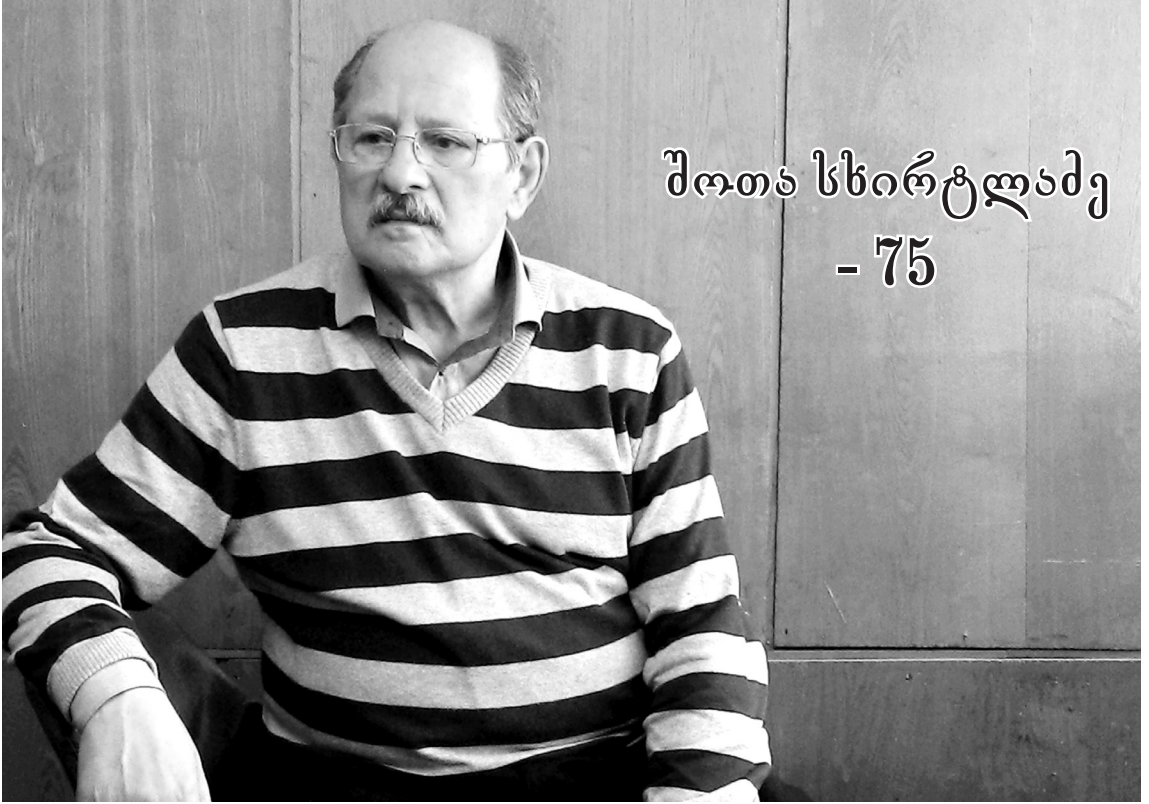


2

2014

თეატრი
და
ცხელკეობა





შოთა სხირტლაძე
- 75



15 ივნისი, ამირან ხალიკაშვილის
ვარსკვლავის გახსნა 9 ივნისის ბაღში.

თეატრი

და

ცხოვრება

2

2014

მარტი

აპრილი

მთავარი რედაქტორი
გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი
ნინო მაჭავარიანი

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



საპარტეზელოს კალთხარისა
და ქველთა დამის
სამინისტრო

ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“
რედაქცია მადლობას მოახსენებს საქა-
რთველოს კულტურისა და ძეგლთა
დაცვის სამინისტროს ფინანსური
მხარდაჭერისთვის.

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

შემოქმედავითი კავშირი - საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

UDC 792(479.22)

თ-391

თეატრის საერთაშორისო დღე ----- 3
 მერაბ გეგია — „მარია კალასი“ გრანპრი —
 რობერტ სტურუა კვლავ თავის სიმაღლეზეა ----- 4
ადგილობრივი თეატრები:
პრობლემატიკა, პერსპექტივა
 სოსო ნემსაძე — დავიწყეთ რეფორმით ----- 7

ვასილ კიკნაძე — მცირე სცენის
 დიდი წარმატებები ----- 9
 ნინო ჩხიკვიშვილი — ნანა დემეტრაშვილის
 პროლოგი ----- 15
 ციური ხეთერელი — ჩვენი თაზო ----- 18
დისკუსია
 გუბაზ მეგრელიძე — კვლავ თანამედროვე
 თეატრალური კრიტიკის შესახებ ----- 22

მარიკა წულაძე —
 დაუსრულებელი საუბარი ნათელა ურუშაძესთან -- 26
 გუბაზ მეგრელიძე —
 მოგონებების კიდევ ერთი ნიგნი ----- 30
პრემიერები
 პრემიერები ----- 34
სამეტაკლები
 ლაშა ჩხარტიშვილი — განიმუხტეთ, დაისვენეთ და
 იცეკვეთ ტანგო! ----- 37
 ლაშა ჩხარტიშვილი —
 როცა ნახვეარფაბრიკატს ნახულობ... ----- 39
 ნინო მაჭავარიანი —
 დიდ არს ძალა „ბედი-მღვერისა“ ----- 42
 მაკა ვასაძე —
 მარჯანიშვილის თეატრის საშობაო საჩუქარი ----- 45
 ლაშა ჩხარტიშვილი — სეკვესტრირებული სკანდალი
 და დალალებით დამალული ძუძუ-მკერდი ----- 49
 მაკა ვასაძე — კრეონის და ანტიგონეს არჩევანი -- 52
 ლელა ოჩიაური — რომეოსა და ჯულიეტას XXI-ე
 საუკუნეშიც უყვართ ერთმანეთი და
 კვლავ „მკვდარნი არიან“ ----- 58
 თამარ ცაგარელი — ადამიანები კეთილნი არიან -- 64
დიალოგი
 დალი მუმლაძე — ნადირობა გოდოზე ----- 66
იუბილე
 შოთა სხირტლაძე - 75 ----- 74
 მარიამ ლიფონავა — 60 წელი სცენაზე ----- 76

გურამ ბათიაშვილი — სახეები და სიტუაციები --- 77
 თეატრალური ქრონიკა ----- 85
 მაია კიკაბიძე — ოპტიკური ილუზია და
 ელექტრონული მედიის განვითარება ----- 88

International Day of Theatre ----- 3
Merab Gegia - 'Maria Callas - Grand Prix' -
 Robert Sturua is again at his best ----- 4
LOCAL THEATRES: PROBLEMS, PERSPECTIVES
Soso Nemsadze - We Started With The Reform ----- 7

Vasil Kiknadze - Great Successes of 'The Small Stage' ----- 9
Nino Chkhikvishvili - Nana Demetrashvili's Prologue ---- 15
Tsiuri Khetereli - Our Tazo ----- 18

DISCUSSION
Gubaz Megreliдзе - Again about the
 Contemporary Theatre Criticism ----- 22

Marika Tsuladze - Unfinished Talk
 With Natela Urushadze ----- 26
Gubaz Megreliдзе - Just One More Book of Memoirs -- 30

PREMIERES
 premieres ----- 34

PERFORMANCES
Lasha Chkhartishvili - Be Unloaded,
 Relax and Dance Tango! ----- 37
Lasha Chkhartishvili - When You See
 a Semi-Finished Product... ----- 39
Nino Matchavariani - Great is The Power of
 'The Fate of Dangerous' ----- 42
Lasha Chkhartishvili - Saquestrated Scandal and The Breast
 Covered with Plaits ----- 45
Maka Vasadze - Christmas Present from
 Marjanishvili Theatre ----- 49
Maka Vasadze - Kreon's and Antigone's Choice ----- 52
Lela Ochiauri - Romeo and Juliet Love each other even in
 The 21st Century and 'They are Dead again' ----- 58
Tamar Tsagareli - Ann Frank's dairy ----- 64

DIALOGUE
Dali Mumladze - Huntiny for 'Godot' ----- 66

ANNIVERSARY
 Shota Skhirtladze - 75 ----- 74
Mariam Liponava - 60 Years on the Stage ----- 76

Guram Batiashvili - Faces and Situations ----- 77
 Theatre Cronicle ----- 85
Maia Kikabidze - Optical Illusion and
 Development of Media Of Art ----- 88

თეატრის საერთაშორისო ციკლი

27 მარტს თეატრის საერთაშორისო დღე ბათუმში აღინიშნა.

ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახ. თეატრში დღესასწაულზე დიდძალი ხალხი შეიკრიბა.

თეატრის საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილი ზეიმი საქართველოს თეატრალური საზოგადოების აჭარის განყოფილების თავმჯდომარემ ნოდარ იაკობიძემ გახსნა.

თეატრის მოღვაწეთა ამ საერთაშორისო ზეიმის თაობაზე ვრცლად ისაუბრა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა გიორგი ქავთარაძემ. მან ხაზი გაუსვა მსოფლიოს თეატრის მოღვაწეთა სოლიდარობას, ბრძოლას საყოველთაო ურთიერთ გაგებისათვის.

სთს თავმჯდომარე ბატონმა გოგი ქავთარაძემ გამოაცხადა თეატრალური საზოგადოების ყოველწლიური კონკურსის — წლის საუკეთესო ნამუშევარი — შედეგები. მიმდინარე წელს ჟიურის მიერ, რომელიც სთს პრეზიდენტმა დაამტკიცა, პრემიები შემდეგნაირად განაწილდა, პრემიები წილად ხვდათ:

საუკეთესო სპექტაკლისთვის („გრან-პრი“)

„სტურუა-პროდაქშენი“

რეჟისორ **რობერტ სტურუას** სპექტაკლისათვის „მარია კალასი - გაკვეთილი“.

საუკეთესო რეჟისურისათვის

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის დრამატული თეატრი

რეჟისორ **ლევან წულაძეს** ჟან ბატისტ მოლიერი — „ტარტიუფის“ დადგმისათვის.

საუკეთესო მამაკაცის როლისათვის

1. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის დრამატული თეატრი

მსახიობ **ზვიად სხირტლაძეს** — ტარტიუფის როლის შესრულებისათვის.

2. გორის გიორგი ერისთავის სახელობის დრამატული თეატრი

მსახიობ **კახა ბერიძეს** — ამელი ნოტომის ფსიქოლოგიურ დრამაში „სანვავი“ - პროფესორის როლის შესრულებისათვის.

საუკეთესო ქალის როლისათვის

„სტურუა-პროდაქშენი“

მსახიობ **ლელა ალიბეგაშვილს** მარია კალასის როლის შესრულებისათვის.

საუკეთესო მეორე პლანის მამაკაცის როლის შესრულებისათვის

მსახიობ **ვახტანგ ჩაჩანიძეს** — ამელი ნოტომის ფსიქოლოგიური დრამაში „სანვავი“ - დანიელის როლის შესრულებისათვის.

საუკეთესო მეორე პლანის ქალის როლის შესრულებისათვის

მსახიობ **ბაია დვალისვილს** — ჟან ბატისტ მოლიერის „ტარტიუფში“ დორინას როლის შესრულებისათვის.

საუკეთესო ახალგაზრდა მსახიობი ქალი

გორის გიორგი ერისთავის სახელობის დრამატული თეატრი.

მსახიობ **სოფია მაიერს** — ამელი ნოტომის ფსიქოლოგიური დრამაში „სანვავი“ - მარინას როლის შესრულებისათვის.

საუკეთესო სცენოგრაფიული ნამუშევრისათვის

რუსთავის გიგა ლორთქიფანიძის სახ. მუნიციპალური თეატრი

მხატვარ **ლომგულ მურუსიძეს** ე. ჰოლმანი „მაკნატუნას“ სცენოგრაფიისათვის.

საუკეთესო ორიგინალური მუსიკისათვის

ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა პროფესიული თეატრი — კომპოზიტორ **ნიკა ფასურს** — სპექტაკლის — „ზამთრის ზღაპარი“ შექმნილი მუსიკისათვის.

საუკეთესო კრიტიკული (რეცენზია, შიშობადავითი პორტრატი) ნამუშევრისთვის

თეატრმცოდნე **დოდო ხურცილავას** — „ქართული გრაცია“ (გაზეთი „ქართული თეატრის დღე“ 2014).

„მარია კალასი“

ბრანპრი —

რობერტ სტურუა

კვლავ თავის

სიმაღლეზეა!

მერაბ გვიცა



ის-ისაა, გავიფიქრებთ, რომ რობერტ სტურუამ თავისი შემოქმედებითი რესურსები ამოწურა და... გამაოგნებელი სიურპრიზი გველოდება. ადრეც ვწერდი ამის შესახებ და ვიმეორებ: რობერტს ხელენიფება ნებისმიერი სტილის სპექტაკლის შექმნა, დაწყებული ნატურალიზმიდან, დამთავრებული უკიდურესი მოდერნიზმით. დიაპაზონის ასეთი სივრცე ქმნის იმ დაუსრულებელ პალიტრას, რითაც ასე გვავოცებს ეს რეჟისორი.

ამჯერად ჩვენი აღტაცების საგნად იქცა სპექტაკლი „მარია კალასი, გაკვეთილი“, გათამაშებული თეატრ-ფაბრიკაში — არასტანდარტულ სცენაზე (ეს უფრო პოდუმიია და არა სცენა), გათამაშებული შერეული სცენური ხერხებით, მაგრამ როლში გარდასახვის კანონიკური ნორმების დაცვით, მისტიკის შერწყმით შიშველ რეალობასთან, მუსიკის, სცენოგრაფიის სრული ორგანულობით სცენურ მოქმედებასთან, მეტათეატრის სინთეზით ჰიპერრეალიზმთან. დიახ, ასეთი რამ თურმე შესაძლებელია.

სასწაულია, როცა, ერთი შეხედვით, სცენური კანონების ყველა პუნქტი დარღვეულია, მაგრამ სწორედ ეს დარღვევაა ის ასაფრენი ბილიკი თუ ზოლი, რომელზე გავლით ხდება პოეტური აღმაფრენის ამოქმედება. და სწორედ ეს დარღვევა თუ კანონებიდან გადახვევა ქმნის განსაკუთრებულ სცენურ ეფექტს. სასწაულია, როცა ყველა მსახიობი თანაბარი სიძლიერით ასახავს თავის პერსონაჟს, მაგრამ ამით კი არ ჩრდილავს, პირიქით, პიესის მთავარ გმირს ხელს უწყობს თავი იგრძნოს შემოქმედების მწვერვალზე. სასწაულია, როცა სცენოგრაფიული ეფექტების არარსებობის მიუხედავად, სცენური ატმოსფერო გაჟღერებულია მხატვრული და იმავდროულად, მიმდინარე, ყოველდღიური რეალობის შეგრძნებით, ხოლო ყველა სრულიად უბრალო სცენური აქსესუარი – როიალი, სკამი, მარია კალასის ფოტოპორტრეტი – სახიერი ხდება თვით თავის უბრალოებაშიც კი. პიტერ ბრუკი სწორედ ამას უწოდებდა მხატვრულ ხარისხს. აქ სპექტაკლის ფორმა განუყრელად დაკავშირებულია მსახიობის მოქმედებასთან სცენაზე, გარდასახვის პროცესთან, გამომსახველობის ფორმებთან მეტყველების, პლასტიკის, მიმიკის, თვალების, ჟესტის გამოყენებით.

თვით თავის სპექტაკლ-შედეგებშიც კი, რობერტ სტურუა ასე არასოდეს მიახლოებია რეალობას. მსახიობების თამაში, ისევე როგორც მთლიანად სპექტაკლი, თამამად გაივლის იმ ბენჯის ხიდს, სადაც ერთმანეთს ხვდებიან მხატვრული მეტაფორა და ყოველდღიურობა, მხატვრული იდეა და პერსონაჟის კონკრეტული ხასიათი. „ნონ-ფინიტოს“ ანუ სათქმელის შეგნებულად

დაუმთავრებლობის ხერხი, მრავალგზის გამოყენებული რობერტის მიერ, საოცრად მოერგო მარია კალასის ბიოგრაფიას. სიმბოლოდ ქცეულ ქალბატონს ცხოვრების მთავარი საყრდენი გამოცლილი აქვს — იგი ხომ სცენას ჩამოშორდა. ეს მოცემულობა თავისთავად მრავლისმთქმელია და როგორც გალაკტიონი იტყოდა, „რა საჭიროა სიტყვები, მჯერა...“.

ტერენს მაკნელის ნაწარმოები თარგმნა მანანა ანთაძემ, გაასცენურეს რობერტ სტურუამ და ნინო კანტიძემ. მთავარ როლში მოგვევლინა ნიჭიერებით ჩვენთვის ადრეც ცნობილი ლელა ალიბეგაშვილი. აი, აქ კი შევჩერდეთ. აქვე უნდა ვთქვათ — ლელა



ალიბეგაშვილი სპექტაკლ-სასწაულის მთავარი მოქმედი გმირია, ამ ცნების როგორც პირდაპირი, ისე გადატანითი მნიშვნელობით. მაგრამ სასწაული არ მოხდებოდა, მის გვერდით რომ არ ბრწყინავდნენ გარდასახვის სიღრმით, პლასტიკის, ფესტის და მიმიკის საკვირველი მრავალფეროვნებით აღსავსე ქეთი სვანიძე და ლელა ახალაია.

თუკი ქეთის ჩვენ ვიცნობთ უფართოესი სამსახიობო დიაპაზონის ახალგაზრდად, რომელმაც შარშანდელ ნომინაციაში გაიმარჯვა და მთავარ პრიზს დაეუფლა, აღმოჩენად წარმოგვესახა ლელა ახალაია, დებიუტანტი, მოქმედების, გარდასახვის და ამასთანავე სცენური სახიერების შექმნის განსაკუთრებული უნარით. თუმცა დრამატული თეატრის მსახიობების რა გავიკვირვოთ, როცა თბილისის კონსერვატორიიდან მოწვეული ახალგაზრდა მომღერალი არჩილ გოგიტიძე ისე შეერწყა სცენას, რომ მხოლოდ უფონოგრამო ვოკალმა თუ ამხილა, ამ ცნების ყველაზე პოზიტიური გაგებით, რომ ის დრამატულის კი არა, საოპერო თეატრის მსახიობია.

ჰოდა, როგორღა გავიკვირვოთ დავით დარჩიას მიერ ასე დამაჯერებლად განსახიერებული ასეთი ნაცნობი და ასეთი განსაკუთრებული ხიბლის მქონე აკომპანიატორი და ან დავით უფლისაშვილის მიერ საკვირველი სახიერებით, პლასტიკური და მიმიკური მრავალფეროვნებით წარმოსახული სცენის მუშა. ასე რომ არ ყოფილიყო, სპექტაკლი-სასწაულიც ხომ არ შედგებოდა.

აქვე უნდა ვახსენოთ მუსიკალური რედაქტორი ია საკანდელიძე. სპექტაკლში გასაოცარი სიზუსტით სხვადასხვა ეპიზოდს ესადაგება ბეთჰოვენის, ბელინის, ვერდის, პუჩინის, გია ყანჩელის მუსიკა. ეს ყოველივე კიდევ უფრო მოგვიახლოვა კონცერტმაისტერმა ვიკა ჩაპლინსკაიამ.

ჟიურის წევრებს წამითაც კი არ გვიყოყმანია. სპექტაკლს „მარია კალასი, გაკვეთილი“ ერთხმად მივანიჭეთ გრანპრი. მაგრამ ყველა პრიზზე მალლა დგას იმის შეგნება, რომ რობერტ სტურუა კვლავ თავის სიმალლეზეა და ისლა დაგვრჩენია, მისგან ახალ სასწაულს მოველოდეთ.

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ თეატრალური საზოგადოების კონკურსი „წლის საუკეთესო ნამუშევარი“ წელსაც ჩატარდა სრული მიუკერძოებლობის ატმოსფეროში, რაც უთუოდ თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის, გოგი ქავთარაძისა და მისი პირველი მოადგილის, სანდრო მრევლიშვილის დამსახურებაცაა.

ქართული თეატრი ცოცხალია, მეგობრებო, და მასში სასწაულები კვლავაც ხდება...



ქალაქ თბილისის მთავრობა
დადგენილება № 08.10.313
"18" მარტი 2014 წ.



არასამეწარმეო (არაკომერციული) იურიდიული პირის ქ. თბილისის თეატრ „გლობუსის“ სამხატვრო ხელმძღვანელის დანიშვნის შესახებ

ქ. თბილისის მუნიციპალური თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობის დაკავების მიზნით, პროფესიული მუნიციპალური თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელის კანდიდატთა შესარჩევი სარეკომენდაციო საბჭოს მიერ ჩატარდა პროფესიული მუნიციპალური თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელის კანდიდატთა შესარჩევი კონკურსი და ქ. თბილისის თვითმმართველი ერთეულის (ქ. თბილისის მთავრობის მიერ დაფუძნებული) პროფესიული მუნიციპალური თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელობის კანდიდატთა შესარჩევი სარეკომენდაციო საბჭოს 2014 წლის 6 მარტის სხდომის გადაწყვეტილებით (ოქმი #1) გამოვლინდა გამარჯვებული - ალექსანდრე მრევლიშვილი.

ქ. თბილისის თვითმმართველი ერთეულის პროფესიული მუნიციპალური თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელობის კანდიდატთა შესარჩევი სარეკომენდაციო საბჭოს დებულების მიხედვით, საბჭო წარუდგენს კანდიდატს დასანიშნად ქ. თბილისის მთავრობას.

„საქართველოს დედაქალაქის – თბილისის შესახებ“ კანონის 23-ე მუხლის „ფ“ ქვეპუნქტის, „პროფესიული თეატრების შესახებ“ საქართველოს კანონის მე-10 მუხლის მე-7 პუნქტისა და ქ. თბილისის მთავრობის 2013 წლის 17 მაისის #16.84.617 დადგენილებით დამტკიცებული „ქალაქ თბილისის თვითმმართველი ერთეულის პროფესიული მუნიციპალური თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელობის კანდიდატთა შესარჩევი სარეკომენდაციო საბჭოს“ დებულების მე-2 მუხლის „ბ“ პუნქტის საფუძველზე,

ქ. თბილისის მთავრობა ადგენს:

1. არასამეწარმეო (არაკომერციული) იურიდიული პირის – ქ. თბილისის თეატრის „გლობუსი“ სამხატვრო ხელმძღვანელად დანიშნოს ალექსანდრე მრევლიშვილი (პირადი #01011002993)) 4 წლის ვადით.
2. დაევალოს არასამეწარმეო (არაკომერციული) იურიდიული პირის ქ. თბილისის თეატრ „გლობუსის“ სამხატვრო ხელმძღვანელს, საქართველოს კანონმდებლობით დადგენილი შესაბამისი ცვლილებების რეგისტრაციის მიზნით, სათანადო ღონისძიებების განხორციელება.
3. კონტროლი დადგენილების შესრულებაზე დაევალოს თბილისის მერის პირველ მოადგილეს (ვიცე-მერს) სევედია უგრეხელიძეს.
4. აღნიშნული დადგენილება შეიძლება გასაჩივრდეს თბილისის საქალაქო სასამართლოს ადმინისტრაციულ საქმეთა კოლეგიაში (მისამართი: ქ. თბილისი, დავით აღმაშენებლის ხეივანი, მე-12 კილომეტრი, №6), კანონით დადგენილი წესით გაცნობის დღიდან ერთი თვის ვადაში.

ქ. თბილისის მერის მოადგილე



(Handwritten signature)

ირაკლი აბესამე

**„თეატრი და ცხოვრების“ რედაქცია ულოცავს
„გლობუსის“ შემოქმედებით კოლექციის და ბ-ნ სანდრო მრევლიშვილს
მშობლიური თეატრის აღდგენას და უსურვებს შემოქმედებით წარმატებებს.**

ადგილობრივი თეატრები:
პრობლემები, პერსპექტივები

დავინწყით რეჟორებით

**გვიხსუბრება გორის ბ. ერისთავის
სახელოვნის თეატრის სამხატვრო
ხელმძღვანელი სოსო ნემსაძე**

მას შემდეგ, რაც მოხდა გორის გიორგი ერისთავის სახ. თეატრში სამხატვრო ხელმძღვანელის ახალი წესით დანიშვნა, თეატრში განხორციელდა რეფორმები, კერძოდ: მოხდა შიდა რეორგანიზაცია. აღდგა ის შტატები, რომლებიც აუცილებელია თეატრში სწორი მიმართულების ჩამოყალიბებისა და ფუნქციონირებისათვის, დაემატა რამდენიმე მსახიობის შტატი, გაძლიერდა დასი და დაიგეგმა ახალი სპექტაკლები.

პირველი პრემიერა გაიმართა საახალწლოდ. ტრადიციულად გორის თეატრი მასპინძლობდა პატარებს საახალწლო წარმოდგენით. ეს ტრადიცია თეატრმა არც წელს დაარღვია და წარმოადგინა „საშობაო ზღაპარი“. შემდეგ ვითამაშეთ ლილი ბურბუთაშვილის მხატვრულ-დოკუმენტური პიესა - „დაპირისპირება“. სპექტაკლი ეხება რეპრესიების პერიოდს - მიხეილ ჯავახიშვილის ლავრენტი ბერიასთან დაპირისპირებას. სპექტაკლი ძალიან კარგად მიიღო მაყურებელმა. ჯავახიშვილი თავის ნაწარმოებებში ყოველთვის კარგად იხსენებდა ქართლს და თვლიდა, რომ ქართლი არის ხერხემალი საქართველოსი. აი, მაგალითად, ჩანჩურა ერთ ღამეში დანერა, როცა შეხვდა და ესაუბრა ქართლის გლეხობას. აქედან გამომდინარე, სპექტაკლი ორიენტირებულია სასკოლო ასაკისათვის, ჩვენ კარგი ურთიერთობა გვაქვს რესურსცენტრსა და სკოლებთან. რესურსცენტრის ხელმძღვანელი ხშირად უწევს ორგანიზებას, სკოლებმა რომ იარონ თეატრში. ჩვენთვის პრიორიტეტულია, რომ სასკოლო ნაწარმოებები იყოს თეატრის რეპერტუარში.

ახლა ვმუშაობ ჟორჟ დანტონზე, ბიუჰნერის და შპიზიშევსკა პიესის ადაპტირება ეკუთვნის თამაზ გოდერძიშვილს. ძალიან რთული ნაწარმოებია, მაგრამ პრობლემა იმდენად აქტუალურია, რომ თეატრი ვალდებულია გამოეხმაუროს. ყველაზე მთავარია ის, რომ ამ სპექტაკლში გორის თეატრის მთელი დასი იღებს მონაწილეობას, ჩვენ ბოლო პერიოდში გადავეჩვიეთ, ბატალური სცენებით გაჯერებულ სპექტაკლებს და ვფიქრობთ,



რომ ეს მოდერნიზებული ვარიანტი იქნება, დეკორაციაც არის გრანდიოზული, გარდა ამისა, სპექტაკლი ცოცხალი მუსიკით იქნება გაფორმებული და მონაწილეობას მიიღებს გორის ქალთა კაპელა.

უახლოეს მომავალში მუშაობას დაიწყებს რეჟისორი გიორგი შალუტაშვილი. საბუნეფისო სპექტაკლს, ჩვენი თეატრის მსახიობისთვის ვამზადებთ — საქართველოს დამსახურებული არტისტი დარეჯან ჭამაური ითამაშებს მთავარ როლს.

აგრეთვე მონვეული იქნება რეჟისორი დავით ბახტაძე.

ამ პრემიერების გამოშვებას ჩვენ ვგეგმავთ უახლოესი ორი თვის განმავლობაში. სავარაუდოდ, ჟორჟ დანტონი იქნება აპრილის დასაწყისში, აპრილის შუა რიცხვებში შედგება გიორგი შალუტაშვილის პრემიერა, ხოლო აპრილის ბოლოს, მაისის დასაწყისში, დათო ბახტაძე განხორციელებს თავის პრემიერას.

ამ დროისთვის ყველაზე მთავარი ისაა, რომ ვამზადებთ კომედიური ჟანრის თეატრალურ ფესტივალს, რომელიც იქნება გიორგი ერისთავის სახელობის და ფესტივალში მონაწილეობას მიიღებს საქართველოს ყვე-

ლა თეატრი. ბოლო პერიოდში თეატრში განვითარებულმა დადებითმა მოვლენებმა და მაყურებლის მოჭარბებამ, რასაც ხელი შეუწყო დიდი დარბაზის გახსნამ, მაფიქრებინა, რომ კომედიური ჟანრის თეატრალური ფესტივალი დიდ მასშტაბს შეიძენს. ფესტივალი მაყურებელს საშუალებას მისცემს ადგილზე ნახოს კომედიური ჟანრის სპექტაკლები, რადგან მაყურებელს უჭირს ჩავიდეს ახალციხეში, თელავსა თუ თბილისში ნახოს სასურველი ნარმოდგენა.

ეს რაც შეხება უახლოეს გეგმებს. მეორე ეტაპზე, თეატრალური სეზონის დახურვის შემდეგ, ჩვენ ვგეგმავთ საგასტროლო მოგზაურობას. გორის თეატრი საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში აუცილებლად გაიტანს თავის საუკეთესო სპექტაკლებს და სექტემბრის დასაწყისში უკვე მორიგ პრემიერაზე დაიწყება მუშაობა. ბატონი ალექსი ჯაყელი დგამს ახალ სპექტაკლს. წლების წინ მუშაობდა გორის თეატრში და ვფიქრობ, რომ გორის მაყურებელს ძალიან მოენატრა მისი რეჟისორული ნამუშევრები და ხედვა და ამ ნატვრასაც ავუსრულებთ. მთლიანობაში ვგეგმავთ ექვსი პრემიერის ნარმოდგენას, მთავარია, რომ ყველამ ნახოს ეს ნამუშევრები. მოგეხსენებათ, გორში დევნილთა კომპაქტური ჩასახლებებია, ასევე საოკუპაციო ხაზის მიმდებარე სოფლების მაცხოვრებლებისთვის რთულია ჩამოსვლა და დასწრება სპექტაკლებზე, ჩვენ უნდა გამოვნახოთ რაღაც სა-

შუალევა, რომ მათ მოახერხონ თეატრში მოსვლა შეიძლება მათ უდიდესი სურვილი ჰქონდეთ მობრძანების თეატრში, მაგრამ არ ჰქონდეთ საშუალება, იქნებ მოვახერხოთ როგორმე, ახალგაზრდობა მეტწილად დაეხმოს სპექტაკლებს, რადგან უკვე გაიზარდა თაობა, რომელსაც სპექტაკლი დიდ სცენაზე არ უნახავს.

თეატრს აქვს ძალიან მდიდარი მუზეუმი, რომლის ექსპონატები არ არის ხელმისაწვდომი და წელს პრიორიტეტული იქნება, რომ ექსპონატები მოვანესრიგოთ, რათა თეატრმა არ დაკარგოს თავისი ნარსული და ახალგაზრდობამ შეძლოს ელექტრონული ვერსიით ექსპონატების ნახვა და საჭირო ინფორმაციის მიღება გორის თეატრის წარსულზე. ამ მხრივ, გორის თეატრი მართლაც ბევრ მარგალიტს ფლობს. მინდა აგრეთვე აღვნიშნო, რომ გორის თეატრის კარი ღიაა ყველა ახალგაზრდა რეჟისორისთვის და ვთხოვ მათ, რომ გამონახონ დრო და ითანამშრომლონ ამ თეატრთან. გორის თეატრის დასი დიდი, აქ 37 მსახიობია და თავისუფლად შეიძლება განხორციელდეს ერთდროულად რამოდენიმე სპექტაკლი.

აი ეს არის ჩვენი ძირითადი გეგმები. ვფიქრობ, რომ მათ განხორციელებას წინააღმდეგობა, საფრთხე არ ემუქრება. ასე რომ, წელს საკმაოდ დატვირთული წელი გვექნება გორის გიორგი ერისთავის სახ. თეატრში.

„მცირე სცენის“ დიდი წარმატებები

ვასილ კიკნაძე

27 მარტს რუსთაველის თეატრში გაიმართა მცირე სცენის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი გამოფენა. აქ მოსული მაცურებელი სტენდებზე ნახავდა მცირე სცენაზე განხორციელებული დიდებული სპექტაკლების ფოტო-მასალას – ამ სცენის პირველი სპექტაკლიდან – „ჭინჭრაქადან“ მოყოლებული, აგერ ახალი თაობის რეჟისორთა და მსახიობთა ნაღვანს.

გამოფენა გახსნა შ. რუსთაველის თეატრის დირექტორმა სოსო ლალიძემ. ამ სცენაზე მის. თუმანიშვილის, რ. სტურუას, გ. ჟორდანიას, გ. ქავთარაძის და სხვათა მიერ დადგმული სპექტაკლები და ბედნიერი შემოქმედებითი ნუთები გაიხსენეს მარინა ჯანაშიამ, მარინა კახიანმა, ნანა ფაჩუაშვილმა, კახი კავსაძემ და სხვ.

ახალი სცენის შექმნის ისტორიულ ასპექტზე ისაუბრა პროფესორმა ვასილ კიკნაძემ, ხოლო რუსთაველის თეატრის მუზეუმის გამგემ ბელა ჭუმბურიძემ ისაუბრა გამოფენის მოწყობის თაობაზე.

მნიშვნელოვანი სათეატრო მოვლენა იყო „მცირე სცენის“ გახსნა. მას შემდეგ 50 წელი გავიდა. სცენის გახსნამ იმთავითვე კამათი გამოიწვია. „მცირე სცენა“ იხსნებოდა თუ „მცირე თეატრი“? აზრთა სხვაობა სხვადასხვა ფაქტორმა განაპირობა: პირველვე სპექტაკლების დიდმა წარმატებამ, სცენის ხელმძღვანელად მ. თუმანიშვილის დანიშვნამ, დიდ სცენაზე დადგმული ზოგიერთი სპექტაკლის წარუმატებლობამ და ქართულმა ხასიათმა.

ქართველებს გვიყვარს დაპირისპირების სტიმულირება და ეიფორია, მაგრამ მერე ყველაფერი ისტორიის ფსკერზე იღექება და რჩება ბრძოლის შედეგი. „მცირე სცენის“ ირგვლივ ატეხილი ხმაურის შედეგი კი დიდი წარმატება გახლდათ. წარმოიქმნა რუსთაველის თეატრის ორგანული ნაწილი.

დიდი თეატრის გვერდით მცირე სცენის ანუ თეატრის შექმნის იდეა პირველად სანდრო ახმეტელმა წამოაყენა ჯერ კიდევ 1915 წელს, როცა გაზ. „საქართველოში“ (128) გამოაქვეყნა სტატია, რომელიც „ნაკითხული იქნა კულტურის საზოგადოების საღამოზე“.

ს. ახმეტელის წერილში მოცემულია ახალი „ინტელიგენტთა თეატრის“ ამენების იდეა. დიდი თეატრის (ახმეტელი მას სახალხო თეატრს უწოდებს) გვერდით უნდა იყოს „ინტელიგენტთა თეატრი 200-300 კაცს რომ დაიტევს, სახალხო კი „600-700 კაცისათვის უნდა ამენდეს“. ახმეტელის აზრით, „ინტელიგენტთა თეატრი“ ქმნის ფორმებს, სახალხო კი ზრდის, ათვისებს მასას ამ ფორმებს“.

მას შემდეგ გავიდა წლები და მხოლოდ ნახევარი საუკუნის წინ ასრულდა ს. ახმეტე-

ლის ოცნება.

მოვლენები კი ასე განვითარდა: მცირე სცენაზე დაიდგა გ. ნახუცრიშვილის ზღაპარი „ჭინჭრაქა“. ადამინთა ყოფის ტრანსფორმაცია ცხოველთა სამყაროში. „რეალისტური პირობითობის“, - ადამიანური ბუნების გადმოცემა ტყის ცხოველთა ფორმაში, სპექტაკლში ისეთი მახვილგონიერებითა და არტისტული სილალით იყო გამოხატული, რომ პირდაპირ ფანტასტიკური მოულოდნელობა იყო. არავინ არ ელოდა პოპულარული მსახიობების ასეთ „გამხეცებას“. სპექტაკლის დიდმა წარმატებამ გააჩინა ეჭვი: ხომ არ მოხდებოდა თეატრში მხატვრული აქცენტების გადაადგილება? დიდი სცენისადმი ყურადღების განხილვა? ხომ არ გაღრმავდებოდა თეატრში დაპირისპირება? „ჭინჭრაქას“ დადგმის დროს თეატრში რომანტიკული განწყობილებანი თანდათან ირონიითა და სკეპტიციზმით იცვლებოდა. სიღრმისეულ-ემოციურ მხატვრულ მაგიას მსუბუქი გამომსახველობით პლასტიკური ფორმები სცვლიდნენ. მასშტაბების შემცირება და ფართო ეპიკური აზროვნების ჩანაცვლება მსახიობთა დასის შესაბამის ცვლილებებსაც გულისხმობდა. მცირე სცენის მასშტაბები, მაცურებელთან მისი სიახლოვე და კამერული სივრცე მოითხოვდა მსახიობთა ინტონაციისა და გამომსახველობითი ფორმების შეცვლას.

გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქას“ ხელსაყრელი შემოქმედებითი ფონი ჰქონდა. „ზღვის შვილების“ წარმოდგენის შემდეგ (10961. 19. XII), ორი სეზონის პერიოდში არცერთ ესთეტიკურ ძიებას დიდი წარმატება

არ მოჰყოლია, თუმცა, ინტერესს ინვევდა ო. იოსელიანის „ადამიანი იზადება ერთხელ“, მაგრამ „ჭინჭრაქას“ ეფექტს ვერ უწევდა კონკურენციას.

ახალი გზისა და ახალი ფორმების ძიებათა პროცესში ათასი სირთულე წარმოიქმნა. ამ ატმოსფეროში თეატრს სწორედ ს. ახმეტელის სტატიამ („მომავლი ქართული თეატრი“) მისცა იმპულსი. სტატიის ხელახალი პუბლიკაცია მე მოვახდინე.

მაშინ თეატრში ვმუშაობდი და ამდენად პირველი წყარო ვარ, თუ როგორ და რატომ შეიქმნა „მცრე სცენა“, რა ატმოსფერო იყო თეატრში და პრაქტიკულად როგორ განხორციელდა ახალი სცენის იდეა.

სადავრო ახმეტელის შემოქმედებით ჩემი გატაცება ვლინდებოდა მასზე არამარტო სტატიებისა და წიგნების გამოქვეყნებით, არამედ უფრო ფართო სპექტრში. თეატრში თითქმის ყოველდღე იმართებოდა სჯა-ბაასი ახმეტელის ფენომენზე. დ. ალექსიძე და მიხ. თუმანიშვილი ხშირად საუბრობდნენ ახმეტელისებურ გაბედულ ექსპერიმენტებზე და ეროვნულ თეატრალურ ძიებებზე. სწორედ ამ სიტუაციაში თეატრის დირექტორს დ. ანთაძეს, დ. ალექსიძესა და მ. თუმანიშვილს ყურადღება მივაქცევინე ახმეტელის სტატიანზე, სადაც იგი ლაპარაკობს მცირე სცენის ანუ ინტელიგენტთა თეატრის შექმნის იდეანზე. კონცეპტუალური მნიშვნელობა ჰქონდა ახმეტელის აზრს: „მსახიობი იმგვარ პირობებში უნდა იყოს ჩაყენებული, რომ მისი ხმა, თვით ჩურჩულიც, მისი ოდნავი მოძრაობაც კი ჩვენთვის თვალსაჩინო იყოს“. სწორედ ამგვარ სცენად მოიაზრებოდა საკონცერტო დარბაზი. თეატრის ხელმძღვანელობას გავაცანი ახმეტელის გამოსვლები რეპეტიციებზე, სადაც იგი კრიტიკულად აფასებდა დიდ სცენას. 1930 წელს, ახმეტელმა განაცხადა: „ჩვენ გვაქვს პროექტი, კონსტრუქტივიზმის პრინციპის მიხედვით გარდავექმნათ ჩვენი სცენა. ჩვენ უნდა გადავაკეთოთ ორკესტრი თავისთავად იმ სახით, როგორც ამჟამად არის, ხელს უშლის მაყურებელსა და მსახიობებს შორის ემოციური კონტაქტის დამყარებას. ის ფარავს აქტიორის ხმას. ორკესტრი და მაყურებელი უხერხულად გრძნობს თავს, როდესაც მათ შორის ხედავს ორმოს. ეს თითქოს თიშავს და აშორებს მათ“.

კონცეპტუალური თვალსაზრისით ორივე დებულება იდენტური შინაარსისაა. ახმეტელის აზრმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა თეატრის ხელმძღვანელებზე, რადგან სწორედ დიდ სცენაზე დადგმული სპექტაკლებით გაითქვა სახელი. ამიტომ მის აზრს არამარტო თავისთავად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, არამედ იგი დიდ იმპულსსაც აძლევდა ახალი თაობების ძიებებს. დ. ალექსიძემ, მ. თუმანიშვილმა და დ. ანთაძემ მხარი დაუჭირეს საკონცერტო დარბაზის

რეკონსტრუქციის იდეას, მაგრამ სწორედ ამ ეტაპზე თეატრში მოხდა ადმინისტრაციული ცვლილება. დ. ანთაძე გაანთავისუფლეს დირექტორის თანამდებობიდან. დირექტორად დაინიშნა ახალგაზრდა, ენერგიული დ. კიტია, რომელიც მანამდე წარმატებით მუშაობდა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის დირექტორად. დ. კიტიამ უცებ აულო ალლო ახალი თაობების ესთეტიკურ ინტერესებს და მოახდინა სცენის რეკონსტრუქცია. გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქას“ დადგამამდე მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა რუსთაველის თეატრთან. დ. ალექსიძემ დადგა ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“, რომელიც ინსცენირებული იყო გ. ნახუცრიშვილისა და დ. ცხაკაიას მიერ, დაიდგა მისი პიესა „ფირბოსმანი“, 1963 წელს განსახილველად წარმოადგინა ზღაპარი „ჭინჭრაქა“. 1963 წლის 6 აპრილს გაიმართა პიესის კითხვა (ვიმონმებ ოქმს).

„ოქმი № 4

6 აპრილი, 1963 წელი.

გ. ნახუცრიშვილის პიესის „ჭინჭრაქას“ კითხვა

ამ. ვ. კიკნაძე – თქვენ მოისმინეთ საბავშვო ზღაპარი. თეატრს განზრახვა აქვს ე.წ. „მცირე სცენაზე“ დადგას იგი. არ იქნება ურიგო, თუ რეპერტუარში ერთი საბავშვო წარმოდგენაც იქნება. გთხოვთ გამოთქვათ აზრი.

ამხ. კ. მახარაძე – პიესა მომწონს. ეს არის მართლაც კარგი და საჭირო ზღაპარი. განსაკუთრებით ძლიერად არის დაწერილი ე.წ. „ცხოველთა სცენა“ და სხვა ალეგორიულ-სიმბოლური ხასიათის სცენები. არსებითი ხასიათის შენიშვნა არა მაქვს.

ამხ. ბ. ზაქარიაძე – საჭირო პიესაა. მე მგონი დაწერილია მაღალ პროფესიონალურად. პრინციპში მე მხარს ვუჭერ პიესის დადგმას.

ამხ. ნ. ჩხეიძე – პიესა კარგია, მაგრამ მე მიმაჩნია, რომ მცირე სცენაზე არ შეიძლება მისი დადგმა. აქ არის რთული ტექნიკური პირობები, ამის საშუალება კი ამ სცენაზე არ იქნება. პიესა დაკარგავს ზღაპრულობას.

ამხ. ჯ. ლალანიძე – მე მომწონს პიესა. მე მგონი ცოტა გაზვიადებულია ნივთის მოპარვის სცენა, აქ მეტი ლაკონურობა სჭირდება.

ამს. ვ. კიკნაძე – სწორია, ეს სცენა მართლაც დიდია.

ამხ. ბ. კობახიძე – მე არ ვეთანხმები ნ. ჩხეიძეს. სწორედ მცირე სცენაზეა ამ პიესის დადგმა საჭირო. ზღაპარი უნდა დაიდგას არა ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით, არამედ ახლებურად.

ამხ. ნ. ჩხეიძე – ზღაპარი ყოველ დროში ზღაპარია ბავშვებისათვის.

ამხ. ბ. კობახიძე – მე ჩემს აზრს მოგახსენებ.

ამ. მ. თუმანიშვილი – აქ შენიშვნები ცოტა ითქვა. მე პიესა ძალიან მომწონს. იმედია კარგ შედეგს მივიღებთ.

ამხ. ნ. კიტია – აზრი, როგორც ჩანს, ერთია. პიესას ყველა მხარს უჭერს. მეც მგონია, რომ ამ სპექტაკლით კარგ საქმეს გავაკეთებთ. მე არ მიმაჩნია მიზანშეწონილად, რომ ეს პიესა დიდ სცენაზე დაიდგას, ამისათვის სწორედ მცირე სცენაა საჭირო.

ამხ. გ. ნახუცრიშვილი – სათქმელი არაფერი მაქვს. მზადა ვარ, მუშაობის დროს იქნება სამუშაო და მე სიამოვნებით ვიმუშავებ დამდგმელ ჯგუფთან ერთად.

პიესა მიღებული იქნა.

თავმჯდომარე – **ნ. კიტია** /ხელმოწერილია/

მიღვანი – **ვ. კიკნაძე** /ხელმოწერილია/.

მ. თუმანიშვილმა დაიწყო ახმეტელის იდეის რეალიზაცია. მისი აზრით, „მცირე სცენა ჩვენ იმისათვის დაგვჭირდა, რათა მივახლოვებოდით მაყურებელს და ამგვარად შეგვექმნა როგორც კინემატოგრაფიაში ამბობენ „მსხვილი პლანი“. გვინდოდა დარბაზთან დაგვემყარებინა უფრო მეტი ინტიმი. თეატრში მოსიარულე ადამიანი გადაგვექცია შემოქმედებითი აქტის მონაწილედ, ხანდახან თეატრალური მაგიის პროცესის მონაწილედაც კი“.

ერთი თეატრის ორი სცენის იდეა აერთიანებდა თაობებს, ამით თითქოს თეატრი პატივს მიაგებდა გენიალური ახმეტელის ხსოვნას, მაგრამ „ჭინჭრაქას“ შემდეგ თეატრშიც და მის გარეთაც აქტიურად დაიწყო ერთ ჭერქვეშ „ორი თეატრის“ შექმნის და მათი დაპირისპირების კამპანია. ზოგი გულწრფელად ფიქრობდა, რომ იზადებოდა ახალი ესთეტიკის თეატრი (მაგ. ტ. თვალჭრელიძე), თეატრშიც იყო ამგვარი აზრი. ზოგს ეს თაობების დაპირისპირებისათვის დასჭირდა. სპექტაკლს მკაცრი კრიტიკული სტატიით გამოეხმაურა აკ. ბაქრაძე.

„ჭინჭრაქამ“ ერთბაშად რამდენიმე პოზიცია მოიგო. დიდი წარმატება ხვდა სამსახიობო ოსტატობის ახალ ფორმებს. ს. ზაქარიასის დევი, ერ. მანჯგალაძის დათვი, მ. ჩახავას, გ. გეგეჭკორის, ზ. კვერენჩხილაძის, რ. ჩხიკვაძის, ბ. მირიანაშვილის შესრულებით გამოჩნდა ბრწყინვალე ანსამბლი თავისი არტისტიკული ფეიერვერკებით. იმროვიზაციული გონება მახვილობა, ალგორითა მასშტაბები, შესრულების საოცრად მსუბუქი მანერა, პირველქმნილი ბუნებრიობით იყო აღბეჭდილი, მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანები ცხოველების როლს ასრულებდნენ. იგი თავისებური გამოძახილი იყო ბერიკების საკარნავალო იმროვიზაციული თეატრისა.

„ჭინჭრაქამ“ ისიც ნათელი გახადა, რომ ქართველი მსახიობები თავს საოცრად ლაღად გრძობენ იმროვიზაციებისა და სამოედნოსაკარნავალო „ბერიკაობის“ ფორმაში.

დაიწყო „მცრე სცენის“ ინტენსიური „დატვირთვა“.

მცირე სცენაზე დაიდგა მ. როზოვის „ვანშ-

მოზის წინ“ (პიესა წარმატებით გადმოაქართულა ჯ. ჩარკვიანმა). კვლავ იმძლავრა „მცირე თეატრის“ იდეამ, რომელსაც გამოეხმაურა რ. სტურუა. მან „ახალი თეატრის“ შექმნით პატივი მიაგო ახმეტელის იდეას. იგი „წინა თაობების მისწრაფებათა რეალიზაციის თავისებური ესტაფეტა“. არც მ. თუმანიშვილი და არც რ. სტურუა მხარს არ უჭერდნენ „ახალი თეატრის“ შექმნის კონცეფციას. ჩემთვის გასაგებია მათი ხაზგასმული რეაქცია, რადგან ისინი შექმნილი რთული ატმოსფეროს განმუხტვას ცდილობდნენ.

ატმოსფერო კი მართლაც რთული იყო. ახალი სცენის ძიებებით ერთმანეთს უპირისპირებდნენ დ. ალექსიძესა და მ. თუმანიშვილს. ქართულ თეატრს დაპირისპირებების დიდი გამოცდილება აქვს. მისი ნაცადი ხერხები „თავის ფორმაში“ იყო. თითქოს მ. თუმანიშვილი არალეგალურად ხელმძღვანელობდა ახალ თაობას, რომლებსაც სურდათ მცირე დარბაზი თეატრად ექციათ. ასეთ შემთხვევაში იქნებოდა ერთ შენობაში ორი თეატრი და ორი ხელმძღვანელი. იმ დროს, როცა მთ. რეჟისორი დ. ალექსიძე იყო. ალექსიძისა და თუმანიშვილის იურიდიული ურთიერთობების, დარბაზის საკითხის სასრული ლეგალიზაციისა და ათასი ჭორების გაფანტვის მიზნით ალექსიძის კაბნეტში შედგა სამეულის (დ. ალექსიძე, მ. თუმანიშვილი, ვ. კიკნაძე) საგანგებო შეხვედრა. გაიმართა ხანგრძლივი, გახსნილი საუბარი. მ. თუმანიშვილმა მკაფიოდ გამოხატა დარბაზის, როგორც ექსპერიმენტული სცენის მიმართ, თავისი პოზიცია. დარბაზი არ იქნებოდა თეატრი, როგორც ეს დიდ სცენასთან დასაპირისპირებლად სურდათ. მისი პოზიცია გულწრფელი და დამაჯერებელი იყო. დ. ალექსიძემ ხელი ჩამოართვა მადლობის ნიშნად და უთხრა: გნიშნავ მცირე სცენის ხელმძღვანელად. მიშამ უპასუხა; ოფიციალურად ამის გაკეთება საჭირო არ არის, თეატრს ერთი ხელმძღვანელი უნდა ჰყავდეს, ისე, სიტყვიერად დამავალეთ, საკმარისი იქნებაო. დ. ალექსიძემ იქვე დამავალა მომემზადებინა ბრძანების პროექტი დარბაზის ხელმძღვანელად მ. თუმანიშვილის დანიშვნის შესახებ. მეორე დღევე შევიკრიბეთ დასი მცირე დარბაზში და მე წავიკითხე ბრძანება თუმანიშვილის დანიშვნის შესახებ. ამ ფაქტმა გარკვეულად შეანელა გათიშულობისა და დაპირისპირების ტენდენცია.

რ. სტურუამ ახალგაზრდობის რუსულ გაზეთში გამოაქვეყნა წერილი „მოთხრობა მცირე სცენაზე“. წერილში განხილულია მცირე სცენის სხვადასხვა ასპექტები. რ. სტურუა იზიარებს ს. ახმეტელის კონცეფციას დიდ სცენასთან დაკავშირებით და წერს: „დიდი სცენის კონცეფცია თავისი სპეციფიკურობის გამო ვერ ითმენს კამერული ფლერადობის სპექტაკლებს და მსახიობი, რომელიც თამაშობს ჰეროიკულ-რომანტიკულ

სპექტაკლში, რომელიც ცდილობს, რომ მისი ხმა მთელ დარბაზს ესმოდეს და ამავე დროს ის სცენურად მართალი იყოს. მსახიობი, რომელიც თამაშობს ირაკლი გამრეკელის დიდებულ დეკორაციას, უნდა ფლობდეს არაჩვეულებრივ ფიზიკურ შესაძლებლობებს – ასეთი უნივერსალური მსახიობი ძირკვავს თავის თავს, იგი აღარ არის უნივერსალური მსახიობი – მის პალიტრაზე მხოლოდ ერთი ფერი რჩება. ახლა, როცა ნათელია, რომ მცირე სცენა არ არის თეატრის უცხო სხეული, როცა გასაგებია, რომ მცირე სცენის გახსნა არის წინა თაობის მისწრაფებათა რეალიზაცია, თავისებური ესტაფეტა, ჩვენ გვინდა ვთქვათ შემთხვევითი მოსაზრებების საპირისპიროდ, რომ მცირე სცენა არ არის თეატრი, ეს არ არის რუსთაველის თეატრის სახე, არამედ ესაა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მისი შემოქმედებითი ლაბორატორია, მისი ექსპერიმენტული სტუდია. ეს კანონზომიერი მოვლენაა და იგი შემზადებულია მიზეზთა მთელი რიგით“.

სტატია საკმაოდ მდიდარ ინფორმაციას შეიცავს. იგრძნობა სცენის ირგვლივ შექმნილი ატმოსფერო.

„ჭინჭრაქას“ ნარმატებაში დიდი როლი შეასრულა „სამეულის“ (ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი და ი. ჩიკვაძე) მხატვრობამ. მათ შექმნეს პერსონაჟთა ჩაცმულობების ზუსტი ესკიზები. ყველა სახეს მიუსადაგეს თავისი შემოქმედებითი ბუნების შესაბამისი ფორმა, რომელმაც ხელი შეუწყო სახეთა გარდაქმნას.

რამდენიმე თვის შემდეგ გაიმართა პოეზიის საღამო. მსახიობებს შერჩეული ჰქონდათ ლირიკული ინტონაცია, მრავალფეროვანი იყო პროგრამა. ფაქიზ ლირიკულ ლექსებს ცვლიდა ლ. ასათიანის „ვაჟას ნაამბობი“ და მ. მაჭავარიანის კოლორიტული „იმერული დიალოგები“, ერთმანეთს ენაცვლებოდა ხალხური „ქალ-ვაჟიანი“, რომელსაც იზა გიგოშვილი და გოგი ხარაბაძე კითხულობდნენ. პანტომიმის პლასტიკით იყო გადამწყვეტილი გ. სანადირაძის „კედელი“. ნ. გურბანიძე იხსენებს: „საღამო-კონცერტები განწყობათა და ატმოსფეროს ცვალებადობაზე იყო აგებული, რაც შინაგანი დრამატიზმის ანუ დრამატული ხაზის მთლიანობას ქმნიდა. კონტრასტის ეს პრინციპი დაცული იყო სცენური ფორმების მოულოდნელ ცვლაშიც. ლექსიდან აღმოცენებულ მინიატურულ შედევრს მოსდევდა პანტომიმური მოთხრობა - გ. სანადირაძის „კედელი“, სადაც ახალგაზრდა შეყვარებული ქალ-ვაჟი ერთმანეთს სიყვარულს უხსნიდნენ, დღევანდელ ტერმინს თუ ვიხმართ „მესიჯებით“, ანუ კედელზე ცარცის წარწერით და გულის ეს ბარათები, ეს ორიგინალური ფლირტი, „სიყვარულობანას“ ეს თამაში დრამატულ პერიპეტეებს შეიცავდა. ამ ეპიზოდებში ბელა მირიანაშვილისა და გოგი ქავთარაძის პანტომიმური მოძრაობანი,

მათი გამოხედვა, ჟესტი ძალზე მეტყველი იყო, ბავშვური გულუბრყვილობით სავსე“.

„პოეზიის საღამოებმა“ მძაფრი პოლემიკა გამოიწვია, რომელიც კარგად გამოხატავდა რუსთაველის თეატრის ცვლილებათა წინააღმდეგობრივ ხასიათს. საზოგადოებრივი აზრის მღელვარება უსაფუძვლო არ იყო. თეატრში შემოქმედებითი აქტივობების გადაადგილება იძლეოდა საბაზს, რომ მცირე სცენაში „მცირე თეატრი“ იგულისხმებოდა.. დიდი თეატრის სცენის და თვით ესთეტიკის შეცვლის აუცილებლობის იდეა მცირე სცენის წარმატების ფონზე ობიექტურად ხელს უწყობდა „მცირე თეატრის“ ფორმირებას. ეს არის ისტორიული რეალობა. მისი უკანა რიცხვით ჩასწორება არ შეიძლება. „მცირე თეატრმა“ თავისი როლი შეასრულა კონფლიქტური სიტუაციის გამაძაფრებაში. მომავალმა ცხადჰყო, რომ რ. სტურუა თავის პოზიციაზე დარჩა.

„მცირე დარბაზი“ (სწორედ ასე ერქვა!) საუკეთესო საშუალება იყო პოეზიის საღამოების, შეხვედრების და სხვა ფორმის დღესასწაულების მოსაწყობად. სწორედ ერთ-ერთი ასეთი ღონისძიება იყო „პოეზიის საღამოები“. საღამოს დამდგმელი იყო მ. თუმანიშვილი, რეჟისორები: ბ. კობახიძე, კ. მახარაძე, რ. სტურუა, ე. ეგაძე. მხატვარი ო. ლითანიშვილი, კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე. მე, როგორც სალიტერატურო ნაწილის გამგე, დამევალა პოეტებთან კავშირის დამყარება. თითოეულ პოეტს თეატრის სპეციალურ პროგრამაზე უნდა დაენერა ლექსი. ეს იქნებოდა მაყურებლის სამახსოვრო ავტოგრაფი. პროგრამას ჰქონდა თავისი ლოგო – ქალის პორტრეტი წარწერით „რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა“.

ორიგინალური პროგრამა-ავტოგრაფები სტამბური წესით გავამრავლეთ და ყოველ საღამოს მაყურებელს სკამზე ხვდებოდა ქართველი პოეტის მიერ დაწერილი ლექსი-ავტოგრაფი. მსახიობები კითხულობდნენ ლექსებს.

„პოეზიის საღამომ“ ახალი იმპულსი მისცა აზრთა სხვაობას და დაპირისპირებებს. ერთი ნაწილი მას მიიჩნევდა „ზესალონურ სტილის“ საღამოდ, რომელიც თავისი სულისკვეთებით არ შეესაბამება საბჭოთა პოეზიას. „ის ყოველთვის გვალეღვებს ტემპერამენტით, ვაჟკაცობით“, „რაც რუსთაველის თეატრმა გააკეთა-დათვური სამსახურია.. თეატრმა უარი უნდა თქვას მოდურ ნოვატორობაზე“.. მათი აზრით, „რუსთაველის თეატრის მხატვრული დეოლოგიური მიმართულება იყო მცდარი, რომელიც გამოიხატა მცირე სცენის შექმნაში. ამ თეატრში მხოლოდ ფორმალური სპექტაკლებია... მსახიობების ნაცვლად თამაშობს რადიო და მიკროფონი... საჭიროა შეიცვალოს თეატრის რეპერტუარი და თანმიმდევრულად აღიზარდოს ხალხი იმ სულისკვეთებით,

რისკენაც მოგვიწოდებს და რასაც ჩვენგან მოითხოვს პარტია და ხალხი“...

ბრალდება შემეხებოდა მეც, როგორც თეატრის რეპერტუარის შექმნის ერთ-ერთ მონაწილეს. სალიტერატურო ნაწილის ხელმძღვანელი პასუხისმგებელი იყო სარეპერტუარო პოლიტიკაზე, მაგრამ დამონმეზული სტატიები გამოხატავდა არამხოლოდ საზოგადოების, არამედ გარკვეული ნაწილის სულისკვეთებას. მაგრამ თვით ფაქტი იმაზე მეტყველებდა, თუ როგორი რთული პროცესები მიმდინარეობდა თეატრშიც და საზოგადოებაშიც, ამიტომ არ შეიძლება ერთნიშნა პასუხი და არც მისი ერთგვაროვანი შეფასება. იგი ჩვენი თეატრის ისტორიაა თავისი კარგითაც და ცუდითაც. ორივე ტენდენციას თავისი ლოგიკა და ხსნა ჰქონდა. „ჭინჭრაქასა“ და „პოეზიის საღამოებისადმი“ გამოთქმულ კრიტიკულ შენიშვნებში ნათლად იგრძნობოდა 50-ანი წლების მეორე ნახევრიდან დაწყებული და 60-იან წლებში განვითარებული დეიდეოლოგიზაციის პროცესი.

ქართული თეატრის ისტორიაში „ჭინჭრაქასთან“ ერთად არანაკლებ მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო „პოეზიის საღამოს“ მეორე განყოფილებაში დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირის“ წარმოდგენა. კლდიაშვილის თეატრის ისტორიაში შეიქმნა კონცეპტუალურად ახლებურად ინტერპირებული სპექტაკლი, რომელმაც საბოლოოდ დაუდო ზღვარი „დარისპანის გასაჭირის“ ვოდევილიზაციას. ქართულ თეატრში მანამდეც იყო ტრადიციის გარღვევის ცდები, ცალკეული წარმატებებიც, მაგრამ პირველი დიდი გარღვევა მაშინ დაინყო, როცა მ. თუმანიშვილმა „პოეზიის საღამოზე“ ტელე თეატრში „დარისპანის გასაჭირი“ დადგა. დ. კლდიაშვილის ვაჟი, შესანიშნავი მწერალი ს. კლდიაშვილი აღტაცებული იყო „ცისფერი ეკრანის“ სპექტაკლით. მ. ჯაფარიძის კაროჟნამ თვისობრივად შეცვალა თეატრისა და მაყურებლის წარმოდგენა კაროჟნას სახეზე.

„პოეზიის საღამოზე“ „დარისპანის გასაჭირი“ პოეტურ დრამად წარმოჩნდა. რეჟისორის გარკვეულ პოზიციაზე მიგვანიშნებდა ის ფაქტი, რომ პიესა პოეზიის საღამოს რეპერტუარში შეიტანა. ლექსების კითხვის დროს წინა პლანზე წამოწეული იქნა დრამატული პათოსი, ლირიული, ერთგვარი მელანქოლიური განწყობილებაც კი, რაც ასე იგრძნობოდა საღამოს პირველ ნაწილში. მეორე ნაწილი, ანუ „დარისპანი“ სრულიადაც არ წარმოადგენდა პირველი ნაწილის კონტრასტს, პირიქით, იგი არ არღვევდა საღამოს საერთო ატმოსფეროს. ეს კი ძირითადად გამოწვეული იყო დარისპანის სახის ორიგინალური გააზრებით. რეჟისორმა და მსახიობმა (ს. ზაქარიაძე) პირველი სურათიდანვე გაამუქეს როლის დრამატული საწყისი. მწუხარე და სევდიანი კაცის ინტონაცია,

რომელიც დარისპანის სცენაზე შესვლისთანავე ვიგრძენით, ბოლომდე არ მოშორებია სპექტაკლს. გავიხსენოთ მეორე გამოსვლა, როცა მართას ოჯახში შემოდის, დარისპანი მართას პირველსავე შეკითხვაზე - „ჩემი რძალი ხომ კარგათაა?“, ზაქარიაძის დარისპანი ისეთ მწუხარე გამომეტყველებას იღებს, რომ თითქოს რაღაც სამიწილო ამბავი ჰკითხესო. მერე წამიერად შეფიქრიანდება და დაიწყებს უცნაურ მოთქმას თავის უსაშველო მდგომარეობაზე. ამგვარი განწყობილების შემდეგ მისი სიტყვები: „სანამ თავისით მიაგნებდეს, ეს შვილი კიდეც დამიბერდა“... მაყურებელში ღიმილს იწვევდა, გარკვეულ კონრასტს ქმნიდა დარისპანის ხასიათში, მაგრამ ყველგან იგრძნობოდა, რომ ს. ზაქარიაძე შეგნებულად ერიდებოდა სიცილისა და ტირილის კონტრასტის პრინციპზე აეგო როლის გადწყვეტა. მისთვის მთავარი „დარისპანის გაძალღებული სიცოცხლის“ გამოხატვა იყო.

მ. თუმანიშვილმა და ს. ზაქარიაძემ კარგად იცოდნენ, რომ „დარისპანის“ დადგმის დიდი მანკიერი მხარე იყო პიესის დრამატული საწყისის უარყოფა, ან მისი შეუფასებლობა, ამიტომ ახალი დადგმა სრულიად დაუპირისპირეს ამ ტენდენციას. სპექტაკლმა მუქ ფერებში წარმოადგინა არამარტო პიესის სოციალურ ფონი, არამედ გმირთა შინაგანი ფსიქოლოგიური სამყარო. სცენაზე მოჭარბდა ცრემლი, გაქრა ღიმილი. ზაქარიაძის დარისპანს მოაკლდა მადლიანი იუმორი, რომლითაც იმსუბუქებს იგი ცხოვრების სიმძიმეს. ქართულ სცენაზე „დარისპანი“ ასე არასოდეს არ წარმოუსახავთ. ცხადია, როლის „დამძიმება“ მის გასერიოზულებას არ ნიშნავს, მაგრამ ამ შემთხვევაში რეჟისორული და აქტიორული ინტერპრეტაცია სწორედ პიესის სიღრმისეული პათოსის მთელი სერიოზულობით წარმოდგენას გულისხმობდა.

„პოეზიის საღამოზე“ „დარისპანის გასაჭირის“ დადგმიდან თითქმის ორმოცდახუთი წლის შემდეგ რ. სტურუამ პოსტმოდერნისტულ სტილში დადგა „დარისპანის გასაჭირი“. ცვლილება რევოლუციურ ხასიათისა იყო, კონცეპტუალურად სრულიად ახლებურად გააზრებულია დადგმის ტრადიციაც და პიესის გმირთა ურთიერთობაც. ტრადიციის რღვევა, კომუნიკაბელობის ახალი ფორმები, სახეთა შინაგანი ჭვრეტა, გულუხვი იმროვიზაციები, ინტელექტუალობა და მოულოდნელი სიურპრიზები, სცენაზე ქმნიდნენ ახალ განსხვავებულ რეალობას, სადაც მსახიობები საოცრად გახსნილი, ღია ფორმით თამაშობდნენ დ. კლდიაშვილის გმირებს.

60-70-იანი წლების თეატრში დულად და გადმოდულდა შემოქმედებითი ცხოვრება. ერთბაშად გამოვლინდა ბევრი ინდივიდუალობა და ინტერესთა სხვადასხვაობა.

რ. სტურუას თეატრში მიღებით მნიშვნელოვანი ფაქტი მოხდა, თუმცა ერთ-ერთ

ინტერვიუში თქვა, თითქოს გართულდა თეატრში მისი მიღება. არ არის მართალი.

1962 წლის 21 მარტს თეატრის საბჭოს სხდომაზე განხილული იქნა რ. სტურუას შტატში მიღების საკითხი. „ჩვენს თეატრში მუშაობს ახალგაზრდა რეჟისორი რ. სტურუა. არის აზრი, რომ ჩარიცხოს შტატში. წინადადება მიღებული იქნა ერთხმად“. რ. სტურუას სადიპლომო სპექტაკლი კი დაიდგა 1963 წლის 2 იანვარს. მოგვყავს ოქმი სრული სახით.

„ოქმი 1

2 იანვარი 1963 წელი

საბჭოს სხდომისა

დღის წესრიგი:

ბლაჟევის „მესამე სურვილის“ გენერალური რეპეტიციის განხილვა.

ამხ. ნ. კიტია – დღეს თქვენ ნახეთ რ. სტურუას სადებიუტო ნაშრომი რუსთაველის თეატრში. გთხოვთ თქვენს აზრს.

ამხ. დ. ალექსიძე - „მესამე სურვილს“ კარგა ხანა ამზადებს თეატრი.. პრემიერა რომ აქამდე ვერ გამოვიდა, ამას ჰქონდა თავისი გარკვეული მიზეზები. კერძოდ, მსახიობთა შეცვლა როლებზე და სხვა. ახალგაზრდა რეჟისორმა რ. სტურუამ სიყვარულით იმუშავა ამ საინტერესო, მაგრამ თავისებურად რთულ პიესაზე. ჩვენ ყოველმხრივ შევუწყვეთ ხელი, რომ წარმატებით განხორციელებულიყო იგი და მე მგონია, რომ სასურველ შედეგს მივალნიეთ.

ამხ. ს. ზაქარიაძე – ჩემზე კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა ნ. ჩხეიძემ. მას აქვს იუმორიცა და სიმართლის გრძნობაც. აქვს ერთგვარი სცენიური სიმსუბუქე კომედიურ როლებს რომ ასე სჭირდება. მომეწონა მხატვრობა და რეჟისორის სადებიუტო მუშაობა. ახლა საჭიროა დარჩენილი დროის მაქსიმალურად გამოყენება. სპექტაკლში არის ზედმეტი ფუსფუსი, მეტი სიმსუბუქე სჭირდება ბ. კობახიძის მიერ როლის შესრულებას, ჯერ კიდევ ბოლომდე არა აქვს სახე გახსნილი გ. ჭიჭინაძეს.

ამხ. ვ. ბერიძე – მე პიესით არ ვარ აღტაცებული. ეს არის საშუალო ხარისხის ნაწარმოები, მაგრამ მასზე დიდი სიყვარულით უმუშავანია რეჟისორს. იგრძნობა კულტურა, გემოვნება. მე არ მომწონს მუსიკა, ვერ ვიგრძენი მისი ფუნქცია სპექტაკლში. კარგია ალ. თოიძე, ბ. მირიანაშვილი, ბ. კობახიძე. მე ვფიქრობ, სპექტაკლს კარგად შეხვდება მაცურებელი.

ამხ. ს. ყანჩელი — სპექტაკლი სასიამოვნო შთაბეჭდილებას სტოვებს. მე მომწონს მსახიობთა ნამუშევარი. ახლა საჭიროა მეტი ყურადღება მიექცეს რიტმს. ამას ხომ კომედიამი უდიდესი მნიშვნელობა აქვს?

ამხ. თ. ბუაჩიძე – რეჟისორს ძირითადად სწორად გაუხსნია პიესა, მოძებნილია შესატყვისი ფორმაც, მაგრამ გზადაგზა სჭირდება დახვეწა. მსახიობები პიესის პირველ ნაწილში

მე მგონი ზედმეტად სერიოზულად თამაშობენ როლებს, მათ აკლიათ კომედიური სიმსუბუქე და იუმორი. იქნებ არ არის საჭირო ფინალში მოხუცის მიმართვა მაცურებლისადმი? საერთოდ კი დიპლომანტის ნამუშევარი მისალოცია.

ამხ. დ. ალექსიძე – სხვა აზრი როგორც ჩანს, არ არის. ჩვენს ერთხელ კიდევ ვიმსჯელებთ დამდგმელ ჯგუფთან ერთად და დავსახავთ კონკრეტულ ღონისძიებებს.

თავმჯდომარე – ნ. კიტია /ხელმოწერილია/

მდივანი – ვ. კიკნაძე /ხელმოწერილია/.

ოქმს, როგორც დოკუმენტს, გარკვეული მნიშვნელობა აქვს თეატრის ისტორიის თვალსაზრისით. გამოჩნდნენ რეჟისორთა ახალი თაობის წარმომადგენლები, დებიუტი არ გამოხატავდა რ. სტურუას შემოქმედებით პოტენციალს და არ გამოირჩეოდა დიდი ნოვაციით, მაგრამ რუსთაველის თეატრის ისტორიას ახსოვს უფრო წარუმატებელი დებიუტები, როცა სადიპლომო წარმოდგენები დადგეს მ. თუმანიშვილმა (ვ. კარსანოვის „მარად მწვანე ქედები“) და აკ. დვალიშვილმა (თ. დონაშვილის „გამარჯვებულთა დიმილი“). ორივე სპექტაკლმა მარცხი განიცადა, მაგრამ ა. ხორავამ და ა. ვასაძემ მაინც დიდი ნდობა გამოუცხადეს ახალგაზრდებს. რეჟისორის შტატები არ ჰქონდათ და დროებით ტექნიკური თანამშრომლების შტატებში ჩარიცხეს.

ისტორიამ გაამართლა დიდი მსახიობების ინტუიცია...

ასე რომ, რობერტ სტურუა სადიპლომო სპექტაკლის დადგამდე მიღებული იყო თეატრში.

„მცირე სცენის“ ისტორიის ერთ-ერთი დიდი ეტაპი იყო გ. ჟორდანიას ხელმძღვანელობით მთელი ჯგუფის მისვლა თეატრში. გ. ჟორდანიას საინტერესო სპექტაკლებმა და მათი ახალი სიცოცხლის დაბადებამ მცირე სცენაზე დიდი იმპულსი მისცა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას.

გ. ჟორდანიას წარმოდგენებმა გამოავლინა ახალი შემოქმედებითი ძალები. რ. სტურუამ ისინი „მცირე სცენიდან“ დიდ სცენაზე გადაიყვანა და გ. ჟორდანიას მოწაფეებით განაახლა დიდი თეატრი.

ეს ფაქტი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული მოვლენაა. „მცირე სცენისა“ და დიდი სცენის ურთიერთკავშირის ისტორიიდან. ს. ახმეტელი სწორედ ასეთ ექსპერიმენტებზე, ასეთ ლაბორატორიულ ძიებებზე წერდა, როცა ინტელიგენტთა თეატრის, ანუ მცირე სცენის შექმნის იდეაზე წერდა.

ნანა დემეტრაშვილის პროლოგი

(წიგნიდან „მესხური ოდისეა“)

ნიმუხი ჩიკაპიპიპილი

26-27 აპრილს, ახალციხეში აღინიშნა ნანა დემეტრაშვილის საიუბილეო თარიღი. ნანა დემეტრაშვილს, როგორც მესხეთის თეატრის აღორძინების მოთავეს, საგანგებო წარდგენა არ სჭირდება მკითხველის წინაშე. მხოლოდ ერთს ვიტყვი, მან თავის დროზე არა მხოლოდ აღორძინა მესხეთის მინაზე თეატრი, არამედ ამ თეატრის მეშვეობით დააბრუნა ქართული ცნობიერება მესხეთის მკვიდრთა შორის.

ამ თარიღთან, ნანა დემეტრაშვილის დაბადებიდან 75 წლისთავის აღსანიშნავად, დაინერა ჩემი წიგნიც - „მესხური ოდისეა“ (ამბავი ნანა დემეტრაშვილისა).

რეჟისორის არქივზე მუშაობისას ბევრი საინტერესო მასალა აღმოჩნდა. გთავაზობთ ამ წიგნიდან ერთ-ერთ მონაკვეთს.

ერთ-ერთ ინტერვიუში (თეატრმცოდნე ნინო მაჭავარიანთან) ნანა დემეტრაშვილი კითხვაზე, თუ რას ნიშნავს თეატრი მისთვის, ამბობს: თეატრი ჩემი პიროვნული არსებობის საფუძველი და ნამდვილი სიყვარულია, რომელიც საკუთარ ოჯახშიც არ მერჩევა. ხელმეორედ რომ დავიბადო, დარწმუნებული ვარ, ისევ ამ ხელობას ავირჩევდი!

არადა, სიცოცხლის ბოლოს, რამდენიმე წელიწადი თეატრის გარეშე გაატარა (მავანთა უსაგნო ჟინის გამო, ჯერ მესხეთის თეატრს, შემდეგ კი თეატრალურ ინსტიტუტსაც ჩამოაშორეს) და... რეჟისორმა აუხდენელი ნატვრა წაიღო თან — ისევ დაედგა ოთარ ჩხეიძის „თედორე“. სამწუხაროდ, ნატვრა ნატვრადვე დარჩა.

რამდენჯერ უთქვამს: ფიქრებით ისევ ოთარ ჩხეიძის დრამატურგიას დავტრიალებ. მაშინ, როცა მის პიესებს ვდგამდი, ძალიან ახალგაზრდა ვიყავი, სწორხაზოვნად ვაზროვნებდი. ახლა, ასაკში, უკვე სხვაგვარად განვსჯი მოვლენებს და მაინტერესებს, ახლა როგორ გავიზრდები „თედორეს“, მაინც რა არის მთავარი, შეაკვდე მტერს, განყდე, თუ... ფიზიკურად გადარჩე, მაგრამ დაკარგო თვითმყოფალობა?!

აქეთ უკომპრომისო თედორეა, იქით — ეპისკოპოსი, რომელიც ამტიკვებს, თუკი ფიზიკურად გადარჩები, მაშინ ბევრ რამეზე უნდა დახუჭო თვალიო. მაინც ვინ გაიმარჯვებს ამ ჭიდილში? ვინ არის მართალი? — მიწა ეს შეკითხვა ისევ დავუსვა ქართველებს და გამოვაფხიზლო ერიო! თან მეშინია კიდეც, არ განვმეორდე, მაგრამ... პიესას რომ ვკითხულობ, ვგრძნობ, ისევ ის ნანა ვარ, 1967 წელს მესხეთის თეატრში რომ წავედიო.

ეს საუბარი გარდაცვალებამდე რამდენიმე თვით ადრე შედგა.

მოურჩენელი სენით იყო შეპყრობილი და მაინც... სიცოცხლისკენ მისწრაფოდა: ფეხზე წამოვდგები, ახალციხეში ჩავალ, მასალას ჩამოგიტან, იქ კარგი არქივი მაქვსო.

მეც ვიმედოვნებდი, წამოდგებოდა, მოასწრებდა, მაგრამ სამწუხაროდ... ასე არ მოხდა!

...

ახალი წელი ახლოვდებოდა, ნანა დემეტრაშვილის ქალიშვილმა — ანამ ახალციხიდან დედის არქივი რომ ჩამომიტანა.

...

„რა უნდა დანერო?“ — მკითხა მეზობლის ბიჭმა, მანვდიდა რა ამ რვეულს. რა უნდა დანერო, არ ვიცი, რომ უნდა დანერო — ვიცი.

რამდენი წელიწადია, არაფერი დამინერია. დასაწერი კი უკვე რამდენი რამ მაქვს.

ოი, ლალა, რა მოსაწყენი დასაწყისია.

თითქოს მიზეზი არ უნდა მქონდეს მონყენისა: ნუხელ პრემიერა იყო გორის სახელმწიფო თეატრში. ლევ უსტინოვის „ქალაქი უსიყვარულოდ“ და კიდეც... ახალი წელია.

უკვე რვა სპექტაკლის ავტორი ვარ.

ნეტავ, თუ შეიძლება, რომ მთელი ცხოვრება სულ ეძებო, სულ ელოდო? — თუ მარტო მე ვარ ასეთი?!“ ნანა დემეტრაშვილი. 1967 წელი. 1 იანვარი. 04 წუთი.

...

ისე ცხადლივ ახსოვს ბატონ ვასო კიკნაძეს პავლე ინგოროყვასთან შეხვედრა, გეგონება, გუშინწინ შეხვდა ეს დიდი მეცნიერი ინსტიტუტის დერეფანში. სახიერად მიყვება, როგორც სწვევია. ვისმენ და, ხომ გეუბნებით, მგონია, ამ შეხვედრიდან სულ რამდენიმე საათი გავიდა.

მესხეთის თეატრის აღდგენა — ეს იყო დიდი ეროვნული მოვლენა ძირძველ ქართულ მინაზე, სადაც უცხოტომელი დღემდე ისევე გრძნობს თავს, როგორც საკუთარ მინა-წყალზე. გასული საუკუნის 70-იანი წლების დასაწყისში ნანა დემეტრაშვილისა და მის ენთუზიასტ ახალგაზრდა მსახიობთა ახალციხეში წასვლა და ქართული თეატრის აღორძინება ეროვნული ცნობიერების დაბრუნებას მოასწავებდა!..

...

როცა ნანა დემეტრაშვილზე ვფიქრობ, ათითორმეტი წლის გოგონას ვხედავ: დედის ნაქსოვი, თბილი შარფი მხრებზე მოუსხამს. ცარიელ, გაყინულ, პანანინა კინო-დარბაზში (თუ იმას დარბაზი ეთქმის) თითქმის მარტოდმარტო მოკალათებულა, გაფაციცებული შეპყურებს ეკრანს.

შუქი ხშირად ქრება. გოგონა მოთმინებით ელის როდის გაგრძელდება ჩვენება: უცხოურ კინოფილმს უჩვენებენ. ფირზე გადაღებულ სპექტაკლს ან ფილმბალეტს. ყველაფერი, რაც ეკრანზე ხდება, მისთვის არა თუ მოულოდნელია, არამედ, რაც არ უნდა უცნაურად გვეჩვენოს, ძალიან ახლობელია, მის დაფა-

რულ, შინაგან სამყაროს ეხმიანება.

თანატოლთაგან მუდამ გამორჩეული, ზეცისკენ ხშირად მომზირალი, ღრუბლებზე „გადაგებული მკითხავი“ (ასე უწოდებდა ბავშვობაში თავის თავს) გულწათხრობილი არასდროს ყოფილა. პირიქით, აქტიური და მხიარული იყო. ყველა მის გარშემო იკრიბებოდა — კაცი, ქალი, პატარა, მოხუცი. ყველასთან შეეძლო გამოენახა საერთო ენა... და ბავშვური აკვირება: როცა გავიზრდები აუცილებლად ისეთ პროფესიას ავირჩევ, განსაკუთრებული ფანტაზია დამჭირდესო, — დიდობაში აისრულა.

ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული ხასიათის მშობლებისგან მხოლოდ კარგი „მიითვისა“: მამა ჩინებული მოცეკვავე, ფრანტი იყო და მომღვინი. დედას ჩრდილში ყოფნა და მუხლჩაუხრელად შრომა უყვარდა. ყველაფერს ერჩია უპოვარი ბავშვების შინ მიყვანა, მოვლა-პატრონობა, დაპურება.

მათი გოგონაც ასეთი გამოდგა: ხელოვნებასა და ადამიანებზე გადაგებული. რომ გეკითხათ, რა არის თქვენი ხასიათის მთავარი თვისება? უეჭველად გიპასუხებდათ — სხვებზე ზრუნვაო... და მართლაც: თავის უკანასკნელ ექსპრესს ინტერვიუში (მარსელ პრუსტის ანკეტა) კითხვებზე — თქვენი საყვარელი საქმიანობა და რა არის უმაღლესი ბედნიერება? მიპასუხა: თანამზრახველთა პოვნა და მათ შორის ჰარმონიული ურთიერთობების დამყარება. ვიღაცას რომ ჭირდები და შეგიძლია თანადგომა! — ასეთი იყო მისი ცხოვრების კრედიო. მზად იყო სხვებს დახმარებოდა. შესისხლხორცებული ჰქონდა რუსთაველისეული შეგონება: რასაცა გასცემ შენია, რაც არა დაკარგულია!

ბავშვობა პროვინციულ დაბაში, ბერძენების, სომხებისა და რუსების გარემოცვაში გაატარა: თბილისიდან საცხოვრებლად თეთრწყაროში ჩასულ დემეტრაშვილების ოჯახს მხოლოდ რამდენიმე — ლონდარიძეების, ბაგრატიშვილების, ჟვანიებისა და ჩომახაშვილების ქართული ოჯახი დახვდა... მისი პიროვნების ჩამოყალიბება კი მეტწილად განსაზღვრა რუსმა არისტოკრატმა, მარტოსულმა თავადმა ნეხლუდოვმა, რომელიც სამ გაუთხოვარ დასთან ერთად, დემეტრაშვილების სახლის წინ ცხოვრობდა. მისი სახლი, როგორც დემეტრაშვილებისა, კულტურის სახლს ემიჯნებოდა.

ნანა დემეტრაშვილის მამა კულტურის სახლის დირექტორი იყო. ხის, ფარღალალა შენობაში, კულტურის სახლს რომ უწოდებდნენ, ყოველ დღე, რვა საათზე, კინოსეანსს მხოლოდ ორი მაყურებელი ესწრებოდა: ნეხლუდოვი, როგორც წესი, შებინდებისას, კულტურის სახლისკენ დინჯად, მარტოდმარტო მიემართებოდა უკან ფეხდაფეხ დედისეულ თავშალში შეფუთვული პატარა ნანა მისდევდა. ოღონდაც... წლების განმავლობაში, ყველა სეანსი ისე იწყებოდა და მთავრდებოდა, რომ ეს ორი მაყურებელი ერთმანეთს არასდროს გამოლაპარაკებია. ნეხლუდოვს გარეგნობით ადარებდა სურათებზე ნანას ნიკოლოზ მეროეს და რომანტიკულ, ფანტასმაგორიულ საბურველში ახვევდა.

თავადი ყოველთვის წინ ჯდებოდა, გოგონა ყოველთვის — უკან.

დამთავრდებოდა კინოსეანსი, ადგებოდა ნანა,



ადგებოდა ნეხლუდოვი და ახლა ის უძღვოდა წინ ასკეტ თავადს. უსიტყვოდ, შეთქმულებივით ცხოვრობდნენ ძალიან დიდხანს და როგორც ჩანს, ეს უსიტყვო ყოფა გაცილებით მეტყველი გამოდგა. მოგვიანებით, როცა სიყმაწვილის დღეები გაიხსენა, რეჟისორმა დასძინა: ის კაცი რომ არა, შეიძლება ხელოვნებაში არაფერი გამეკეთებინა. ჩემთვის იგი თითქოს მანათობელ შუქურად იქცა, რალაც ამოუცნობი, უხილავი ძაფით აღმოვჩნდი მასთან დაკავშირებული!

აქ, პროვინციულ დაბაში, ქალაქელი ბავშვებისაგან განსხვავებით, ნაკლები იყო გასართობ-სასეირო, სამაგიეროდ, იყო ბევრი წიგნი, ისტორიული გარემო: დიდგორი, მარაბდა, სამშვილდე, ფიტარეთი, მანგლისი, თელეთი, ნადარბაზევი. ადგილობრივი მცხოვრებლები ისე დაბეჯითებით იტყოდნენ საუბარში, აი, აქ, თამარ მეფეს ნაფეხურებიაო, თითქოს იმ ეპოქის მომსწრენი ყოფილიყვნენ. ეტყობა, სწორედ ისტორიული წარსულითა და წიგნების გავლენით იქცა ნანა დემეტრაშვილი გამოუსწორებელ მეოცნებე ქართველად.

გარდა შემოგარენისა, თითქმის ფეხით ჰქონდა შემოვლილი სრულიად საქართველო. ამასვე აჩვენებდა მსახიობებსაც: როცა ახალგაზრდული დასი მესხეთში ჩაიყვანა, უპირველეს ყოვლისა, მესხეთის ყველა ღირსშესანიშნავი, ისტორიული ადგილი მოატარა. მის არქივში სხვა ჩანაწერებთან ერთად აღმოჩნდა ძველი, სიფრიფანა ფურცელზე ჩამონერილი, საქესკურსიო ადგილთა სია, სადაც აუცილებლად წაიყვანდა დასს: სვეტიცხოველი, ჯვრის მონასტერი, ანანურის ციხე, ზედაზენი, ბეთანია, დავით გარეჯი, ხერთვისი, ვარძია, ყინწისი, ატენის სიონი, გორის ციხე, გელათი,

სამშვილდე, გუდარეხი, თეთრი გიორგი, მანგლისის მონასტერი, ბოლნისის სიონი, უფლის ციხე, ფიტარეთი, მთოგვი, რუხის ციხე, ზარზმა, აწყურის ციხე, შიომღვიმის მონასტერი, იყალთოს აკადამია, ალავერდი, შუამია, სვანეთი, მთათუშეთი და ხევსურეთი. — აი, სია ამ ადგილთა, რომელიც, ვფიქრობ, ყველა ქართველს უნდა ჰქონდეს შემოვლილი:

...
უცანაური ბავშვი იყო — რაც გულში ოცნებად ამოიჭრა, ყველაფერს მიაღწია! ოღონდაც... სხვათაგან განსხვავებით, გარდამეტებული ძალისხმევა დასჭირდა: ის, რაც სხვასთან იოლად, მარტივად მიღიოდა, მასთან — წარმოუდგენლად ძნელად აღწევდა: მახსოვს, როცა ქალბატონმა ნანამ თეატრალურ ინსტიტუტში ჩაბარების ამბავი მიაბო, გამიკვირდა, მაღულად რომ ჩააბარა გამოცდები... თურმე რატომ: რადიოტექნიკის ქარხანაში მუშაობდა და ქარხნის დირექცია მათთან მომუშავე ახალგაზრდებს უმაღლესში სწავლის გაგრძელების უფლებას არ აძლევდა, ქარხანა ახალგაზრდა კადრების გარეშე რომ არ დარჩენილიყო!

ეს ერთი მიზეზი, იყო მეორეც, არანაკლებ პრობლემური — არც მისი მშობლები შეხვდებოდნენ სიხარულით მათი ქალიშვილი თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი რომ გამხდარიყო. სკოლა მედალზე დაემთავრებინა და ურჩევდნენ სწავლა სამედიცინო ინსტიტუტში გაეგრძელებინა.

სარეჟისორო ფაკულტეტზე მისი საბუთები ძლივს მიიღეს — დიდი კონკურსია, მხოლოდ ხუთი ადგილია განკუთვნილი დრამის რეჟისორებისთვისო და... მაშინ ინსტიტუტის ბიბლიოთეკის გამგე, მისთვის სრულიად უცნობი ქალბატონი — რუსუდან მიქელაძე ჩარეულა საქმეში. საბუთების მიღებაში დახმარებია, მისაღებ გამოცდებზეც ჩემი იმიდექონდესო, უთქვამს და უკითხავს, მაინც რა ხასიათის კითხვები გირჩევნია დაგისვანო? ნანას უთქვამს — რაიონის ბიბლიოთეკაში უმეტესად რუსული წიგნები იყო, ამიტომაც ქართული თეატრი და მისი ისტორია ჯეროვნად არ ვიცი, სტანისლავსკის შესახებ თუ მკითხავენ, უკეთესიაო... მაგრამ რად გინდა? გამოცდაზე სწორედ ქართული თეატრის ისტორიიდან და დრამატურგიიდან დაუსვამთ ყველა შეკითხვა.

შენუხებულმა გავხეიდა, რუსულად მიქელაძე და... კმაყოფილი შემომყურებს — ხომ ჩაგინყვე საქმეო?! — ღიმილით მოიგონა ქალბატონმა ნანამ რუსუდან მიქელაძის ამბავი: „ჩანყობის“ ნაცვლად ლამის რომ დაღუპა.

გამოცდაზე დოღო ალექსიძეს უკითხავს ქართველი დრამატურგებიდან ვისი პიესები გახსოვთო და ანას — კაკაბაძის „კოლმეურნეობის ქორწინებაო“. კომისიის წევრებს გასაცინებიათ, დაბნეულ ნანას გაკვირვებია, წესტავი, სასაცილო რა ვთქვიო?!

გამოცდის დასრულების შემდეგ, დერეფანში აკაკი ხორავა გამოჰყოლია და უკითხავს — რუსული სკოლა დაამთავრეთო? არაო! — მიუგია ნანას.

აღბათ დედა გყავთ რუსიო? — ეჭვი შეჰპარვია მაესტროს. დედაც ქართველი მყავსო! — რუსულივე აქცენტით უპასუხია ნანას, დაბნეულა აკაკი ხორავა — მაა, რამია საქმეო?!

...
მომდევნო ტურში გოეთეს „ეგმონტის“ ექსპლიკა-

ცია დაუწერია. სხვათა შორის, პირველი საგამოცდო სამუშაო ვარიანტი დღემდე შემოუნახავს: ცალხაზიანი რვეულის გაცრეცილი ფურცლები „გვამცნობს“ იმ მღელვარებას, რომელიც ყმანვილ ნანა დემეტრაშვილს დაუფლებია, რადგან, გამოცდაზე ის შესულა სიტყვის — ექსპლიკაციის — მნიშვნელობა არა ცოდნია და კითხვითაც ვისთვის უნდა ეკითხა და უცებ მომავალი თანაჯგუფელების — ედგარ ეგაძისა და სანდრო მრეველიშვილის კამათისთვის მოუკრავს ყური: ამ ეპიზოდს ასე გადაწყვეტ, იმიტომ, რომ ასე ვხედავო! ხედავ რომ გაუგონია, მაშინვე მიმხვდარა, რასაც ნიშნავდა სიტყვა ექსპლიკაცია. დაუწყია კიდევ წერა.

მოვიყვან ფრაგმენტს გაკრული ხელით შესრულებული ექსპლიკაციიდან რეჟისორის არქივს გაცრეცილ ფურცლებად რომ შემოუნახავს:

„სცენის მარცხენა მხარეს, სიღრმეში დგას საწოლი. საწოლის თავი ოდნავ მობრუნებულია მაყურებლისკენ. საწოლის თავი განათებულია ერთი ლამფით. საპაროზილეს უკანა კედელში გამოკვეთილია რკინის სარკმელი, რომელშიც მოსწანს ოდნებურგის სასახლის (ჰერცოგ ალბას ბინის) გუმბათები. ბინდებდა. ეს ის მომენტია, როდესაც ეგმონტი კარგბამდე მიაცილებს ფერდინანდს და მიბრუნდება. ეგმონტი მარტოა. ღრმად ჩაფიქრებულია. დაღონებული დასცქერის ოქროს საწმისის ორდენს: უცებ მოიგლეჯს ორდენს ზიზლით და თანაც დანანებით. გადაისვრის შორს (ენანება გაშორდეს ოქროს საწმისის კავარლობას. ჯაგრობს და თანაც უკვე დარწმუნდა მის უძღურებასა და არარობაში). მიბრუნდება სარკმლისკენ (ჰერცოგ ალბას სასახლეს) შესძახებს: „ბოროტო კაცო! ფიქრადაც არ მომსვლია, რომ ამ სიკეთეს მიზამდი შენი შვილის გამოგზავნით, მისი წყლობით თავი გაფითავი-სუფლე ფიქრისა და მწუხარებისაგან, შიშისა და ყოველგვარი საშინელებისგან“... თანდათან წყნარდება და ისევ განაგრძობს საკუთარ თავთან საუბარს.

და ასე... რამდენიმე გვერდი აქვს შევსებული. სპექტაკლი კი ბეთჰოვენის მუსიკით „გაუფორმებია“.

წლების შემდეგ გიზო ჟორდანიას ღიმილით მოუყოლია ნანასთვის, როგორც რეჟისორის ასისტენტს, მთხოვეს: ის ნანწავიანი გოგონა ქარხნიდანაა მოსული და იქნებ დაეხმარო, რაიმე არ უჭირდესო. დაგაპირე კიდევ შენი დახმარება, მაგრამ რომ დავინახე გოეთეს „ეგმონტს“ ამუშავებდი, საგამოცდად კომისიის წევრებს ვუთხარი: თქვენ რა, დამცინით, რაში სჭირდება დახმარება, გოეთეს „შესჭიდებია“. მოკლედ, ასე იყო თუ ისე, ამ გამოცდაზეც მაღალი შეფასება მიუღია და სარეჟისორო ფაკულტეტზე საგანგებოდ დაუშვიათ მისთვის კიდევ ერთი ადგილი.

თავიდან ექვსნი ყოფილან: ედგარ ეგაძე, სანდრო მრეველიშვილი, თემურ ფალავანდიშვილი, ნიკა ჯანდერი, გია ანთაძე, რეზო წულუკიძე, შემდეგ სასწავლო წლის განმავლობაში დაემატათ: ლეონი პაქსამვილი, დიმა ბათიაშვილი, გელა კანდელაკი და ორი აფხაზი სტუდენტი.

ნანა დემეტრაშვილს ვაჟებთან მოუწია სწავლა და იმდროინდელ სტუდენტურ პრესაში გამოქვეყნებული სტატია, სადაც იუმორით წერდნენ თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ჯგუფზე, რომელიც საფეხბურთო გუნდს ჰგავდა, რადგან მის შემადგენლობაში მხოლოდ ერთი გოგონა ირიცხებოდა...

ჩვენითაა

ციური ხეთიკალი

ბავშვობიდანვე თავდავიწყებამდე შეიყვარა თეატრი. ამ სიყვარულითვე მოვიდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე.

მაგონდება, იმ დღეს, 1990 წლის ზამთრის მინურული, რა დიდი გატაცებით იხსენებდა იმხანად თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორი, ცნობილი მსახიობი და მეცნიერი ჟურნალისტი თამაზ ქვარიანი იმ ღირსახსოვარ მომენტს, როდესაც ჯერ კიდევ მეთერთმეტე კლასის მონავლე გატაცებით უსმენდა ჭიათურაში ოფიციალური მისიით, კადრების შერჩევის მიზნით მათთან სკოლაში მისულ სასურველ სტუმრებს — ცნობილ ქართველ არტისტებს, რუსთაველის თეატრის მსახიობებს მერაბ გეგეჭკორს და გიორგი კიკნაძეს:

— ამ ლამაზმა შეხვედრამ კიდევ ერთხელ დამაფიქრა და გადამანყვეტინა ჩემი ცხოვრების გზის არჩევანი.

„მეხსიერებაში ვიყურები“ — იტყვის განვლილი წლების შემდეგ თეატრალური და მუსიკალური ხელოვნების ბრწყინვალე მკვლევარი, სიტყვის შესანიშნავი ოსტატი, იშვიათი პორტრეტების ავტორი მწერალი ილია ზურაბიშვილი და ამ უაღრესად საინტერესო, მჭევრმეტყველო ადამიანის მონათხრობებიდან, თვით ამ ფიგურალური გამოთქმიდან საოცარი სიცხადით შეიგრძნობ, თუ დროთა მანძილზე როგორი უმუშაოობით, სრულიად ბუნებრივად, თავისებური ყალიბით შემოიჭრება შემოქმედი, პიროვნება შენს ცხოვრებაში, თავისი გამოკვეთილი არსობითა და მეობით რა ადგილს იჭერს იგი საზოგადოების, თანამედროვეთა ცხოვრებაში.

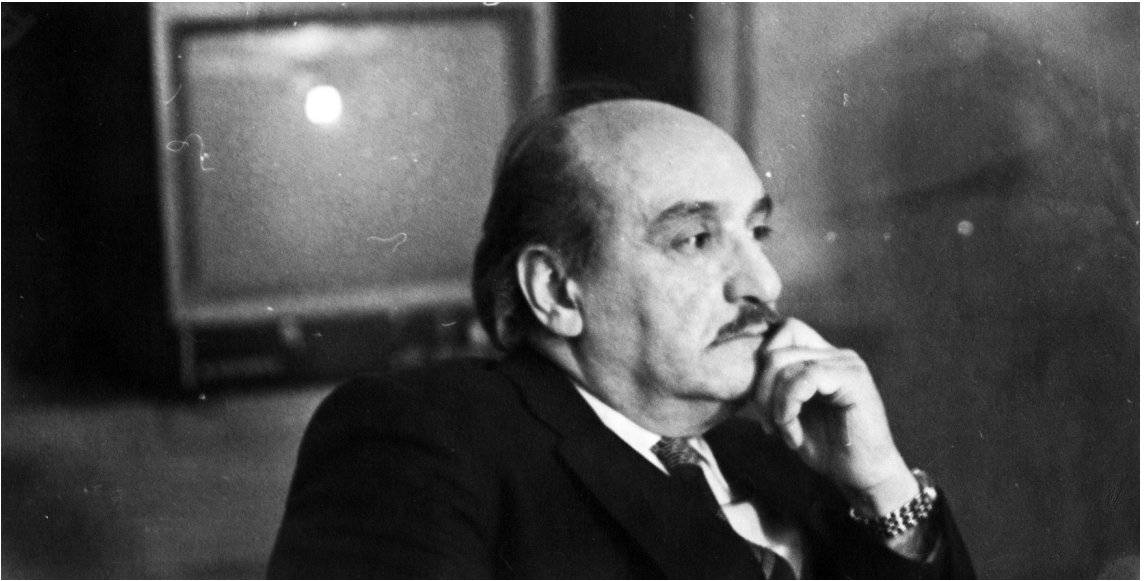
1956 წელთან შეჩერდება მეხსიერების, ხსოვნის გორგალი — ეს ხომ ის ხანაა, როდესაც რუსთაველის თეატრში დააბიჯებენ ქართული სცენის გიგანტები — აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, სერგო ზაქარიაძე. ეს ის დროა, როცა ეროსია თეატრში, გოგი გეგეჭკორი, — ამბობს მსახიობი, ცნობილი სპორტული კომენტატორი ბატონი ნუგზარ ჯუღელი და თითქოს ხმაში გაკვირვების ნახევარტონები შემოიჭრება და, მცირე პაუზის შემდეგ, ნათქვამს რომ მეტი სიმკვეთრე და ის მაღალი განწყობილება შესძინოს, რაღაცგვარი შთაგონებით, ოდნავ ხმისანევიით დაუმატებს — და თამაზი საოცრად უხდება, ამშვენებს ამ სამყაროს თავისი გამორჩეული თეატრალური მანერებით. არც კი სჭირდება დაფიქრება მსახიობს, თითქოს ნაკადად მოედინება სათქმელი.

— მთელი თავისი დიდებული პიროვნული თვისებებით ის ისეთი კაცი იყო, სიტყვის თქმის უფლება რომ ჰქონდა, სიტყვა ეთქმოდა. უფრო მეტიც, მდიდარი გარეგნული მონაცემებით, დიდი შინაგანი კულტურითა და მისთვის დამახასიათებელი ელეგანტურობით ის საუკეთესოდ ირგებდა ერთგვარი ლიდერის როლს თეატრალურ საზოგადოებრიობაში. საბედნიეროდ, ვიყავი ამის მომსწრე აქაც, თბილისში, და მის ლეგენდარულ სახლში, რუსთაველიც, სადაც მისი სახელგანთქმული მშობლები ცხოვრობდნენ — მამა, ცნობილი ქირურგი ლევან ქვარიანი და დედა, ასევე ცნობილი მეანი, ქალბატონი თამარ ზურმუხტაშვილი.

აქვე მინდა დავსძინო, — ამბობს მსახიობი, — გარდა იმისა, რომ თეატრის ელიტას ასე შვენიოდა, იგი ნამდვილი თბილისური ბოჰემა იყო, მის წრეში მოხვედრას ცდილობდა ყველა — მსახიობი, მხატვარი, ექიმი, მრავალნი... და აი, ერთ მშვენიერ დღეს, ყველასათვის მოულოდნელად თეატრიდან წამოვიდა. ახლაც გაკვირვებით იხსენებს ამ, ერთი შეხედვით, უცნაურ ფაქტს ბატონი ნუგზარი და აქვე დასძენს: ჩემი ღრმა რწმენით, თაზო აქაც გამოირჩეოდა თავისი ძვირფასი პიროვნული თვისებებით, მსახიობის მიერ ასეთი გადამწყვეტილების მიღება მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია.

არ შემიძლია აქვე არ გავიხსენო თამაზ ქვარიანის სტუდენტობის დასაწყისი — პროფესორ ნადია შალუტაშვილის წერილიდან „თამაზ ქვარიანი“: „აი იგი, სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტი, თითქოს ერთგვარად განზე დგას, არ მონაწილეობს ახალგაზრდებისათვის ჩვეულ ხმაურიან გართობებში. მაგრამ გრძნობენ, ნაკითხი, ნიგნზე შეყვარებული ახალგაზრდაა. მან გაცილებით მეტი იცის, ვიდრე ამჟღავნებს. უაღრესად ზრდილ, მორიდებულ, კარგი მანერების მქონე ახალგაზრდას საჩინოდ ეტყობა ქართული, ჭეშმარიტად ინტელიგენტური ოჯახის ის გავლენა, რომელიც თავიდანვე თვალში გეცემა.“

სტუდენტური სპექტაკლები — „უფულობა“, „ქალიშვილი ქარხნიდან“. თამაზ ქვარიანი — მთავარი როლების შემსრულებელი — ყურადღებას იპყრობს თავისი ჭეშმარიტი არტისტიზმით. თამაზობს გატაცებით და ამ თამაზს ასე უწოდებენ — „ერთი ამოსუნთქვით“. ყოვე-



ლი მისი ჟესტი, პლასტიკა, სახის შინაარსიდან გამომდინარეობს. სცენაზე თავს თავისუფლად გრძნობს. გამოიჩინება ჭეშმარიტი გამომგონებლობით. მსუბუქია, მოძრავი, მეტყველი მიმიკით, თავისებურად ელევანტური. მშვენივრად ერგება უსაქმური, ვალეებში ჩაფლული უქნარა ახალგაზრდა ჟაზიკოვის და უბრალო მუშის, უზომოდ შეყვარებული კაცის როლები. მას პარტნიორობას უწევს მისივე თანაჯგუფელი, სიცოცხლით სავსე გოგონა ნუნუ ხეთერელი (რომელიც შემდეგ სერიოზულ „რომანში“ გადაიზარდა და სანაქებო ოჯახიც შექმნეს). რა ლამაზი, უმნიკვლო იყო ეს ჭეშმარიტი სიყვარული. თამაზი ნუნუს ფაიფურის ლარნაკივით ექცეოდა, ჭეშმარიტ რაინდობას იჩენდა“. ამასთან, ხაზგასმით აღნიშნავს მეცნიერი:

— მე თამაზს ვუწინასწარმეტყველე დიდი წარმატება სცენაზე, ვუთხარი, რომ ხლესტაკოვის როლი მასზე იყო გამოჭრილი. სამწუხაროდ, „რევიზორი“ არ დადგეს.

თეატრალური ინსტიტუტის მესამეკურსელს თავის წერილში „თაზო ქვარიანი“ ასე გაიხსენებს ცნობილი თეატრმცოდნე ბატონი ნოდარ გურაბანიძე:

— პირველად თაზო სცენაზე ვნახე, როცა იგი მესამეკურსელების საკურსო სპექტაკლში მონაწილეობდა. თამაშდებოდა რომელიღაც რუსული ვოდევილი. სრულიად ახალგაზრდა ყმანვილმა სახასიათო მსახიობის განსაცვიფრებელი ნიჭი გამოამჟღავნა. ეს იყო იუმორით, სიცოცხლით, ცხოვრების მჩქეფარებით აღბეჭდილი როლი. თაზო უამრავ სახასიათო შტრიხსა და დინამიურ სვლებს პოულობდა. ეს იყო არტისტული იმპროვიზაციის ზეიმი.

მეგობრის მოგონება შემდეგ წლებსაც გადასწვდება:

— რუსთაველის თეატრში მრავალი მნიშვნელოვანი როლი მიიღო და თავისი ადგილი დაიმკვიდრა კიდევ თითქოს ამ დიდ დასში. განსხვავებულ როლებს ათამაშებდნენ ე.წ. „ცისფერი როლებიდან“ სახასიათო როლებამდე. ანტიკური ტრაგედიიდან მოყოლებული, ყველა ჟანრის პიესაში უთამაშნია, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს მისი მომთხოვნი ბუნებისათვის საკმარისი არ აღმოჩნდა და ფილოლოგიურ მეცნიერებას მიაშურა. — უნივერსიტეტშიც, როდესაც ჟურნალისტის ფაკულტეტი დაამთავრა, საკანდიდატო თემად დიდი ქართველი მსახიობის ვასო აბაშიძის გაზეთი „თეატრი“ აირჩია.

როგორც მეცნიერმა და თეატრალმა სავსებით გაისიგრძეგანა XIX საუკუნის თეატრის ბედი, სამოციანელებით „იბრძოლა“ და „იღვანა“ თეატრის დაარსებისათვის, ხოლო დაარსებებიდანვე მათგანად განიცადა და „გაიარა“ განახლებული მუდმივი დასის ეკლიანი გზები, ხარობდა მათი გამარჯვებით. — შეამაყება, აღნიშნავს ბატონი ნოდარი მოგონების წერილში, — რომ ეს წიგნი მე დავუბეჭდე გამომცემლობა „ხელოვნებაში“.

— ერთხელ წამიყვანა უნივერსიტეტი და მის მიერ დაარსებული საუნივერსიტეტო ტელევიზია მაჩვენა. განცვიფრებული დავრჩი. არ მეგონა თუ ასეთ არტისტულ კაცს ამოდენა პრაქტიკული გონება და ენერჯია ჰქონდა. მხოლოდ ის, რაც მან უნივერსიტეტში გააკეთა, ერთ ადამიანს ეყოფა სამარადშაჟამოდ“.

„სიტყვის კაცი“ — ამგვარ დახასიათებას არაერთხელ მოვისმენ თამაზ ქვარიანთან დაკავშირებით და ამ სიტყვებით არაერთხელ მოიხსენიებს თავის საუბარში ღირსეულ კაცს ი. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის უნივერსიტეტის პროფესორი, ბატონი ოთარ ბაქანიძე:

— თამაზ ქვარიანი ჩემს მეხსიერებაში ზის, როგორც მშვენიერი თეატრალური მონაცემებით, შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი. ამ ნიჭს ის აქსოვდა ყოველგვარ საქმიანობაში და, ამ მხრივ, კეთილი კვალიც დატოვა უნივერსიტეტის ცხოვრებაში... ყველაზე ღრმად დამამახსოვრდა ლესია უკრაინკას 100 წლისთავი, რომელიც ფართოდ აღინიშნა საქართველოში, კერძოდ, თბილისის უნივერსიტეტში. მახსოვს, რა დიდი ძალისხმევა გამოიჩინა მან ორნაწილიანი მხატვრული ფილმის შექმნაში — „ლესია უკრაინკა“.

შეუძლებელია აქვე არ დაასახელო თამაზ ქვარიანის მიერ შექმნილ ლაბორატორიაში გადაღებული ფილმი — პორტრეტები: „ივანე ჯავახიშვილი“, „გიორგი ახვლედიანი“, „აკაკი შანიძე“, „უნივერსიტეტი — 70“, „სიმონ ყაუხჩიშვილი“, „სოლომონ ხუციშვილი“.

სამართლიანად აღნიშნავდა ცნობილი პროფესორი ბატონი ტარიელ კვანჭილაშვილი, თამაზ ქვარიანის მოსვლით ჟურნალისტიკის ფაკულტეტმა ერთი თავით მალა აინათ. აქვე არ შემიძლია არ გავიხსენო ი. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჟურნალისტიკის ფაკულტეტის, ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიის კათედრის პროფესორის, ქალბატონ დალი ჩიქვილაძის ეს მცირე დეტალი მისი საინტერესო მონათხრობიდან:

— თაზოს ენერჯიას მთის გადადგმა შეეძლო ალბათ. ვისაც ახსოვს, ერთი უსახური დარბაზიდან როგორ შექმნა კინო-ტელე ლაბორატორია, თავისი „აპარტამენტებით“, არ გაუკვირდება იმის რწმუნება, რომ მონდომების შემთხვევაში სასწაული არსებობს.

„ჩვენი თაზო“ საუბარში მხოლოდ ამ სახელით მოიხსენიებდა საქართველოს სახალხო არტისტი მედეა ჩახავა მსახიობსა და მეცნიერს თამაზ ქვარიანს: „თბილისის უნივერსიტეტიდან თაზო სრული კვალიფიკაციით მოვიდა თეატრალურ ინსტიტუტში. თეატრალური ინსტიტუტი იყო მისი შემოქმედებითი ცხოვრების შემავსებელი და მთელს თავის ენერჯიას ახმარდა კიდეც პედაგოგიურ საქმიანობას, ახალგაზრდებთან მუშაობას, მაგრამ მე მინდა გავიხსენო ადრეული ხანა, როდესაც თაზო ჯერ კიდევ მეთათვ კლასის მოსწავლე იყო. რუსთაველის თეატრი საგასტროლოდ იმყოფებოდა ქიათურაში. მაშინ ვნახე იქ პირველად. ბედნიერება იყო ჩემთვის ამ შესანიშნავი ოჯახის — თაზოს დედ-მამის გაცნობა. თაზო ძალიან გატაცებული იყო თეატრით, რომელზეც უზომოდ შეყვარებულმა გადაწყვეტინა მსახიობის გზას დასდგომოდა. მიუხედავად იმისა, რომ მშობლებს სურდათ იგი ექიმი გამოსულიყო, მისი არჩევანისთვის ხელი არ შეუშლიათ. ბავშვობიდანვე თამაზის ასეთი გატაცება არც იყო გასაკვირი, მაშინ ინტელიგენციას არ შეეძლო უთეატროდ ცხოვრება. მით უფრო, ისეთი ტრადიციების მქონე თეატრის გარეშე, როგორც ქიათურის თეატრი იყო. და აი, თამაზი მსახიობად მოგვევლინა. არ მავინწყდება მისი სიყვარულით, სიხარულით, ანთებული თვალები. ერთი სიტყვაც რომ ჰქონოდა სათქმელი, იმასაც მთელი არსებით ატარებდა და უვლიდა.“

თამაზის თეატრში მოსვლისთანავე ერთი რამ იყო აშკარად თვალში საცემი, მას მკვეთრად, გამოსარჩევად აჩნდა ამ შესანიშნავი ოჯახის შვილობა. და კიდევ, მის ერთ იშვიათ თვისებას მინდა შევეხო განსაკუთრებით, მას, როგორც პროფესიონალს, არ შეეძლო სადმე სანახევროდ ყოფნა, თუმცა თეატრისადმი თავდავინყებული სიყვარული, რასაც იგი მსახიობებისგან მოითხოვს, უთუოდ ჰქონდა თამაზს, მაგრამ ის თავის თავისგან მოითხოვდა მეტს. ეტყობა, თვითშეფასების უნარიც უხვად იყო დაჯილდოებული. მან თვითონვე გააკეთა ის დასკვნებიც, რომლის რეალიზებაც თავადვე დროულად გააკეთა და არც აქ შემცდარა. იგი შესანიშნავი მეცნიერიც გახდა და ღირსეულად გაიარა პედაგოგიური მოღვაწეობის გზა, რომელიც მის მშობლიურ თეატრალურ ინსტიტუტში დაასრულა. იშვიათი ბუნების, თავაზიანი, მოსიყვარულე, თავის საქმის საუკეთესო მცოდნე — ასეთი ახსოვს ყველას.

მახსოვს მის მშვენიერ ოჯახში სტუმრობაც. მადლიერების გრძნობით მინდა აღვნიშნო, რომ მაჩუქა დიდი სითბო და სიყვარული, და არა მხოლოდ მე, ყველა ჩვენთაგანს. მუდამ კეთილად განწყობილი, ამ თვისებით იყო დაჯილდოებული და უხვად, უმურველად სჩუქნიდა კიდეც მას მის ირგვლივ მყოფთ. მორიდებული, მოკრძალებული, ჭკვიანი, თავაზიანი, — ასე მოღვაწეობდა ინსტიტუტში და წარმოუდგენლად მძიმე იყო ჩვენთვის, მსახიობებისთვისაც და მეცნიერთანამშრომლებისთვისაც მისი ასე უეცარი წასვლა.

ნათელა ურუშაძე:

„ადამიანი ამ ქვეყნიდან რომ წავა, განსაკუთრებით საგრძნობი ხდება, რა დაგვაკლდა მისი წასვლით. თაზოს წასვლით? პირველ ყოვლისა, — სიყვარულის მისი უნარი. საქმის, მეგობრების, ახალგაზრდების, ბავშვების, სიცოცხლის სიყვარულის მისი უნარი. სტუდენტობის დროიდან ვიცნობდი. მუდამ რალაციით იყო ძალიან გატაცებული: თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი — მსახიობის ხელოვნებით, უნივერსიტეტში — ჟურნალისტიკით, კინო-ლაბორატორიის დაარსების იდეით, თეატრალურ ინსტიტუტში მობრუნებული — უკვე თეატრითაც და კინოხელოვნებითაც. შემდეგ ეს ყველაფერი შეერთდა და თავი მოიყარა მის მიერ შექმნილ გაზეთში, რომელსაც ასე დაარქვა — „თეატრი და კინო“.“

მის სამუშაო ოთახში მუდამ ხალხმრავლობა იყო, მუდამ გულღია საუბარი, საქმიანი და

მხიარული. იუმორი მისი ცხოვრების განუყრელი თანამგზავრი იყო. ძნელად გასაკეთებელს შეგისრულებდა, მაგრამ ამისთვის გადალახული სიძნელეებით არ დაგამძიმებდა.

ბოლო წლებში ერთდროულად მრავალ იდეას შეჰხაროდა: სკოლაში ხელოვნების სწავლებას და ამისთვის პედაგოგთა მომზადებას, მის მიერ ნაფერებ ლაბორატორიაში ხელოვნების დარგთა ანბანების შექმნას და მათ გამოქვეყნებას თავის გაზეთში; თეატრალურ ჟურნალისტიკას... ყველაფრისთვის და ყველასთვის მოეძებნებოდა დრო და გულის სითბო, მაგრამ უპირველესი მისი სატრფო მაინც გაზეთი იყო, — რაზედაც არ უნდა ელაპარაკა, ბოლოს ყველაფერი მაინც გაზეთით მთავრდებოდა.

მაინც რით იყო ეს გაზეთი ასეთი მნიშვნელოვანი? — ცხადია, იკითხავს მავანი.

და ქალბატონი ნათელა საგულდაგულოდ გამოკვეტს მის როლს:

„ეს პატარა გაზეთი „თეატრი და კინო“, უხმაურო გაზეთია, კეთილი, ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც კარგის, ნათელის მაძიებელი და აღმომჩენი, უამრავი ინფორმაციის მომცველი. ყველა ასაკის ავტორის მომლოდინე, წარსულის დამფასებელი, ანმეოს ერთგული, მომავლის მოიმედე, საქმიანი და ალერსიანი. ეს გაზეთი ძალიან ჰგავს თაზოს, როგორმე უნდა შევინარჩუნოთ მისი სიცოცხლე — ეს ხომ მაინც უნდა შეგვეძლოს.“

ვასილ კიკნაძე: „როგორ მაკლიხარ, ჩემო თამაზ! აღარ მესმის შენი ხმა სამუშაო ოთახიდან, სადაც ბობოქრობდი, მუდამ რალაცას აკეთებდი, წრიალებდი, ფუსფუსებდი. უცებ ჩემი ოთახის ფანჯარასთან გამოჩნდებოდი, იყურებოდი, ხომ არავინ არისო. გერიდებოდა შემოსვლა, თუ ვინმე მყავდა... სულ მუდამ რალაცით მოფერება, ტკბილი სიტყვის თქმა გინდოდა. წუხდი, ღელავდი, რომ ადამიანებმა დაივიწყეს გამამხნევებელი სიტყვა, დაიკარგა ტკბილი სიტყვის ფასი, ხშირად ამბობდი... რა უცნაურად, საბედისწეროდ შეუთამამდი გულს, რომელიც ღრმად იყო დაჭრილი; — როგორ არ ერიდებოდი... ვილაცამ თქვა — ადამიანის სიკვდილსაც ის ამშვენებს, რაც სიცოცხლეში ჰქონდაო. შენ კი ბევრი რამ გქონდა, რაც ღირსეულად გამშვენებდა.“

როგორ დაიბადა გაზეთი „თეატრი და კინო“ — ამ თემაზე პასუხს თავად ამავე გაზეთის თანამშრომელი გიორგი ცქიტიშვილი პასუხობს.

გიორგი ცქიტიშვილი: „ბატონი თაზოს სამუშაო კაბინეტი აქტიურად ცხოვრობდა. აქ იქმნებოდა გაზეთ „თეატრი და კინო“-ს მორიგი ნომერი. მისი მფლობელი არასოდეს მარტო არ იყო. მას დღენიდაც გარს ეხვია უამრავი ადამიანი, საკუთარი პიროვნებიდან გამომდინარე, მარტო ყოფნის მოყვარული არ გახლდათ. თავის ყველაზე მნიშვნელოვან გაზეთს სწორედ ასეთ ვითარებაში ქმნიდა — მუდამ ანთებული სიგარეტით ხელში, თავადაც ენთო გაზეთის მორიგი ნომრის შეთხზვით, ნერვიულობდა, ღელავდა, კამათობდა...“

განსაკუთრებული დაძაბულობა მორიგი ნომრის მაკეტის შექმნისას სუფევდა, მაშინ ოთახში მხოლოდ ჩვენ ორნი ვიყავით. ყოველი გვერდის დამაკეტება უსასრულოდ დიდხანს გრძელდებოდა. ვკამათობდით, ვერ ვთანხმდებოდით, ორთავეს საკუთარი მოსაზრება გვექონდა. მაგრამ, ბოლოს მაინც მოიძებნებოდა ხოლმე ურთიერთ კომპრომისი და კვლავ სითბო, იუმორი ისადგურებდა ოთახში...“

აქვე არ შემიძლია არ გავიხსენო, იმჟამად უნივერსიტეტის რექტორი, ცნობილი მეცნიერი ბატონი ვაჟა ოკუფავა: „ბატონ თამაზს ადრეც ვიცნობდი, მაგრამ ჩვენ კიდევ უფრო დავახლოვდით, როდესაც უნივერსიტეტს ვხელმძღვანელობდი. თამაზის მშობლები ექიმები იყვნენ, ჩემი პროფესიის გამო (მეც ექიმი გახლავართ, ექიმთა ოჯახიდან), კარგად ვიცოდი ბატონი თამაზის მშობლების შესახებ. მოგეხსენებათ, რომ ლევან ქვარიანი, გრიგოლ მუხაძის აღზრდილი, დიდი სახელის მქონე დასტაქარი იყო, ქართული სამედიცინო საზოგადოება კარგად იცნობდა მას, ვკითხე კიდევ, რატომ მამის კვალს არ გაჰყევი, რატომ აირჩიე სხვა დარგი-მეთქი. გაეცინა, ასე აენყო, თეატრის ხელოვნებამ გამიიტაცაო. მაგრამ, ისე როგორც ბატონი ლევანი, შვილიც ერთგულად და დიდი პროფესიონალიზმით უძღვებოდა თავის საქმეს უნივერსიტეტში, ისევე ნიჭიერად ემსახურებოდა ჟურნალისტიკასა და პედაგოგიურ საქმესაც. ჩემთვის ერთი რამ იყო განსაკუთრებით საინტერესო, ბატონი თამაზი არამარტო სტუდენტების ჟურნალისტურ წრეთობას უწყობდა ხელს და ზრდიდა მათში სპეციალობის დიდ სიყვარულს, იგი იყო მემატრიანე უნივერსიტეტის ცხოვრებისა და ისტორიისა. მას დაცული აქვს კიდევ ეს მასალები თავის ტელე არქივში.“

მართლაც, რა დიდი განძია მოპოვებული: გადაღებულია ორმოცდაათამდე სასწავლო-სამეცნიერო და დოკუმენტური ფილმი, ასზე მეტი კინო-სიუჟეტი, ორმოცდაათ საათამდე ვიდეო-მასალა და ორი ათას ხუთასი ფოტო ნეგატივი.

დისკუსია

კვლავ

თანამედროვე

თეატრალური

კრიტიკის

შესახებ

გუგაზ მებრაღია

ერთი წლის წინათ ამავე ჟურნალში¹ თეატრმცოდნე ლევან ხეთაგურმა ყველასთვის მოულოდნელად თეატრალური კრიტიკის „გარდაცვალება“ გვამცნო. ამ მოსაზრების დასადასტურებლად მან კოლეგების არაპროფესიონალიზმი მოიყვანა, თუმცა, კონკრეტული მაგალითები არ დაუსახელებია. თეატრმცოდნეთა არაპროფესიონალიზმის ერთ-ერთი მიზეზი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში ამ ფაკულტეტზე სწავლების ნაკლოვანებებში უნდა ვეძიოთ, რომლის პროგრამაც რეფორმას საჭიროებს. რაც შეეხება იმას რომ ავტორები შეფასების ნაცვლად სპექტაკლების შინაარსს მოგვითხრობენ და მონაწილეებს დაუმსახურებელ ხოტბას ასხამენ, აგრეთვე, კრიტიკოსის აგრესიულობასა და კეთილგანწყობას — ეს უკვე თეატრმცოდნის ნიჭზე, შრომისმოყვარეობასა და კეთილსინდისიერებაზეა დამოკიდებული. აქვეა აღსანიშნავი ისიც, რომ სუსტი სპექტაკლის ობიექტურად შეფასება და კრიტიკული შენიშვნების გამოთქმა არ შეიძლება აგრესიად მონათლოს. სამწუხაროდ, არსებობენ რეჟისორები, რომლებსაც სამართლიანი შენიშვნები სწყინთ და პირად შეურაცხყოფად აღიქვამენ, რაც მათ დაბალ კულტურასა და ინტელექტზე მეტყველებს. იმის ნაცვლად, რომ კრიტიკული აზრი გააანალიზონ, შეხვდნენ ავტორს და ერთად იმსჯელონ გამოსწორების საშუალებებზე, რეჟისორები გამარჯობის თქმასაც აღარ კადრულობენ. გასაკვირია, რატომ საკუთარ თავში არ ეძებენ მიზეზებს და კრიტიკოსებს მტრებად აღიქვამენ? ასეთ პროვინციულ დამოკიდებულებას ბოლო უნდა მოელოს.

გარდა ამისა, არსებობს ობიექტური მიზეზებიც. ამჟამად, ერთადერთი პროფესიული ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ ორ თვეში ერთხელ გამოდის (სასურველია, მისი ფორმატი გაიზარდოს). ამ ჟურნალს დიდი წვლილი მიუძღვის ახალგაზრდა თეატრმცოდნეთა პროფესიულ აღზრდა-დაოსტატებაში. დღევანდელი აქტიური კრიტიკოსთა თაობაც აქ აღიზარდა. ამიტომ ჟურნალის მატერიალური ბაზის გაუმჯობესება აუცილებელია.

სამწუხაროდ, ჟურნალის საკონსულტაციო საბჭოში, საშუალო თაობის თეატრმცოდნე არ არის. კარგი იქნება, თუ აქ თავს მოიყრის თეატრმცოდნეთა ის ბირთვი, რომელიც მხარში ამოუდგება რედაქტორს და ხელს შეუწყობს ჟურნალის წინსვლას.

ჟურნალი „ხელოვნება“ კარგა ხანია დაიხურა და მის განახლებაზეც, მიუხედავად არაერთი მიმართვისა, კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მესვეურებს, წლების განმავლობაში, ყურაც არ შეუბერტყავთ. უსახსრობის გამო დაიხურა საინტერესო ჟურნალი „ლიტერატურა და ხელოვნება“. თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, გოგი ქავთარაძემ, 4 წლის წინათ მოინადინა აღედგინა თეატრმცოდნეების რაიონის თეატრებზე მიმავრების პრაქტიკა და სათანადო სახსრებიც მოეძიებინა, იმედია, თავისი უფლებამოსილების მეორე კადენციაში დანაპირების შესრულების საშუალება მიეცემა... ტელევიზიამ თეატრალური გადაცემები გააუქმა. სანუგეშოდ რადიოს თეატრალურ გადაცემათა რედაქცია შემოგვრჩა, რომელსაც თავდადებულად ემსახურება გულიყო კაკაბაძე. თეატრალურ პრობლემებს რამდენიმე რადიოგადაცემაში მიუძღვნა ივანე ჯავარიძემაც. გულდასაწყვეტია ის გარემოებაც, რომ თეატრმცოდნის მოღვაწეობა, ფაქტობრივად, აუნაზღაურებელია. მიუხედავად ამისა, კრიტიკოსებისგან აქტიურობასა და სპექტაკლების ინტენსიურ შეფასებას ელიან.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ თეატრმცოდნე სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულების შემდეგ იწყებს კრიტიკოსობას. იგი დაღლილი მიდის თეატრში სპექტაკლის სანახავად და შემდეგ წერს რეცენზიას. ასეთი პირობების მიუხედავად, თეატრმცოდნეთა გარკვეული ნაწილი მაინც ინარჩუნებს პროფესიონალიზმს და ერთგულად ემსახურება თავის საქმეს. ამიტომაც აუცილებელია თეატრმცოდნეთა უფლებების დაცვაზე ყურადღების გამახვილება და ანაზღაურების გაზრდაზე ზრუნვაც. მხოლოდ პრეტენზიების გამოთქმა და დედაქტიური მსჯელობა კრიტიკის დანიშნულებებზე საქმეს ვერ შევლის. შექმნილ პირობებში შეუძლებელია კრიტიკოსმა თეატრსა და მსახურებელს შორის შუამავლის როლი სრულფასოვნად შეასრულოს. სამწუხაროა, რომ ერთი წლის განმავლობაში ამ თემაზე ლ. ხეთაგურის მიერ დაწყებულ პოლემიკაში მხოლოდ გ. ცქიტიშვილმა მიიღო მონაწილეობა. სხვები კი რატომღაც დუმისლს ამჯობინებენ. ნუთუ, არავის ანაღვლებს ან არ აფიქრებს შექმნილი მძიმე ვითარება? იქნებ, ერთი კონფერენცია სპეციალურად

ამ პრობლემას მიეძღვნას და სათანადო შესაძლებლობებიც გამოიძენოს?

კრიტიკისადმი დამოკიდებულებაზე ისიც მეტყველებს, რომ თბილისში ორი საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის მიმდინარეობისას, ორგანიზატორები საჭიროდ არ მიიჩნევენ თეატრმცოდნეებისთვის მოსაწვევები გამოყონ და ჟურნალისტებისთვის უადგილო საშვების გაცემით იფარგლებიან. შეუძლებელია ფეხზე მდგომმა თეატრმცოდნემ სრულყოფილი რეცენზია დაწეროს. დამაფიქრებელია ისიც, რომ მარჯანიშვილის თეატრში ლიტნაწილად რეჟისორი ჰყავთ, ხოლო ახმეტელის თეატრში ასეთი თანამდებობა არ არის. რაიონულ თეატრებში კი ამ თანამდებობაზე ჟურნალისტები, ან სხვა პროფესიის ადამიანები მუშაობენ.

პროფესიულ თეატრალურ კრიტიკას სახელს უტეხს არაკომპეტენტურ ჟურნალისტთა ნაცოდვილარი. ვინ მოთვლის, რამდენ ფაქტობრივ შეცდომას უშვებენ სატელევიზიო სიუჟეტებსა თუ საგაზეთო და საჟურნალო სტატიებში. ყვითელმა პრესამ და სენსაციებს გამოდევნებულმა ავტორებმა დაივიწყეს მორალურ-ეთიკური ფასიულობები. სწორედ, ასეთ არაპროფესიონალ და უპასუხისმგებელ ჟურნალისტებზე მინდა გავამახვილო ყურადღება. სამწუხაროდ, არც დღევანდელი პრესის მესვეურებს ესმით სპექტაკლის პროფესიული შეფასების მნიშვნელობა და ვულგარულ, იაფფასიან ეფექტზე გათვლილ უხამს წერილებს ამჯობნიებენ. სამაგალითოდ შეიძლება დავასახელოთ გაზეთში „24 საათი“ ჟურნალისტ სოფო კილასონიას მიერ დაბეჭდილი ყოვლად უმსგავსო წერილი ქართული კლასიკური ბალეტის ფუძემდებლის ვახტანგ ჭაბუკიანის შესახებ². მსგავსი აზრი რომ სხვა ერის წარმომადგენელს გამოეთქვა, ალბათ, საზოგადოებრივი აღშფოთება ისეთივე იქნებოდა, როგორც რუსი მწერლის — ასტაფიევის მიერ ქართველთა შეურაცხყოფას მოჰყვა. ამ შემთხვევაში კი არავინ აღშფოთებულა.

სამწუხარო ისიც გახლავთ, რომ სოფო კილასონია ვ. ჭაბუკიანის მიერ დვარსკთული საბალეტო სტუდიის აღზრდილია, თუმცა იქნა ქართული ბალეტის ელემენტარული ისტორია არ იცის.

ვ. ჭაბუკიანის მიმართ სტატია გამსჭვალულია ცინიზმითა და უპატივცემულობით. ავტორი სპეციალურად აკნინებს მის ღვანლს მსოფლიო და ქართული საბალეტო ხელოვნების განვითარებაში. ამას გარდა, ს. კილასონიას „ნააზრევი“ აბსურდამდე მიდის: „... ბალეტი საქართველოში აღიქმება როგორც ჯიჩი, სასაცილო, ანდა არასერიოზულადამიანთა თავშესაქცევი.“ თუმცა, ამის დამადასტურებელი ფაქტები ვერ მოჰყავს, მაგრამ ქალაქი ხომ ყველაფერს იტანს და ენასაც ძვალი არა აქვს... ამის შემდეგ, ს. კილასონია, ვ. ჭაბუკიანის პირად შეურაცხყოფასთან ერთად, მისი პროფესიული ღვანლის განქიქებაზე გადადის: „...ის, რომ მამაკაცის როლი ბალეტში ჭაბუკიანმა გაამძაფრა, ტყუილია, ეს ვინმე მორდკინმა გააკეთა მანამდე.“ განა, მეტი სიძულვილი, უპატივცემულობა და შეგნებული ტყუილი უკადრებია ვინმეს? გაუგებარია, რამ აიძულა ახალგაზრდა სოფო, რომელსაც ჯერ

ცხოვრებაში ღირებული არაფერი გაუკეთებია, ქართული კულტურის მოღალატეობა ეკისრა... დიახ, ეს გახლავთ ლაღატი, რადგან მსოფლიოში ყველა გამოჩენილი მოღვაწე აღიარებს ვ. ჭაბუკიანის ღვანლს საბალეტო ხელოვნებაში, მამაკაცის პარტიის დამკვიდრებას და არა „გამძაფრებას“, როგორც ამას ს. კილასონია წერს. ალბათ, ამის მტკიცება, ჩემი მხრიდან აბსურდი იქნება და სიტყვა-საც აღარ გავაგრძელებ.

სოფო კილასონიას გასაგონად ვიტყვი, რომ მიხეილ მორდკინის (1881-1944) შესახებ „თეატრალურ ენციკლოპედიაში“³ წერია, რომ მისი წარმატება განსაზღვრა გამომსახველობითმა პლასტიკამ, შესრულების კეთილმოხილურმა მანერამ, ტემპერამენტმა. იგი თავის პარტიებში ცდილობდა სცენური სახის დრამატულ გახსნას, რითაც ეძებდა საკუთარ გადაწყვეტას, პროპაგანდას უწევდა რუსული კლასიკური სკოლის ცეკვას. არ არის ნახსენები მამაკაცის როლის გაზრდის ღვანლი. აქედან გამომდინარე, გაუგებარია, მორდკინისგან რა უნდა გადაეღო ჭაბუკიანს.

შემდეგ, ს. კილასონია „ნაცარტუტად“ აქცევს ვ. ჭაბუკიანის მსოფლიოში სახელგანთქმულ „ოტელოს“. იგი ყოვლად დაუსაბუთებლად თავხედურად წერს: „...დავამთავროთ ლაპარაკი იმაზე, რომ „ოტელო“ მისი გენიალური დადგმაა. სინამდვილეში ყველაზე სუსტი რეჟისორული ნამუშევარია... ასაკოვანმა საკუთარ თავს მოარგო ოტელოს ქორეოგრაფიული მონოლოგები, სწორედ ამიტომ ის ამოხსნა პანტომიმური და დრამატული მსახიობის სამეტყველო ენით. სპექტაკლი კი მოუქნელია და მძიმე საბალეტო ხელოვნებაში უკვე იმ ხანად მიმდინარე პროცესების ფონზე.“ მსგავსი მკერხელობა, ალბათ, წარმოუდგენელია. სპექტაკლის რეჟისორულ-ქორეოგრაფიულ გადაწყვეტას ყოველთვის ალტაცებაში მოჰყავდა სპეციალისტებიცა და მაყურებელიც.

საქმე ისაა, რომ ეს აზრი ს. კილასონიას არ ეკუთვნის. მან ეს მოსაზრება გაიზიარა ალბომიდან „ვახტანგ ჭაბუკიანი-100“⁴ მასში აღნიშნულია, რომ 1966 წელს პარიზში გამართულ IV საერთაშორისო ფესტივალზე „ზოგიერთმა კრიტიკოსმა აღნიშნა, რომ ზემდეტად არის გამოყენებული მიმიკა და პანტომიმა.“ აი, ამ დეტალს მიაქცია ს. კილასონიამ დიდი ყურადღება და გააზვიადა, თუმცა, იქვეა უარყოფილი ეს შეფასება: „... ამის საპასუხოდ გაზ. „ნოველ რითერერში“ აღინიშნა „მათ შექმნეს დიდმასშტაბიანი სახალხო სპექტაკლი, რომელიც განკუთვნილია არა მხოლოდ ერთი მუჭა სპეციალისტებისათვის, არამედ ფართო მასებისათვის. სხვაგვარი მსჯელობა სპექტაკლის შესახებ შეუძლებელია.“ პანტომიმის მნიშვნელობის შესახებ ამავე ალბომში (გვ.46) აღნიშნულია, რომ 1966 წელს უნგრეთის ქალაქ სეგედის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე დაინერა: „გამოჩენილმა ბალეტმეისტერმა ვ. ჭაბუკიანმა ცეკვების საშუალებით, გასაოცრად და დიდი ტემპერამენტით, მდიდარი პანტომიმით შესძლო შექმნა ძალიან რთული სახე ვენეციელი მავრისა, კეთილი, ამაყი, უშიშარი და მიმდობი ადამიანისა“. ვახტანგ ჭაბუკიანის ღვანლზე ცნობილი ფრანგი ბალეტ-

მესტიერი სერჟ ლიფარი წერდა: „ვახტანგ ჭაბუკიანი ბალეტის დიდება და სიამაყეა. თანამედროვე საბალეტო-თეატრალურ კულტურაში, მამაკაცის ცეკვის განვითარებით, მან ახალი ფურცელი ჩანერა. ამაში დავრწმუნდი 1934 წელს, როცა იგი ამერიკის შეერთებულ შტატებში გასტროლების დროს ვიხილე. 1961 წელს თბილისში „ოტელო“ რომ ვნახე, მოჯადოებულმა მას „ბალეტის ჯადოქარი“ ვუნოდე.“⁴⁵ დიდი ხელოვანის დამსახურება ასეა შეფასებული: „ჭაბუკიანმა შექმნა მამაკაცის ცეკვის გამორთული, ვაჟკაცური სტილი, მკვეთრად განსაზღვრა მისი აქტიორული საწყისი.“⁴⁶

სპექტაკლის რეჟისორული ნამუშევრის შესახებ 1958 წელს, ლათინური ამერიკის ქვეყნებში გასტროლებისას (რომელიც ჩატარდა ვ. ჭაბუკიანის ხელმძღვანელობით „საბჭოთა ბალეტის ვარსკვლავები“), როი დე ჟანერიოს მუნიციპალიტეტის თეატრში გამართული საღამოს შესახებ დაინერა: „ეს რთული თემა განსაცვიფრებლად არის გადმოცემული. ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა ჭაბუკიანმა როგორც ქორეოგრაფმა და ინტერპრეტატორმა ბალეტ „ოტელოს“ დადგმით. სწორედ რომ შექსპირული სიდიადე ჩანს ჭაბუკიანის მიერ დადგმულ ცეკვებში. მოცეკვავეებმა შესანიშნავად გადმოსცეს ეს ტრაგედია.“⁴⁷ ვფიქრობ, საკმარისი არგუმენტია ს. კილასონიას დასარწმუნებლად...

ს. კილასონია ასევე წერს; „...ვერ ვხვდებით, რა გარღვევა გააკეთა საბჭოთა კავშირიდან, როცა გასტროლზე წავიდა შტატებში...“ ამის საპასუხოდ მოვიყვან ჯონ მარტინის შეფასებას: „ჭაბუკიანი ახალგაზრდა გიგანტია შთაგონებული მანერითა და დაუჯერებელი ტექნიკური შესაძლებლობების მქონელები უნარით. მისი ნახტომები, ბრუნვები, აწევები ფენომენალურია.“⁴⁸

ვახტანგ ჭაბუკიანის განქიქების შემდეგ, ს. კილასონია მის ბინა-მუზეუმს მიადგა, მაგრამ ამჯერად თავადვე გაება თავის დაგებულ მახეში. ამაში გამოჩნდა მისი ტენდენციურობა, არაპროფესიონალიზმი და მიზანმიმართული არაობიექტურობა, რომლებიც ჟურნალისტის პროფესიას კომპრომეტირებას უკეთებს: ავტორმა ორჯერ დანერა სტატეში ამ ბინა-მუზეუმის შესახებ. თავდაპირველად აქო და აიდა, ხოლო შემდგომ საპირისპირო დანერა, თუმცა მუზეუმის ექსპოზიციამი არაფერი არ იყო შეცვლილი და „კრიტიკაც“ შეკვეთილ ფარსს ჰგავდა.

ახლა ვნახოთ, როგორ იცვლის აზრს ავტორი. ჯერ წერდა: „... დღეს, მუზეუმში შესვლა ძალზე სასიამოვნოა, რადგანაც აშკარად ჩანს, როგორი სიფრთხილით გახლავთ ყოველი დეტალი მოვლილი და როგორი სიზუსტით შერჩეული ყოველი ექსპონატისთვის ადგილიცა და კონტექსტიც. ხარისხისა და სასიამოვნო გარემოს შექმნას არც მხოლოდ თანხები და არც მხოლოდ ენთუზიაზმი ეყოფოდა. ამ შემთხვევაში ორივე იყო საჭირო.“⁴⁹

სამი წლის შემდეგ კი სრულიად საპირისპიროდ შეაფასა მუზეუმი: „ვახტანგ ჭაბუკიანის სახლ-მუზეუმი იშვიათი უგემოვნებობის კერაა, ვერაფერს შევადარებ. საუბარი არ არის ქორეოგრაფიისა და გამოჩენილი მოცეკვავის მუზეუმის მსგავს მოვლენაზეც კი... ექსპოზიციაც კრიტი-

კას ვერ უძლებს. იქ მისული მოზარდი ვერაფერს გაიგებს საბალეტო ხელოვნების შესახებ. სტუმარი ერთ სიტყვას ვერსად ამოიკითხავს აზრიანს, თუნდაც ბიოგრაფიულს.“¹⁰ საკითხავია, რომელ შემთხვევაში უნდა ენდოს მკითხველი წერილების ავტორს? ამავე დროს, ს. კილასონია უდიდრად ახსენებს ვ. ჭაბუკიანის პირად ცხოვრებასაც. ჟურნალისტს უნდა ახსოვდეს, რომ დიდი ხელოვანი ქართველი ერისთვის ყველაზე წმინდა და პატივსაცემ მთაწმინდის პანთეონშია დაკრძალული, რაც მას პატივისცემასა და მოკრძალებას ავალებს. იტალიელ ჟურნალისტს, ან ხელოვნებათმცოდნეს (თუგინდ სხვა ეროვნების) მსგავსი შეფასება მიქელანჯელოს ან სხვა ასეთივე ორიენტაციის ხელოვანის მიმართ არ გამოუყენებია. ასეთ უხამსობას არავინ იკადრებს.

რამდენიმე წლის წინათ საზოგადოებრივი მათემატიკის პირველ არხზე გადიოდა დოკუმენტური ფილმების სერიალი „საუკუნის პორტრეტები“. სანდრო ახმეტელზე ფილმის გადასაღებად ჩემთან მოვიდა ვინმე სანდრო ნავერიანი (ვერ გავარკვიე ჟურნალისტი იყო, თუ რეჟისორი). მას წარმოდგენა არ ჰქონდა დიდი ხელოვანის შემოქმედებაზე და დიქციონარის ჩართვის შემდეგ ს. ახმეტელზე საუბარი მთხოვა. მე მივუთითე სად უნდა მოეპოვებინა დოკუმენტური კადრები და ფოტოები. შემდეგ ფილმისთვის ჩემი გამოსვლაც გადაიღო, მაგრამ ფილმში აღარ შეიტანა, ვინაიდან ჩემი ნათქვამი თავისად გაასაღა.

ჟურნალისტთა არაკომპეტენტურობაზე მეტყველებს ერთი აღმაშფოთებელი მაგალითი, რომელიც კრიტიკას ვერ უძლებს. სააგენტო „მედიანისუმა“ (27.03.2014) გავრცელა ინფორმაცია, რომ ნოდარ ხადურის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში გაიმართებოდა მწერალ გურამ დოჩანაშვილის დაბადებიდან 75 წლის საიუბილეო საღამო. მსგავსი უვიცობა ალბათ, წარმოუდგენელია, როგორც ჩანს, არც ინფორმაციის ავტორი ჟურნალისტი და არც მთელი სააგენტო არ იცნობს ნოდარ დუმბაძეს, არც — მოზარდ მაყურებელთა თეატრს და დიდ მიერალს ფინანსთა მინისტრ ნოდარ ხადურთან აიგივებს. მეორე: ამ თეატრში გაიმართა გ. დოჩანაშვილის დაბადების დღის აღსანიშნავი შეხვედრა, რომელიც იუბილესგან შორს დგას. განა შეიძლება, თეატრის შესახებ ასეთი ავტორები წერდნენ?!. სამწუხაროა, რომ „მედიანიუსი“ საკუთარ ავტორიტეტს არ უფრთხილდება და საზოგადოების დასაცინი გახდა.

ჟურნალისტმა იოსებ ჭუმბურიძემ გამოხატა აღშფოთება მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლის „მთვრალი ალუბლის“ გამო¹¹: ავტორი თავიდანვე წერს, რომ პროტესტის ნიშნად პირველი მოქმედების შემდეგ წამოვედიო. ეს გახლავთ არაპროფესიული, არაკომპეტენტური დამოკიდებულება. სპექტაკლის ბოლომდე ნახვისა და მის მიერ აღქმული უხამსობის კონკრეტული მაგალითების მოყვანის გარეშე გაუმართლებელია დამდგმელი ჯგუფის ლანძღვა. რეჟისორ ლევან ნულაძის თქმით: „სპექტაკლი დავდგი ადამიანთა მარტოობაზე, რომ სიცოცხლის ბოლოს ისინი მარტოსულად არ დარჩნენ. აუცილებელია ერთმანე-

თისადმი სწრაფვა, რადგან სიყვარული ადამიანთა სულიერი გადარჩენის საშუალებაა. შევეცადე მეჩვენებინა ამ უაზრო, დაუნდობელი ცხოვრებისეული სამყაროდან როგორ მიიღტვის თითოეული ადამიანი თავის მეორე ნახევრისკენ. ამის გამოუმხატველია ფინალში მარტოსულ გმირთა მიერ ბავშვის აყვანის სცენა, რაც ოჯახური სიბოძის შექმნის სიმბოლოა. პირველსა და მეორე მოქმედებების კონტრასტში ჩანს გმირთა სულიერი სამყაროსა და ერთმანეთისადმი დამოკიდებულებების შეცვლის პროცესი.“

ამავე დროს ი. ჭუმბურიძე კითხულობს — სიტყვა აკადემიური სად გაქრა?! თეატრი ადამიანმა კრიტიკოსის პრეტენზიის მიქონემ უნდა იცოდეს, რომ ეს სიტყვა კი არა ნოდება, რომელიც სააკაშვილის პარლამენტმა გააუქმა 2006 წლის 9 ივნისის კანონით „სახელმწიფო თეატრების შესახებ“. ი. ჭუმბურიძეს ვურჩევ სხვა დროს ბოლომდე დაეხსნოს სპექტაკლს, რომ მისი მნიშვნელობა როგორმე გაიგოს და უხერხულ მდგომარეობაში არ აღმოჩნდეს.

თეატრალური კრიტიკის პრობლემების გადანყვებისთვის კარგი იქნება, თუ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ ამ თემაზე მრგვალ მაგიდას მოინვევს და ცნობილ თეატრალურებს აზრს დაეკითხება. ასევე სასარგებლო იქნება, თუ მოვიწვევთ თეატრალური საზოგადოების პლენუმს. ხელშეწყობის კეთილი ნება უნდა გამოთქვან საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ხელმძღვანელობამ და საქართველოს პარლამენტის კულტურის, მეცნიერებისა და სპორტის კომიტეტმა. ვაზეთების რედაქტორებმა უნდა შეიგონონ რეცენზიის მნიშვნელობა და აუცილებლობა. საქართველოში უნდა დამკვიდრდეს ევროპული სტანდარტი, როცა სპექტაკლის მნიშვნელოვან ნაწილებს კრიტიკოსის შეფასება განაპირობებს და ჰონორარიც შესაბამისი უნდა იყოს. არის შემთხვევები, როდესაც რედაქტორები კრიტიკოსის შრომას აუნაზღაურებლად ტოვებენ. ამ მაგნი პრაქტიკას ბოლო უნდა მოელოს. თეატრმცოდნეობაც უნდა გაერთიანდენ არსებული პრობლემების მოსაგვარებლად, რომ მეტი მნიშვნელობა და ფუნქცია მიეცეს კრიტიკოსის შეფასებას. თეატრალური კრიტიკის განვითარება საზოგადოების სატკივარი და საზრუნავი უნდა გახდეს.

პ.ს. ვიზიარებ ირინა ლოლობერიძის აზრს, რომელიც მან გამოვთქვა პარლამენტის მიერ მიღებული კანონის „საქართველოს კანონი პროფესიული თეატრების შესახებ“¹² მისი წინასწარი განხილვის დროს არ დამდგარა საჭიროება სიტყვა „პროფესიული“ ჩანერცილიყო, რომელიც თეატრალთა ირონიული ლიმიტი მოჰყვა. ვფიქრობ, უკეთესი იქნებოდა წინა ხელისუფლების მიერ თეატრებისთვის უკანონოდ გაუქმებული „აკადემიურის“ ნოდება აღდგენილიყო.

ჟურნალის ამავე ნომერში დაიბეჭდა გიორგი ცქიტიშვილის რეცენზია „ქმნა მართლისა...“ როსტომ ჩხეიძის წიგნზე „გადამწვარი მზე“, რომელიც დიდი ქართველი მსახიობის — უშანგი ჩხეიძის ცხოვრებასა და შემოქმედებას ეხება. გ. ცქიტიშვილი პროფესიულად განიხილავს ნაშრომს, მაგრამ

ბოლო წინადადებას ვერ დავეთანხმები, სადაც იგი აფასებს კ. მარჯანიშვილისა და მის მოწაფეებს შორის არსებულ კონფლიქტს. ავტორი წერს: „... მისი წყალობით, ჩვენმა საზოგადოებამ გარდასულ დღეთა შესახებ სიმართლე შეიტყო... სიმართლე, რომელსაც აქამდე იდუმალი „მწვანე ფარდის“ კალთები მალავდა ჩვენი მზერისაგან.“ გ. ცქიტიშვილმა უნდა იცოდეს, რომ რამდენინე წლის წინ ამ კონფლიქტის შესახებ პირველად მე დავწერე გაზეთ „ცისკარსა“ და ამავე ჟურნალში. სტატიაში დოკუმენტურად შევისწავლე მანამდე ტაბუდადებული ეს მწვანე საკითხი.

ერთი, უმნიშვნელო შენიშვნაც მინდა გამოვთქვა. 27 მარტს, ტელევიზია „იმედის“ შუადღის შოუში, მხატვარ პეტრე ოცხელისადმი მიძღვნილ სიუჟეტში, თეატრმცოდნე ნიკა წულუკიძემ თქვა, რომ კოტე მარჯანიშვილის წინააღმდეგ 30-იან წლებში შეიქმნა 2 ტომი საქმეო და პროფესორი ვასილ კიკნაძე დაიმონმა. სინამდვილეში ასეთი ტომები არ არსებობს. ბატონმა ვასომ კი მხოლოდ ვარაუდი გამოთქვა, რომ პრესაში მარჯანიშვილის თეატრის კრიტიკით მზადდებოდა რეპრესიების ნიადაგიო. ამ უზუსტობას, რა თქმა უნდა, პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს.

შენიშვნები

1. ლ. ხეთაგური. „დავტირით კრიტიკის გარდაცვალებას!“ ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2013 წ. 1. გვ. 37-38.)
2. ს. კილასონია „ვალდაროთ, რომ გვძულს“. გაზ. „24 საათი“, 2010 წ. 12 მარტი, 50.
3. თეატრალური ენციკლოპედია. მოსკოვი. 1964 წ. გვ. 918.
4. ალბომი „ვახტანგ ჭაბუკიანი-100“. შემდგენლები: ლ. ნებიერიძე. დ. ჯანგველაძე. 2010 წ. გვ. 47.
5. ალბომი „ვახტანგ ჭაბუკიანი“. შემდგენელი ი. თავბერიძე. 2011 წ. გვ. 64.
6. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. 11. გვ. 75.
7. ჯონ მარტინი. გაზ. „ნიუ-იორკ თაიმსი“, 1934 წ. 13. 01.
8. ალბომი „ვახტანგ ჭაბუკიანი-100“. შემდგენლები: ლ. ნებიერიძე. დ. ჯანგველაძე. 2010 წ. გვ. 43.
9. ს. კილასონია. „ჭაბუკიანი — ქართული ინტელიგენციის კომპლექსი.“ გაზ. „24 საათი“, 2007 წ. 27. 02. 42.
10. ს. კილასონია „ვალდაროთ, რომ გვძულს“. გაზ. „24 საათი“, 2010 წ. 12. მარტი. 50.
11. ი. ჭუმბურიძე. „სასაჩხი ალუბალი“. გაზ. „კომუნისტ“, 2014, 1. 03. გვ. 7.
12. ი. ლოლობერიძე. „იქნებ?“ ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2014, 1, გვ. 36.

დაუსრულეხელი საუბარი ნათელა ურუშაძესთან...

2010 წელს ქ-ნი ნათელა ურუშაძე თავის ერთ-ერთ ბოლო, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვან ნაშრომზე – „თეატრმცოდნეობის შესავალი“ მუშაობდა. ვინაიდან მე ამირჩია წიგნის რედაქტორად, მასთან ინტენსიური შეხვედრები მიხდებოდა. მივდიოდი ქ-ნ ნათელასთან სახლში, თაბუკაშვილის ქუჩაზე და უშუალოდ წიგნზე მსჯელობის შემდეგ იწყებოდა ჩვენი საუბარი თეატრის პრობლემებზე, წარსულზე და ამ ორ პატარა ოთახში იბადებოდა შემოქმედებით გაუღენთილი არაჩვეულებრივად საინტერესო ატმოსფერო. თითქოს, ამ ბინის გარეთ არ არსებობდა არანაირი წვრილმანი ცხოვრებისეული პრობლემა, რომლითაც სავსეა ადამიანის ყოველდღიურობა. ქ-ნი ნათელა მაშინ 85 წლის არ იყო, სახლიდან იშვიათად, არც კი გამოდიოდა. ცხოვრებას ამ ორ პატარა ოთახში, მხოლოდ თავის სამყაროში ატარებდა...

ეს იყო არაჩვეულებრივად საინტერესო საუბრები და, სამწუხაროდ, მხოლოდ მაშინ გამიჩნდა მისი ჩანერის იდეა, როცა წიგნი უკვე დამთავრებული იყო, გამოსაცემად გადავეცით და გასაკეთებელი წვრილმანებელი იყო დარჩენილი. შევთავაზე ეს იდეა, თვითონაც დამთანხმდა და წიგნის გამოქვეყნებასთან დაკავშირებულ საკითხებზე თათბირის შემდეგ დავიწყეთ ჩვენი საუბარის ჩანერა.

მინდოდა ჩანაწერს მოგონებების ფორმა მისცემოდა, რეალურად კი, გამოვიდა თავისი ცხოვრების მოგონებებიდან დაბადებული, მაგრამ მისი აზრები სხვადასხვა პრობლემაზე: – თეატრალურსა და არამხოლოდ თეატრალურზე, ცხოვრებისეულზეც...

ჩანაწერის გაკეთება მხოლოდ მისი სტუდენტობის პერიოდის მონაკვეთის ჩათვლით მოვასწარი. შემდეგ უკვე იგი ძალიან შეუძლოდ გახდა და დიალოგი შეწყდა. ასე რომ, ამ მასალას, რომელსაც ვთავაზობთ, ნათელა ურუშაძესთან დაუსრულეხელი საუბარი დავარქვი, ვინაიდან ჩემი მოუცლელობის გამო, უფრო ხშირად ვერ მივდიოდი მასთან და თავისი მოგონებების, ფიქრების, აზრების დიდი განძი მან თან წაიღო მინიერი ცხოვრების დამთავრებასთან ერთად, თუმცა დატოვა უამრავი წიგნი, რომელიც მასთან, როგორც მოაზროვნესთან, დაინტერესებულ ადამიანს „საუბრის გაგრძელების“ საშუალებას აძლევს...

მიკითხველი, უფრო კი ახალგაზრდები, ვფიქრობ, ასეთი ფორმით დატოვებული მასალიდან ბევრ საინტერესოს ამოიკითხავს. პირველ რიგში, დაინახავს, თუ რა დონის თეატრმცოდნე და პიროვნება დავარჯა საზოგადოებამ, განსაკუთრებით ახალგაზრდა თეატრალემა. დარწმუნდება იმაშიც, რომ იგი, თავისი სიცოცხლის დასასრულისკენაც, ნამდვილ პედაგოგად, არაჩვეულებრივ პროფესიონალად და საინტერესო ადამიანად დარჩა.

მარიკა წულაძე

საუბარი პირველი

მარიკა წულაძე – ყველაფერი საიდანღაც იწყება... იქნებ, დავინწყოთ თავიდან, თქვენი წინაპრებიდან....

ნათელა ურუშაძე – დავიბადე 1923 წელს, ქუთაისში. მამაჩემი ძველი ბოლშევიკი იყო. მაშინ საქართველო დაყოფილი იყო მაზრებად. ის მაზრის უფროსად მუშაობდა, ანუ როგორც შემდეგ უწოდებდნენ, ქუთაისის რაიკომის მდივანად.

სანამ პატარა ვიყავი, ვცხოვრობდით ქუთაისში, შემდეგ გადმოვედით თბილისში, იმიტომ, რომ მამა სამუშაოდ აქ გადმოიყვანეს. თბილისში დაგვაბინავეს, გრიბოედოვის ქუჩაზე. იქიდან დავდიოდით სკოლაში.

დედა წარმოშობით კახელი იყო. მამამისი | ლივის ვაჭარი გახლდათ – გოლოვინის პროსპექტზე ჰქონდა სავაჭრო სახლი...

მამის ძმა მენშევიკი იყო...

ასე იყო, ერთი ძმა — ბოლშევიკი, მეორე — მენშევიკი...

ასე რომ, არანაირად თეატრალური წრე არ მყავდა. რატომ აღმოვჩნდი მე თეატრალურ სფეროში?!

მ.წ. აი, სწორედ მეც ეგ მაინტერესებს...

მ.უ. მივხვდი... მაშინ არაფერი ხელს არ უწყობდა ჩემს ამ სფეროში მოხვედრას... გურულები... პოლიტიკა... მოკლედ, ბევრი რომ არ გავაგრძელო... ჩემი თაობიდან ბევრი წავიდა თეატრალურ ხელოვნებაში. რატომ? იმიტომ, რომ თეატრი იყო მაშინ არაჩვეულებრივი... დააკვირდი – სკოლის მონაფეები ვართ... მაშინ აბონემენტები იყო მოზარდში, იქ გოგუცა კუპრაშვილი თამაშობდა... მარჯანიშვილის და რუსთაველის თეატრები ბავშვებისთვის დილის წარმოდგენებს მართავდა... ჩვენს მშობლებს საოპერო თეატრში დილის წარმოდგენებზე დავყავდით...

საერთოდ, საინტერესოა როდის შემოდის შენს ცხოვრებაში ხელოვნების ესა თუ ის დარგი... თეატრი ყველაზე ადრე შემოდიოდა იმიტომ, რომ ყველაზე ადვილად გასაგები ხელოვნებაა. გამოფენები უფრო გვიან შემოვიდა. სიმფონიური ორკესტრები, ასევე გვიან... საოპერო ხელოვნება... დილას ვუსმენდით მერი ნაკაშიძეს, დავით გამრეკელს... ამისთანა შემადგენლობა იყო მაშინ საოპერო თეატრში... რუსთაველის თეატრში აკაკი ხორავა დგას სცენაზე, აკაკი ვასაძე... ახმეტელის დადგმები... მარჯანიშვილის თეატრში, არ გეყოფა ორი ხელის თითები, რომ ჩამოთვალო, როგორი სიუხვე იყო ნიჭიერებისა: ელისაბედ ჩერქეზიშვილი ცოცხალია და იმდენად ძლიერია, რომ მონაწილეობს წარმოდგენებში, დანარჩენი: ვერიკო ანჯაფარიძე, სესილია თაყაიშვილი, მერი დავითაშვილი... მამაკაცებშიც, არაჩვეულებრივი მსახიობები... დილის წარმოდგენებზე ვუყურებდი „ურიელ აკოსტას“.

მ.წ. უშანგი ჩხეიძე თამაშობდა?!

ნ.უ. არა, უშანგი არა, მაგრამ ვერიკო თამაშობდა.

მ.წ. მაშინაც არაჩვეულებრივი იყო ვერიკო?!

ნ.უ. ვერიკო ანჯაფარიძე?!

ეხლა, მე უკვე კარგა ხანია ვცხოვრობ და უკვე ვამთავრებ ჩემს ცხოვრებას... ქართულ თეატრს არასოდეს აკლდა ნიჭიერი მსახიობები, მაგრამ ვერიკო ნიჭიერთა შორის ნიჭიერი კი არ იყო, ის იყო — ერთი! აი, დააკვირდი... თუ ვერიკოს დუბლიორს უნიშნავდნენ, ის აუცილებლად ვერიკოს ბაძავდა... ეს იყო თავისთავად ბუნების არაჩვეულებრივი ქმნილება. ვერიკო თავისთავად ლამაზი ქალი იყო, მაგრამ ვერიკოსნაირი თვალები არავის ჰქონდა... ამას ფოტოგრაფია ვერ აღბეჭდავდა...

მ.წ. ქ-ნო ნათელა, მე მაქვს ნანახი ფირი, მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობები დემონსტრაციაზე გამოდიან და კამერამ დააფიქსირა ახალგაზრდა ვერიკო. ვერიკომ შეამჩნია კამერა და გაიღიმა... და მისგან არაჩვეულებრივი, სულისშემძვრელი მომხიბლობა წამოვიდა...

