გარდაქმნისათვის ვემზადებოდით. რექტორთან, გ. ყორდანიასთან შეთანხმებით, სამეცნიერო საბჭოს სხდომაზე გავიტანეთ საკითხი ინსტიტუტის უნივერსიტეტად გარდაქმნის შესახებ.. საბჭოს წევრებმა მაინცდამაინც დიდი ენთუზიაზმი არ გამოხატეს, ხოლო გ. ლორთქიფანიძე წინააღმდეგი წავიდა. მთელი საქართველო თეატრალურ ინსტიტუტად გვიცნობს, რად გვიწინა, შეცვლა რას მოგვცემს? - იკითხა და საკითხი მოიხსნა დღის წესრიგიდან..

გავიდა დრო. რექტორად დაინიშნა გ. ლორთქიფანიძე. ერთ-ერთ საუბარში „ხონური“ გავითამაშე: ბატონო გიგა, პატარა ინსტიტუტის რექტორობას არ გირჩევნიათ, რომ უნივერსიტეტის რექტორი იყოთ? საზღვარგარეთ ინსტიტუტი უნივერსიტეტთან არსებული სტრუქტურაა, შეიძლება ფაკულტეტური სტრუქტურაც იყოს.

მე ყველა დოკუმენტზე მოგიწერეთ ხელს, დანარჩენს შენ მიხედო, შევუდექი საქმეს. პირველ რიგში წესდება უნდა შექმნილიყო.

თავი მოვუყარე სამი (ჯავახიშვილი, სამედიცინო და პოლიტექნიკური) უნივერსიტეტების წესდებებს. იურისტის დახმარებით შევაჯერე და შევადგინეთ ჩვენი უნივერსიტეტის წესდება. რა ვიცოდი, თურმე რა საქმეს მოვკიდე ხელი.

იმ დღიდან მართლაც დაიწყო ნამების გზა. ვიდრე პრეზიდენტთან მივიდოდა ჩვენი წესდება, თურმე საჭირო იყო ექვსი სამინისტროს (მინისტრის) ვიზა. ესენი იყო: 1. კულტურის სამინისტრო, 2. უმაღლესი განათლების სამინისტრო, 3. სოციალური დაცვისა და ჯანმრთელობის სამინისტრო, 4. ფინანსთა სამინისტრო, 5. ეკონომიკის სამინისტრო და ბოლოს მეექვსე - იუსტიციის სამინისტრო.

თითქმის ყველა სამინისტროში პირადად მიმქონდა ჩვენი წესდების პროექტები, ხალხს ვეცნობოდი, კონტაქტებს ვამყარებდი საქმის ოპერატიულად გადანყვეტისათვის. სამინისტროები თავიანთ იურისტებს აძლევდნენ დასკვნის დასაწერად. იურისტები შენიშვნებით გვიბრუნებდნენ წესდებას. ვასწორებდით და ხელახლა ვუგზავნიდით განსახილველად. ასე გაგრძელდა თვეობით. კარგად მახსოვს ბოლოს იუსტიციის მინისტრის მოადგილესთან ეზუგბაიასთან (მერე რკინიგზის უფროსი იყო) „გაიჭყადა“ წესდება. დავუთრეკე და შემოქმედების მიზნით, ვითომ სასხვათაშორისოდ ვუთხარი, რომ ჩვენი რექტორი გიგა ლორთქიფანიძე ე. შევარდნაძის მეგობარია, აპირებს ამ საკითხთან დაკავშირებით მისვლას, მგონი ხვალ, თქვენი ვიზა კი დღემდე არ არის. საკითხის პროვოცირებამ გასჭრა, მიპასუხა, რომ ხვალ მოგცემთ ვიზასო, მეორე დღეს მართლაც, მივიღეთ ვიზა.

პრეზიდენტის კანცელარიაში კარგა ხანს იდო წერილი ექვსი მინისტრის ვიზით. დავუკავშირდი პრეზიდენტის კანცელარიაში კ. იმედაშვილს, რომელთანაც ახლო ურთიერთობა მქონდა. კობა განათლებული, ინტელიგენტი კაცია და არ გამჭირვებია პირდაპირი კონტაქტი. ისიც ვუთხარი, რომ გიგა აპირებდა ამ საკითხზე ე. შევარდნაძესთან მისვლას. ვთხოვე საკითხის დაჩქარება. კობამ გულთან მიიტანა ეს საკითხი. გამაფრთხილა, საღამოს ტელეფონთან იყავი, შევალ პრეზიდენტთან, შევახსენებო. კაბინეტში გვიანობამდე

დავრჩი. მართლაც, დამირეკა კობამ და მახარა, რომ პრეზიდენტმა ხელი მოაწერაო, თან მითხრა: ამით ვულოცავ გიგას ახალ წელსო.

ამ პროცესის პარალელურად და ცოტა ადრეც გ. დოლიძემ ინსტიტუტიდან კინოფაკულტეტის გამოყოფის კამპანია წამოიწყო. განათლების სამინისტროში წერილები გაგზავნა. რამდენადაც მახსოვს, დადებითი პასუხიც მიიღო მინისტრის გ. ენუქიძისაგან. მან სასწრაფოდ გამოიწყო კინოფაკულტეტის ტერიტორია და მორიგეც დააყენა ყოფილი კინოკომიტეტის მხარეს. კინოხელოვნების ინსტიტუტის შექმნის იდეის წინააღმდეგი არც მე ვიყავი, ახლაც ვფიქრობ, რომ არ ვცდებოდი!..

ინსტიტუტის უნივერსიტეტად გარდაქმნის მთელი პროცესი გარკვეულ რეფორმასაც გულისხმობდა, რომელმაც თანდათან იმძლავრა და ფართო მასშტაბი შეიძინა. პირველი ეტაპი იყო უმაღლესი სასწავლებლების პროგრამების დეიდოლოგიზაცია. შემდეგ ეტაპზე შეიქმნა „გაეროს“ კომისია, სადაც გაერთიანებული ვიყავით სასწავლო დარგის პრორექტორები და სასწავლო სამმართველოს ხელმძღვანელები. რამდენიმე თვე ვმუშაობდით ხელშეკრულებით, გარკვეულ თანხასაც გვაძლევდნენ.

თითქოს ყველაფერი ხდებოდა ევოლუციური კანონზომიერებით და სიფრთხილით, მაგრამ სულ სხვა სიტუაცია შეიქმნა 2003 წელს. არ დამავინწყდება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შეხვედრა თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახ. უნივერსიტეტში რექტორთა საბჭოს სხდომაზე, რომელსაც ყოველთვის დიდი ტაქტიკა და მაღალ პროფესიულ დონეზე ატარებდა უნივერსიტეტის რექტორი როინ მეტრეველი. ამ შეხვედრაზე განიხილეს ორი პროექტი უმაღლესი განათლების რეფორმის შესახებ. პირველი დანერგული იყო პროფესიონალურად, უმაღლესებში ევოლუციური ცვლილებების პრინციპის დაცვით, ხოლო მეორე იყო „გაერთიანებული დემოკრატიების“ კანონპროექტი, რომელიც გამოირჩეოდა რევოლუციური რადიკალიზმით.

თბილისის უნივერსიტეტში როინ მეტრეველი უკვე ატარებდა სერიოზულ რეფორმებს, მაგრამ ყველაფერი კეთდებოდა აკადემიურ დონეზე. არა ნგრევა და წარსულის გამოცდილების უარყოფა, არამედ გარდაქმნა და განახლება, ფუნდამენტური ღირებულებების შემონახვა და განვითარება.

სხდომას ესწრებოდა ყველა უმაღლესი სასწავლებლის რექტორი. გიგა ლორთქიფანიძემ სხდომაზე მე გამაგზავნა. რამდენადაც მახსოვს, საკმაოდ პათეტიკური სიტყვა წარმოვთქვი მეორე პროექტის წინააღმდეგ. რეფორმების მშვიდობიანი ჩატარების მაგალითად დავასახელე თბილისის უნივერსიტეტი.

მე ამით ჩვენი უნივერსიტეტის პოზიციაც დავიცავი. რადგან, როგორც აღვნიშნე, ჩემთვის თბილისის უნივერსიტეტი იყო ძირითადი ორიენტირი. სხდომაზე ბატონმა როინ მეტრეველმა მაძღვრებდა გადამიხადა თბილისის უნივერსიტეტის რეფორმების მხარდაჭერისათვის. სხდომის შემდეგ კი ორი უნივერსიტეტის რექტორმა მეგობრულ გაფრთხილებასავით მითხრა, რომ სულ მალე ქვეყნის სათავეში მოვიდოდნენ „დემოკრატები“. ასე რომ საკითხი უკვე გადაწყვეტილიაო. .

ყველანი შემფოთებულები ვიყავით მოსალოდნელი რადიკალური ცვლილებების გამო. პირდაპირ გულზე მომხვდა ზღვრული ასაკის 65 წლის საკითხი. თვითონ პრეზიდენტი გადასცდა ამ ასაკს და როგორ იქნება საქმე, ვითომ ნიშნის მოგებით ვიკითხე.

მეორე დღეს როინ მეტრეველს გავუგზავნე წერილი. მომყავს წერილი სრული სახით, სადაც ნათლად ჩანს, რომ ჩვენ კატეგორიულად არ ვიზიარებდით მომავალი „ნაციონალების“ (უფრო სწორად „ანტინაციონალების“) რადიკალიზმს.

მომყავს 2003 წლის 14 აპრილის რიცხვით გაგზავნილი წერილი.

„თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის

სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორს,
რექტორთა საბჭოს თავმჯდომარეს
ბატონ როინ მეტრეველს

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მიერ განხილული იქნა ორი კანონპროექტი „უმაღლესი განათლების შესახებ“.

ჩვენი უნივერსიტეტი მხარს უჭერს პირველ კანონპროექტს, რომელიც განხილული და მოწონებული იქნა რექტორთა საბჭოს მიერ. ეს კანონპროექტი რეალისტურია და შეესაბამება საქართველოს უმაღლესი სასწავლებლის მიერ ათეული წლებით დაგროვილ ტრადიციებს და უმაღლესი განათლების თანამედროვე საერთაშორისო სტანდარტებს.

მეორე პროექტი, რომელიც მომზადებულია „გაერთიანებული დემოკრატიების“ მიერ, რევოლუციური ხასიათისაა და არ შეესაბამება უმაღლესი სასწავლებლის, როგორც აღმზრდელობითი დაწესებულების ბუნებას. იგი ნიადაგს შეუქმნის კონფლიქტებს, ნგრევას და სხვა ნეგატიურ მოვლენებს. პროექტის ნამდვილი ჩანაფიქრი გამჟღავნებულია გარდამავალი დებულების /თავი XIII/ მე-6 პუნქტში, რომელიც კანონად ძალების შემთხვევაში, მას უკუმოქმედების ძალას ანიჭებს, რის შედეგადაც განთავისუფლებული უნდა იქნენ მართვის ყველა ორგანოების ხელმძღვანელები /რექტორები, პრორექტორები, დეკანები, კათედრის გამგეები და ა.შ./, რომლებიც თა-

ვის დროზე კანონიერად იყვნენ არჩეულნი შესაბამის თანამდებობებზე.

ლეგიტიმური ხელმძღვანელების ასეთი მეთოდით გადაყენება აბუნად აგდება კანონიერებისა და წარმოადგენს ანტიკონსტიტუციურ ქმედებას, იგი ეწინააღმდეგება **საჯარო სამართლის იურიდიული პირის სტატუსისა და უმაღლესი სასწავლებლის წესდებას**. (ხაზგასმა ჩემია. ვ.კ.). სენატის ანუ პარლამენტის მსგავსი ორგანიზაციის შექმნა ხელოვნურად აპირისპირებს სამეცნიერო საბჭოს. უმაღლეს სასწავლებლებში გამონათვისუფლებულ ადგილებზე არჩევისათვის ბრძოლა დამანგრეველ გავლენას მოახდენს სასწავლო პროცესზე, გამოიწვევს დესტაბილიზაციას. მერედა, რისთვის არის საჭირო ყოველივე ეს? იქნებ იმიტომ, რომ უმაღლესი სასწავლებლები დღემდე გადაურჩნენ ნგრევას? ისინი არ არიან ჩართულნი პოლიტიკურ ბატალიებში. მომავალი თაობის აღზრდა და განათლება ხანგრძლივი და მუდმივი უწყვეტი პროცესია, სადაც დაუშვებელია ვოლუნტარიზმის ყოველგვარი გამოვლენა.

პროექტში ჩადებული ამ ნაღმის გარდა, სხვა ბევრი ნაკლოვანებანიც არის, შემცირებულია რექტორისა და საბჭოს ფუნქციები. რექტორი თუმცა სიტყვიერად აღიარებულია პირველ პირად, მაგრამ ფაქტიურად ასე არ არის. მთელი ყურადღება გადატანილია წარმომადგენლობით სენატზე, რომლის თავმჯდომარე გაურკვეველია თუ ვინ არის. რექტორს კი სხდომის წაყვანის უფლებაც არა აქვს. ადმინისტრირებულ და საკანონდებლო ორგანოთა ასეთი სტრუქტურის შექმნა უმაღლეს სასწავლებელში სრულიად ხელოვნურია. მით უფრო სახელოვნებო სასწავლებლებში, სადაც შემოქმედთა აღზრდის უაღრესად ფაქიზი და ინდივიდუალური მეთოდებია საჭირო, რამაც საყოველთაო სახელი მოუტანა ქართულ ხელოვნებას. დღეს სამეცნიერო-სამხატვრო საბჭო წარმოადგენს მართვის საგვებით მისაღებ ორგანოს, რომელსაც შეუძლია უზრუნველყოს რეფორმები.

სრულიად გაუგებარია მართვის სტრუქტურიდან პრორექტორებისა და კათედრის გამგეების ფუნქციათა იგნორირება. რისთვის არის საჭირო რაღაც ახალი ადმინისტრაციული ხელმძღვანელის თანამდებობის შექმნა, რომელსაც თურმე შეიძლება პრეზიდენტი, კანცლერი ან დირექტორი ეწოდოს, როცა ისედაც არსებობს სამეურნეო-ადმინისტრაციული დარგის პრორექტორი. ყოველად მოუფიქრებელ და ნაჩქარევ ამ სისტემას, რომელსაც სამეურნეო - სენატის თავმჯდომარე, რექტორი და პრეზიდენტი თუ კანცლერი ჩაუდგება სათავეში, ჩვენს პირობებში, დემოკრატიის განვითარების თანამე-

დროვე ეტაპზე არ შეუძლია უზრუნველყოს სასწავლო-აღმზრდელობითი, აკადემიური სწავლებისათვის მშვიდი ატმოსფეროს შექმნა. ამისათვის საჭიროა დემოკრატიის განვითარების სულ სხვა საფეხური და ხანგრძლივი დრო. უცხოური მოვლენების ხელოვნური გადმონერგვა, რომელიც არ ითვალისწინებს ხალხის ბუნებას, ტრადიციებს, დადებით შედეგს ვერ მოიტანს.

პროექტში წერია, რომ „სადისერტაციო საბჭო“ არის ფაკულტეტთან არსებული ორგანო“, რომელიც განსაზღვრავს დოქტორის აკადემიური ხარისხის მინიჭების პირობებსა და წესს“, სადისერტაციო საბჭოს წევრებსაც კი ფაკულტეტის საბჭო ირჩევს. არ შეიძლება სახელმწიფოებრივი და მეცნიერული მნიშვნელობის ასეთი ორგანო იყოს ფაკულტეტთან, განსაკუთრებით სახელოვნებო უმაღლეს სასწავლებლებში. იგი უნდა იყოს არა ფაკულტეტის, არამედ უნივერსიტეტის /კონსერვატორია, აკადემია/ ორგანო. ამ ფაქტში იგრძნობა სამეცნიერო ხარისხის თვით ნოდების გაუფასურების ტენდენცია. მით უფრო, როცა პროექტის მიხედვით სამეცნიერო ხარისხის რგოლიდან ამოვარდნილია კანდიდატის ხარისხი. ეს პრობლემაც მოითხოვს დროს, რათა იგი გადაწყდეს კომპლექსურად და მეცნიერულ დონეზე.

საქართველოში ბევრი უმაღლესი სასწავლებელი 70, 90 და 85 წლისაა. ასეთ დროს ერთგვარად შეურაცხყოფელიც კი არის, რომ დღეს პარლამენტი იხილავდეს და კანონს იღებდეს იმისათვის, რომ გვასწავლოს, თუ რას ნიშნავს აბიტურიენტი, რას ნიშნავს სტუდენტი, უმაღლესის კურსდამთავრებული, მასწავლებელი ან რა არის დიპლომი. იგი თურმე უმაღლესი „განათლების დამადასტურებელი დოკუმენტი“ ყოფილა /გვ.1-2/.

კოზიტიური ფაქტია, როდესაც პროექტში წერია, რომ „უმაღლესი დანესებულების სტრუქტურა განისაზღვრება მისი წესდებით“ /გვ. 7/, მაგრამ ბათილი ხდება ახლახანს უმაღლესებში მიღებული საჯარო სამართლის იურიდიული პირის ყველა წესდება. თუ ამ პროექტს მიიღებენ, მაშინ რა აზრი აქვს ასეთ რიტორიკულ განცხადებებს? მხოლოდ ერთი მიზანი - შეიქმნას უმაღლესების ვითომ ავტონომიურობის ილუზია.

უცხოური, მაღალი ეკონომიური განვითარების ქვეყნების მოდელების, სქემების მექანიკური გადმოტანა როგორი საინტერესოც არ უნდა იყოს, თუ არ შეესაბამება ჩვენი ცხოვრების დონეს, მის პირობებს, იგი რეალობისაგან უთოულ მკვეთრად დაშორებული იქნება. იგი ვერ მოიტანს სიკეთეს. ასე მაგალითად, საქართველოს კონსტიტუციაში განსაზღვრული არ არის თანამდებობის პირთა ასაკი. არ არის განსაზღვრული არც

პარლამენტარების, მინისტრების, თვით პრეზიდენტის ასაკიც კი და ეს სავსებით ბუნებრივად მიგვაჩნია, მაგრამ რატომ ისაზღვრება იგი უმაღლესებში? თუ უმაღლესი სასწავლებელი მართლა ავტონომიურია, შეიძლება იგი რეგულირდებოდეს მისი წესდებითა და სამეცნიერო საბჭოს საშუალებით, ინდივიდუალური წესით სასწავლებელში სპეციფიკის შესაბამისად.

პროექტში თავმოყრილია ყველაფერი ერთად. აქ არის ის, რაც უმაღლესი სასწავლებლის წესდების კომპეტენციაა, რაც შინაგანანესში უნდა იყოს და ის, რასაც მართლა სჭირდება უმაღლესი საკანონმდებლო ბაზა.

სრულიად ხელოვნურია და უცხოეთიდან /მაგ. გერმანიიდან./ ასევე მექანიკურად გადმოტანილია ნ წლამდე ასაკის ცნობილი პროფესორისათვის ემერიტუსის წოდების მინიჭების საკითხი, რომელსაც არ შეუძლია რაიმე აკადემიური თანამდებობა ჰქონდეს, მაგრამ შეუძლია, ისარგებლოს სოციალური გარანტიებით“ /გვ. 15/. მერედა სად, ვინ აძლევს ამ გარანტიებს? სად წერია? რატომ არ არის პროექტში იგი დასახელებული? ერთმანეთს ეწინააღმდეგება მე-6 თავის 38-ე პუნქტი, გარდამავალი დებულების მე-12 თავის, 76-ე მუხლის მეორე ქვეპუნქტი, რომელიც „ორსაფეხურიან სწავლებაზე სრული გადასვლა,“ მოითხოვს ყველა სახელმწიფო უმაღლესი სასწავლებლის, როგორც საჯარო სამართლის იურიდიული პირის ხელახლა დაფუძნებას /გვ. 30/. ჩვენი ინსტიტუტი 2002 წლის 29 დეკემბერს პრეზიდენტის ბრძანებით გარდაიქმნა უნივერსიტეტად და დამტკიცდა შესაბამისი წესდება. მანამდე, 2002 წლის 2 ივნისს პირველად გახდა საჯარო სამართლის იურიდიული პირი. ამ პროექტის მიხედვით, თურმე ყველაფერი ეს საკმარისი არ არის და თავიდან უნდა დაფუძნდეს. განა ეს არ არის კანონების აბუჩად აფუძნება?

ყოველივე ზემოთ აღნიშნული ადასტურებს, რომ „დემოკრატების,“ პროექტი შედგენილია გარკვეული პოლიტიკური მიზანდასახულობით. იგი ვერავითარ სარგებელს ვერ მოუტანს უმაღლეს სასწავლებლებს,„

როგორც აღვნიშნე, განათლების სისტემაში რეფორმები ადრე დაიწყო. არაერთი წერილი გავგზავნე სამინისტროებში. ჩემს არქივშია შემონახული ერთ-ერთი წერილი „განათლების სისტემის რეფორმის საკითხისათვის,“ მხოლოდ ნაწყვეტს დავიმონწმე მის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ ფართო მასშტაბებში მოვიზარებდით განათლების სისტემის რეფორმას.

უმაღლესი სახელოვნებო განათლების უწყვეტობის პრინციპი მოითხოვს ზოგადასაგანმანათლებლო სკოლებში სავალდებულო წესით შემოღებული იქნას „ხელოვნების ის-

ტორიის საგანი,“ უწყვეტობის თვით არსი დაკავშირებულია სწავლების ჰუმანიზაციის კონცეფციასთან, რომელიც თავის მხრივ, მოიცავს მოსწავლეთა ესთეტიკური აღზრდისა და პროფესიული ორიენტაციის პრობლემათა ფართო სპექტრს.

პიროვნების ჰარმონიული განვითარება, გემოვნების ჩამოყალიბება, გონებრივი და ემოციური აღზრდა უშუალოდ არის დაკავშირებული პიროვნების მოქალაქეობრივი სახის ფორმირების პროცესთან, რომელშიც განსაკუთრებულ როლს შეასრულებს ხელოვნების ისტორიის სწავლება. ამასთანავე, იგი ქართულ ლიტერატურასთან ერთად გახდება სწავლების ჰუმანიზაციის ქვაკუთხედი. ხელოვნების ისტორია გარკვეულწილად შეაესებს კიდევ ლიტერატურის ისტორიას. ლიტერატურა და ხელოვნება, როგორც სულიერი სამყაროს გამოვლენის უმთავრესი ფორმები, უფრო საინტერესოს და სახალისოს გახდის თვით სწავლების პროცესს.

გათვალისწინებული უნდა იქნეს ის ფაქტი, რომ ხელოვნებას ქართულ ლიტერატურასთან ერთად დიდი როლი აქვს შესრულებული ხალხის ცხოვრებაში. ეროვნული სულის გამოვლენის ამ ფორმას აქვს უდიდესი ტრადიცია, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ახალი დისციპლინის („ხელოვნების ისტორია“) წარმოქმნა ფსიქოლოგიურადაც შემზადებულია. იგი ბუნებრივად თავსდება სწავლების ჰუმანიზაციის საერთო კონცეფციაში.

„ხელოვნების ისტორიის“ კურსი აერთიანებს მხატვრობის, არქიტექტურის, მუსიკის, თეატრისა და კინოს დარგებს. თქმა არ უნდა, რომ ერთობ ძნელი იქნება ასეთი „უნივერსალური“ პედაგოგის მოძებნა, რომელიც ყველა დარგს ასწავლის, ამიტომ სწავლება გულისხმობს საგანთა გარკვეულ დიფერენციაციას ქალაქების შესაძლებლობათა მიხედვით. ამასთანავე სრულიად არარეალურია, რომ ხელოვნების ყოველი დარგის პედაგოგი იყოს ყველა ქალაქსა და სოფელში. პრაქტიკულად იკვრება წინააღმდეგობათა რთული წრე. არც „უნივერსალური“ პედაგოგის შესაძლებლობაა და არც ხელოვნების ყველა დარგის სპეციალისტი ყველა რაიონში, მაგრამ მიგვაჩნია, რომ გამოსავალი მაინც არსებობს:

პირველი: უნდა დაიწყოს „ხელოვნების ისტორიის“ მასწავლებელთა მომზადება, ისევე როგორც მზადდება სკოლის სხვა სავალდებულო საგნების მასწავლებლები. სასწავლო გეგმები და პროგრამები ისე აიკვება, რომ სტუდენტს საშუალება ექნება მიიღოს შესაბამისი განათლება ხელოვნების ყველა დარგში. ასეთი სპეციალისტების მომზადება კი შესაძლებელია იქ, სადაც თავმოყრილია ამ დარგების კვალიფიციური პროფესორ-მასწავლებლები. ჩვენ ასეთად მიგვაჩნია საქა-

რველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი. აქ არიან თეატრის, კინოს, მუსიკის, სახვითი ხელოვნების სპეციალისტები, რომელთაც შეუძლიათ კადრების მომზადება. ინსტიტუტში არის ლაბორატორია, სადაც მუშავდება სკოლაში ხელოვნების სწავლების საკითხები. ინსტიტუტმა გასულ წელს უკვე მიიღო ერთი ჯგუფი ხელოვნების ისტორიის პედაგოგების მოსამზადებლად, გათვალისწინებულია მიღება წელსაც. ასე რომ, ინსტიტუტი უკვე პრაქტიკულად შეუდგა ხელოვნების ისტორიის მასწავლებელთა მომზადების ფართო მასშტაბიანი პროგრამის განხორციელებას, რომელიც წარმოადგენს განათლების სისტემის რეფორმის შემადგენელ ნაწილს.

მეორე: იმის გამო, რომ თბილისში თავმოყრილია საუკეთესო თეატრები, არის თეატრმცოდნეთა მნიშვნელოვანი ძალა (იგივე ითქმის კინოსა და სხვა დარგებზეც), შესაძლებელია „ხელოვნების ისტორიის“ სწავლების დარგობრივი დიფერენციაცია. შესაძლებელია გარკვეული ექსპერიმენტების ჩატარებაც. პირველი ნაბიჯები უკვე გადადგმულია. მთელ რიგ სკოლებში ისწავლება თეატრის ისტორია.

მესამე: „ხელოვნების ისტორიის“ სწავლება გულისხმობს მსოფლიო მოღწევების ინფორმირებას, მაგრამ საკითხის არსს, მის ზემოცანას უნდა შეადგენდეს ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლა. სწორედ ქართული უნდა იყოს ფუნდამენტი.

მეოთხე: „ხელოვნების ისტორიის“ სწავლების პროცესი მაქსიმალურად უნდა დაუკავშირდეს ესთეტიკურ ღირებულებებს, ანუ იმ საფუძველს, რის ისტორიასაც იგი შეადგენს. ვიზუალური მხარის (სპექტაკლი, კინო, ფერწერა, ძეგლი და ა.შ.) გამოყენება სწავლის პროცესში განსხვავებული იქნება ქალაქად და სოფლად, თვით ქალაქებს შორისაც, ამიტომ პროგრამაშიც უნდა იქნას დიფერენცირებული მიდგომა.

მეხუთე: ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში „ხელოვნების ისტორიის“ კურსის სწავლება გარკვეულ მიმართებაში იქნება ხელოვნების სპეციალურ სასწავლებლებთან. იქმნება თავისებური კომპლექსი. ერთიანი სისტემა, რომელიც ხელს შეუწყობს დარგის მასწავლებელთა დასაქმებას. ამასთანავე, იგი იქნება ერთგვარი დამხმარე საშუალებაც, რათა ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში შეუმჩნეველი ახალგაზრდა, რომელიც გამოავლენს ხელოვნებისადმი ინტერესს, იმავე მასწავლებლის რეკომენდაციას დაეხმარება პროფესიული ორიენტაციის გამომუშავებაში, რაც შესაძლებელია ბიძგი გახდეს ხელოვნების სპეციალურ სკოლაში გადასვლისათვის. მასწავლებლის როლის წარმო-

ჩინებისათვის იქმნება მეტი საშუალება, რომ ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში და ხელოვნების სკოლაში იყოს ერთი და იგივე მასწავლებელი.

მეექვსე: ხელოვნების სპეციალური პროფესიული სასწავლებლები რეფორმის პირველ ეტაპზე ალბათ ყველა რაიონში არ იქნება შესაძლებელი. წარმოიქმნება გარკვეული ზონალური ხასიათის სკოლები. მათ სჭირდებათ უფრო სრულყოფილი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზაც. თუ მუსიკის დარგში არსებობს შესაბამისი ქსელი სპეციალური სკოლებისა, ამ მხრივ, სრულიად სხვა მდგომარეობაა თეატრისა და კინოს სფეროში. არსებობს კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებლები თბილისში, ქუთაისში და ბათუმში. აუცილებელია მათი გარდაქმნა.

მეშვიდე: რეჟისორის ასისტენტი თანამედროვე თეატრში ან ახალგაზრდა რეჟისორია ან ხელმოცარული რეჟისორი თუ მსახიობი. პრაქტიკულად არაერთი ნიჭიერი რეჟისორის გზაც ასისტენტობით დაწყებულა, მაგრამ განათლების სისტემის ძირეული გარდაქმნის კონცეფცია იმასაც გულისხმობს, რომ მაქსიმალურად უნდა გამოირიცხოს პროფესიათა შერჩევასა და მიღებაში შემთხვევითობა და იმპროვიზაცია, თუ ვინ რა გამოვასაბოლოოდ, რაც ინდივიდუალურ ნიჭსა და ბედზეა დამოკიდებული, არ იძლევა საფუძველს, რომ მასზე იყოს პროფესიული აღზრდა ორიენტირებული. რეჟისორის ასისტენტი საშუალო რგოლია და უნდა მომზადდეს პროფესიულ სასწავლებელში, რაც მას საშუალებას მისცემს გააგრძელოს უმაღლეს სასწავლებელშიც სწავლა. სპეციალურ სასწავლებელში მომზადებული ასისტენტი უნდა იყოს განათლებული, კარგად იცნობდეს თეატრალური ხელოვნების საფუძველს, ერკვეოდეს მხატვრობის, მუსიკის, სცენის ტექნიკისა და ტექნოლოგიის სფეროში. განსაკუთრებით კარგად უნდა იცოდეს რეჟისორის ხელოვნების ზოგადი პრინციპები.

მერვე: განსაკუთრებულია ტექრეჟისორის როლი თეატრში.. ამ კატეგორიის სპეციალისტებს არ ამზადებენ სპეციალურად. დღეს იგი მხოლოდ ენთუზიასზე, თეატრისადმი ერთგულებით გამორჩეული მუშაკების მოძიებაზე დამოკიდებული. არ არის პროფესიული აღზრდის სკოლა. ტექრეჟისორებს დამდგმელი რეჟისორები თავიანთ მარჯვენა ხელს უწოდებენ, ის არის მთელი სარეჟისორული პროცესის ორგანიზატორი. იგი პატრონია, თავისებური მენეჯერია სპექტაკლისა და მას უნდა ჰქონდეს ორგანიზაციული ნიჭი, მოვალეობის ღრმა შეგნება, პასუხისმგებლობის გრძნობა, რაც დაფუძნებული იქნება მხატვრული შემოქმედების მნიშვნელობის ცოდნაზე.

მეცხრე: გრიმი სპეციალისტებს დღეს არ ამზადებს არც ერთი სასწავლებელი. იქნებ გარკვეულწილად ამის ბრალია, რომ შემცირდა გრიმის ოსტატობის ადგილი სცენური სახის შექმნაში. არსებობს გრიმის სახელმძღვანელო (პროფ. გ. სარჩიმელიძის), რომელიც ბიბლიოგრაფიული იშვიათობაა. გრიმიორის პროფესიის დასაუფლებლად სავსებით საკმარისია ორი წელი.

მეათე: სპეციალურ პროფესიულ სკოლაში მომზადდება სადადგმო ნაწილის მუშაკებიც. სპექტაკლის სადადგმო ნაწილი არის თეატრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ქვედანაყოფი. მისი ამოცანაა „ჩაშვებული“ სპექტაკლის ტექნიკური უზრუნველყოფა.

