



F567  
1999

1999

№ 3

# თეატრი და ცხორება

რედაქციის წევრები:

თამაზა ჭიჭიჭიანი

ნინო კასრაძე

ნანუკა ხუბუაძე

დათო დონაშვილი

მთაბეჭედი

# თეატრი და



# ცხოვრება

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი  
გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

- გოგი ალექსიძე,
- ეთერ გუგუშვილი,
- ნოდარ გურაბანიძე,
- ვასილ კიკნაძე,
- როგერტ სტურუა,
- გიორგი ჭავჭავაძე,
- ნათელა ურუშაძე,
- თემურ ჩხეიძე.
- თამაზ ზილაძე.

3

1999

გაიხი  
ივნისი

1919—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950—1990 „თეატრალური მოამბე“

# შინაარსი

## სკიპტაკლები

მერი გურბენიძე — ღიმილი უმანკობისა („მაყურებლისთვის ამის ნახვა აკრძალულია“ კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში)	3
გუბაზ მებრელიძე — „დარისპანის გასაქირის“ კიდევე ერთი ვერსია	11
ხათუნა წულაძე — მიუხედავად ყველაფრისა...	15

## დილოგი

დათო დონაშვილი	22
ნინო კასრაძე	31
ნანა ხუსკივაძე	34
ოთარ ევაძე	37
თამარ გეგეჭკორი	42
ლარისა ნადარეიშვილი — ქართული ბაღეტის ახალი ვარსკვლავები	54

## თარიღები

გოგი ალექსიძე — მურაზ შურვანიძე	59
გურამ მელიძე — მეგობარი ხელოვანი	60
რაფიელ გაგულაშვილი — რომ სიხარულმა და სიყვარულმა ითოვოს დედამიწაზე	62
ნუნუ სპანიშვილი — ლეილა შოთაძე	65
ლეილა შოთაძე	65
თემურ ჩხეიძე — ...ჩვენ ხომ ამისთვის ვარსებობთ!	70
კოტე ნინიაშვილი — უღალატო კაცი	68
ოლგა სკორნიჩინა — ორი ძმა — მეფე და თვითმარქვია	80
ნადეჟდა მარტარიანი — ყველაფერი მოჩვენებითა ამ მშფოთვარე სამყაროში	82
მარინა ტოტარევა — დროის ფერი წითელი	85

## კორტრეტი

რუსუდან ჭუბთაძე — მომღერლისთვის ყველაზე დასაფასებელი...	87
--	----

## თეორია

დავით სოლომონიშვილი — ბაბუღია ნიკოლაიშვილი	93
ქეთევან კუკულაძე — რომან ლომინაძე	97

## თეატრალურ სამყაროში

თეატრის მხარდაჭერა ექნება	99
---------------------------	----

მერი ბურბანიძე

ვისი აზროვნების არსებობისა? რად ვერ იმკვიდრებს და იკმაყოფილებს ადგილს იმ სამყაროში, რომელიც უბოძეს მას, მხოლოდ მას და სხვას არავის.

რა სურს ადამიანს — წვედომა, ჰვრეტა, თუ ანალიზი — შემეცნება?

ყველგან და ყველაფერში ჰპოვოს სხეული თავისი მთლიანობის, დაკარგული და დაქუცმაცებული, ჰპოვოს მარცვალი გაბნეული.

ადამიანი გაინთხა და დაიღვარა ყველგან და ყველაფერში და ეძებს სახეს, საკუთარ სახეს, ოდესღაც სავსეს და ჰარმონიულს, ამჯერად დაცლილს და გამოფიტულს.

ამიტომ ის ყველგან არის და ამავე დროს მთლიანად არაფერშია. თვით თავის თავშიც კი.

იქნებ ამიტომაც, ადამიანმა ყველაზე უკეთესად თავისი თავი თეატრში გააცხოველა. ამ გამოგონილ სამყაროში, თითქოს თავისი დაკარგული მეორე „მე“ შეიერთა და სრულქმნილ იქნა. თეატრში, სადაც არის ბოლომდე ვილაც და არც არის. ეს ის თამაშია, რომელიც ადამიანს დაბადებიდან მოსდევამს. თამაში სრულყოფილების და სრულქმნილების ძიებისა, თამაში მიზნის და სურვილების, ოცნებების ბოლომდე გამართლებისა, ასრულებისა. ცხოვრება წადილი და წყურვილია მიუწვდომელისა. მაშინ როდესაც თეატრი მცდელობაა მიუწვდომილის მიწვდომისა. თეატრი არის ბრწყინვალე გამოვლინება ადამიანის, დაქუცმაცებული სხე-

ლიბილი უმანკობისა

76829

„მაყურებლისთვის ამის ნახვა აკრძალულია“ კ. მარჯანიშვილის

სახ. თეატრში

რად ხიბლავს ადამიანს არა მთები, არამედ მთის იქით ჩამავალი მზის სამფლობელო?

რად ეტრფის არა მთვარეს, არამედ მის იქით კანდილს და მბუჟტავ ვარსკვლავებს?

რად ვერ დგას მყარად დედამიწაზე და რად ბურღავს მის ქერქს?

ცას რად ვერ წვდება, როდესაც არღვევს მის კიდურს და კოსმოსს მიექანება?

რად სურს ადამიანს ყველგან და ყველაფერს დაასვას დაღი თა-

საქართველოს  
მემორიალური  
ბიბლიოთეკა

ულის მთლიანობის ძიებისა ამ  
სამყაროში. თეატრი, სხვაგვარად  
რომ ვთქვათ, არის მიკროკოსმოსი  
დიდ კოსმოსში, არის ბირთვი  
ატომში. მსახიობები და შემოქმედნი  
კი მოლექულები ბირთვში  
განთხეულები.

თეატრი იყო, არის და იქნება  
მუდამ, სანამ იქნება ადამიანის  
სურვილი თავისი თავის ბოლომდე  
ძიებისა და რაში, ან ვისში  
აისახება მისი დაკარგული მეორე  
„მე“ — დონ-ჟუანში, ჰამლეტში,  
მერკუციოში, ფიგაროში  
თუ მრავალ სხვაში, არა აქვს მნიშვნელობა.

ადამიანისთვის მთელი ცხოვრება  
იმ ნათლის ძიებაა, რომელიც  
დაჰკარგა მან და ამიტომაც,  
მისთვის თეატრი ის ედემია, რომელშიც  
დაბრუნება სურს. ამიტომაც არიან  
თეატრში შემოქმედნი. ამიტომაც  
სუფევს სილამაზე, ნაირფეროვნება,  
ამიტომ აქვს თეატრს ის ზიბლი და  
ჯადო, თუ გინდათ მიზიდულობის ძალა,  
რომელიც გათრობს. გაბრუნებს,  
გვიპრობს და გიმონებს ბოლომდე.  
და არის თეატრში ერთი რამ,  
როგორც ედემში — ხე ცნობადისა,  
რომლის ნაყოფიც არ უნდა იგემო,  
არ უნდა შეეხო, არ უნდა გასინჯო  
და ამიტომაც შეუძლებელია სიმართლის  
ბოლომდე თქმა; რადგან დაკარგული  
სამოთხის ძიება ადამიანის ოცნებაა,  
თეატრად წარმოდგენილი. გარეშე  
თვალისთვის ის თვალისმომკრელი  
ბრწყინვალეა მხოლოდ. ის ბოლომდე  
ვერასდროს აღიქვამს მის ძალას და  
საშიშროებას. მხოლოდ ზედაპირს  
ხედავს მისას და არა ფსკერს,

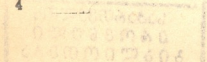
არა არსს და მიზეზს, არა მიზანს.  
მისთვის შედეგია მხოლოდ თვალწინ  
აღლებული, შედეგი მძაფრი და  
მიმზიდველი. რა ხდება სინამდვილეში,  
ძალზედ იტაცებს მესამე თვალს,  
მაგრამ რამეთუ ის ციკლოპივით  
ადამიანს შუბლზე არ აზის,  
ამიტომ მისი ცოდნაც და წვდომაც  
მისთვის იღუმალეა.

შემოქმედთ თუ უწყიან, რა მოჰყვება  
აკრძალული ნაყოფის გასინჯვას  
და ამიტომაც მალავენ გარე  
თვალისათვის და ძალზედ უბრალოდ,  
„მარტივად აცხადებენ“  
„მაყურებლისათვის ამის ნახვა  
აკრძალულია“.

გსურთ ჩაწვდეთ იღუმალეების ძალას,  
გსურთ ბოლომდე მიიროთ ვათ ულუფა  
ხელოვნებისა, გსურთ იყოთ წყეული,  
რამეთუ წყეულია თეატრი და მასში  
ბინადარი ყოველი სულდგმული  
შემოქმედის მიერ დაწყევლილი  
არიან სამარადჟამოდ. რამეთუ  
შეძლეს კვლავ ეპოვათ ადგილი  
დედამიწაზე, რომელიც მათ დაკარგულ  
სამოთხეს შეუცვლიდა.

და თუკი მაინც გსურთ ბოლომდე  
დაიწვათ ხელოვნების კოცონზე,  
ნახეთ დათო დოიაშვილის სპექტაკლი  
და მიხედვით, გაიგებთ, რომ ცხოვრებას  
უნდა წაართვა და გამოგლიჯო ის,  
რაც ოდესღაც დაკარგე — ღიმილი  
უმანკოებისა.

მთელი საუკუნეების მანძილზე ფილოსოფოსნი  
იმტვრევდნენ თავს მხოლოდ ერთ  
კითხვაზე — ღირს კი ცხოვრება მსხვერპლად,  
თუ მასში თავად მსხვერპლად შეწირვა  
და ადამიანის გაჩენა უკვე იმ დიდი  
ცოდვის გამოსყიდვა? თუ ცოდვაა ჩვენი



ცხოვრება ამ ცხოვრებაში, არ ყოფნა უკვე ყოფნა და ყოფნა-არყოფნის ტოლფასი? ასეა თუ ისე, კითხვა კითხვადვე რჩება და ამით ჰაერი არ სუფთავდება. უფრო მიძიდება ტუჩის უჭრედები; სივდება და სიშსივნედ იქცევა. მაშინ, როდესაც შეგიძლია ძალზედ მარტივად ჩაატარო ამპუტაცია — მოიკვეთო ჭიპლარი და ჭიპი დატოვო. ანუ დატოვო ის, რაც გასულდგმულებს — ღიმილი უმანკობისა.

მოდით, ეძებთ ეს მარგალიტის მივი — გაბნეული და მიმოფანტული, სახეზე შემშრალი ღიმილი და წუთით მაინც დაივიწყეთ, რომ ცხოვრება ჯოჯობეთია და კუპრიც და ცეცხლიც აქ არის. ან პირიქით, წამით გაიხსენეთ, რომ ცხოვრება მშვენიერია და ჩვენშიც არის რაღაც ნათელი, ეძებთ მთელი.

დ. დოიაშვილის სპექტაკლი სწორედ ამ ედემის ბაღში შესვლა, სწორედ ამ ნაყოფის დაგემოვნება და სწორედ ამ ღიმილის ძებნაა.

და თუ „პირველად იყო სიტყვა“ — იქმნა დრამატურგია. მან შვა ქმედება — რეჟისურა და, ბუნებრივია, ქმედება იქცა სახე-რად — მსახიობად. იქმნა ნათელი — რამა და მეექვსე დღესა, დღე დასვენება — სიხარული და აღტაცება, ტკბობა შექმნილით — წარმოდგენა.

სახელ ქმნილი მსახიობები ვერ იქცნენ ხატად და წარმოშვეს ჯანყი შემოქმედის მიმართ, ჯანყი, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა სურვილი იქნეს მხოლოდ ერთადერთი და განუმეორებელი, იყო

ბატონ-პატრონი ამ ედემის ბაღისა. ეს ყოველივე კი წარსულიდან ვადმოტანილი ნაშთია ბატონობის სურვილისა. ამიტომაც თვლიან და ასეც არის, რომ თეატრი მათია, რამეთუ ცხოვრებაც ოდეს-ღაც იყო ადამიანის, არა შემქმნელის, არამედ შექმნილის, შექმნილი კი სახედ და ხატად მისად არის — მსახიობი.

ჟან მარსანის პიესა და დათო დოიაშვილის სპექტაკლი ბრწყინვალე ჩვენებაა მსახიობების ამ ჯანყი ბუნებისა, მათი პრეტენზიებისა და მათი დაუსრულებელი, ზოგჯერ უაზრო, სასაცილო და გულუბრყვილო, ხანდახან კიდევ არაკეთილსინდისიერი მოთხოვნებისა.

სპექტაკლში სამი ქალბატონი სამი მსახიობის ტიპს განასახიერებს — ნიჭიერს, უნიჭოს და დამწყები მსახიობისას.

დავიწყეთ ნიჭით — გურანდა გაბუნიას პერსონაჟით.

გაბრიელა ტრისტანი, ცნობილი მსახიობი, ერვე მონტენის ცოლყოფილი.

ნიჭიერია გურანდა გაბუნიას გამირი?

იქნებ ნიჭიერია, მაგრამ არა ბრწყინვალე. შეიძლება ითქვას, მბრწყინავია და ის კოსტუმიც, რომელიც მას პირველ გამოსვლაში მოსავს, ამის ხაზგასმაა მხოლოდ და მხოლოდ.

დიახ, ის ბრწყინავს, მაგრამ გარეგნულად, არა შინაგანად და მისი გამოსვლაც ამიტომ არ არის ფეიერვერკი და დღესასწაული. ამიტომ უძღვის წინ მას მისი მეორე ქმრის ჟან ბაიარის (გივი

ჩუგუაშვილი) მთელი ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიურ-დიდაქტიკურ-პროპაგანდისტული სეანსები. გაბრიელამაც ბრწყინვალედ იცის მისი სცენაზე მზის ჩასვენების ამბავი და ამიტომაც თავისი მზე ჟან ბაიარში გადაასახლა. და დადის ჟან ბაიარიც თვალისნომჭრელი ყვითელი კომპიხეზონით, რადგან ზენიტში მზე მხოლოდ ყვითელია. მისთვის ზენიტი კი გაბრიელაა და სხვა არავინ, რომელიც ნაწილ-ნაწილ წოვს იმ ენერგიას, რომელიც მას სიცოცხლეს გაუხანგრძლივებს, ანუ კვლავ შეუქმნის ილუზიას დიდებისას. თავად ნაშთი დიდებისა კი დაიარება ჩამავალ მზესავით წითელ ფერებში, რომელიც ზღვაში ჩასასვენებლად გამზადებულია. ის ნაძვის ხესავით აჩონჩხილა ათასგვარი ზიზილ-პიპილეებით, რადგანაც სხვა არაფერი დარჩენია გარდა იმისა, თვალთ მოხიბლოს, იბრწყინოს გარეგნულად.

გურანდა გაბუნიას გაბრიელა ის ნიჭიერი მსახიობი ქალია, რომელიც ნიჭიერად მხოლოდ კულისებში ხლართავს ინტრიგებს, სარეპეტიციო დარბაზში ნიჭიერად მართავს ისტერიკებს, მაგრამ სცენაზე ასევე ნიჭიერად ფლავდება.

არის კი გაბრიელა ნიჭიერი? მსახიობი, რომელმაც შლეიფის ხმარებაც კი არ იცის, რომელიც ოცნებობს მხოლოდ ერთ რამეზე, როგორმე სილა გააწნას მაყურებელს, არის კი ნიჭიერი?

სილის გაწვნა კი სწორედ ის ჯანყია მსახიობისა, რომელზეც დასაწყისში ვილაპარაკეთ — ჯან-

ყი პირველობის დამკვიდრებასთვის.

მაგრამ გაბრიელამ პირველობა ვერ დაიმკვიდრა და ვერც დაიმკვიდრებს. ეს ბრწყინვალედ იცის ოთარ მეღვინეთხუცესის გმირმა, რომელიც ხან გვერდულად, ხან ოლიმპიური სიმშვიდით, ხან კი — ჩხუბით და აყალმაყალით, თუგინდ დათმობით, დაყვავებით, ლაქუცით აკეთებინებს მხოლოდ და მხოლოდ იმას, რაც მას სურს — მას და სხვა არავის.

თუკი ოდესმე გურანდა გაბუნიას პერსონაჟი ცნობილი იყო, ისევ და ისევ ერვე მონტენის წყალობით და ისიც მის სპექტაკლებში მხოლოდ. ამას თავდაც აღიარებს მსახიობი. ის რეჟისორმა შექმნა, მაგრამ შექმნა ცნობილი და არა ნიჭიერი, შექმნა პოპულარული, მაგრამ არა პროფესიონალი. ის უსაზღვრო ენერგია, რომელსაც გაბრიელა ყველგან და ყველადღერში ხარჯავს, ყოველთვის არასწორადაა წარმართული. რომ არა რეჟისორი, გაბრიელა თავისი გმირის ტემპო-რიტმსაც კი ვერ იპოვიდა სწორად. მისთვის მხოლოდ ასეთი აჩქარებული, შეიძლება ითქვას, ტემპიდან ამოგდებული რიტმია საჭირო, რადგან ეს ის მსახიობი ქალია, რომელსაც ჰგონია, რომ ტრაგიზმითაა აღსავსე და დრამატულ სიტუაციებს იქმნის — თამაშობს სცენის დედოფალას, სინამდვილეში კი მხოლოდ ყოფილი რაგბისტის ფუფალაა. მისთვის, ალბათ, ყველაზე მეტად კომედიაა ზედგამოჭრილი, მაგრამ კომედია და არა კლოუნადა, არა ბუფონადა, რომელიც მსახიობს ხანდახან

ერთმანეთში აღრეული აქვს. კომედიის თამაში ისევე ძნელია და შეიძლება ითქვას, უფრო ძნელი, ვიდრე ტრაგედიისა, რადგან ტრაგედიის ჩარჩოებიდან ამოვარდნილი მსახიობი საცოდავია; კომედიის ჩარჩოებიდან გამოსული კი — სასაცილო. ასე მგონია, სჯობია, იყო საცოდავი, ვიდრე სასაცილო, რადგან პირველ შემთხვევაში, ერთი რამით მაინც ვაგამართლებენ — „რას იზამ, ნიჭი არ ეყო“. მეორეში კი იაფფასიანი ხუმრობები, გადამეტებული მცდელობა როგორმე მაყურობლის ისტერიკამდე მიყვანი-სა ცირკთან და მასხარასთან გვაახლოვებს, მსახიობს კომედიაში სხვა ამოცანა აკისრია — გმირი ჩააგდოს სასაცილო სიტუაციაში და არა საკუთარი თავი.

რომ არა გურანდა გაბუნიას ეს ზედმეტი მცდელობა, სხვაგვარად პირდაპირ შესაშურიც კია ამ შუაზნის ქალის დაუოკებელი ტემპერამენტი, მოზღვავებული ენერგია, მთელი ორი საათის განმავლობაში აჩქარებული და დამუნტული ტემპი, ცეკვა, სიმღერა, ლაპარაკი, თამაში და მოკლედ, ყველაფერი ის, რაც ადამიანს სიქას გააძრობდა. გურანდა გაბუნია კი კვლავ დგას სცენაზე, ვითომც არაფერი. ეს სპექტაკლი და ამ შემთხვევაში, დოიაშვილის რეჟისურა საინტერესოა არა მარტო იმით, რომ ზუსტად დანიუანსებშია დაჭერილი თეატრის სპეციფიკა, მსახიობთა ბუნება, რეჟისორთა ფსიქოლოგია და მოკლედ, ყველაფერი ის, რაც ზოგადია, არამედ ისიც, რაც კონკრეტულია. ახუ, არჩანიშვილს თეატრის

მთელი დასიდან შერჩეულია მხოლოდ ეს ცხრა მსახიობი, რომელიც, როგორც შინაარსობრივად, ასევე შესრულებითაც, ბრწყინვალედ უხდებიან თავიანთ გმირებს. ისინი თითქოს არა გმირებს, არამედ თავიანთ თავს თამაშობენ. სპექტაკლის წარმატება, ნამდვილად რომ როლების ზუსტი გახაწვითა და იწყება.

პიესის შემდეგი პერსონაჟი — ნიკოლ გიზი (მსახიობები ქ. კიკნაძე, ხ. კობერიძე) ცნობილია თავისი უნიჭობით, უროლობით. ის თეატრის დირექტორის მეუღლეა.

უნიჭო ნიკოლ გიზი — ქეთევან კიკნაძე საკუთარ თავს კი არ ზედავს როლში და ტკბება ამით, როგორც გაბრიელა, არამედ პირიქით, როლს ზედავს საკუთარ თავში და როლით ცოცხლობს, მისით ტკბება. მისი სიყვარული ხანდახან გადამეტებულია და ფანატიზმამდეც მიდის. მის გულუბრყვილობას ყველა დასცინის და ყველა იყენებს თავის სასარგებლოდ. მაგრამ ის მაინც კმაყოფილია. სწორედ ამიტომაც შეექმნა იმიჯი უნიჭო მსახიობისა — დაკმაყოფილდეს იმით, რაც აქვს. მას კი არაფერი აქვს გარდა ოცნებისა, რომ იქნებ ხვალ, ხვალ მაინც შედგეს მისი პრემიერა და ბენეფისი! ბრწყინვალედ იცის ეს ყოველივე ერვე მონტენმა და ამიტომაც იმედით აცოცხლებს. ქეთევან კიკნაძის გმირისთვის როლზე ფიქრიც კი ყველაფერია და თუგინდ წაართვან მეორე წუთში, მან წამ იცოცხლა როლზე ფიქრით. ერთი წამით, თუნდ ერთი წუთით დაბადა თავის სხეულში,



ატარა გონებით და თუკი სიცოცხლე არ ეღირსება სხვისთვის, მისთვის ზომ იშვა, იშვა ნაყოფი ოცნებისა.

რას ჰქვია უნიჭო მსახიობი — რომ გაგაჩნია ნაკლები პრეტენზია და საკუთარი ქმრის გარდა, საკუთარ ხასიათს არავის აჩვენებ? გქვია უნიჭო იმიტომ, რომ ხარ თანახმა, იყო ცოცხალი დეკორაცია? გქვია უნიჭო, რადგან ხარ ცოლი და არა საყვარელი? გქვია უნიჭო, რადგანაც გიყვარს ალაღად და არ იყენებ ამ საყვარულს შენს სასარგებლოდ, არ შეგიძლია ინტრიგები, აყალ-მაცალი, უბრალოდ შეგიძლია ჩიკეტო საგრიმიოროში და იმუშაო. ბევრი იმუშაო. გქვია უნიჭო, რადგან ვერ დაგიხახეს, რამეთუ თვალეში არავის ეჩხირები.

და იქნებ კი ხარ ნიჭიერი? მართლაც, ნიკოლ გიზი ნიჭიერია. ერთხელ ითამაშა და ისიც შეძლო მიეღო აპლოდისმენტები და ყველაზე მეტად, რაც გაბრიელას აცოფებს — სილა გაეწნა მაყურებლისთვის.

მაგრამ რა? ყვავილები, ოვაციები და ისევ გაბრიელა პირველ ადგილზე. რატომ? აქ არც ბედის ამბავია და არც შემთხვევითობის. ამქვეყნად არაფერი შემთხვევით არ ხდება და არც მხოლოდ ბედი წარმართავს კაცს. თუმცე გააჩნია, ამ ბედს რას უწოდებ — დირექტორის ცოლობას (მსახ. ლეო ანთაძე) თუ ერვე მონტენის ყოფილ ცოლობას. (შემთხვევით როდია პიესაში გურანდა გაბუნიას გმირი შემდეგნაირად ახსნილი: გაბრიელა ტრისტანი, ცნობილი მსა-

ხიობი, ერვე მონტენის ცოლყოფილი).

ქეთევან კიკნაძის პირველივე გამოჩენა მაყურებელთა დარბაზში, რომლის გავლითაც იგი სცენაზე აღის, საოცარ ეფექტს ახდენს. მსახიობს იმდენად ზუსტად აქვს მოძებნილი თავისი პერსონაჟის გარეგნული ანტურაჟი, რომ მაყურებელი იოლად ამოიცნობს მის შინაგან ბუნებას. ეს არის მსახიობი, რომელიც თავისი განუხორციელებელი პერსონაჟების ცხოვრებით ცხოვრობს და ეს პერსონაჟები აშკარად წინა საუკუნეების ბინადარნი არიან. ამიტომაცაა მის მოქმედებასა და მეტყველებაში ამდენი პათეტიკა და თეატრალურობა, რომელიც დანარჩენი პერსონაჟების რეალურ ყოფასთან დაპირისპირებით სევდიანი კომიზმით აღავსებს მის გმირს.

პერსონაჟითა და თავისი საშემსრულებლო მანერითაც გაწონასწორებულია და სრულყოფილი სპექტაკლში ოთარ მეღვინეთუხუცესი. იგი არც ზედმეტად სასაცილოა და არც საცოდავად ტრაგიკული. ოთარ მეღვინეთუხუცესი — მაესტრო, რეჟისორი, ინტრიგების მაყურებელი, მაგრამ თავისი საქმის ნამდვილი მცოდნეა. მსახიობი ოდნავ ამაღლებულია — ცისფერ თავშალში, ცოტათი მძიმე — შავ კოსტიუმში და ბავშვით ცუდლუპტი — ქალებთან კავშირში. ნიჭი, მართლაც რომ ნიჭია და კლასი, მართლაც რომ კლასია. ის სწორედ რომ მაესტ-

როა და ზუსტად მოსავს ცილინ-  
დრი.

და რაც შეეხება ქუდებს. რე-  
ჟისორის ბრწყინვალე მიგნებაა  
ჟიზელის (მსახ. ლიკა ქობულაძე)  
— ერვე მონტენის მეორე ცო-  
ლის, ყუთიდან შემოყვანა.

ფრაზები ცნობილნი არიან  
თავისი ქუდებით. მაგრამ ეს არ  
არის ქალი-თავსაბურავი, რომე-  
ლიც შეიძლება შეირგო და იამა-  
ყო. არა, ეს ქალია ამ თავსაბურა-  
ვის ყუთი, რომელიც ქუდს უნდა  
ძოერგოს და მასში შეინახოს.  
ქუდი მისი შეუღლეა, რომელიც  
ჟიზელს თავს ბურავს და ეამაყე-  
ბა კიდევ. ის კი ყუთია, რომელ-  
საც როცა გინდა და სადაც გინ-  
და, იქ გადაადგილებ. ამიტომ  
არის სცენაზე მისი გამოჩენა ამ  
ყუთით განპირობებული. სხვა  
არც ერთი გმირი ამ გზით არ და-  
დის. ყუთის ფუნქცია მხოლოდ  
ჟიზელს აკისრია და ამიტომაც არ  
სჭერა ერვეს მისი ამბოხის, რომე-  
ლსაც უხსნის, რომ კომედია არ  
უთამაშია. მან ტრაგედია გაითა-  
მაშა. მაგრამ რა — ჩაჯდება ჟი-  
ზელი ყუთში და სხვისი საჩუქა-  
რი გახდება. ის მართლაც საჩუ-  
ქარია ერვე მონტენისათვის, მაგ-  
რამ შეუღლე ამას ვერ გრძნობს  
და ვერც იგრძნობს. კომედია ოთ-  
არ შეღვინეთუხუცესის გმირისთ-  
ვის მხოლოდ სხვისთვის განკუთ-  
ვნილი ჟანრია. ტრაგედია და დრამა  
კი მხოლოდ საკუთარი თავის-  
თვის აქვს გადანახული. მხოლოდ  
ის უნდა იყოს ტანჯული. რამეთუ  
მხოლოდ ისაა ნამდვილი შემოქ-  
მელი.

სპექტაკლის გმირები დასას-  
რჯულს ოვაციას ელიან და იღებენ

კიდევ მაყურებლისაგან მართალ,  
მხურვალე აპლოდისმენტებს. მა-  
რჯანიშვილში მოსული აუდიტო-  
რია გახარებული და ბედნიერია,  
თუმც მისი ნახვა სასტიკად აუკრ-  
ძალეს. რა აუკრძალეს? ღიმილი?  
ბედნიერება? აღარ მსურს ლაპა-  
რაკი შაბლონზე — რომ ყოველ-  
დღიურ პრობლემებისაგან გადაღ-  
ლილ ხალხს სიხარული შესთავა-  
ზეს. არა, მარტო ამამი არაა სა-  
ქმე.

ვინ დაადგინა, ვინ თქვა, ვინ  
გამოიგონა ეს კრიტერიუმები, კა-  
ნონები, წესები, დოგმები. ისინი  
ქეშმარიტნი რომ ყოფილიყვნენ  
საუკუნეების მანძილზე, ადამიანი  
არ შეცვლიდა მათ. ღირებულე-  
ბები კი იცვლებოდნენ. ერთი  
სტანისლავსკის სისტემა დარჩა  
მხოლოდ უცვლელი.

ამ „გვირილას“ ქართველი რე-  
ჟისორები მთელი ძალით ჩაებლა-  
უჭნენ და ყურებამდე შეეყვარე-  
ბულები მისი ფურცლების დათვ-  
ლაში ერთმანეთს ეცილებოდნენ.  
ჯადოქრის სიტყვები: „მჯერა“,  
„არ მჯერა“, რითიც გამოიხატე-  
ბოდა მსახიობის ამა თუ იმ საქ-  
ციელის ბუნებრივი, თუ ყალბი  
შეფასება, ცხოვრების წესად გა-  
დააქციეს. მას შემდეგ მოყოლე-  
ბული, თითქმის ყველა რეჟისო-  
რი ჰარაკირს იკეთებს ამ დოგმის  
მიმართ.

დღეს ისევ დგას ეს პრობლემა.  
ვაკეთოთ ჰარაკირი, თუ, რო-  
გორც ქართველი რემბო-პაოლო  
ისე დავატყდეთ ქალაქს. ფუტუ-  
რისტებმა იმ წლებში დადაიხმის-  
კენ გადადგეს ნაბიჯი და შექმნეს  
ორგანო „გრაფუსი 41“ — ბოდ-  
ვაში შექმნილი ლექსები.

დღეს, როდესაც ყველაზე მეტად ჰგავს ჩვენი ცხოვრება ბოდვას, ჩვენ კი დასიცხულებს, ისევ თვალმახვეულებმა, ასკინკილათი ბავშვური თამაშობები: სახლობანა, ცოლ-ქმრობანა (ანუ გარდასახვა თეატრალურ ენაზე) უნდა მოვიშველიოთ, თუ საკუთარი ადგილის პოვნას უნდა შევეცადოთ და თუგინდ, როგორც კონფუცი ამბობს: ბოთლის გაუტეხავად მასში დამწყვდეული ბატის ქუჩის განთავისუფლება ვცადოთ.

ქართულმა თეატრალურმა სამყარომ ბოთლის გაუტეხავად მისგან ვერაფრით გამოდევნა ბატის ქუჩი და სივრცე მხოლოდ გაშლილ მოედნად, დიდ ფართობად წარმოიდგინა, ქვეყნის ყოფნა-არყოფნა ჰამლეტის აჩრდილად აქცია და ყველაფერი მას დაუკავშირა.

კლასიკურმა თეატრმა კი, რა ვქნათ, თვითონ მოიმწყვდია ბოთლში თავი. ვუცადოთ, ვინ გაანთავისუფლებს ამ ჭინს.

თუკი ახალგაზრდა რეჟისორი დათო დოიაშვილი ცდილობს ოდნავ მაინც განასხვავოს თავისი სპექტაკლები სხვისი სპექტაკლებისაგან, რომლებიც თითქოს ერთი თარგით არიან გამოჭრილნი, თუკი ის ცდილობს, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ უმანკოების ღიმილი დაგებრუნოთ, თუკი ის ცდილობს, არც რომანტიკული, არც კრიტიკული, არც რეალისტური და არანაირი „იზმი“ და „ისტი“ არ ერქვას მის ხელოვნებას და იყოს მხოლოდ სანახაობა. სანახაობა და სხვა არაფერი. თუნდაც

შოუ უწოდეთ მას — ეს რა, ცუდია?

იმდენი კრიტიკაა გარშემო, რომ კრიტიკული რეალიზმი უკვე ფანტასტიკურად მიჩვენება.

იმდენი სიმდაბლეა გარშემო, რომ რომანტიზმი სასაცილოდ აღიქმება.

იმდენი ტყუილია გარშემო, რომ ილუზიის შექმნა უკვე წარმოუდგენლად მესახება.

იმდენი ახალი გზებით იარა თითქოს ქართულმა თეატრმა, რომ ისევ ძველი გზების ტყეპნა არჩია.

შოუ ახალია. არ შეეფერება თეატრს? რატომ? შოუ-სანახაობაა. თეატრის არსში კი ეს სანახაობაა ჩადებული. თუკი თვალს ხიბლავს და გულს უხარია, განა ცოტაა? ხომ არ შეიძლება სულ ტიროდე? ტირილიც მოსაწყენია. მიუღეკით უფრო მარტივად, უფრო სწორედ, ყველაზე სწორად. აი, ისე, როგორც დიდი კოტე მარჯანიშვილი ამბობდა:

**„ხელოვნების მიზანი ძალზე უბრალოა, მინიჭოს ადამიანს სიხარული, შთაბეროს მას მხნეობა“.**

ბერკლის (აშშ) უნივერსიტეტის მეცნიერები მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ სიცილი გადაშენების გზას ადგას. მათი მონაცემებით, გერმანელები დღეში 6 წუთს იციინიან, ინგლისელები — 15 წუთს, ხოლო იტალიელები — 19 წუთს. რაც დაბალი მაჩვენებელია სხვა წლებთან შედარებით. ასე თუ გაგრძელდა, მსოფლიოს საერთოდ დაავიწყდება, თუ რა არის სიცილი...

ზურაბ მანაგაძემ სპექტაკლის პრობლემად ზოგადად შვილის, და არა კონკრეტულად ქალიშვილების თემა აქცია. მშობლებისა და შვილების საკითხი უფრო მწვავე ელფერს იღებს, როდესაც მოქმედებაში რამდენჯერმე შემოდის ზენათი (თამარ ბიგვავა)—სამი ჩვილბავშვიანი დედა. მისთვის შვილები იმედისა და სიხარულის გამომხატველები არიან, ხოლო ზრდასრული ასაკის მიღწევისას კი სცენაზე ასახულ პრობლემად გადაიქცევიან. ამ კონტრასტის პრინციპით მაყურებლისთვის ნათელია, რომ რეჟისორისთვის მთავარია არა ქალიშვილებისა, თუ ვაჟების საკითხი, არამედ სქესის განურჩევლად შვილების ბედის და მათი ცხოვრებაში მყარად დამკვიდრება. ამიტომ არავინ იცის, მხიარულად მოთამაშე ეს სამი პატარა ბიჭი ოსიკოს ბედს გაიზიარებენ, თუ დაპოუქიდებლად შესძლებენ გზის გაკვლევას.

**გუგაზ მებრელიძე**

**„დარისპანის გასაჭირი“**

**კიდევ ერთი ვერსია**

დ. კლდიაშვილი „დარისპანის გასაჭირს“ იწყებს მართას რეპლიკით პელაგიასადმი: „ამ საღამოს მესტუმრება ონისიმე მთარაძე თავისი ბიძაშვილის შვილით“. დრამატურგი არ იძლევა იმის წინაპირობას, თუ მართას საიდან აქვს ეს ინფორმაცია. ამიტომაც „ბაკულას ღორებიდან“ გაღმობიანი პროლოგმა და ზენათის ეპიზოდმა ცხადყო ამ სტუმრობის მიზეზი — მან ქალაქში ნახა ონისიმე, რომელიც მართასთან სტუმრობას აპირებდა. ეს უკანასკნელიც შეეცადა ამ მომენტის გამოყენებას თავისი ნათელულის გასაბედნიერებლად.

გიორგი შავგულიძის სახ. თეატრ „სახიობაში“ რეჟისორმა ზურაბ მანაგაძემ დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ განაჩორციელა. საკმაოდ რთული იყო დებუტანტ რეჟისორისთვის ამ კლასიკური ნაწარმოების მრავალი დადგმული ვერსიის მიუხედავად ახალი გადაწყვეტის მოძებნა.

ზ. მანაგაძემ ასევე წინა პლანზე წამოწია ავტორისეული აზრი მოყვანის ღალატის შესახებ. დარისპანს ორჯერ აქვს რეპლიკა: „შენი სისხლხორცივ ორგული გიზდება დღეს“ და „შენ სისხლხორცს ივიწყებ და სხვისთვის ფიქრობ?“

მაყურებლისთვის ამ აზრის ნათლად საჩვენებლად რეჟისორმა მართასა (მაგდა კალანდია) და დარისპანის (გიორგი ახალშენიშვილი) შეხვედრა უფრო გაამძაფრა. დარისპანს სტუმრობა მაშინ მოუწია, როდესაც მართა თავისი ხათლულისთვის სასიძოს მისაღებად ემზადება. ამიტომაც მაგიდიდან უცბად აიღებს სტუმრისთვის გამზადებულ არყის გრაფინს და დარისპანსაც სახლის ნაცვლად აივანზე ეპატიყება, თუმცა, იგი დაღლილობის მიზეზით ოთახში ჩქიურ შედის. ამით მსახიობი გ. ახალშენიშვილი დარისპანის ხასიათს კიდევ ერთ ცხოვრებისეულ გაბოროტების შტრისს მატებს. იგი იმერულ თავაზიანობას ივიწყებს და ზრდილობის ნიღაბქვეშ აგრესიულ თვისებებს ამჟღავნებს. დარისპანი ამჩნევს, რომ მას სულ სხვა მართა დახვდა, ვიდრე ელოდა. მასპინძლის საკმაოდ ცივი შეხვედრის გარდა, დარისპანი მასში ხელისშემშლელ წინააღმდეგობას ხედავს, ვინაიდან მართამ უსაფუძვლოდ უთხრა უარი ონისიმესთან (ემზარ გულაძე) მიგზავნაზე. სწორედ აქედან იწყებს დარისპანი მართას საქციელზე დაკვირვებას, რაც მასში ბადებს აზრს: „დასწყევლოს ღმერთმა, შენი სისხლხორცივ ორგული გიზდება

დღეს“. აქედან დარისპანი თავადვე იწყებს აქტიურ მოქმედებას და ონისიმესთან საუბრისთვის გეგმებს აწყობს. თავად ის გარეშობა, რომ მართამ კაროენა სასიძოსთან ფაქტიურად არ აცეკვა და სუფრა არ გააწყობინა, დარისპანი იმ აზრამდე მიიყვანა, რომ მართამ იგი გასწორა. ამ აზრის გასაძლიერებლად, ტრადიციულად არსებული ვერსიისა, რომ კაროენას ფინჯანი ხელიდან უვარდება, რეჟისორის ჩანაფიქრით კაროენას ფინჯანს მართა ხელისკერით ატეხინებს.

წამოჭრილი პრობლემის ნათელსაყოფად, რეჟისორმა მოქმედებას დარისპანის სიზმრის სცენა დაუმატა, რომელშიც იგი ოთხი ქალიშვილის ამდენივე სასიძოს ხედავს და გამოღვიძებისას ოსიკოსაც ერთ-ერთ მათგანად აღიქვამს. ამ აზრს სასიძოების ერთნაირი მწვანე კოსტუმებიც აძლიერებს.

საბოლოოდ დარისპანთან დაძაბული ურთიერთობის განეიტრალებას კვლავ მართა ცდილობს, ვინაიდან ორივეს სასიძო გაექცა და ნათესაური კავშირის შესანარჩუნებლად იბრძვიან. ოღონდაც, ღამაში სიტყვების მიუხედავად, არც ერთს მათი გულწრფელობის არ, სჯერა და უკეთესი შეხვედრის იტყვით შორდებიან. დარისპანიც მანდილოსნებთან ჩვეულ სიღარბაისლეს უბრუნდება, მაგრამ პელაგისთან (დოდო ქოქიაური) დამშვიდობების სცენაში მაინც შინაგანი ბარიერის ნიშნად რეჟისორი მათ შორის სკამს დგამს.

ზურაბ მანაგაძე, იდეური ჩანაფიქრის წარმოსაჩენად სცენა-

საც პირობითად ორ ნაწილად ყოფს. ერთ მხარეს, სადაც მძაფრი მოქმედება მიმდინარეობს უფრო კრულ ფერებს ვხედავთ — კედელზე ჩამოკიდებული ფარდაგის, ტანტის ხალიჩისა, თუ სახლის მოწყობილობის სხვა აქსესუარებით. შუაში არსებული თეთრგადასაფარებლიანი მაგიდა და მის უკან ასევე თეთრი ფარდა გამოყოფს მეორე აივნის მხარეს, სადაც ერთი ტონალობის საუბრისა თუ, ნარდის თამაშის მშვიდი ატმოსფერო სუფევს. ეს მეტაფორაც მაყურებელს იმაზე მიანიშნებს, რომ თუ ერთ ოთახში არ მყარდება პარმონია, მით უმეტესს ადამიანებში გაორებული ბუნება, ჩვეულებრივ მოვლენად ქცეულა.

ასეთ გარემოში თითოეული გმირი ორსახოვნად წარმოგვიდგება, რომლებიც ცხოვრებისეული ვითარებიდან გამომდინარე იძულებულნი არიან არსებული თამაშის წესებს დაემორჩილონ.

დარისპანი ვიორჯი ახალშენიშვილის შესრულებით — ქალიშვილის ბედით გამწარებული მამა, რომელსაც ძველი გვარიშვილობის ნიშანწყალი გარეგნულ იერსა, თუ ურთიერთობებში ნაწილობრივ შემორჩენია. პელაგიაასთან სცენაშიც იგი კი არ ტრაზახობს, საკუთარი სიტყვების თავადვე, სჯერა და ცდილობს ისეთ კაცად წარმოჩნდეს, თითქოს ქალიშვილის გათხოვება ახლახან განეზრახოს. ონისიმესთან საქმის ჩაწყობისას კი სრულიად საწინააღმდეგოდ მოქმედებს და პელაგიას შეურაცხყოფასაც აღარ ერიდება. სწორედ ეს რეალურსა

და წარმოსახვით სამყაროთა შორის არსებული სხვაობაა დარისპანის სულიერი დრამატიზმი და ამიტომაც მსახიობის თამაშში ავტორისეული ტრაგიკომიზმი აღარ შეიმჩნევა.

ნანა ბერიძის კაროენა მართალია მამის მორჩილია და ბედსაც თითქოს შეეგუა, მაგრამ მაინც აქვს პირადი მოწონების უფლება, რასაც ოსიკოსადმი ურთიერთობაში ამყლავნებს. იგი უშუალო და ლაღი ხდება, რადგან თავს თითქმის პატარძლის როლში წრმოსახავს და ფლორტს არ ერიდება. ორმხრივი სიმპათია მოქმედებაში სახიერად თამაშდება, როდესაც ოსიკო მას ვაშლს აწვდის ქალისა და მამაკაცის ტრადიციული ურთიერთობის საწყისის ნიშნად, რაც შემდგომში სასიძოს გაქცევის გამო აღარ ვითარდება. მართალია კაროენას ტექსტი ძალიან ცოტა აქვს, მაგრამ მსახიობი ცდილობს ჩუმი დამოკიდებულების ჩვენება ოსიკოსადმი შინაგანი ლტოლვით შეავსოს, რითაც საკუთარ მიკროსამყაროს ქმნის.

ნანა იმერლიშვილის ნატალიასთვის მსგავსი გადანახულება პირველი არ არის. იგი მექანიკურად იწყებს სასიძოსთან შესახვედრად მზადებას. ამ ერთფეროვნებამ იგი დალაღა და ყველასადმი აგრესიულად განაწყო. კაროენასადმი თანაგრძობა მაშინ უჩნდება, როდესაც ახდენს მართასა და პელაგიას, დარისპანისა და ონისიმეს ურთიერთობათა გადაფასებას. იგი ხვდება, რომ ორივენი ვართობისა, თუ გაცვლის საგნად ქცეულან. ამიტომ კაროენასთან

მეტოქეობა, მეგობრობით იცვლება და სამომავლო შეხვედრის რწმენაც თან დასდევთ.

ზურაბ ბოლქვაძის ოსიკოსთვის გადამწყვეტია არა ქალის სილამაზე, არამედ ქონებრივი უპირატესობა, თუმცა, კაროენასთან სიმპათიურ დამოკიდებულებას აბამს. ალბათ, ეს მისთვის ჩვეულებრივი, პროფესიად ქცეული თამაშია, რომლის ჩვენებასაც მსახიობი მეტი გამომსახველობითი საშუალებებით უნდა ცდილობდეს. ოსიკოს ინდიფერენტიზმი და ონისიმესთვის ინიციატივის მინდობა, მისი გულუბრყვილობის მოჩვენებითი მხარეა, რომლითაც საკუთარ ინტერესს ფარავს.

მაგდა კალანდიას მართა გარეგნულად ინტელიგენტობას ცდილობს, მაგრამ შინაგანად მაინც

პროვინციელია, თუმცა საკუთარი ინტერესებისთვის დარისპანსაც ანგარიშს არ უწყევს. მართათვის მთავარია თანასოფელელთა თვალში ყოველისშემძლე ქალის ავტორიტეტი არ დაკარგოს და ამიტომაც ნატალიას გათხოვებით დაინტერესებულია.

დოდო ქოქიაურის პელაგიას მართა მსხნელად მიაჩნია და ნაწილობრივ მოსამსახურის ფუნქციასაც ასრულებს, თუმცა დარისპანთან თანაბარღირსების ადამიანად წარმოჩენას ცდილობს.

სპექტაკლი მაყურებელს დაფიქრებს ადამიანთა ერთმანეთის მიმართ გაორების, დაუნდობლობასა და გაუცხოებაზე, ამიტომაც ადამიანები ცდილობენ მეორე მოჩვენებითი სამყაროს შექმნას, რომელიც სხვების დასანახად არის გამოგონილი.

გან ის კაცი შენი მტერია და თუ არ მოკლავ, ის მოგკლავს. საკუთარი სიცოცხლე კი უფრო ძვირფასია, ვიდრე სხვისი.

ძლიერნი ამა სოფლისანი ომებს იწყებენ, რათა კიდევ უფრო გაძლიერდნენ, ხალხს კი აიძულებენ მონაწილეობა მიიღონ მათ გაძლიერებაში. ისინი ხომ ხალხზე ისე ზრუნავენ, როგორც დედილო კურაჟი თავის შვილებზე. ომი მილიონობით ადამიანის სიცოცხლის ფასად სკვდილთან დადებული ხელშეკრულებაა საკუთარი უსაფრთხოებისა და გამდიდრების გარანტიით. მეტად სარფიანი გარიგებაა და რა დროს სიყვარულია, როდესაც სიძულვილი ისე მძვინვარებს, რომ საბრალო ჭიანჭველასაც კი ვერ გაუვლია მშვიდად, ისიც ამ სიძულვილის მსხვერპლი ხდება. ბრძოლის შემდეგ მათ არ ითვლიან, არც ცხენებს ითვლიან... „ომები ყოველთვის ძალაუფლების რეალურ მპყრობელთა შორის ხდება, — ჯოგების მეშვეობით“.

