

4
2015

თეატრი
და
ცხოვრება

**ჩვენს ჟურნალს უკვე
აქვს თავისი
ვებ-გვერდი.**

**იკითხეთ ჟურნალი
„თეატრი და ცხოვრება“
მისამართზე:**

www.teatridacxovreba.ge

თეატრი და ცხოვრება

მთავარი რედაქტორი
გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი
ნინო მაჭავარიანი

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

№4, 2015

ივლისი, აგვისტო



საქართველოს კულტურისა
და ძეგლთა დაცვის
სამინისტრო

ჭურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქცია მადლობას მთავარ რედაქტორს საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ჟურნალისადმი ფინანსური მხარდაჭერისთვის.

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

შემოქმედებითი კავშირი - საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

UDC 792(479.22)

თ-391

საუბარი ქართულ
თეატრალურ კრიტიკაზე ----- 3

ვასილ კიკნაძე — პერიპეტიები ----- 9

იუნონა აფაქიძე — რეჟიმი, ცენზურა,
ხელოვანი ----- 12

„ქალის ხმა“ საქართველოდან ანუ
„გროტესკიდან გლამურამდე“ ----- 21

მარინა ხარატიშვილი —
ევროპული თეატრალური სკოლების
ბრნოს საერთაშორისო თეატრალური
ფესტივალი ----- 24

თამარ ბოკუჩავა — რეგიონული თეატრების
ფოთის საერთაშორისო ფესტივალი -----28

სპექტაკლები

მაკა ვასაძე — კეისრისა და ბრუტუსის
ტრაგედიის სტურუასეული ბუფონადა ----- 36

ლაშა ჩხარტიშვილი — მონოპიესების მეორე
ფესტივალი ბათუმში ----- 42

ვაჟა ძიგუა — შავი კვადრატი ----- 49

ლელა ოჩიაური — ომი, მშვიდობა, შიში,
მარტოობა, შურისძიება ----- 51

თამარ ქუთათელაძე — „ჭინჭრაქა“ ----- 59

„ახალი სცენა“ და მისი ორი პრემიერა -----61

ფესტივალების მოლოდინში ----- 63

ირინა ლოლობერიძე —
საუბარი ლევან წულაძესთან „3D“-სა და
დაბადების დღის თანხლებით -----65

ნოდარ გურაბანიძე —
სამყარო თეატრალის თვალთ -----72

დოდო ხურცილავა —
კარგი გვარიშვილი -----81

ვალტერ ვინკი — ღია დრამატურგია, ანუ
მაყურებლის ემანსიპაცია -----84

ცრემლი და პატივისცემა (მანანა გეგეჭკორის
ხსოვნას) ----- 87

Talk about Georgian theatrical critic ----- 3

Vasil Kiknadze - Gradations ----- 9

Iunona Aphaqidze - Regime, Censorship, artist ----- 12

‘Woman’s voice’ from Georgia this means from
grotesque to Glamour -----21

Marina Kharatishvili - Brno International Theatre
Festival of European Theatrical schools -----24

Tamar Bokuchava -
Poti International Festival of Regional Theatres ---28

Performances

Maka Vasadze - Caesar’s and Brutus’s tragedy in
Buffoonery performance of Sturua ----- 36

Lasha Chkhartishvili - The second Festival of Mono
plays in Batumi ----- 42

Vazha Dzigua - ‘The black Square’ ----- 49

Lela Ochauri - War. Peace. Fear. Loneliness.
Vindictiveness ----- 51

Tamar Qutateladze - ‘Tchintchraqa’ ----- 59

Two Premieres on ‘New Stage’ ----- 61

Waiting for future Festivals ----- 63

Irina Gogoberidze - Dialogue with Levan Tsuladze
with the “3D”and birthday accompanied ----- 65

Nodar Gurabanidze - The World in the Eye of the
Theater-goer ----- 72

Dodo Khurtsilava - Well-born artist ----- 81

Walter Wink - Open Drama this
means emancipation of the spectators ----- 84

საშუბარი ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე

(გაგრძელება. დასაწყისი იხილეთ „თ და ც“ №3. 2015)

1. უნევთ თუ არა ანგარიშს ქართულ თეატრალურ კრიტიკას?
2. რამდენად გეხმარებათ თეატრალური კრიტიკოსის შენიშვნა, მოსაზრება სპექტაკლის (როლის) დახვეწაში?
3. როგორ შეაფასებდით იმ ფაქტს, რომ თითქმის არ იწერება და არ იბეჭდება უარყოფითი რეცენზიები სპექტაკლებისა, თუ როლების ირგვლივ. ნუთუ, ყველა დადებით შეფასებას იმსახურებს?
4. რომელი რეცენზია, თეატრალური კვლევა, შემოქმედებითი პორტრეტი დაგამახსოვრდათ ბოლო ორი წლის განმავლობაში და რატომ?
ასეთი კითხვებით მიმართა ყურნალის რედაქციამ ქართული თეატრის გამოჩენილ მოღვაწეებს.



რობერტ სტურუა:

1. მე მგონი, არა. და ვფიქრობ, მაყურებლებს არ უნევნ მათ ანგარიშს თუნდაც იმიტომ, რომ ისინი დადიან ისეთ სპექტაკლებზე, რომლებსაც უარყოფით შეფასებას აძლევენ კრიტიკოსები და არ დადიან იმ სპექტაკლებზე, რომლებიც მათ მოსწონთ. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ კრიტიკოსების აზრს არც თეატრალური ელიტის წარმომადგენლები ითვალისწინებენ ხოლმე — რეცენზიის კითხვას მათ ურჩევნიათ ერთმანეთის აზრი გაითვალისწინონ და ასე გაიგონ ჯერ უნახავი სპექტაკლის ავკარგიანობა. ამიტომ რუსეთში ასეთი ტერმინ-

იც კი მოიფიქრეს: — сарафанное радио. ყველაზე არ ვამბობ, მაგრამ მე ვიტყვოდი, რომ ჩვენ ახალგაზრდა კრიტიკოსებს ანალიზის უნარი არ გააჩნიათ. თეატრი რთული ხელოვნებაა, რთული ასახსნელი, სპექტაკლის გარჩევის ნაცვლად, მისი სიუჟეტის მოყოლით რომ შემოიფარგლები, ეს არ არის მისი ანალიზი. ჩვენს თეატრში სპექტაკლების დონე უფრო მაღალია, ვიდრე კრიტიკოსების აღქმის უნარი და პროფესიული შესაძლებლობები. ჩვეულებრივ მაყურებელს თუ მსოფლიო ისტორიაში ნაუკითხავს იულიუს კეისრის ცხოვრება და მოღვაწეობა ან ნაკითხული აქვს შექსპირის ამავე სახელწოდების პიესა, მან იცის, რომ ის რომის იმპერატორი იყო, რომელიც მოკლეს. ეს მაყურებელი მოდის სპექტაკლზე და ხედავს, რომ ნაცვლად რომისა, მოქმედების ადგილი და დრო შეცვლილია და გადატანილია გასული საუკუნის 20-იან წლებში. მან რა უნდა გაიგოს? დაიბნევა. მას ხომ სჭირდება კრიტიკოსი, რომელიც განუმარტავს, რომ თავად შექსპირის ეპოქაში მისი პიესები მისი საუკუნის თანამედროვე, ელისაბედისდროინდელ კოსტიუმებში თამაშდებოდა და არა რომაულ სტილში. მე ამ ტრადიციის თანახმად, ვინაიდან თავად შექსპირი ცვლიდა ეპოქის კოსტიუმებს, გასული საუკუნის 20-იანი წლების კოსტიუმები შევარჩიე, რითაც შექსპირის ტრადიცია არ დამირღვევია. (მან ხომ იცოდა, როგორ ეცვათ ძველ რომაელებს და მაინც ელისაბედისდროინდელ კოსტიუმებს აცმევდა). ეს ყველაფერი ასახსნელია მაყურებლისათვის, მაგრამ ვფიქრობ, თვითონ კრიტიკოსებსაც არ ესმით, თუ რატომ არის სპექტაკლის მოქმედება გადატანილი ამ დროში, რატომ თამაშდება ნახევარი პიესა მხოლოდ და მაბრალევენ ორიგინალობას.

ბოლოს და ბოლოს, კრიტიკა კი არის ხელოვნებისა და ლიტერატურის დარგი, მაგრამ თუ კრიტიკოსებს ისე განვიხილავთ, როგორც ხელოვანებს, მივიღებთ ხელოვანთა უსუსურ სურათს. კრიტიკოსების უმრავლესობა ისეთ წერილებს წერს, შეიძლება იფიქრო, რომ მათ ხელოვნებასთან ახლოსაც კი არ ჩაუვლიათ. ამ ასოციაციას ჩემში რამდენიმე თეატრალური გადაცემა ბადებს, რომელიც ამ დღეებში ვნახე.

2. რაც შეეხება თეატრალური კრიტიკოსის შენიშვნებსა და მოსაზრებებს ანუ სერიოზულ კრიტიკას, პროფესიონალი კრიტიკოსი ჩემთვის ყოველთვის იყო და არის ანგარიშგასანევი ფიგურა. მე მიყვარს რეცენზიების კითხვა მაშინაც კი, როდესაც მაგინებენ. თავის დროზე ძალიან დამეხმარა

ცნობილი რუსი კრიტიკოსის, კონსტანტინ რუდნიცკის მოსაზრებები თეატრზე და კერძოდ, პირადად ჩემს შესახებ საკუთარი შემოქმედებითი სახის, პროფესიული ხელნერის, სტილის შეცნობაში. მე და რუდნიცკი ერთად ვიყავით ამერიკაში და ძალიან დავმეგობრდით. ჭკვიანი ადამიანის მოსმენა ყოველთვის სასიამოვნოა. ის დიდი მოტრფიალე იყო ჩემი სპექტაკლების და განსაკუთრებით „ყვარყვარესი“. შეიძლება ითქვას, რომ ამ პიროვნებამ თავისი შესანიშნავი საუბრებით წარმართა ჩემი აზროვნება და შემაცნობინა თავად, თუ რით განვსხვავდები მე, როგორც ხელოვანი, სხვა რეჟისორებისაგან. უბრალოდ, დამიზუსტა ჩემი აზრები. როდესაც რეჟისორი დგამს სპექტაკლს, მას ბევრი პრობლემა აქვს გადასაჭრელი — ის მუშაობს მსახიობებთან, კომპოზიტორთან, მხატვართან, ქორეოგრაფთან და ხშირად არ რჩება დრო, რომ ჩაუკვირდეს და დააკონკრეტოს, როგორია მისი მხატვრული ხელნერა, საითკენ მიდის მისი შემოქმედება.

ძალიან მომეწონა სპექტაკლის „ასულნი“ განხილვა ჩვენთან, თეატრში. ეს იყო დროის ის საათ-ნახევრიანი მონაკვეთი, რომლის განმავლობაში საინტერესო და მნიშვნელოვანი აზრები ამ წარმოდგენის შესახებ გამოთქვეს ფილოსოფოსებმა, ფილოლოგებმა, ისტორიკოსებმა, სტუდენტებმა. ესეც რთული სპექტაკლია და მისი აღქმის სხვადასხვა ასპექტების მოსმენა სასიამოვნო იყო.

თეატრალური კრიტიკოსის ნაცვლად თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე ლილი ფოფხაძე წლების განმავლობაში იდგა ჩემს გვერდით. ჩვენ ერთად ვმუშაობდით პიესაზე, მასთან ერთად ვქმნიდით სპექტაკლის კომპოზიციას, ვამატებდი მნიშვნელოვან ფრაზებს, ვსვამდი მნიშვნელოვან აქცენტებს.

კრიტიკული რეცენზია სხვა პრობლემასთან არის დაკავშირებული. შეიძლება მე არ მომწონდეს გენიალური კომპოზიტორის ნაწარმოები. ვიცოდე, რომ ის გენიალურია, მაგრამ არ მალელებდეს, ჩემი არ იყოს. და თუ მოხდა ისე, რომ ვილაც კრიტიკოსს არ მოსწონს ჩემი სტილი, ჩემი დადგმები, რა მოხდა მერე, მთავარია, მას ჰქონდეს მათი პროფესიულ დონეზე შეფასების უნარი.

3. ძირითადად, თუ არ მოსწონთ სპექტაკლი, არ წერენ. არ უნდათ აწყენინონ რეჟისორებს, მსახიობებს. სერიოზული კრიტიკა ვაჟკაცობასაც მოითხოვს. არ უნდათ არავის გადამტერება, მაგრამ არსებობს მეორე უკიდურესობაც — ამას მე უხემ კრიტიკას ვუნოვებდი — არცთუ იშვიათად კრიტიკოსები სპექტაკლის ანალიზის ნაცვლად პირად შეურაცხყოფასა და ლანძღვა-გინებაზეც გადადიან და ვფიქრობ, ეს არ არის პროფესიული ქცევა.

თეატრის მოღვაწეები ისეთი ბუნებისანი არიან, რომ უყვართ, როდესაც აქებენ. რეცენზია ისე აღიქმება, როგორც ტაში. რასაკვირველია, როცა კითხულობ, რომ ვილაც არ მოსწონს შენი სპექტაკლი, გული გწყდება და ცდილობ გაერკვე, რატომ არის ამ აზრის, მაგრამ არცთუ ხშირად იღებ პასუხს, რატომ გაკრიტიკებენ. სტუდენტობის წლებში ახმეტელზე ბევრი უარყოფითი რეცენზია წავიკითხე. მას ძალიან ხშირად აგინებდნენ კიდევ. საქმე იქამდეც მიდიოდა, რომ ზოგიერთ კრიტიკოსს სანდრო ახმეტელი თეატრშიც კი არ უშვებდა. რა ძნელია, როდესაც თვეების განმავლობაში თავს იკლავ, ტვინს იღრძობ, მერე მოვა ვილაც და ერთი ხელის მოსმით გაგინადგურებს ამდენი ხნის ნამუშევარს. ადრე ამგვარ უხემ კრიტიკასაც იოლად ვიტანდი, ახალგაზრდა ვიყავი, ნერვები მყოფნიდა. ახლა კი მოქმედებს ჩემზე. ასაკში ვარ და ნერვებმაც მიმტყუნა.

4. ადრე მომწონდა ვასო კიკნაძე, ნოდარ გურაბანიძე, დალი მუმლაძე — იმათაც ჰქონდათ არა მხოლოდ დადებითი შეფასებები, მაგრამ ისეთ ფარგლებში ამბობდნენ ყველაფერს და ისე პროფესიულად ასაბუთებდნენ თავიანთ მოსაზრებებს, რომ მესმოდა მათი. ახალგაზრდებში აქტიურია მაკა ვასაძე — ზრდილობიანი, შესანიშნავი თეატრალური ოჯახიდან. და რაც მთავარია, ჩემს თვალწინ პროფესიულად იზრდება.



ბაია ღვალიშვილი: (მსახიობი)

1. რა თქმა უნდა. ანგარიშსაც ვუნევ და ხანდახან ვითვალისწინებ კიდევ მათ რჩევებს თუ შენიშვნებს. ზოგჯერ არ ვეთანხმები, მაგრამ ყოველთვის ვკითხულობ და მიხარია, რომ ამ ბოლო პერიოდში გააქტიურდნენ. მე მახსოვს, რომ ადრე თეატრალური კრიტიკა ძალიან პასიური იყო და თეატრების შემოქმედებითი პროცესების მნიშვნელოვანი მომენტები მათი შეფასების გარეშე რჩებოდა.

2. როგორც მოგეხსენებათ, თეატრალური კრიტიკოსი როლის შექმნის პროცესში არ მონაწილეობს და როგორ შეიძლება დამეხმაროს როლის შექმნის პროცესში. განხილვებისა და რეცენზირების დროსაც ხშირად ძირითადი ყურადღება სპექტაკლის გარჩევისკენ უფრო იხრება, ვიდრე

ცალკეული როლის დახასიათებამდე, უფრო სწორად, არცთუ ხშირად აქცევენ ამ მხარეს ყურადღებას. ისე კი ვფიქრობ, რომ ერთი ნახვით სპექტაკლის, მით უფრო პრემიერის შეფასება არ შეიძლება. მე ვფიქრობ, რომ კრიტიკოსმა რამდენჯერმე უნდა ნახოს სპექტაკლი.

უწინდელ დროსთან შედარებით კრიტიკოსებიც შეიცვალნენ. ადრე ისინი თეატრის ცხოვრებით ცხოვრობდნენ, უფრო ჩართულები იყვნენ მის შემოქმედებით პროცესებში. მე მახსოვს ქ-ნი ლილი ფოფხაძე. ლიტერატურული ნაწილის გამგე თეატრში რეჟისორის გვერდით მუშაობდა პიესის ტექსტების დახვეწაზე, რეცენზიების თავმოყრაზე, ამზადებდა ყველაფერს სამაგიდო მუშაობისათვის. დღეს ლიტერატურული ნაწილის გამგეს თეატრში არანაირი ფუნქცია არ გააჩნია. თეატრმცოდნე რომ თეატრში მუშაობს, ის თავისივე თეატრზე ხომ ვერ დაწერს? ბატონ მიშასაც არ ჰყავდა თეატრალური კრიტიკოსი. არადა, ის აუცილებელია, რომ მომავალ თაობას დაუტოვოს მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებითი მუშაობის მნიშვნელოვანი ეპიზოდები.

3. მე ვფიქრობ, იწერება. მე მახსოვს ადრინდელი უარყოფითი რეცენზიებიც და დღესაც იწერება თუ მთლიანად უარყოფითი არა, საკმაოდ მწვავე, კრიტიკული რეცენზიები. მე ხშირად ვკითხულობ და მათგან გულნატკენ რეჟისორებსა და მსახიობებსაც მრავლად ვხვდები.

4. ასე კონკრეტულად არ მახსენდება.

ლიმიტრი სპითისაშვილი:

(თბილისის ნოდარ დუმბაძის სახ. მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი)

1. თუ კრიტიკა არის პროფესიული, რა თქმა უნდა, ანგარიშგასანევია. თუ დილექტანტიზმი მოჩანს კრიტიკოსის ნაწერში, მაშინ ძნელია ანგარიში გაუწიო მას. ისე, ყველა თეატრალი გამოთქვამს აზრს რეჟისორის ნამუშევრის ირგვლივ და შენ შეგიძლია ეს აზრი მიიღო ან არ გაიზიარო.

2. კრიტიკოსი ხომ მაშინ გამოთქვამს შენიშვნასა თუ მოსაზრებას, როდესაც სპექტაკლი უკვე გამოსულია. ამდენად, თუკი პრემიერებზე გამოთქმული აზრი ზოგადი მნიშვნელობისაა, ის შეიძლება მომდევნო სპექტაკლზე მუშაობისას გავითვალისწინო. რეჟისორთა უმრავლესობა (მათ შორის მეც!) ნაკლებად უბრუნდება უკვე გამზადებულ სპექტაკლს.

მასთან მიბრუნება და შეცვლა ძალიან მიჭირს. როდესაც მუშაობას ამთავრებ, ყველაზე უკეთ თავად იცი, რა არ გამოგივიდა და ასევე ისიც იცი, რატომ ვერ გააკეთე ეს, რადგან ყველაფერს გააჩნია თავისი სუბიექტური და ობიექტური მიზეზები. მე პირადად, მომდევნო დადგმებში ვცდილობ არ დავუშვა იგივე შეცდომები, მაგრამ მზა სპექტაკლში მათი გამოსწორება შეუძლებლად მიმაჩნია.

ერთხელ ნათელა არველაძემ მწვავე კრიტიკული წერილი დაწერა ჩემს პირველ სპექტაკლზე „ქა-მუშაძის გაჭირვება“. ეს რეცენზია ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო იმიტომ, რომ მასში ყოველი აზრი დასაბუთებული იყო და სპექტაკლი მაღალ პროფესიულ დონეზე იყო განხილული.

3. უარყოფითი რეცენზიები, რა თქმა უნდა, იწერება, აქვე უნდა ითქვას, მე ვატყობ ასეთ ტენდენციას დღევანდელ თეატრმცოდნეებს, რომ ისინი მაქსიმალურად ცდილობენ გვერდი აუარონ ისეთი სპექტაკლების შეფასებას, რომელიც არ მოსწონთ. ზოგჯერ კი, და ეს სამწუხარო ტენდენციად მეჩვენება, უარყოფით შეფასებას აძლევენ იმ სპექტაკლებს, რომელთა რეჟისორებისაც „არ ეშინიათ“.

კეთილგანწყობილი კრიტიკა, რომელიც თავისთავად გულისხმობს კრიტიკოსის პროფესიონალიზმსაც, მისაღებია და სასარგებლო. ბევრჯერ წამიკითხავს უარყოფითი გამოხმაურებები ისეთი გამოჩენილი რეჟისორების სპექტაკლებზე, როგორებიც არიან რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე, სადაც კრიტიკა არ იყო არგუმენტირებული და თეატრმცოდნის თვითდამკვიდრების ცდას უფრო ჰგავდა, ვიდრე რეჟისორის ნამუშევრის განხილვის თუნდაც მცდელობას.

4. ამ საკითხზე მაქვს ჩემი სუბიექტური მოსაზრება. ჯერ ერთი, მინდა აღვნიშნო, რომ თეატრალური საზოგადოების ყოველწლიურ კონკურსზე უკვე მერამდენე წელია, ჩემს მიერ წარდგენილ თეატრმცოდნეებს ენიჭებათ პრემია. ასე იყო, მაგალითად, დოდო ხურცილავას შემთხვევაში, როდესაც მას მიენიჭა პრემია ვერა ნიგნაძის შესახებ დაწერილ სტატიაში, ლელა ოჩიაურს — დათა თავაძის სპექტაკლის „ზამთრის ზღაპრის“ რეცენზიისათვის და სხვ. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ მე თეატრმცოდნეების ნამუშევრებს არასდროს წარვადგენდი მხოლოდ რიცხვში. და საერთოდ, ვფიქრობ, რომ თვითონ თეატრებმა უნდა წარადგინონ თეატრმცოდნეები ყოველწლიურ პრემიაზე. ყველასთვის ნათელია, რომ დედაქალაქის თეატრები არ აქცევენ ყურადღებას თეორეტიკოსებს, ზოგიერთ მათგანს სალიტერატურული ნაწილის გამგეც კი არ ჰყავს. ჩემს თეატრში ორი პროფესიონ-



ალი თეატრმცოდნე მუშაობს სალიტერატურო ნაწილის განხრით. თეატრმცოდნე თეატრს სჭირდება.



დავით ღოიაშვილი:

(თბილისის ვასო აბაშიძის სახ. მუსიკისა და დრამის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი)

1. რასაკვირველია, ვუნწე. ოღონდ გააჩნია ვის და გააჩნია რა სახის კრიტიკაა.

2. ეს გამომდინარეობს მხოლოდ გარკვეული თეატრმცოდნისაგან და მისი შენიშვნისაგან. ზოგადად ძნელია ამაზე პასუხის გაცემა. მე დიდი ხნის წინათ თეატრმცოდნეებს, კრიტიკოსებს ვასწრებდი სპექტაკლის პრემიერის წინა წარმოდგენას და ვთხოვდი მათ, მოეცათ შენიშვნები,

გამოეთქვათ მოსაზრებები ჩვენი ნამუშევრის ირგვლივ, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ ცდამ არანაირად არ გაამართლა. ძირითადად, თეატრმცოდნეებისგანაც და ჩვენგანაც ამ განხილვებმა ფორმალური და არა სამუშაო ხასიათი მიიღო და რეალური შედეგისაგან შორს დავდექით.

3. მე ვიტყვოდი, რომ მართლაც არ იწერება უარყოფითი რეცენზიები და როდესაც ვსაუბრობ, რომ არ არსებობს თეატრალური კრიტიკა საქართველოში, მე არ ვგულისხმობ კონკრეტულ თეატრმცოდნეს, ან თუნდაც თეატრმცოდნეთა ჯგუფს. მე ვგულისხმობ სისტემას, თეატრალური კრიტიკის სისტემას. ყველგან, საზღვარგარეთ, როდესაც ახალი სპექტაკლი იდგმება, მეორე დღეს ყველა ელოდება მის შეფასებას, რეცენზიას. საქართველოში არც ერთი გაზეთი არ არის დაინტერესებული იმით, რომ თეატრალური პრემიერა განიხილოს. სწორედ ამ უსისტემობაზე მაქვს საუბარი ანუ თეატრალური კრიტიკის სისტემის არქონაზე. არცერთ ჩვენ სატელევიზიო ფორმატში თეატრზე და თეატრალურ კრიტიკაზე გადაცემები არ მზადდება, არ არსებობს გაზეთები და მასმედიაც არ უთმობს ყურადღებას ამ თემას. ეს არის პრობლემა, თორემ თეატრმცოდნეებიც მუშაობენ და საკმაოდ სერიოზულ შენიშვნებსაც იძლევიან.

მთავარია ყველამ — რეჟისორებმა, თეატრებმა, თეატრმცოდნეებმა გავამახვილოთ ყურადღება იმაზე, რომ შევქმნათ თეატრალური კრიტიკის სისტემა. უამისოდ ქართული თეატრი, უბრალოდ, ვერ იარსებებს.

4. ყველაზე მეტად დამამახსოვრდა თეა კახიანის რეცენზია ჩემს სპექტაკლზე „ფსკერზე“, სადაც გამოთქმულ ძალიან ბევრ შენიშვნას ვეთანხმები. ამ თეატრმცოდნეს კარგი ხედვა აქვს.

სანდრო მრეჭლიშვილი:

(თეატრ „გლობუსის“ სამხატვრო ხელმძღვანელი)

1. ხანდახან;
2. პროფესიული და ობიექტური კი;
3. ამ შეკითხვით კრიტიკოსებს მიმართეთ;
4. ვასილ კიკნაძის „მოგონებანი“.



სოსო ნემსაძე:

(გორის გიორგი ერისთავის სახ. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი)



1. საერთოდ, ზოგადად, არამცთუ თეატრალური კრიტიკოსის, ყველა თეატრალის აზრს ვუნწე ანგარიშს.

როდესაც სპექტაკლი მთავრდება, ყველა რეჟისორის თვალში შეიმჩნევა ღელვა, რითაც ის თავისი სპექტაკლის შეფასებას ელოდება.

არსებობენ გამორჩეული კრიტიკოსები, რომელთა აზრი პირადად ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია და რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ამ ნუსხაში ძველი თაობის კრიტიკოსებს მოვიაზრებ. ისინი უფრო ღრმად ნვდებიან სპექტაკლის არსს, აკეთებენ პროფესიულ ანალიზს, განიხილავენ მსახიობების ნამუშევარს. ყველაზე მთავარი კი მონოდების ფორმა — ფრთხილი და ტაქტიანი.

2. სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში კრიტიკოსი ნაკლებად მახსოვს, რადგან მან მზა სპექტაკლი

უნდა შეაფასოს და არა მზადების პროცესი.

ყოფილა მომენტები, როდესაც ჩემი კოლეგების აზრი (იგულისხმება რეჟისორები) უფრო მნიშვნელოვანი და გასათვალისწინებელი აღმოჩენილა, ვიდრე კრიტიკოსის და ეს ბუნებრივია, რადგან კრიტიკოსი კოლეგის მსგავს პრაქტიკულ რჩევებს ვერ მოგცემს.

3. რატომ? ჩემზე ხშირად დაუნერიათ უარყოფითი რეცენზიები. რა თქმა უნდა, უარყოფითი რეცენზიები იწერება და ვფიქრობ, დადებითზე მეტი, თითქოს დადებითი რეცენზიების დაწერას უფრო ერიდებიან დღესდღეობით. რალაც მოდამი შემოვიდა გადაჭარბებული კრიტიკა, ოღონდ ვერ ვიტყვოდი, რომ ხშირად არგუმენტირებული. ასევე შემინიშნავს კრიტიკოსებში გარკვეული დაბნეულობაც გამოჩენილი რეჟისორების ნამუშევრების შეფასებისას. ისინი ვერ საზღვრავენ, რაზე შეუძლიათ საუბარი და რაზე — არა და კარგავენ ობიექტურობას.

ახლახანს გორის თეატრი გასტროლებზე იყო ჩელიაბინსკში. სპექტაკლის (ა. ნოტომის „სანვაი“) შემდეგ მოწყობილ განხილვაზე ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა აღნიშნა, რომ მას თბილისის საერთაშორისო ფესტივალზე უნდოდა ამ წარმოდგენის ნახვა და სხვა სპექტაკლზე წაიყვანეს. ამ ფაქტიდან გამომდინარე, მინდა გამოვთქვა სურვილი, რომ მოვიწვიოთ უცხოელი თეატრის კრიტიკოსები, რათა მათ ნახონ ქართული სპექტაკლები.

რაც შეეხება ქართულ თეატრალურ კრიტიკას, ის ყოველთვის ობიექტური არ არის. მართალია, კრიტიკოსის აზრი სუბიექტურია, მაგრამ მას უნდა ამყარებდეს მაღალი ინტელექტი და პროფესიული დონე. თანამედროვე კრიტიკოსები ძირითადად დაკავებულები არიან კონკრეტულ თეატრებში და ძირითადად ხორციელდება მათი თეატრების პიარი. ეს შეიძლება ხდებოდეს არაოფიციალურადაც, მაგრამ მაინც არასასიამოვნო ტენდენციად.

4. თეატრმცოდნეებმა გია ცქიტიშვილმა და ნერონ აბულაძემ დაწერეს ჩემს სპექტაკლზე დ. კლდიაშვილის „მსხვერპლი“ რეცენზიები, ასევე თეატრმცოდნე ზაზა სოფრომაძემ განიხილა გ. ერისთავის პიესების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი „გაყრა“, „ძუნწი“, „დავა“ ანუ როგორც გენებოთ“. დღევანდელ კრიტიკოსებიდან გამოვარჩევდი ლელა ოჩიაურს და თეა კახიანს.

ლია სულუაშვილი:

(ახალციხის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი)



1. აუცილებლად. კრიტიკა აუცილებელია თეატრის ჯანსაღი განვითარებისათვის. მე მირჩევნია ერთმა თეატრმცოდნემ მითხრას მწარე სიმართლე, რაც არ უნდა სანყენი და გულსატკეპნი იყოს, ვიდრე მაყურებელთა ფართო მასებმა შემაფასონ უარყოფითად. ასე ვთვლი, რომ თეატრის კრიტიკოსის შენიშვნა უფრო სასარგებლოა, ვიდრე ქება. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს ქებაც და ეს შენიშვნაც აუცილებლად უნდა იყოს სამართლიანი და ობიექტური.

2. სამწუხაროდ, როცა სპექტაკლზე ვმუშაობთ, ამ პროცესში თეატრმცოდნე, კრიტიკოსი არასდროს დაგვსწრებია. ჩვენ უფრო კოლეგებს, რეჟისორებს, კონსულტანტებს ვეყრდნობოდით. რა თქმა უნდა, ჩემი პოზიცია ყოველთვის მქონდა, მაგრამ მათ აზრსაც ვითვალისწინებდი.

3. რა თქმა უნდა, იწერება, იბეჭდება და თქმულა კიდევ მრავალი შენიშვნა. თბილისის ერთ-ერთ თეატრალურ ფესტივალზე როდესაც ჩავიტანეთ სპექტაკლი, თეატრმცოდნეებმა ის საკმაოდ კრიტიკულად მიიღეს. მათ მითხრეს შენიშვნები, რომლებიც, მართლაც, გამომადგა შემდგომ მუშაობაში. თუმცა, უარყოფითი შეფასება ჩვენი სპექტაკლებისა იშვიათად ხდება. უფრო მიმდინარეობს მათი განხილვა და როგორც დადებითის, ასევე უარყოფითის, აღნიშვნა. მე ამას მივესალმები.

4. ჩვენს თეატრში გასულ წლებში ტარდებოდა სეზონის შემაჯამებელი განხილვები, რომლებშიც მონაწილეობდნენ ახლახანს ჩვენგან წასული თეატრმცოდნე კოტე ნინიკაშვილი, თეატრმცოდნეები: გია ცქიტიშვილი, ზაზა სოფრომაძე. ხშირად ესწრებიან ჩვენს სპექტაკლებს ასევე გუბაზ მეგრელიძე, ლაშა ჩხარტიშვილი, თამარ კიკნაველიძე. ისინი განიხილავენ ჩვენს მუშაობას და ამისთვის ყველას დიდი მადლობა მინდა გადავუხადო.

დავით ანდლუაძე:

(თბილისის „რკინის თეატრის“ სამხატვრო ხელმძღვანელი)

1. იმ შემთხვევაში, თუკი კრიტიკა დგას სათანადო პროფესიულ დონეზე, როცა კრიტიკაში იდეური თუ მხატვრული ხედვები კონიუნ-



ქტურით არ არის ნაკარნახევი. დღევანდელი კრიტიკა წარმატებულად მიიჩნევს იმ თეატრების მუშაობას, რომლებიც პრემიერების წარბ რაოდენობას ამჯობინებს და ნაკლებად ზრუნავს მათ მხატვრულ ხარისხზე. ეს არ მიმაჩნია სწორ მიდგომად. კრიტიკოსის ნაშრომი უნდა იყოს რეჟისორისთვის მნიშვნელოვანი და საინტერესო.

2. ვერ ვიტყვი, რომ კრიტიკოსების შენიშვნები მომხმარებია სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში. მაგრამ მათგან ბევრი რჩევა მიმიღია. შესაძლოა მომხმარებია კიდევ, ზოგადად, თუნდაც იმიტომ, რომ კრიტიკოსების ეპოქაში გავიზარდე და ჩამოვყალიბდი, როგორც რეჟისორი. მაგრამ აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ მათ მსგავსად, ასევე დამხმარებია ჩემი კოლეგების, რეჟისორების რჩევებიც.

3. კონიუნქტურით ნაკარნახევი კრიტიკა თავისი მიდგომებით ამკვიდრებს, გარკვეულნილად, იმ უნიჭობას, რასაც ვხედავთ დღეს თეატრის სფეროში (ერთი-ორი გამონაკლისის გარდა). ის ამკვიდრებს თავის გემოვნებას და არანაირად არ უწყობს ხელს თეატრალური პროცესების ნორმალურ განვითარებას. ამის ბევრი კონკრეტული, ღიმილისმომგვრელი მაგალითის მოყვანა შეიძლება ჩვენი რეალობიდან. თუნდაც ის ფაქტი რად ღირს, როდესაც რამდენიმე ჩვეულებრივი კრიტიკოსი იკრიბება. ისინი ადგენენ კომისიას და თავს უფლებას აძლევენ რომელიმე ფესტივალის სპექტაკლები შეარჩიონ და დაუწერონ ქულები ანუ დაამკვიდრონ თავიანთი გემოვნება.

4. ვინაიდან თქვენი კითხვები ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზეა ორიენტირებული, უნდა გითხრათ, რომ მე საკმაოდ კარგი მკითხველი გახლავართ და შემიძლია ვთქვა, რომ ბოლო ორი წლის მანძილზე, ჩემი აზრით, ბევრს მუშაობდნენ: თეა კახიანი, ირინა ლოლობერიძე, მაკა ვასაძე, ლაშა ჩხარტიშვილი, ნინო მაჭავარიანი, ნიკა ნულუკიძე, ლევან ხეთაგური. საკმაოდ საინტერესო იყო დალი მუმლაძის საუბრები რობერტ სტურუასთან, რომელიც თქვენს ჟურნალში წავიკითხე (გამოგიტყდებით, რომ ამ საუბრებმა ერთგვარი სევდაც მომგვარა. არ დავაკონკრეტებ, რატომ).

ირაკლი გომბია:

(სანდრო ახმეტელის სახ. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი)

1. თეატრალური კრიტიკა მნიშვნელოვანია და ყოველთვის ანგარიშგასან-
ევია.

ჩემთვის, სასურველია უფრო მეტი რაოდენობით იწერებოდეს და იბეჭდ-
ებოდეს კრიტიკული წერილები.

2. რიგ შემთხვევაში პრემიერამდე, წინასწარ ვინც კრიტიკოსთა ნაწილს
დახურულ რეპეტიციაზე და აუცილებლად ვითვალისწინებ მათ აზრს.

3. იწერება უამრავი კრიტიკული რეცენზია - იბეჭდება კიდევ, მთავარია
კრიტიკა მიუკერძოებელი იყოს და კრიტიკოსი — მეტად ინფორმირებული
კონკრეტულ სპეციფიკურ საკითხებში.

4. კონკრეტულ სტატიას ვერ გამოვყოფ - დიდი სიამოვნებით ველოდები
და ვკითხულობ - ლელა ოჩიაურის, დავით ბუხრიკიძის, მაკა ვასაძის, ლაშა ჩხარტიშვილის, გოგი
ყაჯრიშვილის, გუბაზ მეგრელიძის წერილებს.



წაიწერა ნინო მაჭავარიანმა

პერიპეტიები

ჰასილ კიჰნაქა

რაჟდენ გვეტაძეს აქვს მოთხრობა „ცხოვრება ინწყება თავიდან“. ნახევარი საუკუნის წინ წავიკითხე, მომეწონა, განსაკუთრებით ოპტიმისტური სათაური. მაშინ ახალგაზრდა ვიყავი და ასე მეგონა, მართლა შეიძლებოდა ცხოვრების თავიდან დანყება. მაშინ არ ვიცოდი, თუ რა დიდი სიბრძნე იყო ნათქვამი – ერთ მდინარეში ორჯერ ვერავენ მევაო... ვერ შევა, რადგან მდინარე მოძრაობს, მიედინება და რაც მიდის, ის არ მეორდება.

„იყო და არა იყო რა“ – გენიალურად ინწყება ყოველი ზღაპარი...

კარლ გუტკოვის „ურთელ აკოსტაში“ მგონი ბენაკიბა ამბობს: „ყველაფერი იყო და იქნება“...

რეჟისორი კუკური პატაროძე ორჯერ იყო დაპატიმრებული ერთი და იგივე ბრალდებით – ბურჟუაზიული ფრანგული კულტურის პროპაგანდა.

კუკურის ფრანგი ავტორის არც ერთი ნაწარმოები არ ჰქონდა დადგმული. სულ მელოტ თავზე იდებდა ხელს, რაღაც ახირებული ჩვევა გვეგონა, მაგრამ შემდეგ გავიგეთ, რომ თურმე დაკითხვის დროს მელოტ თავზე ურტყამდნენ.

გადასახლებიდან რომ დაბრუნდა, რუსთაველის თეატრში აღადგინეს. მაშინ მეც თეატრში ვმუშაობდი. აღადგინა თავისი ძველი დადგმა, ს. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“. 30-იან წლებში გამწვავებული კლასობრივი ბრძოლის ფონზე სპექტაკლს წარმატება ჰქონდა, მაგრამ 50-იანი წლების II ნახევარში უკვე სულ სხვა პოლიტიკური სიტუაცია იყო. სპექტაკლი არ მიიღო მაყურებელმა. მას აზნაურების კი არა – ქართველი ხალხის ღირსების პრობლემა აწუხებდა, სცენაზე კი სწორედ ღირსებაშეღალახული ხალხი იდგა, პრესაშიც გაგვაკრიტიკეს, წარმოდგენა მალე მოიხსნა. დრო შეიცვალა, მაყურებელი თეატრისაგან მოითხოვდა ღირსეული ქართველების ჩვენებას. სერგო კლდიაშვილი ძალიან წუხდა: არ უნდა აღგვედგინა სპექტაკლიო.

ახალმა თაობამ ბევრი რამ არ ვიცოდით 30-იანი წლების შესახებ, ამიტომ განსაკუთრებით კრიტიკულად ვიყავით განწყობილი ჯოჯოხეთგამოვლილი თაობების მიმართ. მახსოვს, მწერალთა კავშირში ერთ-ერთი მძაფრი დისკუსიის დროს გურამ ასათიანმა თავის ნათლიას, ბესო ჟღენცს უთხრა, ცოლადილი თაობა ხართო.

ბესომ ჰკითხა გურამს:

— გურამ! შენ ბერიას თვალები გინახავს?!...

— არა, სად ვნახავდი! – უპასუხა გურამმა.

— მაშინ გაჩუმიდი!...

ბესოს ფრაზა- „ბერიას თვალები გინახავს?!“ თაობიდან თაობაში გადადიოდა, როგორც რაღაც მისტიკურ საშინელებათა სიმბოლო.

მონაფეობის წლებში ლექსებს ვწერდი, მაქებდნენ სკოლაში. ერთ-ერთი ლექსი რაიონულ გაზეთში გამოვაქვეყნე. უ. ჩერჩილი რომ აგრესიულად გამოვიდა ფულტონში, მე ხონიდან გავეცი „სასტიკი პასუხი“, როგორც ახალი ომის გამჩალებელს, „ფულტონის გმირი“ ვუნოდე.

საოცარი მასწავლებელი მყავდა ქართულ ლიტერატურაში – დადუ იოსელიანი. ორჯერ იყო პოლიტიკურად რეპრესირებული. მეორედ მაშინ დაიჭირეს, როცა მეათე კლასში ვიყავი, საშინლად განვიცადე. მოსწავლეებს ორგანიზაცია გავუკეთე და წერილი დავწერეთ სტალინის სახელზე. დღევანდელი გადასახედიდან გასაოცარი გულუბრყვილობაა, მაგრამ მაშინ სხვა რწმენა გვექონდა, უსაზღვროდ გვეჯეროდა სტალინისა. თითქოს სტალინმა არ იცოდა, რაც ქვეყანაში ხდებოდა.

უსაზღვრო იყო ფანატიზმის ძალა!...

გაზეთ „სოფლის ცხოვრების“ რედაქტორი მიხეილ დავითაშვილი გახლდათ. გაზეთში გამოვაქვეყნე წერილი. მივედი ჰონორარის ასაღებად, მიშას არ ვიცნობდი. როცა ჰონორარი ავიღე, უცნობმა კაცმა, რომელიც სალაროსთან იდგა, მკითხა: — ჰონორარით უკმაყოფილო ხომ არ ხართ?

— არა - ვუპასუხე.

— მე მიშა დავითაშვილი ვარ, რედაქტორი. კარგი იქნება, თუ ჩვენს გაზეთთან უფრო ხშირად ითანამშრომლებთ, - მითხრა და ხელი ჩამომართვა.

— ხშირად ვბეჭდავ, - ვუპასუხე, მაგრამ მაინც მესიამოვნა რედაქტორის ნახალისება. ხუთი თუ ათი წუთი გავისაუბრეთ. წერილების ბეჭდვასაც მოვუმატე. ერთ დღეს რედაქციიდან დამირეკეს: რედაქტორი გთხოვთ შეხვედრასო.

შევხვდი.

— თქვენი სურათი გვიინდა.

უარი ვერ ვუთხარი, მაგრამ შევფიქრიანდი, რად უნდა სურათი? მივუტანე. ორი დღის შემდეგ რედაქციიდან დამირეკეს: თქვენი სურათი რედაქტორს კედელზე აქვს გამოკრულიო. დავინტერესდი, კედელზე ხუთი თუ ექვსი სურათი გამოიკრა წარწერით – ვინ აკეთებს ჩვენს გაზეთს. ამის შემდეგ უფრო ნახვალისდი და ხშირად ვბეჭდავდი. ჩემი

მეგობარი ნოდარ გურაბანიძე „სოფლის ცხოვრების“ ჩატკორესპონდენტს მძახდა..

მიხეილ დავითაშვილი ინიციატივებიანი კაცი იყო. ჩემს დღიურში ჩამინერია: „მიხეილ დავითაშვილმა მთხოვა შეხვედრა, მოძრავი თეატრის შექმნის თემაზე დაწერე რამეო. ჩავუფიქრე და მართლაც, დავწერე სტატია. მოძრავი თეატრის იდეა ადრე შალვა დადიანსაც ჰქონდა, ერთხანს გაუკეთა კიდევ ორგანიზება. საბოლოოდ, პრაქტიკულად ვერ გაამართლა იდეამ, რადგან თბილისისა და რაიონის თეატრებს გეგმაში ჰქონდათ ჩასმული, გასვლითი წარმოდგენები სავალდებულო იყო.

თეატრებს სპექტაკლების ჩვენების მკაცრად განსაზღვრული ნორმები ჰქონდათ. აბსურდული სიტუაცია იყო მსახიობების დატვირთვის ნორმების მხრივ. როგორც ცნობილია, მსახიობებს როლებს პიესის დამდგმელი რეჟისორები აძლევდნენ, დატვირთვის ნორმის შესრულებას კი მსახიობს თხოვდნენ. მაგ. 1987 წელს მედია ჯაფარიძეს წლიურად უნდა ეთამაშა 192-ჯერ სპექტაკლი, ითამაშა — 25-ჯერ. თეატრის არცერთ მსახიობს არ შეუსრულებია თამაშის ნორმა. მიუხედავად ამისა, ფორმალისტური „გეგმიანობანას თამაში“ მაინც გრძელდებოდა. მახსოვს, კულტურის სამინისტროს ერთ-ერთ კოლეგიაზე განიხილეს ფინანსთა სამინისტროს მოთხოვნა, რათა ხელფასი დაჰკავებოდათ იმ მსახიობებს, რომლებსაც თამაშის ნორმა არ ჰქონდათ შესრულებული, „დაჯარიმებულთა“ სიაში აკაკი ხორავაც იყო. მინისტრმა ოთარ თაქთაქიშვილმა პროტესტი განაცხადა, როგორ შეიძლება ხორავას დასჯა იმის გამო, რომ თეატრში საკმარისად არ არის დატვირთულიო.

სსრ კავშირის კულტურის სამინისტრო და საგეგმო-საფინანსო განყოფილება ყოველწლიურად აჯამებდა ყველა თეატრის ეკონომიკურ მაჩვენებლებს. ასე მაგალითად, 1970-1977 წლებში საქართველოს 22 თეატრში ნაჩვენები იქნა 2081 სპექტაკლი, მათ შორის დრამატულ თეატრში — 5362 წარმოდგენა. საინტერესო ფაქტია, რომ სტაციონარზე წარმოდგენილი იქნა 3148 სპექტაკლი, გასვლითი და საგასტროლო — 2501 წარმოდგენა. საშუალოდ ერთ თეატრში ნაჩვენები იქნა 395 წარმოდგენა. საშუალოდ ერთ სპექტაკლს დაესწრო 139 მაყურებელი. აღსანიშნავია, რომ სოფლად მომსახურება ცალკე ფიქსირდებოდა. ამ წლებში სოფლად უჩვენეს 1262 წარმოდგენა. ამას პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებდა მთავრობა, სოფლად კულტურული მომსახურება სახელმწიფოებრივ დონეზე იყო გადაწყვეტილი. სსრკ კულტურის სამინისტროს საგეგმო-საფინანსო სამმართველოს ცნობებში გამოყოფილი იყო გრაფა „გასვლითი და საგასტროლო სპექტაკლები“. საქართველოს თეატრების მიერ წარმოდგენილ 3148 სპექტაკლიდან სოფლად მომსახურებისა იყო 1262 წარმოდგენა.

გასვლით სპექტაკლებზე რუსთაველის თეატრს ხშირად მიეყვებოდი ხოლმე, ძალიან საინტერესო

და სპეციფიკური სიტუაცია იყო. ხშირად სპექტაკლი იწყებოდა გვიან, ღამის ათ საათზე. სოფელში მაყურებელი წარმოდგენაზე მაშინ მოდიოდა, როდესაც საოჯახო საქმეს მოითავებდა, საქონელს დააბინავებდა, მოუვლიდა.

გასვლით წარმოდგენებზე გამორჩეულ მსახიობებსაც უნდა ეთამაშათ, ეს ხალხის მოთხოვნილებაც იყო და სამართლიანიც. მშრომელთა „ფერიო მასებს“ უნდა ენახათ აკაკი ხორავას, ვერიკო ანჯაფარიძის, აკაკი ვასაძისა და სხვა დიდ მსახიობთა ხელოვნება. მახსოვს, ერთხელ რუსთაველის თეატრმა ბოლნისის ახლოს სოფელში ითამაშა სოფოკლეს „იდიპოს მეფე“. შენობა თუნუქით იყო გადახურული. სპექტაკლის დროს წამოვიდა საშინელი სეტყვა, ხმაურმა გადაუარა იქაურობას. ხორავა ისე იდგა, თითქოს ტექსტს მაინც კითხულობდა. ეროსი მანჯგალაძე და მე ერთად ვუყურებდით. ეროსიმ შენიშნა: ვასო, შეხედე აკაკი რას აკეთებს — ვითომ თამაშობს, ისე უჭირავს თავიო. ტუჩებს ამოძრავებდა... ვერ გაიგებდით, იმიტაციას აკეთებდა, თუ მონოლოგს მართლა წარმოთქვამდა.

სეტყვამ მალე გადაიარა. სპექტაკლის შემდეგ კარგად მოვილხინეთ. ასე იყო. ყოველი გასვლითი წარმოდგენის შემდეგ — უპურმარილოდ არ გვივებდნენ. რაღაც საოცარი ატმოსფერო იყო, თითქოს ერთიანდებოდა ხალხი და ხელოვნება. თეატრი თავის სათავეებს უბრუნდებოდა.

თეატრმა დუშეთის კულტურის სახლში წარმოადგინა შექსპირის „ოტელო“. ხორავას ოტელო და ვასაძის იაგო ნახა დუშეთის მაყურებელმა. დარბაზში ადგილები რომ აღარ იყო, იატაკზე ისხდა ხალხი. თეატრისათვის, მართლაც, სანატრელი მაყურებელი იყო, საოცრად უშუალო და გულწრფელი. მსახიობებს ამიტომ უყვარდათ რაიონებში წარმოდგენების თამაში. დაუფასებელია უშუალო მაყურებელთან ურთიერთობა. მაყურებლის რეაქცია ცალკე საუბრის თემაა. დარბაზიდან აფრთხილებდნენ, თუ გიმის საშიშროება ელოდებოდა, რეპლიკებს ესროდნენ. ყველაფერ ამას „პრიმიტიულ აუდიტორიას“ უწოდებენ, მაგრამ არ არის მართალი. სნობისტურ, ამბიციურ მაყურებელში მაინც უფრო მეტია პროვინციალიზმი, ვიდრე ასეთ „პრიმიტიულ“ ანუ უშუალო, გულუბრყვილო მაყურებელში.

საბჭოთა ეპოქაში თეატრებს გეგმიანი სამეურნეო სისტემის პირობებში უხდებოდათ მოღვაწეობა. ყველაფერს თავისი გეგმა ჰქონდა. იყო პრემიერები, კაპიტალურად აღსადგენი წარმოდგენების გეგმები, მაგრამ როგორც აღვნიშნე, მსახიობთა თამაშის კვარტალური ნორმები მაინც კურიოზული მოვლენა იყო.

სანდრო ეული პროლეტარული პოეზიის ერთ-ერთი გამორჩეული პოეტი იყო. ჩვენი დიდი პოეზიის ფონზე საერთოდ პოეტიც არ ეთქმოდა, მაგრამ

მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში სულ სხვა კრიტიკრიუმებით აფასებდნენ პოეტს. მე კარგად ვიცნობდი მუშა პოეტს გ. ჩეჩელაშვილს. ერთხანს ვოროშილოვის კლუბის ლიტერატურულ წრეში დავდიოდი, იქ გავიცანი. გამეხარდა, რომ პოეტი გავიცანი. ჩემი „პოეტობის ვნება“ დიდხანს არ განელდა, ამიტომ ლიტერატურულ წრეებში აქტიურად ვმონაწილეობდი. კარგი ბიბლიოთეკა იყო. მასხოვს, მისი გამგე იყო გვარად ბობოხიძე. ირაკლი აბაშიძეს მოუწყო შეხვედრა. ირაკლი ხონიდან იყო და მიხაროდა, რომ ჩემი რაიონის ხელოვანი კაცი გავიცანი. „ლიტერატურულ გაზეთში“ დაიბეჭდა ინფორმაცია, სადაც ეწერა, ირაკლი აბაშიძეს სიტყვით მიმართა ახალგაზრდა კრიტიკოსმა ვასილ კიკნაძემო.

დიდ კომპლიმენტად მივიღე „ახალგაზრდა კრიტიკოსი“.

ირაკლი აბაშიძე მოქნილი, კომუნიკაბელური კაცი იყო. ბევრი აგინებდა, მაგრამ ყველას უნდოდა მასთან ურთიერთობა. ერთხელ ირაკლის ვკითხე:

— ბატონო ირაკლი, როგორ ახერხებთ, რომ ყველასთან კარგად ხართ?

— ადამიანი მრგვალ მაგიდასავით უნდა იყოს, და არა კედელთან, კარადასავით მიდგმული, რომ ადამიანი ყოველი მხრიდან მოგიდგეს.

ქართველები ხომ რადიკალიზმის სენით დაავადებული ხალხი ვართ. რუსთაველმა ბრძანა „...სამყარო გვაქვს უთვალავი ფერთაო“. ჩვენ კი უთვალავიდან მხოლოდ ორი ფერი – თეთრი და შავი ავირჩიეთ.

ირაკლი აბაშიძეს სხვა რომ არაფერი გაეკეთებინა, რუსთაველის იუბილეს მსოფლიო მასშტაბით აღნიშვნის ორგანიზაცია და ქართული ენციკლოპედიის შექმნაც ყყოფა დამასახურებდა.

რუსთაველის იუბილეზე ჩამოვიდნენ მსოფლიოს საუკეთესო პოეტები. დიდი ზარ-ზეიმით აღინიშნა იუბილე. იუბილემ ეროვნული ღირსების გრძნობა ავიმძალა. კარგი წიგნიც გამოიცა - „რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში“.

ერთხელ ნოდარ დუმბაძე და სხვა მწერლები საუბრობდნენ მდიდარ ქართულ ლიტერატურაზე. ნოდარმა თქვა: რუსთაველი მაინც მეტის -მეტია ჩვენისთანა პატარა ერისათვისო.

ნოდარი გულწრფელი იყო. ამას წინათ ხელახლა წავიკითხე რუსთაველის ეპოქის თქმულებები „სიმღერა ნიბელუნგებზე“, მშვენივრად უთარგმნია კონსტანტინე ჭიჭინაძეს. წავიკითხე და კიდევ ერთხელ სიამაყის გრძნობით ავივსე, იმავე ეპოქის „ვეფხისტყაოსანი“ რომ გამახსენდა.

კ. ბალმონტის არ იყოს, მართლაც სიბრძნის უძირო ოკეანეა, დალოცვილი!...

სტუდენტობის წლებშივე ამოვიჩიემე ლადო ასათიანის სახელი. ყველაფერს ვკითხულობდი, რაც მის შესახებ ინერებოდა. განსაკუთრებით გამიცხოველდა ინტერესი, როცა ნიკა აგიაშვილს და-

ვუახლოვდი. ნიკა იყო უპრეტენზიო, უაღრესად განონასწორებული მოღვაწე, ლადო ასათიანისა და სევერიან ისიანის თაობის კაცი. მათზე შესანიშნავი წიგნი დაწერა „ჭაბუკები დარჩნენ მარად“. 1956 წელს, გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტი“ გამოეპეცენე ვრცელი სტატია (მთელი გვერდი) „სიტყვების მომღერლები“. წერილში მიმოვიხილე ლ. ასათიანის, მ. გელოვანის, ალ. საჯავას, ს. ისიანის და ვლ. უგულავას პოეზია. ახალგაზრდა პოეტების მთელი თაობა (გარდა ლ. ასათიანისა) ომში დაიღუპა.

გაუნელებელი ემოციური დამოკიდებულება მქონდა ადრე წასული ახალგაზრდების მიმართ. მათ შორის გამოირჩეოდა ლადო ასათიანი. მინდოდა გავყოლოდი მის ნაკვალევს. ჩავედი ცაგერში, შევხვდი რაიკომის მდივანს და მოვითხოვე, რომ ქალაქში ლადოს ძეგლი დაედგათ. ახლა მიკვირს, საიდან მქონდა ამდენი ამბიციები. აბასთუმანშიც ვიყავი. მოვიწახულე ის ადგილი, სადაც ლადო ისვენებდა.

დღეს ასე მგონია, რალაც მისტიკური არის მთელ ამ ისტორიაში! არ შემიძლია ზუსტად ავხსნა, რატომ ვეძებდი ლადოს ნაკვალევს? იქნებ, ჩემს სულში ღრმა კვალი ნიკა აგიაშვილის მონათხრობმა დატოვა?

ზეპირად ვიცოდი ლადოს ლექსების უმრავლესობა. საბჭოთა პერიოდში გარდაცვლილი მწერლების მემკვიდრეები წიგნების გამოცემიდან ჰონორარს თხუთმეტი წელი იღებდნენ, არ მასხოვს რამდენ პროცენტს, მაგრამ კარგად მასხოვს, როცა ლადო ასათიანის მეუღლეს სამემკვიდრეოს მიღების ვადა ეწურებოდა, შემთხვევით მოვხვდი კულტურის მინისტრის მოადგილესთან ვ. კუპრავასთან, სადაც წიგნების საგამომცემლო გეგმას ამტკიცებდნენ, მაშინ ბეჭდვითი სიტყვის კომიტეტი ცალკე არ არსებობდა. ვ. კუპრავას ვთხოვე: ლადოს ოჯახს სამემკვიდრეოს მიღების ვადა გასდის, ბოლო წელია, იქნებ, შეიტანოთ პატარა წიგნი გეგმაში...

ვ. კუპრავა განათლებული და ნესიერი კაცი იყო, გეგმაში შეიტანა ლადოს წიგნის გამოცემა. არ ვიცი, ეს ამბავი როგორ გაიგო ლადოს მეუღლემ, ყოველთვის მაღლობით მომიხსენიებდა ხოლმე.

ხსოვნაში ჩამრჩა გიორგი ჯიბლაძესთან შეხვედრა თეატრალური საზოგადოების რესტორანში. დოდო ანთაძემ დამპატიჟა. გიორგის კარგად იცნობდა. ჩავედით ცივი ლუდის დაღვევის საბაბით. გიორგიმ საოცარი რამ მითხრა: ვასო, ლადო ასათიანს მაგონებო. გიორგის ახლო ურთიერთობა მქონდა ლადოსთან. კომპლიმენტი მესიამოვნა, მაგრამ დღემდე მიკვირს რატომ მითხრა. მე ხომ არაფრით არ ვგავარ ლადოს. ლადო ტანადი იყო. დიდ ნიჭიერებაზე ხომ აღარაფერს ვამბობ. ბოლო ხანს ლადოსთან შედარების ფაქტი ხშირად მაგონებდა და თავს ვეკითხები: რატომ? ნუთუ... არა, მაინც რატომ? ბედისწერასავით ხომ არ არის რალაც წინათგრძნობა.

რეჟიმი, ცენზურა, სელოვანი

იუნონა აფაქიძე

გამოჩენილი ქართველი რეჟისორი გიზო ჟორდანიას თავის 80 წლისთავს 2014 წლის 1-2 ნოემბერს გამართულ ჟორჟ ბიზეს „კარმენის“ დადგმით შეხვდა, რომლის პრემიერა ბათუმის მუსიკალური ცენტრის სცენაზე გაიმართა.

ჟორჟ ბიზეს „კარმენი“, რომელიც პარიზის საზოგადოებაში პირველი დადგმით მეძაღვი კარმენის გამო არ მიიღო, ხოლო 10 წლის შემდეგ მსოფლიო საოპერო თეატრების რეპერტუარს ამშვენებდა, დღესაც აგრძელებს სცენურ სიცოცხლეს...

...ნოემბრის პირველ რიცხვებში ბათუმის სახელმწიფო მუსიკალურ ცენტრში „კარმენის“ დადგმა აივენგო ჭელიძის მხატვრობით ტრიუმფით დაგვირგვინდა. ამაში ეჭვი არც მეპარებოდა, რადგანაც იგი განახორციელა რეჟისორმა გიზო ჟორდანიამ ზაზა სიხარულიძესთან ერთად.

გიზო ჟორდანიას საოპერო სპექტაკლებს მაღალი ხარისხით, პარტიტურის ადეკვატურად, მაგრამ საკუთარი ინტერპრეტაციითა და საინტერესო ფორმით დგამს. ეს მან არაერთხელ დაამტკიცა თბილისში, ბათუმში, ზაარბრიუკენში და სხვაგანაც. მისი ყოველი ნამუშევარი საოპერო რეჟისურის ყველა მოთხოვნას აკმაყოფილებს, რადგანაც მას ბრწყინვალედ ესმის მუსიკა, ვოკალის ავ-კარგი, ხოლო სირთულეების დაძლევა მისთვის კარგახანია პრობლემა აღარაა. იგი მოქმედებს ლაღად, თავისუფლად და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, საკუთარ ინტერპრეტაციებს თამამად თავაზობს მსმენელ-მყურებელს. ამის დასტური ბათუმური „კარმენი“ გახლავთ. მრავალი „კარმენი“-ს მომსწრე ვარ სხვადასხვა საოპერო თეატრის სცენაზე, მაგრამ ასეთი საერთო-სახალხო სპექტაკლი ერთიც არ ყოფილა.

გიზო ჟორდანიას, გავიმეორებ, ერთ-ერთი კი არა, ერთადერთი რეჟისორია, რომელიც საოპერო სპექტაკლებს ასე ოსტატურად და თამამად დგამს, პარტიტურაში ღრმა წვდომით. მას ეკუთვნის ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა თბილისში მხატვარ მამია მალაზონიას სცენოგრაფიით, ბათუმში — მირიან შველიძისა და უშანგი იმერლიშვილის მხატვრობით და ზაარბრიუკენში გამოჩენილი თანამედროვე თეატრალური მხატვრის, იოსებ სუმბათაშვილის სცენოგრაფიით, „დაისის“ —



ზაარბრიუკენის თეატრის სცენაზე თეიმურაზ სუმბათაშვილის მხატვრობით, ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“-ს — თბილისის, ზაარბრიუკენის, ერევნის საოპერო თეატრებში — სამივეგან თეიმურაზ სუმბათაშვილის მხატვრობით, ო. თაქთაქიშვილისავე „ორი ნოველის“ დადგმა თბილისში მამია მალაზონიას სცენოგრაფიით, გამორჩეული მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების მრავალფეროვნებით, უიშვიათესი სახეებით, არტისტული ტალანტის გამოკრთომით, რაც დრამატული თეატრის მოღვაწეთათვის არის დამახასიათებელი; კვლავ მას ეკუთვნის ო. თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცების“ დადგმა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე მამია მალაზონიას სცენოგრაფიით, რევაზ ლალიძის ოპერის „ლელას“ სცენური ხორცშესხმა თბილისსა (დეკორაციისა და კოსტიუმების მხატვარი გიორგი გუნიას) და ბათუმში (მხატვრები: მირიან შველიძე, უშანგი იმერლიშვილი) — ეს უკანასკნელი დადგმა განსაკუთრებით გამორჩეულია ფორმის ელვარებით, ინტონაციური გონებამახვილობით, სცენიური ფორმების ოსტატური მიგნებებით. სპექტაკლი მთელი სისავსით გამოხატავდა ქართველი ადამიანის უკომპრომისო ბრძოლას ქვეყნის თავისუფლებისათვის. გიზო ჟორდანიას ეკუთვნის აგრეთვე ჯუზეპე ვერდის „ოტელოს“ დადგმა ბათუმში მირიან შველიძისა და უშანგი იმერლიშვილის სცენოგრაფიით და

რუჯერო ლეონკავალოს „ჯამბაზებისა“ თბილისში ნიკოლოზ (კოკა) იგნატოვის მხატვრობით, აგრეთვე, პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალისა“ — ზაარბრიუკენში დიდი შემოქმედის, იოსებ სუმბათაშვილის სცენოგრაფიით.

ბატონი გიზოს უდიდეს დამსახურებად მიმაჩნია, რომ იგი განსაკუთრებული ყურადღებითა და გულისხმიერებით ეკიდებოდა ქართველ კომპოზიტორთა: სულხან ცინცაძის, ნოდარ მამისაშვილის — საოპერო ქმნილებების სცენურ ხორცშესხმას. და კიდევ ერთი, უეჭველად აღსანიშნავი მოვლენა — ჩვენი დიდი მაცხოვრებელი გახლავთ პირველი რეჟისორი, რომელმაც ჩვენი ქვეყნის საზღვრებიდან შორს — დასავლეთ ევროპაში — გაიტანა ქართული საოპერო მუსიკა და სწორედ მას ხვდა წილად ეროვნული ოპერების იქ პირველად დადგმის პატივი. თუმცა, აქვე აღვნიშნავ, რომ ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა მასზე ადრე განახორციელეს ჯანსუღ კახიძემ და გურამ მელიქიძემ მურავნიძის სცენოგრაფიით პოლონეთის ქალაქ ლოდის საოპერო თეატრის სცენაზე, მაგრამ ეს აღმოსავლეთ ევროპაა.

საგანგებოდ მსურს შევეხო გიზო ჟორდანიასეულ დადგმას ზ. ფალიაშვილის ოპერისა „დაი-

სი“, რომლის მხატვრობა ბრწყინვალედ ჰქონდა შესრულებული თეიმურაზ სუმბათაშვილს ზაარბრიუკენის თეატრის სცენაზე. „დაისის“ პრემიერის შემდეგ განსაკუთრებით გაღიზიანებული ჩანდა საბჭოთა კავშირის ელჩი დასავლეთ გერმანიაში, ბატონი ფალინი. როგორც საუბრისას გაირკვა, მისი გაღიზიანება გამოუწვევია პირველი მოქმედების ფინალს, როდესაც მთელ სცენურ სივრცეს იკავებდა ქვემოდან ამოზიდული უზარმაზარი ჯვარი — თავისუფლებისა და თვითგამორკვევის იდეის მფარველი უცხო დამპყრობთაგან. ეს სცენა სამშობლოს სიყვარულით ალაგზნებდა დარბაზს. „Да, Вы всё-таки умудрились придумать религиозный финал“, ნარმოთქვა ბატონმა ელჩმა. უღმრთო სახელმწიფოს ელჩის გაღიზიანება სავსებით ბუნებრივი იყო. იგი სიამოვნებით აკრძალავდა ამ სცენას, მაგრამ არ ხელენიფებოდა და ამიტომაც მხოლოდ საყვედურით შემოიფარგლა, ხოლო რაც შეეხება საკავშირო ტელევიზიის პირველი არხის პროგრამას „Время“, მისი სპეციალური კორესპონდენტი დასავლეთ გერმანიაში, ტელეკომენტატორი ედუარდ მნაცაკანიანი „დაისის“ დადგმის ფაქტის აღნიშვნით დაკმაყოფილდა და სათქმელი ერთობ მოკლე ფრაზაში ჩატიდა... სა-

ზაარბრიუკენის საოპერო თეატრი
პ. ჩაიკოვსკი „პიკის ქალი“



მაგიეროდ, ზაარბრიუკენის თეატრის არა მხოლოდ სამხატვრო საბჭოს და საოპერო დასს, ნებისმიერი მსმენელ-მაყურებლის უდიდეს მოწონებას იმსახურებდა ეს სპექტაკლი. ამ საყოველთაო აღიარების შედეგად ფალიაშვილის „დაისი“ ზაარბრიუკენელთა ნებისმიერი გასტროლების დროს ამშვენებდა მათ რეპერტუარს.

...თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართულ საოპერო რეჟისურას თითქმის ერთი საუკუნის ისტორია აქვს, პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს გამოჩენილი რეჟისორის ალექსანდრე ნუნუწავას დიდი დამსახურება. შემდგომ ეს დარგი, მრავალი დამდგმელის არსებობის მიუხედავად, ძალზე უღიმღამოდ გამოიყურებოდა. ამის თაობაზე არ ვაპირებ მავანთა და მავანთა არამცთუ დაპირისპირებას, არამედ ხსენებასაც კი /ვის მესხიერებასაც შემორჩა, ის თავად განსჯის!/. თამამად და თავისუფლად ვაცხადებ, რომ ალექსანდრე ნუნუწავას ხაზის ბრწყინვალე გამგრძელებლად გიზო ჟორდანიას გვევლინება თავისი უღვევი რეჟისორული ფანტაზიით, ერთი და იგივე ნაწარმოების სცენური ხორცშესხმის განსხვავებული ვარიანტებით და ახალ-ახალი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულებების შემოთავაზებით...

...გიზო ჟორდანიას, ჩვენს ნოვატორ რეჟისორს, დიდ მანერას 2014 წლის 24 სექტემბერს 80 წელი შეუსრულდა. ეს თარიღი მან, როგორც უკვე მოგახსენეთ, დიდი ხნის ნანატრი „კარმენი“ მიულოცა თავის თავს. დღეს რეჟისორი საოცრად მხნე და ახალგაზრდულია.

ღმერთმა ჯანმრთელობა, ოჯახის სიძლიერე და მისთვის ყველაზე მთავარი — შემოქმედებითი ფანტაზია და მრავალი გამარჯვება იწვეოს!

... „კარმენი“-ს დადგმას გიზო ჟორდანიას შემოქმედებით ცხოვრებაში თავისებური ისტორია აქვს. ზაარბრიუკენის თეატრში ზ. ფალიაშვილის „დაისის“, ო. თაქთაქიშვილის „მინდიას“ და პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“-ს წარმატებული დადგმების შემდეგ მან მიიღო წინადადება „კარმენი“-ს დადგმაზე, აგრეთვე, მიმდინარეობდა მოლაპარაკება ჯუზეპე ვერდის „ოტელო“-ს განხორციელებაზე დასავლეთ ბერლინში. დადგა დრო სპექტაკლზე მუშაობის დაწყებისა, მაგრამ გ. ჟორდანიას საზღვარგარეთ აღარ გაუშვეს, მის პირად საქმეს კი მსხვილი ასობით დაეწერა „Невызданой“. დაირღვა კონტრაქტი. საბჭოთა მხარე იმაზეც კი მიდიოდა, რომ ათიათასობით დოლარი ჯარიმა გადაეხადა კონტრაქტის დარღვევისათვის. გერმანელმა მეგობრებმა და პირადად ჰერმან ვედეკინდმა — ზაარბრიუკენის თეატრის გენერალ-ინტენდანტმა — იღო თავს სპექტაკლის დადგმა გ.

ჟორდანიას გეგმის მიხედვით და ამის შედეგად კონფლიქტი აღარ განვითარდა, ლაპარაკი აღარ იყო ჯარიმის შესახებ. რაც შეეხება „აბესალომ და ეთერი“-ს შემდგომ სეზონში დადგმას, ეს უკვე ქ-ნმა ვიქტორია სირაძემ გადაწყვიტა: იგი თავდებში დაუდგა რეჟისორს. სპექტაკლი დიდი წარმატებით დაიდგა. მიუხედავად იმისა, რომ „აბესალომ და ეთერი“ განსაკუთრებული სიმპათიითა და მოწონებით სარგებლობდა მაყურებელში, გ. ჟორდანიას დასავლეთ გერმანიაში შემდგომ უკვე აღარ გაუშვეს, ყველა კონტრაქტი თუ საგასტროლო მოწვევა ბლოკირებულ იქნა, მის ბინაში არ შემოდიოდა სატელეფონო ზარი, წერილებიც ვერ აღწევდა ადრესატამდე. გ. ჟორდანიას ჩაკეტილი იყო საზღვარგარეთისათვის, იმის მიუხედავად, რომ მის მიერ განხორციელებული სპექტაკლები დიდხანს შემორჩა როგორც ზაარბრიუკენის საოპერო თეატრის სცენას, ისე მის საგასტროლო რეპერტუარს სხვადასხვა ქვეყანაში.

ბათუმური „კარმენი“-ს პრემიერიდან გარკვეული დროის შემდეგ ვენზე გ. ჟორდანიას. საუბრისას გამოიკვეთა თემა, რომელიც განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ხელოვანის ცხოვრებაში, ჩამოყალიბდა მისი სათაურიც — „რეჟიმი, ცენზურა, ხელოვანი“. ჩვენი დიალოგის სრულ ჩანაწერს სიამოვნებით ვთავაზობ ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ მკითხველს.

იუნონა აფაქიძე: თავის დროზე საკმაო აჟიოტაჟი, უხერხულობა თუ დაბნეულობა გამოიწვია ლ. რაზუმოვსკაიას „ძვირფასი ელენა სერგეევანა“-ს დადგმამ ა. გრიბოედოვის სახელობის თეატრში. ბილეთის შოვნა ამ სპექტაკლზე ძალზე პრობლემატური იყო.

გიზო ჟორდანიას: ეს სპექტაკლი სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორთან — გიორგი ჩაკვეტაძესთან ერთად დავდგი, რომელიც თანამედროვეობის დიდი რეჟისორის, ბატონ გიორგი ტოვსტონოგოვის მოწაფე გახლდათ და მოვლინებული იყო ჩვენს თეატრში.

ი.ა. შვიდ-რვა სპექტაკლზე ყველა ბილეთი წინასწარ გაყიდული იყო, ხოლო ვიდრე სპექტაკლი არსებობას შეწყვეტდა, წინასწარ, მომავალი სეზონისთვის უკვე დაჯავშნილი იყო ოცდაათი სპექტაკლის ბილეთი, რომელთა რეალიზების ვადა ხუთ დღეში იწურებოდა. რით იყო გამოწვეული ამ სპექტაკლისადმი ასეთი დიდი ინტერესი?

გ.ჟ. ალბათ, თემის სიმწვავით.

ი.ა. წრეგადასული ხომ არ იყო ზოგი ქვეთემის მოტივი?

გ.ჟ. წრეგადასული იყო საბჭოთა სივრცეში არსებული ყოფის მანკიერება.

ი.ა. საბჭოთა პერიოდის მანკიერებანი საკ-

მაოდ ცნობილია. ხომ არ დააკონკრეტებდით რას გულისხმობთ ამ შემთხვევაში?

გ.ჟ. ახალგაზრდობა ნელ-ნელა ჰკარგავდა თავის მორალურ სახეს. ნამოტივტივდა ბნელი ინსტინქტები, უგულვებელყოფილ იქნა მასწავლებლის ავტორიტეტი და მისდამი პატივისცემა. უფროს თაობას ბუტაფორიად აღიქვამდნენ შვილები და შვილიშვილები. ძალადობა, მუშტით მოპოვებული „წარმატებები“ და ეგოცენტრიზმი ნორმად იქცა...

ი.ა. დღესაც ხომ არ შეიმჩნევა მსგავსი ტენდენციები?

გ.ჟ. ლ. რაზუმოვსკაიას ეს პიესა იმითაც არის შესანიშნავი, რომ მასში დასმული პრობლემები დღევანდელი ცხოვრებისთვისაც დამახასიათებელია.

ი.ა. ნუთუ, მთელი ახალგაზრდობა იყო ასეთ დეგრადაციურად?

გ.ჟ. რა თქმა უნდა, არა. სპექტაკლის მოქმედ გმირებს შორის იყვნენ აგრესიულნი, უტიფარნი და ნორმალური, სამაგალითო მოსწავლეები, აგრეთვე, კონიუნქტურული სიტუაციის ოსტატურად გამოყენებულნი, გულგრილნი, რომელთაც უპირისპირდებოდნენ მაღალი ზნეობის მატარებელნი. დაპირისპირებათა ამ ორომტრიალის ცენტრში იდგა მასწავლებელი ქალი — ელენა, ტრაგიკული ფიგურა, ადამიანი, რომელსაც მინა ეცლებოდა ფეხქვეშ, მისი შეგონებები კომიკურ შთაბეჭდილებას ახდენდა შეგირდებზე.

ი.ა. ჩემს შეკითხვაში ხაზს ვუსვამდი ზოგი თემის წრეგადასულ ჟღერადობას. თქვენ ამაზე საბჭოთა წყობილების მანკიერებათა კრიტიკით შემოიფარგლეთ. კონკრეტულად მაინტერესებს.

გ.ჟ. შანტაჟი, მეგობრული გრძნობის ნიველირება, უხამსობა აპოთეოზს აღწევდა, როცა მასწავლებლის სახლში, მის თვალწინ, მოსწავლე გოგონას გაუპატიურებას უპირებდნენ. შანტაჟისტი გოგონას თანაკლასელი იყო, რა თქმა უნდა, ეს წრეგადასული, მაგრამ სრულიად ბუნებრივი და ლოგიკურია ასეთი ტიპის ახალგაზრდისთვის.

ი.ა. ამაზე უარესიც ხდებოდა სპექტაკლში. საქმე იქამდე მიდიოდა, რომ მასწავლებლის გაუპატიურებაც არ იყო გამორიცხული.

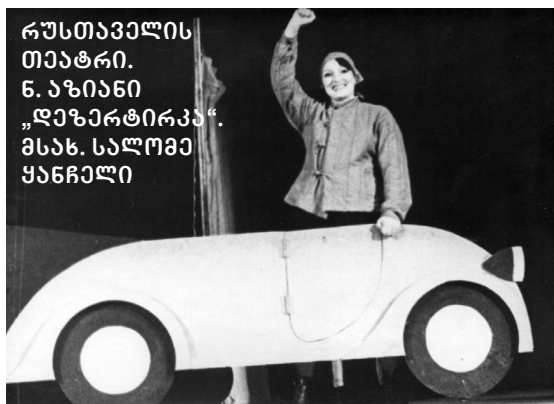
გ.ჟ. დიახ, ასე იყო.

ი.ა. ხომ არ გინდათ, რომ ეს პიესა ახლაც დადგათ?

გ.ჟ. საინტერესო იდეაა.

ი.ა. მაკიაველიზმის შეგონება, რომ საკუთარი მიზნის მისაღწევად ყველანაირი ფორმა დასაშვებია, მთავარია შენსას მიაღწიო, წარმართავდა მოქმედებას.

გ.ჟ. დიახ, ეს იყო წარმართველი. მაყურებ-



ლის ნაწილს ვერ წარმოედგინა, რომ მსგავსი რამ შესაძლებელი იყო საბჭოთა სკოლის ცხოვრებაში, მეორე კი აშკარად ხედავდა, რომ საშიშროება მოახლოვებულია და მსგავსი ვითარება წყობილების ნგრევის დასაწყისია, მისი არმია ცირკულირებს და კატასტროფაც გარდაუვალია.

ი.ა. კონფლიქტები სცენიდან პარტურში გადამოდიოდა და ანტრატისას გრძელდებოდა იგი. ისეთი ჩხუბი და კამათი იყო, რომ ბერტოლდ ბრეჰტიც კი ინატრებდა. გასაკვირი არ იყო, რომ თეატრის წინ, ქვაფენილზე ცხენოსანი მილიციის წყვილი ჩნდებოდა. მაყურებელთა ურთიერთდაპირისპირება აშკარა იყო, მხოლოდ შიშის სინდრომს შეეძლო მისი შეკავება.

გ.ჟ. ადამიანთა დამორჩილების მთავარი იარაღი შიში იყო. შიშის სინდრომზე იყო აგებული მოქმედების კონტრაქტები.

ი.ა. სპექტაკლის ფორმა, მისი მრავალმნიშვნელოვანი იერსახე მოულოდნელი ფსიქოლოგიური სვლებით, ფართო სპექტრით მოქმედებდა მაყურებელზე და არწმუნებდა მას კატასტროფული რეალობის ჭეშმარიტებაში.

გ.ჟ. სპექტაკლში განსაკუთრებული ადგილი ეკავა საბჭოთა არმიის კრიტიკას. ლაპარაკი იყო „დედოფშინის“ კომპარებზე, რამაც დიდი აღშფოთება გამოიწვია საბჭოეთის არმიის უმაღლეს ეშელონებში.

ი.ა. ამ პრობლემებზე დაუსრულებელი ლაპარაკი იყო ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის ოფიცერთა წრეებში და ამბავმა სსრკ თავდაცვის სამინისტროს კაბინეტებშიც შეაღწია.

გ.ჟ. უსიამოვნო შეგრძნება დამეუფლა, როდესაც დირექტორის მოადგილემ, ქალბატონმა სვეტლანა კაზინეცმა მამცნო სპექტაკლზე სსრკ თავდაცვის მინისტრის ერთ-ერთი მოადგილე მეუღლესთან ერთად მოვიდაო. გენერალს სამხედრო ფორმა არ ეცვა. მასთან ერთად თეატრში უნდა მოსულიყვნენ საქართველოს კომპარტიის ც.კ.-ის ბიუროს წევრები.

ი.ა. უცნაურია, სპექტაკლზე დასწრება

რატომ სურდათ საბჭოთა ადმინისტრაციის წევრებს და მათ მეუღლეებს, ხომ აშკარად ჩანდა მათი კეთილდღეობის ნგრევის სიმპტომები. როგორც ვიცი, ერთ ფრიად მაღალჩინოსანს წარმოდგენაზე დადებითი რეცენზიის გამოქვეყნებაც კი სურდა გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“... მაგრამ ჩვენ საკითხს გადავუხვიეთ... რას ფიქრობთ, რატომ არ მოვიდნენ სპექტაკლზე ც.კ.-ის ბიუროს წევრები? იქნებ, თავი აარიდეს სავარაუდო უსიამოვნებას?

გ.ჟ. ვერ გეტყვით... უსიამოვნება, მართლაც მოხდა. სპექტაკლის შემდეგ გენერალი მეუღლეთურთ მიუწვევია ვახშმად ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის ჯარების სარდალს, რომელიც ცხოვრობდა რიგის ქუჩის 3/43-ში. ღამის 11 საათი იქნებოდა, როდესაც მისი სადარბაზოს წინ დაძაბული ატმოსფერო შეიქმნა: გახშირდა მანქანების მოძრაობა, გაჩნდნენ სამოქალაქო ტანსაცმელში ჩაცმული გაურკვეველი წარმოშობის უცხო პირები, სასწრაფო დახმარებაც... ფანჯრებიდან მეზობლები იყურებოდნენ, წუხდნენ, არკვევდნენ რა ხდებოდა. გაირკვა, სარდალის სახლში სპექტაკლის შემდეგ მინისტრის მოადგილე მეუღლესთან ერთად და თავად მასპინძლები მართლა მისულან სავახშმოდ, მაგრამ ვახშამი ჩაიშალა — სტუმარს წნევამ აუნია. მთელმა ეზომ გაიგო ეს ამბავი. მეორე დღეს, სამსახურში წასვლის წინ, სარდალი მეზობელს შეხვდა, ქალბატონს, რომელიც სახლის წინ ძაღლს ასეირნებდა... ქალბატონმა წუხანდელი სტუმარი მოიკითხა, როგორ ბრძანდებო? რა დავუშავეთ ა. გრიბოედოვის თეატრს, ასე რომ გაგვასწორა მინასთან, შეკავებული ბრაზით უთქვამს სარდალს მეზობლისთვის და იქვე დაუმატებია: ეს კოლექტივი ხომ ყოველთვის ჩვენი ფორპოსტი იყო, პასუხს არ დაელოდა, გაშორდა მას და მანქანისკენ წავიდა. მეორე დღეს ცეკაში დამიბარეს. ცეკას მდივანი იდეოლოგიის დარგში რესპუბლიკის პირველი პირის კაბინეტში, მეცხრე სართულზე იმყოფებოდა. მე მას მეოთხე სართულზე, მის კაბინეტში ველოდი. ჩემთან ერთად ბატონი აკაკი ძიძიგური იმყოფებოდა — ქართული კულტურის მოამაგე და დახვეწილი ინტელიგენტი. საუბრისას მან ჩაილაპარაკა, რომ არმიაში მექრთამეობა კარგახანია ცნობილია, ზემდეგთა თავაშვებულობასა და ოფიცრების გულგრილობაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტი, ხელი მალლა, მეცხრე სართულისკენ აიშვირა და სთქვა: „ეჰ, ჩემო კარგო, იქიდან ჩვენ იდიოტებით ვჩანვართ“-ო. ამას მოჰყვა პაუზა, ხოლო შემდეგ მისთვის ჩვეული იუმორით დაამატა: „მე არაფერი მითქვამს, ბატონო“. ამასობაში ბატონი გურამ ენუქიძეც შემოვიდა. მისგან გავიგეთ, რომ პირველი

პირის კაბინეტში ნოდარ დუმბაძეც მჯდარა, რომელსაც უთქვამს: „ეს სპექტაკლი ნანახი მაქვს, ძალიან კარგი წარმოდგენაა, სწორედ ასეთი რამ გვჭირდებაო დღეს... რუს სალდაფონს თუ წნევამ აუნია, ეგრე უნდა, სულელი ყოფილა, არ იცის, რომ არმიაში ძალიან პატრონს ველარ ცნობს?! რატომ უნდა ვიართო მის „დერჟიმორდულ“ ჭკუაზეო“. სპექტაკლი მოხსნას გადარჩა, თეატრში ზეიმი იყო, ყველა ნოდარ დუმბაძეს ლოცავდა. საგასტროლო რეპერტუარში ერთიმეორის მიყოლებით ხუთი სპექტაკლი დაინიშნა...

ი.ა. მერე რაც მოხდა, ცნობილია. მოსკოვიდან თავდაცვისა და კულტურის სამინისტროს ერთობლივი დადგენილება მოვიდა — „ИЗЪЯТЬ ИЗ РЕПЕРТУАРА СОВЕТСКИХ ТЕАТРОВ ПЬЕСУ «ДОРОГАЯ ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА»“, ლაღადებდა ცირკულიარი. ეს ძალიან ჰგავდა სპექტაკლში მომხდარ ამოალიზმის ფაქტებს. რეჟიმმა თქვა თავისი სიტყვა, ცენზურამ სპექტაკლი აკრძალა.

აკრძალული სპექტაკლების ნუსხაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს თქვენს მიერ ბათუმში განხორციელებულ პ. კაკაბაძის „ყვარეყვარე თუთაბერს“.

გ.ჟ. დიახ.

ი.ა. თქვენ მაშინ 24 წლის იყავით და ბათუმის თეატრს ხელმძღვანელობდით... „ყვარეყვარემ“ მაყურებელთა განსაკუთრებული ინტერესი და გაოცება გამოიწვია. მართალია, პრესა დუმდა, მაგრამ მოსკოვის კრემლის თეატრმა განსაკუთრებული დაინტერესება გამოამჟღავნა თქვენი წარმოდგენის მიმართ. თითქმის გადანყვეტილი იყო სპექტაკლის მოსკოვში ჩვენება. ბათუმში ჩამოვიდა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი სტროევი. მისი მიზანი იყო მთელ საბჭოთა კავშირში მოეძია საუკეთესო სპექტაკლები, ეჩვენებინა მოსკოველი მაყურებლისთვის. სპექტაკლის ნახვის შემდეგ მან განაცხადა: „Ребята, это очень хороший спектакль, даже более, чем хороший, но этого я не видел“.

გ.ჟ. სტროევიც ცივი წყალი გადაგვასხა. აშკარა იყო, რომ მას იდეოლოგიური აქცენტები არ მოსწონდა, უფრო სწორად, ვალდებული იყო არ მოსწონებოდა. ინტელიგენტი ინტელექტუალის რეპლიკამ სპექტაკლის არსებობა ეჭვის ქვეშ დააყენა. ავტონომიური რესპუბლიკის ხელმძღვანელობას არ შეეძლო ყური არ მიეგდო საბჭოთა თეატრალური ბოსის ესოდენ მწვავე გამონათქვამისთვის. დღის წესრიგში დადგა სპექტაკლის აკრძალვის საკითხი, მაგრამ წარმოდგენა გადარჩა.

ი.ა. ბათუმის თეატრის „ყვარეყვარეს“ სცენური სიცოცხლე ქართველი დრამატურგის, „მაია წყნეთელის“ ავტორის, ვალერიან კანდელაკის

სტატიამ გადამწყვიტა, რომელიც გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაისტამბა სათაურით: „ახლებურად წაკითხული“ ყვარყვარე თუთაბერი“. მედიამ დიდებული საქმე გააკეთა — შეიცვალა თეატრისადმი დამოკიდებულება, წაღმა შემოტრიალდა შემოქმედთა ბედი.

გ.ჟ. ჩვენ ბედნიერები ვიყავით და დიდ მადლობას ვწირავდით ბატონ ვალერიანს... მაგრამ აკრძალვები ჯერ წინ იყო.

ი.ა. ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა რუსთაველის თეატრში განხორციელებული ნატალია აზიანის „დეზერტირკა“ (იგივე „უკანასკნელი მასკარადი“) თქვენი და კ. მახარაძის ადაპტაციით.

გ.ჟ. ახლა საინტერესოა, მაშინ ტრაგიკული იყო, უფრო სწორად, ტრაგი-კომიკური.

ი.ა. იქნებ სატირული?

გ.ჟ. ალბათ, ეს უფრო ზუსტი განმარტებაა.

ი.ა. ბატონო გიზო, თქვენ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რეჟისორი, ყოველი თეატრისთვის სასურველ და საამაყო პიროვნებად ჩამოყალიბდით, ამიტომ გასაკვირი არ იყო, როდესაც რუსთაველის თეატრიდან მიიღეთ შემოთავაზება წარმოდგენის დადგმისა, შემდეგ კი სამუშაოდ იქვე დარჩენისა. მონვევის ინიციატორები იყვნენ: მიხეილ თუმანიშვილი, სერგო ზაქარაიძე, დორიან კიტია.

გ.ჟ. ეს შემოთავაზება ჩემთვის ბედნიერება იყო, თანაც მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ პროტექტორი არ მყავდა, ხოლო შლეიფს, მოგესხენებათ, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, აქვს და მომავალშიც, ალბათ, ექნება.

ი.ა. თქვენი რექტორობისას ხშირად გვისაუბრია ამ პერიოდზე (მე მაშინ მუსიკის ისტორიის სალექციო კურსს ვკითხულობდი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში — მაშინდელ თეატრალურ ინსტიტუტში). განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ისტორია, რომელიც ასახავდა „დეზერტირკის“ გაშვება-არგაშვების სკანდალურ ამბავს.

გ.ჟ. ნწეხი, რომელსაც ბათუმის „ყვარყვარეს“ დადგმისას განვიცდიდი, მონაგონი იყო.

ი.ა. „დეზერტირკას“ ექვსი სამთავრობო გასინჯვა ჰქონდა. ექვსივე გასინჯვაზე დარბაზში ტევა არ იყო, მოლოცვებს ბოლო არ უჩანდა. ამკარა იყო დიდი გამარჯვება, მაგრამ პრემიერა არ იქნა და არ შედგა. თეატრი დუმდა და ელოდა პრემიერის დანიშვნის სამთავრობო სანქციას. პრობლემა გადასაჭრელი იყო. მიტქმა-მოტქმა და სკანდალური საუბრები უნდა დამთავრებულიყო... როგორც იქნა, კვანძი გაიხსნა. ცენტრალური კომიტეტიდან შემოთვალეს, რომ სპექტაკლი მოსაწონია, რეჟისორული, სამსახიობო, მხატვრული და სამუსიკო ოსტატობა შესაშური, მაგრამ ფართო მაცურებლისთვის მისი ჩვენება მხოლოდ მაშინ შეიძლება, თუ მესამე მოქმედება მოიხსნება. გამოდიოდა, რომ ის, რისთვისაც დაინერა პიესა და დაიდგა სპექტაკლი, მაცურებლის არ უნდა ეხილა. და მოხდა არნახული რამ — სამაქტიანი პიესა ცენტრალურ ორატვიანად აქცია. სპექტაკლის მთავარი ნაწილი — მესამე მოქმედება — გაანადგურა რეჟიმმა. რატომ? იმიტომ, რომ დეზერტირის ბაზრის ორომტრიალში ძლიერებმა ამა ქვეყნისამ კომუნისტური სახელმწიფოს კრიტიკა და თავისთავი დაინახეს.

გ.ჟ. საზღვარი არ ჰქონდა ჩემს გულისწყრომას.

ი.ა. კასტრირებული „დეზერტირკა“ მაინც შედგა, მისი წარმატება და პოპულარობა დღითიდღე იზრდებოდა.

გ.ჟ. დეზერტირის ბაზრის ფეიერვერკი — III მოქმედება — შარშანდელი თოვლივით გაქრა.

ი.ა. ბათუმის „ყვარყვარემდე“ და რუსთაველის თეატრის „დეზერტირკამდე“ თუ გიგემნიათ ცენტრურის სუსხი?

გ.ჟ. როგორ არა, მანამდეც და შემდეგაც. არასდროს დამავინწყდება აკრძალვა, რაც ი. კალმანის „ცირკის პრინცესის“ დადგმისას მოხდა. მართალია, ეს არ იყო იდეოლოგიური სამთავრობო ღონისძიება, მაგრამ რაც მაშინ მუსიკალური კომედიის თეატრში მოიმოქმედეს — ძალადობის საოცარი მაგალითი იყო. ასეთი რამ მხოლოდ სსრკ-ში შეიძლებოდა მომხდარიყო [„ცირკის პრინცესა“ გახლდათ ჩემი II სადიპლომო სპექტაკლი].

ი.ა. ეს ნამდვილი ნოვატორული დადგმა იყო. მე მინახავს ამ სპექტაკლის ესკიზი და მოხიბლული ვარ მისი ფერადოვნებით, მახვილგონიერებით და თეატრალურობით. თქვენ მაშინ ყველაფერი თავდაყირა დააყენეთ. საორკესტრო ორმოდან ორკესტრმა სცენაზე გადაინაცვლა. შემადლებულ ფიცარნაგზე განლაგებული საორკესტრო თანხლება ცირკის



რუსთაველის თეატრი.
ნ. აზიანი „დეზერტირკა“.
მსპ. გომი ხარაბაძე.

მუსიკალური ანსამბლის იერსახეს მოგვაგონებდა. იგი ოვალურად იყო განლაგებული. მისი ქვედა ნაწილი, სეგმენტებად დაყოფილი, მოქმედების ადგილსა და ატმოსფეროს ცვლას განსაზღვრავდა. ორიგინალური რეჟისორული მიგნებები მხიარულ, ოპტიმისტურ, ნამდვილ ოპერეტულ განწყობილებებს ზადებდა. თითქოს ყველაფერი რიგზე იყო, მაგრამ გარკვეულმა ძალებმა ორკესტრი ისევ თავის ძველ ადგილას ჩააბრუნეს. დაირღვა კონცეფცია, რასაც ჯაჭვური რეაქციით მოჰყვა თეატრალური ქსოვილის რღვევა.

გ.ჟ. პრემიერაზე და შემდგომ სპექტაკლებზე ტაშიც იყო, ბრავოც, მაგრამ ჩემს პირვანდელ ჩანაფიქრთან ამ წარმოდგენას არაფერი საერთო არ ჰქონდა. ეს პირველი განხიზვლა იყო... დაიწყო ბანკეტები, ქება, რაც ჩირადაც არ მიღირდა. როდესაც წინადადებით მომმართეს მეორე სპექტაკლად მემდეგა, უარი განვაცხადე და დავიფიქვე, რომ ამ თეატრში არასდროს არაფერს დავდგამდი. დიმა თაყაიშვილის შესანიშნავი ესკიზი კი კედელზე დავიკიდე. მას შემდეგ, როგორც იტყვიან, ბევრმა წყალმა ჩაიარა. სსრკ-ში საინფორმაციო ვაკუუმი ჩვეულებრივი რამ იყო, მაგრამ სათეატრო ცხოვრებაში მომხდარი მოვლენები უცილობლად ვრცელდებოდა. ასე მოხდა ამ შემთხვევაშიც. ამერიკის ერთ-ერთ ქალაქში, თუ არ ვცდები ჩიკაგოში, დაუდგამთ მიტჩელის მიუზიკლი „დონ კიხოტ ლამანჩელი“. სპექტაკლში ორკესტრი სცენაზე, შემადლებულ მოედანზე იჯდა, რასაც ამერიკის თეატრალურ წრეებში ნოვატორულ გადანყვეტად მიიჩნევდნენ. ერთი და იგივე მხატვრული მიგნების განხორციელებას შენ გიკრძალავენ, სხვისას კი, რა თქმა უნდა, დამსახურებად, ნოვატორობად მიიჩნევენ და ქება-დიდებას ასხამენ. კარგია, არა?

ი.ა. როგორც ვიცი, სიტყვას არ გადახვედით.

გ.ჟ. ათეული წლების შემდეგ კვლავ მივიღე მონვევა. ამჯერად დავით დოიაშვილისგან, რისთვისაც მას დიდ მადლობას ვწირავ, მაგრამ ჩვენი თანამშრომლობა ვერ შედგა იმ მარტივი მიზეზით, რომ მარჯანიშვილის თეატრში მთავარ რეჟისორად მიმინვიეს თ. ჩხეიძემ, ო. მეღვინეთუხუცესმა და გ. კანდელაკმა. დადგმა გადაიდო...

ი.ა. დრამატული თეატრის რეჟისორისთვის აბსოლუტურად განსხვავებული სფეროა საოპერო სპექტაკლის დადგმა. მართალია, დრამა სინთეზური ხელოვნებაა, მაგრამ საოპერო წარმოდგენა გაცილებით მეტ კომპონენტს შეიცავს და თუ რეჟისორს მუსიკალური მონაცემები — მუსიკალური განათლება, მახვილი სმენა, ანსამბლების აღქმა-გააზრების უნარი, საბალეტო ეპიზოდების ხასიათსა და მის ფორმებში წვდომა

არ შესწევს, ამ ჟანრს მან ხელი არ უნდა შეახოს.

გიზო ჟორდანიას შესანიშნავი მუსიკალური განათლება აქვს. განსაკუთრებულ, სპეციფიკურ სმენით მონაცემებს მოითხოვს ხემიან საკრავებზე დაკვრის დაუფლება, რაც ანვითარებს გემოვნებას. ყოველივე ამას ხელი შეუწყო ბავშვობიდანვე ჩელოს კლასში სწავლამ და სამუსიკო ტექნიკუმის ბრწყინვალედ დამთავრებამ. გარკვეულწილად, ალბათ, ამანაც განაპირობა დიდი მანესტროს დიდი მიღწევები საოპერო სპექტაკლების დადგმისას როგორც საქართველოში, ისე საზღვარგარეთ. საოპერო რეჟისურაში ახალი ფორმებისა და ხერხების გამოყენებით, გამომსახველობითი მრავალფეროვნებით განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქ ზაარბრიუკენში დადგმული ოპერები: ზ. ფალიაშვილის „დაისი“ და „აბესალომ და ეთერი“, ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“, პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“. რაც შეეხება თბილისის საოპერო თეატრს, აქ აქცენტი ნაციონალურ ოპერებზე კეთდებოდა: ო. თაქთაქიშვილის „ორი ნოველა“, „მინდია“, „მთავრის მოტაცება“, ნოდარ მამისაშვილის საბავშვო ოპერა „ბაქია ბაჭია“, ს. ცინცაძის „განდგილი“, რევაზ ლალიძის „ლელა“, ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ ნაციონალური თეატრის ოქროს ფონდში შევიდა. კლასიკური ოპერებიც ბრწყინვალედ მუსიკალური თეატრის ოსტატის დადგმებით... როდესაც ასეთ წარმატებებთან გვაქვს საქმე, რაც ქართულ საზოგადოებას საკმაოდ კარგად ახსოვს, რატომ არ უნდა ენახა რამბის სინათლე პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალს“? რა იყო სპექტაკლის არჩევნების მიზეზები? ეს ხომ ნამდვილი აკრძალვა იყო. რატომ?!

გ.ჟ. ეს სკანდალი, ძირითადად, ორმა სცენამ გამოიწვია — მეფლისმა და გრაფინიას საძინებელმა ოთახმა.

ი.ა. საიმპერატორო მეფლისი თავისი ატრიბუტიკით — მდიდრული კოსტუმირებით, ეფექტური და ლამაზი ნიღბებით, დახვეწილი ეტიკეტით, მსახურთა გრაციოზული მიმოხვრით, დაბოლოს, მეფის პერსონის დიდებულებით, რუსული სახელმწიფოს ძლიერებასა და საარაკო ეკონომიკაზე მეტყველებდა, თქვენ კი სცენაზე დეფორმირებული, ადამიანის მსგავსი ცხოველები გამოიყვანეთ. სალდაფონური ატმოსფეროთი იყო გაჟღენთილი მთელი სცენა. საიმპერატორო დაცვის მარშირება და გენერალიტეტი სრული კონფუზის გამომწვევი იყო. საიდუმლო პოლიციის „შეუმჩნეველი“ არსებობა, შიშის-მომგვრელი მინისტრები, დიპლომატები, მათი მეუღლეები და მთელი საკანცელარიო სინ-



მუსიკალური კომედიის თატი. ი. კალაშნიკოვი
„ცირკის პრინცესა“. მხატ. დ. თაყაიშვილი.

კლიტი გროტესკულ-ფარსულ კოსტუმებსა და ნიღბებში იყვნენ მორთულნი. ნიღბები ფარავდა ადამიანთა სხეულებს, ხოლო მათი ფეხები და ხელის მტევნები საყასბოში ჩამოკიდებულ ხორცის ნაჭრებს ჰგავდა. ასეთი იყო ფონი, როდესაც ნიღბოსნებზე არანაკლებ მახინჯი იმპერატორი შემობრძანდებოდა ღორის დინგის ნიღბით. ჟღერდა მონარქის სადიდებელი ოდა. სცენაზე დღესასწაული კი არა, შიში სუფევდა. არანაკლებ „უცნაური“ იყო გრაფინიას სცენაც — ფუფუნებითა და ბუტაფორული სილამაზით ბრწყინავდა არისტოკრატი ქალი, ბრილიანტები თვალისმომჭრელად ელავდა... იწყებოდა მისი მომზადება ღამისთევისთვის, იგი ხომ საწოლში ვერ წვებოდა, დიდებული სავარძლის ბალიშებზე იყო მისვენებული. სადღესასწაულო მანეკენი ნელ-ნელა, ცხენზე გადამჯდარ ბებერ ჯადოქარს ემსგავსებოდა. საზარელი შესახედი იყო მისი მელოტი თავი...

გ.ჟ. გრაფინიას გაშიშვლება სიმახინჯის ან მიხრწნილობის დემონსტრირება ჩემი თვითმიზანი არ ყოფილა, ეს გახლდათ საზოგადოების შინაგანი იერსახის სიმბოლო, რომელიც გრაფინიაში იყო განსხეულებული.

ი.ა. მეჯლისი კი — რუსული მმართველობის მამოძრავებელი მექანიზმი. ელიტის ასეთმა დახასიათებამ ხაზი გაუსვა გენეტიკური კოდის სიმძლავრეს, რომელიც საბჭოთა კავშირმა მემკვიდრეობით მიიღო. ამ მომენტებმა გამოიწვია მავანთა გულისწყრომა. თუ არ ვცდები, თქვენ მოგმართეს წინადადებით ამ ორი სცენის ძირფესვიანად გადამუშავების შესახებ. თქვენ გაჩუმდით, მაგრამ კორექტირება არ განახორციელეთ.

გ.ჟ. დიახ. ასე დაიკარგა „პიკის ქალი“, რომელიც ასეთივე კონცეფციით ერთი წლით ადრე დავდგი ქ. ზაარბრიუკენში. ნომენკლატურაზე მას იქაც მწვავე გავლენა ჰქონდა, ალბათ, რალაც ენიშნათ, მაგრამ ამით წარმოდგენას არავითარი პრობლემა არ გასჩენია, პირიქით. გერმანიის პარტიას ზურაბ ანჯაფარიძე ასრულებდა. განსაკუთრებით ძლიერი იყო ის ზემოაღნიშნულ სცენებში, ხოლო როდესაც თვითმკვლელობის შემდეგ მას აყირავებულ სათამაშო მაგიდაზე თავდაყირა ვხედავდით, დარბაზი ავისმომასწავებლად დუმდა. დუმილი ნუთიერი იყო... წარმატება გამაოგნებელი... თბილისშიც ზურაბ ანჯაფარიძე მღეროდა.

ი.ა. ვიდრე ჩვენს საუბარს დავამთავრებდით, ერთი ამბავი მინდა მოვიგონო, რომლის ფინალი წერტილი იქნება ჩვენი დიალოგისთვის. სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის დრამატულ თეატრში პოლიკარპე კაკაბაძის უმწვავესი სატირა „ყვარყვარე თუთაბერი“ დადგით. სპექტაკლი აქტიორული ოსტატობის შესანიშნავი ნიმუშების გალერეა იყო. მთავარ როლს მალაღნიჭიერებით ასრულებდა გოგი ქავთარაძე. თქვენი რეჟისურა უღმობლად ამათრახებდა ყვარყვარესა და მის ბუტაფორულ სამყაროს. სპექტაკლის დაწყებას თხუთმეტი-ოცი წუთი აკლდა, რუსთაველის თეატრის უზარმაზარ ფოიეში სამი-ოთხი მაყურებელი დასეირნობდა მხოლოდ...

გ.ჟ. სპექტაკლი უნდა მოხსნილიყო. როცა ამის შესახებ გოგის ვუთხარი, რომელიც საგრიმორო მაგიდას უჯდა და თავის თავს ელაპარაკებოდა, ყვარყვარეს ინტონაციით მიპასუხა: „მევიცადოთ პანე, რა უჭირსო“. მისი ვარაუდი გამართლდა — სულ ცოტა ხანში დარბაზში ტევა არ იყო.

ი.ა. იმ დღეს უნივერსიტეტიდან ლენინის მოედნამდე თბილისელ დემონსტრანტთა სვლა იყო დანიშნული, გზები გადაიკეტა. მოწინავე ჯგუფს, რომელიც წინ უძღოდა დემონსტრანტებს, მოჰქონდა ლენინის უზარმაზარი პორტრეტი. უკრავდა სასულე ორკესტრი და მოხდა არნახული რამ, რუსთაველის თეატრის წინ მსოფლიოში ყველაზე დიდი ყვარყვარეს — ვლადიმირ ილიჩ ლენინის — პორტრეტი დაწვეს. მთავრობა დუმდა. ეს ის უპრეცედენტო შემთხვევა გახლდათ, როცა თეატრმა აჯობა რეჟიმს.

„ქალის ხმა“ საქართველოდან, ანუ „ბროტმესკიდან გლამურამდე“

პრალის კვადრიენალე სცენოგრაფიის სამყაროში მსოფლიოს ყველაზე მასშტაბური ფესტივალია, რომელსაც თავისი სიდიდითა და მნიშვნელობით ოლიმპიადასაც კი ადარებენ. ქართველმა არტისტებმა წელს უკვე მეორედ მიიღეს მონაწილეობა ამ მეტად მნიშვნელოვან საერთაშორისო ფორუმში. საქართველოს პავილიონი პრალაში პირველად 4 წლის წინათ მოეწყო, რომლის კურატორიც ხელოვნებათმცოდნე ქეთევან კინწურაშვილი გახლდათ. წელს კი, საქართველო პრალის კვადრიენალეზე ერთობ ორგანიზებული და საქართველოს მსგავსი პატარა ქვეყნისთვის საკმაოდ ფართომასშტაბიანი გამოფენით წარდგა. წელს კვადრიენალეზე მსოფლიოს 80-ზე მეტი ქვეყანა იყო წარმოდგენილი, რომელთა შორის საქართველოს პავილიონმა დამთვალიერებელთა და სპეციალისტების ინტერესი და მოწონება დაიმსახურა.

სცენოგრაფებისთვის, დამოუკიდებელი არტისტებისა და ზოგადად, ქართული თეატრისთვის ამ მნიშვნელოვან ფორუმში ქართული პავილიონის ორგანიზების ხარჯები საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრომ გაიღო. პროექტის ფარგლებში დაიბეჭდა ლიფლეტი და მაღალპოლიგრაფიულ დონეზე გამოიცა ინგლისურენოვანი კატალოგი, რომელიც უფრო კონკრეტულად და დაწვრილებით მოგვითხრობს თანამედროვე ქართულ სცენოგრაფიასა და მონაწილე არტისტების შესახებ.

პრალის კვადრიენალეზე საქართველოს წარმომადგენდა თათია სხირტლაძე (ვიდეო არტი), ნინო ჩუბინიშვილი (კოსტიუმების დიზაინერი, ვიზუალური არტისტი), სცენოგრაფები და კოსტიუმის მხატვრები: ნინო ჩიტაიშვილი, მანანა გუნია, ანა კალატოზიშვილი, ნინო კიტია, თეო კუხიანიძე, ანანო მოსიძე, ანა ნინუა, თამარ ოხიკიანი, ეკატერინე სოლოლაშვილი და კოსტიუმების მხატვრები: ნინო სურგულაძე და ნინო (ნუცა) ხიდაშელი. ეს ის ხელოვანები არიან, რომლებიც აქტიურად მოღვაწე-



ობენ ქართულ თეატრში და ქმნიან საინტერესო შემოქმედებას. ეს ის არტისტები არიან, რომელთა ნამუშევრები ხელს უწყობენ და ბევრ შემთხვევაში განაპირობებენ კიდევ სპექტაკლების წარმატებას.

წლებიდან პრადის კვადრიენალზე ქართველი არტისტების მონაწილეობასა და ქართული პავილიონის ორგანიზებას ხელმძღვანელობდა ნინო გუნია-კუხნიანი, რომელიც თამარ ბოკუჩავასთან ერთად იყო კონცეფციის ავტორი, პროექტის კურატორი. სწორედ მისი და მის მიერ შერჩეული გუნდის დიდი ძალისხმევით შესაძლებელი გახდა საქართველოს ლირიკული წარმოდგენა პრადის კვადრიენალზე, რომელიც მრავალ პერსპექტივას უშლის ქართველ არტისტებს და ზოგადად, ქართულ სცენოგრაფიას.

გამოფენის „ქალის ხმა“ კონცეფციის, გამოფენაზე მიღებული შთაბეჭდილებებისა და მიღწეული წარმატებების შესახებ უფრო დანვრისებით გვესაუბრება გამოფენის კონცეფციის ერთ-ერთი ავტორი და თანაკურატორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, თეატრმცოდნე **თამარ ბოკუჩავა**.

— **ქალბატონო თამარ, რამდენად მნიშვნელოვანი იყო საქართველოს მონაწილეობა პრადის კვადრიენალში?**

— ძალიან მნიშვნელოვანი იყო თავად ღონისძიებისთვისაც ქართველების მონაწილეობა. ქართველების გამოფენა განსხვავდებოდა ძირითადი ტენდენციისგან, რომელიც წელს გახდა ნამყვანი პრადის კვადრიენალზე, რადგან იყო ინდივიდუალური და თვითმყოფადი, რასაც გვეუბნებოდნენ კიდევ პავილიონში მოსული სტუმრები. ბევრი არაფორმალური წარმატება გვქონდა. ქართველებისთვის მონაწილეობა მსგავს ფორუმში არის გამოცდილება, კარგი საშუალება ვითარების გაცნობის, საკუთარი თავის პროპაგანდა-პოპულარიზაციის. უნდა გითხრათ, რომ დამთვალეიერებლებით სავსე იყო ქართული პავილიონი. ძალიან ბევრი დამთვალეიერებელი მოდიოდა და გამოხატავდა აღფრთოვანებას. ბევრმა საქართველო იცოდა, მაგრამ მწირი ინფორმაცია ჰქონდა ქართული თეატრის შესახებ. ჩვენს პავილიონს სტუმრობდნენ ცნობილი ხელოვანებიც, მონაწილეებიც, გამარჯვებულებიც. ისინი ერთხმად აღნიშნავენ, რომ საინტერესო და ორიგინალური გამოფენა იყო. ინტერესდებოდნენ, იღებდნენ ვიდეოს, ფოტოებს, გვისვამდნენ კითხვებს. ეს ინტერესი იმაშიც გამოიხატებოდა, რომ კატალოგზეც იყო მოთხოვნა. იმდენად დიდი, რომ ბოლო დღეებში პრაქტიკულად კატალოგის გარეშე დავრჩით.

— **რამდენად კარგად იყო წარმოჩენილი ქართული სცენოგრაფია და რა კრიტიკიუმით შეირჩა მონაწილეები?**

— ნინო გუნია, როგორც კურატორი, ამ პროექტზე საკმაოდ დიდი ხანი ფიქრობდა, ჩვენ სისტემატურად ვურთიერთობდით და ხშირად ვსაუბრობდით ტენდენციებზე, რაც გამოიკვეთა ბოლო ხუთ წელიწადში. დავდიოდით სპექტაკლებზე და ვაფასებდით მათ. ნამუშევრები გამოვარჩიეთ არა მარტო სცენოგრაფიული თვალსაზრისით, არამედ შემდგარი სპექტაკლებით ავირჩიეთ, სპექტაკლები, სადაც სცენოგრაფია თამაშობს მნიშვნელოვან როლს. სრულიად მოულოდნელად, აღმოჩნდა, რომ უკანასკნელი წლების განმავლობაში სტატისტიკურად ძალიან ბევრი ქალია სცენოგრაფი. რაოდენობრივადაც და ისეც, კარგი სპექტაკლების სცენოგრაფები, კოსტიუმების დიზაინერები არიან ქალბატონები. გამოიკვეთა კიდევ ერთი ტენდენცია, სადაც რეჟისორები არიან სცენოგრაფები (ლევან ნულაძე, დავით დოიაშვილი) და კოსტიუმების მხატვრები ქალები (ნინო სურგულაძე, ანანო მოსიძე). ჩვენი აზრით, საინტერესო იქნებოდა შექსპირის ორი სხვადასხვა კომედიის ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებულ ესთეტიკაში გადაწყვეტილი ნაწარმოებების ჩვენება. შევარჩიეთ სპექტაკლები, სადაც სცენოგრაფიამ ითამაშა მნიშვნელოვანი როლი სპექტაკლის წარმატებაში. ამიტომაც, აქცენტი გავაკეთეთ ქალებზე, ქალთა სცენოგრაფიაზე, რომელიც ამავდროულად არის გარკვეული ტენდენციის გამოხატველიც. კატალოგის შესავალში, კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მინისტრის, მიხეილ გიორგაძის ნინასიტყვაობაში აღნიშნულია, რომ სფეროში, რომელიც მამაკაცთა დომინირების სფერო იყო, შემოვიდა საკმაოდ საინტერესო შემოქმედი ქალების ნაკადი. იქ, სადაც დომინირებდა კაცი, ჩაენაცვლა ქალი. ვფიქრობდით, რომ ეს მნიშვნელოვანი ტენდენცია იყო. სხვათა შორის, გამოფენამ მოიცვა არა მხოლოდ დედაქალაქის თეატრში განხორციელებული სპექტაკლები, არამედ რეგიონებიდანაც. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო თამარ ოხიკიანის მიერ შესრულებული ორი ნამუშევარი ფოთის თეატრში და თეო კუხიანიძის „მაკბეტი“ (რეჟისორი ვანო ხუციშვილი) ქუთაისის თეატრიდან.

— **უფრო კონკრეტულად, როგორ იყო გამოფენა გადანყვეტილი კონცეპტუალურად და ფორმის თვალსაზრისით?**

— ქართული პავილიონი საკმაოდ მრავალფეროვანი და უცხო იყო. სპექტაკლების საუკეთესოდ წარდგენის საშუალებად მივიჩნიეთ ვიდეომასალა, რომელიც ვამჯობინეთ ესკიზებს. ჩვენ ესკიზების დემონსტრირება კი არ მოვახდინეთ, არამედ სპექტაკლები წარვადგინეთ ვიდეოების სახით, სადაც ვაჩვენებდით საუკეთესო ფრაგმენტებს სპექტაკლებიდან, რომელშიც კარგად ჩანდა ინდი-

ვიდუალურობა, განსხვავებული გადანყვება. ამაზე ბევრი ვიმუშავეთ, შევეცადეთ მაქსიმალურად კარგად გადმოგვეცა თითოეული სპექტაკლისთვის დამახასიათებელი ვიზუალური შტრიხები და სცენოგრაფიაზე მუშაობის პრინციპი. ქალ სცენოგრაფებს ჩვენ ზოგადი მსგავსებები დავუდგინეთ. შევამჩნიეთ ერთგვარი გლამურულობა და მიდრეკილება გროტესკისკენ. საერთოდ, ლამაზია და დახვეწილი ქალთა სცენოგრაფია. გროტესკულობა განსაკუთრებით გამოიკვეთა რობერტ სტურუასთან, სპექტაკლში „ასული“, ანა ნინუას სცენოგრაფიაში. „რომანი ჯამბაზი“ ასე დავარქვით უკომპოზიციას, რომელსაც სპექტაკლში დარეჟჟან ხარშილაძე და მარინა ჯანაშია ასრულებენ. მადლობა მინდა ვუთხრა მათ სილიკონის ნიღბების ხანგრძლივი მოთმენისთვის, მათი პორტრეტული თოჯინა გავაკეთეთ, რომელიც ბინას რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაიდებს. ეს თოჯინა პავლიონის შემოსასვლელში იყო განთავსებული და ერთგვარად ეგებებოდა და აცილებდა ყველა სტუმარს. უნდა გითხრათ, რომ ძალიან პოპულარული გახდა ეს თოჯინა, ყველა ესალბუნებოდა და გულმოდგინედ ათვალიერებდა.

— **რით ხასიათდებოდა ქართველების გამოფენა და სხვა რა ტენდენცია გამოჩნდა ჩვენს ჯგუფურ გამოფენაში?**

— ჩვენ ამოვედით ქართული ფორმა-შინაარსიდან და ვფიქრობ, რომ ეს იყო სწორი გადანყვებითი. შეგვეძლო მოგვეფიქრებინა რაღაც და ხელოვნურად მოვახვევდით თავს ჩვენს თეატრს რაღაც პროცესს; ამიტომ, ვარჩიეთ ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესი წარმოგვეჩინა მის საუკეთესო და დამახასიათებელ ჭრილში. ერთი მხრივ, ქალთა სცენოგრაფია წამოიწია ნინა პლანზე, ქალები კომფორტულად და ჰარმონიულად თანამშრომლობენ რეჟისორებთან, დავინახეთ ფერთა გამის ტენდენციაც: შავი, წითელი და თეთრის დომინირება, ერთგვარი საბაზისო, არქექტიპული ფერები; გამოჩნდა, რომ ლატენტური, გარდამავალი პერიოდი. ქალთა ასეთი თანამონაწილეობა პოლიტიკურად, მენტალურად, ახალი იდენტობის გამოკვეთისკენ პერიოდს გვიჩვენებს. ეს იყო გლამურსა და გროტესკს შორის განფენილი სცენოგრაფიული ვიზუალიზაცია, დოზა ერთნაირი არ არის, ზოგან გლამური სჭარბობს და ზოგან გროტესკი, მაგრამ ტენდენციები და ასევე საბაზისო ფერებისკენ მიდრეკილება, ვფიქრობ, საჭიროებს ღრმა ხელოვნებათმცოდნეობით ანალიზს, რაზე დაყრდნობით შესაძლებელია უფრო შორს მიმავალი დასკვნების გაკეთება. მნიშვნელოვანი იყო კიდევ ერთი დეტალი: დამთვალიერებლები აღნიშნავდნენ არტისტების ინდივიდუალურობასა და გამოფენის მრავალფეროვნებას.

— **გარდა სცენოგრაფების ინდივიდუალური და ერთმანეთისგან განსხვავებული ესთეტიკისა, რით იყო გამოფენა მრავალფეროვანი?**

— გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო დამოუკიდებელი არტისტი ნინო ჩუბინიშვილი, რომელიც პერფორმანსისკენ არის მიდრეკილი და მისი ქმედითი, ინტერაქტიული პერფორმანსი იყო საკმაოდ საინტერესო, ეს იყო ვიდეოგამოფენა. ჩვენი პავილიონის სივრცის სცენოგრაფიულად გადანყვების ავტორი იყო მანანა გუნია. ჩვენი გამოფენის ორიგინალურობას პავილიონის ადგილმდებარეობამაც შეუწყო ხელი. ჩვენს პავილიონს სამი კარი ჰქონდა, ყველა დამთვალიერებელი ჩვენთან ხვდებოდა, სხვა გამოფენებზე შესასვლელად ჩვენგან უნდა გასულიყო. ეს დამთხვევა, მეტაფორულად ქართულ გეოპოლიტიკასაც დაუკავშირეთ. დერეფანი, სადაც არის გამორჩეული და ინდივიდუალური კულტურა. გარდა ამისა, ჩვენს გამოფენას გამოარჩევდა ვიდეოარტი, რომელმაც განსაკუთრებული ატმოსფერო შექმნა, რამდენიმე ეკრანზე ერთდროულად მიდიოდა ვიდეოარტი, რომელიც შექმნა ვენის ხელოვნების სკოლის ასისტენტ პროფესორმა თათია სხირტლაძემ, რომელიც, ჩემი აზრით, ძალიან საინტერესო ახალგაზრდა ქალია. იგი დეტალურად ჩანდა ჩვენს იდეას. დიდ კედელზე მიდიოდა ვიდეოარტი, რომელიც ორი შრისგან შედგებოდა. ერთი იყო ზედაპირული, ოდნავ სტატიკური გამოსახულება, მეორე უფრო დინამიკური. თათიამ რამდენიმე ვერსია შემოგვთავაზა. ეს იყო ძალიან კარგი თანამშრომლობა. ის დიდი პასუხისმგებლობით მოეკიდა საქმეს და დეტალურად გაეცნო გამოფენის მასალებს. თათიამ შემოგვთავაზა დები იშხნელების ერთ-ერთი სიმღერა. მან მოძებნა ისეთი ჩანაწერი, სადაც დები იშხნელები არ არიან ნაციონალურ კოსტიუმებში და მათ აცვიათ შავი კაბები. მათი სახეები გახდა ფანჯრები უკანა სამყაროში. ორი თანამედროვე და არქაული ფორმა, რაც ჩვენი პავილიონის იდეას, ტრადიციისა და ნოვაციის კავშირს დაუკავშირდა. განახლებული იდენტობა ნიშნავს იმას, რომ შეინარჩუნო შენი, რომ არ გახდე სხვა და ამავდროულად, ჩაენერო ახალი სამყაროს, ხელოვნების, ახალი რეალობის კონტექსტში. თანამედროვესი და არქაულის, ტრადიციისა და ნოვატორობის ძალიან კარგი სინთეზი წარმოგვიდგინა. ვიდეოარტის უკანა კედლებს კოდრები შეიძლება დავარქვათ, ეს კადრები გადაღებული იყო ოპერისა და რუსთაველის თეატრის სცენის მიღმა, ვიდეოგამოსახულებაზე ასახული იყო ტექნოლოგიური დეტალები, რომლებსაც სცენოგრაფი იყენებს, ასევე სცენის მეურნეობა: კედლების ფაქტურები, კოლექტორი, განათების სისტემა, ფერადი მავთულები და ეს ყველაფერი ავიდა მხატვრული ნაწარმოების ხარისხში. ოთხი ფანჯარა იყო სხვა სამყაროში, რამაც შექმნა არაჩვეულებრივი ატმოსფერო. გამოსახულებას კრავდა მარინა ჩარკვიანის მიერ გაკეთებული თანამედროვე მუსიკა, რომელიც ხმოვან აურას ქმნიდა, რომელიც არ იყო ტრადიციულ მელოდიურ პრინციპზე დაფუძნებული. ეს



კომპოზიცია თავისი ეკრანებით და სტრუქტურით, აქა-იქ გარღვეული შავი ყუთის პრინციპზე იყო დამყარებული, რომელსაც გამორჩეული ხიბლი და აურა ჰქონდა, არა შოკისმომგვრელი, არამედ შემპარავი და მომნუსხველი.

— **გამოფენის სახელწოდებაც - „ქალის ხმა“ ალბათ, ქალ სცენოგრაფთა დომინანტობის გამო შეირჩა...**

— გამოფენის სახელწოდება ნაკარნახევი იყო კონცეფციიდან და ბევრი ფაქტორით იყო განპირობებული, თათია სხირტლაძის ვიდეოარტი ოთხი ქალის, დები იმხნელების ერთ-ერთ ვიდეოს ეფუძნებოდა, ჩვენი გამოფენა პრაქტიკულად, გადატანითი და პირდაპირი მნიშვნელობით იყო ქალის ხმა, ეს იყო ქალის თვითგამოხატვა, თვითძიება, საკუთარი თავის გახმოვანების პროცესში თვითგაუცხოება და თვითდადგინება.

— **მაინც საით მიდის მსოფლიო სცენოგრაფია, საითკენ ვითარდება?**

— საინტერესოდ ვითარდება მსოფლიოში ეს დარგი. მონანილეობა ამიტომაც იყო მნიშვნელოვანი ჩასვლა და დაკვირვება პროცესზე, ძალიან გამიკვირდა, წინა კვადრიენალზე თეატრს ჰქონდა დიდი ყურადღება დათმობილი, წელს — არტს, ეს არ იყო კლასიკური სცენოგრაფია.

— **და ქართულ სცენოგრაფიას რა ადგილი უჭირავს ამ სივრცეში? რამდენად თანამედროვეა და რამდენად მისდევს მსოფლიო სცენოგრაფიის ტენდენციებს?**

— ქართული სცენოგრაფია არც ავანგარდშია და არც ჩამორჩენილი, უფრო ინდივიდუალურია, ეს კითხვა, სხვათა შორის, ჩვენ დაგვებადა: - რა უნდა ვქნათ ჩვენ, უნდა ხელოვნურად მივდიოთ ტრენდებს, რაღაც მიმართულებით რომ განვითარდეთ, თუ ჩვენ ვკონცენტრირდეთ და ჩვენ თვითონ განვითარდეთ, ჩვენ თვითონ ვიფიქრობ ჩვენს მხატვრულ ამოცანებზე? მე ეს მეორე გზა უფრო მნიშვნელოვნად მიმაჩნია. ვფიქრობ, რომ თავს ზემოთ ვერ ავხტებით. არავისთვის დასამალი არ არის რომ გასული საუკუნის 50-60-იანი წლებიდან დღემდე პოსტ და პოსტ-პოსტ მოდერნიზმის საწყისი ტენდენციებში ბოლომდე ვერ ჩავერთეთ ჩვენი სპეციფიკური ობიექტური მოცემულობის გამო, მიუხედავად იმისა, რომ გვქონდა ძალიან საინტერესო ხელოვნება, რომელიც ასეთ განცვიფრებას იწვევდა. რაც მე ვნახე პრადამში, პოსტ დრამატულ თეატრსაც ვერ ვუნდობ, რადგან არტი უფრო დომინირებს. თეატრალური ამბობდნენ, რომ მეტი იყო არტი და სახვითი ხაზი დენის თეატრს, თეატრი დადის ინტერაქტიული თანამონანილეობის დონეზე, ინტერაქტივიც არის არა ადამიანსა და ადამიანს შორის, არამედ ობიექტსა და ადამიანს შორის. ამ დროს მნიშვნელოვანია შენი თავის ერთგული დარჩე, მაგრამ არ ჩაიკეტო და ყოველთვის გახსნა გზა და გააფართოვო სივრცე.

ევროპული თეატრალური სკოლების ბრნოს სამართაშორისო ფესტივალი

მარინა ხარატიშვილი

ევროპული თეატრალური სკოლების ბრნოს საერთაშორისო ფესტივალს წელს 25 წელი შეუსრულდა. ფესტივალის დამფუძნებლებმა და მონაწილეებმა მისი ვერცხლის დაბადების დღე აღნიშნეს. 25 წელი საუკუნის მეოთხე-დია. ისევე, როგორც ადამიანის ცხოვრებაში, ფესტივალის არსებობის ისტორიაშიც ეს უდავოდ მნიშვნელოვანი პერიოდია. ამ ხნის განმავლობაში ფესტივალმა მრავალგზის განიცადა ფერიცვალა. ეს იყო საკუთარი თავის, საკუთარი ხელნერის, ევროპულ თეატრალურ სივრცეში ადგილის ძიების და დამკვიდრების გზა. მაგრამ როგორც არ უნდა ყოფილიყო ამ ძიების გზაზე შექმნილი მონაპოვარი, ფესტივალის უმთავრეს მისიად რჩებოდა - მეგობრობა, თანამშრომლობის არეალის გაფართოება და გაღრმავება, ერთიანი შემოქმედებითი სივრცის შექმნა და ინტეგრირება ევროპულ თეატრალურ სივრცესთან, სამსახიობო სკოლებთან, სადაც სხვადასხვა ქვეყნის ახალგაზრდები, პროფესორ-მასწავლებლები თავიანთი გამოცდილების, პედაგოგიური მიღწევების, ტრადიციების წარმოჩენასა და გაზიარებას, ერთობლივი პროექტების შექმნასა და განხორციელებას შეძლებდნენ.

ბრნოს ფესტივალი-კონკურსი ყოველ წელს სხვადასხვა სლოგანით ტარდება. წლებიანდელი ფესტივალის დევიზი „ახალი დიონისია“ იყო, თუმცა, მონაწილეებს დევიზის შესაბამისი თემატიკის წარმოდგენა იმპერატიულად არ მოეთხოვებოდათ.

წელს ამ ახალგაზრდულ ფორუმში ევროპის 11 ქვეყნიდან 13 თეატრალური სკოლა მონაწილეობდა. საკუთარი შემოქმედება წარმოადგინეს: ჩეხეთის, სლოვაკეთის, პოლონეთის, ავსტრიის, გერმანიის, რუსეთის, შოტლანდიის, უნგრეთის, შვეიცარიის, ლიტვის და საქართველოს თეატრალურმა სკოლებმა.

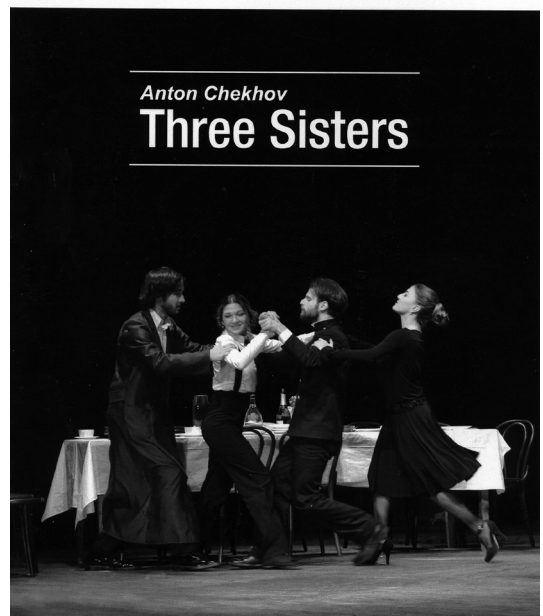
ფესტივალის რეპერტუარი შემდეგი 14 სპექტაკლებითა თუ პერფორმანსით იყო წარმოდგენილი: „გამესაუბრე“ (ბრატისლავა), „გულის ერექცია“ (პრაღა), „ქვა“ (ლოძი), „აღმავრენის აბსოლუტური ბედნიერება და სალვადორ დალის მისტიფიკაციები“ (ბრნო), „მოპარული სახეების ნიგნი“ (ვერსიო), „ცივი ბავშვი“ (სანქტ-პეტერბურგი), „სმენადაქვეითებულიებისათვის თეატრალური განათლების მნიშვნელოვნების არსი“ (გრასი), „პატარა

სირინოზის ქორწილი“ (ვარშავა), „ჰამლეტი“ (ბუდაპეშტი), „შელოცვა“ (ვილნიუსი), „გზა ბედნიერებისაკენ“ (მიუნჰენი) და „სამი და“ (თბილისი).

უნდა ითქვას, რომ ფესტივალის სარეპერტუარო პოლიტიკა საკმაოდ საინტერესოდ იყო შერჩეული. საფესტივალო პროგრამაში კლასიკა, წინა წლის მსგავსად, ნაკლებად იყო წარმოდგენილი, ამასთან საკმაოდ გაბედულნი ინტერპრეტაციებით, არსებითად ახალი სცენური ვარიანტებითა და ვერსიებით („პატარა სირინოზის ქორწილი“ უ.შექსპირის მოტივებზე და „ჰამლეტი“), ხოლო თანამედროვე რეპერტუარი გამოირჩეოდა ყანობრივი, სტილური მრავალფეროვნებით, ორიგინალობით, კრეატივის წარმოჩენის იდეით. წელს წარმოდგენილმა სპექტაკლებმა კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ ფესტივალი მუდმივად რეაგირებს დროის მოთხოვნებზე, ზოგადად, თეატრის ფერისცვალებაზე და შესაბამისად ასახავს ამ სიახლეებს. წლებიანდელი ფესტივალმა ნათლად წარმოაჩინა, თუ რა პროცესებია, რა ტენდენციები ვითარდება ევროპულ



SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM
GEORGIA STATE UNIVERSITY



Anton Chekhov

Three Sisters

თეატრალურ სივრცეში, სამსახიობო სკოლებში. საფესტივალო პროგრამამ შექმნა იმ ტენდენციების საინტერესო პანორამა, რომლებიც ამჟამად ვითარდება სათეატრო ხელოვნებაში, ესაა სწრაფვა პერფორმანსული, კარნავალური სანახაობებისკენ, თეატრალური ეპატაჟისკენ.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დებიუტი ამ ფორუმში ბრნოს ევროპული თეატრალური სკოლების ფესტივალის საიუბილეო წელს შედგა. ქართული თეატრალური სკოლა ფესტივალზე წარდგა დრამისა და კინოს მსახიობის სპეციალობის მეოთხე კურსის წინასადილომომ სპექტაკლით ა. ჩეხოვის „სამი და“, დამდგმელი რეჟისორი, პროფესორი გიორგი მარგველაშვილი, სცენოგრაფი და კოსტიუმების მხატვარი - სოფიკო კიკაბიძე, სასცენო მეტყველების პედაგოგი მანანა ბერიკაშვილი, ცეკვის პედაგოგი - კოტე ფურცელაძე. მოქმედი პირნი და შემსრულებლები: ანდრეი პროზოროვი - ერეკლე გენაძე, ნატალია - ლიკა გურაბანიძე, ოლგა პროზოროვა - თამთა ინაშვილი, მამა პროზოროვა - ანა ვასაძე, ირინა პროზოროვა - ანა გრიგოლია და მარიამ სუჯაშვილი, ფიოდორ კულიგინი - ჯეჯი სხირტლაძე, ალექსეი ვერშინინი - ლაშა ჯუხარაშვილი, ივან ჩეხუტიგინი - ოთარ ჩიქობავა, ფერაპორტიგორგი ძამუკაშვილი.