ჩვენი წინადადებები გულისხმობდა უნივერსიტეტის თეორიული დარგის კურსდამთავრებულთა დასაქმების სფეროს გაფართოებას და სკოლებში ესთეტიკური აღზრდის პრობლემების გადაჭრას. გარკვეული პრაქტიკული ნაბიჯებიც გადავდგით. ნ. ფოფხაძე აქტიურად უჭერდა მხარს ტენდენციას. განათლების სამინისტრომ სკოლებში ჩაატარა წერიტი გამოცდა თეატრთან დაკავშირებით. დამამთავრებელი კლასის მოსწავლეებმა თეატრის შესახებ დაწერეს თემები, რომლებიც ნავიკითხეთ თეატრმცოდნეების ჯგუფმა. აქტიურობით გამოვიჩინეთ მე და ნათელა ურუშაძე, რომლებსაც წერილები გვქონდა გამოქვეყნებული ესთეტიკური აღზრდის პრობლემებზე. ამავე მიზნით გამომცემლობა „ნაკადულში“ გამოვიდა წიგნი „ამბავი ქართული თეატრისა“, ვაწყობდით სკოლებში შეხვედრებს. ნ. ურუშაძემ ტელევიზიის საშუალებით ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდას გადაცემების მთელი ციკლი მიუძღვნა. სხვადასხვა ფორმის ღონისძიებებმა მაშინ თავისი შედეგიც გამოიღო. განათლების სამინისტრომ სკოლების დამამთავრებელ კლასებში არჩევის წესით დაუშვა ხელოვნების საგნების სწავლება. თეატრმცოდნეებსა და ხელოვნებათმცოდნეებს გარკვეულად გაეზარდათ სამუშაო სფერო. ჩვენს უნივერსიტეტში სწორედ იმ პერიოდში გახდა მასწავლებლის მომზადების საჭიროებაც.

ჩვენმა უნივერსიტეტმა განვითარების მრავალსაფეხურიანი ეტაპები გაიარა. მე ოცდაცამეტი წლის მანძილზე საბჭოს წინაშე გამოვდიოდი მოხსენებით და ვაჯამებდი სასწავლო წლის პირველი და მეორე ნახევრის შედეგებს. წერილობითაც ვტოვებდი დოკუმენტებს. ზოგიერთი მათგანი ჩემს არქივსაც შემორჩა. ეს ჩვენი უნივერსიტეტის ცხოვრების ისტორიაა.

ყოველ დროს თავისი სპეციფიკური სირთულეები ჰქონდა, ყოველთვის იყო წარმატებებიც და ჩავარდნებიც. ადვილი არ იყო საბ-

ჭოური სისტემის პირობებში მუშაობა, მაგრამ არ ვიქნები გულწრფელი და ისტორიის წინაშე მართალი, რომ არ ვთქვა, ე.წ. „უძრობის ეპოქა“ თავისი კონსერვატორიზმის მიუხედავად, სასწავლო ცხოვრების სტაბილურობის გაზრანტი იყო. ასევე გაგრძელდა „გარდაქმნის“ პერიოდშიც, თუმცა, მან ბევრი რამ შეცვალა სასიკეთოდ. დრამატული პარადოქსია, რომ როგორც მთელს ჩვენს ცხოვრებაში, ასევე უმაღლეს სასწავლებლებშიც ყველაზე რთული აღმოჩნდა ყველაზე ნანატრი დრო - დამოუკიდებელი საქართველოს ეპოქა, მისი ოცნლეული, განსაკუთრებით კი ბოლო ათწლეული. ბოლონის პროცესის მექანიკური და არასწორი ინტერპრეტირება პირველ ეტაპზე უფრო დამანგრეველი აღმოჩნდა, ვიდრე აღმშენებელი. გაჩნდა ეროვნული დისციპლინების „მსოფლიო ისტორიაში გათქვეფის საფრთხე. ლოგიკა მარტივი და დემაგოგიური იყო. კითხულობდნენ: ქართული ლიტერატურა არ არის მსოფლიო ლიტერატურის ნაწილი? ან ქართული თეატრი, კინო არ არის მსოფლიო თეატრისა და კინოს ნაწილი?

რა თქმა უნდა, არის.

თუ ასეა, რაღა საჭიროა ქართულის ცალკე გამოყოფა და დამოუკიდებელ დისციპლინად სწავლება?

ყოველ დემაგოგიასა და პროვოცირებას თავისი ლოგიკა აქვს, რომელსაც მარჯვედ იყენებენ ხოლმე კონიუნქტურისტიები და ე.წ. ნოვაციების მანქურთები. განათლების სამინისტროში არაერთი დებატი გაიმართა. რეფორმის შედეგად ხარისხის სამსახურის შემოღებამ და სიახლის თავმოწონების სურვილმა ბევრი აცდუნა. ადვილი არ არის ნოვაციების „საყმანვილო სენისაგან“ განთავისუფლება.

საბედნიეროდ, ჩვენი უნივერსიტეტი გადაურჩა ამ სენს. ხარისხის უფროსი თ. ვეფხვაძე აღმოჩნდა გონიერი ინტელიგენტი, კომუნიკაბელური და რაც მთავარია, მოსმენის უნარით გამორჩეული. მოსმენის კულტურა ქართველების „აქილევსის ქუსლია“. ჩვენ დიალოგის ხალხი არა ვართ. არ არის შემთხვევითი, რომ ერთმანეთს ლაპარაკს არ ვაცლით, ოპონენტის „დასამარცხებლად“ სიტყვები რომ არ გვყოფნის, შესტიკულაციებითაც „გუტევთ“.

როცა თ. ვეფხვაძის კანდიდატურას წარმომადგენლობით საბჭოზე ვამტიცივდით, სხდომის დაწყების წინ უნივერსიტეტის ერთ-ერთმა ხელმძღვანელმა მთხოვა, მხარი არ დამეჭირა ვეფხვაძის კანდიდატურისათვის. არ დავუჯერე, ინტუიციამ არ მილალატა. ამით ბევრი მოსალოდნელი გართულებები ავიცილეთ თავიდან.

უნივერსიტეტის ბევრ რექტორთან ვიმუშავე. ყველასთან ერთგულად ვმუშაობდი.

ყველაზე რთულ დროს მოუწია მოღვაწეობა გ. მარგველაშვილს. ბოლონის პროცესი, „ნაციონალების“ ექსტრემიზმი, ორი უნივერსიტეტის გაერთიანება - ყველაფერი ეს ძალიან დიდ მოთმინებას, დაფიქრებასა და სახელმწიფოებრივ აზროვნებას მოითხოვდა. ყოველი ადამიანის განთავისუფლება დიდ ტკივილთან არის დაკავშირებული. ამ დროს ადამიანები არაადეკვატურები ხდებიან. ადვილი არ არის ყველაფრის გაძლება. გოგი მარგველაშვილი კი მუდამ განონანსწორებულია, სატიკივარს არ ამხელს, მაგრამ სულის სიღრმეში რა ხდება?!

გამახსენდა მ. ჯაფარიძის პიესის „ჩვენებურების“ ერთ-ერთი გმირის ფრაზა - „ადამიანის სულის უფსკრულში ვინმეს ჩაუხედია?“

შეუღწევადია!

ერთ დღეს გავიგე, რომ გ. მარგველაშვილი ზინა კვერენჩილაძეს ანთავისუფლებსო. არ მესიამოვნა, შეცდომად მივიჩნიე მისი გადანყვებილება. ზინასთან ჩემი მეგობრობის სუბიექტური ფაქტორების გარდა, ობიექტურად უნივერსიტეტისათვის საჭირო იყო ზინა.

ზინასთან მეგობრობით გათამამებულმა საკმაოდ დიდი უტაქტობა ჩავიდინე და (შვილისაგან ვიცავდი დედას?..) საყვედურის სათქმელად შევედი.

- გოგი, ზინა შენი დედაა, მაგრამ უნივერსიტეტისათვის სახელია, არ შეიძლება მისი გაშვება. .

- პავლოვიჩი! - მიპასუხა მშვიდად, - თუ ზინას დავტოვებ, სხვების განთავისუფლების მორალური უფლება მექნება?

გარედან ყველაზე რთული პრობლემაც კი ადვილი ჩანს. დიდი სიბრძნეა ქართულ ანდაზაში „სხვისი ჭირი - ლობეს ჩხირი“.

უნივერსიტეტში შემცირების არაერთ პერიოდს შევესწარი. მეც მომიწია ბევრი თავის მტვრევა. ერთ „მშვენიერ დღეს“ (როგორც იტყვიან) ფინანსთა სამინისტროდან მოგვივიდა პედაგოგთა 30%-ით შემცირების განკარგულება. დავურეკე პრეზიდენტ ე. შევარდნაძის აპარატის თანამშრომელს კ. იმედაშვილს და ვუთხარი, რომ დადგენილება ნაჩქარევი იყო, ვერ შესრულდებოდა. თუ პედაგოგები შემცირდებოდა, დისციპლინა ვის უნდა წაეკითხა?.. დაფიქრდა. წერილი მოგვწერე, მივწერე. პედაგოგების შემცირება შეიცვალა ადმინისტრაციითა და ტექპერსონალით. ბევრს შტატი გავუყავით, გავუნახევრეთ და ხალხის ნაკლები დანაკარგით გადავრჩით.

80-იანი წლების საუნივერსიტეტო ცხოვრების მდგომარეობას კარგად გამოხატავს ჩემი ერთ-ერთი ანგარიში, სადაც უნივერსიტეტის ეროვნული ორიენტირებია აქცენტირებული. აღსანიშნავია, რომ თუ 70-იანი წლებისა და 80-იანი წლების პირველ ნახევარში 31 საკურსო და სადიპლომო სპექტაკ-

ლიდან 8 პიესა იყო ქართული, 1984-1988 წლებში 39 წარმოდგენიდან 15 იყო ქართული, სასწავლო ფილმები თითქმის მთლიანად ემყარებოდა ქართულ რეპერტუარს. ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტზე ქართული ლიტერატურა წარსულში მთლიანად ყველა სპეციალობაზე ისწავლებოდა მხოლოდ ერთი წელი, ხოლო შემდგომ კი იგი გაიზარდა მთელ რიგ სპეციალობებზე სამ სემესტრამდე და მეტადაც. წარსულში ქართული ცეკვა ისწავლებოდა ერთი სემესტრი, გაიზარდა ორამდე. ქართული თეატრის ისტორიის კურსი გაიზარდა ერთი სემესტრით ყველა სპეციალობაზე, მათ შორის ნაციონალურ ჯგუფებშიც. ინსტიტუტმა ერთ-ერთმა პირველმა შემოიღო „საქართველოს ისტორიის“ კურსის კითხვა ჯერ კულტურულ-საგანმანათლებლო ფაკულტეტზე, - შემდეგ კი ყველა სპეციალობაზე და იგი გაიზარდა სამ სემესტრამდე. ამ ტენდენციის ლოგიკური შედეგი იყო ისიც, რომ ინსტიტუტმა პირველმა ჩაატარა მისაღები გამოცდები „საქართველოს ისტორიაში“. შემოღებული იქნა „ქართული ენის“ სწავლების ერთწლიანი კურსი. ეროვნული დისციპლინები მეოთხე კურსიდან გადატანილი იქნა პირველ კურსზე, რაც უკეთ უზრუნველყოფდა ლექციებსა და მეცადინეობებზე სტუდენტთა დასწრებას.

ინსტიტუტის ეროვნული განვითარების კონცეფცია ითვალისწინებდა ნლობით დაგროვილი გამოცდილების, ქართული თეატრისა და კინოს სპეციალისტების პროფესიული მომზადების ხარისხის ამაღლებას, სწავლებისა და სამეცნიერო მუშაობის პროცესში მათი ეროვნული ორიენტაციის გამომუშავებას, პატრიოტული თვითშეგნების გაზრდის, შრომისა და სწავლების მაღალი კულტურის დანერგვის, ჰუმანიზმის პრინციპების გათავისებისა და ეროვნულ კულტურაში რეალური წვლილის შეტანის ინტერესებს.

აღვნიშნავდი, რომ ინსტიტუტის თანამედროვე სახეს წარმოადგენს თეატრის, კინოს, კულტურულ-საგანმანათლებლო დარგის, სამეცნიერო-კვლევითი, შემოქმედებითი და საწარმოო სფეროთა ურთიერთობის სინთეზი, რომელიც განსაზღვრავს ინსტიტუტის არა მარტო სპეციფიკას, არამედ მისი სირთულის ხასიათსაც. ამდენად, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საქმიანობის ყველა რგოლის - რექტორატის, დეკანატების, კათედრების, სექტორისა და კაბინეტების შეწყობილი მუშაობა.

სამეცნიერო საბჭოზე მოხსენება გავაკეთე, სადაც მუხლობრივად აღვნიშნავდი:

1. მიუხედავად იმისა, რომ ბოლო წლებში ინსტიტუტმა მიიღო სასწავლო თეატრი და გადაეცა კულტურის სამინისტროს შენობის

ნაწილი, რომელმაც მნიშვნელოვნად გააუმჯობესა ინსტიტუტის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, იგი მაინც არ აღმოჩნდა საკმარისი მიღებასა და შესაძლებლობას შორის შეუსაბამობის გამო. სამსახიობო ფაკულტეტისათვის, სადაც სტუდენტთა ძირითადი კონტიგენცია თავმოყრილი, საკმარისი არ არის სპეციალობათა აუდიტორიები, ხოლო კინოფაკულტეტი არსებითად სასწავლო კინოსტუდიის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გარეშეა დარჩენილი, რადგან მეტად მცირეა და ერთსახოვანი სტუდიაში არსებული ტექნიკური საშუალებანი. კინოსაოპერატორო ფაკულტეტი ვიდეოსპეციალობის შესწავლასაც ითვისისწინებს - სტუდენტებს კი დღემდე ხელთ არ სჭერიათ ვიდეოაპარატი. გასულ წელს ვერ მოხდა კინოოპერატორთა ჯგუფის გამოშვება, ერთი წლით გადავადდა დიპლომების დაცვა. კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დახმარების მიუხედავად არსებითად გადაუჭრელია კინოფაკულტეტის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის პრობლემა, სტუდენტთა პრაქტიკული მეცადინეობის სისტემა. ამდენად, საჭიროა ინსტიტუტის ზრდის ტენდენციის შეჩერება.

2. ინსტიტუტში თავმოყრილი არიან რესპუბლიკის საუკეთესო სპეციალისტები. მიუხედავად ამისა, კონტიგენცის ზრდის ტენდენციას თან ახლავს საშუალო დონის პედაგოგთა მომრავლება, რაც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს სწავლების ხარისხზე. ამის გამო იზრდება ე.წ. საშუალო სტუდენტთა რაოდენობაც. ამიტომ მკვეთრად უნდა ამაღლდეს პედაგოგთა ატესტაციის როლი, უნდა შემუშავდეს მექანიზმი, რომელიც მეტად ნაახალისებს მაღალპროფესიულ სპეციალისტებს, ავგაცდენს ნიველირების საფრთხეს.

3. ინსტიტუტში მიღებას, ახალ სპეციალობათა გახსნას საფუძვლად უნდა დაედოს შესაბამისი დარგის მაღალი კვალიფიკაციის პედაგოგთა მოწვევის შესაძლებლობა და რეალური მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა.

4. სტუდენტთა მიზნობრივი მიღების დროს გაძლიერდეს ადგილებზე მოსამზადებელი სამუშაოს ჩატარების პრაქტიკა. გამოირიცხოს ნაჩქარეობა და კომპრომისები, რადგან რაიონებისათვის კადრების მომზადება დიდი ეროვნული საკითხია. ყურადღების ცენტრში დგებიან სოხუმის, ცხინვალის, ახალციხის, ფოთის და ზუგდიდის თეატრები, რომლებსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვთ, როგორც ეროვნული კულტურის კერებს.

5. ქართული კულტურის კერების მოძღვარებისა და მისთვის სპეციალისტების მომზადების მიზნით, მიმდინარე სასწავლო წელს შეიქმნას ინგილოთა ჯგუფი (10 კაცი) კულტურულ-საგანმანათლებლო ფაკულტეტზე, მოენყოს მათი უფასო მოსამზადებელი

კურსები სასწავლო წლის მეორე სემესტრიდან, ხოლო შემდგომ წლებში გათვალისწინდეს ამავე დარგის სპეციალისტების მომზადება ჩრდილო ოსეთის ქართველებისა და პლასტუნკელებისათვის.

6. ინსტიტუტს დაუგროვდა დიდი გამოცდილება მისაღები გამოცდების დარგში, რაც საშუალებას იძლევა გამოცდების სტრუქტურაში შეტანული იქნას ახალი ელემენტები, საბოლოოდ დამუშავდეს და დროულად განისაზღვროს, დაიხვეწოს კულტურულ-საგანმანათლებლო ფაკულტეტზე სპეციალობებში გამოცდების ფორმები და მეთოდები. ყველა სპეციალობებზე განახლდეს ლიტერატურის სია და კითხვარები, ხოლო ქართულ ენაში წერით გამოცდებზე მოიძებნოს აბიტურიენტის დამოუკიდებელი აზროვნების გამომხატველი უფრო ეფექტური ფორმები (ნაკითხულის შინაარსი, თავისუფალი თემა და სხვა).

7. პროგრამა გულისხმობს სტუდენტთა შემდგომ მიღებას საქართველოს ეკონომიკურ დამოუკიდებლობასთან კონტექსტში. რესპუბლიკის გარედან მიღებული ყოველი არაქართველი სტუდენტი მიღებულ იქნას თვითდაფინანსებისა და ხელშეკრულების პრინციპით. ამასთანავე, რესპუბლიკის გარედან სტუდენტთა მიღება ძირითადად მოხდეს ევროპის ქვეყნებიდან და იმ რესპუბლიკებიდან, რომელთა ეროვნული იდეალები შეესაბამება რესპუბლიკაში მიმდინარე პროცესებს. სხვა ჯგუფების მიღებაზე მოხდეს თავშეკავება.

8. საქართველოს ეროვნული განვითარების კონცეფციის მნიშვნელოვანი მომენტია რუსეთის უმაღლესი სასწავლებლებიდან ქართველი სტუდენტების გადმოყვანისათვის ხელშეწყობა. პირველი ნაბიჯები უკვე გადაიდგა ინსტიტუტში. მომავალშიაც გაგრძელდება ეს ტენდენცია, უპირატესად დაუხსნრებელი სწავლების სახით.

9. ინსტიტუტის განვითარების, მისი ავტორიტეტის გაზრდის, სპეციალისტების ხარისხის მომზადების გაუმჯობესების მიზნით არსებითად გაფართოვდეს საზღვარგარეთის უმაღლეს სკოლებთან კონტაქტები - სტაჟირების, სტუდენტთა გაცვლების, ცალკეული ჯგუფების მომზადებისა და სხვა ფორმით კონტაქტების სახით. მიმდინარე სასწავლო წლიდან კი მოხდეს ბულგარეთის ახალგაზრდების მიღება კინოსარეჟისორო სპეციალობაზე. ანალოგიური კავშირი გამოინახოს ისრაელთან. აღნიშნულის შესრულება მოითხოვს არამხოლოდ ადგილებზე ჩასვლას, ნამყვან რეჟისორთა ამთავითვე შერჩევას, არამედ საერთო საცხოვრებლისა და სხვა სოციალური თუ ორგანიზაციული პრობლემების გადაჭრას. უცხოელებთან კონტაქტების გაღრმავების ტენდენცია და

მომავლის პერსპექტივა მოითხოვს გეგმაზომიერებასა და სიზუსტეს, ფინანსური საკითხების მოგვარებას, რაც გულისხმობს ამ დარგებისათვის შემდგომში კონკრეტული სამსახურის შექმნას.

10. სტუდენტთა მორალური და მატერიალური ნაზღაურების მიზნით უკვე მიმდინარე წელს დაიწყო ინსტიტუტის საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების, ფილმების კონკურსები. თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირთან ერთად იმ მიზნით, რომ უპირატესი მნიშვნელობა მიენიჭოს ქართულ ეროვნულ პრობლემატიკას, ინსტიტუტის ბაზაზე დამკვიდრდეს სტუდენტური ფილმების ფესტივალი „ამირანი“.

11. კონცეფცია ემყარება იმის ღრმა რწმენას, რომ ინსტიტუტის ყველა თანამშრომელი და სტუდენტი გაუფრთხილდება ეროვნებათშორისო ურთიერთობის ჰუმანურ ნორმებს, დაიცავს ქართულ ტრადიციებს, საუკუნეობით დაგროვილ გამოცდილებას, ხელს შეუწყობს საქართველოს ეროვნული განვითარების მიზნებისა და იდეალების ხორცშესხმას.

12. საქართველოს ეროვნული განვითარების კონცეფციაში დასმულია ერთ-ერთ უმაღლეს სასწავლებელში დრამატურგთა კადრების მომზადების საკითხი. მიზანშეწონილად იქნას მიჩნეული, რომ ეს მისია თავის თავზე აიღოს თეატრალურმა ინსტიტუტმა და გაითვალისწინოს მომავალში მათი მიღება. საამისოდ არ არის საჭირო საგანგებო ტექნიკური ბაზა.

13. თეატრმცოდნეობისა და კინომცოდნეობის სპეციალობებზე მიღებისა და შემდგომ სწავლების პროცესში პრიორიტეტი მიენიჭოს თეატრისა და კინოს ისტორიას. ღრმად დაუკავშირონ სწავლების პროცესი თეატრის პრაქტიკას.

14. სასწავლო პროცესის დემოკრატიზაციის გაფართოების მიზნით სტუდენტებს მიეცეთ არჩევანის უფლება დაესწრონ მათთვის საინტერესო ლექციებსა და სემინარებს. უმაღლეს სასწავლებელთა გარდაქმნის ტენდენცია ითვალისწინებს ამგვარ უფლებებს, მაგრამ იგი თითქმის არ არის პრაქტიკაში დანერგილი. სტუდენტთა მიერ ლექციების და სემინარების ასეთი არჩევითობა ხელს შეუწყობს პროფესორ-მასწავლებელთა პასუხისმგებლობის ამაღლებას.

15. მეტი დემოკრატიულობა და საჯაროობა მიენიჭოს სტუდენტთა ნამუშევრებს. გარდა

საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებისა და ფილმების ჩვენებისა, ფართოდ განვითარდეს ღია კონცერტების, ცალკეულ მიღწევათა დემონსტრირების პრაქტიკა, ამ მხრივ შექმნილ გამოცდილებათა გათვალისწინებით.

16. დაისვას მუსიკალური თეატრისა და ესტრადის ფაკულტეტის ოთხნობიანი სწავლებაზე გადასვლის საკითხი. შესაბამისად გადაამუშავდეს სასწავლო გეგმა. ამასთანავე, განხილულ იქნას კურსდამთავრებულთა ერთნობიანი სტაჟირების მიზანშეწონილობის საკითხი (ე.ი. მეხუთე წელი).

17. საესტრადო ფაკულტეტზე შემოღებულ იქნას ახალი დისციპლინა: ქართული და მსოფლიო ესტრადის ისტორია. გადაისინჯოს სასწავლო გეგმები ზოგიერთი დისციპლინის შემცირების მიზნით. სტუდენტთა ინტერესების გასათვალისწინებლად სოციოლოგიურმა ლაბორატორიამ ჩაატაროს პედაგოგთა და სტუდენტთა ანკეტირებას, რათა მეცნიერულად გაანალიზდეს ყოველი დისციპლინის სწავლების მიზანშეწონილობაც და კურსის მოცულობაც.

18. კურსდამთავრებულებთან მუშაობის გაგრძელების მიზნით სპეციალობების კათედრებმა შექმნან პირობები და გაუწიონ ხელმძღვანელობა, რათა სამსახიობო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულები არა მარტო მონაწილეობდნენ ინსტიტუტის სპექტაკლებში, არამედ სტუდენტებთან ერთად აწყობდნენ მხატვრულ საღამოებს, ქმნიდნენ სხვა ფორმის წარმოდგენებს. ამასთანავე, გათვალისწინებული იქნას ინსტიტუტის სტუდენტთა მაქსიმალური დატვირთვა, მათი ნიჭისა და უნარის გამოვლენის მიზნით.

უნივერსიტეტის ამოცანების ამ მოკლე მოსაზრებებით ჩანს, თუ რა დიდი სამუშაო იყო ჩატარებული და ჩასატარებელიც.

წლების მანძილზე გამოიკვეთა რეფორმების შუქ-ჩრდილები. ნურავინ დაიჩემებს, რომ წინასწარ კარგად იცის, თუ რა შედეგი მოჰყვება დიდ ცვლილებებს. დრო ულმობელია, დრო აშენებს და დრო ანგრევს. ყველანი კი ჩვენი დროის შვილები ვართ!.

ჩვენისთანა პატარა ქვეყნისათვის ყველა რეფორმას საფუძვლად უნდა ედოს ეროვნული კონცეფცია.

როცა რეფორები ტარდება პირველ რიგში საკითხავია — რისთვის და ვისთვის?

პასუხზე დამოკიდებულია რეფორმების აზრიც და ჩატარების აუცილებლობაც.

დათა თავაძე: პირველ რიგში, ვხედავ სივრცეს და ფიგურებს!



დათა თავაძე დაიბადა 1989 წელს, მსახიობების ოჯახში, მშობლები ნატა მურვანიძე და ნიკა თავაძე, ერთი მხრივ, ბებია და ბაბუა — მსახიობები იზა გიგოშვილი და მერაბ თავაძე, მეორე მხრივ — მაკა მახარაძე და მურაზ მურვანიძე, მაკა მახარაძე, რომელიც, თავის მხრივ, არის მედეა ჩახავასა და კოტე მახარაძის შვილი ამ შემთხვევაში უცნაურია დასვა კითხვა, რომელიც ასე უღერს:

- გავიხსენოთ თქვენი პირველი კავშირი თეატრთან?

- პირველი შეხება სცენასთან იყო 3 წლის ასაკში, ქორეოგრაფიული სასწავლებლის გამოსაშვები სალამო, ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე, ეს იყო პირველი ნაბიჯები, რომელიც სცენაზე გადავდგი, შემდეგ იყო ისევ ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენა, რასაც მოყვა „კავკასიური ცარცის წრე“ რუსთაველის თეატრში, როცა მე ვიყავი 6 წლის, შემდეგ ამავე რუსთაველის თეატრში სპექტაკლი „თოლია“ „სერუანელი კეთილი ადამიანი“, შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრი „სამი და“. ეს 10 წლამდე, შემდეგ იყო ვილნიუსის მუსიკალური ფესტივალის მოცარტის ოპერა სახელწოდებით „ასე იქცევა ყველა ქალი“, რომელიც დადგა ბაბუამ მურაზ მურვანიძემ, სადაც ვთამაშობდი.

- რა გავლენა იქონია ოჯახმა, როდესაც ირჩევდით თეატრს? იყო თუ არა ეს ერთგვარი ოჯახური ტრადიციის გაგრძელება?

- თეატრი ძალიან ძლიერი ორგანიზმია იმისთვის, რომ მას გაექცე. არც მახსოვს როდის გავაკეთე არჩევანი, თითქოს ეს თავიდანვე არჩეული მქონდა. რალაც ეტაპზე მივხვდი, რომ არაფერი არ ვიცი, არ მაინტერესებს თეატრის გარდა და სხვაგან არც წავალ, რადგან შეიძლება არაფერი გამომივიდეს, გარდა ამისა ვარ ადამიანი, რომელსაც სჭირდება სივრცე იმისთვის, რომ ჰქონდეს დიალოგი ხალხთან. ამის ყველაზე კარგი ფორმა, ჩემთვის არის თეატრი, აქედან გამომდინარე, არც მიფიქრია გამეკეთებინა სხვა არჩევანი.

- დაამთავრეთ სამსახიობო ფაკულტეტი, თუმცა, ეწვეით სარეჟისორო საქმიანობას, რატომ? როგორც მსახიობმა ვერ თქვით თქვენი სათქმელი?

- გულწრფელად რომ გითხრათ, მე ვთვლი, რომ თეატრი არის მსახიობის, იმიტომ რომ ის შეგრძნებები, რაც მსახიობს აქვს სცენაზე, არასდროს არ აქვს რეჟისორს. თუ გინდა იყო კარგი რეჟისორი, შენ თვითონ უნდა იყო შემსრულებელი, ეს შენ თავზე უნდა გამოცადო. მე მომხრე ვარ, რომ რეჟისორი ხანდახან იყოს მსახიობიც, რათა ილაპარაკოს საკუთარი თავიდან, პრაქტიკიდან გამომდინარე და არა მხოლოდ თეორიულად. მე არ ვთვლი, რომ მივატოვე მსახიობის პროფესია, ბევრად მეტი მიმუშავია ამ სფეროში, როგორც მსახიობს თუმცა, რატომ არ დავრჩი მხოლოდ აქ, ამის მიზეზი, ისაა რომ სხვა რეჟისორებთან ვერ მოვახდენდი ჩემი იდეების, მოსაზრებების რეალიზაციას. ვხედავდი როგორ ვურჩობდი ხოლმე, ამიტომ გადავწყვიტე ჩემი სათქმელი ვთქვა, როგორც მსახიობმა ასევე რეჟისორმაც, რადგან ეს უკანასკნელი პირველი მთხზველია თეატრში, ის პირველი ინყებს ლაპარაკს.

- გავიხსენოთ თეატრალური უნივერსიტეტის წლები. ვინ იყო თქვენი პედაგოგი?

- ჩემი პედაგოგი იყო გიზო ჟორდანია. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველთვის მინდოდა რეჟისორობა, დავამთავრე სამსახიობო ფაკულტეტი. ეს გააზრებულად გავაკეთე და მიხარია, რომ ასეც მოვიქეცი. გავიცანი ჯგუფი, რომელთანაც დღეს ვმუშაობ. სწორედ აქედან დაიწყო ყველაფერი. მეორე კურსიდან ჩვენ უკვე ვდგამდით სპექტაკლებს.

- რა არის თეატრი ზოგადად და რა არის თეატრი თქვენთვის?

- როცა მსახიობი ხარ და გრძნობ მაყურებლის მზერასა და ენერგიას, ეს თითქოს გცვლის. ამ მზერის, ემოციისა და ემოციური დიალოგის გამო უჭირს ყველას თეატრის დატოვება თუკი ერთხელ შეაბიჯებს იქ. თეატრი ჩემთვის, პირველ რიგში საკონტაქტო სივრცეა.

- რას უნდა ემსახურებოდეს თეატრი? რა არის მისი ამოცანა?

- თეატრი უნდა იყოს ყოველდღიური, როგორც ყოველდღიური გაზეთი და ამავე დროს ძველი, მარადიული, როგორც ანტიკური ნაგებობა. ის არის ერთგვარი ხიდი, გადებული ღრმა წარსულსა და შორეულ მომავალს შორის. ჩვენ ამ ხიდის შუაში ვართ. თეატრი უნდა ამბობდეს იმას რაც მოხდა წარსულში, ლაპარაკობდეს იმაზე, რაც ხდება აწმყოში, და უნდა იყოს გაფრთხილება იმისა, თუ რა მოხდება მომავალში. თუ სპექტაკლი მოიცავს ამ სამ დროს, ის ასრულებს თავის ამოცანას, ამბობს თავის სათქმელს. ეს არის იდეალური სტრუქტურა. ჩემი აზრით. თეატრი უნდა იყოს ნამდვილი. ის უნდა იყოს გამაღიზიანებელი. შეგრძნებების, ფიქრების აღმძვრელი. თეატრი არ არის მუსიკა ან ნებისმიერი სხვა ხელოვნება, რომ იგი იყოს მშვენიერი. მეტიც, ჩემი აზრით, საერთოდ არ უნდა იყოს მშვენიერი, მან უნდა გვაჩვენოს ის რისი დანახვაც არ გვსურს. აქედან გამომდინარე უნდა იყოს შემანუხებელიც, თუ ეს არ ხდება, თეატრი ვერ ასრულებს თავის ამოცანას. ნებისმიერი კარგი თეატრი, რაღაც დოზით არ გსიამოვნებს, შეგრძნების დონეზე მაინც. გამახსენდა სარა კეინის სიტყვები, რომელიც ამბობს: „ხანდახან ჩვენი ნებით უნდა ჩავვეშვათ წარმოსახვით ჯოჯოხეთში, იმისთვის რომ ავირიდოთ ჯოჯოხეთი სინამდვილეში“. ეს არის თეატრის ერთგვარი ფუნქცია, რომ დავინახოთ, ვიგრძნოთ თუნდაც ძალიან მცირე რაღაც, მისი საშუალებით უნდა ვიგრძნოთ ტკენა და ავირიდოთ დარტყმა. თეატრი ეს არის სივრცე, სადაც ხდება დროის, ეპოქის კვლევა და მათი შეჩერება. სწორედ ესაა მისი უნიკალური შესაძლებლობა. თეატრი უნდა იყოს თანამედროვე და რეალისტური. პოლონელი რეჟისორი ვარლიკოვსკი ამბობს, რომ დღეს შექსპირი უნდა დაიდგას როგორც სარა კეინი, სარა კეინი უნდა დაიდგას ისე როგორც შექსპირი. შექსპირი, რომელსაც დღეს ვდგამთ, უნდა იყოს უკიდურესად თანამედროვე ხერხებით, იმისთვის რომ ჩვენამდე, თანამედროვე მაყურებლამდე მოვიდეს. მეორე მხრივ, სარა კეინი უნდა დავდგათ როგორც შექსპირი, რომ მივცეთ მას სიღრმე, იმისთვის რომ დროს გაუძლოს. ნებისმიერი კლასიკური ნაწარმოები, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე იდგმებოდა და იდგმება დღესაც, მოიცავდა თავის ეპოქას, ღრმა წარსულს და ასევე იხედებოდა მომავალშიც.