თბილისის მარიონეტების თეატრ-სტუდიის სცენაზე მიმდინარეობს „სტალინგრადის ბრძოლა“, რომლის დადგმაც რეზო გაბრიაძემ 1996 წელს პეტერბურგში განაზორციელა (პიესის ავტორი — რეზო გაბრიაძე, დამდგმელი რეჟისორი — რეზო გაბრიაძე, დამდგმელი მხატვარი და მოქანდაკე — რეზო გაბრიაძე, ფონოგრამის რეჟისორი — რეზო გაბრიაძე. სპექტაკლს ახმოვანებენ ოდესელი მსახიობები). და წარმატებით მოიარა ევროპის ქვეყნები. მანამდე კი, მთელი სამი წლის განმავლობაში,

ხათუნა

წულაძე

მიუხედავად

ჰველავრისა...

ომი ასახიჩრებს კაცობრიობას. ომი აძინებს სიყვარულით ანთებულ გულებს.

ომში ერთმანეთს ხოცავენ ადამიანები, რომელთაც ერთმანეთი არასოდეს უნახავთ, ერთმანეთისთვის არაფერი დაუშავებიათ. ისინი მექანიკურად, უაზროდ კლავენ და გზას განაგრძობენ „სუფთა სინდისით“, რადგან ომში ხოცვა-ჟლეტა დაშვებულია და არა კაცკვლა უფრო დიდ ცოდვად ითვლება, ვიდრე კაცკვლა, რად-



როგორც თავად აღნიშნა, „ადამი-  
ანური“ სპექტაკლებით იყო დაკა-  
ვებული. „რა სევდიანია ხეივანის  
ბოლო“, „ქუთაისი“ — შვეიცარი-  
ასა და საფრანგეთში და ბოლოს  
ისევ თოჯინური სპექტაკლი, —  
მრავალეროვანი და მრავალსახე-  
ობრივი მარიონეტებით. ხუთწლი-  
ანი განმორების შემდეგ თბილი-  
სის მარიონეტების თეატრის და-  
მარსებელი რეჟო გაბრიადე  
კვლავ თავის თეატრს დაუბრუნ-  
და ახალი სპექტაკლითა და ახალი  
შემოქმედებითი გეგმებით.

პროლოგი: — ქვიშის გორაკში  
აღმდგარი ჯარისკაცის ჩონჩხი,  
რომელიც თავისი ხელით იკეთებს  
სასაფლაოს, პირჯვარს გადაიწერს  
და ისევ ნელ-ნელა წაიყრის ქვი-  
შას.

ეპილოგი: — სცენის შუაში,  
ქვიშაში დამარხული ჭიანჭველა.  
მარჯვნივ და მარცხნივ თვალის-  
მომჭრელი ლურჯი შუქი ზეცის-  
კენ ამავალი კიბის საქმულეებით  
ხსნის იმ წრეს, რომელზეც სპექ-  
ტაკლის პერსონაჟები მოძრაობენ.  
როგორც ჩანს, ჭიანჭველას სიმ-  
სუბუქეა საჭირო ამ სიფრიფანა  
კიბეზე ასასვლელად.

წარმოდგენის სიუჟეტი ანჭუ-  
ლია სხვადასხვა ეპიზოდებისაგან,  
სადაც ტყვიების ზუზუნსა და სა-  
ბრძოლო მარშის ფონზე, რო-  
გორც წყვდიადში, ციციანათელე-  
ბივით ანათებენ რემინისცენციუ-  
რი სურათები: უცებ გამოკრთე-  
ბინ და ქრებიან.

— კატია! კატია! კატია! — ჯა-  
დოსნური სიტყვებივით წარმო-  
თქვამს ამ სახელს მომაკვდავი ჯა-  
რისკაცი. ამოდ ცდილობს წამო-  
დგომას, თითქოს სიცოცხლე ფეხ-

აკრეფით მიიპარება, დაბინდული  
თვალების მიღმა კი ლანდივით  
მოჩანს ბაფთებიანი გოგონა ჩან-  
თით ხელში.

უსინათლო კაცი ჯოხის კაკუ-  
ნით ჩამოივლის, ვერაფერს ხე-  
დავს და მიდის. რუსის მატრონა  
თვალს გააყოლებს — მაინც გა-  
დარჩა...

ლამის სიჩუმეში მთვრალი კა-  
ცივით მიბარბაცებს და მილილი-  
ნებს ავტომობილის ორი ანთებუ-  
ლი თვალი, რომელიც შემთხვე-  
ვით რომელიღაც სახლის ფანჯა-  
რას მიენათა და... ანიმატორი ქა-  
ლი თავზე დაჰყურებს პაწაწკინ-  
ტელა ოთახის ინტერიერს: ბავშ-  
ვის საწოლი, მაგიდა, სკამი... თი-  
თიდან იხსნის საქორწილო ბე-  
ჭედს და უქმროდ დარჩენილი ქა-  
ლისათვის შესაფერისი სერიო-  
ზულობით იწყებს სახლობანას  
თამაშს. ვედროშო. სამი ოთხი  
რომ ძლივს ეტევა, ტილოს ავ-  
ლებს და გულმოდგინედ წმენდს  
იატაკს. საქმეს რომ მორჩება, ის-  
ევ იკეთებს ბეჭედს; ქმარს ელო-  
დება...

ბრძოლის ველიდან შორს, და-  
კარგული სიყვარულის კვალს მი-  
სდევს ადამიანის გონება, — გაძ-  
ვალტყავებული, დაღლილი და  
დაჩაჩანაკებული მუშა (ჯენი ალ-  
იოშასავით, ფორთხვით რომ დაი-  
არება თავისი სიყვარულის, ცირ-  
კის ვარსკვლავის ნატაშას საძებ-  
ნელად. ავადმყოფ ვიოლას სან-  
ტამიციანი სჭირდებოდა, ჯანმრთე-  
ლი ნატაშა კი უარს ამბობს ალი-  
ოშას მიერ შეთავაზებულ ასპი-  
რინზე, რომელიც მას ბრმა ტყვი-  
ისაგან ვერაფრით დაიცავს.

ანიმატორები — ქეთევან ქო-

ბულია, გაიანე თაყაიშვილი, ნინო ბრეგვაძე, ვლადიმერ მელცერი, დავით ბაქრაძე, მაქსიმ ობრეჟკოვი ჩვენს თვალწინ აცოცხლებენ სხვადასხვა ზომისა და სხვადასხვა მასალისაგან დამზადებულ თოჯინებს. ისინი სპექტაკლის უშუალო მონაწილენი არიან. სულიერი და უსულო, ცოცხალი და უსიცოცხლო ერთმანეთს ერწყმის და ადამიანი — მარიონეტი დადგმის მთავარი გმირი ხდება. მარიონეტები ადამიანის ზმით ლაპარაკობენ, ადამიანები უხმოდ, მარიონეტებივით მოძრაობენ. ისინი მაყურობებს ეხმარებიან სამყაროს ტრაგიკული სულის აღქმაში, დახშული წრის გახსნასა და ისევ შეკვრაში, გაოცებას, გარინდებასა და აღტაცებაში.

ანიმატორი და მარიონეტი მინიატურული სცენის სივრცეში საოცარ კონტრასტს ქმნის. თვით სტალინიც კი, რომლის ბრძანებები და განკარგულებები: „დახვრიტეთ!“, „წინ!“, „სწრაფად!“... ასე მრისხანედ გაისმის მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, მაყურობლის წინაშე წარმდგარი, მთელი თავისი დიდებულებით — უზარმაზარი და მუმიასავით ციკვა სანით, როგორც სიკვდილის აჩრდილი — მაინც ისეთი უსუსური და საბრალოა, რომ მასთან შედარებით ცხენი ალიოშა თითქოს ახლა უფრო მყარად დგას თავის ძაფივით წვრილ ფეხებზე. და თვინიერებისა და უმოქმედობის სიბრძნეს აზიარებს ლეგიონების იმედად მყოფ გენერალსიმუსს. იგი ხომ ახლა იმ ზღვარზე დგას, როგორცაღ „მოიპოვებ მთელ სამყაროს, მაგრამ დაჰკარავ საკუ-

თარ თავს“. ბედნიერება კი ცხენად ყოფნის, ან კიდევ უფრო დიდი ბედნიერება ქველ ქვევისა მისგან ძალიან შორსაა. „სად არის ჩემი ლეგიონები! სად იკარგება სიყვარული?“ „როგორ განვასხვავოთ სიყვარული სიძულვილისაგან“. „საით მივქრით? სად გვეჩქარება?“, „სად არის დასაწყისი?“, „რას წარმოადგენს ადამიანი?“ — ძალიან ბევრ კითხვას სვამს რეჟო გაბრიაძე და ძალიან ბევრს ფილოსოფოსობენ მისი მარიონეტები. მაყურობელი იღებს ამ კითხვებს და ეძებს პასუხებს.

უამრავი პერსონაჟი მატარებლის ფანჯრიდან თვალმოკრული პეიზაჟებით ჩაიქროლებენ ჩვენს წინ. რეჟო გაბრიაძე, როგორც მხატვარი-იმპრესიონისტი, გვაზიარებს თავის ხილვებს — მძაფრსა და შთამბეჭდავს — განწყობილებას რომ ჰქმნის. ამ სპექტაკლში სევდა მეტია, ვიდრე სიხარული, პოეზია სჭარბობს პროზას, მისი სიუჟეტი არათხრობითია და საოცრად ნატიფი, გრძნობით აღსავსე ფორმა წარმოადგენს იმ ძირითად ჩონჩხს, რომელსაც ემყარება ტრაგიკული სამყაროს მსოფლმხედველობა, სამყაროს, სადაც „დანაშაული თვითონ იწვევს ყველაფერს, რაც მას სჭირდება; მსხვერპლს, გარემოებას, საბაბს, შემთხვევას“. დანაშაული, რომელიც მუდმივად გვესიზმრება გამოღვიძების გარეშე, როგორც კომმარო. რა ეშველება ამ დანაშაულობებით გაყენებულ ადამიანურ ცხოვრებას, რომელსაც ხან სისხლიან კომედიას ადარებენ, ხან ფარსს, ხან ჯოჯოხეთს და ხანაც სიხმარს... და რატომ

საქართველოს  
ქართველი  
ბიბლიოთეკა

ვცდილობთ რაღაცის შეცვლას, ანდა რატომღა ვაჯანჯღარებთ მათ, ვისაც სძინავს. იქნებ, ტკბილია მათი სიზმრები.

მისი ხატება მასთანაა, მაგრამ რატომღაც ვერ გარკვეულა სძულს თუ უყვარს, სძულდა თუ უყვარდა. თურმე ყველაფერი გამოიცდება, ყველაფერი მსხვერპლს მოითხოვს: სიყვარულიც და სიძულვილიც. ისინი სულ ერთად არიან და მათი განცალკევება არჩევანს ნიშნავს. სინანული კი ვერაფერს ცვლის. ზარბაზანთან მდგარი იაშა სიძულვილს ირჩევს, მისი სიყვარული სხვამ დაისაკუთრა. როზა თხოვდება. „სად არის ჩემი როზა!“ „სად არის ჩემი სიყვარული?“ — განწირული ხმით ყვირის იაშა. „აი, შენი როზა!“ „აი, შენი სიყვარული!“ — ცინიკურად პასუხობს სიძულვილი და ხელში ავტომატს აჩეჩებს. მისი სხეული თითქოს ავტომატად იქცა. ისინი ერთად განიცდიან ვიბრაციას და გასროლილი ტყვიების თავბრუდამხვევ აგონიაში მისი სულიც იცხრილება.

გერმანელი ექსპრესიონისტის, — მოლდეს დახვეწილი, გრაციოზული მანერები და ჩაცმულობა მკვეთრად განსხვავდება დანარჩენი პერსონაჟებისაგან. ჩვენს წინაა ხელოვანი — დენდი, რომელიც მშვიდად ზის ბერლინის ერთ-ერთ კაფეში და უზრუნველად აბოლებს სივარას. თეთრი მაგიდები და სკამები, ლამპიონები, გამკვირვალე შუშის ვიტრინები. — ყველაფერი საოცრად ლამაზია. თვალი ისვენებს და ტკბება. რა შორსაა ეს ადგილი

სისხლით მორწყული სტალინგრა-დისგან და რა აკავშირებთ მათ ერთმანეთთან სიკვდილისა და მთვარის გარდა. ამ იდილიურ მყუდროებას არღვევს ავტომატის ჯერი და მოლდე ისე პოეტურად კვდება წითელი ვარდით ხელში, უნებურად გახსენდება ფედერიკო გარსია ლორკა, ქუჩაში რომ დაეცემა ტყვიით განგმირული. ომი აძინებს სიყვარულით ანთებულ გულებს.

შავმუზარდიანი სატანკო არტილერია გულისშემძვრელი მონოტონურობით გადაადგილდება ანიმატორთა ხელებში. ხელიდან — ხელში, ხელიდან ხელში... კონვეიერული სისტემით და სხვა არაფერი ჩანს მკრთალი შუქით განათებული მუხარადების გარდა. საით მიდიან. საიდან მოდიან. სად არის დასაწყისი და...

„მიმდინარეობს პოზიციური ბრძოლები. ჩვენი დანაკარგები უმნიშვნელოა“ — საზეიმო ხმით აცხადებს რადიოდექტორი და რა იროს სიყვარულია, როცა სამშობლოს უჭირს, როცა ჩვენი თავი ჩვენ აღარ გვეკუთვნის, როცა სამ ფეხზე მდგარმა ცხენმა გადატეხილი მიოთხე ფეხი ჰაერში უნდა იქნიოს და. „სამშობლოსათვის“, „სტალინისათვის!“. ყვირილში გმირულად აღმოხდეს სული.

ომი ასახიჩრებს კაცობრიობას და მიუხედავად ყველაფრისა, ყველა თავის საქმეს აგრძელებს. მიუხედავად ყველაფრისა... „როდესაც ხედავ, თუ რა ხდება დეოამიწაზე, საკუთარ თავს უსვამ შეკითხვას: — რაღა აზრი აქვს შემოქმედებას? — მაგრამ მაინც უნდა შექმნა, ეს საჭიროა, მაში-

ნაც კი, როცა მივაჩნია, რომ ძალისხმევა ამაოა. უნდა შექმნა პროტესტის ნიშნად, რადგან არ არსებობს ისეთი დღე, ყოველგვარი უსამართლობებით აღსავსე სამყაროს პირში რომ არ მიახლო: — „პროტესტს ვაცხადებ! პროტესტს ვაცხადებ! პროტესტს

ვაცხადებ!“ მატარებელი კი მიჰქრის და უკან იტოვებს დღესა და ღამეს. მიუხედავად ყველაფრისა...

აქვე გთავაზობთ ამონაწერს ფრანგული პრესის პუბლიკაციებიდან.

ცენტრალური და რეგიონალური ფრანგული პრესა ბევრს წერდა რეზო გაბრიადის სპექტაკლზე — მარტოდენ ეს დადგმა ვრცლად სულ ცოტა თერთმეტ პუბლიკაციაშია მიმოხილული. გაზეთებმა საპატიო ადგილი დაუთმეს ქართველ რეჟისორს, რომლის სპექტაკლი მართალია ფესტივალის ბოლოს, სამაგიეროდ ლეგენდარულ ადგილას — „მონანიე ცოდვილთა ეკლესიაში“ შვიდექერ (მათ შორის ორჯერ დამატებით) წარმოადგინეს.

თითქმის ყველა კრიტიკულ წერილში მოცემული ინფორმაცია რეჟისორის ბიოგრაფიის თაობაზე ძირითადად ამოკრეფილია ფესტივალის რუსული პროგრამის ბუკლეტიდან, რომელიც მოსკოვში არსებულმა ფრანგული კულტურის ცენტრმა გამოსცა. მიუხედავად ამისა, მრავალი პუბლიკაცია დაწვრილებით ჩერდება რეზო გაბრიადის ცხოვრებაზე საფესტივალო პერიოდებამდე.

პუბლიკაციების უმეტესი ნაწილი ვრცლად მოგვითხრობს მისი სამშობლოდან შორს ცხოვრებასა და საფრანგეთთან ურთიერთობებზე.

„რეზო დაბრუნდა. საქართველოდან მოშორებით, საფრანგეთში, შვეიცარიაში და რუსეთში გატარებული ხუთი წლის შემდეგ — მეთოჯინემ, მოქანდაკემ, მხატვარმა და კინემატოგრაფისტმა კვლავ შეიძინა სამშობლო“. „უძველესი ქართული ენა... საუკეთესო საშუალებაა ფაქიზი და ოდნავ ირონიული ისტორიების გადმოსაცემად, რომლებსაც გაბრიადე ეუენი სიუჟე გაზრდილი აღმოსავლელი მთხრობელის მანერით გვიამბობს“. „მეორე სამშობლოდ მან საფრანგეთი აირჩია“. („ლიბერასიონ“).

„რეზო, რომელმაც დასტოვა სამოქალაქო ომის შედეგად გახლეჩილი ქვეყანა, ბოლოს და ბოლოს დაუბრუნდა მას. სპექტაკლი ცოცხლდება ჩვენს თვალწინ როგორც მელოდიური, სევდიანი, სიცოლისმოგვრელი მეტაფორა ცოტა ზნის წინათ ამ ქვეყნის მიერ განვლილი შავბნელი წლებისა, თანდათან რომ ქრება“. („ლიბერასიონ“).

„იგი არის გამოგონებელი თეატრისა, რომელიც, როგორც მოსალოდნელი იყო მთელს მსოფლიოში მოგზაურობს“. „საფრანგეთში, პირველად, 1989 წელს ჩამოვიდა, დღეს კი საპატიო სტუმარია ადამიანებისა, რომელთა წრე სულ უფრო და უფრო იზრდება“. („მონდ“).

მისი შემოქმედებითი გზა და მხატვრული მანერა ასევე საინტერესო კვლევის საგანი გახდა. ხშირად ამგვარი სტატიების წამყვანი თემა მოგონებებია.

„...ბავშვობის მოგონებები, მეხსიერებას შემორჩენილი ფრაგმენტები, ფიქრები და მსჯელობები ისტორიულ დანაშრეგებზე ისეა ერთმანეთში გადახლართული, რომ ძნელია რომელიმე გამოყო“. („იუმანიტი“).

„რეზო გაბრიადის გროტესკული და ირაციონალური სამყარო აღხავება მხიარულებითა და ტკივილით, სიყვარულითა და სიძულვილით, სილამაზითა და პოეზიით, რომლებიც აქტიურად ეცილებიან ერთმანეთს. ამ ხილვებითა და მოგონებებით მდიდარ გარემოში, მნიშვნელოვანი ადგილი ნოსტალგიას ეთმობა“. („მიუ“)

„ეს საუცხოო მედიტაცია სიყვარულსა და ომზე შეგვახსენებს უბრალო, ადამიანურ, მარადიულ ამბებს... მას სურს, რომ განვლილი ცხოვრების გახსენებაშ შესძრას ჩვენი სულები“. („მიუ“)

„იგი არ იფიწყებს თავისი ბავშვობისდროინდელ მოხეტიალე მეთოჯინეებს“. („ლიბერასიონ“)

„რეზო გაბრიადის საქართველო შენი მოგადობული ტყის მოგონებებს, მოჩვენებასა და გადაძახილებს იწვევს და გახსენდება შენი პატარაობა, როცა თოჯინების თეატრში პირველად მოხვედი“. („ფიგარო“)

„რეზო გაბრიადე უწინარეს ყოვლისა, მეოცნებეა... მთელი მისი შემოქმედება... წარსულის გახსენებაა“. („მონდ“)

„რაც შეეხება უშუალოდ სპექტაკლს, ავენიონში რომ აჩვენეს, მასზე თავად სტატიების სათაურები მეტყველებენ: „ძვირფასეულობა“ („ფიგარო“)

„რეზო გაბრიადის „სიმღერა ვოლგაზე“ ძალზედ ამაღელვებელია“ („ლა პროვანსი“). „სტალინგრადი — ჩემი სიყვარული“ („ლუ კონტადენ“), „გაბრიადე — შელანქოლიური ჯადოქარი“ („ლიბერასიონ“), „მშვიდობის რეჟიემი“. „რეზო დება... წარსულის გახსენებაა“. („მონდ“)

მისი მარიონეტები აღფრთოვანებენ უკლებლივ ყველა შურნალისტს, ასე რომ, შეიძლება ვენდოთ მათ მიერ წარმოთქმულ ეპითეტებს: „ეს ბრწყინვალე მარიონეტები“, „ისინი ისეთი შეხანიშნავები არიან“, „გაბრიადის პატარა ჯადოსნური მარიონეტები“, „მშვენიერ კოსტუმებში გამოწყობილი საუცხოო მარიონეტები“, „...პატარა განძეულობანი“, „...შევე ლეგენდარული მარიონეტები“, „...იგი ქმნის თავის მარიონეტებს ღვთაებრივი სინაზით“, „მისი მარიონეტები სწორედ ისეთები არიან, კლეისტი რომ ოცნებობდა — მათ აქვთ სული“.

ასევე საგანგებოდ აღნიშნავდნენ სპექტაკლის ჩანაფიქრსა და მის სცენურ ნორცხესხმას. ხშირად განსაკუთრებულ შეფასებას აძლევდნენ ხუთივე რუს მსახიობ-მეთოჯინეს, ისევე როგორც განმოვანებას, განათებასა და საკუთრივ სპექტაკლის დადგმას.

„მათ სიცოცხლე არუქეს და სიკვდილი განუშაადეს თავიანთი ფაიფურისგან, ხისა და ნაჭრისაგან დამზადებულ გმირებს. მათი მოძრაობები განსაკუთრებით დახვეწილია და შილიმეტრებში გათვლილი. აქ ყოველივე ფაქიზადაა შესრულებული. ასევე დიდი გარჯის შედეგია სცენური განათება, რომელიც სპექტაკლს უფრო მეტ სრულყოფილებას სძენს“. („ლა პროვანსი“)

„ახდენენ რა დემონსტრირებას მარიონეტებით მანიპულირების ხელოვნების გონივრულ დაუფლებისა, (ისინი) ბრწყინვალედ აცოცხლებენ იმ გმირულ, დაუფიქარ ბრძოლას, რომლის ყველაზე დრამატულ სურათებსაც ჩვენ სცენაზე ვხედავთ“. („ლუ კონტადენ“)

„ფილიგრანულად შესრულებული ხმის ჩანაწერი მახვილებს კომენტარებსა და დიალოგებში განალაგებს“. („იუმანიტი“)

„ადამიანები ჩვენს თვალწინ ამ მარიონეტებით ისე ძალდაუტანებლად მანიპულირებენ, რომ გვაფიქვდება კიდევაც ისინი“. („მონდი“)

მაგრამ ყველაზე მეტი კომენტარი და შეფასება სწორედ ომის თემას ეკუთვნის. თავად დამდგმელის მოსაზრებას („უმშიმესი და ურთულესი სპექტაკლის ჩემს ცხოვრებაში“) ყველა შურნალისტი იზიარებს.

„სპექტაკლი ცრემლიან ცხვირსახოცს შგავს. ეს მოჩადობული ლოცვაა“. ეს არის დატირება მგლოვიარე ადამიანისა, რომელიც იხსენებს სტალინგრადის ბრძოლის ველს და ვალის რიტმში მოცეკვავე დარდით განადგურებული ჯარისკაცისა, რომელსაც ქვიშა დაფარავს. „...სპექტაკლი... აღსავსეა ტკივილით“. („ლიბერასიონ“)

„რეჟო გაბრიაძის სპექტაკლი არის რეჟივში იმათ გასახსენებლად, ვინც ყველა ომი გამოიარა... „სიმღერა ვოლგაზე“ თვალწინ გადავიშლის მთელ სამყაროს, რომელიც ვებებრთელა და ამავდროულად პაწაწკინტელაა, ომის სამყაროს, სადაც ადამიანები მშვიდობიანი ცხოვრების სატკბობისკენ მოუწოდებენ“. („მონდი“)

„რუსეთი იგივეა, რაც უბედურება, ადამიანი იგივეა, რაც ცხენი. ომი იყო, არის და მუდამ იქნება: ადამიანებისა და ცხენების სორცსაკეპი... ეს არის სიმღერა-დატირება, პანაშვიდი... და უნდა დავინახოთ გაბრიაძის ის ალეგორია, რომელიც ასახავს გერმანული ტანკების რკინისებურ სვლას რუსეთის მიწაზე. აქ ყველაფერი უზარმაზარია, მნიშვნელოვანი და ყველასათვის გასაგონი, თვალშისაცემი როგორც კატასტროფა...“ („ფიგარო“)

„ამ უდავოდ მეტაფორული სპექტაკლის ძალზე პატარა ფორმათა დიდი ოსტატი მთელ თავის პიროვნულ, ადამიანურ თვისებებს ამ უსულო საგნებში აქსოვს...“ („იუმანიტი“)

„ასე დაიბადა „სიმღერა ვოლგაზე“... ჯადოსნური გაელვება, სადაც სახლობენ პატარა გმირები, რომლებიც მოგვითხრობენ თავიანთი ცხოვრებისა და ძლიერი სიყვარულის ისტორიას“. „ამ ამაღელვებელი გაელვების წყალობით იქმნება ცოცხალი კავშირი ადამიანებს შორის. სიყვარული და ტანჯვა — მხოლოდ ორი ცხოვრებისეული სიუჟეტი და სხვა არაფერი“. („მილო ლიბრი“)

„გაბრიაძემ არ მიმართა ეპიკურ თხრობას სტალინგრადზე. მან წინა პლანზე წამოიწვია ადამიანური ტრაგედია და მათ ცხოვრებაში ომით გამოწვეული ქართებითი“. („ლე ჯოკონტადენ“)

სპექტაკლმა წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა შურნალისტებზე, რომლებიც მრავალჯობს გამოხატავდნენ მაყურებლის შეხედულებას.

„უბრალოდ სასწაულია, სხვანაირად ვერც იტყვი... მისი სპექტაკლი სულს გიფორიაქებს“. („ლიბერასიონ“)

„მისი სპექტაკლი დიდხანს ემახსოვრება იმას, ვინც ერთხელ მაინც იხილა იგი“. („იუმანიტი“)

„როგორ გადმოგვეცა ყველა ის განცდა სპექტაკლის განმავლობაში რომ გვეუფლებოდა? როგორ გავცვენობიერებინა მისი ნამდვილი მნიშვნელობა და სიღრმე? ამ ქართველმა ჯადოქარმა თავისი მარიონეტებით აგვადელვა, შეგვძრა და აგვატირა კიდევ“. („ლა პროვანს“)

## ქართული თეატრის ახალგაზრდობა

ყოველ თეატრში ნორმალურ შემოქმედებით პროცესს თაობათა ცვლა ვაპირებებს. დღეს ქართულ თეატრში ახალი თაობა მოვიდა. ერთმნიშვნელოვნად შეიძლება თქმა, რომ ქართული თეატრის ახალი თაობა პროფესიონალიზმით ხასიათდება. პროფესიონალიზმი კი ქართული თეატრისათვის ერთმნიშვნელოვანი ვახლავთ. ეს ის თაობაა, რომელიც უკვე ამბობს თავის სიტყვას ქართულ თეატრში. ეს კარგად დაადასტურა თეატრის მოღვაწეთა კავშირის მიერ მსახიობის სახლში გამართულმა ახალგაზრდების შემოქმედების დათვალიერებამ. დათვალიერების ორგანიზატორმა — სთქ მდივანმა კოტე ნიკაშვილმა მსახიობის სახლის სცენაზე ჩვენი ახალგაზრდობის შემოქმედებითი

ცხოვრება გვაჩვენა და ნიშანდობა დივიდა ის გარემოება, რომ ყოველ მსახიობს, რეჟისორს თან მოჰყვა თავისი მაყურებელი. და თუ მაყურებლის მიხედვით ვიმსჯელებთ (არადა მაყურებელი თეატრის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია), ამ ახალგაზრდა შემოქმედთ საინტერესო ცხოვრება აქვთ. მათ მაყურებელი სწორედ რომ პროფესიონალიზმით მოხიბლეს.

„თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციამ რედაქციაში მოიწვია ქართველი თეატრალური ახალგაზრდობის რამდენიმე წარმომადგენელი და საუბარი გამართა მათთან.

ჩვენი რედაქცია კვლავაც წარმოგიდგინთ ქართული სცენის ახალგაზრდა მოღვაწეებს.

### პროფესია — ჰობი დათო დონაშვილი

ბურამ ბათიაშვილი — გასაკვირი არ არის ის, რომ მწერლის ოჯახში გაზრდილი კაცი თეატრში მოხვედით, მაგრამ მაინც საინტერესოა საიდან დაიწყო ყოველივე?

**დათო დონაშვილი.** ყოველთვის მინდოდა, მაინცდამაინც თეატრის რეჟისორი ვყოფილიყავი. მეათე კლასს რომ ვამთავრებდი, დაწყებითი კლასების მასწავლებელმა მომიტანა მე-3 კლასში დაწერილი თემა „რა მინდა ვიყო“, სადაც მეწერა, რომ მინდა ვიყო კეთილი ადამიანი და თეატრის რეჟისორი. ეს ორი რამ ისეთი შეუსაბამოა...

**ხათუნა წულაძე** — ეტყობა კეთილი ადამიანობა და რეჟისორობა ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად აირჩიეთ.

**ბ. ბ.** — ძიუხედავად იმისა, რომ თქვენი რეჟისორული შემოქმედება დროის თვალსაზრისით მცირე ხანს მოიცავს, ფართო და საინტერესო საუბრის თემას წარმოადგენს. რას ნიშნავს თქვენთვის დრამატურგის ტექსტი; ეს არის ახალი, რეჟისორისეული სიხამდვილის შექმნის საშუალება თუ საშუალება იმისა, რომ გააცოცხლო დრამატურგის პერსონაჟები, მისი სამყარო.

**დ. დ.** — პიესაზე მუშაობისას ვცდილობ დავიცვა ის, რასაც ავტორის გრძობათა ბუნებას უწოდებენ, მაგრამ მაინც, ალბათ, ეს არის ჩემს მიერ დანახული ავტორი, რომელიც შეიძლება სულაც არ ფიქრობდეს, რომ ეს მისი პერსონაჟებია.

**ბ. ბ.** მე მინახავს თქვენს მიერ ინსტიტუტში დადგმული კარგი



სპექტაკლი „მადამ ბოვარი“, „ცხოვრება ილიოტისა“ კინომსახიობთა თეატრში, „სამი და“ და შექსპირის „მეფე ლირი“ კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში. რეჟისორის ნიჭიერებაში ეს სპექტაკლები უთუოდ გვარწმუნებს, თუმცაღა, ყურადსაღებია ის გარემოება, რომ „სამი და“ აზრთა სხვაობა გამოიწვია. ამ სპექტაკლებში თვალწილულია იმ გრძნობათა ბუნების გადმოცემა, რაც ჩეხოვზე დაწერილ ლიტერატურაში წაგვიკითხავს. რასაკვირველია, ყველა რეჟისორი თავის სამყაროს ქმნის, ამით არის იგი საინტერესო. ამ სპექტაკლში იგრძნობა ჩეხოვის გმირების ტკივილი, თუძცაღა, ამ ტკივილის გადმოცემისას ჰიპერბოლიზაციასაც გისაყვედურებდნენ. აქედან გამომდინარე, ხომ არ შეიძლება ითქვას, რომ უპირატესობას ავტორს ანიჭებთ?

დ. დ. როდესაც ჩეხოვმა „ალუბლის ბაღი“ პირველად თავის მეუღლეს გაუგზავნა წახაკითხად, კნიპერმა მას მისწერა: „ამიხსენი, გთაყუვა, რატომ არის ეს კომედია?“, რის პასუხადაც ჩეხოვმა გამოგზავნა ტელეგრამა, რომლის არსიც ჩემთვის თვითონ ჩეხოვია. წერს დაახლოებით ასეთ რამეს: „ჩემო ძვირფასო, აი, ახლა გაზაფხულია, ირგვლივ ყველაფერი ყვავის, მე კი მალე მოვკვდები. განა ეს კომედია არ არის?“ სწორედ ეს არის ჩემთვის ის გრძნობათა ბუნება, რომელშიც მე ვეძებ ჩეხოვს. ვფიქრობ, რომ არსი სწორედ ამაშია. მე ყოველთვის ვეძებ ამოსავალ წერტილს ავტორის ნაწარმოებებიდან. ჩემთვის ეს აუცილებელია.

ბ. წ. აქ გავისხვიეთ თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე განხორციელებული თქვენი პირველი სპექტაკლი „მადამ ბოვარი“. მე მოწმე ვიყავი იმ წარმატებისა, რაც ამ სპექტაკლს ხვდა. ეს იყო დათო დოიაშვილის პირველი რეჟისორული განაცხადი და ყველა მოელოდა, რომ მომავალშიც ამ გზით წარიმართებოდა მისი შემოქმედება, მაგრამ ამჟამად „მადამ ბოვარი“ გარიყულად დგას სხვა დანარჩენი სპექტაკლებისგან თავისი ფორმით, მსახიობთან მუშაობის მანერითაც... რამ გამოიწვია ასეთი ძველი ცვლილება?

დ. დ. „მადამ ბოვარი“ ჩემთვის იყო მცდელობა იმისა, გამეკეთებინა ძალიან ემოციური სპექტაკლი. ახლა მე უკვე არ ვთვლი, რომ თეატრში ემოცია საჭიროა, ან ვთვლი, რომ უფრო ნაკლებადაა საჭირო.

- ბ. წ. აბა, რა არის საჭირო?
- დ. დ. საჭიროა მეტი ლოგიკა და ფორმა.
- ბ. წ. ლოგიკა და ფორმა ემოციით რომ იყოს შეფერილი?
- დ. დ. ეს ემსგავსება ლამაზ ტელესერიალს.
- ბ. წ. თქვენ მიგაჩნიათ, რომ ტელესერიალში არის ემოცია?
- დ. დ. გააჩნია ტელესერიალს. მაგ. „თვინ ფიქსი“ ჩემთვის ძალიან მაღალი დონის ტელესერიალია.

ბ. წ. გასაგებია, მაგრამ ემოციასაც გააჩნია. მე ვგულისხმობ პოზიტიურ ემოციას, არა განყენებულად იგივე ლოგიკისა და ფორმისაგან.





**დ. დ.** ემოციური სპექტაკლის გაკეთება, ჩემი აზრით, ყველაზე ადვილია. და ვთქვათ, ისეთი სპექტაკლი, როგორიცაა „მადამ ბოვარი“, მე შემიძლია დღეში ათი დავდგა. თავს კი არ ვიქებ, უბრალოდ ეს იყო საწყისი ეტაპი იმისთვის, რომ მაყურებელი გარკვეულწილად რაღაც ფორმისთვის შემზადებულიყო. შემდგომში ეს ფორმა, შეიძლება, უფრო რადიკალური აღმოჩნდა, ვიღაცა მას იღებს, ვიღაც არ იღებს, მაგრამ „მადამ ბოვარი“ დღევანდელი თვალსაზრისითაც კი კომერციული სპექტაკლია. მე კი არ მიყვარს კომერციული სპექტაკლები. ახლახან ვნახე გორჩაკოვის „მადამ ბოვარი“, ამ ფილმში არ არის წვეთი ემოციის. უყურებ თითქოს არაფერს. არც არაფერი ხდება, არც არავინ განიცდის, არც არავინ ტირის, არავინ კვდება. ძალიან ბევრი ჩემი მეგობარი ამ ფილმიდან გამოვიდა ემოციისაგან აბსოლუტურად დაცლილი, მაგრამ ჩემთვის ეს იყო უზარმაზარი ზემოქმედება, განსხვავება კი, ეტყობა, ჩვენს ხედვაშია. ყველაზე ადვილი და სწორი სვლაა აიყოლიო მაყურებელი ტირილში. ეს ყველას შეუძლია. გაცილებით რთულია, დაითანხმო იგი კონცეფციაში.

**ბ. წ.** რაც არ უნდა გამართული იყოს სპექტაკლის ლოგიკა და ფორმა, თუკი არა აქვს მუხტი, მაყურებელი რჩება გულგრილი. კონცეფცია, რომელიც სპექტაკლში ჩადე, თუკი მაყურებელმა არ მიიღო და არ განიცადა, შენი სათქმელი ცალკე დარჩება და მაყურებლის აღქმა ცალკე. სპექტაკლი ამ მუხტის გარეშე უკვე მკვდარია, იგი ვერავის ააღუვებს.

**დ. დ.** ჩემთვის მუხტი არის, როცა თეატრში ვმუშაობ და სპექტაკლებს ვაკეთებ. მე მყავს მეგობარი, რომელიც უზარმაზარ მუხტს იღებს მზის ამოსვლით. ვერ ვიტყვი, რომ ჩემი მუხტი უფრო ძლიერია, ვიდრე მისი. გააჩნია რა უფრო მომწონს ამ შემთხვევაში.

**ბ. წ.** რა თქმა უნდა, ეს ასეა, მაგრამ თქვენთვის მისაღებია მოსაწყენი სპექტაკლები?

**დ. დ.** იცით, მე შეიძლება ვთქვა, რომ სპექტაკლი არ შედგა ჩემთვის, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ეს მოსაწყენია.

**ბ. წ.** მაგრამ სპექტაკლს ხომ მთლიანობაში უყურებთ და მთლიანობაში ახდენს თქვენზე ზემოქმედებას და თუ მაყურებელი ან ძილ-ღვიძილშია, ან ერთ ადგილზე ვერ ისვენებს, ან დარბაზს ტოვებს, რადგან ვერ რჩება ბოლომდე...

**ბ. ბ.** ყოველთვის სპექტაკლს ნუ დაადანაშაულებთ ამაში, იმასაც ხომ აქვს მნიშვნელობა, რა კატეგორიის მაყურებელი მოდის.

**ბ. წ.** ბაზრიდან მოსულ მაყურებელს არ ვგულისხმობ, რა თქმა უნდა.

**დ. დ.** სამწუხაროდ, დღეს გაჩნდა ასეთი ტენდენცია: მოდი გამართე, ან გამაკვირვე. მე არ მომწონს ასეთი დამოკიდებულება თეატრისადმი. ეს არ არის სწორი პოზიცია. იმიტომ, რომ როგორც ტელევიზიამ „შექამა“ კინემატოგრაფი, დაახლოებით იგივე ელის თეატრს.

ბ. წ. ინტრიგას რა როლს ანიჭებთ სპექტაკლში?

დ. დ. როდესაც ოცი წლის ასაკში დასადგმელად გუსტავ ფლუბერს ვიღებ, ჩემთვის ეს უკვე ინტრიგაა.

ბ. წ. რა თქმა უნდა, ხაწარმოების არჩევაც უკვე ინტრიგაა.

დ. დ. თავისთავად ის, რომ დაახლოებით იგივე ასაკში ვბედავ და დასადგმელად ვიღებ „მეფე ლირს“, ამასიც გარკვეული ინტრიგაა. თუ ამ ინტრიგაზე მელაპარაკებით, მაშინ მე ინტრიგანი ვარ.

ბ. წ. მე მოვუსმინე თქვენს სატელევიზიო საუბარს, სადაც გამოთქვამთ დაახლოებით ასეთ მოსაზრებას: „მე ვცდილობ, რომ იღეა შეფარული იყოს და სათქმელი პირდაპირ არ მივაწოდო მაყურებელს“. რა მიზნით აკეთებთ ამას?

დ. დ. მაიაკოვსკი ამბობს: „რა არის კარგი და რა არის ცუდი“. ეს არის ლოზუნგი, რომელიც მომწონს, მაგრამ მე არ მინდა ამის მიმდევარი ვიყო არა იმიტომ, რომ რაიმე წუნს ვღებ მის ხელოვნებას, მაგრამ არსებობენ ხელოვანები, რომელთა სათქმელიც ზედაპირზე არ ტივტივებს.

ბ. წ. ეს უკვე თქვენი, როგორც რეჟისორის, გარკვეული პოზიციია და ამ მხრივ, იგი, ყველაზე უკეთ ჩანს „სალომეაში“, ეს საკმაოდ მისტიკური სპექტაკლია, სადაც თვითონ ოსკარ უაილდის მისტიკური სული გადმოდის. სალომეას სახე იმდენად არამიწიერია, ზებუნებრივი, რომ აღიქმება, როგორც სალომეა — მთვარე. პერსონიფიცირებული მთვარისა და სიკვდილის ანგელოზის შემოყვანით კიდევ უფრო მეტად მიანიშნებთ მათ იგივეობას. სალომეას ცეკვაც ტეტრარქს კი არ ეკუთვნის, არამედ მისი წარმოსახვის ნაყოფია, იოქანანის თავის მისაღებად. და ის, რაც შემდეგ ხდება, წარმოსახვაში უკვე მომხდარის რეალური კონსტატაციაა მხოლოდ.

დ. დ. დავიწყებ იქიდან, რომ მე ძალიან მიყვარს ოსკარ უაილდის ეს პერიოდი (მის კომედიებს არ ვგულისხმობ. ის ჩემთვის აბსოლუტურად სხვა ოსკარ უაილდია). ინსტიტუტის პერიოდიდანვე მინდოდა „სალომეას“ გაკეთება და გადაწყვიტე, გამეკეთებინა აუცილებლად ახლავარდებთან. აქ იყო მცდელობა ნაწარმოების ენის პოვნისა. ძალიან კარვად მახსენდება „სალომეაზე“ მუშაობის პერიოდი. ეს იყო თითქმის ოცდაოთხსაათიანი რეპეტიციები და ძიების პროცესი. მე, როგორც რეჟისორმა, ზუსტად ვიცოდი რას ვაკეთებდი. მაგ.: მონოლოგს მთვარეზე წინ უძღვის ორწუთიანი პაუზა. მე ვიცი, რომ პაუზა დიდია, რომ ეს არ შეიძლება, მაგრამ სწორედ ეს პაუზა მომწონს ამ სპექტაკლში. როდესაც სამარისებურ სიჩუმეში მონოლოგის დაწყება შეიძლება მხოლოდ მაშინ, როცა მაყურებლის გონებაში წარმოიქმნება გაურკვევლობა და წრიალი. ჩემთვის აქ იყო მთავარი მისტიკური ხაზი, იმიტომ რომ მე არ მაინტერესებს რეალური სალომეა და რეალური ტეტრარქი. ამ შემთხვევაში მე ამას არ ვეხებო. მე ვეხები იმას, რაც განზოგადებულია, რაც თითქმის აგადამდე აღის, ხოლო რაც შეეხება იდეას, ჩემთვის ძალიან



ძნელია მისი ჩამოყალიბება. თუ მე სპექტაკლში მოვხახე ძალიან ზუსტი ფრაზა, რისთვისაც ვდგამ ამ სპექტაკლს, თავისუფლად შემიძლია ვითხრა, რომ სპექტაკლს ვეღარ დავდგამ. მე ამას ვეძებ სწორედ საქციელთა რიგით. შემიძლია მოგაწოდოთ მხოლოდ სუმბურული იდეა, რომ ყოველი ჩვენგანი ცდილობს მოკლას ის, რაც ყველაზე მეტად გვიყვარს და რომ სიყვარულის მკვლელები ჩვენ ვართ. მე მგონი, დღევანდელ დღესაც სხვა არაფერი ხდება. ჩვენ გვლავთ ჩვენთვის ყველაზე ძვირფასს, რის გამოც არის ის სიტუაცია, რასაც თქვენც ხედავთ და მეც.

ბ. წ. თქვენს ყველა სპექტაკლს ახასიათებს პლასტიკური მოძრაობებისა და ქესტების სიუხვე. ამ მხრივ, განსაკუთრებით გამოირჩევა „ცხოვრება იდიოტისა“, რომელიც პანტომიმურ სპექტაკლს უფრო ჰგავს, ვიდრე დრამატულს და სადაც თითქმის ყველა მსახიობს ერთნაირი პლასტიკური დატვირთვა აქვს, იმის გაუთვალისწინებლად, შეუძლიათ მათ ეს, თუ არ შეუძლიათ. ხომ არ არის დაკავშირებული ეს პროცესი ფორმის ძიებასთან.

დ. დ. ავტორი ამ ნაწარმოებისა, როინესკო აკუტაგავა, იაპონელი, მაგრამ აღწრდით და მენტალიტეტით ევროპელი, ქრისტიანი მწერალია. ეს შეუთანხმებლობა ერთმანეთში უკვე თავისთავად ბადებს ფორმას. ჩვენ სწორედ ამ აღმოსავლურის და ევროპულის შერწყმა გვინდოდა ერთმანეთთან. ამიტომ პირველ აქტში შეიძლება ეს გაღიზიანებდეს. გაღიზიანებდეს იმდენად, რამდენადაც მაშინ ეს ცოტა მოულოდნელი იყო. ბატონ მიხეილ თუმანიშვილთან სულ ამაზე გვქონდა კამათი. ის გვეუბნებოდა, რომ არ შეიძლება ასე.

ბ. წ. რატომ არ შეიძლება?

დ. დ. მეუბნებოდნენ, რომ არსებობს, ვთქვათ, ნატო მურვანიძე, რომელიც ამას ამართლებს და არსებობს ვიღაც (არ მინდა კონკრეტულად ვინმე დავასახელო) ვინც ამას ვერ ამართლებს. ამ შემთხვევაში გამართლება-არგამართლებაზე არ არის ლაპარაკი, ამ შემთხვევაში ლაპარაკია ფორმაზე. მე იმას კი არ გამოვხატავ რამდენად პლასტიურია არტისტი, არამედ ვცდილობ ვიპოვნო ის ენა, რომლითაც დავამყარებ კონტაქტს მაყურებელთან. იმიტომ რომ ამ სპექტაკლშიც იგივე მოხდა, რაც დანარჩენ სპექტაკლებში. ზოგიერთისთვის ეს არის ძალიან ემოციური სპექტაკლი, ზოგისთვის კი აბსოლუტურად მიუღებელი. ალბათ, გარკვეულ ასაკამდე ჩემთვის ის, რასაც ამაჟამად ვაკეთებ, არის ექსპერიმენტი. დაწყებული „მადამ ბოვარიდან“. მე ახლა ვეძებ ზუსტ ენას.

ბ. წ. რამ გამოიწვია ნატო მურვანიძის კორდელის ასეთი მოდერნიზაცია „მეფე ლირში“?