საგულისხმოა, რომ ფესტივალის გახსნის პატივი სწორედ ამ სპექტაკლს ერგო, თუმცა, სამწუხაროდ, სპექტაკლის ადაპტირებული ვარიანტის წარმოდგენა ვერ მოხერხდა, მაყურებელთა დარბაზი მაინც სულგანაბული ადევნებდა თვალყურს პროზოროვების ოჯახში გათამაშებულ ამბავს და ძალზე ცოცხლად რეაგირებდა ცალკეულ ეპიზოდებზე. პროვინციულმა ცხოვრებამ გარკვეული დალი დაამჩნია დებს. მელანქოლია, სევდა, უიმედობა მოეძალათ და გამოსავალს ისინი მხოლოდ გარემოს შეცვლაში ხედავენ. თუმცა, ოჯახი ირინას დაბადების დღეს აღნიშნავს და სცენაზე ყველგან საყოველთაო მხიარულება სუფევს. ფიოდორ კულიგინი (ჯეჯი სხირტლაძე) შავ მოსასხამში შემოდის სცენაზე. მოსამსახურე გოგონებს (ანა ამილახვარი და მარიამ სუჯაშვილი) დოლის რიტმული აკომპანემენტის თანხლებით სცენის შუაში ყუთი შემოაქვთ. კულიგინი ხელების ენერგიული მოძრაობით ყუთს გარშემო უვლის. მისი მოძრაობები შავ მოსასხამს გამუდმებით აფრიალებს და უზარმაზარი მტაცებელი ფრინველის ასოციაციას ქმნის. კულიგინი ფრთხილად ხსნის ყუთს, რომელშიც პატარა სათამაშო ბზრიალა დევს. იგი ფრთხილად ამოიღებს მას, იატაკზე დადებს და ასეთივე ფრთხილი მოძრაობით, აბსოლუტური სიჩუმისა და საყ-

ოველთაო ყურადღების გარემოცვაში დააბზრიალებს. მსახიობები სათამაშოს გარშემო დგებიან და რიგრიგობით აბზრიალებენ მას. ბზრიალა მხოლოდ ერთ ადგილას ტრიალებს და მონოტონური წუილის ხმას გამოსცემს. მსახიობები ყურადღებით აკვირდებიან სათამაშოს და თითქოს მხოლოდ ახლა აღმოაჩენენ საყოველთაოდ ცნობილ ჭეშმარიტებას -- მათი ცხოვრებაც ხომ სწორედ ამ სათამაშო ბზრი-ალას მსგავსად მოძრაობა-უძრაობას ჰგავს. ეს პატარა სათამაშო სპექტაკლის ძალზე სახიერ და მეტყველ სცენურ მეტაფორას ქმნის. თითოეული პერსონაჟი ხომ ილუზიურ სამყაროში ცხოვრობს, ცვლილებების მუდმივ მოლოდინშია და არც ერთ მათგანს არ ძალუძს რაიმე შეცვალოს უკეთესობისკენ, უძღურების შეგრძნება კი მათში სასონარკვეთილებას იწვევს. ეს სცენა სევდის და იმავდროულად ღიმილის მომგვრელიცაა, რადგან თითოეული პერსონაჟი კომედიის მონაწილეა. ამ სახლში გამუდმებით ერთი და იგივე ხდება, ყველაფერი მოსაწყენი და მოსაბეზრებელია. სპექტაკლის პერსონაჟთა სევდანარევი ღიმილის მიღმა ყოფიერების ამაოება და სრული უიმედობა გამოსჭვივის.

მაყურებელთა დარბაზი მქუხარე აპლოდისმენტებით აჯილდოვებდა როგორც ამ, ისე სცენური სახიერებით გამორჩეულ სხვა ცალკეულ სცენებს. ფესტივალის მონაწილეებმა იხილეს გიორგი მარგველაშვილის მიერ დადგმული ჩეხოვის ინტერპრეტაციის სტერეოტიპებისაგან სრულიად თავისუფალი და ინტელექტუალური თეატრის კონტექსტში მოაზრებული სპექტაკლი. ეს სპექტაკლი ჟანრული თვალსაზრისით არც კომედიაა, არც დრამა. მასში სიხარული და სევდა, ბედნიერება და უბედურება ერთმანეთის თანმდევი. მსახიობები თითქოს ბენვის ხილზე გადაიდნენ და ამას საოცარი სიმსუბუქით, ჩვეული ორგანულობით, თამაშის დახვეწილი მანერით აკეთებდნენ, ოსტატურად ფლობდნენ მათთვის უჩვეულო სცენურ სივრცეს. სპექტაკლის მთავარი ღირსება მისი ანსამბლურობა, მაღალი სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურაა და მან შეძლო ყოველივე ამის დემონსტრირება.

სწორედ ამიტომ გამოიწვია ქართველი სტუდენტების სპექტაკლმა „სამი და“ დიდი ინტერესი ბრნოს ფესტივალზე. როგორც წესი, ფესტივალის ფარგლებში ყოველდღე იმართება დისკუსია, ფესტივალის ყიურის წევრები, დამფუძნებლები და სტუდენტური ყიური განვლილი დღის რეპერტუარს განიხილავენ. მსგავსი პრაქტიკა ძალზე მისაბაძია, რადგან ამ განხილვების დროს წარმოჩნდება ფესტივალის მესვეურთა დამოკიდებულება

სარეპერტუარო პოლიტიკის, სწავლების მე-
თოდოლოგიის, აგრეთვე სადადგმო და საშ-
ემსრულებლო კულტურის საკითხებისადმი.
ერთ-ერთი ასეთი დისკუსია მიედღვნა სპექ-
ტაკლს „სამი და“. ტრადიციული დისკუსიის
მონაწილეები კითხვებით მიმართავენ სპექ-
ტაკლის დამდგმელ რეჟისორს გიორგი მარ-
გველაშვილს.

— რატომ აირჩიეთ ჩეხოვი?

გ. მარგველაშვილი: ჩეხოვი გამიზნულად
ავირჩიეთ, რადგან მისი ნაწარმოებები იდე-
ალური მასალაა სტუდენტებისათვის. მასა-
ლის სირთულის მიუხედავად, ეს ჯგუფი პო-
ტენციურად მზად იყო დაეძლია ჩეხოვი. ჩემი
აზრით, შექსპირის და ჩეხოვის დრამატურგია
იდეალური მასალაა სასწავლო პროცესისა-
თვის. სტუდენტებმა ბევრი რამ ისწავლეს ამ
მასალაზე მუშაობისას. ისიც მნიშვნელოვანია,
რომ სტუდენტმა სწორედ სასწავლო პროცეს-
ში უნდა სცადოს კლასიკურ ნაწარმოებზე
მუშაობა, დახვეწოს პროფესიული უნარ-ჩვევ-
ები, რადგან მოგვიანებით ამის საშუალება შეი-
ძლება აღარ მიეცეს.

— და მაინც, რატომ არის ჩეხოვი ესოდენ
საინტერესო?

გ. მარგველაშვილი: ჩეხოვი მხოლოდ
ჩემთვის არ არის საინტერესო. ანალოგის
პოვნა ძნელია. მან ზედმიწევნით კარგად
იცის ადამიანის ბუნება, რთული ადამიანური
ურთიერთობები. მასთან ეს ურთიერთობები
ძალზე ფაქიზ ნიუანსებზეა აგებული. მისი
დრამატურგია ძალიან რთულ სტრუქტურას
მოიცავს. ჩეხოვზე მუშაობისას სტუდენტები
სწავლობენ თუ რისგან შედგება ადამიანთა
ურთიერთობები, რაც ესოდენ მნიშვნელოვან-
ია მსახიობის პროფესიაში.

პროფესორი გოლდსმიტი: ჩვენც ვცადეთ
ჩეხოვზე მუშაობა. რეპეტიციები 7-8 კვირა
მიმდინარეობდა. ბევრი ვეცადეთ, მაგრამ თქ-
ვენნაირი სპექტაკლი არ გამოგვივიდა. თქვენი
სპექტაკლი საოცრად ორგანულია, დამაჯერ-
ებელი, სახიერია. როგორ აღწევდით ესოდენ
მეტყველ ფესტიკულაციებს? ქართული ენა
არ გვესმოდა, მაგრამ ყველაფერი გავიგეთ.
გილოცავთ. ძალიან კარგი სპექტაკლია.

გ. მარგველაშვილი: პიესის ხანგრძლივი
ანალიზის შემდგომ, მასალაზე დაყრდნობით
ეტიუდების შექმნის ეტაპზე გადავინაცვლეთ.
ეტიუდების მოსინჯვით საბოლოოდ ჩამოყალ-
ბდა პერსონაჟების ქცევის სხვადასხვა ვარი-
ანტები, რომლებიც თვითონ გმირის საქციე-
ლის ლოგიკიდან გამომდინარეობს. მუშაობის
პროცესში უპირატესობას სტუდენტის ფან-
ტაზიას ვანიჭებდით.

— ტექსტზე მუშაობისას რა პრობლემები
გქონდათ?

გ. მარგველაშვილი: გვინდოდა გვეთამაშა
ამბავი, რომელიც არ იქნებოდა მიბმული კონკ-
რეტულ ქვეყანასთან. რუსული კულტურისა-
თვის ესოდენ დამახასიათებელი სპეციფიკური
ელემენტები დარჩა, მაგრამ ოდნავ შერბილე-
ბული სახით.

პროფესორი ჯოზეფ კოვალსი: ძალიან
შთამაგონებელი იყო თქვენი სპექტაკლი. კარგად
იყენებთ სივრცეს არა მარტო სცენაზე, არამედ
კულისებშიც. მოქმედებას ე.წ. სამ განზომილ-
ებაში აგებთ. ეს საინტერესო გადაწყვეტაა. მე
ყურადღებით ვაკვირდებოდი მსახიობებს.
ისინი არ იზნეოდნენ მოულოდნელი ტექნიკური
ხარვეზების დროს ან კარგად, მოხდენილად
ამართლებდნენ გაუთვალისწინებელ გარემო-
ებებს. ჩვენ არ მოგვეცა შესაძლებლობა გვენახა
სპექტაკლის ადაპტირებული ვარიანტი, მაგრამ
ამით სპექტაკლის ღირსება ოდნავადაც არ და-
კნინებულა.

გ. მარგველაშვილი: რაც შეეხება სცენური
სივრცის სამ განზომილებაში გამოყენების საკ-
ითხს, ეს პრინციპი გარკვეული ლოგიკით იყო
განპირობებული. ისტორია, ამბავი, რომელიც
სცენაზე უნდა გვეთამაშა, დროში და სივრცეში
თამაშდება, ხოლო რაც შეეხება სივრცეს, ჩვენ
სპექტაკლში სივრცის ყველა შესაძლებლობა
გამოვიყენეთ. ცხოვრებაშიც ხომ ასე ხდება.
ცხოვრებისეული რეალობის მსგავსად რეაქცია
სცენაზე შემოსული პერსონაჟების მიმართაც
ხომ არაერთგვაროვანია, ხან არის, ხან — არა.
მთავარია მოქმედების აგებისას დადგინდეს
პერსონაჟთა იმ ურთიერთობების, იმ დამოკ-
იდებულებების ზუსტი ლოგიკა, რომლებიც
კონკრეტულ ეპიზოდებს განაპირობებს.

ჩვენ გამიზნულად, სპეციალურად ვაგებდით
სცენებს, ვცდილობდით შეგვექმნა ცხოვრების
აბსოლუტური ილუზია. რაც მთავარია, სცენის
შიდა სტრუქტურა მაქსიმალურად უნდა ყო-
ფილიყო მიახლოებული ჩეხოვის დრამატურგი-
ის სტრუქტურასთან. ჩეხოვის სიტყვებს მიღმა
ხომ უამრავი რამ იგულისხმება. ჩვენ შევეცა-
დეთ წარმოგვეჩინა სწორედ ეს მოცემულობა —
ის, რაც იგულისხმება, ამასთან მაქსიმალურად
შეგვეწარჩუნებინა ჩეხოვის გრძობათა ბუნება.

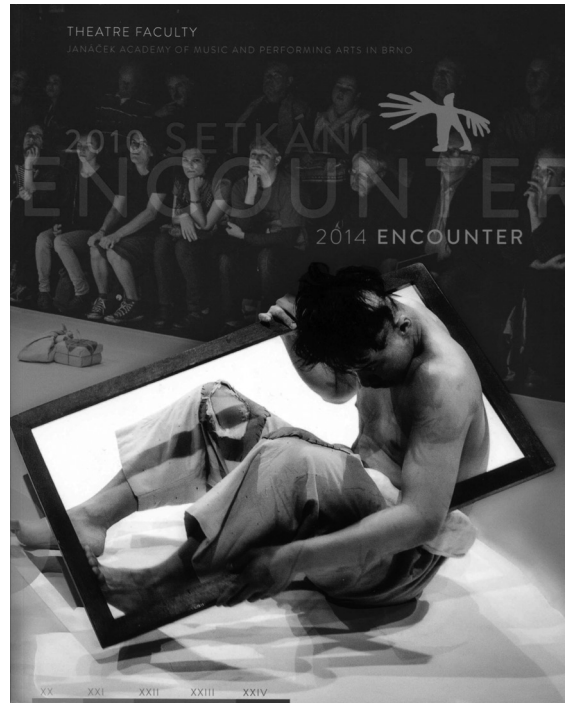
პირადად ჩემთვის ჩვენი გუშინდელი სპექ-
ტაკლი ძალიან საინტერესო იყო. ზუსტად ისე-
თივე ინტერესით, როგორითაც თქვენ დარბაზი-
დან უყურებდით სპექტაკლს, მე კულისებიდან
ვადევნებდი თვალს მაყურებლის რეაქციას.
იგი განსხვავებული იყო ქართველი მაყურებ-
ლის რეაქციისაგან. ბევრ ეპიზოდს, რომელიც
თქვენში სიცილს იწვევდა, ქართველები მშვი-
დად უყურებენ და პირიქით. საინტერესოა,
როცა მაყურებელმა ენა არ იცის და მიუხედავად
ამისა, ინტერესით უყურებს სპექტაკლს, ეს იმას
ნიშნავს, რომ ის მოქმედებას უყურებს. ეს კი იმ-

აზე მეტყველებს, რომ პერსონაჟების მოქმედება სწორი ლოგიკითაა აგებული. მინდა ვისარგებლო შემთხვევით და მადლობა გადავუხადო მაყურებელს იმ კეთილგანწყობისათვის, რომელიც გუშინ სუფევდა დარბაზში. ეს ყოველთვის ასე არ ხდება. კეთილმოსურნე მაყურებელი ძალიან ეხმარებოდა მსახიობებს, რამაც საბოლოოდ შექნა ატმოსფერო. გამოცდილებამ დამარწმუნა, რომ წარმატებისთვის მხოლოდ კარგი სპექტაკლი და კარგი მსახიობი არ კმარა, საჭიროა კარგი მაყურებელიც. გუშინ ორივე მხარემ, როგორც შემოქმედებითა კოლექტივმა, ასევე მაყურებელმაც, მოინდომა, რომ სპექტაკლი შემდგარიყო.

2015 წელს დრამის ფაკულტეტმა სამ საერთაშორისო ფესტივალში მიიღო მონაწილეობა. როგორც უკვე ითქვა, ქალაქ ბრნოს ევროპული თეატრალური სკოლების ფესტივალზე მათ ჩეხოვის „სამი და“ წარმოადგინეს, ქ. კიშინიოვში გამართულ ფესტივალზე ჩვენი სტუდენტები წარდგინეს ფ. გუდრიჩისა და ა.ჰაკეტის პიესით „ანა ფრანკის დღიური“ (პროფესორ გ.შალუტაშვილის ჯგუფი), ქ. ანტალიაში კი მათ ჟ. ანუის „ანტიგონე“ წარმოადგინეს (პროფესორ გ.ჟორდანიას ჯგუფი, დამდგმელი რეჟისორი ნ. ხუსკვიცაძე). სამივე ფესტივალზე ჩვენმა ეროვნულმა სამსახიობო სკოლამ დიდი ინტერესი გამოიწვია და მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

ქართულმა სამსახიობო სკოლამ წელს პირველად მიიღო მონაწილეობა ბრნოს ფესტივალში. ჩვენმა სტუდენტებმა წარმოადგინეს პროფესორ გ. მარგველაშვილის სპექტაკლი „სამი და“. სწორედ ამ სპექტაკლით მოხდა ეროვნული სამსახიობო სკოლის პრეზენტაცია, რადგან ამ ეტაპზე სწორედ ეს სპექტაკლი იძლეოდა საშუალებას წარმოგვეჩინა ჩვენი სამსახიობო სკოლის შესაძლებლობები. აი რა ბრძანა ბატონმა გიორგიმ კერძო საუბარში: „ფესტივალმა უნდა შეაფასოს, თუ ვინ ვართ, ღირს თუ არა ჩვენთან შემოქმედებითი ურთიერთობები. ჩვენ ძალიან დაინტერესებულნი ვართ ამ თანამშრომლობით და მოხარულები ვართ, რომ მემორანდუმის ფარგლებში ჩვენ ამას განვახორცილებთ“.

საფესტივალო ფორუმში მონაწილეობა საკუთარი პროფესიული დონის შემოწმების, განვითარება-დახვეწის შესანიშნავი საშუალებაა. ამ ფესტივალმა დაგვანახა ჩვენი როლი,



ჩვენი ფესტივები და გენი, გამორჩეული ადგილი ამ სივრცეში. ძალზე ღირებულია ამ ფესტივალში მონაწილეობის თვით ფაქტი, რამაც დიდი გამოცდილება შეგვძინა. და რაც მთავარია ფესტივალში მონაწილეობამ დაგვანახა ყველაზე მნიშვნელოვანი - ქართულმა სამსახიობო სკოლამ თავისი გზით უნდა იაროს.

ქართულ სამსახიობო სკოლას უდიდესი ტრადიცია აქვს, რომელიც დაფუძნებულია წლების მანძილზე აპრობირებულ მყარ მეთოდოლოგიურ პრინციპებზე და მთელი სასწავლო პროცესი მათზეა აგებული. ამ პრინციპზე აღიზარდა თაობები და სწორედ ამ მეთოდოლოგიის დაფასება იქნებოდა უდიდესი გამარჯვება საერთაშორისო ასპარეზზე და არა სასწავლო პროცესის იმ რელსებზე გადაწყობა, რომელიც ამა თუ იმ ფესტივალისათვის იქნებოდა მისაღები ან არსებული მეთოდოლოგიის შეცვლა და ფესტივალის მოთხოვნებზე მორგება. ეროვნულმა სამსახიობო სკოლამ თავისი გზით უნდა იაროს, რამეთუ სწორედ ამ გზით სიარული მოგვითმის წარმატებებს და ფართო აღიარებას.

რეგიონული თეატრების ფოთის საერთაშორისო ფესტივალი

(ფესტივალის სამხატვრო ხელმძღვანელი – ნინელი ჭანკვეტაძე,
დირექტორი – თენგიზ ხუხია)

თამარ ბოკუჩავა

2015 წლის 15-25 ივლისს ფოთი რეგიონული თეატრების I საერთაშორისო ფესტივალს მასპინძლობდა. ფესტივალის ფარგლებში მონაწილესა და სტუმრის სტატუსით 22-მა პროფესიულმა თეატრალურმა კოლექტივმა წარმოადგინა თავისი ნამუშევარი. მონაწილეთა ძირითად ნაწილს ქართული პროფესიული რეგიონული თეატრები შეადგენდა, მათ გარდა ფესტივალში ორი პოლონური და ერთი იტალიური დასი მონაწილეობდა. ფესტივალზე საქართველოს რეგიონების თეატრალური ცხოვრების საინტერესო პანორამა შეიქმნა. ტრადიციულად, ფესტივალი მხოლოდ სპექტაკლების დემონსტრაციის საშუალება არ არის, ის ურთიერთობისა და პროფესიული განვითარების შესაძლებლობაცაა. ამასთან, ის გარკვეული ტენდენციებისა და პრობლემების უკეთ დანახვის საშუალებასაც იძლევა. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ფოთის რეგიონული თეატრების ფესტივალი საერთაშორისოა. როგორც აღვნიშნეთ, წლებანდელ ფესტივალზე ორი სპექტაკლი პოლონეთის რეგიონულმა თეატრებმა წარმოადგინეს, ხოლო რომიდან ჩამოსული თეატრალური დასი ფესტივალში სტუმრის სტატუსით მონაწილეობდა. ეჭვს გარეშეა, რომ ფესტივალს დიდი პოტენციალი აქვს. ის ხელს შეუწყობს თეატრების შემოქმედებით განვითარებას, მათ შორის კავშირების გაძლიერებას, საერთაშორისო კონტაქტების ფორმირებას. ყოველივე ეს აუცილებელია იმ მრავალფეროვანი პრობლემების მოსაგვარებლად, რომლებიც რეგიონული თეატრების წინაშე დგას. ფესტივალი ამ თეატრების კოორდინირებულ მოქმედებას, პრობლემათა გადაჭრაში კოოპერირებასაც წაადგება. მიმდინარე წელს ფესტივალის ფარგლებში უკვე შედგა თეატრების წარმომადგენლების, ორგანიზატორების და კრიტიკოსების შეხვედრა, სადაც კარგად გამოჩნდა, რომ ამ თეატრების ძალა მათ ერთიანობასა და კოორდინაციაშია.

რაც შეეხება შემოქმედებით ტენდენციებს, ჩემი აზრით, ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ საქართველოს რეგიონების თეატრებში იდგმება თანამედროვე დრამატურგების უახლესი ნაწარმოებები – მაგალითად, ჟასმინა რეზას ინტელექტუალური დრამა „ომის ღმერთი“ (ჭიათურის თეატრი), ხრისტო ბოიჩევის აბსურდისტული პიესა „მატარებელი მოდის“ (ახალციხის

თეატრი), ახალგაზრდა ქართველი დრამატურგის – ნანუკა სეფაშვილის ფანტასტიკური ჟანრის სატირა „გენმოდიფიკაცია“ (ზესტაფონის თეატრი), ადელ ჰაკიმის „დამსჯელი“ (ზუგდიდის თეატრი), ლაშა ბუღაძის „ნავიგატორი“ და სხვ. ასეთი დრამატურგიის დადგმა იძლევა შანსს განახლდეს სათეატრო ენა, დამკვიდრდეს თანამედროვე სათეატრო აზროვნება, დაიძლიოს სტერეოტიპები. ქართული თეატრების რეპერტუარში ფართოდაა წარმოდგენილი საშუალო და უფროსი თაობის ქართველ დრამატურგთა შემოქმედება, ასევე დრამატურგიის კლასიკა – შექსპირის, კლასტის, გოგოლის ნაწარმოებები. ფესტივალზე გამოიკვეთა კიდევ ერთი გარემოება – თეატრები ინვესტენ ქართველ და უცხოელ რეჟისორებს, მათ შორის ახალგაზრდებს, ხდება მსახიობების მიწვევაც სხვადასხვა თეატრალურ პროექტებზე. ვიმედოვნებ, რომ ეს ტენდენციები გაღრმავდება და ქართული თეატრის მართვასა და შემოქმედებაში ახალი და პროდუქტიული პროცესები გაძლიერდება. ვფიქრობ, რეგიონის თეატრებში მიმდინარე პროცესები ქართული კულტურისა და სათეატრო ხელოვნების თანაბარი და მრავალფეროვანი განვითარების დასაწყისს უნდა გვიქაადდეს. რა თქმა უნდა, ეს ერთბაშად არ ხდება, მაგრამ ამ მიმართულებით გადადგმული თითოეული ნაბიჯი ძალზე ღირებულია. ფოთის ფესტივალმა ცხადპყო, რომ ქართული თეატრების რეპერტუარში, იდეურ-თემატური თვალსაზრისით, პოლიტიკური ავტორიტარისმისა თუ არსებული შიდა კონფლიქტების თემები კვლავინდებურად მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. დიდი ყურადღება ექცევა თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციის, მარტოობის პრობლემას. იკვეთება სოციალური თემატიკა და სხვ. თუმცა, სპექტაკლები სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისაგან ჟანრობრივი, სტილისტური და ესთეტიკური გადანაცვების პრინციპებით.

ფესტივალი გახსნა პოლონურმა სპექტაკლმა „ფესხაცმლის ლანჩის ქვეშ“ (დრამატურგი ადამ სროკა, რეჟისორი და ქორეოგრაფი - დარიუშ იეზიერსკი, მონაწილეობდნენ ანა მაქსიმი და მატეუშ მიკოლაიჩეკი). ეს ორკაციანი სპექტაკლი ყოფიერების აბსურდსა და ადამიანთა ურთიერთობის დრამას დიალოგთან ერთად ფიზიკური თეატრის ხერხებით გადმოგვცემდა. როგორც სპექტაკლის ანოტაცია გვამცნობს, რეჟისორმა

© Nika Abuladze



ნანა ფაჩუაშვილი, ნინელი ჭანკვეტაძე, ბიჩინა ივანიშვილი მაუღლესთან ერთად ფესტივალის გახსნაზე.

ქალისა და მამაკაცის დინამიკური, დაძაბული ქმედებით „ხელოვნებისა და გეომეტრიის ნაზავი“ შექმნა. მოქმედების მანძილზე პერსონაჟები იატაკიდან არ დგებიან, მთელი მოქმედება ავანსცენაზეა კონცენტრირებული და რამდენიმე კვადრატულ მეტრშია მოქცეული. მსახიობთა სხეულების ურთიერთქმედებით იქმნება სპექტაკლის ვიზუალური ხატება, რომელიც მაღალ ენერგეტიკულ მუხტს და ურთიერთკავშირის დაძაბულ რიტმს მოიცავს. რეჟისორი ცდილობს სროკას აბსურდისტული სტილის პიესა ადამიანის არსებობის არქეტიპულ მოდუსამდე დაიყვანოს, ფუძისეული გრძნობისა და დაუკმაყოფილებელი სურვილის ატმოსფეროში შეგვიყვანოს. ნდობა, ლტოლვა, ტანჯვა, იმედგაცრუება... სპექტაკლს არა აქვს დეკორაცია, მოქმედების ადგილი თავად თეატრია, რომელიც ზოგადად ყოფიერების ნიშანს, ეგზისტენციის ექსპრესიონისტულ ხატებას წარმოადგენს. პიესის ვრცელი ტექსტის პროექცია, რომელიც ფოთის სცენაზე მიმდინარე სპექტაკლს ახლდა თან, განსაკუთრებულ ატმოსფეროსა და ასოციაციურ რიგს ქმნიდა. ორი უსახლკარო კრაკოვის ერთ-ერთი ხიდის ქვეშ ცხოვრობს, სოციალური იერარქიისა და ყოველდღიური მიზნების მიღმა, შიშველი ეგზისტენციის პირისპირ. თითოეულის არსებობის საზრისი მეორეშია კონცენტრირებული. უნდა ითქვას, რომ პოლონელმა მსახიობებმა სცენური ცხოვრების თითოეული მონაკვეთი ემოციითა და ექსპრესიით განმსჭვალეს, ერთი საათის განმავლობაში მათი

სცენური სიცოცხლე საკვირველი ინტენსიურობით წარმართებოდა, ვფიქრობ, უფრო კამერულ გარემოში სპექტაკლის ემოციური ზემოქმედება და მაგნეტიზმი კიდევ მეტად გაიზრდებოდა. ფესტივალის მეორე დღე სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა თეატრ „თეთრ ტალღასა“ და კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის სოხუმის დრამატულ თეატრებს დაეთმო. მოზარდმა წარმოადგინა ალბერტ მალცისა და უილიამ საროიანის „ჯარისკაცი იყო ერთი“, რეჟისორმა ნუგზარ ლორთქიფანიძემ ინსცენირება საროიანის პიესის „ჯარისკაცი იყო ერთი“ და მალცის დრამის „ჰეი, ვინ ხარო მანდ?“ მიხედვით შექმნა. მისი მიზანი იყო სახელმწიფო ტოტალიტარული მანქანის მოქმედების პრინციპისა და ასეთ რეალობაში ადამიანის, როგორც პიროვნების არსებობის ასპექტების განმოვლენა. ნუგზარ ლორთქიფანიძე და ჯეირან ფაჩუაშვილი სცენაზე ციხის, ყაზარმისა თუ საკონცენტრაციო ბანაკის განზოგადოებულ ვიზუალურ მეტაფორას ქმნიან, სათვალთვალო კოშკურებით, სკამ-გალიებით, ლითონის კედლებით, რუხს, უსიცოცხლოსა და უსიხარულოს. მუსიკისა და განათების დიზაინი კიდევ უფრო აძლიერებს ამ სამყაროს ავბედითობის განცდას. ასეთ სამყაროში ცხოვრობს ჯარისკაცი ჯერალდ ჰიქსი (მსახ. კახა ჭოლაძე), რომელმაც მშვიდობიანი მოსახლეობისათვის სროლის განკარგულება არ შეასრულა. ავტორიტარულ სახელმწიფოში ადამიანისაგან მხოლოდ აბსოლუტურ, უპირობო და უპიროვნო მორჩილებას

ითხოვენ. დამოუკიდებელი ქვეყნის გამოვლენის ერთი პრეცედენტიც კი საფრთხეს წარმოადგენს, რადგან სხვებშიც აღვიძებს აზროვნებისა და შეფასების გაუბედავ და მოკრძალებულ სურვილს. ამ სამყაროს უფანტაზიო, უფერული არსი მილიტარულ ატმოსფეროსა და კოსტიუმებში გადმოიცემა, XX საუკუნის თეატრისათვის დამახასიათებელი „თოფიანი და ფარაჯიანი კაცის“ გრაფიკული სილუეტი, სიმეტრიისა და პროპორციის მკაცრი და ცივი პრინციპი სამყარო-გალობის მოდერნისტულ ესთეტიკას აბრუნებს. სპექტაკლის სახიერი ენა გამჭვირვალე მეტაფორებითა და სიმბოლოებით ხასიათდება, პლასტიკური ვიზუალური კომპოზიციები პლასტიკური პირდაპირობით გამოირჩევა. ასეთ გარემოში აუცილებლად უნდა გაჩნდეს საპირწონე, სამიზნე, მსხვერპლი, გმირი, რომელიც უნებლიედ ხდება ღირებულეზათა გადაფასების, აზროვნების რევოლუციური გარდაქმნის მიზეზი...

გამსახურდიას სახელობის სოხუმის თეატრმა ლაშა ბულაძის „ნავიგატორი“ წარმოადგინა. ბულაძის პიესა მანქანის ნავიგატორისა და მძღოლის პარადოქსული სიყვარულის ისტორიას მოგვითხრობს. დავით საყვარელიძემ ამ ფანტასტიკურ ისტორიას დრამატული ჟღერადობა მიანიჭა. მთავარ პერსონაჟს - როსტომს (ბადრი ბეგალიშვილი), სამსახურში კონფლიქტური რეგიონების მიმდებარე რაიონებში სთავაზობენ მოგზაურობას მშენებლობის ზედამხედველობისათვის. როსტომს არჩევანი არა აქვს და შემოთავაზებას თანხმდება. ჩვენს თვალწინ ჩვენი თანამემამულის, თანამედროვე ადამიანის აბსურდული ყოფიერება იხატება, გარემოსა და კომუნიკაციის პრობლემები დგება. სიტუაცია სტანდარტულია, სამსახური, სადაც ადამიანთა ურთიერთობები ზედაპირულსა და ფორმალურ ხასიათს ატარებს, ქვეყანა, რომელსაც ფორმალური საზღვრები აქვს, ქალი, რომელთან ფლირტი ასევე ფორმალურია და უშინაარსო, მამა, რომელიც შვილით მუდამ უკმაყოფილოა. კავშირები განწყობილია, ადამიანი ოჯახზე, სიყვარულზე, საზოგადოებაზე ყავლგასული წარმოდგენების ტყვეობაშია, რაც სპექტაკლის ირონიულსა და გროტესკულ ჟღერადობას ქმნის. ის ცდილობს იმ მენტალურ სივრცეში შესვლას, რომელიც დიდი ხანია აღარ არსებობს. სტერეოტიპულმა ურთიერთობებმა საზრისი დაკარგა. და აი, როსტომი თავის ნავიგატორთან (ლილი ხურთი) „ერთად“ მივლინებაში მიემგზავრება და მისი და ქალის სასიამოვნო ხმებს შორის მიმდობი და თბილი ურთიერთობა ყალიბდება. ნავიგატორს სიყვარულის დავინყებულ გზაზე გაჰყავს როსტომი, მის სიცოცხლეს აზრს სძენს, მის სამყაროს კი — მკაფიო კონტურებს. ვფიქრობ, ამ პარადოქსულ პიესასა და სპექტაკლში ეგზისტენციური მნიშვნელობის პრობლემები დგება. ვინ ვართ ჩვენ?

რამდენად სასეა ჩვენი არსებობა და ხომ არ დადგა დრო, რომ ჩვენი არსების შესასწავლად არაცნობიერის პერიფერიისაკენ გავემართოთ, საკუთარ თავთან და მარადიულთან შეხვედრის მიზნით. როსტომის „ოდისეაში“ ნავიგატორი ერთგვარი მუზაა, ნაყოფიერი მითია, როსტომის პერსონალური გალატეაა, მისი პირადი სასწაულია. თანამედროვე რეალობა მოკლებულია სიღრმეს, შთაგრძობის, ფანტაზიის გამლის საშუალებას. თუმცა, ადამიანის ბუნება ეძებს დაკარგული იდუმალების გრძობის აღდგენის გზებს. ასეთი ძიება კი ზოგჯერ მსგავსი პარადოქსებით სრულდება.

სენაკის ხორავას სახელობის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა ფესტივალზე ლაშა თაბუკაშვილის „ათვინიერებენ მიმინოს“ ითამაშა. ლაშა თაბუკაშვილის ეს ადრეული პიესა კვლავ არ კარგავს აქტუალობას თანამედროვე საქართველოს კონტექსტში, სადაც პატრიარქალურ-რეპრესიული მენტალობის არქაული გამოვლინებები ჰიბრიდულ ფორმებს იღებს. რეჟისორმა ირაკლი ადამიამ და მხატვარმა ემილ გეგენავამ ეროვნული ალუზიებითა და ისტორიული ელფერით განმსჭვალული სპექტაკლი წარმოადგინეს, რაც ვიზუალურ ესთეტიკაში, პლასტიკურ ქორეოგრაფიულ გადანყვეტასა და მუსიკალურ გაფორმებაში იკითხებოდა. სპექტაკლის რიტმული სტრუქტურა მოქმედებას ჰეროკულ ელფერს სძენდა. მასკულიზირი და პატრიარქალური გარემო ერთგვარი კინემატოგრაფიული რომანტიზმის ესთეტიკას ქმნიდა. ეს შეეხება როგორც სპექტაკლის აგების სურათოვან პრინციპს, ისე განათებისა და სცენური გარემოს შექმნის ხერხს. კოსტიუმსა და დეკორაციაში ეთნიკური და ეთნოგრაფიული ელემენტები თანამედროვე როკის ესთეტიკას ერწყმის, რომელიც ტყავის სამოსითა და აქსესუარებით შემოდის. ეს დროის მიღმა დარჩენილი დახშული სამყაროა, გამოქვაბულივით ყრუ და ველური. შეიძლება ითქვას, რომ სენაკის სპექტაკლის ლაიტმოტივისაც ძალადობის სხვადასხვა ბუნებისა და ხასიათის გამოვლინებასთან პროგრესის, თავისუფლების, სიყვარულის ბრძოლის თემა წარმოადგენს.

მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყო“, რომელიც ფესტივალის მაცურებელმა 17 ივლისის საღამოს იხილა, ცხინვალის თეატრში გოჩა კაპანაძემ დადგა. კაპანაძის სპექტაკლებს ყოველთვის გამორჩეული, გლამურული სახიერება, ხაზგასმულად გამოკვეთილი სიმბოლიკა ახასიათებს. ამ თვალსაზრისით, არც „ჯაყო“ გამოჩვეულის, სადაც რამდენიმე დეტალით მხატვარი ქეთევან ციციშვილი და რეჟისორი გოჩა კაპანაძე ძირითად ვიზუალურ მეტაფორებს ქმნიან. უპირველეს ყოვლისა, ესაა გიგანტური საწოლი, ცენტრალური სიმბოლო საწაბობისა, როგორც მოქმედების მსვლელობიდან ირკვევა, საწოლის



© Nika Abuladze

ბიჩინა ივანიშვილი მეუღლესთან ერთად, ღმრთობის სახეობაში და ბის თეატრში ფესტივალის გახსნაზე.

თავის უკანა მხარე ღვთისმშობლის ხატია. აშკარაა, რომ დამდგმელებს ასეთი რელიეფური სიმბოლიკით ნაწარმოების არსისა და პრობლემატიკის ფსიქონალიტიკური გააზრება სურთ. ამაზევე მეტყველებს მოქმედებაში ორი მარგოს შემოყვანაც, პირობითად „იდეალური“ (თინათინ კობალაძე) და „ხორციელი“ (ლელა მახინაშვილი) მარგოებისა. იმავე მიზანს ემსახურება ჯაყოს პერსონაჟის გაახალგაზრდავება. რამაზ ხომასურიძის ჯაყო თავისი ენერგეტიკითა და ვიტალურობით რევან გიორგობიანის მიერ შექმნილი თეიმურაზის სახეს შემტევი, უხეში, ცხოველური ბიოფილურობით თრგუნავს. თეიმურაზის, მარგოსა და სალონური დეიდების სამყარო სტილიზებულ სამოსში ჩაცმულ უსახო ახალგაზრდა „ჯაყოების“ უწყვეტი და დაჟინებული შემოტევის ნაირსახეობაა. „ჯაყოიზმი“ სპექტაკლში რთული შედგენილი ესთეტიკური სიმბოლიკითა და განზოგადოებული მნიშვნელობით შემოდის და ეთნიკურის ნაცვლად კულტურულსა და ეთიკურ ქრილში გაიხარება.

ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდ მაცურებელთა სახელმწიფო თეატრმა, ნაცვლად პროგრამით გათვალისწინებული „დედილო კურაჟისა“, რომლის ჩამოტანა ტექნიკური მიზეზებით ვერ მოხერხდა, აჩვენა სპექტაკლი უმცროსი ასაკის მაცურებლისათვის ინდური ხალხური ზღაპრების მიხედვით - „უსამართლო ლომი“, უმადური და უსამართლო ლომის შესახებ, რომელმაც მეგობრობის დაფასება არ იცის. ინსცენირე-

ბის ავტორია დალი თედორაძე, რეჟისორი კობა ფაცურია, მხატვარი მარინა ფრანგიშვილი. ბათუმის სპექტაკლი საინტერესო კომპოზიციური გადანწყვეტით, თანამედროვე თოჯინებითა და ინტერაქტიულობით ხასიათდებოდა.

სოსო ნემსაძის „საქსოფონი“ (წარმოადგინეს 18 ივლისს) არავერბალური მუსიკალურ-ქოეოგრაფიული კომპოზიციაა, რომლის მთავარი პერსონაჟი საქსოფონზე დამკვრელი ქუჩის მუსიკოსია, მას იოსებ ნადაშვილი განასახიერებს, რომელიც მთელი წარმოდგენის მანძილზე მუსიკალური თემებისა და იმპროვიზაციების მეშვეობით „მოგვითხრობს“ ახალგაზრდათა ცხოვრებისა და ურთიერთობების შესახებ. ის სპექტაკლის მთავარი, თუმცა, განზე მდგომი გმირია, თავისი ინდივიდუალობით, დამოუკიდებელი სულიერი სამყაროთი, თავისი ბედითა და თავგადასავლით. სპექტაკლი კორდებალეტის პრინციპითაა აგებული და ახალგაზრდათა მისწრაფებებს, ურთიერთობებს, მათ მსოფლგანცდაში არსებულ სტერეოტიპებს, მათ ემოციურსა და სოციალურ ცხოვრებას პლასტიკური სამუშაოებით გადმოგვცემს.

ნიკოლოზ საბაშვილის „თავშესაფარი“ ხულოს პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლით ასევე დრამატურგიული „იმპროვიზაციის“ ხასიათს ატარებს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ე.წ. რეპეტიციის ფანრის ნამუშევარია, რომელიც „თეატრი თეატრში“ პრინციპს ემყარება. რეჟისორი მოულოდნელობის

ეფექტს იყენებს, ტრადიციული სპექტაკლის თამაშს იწყებს სოფლის ცხოვრებიდან, მაყურებელი ერთვება მოქმედებაში, იკვეთებიან პერსონაჟები, მათ შორის კომიკური და ცოცხალი „ძალი“, მაგრამ ამ დროს მოქმედება უეცრად წყდება... მაყურებელი ღელავს, ეჩვენება, რომ სპექტაკლი რაღაც ტექნიკური მიზეზით შეწყდა, მაგრამ შემდეგ ირკვევა, რომ ეს სპექტაკლის დრამატურგიით არის გათვალისწინებული. აღმოჩნდება, რომ სპექტაკლი თეატრის „მიმდინარე“ ცხოვრების პერიპეტიებს გადმოგვცემს, შემოქმედებითი ძიების, რეპერტუარის შერჩევის, თეატრალური ინტრიგების, ყოველდღიური წყენის, სიხარულისა და ადამიანური ურთიერთობების ამბავს გვიყვება. სპექტაკლს რეალობისა და მხატვრული ფიქციის დაახლოება და გადაკვეთა, თვითირონია, სარეპერტუარო პოლიტიკასა და ჟანრებზე რეფლექსია გამოარჩევს.

პოლონურმა თეატრმა „თეატრ ნოვი ვზაბრუ“-მ ფესტივალის მაყურებელს შვეიცარიელი მწერლის ურს ვიდმერის თანამედროვე (1996 წელს გამოქვეყნდა) პიესა „თოვ დოგს“ აჩვენა. ვიდმერის ნაწარმოების პერსონაჟები პოსტ-სოციალური რეალობის გმირები არიან, ასე ვთქვათ, „მენეჯმენტის საუკუნის“ ადამიანები. მენეჯერთა იერარქიაში მათ მმართველი პოზიციები ეკავათ, მაგრამ სამსახური დაკარგეს. სამსახური და არსებობა ვიდმერთან ერთმანეთთან არის გათანაბრებული - „ვმსახურობ, მაშასადამე, ვარსებობ“, შეუძლიათ თქვან პიესის გმირებს. ხელმოცარული მენეჯერები ჯგუფურ თერაპიას გადიან, მათი მიზანია ახალი სამსახურის მოსაპოვებლად აუცილებელი თვისებების ფორმირება, კონკურენტუნარიანობის დაბრუნება. მართვის სტრატეგიაში არსებობს ისეთი ცნება, როგორც „კონკურენტული უპირატესობის მატრიცა“. ასეთი უპირატესობის დასამკვიდრებლად ქცევის განსაკუთრებული მოდელი უნდა იქნას შემუშავებული, პოლონელი არტისტები პერსონაჟთა ტრენინგის ფარგლებში ფიზიკურ ქმედებათა რიგით ასახიერებენ ახალი ადამიანის მდგრადობას სტრესების, დისკომფორტის, არასტაბილური ვითარებების მიმართ. ბოლომდე დაძლეულ და გადალახულ უნდა იქნას ფიზიკური და სულიერი ტკივილის, სირცხვილის, შეურაცხყოფის, დაღლილობის განცდა. უნდა განიღვინოს რეფლექსია და სევდა. არ უნდა დარჩეს ადგილი პერსონალური გრძნობებისა და განცდებისათვის. როლური ქცევა სამსახურებრივი იერარქიის ფარგლებში, ქცევის ერთადერთ მოდელად უნდა ჩამოყალიბდეს. პერსონაჟი მზად უნდა იყოს მსხვერპლისა და მოძალადის ამპლუის მოსარგებლად სიტუაციიდან თუ პირადი ტალანტიდან გამომდინარე. სპექტაკლის დეკორაცია წარმოადგენს სპორტული დარბაზის განზოგადოებულ ხატე-

ბას, პერსპექტივაში განმეორებადი „შვედური“ კედლებით, რომლებიც პერმანენტული ფიზიკური და სულიერი მზადყოფნის, კონკურენტის მართონის, „მენეჯმენტის საუკუნის“ ეგზისტენციური მოდუსის განსახიერებას წარმოადგენენ. სპექტაკლში მსახიობები კორდებალეტის პრინციპით მუშაობენ, თითოეული მათგანი პერიოდულად ხდება მოქმედების დროებითი პროტაგონისტი მიმდინარე ფსიქო-ფიზიკური ვარჯიშის ფარგლებში. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი ტიტრებისა თუ სინქრონული თარგმანის გარეშე მიდის, მსახიობები ინტონაციითა და რიტმული მოძრაობით, ექსპრესიითა და ზომიერი ექსცენტრიკით ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსცემენ მოქმედების იდეას - ადამიანი კარგავს თავის ფუნდამენტურ თვისებებს და პოსტადამიანად, პოსტსოციალურ რობოტად გარდაიქმნება.

რუსთავის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა ლაშა თაბუკაშვილის „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“ ითამაშა. სპექტაკლის რეჟისურა ლევან სვანაძეს, ხოლო მხატვრობა ლომგულ მურუსიძეს ეკუთვნის. პიესის პირველ (რუსთაველის თეატრის სცენაზე) და ეხლანდელ განხორციელებას შორის თითქმის ოცი წელი გავიდა. ამ სპექტაკლებს შორის არსებულ მსოფლმხედველობრივ განსხვავებას, დამდგმელთა ინდივიდუალურ ხედვასთან ერთად, უახლესი ისტორიისა და თანამედროვეობის გარემოებები და კონტექსტიც ქმნის. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლს იუმორი, რომანტიკული, ლირიკული ინტონაცია, ღრმა ჰუმანურობა და სევდიანი ოპტიმიზმი გამოარჩევდა. რუსთავის სპექტაკლი უფრო ხისტ, რადიკალურ თაობას წარმოგვიდგენს, რომელიც პოსტკატასტროფულ რეალობაში ცხოვრობს და გადამწყვეტ მოქმედებას ანიჭებს უპირატესობას. განძარცვული სივრცე, ტყვიით დახვრეტილი დამსხვრეული მინები, სცენაზე მიმობნეული ნაგავი, ლალის გლამურული ცხოვრების კირური სურათები... თავად ბავშვების პარალელურ საქართველოში დაბრუნების სცენაც კი მაგიური რიტუალის სახეს იძენს, სადაც გმირები სცენის წიაღიდან „ინფერნალურ“ ძალებს უხმობენ და განკურნებულ გმირებს პერმანენტული ომის პირქუში არქეტიპის წიაღში აბრუნებენ. უნდა აღინიშნოს, რომ პიესის ასეთი ნაკითხვა ახლებურად ხსნის თაბუკაშვილის ნაწარმოებს და მის პოტენციალს.

ფესტივალზე წარმოდგენილ სპექტაკლთა შორის იყო ახალგაზრდა რეჟისორთა რამდენიმე ნამუშევარიც. ახალციხის თეატრმა აჩვენა ხრისტო ბოიჩევის პიესა „ორკესტრი „ტიტანიკი“ სახელწოდებით „მატარებელი მოდის“. სპექტაკლი დადგა სოსო ბაკურაძემ, ახალგაზრდა რეჟისორმა და მოძრაობის თეატრის მსახიობმა, რომლის სპექტაკლებში გამოიკვეთა ინტერესი აბსურდის, კლოუნადისა თუ გროტესკისადმი.

ბოიჩევის ფილოსოფიური პიესა ჭეშმარიტი ყოფიერების საკითხს აყენებს. ზოგადად, საუკუნეთა მიჯნის თანამედროვე დრამატურ-გიაში იკვეთება ე.წ. ზღვრული სიტუაციებისა და ზღვრული ცნობიერების ასპექტები, დგება ონტოლოგიისა და ეგზისტენციის საკითხები, ვითარდება პარადოქსული სიტუაციები, შემოდის ამოყირავებული სამყაროს თემები. პერსონაჟები, როგორც აბსურდის დრამაში, ჯამბაზები, მანანალები თუ აუტსაიდერები არიან. სწორედ ასეთები არიან ბაკურაძის სპექტაკლის პერსონაჟებიც, რომლებიც გაუქმებულ სადგურზე ცხოვრობენ, სადგურზე, სადაც მატარებელი არასოდეს იყვანს მგზავრებს. ერთხელ მატარებლიდან ჰარი გუდინის გადმოაგდებენ, ცნობილ ილუზიონისტს, რომელიც სადგურის ბინადრებს ჭეშმარიტი ყოფიერებისაგან მიმავალი გზის ჩვენებას დაჰპირდება. მეტო გუდინის გაძარცვას მოისურვებს, ამიტომ კლავს მას, თუმცა, დანაგაყრილი ჰარი ცოცხალი და სალსალამათი აღმოჩნდება. ბოიჩევის პიესაში თავად ცხოვრების, როგორც რეალური სასიცოცხლო სივრცის, როგორც პროცესის არსებობის ფაქტი დგება კითხვის ნიშნის ქვეშ. ილუზია აბსოლუტურ ხარისხში ადის და ერთადერთ ჭეშმარიტებად გვევლინება. სწორედ ამიტომაც სადგურის მანანალობა მესია მკვდარი ილუზიონისტი ჰარი, რომელიც მათთვის ოცნების ირეთიურ მატარებელს ჩამოაყენებს, შემდეგ კი სათითაოდ გააქრობს ყველას და თავადაც გაუჩინარდება მაგიურ ყუთში. მხოლოდ დოკო რჩება სადგურზე, რჩება „გაუქრობელი“, რადგან მისთვის მაგიურ ყუთს ვეღარავინ ჩაკეტავს. ეგზისტენციის, როგორც ილუზიის თემა ლელა ფერაძისა და ნანა ყორანაშვილის მიერ შექმნილი განათებული მატარებლის ფანტომში ძალზე მკაფიოდ იკითხება. ვფიქრობ, უაღრესად მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ რეგიონული თეატრები ხელს უწყობს ახალგაზრდა რეჟისორების შემოქმედებით ძიებებს.

ძალზე საინტერესო აღმოჩნდა ოზურგეთის თეატრის „აურზაური არაფრის გამო“ ლევან ხვიჩიას დადგმაში. ახალგაზრდა რეჟისორმა პიესის მოულოდნელი ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა, მისი დრამატული შემადგენელი შეარბილა, უარი თქვა ჰეროს სახის ხისტ გენდერულ ინტერპრეტაციაზე, რომელიც პატრიარქალურ საზოგადოებაში ქალს ობიექტად და მსხვერპლად განიხილავს. პირიქით, მან ქალთა ხაზი გააძლიერა და გაათანაბმდროვა, რასაც ლომგულმურუსიდის თანამედროვე კოსტიუმებმაც შეუწყო ხელი. სპექტაკლი კონფლიქტთა რედუქციის გზით ნავიდა და შექსპირის რომანტიკული პიესების მიმტვევებლური და ბაროკალური ინტონაცია შეიძინა. ასეთი გადაწყვეტა ჰარმონიულად ვლინდება სპექტაკლის ფორმალურსა და სტრუქტურულ თავისებურებაში,

მის რიტმში, პლასტიკურ ხატებასა და შესრულების მანერაში. პიესის დეტექტიური ხაზი სამი გამომძიებლის კომიკურად სტილიზებულ და ამავე დროს, ელეგანტურ ფიგურებში აისახა. ოზურგეთის თეატრის დასმა დახვეწილი, ელეგანტური, გემოვნებიანი თანამედროვე სპექტაკლი ითამაშა. ეს „დეკადენტური“, ჩეხოვთან და ახალ დრამასთან დაახლოებული გადაწყვეტა, ქართული შექსპირიანის უახლეს ტენდენციებში ჯდება.

მესამე ახალგაზრდა რეჟისორის ნამუშევარი იყო ნ. გოგოლის „ქორწინება“ ბათუმის თეატრში. რეჟისორმა ლაშა შეროზიაშვილმა და მხატვარმა თამარ ჭავჭავანიძემ სცენაზე ექსცენტრიკული და ცოტა კლაუსტროფობიული გარემო შექმნეს, დეკორაციის კედელი ერთმანეთზე უცნაურად მიჯრილი კარადებითა და კარებებით იგებოდა. ამით მსახიობებისათვის საინტერესო სათამაშო გარემო შეიქმნა, რომელიც პერსონაჟების ხასიათებისა და სიტუაციის ხაზგასმას ემსახურებოდა. ექსცენტრიკა და გროტესკი მსახიობთა შესრულების მანერაშიც შეინიშნებოდა, თუმცა, თეატრი ზომიერებას ინარჩუნებდა და ხასიათებისა და სიტუაციების ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობას არ არღვევდა. ექსცენტრიკისა და ფსიქოლოგიზმის სინთეზმა, სპექტაკლის ენერგეტიკამ და სცენათა განვითარების ტემპორიტმმა გოგოლის ნაწარმოების პროფესიული, ერთსა და იმავე დროს ტრადიციული და ახალგაზრდული ექსპრესიითა და ოპტიმიზმით აღვსილი ვერსია შემოგვთავაზა, ორიგინალური, კარგად გააზრებული პერსონაჟებითა და ბათუმის შესანიშნავი დასის მიერ მათი ღირსეული განხორციელებით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ზესტაფონის თეატრი ფესტივალზე დრამატურგ ნანუკა სეფაშვილის „გენმოდინფიკაციით“ წარდგა. რეჟისორმა სასო ნემსაძემ ფანტასტიკური ვითარების ქარგაში განვითარებული მოვლენებში პოლიტიკური პრაგმატიზმის აბსურდულობა გამოკვეთა. თეატრმა ქართული დრამატურგიისათვის სრულიად ახალ ყანრს მიმართა. პიესა ყოფითი კომედიიდან პასკვილად გარდაიქმნება, რომელშიც მკაფიოდ იკვეთება ადამიანთა ძირითადი ინსტინქტები და ქცევის სტერეოტიპები. ვფიქრობ, ზესტაფონის თეატრისათვის ეს ძალზე მნიშვნელოვანი და თამამი ნამუშევარია ახალი მხატვრული გამომსახველობის, თანამედროვე თემატიკისა და სტილისტიკის ძიების თვალსაზრისით.

თელავის თეატრის სპექტაკლი „ვინ გატეხა ქოთანნი?“ კლასიკის „გატეხილი ქოთანის“ მიხედვით დაიდგა. გერმანელი რომანტიკოსის კომედია სასამართლო დავის ფორმით ვითარდება. რობერტ სტურუამ და ნიკოლოზ შველიძემ სპექტაკლს რენესანსული ჟღერადობა მისცეს, შექსპირის, რაბლეს, ბრესტისა და არისტოფანეს ინტონაციები შეიტანეს და

კომედიის კარნავალური საწყისი გააძლიერეს. ვანო იანტბელიძის გაიძვერა მოსამართლე ადამი საკვირველი შარმითა და დახვეწილი სიმსუბუქით გამოიჩინა. მისი უზნეობა ბოკაჩოს ნოველებისა და მაკიაველის „მანდრაგორას“ პერსონაჟების უზნეობას ჰგავს, ის წესების გარეშე ცხოვრობს და სიცოცხლით ტკბება. მისი ენერჯის წინაშე ყველა კანონი ხუნდება. მისი ნატურა შეზღუდვებს არ სცნობს. სასამართლო თუ ევას საძინებელი მისთვის თავგადასავალისა და თამაშის სარბიელია, მაშინ როდესაც მისი ოპონენტები – ნინო კურტანიძის მართა, რომელსაც მთელს ამ სიტუაციაში მხოლოდ გატეხილი ქოთან ადევლებს ან ზურა ლომიძის ლიპტი, რომელიც ადამის შეცდომაში საკუთარი გამორჩენის საშუალებას ეძებს, მხოლოდ ვინრო პრავმატული ინტერესებით მოქმედებენ. შეიძლება ითქვას, რომ მოსამართლე ადამის სახით (ვფიქრობ, ძალიან ნიშანდობლივია, რომ მას ადამი ჰქვია), მრჩეველი ვალტერი საერთოდ ადამიანის რენესანსულ პარადიგმას უპირისპირდება. ვფიქრობ, თელავის თეატრის ნამუშევარი, კაბარეს ელემენტებით, ირონიულობითა და ვიტალურობით თეატრალურობის საზეიმო, კარნავალურ, ამოყირავებულ თვისობრიობას აღწევს, რითაც სათეატრო რიტუალს უახლოვდება.

ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებების მიხედვით დმანისის თეატრის მიერ დადგმული „სისხლი“ ბუნებრიობით, სისადავით, გამომსახველობის მინიმალიზმითა და ემოციური ინტენსიურობით საკვირველ შემოქმედებას ახდენს დარბაზზე. გეგა ქურციკიძის ნაკითხული დუმბაძე ერთი მხრივ, ძალიან ადამიანურია, მეორე მხრივ კი, მკაცრი, დრამატული. დამდგმელები თავს არიდებენ მელოდრამატულ ტონალობას, სიტკბოს, სენტენციებსა და მორალიზმს. ნაირა გელაძისა და ზურაბ ცინცილაძის ბებია და ბაბუა ყოველგვარი ფსევდო სანტიმენტალურობისაგან ანთავისუფლებს თავის გმირებს. პატარა ბიჭის ისტორია, რომლის მომსწრენიც ვხდებით, ნამდვილი დრამის სიმალლეზე ადის. შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორი ნაწარმოებს ნატურალისტურ, თუ ნეორეალისტურ ფდერადობას აძლევს ამ მიმართულებების საუკეთესო ტრადიციებში. იხატება სამყარო, სადაც ყველა თანაბრად ენევა თავის ჭაპანს, პატარა ადამიანიც ისევე მარტო შეიძლება იყოს, როგორც ზრდასრული, ცხოვრება ყველას თანაბარ პირობებში აყენებს.

ადელ ჰაკიმის „დამსჯელი“ ზუგდიდის თეატრში ბადრი წერეთლის დადგმით, თანამედროვე კონფლიქტების უმკაცრეს რეალობას უღრმავდება. ძალადობის ინსტინქტი რეალობას ხლეჩს, ადამიანების ურთიერთობებს ანგრევს, მათ სულს ასახიჩრებს. მონოსპექტაკლი მაქსიმალურად განტვირთულია სასცენო ეფექტებისაგან. საათისა და თხუთმეტი წუთის განმავლობაში,

ერთი მსახიობი – ირაკლი სამუშია მუშაობს. ის მოგვითხრობს ტრაგიკულ ისტორიას ახალგაზრდა კაცისას, ვინც თავისი სურვილის წინააღმდეგ ადამიანური გრძობებისაგან განძარცვეს, ერთსა და იმავე დროს, ძალადობის სუბიექტად და ობიექტად აქცევს. ზუგდიდის სპექტაკლმა სრულიად კონკრეტული ასოციაციები გამიჩინა, ისლამური სახელმწიფოს რეალობა გამახსენა, სადაც ძალადობა და საკაცობრიო კულტურასთან დაპირისპირება ერთსა და იმავე დროს ირაციონალურ და, ამავე დროს მიზანმიმართულ ხასიათს ატარებს. შეიძლება ითქვას, რომ ზუგდიდის სპექტაკლი და ირაკლი სამუშიას ემოციითა და დრამატიზმით აღსავსე ნამუშევარი XXI საუკუნის რეალობის ერთ-ერთ ყველაზე მგრძობიარე, ყველაზე ტრაგიკულ და სახიფათო თემას ეხება და კაცობრიობის მომავალზე დაგვაფიქრებს.

სრულიად განსხვავებულია ჭიათურის თეატრის „ომის დღერთი“, რომელიც მშვიდობიან არსებობისა და რესპექტაბელური გარემოს პირობებში გამოვლენილ „საომარ ინსტინქტებს“ ააშკარავებს. იასმინა რეზას ეს პიესა მაყურებელმა რომან პოლანსკის 2011 წლის ცნობილი ფილმით გაიცნო, რომელიც „სეზარით“, „ოქროს ლომით“, „ოქროს გლობუსითა“ და მრავალი სხვა ჯილდოთი აღინიშნა. რეზას პიესის ინსცენირება თამაზ გოდერძიშვილმა განახორციელა, რეჟისურა მამუკა ცერცვაძეს ეკუთვნის, ხოლო სცენოგრაფია — თეო უხიანიძეს. რეზას პიესა ოთხი ადამიანის ისტორიას მოგვითხრობს, რომლებიც თანდათან უკუაგდებენ ეტიკეტიტა და პირობითობით დანესებულ ნორმებს და ადამიანთა ურთიერთობების ჭეშმარიტსა და დაუნდობელ ბუნებას ავლენენ. პიესა მსახიობებისაგან ურთიერთობათა ურთულესი ნახაზის შექმნას მოითხოვს, სიტუაცია პარადოქსულად ვითარდება, ცივილიზაციის პირობით ნილაბს მიღმა ადამიანთა ურთიერთმიმართების ხისტი, ნევროტული და აგრესიული არსი ვლინდება. ამ ნაწარმოების ესოდენ კულტურული განხორციელება თეატრის მიღწევად მიმაჩნია.

ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის „მარწყვის ცივი ტორტი“ - ისტორია მაცივრებისა, რომლებსაც ყავლი გაუვიდათ, ადამიანთა ცხოვრების დრამაზე მოგვითხრობს. თითოეული მათთაგანი თავის დროზე განსაკუთრებული ღირსებებით იწონებდა თავს, დღეს კი ყველა ერთ ბედს იზიარებს, ასეთი განსხვავებულნი ისინი ერთ „ნაგავსაყრელზე“ აღმოჩნდნენ. გოგა თავაძე და ქეთი ციციშვილი პიესას საინტერესო სცენოგრაფიულ ხატებას უქმნიან. ნეონით განათებული თეთრი მართკუთხედების ცივ შუქსა და ბოლში გახვეული სიურეალისტური სივრცე, ერთსა და იმავე დროს რაღაც ფანტასტიკურ და შიშისმომგვრელ საპროცედუროს გვაგონებს. მოქმედებას განსაკუთრებულ ელეგანტურ სახიერებას ანიჭებს კოსტიუმები, რომლებიც

მსახიობთა მოძრაობის, თავის დაჭერისა, თუ მეტყველებისა და ინტონაციის სპეციფიკას განსაზღვრავს. კოსტიუმების კონიკური თუ მრგვალი ფორმები, სტილიზებული ტექნოლოგიური დეტალები, ლაპლაპა ფაქტურები ცხოვრების, მოდისა და წარმატების წარმავლობასა და ამაოებებს შეგვახსენებს. ქუთაისელი მსახიობები ძალზე დახვეწილად უხამებენ ერთმანეთს კოსტიუმისა და პერსონაჟის ხასიათის ექსცენტრიკულ მოცემულობას ფსიქოლოგიურ სიმართლეს. ამ საყოფაცხოვრებო ნივთების გლამურული გარეგნობის მიღმა მათი ცხოვრებისეული დრამა იკვეთება. გარემოში, სადაც ისინი არსებობაზე გასწირეს, გარე სამყაროს მკაცრი და სასტიკი რეალობა იკითხება.

ფესტივალის ფოთის თეატრის თანამედროვე გარემოში განვითარებული „ჰამლეტი“ დაიხურა. სპექტაკლის რეჟისორია დავით მღებრიშვილი, სცენოგრაფია თამარ ოხიკიანს ეკუთვნის. სპექტაკლს განსაკუთრებული ვიზუალური გადაწყვეტა აქვს, რომელიც წარმოდგენის ესთეტიკურ სახეს, მის ტემპო-რიტმსა და პლასტიკას განსაზღვრავს. უსასრულოდ განმეორებადი რომბების რიგები, თავის მხრივ, სცენის სივრცეში ერთ დიდ რომბს ქმნიან, რომელშიც მოქმედება იშლება. სამყარო წარმოდგენება როგორც უსასრულოდ ტირაჟირებულ ჩაკეტილ გეომეტრიულ ფიგურათა რიგი, სადაც ადამიანი მოქცეული თავისი მისწრაფებებით, სურვილებითა თუ ტრაგედიით. ზოგისთვის დანია საპყრობილეა, ზოგისთვის კი ჭადრაკის დაფა, რომელზედაც თავის გულცივ თამაშს თამაშობს. სპექტაკლში დეკორატიული გადაწყვეტის ეს ორივე ასპექტია გამოყენებული. თანამედროვე კოსტიუმებში ჩაცმული მამაკაცები რომბების ზედაპირზე გადაადგილდებიან და მიზანსცენათა გეომეტრიას ქმნიან. ვფიქრობ, დავით მღებრიშვილს ხელისუფლების ცვლის დრამა უნდოდა ეჩვენებინა, სუფთა სახითა და ბინძური თამაშით განხორციელებული. თვალუბახვეული ჰერტრუდა, მამისა და ძმის ხელში მანეკენად ქცეული ოფელია იმ სამყაროს პროდუქტები არიან, რომელშიც ბინადრობა მოუწიათ. მხოლოდ ჰამლეტს შესწევს ძალა მათი გაღვიძების, ოფელიას სხეულისთვის მოქნილობის, სილბოს დაბრუნების. მეჩვენება, რომ ფოთის სპექტაკლი ჰამლეტის ფორმირების, მასში ინტელექტუალური და მორალური ძალების ზრდის პროცესს ეძღვნება, ამ შეხედულებას როზენკრანცისა და გილდენსტერნის, ასევე კლავდიუსის საზის ჰამლეტის აქტივობის სასარგებლოდ შემცირება მიქმნის. „ნავედი მე ინგლისში“, ამბობს ჰამლეტი, თითქოს ეს მისი გადაწყვეტილება

იყო და არა კლავდიუსის მზაკვარი გეგმის ნაწილი. ჰამლეტის როლის შემსრულებელი გიორგი სურმავა ფოთის თეატრის მეორე ფესტივალს გარეშე წარმოდგენაშიც ვიხილეთ – მროუჟეის „ემიგრანტებში“ (სპექტაკლი დადგა დარიუშ იეზიერსკიმ), სადაც მან რამაზ იოსელიანთან ერთად ქართული ემიგრანტების უცხოეთში ცხოვრების სურათი წარმოგვიდგინა. მან განასახიერა ახალგაზრდა ემიგრანტი, რომელიც, ოჯახს მონყვეტილი, უმძიმეს შრომას ეწევა უცხოეთში, ის ბაქიაა და გულუბრყვილო, საოცარი გაპრანჭული კუთხური კილოთი საუბრობს, ტრაგიკულიცაა და კომიკურიც, კომიკურია თავისი დაჟინებული სურვილით, თავი მოიტყუოს და თავისი ცხოვრების რეალობას აარიდოს თვალი. მას პარტნიორობას უწევს რამაზ იოსელიანი, იძულებით ემიგრაციაში მყოფი კაცია, სურმავას პერსონაჟის ანტიპოდი, ბუზლუნა, სიტყვაძუნწი ინტელიგენტი, რომელიც მეზობელს მისი ცხოვრების ჭეშმარიტ არსს დაანახვებს, ჭეშმარიტი ცხოვრებისათვის გააღვიძებს. უნდა ითქვას, რომ ჰამლეტისა და ემიგრანტის სახეები, მიუხედავად მათ შორის არსებული ჟანრობრივი, სტილისტური და სხვა მრავალი განსხვავებისა, ადამიანის მიერ ცხოვრების რეალობის აღმოჩენის თვალსაზრისით, არსობრივად ერთმანეთისთვის არც ისე უცხოა.