- როგორ მუშაობთ სპექტაკლის დადგმისას. რა არის თქვენთვის მთავარი სპექტაკლში და გმირში, რომელიც უნდა შექმნათ და გააცოცხლოთ სცენაზე, როგორც მსახიობმა და როგორც რეჟისორმა?

- ჩემი კვლევის საგანი რაღაც ეტაპზე იყო ობიექტური დროის შემოტანა სცენაზე, რასაც „Real Time“-ს ეძახიან. ეს ნიშნავს, რომ დრო არის ზუსტად იმდენი, რამდენიც არის საათზე. ჩემთვის ყველაზე საინტერესო მომენტი თეატრში არის სიჩუმე, სიჩუმე არა როგორც პაუზა საუბარში, არა როგორც წყვეტა, არამედ როგორც რაღაც, რაც ლაპარაკის მოქმედების პარალელურად ხდება და არის სპექტაკლის შემადგენელი ნაწილი. როცა სპექტაკლზე ფიქრს ვიწყებ, არასდროს არ ვფიქრობ ტექსტზე, პირველ რიგში ვხედავ სივრცეს და ფიგურებს, რომლებიც ყოველთვის მდუმარედ არიან. შემდეგ იწყება ზრუნვა ამ სიჩუმეზე. მჯერა, რომ კარგი რეჟისორი უნდა ქმნიდეს პირველ რიგში სიჩუმეს. რაც შეეხება მსახიობებს, მე, როგორც რეჟისორი, მათ დიდ თავისუფლებას ვაძლევ.

- რამდენი როლია თქვენს სამსახიობო რეპერტუარში და რამდენი სპექტაკლი გაქვთ დადგმული?

გულწრფელად რომ გითხრათ, რამდენი როლი მაქვს ნათამაშები, არ ვიცი, ბოლოს, როცა დავითვალე 20-მდე იყო. მეოთხე სპექტაკლს ვდგამ ახლა, თუმცა, მაინც ამბობენ, რომ რეჟისორი ვარ.

- რომელს გამოყოფდით მათგან?

- „სტრიპტიზი“ არის ძალიან საინტერესო სამუშაო. ეს სპექტაკლი ყოველ ჯერზე სხვანაირია, იმიტომ რომ დატოვებულია სივრცე, სადაც ჩვენ შეგვიძლია და გვაქვს უფლება ვცადოთ სიახლეები, ისე რომ სტრუქტურა არ დავარღვიოთ. როცა მსახიობები მუშაობენ ერთად და ერთმანეთის-

ვის, ყოველთვის სხვანაირია სპექტაკლი. „სტრიპტიზი“ ბევრი რამის გამო არის მნიშვნელოვანი. მაგ: ბოლოს, ჩემი გმირი რჩება მარტო. ეს არის სცენა, სადაც იწყება ობიექტური დრო, ეს ის მომენტი, როცა შეგიძლია მაყურებელიდან გამომდინარე რალაცები ცვალო. თეატრი არის უნიკალური ხელოვნება, იმის გამოც, რომ მას ქმნის მაყურებელი, ჩვენ ვქმნით მაქსიმუმ 70%, დანარჩენ 30%-ს კი მაყურებელი. ამიტომაცაა, რომ შეუძლებელია რეპეტიცივაზე განსაზღვრო საბოლოო რეზულტატი. როგორი იქნება სპექტაკლი ვერ გაიგებ მანამ სანამ არ გაივსება პარტერი. ამ მხრივ რთული გამოცდილება იყო „ფრეკენ ჟული“, სპექტაკლი თამაშდება პარტერში, რეპეტიცივაზე პარტერი ცარიელია, პრემიერაზე ჩნდება უშველებელი „დეკორაცია“ მაყურებელი, რასაც არ ხარ შეგუებული. მათი ემოციით და ჩართულობით, თუნდაც ამოსუნთქვით, მყარდება კავშირი და რალაცები აუცილებლად იცვლება. სწორედ ამიტომ მაყურებლის გარეშე ვერასდროს ვერ დგამ ბოლომდე, სპექტაკლს ვერ აკონსერვებ. ეს არ არის ნახატი, კინო, რომელიც არსებობს თავისთავად. თეატრი იქმნება მაყურებელთან ერთად.

- როგორც რეჟისორი, უპირატესობას ანიჭებთ უცხოურ პიესებს და არა ქართულს.

- ძალიან მინდა არსებობდეს ქართული პიესა, რომლის დადგმის სურვილიც გამიჩნდება. ჩემი პირველი სპექტაკლი იყო ქართველი დრამატურგის დათო გაბუნიას „სხვისი შვილები“, რომელიც დაწერა ჩემთვის. დათოს პიესები ყველაზე ახლოს დგას ჩემთან, მე მომწონს მისი იუმორი, სევდა და ცოტა სიბრაზეც, რაც მის პიესებშია.

- რას იტყვით თანამედროვე ქართული თეატრის ტენდენციებზე? როგორ უყურებთ თანამედროვე ქართულ თეატრს?

- ჩემმა მეგობარმა მაკა ნაცვლიშვილმა დადგა სარა კეინის „ფსიქოზი“, შემდეგ ისევ დაიდგა იგივე სარა კეინის „ფსიქოზი“, ახლა რუსთაველის თეატრში არის ისევ „ფსიქოზის“ პრემიერა. მე არ ვიცი რას ნიშნავს ეს. მარტო სარა კეინს აქვს 7 ბრწყინვალე პიესა, რომელის დადგმაც შეიძლება. დღეს ჩვენთან არ ხდება რეპერტუარის შედგენა და მაყურებლის სურვილის გათვალისწინება. საქართველოში ყოველთვის იყვნენ განსაკუთრებით საყვარელი დრამატურგები, რომელთა პიესები გამუდმებით იდგმებოდა და იყვნენ მივიწყებულნი აბსოლუტურად გენიალური დრამატურგები. მაგ: აუგუსტ სტრინდბერგის ნაწარმოებები საქართველოში არ დადგმულა 1997 წლამდე. ეს არის თითქმის, ჩვენი თეატრის სირცხვილი. ნათარგმნი არაა ევრიპიდეს საკმაოდ ცნობილი პიესები და მათი მხოლოდ მცირე ნაწილია დადგმული. აი ესაა ტენდენცია, ესაა ის, რაც ხდება დღეს, ტკეპნა ერთი და იგივე ადგილისა და გამეორება იმისა, რაც უკვე იყო.

- რა არის ამის მიზეზი?

- ალბათ ის, რომ არ მუშაობენ თავის თავზე, არ შეიძლება არსებობდეს ზღვა მასალა და შენ „ჩააპიჭინდე“, სარა კეინს და დგამდე მის ერთსა და იმავე პიესას დაუსრულებლად. ასე მოხდა დიდი ხნის წინ, როდესაც დაიწყო ბრეხტის პერიოდი და მეტი არაფერი იდგმებოდა. არ ხდება პიესების ძებნა, ახალი ავტორების აღმოჩენა ან ნაცნობი ავტორების ნაკლებად ცნობილი, საქართველოში ნაკლებად დადგმული პიესების განხორციელება. თეატრში უნდა არსებობდეს ადამიანი, რომელიც გამუდმებით ახალი მასალის ძიებაში იქნება, ეს ალბათ უნდა იყოს სამხატვრო ხელმძღვანელი ან მისი ლიტ. ასისტენტი, რომელიც ამ საქმით დაკავდება, რეპერტუარის შედგენაში მიიღებს მონაწილეობას და გარკვეულ ესთეტიკურ დონეს შეუნარჩუნებს თეატრს. იტყვის, რომ ეს პიესა უნდა იყოს კონკრეტული თეატრის რეპერტუარში, ეს პიესა კი არავითარ შემთხვევაში არ მიესადაგება საერთო პალიტრას. ესაა ინფორმაცია, რომელიც ადვილად მოდის და რეჟისორიც იღებს ამ მასალას.

- როგორ მუშაობს სამეფო უზნის თეატრი?

- სეზონის დასაწყისში ჩვენ ვიღებთ თემებს, ჩვენი აზრით, არის ცოცხალი, აქტუალური, პიესის არჩევის დროს ჩვენთვის უპირველესი და მნიშვნელოვანია, რომ გაიყლეროს გარკვეულმა თემებმა, ასევე, ჩვენი პრინციპია დავდგათ ის, რაც საქართველოში არ დადგმულა. ვმუშაობთ ორი მიმართულებით: ვიღებთ კლასიკურ პიესას, რომელიც საქართველოში არ დადგმულა ან ვართ პირველები, რომლებიც ვდგამთ თანამედროვე პიესას. ეს მუშაობა მიმართულია ახალი პიესების აღმოჩენისკენ. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ შეგიძლია ვატრიალოთ ერთი და იგივე სახელები და პიესები.

- რა სპექტაკლზე მუშაობთ ახლა?

- სპექტაკლს ერქმევა „ტროელი ქალები“ როგორც ევრიპიდეს პიესას, თუმცა, რაც დარჩა ევრიპიდეს ტრაგედიიდან, ესაა სათაური და ერთი სცენა, დანარჩენ შემთხვევაში, ეს არის დოკუმენტური ტექსტი, ინტერვიუები, ქართულ ომებში მონაწილე ქალთან. რაც ძალიან მომწონს, ეს არის ხიდი თანამედროვე და ანტიკურ ომთან. თუ დავაკვირდებით ევრიპიდეს პიესას, მას საერთოდ არ

სცენა სპექტაკლიდან „სტრიპტიზი“



ცვლის ქართველი ქალების ისტორიები. ომის, როგორც სტიქიური მოვლენის მახასიათებელია ის, რომ სიუჟეტი ყოველთვის ერთი და იგივეა. ამ სპექტაკლში ეს ხაზი გამოჩნდება, თუნდაც მარტო მასალებიდან გამომდინარე.

- როდის იქნება თქვენი სპექტაკლის პრემიერა ?

- პრემიერა იქნება 23 მაისს, შვედეთში. ქართველი მაყურებელი კი სპექტაკლს თეატრალურ ფესტივალზე ნახავს. მაისში იმართება შვედური თეატრის ბინალე, სადაც თავს იყრის მიმდინარე წლის საუკეთესო შვედური სპექტაკლები, ჩამოდის სტუმრების დიდი რაოდენობა, რაც მიმართულია შვედური თეატრის პოპულარიზაციისაკენ. ჩვენ გვერგო უცნაური პატივი, მონაწილეობა მიგველო ამ ფესტივალზე, თან ისე, რომ მათ არც კი უნახავთ სპექტაკლი. უნდოდათ გვეჩვენებინა „ფრეკენ ყული“, თუმცა, რთული დეკორაციისა და ბევრი მონაწილე მსახიობის გამო, მისი წაღება ვერ მოხერხდა. მე ვუთხარი, რომ ვდგამდი სპექტაკლს, რომელშიც მონაწილეობდა ხუთი ქალი და ისინი დამთანხმდნენ, ეს ძალიან დიდი ნდობაა და შესაბამისად განსაკუთრებულად სანერვიულო და საპასუხისმგებლო.

- არიან თუ არა ფესტივალზე სხვა ქვეყნის წარმომადგენლები?

- მონვევა არის მარტო ჩვენი, თუმცა, აქ ტარდება სემინარები, სადაც ჩამოდის ხალხი უცხოეთიდან. 2009 წელს სამეფო უბნის თეატრი გახდა დრამის ლაბორატორიული კავშირის წევრი, რაც ნიშნავს მსოფლიოს დამოუკიდებელი თეატრების კავშირს. აქ გაერთიანებულია 24 ქვეყნის დამოუკიდებელი თეატრი. ქსელის ერთ-ერთი მიზანია პიესების გაზიარება. ჩვენ ვაგზავნით ხოლმე თანამედროვე ქართველი დრამატურგების პიესებს, თავის მხრივ, ისინიც გვიგზავნიან. ბოლოს გვექონდა საერთო პროექტი, რომელსაც ერქვა „ქალთა ხმა“, მონაწილეობდა 2 ქართველი და 3 შვედი დრამატურგი, რომლებიც ერთმანეთს უპირისპირებდნენ, შვედი და ქართველი ქალების პრობლემებს. შედეგად შეიქმნა 5 ძალიან კარგი მონოლოგი და მალე გვექნება ამ მონოლოგებზე დაფუძნებული 5 სრული ფორმის პიესა.

იენისში ჩვენ თეატრში იგეგმება თანამედროვე პიესის ფესტივალი, რომელსაც ვაკეთებთ გოეთეს, შვედეთისა და ბრიტანეთის ინსტიტუტთან ერთად. წარმომადგენელი იქნება 5 ქართული, 5 შვედური, 5 ინგლისური, 5 გერმანული პიესა, რომლებიც დაინერა 2011, 2012, 2013 წლებში. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, იმისთვის რომ, გავიგოთ რა ტონალობა აქვს ევროპულ დრამას, რა ხმაზე ლაპარაკობს ის, შევადაროთ „ქართულ ხმებს“ და გავავლოთ პარალელები.

ყველგან ბოლომდე დავიხარჯი...



საქართველოს სახალხო არტისტი ნანა ფაჩუაშვილი
ისაუბრება თეატრმცოდნე მაკა ვასაძეს

მაკა ვასაძე: ქალბატონო ნანა, თქვენი შემოქმედებითი ბიოგრაფია წარმატებულად დაიწყო. სტუდენტობის პერიოდიდან მოყოლებული, ბედი გწყალობდათ. თქვენი პირველი პედაგოგი დიმიტრი ალექსიძე გახლდათ. შემდგომ მუშაობდით ისეთ რეჟისორებთან, როგორებიც იყვნენ: ბადრი კობახიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, გიზო ჟორდანიას, რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე... სამსახიობო ოსტატობის დაუფლებაში, ალბათ, თითოეულმა მათგანმა თავისი წვლილი შეიტანა. თუ შეიძლება, მოკლედ გვიამბოთ თუნდაც ერთი ხერხის შესახებ, რომელმაც პროფესიული დაოსტატების გზაზე წარუშლელი კვალი დატოვა თქვენს მსახიობად ჩამოყალიბების პროცესში და სამუდამოდ თქვენში დარჩა. ვგულისხმობ: დიმიტრი ალექსიძეს, მიხეილ თუმანიშვილს, რობერტ სტურუას, გიზო ჟორდანიას, თემურ ჩხეიძეს და სხვებს.

ნანა ფაჩუაშვილი: ძალიან ბევრის ჩამოთვლა შეიძლება. რუსთაველის თეატრში მოღვაწე თითქმის ყველა რეჟისორთან მიმუშავია, მქონდა ეს ბედნიერება. მე ყოველთვის აღვნიშნავ ბედისწერის მომენტს, მაგრამ ეს, ალბათ, იმანაც განაპირობა, რომ მაშინ თეატრში იყო ინტენსიური მუშაობა, 6-7 რეჟისორი ერთდროულად დგამდა სპექტაკლს. ზოგჯერ ორ სპექტაკლში პარალელურად ვმუშაობდი, რაც ძალიან ბევრს ნიშნავს ახალგაზრდა მსახიობისთვის. სამწუხაროდ, ახლა ახალგაზრდა მსახიობები მოკლებულნი არიან მუშაობის ასეთ რიტმს. მათ არა აქვთ ის სკოლა, რაც ადრე იყო. რეჟისორებს განსხვავებული ხელწერა აქვთ, სხვადასხვა რალაცას გასწავლიან, ყველასგან რალაც, შენთვის სასარგებლო უნდა აიღო. ყველაფერი ეს საბოლოო ჯამში გამოგადგება. არ ჩამომართვათ ეს კეკლუცობაში, მაგრამ ვინაიდან ბევრი ხელისშემშლელი პირობა მქონდა

(ცხოვრებაში, ბოლომდე ვერ გამოვიყენე ჩემი რეჟისორები. ოჯახს ბევრი დრო მიჰქონდა. ძნელია ორ საქმეს ერთნაირი სიყვარულით და ერთნაირი მონდომებით ემსახურებოდე. რალაცას ვაკლებდი ხან ერთს, ხან — მეორეს. ამანაც განაპირობა ის, რომ ბოლომდე კმაყოფილი არა ვარ ჩემი თავის. იცით, რას ვგულისხმობ? ისეთ რეჟისორებთან მომინია მუშაობა, რომ ყოველ სპექტაკლში, რალაც მნიშვნელოვანი რეჟისორები უნდა ყოფილიყო. მიშა თუმანიშვილი ნიშნებს გვინერდა ხოლმე სპექტაკლის შემდეგ და ეს ჩემში დღემდე დევს. მსახიობს უნდა შეეძლოს საკუთარი ნამუშევრის შეფასება. როგორც სხვას აფასებ, ასევე შენი თავიც უნდა შეაფასო ობიექტურად. მაშინ აღარ გექნება ამბიციურობა, გექნება უფრო მეტი ლტოლვა სრულყოფისაკენ. ეს ყველაფერი დროთა განმავლობაში დაილექა ჩემში. ადრე ამას ვერ ვაცნობიერებდი, მაშინ მინდოდა ბევრი როლი მეთამაშა. გადავდიოდი სპექტაკლიდან სპექტაკლში, თითქმის ერთფეროვან როლებს მაძლევდნენ — „ცისფერ“ როლებს, მსხვერპლშენიშნულს, უფრო გმირ ქალებს. მაშინ ასე არ ვფიქრობდი, როგორც ახლა ვფიქრობ. ეს დრომ, გამოცდილებაში მოიტანა. უკმარისობის გრძნობა, რომ ამ რეჟისორებთან მუშაობა მაქსიმალურად ვერ გამოვიყენე, დღემდე მაქვს. შეიძლება ხმამაღლა არ უნდა ვამბობდე ამას, მაგრამ ვის დავუმალო, საკუთარ თავს? მაგალითად, ხანდახან მიშა თუმანიშვილის რეპეტიციებიდან გაქცევაც მინდოდა ხოლმე, იმიტომ რომ იქ, ოჯახში, რალაც პრობლემა იყო. ჩემი მეუღლე 25 წლის განმავლობაში ავად იყო და ამანაც შემიშალა ხელი. მაგალითად, არ შემიძლია ტკივილის გარეშე გავიხსენო ბერნარდაზე მუშაობის პერიოდი (ფ. გარსია ლორკა „ბერნარდა ალბას სახლი“ რეჟ. თ. ჩხეიძე მ. ვ.). ჩემს მეუღლეს საავადმყოფოში ვადექი თავზე და 20 ღამე სკამზე



„რიჩარდი“

რიჩარდი - რამაზ ჩხიკვაძე,
ლედი ანა - ნანა ფაჩუაშვილი

ვიჯექი, დილას კი რეპეტიციაზე გავრბოდი. საოცარი ძალები გამოვნახე მაშინ ჩემ თავში, ვინაიდან არ მინდოდა ამ როლის ხელიდან გამკვება. თემურსაც (თემურ ჩხეიძეს გულისხმობს მ. ვ.) უნდოდა, რომ მეთამაშა ეს როლი და სულ მეუბნებოდა, რალაცნაირად შეძელიო. შევძელი... იმისდა მიუხედავად, რომ გარკვეული ეპიზოდების მიმართ დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა დამრჩა. წლების შემდეგ, როდესაც მე და თემურ ჩხეიძე გოჩა კაპანაძის „ბერნარდას“ ვუყურებდით, თემურს ვუთხარი: იცი როგორ მაინტერესებს ადელას და მარტიროს სცენა, ხინჯად მაქვს დარჩენილი, რომ ეს სცენა მაშინ ვერ ვითამაშე და ახლა, კარგად ვითამაშებდი. მაშინ თემურმა მითხრა: არა, შენ კი ვერ ითამაშე კარგად, მე ვერ დავდგი კარგად ეს სცენაო. აი, ასე, ტაქტიკიდან, რა თქმა უნდა, იუმორით, დამამშვიდა თემურმა. ასეთი „უკმარისობები“ ბევრი მაქვს.

ყველა რეჟისორს სხვადასხვა მიდგომა ჰქონდა. გავმეორებდი, მაგალითად, ბატონმა მიშამ საკუთარი ნამუშევრისთვის ნიშნის დანერა

მასწავლა ანუ საკუთარი ნამუშევრის შეფასება. ბატონი დოდო იუმორით სავესე ადამიანი იყო და ისეთ რამეს გეტყოდა იუმორით, რომ აუცილებლად მიხვდებოდი, რა გიჭირდა. მაგალითად, ერთხელ ჩემს არაჩვეულებრივ მეგობარს, ჯგუფელს უთხრა: „Какие у тебя неуклюжие ноги, ты как утюг их употребляешь“. ამით მიახვედრა, რომ მისი სიარულის მანერა მოუქნელი, უხეში იყო. იუმორით მიგითითებდა შენს ნაკლსა და იმაზე, თუ რა უნდა გამოგესწორებინა. თან არ გნყინდა, მაგრამ მიხვდებოდი, რაც გიჭირდა.

თემურს რაც შეეხება, ჩვენ თანატოლები, თანაკურსელები ვიყავით, უფრო თანამოაზრენი და, ასე ვთქვათ, ერთად ჩამოვყალიბდით. ძიების პროცესმა ისე დაგვაახლოვა და გაგვავართიანა, რომ უერთმანეთოდ ვერც ჩამოვყალიბდებოდით. მან დამინახა პირველმა, დაინტერესდა ჩემით და როდესაც რეჟისორი ინტერესდება შენით, ეს ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტია მსახიობისთვის. რობიკო (სტურუა მ. ვ.) უფრო სხვანაირად უყურებს მსახიობს, მაგალითად: ნანა ამ როლისთვის გამოვიყენო თუ არ გამოვიყენო, თემური კი უფრო სხვანაირად ზრუნავდა ჩემზე... ძალიან მნიშვნელოვანია, როდესაც რეჟისორი ზრუნავს შენზე. რობიკო რომ იწყებდა შენთან მუშაობას, ზრუნვა, სწავლა, თუ, რაც გნებავთ, ის უწოდეთ, აუცილებლად გაკეთებინებდა იმას, რასაც ითხოვდა. მოკლედ, ყველას სხვადასხვა ხელწერა აქვს, სხვადასხვა მიდგომა მსახიობთან — ზოგს სიყვარულით, ზოგს ინტერესით, ზოგს იმიტომ, რომ სჭირდება, ზოგს იმიტომ, რომ გამოგიყენოს და მერე... აღარ აინტერესებ...

მ. ვ.: ინსტიტუტიდან თქვენ პირდაპირ რუსთაველის თეატრის სცენაზე მოხვდით. მესამე კურსზე იყავით, როდესაც ბადრი კობახიძემ შემოგთავაზათ ევას როლი ი. შტოკის „ღვთაებრივ კომედიაში“. თქვენი პარტნიორები სპექტაკლში იყვნენ: ეროსი მანჯგალაძე, გოგი გეგეჭკორი, კარლო საკანდელიძე, ბორის წიფური, კახი კავსაძე. ასეთი მსახიობების გვერდით თამაში, ალბათ, თქვენთვის დიდი სკოლა იყო. შემდეგ, თქვენმა პედაგოგმა დიმიტრი ალექსიძემ გათამაშათ ბრეხტის „სამგროშიან ოპერაში“, თანაც ჯერ ერთ-ერთი როსკიპის როლი მოგცათ, შემდეგ კი პოლი პიჩემი განასახიერეთ. პარტნიორობას კი რამაზ ჩხიკვაძე გინევდათ. თუ არ ვცდები, საქართველოში ბრეხტი, პირველად სწორედ ბატონმა დოდომ დადგა. რას გაიხსენებდით რუსთაველის თეატრში განსახიერებულ თქვენს პირველ როლებზე.

6. ზ: დიახ, ეს ძალიან საპასუხისმგებლო მომენტი იყო და მე ეს მომენტი გამოვიყენე. ჩემს თავს მოდუნების უფლებას არ ვაძლევდი და ყველგან ბოლომდე დავიხარჯე. შეიძლება ამანაც შემინყო ხელი. რეჟისორები ლაპარაკობენ, რომ ნანა მშრომელია. მშრომელი შეიძლება ბევრია, მე, უბრალოდ, მეტი პასუხისმგებლობა მაქვს. შეიძლება ეს ორი რამ ერთმანეთთან კავშირშია, მაგრამ ხაზგასმით მინდა აღვნიშნო, რომ ყველა როლს დიდი პასუხისმგებლობით ვუდგები. მარტო შრომა არ ყოფნის, ყოველ როლს სერიოზულად, პასუხისმგებლობით უნდა მიუდგე.

მ. ზ: პარტნიორებიდან რომელს გამოყოფდით, რომელთან გრძნობდით თავს უფრო კომფორტულად, თავისუფლად სცენაზე... უფრო მეტად გესმოდათ ერთმანეთის... უფრო გრძნობდით ერთმანეთს სცენაზე...

6. ზ: ძირითადად უფროს თაობასთან, გარკვეული წლები, ბევრად უფრო უფროს თაობასთან... სცენაზე სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები ვიდებო, ამაში იყო რუსთაველის თეატრის ხიბლი, რასაც ახლა ნაკლებად ვხედავ... მაშინ კი სამი თაობა იდგა სცენაზე და ერთმანეთს ავსებდნენ. გარდა იმისა, რომ ისინი თხოულობდნენ შენგან, მათგან, უფროსებისაგან სწავლობდი. გრძნობდი, რომ დღეს ისე ვერ გაიარე ეს ეპიზოდი, ისე ვერ დააკმაყოფილე მათი მოთხოვნა... ამიტომ სულ მობილიზებული ვიყავი. აი, ისევე იქ მივდივარ, თუ არა გაქვს პასუხისმგებლობა, ყველაფერი გვერდით ჩაგივლის და ვერაფერს მიიღებ, ვერაფერს ისწავლი... რა თქმა უნდა, ეს დიდი სკოლაა, როდესაც უფროს თაობასთან ერთად დგახარ სცენაზე.

მ. ზ: თანამედროვე სათეატრო სივრცე უამრავ მიმდინარეობას მოიცავს, როგორი თეატრი გიყვართ, რომელია თქვენთვის ამ მიმდინარეობებიდან ყველაზე უფრო მისაღები?

6. ზ: მე დასაწყისში გავამახვილე ყურადღება თემურ ჩხეიძეზე, გამოვყავი თემურთან მუშაობა, ვინაიდან ის დაინტერესდა ჩემით, ეს მსახიობს ძალიან სჭირდება. და ეს დაინტერესება, მუშაობის პროცესი სწორად გამოვიყენე. შემდეგ თემურ ჩხეიძე წავიდა რუსთაველის თეატრიდან, გადავიდა მარჯანიშვილის თეატრში. იმ პერიოდში რუსთაველის თეატრი გასტროლებზე იყო კიევში. სუფრაზე ვიყავით და რობიკომ მითხრა — შენ, ჟანრი (ლოლაშვილი მ. ვ.) და ავთო (მახარაძე მ. ვ.) უნდა გაყვეთ თემურსო. მე, რომ წავიდე თეატრიდან და ჩემი მსახიობები არ გამომყენენ, მენწყინებო... ვიფიქრე, მორჩა ჩემი კარიერა რუსთაველის თეატრში... ეს კი წარმოუდგენელი იყო ჩემთვის. იქვე ცრემ-



ევა - „ღვთაებრივი კომედია“

ლები გადმოვყარე. რობიკომ მითხრა — ახლა, არ გინდა ტირილი... ასეთია რობიკო. როგორ გითხრათ, ყველაფერ ამას, იუმორით უყურებს, უფრო სწორად, ტკივილით არ უყურებს... ტრაგედიად არ მიიჩნევს, მე კი მაშინ მოვკვდი... ვიფიქრე, მორჩა, დამთავრდა ყველაფერი. მარჯანიშვილის თეატრში გადასვლა ჩემთვის წარმოუდგენელი იყო იმისდა მიუხედავად, რომ თემური მარჯანიშვილის თეატრში გადავიდა. როდესაც ჩამოვედით გასტროლებიდან, სწორედ მაშინ დაინყეს მუშაობა ახალ სპექტაკლზე. განანილდა როლები და მივიღე მთავარი როლი. ვიფიქრე, რომ თუ ახლა ყველაფერი არ გავაკეთე ისე, როგორც მეკადრება, როგორც რუსთაველის თეატრს ეკადრება და რობიკოს თავი არ მოვანონე, მაშინ მართლა ყველაფერი დამთავრდება. ამ ამბავს ხელიდან ვერ გავეშვებ... და გიჟივით ვმუშაობდი... იმ სპექტაკლში ჩემი მეუღლე (ტრისტან ყველაიძე) იყო ჩემი პარტნიორი, ცოლ-ქმარს ვთამაშობდით. ეს იყო თ. მეტრეველის „შემოღილი, შემოღილი ახალი წელი“ (წლის საუკეთესო როლის პრემია ავიღე მაშინ). ერთ-ერთი რეპეტიციის შემდეგ მოვდივართ და, ჩემს მეუღლეს, პარტნიორს ვუბნები: იცი ვიპოვე ამ როლის გასაღები. მან

კი მიპასუხა: კარგი რა, რა იპოვე, რაღაც კლოუნადა შენ თუ მიგნებად მიგაჩნია... შენ გგონია, რომ შენ დღეს რაღაცა გააკეთე? არადა, მართლა მივაგენი იმ დღეს როლის გასაღებს... დავუწყე კამათი... ბევრი ვიკამათეთ, მერე ვუთხარი — გააჩერე ახლავე მანქანა, უნდა გადავიდე... იმ მომენტში, ის ჩემი ქმარი კი არა, მტერი იყო ჩემი... და როდესაც მიხვდა, რომ აღარ ვხუმრობდი, მაშინვე იუმორით მიპასუხა (ასე იცოდა ხოლმე) მერე გადადი, ვინ გიშლისო... და მანქანა წაიყვანა უფრო მეტი სიჩქარით... მერე, მეც ცოტა დავმშვიდდი... ახლა, უკვე ორნი მყავდნენ „მოსაგრები“, რობიკო და ჩემი მეუღლე... მართლაც, ძალიან გამომადლა გასაღები, რომელსაც იმ დღეს მივაგენი. ასეა როლზე მუშაობის პროცესი, როდესაც რაღაცას მიაგნებ, უნდა ჩაეჭიდო. ერთ-ერთ რეპეტიციებზე შემოვიდა რობიკო და ძალიან შემაქო, მეც მეტი რა მინდოდა. სპექტაკლს რეზო ჩხაიძე დგამდა, მაგრამ ვინაიდან რობიკო სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო, ესწრებოდა ხოლმე რეპეტიციებს. კომედია გახლდათ და ერთობოდა კიდევ. ორივე რეჟისორი ძალიან ამომიდეგა მხარში, ორივე ძალიან მონდომებული იყო, რომ ეს როლი გამომსვლოდა და ძალიან მეხმარებოდნენ. მართლაც, ეს როლი ერთ-ერთი საუკეთესოა ჩემს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში... მახსოვს, პრემიერის შემდეგ, რობიკო ამოვიდა ჩემთან ოთახში და ძალიან შემაქო. ეს უკვე ნიშნავდა, რომ მე კვლავ მყარად დავდგებოდი ფეხზე...

მ. 3: თუმცა თქვენ მანამდე გქონდათ ნამუშევარი რობერტ სტურუასთან „სეილემის პროცესში“...