ნ.უ. მისი თვალებიდან მართლაც არაჩვეულებრივი სხივი მოდიოდა... ქ-ნმა მალიკო მრეველიშვილმა დაიცვა დისერტაცია და სახლში ჰქონ-



და გაშლილი სუფრა. ამ სუფრასთან, ერთმანეთის გვერდიგვერდ აღმოჩნდა ორი უმშვენიერესი ქალი: ნატო ვაჩნაძე და თამარ ციციშვილი. ყველა იმათ შესცივინებდა. იმიტომ, რომ მართლაც არაჩვეულებრივი, თუმცა, ერთმანეთისგან განსხვავებული, მაგრამ ორივე ულამაზესი ქალბატონი იყო. დაგვიანებით მოვიდა ვერიკო! წამოიშალნენ — „მობრძანდით ქ-ნო ვერიკო, მობრძანდით“. არავისთან მივიდა. მივიდა იმ ორთან, გასწია და შუაში დაჯდა და უკვე სხვას ვერავინ ვეღარ ხედავდა... მე რე, მე, როცა „ანტონიუსი და კლეოპატრას“ რეპეტიციებზე დავდიოდი და ფოტოებს ვიღებდი...

მ.წ. თავისიანად მიგიღეს, ალბათ, ქ-ნო ნათე-

ლა?!

6.უ. კი, ძალიან დაუჯახლოვდი და ერთხელაც მკითხა: „რომ მეუბნებიან, მომხიბლავი ხარ, მომხიბლავი ხარ, არ ვიცი საიდან მოდის ეს“... მე ვუპასუხე, არ ვიცი ამას რა პქეია, მაგრამ ვიცი, რომ ეს რაღაც არაამქვეყნიური ძალიან არის-მეთქი. ყველა იყო მისი ხიბლის მონა. არც გამეორებულა – მეორე ვერიკო ანჯაფარიძე არ დაბადებულა. მხოლოდ ერთს ერთხელ მისცა ღმერთმა ასეთი ძალა...

ასე რომ ჩვენ, არავინ წარმომავლობით თეატრალური ოჯახიდან არ ვიყავით, მაგრამ თეატრი იყო არაჩვეულებრივი და ამან გვიბიძგა თეატრისკენ...

აი, მე მაქვს კითხვა: დღევანდელი თეატრი მონადრძებს ახალგაზრდებს მსახიობობას?!

მ.წ. ეს პრობლემაა, მაგრამ, მე მგონი, ეს პრობლემა უფროსმა თაობამ უნდა გადაჭრას.

6.უ. მეც ასე მგონია. თანდათან დაცვა სკოლის დონე. დღეს (იგულისხმება 2010 წელი, მ.წ.) განათლების მინისტრი პირდაპირ ლაპარაკობს, მე თვითონ მოვისმინე, რომ ყველაზე დიდი გაჭირვება არის ის, რომ მასწავლებელ სკოლაში არ დადის. აი, ხედავ, სადამდე მივიდა საქმე?! ამას განათლების მინისტრისგან ვისმენ – არ დადის სკოლაში, ვინ?! უფროსკლასელი, რომელიც თვითონ, თავისი სურვილით, უნდა დადიოდეს სკოლაში. რატომ ხდება ეს?! იმიტომ, რომ არ არის საინტერესო! ჩვენ დროს სკოლა იყო საინტერესო! სკოლა, რომელიც თვითონ იყო თეატრის დიდი ერთგული და მაყურებელი...

მ.წ. თქვენ თავიდანვე მე-18 სკოლაში სწავლობდით?!

6.უ. მხოლოდ მე-18 სკოლაში.

მ.წ. მასწავლებლები გახსოვთ?!

6.უ. მახსოვს. დღესაც ხშირად მახსენდება ქართული ენის და ლიტერატურის მასწავლებელი ვარო ვარდიაშვილი, ცნობილი პედაგოგი...

მ.წ. რომელი კლასიდან გახსოვთ ეს მასწავლებელი, რამდენი წლის იყავით?

6.უ. დაახლოებით მე-6, მე-7 კლასში.

მ.წ. ახალგაზრდა იყო ვარო ვარდიაშვილი?!

6.უ. დაახლოებით 45-46 წლის.

მ.წ. ე.ი. უკვე მოწინააღმდეგე ასაკის?!

6.უ. კი. ახლაც თვალწინ მიდგას. ცხრილში ეწერა ქართული ენა და ლიტერატურა. არ ვიცნობთ. შემოვიდა ახოვანი წარმოსადგეი ქალი. ეცვა სადად, მაგრამ გემოვნებით. ხელში ეჭირა წიგნი. ეს წიგნი ფაქიზად დაღო მაგიდაზე, ეს წიგნი იყო ილია ჭავჭავაძე.

უნიგნოდ არასოდეს შემოსულა. არასოდეს ცდილობდა ჩვენთვის გამზადებული რეცეპტები მოეცა... უბრალოდ, ის საუბრობდა იდეალური ქართულით, ჩვენ სიამოვნებით ვუგდებდით ყურს.

მამინ ცნობილი იყო ჩვენი მათემატიკის მასწავლებელი ვასო აბდუშელიშვილი. ძალიან კარგად იცოდა მათემატიკა, მაგრამ ვარო ვარდიაშვილთან ერთად, ჩვენ ერთად ვფიქრობდით. ნამდვილი გაკვეთილი ერთად ფიქრია! ის ჩვენ გვინვევდა საფიქრელად: რატომ იწყება ნაწარმოები ასე, რა-

ტომ ეს სათაური...

მ.წ. სათაური, როგორც სახლში, ფაქტიურად, ნაწარმოებში შესასვლელი „კარია“...

6.უ. ერთ-ერთ ჟურნალში წავიკითხე „სათაურის გამო ტანჯვა“. მართლაც, რამხელა მნიშვნელობა აქვს, რას დაარქმევ... და რატომ?!

ჩვენი მასწავლებლები სწორად ამას და არამარტო ამას, გვასწავლიდნენ...

ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ მასწავლებელი იყოს მონოდებით მასწავლებელი!

რუსულ ენას გვასწავლიდა კატო ბურჯანაძე. ისე ეჩქარებოდა ჩვენთან შემოსვლა, რომ სწრაფად მოდიოდა სამასწავლებლოდან. ჩვენც ველოდით მასთან შეხვედრას. მასწავლებელს კი არ ვეძახდით, არამედ დეიდა კატოს...

ჩვენ ბედნიერი თაობა ვიყავით. არაჩვეულებრივი მასწავლებლები გყავდა!!!

ამასთანავე, ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, რას ხედავს მოზარდი... ჩვენი დროის თეატრი იყო არაჩვეულებრივი...

მ.წ. ქ-ნო ნათელა, მაგრამ რატომ აირჩიეთ „სამსახიობო“?

6.უ. ჩვენ თეატრში მსახიობები გვხიბლავდნენ. მე არ მახსოვს, თქვენთვის მიაძმნია თუ არა: როცა დილის წარმოდგენაზე „ურიელ აკოსტა“ სცენაზე ვერიკო-ივდითი გამოეთხოვა ცხოვრებას, მე დარბაზში გული შემიღონდა.

მ.წ. მამინ რამდენი წლის იყავით?

6.უ. სკოლაში ვსწავლობდი, აბონემენტით შევედი თეატრში... მამინვე მტაცეს ხელი, შემიყვანეს კულისებში – პირველივე საკაზმულოში, რომელიც თურმე ვერიკოსი იყო, დამანვინეს. მომასულიერეს. ამ დროს ვერიკომ სცენაზე დაამთავრა თავისი ეპიზოდი, შემოვიდა კულისებში, თავის საკაზმულოში და რომ დამინახა, შეშფოთდა – რა მოხდაო?!

„აი, ეს არის თქვენი შემოქმედების შედეგი“ – უთხრეს (ივინის) და დაიწყო ჩვენი ნაცნობობა, რომელიც არ შეწყვეტილა ცხოვრების ბოლომდე...

მ.წ. თქვენი თაობა ძალიან რთული თაობა იყო. ძალიან ბევრმა უბედურებამ გადაიარა თქვენი ცხოვრების მანძილზე: რეპრესიები... რამდენი წლის იყავით, როცა მამა დაიჭირეს?!

6.უ. მე ვიყავი 14 წლის. მამა მეღვინეობა-მევენახეობის ინსტიტუტის დირექტორი იყო...

დედა საყიდლებზე გავიდა. ივინის თვეა. 19 ივინისი. მე და მამა ვართ. საღამოა. მოვიდა ვილაკ კაცი და მამას უთხრა, ვასო ქობულოვმა გამომგზავნაო.

მ.წ. ვინ იყო ვასო ქობულოვი?

6.უ. შინსახკომის განყოფილების გამგე. იქნებ, წამობრძანდეთო. კი, მაგრამ დაერეკაო. შეხვედრა უნდაო. მამამ, „თუ მაპატიმრებთ, მოცდა მოგიწევთ, ბავშვს მარტო ხომ ვერ დავტოვებ“. „არა, როგორ გეკადრებათ“. მამამ მითხრა, ჩქარა დავბრუნდებითო. წავიდა. მე აივნიდან გადავხედე. ქვევით რომ ჩავიდა, მანქანა ელოდებოდა და კიდევ სამი კაცი. ჩასხდნენ მანქანაში და წავიდნენ. მამაჩემი აღარ დაბრუნებულა...

დედა რომ მოვიდა, ყველაფერი მოუყევი. რა

თქმა უნდა, მამა აღარ მოსულა, მაგრამ მოვიდა ორი კაცი და იყო ჩხრეკა. ვერაფერი იპოვეს, მამას ერთადერთი პატარა რევოლვერი ჰქონდა, ის წაიღეს, დანარჩენი არაფერი წაუღიათ.

ამის მერე გამოგვაგდეს ბინიდან. ავეჯი სულ ქუჩაში ეყარა. გვერდით სახლში, საერთო ბინაში, ერთი ოთახი მოგვცეს.

მ.წ. თქვენზე იმოქმედებდა ეს...

ნ.უ. რა თქმა უნდა... და დედამ გადანყვიტა გადავსულიყავით დეიდაჩემთან და ბებიჩემთან. ეს იყო ივნისში და ოქტომბერში, უკვე, დედაჩემს მოაკითხეს დასაპატიმრებლად. რეაბილიტაციის შემდეგ გამოირკვა, რომ იმის გამო დააპატიმრეს, – იცოდა ქმარი ხალხის მტერი იყო და არ დაასმინა ის.

მ.წ. სკოლაში რამე გაგრძნობინეს?

ნ.უ. სიკეთის გარდა, არაფერი. სკოლა მედღე-ზე დავამთავრე. ჩვენ სკოლაში ბევრი იყო ჩემნაირ მდგომარეობაში...

ყველა დროში, უსაშინლეს დროშიც კი არიან პიროვნებები, ვინც ზნეობას არ კარგავს... დედაჩემის დაპატიმრების დროს ერთ-ერთმა, ვინც მოაკითხა, ურჩია თბილები წაელო – თქვენ არ იცით სად მოხვდებითო, ოქტომბერი იყო. თვითონ ის კაცი, შინსახკომელი, ეხმარებოდა ჩემოდანში თბილები ჩაელაგებინა. მე არც მისი სახელი და გვარი ვიცი, მაგრამ ხომ ვიცი, რომ მათ შორისაც იყო ასეთი ადამიანი.

შემდეგ, დედა რომ დააპატიმრეს, არ ვიცოდით სად იყო და საერთოდ, ცოცხალი იყო თუ არა... ჩვენ სახლში, პირველ სართულზე, ცხოვრობდა აბრაამ შულმანი და მისი ცოლი. აბრაამ შულმანს სისრულეში მოჰყავდა განაჩენი, ანუ ის, ადამიანებს ხვრეტდა – ჯალათი იყო!

ცოლი ჰყავდა არაჩვეულებრივი, ინტელიგენტი, სომეხი ქალი. ერთხელ, ეს ქალი ამოვიდა ჩვენთან ფურცლით ხელში. „რა ვქნა – ძალიან იღლებოდა აბრაამი, სახლში რომ მოდის, იყურება ეზოში დასასვენებლად და ხედავს ამ პატარა გოგოს, ხედავს და ვერ ისვენებს, არ იცის მისი დედა სად არისო... ჩამოწერა სია – სად არის ქალთა ბანაკები. ყველგან გაავზავნეთ 5 მანეთი და საიდანაც არ დაბრუნდება, იქ არისო“. გვითხრა და წავიდა.

ალბათ შევეცოდე?! არ ვიცი, უფრო მგონია, მის აფორიაქებულ სულს დასამშვიდებლად რაღაც სიკეთის ჩადენა მოუნდა, მაგრამ მან ეს ჩუმად

გააკეთა. რომ გაეგოთ, ხომ დახვრეტდნენ?!

მ.წ. ეტყობა მასში ბოლომდე ადამიანური მაინც არ მოკვდა.

ნ.უ. აუცილებლად. ადამიანებს, საკუთარ თავთან დარჩენისას რაღაც დამამშვიდებელი სჭირდებათ... გავავზავნეთ ყველგან ყველა ბანაკში 5 მანეთი და პოტმიდან არ დაბრუნდა. ეს იყო მორდოვეთის ავტონომიური რესპუბლიკა. კიდევ გავვზავნეთ – ისევ არ დაბრუნდა; ამანათი გავვზავნეთ, მოგვივიდა შეტყობინება – გადაეცა ადრესატს. შემდეგ უკვე წერილი გავვზავნეთ და მოგვივიდა პასუხი – თბილისი, გრიბოედოვის ქ. ბავშვთა სახლი. სკოლის დირექტორს — ნინა ჩიტაიშვილს. ნათელა ურუშაძისათვის გადასაცემად (რუსულად). მივხვდით, რომ ასეთი ფორმით უნდა გვეურთიერთა, მიგვეწერა წერილი...

გადავწერე ეს შულმანის მოცემული სია და ჩემს სხვა ამხანაგებსაც მივეცი და მათაც ასე იპოვეს ახლობლები...

ყველგან, ყველა დროში არიან ადამიანები, ვისაც მიუხედავად ყველაფრისა, სურვილი უჩნდებათ გააკეთონ სიკეთე... ასევე მოხდა, გიტისში (მოსკოვის თეატრალურ ინსტიტუტში) სწავლის დროს, გულაგში დედის ნახვა რომ მოვინდომე... მოსკოვში ვარ. პირდაპირ მივედი შინსახკომში, უფროსთან, ჩეკისტთან. „რა გნებავთ?“ – მკითხა.

გუპასუხე: „დედაჩემი გულაგშია და აქედან მინდა წავიდე, თბილისიდან იქ ჩასვლას ვერ მოვახერხებდი!“ ამ კაცმა დააჭირა ზარს ხელი. შემოვიდა მდივანი და უთხრა: „ეხლავე გამოწერეთ საშვი გულაგში შესასვლელად“. რატომ არ მკითხა – როგორ ბედავ?! შევეცოდე?! ან იფიქრა, არ იცის ვისთან მოვიდა თავის ფეხით, მგლის ხახაში?! პირდაპირ გამოაწერინა საშვი... – ხედავთ, სული, რას აკეთებს?!

ქართულ დრამატურგიას და რუსულსაც ასეთი გმირები ჯერ-ჯერობით არ ჰყავთ.

მ.წ. როდის დაბრუნდა დედა?!

ნ.უ. დედა დაბრუნდა მაშინ, როცა უკვე ინსტიტუტში ვმუშაობდი. ლია ელიავას დედა და დედაჩემი ერთად ჩამოვიდნენ.

მ.წ. ქ-ნო ნათელა, დღეისათვის გეტყობათ, დაიღალეთ და ამით დავასრულოთ.

(პირველი საუბრის დასასრული)

მოგონებების კიდევ ერთი ნიგნი

გუგაზ მებრაღია

ცნობილი თეატრმცოდნის, ვასილ კიკნაძის ახალი ნიგნი „მიახლოება საუკუნესთან“ განგრძობს ავტორის წინა ნაშრომს „გამოთხოვება მოგონებებთან“ და ერთობლივად წარმოგვიდგენს მისი პირადი ცხოვრებისა და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს. ამავე დროს, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ისტორიასაც ასახავს.

ბატონი ვასოს არაერთი ნაშრომი გახდა თეატრმცოდნეებისთვის სამაგიდო ნიგნი. ყოველი მისი ახალი ნაშრომი დიდ ინტერესს იწვევს სპეციალისტებსა და საზოგადოებრიობაში. ამჯერადაც ასეა, ვინაიდან, აქ მოცემულია ნახევარი საუკუნის მანძილზე განვლილი საინტერესო, დაძაბული, წინააღმდეგობებით აღსავსე თეატრალურ-საზოგადოებრივი ცხოვრება. ამავე დროს, ასახულია ქართული თეატრისა და თეატრმცოდნეობის განვითარების საინტერესო მოვლენები. ამასთანავე ჩანს ავტორის ლიტერატურული ნიჭიერებაც, სადაც იგი მხატვრულად აღწერს ამა თუ იმ ეპიზოდს და მკითხველიც მისი თანამონაწილე ხდება. ამიტომაც, ნიგნი იკითხება მსუბუქად, გატაცებით და დიდი ინტერესით, როგორც იტყვიან, ერთი ამოსუნთქვით.

ზოგიერთი მოვლენის კითხვისას პირადი ემოციები გამიჩნდა, ვინაიდან მათი მომსწრე და მონაწილე ვიყავი. ამიტომ ბატონი ვასოს ნაამბობი ჩვენი განვლილი ცხოვრების გახსენებაცაა, რაც ნიგნს მეტ მნიშვნელობას სძენს. მაგალითად, ბატონი ვასო წერს: „ჩვენი უნივერსიტეტი საქართველოს მთავარ გამზირზე დგას... უნივერსიტეტი არ იყო გულგრილი მაყურებელი, მონაწილეობდა ყველა მოვლენაში სიტყვითაც და საქმითაც.“ ამ სიტყვებმა 1978 წლის 14 აპრილი გამახსენა. იმ დღით რექტორატმა მთელი სტუდენტობა დაგვიბარა (ვისაც ჰქონდა თუ არ ჰქონდა ლექცია) და სააქტო დარბაზში ტელევიზორის საყურებლად შეგვკრიბა. უმაღლესი საბჭოს სხდომის ტრანსლაცია მიმდინარეობდა, სადაც ქართული ენის სტატუსის საკითხი იხილებოდა. შუადღისას გავიგეთ, რომ რუსთაველზე სტუდენტთა გამოსვლები დაიწყო, რაც სისხლიანი 9 მარტის შემდეგ პირველი მიტინგები იყო. არავინ იცოდა, რით დასრულდებოდა ეს ამბავი. ინსტიტუტის რექტორატმა დიდი წინდახედულობა გამოიჩინა და ჩვენ ერთად ამიტომაც შეგვყარა. გარკვეული ჯგუფი გასვლას შეეცადა, ზოგი გავიდა, ზოგიც უკან დაბრუნდა. მთავარია, რომ ყველანი ერთად ვიყავით და არავინ დაზიანებულა. ასე ფიქრობდა რექტორატი თითოეულ სტუდენტზე.

მეორე შემთხვევა 9 აპრილის მოვლენებთანაა დაკავშირებული, როდესაც მომიტინგეები რუსის ჯარისგან გამოიშორნენ და ნაწილმა ჩვენს ინსტიტუტს შეაფარა თავი, იქ მყოფმა მორიგეებმა უყოყმანოდ გააღეს კარი და არაერთი სიცოცხლე გადაარჩინეს. სამაგიეროდ, ჯარისკაცთა მიერ შემოგდებულმა მომნამვლელმა გაზმა თავისი კვალი მაინც დატოვა. ბატონი ვასო ასახელებს ამ მომამვლის შედეგად გარდაცვლილ შალვა გოგიძეს, მაგრამ გამორჩა ვლადიმერ ბურდული, ხანგრძლივად მკურნალობდა პედაგოგი ნინო შვანგირაძე. შეწყდა მუშაობაც. ამის გამო ჩემი დისერტაციის უკვე დანიშნული დაცვა მაშინდელი კინემატოგრაფიის კომიტეტის მენობაში გაიმართა.

ბატონი ვასო დიდი სიყვარულით იგონებს ინსტიტუტის იმ პატარა კონტიგენტს, როდესაც 300 კაცი ერთ ოჯახად ვიყავით. ეს პერიოდი მეც კარგად მახსოვს. ყველა ერთმანეთს ვცნობდით და ვმეგობრობდით და ეს სიტბო დღემდე გამოგვყვა. კოლორიტული პიროვნება გახლდათ სასწავლო ნაწილის გამგე საშა კიკნაძე, ერთი შეხედვით, მკაცრი და მომთხოვნი, მაგრამ სტუდენტების საოცრად მოყვარული და გულშემმატკივარი. როდესაც იკითხავდა, სად არის ესა და ეს სტუდენტი, ჯგუფელები პასუხობდნენ, ავად არისო. ამაზე ბატონი საშა პასუხობდა, არ ვიცი ავადმყოფობა, ყველას ჯანმრთელობის ცნობა ავად მაქვსო. გვეცინებოდა, ალბათ, გულში, ბატონ საშასაც... ინსტიტუტის ამოსასვლელი კიბის (სადაც ლიფტი იყო) მეორე სართულზე დასაჯდომი სკამები და მოსანევი ადგილი იყო გამოყოფილი. კიბის მოაჯირის კუთხეში ჯდომისას უკან ისე გადავიწეოდით, რომ გადავარდნის შთაბეჭდილება იქმნებოდა და არაერთი პედაგოგისთვის „გაგვიხეთქია გული“. მსგავსი კურობები ბევრი იყო, რასაც კარგი სწავლის პასუხისმგებლობაც თან ახლდა.

ბატონი ვასო წინათქმამი წერს, რომ მისმა პირველმა ჯგუფმა 1986 წელს დაამთავრა და მას შემდეგ წარმატებით მოღვაწეობენო. მთლად ვერ დავეთანხმები ავტორს, ვინაიდან ჩვენს ჯგუფზედაც აქვს ამაგი განუწლი. როდესაც ნოდარ გურაბანიძემ სამსახურეობრივი მოუცლელობის გამო (მაშინ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე იყო) დაგვტოვა, ცოტა ხანი, პედაგოგის შერჩევის პერიოდში, ბატონმა ვასომ იკისრა ხელმძღვანელობა, სანამ ქალბატონ

ნათელა ურუშაძეს დაგვინიშნავდნენ. მასსოვს, როგორი გახარებული იყო, როდესაც ჩვენი ჯგუფის მიერ დადგმულ სპექტაკლს დაესწრო და გვითხრა: „ხომ გამოსცადეთ თავი მსახიობის ტყავში და გეცოდინებათ მისი მუშაობის ფასი, ხომ დანახეთ ამ პროფესიის სირთულე“. აქვე აღვნიშნავ, რომ ჩვენი თეატრმცოდნეობის ჯგუფი პირველი ექსპერიმენტული ჯგუფი გახლდათ, რომელიც მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისორის საფუძვლებს სწავლობდა მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით და სპექტაკლიც ისტორიულ მე-11 აუდიტორიაში ვითამაშეთ. ამიტომ მიკვირს, რომ მის სტუდენტთა რიცხვში ვერ მოვხვდით.

ბატონი ვასო, თანმიმდევრულად, იუმორნარევი უშუალოებითა და გულწრფელობით გვიყვება თავის ცხოვრებას. თავში „ბედნიერი შემთხვევა“ საუბრობს სკოლის დამთავრების, უნივერსიტეტში ჩაჭრისა და თეატრალურ ინსტიტუტში ჩაბარების შესახებ. შესაძლოა სხვას ეთაკილოს კიდევ ასეთი გულახდილობა, მაგრამ ავტორი სიმართლეს არ გაუბრბის. გვიყვება „პროტექციის“ განწვევასაც, როცა შ. ლორთქიფანიძემ თეატრის მუზეუმის (უნდა იყოს საქართველოს სათეატრო მუზეუმი) დირექტორ გ. ბუხნიკაშვილს დახმარება სთხოვა და საბუთების სასწრაფოდ მომზადების პროცედურას შეუდგა.

მისაღები გამოცდების თემა გრძელდება შემდგომ თავში „კურობები და სხვები“ ... ბატონი ვასო აღწერს, თუ როგორ ვერ დაუსახელა გამოცდელებს დ. კლდიაშვილის პიესებიდან „უბედურება“. ეს ამბავი ბატონ ვასოს არაერთხელ ჰქონდა მოყოლილი, მათ შორის ლექციაზეც. თანაც ისეთი იუმორითა და ინტონაციით ყვებოდა, რომ საესტრადო ნომრად გამოდგებოდა. ამასთანავე დასძინა, რომ მიუხედავად ამისა, იგი დავით კლდიაშვილის დრამატურგიის მკვლევარი გახდა და მისაღებ გამოცდებზე დიდი სიფრთხილითა და ყურადღებით წერდა ნიშნებს, რომ აბიტურიენტის ნიჭიერება არ გამოპარვოდა. ამიტომაც დამამახსოვრდა ეს ეპიზოდი და ღიმილითაც გამახსენდა.

სახალისო ეპიზოდებთან ერთად, ბატონი ვასო მისთვის უსიამოვნო მოვლენებსაც იხსენებს, როდესაც მისი ინსტიტუტიდან გარიცხვის საკითხიც კი დადგა, როცა ხალხის მტრად აღიარებული ღიდა ბარამიას დაცვა სცადა. ეს არა მარტო ავტორის ადამიანურ თვისებებზე მეტყველებს, არამედ გვაგრძობინებს იმ რთულ დროს, როდესაც ერთი სიტყვის არასწორად თქმას ტრაგიკული შედეგი შეიძლება მოჰყოლოდა. გვიჩვენებს იმ ინტრიგათა ქსელს, რომლის გავლაც მას მოუხნია ინსტიტუტში. წარმოგვიჩინს ადამიანების მრავალმხრივ ამოუცნობ ბუნებას, ფლიდობასა და გაუტანლობას, მაგრამ ამავე დროს, დიდი გულისტკივლით საუბრობს მათზე. თუმცა, ასე დრამატულად არ მთავრდება ეს თავი. ავტორი იხსენებს იური კაკულიასა და დოდო ალექსიძის ცნობილ დიალოგს სტუდენტებთან.

თავში — „ინყებოდა ახალი ცხოვრება“ ნაამბობია ბატონი ვასოს კულტურის სამინისტროდან თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორად გადასვლის ისტორია. ეს იყო მის ცხოვრებაში მართლაც ახალი ეტაპის დასაწყისი. მასსოვს ამ საკითხზე დედაჩემთან ტელეფონით საუბრები, სადაც ყოფილი პედაგოგი ურჩევდა ამ ნაბიჯის გადადგმას, რაც ახალგაზრდა კაცს მეტ დამოუკიდებლობას, საკუთარი შესაძლებლობების, ჩანაფიქრისა და ინიციატივის სრულად გამოვლენის საშუალებას მისცემდა. შემდეგ აღწერილია ის სირთულეები, რაც სასწავლო პროცესს მოჰყვებოდა, დაწყებული ეროვნული სასწავლო საგნების დამკვიდრებიდან, პროფესორ-მასწავლებლებისა და სტუდენტთა კონფლიქტური ურთიერთობების მოგვარებით დამთავრებული. აგრეთვე, ძალიან მნიშვნელოვანია კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის შექმნის რთული ისტორია, რომლის დამკვიდრებაც შეუძლებლად აღიქმებოდა, მაგრამ გამჭრიახობის მეშვეობით საკავშირო ხელმძღვანელობის მიერ ნებადართული „ერთჯერადი“ მიღება ყოველწლიურად დაეკვიდრდა. ეს მაშინ დიდი ეროვნული საქმე იყო, რომლის გამომჟღავნებასაც ინსტიტუტის ხელმძღვანელობის სერიოზული პასუხისმგებლობაც მოჰყვებოდა, მაგრამ რისკმა გაამართლა...

საინტერესოა თავი „სიმართლისა და კონფლიქტების სამყაროში“, სადაც აღწერილია ის კონფლიქტური პერიპეტეიები, რის გამოც ინსტიტუტიდან ნასვლაზე ფიქრობდნენ: ზინა კვერენჩილაძე, შალვა განერელია, გიგა ლორთქიფანიძე, ანზორ ქუთათელაძე, გიორგი მარ-გველაშვილი, თენგიზ აბულაძე, კონო ბადრიძე, რომელთა გარეშეც წარმოუდგენელი იყო ინსტიტუტის ცხოვრება და ბატონი ვასოს გამჭრიახობამ ისინი მომავალ თაობებს შეუნარჩუნა.

ჩამოთვლილმა პედაგოგებმა მართლაც არაერთი რეჟისორი და მსახიობი აღზარდეს, რაც სასწავლო დარგის პრორექტორს წინასწარ გათვლილი ჰქონდა. ამიტომაც განსაკუთრებულად უყვართ ბატონი ვასო თანამშრომლებს და უიმისოდ მუშაობა ძნელად წარმოუდგენიათ. მართალია, იგი 2005 წლიდან პრორექტორი აღარაა, მაგრამ დღესაც ინერციით მისი ყველა მონაფე მისგან დახმარებას ითხოვს, რადგან მის ჰუმანურობას უყოყმანოდ ენდობიან.

თავი — „უსამართლობისა და უმადურობის ტკივილი“ მართლაც ატარებს ავტორისეულ განცდებს, რომელშიც კონფლიქტური ვითარებებია აღწერილი. ვფიქრობ, დასაწყისში მოყვანილი ორი უანგარო დახმარების ეპიზოდი ამ თავის სათაურს არ შეესატყვისება და ადრე უნდა ასახულიყო. საუბარია დიმიტრი ჯანელიძისა და ნინო შვანგირაძის და სხვა (კ. პატარიძე, ს. მიქელაძე, გ. აბაშიძე, ალ. კიკნაძე) პედაგოგთა შესახებ, რომლებიც თავიანთი ცხოვრების ბოლო წლებში, ავადმყოფობის გამო, ინსტიტუტში ვეღარ დადიოდნენ, მაგრამ შტატში მაინც ირიცხებოდნენ. დედაჩემი — ნინო შვანგირაძე, 1994-97 წლებში ინსულტით იყო ავად. ცხადია,

მაშინდელი ხელფასი გაჭირვებულ ცხოვრებას ვერ შეელოდა, მაგრამ იგი თავს კოლექტივის წევრად თვლიდა, მორალურ მხარდაჭერას გრძნობდა.

მომდევნო ეპიზოდები ასახავენ როგორც ინსტიტუტის თანამშრომლებისა და სტუდენტების, ასევე საზოგადოებრივი ცხოვრების მაგალითებსაც. გამოყოფილია სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი რეაბილიტაცია, რომელიც ნინო შვანგირაძისა და ვასო კიკნაძის პიროვნული თავდადებით განხორციელდა. ამ ორმა ენთუზიასტმა მეძღო ნინალმდეგობა გაეწია გაცილებით მრავალრიცხოვანი და ავტორიტეტული მოღვაწეებისთვის. ეს იმდენად დიდი ისტორიაა, რომ ყველა ეპიზოდი წიგნში ვერ შევიდა (რაც ცალკე განხილვას საჭიროებს მომავალში). ამ დაპირისპირების კულმინაცია იყო 1960 წელს გამართული თეატრალური საზოგადოების პლენუმი, სადაც ორივე კოსტიუმის „ჩამოვარდნილ“ ლილებს შეადარეს, მაგრამ გაცილებით მაგრად „მიკერებულები“ კი აღმოჩნდნენ. ეს იმდენად მნიშვნელოვანი „შერკინება“ იყო, რომ ალბათ, უფრო მეტ აღწერას საჭიროებდა. ამ ბრძოლების შემდგომ კი, ავტორი გულნახტკივილით აღნიშნავს, რომ დიდი რეჟისორის ორივე უმთავრესი მკვლევარი, არც მისი დაბადებიდან 100 წლისა და არც რუსთაველის თეატრის საუკუნოვან საიუბილეო კომისიებში არ შეიყვანეს. მართლაც ბედის ირონია თუ უმადურობის გამოვლენა გახლდათ... ეს ამბავი მით უფრო კუროზულია, რომ ბატონი ვასოს გამოკვლევით, რუსთაველის თეატრის ისტორია 1879 წლიდან განისაზღვრა, მაგრამ, როგორც იტყვიან, „გემბანს იქით“ აღმოჩნდა.

დიდ ადამიანურ ტკივილს ატარებს თავი „გამოთხოვების სევდა“, სადაც მიხეილ თუმანიშვილსა და დოლო ალექსიძესთან ბოლო შეხვედრებია აღწერილი. ამასთანავე, დ. ალექსიძესა და ს. მიქელაძესთან დაკავშირებული სახალისო ეპიზოდებიც არის. მეც კარგად მახსოვს ბატონი დოლო ალექსიძის ბოლო დღე. მაშინ თეატრალურ საზოგადოებაში ვმუშაობდი სცენოგრაფიის კაბინეტის გამგედ. ბატონმა დოდომ იცოდა ოთახების ჩამოვლა. იმ დღესაც ყველა მოგვინახულა, ჩვეულებისამებრ გაგვეხუმრა. რას წარმოვიდგენდით, რომ იმ საღამოს თავზარდამცემ ამბავს გავიგებდით... საღამოს 8 თუ 9 საათი იქნებოდა, როდესაც ბატონ ვასოს დავურეკე და ეს სამწუხარო ამბავი ვუთხარი. ყურმილში დუმილი ჩამოწვა, ალბათ მოულოდნელობისგან. მერე მითხრა, გადავამოწმებო. რამდენიმე წუთში, როცა დავურეკე, ძლივს მითხრა, მართალი ყოფილა და ახლავე მივიღე ვარო.

თავი — „მისაღები გამოცდების პარადოქსები“ მართლაც პარადოქსულია იმიტაც, რომ ავტორი საკუთარი „პროტექციის“ განევას გულწრფელად „აღიარებს“. მანამდე კი იხსენებს მისაღები კომისიების თავმჯდომარეებს. მათ შორისაა მამაჩემი, ცნობილი მეცნიერი და საზოგადო მოღვაწე, იოსებ მეგრელიძე, რომელიც წლების მანძილზე მეუცვლელად იყო ქართული ენისა და ლიტერატურის კომისიის თავმჯდომარე. მამამ რამდენჯერმე მიმართა რექტორ ილია თავაძეს, წლების მანძილზე თავმჯდომარეობა არ შეიძლებაო, მაგრამ ბატონი ილია პასუხობდა — შენისთანა პატიოსანი და პრინციპული კაცისთვის იძულებული ვარ კანონი დავარღვიო. მართლაც, გამოცდების პერიოდში სახლის ტელეფონი გამორთული გვექონდა. ასეთი ვითარება იყო მისაღები გამოცდების პერიოდში.

თავში — „სტუდენტები — ჩემი სიყვარული“ ბატონი ვასო აღმზრდელით საკითხებზე საუბრისას ერთმანეთს უთავსებს ს. ახმეტელის აღზრდისა და თანამედროვე სწავლების მეთოდოლოგიებს, აგრეთვე, თუ რა როლს ასრულებს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენები შემოქმედად და პიროვნებად ჩამოყალიბებაში. ასეთი განზოგადებული მიდგომა ავტორს ყველა თავში ახასიათებს. ასეთ აზროვნებაში მას პიროვნული ერუდიცია, პედაგოგიური ალლო და გამოცდილება ეხმარება.

ბატონი ვასო იგონებს ბათუმის ხელოვნების ინსტიტუტის დაარსებას, ლექციების კითხვის პერიოდსაც, სადაც დიდი წვლილი მიუძღვის ადგილობრივი კადრების მომზადების საქმეში.

თავში — „უნივერსიტეტი ქმნიდა თეატრებს“ მოყვანილია თეატრალური ინსტიტუტის ღვაწლი ახალი თეატრების ჩამოყალიბების საქმეში, რაც კომუნისტურ პერიოდში დიდ შემოქმედებით და პატრიოტულ საქმეს წარმოადგენდა. ასეთთა რიცხვშია მესხეთის, მეტეხის, კინომსახიობთა, საინგილოს თეატრები. ბატონი ვასო აღნიშნავს, რომ უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულებს ლომის წილი მიუძღვის პანტომიმის, მარიონეტების, ახმეტელის თეატრების შექმნაში. მესხეთის თეატრის დამაარსებელი ნ. დემეტრაშვილი წერდა, რომ თეატრის შექმნის იდეა ვ. კიკნაძის ლექციებზე ჩაისახაო, რომლის დეტალებსაც ბატონი ვასო იხსენებს. მეტეხის თეატრის შექმნის რთული პერიოდიცაა ასახული, რომლის რეპეტიციებიც ხელოვნების სახლში (უნდა იყოს ხელოვნების მუშაკთა სახლი) დაიწყო და წარმატებითაც დაგვირგვინდა.

ჩემთვის განსაკუთრებულად ახლობელია საინგილოს თეატრის შექმნა, რომლის პირველ სპექტაკლსაც ვესწრებოდი ალიბეგლოს კულტურის სახლში. მართლაც დიდი მოვლენა იყო ახალგაზრდა რეჟისორების მ. კვიციანიასა და მ. მჭედლიშვილის მიერ განხორციელებული სპექტაკლები „ჯერ დაიბოცნენ, მერე იქორწინეს“ და „სალამურა“. მათ ხომ ქართული ენისა და კულტურის განმტკიცების ფუნქცია ჰქონდათ. მუდმივმოქმედი თეატრის ჩამოყალიბება კი ანზორ დოლინჯაშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. ბატონი ვასო მართალია, როცა აღნიშნავს, რომ ანზორს მხარში ამოუდგა თეატრალური საზოგადოებაო, მაგრამ მას პირადად გიგა ლორთქიფანიძე ვერ დაეხმარებოდა, ვინაიდან იგი საზოგადოების თავმჯდომარედ 1985 წელს დაინიშნა. აქ არ შემძლია ჩემი მოსაზრება არ გამოვთქვა. თეატრის მხარდაჭერა 1981 წლიდან

დაინყო. მაშინ თავმჯდომარე დოდო ალექსიძე იყო, რომელმაც საკითხის მოგვარება პირველ მოადგილეს ოთარ ეგაძეს დაავალა. მან სამეფო მუშაობისთვის შეარჩია ენერგიული თანამშრომელი გულიკო მამულაშვილი. ა. დოლენჯაშვილი მსახიობის სახლის რეჟისორად გააფორმეს და ხელფასიც დაუნიშნა. შემდგომში თეატრის თბილისში საგასტროლოდ ჩამოყვანა თეატრალური საზოგადოებასა და გ. მამულაშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. მართლაც, დიდი პატიოტული საქმე გაკეთდა, რომელიც კულტურის სამინისტროს ფინანსური მაქინაციების გამო დროებით შეჩერდა და ა. დოლენჯაშვილი სამინისტროს მალაჩინოსანთა ნაცვლად, უკანონოდ პასუხისგებაში მისცეს, მაგრამ გიგა ლორთქიფანიძემ ხელი გაუშარტა.

ბატონი ვასო კი საინტერესოდ აღწერს ინსტიტუტის ჩამოწევილი ინვენტარის გადაცემას ამ თეატრისთვის, რომლის ჩუქებასაც კანონი კრძალავდა, მაგრამ ბატონი ვასოს რისკმა აქაც გაამართლა.

თავი — „ტერორისტი“ იმითაა საინტერესო, თუ როგორ აიძულებდა გაზეთ „ქართული უნივერსიტეტის“ რედაქტორი ლელა ოჩიაური სტატიების დანერგას. ამ სტატიების სერიალმა მნიშვნელოვნად წარმოაჩინა ავტორის მრავალფეროვანი თემების სამყარო, მისი პუბლიცისტური სულისკვეთება და ეროვნული მუხტი. ავტორი ასევე მადლიერია ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქტორის, ბატონ გურამ ბათიაშვილის პრინციპული დაძალების, რომლის შედეგად დაინერა „გამოთხოვება მოგონებებთან“.

საინტერესოა თავი — „რეფორმები ვისთვის და რისთვის?“. იგი იწყება ინსტიტუტის უნივერსიტეტად გარდაქმნის ისტორიით. მნიშვნელოვანია სასწავლო პროცესის გარდაქმნის „გაერთიანებული დემოკრატიების“ მიერ შემუშავებული კანონპროექტის შეფასება, რომლის განხორციელებამ დავალკო შედეგები მოიტანა. ავტორი დეტალურად იხილავს ძირითად პუნქტებს და დამაჯერებლად გულისტკივილით საუბრობს „ბოლონიის პროცესის“ დამანგრეველ ძალაზე, სამეცნიერო სექტორის გაუქმებასა და მისი აღდგენის აუცილებლობაზე. ალბათ, ბატონი ვასო თავის ენერგიას კვლავაც არ დაიშურებს ამ სამეცნიერო ცენტრის აღსადგენად, რამაც დიდი სამსახური გაუწია ქართული თეატრმცოდნეობის განვითარებას. ბატონი ვასოს მოსაზრებები, მის მიერ შემუშავებული „უნივერსიტეტის ეროვნული კონცეფცია“ უნივერსიტეტის განვითარებისთვის მნიშვნელოვანი პრობლემების მოგვარებას გულისხმობს, რაზეც მას ბევრი უფიქრია და განხორციელების სათანადო პირობების შექმნას მოითხოვს. მისივე ინიციატივით შეიქმნა უნივერსიტეტის მუზეუმიც და ვინ მოთვლის კიდევ რამდენი სიახლის წამომწყობა.

თავში — „შავი ფურცლები“ ავტორი საუბრობს კრიტიკოსის პროფესიაზე, მის დანიშნულებაზე, თუ რამდენად ფრთხილი, ობიექტური და ტაქტიანი უნდა იყოს კრიტიკული სტატიის დანერგისას. ბატონი ვასო კრიტიკულად აფასებს თავის წერილებსაც, სადაც იგი ზომიერად მეტად მკაცრი ყოფილა და დაუმსახურებლად უტყენია გული ცნობილი მსახიობებისთვის. ეროსი მანჯგალაძესთან საუბარი ბატონ ვასოს ლექციაზეც მოუყვლია და გვითხრა — მაშინ დავეფიქრედი, სიტყვას რამხელა მნიშვნელობა აქვსო. ამიტომაც ის კრიტიკოსის უპირველეს მოვალეობად და დანიშნულებად მიიჩნევს: „...ნამდვილმა კრიტიკოსმა პირველ რიგში კარგი უნდა დაინახოს, მოვლენის მთლიანობაში დანახვას კრიტიკოსის უპირველესი მოვალეობა. ღრმად უნდა გაარკვიოს, რით არის ეს მოვლენა ახალი, რა შემატა თავის დარგს.“ ეს აზრი აუცილებლად გასათვალისწინებელია ახალგაზრდა კრიტიკოსებისთვის.

შემდგომ, ბატონი ვასო იგონებს სიკეთისა და ბოროტების ცხოვრებისეულ დაპირისპირების შემთხვევებს, როდესაც ადამიანები ერთმანეთის დაბეზლებით სიამოვნებას განიცდიდნენ. ამის ნათელ მაგალითად მოყვანილია ლაბორანტ ევგენია ქართლელის (პოპოვას) მიერ ცნობილი თეატრმცოდნეობის ნიხო შვანგირაძისა და ნათელა ურუშაძის დევნა, როგორც ხალხის მტრის შვილებისა და პოლიტიკურად არასაიმედო ადამიანებისა. ამ ქალმა, ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 50-იან წლებში დაუწყა დევნა დედაჩემს, რის გამოც დედაჩემს თეატრალური ინსტიტუტის დატოვებაც მოუხდა. ჩატარებულ კრებაზე დედა სტუდენტმა გურამ პატარაიამ დაიცვა, რითაც საკუთარი თავი გარიცხვის საფრთხის წინაშე დააყენა.

ამის საპირისპიროდ, ავტორის ბატონ ოთარ ეგაძის თავდადებული გამოსვლა 1956 წლის 9 მარტის სისხლიანი ტრაგედიის შემდეგ გამართული აქტივის კრებაზე, როდესაც მან საპირისპირო ბრალი წაუყენა ამიერკავკასიის ჯარების სარდალს ფედუნიისკის (ბატონი ვასო აღნიშნავს, რომ მისი გვარი არ ახსოვდა), რაც შექმნილ ვითარებაში ასევე სარისკო გახლდათ, მაგრამ ადამიანთა მახსოვრობას გმირულ მაგალითად შემორჩა.

საგანგებოდ მინდა აღვნიშნო გამომცემლობა „კენტავრის“ კორექტორ მანანა სანადირაძის არაპროფესიონალიზმი, დაშვებული შეცდომების გამო, რაც მსგავსი მნიშვნელობის წიგნს არ ეკადრება.

თავში „მარად და ყველგან!!!...“ ჩემთვის ყველაზე ღირებული აღმოჩნდა ბატონი ვასოს სიტყვები: „უნივერსიტეტმა ყველაფერი მომცა, რისი მოცემაც შეეძლო. მინამდე თავს ვხრი მისი დიდი სახელის წინაშე.“ მართლაც, ემოციურად ნათქვამი ამაღელვებელი სიტყვებია, მაგრამ არც ბატონი ვასო დარჩენილა ვალში — მანაც ყველაფერი გაიღო მშობლიური უნივერსიტეტისთვის და თავდადებით ემსახურა არაერთი თაობის აღზრდას, რაც დიდი სიყვარულისა და პატივისცემის გამოვლინებით დაუბრუნეს მადლიერმა აღზრდილებმა...

პრემიერები

მხიწველი იანა მარბალის სახელობის
სახელმწიფო დრამატული თეატრი
2013-2014 წწ. სეზონი

პროგრამა
2014-ე თეატრალური სეზონი

ეკვანი შვარცი
კომედი
ერთმომედვენიანი ზღაპარი

თბილისი 2014 წ.

მხატვრული ხანძარი
ხანა თაყაიბერი
რამდენიმე
საბუნებისმეტყველო
მხატვრული
მთავარი რეჟისორი
გონა კაკანაძე

მთავარი რეჟისორი
გონა კაკანაძე

დღით აღმსრულებლის გამზ. 127
რამდენიმე
საბუნებისმეტყველო
მხატვრული
მთავარი რეჟისორი
გონა კაკანაძე



თეატრალური
კომედი
თეატრი



TUMANISHVILI
FILM ACTORS
THEATRE

„ორკესტრი“



ჟან ანუის პიესის მიხედვით.
რეჟისორი – ნიკა ლუარსაბიშვილი
მხატვარი – შოთა გლურჯიძე
კომპოზიტორი – გიორგი ხოსიტაშვილი
ტიქნიკური რეჟისორი – სოფო ორჯონიკიძე

მონაწილეობენ:

გია აბესალაშვილი, ქეთი ასათიანი, ნინო ბურდული, მაია გელოვანი, ერეკლე გენაძე, ნანუკა ლითანიშვილი, ნათია ფარჯანაძე, ნანა შონია, სოსო ხვედელიძე.

კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.
„ახალი სცენა“.

ალექსანდრე ელიგულაშვილი - პელები

შევხვდებით სამოთხეში

პიესა ორ მოქმედებად



რეჟისორი - სანდრო ელოშვილი
მხატვარი - ნინო სურგულაძე
კომპოზიტორი - მიხეილ მდინარაძე
მუსიკალური გაფორმება
ზურა გაგლოშვილის
რეჟისორის ასისტენტი - თამარ ფრუიძე

მონაწილეობენ:

ზურაბ ბერიკაშვილი, ნინო გაჩეჩილაძე, გურამ ჯაში, დავით ხურცილავა, ნოდარ დოლონაძე.

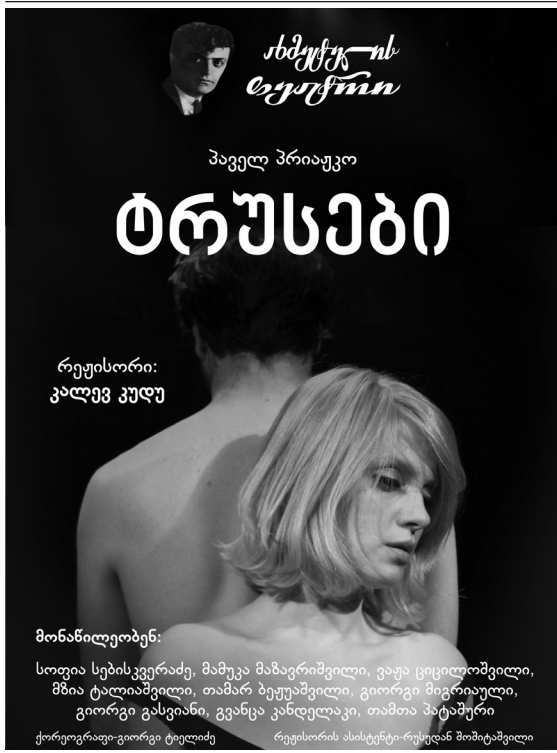
ოზურგეთის ალ.
ნუნუნავას სახ.
პროფესიული
დრამატული
თეატრი



ნ. დუმბაძე „თეთრი ბაირალები“

დადგმა და მუსიკალური გაფორმება
— ოთარ კუტალაძისა
რეჟისორის ასისტენტი — მაკა მამულაშვილი
მხატვრები — შოთა დარჩია, თამაზ დარჩია

მოქმედი პირნი და შემსრულებელნი:
ზაზა ნაკაშიძე — გიორგი დოლიძე
დედა — ლია მარტიაშვილი
ჭიჭიკო გოგოლი — თემურ კვიციანი
ლიმონა დედარიანი — ირაკლი ვადაჭკორია
შოშია გოგოლაძე — გენადი ნიკოლაიშვილი
ისიდორე სალარიძე — ალექსანდრე ლომიძე
ტიგრან გულოიანი — ლევან სალინაძე
გიგლა მოშიაშვილი — ომარ ურუშაძე
ჭეიშვილი — იური ჯიჯეიშვილი
და სხვ.



*ახმეტაშვილის
საქონი*

პაველ პრიაჟუკო

ბრუსები

რეჟისორი:
კალევ კულუ

მონაწილეობენ:
სოფია სებისვერაძე, მამუკა მამაფრიაშვილი, ვაჟა ციცილოშვილი, მზია ტალიაშვილი, თამარ ბეჟუაშვილი, გიორგი მიგრიაული, გიორგი გასვიანი, გვანცა კანდელაკი, თამაზ პატაშვირი

ქორეოგრაფი-გიორგი ტიელიძე რეჟისორის ასისტენტი-რუსლან მომბატაშვილი

**ჯანსუღის უზენაესი რეჟისორის სახელობის ანთროპოლოგიის
სახელმწიფო დაწესებულება თბილისი**

2013-2014 წ.წ. სეზონი

პ რ ე მ ი ა ნ ა

ფანსის პაეაი

პნიუჟთა პასუაჟი

დამდგმელი რეჟისორი **ინო ლიპანიანი**
თარგმანი, ინსცენირება, მხატვრობა, მუს. გაფორმება **ინო ლიპანიანი**
კოსტიუმების მხატვარი **ნათია ბუნიაკი**
ტექნიკური რეჟისორი **განი აბუსაძე**

მონაწილეობენ:
ჯურაბ აბუსაძე, თამარ ჟიქაძე, ჯოჯა ჭანოქიაძე, ბანი ტახაძე, ნანა სვირიციანი, ნანა ისანი, თამარ ქველიანი

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი - **ინო ლიპანიანი**
თეატრის დირექტორი - **თაზ ბალაქაძე**

ჭიათურის აკაკი წერეთლის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრი

მიხეილ ჯავახიშვილი

ლამბალო და ყაშა

ერთ მოქმედებად



ინსცენირების ავტორი - თამაზ გოდერძიშვილი
რეჟისორი და მუსიკალური გამფორმებელი - მამუკა ცერცვაძე

მხატვარი - თეო კუხიანიძე
ტექნიკური რეჟისორი - მარინა პაპუაშვილი
სამხატვრო ხელმძღვანელი - მამუკა ცერცვაძე
თეატრის დირექტორი - ნანა წერეთელი

მოქმედი პირნი და შემსრულებელნი:
ექიმი — გოჩა აბაშიძე
ეპისკოპოსი — პაველ როდერ ჩაჩანიძე
სათნოების და სოფია ქეთევან შარიქაძე
ყაშა — არჩილ ხვედელიძე
ლამბალო — გიორგი ჩაჩანიძე
გენერალი ჩერნოზებოვი — გიორგი კენჭოშვილი

ითიმად უდ დოულე — ამირან ნასყიდაშვილი
ლამბალოს დედა — თინა მიქაუტიძე
მინდიაშვილი, კონსული — ანზორ ცაბაძე
ბექაური, ბერეზოვსკი — თამაზ ფანჩულიძე
იზათი — იური ბინაძე
ზეკია — სოფო ლეთოდიანი
ყაიდარ მოლა — გურამ ბრეგვაძე
სათნოების და — თამუნა ჯაჯანაშვილი
სათნოების და — ლილი თავაძე
I თათარი — შალვა ხვედელიძე
II თათარი — გიორგი მუყმანიანი
III თათარი — სოფიო მოდებაძე
ბაიკალელი გლეხი — გიორგი ბრეგვაძე
მოხელე — გელა მოდებაძე
სტუმრები — მაკა ცუცქერიძე, შორენა პაპიძე

**ნ. დუმბაძის სახ.
მოზარდ მაცურებელთა თეატრი**

ალექსანდრე დიუმა

„სამი მუშკეტერი“

თარგმნა ივანე მაჭავარიანმა
ორმოქმედებიანი სპექტაკლი



ინსცენირების ავტორი - ზურაბ სამადაშვილი
დამდგმელი რეჟისორი - გიორგი ქანთარია
მხატვარი - ნინო კიტია
კომპოზიტორი - დავით მალაზონია
ქორეოგრაფი - ანანო სამსონაძე
სასცენო მოძრაობა შოთა სხირტლაძის
და შოთა გეგიაძისა
რეჟისორის თანაშემწე - ქეთევან ქანთარია

მოქმედი პირნი და შემსრულებელნი:
დარტანიანი - ვანო დუგლაძე
ათოსი - ვახტანგ ჩაჩანიძე,
დავით როსტომაშვილი
პორტოსი - მამუკა ბოგვერაძე
არამისი - ნიკა ნანიტაშვილი
დე ტრევილი - კახა გაბელაია,
ვახტანგ ნოზაძე
რიშელიე - ზურაბ ავსაჯანიშვილი,
დავით ხაზიძე
როშფორი - პაატა მხეიძე
ბონასიე - ნიკა კვანტალიანი
კონსტანცია - მარიამ ჩუხრუკიძე,
თეკლა ჯავახაძე
მილედე - რამონა მიქელაძე
ბუკინგამი - გიორგი ჯიქურიძე
ფელტონი - ლევან კაციაშვილი
ლუი XIII - გიორგი კაჭახიძე
ანა ავსტრიელი - თამარ ჭანუყვაძე,
ნინო ციმაკურიძე
ჯალათი - შალვა ანთელავა

ჟუსაკი - დენ ხლიბოვი
ოქრომჭედელი - დიმიტრი თარბაია
I მუშკეტერი - ლევან კაციაშვილი
II მუშკეტერი - ლაშა გრძელიძე
ბერები, გვარდიელები - ზურაბ არუსია
შალვა ანთელავა
ლევან კაციაშვილი
გიორგი ჯიქურიძე
ლაშა გრძელიძე
მონაზვნები, სეფე ქალები -
ნინო არჩაია
სალომე ნურნუშია
ხატია მელქაძე
სოფიო ახუაშვილი
ნინო შუშიაშვილი
თამარ ცქვიტინიძე

**შალვა დადიანის სახელობის სახელმწიფო
პროფესიული დრამატული თეატრი**



გურამ ბათიაშვილი

„მარად და ყველგან“

რეჟისორი - ბადრი წერედიანი
მხატვარი - მარია კორკელია
ტექნიკური რეჟისორი - ნონა როგავა

მონაწილეობენ

სესე მიქავა - ლუარსაბი
მერაბ კაკალია - დავითი
ზურაბ ლაშხია - ნიკოლოზი
რეზო ჯოჯუა - პორუჩიკი
მარინე დარასელია - ფრაკიანი
მზევინარ ჩარგაზია - აფროდიტე
ლექსო ჩემია - მოძღვარი
ანდრო შამუგია - პირმცინარი
ირაკლი სამუშია - იმერელი
კობა მატკავა - ცალთვალა
ლაშა ხიზანიეშვილი - ჩოხიანი
გიორგი ქობალია - მალალი
ბაჩო ფიფია - მიმტანი

სპექტაკლები

განიმუხტით, დაისვენეთ და იცეკვით ტანგო!

ლასა ჩხარტიშვილი

თანამედროვე ქართველ მაცურებელს დღეს, მგონი, აღარაფერი აოცებს. ქართული თეატრი ეტაპობრივად ქრის ვინრო თეატრალურ სივრცეს და მიმართავს ნებისმიერ ექსპერიმენტს, როგორც შინაარსობრივად, ისე ფორმის თვალსაზრისით. შესაბამისად, მაცურებელს დღეს აღარაფერი უკვირს. ის ხან სცენიდან, ხან დარბაზიდან ადევნებს თვალს მსახიობის თამაშს, ხანაც სცენის გვერდითა სათავსოებიდან გათამაშებულ ეპიზოდებს შეცქერის, რომელსაც სცენაზე ეკრანის საშუალებით ხედავს. უკვე ჩვეულებრივ ამბად (ტრივიალურადაც კი) იქცა მონიტორის, ანიმაციის, მულტიმედიის სხვადასხვა ტექნოლოგიური საშუალების გამოყენება თანამედროვე ქართველ რეჟისორთა სპექტაკლებში, რომელიც ხშირ შემთხვევაში ტექნიკურად გაუმართავია და შედეგად რეჟისორის ჩანაფიქრი სათანადო მხატვრულ ხარისხში ვერ აღწევს მაცურებლამდე.

მაცურებლის უჩვეულო განლაგებითა და მულტიმედიური ხერხებით გაჯერებული მორიგი ახალი სპექტაკლი განხორციელდა თუმანიშვილის თეატრში. ნინო მირზიაშვილის პიესა „მაცეკვე ტანგო“ რეჟისორმა მამუკა ტყემალაძემ განახორციელა. ამ სპექტაკლშიც რეჟისორმა მიმართა უკვე მრავალგზის აპრობირებულ ხერხებს, მაგრამ განსხვავება იმაშია, რომ წარმოდგენაში ყველაფერი ლოგიკურია და მხატვრულად გამართული, დახვეწილი, ე.წ. „ჭუჭყის“

გარეშე. თუნდაც ვიდეოგრაფიკა, რომელიც სცენის უკანა ფონზე არაერთხელ „ინთება“ სხვადასხვა ხედითა და გამოსახულებით (ვიდეო - გრაფიკა ირაკლი ზურაბიშვილის). მულტიმედიური ხერხი ამ შემთხვევაში ლოგიკურად და ტალღისებურად „შემოდის“ სპექტაკლში როგორც ფიქრი, წარმოსახვა და თან (რაც ძალიან მნიშვნელოვანია) ტექნიკურად გამართულად, მათემატიკური სიზუსტით.

რეჟისორმა მამუკა ტყემალაძემ „სცენა“ მაცურებელთა დარბაზში შეჭრა და „პარტერი“ მის ირგვლივ, დიაგონალზე განალაგა. ფორმით გადაჭრელებულ ქართულ თეატრში სცენური სივრცე ამგვარად ჯერ არავის გადაუჭრია, მაცურებლის ერთი ნაწილი სცენის შუაგულშია და არა გასწვრივ. მსახიობსაც საკმაოდ რთულ, ექსპერიმენტულ და, ვფიქრობ, საინტერესო ხერხით უწევს ურთიერთობა მაცურებელთან. სპექტაკლში ბევრი რამ პირობითია, ბევრიც — რეალისტური. ამ სტილისტიკის აღრევას მაცურებელი ვერ გრძნობს, ყველაფერი მისაღებია და ლოგიკური, არ ჩნდება ზედმეტი და პასუხგაუცემელი კითხვები. მაცურებელი იოლად, ბრმად, ნიჰილიზმის გარეშე მიჰყვება რეჟისორისა და მსახიობების მიერ შემოთავაზებულ ხერხს, რომელიც იმდენად დამაჯერებელია და გულწრფელი, რომ გადამომგების სურვილი არ გიჩნდება, თანაც პიესის სიუჟეტი ისე სწრაფად, თანმიმდევრულად და დინამიკურად ვითარდება, რომ მას მიჰყვები და ყველაზე კრიტიკულ მაცურებელსაც კი არ რჩება დრო „ინტრიგობისთვის“.

თუ არ ვცდები, ნინო მირზიაშვილისთვის „მაცეკვე ტანგო“ დებიუტია დრამატურგიაში და ახლა უკვე, შესაბამისად, ქართულ თეატრშიც. ის თუმანიშვილის ფონდის მიერ ორგანიზებული კონკურსის „ახალი ქართული პიესა“ (ხელმძღვანელი ამავე თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე მანანა ანთაძე) აღმოჩენაა. სასიხარულოა, რომ თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში კიდევ ერთი ახალი სახელი გამოჩნდა, რომელმაც ამ სივრცეში დასამკვიდრებლად ერთი წარმატებული ნაბიჯი უკვე გადადგა პიესით „მაცეკვე ტანგო“, რომელიც ფრანგულ ბულვარულ კომედიას გვაგონებს. ქართული რეალობა და თანამედროვეობა, ქართველი გმირები - კაცები და ქალები, მათი ურთიერთობები ერთმანეთთან და თაობებთან ოსტატურად არის წარმოჩენილი პიესაში. დებიუტანტი დრამატურგი აშკარად ფლობს დრამატურგიის ხერხებს, ტექნიკას, სწორად, თანმიმდევრულად და ლოგიკურად ავითარებს მოვლენებს პიესაში, რომელიც მოდუნების საშუალებას არ გაძლევს, კიდევ უფრო სასიხარულოა, რომ რეჟისორი მსახიობებთან ერთად ამ პიესის ატმოსფეროს წარმატებით აცოცხლებს და სხვა მხატვრულ ხარისხში აჰყავს.

სპექტაკლში გათამაშებულია შეყვარებული

წყვილის სიყვარულის წინააღმდეგობებით აღსავსე ისტორია, რომელშიც უნებლიედ მეზობლად მცხოვრები ცოლ-ქმარი ერთვება და იქმნება უამრავი კომიკური სიტუაცია. მსახიობის ოსტატობის ნამდვილ მასტერკლასს ჰგავს ნინელი ჭანკვეტაძისა და გია აბესალაშვილის თითოეული გამოსვლა სცენაზე. მსახიობები დეტალებით, ნიუანსებით სვამენ აქცენტებს, მათ მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები გლობალურია, ახლობელი და რეალური. სამსახიობო ანსამბლში ლოგიკურად ჩაენერნენ ახალგაზრდები: ქეთი ასათიანი (ნატო) და ბექა ჯუმუტია (ბექა), რომლებიც ახალგაზრდული ტემპერამენტით დაუოკებლნი იბრძვიან სიყვარულის გადასარჩენად, ისინი ხატავენ მეოცნებე, მეზობლად, დადებით პერსონაჟებს, რომლებსაც არც ისე შესწევთ უნარი გონივრულად მოაგვარონ პრობლემები, რომლის წინაშეც ისინი დგანან, რაც ლოგიკურია. მათში, როგორც ახალგაზრდებში ემოციურობა უფრო ჭარბობს, ვიდრე რაციონალიზმი და სიდიდჯე. გია აბესალაშვილი (გიორგი) ნატოს მამის მხატვრულ სახეს მდიდარი გამომსახველობითი ხერხების საშუალებით ქმნის, მისი გმირი სახასიათო ტიპაჟია, ბობოქარი, ემოციური, მკაცრი მამა, მაგრამ ძალიან კეთილი და გულუბრყვილო, იმპულსური. აივნის მეზობლებს განასახიერებენ ზაზა მიქაშავიძე (კოტე) და ნინელი ჭანკვეტაძე (ნელი), რომლებიც რამდენიმე ათეული წელია ცოლ-ქმარი არიან და მათი ისტორია მეზობელი ნატოს სიყვარულის ისტორიას გავს. ნინელი ჭანკვეტაძე იმ ქალის ტიპაჟს ხატავს, რომელიც ოდნავ სასონარკვეთილია და გულგატეხილი,

რომელიც ცდილობს მისი ცხოვრება გაცილებით საინტერესო და მრავალფეროვანი გახადოს. მსახიობი ამ როლშიც მონოდების სიმალეზე დგას და დიდად ეხმარება სპექტაკლის საერთო წარმატებას.

მამუკა ტყემალაძის სპექტაკლი მოკლებულია ყოველგვარ პოლიტიკასა და პოლიტიკურ ქვეტექსტებს, მასში უფრო სოციალური, მენტალური სახის პრობლემები შეიმჩნევა, რომელიც პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანების წყალობით სპექტაკლში გადაიჭრება. სპექტაკლის პერსონაჟები როდი არიან იდეალურები, მათაც ბევრი შეცდომა აქვთ დაშვებული, აწუხებთ და სტიკვით ყველაზე მნიშვნელოვანი - ურთიერთობის დეფიციტი. სპექტაკლში ყველაზე მწვავედ კომუნიკაციის პრობლემა დგას, დიალოგის გაუმართავობას ადამიანები კრიზისამდე, ჩიხამდე მიჰყავს. მეორე მხრივ, ზედაპირული ინფორმაცია არსებულ, ხელოვნურად შექმნილ პრობლემაზე ანგრევს ჭეშმარიტ და გულწრფელ ურთიერთობებს. მართალია, სპექტაკლზე „მაცეკვე ტანგო“ მისული მაცურებელი ბევრს იცინებს, ისიამოვნებს, დაისვენებს, მაგრამ თეატრიდან გამოსულს აუცილებლად მოუნევს ფიქრი იმ დეტალებზე, რომელიც მისივე ან გარშემო მყოფთა ცხოვრებიდან ეცნო. აბა, ქართული თეატრი ტრადიციას ხომ არ უღალატებს, მსუბუქი კომედიითაც კი გარკვეულ პრობლემაზე არ დაგაფიქროს.

P.S. სპექტაკლი თბილისის მერიის კულტურული ღონისძიებების ცენტრის ფინანსური მხარდაჭერით განხორციელდა.

მარჯანიშვილის

თეატრის

საშობაო

საჩუქარი

მაკა ვასაძე

2013 წლის მიწურულს მარჯანიშვილის თეატრმა სიყვარულით, სიკეთით, სილამაზით აღსავსე სპექტაკლი - „საშობაო სიმღერა“ აჩუქა ბავშვებს, მოზარდებსა და მოზრდილებს. ლევან წულაძე არა მარტო ნიჭიერი რეჟისორი, უნიჭიერესი სცენოგრაფიც აღმოჩნდა. მან, როგორც სცენოგრაფმა, მანამდეც იმუშავა რამდენიმე სპექტაკლზე და საკმაოდ საინტერესო ნამუშევრები შექმნა. „საშობაო სიმღერის“ მხატვრულ გაფორმებაში კი, შალვა ჩაგუნავასთან ერთად, ჩარლზ დიკენის გენიალური მოთხრობის სული ვიზუალურად გამოხატა. მწერალი მოთხრობის წინასიტყვაობაში წერს: „მოჩვენებების ამ პატარა წიგნში შევეცადე ისეთი იდეა წარმოგეჩინა, რომელიც მკითხველს არ გაანაწყენებდა არც საკუთარი თავის, არც სხვების, არც საშობაო დღესასწაულის და არც ჩემს მიმართ. დაე, ეს წიგნი სამუდამოდ დარჩეს თქვენს სახლებში და ნურავინ შემოდებს მას თაროზე“. ლევან წულაძის სპექტაკლი, ალბათ, სამუდამოდ დარჩება მაყურებლის მესიერებაში. ისევე, როგორც დარჩა რუსთაველის თეატრში წლების წინ (1992-93 წ.) რობერტ სტურუასა და ოთარ ეგაძესთან ერთად, ამავე ნაწარმოების მიხედვით დადგმული „საშობაო სიმღერა“.

ჩარლზ დიკენსის შემოქმედებაში შერწყმულია, ერთი შეხედვით, თითქოს ერთმანეთთან შეუთავსებელი: პოეზია - პროზა, სოციალური სიდუხჭირე - ცხოვრებისეული პრობლემების ბავშვური ხედვა, რეალობა - თეატრალიზაცია, მორალური, სულიერი დრამები - სამყაროს ხედვა ნათელ ფერებში. მის ნაწარმოებებს ლაიტმოტივად გასდევს რწმენა სიკეთის, სიყვარულის, რწმენა იმისა, რომ ღმერთმა სამყარო ადამიანისთვის შექმნა. ადამიანს კი მისცა შესაძლებლობა ყველაზე სანუკვარი, ნათელი, კეთილშობილი ოცნებები აიხდინოს. დიკენ-

სის მსოფლმხედველობის, სამყაროს აღქმის კვინტესენცია გახლავთ „საშობაო სიმღერა პროზაში“, მისი, შეიძლება ითქვას, ყველაზე უფრო პოეტური ნაწარმოები - სიყვარულის, სიკეთის ჰიმნი. სათაური ორიგინალში ასე ჟღერს: „A Christmas Carol in Prose, Being a Ghost Story of Christmas“, სიტყვა ჩართო კი ჰიმნადაც ითარგმნება. მოთხრობის მთავარი გმირის: გულცივი, ძუნწი, ფულზე შეყვარებული ებინიზერ სკრუჯის მორალური, ზნეობრივი გარდაქმნა ნაწარმოების დედააზრია. (Scrooge ინგ. ზმნა - Screw-დან ნაწარმოები სიტყვა - დაჩაგვრის, სიძუნწის, სიხარბის აღმნიშვნელი). ფიზიკურად ცოცხალი სკრუჯი, სულიერად და მორალურად ცარიელი, მკვდარი იყო. საშობაო სულებისა, თუ, სულის სიღრმეში, ქვეცნობიერში შერჩენილი სინდისის „ათამაშებული“ წარმოსახვის, ფანტაზიის, ან თუნდაც, სიზმრის წყალობით ხდება ღირებულებათა გადაფასება. მან შეძლო, ოდესღაც მასში არსებული „სულის“ გაცოცხლება, სიკეთისა და სიყვარულის გამოღვიძება და დაიწყო „სიკეთის ქმნა“, „სიკეთის თესვა“. ეს ყველაფერი კი შობის - განახლების, გარდაქმნის, გარდასახვის, ახლის დაბადების - დღესასწაულის წინააღმდეგ, უფრო სწორად, წინასაღამოს ხდება.

შინაარსობრივ-იდეური ხაზის მომხიბვლელი-ბასთან ერთად, მოთხრობას აქვს თეატრალიზებული, სადღესასწაულო სანახაობითი (ვგულისხმობ სახალხო, ქუჩის, ბალაგანურ სანახაობებს) - ცოდვილის გარდაქმნის მითზე აგებული - პირობითი ფორმა. იგი თითქოს სცენისთვის არის დაწერილი. აქ ვხვდებით ხილულს და უხილავს (შობის სულეტი), პირობით გადაადგილებას დროსა და სივრცეში, დაყოფილს აქტებად (მოთხრობაში ე.წ. „სტროფებად“) და მათ გამაერთიანებელ ინტერმედიებად, ხმოვან ეფექტებს (საათისა და სამრეკლოს ზარების რეკვა), მთხრობელ-ნამყვანს. პერსონაჟთა გადმოცემაში კი გავიადებულია მათი შინაგანი სამყაროს თუ ქცევის ამსახველი ზოგიერთი მახასიათებელი, თითქოს ისინი ბალაგანური თეატრის სცენისთვის არის შექმნილი. მოთხრობაში ამბის გადმოცემა დრამატურგიული ხერხებით ხდება.

ალბათ, სწორედ მოთხრობაში კოლორიტულად გადმოცემული ისტორიული დეტალების, სანახაობითობის, ამბის პოეტურად თხრობის, ფანტასტიკის, მორალურობის, ლირიკის, საკრალურობის არსებობის გამო მიუბრუნდა ლევან წულაძე მეორეჯერ დიკენსის „საშობაო სიმღერას“.

რეჟისორმა სასცენო ვარიანტის შექმნისას გაითვალისწინა მოთხრობითი არსებული ბალავანური თეატრის პრინციპები. უფრო სწორად, ლევან წულაძემ ამბის გადმოცემაში, სპექტაკლის ფორმაში კომედია დელ'არტეს, აგრეთვე ქუჩის მარიონეტების თეატრის ხერხები გამოიყენა. წარმოდგენას წამყვანი იწყებს. ჩამოშვებული ფარდის წინ, ავანსცენის მარცხენა მხარეს ძველი ნივთები: ყუთები, აბაჯური, გალია, სავარძელი აწყვია. ე.წ. სასცენო ორმოში ძველებური, ორი სანერმაგიდა - „სეკრეტერი“ არის განლაგებული, რომლებზეც სამელნები და ბატის ფრთისგან გაკეთებული სანერკალმები აწყვია. ნათდება სცენის შუა ნაწილი, ფარდა შეირხვევა, შეერთების ადგილიდან ამბის მოთხრობელი, ე.წ. წამყვანი - ლოთი ჯო (თენგიზ შაპიძე) გამოყოფს თავს და ბავშვებით საესეღარბაზს მიმართავს: „რა ხდება?“ (იმორებს რამ-



დენჯერმე). „გამახსენდა, დამდეგ შობას გილოცავთ ბრიტანეთის იმპერია და ჩემო თავო“ - ამბობს იგი, ფარდა იხსნება და ფერიული სანახაობა იწყება.

სპექტაკლის დეკორაცია, ლონდონის ქუჩას მოგაგონებს. ერთ მხარეს ლონდონისთვის დამახასიათებელი რამდენიმე სახლია ჩამწკრივებული, მეორე მხარეს სამრეკლო დგას, რომელიც ხდით უერთდება სახლებს. სამრეკლოს დიკენსის მოთხრობაში ძალიან მნიშვნელოვანი, ქმედითი ადგილი აქვს მინიჭებული. ძალიან კარგად არის მოფიქრებული ამბავში არსებული სხვადასხვა მოქმედების ადგილის წარმოჩინება. მაგალითად: როდესაც მოქმედება სკრუჯის ოფისში მიმდინარეობს, ავანსცენაზე ჩამოეშვება ფანჯრებად და კარად დაყოფილი „შუშის“ კედელი. ორმოდან ამოდის ზემოსხენებული მაგიდები და სკამები, სკრუჯის საოფისე ინვენტარი. „შუშის“ კედლის მიღმა ლონდონის ქუჩა მოჩანს. საშობაო სულელების გამოცხადებისას „შუშის“ კედელი ზევით ადის და დიდი ზომის სარკე ჩამოეშვება. თითქოს ამ სარკიდან გადადის სკრუჯი (ბესო ბარათაშვილი) წარსულში, ანმყოსა თუ მომავალში. სპექტაკლში სარკე ამიერ-იმიერი ცხოვრების მეტაფორაა. არაჩვეულებრივად არის გაკეთებული სპექტაკლის განათება. სწორედ განათების და სხვადასხვა სასცენო ტექნიკური საშუალებით, რეჟისორი ამოგზაურებს მაყურებელს სკრუჯის ცხოვრებაში და მასთან ერთად გადის ირეალურ სამყაროში. ვიზუალური, სანახაობითი ეფექტის გარდა, ამ მოგზაურობას, მორალური დატვირთვაც აქვს. მაყურებელი (რომელთა უმრავლესობა ბავშვები არიან) სკრუჯთან ერთად აცნობიერებს, რომ მატერიალური სიმდიდრე, ფული, ნივთები, ქონება

არ არის ცხოვრების მთავარი ფასეულობა. მოყვასის სიყვარული, სიკეთის თესვა, თანაღმობა, გულუხვობა არის მთავარი ცხოვრებაში. მაყურებელში შობის მოახლოების შეგრძნებას ამძაფრებს სცენაზე ულამაზესად წამოსული თოვლი. მოკლედ ვიტყვი, ლევან წულაძემ და შალვა ჩაგუნავამ სპექტაკლის სცენოგრაფიაში დიკენსის „საშობაო სიმღერის“ სული ასახეს.

მოთხრობაშიც და სპექტაკლშიც სკრუჯის გაადამიანურების პროცესი გარდაცვლილი პარტნიორის ჯეიკობ მარლის სულის გამოცხადებით იწყება. სკრუჯი იმდენად ხარბი და ძუნწია, რომ ჯეიკობის გარდაცვალების შემდეგაც კი, არ ცვლის ფირნიშზე მათ მიერ დაარსებული ბანკის სახელწოდებას. იმისდა მიუხედავად, რომ ნერვები ეშლება ხოლმე, როდესაც მის, ან უკვე ერთპიროვნულ მმართველობაში არსებულ ბანკში შემოსული ადამიანები ჯეიკობ მარლის უწოდებენ ხოლმე. სპექტაკლში წარწერის სიძველის მისანიშნებლად ლევან წულაძემ გახუნებული და ასობდაკარგული წარწერა გააკეთა. სხვასთან ერთად, ამქვეყნიური ცოდვებისათვის ჯოჯოხეთში მოხვედრილი ჯეიკობის ხვედრია მძიმე ჯაჭვების თრევა. ნახევრად ჩაბნელებულ სცენაზე ერთი ადგილი მონითალო-იასამნისფერი ფერებით ნათდება. ბოლის ბურუსში მოცული ჯეიკობი (ზაზა იაკაშვილი) სცენის ლიუკიდან (ჯოჯოხეთიდან) ამოდის ნელ-ნელა სცენაზე. იგი აფრთხილებს სკრუჯს, რომ, თუ არ შეიცვლის ცხოვრების წესს, მასაც იგივე ელის გარდაცვალების შემდეგ. - ხომ ხედავ, მე რა დამემართაო. დასახმარებლად კი საშობაო სულელებს უგზავნის.

რეჟისორმა, რა თქმა უნდა, მოთხრობის სიუ-

ჟეტი შეამოკლა. თხრობა კიდევ უფრო ქმედითი გახადა. შეიტანა ცვლილებები, როგორც ამბავში, ასევე პერსონაჟებში. ზოგი რამ ამოაგდო, ზოგიც ჩაამატა, ზოგი პერსონაჟი დაამატა (მაგალითად, მოგვეხი, ზოგის ტიპობრიობა, ხასიათი, სქესი შეცვალა (მაგალითად, საშობაო სულელები) და ა. შ. ყველაფერი ეს, სპექტაკლისათვის აუცილებელი, ამბის ქმედითად გადმოცემისთვის გაკეთდა. ფარდა იხსნება, ლონდონის ქუჩაში ხალხი მიდი-მოდის, ერთმანეთს ესალმებიან, სცენაზე რჩებიან მისის დილბერი (ეკა მჟავანაძე) და პატარა, კოჭლი ტომი (დიმა გოზალიშვილი). მისის დილბერი ტომს შობის ამბავს უყვება. ფიზიკურად სუსტი, მაგრამ კეთილშობილი, სულიერად ამალღებული ბავშვის ფანტაზიაში მოგვების სცენა ცოცხლდება. პატარა ტომი მეოცნებე სახით კითხულობს: მისის დილბერ ლონდონშიც ჩამოვივლიან ხოლმე მოგვები? მისის დილბერი უდასტურებს, - კი ტომე, ყოველი შობის დღესასწაულის წინ. ლევან წულაძემ ისე ლამაზად და ისეთი იდუმალებით გააცოცხლა ტომის ფანტაზია, რომ ბავშვებს კია არა (დარბაზში მსხდომ მაყურებელთა უმრავლესობას), უფროსებსაც სული შეეკრათ. ულამაზეს, აღმოსავლური ტიპის კოსტიუმებში გამონყობილი, ე. წ. „ოჩოფეხებზე“ შემდგარი (მაღალი ხის ფეხსაცმელები) მოგვები, შესაფერისი იდუმალი მუსიკის და განათების თანხლებით, ჩაივლიან სცენაზე.

უკვე აღვნიშნე, რომ რეჟისორმა ზოგიერთი პერსონაჟის სახეში ცვლილებები შეიტანა. ეს ეხება მისის დილბერსაც. მოთხრობაში დიკენსი იგი ფინანსისკენ შემოჰყავს და სულ სხვა ფუნქციას აკისრებს. იგი მრეცხავია, რომელიც მედეღურ ქალთან და მეკუბოვის დამხმარესთან ერთად, მომავლის სულის მიერ გამოწვეული სკრუჯის ხილვების პერსონაჟია. სამივენი უპატრონოდ გარდაცვლილ სკრუჯს ქურდავენ, ნაქურდალი ნივთები კი მეძველმანესთან მიაქვთ გასაყიდად. სპექტაკლში ლევან წულაძემ იგი სკრუჯის მწექალად და კეთილშობილ პერსონაჟად აქცია.

ცვლილება განიცადეს საშობაო სულელების ტიპაჟებმაც. იმავდროულად, რეჟისორმა სამივე პერსონაჟის სცენური სახის შექმნისას, გაითვალისწინა ავტორისეული მიზინვებები და დახასიათებდა. უპირველეს ყოვლისა, ცვლილება შეეხო სქესს. დიკენსთან წარსულის, ანჭოლსა და მომავლის საშობაო სულელები მამაკაცთა სქესს მიეკუთვნებიან. სპექტაკლში რიგით მეორე - დამდეგი შობის სული - ქალთა სქესის წარმომადგენელია. რეჟისორის ჩანაფიქრით, ნანი ჩიქვინიძემ მონივრული ასაკის, კეკლუცი, გამჭრიანი გონების, სატივი იუმორის მქონე, მშვენიერი ქალბატონის სახე შექმნა. ლევან წულაძის კონცეფციით, სკრუჯი და დამდეგი შობის სული დაახლოებით ერთი ასაკის არიან. მათ შორის ფლორტი იზმევა. სკრუჯს ის შეუყვარდება კიდევ და ეხვეწება არ დატოვოს. ეფექტურად არის დადგმული ნანი ჩიქვინიძის პერსონაჟის შემოსვლა სკრუჯის ზმანებში. სცენის სიღრმეში ბოლით და განათებით ბურუსი იქმნება. ბურუსიდან თვითმართვადი ეტლი გამოცურდება, რომლიდანაც, შავ-თეთრ ფერებში გადაწყვეტილ კოსტიუმში გამოწყობილი, დიდი შლიაპით თავზე, მშვენიერი ქალბატონი გადმობრძანდება. ბრიტანელი, მაღალი წრის წარმომადგენელი ქალების ტანსაცმლის სტილშია გადაწყვეტილი ნანი ჩიქვინიძის

კოსტიუმი. ბესო ბარათაშვილის სკრუჯი დანახვისთანავე მოიხიბლება მისით. მათ შორის გაბმული დიალოგი იუმორით არის აღსავსე. მაგალითად, სკრუჯი ეკითხება თვითმართვად ეტლზე, ეს რა არისო (აქამდე მას ასეთი რამ არ უნახავს). ეს მექანიზმი ლეონარდომ მაჩუქაო, უპასუხებს სული. ასეთ კომერსანტს არ ვიცნობ, ამბობს სკრუჯი. კეკლუცი სული პატარ-პატარა მინიერ სიმოვნებებზეც არ ამბობს უარს. სკრუჯის ბანკში, მოვალეებისაგან გიროში ჩადებულ ნივთებში, მეზღაურებისგან ჩამორთმეული სასმელით სავსე ბოთლის აღმოჩენისას სიხარულს ვერ მალავს. მას ცოტ-ცოტა დალევაც უყვარს. ამიტომაც, უარს არ ამბობს სკრუჯის მიერ შეთავაზებულ სასმისზე და „ზევიდან“ უკმაყოფილო მითითების მიუხედავად, გადაჰკრავს კიდევ რომს.

პირველი, წარსული შობის სული, მოთხრობაში გარეგნულად, ერთდროულად მოგაგონებთ მოხუცსა და ბავშვს. სპექტაკლში კი ბექა გოდერძიშვილის პერსონაჟი, ჩემს აღქმაში, დიუმას რომანებში აღწერილ მუშკეტერს ნააგავს. ზოგს შეიძლება რობინ ჰუდის გმირი გაახსენოს. ამ ასოციაციებს მისი კოსტიუმი და აქსესუარებიც ინვესს. ბექა გოდერძიშვილის წარსული შობის სული - ტანადი, სიმპათიური, გულღია, მექალთანეს ნიშნებით - მხიარული მამაკაცის ტიპაჟია. რეჟისორმა პირველი შობის სულის სახის შექმნისას დიკენსთან მეორე სულისთვის დამახასიათებელი შტრიხები გამოიყენა.

დიკენსის მოთხრობაში ყველაზე უფრო მკაცრი და იდუმალებით მოსილი მესამე მომავალი შობის სულია. ლევან წულაძემ მოთხრობის ერთი პერსონაჟი გააორა. ნინო სურგულაძემ (კოსტიუმების მხატვარი) თემო კილაძის და ნინო დუმბაძის პერსონაჟები შავი, დიდებულების აღმნიშვნელი კოსტიუმებითა და ნიღბებით შემოსა. მოთხრობაშიც მესამე სული შავ, გრძელ, კანიუმონიან ლაბადაშია გამოწყობილი, რომელიც ღრუბლისა თუ ბურუსის მსგავსად, მიწის ზემოთ ამაღლებული მიცურავს სკრუჯისკენ. დიკენსთან იდუმალების საბურველში გახვეული ეს პერსონაჟი მკითხველში სიცოცხლის მცელავი, სიკვდილის ანგელოზის სიმბოლოს ასოციაციას ბადებს. რეჟისორმა და კოსტიუმების მხატვარმა ავტორისეული აღწერა გაითვალისწინეს. სპექტაკლშიც, თემო კილაძის და ნინო დუმბაძის სულელები, იდუმალებით მოსილი არიან. მოთხრობაშიც და სპექტაკლშიც, ნინა სულელებისგან განსხვავებით, არ ლაპარაკობენ, მხოლოდ დაჰყავთ სკრუჯი მის მომავალში და უჩვენებენ - რა სასტიკი აღსასრული ელოდება. ძალიან ეფექტურად გადაწყვიტა ლევან წულაძემ სკრუჯის მესამე ზმანების დასაწყისი. მომავალი შობის სასტიკი სულელები, როგორც მათ დამდეგი შობის სული უწოდებს, ზემოდან დაემყვებიან სცენაზე და თოვლის ქარბუქს აყენებენ.

ლევან წულაძემ სპექტაკლში დიკენსის მოთხრობის იდეა გააცოცხლა - რა საცოდავია გულგაციებული, გრძობებდალაგებული ადამიანი, რომელსაც აღარ აქვს უნარი სიყვარულის, სიხარულის, არ იცის რა არის სიკეთე, თანალობა. დამდეგი შობის სული დამშვიდობებისას სკრუჯს ეუბნება: უმეცრება და სილატაკე დალუპავს ადამიანს! სკრუჯის „ღმერთი“ ფულია, ამიტომაც მას არც შობის წამს და არც სიკეთის ქმნის. დიკენსის



ჰუმანურობა, სწორედ იმაშია, რომ მან არ გასწირა ადამიანი, მისცა არჩევანის გაკეთების შესაძლებლობა. მწერლის მთელი შემოქმედება, რომანები და მოთხრობები („დევიდ კოპერფილდი“, „ოლივერ ტვისტი“, „ნიკოლას ნიკლბი“ „სამოზაო მოთხრობები“ და ა. შ.) გამსჭვალულია ქრისტიანული მსოფლმხედველობის არსით - სიყვარული და არჩევანის შესაძლებლობა. დიკენსს უყვარს ადამიანი, ადამიანის სიყვარული არის ასახული სპექტაკულშიც. მოთხრობისგან განსხვავებით, რეჟისორმა სპექტაკლში ყველა სხვა პერსონაჟი დადებითი თვისებით აღჭურვა, ეკატერინე ჩიკვიძის ავაზაკი ცი. იგი აპარავს იმისთვის, რომ ღარიბებს მისცეს. უკიდურესად გაჭირვებული ბობ კრეჩეტის (ირაკლი ჩოლოყაშვილი) ოჯახიც უკანასკნელს გაიღებს, გაუნაწილებს მათზე უფრო ღარიბებს. სიკეთის განსახიერებაა ირმა ბერიანიძის ბობის მეუღლე, შვილები: მარტა (მაია კაციტაძე) და მათი უმცროსი, ჯანმრთელობაშერყეული ვაჟი ტომი (დიმა გოზალიშვილი) გაოცებენ ჰუმანურობით. ლევან წულაძემ სპექტაკლში შემოიყვანა კიდევ ერთი პერსონაჟი, მისტერ ფიუზინგის (სკრუჯის პირველი დამსაქმებლის) მეუღლე - მისის ფიუზინგი. თემურ კილაძის და ნინო დუმბაძის ტიპაჟები საყვარელი, კეთილი, გულუხვი, გარეგნულად ტიპიური ინგლისელები არიან. რეჟისორმა სკრუჯის ავკაცობის ხაზგასამელად, ეს წყვილი, რომლებმაც სკრუჯი ფეხზე დააყენეს, სამსახური მისცეს, გამოკვებეს, მისი მოვალეები გახადა. სკრუჯმა გააკოტრა ისინი და ყოველგვარი სინდისის ქენჯნის გარეშე, ვალის გადაუხდელობის გამო, ციხეში-„ტაუერში“ უშვებს. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ლევან წულაძე, თავად ყველაზე

უფრო დრამატულ სიტუაციებსაც კი, იუმორით აწვდის მაყურებელს, სპექტაკლი ხომ ძირითადად ბავშვებისთვის დაიდგა. სკრუჯის წარსულში მოგზაურობის დროს იგი ხვდება თავის პირველ და ერთადერთ სიყვარულს — ანაბელს. რეჟისორმა გააერთიანა მოთხრობაში აღწერილი რამდენიმე ეპიზოდი და ვიზუალურად ლამაზი, ეფექტური სცენა შექმნა. მისტერ და მისის ფიუზინგები წინასამოზაო კარნავალს აწყობენ. სცენაზე მხიარულება და ხალისიანი განწყობა სუფევს. ეკა ნიჟარაძის მთლიანად თეთრ კოსტიუმში გამოწყობილ ანაბელს, ასევე თეთრ დანადგარზე შემდგარს შემოაცურებენ სცენაზე. ეპიზოდის ფინალში ლამაზი, სათნო ანაბელი სკრუჯს უბრუნებს ნიშნობის ბეჭედს, - შენ ჩემზე მეტად ფული გიყვარსო.

მოთხრობისგან განსხვავებით, ოდნავ სახეცვლილნი არიან სკრუჯის დისწული ფრედი - ნიკა კუჭავა და მისი მეუღლე მერი - თამარ ბუხნიკაშვილი. ისინი სიყვარულის, კეთილშობილების, სათნოების, მიმტევებლობის განსახიერებანი არიან სპექტაკლში. რეჟისორმა, მოთხრობაში არსებული ფრედის ხასიათის თვისებები გადაანაწილა მერიზე.

სცენოგრაფიასთან ერთად, ზურა გაგლოშვილის არაჩვეულებრივად შერჩეული მუსიკალური გაფორმება ქმნის სპექტაკლის განწყობას.

წარსულის, აწმყოსა და მომავლის გააზრება-გაანალიზების წყალობით, სკრუჯი გარდაიქმნება და იწყებს სიკეთის ქმნას. სპექტაკლში, ისევე როგორც მოთხრობაში, სიყვარული და სიკეთე იმარჯვებს.

როცა ნახევარ- ფაბრიკატს ნახულობ...

ლაპა ჩხარტიშვილი



ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა ანტიკური ეპოქის გმირის - ელექტრას ტრაგიკულ ისტორიას სცენაზე განსახორციელებლად ბოლო ათწლეულში უკვე მეორედ მიმართა. პირველად „ელექტრა“ (სოფოკლეს, ანუის და სხვათა ნაწარმოებების კომბინაციით) ამ თეატრის სცენაზე მაშინდელმა მთავარმა რეჟისორმა მერაბ ლებანიძემ დადგა, მეორედ კი, მიმდინარე თეატრალურ სეზონზე სოფოკლეს „ელექტრას“ ახალგაზრდა რეჟისორი მიხეილ (მიშა) ჩარკვიანი „შეეჭიდა.“

მიშა ჩარკვიანი ახალი თაობის ქართული სათეატრო რეჟისურის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული და, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, სტაბილურად მზარდი რეჟისორია, რომლის სპექტაკლები თავიდანვე მოექცა კრიტიკოსთა ყურადღების ცენტრში. მის მიერ სამეფო უზნის თეატრში განხორციელებული სპექტაკლი ვაინერ ვერნერ ფასბინდერის „კატცელმახერი“ 2013 წლის პრესტიჟული თეატრალური პრემია „დურუჯის“ გამარჯვებული გახდა ნომინაციაში „წლის საუკეთესო ახალგაზრდა რეჟისორი“, „დურუჯზე“ იყო ნომინირებული მისი სპექტაკლი „საპნის ოპუსი“ (დავით გაბუნიას პიესის მიხედვით), რომელიც ბათუმის თეატრში დადგა. წარმატებული იყო მისი მონაწილეობა სამეფო უზნის თეატრის ფესტივალში „არდი ფესტი“, სადაც მის მიერ დადგმულ მონოსპექტაკლში „მიაუ“ (სემ შვარც უმცროსის მიხედვით) მსახიობმა გაგა შიშინაშვილმა ჯილდო - მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულები-

სთვის მიიღო. ახალგაზრდა რეჟისორის შემოქმედებითი ბიოგრაფია ათამდე სპექტაკლს ითვლის, რაც ჩვენს თანამედროვეობაში ბევრი ახალგაზრდა რეჟისორისთვის მიუღწეველი და საოცნებოც კი არის. მიშა ჩარკვიანი არის შემოქმედებითად აქტიური, მუდამ ძიებაშია (აქამდე იყო ყოველ შემთხვევაში) და მაქსიმალურად არ კარგავს დროს ფუჭად. მის მიერ დადგმული წარმატებული სპექტაკლების რიცხვში მუსიკისა და დრამის თეატრში განხორციელებული იბსენის „მოჩვენებანიც“ არის.

სწორედ ამიტომ მივიჩქაროდი ბათუმში, მიშა ჩარკვიანის ახალი ნამუშევრის „ელექტრას“ სანახავად. ველოდი, რომ კლასიკური სიუჟეტის ახლებური, ორიგინალური გადანყვეტა დამხვდებოდა. ინტუიციას არც ამჯერად უღალატია, მაგრამ სპექტაკლის შემდეგ ცოტა არ იყოს, სასონარკვეთილი დავრჩი, რადგან ვნახე ის, რასაც ამ კონკრეტული რეჟისორისგან არ ველოდი.

მივყვეთ თანმიმდევრობით:

სპექტაკლის გადანყვეტა დრამატურგიის (სათეატრო ტექსტის) გადანყვეტით იწყება. მნიშვნელოვანია, რომ მიშა ჩარკვიანმა ტექსტზე დრამატურგ დათო გაბუნიასთან ერთად იმუშავა. დავით გაბუნიას მიერ ადაპტირებული ტექსტი დახვეწილია, გამართულია და ჟღერადიც, თუმცა, სოფოკლეს „ელექტრას“ სპექტაკლში დაემატა სხვა ტექსტიც - თავად ელექტრას ისტორია, რომელსაც მსახიობი ოთარ ქათამაძე მიკროფონში დაჩქარებული რიტმით კითხულობს მაშინ, როცა საგანგებოდ, სპექტაკლის

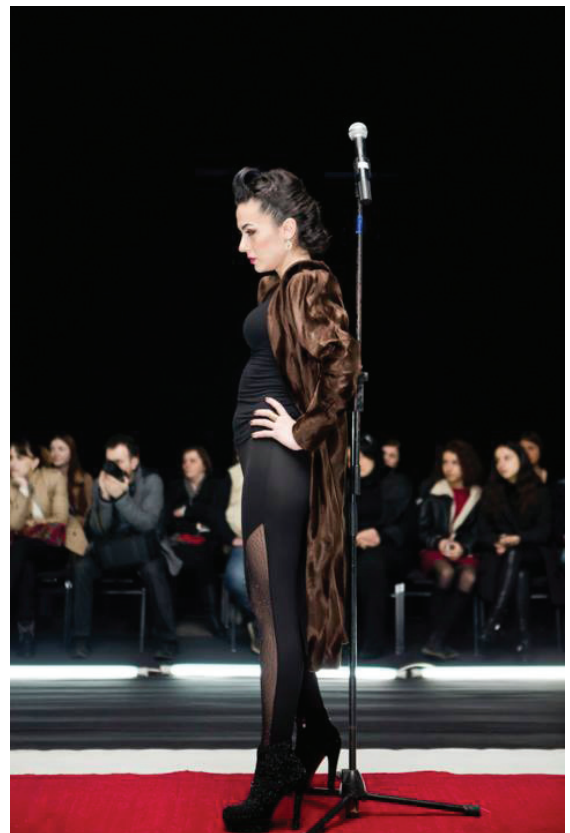
გათამაშებისთვის მოწყობილ ბათუმის თეატრის სამხატვრო სახელოსნოში მაცურებელი შედის და საკუთარ ადგილს ეძებს. მაცურებელი ამ დროს საკუთარი სავარძლის მოპოვებით არის დაკავებული და მსახიობის მიერ წაკითხული ტექსტი თითქმის არ ესმის. ასეც რომ არ იყოს, ტექსტი, რომელსაც ოთარ ქათამაძე კითხულობს, რომელიც შინაარსობრივი თვალსაზრისით, სპექტაკლის ერთგვარი პროლოგია, მოუხერხებელი ფორმით მიეწოდება მაცურებელს, რადგან არ ისმის ტექნიკურად გაუმართავი მიკროფონის გამო და მსახიობი მას ხმამაღლა, მაგრამ მღვდლის ბუტბუტის მანერით კითხულობს. რჩება შთაბეჭდილება, რომ სირჩუმე სპექტაკლის დანწყებამდე რეჟისორმა პერფორმანსის მსგავსი სანახაობით გადაფარა, წინააღმდეგ შემთხვევაში რა საჭიროა მსახიობი კითხულობდეს ტექსტს, თუ ის მაცურებელს არ ესმის და ადრესატამდე ვერ აღწევს. სხვათა შორის, ამ პერფორმანსმა ჩვენში იმ ნამსევე დაბადა ასოციაცია დათა თავაძის სპექტაკლის „ფრეკენ ჟული“ დასაწყისთან...

ბათუმის თეატრის სამხატვრო სახელოსნოში დადგმული სოფოკლეს „ელექტრა“ ნამდვილად არის ორიგინალური და განსხვავებული გადაწყვეტა სოფოკლეს ამ პიესის, მაგრამ თავად რეჟისორისთვის, ვფიქრობ, უნებლიე შემოქმედებითი დამუხრუჭება. შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ მიშა ჩარკვიანი მოუმზადებელი აღმოჩნდა ამ დადგმის განხორციელების წინ (რაც მას საერთოდ არ სჩვევია), მოულოდნელი შემოთავაზება დადგმის თაობაზე და სპექტაკლზე მუშაობის მოკლე დროში დანყებამ თავისი კვალი სამუშაოს შედეგზე დატოვა. ამას დაემატა თეატრში შექმნილი მძიმე ატმოსფერო, უკომპრომისო დაპირისპირებამ დასის წევრებს შორის და თეატრის ხელმძღვანელობის ცვლამ სპექტაკლის სარეპეტიციო პროცესზე პირდაპირი ასახვა ჰპოვა, მაგრამ თეატრში მისულ მაცურებელს, რომელიც ნაკლებად არის დაინტერესებული და ჩახედული თეატრის შიგნით შექმნილი პრობლემებით, რჩება უკმაირისობის გრძნობა, როცა ნახევარფაბრიკატს ნახულობს.

მიშა ჩარკვიანს ყურადღებიდან გამოორჩა ისიც, რომ ის ქართულ თეატრშია, თითქოს კონტექსტიდან ამოვარდა, როცა იმ ხერხების გამოყენებას მიმართა, სადაც ტექნიკურ გამართულობაზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული. ჩვენი თეატრები ხომ მატერიალურ-ტექნიკური ბაზით და ადამიანური რესურსით (ტექნიკური პერსონალის მაღალი პასუხისმგებლობის გრძნობით) ჯერ კიდევ არ არის იმ დონეზე, რომ ექსპერიმენტების მოყვარულმა ახალგაზრდამ ნებისმიერ ჩანაფიქრს შეასხას ხორცი. პროექცია, რომელზეც მონოლოგების დროს მსახიობის სახის დეტალებს ვხედავდით, სპექტაკლის მსვლელობის დროს, ხშირად გამოდიოდა მწყობრიდან (ასე იყო მუსიკისა და დრამის თეატრის ამავე რეჟისორის დროს სპექტაკლში). ჩვენთვის გასაგებია ამ კონკრეტულ სპექტაკლში პროექციის ფუნქცია, რათა გააძლიეროს დეტალები, მკვეთრად გადმოსცეს პერსონაჟის შინაგანი განცდები ეკრანის საშუალებით და ასე მიეწოდოს

მაცურებელს, რომელიც სათამაშო არენის ორი მხრიდან არის განთავსებული, მაგრამ მექანიზმის ტექნიკურმა გაუმართავობამ მოსალოდნელი ეფექტი მთლიანად დაკარგა (ვიდეო - თეონა მესტუმრე). ამას ემატებოდა მიკროფონების (რომელიც ხმის გაძლიერებისთვის იყო გამოყენებული) გაუმართავობა. თუმცა, პირადად ჩემთვის, ბუნდოვანი დარჩა, რატომ დასჭირდა რეჟისორს ხმის გაძლიერება, როცა მიკროფონის გარეშე მსახიობის საუბარი უკეთ იყო გასაგები, ვიდრე ხმის გამაძლიერებლით. მიკროფონის გარეშე მოსაუბრე არტისტები გაცილებით უშუალო, გულწრფელი და ბუნებრივნი იყვნენ. მხედველობიდან არ გამომპარვია ისიც, რომ მიკროფონს რეჟისორი გარკვეულ ეპიზოდებში, გარკვეული ტექსტის გასაძლიერებლად იყენებს. მესმის რეჟისორის ჩანაფიქრის, მაგრამ, როცა იდეა ისე ვერ რეალიზდება, როგორც არის ჩაფიქრებული, მარცხისთვისაა განწირული... მოწვეული რეჟისორი ყოველთვის უნდა ითვალისწინებდეს თეატრს, სადაც ის ახორციელებს პროექტს, დასის შესაძლებლობებს, მაცურებელს, ტექნიკურ აღჭურვას, ტექნიკური პერსონალის რესურსებს, მით უმეტეს, მიშა ჩარკვიანი კარგად იცნობს ბათუმის თეატრს და ის პირველად არ თანამშრომლობს ამ დასთან.

სპექტაკლის მხატვარმა ლევან ოჩიხიციძემ ხელსაყრელი გარემო, სცენური სივრცე შექმნა არა მხოლოდ მსახიობების საასპარეზოდ, არამედ მაცურებლისთვის, რომელიც ორი მხრიდან ადევნებს თვალს



ელექტრას ტრაგიკულ ისტორიას. ამის გამო, მსახიობებსაც რთულ, მაგრამ საინტერესო ვითარებაში უწევთ მაცურებელთან ურთიერთობა, მას თითქმის ყველა მხრიდან ადევნებენ თვალს. სცენური სივრცე წითელ, თეთრ და შავ ფერშია გადანყვებილი. ფერთა სიმბოლიკას ლევან ოჩხიციძე არღვევს, რაც ძალიან კარგია და საინტერესო კონცეფციის შემცველი. ტრადიციულად, თეთრი სინმინდესთან, სიმშვიდესთან, სიკეთესთან ასოცირდებოდა, თუმცა, გარეგნულად ასეთი გამოსახვა კონტრასტშია გარემოს, ან კონკრეტული პერსონების შინაგან მდგომარეობასთან, მრწამსთან. ეს იდეა გადადის მსახიობთა სტილიზებულ კოსტიუმებშიც და არღვევს ტრადიციულ ფერთა სიმბოლიკის აღქმას, რაც რეჟისორისა და სცენოგრაფის ახირება კი არ არის, არამედ რეალობით ნაკარნახევი და გამონეული შედეგი. ასეთი მიდგომა ავითარებს აღმოსავლური ანდაზის სიბრძნის: - „რაც ბრჭყვიალებს, ყველა ოქრო როდია“.

„ელექტრას“ დასრულების შემდეგ ვფიქრობდი, რომ რეჟისორი ფორმის ძიებამ გაიტაცა, თუმცა, ამ ფორმას მან უკვე მიაგნო მაშინ, როცა მუსიკისა და დრამის თეატრში იბზენის „მოჩვენებანი“ დადგა (ზოგადად თეატრში ეს ხერხი ახალი არ არის). მორიგმა ექსპერიმენტმა რამდენად გაამართლა, ამას დრო და სპექტაკლისადმი მაცურებლის ინტერესი აჩვენებს, მაგრამ ფაქტია, რომ რეჟისორს წინა სპექტაკლიდან „გადმოყვა“ მხატვრული ხერხების მთელი წყება, რომელსაც მან უკვე მიმართა, სავარაუდოდ, ექსპერიმენტის დახვეწის მოტივით მისი ხელმეორედ მოსინჯვის გზით. მიშა ჩარკვიანი იმით გამოირჩევა მისი თაობის სხვა რეჟისორებისაგან (ერთი-ორთან ერთად), რომ მისი შემოქმედება სტაბილურად ვითარდებოდა და ის თანმიმდევრულად გვთავაზობდა სიახლეს, მის სპექტაკლებს ეტყობა ძიების, შრომის და მეტის შეცნობის ფასი. საბედნიეროდ, ადრეც, და ამ სპექტაკლის დადგმისას მიშა ჩარკვიანი მოტივირებული აღმოჩნდა, მას ყოველთვის აქვს პოზიცია და სათქმელი საზოგადოებისთვის.

ყოველგვარი ინტერპრეტაცია მისაღებია, თუკი გარკვეული მოვლენა მოტივირებულია გარკვეული ლოგიკით, ფილოსოფიით, მოძღვრებით, მიზეზ-შედეგობრიობით, მაგრამ გაუმართლებელი მოვლენა მაცურებელს პასუხგაუცემელ კითხვებს უტოვებს. ასეთი ეპიზოდი იყო ელექტრასა და ორესტეს შეხვედრის სცენა შეპარული ინცესტის თემით, რომელიც არ განვითარდა სპექტაკლში და მოტივაციის გარეშე დარჩა.

სპექტაკლში ცხრა მსახიობი მონაწილეობს. ქოროს როლს ანი ცეცხლაძე, ნინო კვიციანიშვილი და მერი ნაკაშიძე ასრულებენ. მათგან შესრულების სტანდარტული დონით ანი ცეცხლაძე გამოირჩევა, რომელიც უნებლიეთ იკავებს ქოროში ლიდერის პოზიციას. საინტერესო ტიპაჟებს ქმნიან კახა კობლაძე (გამზრდელი) და ოთარ ქათამაძე (ეგისტე). ქრისტემოსის როლში მარინა ბურდული მოგვევლინა, რომელიც მოტივირებულია და განსხვავებული სხვა პერსონაჟებისაგან, ამ განსხვავებულობას

ხელს უწყობს მისი კოსტიუმიც, მსახიობის დახვეწილი მეტყველების კულტურა და წარმოქმნილი ტექსტის მკაფიოობა მაცურებელს პერსონაჟის ხასიათის სიღრმისეულ ამოცნობაში ეხმარება. პერსპექტიული მსახიობია ნიკო კილაძე - ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტი, რომელიც პროფესიას გიორგი თავაძის ხელმძღვანელობით ეუფლება. ის სპექტაკლში ორესტეს როლს ასრულებს. მისი გმირი უმშალოა, მოხერხებული და მიზანდასახული. მას არ აკლია გამბედაობა სამართლიანობის აღდგენისა და შურისძიებისათვის. კლიტემნესტრას პერსონაჟს ღია აბულაძე წარმოგვიდგენს. სტილიზებული, დედოფლისათვის დამახასიათებელი მანერებითა და საუბრის ზეანული ტონით ღია აბულაძე ხატავს დედოფლის მხატვრულ სახეს. მსგავს ამპლუაში ღია აბულაძე არაერთხელ გვინახავს. სპექტაკლის ცენტრში, ბუნებრივია, ელექტრა - მეგი კობლაძე დგას. მსახიობი პერსონაჟს თავდაჯერებულ, პატივმოყვარე გმირად ხატავს. მომხიბვლელი გოგონა, რომელიც გარშემომყოფებზე დიდ გავლენას ახდენს, ცდილობს შური იძიოს მამის მკვლელებზე. ის არის ყვებრძოლი, პირდაპირი და შეუპოვარი. გულდასანყვებია, რომ მსახიობი იყენებს უკვე სხვა როლების შექმნისას გამოყენებულ გამომსახველობით ხერხებს, საუბრის სტილიზებულ მანერას ამძაფრებს გმირის მიკროფონით საუბარი, ხოლო, როცა ის ხმის გამაძლიერებლის გარეშე საუბრობს, გაცილებით ბუნებრივი და დამაჯერებელია, ვიდრე სხვა ეპიზოდებში. მეგი კობლაძე განსაკუთრებით გულწრფელია ქოროსა და ორესტესთან საუბრის ეპიზოდებში.

სპექტაკლი მუსიკალურად ნიკა ფასურმა გააფორმა. მუსიკალური ფონი კიდევ უფრო ამძიმებს და დრამატულს ხდის სპექტაკლში მიმდინარე მშფოთვარე მოვლენებს. მთელი სპექტაკლი ნერვიულ, დაძაბულ, დამთრგუნველ გარემოში ვითარდება, ვხვდებით ნატურალისტურ სტილში გადანყვებილ ძალადობის სცენებსაც, თუმცა სხვას რას უნდა ელოდო შურისძიების გრძნობით შეპყრობილი ადამიანებისგან. პოლიტიკური პროცესები იმდენად შეიჭრა დღეს ადამიანების ცხოვრებაში, რომ მათ მშვიდად, უმფოთველად ცხოვრების საშუალება აღარ აქვთ. სწორედ ამის ჩვენება და თქმა სურდა რეჟისორს სპექტაკლით, რომელმაც შურისძიებით შეპყრობილი, ემოციამოჭარბებული ქალი ძალაუფლების ხელში ჩაგდებისთვის მებრძოლ ქალად წარმოგვისახა, რაც ლოგიკურია და ამავდროულად გულწრფელ შურისძიებას მოკლებული. არ იქნებოდა ურიგო ეს პრობლემები უფრო მკაფიოდ რომ გამოხატულიყო სპექტაკლში, რადგან ვეჭვობ, მაცურებელთა 60% იცნობდეს ელექტრას ისტორიას.

მიშა ჩარკვიანის მორიგი ექსპერიმენტი „ელექტრას“ სახით, ვერ ვიტყვი, რომ მის შემოქმედებაში წარმატებული პროექტია, თუმცა სპექტაკლს აქვს ბევრი დადებითი მხარე, რომელზეც ზემოთ ვისაუბრეთ. იმედია, რეჟისორი მომავალში ხელოვნურ შეცდომებს აღარ დაუშვებს და კვლავ დარჩება მისი პრინციპების ერთგული.



დიდ არს კალა „ბედი-მდეპრისა!“

ნინო მაჭავარიანი

ჭიათურის აკაკი წერეთლის სახელობის პროფესიულ სახელმწიფო დრამატულ თეატრს დაარსებიდან 120 წელი შეუსრულდა. ამ საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით მან საგასტროლო ტურნე დაგეგმა ჩვენი ქვეყნის მასშტაბით და 25 მარტს მარჯანიშვილის თეატრში თბილისელ მაყურებელს თავისი ახალი სპექტაკლი „ლამბალო და ყაშა“ უჩვენა.

უკვე რამდენი წელია, რაც მიხეილ ჯავახიშვილის უკვდავი ქმნილებები არ ასულა ქართულ სცენაზე. თემურ ჩხეიძე დღესაც იმ აზრისაა, რომ ამ მწერლის პროზა მხოლოდ პროზა არ არის, ის დრამატურგაცაა. რეჟისორმა ეს აზრი დაგვიმტკიცა კიდევ თავისი საეტაპო მნიშვნელობის წარმოდგენებით — „ქალის ტვირთი“ და „ჯაყოს ხიზნები“.

მწერალმა თამაზ გოდერძიშვილმა მოთხრობის „ლამბალო და ყაშა“ დახვენილი სცენური ვარიანტი შექმნა, სადაც დიდი მწერლის ტექსტი მაქსიმალურად შეინარჩუნა და ამავდროულად, ის უფრო ქმედითი გახადა. აქვე მინდა აღვნიშნო მხატვარ თეო კუხიანიძის ნამუშევარიც. შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობამ და მთლიანად, სცენოგრაფიამ ამ სპექტაკლში თავისი სასცენო მეტაფორებითა და რეჟისორის სათქმელის მხატვრული ჩვენებით გაამძაფრა ნაწარმოების დრამატული ძარღვი და სცენური სიტყვა ემოციურად უფრო იოლად აღსაქმელი გახადა. თეო კუხიანიძე და რეჟისორი მამუკა ცერცვაძე (მ. ცერცვაძემ მუსიკალურადაც გააფორმა სპექტაკლი) ერთად ქმნიან ამ წარმოდგენის გარეგულ ხატს, რომელშიც მსახიობების მიერ გაცოცხლებული პერსონაჟები მოქმედებენ. ორი სიტყვით დავახასიათებდი მსახიობური ანსამბლის თამაშს — სცენური სიმართლე. რეჟისორის უპირველესი დამსახურებაც ეს გახლავთ, რომ ყველა პერსონაჟი თავისი ბიოგრაფიითა თუ ქმედებით ერთ სცენურ ქარგაშია მოთავსებული და ერთიანი, განუწყვეტელი სცენური ქმედებით (სპექტაკლი ერთმოქმედებიანია), რომ იტყვიან, ერთი ამოსუნთქვით, ყვება სპარსეთის მიწაზე რუსეთის არმიის ნაწილების ყოფის რამდენიმე ეპიზოდს.

სპექტაკლის ექსპოზიციამო მაყურებლის წინ, სცენის სიღრმეში, მთელ მის სიგანეზე, გადასახსნელი ხიდის მსგავსი რკინის კონსტრუქციაცაა

გადაჭიმული, რომელიც ხან მალლა იწევა, შუაზე იყოფა და თოკებს ჩამოშლის, ხან ძირს არის დაშვებული, მიწაზე და ეს არ არის შემთხვევითი. რკინის ხიდი სცენური ეპიზოდების მხატვრული მეტაფორის ფუნქციას ინიჭებს და აქტიურად ერთვება მათ მხატვრულ დახასიათებაში. ასე მაგალითად, სცენური ამბის თხრობის კვანძის შეკვრის მომენტში რეჟისორი მალლა აწეული ხიდის თოკებს ერთმანეთში ასევე კვანძად კრავს, რომელზედაც სპექტაკლის ფინალში ეპისკოპოს პავლეს მალაზურგიან სკამს დაკიდებენ ნიშნად იმისა, რომ ღვთისმსახური დამარცხდა. შეიძლება ითქვას, რომ მწერალთან ერთად რეჟისორი და მხატვარი რეჟისორული მიზანსცენებითა და მათთან შეთანხმებულ მხატვრული სცენოგრაფიით მხატვრული სრულყოფილებით ასახავენ სათქმელს.

რადგანაც ანსამბლური თამაში ვახსენეთ, აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს ხელს არ უშლის მსახიობებს თავიანთი როლების დეტალებამდე გათვლილი სიზუსტით გააზრებაში. სპექტაკლი ისე ორგანიზებულია არის შეკრული და ეპიზოდები ისე შლიან ნელ-ნელა მოქმედებას, რომ მათ მიერ წარმოდგენილი ყველა პერსონაჟი საკუთარი ცხოვრებითაც ცხოვრობს და ერთიანი ცხოვრების ორგანიზებული ნაწილიცაა. რაც შეეხება მაყურებელს, ის ერთი ნუთითაც არ ეთიშება სპექტაკლის მსვლელობას და განუწყვეტლივ ჩართულია სცენაზე მიმდინარე მოვლენების ჯაჭვში.

როგორც მოთხრობის, ასევე წარმოდგენის პირველი დიალოგი ურმიის ახალი გუბერნატორის, iTimad ud doules (მსახ. ამირან ნასყიდაშვილი) და ქართველი ექიმის (მსახ. გოჩა აბაშიძე) შეხვედრისას იმართება. ნაცვლად გაბლენძილი და ამაყი სპარსი მმართველისა, რეჟისორი მამუკა ცერცვაძე და ა. ნასყიდაშვილი უფრო რუსებისაგან დამორჩილებული ჩინოვნიკის მოწონებულ პერსონაჟს გვიხატავენ. „რუსეთი ისე გვექცევა, თითქოს შაჰინშა ცარის ჩინოვნიკი იყოს“ — „დროშა გაუთელეს რუსმა ჯარისკაცებმა ხალხს... ძალიან ძნელი საქმე დამავალეს, ძნელი ყოფილა რუსის ჩექმა“ — ამ ტექსტის მიტყეული დიდად ვერ გაიბღინებოდა ქართველი კაცის წინაშე და მსახიობის მიერ შექმნილი ითიმადი ქართველ ექიმთან მიმართებაში უფრო კეთილმო-

სურნეა და მეგობრული.

ექიმის ლამბალო მეგობარი კი სრულ თანხ-მეგრებაშია ლიტერატურულ პერსონაჟთან. მხიარული, ყბედი, კეთილი და გულუბრყვილო მამადი ჰასანის სახე შექმნა მსახიობმა გიორგი ჩაჩანიძემ. ხალისიანი ეპიზოდი, როდესაც ის მამამისის მიერ გველებს შეპყრობის სცენას სასაცილოდ გაითამაშებს. სცენაზე გ.ჩაჩანიძის ლამბალო უმთავრესად ხილით სავსე ურიკას დაარბენინებს და მასზე დატრიალებული ყველა მოვლენის აქტიური მონაწილეა. მამადი ჰასანის ერთადერთი „დანაშაულო“ ისაა, რომ ის კეთილია და მაშასადამე, მსხვერპლია რელიგიის იარაღმომარჯვებული სადისტი აისორი მღვდლის, ყაშა ლაზარესი (მსახ. არჩილ ხვედელიძე). მედროვე ადამიანები ხომ ყოველ დროში საჭირო ტექსტითა და იდეოლოგიური ატრიბუტიკით ამარცხებენ აპოლიტიკურ და გულუბრყვილო ადამიანებს. ლამბალო სპარსია და მუსულმანი. ქრისტიანი ყაშა ლაზარე კი ეპისკოპოს პავლეს კვერთხის მსგავს ჯოხს მხოლოდ სპარსი ხალხის დასარბევად და საცემად ხმარობს. ა. ხვედელიძის ლაზარე ორსახოვანი იანუსივით მოქმედებს — ქარბუქივით დაქრის და სჯის უბრალო ადამიანებს, ეპისკოპოსის სიახლოვეს კი უმანკო კრავივით იბუზება და მონური მორჩილებით ემსახურება. რომ იტყვიან, დიდთან პატარაა, პატარასთან კი — დიდი. რუსეთის არმიის მიერ დამორჩილებული ურმიის მუსულმანებს მრავალრელიგიამოცვლილი სადისტი მართლმადიდებელი ქრისტიანის სახით ევლინება, ყველგს და ჩაგრავს. მხიარული, ოცი წლის ბიჭისა და რუსეთის ამ აგენტის ყოველი შეხვედრა პირველის დასჯით მთავრდება, თუ არ ჩავთვლით ბაზრობაზე მათი მხიარული და უბოროტო „შერკინების“ სცენას, რომელსაც ბოროტი ყაშა გულში იხვევს და სამაგიეროსაც უხდის პატარა სპარსს ანუ, როგორც ეპისკოპოსი პავლე იტყოდა, „პერსიუკს“.

სპექტაკლში ყაშა ლაზარე სცენაზე ყოველთვის იატაკქვეშეთიდან ამოდის და კვაზიმოდოს გარეგნობითა და გაბურძენული თმით ერთბაშად ანგრევს მასზე გამეფებულ ატმოსფეროს. პირველი გამოჩენის დროს — მეგობრულ ჰარმონიას (მაშათ ჰასანი, ექიმის მეეტლე და მებაღე, ლამბალო, როგორც მას ექიმმა შეარქვა, ხილს ჩუქნის თავის

„ყონალს“). ის დაუფიქრებლად ესხმის თავს მებაღეს და ჯოხით სცემს. „მოსრულს და მოგრეხილ ტანზე გახუნებულ-დაგლეჯილი ანაფორა ეცვა, რომელიც ქუსლებამდე ნედებოდა“ — მისი გარეგნობის აღწერის შემდეგ ასე ასრულებს ყაშას დახასიათებას მ. ჯავახიშვილი. ეს ფრაზა აძლევს საშუალებას მსახიობს, რომ თავისი გმირი კოჭლადაც წარმოგვიდგინოს. სათნოების დის, სოფიასა (მსახ. ქეთევან შარიქაძე) და ექიმის საუბრისას, რომელიც ყაშას შეეხება, ყაშა-ა. ხვედელიძე რამდენჯერმე შემოიბრის, მსახურებს ანოკებს, მიეცხვავ ქალს შუა სცენაზე ნამოაქცევს და ლაჯებიდან მოპარულ საპონს უღებს, დაქრის, დაქოთქოთებს, რადგან მარტო თვითონ უნდა განაგოს სამკურნალოს ქონება, რაშიც ქართველი ექიმი უშლის ხელს. მსახიობი ექსპრესიულია და ისეთი ენერგიული, როგორც თავად ბოროტებაა სიკეთის წინააღმდეგ ბრძოლისას. ყაშამ საკუთარ მამას ყელი გამოეჭრა, ეპისკოპოსმა რომ უბრძანოს, ყველა აისორსაც იგივეს უზამს — ასეთია მიხილ ჯავახიშვილის უკვდავი ყალმით დახატული ეს გმირი და ასეთ სცენურ სახეს გვთავაზობს ეს წარმოდგენაც. ეპისკოპოსი პავლეს მაღალზურგიან სკამს ამოფარებული ყაშა ურმიის ნამდვილი გამგებელია. ის რუსების ხელით არა მხოლოდ სპარსელებს აშანტაჟებს, არამედ რუსულ არმიასაც, რომელსაც საჭიროების შემთხვევაში, ეპისკოპოსის ხელით მართავს. ეპისკოპოსის გაგლეხა კი დიდია. მას „ეგზარხოსი, მეფისნაცვალი, მიტროპოლიტი, სივოდი, ობერპროკურორი და... მეფე-დედოფალიც კი უფრო ენდობიან, ვიდრე საკუთარ თავს“. როდესაც ეპისკოპოსს პავლეს რუსი გენერალიტეტის მორჩილებაში ყოფნა და მათზე თავისი გავლენის მოხვევა უნდა, ყაშა ლაზარე მის მაღალზურგიან სკამს რკინის მაგიდაზე შემოდგამს და ასე ესუბრება ეპისკოპოსი მაგიდის გარშემო სკამებზე მსხდომ გენერლებს. ეს მხატვრული პასაჟი საუბრის დაწყებამდე გამოკვეთს ამ ეპიზოდის სათქმელს და მონიშნავს მის სავარაუდო გადანყვეტასაც, სადაც პავლე უმაღლეს ინსტანციებში დეპუტების გაგზავნის მუქარით ითანხმებს ოფიცრებს სპარსთა დასჯაზე.

წანარმოებისაგან განსხვავებით, სადაც ეპისკოპოსი ახალგაზრდა, ეშხიან ვაჟკაცად, მაღალ,



პრანჭია და მეტად ლამაზ პიროვნებად არის წარმოდგენილი, პავლე სპექტაკლში ასაკოვანი, თმათეთრი, მაღალი მოხუცია (მსახ. როდერ ჩაჩანიძე), თუმცა ავტორისეული ეპითეტი „პრანჭია“ ბადებს ამ სპექტაკლში მიზანსცენას, რომელშიც ეპისკოპოსს სარკე უკავია და მასში იხედება. რამდენად საჭიროა მოხუცის კეკლუცობა, არ ვიცი, მაგრამ ყაშა ლაზარეს ყოველი განთავისუფლებისას თავისი ძალაუფლების კიდევ ერთხელ გამოვლენით და მისი დემონსტრირებით კმაყოფილი ეპისკოპოსი - რ. ჩაჩანიძე მისგან მხოლოდ ერთს მოითხოვს: „ყაშა, ნამოდი, ჩაი დავლიოთ“ — დამპყრობლისა და მისი ბოროტი მსახურის იდილიის გამომხატველი ეს ფრაზა მრავალჯერ მეორდება სპექტაკლში და ის მათ შორის არსებულ პარამონიულ ურთიერთობას გამოხატავს. ორივეს უყვარს მოვლენების მართვა. პავლეს მუქარები რუსი გენერლების მიმართ ყოველთვის მოტივირებულია ე.წ. რუსული სიმართლით. გენერალ ნარატოვის მოკრძალებულ შენიშვნაზე, „ცოტა უნდა მოვითმინოთ, ჯერჯერობით სპარსეთში ვართო“, ეპისკოპოსი მთელი ხმით კივის: „სპარსეთში? სპარსეთში კი არა, რუსეთში ვართ, რუსეთში! სადაც რუსის სისხლი დაიღვრება და სადაც რუსეთის სამხედრო დროშა ჰფრიალებს, ის ქვეყანა ჩვენი-მეთქი!“ ამ წარმოდგენის მრავალ საინტერესო მიზანსცენათაგან მინდა გამოვყო ერთი, რომელიც მხატვრულად განგვიმარტავს, თუ რატომ უფრთხილდება ეპისკოპოსი პავლე თავის ერთგულ აგენტს. ყაშამ იცის, რომ ექიმი სიცრუეში და მავნებლობაში ახსელს მას. ამის დამტკიცების შემთხვევაში კი (რაც სიძნელეს არ წარმოადგენს, რადგან მისი დანაშაულის მრავალი მოწმე არსებობს) დიდი დასჯა ემუქრება. ეპისკოპოსისა და ექიმის შეხვედრამდე მცირე ხნით ადრე ყაშა სცენაზე უზარმაზარ კუბოს მოათრევს, ხსნის და ხვნეშაოხვრით შიგ წვება. ასე მას საშუალება ეძლევა, ფარულად მოისმინოს მათი დიალოგი. ექიმი მოდის და ყაშას ადანაშაულებს. ისინი შორედებიან კუბოს და ავანსცენაზე აგრძელებენ საუბარს. კუბო ნელა მოცოცავს მათკენ და მათი ყოველი გადაადგილებისას ისიც მორაობს. მოხერხებული ყაშა ლაზარე ეპისკოპოსის გაკონტროლებასაც არ ერიდება, თუმცა რ. ჩაჩანიძის პავლეს ეს არ ადარდებს, რადგან საკუთარი ნების გატარება ყველა საქმეში დიდ სიამოვნებას ანიჭებს, მაგრამ სახეზე ეტყობა, როგორ სიამოვნებს ყაშას მოხერხებულობის ყურება. ამ სცენის დასასრულს ყაშა ძლივს მიათრევს თავის მოტანილ უზარმაზარ კუბოს უკან (ესაა მისი ნამდვილი მიძიმე ჯვარი)...

ექიმი ჯერ დასასჯელ ბეჭაურს ესარჩლება, მერე ლამბალოს, მაგრამ სათნოება არა მხოლოდ პოლიტიკიდან ჯარიდანაც შორს ყოფილა, რის შეწყალებაზე შეიძლება საუბარი, როდესაც ლამბალოს დასჯის ფატალური დასასრულის შემდეგ რუსი ჩინოვნიკი შეფიქრიანებული ეტყვის ექიმს, კიდევ კარგი ჩემი ნიძლაჟი არ მიიღეთ, თორემ ხომ წავაგებდიო. სხვა გრძობები მასში ადამიანის სიკვდილის გამო არ იბადება. გოჩა აბაშიძის გმირი კი სასონარკვეთილია, რადგან მცირეოდენი სამართლის დამყარებაც არ ძალუძს.

ერთი შედარება უკვე გამოვიყენეთ სპექტაკლში — ბოროტი ყაშას გარეგნობა ჰიუგოს ცნობილ პერსონაჟს, კვაზიმოდოს შევადარეთ. რაც შეეხება პავლეს, რომ იტყვიან, „ნეტარ არიან მორ-

წმუნენი“. ის რომ აბსოლუტურად უბოროტო, რუსი მართლმადიდებელი ქრისტიანია, ამაზე მისი მონამებრივი აღსასრულიც მეტყველებს. მას სჯერა, რომ მღვდელი ყაშა ლაზარე ქრისტიანული რელიგიის ერთგული მსახურია თავისი ადამიანური ნაკლოვანებებით. თავად კი არა სპარსეთში, არამედ რუსეთის მიწაზე იმყოფება, რადგანაც რუსული ჯარი თავისი გენერალიტეტით ახვევია გარს. პავლე არ ტოვებს ურმიას და რუს ოფიცრებს მოლაღატეებს ეძახის. მე ხელსაც ვერ მახლებნო, ამბობს, მაგრამ სპარსი მოსახლეობა თავისი მიწას იცავს და მოხუც ეპისკოპოსს ომში სათნოების იმედი არ უნდა ჰქონდეს. რ. ჩაჩანიძის გმირის გარეგნული სახეც, უკომპრომისობაც და მრისხანებაც ლირისეულია — ისიც მარტო და უსასოო იღუპება, თავის ამბიციებში ჩაძირული. მკვლელები პავლეს გვაშთან სურათებს იღებენ (სცენა ბნელდება და ნათდება და პერსონაჟები ცოცხალ სურათებად გვევლინებიან).

მამადი იზათი, ლამბალოს მამა (მსახ. იური ბინაძე), შვილის წამებით სიკვდილის შემხედვარე, გარეგნულად თითქოს არანაირად გამოხატავს მწუხარებას. ის თავგაჩინდრული ადგას თავზე მკვდარ შვილს. ასევე მდუმარეა მწუხარებაში ლამბალოს დედაც (მსახ. თინა მიქაუაძე). შავებში გახვეული დედა ეკონება შვილის ცხედარს. გაოგნებულ ქალს ძალით აყენებენ და გაჰყავთ. ეს უსიტყვო გლოვა გაცილებით მრავლისმთქმელი და ემოციურად დატვირთული აღმოჩნდა ამ წარმოდგენაში, ვიდრე ეს ხმამაღალი ზარის შემთხვევაში იქნებოდა აღქმული. მამადი იზათმა მინდორში გვეული დაიჭირა და ყაშა ლაზარს სახლში შეუყარა. ასე იბია შური შვილისათვის მამამ და თვით სათნო ექიმმაც კი ვერ გაამტყუნა იგი ამ შურისძიებისთვის. ასეთია მიხეილ ჯავახიშვილის განაწენი ყაშა ლაზარეს მიმართ. გენოსი მწერლის აზრით, ბედი თან სდევს დამნაშავეს და როცა იქნება, თავისას მიუზღავს, არავის შერჩება ცოდვები და ყველა დაეწევა თავისი ბედმდევარი. მოთხრობაში მ. ჯავახიშვილი ჩამოთვლის მათ, ვისაც ბედი მდევარი ურმით დაენია: აისორთა განადგურებულ არმიას, რომელთაგან მხოლოდ ნახევარი გადარჩა, გენერალ ჩერნოზუბოვს, კომენდანტ ბერეზოვსკის, კონსულ ნარატოვს...

მიხეილ ჯავახიშვილის უკომპრომისო დამოკიდებულება რუსული პოლიტიკის მიმართ დღესაც არ კარგავს თავის აქტუალობას. რუსეთის დამპყრობლური ბუნება უკვე ცნობილია მსოფლიოს იმ ნაწილისათვისაც, რომელსაც ამაში თუნდაც ოდნავ მაინც ეპარებოდა ეჭვი. „ლამბალო და ყაშა“ არც რელიგიების სხვადასხვობაზე მსჯელობს და არც სპარსთა თუ რუსთა პოლიტიკის ნიუანსებზე. მასში ერთი ქართველი პერსონაჟი, კონსული გიორგი მინდიაშვილი (მსახ. ანზორ ცაბაძე) პირდაპირ ეუბნებოდა ექიმს სიკვდილის წინ, რომ მას, ქართველ ოფიცერს, არაფერი ესაქმებოდა ურმიამი. არც საქართველოს არ ჰქონდა საქმე ამ ორი დიდი ქვეყნის კონფლიქტთან. ბოროტება დაპყრობა ქვეყნისა და მისი ტერიტორიის საკუთარ მიწად გამოცხადება. ეს არავის არ უნდა შერჩეს და არც შერჩება.

„დიდ არს ძალა ბედი-მდევრისა!“ — ამ შეგონებაშია ძალა ამ სპექტაკლისა და უპირველესად კი ძალა გენოსი მწერლისა, რომელიც მონამებრივად მოკლეს და რომელსაც ქართველმა ხალხმა ერთი ძეგლიც არ აღირსა.

სეკსუალური

სკანდალი და

დალაღობით

დაეალული

ქუჩა-მკერდი

ლამა ჩხარტიშვილი



ალ. ახმეტელის თეატრში მოსალოდნელი სკანდალური პიესის „ტრუსების“ დადგმის შესახებ ინფორმაცია მთელი ორი კვირის განმავლობაში სხვადასხვა საინფორმაციო საშუალებით ვრცელდებოდა. ახმეტელის თეატრის მიერ წამოწყებულმა პიარკამპანიათა თვისი შედეგი გამოიღო და სამი საპრემიერო წარმოდგენა ანშლაგით გაიმართა. გარდა ამისა, ნაცნობ-მეგობრები მეკითხებიან, არის თუ არა სკანდალური „ტრუსები“ და როგორი სპექტაკლია ის. გულდასაწყვეტია, რომ ინტერესი სპექტაკლის დამაინტრიგებელმა პიარკამპანიამ გამოიწვია და არა უშუალოდ სკანდალური ავტორის პიესის დადგმის ფაქტმა, რომელიც თავისი არსით ნამდვილად არის სკანდალური, უჩვეულო და, რაც მთავარია, აქტუალური. ქართული თეატრი ბელორუს დრამატურგს პაველ პრიაჟკოს არ იცნობს. მის შესახებ ვინრო სათეატრო წრემ ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრის მიერ გამოცემული კრებულიდან - „პოსტსაბჭოთა დრამატურგია - აქცენტები ცენტრის გარეშე დარჩენილ სივრცეში“ შეიტყო, სადაც ბელორუსი თეატრმცოდნის — ტატიანა არტემოვიჩის მიერ წარმოდგენილი იყო პაველ პრიაჟკოს შემოქმედება როგორც „ახალი დრამის“ საუკეთესო ნიმუში.

გარკვეული პერიოდის განმავლობაში პაველ პრიაჟკოს არ აღიარებდნენ (პროგრესულად მოაზროვნე რუსი კრიტიკოსის პაველ რუდნევის გარდა). პრიაჟკოს გამორჩეულად აღიარება მისი პიესის „ტრუსები“ გამოქვეყნებიდან იწყება, რომელიც 2006 წელს დაწერა. „ტრუსები“ პრიაჟკოს შემოქმედებაში აღმოჩნდა გარდამტეხი ტექსტი (როგორც ახალი დრამის საუკეთესო ნიმუში) და იგი წარმოჩინდა როგორც დრამატული ტექსტის შექმნის ოსტატი. 2007 წელს პიესა ჯერ ივანოვირიპაევმა დადგა სანკტ-პეტერბურგში, ხოლო შემდეგ ელენე ნევეჟინომ — მოსკოვში.

„ტრუსები“ — ეს არის პიესა გოგონა ნინაზე, რომელიც ცხოვრობს გარეუბანში, ქალაქის ბოლოს და რომლის გატაცებაა ტრუსების კოლექციონირება. თავიდან ეს ისტორია სასაცილოდ გვეჩვენება იმიტომ, რომ ნინას ბევრი ტრუსი აქვს და აივანზე გაშრობის დროს, პერიოდულად ისინი იკარგება. ნინა მუდმივად მიმართავს პოლიციის განყოფილებას განცხადებით ტრუსების დაკარგვის შესახებ. პარალელურად მას აკრიტიკებენ და ლანძღავენ სადარბაზოსთან მსხდომი მეზობლები. მაგრამ უკვე პიესის შუა ნაწილში და მით უმეტეს, ფინალში, ნინას, როგორც ერეტიკოს, კოცონზე წვავენ და სწორედ აქ იხსნება პიესის მთელი დრამატიზმი. პაველ პრიაჟკო წერს თანამედროვე ტრაგედიას, რომელშიც მთავარი გმირის რწმენის და ფექტიზმის საგანი ტრუსებია და როგორც ყველა კლასიკურ ტრაგედიაში, თავისი რწმენისა და განსხვავებისათვის მთავარმა გმირმა პასუხი უნდა აგოს საკუთარი სიცოცხლით.

ტრუსები - ეს არ არის უბრალო მეტაფორა ფარული სურვილების განხორციელებისა, გარკვეუ-

ლი კვინტესენცია პირადი ცხოვრების ხელშეუხებლობისა, გამონათვის თავისუფლებისა. ტრუსები სულიერი წვის სიმბოლოცაა.

ჩვენს ეპოქაში არეულია სულიერი და მატერიალური, ვირტუალური სამყარო და სული, შესამჩნევია იმპერსონალიზაცია. პრიაჟკო ნინას ჩვენაში - მრავალფეროვანი ტრუსების ფლობისა და კოლექციონერობისა, ხედავს თითქმის რელიგიურ ლტოლვას, სილამაზისკენ სწრაფვასა და უფლებას განცალკევებულ სამყაროზე. მონამეობის ფაქტორი, რის გამოც ნინას ბოძზე აკრავენ და კოცონზე წვავენ როგორც ახალ ჟანა დ'არკს, ეს არის სამყარო, სადაც უმრავლესობა გაბოროტებულია.

გამორჩეულია თავად პიესის ფორმაც. ტრადიციული დიალოგების პარალელურად პრიაჟკო ოსტატურად იყენებს გუნდის, რეჩიტატივების, პათოსური მონოლოგების ილეთს, რომელიც ბადებს ურთიერთკავშირს კლასიკური ტრაგედიის ფორმასთან. ის იყენებს აბსოლუტურად ნატურალისტურ ლექსიკას - გმირები საუბრობენ კუპიურების გარეშე, რაც პერსონაჟებს ზუსტად ახასიათებს, თუ ვის და როგორ ადამიანებს წარმოადგენენ ისინი. პრიაჟკოს პიესა ქართულად დავით ბუხრიკიძემ თარგმნა. მთარგმნელმა ზუსტად მოარგო ქართულ სალიტერატურო რესურსს რუსული (პაველ პრიაჟკო პიესებს რუსულ ენაზე წერს) სლენგი, ჟარგონი, პერსონაჟების მეტყველების სტილი და მანერა. მოჭარბებული უხამსი ტექსტი ოდნავ შეარბილა და ქართული ყოფითი რეალობის ატმოსფეროში მოათავსა.

სპექტაკლი ახმეტელის თეატრში ესტონელმა რეჟისორმა კალევ კუდუმ დადგა. ეს უკვე მეორე კოპროდუქციაა ახმეტელის თეატრში მიმდინარე სეზონზე, რაც თავისთავად დადებითი მოვლენაა, რომელიც თეატრს გზას უხსნის საერთაშორისო ფესტივალებზე მონაწილეობის მისაღებად. გარდა ამისა, ჩვენი მსახიობები იძენენ უცხოელ რეჟისორებთან მუშაობის გამოცდილებას, რომელთა ურთიერთობის სტილი და მანერა რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისგან. ემოციებისაგან დაცლილი ესტონელი რეჟისორის მუშაობა ჭარბტემპერამენტიან ქართველ არტისტებთან სანახაობრივად საინტერესო აღმოჩნდა, თუნდაც იმ თვალსაზრისით, რომ ქართველი არტისტები სცენაზე მომეტებული ემოციებისაგან (პათეტიკურ, ამაღლებულ თამაშის სტილის ვგულისხმობ) დაცლილებად და დაბალანსებულებად გამოიყურებოდნენ. მით უმეტეს, ისეთი ყოფითი ტექსტების წარმოთქმისას, რომელსაც ჩვენ და ჩვენი გარემომცემოფები, სამწუხაროდ, ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვიყენებთ, მაგრამ სცენაზე გადატანის დროს ამ ტექსტის „ამაღლებულ“, „მხატვრულ“ თამაშს ვინყებთ...

კალევ კუდუს ფერადი საცვლებით „გადატვირთულ“ სპექტაკლში ერთ მხარეს მომხიბვლელი გარეგნობის, მიაშიტი გოგონა ნინა დგას, ხოლო მეორე მხარეს — დანარჩენი საზოგადოება, ნინას სადარბაზოს მეზობლები. მათ შორის ჯერ ფარუ-

ლი, შემდეგ კი ღია კონფლიქტია. დაპირისპირება განპირობებულია იმ მოტივით, რომ ნინა მათ არ ჰგავს. ბუნებრივია, საზოგადოება ყოველთვის ებრძვის მას, ვინც მისი წესებით, სტანდარტებით არ ცხოვრობს. ეს კლასიკური დრამატურგიის ლოგიკაა, მაგრამ პაველ პრიაჟკოს პიესა გაჯერებული და დამუშავებულია თანამედროვე აქცენტებით. ცნობისმოყვარე, უსაქმური მეზობლები მხოლოდ ნინას პირადი ცხოვრების პიკანტური დეტალებით არიან დაინტერესებულნი. სპექტაკლში წარმოდგენილი საზოგადოება გარეგნულად, სქესით, გემოვნებით განსხვავდება ერთმანეთისგან, მაგრამ მსოფლმხედველობით ისინი ერთფეროვნები არიან. ვასილი (მამუკა მაზავრიშვილი) და სერგეი (ვაჟა ციცილოშვილი) ნინას მეზობლები და მისი გარდაცვლილი მამის მეგობრები არიან. კაცებს, რომლებიც ნინას მინიმუმ ბიძად შეჰფერიან, ეზოში ბირჟაზე განსახილველი თემა არაფერი აქვთ გარდა ნინას ცხოვრებისა და საცვლებისა. მსახიობები იმ საზოგადოების განზოგადებულ მხატვრულ სახეს ქმნიან, რომლებიც სხვისი ცხოვრების ინტიმური დეტალების გარკვევით, ჭკრაობით არიან დაკავებულნი. მათი მსგავსნი ჩვენს გარშემო ძალიან ბევრია. მამუკა მაზავრიშვილის და ვაჟა ციცილოშვილის პერსონაჟები ღიმილს გვრიან მაყურებელს, ისინი სახასიათო ტიპაჟებს ქმნიან, რომელთაც ჩვენი სადარბაზოების შესასვლელებთან ყოველთვის ვხვდებით და ისიც ვიცით, რომ ნებისმიერი ჩვენი გადაადგილება მათი გაკიცხვა-განხილვის ობიექტი ხდება.

უჩვეულო ამპლუაში ვნახეთ ახმეტელის თეატრის არტისტები მზია ტალიაშვილი და თამარ ბეჟუაშვილი. ისინი უსაქმური მეზობლებისგან დიდად არ განსხვავდებიან. მათი მთავარი საქმიანობა ის არის, რომ მოპარონ გასაშრობად გაფენილი ტრუსები ობოლ მეზობელს და მისი ყოველდღიური ცხოვრება და სტილი ზედაპირული განხილვის საგნად აქციონ. თამარ ბეჟუაშვილი და მზია ტალიაშვილი მატრაკვეცა, დაბოლმელი, სხვისი ცხოვრების გარჩევა-ანალიზით დაკავებული შეუდგარი ქალების ტიპაჟებს ქმნიან, რომლებსაც მთელი დრო სერიალების ყურებით და აბანოში ჭკრაობით გაჰყავთ. მსახიობები, ერთი შეხედვით, ამაზრზენ, მიუღებელ, მაგრამ სასაცილო ტიპაჟებს ქმნიან. მართალია ეს პერსონაჟები, პროტესტს ინვევენ ჩვენში, მაგრამ არ გვჭულს, უფრო გვეცოდებიან და ვნუხვართ, რომ ისინი ასე აზროვნებენ. კიდევ უფრო დამამძიმებელია, როცა ახალგაზრდა გოგოებიც, რომელთა როლები გვანცა კანდელაკმა და თამთა პატაშურმა მოირგეს, არაფრით განსხვავდებიან უფროსი თაობის ქალებისაგან. პირიქით, ისინი საერთო ენას მსგავსი აზროვნების ქალებთან პოულობენ, მათთან ერთად ჭკრაობენ და განიმუხტებიან აბანოში. ისინი ფარისევლები არიან, მოჩვენებითად ინანიებენ იმ დანაშაულს, რაც ნინას წინაშე ჩაიდინეს და მოპარულ ტრუსებს მფლობელს უბრუნებენ, მაგრამ მას საბოლოოდ მაინც სამაგალითოდ სჯიან და წვავენ, არც ერთ

მათგანს გული არ წყდება, არ სურს დაეხმაროს და გადაარჩინოს. პირიქით, ისინი გულგრილობის უმადლეს დონეს აჩვენებენ, სერიალის სანახავად მიეჩქარებათ...

საზოგადოებისგან არაფრით გამოირჩევა პოლიციელი — გიგი მიგრიაული. მასაც დაცინვის ობიექტად გაუხდია ნინა. ის არც კი ცდილობს რეაგირება მოახდინოს ნინას საჩივრებზე, პირიქით, ნინას დამცირებას ცდილობს სექსუალური ძალადობის გზით. მსახიობი იმპულსურ, ტემპერამენტით აღსავსე ახალგაზრდა კაცს თამაშობს, რომელსაც დავინყებულები აქვს თავისი პროფესიული, სამსახურეობრივი მოვალეობა და ისიც, რიგითი მამაკაცის მსგავსად, მხოლოდ ნინასთან სექსუალური აქტი გაუხდია ერთადერთ მიზნად.

პიესის იდეა თანამედროვე ჟანა დ'არკის წარმოჩენაა ჩვენი დროისთვის დამახასიათებელი, აქტუალური პრობლემატიკით, თუმცა პიესის იდეები კალევ კუდუს სპექტაკლში სქემატურად არის მონოდებული, რაც აბნევს მაყურებელს და დასმულ პრობლემაზე კონცენტრირების საშუალებას უკარგავს. ფაქტია, რომ სპექტაკლის მთავარ გმირსაც აკლია დრამატიზმი და მისი პერსონაჟი სქემატურობისაკენ უფრო იხრება, რითაც იკარგება დრამატული ტექსტის პათოსი და შესაბამისად, მიზანიც - დრამატულად, მძაფრად და მტკივნეულად აღვიქვით სხვისი პირადი ცხოვრების უფლების ხელყოფა. ნინას როლში კინომსახიობი სოფია სებისკვერადე მოგვევლინა, რომელიც ყველაზე თამამი აღმოჩნდა ახალგაზრდა ქართველ მსახიობ ქალთა შორის, რომელმაც პიკანტური სცენების მიუხედავად, სპექტაკლში მონაწილეობაზე უარი არ თქვა. მსახიობის ასეთი მიდგომა საკითხისადმი, რა თქმა უნდა, დასაფასებელია და მის პროფესიონალიზმზე მეტყველებს, მაგრამ ახალგაზრდა მსახიობს არ ეყო ძალა (შესაძლოა, დრო) ახალ სივრცესა და რეალობაში ადაპტაციისთვის, ტექსტის სრულად გააზრებისთვის, სიტუაციის მძაფრად შეგრძნებისთვის, განსაკუთრებით ფინალურ სცენაში, როცა დრამატიზმი პიკს აღწევს. ცალკეულ ეპიზოდებში სოფია სებისკვერადე ზუსტად გამოხატავს გმირის განცდებსა და მიზნებს, მის უმანკობას, გულუბრყვილობას. მსახიობი მწირი, მაგრამ ზუსტი გამომსახველობითი საშუალებებით გვიჩვენებს ნინას სულიერ სამყაროს.

ობოლი ნინა სრულიად მარტოა, მისი ერთადერთი მეგობრები შეძენილი ტრუსები და ვირტუალური მეგობარი - თავად ავტორი და ბერძენი დრამატურგი სენეკაა, რომელთაც მთავარი გმირი თავის შინაგან განცდებსა და ფიქრებს უზიარებს (ავტორის როლში გიორგი გასვიანი). მსახიობი პარტერიდან თამაშობს როგორც რიგითი მაყურებელი, მისი სასიამოვნო ხმის ტემბრი მოულოდნელი ჩართვაა სპექტაკლში და ერთგვარი იმედიც, რომ არსებობს ვილაც, ვინც ნინას არ კიცხავს, არამედ პირიქით — მას მხარდაჭერას უცხადებს და თანაუგრძნობს. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ვირ-

ტუალურად. მის პერსონაჟს არაფერი შეუძლია. ის უძლურია.

საფინანსო სცენაში სოფიო სებისკვერადის გმირი საცვლების ამარა წარსდგება მაყურებლის წინაშე. სცენაზე გაშიშვლებული ქართველი მამაკაცი მსახიობების ხილვა თანამედროვე ქართულ თეატრში უკვე ჩვეულებრივი მოვლენაა, მაგრამ ქალებისთვის კვლავ ტაბუირებული საკითხი და პრობლემა. როგორც ჩანს, დღემდე დაუძლეველი კომპლექსია განსაკუთრებით ქალბატონი მსახიობებისთვის გაშიშვლება სცენაზე. არც სოფიო სებისკვერადე აღმოჩნდა ამ მხრივ გამონაკლისი. მართალია, ის ტრუსების ამარა რჩება, მაგრამ მისი დალალები მთლიანად ფარავს მის მომხიბვლელ მკერდს. ჩემთვის ყველაფერი ნათელია, მსახიობი მოერიდა მაყურებლის რისხვას.

ახლა ორი სიტყვით იმაზე, აუცილებლობით იყო თუ არა განპირობებული მთავარი გმირის საფინანსო სცენაში გაშიშვლება. თუ პიესას მივყვებით, რა თქმა უნდა, დიახ! თანამედროვე ხელოვნებაში სიშიშვლე პროტესტის ერთგვარი მეტაფორაა, მაგრამ „ტრუსებში“ რეჟისორმა კალევ კუდუმ ვერ მოამზადა მოვლენათა ჯაჭვი ისე, რომ სიშიშვლე პროტესტის მძაფრ მეტაფორად ქცეულიყო. ყველაზე მნიშვნელოვანი, აზრობრივად დატვირთული სცენა იმ მხატვრულ ხარისხში ვერ გათამაშდა, როგორც ეს პიესის კითხვისას იგრძნობა. რეჟისორის დაუდევრობა მგონია ისიც, რომ მან ვერ მოამზადა მსახიობი მძაფრი, დრამატული, შემზარავი ფინალისთვის, რომელიც მაყურებელზეც მოახდენდა ზემოქმედებას და გამოიწვევდა თანაგრძნობას.

თანამედროვე ჟანა დ'არკის დასრულების შემდეგ შეგვიძლია ერთგვარი დასკვნა გამოვიტანოთ: ავტორი ამბობს, რომ დღეს ისლა დაგვრჩენია, რომ საზარელ ფაქტს, იმას, რაც ადრე და ახლაც კატასტროფად გვეჩვენებოდა, დავცინოთ, გაკაჟირიკოთ, დავგმოთ და დავვიწყოთ, როგორც ისტორიის სამარცხვინო ფაქტი, მაგრამ ვივინყებთ და დავცინით, განა?! არა, საუბედუროდ, შეცდომებზე ვერ ვსწავლობთ და იგივეს ვიმეორებთ.

სკანდალური სპექტაკლი სტაბილურად ცოცხლობს, იმედია, უცნებურო სიტყვები (რომელიც სპექტაკლში მრავლად ჟღერს) და სოფიო სებისკვერადის მოკრძალებული სიშიშვლე ფართო მასების გაკიცხვის ობიექტი არ გახდება, როგორც სპექტაკლის მთავარი გმირი. ვინ იცის, ბრბოს შემოტევისგან არავინაა დაზღვეული.

პრონის და ანტიპონის არჩევანი

მაკა ვასაძე

თეატრი ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და გლობალური ხელოვნებაა მსოფლიო კულტურაში. მუდმივი ძიების, განახლების პროცესში იგი იცვლის ფორმებს, შინაარსს, ხერხებს, გამოხატვის საშუალებებს, უბრუნდება სანყისებს, განვილი ეტაპებს, იღებს წარსულიდან ამა თუ იმ ელემენტებს, გადაამუშავებს და ისევ ახალს ქმნის. იდეა კი უცვლელი რჩება, თამაშის ენით ელაპარაკოს ადამიანებს, დააფიქროს, შთააგონოს, ემოციურად დატვირთოს, დიალოგზე გამოიწვიოს. მოკლედ, არისტოტელეზე უკეთ საუკუნეებია ვერავინ განსაზღვრა თეატრის არსი, იდეა - „კათარზისი“. არსებობის განმავლობაში თეატრმა საფუძველი ჩაუყარა და გაითავისა კიდევ ხელოვნების სხვადასხვა სფერო. სინთეზური ხელოვნების ეს უნიკალური ფორმა დიდ ზეგავლენას ახდენს დრამატურგიის განვითარებაზეც.

თანამედროვე თეატრის (არ აქვს მნიშვნელობა გამოხატვის ფორმას, ხერხს) ყველაზე მნიშვნელოვანი სამი ძირითადი კომპონენტია: პიესა, რომლის სასცენო ვარიანტს ქმნიან: დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობები; მუსიკა; მხატვრული (განათებისა და ინსტალაციების შემცველობით) გაფორმება (სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება - მისი განუყოფელი ნაწილია და, რიგ შემთხვევაში, შეიძლება განიხილოს როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი ფაქტი). დრამატურგის თვალსაზრისით, პიესა, რომელიც არ დადგმულა თეატრში - სრულყოფილი ტექსტია, სრულყოფილი შეტყობინებაა მკითხველისთვის. თეატრის თვალსაზრისით, ეს მხოლოდ მნიშვნელოვანი კომპონენტია სასცენო ტექსტის, „შეტყობინების“ შესაქმნელად. თეატრისთვის „შეტყობინება“ შეიძლება იყოს მხოლოდ სცენური დადგმა. ორივე „შეტყობინება“ კი, რა თქმა უნდა, ადამიანთა შორის დიალოგისთვის

იქმნება.

მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, მთელი მეოცე საუკუნე ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულების დაბადების, აღმოცენების ჟამია. იქმნება ახალი (რა თქმა უნდა, ძველზე დაყრდნობით) ფილოსოფიური და ლიტერატურული მიმდინარეობები. მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნე აღსავსეა ე. წ. „იზმებით“ - სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ნეორომანტიზმი, ესთეტიზმი, რეალიზმი, მოდერნიზმი, ავანგარდიზმი, პოსტმოდერნიზმი, დღეს უკვე შემოსულია ტერმინი პოსტპოსტმოდერნიზმი. მოდერნიზმს, პოსტმოდერნიზმს და პოსტპოსტმოდერნიზმს მოიხსენიებენ, როგორც ავანგარდისტულ მიმართულებებს. მოდერნიზმიდან მოყოლებული ეს ე. წ. „იზმები“ ბადებენ ქვეიზმებს: ექსპრესიონიზმი, ეგზისტენციალიზმი, ავანგარდიზმი, ფუტურიზმი, დადაიზმი, სიურეალიზმი, კუბიზმი, აბსურდი. ნიც-შეს ფრაზა (ნააზრევი) (ნაშრომში „მხიარული მეცნიერება“) - „ღმერთი მოკვდა“ - მთლიანად ცვლის ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმას. ხელოვნების (ფართო გაგებით) სხვადასხვა დარგი, მათ შორის თეატრი და დრამატურგია კი ასახავს, გადმოსცემს ამ სხვადასხვად აღქმულ სამყაროს. „უღმერთოდ“, „სხვანაირად“ აღქმული სამყარო, სადაც ადამიანი თავად აკეთებს არჩევანს, ასახულია ეგზისტენციალისტებთან, მათ შორის ჟან ანჟის დრამატურგიაში.

არიან შემოქმედები, რომელთა განსაზღვრა ძნელია ხელოვნებაში არსებული ამა თუ იმ მიმდინარეობით (ეს ეხება ხელოვნების ნებისმიერ დარგს). ჩემი აზრით, ჟან ანჟი (მწერალი, დრამატურგი, რეჟისორი) ამგვარ ხელოვნათა რიცხვს მიეკუთვნება. ყველაზე მეტად, რა თქმა უნდა, მის დრამატურგიულ ნაწარმოებებში სამყაროს ეგზისტენციალური აღქმა შეიძლება ამოვიკითხოთ. ჟან ანჟი ე. წ. „ახალი, ინტელექტუალური ფრანგული დრამის“ წარმომადგენელია. ადრეული ასაკიდანვე თეატრით გატაცებული დრამატურგის პირველი „მასწავლებლები“ - ბერნარდ შოუ, პოლ კლოდელი და ლუიჯი პირანდელი არიან. ალბათ, ყველაზე დიდი გავლენა, მაინც პირანდელომ მოახდინა, ადამიანის მიერ ე. წ. როლის არჩევა, მორგება-გათავისებას ვგულისხმობ. მითის გადაამუშავების იდეა, ალბათ, ბერნარდ შოუსგან აიღო. სწორედ, მითების ავტორისეულ ინტერპრეტაციებზე აგებულმა პიესებმა, სადაც ინტრიგა ფაბულიდან ე. წ. „ინტელექტუალურ თამაშებზე“ გადაინაცვლებს, მოუტანეს ანჟის მსოფლიო აღიარება. მკვლევარები ანჟის დრამატურგის რამდენიმე ეტაპად მოიაზრებენ, თავად დრამატურგია კი, შემდეგ ციკლებად ჰყოფს: „შავი პიესები“ - ტრაგედიები; „ვარდისფერი პიესები“ - ლირიკულ-ირონიული კომედიები დაუჯერებლად ბედნიერი ფინალით; „კოსტიუმირებული პიესები“; „ეკლანი პიესები“ - სატირული კომედიები. ამ დაყოფების მიუხედავად, მთელი მისი შემოქმედების ლაიტმოტივია ადამიანის მიერ არჩევანის გაკეთება, განსაზღვრა იმისა, თუ რა არის ჭეშმარიტი ბედნიერება, სიყვარული, სიმშინდე. ეგზისტენციალიზმის თვალსაზრისით წარმომადგენლის, ჟან-პოლ სარტრისგან განსხვავებით,



რომლის პიესებშიც ფილოსოფიური ტრაქტატები შეგვიძლია ამოვიკითხოთ, ანიუს პიესები ძალიან სცენურია, თეატრისთვის არის დაწერილი. ეს არც არის გასაკვირი, იგი სულ ახალგაზრდა ინყებს თეატრში მუშაობას და ზედმინევით კარგად იცნობს თეატრს. დღეს ყველა ერთხმად აღიარებს, რომ ანუი თეატრალური კანონების და კულისების ბრწყინვალე მცოდნე, დახვეწილი, მოხდენილი სასცენო სიტყვის უბადლო ოსტატი, პროფესიონალი დრამატურგია. მის შედეგებად მიჩნეულია მეორე მსოფლიო ომის დროს შექმნილი პიესები - „ვერიდიკე“, „ანტიგონე“, „მედეა“.

ანუის დრამატურგიის არსი, იდეა - პიროვნების და საზოგადოების, ადამიანის თავისუფალი არჩევანის და საზოგადოების მიერ შექმნილი კანონების დაპირისპირებაა. მის ე. წ. „შავ პიესებში“, ტრაგედებში გამყოფი ხაზი გავლენებულია ე. წ. ბედნიერ ცხოვრებაზე „კის“ და „არას“ მთქმელ პერსონაჟებს შორის. ანუისთან თავიდანვე განსაზღვრულია პერსონაჟის (ადამიანის) როლი, ამპლუა. მათთვის მინიჭებული ამპლუადან გამომდინარე მოქმედებენ ისინი დროსა და სივრცეში. მისი პიესების მთავარი მოქმედი პირობები ორ ძირითადად დაპირისპირებულ მხარეებად არიან დაყოფილები. მუამბოხე სულის ახალგაზრდები, რომლებიც პროტესტს უცხადებენ მიღებული, „ბედნიერი“ ცხოვრების წესს. ასეთ ცხოვრებას სიკვდილი ურჩევნიათ და „გმირულად“ ირჩევენ კიდევ სიკვდილს. მეორენი - მიღებული, დადგენილი კანონებით, წესებით „სიცოცხლეს“ ირჩევენ (კრეონის შემთხვევაში თავადაც ქმნიან კანონებს) და აგრძელებენ ცხოვრებას. სწორედ ეს პროტესტი, გმირობა, სახელმწიფო დიქტატურისა

და თავისუფალი პიროვნების დაპირისპირებაა გადმოცემული მეორე მსოფლიო ომის დროს ოკუპირებულ საფრანგეთში, პარიზში დაწერილ „ანტიგონეში“. ამ პერიოდთან მოყოლებული, ანუის დრამატურგიაში აისახება ცხოვრების ეგზისტენციური განსჯა. მინიერ ცხოვრებაში შეუძლებელია ნამდვილი, ჭეშმარიტი სიყვარულის, სისუფთავის, სინამდის შენარჩუნება. გამოსავალი კი პროტესტის ნიშნად არჩეული გმირული სიკვდილია. დრამატურგმა ამბოხის, დადგენილი ცხოვრების კანონ-წესებთან შეუგუებლობის გამოსახატად ოიდიპოსის და იოკასტას უმცროსი ქალიშვილის, ანტიგონეს მითი გადაამუშავა და შექმნა პიესა, რომელშიც ორი ტოლფასი პიროვნება აკეთებს არჩევანს. ანტიგონე სიცოცხლეს, დადგენილი წესებით ცხოვრებას ეუბნება „არას“. აქედან გამომდინარე, იგი მომგებიან პოზიციაშია და გმირია. ინტელექტუალი კანონმდებელი, სახელმწიფოს მმართველი კრეონი ამბობს „კის“, ირჩევს ცხოვრებას, საზოგადოებრივი ფორმაციის - სახელმწიფოს მართვას და ამიტომაც წამგებიან პოზიციაში მყოფი ტირანია. ეს არ არის, მხოლოდ ანტიგონეს ან მხოლოდ კრეონის ტრაგედია, ეს ორივეს ტრაგედიაა. არჩევანი ორივესთვის ტრაგიკულია. ანტიგონე თავის არჩევანს სიცოცხლეს წირავს. კრეონი კი, სახელმწიფოს შესწირავს შვილს, ცოლს, დისშვილებს, ყველას, ვინც უყვარს და რჩება მარტო.

„ანტიგონეს“ საინტერესო ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა გაგა გოშაძემ. ახალგაზრდა რეჟისორმა ჟან ანუის პიესა ილიაუნის თეატრში დადგა. ქართული თეატრის ისტორიაში, მასხოვრობაში არსებობს ლეგენდად ქცეული სპექტაკ-

ლები. ამგვარ ლეგენდარულ სპექტაკლთა რიცხვს მიეკუთვნება მიხეილ თუმანიშვილის რუსთაველის თეატრში განხორციელებული „ანტიგონე“ ზინა კვერენჩილაძის ანტიგონითი და სერგო ზაქარიასის კრეონით. მაყურებელს ჯერ კიდევ ახსოვს ის სპექტაკლი. ამიტომაც, გაგა გოშაძის არჩევანი თავისთავად უკვე გაბედულ ნაბიჯად მიმაჩნია. ილიაუნის სასწავლო თეატრში კრეონის როლზე გია როინიშვილის მიწვევა კი ახალგაზრდა რეჟისორის სწორი და წარმატებული არჩევანი აღმოჩნდა.

ამფიტრიონის მსგავს, რუს ფერებში გადაწყვეტილ სივრცეში მოათავსეს რეჟისორმა და სცენაროგრაფმა გია ავაშენაშვილმა ანუის პერსონაჟები. ორ თუ სამ რიგად განლაგებული კიბეები ნახევარ წრეს ქმნიან, შუაში მასიური, ვერცხლისფერი ორნამენტებით ამოტივტივებული რკინის კარის მოთავსებული. კარის გასწვრივ კედლებს მუქი, გამჭვირვალე ქსოვილი ქმნის. შუაში გორგოლაჭებზე დამაგრებული მოგრძო ფორმის კონსტრუქცია დგას, რომელიც ფორმით, საბავშვო მოედნებზე არსებულ ე. წ. აინონა-დაინონას მოგვაგონებს. ავანსცენის მარჯვენა კუთხეში პატარა მაგიდა და სკამი დგას, მაგიდაზე საბეჭდი მანქანა, ჩაის ჭიქა, სათვალეა. იქვე სათლიც დგას. მაგიდის ქვედა ნაწილში, კუთხეში პატარა, ნაჭრის სათამაშო დათვი. მაგიდის უკან ხის საკიდზე ტანსაცმელი კიდია, მათ შორის, ფერის გამო, გამოიყოფა ნითელი პალტო. მარცხენა მხარეს მდგარ აკვარიუმში ოქროსფერი თევზია. სცენის მარცხენა და მარჯვენა ჯიბეები გაშიშვლებულია. რეჟისორსა და მხატვარს დაცული აქვთ პიესის დასაწყისში აღნიშნული ანუის მითითება დეკორაციის შესახებ - დეკორაცია უბრალო, მარტივია, სამი კარით. სცენაზე არაფერი ზედმეტი არ არის, ყველაფერს ფუნქციური დატვირთვა აქვს. მათ შორის, სცენის შუაში, მასიური კარით გაკეთებულ ლიუქს, რომელსაც ამბიდან გამომდინარე, ხან საიდუმლო გვირაბის, ხან აკლდამის ფუნქცია ეკისრება.

გაგა გოშაძემ თითქმის უცვლელად გადმოიტანა ანუის პიესა სცენაზე. მცირე კუპიურებს, რამდენიმე უმნიშვნელო მოქმედი პირის ამოგდებას (სამი მცველის მაგიერ ერთია, გაქრა კრეონის მსახურიც, სცენაზე არ ჩნდება კრეონის მეუღლე ვერიდიკე) თუ არ ჩავთვლით. ქორო-ნამყვანს კი ავტორის ფუნქციაც მიანიჭა. რეჟისორმა აქცენტების გადაადგილებით გამოხატა სათქმელი. თავისუფალი არჩევანის უფლება თუ კანონმორჩილება? პიროვნული თავისუფლება თუ საზოგადოებრივი, სახელმწიფოებრივი დიქტატი? საინტერესო ის არის, რომ თუკი ანუისთან აშკარა სიმკვთავის იგრძნობა შეამბობს ანტიგონესადმი (არ დაგვაინყვდეს, რომ პიესა მეორე მსოფლიო ომის დროს ოკუპირებულ საფრანგეთშია დაწერილი), გაგა გოშაძის სპექტაკლში მაყურებელი თანაუგრძნობს ორივეს - ანტიგონესაც და კრეონსაც. ყოველ შემთხვევაში, გია როინიშვილის კრეონის გაკეთებული არჩევანის გაგება და მიღება შესაძლებელია. უფრო მეტსაც ვიტყვი, კრეონი და ანტიგონე თანაბარ პოზიციაში არიან. პიესის მსგავსად ორივე გმირია, მაგრამ თუ ანუისთან ანტიგონე დადებითი, ხოლო კრეონი უარყოფითი

გმირია, სპექტაკლში ასეთი მკვეთრი გაყოფა არ ხდება. რეჟისორმა მაყურებელიც ერთგვარი არჩევანის გაკეთების წინაშე დააყენა. შეიძლება ეს გია როინიშვილის მიერ კრეონის სახის უბადლო ოსტატობით შესრულების გამოც ხდებოდეს...

სპექტაკლს, ისევე როგორც პიესას, ქორო იწყებს. ანუიმ ანტიკური ტრადიციის ქორო პერსონაჟად აქცია და ნამყვანის ფუნქცია დააკისრა. რეჟისორმა ანდრია ვაჭარაძის ქორო ავტორ-ნამყვანად მოიაზრა. პიესაში და სპექტაკლშიც, ანტიგონე და კრეონი ორი მთავარი პერსონაჟია, დანარჩენები კი მათი დამხმარე მოქმედი პირები არიან. სპექტაკლში ქორო-ავტორი თითქმის სულ სცენაზეა და რეჟისორის მიერ, მასზე დაკისრებული ფუნქციიდან გამომდინარე, მთავარ პერსონაჟად გადაკეთდა, ვინაიდან, სწორედ ქორო თანმიმდევრულად, მაყურებლის თვალწინ ქმნის სცენაზე გათამაშებულ ამბავს. ქორო ინტერაქტიურია, როგორც მაყურებელთან, ასევე პერსონაჟებთან. რეჟისორის კონცეფციით, იგი ერთგვარი „დამაკავშირებელი ძაფია“ მაყურებელსა და სცენაზე მყოფ პერსონაჟებს შორის. ანდრია ვაჭარაძე შემოდის მაყურებელთა დარბაზში, ჩამოჯდება ავანსცენის კიდეზე და ესაუბრება მაყურებელს. აცნობს სპექტაკლის შექმნის დეტალებს, სთხოვს მობილური ტელეფონების გამოთვას, შემდეგ გადადის პიესაში არსებულ პროლოგზე, სადაც მოკლედ არის მოთხრობილი ანტიგონეს და კრეონის კონფლიქტის ისტორია. თხრობის დროს ადის სცენაზე, სპექტაკლის ტექნიკურ პერსონალს ხელით ანიშნებს და ეუბნება, დავინყვითო. იმ ადგილიდან კი, სადაც პიესაში ქორო მოქმედ პერსონაჟებს ახასიათებს, რეჟისორი ქმედებას იწყებს სცენაზე. შთამბეჭდავია გაგა გოშაძის მიერ მოფიქრებული პერსონაჟთა ავტორისეული დახასიათების ვიზუალურად გამოხატვა. ჩრდილების თეატრის პრინციპზე ააგო რეჟისორმა ეს სცენა. სცენის სიღრმეში გამჭვირვალე კედლის მიღმა ქორო-ავტორის დასახელებული თითოეული პერსონაჟი და განათების საშუალებით გაკეთებული ამ პერსონაჟის ჩრდილი ჩნდება. ანდრია ვაჭარაძის ავტორი-ქორო ხან აქტიურად ერთვება ქმედებაში, ხან შორიდან ადევნებს თვალს, ხან უშუალოდ ურთიერთობს თავისივე შექმნილ პერსონაჟებთან - ეფერება, ტუქსავს, წარმართავს... ახალგაზრდა მსახიობი ანდრია ვაჭარაძე მშვენივრად ართმევს თავს რეჟისორის მიერ მიცემულ ამოცანას - იგი ქმნის და აფასებს თავის პერსონაჟებს. ახალგაზრდა მსახიობის თამაშში არის: სწორი შეფასებები, იუმორი, მწუხარება, თანაგანცდა.

კიდევ ერთი საინტერესო ხერხი შემოგვთავაზა გაგა გოშაძემ. პერსონაჟების გაცოცხლება ავტორის მონათხრობის პარალელურად. ისინი მარიონეტების მსგავსად, ავტორის ნება-სურვილის მიხედვით, იწყებენ ქმედებას ან შეშდებიან სცენაზე.

სანამ კრეონისა და ანტიგონეს დახასიათებას შევუდგები, მოკლედ ვიტყვი დამხმარე პერსონაჟებზე. სამწუხაროდ, გიორგი ჭუმბურიძის ჰემონი არაფრისმთქმელი, არაფრის აღმნიშვნელი, არაფრის გადმოცემი სახეა. იმისდა მიუხედავად, რომ „ანტიგონეში“ სიყვარულის თემა მეორე პლანზეა



გადასული, ანტიგონესა და ჰემონის სასიყვარულო სცენა პიესაში ერთ-ერთი ძლიერი ეპიზოდია. სამწუხაროდ, სპექტაკლში ჰემონის როლის შემსრულებლის გამო ამ ეპიზოდმა ვერ გაიჟღერა. არ ვიცი ეს, რეჟისორის მიერ არასწორად განმარტებული და დასმული ამოცანის ბრალია თუ თავად ახალგაზრდა მსახიობმა ვერ გაიაზრა, ვინ უნდა ეთამაშა. ჩემთვის, როგორც მაყურებლისთვის, გაუგებარია მკაცრად დაგანიას ისმენეს გაშუშებული მოძრაობები. თუკი ამგვარი პლასტიკა, რეჟისორმა და მსახიობმა ისმენეს დიდებული სილამაზის გამოსახატავად გააკეთეს, ვფიქრობ, ძალიან შეცდნენ. გახვეებული ისმენე არაფრის მიმანიშნებელი და მთქმელია. აქვე აღვნიშნავ, სხვა სპექტაკლებში ამ ორი ახალგაზრდა მსახიობის სწორად გააზრებული სახეები, კარგი თამაში მაქვს ნანახი (მაგალითად: „ზარმსი“, „პოლიცია“). თამარ მაყაშვილის ძიძა და დავით ველიჯანაშვილის მცველი მშვენივრად ასრულებენ მათზე დაკისრებულ დამხმარე პერსონაჟების ფუნქციას. განსაკუთრებით გამოვყოფ დავით ველიჯანაშვილის მიერ შექმნილ სახეს. მსახიობი პლასტიკით, ჟესტიკულაციით, მიმიკით, დამახასიათებელი სიცილით - პატრონის ერთგული, ყურმოჭრილი მონის, დამფრთხალი, შეშინებული, ყვეყნი პერსონაჟის სახეს ქმნის.

თამთა ნავროზაშვილის ანტიგონე გამხდარი, გაჩეჩილი თმით, ფიზიკურად, შეიძლება ითქვას, შეუხედავი პატარა გოგოა. კოსტიუმიც შესაბამისია - უბრალო ტილოსგან შეკერილი ღია ფერის კაბა და მუქი ბათინკები. რეჟისორმა და მხატვარმა ოდიშოსის შთამომავალი ორი დის, ანტიგონესა და ისმენეს კოსტიუმებშიც გაუსვეს ხაზი რადი-

კალურად განსხვავებულ ხასიათს, ტიპობრიობას. ისმენეს გრძელი, წელში გამოყვანილი შავ-თეთრი კაბა აცვია და ბრჭყვიალა სამკაულები უკეთია, ვარცხნილობაც მისი დიდებულების შესაბამისია. ლამაზი ისმენეს არჩევანი კანონმორჩილი სიცოცხლეა. თუმცა ფინალისკენ, ანტიგონეს და კრეონის დიალოგის კულმინაციურ მომენტში, იგი შემორბის სცენაზე და კრეონს უყვირის, რომ ანტიგონეს სიკვდილით დასჯის შემთხვევაში უარს ამბობს სიცოცხლესა და მორჩილებაზე. თუმცა ანტიგონე უპასუხებს, რომ „არა“ მას წუხელ უნდა ეთქვა და მასთან ერთად შეესრულებინა ძმის დასაფლავების რიტუალი. სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, ისმენეს პროტესტით, კიდევ უფრო მძაფრდება კრეონის არჩევანის, მის მიერ ნათქვამი „კის“ გამო, მართო დარჩენილი ადამიანის ტრაგედია.

პიესაშიც და სპექტაკლშიც ამბავი იმ მომენტიდან იწყება, როდესაც ოდიშოსის შვილებმა ეთეოკლემ და პოლინიკემ, შეთანხმებისამებრ, მონაცვლეობით რომ უნდა ემართათ თებე, ძალაუფლების მოპოვებისთვის ერთმანეთი დახოცეს. რეჟისორის ჩანაფიქრით, ტრაგედიის მიზეზი, ის საიდანაც იწყება ტრაგედია, მაყურებლის თვალწინ მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, ვიზუალურად არსებობს სცენაზე. ეთეოკლე და პოლინიკე ტანსაცმლის საკიდზე ჩამოკიდებული ორი გრძელი, გასისხლიანებული ჯემპრია (შეიძლება საბრძოლო აბჯრებადაც აღვიქვათ), რომლებსაც ავტორი-ქორო და კრეონი საჭიროებისამებრ ქმედებაში რთავენ. უფროსმა ეთეოკლემ მისთვის განკუთვნილი მმართველობის დროის ამონაწერის შემდეგ, უარი თქვა პოლინიკესთვის მართვის

სადავები დაეთმო. პოლინიკემ უცხოთა ჯარი შეკრიბა და თებეს შეესია. თებეს შვიდ კარიბჭესთან, შვიდ უცხოელ მეფეთა ჯართან ერთად მიმდგარი პოლინიკე დამარცხდა. ქალაქი გადარჩა. კრეონმა, თებეს ახალმა მეფემ, უფროსი ძმის ეთეოკლეს პატივისცემით დაკრძალვის, ხოლო პოლინიკეს გვამის დაუმარხავად, ცხოველების საჯიჯგნად დატოვების ბრძანება გასცა. ყოველი, ვინც კრეონის ბრძანებას არ დაემორჩილება და პოლინიკეს დასაფლავებას გაბედავს, სიკვდილით დაისჯება. ანტიგონე ბრძანებას არ ემორჩილება, მიცვალებული ძმის გვამის გაპატიოსნებას, დამარხვას ცდილობს. ამ მომენტიდან იწყება ანტიგონესა და კრეონის ტრაგედია პიესაშიც და სცენაზეც. გააგა გომპაქემ აზრობრივად სწორად და საინტერესოდ გადანყვიტა ანტიგონეს პირველი შემოსვლა სცენაზე. რეჟისორმა თამთა ნავროზაშვილის თმაგაჩეჩილი, გატურტლიანებული ანტიგონე ლიუკიდან ამოაფოფხა. მან ხომ ახლახან მიაბარა მინას პოლინიკე. ავტორი-ქორო ჩაიდანს იღებს და კუთხეში მდგარ აკვარიუმში აბანინებს ხელებს. აკვარიუმს რეჟისორი და მსახიობები რამდენჯერმე იყენებენ. კონკრეტული საქმის, ამბის დასრულების შემდეგ ანტიგონე და კრეონი მასში ხელებს იბანენ. გაა როინიშვილის კრეონი, ანტიგონესაგან ნაებნი ხელის ტკივილის დაამებასაც ცდილობს აკვარიუმის წყალში. აკვარიუმის მეტაფორა საესებით ნათელი და გასაგებია, მაგრამ ამაზე ცოტათი ქვემოთ მოგახსენებთ. რეჟისორის გადაწყვეტით, ანტიგონეს სცენური სიცოცხლის დასასრულიც ზემოხსენებულ ლიუკთან არის დაკავშირებული. ამჯერად ლიუკი აკლდამაში ჩასასვლელია. კრეონმა ანტიგონეს ხომ ცოცხლად დამარხვა მიუსაჯა. ლიუკ-აკლდამასთან კი მისი შემქმნელი ავტორი-ქორო მიაცილებს თამაშ-თამაშით. ისინი ხან საპნის ბუშტებს უშვებენ, ხან აინონა-დაინონაზე ტრიალებენ, ხან დახუჭობანას თამაშობენ. ამ თამაშში, ანდრია ვაჭარაძის ავტორ-ქოროს თვალეზზე შევანაჭერახვეული თამთა ნავროზაშვილის ანტიგონე აკლდამის შესასვლელისკენ მიჰყავს, სახვევს უკვე აკლდამის პირზე მდგარ მოხსნის. რეჟისორმა ამით ხაზი გაუსვა იმ ფაქტს, რომ ანტიგონე — ეს ავტორის მიერ შექმნილი როლია, მისი ნებით გამოჩნდა იგი სცენაზე, მისივე ნებით ქრება სცენიდან. ანტიგონეს თავისი გმირული როლი უკვე შესრულებული აქვს.

რატომ ირჩევს ანტიგონე სიკვდილს? რატომ არ უნდა მას სიცოცხლე? რა არის მისთვის მთავარი ფასეულობა? ადამიანი - ადამიანისადმი სიყვარული. თამთა ნავროზაშვილის პატარა ანტიგონე დიდი შინაგანი ძალის მქონე პიროვნებაა. მას სიკეთის, სიყვარულის რწმენა აძლიერებს. ამიტომაც ჯერ ისმენს, შემდეგ კი კრეონის მტკიცება, რომ ძმებს ეთეოკლეს და პოლინიკეს საერთოდ არ აინტერესებდათ, არ უყვარდათ დები, სუსტი არგუმენტებია ანტიგონესთვის. მას უყვარს, პატივს სცემს თავის ძმას, როგორც ადამიანს და არ დაუმეებს, თუნდაც უკვე გარდაცვლილი ადამიანის ღირსების, უფლების შებლაღვას. არ შეუძლია გვამი დაუკრძალავი, ცხოველების საჯიჯგნად დატოვოს. ერთადერთხელ უჩნდება ეჭვი არჩევანის, თა-

ვისი ქმედების სისწორეში, როდესაც კრეონი ორი ძმის ნამდვილ სახეს - არაფრისმქმნელი, სულელი, ეგოსტი, სასტიკი უვარგისი მუქთახორებისას - დაანახებს. ახსენებს, ერთხელაც როგორ წააგო დიდი თანხა პოლინიკემ, ოდიპოსმა უარი უთხრა ვალის გასტუმრებაზე. შვილმა როგორ გაანწა სილა პასუხად. იმისათვის, რომ არ გაესამართლებინათ, ოდიპოსმა პოლინიკე ქვეყნიდან გაამგზავრა. ორივე ძმა, ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად, მამას მკვლელებს უგზავნიდნენ. ორივეს მამოძრავებელი ძალა - გამეფების სურვილი იყო. კრეონი იმასაც გაუმხელს, რომ ეთეოკლეს პატივით დაკრძალვა, ხოლო პოლინიკეს გვამის ცხოველებისათვის საჯიჯგნად დატოვება სახელმწიფოსთვის, ქვეყნისთვის გაკეთდა. პოლინიკეს აყროლებული გვამი მაგალითად უნდა იქცეს ყველა მოღალატისთვის. სინამდვილეში, მხოლოდ სიკვდილის ფაშს ერთმანეთს ჩახუტებული ძმებიდან რომელია პოლინიკე და რომელი ეთეოკლე, დასახირობებული გვამიდან ძნელი ამოსაცნობი იყო. კრეონის არჩევანი ხომ თებეს, როგორც სახელმწიფოს შენარჩუნებაა. აქ, სულ რამდენიმე წამით ანტიგონე იწყებს ყოყმანს. ამ დროს, კრეონი დიდ შეცდომას უშვებს, ცდილობს ანტიგონე „ბედნიერი ცხოვრების“ არჩევანით მოხიბლოს. სწორედ ამ მომენტში ანტიგონე რწმუნდება თავისი არჩევანის სისწორეში. პოლინიკეს და ეთეოკლეს ცხოვრების წესი - ეს მათი არჩევანი იყო, ადამიანის სიყვარული კი - ანტიგონესი. კრეონი, მართალია, ირჩევს სახელმწიფოს მართვას, მაგრამ მისი ტრაგედია ის არის, რომ არ უყვარს, სძულს ადამიანები. და, მაშინ, ჩნდება კითხვა: ვისთვის ქმნის იგი ამ სახელმწიფოს?

კრეონის და ანტიგონეს ცხოვრების ეგზისტენციალური განსჯა-დიאלოგი პიესის და სპექტაკლის მთავარი, ყველაზე საინტერესო, შეიძლება ითქვას, კულმინაციური ეპიზოდია. რეჟისორმა და მსახიობმა ამ ეპიზოდის მნიშვნელობა კრეონის სცენაზე პირველ შემოსვლაშივე ასახეს. სცენის სიღრმეში გაკეთებული კარიბჭე იღება, განათებით და ბოლით იქმნება პომპეზურობის შეგრძობა, სცენაზე საქმიანი, ცოტათი დაღლილი, კარგ განწყობაზე მყოფი გაა როინიშვილის კრეონი ჩქარი ნაბიჯით შემოდის. გაა როინიშვილმა, შეიძლება ითქვას, ფილიგრანულად იმუშავა კრეონის სახეზე. ვინ არის კრეონი? რა როლი აირჩია მან ცხოვრებაში და რატომ? გაა როინიშვილის კრეონს არაერთგვაროვანი, რთული როლის შესრულება ერგო. ფილოსოფიით, ლიტერატურით, ხელოვნებით გატაცებული ადამიანი, უცბად, გარემოებათა გამო, არჩევანის გაკეთების წინაშე დადგა. ეთქვა „კი“ სახელმწიფოს, ხალხის მართვაზე, მთლიანად შეეცვალა ცხოვრების ჩვეული წესი, თუ ეთქვა „არა“ და გაეგრძელებინა თავისი ცხოვრება. გაა როინიშვილის კრეონი მოსიყვარულე მამა, ბიძა, ქმარია. მას მოწმობს რეჟისორის მიერ მოფიქრებული ხერხი - ზემოთ ხსენებული ნაჭრის დათვის გათამაშება. მცველი პოლინიკეს გვამთან ნაპოვნ სათამაშო დათვის ანვდის კრეონს (მანამდე, ავტორი-ქორო აჩეჩებს სათამაშოს მცველს ხელში). გაა როინიშვილის შეფასებით მაყურებელი ხვდება, რომ მას ეცნო სათამაშო დათვი.

შემდეგ ირკვევა კიდევ, რომ დათუნია პირველი სა-
თამაშო იყო ანტიგონეს ცხოვრებაში და ის სწორედ
კრეონს უჩუქებია. მცველი ანტიგონეს პოლინიკეს
გვამთან შეპყრობის ამბავს უყვება. კრეონი და
ანტიგონე ამფითეატრის კიბეზე ჩამოსხდებიან.
კრეონი ხელს გადახვევს ანტიგონეს, მცველის
მონათხრობის პარალელურად, რაღაცას ჩასწურ-
ჩულებს ხოლმე ყურში, ორივეს ელიძება. შიგადა-
შიგ მცველზე მიანიშნებს ანტიგონეს - რა სისულე-
ლეებს ბოდავსო. მათ ურთიერთობაში სითბო და
სიყვარული იგრძნობა.

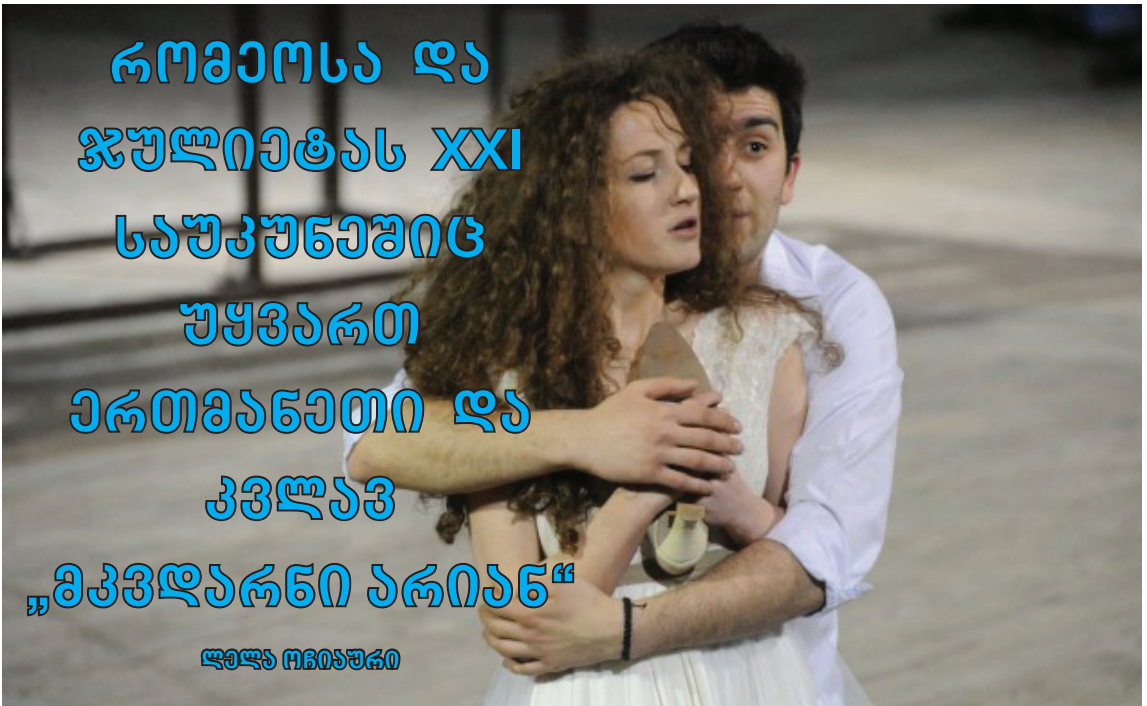
ანტიგონეს სიკვდილით დასჯის განაჩენის
გამოტანის შემდგომ, ჰემონისა და კრეონის შეხ-
ვედრის ეპიზოდში, გაა როინიშვილი თამაშობს
სახელმწიფოს მმართველსაც და მოსიყვარულე
მამასაც. მამა-შვილის შეხვედრის მომენტში გაა
როინიშვილი მაყურებელთან ზურგით დგას და
ზურგით თამაშობს. ვფიქრობ, ეს პროფესიონ-
ალიზმის უმაღლესი გამოხატულებაა. ჰემონი
კარიბჭედან შემობრბის, თავისივე გამოტანილი
განაჩენით დამძიმებული კრეონი სცენის შუაში
დგას. ატყობინებენ თუ არა ჰემონის შემოსვლას,
მსახიობი წამსვე იცვლის სახის გამომეტყველებას,
შეტრიალდება კარიბჭესკენ, ნელში იმართება და
გაშლილი ხელებით ეგებება შვილის შემოსვლას.
სწორედ აქ, ამ სცენაში ხდება მამა-შვილის გულ-
ლია საუბარი. უნდა გაიზარდო, ყველას უდგება
დაკაცების მომენტი, - შენ უნდა დაკაცდე და არ-
ჩევანი გააკეთო, - ეუბნება კრეონი თავის ვაჟს,
თავის მემკვიდრეს. ჰემონი სიყვარულს ირჩევს.
ჩანაფიქრი, იდეა, რეჟისორისა სწორედ ეს იყო.
სამწუხაროდ, როგორც აღვნიშნე, გიორგი ჭუმბუ-
რიძემ ვერ განახორციელა რეჟისორის მიერ დაკის-
რებული ამოცანა.

აიწონა-დაიწონას გამოყენება სპექტაკლის
მსვლელობისას რამდენჯერმე ხდება. მათ შორის
ანტიგონეს და კრეონის დიალოგის ეპიზოდში.
მაგალითად, როდესაც კრეონი უხსნის ანტი-
გონეს, თუ რატომ თქვა „კი“, რატომ დათანხმდა
სახელმწიფოს მმართველობაზე. გაა როინიშვი-
ლი დანადგარის შუა ნაწილზე შეხტება, ხელებს
შლის, თითქოს წონასწორობას იცავს. რეჟისორის
და მსახიობის მიერ მიღებული ეს ვიზუალური
გამოხატულება უფრო მკაფიოს, ნათელს ხდის
კრეონის ყოყმანს გადანყვეტილების მიღებისას,
არჩევანის გაკეთებისას რომელი გადანონიდა -
ჩვეული ცხოვრება თუ გამიფება, ხალხის მართვა.

ზემოთ, აკვარიუმსა და მის დანიშნულება-
გამოყენებაზე ვსაუბრობდი. აკვარიუმი სპექტაკ-
ლის ფინალშიც თამაშდება. მეტაფორა ნათელი
და გასაგებია. ასოციაციურად პილატეს ცნობილი
ქმედება და გამონაცემადი გახსენდება. ებრაელ
თეოლოგებთან ჭიდილის შემდეგ, ვინ გააკრან
ჯვარზე - ქრისტე თუ ბარაბა. ქრისტეს ჯვარზე
გაკვრის განაჩენის გამოტანისას - ამ საქმიდან
ხელები დამიბანია - იტყვის პილატე და ხელებს
დაიბანს. სპექტაკლში კრეონი ანტიგონეს ცოცხ-
ლად დამარხვას მიუსჯის. ავტორი-ქორო ავანსცენ-
ის შუა ნაწილში გადმოიტანს აკვარიუმს და ხელს
აბანინებს გაა როინიშვილის კრეონს. ვფიქრობ,
აჯობებდა, რეჟისორი მხოლოდ ამ მეტაფორით

შემოფარგლულიყო და აკვარიუმის წყალი არ გაე-
ნითლებინა. ეს იმდენად პირდაპირი მიანიშნებაა
კრეონის სისხლიანი ხელებისა, რომ დახვეწილი
გემოვნებით შექმნილ სპექტაკლსა და გაა როინიშ-
ვილის ინტელექტუალ კრეონს არ ესადაგება. პი-
რდადად ჩემზე, უგემოვნო, შთაბეჭდილება დატოვა.
ისევე როგორც, ფინალში კრეონის შემოსვა ნითელ
პალტოში და ისე გაყვანა სცენიდან. ხელების და-
ბანის შემდეგ, ავტორი ნითელ პალტოს მოაცმევს
კრეონს და თითბერის უბრალო გვირგვინს აწვდის.
გაა როინიშვილი თავზე მოირგებს გვირგვინს და
5 საათზე დანიშნულ სხდომაზე მიემართება. გზა
- ავანსცენიდან სცენის სიღრმეში მოთავსებულ
კარიბჭემდე აქვს გასავლელი. მაყურებელმა ავტო-
რისგან უკვე იცის ჰემონის თვითმკვლელობის შეს-
ახებ. გასავლელი გზის მონაკვეთში ავტორი კრე-
ონს ევრიდიკეს თვითმკვლელობის ამბავს უყვება
ხატოვნად. გაა როინიშვილი ნელ-ნელა ნელში
იხრება, ხელს მარცხენა მკლავზე იდებს, თითქოს
გულის შეტევა ემართება. კიბეებზე ასვლისას კი,
როდესაც კარიბჭე იდება, ხალხთან შეხვედრის
წინ, ნელში სწორდება. კრეონი აგრძელებს საკუ-
თარი არჩევანის კეთებას - ტირანად მუშაობას.

დღესაც, პრაგმატულ 21-ე საუკუნეში, ალგაფრ-
თოვანებს ანუის ანტიგონეს მედგარი, შეუვალი
ხასიათი, მისი არჩევანი. გააა გოშაძის სპექტაკლი
კი გზიბლავს მსახიობთა თამაშით, დეკორაციით,
მუსიკალური გაფორმებით და, რაც მთავარია,
ზედმინევით ანუისეული კონცეფციით. სი-
ცოცხლეზე, ცხოვრებაზე უარის თქმა შეიძლება
გმირული საქციელია, მაგრამ იმავდროულად დამ-
აფიქრებელი. სიცოცხლე, ხომ ადამიანის ფუნდა-
მენტური უფლებაა. ანტიგონეს, რომელმაც ჯერ
არ იცის, რა არის დეობა, რომელიც ჯერ კიდევ
ქალად არ ჩამოყალიბებულა, ეშინია სიკვდილის.
ამას ის რამდენჯერმე იმეორებს. ეშინია, მაგრამ
მინც სიკვდილს ირჩევს. სწორედ ეს არის გმი-
რობა. - დაივინყე, შენ მას არ უყვარხარ, ეუბნება
კრეონი ჰემონს. - რა ვქნა, სიცოცხლე მიყუსაჯო?
- კითხულობს კრეონი. ერთადერთი, ვისაც ანტი-
გონესი ესმის, ეს კრეონია. - სიცოცხლე - საყვარე-
ლი წიგნია, სიცოცხლე - ფეხებთან მოთამაშე შენი
შვილია, ეს ჩაქუჩია, რომელიც მაგრად გიჭირავს,
ეს შენს სახლთან არსებული სკამია, რომელზედაც
სალამობით დაისვენებ. ოდესმე მიხვდები, რომ
სიცოცხლე მინც ბედნიერებაა - ამ სიტყვებით
ცდილობს კრეონი ანტიგონეს გადარწმუნებას.
ანტიგონესთან დიალოგის ფინალისკენ კი კრეონი
ხვდება, რომ ყველა არგუმენტი ანტიგონეს არ-
ჩევანის წინაშე უძლურია. - თქვენ ხომ სხვანაირად
არ შეგიძლიათ... - შენ ოიდიპოსის ნამდვილი შვილი
ხარ, - ეუბნება იგი ანტიგონეს. გაა როინიშვილის
კრეონმა მშვენივრად იცის, რომ ამ განაჩენით, იგი
ტირანად შევა ისტორიაში, მაგრამ ეს, მისი არჩევა-
ნია, მისი როლია, მისი ამპლუაა.



**რომოსა და
ჯულიეტას XXI
საუკუნეშიც
უყვართ
ართმანეთი და
კვლავ
„მკვდარნი არიან“**

ლელა ჩხეიძე

2014 წელი შექსპირის ნლადაა გამოცხადებული და შესაბამისად, მსოფლიოს თეატრალური (ლიტერატურულზე რომ არაფერი ვთქვა) სამყარო ამ თარიღს - ბრიტანელი დრამატურგის 450 წლის იუბილეს - სხვადასხვა ფორმით - თემატურ-მიზნობრივი პროექტებით, მისი პიესების დადგმებით, მასშტაბური საიუბილეო „გალა“ საღამოებითა თუ გრძელვადიანი „შექსპირული“ ღონისძიებებით აღნიშნავს. საქართველოც ბუნებრივად ჩართულია ამ პროცესში, მაგრამ, ფიქრობ, საქართველოში მუდამ „შექსპირის წელია“. პრაქტიკულად, მას შემდეგ, რაც ქართული თეატრი არსებობს, შექსპირის გარეშე იშვიათად უცხოვრია. ბოლო წლები კი საერთოდ „შექსპირის სეზონებად“ იქცა.

2012-2013-2014 წლებში და მანამდეც (მთელი ქართული თეატრის ისტორიაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ და კოტე მარჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის, აკაკი ვასაძის, ალექსანდრე იმედაშვილის, ვალერიან გუნიას, კოტე ყიფიანის, თვით, ილია ჭავჭავაძის, არჩილ ჩხარტიშვილის, გიგა ლორთქიფანიძის, მიხეილ თუმანიშვილის, ლილი იოსელიანის, და სხვა სახელები რომ აღარ გავისხენოთ) - ვასო აბაშიძის, ალექსანდრე გრიბოედოვის, ნოდარ დუმბაძის, კოტე მარჯანიშვილის, შოთა რუსთაველის, მიხეილ თუმანიშვილის (თბილისი), გიგა ლორთქიფანიძის (რუსთავი), ლადო მესხიშვილის (ქუთაისი), ვაჟა-ფშაველას (თელავი) - სახელობის თეატრებში ერთი მეორის მიყოლებით, პარალელურად თუ ხანმოკლე დაცილებებით, სხვადასხვა თაობის რეჟისორებმა ბრიტანელი დრამატურგის სხვადასხვა პიესა განსხვავებული ფორმით, ხერხითა თუ ინტერპრეტაციით დადგეს.

თანამედროვე ქართულ სცენაზე წარმოდგენილი „შექსპირბია“: თემურ ჩხეიძის „ოტელო“, დავით დოიაშვილის „მეფე ლირი“, დავით ანდლუ-ლაძის „ოცდამეთვრამეტე“ (ტომ სტოპარდის პი-

ესის „როზენკრანცი და გილდესტერნი მკვდარნი არიან“ და „ჰამლეტის“ ორიგინალური ვარიაციის თემაზე), ლევან წულაძის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ და „როგორც გენებოთ“, თემურ კუპრაყას „ჰამლეტი“, ბესო კუპრეიშვილის „ჩემი ჰამლეტი“ (მსახიობი-ადამიანებითა და მარიონეტებ-მსახიობებით) - მარჯანიშვილის; მიხეილ თუმანიშვილის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“; ამირან ამირანაშვილის „ჰამლეტი“, მიხაილ მარმარინოსის „R+J ბედისწერა დაბნეულია. რომეო და ჯულიეტა. მესამე მეხსიერება“ (თავისუფალი ვარიაცია) და გიორგი მარგველაშვილის „ჯულიეტა და რომეო“ - კინომსახიობთა; რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“, „ჰამლეტი“, „შობის მეთორმეტე დამე ანუ როგორც გენებოთ“ (საერთოდ, რობერტ სტურუას შექსპირის 18 პიესა აქვს სხვადასხვა ქვეყნის სხვადასხვა თეატრში სხვადასხვა დროს დადგმული), ლევან ხვიჩიას „ჰამლეტი com.x“ (პაროდია „ჰამლეტზე“) - რუსთაველის; დავით დოიაშვილის „მაკბეტი“ და „(შუა)ზაფხულის ღამის სიზმარი“, დავით მღებრიშვილის „რომეო და ჯულიეტა“ - მუსიკისა და დრამის; გოგი ქავთარაძის „ჰამლეტი“ - რუსთავის; გიორგი სიხარულიძისა და კახა შარტავას „ჰამლეტი“ და იოანე ხუციშვილის „მაკბეტი“ - ქუთაისის; ავთანდილ ვარსიმაშვილის „რიჩარდ III“ - თავისუფალ; მურმან ჯინორიას „ჰამლეტი“ - ერთი მსახიობის; გულსუნდა სიხარულიძის „ჰამლეტი“ - მეტეხის; დავით შალივაშვილის „ტიტუსი“ და „სონეტები“ - პანტომიმის; დათა თავაძის „ზამთრის ზღაპარი“ და ლევან წულაძის „რომეო და ჯულიეტა“ - მოზარდ მაყურებელთა; ვახტანგ ნიკოლაყას „ზამთრის ზღაპარი“ - გრიბოედოვის; ლევან ხვიჩიას „ჰორაციო“ - თელავის - თეატრებში და სხვ.

ამ სპექტაკლებიდან ზოგი უკვე აღარაა რეპერტუარში, მაგრამ ქართული თეატრის წარსულ

დიდებას წარმოადგენს და ვისხენებთ, როგორც „ოქროს ხანის“ ქმნილებებს. ზოგის გამოჩენას გამოხმაურებისა თუ ყურადღების გარეშე არ ჩაუვლია და დღემდე სარეჟისორო თუ სამსახირო ოსტატობის ნიმუშებად დარჩა. ექოს გამოსცემს. ზოგი კვლავ მიმდინარეობს და იზიდავს მასწავლებელს, ზოგი სულ ახალია და სასცენო ბიოგრაფიაცა და თეატრის ისტორიაში, წინამორბედთა მსგავსად, ადგილის დამკვიდრების შესაძლებლობაც წინ აქვს.

მათგან, ბოლო 2 სეზონის დადგმები - ლევან წულაძის „როგორც გენებოთ“, თემურ კუპრავას „ჰამლეტი“, დავით დოიაშვილის „მაკბეტი“ და „(შუა)ზაფხულის ღამის სიზმარი“, ბესო კუპრეიშვილის „ჩემი ჰამლეტი“, გიორგი სიხარულიძისა და კახა შარტავას „ჰამლეტი“, ავთანდილ ვარსიანიშვილის „რიჩარდ III“, დათა თავაძის „ზამთრის ზღაპარი“, ლევან ხვიჩიას „ჰორაციო“, იოანე ხუციშვილის ახალთახალი „მაკბეტი“ და ლევან წულაძის „რომეო და ჯულიეტა“.

აღბათ ყველა, ვინც რაიმეს დაწერს ან იტყვის ლევან წულაძის „რომეო და ჯულიეტას“ (საერთოდ, შექსპირის ნებისმიერი პიესის ნებისმიერი ახალი დადგმის) შესახებ (როგორც ყოველთვის ხდება ხოლმე ასეთ შემთხვევებში), პირველი აზრი თუ ფრაზა აღბათ იქნება - „ბევრი ვარიანტი გვინახავს და რა არის (ან არის თუ არა რაიმე) ახალი?“ ზოგი - ახალი არაფერი, - იტყვის, ზოგს - „ასეთი“ ვერსია „სადღაც აუცილებლად“ ნანახი იქნება და პარალელების, „პირველწყაროს“ ძებნას დაიწყებს. ზოგიც, უბრალოდ, სპექტაკლის „ყურებით“ დაკმაყოფილებდა, იმ მოცემულობით, რომელსაც რეჟისორი, შემოქმედებითი ჯგუფი და მსახიობები გვთავაზობენ და იმ კონცეფციაზე ისაუბრებს (იფიქრებს), რომელიც ლევან წულაძემ ახალ სპექტაკლს დაუდო საფუძვლად [რა თქმა უნდა, დამოკიდებულება ერთგვაროვანი არაა და არც (ვერც) იქნება და აღქმის თავისებურებებსაც ხომ სხვადასხვა მიზეზი განაპირობებს]. ზოგი კი მაინც აღმოაჩენს „ამ“ ახალს, განსაკუთრებულსა და მნიშვნელოვანს, რისთვისაც „ვერონელი შეყვარებულების“ სულების აფორიაქება ღირდა. XXI საუკუნეში. 2014 წელს.

ბოლო წლებია, როგორც აღვნიშნე კიდეც, ლევან წულაძე „გაუშინაურდა“ შექსპირს და უკვე მესამედ მოჰკიდა ხელი მისი პიესის (თან ყველაზე პოპულარულსა და ქართულ თეატრში ანუ ყველაზე ხშირად განხორციელებულს, „ჰამლეტი-სა“ და „მეფე ლირის“ გვერდით) დადგმას და ცხადია, ეს „შემთხვევითი არჩევანი“ არ უნდა იყოს.

როგორც ჩანს, თანამედროვე საქართველოში კვლავ მოვიდა „რომეოსა და ჯულიეტას“ დრო, რადგან კვლავ საჭირო გახდა ამ თემასა და პრობლემაზე ყურადღების მიპყრობა. არა მხოლოდ ამქვეყნად სიყვარულის ყველაზე რომანტიკული ისტორიისა და ტრაგიკული ფინალის დასაფიქსირებლად და კიდევ ერთხელ მოსათხრობად, არამედ საზოგადოების სახის საჩვენებლად, რომელმაც მთელი ამ ამბის სევდიანობა და ტრაგედია გამოიწვია.

ლევან წულაძემ „რომეო და ჯულიეტას“ დასადგმელად ვახტანგ ჭელიძის (1945 წლის) თარგმანი და დოდო ხურცილავას ახალი სცენური რედაქცია

გამოიყენა. პიესის ტექსტს ჰაფეზი შირაზელისა (XIV საუკუნე) და ძველევგვიპტური პოეზიის (ძვ.წ. აღ. 1400 წელი, დაახლოებით) სტროფები დაურთო და ამით მთავარი მახვილები დასვა. პიესის ეპოქა კი XX საუკუნის 20-იან წლებში გადმოიტანა, მისი შექმნიდან (XVI საუკუნის 90-იანი წლები) 400-ზე მეტი წლის შემდეგ პერიოდში და XXI საუკუნეშიც უპოვა ადგილი.

არ ვიცი, როგორი იყვნენ XX საუკუნის 20-იანი წლების და არც შემდგომი პერიოდის (თუმცა, ესეც ძალიან პირობითია) ვერონელი (ან იტალიისა თუ რომელიმე სხვა ქვეყნის სხვა ქალაქელი - ესეც პირობითია) დიდგვაროვანები - ასაკოვნები თუ ახალგაზრდები, თან მაფიოზური დაჯგუფებების წევრები, ოჯახური კლანები. აღბათ ასეთებიც იყვნენ, როგორებადც მათ, მსუბუქი პაროდირებით (რაც მთელი სპექტაკლის სარეჟისორო გადაწყვეტის საფუძველია) ლევან წულაძე სახავს, მაგრამ, ამავე დროს, ისინი „რატომლაც“ ძალიან გვანან თანამედროვე ქართული საზოგადოების გარკვეული წრის წარმომადგენლებს (მათი სიარულის, მეტყველების მანერა, ვიზუალი, ურთიერთობის ფორმა კრებით სახეს ქმნის და ზოგადდება), „გაუღენიან“ პირებს, ქართველ (გარკვეული კატეგორიის) ახალგაზრდებს, რომლებიც საბოლოოდ საკუთარმა ახირებებმა, ცხოვრების წესმა, გაუაზრებელმა მტრობამ და უპირატესობის მტკიცების დაუსრულებელმა პროცესებმა იმსხვერპლეს.

მათი მოქმედების არე საკმაოდ შეზღუდულია და შემინული, ლითონის ფირფიტებით აჭედელი, ლითონის ჩარჩოში ჩასმული გალერეა-ხინდი-დერეფნის (მხატვარი - ნინო სურგულაძე) ტერიტორიასა და მის შემოგარენში ტრიალებს (რომელიც მთელ სამყაროს იტევს, არეკლავს, ზოგჯერ დეფორმაციას უკეთებს, ზოგჯერ აბუნდოვანებს გამოსახულებას).

ესაა ლევან წულაძის ვერონა, რომლის ქუჩებში 20-იანი წლების მოდაზე ჩაცმული - ძირითადად, ჩალისფერ, თეთრ, ნაცრისფერ ელეგანტურ სამოსში გამოწყობილი მოქალაქეები მიდი-მოდიან, აცილებენ და ხვდებიან ერთმანეთს, მხიარულად, მეჯლისებსა თუ ღია ცის ქვეშ (წვეულებიდან გამოყოფილი სასმელის ბოთლებითა და ტოლჩებით ხელში) ატარებენ დროს, ოხუნჯობენ, ცაქლკობენ და საქმიან გარიგებებსაც აწყობენ, კამათობენ, ქიშპობენ, ძალადობენ ერთმანეთზე. რა თქმა უნდა, ერთგულეზაც იციან, მეგობრობაც, სხვისთვის თავდადებაც და სხვისთვის სიკვდილიც. თავგანწირვაც და შურისძიებაც.

პატარაა ეს ქალაქი და ორი დაპირისპირებული კლანის წევრები, განსაკუთრებით, ახალგაზრდები ხშირად გადაეყრებიან ქუჩაში ერთმანეთს. აბა, ერთმანეთს მშვიდობიანად როგორ ჩაუვლიან და უხირდებიან მონინალმდეგეს. ამცირებენ, დასცინიან, საქმეებს ურჩევენ ერთმანეთს. ჩხუბობენ. ჩხუბობენ სიტყვით, მუშტებით, დაწებით. ქუჩური, ძველიბჭური მესხლა-შემიხლა „დიდგვაროვანი“ ძველი ბიჭების მონანლიეობით, „ოქროს ახალგაზრდები“ და მათი შეძლებული, ძალიან შეძლებული მშობლები, რომლებიც, ახალგაზრდების მსგავსად, თავგანწირულად ერთვებიან მასობრივ ცემა-ტყეპაში - ის რეალობაა, რომელიც ჩვენთვის კარგად ნაცნობია და რომლის მოქმედ გმირთა სახეებში ბევრი პროტოტიპი ჩვენი უახლესი, გარე-

მომცველი რეალობიდან შეიძლება ამოვიცნოთ.

შვითისა და სხვა „მასობრივი“ სცენები „მინაზე“ თუ ზემოთ ანუ ულ და ბრძოლის ველად გადაქცეულ ლითონის კონსტრუქციებზე, სადაც ძნელია წონასწორობის დაცვა და სიცოცხლის შენარჩუნება - პლასტიკურად შესანიშნავად გადანყვებილი ეპიზოდები (სასცენო მოძრაობა - შოთა სხირტლაძე, ქორეოგრაფი - ვია მარლანია), კვამლის საბურველში გახვეულ, ნახევრად ჩაბნელებულ სივრცეში მთლიანი მოქმედების არსისა და საზოგადოების მოუწესრიგებელი, წინააღმდეგობრივი ყოფის, მისი შინაგანი მდგომარეობისა და მოსალოდნელი ტრაგედიის მეტაფორული გამოხატველია. დაუნდობელი, სასტიკი და უგულო, მყარ ნიადაგს მოწყვეტილი და ამავე დროს, ისევე, როგორც მთელი სპექტაკლი, რომანტიკული სულიკვეთების მატარებელი, სივრცეში გამოკიდებული სამყაროს მეტაფორული სახე, რომელიც აღსასრულისკენ მიექანება.

ამ საზოგადოების წიაღში, სამყაროს ამ ქაოსში კიდევ ერთხელ იშვა სიყვარული [რომლის არსებობასაც, პირველად მუსიკალური თემის შეცვლით ვიგებთ (მუსიკალური გაფორმება - ზურაბ გაგლოშვილის), ისევე, როგორც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ინსტრუმენტული თუ ვოკალური მუსიკალური რიგის - 20-იანი წლების იტალიური რომანტიკული სიმღერების, რიტმული, ენერგიული მელოდიების (ცვალებადობის, სხვადასხვაობის ინტენსივობით) და მისი ტრაგიკული ისტორიაც ისევე ისე განვითარდა, როგორც ყოველთვის იწყებოდა და სრულდებოდა.

სიგიჟის ზღვრამდე მისული აკრძალული, საბედისწერო სიყვარული, რომელიც სულ ორიოდ დღეს გაგრძელდა, ტრაგედიით დასრულდა, მაგრამ უკვდავად იქცა. რადგან ვიღაცამ ერთხელ დაუშვა შეცდომა, შეცდომათა მთელმა ჯაჭვმა - ვიღაც პირველი მონეტისა თუ კაპულეტის საქციელით დაწვებული, ლორენცოს „სანამღვთის აქციით“ დამთავრებული - ყველასთვის ფიზიკური და სულიერი - გამანადგურებელი შედეგი გამოიწვია.

ტრიალებს ეს შუშის გალია და მისი მყიფე მოჩარჩოება ხან ყველაზე სახიფათო თუ რომანტიკულ მომენტებში მაღლა იწევს და სიკვდილ-სიცოცხლის, სიძულვილისა და სიყვარულის გამყოფ და დამაკავშირებელ ხიდად გარდაიქმნება. ის ხან - ვინრო ქუჩაა, ხან - ქალაქის მთავარი მოედანი, ხან - სამეჯლისო დარბაზი - პირველი შეხვედრის ადგილი, ხან - სადგური, ხან - ორთაბრძოლის ასპარეზი და, რაც მთავარია, ჯულიეტას სახელგანთქმული აივანი, რომელიც ერთმანეთში ერთი დანახვით უზომოდ შეყვარებულ ბავშვებს, პაემნის ტრადიციულ ადგილად გადაუქცევიათ.

ლევან ნულაძის რომეო - ნიკა ფაიქრიძე და ჯულიეტა - თეკლა ჯავახაძე მართლაც, ბავშვები არიან, უშუალო, სიცოცხლით, იმედებით, სიხალასით აღსავსე - სიხარულსა და ტკივილში, სიყვარულსა და სასონარკვეთაში უზომონი, დაუცველნი და იოლად მოსარევი, უმწეოები მთელი სამყაროსა და ბედის დარტყმების წინაშე.

ნიკა ფაიქრიძის რომეოს ნაკლებად აინტერესებს მეგობრებისა და ნათესავების ურთიერთობების პერიპეტეიები (თუმცა, მაინც მათ მიერ დადგენილი ნორმებით ცხოვრობს). ის რომანტიკული,

მეოცნებე, მუდამ შეყვარებული და რბილი ხასიათის, უკონფლიქტო ადამიანია, რომელიც, რა თქმა უნდა, ჯულიეტას შეყვარების შემდეგ ყველაფერს აკეთებს, საკუთარი თავის დამცირების ფასადაც კი, გვართა შორის შუღლის აღსაკვეთად.

იგი XXI საუკუნის ახალგაზრდების ტიპური წარმომადგენელია და ნიკა ფაიქრიძე, რომელსაც გარეგნული მონაცემებიც ხელს უწყობს, იყოს ერთდროულად რომანტიკულიც, თანამედროვეც, სუსტიც (ფიზიკურად და სულიერად) და ძლიერიც, დამაჯერებლად და ნიუანცების, პატარ-პატარა შტრიხების გამოყენებით ქმნის ახალი რომეოს (რომელსაც ნებისმიერი სხვა ქართული სახელი შეიძლება ერქვას) სახეს.

თეკლა ჯავახაძის ჯულიეტა და ვფიქრობ, ეს ახალგაზრდა მსახიობი ამ სპექტაკლის (საერთოდ ქართული თეატრის) აღმოჩენაა. უფრო ზუსტად, მისი ახალი სამსახიობო მონაცემებისა და მრავალგვარი შესაძლებლობების აღმოჩენა. ერთი მხრივ, იგი მომხიბლავი ფაქტურით, დახვეწილი გარეგნობით, ნაზი სახითა და პლასტიკით გამოირჩევა, ძალიან ლამაზი ხვეული თმებითა და მოხდენილი, მინიატურული სხეულით (ერთი სიტყვით, „ნამდვილი ჯულიეტა“) და მეორე მხრივ, მდიდარი და ღრმა შინაგანი სამყაროთი, რომელსაც ჯერ სრულიად ნორჩი გოგონას ბავშვური ბუნების, მისი გულწრფელობის, უშუალოებისა და ასეთივე გულწრფელი, ძალიან სუფთა და ამაღლებული სიყვარულის გამოსახატად დამაჯერებლად იყენებს.

თეკლა ჯავახაძე ბოლომდე გამოხატავს გრძნობებს, მისი ყველა ნერვი უკიდურესად გამოიშვლებულია და ვნებით - სიყვარულსა და განცდებით დამუხტული. მსახიობი ძალდაუტანებლად, დინამიკურად და ჰარმონიულად გადადის ერთი სულიერი მდგომარეობიდან მეორეში, ერთიდან მეორე ემოციურ მდგომარეობაში ვარდება და არც ერთ შემთხვევაში არ კარგავს ორგანულობასა და ბუნებრივობას.

მონტეგეტისა - კახა გაბელაია, ანა ხუროშვილი და კაპულეტების - კოტე თოლორდავა, თამარ ცქვიტინიძე - ოჯახებს თითქოს დაუკარგავთ ძველი არისტოკრატიული ელვარება. ისინი უფრო ფულით ძალაუფლებამოპოვებულ ბიზნესმენებს, მაფიოზური კლანების კაპოებს (რა თქმა უნდა, ისე, რომ ჰერცოგთან დაახლოებული პირების პრივილეგიას ინარჩუნებენ) უფრო ზუსტად, ნუვორიშებს დამსგავსებია, ჩაცმის სტილით, თავდაჭერითა და საქციელით (რაც კომიკურ ელფერს, სახასიათო ტიპაჟების ნიშნებს სძენს მათ), ლამაზი ცოლებით, რომლებიც ქმრების ყველა განზრახვასა და ქმედ-



ბას იზიარებენ. სწორედ მათი ცხოვრებისეული მიზნები და საყოველთაო გულგრილობა, კანონის იგნორირება და დაუმორჩილებლობა იქცევა ტრაგედიის მიზეზად ახალგაზრდებისთვის, მათთვის, ვისაც ეს არ დაუფმსახურებია.

ტრადიციის მიხედვით, სპექტაკლში ორი ცენ-ტრალური ფიგურაა, რომლების გარშემოც ტრიალებს შექსპირის პიესის კიდევ ერთი ტრაგიკული ხაზი - მერკუციოსა და ტიბალტის ხაზი.

ისინიც, ლევან წულაძის გადაწყვეტით, ჩვენი თანამედროვეების განზოგადებულ სახეებს ქმნიან, რაც მათი საქციელის, აქტივობის გამართლებად იქცევა.

დავით ხახიძის მერკუციო (სამწუხაროდ, ვერაფერს ვიტყვი ვამეხ ჯანგიძის მიერ განსახიერებული ამ სახის, ისევე, როგორც რაჟდენ კირვალისცილის - ბალთაზარის, გიორგი მაისურაძის - შერცოგის, გიორგი ჩიქობავას - ბენვოლიოს - შესახებ, ვინაიდან, სპექტაკლი, ამ როლების შემსრულებლების მეორე შემადგენლობით, არ მინახავს) აღარაა ის ოხუნჯი, მხიარული, მოუსვენარი, როგორც შექსპირთან (მთელ პიესაში გამორჩეული პერსონაჟი) ახალგაზრდა.. ამ როლისთვის ის უკვე საკმაოდ ასაკოვანია, რაღაცნაირად ზანტი, ჯმუხი, მოუქნელი, თუმცა, კარგი მოჩხუბარი. აგრესიული, შფოთისთავი ძველი ბიჭი. რომეოს, ამ შემთხვევაში, უფროსი მეგობარი და ამ მეგობრობას შენირული ტიბალტთან ბრძოლაში. მისი და სხვა ახალგაზრდების წინამძღოლი. რომანტიკული გურუ, ყველა თანმხლები დადებითი და უარყოფითი თვისებებით. ხომ არიან ასეთი, დაბერებული ბიჭები, რომლებიც ისევე იქცევიან როგორც თავქარიანი ახალგაზრდები, როგორებიც ოდესღაც იყვნენ, ასაკი მოემატათ, მაგრამ წლების მატებასთან ერთად არ შეცვლილან. იმ „ძველი გვარდიის“ წარმომადგენელი, რომელიც კვდება, მაგრამ არ ნებდება.

ვანო დუგლაძის ტიბალტს, რომ იტყვიან, სისხლი უდულს და ტემპერამენტს ვერ, უფრო სწორად, არ იოკებს. ლამაზი, ახოვანი, კატასავით მოქნილი და ფიცხი ახალგაზრდა ბევრი ნაცნობი შტრიხით შექმნილი განზოგადებული სახეა, რომლის ყოველი სიტყვა, მოძრაობა, ყოველი ნაბიჯი ამდიდრებს ამ სახეს - ჩხუბისთავი და დამიჯნვი ბუნების, მოუსვენარი და დაუნდობელი ადამიანის, რომელიც საკუთარი აგრესიისა და შეცდომის მსხვერპლად იქცევა.

ზოგიერთი ტიბალტთან და ზოგიც მერკუციოსთან ერთად მოძრაობს, დროს ატარებს, ქეიფობს, ჩხუბობს. ვერონელი ახალგაზრდების ორი, ასევე ტრადიციული ჯგუფი - ბენვოლიო - ზურაბ ავსაჯანიშვილი, სამსონი - კახა ჭოლაძე, ბალთაზარი - რატი გოგუაძე - ფილემებში, მეზღვაურის კოსტუმსა, თუ ფარფლებიან ქუდეში გამოწყობილი ყმანვილები, რომლებიც თან ძალიან გვანან ერთმანეთს და თან განსხვავდებიან ცხოვრების წესით, საუბრისა თუ მოძრაობის მანერით, თავისებური პლასტიკით, რომელიც ისევე, როგორც სხვა პერსონაჟები, ძალიან ბევრ ნაცნობ შტრიხსა თუ ხასიათის თვისებას ატარებენ.

ახალგაზრდა, ლამაზი და მიზანსწრაფული პარისიცი - ნიკა ნანიტაშვილი - დახვეწილი მანერებითა და წესიერი ბიჭის ნაცნობი იმიჯით, დანაშაულისა და ტრაგედიის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი

ხდება.

მრისხანე, მაგრამ დავრდომილი ჰერცოგი (რომელიც დამოუკიდებლად ვერ გადაადგილდება) - ბესო მეგრელიშვილი - თანამედროვე ხელისუფლის მეტაფორული სახე - მცდელობის მიუხედავად, ვეღარ უმკლავდება ურჩი მოქალაქეების თავგასულობას და ისიც, დანარჩენებით, საკუთარი უუნარობიდან, ვადაგასულობიდან თუ ძალადაკარგულობიდან გამომდინარე, საბედისწერო შეცდომას უშვებს.

ლევან წულაძის ვერსიაში პიესიდან ზოგიერთი სცენა ამოღებულია (ხუთმოქმედებიანი პიესა ორამდეა დაყვანილი) და ესა თუ ის სცენა შემოკლებულია, რაც სხვადასხვა მიზეზითა და პირველ რიგში, სავარაუდოდ, ახალგაზრდა (და არა მარტო) მაყურებლის (რომელსაც „გრძელ“ სპექტაკლებზე წყინდება) დროში „გამძლეობის“ ფაქტორიდანაა გამომდინარე. შესაბამისად, ამოღებულია ზოგიერთი პერსონაჟი და ზოგიც - რეჟისორის ჩანაფიქრიდან და კონცეფციიდან გამომდინარე - ჩამატებული. ზოგიერთ, მეორე რიგის პერსონაჟს (მსახურებს, ვერონის მოქალაქეებს, ნიღბსენებს, დარაჯებს, გუნდს, ფარემებს, სამ მემუსიკესა და ა.შ.) ფუნქციები და ტექსტები შეთავსებული აქვთ, ისე, რომ არც მთავარი და არც მეორეხარისხოვანი ხაზები, პარალელური, დიაგონალური თუ ცენტრალური ლერძი არც წყდება და არც იკარგება. „არაშექსპირისეულია“ ნამყვანი - ავტორი (რომელიც პიესის გუნდის ფუნქციას ასრულებს და მის ტექსტებს წარმოთქვამს), რომელსაც იგივე მსახიობი (მამუკა ბოგვერაძე) ასახიერებს (ვიზუალური გარდასახვის გარეშე, მაგრამ შინგანი სახეცვლილებით), რომელიც აფთიაქარის სახესაც ქმნის და რომელიც, იმის გარდა, რომ გვიამბობს რომეოსა და ჯულიეტას ისტორიას, კომენტარებს უკეთებს მიმდინარე - გაცოცხლებულ - ამბებს, აქტიურადაა ჩართული ამ ამბებში, ვერონელი მოქალაქეების ცხოვრებაში, მშვიდობისა და შულის ჟამს. „გამოგონილი“ სახეა მონაზონი - ნინო პაპიაშვილი (რომელმაც ალბათ, ბერი იოანე ჩიანაცვლა), რომელიც ლორენცოს სხვადასხვა საქმეში აქტიურად ეხმარება და მისი თანამოაზრე თუ ხელქვეითია, თან ინტიმურ ურთიერთობაშია მასთან. მონაზონის დამატება რეჟისორის ლორენცოს - (გიორგი გოგიშვილის ბერი კომიკური, უტყირებული სახასიათო თვისებებით შემკული პერსონაჟია) - სასულიერო პირების - სახის ახალი კუთხით გასახსნელად, მისი იდუმალი, „კარს მიღმა“ ცხოვრების, ნოდებრივ მდგომარეობასთან შეუფერებელი საქციელისა და ამ ხაზის ასევე „არაშექსპირული“ ან „პოსტშექსპირული“ ინტერპრეტაციისთვის დასჭირდა (სასულიერო პირი, რომელიც ცოდავს და შემდეგ, პირველ რიგში, იმიტომ, რომ მისი საიდუმლო არ გათქვას, რომეოს ჯვარის დაწერას აღუთქვამს. ლორენცოც იმ საზოგადოების წევრია, რომლის სულიერ მამასაც წარმოადგენს და ანგარება, უგულბობა, პიროვნული არასრულფასოვნება, უგზურება სხეებზეთ ახასიათებს).

გამიჭირდა პასუხის პოვნა კითხვაზე - რა დატვირთვა ჰქონდა პერსონაჟის დამატებას, რომელიც პროგრამაში მოხსენიებულია როგორც - აღმოსავლელი გოგონა აბი (მარიამ ჩუხრუკიძე), რომელიც, „აღმოსავლელი“ რომაა, მისი კოსტუმიდან ჩანს და რომელიც მერკუციოს შეყვარებულს, ამაღის

ერთ-ერთ წევრს ასახიერებს და რომელსაც რაიმე განსაკუთრებული დატვირთვა არ აქვს, ბოლოს მერკუციოს დატვირთვის გარდა.

ყველაზე ერთგული და გამორჩეული, ყველაზე ქმედითი და თავდადებული, საერთო ფონიდან გამორჩეული ადამიანი, რომელსაც სხვებზე უკეთესი რომეოსა და ჯულიეტასი - ჯულიეტას ძიძა, ნათია კუპატაძის შესრულებით და ერთ-ერთი გამორჩეული სამსახიობო ნამუშევარიცაა მთელ სპექტაკლში. მკვეთრად სახასიათო გარეგნობა - მოკლედ შეკრეჭილი და ნითლად შეღებილი თმა, სხვების სამოსისაგან, ფაქტობრივად, ერთიან მოოქროსფრო-მონაცრისფრო-თეთრი კოლორიტისგან განსხვავებული - მუქი შინდისფერი ხავერდის კაბა - ნათია კუპატაძის მიერ პერსონაჟის ხასიათის, ქმედების, ყოველი რეპლიკის წარმოთქმის მანერისა და მოძრაობის თავისებურების მკვეთრი ფერებით გამოსახატად ოსტატურადაა გამოყენებული. იგი კომედიურიდან, მკვეთრად სახასიათოდან დრამატულ სახეში გადადის და ფაქტობრივად, კრავს სპექტაკლის მთლიან სტრუქტურას, რომელიც კომედიისა და ტრაგედიის, მხიარულისა და სევდიანის, ნათელისა და ბნელის ზღვარზე, ჰაერში მოფარფატე კონსტრუქციასავით, უწონადობისა და წარმავლობის, სიკეთისა და ბოროტების მარადიული თანაარსებობის ნიშნებს შორის მერყეობს. იმ შეგნებული თუ უნებლიე შეცდომების, რომლებიც ყველამ დაუშვა და რომლებზეც პასუხი ყველამ უნდა აგოს.

სიყვარულიცა და სიკვდილიც მარადიულია და ვერონელი წყვილის მისთვის თავგანწირვაც ისევე ალელვეებს თანამედროვე მაყურებელს, ისევე გრძნობგაცვეთილსა და უფულოს, როგორც მათ, ვინც ცოტა ხნის წინ სცენაზე საკუთარი შვილების ტრაგედია დაატრიალა და მათაც, ვისაც სიყვარულის ეს საშინელი გრძნობა, ეს საოცარი ვნება და მისთვის ყველაფრის გაღების პროცესი (რა თქმა

უნდა, არა ტრაგიკული დასასრულით) - ახალგაზრდებს, პირველ რიგში, სკოლის მოსწავლეებს, რომეოსა და ჯულიეტას თანატოლებს - ჯერ არ გამოუცდიათ.

კვლავ თითქოს თენდება ვერონაში დილა. „ამ გათენებამ მოგვიტანა მშვიდობა მწარე./ მზემ არ ინება გლოვის ნიშნად დღეს გამოჩენა./ ან ვითათბიროთ იმათ ბედზე, წავიდეთ ბარემ./ ზოგს მივუტევოთ, ზოგიც უნდა დავსაჯოთ ჩვენა./ ან სამწუხარო სხვა ამბავი იქნება განა./ რომეოსა და ჯულიეტას ამბავისთანა?!“

თუმცა, ლევან წულაძის სპექტაკლში არ თენდება. სცენაზე კვლავ წამყვანი გამოდის და თავის მთავარ ფრაზას, რომლითაც სპექტაკლი იწყება და რომელიც მას რეფერენად გასდევს, ღიმილითა თუ ირონიულ ჩაცინებით წარმოთქვამს: ყველაფერი მეორდება. არაფერი არ იცვლება. ყველაფერი წრეზე ბრუნავს და ერთადერთ ნათურას, რომელიც ტრაგედიის ადგილს ანათებს, აქრობს. აქრობს და საუკუნო სიბნელე ისადგურებს.

P.S. საქართველოში უილიამ შექსპირის პიესების დადგმის საუკეთესოზე საუკეთესო ტრადიცია არსებობს და ქართული თეატრის დიდების დიდი ნილი სწორედ ასეთი დრამატურგიის ისტორიაზე მოდის.

სულ ცოტა ხნის წინ ლევან წულაძის სპექტაკლმა „როგორც გენებოთ“ (რომლის დადგმის უფლებაც მან, ერთ-ერთმა, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის 37 რეჟისორიდან, საერთაშორისო პროექტში მონაწილეობა-გამარჯვებითა და შემდეგ კენჭისყრით მოიპოვა) თეატრალურ სამყაროს „შეახსენა“ ქართული თეატრისა და შექსპირის დადგმის მისი გამორჩეული უნარის შესახებ. როდესაც ეს 37 წარმოდგენა 2 წლის წინ (პროექტის დასრულებისას) შექსპირის „გლობუსში“ წარადგინეს, მაშინდელი წარმატებიდან გამომ-



დინარე, კრიტიკოსებმა და მაცურებელმა კვლავ ინებეს და მარშან „მარჯანიშვილი“ ლონდონში დაბრუნდა. დაბრუნდა შექსპირის მსოფლიო ფესტივალზე „Globe to Globe 2013“, 6 სპექტაკლით, გაზეთ „გარდიანის“ 5 ვარსკვლავიცი მოიპოვა და საბოლოოდ მოინადირა დიდი ბრიტანეთის მედიის, კრიტიკოსებისა და რამდენიმე ათასი მაცურებლის გულები.

უილიამ შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ და საერთოდ, მისი რამდენიმე სხვა პიესა ქართულად პირველად დიმიტრი ყიფიანმა თარგმნა, ჯერ რუსულიდან 1841 წელს და შემდეგ, ფრანგულიდან - 1859-ში და „ცისკარშიც“ გამოაქვეყნა.

1883 წლის 16 თებერვალს ქართულ პროფესიულ სცენაზე პირველად დაიდგა შექსპირი და შემდეგ ქართველი რეჟისორებისთვის ამ თემით ინსპირაციის ერთ-ერთ ყველაზე ხშირ წყაროდ იქცა - „მეფე ლირი“ (რომელსაც დადგმების რაოდენობის მხრივ, მხოლოდ „ჰამლეტმა“ აჯობა), რომლის რეჟისორები, არც მეტი არც ნაკლები - ილია ჭავჭავაძე, ივანე მანაბელი და მიხეილ ბებუთაშვილი იყვნენ.

პირველი „ქართული“ „ჰამლეტი“ ალექსი-მესხ-იშვილმა განახორციელა 1887 წელს ივანე მანაბლის მიერ პიესის ქართულად პირველად თარგმნიდან ერთ წელიწადში. შემდეგ აკაკი ფალავანთაძემ 1923 წელს გიორგი დავითაშვილით მთავარ როლში. 1925-ში კი, შექსპირისა და დანიის უფლისწულის საქართველოში არსებობის ახალი და დიდი ეპოქა დაიწყო რუსთაველის თეატრში კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის დადგმითა და უშანგი ჩხეიძის მონაწილეობით.

პირველი „ოტელო“ 1932 წელს დადგა კოტე მარჯანიშვილმა (საოცარი შემადგენლობით - ოტელო - შალვა ლამბაშიძე, იაგო - უშანგი ჩხეიძე, დეზდემონა - ვერიკო ანჯაფარიძე, ემილია - თამარ ჭავჭავაძე). შემდეგი - 1937 წელს - შალვა აღსაბაძემ. მასთან ოტელოს როლს აკაკი ხორავა ასრულებდა. მორიგი, „პირველი“ შექსპირი, „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, 1944 წელს, შალვა ლამბაშიძემ დადგა.

პირველი „რომეო და ჯულიეტა“ ქართულ სცენაზე, 1949 წელს ვახტანგ ტაბლიაშვილმა განახორციელა და მისი ჯულიეტა, როგორც არამინიერი მშვენიერების იმდროინდელი განსახიერება (განსაკუთრებით, „ქეთო და კოტეს“ შემდეგ) მედია ჯაფარიძე იყო.

მას შემდეგ რაღა არ დადგეს ქართული თეატრის „მთავარმა“ და სხვა რეჟისორებმა, თუნდაც რობერტ სტურუას შედეგებს რომ მოვეშვათ და მაგალითად მხოლოდ მარჯანიშვილის თეატრი ავიღოთ „მეთორმეტე ღამე“ - რამაზ ჭიაურელმა, „ანტონიუსი და კლეოპატრა“ - ვახტანგ ტაბლიაშვილმა. „რიჩარდ III“ - ვასილ ყუშიტაშვილმა, „აურზაური არაფრის გამო“ - ლილი იოსელიანმა, „მაკბეტი“ (სცენები ტრაგედიიდან) - დოდო ალექსიძემ, „ოტელო“ - თემურ ჩხეიძემ, „ფოლსტაფი“ - გოგი თოდაძემ, „ანტონიუსი და კლეოპატრა“ - ინგლისელმა ჰილარი ვუდმა. ასე გრძელდებოდა მანამ, სანამ უილიამ შექსპირს ძველებთან ერთად ახალი თაობის რეჟისორები მიუახლოვდებოდნენ.

შექსპირი რომ მსოფლიო და მათ შორის, ქართული თეატრების სცენებიდან არ ჩამოსულა და ალბათ კიდევ დიდხანს არ (ან არასდროს) ჩამოვა, შექსპირის ბოლო პერიოდის ქართულმა დადგმებმაც კიდევ ერთხელ (უკვე მერამდენედ!) დაამტკიცეს. მისი დრამატურგია (საერთოდ მსოფლიო დრამატურგიის საგანძურიდან) პირველად წარმოდგენების ჩათვლით, ეროვნულ სათეატრო სივრცეში ერთ-ერთი ყველაზე მიმზიდველი და „იოლად დასამორჩილებელია“. და ის საკონტაქტო, საერთო მარცვალა თუ რგოლი, რომელიც ყველა თაობის ქართველ რეჟისორებსა და შექსპირს შორის არსებობდა, კვლავ აქტიურია, ცოცხალი და მდიდარი, „მჩქეფარე ცხოვრებით“ ცხოვრობს. შექსპირი კვლავ ქართული თეატრის ორგანულ ნაწილად რჩება, რომლის გარშემოც იმპროვიზების შესაძლებლობას, რა თქმა უნდა, თვითონ დრამატურგია იძლევა და კიდევ რაღაც უხილავი კავშირი, რომელიც საუკუნეებია არსებობს და თაობიდან თაობას მემკვიდრეობით, „უსიტყვოდ“ გადაეცემა.



ადამიანები კეთილნი არიან!

თამარ ცაგარელი

ქართული თეატრის ისტორიას თვალი რომ გადავაგლოთ, მის ფურცლებზე აუცილებლად აღმოვაჩინებთ არაერთ სპექტაკლს, რომელიც „თეატრალურის“ სცენაზეა გაცოცხლებული და შემდგომ უკვე ამა თუ იმ პროფესიული თეატრის რეპერტუარში მოხვედრილი. ჩამონათვალი საკმაოდ შორს ნაგვიყვანს, თუმცა, ერთი წარმოდგენა მსურს დავაკონკრეტო, ეს გახლავთ რეჟისორ გიზო ჟორდანიას ცნობილი სტუდენტური სპექტაკლი „ანა ფრანკის დღიური“, რომელიც 1985 წელს განხორციელდა სამსახიობო სპეციალობის მესამე კურსელი სტუდენტების შესრულებით (დღეს ისინი პროფესიონალი და ცნობილი მსახიობები არიან: ნანუკა ხუციკვაძე, გოჩა კაპანაძე, ნანა შონია, მერაბ ნინიძე, ნინო თარხანმოურავი, ლევან ბერიკაშვილი, მაია ფაჩუაშვილი, ქეთი ჩხეიძე და სხვ.), რითაც, შემდგომ უკვე, კურსდამთავრებულებმა ახალი სიცოცხლე შეიტანეს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე. რატომ გამახსენდა ეს სპექტაკლი?

დღესაც გაცოცხლდა ერთი ჩვეულებრივი, მეოცნებე გოგონა მისი გულწრფელობით, სადი აზროვნებითა და ტრაგიკული ბედით, რომელიც ჰოლოკოსტის საშინელების სიმბოლო გახდა. შეგახსენებთ, რომ „ჰოლოკოსტი“ ბერძნული სიტყვაა და „სრულიად დაწვას“ ნიშნავს. ამ ტერმინით აღინიშნება 1933-1945 წლებში გერმანიის ნაცისტური ხელისუფლებისა და მისი მოკავშირეების მიერ ევროპის ტერიტორიაზე ებრაელების, ბოშების, საბჭოთა ტყვეების, შავკანიანი რასის, პოლონელი ინტელექტუალების, ჰომოსექსუალების და სხვა უმცირესობების მიმართ განხორციელებული გენოციდი. ოფიციალურად მიღებული საერთაშორისო ისტორიოგრაფიის მონაცემებით, გენოციდის შედეგად დაღუპული ებრაელების რაოდენობა ექვს მილიონს აჭარბებს.

26 აპრილს „თეატრალურის“ სცენაზე პრემიერა შედგა. რეჟისორ გიორგი შალუტაშვილის ჯგუფმა, დრამისა და კინოს სპეციალობის მესამე კურსელმა სტუდენტებმა, მათთვის პირველი საკუროსო სპექტაკლი — საკმაოდ ემოციური თემით: ფრენსის

გუდრიჩისა და ალბერტ ჰაკეტის რეალურ ისტორიაზე დაფუძნებული ამბავი - „ანა ფრანკის დღიური“ წარმოადგინეს. ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ ერთ ჭერქვეშ მყოფი, ერთ სამალავში შეფარულნი ფრანკებისა და ვანდაანების ოჯახები.

XXI საუკუნის „ტინიჯერი“ ჩასწვდეს, გაითავისოს და გაათამაშოს XX საუკუნის ორმოციან წლებში განვითარებული ებრაელი ერის ტრაგედია ერთობ რთულია, თუმცა, რეჟისორ გიორგი შალუტაშვილის ხელმძღვანელობით, მათ ეს მოახერხეს და სპექტაკლი უმწვავესი პრობლემების სიღრმისეული გააზრებით შექმნეს. უყურებ მათ მიერ გათამაშებულ ხანუქის დღესასწაულის სცენას, უსმენ მათ მიერ შესრულებულ ებრაელთა არაკორონირებული ჰიმნის - „Jerusalem of gold“ (ოქროს იერუსალიმი) - სოულისა და საგალობლის სახით შექმნილ ვოკალურ ვერსიას (მუსიკალური გამფორმებელი: ლექსო ტურაშვილი) და რწმუნდები, რომ ისინი „ანა ფრანკის დღიურში“ არსებული ჩანაწერებით ცხოვრობდნენ.

ჯერ-ჯერობით რთულია და ნაადრევია ისაუბრო თითოეულ მათგანზე როგორც პროფესიონალ არტისტებზე, თუმცა, ჩვენს წინაშე გაცოცხლდა ტრაგედია, სადაც უკვე პროფესიული პასუხისმგებლობით, შინაგანად მძაფრი განცდიდა და ემოციით „მისეულ ნიღბებს“ ათამაშებენ სტუდენტები.

რეჟისორმა გიორგი შალუტაშვილმა და მხატვრებმა (ბექა სადალაშვილი; თამარ ჭავჭავაძე) წარმოდგენა საკმაოდ ცივი და პირქუში სცენოგრაფიითა და სტილიზებული კოსტიუმებით წარმოგვიდგინეს. სცენის სიღრმეში, შავ ფონზე, გახუნებული და რუხი ფერის ფარდა ჩამოკიდებული, სცენაზე კი, რამდენიმე ხის სკამი და დაუხანგული რკინის კონსტრუქციაა, რომლებსაც ავეჯის ფუნქცია აკისრიათ, რაც ერთგვარად მელანქოლიის, ნალღველისა და მოწყენილობის ასოციაციასაც კი ბადებს.

წელში მოხრილი, ხელჯოხით, სევდიანი ბატონი ფრანკი (ვაკო კობერიძე) მიმქრალი სახით არეულობაში, უწესრიგოდ მიმოყრილ ნივთებში, ქაოტურ სივრცეში თითქოს რაღაცას ეძებს და სრულიად მოულოდნელად, მისი ერთგული მეგობრის – მიპის დახმარებით (თონა ლეჟავა) ანას, მისი ქალიშვილის, დღიურს აღმოაჩენს და თვალწინ უდგება მწარე, ტკივილით აღსავსე დღეები, ტრაგიკული წარსული და მაყურებელიც ამ წარსულში შეჰყავს, რომელსაც ფონად სდევს „მძინვარე რეგტიმის“ ცნობილი სახის, პიანისტ სკოტ ჯოპლინის ინსტრუმენტული და საორკესტრო ვერსიის „ბეთენას“ (მუსიკალური გამფორმებელი ლექსო ტურაშვილი) მიმზიდველი მოტივები და „გადამდები“ რიტმი, რაც ზუსტად და გემოვნებით ესადაგება წარმოდგენას.

რეჟისორ გიორგი შალუტაშვილს, არსებული ამბის გადმოცემისას, ზუსტად აქვს აქცენტები გაკეთებული იმ პრობლემაზე, რასაც ურთიერთობა ჰქვია, ადამიანთა შორის ურთიერთობა, ურთიერთობა მოზარდებს, მოშობებსა და შეილებს, უფროსი თაობის წარმომადგენლებს შორის, რაც ოსტატურად გაითავისეს მისმა შეგირდებმაც და თითოეულმა მათგანმა სწორედ ის ნიღაბი შექმნა, რითაც მაყურებელი იმ ერის, ხალხის ტკივილისა და განცდის სამყაროში შეიყვანა, სადაც ბრძოლაა თვითგადარჩენისა და სიცოცხლის შენარჩუნებისთვის.

ანას მამამ, ბატონმა ფრანკმა, გერმანელების ხელში ჩაგვარდნას დამალვა არჩია; 1942 წლის ზაფხულში, ჰოლანდიელი თანამშრომლისა და მეგობრის, ბატონი კლარელის (ალექსანდე ქურასბედიანი) დახმარებით, ფირმის შენობის სხვენი სათანადოდ მოანყო და ცოლ-შვილი წინასწარ მომზადებულ „თავშესაფარში“ გადახიზნა. ამავე თავშესაფარში გადმოვიდა კიდევ ერთი ოჯახი, ვან დაანი ცოლითა და ვაჟიშვილით. ბოლოს მათ „ოჯახს“ მერვე წევრი, დანტისტი დუსელი შეემატა. ამგვარად რვა ადამიანი ერთ ჭერქვეშ აღმოჩნდა და თავშესაფარის მკაცრ რეჟიმს დაემორჩილა. სწორედ აქ ვითარდება ის ურთიერთობანი, სადაც თითოეული პერსონაჟის ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებას, სურვილებსა და მიზნებს, მათ ხასიათს გვიძიწნავენ მესამე კურსელი სტუდენტ-მსახიობები.

პატარა ანა (ნუცა გუჩაშვილი, ნინი იაშვილი) ხალისიანად, ნდობით, უდარდელად შესცქეროდა ცხოვრებას; ცელქობდა, კეკლუცობდა, ალერსსა და ყურადღებას მოითხოვდა. უეცრად ბედმა გარე სამყაროს მოსწყვიტა, ოთხ კედელში გამოკეტა, დღის სინათლე და ჰაერი მოანატრა. ამიერიდან ის მხოლოდ ფარულად, სხვენის სახურავიდან უყურებს ცხოვრების უღალბათო დინებას, ხოლო თავშესაფარში ძალაუფლებურად ერთად შეყრილი ადამიანების უბადრუკობას, ანგაროშიანობას და კინკლაობას ხედავს. დაუოკებელმა ცნობისმოყვარეობამ, შთაბეჭდილებათა ღრმა განცდამ, რთულმა, წინააღმდეგობებით სავსე ბუნებამ, საკუთარი თავისადმი და გარე სამყაროსადმი კრიტიკულმა დამოკიდებულებამ გაულრმავე ანას აღქმის უნარი, ხედვას შეაჩვია და უფაქიზესი გრძნობის გადმოცემა ასწავლა.

გოგონა ძალზე საბოლოო და დაძაბულ მომენტებშიც კი ამჩნევს ცხოვრების სასაცილო მოვლენებს. მისი ირონია ერთსა და იმავე დროს ჯავშანიცაა და ადამიანური სისუსტისა და ყოფითი წვრილმანებისადმი შემწყნარებლობა და სიყვარულიც.

დამოუკიდებელი, კრიტიკული ხედვის უნარი დღითი დღე ღრმავდება და მიუკერძოებლობისა და სიმართლისაკენ სწრაფვას ვერც ახლო ნათესაური დამოკიდებულება ახშობს და ვერც პირველი სიყვარული. ანა გაცილებით მეტს ამჩნევს და უკეთესადაც, ვიდრე თავშესაფარის დანარჩენი მკვიდრნი, მეტ უშუალოებას იჩენს ადამიანებთან ურთიერთობაში და ცდილობს გაერკვეს საკუთარ გრძნობებში, გათავისუფლდეს ეჭვებისა და მერყეობისაგან. მისი უფროსი და, მარგო ფრანკი (მარიამ მოსეშვილი), რომელიც წყნარი, დამჯერი, შრომისმოყვარე და დედის დამხმარე მოზარდის სახით წარმოგვიდგება, ანასთვის მეტოქე ხდება. გოგონას ემინია, რომ პიტერის სიყვარულში მარგო შეეჯიბრება. ანა გრძნობს საკუთარ გაორებას, შინაგან წინააღმდეგობას გარე სამყაროსთან და ბოლოს იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მათი მორიგება ან სასურველი მიმართულებით წარმართვა მის ძალ-ღონეს აღემატება. მისთვის ბეგრი რამ არის ამქვეყნად ბნელით მოცული და გაუგებარი, მაგრამ ერთი რამ ყოველთვის ცხადია: „ადამიანები კეთილები არიან!“

ნუცა გუჩაშვილისა და ნინი იაშვილის ანა ფრანკი თითქოსდა მსგავსი სახეა, მსგავსი ნილაბი, თუმცა, ორივე სტუდენტი ახერხებს საკუთარი, ინდივიდუალური

12 წლის გოგონას სახე გამოძერწოს, რომელიც მაყურებლის თვალწინ იზრდება და შეყვარებულ გოგონადაც გვევლინება, ვინც მარტოსულ პიტერ ვანდაანს (გიორგი ალანია) სილამაზისა და სიყვარულის გრძობას უღვიძებს. გიორგი ალანია თავის თავში ჩაკეტილ, კუმშტ პერსონაჟს ქმნის, რომელიც თავის ემოციასა და გრძნობას არავის უმხელს. მან ეს ხასიათი პირველად სწორედ მაშინ გამოხატა, როცა ერთ დროს ყველა ებრაელისთვის საამაყო დავითის ვარსკვალი, ებრაული მონოთეისტური რწმენის სიმბოლო, რომელიც ნაცისტების გამო დამღალ ექცათ ებრაელებს, დაწვა. ეს იყო პიტერის ჩუმი პროტესტი არსებული რეალობის წინააღმდეგ: „ამის გამო სახვეში გვაფურთხებენ“ - მიმართავს ანას და საკუთარი საქციელით ემაყოფილი და ამაყი შედის მის უკვე ახალ, პატარა ოთახში. ანას მსგავსად, მასაც იმ მოსწონს უფროსების ქცევა, ისიც კრიტიკულად, მაგრამ გოგონასგან განსხვავებით, უხმოდ აფასებს მათი ცხოვრების წესს.

ათა თავიშვილი (ქალბატონი ფრანკი) და ნატალია ყულოშვილი (ქალბატონი ვანდაანი) ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული ხასიათის გმირებს ქმნიან, რომლებიც, თითქოსდა რინგზე იმყოფებიანო, ისე ებრძვიან ერთმანეთს საკუთარი აზრისა და შეხედულების დასამტკიცებლად. თავიშვილის ფრანკი ესაა ცოლი, დედა, მეოჯახე ქალი, რომელიც ზრუნავს და ფიქრობს თითოეულ მათგანზე, განსხვავებით ყულოშვილის ვანდაანისა, რომელსაც გვერდით მხოლოდ საკუთარ თავზე მზრუნველი, მუცელმერთა, მეუღლე ბატონი ვანდაანი (ლუკა გულედანი) ჰყავს, ვისგანაც აკლია სითბო და აღწერის, ვისთანაც თავს ვერ გრძნობს როგორც ქალი. ნატალია ყულოშვილმა პროფესიულ დონეზე შეძლო გარდასახვა და შექმნა ფლირტის მოყვარული, კეკლუცი და ამავე დროს ჭირვეული ქალბატონის სახე, რომელიც მუდამ ყურადღების ცენტრში ყოფნას მამრობითი სქესის წარმომადგენლების მოხიზვლას ცდილობს. ამიტომაც, თითქოსდა ესამოვნა კიდევ თავშესაფარში ახალი წევრის შემომატება დანტისტის, ბატონ დუსელის (ირაკლი კაკაბაძე) სახით, მიუხედავად იმისა, რომ საჭმელი მათაც კი არ ყოფილი, სამაგიეროდ, ქალს ფლირტისთვის ახალი მოიქეტი გაუჩნდა.

ჩვეული გრძნობების გამოხატვით, კინკლაობითა და ჩხუბითაც კი გრძელდება რვა ადამიანის ცხოვრება, სანამ ნაცისტები მათ სამალავსაც არ აღმოაჩენენ და ... თეთრ მანტიამი გამოწყობილი, თითქოსდა, პედესტალზე ასული, მზის სხივების ფერად განათებული ანა ფრანკი, თითქოს ზეცისკენ მიინევსო, ალებს იმქვეყნიური საცხოვრისის მესასვლელ კარს, საიდანაც მათი ზინადარნი, ანას მეგობრები, საკუთარი ოჯახისა და სამალავის წევრები თეთრ მანტიებში გამოწყობილნი, სხვადასხვა ფერის ბურთებისა და ბურთულების თამაშით რამპისკენ მოექანებიან.

სპექტაკლში გამომსახველობითა და რეჟისორული ფანტაზიით გამოირჩევა წარმოდგენის ეს საფინალო სცენა, რაც ნიშანია ერთი სამყაროდან მეორეში გადაადგილებისა ანუ ამქვეყნიური ცხოვრებიდან მიღმურ სივრცეში აღმოჩენისა.

დიალოგი

ნადირთბე „ბოდბე“



იური მეჩითოვის ფოტო

დ. მ. ამრიგად, რობერტ სტურუას წერილი (თუ ეპისტოლე)¹

„ძვირფასო დალი, ვერ გნერ და ვერ ვპასუხობ შენს კითხვებს იმიტომ, რომ გარკვეულ განსაცდელში ვიმყოფები... იცი, ოქტომბრის არჩევნების შემდეგ აქ ვიყავი — თბილისში. მაშინ მითხრეს, თეატრში უნდა დაბრუნდეო. რასაკვირველია, გამეხარდა... უფრო სწორად, შელახული თავმოყვარეობა დავიშოშმინე თითქოს, მაგრამ მერე, როცა დავფიქრდი, ვთქვი — იქნებ ძალიან კარგი იყო, სწორედ ასე რომ წავედი რუსთაველის თეატრიდან. ბოლოს და ბოლოს სამუდამოდ, სიკვდილამდე ხომ არ ვიქნებოდი აქ. თან, ჩემი გაგდებაც ხომ ჩვენი თეატრის არაჩვეულებრივი ტრადიციის გაგრძელებაა, რომელიც გულისხმობს სამხატვრო ხელმძღვანელების უცილობელ გაძევებას, ზოგიერთის დახვრეტას და ა.შ.

დიდი ფიქრის შემდეგ გადავწყვიტე დავბრუნებულიყავი. უკვე ძალიან მინდოდა ზოგიერთი რამის შეცვლა. სპექტაკლებმა, რომლებიც ვნახე, ძალიან დამძაბა. ალბათ, ასეთ სპექტაკლებს მეც ვდგამდი და ის რეჟისორებიც, ჩემი ხელმძღვანელობის დროს რომ მუშაობდნენ თეატრში, მაგრამ ძალიან შემამოფთო მსახიობების სამემსრულებლო ხარისხის მკვეთრად დაცემამ. ფიზიკის დარგში აღმოჩენების თანახმად, ჩვენ ვიცით, რომ ყველაფერი მიისწრაფვის ქაოსისკენ. მსახიობი კი ბუნებითაა ასეთი, ის თავის თავში ატარებს ამ თვისებას.

ცხადია, შენც გინახავს შესანიშნავი სპექტაკლები როგორ გადაქცეულან აუტანელ სანახაობად, მაგრამ სტილისტიკის ასეთ

სწრაფ შეცვლას მაინც ვერ წარმოვიდგენდი. ჩვენ ძალიან ნიჭიერი მსახიობები გვყავს და ვფიქრობდი, რომ გარკვეული ნორმების აღდგენას მალე შევძლებდი, მაგრამ საშველი აღარ დაადგა ჩემს დანიშვნას. ვიცადე, ვიცადე და როგორც იქნა, დამნიშნეს, მაგრამ დამნიშნეს მმართველად. რა თქმა უნდა, არ მესიამოვნა, ერთხელ უკვე ვიყავი რუსთაველის თეატრის დირექტორი და მალე ეს თანამდებობა დიდი სიხარულით გადავულოცე ბ-ნ ნესტორ ჭილაძეს. ეგ არაფერი. ცოტა ხანში მმართველის მოვალეობის შემსრულებლად გადამაფორმეს. დიდად თავმოყვარე კაცი არა ვარ და არც ამბიციები მანუხებს ამ გაგებით, სულ ყველაფერს მშვენივრად ვუძლებდი, მაგრამ არ გამკვირვებია-მეთქი რომ ვთქვა, ვინმე დამიჯერებს? ჩემი დაბრუნებიდან ცხრა თვის შემდეგ დამნიშნეს სამხატვრო ხელმძღვანელად და როგორც იცი, ახლა კიდევ რაღაც კონკურსი ტარდებოდა კულტურის სამინისტროში თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელების დასამტკიცებლად. კი ამბობდნენ, სტურუას შემთხვევაში ეს ფორმალური კონკურსი იქნებოდა, მაგრამ ცოტა ხნის წინ მსახიობებმა დამირეკეს, არ გამოვრიცხავ, რომ თავის გამოჩენაც უნდოდათ და მითხრეს, სამხატვრო საბჭოს სახელით კულტურის სამინისტროში გავგზავნეთ მოთხოვნა — თქვენ დაინიშნით ჩვენს ხელმძღვანელადო. არავითარი სამხატვრო საბჭო ჩვენთან არ არის. მე კი, ამ დროისათვის უკვე დამტკიცებული ვიყავი, ოღონდ ბრძანება არ იყო გამოქვეყნებული. ვერ გაიგებ, რა ხდება. ეშმაკიც კი კისერს მოიტეხს. ამასობაში 75 წლის გავხდი. არავი-

(გაგრძელება. დასაწყისი „თ და ც“ №1, 2014 წ.)

თარი იუბილე არ გამიმართავს, ოფიციალური პირები არ დამიპატიჟია, იცი, მხოლოდ ჩემს ახლობლებს ვუჩვენე „მარია კალასი“. რამდენიმე დღის წინ დამირეკეს კულტურის სამინისტროდან, მობრძანდით, დაბადების დღის აღსანიშნავად საჩუქარი უნდა გადმოგცეთო... ნავედი.

გამოვიდა ვიღაც ბიჭი. ხელში ქალაღის ჩანთა ეჭირა, სასწრაფოდ გადმომცა ეს ჩანთა და გაიქცა. ჩანთაში იდო ერთი ბოთლი წითელი ღვინო. მე მგონი, კულტურის სამინისტროშიც უნდა იცოდნენ, რომ წითელ ღვინოს არ ვსვამ.

ღვინოსთან ერთად ჩანთაში იდო ბრტყელი კოლოფი, ვიფიქრე წიგნია, მაგრამ აღმოჩნდა გასაოცარი რამ — ყაბალახი, თანაც აბრეშუმის, ვითომ ქართული ორნამენტის ნაქარგით. მოგეხსენება, ყაბალახი იკერება შალის, ან თექის თხელი ქსოვილით, დახურვისას რომ არ ჩამოგიცურდეს. გამეცინა. გავიფიქრე — იციან დედა რომ გურული მყავდა და იქაური ფირალების ვნებათაღელვას თუ ელიან-მეთქი ჩემგან?!

კიდევ ბევრი რამ ხდება, ყველაფერს ვერ იტყვი, მით უმეტეს სახელს ვერ დაარქმევ. ხომ იცი, როგორ ფერმკრთალდებიან გრძნობები მათი აღწერისას. სამწუხაროდ, მე ამ ხელოვნებას არ ვფლობ... ამიტომ, ვერ გეტყვი, იმ გადანყვებილების მიღება, რომელშიც ახლა ვიხარებები, ადვილი იყოს.

55 წელი გავატარე რუსთაველის თეატრში. აქედან 51 წელი მის შტატში ვირიცხებოდი ოფიციალურად. დანარჩენ დროს კი, როგორც დიდო ალექსიძისა და მიხეილ თუმანიშვილის სტუდენტი, მათ ასისტენტად ვმუშაობდი სხვებთან ერთად. რუსთაველის თეატრი ჩემი სახლია. ბინაც კი აქ მაქვს დადებული. ამიტომ, ძალიან მიჭირს მძიმე გადანყვებილების მიღება — სპექტაკლის მოხსნა იქნება ეს თუ ვინმეს განთავისუფლება...

... ვალდებულებაც ბევრი მაქვს წამოკიდებული. იმედი კი მქონდა, მაგრამ ხომ არ ვიცოდი, როგორ დამთავრდებოდა ოქტომბრის არჩევნები? შეიცვლებოდა თუ არა სიტუაცია? ამიტომ, გეგმები უკვე ჩალაგებული მქონდა სხვადასხვა თეატრში. თავი რალაცნაირად ხომ უნდა მერჩინა. აი ახლა, არგენტინაშიც ვარ წასასვლელი ოთხი თვით. უნდა დავდგა იუჯინ ო'ნილის ტრილოგია: „ძაძები შვენის ელექტრას.“ ესაა „ორესტეას“ თანამედროვე ვერსია. ისე, როგორც ესქილეს „ორესტეაში“, აქაც სამ ნაწილადაა დაყოფილი ცნობილი მითი ტროას ომის ციკლიდან. „Et Cetera“-ში ვამთავრებ შექსპირის „შეცდომათა კომედიას“.

მოსკოვშივე უნდა დავდგა შექსპირის კიდევ ერთი პიესა. მომავალი წელი შექსპირის საიუბილეო წელია, მთელი მსოფლიო აღნიშნავს ამ თარიღს. ჩვენ კი, გამოდის, რომ ვერ ვახერხებთ, მაგრამ მე მაქვს ერთი ჩანაფიქრი და მას უსათუოდ განვახორციელებ. პატარა,

ახალ სცენაზე „ფაბრიკა თეატრს“ რომ ვუწოდებთ, მინდა დავდგა „იულიუს კეისარი.“ კაკაბაძეს ცოტა გადავწევ. ეს აზრი იმიტომ მომწონს, რომ იმ პატარა, კამერულ სცენაზე წარმოუდგენლად გეჩვენება გრანდიოზული ეპიკური ტილოს გადატანა, მაგრამ თავისთავად ეს ამოცანაა ჩემთვის მნიშვნელოვანი. სულ ესაა, ახლა რაც გინდა, მკითხე.

დ. მ. რა უნდა გკითხო? გული გამიხეთქე. კი ხარ მოულოდნელობის ეფექტთა დიდოსტატი, მაგრამ ახლა მეუბნები, რომ მოსკოვში მიფრინავ? მერე არგენტინაო, მერე ისევ „Et Cetera“, მერე? არ ვიცი რა უნდა ვქნა...

ამ შენი წერილის კომენტარებას არ შევუდგები. არაა საჭირო. მისი ფინალი ამკარად მეტყველებს იმაზე, რომ არსადაც არ ნახვალ. და თუ ნახვალ, ეს თვითმკვლელობის ტოლფასი იქნება. რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრის განუყოფელი ნაწილია. ეს თეატრი გარკვეული სისტემაა და შენ ამ სისტემის შიგნით ხარ. დღევანდელი რუსთაველის თეატრის სახე და რაობა შენი აგებულია და სწორედ შენ ხარ მასზე პასუხისმგებელი, იმდენად მაინც, რამდენადაც ეგზოპერის პატარა უფლისწული იყო პასუხისმგებელი იმ ვარდზე, რომელიც ვარსკვლავზე, რომელიც კოლბაში რომ იზრდებოდა... ამას გარდა, მგონია, რომ სხვაგან დიდხანს ვერ იცოცხლებ, და იცი რატომ?

რ. ს. რატომ?

დ. მ. იმიტომ, რომ კაცი, რომელიც თითქმის ყოველ ღამე ბევრ ღვინოს სვამს, დროს ატარებს თანამეინახებთან ერთად, ამ აქტით სიამოვნებას იღებს, ტკბება და მზადაა იგივე გაიმეოროს მომდევნო საღამოს, სხვაგან სად შეიძლება ცხოვრობდეს, თუ არა საქართველოში? მაპატიე, მაგრამ ეს „ნადიმები“ არა მხოლოდ ქართული ყოფისა და კულტურის, არამედ ე. წ. ქართული მარაზმის გარკვეულ გამოხატულებადაც მესახება და მიკვირს შენი ტიპის ადამიანის მონაწილეობა ამ პროცესში, თუმცა, ისიც კარგად მესმის, რომ ეს განმუხტვაა, ერთგვარი ორგანოსტული გაღწევაა უაღრესად დაძაბული, ზოგჯერ სრულიად აუტანელი ყოველდღიურობიდან. ეს, ალბათ, თავშესაფარიცაა, რომელსაც მხოლოდ განსაკუთრებული მონაცემებით აღბეჭდილი პიროვნებები დასძებნიან ხოლმე. რატომ სვამ ამდენს?! ან თეატრის დატოვება ამდენი ხნით როგორ არის შესაძლებელი?

რ. ს. სმა ბედნიერ წუთებსაც მანიჭებს, მაგრამ, რასაკვირველია, დამორგუნველ გრძნობებსაც ვახრჩობ ღვინოში. 75 წლის კაცი ვარ და რომ გითხრა, გუშინ 5 ლიტრი ღვინო დავლიე, ალბათ, გაგიკვირდება. 5 ლიტრის დალევის შემდეგ მე არა ვარ ძალიან მთვრალი. ნუხელ, მაგალითად, შინ რომ დავბრუნდი, ეს პატარა ჩანანერი გავაკეთე ფეისბუქზე.

დ. მ. უკვე ვიცი, არ წამიკითხო. ნუხელ კიდევ ერთხელ ბრძანე თეატრიდან მინდა

ნასვლაო და შენს ფეისბუქელ მეგობრებს თუ ზოგადად „უბლიკას“ გამოემშვიდობე კიდევ — „Good bye“-ო. რა არის ეს, რა პოსტებს გამოდიხარ? რა მნიშვნელობა აქვს სიმთვრალეა ეს თუ ეიფორია? ამ, ისედაც კარნავალიზებულ გარემოში, რომელიდაც ფსიქიკური ვირუსისა თუ ეპიდემიის მძვინვარებისას ამდენ ხანს რა გამყოფებს ვირტუალურ სამყაროში. ფეისბუქს ამდენ დროს როგორ უთმობ, რას ერჩი იმ „პატიოსან ხალხს“, რატომ აღამფოთებ მათ გრძნობებს? აქ მოსვლამდე, ჩვენ კი პირველ საათზე შევხვდით ერთმანეთს, 26-მა კაცმა დამირეკა — რა ხდება, მართლა მიდისო?...
რ. ს. (ხანგრძლივი პაუზა ყავასთან ერთად)
დ. მ. შეგიძლია არ მიპასუხო. მოდი, რიტორიკულ კითხვებად ჩავთვალოთ ზემოთქმული, მაგრამ ხომ იცი, რას იმკის ის, ვინც თესავს ქარს?

რ. ს. ვიცი, რასაკვირველია, იმკის ქარიშხალს, მაგრამ მე ამისათვისაც ვარ მზად?
დ. მ. კიდევ რისთვის ხარ მზად.
რ. ს. ალბათ, იმ გამონვევებთან შესაგებებლად, რომლებსაც ჩემი ბედისწერა მიმზადებს, მაგრამ ახლა მაინც მინდა მოვყვე, რატომ ვსვამ.

აქ, რუსთაველის თეატრში ვდგამდი ძალიან სიმპატიურ პიესას, ბლაჟუეკის „მესამე სურვილს“. თამაშობდნენ ცნობილი მსახიობები: ბადრი კობახიძე, გივი ჭიჭინაძე, ბელა მირიანაშვილი. უფროსი თაობიდან: ემანუილ აფხაიძე, შურა თოიძე... ძალიან მიჭირდა მათთან მუშაობა. მხატვარი იყო მამია მალაზონია.

დ. მ. ეს იყო თქვენი პირველი სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში. ლენიკოს, შენს დას, აქვს მშვენიერი მოგონება პრემიერაზე.

რ. ს. მართლა? სად იყო გამოქვეყნებული?

დ. მ. კარგად არ მახსოვს, ალბათ, „თეატრსა და ცხოვრებაში“. მეც თვალწინ მიდგას ახლა, დაძაბულები, მაგრამ ძალიან გახარებულები როგორ ეხვეოდით ერთმანეთს შენ და მამია. სპექტაკლი კარგად მიიღო მაყურებელმა, რამდენჯერმე გამოვიხმეს სცენაზე და ყოველ გამოსვლაზე თქვენ კოცნიდით და ეხუტებოდით ერთმანეთს. ჩვენ კი სიცილით ვიხუცებოდით.

რ. ს. ჰოდა, ამ ჩემს პირველ სპექტაკლზე მიჭირდა რეპეტიციების ჩატარება, მაინც მერიდებოდა შენიშვნების მიცემა, ცუდად გაზრდილი არ ვიყავი... სმითაც, ჩვეულებრივად თუ დავლევდი რამეს, ისიც იშვიათად, მაგრამ შევამჩნიე, რომ ე. წ. „პახმელიაზე“ უფრო თავისუფლად ვგრძნობდი თავს. ეს იყო იმის საბაზი, რომ რეპეტიციის წინა ღამეს უსათუოდ უნდა შემესვა რამე.

როგორც ადრე ვთქვი, რეპეტიციაზე ნასვამი არასოდეს მივსულვარ. ეს სრულიად გამორიცხულია, მაგრამ ახლა მოგიყვები, რა მოხდა ერთ-ერთი უკანასკნელი რეპეტიციის დროს.

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი დლოდ ალექსიძე, როგორც ყველა სხვა

სპექტაკლის გამოშვებისას, ჩემთანაც შემოვიდა რეპეტიციაზე. მე არასოდეს ვჯდებოდი მაგიდასთან, ცხადია, არც სამაგიდო ნათურა მქონდა. დოლომ ატეხა ერთი ამბავი. იყვირა — რეჟისორს ახლავე შემოუტანეთ მაგიდა და ნათურა, შენიშვნები ხომ უნდა ჩაინეროსო. გამოიხმო რეკვიზიტორები, სცენის მუშები, იძლევა სხვა განკარგულებებსაც. მე ვეუბნები — ბატონო დოლო, რად მინდა მაგიდა, რა უნდა დავნერო? ის ჩუმად მპასუხობს, თუ არ გინდა, ნურაფერს დანერ, ჩიტები ხატე, მაგრამ ასეა საჭიროო. აი, ამ ატმოსფეროს შექმნაზე, რომელიც, მართლაც, ძალიან მნიშვნელოვანია, ჯანსუღ კახიძე ყვებოდა არაჩვეულებრივ ამბებს. ის ცნობილი შვეიცარიელი დირიჟორის, სტრავინსკის ყველაზე მაგარი შემსრულებლის — მარკვეიჩის ასპირანტი იყო და მაცეტრო მას სპეციალურ გაკვეთილებს უტარებდა ორკესტრის ხელში ასაყვანად და ატმოსფეროს შესაქმნელად. ყველამ იცის, რა ძნელი სამართავია ორკესტრი, რა ძალისხმევა სჭირდება მის დამორჩილებას. ფელინის „ორკესტრის რეპეტიცია“ ამის შესანიშნავი ილუსტრაციაა და მარკვეიჩიც სიმკაცრის, ყვირილის, პაუზების და კიდევ სხვა ჯადოქრობების გამოყენებას ასწავლიდა ჯანოს, თუმცა, ის მარკვეიჩთან შეხვედრამდეც კარგად ფლობდა ამ ხელოვნებას. ყოველთვის მშურდა მისი, როცა ვუყურებდი, როგორ მუშაობდა ორკესტრთან.

დ. მ. ბ-ნი გიგა ლორთქიფანიძე ყვებოდა თავისი პირველი რეპეტიციების შესახებ მარჯანიშვილის თეატრში, ხომ იცი, რა ფანტასტიური მთხრობელი იყო და რა გასაოცარი იუმორი ჰქონდა: მოსკოვიდან ახალი ჩამოსული იყო. მოგეხსენება, მან ГИТИС-ი დაამთავრა და სახელგანთქმული, უბრწყინვალესი პედაგოგების — მარია კნებელისა და ალექსეი პოპოვის მონაფე იყო და, რალა თქმა უნდა, სტანისლავსკის სისტემის მიმდევრად მოიაზრებდა თავს. დგამდა გოლდონის „სასტუმროს დისახლისს“. სპექტაკლში დიდი მსახიობები იყვნენ დაკავებულნი: ვერიკო ანჯაფანდიძე, სერგო ზაქარიაძე, შალვა ღამბაშიძე, მანდრო ჟორჟოლიანი. წარმოიდგინე, ამ თანავარსკვლავედის დამორჩილება რა ძნელი საქმე იყო. რეპეტიციებზე იგვიანებდნენ, ზოგჯერ აცდენდენ კიდევ. ბ-ნ სერგოს, რომელიც ყოველთვის თავგანწირვით მუშაობდა რეპეტიციებზეც, აღიზიანებდა კოლეგების დაუდევრობა და ერთხელ გიგა გამოიხმო და უთხრა. მე ხვალ რეპეტიციაზე დავიგვიანებ და რომ მოვალ, მიყვირე და დამტუქსეო. გიგა კატეგორიულ უარზე იდგა — თქვენ როგორ უნდა დაგტუქსოთ? მაგრამ ბ-მა სერგომ თავისი მაინც გაიტანა და ბ-მა გიგამაც შესანიშნავად გაითამაშა ეს „შემოდლეული ვითარება“. ეს იყო და ეს. მერე, როგორც გიგა ამბობდა, „მოლკი — მარკვიჩით“ გახდნენ.

რ. ს. რა კარგი ამბავია, არ ვიცოდი. მართალი გითხრა, ბ-ნი დოლოს რეპეტიციაზე შემოს-

ვლას ყველანი ველოდით, ვფიქრობდი, რამეს გაითამაშებდა და აჩვენებდა მსახიობებს. ხომ იცი, მართლა რა გადასარევი რეპეტიციები ჰქონდა და ჩვენების რა დიდოსტატი იყო.

დ. მ. როგორ არ ვიცი. დოდო ალექსიდის რეპეტიციებზე დავსწრებივარ კიევის ივან ფრანკოს, ლესია უკრაინკას, ოპერის თეატრებშიც. მისი ტემპერამენტი და არტისტიზმი მომაჯადოებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა მსახიობებზე. ამ საშუალო ტანის, ჩაფსკვნილი მამაკაცის გასაოცრად დახვეწილი ჟესტი და პლასტიკა კი პირდაპირ იძლეოდა გასაღებს ხასიათის გასახსნელად. არ მაგინყდება სერგო კლდიაშვილის „ქარიშხლის“ ერთ-ერთი სცენის რეპეტიცია რუსთაველის თეატრში. მაშინ სტუდენტი ვიყავი. სერგო ზაქარიძე თამაშობდა ჭაჭიაშვილს, ელენე საყვარელიძე — იმ ქალს, რომელიც მას უნდა მოეხიბლა. ბატონ სერგოს ეცვა მუქი შვინდისფერი ტყავის ჩექმები ოქროსფერი დეზებით, გალიფე შარვალი და ქამარშემოჭერილი ბლუზა. თავის მამაკაცურ ძალმოსილებასა და მრავალსხვა უპირატესობაში ღრმად დარწმუნებული ჭაჭიაშვილი მამალს წარმოსახავდა, მღეროდა — „არ მომიპარავს, მიპროვინას“ მოტივზე, თავისავე შეთხზულ სიმღერას — „ვოტ ტებეი, ვოტ ტებეი, ვოტ ტებეი ნა, ვოტ ტებეი ნა და ნაპრიმერ, ვოტ ტებეი ნა“. გადასარევი იყო. მოგეხსენება, ყველაფერს, რასაც ის ეხებოდა, აღმატებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ქ-ნი ელენე კოკეტობდა მის წინაშე და ისიც ძალიან კარგი იყო. ბ-მა დოდომ მას ამოცანა დაუსახა — „Пройдись курочкой!“ ლენამ გაიარა, ასე ვთქვათ, კურტუმოს ქნევით. ბ-მა დოდომ რამდენჯერმე გაამეორებინა, ახალი მითითებები მისცა. ეტყობოდა, მთელი ეს სცენა არ იყო მიყვანილი პლასტიკური სახიერების იმ კონდიციამდე, რომელსაც რეჟისორი ხედავდა და ცოტა ხანში ის თავად აიჭრა სცენაზე. ელენე საყვარელიძეს გამოართვა აფურული, გრძელი ნაქსოვი ძალი, ააფრიალა, მოიხვია, შემობრუნდა, ხელის მტევნები გადააჭდო ერთმანეთს, გაიკეკლუცა და ისეთი, ენით აუნერვლი გრაციოზულობით გაიარა, რომ ტაშს უკრავდა ყველა — სცენასა თუ დარბაზში მყოფი თეატრის თანამშრომლები. ტაშს ვუკრავდი მეც. დამავინყდა, რომ რეპეტიციაზე კაპელდინერებმა შემაპარეს და მესამე იარუსის პირველ რიგში ვიჯექი ისე, რომ თვალების და შუბლის მეტი არაფერი მიჩანდა.

რ. ს. აი, ხომ ხედავ. მას, მართლაც, არჩვეულებრივი რეპეტიციები ჰქონდა. ყველა ქალი თეატრში სწორედ დოდო ალექსიძეში იყო შეყვარებული და ასეთი რეჟისორის შემოსვლა ჩვენს რეპეტიციაზე, რასაკვირველია, საინტერესო იყო. ბ-ნი დოდო, როგორც იქნა, დაშოშმინდა, მორჩა განკარგულებების გაცემას და დაიწყო რეპეტიცია. თამაშობდნენ იმ ეპიზოდს, როდესაც პიესის მთავარი გმირი ხვდება ჯადოქარს, მაგრამ არ სჯერა მისი

ყოვლისშემძლეობის და გამოსაცდელად ეუბნება — თოვლი მოვიდესო... და თოვლი მართლაც მოდის პრალაში, ზაფხულში. თოვლის მოსვლამდე ცოტა ხნით ადრე, პარტერში უცხო ხალხი შემოვიდა ბოლო, უკანა კარიდან და ხმაურით დასხდნენ, მე რატომღაც ყურადღება არ მიმიქცევია, ბ-მა დოდომ ნარბები აზიდა და გადმომხედა, მერე კაპელდინერებს ჰკითხა — ვინ არიანო? მეც შემოვბრუნდი და რას ვხედავ?! კინალამ სისხლი ჩამექცა. ეს იყო მამაჩემი თავის მეგობრებთან ერთად. ეტყობოდათ, პირდაპირ რესტორნიდან მოდიოდნენ.

დ. მ. მაგათი კლუბი — კაფე და რესტორანი „თბილისი“ იქვე არ იყო?!

რ. ს. ჰო, იქიდან მოვიდნენ. და მე, საქციელ-ნამხდარი და ნერვებაშლილი, ვამბობ — ეს მამაჩემია. ახალი მისული ვარ თეატრში, პირველ სპექტაკლს ვდგამ და ასეთი კონფუზი ძნელი გადასატანი იყო. ბ-ნი დოდოს ყურადღება აღარ მიუქცევია მათთვის, ბრძანა, რეპეტიცია გააგრძელებო, მე კი მითხრა — ასეთ რამეს პირველად ვხედავ, მამა შვილს მუშაობაში ხელს უშლიდესო. ეგ არაფერი. ცოტა ხანში, აი, იმ დროს, სცენაზე თოვლი რომ წამოვიდა, გვესმის — ბიჭო, რობერტო, თბილისში თოვლი მოდის, რა ლამაზიაო და სიმღერა წამოიწყეს!!! თოვლი პრალაში მოდიოდა, ესენი კი რეზო ლალიძის „თბილისო“ მღეროდნენ, თან კარგად, მაგრამ ჩემი მოთმინება აქ განყდა. წამოვვარდი, ვიჩხუბე და ყველანი გაყვარე თეატრიდან. მამა ძალიან ნაწყენი დარჩა. საერთოდ, ისეთი რამეები სწყინდა, ადრე რომ არ მესმოდა და მიკვირდა კიდევ.

გია ყანჩელს აქვს მოყოლილი — ჩვენთან მოსულა ერთ საღამოს, მე შინ არ ვიყავი. რობერტს რამდენიმე ამხანაგი ჰყავდა სტუმრად. ქეიფობდნენ, უფრო სწორად, პატარა სუფრა ჰქონდათ გაშლილი სამზარეულოში, უბრალო იმერული პურმარილით და მამას რამდენჯერმე უთქვამს — ძალიან ნაწყენი ვარ რობიკოზეო. გია უხერხულად გრძობდა თავს და ბოლოს უკითხავს — კი, მაგრამ ასეთს რას შვება რობიკო? — რას შვება და გვიან ღამით, ნასვამი რომ მოდის, მაცივარს ხმაურით ხურავსო. ყველამ გაიცინა და მაშინ მეც უცნაურად მომეჩვენა ეს ამბავი, მაგრამ მერე, როცა ჩემმა შვილებმაც დაიწყეს მაცივრის ხმაურით დაკეტვა, გამთენიამდე ამხანაგების მიღება-გასტუმრება, მაშინ მივხვდი, რას უძლებდნენ ჩემი მშობლები. მით უმეტეს, მამას სახელოსნო არ ჰქონდა და სახლში ხატავდა.

დ. მ. სახელოსნო როგორ არ ჰქონდა? ეზოში ხომ იდგა დიდი, გრძელი შენობა, რომელშიც ჩვენც არაერთხელ გვიქეიფია.

რ. ს. ის დიდი ხნის წინ დაუნგრია ინაურმა — ხედს მიფარავსო.

აი, შენ რომ მეკითხებოდი, როგორ შეეგუე დიდი რეჟისორის სახელსო?

დ. მ. არა, არა, ამ კითხვას მე დავსვამ. — როდის შეეგუე, დიდი კი არა, გენიალური რე-

ჟისორის სახელს და საერთოდ, შეეგუე კი მას? მე ვფიქრობ, შენ ძალიან მსუბუქად ატარებ ამ მიძიმე ტვირთს და გარკვეული ავტორიონითაც უყურებ მას, თუმცა, ძალიან კარგად იცი საკუთარი თავის ფასი. ბევრი იმასაც ფიქრობს, რომ ეს თავყვანისცემა და აღიარება ცოტა თავმოც გაქვს აყვარდილი. რატომ ხარ ასეთი მიუწვდომელი, რატომ არ ურთიერთობ შენს მაძიებლებთან შუამავლების გარეშე? მეც კი ვერ გიკავშირდები ზოგჯერ მათ გარეშე და ეს მაშინ, როცა ამ წიგნის დაწერის ინიციატივა შენგან მომდინარეობს. მე, უბრალოდ, ფორმა შევარჩიე, არა მგონია კიდევ ერთი გამოკვლევის დაწერა რობერტ სტურუას შემოქმედებაზე უფრო საინტერესო ყოფილიყო, მაგრამ ძალიან გამამანარე. იმდენად, რომ ამის კონსტატაციისაგან თავს აღარ ვიკავებ. ვფიქრობდი, მთელი ამ პროექტის მამოძრავებელი ძალა, ერთგვარი კომეტა შენ იქნებოდი, მე, როგორც კოკტო ამბობდა პიკასოსთან მიმართებაში, პანანკინტელა ვარსკვლავი შენს კუდზე... ჯერჯერობით აქედან მხოლოდ ის გამოდის, რომ მე კვლავ ვაგრძელებ ნადირობას გოდონზე, ოღონდ ჯერ კიდევ ნისლში ვარ ნორმალური ზღარბივით.

ახლა, კიდევ ერთხელ ბოდიშს ნუ მოიხდი, თქვი, ხარ გენიალური რეჟისორი?

რ. ს. არა, არასოდეს მიფიქრია, რომ ასეთი რეჟისორი ვარ. ასე რომ ვთვლიდე, ვერაფერს გავაკეთებდი. უფრო მეტიც, მგონია, რომ ერთ მშვენიერ დღეს ნილას ჩამომხსნიან და ანდერსენის მეფესავით მეც შიშველი დავრჩები.

რაც შეეხება ავტორიონისა, ეს ჩემმა ოჯახმა ჩამომიყალიბა. წარმატებული პრემიერების შემდგომაც კი, განსაკუთრებით დასანწყისში, შინ რომ ვბრუნდებოდი, ჩემი მშობლები საკმაოდ ირონიულად მელაპარაკებოდნენ. არასოდეს გამოხატავდნენ აღფრთოვანებას, დიდი სერიოზულობით არ უყურებდნენ ჩემს საქმიანობას. ხომ მოვეყვი, რაც მოხდა „მესამე სურვილის“ რეპეტიციზე. რაიმე პიეტეტზე შეიძლება აქ ლაპარაკი?!

ბიძინა კვერნაძეს აქვს ნაამბობი. გასტროლებზე რომ ვიყავით ინგლისში და იქ მართლა დიდი წარმატება გვექონდა, ბიძინა მისულა ჩვენთან სახლში და მამასთვის უთქვამს: ნუხელ BBC-ს მოვუსმინე და შენს შვილს ძალიან დიდი წარმატება აქვს ლონდონშიო. — სად, ლონდონში, რობიკო ლონდონშიაო? უკითხავს მამაჩემს — არ იცოდა წასული რომ ვიყავი.

ისე, უნდა ვთქვა, რომ მამას მეც ძალიან კრიტიკულად შევცქეროდი. ერთხელ მან გადმოალაგა თავისი ადრინდელი ნამუშევრები და მაჩვენა. მე კი ვუთხარი — თუ ასე ხატავდი, რატომ გადახვედი ამ იდიოტობებზე?

დ. მ. არადა, რა მოდაშია ახლა სოცრეალიზმი და რა ფასი ადევს. განსაკუთრებით ინტენსიურად უცხოელები ყიდულობენ.

რ. ს. მართლა? ერთხელ, ადრე, მამამ დახ-

ატა ასეთი სურათი — „მე ვნახე სტალინი“. ეს იყო გურიის პეიზაჟი, ჩაის პლანტაციი, გლეხების ჯგუფის წინაშე იდგა ცისფერ კაბაში გამოწყობილი მედეა ჯაფარიძე, ხელში შრომის გმირის ორდენით. იგულისხმებოდა, რომ ის ყვებოდა, როგორ გადასცა სტალინიმა ვილდო. იმ დროს მეორე თუ მესამე კლასში ვიყავი. ბიჭებმა მითხრეს — ნავედეთ, მამაშენის ნახატი ვნახოთო. რუსთაველზე მაშინ სალონი იყო და ეს ტილო იქ ჰქონდათ გამოფენილი. ნავედით, მაგრამ ვხედავთ, რიგი დგას უშველებელი. ჩემი ამხანაგები ამბობენ — გაატარეთ, ეს მხატვრის შვილიაო. მე ძალიან ამაყი ვიყავი... სტალინი ჯერ კიდევ კერპი იყო ჩემთვისაც. თვალის ახელა მერე მოხდა ამ თემაზე მე და მამა ხშირად მაგრად ვკამათობდით. ვითარება ზოგჯერ ისე იძაბებოდა, რომ სანყალი დედაჩემი იდგა ჩვენს შორის და მზად იყო გავეშველებინეთ, თუ საქმე აქამდე მივიდოდა.

პირველი სპექტაკლი, რომელიც მამას ძალიან მოეწონა, იყო „ხანუმა“.

დ. მ. და არა ბრწყინვალე „სეილემის პროცესი“?

რ. ს. არა, „ხანუმა“ და მესამე აქტი რომ იწყებოდა, სადაც ეროსი მანჯგალაძე და რამაზ ჩხიკვაძე ხვდებოდნენ ერთმანეთს და იმპროვიზაციისა და ჭეშმარიტად მაღალი სამსახიობო ოსტატობის ფოიერვერკი იმართებოდა, მამა თავის მეგობრებთან ერთად შემოდოდა ბენუარის ლოჟაში და სპექტაკლის ბოლომდე რჩებოდა. ეს სცენა სულ ერთ გვერდზე აქვს დაწერილი ასიკო ცაგარელს, მაგრამ ზოგჯერ ის ოცი წუთი მიმდინარეობდა. და მე არ მაინყებებიან ნამდვილი თბილისური ბოჰემის ის ყველაზე უფრო კოლორიტული წარმომადგენლები. მაგარი ხალხი იყო. სამწუხაროდ, დღეს არც ერთი აღარ არის ცოცხალი.

ახლა ეს როგორ უნდა ვთქვა, მაგრამ მამა ისე გარდაიცვალა, როგორც, ალბათ, მას ეკადრებოდა. არ უავადმყოფია. ლოგინად არ ჩავარდნილა. უეცრად, ღამე გავიგონეთ დედაჩემის ყვირილი. ნამოვარდით, მაგრამ მამა უკვე აღარ იყო. სასწრაფოში მაინც დავრეკე. ეტყობა, დედაჩემის კვილი გაიგეს და მითხრეს — უკვე გარდაიცვალა და რა აზრი აქვს ჩვენს მოსვლასო?... დილით ადრე მოვარდა გია ყანჩელი, იმ დღეს საზღვარგარეთ უნდა გაფრენილიყო, მერე მოქანდა გოგი მესხიშვილი. მივნი-მოვნიეთ ავეჯი, მერე ქვეყანამ გაიგო. კითხულობდნენ — ნაქიფარი იყო? სხვათა შორის, მამა ძალიან ბევრს არ სვამდა. მას მოსწონდა თავად ლხინის პროცესი, ძალიან კარგად ფლობდა ამ კულტურას. ღვინო თუ შემოეღეოდათ, ამბობდა — „Пьется до половины“ და ერთ ბოთლს ხუთი საათი სვამდნენ.

დ. მ. ახლა გამახსენდა, ერთ საღამოს მე და ტატა თვალჭრელიძე მოვედით შენთან, სადღაც უნდა ნავსულიყავით, გველო-

დებოდი. კარი ბ-მა რობერტმა გაგვიღო და შემოვესწარით სახელდახელოდ გამლილ სუფრას. რა თქმა უნდა, არსად გაგვიშვა. შენ უკმაყოფილო იყავი, მაგრამ ეს თავყრილობა აღმოჩნდა არაჩვეულებრივი, ნამდვილი აკადემია. დიდი დრო გავიდა და ჩვენ ვნუხდით, მაშინ ასე უნებართვოდ, თან ამდენი ხნით, სად გაგვიშვებდნენ? არ მახსოვს კარგად, მეორე თუ მესამე კურსზე ვიყავით. დეიდა ცუცამ დარეკა და გააფრთხილა ჩვენი მშობლები. ჩვენც დავწყნარდით და ვტკბებოდით იმ განუმეორებელი ატმოსფეროთი, რომელიც ძალიან იშვიათად იქმნება. მერე არაერთი სახელგანთქმული თამაძის ენამზობას შევსწრებივარ, ისიც კი მინახავს ბ-ნი სიმონიკა სხირტლაძე „ბულბულს როგორ დააფრენდა ხოლმე ჭიქაზე“, მაგრამ თქვენთან გატარებული ის სალამო არ მაგინყდება... ცოტა ხანში ღვინო გათავდა. ბ-ნი რობერტი გავიდა, შემოიტანა წყალში გაზავებული ძმარი და იმ ერთი კვარტის ბოთლით გამთენიამდე ვიქეიფეთ.

რ. ს. კი, კი, მეც ვყვები ხოლმე ამ ამბავს, მაგრამ არ მახსოვდა, რომ თქვენც იყავით. აი, კამპანია არ მახსოვს.

დ. მ. უნდა გამოვტყდე, რომ „კამპანია“ არც მე მახსოვს, მაგრამ კარგად მახსოვს ბ-ნი რობერტ გვაზავა და იცი რატომ?

რ. ს. არა, არა, გეხვეწები მოყვივი.

დ. მ. ამ ამბიდან კარგა ხნის შემდეგ ბათუმში წავედი მე და ჩემი მეგობრები. მაშინ უკვე დიპლომზე ვმუშაობდი და ბ-ნი არჩილ ჩხარტიშვილის იმ სპექტაკლების ისტორიაც უნდა შემესწავლა, რომლებიც ბათუმის თეატრში ჰქონდა განხორციელებული. მოგეხსენება, მან 1944 წელს „ოიდიპოსის მეფე“ დადგა და ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილიც“ პირველად იქ წარმოადგინა. ოიდიპოსს იუსუფ კობალაძე თამაშობდა. სხვათა შორის, ჯონ სტეინბეკს აქვს ნანახი ეს სპექტაკლი და ის აღწერს თავის გაოცებას რომელიღაც პატარა საპორტო ქალაქში ნანახი სოფოკლეს გრანდიოზული ტრაგედიის წარმოდგენით. მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობის ოსტატობას და მომხიბლავ გარეგნობას კი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს. ასე რომ, შენი ინგა კობალაძე, ეტყობა, მამას ჰგავს.

ანტიკური ტრაგედია მაშინ ძალიან იშვიათად იდგმებოდა. მით უფრო, საბჭოთა თეატრში. ცხადია, გახსოვს, რა წარმატებაც მოჰყვა მთელი კავშირის მასშტაბით დოდო ალექსიძის „ოიდიპოს მეფესაც“. ის 1956 წელს დაიდგა და რუსთაველის თეატრი იყო ის ერთადერთი თეატრი, სადაც ოიდიპოსის განმასახიერებელი ოთხი მსახიობი დაიძებნა ერთდროულად — აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, სერგო ზაქარიაძე და ეროსი მანჯგალაძე. ეს უპრეცედენტო მოვლენა გახლდათ...

სწორედ ამ დიპლომის გამო მახსოვს ის დრო, რომელზედაც ვყვები, თორემ, ბათუმი ჩემთვისაც უსაყვარლესი ქალაქი იყო და იქ ძა-

ლიან ხშირად ჩავდიოდი.

გამგზავრების წინ, მე, ტატა და ლალი (ცერცვაძე ვიყავით შენთან და დეიდა ცუცამ გვითხრა — რობერტი ბათუმშია და აბა თქვენ იცით, მიხედეთო. ჩვენ როგორ უნდა მიგვეხედო ბ-ნი რობერტისათვის ეგ არც ახლა წარმომიდგენია, მით უფრო მაშინ — ბავშვები ვიყავით, მაგრამ მან როგორ მოგვხედა და გვიპატრონა, ახლა მოვყვები.

ჩავედით, გავჩერდით სასტუმრო „ინტურისტში“ და იმ დღითვე, საუზმისას შევხვდით ბ-ნი რობერტს. რობერტ გვაზავასთან ერთად იყო. ძალიან გაეხარდათ ჩვენი დანახვა და ამის შემდეგ დღე არ ყოფილა, სადმე არ წავეყვანეთ. მამამშენის პოპულარობის ამბავი კარგად იცი. დღეში რამდენიმე ადგილას იყო დაპატიჟებული და ყველგან თან დავყავდით, არსად გვიშვებდა. რამდენიმე დღეში ნათელა ვაჩნაძე და მათი ბიბლიეიშვილი შემოგვიერთდნენ, მაგრამ მაინც მშვენივრად ვეტყოდით იმ „ზიმი“, მამაშენს რომ ემსახურებოდა.

ტატა თვალჭრელიძის მრავალრიცხოვან თაყვანისმცემელთაგან ერთ-ერთმა ბათუმში ჩამოგვაკითხა და დაგვაპატიჟა ფოთში, კატარლით უნდა წავსულიყავით. მოვემზადეთ, გამოვიპრანჭეთ და დილით ადრე გამოვეყვანეთ ბულვარზე. ვხედავთ, სასტუმროს წინ დგას ის გასისინებული შავი „ზიმი“ და რობერტ გვაზავა მოემართება ჩვენკენ. — საით გაგინევიათ? თქვენს გასალვძიებლად მოვდიოდი, შრომაში მივდივართო. ბ-ნი რობერტიც გადმოვიდა მანქანიდან და არ გაჭრა ჩვენმა ხვეწნა-მუდარამ. რას ამბობთ, კატარლით გაგიშვებთ ახლა შუა ზღვაშიო? შემოდგომა იდგა და ამინდიც არეული იყო. რას ვიზამდით? ჩავსხედით მანქანაში და წავედით. გზაში განვიმდა და ძლიერი ქარიც ამოვარდა. აი, ხომ გეუბნებოდითო, ამბობდა ბ-ნი რობერტი.

შრომა გურიის სახელგანთქმული სოფელი იყო იმხანად. ძალიან მდიდარი კოლმეურნეობა ჰქონდათ. მისი თავმჯდომარე ბ-ნი გივი ნითლიძე, სოციალისტური შრომის გმირი და უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი იყო. დიდი, მკვიდრად ნაგები, დორიულ სვეტიცხიანი კლუბი ჰქონდათ და ეს კლუბი ისე, როგორც ბათუმის თეატრი, რობერტ სტურუას მოხატული იყო. ცხადია, შრომაში ელოდნენ და როგორც მალევე დავრწმუნდით, სამზადისიც დიდზე დიდი ჰქონდათ, მაგრამ საკვირველი ის იყო, რომ იმ თავსხმა წვიმაში გზაზე რამდენჯერმე გაგვაჩერეს და ისეთი თავგამოდებითა და გულამოსკვნით გვეპატიჟებოდნენ, რომ ბ-ნი რობერტი უარს ვერ ეუბნებოდა და რამდენჯერმე გავჩერდით კიდეც. არავითარი მობილური კავშირი მაშინ არ არსებობდა და ჩვენ ვერ ვხვდებოდით, საიდან იგებდნენ მათ ჩამობრძანებას. რა თქმა უნდა, ყველგან სუფრა იშლებოდა. რობერტ გვაზავა გვეუბნებოდა — ცოტა თქვენც დალიეთ, თორემ ძალიან გაგიჭირდებათ ეს „ოდისეაო“. ჩვენ რა

უნდა დაგველია? ლიმონათს ვეძალეობოდი და ყოველ ჯერზე რობერტ გვაზავა მრავალმნიშვნელოვნად შემოგვხედავდა არა მხოლოდ მე და ტატას და წარმოსთქვამდა საკრამენტულ ფრაზას — „რა ვიცო, იმ ლამეს კი კარგად უბერავდით“ და მერე დიდხანს და ხმამაღლა იციროდა.

ოზურგეთში, მაშინ მას მახარაძე ერქვა, აღარ წვიმდა, მზეც გამოვიდა და ბ-ნი რობერტ გვაზავას სკულპტურის სანახავად წავედით. შრომამიც არ გავჩერებულვართ დიდხანს, მიუხედავად იმისა, რომ იქ ფანტასტიური სუფრა იყო გაშლილი და გურულები არაჩვეულებრივად მღეროდნენ... ახლა ჰერტრუდა სტაინი გამახსენდა, როგორ „კბენდა“ ჰემინგუეის იმ შესანიშნავი წიგნის გამო, რომელსაც სათაურიც მშვენიერი ჰქონდა — „დღესასწაული, რომელიც მუდამ შენთან არის“. სტაინი წერდა — „პარიზიდან ხემის მხოლოდ ის დაამახსოვრდა, როგორ სვამდა და ჭამდაო“... ბევრი სხვა რამაც მახსოვს, მაგრამ ყველაფერს ხომ არ მოგყვები?! სიტყვა ისედაც გამიგრძელდა, მაგრამ კიდევ ერთი რამ უნდა ვთქვა. შრომიდან რომ წამოვედით, ბ-ნა რობერტმა თქვა — ახლა ცუცვას სოფელი უნდა განახლოთ. ეს უკვე აშკარად აღემატებოდა ჩვენს ძალებს და თავს ვიკლავდით, არ ვთანხმდებოდით. რობერტ გვაზავამ გვიშველა — თავი დაანებე ლიმონათით გაჭყეპილ ამ ბავშვებს, აღარ შემოძლია ჩეჩმებთან „ატანდაზე“ დგომაო. ამას გარდა, საქმე ის იყო, რომ ნათელა ვაჩნაძე უსათუოდ ათ საათზე ბათუმში უნდა ყოფილიყო! პაემანი ჰქონდა გათო ყორღანისათან. მათი რომანი იმ შემოდგომაზე დაიწყო. გიზო მაშინ ბათუმის თეატრის მთავარი რეჟისორი იყო და რეპეტიციის შემდეგ უნდა შეხვედროდნენ ერთმანეთს. ცოტა ხანში ჩვენ მათ ქორნილი გადავუხადეთ „ინტურისტის“ მცირე საბანკეტო დარბაზში. თამადა რობერტ გვაზავა იყო და მერე ძალიან შფოთავდა — თქვენზე მეტად მე მომხვედბა ამ ექსპრომტის გამოო. ის ნათელას დედას იცნობდა კარგად, მაგრამ ღმერთმა გვიშველა და მათ ბათუმშივე იქორწინეს მოგვიანებით. მეჯვარეები იყვნენ ტატა თვალჭრელიძე და მათი ბიბლიოთეკის მფლობელი. აღარც ერთი აღარ არის ცოცხალი და რა გაუსაძლისია მათ გარეშე ყოფა.

რ. ს. უჰ, არა თქვა.

დ. მ. ახლობლების დაკარგვა, მართლაც, ყველაზე უფრო მტკივნეულია, მაგრამ ალბათ, სჯობს ნახვიდ მამინ, როცა სიცოცხლე გინდა, ვიდრე მიაღწიო იქამდე, როცა ეს უკანასკნელი აღარაფრად გიღირს, როცა ძალა აღარ შეგნევს გამოაღწიო ჭურბრიდან და კიდევ ერთხელ გახდე პეპელა. სიკვდილზე ფიქრობ?

რ. ს. რა თქმა უნდა, ვფიქრობ, ოღონდ, კვდომის პროცესი უფრო მალეღვებს. ის ხომ ძალიან ადრე იწყება, თუ დაბადებისთანავე არა. გუშინ ჩემი სკოლის მეგობრის, ლარიკა ხა-

ზარაძის დაკრძალვაზე ვიყავი და ვნახე ისინი, ვისაც სკოლიდან ვიცნობდი. ძალიან ცუდ გუნებაზე დავდექი. ძალიან გამეჩხერებულნი იყვნენ და ვინც იყვნენ, იმათგან ზოგიერთი ვერც კი ვიცანი. ერთი მოხუცი კაცი მოვიდა, მელაპარაკებოდა, ვცდილობდი გამეხსენებინა ვინ იყო, ვხვდებოდი, რომ ახლოს ვიცნობდი, დავიტანჯე. მერე, ვინც ვიცანი, იმათ ვკითხე, ვინ იყო და რომ მითხრეს, თავზარი დამეცა.

ამას წინათ გოგი კაჭარავას შვილმა მოაწყო მამამისის მეგობრების შეხვედრა. დიდი სუფრა იყო გაშლილი, ახალგაზრდობიდანვე ცნობილი, რჩეული საზოგადოება გახლდა თავმოყრილი. აი, ის ბიჭები, არაერთი ულამაზესი ქალის ფარული თუ გამხელილი ტროფობისა და თავყვანისცემის ობიექტს რომ წარმოადგენდნენ, მაგრამ რად გინდა?! უმრავლესობა ისე გამოვიყურებოდით, რომ ჩემ გვერდით მჯდომ ლევან ჭაჭიაშვილს ვუთხარი — მე მგონი აქედან პირდაპირ სასაფლაოზე წავიყვანენ-თქო.

დ. მ. არაფერიც, ჯერ კიდევ შეიძლება კულის მოქნევა...

2. 9. 12.

დ. მ. მანანა ანასაშვილის ზემოთ მოხსენებულ ფილმში არის ასეთი სცენა, უფრო ზუსტად, შენი პორტრეტის კინოვერსიის დასაწყისშივე გაიღვებს კადრები ჩვენში თუ საზღვარგარეთ წარმოდგენილი შენი სპექტაკლებისა. ისმის საყოველთაო აღტაცების დამადასტურებელი მქუხარე, დაუღალავი აპლოდისმენტები, ჟღერს „კავკასიური ცარცის წრისათვის“ შეთხზული გია ყანჩელის მუსიკის დაუვინყარი ფრაზები და ამ ამაღლვებელი, ერთგვარი ეიფორიის მომგვრელი პროლოგის ბოლოს, მსხვილი პლანით გამოიყოფა რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე გამოდგმულ სკამზე ფეხმორთხმით მოკალათებული, დაღვრემილი რობიკო. შენ გასცქერი მაყურებელთა დარბაზს და ამბობ: „ისე მომბეზრდა ეს თეატრი, რაც საუკეთესო იყო, წამართვა, ამომწოვა, მაგრამ არის რამდენიმე წუთი, რომლის გამოც ყველანი რჩებიან თეატრში. რეპეტიციაზე ჩამოვარდება რაღაც იდუმალი ატმოსფერო, როცა ყველამ ვიცით, რომ დაიწყო რაღაც ისეთი, მუხების ჩამოსვლა... ეს პროცესი იმდენად ტკბილია, რომ შენ მისი განმეორების გამო რჩები თეატრში...“ მოულოდნელობის ეფექტზე აგებული ეს ფრაგმენტი, გაჯერებული გულწრფელი, აღმსარებლური ინტონაციებით, იმავდროულად წარმოდგენაცაა, რობერტ სტურუას, ასე ვიტყვი, ყოველდღიური თეატრია და იქ, ეპატაჟისადმი შენს დაუძლეველ მიდრეკილებასთან ერთად, ისიც ამოსაკითხია, რომ ეს „მომბეზრება“, „წართმევა“, „ამოწოვა“ თუ მრავალი სხვა დანაკარგი შენი ყველაზე დიდი ვნების დადასტურებაა. სწორედ თეატრია შენი გოლგოთა, ჯვარცმა და ამაღლება. რის „მომბეზრებაზე“ და „წართმევაზე“ ლაპარაკობ, თან თეატრიდან წასვ-

ლამდე კარგა ხნით ადრე? თუმცა, შენ ხომ მსხვერპლიც ისევე ხარ, როგორც რჩეულთა შორის რჩეული და ხელდასმული!

რ. ს. თავისუფლებაზე ვლავარაკობ... სიცოცხლით ტკობაზე და მის სხვა ისეთ გამობრწყინებებზეც, რომლებიც სრულ გადაშვებასა და სრულ ჩართულობას მოითხოვს. ხომ გახსოვს ის ფრაზა, მარია კალასი რომ წარმოთქვამს ფინალში: „მე არასოდეს ვყოფილვარ ახალგაზრდა, ჩემმა დაწყველილმა ხმამ მე ყველაფერი წამართვა, ახალგაზრდობა, სიყვარული...“ და ასე შემდეგ. აი, ეს ტექსტი ცოტა ჩემი გადანერილია. ეს დაახლოებით ის არის, რასაც რენესანსის ერთი მხატვარი, ახლა სახელი არ მახსენდება, წერს — თუ ხარ წამდვილი ხელოვანი, შეიძლება „ხელოვანს“ არ ხმარობს.

დ. მ. ოსტატს?!

რ. ს. ხო, ოსტატს უსათუოდ უდგება ნუთი, ღამე ძილის წინ, როცა იგი ფიქრობს — რატომ, რატომ ვარ მხატვარი? სჯობდა სხვა რამ მეკეთებინა. ეს განცდა მუდმივად ახლავს ყველანორმალურ ადამიანს, ვინც თავის არჩევანს მთლიანად მიუძღვნა თავისი სიცოცხლე. ძალიან ბევრ რამეზე გიხდება უარის თქმა. თუმცა, თეატრშიც ასევე გჭირდება რალაცის მოკვეთა, ამოჭრა, გულიდან ამოგლეჯა. ეს პროცესიც ძალიან მტკივნეულია, მაგრამ თუ არ შეგიძლია თვით ძალიან საინტერესო იმ მიგნებებზე უარის თქმა, რომლებიც სპექტაკლს ამძიძიებენ, არასოდეს არაფერი გამოგივა. აი, როგორც კინორეჟისორებს, მონტაჟის დროს რომ ჭრიათ ფირს, ისე უნდა შეგიძლოს დათმობა და უარის თქმა.

ერთხელ ძალიან საინტერესო რამ შემემთხვა გერმანიაში. დიუსელდორფის თეატრში ვდგამდი შექსპირის პიესას — „როგორც გენებოთ“ და ერთი სასიყვარულო ხაზი მთლიანად ამოვიღე სპექტაკლიდან. ხანშიშესულ კაცს შეუყვარდება ძალიან ახალგაზრდა ქალი — ოდრი. მოქმედება არდენის ტყეში მიმდინარეობს. მთელი ეს სცენა შესანიშნავადაა დაწერილი და ჩვენც კარგად გამოგვივიდა. მსახიობები ძალიან კარგად მუშაობდნენ, მაგრამ სპექტაკლი გაუთავებელი გამოდიოდა. ოთხი საათი მიდიოდა. გერმანელებს კი უყვართ გრძელი სპექტაკლები, მაგრამ მე ვერ ვიტან და, როგორც ვთქვი, მთელი ეს სცენა ამოვიღე.

ოდრის როლის შემსრულებელმა მსახიობმა ტირილი დაიწყო. ორი თვე იმუშავა, თან კარგად და უეცრად დარჩა როლის გარეშე. ვცდილობდი ამეხსნა, რატომ ვიქცეოდი ასე, დამენწყნარებინა, მაგრამ უშედეგოდ. ბოლოს ვთქვი, რომ გადაწყვეტილება საბოლოო იყო და რეპეტიცია დავამთავრე. მეორე დღით რომ მივედი თეატრში, ინტენდანტი, ანუ მმართველი, მეუბნება, ახლა აბრძანდით ზემოთ, იქ პროფკავშირის კრება მიმდინარეობს, ოდრის შემსრულებელმა გირივლათო. რა უნდა მექნა?

წავედი. არა მხოლოდ ამ თეატრის, არამედ გერმანიის დიუსელდორფის განყოფილების პროფკავშირების უფროსები და თითქმის მთელი დასი იყო შეკრებილი. მითხრეს, რომ ამ ხნის განმავლობაში მომჩივან მსახიობს შეეძლო ეთამაშა კინოში, ემუშავა ტელევიზიაში, რადიოში. ამ შრომის საფასურად აელო კარგი ჰონორარი და შეურაცხყოფილიც არ დარჩენილიყო. ვატიკობ, საქმე ცუდად მიდის, აღდგენას თხოულობენ, თან საკმარად უხეშად მელაპარაკებიან. ძალიან გავზრახდი და როცა მკითხეს, რას აპირებთო, დიდი პაუზის შემდეგ ვთქვი — მართალია, მე პატარა ქვეყნიდან ვარ ჩამოსული, მაგრამ ამ ქვეყანამ შვა იოსებ სტალინი! სამარისებური სირიმე ჩამოვარდა. იმათაც დიდი პაუზა დაიჭირეს, მერე ადგნენ და წავიდნენ. ხმა არავის ამოუღია. მაშინვე შემოვიდა გაკვირვებული ინტენდანტი, მკითხა — რა მოხდაო? და როცა ვუამბე, რაც მოხდა, სიცილით მოკვდა, მაგრამ ეს სიცილი მთლად სასიამოვნო არ იყო. მასაც პატარა შოკი ჰქონდა.

პროფკავშირებთან ინგლისშიც მქონდა უთანხმოება, მაგრამ იქ ვერაფერს გავხდი. მჭირდებოდა პატარა ნაწყვეტი ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიიდან. მაშინ კარაიანით ვიყავი გატაცებული და მიხდოდა მისი ფირფიტებიდან ამოღებული ეპიზოდი ჩამესვა სპექტაკლში. ჩემმა პროდიუსერმა მითხრა, ასე არ შეიძლებაო. მე შევთავაზე გადაგვხადა ფული იმ ფირმისათვის, რომელმაც ეს სიმფონია ჩაწერა და საქმეც ასე მოგვეგვარებინა, მაგრამ მან თქვა, რომ მათი პროფკავშირის დებულების თანახმად, ისინი ვალდებული იყვნენ დაეჭირავებინათ ინგლისელი ორკესტრანტები, სოლისტები, გუნდი. მათ უნდა შეესრულებინათ ჩემთვის საჭირო ეპიზოდი, აელოთ ჰონორარი და მერე, თუ მოვინდომებდი, შემეძლო მესარგებლა კარაიანის ფირფიტით.

ლექსო თორაძესაც შემემთხვა საოცარი ისტორია. ჩაიკოვსკის პირველი კონცერტი უნდა დაეკრა ნიუ იორკში. უკვე ბოლო რეპეტიციები ჰქონდა და ერთ-ერთზე, როცა უკვე ფინალამდე იყო მისული და 10-15 წამი თულა რჩებოდა, ორკესტრანტებმა დადეს ინსტრუმენტები და გავიდნენ სცენიდან. გაოგნებული ლექსო დირიჟორს შესცქეროდა — რა ხდებაო? მან კი საათს დახედა, დააკაკუნა ზედ და თქვა — ლანჩის დრო დადგაო. წარმოგიდგინია? ნეტავ, მსგავსი რამ ჩვენთან როდესმე მოხდება?

დ. მ. ამგვარი პედანტიზმი თუ სიხისტე არც ჩვენში და არც სხვაგან არ არის, ალბათ, საჭირო, მაგრამ კანონის მორჩილებას თუ ვისწავლით, ურიგო არ იქნება. ეგებ, ჩვენც გვეშველოს რამე.

(გაგრძელება იქნება)

* * *

დიალოგის „ნადირობა გოდოზე“ ჟურნალის წინა ნომერში დაბეჭდილი წინათქმის თარიღი უნდა იკითხებოდეს: „14.08.13“

იუბილე

შოთა სხირტლაძე — 75

თეატრალურ ინსტიტუტში შოთა სხირტლაძეს მერე შევედი. ჩემზე უფროსი იყო, მაგრამ ურთიერთობა მაინც გვექონდა. მიუხედავად იმისა, რომ სამსახიობო ფაკულტეტზე სწავლობდა, კონო ბადრიძის პირდაპირ მონაფედ მიიჩნევდა თავს. ეს ფაქტი გვაკვირვებდა. იმან, რაც მოგვიანებით დაიწყო, დაგვარწმუნა: ძლიერი სერიოზულად ეკიდებოდა იმას, რაც ასე მნიშვნელოვანია თეატრშია — სასცენო მოძრაობას.

თეატრში ჩემი ცხოვრების განმავლობაში შოთა სხირტლაძესთან ურთიერთობა არ შემინევეტია. ეს ურთიერთობა მისი დიდი პროფესიონალიზმით გახლდათ განპირობებული — ჩემს არაერთ სპექტაკლში სცენურ მოძრაობას აწესრიგებდა. შოთას-



თან, როგორც მსახიობთან, მხოლოდ ერთხელ ვიმუშავე — სატელევიზიო სპექტაკლ „კუკარაჩაში“ თამაშობდა. ხოლო მოზარდ მაყურებელთა თატრში „დონ სეზარ დე ბაზანი“ მარჯანიშვილის თეატრში „ოტელო“, „ვერაგობა და სიყვარული“ (თბილისსა და სანკტ-პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრში) „მაკბეტი“ სანკტ-პეტერბურგში სწორედ მისი მონაწილეობით შეიქმნა.

შოთა სხირტლაძეს აქვს ერთი დიდი ღირსება-სასცენო მოძრაობას არ განიხილავს, როგორც ცალკე აღებულს, განყენებულად არსებულს, გნებავთ ილუსტრაციას. იგი ჯერ სპექტაკლის სტილისტიკას შეიცნობს, იმასაც, თუ რაგვარ თეატრალურ ესთეტიკას მიმართავს რეჟისორი და სცენურ მოძრაობას რეჟისორის ჩანაფიქრის ორგანულ ნაწილად ხდის. ყოველთვის ცდილობს სცენური მოძრაობა — იქნება ეს ბრძოლა სცენაზე, თუ სხვა რამ აქტი, იყოს სპექტაკლის ერთიანი ქსოვილის ნაწილი. და კიდევ: ყოველთვის ცდილობს ამოვიდეს მსახიობის ინდივიდუალობიდან, ცდილობს მსახიობს ის და ისე გააკეთებინოს, რაც სცენური სახის შექმნა-ჩამოყალიბებაში შეუწყობს ხელს.

არის რამდენიმე ისეთი პიესა, რომელთა განხორციელება გვენადა, ჯერ-ჯერობით ვერ შევძელით. თუკი ოდესმე ამ პიესებს მივუბრუნდები, შოთას გარეშე მათი დადგმა ვერ წარმომიდგენია.

მინდა შოთას გულითადად მივულოცო 75 წლისთავი. მას ამაგი აქვს ქართულ თეატრზე. თუ იმარჯვენს და თუნდაც ერთ ან ორ ისეთ ოსტატს აღუზრდის ქართულ სცენას, როგორიც თავად არის, მისი ღვაწლი განსაკუთრებულად წარმოჩინდება.

თამარ ჩხიკიძე

ძვირფასო შოთა, ჩვენ თაობას (მარად კმაყოფილ მედროვეებს თუ არ ჩავთვლით), საუბედუროდ, კარგი მხოლოდ მოგონებები შემოგვრჩა. ჩემი მოგონებების ერთ-ერთი „პერსონაჟი“ შენც ხარ მარჯანიშვილის თეატრში ჩემთვის განუვლი დახმარებისათვის, რასაც შენ — ნიჭიერი და თავდაუზოგავი ადამიანი ბრწყინვალედ ასრულებდი, განსაკუთრებით კი ჩემი უსაყვარლესი, ბრძენი პოლიკარპე კაკაბაძის ურთულეს „პორტოპოლოს ტუსაღებზე“ მუშაობის დროს. კიდევ ერთხელ გიხბი მადლობას, ღმერთმა ნუ მოგაკლოს ძალა, ენერგია და ფანტაზია.

შენი მეგობარი —

მადია კუჭუხიძე

პარბი კაცი

თეატრალურ სამყაროში შოთა სხირტლაძე გამორჩეული კაცი გახლავთ – თავისი გულწრფელობით და პიროვნული თვისებებით, ვაჟკაცური, ამასთან ერთად თავმდაბალი და მეგობრული. მისი კოლეგებისგან არასოდეს გამიგია მასზე აუგი, რაც არცთუ ისე ხშირია ჩვენს ყოფაში...

ბატონი შოთა, ჩემთვის, როგორც რეჟისორისთვის, იყო ერთ-ერთი პირველი პროფესიონალი მსახიობი. მესამე თუ მეოთხე კურსზე ვიყავი, ტელევიზიაში სპექტაკლი რომ დავდგი. ბატონი შოთა ურჩი ბავშვის მამას, კახელ გლეხს თამაშობდა. მესხიერებაში დამრჩა მისი გულწრფელობა, ორგანულობა და მაშინ ახალბედა რეჟისორის მიმართ საოცარი ნდობა. სამწუხაროდ, მასთან, როგორც მსახიობთან, შემდგომში აღარ მიმუშავია...

მალე ბატონი შოთა სასცენო მოძრაობის ოსტატად მოგვევლინა და შემოქმედებითად, ამ მხრივ, რამდენჯერმე, სპექტაკლების დადგმის დროს, კვლავ შევხვდით ერთმანეთს. შემდეგ ბატონი შოთა „გაუჩინარდა“ — თურქეთში, ანკარაში ასწავლიდა სტუდენტებს სასცენო მოძრაობას.

დღეს ისევ ჩვენთან არის და თავდაუზოგავად მუშაობს, როგორც სასცენო მოძრაობის სპეციალისტი. გადაუჭარბებლად შემძლია ვთქვა — ის ამ საქმის აღიარებული ოსტატია: ჩემს სამსახიობო ჯგუფსაც ასწავლის სასცენო მოძრაობას. ჩემი შვილის სპექტაკლშიც ბატონი შოთა სასცენო მოძრაობის დამდგმელია, რაც ძალიან მახარებს.

ვულოცავ ამ კარგ კაცს საიუბილეო თარიღს და ვუსურვებ იყოს ჯანმრთელი და კიდევ დიდხანს ემსახუროს ქართულ თეატრს.

ალექსანდრა ქანთარია

შოთა, გილოცავ!

თითქოს არაფერი შეცვლილაო, ისევ ისე გამოიყურები, როგორც ჩვენი პირველი გაცნობის დღეს. არადა, თურმე რამდენი ათეული წელი გასულა და შენ უკვე 75 წლის გამხდარხარ. გილოცავ, ჩემო მეგობარო, ამ ღირსეულად განვლილ წლებს და იუბილეს. მინდა, რომ მუდამ ასეთი შემართული, ძლიერი და ქედმოუხრელი იყო და დარწმუნებული ვარ, ასეც იქნება.

შენგან, ჩემო შოთა, ბევრი რამე ვისწავლე ცხოვრებაში და ყველაზე მთავარი კაცობის გაკვეთილები იყო, რომლებსაც შენ და ჩვენი უფროსი კოლეგა-მეგობრები კონო ბადრიძე და გიზო სიხარულიძე ჩვენთვის შეუმჩნევლად, ქუჩაში, რესტორანში, სახინკლეში, გასვენებებსა და ქორწილებში გვიტარებდით ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა ბიჭებს, რომლებიც ბედმა შეგვახვედრა ერთმანეთს თეატრალურ ინსტიტუტში. ჩვენ ხომ ერთ ჯგუფში ვსწავლობდით — მე, გენადი ფიცხელაური, ზურა შილაკაძე და პალიკო ნოზაძე. ეჰ, რამდენი რამ გადაგვხდენია თავს ახალგაზრდებს, რამდენჯერ ვყოფილვართ ფეხის დაცდენის ზღვარზე და შენ ყოველთვის იქ აღმორჩნდებოდი ხოლმე, სადაც ეს საჭირო იყო. შენ ჩვენზე ათიოდე წლით უფროსი იყავი, მაგრამ უკვე ბრძენი კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებდი და, ალბათ, ამიტომაც იზიდავდი ახალგაზრდებს. ჩვენ მოგვწონდა შენი სიღინჯე და ცხოვრებისეული მრწამსი, ვცდილობდით ყველაფერში მოგვებაძა შენთვის. ზოგჯერ გამოგვდიოდა, ზოგჯერ — არა, მაგრამ საბოლოო ჯამში ყოველი ჩვენგანი შენი წყალობით „არაუშავს“ კაცი დადგა.

რამდენი ძალა გაქვს შოთა, რამდენი ენერჯია. სადაც არ უნდა მივიდე, ჭირი იქნება თუ ლხინი, ყველგან შენა ხარ. იმდენად შევეჩვიე ამას, რომ თუ თვალში დამაკლდი, მაშინვე ვკითხულობ, შოთა არ ყოფილა-მეთქი? ალბათ, შენი ძირითადი თვისებაა, იყო იქ, სადაც შენს მეგობრებს უჭირთ და გაიხარო მაშინ, როდესაც მათ უხარიათ. და კიდევ, შენ უზომოდ ერთგული კაცი ხარ, ერთგული მეგობრების, ოჯახის და იმ პროფესიის, რომელსაც მთელი ცხოვრება ემსახურები. მსახიობთა დიდ ოჯახში შენ ერთ-ერთი გამორჩეული კაცი ხარ, ჩემო შოთა, და ძალიან მინდა კიდევ დიდხანს იყო ამ ოჯახში, კიდევ დიდხანს და ძალიან ბევრ ახალგაზრდას გაუზიარო შენი პროფესიული და ცხოვრებისეული გამოცდილება და, რაც მთავარია, ჩაუტარო მათ, ერთგულებისა და მოყვასის სიყვარულის გაკვეთილები, რომელთა წყალობითაც მრავალმა ადამიანმა, ვისაც შეხება ჰქონია შენთან, ღირსეულად იცხოვრა ამ ქვეყანაზე.

კიდევ ერთხელ გილოცავ 75 წლის იუბილეს, ჩემო მეგობარო. მიიღე ჩემგან საუკეთესო სურვილები და უწყვეტი აპლოდისმენტები.

შენი დიმა ჯაიანი
საქართველოს სახალხო არტისტი

60 წელი სცენაზე

მარიამ ლიჭონაძე



ჟორა დამენია – სცენის ოსტატი, სიმართლის რაინდი, დიდი ხელოვანი, ჭეშმარიტი ქართველი, კაცური კაცი, ქალაქის კოლორიტი, ასე იცნობენ მას სენაკში, უყვართ და აფასებენ, ესათუებიან და ესიყვარულებიან მის ჭაღარას. ამავდარ მსახიობს დაბადებიდან 80 და სასცენო მოღვაწეობის 60 წელი შეუსრულდა.

ჟორა დამენიას სამსახიობო დებიუტი შედგა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე, სადაც იგი დამწყებ მსახიობად მუშაობდა, მან ალ. აფხაიძის პიესაში „სამასი არაგველი“ შიკრიკი განასახიერა. ამ როლით მოხდა მისი სცენური ნათლობა და იმ დღიდან მოყოლებული დღემდე ეწევა იმ მძიმე ჭაპანს, რასაც მსახიობობა ჰქვია. 1960 წელს ჟორა დამენია მშობლიურ ქალაქში ჩამოდის და სენაკის თეატრალური ცხოვრების ფერხულში ებმება. 1961 წელს იგი ინიშნება სარაიონო კულტურის სახლისა და სახალხო თეატრის ინსტრუქტორად. 1965-1990 წლებში ამავე თეატრის, ხოლო 1991 წლიდან სენაკის სახელმწიფო დრამატული თეატრის დირექტორის მოადგილედ, პარალელურად განაგრძობს მსახიობობას. ბატონი ჟორა სენაკის თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობია. მას 50-ზე მეტი როლი აქვს განსახიერებული. მოსწონთ, აფასებენ და უყვართ სენაკელებს მის მიერ შექმნილი პერსონაჟები: აგაბო — ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“, ქაიხოსრო — დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“, ჭიჭიკო გოგოლი — ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“, მოსამართლე — გ. ნახუცრიშვილის „ნაცარქექია“, ტარიელი — „მე გუშინ გარდავიცვალე“ და სხვა.