25 ივლისს იტალიურმა დასმა რომიდან - „ომბრეს თეატრის ასოციაციამ“, ფესტივალის სტუმრის სტატუსით, შექსპირის „მაკბეტის“ თემაზე შექმნილი პლასტიკურ-ქორეოგრაფიული კომპოზიცია წარმოადგინა სახელწოდებით „მაკბეტების კლანი“. სპექტაკლის ჟანრმა, ბუნებრივია, აქცენტი პლასტიკურ გამომსახველობაზე გადაიტანა, ამიტომაც წინ სასიყვარულო ვნება, მაკბეტების ურთიერთობის პირადი დრამა წამოვიდა. კოსტიუმებისა და მხატვრული გაფორმების ესთეტიკამ წარმოდგენა ესპანურ თემას დაუახლოვა. ეს საინტერესო ექსპერიმენტი იყო, თუმცა, ვფიქრობ, უფრო სტილიზებულ სანახაობაზე გათვლილი.

საბოლოოდ მინდა ვთქვა, რომ ფოთის რეგიონული თეატრების ფესტივალის წარმატებით შედგა. იმედი მაქვს, თითოეულმა თეატრმა უჩვეულო გარემოში კარგად დაინახა თავისი ნამუშევრის ხარვეზები, რომელთა შესახებ წერისაგან მე თავს ვიკავებ, რადგან ეს საკითხის ღრმა ცოდნას მოითხოვს. მიიღეთ ეს წერილი როგორც ესკიზი, ხოლო თუ რომელიმე სპექტაკლის შესახებ სათქმელი მოკლედაც ვერ ვთქვი (რაც ნამდვილად ასეა), ეს ავტორის არასრულყოფილებას მიაწერეთ და არა წარმოდგენისას.

სპექტაკლები



კეისრის და ბრუტუსის ტრაგედიის სტურუასეული ბუფონადა

მაკა ვასაძე

პლუტარქეს „ბიოგრაფიებზე“¹ დაფუძნებული „იულიუს კეისარი“, მანამდე „ჰამლეტი“, შექსპირმა - ცხოვრების უმძიმეს, ცხოვრებისეულ ფასეულობათა გადაფასების პერიოდში — 1601-1604 წლებს შორის დაწერა. შექსპიროლოგების აზრით, ყველა დროის უდიდესი პოეტის, დრამატურგისა და ფილოსოფოსისთვის 1601 წელი საბედისწერო აღმოჩნდა. რამდენიმე მიზეზს ასახელებენ: შექსპირის მფარველი მეგობრების, ესექსისა და საუთჰამფტონის დიდგვაროვანთა გასამართლება ელიზაბეთ დედოფლის წინააღმდეგ შეთქმულების გამო; ე. წ. „შავი ქალბატონის“ უილბლო სიყვარული; მამის გარდაცვალება; ვაჟიშვილის სიკვდილი და სხვა... ცოტა ხნით ადრე, იგი წერს მხიარულ, კომიკური პერიპეტეებით აღსავსე კომედიას - „შობის მეთორმეტე ღამე“. სწორედ, აქედან გამომდინარე ფიქრობენ, რომ შექსპირის ცხოვრებაში საშინელი ტრაგედია დატრიალდა, რეალობაში გადატანილმა სტრესებმა კი რადიკალურად შეცვალეს მისი „ცხოვრებისეული ფილოსოფია“. მთავარი კითხვა, რომელიც იდეურად აერთიანებს ამ ორ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სულისკვეთებით მონათესავე ტრაგედიას - „ჰამლეტს“ და „იულიუს კეისარს“ - ჰამლეტის მონოლოგში წარმოთქმული ფრაზაა: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა, მე რად მარგუნა მისი შეკვრა“...

„იულიუს კეისარი“, ისტორიული ტრაგედიის შექმნამდე ბევრად უფრო ადრე, შექსპირს უკვე დაწერილი ჰქონდა, რაფაელ ჰოლინშედის² ქრონიკებზე აგებული ისტორიული ქრონიკები, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნე, ეს ტრაგედია პლუტარქეს „ბიოგრაფიებში“ არსებულ ფაქტებს ეყრდნობა. გარდა ამისა, შექსპიროლოგები მიიჩნევენ, რომ შექსპირი, როგორც გენიოსებისთვის არის დამახასიათებელი, მუდმივი შემეცნების, ძიების, საკუთარი ნაწარმოებების დახვეწის პროცესში გახლდათ. აქედან გამომდინარე, ასკვნიან, რომ სწორედ პლუტარქესგან „ისწავლა“ ფაბულის აგება და მოქმედი პირების ხასიათების (მახასიათებლების) შექმნა. ამის შემდეგ კი იწყება ე. წ. „ახალი დრამის“ ისტორია. აქვე ვიტყვი, რომ შექსპირის შემოქმედების ეტაპებად დაყოფა, დაწყებული მე-17 საუკუნის მეორე ნახევრიდან დღემდე, განსხვავებულია (აქამდე დავობენ მისი პიროვნების შესახებაც). ზოგს მიაჩნია, რომ „იულიუს კეისარი“ შექმნილია: მე-16 და მე-17 საუკუნეების მიჯნაზე, ზოგს, როგორც აღვნიშნე, მე-17 საუკუნის დასაწყისში; ზოგი ამ ეტაპებს ნაწარმოებების მხატვრული ხარისხის, ზოგი კი, ბეჭდური გამოცემების მიხედვით განიხილავს.

„იულიუს კეისარი“ - ფრაგმენტები ერთ მოქმედებად, მანუსკრიპტ რობერტ სტურუას მიერ

1. Шекспир, библиотека великих писателей, изд. «Брокгауз-Ефрона», т.III, ст.153. 1903 г.
2. Норвич Дж., История Англии и шекспировские короли, М. «Астрель», 2012 г.

შექმნილი სანახაობაა. ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს, ერთს აღვნიშნავ, ეს დადგმა, შექსპირის დრამატურგიული ნაწარმოებებიდან, მსოფლიო სათეატრო სივრცეებში, რეჟისორის მიერ განხორციელებული, 37-დან რიგით 21-ე პიესის ინტერპრეტაციაა.

რობერტ სტურუამ შექსპირის ხუთმოქმედი-ბიანი ტრაგედიიდან მხოლოდ პირველი 2C მოქმედება დადგა. რა არის მთავარი ცხოვრებაში: ადამიანური ურთიერთობები - მეგობრობა, სიყვარული, თუ, მოქალაქეობრივი მოვალეობა, სახელმწიფოს მოწყობა, სამშობლოს სიყვარული, საზოგადოებაზე, ხალხზე ზრუნვა? და ვინ არის ეს „ხალხი“? „საზოგადოება“? ლირს კი, ისედაც დალუპვისკენ მიმავალი სახელმწიფო წყობის გამო, შენთვის უსაყვარლესი ადამიანის, მეგობრის, გამზრდელის, მამის, მეუღლის, შვილის განირვა? უფრო სწორად, მათი მსხვერპლად შენირვა? რა უფრო მთავარია: საზოგადოებრივი, სახელმწიფო მორალი, თუ, კონკრეტული ადამიანის სიყვარული? და, ვინ არის, ეს „საზოგადოება“? ეს „ხალხი“? „ხალხი“ - „ბრბოა“ - სხვასთან ერთად, შექსპირის ტრაგედიაში არსებული ეს აზრი რეჟისორმა ხაზგასმულად გამოკვეთა სპექტაკლში. შეთქმულება, ღალატი, ადამიანის მიერ ადამიანის განირვა და რა თქმა უნდა, შექსპირთან და რობერტ სტურუას შემოქმედებაშიც მუდმივად არსებული უმთავრესი საკვლევი თემა: ადამიანის სწრაფვა ძალაუფლების მოპოვებისაკენ. ძალაუფლება კი, ისევე როგორც, დანარჩენი სხვა, ცხოვრებაში დროებითია.

შექსპირის სენტენცია: ცხოვრება თეატრია (ადამიანები კი, ვილაციის მიერ მართული მარიონეტი-პერსონაჟები) რეჟისორის ხედვის, გადანყვევების, კონცეფციის მთავარი ამოსავალი წერტილია. თეატრით იწყება და თეატრით მთავრდება ყველაფერი - გვეუბნება რობერტ სტურუა. სამოედნო, ბალაგანური თეატრის პრინციპებზე აგებული სპექტაკლის ექსპოზიციაც ამასვე მიგვანიშნებს. მაყურებელთა დარბაზში შესვლისთანავე ყურადღება მიიპყრო, ჩამომეგობრული ფარდის წინ, ავანსცენაზე განლაგებულმა რეკვიზიტმა: შუაში გრძელ ჯოხზე წამოცმული, გვირგვინით „შემკობილი“, შიგნიდან განათებული, ბუშტია ჩამაგრებული. შორიდან ამჩნევ, რომ ბუშტზე კომიქსის მსგავსი სახეა გამოხატული, ახლოს მისვლისას კი შექსპირის პორტრეტის გამოსახულება დაგხვდება გვირგვინზე წარწერით: William Shakespeare. სპექტაკლის სტილისტიკაც ამ ბუშტითვეა თავიდანვე განსაზღვრული - კომიკური ელემენტებით გაზავებული ტრაგი-ფარსი. იქვეა, ორკარიანი ლუკი, რომელსაც დიდი დატვირთვა აქვს მთელი ქმედების განმავლობაში. ავანსცენის მარცხენა მხარეს, კი რუსთაველის თეატრის ლოჟის ნამტვრევი გდია, რომელიც რომაული სვეტის ნანგრევადაც შეიძლება აღ-

იქვ. კუთხეში კასრი დგას წარწერით: „Roma“. რეჟისორმა და მხატვარმა თავიდანვე ნათლად განსაზღვრეს, რომ გათამაშებული წარმოდგენა ბუფონადა იქნება. ფარდა იხსნება და მაყურებლის თვალწინ, გასაოცარი და იმავდროულად, რეჟისორის კონცეფციის ზუსტად ამსახველი, მირიან შველიძის სცენოგრაფია წარმოდგება, რომელიც რეჟისორის სათეატრო ენის მსგავსად ეკლექტიური და იმავდროულად სინთეზურია. შენს თვალწინ, ძველი დიდების მქონე, მაგრამ უკვე ჩამოფლეთილ, ჩამონგრეული იმპერიის დედაქალაქი გადაიშლება, უფრო კონკრეტულად, კაპიტოლიუმის წინ განლაგებული მოედანი. მხატვარი დეკორაციას სხვადასხვა მასალისა თუ რეკვიზიტის გამოყენებით ქმნის. რობერტ სტურუამ და სცენოგრაფმა ნათლად მიგვანიშნეს: სცენაზე წარმოდგენილი რომი, ეს ფელინის რომია. ამის უფრო დასაკონკრეტებლად მირიან შველიძემ, მარცხენა მხარეს მდგარი კიბის უჯრედის ქვედა, თითქოს შეუმჩნეველ ნაწილში, ფელინის ფილმის „Fellini's Roma“-ს ერთ-ერთი მხატვრული პლაკატის ვარიანტი დაკიდა - ძუ მგელის გამოსახულება: ქალის თავით, მოქნილი, პლასტიკური, მაცდური სამძუძუიანი სხეულით. სპექტაკლის მსვლელობისას, რეჟისორისა და მხატვრის შემოთავაზებული მეტაფორა ნათელი ხდება: სტურუასეული „იულიუს კეისარი“ სამი მთავარი პერსონაჟის გარშემო იგება - ბრუტუსის, იულიუსის და კასიუსის.

ახლა, რაც შეეხება ექსპოზიციას. რობერტ სტურუამ „იულიუს კეისარის“ ფრაგმენტები, ბუფონადური სანახაობა, მისი სარეჟისორო ენისთვის დამახასიათებელი, შექსპირის დრამატურგიაში არსებული - „თეატრი - თეატრში“ თამაშის პრინციპზე ააგო. მართალია, შექსპირს ეს არა აქვს გამოყენებული კონკრეტულად ამ ტრაგედიაში, მაგრამ სხვა პიესებში (ტრაგედიებსა თუ კომედიებში) ხშირად გვხვდება. ფარდის გახსნის შემდეგ, სცენაზე უკვე კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობები შემოდიან და დარბაზისკენ ზურგით დგებიან. გაისმის რობერტ სტურუას ხმა: „შექსპირი, საბრალო შექსპირი“. ამ სიტყვებში, რა თქმა უნდა, სანახაობის შემქმნელის იუმორი არის ჩადებული. რეჟისორი, ალბათ, გვეუბნება: ნახეთ, რა გავაკეთე შექსპირის ხუთმოქმედიბიანი ტრაგედიიდან.

წარმოდგენას მამუკა ლორია იწყებს, მას ჩამოქმედილ-ჩამოფლეთილი სმოკინგი აცვია და შიგადაშიგ, კოსტიუმის შესაფერის შლაპასაც იხურავს. რეჟისორმა პიესის რამდენიმე პერსონაჟი - მისიანი, I მოქალაქე, II მოქალაქე გააერთიანა, უფრო მეტიც, სპექტაკლის წამყვანობასთან ერთად, მსახიობს ხალხი - ბრბოს გამოხატვის ფუნქციაც დააკისრა. დამდგმელმა და შემსრულებელმა - ბალაგანური, ქუჩის თეატრის, ნახევრადმიწერი არტისტის ტიპაჟი შექმნეს. იგი ავანსცენის ცენტრიდან ბუშტ-

შექსპირს ამოაძრობს, მარჯვენა კუთხეში, სცენასთან განთავსებულ ლოჟასთან ჩაარჭობს და მაყურებელს ამცნობს: „პირველი მოქმედება, პირველი სურათი, მოკლედ, ძალიან მოკლედ“. აქვე ერთი დეტალიც აღსანიშნია. ხალხი-ბრბოს გამოსახვისას მსახიობი თავის წარმოთქმულ ფრაზას რამდენჯერმე იმეორებს ხოლმე ექოს მსგავსად. მსახიობები გადიან, სცენა ნახევარტონებშია განათებული და იწყება სანახაობა.

ზურა ინგოროყვას - ციცერო, ფლავიუსი (ორი პერსონაჟი ერთ ტიპაჟშია გაერთიანებული) კაპიტოლიუმის შემადგენელი გორაკიდან (სცენაზე მაღალი რკინის კონსტრუქციაა გამოყენებული) ხალხს მიმართავს სიტყვით: მოლაღატე, გმირი პომპეუსის დამამარცხებელი, იულიუს კეისრის წინააღმდეგ. „საბრალო უილიამი“ კი სცენაზე განლაგებული ლოჟიდან ადევნებს თვალს წარმოდგენას.

ცხოვრების სარკისებრი ასახვა, მაყურებელთა დარბაზის ნაწილის, ლოჟების სცენაზე გადატანით, რეჟისორმა და მხატვარმა, ჯერ კიდევ „მეფე ლირის“ დადგმის დროს (1987) გამოიყენეს. „იულიუს კეისარში“ კი ეს, „რეალობა“ კიდევ უფრო მეტად გამძაფრებული და ხაზგასმულია. ამჯერად ლოჟები სცენის მარცხენა და შუა ნაწილში განათავსეს. მარჯვენა ლოჟიდან ხან, თავად „შექსპირი“ ადევნებს თვალს წარმოდგენას და ხან, სპექტაკლის სხვა მომანილები. სცენის სიღრმეში გაკეთებულ ლოჟას Facebook-ის აღმნიშვნელი ლოგოს ფორმა აქვს.

ამ ლოჟიდან კი, დათო უფლისაშვილის იულიუსი აკვირდება მის წინ გათამაშებულ სპექტაკლს - ტრაგი-ფარსს. რობერტ სტურუამ და მირიან შველიძემ კიდევ ერთხელ გაუსვეს ხაზი იმ გარემოებას, რომ სამყარო თეატრია, და რომ ამ „თეატრში“ სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა მარიონეტი-პერსონაჟი გაითამაშებს ცხოვრება-სპექტაკლს.

ყველასთვის ცნობილია, რომ რობერტ სტურუა სპექტაკლის განათების დიდოსტატიცაა. „იულიუს კეისრის“ მხატვრული განათება, ფერთა გრადაციით, წარმოდგენის ატმოსფეროსა და განწყობას ქმნის. მოვლენათა რიგის განვითარებას, ერთმანეთზე დადებული, ფერთა სხვადასხვა ტონალობა ეფინება. სპექტაკლში: დიდებას, სიყვარულს, ღალატს, შურს, შეთქმულებას, მკვლევობას და ა. შ., რეჟისორის მიერ მინიჭებული საკუთარი ფერი აქვს. მაყურებლის განწყობაზე ზემოქმედებს აგრეთვე, ია საკანდელიძის აწყობილი მუსიკალური რიგი: გემოვნებით შეხამებული კლასიკური, საოპერო, თანამედროვე ნაწარმოებები და სიმღერები, ე. წ. „ჰიტები“. წარმოდგენაში გამოყენებულია ფრაგმენტები მოცარტის, კატალანის, ლისტის, გერშვინის, ყანჩელის, მარკოფის, კრამბის და პაოლო კონტეს შემოქმედებიდან. ძალიან კარგად, ზუსტად არის გაკეთებული ე. წ. „ხმაურებიც“: ხალხის (ბრბოს) შეძახილები, ავის მომასწავებელი ჭეჭა-ქუხილის გრუხუნი და ა. შ.

სცენაზე მდგარი თითოეული მსახიობი, რე-

სცენა სპექტაკლიდან



ჟისორის მიერ დაკისრებული პერსონაჟის ტიპაჟს ქმნის. იულიუსის „ამალაში“, ისინი ერთფეროვანი არიან - შავი მზის სათვალეებით, გრძელი ლაბადებითა და შლაპებით, იტალიური მაფის უსახურ წარმომადგენლებს მოგვაგონებენ. იულიუსის „მაფიოზური კლანის“ წევრები არიან: ბრუტუსი (ბესო ზანგური), კასიუსი (ლევან ხურცი), ანტონიუსი (გაგი სვანიძე), კასკა (პაატა გულიაშვილი), ლიგარიუსი (ივანე გოგიტიძე), არტიმიდორუსი (ბექა სონღულაშვილი), დეციუსი (ლაშა ჯუხარაშვილი), მეტელუსი (კახა კუპატაძე), ცინა (გეგა ჩხაიძე), ტრებონიუსი (ზურა შარია), პოპილიუსი (ანდრია თავბერიძე), პუბლიუსი (ზაზა ბარათაშვილი). შენელებული კინოკადრის ხერხის გამოყენებით არის გაკეთებული იულიუსის და მის თანმხლებთა პირველი შემოსვლა. სრულ სიჩუმეში, ნელა, ძალიან ნელა მოემართებიან ავანსცენისკენ - იულიუსი, კალფურნია და მაფიოზი-სენატორები. დაახლოებით, სცენის შუა ნაწილში მოახლოებული „ამალა“ უცბად, რამდენიმე წამით, მორბენალთა პოზაში შეშდება. ესეც, კინოენის ერთ-ერთი - „სტოპკადრის“, ხერხია. რობერტ სტურუას სარეჟისრო ენისთვის დამახასიათებელია სათეატრო ენისა და კინოენის სიმბიოზი, მასეტრო ბოლო პერიოდის შემოქმედებაში, სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე, ახალ საფეხურზე ადის და გაოცებს გამომგონებლობის და ფანტაზიის უნარით.

იულიუსის მეუღლე, ნინო არსენიშვილის კალფურნია, რეჟისორის გადანყევით მერლინ მონროს პროტოტიპია. კოსტიუმების მხატვარმა ანა ნინუამ და მსახიობმა, ვარცხნილობაში, კოსტიუმში რამდენიმე შტრიხის (მაგ.: მოგდებული „ბოა“) შეტანით მიაღწიეს ვიზუალურ მსგავსებას. იულიუსის გარემოცვაში მყოფი კაცები „გიჟდებიან“ კალფურნია - მერლინზე. ისინი მზად არიან ფეხქვეშ გაეგონ, აღფრთოვანების ნიშნად, კალფურნიას გავლისას საკუთარი შლაპები დაუგდონ ფეხებთან. კალფურნიაც, როგორც კეკლუცი ქალი, სიამოვნებით იღებს თაყვანისმცემლების კომპლიმენტებსა და ყურადღების ნიშნებს. ერთი შეხედვით, მოსულელო, ლამაზი ქალი, რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით, გამჭრიახი გონების, მტკიცე ხასიათის პერსონაჟია, რომელიც ბუნებისგან ბოძებულ სილამაზეს, საკუთარი მიზნების მისაღწევად იყენებს. მისი უმთავრესი მიზანი კი ძალაუფლებაა. იგი იულიუსზე მეტად ილტვის სამეფო გვირგვინის მოპოვებისაკენ.

სიმდიდრეზე, გვირგვინზე, ძალაუფლებაზე ოცნებობენ ლევან ხურციას კასიუსი, პაატა გულიაშვილის კასკა და „ამალის“ თითქმის ყველა წევრი. წარმოდგენაში ძალაუფლების სიმბოლო გვირგვინთან ერთად ზარდახშაცაა. ძალაუფლების აღმნიშვნელია აგრეთვე იულიუსის ოქროსფერი ფეხსაცმელებიც. სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, იულიუსის წინააღმდეგ

შეთქმულების სულისჩამდგმელი და მოთავე, თანმიმდევრულად, მზაკვრულად დამგეგმავი და განმახორციელებელი - კასიუსია. იგი ხლართავს ინტრიგას, წერს წერილებს, რომლებშიც გაყალბებული ფაქტები და მოვლენებია. სწორედ კასიუსი თავგამოდებით ცდილობს, ისედაც ეჭვებში მყოფი ბრუტუსის, მოლალატე შეთქმულებისკენ გადმოიბრუნოს. აქვე მინდა აღვნიშნო, კასიუსის წერილებთან დაკავშირებული მზაკვრული ჩანაფიქრის ვიზუალური განხორციელების სტურუასეული გადანყევა: — თოკზე გაბმული წერილები, ავანსცენაზე ჩაისრიალებს მარცხენა კულისიდან მარჯვნივსაკენ.

საოცარია, მაგრამ ყოველი საუკუნის ბოლოსა და დასაწყისში, ადამიანთა შეგრძნებებში, დრო თითქოს არქარებულად გარბის. მეოცე საუკუნის დასაწყისში ვსევოლოდ მეიერჰოლდი წერდა - სათეატრო დრო შეიცვალა. ლეგენდარული რეჟისორის მოსაზრება, ირიბად, მაგრამ მაინც, ცხოვრებისეულ დროსთან მიმართებაშიც არის ნათქვამი. 21-ე საუკუნის დასაწყისში, ინტერნეტსივრცის ეპოქაში, დრო თითქოს კიდევ უფრო არქარდა. ალბათ, სწორედ ამიტომაც, მსოფლიო სათეატრო სივრცეებში განხორციელებული, რობერტ სტურუას ბოლოდროინდელი დადგმები ორ საათს არ აჭარბებს. რეჟისორი კლასიკოს, თანამედროვე თუ უახლეს დრამატურგთა ნაწარმოებებს მაქსიმალურად კვეცავს. დრამატურგიული ტექსტის მონტაჟს კონცეფციიდან გამომდინარე აკეთებს, მაგრამ ამ შემოკლება — გადაადგილება — ჩამატებისას არ ცვლის პიესის ძირითად სტრუქტურას და, რაც მთავარია, დრამატურგის მთავარ სათქმელს. რობერტ სტურუა სპექტაკლის შექმნისას, დრამატული ნაწარმოების თანავტორია. დასაწყისში აღვნიშნე, რომ რეჟისორმა „იულიუს კეისრის“ ხუთი მოქმედებიდან, მხოლოდ 2 მოქმედება დადგა. ამ შემთხვევაში, მას შეთქმულების, ღალატის ამბის გადმოცემა აინტერესებდა. რა მოსდით შემდგომ, შეთქმულებსა და მოლალატეებს, როგორ ავითარებს შექსპირი პიესის გმირების ცხოვრებას, ხასიათებს, მოვლენებს იულიუსის მკვლელობის შემდეგ, ეს უკვე სხვა, ცალკე ამბავია.

დავუბრუნდეთ პერსონაჟებს. პაატა გულიაშვილის კასკა სტურუასეული ინტერპრეტაციით, ჰედონისტი-მორფინისტი. რეალურმა ცხოვრებამ, ნიჭიერი, ჭკვიანი, გონებაგახსნილი, პატიოსანი ადამიანი (ამგვარად ახასიათებს მას ბრუტუსი პიესაში და სპექტაკლშიც), სიმდიდრის, ფუფუნების, ფულის მოყვარულ არამზადად აქცია. ამიტომაც, იგი შვეხას ნარკოტიკებით გაბრუებულ სამყაროში ეძებს და პოულობს კიდევ. სწორედ ნარკოტიკის შეთავაზება-გაკეთებით გადაიბირებს, იულიუსის „ერთგულ“ კასკას, ლევან ხურციას კასიუსი. სხვასთან ერთად, რობერტ სტურუას ცხოვრებისეული მოვლენების წინასწარ განჭვრეტის

ნიჭი აქვს. ეს, რა თქმა უნდა, მისი განათლებიდან, ერუდიციიდან, მასშტაბურად აზროვნების უნარიდან გამომდინარეა. არ დავიწყებ სპექტაკლების ჩამოთვლას, სადაც მან, რამდენიმე წლის შემდეგ მომხდარი მსოფლიო პოლიტიკური კატაკლიზმები, წინასწარ გააცხადა, მხოლოდ „მეფე ლირს“ შეგახსენებთ. 1987 წელს რობერტ სტურუამ გაადამიანურებული ლირის დიქტატორული სამყარო სცენაზე დაანგრია. 1991 წელს საბჭოთა კავშირი, „ბოროტების იმპერია“ განადგურდა. დღეს, რუსეთის უფუნური მთავრობა, იმპერიის რესტავრაციას, უკვე ათეულ წელზე მეტია, გულმოდგინებით ცდილობს. საკუთარ მოქალაქეებს, მინა-წყალს ვერ უფლის და სხვისი ნართმევა-ნაგლეჯას ცდილობს, ჯერჯერობით ახერხებს კიდევ. სახელმწიფო მმართველობის სათავეში მდგომ მთავარი ავინყდებათ, ისტორია მეორდება, დიდი იმპერიები, ზოგი ნებით და ზოგიც უნებლიედ, ინგრევა. ეს ისტორიული კანონზომიერებაა. სახელმწიფოებმა (მაგ.: ბრიტანეთი, საფრანგეთი, ჰოლანდია...), რომლებიც მიხვდნენ „დროების ცვლილებას“, იმპერიალისტული აზროვნება შეიცვალეს, მათი მონოპოლიის ქვეშ არსებული ქვეყნები გაათავისუფლეს, უფრო მეტიც, დღეს ყოფილ კოლონიებს ეხმარებიან. ალბათ, ამიტომ, ისინი უახლეს ისტორიაშიც, განვითარებული, დემოკრატიული, წარმატებული ქვეყნებია. რუსეთის მთავრობა, სამწუხაროდ, ამას ვერ ხვდება, მაგრამ მალე რუსეთი, თუ არ შეცვლის პოლიტიკურ კურსს, მარტივ მამრავლებად დაიშლება. დიდი საშიშროებაა, რომ მის ნანგრევებში ჩვენი ქვეყანა მოექცეს და განადგურდეს. რობერტ სტურუა „იულიუს კეისარი“ ამას ნათლად გვეუბნება და გამოფხიზლები-სკენ მოგვინოდებს. შური, ღალატი, გაუტანლობა, ფუფუნების სიყვარული, ძალაუფლები-სკენ სწრაფვა - გამანადგურებელია, გვეუბნება მაცხტრო. ეს, აუცილებლად მოგვაყოლებს ნანგრევებში. სპექტაკლში კასისუსის მიერ ნარკოტიკით გაბრუნებულ კასკას (კასიუსი უკეთებს ნემსს კასკას) ზმანებები აქვს. ამ ზმანებაში იგი მინისძვრას, ზეცაში ღმერთების ომს, კაპიტოლიუმისკენ მიმავალ ფაფარაყრილ ღომს ხედავს. კასკას ზმანებებით ნათქვამი სარეჟისორო მეტაფორა, ვგონებ, სავსებით ნათელი, გასაგებია და განმარტებას არ ითხოვს. ერთს ვიტყვი მხოლოდ, სპექტაკლის პრემიერა 2015 წ. 1 ივნისს შედგა, 17 ივნისს, თბილისში, მდინარე ვერე აღიდდა და ტრაგედია დატრიალდა ჩვენს ქალაქში. ეს მხოლოდ დასაწყისია. გონს თუ არ მოვეგებით, ადამიანებში დაგროვილი კოსმოსში გასროლილი უარყოფითი ენერგია, უკან დაგვიბრუნდება და წაგვლეკავს.

შექსპირის პიესის სტურუასეულ ინტერპრეტაციაში - ვინ არის ბრუტუსი? ბესო ზანგური რეჟისორს მიცემულ ამოცანას ზუსტად ახორციელებს და ამიტომაც, მისი ბრუტუსი,

აბსოლუტურად შექსპირული ტიპაჟია. გამჭრიახი გონების მოაზროვნე, აქედან გამომდინარე ცნობისმოყვარე (სცენა: იულიუსის მიერ ეპილეფსიის შეტევის დროს. ვითომ მოკლული მისნი გვამის გაკვეთის მცდელობა), პატიოსანი, გულმართალი, მოსიყვარულე ქმირი და მამა, „ხალხის“ (ბრბოს) სათაყვანებელი გმირი. წერილის დასაწყისში აღვნიშნე, რომ შექსპირმა „იულიუს კეისარი“ ფასეულობათა გადაფასების პერიოდში დაწერა. შექსპიროლოგების მოსაზრებით, დრამატურგი ხელახლა ეძიებდა ცხოვრების მიზანს. პლუტარქეს ნაკითხვის შემდეგ, ცოტა ხნით მაინც, იგი ამოიცნობს, თუ რისთვის მოავლინა ადამიანი ბუნება, უფაღმა... ეს არის მორალური მოვალეობა - ქვეყნის, ხალხის წინაშე. საინტერესოა, რომ პიესის ფინალისკენ, ბრუტუსი თვითმკვლელობის წინ, იულიუსს მიმართავს და ამბობს - შენი მოკვლა, საკუთარი თავის მოკვდინებაზე მეტად გამიადვილდა. თვითმკვლელობის წინ, საკუთარი არჩევანის სისწორეში, მას უკვე ეჭვი ეპარება. რა თქმა უნდა, სპექტაკლში ეს ეპიზოდი არ არის შესული, მაგრამ ხასიათის გამოძენვის დროს, რეჟისორმა შექსპირის ეს ფრაზა გამოიყენა, ამიტომაც, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თვისების გარდა, ბრუტუსი ეჭვიანიც არის. ასეთია ბესო ზანგურის ბრუტუსიც. ყველაზე მეტად, ბრუტუსი-ზანგურის ხასიათი, ქეთი სვანიძის პორციასთან ულამაზესად დადგმულ სასიყვარულო სცენაში ვლინდება. კაპიტოლიუმში ნასვლის წინ, შეთქმულები ბრუტუსის სახლში იკრიბებიან. სცენის სიღრმეში, მიმართული მკრთალი განათებით, პორციას სილუეტი გამოისახება. „ამაღლის“ ნასვლის შემდეგ გაბედავს ქმართან მიახლოებას. იგი რაღაცას ხვდება, მაგრამ ბოლომდე არა აქვს გაცნობიერებული, ის რასაც ყური მოჰკრა შორიდან. საყვარელ მეუღლეს ეკითხება შემინებული - რა ხდება, რატომ იყვნენ ეს ადამიანები მათთან სახლში. როდესაც ხვდება, რომ მისი უსაყვარლესი მეუღლე საშინელ ამბავშია ჩათრეული, ბრუტუსის სახლში დატოვებას ცოლ-ქმრული სიყვარულით ცდილობს. სცენაზე მამუკა ლორიას პერსონაჟი გამოჩნდება, იგი ლანგრით მიართმევს პორციას გრძელ თეთრ ზენარს. რობერტ სტურუამ ამ თეთრი ზენრით, განათებით და მსახიობთა პლასტიკით, აზრობრივად დატვირთული, ულამაზესი სასიყვარულო სცენა შექმნა. ქეთი სვანიძის პორცია, ხვდება, რომ ცოლისადმი უდიდესი სიყვარული-ვნება ბრუტუსს სახლში ვერ დააკავებს, ამიტომაც მათი სიყვარულის ნაყოფი, ჯერ კიდევ ჩვილი ვაჟიშვილი შემოჰყავს და ბრუტუსს ჩაუნვენს ხელებში. ბრუტუსი ნაზად ევერება შვილს, მაგრამ ქვეყნისადმი, „ხალხისადმი“ მოვალეობის გრძნობა, მამა-შვილურ სიყვარულს გადასძლევს და მოლაღატე ხდება. არჩევანი უკვე გაკეთებულია. უკნიდან მოხვეულ პორციას უხეშად იშორებს თავიდან და კაპიტოლიუმისკენ

მიემართება - გამზრდელის, უფროსი მეგობრის, შეიძლება მამის - მოსაკლავად.

რობერტ სტურუამ და დავით უფლისაშვილმა იულიუს კეისრის სრულყოფილი სახე-პერსონაჟი შექმნეს. შექსპირმა ტრაგედიას მართალია „იულიუს კეისარი“ უწოდა, მაგრამ პიესაში იულიუსი მეორეხარისხოვანი გმირია. მთავარი მოქმედი პირები: ბრუტუსი, კასიუსი და მეორე ნახევარში, მკვლევლობის შემდეგ, ანტონიუსია. რეჟისორმა, როგორც უკვე ვთქვი, სპექტაკლის კონცეფცია სამკუთხედზე - იულიუსი, ბრუტუსი კასიუსი, ააგო. სტურუა-სეული იულიუსი ბევრად უფრო მრავალმხრივია. იგი ერთდროუ-

**სცენა სპექტაკლიდან
კეისარი — დავით უფლისაშვილი**



ლად: ძლიერი და სუსტია; სასტიკი დიქტატორი და ბავშვით გულჩვილია: ფეხის ბანის სცენა - კასიუსის არაადამიანური დამცირება და მკვლელობის დროს იმის დაჯერება, რომ ბრუტუსი არ გაუყრის დანას; ავადმყოფობით დაუძღურებული მოხუცი და ახალგაზრდაა: კალფურნიამერილინთან ვნებიანი სცენები, თუ, რეჟისორის მიერ, ჯინჯერისა და ფრედის სტილში გადანწყვეტილი, ცეკვები; ძალაუფლების მოყვარული და თან დემოკრატია: მკვლევლობის წინ ერთგული ჯარისკაცის წერილის არწაკითხვა, ვინაიდან წერილში მასზეა ლაპარაკი და არა ქვეყნისა და ხალხის საზრუნავზე; უჭკვიანესი, გამჭრიახი გონების მქონე: მისწინ ნინასწარმეტყველებისა, თუ ცოლის სიზმრების გარეშეც, მშვენივრად ესმის, რომ კაპიტოლიუმში მისი მისვლა სიკვდილის ტოლფასია. სიამაყე და ამბიცია გადასძლევს - კაპიტოლიუმში, როგორც შესაწირი ცხვარი, ისე მიჰყვება „ამალას“. ბრუტუსისგან განსხვავებით, მან მშვენივრად იცის, რომ რომის დემოკრატიული სახელმწიფო წყობა, უკვე ისტორიას ჩაბარდა და რომ ახალი ეპოქა იწყება. ადამიანური ცდუნებებითა, თუ სახელმწიფოს მართვით გადაღლილი, თავისი ფეხით მიდის სასაკლაოზე. თუმცა ეშინია, ძალიან ეშინია... სცენაზე ბოლო შემოსვლისას მსახიობის სახეზე, ერთდროულად შიში და ბავშვური მიმნდობლობა აისახება. იგი ბრუტუსის ხელზე დაყრდნობილი შემოდის. იულიუსის მკვლელობის დროს, ბრუტუსი განზე დგას, მას ხელში დიდი დაშნა უჭირავს (ეს დაშნა მანამდეც ფიგურირებს სპექტაკლში, ზანგური-ბრუტუსის სხვადასხვა სცენაში). უკვე თითქმის მკვდარი იულიუსი ბრუტუსს უყურებს და ცნობილ ფრაზას წარმოსთქვამს: „შენც ბრუტუს“?!. ბრუტუსი დაშნას მოისვრის, მუხლებზე დაეცემა და მომაკვდავ იულიუსს ჩაეხუტება. ერთი მომენტი ისიც კი ვიფიქრე, რეჟისორმა ისტორიული ფაქტი შეცვალა და, ახლა, ბრუტუსი აღარ მოკლავს

გამზრდელსა და მეგობარს. (ზევით ვთქვი, რომ ფინალისკენ, შექსპირთანაც ნანობს ბრუტუსი თავის არჩევანს). მაშინ, ეს სტურუას მიერ დადგმული შექსპირის ტრაგედიის ფრაგმენტები კი არა, ამერიკული, ფართე მაცურებლისათვის განსაზღვრული, ე. წ. „Happy end“-იანი ფილმების მსგავსი, პრიმიტიული სანახაობა იქნებოდა. ბესო ზანგურის ბრუტუსი ჯიბიდან იღებს დანას, გულში გაუყრის უსაყვარლეს მეგობარს, გამზრდელს და თითქოს, თავს იმართლებს ფინალში წარმოთქმული ფრაზით: „მიყვარდა იგი, ძლიერ მიყვარდა, მაგრამ უფრო ძლიერ მიყვარდა რომი, ძალაუფლების მონად იქცა, ამიტომ მოვკაღ“.

ბალაგანური თეატრის მსახიობების მიერ გათამაშებული ამბავი მთავრდება. ახლა, კასკა-მსახიობი უშუალოდ მაცურებელს მიმართავს: გესმით, ისტორიის ზარმა ჩამოჰკრა. 1000 წლის შემდეგაც ამ საოცარ, ამ საბედისწერო სანახაობას წარმოადგენენ მსახიობები, უცნობ თეატრში, უცნობ ენაზე. და, ისევე სისხლით დაიცილება ძლევაძმოსილი კეისარი და დაეცემა უსიულო გვამში... ბრუტუსი-ზანგური კი წარმოთქვამს: „მინა იყავ და მინად იქეცი“. შემდეგ, სცენაზე მდგარი ყველა მსახიობი, ამ ფრაზას ექოსავით გაიმეორებს. მამუკა ლორია კი პაოლო კონტეს, სპექტაკლის რეჟერნად ქცეულ სიმღერას ნაილიდინებს: „It's wonderful“.

ჩემდა უნებურად, თომას მანის რომანის - „იოსები და მისი ძმები“, დასაწყისი, პირველი წინადადება გამახსენდა: „ისტორია, ეს ერთგამოუთქმელი სიღრმის ჭაა“. უდიდესი მწერლის სიტყვებს, შევებდავ და დავამატებ: ისტორია მუდმივად, სხვადასხვა სახით მეორდება. იმპერიათა ნგრევა კი გარდაუვალი, ისტორიული კანონზომიერებაა...

მონოპიესების მეორე ფესტივალი ბათუმში

ლავა ჩხარტიშვილი



მონოპიესების ფესტივალს, რომელიც უკვე მეორე წელია იმართება ბათუმში, სკანდალები თავიდანვე დაეხედა თითქოს. შარშანდელისგან განსხვავებით, წელს სპექტაკლის მსვლელობისთვის ხელი არავის შეუშლია, მაგრამ პროტესტი საზოგადოების გარკვეულმა ნაწილმა სოციალურ ქსელში ცალსახად დააფიქსირა მანამ, სანამ სპექტაკლის „აუტისტი ტერორისტის განცხადება“ (პიესა ირაკლი კაკაბაძის, რეჟისორი ირაკლი გოგია, აუტისტი ტერორისტი-გიორგი ცხადაძე) პრემიერა გაიმართებოდა ბათუმის „კემპინსკის“ (სასტუმრო „კემპინსკი — ბათუმი შავი ზღვა“) ავტოფარეხში. ვნებათაღელვა საზოგადოების გარკვეულ ნაწილში პიესის სათაურმა - „აუტისტი ტერორისტის განცხადება“ - გამოიწვია. ორი ცნების: აუტისტი და ტერორისტი, ერთმანეთთან დაკავშირება საზოგადოების ნაწილს გაუკვირდა და გაუჭირდა კიდევ უკმაყოფილება და პროტესტი ეფუძნებოდა მხოლოდ მონოპიესის სათაურს, ამიტომაც, ავტორმა პიესა ხმაურის ატეხვის შემდეგ, ინტერნეტში გამოაქვეყნა, თუმცა მკითხველთა ნაწილი იტიბარს არ იტეხდა და ავტორს სიფრთხილისკენ მოუწოდებდა. რაკი პიესამ საზოგადოების გარკვეულ ნაწილში უარყოფითი რეაქცია გამოიწვია, ნიშნავს იმას, რომ პიესა აქტუალურ და პრობლემატურ თე-

მას ეხება, რომელიც უზიდავს ინტელექტუალურ საზოგადოებას ამ თემაზე დისკუსიის დასაწყებად. ირაკლი კაკაბაძის მიერ „შემოგდებული“ ინტრიგა გამოავლენს საზოგადოების ხედვას გარკვეული პრობლემების მიმართ. დაგვანახებს, რამდენად მართალია პიესის გმირი, 17 წლის აუტისტი, როცა ამბობს: „ეს არის ის „ოჯახური ღირებულებები“, რომლებსაც ჩემი ფარისეველი დედ-მამა ორივე ასე იცავს ტელევიზიით და ფეისბუქით! ორივე მათგანი კომპიუტერში არიან შეპარული - და ეს ოჯახური ღირებულებების დამცველები დღედაღამ პორნო საიტებში სხედან...“

ირაკლი კაკაბაძის მონოპიესის ერთადერთი და მთავარი გმირის, 17 წლის ახალგაზრდის ადრესატები მისი მშობლები არიან. 17 წლის აუტისტი, რომელიც სიმბოლურ ტერორისტად იქცა, ულტიმატუმს უყენებს პლანეტის მშობლებს, მეტი დრო დაუთმონ შვილებს და მოუსმინონ ხოლმე მათ. მონოპიესით, რომელსაც საკმაოდ გამომწვევი სათაური „აუტისტი ტერორისტის განცხადება“ აქვს, ძალზე მნიშვნელოვან და აქტუალურ პრობლემას შეეხო, რომელიც აქტუალურობის გარდა, მტკივნეული და სათუთი თემაც არის. ავტორის მიზანი მშობლებისა და შვილების ერთმანეთთან გაუცხოების მხილებაა. პრობლემა დაფარულია და

ის არც ისე ხელმისაწვდომია ყველასთვის, რადგან გარკვეული კომპლექსები ვერც მშობლებმა და ვერც საზოგადოებამ ჯერ ვერ დაძლია, რასაც კარგად გრძნობს თავად პიესის გმირი.

17 წლის აუტისტის მონოლოგი მშობლებს მათი კარიერისტობის და მისი არაპროიორიტეტულ პოზიციაზე დაყენების გამო აპროტესტებს, რომლებსთვისაც კარიერა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ოჯახური სითბო და ურთიერთობები. ირაკლი კაკაბაძე ხატავს ოჯახს, სადაც ოჯახის წევრები ერთმანეთს ან საერთოდ არ, ან მხოლოდ ფორმალურად ელაპარაკებიან. ერთმანეთისგან დაშორებულ-გაუცხოებულ ოჯახში კომუნიკაცია თითქმის არ არსებობს, რაც ახალგაზრდის პროტესტს იწვევს და ქმნის მისი მოძალადედ, ტერორისტად ქცევის პერსპექტივას. პიესის გმირი ერთდროულად რამდენიმე პრობლემას წამოჭრის, რაც აქტუალურია არა მხოლოდ აუტისტი ბავშვების, არამედ ზოგადად ქართველი და მსოფლიო ბავშვებისა და მშობლების ურთიერთობაში. დრამატურგი ირონიულად აკრიტიკებს მშობლებს, რომლებიც დღეღამე კომპიუტერებთან სხედან, ისინიც კი ერთმანეთს სოციალურ ქსელში ეკონტაქტებიან.

დრამატურგი ხატავს ოჯახს, სადაც ოჯახის წევრები ერთმანეთისგან მხოლოდ გაუცხოებულები კი არ არიან, არამედ შეინიშნება ძალადობის ნიშნები. მთავარი გმირი ამბობს: „ერთად ჭამის დროს ორივე საკუთარ კომპიუტერს ჩაჰყურებს და ერთმანეთს არ უყურებს. სადილს მაგიდაზე სამი კომპიუტერით ვჭამთ. ყველა თავის კომპიუტერში იხედება. თუ მოხდა შემთხვევა და ერთმანეთს შეხედეს, იწყება ერთმანეთის გინება. მამაჩემი დედაჩემს აგინებს და დედაჩემი — მამაჩემს. მერე ხანდახან დედაჩემი ჭიქას ესვრის ხოლმე. ძირითადად აცილებს.“

მთავარი გმირი გვიამბობს იმაზეც, რომ მშობლებმა დამხმარის აყვანაზე უარი თქვეს, რადგან მისი თქმით, მათ არ სურდათ ვინმეს ენახა მუდმივად არეული სახლი და რომ მათი შვილი მუდმივად ესწრაფვოდა მშობლების მხრიდან ყურადღებას. მშობლებთან ურთიერთობისკენ კი, მთავარმა გმირმა არა ერთხელ გადაადგა ნაბიჯი, რაზეც უკურეაქცია მიიღო და დაიტუქსა ზედმეტი კომუნიკაბელურობისა და ინიციატივების გამო. „ეს ოჯახი სრული ფარსია. მე არ მჯერა ასეთი ოჯახის“ - ამბობს პიესის გმირი.

პიესის ავტორი საზოგადოების გარკვეულმა ნაწილმა თემის სტიგმატიზირების ხელშეწყობაში დაადანაშაულა. ამ ბრალდებას ავტორი ასე პასუხობს: „არავის სტიგმატიზირება არ უნდა მოხდეს. მე პირველი პირიდან ვწერ, მე ავტორი ვარ, რომელიც ამას წერს. აქ სწორედ იმაზეა ლაპარაკი, თუ რატომ ახდენს საზოგადოება სტიგმატიზირებას... ყველანაირ ე.წ. დაავადებას ჩვენ დაავადება აღარ უნდა ვუნოდოთ, ეს უნდა იყოს კონდიცია. მე ახლა ჩემი, როგორც ერთი ადამიანის პოზიციაზე ვსაუბრობ, ხოლო ეს წერილი არის მხატვრული ნაწარმოები,



რომელიც ხსნის სოციალურ მიზეზებს. ხშირად ბავშვების ასეთ სტიგმატიზირებაში მშობლები იღებენ მონაწილეობას, მშობლები არიან პასუხისმგებლები მათი შვილების სურვილზე... სულაც არ ვფიქრობ, რომ აუტიზმი დაავადებაა, მე ვფიქრობ, ეს არის ადამიანი, რომელსაც სურს საკუთარი სამყაროს შექმნა. ეს სურვილი რომ უჩნდება ბავშვს, ხშირ შემთხვევაში მშობლების ბრალია.“

პიესა მონოპიესების ფესტივალის ფარგლებში დაინერა და ის ახმეტელის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ირაკლი გოგიამ ამავე თეატრის ახალგაზრდა მსახიობის გიორგი ცხადაძის მონაწილეობით დადგა. სპექტაკლის ავტორმა ხმაურიანი და ტკივილით სავსე მონოლოგის მოსასმენად სასტუმრო „კემპინსკი — ბათუმი შავი ზღვა“ ავტოფარეხი შეარჩია, სკამები არატრადიციულ, არასათეატრო სივრცეში არათანმიმდევრულად და ქოტურად განალაგა. მაყურებელი ერთდროულად ერთმანეთის პირისპირ და ზურგშექცევით აღმოჩნდა. ახმეტელის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობმა გიორგი ცხადაძემ მონოლოგის დაწყებამდე მაყურებელი პოლიციის ლენტით შემოსაზღვრა და ერთგვარ მძევლებად გადააქცია. მსახიობი დინჯად, ზედმეტი აღლელება-პათეტიკურობის გარეშე მოგვითხრობს კარიერისტი მშობლების შესახებ, რომლებზეც ის განაწყენებულია უყურადღებობის და მასთან კომუნიკაციის ნაკლებობის გამო. მსახიობი ხაზს არ უსვამს გამომსახველობითი საშუალებებით გმირის აუტისტობას, მხოლოდ ერთი დეტალით, ხელის თითების უცნაური მოძრაობით გამოხატავს მის მდგომარეობას, რომელიც უფრო ნერვიულ ჩვევად აღიქმება. ამ დეტალით რეჟისორი და მსახიობი ხაზს უსვამს იმას, რომ პრობლემა გაცილებით ფართოა და გლობალური და ის არ ეხება მხოლოდ აუტისტისა და მისი მშობლების პრობლემას, ის სცილდება ვინრო აუდიტორიას და განზოგადდება.

სპექტაკლის ფინალში აუტისტის ტერორისტად, ერთგვარ მოძალადედ ქცევაც სიმბოლურ-მეტაფორული ხასიათის აქციაა მშობლების გამოსაფხიზლებლად, რომლისთვისაც გმირი ექვს თვეს გვაძლევს. ეს ერთგვარი ულტიმატუმი, რომელიც

საზოგადოებამ უნდა შეასრულოს.

ირაკლი კაკაბაძე, ირაკლი გოგია და გიორგი ცხადაძე სპექტაკლში მშობლების პასუხისმგებლობის საკითხს სვამენ. სპექტაკლი ერთგვარი გამაფრთხილებელი აქციაა, მაგრამ მაინც მხატვრული ნაწარმოები, რომლის პირდაპირი მნიშვნელობით აღქმა მცდარი მიდგომა იქნება. სპექტაკლი რეალურ სურათთან ერთად, ხატავს მოსალოდნელ მდგომარეობას და პერსპექტივას, რა შეიძლება მოიტანოს უყურადღებო მშობლების ძალადობამ ბავშვებზე. შედეგად კი, სპექტაკლის ავტორთა აზრით, შეიძლება პირობითად ტერორისტი მივიღოთ, რომლადაც ქცევა, პირველ ყოვლისა, არც სპექტაკლის მთავარ გმირს სურს.

მონოპიესების ფესტივალი სოციალურ ქსელში აქტიური განხილვის თემად იქცა. ერთგვარი „ომი“ საზოგადოების გარკვეულმა ნაწილმა ფესტივალში მონაწილე პიესების სათაურებს გამოუცხადა. ამჯერად, მწვავე კრიტიკის ობიექტი ლაშა ბულაძის 2014 წელს დაწერილი მონოპიესა „პუტინის დედა“ გახდა. პიესის სათაურით გაღიზიანებული Facebook „მრევლი“ ფესტივალის ორგანიზატორებს და ავტორს არაკეთილმეზობლური მისწრაფებების გამო აკრიტიკებდა. წერდნენ, რომ ჩვენ უნდა დავაბოთოთ ურთიერთობები მეზობელ რუსეთთან და არ უნდა ვგავლიზიანოთ ერთმორწმუნე, მოძმე ერი. არადა, გამპროტესტებლებმა როდი იცოდნენ, რომ ლაშა ბულაძის მონოპიესა სწორედ მათზე, მათ ნოსტალგიურ ვნებებსა და ოცნებებზეა, პიესის მთავარი გმირი, იმ დროს რომ მისტირის, როცა ერთი, საერთო სამშობლო გვქონდა.

ლაშა ბულაძის მონოპიესის „პუტინის დედა“ სცენური ხორცშესხმის სურვილი რეჟისორმა ლევან ბიბლიევიშვილმა გამოთქვა. პიესა 2014 წლის მაისში დაიწერა და ჟურნალ „არილიში“ გამოქვეყნდა. ამ მონოპიესით ლაშა ბულაძე წარმოადგენდა საქართველოს კიევი გამართულ დრამატურგთა საერთაშორისო ფესტივალზე, სადაც მოეწყო პიესის თეატრალიზებული კითხვა. ლაშა ბულაძის „პუტინის დედა“ ფესტივალის ორგანიზატორებმა ექვსი ქართველი დრამატურგის ცხრა პიესიდან ამოარჩიეს.

პიესის დადგმა საქართველოში კი, პირველად, სწორედ, მონოპიესების ფესტივალის ფარგლებში ახალგაზრდა რეჟისორის ლევან ბიბლიევიშვილის მიერ განხორციელდა. მონოპიესის გასათამაშებლად რეჟისორმა ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის ფოიე აირჩია, რომლის ცენტრში კუბო და მის ირგვლივ მაყურებელი განათავსა, კუბოს თავში კი, მონოპიესის ერთადერთი გმირი - ვერა პუტინა, ზოგიერთი წყაროთი, პუტინის დედის როლის შემსრულებელი მსახიობი სოფო ლეთოდიანი მოათავსა. სწორედ ისე, როგორც ჩვენში, პანაშვიდებსა და დაკრძალვებზე მიღებული. პიესის შესახებ განმარტებას, შესავლის მაგიერ, დრამატურგი თავად გვაძლევს: „ჩემი პიესა კი არა იმდენად კონკრეტულ დედაზე, რამდენადაც მოხუც პენსიონერ ქალზეა, რომელიც, ერთი

მხრივ, სამართლიანად ჩივის თავისი სილატაკისა და დაუცველობის გამო, მეორე მხრივ, კი - და სწორედ, ამ მიზეზთა გათვალისწინებით! - თუკი ვინმე ეიმედება, ეს მხოლოდ პუტინია; პუტინი, რომელიც წარსულის დაბრუნებას, საბჭოთა კავშირის აღდგენასა და მისი უიღბლობისა და შიშის მთავარი მიზეზის, დასავლეთით მცხოვრები ძველი, ძლიერი და უჩინარი მტრის საბოლოო განადგურებას ჰპირდება. უკრაინის კრიზისის დროს პრეზიდენტმა პუტინმა თავად აღიარა, რომ მისი ჯარისკაცები (ციტატა) „ქალებისა და ბავშვების ზურგს უკან იდგებიან“, და მართლაც - ბევრმა ნახა ის კადრები, როცა პუტინის ბეტეერებსა თუ სამხედროებს ფაქტობრივად წინ მიუძღოდნენ უსამართლოდ დაჩაგრული, მაგრამ ან გამაოგნებლად გასასტიკებული და შურისმაძიებელი ბებები. პუტინის დასაყრდენი ახლა შეშინებული, მიტოვებული და მძვინვარე პენსიონერებია. დესპოტების უკან ხომ ყოველთვის ეს უმრავლესობა დგას“.

ლაშა ბულაძე მისთვის დამახასიათებელი და ჩვეული სარკასტულობით, გროტესკითა და ირონიით მოგვითხრობს იმედგაცრუებული, უსამშობლო პენსიონერის ვნებებსა და მისწრაფებებზე, ხატოვნად გადმოსცემს ერთი კონკრეტული მოხუცი ქალის მაგალითზე იმ ვითარებას, რასაც საბჭოეთის ნოსტალგია ჰქვია და დღევანდელ რეალობას წარმოადგენს. პიესაში პუტინის დედა შვილს წერილს უგზავნის, ან მიმართავს... ყოველ შემთხვევაში, პუტინი ცოცხალია, ჯანმრთელი და საღსალამათი.

რეჟისორმა ლევან ბიბლიევიშვილმა კი ლაშა ბულაძის პიესის განსხვავებული ვერსია და მოცემულობა შემოგთავაზა. აქ დედა გარდაცვლილი შვილის კუბოს დასტირის და უკანასკნელი, ე.წ. გამოსათხოვარი სიტყვით „ემშვიდობება“ მას, თანაც ისე, როგორც გარდაცვლილის ქირისუფალმა იცის, ტირილის დროს ათას სისულელეს რომ წამოროშავს ხოლმე. ლევან ბიბლიევიშვილის ინტერპრეტაცია გვარიანად დაშორდა ლაშა ბულაძის პიესას არა მხოლოდ მოცემული ვითარების გამო, არამედ დაიკარგა პიესის მთავარი ხიბლი - სარკაზმი, გროტესკულობა და ირონია. რეჟისორმა და მსახიობმა სოფო ლეთოდიანმა ბულაძის შეთხზული მონოლოგის დრამატულ პლანში გაცოცხლება განიზრახეს, უფრო გაასერიოზულეს ტექსტი (მონოლოგის დრამატულად წაკითხვა-გათამაშების გამო), რამაც დრამატურგის ჩანაფიქრს მთავარი ხიბლი - იუმორი და ირონია დაუკარგა. უნდა ითქვას, რომ რეჟისორი უშუალოდ ტექსტში უხეშად არ ჩარეულა. მან მხოლოდ მოცემულობა და ჟანრი შეცვალა. გროტესკი ყოფილი დრამაში გადაიტანა, ყოველ შემთხვევაში მსახიობის მიერ წაკითხული მონოლოგი შორს იყო გროტესკულობისა და სარკასტულობისაგან. რა თქმა უნდა, ჟანრის შეცვლა შესაძლებელი და ზოგ შემთხვევაშიც საინტერესოც არის, თუ იგი ლოგიკურობით არის განპირობებული და შესაბამისად, მხატვრული ხარისხით გამყარებული.

რეჟისორის შემოთავაზებული ხერხის მიხედვით, ლოგიკურია, რომ მთავარი გმირის ერთადერთი ადრესატი კუბოში ჩასვენებული უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მსახიობმა, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, მაყურებელთან კომუნიკაციის მცდარ ხერხს მიმართა. იგი შეეცადა თითოეული ჩვენგანისთვის პირადად მოეთხრო მისი გმირის გულსწახილი პირდაპირი გზით, არადა ადრესატი ტექსტის მიხედვით, სწორედ კუბოში უნდა ყოფილიყო.

სპექტაკლის ავტორმა და შემსრულებელმა, მცდელობის მიუხედავად, კომუნიკაცია ვერ დაამყარა აუდიტორიასთან. ამას ხელს უწყობდა მსახიობის მიერ არასწორად დასმული მახვილები და ინტონაციები. გარდა ამისა, წარმოსახვითაც ძნელი დასაჯერებელი იყო, რომ მსახიობი პუტინის ან რა მნიშვნელობა აქვს, შვილმკვდარი დედის როლს თამაშობდა. ეს, სამწუხაროდ, არც კოსტიუმით (მსახიობი ჯინსის შარვალსა და კედებით) და არც მის მიერ შემოთავაზებული თამაშის ხერხით ჩანდა.

მოულოდნელი და ეფექტური იყო წარმოდგენის ფინალი. მსახიობმა სოფო ლეთოდინმა პიესის მიხედვით დაუგეგმავად, ემოციებისგან თავი ვერ შეიკავა, ბოდიში მოიხადა მაყურებელთა წინაშე და სათამაშო არენა დატოვა. ეს პასაჟი იმდენად დამაჯერებელი, გულწრფელი და მოულოდნელი იყო, რომ დაბნეულობა-უხერხულობის განცდა ნამდვილად შექმნა დამსწრე მაყურებელთა შორის. იმდენად ეფექტური იყო კულმინაცია, რომ ახლაც მიჭირს გააზრება, ეს რეჟისორის ჩანაფიქრი იყო, თუ მსახიობმა მართლა ვერ შეძლო პიესის ბოლო ფრაზებამდე წაკითხვა (მონოლოგის კითხვა პიესის ბოლო ორ აბზაცზე შეჩერდა). სწორედ, ამ დაბნეულობის დროს, სამარისებურ და დამაბნეველ სიჩუმეში გაისმა სამგლოვიარო მარში (აკომპანიმენტი გიორგი თებიძე), მაყურებელთა დარბაზიდან ოთხი ახალგაზრდა მიიჭრა კუბოსთან და ტრადიციისამებრ, კუბო წამოსწიეს და როგორც მიცვალებულს მიაცილებენ, ისე გაასვენეს მიცვალებული ხელოვნების ინსტიტუტის ფოიედან გარეთ.

მაყურებელი კი, მაინც ელოდა სპექტაკლის რეჟისორს ლევან ბიბილეიშვილს და მსახიობ სოფო ლეთოდინს ე.წ. „პაკლონზე“, თუნდაც მოულოდნელი და ეფექტური ფინალის გამო მადლობის სათქმელად, რასაც ტრადიციისამებრ ტაშით გამოხატავდა მონყალო და გულშემატყვივარი მაყურებელი, მაგრამ ამით.

მონოპიესების ფესტივალის მესამე წარმოდგენა უცნობ პიესას დაეთმო, რომელიც ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის ფოიეში გათამაშდა. სპექტაკლის ავტორი ბათუმის დრამატული თეატრის მსახიობი, არაერთი დრამატურგიული კონკურსის გამარჯვებული, ამავდროუ-



ლად მონოპიესების ფესტივალის დამფუძნებელი და ერთ-ერთი ორგანიზატორი ოთარ ქათამაძეა. ტექსტზე, რომელსაც მონოპიესა ემყარება, რეჟისორმა და მასში მონაწილე მსახიობმა ეკა ჩავლეიშვილმა (ბათუმის დრამატული თეატრის დასის ერთ-ერთი გამორჩეული და თვითმყოფადი სახე) ერთობლივად იმუშავეს. წარმოდგენას ავტორებმა „თეთრი, ფუმფულა, სურნელოვანი“ უწოდეს, რითაც ხაზი გაესვა სათაურის ირონიულ და მეტაფორულ ჟღერადობას.

მონოპიესის მთავარი გმირის ძირითადი კონფლიქტი ნებისყოფასთან ჭიდილსა და ორთაბრძოლაში მჟღავნდება. ნებისყოფის გამომუშავება და საბოლოოდ მისი დაძლევა რთული, ხანგრძლივი, მაგრამ მიღწევადი პროცესია, როცა რეჟექსის სიმძლავრე იმდენად დიდია, რომ მასთან გამკლავება ყველაზე მყარი ფსიქიკის ადამიანებსაც უჭირს; ადამიანი საბოლოოდ მაინც ვერ უმკლავდება მას. ალბათ, სწორედ ამამა ადამიანის სისუსტეების მთავარი საიდუმლოებები შეფარული.

რეჟისორმა ოთარ ქათამაძემ მთავარი გმირი ყოფით (და არა მხატვრულ და მეტაფორულ) სამყაროში მოაქცია. სამოქმედო სივრცე ტრენინგისთვის განკუთვნილ აუდიტორიად გადააქცია (დაფა, მაგიდა, სკამები). სპექტაკლის ავტორების მიერ შემოთავაზებული უშუალო კონტაქტის ხერხი ყველაზე ეფექტური გზა აღმოჩნდა მაყურებელთან საკომუნიკაციოდ, სპექტაკლში დასმული პრობლემის უფრო ახლოდან, შიგნიდან შესახედად.

სპექტაკლზე მისული მაყურებელი მთავარი გმირის, დიეტოლოგ ნატო ჯიქიას (მსახ. ეკა ჩავლეიშვილი) ტრენინგზე აღმოჩნდება. სპექტაკლის ინტერაქტიული ფორმა პიესით არის ნაკარნახევი და სპექტაკლის პირველ ნაწილში მთლიანად შენარჩუნებულია ტრენინგ-კურსების მიმდინარეობის მკაცრად განსაზღვრული თანმიმდევრობა (მეთოდოლოგიების გამოყენებით). მსახიობი ეკა ჩავლეიშვილი ლაღად, სრული გულწრფელობით, პათეტიკურობისა და მოთამაშე მსახიობის მანტი-

ის მორგების გარეშე, უშუალოდ წარმოგვიდგენს თავს და გვაცნობს ტრენინგის მიზანს. ტრენინგი ჭარბი წონისა და სწორი კვების თემაზე, ტრენინგებისთვის დამახასიათებელი სტატიკურობით (ემოციური თხრობის გარეშე) მიყავს მთავარ გმირს მანამ, სანამ მწვრთნელ ნათო ჯიქიას საკუთარი თავგადასავალი ჭარბ წონასთან ბრძოლის რთულ გზაზე არ გაახსენდება. ამ მომენტიდან, ცივი, ზრდილობისთვის, ეტიკეტით გათვალისწინებული და დადგენილი მომღიმარი ქალბატონის სახე იცვლება და ჩვენს წინ წარსდგება ტრაგიკული პერსონა, რომელმაც მთელი ცხოვრება თავად შეაღია ჭარბ წონასთან ბრძოლას. ტრენერი, რომელიც მოულოდნელად პირადი თავგადასავლის ტრენინგზე დამსწრეთათვის თხრობას იწყებს, წარმოგვიდგება უნებისყოფო ქალად, რომელმაც ვერა და ვერ სძლია უზომოდ ჭამის ცდუნებას. — მონოლოგიდან ირკვევა, რომ პრობლემა მის წინაშე ბავშვობიდან იდგა და პირველი ტკივილიც სწორედ ჭამის ცდუნებას უკავშირდება. „როცა გშია და ვერ ჭამ, ამაზე დიდი უბედურება არაფერია“ - ამბობს ერთგან მთავარი გმირი. სწორედ, ჭარბი წონის დასაძლევად ტრენერი, როგორც მონოლოგიდან ირკვევა, დაინტერესებულა დიეტოლოგიით და როგორც ჩანს, წარმატებული დიეტოლოგიც გამხდარა. მაყურებელი სწორედ ხომ მის ტრენინგზეა მისული.