მ. 3: დიახ, ადრეც მქონდა მის სპექტაკლებში ნათამაშები, მაგრამ ამ როლის შემდეგ, იგი ჩემით დაინტერესდა. დაინტერესება უკვე სულ სხვა არის... იმის თქმა მინდა, რომ ბრძოლაა საჭირო, ბრძოლა საკუთარ თავთან, როლთან, გარემოსთან, ყველაფერთან... უნდა იბრძოლო, რომ გადალახო ბარიერი... სულ ვამბობ, რომ მსახიობი რაღაცით სპორტსმენს ჰგავს, სპორტსმენივით სულ უნდა გადალახო ბარიერები და წინ მიიწევე... ვინაიდან ის, რაც ადრე გააკეთე, წარსულს ჩაბარდა... ჩაბარდა ისტორიას. მთავარია, დღეს რა ხარ, რას გააკეთებ, რას მოიპოვებ... მაყურებელს რას აჩვენებ... და რა სიმპათიას დაიმსახურებ მაყურებლისგან... ამიტომ, ეს ყველაფერი ძალიან რთულია — მოიშორე შტამპები, უკვე მიგნებულზე უარის თქმა... იმავდროულად, დაგროვილი გამოცდილება აუცილებლად მაქსიმალურად უნდა გამოიყენო და უკვე არსებულს ახალი დაუმატო... მსახიობს ძალიან ძვირად რეჟიმი აქვს... გყავს ოჯახი, ბავშ-

ვები, გაქვს პრობლემები... მე რომ მახსენდება, რა რეჟიმით ვცხოვრობდი და დღესაც ვცხოვრობ... ცოტათი უფრო კომფორტულად, მაგრამ დატვირთვა იგივე მაქვს, რაც ადრე მქონდა... ამისდა მიუხედავად რეპეტიციებზე არასდროს დამიგვიანია. ვერც კი წარმომიდგენია, რომ რეჟისორი რეპეტიციებზე მოვიდეს და მე არ დავხვდე... ეს ჩვენი ძველი სკოლის ერთ-ერთი ნიშანია. ოჯახის საქმეებს ღამე ვაკეთებდი — სადილს, ვალაგებდი, ვრეცხავდი და ა. შ., რომ დილას ამ საქმეებისგან თავისუფალი ვყოფილიყავი და დროზე გამოვცხადებულყავი რეპეტიციებზე... ეს ჩემი ჯანმრთელობის ხარჯზე ხდებოდა. ძალიან რთულია, როდესაც ყოფითი პრობლემების მოგვარებაში სხვა დამხმარე არ გყავს, მაგრამ სხვანაირად არ გამოვიდოდა... ძალიან ძნელია, ვინაიდან ყოფითი პრობლემები ბევრ დროს გართმევს... სამწუხაროდ, ჩვენთან საქართველოში მსახიობების უმრავლესობა ასე ცხოვრობს... ფანატიკურად უნდა გიყვარდეს შენი პროფესია, რომ ამ დატვირთვას გაუძლო.

მ. 3: დღევანდელი თეატრი მოითხოვს უნივერსალურ მსახიობს, იგი სრულყოფილად უნდა ფლობდეს ფსიქო-ფიზიკურ აპარატს. თქვენი აზრით, როგორი უნდა იყოს თანამედროვე თეატრის მსახიობი?

მ. 3: სრულყოფილი... აბსოლუტურად მართალი ხართ, ახლა უფრო მეტს მოითხოვს რეჟისორი... კარგი პლასტიკა, მეტყველება უნდა გქონდეს. ამასთანავე, რაც მთავარია, აზროვნება უნდა შეგეძლოს და ხედვა უნდა გქონდეს... თუ არა გაქვს, უნდა ეძებო და უნდა იპოვო შენი ხედვა. ჩვენ ადრე როლის გარშემო ყველაფერს ვსწავლობდით. 2-3 თვე ვისხედით მაგიდასთან და ვამუშავებდით. მერე ვდგებოდით აბსოლუტურად მომზადებულები. ახლა ასე არ ხდება... სამწუხაროდ, ახლანდელ თაობას არ აინტერესებს, რას აკეთებს უფროსი თაობა, როგორ აკეთებს... მაგალითად, მე სულ ვადევნებდი თვალს უფროს თაობას, მათგან ვსწავლობდი... ახლა სადაც ვსხედვართ, ამ ოთახში ვისხედით მედია ჩახავა, სალომე ყანჩელი, მარინა თბილელი და მე... ყოველი მათგანისგან რაღაც ვისწავლე... მედიკოსგან მეგობრობა, სალომესგან — როგორ უნდა ჩაეჭიდო როლს, მარინასგან — სიცოცხლის სიყვარული... და ა. შ. გასტროლებზე ხშირად მე და მარინა სასტუმროში ერთ ოთახში ვიყავით, გამოალბებდა დილას ფანჯარას, გადაინერდა პირჯვარს და ამბობდა: „ღმერთო რობიკო ამყოფე კარგად, რამაზი იყოს კარგად“... მათში იგი ხედავდა დიდ შემოქმედებით სიხარულს...

მ. 3: რას ფიქრობთ ჩვენს ახალგაზრდა მსახ-

იოზებზე? რას ურჩევდით ახალგაზრდებს, იმით, ვინც დღეს ეუფლება მსახიობის ოსტატობას.

6. ზ: მეტ სიყვარულს, მეტ პროფესიონალიზმს, მეტ თავგანწირვას... ბევრ კარგ წინადადებაზე მაქვს უარი ნათქვამი, ვგულისხმობ კინოს... მაგალითად, სხვა ქალაქში გადაღებებზე წასვლაზე მითქვამს უარი. ვერ ვამბობდი, რომ მე წავალ. ეს წარმოუდგენელი იყო... ახლა, შეიძლება შეიცვალოს თეატრის რეპერტუარი, იმიტომ რომ რომელიღაც მსახიობს სადღაც უნევს გადაღებაზე წასვლა. ჩემთვის ნომერი პირველი ყოველთვის თეატრი იყო. შენ თუ თეატრის მსახიობი ხარ, შენთვის თეატრი უნდა იყოს უპირველესი, მერე უკვე შეთავსება შეიძლება... მაგალითად, რასაც ახლა მე ტელევიზიაში ვაკეთებ, ეს შეთავსებაა... ასეთი დამოკიდებულება თეატრისადმი აღარ აქვთ ახალგაზრდებს. არ ვიცი, ეს რამ მოიტანა, ცხოვრებამ მოიტანა, თუ... ადამიანები პირადულს სწირავდნენ, შვილს არ აჩენდნენ... შეწირული ხალხი იყო, იმდენად უყვარდათ თეატრი, თავისი პროფესია...

8. 3: თქვენ ბევრ ახალგაზრდა რეჟისორთან იმუშავეთ, მათ შორის ვის გამოყოფდით, რომელთან მუშაობა იყო ყველაზე მეტად საინტერესო თქვენთვის და რატომ?

6. ზ: ყოველ მათგანთან ძალიან საინტერესო იყო, მაგრამ დათო ანდლულაძესთან მუშაობამ ძალიან მნიშვნელოვანი რეზულტატი მოიტანა. ვგულისხმობ, ფრიდრიჰ დიურენმატის მიხედვით გაკეთებულ სპექტაკლს, რომელსაც რეჟისორმა „მეორედ მოსვლა, ანუ ვიზიტი“ დაარქვა (პიესის სათაურია „მილიონერი ქალის ვიზიტი“, მ. ვ.). დათომ კლარას როლი შემომთავაზა. იმდენად მივენდე რეჟისორს, მის ხედვას, რომ სპექტაკლი და როლი ძალიან საინტერესო გამოვიდა. ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო დიურენმატის მეუღლის შეფასება. როდესაც ჩამოვიდა და ნახა სპექტაკლი, თქვა, მე ასეთი კლარა არსად მინახავსო. დიურენმატი როდესაც ქმნიდა თავის პერსონაჟს, სწორედ ასეთად ხედავდა მასო. ჩემთვის ეს ყველაზე დიდი შეფასება იყო. ე. ი. დათო წავიდა სწორი გზით, გახსნა რაღაც მნიშვნელოვანი ამ დრამატურგსა და დრამატურგიაში. იყო კიდევ ასეთი აღმოჩენები. მაგალითად, ავთო ვარსიმაშვილის — ავგუსტ სტრინდბერგის „სიკვდილის როკვაში“... რამაზი, კახი კავსაძე და მე ვიყავით ამ სპექტაკლში დაკავებულები. პრემიერა იტალიაში ვითამაშე, რვა ქალაქში, საკმაოდ წარმატებულად, ჩეხოვის ფესტივალზეც ვითამაშეთ. იქ, რამაზის გვერდით ვიდექი. ბევრი სიახლე შემოგვთავაზა მაშინ ავთომ და ბევრი ახალი შევიძინე კიდევ. ასევე ანდრო

ენუქიძესთან, როდესაც სერიალში ვითამაშე... გოგა თავაძესთან მაქვს ერთ-ერთი საუკეთესო როლი შექმნილი. ვგულისხმობ სპექტაკლს „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ (ი. სამსონაძის პიესა მ. ვ.). იმ პერიოდისათვის დიდი ხანი არაფერი მქონდა ნათამაშები რუსთაველის თეატრში. გოგამ, რობიკოს მითითებით, შემომთავაზა როლი, რომელიც ფაქტიურად როლი არ იყო, ამას ვერც ეპიზოდურ როლს დაარქმევდი. წავიკითხე პიესა, პერსონაჟს სულ რამდენიმე ფრაზა ჰქონდა სათქმელი... მეტი არაფერი... თავიდან კინაღამ გავგიჟდი, მაგრამ მერე გოგასთან ერთად შევქმენით ძალიან საინტერესო სახე. რობიკო თბილისიდან მიდიოდა, მე მივედი მასთან და ვუთხარი: თუ დაგვრთავ ნებას, რომ ჩვენ ამ როლიდან გავაკეთოთ რაღაც მნიშვნელოვანი სახე. „ნუ, გააკეთეთ, გააკეთეთ, აბა რა!“ — მიპასუხა რობიკომ და წავიდა... ჩამოვიდა და საერთოდ ვერ იცნო ეს პერსონაჟი. შემდეგ იმდენად დაინტერესდა, რომ თვითონ დაიწყო ამ სახის განვითარებაზე ზრუნვა... იცი, რაღაც გარკვეული ინტერესი მქონდა, მისთვის დამემტკიცებინა, რომ მე ეს შემიძლია. ვინაიდან მიყვარს ეს პროფესია. კი ბატონო, გავწაყვანდებოდი და გადავაგდებდი ამ პიესას, როლს... მაგრამ მე ამით მოვიგე, მე და გოგამ ამით მოვიგეთ. დავიწყეთ ფსიქიატრიულ საავადმყოფოებში სიარული, სულიერ ავადმყოფებზე დაკვირვება, იმდენ კურიოზს გადავანყდი მაშინ. მაგრამ ეს იყო სკოლა... გოგა რომ ასეთი დამყოლი, უფრო სწორად, ძიების მოყვარული არ ყოფილიყო, არაფერი გამოვიდოდა. როგორც მე ვჭირდები ახალგაზრდა რეჟისორებს, ისე მჭირდებიან მე ისინი, ალბათ უფრო მეტადაც... რეჟისორმა თუ არ დაინახა, რომ შენ ხარ მისი თანამოაზრე და ისევე გინდა, რომ სპექტაკლი, როლი შედგეს, მაშინ არაფერი გამოვა. თუ არ გაინტერესებს, ხარ ინდიფერენტული, არ მუშაობ მთელი გულისყურით, ვერც შედეგს მიიღებ. უფრო მეტსაც გეტყვი, ხანდახან მთლიანად იხარჯები, ყველაფერს აკეთებ და მაინც არ გამოდის... ასეც ხდება... სპექტაკლ „მაგრიტის შემდეგ“ (ტომ სტოპარდის პიესა მ. ვ.) რეპეტიციების დაწყებისას გოგა თავაძემ მითხრა, რომ ტუბზე უნდა დაუკრაო... მე ვუთხარი, დაუკრავ... ერთი ნაცნობი მუსიკოსი მეუბნებოდა: ქალბატონო ნანა, თქვენ ამას ვერ შეძლებთ, ეს ძალიან რთულია, ოთხი წელი ვსწავლობდი, რომ ტუბზე დაკვრა მესწავლაო, — შევძლებ — ვუპასუხე, მაგრამ მერე ხელში რომ ავიღე და ჩავბერე, მივხვდი, რომ მართლაც არაფერი გამოვიდოდა... გოგა, ვერ შევძლებ-მეთქი. საბოლოოდ ისიც მიხვდა, რომ მართლა

შეუძლებელს მთხოვდა, არა მარტო მე, ვერავინ ვერ შეძლებს ამას, ძალიან რთული ინსტრუმენტი... მთელი ზაფხული მე და გოგა ვეძებდით ამ გმირის ვიზუალურ გამოსახულებას, ერთად ვფიქრობდით კოსტიუმზე, დავდიოდით მეორად მაღაზიებში, რომ მოგვენახა შესაფერისი ტანსაცმელი ამ პერსონაჟისათვის. აი, ასეთი ერთობა თუ არ არის რეჟისორსა და მსახიობს შორის, მაშინ კარგი რეჟულტატი ვერ გექნება.

მ. ზ: ზოგჯერ ისეც ხდება ხოლმე, რომ მსახიობი აძლევს რეჟისორს მინიშნებას, გასაღებს...

მ. ზ: იცი რა, ეს ერთდროულად ხდება... მე ვერ ავიღებ ჩემ თავზე, რომ მე რაღაც მივაწოდე, რაღაც აღმოვაჩინე, მაგრამ როდესაც რეჟისორის თანამოაზრე ხარ, მაშინ იბადება რაღაც კარგიო. გოგას აქვს ასეთი თვისება - 100 ვარიანტს მოსინჯავს და მერე ერთს დატოვებს. ეძებს შენთან ერთად. ზოგს სხვა მიდგომა აქვს. მაგალითად, დათო ანდლულაძესთან ერთ-ერთ ეპიზოდში მაცვია მოკლე შავი შორტი... ეს კოსტიუმი როდესაც შემომთავაზა, სამი დღე ვტიროდი, ამ ხნის ქალს რას მიშვები, ასე როგორ უნდა გამოვიდე სცენაზე, ხალხი დამცინებს-მეთქი. მან კი გადამარწმუნა. მერე იმ კოსტიუმის გარეშე საერთოდ არ წარმომედგინა ეს პერსონაჟი. ეს ურთიერთგაგება, ნდობა რეჟისორისა ძალიან მნიშვნელოვანია. რეჟისორი მთლიანობაში ხედავს რა უნდა, შეცდომაა თუ არა, ეს მისი ხედვაა და სწორედ ის აგებს ამაზე პასუხს...

მ. ზ: თქვენი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის განმავლობაში სხვადასხვა უანრის დრამატურგიაზე მოგიხდათ მუშაობა, განასახიერეთ მრავალი განსხვავებული სახე. ხომ არ არის ისეთი გმირი ან ტიპაჟი, რომელსაც შექმნიდით და სცენაზე გაცოცხლებდით?

მ. ზ: სამწუხაროდ, ახალგაზრდობაში ჩემი როლები უფრო ერთფეროვანი იყო, სულ მადლევდნენ ახალგაზრდა, ლამაზი, ჰაეროვანი და ა. შ. ერთფეროვანი ტიპაჟებს. თუმცა, მაშინაც იყო საინტერესო სახეები, მაგალითად, „თუთარჩელაში“ (ნ. ნულეისკირი, რეჟ. ნ. ხატისკაცი, ანინა - ნ. ფაჩუშვილი, მ. ვ.), შემდეგ „ბერნარდა ალბაში“, მაგრამ იმ პერიოდში მაინც რაღაც სტერეოტიპი მომაკერეს და ძირითადად ერთნაირი ტიპის როლებს ვთამაშობდი. მერე და მერე ეს უკვე შეიცვალა... მაგალითად, გოჩა კაპანაძემ „მედეაში“ (ევრიზიდე) ძალიან საინტერესო როლი მომცა, მედეას მამიდის — კირკესი. ძალიან მნიშვნელოვანი სახეა, დადგმაში უპირისპირდებოდა მედეას. ამ ორ ქალს შორის ორთაბრძოლა იყო.

ვიმუშავებდი დიდი ინტერესით ისეთ როლ-

ზე, სადაც ყველაფერი ერთად იქნებოდა. ადრე რატომღაც ტრაგედიის თამაში არ მინდოდა, ახლა დიდი სიამოვნებით ვიმუშავებ რაიმე ასეთი სახის პერსონაჟზე. იყო ეს თანამედროვე, ან თუნდაც, ისტორიული. ვითამაშებდი, სამწუხაროდ, ვერ აარჩევ... რეჟისორი გთავაზობს ყოველთვის. ამას წინათ რადიოში ვიყავი მინვეული და იქ ვამბობდი, რომ დღეს რეჟისორების დეფიციტია, მაგრამ თემურ ჩხეიძე დამპირდა, რომ ჩამოვა საქართველოში, აიყვანს რეჟისორების ჯგუფს და მთელს პლეადას შექმნის... მართლაც, ერთხელ საუბარში მითხრა თემურმა, რომ აპირებს რეჟისორების ჯგუფის აყვანას და ერთ რეჟისორს მაინც გავზრდით. თემური თურმე უსმენდა რადიოთი ჩემს გამოსვლას, ეტყობა დედამისისგან, მედეა ჩახავასგან, გამოჰყვა რადიოს მოსმენის სიყვარული, მედეა უსმენდასულ რადიოს. თემური ჩაერთო ეთერში ტელეფონით და მითხრა: ჩემო ნანა, რამდენიმე რეჟისორი კი არა, ერთი რეჟისორი თუ გამოვკვეთე, ისიც დიდი საქმე იქნებაო. მაშინ დამპირდა — აი, სახალხოდ გეუბნებიო, რომ აუცილებლად დავდგამ შენთვის ერთ სპექტაკლს, ოღონდ პიესაზე მეც ვიფიქრებ და შენც იფიქრე. ისე რომ, ალბათ, მომავალ წელს რაღაც მელის ამ მხრივ. ერთხელ ასეთი შემთხვევაც მქონდა. თეატრი ათონელზე ახალი გახსნილი იყო, თეატრის დამფუძნებელს და გოჩა კაპანაძეს შორის რაღაც გაუგებრობა მოხდა და გოჩა თეატრიდან წავიდა. რუსთაველის თეატრში რემონტი მიმდინარეობდა. რობიკომ შემომითვალა, ნანას თუ უნდა, რამეს დავდგამ მისთვისო. გამომიგზავნა ძალიან საინტერესო პიესა მარლენ დიტრიხზე. შევხვდი რობიკოს და ვუთხარი — ახლა უფრო ის მინდა, რომ ამ თეატრმა რაღაც ახალი სიტყვა თქვას. არ იქნება სწორი, შენ ჩემთვის, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელისთვის დადგა სპექტაკლი. ბევრი მეუბნება — არ იყავი მართალი, უნდა დაედგა შენთვის სპექტაკლიო. იმ პერიოდში დაიწყო რობიკომ მუშაობა „ჯარისკაცზე“ (ლ. ბულაძე „ჯარისკაცი, პრეზიდენტი და დაცვის ბიჭი“, მ. ვ.). ჩაატარა ქასთინგი და სულ ახალგაზრდები აიყვანა. მე შევთავაზე — აქ რემონტია, მოდი ჩვენთან დადგი. ვიფიქრე, რომ ახალგაზრდებიდან ნაწილს მაინც ჩვენს თეატრში დატოვებდა. რობიკომ მითხრა, შენ, როგორც ჩანს, როლი არ მოგეწონაო. ვუპასუხე: პირიქით, ძალიან მომეწონა, მაგრამ ახლა ჯობია, ახალგაზრდებთან ერთად გააკეთო რამე.. სამი თვე იმუშავა ამ ჯგუფთან, აი-ია-დან დაიწყო, ყველაფერს დეტალურად ასწავლიდა და უღეჭავდა მათ. მეოთხე თვეს მითხრა: იცი რა, თუ ეს სპექტაკლი გამოვიდა მე მას მსახიობებთ-

ან ერთად რუსთაველის თეატრში წავიღებო. მართლაც ასე მოხდა... საბოლოოდ მე დავრჩი წაგებულ პოზიციაში, არც მარლენ დიტრიხი და არც ახალგაზრდა მსახიობთა ჯგუფთან შექმნილი სპექტაკლი დარჩა ათონელის თეატრში. არადა, მართლაც ძალიან საინტერესო როლი იყო — ასაკში შესული მარლენ დიტრიხი, რომელიც ყველას ემალება და არავისთან შედის კონტაქტში. ჩაკეტილია თავის სახლში. ერთადერთი მეგობარი ჰყავს ქალი, რომელიც რეჟისორია, იმასაც არ უღებს კარს. ბოლოს ის ქალი გადაძვრება ფანჯრიდან და იმართება დიალოგი მათ შორის. საბოლოოდ, მეგობარი ქალი დაითანხმებს, რომ გადაიღოს ფილმში. აი, ასე ვთქვი უარი ამ როლზე. არ ვიცი, სწორედ მოვიქეცი, თუ — არა...

მ. ზ: თეატრი ათონელზე, როდის გაჩნდა ეს იდეა, რომ შექმნილიყო ეს თეატრი?

მ. ზ: არის ასეთი ადამიანი რეზო სალუქვაძე, რომელსაც ძალიან უყვარს თეატრი, მეგობრობს მსახიობებთან. იმ პერიოდში რუსთაველის თეატრიდან ძალიან ბევრი ადამიანი გაუშვეს. რეზომ თქვა: მე შევექმნი თეატრსო. ვუფრჩიეთ, რომ გოჩა კაპანაძე მოენვია მთავარ რეჟისორად. გოჩამ მოიყვანა თავისი სტუდენტები, აგრეთვე ის ადამიანები, ვინც გაუშვეს რუსთაველის თეატრიდან და ძალიან კარგი სპექტაკლი გააკეთა. მერე მოხდა რაღაც გაუგებრობა და გოჩა წავიდა, ის ჯგუფიც დაიშალა, მე კი დავრჩი... გადაწყდა, რომ მთავარი რეჟისორი თეატრს აღარ ეყოლებოდა, სპექტაკლებს დადგამდნენ მონვეული რეჟისორები.

მ. ზ: 31 მარტს რუსთაველის პროსპექტზე, რუსთაველის თეატრის წინ თქვენი ვარსკვლავი გაიხსნა. რას ნიშნავს ეს თქვენთვის?

მ. ზ: ჩემი ჩანაფიქრი იყო — მაყურებელს შევეფასებინე, შეეფასებინა ჩემი განვლილი შემოქმედებითი გზა. მინდოდა წარმედგარიყავი ჩემი მაყურებლის წინაშე: ზოგს გინდა, რომ შენზე აზრი შეაცვლევიანო, რაღაც რისკზეც კი მიდიხარ, მაგრამ ჩავთვალე, რომ ასე იყო საჭირო. არ ვიცი, საბოლოო ჯამში როგორი გამოვიდა. საღამო უფრო უკეთესი მინდოდა ყოფილიყო, უფრო სრულყოფილი თავისი გადასვლებით, შესაძლებლობებით, ჩანაფიქრი უფრო სხვა გვქონდა. სამწუხაროდ, რეპეტიცია არ გამივლია, ვიცოდი, რის შემდეგ რა იქნებოდა, მაგრამ ე. წ. „პრაგონი“ არ მქონია და ამიტომაც იყო ხარვეზები. მაგრამ მაინც მგონია



სცენა სპექტაკლიდან „გზვილოპით, ასლოლარინო!“

— მაყურებელი კმაყოფილი დარჩა და ეს არის მთავარი.

მ. ზ: „მე და ჩემი რეჟისორები“ ასე ეწოდება თქვენს მიერ გამოცემულ წიგნს. წიგნის ძირითად ნაწილში თქვენს შესახებ ყვებიან ის რეჟისორები, ვისთანაც მოგიხდათ მუშაობა. ყველა ერთხმად საუბრობს თქვენს ნიჭსა და პროფესიონალიზმზე. როგორ გაჩნდა ამ წიგნის შექმნის იდეა?

მ. ზ: არავის არ უკარნახია, არსად მინახავს წიგნი ასეთი გადანყვევით. ეს წიგნი, ასე ვთქვათ ჩემი „მაღლიერი გამოძახილი“ იყო. ამ ადამიანებმა (რეჟისორებმა) მე შეემქმნეს, ამ ადამიანებმა მე გამომძერწეს, ჩემი გვარი და სახელი მომცეს, ამ ადამიანებთან ჩამომიყალიბდა ურთიერთობები, მეგობრობა. ისინი სხვადასხვანი არიან, სხვადასხვა მიდგომა, სხვადასხვა სკოლა აქვთ. ბედმა გამილიმა, ვინაიდან რუსთაველის თეატრში ის რეჟისორები მიდიოდნენ, მოდიოდნენ, ვინც საქართველოში საუკეთესოები არიან.

მ. ზ: და საუკეთესო სპექტაკლები, საეტაპო სპექტაკლები შექმნეს.

მ. ზ: დიახ, რა თქმა უნდა, გარდა რობიკოსი და თემურისა, უფრო ახალგაზრდა თაობასაც ვგულისხმობ, ვინც მათი მონაფეები იყვნენ, უკვე თავიანთი ხელნერით, სხვა ხედვით... ამ წიგნით მინდოდა მაღლიერება გამომეხატა ყველა ამ ადამიანის მიმართ.

საუბარი დავით ღოიაშვილთან



ირინა დოლოზჰარიძე

1994 წლის ზამთრის ერთ სუსხიან დღეს კინომსახიობთა თეატრში ბატონ მიხეილ თუმანიშვილის ჰატარა სამუშაო ოთახში ვისხედით და ჩემი თარგმანის, ჟ. ჟიროდუს „ამფიტრიონ, 38“ ტექსტს ვასწორებდით. მოულოდნელად, ბატონი მიშა წამოდგა, უიმე, ბიჭი მელოდებაო და სწრაფად გავიდა. თურმე დათოს აკუტავას „ცხოვრება იდიოტისას“ ზარველი უწევტი რეპეტიცია ჰქონდა დანიშნული. „ბიჭი მელოდება“ – ეს სიტყვები ისე სათუთად იყო ნათქვამი, რომ ბატონი მიშას ინტონაცია დღემდე მახსოვს. დღის დიალოგი დიდ მაესტროსთან, ალბათ, არასდროს შეწევტილა. მის სპექტაკლებში ხან ბატონი მიშას ტელეფონი ახშიანდებოდა, ხან მომჩაობა თუ ფრანზა ძველი სპექტაკლებიდან და, რა თქმა უნდა, ყოველთვის ჩანს დიდი მაესტროს სეკულა. ჩვენს საუბარიც რეჟისორის ზროფესიას შეეხო.



დავით ღოიაშვილი

ირინა დოლოზჰარიძე: შენი სპექტაკლების გახსენება მინდოდა და ინტერნეტში ქართულ ვიკიპედიაში გამოქვეყნებულ მშვენივრად ანყოზილ წერილს წავაწყდი. ერთმა ფაქტმა გამაკვირვა: თეატრალურში ოთხი თუ ხუთი სპექტაკლი გაგიკეთებია. მე კი მხოლოდ ის მახსოვდა, რაზეც თბილისი ალაპარაკდა — „მადამ ბოვარი“ ფლობერის მიხედვით. ასე აქტიურად იყავი ჩართული და დგამდი, დგამდი?

დავით ღოიაშვილი: აქტიურად კი, მაგრამ ყველაფრის თავიდათავი ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი იყო. მე და გურანდა იაშვილმა ორი საკურსო სპექტაკლი დავდგით, მათ შორის ისააკ ბაბელის „მარია.“ პირველი დამოუკიდებელი სპექტაკლი „მადამ ბოვარი“ იყო. მერე ბ-მა მიშამ თეატრალურში კათედრაზე მის ასისტენტად დარჩენა შემომთავაზა.

ი.დ: ესე იგი დაამთავრე თუ არა, დარჩი და ასწავლიდი?

დ.დ: ნამდვილად! და ძალიან დიდი პასუხისმგებლობა იყო. ეს ხომ აბსოლუტურად სხვა პროფესიაა. რეჟისორობასთან საერთო არაფერი აქვს. თავიდანვე ძალიან აქტიურად დავინყე და მართლა მიხაროდა. სამწუხაროდ, ბატონი მიშა მალევე გარდაიცვალა და ამის შემდეგ ფაქტიურად წამოვედი ინსტიტუტიდან, რადგან აღარ შემეძლო. როცა საქმე პატარების გაზრდას ეხება, ძალიან ძნელია. არც მე ვიყავი იმ ასაკში, რომ საკმარისი ცხოვრებისეული გამოცდილება მქონოდა, თანაც მივხვდი, რომ სწავლება ბოლომდე ჩემი საქმე არ იყო. მერე მოხდა ისე, რომ ჯგუფი, რომელიც ვილაცამ მიატოვა, მოვიდა ჩემთან და მთხოვა ორი წელი გვაქვს დამთავრებამდე, დარჩი და იქნებ შენც მიხვდე, ბოლოს და ბოლოს, გინდა

თუ არა აქ ყოფნაო. დავთანხმდი...

ი.დ: და მიხვდი რომ არ გინდა?

დ.დ: მივხვდი, რომ არ მინდა. ვიმეორებ, ეს სულ სხვა რამეა, აბსოლუტურად სხვა რამ. ახლაც არა ვარ მზად, მაგრამ უკვე ვფიქრობ იმაზე, რომ რალაც პერიოდის შემდეგ ავიყვანო რეჟისორების ჯგუფი. მგონია, რომ ეს უფრო, უფრო...

ი.დ: საჭიროა!

დ.დ: საჭიროა, ჰო! ამასთანავე, არტისტებთან მუშაობის მეშინია, ბავშვებთან მუშაობა და მათი ჩამოყალიბებაც ძალიან რთულია, მოკლედ, არ ვიცი...

ი.დ: არტისტებს მეტ-ნაკლებად უვლიან, მაგრამ სწავლების პროცესში, ვფიქრობ, რომ ყველაზე დეფიციტური მანაც რეჟისურის სწავლებაა. სწავლება იმის, რაც, ვთქვათ, თქვენ ბატონმა მიშამ მოგცათ.

დ.დ: ბატონი მიშა ჩემთვის განსაკუთრებულია, მისნაირი აღარავინ მეგულება, ჩვენთვის არაფერს იშურებდა. მას ჰქონდა გენიალური შენიშვნები, ეს არის ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი. ერთ შენიშვნას გეტყოდა ისეთს, რომ შეგეძლო ყველაფერი დაგენგრია და სულ ახალი და სხვანაირი გაგეკეთებინა. დღესაც ვნატრობ, რომ ასეთი ზუსტი შენიშვნა ვინმემ გააკეთოს.

ი.დ: დღეს გყავს ისეთი ადამიანი, ვისაც აჩვენებ სპექტაკლს და ენდობი?

დ.დ: არ ვიცი... სუფთა რეჟისორული თვალსაზრისით, ალბათ არა ან ძალიან ცოტა. ბ-ნ მიშას კი ეს ჰქონდა! მოვიდოდა, ნახავდა და ერთ ისეთ დეტალს გეტყოდა, რომ ყველაფერს გადაგბრუნებდა. მახსოვს, „მადამ ბოვარის“ რომ ვაკეთებდი, იქ არის ერთი სცენა — ემა ბოვარი ქმართან ერთად ოპერაში. გადავწყვიტე, რომ ქმარს აქ ჩასძინე-

ბოდა, აღარ უნდა ეს ოპერა და რა ქნას, სულ ტყუილად არის წამოსული. შარლ ბოვარის ძალიან კარგად თამაშობდა მახო აბულაძე. მოკლედ, ვაჩვენეთ მიშას და როგორ შეიძლება ამ დროს ეს კაცი დააძინო, მითხრა. ის ხომ ყველაფერს ხედავს და ამჩნევსო. თითქოს არც არაფერია, მაგრამ ამ ერთმა დეტალმა კარგი გამოფხიზლებასავით გაიჟღერა და გმირის ხასიათი აბსოლუტურად შეცვალა ჩემთვის.

ი.ღ: ძალიან კარგი სპექტაკლი იყო. ვფიქრობ, რომ სწორედ ამ სადებიუტო სპექტაკლში გამოიკვეთა შენი ესთეტიკა, გამოჩნდა რეჟისორული ხედვა, მეტაფორული აზროვნება, სპექტაკლის ვიზუალური თუ პლასტიკური ელემენტების გაძლიერების სურვილი... კარგი, მიგვყვით ისევ სპექტაკლებს. ამის შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრში აღმოჩნდი. იქ მუშაობის პერიოდს როგორ იხსენებ?