დ. დ. ეს ჩვეულებრივი ეკლექტიკაა, რადგან შექსპირი თავისთავად უკვე ეკლექტიკაა ჩემთვის. როდესაც „ანტონიუს და კლეოპატრას“ პერსონაჟები ელისაბედისდროინდელ კოსტიუმებში თამაშობენ, ეს უკვე ეკლექტიკაა. არ შეიძლება ნეოლითის ხანის პერ-

სონაუებმა ერთმანეთს მიმართონ ფორმით „მილორდ!“ შექსპირში  
ბეგრად უფრო ძნელია თამაში. რაც შეეხება ნატო მურვანიძის სა-  
ხეს, მე არ მჭერა, რომ კორდელია არის ქალურობისა და სინაზის  
განსახიერება, რადგან მისი პირველივე საქციელი, ეს არის რევო-  
ლუციონერი ადამიანის ქმედება.

ბ. წ. ქალს არ შეუძლია ჩაიღინოს ასეთი საქციელი?

დ. დ. არა, პირიქით, ქალმა უნდა ჩაიღინოს, მაგრამ მე არ  
ვთვლი, რომ ეს არის თმაგაშლილი, ან დალაღდაწული ქალი, რო-  
მელიც სინაზის სიმბოლოს წარმოადგენს. თუნდაც რობერტ სტუ-  
რუას „მეფე ლირი“ რომ ავიღოთ, მარინე კახიანი კორდელიას  
როლში შემოდიოდა, როგორც თინეიჯერი, თორმეტი წლის გოგო,  
რომელსაც ყველაფრის მიმართ ჰქონდა პროტესტი.

ბ. წ. თქვენს მიერ დადგმული „მეფე ლირის“ დასაწყისში ყვე-  
ლა პერსონაჟს ერთნაირი თეთრი ანაფორა აცვია. იწყება სამეფოს  
განაწილება, სადაც ლირი თვალეზახვეული დადის. ეს ჰგავს საგი-  
ყეთში გიყების მიერ გათამაშებულ სცენას.

დ. დ. რა თქმა უნდა, პირველი სცენა თამაშია, სადაც ყველას  
თავისი ზუსტი ფუნქცია აქვს. და ყველამ წინასწარ იცის ვის შემ-  
დეგ რა უნდა თქვას. ერთადერთი, ვინც ამ თამაშის წესებს არ ემ-  
ორჩილება, არის კორდელია. ცუდ შედარებას ვაკეთებ, მაგრამ საბ-  
ჭოთა პერიოდის სხდომებზეც ყველამ წინასწარ იცოდა, ვინ ვის  
შემდეგ გამოდიოდა და რა უნდა ეთქვათ. დებოში მხოლოდ მაშინ  
იწყებოდა, როცა ვიღაც იტყოდა იმას, რისი თქმის უფლებაც არ  
ჰქონდა. მე მგონია, ეს სიტუაცია ძალიან ჰგავს ჩვენსას. ეს არის  
ტირანის მიერ დადგმული ძალიან ზუსტი თამაში, რომელიც ვილა-  
ცისთვის შეიძლება საგჟეთია, ვილაცისთვის კი პირიქით, აუცი-  
ლებლობა, მაგრამ ფორმას არა აქვს მნიშვნელობა. მთავარია, თამა-  
ში იყოს.

ბ. წ. თუ რობერტ სტურუას „ლამარაში“ ლამარა სცენაზე პირ-  
ველად ზეციდან მოგვევლინება, თქვენს „მეფე ლირში“ კორდელია  
მიწისქვეშეთიდან (ტრიუმფიდან) ამოდის. რას ნიშნავს ეს?

დ. დ. ეს წარმოადგენს მიზანსცენურ ხაზგასმას სტრელების  
იდენაზე: კორდელია და მასხარა ერთი და იგივე პერსონაჟია. მასხა-  
რაც ჩადის იგივე ტრიუმფში, საიდანაც მერე კორდელია ამოდის,  
რომ ლირს კორდელიას მაგივრობას მასხარა უწევს, რომელთა შო-  
რის განსხვავება თითქმის არ არის, რის გამოც ავიღეთ შექსპირის  
სუფთა ინგლისური ზონგები. კორდელია მას მღერის ინგლისურად,  
მასხარა კი — ქართულად. ხოლო რაც შეეხება ლირის ბოლო სი-  
ტყუებს „მოახრჩეს ჩემი საბრალო გოგო“, იგი ინგლისურად ასე  
უღერს „ჩემი მასხარა გოგო“ და არავინ იცის, ვინ იგულისხმება ამ  
შემთხვევაში: კორდელია თუ მასხარა.

ბ. ბ. ქართულ თეატრში მომრავლდა ისეთი სპექტაკლები, რომ-  
ლებშიც გარეგნულად ყველაფერი თვალისმომკრელია, ეფექტურია,

მაგრამ აკლიათ აზრი, განზოგადება, სიღრმე. მექმნება შთაბეჭდილება, რომ დღეს ქართულ თეატრში პრიმატი არის გარეგნული ფორმა და არა აზრობრივი სიღრმე. თქვენ თუ შეგიძინებთ ასეთი რამ და თუ შეგიძინებთ, რით უნდა იყოს ეს განპირობებული.

დ. დ. მე ხშირად მსაყვედურობენ: არ გინდა ამდენი გარეგნული ფორმა, შიგნით უფრო მეტი სიღრმე უნდა იყოს. მე მგონი, ეს ერთი რამით არის გამოწვეული: ჩვენ დავგვდა ცოტა ერთფეროვანი თეატრი, სადაც მეტი დატვირთვა იყო სიტყვად, სათქმელზე, იდეაზე, რის გამოც ახლა წამოვიდა მეორე უკიდურესობა — ფორმის ძიებისა. შეიძლება ფორმამ გადაფარა სათქმელი, მაგრამ ეს, ალბათ, დროებითია და მალე დარეგულირდება.

ბ. ბ. მე ამას ფორმას კი არა, უფრო გარეგნულ ბრჭყვიალებას დავარქმევდი. მიუხიკლს ეს უხდება, მაგრამ ქართულ თეატრში ხდება უკულმა გაგება ბროდვეის სპექტაკლების არსისა. დრამატულ სპექტაკლებში გადმოაქვთ ბრჭყვიალება, გარეგნული ფორმა და უკუგდებულია ის, რაც თუნდაც იმავე ბროდვეის სპექტაკლებში არის: აზრი და სიღრმე.

დ. დ. გააჩნია, ვის რა მოსწონს და რა უყვარს, რადგან ჩემთვის ფარაჯანოვის თვალისმომჭრელი ესთეტიკა ბევრად უფრო მეტისმთქმელია, ვიდრე ძალიან გლობალური კინოც კი, აჩქარდა ინფორმაციის მიღების რიტმი. მესმის, რომ შეიძლება ტანგოზე გაზრდილ ადამიანს არ მოსწონდეს დღევანდელი ტენზო-მუსიკა და თვლიდეს, რომ მასში სიღრმე არ არის, მაგრამ ალბათ, იმაშიც დამერწმუნებით, რომ 16 წლის ახალგაზრდისათვის დღესდღეობით ეს აუცილებლობაა და შეიძლება ყველაზე დიდი სიღრმე. ეტყობა, დროის ფაქტორია.

ბ. ბ. თქვენ გიწევთ მუშაობა ჩვენი დროის ერთ-ერთ დიდ მსახიობთან ოთარ მელვინეთუხუცესთან. რას ნიშნავს თქვენთვის მსახიობი, რა მისიას ანიჭებთ მას და ამ შემთხვევაში ო. მელვინეთუხუცესს?

დ. დ. მე ყველაზე მეტად მიყვარს, როდესაც ინდივიდუალური რეპეტიცია მაქვს მსახიობთან. ჩემთვის იქ ჩნდება და იქ იზადება ყველაფერი. ოთარ მელვინეთუხუცესთან ყოფილა შემთხვევები, როცა ისე გაუვლია რეპეტიცია, რომ ვფიქრობდი: რა აზრი აქვს ან ჩემს მონახაზს, ან იმას, რაც მოვიფიქრე. რა მნიშვნელობა აქვს მე ვიჯდები აქ, თუ სხვა ვინმე, მთავარია, რომ არსებობს კოლონალური ენერჯია და არანორმალური ნიჭი, როდესაც ქრება შენი პროფესიისადმი ტრფობის სურვილი. ის აბსოლუტურად შეუღარებელია. მასთან მუშაობის დროს მე სრულ თავდავიწყებას ვეძლევი, რისთვისაც ღირს ყოველდღიური რეპეტიცია.

ბ. წ. თქვენი სადიბლომო სპექტაკლი კინომსახიობთა თეატრში განახორციელეთ. შემდეგ მივიწვიეს მარჯანიშვილის თეატრში, სადაც გააკეთეთ მომდევნო სპექტაკლები და ამჟამად ხართ ამ თეატრის მთავარი რეჟისორი. როგორ მოხდა ეს: შემთხვევითობა იყო,

თქვენი არჩევანი, თუ ვინმემ ითამაშა ამაში გადაწყვეტი როლი?  
დ. დ. მე უფრო მჯერა ბედისწერის, ვიდრე შემთხვევითობის, რადგან შემთხვევით არაფერი ხდება. მე შემძლია მოგიყვებ, როგორ მოვხვდი მარჯანიშვილის თეატრში და დავიწყებ ასე: უნდა შევხვედროდი მხატვარ შოთა გლურჯიძეს და შემთხვევით გავიარე მარჯანიშვილის თეატრთან, საიდანაც შემთხვევით გამოვიდა ბატონი ო. მეღვინეთუხუცესი, რომელსაც შემთხვევით ნანახი ჰქონია ჩემი სპექტაკლი და შემთხვევით შემომთავაზა: ხომ არ დადგამდი ჩვენთან რამეს. (მანამდე მე ბატონ ოთართან არანაირი შეხების წერტილი არ მქონია) და ასე დაიწყო ყველაფერი. თუ ამახ შემთხვევითობად მიიჩნევთ, კი ბატონო, იყოს შემთხვევითობა, მაგრამ მე უფრო ბედისწერას მივაწერ, თორემ რატომ არ მოვხვდი შემთხვევით რუსთაველის თეატრთან, საიდანაც შემთხვევით გამოვიდოდა რობერტ სტურუა?

ბ. წ. ე. ი. ბედისწერის განგებით თქვენ მოხვდით მარჯანიშვილის თეატრში. მაგრამ თქვენი ამ თეატრში დარჩენაც ბედისწერა იყო?

დ. დ. ალბათ, ესეც ბედისწერაა.

ბ. ბ. თქვენ ხართ უხარმაზარი ტრადიციების მქონე თეატრის მთავარი რეჟისორი. როგორ გესახებათ მარჯანიშვილის თეატრის ხვალისდელი დღე. როგორი ვინდათ იყოს იგი.

დ. დ. მე მინდა ამ თეატრს ჰქონდეს ისეთი სპექტაკლები, რომლებიც წუთით მაინც გაუსწრებენ დღევანდელ დღეს, ანუ იმ დღეს, რომელშიც ეს სპექტაკლები იარსებებს. არა აქვს მნიშვნელობა კარგი იქნება ეს სპექტაკლები თუ ცუდი, მთავარია, რომ იყოს ოდნავი პროგრესი.

ბ. წ. ქ. ლიცში თქვენ დადგით „სეილემის პროცესი“...

დ. დ. დიახ, მსოფლიოს 40 რეჟისორი მიგვიწვიეს. ამ მოწვევას აკეთებს ინგლისის ნაციონალური თეატრი, რათა გამოამწეუროს ახალი სპექტაკლები, მოგვცეს ნაწყვეტები სხვადასხვა პიესებიდან. მე შემხვდა „სეილემის პროცესის“ მეორე აქტი, რომლის ნახვის შემდეგაც შემომთავაზეს მთლიანი სპექტაკლის გაკეთება.

ბ. წ. რა პირობებში მოგიწიათ მუშაობა?

დ. დ. იქ არის შექმნილი ყველა პირობა იმისათვის, რომ გამოვიდეს შედეგრი. მთელი თეატრი მუშაობს მხოლოდ შენზე და მთავარია გაგიჩნდეს რაღაც იდეა. როდესაც მე სპექტაკლს ვთხზავ, ვთხზავ იქიდან გამომდინარე, რა შესაძლებლობებიც მე მაქვს. იქ შესაძლებლობები განუსაზღვრელია. ტექნიკურად იდეალურად გისრულებენ ყველაფერს. ეს იყო ჩემთვის ყველაზე დიდი ექსპერიმენტი, რადგან პირველად მომიხდა 28 დღეში სპექტაკლის დადგმა.

ბ. წ. მსახიობებთან მუშაობა რითი იყო საინტერესო?

დ. დ. მე ძალიან მიყვარს ქართული სამსახიობო სკოლა. მაგრამ ვერ შევადარებ ინგლისურ სამსახიობო სკოლას. მათთან მუშაობა უდიდესი სიამოვნებაა, სრულყოფილი პლასტიკა, გენიალური მე-

ტყველება...

ბ. წ. ახლახან გაიმართა თქვენი სპექტაკლის „ამის ნახვა მაყურებლისთვის აკრძალულია“, პრემიერა...

დ. დ. ჭერ კიდევ ვასო აბაშიძე და მაკო საჯაროვა ამბობდნენ, რომ მსახიობობა მათი ჰობია და ისინი ამით ერთობიან. თუკი არ იქნა ერთობის მარცვალი, თუკი არ იქნა თვითირონია, მაშინ ეს ყველაფერი კატასტროფით დამთავრდება. ხომ ამბობენ, რომ გემოვნებაზე არ დაობენ. ეს ის პროფესიაა, სადაც მარტო ამაზე დაობენ. რა არის კარგი, რა არის ცუდი, ეს უგემოვნოა, და ა. შ. და ა. შ. ჩვენ ვიციან, ვტირით, განვიცდით, ვკვდებით, მაგრამ უცხო ადამიანისათვის რასაც მე ვაკეთებ სასაცილოა, რადგან ის ნორმალური ადამიანია და მის თვალში მე ვარ ერთი „დამთხვეული“ (მისთვის კარგი გაგებით, ჩემთვისაც კარგი გაგებით) ადამიანი, რომელიც თავს ირობს.

ბ. წ. თვითონ მსახიობები რამდენად იზიარებენ ამ აზრს.

დ. დ. მე მგონი, ყველა არტისტი იზიარებს ამ აზრს. რასაკვირველია, ისინი ქმნიან უდიდეს ხელოვნებას, მაგრამ ეს არის შრომა, რომელიც მათ ანიჭებს უდიდეს სიამოვნებას. ეს ჰობი უფროა. ვილაციისთვის ჰობია საპნების შეგროვება და ამაში პოულობს შვებას. ვილაციისთვის სუნამოების შეგროვება. ჩემი ჰობია სპექტაკლების დადგმა, პროფესიით კი ვარ კეთილი ადამიანი, ხოლო რაც შეეხება სიცოცხლს, არსებობს გენიალური აზრი, რომ კომედია გაჩნდა მხოლოდ იმიტომ, რომ არსებობდა უფრო დიდი ტრაგედია, ვიდრე არის ტრაგედია. ის რომ ითამაშო, ყველა უნდა მოკვდეს. იმიტომ მოდი ამაზე ვიციან და ისე მოგყვით. დაახლოებით იგივე სიტუაციაა ამ სპექტაკლშიც.

ბ. წ. ეთიკური თვალსაზრისით, რამდენად მართებულია იმის გამომწეურება, რასაც ამ სპექტაკლის პერსონაჟები ერთმანეთს უკეთებენ.

დ. დ. იმას, რასაც ისინი ამ შემთხვევაში სცენაზე აკეთებენ, ძალიან უმნიშვნელოა იმასთან შედარებით, რაც სინამდვილეში ხდება.

ბ. წ. თუკი ეს თქვენთვის ჰობია, მაშინ რატომ მიმდინარეობს ასეთი გააფთრებული „ბრძოლა არსებობისათვის“ ამ სფეროში?

დ. დ. იმიტომ რომ ამის გარეშე ჩვენ ცხოვრება არ შეგვიძლია!

ბ. წ. რა თქმა უნდა. ეს მთელი მათი ცხოვრებაა. მსახიობი სცენიდან რომ მიდის, კვდება. სცენის გარეშე ის ვერ ცოცხლობს.

დ. დ. რასაკვირველია, ეს ძალიან სერიოზული ჰობია. ფილოსოფიაც თავისი არსით არ არის პროფესია. ისიც ჰობია. თუ მეჩქმე სიამოვნებას განიცდის იმით, რასაც აკეთებს, ესეც ჰობია მისთვის. პროფესიას მე ვუწოდებ ისეთ საქმიანობას, როდესაც ვალდებული ხარ რაღაც აკეთო. მე ახლა არავინ არაფერს მავალდებულებს და იმისგან, რასაც ვაკეთებ, ვიღებ სიამოვნებას, რისთვისაც ის ჩემთვის გარკვეულწილად არის ჰობი.

ბ. წ. ამ პიესის არჩევა რა მიზანს ისახავდა: თეატრის ცხოვრების გამოძახებებს თუ, უბრალოდ, მაყურებლის გართობას?

დ. დ. კოტე მარჯანიშვილს აქვს ძალიან სწორი განსაზღვრება თეატრის ფუნქციისა, რომ თეატრმა მაყურებელს უნდა მიანიჭოს სიხარული, დღესასწაული. მე არ ვიცი, ეს სპექტაკლი რამდენად სადღესასწაულო გამოვიდა...

ბ. წ. ამ თემის არჩევა რამ განაპირობა?

დ. დ. იმან, რომ ჩემთვის ეს გარკვეულწილად პრობლემატურია. მაყურებელმა უნდა იცოდეს რამხელა ტკივილი იმალება იმის მიღმა, რასაც ის ხედავს, თუნდაც ეს ტკივილი იუმორში იყოს ნათქვამი. და როდესაც ვამბობთ, „ამის ნახვა აკრძალულია“ ეს ნიშნავს — „მოდიო და ნახეთ!“

ბ. წ. თქვენის აზრით, საჭიროა, რომ მაყურებელი იცნობდეს თეატრის ცხოვრებას კულისებში?

დ. დ. მაყურებელმა ამის შესახებ მაინც ყველაფერი იცის. ლაპარაკობენ არა იმაზე, რაც სცენაზე ხდება, არამედ იმაზე, რაც სცენის მიღმაა. ამის გამოა ამდენი ჟურნალ-გაზეთი რომ გამოდის: „ვარსკვლავები ტირიან“, „ბომონდი“, „ჯან-და-ბა“... ეს არის ჩვეულებრივი ყვითელი პრესა, რომელსაც დღეს ყველაზე მეტი გასავალი აქვს, რადგან ხალხს მარტო ეს აინტერესებს.

ბ. წ. ჩვეულებრივ საუბარი ყოველთვის ასე მთავრდება: მომავლის გეგმები, რას აპირებთ, მუშაობთ თუ არა ამჟამად რამეზე...

დ. დ. ვაპირებ თეატრში არტიტებისათვის დავიწყო ინტენსიური ტრენაჟები. მინდა ეს გადაიქცეს აუცილებლობად მათთვისაც და ჩემთვისაც. ვაპირებ ოპერაში დავდგა „ბოჰემა“, ცოტა ხნით მოვწყდებ დრამატულ თეატრს. ვაპირებ განვახორციელო ახალი პროექტი.

### ნ ი ნ მ კ ა ს რ ა ძ ე

ნინო მაჭავარიანი: თქვენი პირველი ნაბიჯები სცენაზე თეატრალურ ინსტიტუტთან არის დაკავშირებული. ორიოდ სიტყვა პირველი პედაგოგის — შალვა გაწერელიას შესახებ.

ნინო კასრაძე: ჩემთვის და, ალბათ, ჩემი ჯგუფის ყოველი წევრისათვის რეჟისორი შალვა გაწერელია ძალიან ბევრს ნიშნავდა. მთელი სამი წელი, რომელიც მასთან გავატარეთ, იყო ბრძოლა ჩვენს უცოდინარობასთან, გამოუცდელობასთან, ბრძოლა სიწარმაცესთან, იოლი წარმატების მიღწევის სურვილთან. ყოველ ჩვენთან განს ეწადა მსახიობობა, მაგრამ რთული, დამლელი შრომის, ყოველდღიური ვარჯიშის და მოთმინების უნარი ჯერ არ გავაჩნდა. მე არც კი ვიცი, როგორ შეეძლო ბ-ნ შალვას ამდენი დრო დაეხარჯა ჩვენზე, სანამ არ მიაღწევდა სასურველ შედეგს, უზომოდ ბევრს მუშაობდა ჩვენთან, კოლოსალურ ენერგიას გვახარკებდა. ხვეწდა ჩვენს გემოვნებას, გვესაუბრებოდა თეატრზე. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო მისი ბრწყინვალე თვისება — შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნის ნამდვილი ჯადოქარია. განსაკუთრებით მუშა-



ობდა, მასსოვს, სცენაზე ჩვენს პირველ შემოსვლაზე — პირველი ნაბიჯები ვგონებ, სამი თვე გრძელდებოდა. რეჟისორი ითხოვდა, რომ პირველი გამოჩენა, პირველი სიტყვა, პირველი ნოტი ყოფილიყო წრფელი, არ ყოფილიყო ყალბი, მასთან გატარებული ერთი დღე ზოგჯერ ბევრად ნაყოფიერი იყო, ვიდრე ჩვენი დამოუკიდებელი მუშაობა, ალბათ, ერთი წლის მანძილზე. მასსოვს ბ-ნი შალვას სიტყვები: „თეატრი სასწაულია. ამბობენ, მიჩვენე სასწაული და მე დავიჯერებ ღმერთის არსებობას“. თეატრში კი პირიქითაა. ჯერ უნდა იწამო და შემდეგ ნახავ სასწაულს. თუმცა, გარანტიები არც აქ არსებობს. ვფიქრობ, ეს არის იმ საიდუმლოების შეცნობა, რომელსაც, ალბათ, თეატრი და ცხოვრება ჰქვია (თქვენს უურნალთან ვარ ალავერდს). ეს სიყვარული თეატრისადმი მხოლოდ გამოცდით, დაბრკოლებათა გადალახვით გამოიკვეთება. ყველაფერს შეიძლება უღალატო ადამიანმა, მაგრამ ხელოვნებას — არასოდეს. ეს სიყვარული მარადიულია და უკომპრომისო. ცხოვრება გადის, მაგრამ დიდი ცეცხლი რომ გაქვს გულში დანთებული, ის ცეცხლი არ უნდა ჩაიქრო არასოდეს. ეს გვასწავლა ჩვენმა პედაგოგმა.

ბ. მ. — თქვენი და ზაზა პაპუაშვილის შემოქმედებით საღამოზე, სადაც თქვენ წარმოადგინეთ სცენები სპექტაკლებიდან, მასსოვს, როგორ წუხდით და ღელავდით „მსახიობის სახლის“ სცენის პატარა მოცულობის გამო. მცირე ზომის სცენაზე თუ ვითამაშიათ მთელი სპექტაკლი?

ბ. ბ. — მცირე სცენაზე სპექტაკლი არასდროს ვითამაშია. თუკი თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრის სცენას არ ჩავთვლით, მაგრამ მაშინ, სტუდენტობისას, ის სცენაც დიდი იყო ჩემთვის. ვთამაშობდი მარჯანიშვილის თეატრში: ცეზონიას „კალიგულაში“, რკინიგზელთა სახლის სცენაზე ბ-ნ შალვა გაწერელიას სპექტაკლში „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ ლიდა ვითამაშე. ეს იყო 1992 წ. ვთამაშობ რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე. პატარა სცენაზე არ ვითამაშია და არც ვიცი, როგორი შეგრძნებაა პატარა ფართობზე თამაში.

ბ. მ. — არსებობს თუ არა პარტნიორის პრობლემა თქვენთვის?

ბ. ბ. — ერთმა მსახიობმა გოგონამ მითხრა, რომ ბევრად მეტი შესაძლებლობების გამოვლენას შეძლებდა, რომ ჰყოლოდა კარგი პარტნიორი. თეატრალური ინსტიტუტიდან მოყოლებული დღემდე მე ძალიან კარგი პარტნიორები მყავდა: ნიკა თავაძე, გიორგი ქვრივიშვილი, რეზო ჩხიკვიშვილი, ზაზა პაპუაშვილი, დათო დარჩია, ლევან ბერიკაშვილი, ნანუკა ხუსკივაძე. ამ მხრივ, შეიძლება ითქვას, გამიმართლა.

ბ. მ. — კითხვა არ სჭირდება ალბათ იმას, თუ რას ნიშნავს ნინო კასრაძისათვის რობერტ სტურუა და მაინც...

ბ. ბ. — მე არ შემიძლია სიტყვებით გამოვხატო, რას ნიშნავს ჩემთვის რობერტ სტურუა, ალბათ ყველაფერს. მუდმივად მაკვირ-

ვებს, რომ ბ-ნი რობერტი მიუხედავად თავისი მძვინვარებისა, ცივი მრისხანებისა, დაუნდობლობისა (ვგულისხმობ „როჩარდ III“, „მეფე ლირს“ და სხვ. სპექტაკლებს), ხანდახან ისეთი ნატიფია, ნაზი, ბავშვური, რომანტიკული, მიმტვევებელი და ამავდროულად, საოცარი ესთეტი! („ლამარა“). ურთერთგამომრიცხავ თვისებათა ეს ერთობლიობა ანიჭებს მას უნარს, იყოს ყოველთვის ასე მრავალფეროვანი და გამოუცნობი. ამიტომ ვფიქრობ, რომ დარბაზში უქმად მჯდომიც კი ძალიან ბევრს ვიძენ.

ნ. მ. — ჩემს სტატიაში „შემოქმედებითი დუეტი — ნინო კასრაძე-ზაზა პაპუაშვილი“ მახსოვს დაწვწრე, რომ ნინო კასრაძე იდეალური შემსრულებელია სტურუას მიერ მიცემული მიზანსცენისა, მაგრამ ეს სიტყვები იმ რეპეტიციის შემდეგ დაიწერა, როცა ამ ფაქტს თვალნათლივ ვუყურე. იქნებ, ერთეული შემთხვევა ვნახე და თქვენ საკუთარ კონცეფციასაც აყენებთ რეჟისორის წინაშე?

ნ. პ. — არიან მსახიობები, რომლებიც, არცთუ იშვიათად, რეჟისორს საკუთარ ვარიანტს თუ მიზანსცენას სთავაზობენ. მე გაცილებით დიდ სიამოვნებას მანიჭებს რეჟისორის მითითების შესრულება. ეს არის ჩემი კრედო. და მით უფრო, თუ ეს რეჟისორი სტურუაა. როცა მე ვერ ვასრულებ მის დავალებას, ის იწყებს ამ სცენის გამარტივებას, დახმარებას. ამას მე განვიცდი და ვცდილობ ვიმუშაო მანამ, სანამ არ მივალწევ სასურველ შედეგს.

ნ. მ. — როგორ ფიქრობთ, რა არის მთავარი დღევანდელ საშემსრულებლო ხელოვნებაში: შესრულების ტექნიკური მხარე თუ მაინც, უპირველესად, გრძნობათა სიწრფელე, ემოცია?

ნ. პ. — როცა თამაშისას ემოციური ენერგია მიდის მეტი, ეს მსახიობისათვის ბედნიერებაა, მაგრამ სულ ამ მდგომარეობაში ყოფნა შეუძლებელია. ხანდახან ისეც ხდება, რომ ყველაფერს პროფესიული ოსტატობა და ტექნიკა ცვლის. შეუძლებელია ემოციური მუხტის შენარჩუნება 800 სპექტაკლში. თეატრი ცოცხალი ორგანიზმია. სპექტაკლი მოულოდნელად გაფუჭდება ხოლმე ხასიათით. მერე კი, ერთ მშვენიერ დღეს, კარგ გუნებაზე გამოიღვიძებენ მსახიობები და იგივე სპექტაკლი საოცრად გაბრწყინდება. სულ ვცდილობ, არ დავკარგო ემოციური მუხტი. სხვანაირად ალბათ, არც ღირს მუშაობა. ეს ემოციები კი რეპეტიციებზე იბადება. ჩემთვის რეპეტიციები, უმთავრესად გრძნობებზეა აგებული. მე ძალიან მიყვარს რეპეტიციები. ამ დროს მე ჩემს შინაგან „მეს“ ვფლობ — აღმოჩენის წინაშე ვდგავარ, უნდა გამოვიკვლიო ჩემი გმირი და ამდენად, ჩემში ხდება ემოციური ამოფრქვევა. ამას შეუცნობელში, გაუცნობიერებელში მოგზაურობას ვუწოდებდი. რეპეტიციების ყოველი წუთი ცხოვლემყოფელია. აქ პირველ განცდას არაფერი შეედრება. სპექტაკლში ეს პროცესი დასრულებულია, მაგრამ მასში ვცდილობ აღვადგინო ის პირველი გრძნობა, რაც მასზე მუშაობისას განვიცადე.

ნ. მ. — თქვენს მიერ შესრულებული როლებიდან რომელს გამოარჩევდით და თუ არსებობს როლი, რომლის თამაშზე ოცნებობთ?

ნ. პ. — მე არ შემიძლია გამოვარჩიო ჩემი როლები. — ყველა მიყვარს — შენ-ტეტ მიყვარს და ვიოლინოც. რაც შეეხება საოცნებო როლს, არასდროს მიოცნებია რაიმე როლის შესრულებაზე და ღმერთმა და სტურუამ დამაბერტყეს თავზე წყალობასავით შენ-ტე შუი-ტა, ლედი მაკბეტი, ლამარა, ქალი-გველი. მე ბედნიერი ვარ, რომ არასდროს მიფიქრია სპეციალურად რაიმე როლზე, მაგრამ ყოველთვის მინდოდა სხვადასხვა ჟანრში თამაში, ჩემი პროფესიული შესაძლებლობების სხვადასხვა კუთხით წარმოჩენა.

ანდრო ენუქიძე შალვა გაწერელიას ასისტენტი იყო და მისი მუშაობის მანერა ჩემთვის ნაცნობია და ახლობელი. ამ მხრივ დამაინტერესა ანდრო ენუქიძის პიესამ. ახლა, როდესაც პატარა პაუზა მაქვს თეატრში, მე უკვე განსხვავებული ხასიათების შექმნაზე ვფიქრობ. ახლადა ვხვდები, რომ ძალიან გადავიღალე, თუმცა ახლა ვაანალიზებ ძველ როლებს, ხდება რაღაცის წინ წამოწევა, შეცვლა-განახლება. ბ-ნი რობერტი „კარმენს“ დგამს, ოპერის თეატრშია დაკავებული, ჩვენთან ბ-ნი თამაზ ჭილაძის „ნახვის დღე“ მზადდება. მე კი ვფიქრობ, რომ რაც ხდება, როგორც იტყვიან, ყველაფერი კარგია.

## ნ ა ნ ა ხ უ ს კ ი ვ ა ძ ე

ნ. მატყავარიანი: საინტერესოა თქვენი პირველი სცენური ნაბიჯების გახსენება. მით უფრო დღევანდელი გადასახედიდან. თქვენმა თაობამ თავისი შემოქმედებითი განაცხადი უკვე გააკეთა. დღეს თქვენ რუსთაველის აკადემიურ დასში ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი ხართ. როგორ იწყებდა შემოქმედელი ნანა ხუსკივაძე?

ნანა ხუსკივაძე: მესამე კურსზე გიჟო ჟორდანიამ „ანა ფრანკის დღიური“ დადგა. ეს იყო საკურსო სპექტაკლი, რომელშიც მე ანა ფრანკს ვთამაშობდი. სასწავლო თეატრში გვნახა რობერტ სტურუამ. მერე — IV კურსზე დავდგით „სამანიშვილის დედინაცვალი“. ამ სპექტაკლსაც სასწავლო თეატრში ვთამაშობდით. სადიპლომოდ რეჟისორმა შეგვირჩია ვახილევის „ამალამ, მგონი, იქნება ქარი“. როგორც ვიცით, მსახიობს ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ რეჟისორებისაგან მოხდის მოწვევა. მოხდა უპრეცედენტო შემთხვევა — ბატონმა რობერტ სტურუამ მთელი ჯგუფი მოიწვია. თეატრში ყველასათვის დაუშვა საშუალო ერთეულები, მოიწვია გიჟო ჟორდანია და მისი თანაშემწე — ნანა კვასხვაძეც. მოგვცა მცირე სცენა. ეს იყო 1986 წელი. სეზონი მცირე დარბაზში „სამანიშვილის დედინაცვალით“ გაიხსნა. მერე აქვე გადმოვიტანეთ „ანა ფრანკის დღიურიც“. უკვე მზა სამი სპექტაკლი შევიდა რეპერტუარში. ამის

შემდეგ დაიდგა ბიუხნერის „ლეონსი და ლენა“ (რეჟ. ნ. კვანცვანი), გიზო უორდანიას „ჰამლეტი“. „ჰამლეტის“ შემდეგ კი გიზო უორდანიას თეატრიდან წავიდა. ჩვენ დაგვტოვა, მაგრამ მინდა ვთქვა, რომ ეს „დაგვტოვა“, „მიგვტოვას“ არ ნიშნავს. ვფიქრობ, ჩვენ დიდი დასიდან გამოყოფილი საკუთარი რეპერტუარის გამო, რაღაც ცალკე ერთეულად ვიქცით. როდესაც რომელიმე რეჟისორს ერთ-ერთი ჩვენთაგანის როლზე დაკავება უნდოდა იმ სპექტაკლში, რომელიც დიდ დარბაზში მზადდებოდა, აღმოჩნდებოდა, რომ, იგი ჩვენთან, მცირე სცენაზე სპექტაკლში იყო დაკავებული და იძულებული ხდებოდა უარი ეთქვა ახალ როლზე. გაჩნდა თეატრი თეატრში. ეს კი არ შეიძლებოდა, თუმც, ჩვენსა და დიდ სცენას შორის ჭებირი არ არსებობდა, მსახიობები თითქმის გავითიშეთ. დღეს უკვე ვხვდებით, რომ ეს არაფრით არ შეიძლებოდა. მე მცირე სცენაზე ვთამაშობდი ანა ფრანკს, დარიკოს და ვერიჩკას „სამანიშვილში“, ისკრას „ამალამ, მგონი, იქნება ქარი“, ლენას „ლეონსი და ლენაში“, ოფელიას „ჰამლეტში“. ასეთი იყო მცირე თეატრის რეპერტუარი.

ნ. მ.: მცირე სცენაზე ოფელიას თქვენთან ერთად ნინო თარხან-მოურავი განსასხიერებდა. ამჯერად ნინო კვლავ ოფელიას თამაშობს. ხომ ვერ გაიხსენებდით ამ როლს, რით იყო მნიშვნელოვანი?

ნ. ხ.: მე, როგორც მსახიობს, ყოველთვის გამაჩნია საკუთარი ვერსია, რომელიც რეჟისორმა შეიძლება არ გაითვალისწინოს, მაგრამ ის არსებობს. ვთვლი, რომ ოფელიას როლზე დანიშვნისას მე პატარა ვიყავი. არის როლები, რომელიც გაშინებს. ფიქრობ, რომ ის შენ არ გეკუთვნის. გამიჩნდა რიდის მომენტი. ბ-ნმა გიზომ სხვაგვარი ინტერპრეტაცია მისცა ოფელიას. ის მსხვერპლი კი არა, ბოროტების თანამონაწილეა და პოლონიუსის შვილი. სიბრძნით ჩადენილი ბოროტება კი უფრო უარესია, ვიდრე წინასწარგანზრახვით ჩადენილი. „ოფელია, ეს შენ ხარ, ნანუკა, რომელსაც ოფელიას სიტყვების სჯერა“ — მეუბნებოდა ბ-ნი გიზო. მახსოვს, ოფელიას სიგიჟე რომ ვითამაშე, ბოლომდე გული მოვიკალი იმის გამო, რაც წინა აქტში ჩავიდინე. საყოველთაოდ ცნობილია ფრაზა, რომ ოფელია იგივე ჰამლეტია კაბაში, თუმცა, ჰამლეტიც სისაძაგლეებს სჩადის.

ნ. მ.: თქვენში, როგორც მსახიობში, დიდ სცენაზე გადასვლამ რა ცვლილება გამოიწვია. გამოიწვია თუ არა ამ ფაქტმა შემოქმედებითი პოტენციალის შეცვლა?

ნ. ხ.: დამთავრდა „არხინი“ ცხოვრება! მცირე ჯგუფი დიდ დარბაზში გადავედით. იქ იყვნენ ის არტისტები, რომელთა სცენური ცხოვრება ჩემთვის ყოველთვის სამაგალითო იყო. იქ იყო ოკიანე, ხახა, რომელიც ჩაგულაპავს. პირველი, რაც დაგვეუფლა, იყო დიდი შიში. კიდევ რა გრძნობა ჩნდება? — ხდები უფრო ბრძოლისუნარიანი, მობილიზებული. პირადად მე უფრო შევფიქრიანიდი, ანალიზი დავიწყე. ეს იყო საოცარი დარბაზი, საოცარი ხალხი, საოცა-

რი არტისტები. აქ მუშაობა, რა თქმა უნდა, განსხვავებულია. პირობების შეცვლამ ჩემი შეცვლაც გამოიწვია. როცა მასშტაბები მატულობს, უფრო ძაღლებიც მატულობს, თურმე. დიდ სცენაზე ვითამაშე „სერჟანტის კეთილ აღამიანში“ — ცოლი, „ქალი—ველში“ — მერაბლიანი, „ქალები ნისლში“. მცირეში „ბერნარდა ალბას სახლში“ — ბერნარდა. მარამ სტიუარტში“ — ელისაბედი.

„სერჟანტის“ რეპეტიციებზე, მასსოვს, კინალამ დავიხსოვეთ. იყო სიცივე, ომი. არ იყო მუშაობის ეშისი. რომელ ეშისზე იყო ლაპარაკი, როცა ქუჩაში ისროდნენ. ყოველ წუთს შეიძლება შემოვარდნილიყვნენ და ლაპარაკი იყო სიკვდილ-სიცოცხლეზე. უკვე აგებული და გამართული მიზანსცენები ყოველ წუთს იცვლებოდა.

ნ. მ.: თუ შეგიძლიათ დაახასიათოთ რეჟისორი რობერტ სტურუა თავისი მუშაობის მეთოდით და რეჟისორი გიზო ჟორდანიანი?

ნ. ხ.: ძალიან ძნელია, მით უფრო მსახიობისთვის. ამაზე, შეიძლება ითქვას, არასოდეს მიფიქრია. მაგრამ ისინი მართლაც სხვადასხვანაირები არიან. ორივე რეჟისორს — აქვთ ჩარჩო, თავიანთი ჩანაფიქრი, მსახიობთან მუშაობის საკუთარი მეთოდი. როცა სტურუა საუბარს იწყებს შენს მიერ განსახიერებულ გმირზე, იმდენ ნამდვილ და მოგონილ ამბავს ყვება, იმდენ პარალელს ავლებს, იმდენ პიროვნებას იხსენებს, რომ ზღვა მასალა გიგროვდება. გიზო კი მაგ., ოველიაზე მეუბნება: ოველია ნანუკაა, რომელსაც სჭერა მისი სიტყვებისა — და ეს ჩემთვის გასაგებია.

რობერტი უბრალოდ, ქეშმარიტებებს ამბობს, არაფერს ბუნდოვანად არ ლაპარაკობს. ახლა ზომ მოდაშია ისეთი სიტყვების ხმარება, რომლის მნიშვნელობა ცოტამ იცის. როდესაც რომ არ ვთამაშობდე, სტურუას მოსასმენად მაინც ყურები მაქვს დაქვევითი. კლიმატზე რომ ლაპარაკობს, ალბათ ისიც გასათვალისწინებელია. რეპეტიციაც. რაოდენ რიგითი არ უნდა იყოს, მისია და ამდენად, ძალზე მნიშვნელოვანი. გიზო ჟორდანიას რაც შეეხება, როცა ბ-ნი გიზო ორსაათიან სპექტაკლს აკეთებს, მის გვერდით სირთულე თითქმის არ იგრძნობა. ის დღესასწაულების კაცია. ღრმად აქვს გააზრებული თეატრის დანიშნულება და ფუნქცია და მას ათიანზე ასრულებს. მისი რეპეტიციები ხალისიანია, ხუმრობით სავსე, მიუხედავად იმისა, კომედიას დვამს თუ სისხლიან ტრაგედიას. არტისტი იმისი ხარ, რომ სიტუაციას ალღო აუღო, დაჯდე, იფიქრო. გიზო გაძლევს სრული იმპროვიზაციის საშუალებას. რობერტ სტურუას შეუძლია შემოგთავაზოს საკუთარი ინტერპრეტაცია როლისა, რომელსაც თამაშობ. მაგრამ თუ მას ორგანულად ვერ გაითავსებ და შენებურად ითამაშებ, შეიძლება შენი თამაშის გამო შეცვალოს არა მხოლოდ უკვე გაკეთებული მიზანსცენა და ორგანულად მიუსადაგოს შენს თამაშს, არამედ შესაძლოა, სპექტაკლიც კი შეცვალოს. ამბობენ, რომ სტურუას არტისტი არ სჭირდება. ეს ასე არ არის. მას პროფესიონალები სჭირდება.

ნ. მ.: ა. ენუქიძის „ქალები ნისლში“ მაშინ ვნახე, როდესაც წარმოდგენა უცბად დაიწმინა ბ-ნი რობერტის გამო. ნიქნავს თუ არა ეს იმას, რომ უფრო უკეთ და მონდომებით თამაშობდით, ან უკეთ წავიდა სპექტაკლი?

ნ. ხ.: პირიქით. მე, პირადად, კონკრეტულად გამოხატული ნერვიულობა არ მახასიათებს. სხვა სიტყვებით, არ „ვთაფთაფებ“, რომ იტყვიან, სცენაზე გასვლის წინ. დაახლოებით ვიცი, როგორ გავიდე, რა ვქნა, მაგრამ არსებობს კიდევ პასუხისმგებლობის გრძობა. პასუხისმგებლობის გრძობა თუ დამეტაკა, ყველაფერს განსაკუთრებულად ცუდად ვაკეთებ. როცა სტურუას გენერალურს ვაბარებ, აუცილებლად უფრო ცუდად ვაკეთებ, ვიდრე შემიძლია. დღეს რომ ცუდად ვაკეთებულს ხედავს, მე ვგრძნობ, რომ ის ამ როლს პერსპექტივაში ხედავს.

ნ. მ.: როლზე მუშაობისას რომელი ეტაპია უფრო მნაშვნელოვანი თქვენთვის?

ნ. ხ. რობერტ სტურუას სპექტაკლებში ეს ეტაპები არასდროს განსაზღვრული ვადით არაა შემოფარგლული. მაგ.: სამაგიდო მუშაობა ერთ თვეს უნდა გრძელდებოდეს. სტურუამ შეიძლება პიესის წაკითხვის მეორე დღეს აგიყვანოს სცენაზე და ჩაგირთოს მუსიკა. ერთი თვის შემდეგ კი მაგიდასთან დაგსვას და „მოდი, ცოტა ვილაპარაკოთ“, თქვას, და რომ იტყვიან, ყველაფერი „აატრიანლოს“.

ნ. მ.: როგორც მსახიობს, მომავლის გეგმების შესახებ ვერაფერს გკითხავთ, მაგრამ ვაქეთ თუ არა საყვარელი როლი, უანრი, ამპლუა. მომავლისათვის რა როლის თამაშს ისურვებდით?

ნ. ხ.: საყვარელი როლი, ალბათ, მომავალშია სათამაშო. უანრებიდან, ალბათ, უფრო კომედია და დრამა მიზიდავს. მომავლის გეგმები კი აშკარად არ გამაჩნია, რადგანაც ეს ჩემზე არასოდეს არაა დამოკიდებული.

### მ თ ბ რ ე ბ ა ძ ე

ბ. ბათიაშვილი: ჩვენი საუბარი მინდა დავიწყო ედგარ ეგაძით — თქვენი მამით. რეჟისორმა ედგარ ეგაძემ ქუთაისის თეატრში დაიწყო და ველარ დაასრულა რაძინსკის „სიკვდილსა და სიყვარულს შორის არარსებული“. სპექტაკლი თქვენ დაასრულეთ. რას ნიშნავს თქვენთვის რეჟისორი ედგარ ეგაძე?

მ თ ბ რ ე ბ ა ძ ე: ედგარი ჩემთვის ნიშნავს ღია კარს უამრავი ადამიანის გულში. ბევრი მეგობარი მყავს მისგან თეატრში. ედგარი ჩემთვის ღიდი ცხოვრებისეული გამოცდილება იყო — მასზე შეიძლებოდა შემემოწმებინა, სწორ ნაბიჯებს ვდგამდი თუ არა. ის იყო რეჟისორი, რომელმაც კარგად იცოდა თავისი ხელობა. ეს იყო მნიშვნელოვანი ჩემთვის. მისი თეორიული მოსაზრებები არც ისე განსხვავდებოდა მისი თაობის, ან შემდეგი თაობის რეჟისორებისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ხშირად ვკამათობდით, ერთი-

ნი ვიყავით მთავარში. როგორც ბატონი მიშა ამბობდა, მთავარში  
ქმედება, ქმედება, ქმედება!

ბ. ბ.: თქვენი სახელი ძირითადად „თეატრალურ სარდაფს“ უკ-  
ავშირდება. აქ ხორციელდება თქვენი სერიოზული შემოქმედებითი  
ცხოვრება. რუსთაველის პროსაექტზე, რუსთაველის თეატრიდან  
500 მეტრის დამორებით შეიქმნა ახალი თეატრი. რა პირობას დებთ  
თქვენ ამ თეატრში, ვგულისხმობთ შემოქმედებით პრინციპებს.  
რით განსხვავდება იგი რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი  
პრინციპებისაგან?