პიესის მთავარ გმირს არაერთხელ უჩნდება მოტივაცია, მოერიოს უნებისყოფობას და საბოლოოდ უარი თქვას მაგნე პროდუქტებზე, მაგრამ ადამიანი ხომ მუდმივად ისწრაფვის აკრძალული ხილისკენ და ამიტომაც, ცდუნება დიდია და ფაქტობრივად დაუძლეველი. მსახიობი ამ ტრაგიკულ ისტორიას ზომიერი ემოციით, სიცხადით, მაგრამ არა ხაზგასმული სიმწვავეთ გვიამბობს. ისტორია მძიმეა და ამბავის ტრაგიკულობას ის ეპიზოდიც ამძაფრებს, როცა ორსული ჭამით ნაყოფს ვნებს. სწორედ, ამ ეპიზოდიდან იწყება მთავარი გმირის თვითგვემის პროცესი, რომელიც უშედეგოა. მთავარი გმირი ვერ ძლევს პრობლემას, რომელმაც მას მოსიყვარულე ქმარი და შვილი დააკარგვინა. სპექტაკლის მთელი პათოსი კი იმ ირონიამია, როცა ტრენერის ის არის, რომელმაც თავად ვერ გადაჭრა ვერც ერთხელ მის წინაშე მდგარი პრობლემა.

„ჩვენ ის ვართ, რასაც ვჭამთ!..“ ამ საგულისხმო ფრაზით ამთავრებს მაყურებელთან შეხვედრას ოთარ ქათამაძე და ეკა ჩავლეიშვილი. სპექტაკლის დასრულების შემდეგ, ალბათ, მაყურებელს ათასგვარი აზრი უტრიალებს თავში, თუმცა, ყველაზე ჭეშმარიტი შეგონება და მიზანი წარმოდგენისა ის არის, რომ დაასკვნა: ზოგჯერ, მხოლოდ ლურჯი მიზნის მისაღწევად არ კმარა. საჭიროა მუდმივი ბრძოლა და არავითარ შემთხვევაში მოდუნება, რადგან მტერს - უნებისყოფობის სახით, არასდროს სძინავს.

მონოპიესების ფესტივალის მორიგი დღე ლაშა შეროზიას სპექტაკლს დაეთმო, რომელიც რეჟისორმა ლილე შენგელიას პიესის „სათადარიგო

ლიანდაგი“ მიხედვით დადგა. ლაშა შეროზიას უკვე კარგად იცნობს ბათუმელი მაყურებელი, რომელმაც გასულ წელს ბათუმის დრამატულ თეატრში გოგოლის „ქორწინება“ სადეკორაციო სამუშაოში განახორციელა. არც ლილე შენგელიაა უცხო თეატრალური სამყაროსთვის. დამწყებმა დრამატურმა, რომელმაც თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი დაამთავრა, უკვე მიაღწია გარკვეულ წარმატებას, როგორც თეატრმცოდნეობაში (გასულ წელს იგი კომედიის ფესტივალის ფიურის თავმჯდომარე იყო გორში), ისე დრამატურგიაში. ლილე შენგელია ახლახანს კონკურსის „ახალი ქართული პიესა“ ერთ-ერთი გამარჯვებულიც გახდა.

„სათადარიგო ლიანდაგი“ ახალგაზრდა დრამატურგის გამოუქვეყნებელი პიესაა, რომელიც ნერვიულ ისტერიკამდე მისული ახალგაზრდა ქალის მამის ძიების დაუდეგარ სურვილს ეძღვნება, რომელიც მოგონებებსა და ოცნებებში ვლინდება. თუკი ჩვენს საზოგადოებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს დედას და დედის კულტი უმნიშვნელოვანესი ფასეულობაა, ლილე შენგელია საერთო მამის ხატის ძიების საკითხს აყენებს თავის მონოპიესაში, რომელიც არანაკლებ დრამატული, მგანჯველი და სულიერი ტრაგედიის გამომწვევია.

რეჟისორ ლაშა შეროზიას სპექტაკლს ეტყობოდა განსაკუთრებული პასუხისმგებლობა დაკისრებული მოვალეობის მიმართ. აშკარა და ნათელი იყო, რომ მაყურებელმა დასრულებული სპექტაკლი ნახა. შესამჩნევი იყო დრამატურგის მუშაობა რეჟისორთან, რეჟისორისა კი მსახიობთან და მსახიობისა (მარინა ბურდული) საკუთარ როლზე. ლაშა შეროზიამ მაქსიმალურად მოახერხა საგანგებო სიტუაციასა და დროის შეზღუდულ მონაკვეთში (რაც ფესტივალის სპეციფიკით არის განპირობებული), „შეეფუთა“ სპექტაკლი, ეფიქრა სცენოგრაფიაზე, სპექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებაზე, შეევეს სივრცე საჭირო რეკვიზიტით და რაც მთავარია - ემუშავა მსახიობთან. ამისთვის, ლაშა შეროზიამ აჭარის მწერალთა კავშირის საექტო დარბაზი შეარჩია, რომელიც მყუდრო სახლის ასოციაციას ბადებდა და თბილ, კამერულ ატმოსფეროს ქმნიდა. სპექტაკლიდან კარგად ჩანდა, რომ ამ შემთხვევაში თანამაზრეთა გუნდი შეიკრიბა, რომლებმაც ერთობლივად განიზრახეს სათეატრო ენით ესაუბრათ და ეჩვენებინათ ის განცდები და მდგომარეობა, რაც გამოწვეულია ოჯახის კრიზისით, დაკარგული მამის მუდმივი და უშედეგო ძიებით.

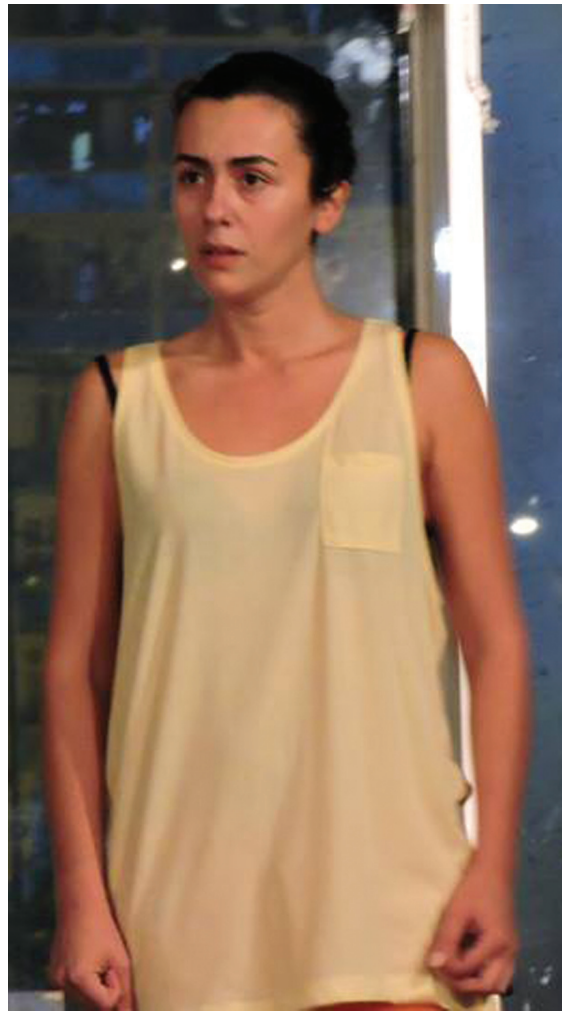
დრამატული და სენტიმენტალური ისტორიის გადმოცემას მარინა ბურდული დიდი პასუხისმგებლობით მოეკიდა, თუმცა, გარკვეულ ეპიზოდებში მსახიობმა ბოლომდე ვერ შეძლო მაყურებლის ისტორიაში ჩართვა და თანაგანცდის გამოწვევა. შესაძლოა, ამაში მას ხელს ტექსტის ოდნავი მხატვრული მოკაზმულობაც უშლიდა, რომელიც „სცენიდან“ ისე ვერ გაისმა. სპექტაკლი მიტოვებულ სახლში ქალიშვილის შემოსვლით იწყება, რომელიც სახლის დათვალეერების შემდეგ იხ-

სენებს და ეძებს აბსტრაქტულ მამას. ლილე შენგელიას ტექსტში არაფერია ყოფითი და პირდაპირი მნიშვნელობით. დრამატურგი ცდილობს მოვლენები განაზოგადოს და მაქსიმალურად მოშორდეს კონკრეტულს.

მოგონებებზე აგებულ ისტორიას რეჟისორი მსახიობის ინტერაქტიულობით ავსებს. მთავარი გმირი ხშირად მიმართავს მაყურებელს კონკრეტულად, ეძებს თანამოაზრეებს, მის მდგომარეობაში მყოფებს ან ეძებს თანაგანცდას, სულიერ სიახლოვეს. მთავარი გმირი მაყურებელშიც ეძებს მამას, ოცნებებსა და მოგონებებში ჩაფლული მეტი რეალიზმისთვის მაყურებელს რთავს მოქმედებაშიც. ამ ამოცანას მსახიობი წარმატებით ართმევს თავს. მარინა ბურდული გმირის სულიერი განწყობის მრავალფეროვან მდგომარეობას გვიჩვენებს. მისი გმირი ხან ფსიქიკურად აშლილია, ხანაც ისტერიკაშია. ზოგჯერ პათეტიკურიც კი, დრამატიზმში გადადის და შემდეგ მსახიობის ტონალობა დაბლა ეშვება, რითაც სცენურ გულწრფელობასა და უშუალობას უახლოვდება. სწორედ, ასეთი ეპიზოდები იყო სპექტაკლში განსაკუთრებულად საინტერესო, დამაჯერებელი და ხელშესახები მაყურებლისთვის, ვიდრე წყობიდან გამოსული, აექტის მდგომარეობამდე მისული ქალის ხმამალალი განცდების სცენები.

ადამიანების ერთმანეთთან გაუცხოების, ტექნიკური პროგრესის დაჩქარებული პროცესისა და ვირტუალური სამყაროს ეპოქაში, აქტუალურია ადამიანური ურთიერთობების, ოჯახური იდილიის პრობლემა. ოჯახის კრიზისი (მშობელთა განქორწინება, მშობლების დაღუპვა) აჩენს ბავშვის, მოზარდის და ზრდასრულის ფსიქიკაში დიდ ნაპრალს, რომელსაც ბევრი ვერ უძლებს და ამ ნაპრალში იჩხვება. ლილე შენგელიას, ლაშა შეროზიასა და მარინა ბურდულის ერთობლივი ნამუშევარი კი ამ პრობლემისადმი მიძღვნილი ერთგვარი აქციაა.

მონოპიესების ფესტივალის ბოლო, დასკვნითი წარმოდგენა მშენებარე სასტუმრო „კემპინსკი — ბათუმი“ მეორე სართულზე გაიმართა. სპექტაკლი ცნობილი ახალგაზრდა პოეტის ლია ლიქოკელის ტექსტის მიხედვით რეჟისორმა პაატა ციკოლიამ დადგა. პაატა ციკოლიას კარგად იცნობს თეატრის მოყვარული მაყურებელი. იგი გამოირჩევა ორიგინალური ხედვით, აზროვნებით, რაც თავის სპექტაკლებში გამორჩეულ ფორმასთან ერთად, გარკვეული თემებისა და აქტუალური პრობლემების არატრადიციული კუთხით ხედვასა და გადაწყვეტაში გამოიხატება. რეჟისორი, რომელიც არასდროს ერიდება აგრესიის, სისასტიკისა და ყველაზე მწარე რეალობის მთელი სიმძაფრით სცენაზე ჩვენებასა და გაცოცხლებას, ყველასთვის მოულოდნელად, მის სპექტაკლებს შორის, ყველაზე პოზიტიური და სიყვარულით გამთბარი ამბავი, თუმცა, მძიმე და მტკივნეულ თემაზე ორიგინალური გადაწყვეტით შემოგვთავაზა. ლია ლიქოკელის ტექსტი, რომელიც „წყლის პირას, მურყნის



ჭალაში“ სათაურით გაერთიანდა, მოგვიტხრობს პიროვნების (ყველაზე ფართო გაგებით) კონფლიქტს მის გარშემო არსებულ საზოგადოებასთან. პიესის მთავარი გმირი ობოლი გოგონაა, რომელმაც დიდი, საინტერესო და ადამიანური ტკივილით დამძიმებული გრძელი გზა გამოიარა.

სცენური სივრცე, რომელიც რეჟისორმა ამ სენტიმენტალური ისტორიის მოსასმენად შემოგვთავაზა, თითქოს მატოვნად გამოიხატავს პიესის მთავარი გმირის მდგომარეობას. იმ ადგილამდე, სადაც ისტორია უნდა გათამაშდეს, მაყურებელი საკმაოდ გრძელ გზას გადის, ლაბირინთების დასრულებისთანავე არატრადიციული მუსიკალური ჰანგები მოულოდნელად იჭრება უზარმაზარ გაშლილ სივრცეში. უხეში ხმოვანი რიგი, ამ სივრცის მისტიკურობისა და შეზღუდულობის (ჩაკეტილობის) ატმოსფეროს ქმნის. სივრცე, რომელშიც მაყურებელი და სპექტაკლის მთავარი გმირი აღმოჩნდა, სულაც არ არის თავისუფალი საზღვრებისგან, ჰორიზონტს ქალაქის ულამაზესი ხედით, შუშის კედელი ჭრის და ზღუ-

დავს, ისე როგორც მთავარ გმირს საზოგადოება, რომელიც, ერთი შეხედვით, უკონფლიქტოა. უკიდევანო სივრცე, რომელიც თავისუფლების მეტაფორადაც აღიქმება, მოჩვენებითი და ილუზიური.

სპექტაკლის დაწყებამდე არატრადიციულმა მუსიკალურ ხმოვანმა რიგმა და მონოტონურმა ხმაურმა, დაუსრულებელმა და გამოშინებულმა ინფრასტრუქტურამ (ხარაჩოები, საკანალიზაციო მილები, უბათქამო კედლები, მოუპირკეთებელი სვეტები), ქუჩიდან შემოსულმა ბუნებრივმა ყოფითობამ გარკვეული ატმოსფერო სპექტაკლის დაწყებამდე ნამდვილად შექმნა, ამ ატმოსფეროში ეტაპობრივად, ლოგიკურად და დიდი სიფრთხილით ორგანულად ჩაენერა მსახიობი ან ცეცხლადის მონოლოგი. პაატა ციკლიამ ლია ლიქოკელის არცთუ უემოციოდ მოსასმენი მძიმე ტექსტი მიზანსცენებით გაამდიდრა. მსახიობი, უხეში მუსიკასავით, ამ ალტერნატიულ და არატრადიციულ სათეატრო სივრცეში „შემოაპარა“, სცენისთვის უჩვეულო ხანგრძლივი სიჩუმის შემდეგ, მსახიობი ან ცეცხლადი დინჯად და აულელვებლად მიუჯდა ცისფერ მერხს და თავისი თავგადასავლის თხრობა მშვიდად დაიწყო. ამ უცნაურ გარემოში რეჟისორმა მსახიობი თეატრალიზისა და კეკლუცობის გარეშე შემოაპარა. მსახიობმა ც უშუალოდ გაგვანდო მისი გმირის პოეტური ბუნება და მოამზადა მაყურებელი ერთობ დრამატული ამბის გასაზიარებლად. მსახიობს ამ ამოცანის გადაჭრაში ხელი შეუწყო დახვეწილმა სასცენო მეტყველებამ და შინაგანმა კულტურამ, მკაფიო და უშუალო საუბრის მანერამ, რეჟისორის მიერ სივრცის ლოგიკურად და მაქსიმალურად ათვისებამ. (მსახიობის გადაადგილება და თითოეული ნაბიჯი ლოგიკას ემყარებოდა და არა მიზანსცენის შეცვლას მიზანსცენისთვის). ან ცეცხლადი სახიერს და ქმედითს ხდიდა ლია ლიქოკელის ტექსტს, რაც უწინარესად მსახიობის მიმიკასა და წარმოთქმული ტექსტის ინტონაციაში ვლინდებოდა. მსახიობმა მოახერხა ემოციების, განწყობების გრადაციული მონაცვლეობის პრინციპის შექმნა, რომელიც ყველაზე ეფექტური ხერხი აღმოჩნდა მაყურებლის მაქსიმალური ჩართულობისთვის. რეჟისორი იყენებს ირიბი ინტერაქტივის ხერხს და მსახიობს გარკვეულ გამონვევებსაც სთავაზობს. ან ცეცხლადისთვის მიღწევადი აღმოჩნდა რეჟისორის მიერ შეთავაზებული თამაშის ხერხების ერთობლიობის დაძლევა. მსახიობი მაყურებლისგან რამდენიმე მეტრის დაშორებით თამაშობს ისე, რომ ის მაინც ახლოსაა თითოეულ მათგანთან. მას ეყო ძალა, ენერჯია და ხმა, მაყურებელთან შორიდან საკომუნიკაციოდაც კი. ლია ლიქოკელის ნაფიქრალ-ნააზრევის მოტანა თითოეულ მაყურებელამდე არ არის იოლი. რეჟისორისა და მსახიობის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მათ ეს შეძლეს.

სპექტაკლის ავტორები რადიკალურად განსხვავებული თვისებების მქონე ერთი ჭკვიანი, თვითმყოფადი, გულწრფელი, თანაბრად თამაში

და მორიდებული, განსაკუთრებული თვისებების მქონე და გამორჩეული აზროვნების ობოლი გოგონას მხატვრულ სახეს გვიხატავენ, რომელსაც ორიგინალური თვისებების გამო, ირიბ კონფლიქტშია გარშემომყოფებთან. სპექტაკლის გმირი, როგორც თავად ამბობს, თავისთვის აპროტესტებს იმას, რაც მას არ მოსწონს, იგი ემორჩილება კიდევ შემოთავაზებულ წესებსა და კანონებს იმის მიუხედავად, რომ არ მოსწონს. მიუხედავად მთავარი გმირის მორიდებულობისა, ყურადღების ცენტრში იყო ბავშვობიდანვე, მთელი სოფელი ლაპარაკობდა მასზე, ჭორაობდნენ. ის კი არასდროს იმჩნევდა, მხოლოდ თავისთვის აღნიშნავდა.

სპექტაკლში ერთადერთი რეკვიზიტი უცნაური წარმოშობის, გაურკვეველი და უცხო ცხოველის პატარა სათამაშოა, რომელსაც სპექტაკლის მთავარი გმირი მუდამ თან დაატარებს. ისიც ამ ცხოველივით უცხოა იმ საზოგადოებაში, რომელშიც ის ცხოვრობს.

სპექტაკლის გმირი არ ეძებს კონფლიქტს საზოგადოებასთან, რომელიც მას არ ჰგავს. ის ცდილობს გაეცალოს პირობითად ამ ქვეყანას და წავიდეს იქ, სადაც ადამიანები ერთმანეთს ელაპარაკებიან იცით ასეთი ქვეყანა?! – „წყლის პირას, მურყნის ჭალაში!“.

წლევანდელი ფესტივალი აქცენტებითაც განსხვავდებოდა წინა ფესტივალისგან. თუკი გასულ წელს, დრამატურგები აქცენტირდებოდნენ ტაბუირებულ თემებზე, პრობლემებზე, რომელსაც იშვიათად სვამდნენ საჯაროდ და სცენიდან, წელს აქცენტი ადამიანის, პიროვნების განცდებსა და ემოციებზე, სულიერ მდგომარეობაზე კეთდებოდა. გარდა იმისა, რომ ფესტივალი ახალგაზრდა დრამატურგებს უქმნის მოტივაციას მონოპიესების დასაწერად, ახალგაზრდა რეჟისორებს ეძლევათ შანსი გამოავლინონ საკუთარი შესაძლებლობები და თავისუფალ გარემოში შექმნან ის პროდუქტი, რომელიც მათ სურთ, თუმცა, გარკვეულ მოცემულობას ფესტივალი მათ უკვე სთავაზობს.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ წელს ფესტივალმა დატოვა თეატრის სცენა, დარბაზი და ყველა სპექტაკლი განხორციელდა ალტერნატიულ, არასათეატრო სივრცეში, რომლებიც სწორედ სპექტაკლების განხორციელების შემდეგ ადაპტირდა სათეატრო სივრცედ. ფესტივალი გახდა მოტივაცია ახალგაზრდა რეჟისორებისთვის ახალი სივრცეების ასათვისებლად.

მომავალ წელს დაგეგმილია ფესტივალის საერთაშორისო ფორუმად ქცევა, სადაც უცხოელი დრამატურგების მონოპიესებთან ერთად, უცხოელი რეჟისორები დადგამენ ქართველი ავტორების პიესებს. ორმხრივი თანამშრომლობა კი, იმედი, უკეთეს შედეგს გამოიღებს და უცხოეთში ქართული დრამატურგიის პოპულარიზაციასაც შეუწყობს ხელს.



„შაჰი კვადრატი“

ვაჟა ქიბუა

შექსპირის შემოქმედება რომ მსოფლიო დრამატურგიის მწვერვალია, კამათს არ იწვევს. შექსპირის ფენომენის ამოხსნა დღემდე გრძელდება, იმდენად ამოუწურავია ამ დიდი მოაზროვნის ფილოსოფიურ სიღრმეთა უკიდვგანო სამყარო. თეატრისთვის (და არა მარტო!) შექსპირი საჯილდო ქვაც არის და გაბედულ ექსპერიმენტთა თვალსაჩინო. ამ თვალსაზრისით, უაღრესად საინტერესო აღმოჩნდა რეჟისორ ნანა კვასხვაძის ვერსია – ქართული თეატრის ისტორიაში განსაკუთრებული დიდებით მოსილი „ოტელოს“ არაორდინარული ნახნავით წარმოჩენა. თვალი გავუსწოროთ რეალობას და ვაღიაროთ – განა გვყავს დღეს აკაკი ხორავას ან ოთარ მელვინეთუხუცესის ტოლფარდი მსახიობი, რომ ახალი თაობის მაყურებელს, რომელსაც ეს ტიტანები სცენაზე არ უნახავს, აქტიურთა მეშვეობით განვაცდევინოთ ის შემმუსვრელი სულიერი დულილი, რითაც გულუხვად დატვირთა გენიალურმა შექსპირმა თავისი პერსონაჟები? ჩემს კითხვას, ვფიქრობ, პასუხი თავისთავად გაეცა.

სცენური ვერსია მხოლოდ „ოტელოს“ არ ეყრდნობა. რეჟისორი თავისი ჩანაფიქრის გამჭოლ ხაზს შექსპირისვე სხვადასხვა პიესებიდან ამონარიდი ფრაზებით ავსებს და ლოგიკურია, როდესაც პროგრამა გვამცნობს, რომ ჩვენს თვალწინ შექსპირის „ოტელოს“ მიხედვით შეთხზული ამბავი გათამაშდება. მოქმედების ღერძი მაინც „ოტელოა“, სადაც შექსპირი გამოკვეთს ყველა ადამიანის თანასწორობის იდეას, მიუხედავად მათი რწმენის, კანის ფერისა და წოდებისა. შევკანიანი ოტელო

ადამიანური კეთილშობილების განსახიერებად გვევლინება. ტრაგედიაში ადამიანის ჰუმანისტური იდეალი უპირისპირდება პატივმოყვარეობის და ანგარების სამყაროს. ოტელოს და დეზდემონას სრულ ურთიერთგაგებაზე დამყარებული სიყვარული, დამანგრეველი სისასტიკით შეეჯახება ამორალურ საზოგადოებას, რომელიც იაგოს სახითაა განსხეულებული. იგი მზაკვრული ხერხების დიდოსტატური ფლობით, ვირტუოზულად ახერხებს დამლუპველი ექვიანობის თესლის გაღვივებას ოტელოს სულში. ოტელოს სახე, ფაქტიურად, საზოგადოებაში ფესვგადგმული სიცრუის წინააღმდეგ ბრძოლის სიმბოლოა.

შექსპირი უკან არ იხედება, იგი წარსულს არ აიდეალებს. მას სწამს, რომ ქვეყნად შეიქმნება სიმართლისა და თავისუფლების სამეფო. ნანა კვასხვაძის ინტერესთა სფერო სწორედ ამ ჭრილში იკითხება, რაც პრობლემის მარადიულობასთან კავშირშია. ამ კონტექსტში შეუძლებელია კიდევ ერთხელ არ მოვიხიბლოთ დიდი ილია ჭავჭავაძის თეორიული მემკვიდრეობიდან უზუსტესი შეფასების ხატოვანებით: „მსოფლიო გენიოსის მწერალის იმიტომ არიან მსოფლიონი, რომ მათს ნახატში, რომლის ერისაც გინდათ, იმ ერის კაცს იცნობთ, იმიტომ რომ იგინი ადამიანის საზოგადო ტიპსა ჰქმნიან.“

წარმოდგენაში ნანა კვასხვაძე ოთხი მოქმედი პირით შემოიფარგლა: ოტელო, იაგო, დეზდემონა და დედოფალი, რომელიც შექსპირის ნაწარმოებთა კრებითი პერსონაჟია. იმპროვიზაციები ოტელოს თემაზე – პირობითად ასე უნდა გან-

ვსაზღვროთ სპექტაკლის თავისთავადობა. უტყუარი ალლო გამოამჟღავნა რეჟისორმა, როდესაც საასპარეზოდ მცირე სცენა შეარჩია. მაყურებელთან პირისპირ, ინტიმურ გარემოში, თითქოს კრილოსანივით აიკინძა ბრძოლ აზრთა აკიდო, შიშველ ემოციათა ნაკადი შეიკუმშა, რამაც აზრისმიერ ჩაღრმავებას გზა გაუკაფა.

სიმპტომატურია სპექტაკლის სახელწოდება – შავი კვადრატი. ოტელოს კანის ფერი განზოგადებულიად წარმოჩინდა. ამ შემთხვევაშიც რეჟისორმა არა მარტო გაბედული, არამედ გლობალური გადაწყვეტილება მიიღო. „შავი კვადრატი“ XX საუკუნის დასაწყისის მხატვარ კაზიმირ მალევიჩის ალიარებული ქმნილებაა. მისი ნამუშევრები და, მათ შორის შავი კვადრატი, უჩვეულო ინტერესს იწვევს აბსტრაქტულ-გეომეტრიული სტილის მხატვრულ ხერხების არაორდინარული აღქმით, რასაც თვით მხატვარმა „სუპრემაციზმი“ უწოდა.

ნანა კვასხვაძემ მალევიჩის შემოქმედებითი ესთეტიკის შთაგონებით წარმართა სცენური ქმედება. შავი კვადრატი თეთრისა და შავის დაპირისპირებაა და რეჟისორის ყოვლისმომცველი ხედვა ამ რაკურსში მოექცა: ოთხი კუთხე – ოთხი პერსონაჟი – ოთხი პოზიცია; წარმოდგენის სცენური ვერსიის ლიტერატურული კომპოზიცია კვადრატის გეომეტრიის ანარეკლია.

კ. მალევიჩის კვადრატი ხომ არ არის დოგმატური გეომეტრიული ფორმა. მისი ნახნაგები ოდნავ, თვალისთვის შეუმჩნეველად, მომრგვალებულია. თითქმის შეუმჩნეველია ისიც, რომ კვადრატი მკაცრი ვერტიკალური ღერძის მიმართ გადახრილია. მალევიჩის კომპოზიციის ამ თვისებების შესატყვისად (ალბათ) შეიქმნა დედოფლის პერსონაჟი, შავი და თეთრი კონტრასტის შესარბილებლად. ვენეცია არასდროს ყოფილა „სამეფო“, იგი ხომ ვაჭრების მიერ შექმნილი რესპუბლიკაა და, ბუნებრივია, იქ არც დედოფალი არსებობდა; დეიდემონას მამა – ვენეციის დოჟია, მმართველი. ლიტერატურული ვერსიის ავტორმა და რეჟისორმა ეს პერსონაჟი სხვა პიესებიდან „ისესხა“ და კვადრატის ფორმატში ჩასვა.

სპექტაკლის სცენოგრაფია, რომელიც სოფო მარიამ ქორიძეს ეკუთვნის, სწორედ მალევიჩის შემოქმედების ესთეტიკითაა ნასაზრდოები. დეკორაცია მეტალის გორგოლაჭებზე შემდგარი კვადრატული კონსტრუქციისგან შედგება, რომელსაც მსახიობები დიალოგის დროს, ფარდისმაგვარი ფერადი ნაჭრების გამოყენებით, მუდმივად ატრიალებენ. ზოგჯერ ეს ხერხი (განსაკუთრებით დასაწყისში), უტარებულად მონანს, თუმცა წარმოდგენის შინაგან დინამიკასაც ასაზრდოებს. ქორეოგრაფ ლანა მღებრიშვილის მიერ შემოთავაზებული მონახაზი მეჩვენება, რომ ერთგვარად მონოტონური ანუ ერთფეროვანია; ერთფეროვნება კი ბადებს მოწყენილობას. ამ უკმარისობის განცდის თავიდან აცილება შესაძლებელი იყო, მით უფრო, როდესაც ლ. მღებრიშვილის ნამუშევარში იკვეთება აზროვნება და ჟანრის შეგრძნების უნარი.

წარმოდგენის პროლოგში დედოფალი (ლია კაპანაძე) გვაუწყებს „ოტელოს“ ტრაგიკული

პერიპეტიების რეჟიმებს: „ირიჟრაჟა . . . დღეს გლოვის დღეა . . . უნდა იგლოვოს მთელმა სამეფომ . . . რა წუთიერი ჰქონოდათ სიცოცხლე.“ რეჟისორი შენელებული კარუსელის მსგავსად, შინაგანი აქცენტების გამძაფრებელი სუნთქვით, ერთმანეთთან უხილავი ძაფებით აკავშირებს მის ხედვაში ამოზრდილ პერსონაჟებს. ისინი შექსპირისეული ცნობილი გმირები გახლავთ და, მით უფრო რთულია „მწირი“ დიალოგური ფორმით მაყურებელს დაუხასიათო თითოეული მათგანი. ნანა კვასხვაძემ სცენური ნაწარმოების მონტაჟი წარმატებით მოახერხა. შექსპირის შემოქმედების ზღვა მასალის მოქცევას ერთიან რკალში სქემატურობასთან ვერანაირად დაკავშირებთ:

„... და ბედნიერი შენი ტრფობით დავიქანცე-ბი,

მაგრამ მახვილი შეგიძლია არ ამარიდო, გრძნობა ნამართვა და ერთ ნამში გამაღარი-ბო.“

ამ ტაეპში დეზდემონას (ნუცა მჭედლიშვილი) სცენური პორტრეტი სრულქმნილადაა წარმოჩენილი. ან, კიდევ;

„მე მძავს ოტელო.

შეებას მოვუსპობ, მოვუსპობ სრულად მოსვენებას,

ჭკუიდან შევშლი.“

უფრო დიდი არამზადა ხომ ძნელად წამოსადგენია! ასეთი ხისტია იაგოს (ილია ჭეიშვილი) სცენური ვერდიქტი რეჟისორულ გააზრებაში.

ოტელოს შინაგან კონფლიქტს, სიყვარულსა და იაგოს მიერ გაღვივებულ ეჭვს შორის, არ ახასიათებს ჰამლეტური თვითნალიზი. ოტელო (გურამ ლალიაშვილი) ტრაგიკული მსოფლაქმის ილუსტრირებას ახდენს, რითაც ვერაგობისა და სიყვარულის მუდმივი ურთიერთჭიდილის ხაზს გამოკვეთს: „ნუთუ გგონია, ეს სიცოცხლე ეჭვიანობას ავაცოლო . . . ეჭვის აღებას თანაც საბუთიც უნდა მოჰყვეს და მაშინ კია ჩემს გულიდან შორს ან ეჭვი ან სიყვარული.“

დედოფლის გავეშებულ თავდასხმას იაგო მშვიდ და თვითდაჯერებულ პასუხს შეაგებებს: „მე იგი ვქმენ, რასაც ვფიქრობდი. მე ისეთი არა მითქვამს რა, რაც თვითონ მაგას არ ეჩვენა ჭკუასთან ახლოს, ნამდვილ ამბად. ჩვენზედ არის დამოკიდებული ყოფაცა და შეძლება. ჩვენი სხეული ბალა და ჩვენი სურვილი — მებაღე: „გვინდა ჯინჭარს მოვიყვანო, გინდა სალათს დავეთესავო . . .“

სცენასა და მაყურებელს შორის გამართულ დიალოგს რეჟისორი შესატყვის ფინალს უძებნის:

„ეს სიჩუმე გააყრუებს არემარეს . . .

დაიძვრება ქარიშხალი, ერთიანად მსპობს, შთანთქავს და შეანგრევს ყველა კარებს.

ო, ეს ჟამი . . . ყოველივე ამაოა . . .“

(„მეფე ლირი“)

მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე ერთი ამოსუნთქვით გათამამებულმა „შავმა კვადრატმა“, კიდევ ერთხელ მოგვცა მარადიულ ფასეულობებთან შესების შესაძლებლობა.

ოპი. შოპიდოზა. უიუი. მარტოზა. შური სკიმა (ფოთის თეატრი დღეს)



ლელა მინიაური

ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის სახელმწიფო პროფესიული (ერთ-ერთი უძველესი, რომელსაც ახლა არ გავიხსენებ) თეატრის უახლესი, სულ რამდენიმე წლის წინანდელი ისტორია საკმაოდ (თუ ძალიან არა) მძიმე პრობლემებით, წინააღმდეგობებით იყო გაჯერებული და ზოგადადაც (თუ მეტაფორულად ვიტყვი) და კონკრეტულადაც, რეალურ ფაქტებზე დაყრდნობით, უსახლკარობის საფრთხესა და ნიადაგმონწყვეტილობას, რასაც დრამატული წინაპირობა აქვს და მუშაობისთვის (ცხოვრებისთვის) ნორმალური პირობების არარსებობას უკავშირდება.

პრობლემა იყო სწორედ შენობა ქალაქის მთავარ მოედანზე, რომლის დატოვება თეატრს (ბევრი ბრძოლისა და ხანგრძლივი დაუმორჩილებლობის შემდეგ) 2005 წელს ტაძრის (რომელიც 1932 წელს ბოლშევიკურმა ხელისუფლებამ ეკლესიას ჩამოართვა და მის ნაცვლად 1925 წელს დაარსებული სახელმწიფო დრამატული თეატრი შეასახლა) სასარგებლოდ მოუწია. შემდეგ დასი რამდენიმე წელი იქვე ახლოს, კულტურის ყოფილ სახლში აფარებდა თავს. იმავე წელს, მოედანზევე, ახალი თეატრის შენობა დაიწყო (არქიტექტორი ლადო ხმალაძე), რომელიც 2014 წელს დასრულდა. ტანჯვის საფასური ნამდვილად ღირებული გამოდგა. და დღეს თავისუფ-

ლად შეიძლება ითქვას, რომ ფოთის ახალი თეატრი არა მხოლოდ ქალაქშია ულტრათანამედროვე არქიტექტურული ქმნილება, არამედ ყველაზე თანამედროვე თეატრი საქართველოში, როგორც პროექტირება-დაგეგმარების, ასევე ტექნიკური აღჭურვილობის ხარისხისა და დონის მხრივ (სცენა, განათების, ხმისა და სხვა აპარატურა, დარბაზის მოწყობილობა და ა.შ.). შეიძლება სწორედ ეს ფაქტი იქცა კიდევ განახლების ერთ-ერთ მთავარ ბიძგის მიმცემად. მაგრამ მთავარი, როგორც ვიცით, ადამიანებია, რომლების გარეშეც ვერც ერთი „სახლი“ და ვერც „ტაძარი“ ვერანაირ ფუნქციას ვერ შეასრულებს. ეს ახალი და საინტერესო ცხოვრება - ახალი ეტაპი „ხელისუფლების სათავეში“ - ახალი მმართველობის მოსვლით იწყება და სამხატვრო ხელმძღვანელ, რეჟისორ დავით მღებრიშვილს, დირექტორ თენგიზ ხუხიასა და მთავარ რეჟისორ პაატა ციკოლიას უკავშირდება. არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რომ თეატრს ჰყავს - სხვადასხვა თაობის მსახიობების დასი (რომლებთან ერთად ბევრი ჩანაფიქრის აღსრულება შეიძლება); ჰყავს მობილიზებული და პროფესიონალი ტექნიკური პერსონალი; აქვს დიდი რეპერტუარი... შესაბამისად, აქვს სახე და მრავალფეროვანი და აქტიური ცხოვრებით, სპექტაკლების ხარისხითა და ძიებების

საინტერესო, აქტიური პროცესით თბილისის თეატრებს არ ჩამოუვარდება. სწორედ ასეთი მონაცემები და სიცოცხლის ყინი ბევრ რამეზე დაფიქრების საფუძველს უქმნის როგორც რეგიონების, ასევე, საქართველოს დედაქალაქის ზოგიერთი კულტურული ცენტრის (თეატრის) სამხატვრო ხელმძღვანელებსა და მმართველებს.

ვერ მოვიპოვე ინფორმაცია და ამდენად, არ ვიცი, რა გეგმით, პრინციპითა თუ რამდენად მწყობრი სტრატეგიით მუშაობს თეატრი, მაგრამ სარეპერტუარო პოლიტიკიდან (რომელიც მეტყველებს, რომ აქ გემოვნებას არ უჩივიან); თემებიდან, პრობლემატიკიდან, სათქმელიდან, რომელიც სპექტაკლების უმეტესობის არსებობას განსაზღვრავს (თანადროულობისა და მასურებელთან დიალოგის სურვილის გამომხატველი); ამ სპექტაკლების სტილური გადანაცვლებიდან და თავისთავადი მიდგომიდან მასალის მიმართ (რაც თანამედროვე სათეატრო ენის არსებობასა თუ მის ძიებას ნიშნავს) - გამომდინარე, შეიძლება იოლად დავიჯეროთ, რომ ამ სამეფოში ნამდვილად თავისუფალი შემოქმედებითი ცხოვრება და მხატვრული ნეკრიგია. თეატრს ძირითადი მიმართულება არჩეული აქვს და სწორედ ძირითადი მიმართულება განსაზღვრავს მის რეალურ სახეს. შენაკადებიც (მეორე და მესამეხარისხოვანი) პროცესის ნაწილია და დამადასტურებელი, რომ თეატრი ცოცხალია და ყველანაირი. და არა მარტო ში-

დაჩაკეტილობაში მყოფი, არამედ საერთო სახელოვნებო პროცესების მონაწილეც, 2008 წლიდან, როდესაც ევროპის რეგიონული თეატრების ქსელის (IETM) წევრი და საქართველოს რეგიონული თეატრების თავმჯდომარეც გახდა.

ამჟამად, რეპერტუარში სხვადასხვა ავტორისა და სხვადასხვაგვარ დრამატურგიულ მასალაზე აწყობილი 27 სპექტაკლია. მათ შორის - დავით გაბუნიას „ჰოლანდ ჰოლანდ“; ანტონ ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი. რეპეტიცია“; ზაზა ჭანტურისა, გუჯა ქარაიას, დავით მღებრიშვილის „იაპონური ზღაპარი“; ჯუზეპე ბაროტოს, ბელზარიო რანდონეს „ქვრივთა ნუგეშისმცემელი“, ეჟენ იონესკოს „მაკბეტი“; მიხეილ ბულგაკოვის „მორფი“; ფერნანდო ჯოვანინის „ძალაუფლება“; პიტერ ტურინის „ვირთხებზე ნადირობა“; ლაშა ბულაძის „ვიდრე მთავარ გმირს ეძინა“ და „თეატრი“; თოჯინური „ბატის ჭუკი“, სლავომირ მროჟეკის „ჩარეცხილები“ („ემიგრანტების“ მიხედვით) და სხვ.

რეპერტუარს ქართველი და უცხოელი რეჟისორებიც ქმნიან. ბოლო წლებში ფოთის ძველ და ახალ თეატრებში ქართულ და უცხოურ დრამატურგიაზე დადგმული სპექტაკლების (რომლებიდან ზოგი კვლავ თამაშდება) ქართველი რეჟისორები არიან: ირაკლი გოგია, ზურაბ სიხარულიძე, ხათუნა ბედელაძე, ლია მირცხულავა, გაბრიელ გოშაძე, რამაზ იოსელიანი, დავით მღებრიშვილი, პაატა ციკოლია.

პირველი „მონვეული“ გერმანელი რაღფ

სცენა სპექტაკლიდან „კალიგულა“



სცენა სპექტაკლიდან „ჩემს ბაღში ომია“



ზიბერტი იყო, სპექტაკლით, „ვირთხებზე ნადირობა“ - ქართული ვერსიის ავტორი - ლევან ხეთაგური). 2014-2015 წლების სეზონში უცხოელებისა და ზოგადად სპექტაკლების რაოდენობამაც იმატა და თეატრის ცხოვრებაც გამრავალფეროვნდა.

„პოლანდ პოლანდ“ - პაატა ციკოლიას რეჟისურით, შარშანდელი „დურუჯის“ ორგზის ლაურეატი გახდა - მსახიობი გია სურმავა მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის დაჯილდოვდა, დრამატურგი დავით გაბუნია კი - თეატრში განხორციელებული საუკეთესო ქართული პიესის ავტორობისთვის.

თეატრმა 2014-2015 წლების სეზონში 5 სპექტაკლი წარმოადგინა - უილიამ შექსპირის „ჰამლეტი“ - რეჟისორი - დავით მღებრიშვილი; ვისლავ მისლივსკის „ჩემს ბაღში ომია“ (ორიგინალის სახელწოდება „ქურდი“) - რეჟისორი დარიუშ ეზერსკი; სეზონის ბოლოს - მისივე „ჩარეცხილები“, სლავომირ მროჟეკის „ემიგრანტების“ მიხედვით (სხვათა შორის, ეს საქართველოში პოლონელი რეჟისორის მესამე სპექტაკლია, ახმეტელის თეატრში შარშანდელი, მროჟეკისვე „პოლიციას“ შემდეგ) და ორი ლაურეატი მსახიობის - რამაზ იოსელიანი („ოქროს ნიღაბი“) და გია სურმავა (2013 წლის „დურუჯი“ და 2015-ის გორის კომედიის ფესტივალი) მონაწილეობით; პაატა ციკოლიასა და ოთარ ქათამაძეს „კალიგულა“ - პაატა ციკოლია (რომელიც „დურუჯის“ ორგზის ნომინანტი აღმოჩნდა, საუკეთესო პიესისთვის და ნომინაციაში - საუკეთესო მსახიობი ქალი, რომელზეც ნიარა ჭიჭინაძეა წარდგენილი დედის როლის შესრულებისთვის) და ბერტოლდ ბრეხტის „დედა კურაჟი და მისი შვილები“ - რენიჰარდ

აუერი. ახალ სეზონს კი, სექტემბერში ავკსენტი ცაგარელის „ხანუმა“ გახსნის, რომელზეც დავით მღებრიშვილი მუშაობს.

ფოთის თეატრში ატარებენ ექსპერიმენტებს და ახალ სამეცხველო ენას ამკვიდრებენ. ფორმის, სტილის, გამომსახველი ხერხების არაერთგვაროვნება, სტილური თავისებურებები და თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ახალი ნორმების (მნიშვნელოვანი აქცენტით მხატვრულ გარემოზე, მხატვრულ განათებაზე და მის საშუალებით მეცხველებაზე; ცოცხალ და ქმედით დეკორაციაზე, პლასტიკურ სახეობობაზე - სცენოგრაფებ - თამარ ოხიკიანის, ქეთი ნადიბაიძისა და ჯანო დანელიას მონაწილეობით) ცოცხალი ცვალებადობა, მოქნილი სისტემებით „ვარჯიში“ ფოთის თეატრს გამოკვეთილ მიმართულებასა და სახეს უქმნის, რომლის ძერწვაც აქტიურად გრძელდება.

ფოთის ახალი თეატრი დავით მღებრიშვილის „ჰამლეტით“ (გამოყენებულია ივანე მაჩაბლის, რობერტ სტურუასა და ლილი ფოფხაძის თარგმანები) გაიხსნა და თითქოს აუნყა საზოგადოებას თეატრის ახალი გეზის ალების შესახებ. როგორც ყოველთვის, როდესაც ვიღაც კვლავ შექსპირს და მით უმეტეს, ამ პიესას მიმართავს (და საქართველოში ბევრჯერ მიმართეს. ძალიან ბევრჯერ), ყოველთვის ჩნდება - ერთი მხრივ, მოლოდინი - კიდევ რა შეიძლება დანიის უფლისწულის შესახებ „გამოიგონო“ და მერეც - რა ფორმაში, რომელ მხატვრულ განზომილებაში შეიძლება მოაქციო ეს გამონაგონი ისე, რომ არც მეორადობის, არც ერთჯერადობისა და არც „უსარგებლობის“ შთაბეჭდილება არ შეგექმნას. მისი „შესაფერისი“ იყოს. ვერაფერს იზამ - შექსპირია და „ჰამლეტია“.

დავით მღებრიშვილის „ჰამლეტი“ შექსპირის პიესის ერთ-ერთი თავისებური ვერსიაა ქართულ თეატრში, რომელიც სწორედ იმითაცაა გამორჩეული, რომ კიდევ ერთხელ ამტკიცებს ტექსტის მოქნილობასა და ზედროულობას და თან ფოთის თეატრის თანამედროვე ხედვას, აზროვნებასა და ზრახვებს ამჟღავნებს. ამტკიცებს, როგორ შეიძლება მისი სრულიად განყენებულ და თანამედროვე ფორმაში მოქცევა და თან „ორიგინალის“ ერთგულად შენარჩუნება.

ჰამლეტს 21-ე საუკუნემ თავისი დალი დაასვა. თანადროული გახადა, პრობლემები უფრო გაამწვავა და რეჟისორმაც იმ საკითხებზე გააკეთა აქცენტები, რომლებიც თანამედროვე ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი, გასაგები და რაც მათზე საუბრის სურვილს (არა კითხვებზე პასუხის მოლოდინს) იწვევს.

სცენა სამი მხრიდან რომბებით (ფიჭასავით, რაც მოცულობითობის ეფექტს ქმნის სიბრტყეზე) არის დაფარული - მთლიანად მოხატული არამყარი კედლებითაა შემოსაზღვრული და მოქმედება სრულიად ცარიელ სივრცეში მიმდინარეობს. მხოლოდ დროდადრო ეშვებიან ზემოთ, ჰაერში ჩამოკიდებული გამჭვირვალე, დაკანრული მინის ფარები და მოქმედებაში ჩართვით (მის ნაწილად ქცევით) მოძრაობაში მოდიან. (თამარ ოხიკიანის სცენოგრაფია არა მხოლოდ გარემოს შექმნის საშუალებას იძლევა, არამედ კონცეფციის მნიშვნელოვან დატვირთვას იღებს საკუთარ თავზე). ამ ფარებს ფუნქციური და მეტაფორული დატვირთვა აქვთ. საბედისწერო ორთაბრძოლა ჰამლეტსა და ლაერტს (გენადი შონია) შორის გერტრუდასა (ნინარა ჭიჭინაძე, რომელსაც მთელი სპექტაკლი, ოფელიას სიკვდილამდე, თვალები ახვეული აქვს) და კლავდიუსის (რამინ კილასონია) ხელშეწყობით მიმდინარეობს - სწორედ ისინი ჩამოსწვევენ და შემდეგ ასწვევენ ამ გამჭვირვალე ფარებს და მათი მწყობრი, ურთიერთსაპირისპირო მოძრაობის პროცესში ორი ახალგაზრდა კაცი გამოსავალს ეძებს და ცდილობს დარტყმების აცილებას (ეს სცენა საბავშვო თამაშს ჰგავს, რომლის მოგებაც მოთამაშის სიმკვირცხლესა და სწრაფ რეაქციებზეა დამოკიდებული) მოვლენები კულმინაციას აღწევს.

რომბი - მინის, მინიერების, მატერიალურის სიმბოლოა, ჩაკეტულობისა და მკაცრი ნესრიგის, რომელიც, ამავე დროს, ქვეყნის - ჰორიზონტის ოთხ მხარეს ასახიერებს, სამყაროს ოთხგანზომილებიანობის გამომხატველია. სახლის სიმბოლოც. და როდესაც ეს ყველაფერი ერთიანდება და შემდეგ სხვადასხვაფრად იღებება (სხვადასხვაფრად განათების ეფექტი), გეომეტრიული, უცვლელი, მაგრამ თითქოს მოძრავი მოხაზულობა ზრდის მასშტაბს და

პირველ მინიშნებებს აძლევს მაყურებელს ჰამლეტის არაერთსახოვანი პიროვნებისა და მისი პრობლემის არასიბრტყობობაზე, დავით მღებრიშვილის კონცეფციიდან გამომდინარე.

მოქმედება თითქოს კოსმოსურ, მყარად დაგმანულ ხომალდში ხდება, რომელიც სადღაც სივრცეშია გამოკიდებული და რომლიდანაც გასასვლელი არ არსებობს. აუცილებლად უნდა მოხდეს, რაც მოსახდენია, რასაც პიესა და მეხსიერება გვკარნახობს.

სიტუაციის მართვის სადავეებს ჰამლეტი (გია სურმაგა) იგდებს ხელთ და როგორი უცნაურიც უნდა იყოს, პროცესებს მართავს. თან თითქოს მასხარად ქცეულა. სევდიან და სიმართლის მთქმელ ან სიმართლის მაძიებელ მასხარად, რომელიც სრული შეგნებით და სალი გონებით იწყებს მოქმედებას. ჰამლეტის „სიგიჟის ლოგიკა“ შენარჩუნებულია, ასეც უნდა იყოს. ის (ჰამლეტი) არ არღვევს „დაკისრებულ“ როლის ნესებს და არა მხოლოდ მისიას. ვის ნარმოსახვაში იყო ის შემლილი? ვინ დააბრალა სიგიჟე? თვითონ მოაჩვენა ყველას ამაღ თავი, თუ მართლა ბედის დარტყმებმა და მამის აჩრდილთან (ომგერ როხვაძე, რომლისთვისაც საკუთარი სიკვდილის შეტყობინების ფაქტი, „მოვალეობის“ მოხდა უფროა, ვიდრე შურისძიების აქტის ჩატარების აუცილებლობის „შეკვეთა“) საბედისწერო შეხვედრამ დააკარგინა გონება? რამ მიიყვანა დასასრულამდე? მოვლენათა ნყობა არც ერთ შემთხვევაში არ ირღვევა. „არატრადიციულია“ მათი აღქმის თავისებურებები. პიესის მსვლელობა, მთავარი ხაზი მთლიანად შენარჩუნებულია. პერსონაჟები (ოფელია - თამარ ჭუბაბრია, რომელიც უტყვევო თოჯინადაა ქცეული - სათამაშოდ, მასთან უშუალოდ დაკავშირებულ პერსონაჟთა ხელში; ჰორაციო - ელგუჯა ქარაია - რომელიც ჰამლეტის სიკვდილის შემდეგ მისი „მემკვიდრე“ ხდება, პოლონიუსი - ნოდარ ბუაღავა, ოსრიკი - მარიკა ბუკია, როზენკრანცი - სანდრო გუჯაბიძე, გილდენსტერნი - გიორგი ჯანყარაშვილი) „სრული დატვირთვით“ მუშაობენ და ამ ჩაგმანულ სამყაროში გარკვეული სქემით გადაადგილდებიან. „იგივენი“ და მათი ყველა „გამოსვლა“ თავის ადგილზეა, მაგრამ დავით მღებრიშვილი ბუნებრივად ცვლის პერსონაჟების სახეებსა და თვისებებს, ცვლის დროს, ცვლის მოვლენების არსსა და ნებისმიერი პერსონაჟის ქმედების მოტივაციას, რასაც „ეს“ ჰამლეტი და მისი სამეფო დალუჰვამდე მიჰყავს.

როგორც ყველა დანარჩენი, მოხეტიალე მსახიობებიც (ლილი ბოდაველი, ფატიმა აბრახამია, მაკა კულუა, შოთა სასანია), რა თქმა უნდა, აუცილებლად გაითამაშებენ „გონზავოს მკვ-

ლელობას“, წარმოდგენის პროცესში ჰამლეტის უშუალო ჩართულობითა და შიდა მაცურებლის ინტერაქტივით. და ეს სათაგური, როგორც უცვლელი სიმბოლო, „ჰამლეტის“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და საკვანძო სცენა, კიდევ ერთხელ გააბამს მახეში თავის მსხვერპლს. მასაც, ვინც საზოგადოება აქამდე მიიყვანა, დაგეგმა და ვინც განახორციელა. აქ არავინაა და ვერც იქნება თავისუფალი. აქ ყველგან და მთლიანად სათაგურია.

განადგურებული და დაღუპულია სამყარო დარიუშ ეზერსკის სპექტაკლში „ჩემს ბაღში ომია“, რომლის უკვე სახელწოდებაც მიგვანიშნებს საომარი მოქმედებების სიახლოვეზე ადამიანის საცხოვრებელთან (ბაღი - როგორც „სახლის“, სიმყუდროვის, მშვიდობისა და თავმესაფრის სიმბოლო - ფრონტის ხაზადაა ქცეული), გადამდებ და „ბუნებრივ“ ძალადობასა და მშვიდობიანი ცხოვრების საბოლოო დასასრულთან.

ვისლავ მისლივსკის პიესა „ქურდი“ (თარგმანი - მაგდა ნოვაკოვსკარი), რომლის მიხედვითაცაა სპექტაკლი დადგმული, ავტორის რემარკებს შეიცავს, რომლებსაც რეჟისორი ბოლომდე ასრულებს (დრამა მოქმედებისა და სცენების გარეშე. მოქმედება ხდება ელექტროკაბელით შემოსაზღვრულ სცენაზე, რომლის დეკორაციაა „კუბო“ - იგივე სკამი, რომელზეც ჩამომსხდარი არიან ოჯახის მამაკაცები. დედა კი მედიატორია სამყაროთა შორის, ის სკამის ქვეშ ნევს. დეკორაციაა მაცივარიც, რომელიც ლოყანითელა ვაშლებით არის გამოტენილი) და მოქმედებას ამგვარ ტონალობაში წარმართავს. ლოყანითელა ვაშლებით (რომლებიც გარეთ იყრებიან და საზრდოდ ქცეულან) გამოტენილი მაცივარი სცენის სიღრმეში დგას. ეს, ავანსცენის გარდა, მთელ ჩაბნელებულ სივრცეში გამონათებული ერთადერთი წერტილია, რომელიც ჯერ კიდევ ინახავს მშვიდობიანი დღეების ხსოვნას და თან კონფლიქტის მიზეზად იქცევა.

დედა (ნარა ჭიჭინაძე) მართლაც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მართლა სკამის (მხატვარი - თამარ ოხიკიანი. ახალგაზრდა სცენოგრაფის კიდევ ერთი ნამუშევარი და მისი თავისუფალი მხატვრული ხედვის, თეატრალური აზროვნების მორიგი გამოხატულება) ქვეშ, ნახევრადგამონეული ნევს. თან თითქოს ძინავს და დროდადრო მამა-შვილის (მამა - რამინ კილასონია, უფროსი შვილი - გიორგი სურმავა, შუათანა შვილი - ჯანო იზორია, უმცროსი შვილი - გენა შონია) პოლემიკაში და ქურდის (შოთა სასანია) დარაჯობის პროცესში უემოციო რეპლიკებითა და პერიოდულად, წამოჯდომით ერთვება.

დარიუშ ეზერსკისთვის მნიშვნელოვანია ადამიანი ომის პერიოდში და მისი სულიერი მდგომარეობა, პიროვნების სიკვდილი და მისგან მოძალადის დაბადება. მოძალადის, რომელიც მასზე სუსტზე ძლიერია და უკიდურესად უმწეოა მასზე ძლიერის - „მთავარი მტრის“ წინაშე. ასეთ შემთხვევაში შვილებს (რომლებიც გარესამყაროს რეალურობის დაჯერებას, შიდაჩაკეტილობაში ყოფნასა და ამ მიკროსამყაროში „ახალი წესრიგის“ დაცვას ცდილობენ, ასე განსხვავებულები ერთმანეთისგან და ზოგადად, საზოგადოების წარმომადგენლების ასეთი მსგავსნი) აღარ ესმით მამის, რომელსაც ძველი დროების, ცხოვრების წესის შენარჩუნება უნდა. და როგორც ოჯახის უფროსი, შვილების კონტროლსა და მათი ქმედების ჩარჩოში მოქცევას ცდილობს. აღარ აღელვებთ დედის, პერიოდულად, მოვლენების განსაკუთრებით დაძაბულობის დროს, ჭკუის დარიგებები (ოჯახური და საზოგადოებაში არსებულ „ტრადიციებს“ ინერციით), რომელიც დროდადრო არღვევს ძილში თავშეფარების პროცესს და საბოლოოდ მაშინ ფხიზდება, როდესაც შვილის ძებნას იწყებს, ბაღში გაჩაღებული ომის წიაღში.

სპექტაკლში, რომლის მოქმედება ერთი ღამის განმავლობაში ხდება (და ვინ იცის, რამდენი ასეთი ღამე იყო უსასრულოდ მიმდინარე ომში). კონფლიქტიც აქ იჩენს თავს, ბაღში საკვების საქურდლად შესული კაცის დაჭერის შემდეგ. ოჯახის წევრები, რომლებსაც ერთმანეთთან კონტაქტი განყვეტილი აქვთ (რადგან შინაგანად არაფერი აკავშირებთ), ერთიანდებიან. თან პირადი „კონფლიქტების“ ჟამი უდგებათ.

რეჟისორი ქმნის სამყაროს ატმოსფეროს, რომელშიც ომია და რომელიც შიშში, სიბნელებაში და არაკაცთმოყვარეობაში ჩაფლულია. რა ხდება გარეთ, მხოლოდ ვიცით, ვერ ვხედავთ, მაგრამ ეს „ვერხედვაც“ კონცეფციის ერთ-ერთი ნაწილია და მაცურებლის აღქმას, ჩართულობას მოვლენების მიმდინარეობაში ხელს არ უშლის.

ნებისმიერი სწავლება, მოძღვრება და მასში შემავალი ფასეულობები, მშვიდობის ჟამს აქტუალური და მოქმედი, ომის პერიოდში აზრსა და ძალას კარგავენ. ომს თავისი კანონები აქვს. მშვიდობას - თავისი. ომის დროს ახალი თვისებები ცვლიან ძველებს. ძველებს ვადა გასდით და ჩრდილები ფარავთ.

მკვლელიობა - სამართლიანობის სახელით, სამართლის აღსრულების მცდელობა და დამნაშავეს დასჯის საკუთარ თავზე აღების ინიციატივა ასევე სპეციფიკურია ომისთვის. ომი კი, უკვე სიბნელებაში ჩაძირულ ბაღშია, რომელსაც ვერ ხედავ, მაგრამ გრძნობ. რომელიც უკვე აღარაა სამოთხე და ადამიანისთვის დიდი ხა-

ნია, დახურულია. ბალში, რომელში გასვლაც, როგორც მოსალოდნელია, გასროლითა და სიკვდილით მთავრდება.

გმირის სიკვდილით - ფიზიკური ან სულიერით - მთავრდება პაატა ციკოლიას „კალიგულა“, რომელიც მისი და ოთარ ქათამაძის პიესისა და ალბერ კამიუს „კალიგულას“ ტექსტების მიხედვითაა შექმნილი. უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვი, რომ გმირი უკვე „მკვდარია“ და საზოგადოებასაც, რომელშიც ის ცხოვრობს, ველარ უწოდებს ცოცხალს.

დღევანდელ ქართულ სინამდვილეში ახალი სათეატრო ენის ძიება და დამკვიდრება უდავოდ უკავშირდება „ახალი ტალღის“ რეჟისორების რამდენიმე ნარმომადგენელს (რომლებსაც ახლა არ დავასახელებ), რომლებიც რამდენიმე ტიპად იყოფიან. არიან ახალგაზრდები, რომლებიც, საუკეთესო გაგებით, ქართული - „აკადემიური“ თეატრალური ტრადიციების ერთგული და გამგრძელებლები რჩებიან, „კლასიკის“ თანამედროვე ვარიაციებს მიმართავენ. მის ნიაღში ეძებენ და იმკვიდრებენ თავს.

არიან ისეთებიც, ვისთვისაც ახალი თეატრალური ფორმის გამომსახველობა თანამედროვემსოფლიო თეატრის გაგენის გარდასახვას გულისხმობს. ზოგიერთ შემთხვევაში, ამ სიახლეებს ეპატაჟური, ხელოვნური ხასიათი აქვს. ერთგვარი ხარკის გაღებისა თუ საკუთარ „სტილზე“ უხერხულად მორგების მცდელობაა. ასეთი რეჟისორების სპექტაკლებში აუცილებლად აღმოაჩენ ნაცნობ პასაჟებს, ნაცნობ ხერხებსა და მთელ სცენებსაც, რომლის მსგავსი ქართულ თეატრში მანამდე არ შეგვხვედრია, ევროპულისთვის კი უკვე უკან ჩამოტოვებული გამოცდილებაა.

მესამე კატეგორიას ეკუთვნიან ისინი, ვისთვისაც არაორდინარული, თანამედროვე ხედვა და სტილური თანადროულობა ახასიათებთ. ვისთვისაც „ექსპერიმენტული“, „ავანგარდული“ ხელწერა, უბრალოდ, აზროვნების წესია. ახალი ენა, გამომსახველი ფორმები, გამოხატვის გზები - ორგანული და ძალდაუტანებელია. პაატა ციკოლია ერთ-ერთი მათაგანია.

ფოთის თეატრში მის და ოთარ ქათამაძის პიესაზე მისი რეჟისურით დადგმული „კალიგულა“ ორიგინალური პიესაა, რომელშიც კამიუს ტექსტი რამდენიმე ადგილასაა გამოყენებული საპირისპირო მიმართულებით მიდის და საინტერესო შედეგით მთავრდება.

კამიუს პიესის სქემის რამდენიმე ფრაგმენტი (რომლებიც ძირითად ხაზში დიალოგებითაა ჩართული) და მათი ახლებური გადაწყვეტა ახალ კონტექსტში, ახალ „მესიჯად“ ქცევა,

კიდევ უფრო ღრმავაზროვნს ხდის ზოგადად ტექსტის სხვაგვარად და თავისთავად ნაკითხვასთან დაკავშირებით „ჩატარებულ ექსპერიმენტს“.

პირდაპირი ციტირების ეს ხერხი პაატა ციკოლიამ ბათუმის დრამატულ თეატრში დადგმულ „სიყვარულით გაკეთილშობილებული არლეკინში“ ერთხელ უკვე გამოიყენა (თუმცა განსხვავებული ფორმითა და დატვირთვით), როდესაც პიერ დე მარივოს პიესაში ოთარ ქათამაძის მინიატურები და მონოლოგები შეიტანა. „კალიგულას“ შემთხვევაში ალბერ კამიუს ციტატებმა მეორე პლანზე გადაინაცვლეს და პარალელურ შრეზე გადასვლით, სპექტაკლის სტრუქტურის როგორც აზრობრივი, ასევე ფორმისეული ნყობა განსაზღვრეს.

ოთხ სხვადასხვა ისტორიად წარმართული (ერთმანეთს 4 ძირითადი ამბავი - 4 ისტორია ცვლის და ავსებს - დედა და ვაჟიშვილი; მამა, ქალიშვილი და ქალი; კამიუს „კალიგულას“ პერსონაჟები, სხვადასხვა ფრაგმენტით პიესიდან და რუანდელი ბიჭი და გოგო). მოქმედება სხვადასხვა პარალელურ დროში, სხვადასხვა ქვეყანაში, სხვადასხვა რეალობაში, სხვადასხვა განზომილებაში, ოღონდ, ერთ სივრცეში მიმდინარეობს. იშლება, იქსაქსება და შემდეგ იკვრება. დროც ამორფული და განყენებულია. შეიძლება ითქვას, უნივერსალურიც. პარალელური შრეები და დროები, ერთმანეთისკენ მიმავალი და თითქოს განზიდული ადგილები, ხაზები და თემები ერთ სივრცეში, ერთნაირ მოცემულობაში, დეკორაციაში იყრიან თავს. ფარავენ და ენაცვლებიან ერთმანეთს და სამყაროში არსებულ პრობლემებს განზოგადებულ ჭრილში წარმოადგენენ.

დეკორაცია (სცენოგრაფი - ქეთი ნადიბაიძე, რომლის ჩართულობა სპექტაკლებში და ამ ჯერზეც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს თეატრალური რეალობის აღქმის თავისებურებებსა და ტონალობას, ყოველთვის ქმნის ატმოსფეროს) სცენის (ოთახის) სიღრმეში ეზოში გამავალი ინგლისური ფანჯარა (მინით შემოსაზღვრული ოთახი) და მის მიღმა ფარნის სუსტი შუქით განათებული ზღაპრული ბალი ეგზოტიკური ყვავილებით, მწვანე მცოცავი მცენარეებითა და სხვა ნარგავებით, ერთი მხრივ, თითქოს ბუნებრივად აჩარჩოებს ყოფითი რეკვიზიტით - ავეჯი - მაგიდები, ყავისფერი ტყავის საყარძლები - ლაკონურ, ნეიტრალურ, ცივ ოთახს და მეორე მხრივ, უცვლელ დროს - მარადიული ღამის იდუმალეზასა და სივრცის განყენებულობას აღნიშნავს. აქ არავის და არაფერს თავისი სახელი არ ჰქვია. ყველაფერი შეიძლება უცბად შეიცვალოს. პერსონაჟებსაც სახელები არ აქვთ

და პირობითად, ასე ინოვაციებიან - დედა (ნიარა ჭიჭინაძე), შვილი (გია სურმავეა), ცოლი/რძალი (თამუნა ჭუბაბრია) და სხვა პერსონაჟები (ქალი, მამა, გოგო, რუანდელი ბიჭი - ნოდარ ბუალავა, რამინ კილასონია, ლილი ბოდაველი, შოთა სასანიანი, გენადი შონია, მარიკა ბუკია, ნინო პაჭკორია). ისინი როლებსა თუ ფუნქციებს იცლიან. ეს ზრდის განზოგადების ხარისხსა და მოქმედებას და მოქმედი პირები კონკრეტულის ჩარჩოებიდან გამოჰყავს.

რთული წყობის პიესა და სპექტაკლია და მისი გაშიფვრა, მოჩვენებითი სიმარტივის მიუხედავად, საკმაოდ ძნელია. თავსატეხივითაა და ახსნის, წაკითხვის ბევრ ვარიანტს შეიცავს. ზოგს ამოუხსნელსაც.

კალიგულას მარცხი საყოველთაო და მარადიული მარცხია. განწირულია ყველა, ვინც მის გზას აირჩევს. ვინც აქცევს ცხოვრებას ასეთად. მაგრამ, უმთავრესია, თუ საიდან ჩნდება ასეთი ადამიანი, რატომ უჩნდება მკვლელობის ან თავის მოკვლის სურვილი. რა სიციფეა, რაც მოსვენებას არ აძლევს და სახეს - ნორმალური ცხოვრების წესით არსებობის უნარს უკარგავს?! რატომ მოქმედებს ისე, როგორც მოქმედებს და როგორ ვერ შევლის მას სიყვარული, როგორც დანარჩენ სხვებს. რა ხდება ადამიანში მაშინ, როდესაც საკუთარი თავი ყველაზე მეტად არ მოსწონს და შეცვლა თუ გამოსწორება კი არ შეუძლია. ესაა მთავარი პრობლემა, რომელიც პიროვნების წინაშე დგას და რომ არა ეს კომპლექსები, ალბათ მთლიანად კაცობრიობა ცოტა უკეთესი იქნებოდა, ბევრი რამ სხვანაირად რომ ყოფილიყო.

რა ხდება ახალგაზრდა ადამიანის ცხოვრებაში და მასში, როდესაც მის სამშობლოში ომი იწყება და სიკვდილი თუ სიკვდილის შიში ყველაფერს ანადგურებს. რა მსხვერპლზე უწევს მას წასვლა, როდესაც ყველაფერი უნდა იღონოს თავის გადასარჩენად და როგორ იქცევა სიძულვილი მის ხელში სასტიკ იარაღად, რადგან ძალადობრივმა გარემომ სხვა გზა, სხვანაირად ცხოვრების უფლება არ დაუტოვა.

დედა - რომელსაც შვილი არ უნდა, მამა, რომელიც სახლიდან აგდებს შვილს, რომელიც ბავშვს ელოდება, შვილი, რომელსაც არ უყვარს მამა და შემდეგ ეს ბავშვი (როგორც ყველა უარყოფილი ბავშვი), კომპარატივით, მონსტრადექცეული ევლინება ყველას.

და როგორც არ უნდა იყოს, ძალაუზნებურად ფიქრობ კალიგულაზე, რომელმაც საყვარელ ადამიანთან ერთად სიყვარულის უნარი, სიცოცხლესთან მიჯაჭვულობა დაკარგა და სასტიკ ტირანად იქცა. შეიძლება თუ არა, გაუგო მას (და არა მხოლოდ გაიგო მისი სულიერი მდგომარ-

ეობა და ქმედების მოტივაცია. რა ამბავია მის გარშემო, რა ამოძრავებს, რა აწუხებს, რა ხდება და რატომ ხდება მასა და გარესამყაროს შორის და რა კონფლიქტი აქვს საკუთარ თავთან. ადამიანებთან. რა შედეგით მთავრდება ყველაფერი.

საინტერესოა, როგორ აწყობს რეჟისორი სპექტაკლის სტრუქტურას, როგორ გადადის ერთი სცენა მეორეში; როგორ ფარავს ერთი ეპიზოდი მეორეს, სხვადასხვა სახემიღებული და მოვლენათა განვითარების ახალ ფაზაში გადასული; როგორ იჭრება „ნეიტრალურ“ გარემოში ზონგების ტიპის ჩანარები; როგორ ბრუნდება და გრძელდება ერთი ისტორია და შემდეგ როგორ ცვლის მას სხვა. განსხვავებულ ხერხთა ერთობლიობა როგორ ქმნის თავისთავად და არაერთგვაროვან სტრუქტურას და აერთიანებს ყველაფერს, არაერთხელ და დაჟინებით გამორეზული ფრაზების მსგავსად, დასაწყისიდან დასასრულამდე,

პაატა ციკოლიას „კალიგულა“ ძალიან მკაცრი სპექტაკლია. მიმართული იქითკენ, რომ სამყაროს დაანახოს ადამიანების ამგვარი არსებობის უაზრობა და ნებისმიერი ქმედების უწყალობა. დაანახოს, როგორ აქცევს ომი ადამიანს მკვლელად, ძალადობა ძალადობას იწვევს. უსიყვარულობა - უსიყვარულობას. აჩვენებს, ვინ არიან და სად მიდიან დაუზადებელი ბავშვები და ისინიც, ვისი დაბადება არ უნდათ და არ უხარიათ. ვისი არც სიცოცხლე და არც სიკვდილი ადარდებთ, რადგან ადამიანებად არ თვლიან.

თემების, ერთი შეხედვით, პოლიტიკური ჟღერადობის მიუხედავად, ფოთის თეატრს „პოლიტიკურს“ ვერ უწოდებ. ისტორიული თუ პოლიტიკური შინაარსები მხოლოდ ფონია, თავისთავად მნიშვნელოვანი და ბევრი რამის განმაპირობებელი, მაგრამ მაინც არამთავარი. თუ რაიმე კავშირი შეიძლება აღმოვაჩინოთ პოლიტიკურ რეალობასთან, ძალაუფლებისთვის მებრძოლი ან მფლობელი ადამიანების მდგომარეობის მიმართ ინტერესის გამოხატულება ვეძებოთ და ვიპოვოთ, მხოლოდ ძალიან შორეული. არასპექულატიური. არაკონიუნქტურული.

2014-2015 წლების სეზონის სპექტაკლებში მთავარი სამიზნე ხდება ომი (ომები), ომისა და მშვიდობის დროს ძალადობის მსხვერპლი საზოგადოება, რომელიც შემდეგ თვითონ ხდება მოძალადე და უდანაშაულო მსხვერპლი, რომელსაც დამსხვრეულ მინებსა თუ დანაღმულ ველებზე უწევს სვლა. ან არჩევანის გაკეთება, რადგან ცხოვრების დინებამ მას სხვა გამოსავალი არ დაუტოვა.

ფოთის თეატრში საუბრობენ, მსჯელობენ, ფიქრობენ ომზე, რომელიც ყველაფერს სპობს

და ადამიანებზე (ასევე ომისა და მშვიდობის ჟამს), რომლებსაც ომი და საკუთარი თავი თუ სხვა ადამიანები ართმევენ ან სიცოცხლეს ან მის სურვილს. საუბრობენ შეცდომებზე გად-ანყვეტილების მიღების პროცესში, წაგებულ ბრძოლებზე და არასოდეს - გამარჯვებაზე. არ ერიდებიან აღსარებებს და ადამიანის ბუნების ყველაზე უარყოფითი მხარეების გამოვლინებ-ას. საუბრობენ დაკარგულ შვილებზე, თაობე-ბზე, დედებზე და მამებზე, რომლებსაც უყვართ ან არ უყვართ თავიანთი შვილები; რომლებიც არ ზრუნავენ მათზე ან მზად არიან მათთვის თავის გასანირად. საუბრობენ სახედაკარგულ პიროვნებებზე, ანმეოსა და მომავლის შიშებზე, ლალატზე, სიყვარულზე, სიძულვილზე, სიკეთე-ზე. სიკვდილზე!

საუბრობენ მკვეთრად, დაუფარავად, ზოგჯერ სასტიკად. აჩვენებენ იმას, რაც ანუხებთ და გვანუხებთ ჩვენც, რასაც ერთად განვიცდით და ერთად გვახარებს. საუბრობენ ადამიანის, საზოგადოების, კაცობრიობის კომპლექსებზე - ჩაკირულზე და ახალაღმოცენებულზე; სულიერ და ფიზიკურ ტკივილებზე - ზოგჯერ წარმავ-ალზე, მაგრამ არა უკვალოდ ჩავლილზე და აუხ-დენელ სურვილებზე, რომლებსაც ახალი დარდე-ბი და უიმედობა მოაქვთ. აკვირდებიან გარემოს, ადამიანებს, აცოცხლებენ ძველ და ახალ დრამა-ტურგიას, გასამჟღავნებელი სათქმელის შესატყ-ვის და იმ საზოგადოების, დროს, სახელმწიფოს პორტრეტებს ქმნიან, რომელშიც ვცხოვრობთ და რომლის წარმომადგენლები ვართ თითოეული ცალ-ცალკე და ყველა ერთად.

ფოთის თეატრის მაგალითზე, შეიძლება დაუშვა, როგორი შეიძლება იყოს ერთ სივრცეში მოქცეული თანამედროვე ქართული თეატრი. რას შეიძლება თავაზობდეს მაყურებელს, რაზე ესაუბრებოდეს. როგორ შეიძლება გამოხატა-ვდეს დროს. ფოთის თეატრი დღეს ანმეოსა და მომავლის თეატრია. წარსული - მისი საუკეთ-ესო გამოცდილება.

P.S. ივლისის ბოლო დეკადაში ფოთში რე-გიონული თეატრების პირველი საერთაშო-რისო ფესტივალი ჩატარდა. ამდენად, ახალმა შენობამ კიდევ ერთი ახალი ინიციატივა დაბადა და ხელსაყრელი ადგილი აღმოჩნდა დასავლეთ საქართველოს რეგიონებისა და უცხოური დასე-ბის თავმოსაყრელად, მათთვის სრულფასოვანი სამუშაო პირობების შესაქმნელად.

ფესტივალის წარმატებაზე, კარგ ორგანიზე-ბაზე (ფონდი „დღეს“, ფესტივალის სამხატვრო ხელმძღვანელი - ნინელი ქანკვეტაძე, დირექტორი - თენგიზ ხუხია) საუბრობდა ყველა და იმაზეც ლაპარაკობდნენ, რომ ფესტივალმა ასახა მიმ-დინარე სათეატრო პროცესები და მომავალშიც კარგი პირობა იქნება თეატრებში ამ პროცესების საჩვენებლად და მათი რეალური სურათის დას-ანახად. იმის ნაწილობრივ მაინც განსასაზღვრად, რა ხდება დღეს ქართულ თეატრში, ვინ რას წარ-მოადგენს და რა უნდა მოხდეს ვითარების გასავი-თარებლად თუ გამოსასწორებლად.

ფოთის თეატრი დღეს სრულფასოვანი შემო-ქმედებითი ცხოვრების მაგალითს იძლევა.

„ჭინჭრაქა“

თამარ ქუთათილაძე

სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა ქართული პროფესიული თეატრის 2014-2015 წლის თეატრალური სეზონის ბოლო პრემიერა, გიორგი ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“, განხორციელდა თბილისის მერიის კულტურული ღონისძიებების ცენტრის მხარდაჭერით. სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორებმა: ნუგზარ ლორთქიფანიძემ (სახელმწიფო, ა. წერეთლის, კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის პრემიების ლაურეატი) და მიხეილ რატიანმა საბავშვო თეატრის სპეციფიკის გათვალისწინებით შექმნეს გიორგი ნახუცრიშვილის ზღაპრის თითქმის თავისუფალ ფანტაზიად მოაზრებული მკაფიო სანახაობა. წარმოდგენის დამდგმელმა მხატვარმა ჯეირან ფაჩუაშვილმა (საქართველოს დამსახურებული მხატვარი, სახელმწიფო და ა. წერეთლის პრემიების ლაურეატი) „ჭინჭრაქას“ სცენოგრაფიაში ხალისიანი ფერებითა და რამდენიმე ზუსტი დეტალით ლაკონურად და შთამბეჭდავად დახატა განვითარებული მოვლენების სამოქმედო გარემო.

XX საუკუნის მეორე ნახევრის ცნობილმა ქართველმა დრამატურგმა გიორგი ნახუცრიშვილმა თავის შემოქმედებაში მკვეთრად გამოხატა პროტესტი ძალადობისა და თანამედროვე საზოგადოების ფსევდოღირებულებათა მიმართ. ის მოითხოვდა პიროვნების ღირსების პატივისცემასა და თვითრეალიზებისათვის შესაბამისი ატმოსფეროს შექმნისათვის თითოეული ინდივიდის უკომპრომისო, გააზრებულ ბრძოლას. ეს პრობლემა მწვავედ იქნა წამოჭრილი დრამატურგის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ პიესა-ზღაპარში „ჭინჭრაქა“.

დადგმაში ოთარ ბელთაძის ვეზირის, ლეონიდე გულუას დევისა და ლაშა ჯოხაძის ქოსამრჩევლის სახით იგავურად აისახა თანამე-

დროეობის ფარისეველი, მხოლოდ პირად კეთილდღეობასა და მომხვეჭელობაზე მზრუნველი საზოგადოების უფერული მასა, რომლის მეშინურ ცხოვრების წესსაც დაუპირისპირდა მარადიულ ღირებულებებზე ორიენტირებული ახალგაზრდა წყვილი. ამ ახალგაზრდების მიზანია შექმნან ნორმალიზებული სასიცოცხლო სივრცე, სადაც თავად გახდებიან მათივე ცხოვრების ავტორები და წრფელ სიყვარულზე დააფუძნებენ საკუთარ მომავალს.

ტყეში განვითარებული მოქმედება წარმოსახავს თვითგადარჩენისათვის მებრძოლ ცხოველთა ერთფეროვანი ცხოვრების წესს, რაც თანამედროვე ადამიანისთვისაც არ გახლავთ უცხო. უმიზნო არსებობისაგან თავდასხნის მუდმივი წადილი ტყის ბინადრებშიც რეალობისგან გაქცევაში, ხელოვნებისადმი ტრფიალში ვლინდება.

სპექტაკლში ზურაბ ანთელავას (საქართველოს დამსახურებული არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი) მიერ დიდი ფანტაზიითა და იუმორით შექმნილი გულუბრყვილო და მოხუცი დათვი, „ძველბიჭურ“ მანერებს ზიარებული, შინაგანად დამყოლი ხასიათის ილია მანაგაძის კოლორიტული ტურა, ანი ხურციძის ექსცენტრული, ჭორიკანა და მანერული მელა, ჯაბა ჯანაშიას უწყინარი მგელი, სცენაზე წარმოსახვენ ტრაგიკომიკური ყოფით ტანჯულ არსებებს. ყოველდღიური სარჩოს ძებნაში გაძვალტყავებული ეს უბოროტო არსებები, საგუნდო სიმღერების ფესტივალის სამზადისში ჩართვით იხალისებენ გაუხარებლ დღეებს. მსახიობები წარმატებით ასრულებენ რთულ ვოკალურ ნომრებს სხვადასხვა ოპერებიდან და პოპულარულ სიმღერებს.

სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა ქართული

პროფესიული თეატრის სპექტაკლი იმპროვიზაციის ნიაღში იშვა. დრამატურგისეულმა ტექსტმა აქ მოდერნიზება განიცადა და ის თანამედროვე პრობლემებითაა გადავსებული. დადგმაში მსახიობები ზღაპრის მეშვეობით „საუბრობენ“ ამჟამინდელ სინამდვილეზე, დაუნდობლად კიცხავენ ძალაუფლების მიტაცების მცდელობას, უმეცრებას, ფარისევლობასა და პროვინციალიზმს.

გაავებულ დედინაცვალს გამოქცეული და ტყეში დასახლებული ბაჩო გურგენიძის ობოლი ჭინჭრაქა, ტყეში სრულიად შემთხვევით ხვდება ოთარ ბელთაძის ვერაგი ხრიკებით განწირულ მარი კალატოზიშვილის მეფის ასულ მზიას. ახალგაზრდა მსახიობი მარი კალატოზიშვილი სცენაზე ქმნის თანამედროვე თინეიჯერის სახეს. მსახიობი თამაშობს გულუბრყვილო, კეთილ, მიმნდობ, უსაზღვროდ კეკლუცსა და მხიარულ გოგონას. ოთარ ბელთაძის მიერ განსახიერებული ხარბი ვეზირის თაღლითური მანიპულაციებით გაპარტახებული სამეფო სახლის ეს უმწეო შთამომავალი, განგების ნებითა და კეთილი, მოხერხებული, საზრიანი ბაჩო გურგენიძის ჭინჭრაქას დახმარებით ახერხებს მრავალი დაბრკოლების გადალახვას. ბოროტისა და კეთილის მარადიული და უთანასწორო ჭიდილი კი ამ დადგმაშიც კვლავ რთულად, მაგრამ მაინც, სიკეთის გამარჯვებით მთავრდება.

მრავალგვარი იარაღით აღჭურვილი, მარად ძალმომრეობასა და განცხრომაზე ორიენტირებული ლეონიდე გულუას ჭირვეული დევის თვითნებობისაგან გაბეზრებული და გადალ-

ლილი ლაშა ჯოხაძის მოხუცი ქოსა-მრჩეველის ანგარებიანი კავშირის პირისპირ, ახალგაზრდების თავგანწირული ბრძოლა, საზრიანი წყვილის არა მარტო ტრიუმფალური წარმატებით, არამედ მზარდი სიყვარულითაც სრულდება.

ლეონიდე გულუას მიერ შექმნილი ახალგაზრდა დევის სიმშვიდის დაცვისათვის დამამკვრალან ოთარ არონიას, გიორგი გულუას, ლაშა გაბრიჭიძის, თორნიკე სულაბერიძის შუბოსნები და მარი ბენდიანიშვილის, ნინო ბულგადაროვას, ნატა მიქაიას, ია მგალობლიშვილის, ანი ოქრუაშვილის, თამარ ჯაჭვლიანის მოცეკვავე ტყვე გოგონები. მათი და მონური მორჩილებით აღბეჭდილი ცხოვრების წესი კი მხოლოდ პირადი კომფორტზე ორიენტირებული, უმადური ბატონის მიერ ხელქვეითთა ხვედრისადმი სრული გულგრილობის ტრადიციულ ფინალს გვთავაზობს.

მიხეილ თუმანიშვილის მიერ განხორციელებული დადგმის შემდგომ, გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“ სპექტაკლის დამდგმელი ჯგუფისათვის დღემდე რჩება თეატრის შემოქმედებითი ზრდის წარმოსაჩენ ტესტად. სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა ქართული პროფესიული თეატრის მსახიობებმა ამ დადგმაში შეძლეს ეჩვენებინათ მათი მზარდი საშემსრულებლო ხელოვნება, — სიტყვის, პლასტიკის, სასცენო მოძრაობის, სცენური სივრცის ათვისების, ვოკალური მონაცემების, იუმორის, ფანტაზიისა და შესტის ორგანულად და გააზრებულად მართვა.

„ახალი სცენა“ – ორი პრემიერა

4 აგვისტოს ბათუმში აჰმედ მელაშვილის ქუნაზე გაიხსნა „ახალი სცენა“. ამ დღეს ბათუმს თეატრის მრავალი მოღვაწე და მოყვარული ესტუმრა. სპექტაკლის დაწყების წინ „ახალი სცენის“ დაბადებას მიესალმნენ აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის მთავრობის თავმჯდომარე ბ-ნი არჩილ საბაძე, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მინისტრი ბ-ნი მისეილ გიორგაძე, აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს თავმჯდომარე ავთანდილ ბენიძე, აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის კულტურის, განათლებისა და სპორტის მინისტრი გიორგი თავაძაიშვილი.

მაყურებელს, სტუმრებს, აჭარის ხელისუფლებას გულითადი მადლობა მოახსენა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ანდრო ენუქიძემ.

თამაზ გოდარძიშვილი

ფრიად სასიამოვნო მიზეზის გამო დამპატიყეს ჩემმა უმცროსმა მეგობრებმა ზაზა სიხარულიძემ და ანდრო ენუქიძემ ბათუმში. მოსაწვევეზე ეწერა: „ორი საპრემიერო ღამე ახალ თეატრალურ სივრცეში“, მაგრამ ამ ორ პრემიერაზე უფრო სასიამოვნო იყო შემდეგი წარწერა: „ახალი სცენის დაბადება“!. როგორც იცით, ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახ. თეატრის ცნობილი მენობა ფონდ „ქართუს“ მეშვეობითა და შემწეობით, კაპიტალურად გარემონტდება. ჩვენი იქ ყოფნის სამ დღეში ერთი ნამითაც არ შეჩერებულა მუშაობა, რაც იმის მომასწავებელია, რომ სამუშაოები დათქმულ ორ წელიწადში დასრულდება. ბათუმი უთეატროდ და მსახიობები უმუშევრად რომ არ დარჩენილიყვნენ, აჭარის ხელისუფლების მონდომებითა და ძალისხმევით, დაიბადა ოთხმოცადგილიანი პატარა, ლამაზი თეატრი, რომელსაც „ახალი სცენა“ დაარქვეს. „ახალი სცენისა“ და ახალი თეატრის დაბადება სასიხარულოა არა მარტო ბათუმისათვის, არამედ მთელი საქართველოსთვის. ასეთი სასიხარულო მოვლენა ამ ბოლო დროს იშვიათია:

ოთხ აგვისტოს შედგა პრემიერა ზაზა სიხარულიძის სპექტაკლისა „ღამის პორტიე“, ავტორი ლილიანა კავანი (თარგმანი ირაკლი სამსონაძის), 5 აგვისტოს წარმოადგინეს ინგმარ ვილკესტის „გულივერის ღამე“, რომელიც გადმოაქართულა ირაკლი სამსონაძემ და „ბონდოს ღამე“ დაარქვა. აქვე დავძენ, რომ ორივე პიესა მშვენიერი ქართულით არის ნათარგმნი და გადმოქართულებული, როგორც ეკადრებოდა ნიჭიერ, მაყურებლისათვის უკვე საკმაოდ ცნობილ და საყვარელ დრამატურგს.



სცენა სპექტაკლიდან
„ბონდოს ღამე“



ორივე სპექტაკლი დადგმულია ოსტატურად, სუფთად, ყოველგვარი ზედმეტობის გარეშე, სადაც არც არის გასაკვირი ისეთი ოსტატებისაგან, როგორებიც არიან ზაზა სიხარულიძე და ანდრო ენუქიძე; მაგრამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ანდრო ენუქიძემ ახალი თეატრის გახსნის პირველი საპრემიერო დღე მოწვეულ რეჟისორს რომ დაუთმო, მსგავსი რამ იშვიათად ხდება და ბევრ რამეზე მიუთითებს: უპირველეს ყოვლისა, იმაზე, რომ თეატრში ერთსულოვნება, თანამოაზრეობა და მეგობრობა სუფევს, რაც შემდგომი წარმატების საწინდარია.

თუ მამაკაცებს, რომლებიც ღირსეულად უძღვებოდნენ თავიანთ როლებს, არ ეწყინებათ, გამოყოფილი ორ მსახიობ ქალბატონს. („ღამის პორტიეშიც“ და „ბონდოს ღამეშიც“ ქალის თითო როლია). „ღამის პორტიეში“ შესდგა დამწყები მსახიობის ია ვახანიას დებიუტი. ვულოცავ მას ამ ღირსეულ გამარჯვებას. „ბონდოს ღამეში“ კი ქალის როლი შეასრულა ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე გამოცდილმა მსახიობმა მაია ცეცხლაძემ, რომელმაც უბადლოდ გაართვა თავი ძალიან რთულ როლს, ქალთა როლების ასეთ შემსრულებლებს ბევრი თეატრი ინატრებდა.

ილია ჭავჭავაძე 1879 წლის აპრილის შინაურ მიმოხილვაში „ფრანციულიდამ გადმოკეთებული“ ვოდვილის „სხვაგვარი სიყვარულის“ შესახებ წერდა: „ამ თხზულებას სამი ნაკლულევანება აქვს... ერთი ის, რომ დამწერმა რათ დასწერა? მეორე ისა, რომ თუ დამწერმა დასწერა, გადამკეთებელმა რათ გადააკეთა? და მესამე ისა, რომ თუ ორივე შესცდნენ, თეატრში მაინც რათ წარმოადგინეს?“.

საბედნიეროდ, ჩვენ შემთხვევაში პირველსავე შეკითხვას აქვს ღირსეული პასუხი: ავტორებმა ეს წარმოდგენები შექმნეს ფაშიზმის საშინელებების, კაცობრიობის წინააღმდეგ ჩადენილი არაადამიანურობის და ზოგადად ომის წინააღმდეგ.

ბათუმურ სპექტაკლებშიც მძლავრად ისმის გამოძახილი 2008 წლის აგვისტოს მოვლენებისა და გვახსენებს, რომ არ მოშუშებულა ამ ომის ქრილობები, რომ ჯერ ისევ პასუხს ითხოვს აფხაზეთის, სამაჩაბლოსა და სამოქალაქო ომის საშინელი, გაუგებარი უბედურებები და ტრაგედიები.

მინანერი:

ბატონო რედაქტორო!

აი, როგორი გამოვიდა თქვენი დავალებითა და რჩევებით დაწერილი წერილი. თეატრმცოდნე არ გახლავართ და ვერ შევუდგებოდი სპექტაკლების ანალიზს. ეს გახლავთ თეატრის მოყვარული მაყურებლის შთაბეჭდილებები. ბატონო გურამ! ერთი თხოვნა მეცა მაქვს: „საპრემიერო დღეს, 4 აგვისტოს, პატარა სცენის“ ცარიელ დარბაზში პირველად მე და რეჟისორმა გიზო ჟორდანიამ შევადგით ფეხი, ეს ფაქტი ახალი ქართული თეატრის ისტორიკოსისათვის შეიძლება არ იყოს და არც არის მნიშვნელოვანი, მაგრამ კრიტიკა, მოყვითალო ჟურნალისტებისა და განსაკუთრებით ცნობისმოყვარეთათვის შეიძლება საინტერესოც აღმოჩნდეს, გთხოვთ, დაგვიდასტუროთ ეს ფაქტი. როგორც მეკვლე წარმატებას ვუსურვებ თეატრს იდუმალებით, აღმოჩენებით, სიხარულითა და გამარჯვებებით სასვე შემოქმედების ზღვაში.

ზურგის ქარი ნუ მოგვაკლოს ღმერთმა „ახალო სცენავ!“.

ფესტივალების მოლოდინში

მეშვიდე წელია თბილისის საერთაშორისო ფესტივალთა თეატრალურ საზოგადოებრიობას სხვადასხვა ქვეყნის სპექტაკლებითა თუ პერფორმანსებით ანებივრებს. ოთხი წლის განმავლობაში თბილისს ესტუმრა ირანის, ჩინეთის, გერმანიის, ინგლისის, ავსტრიის, პოლონეთის, ლიტვის, ნიდერლანდების, რუსეთის, ესტონეთის, იაპონიის, იტალიის, კანადის, კორეის, რუმინეთის, შვედეთის, საფრანგეთის, ლატვიის, ომანის, თურქეთის და ჰოლანდიის თეატრები. თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალთა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა დედაქალაქში და მისდამი ინტერესი ყოველწლიურად იზრდება. სწორედ ამან გამიჩინა სურვილი ფესტივალის დირექტორისათვის ქალბატონი ეკა მაზნიშვილისათვის დამესვა რამდენიმე შეკითხვა და გამერკვია წინა წლებთან შედარებით რა იქნებოდა ახალი, როგორია პროგრამა და რამდენად დიდია საზოგადოების ინტერესი ფესტივალის მიმართ.

— როდის იხსნება ფესტივალთა ვინ გვენევა?

თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალთა იხსნება - 25 სექტემბერს და პოლონეთის თეატრი „ქორეა“ სამეფო უზნის თეატრში წარმოადგენს „გილგამეშს“. ამავე დღეს და 26 სექტემბერს ისრაელის თეატრი „ინკუბატორი“ მარჯანიშვილის თეატრის სარდაფში გვთავაზობს სპექტაკლს „ქალაქი“. შემდეგ:

26 სექტემბერი, მარჯანიშვილის თეატრის დიდ სცენაზე - მოსკოვის დრამის თეატრი „სფერო“ - „მამის გარეშე“;

28 სექტემბერი, გერმანიის ცეკვის თეატრი „სოსანი“ მარჯანიშვილის თეატრის დიდი სცენა - „გაქვავებულნი“;

29 სექტემბერი, უნგრეთის ანა მარია ლანგი და barefoot musicians productions თეატრი, მარჯანიშვილის თეატრის სარდაფი „ახალი სცენა“ - „მარია დიდი ქალაქიდან“;

30 სექტემბერი, ლიტვა, ვილნიუსის საქალაქო თეატრი, მარჯანიშვილის თეატრის დიდი სცენა - „ფსკერზე“;

1 ოქტომბერი, ნორვეგია, მოძრაობის თეატრი - „სასონარკვეთილების ზღვარზე“;

2-3 ოქტომბერი, დიდი ბრიტანეთი, greyscale მარჯანიშვილის სარეპეტიციო დარბაზი - „ღმერთები დაეცნენ, ვინლა დაგვიცავს?“;

2 ოქტომბერი, გრიბოედოვის თეატრი - აკრამ ხანის კომპანია „კააში“;

3 ოქტომბერი, ლვოვის მუნიციპალიტეტის თეატრისა და ხელოვნების კვლევის საგანმანათლებლო ცენტრი „სიტყვა და ხმა“, სამეფო უზნის თეატრი - „გიხაროდენ“;

4 ოქტომბერი, რუმინეთი, კრაიოვას მარინ სორესკუს ეროვნული თეატრი - „ქარიშხალი“.

2015 წლის ქართული სპექტაკლების („შოუ ქეისი“) მთავარი პროგრამა 11 თეატრის 12 სპექტაკლით განისაზღვრა, პროგრამა თეატრის კრიტიკოსების სარეკომენდაციო ჯგუფმა შეადგინა. დაგეგმილია შემდეგი პრემიერები:

თბილისის ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიისა და დრამის სახელმწიფო პროფესიული თეატრი:

ევრიპიდე - „მედეა“, რეჟისორი: მიშა ჩარკვიანი;

ანტონ ჩეხოვი - „სამი და“ ქორეოგრაფი: კონსტანტინე ფურცელაძე;

ილია ჭავჭავაძის სახელობის ბათუმის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრი:

ირაკლი სამსონაძე, ანდრო ენუქიძე „ბონდოს ღამე“;

ანდრო ენუქიძე, ინგმარ ბერგმანი - „ჩურჩული და კივილი“ - რეჟისორი: მიშა ჩარკვიანი.

ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა პროფესიული თეატრი:

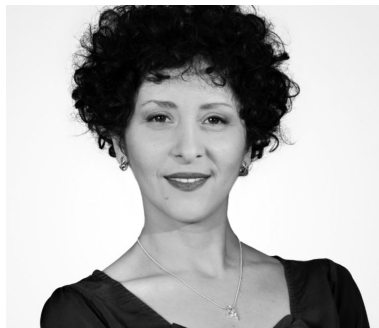
აკაკი წერეთელი - „ბაში-აჩუკი“, რეჟისორი: დიმიტრი ხვთისიაშვილი;

კახა ბაკურაძის მოძრაობის თეატრი: ჯემალ ქარჩხაძე - „იგი“ - რეჟისორი: კახა ბაკურაძე;

„ფან დოს მაგორია“ - რეჟისორი: კახა ბაკურაძე.

რკინის თეატრი - ანდლულაძის არენა:

დავით კლდიაშვილი - „სამანიშვილის დედინაცვალი“



რეჟისორი: დავით ანდლულაძე.

როგორც ფესტივალის ორგანიზატორმა ე. მაზმიშვილმა თქვა, ფესტივალისადმი დაინტერესება ყოველწლიურად სტაბილურად იზრდება. თეატრალურ ფესტივალს უკვე ბევრი მეგობარი ჰყავს, მაყურებელს რაც შეეხება, მათი რაოდენობა ყოველწლიურად საგრძნობლად იზრდება.

თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ბილეთები და აბონემენტები უკვე იყიდება და ყველა მსურველს შეუძლია შეძენა. აბონემენტის რაოდენობა შეზღუდულია - სულ ასი ცალი. არსებობს პირველი კატეგორიის აბონემენტი, რომლის ღირებულება 210 ლარია და მეორე - 180 ლარი. ზოგადად ფესტივალის ბილეთების ღირებულება 5 ლარიდან 55 ლარამდე მერყეობს. 23 ივლისიდან 15 აგვისტოს ჩათვლით საერთაშორისო პროგრამაზე ვრცელდებოდა 20 პროცენტიათი ფასდაკლება.

ქათი დოლიკა

— არის თუ არა უკვე პროგრამა მზად?

— 17 ოქტომბერს დაგეგმილია ფესტივალის „საჩუქარი“ გალა კონცერტით გახსნა, წარმოდგენილი იქნება რიგის თეატრის „ხანუმა“, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახლავთ გივი მესხიშვილი, ასევე მონაწილეობას მიიღებს ყველა მოქმედი მომღერალი და დაუკრავს თბილისის გივი გაჩეჩილაძის ჯაზ ბენდი.

ფესტივალის „საჩუქარი“ გახსნა დაგეგმილია აღმაშენებლის გამზირზე, ვარდების ბაღში.

18-19 ოქტომბერს პეტერბურგის თოჯინების თეატრი (რომელიც ხსნის ასევე ფესტივალს) წარმოადგენს „ქებათა ქება სოლომონისა“-ს, რომელიც დადგმულია არაჩვეულებრივად, ეს არ არის უბრალოდ თოჯინების თეატრი, პრაქტიკულად არანაირი კავშირი არა აქვს თოჯინებთან, ცოცხალი ადამიანები ასრულებენ ყველაფერს. ამ სპექტაკლმა მოიარა მთელი მსოფლიო და ჩვენ ძალიან გვიხარია, რომ ყოველივე ამის ნახვის საშუალება გვეძლევა.

20-21 ოქტომბერს წარმოდგენილი იქნება ალა სიგალოვას „ხანუმა“.

27-28 ოქტომბერს საშა ვალცი ესტუმრება ფესტივალს სპექტაკლით „რვას აკლია ათი წუთი“.

30-31 ოქტომბერს ვილნიუსის მცირე თეატრი გვაჩვენებს ორ სპექტაკლს, რიმას ტუმინასის „მადაგასკარს“ და მისი ქალიშვილის სპექტაკლს „დეიდებს და ბიძებს“.

3-4-5 ნოემბერს ვახტანგოვის თეატრი წარმოადგენს „ევგენი ონეგინს“.

6-7 ნოემბერი. უდიდესი პოლონელი რეჟისორი კუმიშტოფ ვარლიკოვსკი ეწვევა ფესტივალს, რომლის ჩამოყვანა საკმაოდ დიდ ხარჯებთან

არის დაკავშირებული.

12-13 ნოემბერს იქნება დიმიტრი კრიმოვის რუსული ბლუზი „მივდივართ სოკოების მოსაკრეფად“.

16-17 ნოემბერი. სრულიად ფანტასტიკური დადა მაზილო იოჰანესბურგიდან წარმოადგენს გაშარჟებულ

თანამედროვე ბალეტს „კარმენი“. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ დაგეგმილია ქართველი მხატვრების გამოფენა და წარმოდგენილი იქნება იური მეჩითოვის ფოტო გამოფენა.

— ხუთი წლის განმავლობაში „საჩუქარი“ შეჩერებული იყო, რა იყო ამის მიზეზი?

— მიზეზი იყო პოლიტიკური, მიხეილ სააკაშვილმა დამსაჯა და გივი უგულავამ გამიუქმა ფესტივალი.

— შარშან ფესტივალის ფარგლებში ნაჩვენები იყო თემურ ჩხეიძის „გრონჰოლმის მეთოდი“, ნელს თუ იქნება ქართული რეპერტუარი?

— ეს ბატონი თემურის გადანყვეტილება იყო და ძალიან გამიხარდა, მაგრამ ეკა მაზმიშვილს საკმაოდ დიდი შოუ ქეისი აქვს და ფაქტობრივად დუბლიკატის გაკეთება გამომივა, უხერხულია. რეგიონებიდან ჩამოდის საკმაოდ ბევრი დასი. რეგიონული თეატრები მიილტვიან თბილისის საერთაშორისო ფესტივალზე მოსახვედრად.

— სად და როგორ გეგმავთ დახურვას?

— 16-17 ნოემბერს დადა მაზილოს „კარმენი“ დახურავს ფესტივალს. ამაზე კარგი დახურვა ვერც კი წარმომიდგენია.



საუბარი ლევან ზულაქმასთან „3D“-სა და დაბადების დღის თანხლებით



3D, ანუ სამი განზომილება, პრაქტიკულად, მისი სამი თეატრი და სამი სცენაა: სარდაფი რუსთაველზე, ვაკის სარდაფი და მარჯანიშვილის თეატრი, სწავთა შორის, ასევე სამი სცენით. რაც შეეხება თანხლებას, ეს ინტერვიუ ლევან ზულაქმის დაბადების 50 წლისთავთან დაკავშირებით უნდა დაბეჭდილიყო, მაგრამ ჯერ მას არ ეცადა, მერე მე გავუკრი, მერე ისევ მან ვერ მოიცადა, მერე წავიდა, ჩამოვიდა, ისევ წავიდა... და ინტერვიუ მაინც შედგა. მართალია, თანხლების მელოდია მოგვიძველდა, მაგრამ განწოხას ვერ შეველიე და ჩვენი საუბარი აშკარად მაქორულ ტონალობაში ჩაიწერა.



ირინა ლოლოპერიკა: პირველი კითხვა ჩემს ცნობისმოყვარეობას დააბრალეთ. არასდროს არავისთვის მიკითხავს, არადა, სულ მაინტერესებდა: ჭოლას რატომ გეძახიან?

ლევან ზულაქა: მამაჩემის სახელია, მამაჩემსაც ზედმეტსახელად ჰქონდა, უფრო ზუსტად, ძველი გურული სახელია, სკოლაშიც ბიჭები მამის სახელით ვეძახდით ერთმანეთს. მოდაში იყო. მე შემერჩა იმიტომ, რომ მომწონდა. შემერჩა და შემერჩა. ახლა მამაჩემი აღარ არის და უკვე მიხარია, რომ მის სახელს მეძახიან, რომ რალაცნაირად ვაგრძელებ მის სახელს.

ი. ლ. დიდი მადლობა, ესე იგი, უხერხულობის გარეშე. მეც ასე მოგმართავთ.

და პირველი კითხვა: უამრავი ინტერვიუ გქონდათ. ყველაფერზე გკითხეს, ალბათ, ყველაფერი, რაც გინდოდათ, თქვით, მაგრამ მაინც ანათვალთან და ვინც. ჩააბარეთ სამსახიობოზე, პრაქტიკულად, იყავით მსახიობი და თავი დაანებეთ. რატომ?

ლ. ზ. სამსახიობოზე ჩავაბარე იმიტომ, რომ იმ წელიწადს სარეჟისორო არ იყო. წინა წელს იყო მიღება და სამი წელი უნდა მეცადა. ძალიან კმაყოფილი ვარ ჩემი ბედის სამსახიობო ფაკულტეტზე რომ ჩავაბარე და მოგხვდით ბატონ გიზო შორდანიასთან ძალიან კარგ ჯგუფში, ძალიან კარგ ხალხთან, ძალიან კარგ პედაგოგთან. ბატონმა გიზომ იცოდა, რომ გადასვლას ვაპირებდი და რალაც სხვანაირად მექცეოდა. ჩემს თავსაც, ასე ვთქვათ, სხვანაირად „გზონდი“. უკვე მერე, სარეჟისოროზე რომ აღმოვჩინდი, მივხვდი, რომ ჩემს ნაფიქრალს რეჟისორობასთან კავშირი არ ჰქონდა...

ი. ლ. - და მერე თუმანიშვილის სახელოსნო. ისე, იმ წლებმა მსახიობებთან ურთიერთობა ხომ მაინც გასწავლათ?

ლ. ზ. და ძალიან მადლიერი ვარ ამის გამო. ის

პერიოდი პლიუსებში მაქვს განერილი.

ი. ლ. ესე იგი, მოგწონდათ მსახიობობა და მსახიობიც გიყვართ?

ლ. ზ. ძალიან მომწონდა, იმიტომ, რომ ჩემი მეორე მე არის მსახიობი. მიყვარს მსახიობი, დიას! ამიტომ ბევრ რამეს ვითმენ, ამიტომაც დიდი პრეტენზიები არა მაქვს მსახიობთან. ზუსტად ისეთი და იმდენი მაქვს, რაც მსახიობს მსახიობთან აქვს ხოლმე. რეჟისორული დიქტატურა ნამდვილად არ მახასიათებს.

ი. ლ. მსახიობების თვალთვალთ თუ გიყვართ? სწორედ თვალთვალთ, ეს რალაც სხვაა...

ლ. ზ. კი, როგორ არა! აი, როგორც დედა უყურებდა ბალერინებს და ბალერინების მთელი სამყარო შექმნა. ყველა რეჟისორი, ალბათ, უთვალთვალებს კულისებს და მსახიობების სცენისგარეთა ურთიერთობებს. ეს ძალიან საინტერესოა. ბევრ რამეს ხვდები მსახიობისას, მსახიობებზე. თეატრიც უფრო გიყვარდება, როცა კულისებს ხედავ.

ი. ლ. მსახიობებთან დალევა?..

ლ. ზ. როგორ არა, გადასარევი, როცა ჯანი მოგდევს...

ი. ლ. მე მგონი, ჯანზე ადრეა, მაგრამ რეჟისორებს დალევის პროცესი ხანდახან მუშაობის გაგრძელების პროცესში გადააქვთ ხოლმე...

ლ. ზ. ამაში რალაც განსაკუთრებულს ვერ ვხედავ, ხშირ შემთხვევაში საჭიროც არის. გააჩნია ახლა, თუ ამას ალკოჰოლისტური საფუძველი არ უდევს. თუ სხვა საფუძველზე დგას, სხვა მიზეზით ხდება - კარგია! კარგია, მაგალითად, რეპეტიციის მერე, პატარა რეზიუმეს გაკეთება. რეპეტიციის მერე არ მიყვარს მსახიობის არც შექება და არც — ძაგება. მსახიობი თვითონ გრძნობს, გამოსდის თუ არა. ამიტომ მერე პატარა რელაქსაციის თვალსაზრისით, ძალიან კარგია... იყო! ახლა უკვე ამდენს ველარ ვძლებ,

მაგრამ მაინც. რამდენადაც ვიცი, ამ ამბავს მარჯანიშვილიც ძალიან აქტიურად კულტივირებდა, ახმეტელიც, დოღო ალექსიძეც, ბატონო რობერტიც არ ამბობდა უარს. ეს, პრაქტიკულად, ტრადიციის გაგრძელებაა არის... არ ანგრევ ქართული თეატრის ტრადიციას და მიდიხარ ასე...

ი. ლ. ქართულის და, პრინციპში ევროპულია, თუმცა, იქ, ალბათ, სხვა ემოციურ მუხტში მიდის, მაგრამ...

ლ. ნ. ჰო, იქაც იგივეა. სადაც არ ვყოფილვარ, ყველგანაა. თანაც იქ, მე მგონი, უფრო ხშირად არის, მაგრამ ქართულ სუფრას არა ჰგავს. თუმცა, ქართული სუფრა არც ჩვენთან იმართება. პოსტრეპეტიციურ ასპექტში კი მაინც ერთნაირია.

ი. ლ. ასეა, ალბათ... და როგორ მუშაობთ მსახიობთან? სამაგიდო რეპეტიციები თუ გაქვთ?

ლ. ნ. მაგიდასთან შედარებით ნაკლებ დროს ვატარებ...

ი. ლ. ბოლო დროს თუ თავიდანვე?

ლ. ნ. თავიდანვე. მაგიდასთან რეპეტიციების დროს, ტექსტსაც ვაზუსტებთ, ვასწორებთ, ეს ქართველი რეჟისორების ხვედრია. მაპატიონ მთარგმნელებმა და განსაკუთრებით ძველმა მთარგმნელებმა. ტექსტის, მით უფრო თარგმნილის, გაადამიანურებას დრო სჭირდება.

ი. ლ. გაადამიანურებას თუ გასცენიურებას?

ლ. ნ. ერთიც და მეორეც. და შეიქმნა ტრადიცია, იმ კონტექსტში, რომ თითქოს ტექსტს ასწორებ, სინამდვილეში ამოწმებ შენს ჩანაფიქრს, მსახიობებთან ერთად თხზავ, იმ კონსტრუქციებს, რაც ტვინში მოფიქრებული გაქვს, აპარებ მათ და სინჯავ რამდენად მოეწონებათ, რამდენად გაიგეს. ადგომის დროს მსახიობს უკვე აქვს თამაშის წესის შეგონება და უკვე იცის, ვითომ და ტექსტის გასწორების საფარველში, რა იმალება. პრინციპში, სამაგიდო რეპეტიციებზე მსახიობს სპექტაკლის ტონალობას, კამერტონს უკვე აძლევ და ასმენინებ.

ი. ლ. დრამატული ტექსტი, უპირველეს ყოვლისა, სალაპარაკო ტექსტია. ესე იგი, მაგიდასთან ტექსტის ენაზე „მორგების“ პროცესსაც რთავთ?

ლ. ნ. ნამდვილად. ხშირად ენის სილამაზე მსახიობს ხელს უშლის. აი, შექსპირს მაგალითად, რამდენიმე პიესა აქვს ისეთი, შინაარსი რომ გაიგო, ბევრჯერ უნდა ნაიკითხო და ეს ძალიან რთულია.

ი. ლ. სიღრმეს, ორაზროვნებას, დროის მიღმა მყოფობას გულისხმობთ?

ლ. ნ. შინაარსიც კი, რადგან ენის ჩუქურთმებს მიღმა, მთავარი გეკარგება ხოლმე.

ი. ლ. შინაარსს რადგან შევხებით, ახლავე გეცყვით, რომ დღევანდელ თეატრში, ცოცხალ სპექტაკლებში ქართული სცენა, მეჩვენება, ხშირად კარგავს. ამბავს, მაპატიონ, რეჟისორები, ეს ყველას არ ეხება, რა თქმა უნდა, მაგრამ ძალიან ბევრი ამბის მოყოლას ვერ ახერხებენ. პერფორმანსი იქნება ეს, პლასტიკური, თუ სხვა ნებისმიერი ჟანრის სპექტაკლი, მაყურებელს

რალაც ამბავი სჭირდება. ამიტომ, აბსოლუტურად გეთანხმებით, რომ უნდა იყოს ამბავი, ამბის გადმოცემა, გინდ შექსპირი იყოს თავისი ფანტასტიკური ამბებით, გინდ...

ლ. ნ. შექსპირი ამბის გარეშე არ არსებობს და არც ცოცხლდება სცენაზე...

ი. ლ. გინდ აბსურდი, რომელსაც, ვითომ, არ სჭირდება.

ლ. ნ. იქ ორჯერ უფრო სჭირდება და ორჯერ უფრო რთულია, მაგრამ ეს არ არის მხოლოდ ქართული თეატრის ტენდენცია. თანამედროვე თეატრში, სადაც თითქოს არა, მაგრამ პრინციპში ამბავზე, თხრობაზე უარს ამბობენ და უფრო შეგონებებზე აგებენ ყველაფერს. აი, როგორც იმპრესიონიზმიდან გადავიდა უცებ მხატვრობა ექსპრესიონიზმზე, კონსტრუქტივიზმზე, კონცეპტუალიზმზე, როდესაც მხატვარმა თავისი ნაწარმოების თხრობით ნაწილზე უარი თქვა... რთული ამბავია, მაგრამ ეს არის ტენდენცია, რომელიც თანამედროვე თეატრში იკვეთება: ადამიანი ძალიან განვითარდა და ძალიან ადვილად იღებს შემოთავაზებულ ამბავს, მაგრამ მხოლოდ მშრალი ამბავი მისთვის საინტერესო აღარ არის. ყველაფერი წინასწარ იცის, იმდენი კლიშეა, იმდენი სტანდარტული რამ ხდება, ისეთი სიტუაციებია მის გარშემო, რომ ერთი ნიშანი მისთვის საკმარისია, რომ გაიგოს ფინალი; ერთმა კომპოზიციამ ან ერთმა მეტაფორამ შეიძლება უკვე მიახვედროს რაშია საქმე, რა გვინდა, ამიტომ თანამედროვე თეატრში, ამბის მაქსიმალურად გართულებაც საჭიროა. ამასთანავე, ისე არ უნდა კართულდეს, რომ დაგვეკარგოს. არიან ძალიან კარგი რეჟისორები, რომლებსაც ამბავი თითქოს შიგნით ან სხვაგან გადააქვთ და სხვა რამეს გვიყვებიან ან კარგავენ ამბავს. კი, ბატონო, დღეს „ოტელო“ უბრალოდ ისე რომ დადგა, თითქოს ზანგმა კაცმა იქვეიანა და ამიტომ დაახრჩო ქალი, ეს საკმარისი აღარ არის. უნდა მოვყვე ბევრი რამ, ვინ იყო იაგო, რა უნდოდა ბიანკას, როგორ მოხდა ყველაფერი, რთული სიმფონია არის შესაქმნელი, რთული ხაზებია მოსანიშნი, „უბრალოდ“ ამბის მოყოლა აღარ გამოდის.

ი. ლ. დამეთანხმეთ, რომ შექსპირთან, რაც ჩამოთვალეთ და უფრო მეტიც უკვე არის, ამოკითხვა უნდა, თორემ შექსპირი სწორედ „ამბის“ გენიოსია.

ლ. ნ. რა თქმა უნდა, შექსპირის შემთხვევაში ეს ყველაფერი იმუშავებს, რადგან ეს შექსპირთან უკვე არის, მაგრამ არის ისეთი პიესებიც, სადაც...

ი. ლ. მაშინ ერთი შეკითხვა მაქვს ისევ შექსპირის თაობაზე. თქვენს „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ ამოღებული გქონდათ „პირამოსი და თისბე“.

ლ. ნ. სამწუხაროდ!

ი. ლ. ფაქტურად უკვე მიპასუხეთ! ამბავთან დაკავშირებით არ დაგჭირდათ, თუ?

ლ. ნ. არა, სამწუხაროდ, ძალიან დიდი გამოდიოდა, გავაკეთე ისე, თითქოს უკვე ითამაშეს და კმაყოფილები იყვნენ. ამას არ აღვიქვამ ჩემს

გამარჯვებად, პირიქით, სისუსტედ ჩამითვალეთ.

ი.ღ. გმადლობთ! შევცვალეთ თემა... იყავით კინომსახიობთა თეატრში, მერე რუსთაველის თეატრში, რა დაგრჩათ ამ თეატრებიდან და თუ დაგრჩათ, რამე?

ლ.გ. კინომსახიობთა თეატრში პირდაპირ დამთავრებისთანავე აღმოვჩნდი და მხოლოდ ერთი სპექტაკლი დავდგი. ეს იყო კარელ ჩაპეკის „დედა“. ჩემი ბედი რალაც უცნაურად და კარგად დატრიალდა. მოვხვდი ბატონ მიშასთან, მომცა პიესა, დავდგი და... ამასობაში ბატონმა რობერტ სტურუამ რუსთაველში მისვლა შემომთავაზა. ვუთხარი ბატონ მიშას, მან კი, პირიქით, კარგიაო, არაჩვეულებრივი თეატრიაო და ა.შ. ვყოყმანობდი, მაგრამ შინაგანად რუსთაველის თეატრში აღმოვჩნდი, უკვე იქ ვიყავი... ამ თეატრს აქვს არაჩვეულებრივი ხიზლი, რომლიდანაც თავის დაღწევა ძალიან რთულია, ორ ცეცხლს შუა აღმოვჩნდი, მაგრამ ბოლოს ისე გამოვიდა, რომ თუმანიშვილის თეატრიდან წამოვედი. ჩემი მეგობრებიც იქ იყვნენ, რუსთაველში.

ი.ღ. და რუსთაველიდან? იქ არ დადგით ლორკას „სისხლიანი ქორნილი“, „ნამთრის ზღაპარი“, ბიუნენერის „ვოიკეკი“?

ლ.გ. დიახ, იქ დავდგი. მაგრამ ამ დროს დავინყეთ „სარდაფზე“ ფიქრი. წამოსვლა კი დიდ გაუგებრობასთან იყო დაკავშირებული. ახლობლებს, ჩვენსავე ტოლებს, არავის ესმოდა, ამას რატომ ვაკეთებდით, სად მივდივართ, რატომ.

ი.ღ. და მარტივად გამოგიშვათ მანქანით?

ლ.გ. პირიქით, ძალიან „გვბალელმჩიკობდა“, ყოველ შემთხვევაში, დასაწყისში ასე იყო. ჩვენც არ გვექონდა კარგად გააზრებული. ყველა ირგვლივ იმდენად დაგიჟებული იყო, რა სარდაფში მიძვრებოდა და სხვ. რომ ჯინაზე გავაკეთეთ, ჰო, უფრო ჯინაზე. იმდენი წინააღმდეგობა შეგვხვდა, რომ გადავწყვიტეთ აუცილებლად ჩვენი გაგვეკეთებინა.

ი.ღ. რუსთაველში მუშაობამ, რალაც მაინც ხომ შეგძინათ.

ლ.გ. რა თქმა უნდა, ძალიან ბევრი რამ! მერე ნელ-ნელა, როცა „სარდაფში“ აღმოვჩნდით, დავინყეთ იმის გააზრება თუ რატომ აღმოვჩნდით, რა უნდა გავგვეკეთებინა, როგორ...

ი.ღ. ცუდი წლები იყო... უშუქობა, სიცივე, უსახსრობა...

ლ.გ. ჩვენთვის ყველაზე ბედნიერი წლები იყო...

ი.ღ. გასაგებია. რა იყო იმ დროს თქვენი მთავარი სათქმელი?

ლ.გ. პირველი ორი-სამი სპექტაკლით ყველასთვის უნდა დაგვემტკიცებინა, რომ ჩვენ შევძლებდით, ამიტომ ნებისმიერი ხერხით უნდა გავგვეგრძელებინა სუნთქვა, არ უნდა დავლუპულიყავით, იმიტომ, რომ გარდა შემოქმედებითი პრობლემებისა, სხვა ეგზისტენციალური პრობლემების საკითხი, ფიზიკურად არსებობის საკითხი იდგა. ჩვენ პატრონი არ გვყავდა, არც ჩანდა და, ალბათ, არც უნდა გამოჩენილიყო და

ეს კარგიც იყო. უბრალოდ, ჩვენი არსებობის ფაქტი უნდა დაგვემტკიცებინა. შემდეგ, მახსოვს, რომ ჩემთვის და ჩვენთვის ერთი ფუნქცია გამოიკვეთა. ჩვენ ექიმის, მკურნალის ფუნქცია ვიტვირთეთ და ვცდილობდით გადაგვეტანა იმდროინდელი გარემო — ძალიან დაუნდობელი და ძალიან ავი...

ი.ღ. თქვენ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი რამ გააკეთეთ იმ „ავ წლებში“ - თეატრში ახალგაზრდა მკურნალები მიიყვანეთ და მათ, ვინც იმ დროს 16-17 წლის იყო, თეატრის ალქმა და შეგრძნება შესძინეთ. იქ იყო „სამგრომშიანი ოპერა“, „მეტამორფოზა“, „ფაუსტი“... ბევრ სპექტაკლზე მუშაობდით და ბევრსაც უშვებდით. სწორი სტილი იყო, კარგი მუშაობის სტილი...

ლ.გ. სხვა გზა არც იყო... ეს იყო გადარჩენის ერთადერთი გზა. და ეს იყო, მართლაც, არაჩვეულებრივი დრო.

ი.ღ. მაინც რომელი სპექტაკლი დაგრჩათ იმ პერიოდშიდან?

ლ.გ. მე ყველაზე მეტად „მეტამორფოზა“ მიყვარდა, „სამგრომშიანი“ იყო საინტერესო. კარგი დრო იყო!

ი.ღ. გახსოვთ, პირველი ვიყავი, ვინც ბილეთი იყიდა! მოყიდვა არ გინდოდათ, უხერხულიაო. არა და „სიფთაზე“ მოსული დაპატიჟებას როგორ დაგანებებდით...

ლ.გ. მახსოვს, როგორ არ მახსოვს...

ი.ღ. და მალევე, „ვაკის სარდაფის“ გახსნა. რამ განაპირობა მეორე სცენა, რუსთაველზე წარმატებამ, სიახლის ძიებამ, „სვეტსკი“ უბანში გადასვლის სურვილმა, თუ სხვა სივრცე გინდოდათ...

ლ.გ. უბანი რა, რუსთაველი გვექონდა. დიდი სივრცე გვინდოდა. იქ უფრო დიდი სივრცე იყო და კარგი სცენაც გაკეთდა, პროპორცია იყო კარგი. მახსოვს, ერთი ინგლისელი პროდიუსერი ჩამოვიდა და ნახა, მერე ინგლისში შევხვდი და პრეს-კონფერენციის დროს ეს ამბავი თვითონ მოყვა, როგორც უცნაურობა. აი, როგორი ხალხი ცხოვრობს საქართველოშიო, ჩავედი, მაჩვენეს არაჩვეულებრივი სივრცე, არც ძალიან დიდი, მაგრამ სცენა იყო კარგი, მერე მოვტრიალდი და დარბაზი სად არის, არ იყო დარბაზი, არაფერი არ იყო. მათთვის, მით უფრო პროდიუსერისთვის, ეს გაუგებარია, ასე როგორ შეიძლება, თეატრი მომგებიანი არ იყოს, მით უფრო, რომ ჩვენი თეატრი კერძო იყო. მაგრამ ჩვენთვის სწორედ ის სივრცე იყო ძალიან მნიშვნელოვანი. ყოველ შემთხვევაში, მე მომწონდა და ძალიან მიყვარდა. მოკლედ, როდესაც ვნახეთ მე, ოთარ ეგაძემ და შოთაო გლურჯიძემ, იქ ფიზიკულტურის დარბაზი ჰქონდათ, მერე ინსტიტუტს ახალი გაუკეთეს, მაგრამ მაშინ კარატისტები ვარჯიშობდნენ, რალაც სექცია იყო და იმათაც ნაქირავები ჰქონდათ. მოკლედ, მაშინ ვერ გავწვდით, მაგრამ იმ ვიზიტის მერე ეს ოცნება სულ გვექონდა და როცა ცოცხალი მოვძლიერდით და მივხვდით, რომ რუსთაველის სარდაფს ასე თუ ისე არსებობა შეუძლია, ისევ მივაკითხეთ და აქეთ წამოვედით. სცენა იყო ჩვენთვის მთა-

ვარი, სცენა კი მართლაც, კარგი გამოვიდა და სარდაფი აქაც ავამუშავეთ. . .

ი.ღ. ...და მუშაობდა კიდევ... ვაკის სარდაფიც აივსო მაყურებლით. იქ „ხანუმა“ დადგით და თქვენი პირველი შექსპირი?

ლ.წ. დიახ, „ვენეციელი ვაჭარი“...

ი.ღ. ამ პიესის პათოსი ისეთია, რომ ნებისმიერ ეპოქას მიესადაგება, მაგრამ „ვენეციელის“ არჩევანი იმ პერიოდში მაინც რამ განაპირობა? შესაძლოა, მერაბ ნინიძის ინსპირაციაც იყო.

ლ.წ. ნინიძემაც, რა თქმა უნდა, მაგრამ ამ სპექტაკლში ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტი იყო მაშინ და ახლაც არის. იმ დროს ვფიქრობდი, რომ ეს იყო ორი პოზიციის დაპირისპირება, ორი პოზიციის ბრძოლა და აი, რატომ: მაშინ ახალგაზრდა მენეჯერებისაგან ისეთი თავქარიანი რამ მოდიოდა, რაც საქართველოში ჯერაც არ იყო დაბადებული, მაგრამ თვალწინ იბადებოდა. გამოჩნდა თაობა უდარდელი ადამიანებისა, ვისთანაც ფული ძალიან ადვილად მოდიოდა და იყო თაობა ძველი კომერსანტებისა, ვინც ფულს წლობით აგროვებდა. მათ დაგროვებას სხვა გემო ჰქონდა, სხვა დამოკიდებულება. ესენი კი ფულს უცებ მოულობდნენ და უცებ ფლანგავდნენ. მათ შორის არც ერთი არ იყო მართალი, ან მტყუანი, მაგრამ ხედვა იყო სხვადასხვაგვარი. აი, ამ ხედვის, ძველის და ახლის დაჯახება იყო საინტერესო. ეჯახებოდა საბჭოთა ტიპის ძველი, იქაც ხომ იყო „ლონიერი“ ხალხი, და ახალი ტიპის. სპექტაკლში ამიტომაც მოვაქციე ორივე ერთად, დამარცხებული. თუმცა, ერთმანეთის ვერაშეე და ამ დაჯახების გარეშე ამ ორ პოზიციას ურთიერთობა არ გამოუვიდოდა. ეს სწორედ იმ დროს გამოჩნდა.

ი.ღ. საინტერესო ინტერპრეტაციაა, მით უფრო, რომ ეს ყველაფერი ამჯერად ჩვენს თვალწინ მოხდა. „ხანუმა“ პოპულარობის მიზეზი რომ ვიკითხო, სასაცილო იქნება. მე თუ მკითხავთ „ხანუმა“ დონის და ჟანრის სპექტაკლი მაყურებელზე მიმართულ თეატრს, თეატრებს, რეპერტუარში სულ მუდამ უნდა ჰქონდეთ. არ გინდათ ხელახლა დადგათ?

ლ.წ. ...?!

ი.ღ. ორი სცენური სივრცის გახსენებით ერთი შეკითხვა გამიჩნდა. მარჯანიშვილის „ახალი სცენა“ გარკვეული ნოსტალგია ხომ არ არის წინამორბედი ორი სარდაფის?

ლ.წ. არის, ალბათ. მაინცადამაინც დაბალი ჭერის სურვილი ნამდვილად არ ყოფილა, მაგრამ კამერული დარბაზის, მაყურებელთან მსახიობის ახლოს ყოფნის სურვილი უდავოდ იყო. იცით, ერთხელ კარგად სად ვიყავი? ბაქოში, თუ არ ვცდები, ნაციონალურ თეატრში, უზარმაზარ და არაჩვეულებრივ თეატრში, სულ მარმარილოში, დიდი შესაძლებლობებით, დოლარები, ნაფთობი, მანათები, შესანიშნავი ტექნიკა, სცენაზე ტექნოსაოცრებანი ჩანს... დამსვენა ალიევის ლოჟაში, იმ თეატრში რაღაც უნდა შენახა, რადგან სასტუმროც იქვე ჰქონდათ და იქვე ვცხოვრობდით. მოკლედ დამსვენა: არაჩვეულებრივი კომფორტი, ყველაფერი, მაგრამ

უცებ მივხვდი, რომ ძალიან შორს არის ის, რაც სცენაზე ხდება. სადღაც ვიღაც ვიღაცას ეჩხუბება, მაგრამ ჩემთან ამას არანაირი კავშირი არ ჰქონდა. კი ვიჯექი ლოჟაში ბედნიერად, მაგრამ ყველაფერი შორს იყო. რა თქმა უნდა, ასეთი შორიდან სანახავი თეატრი არ მომეკვდარა, ის სულ მუდამ იარსებებს. მაგრამ ასეთი თეატრი ძალიან სანახაობრივი და ძალიან სხვანაირი უნდა იყოს, რომ ლოჟიდან, რომელსაც უკან ჯაკუზი და ტკბილეულობითა და არაჩვეულებრივი რაღაცეებით სავსე კიდევ კორი ოთახი აქვს. ძალიან უნდა შეეცადონ, რომ სცენის პირისპირ დავრჩე. იქ ის თეატრი უნდა იყოს, როგორც იქ უნდა იყოს. უფრო მეტად ზეანეული, იმ ლოჟიდან ყურება ხომ უნდა მომინდეს!

ი.ღ. რუსთაველის თეატრის დიდი სცენაც ხომ ფუნჯის ბარაქიანად მოსმას მოითხოვს?

ლ.წ. რუსთაველის სცენას სხვა რამე აქვს, საბედისწერო თუ კარგი არ ვიცი, მაგრამ არის იქ ერთი მომენტი. რაც არ უნდა შორს იჯდე, რაც არ უნდა შორს იდგე, მსახიობი სცენაზე დგას თუ ავანსცენაზე, მაყურებელს არასდროს ეკარგება. ისეთი ოქროს კვეთაა დარბაზსა და სცენის პროპორციებში, რომ მსახიობი არასდროს იკარგება. და არის იმ თეატრში რაღაც, რაც თავისით გკარნახობს და გცხმარება.

ი.ღ. ერთი რამ შევამჩნიე სცენურ სივრცესთან დაკავშირებით. კრიტიკად ნუ მიიღებთ, ჩვენ თავისუფლად ვმსჯელობთ და გულახდილად ვსაუბრობთ. არაჩვეულებრივი „ქალი ძალით“ გესწმინდათ მარჯანიშვილის თეატრის სხვენიზე, არანაკლებ საინტერესო და ძალიან დროული თემატიკით — კოკო მიტანის „ჟოლო“ დიდი დარბაზის სცენაზე. სპექტაკლში „როგორც გენებოთ“ ფიცარნავი გაკეთდა, გასაგებია საიდან წამოვიდა, ამიტომ თავისი დატვირთვა ჰქონდა, თანაც „გლობუსის“ ავთენტურობას ინარჩუნებდით. „ზაფხულის ღამის სიზმარშიც“ ფიცარნავი იყო, ზეანეული და, რაღაც შეგნებულად დაპატარავებული... შესაძლოა, აზრს არასწორად, ვაყალიბებ, მაგრამ სცენის შემცირების სურვილი ხომ არა გაქვთ ხოლმე? იქნებ, სივრცის ასეთი მიზანმიმართული შემცირება მიზანსცენის გამოკვეთის ხერხია.

ლ.წ. ყოველთვის სხვადასხვანაირად ხდება. შეიძლება იმიტომ, რომ ახლომხედველი ვარ და მიყვარს, როცა სცენა წინ არის. შორს როცა ვარ, მგონია, ვერა ვხედავ. არა, არ დავკვირვებივარ, ალბათ, მართალი ხართ...

ი.ღ. „შემოღობის ნერილებშიც“ იგივეა. ძალიან კარგი სპექტაკლია თანამედროვე ესთეტიკით, განათებით, მსახიობების ძალიან საინტერესო პლასტიკურ-ინტონაციური ქარგით, მაგრამ იქ მოქმედებაც ლოკალიზებულია, სივრცის სიმწირე ორგანულია და არ განუხებს.