ღ.ღ: ო, ეს ყველაზე რთული პერიოდი იყო ჩემს ცხოვრებაში! თუმცა, ამ პერიოდში ყველაზე დიდი გამოცდილება ავკრიფე და რა ასაკში?! ძალიან მაღლობელი ვარ იმ ხალხის, ვისთანაც ვმუშაობდი, ამასთანავე, სწორედ იქ დავინყე რეალურად თეატრის გაცნობა. მანამდე მაინც ჩემ ჯგუფთან ვმუშაობდი, თუ მჭირდებოდა, არტისტს ხან აქედან, ხან იქიდან ვიმატებდი, ერთი თაობა ვიყავით, ერთნაირად ვაზროვნებდით. მახსოვს, აკუტაგავას რომ ვაკეთებდით, ძალიან ციოდა, არ იყო შუქი, არ იყო ნყალი, საშინელი პერიოდი იყო. დილით, როგორც კი თეატრში მივიდოდით, რალაცეებს ვრთავდით, დაახლოებით ორსაათნახევარი ვთბებოდით და ცოტა გახურების შემდეგ ვინყებდით რეპეტიციას და ეს რეპეტიცია შუალამემდე არ მთავრდებოდა. მარჯანიშვილის თეატრში უცებ სამსახურში აღმოვჩნდი და მივხვდი, რომ რეპეტიცია თერთმეტიდან ორამდე უნდა იყოს და მერე სადღაც ექვსიდან და ასე შემდეგ. ეს ფაქტი აუცილებლობად მექცა, მაგრამ დღემდე მაინც მიუღებელია ჩემთვის. იქ მივხვდი: რეჟისორმა უნდა გაიგოს, რომ ვეგმა, რომელიც მან დღეისთვის დასახა, სწორედ ამ საათებში უნდა ჩაატოს, უნდა მიხედოს არტისტებს და კიდევ სხვა ბევრ რალაცას.. მარჯანიშვილის თეატრმა ბევრი რამ მასწავლა, ძალიან ბევრი.

ი.ღ: მარჯანიშვილში დადგმული სპექტაკლებიდან, სიმართლე გითხრა, საუკეთესო სპექტაკლად შემომჩნა „სამი და“. შეიძლება ვცდები, მაგრამ შენი ჩეხოვი ქართულ სცენაზე ამ ავტორის არაორდინარულად ნაკითხვის პირველი გაბედვა იყო. მით უფრო პიესის „სამი და“, რომელიც დღესაც ხელშეუხებელი და გაფეტიშებულია პოსტ-საბჭოთა სივრცის თეატრში, რუსულში ხომ განსაკუთრებით.

ღ.ღ: ერთი რამ უნდა გვესმოდეს: ერთია, როცა შენ აკეთებ რალაც კარგს სასწავლო თეატრში და მეორეა, როცა ამას პროფესიულ თეატრში ცდილობ. ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომელ თეატრში აკეთებ და რა სცენაზე მუშაობ. არც ვიცი უნდა ვთქვა თუ არა, მაგრამ მარჯანიშვილის

თეატრში რომ მივედი, თემურ ჩხეიძემ გენიალური რამ მითხრა: ამ თეატრს ერთი თვისება აქვს, დაახლოებით ორმოცი წუთი მაყურებელს უნდა უმტკიცო, რომ ის თეატრში მოვიდა, ორმოცდახუთი წუთის შემდეგ კი უნდა დაამტკიცო, კარგი სპექტაკლი დადგი თუ ცუდიო. მაშინ ეს ჩემთვის ცოტა გაუგებარი იყო.

ი.ღ: და როგორ უნდა დადგა, რომ მიხვდეს თეატრში მოვიდა თუ არა?

ღ.ღ: ყველა თეატრს აქვს თავისი განსაკუთრებული აურა, კონკრეტული ხასიათი. სიტყვაზე ვამბობ, რუსთაველის თეატრში რომ მიდიხარ, გინდა, არ გინდა, ზუსტად იცი, რომ მიდიხარ თეატრში. ამიტომ იქ არასდროს გებადება კითხვა, სადა ხარ. იცი, რომ ხარ თეატრში! მარჯანიშვილის თეატრს ეს ნაკლებად აქვს, თუნდაც იმ სპეციფიკიდან გამომდინარე, რომ სცენა იქ ძალიან არასტანდარტულია, ის არც დიდია და არც პატარა. ეს არ არის სცენა, სადაც ინტიმურ სპექტაკლს დადგამ იმიტომ, რომ ინტიმურ სპექტაკლს სხვა განზომილება სჭირდება. ის არც ისეთი დიდია, რომ ფუნჯის დიდი მოსმით, დიდი „მაზოკით“ გაკეთებული სპექტაკლი დადგა. რალაც შუალედი უნდა იპოვო. ისეთი, რაც კონკრეტულად ამ სცენას მოუხდება. ამიტომაც ჩემთვის ძალიან რთული აღმოჩნდა ამ სივრცეში ადაპტაცია. მარტივად ავხსნი, რუსთაველის თეატრში კოსტუმი ჩანს, ვილაცას რომ ჩააცვა, თუნდაც ცუდად შეკერილი კოსტუმი, ხარვეზი დაიმალება. აქ, მარჯანიშვილში, ჩანს ყველა ნაკერი, ცუდიც და კარგიც, მიუხედავად იმისა, რომ ახალი სცენა არ არის.

ი.ღ: მოდი, მაინც შევთანხმდეთ, რომ რუსთაველის თეატრში ცუდად შეკერილი კოსტუმი იშვიათობაა, მაგრამ რუსთაველის სცენა და განსაკუთრებით ის კონოტაცია, რაც ამ სცენას აქვს, ხანდახან რეჟისორებს თრგუნავს და კლავს...

ღ.ღ: ეს აბსოლუტურად სხვა რამეა და საესეზო გეთანხმები, სიდიდე იქ მართო სიდიდეც არაა, თვითონ შტრებიც კი ძალიან დიდია, ძალიან ზუსტი უნდა იყოს იმისთვის, რომ მაყურებლისთვის რალაცნაირად ყველაფერი გასაგები გახდეს.

ი.ღ: მარჯანიშვილის თეატრი, ფაქტიურად, მეორე თეატრია და იგივე ადამიანის დაარსებულა, ვინც რუსთაველის თეატრს ხელი კრა და ახალი თეატრისკენ გაუშვა. მაგრამ... იქნებ, მაყურებელი ჰყავს თავისებური? რუსთაველში, როგორც ამბობ, მაყურებელმა იცის, რომ მიდის თეატრში, მარჯანიშვილში ის შემთხვევით შემოდის, თუ?

ღ.ღ: როგორ გითხრა... როცა ბატონი მიშა კინომსახიობთა თეატრს ქმნიდა, მან იცოდა, რომ ამ თეატრს უნდა ჰქონოდა რალაც ხიბლი, სახლის ხიბლი. თითქოს მიდილი ახლობელ თუ შორეულ ნათესავთან, ახლის გასაგებად. იმ პატარა ფიცარნაგზე, რომელიც ბატონმა მიშამ მოიფიქრა და რომელიც მართლა პატარა, მაგრამ ძალიან საინტერესო სივრცეა, თითქოს ხელისგულზე თამაშდებოდა ისეთი ისტორია, სადაც ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ვინ თამაშობდა, როგორ თა-

მაშობდა, რას გვიამბობდა. ყველა ხელისგულზე იყო და ყველანაირი ტყუილი სახეში გვხვდებოდა. ამ ტიპის თეატრში მისვლა ჩემთვის გასაგები იყო. გასაგებია, როცა მიდიხარ ოპერაში, დიდ პომპეზურ ან თუნდაც პატარა წარმოდგენაზე...

ი.ღ: იცი, რომ ბაროკოა?!

დ.ღ: ჰო, ბაროკოა. ასევეა რუსთაველში თავისი ფუნჯის დიდი „მოსმებით“, ჩემთვის დღემდე უცნობია, რა სივრცე იყო მარჯანიშვილის თეატრში, არადა არის რაღაც სპექტაკლები, რომელიც ამ სცენას ძალიან მოუხდა, მაგალითად, „ჰაკი აძბა“ ან „ჯაყოს ხიზნები“. მაგრამ ამ სპექტაკლებს თუ დააკვირდები, არც დიდი მონახაზით არის გაკეთებული და არც ძალიან ინტიმურია. ამ სპექტაკლებში დაცულია რაღაც შუალედური. ამ სცენაზე სწორედ ეს შუალედი თუ არ დაიჭირე, სუნთქვის საშუალებას არ მოგცემს. აი, ამ შუალედურის ძეზნით დავიწყე ფიქრი ჩეხოვზე. ჩეხოვს აქვს რაღაც გამოუთქმელი, რაღაც შუალედური, რომელიც იმის საშუალებას მოგცემდა, რომ ყველაფერს ახალი სიცოცხლე და ახალი სუნთქვა დაეწყო. თუმცა, კიდევ ერთხელ ვამბობ, მაშინ არ მქონდა ამ ტიპის სპექტაკლების დადგმის გამოცდილება, არ ვიციოდი ამ შემთხვევაში ბევრი რამე ტექნიკურად როგორ შემესრულებინა. თავიდან სხვა იდეა მქონდა, მერე სხვა სახე მიიღო. დღესაც იმ აზრზე ვდგავარ, რომ ბოლომდე არ გაკეთდა ის, რისი გაკეთებაც მსურდა, თუმცა, კმაყოფილი ვარ იმით, რომ ამ სპექტაკლში რამდენიმე არტისტი გამოიკვთა, გამოჩნდა და დღესაც კარგად თამაშობენ.

ი.ღ: ჩეხოვი უცხოეთში, ბრუკის „სამი დის„ გარდა, ჯერ ნანახი არ მქონდა, ამიტომ ჩემთვის ეს სხვანაირი ჩეხოვის აღმოჩენად იქცა. მაშინაც და მერეც მაკვირვებდა, რატომ ეპყრობოდნენ ასე სათუთად, რატომ ვერაფერს უზბედავდნენ. შენს სპექტაკლში სწორედ იმის, რაც ჩეხოვთან ხელშეუხებელ მოცემულობად ითვლებოდა, შესაძლოა გამარტივებული, მაგრამ მინც ძიება და მიზეზების დადგენა იყო ნაჩვენები.

დ.ღ: დღეს, როცა ჩეხოვს დასავლეთში ვუყურებ, ვხვდები, რატომ არის ის ასე პოპულარული. არტისტები ყოველთვის ზუსტად ხვდებიან რაზეა ჩეხოვი. მათთვის ეს არის მარტოობის სერიოზული პრობლემა: თითქოს გაქვს ყველაფერი, თითქოს კომუნიკაციის საშუალებაც გაქვს, მაგრამ რეალურად მინც მარტო ხარ. ქართულ თეატრში, ჩემი აზრით, ჩეხოვმა ფეხი ვერ მოიკიდა იმიტომ, რომ კომუნიკაციის პრობლემა არ დგას. ჩეხოვის ხიბლი კი ამ პრობლემაშია. თუმცა, გადის დრო, იცვლება ყველაფერი და შეიძლება ჩვენთანაც ძალიან აქტიუალური გახდეს.

ი.ღ: შესაძლოა, რადგან შორდება იმ დროს, როცა დაინერა, რაზეც მიბმული იყო. ჩეხოვიც, ალბათ, ისევე მოერგება ყველა დროსა და ყველანაირ თეატრს, როგორც ბერძნული თეატრი, როგორც შექსპირი, რომლებმაც მიიღეს დროის მიღმა მდგომი მოდელის, არქეტიპის სახე, რომელსაც ადვილად და საინტერესოდ მოსავ თანამედროვე-

ობით. სცენურ სივრცეზე მსჯელობას დავუბრუნდეთ. როგორ მოერგე მუსიკალური კომედიის თეატრის სცენას, უფრო ზუსტად სცენის უქონლობას?

დ.ღ: ჩვენმა სცენამ ამ რვა წლის მანძილზე ძალიან ბევრი ცვლილება განიცადა, ჯერ იყო ქვევით, მერე ზევით, მერე პარტიერი გავაუქმეთ, როცა პარტიერი გავაკეთეთ, სცენა რაღაც ღია სივრცეში აღმოჩნდა გამორჩევილი. ჩემთვის ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, რა ფიცარნაგზე ვთამაშობთ. ამიტომ დიდხანს ვეძებდი და ახლაც ვეძებ. ახლა ისევ მინდა გადავაკეთო სივრცე, სექტემბერში აქ სხვა სცენა დაგხვდებათ. ეს ძალიან კარგი გამოცდილება იყო ჩემთვის, ბევრი ექსპერიმენტის საშუალება მომცა. ამ თეატრში რომ მოვედი, ვიდრე დიდი დარბაზი გაკეთდებოდა, სცენის გაკეთება ფოიეში გადაწყვიტე. მინდოდა სხვანაირი სივრცის გამოყენების საშუალება გვექონოდა

ი.ღ: და „მაკბეტში“ გამოჩნდა ექსპერიმენტების შედეგი: წინ გამოწეული, მაქსიმალურად მოახლოვებული სივრცე და ვერტიკალურად, სხვადასხვა დონეზე აგებული მიზანსცენა. მესამის, რომ ვერტიკალური მიზანსცენა ხანდახან იძულებითი მომენტია, მაგრამ „მაკბეტში“ განსაკუთრებული დატვირთვა ჰქონდა შეძენილი. შენი „მაკბეტში“, უნდა გითხარ, ჩემი ფავორიტია, ძალიან შექსპირული სპექტაკლია, მეჩვენება, რომ შენ, როგორც რეჟისორი, ყველაზე ლალად სწორედ „მაკბეტში“ გრძნობ თავს. სიტყვა გამიგრძელდა. ბოლო შექსპირზე ვისაუბროთ. რაზეა შენი „შუაზაფხულის ღამის სიზმარი„?

დ.ღ: ყოველთვის ვცდილობ სპექტაკლი დავდგა იმაზე, რაც მანუხებს. შეიძლება ეს არ იყოს პირდაპირი მინიშნებით, ან ძალიან ილუსტრაციული, როგორც ამ შემთხვევაშია, მაგრამ ამ პიესაში თავიდანვე ვიპოვე ის გრძნობა, რომელიც მე პირადად მქონდა, როცა ამ პიესას ვდგამდი...

ი.ღ: რაც სამოცდამეექვსე სონეტშია გამოხატული?

დ.ღ: რაც გამოხატულია თვითონ პიესაში. რა არის რეალობა და სად იწყება; რეალობა ის არის, რაშიც ვცხოვრობთ, თუ ის, რაშიც აღმოჩნდებით. გვგონია, რომ რაღაც დიდსა და მნიშვნელოვანში ვცხოვრობთ. აღმოჩნდება, რომ ეს ყველაფერი ჰაერზე დგას და ტყულად გვგონია, რომ ვილაც გვიყვარს, მასაც ვუყვარვართ, მეორე დღეს ვრწმუნდებით, რომ ყველაფერი სიზმარი იყო...

ი.ღ: ეს არის პრაქტიკულად ის ლერძი, რომელზეც სპექტაკლი ააგე?

დ.ღ: ჰო, მგონია, რომ ყველაფერი ამაზე აენყო. მეჩვენება, რომ მოდის რაღაც დინება, რომელიც რალაცეებს, და ძალიან მნიშვნელოვან რალაცეებს, კლავს, თუნდაც მორალის თვალსაზრისით, ახლა ხორვატიაშიც დავდგი ეს სპექტაკლი.

ი.ღ: და იგივე ხაზით და იდეური დატვირთვით გააკეთე?

დ.ღ: აბსოლუტურად. დაკვეთაც ასეთი იყო. როცა სპექტაკლი ნახეს, შევთავაზე, რომ შევცვლი,

სხვას გავაკეთებ. მითხრეს, წამოიღე ისე, როგორ-იც არისო.. როცა იქაურ ჰერმის ვუსხნიდი „როიალის სცენას“, სადაც მისი მეგობრის, ბოიფრენდის უახლოესი კაცი მას აუპატიურებს, არტისტმა გააკეთა ყველაფერი, წყნარად ჩამოვიდა როიალიდან და ჩვეულებრივად გააგრძელა თამაში. გავაჩერე და ძალიან გრძლად დავინყე ახსნა, რა მდგომარეობაში უნდა იყოს ეს ქალი, იმანაც გამაჩერა და მითხრა, ვერ გავიგე, რას მიხსნიო. ვუთხარი, აქ უნდა ტიროდე. და რატომო, მკითხა. ძალიან დიდი ბოდიში-მეთქი, მაგრამ აქ ხომ, თქვენ ხომ... და იცი, რა ფრაზა მითხრა: მესმის, რასაც მეუბნები, მაგრამ მე ასე ვცხოვრობ, მიყვარს სხვა და ვცხოვრობ სხვასთანო. თქვენ შეიძლება ასე არა ხართო, მაგრამ მე ასე ვცხოვრობო. და მივხვდი, რომ თუ ამ გოგოსთვის არ არის გასაგები, მაყურებლისთვის მით უფრო გაუგებარი იქნებოდა. ხომ ხედავ, მოდის დინება, რომელიც მნიშვნელოვან რაღაცეებს კლავს. ეს არის პიესა დროზე, რომელიც მოდის და აბსოლუტურად გავინყებს შენს პირადს, შინაგანს. შინაგანი გრძნობები რჩება მხოლოდ სიზმარში და მხოლოდ სიზმარში შეგიძლია გაიგო ვინა ხარ.

ი.ღ: საინტერესო ახსნაა. შეიძლება ვცდები, მაგრამ მომეჩვენა, რომ შექსპირს მისივე სამოცდამეექვსე სონეტით რაღაც „დაამატე“, თუმცა, შენი მსჯელობა მაჩვენებს, რომ სონეტი უფრო კომენტარია, ახსნაა იმისა, თუ რატომ აკეთებ ასე და არა სხვანაირად. ან იქნებ სხვა რამეა?

ღ.ღ: არ ვიცი. სიმართლე გითხრა, ეს სონეტი ძალიან სპონტანურად გაჩნდა. ვთქვა ახლა, რომ ამ სპექტაკლში სწორედ სამოცდამეექვსე სონეტით მივდიოდი ან არ მივდიოდი, არ ვიცი, მაგრამ ფინალი რომ გავაკეთეთ, მივხვდი, რომ ის, რაც გავაკეთეთ, რისი გაკეთებაც მინდოდა, ძალიან ბუნდოვანია, ეს სონეტი კი ამ ჩანაფიქრს ძალიან მკაფიო წერტილს დაუსვამდა. ისე, ჩემთვის, და ეს მაშინაც ვთქვი, იდეალური იქნება სონეტის საერთოდ მოხსნა. თუ არტისტები გაიზრდებიან ამ სპექტაკლში და ისე გაითავისებენ ყველაფერს, რისი ჩვენებაც მინდოდა, თუ არტისტები გამოხატავენ და გაითამაშებენ იმ შეგრძნებას, რომელიც ამ სონეტს მოაქვს, შეიძლება მოვხსნა კიდევც.

ი.ღ: გასაგებია. კიდევ ერთი რამ მაინტერესებს. ეს პიესა სტრუქტურულად მაინც კლასიკური კომედიაა — პრობლემის დასმა, კვანძის შეკვრა, მერე ყველაფრის არევა და ფინალში ისევ დალაგება. შენ ფინალშიც კი, პრაქტიკულად, არაფერს ალაგებ.

ღ.ღ: არა, არა, ასე არ არის! ავიღოთ, მაგალითად, „მეფე ლირი“, იქ არსებობს ცალკე ლირის ხაზი და ცალკე გლოსტირის ხაზი, ეს ორი სხვადასხვა ხაზია...

ი.ღ: დავუშვათ. და აქ რა არის სხვადასხვა?

ღ.ღ: მსახიობები, რომელიც ამ ისტორიასთან არაფერ კავშირში არ არიან. ეს სულ სხვა ამბავია.

ი.ღ: პირამოსისა და თისიბეს სცენას გულისხმობ?

ღ.ღ: არა, საერთოდ მსახიობების ხაზს, რო-

გორ იკრიბებიან, რას ამბობენ, თისიბესა და პირამოსის ამბავიც სხვაა, მათ ეს ამბავი ქორწილზე უნდა ითამაშონ, მათ მთავარ ისტორიასთან სხვა არაფერი აკავშირებთ. როცა დავინყე დადგმა, სულ ვფიქრობდი, რატომ შეაერთა შექსპირმა ეს ორი ისტორია ერთად...

ი.ღ: ნორთოპ ფრაის, შექსპირის ცნობილ მკვლევარს, აქვს ნიგნი „შექსპირის შესახებ“. იქ მოჰყავს ასეთი მაგალითი: სტუდენტმა ჰკითხა, რას დასცინოდა შექსპირი პირამოსისა და თისიბეს სცენაში, რას ცდილობდაო. ფრაი კომენტარს აკეთებს — ასეთი შეკითხვა უკვე შეცდომაა. შექსპირი არასდროს არაფერს ცდილობდა, რაც უნდოდა, აკეთებდა და აკეთებდა „ზუსტად“. შექსპირი არაფერს დასცინოდაო, ამბობს ფრაი, სწორედ ამამია მისი გენიალობა, ამ სცენაში ის მაყურებელს აცინებდა, სხვა მიზანი არ ჰქონდაო. შენც ხომ ამბობდი, მარჯანიშვილში ორმოცდახუთი ნუთი მაყურებელს ვარწმუნებდი, რომ თეატრიზაო... იქნებ, შექსპირს ამ სცენით, მართლაც, მხოლოდ მაყურებლის გართობა, გაცინება სურდა?

ღ.ღ: მაინც არა მჯერა! არ მჯერა იმიტომ, რომ არ არის შექსპირი ისეთი მარტივი, რომ თეატრზე პაროდია გააკეთოს.

ი.ღ: რატომ არა? თეატრზე პაროდის გაკეთება განა ადვილია? ან იმის თქმა, რომ ღმერთმა დაგიფაროთ ასეთი სპექტაკლის ნახვისგანო?

ღ.ღ: ეს შექსპირისთვის მაინც ძალიან მარტივი სვლაა. მე ყველაზე მეტად რაც არ მომწონს არც ერთ დადგმაში და ამას პირდაპირ ვამბობ, არის ის, რომ იწყებენ ამ თემის პაროდირებას, შექსპირისთვის ეს ძალიან პრიმიტიული და არაფრისმთქმელი სვლაა.

ი.ღ: და მაინც ეს უბრალო პაროდირება არ არის. იმ ხელოსნებსაც სხვაგვარი თამაში არ შეუძლიათ, შენ კი მათ ლამის ტრაგედიას ათამაშებ და ინტელექტი შეგაქვს მათ თამაშში.

ღ.ღ: არა! იცი, რეპლიკებში მერე არის ის, რაც ამ თამაშის პასუხად უღერს. რა ვუყო რეპლიკას, როცა ობერონი ამბობს „შეეშვი ამ ყველაფერს, ისინი ჩრდილები არიან და შენ ხედავ იმას, რისი დანახვაც გინდა“. რა ვუყო რეპლიკას — „ამდენი ვირი თუ ალაპარაკდა, სხვას რა დაემართებაო?“ რა ვუყო რეპლიკას, როცა პირდაპირ მიმართავს იპოლიტას და ეუბნება: „კარგი დოქტორი (პიესაში მაქვს – ექიმი) მისგან კარგ ვირს გააკეთებდარ?“ სად წავიღო ეს რეპლიკები? მართო ეს კი არა, სხვა რაღაცეებიც კონკრეტულად არის მინიშნებული. ჩემთვის, აი, ეს გახდა ყველაზე მთავარი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მე ვერ მივხვდებოდი, რა კავშირი აქვს ამ ორ ისტორიას ერთმანეთთან. მაშინ დავწერდი რაღაც ზღაპარს ხელოსნებზე, რომლებიც ცუდად თამაშობენ, სასაცილოდ თამაშობენ, ან არ ვიცი, საერთოდ რას თამაშობენ... ამის დადგმას რა უნდოდა?

ი.ღ: და იქნებ თეატრზე, ან თეატრში თეატრის პაროდიაა, რომელიც შექსპირის მთელ შემოქ-

მედებას გასდევს და ის ხელიდან არ უშვებს შესაძლებლობას, სხვადასხვა კუთხით დაგვანახოს და გახსნას ეს თემა. ან იქნებ...

დ.დ. კი, ბატონო, გეთანხმები, თეატრი თეატრში... და ჩვენ ვუყურებთ იმას, რაც სიზმარში გადაგვხდა, ეს არის თეატრი თეატრში. არაფერი ახალი ამ შემთხვევაში მე არ გამიკეთებია, შექსპირს არ გავექეცი. უბრალოდ, ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია ის, რომ ორი ისტორია ჩემთან რალაციით გადაიჯაჭვა და დაკავშირდა. რაც, სხვათა შორის, სხვა დადგმებში არც მინახია — ეს ერთი და, რაც მინახავს, არ მომწონებია. არ მესმოდა, ალბათ, ეს ისტორია და იმიტომ. გლოსტერის და ლირის ხაზიც კი იმიტომ კეთდება, რომ ერთს თვალი აეხილოს, მეორე კი, როცა შეიძლება, სწორედ მაშინ გახდეს ბრძენი. ეს ორი აბსოლუტური პარალელია, ამისთვის ათავსებს ორ პიესას ერთ სივრცეში და, მიუხედავად ამისა, არქმევს „მეფე ლირს“. თუმცა, გლოსტერის ამბავი დამოუკიდებლადაც ძალიან საინტერესო პიესაა, არ ვიცი, მე ასე მგონია. „ზაფხულის ღამეშიც“, ეს ორი ისტორია რალაციით უნდა დაკავშირდეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ეს რჩება ორ აბსოლუტურად სხვადასხვა ამბად, რომლებიც შეიძლება ასევე გაკეთდეს და ისეც, მათი დაკავშირება უფრო სწორად მეჩვენება.

ი.ი. კომენტარის გარეშე ვტოვებ. უბრალოდ, მახსენდება, რაც მინახავს. ბატონი მიშას „პირამოსი და თისიბე“, ჭოლამ, მახსოვს, საერთოდ ამოიღო, ბრუკმა ეს სცენა ცარიელ სივრცეში განათავსა და ხელოვნებაზე მსჯელობად აქცია, არც ერთ დიდ რეჟისორს თეატრსა თუ კინოში, არადა ოცდახუთი, მგონი, მარტო ფილმია, ათზე მეტი ოპერა, არის ბალეტები, სპექტაკლებს ვინ მოთვლის, ეს სცენა განცალკევებით არავის არ გადაუწყვეტია.

დ.დ. სადაც მინახავს, ყველა მაქსიმალურად ცდილობს, რომ ეს იყოს მარტივი აქტი. ყველაგან თითქმის შეჭრილია ყველა რეჟისორმა ანუ ხელოვნებაზე კომენტარები იმიტომ, რომ თითქოს ეს უმნიშვნელოა... არა, მაშინ რატომ დაწერდა ამას, ამ ორი ისტორიის გაერთიანებას ფინალს რატომ დაუთმოვდა.

ი.ი. კი ბატონო, ასე იყოს. ერთი მანაც ამიხსენი, მართლა მანტერესებს. ლალი და მსუბუქი პირველი მოქმედება არაჩვეულებრივი კოსტიუმებით, ფანტასტიკური პაკი, ძალიან კარგი წყვილები. ისეთი შეგრძნება მქონდა, რომ გააზრებული, სრულყოფილი, სცენების მიღმა მინიიმუმ ორი-სამი ვიზუალური ვარიანტი კიდევ გქონდა მოფიქრებული. პირველ მოქმედებაშიც მონიშნულია სენსუალობა, საკუთარ თავში ჩაძიების თემა, ადამიანის ფარული თუ ხილული ბუნება, მაგრამ ეს ყველაფერი მსუბუქად და, ვიტყვოდი, ჟანრის დაცვით არის მოტანილი. მეორე მოქმედებაში კი ყველაფერს ცვლი და სერიოზულ, რალაც ფროიდისეულ ძიებაში გადაგვყავს. სხვადასხვა ტონალობით, სხვადასხვა გასაღებით გადაწყვეტილი ორი

მოქმედებაა. ამ შემთხვევაში არ გიფიქრია, რომ მაყურებელი იტყვოდა, კომედიაზე მოვედი და რეჟისორმა ამდენი საფიქრალით დამტანჯაო?

დ.დ. აბსოლუტურად გეთანხმები მსჯელობაში, მაგრამ XXI საუკუნეში ვართ. რა არის კომედია? სად არის ზღვარი? ვინ დაადგენს?

ი.ი. მე ჟანრის სინმინდე არ მიგულისხმია, უფრო მაყურებლის მოლოდინი ვიგულისხმე და რადგან ფროიდზე მეთანხმები, უზნაძის განწყობის თეორიაც გავიხსენო...

დ.დ. პასუხად ისევ ჩეხოვს და ვუბრუნდები. როცა ჩეხოვზეა ლაპარაკი, სულ მახსენდება ის წერილი, სტანისლავსკიმ რომ მისწერა. ჩვენ ნავიკითხეთ „ალუბლის ბაღი“ და შენ გინერია, რომ ეს პიესა კომედიაა, ერთი ამიხსენი, სადაური კომედიააო. ჩეხოვი მაშინ ძალიან მიძიმე იყო ავად და იალტიდან ასეთი პასუხი გასცა: ახლა მისია და მე მალე მოვკვდები, განა ეს კომედია არ არისო? იგივე მაია კლერჩევსკას „ზაფხულის ღამე“ ვნახე, ის აბსოლუტური ტრაგედიაა, რა არის დღეს კომიკური ან ტრაგიკული — ეს ცალკე მსჯელობის საგანია. ძალიან შორს წავიყვანს.

ი.ი. გნებდები, არ გვიჩნდა! სხვათა შორის, პრემიერის დღეებში ითქვა, რომ ეს პიესა მარტივად არის დანერვილი. არ არის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ მარტივი... შენც გვიმტკიცებ, რომ მარტივი არ არის, თანაც XXI საუკუნის სირთულეებიც შემატე. გეთანხმები, სიყვარული XXI საუკუნეში სხვანაირია, გაუფასურებულია, მაგრამ ადამიანის ბუნება ხომ არ შეცვლილა, ძირეული ხუთი გრძნობა ხომ არ შეცვლილა, სიყვარულიც ხომ ამათავანია და იმის გამო, რომ ის არსებობს, ვარსებობთ ჩვენც, არა? შენთან, სად წავიდა სიყვარული?

დ.დ. არაფერი იცვლება და არც სიყვარული წასულა. იცვლება მხოლოდ გრადუსი და ხედვის კუთხე, სხვა არ იცვლება, გააჩნია სად ხარ და როგორ უყურებ ამ ყველაფერს. ხორვატიამ რომ ვეგამდი სპექტაკლს, ახალგაზრდა წყვილს ვუხსნიდი „მთვარის სცენას“ — გოგოს, ელენეს, ვუბნებოდი, ბიჭი რომ გეტყვის მიყვარხარ, შენ ეტყევი არას. ვიცი, რომ არა უნდა ვუთხრა, მაგრამ მე ხომ ქალი ვარ, მე რე რა, რომ შექსპირს ასე უწერია, გულის სიღრმეში ხომ ასეაო.

ი.ი. მეც ამას არ ვამბობ, რომ ძირეულია.

დ.დ. ძირეული არის, მხოლოდ გრადუსია შეცვლილი.

ი.ი. არ იფიქრო, რომ სპექტაკლი არ მომეწონა, უბრალოდ, გაგება მინდა. სპექტაკლის ფინალზეც შეგეკითხები. პიესაშია - „ვის რა ეკუთვნის, ის უნდა ერგოს, ჯეკს უნდა შეხედეს თავისი ჯილი“ და „ინეტაროს მთელმა სამყარომ“. შენთან?

დ.დ. კი არის ასე დანერლი, მაგრამ შეხვდა კი ჯეკს თავისი ჯილი? როდესაც მეოთხე აქტი მთავრდება და წყვილები რეალობაში ბრუნდებიან, ამბობენ, რომ თითქოს ბურანში ვართ, ყველაფერი დანარჩენი იქნებ დაგვესიზმრაო. ქალი, რომელიც ხუთ წუთში უნდა გათხოვდეს და არ იცის, უნდა თუ არა ამ კაცზე გათხოვება, რეალობაში დარნ-

მუნებულები არ არის. ოთხი თუ ხუთი ფრაზა ბოლოში ძალიან მნიშვნელოვანია. როცა დემეტრიუსი იღვიძებს, როცა ისინი ყველაფერს კითხვით უყურებენ, იქნებ გვიძინავს, სულ გვიძინავს. შეიძლება აქ ალავერდი მაქვს კალდერონთან, მაგრამ არის ამაში სერიოზული სიმძიმე. როცა ვფხიზლდები და ვხვდები, რომ ადამიანი, რომელსაც მე უნდა გავყვე, არ მინდა.