მ. მ. ამაზე ხშირად მქონია საუბარი. ამგვარი თეატრის შექმნის  
იდეა 1985—87 წლებიდან არსებობდა. სურვილი ამგვარი თეატრის  
საჭიროებისა „პერესტროიკის“ პერიოდში გაჩნდა და მას თეატ-  
რებში რაღაცის შეცვლის სურვილი ერქვა. საჭირო იყო სახელმწი-  
ფო თეატრის სტრუქტურის ცვლილება, მეტი უფლებების მოპო-  
ვება. ეს ტენდენცია ბოლოს აშკარად გამოიკვეთა. სამუშაოს პრობ-  
ლემა არასოდეს მქონია. 11 წელი ვიმუშავე კინომსახიობის თეატ-  
რში, 4 წ. — რუსთაველის თეატრში. თეატრის გარეშე ერთი დღეც  
არ ვყოფილვართ არც მე, არც ჭოლა (ლევან წულაძე), არც გოგი  
მარგველაშვილი. საჭირო იყო ახალი სათეატრო მოდელის მოძებნა.  
ეს მოიცავდა ახალ ურთიერთობებს ადმინისტრაციასთან, მსახიო-  
ბებთან, რუსთაველის თეატრში ვერ დადგამ იმას, რაც შენ გინდა.  
ექსპერიმენტსაც თავისუფლად ვერ ჩაატარებ, რადგანაც აკადემი-  
ური თეატრია, ამგვარი რამ სადღაც სხვაგან უნდა მოხდეს. რთული  
იყო თვითრეალიზაციის პროცესი რეჟისორებისათვის, მსახიობები-  
სათვის. შენს ზურგს უკან ყოველთვის იდგა ოსტატი, რომლის წი-  
ნაშეც ისევე იყავი ვალდებული, როგორც თეატრის წინაშე. როდე-  
საც რუსთაველის თეატრში დგამ სპექტაკლს, იცი, რომ ძალიან  
კარგად უნდა დადგა და დაძაბული ხარ. ჩვენ გვინდოდა სარკმელი,  
სუფთა ჰაერი სულის მოსათქმელად. გვინდოდა გვეპოვნა ახალი  
ურთიერთობები მსახიობსა და რეჟისორს შორის, სისტემა, რომელ-  
მაც მოუარა ქართულ თეატრს აქამდე და ააყვავა იგი, მოძველდა.  
როცა პატარა თეატრი გავხსენით, ვფიქრობდით, 6—7 წლის მერე  
გარკვეული დონე გვექნებოდა, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ეს სივრცე  
ხალხს სჭირდება. თეატრის დამფუძნებლები ვიყავით ოთხი რეჟი-  
სორი: მე, ლევან წულაძე, გოგი მარგველაშვილი, ავთო ვარსიმა-  
შვილი, მხატვარი შოთა გლურჯიძე და ექიმი გიორგი ხარაბაძე.  
ჩვენ აქ გამოფუშვით ცხრა სპექტაკლი. პირველ სეზონში ამ პატარა  
სივრცეში 14 პრემიერა გვექონდა. ასეთი დიდი პოტენციალი აღმო-  
ჩნდა სარდაფში. მართალია, მე დამფუძნებელი ვარ, მაგრამ თითქ-  
მის იგივე უფლებები მაქვს, როგორც სხვა რეჟისორებს. მეც ვე-  
ლოდები სცენას, ვშოულობ ფულს, ათი დღე ვაკავენ სცენას. სპექ-  
ტაკლზე ორ თვეზე მეტ დროს არ ვხარჯავთ. ადრე, რეპეტიცია რომ



ცდებოდა, მსახიობებს უხაროდათ, ახლა არტისტი დაინტერესებულა, მალე დაამთავროს, მუშაობს, რომ მერე ახალი სამუშაო დაიწყოს. ისინი ჩქარა სწავლობენ ტექსტს, დამოუკიდებლადც მუშაობენ. რეპეტიციებზე ზოგი ცეკვავს, ზოგი მღერის, მე სხვა რამეს ვაკეთებ. ადრე თეატრში 2—3 რეპეტიცია მჭირდებოდა, ტექსტი რომ ესწავლათ. ყველაფერ ამას მატერიალური დაინტერესებით ვხსნი. ჩვენ დასში მსახიობები არ გვყავს. ყველანი მოწვეულები არიან. ამიტომ ისინი თავს მშვიდად გრძნობენ — როლი მხოლოდ მათია. თეატრში აღარ არის ინტრიგა. არ არის დასი, ამიტომ არცერთი მსახიობი არ ჭიდაობს. ისევე, როგორც კინოკამერაში, ყველა კმაყოფილია და ხარისხიც მაღალია. თუ არტისტი ცუდად ითამაშებს, მაყურებელი დააკლდება, ფულიც დააკლდება. თუ მაყურებელი მეტია, მეტად უნაზღაურდება შრომა. წელს 5 პრემიერა გამოვუშვით კიდევ ოთხი პრემიერა გვექნება. სპექტაკლზე შემოსული თანხა ყველაზე თანაბრად ნაწილდება. რაც შეეხება შემოქმედებით პრინციპებს, თეატრს არა აქვს ერთი ესთეტიკა. ვისაც როგორ უნდა, ისე დგამს სპექტაკლს. ნატო გაგნიძის პიესაზე სამი დღის განმავლობაში სავსე დარბაზი იყო. ბევრი ფულიც აიღო. ნატო მოვიდა, სხვა მსახიობები არ მოდიან. მივიკირს, რომ ასე უფრო ხიან მაყურებელს. ყველა სპექტაკლს თავისი მაყურებელი ჰყავს. დათო საყვარელიძეს თავისი, ლევან წულაძეს — თავისი...

რეჟისორთა და დამფუძნებელთა ურთიერთობები მომწონს. ჩვენ ღია სალაროზე ვცხოვრობთ. არა გვაქვს დოკაცია. არც ერთი თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს არ სურს, რომ ისწიერო რეჟისორი მივიდეს მის თეატრში სპექტაკლის დასადგმელად. მე მაწყობს ეს, რომ კარგი სპექტაკლი დავდგათ ჩვენს თეატრში. ერთ თეატრში რომ მუშაობდნენ რობერტ სტურუა, დოდო აღექისიძე, თემურ ჩხეიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, ეს იყო საშინელება. თითოეულ მათგანს სჭირდებოდა არტისტები, ფული, დრო სცენისათვის... ყოველი მათგანი ერთმანეთს საერთო ინტერესების გამო უპირისპირდებოდა. ისეთი სიტუაცია იქმნებოდა, როგორც საერთოდ. მაგ.: საბჭოთა კავშირის ნაკრებში, ბლოხინს და ყიფიანს ერთად რომ არ უთამაშიათ.

ბ. ბ. თეატრის არსებობის მთავარი მომენტი — ახალი დამოკიდებულებებია ახალ დროში — მსახიობთა და რეჟისორს შორის, საწარმოო საშუალებებს შორის, თეატრსა და მაყურებელს შორის. ამ უკანასკნელთან კი ყველაფერი იყრის თავს. სარდაფის თეატრმა საკმაოდ დიდ წარმატებას მიაღწია მაყურებელთან ურთიერთობაში. ყოველდღე რომ ბილეთი არ არის სპექტაკლზე, ეს მოსაწონი ფაქტია. მაგრამ პარალელურად ისმის კითხვა, ხომ არ თქვა თეატრმა უარი სხვა, უფრო მნიშვნელოვან ღირებულებებზე და მაყურებლის მოზიდვის იდეალურ ხერხებს ხომ არ მიმართა?

მ. შ. ე. ი. ჩვენ დავდივართ მაყურებლის გემოვნებაზე და არა პირიქით. ჩვენთან პრობლემის გადმოცემის ხერხი არის სხვადასხვა-



ნაირი. ქართული პიესები აღმოჩნდა საკმაოდ რთული მაგ. ლაშა ბულაძის „ოთარი“, ყოფითი დრამა „რადიო“. ან თუნდაც, იონესკო, „სამგროშიანი“ — ცუდი დრამატურგია არ არის. ახლა ამას კამიუც მიემატა. ჩვენს ე. წ. ფხვედლოპოპულარობას ხელი შეუწყო ამერიკულმა კინომ. კინომსახიობთა თეატრიც სახსეა. ჩვენთან მოვიდა თაობა, რომელიც 1989 წლიდან თეატრში არ ყოფილა. ისინი თეატრში არ დადიოდნენ. ეს იყო ამოგდებული პერიოდი. ამერიკული კინოს მერე მათ აღმოაჩინეს თეატრი. თეატრალური ინსტიტუტის პატარა მსახიობებმა ჯერ თავიანთი თაობა მოიყვანეს სპექტაკლების სანახავად. სტუდენტური სპექტაკლები „კავკასიური ცარცის წრის“ პარალელურად (1995 წ.) მიმდინარეობდა და მაყურებელი არ აკლდა. „რადიოში“ ძალიან გრძელი დიალოგებია, მაგრამ მაყურებელი უსმენს.

ენიო მაშაპარინი. ვფიქრობ, ეს პერიოდი, ქართული თეატრის ისტორიისათვის არის შესასწავლი.

მ. შ. კინომსახიობის თეატრი ახალგაზრდობის საყვარელი თეატრია. ჩემი და ჭოლას სპექტაკლებზე ინსტიტუტის სასწავლო თეატრში დადიოდა ახალგაზრდობა, რომელმაც ახლა სარდაფის თეატრის რიგები შეავსეს — ახალ თეატრში გადმოგვყვენენ. კულტუროლოგიური მომენტია. ჩემი თაობა მოსკოვში დადიოდა თეატრალური პრემიერების სანახავად, ან როცა მოსკოვში პიტერ ბრუკი, თუ სხვა რეჟისორების თეატრები ჩამოდიოდა. დღეს ახალგაზრდებმა რობერტ სტურუას სპექტაკლები არ იციან. „ორთა ბოდვაზე“ ზოგი იკვირვებს: „შეიძლება ყველაფერზე სიცილი“, მაგრამ ახალგაზრდებისთვის ეს ბუნებრივია. ეს თაობა რამდენიმე წლის შემდეგ თვითონ შეიცვლება, დადინჯდება. „ქვირილობის“ შემდეგ ჯარისკაცებმა ჩავვიმტვრიეს შუშები — რატომ ამამიუნებთ აფხაზეთის თემასო. ზოგმა კი მაღლობა გვითხრა. ბევრს სჭირდება ახსნა, რომ სპექტაკლზე დავვიანება არ შეიძლება.

ბ. ბ. მინდა გამოვხატო ჩემი პატივისცემა ამ თეატრისადმი იმის გამო, რომ თეატრი მუშაობს ქართულ-დრამატურგიაზე, ეს კი მნიშვნელოვანია დღეს, როცა ზოგი ქართული თეატრი ავლენს უღრმეს პროვინციალიზმს — მხოლოდ არაქართულ პიესებს დგამს. ერთ რეჟისორს უთქვამს, მე კარგი დრამატურგები მინდა დავდგა და ასეთნი უცხოელები არიანო. კარგი დრამატურგები, ცხადია, საჭიროა, მაგრამ თეატრისათვის კარგად დადგმა უმჯობესია. ასე რომ, თეატრალური სარდაფი სწორი გზით მიდის, როცა ქართულ დრამატურგიას ირჩევს ყურადღების საგნად. მაინც მაყურებლისა და თეატრის ურთიერთობას მინდა მივუბრუნდე. ირაკლი სოლომანაშვილის პიესაში „რადიო“ მაყურებელს ისეთი რეაქცია ჰქონდა, რომ თმა ყალყზე მიდგებოდა. ეს პიესა ადამიანურ ტკივილზეა დაწერილი. სპექტაკლში კი არის პიესის განწყობილების გარკვეულწილად შეცვლის ტენდენცია. ამაზე საუბარი საინტერესო იქნებოდა. ირაკლი ახალგაზრდა შემოქმედია, კარგად აზროვნებს, ბევრს შრომობს.

მე მგერა მისი ხვალის დღის. ხვალ მისგან უკეთესს მოველო. მისმა პიესამ კი თეატრში ცვლილება განიცადა. ეს რეჟისორის პოზიციაა?

მ. შ. მე ვფიქრობ, რომ მტკივნეულ თემაზე საუბარი იმისათვის, რომ ჩვენ ვაგრძნობინოთ მყურებელს ტკივილი, არ არის სასურველი. პრინციპში, მყურებლისათვის სპექტაკლი უნდა იყოს „ყურებადი“. ასე მაგალითად, „რადიოში“ პირველი მოქმედების მანძილზე მყურებელი მინდა კარგ გუნებაზე იყოს, რადგან ბოლო სცენისათვის არის ყველაფერი მომზადებული. პირველი მოქმედება დიდი ექსპოზიციური ნაწილია, რომელიც მყურებელმა უნდა მიიღოს. ახალგაზრდა, გამოუცდელი მსახიობები ხშირად ამლაშებენ. ხანდახან, ზოგ ეპიზოდში, განავარდების მომენტებიც აქვთ. მაგ., ზუკა პაპუაშვილს. მყურებელს ხომ 45 წუთის მერე აღქმის უნარი უქვეითდება. ამიტომ ბოლო სცენისათვის ტექნოლოგიურად არის ეს გაკეთებული — მყურებელი ჩაწვდეს აზრს და იგრძნოს ტკივილი ბოლოს. მეორედ მოსული მყურებელი უკვე სხვანაირად რეაგირებს. — „როგორ ვერ შევამჩნიეთ ეს აქამდე“ — ასე ბ-ნი მიშა გვასწავლიდა, რომ თეატრი ნამდვილ სახეს შექმნიდან 6—7 წლის შემდეგ იღებს. ჩვენ ჯერ ორი წლის ვართ და ჩვენზე საუბარი ჯერ კიდევ ნადრევია.

ნ. მ. არაერთხელ ახსენეთ პედაგოგი მიხეილ თუმანიშვილი. რა როლი შეასრულა მან თქვენი შემოქმედებითი ფორმირების პროცესში. რას ნიშნავდა ბატონი მიშა თქვენთვის?

მ. შ. ბ-ნი მიშა მამაჩემის პედაგოგიც იყო და ამიტომ მე მეძახდა „ოცი წლის შემდეგ“. ბ-ნი მიშა ყოველთვის უკომპრომისოდ მექცეოდა. მასთან ბევრი ქარცეცხლი გავიარე. არასოდეს დამავიწყდება ერთი დღე: კინომსახიობის თეატრში რეჟისორად ვიმუშავებ მე — თერთმეტი, ჭოლამ — 7 წელი. ერთ დღეს ხელფასის სადებად რომ მივედით, გვითხრეს, თქვენი ხელფასი გამოწერილი არ არისო. დირექტორმა ბ-ნი მიშასთან გაგვაგზავნა, ბ-ნი მიშამ კი გვითხრა: თეატრში აღარ მუშაობთო. „რეზო ჩხეიძემ თქვა, ამდენ რეჟისორს ვერ შევინახავო და უნდა გაგადლოთ“. თეატრიდან წამოსულმა ჭიათურაში დავდგი სპექტაკლი — აბსოლუტურად ჩემი, დამოუკიდებელი. სამი სპექტაკლის მერე ბატონი მიშა შემხვდა და მითხრა: ნახე, რა კარგი რამე გაგიკეთე, რაც თავი დაგვანები, რეჟისორობა დაიწყე.

1985 წელს მოვიგონე ახალი სარეპეტიციო მოდელი. ვიმუშავე, დავწერე. 16 ნახევრი გვერდი გამოვიდა. ბ-ნი მიხაილს ეს ნამუშევარი ამაყად მივუტანე. მეორე დღეს მითხრა: ჩემი წიგნი გადაშალე და მეოთხე გვერდის ერთ აბზაცში წერია ყველაფერიო. და მართლაც, იქ ყველაფერი ეწერა. ბ-ნი მიხაილის დამსახურება ისაა, რომ მე თეატრში შეცდომის დაშვების აღარ მეშინია. მან გააკეთა ყველაფერი იმისათვის, რომ თეატრი ჩემს სახლად მეგრძნო. ყველაფერი იღონა იმისათვის, რომ დამოუკიდებელი ვყოფილიყავი. ახლა



მადლობელი ვარ, რომ მან ხელობა სერიოზულად გვასწავლა.

ნ. მ. უახლოესი გეგმებიც გვაინტერესებს.

მ. მ. ახლა ვდამთ ახალგაზრდა ქართველი დრამატურგებისათვის საცდელ სპექტაკლს — მინიმალური ხარჯი, მარტივი დეკორაცია — იუჯინ ო' ნილის თეატრალური ცენტრის პრინციპებზე. ირაკლი სოლომონაშვილის მეორე პიესას ვამზადებ. პარალელურად ვმუშაობ სებასტიანის „უსახელო ვარსკვლავზე“. ასტრონომ კეპლერის ატლასში, როგორც ვიცით, ყველა ვარსკვლავია აღმოჩენილი. თავად კეპლერი კი ცხოვრობდა ერთ პატარა დაბაში. დაახლოებით ეს სიუჟეტი აქვს სებასტიანის პიესასაც.

დამუშავების პროცესშია როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“ და ჭოლა, ლევან წულაძე უნდა დავითანხმო, რომ ითამაშოს სირანო. ვფიქრობ, ჩვენს საზოგადოებას სჭირდება გმირი, რომელიც ჰგავს მას.

### თ ა მ ა რ გ ე ბ ე ჰ ჰ კ ო რ ი

ნათუნა წულაძე — შენი ხანმოკლე სამსახიობო ბიოგრაფია არცთუ ისე ცოტა სცენურ სახეს ითვლის. საინტერესოა, რა ცვლილებები შეიტანა თითოეულმა მათგანმა შენს პროფესიულ დაოსტატებაში და რით იყო მნიშვნელოვანი ამ როლებზე მუშაობა. სასწავლო თეატრის სცენიდან დავიწყეთ. დათო დოიაშვილის წინასაღიბლო სპექტაკლში — „მადამ ბოვარი“ — შენ მთავარი როლი შეასრულე...

თამარ გმბეჰჰკორი — ამ დროს მე უკვე დამთავრებული მქონდა თეატრალური ინსტიტუტი და კინომსახიობთა თეატრში ვიყავი, სადაც მიხეილ თუმანიშვილი მუშაობდა „ზაფხულის დამის სიზმარზე“. მე და ჩემი ჯგუფელები (ჩემს გარდა კიდევ 5 კაცი წამოიყვანა ბატონმა მიშამ თეატრში) შეგვიყვანა ფერიების როლში. ჩვენი კურსელი რეჟისორები კი ერთი წლით გვიან ამთავრებდნენ ინსტიტუტს, ამიტომ მათ უნდა დაედგათ წინასაღიბლო სპექტაკლები და დათო დოიაშვილმა „მადამ ბოვარი“ აირჩია, მთავარი როლის თამაში კი მე შემომთავაზა. მე და დათომ ბევრი რამ წამოვიწყეთ ერთად და რაღაც მიზეზების გამო ყოველთვის ხელი გვეშლებოდა, ამიტომ ამ წინადადებას ცოტა პესიმისტურად შევხვდი. ეს იყო ჩემი პირველი მნიშვნელოვანი როლი და შემდეგ მივხვდი, თუ რატომ შეაჩერა დათომ ყურადღება ჩემზე, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ნიჭიერად მთვლიდა, არამედ იმიტომ, რომ მაშინ ჩემი ცხოვრება რაღაცით წააგვდა მადამ ბოვარის ცხოვრებას. მე ვიცოდი, რას ნიშნავდა ტკივილი, მქონდა ცხოვრებისე-

ული გამოცდილება. დათოსთან მუშაობა იმდენად საინტერესო იყო განსაკუთრებით ასეთ მასალაზე, რომ ყველაფერი ძალიან კარგად მახსენდება. თანაც სპექტაკლში მე ვიყავი ერთადერთი ქალი, დანარჩენები მამაკაცები იყვნენ.

ბ. წ. — ამ სპექტაკლს ძალიან დიდი წარმატება ზღდა. მახსოვს; რვაჯერ. ცხრაჯერ, მეტჯერაც ჰქონდათ სტუდენტებს ნანახი.

მ. ბ. დიახ, გარდა იმისა, რომ დათომ ძალიან კარგი სპექტაკლი დადგა (მე ყოველ შემთხვევაში მგონია, რომ ჭერჭერობით მას ასეთი სპექტაკლი არ გაუყეთებია, თვითონ თემამაც გაიფლერა. ეს იყო მსახიობური სპექტაკლი, ეფექტებზე არ იყო აგებული. აქ ჩვენ ვიყავით წინა პლანზე და არა თვითონ რეჟისორი.

ბ. წ. როგორ შეიქმნა ეს სახე, რეჟისორის ჩანაფიქრი იყო თუ...

მ. ბ. იცი, ეს მაინც ყოველთვის ერთობლივად ხდება ახლა მგონია, რომ ალბათ, უფრო გარეგნობით და ემოციით გავედი ფონს. მაგრამ შეცვლით მაინც არაფერს შევცვლიდი. მერე ძალიან ბევრს ნიშნავს, როცა კარგი პარტნიორი გყავს. მე და მახო აბულაძე კი უსიტყვოდ ვუგებდით ერთმანეთს. იყო ისეთი მომენტი, როდესაც არ მინდოდა რეპეტიცია. მახო აკეთებდა. ყველაფერს იმისთვის, რომ ჩაშლილიყო ეს რეპეტიცია და პირიქით. მოკლედ ერთად ვიყავით. ბატონი მიშაც გვესწრებოდა რეპეტიციებზე, შენიშვნებს გვაძლევდა და ამიტომაც ყველაფერი კარგად დასრულდა.

ბ. წ. შენს მიერ განსახიერებული მადამ ბოვარი თითქოს უფრო სტიქიურად მოქმედებდა. ყოველი მამაკაცის დანახვაზე ვარსკვლავებივით უციმციმებდა თვალები და აბსოლუტურად ყველას ეკეკლუცებოდა.

მ. ბ. დიახ, ეს იყო ქალი, რომელმაც იცოდა თავისი გარეგნობა და შესაძლებლობები და აკლდა ის, რაც ყველას ყოველთვის აკლია—სიყვარული, მიუხედავად იმისა, რომ ქმარს ძალიან უყვარდა.

ბ. წ. უყვარდა, მაგრამ მას უფრო რომანტიკული სიყვარული სურს. ერთი პატარა, პროვინციული ქალაქისა და თავისი ქმრის მიერ შემოსაზღვრულ, დახუთულ სივრცეში სუნთქვა ეკვრის და გასაქცევ გზებს ეძებს...

მ. ბ. და ვერასოდეს ვერ იპოვნის, რადგან ადამიანი ყოველთვის ეჯახება რაღაც კონკრეტულ წინააღმდეგობას, რისთვისაც იძულებულია მიწაზე დაეშვას. ამას ვერავინ აცდება.

ბ. წ. მაინც შენეული გააზრება მეტი იყო ამ სახეში.

მ. ბ. იცი, ეს თავისთავად ხდება ხოლმე. ყველა როლში რაღაც პაროვნულს სდებ, მაგრამ ვფიქრობ, რომ ყველაზე რთულია (რაც მე ჭერ არ გამოიკეთებია), რომ ჩემი არაფერი არ ჩავდო და აბსოლუტურად სხვა რაღაც გავაკეთო.

ბ. წ. რატომ?

მ. ბ. არ ვიცი. რატომღაც მგონია, რომ უფრო რთულია, სცენაზე ისეთი ადამიანი იდგეს, რომელსაც ჩემი არაფერი ექნება.

ბ. წ. მაშინ დაიკარგება პიროვნული ხიბლი და უფრო ტოზაზე აგებული ნამუშევარი გამოვა.

მ. ბ. კი, ალბათ, ასე იქნება.

ბ. წ. კინოსახიობთა თეატრის სცენაზე პირველად ეპიზოდური როლი ითამაშეთ მიხეილ თუმანიშვილის „ზაფხულის ღამის სიზმარში“.

მ. ბ. ღიას, ამ სპექტაკლში ერთ-ერთ ფერის ვთამაშობდი და თანაც ნიღბით. ამიტომ ჩემი ახლობლებიც კი ვერ მცნობდნენ, რომელი ფერია ვიყავი. მიუხედავად ამისა, ჩემთვის ეს როლი ბევრი რამით იყო მნიშვნელოვანი. შევეგუე თვითონ ამ თეატრის სცენას და ატმოსფეროს. ვაკვირდებოდი თითოეულ მსახიობს, ვის როგორი მუშაობის მანერა ჰქონდა და კონტაქტში შევდიოდი.

ბ. წ. გიორგი სიხარულიძის და დათო ღოიაშვილის სპექტაკლებში ინსტიტუტის პერიოდიდანვე მონაწილეობდით.

მ. ბ. ღიას, ჩვენ ერთ ჯგუფში ვიყავით, ვმეგობრობდით და შემდეგაც გაგრძელდა ეს მეგობრობა. ამასაც იღბალი უნდა, ალბათ, რომ გაყავდეს მეგობარი და რეჟისორი რომელიც შენთვის რაღაცას გააკეთებს. მე ამ მხრივ ძალიან გამიმართლა.

ბ. წ. ყველასთვის ცნობილია მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედება. უამრავი მოწაფე და მიმდევარი დატოვა, როგორც რეჟისორები, ისე მსახიობები. შენთვის რითი იყო მნიშვნელოვანი მასთან მუშაობა.

მ. ბ. როდესაც თეატრში მივედი, იქ დამხვდა ერთი დიდი ოჯახი, სადაც ყველანი ძალიან ახლოს იყვნენ ბატონ მიშასთან. მათ შეეძლოთ ხელზე ეკოცნათ მისთვის. მოფერებოდნენ, ჩემთვის კი რაღაც უხილავი ბარიერი მაინც არსებობდა და იმას, რაც გულით მინდოდა, ჩავხუტებოდი, მოვფერებოდი, ვერაფრით ვზედავდი. რაღაც უსაფუძვლო შიში მქონდა, თორემ რას მიზამდა, პირიქით, გაუხარდებოდა, მაგრამ ვერაფრით გადავლახე ეს ბარიერი და ძალიან გული მწყდება ამაზე.

ჩემი შემოქმედებითი მუშაობა ბატონ მიშასთან ხანმოკლე გამოდგა. „ცხოვრება იდიოტისა“-ზე მუშაობისას ბატონი მიშა ესწრებოდა ხოლმე რეპეტიციებს და პატარა კონფლიქტი წარმოიქმნა ჩემს მიერ შესრულებული დედაბერი ოსიმას გამო, რადგან ვთვლიდი, რომ ეს არ იყო ჩემი როლი. შემდეგ ბატონმა მიშამ შემიყვანა ნესტანის როლში „ჩვენი პატარა ქალაქი“ და გიორგი სიხარულიძეს ჩააბარა ნესტანისა და გიორგის წყვილი. ჩვენ ვმუშაობდით და შემდეგ მას ვაჩვენებდით. ერთხელაც ბატონი მიშა სცენაზე ამოვიდა და ჩემთან ერთად დაიწყო მუშაობა. მივხვდი, ე. ი. დავაინტერესე და იმედი მომეცა, რომ რაღაცას მივალწევდი, რადგან სხვის როლში შესვლა მაინც ძალიან ძნელია.

ბ. წ. თანაც უკვე წლების განმავლობაში ნინო ბურდულის მიერ ასეთი წარმატებით ითამაშებ როლში.

მ. ბ. დიას, ძალიან გამიჭირდა, რადგან კობირებას აწრის არ ჰქონდა, რაღაც ჩემი უნდა გამეკეთებინა. შემდეგ ბატონმა მიშამ თავის კაბინეტში დამიბარა და მესამე მოქმედებაზე ერთად ვიმუშავეთ. ეს სულ რაღაც ორ საათში მოხდა, მაგრამ იმ ორმა საათმა იმდენი რამ მომცა და მასწავლა, რომ მივხვდი, თუ რა ბედნიერი იყო ყველა ის მსახიობი, ვინც ბატონ მიშასთან ერთად შექმნა თავისი სახე.

ბ. წ. ბატონმა მიშამ თუ შეცვალა რამე ნესტანის სახეში.

მ. ბ. მონახაზს არ მაცვლევინებდა, მაგრამ კატეგორიული წინააღმდეგი იყო, რომ მე ნინო ბურდუღის მსგავსი რამ გამეკეთებინა. როცა ჩემი ვერსიას ვთავაზობდი, უარს არ მეუბნებოდა და ამიტომ მგონია, რომ აბსოლუტურად სხვანაირი გამოვიდა. შეიძლება კარგი არ გამოვიდა, მაგრამ მსგავსი ნამდვილად არ არის.

ბ. წ. შენ თვლი, რომ დედაბერი ოსიმას როლი „ცხოვრება იდიოტისაში“ შენი როლი არ იყო და გეთანხმები კიდევ. მიუხედავად ამისა, ვთვლი, რომ თვითონ ეს სპექტაკლი იყო საინტერესო.

მ. ბ. საკმაოდ საინტერესო. თანაც ჭკუფედეები ისევ ერთად ვიყავით და ამასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ წინააღმდეგობების გადალახვაში, რომელიც ჩვენ ამ სპექტაკლზე მუშაობისას შეგვექმნა. დათოს ვეუბნებოდით, თუ ამ სპექტაკლს არ მიიღებენ, ჩვენც შენთან ერთად წამოვალთო. არ ვიცო, სად ვაპირებდით წასვლას, მაშინ ამაზე არ ვფიქრობდით, მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ ყველანი ერთ მუშტად ვიყავით შეკრულნი და როდესაც რეჟისორს ასეთი ძალა ჰყავს, მაშინ, ალბათ, ყველაფერი გამოვა.

ბ. წ. ახალგაზრდა მსახიობებისა და რეჟისორების მისკლით კინომსახიობთა თეატრში ახალი ტალღა შეიჭრა. „ცხოვრება იდიოტისა“ თქვენს მიერ განხორციელებული ერთ-ერთი პირველი სპექტაკლი იყო, რომელიც მკვეთრად განსხვავდებოდა მიხეილ თუმანიშვილის სათეატრო ესთეტიკისაგან. როგორ შეხვდა და როგორ მიიღო მან ეს სიანლე?

მ. ბ. მან ვერ მიიღო ეს სპექტაკლი, მაგრამ „ვერ“ ძალიან ცუდად უღერს. გამორიცხულია, რომ ბატონ მიშას თავისი ნამოწაფარის ნამუშევარი ვერ მიეღო, მაგრამ იმ მომენტში, ეტყობა, ჩვენ ვიყავით ძალიან გაღიზიანებულები.

ბ. წ. კონკრეტულად მაინც რაში გეწინააღმდეგებოდით?

მ. ბ. თუნდაც იმაში, რომ მისი თეატრის ესთეტიკა არ იყო, მაგრამ მერე მივხვდით, რის შეცვლასაც მოითხოვდა. მართლაც შესაცვლელი იყო, მაგრამ მაშინ ჩვენ კომპრომისზე წასვლა არ გვინდოდა. მისი მხრიდან კი გამორიცხული იყო, რომ არ დაეშვა და ჩაეშალა ეს სპექტაკლი, მაგრამ, ეტყობა, ამ წინააღმდეგობით ჩვენ გამოგვცადა შევძლებდით თუ არა ერთად ყოფნას და როცა დაინახა, რომ მიუხედავად ყველაფრისა, მაინც ვმუშაობდით და მაინც ყველაფერს ისე ვაკეთებდით, როგორც დათოს უნდოდა, მიხვდა,

რომ არსებობს ძალა, რომელიც მის გარეშე რაღაცას გააკეთებს და ეს მისთვისაც მისაღები იყო. ამით ბატონმა მიშამ დათოს ბრძოლის უნარი გამოუმუშავა.

ბ. წ. და შენთვისაც ეს ერთგვარი გამოცდა იყო, რადგან ყოველთვის სასურველ როლს ვერ მიიღებ. ზოგჯერ თავად მსახიობისთვის მიუღებელია რომელიღაც როლი, მაგრამ რეჟისორი მაინც აძლევს მას და რადგანაც მსახიობი თეატრის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს, ვალდებულია, რომ ითამაშოს. როგორ გაართვი თავი ამ შენთვის არასასურველ როლის თამაშს?

მ. ბ. თავდაპირველად მე დანიშნული ვიყავი ძინხუას როლზე, მაგრამ შემდეგ დედაბერი ოსიმას როლი მომცეს. მიუხედავად იმისა, რომ დათოსთან ძალიან ახლოს ვიყავი და შემეძლო ჩემი გამეტანა, მაინც დავთანხმდი. თუმცადა, დათოს მოსაზრებას, რომ ამ ეტაპზე ჩემთვის ეს იყო საჭირო არ ვეთანხმებოდი. ჩემთვის ეს აბსოლუტურად არ იყო საჭირო.

ბ. წ. იქნებ ეს იმიტომ გააკეთა, რომ ერთი და იგივე ამპლუაში არ გეთამაშა და არ დაშტამპულიყავი.

მ. ბ. მან მითხრა, რომ, აქ (ძინხუას როლში) ვიცი, რასაც გააკეთებ და იქ (ოსიმას როლში) არ ვიცი, რას გააკეთებო.

ბ. წ. ეტყობა შენი შემოქმედებითი დიაპაზონი გამოსცადა.

მ. ბ. ეტყობა, რაღაც გამოსცადა. მიუხედავად იმისა, რომ მე ვენდე და მივიღე ეს როლი, შინაგანი პროტესტი მაინც მქონდა და ამის გამო მე თვითონვე დავზარაღდი იმ მხრივ, რომ არ მოვიფიქრე ეს სახე.

ბ. წ. ე. ი. ეს სახე უფრო რეჟისორის შექმნილია, ვიდრე შენი.

მ. ბ. ძირითადად კი, მაგრამ რაღაც-რაღაცეები ერთად გავაკეთეთ. შემდეგ კი ჩვენს შორის გაუგებრობა წარმოიშვა და მომხსნეს ამ როლიდან.

ბ. წ. ეს როლის მოხდა?

მ. ბ. მოგვიანებით. სამი მსახიობი მოგვხსნეს ერთად, მე, ნანუკა ლითანიშვილი და ზურა გეწაძე. ბატონ მიშასთან პატარა კონფლიქტი წარმოიქმნა და მე ვუთხარი, რომ არანაირი სურვილი არა მაქვს ამ როლის თამაშის, მაგრამ ვგრძნობ, რომ თქვენც არ გჭირდებათ-მეთქი და წამოვედი. შემდეგ ისე მოხდა, რომ ეკა კახიანი, რომელიც ამ როლში შეიყვანეს, ავად გახდა. ბილეთები კი უკვე გაყიდული იყო და იძულებულნი შეიქნენ ჩემთვის დაერეკათ. თავიდან არ მინდოდა წასვლა, მაგრამ მერე მივხვდი, რომ ბატონ მიშასთან ჭიბრში ჩადგომას აზრი არ მქონდა და თანაც მან მთხოვა დავიწყე ყველაფერი თუ შეგიძლია და ახლა დაგვეხმარეო. მეც დავთანხმდი და ისე ვითამაშე, როგორც მინდოდა. საკმაოდ კარგი გამოვიდა. დათოს არ ვუნახივარ იმ დღეს და შემდეგ, როცა შემხვდა, მითხრა: „მითხრეს თურმე თავი გაგიგიჟებიაო“, მე ვუპასუხე, რომ ჩემი თავისთვის მინდოდა დამემტკიცებინა, რომ შემიძლია ამ რო-

ლის თამაში და კიდევაც შევასრულე-მეთქი.

ბ. წ. შემდეგ მოდის გოგი მარგველაშვილის „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“, სადაც შენ მოახლე გოგოს თამაშობ და, მე მგონი, არც ეს უნდა იყოს მთლად შენი როლი.

მ. ბ. აქ მე პირველად მოვსინჯე ჩემი შესაძლებლობები სახასიათო როლში. მართალია, ოსიმაც სახასიათო იყო, მაგრამ ეს მაინც სხვა უნარია, ვოდევილია და ძალიან მიყვარს ეს როლი, რადგან თვითონ გოგო მიყვარს. რადაცნაირად სულელი ტიპაჟია და თან სიტუაცია და გარემო იყო ძალიან კარგი. შემდეგ უკვე, ბატონ მიშას გარდაცვალების შემდეგ აღვადგინეთ „ჩვენი პატარა ქალაქი“, სადაც ძალიან დამეხმარა გოგი გეგეჭკორი. პრემიერაზე ის უფრო ნერვიულობდა, ვიდრე მე. პირველი ორი მოქმედების თამაში ძალიან გამიჭირდა, მაგრამ მესამე მოქმედება, ალბათ, მაინც ბატონ მიშასთან რომ მქონდა გაკეთებული, უფრო წავიდა. მერე თანდათანობით ყველაფერი ჩაჯდა და ახლა ვგრძნობ, რომ ეს ის არის, რაც უნდა იყოს. შემდეგ დავიწყე მარიანა პინედას სახეზე მუშაობა გიორგი სიხარულიძესთან.

ბ. წ. მარიანა პინედა თავის უიღბლო სიყვარულით ჰგავს მადამ ბოვარს. მათთვის არაფერი არსებობს გარდა სიყვარულისა და ისინი მთელ არსებას დაუნანებლად, უკან მოუხედავად წირავენ ამ გრძნობას. ისე რომ არც კი ფიქრობენ, რა შეიძლება მოხდეს შემდეგ. ორივე ქალი დაოჯანბებულია. მადამ ბოვარს ქმარი ჰყავს, მარიანას შვილები და ამას ემატება სამშობლოსა და პატრიოტიზმის გრძნობა. მარიანა პინედა ეშაფოტზე აღის არა სამშობლოსათვის, არამედ სიყვარულისათვის და შეთქმულებს კი არ უქსოვს დროშას, არამედ დონ-პედროს. დაგეხმარა თუ არა ამ სახის შექმნაში მადამ ბოვარზე მუშაობის გამოცდილება.

მ. ბ. პირიქით, მადამ ბოვარის მერე უკურეაქცია დამემართა. მის მერე რამდენი როლიც ვითამაშე ყველანი მაინც მადამ ბოვარს ახსენებდნენ, რომელიც ჩემთვის უკვე განვლილი ეტაპი იყო. ამიტომ მინდოდა უკეთესი შემექმნა. როდესაც გიორგი სიხარულიძემ ეს როლი მომცა, მე უკვე მქონდა გარკვეული გამოცდილება, თანაც მადამ ბოვარის როლმა ბევრი რამ მასწავლა. „მარიანა პინედაზე“ მუშაობა ძალიან გაგვიჭირდა, რადგან თვითონ მასალა იყო რთული, მაგრამ ჩვენ ერთად ვიყავით, ერთად ვქმნიდით, ვიცოდით საით მივდიოდით და ვიცოდით, რომ ეს ბატონ მიშასთვის იყო განკუთვნილი, რადგან თეატრის ცხოვრება მიხეილ თუმანიშვილის გარეშე იწყებოდა. ჩვენთვის ეს იყო პირველი სპექტაკლი, რომელიც მის გარეშე უნდა გამოსულიყო და ამანაც, ალბათ, ძალიან დიდი მუხტი და ძალა მოგვცა. სოცარი ატმოსფერო სუფევდა. მთელი შემოქმედებითი ჯგუფი, ვინც ამ სპექტაკლზე მუშაობდით ძალიან კარგად ვიყავით ერთმანეთთან და ეს გიორგის დიდი დამსახურებაა. როდესაც რეჟისორის მიერ ჯგუფი ისე არის შედგენილი, რომ ერთ



ენაზე მეტყველებენ, კარგად ესმით ერთმანეთის და შეკრულნი არიან, სწორედ იქ იბადება ჭეშმარიტი ხელოვნება და შემოქმედება. ამიტომ თეატრში გაჩნდა ტერმინი „პინედლები“ და ამას უკვე გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა. შემდეგ ფესტივალ „სახუქარზე“ ჩამოსულმა საფრანგეთის წარმომადგენელმა ჩვენი სპექტაკლი შეაჩრია და საფრანგეთში გასტროლებზე მიგვიწვია.

ბ. წ. რომელ ქალაქში უჩვენეთ ეს სპექტაკლი და როგორ ჩატარდა გასტროლები, როგორი გამოხმაურება ჰქონდა?

მ. ბ. ვიყავით პარიზში, პატარა სტუდიურ თეატრში, რომელიც ძალიან ჰგავდა ჩვენს თეატრს. იქაც ოჯახური სიტუაცია იყო, მინიატურული სცენა ჰქონდათ. ძალიან კარგად დაგვხვდნენ, მუშაობისთვის ყველა პირობა შეგვიქმნეს და დიდი წარმატებაც გვქონდა. სპექტაკლი სინქრონის გარეშე მიდიოდა, მხოლოდ მოკლე ანოტაციები ჰქონდათ დარიგებული, მაგრამ გვეუბნებოდნენ, რომ იმდენად გასაგები იყო ყველაფერი, ანოტაციაში ჩახედვა არც დაგვჭირვებიაო.

ბ. წ. ეს იმდენად სახიერი სპექტაკლია, რომ საოცარი მუხტი მოდის სცენიდან.

მ. ბ. ამ მუხტის შექმნაში დიდად დაგვეხმარა ესპანელი ქორეოგრაფი ფრანჩესკ კასადესუსი საღვო, რომელიც საკუთარი ხარკებით ჩამოვიდა ჩვენთან და გვასწავლიდა არაჩვეულებრივ ცეკვებს ესპანური ფოლკლორიდან. მას ძალიან გაუკვირდა, რომ ჩვენს მსახიობებს ცეკვაც შეეძლოთ და სიმღერაც. ჩვენთან ერთი ცეკვავს, მეორე მღერის, მესამე თამაშობს, ყველაფერს ერთად ვერ აკეთებენო.

ბ. წ. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლში ამდენი ცეკვებია, თითოეული მათგანი მისი შემსრულებელი პერსონაჟის ხასიათში ზის, არ არის გამოთიშული სპექტაკლის საერთო სტრუქტურიდან და მონაცვლეობით თამაშდება სხვადასხვა სცენაში: სისხლიანი კორიდა (მსახიობები „ეკრანის“ უკან პლასტიკური მოძრაობებით გამოხატავენ ხალხის მსგელობას, ზოგი ფეხით მოემართება, ზოგი ეტლით, ზოგი ცხენზე ამხედრებული. შემდეგ სცენაზე შემოიჭრებიან და „ოლეს“ ძახილში იწყება „ხარებთან ბრძოლა“), მარიანასა და პედროს სასიყვარულო პაემანი, რომლის დროსაც ზღვის ტალღებით მონანავე სხეულები გადაეგლებიან ერთმანეთს, შეთქმულთა მზადება აჯანყებისათვის, ამაყი ანდალუზიელების საიერიშო სვლები, პაექრობა და ცეკვები.

მ. ბ. ეს უკვე გიორგის დამსახურებაა, რადგან ფრანჩესკომ უამრავი ცეკვები და სავარჯიშოები დაგვიტოვა, რომლის შერჩევა-დამუშავება და განაწილება გიორგიმ გააკეთა.

ბ. წ. ლორკა სანახაობას სიკვდილს ადარებს. მარიანა კი ძალაუნებურად ამ სანახაობის ნაწილად იქცევა, რადგან სპექტაკლში გიორგის შემოყვანილი ჰყავს ახალი პერსონაჟი. — „რეჟისორი“ (რუ-

სუდან ბოლქვაძე). სინათლის წრიული ნაკადით გამოიყოფა სკამზე ზურგშექცევით მჯდომი „რეჟისორის“ თავი, შემდეგ გადაინაცვლებს უმოძრაოდ დაკიდებულ ხელის მტევანზე, რომელიც ნელა შეირხევა, თითქოს ძარღვებში გაყინული სისხლი გალღვა და წარმოღინდა. შემდეგ მეორე ხელის მტევანი ამოძრავდება და ხელები იწყებენ ცეკვას, მიემართებიან ზემოთ, სულ ზემოთ და ვერტიკალურ კვეთაზე ერწყმიან ერთმანეთს — სინათლის ნაკადი ახლა ფენებზე გადაინაცვლებს და ლირიკული მუსიკის ფონზე, რომელიც ძალას იკრებს, ძლიერდება, რუსუდან ბოლქვაძე თავისი სხეულის ყოველ ნაკვთს ააცეკვებს, აახმიანებს. რეჟისორი გიორგი სინარულიძე სცენაზე ბადებს „რეჟისორ“ რუსუდან ბოლქვაძეს, რომელიც დგამს სპექტაკლში სპექტაკლს. ამიტომ მარიანა პინედა ერთღროულად წარმოდგება როგორც რეალურად არსებული პიროვნება და როგორც პერსონაჟი.

მ. ბ. მე ვთვლი, რომ რუსიკოს პერსონაჟის შემოყვანა სპექტაკლში რეჟისორის ძალიან ზუსტი სვლა იყო, რადგან ბევრი რამ სხვანაირად წარმოჩინდა. ამ გმირის არსებობამ განაპირობა ის, რომ სპექტაკლში გამოქვეყნებულ ცეკვებს არა აქვს საკონცერტო ნომრების სახე. რაც შეეხება ჩემს გმირს, მას, როგორც რეალურ პიროვნებას, ეშინია სიკვდილის, მაგრამ, როგორც პერსონაჟი „რეჟისორის“ ბრძანებით ადის ეშაფოტზე. როდესაც ეშაფოტზე აღიზარ, არ შეიძლება მშვიდად იყო. რაც არ უნდა ძლიერი სული გქონდეს, შიშის გრძნობა აუცილებლად არის. ის ახალგაზრდაა და უკან იხედება, იმედი აქვს, რომ ვიღაც, თუნდაც პედრო მოგა და იხსნის, გაიტაცებს და წაიყვანს, ბოლო წუთამდე აქვს იმედი, მაგრამ ეს არ ხდება. საკვირველია. „რეჟისორი“ — რუსუდან ბოლქვაძე კი მეხმარება ეშაფოტზე ასასვლილად.

ხ. წ. ბოლოს შენ ითამაშე ნუგზარ ბაგრატიონის სპექტაკლში „ნეაპოლი მილიონერთა ქალაქი“. ედუარდო დე ფილიპოს ეს პიესა ჩვენთვისაც საკმაოდ პრობლემატურია, რადგან დღესდღეობით ქართველებისთვის „თბილისი მილიონერთა ქალაქი“. მიუხედავად ამისა, მაყურებელი გულგრილად შეხვდა ამ სპექტაკლს, რადგან ვერც რეჟისორმა და ვერც მსახიობებმა ვერ გამოავლინეს თავიანთი შესაძლებლობები.

მ. ბ. ეს სპექტაკლი ბატონ ნუგზარს მანამდე ორჯერ ჰქონდა დადგმული გრიბოედოვის თეატრში თავის სტუდენტებთან. მისთვის ეს თემა, ალბათ, ძალიან მტკივნეული იყო და იმიტომ დადგამდენჯერ, მაგრამ ამავე დროს მას უკვე კარგად ჰქონდა დამუშავებული სპექტაკლის მონახაზი, რის გამოც ძალიან სწრაფად განხორციელა ჩვენს თეატრში. ასე სწრაფად ჩვენ არც ერთი სპექტაკლი არ გამოგვიშვია. ვფიქრობ, რომ მეც, ალბათ, ყველა ჩვენთაგანს დაგვაკლდა როლზე მუშაობის პროცესი. ისე კი საინტერესო იყო მასთან მუშაობა, მანამდე უფრო ჩემი ასაკის რეჟისორებ-

თან მიწვედა მუშაობა, რომლებთანაც შეგობრული დამოკიდებულება მქონდა და პირველად ამ სპექტაკლზე მომიწია უფროსი თაობის რეჟისორთან მუშაობა.

ბ. წ. ამჟამად რაზე მუშაობთ?

მ. ბ. ნუგზარ ბაგრატიონი აკეთებს სპექტაკლს ნოდარ დუმბაძის მოთხრობების მიხედვით და იქ ვარ დაკავებული. აგრეთვე გიორგი სიხარულიძე მუშაობს „ანა კარენინაზე“, სადაც გრაფინიას როლში მე ვიქნები.

ბ. წ. ანა კარენინას როლზე ვინ არის დანიშნული?

მ. ბ. ნინელი ჭანკვეტაძე. კარენინის როლზე კი გაია აბესალაშვილი. წინასწარ ლაპარაკი არ ვარგა, მაგრამ, ჩემის აზრით, ძალიან საინტერესო სპექტაკლი უნდა გამოვიდეს.

ბ. წ. ნამდვილ მსახიობს არ შეიძლება ჩვეულებრივი ფსიქიკა ჰქონდეს, რადგან თავისი ცხოვრების მანძილზე მას უამრავი პერსონაჟის განსახიერება უწევს, რომელთა თვისებები, ხასიათები მის სულში აირეკლება და თანდათანობით ფსკერზე ილექება. შენ თუ გრწნობ შენი გმირების შემოტევას, ისევე როგორც დოიაშვილის „ცხოვრება ილიოტისა“-ში აკუტაგავა — გიორგი ნაკაშიძეს უტყვენ და სულს უფორიაქებენ საკუთარი პერსონაჟები. თუ ყოფილა ისეთი შემთხვევები, როდესაც ამა თუ იმ მოვლენისათვის შენს მიერ განსახიერებული რომელიმე გმირის თვალით შეგეხება.

მ. ბ. ვფიქრობ, რომ მსახიობის თამაში ეს არის პროცესი, როდესაც კარგად ატყუებ მაყურებელს.

ბ. წ. მაგრამ ვერ მოატყუებ საკუთარ თავს, რადგან მაინც გიწევს შენი გმირების ცხოვრებით ცხოვრება.

მ. ბ. მხოლოდ გარკვეული პერიოდი.

ბ. წ. მაგრამ ხომ არ შეიძლება, რომ ეს პერიოდი უკვალოდ დაიკარგოს. ქვეცნობიერებაში მაინც დარჩება.

მ. ბ. კი, არიან მსახიობები, რომლებიც მთელი არსებით შედიან როლში. მაგ., გიორგი ნაკაშიძემ კარმენი კინალამ დაახრჩო...

ბ. წ. ცოტა ხნის წინ შენ აღნიშნე, რომ მაღამ ბოვარის თამაშის დროს შენს პირად ტკივილსა და განცდებას ათავისუფლებდი.

მ. ბ. კი, მე იქ ჩემს ცხოვრებას ვხარჯავ, მაგრამ...

ბ. წ. მაგრამ ცალმხრივად არაფერი არ ხდება.

მ. ბ. ალბათ, ასეც არის, მაგრამ ვთვლი, რომ მსახიობმა სცენაზე უნდა დაამთავროს თავისი პერსონაჟის ცხოვრება. ამიტომაც არის, რომ რელიგიური თვალსაზრისით მსახიობობა ცოდვად ითვლება. გაორება არ შეიძლება, რადგან ყველა როლიდან თუ რაღაც დავიტოვე...

ბ. წ. ეს ხომ შენზე არ არის დამოკიდებული. შეიძლება არც გინდა რომ დაიტოვო, მაგრამ... მაგრამ ის თავისთავად ჯდება შენში.

მ. ბ. მართალია, ჯდება, სხვანაირად ვერც ითამაშებ. მაგრამ უნ-

და ეცადო, რომ არ დაიკარგო შენს პერსონაჟებში.

ბ. წ. ე. ი. შენ არ გქონია ასეთი მომენტი.

მ. ბ. ყოველ შემთხვევაში ვცდილობ, რომ არ მქონდეს, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში ძალიან გამიჭირდებოდა ცხოვრება.

ბ. წ. ალბერ კამიუ მსახიობს აბსურდულ ადამიანად მიიჩნევს, რომელიც აწმყოში ცხოვრობს და მის მიერ განხორციელებულ როლებს მომავლის იმედად ვერ დატოვებს. ამიტომ მარადისობას თამაშში ცვლის და ამ თამაშის დროს იგი ადამიანთა სულებში მოგზაურობს. რამდენად მისაღებია ეს აზრი შენთვის?

მ. ბ. როდესაც როლზე ვმუშაობ. კონკრეტულ ადამიანს ვირჩევ. სულში ტრიალიც ალბათ, ამას ჰქვია, რომ შენ ჰკარგავ საკუთარ თავს. იმიტომ მიყვარს როლზე მუშაობის პროცესი, რომ ყველა ვარიანტში ჩემგან გამომდინარე ვიწყებ და თანდათან სხვად ვიქცევი; სხვანაირად ვიყურები, სხვანაირად დავდივარ... ჩემი საქციელი იცვლება. მსახიობისთვის აუცილებელია სხვათა სულებში მოგზაურობა, სხვანაირად იგი ვერ ითამაშებს.

ბ. წ. რა არის შენთვის ყველაზე რთული მსახიობის პროფესიაში?

მ. ბ. მსახიობისთვის ყველაზე რთულია შემოქმედებითი პაუზა, რადგანაც ამ დროს იგი ფსიქიურად, სულიერად და ფიზიკურადაც იშლება. ამაზე უფრო საშინელი კი არაფერია. ამიტომაც თუკი არ მექნება მთავარი როლი, მე თანახმა ვარ შევასრულო ნებისმიერი როლი. ოღონდაც არ გავჩერდე. ბატონი მიშაც გვეუბნებოდა, რომ ყველაზე მეტად უმუშევარი არტისტების უნდა გეშინოდეთო. კიდევ მე ვთვლი, რომ პოპულარობის მოპოვება ძალიან იოლია, შენარჩუნება კი ძალიან ძნელი. სიყვარულშიც ასეა, რადგან ბევრ რამეზე გიწევს უარის თქმა.

ბ. წ. შენი პროფესიული ჩვევები ცხოვრებაში თუ გენმარება?

მ. ბ. მეხმარება, მაგრამ ჩემთვის, როგორც ქალისთვის, პირველ ადგილზე მაინც სხვა რაღაც დგას და არა პროფესია.

ბ. წ. ეს ყველა ჭეშმარიტი ქალისთვის ასეა.

მ. ბ. და მე ვთვლი, რომ ეს ცუდია, მაგრამ ახლანდელ ეტაპზე მე ამით ვცხოვრობ.

ბ. წ. ყოველი ეროვნების ადამიანი სხვათა თვალში თავისი ერის სახეს წარმოადგენს. მსახიობიც ასევეა. იგი თავისი თეატრის სახეა. შენთვის, როგორც კინომსახიობთა თეატრის წარმომადგენლისთვის, ორგანულია თუ არა ამ თეატრის სახე და ესთეტიკა და რითი განსხვავდება იგი სხვათაგან?

მ. ბ. კინომსახიობთა თეატრი ბევრი რამით განსხვავდება სხვათაგან. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ეს არის მიხეილ თუმანიშვილის მიერ შექმნილი სტუდიური თეატრი. იგი გვეუბნებოდა, რომ თუ თქვენ ამას დაკარგავთ და გახდებით მწა თეატრი, თქვენც ცხოვრებაც შეიცვლებაო. ერთხელ მქონდა შემთხვევა, რუსთაველის თეატრის სცენაზე გამოვსულიყავი ლიტერატურული სპექტაკ-

ლით „ანაობა“ და უცებ, კინომსახიობთა თეატრის პატარა სცენიდან ამხელა სივრცეში მოვხვდი. როდესაც კულისებიდან სცენაზე გამოვედი, სანამ მაყურებელამდე მივალწევდი, იმხელა მანქილის გავლა მომიხდა, რომ მეგონა ეს გზა არასოდეს დასრულდებოდა. მივდიოდი და ვერაფერს ვხედავდი. პირველად მაშინ შევივარძენი დიდი სცენის ატმოსფერო და ვთქვი კიდევ, რომ, ალბათ, ძალიან უნიჭო უნდა იყო, რომ აქ ვერ ითამაშო-თქო, მაგრამ შემდეგ პირიქით ვფიქრობდი, რომ ძალიან ნიჭიერი უნდა იყო აქ რომ შეძლო თამაში. ჩვენი თეატრის თავისებურებაა აგრეთვე ისიც, რომ მას არა აქვს ფარდა. მე კიდევ სულ მომწონდა ფარდა რომ იხსნებოდა და იხურებოდა.

ბ. წ. ფარდასთან დაკავშირებით გამახსენდა დათო დოიაშვილის ახალი სპექტაკლი — „მაყურებლისთვის ამის ნახვა აკრძალულია“, სადაც მსახიობი-პერსონაჟები ოცნებობენ იმაზე, თუ როდის გაიხსნება ფარდა, რათა უცებ შეუტიონ მაყურებელს. შენთვის, როგორც მსახიობისთვის, რას ნიშნავს მაყურებელთან შეტევაზე გადასვლა?

მ. ბ. მსახიობმა მაყურებელთან კონტაქტი ფარდის გახსნისთანავე უნდა დაამყაროს. როგორც ბატონი მიშა ამბობდა, მსახიობს სცენაზე შემოსვლისთანავე უნდა ჰქონდეს თავისი გმირის „პასპორტი“. მაყურებელი უნდა ხვდებოდეს ვინ მოდის და პირველი შემოსვლისთანავე უნდა დაიპყროს იგი, რადგან მერე უკვე მათი შოთოკვა ძალიან ძნელი და რთული საქმეა.

ბ. წ. ჩვენ კინომსახიობთა თეატრის თავისებურებებზე ვსაუბრობდით.

მ. ბ. ბატონი მიშა თეატრში სისტემატურად ატარებდა ტრენაჟებსა და ეტიუდებს. ყველანი ვალდებულები ვიყავით დღის 11 სთ-ზე გამოვცხადებულიყავით და ეს ყველაფერი გავვეკეთებინა. თეატრშიც ინსტიტუტის რეჟიმი სუფევდა და ჩემის აზრით, ეს სრულიად მართებულია. მე, როგორც მაყურებელს, ყოველთვის ძალიან მიყვარდა კინომსახიობთა თეატრი და ახლა, როცა შიგნიდან დავინახე ყველა, უფრო მეტად შემიყვარდა, რადგან მომსახურე პერსონალიც და მსახიობებიც არაჩვეულებრივად კარგი ხალხია. და ის ოჯახური სიტუაცია, რაც ამ თეატრში არსებობს, ბატონი მიშას დამსახურებაა.

ბ. წ. ახლა უკვე ხშირად ხდება მსახიობების მიწვევა სპექტაკლზე ერთი თეატრიდან მეორეში. შენ თუ გქონია ასეთი შემთხვევა.

მ. ბ. არ მქონია.

ბ. წ. სურვილი თუ გაქვს?

მ. ბ. სურვილი მაქვს, რადგან ვთვლი, რომ მსახიობს ეს ძალიან დიდ გამოცდილებას მატებს. გარდა ამისა, ძალიან მაინტერესებს სხვადასხვა რეჟისორებთან მუშაობა. ხომ შეიძლება, რომ ერთ რეჟისორთან გამოგივიდეს ის, რაც მეორესთან არ გამოგივიდა.

ბ. წ. კონკრეტულად რომელ თეატრში გინდა რომ მიგიწვიონ?

მ. ბ. რატომღაც რუსთაველის თეატრის სცენა მაქვს ამოჩემ-

ბული და ძალიან მინდა იქ ვითამაშო.

ბ. წ. შენთვის ყველაზე ახლობელი რეჟისორი თუ გყავს?

მ. ბ. ისევ ჩემი ჯგუფელები: გიორგი სიხარულიძე და დათო დოიაშვილი.

ბ. წ. როდესაც ზრდასრულ ადამიანს წლები ემატება, ბერდება. მსახიობი ბიოლოგიურ სიბერეს ძლევს იმით, რომ იზრდება, როგორც ხელოვანი. სიბერე იცვლება ზრდით და ეს გრძელდება მანამ, სანამ იგი უკეთესს და უკეთესს ქმნის. ზრდის პროცესის დასრულება მსახიობისთვის უკვე სიბერეს კი არა, სიკვდილს ნიშნავს. შენ თუ ცდილობ, რომ შენი შემოქმედებითი ზრდის პროცესი დიდხანს გაგიგრძელდეს და რას აკეთებ საამისოდ?

მ. ბ. ეს ისეთი პროფესიაა, სადაც სხვაზე ხარ დამოკიდებული. მე ვერაფერს ვერ მოვახერხებ ჩემით, თუკი არ მეყოლება რეჟისორი, რომელიც ამ ზრდის პროცესს გამიხანგრძლივებს და საშუალებას მომცემს, რომ ზევით და ზევით ავიდე.

ბ. წ. მე იმ მომენტს ვგულისხმობ, როდესაც მსახიობს როლები არ აკლია, თამაშობს, მაგრამ მაინც ერთ ადგილზე იყინება, რაღაც სიმალეს მიაღწევს და ჩერდება. აქედან უკვე კვდომის პროცესი იწყება.

მ. ბ. ეს, ალბათ, გარდაუვალი პროცესია ნებისმიერი მსახიობისთვის, რომელიც მერე უნდა მივიდეს იმ დასკვნამდე, რომ მისთვის რაღაც ეტაპი დამთავრდა და ახალი უნდა დაიწყოს. ავიღოთ თუნდაც ამპლუის ფაქტორი. რეჟისორებს აქვთ ხოლმე ამოჩემება: გაწვდიან რაღაც ერთს და იმის იქით არ იუფრებიან. ისინი ამით ღუპავენ მსახიობებს. თუკი მე ინსტიტუტი ისე დავამთავრე, რომ მსახიობის ოსტატობაში ხუთი მიწერია. ეს იმას ნიშნავს, რომ ყველანაირი როლის თამაში შემძლია. ზოგჯერ ისეც ხდება, რომ თუ ერთხელ კარგად იტირე, შემდეგ ყველა სპექტაკლში უნდა გატირონ, ან თუ ერთხელ კარგად გააცინე მაყურებელი, ყველა სპექტაკლში უნდა გააცინო. ყველაზე დიდი ქკუა კი ის არის, რომ თუ რამდენიმეჯერ ერთი და იგივე ამპლუის როლი მოგცეს, რაც არ უნდა სასურველი როლები იყოს, უარი უნდა თქვა.

ბ. წ. ე. ი. შენ მიგაჩნია, რომ ძირითადი დამაბრკოლებელი ფაქტორი მსახიობისთვის ამპლუაა?

მ. ბ. კი, მე ასე მიმაჩნია. მხოლოდ ამ შემთხვევაში წავა ის წინ. ამისთვის ალბათ, ბრძოლის უნარი უნდა გააჩნდეს.

ბ. წ. ბრძოლის უნარი და საკუთარი თავის მიმართ დაუკმაყოფილებლობის ვრძნობა.

მ. ბ. რა თქმა უნდა. როგორც კი ჩათვლი, რომ რაღაც ძალიან კარგად გააქეთე, უკვე გაგიჭირდება წინსვლა. შეიძლება მე დამემართოს ასეთი რამ, მაგრამ ჭერჭერობით ჩემი თავის მიმართ ზედმეტად კრიტიკული ვარ და მიმაჩნია, რომ ეს კარგია და ასეც უნდა იყოს.

## ქართული გალმტის ახალი ვარსკვლავები

1998 წელი ქართული საბალეტო ხელოვნებისთვის, რომელმაც თავისი ისტორიის მანძილზე არაერთი მძიმე გამოცდა გამოიარა, უაღრესად დინამიური აღმოჩნდა.

ამის უშუალო მიზეზი გახლდათ ლეგენდარული ეროვნული ქორეოგრაფის თვალსაზრისით, მოცეკვავესა და ქორეოგრაფის ვახტანგ ჭაბუკიანის ხსოვნისადმი მიძღვნილი დღეები. ვახტანგ ჭაბუკიანი, რომელსაც შესწევდა უნარი „ადამიანის სულიერი სამყარო“ ცეკვაში აემეტყველებინა, ერთნაირად ძვირფასია ყველასათვის, ვისაც კი მის ხელოვნებასთან ჰქონია შეხება.

ბალეტის საღამოები, გალაკონცერტები და ბოლოს, დიდი ქართველი მოცეკვავეის ძეგლის გახსნა მთაწმინდაზე წლის ბოლომდე გაგრძელდა. ჭაბუკიანის ხსოვნის პატივსაცემად თბილისში ჩამოვიდა მისი მრავალი თაყვანისმცემელი. საბალეტო მექას ეწვივნენ ისინი, ვისაც შეეძლო საკუთარი ხელოვნებით გარკვეული წვლილი შეეტანა თავისი კერპის სახელის უკვდავსაყოფად და რამდენადმე მხარი დაეჭირა დღეს თეატრში მოღვაწე თავიანთი კოლეგებისთვის.

თბილისში ჩამოსულთა შორის იყვნენ უბრწყინვალესი მაია პლისცეკაია; ყველასათვის საყვარელი მიხეილ ლავროვსკი; ქართველი მაყურებლის სიმპათია აღუქმეი ფაღვევიჩი და ტატიანა ტერეხოვა; ცნობილი თავიანთი საქველმოქმედო კონცერტებით; ჩვენი ნინო ანანიაშვილი მოსკოვის ბალეტის მსახიობებთან ერთად; ორჯერ ჩამოვიდა თბილისში ირმა ნიორაძე, რომლის საქველმოქმედო მოღვაწეობა, ისევე როგორც ნინო ანანიაშვილისა, ძალზე მნიშვნელოვანი და დასაფასებელია; მათ არ ჩამორჩათ ნიკა ცისკარიძე და იგორ ზელენსკი. ქართველი მაყურებელი იცნობდა და განსაკუთრებული სიბოთით ხვდებოდა ყოველ მათგანს.

ამიტომაც, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ ღონისძიებების თავისებურ სენსაციად იქცა სრულიად ახალგაზრდა მოცეკვავეების, დათო მახათელისა და ელენე გლურჯიძის გასტროლები, რომელთა შემოქმედებას ჩვენი მაყურებელი პირველად გაეცნო.

დათო მახათელი ჰიუსტონიდან (ა. შ. შ.) თავისი მასწავლებლის ხსოვნის დღეებში ჩამოვიდა. იგი იმ მოცეკვავეთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებსაც ვახტანგ ჭაბუკიანის, ზურაბ კიკალაიშვილის, ნინო ანანიაშვილის, ირმა ნიორაძის და სხვათა შემდეგ, განვლეს რა მსოფლიოში ცნობილი კლასიკური ცეკვის რუსული სკოლა, გზა გაიკაფეს ქორეოგრაფიული ხელოვნების ოლიმპოსაკენ.

მიუხედავად იმისა, რომ დათოს არ უსწავლია არც მოსკოვსა და არც სანკტ-პეტერბურგში, განგებამ იგი ამ სკოლას მაინც აზიარა. ჯერ სწავლობდა თბილისის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში, სადაც მისი პედაგოგი იყო ბორის რახმანინი, შემდეგ კი — ლონდონის სამეფო საბალეტო სკოლაში, სადაც მეცადინეობას გადიოდა სანკტ-პეტერბურგულ პედაგოგთან, მოცეკვავესა და ქორეოგრაფთან ჰერმან ზამუელთან.

დათოს, როგორც მოცეკვავის ჩამოყალიბება იმანაც განაპირობა, რომ ქართული ბალეტის მსახიობთა ოჯახის მესამე თაობის წარმომადგენელია. იზრდებოდა მამის, მამაკაცის კლასიკური ვარიაციების ბრწყინვალე შემსრულებლის, ამჟამად ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური თეატრის მთავარი ბალეტმეისტერის ნუგზარ მახათელის თეატრალური წარმატებების ატმოსფეროში. ხოლო აქტიური შემოქმედებითი სულისკვეთება და ცეკვის ხელოვნების მაგიურობის რწმენა პაპის, ბალეტში ხალხური ცეკვის ცნობილი ინტერპრეტატორის კოტე ლოლაძისგან შეისისხზორცა. და გასაკვირი არ არის, რომ დათო მახათელმა ძალზე ადრე ირწმუნა საკუთარი შესაძლებლობები და გადაწყვიტა, თავისი კარიერა დამოუკიდებლად შეექმნა. ასე რომ, ჯერ კიდევ ქორეოგრაფიული სასწავლებლის მეორე კურსის სტუდენტმა, ენდობოდა რა თავის ინტუიციას, პირობა ჩამოართვა მამამისს ნუგზარ მახათელს და პედაგოგს ტატიანა ჯულუხაძეს საფუძვლიანად მოემზადებინათ იგი და გამოთქვა სურვილი მონაწილეობა მიეღო საერთაშორისო კონკურსში, რომელიც შვეიცარიის ქალაქ ლოზანაში იმართებოდა. და მართლაც, არ შემცდარა დათო. მან არაერთ გამოცდას გაუძლო, ჩვეულებრივ თანატოლებთან შეჯიბრებას რომ ახლავს თან და ღირსეულად მოიპოვა აღიარება, კერძოდ, პრიზი „ნაღვედა“, რომელშიც შედიოდა ფულადი პრემია მსოფლიოს ნებისმიერ საბალეტო სკოლაში სწავლის გასაგრძელებლად.

აღსანიშნავია, რომ დათოს თვითონ არ ამოურჩევია ეს სკოლა. არჩევანი გააკეთა ლონდონის სამეფო სკოლის დირექტორმა, რომელმაც იგი ინგლისში გერმან ზამუელთან სასწავლებლად მიიწვია.

და ეს მხოლოდ პირველი საფეხურია იმ რთული, ბრძოლის აზარტით და საბალეტო ხელოვნების შეცნობის წყურვილით აღსავსე გზისა, რომელმაც გაიყვანა ახალგაზრდა მოცეკვავე მაღალი რანგის შემსრულებელთა ორბიტაზე და ვისთვისაც ღია იყო მსოფლიოს ნებისმიერი საბალეტო თეატრის კარი.

ამას კი წინ უძღოდა ორი საერთაშორისო კონკურსი: მოსკოვში ჩატარებული დიაგილევის სახელობის კონკურსი და პარიზში გამართული „ვილ დე პარი“, ხოლო თეატრალური ცეკვის საფუძვლებს, რომელთა გარეშე ვერც ერთი მოცეკვავე ვერ შედგება, იგი ბირმინგემის სამეფო („ინგლისი“) და ამსტერდამის ეროვნულ („ჰოლანდია“) თეატრებში დაეუფლა.

მხოლოდ ამის შემდეგ, ნინო ანანიაშვილის რეკომენდაციით, მას ენიჭება პიუსტონის ბენ სტივენსონის საბალეტო თეატრის წამყვანი მოცეკვავის სტატუსი, სადაც ზუსტად ორ წელიწადში ასრულებს წამყვან პარტიებს ბალეტებში: „შჩელოკუნჩიკი“, „ბაიადერა“, „დრაგული“, „თოვლის დედოფალი“, ასევე მრავალ წამყვან პარტიას ჯორჯ ბალანჩინის (გიორგი ბალანჩივაძის) ბალეტებში.

დაამტკიცა რა, რომ ექვს წელს, რომელიც ბალეტის ვარსკვლავის სტატუსის მოპოვებას მოანდომა, ამაოდ არ ჩაუვლია, დათო მახათელი წარსდგა თბილისელი მკურნალების წინაშე ბალეტ „ეიზენლში“ როგორც უნიკალურად განვითარებული ბუნებრივი მონაცემების მქონე და მაღალპროფესიული მოცეკვავე. მან აჩვენა ზ. ფალიაშვილის სახ. თეატრის სცენაზე ალბერის სახის მისეული ინტერპრეტაციით არა მარტო მსოფლიო საშემსრულებლო კლასი, არამედ ბრწყინვალე მსახიობი და სცენური ქმედების კულტურა, რომელიც დამახასიათებელია ფრანგ-გრაფი ალბერის სახის დასავლელი შემსრულებლისთვის.



ამასთან ერთად, იმას, რომ დათო სულაც არ მოწყვეტია თავის ეროვნულ ფესვებს, ადასტურებდა სცენური ქმედების ვეჟაკური მანერა, რომელიც ქართული საშემსრულებლო სკოლისთვისაა ნიშანდობლივი. ეს იმდენად ცხადი იყო, რომ ბალეტის სპეციალისტები და მოყვარულნი ერთხმად აღიარებდნენ, რომ ნიჭიერი ქართველი მოცეკვავე ღირსეულად აგრძელებს თავის წინაპართა, მასწავლებელთა და პიროვნებების საქმეს, ვინც მონაწილეობდა მისი, როგორც არტისტი-შემსრულებლის ჩამოყალიბებაში. უფრო მეტიც, თავის ცეკვაში იგი ატარებს ქართული ხელოვნების მოღვაწის მსოფლშეგრძნების ეროვნულ ნიშნებს.

ამ გასტროლებზე დათომ დაამტკიცა აგრეთვე მის მიერ შემოქმედებით ცხოვრებაში ადრე დაწყებული დამოუკიდებლობის მნიშვნელობა, რაც იმას ნიშნავდა, რომ არ დაკარგა თავისი პროფესიული რენომე ექსტრემალურ ვითარებაშიც კი, რომელიც მას, სხვათა შორის, თბილისში გასტროლებზე ემუქრებოდა. დათო, როგორც აღმოჩნდა, სპეციალური მომზადების გარეშე პირველად უნდა გამოსულიყო ბალეტში „ეიზენლი“, სადაც მთავარ პარტიას მამამისის ხელმძღვანელობით ზუსტად სამ რეპეტიციაზე დაეუფლა. უფრო მეტიც, ნინო ანანიაშვილთან ერთად მან მხოლოდ ორი რეპეტიციით იცეკვა, ზედმეტია ლაპარაკი იმაზე, როგორ ღელავდა ახალგაზრდა მოცეკვავე...!

და ეს იყო მხოლოდ დასაწყისი, რადგანაც ასევე ორ რეპეტიციაზე მოუხდა მას სრულიად უცნობი პარტიის დასწავლა ბალეტში „სიზმრები იაპონიაზე“, რათა შეეცვალა მოსკოველი კოლეგა უვაროვი, რომელიც მოულოდნელად ავად გახდა. და მახათელმაც, უნდა ითქვას, ბრწყინვალედ გაართვა თავი პრაქტიკულად მისთვის უცნობი იაპონური თეატრ კაბუკის პლასტიკის უაღრესად რთულ სტილისტურ და ტექნიკურ დეტალებს. ეს ფენომენალური იყო, ვინაიდან ბევრმა მოსკოველმა შემსრულებელმა ვერ შესძლო ჩასწვდომოდა ამ უძველესი ეგზოტიკური პლასტიკის საიდუმლოებას.

დათო ბედნიერი, მომღიმარი და აბსოლუტურად გახსნილი, მხოლოდ სპექტაკლის ბოლოს ვიხილეთ, როცა იგი მყურებლისა და თავისი, ანანიაშვილის ჭგუფის კოლეგების აღფრთოვანებულ მოლოცვებს იღებდა. მათი აპლოდისმენტები და მადლიერებით აღსავსე ღიმილი დასტური იყო დათოსა და ყველა ჩვენგანისთვის იმისა, რომ მახათელი — უმცროსი აშკარად მსოფლიო ბალეტის ვარსკვლავთა კოპორტაშია. და ეს იმიტომ, რომ დათოს ტაშს უკრავდა თვითონ ნინო ანანიაშვილი და მთელი მისი ჭგუფი...

არის პროვოკაციები, რომლის მიხედვითაც მახათელი — ლოლადის ოჯახი არ დასჯერდება მხოლოდ ერთი ვარსკვლავის დაბადებას, ვინაიდან დათოს და (სპეციალისტთა აზრით, იგი უკეთესი მონაცემების მქონეა) „იმუქრება“, რომ მალე თავის ძმას აჯობებს. მაგრამ ეს მომავალში, ახლა კი მაია თბილისის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის მოსწავლეა.

ნოემბერში თბილისმა უმასპინძლა ქართული ბალეტის კიდევ ერთ სახელოვან მოცეკვავეს — ელენე გლურჯიძეს, რომელიც თავის პირველ გასტროლებზე მშობლიურ ქალაქს გიორგი ალექსიძის ინიციატივით ეწვია.

იგი პირდაპირ პარიზიდან ჩამოვიდა, სადაც მერვე საერთაშორისო კონკურსზე „ვილ დე პარი“ მესამე, მაგრამ ფაქტიურად პირველი პრემია მოიპოვა, რადგანაც პირველი ორი საერთოდ არავისთვის მიუნიჭებიათ.

მლენე, ისევე როგორც დათო, თბილისიდან იმ გზების საძიებლად გაემგზავნა, რომლებმაც იგი საერთაშორისო ვარსკვლავთა ორბიტისკენ ჯერ კიდევ სკოლის მერხიდან, 12 წლის წინ, პირდაპირ მეორე კლასიდან გაიყვანა.

გადალახა რა სანქტ-პეტერბურგში, ამ მსოფლიო აკადემიური საბალეტო სკოლაში მოზარდის არაერთი ცხოვრებისეული სირთულე, მისთვის უცნობი ქალაქის საერთო საცხოვრებელში თუ სამხრეთელისთვის კლიმატურად არახელსაყრელი პირობების გამო რომ შეხვდა, ელენემ მაინც მოახერხა ადაპტირება და დაეუფლა იმ პროფესიულ ღონეს, რომელმაც მისცა საშუალება მკაცრი კონკურენტის შემდეგ კლასიკური საბალეტო თეატრის (ყოფილი ლეონიდ იაკობსონის თეატრის) წამყვანი ბალერინა გამხდარიყო.

ახალგაზრდა მოცეკვავეს თავის შემოქმედებით ცხოვრებაში არაერთხელ ჰქონია შესაძლებლობა დაემტკიცებინა, რომ იგი კლასიკური პარტიების ბრწყინვალე შემსრულებელთა რიცხვს მიეკუთვნება. ასე იყო პ. ჩაიკოვსკის საერთაშორისო ფესტივალზე (მოსკოვის, მსოფლიოს ქვეყნებში საგასტროლოდ მყოფ პისარევის დასში „მსოფლიო ბალეტის ვარსკვლავების“ გამოსვლისას და ა. შ.). და მაინც ელენესთვის, მისივე თქმით, თბილისში პირველ ოფიციალურ გასტროლებზე ჩამოსვლა განსაკუთრებით ამაღლევებელი იყო. აქ არიან მისი მშობლები, მამა — ლევან გლურჯიძე, სახელმწიფო პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ფიზიკოსი და დედა — ელენტინა გლურჯიძე. აქ არის მისი სამშობლო, ბავშვობა და მეგობრები, რომლებიც ვერავენ და ვერასოდეს ვერაფერმა შეცვალა... ვფიქრობთ, ელენემ ძალზე გაახარა ისინი, რადგანაც ახალგაზრდა ბალერინას წარმატება სპექტაკლში „ჟიზელი“ უზარმაზარი იყო. სპექტაკლის შემდეგ, კულისებში მისმა უამრავმა თაყვანისმცემელმა — ნაცნობმა თუ უცნობმა — მოიყარა თავი. მაყურებელთა დარბაზში კი მას ისე ხვდებოდნენ, როგორც ჩვეულებრივ ანანიაშვილსა და ნიორაძეს ხვდებიან ხოლმე. ეს კი შემთხვევითი არ იყო, რამეთუ გლურჯიძემ გააოცა ყველა ჟიზელის სახის საოცრად ღრმა გააზრებით, ვირტუოზული ცეკვით, აკადემიურობით და მსახიობური მომზიბველობით.

გაცნა რა გლეხის გოგონას სახის (მრავალ პრიმა-ბალერინასათვის ნიშანდობლივ) „საპრემიერო“ გადაწყვეტას, გლურჯიძემ სახის ქცევით სტრუქტურაში შეიტანა ჰარმონიული არსების ბუნებრივი თვისებები, შერწყმული ბუნებასთან, რომელმაც აღზარდა იგი.

როცა თავისი პირველი გამოსვლისას, ჟიზელი ქოხის კარებიდან იყურება, გლურჯიძის გმირი თავისი უსაზღვრო სიხალისით, იმდენად ნორჩი, სუფთა და გულუბრყვილოა, რომ მის ღიმილს მზის ამოსვლას თუ შევადარებთ. უბრალო გლეხის გოგონას „პიროვნების სულიერი სილამაზის“ რომანტიკული ღირებულებების ეპოქის თითქოსდა დაბრუნებით გლურჯიძე აცოცხლებს თანამედროვე შემსრულებელთა მიერ უკვე მივიწყებულ დიდი ულანოვას ნაანდერძევს, რა. ნელმაც მთელ მსოფლიოს დაანახა საბალეტო სცენაზე სიყვარულის აღმძვრელი და ცოცხალი გრძნობის გადმოცემის ღირებულება და უნაკალურობა. და რა გასაკვირია, რომ თავისი პარტნიორის ტრფიალით მოკლავებული არაკლიმატურად (გრაფი ალბერი) მთელი სპექტაკლის მანძილზე თვალს ვერ წყვეტდა ჟიზელს. გრძნობდა რა ამ საოცარი ქალიშვილის სულის ყველა მოჭარბას.

გლურჯიძის ჟიზელი, თითქოსდა სცენაზე მოფარფატე ფარვანა, იმდენად

ბუნებრივი და ნაზია, რომ მისი უეცარი დაღუპვა აღიქმება როგორც ბუნებაზე, საერთოდ ცხოვრებაზე ძალმომრეობის შემადარწუნებელი სცენა. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ, სცილდება რა ეიზელის სიგიჟის სცენის ილუსტრაციის ჩარჩოებს, გლურჯიძე ამ სცენაში ახდენს სრულყოფის დაღუპვის ტრაგიკულ კმედებას, ძალაგამოცლილს უხეში ცხოვრებისეული სიცრუით.

მეორე მოქმედებაშიც გლურჯიძე მიჰყვება ეიზელის სახის ულანოვისეულ გადაწყვეტას, რამეთუ იგი არ ჯდება ვილისელ პატარძალ შურისმაძიებელთა კოპორტაში. მისი ეიზელი არ ადანაშაულებს ალბერს. მათი რომანი თითქოსდა წამიერად რომ შეჩერდა, კვლავ გრძელდება, რაც მატებს ძალას ალბერს განაგრძოს ცხოვრება.

სპექტაკლის ბოლოს, გადის რა „მონანიების“ განსაწმენდელში, გლურჯიძის ეიზელი არ სტოვებს მონანიე ალბერს და ჰაერის სიმსუბუქეში უჩინარდება, როგორც მშვენიერი ოცნება ქეშარიტ სიყვარულზე.

ახლა კი გლურჯიძე ძალზე ახალგაზრდაა. სასურველია, მისი შემოქმედებით გზები უფრო ხშირად მშობლიურ ქალაქზე იყვებოდნენ. სასურველია, რომ ჩვენი მრავალრიცხოვანი, მსოფლიოს ცაზე მოციმციმე ქართული ბალეტის ვარსკვლავები თავზე დანათოდენ თანამემამულეთ, რომლებიც მუდამ ელიან და რომლებსაც მუდამ ახსოვთ ისინი...



# ჩემი იუბილარები

## გოგი ალექსიძე

### მურაზ

### მურვანიძე

მურაზ მურვანიძე უნიჭიერესი ხელოვანია, გამგრძელებელი უღდესი სცენოგრაფების ტრადიციებისა, სცენოგრაფებისა, რომელთაც თეატრის მხატვრის ხელოვნება უმაღლეს დონეზე აიყვანეს და მეოცე საუკუნეში შექმნეს ეპოქა. მე მხედველობაში მყავს ა. ბენუა, ბაქსტი, ს. იუნოვიჩი, ს. ვირსალაძე — მხატვრები, რომელთა სახელებთან დაკავშირებულია საბალეტო ხელო-

ვნების შედეგები. ცოცხალ მხატვართა შორის იშვიათია ისეთი, რომელზეც იტყვიან, რომ მან შექმნა მ. პეტიპას „კორსარი“-ს კლასიკური ვერსია. ეს ნიშნავს, გვერდით ამოუდგე ბალეტმანსტერს, კომპოზიტორს და მათი თანაავტორი გახდე, ანუ გახდე ცოცხალი კლასიკოსი. ძნელია ჩამოთვალო ყველა ის ნამუშევარი კლასიკურ თუ ავანგარდისტულ სტილში, რომლებმაც სახელი გაუთქვეს მურაზ მურვანიძეს. შევიჩერდები რამდენიმე მათგანზე. 70-იან წლებში პატივი მქონდა მურაზთან ერთად დამეღდა ს. პროკოფიევის „უძღები შვილი“ და ი. სტრავინსკის „პულჩინელა“ სანკტ-პეტერბურგში. მსოფლიოში უდიდესი ბალეტისმცოდნე ვ. კრასოვსკაია აღფრთოვანებას ვერ მალავდა — მურვანიძე ჩემთვის აღმოჩენაა, მას დიდი მამავალი ელისო.

ჩემს ცხოვრებაში საეტაპო სპექტაკლი გახდა ს. გუბოდულინას ორატორიის „მერწყულის ერა“-ს მიხედვით დადგმული წარმოდგენა, რომლის პრემიერა გენუაში შედგა. ეს სპექტაკლი ორი წლის განმავლობაში მოგზაურობდა იტალიის, ესპანეთის, გერმანიის თეატრებში. მ. მურვანიძე მარინის თეატრის პარალელურად თანამშრომლობდა მონტე-კარლოს ფირმასთან „სამი კარაველა“ და იმპრესარიო ვ. პროჩინსკისთან. ამ დადგმაზე, მურაზის მეშვეობით მიმიწვიეს, რადგანაც ამ პროექტში მონაწილეობდა მარინის თეატრის საბალეტო დახი.

მუსიკალური ხელმძღვანელი და დირიჟორი გახლდათ მე-20 საუკუნის უდიდესი მუსიკოსი მ. როსტროპოვიჩი. ეს იყო დაუფიწყარი სამუშაო პროცესი. მურაშმა წამდე ესკიზი დახატა, რომლის მიხედვითაც სლაიდები მზადდებოდა. ყოველი ესკიზი ისეთ მაღალ დონეზე შესრულებული, დასრულებული ნაწარმოები იყო, რომ ნებისმიერ გამოფენას დაამზვენებდა. ამავე მონაკოს ფირობის დაკვეთით ორი სპექტაკლი დაუდგით თბილისში რეჟისორ გ. მელიქიძისთან ერთად. ეს იყო ფ. მაინოს „კოლუმბიდან ბროდვეიამდე“ და რიმსკი-კორსაკოვის, მ. რაველის, ვ. კახიძის მუსიკაზე შექმნილი სპექტაკლი „შეპერეზადა“. მურვანიძემ, როგორც ყოველთვის, აქაც წარმოაჩინა უმაღლესი ოსტატობა, დაუშრეტელი

ფანტაზია, მუსიკისა და ბალეტის უნიკალური ცოდნა.

ამჟამად მურაშ მურვანიძე თავისი შემოქმედების ზენიტშია და კარგი იქნებოდა მისი შესაძლებლობების ნახევარი მაინც იქნას გამოყენებული.

მჭერა, ჩვენი თეატრი, მიუხედავად ეკონომიკური სიდუხჭირისა, გამოიყენებს იშვიათ შესაძლებლობას და ხორცს შეასხამს გამოჩენილი ბალეტმაისტერის ბ. ეიფმანის სურვილს, დადგას ჩვენს სცენაზე ბალეტი „ტერეზა რაკენი“, რომლის მხატვარიც მ. მურვანიძე იქნება. მურვანიძის და ეიფმანის დუეტი უდავოდ ბრწყინვალედ მესახება. ეს სპექტაკლი ქართულ ბალეტს ახალ შემოქმედებით იმპულსს მისცემს და დიდი წარმატებით გავგახარებს.

### გურამ მელიძა

### მემოზარი ხელოვანი

თეატრალური მხატვარი ჩანაფიქრიდან იწყება, საბოლოოდ კი მრავალ პროფესიათა ერთიანობით გამოისახება. თუ ეს მართლა ასეა, მაშინ მურაშ მურვანიძეზე უნდა ითქვას, რომ მისი ჩანაფიქრით გაერთიანებულ ქართველთა, რუსთა, პოლონელთა, ესპანელთა, იტალიელთა (და სხვათა) ენერგიათა ერთიანობა მსოფლიო ასპარეზზე წარმატებული იყო და კვლავაც სიხარულის მომტანი იქნება.

დღეს, როდესაც სახელმწიფოებრივ, ნამდვილ მხატვარს დაბადებიდან წი წლისთავს ვულოცავთ, არ შემოძლია მოწიწებით არ გავიხსენო ისინი, ვისაც ეს დღე ყველაზე დიდ სიხარულს მოუტანდა. ვიხსენებ მურაზის დედას, მომხიბვლელ, უკეთილშობილეს ქალბატონ ნატოს და მამინაცვლად წოდებულ ბრწყინვალე პიროვნებას — ბატონ შალვას, რომელთა ჰარმონიულ ოჯახში ჩამოყალიბდა მურაზის კეთილი, ვაჟკაცური, იუმორიანი და ოდნავ სევდიანი პორტრეტი.

სახელმწიფოებრივი მხატვრის პროფესიულ ბიოგრაფიაზე უკვე ბევრი დაიწერა და კვლავაც დაიწერება. მე მხოლოდ ორ ყოფით ეპიზოდს გავიხსენებ, რომელიც მურაზის იერსახეს ეხება.

...კრაკოვში, ოპერის თეატრში მუსორგსკის ოპერას ვდგამდით. საგასტროლოდ ჩამოვიდა კიევის ფრანკოს სახელობის თეატრი. დაიწყო კიეველთა პირველი სპექტაკლი. ჩემთან მოიბრინა უკრაინელთა აღელვებულმა დირექტორმა და მთხოვა — დარბაზიდან გაიყვანეთ თქვენი მხატვარი, თორემ სპექტაკლი ჩამეშლება. შეხედეთ, მთელი დარბაზი სცენის ნაცვლად გვერდის ლოჟას შესცქერის! — ლოჟაში მურაზი იჯდა. (ვინც მურაზს იცნობს, ის ალბათ მიმიხვდება.)

...ქუჩაში მივსერიანობდით. მურაზს მხრებზე მოდური მანტო ჰქონდა მოგდებული. წინ ორი ხანშიშესული გადაგვიდგა. ალტაცებით მოგვმართეს პოლონურად — მადლობას ვწირავთ უფალს, რომ ცოცხალი უნ მარე გვაჩვენა. მე გაფრანგებული ქართულით ვუთარგმნე მურაზს. მან უცებ აიტაცა სტილი და ქალბატონს ემთხვია. — ჩვენ ბედნიერნი წავალთ ამ ქვეყნიდან, რაც ეკრანზე გაჩნდით, იმ დღიდან მასალას ვაგროვებთ თქვენს შესახებ. დიდი კოლექცია გვაქვს.

ჩვენ გზას გავუდექით. მოხუცები კი დიდხანს იდგნენ და თვალს არ გვაცილებდნენ. სხვისადმი მინიჭებული ყველანაირი სიხარული ხომ მაინც მადლია.

იღვებო, ჩვენო მურაზ! გვჯერა, რომ კვლავ ბევრჯერ გავხვდებით.



# რავნიელ გამაშულავილი

## რომ სიხარულმა და სიყვარულმა ითოვოს დედამიწაზე

— ბედნიერი ვარ, თითქოს ბავშვობა მიბრუნდება და ისევ ვთამაშობ ზღაპრის გმირებთან ერთად.

— ჯადოქარი რომ იყოთ, რას ისურვებდით?

— სურვილებს რა გამოლევს. მინდა სულ ღიმილმა, სიხარულმა და სიყვარულმა ითოვოს დედამიწაზე!

ეს არის ამონარიდი ეურნალიკთან მსახიობ გ. ზარიძის საუბრიდან, ამ თხუთმეტი წლის წინ რომ დაიბეჭდა საქართველოს ერთ-ერთ ცენტრალურ გაზეთ-

ში. აქ არის გასაღები იმ საიდუმლოებებსა, რომელმაც საბოლოოდ განსაზღვრა მსახიობის შემოქმედებითი გზა.

თეატრის თითქმის ყველა მოღვაწე სცენას ბავშვობიდანვე ეზიარა. გამონაკლისს არც გ. ზარიძე ყოფილა, საშუალო სკოლის დამთავრებისთანავე მიაშურა ნაძალადევის თვითმოქმედ თეატრალურ კოლექტივს, რომლის დიდებულ ბიოგრაფიას ქართული თეატრის კორიფეთა სახელები ამშვენებენ.

ერთ რეცენზიაში მწერალი აკ. გეწაძე გაზეთ „თბილისში“ წერდა (1959 წ. 3 ივნისი): „პროფესიულ სიმაღლეზე იდგა... გ. ზარიძე. იგი კარგად გრძნობს პარტნიორს, უშუალოა, ბუნებრივია, აქვს მკაფიო და საამო ხმა“.

ამ გამორჩეული თვისებების გამო იყო, რომ ახალბედა მსახიობს ნაძალადევის თეატრში (შემდგომ — სახალხო თეატრი) მისვლისთანავე შესთავაზეს ხევისბერი გოჩას როლი, რომელსაც გ. ზარიძემ ღირსეულად გაართვა თავი (1858 წ.). ამას მოჰყვა გოდუნის („რღვევა“ — იმავე წელს).

იყო დრო, დიდებული და ტკბილად მოსაგონარი, როცა ნაძალადევის თეატრის სცენაზე არაპროფესიონალ მსახიობთა პარტნიორებად ხშირად გვევლინებოდნენ ქართული თეატრის ვარსკვლავები. 19 წლის გ. ზარიძეს წილად ხვდა ბედნიერება, რომ მის არტემ გოდუნს სცენაზე თვით ხორავა — ბერსენევის გვერდით ეცხოვრა.

წარმატებული იყო გ. ზარიძის აქტიორული გზის დასაწყისი. თითქმის ყველა სპექტაკლში მთავარი როლის შემსრულებელი იყო. ზემოთ მოვიყვანე აკ. გეწაძის რეცენზიის ნაწყვეტი, რომელიც ეხებოდა ჩვენს იუბილარის მიერ განსახიერებულ დათოს როლს ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინის „დალატში“. რამდენიმე თვის შემდეგ გ. ზარიძე „დააწინაურეს“.

ამასთან დაკავშირებით იგივე ავტორი იმავე გაზეთ „თბილისში“ წერს (1959 წ. 24 ნოემბერი):

„გიორგი ზარიძე გრიმიორმა სკამიდან დიდხანს არ აუშვა: სახენათელი ქაბუკი მრისხანე სოლეიმანს რომ დაამსგავსო, იოლი როლია.

— წარსულ სეზონში გრიმი უფრო ადვილად მიკეთდებოდა, — იხსენებს ქაბუკი.

— დიდი ამბავია!

მართლაც დიდი ამბავია. მაშინ დათოს თამაშობდა, ახლა კი თავს ამ როლშიც ცდის“.

ყოფილმა დათომ სოლეიმანის როლიც კარგად მოირგო.

სოლეიმანს მოჰყვა გეგა უთურგაული („ზევი“). არჩილ ჩხარტიშვილის ამ სპექტაკლმა განსაკუთრებული აღიარება მოიპოვა, ხოლო „გეგა უთურგაულის ნათელი სახე ფსიქოლოგიურ ასპექტში გადაწყვიტა გ. ზარიძემ და ამით მსახიობთა, მყურებლისა და სპეციალისტების მოწონება დაიმსახურა“ — წერდა რეცენზენტი.

1959 წელს გ. ზარიძემ ნაძალადევის სახალხო თეატრის შემოქმედებითი ძალებით შეადგინა საესტრადო ჯგუფი, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელი თვითონ იყო და ორგანიზაციულიდან საკონცერტო პროგრამით მოიარა საქართველოს ბევრი ქალაქი და რაიონული ცენტრი. ამავე პერიოდში, სამი წლის განმავლობაში, იგი ხელმძღვანელობდა ბავშვთა თოჯინურ თეატრს.

ამასობაში გ. ზარიძემ დაამთავრა კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელი, სადაც მის ოსტატობას ხეწნენ პედაგოგები — გიზო სიხარულიძე (მსახიობის ოსტატობა), თათია ზანდრავა და გურამ საღარაძე (მხატვრული კითხვა), კარლო ლლონტი (რეჟისურა).

1963 წელს, სასწავლებლის დამთავ-

რების შემდეგ, გაანაწილეს მაშინდელი სანიტარული კულტურის თეატრში. ეს თეატრი ბევრ „სტაჟიან“ თეატრის მოყვარულს ახსოვს და ყველა დამთანხმება, რომ მიუხედავად უცნაური სახელწოდებისა, აქტიურად მონაწილეობდა იმდროინდელ თეატრალურ ცხოვრებაში. იქ მოღვაწეობდნენ ც. მექმარიაშვილი, გ. თალაკვაძე, შ. ნარსია, ვ. მაზმიშვილი, ც. ცაგარეიშვილი, გ. ტალიაძე, გ. ვლადიმერაშვილი, ალ. სარჯველაძე...

შემდეგ მოდის ორწლიანი აქტიორული მოღვაწეობა მოხარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში, რომლის სცენაზეც საინტერესო სახეები შექმნა. 1967 წელს კი „ჩაუშვა ღუზა“ თეატრში, რომელსაც დღემდე ერთგულად ემსახურება. ამ წელს, რეჟისორ გ. სებისკვერადის რეკომენდაციით, თოჯინების სახელმწიფო თეატრის მაშინდელმა დირექტორმა თ. ჯანელიძემ მიიწვია გ. ზარიძე.

მისი პირველი როლი იყო გულივერი („გულივერი ლილიპუტების ქვეყანაში“).

„ჩვეულებრივ სცენაზე გალაღებულმა ახალგაზრდა მსახიობმა თოჯინურ სპექტაკლებში თამაშს თავდაპირველად გული ვერ დაუღო და თვალი გაქცევაზე ეჭირა, მაგრამ მოხდა მის სამსახიობო კარიერაში ერთი ეპიზოდი, რომელმაც საბოლოოდ განსაზღვრა მისი შემდგომი შემოქმედებითი გზა.

— ერთხელ, — იგონებს გ. ზარიძე, — ვითამაშეთ „გულივერის“ ალბათ, მე-20 სპექტაკლი. ბოლოს, როდესაც თოჯინებიანი მსახიობები პატარა მაყურებლის წინაშე წარედექით და მათ გულწრფელ ტაშს მადლობით ვპასუხობდით, სცენაზე ამოვიდა ერთი ქალი და მთხოვა, ჯერ ნუ წახვალთ, ჩემი ბავშვი ამ სპექტაკლს არ აცდენს, ძილშიც „გოლიათი“ აბოღებს და მინდა, პირადად წარმოგიდგინოთო. არ ვიცი, ბავშვს ისევ ზღაპრის გმირი ვეგონე, თუ ჩვეულებრივი მსა-



ხიობი, ეს კია, მკერდიდან არ მცილდებოდა, მკოცნიდა, მეხვეოდა. ამ დღეს ვიგრძენი, ბედნიერი ვიყავი, რომ ყველაზე დიდი ჯილდო ბავშვების სიხარული და აღტაცებით დახეტილი პატარა ხელისგულებია... ასე დავრჩი თოჯინების თეატრში.

მას შემდეგ 32 წელიწადი გავიდა.

ძნელია მის მიერ შესრულებული ყველა როლი ჩამოთვალო, თუმცა, თითქმის ყველა როლი მთავარია, ზოგ სპექტაკლში ორ-სამ როლსაც თამაშობს.

1984 წლის 22 ოქტომბრის „თბილისი“ გ. ზარბიძის აქტიორულ პორტრეტს ბეჭდავს, სადაც აღნიშნულია:

„1964 წლიდან დღემდე გ. ზარიძე თოჯინების სახელმწიფო ქართული თეატრის მსახიობია. მის სახელთანაც არის დაკავშირებული თოჯინების თეატრის მრავალი წარმატება. ის, რომ თეატრი სპეციალური პრიზით დაჯილდოვდა 1979 წელს ტაშვენტში გამართულ აზიის, აფრიკისა და ლათინური ამერიკის თოჯინების თეატრის ფესტივალზე“.

მე დავუმატებ, რომ თოჯინების თეატრის მუზეუმს კიდევ ბევრი სხვა საერთაშორისო პრიზიც ამაყენებს, მრავალი წლის რანძილზე თეატრის რეპერტუარის მთელ სიმბაქეს, რა აქვს უნდა, მთელი დასი კეთილსინდისიერად ინაწილებს, მაგრამ, რამდენიმე გამორ-

ჩეულ მსახიობთან ერთად, გ. ზარიძის ძლიერი მხრები ამ სიმძიმის ერთ-ერთ ყველაზე საიმედო დასაყრდენია.

თბილისის თოჯინების თეატრში ნებისმიერი ქანრისა და სირთულის პიესა შეიძლება დაიდგას, — იქ, რამდენიმე გამორჩეულ მსახიობთან ერთად, რეჟისორს გ. ზარიძე ეგულება.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ერთი თავისებურება, რომელიც იუბილარის შემოქმედებას გამოარჩევს: რაც უნდა უარყოფითი პერსონაჟი განასახიეროს, პატარა მყურებელი ბოლომდე ვერ იმეტებს მას, თვით ბაყბაყ-დევიც კი ბავშვის სიბრალულს, ერთგვარ თანაგრძნობასაც კი იწვევს, მსახიობი თითქოს უფრო თხილდება ნორჩების სათუთ გულებს, — არ დატვირთოს ზედმეტი უარყოფითი ემოციებით. ეს იმიტომ რომ, როგორც წერილის დასაწყისში აღვნიშნე, მისი სურვილია, „სულ ღიმილმა, სიხარულმა და სიყვარულმა ითოვოს დედამიწაზე“.

გავა წლები, თოჯინების თეატრის დღევანდელი მყურებელი ჩვენი ქვეყნის სრულუფლებიანი მოქალაქე გახდება და თუ ის ადამიანებთან ურთიერთობისას სიკეთეს, სიბოხსა და სიყვარულს დათესავს, ამაში მსახიობ გიორგი ზარიძესაც ედება წვლილი. ეს კი მისთვის უმაღლესი ჯილდო იქნება.

## ლეილა შოთაძე

1967 წელს ქ. რუსთავში გაიხსნა სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რომლის კოლექტივსაც შეადგენდა მარჯანიშვილის თეატრიდან წამოსული თანამოაზრეთა ერთი ჯგუფი გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით. ახალგაზრდა მსახიობთა შორის იყო ლეილა შოთაძე, რომელმაც თავისი ნიჭითა და შრომისმოყვარეობით ჯერ კიდევ მარჯანიშვილის თეატრში მიიქცია ყურადღება; მას შეეძინა („ბაბთიანი გოგონა“) სახის საინტერესოდ განსახიერებისათვის მიანიჭეს პრემია „ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის“.

ლეილა შოთაძე ბედნიერ ხელოვნად თელის თავს, რადგან მარჯანიშვილის თეატრში სცენის კორიფეების გვერდით მოუხდა მოღვაწეობა. ამ შემოქმედებითად მდიდარ გარემოს კი არ შეიძლება ხელი არ შეეწყოს მისი მსოფლმხედველობისა და პროფესიონალიზმის ჩამოყალიბებაში. მართლაც, ლეილა შოთაძემ შემოქმედებითი კარიერა მარჯანიშვილის თეატრში დაიწყო და გარკვეულ წარმატებებსაც მიაღწია, მაგრამ უდავოა, რომ მისმა ნიჭმა ფართო ასპარეზი რუსთავის თეატრში ჰპოვა. აქედან იწყება ახალი ეტაპი მსახიობის შემოქმედებაში, აქ შექმნა თავისი საუკეთესო როლები, აქ დაიმსახურა ორჯერ (თამარი „რას იტყვის ხალხი“ — რეჟ. ანზორ ქუთათელაძე და ცუცა „ჩიტების ბაზარი“ — რეჟისორი თამაზ მესხი) პრემია „ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის“ და აქ გახდა იგი ჯერ დამსახურებული, ხოლო შემდეგ — რესპუბლიკის სახალხო არტისტი.

ქ. რუსთავში შეიძინა მსახიობმა მეგობრები, საყვარელი მაცურებელი და საყვარელი თეატრი: „ერთი ხატი, ალბათ, სულ თან

დამაქვს — ჩემი თეატრი, მისი უსაზღვრო სიყვარული და საზღვარგარეთ  
განუმეორებელი მოგონებანი“ — ამბობს ლეილა შოთაძე და მართ-  
ლაც არც ღალატობს მას იმ მიმე წუთებშიც კი, როდესაც ნაწილი  
მსახიობებისა კვლავ დაბრუნდა მარჯანიშვილის თეატრში. იგი სხვა  
დარჩენილ მსახიობებთან ერთად მხარში ამოუდგება ანზორ ჭეთა-  
თელაძეს და თეატრიც აგრძელებს არსებობას, თავისი შესანიშნავი  
სპექტაკლებით.

ლეილა შოთაძისათვის არ არსებობს მთავარი და ეპიზოდური  
როლი, იგი ორივეს პასუხისმგებლობითა და მონაწილეობით ეკიდება,  
სცენაზე კი ერთნაირი ნიჭიერებით წარმოსახავს. რაც არ უნდა მცირე  
როლი იყოს და ერთი შეხედვით უმნიშვნელო, მსახიობი ახერ-  
ხებს ზუსტი სახიერება მოუძებნოს მას და შექმნას ეფექტური, მე-  
ტად შთამბეჭდავი სცენური სახე. მაგალითად, მაკობღება მისი მა-  
დამ პაჩეს („ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“), გლეხის ქალი  
 („კომედიის ხელოვნება“), ანუელიკა („კუკარაჩა“), თარაშ ემხვარის  
დედა („მთვარის მოტაცება“), მედდა („მახე“), წითელქუდა („ტი-  
ლეშოუ“).

ლეილა შოთაძის სამსახიობო ოსტატობა განსაკუთრებით გლინ-  
დებსა და ფრთას შლის ისეთი სცენური სახეების შექმნისა, რომელ-  
შიც მსახიობს შეუძლია გვერდი აუაროს დრამატუოვიულ ჩარჩო-  
ებს და თავისუფლება მისცეს იმპროვიზაციას. აქ ლეილა შოთაძე  
ნამდვილად თავის სტიქიაშია, რაშიც მას ეხმარება კარგი პლასტი-  
კა, იუმორის ფაქიზი გრძნობა, საოცარი მუსიკალურობა. სპექტაკლ-  
ში შექმნილი წარმოსახული სამყარო კი იმდენად ორგანულია მისი  
გმირებისათვის, რომ მსახიობის მიერ განსახიერებული თითქმის  
ყველა სცენური სახე ცხოვრებისეული და დამაჯერებელია.

უნდა აღინიშნოს, რომ როლზე ასეთი მუშაობისას, არის საშიშ-  
როება ვაგიტაცოს მსახიობურმა ფანტაზიამ და დაკარგო ზომიერე-  
ბის გრძნობა, ასეთი ქმედება სცენაზე დანის პირზე ვაგლას ჰგავს,  
როდესაც ერთი, სულ მცირე გადახვევაც კი შეიძლება საბედისწე-  
რო აღმოჩნდეს — სახე გაუბრალოვდეს და დაიკარგოს. მაგრამ  
ლეილა შოთაძის გემოვნება იცავს მის შემოქმედებას ამგვარი შეც-  
დომისაგან და ყველაფერი, რასაც მსახიობი სცენაზე ქმნის ხელოვნ-  
ებისეულ ხარისხშია აყვანილი: ია („ექვსი შინაბერა და ერთი მამა-  
კაცი“), თამარი („რას იტყვის ხალხი“), ანა ანდრეევნა („რევიზო-  
რი“), მეზალინ სოფა („აბანო“), კუკუშკინა („შემოსავლიანი ადგი-  
ლი“), ეფროსინე („სოლომან მორბელაძე“), ელისაბედი („ჯერ დაი-  
ხოცნენ, მერე იქორწინეს“).

მსახიობის ნიჭიერება იმაში მდგომარეობს, რომ მკვეთრი სახა-  
სითო როლების გარდა მრავალფეროვანი იყო მისი საშემსრულებ-  
ლო პალიტრა. ლეილა შოთაძე ყოველთვის ასრულებდა და ახლაც  
ასრულებს ენრობრივად თუ თემატურად განსხვავებულ როლებს:  
ვასილისა („ფსკერზე“), რეგანა („მეფე ლირი“), ბერნარდა („ბერ-

ნარდა ალბას სახლი“) ცუცა („ჩიტების ბაზარი“), ლიდა პტიცინა („სარკოფაგი“).

როლზე მუშაობისას, ჩვენის აზრით, ლეილა შოთაძე, პირველ-ყოველსა, ქმნის გამორის გარეგნულ პორტრეტს და მხოლოდ მას შემდეგ გაითავისებს მას და იწყებს პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს შეცნობას.

იგი ისევე მოხდენილად ატარებს დიკოლტირებულ, ფარფაშა კაბას, როგორც ექიმის მკაცრ თეთრ ხალათს, ან თანამედროვე ქალის სამოსელს. მისი არკადინა ისე არ დადის, როგორც ეფროსინე, თამარის მეტყველება; განსხვავებულია რეგანას მეტყველებისაგან, ბერნარდას ტემპერამენტიც სხვა არის, ვიდრე ანა ანდრეევანასი.

ფიზიკური მოქმედების ერთობლიობა, ანუ როლის გარეგნული სახიერება კი მყარი საფუძველია შინაგანი ბუნების, ფსიქოლოგიის სწორად მიგნებისათვის. ამიტომაცაა, გრძნობათა სიწრფელით ლეილა შოთაძის გმირები ყოველთვის ცოცხალი, ადამიანური ვნებების მატარებელი პერსონაჟებია.

უსაზღვროდ ემოციური მსახიობი ლეილა შოთაძე ამავე დროს მოაზროვნე და დაფიქრებული პიროვნებაა. მასთან ურთიერთობისას ყურადღებას იქცევს არა მხოლოდ ნიჭიერება, არამედ ღრმა ერუდიციაც. იგი სულ ძიებაშია, თითქოს არ ჰყოფნის მხოლოდ ერთი გმირის სათქმელი. მუდამ დაუქმყოფილებლობს გრძნობა აწუხებს. ამიტომ თითქოს ლოგიკურიც იყო მისი სურვილი რეჟისურაშიც მოესინჯა ძალები. და რაოდენ სასიხარულოა, რომ მისმა სპექტაკლმა, „რვა მოსიყვარულე ქალი“ — დაინტერესა როგორც მაყურებელი, ასევე სპეციალისტებიც. ლ. შოთაძის სპექტაკლში იგრძნობა ცდა შეექმნა კოლექტიური ნაწარმოები, სადაც რეჟისურა, მუსიკა, მხატვრობა, ქორეოგრაფია სპეციფიური გამომსახველობითი საშუალებებით მიეხმარება მსახიობს აზროვნების ისეთი მიმართულებით წარმართვაში, რომელიც ყველაზე უფრო ზუსტია მათი გმირებისათვის. ლეილა შოთაძის ეს რეჟისორული ნამუშევარი იმედისმომცემია ამ სფეროშიც მისი შემდგომი უფრო დიდი წარმატებისა.

„ხელოვანი მარტო ის არ არის, რაც გაუკეთებია, შეუქმნია, წერს ლეილა შოთაძე ერთ-ერთ საგაზეთო სტატიასში — ხელოვანი ისიც არის, რაც მას თავს გადახდა, ისიც, რაზეც უოცნებია, როგორ მოქცეულა ამა თუ იმ სიტუაციაში“ და მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, მსახიობი ხან შემოქმედებითაო ვაჟკაცობს, სულის სიღიადეს და ხანაც სულის სილაჩრეს ავლენს. შემოქმედებითი წარმატების აღმადრენის წუთებს წარუმატებლობის განცდის ძიმე წუთები ცვლიდა, როლს როლი ემატებოდა, შრომას — გამოცდილება და გადიოდა, როგორც ამბობენ ხოლმე, შეუმჩნევლად წლები. ლეილა შოთაძე 70 წლისაა:

„...მაგრამ სცენაზე დადგება მერე  
ნიჭიერებით აავსებს პარტერს...  
ისე მოგზიბლავს, მოგაჯადოებს,  
ბრავოს იყვირებთ და მერე რამდენს!“...

ლეილა შოთაძემ დამსახურებულად შეიძინა მრავალი თაყვანის-  
მცემელი და დიდი ავტორიტეტი შემოქმედებით წრეებსა თუ მშობ-  
ლიურ თეატრში. ამის ერთ-ერთი გამოხატულება მისი ბენეფისის  
ჩატარება იყო ქალაქ რუსთავში, რომელმაც თავი მოუყარა მსახი-  
ობის შემოქმედებით ბიოგრაფიას და საშუალება მოგვეცა კიდევ  
ერთხელ დავრწმუნებულიყავით ლეილა შოთაძის ულევ შემოქმე-  
დებით პოტენციაში, დავრწმუნებულიყავით მის უბერებელ მსახიო-  
ბურ შემართებასა და ნიჭიერების ამოუწურავ შესაძლებლობაში.

„მე ბედნიერი ქალი ვარ, ამ ქალაქში ძალიან ბევრი, სულით  
ლამაზი მეგობარი მყავს, ჭირგამოვლილი, სიხარულით გამოცდილი  
მეგობრები, მათი ტკივილი — ჩემი ტკივილია, მათი სიხარული კი  
ჩემი სიხარულია“ — ამბობს მსახიობი ლეილა შოთაძე და უხვად  
იღვრება სცენიდან სიყვარულის ეს იმპულსები, რასაც კარგად  
გრძნობს მყურებელი და სიყვარულითვე პასუხობს თავის სათაყ-  
ვანებელ მსახიობს.

ლეილა შოთაძე სიამაყით ატარებს რესპუბლიკის სახალხო არ-  
ტისტის წოდებას, მაგრამ, ვფიქრობთ, მსახიობისათვის უფრო ძვირ-  
ფას ჯილდოს წარმოადგენს მყურებლით სავსე დარბაზი და, რაღა  
თქმა უნდა, სპექტაკლის უდავო წარმატება.

ლეილა შოთაძე 70 წლისაა, მაგრამ მსახიობი ძველებურად ენ-  
ერგიული და მომხიბვლელია, რაც იმედს გვაძლევს მისი მომავალი  
შემოქმედებითი წარმატებებისა.

კოტე ნინიკაშვილი

### უღალატო კაცი

სოსო ბაკურაძე პატიოსანი, უანგარო, უღალატო კაცია. თავა-  
ზიანობა და თავმდაბლობა ზომასზე მეტად ახასიათებს. ალბათ ამი-  
ტომ, სოსოს გარშემო მყოფნი ყოველი ყოფითი პრობლემის მოგ-  
ვარებას გამუდმებით მას ავალდებენ, ისიც დაუზარლად ასრულებს  
ამ „შავ სამუშაოს“ შინაურისა თუ გარეშესათვის.

სოსო ბაკურაძე იმ ენთუზიასტ მსახიობთა ჯგუფის (აკაკი ხორა-  
ვას აღზრდილების) წევრია, რეჟისორი ნანა დემეტრაშვილი რომ  
ჩაუდგა სათავეში 1967 წელს მესხეთის ქართული პროფესიული

თეატრის აღორძინებას. მესხეთის თეატრში ნანა დემეტრაშვილის მოღვაწეობის ის წლები ღირსშესანიშნავად ითვლება. დასის საერთო შემოქმედებით წარმატებასა და აღმავლობაში სოსო ბაკურაძის წვლილიც იყო. ეს ათი წელი იქცა მისი ცხოვრების შემოქმედებითად დატვირთულ, მღელვარე ხანად: სიყვარული, დაოჯახება, ქალ-ვაჟის დაბადება, მაყურებლის ტაშისაგან მიღებული სიხარული, ტკივილიც — თანაკურსელების: ნუგზარ მაქავარიანის და მეგი თუშიშვილის მოულოდნელი გარდაცვალება.

გულწრფელობით, პიროვნული ხიბლით იყვნენ გარემოსილნი სოსო ბაკურაძის მიერ მესხეთის თეატრში განსახიერებული სცენური გმირები: თედორე, მეფე გიორგი (ო. ჩხეიძის „თედორე“ და „გიორგი“), ჭანიო ქვარიანი (ა. ჩხაიძის „როცა ქალაქს სძინავს“), ვიჟუა (ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“), იაჭონი (ლ. სანიკიძის „მედეა“), კომბლე (გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“), მაგრამ მაინცდამაინც მთავარი როლების შესრულების პრეტენზია არასოდეს ჰქონია, პატარა ეპიზოდებსაც კი ისეთ ნიშანდობლივ შტრიხებს უძებნიდა, რომ მაყურებლისათვის შთამბეჭდავს ხდიდა.

მსახიობისათვის ადვილი არ არის ახალგაზრდობის წლებში შემოქმედებით კარიერაზე უარის თქმა. ს. ბაკურაძემ ეს გადაწყვეტილება თავად მიიღო, არც არავის აგრძნობინა გულნაკლულობა. არც დღეს ეტყობა ნოსტალგია. ალბათ, ცოტას ვიცნობ მსახიობს თავის ადრეულ დიდებას არ მისტიროდეს. სოსოს კი სინანულის ნიშანწყალს ვერ შეამჩნევ... და მაინც სოსო თეატრიდან შორს ვერ წავიდა. თავდადებულად შეუდგა ორგანიზაციულ საქმიანობას. წლების განმავლობაში ჭერ მეტეხის თეატრის დირექტორ-განმკარგულებელი იყო, შემდეგ — მარჯანიშვილის თეატრის დირექტორის მოადგილე. დღეს კი ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის ერთი მსახიობის თეატრის დირექტორი და კოტე მახარაძის თანამდგომი, მარჯვენა ხელია.

სოსო ბაკურაძეს თეატრალური ოჯახი აქვს. გალინა პატარიძე ორი ათეული წლის მანძილზე მესხეთის და მეტეხის თეატრების წამყვანი მსახიობი იყო — დღეს მომავალ მსახიობებს მეტყველებას ასწავლის თეატრალურ ინსტიტუტში. მსახიობებია შვილები: ეკა ბაკურაძე, ხოლო პანტომიმისტი კახა ბაკურაძე საერთაშორისო ასპარეზზე გერმანიაში დიდი წარმატებით ხელმძღვანელობს „მიმო დრამის თეატრს“. მხოლოდ უმცროსი სოსიკო ბაკურაძე არის ფეხბურთით გატაცებული...

ამ პატარა წერილს მხოლოდ სოსოსათვის სამოცი წლის შესრულების მილოცვის მიზანი აქვს. მისი ნაღვაწი კი უფრო მეტს იმსახურებს. სოსო ბაკურაძეს უღალატო კაცის სახელი აქვს და ეს მის ღვაწლს უფრო შვენივს.

თემურ ჩხეიძე:

...ჩვენ ხომ ამისთვის ვარსებოვართ!

თემურ ჩხეიძის სახელთან დაკავშირებულია ქართული თეატრის არაერთი წარმატება. ამ რეჟისორმა ქართული თეატრის ისტორიაში ბევრი ერთობ საინტერესო, მნიშვნელოვანი ფურცელი ჩაწერა. ამიტომ გასაგებია, რომ მისი სახელი საყოველთაო ყურადღების ცენტრშია. სამწუხაროდ, მიზეზთა და მიზეზთა გამო, ვერ ხერხდება უკანასკნელი წლების თემურ ჩხეიძისეული სპექტაკლების ღირსეული ანალიზი. სადაც არ უნდა დადგას მან, — იქნება ეს კ. მარჯანიშვილის თუ პეტერბურგის დიდი დრამატული თეატრები, ლა სკალა თუ ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ ოპერა, მის სპექტაკლს თეატრალური აზროვნების მონაპოვრად მივიჩნევთ. ეს სპექტაკლები საქართველოს მატებს ღირსებას, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენი ყურადღების მიღმა რჩება. ამიტომ, ისლა დაგვრჩენია, თავად რეჟისორს გავესაუბროთ.

— თითქმის ათი წელია რაც მარჯანიშვილის თეატრის პარალელურად სანქტ-პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრში მოღვაწეობთ. რა მოგცათ ამ წლებმა?

— ორ, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ თეატრში მუშაობამ გარკვეულწილად გამამდიდრა. პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრს თავისი დადებითი მხარეები აქვს, მარჯანიშვილის თეატრს — თავისი. ისინი ერთმანეთს ავსებენ. როცა იქ ვარ, ცოტა სხვა თვლით ვუყურებ აქაურობას და როცა აქ — იქაურობას. მსახიობებს რაღაცას სძენს ჩვენი თეატრის გამოცდილებას რომ ვუზიარებ და პირიქით, როცა მინდა, რომ იმათი გამოცდილება აქ შემოვიტანო. რაში მდგომარეობს ეს? ისინი, მაგალითად, მიჩვეული არიან როლის უფრო დეტალურ დამუშავებას, აქედან წასაღები კი ორი სიტყვით

რომ ვთქვა, ის არის, რომ ქართველ მსახიობს შეუძლია დაუჭერებელიც კი ძალიან მალე დაიჭეროს და თამაშში ჩართვაც უფრო სწრაფად ხდება. გარდა ამისა, პარალელურად ორ თეატრში მუშაობისას უფრო მოზილიზებული ვარ და ვფიქრობ, სუფთა პროფესიული თვალსაზრისით, ამან სიკეთე მომიტანა და თუ ჩემს გარდა კიდევ ვინმეს მოუტანა, ხომ ბედნიერებაა. თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ კოველივე ეს ცხოვრების მეორე ნახევარში ახალ სტიმულს მაძლევს. და ვიმეორებ, პროფესიულად მამდიდრებს.

— სანკტ-პეტერბურგში განხორციელებულმა რომელმა სპექტაკლმა მოგიტანათ განსაკუთრებული შემოქმედებითი სიხარული, რამაც გაგრძობინათ, რომ აუცილებელი იყო თქვენი დიდ დრამატულ თეატრში მოღვაწეობა?

— ალბათ, შილერის „ვერაგობა და სიყვარულმა“. მისი დადგმა ტოვსტონოგოვმა ჭერ კიდევ 1988 წელს, მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლებზე ყოფნისას შემომთავაზა. ცოტა გამიკვირდა. პიესა წაკითხული გაქვსო, მკითხა. როგორ არა-თქო. კიდევ გადაიკითხეო. რა თქმა უნდა, დავთანხმდი, მაგრამ შემდეგ იმდენად ავად გავხდი, რომ ამიკრძალეს რამდენიმე წელი მაინც პეტერბურგში, საერთოდ, ჩრდილოეთში წასვლა. გავიდა ხანი, ტოვსტონოგოვი ამქვეყნიდან წავიდა. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახდა კირილ ლავროვი. მას ახსოვდა, ტოვსტონოგოვმა რომ შემომთავაზა, მითხრა, იქნება „ვერაგობა და სიყვარული“ დადგა, თანაც ტოვსტონოგოვს უნდოდაო. დავთანხმდი, ჩავედი, დავდგი. და მოხდა რაღაც, რის ახსნაც არ შემიძლია. თავიდანვე ძალიან შინაურულად ვიგრძენი თავი. მეორე, მესამე რეპეტიციასზე ისეთი შეგრძნება მქონდა, თითქოს წლების მანძილზე ვარ ამ თეატრში. და სწორედ ამან განაპირობა ჩემი დღემდე იქ მუშაობა, თორემ იქ დროებით, მიწვევით ვიყავი ჩასული, როგორც ოდესღაც 1982 წელს სამხატვრო თეატრში, სადაც „ჯაყოს ხიზნები“ დავდგი. სპექტაკლს წარმატებაც ჰქონდა, არაერთხელ შემომთავაზეს კვლავ დამედგა სპექტაკლი, მაგრამ მორჩა, რატომღაც ამით დამთავრდა. ჰოდა, იმის გამო, რომ ძალიან შინაურულად ვიგრძენი თავი და იმათაც თავისიანად ჩამთვალეს, „ვერაგობა და სიყვარულს“ მოჰყვა მეორე სპექტაკლი, მესამე და ასე შემდეგ. ფაქტიურად ცხოვრება ახლა ასე ლაგდება — ნახევარი დრო წელიწადში დიდ დრამატულ თეატრში ვარ, ნახევარი — აქ. ძალიან მწყინს, როცა მეკითხებიან, როდის დაბრუნდებიო. რას ნიშნავს დაბრუნდები, სად დავბრუნდები. როცა ვდგამ აქ და მაქვს თავისუფალი დრო, მივდივარ და იქ ვდგამ.

— „ვერაგობა და სიყვარულის“ გარდა კიდევ რა სპექტაკლები დადგით?

— დავდგი „სეილემის პროცესი“, „მაკბეტი“. მათ მოჰყვა ო'ნილის პიესა, ელუარდო დე ფილიპოს „აჩრდილები“, ამ სპექტაკლში სტრუქტურული თამაშობდა. ეს მისი ბოლო მთავარი როლი იყო,





ამის შემდეგ მალე წავიდა ამქვეყნიდან. სხვათა შორის, რაც მალე ან ცოტამ იცის, დავდგი ნოდარ დუმბაძის „მზიანი ღამე“, რომელიც უკვე ორი წელია გადის. დავდგი ანუის „ანტიგონე“. რეპეტიციებს გავდიოდი, როდესაც მიხეილ თუმანიშვილი გარდაიცვალა და ეს სპექტაკლი მის ხსოვნას მივუძღვენი.

— როგორ მიიღო რუსმა მაყურებელმა დუმბაძის „მზიანი ღამე“.

— ძალიან კარგად, დარბაზი მუდამ სავსეა. მოქმედება 1952—53 წლებში, სტალინის გარდაცვალებამდე რაღაც პერიოდით ადრე და ცოტა მოგვიანებით ხდება. იყო შიში, დაინტერესებდა თუ არა იგი დღეს ვინმეს. შიში არ გამართლდა — მაყურებელი დაინტერესდა. და, რაც ყველაზე მეტად მახარებს, ამ თემატიკამ ახალგაზრდობა დაინტერესა.

ბოლოს, აი, სულ ახლახანს დავდგი პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“. პრემიერა 27 მარტს გაიმართა. ბევრს მიაჩნია, რომ ჩემს მიერ პეტერბურგში დადგმული სპექტაკლებიდან, ეს საუკეთესოა. არ ვიცი, რომელი რომელს სჯობია, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში, მეც კმაყოფილი ვარ. ცალკე მაინც ვერც ერთს გამოვყოფ. შეიძლება ყველაზე საყვარელი, პირველი შვილივით, „ვერაგობა და სიყვარული“, მაგრამ რაც შეეხება მოწონებას — სხვადასხვა. მაგალითად, „სეილემის პროცესის“ მეორე და მეოთხე მოქმედება, ო'ნილის პიესის მეორე აქტი, „მაკბეტის“ გარკვეული სცენები, მთლიანად კი, ალბათ, მაინც „ბორის გოდუნოვი“, შეიძლება იმიტომ რომ ბოლოა. არ ვიცი... რაღაც განსაკუთრებულია იმაში, რომ მაინცდამაინც „ბორის გოდუნოვი“ დაიდგა, მაინცდამაინც პეტერბურგში და მაინცდამაინც ქართველების მიერ. მე, გოგი მესხიშვილი — მხატვარი და გაი ყანჩელი — კომპოზიტორი. ჩვენ რუსულ ყოფას კი არ გავყევით, არამედ დავდგით ტრაგედია. თვითონ პუშკინსაც უწერია თავის წერილებში, რომ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ყოფას გამოეკიდო, ტრაგედია ის არის — ამბობს 200 წლის წინ იგი, გადმოსცე გრძნობების და არა ყოფის სიმართლე. ეს არის და ეს.

— ხომ არა გაქვთ სპექტაკლები რუს მაყურებელზე გათვლილი?

— მე არ შემიძლია ამის გათვლა. ძალიანაც რომ მოვიწოდო, ვერ გავთვლი.

— სპექტაკლის დადგმის იდეა თქვენგან მოდის თუ გთავაზობენ?

— არასდროს. მე არავინ არაფერს მთავაზობს არც იქ, არც აქ. მე თვითონ ვირჩევ, რას დავდგამ. „ბორის გოდუნოვს“ კარგა ხანს ვუტრიალე. ჯერ კიდევ 1995 წელს ვფიქრობდი „მაკბეტი“ დამედგა თუ „ბორის გოდუნოვი“, მაშინ მაინც „მაკბეტისკენ“ გადავიხარე. ახლა ისიც დაემთხვა, რომ პუშკინის საიუბილეო წელია და ლავროვმა მითხრა, იქნებ, რაკი ვინდოდა, ბარემ დადგო. და იცით, რას მივხვდი, რომ ან ახლა დავდგამდი „ბორის გოდუნოვს“, ან აღარასდროს. რისკის მომენტიც. იყო, რა მოხდა, არ გამოვა, ნუ გამოვა და

წამოვალ კიდევ „ბღტ“-დან-თქო. მაგრამ, მგონი, გამოვიდა და აღარ ვიცი, როგორ მოვიქცე... აღბათ ისე, როგორც ცხოვრება მიჩვენებს.

— როგორც ცნობილია, თქვენ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში გქონდათ მიწვევა. განსაკუთრებით რომელ სპექტაკლს გამოარჩევდით. რას გვეტყვი, მაგალითად, ლა სკალაში განხორციელებულ სპექტაკლზე. რა ისტორია აქვს დრამატული თეატრის რეჟისორის მისვლას საოპერო თეატრის სცენაზე. რამდენად საინტერესო იყო თქვენთვის საოპერო მსახიობებთან მუშაობა?

— რომ არა „ბღტ“-ში მუშაობა, რამაც როგორც მოგახსენეთ, სუფთა პროფესიულად გამამდიდრა, აღბათ, არც საოპერო თეატრში მოხდებოდა ჩემი მისვლა, ვინაიდან ჩემს სიცოცხლეში არ მიფიქრია ოპერის დადგმაზე. ამაზე ვაღერი გერგიევმა იფიქრა. ერთხელ უარი ვუთხარი, როცა პროკოფიევის „ომი და მშვიდობის“ დადგმა უნდოდა. ხუთსაათიანი ოპერის დადგმა სრულიად წარმოუდგენელი იყო ჩემთვის. მერე ისევ პროკოფიევის „მოთამაშე“ შემომთავაზა. მაშინ კი ვიფიქრე, დავდგამ-თქო, დოსტოვესკია, თანაც პროკოფიევი, რომელიც ბავშვობიდან მიყვარდა. „მოთამაშის“ ორი ვარიანტის გაკეთება მოგვიხდა. პირველად დავდგით №—7 წლის წინ. მურაზ მურვანიძის მაკეტი უფრო ადრე არსებობდა. ვიღაც სხვას უნდა დაეღა. ვერ შეთანხმდნენ და ამაზე საუბარიც შეწყდა. გერგიევს მოგვიანებით გაუჩნდა აზრი, ჩემთვის შემოეთავაზებინა. ისე მომეწონა მაკეტი, იმდენად შთამბეჭდავი იყო იგი, რომ არ ვიცი, რამ უფრო გადამაწყვეტინა, მაკეტმა თუ პროკოფიევმა. მართალია, ტექნიკური თვალსაზრისით, მთლად ისე ვერ განხორციელდა სცენაზე, თორემ ჩანაფიქრით და მაკეტის მიხედვით ნამდვილად ექსტრაკლასის იყო. დადგამი ძალიან დიდი გამოხმაურება გამოიწვია. მას მოჰყვა სხვა საოპერო დადგმები.

სამი წლის წინ ლა სკალაშიც იგივე ოპერის დადგმა მომიხდა. ცოტა საეჭვოდ მიმაჩნდა, რამდენად მისაღები იქნებოდა იტალიური ყურისთვის პროკოფიევის მუსიკა, მაგრამ პირიქით მოხდა. იქ უკვე სხვა მხატვარი, სხვა მაკეტი იყო. ტენდენცია, რა თქმა უნდა, იგივეა, მაგრამ სპექტაკლი სრულიად განსხვავებული გამოვიდა. ძალიან კმაყოფილი ვიყავი იმით, რომ საოპერო მომღერლები, აბსოლუტურად ისე თამაშობდნენ, როგორც დრამატული თეატრის მსახიობები. ჩვენ ოთხი, ძალიან ძლიერი მომღერალი წავიყვანეთ. ერთერთი მათგანია ვლადიმერ გალუზინი, რომელიც მთავარ პარტიას ასრულებდა, ახლა იგი საზღვარგარეთ ცხოვრობს და იქ მღერის, მაგრამ ჩამოდის ხოლმე. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ სერგეი ალექსაშკინი და ნიკოლოზ გასიევი. აქტიორული შესრულებით ისინი უმაღლეს დონეზე იყვნენ. მათ უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინეს იტალიელებზე. ისინი პირდაპირი იყვნენ მათი აქტიორული მონაცემებითა და შესრულებით, იმდენად რთულ მოძრაობ-

ბებს აკეთებდნენ რუსი მომღერლები, რასაც ვერ ვიტყვი იტალიელებზე, რომლებიც შედარებით უფრო ხიან მოძრაობას. ესენი კი თამაშობდნენ როგორც დრამაში, ოღონდ მღეროდნენ. ცოტა შეიძლება თამამად უღერდეს, მაგრამ ამათ უფრო ესმით, რომ, თუ მოქმედების ელემენტი არ შევიდა დრამატული თეატრიდან, აქტიორული თამაში მაღალ დონეზე ვერ გამოვა. სამი-ოთხი კვირის წინ ნიუ-იორკში ვიყავი მეტროპოლიტენ ოპერაში ახალი დადგმისთვის მაკეტის ჩასაბარებლად. ესეც გერგიევის პროექტია. იქ ვნახე „პიკის ქალი“, გერგიევის დირიჟორობით. გერმანის პარტიას მღეროდა ლომინგო, რომელიც აბსოლუტურად ისევე თამაშობს, როგორც დრამატული თეატრის მსახიობი. მეტროპოლიტენ ოპერაში, გერგიევის დაჟინებული თხოვნით, პროკოფიევის „მოთამაშეს“ ვდგამ. აქ ერთი ყურადსაღები მომენტია. როდესაც რომელიღაც ოპერა უცებ წამოყოფს თავს, ის ყველგან უნდათ, მით უმეტეს ლა სკალას მერე. ამიტომ ვცვლით მხატვრობას, შეძლებისდაგვარად შემადგენლობას, კონცეფციას. წლები რომ გადის, კონცეფციას უკვე სხვანაირად უყურებ.

— გარკვეულწილად იქნებ კარგიცაა, როდესაც ერთი ნაწარმოების რამდენიმე ვარიანტის გაკეთება გიხდებათ.

— კი, მაგრამ, სჯობია, რა თქმა უნდა, სრულიად ახალ მასალაზე მუშაობა, მაგრამ ვინაიდან მაკეტი, რომელიც ჩავაბარეთ, სათოფედ არ ეყარება იმას, რაც იყო, სპექტაკლის მთელი ვიზუალური მხარე სულ სხვანაირადაა მოსაფიქრებელი. კოსტუმების ესკიზებიც ახლა ჩავაბარეთ. პრემიერა 2001 წლის 19 მარტს გაიმართება. რვა თვით ადრე უნდა დამონტაჟდეს განათება, აიგოს დეკორაცია, რომელსაც შეიყვანენ კომპიუტერში და მხოლოდ ამის შემდეგ, მზა სცენაზე დაიწყებენ მსახიობები მუშაობას. აი, ამდენი ხნით ადრე იჭერენ თადარიგს. კოსტუმებს გოგი მესხიშვილი აკეთებს. მხატვარი ამერიკელია. სამუშაოდ ხუთი კვირა მაქვს. ოთხ კვირას მაძლევდნენ, ხუთი მოვითხოვე და დამთანხმდნენ. იქაც ჭრელი შემადგენლობაა, ვალუზინი და ალექსაშკინი კვლავაც რჩებიან. მოკლედ, ესენი იქნებიან რუსი, ამერიკელი, ერთი ჩინელი და ერთი იტალიელი მომღერალი.

აი, სულ რაც იყო და დაახლოებით, რის თქმაც ჭერ-ჭერობით შემიძლია პროკოფიევის „მოთამაშესთან“ დაკავშირებით.

ესპანეთში, ღია ცის ქვეშ დავდგი ვერდის „დონ-კარლოსი“, რომლის დიდებული მხატვრობა ისევე მურაზ მურვანიძეს ეკუთვნის. ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო კიდეც ერთი დადგმა, რომლის პრემიერა შარშან იანვარში გაიმართა მარინის თეატრში. ეს იყო ვაგნერის „მფრინავი ჰოლანდიელი“. მასაც გერგიევი დირიჟორობდა.

— პეტერბურგის სხვა დრამატულ თეატრებში თუ მოღვაწეობთ?

დრამატული თეატრებიდან მე მხოლოდ დიდ დრამატულ დ  
მარჯანიშვილის თეატრებში ვმუშაობ. საერთოდ ვერ ვიტყვი, რომ  
ძალიან ბევრ თეატრში ვდგამ სპექტაკლებს. მე მაინც იმ თეატრის  
ერთგული ვარ, სადაც დღეს ვმოდგავნებ, თორემ 10 წელი მარჯა-  
ნიშვილის თეატრის ხელმძღვანელი ვიყავი, უკვე რამდენიმე წელია  
აღარა ვარ, მაგრამ, როგორც ხედავთ, არსად მივდივარ.

— ამ ხნის მანძილზე თქვენ მარჯანიშვილის თეატრში განახორ-  
ციელებთ ორი უმშვენიერესი სპექტაკლი: „მარადი ქმარი“ დოსტო-  
ევსკის მიხედვით და სტრინდბერგის „მამა“. სპექტაკლებმა იმთავით-  
ვე ძიიზიდა ძაყურბელი და დღემდე არ განელებულა მათდამი ინ-  
ტერესი, რაც უდავოდ მის მრავალ ღირსებასთან ერთად ამ ნაწარ-  
მოებებში დასძული მარადიული პრობლემებითაცაა გამოწვეული.  
მაგრამ არსებობს აზრიც იმის თაობაზე, რომ დღესდღეობით საქარ-  
თველოსთვის უფრო სხვა პრობლემაა აქტუალური, და მაინც, რა-  
ტომ გაგიჩნდათ „მარადი ქმრის“ და „მამის“ დადგმის სურვილი?