ლ.წ. შესაძლოა ეს იმიტომ ხდება, რომ არ მიყვარს პომპეზური თეატრი. შეიძლება არასწორ სიტყვას ვხმარობ. ამ შემთხვევაში მე არ ვგულისხმობ გადაპრანჭულს, მაგრამ მონუმენტური თეატრი არ მიყვარს. მაგალითად, „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“ ისე იყო გაკეთებული,

რომ იქ სივრცე მჭირდებოდა. აი, დოსტოევსკის „ემშანი“ რამდენჯერმე მცირე სივრცეზე ნამოვინყე და მივხვდი, რომ არ გამოვა იმიტომ, რომ ვერ ეტევა თავისი მასშტაბით და იხრჩობა პიესა. გოგოლი კი მცირე სივრცისთვის არის, თითქოს ჭურჭრუტანიდან უყურებ სხვის ცხოვრებას. ჩემთვის ალბათ უფრო ახლოა „ცხოვრების ჭურჭრუტანიდან ყურება“...

0.ღ. ბატონი მიშა გამახსენდა...

ლ.გ. ჰო, ბატონი მიშას გამოთქმაა. სხვასთან არც შემიხვედრია. ბატონი მიშას თეატრი შინაგანად ძალიან ახლობელია ჩემთვის, უფრო ჩემია. მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან დიდი გამოცდილება, დიდი სკოლა მივიღე ბატონი რობერტისაგან.

0.ღ. სიტყვაზე გიჭერთ. ბატონი მიშა გასაგებია, მაგრამ დასაწყისში დასმულ კითხვას გიბრუნებთ, რა დაგიტოვათ ბატონ რობერტთან ურთიერთობამ, რუსთაველის თეატრში ყოფნამ?

ლ.გ. უპირველეს ყოვლისა, თავისუფლების შეგრძნება და რეჟისორის ავტორობის განცდა. იმის შეგნება, რომ რეჟისორი არის შემქმნელი მთელი ამ სამყაროსი. ის არის არა მხოლოდ ინტერპრეტატორი ან მსახიობის მუშევრით მთარგმნელი დრამატურგის სიტყვისა, ასეთი თეატრებიც არსებობს, არამედ სამყაროს შემქმნელია, მაგრამ... რეჟისორის ნამდვილი ბედნიერება არის ეპიკურ თეატრთან, თუ ეპიკურ თეატრს დავარქმევთ იმას, რასაც ბატონი რობერტი აკეთებდა. ასეთი ალორძინების პერიოდი, როდესაც ადამიანი ალფრთოვანდება საკუთარი ძალის უსასრულობით, მე არსად განმიცდია. სწორედ ამას ვერ ვულალატებ. არ ვამბობ, რომ ვფლობ ამ ძალას, მაგრამ ეს ის გემოა, რომელიც პირველად განცდის მომენტიდან გემასხვრება და არ დაგავინყდება, ეს ის ნარკოტიკია, რომელსაც ვერ შეეღვივებ. ამის დავინყება არ შემიძლია.

0.ღ. ხელშეუხებელი „სპინია“... სხვაზე გადავიდეთ. მარჯანიშვილის თეატრის სცენა. თქვენს მოსვლამდე რამდენიმე რეჟისორმა, ასე რომ ვთქვათ, „გადაკვეთა“ და ვერ შერჩენ. მაგალითად, დათო დოიაშვილისთვის, მეჩვენება, „მისი“ არ აღმოჩნდა, დათო ანდლულაძემ, დათო საყვარელიძემაც დადგეს სპექტაკლები... ყველა თეატრს თავისი სპეციფიკა აქვს, მით უფრო ტრადიციის მქონე თეატრს და, რა თქმა უნდა, მარჯანიშვილსაც. მაყურებელიც თავისი ჰყავს და ბევრი სხვა რამ. თქვენ კი რალაც კარგად და თავიდანვე მოერგეთ, თუ იყო სირთულეები? როგორ დაგხვდათ მარჯანიშვილის თეატრი?

ლ.გ. არა, არა, განსაკუთრებული სირთულე არ ყოფილა. დამხვდა ნარემონტალი და სახემეცვლილი, სცენა სიღრმეში იყო გაზრდილი, ბევრი ჰქონდა მიმატებული, რაც ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო. თუმცა, დარბაზს ძალიან ცუდი აკუსტიკა ჰქონდა, რაც ცუდი იყო, მაგრამ თავიდანვე ვერ ვგრძნობდი, უბრალოდ მსახიობები მეუბნებოდნენ, მე კი ვპასუხობდი, რომ ცუდად მეტყველებდნენ. რემონტიც ქმ-

ნიდა იმ განწყობას, რომ რალაც ახალი უნდა დაწყებულიყო, აქ ბევრი მეგობარი მყავდა და ახლაც მყავს. დღესაც ასე მეჩვენება, ამან განაპირობა ის, რომ დიდი სირთულეები არ გვექონია.

0.ღ. სარდაფში მაინც თქვენი მსახიობები იყვნენ, ერთად მუშაობდით, ისინიც შემოგიერთდნენ, მაგრამ აკადემიურ თეატრში დაგხვდათ და შეგხვდათ, ასე ვთქვათ, სტაბილურად კონკრეტული ჯგუფი და ისიც მახსოვს, რომ რალაც პრობლემები იყო.

ლ.გ. მაინცა და მაინც რთული არ იყო, უფრო მეტ სირთულეებს ველოდი. იყო, როგორც ყოველთვის თეატრში, მაგრამ მძიმე ფორმა არ მიუღია.

0.ღ. ძალიან ცუდ, მაგრამ ყველა თეატრს, მეტნაკლებად მაინც რომ ეხება, ისეთ კითხვას დაგისვამთ. სრულიად ქართული თეატრი, ალბათ, უკმაყოფილო დამრჩება, მაგრამ მაინც გკითხავთ. დღევანდელ პირობებში დასისხვის არასაჭირო მსახიობების შენახვა თეატრს შეუძლია?

ლ.გ. ო, ეს ძალიან მძიმე თემაა, ეს არის ის საკითხი, რომელსაც მე და ვერც სხვა ვინმე რეჟისორი ვერ გადაწყვეტს. ყველას გვემის, ნებისმიერ რეჟისორს, მით უფრო ხელმძღვანელ რეჟისორს ესმის, რომ დასი არ შეიძლება იყოს სამოცდაათკაციანი. ამის შეგრძნება მწვავედა, და მერე კარგად რომ დაფუკვირდი ერთიც დავინახე და მეორეც. ჩვენ რაც გვაქვს არის კარგიც და არის ცუდიც. ამასთანავე, მე არ ვიცი რომ ადამიანს, რომელიც აიღებს და დასს გაიშვებს ქუჩაში. ამას თუ გააკეთებს, ვერც გავამართლებ იმიტომ, რომ პროფესიის გარდა, არსებობს კიდევ რალაც, არსებობს საქართველო, შენი ადამიანობა, მესმის, რომ თეატრმა შეიძლება საოცარი ნახტომი გააკეთოს ახალი ურთიერთობების შემთხვევაში... თუ შეიქმნება ახალი თეატრალური კომპანიები რალაც გაცოცხლდება, ამოძრავდება და ეს იქნება ერთი ნახტომი წინ. მაგრამ ეს იქნება სისხლიანი ნახტომი. მე ასეთ ნახტომს ვერ გავაკეთებ და ვერც გავამართლებ, რადგან ეს უნდა გავაკეთოს ვინმე კამიკაძემ, რომელიც სისხლს დაღვრის და გაიღებს.

ქართული თეატრი დასს უჭირავს. ჩვენ მაინც სარეპერტუარო თეატრი გვაქვს და გვაქვს ამის ჩვევა. დადგი სპექტაკლი ინგლისში, გახარებულებმა დამირეკეს, აი ჩვენო ოცდარვაჯერ ვითამაშეთ და რა კარგიაო ასეთი რამ არ მომხდარაო. თამაშობენ რამდენჯერმე ამ სპექტაკლს და მერე - ალარ. საბერძნეთში, მაგალითად, შარშან დავდგი „ტრამვაი სახელად „სურვილი“. უკვე ერთი წელია თამაშობენ, ძალიან ამაყი და ბედნიერი ვარ, კარგი სპექტაკლი გამოვიდა. მე ვერ დავესწარი პრემიერას, დედაჩემი ცუდად იყო, პრაქტიკულად მოვუსწარი... მომიწია ერთი წლის მერე ჩასვლა, სპექტაკლი რომ შენახა. ბედნიერი ვიყავი, რომ არაჩვეულებრივად შეინახეს. არადა, როგორია ერთი და იგივეს თამაში? მსახიობები ბედნიერები იყვნენ, პროდიუსერი ძალიან კმაყოფილი, მაგრამ ჩემთვის გაუგებარი

იყო ამდენჯერ თამაში, კვირაში ხუთჯერ თამაშობდნენ, ცხრა თვე, წარმოდგენილი გაქვთ?!..

ი. ლ. მუშაობს სპექტაკლი და იმიტიომ... კომპიუტერი ამბავიც ირთვება, მე კი მსახიობებზე უკეთხიეთ...

ლ. ნ. კი ასეა, მაგრამ ჩვენთან მსახიობს შეუძლია განვითარდეს, დღეს თამაშობს ამას, მერე სხვას... რომელი ჯობია არავინ იცის და განსაზღვრაც რთულია.

ი. ლ. შევცვალოთ თემა... რეჟისორის პროფესიაც გაკვირთ უკვე ილაპარაკეთ, მაგრამ მაინც, რა არის თქვენთვის პროფესიონალიზმი, როგორ ფიქრობთ, რა თვისებები უნდა ჰქონდეს რეჟისორს? ვთქვათ, ნიჭი აქვს. განათლება ასევე აქვს, მსახიობებიც ჰყავს, სცენაც აქვს, ამის გარდა, რას უნდა ფლობდეს?

ლ. ნ. რეჟისორი ვერ იქნება რეჟისორი და არც მსახიობი ეყოლება, თუ არ იქნება „გადამდები“. თუ ვერ შეძლებს თავისი იდეა გადადოს მსახიობს, სხვას... ყოველ შემთხვევაში, მე ასე მეჩვენება. მრავალი ტიპის რეჟისორი არსებობს. არსებობენ რეჟისორები - პედაგოგები, არსებობენ რეჟისორები - ღმერთები, არსებობენ, აგრეთვე, როგორც სკოლის მასწავლებლები. მარჩელო მასტროიანიმ თქვა ერთ ინტერვიუში და ძალიან მომეწონა. ჰკითხეს, ბევრ რეჟისორთან გიმუშავიათ და ვინ როგორიაო. მარჩელომ უპასუხა: აი, მაგალითად, როსელინი რომ მოვიდოდა, ხელები უკან მიმქონდა, სკოლის მასწავლესავით ვუსმენდი და, რაც არ უნდა ეთქვა ყველაფერს ვუსრულებდი. კრიტიკა აზრდაც არ მომიდოდა, რადგან ეს იყო სიბრძნე, რომელიც ისე უნდა აგელო, როგორც პოსტულატი. ფელინი, მაგალითად, თანაკლასეულივით იყო, რომელიც მერხის ქვეშ გაჩვენებს რაღაც გამოკონებულს და მიგანიშნებს, იქნება, შენ უფრო კარგად მოიფიქრო. შენ კი უცებ დაგარტყავს, რომ რაც გაჩვენა, მთელი სამყაროა, ვიღაც მტერია, ვიღაც ქურუშია. ადამიანზეა მხოლოდ დამოკიდებული. მთავარია რეჟისორს ჰქონდეს გადამდებობა და მეორე მას უნდა შეეძლოს პასუხისმგებლობის აღება. ნებისმიერ შემთხვევაში!

ი. ლ. პასუხისმგებლობა იმაზე, რასაც აკეთებს?

ლ. ნ. დიახ, მან უნდა იცოდეს, რომ ის არის ყველაფერში დამნაშავე, კარგის თვალსაზრისითაც და ცუდითაც. თუ მსახიობი ვერ თამაშობს, ეს არ არის მსახიობის ბრალი, ეს არის მისი ბრალი, იმიტომ, რომ მსახიობი მან აირჩია და მან ნაიყვანა

ი. ლ. და თეატრს? თეატრს რა ძარღვი უნდა ჰქონდეს? გარდა რეჟისორისა, მსახიობის... შემოქმედების გარდა. თეატრს რა ამუშავებს?

ლ. ნ. ილუზია, ტყუილი!

ი. ლ. კარგია!

ლ. ნ. თავის მოტყუების არანორმალური სურვილი და ჩვევა. თეატრს ყოველთვის აქვს ილუზია, რომ ის შეცვლის სამყაროს, რამეს გამოცვლის ამ სამყაროში. გადასარევედ იცის, რომ პრინციპში, ვერაფერს გამოცვლის, მაგრამ

ყოველი სპექტაკლის წინ რეჟისორიც და მსახიობიც თვლიან, რომ დადგამენ თუ არა ამას, ან ითამაშებენ თუ არა ამას, რაღაც მოხდება... და ერთად მოძოვს მგელი და კრავი, აღმოსავლეთის ქალები მოიხსნიან ჩადრს, ტერორისტი დადებს იარაღს და ასე შემდეგ და ყველაფერი დამოსწორდება, ეს ილუზია, სწორედ ასე არსებობს! ძალიან პატარაა ალბათობა, რომ თეატრმა რამე შეცვალოს. რა თქმა უნდა, ცვლის სადღაც რაღაცას, მაგრამ უკვე ჩვენგან დამოუკიდებლად. თუმცა, ყველა ერთად ვცვლით, ალბათ. ერთი სპექტაკლი ვერაფერს გააკეთებს, მაგრამ ეს ილუზია, ეს ტყუილი გაქვს ყოველთვის.

ი. ლ. ესე იგი, თეატრი იქნება მუდამ...

ლ. ნ. ალბათ. იმიტომ, რომ ილუზია თუ ტყუილი ყოველთვის აამოძრავებს და აამოქმედებს ადამიანს.

ი. ლ. ალბათ, ამით უნდა დაგვესრულებია, მაგრამ... ერთი-ორი რამ კიდევ მაინტერესებს. შევცვალოთ თემა. კრიტიკა გიყვართ? ნებისმიერი ვიგულისხმე.

ლ. ნ. ვერ გეტყვით. არა, ალბათ და - არა იმიტომ, რომ მე თვითონ ძალიან კრიტიკული ვარ, არ მიყვარს, როცა მიყვებიან, მეუბნებიან, ისედაც ვგრძნობ. საერთოდ ფაონია, რომ რეჟისორის ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია კრიტიკაა. როცა რეჟისორი რეპეტიციებზე ზის, კრიტიკული უნდა იყოს. უბრალოდ ის, კრიტიკოსისგან განსხვავებით, უამრავ კომპრომისზე მიდის და ეს ბუნებრივია, სხვანაირად, უბრალოდ, არ გამოვა. მუშაობას იწყებ ისე, თითქოს კრიტიკოსი ზის შენში, შიგნით. თითქოს მეორე თავთან, მეორე ადამიანთან შეთანხმებით იწყებ, მერე ნელ-ნელა შორდები ამ კრიტიკოსს იმიტომ, რომ ესეც კომპრომისის ნაწილია. სიზმარსა და რეალობას შორის უზარმაზარი განსხვავებაა. არ გამოდის არასდროს ის, რაც ზუსტად გინდა...

ი. ლ. გყავს ისეთი ადამიანები, ვისი აზრიც მნიშვნელოვანია.

ლ. ნ. როგორ არა! უამრავი, თითქმის, ყველასი. ოღონდ მინდა, ის ადამიანიც ისეთი იყოს ჩემდამი, როგორც მე ვარ. ცუდს არასდროს არაფერს ვამბობ, მაგალითად, სტუდენტებთან ვგრძნობ, რომ ამ დროს შეგიძლია ფრთები მოვტეხო და ის, შეიძლება, ვერც გაიმართოს. თუ აგრძნობინებ, რომ არ ვარგა, იგრძნობს და აუცილებლად გაიგებს, თუ ნორმალური ადამიანია.

ი. ლ. ესე იგი, პროფესიულ კრიტიკას იღებთ?

ლ. ნ. პროფესიული ძალიან კარგია. არსებობს, მაგალითად, ვატო კახიძე, რომელიც არ არის თეატრის კრიტიკოსი, მაგრამ არაჩვეულებრივად ერკვევა თეატრში, ხშირად ვთხოვ, თუ სცალია, ჩვენების წინ მოვიდეს, იმ საბაბით, რომ მუსიკალურად რაღაცეების შესწორება მჭირდება. გენიალური მაცურებელია, რადგან ის სპექტაკლს კი არ უყურებს, უსმენს. ხშირად, არც იცის, რა ხდება სპექტაკლში. ჩემთვის იდეალური კამერტონია. უსმენს მუსიკას და თუ სადმე არის მუსიკალური დარღვევა, ან ჩავარდნა იწყებს მთქნარებას, ტელეფონზე რეკვას.

იქ, სცენაზე რასაც ლაპარაკობენ, არ უნდა, რა! შეიძლება მერე თქვას, ეს გრძელია ის ასეთია, მაგრამ ზუსტი კამერტონია. მუსიკალურ ნახაზს ხედავს. კონტექსტში, ფსიქოლოგიურ სიღრმეში არ შედის, არ აინტერესებს. ის აღიქვამს და აღიქვამს გახსნილად, მუსიკით. და ეს უტყუარია. ასეთი რამ გაცილებით მნიშვნელოვანია ჩემთვის, ვიდრე ის ადამიანი, ვისაც სხვანაირად უნდოდა დადგმა იმიტომ, რომ სხვანაირად დადგამდა.

ი. ლ. საინტერესოა და მახლობელი რამ მითხარით. ჩემი არშემდგარი მუსიკალური განათლება, თავის დროზე კონსერვატორიაზე უარი ვთქვი, სპექტაკლის აღქმაში ხშირად მეხმარება. რალაც მელოდია მოდის ხოლმე რაიმე საინტერესოდ აწყობილს, გააზრებულ ან სხვას რომ ვუყუარებ..

ლ. ნ. იგივე ხდება სცენაზეც, კომპოზიციას, რალაც ალგებრულად ააწყობ და მოგდევს. ამიტომაცაა ვატო დაუნდობელი, მისთვის მუსიკალური ფრაზა თუ ცუდად ისმის ან...

ი. ლ. ყალბი თუ არის ...

ლ. ნ. ჰო, ყალბი თუა, არ მოსწონს და ვერაფრით ვერ აუხსნი რატომ არის ეს ასე და სინამდვილეში ასეთი მნიშვნელოვანი. თუ ყალბია, არ მოსწონს და აღმთავრდა.

ი. ლ. და თეატრალური კრიტიკა? არ წერონ წერილები თქვენს სპექტაკლებზე?

ლ. ნ. არა, როგორ გეკადრებათ, მე სხვას ვამბობ. არ მიყვარს კრიტიკა რეპეტიციების დროს, არ მიყვარს, როცა მსახიობები ერთმანეთს შემინევას აძლევენ. ამას ძალიან განვიცდი იმიტომ, რომ ვხედავ როგორ კვდება ის მეორე. მაქსიმალურად ვცდილობ ავუხსნა მსახიობს, რომ ასე არ შეიძლება. თეატრალურ კრიტიკას არ ვგულისხმობ. მე ვიგულისხმე პროცესის დროს რომ ხელს გიშლის კრიტიკა თუ შენიშვნა.

ი. ლ. მესმის, რა თქმა უნდა. ისევ თეატრი და ყოველდღიური პროცესი. ფანტასტიკური და ორგანული სიმბიოზია თქვენთან თეატრის დირექტორსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს შორის. ყოველ შემთხვევაში, ასე ჩანს და ამას ვგრძნობთ. ეკა მანშიშვილისა და თქვენი ტენდენციები, ალბათ, ჯერ კიდევ რუსთაველის „სარდაფში“ შედგა. ასეთი შეხმატკბილება როგორ მოხდა? ადვილია დღესაც?

ლ. ნ. კი, როგორ არა! კი, როგორც მე მეჩვენება, თუმცა, ხდება ხოლმე რალაცეები. ამდენად ახლობელი რომ არის, შეიძლება ცუდად მოქმედებს, ხშირად ვყვირი. ახლობლობით! ვიცი არ ეწყინება და ამიტომ. მაგრამ იმდენად კარგად იცის ყველა პრობლემა, რომ ადვილია მასთან. ეკას აქვს არაჩვეულებრივი თვისება, რომელიც იშვიათია არა მხოლოდ დირექტორებ-

ში. ბევრ დირექტორს არ ვიცნობ, მაგრამ ეკას იგივე თვისება აქვს თავის პროფესიაში, რაც რეჟისორს. ის ყველაფერს თავის თავს აბრალებს. ნებისმიერ ხარვეზს იღებს, როგორც კორად მეც-ლომას. მერე იწყებს, ეს ჩემი ბრალია... მოკლედ ეს ძალიან მომწონს და ვთვლი, რომ ადამიანური თვისებებიდან ეს ყველაზე მნიშვნელოვანია.

ი. ლ. დაბოლოს, ორიოდ ტრადიციული კითხვა. რის დადგმას აპირებთ? ან რა პიესას კითხულობთ სამომავლო ინტერესით?

ლ. ნ. ახლა ვდგამ „უსახელო ვარსკვლავს“. ეს იქნება მიძღვნა ჩემი სიმამრისადმი, მიშა კოზაკოვს ვუძღვნი. მან იგივე სახელწოდების ფილმი გადაიღო, მე კი ცოტა სხვანაირად ვდგამ. ალბათ, მალე გამოვუშვებ. დავუბრუნდები დოსტოევსკის, რომელიც ცხრაჯერ დავიწყე და იმედი მაქვს, ბოლომდე მივიყვან.

ი. ლ. საყვარელი სპექტაკლი თუ გაქვთ?

ლ. ნ. არა მაქვს საყვარელი სპექტაკლი. მაქვს საყვარელი პერიოდი რეპეტიციების, რომელიც ძალიან მიყვარდა. მიყვარდა სარდაფის რეპეტიციების პერიოდი. უკვე ვთქვი, რომ კაფკას „მეტამორფოზა“ მიყვარდა იმიტომ, რომ ძალიან ადვილად ითხზებოდა ან ურთულესი ნაწარმოების სცენები. უცებ ყველა ერთად გავიგეთ რა გვინდოდა და ძალიან მსიამოვნებდა მუშაობა. ძალიან სწრაფად დავდგით, ზუსტად არ მახსოვს, რა დრო მოვანდომეთ, მაგრამ... იცით, შეგრძნებები უფრო მახსოვს, მართალი გითხრათ, ვიდრე სპექტაკლები. სპექტაკლებს ყურება და გახსენება არ მიყვარს. ალბათ, ყველა მიყვარს და იმიტომ... თუმცა, არის მაინც. მაგალითად, სოხუმის თეატრში ვდგამდი ნაბოკოვის „მაშენკას“ და ძალიან მიყვარდა ის პერიოდი. მიყვარს ისეთი სპექტაკლებიც, რომელიც არ გამომივიდა, მაგ. „ვოიციკი“, რუსთაველში. მერე კი მივხვდი, რამდენი რამ არ გამომოვიდა, მაგრამ ეს არაფერს ნიშნავს. „ვოიციკს“ რომ ვდამდი, თეატრში ყინავდა, ბოთლი არაყი გვედგა სცენაზე გოგოებისთვის, ცოლიც მაშინ მოვიყვანე. რალაც მნიშვნელოვანი გადავწყვიტე იმ დროს ცხოვრებაში და ამიტომ მიყვარს. მოკლედ, ყველა სპექტაკლი მიყვარს!

ი. ლ. - და თეატრი?

ლ. ნ. თეატრი? მიყვარს! ყოველთვის!

P.S. ჭოლასი არ ვიცი, მაგრამ პირადად მე, მასთან საუბარი, ძალიან მესიამოვნა. მეჩვენება, რომ გახსნილად და თავისუფლად ვილაპარაკებ. თვითონაც ისე ლაღად და გააზრებულად საუბრობდა, რომ მცირეოდენი კორექტურაც კი არ დასჭირვებია ცნობიერების ნაკადად წამოსულ მის თხრობას.

სამყარო თეატრალის თვალში

ნოდარ გუზარაძე

„ჩამობრძანდით, ხელში აიღეთ
საბჭოთა ბალეტის მთელი ფრონტი“

ი.სტალინი

„ფრანგული ბალეტი – ეს მე ვარ!“ - ამბობდა სერჟ ლიფარი. ბალეტის მოყვარული ფრანგები მას უწოდებდნენ იკაროსს, ზიგფრიდს, ალბერტს... მთელი ოცდაათი წლის მანძილზე იგი იყო პარიზის „გრანდ-ოპერას“ პრემიერი, მისი დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი. მისი ნებართვის გარეშე ლამურაც კი ვერ გადაუფერენდა ჩაბნელებულ, გრანდიოზულ სცენას. ყველას უკვირდა, თუ როგორ შეძლო ამ ემიგრანტმა, ლარიბ-ლატაკმა, ფრანგული კულტურისათვის უცხო ადამიანმა, ესოდენ ხანგრძლივი დროის მანძილზე (ჯამში 35 წელიწადი) ამ დიადი თეატრის ლიდერობა და მუდამ ფავორიტის როლში ყოფნა, რომელზედაც მას არასოდეს ჰქონია პრეტენზია. ყველაფერი შესწირა ამ ულამაზესი ხელოვნების აღორძინებას, არც ბინა ჰქონია არასოდეს (გამუდმებით სასტუმროში ცხოვრობდა), არც მანქანა, არც ოჯახი შეუქმნია (სიბერეს მიღწეულმა ცოლად შეირთო გრაფინია ლილიანი), თუმცა, ამ იშვიათი სილამაზის სხეულის და ვაჟკაცური გამომეტყველების მამაკაცს, ულამაზესი ქალები ეტრფოდნენ და სახელგანთქმული ბალერინები გააფთრებით ეცილებოდნენ ერთმანეთს მის დასაპყრობად, ხოლო საბალეტო სამყაროს პირველმა იმპრესარიომ, პარიზში „რუსული ბალეტების სეზონის“ სულისჩამდგმელმა, სერგეი დიაგილევმა, ეჭვიანობის ნიადაგზე, კინალამ გალახა გენიალური ავანგარდისტი, პოეტი, მხატვარი, რეჟისორი, ლიბრეტისტი ჟან კოკტო. და აქვე უნდა ვთქვა ბარემ, რომ ძალმოსილ ათლეტს, ხშირად, თავი - ორ, „ცისფერ“ და „ვარდისფერ“ ბალიშზე ედო. თავისი უზარმაზარი ჰონორარებით იგი ანტიკვარიატების და ფერწერულ შედეგების თავის კოლექციას აფართოვებდა, რაც, ნაცისტების მიერ პარიზის ოკუპაციის წლებში კინალამ სიცოცხლის ფასად დაუფჯა.

მართლაც, საოცარია მისი ფენომენალური წარმატების საიდუმლო. ცეკვა ძალიან გვიან, 16 წლის ასაკში დაიწყო, მისი პირველი პედაგოგი იყო ბალეტის გენიალური მოცეკვავის, ვაცლავ ნიჟინსკის და, ბრონისლავა ნიჟინსკაია, რომელიც მას ძალიან უგულისყუროდ ეკიდებოდა, მეტიც, დასცინოდა, ამცირებდა „შე კუზიანო“ ეძახდა, ათას ზედმეტ სახელს უგონებდა. თუმცა, მის იშვიათ მუსიკალურობას აღიარებდა. ამ უხიაკმა და პრეტენზიულმა პედაგოგ-რეპეტიტორმა არც კი იცოდა, რომ ძალზე ახალგაზრდა, თითქმის ბავშვი, სერგეი, უკონკურსოდ მიიღეს კიევის კონსერვატორიაში და მას პიანისტ-ვირტუოზის დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდნენ. მაგრამ ერთხელ, შემთხვევით მოხვდა საბალეტო სტუდიაში და უცებ, კიევი გამეფებული ქაოსისა და ნგრევის ფონზე (რევოლუციის შემდეგ ამ ქალაქში, ორი წლის მანძილზე, თვრამეტჯერ შეიცვალა ხელისუფლება. ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ რუსი კომუნისტები, გერმანელები, გეტმანი, ჰოლანდიელები, თეთრგვარდიელები), იგი აღმოჩნდა მუსიკისა და ულამაზესი პლასტიკის სამყაროში, სადაც ისმოდა მისი საყვარელი შოპენის პრელუდია. მოცეკვავედ გახდომის სურვილმა შეცვალა მისი მუსიკალური კარიერა იმდენად, რომ თექვსმეტი წლის თავმოყვარე ჭაბუკი რესპექტაბელური და შეძლებული ოჯახიდან, მოთმინებით იტანდა კახპა ბრონისლავას პაროქსიზმებს. ორი წლის მანძილზე გრძელდებოდა მისი ტანჯვა, რასაც ემატებოდა ბოლშევიკების მიერ დარბეული ოჯახის ტრაგედია, უბინაობა, შიმშილი, უპერსპექტივობა. 1921 წელს ლიფარების ოჯახი პარიზში გაიქცა. ასეთ ვითარებაში პარიზიდან ს.დიაგილევმა სთხოვა ბ.ნიჟინსკაიას ხუთი საუკეთესო ახალგაზრდა მამაკაცის გამოგზავნა დასის საბოლოო დაკომპლექტებისათვის. ამ ხუთეულში შემთხვევით მოხვდა ს.ლიფარიც. პარიზში, მეორე დღესვე ს.დიაგილევმა დიდი სარკის წინ დააყენა ხუთივე პრეტენდენტი. „ბრონია, თქვენ მე მომატყუეთ“, აყვირდა ს. დიაგილევი, საიდან მოიყვანე ეს ხუთი უნიჭო, რომელთაც უბრალო ალფეროსა და პირუეტის გაკეთებაც კი არ შეუძლიათ. აი, ის პატარა კი (ე.ი. სერიოჟა) საერთოდ არ მდგარა საბალეტო დაზვასთან“, გაცოფებულმა მოისროლა ხელჯოხი, ცეცხლმოკიდებულივით გაემართა კარისკენ - ყვირილით „დაუყოვნებლივ, ხვალვე, უკან გააგზავნეთ ხუთივე რუსეთშიო, ხოლო ბრონესლავამ მიახალა სერიოჟას – „გაეთრიე აქედან, შე საზიზლარო, მე შენ არსადაც არ გაგაგზავნი, სადაც გინდა იქ წაეთრიე, აღარ დამენახო“. აცრემლებული, სასომიხდილი სერიოჟა შეიბრალა დიაგილევის ბალეტის მოცეკვავემ, ნიუსა ვორობიო-

ვამ და მონაფედ აიყვანა. აი, აქედან დაიწყო მისი ქანცგამწყვეტი, ხანგრძლივი, თავდაუზოგავი ვარჯიშები. სერიოზა ცხოვრობდა კიბის ქვეშ, ეძინა გაუხდელად, შიმშილობდა, მტვრითავად მუშაობდა. ვინაიდან სტუდიაში შესვლა აკრძალული ჰქონდა, „გრანდ ოპერის“ თეატრის მოედანზე სისტემატურად ცეკვავდა ხოლმე თავდავიწყებით, ღამის 12 საათის შემდეგ. ერთ საღამოს, სიბნელეში მდგარმა ვიღაც კაცმა იყვირა - „ბრაავო! ბრაავო!“ და ტაში დასცხო. ეს იყო სერგეი დიაგილევი. შორსმჭვრეტელმა იმპრესარიომ თავისი ხარჯით გააგზავნა იგი იტალიაში, ქ.ტურინში, ევროპაში სახელმძღვანელო მასწავლებელთან ენრიკო ჩეკეტისთან, რომელიც ბრონესლავაზე უარესი აღმოჩნდა, მძვინვარე, გაბოროტებული მოხუცი ენრიკო ჯოხით სცემდა ხოლმე თავის მოსწავლეს... პარიზში დაბრუნებული სერჟი ფრინავდა სცენაზე, ბალანჩინის ბალეტში „ქე შეცდომილი“ (ეს ბალეტი თბილისელებმა ნახეს „ნიუ-იორკ სიტი ბალეტ“ შესრულებით), მთავარი პარტიის შესრულების შემდეგ, დიაგილევმა პირველ მოცეკვავედ დანიშნა. მალე წარმოუდგენელი რამ მოხდა, 26 წლის სერჟი ლიფარი გახდა „გრანდ-ოპერის“ მთავარი ბალეტმეისტერი, ქორეოგრაფი, სოლისტ-მემსრულებელი. მის პრეზენტაციას ესწრებოდა საფრანგეთის პრეზიდენტი, კულტურის მინისტრი და 450 მოწვეული სტუმარი. დიდების მწვერვალზე ასულს ვერც წარმოედგინა, თუ რა ჯოჯოხეთში შეჰყო თავი. საკვირველი ის იყო, რომ მას ყველაზე მეტ ინტრიგებს უწყობდნენ რუსი ვარსკვლავები, ანა პავლოვა, ოლგა სპესიციევა (სერჟიზე ათი წლით უფროსი და მასში თავდავიწყებით შეყვარებული), ალისა ნიკიტინა. მათ შორის ყველაზე ბოროტი აღმოჩნდა ო.სპესიციევა, სულ იმის ცდაში იყო, რომ ჩაეშალა სპექტაკლი. ერთხელ მიზანს მიაღწია, როცა საკუთარი დედის გატაცების ინსცენირება მოაწყო, გამართა ისტერიკა და „ჟიზელის“ (სადაც ის და სერჟი მთავარ პარტიებს ასრულებდნენ) წარმოდგენა არ შედგა. ასეთი რამ აქამდე „გრანდ-ოპერაში“ არ მომხდარა. ლიფარი ამ თეატრს უწოდებდა „უზარმაზარ ტერარაიუმს“, სადაც შხამიანი გველები ბუდობენ. ამ „ტერარაიუმის“ მართვისათვის საჭირო იყო სატანური ინტრიგების ნიჭი და მანიპულირების უნარი, რაც მას არ გააჩნდა. დიდმა წარმატებამ მის სულში გააღვიძა სიამაყის დაუძლეველი გრძნობა, მან დაკარგა მიტევების უნარი. დიდმა დატვირთვებმა, განუწყვეტილ მთავარი პარტიების ცეკვამ, ასეული სპექტაკლების თხზვამ და ყოველდღიურმა ქანცგამწყვეტმა რეპეტიციებმა დაღალა და გამოფიტა მისი სხეული და სული. ამასთან, მის თავმოყვარეობაზე ძალიან იმოქმედა პარიზის უბრძოლველად დათმობამ, მის თვალწინ მშვენიერი პარიზი გასული საუკუნის ოცდანი წლების კიევის დაემსგავსა. პარიზი ჩანაცრდა თითქოს, ქუჩაში დათრგუნული ხალხი დალასლასებდა. ურჩევდნენ დახურეო თეატრი, გაიქეცი, დაიმალო, არ შეუშვავო გერმანელი ნაცისტები საფრანგეთის კულტურის წმიდათანმიმდებარე ტაძარში. მეგობარი თავშესაფარს სთავაზობდა ლონდონში. „მე ლაჩარი არ ვარ, ბედის ანაბარა ვერ მივატოვებ ჩემს მოცეკვავებსო“. 1942 წლის ნოემბერში პარიზს ეწვია ჰიტლერი მისი ერთადერთი მთავარი სურვილი იყო დასწრებოდა „გრანდ-ოპერაში“ გამართულ საბალეტო სპექტაკლს. აქ დიდი ვაჟკაცობა გამოიჩინა სერჟი ლიფარმა. ასობით შავი ლიმუზინით მოაწყდნენ ნაცისტები „თეატრალურ მოედანს“. უზარმაზარი თეატრის ყველა კარი დახშული აღმოჩნდა. ირგვლივ უკუნეთი იდგა. მხოლოდ ერთგან ბუფტავდა სინათლე: „სოლისტის ავადმყოფობის გამო დღეს სპექტაკლი არ გაიმართება!“ ასეთი განცხადება იყო გამოკრული „ოპერის“ კარზე. ჰიტლერი და მისი თანმხლები პირები უსიტყვოდ გაბრუნდნენ. გამოხდა ხანი. გებელსმა დაიბარა ლიფარი და უთხრა: „რენუარის მიერ შესრულებული თეატრის ფოიეში გამოფენილი ვაგნერის პორტრეტი ჰიტლერს უნდა არუქო“ (ცნობილია ჰიტლერის განსაკუთრებული სიყვარული კომპოზიტორ ვაგნერისადმი). დადგა საბედისწერო წამი. სერჟი მიხვდა, რომ ამ წამს მისი სიცოცხლე მისსავე პასუხზე ეკიდა. „ბატონი ვაგნერის პორტრეტი თეატრის ინვენტარშია გატარებული და იგი მე კი არა, არამედ საფრანგეთის რესპუბლიკას ეკუთვნის“. დრამატიზმით აღსავსე მოვლენები ამით არ დამთავრებულა. ომის შემდეგ მან გადაიტანა ძალიან დიდი შეურაცხყოფა და აუტანელი დამცირება: ფრანგული წინააღმდეგობის მებრძოლებმა არადა ჩააგდეს ის, რომ მან ბევრი ებრაელი (ოჯახებიანად) და პატრიოტი შეიფარა და გადაარჩინა, ბრალი დასდეს კოლაბორაციონალიზმში და სიკვდილით დასჯა მიუსაჯეს. გაიქცა მონტე-კარლოში, მას თან გაჰყვა მთელი დასი. პიკასო და მორის ტორეზი (საფრანგეთის კომუნისტური პარტიის გენერალური მდივანი) ურჩევდნენ შედიო კომუნისტურ პარტიაში, მაგრამ ბოლშევიკური რეჟიმიდან გამოქცეულმა სერჟმა მტკიცე უარი განაცხადა (სწორედ იმ დღეებში უთხრა თავის მეუღლეს, გრაფინია ლილიან ალფელდს — „ნეტავ მაშინ დავეხვრიტე გესტაპოს და ამ დღეს არ შევსწრებოდიო“.) 1947 წელს ყველა ბრალდება მოუხსნეს. მალე სტალინმა, საფრანგეთში სსრკ-ს ელჩის მეშვეობით ლიფარს შემოუთვალა „ჩამობრძანდით, ხელში აიღეთ საბჭოთა ბალეტის ფრონტი“, მაგრამ სერჟი ლიფარმა მტკიცე უარი განაცხადა. შესაძლოა, ბალეტის მოყვარული სტალინისთვის ცნობილი იყო, რომ 1946 წელს, 5 მაისს, სერჟი ლიფარმა, მონტე კარლოში გამართა ბალეტის პრემიერა „შოთა რუსთაველი“, რომლის მუსიკის ავტორი სამი კომპოზიტორი იყო — ფრანგი არტურ ონეგერი, რუსი ა.ჩეროპინი და იტალიელი ტ.ჰარსანი. ა.ჩეროპინი ერთხანს, ნაყოფიერად მოღვაწეობდა საქართველოში, იყო თბილისის კონსერვატორიის დირექტორი და არ

არის გამორიცხული, რომ სწორედ იგი ყოფილიყო ამ ბალეტის შექმნის იდეის ავტორი, მით უფრო, რომ იგი კარგად იცნობდა საქართველოს ცხოვრებასა და ისტორიას. ცხადია, ქართულ პროფესიულ და ხალხურ მუსიკასაც. 1921 წლიდან ცხოვრობდა პარიზში. თანამშრომლობდა ს.დიაგილევის „რუსული ბალეტის სეზონებთან“, შექმნილი ჰქონდა ერთი ბალეტი „არმიდას პავილიონი“ (1903).

ს.ლიფარი ძალიან ნერვიულობდა „ქართული“ ბალეტის დადგმისას, მალე მოვკვდებით, ამბობდა (თუმცა, პრემიერის შემდეგ კიდევ ორმოცი წელი იცოცხლა). უყვიროდა არტისტებს, წამდაუნუმ ცვლიდა გადაწყვეტილებას, ერთი სიტყვით, ძალიან შეიცვალა, მოტყდა, მოხუცდა, გახდა პირქუში, მარტოსული, არავის აღარ ენდობოდა, ზედაზე გადაიტანა რადიკულიტის უმძიმესი შეტევები. მართალია 82 წელს უნია, მაგრამ სიცოცხლის ხალისი ადრე დაკარგა, მხოლოდ თავისი მოგონებების დამთავრება შესძლო („იკარუსის მემუარები“). გარდაიცვალა ლოზანაში, 1986 წელს. პრეზიდენტ ფრანსუა მიტერანის განკარგულებით იგი გადმოასვენეს სენტ-ჟენევიე-დე-ბუას სასაფლაოზე (მთელი პარიზის გავლით).

მარიო პიუზოს ჩანაწერები საპირფარეშოში

მარიო პიუზოს სენტიმენტალური რომანები წიგნის მაღაზიის თაროებზე იმტვერებოდა. მისი მომჭირნე გერმანელი მეუღლე და ხუთი შვილი შეეყუყულნი იყვნენ პატარა ბინაში, შიმშილობდნენ და შიშით კრთოდნენ კრედიტორების მორიგი შემოტყვევების მოლოდინში. მართალია, მისი წარმატებული ბიზნესმენი ძმა ზოგჯერ ეხმარებოდა, მაგრამ მარიო ღვინისა და აზარტული თამაშების მოყვარული იყო და როგორც კი ფულს ჩაიგდებდა ხელში, ნიუ-იორკიდან უმალვე ლას-ვეგასს მიასურებდა ხოლმე სათამაშოდ. მისი ლიტერატურული აგენტი კანდიდა დონადო სასონარკვეთილი იყო. ბოლოს, დიდი ვაი-ვაგლახის შემდეგ, შეახვედრა პრესტიჟული ამერიკული გამომცემლობის შეფს. მარიო იტალიელთათვის დამახასიათებელი ტემპერამენტით და მრავალსიტყვაობით, ალგზნებული და აჟიტირებული, მოუთხრობდა თავისი ახალი რომანის შესახებ, რომელიც, თითქოსდა, ამერიკაში იტალიური მაფიის ცხოვრებას აღწერდა. სამი საათის განმავლობაში განუწყვეტილად ლაპარაკობდა, უმტკიცებდა, რომ ეს იქნებოდა წარმატებული საკითხავი რომანი და მყიდველები მას გამოსვლისთანავე დაიტაცებდნენ. „თუნდაც ერთ მაფიოს მაინც თუ იცნობთ, რა იცი შენ იტალიური მაფიის შესახებ“ – ჰკითხა შეფმა. „როგორ თუ რა ვიცი, მე ხომ იტალიელი ვარ, ნეაპოლიდან, სადაც უამრავი განგსტერი ცხოვრობს, მათ გვერდით გავიზარდე. მამაჩემი მათ წრეში მიღებული კაცი იყო და ხშირად მათ დავალებებსაც კი ასრულებდაო“. მარიოს ლიტერატურული აგენტის გასაოცრად, გამომცემელმა მოიწონა ეს ჩანაწერი და ავანსიც, 5 000 დოლარი მისცა, საბოლოო ჰონორარი კი 200 000 იქნებაო.

მართალია, მარიო პიუზო იტალიელი იყო, მაგრამ დაბადებული და გაზრდილი ამერიკაში და, როგორც მისი ბიოგრაფი პეგი ლუ ნერს, მთელი მისი ცოდნა იტალიური ცხოვრებისა სპაგეტის „ბოლონეზას“ — ჭამით ამოიწურებოდა, ხოლო სტიმული რომანის დაწერისა მას მისცა ერთმა ყურმოკრულმა ფრაზამ ორი განგსტერისა, როცა იგი ლას ვეგასის სასტუმროს საპირფარეშოში იჯდა.

ერთი განგსტერი ეუბნებოდა მეორეს „თურქეთში მყავს კაცი, რომელსაც შეუძლია „ნედლეული“ გადააგზავნოს სიცილიაში. ეს არ არის პრობლემა. მილიონ დოლარს ხეები არ ისხამენ“. კიდევ რამოდენიმე წუთი ილაპარაკეს დაუფარავად, რადგან დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ საპირფარეშოში არავინ იყო. შიშისაგან ზარდაცემული მარიო კი კიდევ ერთი საათი იჯდა უნიტაზზე, ვაითუ შემობრუნდნენ და აქვე გამაცხებინონ სულიო... მართლა გასაჭირში ჩაიგდო თავი, ფული მალე შემოეხარჯა, დღეები უკანმოუხედავად გარბოდნენ, რომანი კი ადგილიდან არ იძროდა. არავითარი მასალა არ ჰქონდა ხელთ. საპირფარეშოში ყურმოკრულ საუბარზე სიუჟეტის აგება შეუძლებელი იყო. ისევ მისმა დამიჯივებელმა ლას-ვეგასმა უშველა. ერთმა ძველმა მეგობარმა გააცნო ლას-ვეგასის ფეშენებელური სასტუმრო Sands-ის მფლობელი, რომელმაც გულთან ახლოს მიიტანა რომანისტიკის გასაჭირი და დროებით საცხოვრებლად გამოუყო ბრწყინვალე აპარტამენტები და მარიომ პირველად გაიგო, თუ რა არის ადამიანური ცხოვრება. ჩაიცვა ელევანტურად, უზარმაზარი, უშნო სათვალის ნაცვლად გაიკეთა მსუბუქი, კობტა ოკულიარები, ძვირფასი სიგარა გაირჭო კბილებში, იპკურა იშვიათი სურნელების სუნამო და თავისი ახალი მწყალობელის მეშვეობით სწორედ იმ დარბაზში, სწორედ იმ მაგიდასთან მოთავსდა, სადაც წამდელი, დიდი მაფიოზები თამაშობდნენ. იჯდა აქ მარიო, სწავლობდა მათ ლექსიკას, ჟარგონს, მათ ქცევებს. ცხადია, სათამაშოდ მაგიდასთან არაფერს იწერდა, მხოლოდ ყველაფერს იმახსოვრებდა, დროგამოშვებით გადიოდა ბრწყინვალე ტუალეტში და ბლოკნოტში იწერდა მათ კოლორიტულ საუბრებსა და რეპლიკებს. ყოველდღე ხედავდა თუ რა უზარმაზარ თანხებს ჩამოდიოდნენ მოთამაშენი. საღამოობით ადიოდა თავის ნომერ-

ში და დანვრილებით აღწერდა ყოველივეს. ისე დაუმეგობრდა მეპატრონეს, რომ მან შეიყვანა განსაკუთრებულ, თითქმის გასაიდუმლოებულ დარბაზში, სადაც შესვლა წარმოუდგენლად ძვირი იყო. აქ მან იხილა განგსტერების გართობის თვალისმომჭრელად ლამაზი და ვნების აღმძვრელი სცენები. მაგრამ სიუჟეტი, ამბავი, ვერ მოიხელთა. სასტუმროს მეპატრონემ ჰკითხა ერთხელ – შეგიძლია შენი წიგნისთვის თავის განწირვა? შემიძლიაო – უპასუხა. მარიო შეიყვანეს ბნელი, დაკეტილი ოთახის დიდ კარადაში. სამი საათის განმავლობაში მარიო ფეხზე იდგა, გასუსული, შეშინებული, თითქმის არ სუნთქავდა და ისმენდა ამერიკის ყველაზე დიდი თორმეტი მაფიოზის თათბირს. უკანასკნელი ფრაზა, რაც გაიგონა იყო: „მეგობრები ახლოს უნდა გყავდეს, ხოლო მტრები უფრო ახლოს“. მარიომ დაკარგა გონება და მხოლოდ სასტუმროს ოთახში მოსულიერდა... მის რომანს ხელნაწერში ერქვა „მაფია“, მაგრამ წიგნი გამოვიდა სახელწოდებით „ნათლიმამა“. თვითონ ფიქრობდა სულელური რომანი დავწერეო, მაგრამ მკითხველები ასე არ ფიქრობდნენ, თვალის დახამხამებაში გაიყვინდა მთელი ტირაჟი, ჰონორარის სახით მიიღო 410 ათასი დოლარი (იმ დროისთვის, 1969 წელია, უზარმაზარი თანხა). ამას დაემატა პოლიგუდის მილიონები რომანის ინსცენირებისთვის და მარიო, გუშინდელი ხელმოცარული რომანისტი, ამერიკის უმდიდრესი მოქალაქე გახდა და ყველაფერი ეს დაიწყო „საპირფარეოში ჩანაწერებით“. ასე, რომ, მთავარია არა ის, სად წერ, არამედ რას წერ. ამას ვამბობ იმათ გასაგონად, ვისაც დღეს „უბორნიის პოეტებს“ უწოდებენ.

P.S.

მარიო პიუზოს არავითარი მონაწილეობა არ მიუღია გენიალური კოპოლას ფილმის გადაღებაში. მხოლოდ ერთი რამ მოითხოვა კატეგორიულად, მთავარი გმირის, დონ კორლეონეს როლი აუცილებლად მარლონ ბრანდომ უნდა ითამაშოსო. პროდიუსერებმა უთხრეს – ლოთია, ნარკომანი, გადარეული, ჩაგვიშლის გადაღებასო...

მარიო პიუზომ გაიმარჯვა! ბრანდომ გენიალურად შეასრულა ეს როლი.

„მე ვარ ვოლფ მესინგი, მხოლოდ მე არ ვცდები არასოდეს“

თბილისი, სამოციანი წლების დასაწყისი. რუსთაველისა და პლექხანოვის პროსპექტებზე გამოკრული იყო მესინგის შავ-თეთრი პორტრეტები. უკან გადავარცხნილი შავი გრუზა თმები, დიდი თვალები და სქელი წარბები, ძლიერი ნიკაპი, მსხვილი ნაკვთები, წინ წამოზრდილი ყვრიმალბები, ერთი სიტყვით, მთელი მისი გამომეტყველება უცნაურ, ძლიერ, დემონურ ძალას ასხივებდა. სათანადო წარწერები იუნყებოდა, რომ მოსკოვის ფილარმონიის არტისტი, ილუზიონისტი, ნათელმხილველი, სხვისი ფიქრების ამომცნობი მესინგი, საქართველოს ფილარმონიის საზაფხულო დარბაზში, პლექხანოვზე (დღეს იქ „სუხიშვილების დარბაზია“) და საკონცერტო დარბაზში (ამჟამად რუსთაველის თეატრის „მცირე სცენა“) გამართავდა საღამოებს. ამ „საღამოებს“ წინ უსწრებდა სენსაციური ცნობები, თითქოს, მესინგი, ერთხანს ჰიტლერის, ხოლო შემდეგ სტალინის საიდუმლო მრჩეველი თუ „ვარსკვლავთმრიცხველი“ იყო. შეიძლება ეს ხმები, „სასწაულმოქმედი“ მესინგის მიერაც კი იყო ინიცირებული. ყოველ შემთხვევაში, მის ირგვლივ დიდი აჟიოტაჟი იყო ატეხილი. სარეკლამო პორტრეტის მიხედვით თუ ვიმსჯელებდით, ეს კაცი, სავარაუდოდ, მძლავრი სხეულის, დიდი აღნაგობისა და ფიზიკური ძალის პატრონი უნდა ყოფილიყო. სცენაზე კი გამოვიდა საშუალოზე დაბალი, გამხდარი, სუბტილური კაცი, დიდი თავით, ალბერტ აინშტეინის განენილი თმებით და ისრაელის პრემიერ მინისტრის, დავიდ ბენგურიონის მძლავრი შუბლით. რუსულად საშინელი აქცენტით მეტყველებდა (პოლონელი ებრაელი იყო, ხაიმის ძე, იდიში იყო მისი მშობლიური ენა), ამიტომ მოკლე, სხარტ წინადადებებს წარმოთქვამდა, ხანდახან, მხოლოდ ერთ სიტყვა-ბრძანებას — „ДумаЙ!“ – (ე.ი. „იფიქრე“). გამოსვლისთანავე დაიპყრო დარბაზი. მესინგი წარმოუდგენელი შინაგანი ძალისა და ენერჯის მფლობელი აღმოჩნდა, მისი ტემპერამენტი და აგრესია მოუგერიებელი იყო. ნამდვილი დემონი დაჰქონდა პარტურის რიგებსა და გასასვლელებს შორის. იგი მოულოდნელად თავს ესხმოდა მაყურებელს, როგორც ჩანს, თავისი ენერჯით უმაღლე იპყრობდა მის შინაგან სამყაროს, უდუნებდა წინააღმდეგობის განწევს უნარს, მბრძანებლობდა მის ფსიქიკას, „იფიქრე! იფიქრე!“ და იქვე იმეორებდა „პაციენტის“ ნაფიქრალს. ეფექტი წარმოუდგენლად დიდი იყო. ამასთან იგი არ მიმართავდა სხვა რამ დამხმარე საშუალებებს, არც ასისტენტები ჰყავდა, არც ილუზიონისტის მოსასხამს და ჩალმას ატარებდა (როგორც ცირკის ილუზიონისტები), და არც ბრჭყვიალა სფერო ჰქონდა. მოქმედებდა მხოლოდ თვალებით, ხელის დიდი, ძარღვიანი მტევნებით (შუა თითზე უზარმაზარი თვლიანი ოქროს ბეჭედი უბრწყინავდა ე.წ. „მესინგის ბრილიანტი“) და, რასაკვირველია, თავისი უნიკალური გონების მეშვეობით... მისი გარდაცვალებიდან კარგა ხნის შემდეგ „ტვინის ინსტიტუტმა“ („Институт мозга“, ხელმძღვანელი აკადემიკოსი ნატალია ბესტერევა – შვილიშვილი გენიალური

ფიზიოლოგის, ვლადიმერ ბეხტერევისა, რომელზედაც ამბობდნენ: „ტვინის შესახებ ყველაფერი იცის მხოლოდ ორმა – ღმერთმა და ბეხტერევმაო“ განიზრახა მესინგის ტვინის კოდის გამოკვლევა. ცნობილი ნეიროფიზიოლოგები განცვიფრდნენ — ეს ტვინი არაფრით, არც სიდიდით, არც ხვეულებით, არ განსხვავდებოდა ჩვეულებრივი მოკვდავის ტვინისაგან. ეს იყო მხოლოდ, აშკარად შეიმჩნეოდა სკლეროზის კვალი...

ოპერაციას, რომელიც პროფესორმა ა.კრიმსკიმ გააკეთა, ესწრებოდა მესინგის ოჯახის ახლობელი, ექიმი ნეიროფიზიოლოგი, ლუნგინი (შემდეგ ამერიკაში გაითქვა სახელი). იგი იგონებს: „ეს, რასაკვირველია, იყო სტანდარტული ტვინი, მაგრამ მე ხომ ვიცოდი, თუ რა გრანდიოზული ძალმოსილებისა იყო იგი“. ეს ექიმი ლუნგინი (რომლის დედამაც, ტატიანა ლუნგინმა, დაწერა ნიგნი „ვოლფ მესინგი – ადამიანი-გამოცანა“ „Вольф Мессинг, человек-загадка“) გასაოცარ ამბავს ჰყვებოდა, მის საცოლოვსა და მესინგს შორის გამართულ „დიალოგზე“. ეს ქალი თავისთვის რაღაცას ფიქრობდა, მესინგი კი პასუხობდა. ლამაზი ჩეხი ქალი იჯდა მესინგის ერთოთახიან ბინაში და ათვალერებდა მესინგის ნივთებს. „რამდენი „ხლამია“ ამ სერვანტში, ნეტა, რად უნდა ამდენი სათამაშოები და სტატუეტები?“ — ფიქრობდა იგი. პასუხი: ეს ჩემი საჩუქრებია. ქალი (შეხედა გაბზარულ ძველ ფინჯანს): „ეს ძველმანი მაინც გადაეგდო! პასუხი (სიცილით) — „ეს ჩემთვის ძალზე ძვირფასი ნივთია“. ქალი, რომელსაც სასაცილოდ არ ჰყოფნიდა ლუნგინის მიერ ნაამბობი სასწაულები, გაოგნებული იყო...

ახლა კი ისევ დავბრუნდეთ თეატრში.

ზოგჯერ იგი სცენაზე მოუხმობდა ცნობისმოყვარეებს თუ ურწმუნოებს და სახალხოდ უტარებდა — არ ვიცი როგორ ვთქვა — ალბათ, ჰიპნოზს, რომლის შემდეგ, უმალ კითხულობდა მათ ფიქრებს. იგი იყო უაღრესად ელეგანტური, ნამდვილი არტისტი, ყველა „საცდელ პირს“ სხვადასხვა ინტონაციით ელაპარაკებოდა. დღევანდელი ტერმინით რომ ვთქვათ, იგი იყო მრავალფეროვანი შოუმენი, სცენურად მომხიბლავი, თუმც, როგორც ვთქვი, ყოველგვარ მომხიბველობას მოკლებული ცხოვრებაში. თავის მოგონებებში „საკუთარი თავის შესახებ“ („О самом себе“) იგი გულწრფელად აღიარებდა: „ადამიანები ოცნებობენ, რომ იყვნენ მოტყუებულნი“, მაგრამ მათ სიმართლეს ეუბნებოდა. პირველი განყოფილების შემდეგ საკონცერტო დარბაზის კორიდორში, ანტრაქტისას, ფოიეში შევხვდი რუსთაველის თეატრის მთავარ ადმინისტრატორს, ვახტანგ გოგუშვილს. ეს იყო მუდამ ელეგანტურად ჩაცმული, ვაჟაკაჯური გარეგნობის ქართველი, ყოველთვის მოწესრიგებული, მრავლის მნახველი, ომგამოვლილი (ერთხანს, გერმანიის ერთ-ერთი ქალაქის სამხედრო კომენდანტიც იყო), ერთი სიტყვით, ბევრი რამის მნახველი და მომსწრე. ვახტანგი უჩვეულოდ აღელვებული და გაფითრებული იყო, მითხრა, გამომყევი, საინტერესო რამეს გაჩვენებო და მალულად შემახედა სცენის უკან მოუწყობელ, გრძელ ოთახში, სადაც ტახტზე იწვა — არ ვაჭარბებ — მკვდარი მესინგი („მოგონი, მართლა მოკვდა ეს შობელძალდი“, ჩაილაპარაკა ვახტანგმა). სახე მთლად ჩანაცრებოდა, დახუჭული თვალების უპეები სილურჯით ჰქონდა ამოვსებული, ხელები სხეულის გასწვრივ დაეწყო, თმები ყალყზე დასდგომოდა (ეს, ალბათ, მომეჩვენა!), სიცოცხლის ნიშან-წყალი არ ეტყობოდა, მაგრამ დაინყო ატრაქციონის მეორე განყოფილება და სცენაზე ქარიშხალივით შემოიჭრა მესინგი, თითქოს არც ყოფილიყოს პირველი განყოფილების ურთულესი ეპიზოდები, რომლებმაც ფიზიკური და შინაგანი ძალებისაგან დაცალეს და გამოფიტეს მისი სხეული. როგორც ჩანს, დასვენების, მოდუნების და ძალების აღდგენის საუკეთესო მეთოდი გააჩნდა მას (სხვათა შორის, კ.სტანისლავსკი თავის მსახიობებს ასწავლიდა რეალქაჯისი ხელოვნებას. მაგალითი აღეთო კატისგან. შეხვედა ქვიშას, რომელზედაც წუთის წინ იწვა ეს ცხოველი, სილაზე რჩება მისი სხეული ყველა კუნთისა და ძვლის ანაბეჭდი, იმდენად მოდუნებულია იგი). რაც შეეხება მესინგის „სიკვდილს“, ამ „ხელოვნებას“ იგი ახალგაზრდობაში დაეუფლა. პატარაობიდანვე ამყვანებდა ნათელხილვისა და წინასწარმეტყველების ნიჭს. ასე რომ იმთავითვე მიიქცია ყურადღება თავისი პარანორმალურობით ყოფა-ცხოვრების ამბებში (წინასწარმეტყველებდა ხანძარს, გვალვებს, საქონლის ამონყვეტას). ბავშვობა გაატარა უსასტიკეს სიდუხჭირეში, ვარშავის მახლობლად, გურა კალპერიაში, ხასი-დიზმისა და მისტიციზმის ერთ-ერთ ცენტრში. აქ ცხოვრობდა ერთი სასწაულმოქმედი მაგი, რომლისგანაც ბევრი რამ ისწავლა. შემდეგ ცირკს მიეკედლა, ბევრი იხეტიალა, აქ შეისწავლა დაშინის გადაყლაპვა, ლურსმნიან ფიცარზე წოლა, ცეცხლის შესუნთქვა და უკან ამოფრქვევა, აქვე მიიღო ტელეპათიის პირველი გაკვეთილები. ამანაც ვერ უშველა, შიმშილობდა, გაძვალტყავებული დაიარებოდა, უჭმელობისგან კინალამ მოკვდა, მორგში მიასვენეს, ის იყო, ექიმ აბელს უნდა გაეკვეთა, რომ გაცოცხლდა, რასაც მოჰყვა მისი პირველი აღიარება როგორც მედიუმისა. ეს „ცოცხალ-მკვდრობა“ ძალიან გამოადგა. ცირკში, შუშის კუბოში ჩასვენებულ „მკვდარს“ უამრავი მაყურებელი მოაწყდა. მესინგი ფლობდა კატალეპსიის შეტევების გამონვევას — საესებით ცივდებოდა, არ სუნთქავდა, ტემპერატურა ეცემოდა. ასე შეეძლო გაუჩხრევლად წოლა რამდენიმე დღის მანძილზე, უჭმელ-უსმელს, შიშველს, უბედურს. „ჩემი სიკვდილით ვშოულობდიო ცხოვრების სარჩოს“ — მწარე

ირონიით იგონებდა შემდეგ. ერთხელ, პოლონეთში საჯარო სეანსისას, იწინასწარმეტყველა ფაშისტური რაიხის კრახი აღმოსავლეთის ფრონტზე და ჰიტლერის აღსასრული (ისევე, როგორც ადრე იწინასწარმეტყველა მეორე მსოფლიო ომის დაწყებისა და დამთავრების ზუსტი თარიღები). ეს ამბავი მისწვდა ჰიტლერის ყურს და ბრძანა, რადაც არ უნდა დაგიჯდეთ, ეს კაცი მომიყვანეთო. ცხადა, გაცოფდა, მაგრამ დანტერესდა კიდევ. საყოველთაოდ ცნობილია: ჰიტლერი ძალზე მიდრეკილი იყო ეზოთერიზმისა და ოკულტიზმისაკენ, ხელს უწყობდა გამოკვლევებს ამ მიმართულებით. ფსიქოლოგების აზრით, ტირანები და ბანდიტები უაღრესად ცრუმორწმუნენი არიან. ჰიტლერი აღმერთებდა ეზოთერაპიას, იახლოვებდა მაგებს, ნათელმხილველებს, ჰიპნოზისტებს, ოკულტიტებს, რათა მათი მეშვეობით ჩასწვდომოდა ხალხის მასებზე ზემოქმედების მექანიზმებს. განსაკუთრებულ უპირატესობას ანიჭებდა მასობრივ ჰიპნოზს, რომლის მეშვეობით აპირებდა დასაწყობობს ქვეყნების მოჯადოებას დისტანციურად, თავისი ჰიპოტეტური სიტყვით. ამის შესახებ მოთხრობილი აქვს მ.კვესელავას თავის მონუმენტურ „ას ერგასის დღეში“. ეს თემა ჟღერდა აგრეთვე სტურუას ამავე სახელწოდების სპექტაკლში, სადაც ჰიტლერი ლაპარაკობდა ჰიმალაის მთებში დაბუდებულ ზეციურ ძალაზე, რომელიც მისი არსებისაკენ მოედინება. შესაძლებელია, ამგვარი მაგიური ძალის შეცნობისათვის სჭირდებოდა მესინგის გაცნობა. თავის ავტობიოგრაფიულ ნიგნში მესინგი მოგვითხრობს (მოგვითხრობს-თქო იმიტომ ვამბობ, რომ რუსულად ვერ წერდა და ნატალია ლუნგინა იწერდა მის თავგადასავალს). თუ როგორ დააპატიმრეს იგი პოლონეთში. თავზე დამადგა პატრული და მომმართა „შენ ვოლფ მესინგი ხარ! ეს შენ არ იწინასწარმეტყველე ფიურერის სიკვდილი?“ მარცხენა ხელი თმებში წამავლო, შემდეგ მკვეთრად გამოაქანა მარჯვენა და სამინელი ძალით დამარტყა ყბაში, რის შემდეგ სისხლთან ერთად გადმოვაფურთხე ექვსი კბილი. ვიჯექი პოლიციის განყოფილების კარცერში და ვფიქრობდი, ახლა თუ აქედან არ წავედი, აუცილებლად დავიღუპები. დავაბხო მთელი ჩემი შინაგანი ძალები და მოვუხმე პოლიციელებს ჩემს კამერაში. მე კი ვინექი აბსოლუტურად გაუნძრევლად, მკვდარივით. როგორც კი ყველამ მოიყარა თავი, სასწრაფოდ წამოვხტი, გარედან ჩავკეტე რკინის კარი და გამოვიქეცი. ჰიპნოზისაგან გამოფხიზლებულმა ფაშისტებმა ვერაფრით ვერ გაიგეს, თუ რანაირად აღმოვჩნდი გარეთ. აი, ამის შემდეგ მოაშურა მან საბჭოთა კავშირს, სადაც იგი ხელგაშლილად მიიღეს ჰიტლერის მიმართ გამოთქმული წინასწარმეტყველების გამო. მას შემდეგ, რაც ბევრი იხეტიალა პოლონეთში, გერმანიაში, ავსტრიაში, ბელორუსიაში, მესინგმა, საბოლოოდ, ბინა დაიდო მოსკოვში. ამავე ავტობიოგრაფიაში მესინგი მოგვითხრობს თუ როგორ გაეცნო სტალინს და თვალნათლივ უჩვენა თავისი მაგიური შესაძლებლობანი, იმით, რომ ყოველგვარი დოკუმენტის გარეშე გაიარა კრემლის დამცველი, გამობრძმედილი ჩეკისტების თვალწინ, ისე რომ იგი ბერია ეგონათ. აქ იღებს სათავეს ლეგენდა, რომ მესინგს შეეძლო ნებისმიერი ადამიანის სახის მიღება. ამან ისეთი დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა სტალინზე, რომ ბერიას ხელი ააღებინა განზრახვაზე, ცხრაპირ ტყავს გავაძრობ მაგ ნაძირალას ლუბლიანკის ჯურღმულეებში. „Если мы станем расстреливать всех, кто умеет то, чего не умеем мы с вами, Лавренты, то скоро останемся тут вдвоём“ მიუგო სტალინმა. ამის შემდეგ დაიწყო მესინგის თავისუფალი და მასშტაბური გამოსვლები საბჭოთა სივრცეში, მაგრამ ეს იყო, ფაქტიურად, მოღვაწეობა „აკრძალულ სივრცეში“, რადგან მაშინ სასტიკად იდევნებოდა ყოველგვარი საიდუმლოებით მოცული ამბები — ტელეპათია, ეზოთერიზმი, შამანობა, ნათელმხილველები... ამიტომ, მიეკედლა იგი ფილარმონიას, როგორც არტისტ-ილუზიონისტი. წარმატებით გამოდიოდა და ჰონორარებიც ნიაღვარავით მოედინებოდა მის კენ. ომის წლებში საკუთარი ხარჯებით აავაგინა ავიაგამანადგურებელი „ვოლფ მესინგი“, რომლის სახელის გაგონებაც კი შიშის ზარს სცემდა გერმანელებს და სისხლს უყინავდა ძარღვებში. ხელისუფლებაში ხრუშჩოვის მოსვლის შემდეგ ყველაფერი თავდაყირა დადგა, მესინგს მოღვაწეობის ყველა გზა დაუხშვეს. სტალინის სიძულვილით შეპყრობილმა ნიკიტამ, ფაქტიურად, დაამხო ეს ფენომენალური ადამიანი, მან უბრძანა მესინგს, ინტერვიუ მიეცი გაზეთ „პრავდას“, თითქოს გქონდა ურთიერთობა სტალინის სულთან, რომელიც ცრემლმორეული გემუდარებოდა, შეატყობინე ხალხს, გამომიყვანეთ მავზოლეუმიდან და სადმე დამმარხეთო. მესინგმა სასტიკი უარი განაცხადა, რამაც სულ მთლად გადარია ხრუშჩოვი, მომაშორეთ ეგ „სტალინის პირადი წინასწარმეტყველი“ (ზოგიერთი ბიოგრაფიკოსი და ჟურნალისტი სწორედ ასე მოიხსენიებდა მას, უფრო მეტიც, ძმაკაცები იყვნენ). მესინგი გააძევეს მოსკოვიდან, აუკრძალეს დიდ ქალაქებში გამოსვლა, რის შემდეგ იძულებული გახდა სოფელ-სოფელ ევლო და კლუბებში გამოსულიყო. ინერვიულა, ავად გახდა და გარდაიცვალა სწორედ იმ დღეს (1974წ.) რომელიც იწინასწარმეტყველა და ბოლოს, კიდევ ერთი საოცრება: გაქრა ყველაფერი რაც მესინგს ეკუთვნოდა, ყველა დოკუმენტი, არქივი, ფოტოები, რეცენზიები, გამოსხაურებანი, მილიონი რუბლი, ძვირფასი ნივთები, მისი სახელოვანი ბეჭედი. არსად არ აღმოჩნდა ფიქსირებული მისი სახელი და გვარი (გარდა საფლავის ქვაზე წარწერისა), არც КГБ-ს „დანოსებში“, არც შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივებში. ასე მგონია ყველაფერი ეს მოიმოქმედა „შავი მაგიის მაგისტრმა“ – ვოლანდმა, ბულგა-

კოვის რომანის „ოსტატი და მარგარიტას“ გმირმა, საბჭოთა სივრციდან თავისი სულიერი მეგობრის გაქრობისათვის.