ი.ღ: პესიმისტური პერიოდი ხომ არ დაგიდგა? რის დადგმას აპირებ?

დ.ღ: არა, არა! რის დადგმას ვაპირებ? ვაპირებ, რომ გავაკეთო, ყოველ შემთხვევაში, ვეცდები, რომ გავაკეთო საქართველოს უახლესი ისტორია, ზვიად გამსახურდიდან დღემდე. ეტიუდების სახით მოვსინჯავ, მერე ტექსტიც დამჭირდება.

ი.ღ: მოკლე, პატარა კითხვებზე გადავიდეთ, მსახიობებთან როგორ მუშაობ? გაბრაზება თუ იცი?

დ.ღ: ვიცი, როგორ არ ვიცი, ძალიან ვბრაზდები, მაგრამ გააჩნია ვისთან. არიან არტისტები, რომლებსაც თუ არ ვუყვირებ, არ იხსნიებიან, არიან ისეთებიც, ვისთანაც საკმარისია ხმას ავუწიო და არასდროს აღარაფერს გააკეთებს. მე ფეთქებადი ხასიათი მაქვს, ძალიან ვცდილობ გავწონასწორდე, მაგრამ ხშირად არ გამომდის.

ი.ღ: სამაგიდო რეპეტიციებს რა დროს უთმობ?

დ.ღ: სამაგიდოს? ძალიან ცოტას. სამწუხაროდ! მაგრამ ვცდილობ, რომ მსახიობი მომზადებული იყოს ტექსტის თვალსაზრისით, ამიტომ ტექსტს ერთად ვაკეთებთ ხოლმე. იქედან გამომდინარე, რომ ლიტერატორის ოჯახიდან ვარ, ტექსტს დიდ ყურადღებას ვაქცევ, გამართული უნდა იყოს, ჟღერდეს, მოდიოდეს ისე, როგორც უნდა მოდიოდეს. ეს პროცესია, ამიტომ ცოტა დროს ვუთმობ მაგიდას, პროცენტულად თუ განვსაზღვრავთ, სადღაც თხუთმეტ პროცენტამდე.

ი.ღ: და სცენაზე უკვე მოფიქრებული მონახაზით აღიხარ, წინასწარ რაიმე ჩანიშნებს, ჩანახატებს აკეთებ?

დ.ღ: არა, არა, მთავარია ჩემს თავში აღმოვაჩინო ის, რაზე ვდგამ. თუ შეეძელი და ჩამოვაცალიბე რაზე ვდგამ, ეს იმას ნიშნავს, რომ აღარ დავდგამ. თუ ორი სიტყვით ან ლოზუნგად ზუსტად „გავარტყი“ და ვთქვი, ეს პიესა ამაზეა, ვეღარ ვდგამ. მაგრამ თუ ვერ ჩამოვაცალიბე, ან უცებ ვერ ვთქვი და ნახევარი საათი მაინც მოვანდომე იმის ახსნას, თუ რას ვდგამ, ვხვდები, რომ დავდგამ, რადგან, თუ სიტყვით ვერ ვთქვი, ესე იგი ქმედებაში გამომივა. იცი როგორ არის? თუ საყვარელ ქალს ორი სიტყვით აუხსენი „მე შენ მიყვარხარ“, ესე იგი წერტილს დავსვამ, იქ გრძნობები თავდება. მაგრამ თუ ცდილობ და შეგიძლია ბევრი სიტყვით ან ქმედებით გამოხატო ეს გრძნობა, მაშინ ის ასჯერ უფრო დიდი და ხანგრძლივია. მოკლედ, ასეა და არ ვიცი.

ი.ღ: ახალგაზრდები გყავს ბევრი, რაც ძალიან კარგია. იგივე „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ არაჩვეულებრივი დებიუტები იყო. როგორ მოვიდ-

ნენ შენთან? როგორ პოულობ მათ? ეძებ?

დ.ღ: ვეძებ, აუცილებლად ვეძებ.

ი.ღ: იცი ხოლმე რამე მათ შესახებ?

დ.ღ: არა, უბრალოდ დავდივარ სპექტაკლებზე, ვუყურებ. ძალიან მნიშვნელოვანია ჩემთვის ფაქტურა და დიაბაზონი, ანუ რა შესაძლებლობაში შეუძლია მუშაობა. თანაც სწავლის პროცესი ახალგაზრდებთან უფრო ადვილია, უფრო გახსნილი არიან, არ ეშინიათ, რადგან მანამდე სერიოზული არაფერი გაუკეთებიათ, ამიტომ მაქსიმალურად გაძლევენ გახსნის საშუალებას და უფრო დაუნდობელიც არიან, ვიდრე ჩამოყალიბებული არტისტები, და ვფიქრობ, სიცრუესაც არ გაპატიებენ.

ი.ღ: კარგია, რასაც ამბობ, მაგრამ მინდა ცოტა ჩაგეძიო: რა განათლებით მოდიან შენთან, გაკმაყოფილებს, რაც იციან?

დ.ღ: არც მაინტერესებს, ვიცი, რომ მაინც ნოლიდან უნდა დავიწყო. არიან ისეთებიც, ვინც რაღაც „ბაგაჟით“ მოდის, ვიღაცას სკოლა აქვს გავლილი, მაგრამ მაინც ნოლიდან ვინწყებ. ვფიქრობ, რომ თეატრში საჭიროა უნივერსალური დასი. დასი, რომელიც კარგად მოძრაობს, შეუძლია სიმღერა, სიტყვის სწორად მოტანა, თამაში. მაქსიმალურად ვცდილობ, რომ ასე იყოს, თეატრში გვაქვს ვოკალის გაკვეთილები, სპეციალური ვარჯიშები, რომელიც მერე გადადის რაღაც სცენებში, სპექტაკლებში, ასე ვმუშაობთ იმიტომ, რომ ეს მათთვის აუცილებელია.

ი.ღ: და გყავს კონკრეტული სამხატვრო ჯგუფი, ვისთანაც მუშაობ?

დ.ღ: მყავს, ნამდვილად მყავს. კოტე ფურცელაძე, მაგალითად, ჩემთვის როგორც ჰაერი აუცილებელია. კოტეს აქვს ძალიან უცნაური და მაგარი თვისება, მას შეუძლია ძალიან წყნარად შემოვიდეს შენში, გააკეთოს ის, რაც შენ გინდა და არ გაჩვენოს ის თუნდაც უფრო კარგი, რასაც, ვთქვათ, თავისთვის გააკეთებდა. ეს თითქოს მარტივი, მაგრამ ძალიან საჭირო თვისებაა. როცა ვუყურებ სტურუას სპექტაკლებს, სულ ვფიქრობ, ეს არ არის კოტეს გაკეთებული, როგორ შეიძლება ეს ნახაზი მისი იყოს, მაგრამ ის აკეთებს, რაც რეჟისორს უნდა, თითქოს მისი თვალთ უყურებს და მუშაობს. ხომ მკითხე, თუ არიან ადამიანები, ვისი აზრიც გაინტერესებსო. კოტეს ყოველთვის ვეკითხები რაღაცეებს და ძალიან დაუნდობელია. კოტე სულ არის ჩემთან.

ი.ღ: მუსიკა, მხატვარი იცვლება?

დ.ღ: ვცვლი, ჰო! ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია ის, რასაც გრძნობათა ბუნებას ეძახიან, აქედან გამომდინარე, იცვლება მხატვარიც, იცვლება მუსიკაც. ხანდახან ხდება, რომ ზუსტად ის ადამიანი ვერ ვიპოვო, ვინც მჭირდება. ამ შემთხვევაში კოტეს შეუძლია შევიდეს და შენი თვალთ, შენი ხედვით გააკეთოს რაღაცეები. არის რაღაც პიესები, რომლებიც ვიცი, რომ სხვამ უნდა გააკეთოს, არის, რაც მეც გამიკეთებია. იგივე „ზაფხულის ღამეში“ ვიცოდი, რაც მჭირდებოდა

და არ მეშინოდა. მაგრამ ისიც ვიცოდი, რომ ეს არ უნდა ყოფილიყო ძალიან ლამაზი ზღაპარი, ამ დროს კი ლამაზ კოსტიუმებზე ვგიჟდები და ანანო მოსიძე მყავდა შეჭმული, ვამბობდი — აქ ეს მინდა, იქ უფრო მეტი რაღაც არის საჭირო და ა.შ. როცა ვმუშაობ, მე ვარ ძალიან ბევრი. ყველაფერში ბევრი ვარ. ანანო კი ძალიან წყნარად მპასუხობს ხოლმე: „ეს კარგია, მაგრამ არ გვჭირდება, მოდი ეს გადააგდე, ის კი გავაკეთოთ“. და იწყებს სწორად გაკეთებას, გამარტივებას. არაჩვეულებრივი გოგოა, ძალიან ზუსტ შენიშვნებს მეუბნება ხოლმე, სპექტაკლზე სულ ერთად ვმუშაობთ. როცა გყავს ჯგუფი, რომელთანაც თანამშრომლობ ისე, რომ მისგან ასჯერ უფრო მეტი ნაფიქრი მოდის, ძალიან კომფორტულია.

ი.ღ: თანამედროვე თეატრში და საერთოდ თეატრში რეჟისორი მეტ-ნაკლებად მაინც „ბევრია“, მაგრამ ის ბევრია, თუ იცის რას აკეთებს, როგორ აკეთებს. გარდა იმ აუცილებლობისა, როგორცაა ნიჭი, განათლება, პროფესიის ფლობა და სხვა და სხვა. რა უნდა იყოს ის, ვთქვათ, გიჟური თვისება, რომელიც რეჟისორს „აბევრებს“?

დ.დ: სითამამე! სითამამე ყველაფერში, სითამამე იმისა, რომ შეიძლება არ გამოვიდეს, იმისა, რომ შეაჩერო დაწყებული რამ, თუ არ გამოგდის. ყოველ შემთხვევაში, მე ასე ვმუშაობ. ბოლო ორისამი წელია, ძალიან ვცდილობ ავიყვანო ახალგაზრდები, თითო რამე მაინც გავაკეთებინო ისე, რომ არ ჩავერიო. ახლა „ანტიგონე“ (რეჟ. პაატა ციკოლია) ისე დაიდგა, რომ არ ჩავსულვარ, ყველაზე მთავარია, მათ სითამამე შექონდეთ.

ი.ღ: ითვალისწინებ თუ არა თქვენი თეატრის მაცურებელს?

დ.დ: გააჩნია რას ვაკეთებ, მუსიკალურ რიმიკებს ან სპექტაკლებს თუ ვაკეთებ, წინასწარ ვიცი, რომ ასეთმა სპექტაკლმა ფული უნდა შემოიტანოს. მე ვარ თეატრის ხელმძღვანელი, თეატრს სჭირდება ცხოვრება, ასევე უნდა შევძლო ახალგაზრდების დაფინანსება, ჩემი სპექტაკლების დაფინანსება, საერთოდ ცხოვრება და იმის გამო, რომ არა ვართ გათამამებულები, რომ ვიღაცეები მოგვცემენ ფულს და ფაქტიურად ჩვენზე სახსრებით უნდა ვიარსებოთ, მე, მინდა თუ არ მინდა, უნდა დავდგა სპექტაკლები, რომელიც, ზუსტად ვიცი, რომ მოიტანს ფულს. ამიტომაც ძალიან მშვიდად ვაკეთებთ რიმიკს ან პროექტს, რომელიც ვიცით, რომ ფულს შემოიტანს. სამწუხაროდ, მაცურებელი არ არის ჯერ ისე ჩამოყალიბებული, რომ ბოლომდე წამოგვყვეს რაღაცეებზე.

ი.ღ: არ გეჩვენება, რომ მსუბუქ სანახაობას შეჩვეული მაცურებელი შეცვლილია?

დ.დ: ასეა, ყველგან ასეა! მაგრამ ეს დამახასიათებელი არ არის. არსებობს რაღაც გამოწვევები და არსებობს დამოკიდებულება თეატრისადმი. მე ვფიქრობ, რომ ახლა ყველაზე დიდი საზრუნავია ის, რომ თეატრს უნდა დაუბრუნოთ ადგილი მაცურებლის ცხოვრებაში და ის „პენი“, რის გამოც ის თეატრში მოდის. მესმის, რომ დღეს

მაცურებელი ირჩევს პურსა და სანახაობას შორის. რა უნდა აირჩიოს? მდგომარეობა ისეთია, რომ ხშირად ან ერთი უნდა იყიდოს, ან მეორე. ამიტომ, გინდა თუ არ გინდა, გინევს ამაზე ფიქრი. ზუსტად ვიცი, რომ საახალწლოდ უნდა გავაკეთოთ მეტერლინიკის „ლურჯი ფრინველი“. უკვე წინასწარ ვიცი ეს სპექტაკლი დაახლოებით რამდენ ფულს შემოიტანს, ამიტომ მაცურებლის გათვალისწინების არ მეშინია. სამაგიეროდ ვიცი, რომ ამ ფულით შევძლებ, ვთქვათ, მაკა ნაცვლიშვილს დავადგმევინო რაღაც სპექტაკლი.

ი.ღ: ხარ სამხატვრო ხელმძღვანელი და მმართველი და ამ ორ ფუნქციას ერთმანეთს კარგად უთავსებ. გინდა გაყო ეს ფუნქციები?

დ.დ: იცი რამია საქმე, მე ფაქტიურად ჩამოშორებული მაქვს ის, რასაც მმართველის მოვალეობა ჰქვია და ჩემდა საბედნიეროდ, მყავს ძალიან მაგარი გუნდი, რომელიც ამაზე, ჩემთან შეთანხმებით, რა თქმა უნდა, მუშაობს. მე ფაქტიურად დროის ხარჯვა მინევს მხოლოდ მითითების დონეზე. ჩემი გუნდი ყველაფერს კარგად ართმევს თავს. ამიტომ ფუნქციების დაყოფა ჩემთვის აუცილებელია-თქო, ვერ ვიტყვი. არც ის ვიცი, რომელი თეატრი მუშაობს უკეთ, სადაც ერთ ხელშია ყველაფერი თუ გაყოფილია. თანამდებობებს არ ქმნიან თანამდებობები და სკამები, ქმნიან ადამიანები, ამიტომაც გააჩნია, ვინ არის მმართველი და როგორ მუშაობს მმართველი. თუ ის სწორედ აზროვნებს, აქვს შეფასების უნარი, მაშინ შეიძლება დაყოფა საინტერესოც იყოს. ასეთმა მმართველმა შეიძლება მართოს თეატრი, შეითავსოს მენეჯერის ფუნქციები და ჰქონდეს უფლება უთხრას რეჟისორს, რომ მისი იდეები აღარ არის აქტუალური და სხვა რეჟისორის მოყვანა უნდა.

ი.ღ: არცთუ უმტკივნეულო პროცესი იქნება. რას უპირებ მუსიკისა და დრამის თეატრს? შენდება ახალი შენობა, აპირებ გადასვლას?

დ.დ: არაფერ იცის, ალბათ, არა. ის შენობა ჯერჯერობით არ დამთავრდება, ჯერ, ალბათ, მხოლოდ გარე კარკასი გაკეთდება. არც მინდა ამაზე ფიქრი. აქ, იანვრიდან დაიწყება ძირეული რემონტი და, ვფიქრობ, აქვე დაფუძნდებით.

ი.ღ: რომელი ალტერნატივა გერჩევინა?

დ.დ: ალტერნატივა გამომდინარეობდა არა ჩემი არჩევანიდან, არამედ რეალობიდან. როცა ეს შენობა დაათვალიერეს, დადგინდა, რომ დასანგრევია, რადგან ცუდად არის აშენებული და ხარისხს ვერაფერი შეუცვლის. მეორე ვარიანტი იყო, რომ გაკეთდეს ახალი მზიდი კედელი და შენობა ამ კედელში ჩაიდგას. როცა ითქვა დავანგრიოთო, მე წინააღმდეგი წავედი, არ ვიცოდი, სად წავიდოდი და ხვალ რა იქნებოდა. ასე გაჩნდა ალტერნატივა, რომ აშენდეს რაღაც და მერე ისევ აქეთ გადმოვსულიყავით. ახლა დაიწყება რემონტი და ვნახოთ.

ი.ღ: გაქვს თუ არა რამე, რისი დადგმაც გინდოდა და ვერ დადგი?

დ.დ: როგორ არა, ბევრი. არსებობს პიესები,

რომელიც ჩემთვის ისეთი მაღალი რანგის ლიტერატურაა, რომ მათი სცენური ვერსიის გაკეთება რთული მეჩვენება. ამ რანგის ლიტერატურის ადეკვატური სცენური ვერსია ან ძნელი მოსაფიქრებელია, ან თვითონ ლიტერატურა დაკარგავს დადგამაში ხიბლს.

ი.ღ: როგორ ირჩევ პიესას?

დ.ღ: სათქმელით, მხოლოდ სათქმელით, კონკრეტულად რა მინდა, რა მანუხებს.

ი.ღ: თუ გყავს საყვარელი დრამატურგი, რომელსაც სულ უტრიალებ, უბრუნდები?

დ.ღ: შექსპირი.

ი.ღ: No comment! სხვადასხვა თეატრში გიმუშავია, რომელ თეატრში გრძნობდი თავს ყველაზე კომფორტულად?

დ.ღ: აქ, რა თქმა უნდა, აქ!

ი.ღ: სხვა პასუხს არც ველოდი. და იქ, უცხოეთში?

დ.ღ: საზღვარგარეთ რომ ვმუშაობ, აბსოლუტურად მაგიჟებს დამოკიდებულება, წესრიგი, კონკრეტული საათიდან მუშაობა, დღის ცვლა, ღამის ცვლა. ვხვდები, რომ ეს ცუდი არ არის, მაგრამ ჩემთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს პრემიერამდე ბოლო ოთხ დღეს, როცა სპექტაკლი ეწყობა. ხშირად ყოფილა, რომ ამ დღეებში სპექტაკლი გადამიკეთებია, რადიკალური ცვლილებები შემიტანია, კარგად, ცუდად, არა აქვს მნიშვნელობა, ხანდახან ისე ვცვლი რაღაცეებს, რომ აბსოლუტურად სხვა სპექტაკლს ვიღებ. იქ ეს ოთხი დღე უბრალოდ არ მაქვს, ერთხელ, მაგალითად, მითხრეს, რომ არ მოხვიდეთ, ჩვენი რეპეტიციები გვაქვსო. ეს მაგიჟებს, თუმცა ვერ ვიტყვი, რომ არ მომწონს, როგორ მუშაობენ არტისტები, ისინი აბსოლუტურად ნასწავლი ტექსტით მოდიან, რეპეტიციებს გადაინახებენ, იხარჯებიან.

ი.ღ: ბევრს მოგზაურობ, სპექტაკლებს დგამ, ახალს უყურებ. როგორ ფიქრობ, რა არის ქართული თეატრის ყველაზე სერიოზული ხარვეზი, თანამედროვეობასთან მიმართებაში, რა თქმა უნდა.

დ.ღ: მენტალობა, მხოლოდ და მხოლოდ! და არ ვიცი ამ უფსკრულს რა ამოავსებს. ქართველებს სჩვევიათ ზოგადად ახლის მიუღებლობა, კარგია ეს თუ ცუდი, არ ვიცი. მაგრამ ხომ ჩნდება კითხვა — რატომ? დასავლეთში, მაგალითად, რომელიმე თანამედროვე მხატვრის გამოფენაზე არავის ებადება კითხვა, ეს ასე რატომ არის? იწყებენ ფიქრს, რა უნდოდა ამით ეთქვა, ცდილობენ ახსნას. ჩვენთან ეს პროცესი ასე არ მიდის. ჩვენთან პირდაპირ უარყოფა მოდის, გაგება მერე იწყება. განათლება, გემოვნება, განვითარება კონკრეტულად არ ვიცი, რა მუშაობს. ამიტომაც კრებით სახელს ვარქმევ — მენტალობა.

ი.ღ: უსახსრობა ჩვენს კულტურაში განვითარებას ხელს არ უშლის?

დ.ღ: უსახსრობა? ალბათ, უსახსრობაც. მქონია შემთხვევები, როცა რაღაცის დადგმაში დიდი თანხები შემოუთავაზებიათ, მაგრამ ხშირად მიფიქრია, მიღირს კი ან ის იდეა, რომელიც მაქვს,

ღირს ამ თანხად? ძალიან ხშირად იგივე კრეატივისთვის მირჩევენია, რომ არა მქონდეს დიდი თანხა, უფრო მეტ გამოსავალს ვეძებ.

ი.ღ: მოდილიანი გავისხენოთ?! რაც შეეხება თანხას, რეჟისორს, საერთოდ ხელოვანს ვერ გაამტყუნებ, ხანდახან მაინც სჭირდება თანხით დაინტერესება, სხვანაირად ვერ იარსებებს.

დ.ღ: არც უარყოფ, რადგან მინდა ცხოვრებისგან აბსოლუტურად თავისუფალი მინდა ვიყო, მინდა ოჯახში ყველაფერი წესრიგში მქონდეს, თუ ეს მოგვარებული არაა მაქვს, მენყება ისეთი პრობლემები, რომ კატასტროფამდე მივიღვარ. ამიტომ ვცდილობ, ეს მხარე სხვანაირად მოგავგარო.

ი.ღ: რა გეგმები გაქვთ, მომავალში სად მიდისართ?

დ.ღ: გეგმები ძალიან დიდია. ჯერ კოტე ფურცელაძის „კარმენი“ დაიწყებს მოგზაურობას, მიდის ფესტივალზე ლიტვაში, მერე ორკვირიანი გასტროლით ლონდონში. „ზაფხულის ღამე“ მიდის სერბეთში, შემდეგ ისევ ლიტვაა, ოლონდ „მაკბეტი“, 2014 წელს „მაკბეტი“ წავა ლონდონის ფესტივალზე „იფტ“. ზაფხულში ამერიკაშიც გველის გასტროლი, ალბათ „გაყრას“ წავიღებთ. მაგრამ ჩემთვის ყველაზე სერიოზული მოლაპარაკებები, რომელსაც 2014 წლისათვის ვანარმოებთ ორ დიდ და ძალიან პრესტიჟულ ფესტივალთან. ვნახოთ რა გამოვა.

ი.ღ: ნამდვილად უნდა გამოვიდეს. და ჩვენი საუბარიც, ვფიქრობ, სწორედ საგასტროლო მაჟორულ ტონალობაში უნდა დავამთავროთ. დიდი მადლობა.

P.S. საუბარი იმდენად დიდი და საინტერესო გამოვიდა, რომ პოსტ-სკრიპტუმის კომენტარისთვის ადგილი აღარ დარჩა. ამიტომ, დათო დოიაშვილზე შთაბეჭდილებას, დარწმუნებული ვარ, კარგს, ვფიქრობ, თვითონ მკითხველი შეიქმნის.. მე მხოლოდ ერთს დავამატებ, მუსიკისა და დრამის თეატრი დოისა და მისი არაჩვეულებრივი გუნდის წყალობით, სტუმართმოყვარე, თბილი სახლივით არის, ის ყველას ყოველთვის ღია კარითა და ღიმილით ელოდება.

ტელევიზიის ზეგავლენა და ინტერაქტიული ურთიერთობა მაყურებელთან

მანია კიკაბიძე
დოქტორანტი, მედია ხელოვნება

თუ რა როლს თამაშობს ტელევიზია სამყაროს სახის წყობაში, ადამიანის და საზოგადოების ფორმირებაში, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია. მაყურებელი სატელევიზიო ეკრანთან მიმართებაში, სხვადასხვა ჟანრობრივი კატეგორიიდან გამომდინარე ყოველდღიურად მეტად ინფორმატიული ხდება. სწორედ ამ ინფორმაციას გააჩნია უნარი მოახდინოს ზეგავლენა მაყურებლის ემოციაზე და მის ქვეცნობიერში დოგმატია გაუნის სამყაროს შეხედულებას.

დიდი მოაზროვნეები, ორატორები, როგორც იყვნენ: სოკრატე, პლატონი, არისტოტელე, ციცერონი, სენეკა და სხვები, ზეგავლენას ახდენდნენ ადამიანთა აზროვნებაზე. მათი სიტყვები ცვლიდნენ მსოფლიოს, ადამიანთა გარემოს. სიტყვის ძალა კაცობრიობის ისტორიაში უამრავ ცნობილ ფაქტს ასახავს. საკუთარ აზრებს სოკრატე არ ინერდა, თვლიდა, რომ ჩანანერი ასუსტებს ადამიანის მახსოვრობას, თავის მოსწავლეებს კი ქეშმარიტ ურთიერთობას ასწავლიდა, რასაც დიალოგი ჰქვია. დიალოგის ფორმა განისაზღვრება ძირითადად ორი მხარის ერთმანეთთან ინფორმაციის გაცვლის შესაძლებლობებით. ინფორმაციის სიზუსტე გადმოცემული ვერსიით შესაძლებელია ფორმაშეცვლილი სახით წარდგეს დიალოგის დროს რომელიმე მხარესთან. გადმოცემულს დამატებული ვიზუალური მხარე მეტად დამაჯერებელ ფორმას წარმოადგენს და უფრო ფართო კუთხით იძლევა დიალოგის საშუალებას.

დანახულის გააზრება და ინფორმაციის ვიზუალურად დანახვა მახსოვრობის ფაზაში სამუდამო ადგილს პოულობს. ადამიანის ფსიქიკა თავიდანვე მიჩვეულია დანახულის გადასურალებას ცნობიერებაში. ბუნების, არქიტექტურის, ინტერიერის, პორტრეტების დანახვას და დამახსოვრებას მხედველობა თავიდანვე აკონტროლებს. ტელევიზია სწორედ ამ პრინციპით მუშაობს, რაც დანახულის გააზრების შედეგს ავრცელებს და დიალოგს ამყარებს მაყურებელთან. პრინციპი სოკრატეს სწავლებისა მისი მოსწავლეების მიმართ თავისუფლად შეგვიძლია შევადაროთ სატელევიზიო გადაცემების წყობას, პოლიტიკური, სპორტული, შემეცნებითი, კულტურული თუ გასართობი გადაცემების პროექტებს, სადაც მსგავსად სოკრატეს პრაქტიკისა ისმევა საერთო შეკითხვა, მიმდინარეობს მსჯელობა შემდეგ მომდევნო შეკითხვა და ასე სანამ ამომწურავი პასუხი ან გადაცემის დრო არ დასრულდება.

ტელევიზიის ინტერაქტიული ურთიერთობა მაყურებელთან მყარდება მისი ეფექტურობით, რომელიც ინფორმაციის ერთ-ერთი ძლიერი ოპერატიული მიწოდების წყაროა და მაყურებლის დარწმუნების საუკეთესო საშუალებად ვლინდება.

თუ ძველი ოპტიკური თეატრების და კინემატოგრაფის მაყურებელი „ეკრანული შოუების“ ეფექტებს რეალურად აღქმით ემოციური შთაბეჭდილებებით განიცდიდა, (როგორც იყო მაგალითად, ჯადოსნური ფანარი, პირველი კინემატოგრაფის კადრები ან პირველი სატელევიზიო გამოსახულება) დღეს უკვე ასეთი სანახაობა „მონანილეობის ეფექტის“ გათვალისწინებით, ნაკლებ რეალურად აღქმით ემოციურ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე. ადამიანი იმდენად მიეჩნება მასიურ, ბრტყელ, სხვადასხვა განზომილების მქონე გადმოცემულ გამოსახულებას მონიტორზე, რომ შედარებით ნატურალურად აღიქვამს მას, ვიდრე ადრე არსებულ ტექნიკურ საშუალებებს. მაგრამ თანამედროვე მაყურებელი ვერ ამჩნევს სატელევიზიო გამოსახულების ეფექტურობის ზეგავლენას ქვეცნობიერზე. ტექნიკურად აწყობილი, სხვადასხვა განზომილებიანი სივრცის პირობებმა შეცვალეს მაყურებლის შეგრძნებები ნატურალური სივრცის მიმართ. შუა საუკუნეების ან არქაული ხანის ხელოვნებაში სივრცე გამოიხატებოდა ბევრად განსხვავებულ ფაზაში ვიდრე – XV საუკუნეში. ამ პერიოდში კი უცნაურად ეჩვენებოდათ პირდაპირი პერ-

სპექტივის რეალობა ფერწერულ ნამუშევრებში და „ეკრანულ შოუების“ წარმოდგენისას, დღეს კი ბრტყელი, მრავალ პერსპექტიული გამოსახულების ეფექტი რეალურ და ირეალურ სურათს ეკრანიდან და ხელოვნების სხვადასხვა დარგიდან ერთდროულად გვანვდის.

სატელევიზიო ეკრანიდან სრულყოფილად გადმოცემული მასალა, რომელიც არა მარტო სხვადასხვა განზომილებიანი ეფექტის მქონე ინფორმაცია, არამედ ზუსტად გათვლილი მაყურებლის ინტერესის ინფორმაციის მომწოდებელი, მაყურებელს „მონაწილეობის ეფექტის“ მდგომარეობაში აყენებს. ყოველივე ზემოაღნიშნულს ემატება გამოსახულების ხმოვანი და ფერადოვნების ეფექტები.

ამერიკელმა რეჟისორმა, მსახიობმა, სცენარისტმა ორსონ უელისმა, რომელიც კინოხელოვნების გარდა დაკავებული იყო რადიო სპექტაკლების დადგმით 1938 წლის 30 ნოემბერს, კვირა საღამოს, ამერიკელ რადიომსმენელებს რადიოსტუდიიდან გადასცა მეტად საშინელი ინფორმაცია: „ქალბატონებო და ბატონებო, მოისმინეთ უკანასკნელი ინფორმაცია – დღეს საღამოს კოსმოსიდან ჩამოვარდნილი უცხო ობიექტი არ აღმოჩნდა მეტეორიტი, არამედ ეს არის მფრინავი აპარატი, რომლის შიგნით არიან ცოცხალი არსებები. ვვარაუდობთ, რომ ისინი არიან არმიის ნაწილი პლანეტა მარსიდან. პრეზიდენტი სიტუაციას აკონტროლებს“. რამოდენიმე წუთში რადიომ განაგრძო ტრანსლირება, სადაც იუნყებოდნენ, რომ უცხოპლანეტელები მოედგნენ მთელ ნიუ-ჯერსის შტატს და მთელი პოლიცია მობილიზებულია მათ წინააღმდეგ. ყოველივე ამას, ესე იგი რადიო სპექტაკლს, ახლდა შესაბამისი მუსიკალური ფონი, რომელსაც რადიოს სტუდიაში მიწვეული მუსიკოსები უთავსებდნენ. რადიო მსმენელების პანიკას საზღვარი არ ქონდა, ისინი რეკავდნენ მთელ ამერიკის ტერიტორიაზე ახლობლებთან და ნათესავებთან. ამ ქმედებამ ძალიან სწრაფად გაავრცელა ეს ინფორმაცია მთელ ტერიტორიაზე. ამერიკის მოსახლეობამ შეიტყო და დაიჯერა უცხოპლანეტელთა თავდასხმის შესახებ. სიტუაცია ისე გამწვავდა, რომ რადიოს სტუდიიდან ადამიანებს სიმშვიდისკენ მოუწოდებდნენ. რადიო მაყურებლობის ასეთმა ხმოვანმა ეფექტმა ისეთი შედეგი მიიღო მსმენელის ფსიქოლოგიურ აღქმაში, რომ გამოჩნდნენ ადამიანები, რომლებიც ამტკიცებდნენ უცხოპლანეტელებთან კონტაქტს. რადიოს საინფორმაციო ბლოკში დაფიქსირებული იყო მსმენელის თვითმკვლევლობის მცდელობის ფაქტიც. დიდი ხნის განმავლობაში დარჩა ეს შემთხვევა ადამიანის ცნობიერებაში. მონოდებელი ინფორმაციის ეფექტი იმდენად ძლიერი იყო, რომ ის მსმენელის მახსოვრობაში სამუდამოდ, შიშის და დაუცველობის ფორმით დარჩა. რადიო სტუდიაში კი იმ დროს მიკროფონთან ორსონ უელისი იდგა და ასრულებდა რადიო სპექტაკლს ჰერბერტ უელისის მოთხრობის მიხედვით „სამყაროს ომები“.