— არ ვიცი, არ მახსოვს საიდან. მომწონდა ნაწარმოები. ეგ არ-  
ის და ეგ. მე დიდხანს ვუტრიალებ ნაწარმოებს, მის დადგმაზე  
ვფიქრობ. დიდხანს მომწონდა „მარადი ქმარი“, ასევე „მამა“. არ  
ვიცი, რატომ უნდა იწვევდეს ხარისხობრივად კარგი ნაწარმოები  
ექვს, რატომ დადგაო. ალბათ, თუნდაც იმიტომ, რომ მიშიკო გო-  
მიაშვილს ისე ეთამაშა „მარად ქმარში“ და ზურა ყიფშიძეს „მამა-  
ში“, როგორც თამაშობენ. ამისთვის ღირდა, თუმცა, არა მარტო  
ამისთვის, უბრალოდ ძალიან კარგი ნაწარმოებებია. გარდა ამისა,  
მე ასეთი ყაიდის თეატრი მაინტერესებს. ყოველთვის ფსიქოლოგი-  
ური თეატრით ვიყავი გატაცებული. თავის დროზე „ოტელოზე“  
მკითხეს, რატომ აირჩიეთ „ოტელო“, რატომ ავირჩიე? — იმიტომ  
რომ გენიალური პიესაა, იმიტომ რომ ოთარ მეღვინეთუხუცესი მე-  
გულეობდა. არის ნაწარმოები, რომელიც დიდხანს არ განებებს  
თავს, და მერე დგამ. აი, ეს ნაწარმოებები დიდხანს ვატარე თან.  
რას ნიშნავს იმის თქმა, რომ ამ ნაწარმოებში ქართული პრობლემა  
არ დევსო. განა უცხოა ადამიანური ღირსება ქართველი კაცისთვის?  
განა მარტო ექვიანობაზეა „მამა“? ერთ-ერთ გაზეთში წერდნენ,  
ნუთუ ექვიანი მამების და ქმრების პრობლემა გვაწუხება ჩვენ,  
ქართველებსო. თუ მარტო ექვიანობაზეა „მამა“, მაშინ „ოტელოც“  
მარტო ექვიანობაზე უოფილა. ეს ყოველივე არის ვარაიაცია ერთი  
და იგივე თემისა: თუ რა არის ადამიანური ღირსება, როდის ილა-  
ხება იგი, და ჩადენილი ცოდვა სად შეიძლება გვეწიოს. ცოდვა  
როგორც გლობალური დანაშაულიდან, ასევე არასწორად ნათქვამი  
ფრაზიდან, უყურადღებოდ ნათქვამი სიტყვიდან შეიძლება წარმო-  
იშვას. ეს მთელი ცხოვრება მაინტერესებდა და კვლავაც მაინტერე-  
სებს. განა ეს პრობლემა არ არის საქართველოში? საქართველოში  
არის ყველა ის პრობლემა, რაც ადამიანის პიროვნებას შეეხება.  
გარდა ეროვნული პრობლემებისა, არსებობს კიდევ ადამიანური



პრობლემები. ჩვენ დროთა განმავლობაში ვიცვლებით. როდესაც  
 საჭირო იყო ამისთვის ბრძოლა, მე მქონდა სპექტაკლები „გუშინ-  
 დღესი“, „ჩაუხს ხიზნები“, „პაკი აძბა“. ახლა სხვა რამეში მინდა  
 ჩავუყრუყუმალავდე და თუკი ვიღაც იგივე დონეზე დარჩა, 30 წლის  
 წინ რომ იყო, ეს უკვე მისი პრობლემაა. ცხოვრების სხვადასხვა  
 პერიოდში, სხვადასხვა რაღაც გინდა, სხვადასხვა პრობლემა გადელ-  
 ვებს, ღირებულებათა გადაფასება ხდება. მე უარს კი არ ვამბობ  
 იმაზე, რაც გავაკეთე, პირიქით, მემამყება კიდევ, მაგრამ ეს არ  
 ნიშნავს, რომ სხვა რამ არ გამოვიძიო. არის კატეგორია ხალხისა,  
 რომელიც მოგაწებებს ერთ იარლიყს და გინდა თუ არა, იმ იარლი-  
 ყით უნდა იარო მთელი ცხოვრება. ახლა მე ეს მაინტერესებს. რო-  
 ცა „მზიანი ღამე“ დავდგი პეტერბურგში, კაციშვილს არ უკითხავს,  
 რატომ დგამ ამასო. აქ კი გაჩნდა ეს აზრი და მე კატეგორიულად  
 არ ვიზიარებ მას. არის საკითხები, რომელიც ყველა ადამიანს შე-  
 იძლება ერთნაირად შეეხოს. სპექტაკლიც სწორედ იმაზეა, თუ რო-  
 გორ უნდა მოვეფრთხილდეთ ერთმანეთს, თორემ ერთი არასწო-  
 რი ნაბიჯით კი არა, სიტყვითაც კი შეიძლება დაინგრეს ის, რაც  
 წლების მანძილზეა ნაშენები. ერთ-ერთი, რასაც საქართველოში  
 განსაკუთრებით უფრთხილდებიან, ეს ოჯახის ღირსებაა. ნებისმიერ-  
 ი პოლიტიკური თუ წინეობრივი ორიენტაციის ქართველი კაცი  
 ოჯახს უფრთხილდება, მაგრამ თუ ეს მოიშალა, ძალიან ცუდად  
 გვექნება ქართველებს საქმე. დღეს უკეთესი ნაწარმოები ამ თემა-  
 ზე საქართველოში ვერ ვნახე. თავის დროზე რაც ვნახე, დავდგი.  
 როგორ, ჩვენი მსახიობები განა ქართულ სპექტაკლს არ თამაშო-  
 ბენ? რამდენი გენიალური სპექტაკლი იყო არაქართულ მასალაზე.  
 ანმეტელის და საერთოდ ქართული თეატრის ერთ-ერთი საუკეთეს-  
 სო სპექტაკლი შილერის „ყაჩაღებია“. ქართული პროფესიული თე-  
 ატრის ისტორიაც ხომ „ცხვრის წყაროთი“ იწყება. თუმანიშვილის  
 საუკეთესო სპექტაკლები ანუის „ანტიგონე“, კოჭოუტის „როცა  
 ასეთი სიყვარულია“, ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“ იყო. მივ-  
 დგეთ და ვიძახოთ არაქართულიაო. ამბობდნენ კიდევ სხვათა შო-  
 რის. ბავშვობიდან მახსოვს დიმიტრი აღექსიძის სპექტაკლები: გოლ-  
 დონის „საპატარძლო აფიშით“ და სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“.  
 შემოვიზღუდოთ ქართული თემატიკით, შემდეგ დავაკინოთ სულ  
 და ვაკის, საბურთალოს და დიდუბის თემატიკაზე გადავიდეთ? არ-  
 სებობს მსოფლიო დრამატურგია. სხვაგან რატომ არავის აღვლევს  
 ეს? ოქტომბერში იტალიაში, სადაც პუშკინისადმი მიძღვნილი დღე-  
 ები იმართება, მიგვაქვს „ბორის გოდუნოვი“. ამის პარალე-  
 ლურად ლა სკალაში „გოდუნოვი“ გადის. იქ უნდა ჩავატარ-  
 რო მასტერ-კლასები პუშკინის, მოცარტის და სალიერის მი-  
 ხედვით და წავიკითხო ლექციები. რა არის ამაში ცუდი? სტრე-  
 ლერის ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლია ჩეხოვის „ალუბ-  
 ლის ბაღი“. თავისუფლად გვაქვს უფლება, ვთქვათ, რომ იგი-  
 ვე პიესა რუსებზე უკეთ შტაინმა დადგა. რატომ კაცი-  
 შვილს არ უთქვამს, როგორ ბედავს, „ბორის გოდუნოვს“ რომ

დგამს პეტერბურგში. რაც შეეხება ადამიანს, მის სულს, მის ყოფას და მის ტანჯვას, მის ემოციებს, მის სინდისს, აქ ადამიანები ერთნაირები არიან, მაგრამ არის ეროვნული განსხვავებები — განსხვავებები ტემპერამენტში, ფსიქოლოგიაში. როგორ გგონიათ, ქართველმა რომ უცებ გაიგოს შვილი ჰყოლია და ეს შვილი, რომელიც ახლა გაიცნო, დაეღუპა, იგივე არ დაემართება, რაც „მარად ქმარში“ ხდება? სულ მეჩვენება, რომ სხვა რამის გამო შედავებიან. სადიუო ეს ხალხი მაშინ, „ბაზტრიონი“ რომ დავდგი, რატომ არ თქვეს, რა კარგია, რომ დადგაო. მაშინ გაჩუმდნენ და იმასაც გაუჩუმდნენ, ერთმა რომ დაწერა, კონიუნქტურააო, პატრიოტული თემა მოდაშია და ჩხეიძემ კონიუნქტურული სპექტაკლი დადგაო. დღევანდელი სპექტაკლი ჩვენს სულიერებაზე, ადამიანურ ღირსებაზეა. ყიფშიძე სპექტაკლის ბოლოსკენ ამბობს, რომ ღირსება შემიბლალეს და ამიტომ ცხოვრება არაფრად მიღირს, მორჩა, ვკვდებიო. მე ვაჩვენებ პროცესს, თუ რანაირად შეიძლება ეს მოხდეს და რაოდენ საშიშია იგი ყველასათვის. თუ ადამიანს არ გააჩნია ღირსება, ყველაფერიც რომ ჰქონდეს, დასაღუპადაა განწირული. თავის დროზე „ოტელოსაც“ ამაზე ვდგამდით მე, მეღვინეთუხუცესი და მგალობლიშვილი. ყველაზე დიდი, რაც მოხდა, ის კი არ არის, რომ ოტელომ იეჭვიანა, ის კი არა, რომ ჰგონია, ცოლი მლალატობს, არამედ ის, რომ ადამიანური ღირსება შეელახა და განადგურდა, როგორც პიროვნება. და მივიდა იქამდე, რომ ჩაიდინა უდიდესი ბოროტება — მოკლა საყვარელი არსება. განა ეს უცნოა ქართული ხასიათისათვის? ყველაფერი პატრიოტულია, რაც ხარისხიანად კეთდება, რაც ადამიანის სულს ეხება. სადაც სულის რღვევა იწყება, იქ არის ყველა უბედურების სათავე და ვაი, თუ ჩვენ ეს დაგვემართა. სულიერად ჯანსაღი პიროვნებები ქვეყანას გადაარჩენენ, მაგრამ ვის გადაარჩენ, თუ თვითონ არ გაქვს სული მოწესრიგებული. ისეთ არაგასართობ სპექტაკლზე, როგორიც „მამაა“, რომლის დადგმიდან თითქმის ერთი წელი გავიდა, დარბაზი სულ საესება. ვინ იფიქრებდა, რომ ასე დაინტერესდებოდნენ სტრინდბერგით. „ბორის გოლუნოვიც“ ადამიანის სულიერ რღვევაზეა. იმიტომ რომ ერთი ლაქა გამიჩნდა სინდისზე და ისიც არ უნდა მაპატიოო, ეუბნება ლმერთს. ნაწარმოებში არის გარკვეული ისტორიული გარემო, მაგრამ მთავარი მაინც გმირის სულიერი სამყაროს წარმოჩენაა. სულიერ კავშირს ვეძებდი ხალიერსა და გოლუნოვს შორის (არ გაგიკვირდეთ).

არის პროცესები, რომლებზეც ერთი ხელის მოხმით ნუ ვიტყვით, გვესმისო. არასდროს მიფიქრია, რომ ყველაფერი ვიცი. ძალიან ბევრი რამ არ ვიცი და ჩემი რეპეტიციები კვლევია იმისა, რაც არ ვიცი. რეპეტიცია მსახიობებთან ერთად მეხმარება გავერკვე ამ პროცესებში. რეპეტიცია მაშინაა საინტერესო, როდესაც მე ვიკვლევ რაღაც პროცესს და მერე, ორი-სამი თვის შემდეგ დაგროვილი გამოცდილებით ვაკეთებ სპექტაკლს. აი, ასე ვმუშაობ და არა

ისე, რომ მოვდივარ და სპექტაკლის დადგმას ვიწყებ. კი, მტკიცედ რაზე მინდა სპექტაკლი, მაგრამ როგორ — ამას მსახიობებთან ერთად ვეძებ, ოღონდ იყვნენ ისეთი მსახიობები, ვინც ამის ძიებაში დამეხმარება. საბედნიეროდ, არიან კიდეც და ჩვენ ერთად ვქმნით მოდელს.

— ვერ ვიტყვით, რომ ჩვენი კრიტიკა აქტიურადაა ჩაბმული მიმდინარე თეატრალურ პროცესებში. რა მდგომარეობაა ამ მხრივ პეტერბურგში?

— ისეთივე, როგორც აქ. როგორც თეატრალური რეჟისორები და მსახიობები არ არიან ერთნაირი, ასევეა კრიტიკოსებიც. კრიტიკა კარგია თუ ცუდი? კარგიც არის, ძალიან კარგიც, სუსტიც და ცუდიც, მაგრამ შეიცვალა ტონი, განსაკუთრებით ახალგაზრდების, რაც შეურაცხმყოფელი თუ არა, გამაღიზიანებელია. აი, თქვენ ითხოვთ ჩვენგან და სრულიად მართებულადაც, ტაქტს, სიფაქიზეს სცენური გადაწყვეტისას და თუ ვალწივთ ამას, გვაქვთ. ასევე მოეთხოვება კრიტიკას. აი, მაგალითად, ერთ ცნობილ პეტერბურგელ მსახიობზე ერთ-ერთი გაზეთი წერს, რომ ეს მსახიობი საშინლად თამაშობს. ეს ვფიქრობ, უტაქტობაა. კეთილი ინებეთ და მონახეთ ისეთი სიტყვები, რომ, როდესაც წავიკითხავ — მივხვდე, რომ ეს მსახიობი საშინლად თამაშობს. მე სახლში რამდენიმე კრიტიკული წერილი მაქვს ჩემზე, მაგრამ ისე ტაქტითაა დაწერილი, რომ ხშირად ვიზიჟანდობ, ვინაიდან მათში გაანალიზებულია, თუ რატომ არ ვარგა ჩნებიძის ეს სპექტაკლი, რატომ არ გამოვიდა და უფრო მეტიც, რატომ ვერ გამოვიდოდა.

მთელი ამ ხნის მანძილზე პეტერბურგში გამოქვეყნებული მრავალი რეცენზიიდან აქ მხოლოდ მკვეთრად უარყოფითია გადმობეჭდილი, საქებარი კი — არა, ეს კი სრულიად გაუგებარია ჩემთვის.

— რა სტრუქტურული ცვლილებები გამოიწვია საბაზრო ეკონომიკამ დიდ დრამატულ თეატრში. იგივე, რაც ჩვენთან?

— თეატრი თანდათან საკონტრაქტო სისტემაზე გადადის. იმათთან, მართო ახალგაზრდებს არ ვგულისხმობ, ვინც სხვა თეატრიდან მოდის და ჩვენთან იწყებს მუშაობას, კონტრაქტი იდება. გარდა ამისა, თეატრი დროზე მიხვდა, რომ მხოლოდ სახელმწიფოს ანაბარა ვერ იქნება, მით უმეტეს, რომ სახელმწიფო დოტაცია შემცირდა და არც სტაბილურია. „ბდტ“-ს აქვს თავისი ფონდი, სადაც ბევრი ხელოვნების მოღვაწე, მაგ. როსტროპოვიჩი, სპივაკოვი თუ სხვადასხვა ორგანიზაცია, თეატრალური საწარმოა გაერთიანებული. ეს ფონდი შექმნილია, რათა თეატრს სპექტაკლების დადგმის საშუალება ჰქონდეს. გარდა ამისა, იგი მატერიალურად ეხმარება მსახიობებს აჯადმყოფობის, უბედური შემთხვევისა თუ რაიმე სხვა საჭიროების დროს. ვერ გეტყვით, რამდენ ხანს იარსებებს ეს ფონდი, ვინაიდან ყოველთვის არ არის იმის საშუალება, რომ ყველას ერთ-

ნაირად გასწვდეს, მაგრამ მსახიობებს რომ ელემენტარული დაპირებების იმედი აქვთ, ეს ბევრს ნიშნავს. მარჯანიშვილის თეატრში იგივე საკონტრაქტო სისტემაა. ყველა რეჟისორი შტატიდან გავანთავისუფლდეს. თეატრს აწყობს, რომ მხატვრები და რეჟისორები არ ჰყავდეს შტატში ან ჰყავდეს მხოლოდ მთავარი რეჟისორი. როცა უნდათ, გვიწვივენ, გვთხოვენ, დაგვიდგით სპექტაკლიო და ჩვენც, უდიდესი სიამოვნებით ვაკეთებთ ამას. ბოლოს და ბოლოს, ხომ ამისთვის ვარსებობთ.

ესაუბრა მარინე ცხომელიძე

ოღბა

სკოროჩკინა

ორი ძმა —

მეფე და

თვითმარქვია

დიდმა დრამატულმა თეატრმა პუშკინის საიუბილეო წელს „ბორის გოდუნოვი“ წარმოადგინა, მაგრამ სპექტაკლს საიუბილეო პეწი არ ეტყობა. ყოველივე იმაზე მეტყველებს, რომ პუშკინის ტრაგედია დიდი დრამატული თეატრის კელეებში მწიფდებოდა შემოქმედებითი და არა საიუბილეო მოსაზრებებით. უფრო მეტიც, იგი აშკარად დიდხანს მწიფდებოდა — შეუძლებელია ვერ შევნიშნოთ მისი ფარული გადაძახილი თემურ ჩხეიძის მიერ ჯერ კიდევ ორი წლის წინ დადგმულ „მაკბეტან“.

იგივე თემა — ადამიანი და ძალაუფლება, ადამიანის ბედი — ხალხის ბედი, დადგმული და გათამაშებული დიდი იმპერიის რუქაზე. შეუძლებელია შექსპირისეული: „ჩემი ბედკრული ქვეყანა თავის თავს ვერ ცნობს“ და პუშკინისეული: „რა უნდა მჯეროდეს ჩვენს შეპირებულ ცხოვრებაში, როცა შეიძლება ყოველ დღე თავს რისხვა დაგატყდეს?“ ჩვენი მხედველობისა და სმენის მიღმა დარჩეს. თუ მაკბეტი „ომის“ ტონებში იყო დადგმული: კვამლი, ნამწვი, სიბნელე, ჭაობის ფერი ფარაჯები, იარაღის ჩხარუნი, ადამიანთა გმინვა — „ბორის გოდუნოვი“, ერთი შეხედვით, არქაულ-სამუზეუმო, სოპერო სპექტაკლად შეიძლება მოგვეჩვენოს. მოსკოველი ბოიარები სცენაზე ბეწვის ქუდებსა და მოქარულ ქურქებში კოპწიაობენ — თითქოს დიდი დრამატული თეატრის სამკერვალო საამქრომ, სადაც კეთილსინდისიერად დღედაღამ ქარგავდნენ კოსტუმებს, კინალამ არ ხელყო ეთნოგრაფიული ისტორიზმი: ბოიარებს, წვრილ აზნაურებს, ღარიბ ხალხს ხარისხიანი ტანსაცმელი მოსავთ და სამუზეუმო ექსპონატებს მოგვაგონებენ, მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითია და მოსკოვის სამეფო ჩხეიძისთვის არ არის აამუკუტული მუშია: რუსეთის აატორია ყველა მისი შფოთითა და სენით ამ სპექტაკლში დროის ყოფიერების და არა საყოფაცხოვრებო წესებით ცხოვრობს...



მრისხანე ზარები (კომპოზიტორი ვია ყანჩელი) ტაქტს უწყობს არა მხოლოდ სამასი წლის წინანდელ ისტორიულ მოვლენებს — მრისხანე მუსიკა ტაქტში მიჰყვება რუსეთის ისტორიას ჩვენი დაწყველილი დღევანდლობის ჩათვლით.

რაც შეეხება სპექტაკლის აშკარა „ოპერულობას“, ამ შემთხვევაში ეს უდიდესი კომპლიმენტია. დიახ, ოპერის ჩრდილი დრამატულ სანახაობაზე გადმოდის: თუ ადრე თ. ჩხეიძე მარინის საოპერო თეატრში დრამატული რეჟისურის წარგზავნილად მოგვევლინა, დღეს მის დრამატულ სპექტაკლს საოპერო აზროვნების ძლიერი ზეგავლენა ეტყობა. მსუყე სახიერება, მრისხანე მონუმენტური სტილი (მხატვარი გ. ალექსიმესხიშვილი) — არავითარი სადღესასწაულოდ მორთული კრემლი, ან პოლონეთის საზღვარი, არც სამიკიტნოები და არც სამეფო პალატები, აქ საერთოდ არ არის დროის, სივრცის საზღვრები. სანაყარო საოცრად პატარაა და თვითმარქვის თავის პოლონელებთან ერთად არანაირი საზღვრების გადალახვა არ სჭირდება. ჩაბნელებული სცენის თავზე შავი ცაა. კატასტროფულად გადახრილი კედელი — აი, არამყარი სათამაშო ფიკარნაჟი, ისტორიული არენა, რომელიც ორ წითელ და შავ შიშისმომგვრელ ფერადაა გადაღებული. შავი კედელი უბედურების მომასწავებელი წითელი ნათებებით. თავად მეფეს პირველსავე სცენაში აცვია გრძელი ყავისფერი პერანგი, იატაკზე რომ მიათრევს. მას ყოველი მხრიდან უტყვენ, დამცველი კი არავინ ჰყავს. მისი ტახტი სცენის სიღრმეში დგას არა როგორც სიმტიციის, არამედ როგორც სახელმწიფოებრიობის სიმბოლო, რომელიც ყოველ წუთს შეიძლება დაიმსხვრეს. სწორედ ამ სახელმწიფოებრიობას, როგორც შექურას, ტრაგიკულად არწევენ მარჯვნივ — მა-

რცხნივ, ყველა გამარჯვება და ყველა მარცხი აქ სახიფათო, დროებითი და არამყარია.

სპექტაკლში ორი ტრაგიკული გმირია — ბორის გოდუნოვი (ვალერი ივჩენკო) და გრივოლ ოტრეპიევი (ვალერი დეგტიარი). ორივე ცდილობს უდირიტოროს ისტორიას რუსეთის საშინელს ქარებზე, რომელსაც თითოეული ქვიშის ნამცეცხვით მიაქვს. რეჟისორი გადაჰკლავს რა სცენურ მიზანსცენებში ერთმანეთს მათ ბედსა და ცხოვრებისეულ გზებს, აჩვენებს არა მარტო მათ ბრძოლას, არამედ, რაოდენ უცნაურადაც არ უნდა ეღერდეს და ამაშია სპექტაკლის წინასწარმეტყველური აზრი, მათ ტრაგიკულ ერთიანობას, თითქმის ძმობას. არც ერთი და არც მეორე არ გრძობს თავს კანონიერად, თითოეული მეფეა და თვითმარქვიცა ისტორიის უხილავ სასწორზე. თითოეულს ფეხქვეშ მიწა ეცლება, თითოეულს ერთნაირად ურტყამს ბედის ბოროტი ქარი, თითოეულს ცუდი წინათგრძნობა ღრღნის — სიზმრებიდან იქნება იგი თუ რეალური მოგონებებიდან. ისინი არც ებრძვიან და არც ეღაპებიან ერთმანეთს და, როგორც ჩანს, შესანიშნავად უწყვიან ეს. მათში, როგორც დაჭრილ მხეცში, ისე ზის შინაგანი შიში — ისინი ბედთან შებმას, მასთან დავას იწყებენ. გულისყურით უსმენენ მის მომასწავებელ ნიშანს. ერთი, მიაღწევს რა უმაღლეს ძალაუფლებას, აღიარებს „არც ძალაუფლებას, არც სიცოცხლეს ჩემთვის სიხარული არ მოაქვს“. მეორეს, რომელიც მხიარულად მოუწოდებს თავის მეგობრობებს „სალაშქროდ!“ აშფოთებს. „ახლა, ნეტავ, რაღა მიხუთავს სულს?“ ერთს ცამეტი წელია ესიზმრება მოკლული შვილი და როგორც სასიკვდილოდ განწირული, სცენაზე სნეული, გაწითლებული თვალებით დადის. მეორე, რომელიც გ-

მარჯვების მოწოდებით ჯარს წითელ მოსკოვისკენ მიუძღვება, ძრწოლით წარმოთქვამს: „მაგრამ სისხლი?“

სისხლი და მკვლელობა არც ერთ მათგანს თვალისა და შორედება. მერე რა, რომ ბელი მათ დამარცხებიდან გამარჯვებისკენ გადაისვრის? თითოეული მათგანი თითქოს თავიდანვე შეუპყრია სასიკვდილო სენს, სისხლიან ხილვებსა და ავბედით სიზმრებს. ამ სამეფოში, სადაც ცა მოქუფრულია, არავის არაფერი ახარებს და ყველაფერი დასალუპადაა განწირული. „ჩვენ, ეტყობა, სულ მთლად გავნადგურდით, ამოვიძირკვეთ!“ — როგორც ჩანს, პუშკინის გავრილის (ა. პეტროვი) ეს ფრაზა სპექტაკლის დაბნულ პაერშია გამოკიდებული და მის დრამატულ ნერვს განსაზღვრავს.

გასაოცარია ორი მეფის „შეხვედრის“ მიზანსცენა — რეალურად იხინი არ შეხვედრიან, მაგრამ ჩხეიძეს ავანსცენაზე გამოყავს: დამარცხებულ და განადგურებულ თვითმარქვიას მშვიდად, ჩვილი ბავშვივით სძინავს. გოდუნოვი კი თავზე წამოდგომია, მაგრამ არანაირი მტრობა და შური გამარჯვებულისა მასში არ არის: „იგი გამარჯვებულია. მერე რაა ამაში კარგი?!“ მოსისხლე მტრები ერთმანეთს უბედური მიწის ერთ ციდა ადგილას შეხვდნენ, რომელსაც ვერცერთ ბრძოლაში ვერ მოიპოვებ, რომელიც შეიძლება მხოლოდ წაგო. არანაირი ძალაუფლების ტიტანიზმი — მხოლოდ კატასტროფების წინათგარბობა. მათი მონოლოგები — ამაღლეებელი, პოეტური, იღუმალი სიტყვები რეჟისორმა გადაწყვიტა, როგორც ლოცვა. ღვთისმშობელი არ მოუწოდებს მეფე იროდის მაგიერ ლოცვისაკენ. მეფე თვითონ ლოცულობს: ხან ანთებს, ხან გადააგდებს სანთელს, ცას მიმართავს—

მაგრამ ცა აქ მოქუფრულია და ღამეც — წყვილია. „წმინდა მამაო, მომიხლოვდო, მე მზად ვარ!“. მაგრამ წმინდა მამის ნაცვლად მას შავ რკალად გარშემოვრტყმის კარისკაცთა ბროზა, სხივის ნაცვლად — მისი სვეი დერეფანი.

ამ სახალხო ტრაგედიაში, უდავოდ, კიდევ არის უმნიშვნელოვანესი გმირი — პიმენი, რომელსაც კირილ ლავროვი ასრულებს. იგი სცენაზე წყნარად, აზრდილივით დადის და თეთრი ბუმბულით ხელში ნანახს იწერს.

იგი ყველაფრის მოწმეა და არაფერი დაიმალება, არაფერი დაიკარგება მის გრაგნილებში. „ღვთის წყალობით, ტყუილებრალოდ არ გავმხდარვარ წლების მანძილზე მრავალი რამის მოწმე!“ ლავროვს თუ არა, აბა ვის შეუძლია დიდ დრამატულ თეატრში ისე წარმოსთქვას ეს სიტყვები, რომ უბრალო ლექსის წარმოთქმა კი არ იყოს, არამედ „მშობლიური მიწის ტკივილი“, რომელსაც ეს კაცი ატარებს. იგი მოწმეა ყველა „უაზრო და დაუნდობელი“ ჯანყის, ყველაწინარი ღალატის, აღმასვლებისა თუ ძვრების; მის სევდიან თვალებს ბევრი რამ უნახავს, მისი ხელნაწერები არ იწვიან, მისი სანთელი ბუთუტავს მაშინაც კი, როდესაც სცენაზე სრული წყვილია. მასვე ეკუთვნის ფინალური რემარკა: იგი, რომელიც მოწმე იყო ცრემლის, ავანტურისა თუ ღალატის, აფიქსირებს პუშკინის ფინალურ სიტყვებს: „ხალხი ღუმს“. ხალხი უკვე მერამდენე საუკუნეა ღუმს, მაგრამ ხელოვნება, ნეტარი ნიკოლკას მსგავსად, ტირის და ლოცულობს შიშისგან გარინდული ხალხის მაგიერ.

გაზთი „ნევსკოე ვრეშია“

22 აპრილი, 1999 წელი.

ნადეჟდა

მარჰარიანი

## ჟველაფერი მოჩვენებითია

ამ მუზოთვარა

სამშაროზი

(რიჰარდ ვაგნერი. „მფრინავი ჰოლანდიელი“. რეჟისორი თემურ ჩხეიძე.  
დირიჟორი ვალერი გერგიევი.  
მარინის თეატრი)

ნიეტებისას ისინი აკნინებენ კომპოზიტორის გრანდროზულ ქმნილებებს და არ უწყობენ ხელს მათი არსის გამოვლენას. არც მასალისადმი როგორც ფილოსოფიური აზროვნების წყაროსადმი დამოკიდებულებაა უნივერსალური: დი-

რიჰარდ ვაგნერის ოპერის დადგმა არ არის იოლი. ჩვეულებრივი საოპერო ხერხები აქ არ გამოდგება. ვაგნერისეული იდეების მატერიალიზაციისა და გა-

დია იმის ალბათობა, რომ ასეთი ფილოსოფია „რაოდენობრივად“ მეტისმეტად მცირე აღმოჩნდება უზარმაზარი ვოკალურ-სიმფონიური ტილოსთვის და ინტელექტუალური ენერჯის კონცენტრაცია სპექტაკლში ძალზე დაბალი იქნება. დაბოლოს, შეიძლება ჩავევიდოთ უძველესი ლეგენდის პოეზიას, ჩვეულებრივ ლიბრეტოს რომ უდევს საფუძვლად, მაგრამ მაშინ ვაგნერის ყველა დადგმა ერთმანეთს დაემსგავსება. ეს ტენდენცია აშკარად შეიმჩნევა დასავლურ ვაგნერიანაში.

რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ სხვა გზა აირჩია: როგორც ფილოსოფიის, ისე მოხეტიალე მეზღვაურის შესახებ ისტორიის პოეზიის ოდნავი გათვალისწინებით, იგი ააღამიანურებს „მფრინავი ჰოლანდიელის“ გმირებს, ლეგენდას ააღამიანური ურთიერთობების რეალურ დრამას უბრუნებს.

რეჟისორს არ იტაცებს რომანტიკული გაზვიადებები. ჩვენ ვერ ვხედავთ ბოზოქარი სტიქიის სურათებს, თუმცა ქარიშხლის იერსახეები გამუდმებით შემოიჭრებიან სპექტაკლის მუსიკალურ სივრცეში, მაგრამ ვხედავთ საიდუმლოებით მოცულ ხომალდ-მოჩვენებას სისხლივით წითელი იალქნებითა და შავი ანძით — სცენაზე გადმოდიან არაადამიანი მეზღვაურები, რომლებსაც სახეზე მკვდრის ფერი ადევთ. ჩვენ ვერ ვგრძნობთ ჰოლანდიელის ბაირონისეულ განსაკუთრებულებას: ტრადიციული რომანტიკული ეფექტებიდან, რომელიც თან ახლავს იდეალური გმირის გამოჩენას, დარჩა მხოლოდ ავისმომასწავებელი აჩრდილი მოსახამითა და ცილინდრით — იგი სწორედ მაშინ გამოჩნდება უკან განათებული დეკორაციის ფონზე, როდესაც იბადება მოხეტიალის ლეიტთემა. და მეოცნებე, თავგანწირვის სიმბოლო სენტა გარდაიქმნება „ხორციელ“

ქალად გამოკვეთილი ფორმებითა და ძლიერი ლულუნა ხმით, პიროვნებად, რომელიც ეპყებითაა შეპყრობილი.

მარინის თეატრის სცენის მთელი სივრცე უკავია უზარმაზარი ხომალდის შპანგოუტებსა და დიდ კბილანად მექანიზმებს, ასე რომ არ რჩება ადგილი გარეშე მოქმედების (რაც სხვათა შორის, ვაგნერის ოპერებში ძალზე ცოტაა) გასათამაშებლად. ისინი წარმოადგენენ სცენოგრაფიულ ანალოგს ზღვის ძლიერი სტიქიისა, რომელიც ორკესტრშია გამეფებული. დეკორაციები (მხატვრები გიორგი ციპინი და ევგენი მონახოვი) დომინირებენ და გთრგუნავენ — მათში ადამიანი იბნევა, არა აქვს საკუთარი თავის რწმენა, დაუცველია, მარტო, მაგრამ, რაც მთავარია, მას არანაირი პირობა არა აქვს იყოს გულახდილი და ლირიკული ურთიერთობა ჰქონდეს ადამიანებთან. ამის შედეგია საერთო გაუგებრობა, რასაც ტრაგედია მღვივავართ.

პოლანდიელი (ნიკოლაი პეტლინი) და სენტა (ლარისა გოგოლევსკაია) არ წარმოგვიდგენენ განწირული სიყვარულის დრამას. ისინი საერთოდ არ თამაშობენ ერთმანეთისადმი სიყვარულს; მათი ერთადერთი „ერთობლივი“ მიზანქცენა სენტას ხელზე პოლანდიელის მოკრძალებული შეხებაა. სპექტაკლი სხვა რამეზეა. თითოეული გმირი მასში თავისი მეტაფიზიკური თემით შემოდის.

სენტასათვის ეს არის ობივატელური კეთილდღეობისადმი დაუმორჩილებლობა. აქედან მომდინარეობს მისი სიმკაცრე საქმროსადმი — ერიკისადმი და ლტოლვა საკუთარი სულიერებით გასხივონებული მოხეტიალე მეზღვაურის ხატებისადმი, მუდამ რომ იზიდავს მას. სენტას სული მიწიერი სამყაროს ცენტრია. ამიტომ ხომ არ არის, რომ მისი ბალადის ყოველი შემდგომი კუპლეტი

სცენიდან იდევნებიან ყოფითი სახეები, და მრთველი გოგონები სულ უკან და უკან იხვევენ, სანამ არ გადაიქცევიან ახრდილებად, რომლებსაც სიბნელე შთანთქავს?

მოხეტიალესთვის ეს არის მარტოობის შიში; კვანძის გახსნის ტრაგიკულ მომენტში მყის ამოქმედდება თავდაცვა: არაადამიანი ნაცრისფერი ფიგურების დახმარებით იგი აგებს მთელ წყებას კედლებისა, რომელსაც ამაოდ აწყდება სენტა. გულხატხობილი და თვითკმაყოფილი ადამიანი-გმირები ერთმანეთისკენ მიილტვიან, მაგრამ თითოეულ მათგანში ცხოვრობს საკუთარი, ეგოისტურად საყვარელი ტკივილი, რაც არ აძლევს მათ საშუალებას ერთიან გრძნობად გაერთიანდნენ. ჯანსაღი, შინაგან უთანხმოებას მოკლებული სიყვარულის თემას ატარებს მხოლოდ ერიკი (ლეონიდ ზახოჟაევი), და სწორედ იგი თავისი ცხოვრებისეული მოთხოვნებით ხდება მომხდარი უბედურების მიზეზი.

„ვაგნერის გმირებს იმდენად ბევრი აქვთ სათქმელი — წერდა ბერნარდ შოუ — რომ, თუ მათი მეტყველება მონოტონური იქნება, მსმენელებს შეიძლება აევსოთ მოთმინების ფილა და როგორც ჩვენთან — ინგლისში მიტინგებზე ხდება ხოლმე, დაიყვირონ: „დრო!“, ვინაიდან, რაც უფრო დიდია „პოემა, მით უფრო შემაწუხებელია მისი უფერული დეკლამირება“. მარინის თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლზე, რომელიც უანტრაქტოდ ორსათნახევარი გრძელდება, არ გწყინდება. მიზეზი მარტივია: უფერული დეკლამირების ნაცვლად მუსიკალური ფრაზა გულის სიღრმიდან მოდის. ჩხვიძეს ხელეწიფება გამოავლინოს მსახიობი-მომღერალი, რომელსაც საესტეტიკო აქვს გაცნობიერებული თავისი სცენური არსებობა. ამოცანის სიცხადე მოქმედების ყოველ მომენტში

ეწინააღმდეგება საბაზრო პირობითობას, ცვლის რა მას თეატრალური გამომსახველობის სიზუსტით, რაც, თავის მხრივ, წარმოშობს მომღერლის ინტონაციის ფსიქოლოგიურ სიზუსტეს. რამდენიც განცდაა, იმდენივე ვოკალური ფერია — აქ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ თემურ ჩხვიდისა და დადგმის მუსიკალური ხელმძღვანელის ვალერი გერგიევის ნამუშევარი, არამედ კონცერტ-მეისტერ მიშუკასაც. მომღერლები, რომლებიც ადრე მაღალი აქტიორული შესრულებით არ გამოირჩეოდნენ, დღეს სრულფასოვან მსახიობებად გვევლინებიან.

ნიკოლოზ პლუტინინმა, ბოლოს და ბოლოს, შესძლო განცდათა სიღრმისა და კრიზისული მდგომარეობის დაძლევა. ამასთანავე, ისევე როგორც სხვა პარტიებში, მომღერალი დამაჯერებლად ართმევს თავს ვოკალურ სირთულეებს, ხოლო მისი ხმის ტემბრის ბუნებრივ კეთილშობილებას დამატებითი ფერები შეაქვს პოლანდიელის დახასიათებაში. ლეონიდ ზახაძეცმა შექმნა იმპულსური, ამყი, მრისხანე სახე. ამავე დროს მან შესძლო გადმოეცა თავისი გმირის უაღრესად წრფელი, მიწიერი სიყვარული სენტასადმი, რაც საერთოდ ოპერაში, სადაც მრავლადაა სასიყვარულო სცენები, ძალზე იშვიათია. წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა სენტა — გოგოლესკაიას გმირი, რომელიც თავისთავში ატარებს ერიკსადმი საოცარ გულგრილობასა და თავგანწირული სიყვარულისადმი ფანტიკურ ლტოლვას. მომღერალი ყოველთვის ვერ ართმევს თავს ზედა რეგისტრს, მაგრამ საერთო აქტიორული გამომსახველობა ავსებს ვოკალურ ხარვეზებს.

დრამის არანაკლებ მნიშვნელოვანი გმირია ორკესტრი ვალერი გერგიევის დირიჟორობით, რომელიც აღწევს მასშ-

ტაბურობას სტიქიის გამოხატვისას, ბუნებრივ და სულიერ ქარტეხილებს შორის ძლიერი პარალელების გავლებიას. იმ ფრაგმენტებში, სადაც ორკესტრი უნდა გაჰყვეს მიკროგრძობების ნერვულ ხვეულებს, იგი დახვეწილი და დელიკატურია.

ახალი სპექტაკლი, ამ თეატრში განხორციელებული ვაგნერის ოპერის აღრინდელი დადგმისგან განსხვავებით, ორგანულია — არანაირი ხერხი, მუსიკისგან განცალკევებით, „თვალში არ გვეჩხირება“, როგორც ეს „პარტიფალში“ იყო. მუსიკალური და რეჟისორული ძაფები ერთმანეთს ერწყმინა. ელვა, რომელიც კვეთს მოხეტიალე კაბიტის პორტრეტს, ჩნდება ორკესტრის ძლიერ ქლერადობასთან ერთად. ასეთი „დამთხვევები“ მრავლადაა „მფრინავ პოლანდიელში“.

შეიძლება არ დავეთანხმოთ სპექტაკლის ფინალს, სადაც მიწაზე დაშვების კონკრეტისაკაა თოჯნე ჩამოკიდებული ქალის კონტურის მქონე დრაპირებული ნაჭერი. სადავოა ისიც, თუ რამდენად კარგია ბუტაფორიის — სართავი ჯარების, მაგიდების მეტაფორულ სცენოგრაფიაში ჩართვა. შეიძლება გავეღიბოთ კიდევ პოლანდიელის მეზღვაურთა „ფანტომასურ“ გარეგნობაზე, თუ მას განზრახ ჩანაფიქრად არ მივიჩნევთ. მაგრამ უდავოა, რომ თემურ ჩხვიძემ მარინის თეატრში დღეს, ისევე როგორც შვიდი წლის წინ პროკოფიევის „მოთამაშეზე“ მუშაობისას, საბაზრო გრძობათა „ქაოსიდან“ წინა პლანზე წამოსწია აზრი, მომღერლები მსახიობებად გადააქცია, საბაზრო ქმედებას თეატრალური კულტურა შესძინა, რაც ზოგჯერ ასე აკლია მარინის თეატრის სცენას.

გაზეთი „ვეჩერნი პეტერბურგი“,  
24 იანვარი, 1998 წელი.

მარინა

ტოკარევა

ვიზმს“; საჰირობროტო საკითხსა და ძა-  
რადისობის გუგუნს; მთავარი შემსრუ-  
ლებლის (გოდუნოვი — ვალერი ივჩენ-  
კო) სიძლიერეს და ფონის უცნაურ სი-  
სუსტეს (დიდი დრამატული თეატრის  
ცნობილი ანსამბლი აქ დროდადრო  
მცირე თეატრის მეორე შემადგენლობას  
მოგვაგონებს).

„გოდუნოვისთვის“ თითქმის უცნობია  
თეატრალური ტრიუმფები. და ეს შემ-  
თხვევით არ არის, ავტორის აზრი — ის-  
ტორიული და ზნეობრივი, მასში უმაღ-  
ლეს კონცენტრაციას აღწევს და რამდენ-  
ნაღმე თანაბარ წაკითხვას საჭიროებს.  
თემურ ჩხვიძემ ამჯერად, მართლაც,  
მნიშვნელოვანი სპექტაკლი შექმნა. მოქ-  
მედების მსვლელობისას იგი თანდათან  
იზრდება, ძალებს იკრებს და პუშკინის  
სიმაღლეებისკენ მიისწრაფის.

ამ პიესაში ყველაფერი რთულადაა —  
პუშკინის მიერ მხატვრულ ჩარჩოებში  
მოქცეული მცნებების გასულიერებაც,  
რუსეთში ძალაუფლების ბუნებაზე მისი  
განსჯის სიღრმის „ამოზიდვაც“ და და-  
უჯერებელი მონოლოგების გაცოცხლე-  
ბაც, რომელთაგან დღესაც, როგორც  
ერთხელ კაჩალოვმა თქვა: „თმები ყალ-  
ყზე დაგიდგება“. ყოველივე ამისთვის  
არა მარტო ოსტატობა, არამედ სულის  
წრთვნაა საჭირო. იქ, სადაც ეს არ არის,  
სპექტაკლი დუნეა, ისევე როგორც ად-  
რები ქარის გარეშე, მაყურებელი კი —  
მოწყენილი. ხოლო იქ, სადაც ეს ხდე-  
ბა — პუშკინის ვეება ტექსტი მსუბუ-  
ქად მიდის.

სპექტაკლის წარმატებას წინასწარ  
განსაზღვრავს მთავარ როლზე შერჩეუ-  
ლი მსახიობის მზადყოფნა, თავი დაი-  
ფერფლოს როლში თითქმის მივიწყებუ-  
ლი თავგანწირვითა და მხატვრული პა-  
ტიოსნებით. ივჩენკო თამაშობს უდიდე-  
სი გულისხმიერებით. პუშკინის მარტივ

დროის ფარი —

წითელი

(„ბორის გოდუნოვი“ — დიდი

დრამატული თეატრი.

რეჟისორი თემურ ჩხვიძე)

სპექტაკლი თითქოს აერთიანებს იმას,  
რისი გაერთიანებაც შეუძლებელია. მძი-  
მე ბეწვეულს ბოიარების სამოსელზე  
და ვიორგი ალექსი-მესხიშვილის სცე-  
ნოგრაფიის „შიშველ კონსტრუქტი-



და დიადი ფორმულა: „საბრალოა ის, ვისაც სინდისი სუფთა არა აქვს“, იშლება ჩვენს წინაშე მთელი დაუნდობლობით ამ კონკრეტული ადამიანის, მეფე-იროდის ტრაგედიაში, რომელიც კენის მსიმე დაღის ქვეშ იღუპება და ზეიმობს თეატრის ძალა-ძალა ამ წუთას მიღებული ცოდნისა, რომელიც პირადი გამოცდილებითაა ნასაზრდოები.

სპექტაკლის ლერძი სამ პერსონაჟზე დგას: გოდუნოვი, თვითმარქვია (ვალერი დეგტიარი) და პიმენი (კირილ ლავროვი). ოტრეპევი გოდუნოვის შგმსრულებელი იარაღი და ორეულია. აზარტი, ლოთობა, თვითმარქვიას საბედისწერო დაუდევრობა, რომელიც თავისი ვენებების კოცონში აგდებს ერთს კი არა, როგორც გოდუნოვი, არამედ ათობით ადამიანის სიცოცხლეს, ნაცნობი და შემზარავია დღეს. სპექტაკლში პიმენი წარმოადგენს სიმბოლოს უმაღლესი სამსჯავროსი, რომელიც მემატთანეს ქეშმარიტების სახელით განაგებს.

მესხიშვილმა სპექტაკლი სამ ფერში გადაწყვიტა — ნატარისფერი, შავი, წითელი. კოსტუმებშიც შედედებული სი-

სხლის მეტი ფერი დომინირებს. ყისშივე პიმენი ანთებს დიდ საეკლესიო სანთლებს. სცენაზე გამუდმებით გიტეზებს ნამდვილი ცეცხლი. მასთანაა დეკავშირებული სპექტაკლის კველახე ძლიერი მიზანსცენა — ამ ცეცხლზე მოსკოვის ველური თინით აბობოქრებული ხალხი მოსკოვის სამეფოს რუქას (იპას, რაც გოდუნოვის ვაჟიშვილმა დახაზა და აჩვენა მამას) და სიამოვნებით ჰიადვენებს თვალს, როგორ იკრუნჩხება და იწვის განადგურების პირას მისული ქვეყანა. მერე კი, ისევ ეს ხალხი, საცოდავი, განაწამები, შიშით გაირინდება, როცა მას ახალ ბოროტებას აუწყებენ. ფარდა დაეშვება, მაყურებელი ნელ-ნელა დაიწყებს დაშლას, „ხალხი“ კი, თითქოს გაქვავებული ავანსცენაზე, მღუმარედ გასცქერის დარბაზს. იგი ჩვენთან დარჩება, ჩვენ — მასთან — დამუნჯებულთან, გზააბნეულთან, რომელმაც არ უწყის, რას სჩადის.

„ობშჩაია გაზეტა“, 15—21  
აპრილი, 1999 წ.

## მომღერლისთვის ყველაზე დასაფასებელი...

1998 წელს დიდი ქართველი მომღერლის — ზურაბ ანჯაფარიძის სახელის უკვდავსაყოფად დაარსდა მისი სახელობის პრიზი. ნებისმიერი ჯილდო შარავანდედით ამკობს ხელოვანს. თუ ვინ მოიპოვებს ამგვარ ჯილდოს პირველთაგანი, ვფიქრობ, მაინც გამორჩეულად საპატიოა. ვის ერგო პატივი პირველს მიეღო ზურაბ ანჯაფარიძის პრიზი? ამ პრიზით დაჯილდოვდა საქართველოს სახალხო არტისტი, თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის სახელმწიფო ეროვნული ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვანი სოლისტი, საქართველოსა და უცხოეთში აღიარებული მომღერალი თეიმურაზ გუგუშვილი. რარიგმა მონაცემებმა მოუტანეს მომღერალს პროფესიულ ღირსებათა ასეთი დასტური? ვოკალურ-საშემსრულებლო სარბიელზე თ. გუგუშვილი აგერ უკვე ორი ათეული წელია ნაყოფიერად მოღვაწეობს. მისი ვოკალურ-სცენური ოსტატობა აღმავალი ხაზით მიდის. დღეს იგი ფიგურაა, რომელიც თბილისის საოპერო თეატრის რეპერტუარში ერთ-ერთ ძირითად, საიმედო საყრდენს წარმოადგენს. თეატრის სარეპერტუარო სპექტაკლებში, ვგონებ, ერთიც არ ურევია ისეთი, თ. გუგუშვილი არ მონაწილეობდეს. არათუ მონაწილეობდეს, სპექტაკლს სხვივ ჰმატებდეს თავისი ოსტატობით, პროფესიული გაწაფულობით.

თ. გუგუშვილი საოპერო ხელოვნებაში მოიყვანა ერთობ თავისებური, სხვისაში რომ არ აგერევა, იმგვარი შეფერილობის, კამკამა და გამჭვირვალე ჟღერადობის ლირიკულმა ტენორმა. მაგრამ რაა მხოლოდ და მხოლოდ ხმა. რაგინდ თავისთავადიც არ უნდა იყოს იგი, თუკი სპეკალი ქვისებრ არ გაირანდა, ოსტატობით არ დამუშავდა! აქ თ. გუგუშვილი იბღლიანი აღმოჩნდა, ქართული ვოკალური სკოლის იმ ქურუმის ხელში მოხვდა, ვინც მრავალ სასიქადულო ქართველ მომღერალს დიდ შემოქმედებაში დაულოცა გზა — დავით ანდლულაძესთან. მასთან დაწყებული მუშაობა გაგრძელდა უშუალო მემკვდრესთან, ნოდარ ანდლულაძესთან. ამრიგად, თ. გუგუშვილი ერთსა და იმავე დროს დ. ანდლულაძის უკანასკნე-





ლი და ნოდარ ანდლულაძის პირველი აღზრდილთაგანია, ესე  
 ის შემაერთებელი რგოლია, რომელიც ანდლულაძისეული ვოკალურ-  
 რი სკოლის დიდებული ტრადიციის მქონე ვრცელი გზის უწყვე-  
 ტობას გვაუწყებს.

თ. გუგუშვილმა ანდლულაძისეულ სკოლაში, სჩანს, მარტოოდენ  
 პროფესიული, წმინდა ვოკალურ-ტექნიკური ჩვევები როდი შეიმუ-  
 შავა. მან რეპერტუარის აგების პრინციპიც შეისისხლხორცა. ქარ-  
 თული, ეროვნული მუსიკა — უწინარეს ყოვლისა! რაც ეგზომ სა-  
 ნატრელი და ძნელად მისაბადია ბევრი ქართველი მუსიკოსისათვის.  
 ვრცელია მომღერლის უცხოური რეპერტუარიც.

ქართული საოპერო თეატრის რეპერტუარში უკანასკნელი 20  
 წლის მანძილზე, ვგონებ, ვერ მოიძებნება სატენორო პარტია, რო-  
 ძელიც თ. გუგუშვილს ათვისებული არ ჰქონდეს. თვალსაჩინოების-  
 თვის აუცილებლად მიმაჩნია ჩამოთვლა: აბესალოში, მალხაზი  
 (ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“), კოტე (ვ. დო-  
 ლიძის „ქეთო და კოტე“, დოლიძე-კახიძის „ბარბაღე“), ხაცარქექია  
 (მ. დავითაშვილის „ხაცარქექია“) მინდია, არზაყანი, ერთაოზი  
 (ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“, „მთვარის მოტაცება“, „პირველი სი-  
 ყვარული“), ახჯელო (გ. ყანჩელის „და არს მუსიკა“), იაკობ ხუცე-  
 სი (ბ. კვერნაძის „იყო მერვესა წელსა“, რომლის სცენური განხორ-  
 ციელება მომღერალს არ დასცალდა სპექტაკლის რეპერტუარიდან  
 მოხსნის გამო, დასაწანია!). ცხადია, თითოეულ ამ სპექტაკლში მომ-  
 ღერლის სულის ნაწილია ჩადებული, მაგრამ მალხაზი და არზაყანი  
 მაინც გამოსარჩევია, იმად, რომ მალხაზის პარტიით მიიღო სცენურ-  
 რი ნათლობა. ეს იყო 1976 წელს ქუთაისის საოპერო სცენაზე. ახ-  
 ალბედა მომღერლის წარმატება იმგვარი იყო, რომ მიზანსწრაფუ-  
 ლი წინსვლა უზრუნველყო. „დაისის“ მოსმენის შემდეგ მიანდო  
 ახალბედა მომღერალს ო. თაქთაქიშვილმა წამყვანი პარტია თავის  
 იმზანად ახალ ოპერაში „მთვარის მოტაცება“, რომელიც თბილისის  
 საოპერო სცენაზე 1978 წ. დაიდგა. აბესალომთან კი, როგორც ყვე-  
 ლა თვალსაჩინო ქართველ ტენორს — სარაჯიშვილს, დავით და  
 ნოდარ ანდლულაძეებს, ზურაბ ანჯაფარიძეს, ზურაბ სოტკილავას—  
 იღბალი განსაკუთრებულად აკავშირებს. აი, რა უთქვამს თ. გუგუ-  
 შვილს 1986 წ. „აბესალომ და ეთერის“ საპრემიერო დადგმასთან  
 დაკავშირებით: „აბესალომის პარტიის შესრულება მთელი ჩემი  
 შემოქმედების უმთავრესი მიზანია. მასთან არის დაკავშირებული  
 ჩემი ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტები — ბედნიე-  
 და მტკივნეულიც. ასე მგონია, აბესალომი ჩემი სულის ნაწი-  
 ლია!“ („თეატრალური მოაზრება“, 1986 წ. №2). ვინ უწყის, იქნებ,  
 სწორედ ეროვნული მუსიკის „სულის ნაწილად“ მიჩნევა შთაბე-  
 რავს ხელოვანის შემოქმედებით სულს, რომელიც სცენასა და  
 დარბაზს შორის სიმს გააბამს ხოლმე.

თ. გუგუშვილს ქართულთან ერთად მრავლისმომცველი იტალი-



ური რეპერტუარიც აქვს. ვერდის „რიგოლეტო“, „აიდა“, „დონ კარლოსი“ (მთავარი პარტიები), „ოტელო“ (კასიო), პუჩინის „ტოსკა“, „ჩიო-ჩიო-სანი“, როსინისეული ალმავევა („სევილიელი დალაქი“) დონიცეტისეული ნემორინო („სიყვარულის ნექტარი“). ამ ჩამონათვალს ერთვის ჩვენი საოპერო თეატრის რუსული სპექტაკლები: უკანასკნელ ხანს განხორციელებული ჩაიკოვსკის „პიკის ქალში“ გერმანი, აგრეთვე ლენსკი „ევეგენი ონეგინში“, პროკოფიევის „დუენიაში“ ანტონიო და „სამ ფორთოხალში“ უფლისწული, სალოსი და ცრუ დიმიტრი მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვში“. ფაქტობრივ, თბილისის საოპერო თეატრის მთელი სპექტრი რეპერტუარისა!

ტენორის პარტიების მდიდარი არჩევანი მომღერალს საგასტროლო მოღვაწეობის ფართო სარბიელით უზრუნველჰყოფს. თ. გუგუშვილი ხშირი და სასურველი სტუმარია რუსეთის და უკრაინის, ბელორუსიის და ყოფილი საბჭოთა კავშირის მრავალი წამყვანი საოპერო თეატრის. მრავალჯერ გამოსულა ეკატერინბურგის, ნოვოსიბირსკის, კიშინიოვის საოპერო თეატრებში. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ თ. გუგუშვილი სასურველი სტუმარია მსოფლიოში აღიარებული მოსკოვის დიდი და სანკტ-პეტერბურგის მარინის თეატრების.

1982 წელს იტალიაში სტაჟირებისას თ. გუგუშვილი „ლა სკალას“ სცენაზე გამოვიდა. ამიერიდან მისთვის ევროპისა და აზიის მრავალი თეატრის კარი გაიღო. მას სიამოვნებით იწვევენ გერმანიასა და მონტოლეთში, ბელგიაში, ჰოლანდიასა და იაპონიაში, აშშ-ში, დანიასა და ჩეხეთში, ესპანეთსა და ბულგარეთში. თითოეულ ქვეყანაში გამოსვლა განსხვავებულ საოპერო პარტიებთანაა დაკავშირებული, თუმცა მომღერლისთვის, როგორც თავად აღიარებს: „განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კავარადოსის პარტიას. ეს სატენორო პარტია არა მხოლოდ ყველაზე უფრო სასიამოვნოა სამღერად, არამედ ადამიანურადაც მახლობელია“.

ყოველივე ზემოთქმულიდან სჩანს, რომ თ. გუგუშვილი სისხლსავე შემოქმედებითი ცხოვრებით ცხოვრობს. საოპერო სცენაზე გამოსვლებს უთავსებს სოლო კამერულ კონცერტებს. და აქაც მისი რეპერტუარი არ იზღუდება არც სტილისა და ეპოქის, არც საკომპოზიტორო სკოლათა ჩარჩოებით. ფრანგული და გერმანული, ავსტრიული და რუსული თუ სხვა კლასიკური კამერული მუსიკა მას თანაბარწილ ემარჯვება. ხშირად მღერის ვერდის „რეჟეიემში“. მაგრამ საკონცერტო რეპერტუარში უმთავრეს ადგილს ქართულსა და იტალიურ მუსიკას უთმობს, როგორც ქართულ კლასიკას, ისე თანამედროვე კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს. აქ კი ჩამოთვლისაგან თავს შევიკავებ — იმდენად ვრცელია ჩამონათვალი. ამასთან არ შემოიძლია გამორჩეულად არ გამოვეყო ისეთი ნაწარმოებები, როგორცაა ქართული კლასიკური რომანსი, თავთაქიშვილისეული მინდიას ორივე არია. გამოსარჩევია აგრეთვე გ. დონიცეტის „პოლკის



ქალიშვილიდან“ ის არია, რომელსაც იშვიათი სირთული ტენორები გაურბიან, აქ ხომ ცხრაჯერ (!) არის სამღერი მალალი „დო“. გუგუშვილი კი იმგვარად ასრულებს ამ ნომერს, დარბაზი დაეინებით ითხოვს ხოლმე გამეორებას და მომღერალიც იმეორებს, იოლად, ძალდაუტანებლად, ლალად, შთაგონებით.

რა პროფესიული თავისებურებებია თ. გუგუშვილის ესოდენ დიდი წარმატების საწინდარი? ხმისა და ტემბრის ინდივიდუალურ შეფერილობაზე ითქვა. მისი სიმღერა ლირიკული სიტბოთია განმსჭვალული. ხმა მსუბუქად ლიეღივებს სივრცეში და თითქოს „მიფონინავს“ მსმენელისაკენ. მას გამომუშავებული აქვს საუცხოო დიქცია, ფრაზა ფაქიზადაა დამუშავებული, ხმის ფილირების ოსტატობა კი პიანოს და პიანისიმოს შორის ნატიფი გრადაციების მოპოვების უნარს სძენს, რაც ვოკალისტის პროფესიული კულტურის და ოსტატობის მანიშნებელია.

აღსანიშნია თ. გუგუშვილის სცენურ-არტისტული უნარიც. იგი სრულიად განსხვავებულ ამპლუაში გამოდის ხოლმე, ურთიერთ განსხვავებულ სცენურ პორტრეტებს ძერწავს და ლირიკულ-რომანტიკულთან ერთად კომიკური სახეების შექმნაც ხელეწიფება. ჩემს შეხიერებას შემორჩა თ. გუგუშვილისეული ერთაოზის და უფლისწულის სახეები ო. თაქთაქიშვილის „პირველი სიყვარულიდან“ და პროკოფიევის „სამი ფორთოხლიდან“, ისევე, როგორც ანჯელო გ. ყანჩელის „და არს მუსიკიდან“. ბავშვების საყვარელ საოპერო გმირად აქცია ამ მომღერალმა ნაცარქექია მ. დავითაშვილის ოპეროდან „ნაცარქექია“. გულდასაწყვეტია, რომ დღევანდელი ბავშვები ამ ოპერასთან ზიარების სიამოვნებას მოკლებულნი არიან.

თ. გუგუშვილი, შეიძლება ითქვას, იღბლიანია პარტნიორების თვალსაზრისითაც. მას ჰქონია შესაძლებლობა მონაწილეობა მიეღო სპექტაკლებში, სადაც ქართული საოპერო სცენის ვარსკვლავები ბრწყინავდნენ. მედია ამირანაშვილთან, ცისანა ტატიშვილთან, ლამარა ჭყონიასთან ერთად სიმღერა პატივიც არის, სიამოვნებაც, საამაყოც და დიდი პროფესიული სკოლაც. დღეისთვის თავად თ. გუგუშვილის თაობამაც უკვე შეიქმნა სახელი და თანამედროვე ქართული საოპერო სკოლის ღირსების მაჩვენებლები არიან: ლიანა კალმახელიძე, ელდარ გეწაძე, ჯემალ მდივანი, რომლებთანაც კოლეგიალობის გარდა თ. გუგუშვილს მეგობრული ურთიერთობაც აკავშირებს, თუმც, თავად მომღერალი მაინც გამოარჩევს: „დიდ მეგობარს და საუკეთესო პარტნიორს — ლიანა კალმახელიძეს“.

შემოქმედებითი პოტენციის სრულ მობილიზაციას, პროფესიულ ზრდას უწყობს ხელს ისეთ გამოჩენილ მუსიკოსებთან ერთად გამოსვლა, როგორიცაა, მაგალითად, ირინა არხიპოვა. თანამედროვეობის ამ სახელგანთქმულ მომღერალთან ერთად თ. გუგუშვილს ბევრჯერ უმღერია ვერდის „რექვიემში“, ჩაიკოვსკის „პიკის ქალში“, საკონცერტო პროგრამებში. ასევე სამახსოვროა მომღერლის-

ვის გამოსვლა „ტოსკასა“ და „ჩიო-ჩიო-სანში“ სახელმძღვანელო სოპრანოსთან, მარია ბიეშუსთან. ახლანდელი თაობის ძალზე პერსპექტიულ და უკვე დიდი აღიარების მქონე მომღერლებიდან თ. გუგუშვილი გამოჰყოფს ნიჭიერ სოპრანოს ნატალია დაცკოს და ბუქარესტის საოპერო თეატრის სოლისტს მარიანა კოლპოს, მათს ტოსკასთვის ქართველ მომღერალს ბევრჯერ გაუწევია პარტნიორობა და დიდი წარმატებაც ჰქონიათ.

თბილისის საოპერო თეატრის უკანასკნელი დროის, 1998 წლის მიწურულის საპრემიერო სპექტაკლში, გ. დონიციეტის „სიყვარულის ნექტარში“ თ. გუგუშვილს მთავარი სატენორო პარტია მიანდეს. პირადად ჩემში ნემორინომ თანაგრძნობა წარმოშვა არა როგორც გმირმა, სპექტაკლის მთავარმა პერსონაჟმა, არამედ მსახიობმა. სპექტაკლზე მუსიკის მოსმენით კი არ ვიყავი გატაცებული, ვღელავდი, ცაში გამოკიდებულ მომღერალს ტროსი არ გაწყვეტოდა და ათმეტრიანი სიმაღლიდან ზღართან ი არ გაელო სცენაზე. მეტრალეზოდა მომღერალი, რომელსაც კომპოზიტორმა მსოფლიო საოპერო ლიტერატურაში ერთ-ერთი ურთულესი სატენორო პარტია დაავისრა, რეჟისორმა კი ვოკალური თავსატეხი სირთულეები არ აკმარა და ეკვილიბრისტიკის, სალტო-მორტალეს თუ სხვა სპორტულ-საცირკო ილეთით გაურთულა სცენური სიცოცხლე. როგორ გრძნობს თ. გუგუშვილი თავს ამ სპექტაკლში? კმაყოფილია თუ არა თავისი ამ ნამუშევრით? „როგორია სპექტაკლი — ამბობს თ. გუგუშვილი — ეს მაყურებლის განსასჯელია. რაც შეეხება ვოკალურ სიძნელეებს, რომელთაც სცენური სიძნელეები ემატება — ვიტყვოდი, რომ ასეთ პირობებში, უთუოდ, ბევრი მომღერალი ვერ შეძლებდა ამ პარტიის სიმღერას. თუმცა ისიც სათქმელია, რომ თანამედროვეობა ითხოვს სიახლეს სპექტაკლის სცენურ გადაწყვეტაში. სპექტაკლის ავ-კარგზე საუბარი ჩემი საქმე არ არის. მე უნდა ვიმღერო და ვმღერი კიდევ!“

20 წლიანი სასცენო მოღვაწეობის მანძილზე საქართველოსა და უცხოეთში თ. გუგუშვილს უამრავ დირიჟორთან უხდებოდა თანამშრომლობა. მას, როგორც მომღერალს რა თვისებები მიაჩნია დირიჟორის პიროვნებაში დასაფასებლად? „დირიჟორის მუშაობა არ უნდა იყოს სოლფეჯირება, ამბობს თ. გუგუშვილი. მომღერლისა და დირიჟორის ურთიერთობა უნდა ემსახურებოდეს მუსიკის გაცოცხლებას, მუსიკალური სახის შექმნაზე ერთობლივ მუშაობას. ჩვენში ეს, საუბედუროდ, იშვიათობაა. ასეთ იშვიათ გამოხატულებებში მე ჯანსუღ კახიძეს ვგულისხმობ, როცა მას აქვს საშუალება და შესაძლებლობა მუშაობისა. შესაძლებლობაში მე ვგულისხმობ ჭავჭავაძის სურვილსაც, დროსაც, ნაწარმოებში ჩაღრმავებასაც და ასე შემდეგ. კახიძეს აქვს სასწაულებრივი შეგრძნება სცენისა, სოლისტების, გუნდის და ორკესტრის გამთლიანებისა. ზუნებრივი ნიჭი მას აძლევს საშუალებას ორკესტრის ხმოვანება მიუსადაგოს.

მომღერლის შესაძლებლობებს. იგი არ არის დოგმატიკოსი, თავისუფლად, შემოქმედებითად უდგება სადირიჟორო სამუშაოს. იგბისმიერი სირთულის პარტიტურის დირიჟორობა შეუძლია რევაზ ტაკიძეს. იგი დიდი გამოცდილების დირიჟორია. ერთი საათით ადრე გაცნობილი პარტიტურა რომ დაუდო წინ, იგი აპექტაკლს გაუძღვება და მის თანაბარ დონეს უზრუნველჰყოფს. ეს არ არის იოლი. ასევე თანაბრად შეუძლია სპექტაკლის წაყვანა თამაზ ჯაფარიძეს. ის დიდი პრაქტიკული გამოცდილების მუსიკოსია. მე ვისურვებდი, რომ მომავალმა თაობამ ეს კარგი სვისებები დირიჟორობისა შეიტვისოს და არ დაკარგოს“.

დღეს ჩვენი საოპერო თეატრი, ისევე, როგორც კულტურის მრავალი კერა, რთულ პირობებში იმყოფება. მუაიკოა-შეპარულე-ბელთა დიდი ნაწილი უცხოეთში ჰპოვეს აღიარებას და ამ გზით ესწრაფვის მოიპოვოს ხელოვანის ღირსეული საარსებო პირობები. თ. გუგუშვილის პიროვნებაში დასაფასებლად მიმაჩნია მისი მამულიშვილური გრძნობა — გასაჭირშიც არ მიატოვოს მშობლიური თეატრი, და, თუმცა, როგორც უკვე ითქვა, მრავალ თეატრთან აქვს მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი, უცხოეთის აცენების ხშირი და სასურველი სტუმარია, თავისი მოღვაწეობის ძირითად კერად თბილისის საოპერო თეატრი მიაჩნია.

აი, მოკლედ იმ ღირსებათა თაობაზე, რომელთაც მომღერალს მოუტანეს დიდი ქართველი მომღერლის, ზურაბ ანჯაფარიძის სახელობის პრიზი. ამ ჯილდოს შესახებ თავად მომღერალი ამბობს: „ზურაბ ანჯაფარიძის პრიზი ყველაფერს მირჩევნია. ზურაბ ანჯაფარიძე იყო დიდი ადამიანი, პიროვნება, დიდი მომღერალი, არტიტი. ბედნიერი ვარ, რომ შევესწარი მის სიმღერას, მის სცენაზე ხილვას. იქ, სადაც ზურაბ ანჯაფარიძე იყო, იყო შემოქმედება, იყო სიცილი, ურთულესი პრობლემების იოლად გადაწყვეტა, იქ იყო სიცოცხლე! ამიტომაც, რომ ზურაბ ანჯაფარიძის სახელობის პრიზი ჩემთვის, მომღერლისთვის, ყველაზე ძვირფასი, ყველაზე დასაფასებელია!“.

დავით სოლომონიშვილი

## ბაბუღია ნიკოლაიშვილი

1942 წელს თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულნი, რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებლის აკაკი ვასაძის მიერ ხელდასმულნი, გაანაწილეს რუსთაველის თეატრში, სადაც მათ დახვდათ ქართული სამსახიობო ხელოვნების ისეთი კორიფეები, როგორც იყვნენ: აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, თამარ ჭავჭავაძე, ემანუელ აფხაიძე და სხვები. კურსდამთავრებულთა შორის იყო გოგონა, დიდი შავი თვალებით, მეტყველი სახით, სხარტი მოძრაობებით, დახვეწილი მეტყველებით. ეს გოგონა გახლდათ დღეს უკვე ცნობილი მეცნიერი, თეატრალური ინსტიტუტის ერთ-ერთი დამაარსებელი, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ბაბუღია ნიკოლაიშვილი.

ბ. ნიკოლაიშვილი დაიბადა თბილისში და აღიზარდა მღვდლის ოჯახში. მამა — კირილე ნიკოლაიშვილი — მღვდელი ყოფილა; დედა — მარიამ მელაძე დიასახლისი, რუსული ენის კარგი მცოდნე. მშობლებმა ბავშვი შეიყვანეს თბილისის პირველ საშუალო სკოლაში, სადაც ქართული კულტურის ცნობილი მოღვაწეები ასწავლიდნენ. ქალბატონ ბაბუღიას ქართული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელი იყო ქართველი საბავშვო პოეტი ილია სიხარულიძე, რომელსაც ქ-ნ ბაბუღია დიდი სიბოთით და სიყვარულით იხსენებს: „ილია სიხარულიძე იყო საოცრად მშვიდი, წყნარი ადამიანი, შესანიშნავი ლიტერატორი“.

საიდან დაიბადა მასში ქართული მხატვრული კითხვისადმი მიღრეკილება? — ალბათ. ილია სიხარულიძის გაკვეთილებიდან.

თხუთმეტი წლისას ზეპირად უსწავლია „ვეფხისტყაოსანი“.

— სკოლაში პუშკინას“ მეძახდნენ. ვკითხულობდი როგორც ქართველი, ასევე რუსი პოეტების ლექსებს, პოემებს. კარგი მეხსიერება მქონდა და ამ ფაქტორმაც შემიწყო ხელი მხატვრული კითხვით დაინტერესებაში — ამბობდა ქ-ნი ბაბუღია.

სკოლის დამთავრების შემდეგ სწავლა განაგრძო თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ფილოლოგიურ ფაკულტეტზე, ქართული ენისა და ლიტერატურის განხრით, სადაც ისმენდა აკადემიკოსების აკაკი შანიძის, არხოლდ ჩიქობავას, გიორგი ახვლედიანას ლექციებს.

უნივერსიტეტში მომავალმა მეცნიერმა იმთავითვე თეატრისაკენ მიმავალი გზა აირჩია და კ. მარჯანიშვილის თეატრალური სტუდიის მსმენელი გახდა, რომლის დირექტორი შალვა ლამბაშიძე იყო.

ჩემი პირველი პედაგოგი სასცენო მეტყველებაში იყო პიერ კობახიძე, შემდეგ ვერიკო ანჯაფარიძე, თამარ ჭავჭავაძე, მსახიობის ოსტატობაში საფრანგეთიდან ახლად დაბრუნებული ვასილ ყუშიტაშვილი.

ჩემზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა სტუდიის მისაღებად გამოცდებმა. როცა ეტიუდის შესრულება დავამთავრე, ვერიკო ანჯაფარიძემ შთამბეჭდავი ხმით მკითხა: „რამდენი წლისა ხარ, ვოგონა?“, რაც სამუდამოდ ჩამრჩა მეხსიერებაში და ახლაც ჩამესმის ხოლმე მისი ხმა, მისი შეკითხვა — იხსენებდა ქ-ნი ბაბულია.

ბაბულია ნიკოლაიშვილს ინსტიტუტში მისვლისას ხვდება ქართული სასცენო მეტყველების ჩინებული სპეციალისტი ქ-ნი მალიკო მრევლიშვილი, რომლის ხელმძღვანელობითაც იწყებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას და უდიდესი მონღომებითა და ინტერესით ეცნობა სასცენო მეტყველების საფუძვლებს.

მისი ცხოვრების სასიამოვნო მოგონებად დარჩა რუსთაველის თეატრში გატარებული წლები. გარდა იმისა, რომ იგი იქ მსახიობად მუშაობდა, ამავე დროს დაინიშნა რეჟისორის ასისტენტად. „პირველი გამოცდა“ რეჟისორის ასისტენტობაში ჩააბარა მიხეილ თუმანიშვილთან სპექტაკლ „ტარიელ გოლუას“ დადგმის დროს, სადაც გაიცნო ქართველი მწერალი ლეო ქიაჩელი, რომელიც ასისტენტთან ერთად თვალყურს ადევნებდა სპექტაკლის შექმნის პროცესს.

— ჩვენი სასიქადალო მწერალი ხშირად მეკითხებოდა: როგორ გგონიათ ვოგონა, გამოვა რამე? მე მას ვაიმედებდი და ვარწმუნებდი სპექტაკლის წარმატებაში — იხსენებდა ქ-ნი ბაბულია.

სპექტაკლში „ოიდიპოს მეფე“, რომელიც დოდო ალექსიძემ დადგა რუსთაველის თეატრში, ქ-ნმა ბაბულიამ ხმაშეწყობილად აამეტყველა მამაკაცთა და ქალთა ქოროები, რომელიც სასიამოვნოდ უღერდა თურმე. იგი ასევე მუშაობდა აკაკი დვალისთან სპექტაკლ „ჩვენებურები“-ს დადგმის დროს. წარმატებული და შინაარსიანი აღმოჩნდა მასწავლებლისა და მოსწავლის ურთიერთობა. გამართლდა ქ-ნ მალიკო მრევლიშვილის სიტყვები: „შენ უნდა მეცნიერების დონემდე აიყვანო ჩვენი საქმე“. მომავალი პედაგოგ-მეცნიერის ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი მიუძღვოდა აკადემიკოს გიორგი ახვლედიანს, რომელთანაც ერთად მას შეუდგენია თეატრალური ტერმინოლოგიის ლექსიკონი.

1956 წელს დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია თემაზე: „ლექსის მხატვრული შესრულება“. ეს იყო პირველი სამეცნიერო შრომა, რომლის დაცვაც მოხდა სათეატრო უმაღლეს სასწავლებელში, სასცენო მეტყველების კათედრაზე.

დისერტაციის დაცვის შემდეგ გრძელდება ინტენსიური მუშაობა და სასკოლო ასაკის ბავშვებისათვის იწერება წიგნი „სკოლაში გამომეტყველებითი კითხვის სწავლებისათვის“, სადაც ავტორი გა-

ნიხილავს სასკოლო ასაკის ბავშვის მეტყველების უნარის გამომქმნაველებს და სწორად კითხვისა და წარმოთქმის საშუალებებს.

შემდგომში უფრო ვაფართოვდა მეცნიერის კვლევის სფერო და იგი წერს წიგნს — „ქართული სასცენო მეტყველება“. რომელიც განიხილება სტანისლავსკის სისტემის, ფიზიოლოგიის, ფსიქოლოგიისა და ხელოვნებათმცოდნეობის საფუძვლებზე.

1980 წელს ქალბატონი ბაბულია იმყოფებოდა ინდოეთში, რათა შეესწავლა ინდიელი იოგების სუნთქვის სისტემა და შემდეგ გამოეყენებინა ქართულ სასცენო მეტყველებაში.

მისი თაოსნობით დაინერგა ინდოელი იოგების ვარჯიშთა ის სახეობა, რომელიც უფრო მეტად გააღრმავებდა და გააადვილებდა ქართული სასცენო მეტყველების შესწავლას.

1985 წელს სანკტ-პეტერბურგში დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია თემაზე „ქართული სასცენო მეტყველება“, რომელსაც ოპონენტობა გაუწიეს აკაკი გაწერელიამ, შოთა ძიძიგურმა და რეჟისორმა გიორგი ტოვსტონოვოვმა. მათ მაღალი შეფასება მისცეს წარმოდგენილ სამეცნიერო ნაშრომს.

ვფიქრობ, ინტერესმოკლებული არ იქნება მკითხველისათვის მეცნიერის ზოგიერთი ნააზრების გაცნობა:

— ენის ამ ფუნქციის (საუბარია მონოლოგზე) გათვალისწინებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მსახიობისათვის, ვინაიდან სასცენო პირობებში მსახიობის მეტყველებაში სიტყვის გამოთქმას რამდენადმე წინ უნდა უსწრებდეს აზრის „დაბადება“. თეატრალური ხელოვნების მოთხოვნილებათა შესაბამისად დრამატული თეატრის მსახიობის პროფესიულობა გულისხმობს სასცენო მეტყველების პროცესში აზროვნებას მაყურებლის წინაშე. თეატრში არ უნდა ხდებოდეს როლის ტექსტის ავტომატურად, მექანიკურად დაზეპირება. — სიტყვის, ტექსტის ასეთ დასწავლას არ ახლავს მიზანდასახულობა, აზროვნება და არ არის სცენაზე მსახიობის ბუნებრივი მოქმედების წინაპირობა. რეალისტური სკოლის მსახიობთა თამაშის უპირველესი ნიშან-თვისებაა სცენაზე აზრიანი, ბუნებრივი მოქმედება სათანადოდ გააზრებულ მეტყველებასთან ერთად.

სასცენო მეტყველებისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს ბგერების, როგორც სიტყვათა საშენი მასალის, სწორად წარმოთქმის და ბგერათა კომბინაციით წარმოქმნილი ცნება-სიტყვის მართებულად გააზრებას. ერთი რომელიმე ბგერის არაზუსტად, დამახინჯებულად წარმოთქმას მართლმეტყველების ნორმათა დარღვევა მოსდევს. ამის გამო კი ენა ხშირად ვაგებინების საშუალების ნაცვლად გაუგებრობის წყაროდ იქცევა ხოლმე; ეს რომ არ მოხდეს, მსახიობს მართებს ბგერათა და სიტყვათა სწორი წარმოთქმის წესების ზედმიწევნით ცოდნა და მეტყველების პროცესში მათი მართებულად გამოყენება.



იმის გამო, რომ სასცენო მეტყველება ხელოვნებას ემსახურება, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მეტყველების ემოციურ მხარეს, რაც შემოქმედებითი პროცესის შედეგად მიიღწევა და განსაზღვრავს სპექტაკლის ან მხატვრული კითხვის ხელოვნების დონეს.

სასცენო მეტყველება არის სცენური მოქმედების უფლები, ქცევის აქტი და მისი დამაგვირგვინებელი ფაქტორი. იგი მინანდასახული შეგნებითი პროცესია. სიტყვა, განსაკუთრებით მინანდასი მეტყველება, გადამწყვეტ როლს ასრულებს კერძოდ სასცენო ქცევის გამომუშავებაში.

ზემოთ გამოთქმული აზრი ნათელს ხდის დასმული საკითხის სიღრმეს და გვიქმნის გარკვეულ წარმოდგენას ქართული სასცენო მეტყველების კულტურის დარგში.

1990 წელს ქ-ნი ბაბულია ნიკოლაიშვილი გაემგზავრა ინგლისში დუგლას ვებერის სახ. თეატრალური ხელოვნების აკადემიაში აკადემიის პრორექტორის ჰილარი ვუდის მოწვევით. აკადემიაში ქ-ნმა ბაბულიამ ჩაატარა გაკვეთილი სასცენო მეტყველებაში, რამაც პოპულარობა მოუპოვა ინგლისელ სტუდენტებსა და კოლეგებში. ქ-ნი ბაბულია ნიკოლაიშვილის მეცნიერული ღირსება არის ის, რომ განუვითაროს სტუდენტს მეტყველების პროცესში აზროვნების უნარი და ეს ორი კომპონენტი — მეტყველება და აზროვნება ერთმანეთთან დააკავშიროს; აღმოაჩინოს მასში შინაგანი ლოგიკურობა, რაც მომავალ მსახიობს მისცემს საშუალებას გაიაზროს და წარმოსახოს უკვე ჩამოყალიბებული მხატვრული სახე. მასთან აღიზარდა ქართული თეატრის არაერთი მოღვაწე: თემურ ჩხეიძე, რობერტ სტურუა, ოთარ მეღვინეთუხუცესი, ნოდარ მგალობლიშვილი, გოგი ხარაბაძე და სხვები.

ქართული თეატრალური პედაგოგიკა, მისი საქმის გამაგრძელებელი სათუთად შეინახავენ ბაბულია ნიკოლაიშვილის მეცნიერულ მემკვიდრეობას.

## ქეთევან კუჭულაშვილი

### რომან ლომინაძე

ოზურგეთის ალ. წუწუნაშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში გაიმართა ხსოვნის საღამო, რომელიც საქართველოს სახალხო არტისტის რომან ლომინაძის დაბადების 95 წლისთავს მიეძღვნა.

რომან ლომინაძე მსახიობთა იმ რიცხვს მიეკუთვნება, რომელმაც თავისი მაღალი პროფესიონალიზმით ერთ-ერთი საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა ქართული თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში. იგი ექვსი ათწლეული წელი იღვწოდა ოზურგეთის დრამატული თეატრის სცენაზე, სადაც მრავალი ერთმანეთისგან განსხვავებული პერსონაჟი განასახიერა.

რომან ლომინაძე ფართო დიპლომატიის მსახიობი იყო. მას ერთნაირად შეეძლო კომიკური და ტრაგიკული როლების შესრულება. მაყურებელი დღესაც დიდი სიყვარულით იხსენებს მის როლებს: გლახუნა (გ. ბერძენიშვილის „დაჭრილი არწივი“), აგაბო (ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“), ქაჩალ-ხოჯა (გ. ნახუცრიშვილის „შაითან ხიხო“), ლუკაია (ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის „მე ვხედავ მზეს“), ივანე (ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“), ეზოპე (გ. ფიგერედოს „ეზოპე“) და მრავალი სხვა.

რომან ლომინაძე, რომელსაც თეატრში „ბერძენი“ უწოდეს, არა მხოლოდ სასცენო ხელოვნების ოსტატი იყო, არამედ ადამიანებთან ურთიერთობის, სტუმართმოყვარეობისა და კაცური ღირსებების გამოვლენის დიდი უნარის მქონეც. ამის დასტური გახლდათ ხსოვნის საღამო, რომელსაც უძღვებოდა ოზურ-

გეთის დრამატული თეატრის დირექტორი რევაზ სარიშვილი. რომან ლომინაძის შემოქმედებით მოღვაწეობაზე ისაუბრა სალიტერატურო ნაწილის გამგემ მიხეილ გოლიაძემ.

მონაწილეობდა თეატრთან არსებულ მიმდრალთა ანსამბლი „სახიობი“, მსახიობი შოთა ბაბილოძე, სიტყვებით გამოვიდნენ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ოთარ კუტალაძე, ექიმი რატი ლლონტი, მონადირეთა და მეთევზეთა სამხარეო საზოგადოების თავმჯდომარე ვლადიმერ ჯინჭარაძე, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე — ვასილ ჩიგოგიძე, საქართველოს სახალხო არტისტი გაბრიელ მდინარაძე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები ზაირა თოთიბაძე, ვივი ახმეტელი, ომარ ურუშაძე, მსახიობები ბელა კიკვაძე, მარგო ავაქიანი, ეთერ მუჩიანური და სხვ.

რომან ლომინაძე არა მხოლოდ შესანიშნავი მსახიობი, არამედ შესანიშნავი მუსიკალური მონაცემებით დაჯილდოებული ხელოვანი იყო. მის პირად არქივში ვკითხულობთ: „16—17 წლისა ვიყავი, როცა ჩემი მეგობრებისაგან შევადგინე მუსიკალური ჯგუფი და კონცერტების გამართვა თბილისსა და მის გარეუბნებში დავიწყე. უსაზღვროდ მიყვარდა თეატრი და ერთ მშვენიერ დღეს მოკრძალებით შევადგე რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრის კარი, სადაც პირველად შევხვდი თეატრის დიდოსტატებს: კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ახმეტელს. ორი წლის მანძილზე თავისუფალ მსმენელად ვითვლებოდი, ხარბად ვისმენდი სცენის ჯაღოქართა რეპერტიუებს. ჩქარა მონაწილეობაც მიმალდებინეს მასობრივ სცენებში. 1924 წლისათვის დაებრუნდი მშობლიურ ოზურგეთში და ჩავირიცხე მსახიობად თეატრში“.

რომან ლომინაძეს ბევრი სპექტაკლი აქვს მუსიკალურად გაფორმებული. მუსიკის ნიჭი შემდგომ გამოავლინა მისმა შვილმა ქალბატონმა ციურიმ, რომელმაც წარმატებით დაამთავრა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია და შვილიშვილმა ნინომ, რომელმაც საღამოზე ალ. შავერზაშვილის რომანსი შეასრულა.

დამსწრე საზოგადოების მოწონება დაიმსახურა ამ საღამოსთვის სპეციალურად გამოცემულმა ბუკლეტმა, რომელიც შეადგინეს მ. გოლიაძემ და ქ. კუკოლავამ. მხატვარი — თ. დარჩია.

რომან ლომინაძე აქტიურ შემოქმედებით მუშაობას ეწეოდა თავის მეუღლესთან — რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტთან. ანა ანდლულაძესთან ერთად. „მათ ერთად ზიდეს უღელი ცხოვრებისა და უღელი თეატრისა“.

რ. ლომინაძის სახლზე გაკეთდა მემორიალური დაფა.

მსახიობის ვაჟმა გოგი ლომინაძემ მადლობა გადაუხადა ოზურგეთის თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს, ქალაქის მერიას და რაიონულ გამგეობას ამ ღამეზე და თბილი საღამოს მოწყობისათვის.

## თეატრს მხარდაჭერა ექნება

რუსეთის ფედერაციის პრემიერ-მინისტრმა ევგენი პრიმაკოვმა ხელი მოაწერა დადგენილებას „რუსეთის ფედერაციაში თეატრალური ხელოვნების სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“. დოკუმენტის მთავარი ამოცანაა თეატრის უზრუნველყოფა გარანტირებული დაფინანსებით, საგადასახადო სისტემაში კორექტივების შეტანა, სავტორო უფლებების ქმედუნარიანი დაცვა. დადგენილება მოწოდებულია ხელი შეუწყოს რუსეთის სარეპერტუარო თეატრის საუკეთესო ტრადიციების დაცვას რუსეთისა და დსთ ქვეყნების ერთიან კულტურულ სივრცეს, შემოქმედებითი კოლექტივების საკადრო განახლებისა და მათი მუშაკების სოციალური დაცვისათვის აუცილებელი პირობების შექმნის.

გაზეთი „კულტურა“ № 12, 1—7 აპრილი, 1994 წ.

### კულტურის დაცვის შესახებ ხმები ნაბარძივი

რუსეთის ფედერაციის პრეზიდენტის გრანტები მინიჭებულია საერთო-ეროვნული მნიშვნელობის შემოქმედებით პროექტების მხარდასაჭერად კულტურისა და ხელოვნების სფეროში.

რუსეთის ფედერაციის პრეზიდენტის გრანტები დაენიშნათ რუსეთის კულტურის მრავალ გამოჩენილ მოღვაწეს, რომლებსაც მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვით მის განვითარებაში. მათ შორისაა: მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორი, კომპოზიტორი ვლადისლავ ავაფონიკოვი, მოსკოვის მაიაკოვსკის სახ. აკადემიური თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე ვიქტორ დუბროვსკი, ასტრახანის სამხატვრო გალერეის დირექტორი ლუდმილა ილინა, თეატრალური ხელოვნების რუსეთის აკადემიის კათედრის გამგე ბორის ლუბიმოვი და კულტურის სხვა ცნობილი მოღვაწენი სანკტ-პეტერბურგიდან, ჩიტიდან, ვლადიმირიდან, სმოლენსკიდან, კიროვიდან, სარატოვიდან, კემეროვოდან, რუევიდან, ხაბაროვსკიდან, ასტრახანიდან, კრასნოიარსკიდან, სიკტივკარიდან და ქვეყნის სხვა ქალაქებიდან.

ამ გადაწყვეტილებით პრეზიდენტმა კიდევ ერთხელ შეაღწია თანამოქალაქეთ, რომ რუსეთის კულტურა ცოცხლობს, აღმავლობის გზაზეა და მას სახელმწიფო იცავს.

### პამელტაშის პარადი

#### კულტურის მემკვიდრეობის მხარდაჭერა

„კულტურის ევროპული თვე“ ამჯერად ჩატარდება ზაფხულში ბულგარეთის ძველ ქალაქში პლოვდივში. ლეგენდარული ტროას ხნის უძველესი ფილიპოპოლისი — ასეთია ამ ქალაქის ერთ-ერთი ისტორიული სახელწოდება — 28 მაისიდან 31 ივლისის ჩათვლით — მთავარი ევროპული კულტურის დედაქალაქის — ვაიმარის თავისებური თანამგზავრი იქნება.



აქტიურად დღეხასწაულის არა მარტო მომავალი სტუმართმოყვარე მანსინე ძელი ემზადება ყველა მუზისა და, ბუნებრივია, ურიცხვ მაყურებელ-ტურისტთა „თავდასხმისთვის“. მთელი ბულგარეთი ჩამბულია უაღრესად დაძაბული, მაგრამ ულამაზესი ზაფხულისთვის სამზადისში.

დღეხასწაული გაიხსნება კლასიკური მუსიკით: ოპერისა და ბალეტის ფესტივალში მონაწილეობას მიიღებს ბულგარეთის ყველა თეატრი, აგრეთვე სტუმრები ბუქარესტიდან, ანკაროდან და მოსკოვიდან. მოუთმენლად ვლიან დიდი თეატრის ჩამოსვლას. საერთაშორისო კამერული მუსიკის ფესტივალი ფართო პანორამას გაშლის. მასზე მოწვეული არიან მონაწილენი პლანეტის სხვადასხვა კუთხიდან — იაპონიიდან შვეიცარიამდე, ინდოეთიდან ისრაელამდე.

ფესტივალის პროგრამა ითვალისწინებს აგრეთვე უჩვეულო პროექტს — ერთმანეთის მიყოლებით წარმოადგენენ რამდენიმე „მამლეტს“. მათ შორისაა რუსეთიდან — პ. შტაინისა და რ. სტურუას სექტაკლები, შემდეგ ე. ნეკროშიუხის და ორი „მამლეთი“ ბულგარეთიდან. „პეიზაჟი — ილ“-ის პროგრამის მიხედვით ერთ სცენურ სივრცეში იმპროვიზაციული წარმოდგენების ერთმანეთს შეხვედებიან სხვადასხვა ქვეყნის რვა რეჟისორი, რაც უდავოდ საინტერესო ექსპერიმენტია.

რა თქმა უნდა, უამრავი ქუჩის, მათ შორის ცეცხლოვანი ბოშური წარმოდგენა გაიმართება. სპეციალური პროგრამა მიეძღვნება ბავშვებს — კარნავალური სიმღერების კონკურსი, პლენერები, საბავშვო მოდაც კი. 48 გამოფენა და ექსპოზიცია, რამდენიმე კინოპროგრამა.

დღეხასწაულის პიკი იქნება პოპულარული ამერიკული როკჯგუფის „მეტალიკის“ კონცერტები. ისინი გაიმართება სტადიონზე, რომელიც 80 000 მაყურებელს იტევს.

ყოველივე ამის შესახებ ითქვა პრესკონფერენციაზე, რომელიც გამართა მოსკოვში არსებულმა ბულგარეთის რესპუბლიკის საელჩომ და ბულგარეთის კულტურულ-საინფორმაციო ცენტრმა.

მარინა უაჟკოვა

გაზეთი „კულტურა“ № 12, 1—7 აპრილი, 1999 წ.

**ჩვენ კვლავ გვიყოლება „პარკები“**

ზედმეტი გროშები არ აწყენს მსახიობს, განსაკუთრებით ამ ჩვენს ძნელბედობის უამს. ამიტომ, სასიხარულოა ცნობა იმის შესახებ, რომ ერთწლიანი შესვენების შემდეგ, განახლდება პრემია „კერპის“ გადაცემის ტრადიცია სეზონის საუკეთესო სამსახიობო ნამუშევრისთვის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის სფეროში, რომელიც რუსეთის საქმიანმა წრეებმა დაადგინა. საზეიმო ცერემონია, რიგით მეორე, გაიმართება 20 აპრილს მოსსოვეტის სახელობის თეატრში.

პრემიის გადაცემის ორგანიზატორს, როგორც ადრე, მეთავეობს, ცნობილი მსახიობი ალექსეი ბატალოვი. შემარჩევი კომისიის ხელმძღვანელობა შეიცვალა. ადრე მისი თავმჯდომარე იყო ცნობილი დრამატურგი ემილ ბრაგინსკი, რომელიც შარშან გარდაიცვალა. ახლა ეს თანამდებობა მის კოლეგას გრიგოლ გორინს უკავია. რაც შეეხება პრემია „კერპის“ უიურის, იგი საზოგადოებრივია და შედგება მსხვილი ბანკების, სამრეწველო და ფინანსური კორპორაციების, სადაზღვევო

კომპანიების ხელმძღვანელებისგან. ჭილდოს მინიჭება ამჭერად ნ. ნოშინანტის მიხედვით მოხდება. თითოეული მათგანის შაძიებელთა გვარები უკვე ცნობილია.

ამგვარად, „წლის კერპის“ (საუკეთესო მსახიობი ქალის) განყოფილებაში ლაურეატობის პრეტენდენტები არიან ნატალია გუნდარევა, მარინა ნეელოვა, ელენა საფონოვა, ალისა ფრეინდლიზი და ზინაიდა შარკო. წლის „საუკეთესო მსახიობი მამაკაცის“ წოდებაზე წარდგენილი არიან სერგეი ვინოგრადოვი, იგორ კვაშა, ვლადიმირ მაშკოვი და კონსტანტინე რაიკინი. თავისი კანდიდატები ჰყავს ნომინაციას „წლის იმედი“, სადაც დასახელებული იქნებიან აგრეთვე საუკეთესო მსახიობი ქალი და საუკეთესო მსახიობი მამაკაცი.

„ბრძოლა“ ყველაზე საპატიო ჭილდოსთვის, — დიდი დამსახურებისთვის ხელფონებაში, მოხალოდნელი არ არის. აქ გამარჯვებულები უკვე ცნობილია. ესენი არიან: ნონა მორდუკოვა, მიხაილ ულიანოვი და იური იაკოვლევი, რომლებიც მაყურებელთა არაერთი თაობის კერპები არიან. ამ შემთხვევაში ჭილდომ იპოვა გმირები.

### ოლგა სვისტუნოვა

გაზეთი „კულტურა“ 1—7 აპრილი, 1999 წელი.



«ТЕАТРИ ДА ЦХОВРЕБА» («ТЕАТР И ЖИЗНЬ»)

№ 3 (233), 1999 г. Тбилиси

ტექნიკური რედაქტორი  
ნელი თვაშარი

კორექტორი  
ვარინე მახაძე

გადაეცა წარმოებას 25/V-99 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 5/VII-99 წ.

საალრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7,5

საბეჭდო თაბახთა რაოდენობა 7,5

შეკვეთა № 223

ინდექსი 76143

ფახი სახელშეკრულებო

რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ. ლეონიძის ქ. № 11-ა. ტელ. 99-90-24

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა,  
თბილისი, მ. წინამძღვრის ქ. № 133.