„მე მივდივარ დიდებისაკენ“

1921 წლის აგვისტოს მშვენიერ საღამოს, მოსკოვში, ფერმწერ და სცენოგრაფ გეორგი იაკულოვის დიდ, მდიდრულ ბინაში საგანგებო წვეულება გაიმართა. მონვეული იყო მოსკოვის მთელი ბოჰემა – პოეტები, მხატვრები, მუსიკოსები, მოცეკვავეები, გ.იაკულოვი რუსული ავანგარდის ერთერთი ლიდერი იყო და მრავალ სახელოვან რეჟისორთან, მათ შორის კოტე მარჯანიშვილთანაც, თანამშრომლობდა. იგი აბსტრაქტული დეკორაციების გამორჩეულ ავტორად ითვლებოდა. სწორედ მარჯანიშვილმა მოიწვია იგი თბილისში, რუსთაველის თეატრში სამუშაოდ, მაგრამ როცა გ.იაკულოვი აქ ჩამოვიდა, კოტე უკვე ამ თეატრიდან წასული იყო. საბედნიეროდ, თეატრში იყო მეორე დიდი რეჟისორი, სანდრო ახმეტელი, რომელმაც ძალზე გულთბილად მიიღო სახელოვანი მხატვარი და უმაღვე შესთავაზა თანამშრომლობა.

ეს „უმალ შეთავაზება“ იმ გარემოებით იყო განპირობებული, რომ გ.იაკულოვის სცენოგრაფიის სტილი, პიესის სამყაროს მისეული ხედვა შეესაბამებოდა ს.ახმეტელის ესთეტიკას. გ.იაკულოვი სცენური კონსტრუქტივიზმის ერთ-ერთი პიონერი იყო, მას იტაცებდა წარმტაცი სანახაობითი თეატრი, ისწრაფოდა სახიერებისა და პათეტურობისაკენ. მის მიერ შექმნილი დეკორაციები გამოირჩეოდა მოცულობით, ერთიანი რიტმით გამსჭვალული კუბიკურ-ბაროკალური ფორმებით, სპირალური აგებულებით, კოლორიტის ფანტასმაგორიულობით, სიმსუბუქით, მოედნების, კიბეების გონებაბახვილური კომბინაციებით. იგი ქმნიდა მუსიკალურად ჰარმონიულ არქიტექტურულ პროპორციებს, შეხამებულს შუქ-ჩრდილებთან. მოსკოვის კამერულ თეატრში (ანუ კ.მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი „თავისუფალი თეატრის“ „ნანგრევებზე“ აღმოცენებულ თეატრში). მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლებიდან გამოირჩეოდა „პრინცესა ბრომბილე“ და „ჟიროფლე-ჟიროფლე“. რუსთაველის თეატრის „კარმენისტას“ დეკორაციები ამ სცენოგრაფისთვის დამახასიათებელი სტილისტური ნიშნებით იყო გამოირჩეული.

1927 წლის სეზონში ს.ახმეტელმა დადგა კ.ლიპსკეროვის „კარმენისტა“, ძალზე ორიგინალური, უჩვეულო და ფერადი სპექტაკლი...

ასეთივე ფერად და მიმზიდველ საღამოებს („სპექტაკლ-წვეულებებს“) მართავდა გ.იაკულოვი თავის დიდ ბინაში. ზემოთ ხსენებული „1921 წლის აგვისტოს მშვენიერი საღამო კი“ მან მიუძღვნა მოსკოვში ჩამოსულ სახელგანთქმულ მოცეკვავეს, აისედორა დუნკანს.

საოცარია, რამ ჩამოიყვანა ეს ქალი ოქტომბრის რევოლუციით და სამოქალაქო ომით გაპარტახებულ, მშვიერ, ქაოსში გახვეულ რუსეთში, როცა მას, სწორედ იმხანად, ერთდროულად ეპატიჟებოდნენ მადრიდში, ვენაში, ბერლინში, პრალაში? ...ერთხელ, უნგრეთში გასტროლებისას, მოხუცმა მკითხავემა ქალმა უწინასწარმეტყველა: „მაღლე შენ წახვალ მარადიული სიცივისა და მძვინვარე დათვების ქვეყანაში, სადაც შეეყრები ნამდვილ, დიდ სიყვარულს, გათხოვდები და ძალიან ბედნიერი იქნები“-ო. აისედორამ ამ სიტყვაზე მხოლოდ ნაღვლიანად გაიცინა და უმაღვე დაივიწყა. მაგრამ, მალე მან საბჭოთა მთავრობისგან ძალზედ მომზიბლავი წინადადება მიიღო. მას თავაზობდნენ სსრკ-ში ცეკვის სკოლის გახსნას. აი, მაშინ კი გაახსენდა მოხუცი ბოზა ქალის სიტყვები, მათში ბედისწერის ნიშნები ამოიკითხა, მყისვე გამოემგზავრა რუსეთში და მალევე გ.იაკულოვის ბინაში გამართულ წვეულებაზე აღმოჩნდა. ამ საღამოს მან რაღაც განსაცვიფრებელი აღმაფრენით იცეკვა, თავისი ცნობილი წითელი შარფის თანხლებით (უახლოესი მეგობრის, მერი დესტის მიერ ნაჩუქარი ეს წითელი შარფი, რომელიც განსაკუთრებული ვნებით და დრამატიზმით ავსებდა მის ცეკვას, მალე საბედისწერო როლს ითამაშებს ამ ულამაზესი ქალის ცხოვრებაში). მისი პლასტიკით აღფრთოვანებული ერთერთი სტუმარი, ეს იყო პოეტი სერგეი ესენინი, ლურჯთვალეობა, თავთუხისფერი ქორით დამშვენებული ახალგაზრდა (27 წლის), ენერგიულად იქნევდა ხელებს და რაღაცას ეუბნებოდა რუსულად, რომელიც, ცხადია, აისედორამ არ იცოდა. თარჯიმანმა აუხსნა მოცეკვავეს, რომ მის წინ დგას ცნობილი რუსი პოეტი, რომელსაც სურს ლექსი წაუკითხო. ესენინმა დაიწყო დეკლამირება, ლექსის მელიოდურობით მოხიბლული აისედორა მონუსხულივით იდგა ერთ ადგილზე გაქვავებული, შემდეგ მოწყდა ადგილიდან, უცნაური აქცენტით წამოიყვია „ანგლოსო“ და პირდაპირ ტურქებში აკოცა. პოეტი არ დაბნეულა და კარგი მაგარი „ზასოსით“ უპასუხა. ახლა აისედორამ სხვაგვარად იყვირა, „სატანა!“

...ვანშმის შემდეგ ერთად წავიდნენ და მერე აღარც დაშორებულან კარგა ხანს, ვიდრე...

აისედორა დუნკანი (დორა, ენჯელა, დუნკანი 1877-1927) მაშინ ორმოცდაოთხი წლის იყო, როცა ახალგაზრდა, ლამაზი, რუსეთში უაღრესად პოპულარული პოეტი, თავდავიწყებით შეუყვარდა.

ბალზაკის ასაკს გადაცილებულმა ქალმა უკვე მოასწრო მრავალი საყვარლის გამოცვლა, ტროფობისა და ბედნიერების მწველი გრძნობებითაც აღგზნებულია და უკიდურესად ტრაგიკული უკუნითის სიღრმეშიაც ჩაუხედავს. ბავშვობიდანვე გამოირჩეოდა უცნაურობებით, ცუდად სწავლობდა, სულ ზღვისკენ მიისწრაფოდა და ფეხშიშველა ცეკვავდა მის ნაპირზე. სერიოზულად ამტკიცებდა, ზღვის იდუმალი ხმები და ტალღების ცემა მკარნახობსო მოძრაობას. ცამეტი წლისამ მიატოვა სასწავლებელი და მუსიკისა და ცეკვის ხელოვნებას დამოუკიდებლად ეუფლებოდა. მალე მიიღეს მოცეკვავეთა ერთ, უსახელო, პატარა დასში, რომელიც სან-ფრანცისკოში გამოდიოდა. მისმა უნიკალურმა, ბუნებრივმა პლასტიკამ და ორიგინალურობამ (ცეკვავდა ფეხშიშველი, თეთრი მოსასხამით, როგორც ძველ ბერძნულ ლაიფებზე თუ ამოვრებზე გამოსახული მოცეკვავე ქალები), სულ ადვილად მოაჯადოვა ტერპსიქორას თაყვანისმცემელი, უწოდეს მას „ფეხშიშველი ქალღმერთი“, ჭკუას ჰკარგავდნენ მის სილამაზეზე და ე.წ. „თავისუფალ ცეკვაზე“. ფურორი მოახდინა ჯერ ჩიკაგოს „ბალეტ დეილი“, შემდეგ ნიუ-იორკის „კარნეგი-ჰოლში“. მიუხედავად იმისა, რომ მისი სხეულის მჭვრეტელი უამრავი თაყვანისმცემელი იწვოდა მის ულამაზეს (მსუბუქე ქიტონში ილანდებოდა მისი კლასიკური ნაკვთები) და ვნებისაღმძვრელ პლასტიკაზე, 25 წელი ისე მოილია, რომ უბინოდ დარჩა, რადგან მიაჩნდა, რომ ვნება და სექსი ბალავდა წმინდა ხელოვნებას. მაგრამ მალე სულ მთლად გადაიარა, აიშვა და ათასგზის აინაზღაურა დანაკარგი. მისი საყვარლები გახდნენ არტისტები, პოეტები, მხატვრები, მოქანდაკეები და ისე გაება ვნების ხლართებში, რომ ლამის თავისუფალი სექსის ქურუმი გახდა. 1905 წელს, ბერლინში შესვდა გენიალურ თეატრალურ რეჟისორს, რეფორმატორს, მხატვარს გორდონ კრეგს, ინგლისში სახელგანთქმული არქიტექტორისა და დიდი მსახიობის, ელენ ტერის ვაჟს. კრეგი ძალიან მომხიბლავი მამაკაცი იყო, მაღალი, ტანადი, ქერათმიანი. მამაკაცის სილამაზემ, კულტურამ და დახვეწილმა მანერებმა აისედორას თავგზა აუბნია და მოაჯადოვა. წლისთავზე ქალიშვილი შეეძინათ. დედობამ აისედორა აბსოლუტურად შეცვალა, ახლა წინა პლანზე დადგა ოჯახი, შემდეგ – ცეკვა. მაგრამ ვერ შეეთვისა ერთმანეთს ორი დიდი ხელოვანი. გორდონი მტკივნეულად განიცდიდა მეუღლის ფერომენალურ წარმატებას. ამაყი და უნიჭიერესი რეჟისორი, როგორღაც, ჩრდილში მოექცა. ამას კი ვერაფრით ეგუებოდა და მიატოვა ქალი. მალე აისედორას შეუყვარდა ამერიკელი მილიონერი პარის ზინგერი, რომელიც წარმოუდგენელი ხელგაშლილობით ყიდულობდა მისთვის უამრავ ძვირფასეულობას ევროპის საუკეთესო საიუველირო მაღაზიებსა თუ ფრანგი კუთურიების მიერ შეკერილ სამოსელს, ასეირნებდა საკუთარი იახტით. ამ კაცისაგან შეეძინა ვაჟი, პატრიკი. ზინგერი, რომელსაც აისედორა, სიყვარულით, ლოწვრინს (მეფე არტურის ლეგენდარული და რომანტიკული რაინდი) ეძახდა, საშინელი ეჭვიანი აღმოჩნდა, ყველა მამაკაცში აისედორას საყვარელს ხედავდა... მშვიდად, ყოველგვარი სკანდალის გარეშე გაიყარნენ. რამოდენიმე წლის შემდეგ, აისედორას თავზარდამცემი ტრაგედია დაატყდა თავს: 1913 წლის 19 აპრილს, თავისი ბავშვები, გუვერნანტკაცასთან ერთად, სასეირნოდ გაამგზავრა საკუთარი მანქანით. მანქანა პარიზს გასცდა თუ არა და დაადგა ვერსალის გზას, ძრავი გამოერთო, მძლოლი გადმოვიდა და ცდილობდა მის ამუშავებას. მან ეს მალე შესძლო, მაგრამ, სანამ ჩაჯდებოდა, მანქანა დაგორდა და დაეშვა მდინარისაკენ. მოულოდნელობისაგან დაბნეული მძლოლი გამოედევნა უმართავ მანქანას, ის იყო უნდა დასწეოდა, რომ ფეხი დაუცდა და ნაიქცა. ისმოდა აღმზრდელის სასონარკვეთილი კივილი და ბავშვების განწირული ყვირილი... ბავშვების მდინარეში დახრობამ აისედორა მძიმედ დაავდა, ნერვიული ციებ-ცხელება და ჰალუცინაციები გონებას უბნელებდა, ექიმებმა სრული სიმშვიდე და ზღვაზე დასვენება ურჩიეს... ყოველ საღამოს სანაპიროზე სეირნობდა. ერთხელ, ზღვის ნაპირზე მდგარმა, ნათლად დაინახა, რომ მისი შვილები, ხელჩაკიდებულნი, ზღვაში შედიოდნენ. ჰიპნოზით შეპყრობილი იგიც გაემართა ზღვის სიღრმისაკენ. უეჭველად დაიხრჩობოდა, რომ არა ბედნიერი დამთხვევა, ახალგაზრდა იტალიელმა ოფიცერმა საღამოს ბინდბუნდში დალანდა ქალის უცნაური საქციელი, შეიჭრა წყალში და მკლავებზე გადასვენებული მშვენიერება ფრთხილად დაანვინა ნაპირზე. აქ უცნაური რამ მოხდა, ისტერიკაში ჩავარდნილი აისედორა ემუდარებოდა უცნობ ახალგაზრდას, მიშველე, გადამარჩინე, ახლავე მაჩუქე შვილიო... ცხრა თვის შემდეგ აისედორამ შვა ბიჭი. აისიდორა გრძნობდა, რომ სიცოცხლის ძალა და სურვილი უბრუნდებოდა, მაგრამ, ექიმებისთვის აუხსნელი მიზეზებით, ბავშვი, დაბადებიდან ერთი საათის შემდეგ გარდაიცვალა. ამის შემდეგ აისედორამ ირწმუნა, რომ იგი განგებამ მხოლოდ ცეკვისთვის მოავლინა ამ ქვეყნად და არა დედობისა და ოჯახისათვის. თავგანწირული გადაეშვა და მინებდა ცეკვის სტიქიას. ძველებურად ფეხშიშველი ცეკვავდა, მხოლოდ ახლა ხელში ეჭირა მეგობრის მიერ ნაჩუქარი ნითელი შარფი. მთელი ევროპა ტრიუმფით შემოიარა, არავის ახსოვდა თუ რა ტრაგედია გადაიტანა ამ მოცეკვავე ქალმა. მაგრამ, ვინ გადაურჩება ეროსის ისრებს? გ.იაკულოვის ბინაში დადარაჯებულია ლმერთმა, კიდევ ერთი მსხვერპლით გაამდიდრა თავისი ნანადირევი, რუსი პოეტი და ამერიკელი მოცეკვავე ქალი ტრფობის ალში გაეხვინენ. ახლად დაქორწინებულნი ევროპასა და ამერიკაში გაემგზავრნენ. საზღვარგარეთ ესენინმა უმატა ლოთობას, უსასტიკესმა დეპრესიამ

დარია ხელი. ველარაფერს წერდა, გამოიფიტა. ამერიკაში იგი მხოლოდ „დუნკანის ქმარი“ იყო. არავის აინტერესებდა არც მისი პოეზია და არც მისი პიროვნება. ინგლისურის არ ცოდნამაც შეუწყო ხელი მის განმარტოვებას და დეპრესიას. ერთ დღესაც პირდაპირ მიახალა ქალს: „Ты не Изадора, ты – Изадур! Потом, была страсть, но она прошла... Я больше не могу писать, вот что скверно“. ესენინი დაბრუნდა რუსეთში. იქედან უდებემა „Люблю другую. Женат. Счастлив!“

თითქოს ყველაფერი დასრულდა, აისედორაც „წელთ დაღმართს“ დაეშვა. მაგრამ, ეროსს არ ეძინა... და აისედორას შეუყვარდა საკუთარი მძლოლი, ბენუა ფალკონე, ახალგაზრდა ბერძენი ღმერთივით ლამაზი. სიცოცხლის წყურვილმა და ვენებამ ძველებური ძალით იფეთქა ქალში, მის წინ გადაიშალა დიდი პერსპექტივები, მას ელოდა გასტროლები და გრანდიოზული წარმატება, იგი ბედნიერია. ჩაის თეთრი ვარდების თაიგულით ხელში, შამპანიურით ოდნავ ალგზნებული, მშვენიერი აისედორა ჯდება „ამილკარ-გრან-სპორტ“ მარკის კაბრიოლეტის უკანა სავარძელში. „ძვირფასო, პალტო ჩაიცვი, აგრილდა უკვე“ – სთხოვა მერიმ. მანქანა დაიძრა, „რა საჭიროა აგერ არ არის ჩემი საყვარელი, თბილი კაშნე?“ გაისმა გამცილებელთა ტაში. „ნახვამდის, მეგობრებო! მე დიდები-საკენ მივდივარ!“ ეს იყო მისი უკანასკნელი სიტყვები. შარფის გრძელი ფოჩები ჩაითრია მანქანის უკანა ბორბალმა და წამში მოაშთო ეს დამაბრმავებელი სილამაზის ქალი.

ოთხმოცდაცხრამეტი წლის მსახიობი ოლიმპიური ჩირალდნი

ზამთრის ოლიმპიური თამაშების (2014, სოჭი) ჩირალდანმა თითქმის ნახევარი მსოფლიო შემოიარა ესტაფეტით. ცხადია, ერთერთი ეტაპი მოსკოვიც იყო. უამრავი ხალხი იყო გამოსული ამ რუსული მეგაპოლისის ქუჩებში. ყველა გაცეცხული დარჩა, როცა მათ თვალწინ წელი სირბილით, ძუნძულით, ჩაიარა ჭრელი ოლიმპიური კომბინიზონით შემოსილმა მოხუცმა მამაკაცმა, რომელსაც მაგრად ჩაებლუჯა ხელში ჩირალდანი და მხიარული გამომეტყველებით ესალმებოდა ნაცნობ-მეგობრებს. ეს მოხუცი იყო ცნობილი მსახიობი ვლადიმერ ზელდინი, რომელიც, თავისი 99 წლის კვალობაზე, განსაცვიფრებლად ყოჩაღად გამოიყურებოდა (ახლა იგი 100 წლისაა და კვლავ გამოდის სცენაზე, თამაშობს სპექტაკლებში, მიუზიკლში „კაცი ლამანჩიდან“, ლოპე დე ვეგას „ცეკვის მასწავლებელი“, ფ.დოსტოევსკის „ბიძიას სიზმარი“. არა თუ თამაშობს, არამედ მღერის და ცეკვავს კიდეც). თავის დროზე უდიდესი წარმატება მოუტანა კინორეჟისორ ივან პირევის მუსიკალურ კომედიაში „მელორე ქალი და მწყემსი“ მთავარი გმირის, მწყემსის, მუსაბის შესრულებამ. საინტერესოა ამ მუსიკალური ფილმის გადაღების ისტორია. მას იღებდნენ ყაზარდო-ბალყანეთში, დონ-ბაიში (ახლა აქ ძალზე კეთილმოწყობილი სამთო-სათხილამურო ბაზაა, სადაც მეც ვყოფილვარ). გადაღება ის იყო მალე უნდა დამთავრებულიყო, რომ მეორე მსოფლიო ომიც დაიწყო. ჩრდილოეთ კავკასიის მალალმთიანიდან გადამღებმა ჯგუფმა რის ვაი-ვაგლახით ჩამოაღწია მოსკოვში. ჯგუფი დაიშალა, ზოგი ფრონტზე წავიდა, ზოგი — ევაკუაციაში. ასეთ ვითარებაში ფილმის გადაღების თავი ვის ჰქონდა, და როგორც, ასეთ შემთხვევაში ამბობენ კინემატოგრაფისტები — „ფილმი დაიხურა“. მაგრამ სტალინს უნახავს გადაღებული მასალა და უბრძანებია „დაასრულეთო!“... ფილმს წარმოუდგენელი წარმატება ხვდა წილად. კომპოზიტორ ტიხონ ხრენიკოვის სიმღერებს მთელი რუსეთი მღეროდა, ხოლო მთავარი გმირების შემსრულებელნი – მარინა ლადინინა (როგორც ამბობენ, სტალინს ძალიან მოსწონდა ეს მსახიობი ქალი), ნიკოლოზ კრუჩკოვი, ვლადიმერ ზელდინი უპოპულარეს მსახიობებად იქცნენ.

კ. ზელდინმა დაწერა მოგონებათა წიგნი „ჩემი პროფესია – დონ კიხოტი!“...სადაც ბევრი საინტერესო ამბავია მოთხრობილი. აღიარებს, მონარქისტი ვარო: „ჩვენ, რუსებს, გვაკლია თვითდისციპლინა, ასეთია ჩვენი მენტალობა, ტოტალიტარული რეჟიმი არ გვინდა, მაგრამ სახელმწიფოში წესრიგი და სიმკაცრე აუცილებელია. გულდანწყვეტილია: „მელორე ქალის და მწყემსის“ ყველა მთავარმა ფიგურამ მიიღო სტალინური პრემია, მე კი, მ.ლადინინასთან ერთად, მთავარი როლის შემსრულებელი, გამომტოვესო (გულისტკივილს ანელებს ფრაზით, ალბათ, იმიტომ არ მომცეს, რომ მაშინ, ძალიან ახალგაზრდა, 26 წლის ვიყავიო).

ბოლოს, ერთი საგულისხმო პასაჟია მოგონებათა ამ წიგნში, რომელიც ჩვენთვის საინტერესოა. „პირველად რომ შევხვდი რეჟისორ „ივან პირევს, სრულადაც არ ვიყავი დარწმუნებული, რომ ამ როლზე დამამტკიცებდნენ. ანდა, რატომ უნდა ავეყვანე მე, რუსი მსახიობი, როცა თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრში ამდენი ბრწყინვალე ახალგაზრდა მსახიობი იყო? ყოველი მათგანი დიდებულად ატარებს კავკასიურ სამოსელს, ძალზე მუსიკალურნი არიან და ამასთან, არაჩვეულ-ბრივად პლასტიკურნი... მე კი რამდენი რამ დამჭირდა: მთელი სახე გადამიღებეს, შემფერეს, ულვაშები მომაშვებინეს, წარბები დამანებეს, საგულდაგულოდ პარიკი მოარგეს და თავზე ფაფახი დამახურეს. მაგრამ, წარმოიდგინეთ, ეკრანზე მაინც ნამდვილი ჯიგიტი ვიყავი“.

პარბი ბპარიუპილი

დოდო ხუცილაძე

საქართველოში ცხოვრობენ მოღვაწენი, რომელთა საგვარეულო საუკუნეების მანძილზე მიმართულია მხოლოდ სიკეთის კეთებაზე, შემოქმედებაზე, ხელოვნების ქმნაზე. ესენი არიან მწერლები, პოეტები, მხატვრები, მსახიობები, სახელმწიფო და საზოგადო მოღვაწეები. ასეთი გვარები რაღაც განსაკუთრებული ენერგეტიკის აკუმულირებას ახდენენ და გადასცემენ მომდევნო თაობებს და თუ მათ შორის აღმოჩნდა ნიჭიერი და საქმისათვის თავდადებული ადამიანი, სწორედ ასეთ შემთხვევაში ამოხეთქავს გვარში დაგროვილი ენერგია. ერთ-ერთი ასეთი გვარია აბაშიძეები, რომელთა ხსენებაც ჯერ კიდევ მეშვიდე საუკუნიდან გვხვდება, როგორც გამოჩენილი პოლიტიკური და საზოგადო მოღვაწეებისა. შემდეგ წამოვიდნენ მსახიობები, მწერლები, პოეტები... და მათ შორის ერთ-ერთი უპირველესი იყო ვასო აბაშიძე - არა მხოლოდ დიდი ქართველი მსახიობი, არამედ ქართული პროფესიული თეატრის ერთ-ერთი მესაძირკვლე, ხელოვნების მოღვაწე და თეორეტიკოსი. სწორედ ის, ვიზუალურ ნერდნენ ილია, აკაკი, დავით კლდიაშვილი, შალვა დადიანი, ვისაც მიექდვნა შესანიშნავი პოეტური სტრიქონები:

**მე მახსოვს მისი პატარა ბინა,
იქ უფრო ადრე ვცხოვრობდით წინათ,
რაღაც პატარა, რაღაც ფარული,
ო, შესახვევი თეატრალური...
გადაიშალნენ გზები სხვადასხვა,
ცხოვრებამ ბევრი წაიღო სასო.
რა კარგად მახსოვს ძვირფასო ვასო,
რა კარგად მახსოვს მგზნებარე საშა,
რა კარგად მახსოვს მქუხარე ვაჟა,
რა კარგად მახსოვს პატარა ბინა
და ორი თასი რომ გვედგა წინა.**

ცხადია, რომ ასეთი კაცის პირდაპირ შთა-

მომავლობის ტვირთი მძიმე სატარებელია, მუდამ იმაზე უნდა იფიქრო, რამე არ შეგეშალოს, როგორმე მორალურ-ეთიკური ხასიათის კაზუსი არ მოგივიდეს, გვარი არ შეარცხვინო... და აი, ასეთი წინაპრის შთამომავალმა და დიდი პაპის სეხნიამ გადაწყვიტა ბალეტის მოცეკვავე გამხდარიყო. ვასიკო აბაშიძემ 1948 წელს დაიწყო სწავლა თბილისის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში ანუ იმ დროს, როცა ქართული ბალეტი აღმავლობის გზას ადგას, საბალეტო დასს ვახტანგ ჭაბუკიანი უდგას სათავეში. იგი ცდილობს ქართული საბალეტო თეატრის განვითარებას და რაღაც პარადოქსული სარკისებური განმეორების გზით უმცროს ვასო აბაშიძესაც ამ შესანიშნავ შემოქმედებით პროცესში სურს მონაწილეობის მიღება. ვერ მოვყვებით იმის მტკიცებას, რომ მისი მაშინდელი გადაწყვეტილება გაცნობიერებული იყო, მაგრამ ფაქტია, რომ იგი თეატრში, ქორეოგრაფიულ სასწავლებელსა თუ ახალი დასების შექმნის საქმეში მუდამ თავდაუზოგავად მუშაობდა.

ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში მისი პედაგოგი ჯერ სერაფიმა ვეკუა, ხოლო შემდეგ თვით ვახტანგ ჭაბუკიანი იყო. შვილიშვილისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ წერილში დიდებულებმა და ტასო აბაშიძეები ვასიკო აბაშიძეს მოძღვრავენ, რომ „ცარიელა ნიჭით ვერას გახდები“... „... ჯერ სწავლა გინდა, განვითარება...“, რომ ნიჭს ვარჯიში და თავდაუზოგავი შრომა სჭირდება. შეახსენებდნენ, რომ მაყურებლის თვალი და გული, დიდი პაპის გამო, მუდამ მისკენ იქნება მიპყრობილი და ეს მას დიდი ამოცანების გადაჭრას ავალებს. ამასვე მოუწოდებდა უფროსი ვასო აბაშიძე მომავალ მსახიობებს თავის წიგნში დრამატული ხელოვნების შესახებ. ისე კაცმა რომ თქვას, ვერაფრით შეძლებდა მომავალი

მოცეკვავე სიზარმაცეს. ვისაც წარსულში ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში უსწავლია, ყველას ემახსოვრება სერაფიმა ვეკუა. ის იყო მკაცრი, მუდამ წარბშეკრული ქალბატონი, რომლისაც მონაფეებს საშინლად ეშინოდათ და ამიტომ მის კლასში სიზარმაცეს კიდევ მოხერხება უნდოდა. ორიოდე წლის შემდეგ ვასიკო აბაშიძე ვახტანგ ჭაბუკიანის კლასში გადავიდა და მოწაფისა და მასწავლებლის ურთიერთობა თანდათან მეგობრობაში გადაიზარდა, რაც ჭაბუკიანის სიცოცხლის ბოლომდე გაგრძელდა.

ვასიკო აბაშიძე თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში 1955 წელს მივიდა. ეს კი ნამდვილად ოქროს ხანა იყო. ჭაბუკიანს თავი-

სი საკულტო ბალეტებიდან მხოლოდ ერთიღა - „ოტელო“ ჰქონდა დასადგმელი. თეატრში ბრწყინავდნენ სხვადასხვა თაობის მოცეკვავე ვაჟები და მიუხედავად ამისა, ახალგაზრდა მსახიობმა მალევე მიიპყრო ქართველ ბალეტომანთა ყურადღება... თუნდაც თავისი თვალშისაცემად მომხიბვლელი გარეგნობით. სხვათა შორის, უფროსი ვასო აბაშიძე მსახიობის გარეგნობაზეც ამახვილებდა თავის წიგნში ყურადღებას. მაღალი, წარმოსადეგი, ამაყად შემართული ლამაზი თავით, შესაძლოა ოდნავ უფრო ბრგე აღნაგობით, ვიდრე ეს საბალეტო მოცეკვავისთვის არის დამახასიათებელი, განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობდა



ქალიშვილებს შორის. მაგრამ ამ შეჯიბრში გამიმარჯვა რუსუდანმა, რომელიც მისი მეუღლე გახდა და ამ მოცეკვავე წყვილმა სიცოცხლის ბოლომდე ერთგულად გასწიეს მეუღლეობა როგორც სცენაზე, ასევე ცხოვრებაში.

ვასიკო აბაშიძემ კარიერის დასაწყისში შეასრულა რამდენიმე პარტია კლასიკური ბალეტებიდან და მათ შორის გრაფი ალბერი ადანის „ჟიზელიდან“, დეზირე და ზიგორდი ჩაიკოვსკის „მძინარე მზეთუნახავიდან“ და „გედის ტბიდან“. ამ პარტიებში გამოჩნდა მისი სამსახიობო ნიჭი, ცეკვის ვაჟკაცური მანერა და ეს არც არის გასაკვირი – ერთი მხრივ, გენებმა თავისი გაიტანა, მეორე მხრივ კი, ჭაბუკიანის სკოლას არ შეეძლო თავისი გავლენა არ მოეხდინა მონაფეზე. მაყურებელზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდა ვასიკო აბაშიძის მიერ შესრულებული ესპადა მინკუსის „დონ კიხოტიდან“. მოცეკვავე ისევ მიჰყვებოდა თავის დიდი პაპის კიდევ ერთ შეგონებას: „სცენაზე უნდა ცხოვრობდე და არა წარმოადგენდე“. მართლაც, სცენაზე მაყურებელი ხედავდა არა ვითომ ესპანელს, არა ვითომ ტორეროს, არამედ მგზნებარე ტემპერამენტიან, დახვეწილ მანერებიან ნამდვილ მაროს. საერთოდ „დონ კიხოტი“ სახის მართლად გახსნა ცოტა რთულია, რადგან თავად დადგმა ძალიან ხელოვნური, ასე ვთქვათ, „ძალად ლათინური“ აბაშიძე კი ამ ხელოვნურობას ხსნიდა, ერთგვარად არბილებდა მოძრაობათა სიმკვეთრეს და მთელი ყურადღება ეპიზოდური გმირის ხასიათზე გადააქონდა. ესპადა მხოლოდ საკუთარი თავის, საკუთარი ბრწყინვალეების წარმოჩინებას კი არ ცდილობდა, არამედ აღფრთოვანებული შესცქეროდა თავის პარტნიორ ქალს, თვითონ ჩრდილში მყოფი მთელი სისრულით წარმოგვიდგენდა მის სილამაზეს, გრაციოზულობას და საცეკვაო ოსტატობას. ვასიკო აბაშიძე შესანიშნავი პარტნიორი იყო. მისი მეწყვილე ბალერინები განსაკუთრებით აღნიშნავდნენ, რომ მას ძალიან „მოსახერხებელი“ ხელები ჰქონდა, მისი ნდობა შეიძლებოდა ყველაზე რთული საპაერო ილეთების

შესრულების დროსაც კი. შესაძლოა ამიტომაც მოინვიეს იგი ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში კლასიკური ცეკვისა და წყვილთა ცეკვის პედაგოგად. და ამის შემდგომი შემოქმედებითი ცხოვრება მან პედაგოგიურ ცხოვრებას მიუძღვნა. იგი კვლავაც დიდი პაპის შეგონებას მიჰყვება: ნიჭი ავალდებულებს ადამიანს არა მხოლოდ თვითონ წარმოჩნდეს ხელოვნებაში, არამედ სხვა ნიჭიერ ადამიანსაც გაუხსნას გზა. სწორედ ეს შეგონება ავალდებულებდა მას თავისი პედაგოგიური ცოდნა და გამოცდილება არა მხოლოდ მშობლიურ სასწავლებელში დაენერგა, არამედ ყველგან, სადაც ამის მოთხოვნილება არსებობდა. ამასთან იგი არა მხოლოდ პედაგოგიური, არამედ ადმინისტრაციული ნიჭით დაჯილდოებულიც აღმოჩნდა. მან ჩამოაყალიბა საბალეტო სტუდია ბაღდადში, მოღვაწეობდა პოლონეთში, ტაილანდში, კიევში, იაპონიასა და სხვა მრავალ ქვეყანაში. ყველაზე მთავარი კი ბათუმის კლასიკური საბალეტო სახელმწიფო სკოლა-სასწავლებელი გახდა, რომელსაც თავისი ცხოვრების ბოლო წლები შეაღია.

დიახ, ასე ბევრი იღვანა თავის ცხოვრების მანძილზე, მაგრამ როცა ბალეტმანთან მოიხსენიებთ მის სახელს, მაშინვე თვალწინ ჩნდება არაჩვეულებრივი სილამაზის ჭაბუკი მაშკოვსკის ვალსის შესრულებისას. თვითონ მუსიკალური და ქორეოგრაფიული კომპოზიცია დროთა ვითარების გამო ჩაფიქრებული იყო როგორც კომკავშირელი ქალ-ვაჟის დუეტი. ვასიკო აბაშიძის ჭაბუკი კი წარმოადგენდა შეყვარებული ახალგაზრდის განზოგადოებულ სახეს. მოცეკვავე გვიჩვენებდა, თუ რა ძალა აქვს მიჯნურობას, გვიმტკიცებდა, რომ მისთვის არ არსებობს მიზიდულობის კანონი. ისე მაღლა შეისროდა და ისე მსუბუქად იჭერდა თავის სატრფოს, ისეთი აღფრთოვანებული სახით შეჰყურებდა მისკენ მოფრინავ გოგონას... ეს იყო ქორეოგრაფიული ქარაგმა სიყვარულზე.

ვასიკო აბაშიძეს წელს 80 წელი შეუსრულდებოდა.

ღია დრამატურგია, ანუ მაყურებლის ემანსიპაცია

ვალტერ ვინკი 1922 წლის 8 მარტს დაიბადა ზელზინგენში (ქვემო საქსონია). მან 1951-1956 წლებში გიოტინგენის უნივერსიტეტში შეისწავლა თეატრალური მეცნიერებანი, სოციოლოგიასა და ხელოვნების ისტორიასთან კავშირში. 1964 წელს კიოლნის უნივერსიტეტში მიიღო პროფესორის თანამდებობა. 1974 წლიდან ნორდჰაინ-ვესტფალიის მეცნიერებათა აკადემიის წევრია. 2003 წელს ენიჭება „ფრანკფურტის ანთოლოგიის“ პრიზი.

„ღია დრამატურგია, ანუ მაყურებლის ემანსიპაცია“ მცირე მონაკვეთია ვინკის წიგნისა „თანამედროვე დრამა გერმანიაში“ (1997). ნაშრომი წარმოადგენს მეოცე საუკუნის გერმანული მოდერნისტული დრამის ისტორიას ექსპრესიონიზმიდან თანამედროვეობამდე: როლფ ჰოხჰუტი, პეტერ ვაისი, ჰაქსი, შპერი, ჰანდკე.

ვინკის სხვა ნაშრომებია: „გვიანი ბრესტის დრამატურგია“ (1971), „გერმანული ბალადა ბიურგერიდან ბრესტამდე“ (1972), „იმედის თეატრი – განმანათლებლობიდან თანამედროვეობამდე“ (1991), „გოეთე – თეატრის მოღვაწე“ (2002) და სხვ.

სალტარ შინკი

ჰანდკეს, როგორც თეატრის ავტორის, დებიუტი ენ „სალაპარაკო (სასაუბრო) პიესით“ შედგა, - „პუბლიკის გაკიცხვაში“ (1966) მან უმაღლესად მოიხმარა ღია დრამატურგიის მთავარი სახასიათო ნიშან-თვისება: მაყურებლისადმი, შესაბამისად პუბლიკის ფართო რეალობისადმი სასცენო ვითარების გახსნილობა. პროვოკაციის ელემენტს, რომელსაც ბრესტის პიესაში „დაფდაფის ცემა ლამით“ მთელი სიმწვავე მიეღო: „- მყვლეფლებო! - მივხსნებო“ სხვის ავლა-დიდებაზე ასე რომანტიკულად ნუ გიჭირავთ თვალი!“ და ფართოდ განივრცობოდა პუბლიკისადმი, ჰანდკემ სრული თავისუფლება მიანიჭა „პუბლიკის გაკიცხვაში“ - ისე რომ სცენაზე სხვა არაფერი ხდებოდა, თუ არა ოდენ მაყურებლის გამუდმებული სიტყვიერი გამონცევა. მოქმედება, „განმკითხველი“ ტირადებით იქნა ჩანაცვლებული; მათი მეოხებით მსახიობები თან ირონიულად და თანაც პირდაპირ, ანგარიშს უსწორებდნენ ენამარჯვე მაყურებლის სოლიდურ მოლოდინს. „პუბლიკის გაკიცხვაში“ თემატიზირებულია სწორედ ის საიხლე, რაც წინარე-კლასიკისა და ბიურგერული რეალიზმის სამყაროს სურათებზე არასოდეს გამოსახულა: გათამაშებული სინამდვილის ფიქციურ-ილუზორული ხასიათი, აგრეთვე მსახიობისა და მაყურებლის თანატოლფასი არსებობა ანუ პროდუქციისა და გადატანის პირობების გათანაბრება. ადრესატი მიეგებებოდა სცენაზე მომხდარს და მისი (მომხდარის) ტოტალურობა პუბლიკასთან შეხლა-შემოხლით იჩნდა თავს.

მეოცე საუკუნის თეატრში პიესა ასე შეუნივთდა იმ მოძრაობას, მუდამ საიხლეთა სადარაჯოზე მდგომი, პუბლიკის თეატრის პროცესში ჩართვას რომ ლამობს და თანაც იმედის გამტყუნებასაც ირეკლავს, რაც ცდის ულევ თავსატეხს ახლავს თან. ჰანდკეს „ქუჩის თეატრის“ მონახზით, თეატრიდანვე წარმოებს მაყურებლის სინამდვილის აქციებში მობილიზება. ამ „ქუჩის თეატრის“ რევოლუციურობა მინელდებოდა თეატრალური სინამდვილისადმი ისეთ მონოდებაში, სადაც ფიქრია დანყებული ცხოვრების პოეტიზირების რომანტიული მიზნის შესახებ.

მოდერნისტული დრამისთვის რომანტიზმის გზის გამკვალავი მნიშვნელობა გადაჭარბებულად არ უნდა შეფასდეს. ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავდებიან რომანტიკული და მეოცე საუკუნის მოდერნისტული დრამის ისტორიული ნიშანპირობები. თუმცა, მათ შორის საერთოც შეიძლება მოიძებნოს, კლასიკურ დრამასა და ჩაკეტილ დრამატურგიასთან შეპირისპირებისას, დრამატურგიასთან, რომელიც ორგანულ და საკუთარ არსში სრულყოფილ მთლიანობას აშუქებს და მისგან ამოდის. რეალობის შეცნობასთან გაიგივებული თამაშისა და დეზილუზორულობის ტექნიკები, რომელთაც ლუდვიგ ტიკის კომედიებიდან ვიცნობთ, ერთ აღმასვლას კვლავ განიცდიან და ბრუნდებიან ევროპის მოდერნისტული დრამის უმნიშვნელოვანეს წარმომადგენელთან - ლუიჯი პირანდელოსთან.

ადამ მიულერს რეფლექსიებში „ირონია, კომედია, არისტოფანე“ (1808) ღია დრამატურგიის პუბლიკისადმი მიმართების თაობაზე ჩამოყალიბებული ჰქონდა თეორია, კერძოდ, მისივე კონცეფციით „უნივერსალური კომედიის“ შესახებ. ავტორი მოახზობდა „დროს... სადაც ჭეშმარიტი ცხოვრება პარტერში და იდეალისტურ სცენაზე ერთსულოვნად ჩქევს, ... როს მსახიობები ოდენ ტონის მიმცემებად გვევლინებიან პარტერსა და სცენას შორის გაჩაღებულ დიდ დიალოგში, სადაც... პუბლიკის მთავარ მაპროვოცირებელ ორატორს პოეტური ქმნილების დედაარსი მზის შუქზე ხუმრობითა და გრაციოზულობით ამოაქვს... სხვა დანარჩენი იმპროვიზატორები პოეტურ ქმნილებას, ვით საკუთარ ციხე-ბურჯს, სცენაზე ხელოვნებით დაიცავენ, ხოლო... ჭეშმარიტი ცხოვრება პარტერში და იდეალისტური სცენაზე, ყოვლად ხელთუქმნელნი და ცხებულნი, ბოლოში ექცევიან. პარტერის პოეტები და სცენის პოეტი ერთსულოვნად იმალდებენ ხმას, რათა მთელს თეატრალურ საცხოვრისს, თითოეულ მსახიობსა და მაყურებელს ერთხმად აუწყონ - უზენაესი პოეტის, პოეზიის გონის, ღვთის უხილავი ანწყო.“

ფინალი წარმოაჩენს, სადაც ძვეს პარტერისა და სცენის გამყოფი. პოეზიის აპოთეოზისადმი დამოკიდე-

ბულებამია რომანტიზმსა და მოდერნისტულ დრამას შორის განსხვავება. რომანტიზმის „პოეზიისა და ცხოვრების მთლიანობაში“ პუბლიკის რეალობა ესწრაფვის პოეტურ სინამდვილეს და მისი თანაბარფასეული ხდება (ტიკის კომედიები); მეოცე საუკუნის თეატრში კი ჭარბობს განზრახვა, სცენისა და თამაშის სინამდვილე პუბლიკის რეალობისადმი განწყობის და საბოლოოდ იქ დამკვიდრდეს. მაქს რაინჰარდტის სინთეზური სათეატრო პიესა, ისევე როგორც ვაცენერისა, მაყურებელზე ძალაუფლების მოსაპოვებლად, თამაშის სამყაროში მის მოსახლესავადა გამოეცადინებული და ხელოვნების რომანტიკულ თვალსაზრისს ემადლიერება; სრულიად საპირისპირო მოძრაობა მისგანვე იღებს სათავეს და პირველ პიეს პისკატორის პოლიტიკურ თეატრში აღწევს. თვით ჰანდკეს „ქუჩის თეატრიც“ კი, ცხოვრების თეატრალიზებისათვის მონადინებული, პოლიტიკურ რეალობაში შედგენით ინტერესდება.

გასული საუკუნე გვთავაზობს ღია დრამატურგიის ისეთ ესკიზებსაც, რომელნიც ესწრაფვიან თეატრალური მოვლენა ყოველდღიურ რეალობაში შეადუღაბონ და მიღმიერ ამისა, ვით ადამ მიულერის რომანტიკული თეორია, ბოლოს მისტერიას იფიცებენ.

ხალხური თეატრის ამ თეორიებისთვის ის საპროტესტო აზრებია სამაგალითო, რომელსაც ჰანს იოსტი ავითარებს სიტყვაში - „მე მწამს“ (1928) და სპექტაკლში „შლაგეტერი“ კონკრეტულად გამოხატავს. აზრთა თავნყაროა არისტოტელეს კანონისგან სრულიად გამიჯნული შეხედულება დრამისა, რის მიხედვითაც, სცენის აქციის დამთავრების შემდეგ, საბოლოო სრულქმნა ევალება მაყურებელს. სწორედ იგი სრულყოფს დრამას, განაპირობებს „მეტაფიზიკური, შემოქმედებითი, დამავიროვნებელი აქტი“ გათამაშდეს. „შლაგეტერ-დრამის“ დამთავრებისთანავე რამპიდან პარტურისაკენ გადაიტყორცნებიან „ეგზეკუციის ბრძენთა“ განასროლები, რომელთაც მიზანში აქვთ ამოღებული გმირის საქმე მაყურებლის საქმედ აქციონ. იოსტი შემეცნების გაფართოებას სულაც არ შეიგულებს თანათამაშის, აქტიური თანამონაწილეობის საბოლოო შედეგად, არამედ იგი მიელტვის „იმ ახალ გაზაფხულს, რასაც უნინ ანტიკურობა შეიტკობდა ელოიზურ თამაშობებში“. არისტოტელეს დრამის მოჩვენებითად მოდერნისტული კორექცია, ვით უკუნვედმა თეატრის ადრეულ (პრეარისტოტელურ) საკულტო საფენურში, ფრთას გაშლის.

ბრეხტის არაარისტოტელური, ღია დრამატურგიის მოდერნისტულმა და ბრეხტის წვლილი თვალნათლივ მოსჩანს ზემოთ მოყვანილი კონცეფციის ფონზე.

იოსტის მიხედვით, მაყურებელს, როგორც შეგნებულ პიროვნებას, სწორედ ის განაიარაღებს სახალხოდ სეკულარიზებულ მისტერიაში, რაც მის აქტივობაში დაკავებას იწვევდა. (აქ აშკარად ექსპრესიონიზმის ექსტატიური თეატრის იმპულსები ზემოქმედებენ). იოსტის რესტავრაციული ესკიზი ეშურება უკანვე მიაბრუნოს ისტორიიდან შემოსული განმანათლებლობა. ბრეხტი კი მაყურებელს არა თანამოთამაშის (შეიძლება ითქვას: თანამოსანგრის), არამედ მოქიშპის როლს დააკისრებს და ამიტომ ენიჭება მას სრულფასოვანი პიროვნების უფლებამოსილებანი და ვალდებულება, - ღია დრამატურგია „ახალი განმანათლებლობისა“ და გადამწყვეტი დემოკრატიზაციის ორგანოდ ასე ყალიბდება. ჯერ კიდევ რომანტიზმის თეორიები წარმოაჩენდნენ პუბლიკისადმი მიმართული დრამატურგიის დემოკრატიულ ხასიათს. „ტრაგედიაში სცენა და პუბლიკა ერთმანეთს მკვეთრად ემიჯნებიან“, - იტყვის ადამ მიულერი, - „ტრაგედიაში ცალკე საუბრობს სცენა, ტრაგედია მონოლოგურია და მონარქისტული ბუნებისაა. კომედიაში კი სცენაცა და პუბლიკაც ერთობლივად მეტყველებენ სცენაზე, რადგანაც, ტრაგედიისაგან განსხვავებით, კომედია პუბლიკას პირდაპირი მიმართებით ეუბნება სათქმელს, მაყურებელთან დიალოგშია ჩართული და დემოკრატიული ბუნებისაა“.

მიულერის რეფლექსიები ახლებურ შუქად ეფინება მეოცე საუკუნის დრამაში განვითარების მომენტს, რაც ყველაზე ნათლად დიურენმატის თეორიასა და დრამაში ვლინდება. ტრაგედიასთან შედარებით კომედიის წინა პლანზე წამოწევა აღიარებულია დემოკრატიზაციის პროცესად, დემოკრატიზაციისა, რაც აგრეთვე რანგის თეატრის უგულვებელყოფითაც და გნებავთ, ბინოკლის სცენაზე უარის თქმითაც გამოიხატა. მეოცე საუკუნეში ყველა კომედია როდი განერიდა დახშულობის პრინციპს. აქ „დიურენმატის“ ფიზიკოსები უნდა გავიხსენოთ. დრამა მხოლოდ მაშინ პასუხობს თანამედროვე (ინდუსტრიული) საზოგადოების დემოკრატიზაციის ტენდენციებს, როდესაც, პუბლიკისადმი სტრუქტურულად გახსნილი, მაყურებლის თვითგამოხატვის უფლებას იცავს.

დრამის ამგვარი სტრუქტურული ღიაობის პარადიგმად კვლავაც პარაბოლური პიესა „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (მისი ეპილოგი) მიიჩნევა. სწორედ ბრეხტის სასცენო პიესები გამოჰკვეთენ ღია, პუბლიკისადმი მიმართული დრამატურგიის ქმედითუნარიანობაში დრამის ეპიზორებას თუ რაოდენი წვლილი შეაქვს, თანამედროვე დრამა ეპიკურ თეატრს რამდენად წარმოადგენს. ღია დრამატურგია მრავალმხრივ ეწინააღმდეგება კლასიციტურ ჟანრულ სინმინდეს. საუკუნის მსვლელობაში მატულობს ხელოვნებისა და კრიტიკოსების გულგანობა ლიტერატურისა (და საერთოდ ხელოვნების) ჟანრული ფორმებისადმი, რაც ფორმისადმი ნაკლოვან სურვილს არ შეესატყვისება, იგი ცნობიერების გარდაქმნის შედეგს წარმოადგენს, რაც ორიენტირებულია საზოგადოებრივ ცვლილებებზე. ლიტერატურული ჟანრებისა და მათი განანესების უხეში გაყოფა გამოხატავს იმას, რომ საზოგადოებრივი ფორმების იერარქიული ფენები და კლასები ურღვევი, თითქმის გადაუღალავი ზღუდეებით არიან ერთანეთისგან გამოყოფილი.

ფენათა შორის მზარდი კავშირით ფორმირებულ, უკლასო საზოგადოებისადმი მიდრეკილ ღია საზოგადოებაში ჟანრების დიფერენცირება საზოგადოებრივი აზროვნებითა და მსოფლმხედველობით აღარ წარმოებს. დიფერენცირებულ საზოგადოებასა და ხელოვნების ფორმებს შორის აღმოცენებული სტრუქტურული ანალოგიები განსაკუთრებით თვალშისაცემი თეატრის შემთხვევაშია. ინდუსტრიული საუკუნის ღია საზოგადოებას და მისი ცნობიერების მდგომარეობას სწორედაც ჟანრული იერარქიის კანონებს მოცილებული ღია დრამატურგია შეეფერება. უახლესი ლიტერატურის ჟანრულ ინდეფერენტულობას აშკარად

ხელს უწყობს ის შეთავაზება, რაც ავტორებს გამრავალფეროვნებული მედია საშუალებებით წაეყენებათ. გოტფრიდ ბენი მოდერნისტული დრამის შესახებ გამონათქვამებში წარმოდგენის განსხვავებულ ფორმათა ურთიერთწვდომაზე მიანიშნებს და დიურენმატის პიესის გამო „ბატონი მისისიპის ქორწინება“ სვამს შეკითხვებს: „ნუთუ ეს არის პიესა? თეატრი არის ეს? ეს უთავბოლო არევე-დარევა კინოსი, რადიო-წარმოდგენებისა, თუ კასპერლე-სცენარისა? დროის ამგვარი შემოკლება, თვალში ნაცრის შეყრა წამდაუნუმ, საუბარი პუბლიკაში, გამოგონილ სივრცეში ფიგურების თვითპროექცია, მკვდართა აღდგომა და ვრცელი დისკუსია ამის შემდგომ, - მომავლის თეატრია ეს?“ დრომ მოიტანა - ასეთია პასუხი. გამდინარე გახდა ხელოვნების ფორმათა საზღვრები; წარმოდგენას ჭირდება მსახიობი და ამიტომაც, არ არის უგულვებელყოფილი ხელოვნების ფორმათა თეატრიდან წარმოშობა.

ერთსა და იგივე პიესას წარმოადგენდნენ რადიოთი, დგამდნენ სპექტაკლად ანდა გადაამუშავებდნენ ოპერად; სულაც, როგორც პროექტი, მხატვრულ ფილმებსა და სატელევიზიო წარმოდგენებს ედებოდათ საფუძვლად; ათასწლეულებით შემონმდა ეს პრაქტიკა და გაფართოვდა - პროზის დრამებად, ფილმებად თუ სატელევიზიო სპექტაკლებად გადაამუშავების შესაძლებლობანი. დამკვიდრდა ტენდენცია, ლიტერატურულ ესკიზებს იმთავითვე მრავალმხრივი მოხმარების გარანტია მოეცათ. გაფერმკრთალებას იწყებენ ხელოვნების ჟანრების კონტურები. ხელოვნებასა და ცხოვრებას, მსახიობსა და მაყურებელს შორის ირღვევა ზღუდე იქ, სადაც ღია დრამატურგიის, პუბლიკისა და სინამდვილისადმი მიდრეკილების საბოლოო რეზულტატია თამაშის ცხოვრების ფორმად გარდაქმნა; ეს ტენდენცია ნათლად იკვეთება ლაივინგ-თეატრში და მასთან მონათესავე ექსპერიმენტებში. წარმოდგენა აქ მიისწრაფვის ბუნებრივ მდგომარეობაში ჩასვას მაყურებელი და მას თავისუფლება მიანიჭოს. ნახევრად-გათამაშებულმა და ნახევრად-ცხოვრებისეულმა ვითარებამ მაყურებელს, უპირველეს ყოვლისა, ჰედონური განტვირთვა უნდა მიჰგვაროს. პუბლიკის ნაწილი სიხარულით აიტაცებს ლაივინგ-თეატრის ამ ღონისძიების მიპატიჟებას. მეორე მხრივ, ანსამბლის წევრები ცხოვრებას თეატრალური როლებით განაგრძობენ, კოსტუმებს ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც ატარებენ და საზოგადოებრივ ყოფას შოკში „ბუნებრივობით“ აგდებენ. აქ მხოლოდ გარეგნული მსგავსება შეინიშნება ტიკის რომანტიკულ კომედიებში „განმსახიობებულ“ სამყაროსთან, სადაც მონაცვლე სიღიდებდა წარმოგვიდგებიან: სცენა და პუბლიკა, წარმოდგენა და სინამდვილე. დასტურდება, რომ მეოცე საუკუნეში „ხელოვნებისა და ცხოვრების მთლიანობისადმი“ ინტერესი უპირველეს ყოვლისა, სინამდვილით და მხოლოდ ამის შემდგომია ხელოვნებით გამოწვეული. „თვით დასი“, - მარიანე კესტინგი ასე დაასკენის, - „კომუნად წარმოგვიდგენს თავს და ვით თეატრში, ყოველდღიურ ყოფაში ისე განაგრძობს სამაგალითო არსებობას. იგი ოპოზიციაში ჩაუდგება ინდუსტრიული საზოგადოების სტილსა და რეგლამენტს, მფლობელობასა და ძალაუფლებაზე უარს იტყვის, ინსტიტუციებისაგან დამოუკიდებლად მოქმედებს და ისე შორსაც მიდის, რომ დასის წევრები საზოგადოებრივი თანაცხოვრების დემონსტრაციის ფორმებად აღიქვამენ - თეატრსა და ინსცენირებას.

ექვთი განგვანყოფს ლაივინგ-თეატრის „ნასესხები“ რუსოიზმი, - ილუზია იმისა, თითქოსდა „ბუნებრივი ცხოვრების კუნძულებზე“ ცივილიზაციური და პოლიტიკური მანკიერების აღმოფხვრა თუ არა, დავინყება მაინც იყოს შესაძლებელი. დავინყების ბანგისგან გამოფხიზლება შეიძლება მწარე გახდეს. შეუძლებელია სინამდვილე ხელოვნების ქმნილებად განიცდებოდეს.

ღია დრამატურგიას მართებს მეტი სიფრთხილე, როდესაც იგი საკუთარ შესაძლებლობებს აყენებს მორალურ-აღმზრდელითი საქმიანობის სამსახურში. ისევ და ისევ იმპროვიზაციას უმადლიან მცდელობანი - ავტორი, მსახიობი და მაყურებელი ერთმანეთს მოსცილდნენ და თამაშში მსახიობის პირადმა სამყარომ მოიკიდოს ფეხი.

ამგვარი არაპროფესიული ექსპერიმენტები გარკვეული მოლოდინით განზე გასწევენ „ხელოვნებისა და ცხოვრების მთლიანობას“. ისინი იქიდან ამოდიან, რომ თამაშით ვერ გარდაიქმნება საზოგადოებრივი ცხოვრება, მაგრამ თამაშით მისი შესწავლა შესაძლებელი, ანუ თამაშიდან ცვლილებების იმპულსების მოხვეჭა ხელმისაწვდომი.

ღია დრამატურგია წარმატების ოპტიმალურ შესაძლებლობას მაშინ მიაღწევს, როცა თვით მაყურებელი შედის იმპროვიზებულ დრამაში, როგორც ცხოვრებისეულ სინამდვილეზე კრიტიკული დამკვირვებელიცა და წარმომდგენიც.

ახლა რაც პროცესების ექსპრესიონისტულ დრამატულ საგანს შეეხება: აქ დრამის ერთობლიობისთვის ზედგამოჭრილია მატერიალური სუბსტანციის ჩანაცვლება პროცესის წარმოდგენით, სცენის გარემოს პროცესად გარდაქმნა, რომლის წარმართვა მხოლოდ მაყურებელს შეუძლია.

ღია დრამატურგია უმად ამჟღავნებს იმას, რითაც მისი დრამის სანიმუშობაა განპირობებული - პუბლიკისადმი მიმართებას. ხოლო ის, რის მიღწევასაც იგი ესწრაფვის, უფრო მეტიც გახლავთ: მაყურებლის ემანსიპაცია.

გერმანულიდან თარგმნა ნატა თხილავამ

ცრემლი და პატივისცემა



საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებრიობამ, სთს ყოველმა წევრმა დაკარგა გულითადი მეგობარი, ჩინებული პროფესიონალიზმის ნიჭით დაჯილდოებული თეატრმცოდნე, აზრის უშუალოდ, პრინციპულად გამომთქმელი — მანანა გეგეჭკორი. როცა ეს საჭირო ხდებოდა, მანანა გეგეჭკორს შეეძლო და უთქვამს კიდეც თავისი კატეგორიული „არა“, ხოლო იმას, რასაც მისაღებად, ქართული თეატრის განვითარებისათვის უცილობლად მიიჩნევდა, მხურვალედ უჭერდა მხარს.

დაკვირვებული, ქართულ თეატრალურ პროცესებში ღრმად ჩახედული თეატრმცოდნე, რომლის სტატიები, რეცენზიები არა მხოლოდ ობიექტურობით, ღრმა ცოდნით გამოირჩეოდა, იგი ყოველთვის საკუთარი ღირსების შეგნებით, უშფოთველად იცავდა თავის თეატრალურ მრწამსს. ამიტომ მის წერილებს, რეცენზიებს ინტერესით კითხულობდნენ, ხოლო როგორც თეატრალური საზოგადოების პრეზიდენტის წევრი, მუდამ ცდილობდა გამოენახა ამ დიდი ისტორიის მქონე შემოქმედებითი ორგანიზაციის ეფექტური მუშაობის გზები.

ჩვენი გულითადი მეგობარი, შემწე, აზრის გამზიარებელი მანანა გეგეჭკორი მიუვა თავის დიდებულ მშობლებს ვალმოხდელი იმ ტაძრის წინაშე, რომელსაც სიცოცხლე შეაღიეს. ამ საქმის სამსახურში მანანას სინდისიერება უძლოდა წინ და დღეს, როცა იგი აღარ არის, დიდი გულისტკივილით ვამბობთ: განისვენე, როგორც ქართული თეატრის წინაშე ვალმოხდელმა.

შენ მოგყვება ჩვენი — მეგობრების ცრემლი და პატივისცემა.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

მეზობართან გამოთხოვება

ჩვენი თეატრი კიდევ ერთი შესანიშნავი ადამიანის გარეშე დარჩა - გარდაიცვალა თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე, არაჩვეულებრივი თეატრმცოდნე და საოცრად გულისხმიერი პიროვნება ქალბატონი მანანა გეგეჭკორი

ძნელია შეეგუო იმ აზრს, რომ ის აღარ არის, მიუხედავად უმძიმესი დაავადებისა, მისი სიცოცხლისუნარიანობის ხარისხი იმდენად მაღალი იყო, არც გვინდოდა დაგვეშვა, უბედურება ასე რომ გვიახლოვდებოდა.

ეს წელიწადი საოცრად ნაყოფიერი იყო მანანასთვის: ძმები გრიმების ზღაპრების მოტივებზე მოზარდ მაყურებელთა თეატრისთვის შექმნა პიესა "პრინცესა, ბაყაყი, ჰენზელი და გრეტელი", შემდეგ "ბაში-აჩუკის" ინსცენირება და ბოლოს "მაუგლის" ინსცენირება. ოქტომბერში "ბაში-აჩუკის" პრემიერის შემდგომ ვგეგმავდით აღგვენიშნა მისი 60 წლისთავი, თუმცა, არ დაგვცალდა.

მანანას წასვლა განსაკუთრებით თავზარდამცემად აღიქვეს იმ ადამიანებმა, რომელთაც ამ ბოლო ერთი წლის განმავლობაში თითქმის ყოველდღიური შეხება ჰქონდათ მასთან. არ ყოფილა წუთი, გეგრძნო, თუ რა მძიმე სენთან ჰქონდა გაჩაღებული ბრძოლა. მუდამ სამართლიანი, მუდამ შეუპოვარი, საკუთარი მრწამსისა, თუ პრინციპების მუდამ ერთგული, კომპრომისზე არც საკუთარ თავთან მიდიოდა, არც — სხვასთან.

მე, როგორც თეატრის ხელმძღვანელს, დამაკლდა საოცრად თბილი, გულკეთილი, შემოქმედებითი ენერჯითა და საკუთარი საქმისადმი თავდადებული შემოქმედი, რომელსაც სრულიად განსაკუთრებული ადგილი ჰქონდა მოზარდის ცხოვრებაში. სალიტერატურო ნაწილის გამგის თანამდებობა დიდი ხანია გაქრა მრავალი თეატრის საშტატო განრიგიდან, ზოგან კი ფიქციადაა ქცეული და ამ თანამდებობის პირები თითო-ოროლა თეატრში თუ არსებობენ. ნურავის ეწყინება, მაგრამ მანანა გეგეჭკორი თანამედროვე ქართული თეატრის რეალობაში, თუ ერთადერთი არა, ერთ-ერთი სრულიად გამორჩეული გახლდათ ამ პოსტზე.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა დაკარგა დიდი პროფესიონალი, თავის საქმეზე უზომოდ შეყვარებული, ღირსეული მშობლების ღირსეული შვილი.

**ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო თეატრის სახელით,
თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ღიმიტრი ხვთისიაშვილი**

ბარეკანის პირველ გვერდზე:
ბათუმი „ახალი სცენა“. შესასვლელის ფრაგმენტი.

ბარეკანის მეოთხე გვერდზე:
სცენა სენაჟის აუ. ხორავას სახ. თეატრის სპექტაკლიდან
„ათვინიერებენ მიმინოს“.

„თეატრი და ცხოვრება“ „THEATRE AND LIFE“

№4, 2015

დამკაბადონებელი
გიორგი მალხასიანი

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ელექტრო ფოსტა: თელჩXVდ.ჩ

ფასი — სახელშეკრულებო

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

აიწყო და დაკაბადონდა ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციაში

თეატრი და ცხოვრება

№ 4
2015

ISSN 1987-8974



9771987897006