სწორედ დიდი სიყვარულისა და პატივისცემის დასტური იყო ის ლამაზი, საიუბილეო საღამო, რომელიც 28 იანვარს გაიმართა სენაკის თეატრში. თეთრ ჩოხაში გამოწყობილი მსახიობის გამოჩენას სცენაზე მაყურებელი ყვავილებით, ტაშითა და ოვაციებით შეხვდა. საღამოზე იუბილარმა მსახიობებთან ერთად კიდევ ერთხელ გააცოცხლა საყვარელი პერსონაჟები, ნაჩვენები იქნა კადრები სპექტაკლებიდან. ღვანლმოსილ მსახიობს იუბილე მიულოცეს და თავიანთი ჩამობრძანებით საღამო გაულამაზეს პარლამენტარმა, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების კავშირის თავმჯდომარემ — გოგი ქავთარაძემ, მსახიობმა, აფხაზეთის კულტურის მინისტრმა — დიმიტრი ჯაიანმა, მსახიობმა — მერაბ თავაძემ, სენაკის მუნიციპალიტეტის გამგებლის მოვალეობის შემსრულებელმა — გოჩა დგებუაძემ და რაიონის ინტელიგენციის წარმომადგენლებმა. ჟორა დამენიამ თავისი ცხოვრებითა და საქმიანობით დაამტკიცა, თურა შეძლება ხელოვნებისადმი ერთგულებასა და სიყვარულს. საზოგადოებამაც სათანადოდ დააფასა ნიჭიერი მსახიობი და ღირსების ორდენოსანს, ხალხის რჩეულ ხელოვანს, სცენაზე ვარსკვლავი გაუხსნა.

დიდხანს იცოცხლეთ, ბატონო ჟორა, არც ენერგია მოგკლებოდეთ და არც ბრძოლის ჟინი, არც მაყურებლის პატივისცემა და სიყვარული.

სახეები და სიტუაციები

(ახალი ნიგნიდან)

გურამ ბათიაშვილი

თითქოს ბოლო სპექტაკლია...



თეატრალური საზოგადოების პრეზიდენტმა ჟურნალ „თეატრის და ცხოვრების“ რედაქტორად თითქმის ერთხმად დამამტკიცა. ბატონი დოდო ალექსიძე შეფარულად, თემურ ჩხეიძე და ეთერ გუგუშვილი კი აშკარად დაუპირისპირდნენ პრეზიდენტის იმ წევრს--ლენინურ-სტალინური შეფერილობის ცნობილ მოღვაწეს, რომელიც არა მხოლოდ წინააღმდეგი იყო ჩემი რედაქტორობისა, მტკიცედ იბრძოდა კიდევ თავისი პოზიციისათვის. არადა, იმ წლებში მის პოზიციას ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ჩემი რედაქტორობისადმი თავის ნეგატიურ დამოკიდებულებას აი, როგორ ხსნიდა: „გურამი კარგი დრამატურგია, ინტენსიურად მუშაობს, რედაქტორობა ხელს შეუშლის შემოქმედებით ცხოვრებაში“. თითქოს ჩემს ინტერესებს იცავდა, მე მიფრთხილდებოდა, სინამდვილეში კი მიზეზი სულ სხვა იყო და ჩემი შემოქმედება არაფრად ენაღვლებოდა.

ჟურნალის რედაქტორად დანიშვნა ცხადია, სასიამოვნო გახლდათ, მაგრამ, ერთის მხრივ, დიდმა პასუხისმგებლობამ, მეორეს მხრივ, იმ ლენინურ-სტალინური შეფერილობის გავლენიანი თეატრალური მოღვაწის წინააღმდეგობა, ამაღლევა.

— შევძლებ კი? „თეატრი და ცხოვრება“ დიდი ტრადიციების ჟურნალია, იოსებ იმედაშვილმა დაარსა, ედგა სათავეში, ოჯახზე უფრო ჟურნალს უფრთხილდებოდა, ქართული მწერლობის, თეატრის კლასიკოსები იბეჭდებოდნენ მის ფურცლებზე.

მსახიობის სახლიდან ერთად წამოვედი. გზაში სწორედ ამ პასუხისმგებლობაზე ვსაუბრობდი. თემურ ჩხეიძე ჩემს წუნუნს უხმოდ ისმენდა. კარგა ხნის მერე თქვა ფრაზა, რომელიც დღესაც ჩამესმის ყურში:

— აი, თუ შენ ჟურნალის ყოველ ნომერს ისე გააკეთებ, თითქოს ეს ბოლო ნომერია და მეტის გაკეთების საშუალება აღარ გექნება, მაშინ... — აქვე დავძენ, რომ ჯერ კიდევ საბჭოთა ეპოქა იდგა-- „პერესტროიკა“ მხოლოდ იწყებოდა.

მკითხველს არაფრად აინტერესებს, თუ როგორ დავინიშნე და როგორ ვბრუნდებოდი შინ თემური და მე, არც ის, თუ როგორ „ვაკეთებდი“ მე ჟურნალს, მაგრამ თუ ამით არ დავინწყებდი, ვერც თემურის შემოქმედებითი ცხოვრების უმთავრეს, ძირითად პრინციპს გავაცნობდი მას, ეს პრინციპი ძალიან მნიშვნელოვანი გახლავთ თავად თემურის პიროვნების, შემოქმედებითი მისწრაფებების გაგებისათვის. ეს ფრაზა გვიმხელს, თუ როგორი იყო თემურ ჩხეიძის დამოკიდებულება იმისადმი, რასაც იგი ჰქმნიდა — მე ჩამაგონებდა იმას, როგორც თავად ეკიდებოდა თავის მოღვაწეობას — ყოველ სპექტაკლს დგამდა ისე, თითქოს, სპექტაკლის მეტად დადგმის საშუალება აღარ მიეცემოდა — სახელმწიფო, ხელისუფლება, პარტია ამ უფლებას ჩამოართმევდა.

„ჩემო კალამო“, „გუმინდელი“, „ჯაყოს ხიზნები“, „ილია ვარ“. მე წარმატებული სპექტაკლები გავიხსენე, ისინი, რომლებიც შემოქმედებითად გამოვიდა, რეჟისორის მიერ ლიტერატურული მასალის გააზრებამ მაყურებელი ააფორიაქა, დააფიქრა სამშობლოს დღევანდელი მდგომარეობაზე.

„ჩემო კალამოს“ გასინჯვა შუადღისას შედგა. სპექტაკლიდან გამოსული ლამის ყოველი მაყურებელი ისე იყო დამუხტული ეროვნული სულისკვეთებით, როგორც მარჯანიშვილის მიერ კიევში განხორციელებული „ფუენტი ოვებუნას“ დამსწრე ჯარისკაცები — ამათ სპექტაკლი ისე განაწყობდა, რომ ფარდის დახურვის შემდეგ ამ სოფლის გლეხებივით პირდაპირ ფრონტზე მიდიოდნენ.

აქაც ასე იყო: აღედნადა ძლიერი გახლდათ ილიას სიტყვის ძალა, თემურის მიერ ილიას ტექსტის გააზრება, მაყურებლისათვის მიწოდების ხერხები, მსახიობთა ოსტატობა, რომ ამ სპექტაკლიდან გამოსული ლამის ყოველი ქართველი ეკვეთებოდა საქართველოს სახელმწიფოებრიობის იავარმქნელს.

ამიტომ დღეს ღიმილისმომგვრელია ცისფერი ეკრანიდან ზოგიერთი პარტიის კარგად ნაპატიები ლიდერის საუბარი იმაზე, თუ როგორ დაიწყო ეროვნული მოძრაობა საქართველოში — ყველაფერს თავის თავზე რომ ირგებენ. ეროვნული სულისკვეთების ძლიერი გავლენა, რაოდენ

უცნაურიც არ უნდა გვეჩვენოს, რუსეთში განათლებულმა თერგდალეულთა უნიჭიერესმა თაობამ — მე-19 საუკუნის ქართულმა მწერლობამ და თეატრმა დაიწყო. ხოლო პოსტსტალინურ ეპოქაში დიდებულად განაგრძო მეოცე საუკუნის მწერლობამ და თეატრმა. სავსებით სწორი გახლდათ გიგა ლორთქიფანიძე, როცა თავისი თაობის მწერლობასა და თეატრს დისიდენტურად მიიჩნევდა. საქართველოში ეს ტენდენცია ნაკლებად თვალსაჩინო გახლდათ, „არ ყვიროდა“, რადგან ჯერ ერთი, სტალინის კულტის მხილების პროცესმა ისედაც ძლიერ შეარყია კომუნისტური იდეოლოგიის საფუძვლები, მეორეც, ამ ეპოქის საქართველოს კომუნისტური ლიდერები თავად იყვნენ ლიბერალურად განწყობილი.

რასაკვირველია, პოზიცია, მოვლენებისადმი დამოკიდებულება ბევრ რამეს განსაზღვრავს, მაგრამ თემურს ამ პოზიციის გამოხატვის დიდებული სცენური ფორმის მონახვის გამოც მიიჩნევენ დიდ რეჟისორად. ე.ი. რა და როგორ ისე გახლდათ ერთმანეთთან შერწყმული, სპექტაკლებს ეროვნული ინტერესების ისეთი გათვალისწინებით დგამდა, რომ ზოგჯერ საეჭვო ხდებოდა, შემდეგი სპექტაკლის დადგმის საშუალება ექნებოდა თუ არა, მაგრამ ნიჭთან, შეუპოვრობასთან ერთად ილბალიც ჰქონდა და დღეს, 70 წლის თემურ ჩხეიძე დიდი ქართველი რეჟისორი გახლავთ.

ოთარის ხითხითი, გურანდას კისკისი



ეს უკვე წარსულია, რომელიც სამარადისოდ დარჩება ჩვენთან. კ. მარჯანიშვილის თეატრის მაცურებელთა დარბაზში შესვლისას, შეუძლებელია ის ხითხითი, ის კისკისი ყურში არ ჩამესმას.

კ. მარჯანიშვილის თეატრში სპექტაკლის ცქერისას მესხიერებაში ცოცხლდება ასეთი სურათი: სპექტაკლის დაწყებამდე ორი-სამი წუთით ადრე, დარბაზში შემოდიან გურანდა გაბუნია და ოთარ მელვინეთუხუცესი. ყოველთვის გასასვლელი რიგის მარჯვენა მხარეს სხდებოდნენ და მე, რომელ რიგშიც არ უნდა ვმჯდარიყავი — მათ მეზობლად, წინ თუ უკან — მუდამ ჩამესმოდა გურანდას კისკისი და ოთარის თავშეკავებული ხითხითი.



ეს ორი მსახიობი დიდებული მაცურებელი იყო — ისეთი, როგორიც უნდა იყოს ყოველი ნიჭით სავსე ადამიანი. ამათზე არა-რა ზეგავლენას ახდენდა ის, თუ როგორი ურთიერთობა ჰქონდათ სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორთან, ან ამ სცენაში მონაწილე მსახიობებთან — იცნობდნენ თუ არა, უყვარდათ თუ დაპირისპირებულ მხარედ მიიჩნევდნენ, ისინი შესცქეროდნენ სცენას, მთავარი იყო ის, თუ რა და როგორ ხდებოდა სცენაზე და ამ დაგუდული, თავშეკავებული ხითხითით, ან კისკისით გამობატავდნენ ნაღვ, უშუალო დამოკიდებულებას იმის მიმართ, რაც სცენაზე ხდებოდა.

ამ დროს ოთარი არ იყო არც უაღრესად ნატიფი უჯუშე ემზა და არც სახელმწიფოს პრობლემებს კარიატიდად შემდგარი კრეონი, არც მრისხანე ოდიპოსი და არც გარემომცველთაგან მოტყუებული, მართალი ოტელო. ამ დროს იგი იყო ადამიანი, რომელსაც უშუალო დამოკიდებულება აქვს სცენასთან. არც ემოციის დამუხრუჭებას ცდილობს და არც იმის დაფარვას, მავანმა მსახიობმა ეპიზოდი ჩინებულად რომ გაითამაშა.

ყოველთვის არ იყო ასე — ყოველთვის როდი ხითხითებდა ოთარი, ყოველთვის როდი კისკისებდა გურანდა — კარგი სცენები, კარგად შესრულებული როლები, განა ყოველდღიურობა გახლავთ.

დღეს — ოთარის გარდაცვალების შემდეგ?

გულსაკლავ სურათს შევყურებ: დადუმებული, უხმაურო გურანდა — თითქოს აბრიალებული კოცონი ჩააქრეს და ახლა ატმის ხის ნახშირადქცეულ ტოტებს ვხედავ. ერთ დროს მშვენიერ, დღეს კი ქარისა თუ წვიმის, ხორშაკის, დროჟამისაგან პირველქმნილ სილამაზენართმეულ ფრესკას შევყურებ.

დადუმებული ფრესკა!

და თავს მახსენებს ათასგზის წაკითხული, ხალხში გაგონილი: ვაჟკაცს გლოვა უხდება. დააკვირდით და უთუოდ ამოიკითხავთ, როგორ ამშვენებს ოთარს გურანდას დღევანდელი იერსახე, ამიტომ, როცა გურანდას ვხვდები, მწაფია, მივუახლოვდე და ვუთხრა: „აფერუმი!“, აფერუმი!“

მე კი ყურში კვლავ ჩამესმის ნოდარ გურაბანიძის მიერ ოთარ მელვინეთუხუცესის გასვენებისას ნათქვამი:

— ბელგრადში „ბიტიფის“ ფესტივალზე უამრავი სპექტაკლი ვნახეთ. ფესტივალის დამთავრების შემდეგ რამაზ ჩხიკვაძე მეუბნება: „აი, ვნახეთ ევროპელთა მიერ ნათამაშევი ტრაგედიები. ფრანგები, ინგლისელები, ფინელები შესანიშნავი სპექტაკლებით გამოვიდნენ ფესტივალზე, მაგრამ ვერ-

ცერთი ქვეყნის სპექტაკლში ვერ ვიხილეთ ოთარ მეღვინეთუხუცესის ბადალი მსახიობი--მისი ნიჭის, ხმის სიძლიერის, გინდა, აღნაგობის მსახიობი.

ამას ამბობდა ერთი ბრწყინვალე, დიდების ზენიტში მოქცეული მსახიობი – რამაზ ჩხიკვაძე სხვა დიდებულ მსახიობზე – ოთარ მეღვინეთუხუცესზე.

ვაგლახ, რომ ყველაფერი ეს წარსულია და დღეს რამაზიც, გიგაც, ოთარიც დიდუბის პანთეონის ერთ კუთხეში მოქცეულან.

დიდხანს, ძალიან დიდხანს დამაკლდება ჩვენი თეატრალური ცხოვრების ერთი, იქნებ, მცირე, მაგრამ მაინც შემადგენელი ნაწილი – გურანდას კისკისი და ოთარის ხითხითი.

* * *

P.S. ოთარი რომ გარდაიცვალა, გოგი ქავთარაძე ბევრს ფიქრობდა, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ოთარის დაკრძალვა. მეორე დღეს გაგვიმხილა.

ოთარი მარჯანიშვილის თეატრიდან გაასვენეს. მის ნეშტს დიდუბის პანთეონისკენ შავი ულაცი გაუძღვა – დათა თუთაშხიას ცხენი. აღვირი ოთარის „როლის შემსრულებელ“ ჩოხოსან ყმანვილს ეჭირა ხელში.

ოთარს იმქვეყნიურ სამართალში სიმართლის მაძიებელი თუთაშხია მიუძღოდა.

კომპლიმენტების სიყვარული

ქართული თეატრის დიდებულ მოღვაწეს, დღეს პროფესორს, იმჟამად კი დაუცხრომელ ახალგაზრდა კრიტიკოსსა და რუსთაველის თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგეს-- ვასილ კიკნაძეს ერთ მშვენიერ დღეს ფრიად თავაზიანი კაცი ეწვია; „შალვა დადიანმა გამომგზავნა თქვენთან, გთხოვთ ჩემი პიესა წაიკითხოთ და თქვენი თეატრის რეჟისურა დააინტერესოთ“.

ვ. კიკნაძეს პიესა ყურადღებით წაუკითხავს-- შალვა დადიანის რეკომენდაციას გვერდს როგორ აუვლიდა-- პიესა არ მოსწონებია. რამდენიმე დღის შემდეგ ავტორისათვის განუცხადებია, პიესა სუსტია და რუსთაველის თეატრის ვერცერთ რეჟისორს ვერ შევთავაზებო.

გამოხდა ხანი. შალვა დადიანმა სხვა ავტორი გამოუგზავნა ვ. კიკნაძეს. ამჯერად წერილიც გამოატანა, ამ პიროვნების პიესას ყურადღებით გაეცანით და იქნებ, თეატრის რეპერტუარშიც შეიტანოთო.

ვ. კიკნაძეს არც ეს პიესა მოსწონებია. ავტორისათვის ასევე მოუხსენებია.

ერთი ხნის შემდეგ შ. დადიანის მიერ გამოგზავნილი კიდევ ერთი ავტორი მისდგომია ვ. კიკნაძეს. იმასაც შ.დადიანის სარეკომენდაციო წერილი და პიესა მოუტანია. ვ. კიკნაძეს კი ერთი კვირის თავზე ჩვეული პირდაპირობით მოუხსენებია ავტორისათვის, თქვენი პიესით თეატრი არ დაინტერესდებაო.

ერთ მშვენიერ დღეს ვ. კიკნაძეს დაურეკეს და სთხოვეს იქნებ საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში მობრძანდეთ, ბატონ შალვა დადიანს თქვენთან საუბარი სურსო.

ახალგაზრდა კრიტიკოსი ვ. კიკნაძე მაქსიმალური შიშით გამოირჩეოდა, მოიარების გარეშე, ობიექტურად აკრიტიკებდა სუსტ ნაწარმოებებს, ორატორიც ერთობ ცხარე გახლდათ. შალვა დადიანის მიწვევას გაუხარებია: იგი უნდა შეხვედროდა ეროვნული დრამატურგიის ქურუმს, გამოჩენილ მოღვაწეს ქართული თეატრისა, რომელსაც მთელი საქართველო პატივს სცემდა. ამას გარდა, იმხანად შალვა დადიანი საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარეც გახლდათ. და აი, ასეთი დიდებული მოღვაწე და ხელისუფლებისაგან დაფასებული პიროვნება ფეხზე წამოუდგა ახალგაზრდა კრიტიკოსს, ოდიშური თავაზიანობით მიეგება, მოიკითხა, ქართულ თეატრზე შენი წერილები წამიკითხავს და ერთობ მომწონს, ყოჩაღი ახალგაზრდა ჩანხარო – მერე თურმე სავარძელში ჩაეშვა, ვ. კიკნაძეს დააცქერდა და ჰკითხა:

– ჭაბუკო, საქართველოში ცხოვრებას არ აპირებთ?

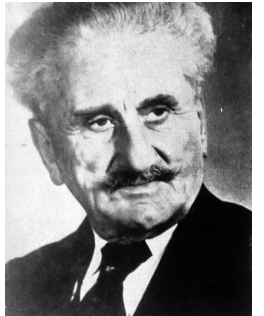
ამ შეკითხვამ ვ. კიკნაძე გააოცა. შ. დადიანმა ვ. კიკნაძის სახეზე გაცემა რა ამოიკითხა, განაგრძო

– სამი ავტორი გამოგიგზავნეთ, სამივეს პიესა არა მხოლოდ დაუწუნეთ, პირდაპირ მიახალეთ თქვენს პიესას ვერ დავდგამთო. ასე საქართველოში ვერ იცხოვრებთ. საქართველოში ცხოვრება თუ გინდა, ადამიანებს კომპლიმენტებით უნდა ელაპარაკოთ. სხვაგვარად არ გამოვა.

კომპლიმენტების სიყვარული!

ახალგაზრდა, უკომპრომისო კრიტიკოსს, ამას ეუბნება დრამატურგი, რომელმაც პიესა „გუშინდელნი“ მწარე სიმართლე უთხრა გარემომცველთ. რატომ? რისთვის?

შალვა დადიანი, როგორც მწერალი, დრამატურგი, ასევე უკომპრომისო იყო, ამ უკომპრომისობამ, გარემომცველთა ბუნების ანალიზმა დაანერინა „გუშინდელნი“, მან თავისი სიტყვა თქვა, დახატა გარემომცველი სამყარო, რომელიც მის წარმოსახვაში რეალობამ დაამკვიდრა.



შემდგომი წლები აჩვენებს, რომ რეალობა უფრო მკაცრია-- უკომპრომისობას არ გპატიობს. ამიტომ დრამატურგის ქურუმი, რომელსაც დიდი ცხოვრებისეული გამოცდილება დაუგროვდა, ახალგაზრდა კაცს ცხოვრების ფორმას სთავაზობს: საქართველოში ცხოვრება თუ გინდა, ყველას კომპლიმენტებით უნდა ელაპარაკო, არ უთქვამს პიესებს ნუ დაინუნებ, სუსტი პიესა მოინონეო. სათქმელი თქვი, მაგრამ ისე შეფუთე, ისე გაახვიე, ნაწყენი ვერავინ დაგრჩესო.

კეთილი და პატიოსანი!

მაგრამ ვინ დამისახელებს, ჩამომთვლის იმ ქვეყანას, იმ ხალხს, რომლებიც ტაშით, ოვაციით ხვდებიან სიმართლის მთქმელს, თუ ეს სიმართლე არა სხვაზე, პირადად მასზე, სწორედ მასზეა ნათქვამი? ასეთი ხალხის ჩამოთვლა ალბათ, ყველას ძლიერ გაგვიჭირდება. სიმართლე ის ყველია, რომლის დანახვა სხვის ეზოში სწადიათ. ქართველმა ხალხმა თითქოს გამოსავალი გვიკარნახა, უფრო სწორად მკაცრმა რეალობამ ათქმევინა: სიმართლის მთქმელს ცხენი შეკაზმული უნდა ჰყავდესო. წარმოდგენილი მაქვს, მართალი სიტყვისათვის, ეს ფრაზა რომ ეთქვა, რამდენი ვივაგლახი გადახდა ამ ადამიანს, ე.ი. სიმართლეს რომ იტყვი, მერე კი არ დაიწყო იმის ძიება, თავს სად და როდის შეაფარებ: სატრანსპორტო საშუალებაც გამზადებული უნდა გყავდეს და ის ადგილიც შეგულებული, სადაც თავს შეაფარებო.

მაშ, როგორ მოვიქცეთ – დავანებოთ თავი ამ სიმართლის თქმას, ხომ ვხედავთ, რამდენ სირთულეს უნდა შევეჭიდოთ. რამდენი უნდა ვივაგლახოთ. აი, ხომ დავინახეთ, შალვა დადიანი „გუშინდელს“ კი წერდა, მაგრამ ახალგაზრდა კაცს როგორ აფრთხილებდა.

მაგრამ ახლა მოდით, ვნახოთ, კაცთა ამგვარ სისუსტეს როგორ ამხნევენ, ის, ვისაც კაცობრიობა გულისყურით უსმენს, იმიტომ რომ დიდი ცხოვრებისეული გამოცდილება, სიბრძნე დაუგროვებია. რას ჩაგვძახის დიდი წიგნი: „სიმართლეს, სიმართლეს მისდიე, რომ იცოცხლო და დაიმკვიდრო ის ქვეყანა, რომელსაც გაძლევს უფალი შენი („მსაჯულთა“) ან „რამეთუ შენ აკურთხებ, მართალს უფლო, შენი წყალობით შემოსავ, როგორც ჯავშნით („ფსალმუნნი, 5,3.) ან კიდევ: „ჩემი ფარი უპყრია ღმერთს— გულმართალთა მხსნელს. ღმერთი მართალი მსაჯულია“ (იქვე, 7,9-12.)

ესეიცა: თუ უფალი გაკურთხებს სიმართლის თქმისათვის, თუ შეგმოსავს წყალობითა და ჯავშნით, სიმართლის მთქმელს ვერავინ ჩაქოლავს.

კაცთა მოდგმას მაინც აქვთ ჰქონდა გულისყური— ამ წიგნებისაკენ, ამას უსმენდა და თუ დროდადრო ცხენსაც ჰკაზმავდა, არც ეს დაეძრახება.

წარმოსახული თუ რეალური?

როსტომ ჩხეიძის ჩინებულ წიგნში „ტრაგიკოსი კომედიაში“, რომელიც გალაკტიონ ტაბიძის ცხოვრებას ლამის ხელისგულზე გადმოგიშლის, ამოვიკითხე: გალაკტიონმა რომ „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ დაწერა, ნიკორწმინდის მონასტერი ჯერ კიდევ არ ენახაო.

რ. ჩხეიძე იქვე წარმოაჩინს— იმპულსებს, რამაც გალაკტიონს ეს შედეგრი დაანერინა. ეს იმპულსები ახასიათებენ შემოქმედებითი პროცესის თავისებურებას და რაც მთავარია, გვაჩვენებენ რეალურისა და წარმოსახულის ურთიერთობას. პოეტმა ნიკორწმინდის ტაძარი, მისი ჩუქურთმები ერთი სოფლელი დურგლის ნაამბობით წარმოისახა, ეს კაცი პოეტისათვის სანერ მაგიდას რანდავდა.

და აი, დურგალი კაცის ნაამბობის მიხედვით წარმოსახულმა შექმნა პოეტური შედეგრი. რასაკვირველია, აქ მთავარი არა ნაამბობი, პოეტის წარმოსახვის ძალაა, წარმოსახვამ შექმნა შედეგრი.

წარმოსახვის, რეალურისა და წარმოსახულის შეპირისპირების რ. ჩხეიძისეულმა საუბარმა კოტე მარჯანიშვილის ცხოვრების ერთი ეპიზოდი გამახსენა: 1909 წელს კ. მარჯანიშვილი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რეჟისორად მიიწვიეს. ცოტა ხნის შემდეგ გადაწყდა, რომ მარჯანიშვილს თეატრში დაედგა ჰ.იბსენის „ქალი ზღვიდან“. რეჟისორმა სპექტაკლის მხატვრად ფინელი ფერმწერი აქსელ გალენი ინდომა. ამ აქსელ გალენის მიერ შექმნილი აფრიკული პეიზაჟი ადრე ენახა. სამხატვრო თეატრმა კ. მარჯანიშვილი მხატვართან მოსალაპარაკებლად ფინეთში მიაგვინა. მხატვარმა რეჟისორს ჰკითხა: რუსეთში ჩინებული მხატვრები არიან, მე როგორ გაგახსენდითო. რეჟისორმა მიუგო, ისეთი მხატვარი გვინდა, რომელიც ძალიან კარგად გრძნობს აფრიკას, იბსენის ქალების ფსიქოლოგიასო. მხატვარმა მეზობელი ოთახიდან გამოიტანა „მთელი წყება აფრიკული ესკიზებისა“. ორ ნაწილად დაალაგა და იკითხა, თუ რომელი ნაწილი მოსწონს რეჟისორს. კ. მარჯანიშვილი წერს, რომ ერთ ნაწილში „იყო მზით აღვსილი ჩრდილ-ნათელით გაბრწყინებული ქალების მოქნილი სხეულები. ყოფიერების სიხარულმა იფეთქა გულში. მზის სხივი, რომელიც ეცემოდა მათს მაგარ მკერდს, აწყობილ ფეხებს, მომზიბვლელ იერს აძლევდა, მზიურს ხდიდა მათ“. მეორე ჯგუფი ნახატებისა „ყვითელი სინათლით იყო ანთებული – ყოველგვარი ჩრდილის გარეშე და აფრიკელი ქალები მზით გამომწვარი ერთფეროვანი პეიზაჟის ფონზე სჩანდნენ“.

კოტე მარჯანიშვილს ცხადია, პირველ ჯგუფში მოქცეული ნახატები მოეწონა და ასეც მიუგო მხატვარს. მხატვარი ამბობს ერთობ საყურადღებო ფრაზას: „ეს ის აფრიკაა, რომელიც მე წარმოვიდგინე, აი,



ის კი ის აფრიკა, რომელიც ვნახე“.

აი, რეალობა და წარმოსახვა (ე.ი. წარმოსახული სინამდვილე) კ, მარჯანიშვილს წარმოსახვის შედეგად შექმნილი აფრიკა და აფრიკელი ქალები მოეწონა და არა „წამდვილი სინამდვილე“.

ვიდრე ნიკორწმინდის ტაძარს ვნახავდი, სწორედ გალაკტიონის შედეგის გამოისობით „ქებათა ქების“ კითხვისას, რაველის „ბოლერო“ ჩამესმოდა ყურში. თითქოს ერთდროულად, ერთი მიზნით იქმნებოდა რაველის „ბოლერო“ და გალაკტიონის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, მაგრამ ნიკორწმინდის ტაძარი რომ ვნახე, რაველის „ბოლერო“ არ ჩამესმოდა – ირგვლივ დუმილი გამეფებულყო.

დურგალი კაცი პოეტს თავისი კუთხის სინამდვილესა და მშვენიერებაზე ესაუბრებოდა, პოეტმა ნაამბობი აი, ასე წარმოისახა – ისე როგორც „ქებათა-ქებაში“. მე კი „მეგონა“, „ქებათა-ქება“ ბოლეროსათვის იყო დაწერილი, ან „ბოლერო“ „ქებათა-ქებისათვის“.

ბაბუ

ადრეც ვიცოდი, წამეკითხა, თავადაც მეგრძნო, განმეცადა, თუ როდენ ძლიერია ბაბუის, პაპის ფენომენი ყმანვილი კაცის ხილვებში, როდენ დიდ როლს თამაშობს იგი პიროვნების ჩამოყალიბებაში, მაგრამ ორმა გენიალურმა შემოქმედმა საბოლოოდ დამარწმუნა: ბაბუის, პაპისა და შვილიშვილის ურთიერთობა ერთმნიშვნელოვანია და უზარმაზარ როლს თამაშობს მოზარდის პიროვნებად გარდაქმნის პროცესში:

ერთი ვეფხისტყაოსნის ებრაულ ენაზე მთარგმნელი ბორის გაპონოვი, მეორე კი — მხატვარი მარკ შაგალი.

ბორის გაპონოვის ბაბუა შმუელ მაზო მეორე მსოფლიო ომის ქართველისას ფაშისტთა მიერ ოკუპირებული ევპატორიიდან გამოიქცა. ცასა და მინის შუა თავშესაფარს დაეძებდა, რომ დავრდომილი მეუღლე, ქალიშვილი და პატარა შვილიშვილი ბორისი (დოვი) რამენაირად გადაერჩინა. ერთი ძლიერ მორწმუნე, უძღური, უქონელი იუდეველი გახლდათ. მხოლოდ ღმერთი მიაჩნდა მფარველად და ვგონებ, სწორედ ღვთის ნება იყო, ღვთის ჩანაფიქრი, საქართველოში (ქუთაისში, ერთ სარდაფში) რომ ჰპოვა ბინა. აი, იმ სარდაფში ითქვამდნენ სულს. მეუღლეს, შვილს, შვილიშვილს კი იმით არჩენდა, რომ ქუთაისის ებრაელობას ქეთუბას – საქორწინო ხელშეკრულებას — უწერდა.

იმდროინდელი ქუთაისი ებრაელთაგან დღევანდელივით განძარცვლილი როდი იყო – ყოველი ფეხის ნაბიჯზე შეხვდებოდი მათ, მაგრამ მაინც თვეში რამდენი ებრაელი ქალ-ვაჟი უნდა დაქორწინებულიყო, რომ აღებულ ჰონორარს შმუელ მაზოს ოჯახი ხეირიანად დაეპურებინა?

თუმცა, მხოლოდ საქორწინო ხელშეკრულების ტექსტის წერა როდი იყო მთავარი. ეს ტექსტი მხატვრულადაც უნდა გაეფორმებინა. „ქეთუბის“ მოხატულობა მნახველში იერუსალიმის სანახებსაც უნდა აცოცხლებდეს, ებრაელ წინასწარმეტყველთა პროფილებსაც წარმოსახავდეს, იქვე მოსეს („ჩვენი მასწავლებელი მოსე“) სახეც უნდა ილანდებოდეს და დავითისა და სოლომონისაც. ეს გაფორმება, ილუსტრაცია ყოველი სოფერის (მწერლის, ამ შემთხვევაში, გადამწერის) ნიჭზე, წარმოსახვის უნარზეა დამოკიდებული. შმუელ მაზოს ალბათ, ფანტაზიის დიდი დაძაბვა სჭირდებოდა, რომ თავმოძონე ქუთაისელი ქართველი თუ რუსი ებრაელობისათვის მისი ნახელავი აღტაცების მომგვრელი გაეხადა.

სხვა ბიბლიურ ტექსტებსაც იგი წერდა ქუთაისელთათვის. პატარა დოვი (ბორისი) კი მუდამ გვერდით ჰყავდა, ასაქმებდა, იხმარდა. ამით, ამ გზით წმინდა ტექსტების, გვერდთაგანეული ბიბლიური ლიტერატურის ნიაღში შეჰყავდა. და სწორედ აქ, ამ პროცესში იღებს სათავეს დოვ გაპონოვის მიერ ბიბლიის ებრაულის ასეთი ბრწყინვალე ცოდნა. ბაბუამ იგი დიდი ლიტერატურის ნიაღში მოაქცია, იქ აღზარდა – იმ ლიტერატურაში, სიტყვიერებაში.

როცა შმუელ ბაბუა პატარა ბორის გაპონოს ებრაული სიტყვიერების ნიაღში ატარებდა, კარგ იუდეველად ზრდიდა, არც მან, არც შვილიშვილმა „ვეფხისტყაოსნის“ არსებობაც კი არ იცოდნენ, დიდი ებრაული სიტყვიერების ენა, იქნებოდა ეს ძველი აღთქმა, თალმუდი, თუ წინასწარმეტყველთა ნიგნები და ქართული აზრის, ნიჭის ესოდენი გამოვლინება – „ვეფხისტყაოსანი“ ბორის გაპონოვის ფიქრში, გვიან შეახვედრა ზენაარმა. და აქ იჩინა თავი იმან, რასაც შმუელ მაზო აკეთებდა – შვილიშვილი ისე განვრთნა, ისეთი ლიტერატურით აღზარდა, რომ დოვ (ბორის) გაპონოვი ვეფხისტყაოსანის გენიალურ თარგმანამდე მიიყვანა.

და აი, აქ ასრულდა ღვთის ჩანაფიქრი.

და დღეს მე სიამაყით გავცქერი ხოლმე ჩემი ნიგნის თაროს, საიდანაც „ვეფხისტყაოსნის“ ებრაული გამოცემა გადმომცქერის.

მარკ შაგალი? აი, ვნახოთ რას წერს იგი ნიგნში „ჩემი ცხოვრება“: „ვისაც ეს სურს, ჩემი ახლობლების უცოდველ უცნაურობებში ჩემი ნახატების გასაღებს იპოვის“ და მერე: „რომ იცოდეთ, აღფრთოვანებისაგან როგორ ვთრთოდი, როცა სინაგოგაში ბაბუს გვერდით ვიდექი. რამდენი უნდა მევაგლახნა, რამდენ ადამიანს მორის უნდა გამეკვლია გზა იქამდე (ბაბუამდე გ.ბ.) რომ მიმეღწია. და აი, აქა ვარ, ფანჯარასთან,



გადაშლილი ლოცვანით ხელში და შემოძლია ვტკებოდე დაბის საშაბათო პეიზაჟით“.

აი, ამ ფანჯარაში ყოველდღიურ ხმაურს, ფორიაქს თავდაღწეულ დაბაში შაბათის მშვიდ იდილიაში ხედავს იგი თავისი ტილოების პერსონაჟებს, ბაბუის გვერდით მდგარი ცის კაბადონზე, ხედავს სიყვარულით ამაღლებულ მეზობლებს, ნათესავებს.

სხვანაირი იყო, ძალიან განსხვავებული და ამიტომაც ვერ იგუა რუსულმა ფერწერამ. მოგვიანებით პარიზში რომ ჩავიდა და იქ გამოფენებს, ლუერს რომ გაეცნო, მაშინ მიხვდა: რუსულ ფერწერას ვერც შეერწყმოდა. ბაბუაც სხვანაირი იყო, ცხოვრების სრულიად სხვაგვარი წესი ჰქონდა და შვილიშვილსაც ამას ჩააგონებდა.

„ხოლო რაც შემეხება მე, ფროიდის გარეშეც მშვიდად მეძინა“.

შაგალი ამას წერს 1911 წელს, ეს ის დროა, როცა ფროიდის მოძღვრება, ინტელექტუალთა გულსა და გონებას იპყრობს. თუმცა, შაგალი არაცნობიერსაც აღიარებს, მაგრამ მიიჩნევს, რომ „ხელოვნებაში ყველაფერი უნდა პასუხობდეს ჩვენი სისხლის, ჩვენი არსების მოძრაობას, არაცნობიერის ჩათვლით“.

სად უნდა ვეძებოთ ფროიდის ასე ირონიულად მოხსენიების, ფაქტიურად ფროიდის იგნორირების მიზეზი?

ეს მეტად საინტერესოა, რადგან ერთი ეპოქის ორი ებრაელი მოაზროვნე — ფროიდი და შაგალი — ურთიერთსაპირისპირო ტენდენციას ავლენს.

მიზეზი მარკ შაგალის რელიგიურ სულისკვეთებაში-- იუდაიზის ერთგულებაში უნდა ვეძებოთ. ხომ წერს: „ვიტებსკის ქუჩებში დავდიოდი და ღმერთს ვემუდარებოდი, სამყარო ახლებურად დამანახეო“.

უფრო კონკრეტულად: მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში აღმოსავლეთ ევროპის ებრაელობაში, თავი იჩინა ახალმა რელიგიურ-მისტიკურმა მიმდინარეობამ-- ხასიდუზმმა.

ხასიდი ქართულად ითარგმნება, როგორც ღვთისმოყვარული. (გასული საუკუნის 90-იან წლებში ზურაბ კიკნაძემ და როსტომ ჩხეიძემ ჩინებულად თარგმნეს ხასიდური მოთხრობები.) კაბალის მეშვეობით ხასიდები გარკვეულწილად უპირისპირდებიან ძველ იუდეველთა შორის გავრცელებულ უსასობის, უნუგემობის სულისკვეთებას, რომელიც გაფანტულობის ტკივილში იღებს სათავეს. ხასიდუზმი ღვთაებრიობის, ადამიანებთან დაახლოების, სიხარულის, სიყვარულის პრიმატს აღიარებს. ამდენად ხასიდები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ სიმღერას, ცეკვას, მუსიკას, ე.ი. იმას, რაც ადამიანს სიხარულს მოგვრის. იქნებ, სიხარულის გზით რელიგიური ექსტაზისკენაც კი მიდიოდნენ. ამიტომაც იყო რომ ლოცვას კარნავალური ხასიათიც კი მიანიჭეს.

ვინც ისრაელში, ევროპისა თუ ამერიკის ქალაქებში ხასიდთა ქორწილის ან რაიმე მიზეზით გამართულ პურობას შესწრებია, დამეთანხმება, რომ ეს არის ერთობ წარმატცი სანახაობა, რადგან ადამიანის ლაღობა, სიხარულის ჟამს გამოვლენილი უშუალოება, ყოველთვის საამო საცქერია.

მეთვრამეტე საუკუნის დასასრულისათვის – სულ რაღაც ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ვიტებსკი, სადაც შაგალი დაიბადა და იზრდებოდა, რუსეთის იმპერიაში ხასიდუზმის ერთ-ერთ ცენტრად იქცა. ასე, რომ შაგალი გაიზარდა ხასიდურ გარემოცვაში. აქ უნდა ვეძებოთ სათავე იმისა, რომ მისი პერსონაჟები ცაში დაფრინავენ, ისინი სიხარულით, სიყვარულით არიან გარემოსილნი, ღვთის სიყვარული სიხარულის სათავეა, სიხარულმა ცაში ფრენაც იცის. შაგალის ტილოებზე ძროხებიც კი ცაში ფრენენ.

აი, აქედან გამომდინარე, ვიტებსკელი ებრაელი ვერ გაიზიარებდა, ვერ შეიმეცნებდა ფროიდიზმს, ხოლო რაც შეეხება არაცნობიერს, რომელსაც შაგალიც აღიარებს, იგი ფროიდის მიგნება არ გახლავთ. არაცნობიერს მეცნიერებაში ადრეც იცნობდნენ.

ქართვლები

საბჭოეთში ასეთი წესი იყო: კომუნისტური პარტიის წევრი ებრაელი კაცი ისრაელში რეპატრიაციას თუ გადაწყვეტდა, მისი საკითხი პარტიულ ორგანიზაციას კრებაზე უნდა განეხილა. ეს კრება ლამის ინკვიზიტორთა სამსჯავროს ემსგავსებოდა. რეპატრიაციის მსურველ ებრაელს საბჭოთა სამშობლოს მოღალატედ აცხადებდნენ, იმ ადამიანად შეასახელებდნენ, რომელიც კაპიტალისტების ანკესზე წამოეგო – აჰყვა სიონისტურ პროპაგანდას, თავი მშვიდობისმოყვარე არაბი ხალხის წინააღმდეგ ომების საზარბაზნე ხორცად გამოაცხადა და ამიტომ პარტიიდან რიცხავდნენ. პარტიიდან გასვლა კი არ ფიქსირდებოდა, უნდა გაერიცხათ.

ყოველი პარტიული ებრაელი გადიოდა ამ „ულაიაში“, საშინელი იყო, ძალიან მძიმე, მაგრამ ამ მტანჯველ პროცესს ვერავინ ასცდებოდა.

და აი, ბორის გასის ჯერიც დადგა – მას გადაეწყვიტა ისრაელს გადასვლა.

დღევანდელ თაობას ეს სახელი და გვარი, ალბათ, ბევრს არაფერს ეუბნება, მაგრამ გასული საუკუნის 50-70-იან წლებში ყოველი ქართველი (და არა მხოლოდ ქართველი) მწერალი კარგად იცნობდა ბორის გასს და ედუარდ ელიგულაშვილს. ისინი „ლიტერატურნაია გრუზიას“ თანამშრომლები იყვნენ – რედაქტორის მოადგილე და პასუხისმგებელი მდივანი. საუკუნის ამ მონაკვეთში „ლიტერატურნაია გრუზიამ“ თავს იდო უზარმაზარი მისია, განეგრძო ქართული მწერლობის დიდი, ტრაგიკული თაობის – პაოლო იაშვილის, ტიცვიან ტაბიძის და სხვათა ტრადიცია, რუსულ მწერლობასთან მეგობრობის, დაახლოების გზით ფართო ასპარეზზე გაეტანათ ქართული მწერლობა, მკითხველთა დიდი აუდიტორიისათვის გაეცნოთ ქართული პროზის, პოეზიის დიდებული ნიმუშები. „ლიტერატურნაია გრუზია“ რუსეთში შერისხულ რუს

პოეტებსაც უღებდა კარს – სისტემატურად ბეჭდავდა. მეგობრობდა მათთან. იმ წლების ლიტერატურული ცხოვრების მიხედვით, საქართველოში ბოლშევიზმი არც ისე ღონიერი იყო. შერისხულ რუს პოეტებთან მეგობრულ, შემოქმედებით ურთიერთობას კი ის შედეგი მოჰქონდა, რომ „ლიტერატურნაია გრუზია“ მათთვის ამზადებდა ქართული პოეზიის პნკარედებს, ისინი კი ხალისით თარგმნიდნენ. ჟურნალის ასეთი პოზიციის განმსაზღვრელი, რასაკვირველია, ქართული დაუმორჩილებელი სულით ნასაზრდოები მისი რედაქტორები იყვნენ, თუმცა, თავის როლს თამაშობდა ბორის გასისა და ედუარდ ელიგულაპერის რუს მწერლობასთან მეგობრული დამოკიდებულება. ისინი თავადაც თარგმნიდნენ – ქართული პროზის ნიმუშებს რუსულად გარდათქვამდნენ და ჩვენს მწერლობას ამითაც დიდ სამსახურს უწევდნენ.

და აი, როგორც უკვე გითხარით, ბორის გასმა გადაწყვიტა ისრაელს რეპატრიაცია, ამიტომ მასაც უნდა გაეგო ის საშინელი პროცედურა, ურომლისოდაც ისრაელს ვერ ეღირსებოდი – ლანძღვა, ანათემა.

მწერალთა კავშირის დარბაზი ხალხით გაივსო და პარტიული კრებაც დაიწყო. ქართველი მწერლები შუბლშეკრულნი იხსდნენ. ეს ჯერ კიდევ ის დრო გახლდათ – 1975 წელი – ბოლშევიკური იდეოლოგიის ადებუტი საკმაოდ ყინდა რომ დააბიჯებდნენ, ბასტიონი იმდენად მტკიცე იყო, ვინმე რომ წამომდგარიყო და ეთქვა რა მოხდა, ხალხო, რას ჩამოგიშვიათ ცხვირი – ეგ საბჭოთა კავშირი 15 წელიწადში დაიშლება, დაინგრევა, აღარ იქნებაო, ისეთ ხარხარს ასტეხდნენ, პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარეზე“ ჯდომა მონაგონი იქნებოდა. ამიტომ არაფერი უცნაურობა არ იყო იმაში, რომ პარტიული ორგანიზაციის მდივანმა ერთობ საქმიანად დაიწყო საუბარი. კრებას მოახსენა შექმნილი სიტუაცია, აუხსნა, თუ რატომ არის პარტიის წევრის სტატუსთან შეუთავსებელი ბორის გასის გადაწყვეტილება და აუწყა რომ „...არის აზრი, ამხანაგი ბორის გასი გაირიცხო საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის რიგებიდან“.

მერე მდივანმა იკითხა: „რას იტყვით, ამხანაგებო?“

– აბა, რა უნდა ვთქვათ, წასვლა უნდა კაცს და მიდის! – ჩაილაპარაკა ვილაცამ. ვერ დავინახე ვინ თქვა. ვგონებ, არც თვითონ უცდია თავის გამოჩენა.

სათქმელი ამოთქვა და გაჩუმდა – ახალგაზრდა არ უნდა იყოს.

ამ ანონიმურმა რეპლიკამ პარტორგანიზაციის მდივანი გაამხნევა: „ბრძანეთ, ამხანაგებო, გამოსთქვით თქვენი აზრი!“ მოუწოდა დარბაზს. მას ძალიან სწაღია, ვინმე გამოვიდეს, ვინმემ თქვას პარტიის სათქმელი, რადგან კრების შემდეგ ოქმი უნდა დაწეროს, ეს ოქმი რაიკომში უნდა გაიგზავნოს. ოქმში მკაცრად უნდა იყოს დაგმობილი კომპარტიის ყოფილი წევრის ამხ. ბ. გასის ანტისაბჭოთა საქციელი. მაგრამ მთავარი სხვა რამეც არის: ისეთი მწერლები უნდა გამოვიდნენ, რომლებსაც ავტორიტეტი აქვთ, ხალხი ანგარიშს უწევს. მდივანი პირველ რიგში მსხდომთ მიმართავს.

– გთხოვთ, ბრძანეთ!

პირველ რიგში არავინ იძვრის. ისე სხედან, თითქოს არც რამ სმენიათ.

იქით ვილაცა ალაპარაკდა, ეს კაცი პარტიის ყოველ კრებაზე გამოდის, პარტიის კურსს ისეთ მხარდაჭერას უცხადებს, როგორც ჩანს, შიში აქამდე მოჰყვალ, ან იქნებ, ასე მტკიცედ სწამს პარტიისა? კიდევ ვილაც გამოდის. ასე როგორ შეიძლება ამხანაგო ბორის, საბჭოეთს ლალატობ, სიონისტებს აჰყევიო.

ერთი სიტყვით, პარტორგანიზაციის მდივანს სადარდებელი არაფერი აქვს—რაიკომში გასაგზავნად კარგ ოქმს შეადგენს.

– ამხანაგო ბორის, იქნებ, თქვენ ისაუბროთ როგორ მოხდა, რომ... — ყოველი შემთხვევისათვის კითხულობს პარტორგი.

ბორისი იწყებს საუბარს. სევდიანია, სიტყვას ღეჭავს. ლაპარაკობს საქართველოზე, ქართულ მწერლობაზე, იმ სიყვარულიან გარემოცვაზე, რომელსაც საქართველოში ვერცერთი ადამიანი ვერ აუვლის გვერდს. საუბარს წყვეტს. პარტორგანიზაციის მდივანი, კრებას მიმართავს, კიდევ ხომ არავის გნებავთ აზრის გამოთქმაო.

და იწყება გამოსვლები. გვარებს არ ჩამოვთვლი. ოქმს არ ვწერ. მას შემდეგ ლამის ორმოცი წელი გავიდა, რალა მნიშვნელობა აქვს რა გვარის კაცი გამოვიდა და საუბრობს იმაზე, თუ როგორ სწყდება გული ბობა გასთან განშორების გამო, ყველა ქართველი კაცი იყო – ლაპარაკობდა ქართული მწერლობა. ლაპარაკობდნენ იმაზე, თუ რაოდენი სამსახური გაუწია ბობა გასმა ქართულ ლიტერატურას, რამდენი ჭეშმარიტი რუსი მწერალი დაუმეგობრა ქართულ პოეზიას, ათარგმნიდნენ, ეწეოდა ქართული ლიტერატურის პროპაგანდას. ტრიბუნასთან ლამის რიგი დადგეს.

მე კუთხეში ვზივარ და პარტორგანიზაციის მდივანს შევყურებ: მშვენიერი პოეტია, ძალიან კარგი პიროვნება. ახლა, ამ წუთებში ძალიან მეზრალეა. ძიძიმე დღეშია. კრების შემდეგ ოქმი ხომ უნდა დაწეროს? ოქმში ხომ მკაფიოდ უნდა აისახოს, ქართველმა მწერლებმა როგორ დაგმეს ამხ. ბორის გასის გადაწყვეტი. თავზე ცა დაამხეს იმის გამო, რომ სიონისტთა ანკესზე წამოეგო. აჰყვა იმპერიალისტთა ხრიკებს – საზარბაზნე ხორცად იქცია თავი. ამ კრების ამბავი რაიკომს მანამ ეცოდინება, სანამ ეს ოქმს დასწერს. ვიცი, კარგად ვიცი, პარტორგანიზაციის მდივანიც იმას ფიქრობს, რასაც ახლა მისი მეგობრები, კოლეგები ლაპარაკობენ, მაგრამ... იგი პარტორგანიზაციის მდივანია, რა ჰქნას? რას იზამს? ოქმს როგორ შეადგენს? კი, რამდენიმე კომუნისტური გამოსვლა იყო, მაგრამ ამათის გამოსვლები გადაფარეს. ფაქტიურად ქართველმა მწერლებმა ბობა გასი გულში ჩაიკრეს, მან კი უნდა დაწეროს, თუ რაოდენ შეუდრეკელი იყვნენ ქართველი მწერლები – და პარტიიდან ერთხმად გაირიცხეს ამხ. ბ. გასი.

კრება ასეც დამთავრდა – ბ. გასისადმი დიდი თანადგომის, პატივისცემის გამოცხადებით. პარტორგანიზაციის მდივანმა კი კრების გადაწყვეტილება აუწყა ხალხს: მოქალაქე ბორის გასი გაირიცხოს საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის რიგებიდან, მაგრამ ამ გადაწყვეტილებისათვის ყურადღება

არავის არ მიუქცევია. არ ეცალათ, ბობას ემშვიდობებოდნენ, ეხვეოდნენ, კოცნიდნენ. ის კი იდგა თვალ-ცრემლიანი.

– ნეტავი მართლა გაელანძღათ – ვფიქრობ მე – ნეტავი, მართლა გაეტარებინათ ალაიაში, ეს წასვლას გაუიოლებდა. იტყოდა: ერთი თქვენიცო, და... წავიდოდა. ახლა? ამათი მიტოვება არ გინდა? როგორ გინდა, ამ ხალხს გაეცალო!

და წავიდა ბობა!

გურამ ფანჯიკიძემ აეროპორტში გააცილა და რამდენიმე ბოთლ შამპანურს სულ ბათქა-ბუთქი აუტეხაო, ამბობდნენ.

მას შემდეგ ლამის ორმოცი წელი გავიდა. ამას წინათ ისრაელში შეეხვდი ბობას. მშვენიერი წიგნი გამოუცია და მარჯუა: „მიყვარს ჩემი ამხანაგები“. ეს არის წიგნი საქართველოს ლიტერატურულ ცხოვრებაზე, წიგნი იმაზე, თუ როგორი ლიტერატურული ცხოვრებით ცხოვრობდა საქართველო, როგორი ურთიერთობა იყო ქვეშეშე ქართველ და რუს პოეტებს შორის.

ამ წიგნში ასეთი ინფორმაცია ამოვიკითხე: კრების მსვლელობისას ჯანსუღ ჩარკვიანი მომიჯდა და ჩამჩურჩულა: შენთან აუცილებელი საქმე მაქვს, კრების შემდეგ არ დამეკარგო.

კრება როგორც დამთავრდა, უკვე ვიცით.

და აი, როდესაც ბობა გასი გასასვლელისაკენ გაეშურა, იქ „ბიჭები“ (ალბათ, ხვდებით, რომ ეს „ბიჭები“ ქართველი მწერლები იყვნენ) დახვდნენ და ბობა საქეიფოდ გააქანეს.

წარმომიდგენია, რა სუფრა იქნებოდა, რა ქეიფი, როგორ იმღერებდა იმ ღამეს ჯანსუღ ჩარკვიანი.

არ დაგიმალავთ: ეს სტრიქონები რომ წავიკითხე, ის სუფრაც რომ წარმოვიდგინე, ბრაზი მომერია. ჩემს თანატომელებს ვუბრაზდებოდი — იმ ებრაელ „მოღვაწეებს“, ხალხში რომ სისინებდნენ: „რა ვალი გვაქვს ებრაელებს ქართველებს“ (მე ხომ პიესა „ვალი“ ქართველთა და ებრაელთა იმ ურთიერთობამ დამანერინა, რომელიც ბორის გასის რეპატრიაციის დღეებმაც გამოავლინა). „ეს რა ვალი დაგვადო ბათიამელიძე ებრაელობასაო“. ცნობად სახეებზე ვამბობ — იმათზე „ვალის“ პოპულარობა ყელში რომ ერხროვოდა, თორემ ხალხში ამ პიესის გამო მხოლოდ სიყვარულიანი დამოკიდებულება მიგრძენია.

ისევ ბობა გასის რეპატრიაციას მივუბრუნდეთ: მაშ, წავიდა და მის ცხოვრებაში საქართველოც დამთავრდა? უკან აღარ იყურებოდა? საქართველოში დატრიალებული ამბები არც არაფრად ენალვლებოდა?

მის ზემოთ ხსენებულ, ისრაელში გამოცემულ წიგნში. წავაწყდი წერილს, რომელიც 1989 წლის 9 აპრილს თბილისში დატრიალებული ტრაგედიის დღეებში ისრაელიდან მოსკოვს მიუწერია თავისი მეგობარი ცნობილი რუსი პოეტის ევგენი ვეტუშენკოსადმი:

„ძვირფასო ჟენია!

ამ წერილს გულგასიებული გწერ. ორი დღის წინ პროგრამა „ვზგლიადს“ ვუყურე. ბ. ვასილიევით აღფრთოვანებას გულისტკენის გრძნობა სცვლიდა. სხვა ვინ, თუ არა საქართველოს დიდი ხნის მეგობარი და რუსეთის სინდისი, ევგენი ვეტუშენკო პირველი უნდა გამოსულიყო ქართველი კაცის, რუსებისა და „პერესტროიკის“ დასაცავად?

დილით ჯვრის მონასტერში წავედი, რათა ამ სისხლიანი კვირის მსხვერპლთა სულების მოსახსენიებლად სანთელი ამენთო.

იერუსალიმში მიმავალს გზაში მაგონდებოდა, ჩვენი საუბრები საქართველოზე, ქართულ საქმეებზე. ადრე გელაპარაკებოდი, თქვენს გაზეტებსა და ჟურნალებში გამოქვეყნებულ უგუნურ პუბლიკაციებზე. ამ სტატიების ავტორები ცდილობენ სტალინის ცოდვები ქართველ ხალხზე გადაიტანონ. რასაკვირველია, მე მაშინ ვერც კი წარმოვიდგენდი, თუ ყველაფერი ასეთ სახეს მიიღებდა. თუმცაღა, მტკიცედ მჯეროდა, ხალხის სულში ჩაფურთხება, „გენებზე“ ცილისწამება, სამიშია და უზნობა. ყველაფერ ამასთან ერთად, ამას წინათ ერთ-ერთ საბჭოთა ჟურნალში გამოჩნდა მოთხრობა („პოვესტ“), რომელშიც უარყოფით გმირებს არც მეტი, არც ნაკლები, რუსთაველი და „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟების სახელები ჰქვიათ, ამაზეც ქართული პრესის საპროტესტო წერილებიდან შევიტყვე. ასეთმა ხელყოფამ ჩემი მოთმინების ფილაც კი აავსო და გადავწყვიტე გამომქვეყნებინა გურამ ფანჯიკიძის ღია წერილის მოკლე ვარიანტი (აქამდე ვყოყმანობდი-- ეს ღია წერილი რამდენიმე თვე მედო სანერი მაგიდის უჯრაში).

საქართველოდან ჩამოსული ტურისტები ჩვენს შიშს ადასტურებენ: გვიამბობენ, მედესანტეები ქალებს თავში ნიჩბებს რომ ურტყამდნენ, დასძახოდნენ: „ეს თქვენ სტალინისათვის!“ „ეს თქვენ ბერიასათვისაო!“ აი, შედეგი იმ სტატიებისა, რომლებსაც ისინი დაენაწენ. ამაზე წერს გურამი.

ძვირფასო ჟენია, ძალიან გთხოვ, გემუდარები: ყველა შენი კაცური საქმეების სახელით, შენი პოეტური მიღწევების, საქართველოსადმი შენი სიყვარულის და რუსული სულის ტრადიციისადმი ერთგულების სახელით, გთხოვ, გემუდარები: თქვი შენი სიტყვა, ინტერნაციონალიზმის სულისკვეთებით აღანთე ადამიანთა გულები, მიეშველე დაჩაგრულებს, დღეს დაჩაგრული მხოლოდ ქართველი როდია, რუსიც. ტანკები ყოველი ჩვენგანის გულებზე გადადის.“

ლადო მესხიშვილის დაბადების დღე ყოველწლიურად აღინიშნება



ქართული თეატრის ისტორია მრავალი დიდი მსახიობის ხსოვნას ინახავს, რომელთაგან განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ლადო მესხიშვილი — უდიდესი ტრაგიკოსი, მსახიობი-მებრძოლი, ქართული რომანტიკული თეატრის პროტაგონისტი, სიცოცხლეშივე ქცეული ლეგენდად. მის სახელს ატარებს ქუთაისის დრამატული თეატრი, სადაც აქტიორულ მწვერვალებს შესწვდა ეს გამოჩენილი ნიჭის შემოქმედი. რაც შეეხება კინოხელოვნებას, ლადო მესხიშვილი 33 ფილმში იყო გადაღებული, მაგრამ ვერც ამ მაღლიერმა ხელოვნებამ შემოგვინახა მისი ნამუშევრები. მისი მონაწილეობით შემორჩენილია ორად ორი ფილმი: „შურისძიების ღმერთი“ და „ორლოვების ოჯახის სირცხვილი“. გასული საუკუნის 80-იან წლებში კინომცოდნემ, პროფ. გოგი დოლიძემ აღადგინა ეს ფილმები და ამ წლებიდანვე დაამკვიდრა ქართველი თეატრალებისა და საზოგადოების რჩეული წარმომადგენლების, დიდებული მსახიობის საფლავთან ყოველწლიური შეკრების ტრადიცია.

წელს ქართული თეატრის ამ დიდებული მოღვაწის დაბადებიდან 157-ე წელი აღინიშნა დიდუბის საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში. შეხვედრა ტრადიციულად გახსნა ბ-მა გოგი დოლიძემ, რომელმაც ვრცლად ისაუბრა მსახიობის შემოქმედებასა და მის ღვაწლზე ქართულ თეატრსა და კინოში. წელს ბ-ნი რეზო ჩხეიძე ვერ დაესწრო ამ შეხვედრას და მისი გამოგზავნილი წერილი დამსწრეთ გ. დოლიძემ წაუკითხა. შეხვედრაზე განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია ბ-მა ვაჟა ოთარაშვილმა, რომელმაც დამსწრეთ საინტერესოდ მოუთხრო ალექსი-მესხიშვილთა გვარის წარმოშობისა და მათი სასულიერო მოღვაწეობის შესახებ და წაიკითხა საკუთარი ლექსი. ნამდვილი თეატრალური სანახაობა გაიმართა დიდი მსახიობის საფლავთან, სადაც ერთმანეთს ცვლიდნენ მოხსენებები, ანსამბლური თუ სოლო სიმღერები.

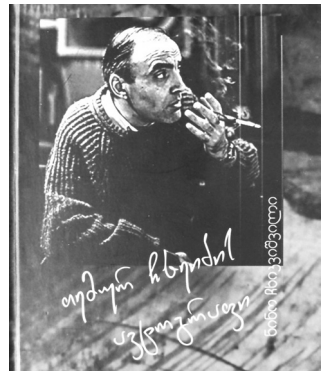
ლადო მესხიშვილის საფლავი პანთეონში ყველაზე სადა და მოკრძალებულია. მას ყველაზე მომცრო ადგილი უკავია და მხოლოდ საფლავის ქვით არის მონიშნული. ამ შეხვედრაზე დაისვა საკითხი, რომ საფლავზე დადგმულ იქნას ასლი იმ ბიუსტისა, რომელიც თავის დროზე იაკობ ნიკოლაძემ შექმნა და გადაწყდა, რომ საგანგებო თხოვნა ამ საკითხზე გაეგზავნოს ქალაქის მერიასა და თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმს.

შეხვედრა თემურ ჩხეიძესთან

2013 წელს გამომცემლობა „საუნჯემ“ საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მხარდაჭერით გამოსცა თეატრმცოდნე ნინო ჩხიკვიშვილის წიგნი „თემურ ჩხეიძის ავტოგრაფი“. ეს მეორე გამოცემაა წიგნისა „საუბრები თემურ ჩხეიძესთან“ („პეგასი“ 2010).

გამოჩენილი რეჟისორის, თემურ ჩხეიძის წინაშე ვალშია ქართული თეატრმცოდნეობა. გასაოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ ჯერჯერობით არ დაწერილა სერიოზული გამოკვლევა მისი მდიდარი და საოცრად იმანენტური შემოქმედების ირგვლივ. შემოხსენებულმა წიგნმა, რომლის ავტორი უდავოდ საინტერესო დიალოგებს აგებს დიდ რეჟისორთან, საშუალება მოგვცა ჩაგვეხედა მის სამყაროში, ამ სტრიქონებიდან მაინც ამოგვეკითხა, რა მხატვრული პრინციპებითა თუ შემოქმედებითი პრიორიტეტებით ხელმძღვანელობს პიროვნება, რომელმაც საკუთარი კვალი დააჩნია გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ, რუსულ და ასევე, ზოგადად, ევროპულ თეატრალურ ხელოვნებას. თემურ ჩხეიძესთან შემოქმედებით თანამშრომლობაზე და პირად ურთიერთობებზე საუბრობენ ქართული სცენის გამორჩენილი ოსტატები. როგორც უკვე აღვნიშნე, ავტორი თეატრმცოდნეა და წიგნის დიალოგებად აგების მიუხედავად ის მაინც პროფესიულად და საინტერესოდ განიხილავს სპექტაკლებს: „ჯაყოს ხიზნები“ (თავი „ჩვენი ცხოვრების თანამდევი“), „არტ“ (თავი „დასასრულის დასაწყისი“), „გრონჰოლმის მეთოდი“ („გრონჰოლმის მეთოდი“ ანუ დაბრუნება).

მთელ წიგნს წითელ ზოლად გასდევს დიდი რეჟისორის უაღრესად დიდი თავმდაბლობა. ის თავის წარმატებულ და ქართული თეატრისათვის საეტაპო სპექტაკლებს ჩვეულებრივ მოიხსენიებს და დღეს



აღნიშნავს, რომ მათ მცირე მასშტაბის მქონე მკვლევარებს უჭირდათ. აქ მინდა განვმარტო — რჩეული მკვლევარი მკვლევართა და არა მრავალი. სიმრავლე ყოველთვის მაღალ მხატვრულ ხარისხს არ ნიშნავს. ნიგნში უამრავი საინტერესო პასაჟი, რომელთა განხილვა ამ პატარა ინფორმაციაში შეუძლებელია, მაგრამ მასში რეჟისორი ორი გმირის — ანტიგონესა და ჰაკი აბბას სულიერ მსგავსებასა და ერთ მიზანზე, მათ ერთ მორალზე საუბრობს და ეს, ჩემი აზრით, არა მხოლოდ ლიტერატურული, არამედ ლოგიკური აზროვნების მნიშვნელოვან ნაწილად გეგნის. „თემურ ჩხეიძის ავტოგრაფი“ სამაგიდო ნიგნად იქცევა ყველა იმ თეატრალისათვის, რომელსაც უყვარს რეჟისორი თემურ ჩხეიძე.

ჟურნალ „ჩვენი მწერლობის“ სალონში აღექსანდრე ორბელიანის საზოგადოებამ შეხვედრა მოუწყო დიდ ქართველ რეჟისორს. სამი საათის განმავლობაში არ დარჩენილა დარბაზში მსხდომთაგან თითქმის არც ერთი (მომხსენებლებსა და დიალოგი ჩართულ ლიტერატორებზე რომ არაფერი ვთქვათ), რომელსაც ერთი კითხვა მინც არ დაესვა მისთვის.

ცნობილია მწერალმა და საზოგადო მოღვაწემ, როგორც ჩხეიძემ მცირე ბიოგრაფიული ექსკურსითა და დიდი სიყვარულით დაიწყო საუბარი ძვირფას სტუმარზე და აღნიშნა, რომ თემურ ჩხეიძე ადრეც, როდესაც ის სანკტ-პეტერბურგის დიდი დრამატული თეატრის მთავარი რეჟისორი იყო და დღესაც, როდესაც ის ქართულ თეატრს დაუბრუნდა, ყოველთვის იყო და არის არა მხოლოდ თეატრის, არამედ მთელი ქართული (და არა მხოლოდ ქართული) კულტურის კუთვნილება. ყოველი მისი გამოსვლა აუდიტორიის წინაშე არის ღრმა, გულშიჩამწვდომი, რადგანაც ის ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სიტყვას თეატრშიც და ცხოვრებაშიც. სიტყვის გარეშე არც საზოგადოებრივი ურთიერთობები არსებობს და არც თეატრია თეატრი. რ. ჩხეიძემ აღნიშნა, რომ ნინო ჩხიკვიშვილის ნიგნი მეორე, შევსებული გამოცემაა. მასში გამოკვეთილია, უპირველესად, რეჟისორის ფსიქოლოგიური პორტრეტი როგორც ხელოვანისა და როგორც პიროვნებისა. ეს არის ავტორის დამსახურება, რადგანაც სწორედ ყოფით წვრილმანებში იჩენს ხოლმე თავს პიროვნების მომავლის კონტურები. დიალოგები თემურ ჩხეიძესთან არის მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი და საგულისხმო, რადგან მასში არის სიძარბო.

„მე ვაცვილებით პროდუქციული ვარ, როდესაც არ ვარ თეატრის ხელმძღვანელი“ — ასეთი აღიარებით დაიწყო კითხვებზე პასუხების გაცემა რეჟისორმა. ჯერ ერთი, თავად თეატრისათვის არის აუცილებელი, რომ მან პერიოდულად იცვალოს ხელმძღვანელი, თავად ხელმძღვანელისთვისაც აუცილებელია, შეიცვალოს თეატრი. ყველაზე დიდი დრო 8-10 წელია, რომლის განმავლობაში ურთიერთობა ხელმძღვანელი რეჟისორისა და თეატრალური კოლექტივისა არის პროდუქციული, მერე ხდება ურთიერთშეჩვევა, არადა, მიმანია, რომ უნდა გაუუცხოვდე ყველაფერს და თავიდან დაიწყო ყველაფერი. ეს რთულია, მაგრამ აუცილებელია.

თემურ ჩხეიძე დაუბრუნდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას. ეს ფაქტი მიულოცა მწერალმა რეჟისორსა და მთელ თეატრალურ საზოგადოებრიობას. თემურ ჩხეიძესთან დიალოგში ჩაებნენ: სოსო ჭუმბურიძე, თემურ ქორიძე, მაკა ნაჭყეპია, ნოდარ მაგლობლიშვილი და სხვ. „მე არ მინდა, რომ ჩემმა მოსწავლემ კონკრეტულად, ჩემი რალაც გააგრძელოს. პირადად მე ფაქტად ვეპყრობი სხვის დანატოვარს. ბ-ნი მიმა ამბობდა, რომ თეატრი მუზეუმი არ არისო. მეც მინდა ვთქვა, რომ მინდა პროფესია, მისი კანონები ვასწავლო სტუდენტსა თუ მსახიობს, ვასწავლო აზროვნება, თავად კი დამოუკიდებლად უნდა იაზროვნოს. თუ სპექტაკლის დედაბერი არ მალეღვებს, არ მანუხებს, მე მას ვერ დავდგამ. შეიძლება სტუდენტს მივეხმარო, მაგრამ ვეკითხები, რა უნდათ. მათ იციან, რა უნდათ, მაგრამ არ იციან, როგორ გააკეთონ ეს. რაც შეეხება მსახიობებს, ფსიქოლოგიური თეატრის მსახიობები თავისთავად არ იბადებიან, მათ აღზრდა სჭირდებათ.“

მე ბედნიერი რეჟისორი ვარ. მთელი ცხოვრების მანძილზე ვეგამდი იმ ნაწარმოებს, რომლის დადგმაც მე მსურდა. ჩემთვის სათქმელ აზრს ჩვენი მკვლევარებისათვის მაინც ქართულ მასალაში მოვიძიებდი. მე მიყვარს სადა ნაწარმოები, მიყვარს პროზა. სტუდენტს მინდა უფრო ქართულ პროზაზე გაეზარდო და არა დრამატურგიაზე. დრამატურგიაზე დიალოგები ღრმად, მაგრამ გასაძიფერი, პროზა კი ყველაფერს თავად შეიფარავს. ერთხელ თამაზ გოდერძიშვილმა მითხრა ქართულ პროზაზე, რაღა უნდა დადგა, რაც შეიძლებოდა, ყველაფერი დადგმული გაქვსო. მე ვთვლი, რომ „ჯაყოს ხიზნები“ პროზაული ნაწარმოები კი არა, თავიდან ბოლომდე დრამატურგიაა.

სატელევიზიო თეატრი — იყო ასეთი თეატრი ქართული ტელევიზიის სივრცეში და მას თემურ ჩხეიძემ ჩაუყარა საფუძველი. დღეს ასეთი თეატრი აღარ არსებობს და არის კი საჭირო, რომ მან ასეთი სახით იარსებოს? ეს კითხვა რეჟისორმა პოლიტიკურ ასპექტში ჩასვა — „სატელევიზიო თეატრი საბჭოთა კავშირს ეკუთვნოდა. მას სჭირდებოდა იდეოლოგიური საყრდენები ყველანაირი თეატრის სახით და აყალიბებდა კიდევ მის ნაირსახეობას. ეს თეატრი იმითაც ჰგავდა ნამდვილ თეატრს, რომ სათანადო ტექნიკის უქონლობის გამო შეუწყვეტილ ინერდენს და ამდენად, მხოლოდ პროფესიონალ მსახიობებს შეეძლოთ მუშაობა. პაატა ფანცულაიაშვილმა უზარმაზარი მასალა შემოუნახა ისტორიკოსებს. ნოსტალგია მაქვს სატელევიზიო თეატრის, რომელიც არსებობდა და ალამაზებდა ჩვენს ყოფას, მაგრამ ალბათ, როგორც ბავშვობას ვერ დავიბრუნებთ, ისე ის დარჩება წარსულში, ამჯერად არაკომერციულობის მიზეზით...“

როდესაც დადგმულ სპექტაკლს ვუბრუნდები, მასზე განსხვავებული ვერსია მიჩნდება. არ შემიძლია ორ შემადგენლობასთან მუშაობა, რადგან რასაც ერთ მსახიობთან ვაკეთებ, როლის ქარგის აგებისას ვითვალისწინებ მის ხასიათს, თვისებებს, შესაძლებლობებს. იგივეს ვაკეთებ მეორესთან მიჭირს. ეს არ არის რომელიმე მსახიობისადმი წინააღმდეგობა. თეატრი ტაძარიცაა და ამავდროულად, წარმოებაც. მკვლევარი, რომელიც ფულს იხდის შენს წარმოდგენაში, არ უნდა დაზარალებულ.

შეხვედრის დასასრულს თემურ ჩხეიძემ და ნინო ჩხიკვიშვილმა დამსწრეთ აჩუქეს ნიგნები ავტოგრაფებით.



25 მარტს, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის II კორპუსში, გაიმართა უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრის“ ახალი ნიგნების პრეზენტაცია.

უნივერსიტეტის რექტორს, რეჟისორ გიორგი მარგველაშვილს და მიხეილ თუმანიშვილის ფონდის დამაარსებელს, ხელმძღვანელს, მწერალსა და მთარგმნელს — მანანა ანთაძე-ციციშვილს ერთობლივად გაუჩნდათ იდეა: გამოვცეთ პიესები, რომლებიც კონკრეტულად, ამა თუ იმ რეჟისორის სურვილით ქართულად ითარგმნა და განხორციელდა. ეს არის სპექტაკლების ფოტოსურათებით გაფორმებული პატარა-პატარა ნიგნების სერია, რომელშიც, ტექსტის გარდა, დასის წევრების — მსახიობების, მხატვრების, მუსიკოსების და ა.შ ჩამონათვალა შესული.

სერიის გამოცემა გიორგი მარგველაშვილისთვის თარგმნილი, თუმანიშვილის თეატრში დადგმული, მ. ჩხევიძის „ალუბლის ბალით“ დაიწყო. მანანა ანთაძე-ციციშვილის, კონკრეტული რეჟისორისათვის შესრულებული, პირველი თარგმანი მიხეილ თუმანიშვილის მიერ 1981წ. კინომსახიობთა თეატრში დადგმული „დონ ჟუანი“ გახლდათ. სწორედ ბატონმა მიშამ სთხოვა მანანა ანთაძე-ციციშვილს მოლიერის თარგმნა. ალბათ, ბატონ მიშასთან მუშაობამ დრამატურგიისადმი სიყვარული გაუღვივა და მას შემდეგ ქალბატონმა მანანამ არაერთ რეჟისორთან იმუშავა.

გამოიცა ქართულ თეატრში სხვადასხვა პერიოდში მოღვაწე ცნობილი რეჟისორების დაკვეთით თარგმნილი პიესები. „დონ ჟუანის“ და „ალუბლის ბალის“ გარდა უკვე იბეჭდება მ. ანთაძის თარგმანები: შექსპირის „მაკბეთი“, ედმონ როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“ დ. დოიაშვილისთვის.

სერია გაგრძელდება საუკეთესო თარგმანების გამოცემით. ეს ახალი გამოცემები დახმარებას გაუწევს სტუდენტებს სასურველი პროფესიის დაუფლების საქმეში. სერია დიდ ინტერესს გამოიწვევს არა მარტო სახელოვნებო სფეროში მოღვაწე ადამიანებში, არამედ ფართო მკითხველშიც.

ამ ნიგნების პრეზენტაციაზე სიტყვები წარმოსთქვეს გამომცემლობა „კენტავრის“ დირექტორმა მაკა ვასაძემ, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის რექტორმა გიორგი მარგველაშვილმა, დრამისა და მუსიკის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა დავით დოიაშვილმა და სხვ.



29 აპრილს ქართველი ხელოვანები და ჩოხოსნები ბ-ნი გოგი დოლიძის თაოსნობით და დიდი ქართველი მსახიობის აკაკი ხორავას დაბადების 119 წლისთავთან დაკავშირებით მთანმინდის პანთეონში შეიკრიბნენ. მსახიობს პარაკლისი მამა იოანემ გადაუხადა. პირველი სიტყვით დამსწრე საზოგადოებას მიმართა გოგი დოლიძემ. აკაკი ხორავაზე ისაუბრეს: მერაბ გეგიაშვილი, გია ციციტიშვილი, კოტე მიქაძე, ზურაბ შარიაშვილი, ქ. რუსთაველი №2 სკოლის დირექტორმა ლალი ნაზლაძემ, პედაგოგმა ეთერ მხარბედიამ. მოსწავლეებმა წაიკითხეს ლექსები და წითელი ვარდები მოაბნიეს აკაკი ხორავას საფლავზე.



ბოლო სიტყვა გამოჩენილმა კინორეჟისორმა რეზო ჩხეიძემ წარმოთქვა:

— მე არ მეგულება მეორე ასეთი წმინდა ადგილი, საიდანაც იწყება სამშობლოს სიყვარული და პატივისცემა. პატივი უნდა მივავით წარსულის დიდ შემოქმედ ადამიანებს. სხვა გზა არა გვაქვს. ჩვენი მომავალი ჩვენს წარსულში იხადება. მთანმინდა არ არის მხოლოდ მიცვალებულთა განსასვენებელი ადგილი. ის ქართველი ხალხის პატრიოტიზმის ძირად გადაიქცა. ამ საფლავის ხაზით — აკაკი ხორავა, ვახტანგ ჭაბუკიანი, ვერიკო, უშანგი, სერგო — ნებისმიერი დიდი ერი იამაყებდა.

შეკრების დასასრულს ჩოხოსანთა ანსამბლმა „შავლეგომ“ აკაკი ხორავას საყვარელი სიმღერა „გაფრინდი, შავო მერცხალო“ შეასრულა.



წოდარ დუმბაძის მოზარდ მაცურებელთა თეატრში 22 აპრილს გაიხსნა გამოფენა „მსოფლიო კლასიკა მოზარდ მაცურებელთა თეატრის სცენაზე“, რომელიც მიეძღვნა უ. შექსპირის დაბადებიდან 450 წლის იუბილეს.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო უნიკალური ფოტოები, ესკიზები, კოსტიუმები სპექტაკლებიდან:

უ. შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, „მეთორმეტე ღამე“, „ჭირვეულის მორჯულება“, ფ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, ვ. ჰიუგოს „განკიცხულნი“, მოლიერის „სკაპენის ოინები“ და სხვ. მასზე წარმოდგენილი იყო ასევე რეკვიზიტი 50-60-იანი წლებში კლასიკური დრამატურგიის მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლებიდან.

გამოფენის გახსნის შემდეგ თეატრმა მაცურებელს უჩვენა უ. შექსპირის „ზამთრის ზღაპარი“ (რეჟისორი დათა თავაძე).

ოპტიკური ილუზია და ელექტრონული მედიის განვითარება

მანია კიკაბიძე

დოქტორანტი მედია ხელოვნება

ხელმძღვანელი: სრული პროფესორი ალექსანდრე შახტანოვი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

ოპტიკური ილუზია არის სქემა, რომელიც სვამს კითხვას – შეიძლება თუ არა დანახულის დაჯერება. ეს არის „ტექნიკური უნარი“, რომელსაც შეუძლია ადამიანის აზროვნებაში ახალი აღქმის დონეები წარმოშვას და დაანახოს მას რეალობა, რომელიც შეიძლება არც არსებობდეს.

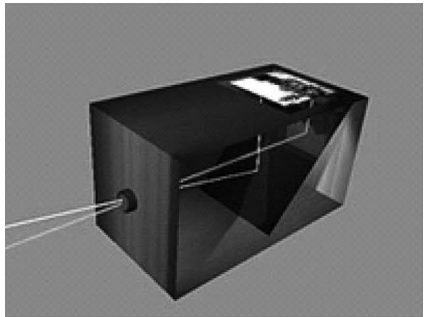
ჩანსელებული ოთახის კედელზე უკულმა შემოტრიალებული მოძრავი გამოსახულების შესახებ სხვადასხვა წყაროებში ძველი ნელთალრიცხვიდან არის ცნობილი. ასევე ეგრეთ წოდებული „კამერა ობსკურის“ (ბნელი ოთახი) შესახებ ჩვ. წ. 350 წელს ბერძენი ფილოსოფოსი არისტოტელეც ერთ-ერთ თავის ნაშრომში აღნიშნავდა, რომ შუქი, რომელიც ბნელ ოთახში ნახვრეტიდან კედელზე ხვდება, გადმოსცემდა გამოსახულებას, რომელიც ოთახის წინ - არსებულ გარემოს პროპორციების შენარჩუნებით, უფრო პატარა ზომებში და შემოტრიალებული სახით ირეკლავდა.