1. ორსონ უელი — რადიო სპექტაკლის კითხვის დროს 19382.

მაყურებლისთვის „მონაწილეობის ეფექტის“ მიღების ხერხებს თანამედროვე სატელევიზიო სივრცე პროფესიულად და მოკრძალებულად ასრულებს. ტელევიზიის ზეგავლენა და მისი ამოცანა მაყურებლის დარეგისტრირებისა ტელე ეკრანთან ყოველდღიური ურთიერთობით ხდება, არა მარტო ტექნიკური კომფორტის არსებობიდან და მისი ხარისხის გაუმჯობესების ხარჯზე, არამედ ხშირ შემთხვევაში ეკრანზე დამოკიდებული მაყურებლის ინტერესის დაკმაყოფილების მიზნით საჭირო ინფორმაციის მიწოდებით, როგორც „დოპინგი“ მისი არსებობისთვის.

ტელევიზია წარმოადგენს ფსიქოლოგიური ზემოქმედების საშუალებას როგორც ინდივიდზე, ასევე საზოგადოებაზე. არსებობს პრობლემა თანამედროვე ადამიანის ტელევიზიაზე დამოკიდებულებისა, რაც გამოიხატება მისთვის შეუძლებელი ქმედებით მაგალითად - უარის თქმით საინფორმაციო გამოშვების, სატელევიზიო - შოუს ან სერიალის ნახვისგან.



უმრავლესი ინდივიდისთვის ეს მომენტი წარმოუდგენელია. მონოდებული მასალის ფორმების აგებულება თავიდანვე პროვოცირებს მაყურებლის ფსიქოლოგიას და შემდეგ უხსნის მას დაძაბულობას, რაც დამოკიდებულს ხდის მაყურებელს და უმუშავეს ტელე სივრცეში გეგმიური ცხოვრების უნარს. ეს უნარი ქვეცნობიერში რჩება იმ დრომდე, სანამ ამომწურავი პასუხი არ გაეცემა დასმულ შეკითხვას, რომელსაც სატელევიზიო ეთერი სვამს მსმენელის გონიერებაში. (მაგალითად - სერიალების დასაწყისი მოკლე პრომო ან პირველი სერია, გასართობი შოუს პირველი ნაწილი, საინფორმაციო გამოშვების მოკლე ანონსი და უამრავი სხვადასხვა ფორმა) ყველაზე ფართო პროექტი სატელევიზიო სივრცეში, რომელიც მაყურებლის რეგისტრაციას და მის დამოკიდებულებას ტელე ეკრანთან გეგმიურ სახეს უყალიბებდა ამერიკაში 1947 წელს დაფიქსირდა, ეს იყო პირველი სატელევიზიო საპნის ოპერა – „A Woman to Remember“. საპნის ოპერა, განსხვავებით სერიალისგან, არ შედგება განსაზღვრულ სიუჟეტურ ჩარჩოში სტრუქტურულად აწყობილი ეპიზოდებისგან. ის ძირითადად დიასახლისებზე გათვლილი სანახაობაა და ამ სანახაობის სპონსორებიც განისაზღვრა სწორედ იმ მაყურებლის ფსიქოლოგიური მაჩვენებლებით, რომლებიც სახლში ატარებდნენ უმეტეს დროს, ესეიგი სპონსორად ძირითადად საპნის და სარეცხი საშუალებების მწარმოებელი კომპანიები იყვნენ, რამაც განაპირობა ამ სანახაობის სახელის ზუსტი შერჩევა – „საპნის ოპერა“. ასევე მსგავსი ზეგავლენის მატარებელია სწორედ განსაზღვრული, ზუსტ დროში და სატელევიზიო ფორმატის მიხედვით შერჩეული სარეკლამო რგოლების რეგისტრაცია მაყურებლის აზროვნებაში. საპნის ოპერების მოყვარული მაყურებელი უყურებდა სერიების განუსაზღვრელ რაოდენობას ისე, რომ არც კი ინტერესდებოდა, თუ რამდენი სერია ჰქონდა ნანახი. ისინი სატელევიზიო გეგმის მიხედვით მოქმედებდნენ, სადაც მათი ფსიქოლოგია „ზომბირების“ პროცესს განიცდიდა და მაყურებელს აგებდა სწორედ იმ „მონანილეობის ეფექტში“, რომელიც რეალური ცხოვრების და ტელევიზორის საზღვარს არღვევს. საპნის ოპერების ძირითადი თვისება მათი სერიების დაუმთავრებლობა, სერიების შინაარსის მოქმედების შენელებული ტემპი და ზედმეტი დრამატულობაა. წლობით განელებილი გადაღების პროცესები ძირითადი მსახიობების რამოდენიმეჯერ როლზე შეცვლილთაც სარგებლობდნენ. ამერიკული საპნის ოპერა „სანტა ბარბარა“ ორიგინალური ვერსიით 2137 სერია იყო. განცდა ამ სერიალის გარშემო გამოიხატებოდა სხვადასხვა ფორმით, ვრცელდებოდა ოჯახის წევრებზე დადებითი გმირების სახელების შერქმევა, მიბაძვა ჩაცმულობის სტილში, ასევე გარეგნული სახით, მაგრამ მთავარი იყო მაყურებლის ფსიქოლოგიური განცდა და სერიოზული ხარვეზი გონიერებაში სერიის განყვეტის ან პროგრამის შეცვლის დროს. რონალდ რეიგანმა 1985 წელს, მაშინ ჯერ კიდევ როდესაც ის ამერიკის შეერთებული შტატების პრეზიდენტი იყო, ამ საპნის ოპერის ერთ-ერთ მსახიობს ლუის სორელს (სერიალში - ავგუსტ ლოკრიჯს) იმის გამო, რომ ის 251 სერიაში დროებით კარგავს მხედველობას, თავისი და თავისი მეუღლის ნენსი რეიგანის სახელით წერილი მისწერა მალე გამოჯანმრთელების სურვილით.

რაც უფრო ხანგრძლივ დროს ატარებს მაყურებელი ტელეეკრანთან, მით უფრო შორდება საკუთარ რეალურ, ცხოვრებისეულ პრობლემებს, მისთვის რეალურობის განცდა და ხალისი სწორედ იმ დროს დგება, როდესაც მისთვის საინტერესო პროგრამა იწყება. მონოდებული ინფორმაცია თავდაპირველად ადამიანის ქვეცნობიერში ხვდება, შემდეგ ახდენს ზეგავლენას მის გონებრივ თვისებებთან. ასეთ შემთხვევაში ადვილი შესაძლებელია როგორც ერთი, ასევე მასიურად მაყურებლის მოდელირება, მომართვა და მის ცნობიერებაში ნებისმიერი ქმედების მანიპულირება. მოქმედების მანიპულირებას განსაზღვრავს ტელეეკრანიდან გადმოცემული მასალის შინაარსობრივი ფონი, როგორც არის რეკლამის თავისებურება და მიწოდების პრინციპი, სადაც ფსიქოლოგიის ექსპერტთა ჯგუფი ბევრ ნამყვან ქვეყანაში მუშაობს ზუსტად იმ მიმართულებით, რომ რეკლამის შინაარსის გამართლება მოხდეს წინასწარ სწორედ გათვლილ მაყურებელზე და შემდეგ მისგან შემდგარ უკვე წარმოდგენილი პროდუქციის მომხმარებლებზე დაყრდნობით. სატელევიზიო რეკლამის ზეგავლენა საკმაოდ დიდი და დატვირთული პორტფოლიოს მატარებელია თავისი არსებობის ისტორიიდან. სწორედ გათვლილი სატელევიზიო რეკლამა მაყურებელზე, წარმოდგენილი პროდუქციის კომპანიის წარმატების მომტანია. მასობრივად გატარებული „ექსპერიმენტები“ რეკლამის სფეროში გლობალური ტელევიზიის ერთ-ერთი მაცოცხლებელი საშუალებაა.

1957 წელს საბაზრო ეკონომიკის მკვლევარმა და რეკლამის ფსიქოლოგიის არსის ფუძემდებელმა ჯეიმს მაკდონალდს ვაიკერმა (James McDonald Vicary 1915 – 1977) ჩაატარა მსოფლიოში ყველაზე უდიდესი ექსპერიმენტი ადამიანის ქვეცნობიერის შესახებ ნიუ-ჯერსის კინოთეატრში კინო ჩვენებისას, სადაც ყოველი კადრის ცვალებადობის, დაახლოებით ყოველ 5 წამში ერთხელ, ეკრანზე გაიღვებდა წარწერა – „შენ გმია? ჭამე პოპკორნი!“ («Hungry? Eat Popcorn!») და

მეორე „შენ სვამ კოკაკოლას?“ («You drink Coca-Cola?») ამ დროს ფარული რეკლამის კადრი ფიქსირდებოდა. ეს იყო რეჟისორ ლოგან ჯოშუას ფილმი „პიკნიკი“, რომელიც ექვსი კვირის განმავლობაში გადიოდა ეკრანზე ფარული რეკლამის ექსპერიმენტთან ერთად. ასეთმა ხერხმა „პოპკორნის“ და „კოკა-კოლას“ გაყიდვების პროცენტულობა მაღლა ასწია. ამ ეფექტს 25-ე კადრი შეარქვეს, რაც უმეტესმა ქვეყანამ ადამიანის უფლების დაცვის მიზნით საკუთარ ქვეყნებში კანონით აკრძალა, მათ შორის პირველმა ამერიკის შეერთებულმა შტატებმა.

მაყურებელზე სხვადასხვა ზემოქმედების ხერხებმა სატელევიზიო სივრცეში ხშირი ხასიათი მიიღო, ქვეყნისთვის საჭირო და არა საჭირო ინფორმაციის გავრცელების სახით. 2010 წლის ფეხბურთის მსოფლიო ჩემპიონატის სატელევიზიო ვერსია ჩრდილო კორეის ხელისუფლებამ მოსახლეობას ბრაზილიასთან წაგებული თამაშის შედეგი დაუმალა, ჩრდილო კორეაში მსოფლიო მატჩების პირდაპირი ეთერით ტრანსლიაცია არ ხდება და ხელისუფლებამ ქვეყანაში მომქმედი ერთადერთი ნაციონალური არხის ეთერის საშუალებით თამაშის მოკლე მიმოხილვა გააშუქა და მოსახლეობას აუწყა, რომ ჩრდილოეთ კორეის გუნდმა გაიმარჯვა:

„ ძვირფასო ამხანაგებო! მოხარული ვარ გაცნობოთ, რომ ჩრდილოეთ კორეის დიდმა ერმა მრისხანე ბრაზილიელები დაამარცხა, მატჩის დასაწყისშივე ნათელი იყო, რომ ჩვენი გუნდი გაიმარჯვებდა, დიდება მსოფლიოს უდიადეს ერს, ვაშა მეგობრებო. 40 000 ჩრდილო კორეელი გულითადად ამხნევებდა ჩვენს დაუმარცხებელ გუნდს. . . “

ჩრდილოეთ კორეის ნაციონალური არხი. 2010 წლის 17 ივნისის საინფორმაციო გამოშვება

2010 წლის 15 ივნისის ღამის საინფორმაციო გამოშვება მაყურებლის მეტად დამაჯერებლობისთვის კადრში ხშირად აჩვენებდნენ ბრაზილიელთა განზილებულ მწვრთნელს და ჩრდილოეთ კორეის ნაკრების მიერ წარმოდგენილ სახიფათო მომენტებს, კადრში ხშირად იყვნენ ჩინელი მსახიობებიც, რომლებიც კორეის სპორტკომიტეტმა საგულშემატკივროდ დაიქირავა.

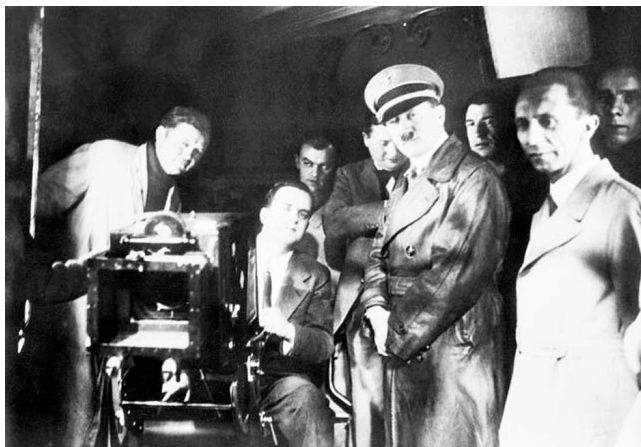
1935 წლის 22 მარტიდან გერმანიაში დაიწყო ყოველდღიური მასობრივი ტელეტრანსლიაცია. ბერლინში გაიხსნა „ტელე-კაფეები“ (Fernsehstube). ნაციონალურ-სოციალისტური პარტიის წარმომადგენლებმა სწრაფად გაითავისეს სატელევიზიო სივრცის პროპაგანდისტული შესაძლებლობები და შედეგად მათი ხელისუფლებაში მოსვლის შემდეგ სატელევიზიო სივრცე ფაშისტური პარტიის შექმნილ პროპაგანდის სამინისტროს დაქვემდებარებაში გადავიდა, რომელსაც მართავდა და აკონტროლებდა გებელსი.



ადოლფ ჰიტლერი და პროპაგანდის მინისტრი გებელსი. სტუდია 1935 წ. 15 იანვარი

გერმანიაში ტელევიზორების მცირე რაოდენობა იყო, მაგრამ მიუხედავად ამ სიმცირისა, მეორე მსოფლიო ომის დროს ისინი გერმანელი დაჭრილი ჯარისკაცებისთვის პროპაგანდის მატარებლები იყვნენ. ტელევიზორები გადაჰქონდათ ჰოსპიტალებში, სადაც სპეციალურ რეპორტაჟებს უშვებდნენ მათთვის, ეს იყო ნახევრად ცოცხალ ჯარისკაცთა გამამხნევებელი, მათი ფსიქოლოგიის მანიპულირებელი და ისევ საბრძოლველად გამგზავნი საშუალება.

ადამიანმა სატელევიზიო სივრცე უარყოფით ფაზებში ბევრჯერ გამოიყენა, შედეგად მიღებული საზოგადოება ქვეყნის გამოუსადეგარი რესურსია. თუ მაყურებლის გონიერებაში ჩადებული



ინფორმაციის შედეგი უკან დაბრუნებისას საშიშ ფაზას წარმოადგენს, მაშინ ინფორმაციის მიწოდების ფორმამ არ უნდა დაარღვიოს მაცურებლის ფსიქო-ემოციური შრე და უნდა დარჩეს საკუთარ განზომილებაში, როგორც კულტურული სამეცნიერო ნაწილი.

ადამიანის ფსიქიკის მანიპულირების მაგალითები სხვადასხვა დროს სხვადასხვანაირად ფიქსირდებოდა, განვიხილოთ ფელიქს სობოლევის ფილმი “მე და სხვები“-ს ექსპერიმენტის ნაწილი, რომელშიც დასტურდება, თუ როგორ მოქმედებს ადამიანის შეხედულებებზე მისთვის მიწოდებული კონკრეტული ინფორმაცია. ექსპერიმენტი: - რამოდენიმე ადამიანი გაყავდათ სპეციალურ ოთახში, შემდეგ სათითაოდ შეყავდათ დარბაზში და აჩვენებდნენ ფოტოს - მამაკაცის პორტრეტს და ეუბნებოდნენ: - „თქვენს წინაშე წარმოდგენილია ძალიან საშიში დამნაშავე, თქვენი ამოცანაა, დააკვირდეთ ამ ფოტოს და დაგვიხასიათოთ ადამიანის ფსიქოლოგიური პორტრეტი. I, II და III მონაწილემ დაახასიათა როგორც „გაიძვერა, ჩაკეტილი, განსაკუთრებით თვალბრუნებულ ადამიანს მისი მძიმე და უარყოფითი ხასიათი და დანაშაულებრივი სანყისი, ცივი და არასასიამოვნო სახე, ბოროტი, არასანდო პიროვნება, მას არ უნდა ყავდეს ოჯახი და ბავშვები... IV და V მონაწილეს იგივე ადამიანის პორტრეტზე უთხრეს, რომ ის არის დიდი სწავლული და მკვლევარი, მრავალი ნაშრომის ავტორი. მონაწილეებმა ის მორიდებულად დაახასიათეს, როგორც ჭკვიანი, მიზანმიმართული გამოხედვით, პორტრეტში დამახასიათებელი ხაზები გვიჩვენებს მის სასარგებლო მოღვაწეობას, რბილი, კარგი და კეთილი ადამიანი, იმედის მომცემი, იუმორის მქონე, სასიამოვნო სახე, ბავშვების მოყვარული. VI, VII და VIII მონაწილემ, იგივე პორტრეტი როგორც ქურდი და რეციდივისტი. დაახასიათა: „სადისტური გამოხედვა, ალბათ ბევრს სვამს, არასანდო, საშიში... და ა. შ. ფილმმა დაამტკიცა, რომ ადამიანი მიწოდებული ინფორმაციის მანიპულირების ქვეშ ნამდვილად ხვდება. მაცურებელს უნდა დაინახოს ის, რისი დანახვაც თვითონ სურს, ფსიქოლოგიური მექანიზმი გაუთვითცნობიერებულ მოწყობილობაა, რომელიც ამზადებს გონიერებაში დანახვას და გაგონილის მიღების ფორმას ჩამოყალიბებული სახით და ამ ინფორმაციას აფიქსირებს, როგორც მაცურებლის საკუთარი აზრს ამ მოცემულობაზე.

ლატვიელმა დოკუმენტალისტმა გერც ფრანკმა 1978 წელს ფილმში „10 წუთით უფროსი“ დაგვანახა ერთ ადამიანში სულიერი და ფსიქოლოგიური განცდა, ემოციების მანიპულირების ფორმა, დანახვას ალქმა და შედეგი, განცდის გადმოცემა სხვადასხვა ფორმით, ბავშვის ფსიქოლოგია მოცემულობაზე. ბავშვი, რომელიც უყურებს მოცემულობას, საკუთარი ფსიქოლოგიის ფაზებში სხვადასხვა ემოციას სწრაფი ცვალებადობით განიცდის. შედეგად შესაძლებელია ქვეცნობიერში დარჩენილი ძლიერი სტრესული ფორმა, რომელიც მოცემულობის ფონზე მიმართულ ემოციურ ეფექტს გამოიწვევს. 10 წუთის განმავლობაში ბავშვი განიცდის როგორც მწუხარების, დარდის, შიშის, დაუცველობის გრძნობებს, ასევე სიხარულის, სიამაყის, სიძლიერის სულიერ და ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას სწრაფად ცვალებადობის ფორმებით. ე.ი. მოცემულ, კონკრეტულ გამოსახულებას თავისუფლად შეუძლია ერთდროულად შეეხოს ადამიანის ფსიქიკაში არსებულ სხვადასხვა შეგრძნებებს და ფიზიკურად გამოხატული ფორმების ფაზაში, ადვილად მოახდინოს მასზე ზეგავლენა.

ფილმი „10 წუთით უფროსი“

ცნობილი მაგალითი მაცურებლის ზეგავლენისა ტელევიზიის საშუალებით 2010 წლის 14 მარტს ტელეკომპანია „იმედის“ ეთერში დაფიქსირდა. როდესაც ყურნალისტმა გამოაცხადა საყოველთაო მობილიზაცია და რუსული სამხედრო ძალების შემოსვლა თბილისში, ასევე საქართველოს პრეზიდენტის უკანასკნელი მიმართვა მოსახლეობაზე და დაბომბვის საშიშროება. ყოველივე ეს ტელეკომპანიას იმიტაციის ფორმით უნდა გაეშვა, მაგრამ პროექტი დაფიქსირდა ეკრანზე „იმიტაციის“ წარწერის გარეშე, რასაც მოყვა მოსახლეობაში საშინელი პანიკა, დაუცველობის ფონი და მაცურებელთა შორის შოკის და გულის შეტევის ფაქტებიც. სატელე-



ვიზიო ეკრანის ფორმით გავლენა მაყურებელზე შესაძლებელია მისი არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური ზეგავლენის ქვეშ მოქცევის, არამედ სიცოცხლისთვის და შემდგომი ყოფიერებისთვის დამაზიანებელ ფაქტორადაც იქცეს. მეორე დღეს ტელეკომპანია „იმედს“ მოუწია არა მარტო საქართველოს მოსახლეობისთვის ბოდიშის მოხდა:

„საქართველოს კომუნიკაციების ეროვნული კომისიის 2010 წლის 15 მარტის 128/22 გადაწყვეტილების შესაბამისად შპს „ტელეიმედი“ მაუწყებლობის შესახებ საქართველოს კანონის შპს „ტელეიმედის“ ბ16 ლიცენზიის პირობებისა და მაუწყებელთა ქცევის კოდექსის დარღვევისა და საზოგადოების შეცდომაში შემყვანი პროგრამის გადაცემის გამო ბოდიშს უხდის მაყურებელს და საქართველოში აკრედიტირებული დიპლომატიური სამსახურების წარმომადგენლებს, რომელთა კადრები მათთან შეუთანხმებლად იქნა გამოყენებული იმიტირებულ სიუჟეტებში. . .

ტელეკომპანია „იმედის“ 2010 წლის 15 მარტის საინფორმაციო გამოშვება

სატელევიზიო სპეციფიკით საინფორმაციო საშუალებებში თავიდანვე გათვალისწინებული ინფორმაცია უნდა ემთხვეოდეს მაყურებლის მოლოდინს, სატელევიზიო პროგრამამ პირველივე წუთიდან უნდა მიაწოდოს მაყურებელს სიგნალი, რომელიც აუწყებს მას, რომ ეს პროგრამა სწორედ მისთვის არის წარმოდგენილი და პასუხს სცემს მისი ინტერესის სფეროს. ასეთი იმპულსები პერიოდულად უნდა მეორდებოდეს, რომ ეკრანის წინ მყოფ მაყურებელს არგაუჩნდეს არხის შეცვლის სურვილი.

ტელევიზორიდან შემოჭრილი ინფორმაციის მიმართებაში ადამიანი საკუთარ თავთან მოაზროვნე ხდება. ის აყალიბებს საკუთარ შეხედულებებს სამყაროზე - საკუთარ თავს და ტელევიზორიდან გადმოცემულ ინფორმაციას შორის. მის მიერ მიღებული ეს ინფორმაცია უკვე მონონეზულს ნიშნავს, როდესაც ის ბოლომდე ინარჩუნებს მაყურებლის სტატუსს. მიუხედავად იმისა, იჯერებს ამ ინფორმაციას ის თუ არა, გონებრივი დაძაბულობის ფონზე ამაზე მაინც ფიქრობს და საბოლოოდ, თუნდაც რამოდენიმე ხნის შემდეგ, მისი დასკვნა მაინც სატელევიზიო სივრცესთან თანხმდება. ამ პროცესს შეგვიძლია დავარქვათ - „დაილოგი სატელევიზიო ეკრანთან“

სატელევიზიო სივრციდან საზოგადოების მანიპულირების სხვადასხვა შესაძლებლობები არსებობს. მაგალითად, მასალის ოდნავ შეცვლილი ფორმით მიწოდება, რასაც ფაქტების ფაბრიკაცია ქვია, მაგრამ თუ ნამდვილი ინფორმაციის გაგება ყველასთვის ხელმისაწვდომია სხვადასხვა საშუალებებით, მაშინ ინფორმაცია ფაბრიკაციის გარეშე რჩება სატელევიზიო ეთერში. დანარჩენ შემთხვევაში მასალა მაყურებელამდე მიდის იმ დოზით, რა დოზითაც მას სატელევიზიო სივრცე თავაზობს. ფაქტების ფაბრიკაციის ძირითადი მეთოდები პროფესორ კარა-მუზას აზრით, შემუშავებული იყო იოსებ გებელსის მიერ, რაც ბევრ შემთხვევაში იმ დროისთვის ნოვატორულ გამოგონებებად ჩაითვალა, რომლებმაც ჩიხში შეიყვანა დასავლეთის სპეციალისტები.

აზროვნების პროგრამირების ეფექტურ შედეგს წარმოადგენს სატელევიზიო სივრცის მიერ კონტროლი საინფორმაციო საშუალებაზე – მაგალითად, როდესაც ერთი და იგივე ინფორმაციის მიწოდება მაყურებლისთვის სხვადასხვა სიტყვებით ხდება ან განსხვავებული აზრის წარდგენა კონტროლის ქვეშ და სატელევიზიო დროის რეგლამენტის შენარჩუნებით, ასევე არა საჭირო და უმნიშვნელო ინფორმაციის გააქტიურება, რომელსაც არავითარი დატვირთვა და ძალა არ გააჩნია პოლიტიკური და სოციალური ხაზით. ასევე არსებობს დამკვიდრებული ტერმინი, რომელსაც უდიდესი ყურადღება ექცევა სამხედრო თვალსაზრისით სხვადასხვა ქვეყნებში - „საინფორმაციო ომი“. ეს ტერმინი პირველად გამოყენა ტომას რონმა (Thomas P. Rona), რომელიც როლანდ რეიგანის და ჯორჯ ბუშის პრეზიდენტობის პერიოდში შეერთებული შტატების თავდაცვის სამინისტროს მრჩეველი იყო სამეცნიერო საკითხებში. მან 1976 წელს თავის ერთ-ერთ მოხსენებაში „იარაღის სისტემა და საინფორმაციო ომი“ აღნიშნა, რომ საინფორმაციო სტრუქტურა არის მთავარი კომპონენტი ამერიკის ეკონომიკაში, მაგრამ ამავე დროს ის შესაძლებელია გარდაიქმნას საჭირო მიზნად, როგორც ომის, ასევე მშვიდობის დროს. საინფორმაციო სფერო დაემატა იმ პროექტების რიცხვს, როგორიცაა სახმელეთო, საზღვაო და საჰაერო საბრძოლო ვითარებები. ახალი ომების მთავარ იარაღს სწორედ საინფორმაციო სტრუქტურა წარმოადგენს, „საინფორმაციო და ფსიქოლოგიური ომი“ - არის ტერმინი, რომელიც შესაძლებელია ინფორმაციის და კიბერნეტიკის საშუალებებით ამოქმედდეს. ინფორმაციის რეგულარულად დიდი ნაკადით მიწოდება მაყურებელზე შემუშავდება მაყურებლის აზროვნებაში და მის ფსიქოლოგიურ დამოკიდებულებას გარემოსთან ინდივიდის ქვეცნობიერში დიდ ემოციურ დატვირთვას აძლევს. ასეთი მეთოდი აერთიანებს მაყურებლის ინტერესს და სატელევიზიო სივრცეს, რაც მაყურებლის ადვილად მართვად ხასიათს ატარებს.

ინტერაქტიული ურთიერთობა მაცურებელთან სატელევიზიო ეთერის თუ ინტერნეტ ტელევიზიის საშუალებით საზოგადოებისთვის განსხვავებულ ფსიქოლოგიურ რეჟიმს მოიცავს, რომელიც აფართოვებს პროფესიულ თუ პიროვნულ მახასიათებლებს და მეტად აკავშირებს საზოგადოებას სიახლის და ნოვაციების სამყაროსთან. საზოგადოება ასეთი კომუნიკაციის შემთხვევაში ორი მიმართულების გავლენის ქვეშ ხვდება: პირველი – ინდივიდუალური აზროვნებისთვის გაფართოვების ძიება, ღირებული, სანყისი ინფორმაციის მიღება, შინაარსობრივი ძიების განვითარება და, მეორე – პროფესიული მოღვაწეობა, სიახლეების, პასუხების, ნოვაციების ძიება. ეს ორი სფერო ერთმანეთზე გადაჯაჭვული კომუნიკაციის ძირითადი პროცესებია, სადაც მიღებული ინფორმაცია გავლენას ახდენს პროფესიულ თუ პიროვნულ თვისებებზე. ეს პროცესები შეგვიძლია შევადაროთ „თვითორგანიზებულ შემოქმედებას“, რადგან ყოველი მომხმარებლის პიროვნული თვისებებიდან გამომდინარე, ხდება მოცემულობის შერჩევა და კომუნიკაციის დამყარება ამომწურავ პასუხამდე, ეს არის - პროცედურა, გააზრება და მიღება. ყოველდღიურად მონოდებული ინფორმაციის ზეგავლენა და ინტერაქტიული ურთიერთობა მაცურებელთან აზროვნებაში მინოდებული ინფორმაციის პროექტირებას სწორედ მომხმარებლის მიერ შერჩეული არხების, გადაცემების, პროგრამების მეშვეობით ახდენს. სატელევიზიო სივრცით მინოდებულმა ინფორმაციამ შესაძლოა მაცურებელში მასიური ხასიათის მატარებელი ძალა მიიღოს, გამომდინარე თავისი სტრუქტურული და ინფორმაციული ამბის წყობიდან, რომელიც აგებულია:

1. სიმართლის ან შექმნილი „სიმართლის“ ნიშნებზე

2. მაცურებლისთვის შეთავაზებული ინფორმაციის მიღების ან უარყოფის შედეგებზე

ქვეცნობიერში მოცემულობის აღქმისთვის გამოყენებული ამ მოცემულობის შეფუთვის ფორმა სპეციალურად შექმნილი პროექტის მთავარი გასაღებია, რომელიც მინოდებული მაცურებლისთვის მოსაწონი პროდუქტის სახით. შეფუთული მოცემულობა ყველა ამ კრიტერიუმის გათვალისწინებით მაცურებლის დამოკიდებულებას ამ პროდუქტზე აღქმის შემდგომი მდგომარეობით განსაზღვრავს და ეს ინფორმაცია ინსტრუმენტია, რომელიც ასაზრდოებს ამა თუ იმ საზოგადოების მოღვაწეობას.

გააზრება - არსებული ფაქტის შინაარსის უფრო ღრმა გაანალიზება.

გაცნობიერება - გონიერებაში წარმოდგენით თვითორგანიზების პროცესი.