ბუნების საიდუმლო მაშინ ხდება გასაგები, როდესაც მის მიმართ სწორედ ხდება ამოცანის დასმა, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში დასმული ამოცანა თვითონ ხდება ურთულესი ამოსახსნელი და თუ არ არსებობს ამოცანა — ე. ი. მისი ამოხსნის მექანიზმიც არ არსებობს, ე. ი. - არ არის შეკითხვა, არ არის პასუხი. მრავალ ამოცანასა და შეკითხვაზე პასუხი ნაპოვნია, მაგრამ თუ რატომ ვხედავთ სამყაროს ასეთს და რატომ ხდება მისი აღქმა სხვადასხვანაირად, ეს შეკითხვა ადამიანს უძველესი დროიდან აწუხებს.

ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი ევკლიდე (490 - 430 ჩვ. წ. აღ) ფიქრობდა, რომ აზროვნება დამყარებული იყო განსხვავებული ნაწილების აღქმაზე, რომელიც ხვდებოდა ადამიანს მხედველობის არეში მოცემულობის ზედაპირულად დათვალიერებისას. ამ მოსაზრებას ეთანხმებოდა პლატონიც (427 - 347 ჩვ. წ. აღ) მაგრამ ის თვლიდა, რომ თვალის მოცემულობას ხედავს მხოლოდ შუქის წყაროს არსებობის დროს და არა სიბნელეში. პლატონი ამ მოვლენას ასე ხსნიდა – „ადამიანში არსებობს განსაკუთრებით სუფთა ცეცხლი და ის აიძულეს ღმერთებმა, რომ გადმოიფრქვან ბრტყელი და მყარი ნაწილებით მხედველობის არედან და ეს ნაწილები დღის შუქთან გერწყმისგან ქმნიან განსაკუთრებულ მატერიას, რომელიც სხვადასხვა ფორმაციაში მოხვედრისას გადაეცემა ადამიანის შინაგან სამყაროს და აღწევს სულამდე“ ალბათ პლატონი ამაში გულისხმობდა მოცემულობის ეფექტურობას დღის შუქთან შერწყმისას ე.ი. მხედველობის არეში მოხვედრილ განათებულ საგანს – გარემოს და ა. შ.

სწორედ ამ მოსაზრებებში იბადება შეკითხვა — მხედველობიდან თუ მხედველობაში.

შემდეგი მოსაზრება დააფიქსირა არაბმა მეცნიერმა აბუ ალი ალ-ხასანმა (აბუ ალი ალ-ხასან იბნ-ალ-ხაისამ ალ ხასარამ 965 - 1039-40). ის ამ ამოცანას მიუდგა ექსპერიმენტის სახით. ექსპერიმენტად მან ძველად ხსენებული ბნელი ოთახის მსგავსი პრინციპი გამოიყენა და მეტად დახვეწილი სახით წარმოადგინა – მისი მოსაზრება იყო – გავატაროთ სხივები მოცემულობიდან პატარა ხვრელში, ამისთვის გამოვიყენოთ შავი ყუთი და მის ერთ კედელზე გავაკეთოთ თვალის ბადურის ზომის ნახვრეტი. ყუთის მოპირდაპირე კედელი შეიქმნა თეთრი ნახევრად გამჭვირვალე ნაჭრისგან – (ეკრანის მსგავსი) და თუ პლატონის მოსაზრებას გავყვებით მაშინ სინათლის სხივები შეერევიან ეკრანს და არ წარმოიქმნება მკაფიო გამოსახულება თუ დემოკრატეს დაუჯერებთ, მაშინ სინათლის სხივები გამომდინარე საგნის სხვადასხვა კუთხიდან არ აირევა ერთმანეთში და ეკრანზე მივიღებთ ამ მოცემულობის გამოსახულებას. ალ-ხასანმა კამერა ობსკურის შესახებ თავის ნაშრომში „ოპტიკის განძი“ აღწერა. ის ამ მექანიზმს იყენებდა მზის დაბნელების დროს მხედველობის დასაცავად. ალ-ხასანის პრაქტიკული ცდებიდან გავიდა ათეულობით წლები, სანამ ევროპაში ასეთივე შავი ყუთები — „კამერა ობსკურები“ შექმნეს. მეცნიერები და გამომგონებლები ალ-ხასანს ოპტიკის ფუძემდებლად მოიხსენიებენ.



(ფოტო) კამერა ობსკურა

მხატვრები „კამერა ობსკურას“ გამოიყენებდნენ ჩანახატებისთვის და მოცემულობის კოპირებისთვის. ლეონარდო და ვინჩი ერთ-ერთმა პირველმა გამოიყენა ეს მეთოდი მხატვრობაში და ამ ფენომენის შესახებ მან დაწვრილებით საკუთარ ნაშრომებში აღწერა, რომელიც 1797 წელს საფრანგეთის ნაციონალურ ინსტიტუტში (პარიზის მეცნიერებათა აკადემია) გამოქვეყნდა პროფესორ ჯოვანი ბატისტა ვენტურის მიერ. „კამერა ობსკურის“ მეშვეობით ბევრი ცნობილი მხატვარი სარგებლობდა – იან ვერმერი, კარავაჯო და სხვები.

1685-86 წელს გერმანელმა მკვლევარმა იოგანეს ზანმა შექმნა პორტატული „კამერა ობსკურა“. ამ კამერას ლინზასთან დამაგრებული ჰქონდა სარკე და ამის შედეგად გამოსახულება ფიქსირდებოდა ყუთის ზედა ნაწილში, სადაც დამაგრებული იყო დაბურული შუშა მიღებული გამოსახულების ფიქსაციისთვის. ხშირად ყუთის კორპუსზე არსებულ ხერელში ამაგრებდნენ ლინზას, რაც საშუალებას იძლეოდა უფრო მკაფიო გამხდარიყო გამოსახულება.

XVI საუკუნეში ჯოვანი ბატისტა დე ლა პორტამ თავის ნაშრომში „ნატურალური მაგია“ კამერის შესახებ აღნიშნა, რომ - ეს არა მხოლოდ გასართობი ფენომენია, არამედ ადამიანის მიერ მიზანდასახულად, მის სასარგებლოდ გამოყენების ობიექტი.

კამერა ობსკურისგან განსხვავებით რაც ბნელ ოთახს ნიშნავს, 1807 წელს უილიამ ხაისმა „კამერა ლუციდა“ – ნათელი ოთახი – გამოიგონა, მაგრამ თავისი დასახელებიდან განსხვავებით „კამერა ლუციდა“ ოთახს არ წარმოადგენდა, მხატვრებისთვის ეს მოწყობილობა ბევრად მოსახერხებელი იყო, ვიდრე „კამერა ობსკურა“ და ამ მექანიზმით უამრავი მხატვარი სარგებლობდა: ჯონ კოტმენი, კონსტანტინე ვარლევ და სხვები.

არსებობს ვერსია, რომ XVII საუკუნეში გერმანელმა მკვლევარმა და „100 ხელოვნების“ — სტატუსის მატარებელმა ატანასიუს კირხერმა „ჯადოსნური ფანანი“ გამოიგონა. ეს იყო საპროექციო აპარატი მბრუნავი დისკით, რომლის სექტორებზე ჩასმული იყო მინები დახატული ნახატით, განათების წყაროდ კი ლამპა გამოიყენებოდა. თავდაპირველად „ჯადოსნური ფანანი“ დიდგვაროვნებისთვის გასართობ საშუალებას წარმოადგენდა, მაგრამ აპარატმა ძალიან მალე მოიპოვა ინტერესი მთელ მოსახლეობაში. სანახაობას ხშირად ატარებდნენ – ბორბლებიან ოპტიკურ ყუთებში, რომლის კედლები მუქი ნაჭრისგან შედგებოდა, რაზეც ხდებოდა პროექცირება – ნახატების ჩვენება.



(ფოტო) ჯადოსნური ფანანი
(ფოტო) პროექცირება ჯადოსნური ფანანით

„ჯადოსნური ფანანის“ შესახებ რუსეთში 1756 წლის 12 იანვრის ურნალში „სანკტ-პეტერბურგის ცნობებში“ „Санкт-Петербургские ведомости“ დაიბეჭდა შემდეგი სარეკლამო ინფორმაცია:

„ვასილევსკის კუნძულზე, ბირჟასთან ახლოს სასადილოს მფლობელის კარლ ცედერის სახლში, შესაძლებელია კურიოზული ფანანის ნახვა, რომელსაც საღამოობით 9 საათიდან ყოველ დღე აჩვენებს. მთლიანი ფანანის ნახვა ნებისმიერ „პერსონას“ და მონადირეებს შეუძლიათ 10 კაპიკის გადახდის შემდეგ. . . მონადირეებისთვის ვრცელდება, რომ თითო ფანანი შესაძლებელია გაყიდვასში“.

(„На Васильевском острове близ биржи в квартире у трактирщика Карла Цедера можно видеть курioзный фонарь, который охотникам показывать будет ежедневно по вечерам с начала до исходу 9 часа, а за смотрение сего фонаря каждая персона платить имеет по 10 копеек... охотникам объявляется, что оный фонарь продан быть имеет“)

„ეკრანული შოუს“ წარმოდგენებში ყველაზე მეტად პარიზელ მაყურებელში პოპულარობით სარგებლობდა ბელგიელი შოუმენი, მხატვარი და იმ დროინდელი პარიზის კოლორიტული ფიგურა - ეტენ გასპარ რობერი, რომელსაც საოცრად შეეძლო მაყურებლის ფსიქოლოგიის და ემოციის მანიპულირება საკუთარი ფოკუსების ხარჯზე. რობერის შოუს „ფანტასმაგორია“ შეარქვეს, რაც მოჩვენებების კოლექციას ნიშნავდა, ეს ყველაფერი ფანტაზიასა და მაგიურ ძალასთან იყო დაკავშირებული. ეს სანახაობითი შოუ 1797 წლიდან არის ცნობილი და რობერის სახელიც ამ წლიდან გახდა რობერტსონი. მისი წარმოდგენები იმართებოდა სხვადასხვა მონასტრის ნანგრევებში და მიტოვებულ მოედნებზე „ჯადოსნური ფანანის“ პროექციით.

ამ პერიოდში თავისუფლად შეგვიძლია აღვნიშნოთ ვიზუალური ხელოვნების ზეგავლენის მკაფიო ნიშნები მაყურებლის ცნობიერების მანიპულირების სხვადასხვა ხერხის გამოყენებით.

პროექციებში რობერი ცნობილი გარდაცვლილი ადამიანების ჩრდილებს აჩვენებდა მაყურებელს. ეს ჩრდილები მაყურებელზე წარმოუდგენელ შთაბეჭდილებას ახდენდა, ადამიანების ფსიქოლოგიური მდგომარეობა შოუს დროს ზოგ შემთხვევაში გულის ნასვლითაც გამოიხატებოდა, შიშით შეპყრობილი მაყურებელი თვალსაც ხუჭავდა, მაგრამ მაინც მიუხედავად ასეთი ემოციური და ფსიქოლოგიური ფონისა ამ სანახაობამ ხუთი წლის მანძილზე მთელი პარიზი მოიცვა. ოპტიკური ეფექტების ჭკვიანურად გამოყენების ხერხებმა რობერს პოპულარობა მოუტანა. მიტოვებულ სარდაფებში ჩატარებული სანახაობის დროს სიჩუმე ისადაგურებდა, კედლებზე შავი ნაჭრები, მაყურებლისთვის ფარულად დამონტაჟებული პროექციის აპარატი და შოუსთვის საჭირო აქსესუარები იდუმალებით მოცულ გარემოს ქმნიდა. დარბაზში მოულოდნელად ჩდებოდა გამოსახულება „ჯადოსნური ფანანის“ პროექციებით.



(ფოტო) ეტენ გასპარ რობერი

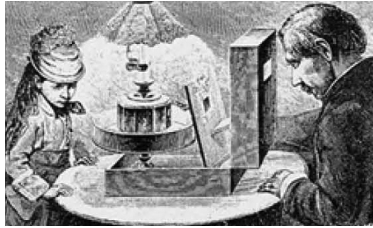
პროექციას ხშირ შემთხვევაში ხმის ეფექტი და ხელოვნურად შექმნილი კვამლი ახლდა, რომელსაც იქვე დამალული რობერის დამხმარე ადამიანები ქმნიდნენ. ისმოდა ამოუცნობი მუსიკის ბგერები, ზარების რეკვის ხმა, ადამიანების სხვადასხვა ხმები, წვიმის ხმა და ჭექა-ქუხილის ეფექტი, სანახაობას ყოველივე ეს უფრო შიშის მომგვრელს ხდიდა და ძლიერ გავლენას ახდენდა მაყურებლის ემოციაზე.

„ჯადოსნური ფარნის“ გამოსახულება პირველად გვხვდება ჯოვანე დე ფონტანას ნაშრომში „Liber Instrumentorum“ (1420) წარწერით: «Apperentia nocturna ad terorem videntium» – „ღამის ჩვენებები ადამიანების შესაშინებლად“.

XVII საუკუნის 60-იან წლებში ჰოლანდიელმა ფიზიკოსმა, მათემატიკოსმა, ასტრონომმა და მომგონებელმა ქრისტიან ჰუგენს ვან ზოილიხემ მოწყობილობა, რომელიც მაყურებლის ემოციის ზეგავლენას მანიპულირებდა, „ჯადოსნური ფარანი“ - დახვეწა სამეცნიერო ექსპერიმენტებისთვის და ყოველდღიური გამოყენების სახე მისცა მას. მისმა კოლეგამ დანიელმა მათემატიკოსმა ტომას ვალგენშტეინმა გაიაზრა „ჯადოსნური ფარნის“ კომერციულობა და დაიწყო მისი წარმოება საშინაო მოხმარებისთვის.

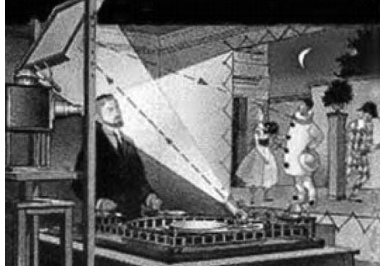
ასევე ლონდონში 1663 წელს დაიწყო „ჯადოსნური ფარნის“ მასიური წარმოება ჯონ რივზის მიერ. 1848 წელს ინგლისის ინსტიტუტებში „ჯადოსნური ფარანი“ გამოიყენებოდა ლექციების დროს სხვადასხვა საგნის თუ ობიექტის ილუსტრირებისა და პროექტირებისთვის. „ჯადოსნური ფარნის“ მოთხოვნა და ინტერესი XX საუკუნემდე გაგრძელდა. სწორედ ეს მოწყობილობა იყო კინემატოგრაფის წინაპარი, სწორედ მან განაპირობა კინოაპარატის იდეა.

1878 წელს IV მსოფლიო გამოფენაზე პარიზში ფრანგმა მხატვარმა და მომგონებელმა შარლ - ემილ რეინომ თავისი მექანიზმის „პრაქსინოსკოპი“-ს საშუალებით, რომელიც ოპტიკური საბავშვო სათამაშოს და გასართობ მექანიზმს წარმოადგენდა „მონონების სიგელი“ დაიმსახურა, გამოგონებას ლამაზი კომერციული მომავალი უწინასწარმეტყველეს. 1877 წელს რეინომ პრაქსიტოსკოპი დააპატენტა.



(ფოტო) პრაქსინოსკოპი

მაგრამ ამ გასართობი სათამაშოს გამოგონებით რეინო არ დაკმაყოფილდა, მას უნდოდა მოეწყო შოუ მაყურებლისთვის საკუთარი გამოგონების დემონსტრირებით. „პრაქსინოსკოპით“, რომელიც ერთ მაყურებელზე იყო გათვლილი ვერ შეძლებდა წარმოდგენის გამართვას. მოწყობილობა ტექნიკურად მეტად დასახვეწი იყო და 1892 წელს რეინომ პარიზში, გრევენის მუზეუმში უკვე დახვეწილი და დარბაზისთვის წარმოსადგენი მექანიზმით „ოპტიკური თეატრი“ გახსნა. მაყურებელს საშუალება ჰქონდა რეინოს აპარატის და მექანიზმის ტრიალისთვისაც მიექციათ ყურადღება, რადგან წინამორბედი ოპტიკური მოწყობილობებისგან განსხვავებით, ამ აპარატს არ სჭირდებოდა ეკრანის უკან და მაყურებლის მხედველობის არედან დამალვა, რეინო მექანიზმის ტრიალის დროს ეკრანზე წარმოდგენილ გამოსახულებებს კომენტარებსაც უკეთებდა. სეანსები დიდ ენერგიას მოითხოვდა, საჭირო იყო მთელი სეანსის დროს ხელით ეტრიალებინა დისკზე დამაგრებული, განათების წინ მიმართული ფირი.



(ფოტო) ემილ რეინო (ფოტო) პროექცია პრაქსიტოსკოპით

ყველა კადრში ფელატინის ფირზე წვრილმანი დეტალიც ხელით იხატებოდა. ფილმი 15 წუთს გრძელდებოდა. რეინო იყო პირველი, რომელმაც პროექცია ეკრანზე ფირის საშუალებით გამოიგონა, გამოსახულებას ხმა და მუსიკალური სინქრონი შეუთავსა და უზარმაზარი ინტერესი გამოიჩინა მაყურებელში. მოქმედების ფაზების ერთმანეთში დროულად შეცვლა დახატული პერსონაჟების მოძრაობას თანხვედრს და მეტად დამაჯერებელს ქმნიდა. ერთი ჩვენებისთვის ფირი დაახლოებით 636 კადრისგან შედგებოდა. თითო კადრი რომ არ ამოვარდნიყო ფაზიდან და ხარვეზი არ მოყოლოდა გამოსახულებას, რეინომ შეიმუშავა ფირის სინქრონული ბრუნვის მექანიზმი, რომელიც ველოსიპედის ბრუნვის სისტემას გავდა. გამჭვირვალე ნაჭერზე, რომელიც ფელატინის ფირფიტებზე დახატულ სურათებს ერთმანეთთან აკავშირებდა, რეინომ ნახვრეტები გაუკეთა და სატრიალებელი დისკის პრიზმის შტირებზე დაამაგრა. რეინომ პირველმა გამოიგონა და დააფიქსირა პერფორაცია საპროექციო ფირზე. „ოპტიკური თეატრისთვის“ დახატული ნახატების საშუალებით რეინომ კლასიკური ანიმაციის ელემენტები შეიმუშავა, მაგრამ კინემატოგრაფის გაჩენასთან ერთად დამთავრდა მაყურებლის ინტერესი დახატულ ანიმაციებზე, ისინი ახალი ოპტიკური ილუზიის ქვეშ მოექცნენ. რეინომ ერთხელაც აპარატი დამტვრია ჩაქურით და ჯართში ჩააბარა. ის მაშინ 70 წლის იყო, უპატრონო და ღატაკი. ერთ ღამეს სენაში გადახტა და თავი მოიკლა. ეს იყო კაცობრიობის ისტორიაში პირველი ანიმაციური ფილმების დასასრული. გადარჩა მხოლოდ რამოდენიმე ნამუშევარი. რეინოს ფენომენზე ფრანგმა კინომცოდნე ჟორჟ სადულიემ აღნიშნა: „მისი გამომსახველობითი ნამუშევრები სასწაული გემოვნების ნახატები იყო. კომიკურობით, შესტოკულაციით

და მოქმედების ხასიათით ეს სიუჟეტები გამოჩნდება უფრო გვიან, ჩარლი ჩაპლინის შემოქმედებაში“.

1891 წელს ცნობილმა ამერიკელმა მეცნიერმა ტომას ალვა ედისონმა გამოიგონა მოძრავი გამოსახულების შემქმნელი აპარატი, „კინეტოსკოპი“ (ბერძნულიდან – კინეტოს – მოძრავი, სკოპიო – დანახვა) და გასაშვები კამერა, რომელიც ერთ მაყურებელზე იყო გათვლილი.



(ფოტო) კინეტოსკოპი

ეს იყო მონოპოლიზების მთელი კომპლექტი, რომელიც გამოიყენებოდა როგორც გადასაღებ აპარატად, ასევე გამოსახულების პროექციისთვის. „კინეტოსკოპის“ კონსტრუქციას შეეძლო წრიულად შენეებული ფირის ტრიალი, რაც მაყურებელს აძლევდა საშუალებას კადრში მოცემული მოქმედება რამოდენიმეჯერ ენახა.

ფირზე აღბეჭდილი გამოსახულების ზომა სტანდარტული ზომის საფოსტო მარკის ზომას არ აღემატებოდა. 1891 წელს ედისონმა დააპატენტა თავის გამოგონება და ამავე წელს ნიუ იორკში გაიხსნა პირველი საპროექციო დარბაზი, სახელწოდებით Parlop, სადაც ფილმების პროექცია „კინეტოსკოპის“ საშუალებით ხდებოდა. ერთი სეანსის ღირებულება 25 ცენტს შეადგენდა. მიუხედავად იმისა, რომ აპარატი ჯერ კიდევ ლაბორატორიულად გამოცდის ეტაპზე იმყოფებოდა და არ იყო მზად სერიული წარმოებისთვის, მაინც გაშლილ დარბაზში 10 მუქი ფერის დიდი ყუთი იდგა – ეს ყუთები „კინეტოსკოპები“ იყო. იდგა მაყურებელთა რიგი, რომლებიც რამოდენიმეჯერ ნახულობდნენ ერთი და იგივე კადრს. აპარატში ჩაყენებული ფირი შეუსყვეტლივ ბრუნავდა, ასეთი ბრუნვის გამო გამოსახულება ბუნდოვანი იყო და ეკრანზე არ ხდებოდა პროექცირება. ყოველივე ეს მაყურებლისთვის გასართობ, ტექნიკურ აპარატებთან გატარებულ დროს უფრო წარმოდგენდა, ვიდრე ფილმის სეანსს. ამიტომაც ამ „პროექტმა“ მასიური ინტერესი არ გამოიწვია. მაგრამ კინეტოსკოპური დარბაზები გაიხსნა: ჩიკაგოში, სან-ფრანცისკოში, ატლანტიკ-სიტიში, ვაშინგტონში, ლონდონსა და პარიზში. სწორედ ტომას ედისონის ეს გამოგონება, ბევრი ერთუზი-ასტი გამომგონებლის ახალი ტექნოლოგიების ძიების მიზეზი გახდა და მისმა ასისტენტმა უილიამ კენედი ლოური დიქსონმა „კინეტოსკოპის“ საშუალებით პირველი ფილმი გადაიღო — „ფრედ ოტტოს დაცემინება“. შემდეგ პირველი ექსპერიმენტული აპარატი და კომპანია „BiographY“ შექმნა, რომელმაც ამერიკაში ერთ-ერთმა პირველმა დაიწყო ქრონიკალური სიუჟეტების გამოშვება.



(ფოტო) „ფრედ ოტტოს დაცემინება“ პირველი მოძრავი კადრი

ადამიანის მხედველობის აპარატი — თვალი — იმდენად მჭიდროდ არის ინტეგრირებული ტვინთან, რომ საკმაოდ ძნელია გაგება, თუ სად იწყება მხედველობითი ინფორმაციის გადამუშავება. როდესაც თვალი ხედავს გამოსახულებას, ტვინში უამრავი რეცეპტორი ირთვება მონოდებულ ინფორმაციის გადასამუშავებლად, ესე იგი მოცემულობის დეტალიზირება, ფერის სტრუქტურის შემუშავება, შუქის ნყაროს აღქმა და შემდეგ ყველაფრის ერთი მთლიანობად წარმოდგენა. თვალი რეალურ მოცემულობას და მონოდებულს, უკვე დამუშავებულს, კამერის თვალით დანახულს ერთნაირად აწვდის გონებას და ისევე მუშავდება როგორც ნატურალური ობიექტის დანახვისას, მაგრამ მონოდებულ დამუშავებულ ინფორმაციას გააჩნია უნარი მიმართოს ინდივიდის ფსიქიკა დანიშნულ ალექსამბერ, აზროვნების ახალი ფაზა შექმნას და მიწოდებული პროდუქტის ფორმა დატოვოს მუდმივად მახსოვრობის ფაზაში ზუსტად ისეთი შინაარსით, რომელიც სპეციალურად გამზადდა სხვადასხვა მიმართულებაში ეკრანული წყაროს მეშვეობით.

ეკრანის ჩარჩოში მოხვედრილმა გამოსახულებამ განსხვავებული ცხოვრება დაიწყო, კადრში მოთავსდა ყოფიერების ფაქტები, სადაც ემოციების უსაზღვრო სივრცეში მიზიდული მაყურებელი, არსებული ილუზიების თანამონაწილი და ზოგიერთ შემთხვევაში მსხვერპლიც გახდა. წარსული, აწმყო და მომავალი დრო დაფიქსირდა ეკრანზე. შესაძლებლობა მიეცა ადამიანს ალექსამბერის დეტალები, რომლებიც ადრე შეეუმჩნევდნენ ფაზაში იმყოფებოდა. ამ პროცესმა სამუდამოდ დატოვა განუმეორებელი კადრები მაყურებლის მახსოვრობაში. „ოპტიკური ილუზია“ გახდა ფართო საზოგადოებისთვის სანახაობრივ და საინფორმაციო საშუალებად. სწორედ იმ სანახაობის საშუალებად, რომელიც დღეს უკვე „ელექტრონულ მედია“ გვევლინება.

არც ერთი დიდი აღმოჩენა არ წარმოქმნილა ცარიელ ადგილას, მას ყოველთვის ჰქონდა ფესვები. კინემატოგრაფის ფესვები შეიძლება მოვძებნოთ უძველეს დროში, მაშინ როდესაც ადამიანი გამოქვაბულის კედლებზე სხვადასხვა ფიგურას ხატავდა. ძველი ეგვიპტური თხრობითი ნახატები, სადაც ერთმანეთის მიყოლებით ჩამწკრივებული ფიგურების გრძელი მწკრივები მოძრაობენ, მომქმედ სიუჟეტს ასახავს. ასევე ძველი ინდური მხატვრული რელიეფები, შუმერული მხატვრობა და სხვა. ძველი აღმოსავლური ჩრდილების თეატრის სახე იდეური მხარდამჭერი შემდგომი ეკრანული გამოსახულების ჩამოყალიბებაში.

ადამიანმა მთავარი ინფორმაცია სამყაროსგან თვალის მეშვეობით, ესე იგი – დანახულიდან მიიღო. სამყაროს მოძრაობა შემდგომში აღიბეჭდა ეკრანზე და მოთავსდა კადრის ჩარჩოში და დაფიქსირ-

და შეუმჩნეველად დარჩენილი მრავალი დეტალი, ფერი ფორმა და სხვა. ეკრანს საშუალება მოცემულ-ლობების ხასიათს, დეტალებს, ფერს, ფორმას, სილამაზეს ხაზი უსვამს და ადრე შეუმჩნეველ ფორმებს გარემოდან ანსხვავებს კადრის ჩარჩოს, სხვადასხვა ხედის სიმსხვილის საშუალებით.

ხშირად კადრს ვარქმევთ გამოსახულებას, რომელიც გამოისახება ჩარჩოს შიგნით. ასეთი ერთი კადრი ფოტოგრაფიას გავს. ერთ ჩარჩოში მოთავსებული კადრს ასევე შეგვიძლია ვუნოდოთ ფაზა, ესეიგი ერთი კადრი არის ერთი ფაზა, ერთი სურათი, რომელიც მოქმედების ნაწილი ხდება ნამში 24 კადრის, ფაზების არსებობის დროს. კადრი შეგვიძლია ვუნოდოთ ასევე ფირის 24 ფაზას, რომელიც სწრაფი ცვალებადობის დროს ქმნის მოქმედებას. კადრი შეიძლება იყოს როგორც ერთი სურათი, ასევე მრავალი მოძრავი სურათიდან, ფაზიდან შექმნილი გამოსახულება. რამოდენიმე სურათი – კადრი მოძრაობის დროს ქმნის ერთ მთლიან მოძრავ სურათს და ათასობით ასეთი მოძრავი სურათისგან შედგება მთელი ფილმი. ფილმის აღქმაც თვალისთვის ადვილი ხდება სწორედ იმ მიზეზით, რომ უძველესი დროიდან ადამიანის მხედველობა მიჩვეულია სურათის დათვალეიერებას, სწორედ იმ სურათის, რაც სამყაროსგან მიღებულ ინფორმაციაშია. ეს არის უკვე დანახული პეიზაჟი, ქუჩა, არქიტექტურა, ინტერიერი, ადამიანი, ცა, ვარსკვლავები, დღე, ღამე და მრავალი სხვა.

სურათს და კადრს შორის ბევრი საერთოა. ორივეს ჩარჩო სჭირდება. ორივე სიბრტყეზეა განთავსებული, მიუხედავად იმისა, რომ საერცობრივი სიღრმის და პერსპექტივის ილუზია ორივეს ახასიათებს. სწორედ აქედან გამომდინარე, კადრის კომპოზიციის კანონები იმ მხატვრული კომპოზიციის კანონებს ემორჩილება, რომელიც ძველი დროიდან არის ცნობილი მხატვრულ ხელოვნებაში.

ფერწერული ნამუშევრებიც მნახველს სამყაროს თავისებურ აღქმაში ეხმარება. თუ კარგად დავაკვირდებით ჰოლანდიელი მხატვრის პიტერ ბრეიგელის (1529-1569) ნამუშევარს „უსინათლოები“ (1568), დავინახავთ, რომ ნახატის ყველა პერსონაჟი ისე გვანან ერთმანეთს, თითქოს ერთი ადამიანი ხატია და მოძრაობა თითქოს ფაზებით არის ერთმანეთთან დაკავშირებული. ადამიანის მხედველობასა და აზროვნებაში დაფიქსირდა ინფორმაცია, რომ ამბავი შეიძლება გადმოიცეს გამოსახულებით.

დროთა განმავლობაში სამყარო კადრის ჩარჩოში მოთავსდა და გაჩნდა ფოტოგრაფია, რომელმაც ერთ ნამში დაფიქსირებული რეალობა და სილამაზე დაგვანახა, აღმოაჩინა ის დეტალები, რომელსაც ადამიანი ყოველთვის ვერ აღიქვამდა.

ფოტოგრაფია, (შუქით მხატვრობის ტექნიკა) როგორც ობიექტის სტატიკურად დაფიქსირების საშუალება, მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრიდან არსებობს. უფრო ფართო ცნებით, ფოტოგრაფია ხელოვნებაა, რომელშიც შემოქმედებითი პროცესი კომპოზიციის ძებნის, მოცემულობის ან შემთხვევის ზუსტი მომენტის და განათების სწორედ ფიქსირების დროს მიმდინარეობს.

მიუხედავად ფოტო ფიქსაციის უამრავი მცდელობისა პირველი ფიქსირებული ფოტო გადაღებული იქნა ჟოზეფ ნეპსის მიერ 1826 წელს „კამერა ობსკურით“, რომელიც 8 საათის განმავლობაში მიმართული იყო ფანჯრიდან ობიექტზე. სწორედ ამ მოვლენამ განაპირობა შემდგომში ახალ ტექნოლოგიებს გამოეჩინათ თავიანთი შესაძლებლობები.



(ფოტო) პირველი ფოტოგრაფია „ხედი ეზოში“ 1926 ჯოზეფ ნეპსი

დროთა განმავლობაში ვითარდებოდა ოპტიკაც და ოპტიკის განვითარებასთან ერთად „კამერა ობსკურა“ ფოტოაპარატებმა შეცვალეს. როგორც ზევით აღვნიშნეთ პირველი კამერები იყო ოთახის მსგავსი მონყობილობები, სადაც ერთ ან რამოდენიმე ადამიანს შეეძლო გამოსახულების ნახვა ფიქსირების გარეშე. დროთა განმავლობაში ოთახის პრინციპი უფრო დაიხვეწა და პირველი კამერა, რომელიც საშუალო ზომის კონსტრუქციას წარმოადგენდა და მოსახერხებელი იყო ფოტოს შექმნისთვის 1685 წელს გერმანელი მკვლევარის და ავტორის ნიგნისა Oculus Artificialis Teledioptricus SIVE Telescopium იოვან ზანის დამსახურებით შეიქმნა. თავის ნაშრომში ზანმა დეტალურად აღწერა ყველა ის წინამორბედი გამოგონება და შექმნა ესკიზები, რაც ოპტიკურ ილუზიას ეხებოდა.

ფირთან მიახლოებული და მეტად სწრაფი ფოტო ფიქსაციის ტექნოლოგია 1839 წელს ლუი-ჟაკ მანდე დეგარმა გამოიგონა, მისი ტექნოლოგიით ფოტოს შექმნას ბევრად ნაკლები დრო სჭირდებოდა – დაახლოებით 30 წუთი. ერთ-ერთი მთავარი ფაქტი ფოტოხელოვნების ისტორიაში 1851 წელს ინგლისელმა გაიმოგონებელმა, მოქანდაკემ და ფოტოგრაფმა ფრედერიკ სკოტ არჩერმა თავისი გამოგონებით ბექდვის სველი პროცესი დააფიქსირა. მისი გამოგონების წყალობით მიღებული ნეგატივები მეტად მგრძნობიარე იყო და მასში წვრილმანი დეტალებიც კარგად ჩანდა. არჩერმა თავისი გამოგონება არ დააპატენტა და შედეგად მიიღო ფინანსური კრახი და სიღატაკე.



(ფოტო) ფრედერიკ სკოტ არჩერ (1814 – 1857)

1879 წელს ამერიკელმა გამომგონებელმა ჯორჯ ისტმენმა შექმნა მშრალი ფელატინის დისკის დასამზადებელი აპარატი და შეუდგა ამ ფოტოდისკების – ფოტოკადრების - გამოშვებას. 1888 წელს გამოვიდა ყველაზე კომფორტული ფოტოაპარატი კოდაკი, მასში იდებოდა 100 კადრიანი ფირი და მისი ფასი 25 დოლარი იყო. ფოტო ხელოვნებამ თითოეულ კადრში მთელი ეპოქა დატოვა, რომელიც სტატიური, მაგრამ რეალური ისტორიის მატარებელია.

კინემატოგრაფის გამოგონებები ამაზე არ შეჩერებულა და ერთი კადრი 24 კადრად იქცა, რაც მოძრაობის დროს მოძრავ სურათს ქმნიდა, რამოდენიმე ათასმა კადრმა კი მთელი ფილმი შექმნა. ეკრანიდან მონოდებული ამ სურათის აღქმაც თვალისთვის ადვილი ხდება სწორედ იმ მიზეზით, რომ უძველესი დროიდან ადამიანის მხედველობა მიჩვეულია „სურათის დათვალეობას“ როგორც ზევით აღვნიშნეთ სწორედ იმ სურათის, რაც სამყაროსგან მიღებულ ინფორმაციაშია.

კინემატოგრაფის შექმნას ათეულობით ექსპერიმენტის პროცესის გავლა მოუწია. გაჩნდა მოძრავი ფოტოგრაფიების აუცილებლობის ხანა და ისე სწრაფად რეგისტრირდებოდა სხვადასხვა „კინოკომპანია“, რომ თითქოს ასეთი მოქმედებით აჩქარებდნენ „უსახელო“ ხელოვნების დაბადებას. შეიქმნა მოძრავი გამოსახულებების უამრავი საპროექციო აპარატი, ემილ რეინოს „ოპტიკური თეატრი“, ალექსანდრე პარკსის ცელოლოიდი, ივან ბოლდირევის შუქის მგრძობელობის მყარი ფირი, ედუარდ მაიბრიდჟის „ზოოპარკისკოპი“, ეტენ მარეს „ქრონოფოტოგრაფი“, ჯორჯ დემენის „ფონოსკოპი“, ლენ ბულის „სინემატოგრაფი“, უილიამ ფრიზე-გრინის კინოკამერა, ტომას ალვა ედისონის „კინეტოსკოპი“, მაქს და ემილ სკლადანოვსკის „ბიოსკოპი“ და უამრავი სხვა.

მაგრამ 1895 წლის 28 დეკემბერის პარიზში კაპუცინოს მოედანზე „გრან-კაფე“-ში ძმები ოგიუსტ და ლუი ლუმიერების მიერ ყველაზე მსუბუქი და კომპაქტური აპარატით გადაღებული და წარმოდგენილი მოკლე სიუჟეტები, სწორედ, რომ კინემატოგრაფი აღმოჩნდა.



(ფოტო) ოგიუსტ და ლუი ლუმიერები (ფოტო) კინემატოგრაფის პროექციის პირველი სარეკლამო აბრა 1895 წ.

თავიდანვე ხალხის ყურადღება მიიპყრო უცნაურმა სარეკლამო აბრამ, რომელზეც გამოსახული იყო პირველი კომედიური ჟანრის კადრი, ლუმიერების ერთ-ერთი პირველი ფილმიდან „მებალე“ (პირველი კომედიის სიუჟეტი: შუახნის მამაკაცი – მებალე რწყავს გაზონს. პატარა ბიჭი მიეპარება და სარწყავ რეზინას ფეხს დაადგამს. წყლის წვევა მოიკლებს და ბოლოს შეწყდება. მებალე სარწყავ რეზინას დახედავს გაკვირვებით. ბიჭი ფეხს გაუშვებს სარწყავს და წყლის ნაკადი ისევ წამოვა. მებალეს პირდაპირ სახეში შეესხმება. ბიჭი გაიცინებს და გაიქცევა) და ამ სარეკლამო აბრაზე იყო წარწერა: - Cinematographe Lumiere

მსოფლიოში პირველი კინოსეანსი ჩატარდა. მაყურებლები გახდნენ დამსწრენი უცნაურობისა, რომელიც თეთრ ეკრანზე ჩნდებოდა შავ-თეთრი მოძრავი და რეალური სურათებით. ეს არ იყო უბრალოდ მოძრავი ფოტოები, თითქოს ცხოვრება შემოვარდა ეკრანიდან, იმ პერიოდის ქრონიკა, კომიკური სცენები, სამეურნეო ჩანახატები. ჩვენებები თავიდანვე ფასიანი იყო და თავისუფალი დასწრებით მხოლოდ ბიზნესის წარმომადგენლები, ფოტო წარმოების წარმომადგენლები და მეცნიერები სარგებლობდნენ.

ძმები ლუმიერების აპარატი იყო უბრალო და მყარი მცირე ზომის ხის ყუთში. მათ შემდგომთ დედამიწის ნებისმიერ კონტინენტზე წაეღოთ აპარატი და ჩაეჭარბინათ სეანსი. ლუმიერებმა თავიანთი შემოქმედების მანძილზე დაახლოებით 65 მილიონი დოლარი მოიპოვეს. 20 წლის შემდეგ ილუზიონის თეატრის დირექტორმა ჟორჟ მელიესმა ლუმიერების პირველ სეანსის შესახებ აღნიშნა:

„ჩვენ პატარა ეკრანის წინ ვიმყოფებოდით, რომელიც „ჯადოსნური ფარნის“ პროექციის დროს გამოყენებულ ეკრანს გავდა. რამოდენიმე წაში მასზე უმოძრაო ფოტოსურათი გამოჩნდა - ბელკურის მოედანი ლიონში. ცოტა გაკვირვებულმა ძლივს მოვასწარი ჩემს გვერდით მდგომი მაყურებლისთვის გადამელაპარაკა:

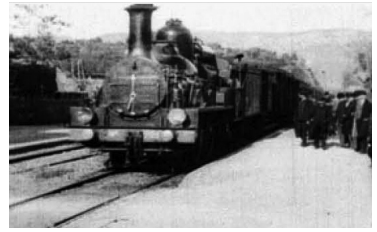
— ამ პროექციისთვის შეგვანუხეს? ამით ათი წელია დაკავებული ვარ. ვერ მოვასწარი ფრაზის დამთავრება, რომ ცხენები დაიძვრნენ ჩვენსკენ, მათ შემდეგ ეკიპაჟი მოყვათ, შემდეგ გამვლელები და მთელ ქუჩაზე მოსიარულე ხალხი. ამ სანახაონის მნახველები გამეშებული დავრჩით გაკვირვებისგან, უძლიერესი შთაბეჭდილებით“.

პირველი ფილმების მაყურებელი მიიზიდა ეკრანიდან მოქმედების ფორმამ, რომელმაც ისინი მხედველობის ჰიპნოზურ მდგომარეობასთან მიიყვანა. უმთავრესია, რომ ლუმიერების წარმოდგენა იყო „ეკრანული შოუ“ ყველასთვის და არა ოპტიკური სათამაშო ერთ ან რამოდენიმე ადამიანზე გათვლილი. გადაღებულმა სიუჟეტმა „მატარებლის შემოსვლა“ – მაყურებელი ნამდვილად ძლიერი ფსიქოლოგიური შიშის ქვეშ ჩააყენა. ამ პროექტირებამ დარბაზში მყოფი ადამიანების ისეთი ემოციური შედეგი გამოიღო, რომ მათ ცნობიერებაში ეკრანზე მოქმედი გამოსახულება აღიბეჭდა ისე, რომ თითქოს - სიბნელეში ეკრანის სიღრმიდან სწრაფად მომავალი მატარებელი პირდაპირ მათკენ მოემართებოდა. მაყურებელი ასეთმა ძლიერმა ემოციურმა მდგომარეობამ ისეთი ფიზიკური მოქმედების ქვეშ მოაქცია, რის შედეგადაც ისინი ადგილიდან ხტებოდნენ და გაურკვევლობის ქვეშ მყოფნი ვერ ათვითცნობიერებდნენ

„ეკრანულ შოუს“ ეფექტს.

ამ მომენტს, როდესაც მაყურებელს ავიწყდება ეკრანი და განიცდის მასში მოქმედებას – „მონაწილეობის ეფექტი“ ქვია. რუსმა მწერალმა მაქსიმ გორკიმ ამ ფილმის ნახვის შემდეგ აღნიშნა:

„... და უცვრად ყველაფერი ქრება და ეკრანიდან ისარივით მოქრის რკინიგზის მატარებელი პირდაპირ ჩვენსკენ – ფრთხილად!!! გვეჩვენება, რომ აი, ახლა შემოიქროლებს სიბნელეში, სადაც ვზივართ და გადაგვაქცევს დაგლეჯილი ხორცის მასად და დამტვრეული ძვლების ხროვად, დაანგრევს, მტვრად აქცევს ამ დარბაზს და მთელ შენობას...“



(ფოტო) კადრი „მატარებლის შემოსვლა ლა-სიოტის სადგურში“ 1895

„მონაწილეობის ეფექტის“ ისტორია არსებობს იმ დროიდან, როდესაც წარმოიშვა მაყურებლისთვის ინფორმაციის მიღების აუცილებლობის არსი ეკრანული თუ ოპტიკური საშუალებების ბაზაზე.

ეკრანიდან მიღებულმა შთაბეჭდილებებმა მაყურებლის აზროვნებაში ახალი ფაზები წარმოშვა და გაჩნდა ინტერესის ახალი ფორმები. ეკრანულმა შოუმ მასიური სანახაობითი ფორმა მიიღო და ეს ფორმა მაყურებლის ემოციის დასატვირთად, განსაკუთრებით განსხვავებული მიმდინარეობით, უორჟ მელიესმა წარმოადგინა. კინო ხელოვნებამდე მელიესი რობერ ჰუდინის ილუზიონის თეატრის დირექტორი იყო. როდესაც კინემატოგრაფით დაინტერესდა, ის ეკრანზე ამოძრავებული სიუჟეტებით არ დაკმაყოფილდა და მაყურებელს თავისი შექმნილი „ირეალური“ სამყარო შესთავაზა, რომელმაც მომავალ კინემატოგრაფიაში ფანტასტიკის ჟანრის სახე მიიღო. ასეთი ფილმები ადამიანის ემოციას დადებით ფონს უქმნიდა.



(ფოტო) „ადამიანი თავის გარეშე“ კადრი ფილმიდან. მელიესი 1898

1896 წლის 4 მაისს რუსეთში სანკტ-პეტერბურგში – ზაფხულის ბაღში „აკვარიუმი“ ჩატარდა პირველი კინოსეანსი. ძმები ლუმიერების ფილმები მუსიკალური სპექტაკლის შუა შესვენების დროს აჩვენეს. რამოდენიმე დღეში პირველი სეანსი მოსკოვშიც ჩატარდა.

1907 წელს სანკტ-პეტერბურგში გაიხსნა პირველი „ა.ო. დრანკოვის სინემატოგრაფის ატელიე“. ამ ატელიეში შექმნილი ფილმები იყიდებოდა მეტრაჟის მიხედვით. მაგალითად, სიუჟეტი „ხედი მოსკოვზე და მოსკოვის კრემლი“ 153 მეტრი ღირდა — 91 რუბლი და 80 კაპიკი.

1896 წლის 16 ნოემბერი. თბილისის ქუჩებში გამოკრული სარეკლამო აბრები უცნაურ და დიდად საინტერესო ინფორმაციას იუწყებიან, რომ სათავადაზნაურო თეატრში (1930 წლიდან გრიბოედოვის სახელობის დრამატული თეატრი) ნაჩვენები იქნებოდა ფრანგი ძმების ოგიუსტ და ლუი ლუმიერების სინემატოგრაფი – მოძრავი ფოტოგრაფიები.



(ფოტო) თბილისის სათავადაზნაურო თეატრი

1900 წელს ფოტოგრაფმა დავით დიღმელაშვილმა და მისმა შვილმა ალექსანდრემ ლუმიერების გამოგონება, საპროექციო და კინოს გადასაღები აპარატი შეიძინეს და „ჯონ მორისის“ ფსევდონიმით სიუჟეტების გადასაღებად საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გაემგზავრნენ.

1904 წელს ოდესელმა კომერსანტმა ქალმა სოფია ივანიცკაიამ თბილისში გოლოვინის (რუსთაველის) პროსპექტზე, გახსნა პირველი კინოსტაციონარი „ილუზიონი“, ერთი წლის შემდეგ მუშტაედის ბაღში იმ დროისთვის საკმაოდ დიდი საზაფხულო კინოთეატრი ააშენა.

1909 წელს ალექსანდრე დიღმელაშვილმა (დიღმელაშვილმა) ქრონიკალური კადრების გადაღება დაიწყო, ამ ფილმების ნეგატივებს ფირმა Pathe თავისი კინოჟურნალისთვის იძენდა.



(ფოტო) ალექსანდრე დიღმელოვი (დიღმელაშვილი) და მისი მონაფე გეგელი (ფოტო) ვასილ ამაშუკელი

(ფოტო) კადრი ფილმიდან „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ 1912

1912 წელს ქუთაისში კინოთეატრ „რადიუმში“ ჩატარდა ვასილ ამბაშუკელის ფილმის „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ პრემიერა. ეს იყო მსოფლიო კინემატოგრაფიაში პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი, რომელსაც ქრონომეტრაჟით და მალალი ოპერატორული ოსტატობით ანალოგი არ ჰყავდა.

1918 წელს დაარსდა პირველი კინოატელიე „ფილმა“.



(ფოტო) კინოატელიე „ფილმას“ მშენებლობა

რუსეთში ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ დასაბამი მისცა მრავალ ნაციონალურ საბჭოთა კინოს განვითარებას. საბჭოთა დოკუმენტალისტები იღებდნენ რევოლუციურ და პოსტრევოლუციურ ქრონიკებს და ვერც აცნობიერებდნენ გადაღებული მასალის მასშტაბურ მნიშვნელობას. ისინი უბრალოდ თავინთი პროფესიის ერთგულნი იყვნენ. საბჭოთა კინომატოგრაფის საკითხი იკავებდა არსებულ და მეტად სერიოზულ ადგილს პარტიული სახელმწიფოს მშენებლობის იდეოლოგიაში. საბჭოთა კინოს ფუნქცია სოციალისტურ საზოგადოებაში უნდა ყოფილიყო დატვირთული კომუნისტური იდეოლოგიით - საბჭოთა „სინამდვილის“ გადმოქცევაში, სადაც მთავარი თემა სოციალისტურ-კომუნისტური აღმშენებლობის ელემენტებით სავსე შემოქმედებას უნდა დათმობოდა და ამ პრინციპს ცენტრალური ადგილი უნდა დაეკავებინა საბჭოთა კინოს ყველა განვითარების ეტაპზე. ჯერ კიდევ ოქტომბრის რევოლუციამდე ლენინმა აღნიშნა, რომ:

„როდესაც მასები აითვისებენ კინოს და როდესაც კინო იქნება ნამდვილი სოციალისტური კულტურის მქონე შემოქმედის ხელში, მაშინ ის წარმოადგება მასებისთვის, როგორც იდეოლოგიის მიწოდების უძლიერესი საშუალება...“

დაიწყო კინო - მიმართულებითი ფორმების ძიება, რომლებიც დაეხმარებოდა სოციალისტურ ქვეყანას თავიანთი იდეოლოგიის განხორციელებაში და მასების „მოთვინიერებაში“ საბჭოთა წყობის გასამყარებლად. ერთ-ერთი პირველი საბჭოთა რეჟისორი იყო დენის კაუფმანი - შემოქმედებითი ფსევდონიმით - დზიგა ვერტოვი, რომლის იდეოლოგიითაც საჭირო იყო ძველი ხელოვნების „განიარალება“ - განადგურება, ამას ვერტოვი თავის მანიფესტებში წერდა, სადაც კარგად ჩანდა მისი იდეოლოგია. მისი ნამუშევრები შთაბეჭდილად გამოიყურებოდნენ იმ პერიოდში.

1924 წელს გამოვიდა ფილმი - რუბრიკა „კინო-თვალი“. პირველ სერიას ერქვა „ცხოვრება ხალისში“ (Жизнь врасплох), ტიტრებში ეწერა კინო-პარტიზანი - დზიგა ვერტოვი (Киноразведчик - Дзига Вертов) ფილმის სიუჟეტი პიონერების ცხოვრებას ასახავდა და სავსე იყო ვიზუალური მანევრებით. ფილმი ასწავლიდა მაყურებელს, თუ როგორ უნდა სწორედ ჩახტომა წყალში და მთლიანად სწორედ ცხოვრება.

რეჟისორი სერგეი ეიზენშტეინი კინოში თეატრიდან მივიდა. მისი აზრობრივი მონტაჟური ფორმები მსოფლიო კინემატოგრაფიაში გახდა კლასიკურ ფორმა. ეიზენშტეინმა კინემატოგრაფიაში კინო გმირის ახალი სახე შექმნა, მან ერთი გმირის მაგივრად წარმოადგინა კოლექტიური გმირები - „მასა“ - სახალხო „მასა“, რომლებიც რევოლუციონერებად ითვლებოდნენ. ფილმმა „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“ - კინო ხელოვნებაში ახალი პრინციპების ნამდვილი ფურორი მოახდინა. მეზღვაურთა აჯანყება სამხედრო გემზე სოციალისტური რევოლუციის ნამდვილი სიმბოლო გახდა.

60-იანი წლების საბჭოთა კინოს ხასიათის გამოვლინება - ნაციონალური და იდეოლოგიური კინემატოგრაფის მწვერვალზე აყვანას წარმოადგენდა.

„საბჭოთა ხალხის სულიერი და ფსიქოლოგიური კარკასის ნგრევისკენ მიმართული იყო ძლიერი კამპანია, ადამიანთა დემონტაჟი გააზრებულად, მიზანმიმართულად ძლიერი და დანაშაულებრივი ტექნოლოგიების გამოყენებითაც ტარდებოდა... გამოიყენებოდა საინფორმაციო-ფსიქოლოგიური საშუალება...“ ს. გ. კარა-მურზა

ამერიკაში კინოს დაარსებიდან 15 წლის შემდეგ ფილმების მწარმოებელ სტუდიებში მსახიობებისთვის, რომლებიც მაყურებლის სიმპათიას წარმოადგენდნენ დაიწყო წერილების და გზავნილების გაგზავნა. ესეთი გზავნილების რიცხვი თანდათან მატულობდა. კომპანიის თანამშრომლები მალავდნენ მსახიობებისგან გზავნილებს იმ მიზნით, რომ ამბიციის ხარჯზე მათ ანაზღაურების მომატება არ მოეთხოვათ. ადრეული კინოჟანრები გათვლილი არ იყო კომერციაზე. მაყურებლებიც თავიდან არ აქცევდა ყურადღებას, თუ რომელი იყო ფილმის მწარმოებელი კომპანია, მაგრამ მსახიობების პოპულარობის წყალობით ყოველ მათგანს საკუთარი სახე მიეცა. მაყურებლის მიერ არჩეული პოპულარული მსახიობები უნდა გამოჩენილიყვნენ ყოველ ახალ ფილმში და ამით სტუდიისთვის წარმატება მოეტანათ. ამ მსახიობების გამოჩენა მთავრდებოდა აჟიოტაჟით, შეძახილებით და ემოციების გამოხატვით. სტუდია „Biography“ - მა აღმოჩენა გააკეთა, იპოვნა კინონარმოებისთვის უნიკალური ადგილი, კალიფორნიის შტატში - „ჰოლივუდი“, ეს რეჟისორების ოცნების ადგილი იყო, სადაც ტყე, კლდეები, ზღვა, უდაბნო ერთად გვხვდებოდა. მოგვიანებით აქ დანარჩენი კინოკომპანიებიც გადავიდნენ და ჰოლივუდი თანდათან ამერიკული კინონარმოების ცენტრად გადაიქცა.

1910 წელს ერთმა დამოუკიდებელმა პროდიუსერმა კარლ ლემლემ გამოიყენა ხრიკი სტუდიის პოპულარობისთვის, მან განათავსა ცრუ ინფორმაცია სტუდია „Biography“-ის ცნობილ მსახიობ ქალზე, რომ ის ნიუ იორკში ავტოკატასტროფაში გარდაიცვალა, ლემლე მსახიობს გაურჩვდა ცნობადობის მოპოვების პირობით, რომ თუ მას ვარსკვლავად აქცევდა, ის სტუდია „Biography“-იდან უნდა ლამლეს სტუდიაში გადასულიყო. გამოგონილი ავტოკატასტროფის შემდეგ მსახიობის გამოჩენა ეკრანზე დიდი ოვაცია გამოი-

წვია მაყურებელში და მსახიობი ფლორენს ლავრენსი გახდა პირველი ამერიკელი კინო ვარსკვლავი.

(ფოტო) პირველი ამერიკელი კინო ვარსკვლავი მსახიობი ფლორენს ლავრენსი



დანარჩენმა სტუდიებმაც სასწრაფოდ დაიწყეს თავიანთი მსახიობების რეკლამირება, მთელი ჰოლივუდი ვარსკვლავთა სარეკლამო აბრებით დაიტივრთა. ვარსკვლავთა სისტემამ, საგრძნობლად აწია კინოხელოვნების დონე. თანდათან კინოთეატრები კომფორტული ხდებოდა, ფილმის შესვენებების დროს იყიდებოდა გამაგრებული სასმელები, უკრავდა ორკესტრი და სხვადასხვა გასართობი სანახაობები იმართებოდა. მსახიობთა ასეთმა პოპულარობამ ახალი ინდუსტრია ჩამოაყალიბა – ვარსკვლავთა ფოტოგრაფიები რომანტიკული კომენტარებით იბეჭდებოდა სპეციალურ ჟურნალებში, მათი ფოტოები იდებოდა სიგარეტის კოლოფებში, იბეჭდებოდა მაისურებზე, სათამაშო კარტზე. თავყანისმცემელი კოლექციონერები აგროვებდნენ ამ სუვენირებს და ასეთი რეკლამა იყო ახალი ფილმებისთვის ფინანსების მოძიების გარანტი. კინო ისე შეიჭრა ადამიანის ყოფიერებაში, რომ ის ბუნებრივ მოვლენად აღიქმება ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

კინოხელოვნება ეს მთელი ნაკრები იმ ტრადიციული, ცნობილი ხელოვნებებისა, რომლებიც კინოხელოვნებამდე არსებობდა. მან ჩამოაყალიბა საკუთარი სისტემა ვიზუალური შესაძლებლობებისა საკუთარი ენის მეშვეობით. კინოენის გაგება შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც მაყურებელი მართავს დიალოგს ეკრანთან, როდესაც მას უჩნდება კითხვები.

ეკრანთან დიალოგის სურვილი ჩნდება მაშინ, როდესაც მაყურებელს აინტერესებს და უჩნდება კითხვა. მაგალითად, რატომ აცვია გმირს ასეთი ფერის კოსტიუმი, რას ნიშნავს ეს კადრი, რატომ არ ჩანს ამ კადრში გმირის სახე, რას გადმოსცემს ეს მოქმედება, ეს ჟესტი, წვიმა ან ქარი, ვინ დგას კადრის უკან და რის თქმას ცდილობს, რატომ არის ოთახი ასე მოწყობილი და უსაზღვროდ გაჩენილი მსგავსი კითხვები განსაზღვრავს დიალოგს ეკრანთან. როდესაც მაყურებელი ცდილობს მისთვის გაჩენილ შეკითხვებს გასცეს პასუხი, მაშინვე რაღაც იცვლება, ეკრანზე სანახაობა იხსნება ახალი აღმოჩენებით, თუნდაც ეს ფილმი ან სიუჟეტი რამოდენიმეჯერ ჰქონდეს მას ნახაზი.

თავის მხრივ, ეკრანი უამრავ შეკითხვას ბადებს, რომლის პასუხები პარალელს ავლენს მაყურებლის ცხოვრების სხვადასხვა ეპიოდთან.

1940 წლის მიწურულს ჰოლივუდში კინონარმოების სისტემამ დაშლა დაიწყო. კავშირი გიგანტ კინოსტუდიებს და კინოგაქირავებულების ქსელს შორის განწყდა. ის მყარი ერთიანობა რაც იყო წარმოება-გაქირავების სისტემებს შორის და რაც კინოს გადაღებებისთვის ერთიან პროექტს წარმოადგენდა დასრულდა. ყოველივე ამას დაემატა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ეკონომიური კრიზისი და მოგვიანებით ტელევიზიის შექმნა, რომელმაც თავიდანვე კონკურენცია გაუწია მას და მაყურებლის დიდი ყურადღება მიიპყრო.

1923 წელს ამერიკელი გამომგონებლის ჩარლზ ჯენკინსონის მიერ მსოფლიოში პირველად მოხდა მცდელობა მოძრავი გამოსახულება დაერეგისტრირებინათ, ეს გამოსახულება იყო მხოლოდ სილუეტის. პირველი სრული გამოსახულება სამი წლის შემდეგ შოტლანდიელი გამომგონებლის ჯონ ბერდომის მიერ შეიქმნა. ტელევიზიის შექმნას ისევე დიდი და ღრმა ისტორია აქვს, როგორც ფოტოგრაფიას და კინემატოგრაფიას. სიტყვა „ტელევიზია“ ბერძნულად „შორი“ (Tele) და ლათინურად „ხედვა“-ს (Vision) ნიშნავს, ტელევიზია ესე იგი – „შორი ხედვა“.

როდესაც ეს ფენომენი იქმნებოდა და მას სახელს ურჩევდნენ, სწორედ გათვალეს თავიდანვე მისი გლობალური მასშტაბურობა, მისი შორს გასული ფესვები და მომავალში მიმავალი ტექნოლოგია. „შორი ხედვა“ ტელევიზიის მთავარი კონტექსტია, რომელიც მისი მთელი შინაარსის და ძალაუფლების მატარებელია. კომერციული დატვირთვა ტელევიზიამ 1920 წლის მიწურულს მიიღო, ტელევიზორი სარეკლამო რგოლების, საინფორმაციო პროგრამის და გასართობი შოუების კომფორტულ ნივთს გაავდა, ხოლო 1950 წლიდან ის საზოგადოების აზრის ფორმირების მთავარი ობიექტი გახდა.

პირველი ელექტრო-მექანიკური სატელევიზიო სისტემა 1884 წელს 23 წლის გერმანელმა ტექნიკოსმა პაულ ნიპკომ დააპატენტა. მასში იდებოდა სპეციალური მბრუნავი დისკი (ნიპკოვის დისკი), რომლის ნახვრეტებიდან შუქი თანაბრად გამოდიოდა და ეცემოდა ფოტო-ელემენტს, რომელიც ელექტრო იმპულსით გადაიცემოდა.



(ფოტო) ელექტრო – მექანიკური ტელევიზორი

დღემდე გამოყენებადი ელექტრო ტელევიზორების ტექნოლოგიის პირველი პატენტი 1907 წლის 25 თებერვალს პეტერზურგის ტექნიკური უნივერსიტეტის პროფესორმა ბორის როზინგმა აიღო. 1911 წელს მან მიიღწია შორ მანძილზე გამოსახულების გადაცემას მხოლოდ სტატიური სურათის მეშვეობით. ელექტრო სისტემა გამოყენებული იყო მხოლოდ გამოსახულების მოძრაობისთვის, გამოსახულების გადაცემისთვის გამოიყენებოდა ჯერ კიდევ მექანიკური სისტემა. სისტემა სრულყოფილად ვერ აწეო

და პატენტი 1925 წელს გაიყიდა ინგლისელ გამომგონებელზე ჯონ ბაირდზე. ბაირდმა შეძლო აენყო მსოფლიოში პირველი ნახევრად-ტონალური გამოსახულების მქონე, შორ მანძილზე გადამცემი სატელევიზიო სისტემა და პირველი გადაცემა 1926 წლის 26 იანვარს ლონდონის ლაბორატორიაში მოხდა.

1928 წლის 12 ივნისს პირველი სატელევიზიო სადგური ჩიკაგოში, რომელიც მექანიკურ სისტემაზე იყო აგებული, ულის არმანდ სანაბრიას მიერ რადიო ტალღის დიაპაზონის გამოყენებით რადიოსადგური „Wibo“-ს და ვიდეოსიგნალი „Wcfl“-ს მეშვეობით ხმასთან ერთად ეთერში გავიდა, მაგრამ სატელევიზიო ბადე რეგულარულ ხასიათს არ ატარებდა.



(ფოტო) ულის არმანდ სანაბრია (ფოტო) პირველი სატელევიზიო სადგური ჩიკაგოში

1935 წელს რეგულარული სატელევიზიო ელექტრო – ტრანსლაცია ნაცისტურ გერმანიაში დაიწყო. 1936 წელს პირველად პირდაპირი ტრანსლაციით ბერლინის ოლიმპიადა გადაიცა.

1951 წლიდან ცისფერმა ეკრანმა დაიწყო ამერიკული სივრცის დაპყრობა და სწორედ მაშინ პირველი საკაბელო კავშირი მოხდა ნიუ იორკსა და კალიფორნიას შორის. შეიქმნა სატრანსლაციო ქსელი და დაიწყო პროგრამების გადაცემა შორ მანძილებზე. 1953 წლის 18 დეკემბერიდან კი ამერიკაში პირველად სატელევიზიო ეკრანი გახდა ფერადი.

თავდაპირველად კონკურენცია კინოსა და ტელევიზიას შორის საშიშროებას არ წარმოადგენდა, მაგრამ 1960 წელს მსხვილმა კინოკომპანიებმა დაივიწყეს სიმშვიდე, მათ თანდათან მაყურებლის რაოდენობა აკლდებოდათ, ერთ-ერთი მიზეზი ზოგიერთი მხატვრული ფილმის ხარისხის ვარდნაც იყო. სტუდიებში გაუქმდა სასცენარო განყოფილებები, მუდმივ თანამშრომელთა რიცხვი კლებულობდა, შემოვიდა მოკლევადიანი ხელშეკრულებები. ეს მსახიობებს აწყობდათ, ასეთმა ცვლილებებმა მათ საშუალება მისცა გადასულიყვნენ იმ ფილმებზე, სადაც საკმაოდ დიდ ჰონორარს მიიღებდნენ და გადასაღებ მოედნებზე პრეტენზიებიც მეტი გაუჩნდათ. სიტუაცია ნამდვილად შეიცვალა სტუდიების საწინააღმდეგოდ. ფილმების გადასაღებად ყიდულობდნენ პიესებს, პოპულარულ რომანებს, ეკრანიზაციის უფლებებისთვის იხდიდნენ კოლოსალურ თანხას.

მიუზიკლისთვის „ჩემი მშვენიერი ლედი“, გადახდილი იყო 5 500 000 დოლარი. გაიზარდა ფილმების ბიუჯეტი, მოხდა ცნობილი მსახიობების ფილმებზე მინვევა გრანდიოზული ჰონორარის საშუალებით, ფილმების დატვირთვა სპეც-ეფექტებით, ტრიუკებით და სარეკლამოდ ასტრონომიული თანხის გადახდით. მარლონ ბრანდომ მთავარი როლის შესრულებისთვის 1 000 000 დოლარი მიიღო, ლუის მაილსტოუნის ფილმში „აჯანყება ბაუნტიზე“ ელისაბედ ტილორს გადაუხადეს 1 725 000 დოლარი და 10 % შემოსავლიდან ფილმისთვის „კლეოპატრა“.

მაყურებლის ყურადღების მისაქცევად საჭირო გახდა კინოჩვენების ახალი სტილის შემოტანა, რაც კინოთეატრების ღია ცის ქვეშ გადატანით განხორციელდა, სადაც მაყურებელს შეეძლო ფილმი საკუთარი მანქანიდან ენახა დიდ ეკრანზე. წარმოიშვა ისეთი ფილმების საჭიროება, რომლებშიც დახვეწილი იყო ფერადოვნება, საუკეთესო გახმოვანება, ცნობილი სიუჟეტი, ცნობილი რეჟისორი, ცნობილი მსახიობები მთავარ როლებზე, უამრავი ტრიუკი, სპეცეფექტები და საუკეთესო რეკლამა.

რეკლამა დიდძალ ყურადღებას და უზარმაზარ თანხას მოითხოვდა. სარეკლამო აგენტს პრემიერისთვის მთელი მისი ფანტაზია უნდა გამოეყენებინა. იყო ფეირვერკები, ხალიჩები, ძვირფასი მანქანებიდან გადმოსული კინო „ვარსკვლავები“, მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლები და ცნობილი ხელოვნების მოღვაწეები, ესტრადის ცნობილი მსახიობების გამოსვლები, დაქირავებული ხალხი ფილმის სარეკლამო ლოზუნგებით და გამოძახილებებით.

ეს ფილმები გრძელდებოდა 3 საათი და მათ ფილმი - გიგანტები დაერქვათ, რომლებსაც ამ პერიოდის საუკეთესო რეჟისორები დგამდნენ, მაგრამ ეს არ იყო ყოველთვის ფანტასტიკური ან ჩვეულებრივი წარმეტყვის მომტანი.

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ჰოლივუდი მსოფლიო კინემატოგრაფიის ცენტრი გახდა, „ვარსკვლავები“ უზარმაზარ ჰონორარებს იღებდნენ სამსახიობო ოსტატობაში. ასევე პრესის დიდმა ყურადღებამ ჰოლივუდი სკანდალური ისტორიების ცენტრად აქცია და 20-იან წლებში შეიქმნა სპეციალური „ჰეისის სააგენტო“ და 1930 წელს გამოვიდა სპეციალური „ჰეისის კოდექსი“, რომელიც აკონტროლებდა მკაცრი დაცვით კონკრეტულ კადრებს, კინოსტუდიის თანამშრომლების მორალურ მხარეს, ასევე ეს სააგენტო ფილმებზე ცენზურის უფლებას იტოვებდა. კოდექსი პოლიტიკოსის - რესპუბლიკური პარტიის წარმომადგენლის უილიამ ხარისის სახელს ატარებდა, რომლის თანახმად იკრძალებოდა:

სარწმუნოების არასერიოზულად მოხსენიება, საეკლესიო პირის როლის შესრულება - კომიკურ ან უარყოფითი გმირად გამოყვანა;

1. ნარკოტიკების მოხმარების კადრები, ალკოჰოლი - მხოლოდ სიუჟეტით გამართლებული ეპიზოდის გავლენით;

2. დანაშაულების გახსნის მეთოდების გამოყენება. მკვლელობის სცენები დადგმული უნდა ყოფილიყო ისე, რომ რეალურ ცხოვრებასთან პარალელის გავლება არ მომხდარიყო;

3. სიმშველე, ემოციური, ვნებიანი ცეკვები და კოცნა ეკრანზე 4 წამით დამეკებული მხოლოდ

ფილმის კულმინაციის დროს იყო;

4. ქორწინება და ოჯახის თემა წარმოადგენდა მაღალ ლირებულეებს, თავისუფალი ურთიერთობები სიუჟეტის გათვალისწინებით უნდა გამოხატულიყო, როგორც უღირსი საქციელი. შერეული ქორწინების თემა იკრძალებოდა;

5. ადამიანის სილუეტი, უმცირესობის ხსენება, სხვადასხვა ტიპის დაავადებების ხსენება დაუშვებელი იყო;

6. უცნაურობა სიტყვები და გამონათქვამები იკრძალებოდა.

„ჰეისის კოდექსი“ მხოლოდ ერთი წელი იარსებდა.

1959 წელს უილიამ უაილერმა გადაიღო ამ პერიოდის ცნობილი ფილმი „ბენ-გური“, რომელმაც მაცურებლის დიდი ინტერესი გამოიწვია თავისი მასშტაბური და მასიური სცენით — შეჯიბრი რომაული ეტლით, სადაც პირველად როლივუდში გამოიყენეს კასკადორთათვის დაზღვევის სისტემა. ფილმმა 11 ოსკარი მიიღო. სტენლი კუბრიკმა 1960 წელს დადგა ფართოფორმატიანი გრანდიოზული ფილმი „სპარტაკი“ მთავარ როლში კერკ დუგლასი. ფილმი დღემდე მაცურებელს იპყრობს არა მარტო მასიური სცენებით, არამედ ფართო ეკრანის თვისების ბოლომდე და სწორედ გამოყენებული ეფექტით. ჯოზეფ მანკევიჩის მიერ 1963 წელს გადაღებული ფილმი „კლეოპატრა“ წარმოდგენილი იყო ასევე მასშტაბური ხასიათის ეკრანიზაციით, მაგრამ მასში გამოყენებულმა შესანიშნავმა კოსტიუმებმა, უზარმაზარმა დეკორაციებმა და ახალგაზრდა ლამაზმა მსახიობმა ელიზაბეტ ტეილორმა ვერ მოიპოვეს მაცურებლის ისეთი ეფექტური რეაქცია, როგორც სხვა სიუჟეტით გიგანტ ფილმებს შეეძლოთ. ამ პერიოდში წარმატებული იყო რობერტ უაიზის მიუზიკლი „ვესტსაიდლირი ამბავი“ (1961 წელი) და ჯორჯ კუკორას „ჩემი მშვენიერი ლედი“ (1964 წ.). მუსიკამ ეკრანის ახალი შესაძლებლობები გახსნა. მაცურებლისთვის მიუზიკლი შეუდარებელი სიამოვნება იყო ნებისმიერ სატელევიზიო გადაცემასთან.

ტელევიზიამ თავისი არსებობიდანვე დაიწყო უკვე კინემატოგრაფის გამოცდილების გზაზე კვალდაკვალ სვლა. ამ ახალ სფეროში უამრავი ცნობილი ადამიანი მივიდა კინოდან. ერთ-ერთი პირველი აღფრედ ხიჩკოკიც იყო, რომელმაც შექმნა დეტექტიური ჟანრის სატელევიზიო სერიალი „აღფრედ ხიჩკოკი წარმოგიდგენთ, სადაც როგორც თავის, ასევე სხვა რეჟისორთა ნამუშევრებსაც აჩვენებდა.



(ფოტო) აღფრედ ხიჩკოკის სატელევიზიო ვერსია „აღფრედ ხიჩკოკი წარმოგიდგენთ“

ტელევიზიის დაარსებას კინოხელოვნებაში ვარდნა არ მოუტანია, პირიქით, კონკურენციის სახით მეტი სიახლე და ახალი სახელები წარმოიშვა. 1923 წლიდან იწყება ელექტრონული ტელევიზორების გამოგონების ისტორია და უკვე 1932 წელს BBC -ის ტელემაუწყებელს დაახლოებით 25-40 ათასამდე მაცურებელი ჰყავდა. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ 1947 წელს ამერიკაში თუ 180 ათასამდე ტელევიზორი არსებობდა უკვე 1953 წლისთვის ტელევიზორების რაოდენობამ 28 მილიონს გადააჭარბა. ამ დროისთვის ტელევიზორი ყოველ მეორე ოჯახს გააჩნდა.

ტელევიზორები თავდაპირველად გამოსახულების ხარისხით არ გამოირჩეოდა, არც ეკრანის სიდიდე აღწევდა მაცურებლისთვის მხედველობითი კომფორტის მწვერვალს, მაგრამ მასში გადმოცემულმა სატელევიზიო ჟანრის ფილმებმა, ინფორმაციამ და სხვადასხვა სახის პროგრამებმა თავიდანვე მიაჯაჭვა ადამიანი ეკრანთან.

პოპულარულმა თემებმა, რომლებიც 60-იან წლებში უკვე ცნობილი იყო, სატელევიზიო სივრცეში ახალი სახე მიიღო. ყველაზე ცნობილი სატელევიზიო სერიالების თემები იყო: ლეგენდები, მისტიკა, საშინელებათა ჟანრი, FBI -ის აგენტთა დაუსრულებელი ბრძოლა განგსტერებთან. ამ თემების ღირსეული შთამომავლები ტექნიკის და ახალი სპეცეფექტების განვითარებით თანამედროვე სერიალებში გადმოვიდნენ, როგორც „საიდუმლო მასალები“ „დროის პატრული“ და ა. შ.

ასევე პოპულარობით სარგებლობდა პირდაპირი ძალადობის თემები. 1960 წელს ლოს-ანჯელესის ცისფერ ეკრანებზე ნაჩვენები იყო: 144 მკვლელობა, 36 ძალადობა, 13 გატაცება, 12 გაქცევა ციხიდან, 3 ლინჩი, 1 მასობრივი მკვლელობა...

ტელევიზია შეიჭრა ადამიანის ცხოვრებაში, მაგრამ არა მხოლოდ ესეთი სახით. 1939 წელს 10 მარტს მოსკოვში პირველი ტელე ტრანსლაცია მოხდა ვლადიმერ შუხოვის მიერ კონსტრუირებული ანძიდან. პირველ საინფორმაციო კადრებს XVIII ყრილობის გახსნა წარმოადგენდა. რუსეთში ამ პერიოდისთვის ტელევიზორების დეფიციტი იყო, მთლიანობაში მათი რაოდენობა 100 ძლივს აღწევდა.



(ფოტო) ვლადიმერ შუხოვის ანძა მოსკოვში (1920 – 1922)

თბილისში 1956 წლის 30 დეკემბერს ამიერკავკასიაში პირველი სატელევიზიო ანძა ამუშავდა, რამოდენიმე დღეში გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“ გამოქვეყნდა წერილი, რომელსაც მკითხველ-

ისტვის ტელე გადაცემების პრინციპები უნდა განემარტა. მოსკოვის, ლენინგრადის და კიევის შემდეგ სსრ კავშირში IV ტელევიზია ამოქმედდა. თბილისში სსრ წარმოების 1000-მდე ტელევიზორი შემოიტანეს, რომელიც იმ დროისთვის საკმაოდ ძვირი - 300 მანეთი ღირდა და დეფიციტს წარმოადგენდა. მაგრამ ამავე წლის ნოემბერში ტელევიზორი 2700-ზე მეტ მუშას და მოსამსახურეს ჰქონდა. თავიდან კვირაში ერთხელ საცდელი გადაცემები ჩნდებოდა, მაგრამ 1961 წლიდან საქართველოს მაუწყებლობა ყოველდღიური გახდა.



**(ფოტო) დიქტორი - ალექსანდრა მაჭავარიანი
ტელეოპერატორი - ზურაბ დობორჯინიძე**

ხელოვნების დარგებს შორის ჯაჭვიური კავშირი - ფორმაცვალებადი სფეროა, რომელიც ადამიანისთვის ახალი გამოგონებების დონორია.

ტელევიზიამ კინოხელოვნებას ახალი ძალა მისცა, რომლის შედეგად უამრავი საინტერესო ნამუშევარი არსებობს. 60-იან წლებში გაჩნდა რეჟისორთა ახალი თაობა, რომლებიც გახდნენ მეტად საინტერესო სახეები დღევანდელ კინოხელოვნებაში: სტენლი კუბრიკი, მარტინ სკორსეზე, ფრენსის ფორდ კოპპოლა, ჯორჯ ლუკასი და სხვები. კინო და ტელევიზია თავიანთი ეკრანული ტექნოლოგიების განვითარებით ყოველი ადამიანის ოჯახში შეიჭრა და გავრცელდა როგორც ყოველდღიური აუცილებლობის პირობა. ასე რომ „არქაული“ ეკრანული შოუები, დიაფილმების ჩვენებები, რომლებიც ძველი „ჯადოსნური ფანრის“ საშუალებით ხდებოდა, ეკრანის მრავალფეროვან სივრცეში დღესაც აგრძელებს საკუთარი ფსიქოლოგიური ზეგავლენის ეფექტებით მაყურებლის ემოციების დაპყრობას.

სატელევიზიო ეკრანი სრულყოფილად ქმნის განსხვავებულ სივრცეს, რომელიც მაყურებელს სხვადასხვა შეხედულებებს შეუმჩნეველად კარნახობს, მოცემულობის საშუალებით და მისი ძალაუფლების გამოყენებით. იმისთვის, რომ სატელევიზიო ეკრანზე საინტერესო, სრულყოფილი, სივრცობრივი გამოსახულება შეიქმნას, რომელიც შემდგომში მაყურებლის საუკეთესო პროდუქტად მიენოდება, მხოლოდ კომპოზიციის კანონების გამოყენება არ არის საკმარისი, განსხვავებული გადაღების მანერა, ზუსტად განსაზღვრული კანონების დაცვის გამოყენებით - მონტაჟი, ხმოვანი სტრუქტურა და სხვადასხვა აუცილებელი პირობა გასათვალისწინებელია.

OPTICAL ILLUSION AND DEVELOPMENT OF MEDIA OF ART

**Maia Kikabidze
PhD
Media Arts**

**Supervisor: Full Professor Alexander Vakhtangov
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University**

In 350 AD, Greek philosopher Aristotle wrote about so-called "camera obscura". Leonardo da Vinci was the first who used "camera obscura" on a model for sketches drawing and minutely described it in the work "Treatise about painting". In the 17th century the Dutch inventor Christian Huygens van Zoilihem invented a projector "Lantern Magica". In 1892, French painter and inventor Émile Reynaud opened "optic theater" in Grevin museum in Paris. Reynaud was the first who had combined a sound and musical illustration with the image. In 1891, Thomas Alva Edison, a famous American scientist, invented the motion picture exhibition device "kinetoscope", which was designed for films to be viewed individually. This invention of Thomas Edison became an occasion for new technologies searches by enthusiastic inventors and his assistant William Kennedy Laurie Dickson shot the first film "Fred Otto's Sneeze" with "kinetoscope". December 28, 1895. Boulevard des Capucines in Paris. "Grand-café". Louis and Auguste Lumiere attracted attention of public with strange advertisement poster with inscription "CINEMATOGRAPHE LUMIERE" and the world's first film screening was conducted. On May, 4th 1896, the first film show was conducted in Russia, in St.-Petersburg - in summer garden "Aquarium". In a few days, the first show was conducted in Moscow. On November 16th, 1896, the signboards in Tbilisi streets were reporting about the strange and very interesting information "Cinematograph of French brothers Louis and Auguste Lumiere - motion photos will be shown at the theatre of noble family". December 28th, 1895. This day has entered in to the history as cinema birthday. The world started other life as viewed by camera and its movement has left an imprint on the screen. The life facts had been placed in a picture frame, where the viewer, involved in boundless space of emotions, became a victim of existing illusions. Past, present and future had been fixed on the screen. Possibility to apprehend those details, which had been in unnoticeable phase, was given to the person. This process has left unique shots in memory of the viewer forever and ever. So that, "optical deception" became executive means for wide society; means of that work which appears as "holographic illusion" and television now. Television role in the world construction and formation of human and civil society - a problem of the greatest value. Transfer viewing, the viewer becomes more informative and level him / her understanding is considerable, raises according to various categories of a genre; definitely this information can influence and have a great influence on emotion of the viewer and establish a certain dogma in him / her subconsciousness relatively the general point of view.

ბარეკანის პირველ გვერდზე:

სცენა ილიაუნის თეატრის სპექტაკლიდან „ანტიგონე“

ბარეკანის მეორე გვერდზე:

შოთა სხირტლაძე - 75

ამირან შალიაშვილის ვარსკვლავი

ბარეკანის მესამე გვერდზე:

სცენა ჭიათურის აჯაჯი წერეთლის სახ. თეატრის სპექტაკლიდან
„ტამბალო და ყაშა“

სცენა ნ. დუმბაძის სახ. მოზარდ მაყურებელთა თეატრის
სპექტაკლიდან „სამი მუშეკერი“

ბარეკანის მეოთხე გვერდზე:

სცენა ზუგდიდის შალვა დადიანის სახ. თეატრის
სპექტაკლიდან „მარად და ყველგან“

„თეატრი და ცხოვრება“**„THEATRE AND LIFE“**

№2, 2014

დამკაბადონებელი
გიორგი მალხასიანი

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ელექტრო ფოსტა: TEATRIDACXOVREBA@GMAIL.COM

ფასი — სახელმეკრულებო

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

ტელ.: 2999096

აიწყო და დაკაბადონდა ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციაში





თეატრი

და

ცხნაგრებ

№2
2014

ISSN 1987-8974



9771987897006