შეიძლება ითქვას - გონიერება თვითორგანიზებს, ე.ი. ორგანიზებას უწევს, ცნობიერებაში მიუჩინოს ადგილი ნივთების, მოვლენების და სხვადასხვა სიტუაციების მდებარეობას. ხანდახან ცნობიერებაში ინფორმაცია დანახულის გარეშე ფიქსირდება მოსმენილით, წაკითხულით და ა. შ. აქედან გამომდინარე, ინფორმაცია თავიდანვე ინტერესის ფაზაშია და მოქმედებს დაგეგმილი პროცესის გათვალისწინებით, ე.ი. ინდივიდი ინტერესის მქონე ინფორმაციისთვის ეძებს წყაროს, პროდუქტს, რის შედეგადაც ეს ინფორმაცია მისთვის მეტად აქტიური გახდება. სატელევიზიო სივრციდან მონოდებული ინფორმაციის შედეგად მოყოლილი ან წაკითხული ამბავი ცნობიერებაში გადამოწმების ან დამადასტურებელ ფაზას გაივლის, რის შედეგად ეს ინფორმაცია აქტიურ სივრცეში გადადის, რომელსაც მაცურებელი სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა სახით გამოხატავს, იყენებს, ან მახსოვრობის მექანიზმში გადააქვს. მახსოვრობის მექანიზმში მთელი ინფორმაციის დამახსოვრება არ ხდება, რადგან ინფორმაცია ფსიქიკის ცენზურას განიცდის, რის შედეგადაც ინფორმაციის ნაწილი ხვდება აზროვნებაში და გამოიყენება ახლო მომავალში ან ინახება ქვეცნობიერში. ქვეცნობიერის ბაზაში შენახული ინფორმაცია ინახება ინდივიდის ცხოვრების ბოლომდე და გააჩნია უნარი საჭიროების შემთხვევაში ქვეცნობიერიდან გადავიდეს აზროვნებაში ათეული წლის შემდეგაც. როგორი პოზიტიური გავლენა შეიძლება მოახდინოს ქვეცნობიერში შენახული ინფორმაციის შემთხვევაში ტელევიზიამ? შესაძლებელია

სატელევიზიო ბლოკების ნახვისას ინდივიდის ფსიქიკის მდგომარეობა ემოციურად დაეყრდნოს ქვეცნობიერში შენახულ ინფორმაციას. გასართობი შოუ პროგრამა, ინტელექტუალური შოუ, სამეცნიერო გადაცემა, გასართობი თამაშები, მხატვრული ფილმები, გადაცემებში წარმოდგენილი გმირები და სხვ. მოქმედებს ემოციებზე და ინდივიდი ემორჩილება მდგომარეობას, რომელსაც ეკრანიდან მოცემულობა განაგებს. ასეთ შემთხვევაში ინდივიდის ფსიქიკა იწყებს ინფორმაციის შეფასების უნარით, ქვეცნობიერიდან საკუთარი ინფორმაციის ადაპტაციის მექანიზმით გამოყენებას. საკუთარი უნარების, შეფასებას, ამოცნობას, გაანალიზებას ესე იგი იწყებს, როგორც მაყურებელი, მონაწილეობის მიღებას ამა თუ იმ გადაცემაში. თვითონ ინდივიდის მიერ შერჩეული და საკუთარ აზროვნებაში დაშვებული ინფორმაცია უმეტეს შემთხვევაში შეგვიძლია ჩავთვალოთ ინდივიდისთვის დადებით ინფორმაციად, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში მას უფლება აქვს და შესაძლებლობაც, შეარჩიოს გადაცემა, გადართოს სხვა არხზე. მაყურებლისთვის ასეთი დადებითი შედეგი და შერჩეული ინფორმაცია განიხილება ისეთი ქვეცნობის ტელევიზიის სივრცისთვის, სადაც არხების მრავალფეროვნება არსებობს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ზეგავლენის პროცესში, პოზიტიური იქნება მონოდებული ინფორმაცია თუ ნეგატიური, რომელიც მოხვდება ინდივიდის ყურადღების ქვეშ, ის აუცილებლად ინახება ქვეცნობიერში და უკვე იქიდან ახერხებს გავლენის მოხდენას აზროვნებაზე – ე.ი. მის საქციელზე, გადწყვეტილებაზე, საზოგადოებასთან ურთიერთობაზე. განსაკუთრებით ეს ხდება იმ ინფორმაციის ანუ ქვეცნობიერში შენახული ინფორმაციის პროვოცირების საფუძველზე. ინფორმაციის პროვოცირება მაყურებელსა და სატელევიზიო სივრცეს შორის ქმნის აფექტურ მდგომარეობას — არა მხოლოდ ნეგატიურს, არამედ შესაძლებელია პოზიტიურსაც. მძაფრი რეაგირება სპორტულ გადაცემებზე, ინტელექტუალურ თამაშებზე, პოლიტიკურ თოქ შოუებზე და ა.შ. ბუნებრივია მდგომარეობა მხოლოდ კრიტიკულობის ზღვრის გადალახვამდე, რაც ნორმალური დიალოგის ფორმის მატარებელია ორ სივრცეს შორის.

მაყურებელი ყოველთვის აბსტრაქტული მედიალოგია სატელევიზიო სივრცესთან, მაგრამ სატელევიზიო სივრცეს გააჩნია უნარი, რომ ეს აბსტრაქტული დიალოგი აქციოს რეალურ ძალად, რომელიც ინფორმაციის გავრცელებას მოქმედების ძალას აძლევს და მოცემული თეორიის შედეგად არეგისტრირებს. ასეთი კომუნიკაციის რაკურსი არათანაბარი პოზიციის მაყურებელს ინფორმაციული სისტემის პროცესში თანაბრად ჩართვის და საკუთარი აზრის დარეგისტრირების უფლებას აძლევს. თუმცა სპეციალური პროექტით მონოდებული ინფორმაციის შედეგად გამოტანილი საკუთარი აზრი მეტი პროცენტულობით ტელეეკრანის მიერ მონოდებულ იდეოლოგიად განისაზღვრება. ტელევიზიის ზეგავლენა და ინტერაქტიული ურთიერთობა მაყურებელთან იმ კომუნიკაციის ენერჯის მატარებელია, რომელიც არსებულ დროში საზოგადოებასთან და სამყაროსთან მიმართებაში „შექმნილ“ გმირებს ქმნის.

ტელევიზია და დღეს უკვე ინტერნეტ-ტელევიზია ყველაზე გახსნილი და გლობალური სისტემა მომხმარებლისთვის, არა მარტო როგორც ყოველდღიური ინფორმაციის მატარებელი სფერო, არამედ თანამედროვე ცხოვრების პირობებისთვის გარდაუვალი საშუალება, რის შედეგადაც აუცილებელია მისი სწორად გამოყენება საზოგადოების წინაშე. გლობალური კომუნიკაციის მართვის სისტემა აუცილებელია განსაზღვრული იყოს წესების დაცვით და შეღავათებით, რომლებიც საზოგადოების ინტერესს ითვალისწინებს, რადგან თავიდან იყოს აცილებული ქაოსი და შედეგები, რომლებიც უარყოფით შტრიხს შემატებენ მის კულტურას.

თანასწორობა ტელევიზიასა და მაყურებელს შორის, მიუხედავად მოცემულობის ზეგავლენისა, აუცილებელია თანაფარდობაში მოდიოდეს, დიალოგი ორ მხარეს შორის მაშინ ხდება მიღწევადი, როდესაც ორივე მხარე თანაბარ უფლებას იყენებს და ერთმანეთის გავლენის ქვეშ ზუსტი პროპორციით სარგებლობს. ტელევიზიის ზეგავლენას შესაძლებელია მეტად უფრო ფართოდ ახასიათებს მაყურებლის მანიპულირება, მაგრამ როდესაც მაყურებელი უარს ამბობს ამა თუ იმ გადაცემაზე, პროგრამაზე, საინფორმაციო გამოშვებაზე ან საერთოდ, ტელევიზიაზე, მაშინ ეს სფერო დიალოგის ნაკლებობას განიცდის და იძულებული ხდება მეტად გაითვალისწინოს საზოგადოების ინტერესი და უკვე თვითონ მოექცეს მისი გავლენის ქვეშ. ასეთი მაგალითების გამო უამრავი არხი გაუქმებულა ან ფორმატი შეუცვლია. აქტუალური ტელე - ენის ძიება მეტად რთული საკითხია. ხდება სხვადასხვა უამრავი იდეის და პროექტის აპრობირება, მაყურებლის ინტერესის გათვალისწინებით, მოვლენების შეფასება თავისი ღირებულებებიდან გამომდინარე, მათი სპეციალურად შეფუთვა და ა. შ. მაყურებლის ინტერესის საზომი სწორედ ტელევიზიაა, სადაც თუნდაც უტრირებული ფაქტების ფონზე სანინააღმდეგო აზრის მქონე მაყურებელი ხშირ შემთხვევაში მეტად ყურადღებიანი და დაინტერესებული შეიძლება აღმოჩნდეს, ვიდრე სხვა რომელიმე შემთხვევაში.

ინტერაქტიული ვიდეო-ინფორმაციული სისტემა მაყურებლის ცნობიერებაში ამაღლებს სატელევიზიო ეკრანის ყოველდღიურობის როლს. თუ გადავხედავთ პრესის, რადიოს და ტელევიზიის ისტორიას, დავრწმუნდებით, რომ მათ დამკვიდრებისთვის აუდიტორიის ინტერესის გათვალისწინებით ყურადღების ცენტრალიზირება შეძლეს. უდიდესი დატვირთვა აქვს მხედველობით პროცესს, დანახულის გააზრებას და დაფიქსირებას, ადამიანის მახსოვრობა მიწოდებული ინფორმაციის 80 % -ს სწორედ დანახულის და გამოსახულების საშუალებით აფიქსირებს.

უკანასკნელ წლებში მიღწეულმა პროგრესმა საერთაშორისო სტანდარტიზაციაში და სატელევიზიო გამოსახულების ხარისხის გაუმჯობესებაში ფუნდამენტალურად შეცვალა სიტუაცია და გამოსახულების სიხშირის ახალმა შეთავაზებამ მაყურებელს მეტად დამაჯერებლობის, მასალის საუკეთესოდ შეფასების და მონაწილეობის მიღების ეფექტის უფლების საუკეთესოდ გამოყენების, სატელევიზიო ეკრანს და მომხმარებელს შორის გამართული „დიალოგის“ საუკეთესო ფაზაში გამართვის საშუალება მისცა.

*ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი სანდრო ვახტანგოვი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი*

TV Influence and Interactive with the Television Audience

Maia Kikabidze

PhD

Media Arts

Supervisor: Associate Professor Sandro Vakhtangovi

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

The role of television in a world construction and human and civil society formation is the issue of the greatest significance. Watching the TV a spectator becomes more informative and the level of his/her awareness significantly rises according to different genre categories; specifically this information can impact and have great influence upon the emotion of a spectator and establish specific dogma in his/her subconsciousness regarding the general point of view.

TV interactive relationship with the spectators is duly strengthened by its effectiveness, which is one of the serious operational source of information supply and the best mean of convincing them of these events.

Interactive video-informational system raises the level of everyday role of TV in the consciousness of the audience; if carefully view the history of mass media, radio and television one can be assured that they managed to centralize the attention for introduction of those and in consideration of the audience's interests. The vision process has a significant loading, understanding and fixation of any event viewed, 80% of the information supplied is fixed specifically through the visualization and images.

The progress achieved in the last years in international standardization and TV image quality improvement fundamentally changed the situation and new offers by the image frequency enabled the audience to make better evaluation and assessment, to enjoy the participation effect right and arrange the best organized phase during the dialogue between the TV screen and the consumers.

ქართული თეატრის კრიტიკოსთა შეკრება

6 აპრილს რუსთაველის თეატრში შეიკრიბნენ თეატრის კრიტიკოსები და მედიის წარმომადგენლები. შეკრების მიზანი იყო თავისუფალი კრიტიკის ჯილდოს დაარსება. დამსწრეთ ამ საკითხზე ესაუბრა თეატრმცოდნე, კავშირის თავმჯდომარე ნიკა წულუკიძე. მან აღნიშნა, რომ ქ. თბილისის მერია მიეხმარება კავშირს როგორც პრემიების დანესებაში, ასევე მასთან დაკავშირებული პრობლემების მოგვარებაში. პრიზების გადაცემა ამა თუ იმ ნომინაციაში მოხდება შემოდგომაზე, განვლილი თეატრალ-

ური კანონის შეჯამების შემდეგ. კანდიდატები თითოეულ ნომინაციაში შეირჩევა. კავშირის მუშაობას პერიოდულად გააშუქებს პრესა, რადიო და ტელევიზია. რაც შეეხება სარაიონო წარმოდგენებს, მის შეფასებაში დაგვეხმარება თეატრის საერთაშორისო ფესტივალი, რომელიც მათ სპექტაკლებს უჩვენებს თბილისში, შოუებზე. ასევე სასიხარულოა და განსაკუთრებით აღსანიშნავი, რომ აღდგა ფესტივალი „საჩუქარი“.

ირინა ლოლობერიძემ დამსწრეთ გაახსენა, რომ თავისუფალი კრიტიკის პრიზების გადაცემა დაგეგმილი იყო 25 ნოემბერს — კ. მარჯანიშვილის მიერ „ფუნტე ოვეხუნას“ დადგმის დღეს. მან აღნიშნა ასევე, რომ ნომინაციებს — საუკეთესო მსახიობი ქალი, მამაკაცი, სარეჟისორო ნამუშევარი უნდა დაემატოს დებიუტი. გურამ ბათიაშვილმა ისაუბრა, მან მოითხოვა თეატრალური კრიტიკოსის პრიზის დაარსებაც, რომელიც, მისი აზრით, აამაღლებდა კრიტიკოსთა პასუხისმგებლობის გრძნობას. ი. ლოლობერიძემ, რომელიც დაეთანხმა წამოყენებულ წინადადებას, კვლავ გაახსენა დამსწრეთ, რომ საპრიზოდ წარმოდგენილი უნდა იყოს ნიგნი, ბუკლეტი ან დიდი მოცულობის პროფესიული წერილი. ნიკა წულუკიძემ თეატრის კრიტიკოსის პროფესიის პოპულარიზაციისა და მისი ფუნქციის მკვეთრად გაზრდის მიზნით, ტელევიზიის არხებსა და რადიოში თეატრის პრემიერების 5-7-წუთიანი მიმოხილვა შესთავაზა დამსწრეთ. გიორგი ყაჯრიშვილმა აუცილებლად მიიჩნია კრიტიკოსთა ელექტრონული სიის შექმნა, რის საშუალებითაც ყოველგვარი კომისიის შექმნის გარეშე შეიძლებოდა მონესრიგებულყო სპექტაკლების შერჩევის სისტემა რეიტინგული ხუთვარსკვლავიანი შეფასებით.

ნიკო მაჭავარიანი

ახალი წიგნები

გამოვიდა დიდი რეჟისორის **მიხეილ თუმანიშვილის** „ფიქრები თეატრსა და ცხოვრებაზე“, რომელიც არის მისი წიგნის „სანამ რეჟეტიცია დაიწყება“ მეორე გამოცემა. წიგნის პირველ თავში — „რეჟისორის შესავალი“ ავტორი საუბრობს მეცნიერებასა და ხელოვნებაზე როგორც ობიექტური მატერიალური სინამდვილის ამსახველ ორ იდეოლოგიურ ფორმასა და ამ სინამდვილის ერთსა და იმავე სურათის ორ პროექციაზე.

მეორე თავში, სათაურით „ნიაღვრე სტილთა იდუმალ სამყაროში“, რეჟისორი მიმოიხილავს კაცობრიობის ისტორიის განვითარების ეტაპებზე ჩამოყალიბებული სხვადასხვა სტილსა და მის შიგნით არსებულ თეატრალურ სკოლებს, რომლებიც ქმნიდნენ შედეგებს.

თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკად მიხეილ თუმანიშვილი მიიჩნევს, რომ თეატრალური ხელოვნების ნაწარმოებები, სპექტაკლი, ავტორ-შემოქმედთა მთელი კოლექტივის ნაყოფს წარმოადგენს.

წიგნში საუბარია სამსახიობო ხელოვნების პირველად ელემენტზე, კერძოდ, სასცენო ყურადღებაზე, დამოკიდებულებაზე, მოქმედებაზე, შეფასებაზე, რიტმზე, ურთიერთობასა, ანდა ურთიერთქმედებაზე, იმპროვიზაციაზე და მსახიობის ხელოვნებაზე. აი, რას წერს იგი იმპროვიზაციაზე. „იმპროვიზაცია — ესაა — შემოქმედება სამსახიობო ოსტატობის უმაღლეს დონეზე, როდესაც სიტყვა და ქმედება მსახიობის გულსა და ცნობიერებაში იქვე, მყისიერად იბადება. სწორედ იმპროვიზირება ანიჭებს ყოველ სპექტაკლზე მსახიობურ შესრულებას ფარულ, რიტუალურ საზრისს. იმპროვიზაცია — ეს გამბედაობაა, შიშის არარსებობა, ეს — ფრენაა.“

ავტორი საუბრობს აგრეთვე მსახიობებისა და რეჟისორის ურთიერთობაზე. მიაჩნია, რომ აუცილებელია მსახიობი საკუთარი შემოქმედებითი მაგალითით და პრინციპებისადმი ერთგულებით შთააგონო.

წიგნში გადმოცემულია რეჟისორის ფიქრები და დამოკიდებულება შემოქმედებითი თუ ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი.

რედაქტორი გახლავთ დ. თუმანიშვილი — გ. ჩუბინიშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრის სამეცნიერო საბჭოს თავმჯდომარე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სამხატვრო აკადემიის სრული პროფესორი.

ტექსტებზე მუშაობდნენ: თამარ კობახიძე — ი. ჭავჭავაძის ლიტერატურულ-მემორიალური მუზეუმის დირექტორის მოადგილე.

ელენე თუმანიშვილი — გ. ჩუბინიშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

წიგნი კიდევ ერთხელ აზიარებს თეატრის ხელოვნებას და არა მარტო მათ, დიდი მასშტაბის ნაზრევსა და ნაფიქრალს და დაეხმარება შემდგომ თაობებს სწორი სათეატრო მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში.

ნიკა წულუკიძის წიგნი „ყველაფერი მეორე მეორადი არ არის“ ეძღვნება გურამ საღარაძის ხსოვნას, გამოიცა თბილისის მერიის კულტურული ღონისძიებების ცენტრის ფინანსური მხარდაჭერით, დაიბეჭდა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. რედაქტორი გახლავთ ლევან ხეთაგური. წინასიტყვაობის ავტორი — ვასილ კიკნაძე, გამომცემლობის რედაქტორი — ლაშა ჩხარტიშვილი, ტექნიკური რედაქტორი — მაკა ვასაძე, დამკაბადონებელ-დიზაინერი — ეკატერინე ოქროპირიძე.

წიგნი ეხება პიესების თარგმნისა და გადმოქართულების საკითხს, კერძოდ, უცხოური დრამატურგიული ტექსტის გადატანას ქართულ ენობრივ სივრცეში და გადმოქართულების პრობლემას საქართველოში. წიგნში მოცემულია აგრეთვე გადმოქართულებული პიესების სტატისტიკა 1934 წლიდან მოყოლებული 2008 წელს განხორციელებული „მოხუცი ჯამბაზების“ ჩათვლით.

ავტორი თვალსაჩინო მავალითად მიიჩნევს ქართულ თეატრალურ რეალობაში ადაპტაციის საუკეთესო ნიმუშად ალიარებულ ამერიკელი დრამატურგის თორნტონ უაილდერის პიესას „პატარა ქალაქი“, რომელიც გადმოაქართულა რეზო გაბრიაძემ და დაარქვა მას „ჩემი პატარა ქალაქი“, რათა მოგვითხროს თავისი პატარა ქალაქის ისტორია, ხოლო მიხეილ თუმანიშვილმა უფრო განაზოგადა მოქმედების ადგილი და პიესას „ჩვენი პატარა ქალაქი“ დაარქვა.

ქვესათაურში — „დასკვნის მაგიერ“, ავტორი წერს: „და მაინც, რა არის აუცილებელი პირობა იმისთვის, რომ გადმოქართულებული — უცხოური დრამატურგიული ტექსტი ჩაითვალოს ღირებულებად? პირველ რიგში ის, რომ „გადმოქმედებულმა“ უნდა შეარჩიოს მალალმხატვრული ღირებულებების მქონე პირველწყარო, რათა მისი შინაარსი საინტერესო და იმავდროულად აქტუალური იყო იმდროინდელი საზოგადოებისთვის.“

და მაინც, ადაპტაცია არის ნაწარმოებები, მაგრამ არ არის ახლადშექმნილი ნამუშევარი. იგი მეორადია და არამეორეული“.

წიგნს აქვს შემეცნებითი და საგანმანათლებლო მნიშვნელობა. ამდენად, მისასაღებელია მისი გამოცემა.

გამოთხოვება

როდესაც არტისტი „მიღის“

როდესაც არტისტი „მიღის“, გვტოვებს — მაყურებელიც, კოლეგებიც, ახლობლებიც, შორეულებიც, — აჯამებენ მისი ცხოვრების პერსპექტივას, იგონებენ რაც დაამახსოვრდათ. როდესაც არტისტი „მიღის“, მისი არტისტული კარიერის წახნაგებს ვაყალიბებთ — თუ რამდენად მაღალი კლასის პროფესიონალი, თუ როგორი დონის შემოქმედი დაკარგა თეატრმა, კინომ თუ ტელევიზიამ.

შესანიშნავი არტისტი დავკარგეთ, მრავალფეროვანი, წარმატებული, ნამდვილი.

ბადრი ბეგალიშვილი „ჩემი“ არტისტი იყო, იმ გაგებით, რომ ძალიან მიაღვილებოდა მასთან შემოქმედებითი, პროფესიული კონტაქტი და ურთიერთობა.

თანამედროვე, დღევანდელი, „მიუზიკლის“ მსახიობი იყო ბადრი.

ყველა ჟანრს თავისი „კლასიკოსები“ ჰყავს, დრამაში ეს შექსპირია, მოლიერი, ჩეხოვი, ოპერაში — ვერდი, პუჩინია, თოჯინურ თეატრში — ობრაზცოვი, რეზო გაბრიაძე, ხოლო მუსიკალურ თეატრში — ბრეჰტ-ვაილი, ჯორჯ გერშვინი, ფრიდერიკ ლოუ.

სწორედ ლოუს საყოველთაოდ ცნობილ მიუზიკლში — „ჩემი მშვენიერი ლედი“ ბადრიმ შექმნა ქართული მუსიკალური თეატრის კლასიკური, დაუფინყარი — დულიტლის სახე.

საოცრად აქტიური აქტიორი, გენეტიკური „პრემიერი“, რომელიც არავის უთმობდა ლიდერობას სპექტაკლში, უშიშარი, საინტერესო მიზანსცენის ან სიტუაციის მომხრე და მხარდამჭერი.

ჩვენი პირველი შემოქმედებითი შეხვედრა „სიმღერა ტყეში“ მოხდა, სადაც კომპოზიტორმა სულხან ცინცაძემ, მუსიკისმცოდნემ ანტონ ნულუკიძემ, როგორც მუსიკოსი მომინვიეს მიუზიკლის დასადგმელად დრამატული თეატრიდან. ასე, ჩემს პირველ მუსიკალურ დადგმაში რომ შევხვდით, ამ თეატრში ბოლო წარმოდგენამდე, აკაკი ბელიაშვილის „ქუთათურთა ფანდებში“ ვითანამშრომლეთ. „სიმღერა ტყეში“ 1969 წლის „მუსიკალური თეატრის“ მოსკოვში გასტროლების დროს, როგორც პოლიტიკური სატირა, როგორც მწვავე იგავ-არაკი, დიდი მონონებით მიიღეს და გასტროლების შემაჯამებელ შეხვედრაზე ბადრი ბეგალიშვილის და თემო ხელაშვილის გროტესკი მაღალ დონეზე იყო შეფასებული მოსკოვის ყველა ცნობილი თეატრის და მუსიკისმცოდნე პროფესიონალების მიერ. თეატრალური თბილისი ყოველთვის ორად გაყოფილი ტერიტორია იყო — „რუსთაველი“ და „პლენანოვი“ (ახლა აღმამენებლის ქუჩა). ორივე უბანი თავისი მაყურებლის სიმპათიების მიხედვით არჩევდა რეპერტუარს და აკომპლექტებდა დასის შემადგენლობას. სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში გოგი ცაბაძის და მის. ჯავახიშვილის „ერთობლივი“, ახლა უკვე კლასიკურ ნაციონალურ ოპერეტად მიჩნეულ „კურკას ქორნილში“, კურკას როლის აღიარებული შემსრულებელიც გახდა. „ვორონცოველმა“ ბადრი ბეგალიშვილმა პატარა, ჩაგრული „თბილისელის“, კურკას კლასიკური სახე გამოძერწა, რასაც სპექტაკლის უზარმაზარი პოპულარობა და წლების მანძილზე მაყურებლით გავსებული დარბაზი აფიქსირებდა. მიუხედავად იმისა, რომ კომედიის არტისტი იყო დრამატიზმიც ახასიათებდა, დრამის თეატრშიც მუშაობის ხანგრძლივი გამოცდილება მიიღო, როდესაც აიძულეს „მუსიკალურიდან“ წასულიყო და რუსთავის თეატრში რამოდენიმე წელი ემუშავა. უნივერსალური მსახიობი იყო ბადრი, რომელსაც დრამაშიც და კომედიაშიც მუშაობა ეხერხებოდა. ამის მაგალითი „მევიოლინე სახურავზე“ — ურთულესი, უზარმაზარი როლი



მსოფლიოში განთქმულ ამერიკულ „მიუზიკლში“.

მე ბევრი ტევიე მინახავს „საბჭოთა“ სივრცეშიც, საზღვარგარეთაც, მაგრამ ბადრის ტევიე განსაკუთრებულად საინტერესო და შთამბეჭდავი იყო დრამატიზმის და კომედიურობის საოცრად ზომიერი, ორგანული შეხავებით. ბადრის ტევიე „მუსიკალური თეატრისათვის“ კლასიკური სახეა, ისევე როგორც „გაკლასიკურდა“ მისი კურკა, მისი ჩანჩურა, მისი კარასკო „ლამანჩელიდან“. ეს სახეები გაკეთებულია ისეთ დონეზე, რომ ანი, ვინც არ უნდა შეასრულოს ეს პერსონაჟები ქართულ მუსიკალურ თეატრში, ვერც მუსიკალურად, ვერც პლასტიკურად, ვერც „შინაგანად“ ვერ გაექცევა ბადრის მიერ შემოხაზულ კონტურს; საოცარია ისიც, რომ ბადრი ბეგალიშვილი — ცნობილი, პოპულარული, სახელგანთქმული პროფესიონალი — მსახიობი და მუსიკოსი, ყველა წოდების და დამსახურების მატარებელი — „თვითნასწავლი“ არტისტი იყო, რომელმაც ნოტების კითხვაც, ვოკალიც, ცეკვაც თვითონ აითვისა და გაითავისა.

ბადრიმ განთქმული „35“ საფეხბურთო სკოლის მონაწილე იყო, მთელი ცხოვრების მანძილზე თანასკოლელებიც — თან არ წყვეტდა მეგობრულ კავშირს და სიბერემდე კვირაობით თამაშობდა ფეხბურთს „სუკონკას“ სტადიონზე. — ბადრი ბეგალიშვილი თეატრში კომპოზიტორმა გოგი ცაბაძემ მოიყვანა. შეიძლება ითქვას — გოგი ცაბაძემ დაანთო ეს „ვარსკვლავი“ მუსიკალური თეატრის სცენაზე, არადა ვარსკვლავი — ნამდვილად იყო, ნაღდი, კაშკაშა ვარსკვლავი.

თეიმურაზ აბაშიძე
რეჟისორი

მზია მეტრეველი

ძალიან მძიმე და სევდიანია წარსულში საუბარი იმ ადამიანზე, რომელმაც ცხოვრების დიდი ნაწილი შენს გვერდით გაატარა. მზია მეტრეველი წლების განმავლობაში მუშაობდა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების საბავშვო და სახალხო თეატრების სამეცნიერო შემოქმედებითი კაბინეტის კონსულტანტად. ეს იყო მშრომელი, ფუტკარივით მოფუსფუსე, თავის საქმის მოყვარული, გულღია, კეთილშობილი, ჩუმი, უწყინარი პიროვნება და კარგი მეგობარი.

ახლაც თვალწინ მიდგას ცისფერთვალეა, ლამაზი, გულუბრყვილო მზია. მიუხედავად ჩვენი საკმაოდ მძიმე ყოფისა, ვერ ნახავდით მონუნუნეს, დაზაფრულს. მისი ფიქრი და სევდა მხოლოდ მისი დისშვილი „ბრაცუკა“ (როგორც მას მზია ეძახდა) — ლევანი იყო, მძიმე ყოფის გამო საზღვარგარეთ გადახვენილი და მზიას სევდიანი თვალებიც მისკენ იყო მიპყრობილი.

ჩვენთვის, მისი მეგობრებისთვის, მტკივნეულია, რომ ვეღარ ვიხილავთ მზიას, რომლისგანაც მხოლოდ მოგონებებილა შემოგვრჩა. ვემშვიდობებით მას და თან ვატანთ გულწრფელ ცრემლს, ძალიან დაგვაკლდება. ნათელში ამყოფოს ღმერთმა მისი სპეტაკი სული.

არ დავივიწყებთ.

ნელი სირაძე



შოთა ბაბილოძე



შოთა ბაბილოძე 1990 წელს შოთა რუსთაველის სახელობის ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის (ფილოლოგიის ფაკულტეტი) დამთავრების შემდეგ მოვიდა ოზურგეთის სახელმწიფო თეატრში. მისი მეუღლე, ოზურგეთის თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი ვერიკო ხუხუნაიშვილი იხსენებს: „9 აპრილთან დაკავშირებით რეჟისორმა ვასო ჩიგოგიძემ ლიტერატურულ-თეატრალიზებული კომპოზიციის მომზადება დამავალა. ბევრს ვფიქრობდი, ღონისძიების გადანყვეტის რამდენიმე ვარიანტი მქონდა, მაგრამ გული ვერცერთს ვერ შევაჯერე. ამ დროს ჩემმა მეგობარმა მითხრა, რომ თეატრში ძალიან ნიჭიერი ახალგაზრდა მოვიდა და იქნებ მასთან ერთად გააკეთო ეს ღონისძიებო. მეორე დღეს მსახიობების შეკრებაზე ხმამაღლა ვიკითხე: რომელია აქ შოთა ბაბილოძე მეთქი. მის დაბნეულ თვალებს ახლაც ვხედავ. მე ჩემი გეგმები გავაცანი და ერთად შევუდექით მუშაობას. „ჰე, მამულო“ ძალიან წარმატებული გამოვიდა. ამ წარმოდგენით მთელი დასავლეთ საქართველოს მაყურებლის წინაშე წარვდექით. ჩვენი სიყვარული როდის დაიწყო აღარც ვი ვიცი. შევექმენით ოჯახი. ჩვენი შვილები თეატრში იზრდებოდნენ, მათ სცენისადმი სიყვარული მემკვიდრეობით ერგოთ და მჯერა, რომ სათანადო სიტყვას ხელოვნებაში ისინიც იტყვიან.“

შოთა ბაბილოძის მიერ შესრულებული როლები მაყურებელს უყვარდა. იგი ყოველთვის ინარჩუნებდა მის ინდივიდუალობას, დიდსა და პატარა როლს დიდი სიყვარულით და პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა. შოთა ბაბილოძე შემოქმედებითად დღითიდღე იზრდებოდა ამიტომაც ჩააბარა ბათუმის ხელოვნების ინსტიტუტში სარეჟისორო ფაკულტეტზე, სადაც რეზო მირცხულავასა და გურამ სარჩიმელიძის

ხელმძღვანელობით დაეუფლა ამ ურთულეს და მიმზიდველ პროფესიას, რის შემდეგაც ოზურგეთის თეატრში წარმატებით განახორციელა რამდენიმე სპექტაკლი. არ არის ადვილი პერიფერიის თეატრში მუშაობა, მაგრამ შოთიკო მაქსიმალურად ცდილობდა ყველა დაბრკოლება გადაეღებინა და მაყურებლის წინაშე საინტერესო და დასამახოვრებელი სპექტაკლებით წარმდგარიყო. აკი ახერხებდა კიდეც... კოტე ნინიკაშვილი: „საქმე გვაქვს რეჟისორთან, რომელიც სარეჟისორო ასპარეზზე გამოდის, მის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან დაძლია ერთგვარი კომპლექსი ამ ურთულესი ნაწარმოების წინაშე, არ შეშინდა და მისი სცენური განხორციელება გახდა. ქართულ თეატრში „მეფე კვდება“ არასოდეს დადგმულა. წარმოდგენაში კარგად იგრძნობა შ. ბაბილოძის მსახიობებთან მუშაობის უნარი. აბსურდის თეატრის პრინციპებს მიჰყვებიან. ფსიქოლოგიური დრამის ელემენტებით არის მდიდარი. მსურს თეატრს მივულოცო თამამი წინგადადგმული ნაბიჯი“.

შოთიკოს ძალიან ბევრი გეგმები ჰქონდა სამომავლოდ. აკი თეატრში თავის მეგობრებს უთხრა კიდეც, რომ ძალიან საინტერესო ჩანაფიქრი ჰქონდა, რომლის განხორციელებას მალე დაიწყებდა, მაგრამ... მალე მისი ვაჟი მამუკა ბაბილოძე სარეჟისორო ფაკულტეტს დაამთავრებს და მშობლიურ თეატრს დაუბრუნდება, პატარა გიზუნაც მსახიობობაზე ოცნებობს და კვლავ გაგრძელდება ბაბილოძეების შემოქმედებითი ცხოვრება ოზურგეთის თეატრში, შოთიკო კი ზეციური საქართველოდან იქნება მათი მფარველი და მლოცველი...

ქეთევან კუკულავა

გარეკანის პირველ გვერდზე:

სცენა ზესტაფონის უზანგი ჩხეიძის სახელობის
თეატრის სპექტაკლიდან — „იგი სიყვარულისთვის
იყო შექმნილი,
ანუ გრიზა და მთავარი“

„თეატრი და ცხოვრება“

„THEATRE AND LIFE“

„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

№2, 2013

დამკაბადონებელი
გიორგი მალხასიანი

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ელექტრო ფოსტა: TEATRIDACXOVREBA@GMAIL.COM

ფასი — სახელშეკრულებო

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

ტელ.: 2999096

აიწყო და დაკაბადონდა ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციაში

