

თეატრი

და

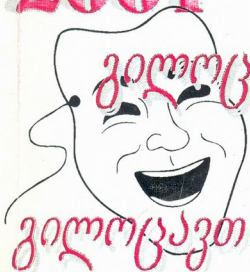
ცხოვრება

F567
2001

1

2001

გილოცავთ ახალ წელს!



გილოცავთ ახალ საუკუნეს!

გილოცავთ ახალ

ათასწლეულს!



ვულოცავთ!

საქართველოს სახელმწიფო პრემიას

ნოდარ ანდლულაძეს

მუსიკალურ-საშემსრულებლო მოღვაწეობისათვის,

სანდრო მრეელიშვილს

სპექტაკლისათვის „მარტორქები ორკესტრში“,

**კოტე მარჯანიშვილის სახელობის
პრემიას**

დავით დოიაშვილს

სპექტაკლისათვის „ამის ნახვა მაყურებლისათვის
აკრძალულია“,

ქეთევან კიკნაძეს

ნიკოლ გიზის როლის განსახიერებისათვის,
ამავე სპექტაკლში,

გურანდა გაბუნიას

გაბრიელა ტრისტანის როლის განსახიერებისათვის
ამავე სპექტაკლში,

სოფიკო ჭიაურელს

რეჯინას როლის განსახიერებისათვის სპექტაკლში
„დედა-დედოფალი“,

თეატრი

და

ცხოვრება

ჩუბაქოლი

ბუჩაჩი ბუჩაჩი

სახუბრო ქოლუბა

ბოგი ბუჩაჩი,
ბოგი ბუჩაჩი,
ბოგი ბუჩაჩი,
ბოგი ბუჩაჩი,
ბოგი ბუჩაჩი,
ბოგი ბუჩაჩი,
ბოგი ბუჩაჩი,
ბოგი ბუჩაჩი,
ბოგი ბუჩაჩი,
ბოგი ბუჩაჩი.

4

2000

ოქტომბერი
ნოემბერი
დეკემბერი

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

სამძტაკლები

ნოდარ გურაბანიძე - „არ მოკლა ანტიგონე, კრეონტ!“ ----- 3

ფესტივალი „ოდროს ნილაგი“

ნინო მაჭავარიანი - ვინა ხარ შენ, ანჯგელო
ან რა დროა ეს ჩვენი დრო? ----- 13

ლელა წიფურია - ხმა წყვდიადიდან ----- 19

ფესტივალი „საჩუქარი“

ნინო მაჭავარიანი - და რატომ მხოლოდ თორმეტი? ----- 22

ლელა წიფურია - „ჯეოსელის საჩუქარი“ ----- 33

ღიალოგი

ქეთი დოლიძე - არცერთი ფესტივალი არ
იქნება ყველასათვის მოსაწონი ----- 45

ხათუნა წულაძე - შინაგანი ხედვით აღქმული რადიოსპექტაკლები ----- 48

თეორია

ნათელა ურუშაძე - რა არის მხატვრული კრიტიკა ----- 55

გოგი დოლიძე - როცა ასეთი სიყვარულია...
(კრებული ქეთინო კვიციანი) ----- 62

იუბილე

იპოლიტე ხეიჩია - 90

გიგა ლორთქიფანიძე - მას ორი სიცოცხლეც არ ეყოფოდა ----- 64

ჯემალ ღაღანიძე - მე ბედნიერი კაცი ვარ ----- 65

ედიშერ მაღალაშვილი - 75 ----- 68

თამაზ მესხი - აკაკი ელისაძე ქუთაისის თეატრში ----- 72

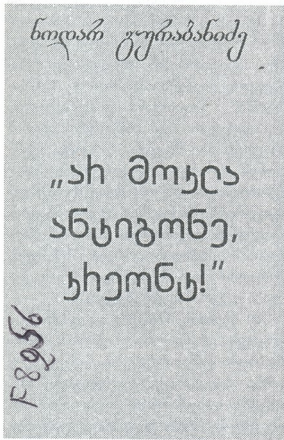
დავით თევზაძე - მოსაჯონარი მეცა მაქვს ----- 78

„თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეთა
პროფესიული კავშირის“ წესდება ----- 87

პეტერ ბრუკი - ჯოჯოხეთური მოწყენილობა ----- 96

ვაჟა ძიგუა - ელდმონდილი ----- 103

სპექტაკლები



რაც ზედიზედ განახორციელა მარჯანიშვილის სახ. თეატრის დღევანდელი სახის განმსაზღვრელი ბრწყინვალე სპექტაკლები თ. დოსტოევსკის „მარადი ქმარი“, ა. სტრინდბერგის „მამა“ და იასმინა რიზას „ART“ („ხელოვნება“).

ამთავითვე ვიტყვი ბარემ, რომ ეს „ახალი“ „ანტიგონე“, სადაც მთავარ ტრაგიკულ გმირებს ოთარ მეღვინეთუხუცესი (კრეონტი) და ნატო მურვანიძე (ანტიგონე) ანხორციელებენ, ამ თეატრის ისტორიასა და ამ მსახიობთა ბიოგრაფიაში შევა, როგორც ერთ-ერთი შესანიშნავი მიღწევა.

ბუნებრივად შეიძლება დაგვებადოს კითხვა: რამ განაპირობა ფრანგული კოლაბორაციონალიზმისა და საფრანგეთზე გერმანულ ნაცისტთა მძლავრობის ეპოქაში (1942 წ.) შობილი ამ პროტესტანტული სულიკვებით აღსავსე პიესის დადგმა ახლანდელ თავისუფალ საქართველოში, სადაც კრიზისები არყვევენ ჩვენი „დემოკრატიული ხომალდის“ მთელ კორპუსსა და მღვლვარე პოლიტიკური ოკეანის ქარები საცაა ნაკუნებად აქცევენ ახლად გაშლილ აფრებს?

ის დრო, როცა მიხეილ თუმანიშვილმა დადგა ეს პიესა (1968 წ. დაუეწყარია სერგო ზაქარაიძისა და ზინა კვერენჩხილაძის მიერ შექმნილი სახეები) მძვინვარე კომუნისტური იდეოლოგიის აგრესიულობით ხასიათდებოდა, როცა შინაგანად თავისუფალი ადამიანის სულ მცირე პროტესტიც კი მთელი სისასტიკით შეიძლებოდა დასჯილიყო. ეს იყო საყოველთაო თანხმობის ხანა, ანუ, როგორც მიხეილ ბახტინი იტყოდა „მონოლოგიზაციის“ ეპოქა, რომელიც, როგორც წესი, ყოველგვარ დიალოგს გამოირიცხავს. უი-

სახელგანთქმული ფრანგი ევზისტენციალისტი დრამატურგებიდან ჟან ანუი ქართული თეატრალური სცენის ყველაზე ხშირი სტუმარია. სხვადასხვა დროს დადგმულია მისი „ანტიგონე“ და „მედეა“ (რეჟისორები მიხეილ თუმანიშვილი და რობერტ სტურუა. რუსთაველის სახ. თეატრი), „ტოროლა“ (რეჟისორი ლევან მირცხულავა, მარჯანიშვილის სახ. და ბათუმის თეატრები) და აი, ახლა, ამ დრამატურგის შედევრს კვლავ მიუბრუნდა რეჟისორი თემურ ჩხეიძე, მას შემდეგ,

საპარტიო ცენტრი
პროცენტრი
ბიბლიოთეკა

შეიათეს გამონაკლისის გარდა, ვერა-
ვინ ბედავდა ეთქვა „არა!“. ასეთ დროს
„ანტიგონეს“ დადგმა რუსთაველის თე-
ატრში გმირობის ტოლფასი იყო. ანტი-
გონეს „არა“, ანუ უარყოფა კომფორ-
ტული და შემგუებლური ცხოვრებისა
თუ კრიონტის სახელმწიფოებრივი იდე-
ალებისა – ზნეობრივი აქტი იყო.

თ. ჩხეიძეს მშვენივრად ესმის, რომ
არათუ „მონოლოგიზაციის“ ეპოქა და-
სრულდა, არამედ „დიპლომატიის“ ეპო-
ქაც ითვლის უკანასკნელ წუთებს სა-
ყოველთაო „პოლიფონიზაციის“ კაჟა-
ფონიაში გადაზრდის რეალობის გამო.
ამიტომაც მან თავისი მშერა გმირთა
შინაგან სამყაროს მიაპყრო, ანუ მათი
სულის სიღრმეში აღმოცენებული ტრა-
გიკული კოლიზიები ბედისწერის გა-
რღვევალობისა და დაუნდობლობის სი-
მაღლემდე აიყვანა და გმირთა დაპი-
რისპირება არა მხოლოდ რწმენისა და
იდეალების ბრძოლას შეეხო, არამედ
თავად პიროვნების შინაგან თვისებათა
ინდივიდუალიზებულ, პერსონიფიცირე-
ბულ სამყაროსაც. სპექტაკლში კრე-
ონტისა და ანტიგონეს დაპირისპირება,
მათი პოზიციების აბსოლუტური შე-
უთავსებლობის და ურთიერთგამორი-
ცხვის მიუხედავად (რაც, როგორც წესი,
უარყოფასა და გააფთრებას იწვევს),
სიძულვილზე კი არ არის აღმოცენე-
ბული, არამედ სიყვარულზე. თვით უკი-
დურესი მძვინვარების ჟამსაც კი ჩვენი
მსახიობების გმირებს შორის ბოლო-
მდე არ წყდება ურთიერთკავშირის ის
უხილავი ძაფი, რომელიც მათ არა
მხოლოდ აახლოვებთ, არამედ უფსკრუ-
ლისაკენაც ეზიდება. ბოლოს და ბო-
ლოს, ეს სხვა არაფერია თუ არა ბე-
დისწერის ხელით გაბმული ძაფი, რო-
მელიც მანამდე არ გაწყდება, ვიდრე

ორივე არ დაიდუბება. ჯერ კიდევ ამ
მეოთხედი საუკუნის წინ დადგმული
„ოიდიპოს მეფეში“ (რუსთაველის თე-
ატრის სპექტაკლი „მეტეხის თეატრში“)
თ. ჩხეიძემ მოახდინა სოფოკლეს სა-
მყაროს სეკულარიზაცია, ბედისწერის
ამ ტრაგედიას შემოადარცვა მითოლო-
გიურ-რელიგიური სამოსელი და ამ ნა-
ხევრად ღმერთების ამაღლებული ტრა-
გიკული ვნებები ადამიანურ „რეგი-
სტრში“ გადაიყვანა. ფიგურალურად
თუ ვიტყვი, იგი ანტიკური დრამის
სიუჟეტს ისე მოექცა, როგორც ექცე-
ოდნენ ფრანგი ინტელექტუალისტი-
ეგზისტენციალისტები მითებზე აგებულ
შედევრებს, როცა მათ ლემითიზაციას
ახდენდნენ (გაეისხენთ სარტრის „ბუ-
ზები“ – ესქილეს „ორესტეას“ მეტა-
მორფოზა ანდა შევადართო ანუის „მე-
დეა“ – ევრიპიდეს „მედეას“).

თ. ჩხეიძის ამ ძველ დადგმაში სო-
ფოკლეს გრანდიოზულ ქოროს ერთი
მსახიობი განასახიერებდა, ისევე რო-
გორც დღევანდელ „ანტიგონეშია“. არცერთ დადგმაში არ ყოფილა თ. ჩხე-
იძე ასეთი ირონიული და შეუბრალებ-
ელი. ოიდიპოსის ტრაგედია არა მხო-
ლოდ „დამდაბლებული“ იყო, არამედ
სასტიკად ირონიზებული, დანახული
ეჭვიანი ინტელექტუალის თვალთ, რო-
მელიც ყველა ამაღლებულ გრძნობასა
თუ მისწრაფებაში საპირისპიროს ეძებს
და, წარმოიდგინეთ, პოულობს კიდევ.
მთავარი გმირების ემოციების მიმართ
რეჟისორი უნდობლობას აკლენდა და
ყველაფერს მკაცრი და ცივი გონების
ანალიზს უმორჩილებდა. ეხლა რომ
ვფიქრობ, ასე მგონია, ეს „ოიდიპოს
მეფე“ პირველი და ნამდვილი ეგზი-
სტენციალური სპექტაკლი იყო ქართულ
სცენაზე. უეჭველია, ამ დადგმას

ერთგვარი გამოწვევის და.თუ შე-
იძლება ასე ითქვას, ესთეტიკური
პროვოკაციის ხასიათი ჰქონდა და
რუსთაველის თეატრის სახელგა-
ნთქმული „დიდოს მეფით“ (რე-
ჟისორი დიმიტრი ალექსიძე) მოხი-
ბლული მაყურებლისათვის თუ მი-
უღებელი არა, გაუგებარი და
ერთგვარად გამაღმზიანებელიც კი
აღმოჩნდა, ესოდენ აშკარა „ეპატა-
ჟის“ გამო.

„ანტიგონეში“ კი, მართალია
ანუის კვალად, ისტორიული კატა-
კლიზმები დეკოროზირებულია, თი-
დიოსის საცოდავი, გაღაბული მა-
მა, „თებეს გმირი“ – ეტეოვლე პო-
ლინიეზე არა ნაკლები ნაძირალაა,
მაგრამ მთავარი გმირების მიმართ
რეჟისორის თანაგრძნობა აშკარაა.
ყოველ შემთხვევაში, სრულიად ნა-
თელია მისი განზრახვა (რაც წა-
რმატებით მოჰყავს კიდეც სისრუ-
ლეში) უფრო ღრმად ჩაგვახედოს
ორი ტრაგიკული პერსონაჟის სამყა-
როში და რაც შეიძლება გასაგები და
მისაღები გახადოს მათი ქმედებების
მოტივები.

ო. მეღვინეთუხუცესის კრეონტი
მძლავრი ინტელექტის, მიზანდასახული,
შეუვალი ლოგიკის გმირია. საკუთარი
თავისა და საკუთარი სიმართლის
რწმენა ეფუძნება სახელმწიფოებრივი
მასშტაბის აზროვნებას.

საერთოდ საკუთარი სიმართლის გა-
ცნობიერება ტრაგიკული გმირის მო-
ქმედებას განაპირობებს. გმირს არ შე-
უძლია იცხოვროს, თუ ამ იდეალის
დამკვიდრებისთვის არ იბრძოლა. ამ
ბრძოლაში იგი აუცილებლად უნდა და-
იღუპოს, რადგან ეჯახება მისსაკე
მსგავს ანტიგონისტს, რომელსაც ასევე



კრეონტი – მოთა, გელვინეთუხუცესი
ანტიგონე – ნათო მურგანიძე

სწამს თავისი სიმართლისა და ასევე
იბრძვის მის დასამკვიდრებლად, რის
გამოც უნდა დაიღუპოს კიდეც. ეს, რაც
ვთქვი, საუსებით საემარისია ტრაგი-
კული გმირის ხასიათის ამოსაცნობად,
მაგრამ თ. ჩხეიძე და ო. მეღვინეთუ-
ხუცესი უფრო შორს მიდიან. ო. მე-
ღვინეთუხუცესის კრეონტი, რასაკვი-
რველია, დარწმუნებულია თავის სი-
მართლეში და ამდენად იგი მონოლი-
თური გმირი უნდა იყოს, მაგრამ მას
სხვა წინააღმდეგობანი ტანჯავს, კე-
რძოდ ცივ, გონებისმიერ განსჯასა და
პიროვნულ ვნებებს შორის გაჩენილი
საბედისწერო ნაპრალი. ჟან ანუისთან
(და განსაკუთრებით კი სოფოკლესთან)
ანტიგონე საუკუნეობრივი ზნეობის სი-
მალღეზე დგას, ხალხის ცნობიერებაში
დამკვიდრებული და ტრადიციით გა-



ნმტციცებული რიტუალის ღვთიური საწყისის რწმენის (ანუ მარადიულის) შეუპოვარი შემსრულებელია. დრამატურგისა და ჩუენი სიმპათიები ანტიგონეს მხარესაა. რადგან მისი პიროვნული ზნეობრიობა ღვთაებრიობასაა ნაზიარები, ხოლო კრეონტის სახელმწიფოებრივი თვალსაზრისი (ანუ წარმავალის) გამომხატველია, რის საფუძველზეც შესაძლებელია ყველანაირი ტირანული აქტის გამართლება. პიროვნული ზნეობრივი საქციელის უსასტიკესი აღკვეთა.

თუმცა ჩხეიდის საქეტაკლში წარმოდგენილად რთული ამოცანაა დასახული: ო. მეღვინეთუხუცესს ტრაგიკული განცდა აჰყავს იმ სიძალღეზე, რომ კრეონტის „გამართლების“ შესაძლებლობა არ არის გამორიცხული: ანტიგონე და კრეონტი არა მხოლოდ პიროვნული, არამედ ზოგადი სიმართლის მატარებელიც არიან. არც ერთია გამართლებული და არც მეორე გამტყუნებული. ორივენი „დანაშულისა“ და „სასჯელის“ თანაბარ პირობებში არიან ჩაყენებულნი. რეჟისორის სიმპათია არცერთისაკენ არ არის გადახრილი, მისი პოზიცია აბსოლუტურად ობიექტურია. მაგრამ, ვაღიარებ, ჩემი, როგორც მაყურებლის სიმპათია ხან ერთის მხარეზეა, ხან მეორისა ამ გაცხარებული და ბრწყინვალე ინტელექტუალური ფილიაიკების სხვადასხვა ეტაპზე. მაგრამ, მაინც ვიტყვი: ტრაგიკული განცდის აუცილებელ იმპულსს – თანაღმობას, უფრო მეტად (ხაზს ვუსვამ – უფრო მეტად) კრეონტი იწვევს ვიდრე ანტიგონე, რადგან კრეონტი (საქეტაკლის კონცეფციისა და ო. მეღვინეთუხუცესის თამაშის მიხედვით) უფრო მეტადაა ტრაგიკული

გმირი. ვიდრე მისი „ველურად“ სწული. იგი უფროა გატანჯული შინაგანი კონფლიქტებით, ეჭვებით, მურყობით მოვალეობასა და გრძნობების შეჯახებით, ანუ აუცილებლობის გარდაუვალობის გაცნობიერებით. ეს საქეტაკლი უმაღლეს კრეონტზეა დადგმული (რაკი იგი აქ უფრო ტრაგიკული პიროვნებაა), ვიდრე ანტიგონეზე, რაც სრულიად არ აწინებს ნატო მურვანიძის ბრწყინვალე თამაშს. კრეონტი საქეტაკლში ღრმა გონიერებითა და ასევე ღრმა ადამიანური განცდებითაა საგვს – ადამიანის არსებობის ეს ორი მარადიული საწყისი იბრძვის მასში. ანტიგონე კი მხოლოდ თავის შინაგან ხმას უსმენს, მისი გრძნობა და განცდა მძაფრია, წმინდა და მომწუსხველი. ვნებები ბობოქრობენ მასში, იგი საკუთარი ხელით გაჩაღებულ კოცონზე იწვის და უმაღლეს უფსკრულში (ანუ მარადიულ სიბნელესა და მღუპარებაში) გადაეშვება. ვიდრე სულ უმცირესს კომპრომისზე წავა. უკან ეზიდება სიცოცხლის დაუოკებელი წყურვილი, ჰემონის სიყვარული, ეს ნაირფერი და მშვენიერი სამყარო. მაგრამ იგი მხოლოდ იმისთვისაა მოხული ამ ქვეყნად, რომ თავისი უზუნაესი ზნეობის კარნახით ყველაფერ ამაზე თქვას „არა“, იგი უარყოფის ფერიაა და სამარცხვინო ბოძზე აკრავს ყველას. ვინც თავის დროზე „არას“ თქმა ვერ შეძლო. მან საკუთარი ხელით უნდა შეასრულოს საკრალური აქტი – მიწა მიაყაროს ფრინველსა და მხეცთა საჯიჯგნად ქუჩაში დაგდებულ მოღალატე მძის გვაშს. ეს ქვეყლა მისი ცხოვრების აზრად, მოწოდებად, თავისი ადამიანობის ღვთაებრივ გამართლებად. იგი წმინდა წყლის იდეალისტია, რაც ხში-

რად ფანატიზმის საფუძველია, მაგრამ ნ. მურვანიძის გმირის ეს იდეალიზმი არ ჰკლავს მასში ადამიანურ საწყისს - შიშს, ტკივილს და მოსალოდნელი ფიზიკური გვემით გამოწვეულ შფო-

დასაჯოს (ამ დასჯის გარეშე აზრს ჰკარგავს მისი საქციელი, ანუ ამის გარეშე იგი ვერ გახდება გმირი, მით უფრო. ტრაგიკული გმირი!), მით უფრო არ უნდა კრეონტს მისი დასჯა. მაგრამ არა იმიტომ, რომ ეშინია ამ პატარა არსების გმირად ქცევა, არამედ ადამიანურად არ სურს ნორჩი სიცოცხლის მოსპობა და ანტიგონეს სიმართლევც გაცნობიერებული აქვს. ეს ფსიქოლოგიური მოტივაცია უფრო ამძაფრებს და განცდებით ავსებს ტრაგიკულ ატმოსფეროს, რომელიც მეტ მნიშვნელობას იძენს გმირთა ქვეცნობიერი იმპულსების გამო. ო. მეღვინეთუხუცესის ამ შინაგან გაორებას ამძაფრებს წინააღმდეგობა ადამიანსა და ხელმწიფეს შორის, ანუ, უფრო ფართო აზრით, წინააღმდეგობა პიროვნებასა და ხელისუფლებას, თავისუფლებასა და ტირანიას, არჩევანსა და ვალდებულებას შორის. რასაკვირველია, კრეონტი ისჯება იმის გამო, რომ თავის დროზე არა თქვა „არა“ და დათანხმდა სათავეში ჩადგომილ დანგრეული სახელმწიფოს მშენებლობას. მაგრამ ო. მეღვინეთუხუცესის კრეონტი იმის ძალასაც ფლობს, რომ საჭიროების შემთხვევაში თქვას - „არა!“ ეს ახალი მოტივია ამ ხასიათის ინტერპრეტაციაში, რაც უფრო სრულყოფილსა და რელიეფურს ხდის მის სულიერ მდგომარეობას, საბოლოო ჯამში კი, მის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს. მართალია, მისი - „დაიხ!“ ისევე ტრაგიკული შედეგით მთავრდება როგორც ანტიგო-



სცენა სპეციალადან „ანტიგონე“

ნ. მურვანიძის საფუძველია, მაგრამ ნ. მურვანიძის გმირის ეს იდეალიზმი არ ჰკლავს მასში ადამიანურ საწყისს - შიშს, ტკივილს და მოსალოდნელი ფიზიკური გვემით გამოწვეულ შფო-

თვას. ფსიქოლოგიური ხასიათის დეტალების სიმრავლე, გრძნობების (ზოგჯერ ურთიერთ გამომრიცხავი გრძნობების) ცვალებადობა, წამიერი, თუმც საეხებით გასაგები, სისუსტენი - ანტიგონეს ტრაგედია, ანუ მის იდეალიზმს უადრესად ადამიანურ - უპირველესად ქალურ სახეს აძლევს. თუმც ანტიგონეს მსუბუქი, გამხდარი, მოფარფატე სხეული იდეალიზმის ღრუბლებში ცურავს. კრეონტი კი თავისი მძლავრი და ათლეტური სხეულით ორივე ფეხით მაგრად დგას მიწაზე. მას ცხოვრების ქარიშხლები უტყვევ ყოველი მხრიდან, ზიზღის, მსულვარების და უარყოფის კრატერზე დგას და ამ დროს იძულებულია გააკეთოს ის, რისი გაკეთებაც არ სურს, რასაც მთელი არსებით ეწინააღმდეგება - სიკვდილით დასაჯოს ანტიგონე, რომელმაც დაარღვია კანონი. რაც უფრო მეტად სურს ანტიგონეს, რომ კრეონტმა აუცილებლად

ლსების გამო. ო. მეღვინეთუხუცესის ამ შინაგან გაორებას ამძაფრებს წინააღმდეგობა ადამიანსა და ხელმწიფეს შორის, ანუ, უფრო ფართო აზრით, წინააღმდეგობა პიროვნებასა და ხელისუფლებას, თავისუფლებასა და ტირანიას, არჩევანსა და ვალდებულებას შორის. რასაკვირველია, კრეონტი ისჯება იმის გამო, რომ თავის დროზე არა თქვა „არა“ და დათანხმდა სათავეში ჩადგომილ დანგრეული სახელმწიფოს მშენებლობას. მაგრამ ო. მეღვინეთუხუცესის კრეონტი იმის ძალასაც ფლობს, რომ საჭიროების შემთხვევაში თქვას - „არა!“ ეს ახალი მოტივია ამ ხასიათის ინტერპრეტაციაში, რაც უფრო სრულყოფილსა და რელიეფურს ხდის მის სულიერ მდგომარეობას, საბოლოო ჯამში კი, მის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს. მართალია, მისი - „დაიხ!“ ისევე ტრაგიკული შედეგით მთავრდება როგორც ანტიგო-



ნეს „არა!“. მაგრამ კრეონტის მდგომარეობა იმითაა გართულებული ანუ ორმაგად ტრაგიკული, რომ იგი ამ „არასაც“ ამბობს. მას უყვარს პატარა, „ხადაკელი“ ანტიგონე. მასთან პირველი კონფლიქტის შემდეგ ბიძა-ღისშვილი გაუკნობულნი არიან – კრეონტი მშვიდად ზის სკამზე, გაბუტული ანტიგონე მის ფეხებთან მობუხულა. კრეონტი თითს მიიღებს ლოყაზე – ანიშნებს, მაოცვო შერიგების ნიშნად (როგორც ჩანს, ასეთი რამ ადრეც მომხდარა სხვა უმნიშვნელო ცულქობის დროს). მცირე ყოყმანის შემდეგ ანტიგონე ჩაეხვევა ბიძას და ავოცებს. „სტატუს კვო“ აღდგენილია, იდილიური ურთიერთობა ხელახლად დამყარებული. ამგვარი ფსიქოლოგიური დეტალები მრავლად დასკექტაკლში...

ამგვარაა, რომ კრეონტი – შწიგნობარი და ესთეტი, უზრუნველ ცხოვრებას მიჩვეული პირველი კარისკაცი, ბედის ნებიერი, მისივე ნებით ჩათრეულია გამოუვალი კონფლიქტების ქსელში: მას უყვარს ანტიგონე, უყვარს ვაჟიშვილი ჰემონი, უჩვეულო სითბოს და მამაკაცურ ღირსებას ავლენს მეუღლესთან – ვერიდიკესთან ურთიერთობაში, ნღობის და სიყვარულის მთელი სინაზე და იღუმალდება ჩაქსოვილი უბრალო ინტონაციით წარმოთქმულ ფრაზაში – „შენ ხომ მოკვდები ჩემი გულისათვის?!“ (მიმართავს ვერიდიკეს) და ამ შეკითხვას თვითონვე პასუხობს: „მოკვდები! მოკვდები!“... იცის (ყოველ შემთხვევაში გრძნობს), რაც მოჰყვება ანტიგონეს ურჩობასა და მის დასჯას და ყველაფერ ამანზე, ანუ თავისი ცხოვრების მშვენიერებაზე უარს ამბობს, ანუ იგიც ეგზისტენციალურ „არას“ წარმოსთქვამს. სავსებით ვეთანხმები სულ

ახლახან გარდაცვლილ ბორის პასტერნაკს. ამ კრედიტსა და ბრწყინვალე სტილისტს, რომელიც ამბობს: „Было бы легкомысленно полагать, что роль выбирают у Анюя лишь те, кто говорит обществу “нет”. Сказавшие “да” тоже хотят сыграть определенную роль и должны нести бремя своего амлуа“.

ამგვარად, ო. მეღვინეთუხუცესის კრეონტის სულიერი სიტუაცია ასეთია: მისი „პოვ“ და მისი „არაც“ – ორივე ტრაგიკულია. მაგრამ მთელი უბედურება ისაა, რომ ისინი თავისთვის, ცალკ-ცალკე კი არ არსებობენ, არამედ კრეონტის სული აურჩევით სასპარეზოდ.

ტრაგიკოსი ეგზისტენციალისტების აზრით, ანტიგონეების გარეშე კაცობრიობა ვერ იარსებებს. ჩვენის მხრივ, თ. ჩხეიძის და ო. მეღვინეთუხუცესის კვალად, შეგვიძლია დავსძინოთ, რომ კაცობრიობა ვერც კრეონტების გარეშე იარსებებს.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე თუალს ვადევნებთ ანტიგონესა და კრეონტის ბრძოლას, ასევე მთელი სპექტაკლის მანძილზე ჩათრეული ვართ ერთი ადამიანის – კრეონტის – ბრძოლაში საკუთარ თავთან. ამ სულიერ ეგზალტაციას წარმოქმნის სწორედ სიყვარულის ის მოტივი, რომელიც ასე სრულყოფილად გვიჩვენა მსახიობმა. ამგვარაა – ო. მეღვინეთუხუცესს არ სურს, რომ მის კრეონტში ხელმწიფემ აჯობოს ადამიანს, ანტიგონეს უძაფრესი და გულისმომკვლელი სიტყვების შემდეგაც ინარჩუნებს სულიერ წონასწორობას, რადგან სურს შეუძლებელი: ერთდროულად გადაარჩინოს ანტიგონეც და სახელმწიფოს ღირსე-

ბატ. ვგრძნობთ, როგორ თრთის კრეონტის შინაგანი სამყარო, ვულკანის ლავასავით როგორ თუხთუხებს მისი სიბრაზე და რა არაადამიანური ძალი-სხმევის შედეგად ინარჩუნებს სიმშვიდეს. მთელი ამ „გაკავარებული“ პაექრობის დროს, მხოლოდ ერთხელ უღალატებს თავის თავს, მხოლოდ ერთხელ აუწევს ხმას და უმაღლვე ვგრძნობთ, თუ რა დაუოკებელი შინაგანი ძალის პატრონია იგი, რა პროტესტი ჩაგუბებულა მის სულში. ეს არის, როგორც აპოლინერი იტყვოდა, „Вспышка раскаменного разума“.

არცერთი პასაჟი ისე არ ესადაგება დღევანდელობას, როგორც კრეონტის (თუ ოთარ მედვიენითუხუცესის - როგორც მოქალაქის) მიერ წარმოთქმული ეს მონოლოგი, რომლის ყოველი სიტყვა შანთივით სწავს ჩვენს სულსა და ხორცს: „საჭიროა, ვიღაცა დათანხმდეს. საჭიროა, ვინმე იღვეს საჭესთან. ხომალდში წყალი შედის. დანაშაული, სიმდაბლე და გაჭირვებაა ხომალდის ტვირთი. მას კი აღარავინ მართავს. მეზღვაურებს, იმის მაგივრად რომ რამე გააკეთონ, გემის გაპარცვაზე უჭირავთ თვალი... ანმა ირყევა, ქარი იალქნებს ნაფლეთებად გლეჯს და ყველანი დაიღუპებიან, რადგან უკვე პირუტყვებად იქცნენ და მხოლოდ თავის გადარჩენაზე ფიქრობენ... მითხარი... განა ახლა იმის დროა, რომ იყოყმანო, დათანხმდე თუ არა?... სად არის ამის დრო! უნდა აიღო პირველივე ხელში მოხვედრილი ფიცრის ნატეხი, რომ როგორმე შეაჩერო წყალი, ხომალდის გამოგლეჯილ კედლებში რომ მოთქრი-ალებს“. ამ აფეთქების შემდეგ იგი ისევ „უბრუნდება“ თავის თავს და აქ კვლავ მოწმე ვხდებით განსაცვიფრებელი სუ-

ლიერი გრადაციისა. პირდაპირ თავს ბრამცემია - მოულოდნელობის ეფექტის გამო - კრეონტის ტირილი. ეს თამაში, მოჩვენება კი არ არის - არამედ ძლიერი კაცის სასოწარკვეთაა. შემირა მისმა მუდარამ „მაშინ, შემობრალე“... თითქოს იგი ამას მარტო ანტიგონეს კი არა, არამედ ჩვენც, მისი ტკივილების მოწმეებს, მოგემართავს... ყველაფერი დამთავრდა, ტრაგედიაში არავის იბრალებენ. მან უფსკრულში ჩაიხედა (პირდაპირი და გადატანითი აზრითაც) და შექრწუნებულმა დაინახა, თუ როგორ შთანთქა სიბნელემ შორს მოკიაფე იმედის ნაპერწკალი. განადგურებული, ძალაგამოცლილი კრეონტი მაყურებელთა დარბაზის გავლით სცენაზე ადის. ხელით მიათრევს შავი, საზეიმო სერთუკის ასევე შავ მოსასხამს. ყველაფრისაგან დაცლილი, სუსტი, დაბერებული და საცოდავი კრეონტი მიქრალი, ძლივს გასაგონი ხმით იძლევა ახალ განკარგულებებს - მის მიერვე არჩეული როლის მიხედვით მან ტრაგედია თავის ლოგიკურ დასასრულამდე უნდა მიიყვანოს...

სიყვარულის ის მოტივი (რომელზეც ადრე ვლაპარაკობდით) ძალზე ძლიერია ნ. მურვანიძის ანტიგონეშიც. მაგრამ ამ მოტივს კიდევ უფრო საგრძნობს ხდის შიშის მოტივი, რომელიც სიცოცხლის სიყვარულის მოტივსაც შეიცავს. ეს ე.წ. „ეგზისტენცი-ალური შიშები“ კი არ არის რაღაც გაუცნობიერების წინაშე, როცა ადამიანი განუწყვეტლივ განიცდის საშინელების მოლოდინით გამოწვეულ სულიერ სტრესებს, არამედ გაცნობიერებული შიშია ფიზიკური ტკივილებისა და სიკვდილის წინაშე. იგი, კონფლიქტებისგან გამოწვეული ქარიშხლების

ეპიცენტრში მოქცეული ლერწამია, რომელიც ქანაობს შიშსა და რწმენას, პასუხისმგებლობასა და შედეგს შორის. და რაც უფრო ძლიერდება მასში ეს შიში, მით უფრო შეუქცევადია მისი გადაწყვეტილება. შემერთალი და ზარდაცემული იგი შეიძლება მაგიდის ქვეშ შეძვრეს და საცოდავად მოიბუზოს – სიცივეში გაგდებული ბავშვივით, „ვერიდიყეს სკამზე“ დაჯდეს დედოფალივით უმწეო და მიუსაფარი, წამიერმა იმედმა – კრეონტი ჩემსკენ იხრებაო – სახე გაუბრწყინოს, სისუსტის შემოტევის ჟამს შექმნას მისი ილუზია, რომ მოტყდა და შეურიგდა კრეონტს, მაგრამ „თინეიჯერის“ ეს ფსიქოლოგიური არამდგრადობა, იცვლება ახალი ძალის გააფთრებით, რომელიც კრეონტსაც კი აშინებს. საკუთარი სიმართლის რწმენა მას გმირად აქცევს (თუმცა ამგვარი გმირობა, კრეონტის თვალში, ფარსია მხოლოდ ან ბავშვური, გაუცნობიერებელი სიჯიუტე). სუსტია,

ფეხები ეკვეთება, მაგრამ შინაგანად მსვლი ქარიშხლის ენერჯიას იძენს. ნ. მურგანიძის ანტიგონე მიმხვდარა, რომ მისი გმირის მოქმედება უაზრობაა ცხოვრებისეული აზრით და ამდენად იგი დამარცხებული, (რაც ძალას ართმევს მას), ხოლო უმაღლესი, იდეალური, ისტორიული მარადიულობის აზრით, იგი გამარჯვებულია (რაც ძალასა და რწმენას უათევეებს). ამ დიადი აზრის წვდომა (ინტუიციურად?) მას გარეგნულადაც ასხვაფერებს: მისი კუთხოვანი, მკვეთრი მოძრაობა „რბილდება“, უფრო პარმონიული ხდება – ანტიგონე ჩვენს თვალწინ ლამაზდება, მშვენიერდება, ანუ იგი უკვე მზადაა იმ „უაზრო“ სიკვდილისათვის, რომელიც აუცილებელია კაცობრიობის ზნეობრივი სრულყოფისათვის.

ორი მოუთოვაკვი ძალა ერთმანეთს შეუბრალებლად უპირისპირდება. ინტელექტუალური კამათის საბოლოო შედეგი მხოლოდ სიკვდილია. პროტაგო-



სცენა სამეტაკლიდან „ანტიგონე“

ნისტები თავს სწირავენ თავიანთი იდეებისათვის, ისინი ჩვენს თვალწინ ქმნიან ისტორიას, მაგრამ ამ ისტორიისა და გმირული ჟესტების მიღმა, იქ, სიღრმეებში ცხოვრება თავისით მიედინება. თავისი ჭირ-ვარაძით, საზრუნავით, პრობლემებით, რასაც მიგელ დე უნამუნო ინტრაისტორიას უწოდებს და რაც სხვა არაფერია თუ არა თვალს მოფარებული ყოველდღიურობა ხალხისა, ავანსცენის კაშკაშა სინათლეს მოვლებული დროის უსასრულო მანძილზე გაგრძელებული ყოფითობა. სწორედ ამ ცხოვრების სიღრმეებიდანაა ამოსული დავით დვალის შვილის ჩაფარი. მისთვის უცხოა არისტოკრატთა თუ ტრაგიკულ გმირთა პათეტური პოზები, რაიმე იდეისათვის თავგანწირვა. მას არ აინტერესებს რა ხდება „ზევით“, იგი „ქვენობით“ (მ. ბახტინის მიერ შემოღებული ტერმინით) ცხოვრობს. ფიზიკურად ძლიერს, ტლანქსა და მოუხეშავს გლეხური გამჭირავობა შიშისა და იმედების თამაშში სასურველ გამოსავალს კარნახობს. თუ ანტიგონესთვის (და, თუ მეაცრად განვსჯით, კრეონტისათვისაც) მთავარია „მოქმედება წარმატების იმედის გარეშე“ (სარტრი), ეს ჩაფარი გამოუვალ მდგომარეობაშია ცი წარმატების იმედს არ ჰკარგავს. დ. დვალის შვილის ჩაფარი ამ იდეალური გმირების ფონზე უაღრესად რეალურია, ბუნებრივად ხალისიანი, ყველა სერიოზული თუ ამბულბებული სიტუაციის „დამდაბლებელი“. მსახიობი თითქმის არაფრისგან ქმნის კოლორიტულ სახეს. ე.წ. „მეორე პლანის როლიდან“ – პირველხარისხოვან როლს, რომელიც აუცილებელი გამხდარა ტრაგიკული დამაბულობის განმუხტვისათვის. ეს არა მარტო ამ სპექტაკლის

მაყურებლებს სჭირდებათ. არამედ ტრაგიკულ თამაშში ჩაბმულ გმირებსაც. უშუალობა, ნამდვილობა, სცენური სიმართლის გრძობა, რაც საერთოდ ახასიათებს ამ უაღრესად ნიჭიერ მსახიობს, ერთის წუთითაც არ ღალატობს და კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს, რომ მსუყვე ფერებით ხატვა მისი სტიქიაა. რეჟისორი შეუმცდარად გრძნობს, პიესის რომელი გმირი რა დროს და აყენოს ჩრდილში და რომელი მოაქციოს ჩვენი ყურადღების ფოკუსში. პიესაში თითქოს რაიმე განსაკუთრებული ფუნქცია არ აკისრია ძიძას, მაგრამ გურანდა გაბუნიას შექნილი სახე აუცილებელია სპექტაკლის ტონალობისა და ატმოსფეროსათვის. ანტიგონეს გარშემო იგი ქმნის „ადამიანურ ტემპერატურას“, სიცოცხლის იმ სითბოს, რომელიც ძალიან ასე კონტრასტული გახდება მარადიულ არაადამიანურ სიცოცხლესთან შედარებით, ასერიგად რომ იზიდავს თავიდანვე განწირულ ანტიგონეს. ანტიგონესთან გამართულ პირველსავე დიალოგში ძიძა ხელება, რომ რაღაც საშინელებას უმზადებს ანტიგონე თავის თავს და ქალური თუ დედური ინსტინქტის (რაც, ამ შემთხვევაში, სულერთია) კარნახით გულში იხუტებს საკუთარი გმირობითვე შემინებულ ანტიგონეს, რომლის სხეულს უკვე შეჰპარვია მარადიული სიცოცხლე და მხოლოდ ძიძაა ის ადამიანი, ვინც უკანასკნელად გაათბობს, ანუ საკუთარი სხეულის სითბოს გადასცემს მას. ძიძასთან ურთიერთობა წერილი თოვის ერთი იმ ძაფთაგანია, რომელიც მას ჯერ კიდევ აკავშირებს ამ ქვეყანასთან. ოთარ და თამაზ ჭილაძეების მიერ ბრწყინვალედ ნათარგმნ ამ პიესაში (ბ. ნი მიხეილ თუმანიშვილისგან გამიგო-



ნია ისეთი გრძნობა მაქვს თითქოს ეს პიესა ქართულად არის დაწერილი) ევრიდიკე-კრონტის მეუღლე, არცერთ სიტყვას არ წარმოხტყვამს (მთელი პიესის მანძილზე იგი მხოლოდ ქსოვს). ცხადია, ასეა ამ სპექტაკლშიც, მაგრამ მე გაცოცხლებული დავრჩი ამ როლის გააზრებით, შესრულებითა და მნიშვნელობით. არც კი მაგონდება სხვა რომელიმე სპექტაკლი, სადაც უსიტყვო და „უმოქმედო“ როლი ესოდენ საგულისხმო და ქმედითი გამხდარიყოს. განსაკვიფრებელი სიზუსტით არის დამუშავებული ევრიდიკეს მოქმედება ნანი ჩიქვინიძისა და რეჟისორის მიერ. მსახიობის ყოველი ფესტი, სულ უბრალო მოძრაობა – სკამიდან წამოდგომა, ავანსცენაზე გავლა, საქსოვის გვერდზე გადაღება, კრონტის ხელკავიდან განთავისუფლება – მოქმედების შემობრუნებას, ეპიზოდის კულმინაციას უკავშირდება. ჯონათან ლის წყნარად, დამამშვიდებლად მეღერი მუსიკა – ევრიდიკეს თემაა, ამ მუსიკას მიჰყავს ეს უსინათლო და უტყვეი ქალი (ხოლო მოქმედებით ასერიგად მეტყველი) ერთი ადგილიდან მეორეზე, ერთი სკამიდან მეორე სკამამდე, რომელიც ცენის სიდრემში დგას და თითქოს უფსკრულს ან თვალშეუდგამ სივრცეს გაცეკვრის. ეს თავის თავში უკიდურესად ჩაღრმავებული ქალი (კრონტის ხმადადუმებული სინდისას მეტაფორა?) ყოვლი-სმხედველი და ყოვლის გამგონეა, საბოლოო ჯამში კი, ყველა უბედურების ტრაგიკული რხევა სეისმოგრაფის სიზუსტით აღიბეჭდება მის მოქმედებაში. ყველაზე საოცარი კი ისაა, რომ მისი გამომეტყველება მთელი სპექტაკლის მანძილზე არ იცვლება, მის სახეზე

ერთი – თანაგრძნობისა თუ თანაგრძნობის შტრიხი გაქვეყნებულია სამუდამოდ. მაგრამ ეს არ არის სახე-ნიღაბი, ეს ცოცხალი, ყოვლისშემცნობი ადამიანის სახეა, რომელიც ერთხელ მაინც იცვლება: სცენაზე მღვარი შენობის ღია თაღში გამავალი ერთ წამს შეჩერდება – ყოვლისმძიმტყვებელი, ყველაფრის გამგები ღიმილი (სულისშემძვრელია ეს ღიმილი) შეუცვლის სახეს ან ამ წუთში გვეჯერა, რომ ამ ქალს შეუძლია უკანასკნელი ტრაგიკული ნაბიჯის გადადგმა – ასე წყნარად და ასე ღირსეულად, ვიტყვოდი, ასე გმირულად უბრალოდ ემშვიდობება ყოველივეს.

რეჟისორს საგანგებოდ დაუშუშავებია კრონტისა და ევრიდიკეს ურთიერთობა. ამ ურთიერთობაში კრონტის ხასიათი, წარმოიდგინეთ – მისი დიდებული უბრალოება და სათნოება ირეკლება. ეს სახელმწიფო კაცი (როგორც რუსები იტყვიან Государственный муж) უჩვეულო სითბოსა და ყურადღებას აუღენს მეუღლის მიმართ. მხოლოდ მასთან არის ის, რაც სინამდვილეში არის. სხვა დროს იგი მხოლოდ იმ როლს თამაშობს, რომელიც თვით აირჩია, როგორც ბედისწერა.

სპექტაკლის ამ საერთო კონცეფციის გადმოცემისას, სამწუხაროდ, კერძო მოვახერხე ვია ბურჯანაძის (ქორო), ნ. თავაძის (პემონი) და ქ. გეგემიძეს (ისმენეს) მიერ შესრულებული საინტერესო სახეების ანალიზი, მაგრამ ეს საქმე უკეთესი დროისათვის გადავლოთ. საბოლოოდ კი ვიტყვი, რომ ეს სპექტაკლი ცხოვრების აზრით და სიბრძნითაა სავსე. იგი უაღრესად თანამედროვედ ჟღერს, მასში აღძრული მოტივები მარადიულიცაა და დღევანდლობისათვის აშკარად აქტუალურიც.

ფესტივალი „ოქროს ნილაბი“

ნინო მაჭავარიანი

ვინა ხაი
შენ, ანჯელო
ან ხა დხოა ეს
ჩვენი დხო?

(„საწყაული საწყაულის
წილ“ თელავის თეატრში)

ფესტივალმა „ოქროს ნილაბი“ გამარჯვებულები უკვე გამოაცხადა. ბევრი საქებარი სიტყვა ითქვა და ჯილდოებიც გაიცა, მაგრამ, საბედნიეროდ, გამარჯვებულები მხოლოდ ისინი არ არიან. ამჯერად მინდა გესაუბროთ თელავის თეატრის კოლექტივზე, რომელმაც ფესტივალის პირველივე დღეებში მართლაც რომ თეატრალური ფეიერვერკი გაგვიმართა რუსთავის სახელმწიფო თეატრში. ამ სიტყვების დასტური მაყურებელთა გულწრფელი მადლობის გამოხატულება – ხანგრძლივი ოვაცია გა-

ხლდათ. თეატრი დღესასწაულია, ზემი. ფესტივალზე ზეიშია და შეიძლება ითქვას, რომ „ოქროს ნილაბის“ ჭეშმარიტი არსის შეცნობა თეატრალემა თელაველთა მიერ შემოთავაზებული შექსპირის კომედიით დაიწვეს.

„საწყაული საწყაულის წილ“ რეჟისორმა ნანა ხატისკაცმა დადგა თავის საყვარელ თეატრში, რომელთანაც დიდი ხნის შემოქმედებითი კონტაქტები აკავშირებს. აქ არ შემიძლია არ აღვნიშნო ხატისკაცის შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი თვისება – ყოველ ნამუშევარში, თუნდაც ის მსუბუქი კომედია იყოს, სათქმელის ფილოსოფიური სიღრმით გადმოცემის უნარი, როდესაც თავად სათქმელი, აზრი, ოსტატურად მოფიქრებულ ფილიგრანულ თეატრალურ ქსოვილში ფაქიზად არის ჩასმული. ასე იქმნება აზრობრივად დატვირთული, მხატვრული ღირსებებით სავსე წარმოდგენა, რომელშიც გიჭირს გარჩევა, რა არის მთავარი ანუ პირველადი – აზრი თუ მისი გადმოცემის მხატვრული ხარისხი. ამ მოსაზრების მაგალითად განსახილველ სპექტაკლთან ერთად რუსთაველის თეატრში განხორციელებული „სიბრძნე სიცრუისაც“ შეიძლება დავასახელოთ.

„საწყაული საწყაულის წილ“ ქართულ სცენაზე პირველად დაიდგა. შექსპირის შემოქმედების მეორე პე-

რიოდში დაწერილი ეს კომედია, ეპოქის ღრმა სოციალური მსოფლალქმით, ყოველთვის უფრო დრამად აღიქმებოდა, ვიდრე კომედიად თუნდაც იმიტომ, რომ მას არ ჰკავდა პირველი პერიოდის კომიკურ გმირთა მსგავსი პერსონაჟი. პიესამ, რომელიც „ჰამლეტის“ შემდგომ დაიწერა, რეჟისორის აზრით, ავტორი მომდევნო ტრაგედიების შესაქმნელად („ოტელიო“, „მეფე ლირი“) შეამზადა. ასე დაიბადა მოცემულ წარმოდგენაში ტყეში მოხეტიალე ლირის წინამორბედი – უპატრონო მათხოვარი ქალის პერსონაჟი. ეს მარტოსული ქალბატონი (მსახ. ე. ტუხაშვილი) დაიწყებს და დაასრულებს წარმოდგენას ლირისეული მონოლოგის ცნობილი ფრაზით „იქროლე ქარიშხალი, უბერე!“ ხოლო ანჯელოს გასამართლების სცენასაც, ჰამლეტის სათაგურის სცენის მსგავსად, სათაურად „ხაფანგს“ შეურჩევს.

რეჟისორმა პიესის საკუთარი ვარიანტი შემოგვთავაზა. მათხოვარი ქალი შექსპირს პიესაში მხოლოდ ნახსენები ჰყავს. დრამატურგისეული ექსპოზიცია სასახლეში მთავრის პოსტიდან დროებითი გადადგომითა და ხელისუფლების ანჯელოსთვის გადაცემით იწყება. სპექტაკლში კი პირველი სიტყვა ტყეში მყოფი მოხუცი მათხოვრის თავისი წრის ადამიანთა თანაგრძნობით წარმოითქმება: „მშიერი-მწყურვალნი, უმოსელნი, უსახლკარონო... ნეტაე, რით იტანთ ამისთანა ვაი-ვაგლახსა?“ შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი ქვეყნისთვის ესო-

დენი ძნელბედობის ჟამს მათხოვარი ქალის არა ერთი მონოლოგი სამყაროს არარაობის, სიცრუისა და გაუტანლობის, სოციალური ბედუკულობის მარადიულობის თემაზე სპექტაკლისა და ჩვენი დღევანდლობის მთავარ სათქმელს გამოხატავს. მაშინ, როდესაც ყველაფერი კარგად მთავრდება და მთავარი სასახლეში იწვევს დიდებულებს, მათხოვარი ქალი, მშიერი, გარეთ რჩება და არა მხოლოდ ქარიშხალს უხმობს, არამედ ღმერთს თხოვს, დაემხოს ეს უსამართლო ქვეყანა, რომელმაც ვითომცდა წესრიგი დაამყარა, მაგრამ მხოლოდ ზოგიერთათვის.

რეჟისორმა ოცდახუთზე მეტი პერსონაჟის ნაცვლად მხოლოდ ერთმეტი დააყენა სცენაზე, რომელმაც დიდი ანგარიშით მოუგო დარბაზს! მან შეცვალა პერსონაჟებიც. ასე მაგ. ბ-ნი ესკალუსის ნაცვლად შინაბერა ქ-ნი ესკალი შემოგვთავაზა (მსახ. ნ. არავიაშვილი), ქ-ნი გაცვეთილის ნაცვლად – მაჭანკალი, რამაც ამ პერსონაჟის არა მხოლოდ დახასიათება, არამედ პროფესიაც გაგვაცნო, პომპის ნაცვლად – პომპუსი, რომელიც არა გაცვეთილის მსახური, არამედ მაჭანკლის მარჯვენა ხელი და თანაშემწეა და ა. შ.

თელავს შეუძლია იამაყოს თავისი შესანიშნავი მსახიობებით. სპექტაკლის პირველივე სცენებიდან ელდინო ტუხაშვილისა და ვანო იანტბელიძის დუეტმა, ამ წარმოდგენის დამაინტრიგებელმა დასაწყისმა – უკვე მიიზიდა მაყურებელი თავისი ორიგინალობითა

და მსახიობთა პროფესიული ოსტა-ტობით. მათ სპექტაკლის მანძილზე არა ერთი დუეტი შეენაცვლა - იზაბელა - ანჯელოს, კლაუდიო - ჯულიოს, პერცოვისა და ლუციოს თუ სხვათა სახით. რად ღირს თუნდაც პომპეუსისა და მაჭანკლის დავის სცენა კანონის მსახურთან (მსახ. ა. გულიაშვილი), რომელსაც „დამნაშავეები“ თავის უკანონო და უზნეო ქცევებს ახსენებენ და გულის წასვლა-მდე მიჰყავთ. მსახიობები ეთერ ბაბილაშვილი და შოთა ბეჟანიშვილი ბარდელის ტურფასა და მისი მეგობრის დაუვიწყარ კომიკურ სახეებს ქმნიან. თუთიყუშით აფერადებული ბაბილაშვილის მაჭანკალი მხიარული, ბელთან შეგუებული, თავის საქმეს პროფესიულად დაუფლებული ქალია, რომელიც მის საჭიროებაზე მთელი

სერიოზულობით მსჯელობს. ეს მსჯელობა იმდენად ლოგიკურია და დამაჯერებელი, რომ ცოტა ხნის წინანდელი სატელევიზიო დებატები მას ხსენდება, სადაც პარლამენტის ერთ-ერთი წევრი ასეთივე სერიოზულობით მსჯელობდა ჩვენს ქალაქში ბარდელის გახსნის აუცილებლობაზე. ეს მსჯელობა ზნეობრივად გეჭვენება, რადგანაც ხალხი დაშორდა ნამდვილ ზნეობასა და სამართალს, საზოგადოების მაღალი ფენები კი კანონების დაცვას მხოლოდ ხალხს აუისრუებენ და არა საკუთარ თავს. ასე იყარება და ძნელი გასარჩევი ხდება სამართლიანობის საზომი ანუ საწყაული. რა სჭირდება ჩვენს საზოგადოებას? - ივითხავენ ამ წარმოდგენაშიც (კარგი იყო, ასეთი შეკითხვა ჩვენ თანამედროვე საზოგადოებასაც



სცენა თელავის ვაჟა-ფშაველას სახ. თეატრის
სამხატვროსა და „საზოგადოებრივი საზოგადოების ნილი“
რეჟისორი - ნანა ბატინაძე
მთავარი - ე. ტყეშელაშვილი
მთავარი - ვ. იანტაშვილი

დაესვა). უპირველეს ყოვლისა, ზნეობა, მორალი, რომლის აუცილებლობას მისი ვერცერთი წევრი ვერ გრძნობს, მაგრამ ვინ არის ამის მაგალითი?

სპექტაკლი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მთავრის დროებითი გადადგომით და ანჯელოს, როგორც მართლმსაჯულების მსახურის გაბატონებით იწყება. „რატომ ხდება, რომ ცოდვა უცოდველობას ემსგავსება?“ – დრამატურგი ამ კომედიიდან იწყებს მსჯელობას საზოგადოებაზე, რომელიც ასეთი „უცოდველი“ უზნეობიდან წარმოშობს კლავდიუსებს, ანჯელოებს, ლირებს, მაკბეტებს. ანჯელოს უკომპრომიზობა და სისასტიკე იმდენად არაადამიანურია, რომ თუ არა ღვთისმოსავი იზაბელა, მისი ფარისევლობის გამჟღავნება შეუძლებელი იქნებოდა. „გავანთავისუფლებდი, მაგრამ ეს კანონის სტაბილურობაზე იმოქმედება“ – ეუბნებოდა იგი იზაბელას სიკვდილმისჯილი ძმის შესახებ. ეს ფარული ცინიზმი აშკარა ბოროტებად იქცევა მაშინ, როდესაც ანჯელო ღამით დროს გასატარებლად დაბარებული ქალის ძმის სიკვდილით დასჯას იმავე ღამესვე ბრძანებს. დილით კი „დამნაშავეს“ მოჭრილ თავს ღიმილით ებოდისება. მსახიობი თემურ ხუნაშვილი ანჯელოს მკაცრ და უნდობლობასა თუ ველურ ავხორცობას ისე ბუნებრივად ძერწავს, რომ არც ირონიული დამოკიდებულება ავიწყდება განსასჯელთა მისამართით. ანჯელო-ხუნაშვილის აზრით, დასასჯელია ის, ვინც გამჟღავნებულია.

ის ქურდის ლოგიკით ხელმძღვანელობს – „თუ არ დაიჭირე, ქურდი არ არის“. ანჯელოში ისე მოულოდნელად იბადება ვნება, რომელსაც ვეღარ უმკლავდება, რომ იგი სიფრთხილეს კარგავს. ეს დაბნეულობა, გამოწვეული ქალის უძანკობითა და შინაგანი სიფაქიზით, შმაგ გრძნობად ექცევა ანჯელო-ხუნაშვილს.

მამასადამე, ცოდვისათვის მხოლოდ გამჟღავნებული დამნაშავეები ისჯებიან. ასე ისჯება კლაუდიო (მსახ. ზ. ლომიძე) და ჯულია (მსახ. გ. ხელხელაური), ამ პერსონაჟებს დიდი ტექსტუალური მასალა არ გააჩნიათ, სამაგიეროდ, ცანცარა, უნებისყოფო შეყვარებული არისტოკრატი გოგონას დასახასიათებლად უკვე მხატვარმაც მოიცალა. ეკა მაღალაშვილმა, შეიძლება ითქვას, წარმოდგენის ყველა პერსონაჟი სრულყოფილად და საინტერესოდ დაახასიათა. მართლმსაჯულებისა და ძალაუფლების ნიღაბი და გვირგვინი – ანჯელოს, დიდებული ჩაცმულობა და ასევე ნიღაბი – კლაუდიოს, მათხოვრის ბადეები ტანსა და თავზე – მაწანწალა ქალს, მხიარულ და სათნო პერცოგს – ნიღაბი და წითელ ფერებში გადაწყვეტილი დიდებული სამოსელი თავსამკაულის გარეშე – რადგანაც იგი არ სჯის ბოროტებას. რაც შეეხება ჯულიას, მისი ცოდვა ისეთივე აშკარაა, როგორც მისი თავსამკაული – გვირგვინზე მარჯვნივ და მარცხნივ ჩამოკიდებული ყურძნის მტევნები მას დიონისოს მოტრფიალე ქალის ცოცხალ გამოხატულებად აქცევენ. კო-

მედია დელარტეს კოსტუმებში გამო-
წყობილი პომპი და მაჭანკალი კი თა-
ვიანთი ფერადონებით ამხიარულე-
ბენ ამ კომედიას, სადაც, მართალია,
სასაცილო არაფერი ხდება, მაგრამ
თავად პერსონაჟები გახლავან ჩაყე-
ნებული ასეთ მდგომარეობაში ხელი-
სუფალთა უგნურების გამო. სპექტა-
კლს იშვიათ სილამაზეს, შეიძლება
ითქვას, ფილიგრანულ დახვეწილო-
ბას ანიჭებს მოცარტის მუსიკალური
პასაჟები, რომელიც არაერთ სცენას
მატებენ ელვარებას, მაგრამ განსა-
კუთრებით მინდა გამოვყო ეპიზოდი,
როდესაც ლამაზი, ფიგურებიანი თე-
ჯირის მიღმა უხნეობა (მაჭანკალი)
და ზნეობა (იზაბელა) მონაცვლეობით
გამოდინ წინ. განსაკუთრებით აღსა-
ნიშნავია ასევე იზაბელას ასკეტური
ბუნებისა და მტრედისებრი უმანკო-
ების გამომხატველი სამოსი - ის ტა-
ნზე შავად ეფინება ქალს, გული კი
მთლიანად თეთრი აქვს. ასე, რომ
ხელგამლილი იზაბელა - ნ. კურტა-
ნიძე ემსგავსება გასაფრენად მომზა-
დებულ მერცხალს და ისევე ჭიკჭი-
კებს დაბალი ხმით. არცთუ იშვი-
ათად დაბნეულობისგან მოკლე, გა-
უგებარ კითხვებს იძლევა იზაბელა
ან ასევე ჰასქობს. და არა მხოლოდ
იზაბელა, ორიგინალურია და საკმაოდ
კომიკურიც სცენები, სადაც პერსო-
ნაჟები უაზრო კითხვებს უსვამენ
ერთმანეთს მხოლოდ იმისათვის, რომ
არ გაიგონ ერთმანეთის ნათქვამი, თუ-
მცა მშვენივრად იციან, რის თქმას
აპირებს მეორე. ეს სცენები მხა-
ტერული სრულყოფილებით იკვეთე-
ბიან „ხაფანგის“ სცენაში, სადაც იზა-

ბელა ჯერ პატარა უაზრო ფრანკ-
ბით ადანაშაულებს ანჯელოს, რის
გამოც ეს უკანასკნელი შეშლილად
აცხადებს ქალს, ხოლო შემდგომ, რო-
დესაც მთავარი კიდევ ერთხელ ცდი-
ლობს გაერკვეს სიტუაციაში, მუ-
ნჯური, პანტომიმური მოძრაობებით
(ქორეოგრაფი ცისია ჩოლოყაშვილი)
გამოხატავს თავის აღშფოთებას, იზა-
ბელა - ნ. კურტანიძე ლაურენსიას
საბალეტო წარმოდგენის გმირის მსგა-
ვსად სათითაოდ ჩამოუვლის და შეე-
ლას თხოვს თითქოს პერსონაჟებს.
ამის შემდგომი ცდა კი შესანიშნა-
ვია. ის გამის ბგერებით მოცარტის
უკვდავი მელოდიის ფონზე ესაუბრება
პერცოვს მომხდარი ამბის შესახებ
და მხოლოდ პერცოვი ეპასუხება! ეს
მუსიკალური დუეტი შესანიშნავია,
დაუვიწყარი, რადგან მსახიობები ძლი-
ერი და სუფთა ხმით მღერიან, და
ამდენად, ასე მოწვილი ამბავი მა-
ყურებლისთვისაც მისაღები და გასა-
გები ხდება. ამ სცენაში შესანიშნავ
რეჟისურასა და მხატვრობას კიდევ
ერთხელ შეერწყა მსახიობთა არა
მხოლოდ აქტიორული, არამედ ვოკა-
ლური ხელოვნებაც. წარმოდგენაში
პერსონაჟებიც და სიტუაციებიც სა-
კმაოდ სხვაგვარ მხატვრულ აქცე-
ნტებს სვამენ, ვიდრე პიესაში. ასე
მაგალითად, ზ. ლომიძის კლაუდიო
თავს დამნაშავედ არ გრძნობს და,
დრამატურგისეული გმირის მსგავსად,
არ ამბობს, „თავგები რომ შხამს მი-
აძლებიან, ისე მომივიდაო“. პირიქით,
კლაუდიო აღიარებს სიყვარულს ჯუ-
ლიასადმი და მხოლოდ სიცოცხლის
დათმობა ემწარება. იგი გაოგნებუ-

2. „თეატრი და ცხოვრება“ №4

საქართველოს
მედიის
ბიბლიოთეკა

ლია მანამ, სანამ ჯუღიას არ დაუყენებენ წინ. მხოლოდ მერე მოდის აზრზე, რომ ბედნიერია. შეუძლებელია დაივიწყო მთავრის მიერ მათ ქორწინებაზე თანხმობის შორისდებული: „უკ!“ რა მრავლისმეტყველად აჟღერდა ის სპექტაკლში. მაღლობა ღმერთს, რომ ყველაფერი ასე და მთავრდა – თქვა ამ ორმა ბგერამ და შესანიშნავმა მსახიობმა. რაც შეეხება ლუსციოს – ერთ-ერთი დიდებული პერსონაჟს, რომელიც პიესაში უზნეობით გამოირჩევა, მას სპექტაკლში უწვევრული მხიარული ჭაბუკის სახე აქვს (მსახ. პაატა გულიაშვილი). მსახიობი ისეთ კომიკურ სახეს ქმნის პერცოგთან დუეტში, რომ ორიოდ სცენაში მაყურებლის პომერულ ხარხარს იწვევს, რაც არ ნელდება იმ ეპიზოდებშიც, სადაც ლუსციო აღარ მონაწილეობს, მაგრამ მთავრისაგან შეშინებული, მის ყოველ მოხედვას თავაზიანი და მუხლებაკანკალებული რევერანსით პასუხობს. ეს რიგითი პერსონაჟი ამ სპექტაკლს იშვიათ ფერადოვნებასა და მხიარულებას მატებს მით უფრო, რომ ისიც უზნეოთა რიგში – მაჭანკლისა და პომპეუსის მსგავსად, დელარტეს კოსტუმშია გამოწყობილი.

სპექტაკლი ერთი ამოსუნთქვით იეითება და ამით შეიძლება შეადარო გენიალურ ლიტერატურულ ორიგინალს. ის შუა საუკუნეების ფარსის ტრადიციებსა თუ კომედია დელარტეს ფერადოვნებას შეურწყავს აღორძინების პერიოდის კომედიას და თითქმის ყოველი სცენითა თუ ეპიზოდით, მათში გამოხატული სატირული

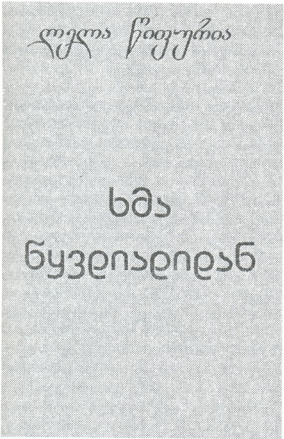
მახილებით აღნიშნული მძლავრი სოციალური პროტესტით ცდილობს გამოხატოს დღევანდელი. ხუთმოქმედებიანი კომედია რეჟისორმა ერთ მთლიან მოქმედებად შეკრა, მოსპო არა მხოლოდ მოქმედებებს შორის პაუზის, ანუ ანტრაქტის აუცილებლობა, არამედ სცენებს შორისი ყველა პაუზაც კი, იმდენად ძლიერი იყო მისი მოქმედების პერმანენტულობის შენარჩუნების სურვილი. უფრო მეტიც, სცენებად დაყოფის შეგრძნების მოსასპობად. არც თუ იშვიათად, მან წინა სცენის ბოლო ფრაზა მომდევნო სცენის პირველ ფრაზადაც აქცია, რომელსაც უკვე სხვა პერსონაჟი წარმოთქვამს და ასე ლოგიკურად ებმება ერთმანეთს ყველა სურათი თუ ეპიზოდი.

წარმოდგენა შექსპირთან ქორწილის სცენით მთავრდება – პერცოგი იზაბელას ირთავს, თუმცა მისი პასუხი პიესაში თანხმობის შესახებ არ წერია. იზაბელა – ნ. კურტანიძე უარს აცხადებს პერცოგის ცოლობაზე და მონაზვნობას ირჩევს. პერცოგის განწყობილებას კი შავი ლაქები მაინც არ ემჩნევა. მაინც ვინ არის პერცოგი? თქვენი სახელი – ეკითხებიან მას ამ წარმოდგენაში.

- უილიამი – პასუხობს იგი.
- გვარი?
- შექსპირი.

შექსპირი, რომელიც, როგორც ყოველთვის, „ჩვენი თანამედროვეა, ჩვენი წუხილის, ჩვენი არჩევანის თანამონაწილე“.

მაგრამ ვინ არის ანჯელო ან რადროა ეს ჩვენი დრო?



წარმოადგინა – ნანა ჯანელიძის საავტორო სპექტაკლი „FM-90“-იანი, ადამიანის ხმა“. სიტყვა – საავტორო – შემთხვევით არ მიხსენება: ნანა ჯანელიძე პიესის ავტორიც არის და დამდგმელიც, თუმცა, უმთავრესი მაინც, ალბათ, ის სათქმელია, რომელიც რეჟისორმა ამ სპექტაკლში მოგვარა. ნანა ჯანელიძის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ეს პირველი სპექტაკლია. მას წინ გამორჩეული ესთეტიზმით აღბეჭდილი ფილმები უძღვოდა – „ოჯახი“, „იანანა“, „ერთი წვეთი საქართველო“. დღესდღეობით ქართულ კინემატოგრაფიაში უდიდესი კრიზისია. უსახსრობის გამო ფილმის გადაღება პრაქტიკულად შეუძლებელია. ალბათ, ამ გარემოებამ განაპირობა რეჟისორის არჩევანი – „სარდაფის“ თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე გამოეხატა თავისი შემოქმედებითი პოზიცია. მაყურებელი, რომელიც იცნობს ნანა ჯანელიძის ფილმებს, უეჭველად შენიშნავდა იმ გარემოებას, რომ რეჟისორის ფილმებში იდეა ყოველთვის ულამაზესი კადრებითაა მოწოდებული. ზოგჯერ აღნიშნავენ კიდევ, რომ ამ ფილმებში ძირითადი დატვირთვა სწორედ გამომსახველობით პლანს ენიჭება. თეატრალურ წარმოდგენაში კი აბსოლუტურად საპირისპირო მოვლენასთან გვაქვს საქმე. უაღრესად ადამიანურ და ღრმა ფსიქოლოგიურ პლასტებში აქტიურად იჭრება პუბლიცისტური მანერა, სადაც თანადროულობის უმწვავესი პრობლემატიკა მუდმივად ენაცვლება ფსიქოლოგიურ პრობლემებს და სპექტაკლის ბოლოს აფეთქებულ სტუდიაში გამეფებულ წყვილადიდან დიჯეის (ნ. ხუსკივაძე) განწირული ხმაღა იხმოვს მსმენელს: „ხომ გესმით ჩემი“.

90-იანი წლების საქართველო პარადოქსების ქვეყნად შეიძლება იწოდოს – ქვეყნად, რომელშიც უდიდესი მატერიალური კრიზისის მიუხედავად, ჩნდება ახალი თეატრები, იქმნება ახალი წარმოდგენები და, თქვენ წარმოიდგინეთ, თეატრალური (და არა მხოლოდ თეატრალური) ფესტივალებიც საკმაოდ ბევრი იმართება – ზოგჯერ რამდენიმე ერთადაც კი.

რუსთავის თეატრალურმა ფესტივალმა, რომელიც უკვე მესამედ ტარდება, ბევრად ვრცელი პასპტაბი შეიძინა. ამჟამად იგი საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის სახით მოგვევლინა და თავად რუსთავის გარდა სპექტაკლები წარმოადგინეს თბილისში, გორსა და ბათუმში. თეატრალური სარდაფი ორი სპექტაკლით მონაწილეობს ფესტივალში. ერთი მათგანი ახალი სათეატრო ექსპერიმენტია, რომელიც „N&N“ სტუდია

პიესის მოქმედება რადიოსტუდიაში მიმდინარეობს. ეკონომიკურმა კრიზისმა შედარებით იაფი სამაუწყებლო საშუალებების განვითარება გამოიწვია. დღესდღეობით ახალი რადიოსტუდიების გეგმა. FM ტალღაზე პრაქტიკულად გადის ყველა ქართული არხი. ენერგეტიკული კრიზისის

ფონზე ხშირად სწორედ რადიო რჩება ერთადერთ საინფორმაციო საშუალებად. საიდანაც ადამიანის ხმა ისმის. პიესის პერსონაჟი, ნუცა, სწორედ ამგვარი პატარა სტუდიის დიჯეია, რომელიც მართო წარმართავს ღამის ეთერს, უფრო სწორედ ტექმორიგე ბესოსთან (ღუტა სხირტლაძე) ერთად. ბესო სცენაზე საერთოდ არ ჩნდება და მხოლოდ ნუცასთან დილოგით თუ რეპლიკებით ქმნის საკმაოდ საინტერესო ხასიათს: საქმისთვის თავდადებული, გულწრფელი პროვინციელი ვმანვილი. ტექმორიგე ბესოს მუსიკალური ლეიტთემაც კოსტაიას (ფილმიდან „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“) მანერაზე ნამღერ „სულციოს“ მელოდიას იმერებს, რითაც ენერგიული მომსახურე პერსონაჟის ტიპს გვაგონებს.

და მაინც ალბათ „FM 90-იანი. ადამიანის ხმა“ მონოსპექტაკლი უფროა. ტექმორიგე ბესოს და იმ პიროვნებათა ხმა, ვინც სტუდიაში რეკავს, ნუცას შინაგან სამყაროში იჭრება და იკეთება თანამედროვე ახალგაზრდის სახე, რომელიც ალბათ, უპირველესია იმ მართალთა შორის, რომლის გამოც შეიძლება გადარჩეს ქალაქი, გნებავთ დღევანდელი საქართველო. იმგვარ ვითარებაში, როდესაც ხელიწაშვებით თავიანთი მოქალაქეების ბედ-იბაღი ნაკლებად აღელვებთ, ნუცასნაირ თავგანწირულ ადამიანებთან ურთიერთობა თუ გააღვიძებს სასოების ნაპერწკალს, რომ ყველასაგან არა ვართ დავიწყებული.

ისტორიულად დადასტურებული ფაქტია, რომ ნებისმიერ კატაკლიზმებში სწორედ ანტიკლიგენცია გახლავთ საზოგადოების ყველაზე სუსტი და დაუცველი ნაწილი. საქართველო ძეოცე საუკუნის ოთხმოცდაათიან წლებში ჩავარდა იმგვარ ვითარებაში, როდესაც ცეცხლი, პირველყოფილი ადამიანების გვარად, ფიზიკური გადარჩენის ერთადერთი საშუალება აღმოჩნდა. ოღონდ შუაცეცხლი ნავთქურამ შეცვალა. და ცივილიზაციის ერთ-ერთ აკუნად მიჩნეული ქვეყნის მოსახლეობა 90-იანი

წლების ღამის წყვლიადში ადამიანთა ხმებს დაეძებს რადიოს ტალღებზე, იქნებ ეს ღამეც როგორმე კეთილ სიტყვასთან ერთად მაინც დაათუნდეს...

თანამედროვე საზოგადოების ინტელექტუალური ნაწილისთვის „ადამიანის ხმა“ კოქტოს ასოციაციას იწვევს. ნანა ჯანელიძის პიესაში „ადამიანის ხმა“ რადიო არხს ეწოდება, თუმცა, კოქტო მხოლოდ ასოციაციურად არ შემოდის სპექტაკლში. ნუცას მიერ ფრანგი დრამატურგის წარდგენას მისი პიესის ნაწევრები წარმოსახვა მოსდევს. კოქტოს მიტოვებული ქალის თამაშს ნანა ხუსკივაძე თითქოს რამდენადმე პაროდირებული ინტონაციით იწყებს – ხმის კანკალი უტრირებულია, თვალეში აღბეჭდილი მშფოთვარება თითქოს ხელოვნურია. ყოველ ახალ ფრაზასთან ერთად ნანა ხუსკივაძე მართლსული ქალის სულში იჭრება და ეპიზოდის ბოლოს, სცენაზე გართხმული ნუცა ჭკმშირიტად კოქტოსეული პერსონაჟია და ალბათ, იმ მსახიობ ქალთა სიასაც შეიძლება შეუერთდეს, რომელსაც ასეთი მოკრძალებით გვაცნობდა დიჯეი ეპიზოდის დასაწყისში.

ნანა ხუსკივაძე ნამდვილად არის თანამედროვე სამსახიობო სკოლის ერთ-ერთი უნიჭიერესი წარმომადგენელი. იმ, მართლაც, ძალიან მნიშვნელოვან როლებს, რომლებიც მან რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე ითამაშა, ნუცა შეემატა – როლი, რომელშიც მსახიობმა არაერთხელ მოწვევითა აპლოდისმენტები აუდიტორიას და თითქმის ორსაათიან სცენურ სიმართლოებში თავისი პერსონაჟის უაღრესად ადამიანური პლასტიკე გვიჩვენა. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ ყოველი ეპიზოდი, რომელშიც იგი ემოციურობის პეკს აღწევს, ნეიტრალდება სრულიად ყოფითი ფრაზით. ხდება პირიქითაც – ყოფით სურვილს (თონის პური, გუდის ყველი, შავი ღვინო), რომელსაც საოფისე სკამზე მჯდარი პერსონაჟი ნატრულობს, თანდათან ცვლის შინაგანი მრწამსის შესაბამის ფანტაზი-

ები. მსახიობი გორგოლაჭებიანი სკამით დასრიალებს სცენაზე. რომელიც ტიპური თანამედროვე სტუდიის ინტერიერს წარმოადგენს (მხატვარი თემურ ნინუა). სკამი ოცნების ხომალდადაც შეიძლება მოვიხაროთ ნუცას სამოქმედო სივრცეში. სცენის სიღრმეში პლასტიკის კედელია, რომლისკენაც ორი საფეხური ადის. ნუცა ამ საფეხურებზე რამდენჯერმე ადის და იქიდან ელემენტარულ ჭეშმარიტებებს ქადაგებს ხოლმე. ზოგჯერ აქსიომისაკვით ჟღერს მისი სიტყვები – ამტკიცებს იმას, რაც ყველამ ვიცით და რაც ჩვეულებრივ ასეც უნდა იყოს. სამწუხაროდ, ის რაც ცივილიზაციის ნორმად ითვლება, ირონიულ ღიმილს იწვევს ჩვენი საზოგადოების მამებსა თუ ბაბუებში. ამ ვითარების შემქმნელნი ხომ სწორედ ისინი არიან.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ნანა ხუსკივაძის პლასტიკა. სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება გიო ცინცაძეს ეკუთვნის. არის როგორც ორიგინალური კომპოზიციებიც, ისე შლიაგერები – ეს ხომ 90-იანი წლების მიწურულის ტიპური რადიო-არხია – ენერგიული დიჯეითი და ეკლექტური მუსიკით. მუსიკალურ კომპოზიციებზე ნანა ხუსკივაძე პლასტიკურ ეტიუდებს ქმნის. ამ ეტიუდებში მოძრაობაში გადადის შლიაგერის, ან თუნდაც ტელეფონში წაკითხული ტექსტის აზრი. „ცუგრუმელა“ მასწავლებელი (როგორც მას სხვა მსმენელი შეუახსებს) „კაცია-ადამიანის“ პროლოგს კითხულობს. ნანა ხუსკივაძე ქართული ცეკვების ელემენტებს წარმოადგენს – სადარბაზოს მთიულური ცკლის, მერე შალახო... „იმიტომ, რომ ქართველია“, არაერთხელ მეორდება ილიას ფრაზა ეთერში. ნანა ხუსკივაძის როკვაში პლასტიკურ განსხეულებას პოეზის ილიასეული სარკანი და ეს ეტიუდიც ისეთივე ტკივილიანია, როგორც პედაგოგიური პათოსით წაკითხული ილიას ტექსტი.

ნანა ჯანელიძის პიესისეული ნუცა სრულიად არაორდინარული პერსონაჟია. რეჟისორი და მსახიობი არ ახლენენ მის

იდეალიზაციას და არც გმირად წარმოსახვენ მას. სატელეფონო დიალოგებში იკვეთება ნუცას მოუხეშობაც, ზოგჯერ ელემენტარული ქალური სისუსტე. ხშირად სიჯიუტე. ცინიზმიც კი ღვიდასთან დიალოგში. აფეთქების ეპიზოდში მსახიობი ოსტატურად გვიჩვენებს პერსონაჟის შიშს – მაგიდის ქვეშ შეძვრა, თითქოს დაპატარავდა გოგონა. რთული აღმოჩნდა გმირული ნაბიჯის გადადგმა, ბავშვურმა შიშმა იძალა წუთით... და შემდეგ კვლავ დაუბრუნა თავის საქმეს... საფესტივალო ბუკლეტის ანოტაციაში ნანა ჯანელიძეს სწორედ საკუთარი საქმის სისწრფელით და თავგანწირვით შესრულება ესახება სამყაროს გადარჩენის ვადა...

ნანა ხუსკივაძის პერსონაჟის ქმედების დიაგრამას რომ გადაეხედოთ, ორი ემოციური კულმინაცია გამოიკვეთება: დიალოგი სმენადაქვეითებულ ბავშვთა ინტერნატის აღსაზრდელებთან და ლტოლვილთა სიის წაკითხვა.

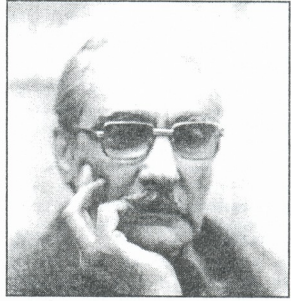
ამ ეპიზოდებში ნუცას ქმედება მთლიანად განპირობებულია მისი მოქალაქეობრივი პოზიციითა და შინაგანი სინდისით, რომელიც მას ამ ზნეობრივ არჩევანს ავისრებს. სმენადაქვეითებულ ბავშვებთან დიალოგი მათთვის ნამდვირ უმშვენიერეს მელიოდაში გადადის – მართლაც ყველანაშე მთავარი – „ალილუია იესო“ (ასეთ ბავშვებს ხმოვნება ესმით მხოლოდ).

ლტოლვილთა განცხადებების წაკითხვისას ნანა ხუსკივაძე მათივე ჭირისუფლად გადაიქცევა – თითოეული მათგანის ბედის თანაზიარად. მსახიობი ფურცლებს, რომლებზეც ღვენილთა გვარები და პრობლემებია დაბეჭდილი, დარბაზისკენ ისვრის – ჩვენი წილი პასუხისმგებლობა ყველამ უნდა ვივისროთ. და თუ ზოგიერთი მაცურებელში მაინც მოხდება ის, რასაც არისტოტელე კათარზისს უწოდებდა, მაშინ ასანთის შუქზე წაკითხული ტრაგიკული ფრაგმენტები აღარ დარჩება ხმად წყვიდადიდან, რომლისაც არავის ესმის.

მიხეილ თუმანიშვილის სახ. საზოგადოებრივი ფესტივალი — „საჩუქარი“

ნინო მაჭავარიანი

და რატომ მხოლოდ თორბეკი?



სოციალურ პირობებში, მაგრამ პირობები შეიცვლება, მომავალი წინაა, მთავარია ის, რომ დღესასწაული საჭიროა, რადგანაც ის უკვე გახდა ქართული სანახაობითი კულტურის ნაწილი. ამის დასტური იყო დაპირება, რომელიც ქალაქის მერმა, ბნმა ვანო ზოდელავამ ფესტივალის გახსნისას მისცა მაყურებელს, რომ იგი ყოველწლიურად გაიმართება.

წერილის მიზანი კონკრეტულია – წარმოაჩინოს ის ქართული დასები, რომელთაც მონაწილეობა მიიღეს ფესტივალში. სპექტაკლები საგანგებოდ იქნა შერჩეული თითოეული თეატრალური კოლექტივის მიერ და აქედან გამომდინარე, ეს იყო არა მხოლოდ მონაწილეობა რაიმე კონკრეტულ, დაგეგმილ ღონისძიებაში, არამედ ერთგვარი შემოქმედებითი ანგარიში თავისი მაყურებლის წინაშე, რომელიც მათ უცხო-

ფესტივალმა „საჩუქარმა“ მიიღო უცხოური დასების რჩეული წარმოდგენები და გამოამჟღავნა რა დიდი სიყვარული მათი ხელოვნებისადმი, მანაც აჩუქა თითოეულ მათგანს საკუთარი ხელოვნება – თეატრალური და კინონაწარმოებები და, რაც მთავარია, გულის სითბო. ფესტივალის დამაარსებელმა ქეთი დოლიძემ ქართველ მაყურებელს უკვე მესამედ მიუძღვნა უცხოელი კოლექტივების შემოქმედების უშუალოდ ხილვის ბედნიერება, მართალია, საქართველოსათვის საკმაოდ მძიმე

ელი კოლეგების შემოქმედების ფონზე აფასებდა.

„საჩუქარმა“ უმახინძლა რუსთაველის თეატრის სოხუმის დასის, მარჯანიშვილის, ახმეტელის, კინოსახიობთა, გ. შავგულიძის სახელობის თეატრ „სახიობის“, სამეფო უბნის თეატრებს, ასევე თეატრალურ სარდაფს, თეატრ „ძველ სახლს“ და იბერია-პროდიუსერის წარმოდგენილ ნაწარმოებს. ფესტივალის მასპინძელი ხელოვანები შეეცადნენ მხატვრულად აღექვატურ ფორმაში გამოეხატათ დღევანდლობა და მისი სატიკვარი. შეუძლებელია ერთი წერილით სრულფასოვნად იქნეს წარმოჩენილი ყველა თეატრის ნამუშევარი. ეს არც სტატიის მიზანს წარმოადგენს, რადგანაც, როგორც ჟურნალში, ასევე პრესაშიც თეატრმცოდნეთა მიერ ისინი საკმაოდ ვრცლად და სრულად იყვნენ გამოქუქებული. მაგრამ მათ მხატვრულ ღირსებებთან ერთად კიდევ ერთხელ მინდა აღვნიშნო ის მთავარი, რის გამოც სწორედ მათზე შეაჩერეს ყურადღება.

„ღალატი“ სოხუმის დასმა გარკვეული სოციალური და მხატვრული აქცენტებით შესთავაზა მაყურებელს. ვინა ხართ მაინც ეს ქართველები? – კითხულობს დამაყრობელი სოლეიმანი. ყველა უბედურების სათავე მართლაც რომ ჩვენშია. ოთარ ბეგი კრებითი სახეა ქართველი მამაკაცისა, რომელსაც უყვარს სამშობლო, მაგრამ ვერ დაუძლევია გარკვეულ სოციალურ თუ პიროვნულ მიზეზთა გამო ეროვნული მენტალიტეტის ნაკლოვანი თვისებანი. ის სამშობლოსათვის თავგანწირული გმირიდან არსებული ხელისუფლების ყურმოჭრილ მონად ქცეულა. ქართველი სარდალი, რომელიც სოლეიმანის გა-

მარჯვების შემდეგ თვეობით იშუშებდა ჭრილობებს, აღდგომის დღესასწაულს უკვე წითელი კვერცხების მტვრევითა და უცხოელ მხეველებზე ნადირობით ხვდება. ის სიონის ტაძრის თავლად გადაქცევით ტრაბახობს და აღდგომას კათალიკოსის კვერცხით შეღებილ თავს პირდება ხელისუფალს. ის მოღალატეა. მას მხოლოდ ერთი ამშვიდება, რომ მის ირგვლივ ყველანი მოღალატენი არიან და, უპირველესად კი, სახელმწიფოს პირველი პირი – დედოფალი. უნებისყოფო და ბედთან შეგუებული ოთარ-ბეგისგან განსხვავებით დედოფალი თამარი მთლიანი და ძლიერი პიროვნებაა, რომელსაც ამ სიძლიერის შენარჩუნება, როგორც ქალს, არაა დამიანური ტანჯვის ფასი უჯდება. ლილი ხურითს შინაგანი თრთოლვით და გარეგნული სიმშვიდით, წყნარი ხმით და მთრთოლვარე ინტონაციებით მიჰყავს როლი. განსაკუთრებით ამაღელვებელია მსახიობი შვილის პირველად ნახვისა და სამშობლოს მომავლისათვის ოთართან და მეგვიდრესთან შეხვედრების საკვანძო სცენებში. როდესაც ოთარ ბეგი შეიტყობს, რომ დედოფალი თავისი ქვეყნის ერთგულია, იბნევა, ოთარ-ბეგი – დიმა ჯაიანის შესრულებით დიდ სულიერ გარდატეხას განიცდის, რაც რეჟისორმა გ. კაპანაძემ მის ხელახალ ნათლობად წარმოგვიდგინა. „შეგიძლია მითხრა როგორ მოუპაროთ ქვეყანას? – გვეკითხება ოთარი. ის გატეხილია. სარდალს ბრძოლა ევალება და არა მართვა. „არა გთხოვთ მიტყვებას არც თქვენ, არც ღმერთს, არც საკუთარ თავს“. წარმოდგენის აზრი ერთია – არ შეიძლება ოცი წელი ატყუო სამშობლო, მნიშვნელობა არა აქვს უაზროდ თუ რაიმე მიზნით, თუნდაც ის მიზანი დიადი იყოს და მაინც წარუ-



სვენა სოხუმიძის თეატრის
სამხატვროდირექტორი
ჯეინაზი - ლ. სურითი
ოთარ ზავი - დ. ჯაიანი

დოფლები და წარსულის ფრთა-
თელი ხატები! შეეძლებოდა კი მა-
თთან როდესმე კვლავ მიახლოებას
და ჩვენი უწინდელი სულიერების
დაბრუნებას სამშობლოს დაკარგულ
მიწებთან ერთად?

ისტორიული წარსული ვაჟა ფშა-
ველას შემოქმედების პრინციპში გა-
დატეხილი დაგვიანება სამეფო უბნის
თეატრმა, რომელმაც პიესა „მოკვე-
თილი“ და ორი ეპიკური პოემა „სტუ-
მარ-მასპინძელი“ და „ნანგრევთა შო-
რის“ გააერთიანა და ერთიანი ვაჟა-
სული პატრიოტული სულით გა-
ჟღერებდა. სპექტაკლის სათაური - „ნა-
ნგრევთა შორის“ - სამეფო უბნის
თეატრის ინტერიერს სრულად შე-
ერწყა: ძველი, აგურით ნაშენი და-
რბაზის მოშიშვლებული კედლები
დიდი ნიშებითა და ძველებური, პა-
ტარა აივნებით, უწინდელი საქა-
რთველოს პრობლემატიკას გვაწვდის
სცენიდან. წარმოდგენა სრულყო-
ფილი ქორეოგრაფიული ოსტატო-
ბით არის დადგმული. მისი მშვე-
ნება ვაჟას მხატვრული სიტყვის
მშვენიერების მომტან მთხრობელთა-

ძღვე მას. არავის მიეტევება ქვეყნისა
და ერის ღალატი. ოთარი გვტოვებს.
სპექტაკლის ფინალში დედოფალი თა-
მარი - გადაღლილი, დაბნეული გამო-
დის ავანსცენაზე, ვიღაცას ეძებს თი-
თქოს. ვერავის რომ ვერ დაინახავს,
მაყურებლისკენ ზურგით ბრუნდება, ტა-
ატით მიდის სცენის სიღრმეში და ხე-
ლებგაშლილი დიდ მანტიას წაიყოლებს
თან, რომელზედაც უმშვენიერესი ყი-
ნწვისის ანგელოზია გამოსახული -
ჩვენი სიწმინდისა და სულიერების სი-
მბოლო... ასე გვტოვებენ წარსულის
სამშობლოზე ფიქრით გატანჯული დე-

ნაც (მსახ. ზ. ცინცილაძე) არის დაკა-
ვშირებული და ახალგაზრდა მსახიობე-
ბთანაც, რომელთაც თანაბარწილად
უტვირთავეთ როლების სცენოგრაფი-
ული თუ სიტყვიერი პარტიტურა. ნა-
ბდიანი მაღალი ვაჟები, მაყურებლისა-
გან ზურგშექცეულნი, კლდის ბორცვებს
კვანან, კლდოვანი სამშობლოს ნატე-
ხებს და ასეთი მტკიცე სულითაც გა-
მოირჩევიან. ზვესურული და მთიულური
ცეკვები, ნარნარი და ვაჟკაცური მო-
ძრაობანი ვაჟას ქვეყანას წარმოადგე-
ნენ, ვაჟას სულიერებას, მაგრამ „მო-

კვეთილის“ თემატიკით აშკარად უკეთ იკვეთება ვაჟა, ვიდრე ორი ეპიკური პოემის სიუჟეტთა სპექტაკლში გაზავებით. ჯავარას (მსახ. ი. გიგოშვილი), მოქრისის (ხ. იოსელიანი) და აღაზას (ლ. გუნცაძე) სახით ქართველ ქალთა სახეები მრავალფეროვნად დახასიათდა სპექტაკლში. მოქრისის გულწვილობა, ჯავარას პატრიოტიზმი, აღაზას სიყვარულით სავსე თბილი გული ერთად ქმნის ქართველი მანდილოსნის ტიპს, მაგრამ არ გეტოვებს შეგრძნება, რომ ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება, წარსულის კუთვნილებაა მხოლოდ. არაფერი გვაღელვებს თითქოს. თითქოს ჩვენი სულებიც გაყინულა, მათთან ერთად დაგმსხვრეულვართ და ახლა ვდგავართ მათ და საკუთარ ნანგრევებს შორის...

მიხ. თუმანიშვილის სახელობის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი „საჩუქრის“ წლეკანდელ ქართული თემატიკის ჟანრული თუ მხატვრული სპეციფიკა შესანიშნავი მონოდრამებითა და მინიმალური რაოდენობის პერსონაჟებიანი სანახაობათა შექმნით აღინიშნა. ესენი იყო „ჩემი თაობის ავტოპორტრეტი“, „FM-90-იანი... ადამიანის ხმა“, „თქვენო უდიდებულესობაე“ და ასევე „კილი და ღუ“ და „მორფიუმი“. ამ წარმოდგენებმა მთლიანობაში მოხაზეს ის სოციალური, ფსიქოლოგიური, პოლიტიკური თუ სამართლებრივი გარემო, რომელშიც დღეს ჩვენი სახელმწიფოს მკვიდრი პიროვნება იმყოფება. მოხაზეს ის დეფიციტი, რომელიც არამც და არამც არ არსებობს მოსახლეობის სულიერებისა თუ ინტელექტუალობის სფეროებში და ყველაზე უტილიტარულ და, ამავდროულად, სპე-

ციფიკურ პრობლემად წარმოდგება ჩვენს წინაშე. სპეციფიკურად იმიტომ, რომ XXI საუკუნეში საქართველოს ეკონომიკურ და პოლიტიკურ სატყვერებს ანალოგი არ გააჩნიათ. ერთი შეხედვით, იოლად მოგვარებადი არა ერთი საკითხი თუ პრობლემა დღეს დილემად ქცეულა მისთვის. ეს ნაკლი ჯერჯერობით ვერ დაძლია ჩვენმა თავისუფალმა და დამოუკიდებელმა ქვეყანამ. სწორედ ამ პოლიტიკური უკმარისობის პრობლემებზე ისაუბრა სპექტაკლმა „ჩემი თაობის ავტოპორტრეტი“ ქეთი დოლიძესა და ნანა კვასხვაძესთან ერთად. რეჟისორმა და მსახიობმა შექმნეს მონოსპექტაკლის ორიგინალური პარტიტურა, რომელშიც ჩართულია შექსპირის, ჩეხოვის, ადამიანთა უფლებების დეკლარაციის ციტატები და გამოჩენილ ადამიანთა გამონათქვამები. შექსპირის 66-ე სონეტის ფონზე (რომელსაც ნინო-ქეთი დოლიძე ორ ენაზე კითხულობს) მსახიობი გვაცნობს სტატისტიკას: 300 000-ზე მეტი ეთნიკური ქართველი გადასახლებულია აფხაზეთიდან და მათ დაბრუნებას საფრთხე ემუქრება (უკეთესი იქნებოდა აღინიშნათ, რომ მათ რამდენიმე მცდელობას, დაბრუნებულებიყვნენ, იარაღის ენით უპასუხეს). მონოსპექტაკლში გამოყენებულია ელენორა რუზველტის ციტატა: „ბოლოს და ბოლოს, სად იწყება უნივერსალურ ადამიანთა უფლებები? ისინი იწყება პატარა ადგილებში შენს საკუთარ სახლთან ახლოს. იმდენად პატარა ადგილებში, რომ არც ერთ რუქაზე ისინი არ აღინიშნებიან... მოქალაქეთა ერთობლივი მოქმედების გარეშე ადამიანთა უფლებების დაცვა შეუძლებელია. ამის გამო კაცობრიობის პრო-



გრესი შეუძლებელი ხდება“. ქეთი დოლიძეს, სოციალური პირობების გამო მოსახლეობასთან ერთად ქუჩაში გამოსულს, პრაქტიკულად მოუხდა ქ-ნი რუზველტის სიტყვების დამტკიცება. ასე იყო მაშინაც, როდესაც აფხაზეთში ომი მიმდინარეობდა. ქეთი დოლიძის თაოსნობით შექმნილმა ქალთა ორგანიზაცია „თეთრმა მანდილმა“ „ცხელ წერტილებში“ ძველი ქართული ტრადიციის შესაბამისად, მანდილის ჩაგდება ანუ ომის შეწყვეტა მოინდომა. რეჟისორმა ნანა კვასხვაძემ, რომელმაც მაინც „ხმაღ მღალადებლისად უდაბნოსა შინა“ ჩათვალა ის აქცია და ეს წარმოდგენაც, კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა თავისი ნამუშევრით, რომ მიუხედავად კონკრეტული შედეგის არქონისა, აუცილებელია გამოვთქვით ჩვენი აზრი, ვიყვიროთ, ვიძახოთ, რომ იქნებ ვინმემ მაინც გაიგონოს ეს ძახილი. ძნელია, როცა გამოუვალ მდგომარეობაში იმყოფები, მაგრამ უფრო ძნელია, როცა ჩუმაღ იტან აუტანელს. და განა მართლა დაღუპული გიორგი ესალმება ნინოს სპექტაკლის დასასრულს? არა, გიორგი თავს გვახსენებს, რომ მისი სახელით ვიბრძოლოთ იმისათვის, რომ დროულად დავიბრუნოთ ძირძველი ქართული მიწა, რათა მომავალში მაინც აღარ დაჭირდეს ახალგაზრდა თაობას მისთვის თავგანწირვა. „თორმეტი კარგი ადამიანი მჭირდება, ადამიანები, რომელთაც არ ეშინიათ“ – ნინოს სჭირდება ბრძოლა საკუთარი მიწისა და ადამიანური უფლებების დაცვისათვის. „ჩემი თაობის ავტოპორტრეტი“ სამშობლოშიც ინგლისურ ენაზე იქნა წარმოდგენილი (ჩემი აზრით, უკეთესი იქნებოდა ეროვნულ ენაზე ყოფილიყო). სპე-

ქტაკლი ედინბურგის ფესტივალში ვარსკვლავით დაჯილდოვდა. განეთმა „სკოტსმენმა“ კი მას „პატარა მოცულობის მარგალიტი“ უწოდა.

ადამიანის უფლებების დაცვის თემა გააგრძელა ქ. დოლიძის რეჟისორულმა ნამუშევარმაც „კილი და ღუ“, რომელიც ჯეინ მარტინის პიესის მიხედვით შეიქმნა.

კილი და ღუ – ქმედების ორი პოლუსია. ორი მსოფლმხედველობა, თაობათა ბრძოლის ფონზე მოცემული. ღუ – დედის პოზიციაა – უფროსი თაობა ცდილობს, სიცოცხლის ბოლომდე იყოს შეილებების ცხოვრების ავტორი. უფროსები ან საკუთარ თავს აყენებენ პირველ პლანზე (კილის ინვალიდი მამა), ან სასწრაფოდ ქმნიან ჯერ არდაბადებული ბავშვის ხატს (ისინი ისეთი კარგები არიან...), რომელზე ზრუნვასაც უნდა შეეწიროს ახალგაზრდა ადამიანის დამოუკიდებლობა და სურვილები. როდისღა უნდა ნახოს კილიმ თოვლიანი მთების სისპეტაკე და როდის უნდა შეიყვაროს ღირსეული ადამიანი? ცხოვრება ხომ ახლა იწყება. ბავშვი ხომ სიყვარულის შედეგია და არა სიძულვილის. არასასურველი ადამიანისგან ძალით შენარჩუნებულ ნაყოფს კი შეილიც არ ჰქვია. ორგანიზაცია, რომელიც არალეგალურად ებრძვის პიროვნულ ეგოიზმს, ამავდროულად თავად არის საზოგადოებრივი ეგოიზმის გამოხატულება. პატარა ოთხეუთხა ოთახად შემოსაზღვრულ სივრცეში კილი (მსახ. ლ. კეკელიძე) საწოლზე მიუჯავჭვათ. სცენური სივრცე შეზღუდულია. ექთანნი ღუ (მსახ. ლ. კაპანაძე) კილის დარაჯობს. მსახიობები ერთგვარ წონასწორობას ინარჩუნებენ მთელი მო-

ქმედების მანძილზე და თავიანთი მაღალი პროფესიული ოსტატობით გადაძვები ემოციებით ტვირთავენ მაყურებელს. დესპოტიზმი დესპოტიზმი, თუნდაც ის კეთილშობილების საფარველში იყოს გახვეული. ძალადობის პატიება არ შეიძლება. „რატომ“? დუს ეს უკანასკნელი სიტყვა უპასუხოდ რჩება სპექტაკლში, თუმცა მას ლალი კეკელიძის კილი ყოველი ქმედებით პასუხობს მთელი წარმოდგენის მანძილზე. დუს დასჯა სახელმწიფოს მიერ მოქალაქის თავისუფლების აღიარებაა. სპექტაკლის ეს მთავარი სათქმელი – არ შეიძლება ადამიანზე დესპოტური ზრუნვა – წარმოდგენამ ძუნწი სცენოგრაფიული შტრიხებით და ლოკალური სცენური გარემოთი მკვეთრად მოხაზა.

ასე დესპოტურად ადამიანებზე არა მხოლოდ პატარა არალეგალური ორგანიზაციები ზრუნავენ, არამედ უმაღლესი სახელმწიფო სტრუქტურებიც. ეს აზრი იქნება გატარებული ნუგზარ ლორთქიფანიძის მონოდრამაში „თქვენო უდიდებულესობავ“. პიროვნებისა და დიქტატურის პრობლემა უძველესია. ფილბერ სესპორნის პაწია ნოველა „დალაქი“ გახდა საბაბი იმისა, რომ ნუგზარ ლორთქიფანიძეს შეექმნა საკვებით ორიგინალური და ვრცელ დრამატულ ფორმაში მოცემული მონოდრამა, რომელმაც ძალაუფლების თემის განხილვა პატარა ადამიანის საშუალებით მოიპოვა და, რა თქმა უნდა, ეს მართალია, რადგანაც თავისუფლებისათვის სწორედ პატარა ადამიანმა უნდა იბრძოლოს. პიროვნებები არა თავისუ-



ფლებისათვის, არამედ საკუთარი ნებასურვილის რეალიზაციისათვის იბრძვიან. მათი სურვილები კი სხვათა თავისუფლებას თრგუნავენ. დრამატურგი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პროფესიით რეჟისორია, ხოლო რეჟისორი კოტე აბაშიძე, რომელიც ფესტივალის ბუკლეტში თავის შემოქმედებით ბიოგრაფიას 1995 წლის „დარისპანის გასაჭირის“ დადგმითა და 1998 წელს სარეჟისორო ფაკულტეტის დამთავრებით იწყებს, პროფესიონალი თეატრმცოდნეა. თუ ყოველივე ზემოთქმულს იმასაც დაუმატებთ, რომ მთავარი როლი წარმოდგენაში ნინელი ჭანკვეტაძემ შეასრულა, ნათელი ხდება, რომ ეს მონოდრამა თავისი მხატვრული ღირებულებით ფესტივალის ყველაზე მნიშვნელოვანი სიურპრიზი იყო მაყურე-



ბლისათვის. სპექტაკლი გამდიდრებულია ახალი სცენებითა და პასაჟებით. შეიძლება ითქვას, რომ ის სრულიად ახალი ნაწარმოებია, რომელშიც შენარჩუნებულია ძირითადი სიუჟეტური ქარგა. დალაქი მეფის გასაპარსად დაიბარეს. სცენაზე, დიდ სივრცეში, მეფის დიდებული ტანსაცმელია დაბრძანებული. პაწია დალაქი ნ. ჭანკვეტაძე პარსავს მას, მღელვარედ ესაუბრება, რამდენჯერმე ჭრის კიდეც სახეზე, სარგებლობს რა შემთხვევით, აცნობს მას თავისი პატარა სოფლის ჭირ-ვარამს; ნელინელ აპარებს მეფის სისასტიკით გამოწვეული სატიკოვების სიმძიმის და გაითამაშებს კიდეც არა ერთ სცენას ამ თემაზე (მაგ.: ტომრის გამოზამთრების მიზნით დამალვის ეპიზოდი და მეფის დასიზმრება). მსახიობის სცენური მოძრაობა დახვეწილია (ქორეოგრაფი კ. მებუკე), მისი ფართოხუნა მოკლე შარვალი და „გრეტხენის“ თმის ვარცხნილობა, რომელიც ძალიან უხდება მის პაწია, უმანკო სახეს, ხალხის კრებითი სახის კონკრეტულ გამოხატულებას ქმნის (მხატვარი შ. გლურჯიძე). ნ. ჭანკვეტაძე დრამატული მსახიობისთვის ჩვეული ხმით და უზადო პროფესიული ოსტატობით ასრულებს არიებს კლასიკური ოპერებიდან და ყველაფერი ეს ერთად მის გმირს სასაცილოსა და საყვარელს ხდის ჩვენს თვალებში. ვინაიდან პაწია დალაქს ამდენის თქმის უფლება მისცა მეფემ (მხოლოდ გონგის ხმა, რომელსაც მნიშვნელოვან აზრთა მუსიკალურ მახვილებად სვამს სპექტაკლში რეჟისორი, ისმის ხანდახან), ჩვენ გვგონია, რომ პაწია დალაქი უკვე გმირადაც იქცა. ჩვენ გვგონია, რომ რაღაცა მაინც გაგო-

ნილი და შესმენილი იქნება. პარადოქსი იმაშია, რომ მეფე გარდაცვლილია და დალაქის მთელი მონღო-მება გულისა და ენის ფხანა ყოფილა მხოლოდ. ამიტომ გაუბედავს ამდენის თქმა პაწია ადამიანს, რომელიც პიროვნება გვეგონა, მაგრამ მთავარია ის, რომ მაინც ითქვა სათქმელი. ითქვა, უნიჭოთა აღზევებაზე, ნიჭიერთა უკვალოდ გაქრობაზე, ძალადობის ცხოვრების წესად გახდომაზე, ხალხის უკიდურეს გაჭირვებასა და ტანჯვაზე. მართალია, ითქვა „ხმით მღალადებლისად უდაბნოსა შინა“ – მეფე გარდაცვლილია, ის ხალხი კი, ვინც ფაქტიურად მართავს ქვეყანას, დალაქს გარდაცვლილის ცუდად გაპარსვისათვის სასატიკად სჯის. იქნებ მხოლოდ ცუდად გაპარსვისათვის არა? მაშ, რისთვის იყო ამდენი გაფრთხილება, რომელსაც მეფე, თურმე, არ იძლეოდა? მაშასადამე, მთავარია სათქმელი ითქვას, მას კი თავისი გამგონე აუცილებლად გამოუჩნდება.

სათქმელი კი ძალიან ბევრია. თუნდაც ინტელიგენტი ადამიანის ადგილის პრობლემა თანამედროვე საზოგადოებაში. ადგილისა თუ უადგილობის? აკა მორჩილადის „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ თავისი ცენტრალური პერსონაჟით – ცხოვრებაში უადგილოდ დარჩენილი ზაზათი – არაერთ საგულისხმო სცენასა თუ ეპიზოდს შემოგვთავაზებს ახმეტელის სახელობის სახელმწიფო თეატრის ამავე სახელწოდების სპექტაკლში. წარმოდგენის ფინალში სიკვდილის განაჩენს დამნაშავეთა სამყაროში სწორედ უდანაშაულოსა და ყველაზე უცოდველ ადამიანს გამოუტანენ. და ეს განაჩენი ლო-

გეგურია. დღევანდელ ინტელიგენციას დღეს სამშობლოში აღარ დაედგომება და თუკი არ კვდება, ნორმალური ცხოვრებისა და მშვიდობის საძიებლად უცხოეთში მიდის. ბოლოს და ბოლოს, არც მარქსისტი ფილოსოფოსები იტყუებიან, როცა ამტკიცებენ, რომ ყოფიერება განსაზღვრავს ცნობიერებას და არა პირიქით. სიმართლეა ისიც, რომ მატერიალურად გაკოტრებული, უკვე უიმედობასა და პესიმიზმში გადავარდნილი ინტელიგენტი სულიერების დეფიციტსაც განიცდის უკვე.

ამ ხალხს თანაგრძნობა სჭირდება. ეს მისია ნანა ჯანელიძის ავტორობითა და რეჟისორობით შექმნილ სექტაკლში „FM-90-იანი ... ადამიანის ხმა“ პატარა დიჯეის, ნუცას აქვს დაკისრებული. ნანუკა ხუსკივაძე მონოდრამაში, სადაც მხოლოდ ტექმორიგის (მსახ. დ. სხირტლაძე) ხმა ისმის, პატარა გონანს გულისხმიერ, გამგებ, საქმის პროფესიულად მცოდნე ტიპს ქნის. ის ცხოვრობს რადიოსტუდიაში და ღამის ეთერში ესაუბრება ადამიანებს, რომლებიც ელოდებიან მას. სმენადაკარგულ ბავშვთათვის „ალილუა იესო“-ს მელოდიის ჟღერით, ლტოლვილთა გა-

ნცხადებების კითხვისას, ფურცლებზე დარბაზში მოსროლით, რითაც რეჟისორი კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს ჩვენს მოვალეობას და პასუხისმგებლობას მათ წინაშე. ნუცა ეხმიანება გარემო სამყაროს – ის მათ გვერდითაა, მართალია, ყურმილით, ხმით, მაგრამ გატყეხილი უძილო ღამეებითა და ნუგბარ საჭმელებზე ოცნებით. ნუცა თავისი ხალხივით შიმშილობს და იმედით იკვებება – იმ იმედით, რომ ის საჭიროა მათთვის.

გამოსავლის ძიებაში შესაძლოა არა ერთი გზა მოინახოს, მაგრამ ამ გზად არამც და არამც მორფი არ შეიძლება მივიჩნიოთ, თუმც, სამწუხაროდ, დღეს ეს პრობლემა უფრო აქტუალურია, ვიდრე მ. ბულგაკოვის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების შექმნისას იყო. სახნდრო მრეველიშვილის თეატრი 1995 წელს შეიქმნა და პირველი კერძო თეატრია ახალი ქართული თეატრის ისტორიაში. „მეული სახლი“ თავისი მყუდრო ინტერიერით და ინტიმური ფორით იზიდავს თეატრალებს. იმედს არც ლოკალურ სივრცეში განფენილი ბულგაკოვის ნაწარმოებების სცენური ვერსია გვიმტყუნებს. მსახიობები მღე-



ამირან შალიაშვილი



სამეზა ალ გრიგორაძის სახ. რეჟისორი დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა „თეატრა რაპინი“ რეჟ. ავთო პარსიანიძის

ღვარედ და ემოციურად, გადმოგვცემენ პერსონაჟთა განცდებს, სადაც მთავარი სათქმელი კვლავ „ძველი სახლის პატრონს“ აქვს მაყურებელთან – სპექტაკლის დაწყებამდე ჭერიდან ჩამოსვებული მოძრავ მავთულზე მიმაგრებული პროექტორი ციკლოპით ათვალიერებს დარბაზს და თითქოს სათითაოდ, ყველა მათგანს აკვირდება. თითქოს თითოეულს ეკითხება: შენ? შენ რას ფიქრობ ამხე? და რომ სწორედ ამას ეკითხება, იგივეს პროექტორი წარმოადგენს დასასრულსაც იმეორებს. სპექტაკლი – გაფრთხილებაა, რაშიც ბულგაკოვის ნაწარმოების ეპიგრაფიც გვარწმუნებს.

რადგანაც საუბარი ახლადშექმნილ თეატრებს შეეხო, შეიძლება აღვნიშნოთ ასევე, რომ ფესტივალში მონაწილეობა მიიღო გიორგი შავგულიძის სახელობის დამოუკიდებელმა თეატრმა „სახიობამ“. მისი ისტორია მოყვარულთა დასის შექმნიდან იწყება. 1992 წლიდან კი რეგულარული და პროფესიონალი მსახიობებით ფუნქციონირებს. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის და მთავარი რეჟისორის გია კახელიძის მიზანია „რეჟისურის დახვეწილობის, სპექტაკლების დინამიურობისა და მიზანსცენების ლაკონურობის გზით მოემსახუროს ადამიანის ფსიქოლოგიური სამყაროს წინა პლანზე წარმოჩინებას“. რეჟისორმა ედუარდ დე ფილიპოს „ცილინდრით“ შემოთქმული გაამართლა. სპექტაკლი გამოირჩევა რიტმის ძლიერი შეგრძნებით, რაც რეჟისორის პროფესიულ აღღოსა და ოსტატობაზე მეტყველებს, დინამიურობით, ამ დრამატურგის შემოქმედებისთვის რომაა დამახასიათებელი. რაც შეეხება პერსონაჟებს, ისინი გროტესკულ ფორმებში მოიაზრებიან და მათი მოჩვენებით მზიარული ატმოსფერო უღრმეს სოციალურ ტკივილებს ფარავს. როგორც ჩანს, სიღარიბეს და უსასოო ყოფას ასეთივე გამოსავალი სჭირდება, გამოსავალი, რომელიც მართალია, არცთუ ჭეშმარიტ, მაგრამ მაინც სამომავლო გზაზე აყენებს ცხოვრების ჭაობში მყოფ პერსონაჟს. ძნელია ამ პიესაში ჰუმანიზმის დანახვა. სპექტაკლი და მისი რეჟისორი გამოსავალს მხოლოდ იმგვარ მომავალში ეძებენ, სადაც საჭირო არ იქნება სიცრუე. პიესა სოციალური ასპექტით ეხმაურება ჩვენს თანამედროვეობას.

ფესტივალის კიდევ ერთი საჩუქარი იყო თეატრალური სარდაფის თოჯინური წარმოდგენა „ფაუსტი“. მან ეს გრანდიოზული თემა გრეტხენისა და ფაუსტის სიყვარულის ფონზე წარმოადგინა. მიუხედავად ღრმა ფილოსოფიური აზრებისა თუ მრავალი სცენის უარყოფისა, თოჯინურმა „ფაუსტმა“ იშვიათი სილამაზის წარმოდგენა შექმნა, სადაც ყოველი სცენა, ბრწყინვალე მუსიკალური პარტიტურითა და მხატვრული, სცენოგრაფიული ნამუშევრით პროფესიულ დონეზე გაიზარა. ამ მხრივ უბაღლო იყო ვალპურგის ღამის კუდიანების სერობა, რომელსაც თავად სატანა ანუ მეფისტოფელი ღირიჟორობდა. როგორც თოჯინურ სპექტაკლს შეეფერება, წარმოდგენამ უძღერა სიყვარულს, რომლის გარეშეც სიცოცხლეს აზრი ეკარგება.

სპექტაკლის მსვლელობისას მაყურებელთა დარბაზიდან მარცხნივ მდგარ მაგდასთან მჯდომი მსახიობები: ქეთი ცხაკაია, ბესო ბარათაშვილი, გიორგი მეგრელიშვილი ახმოვანებდნენ თოჯინებს. პირველ და უკანასკნელ ეპიზოდებში კი ისინი სცენაზე დაცქეროდნენ მომავლად ფაუსტს, რომელსაც ეს ყველაფერი აგონიის შედეგად დაესიზმრა. ფაუსტი არ არსებობს, და მაინც, მისი ფენომენი ყველას ადევნებს. წარმოდგენისეულ გმირს ლევენდასთან უფრო მეტი აქვს საერთო, ვიდრე გოეთეს ცნობილ გმირთან, მაგრამ ის მაინც ფაუსტია თავისი უძირო ვნებებით, მისწრაფებებითა და დაუოცებელი სწრაფვით თავისუფლებისაკენ. სპექტაკლი თავისი მაღალმხატვრული ღირსებებით, სცენოგრაფიული კულტურით გამოირჩეულ წარმოდგენათა რიცხვს უნდა მიეკუთვნოს.

მარჯანიშვილის თეატრი სამი წარმოდგენით წარდგა მაყურებლის წინაშე. პირველის ნახვა მან „მაყურებლისთვისაც კი აკრძალა“ (ჟან მარსანი „მაყურებლისთვის ამის ნახვა აკრძალულია“), მეორე იყო „დოქტორი ფრანკენშტაინი“, რომელმაც ფაუსტის ოცნება აახდინა და მკვდარი გააცოცხლა. ამ ორ კომედიას მოჰყვა ჟან ანუის „ანტიგონე“. კომედიები მაღალ პროფესიულ დონეზე იქნა წარმოდგენილი. ორივე ჩქეფდა სიცოცხლით. იუმორით, ფერადონებით. მრავალრიცხოვანმა ანტურაჟმა ამდენი მელოდრამის შემდეგ საზეიმო ფერები შემატა ფესტივალს. განსაკუთრებით მინდა გამოვიყო გ. გაბუნიას, ო. მეღვინეთუხუცესის, ლ. ანთაძის, გ. ჩუგუაშვილის გმირები და თეატრის ახალგაზრდობა, რომელიც სიცოცხლეს მატებს ამ წარმოდგენებს. დათო ღოიაშვილი და დათო საყვარელიძე მხიარულ სანახაობებს ქმნიან, რომელთაც სამწუხაროდ, არაფერი აქვთ ჩვენთვის სათქმელი, გვერდით უკლიან ყველა საჭირობოროტო პრობლემას, რაც დღევანდლობაში დაგროვდა. კარგი და პროფესიულად გამართული წარმოდგენები – ცოტა არ არის, მაგრამ აკადემიური თეატრისათვის სათქმელად მაინც ცოტაა. საჩუქარი მიღებულია – მარჯანიშვილელთა კომედიებმა გაგვართო, ოდნავადაც არ შეგვაწუხა, არც გვააზროვნა და გვასაუბრა თუნდაც უმნიშვნელო, მაგრამ მაინც პრობლემაზე. ჟან მარსანიც და ფრანკენშტაინის თემაც (ლაშა ბუღაძის ვერსია) ბედნიერი მაყურებლის ანუ, როგორც ამერიკელები იტყვიან, უპრობლემო მაყურებლის დრამატურგიაა.

რომ არა თემურ ჩხეიძე, ალბათ

ასეთივე სიტყვებით დაეკამთავრებდით ამ თეატრზე საუბარს, მაგრამ ანუის „ანტიგონე“ არა მხოლოდ ანტიგონეს სათქმელი და სატკივარი გაგვაცნო. სამწუხაროდ, წერილი დამოუკიდებელი რეცენზიისა და ამ შესანიშნავი წარმოდგენის დეტალური აღწერის საშუალებას არ იძლევა, მაგრამ მინც უნდა ითქვას, რომ ეს „ანტიგონე“ არ ეკუთვნის მხოლოდ ანუის. ის თემურ ჩხეიძის სცენური ვარიანტია, თუმც რეჟისორს მასში ერთი სიტყვაც არ შეუცვლია. ანუის „ანტიგონეზე“ მრავალი აზრი არსებობდა. მასში ხან ფაშინძის აპოლოგას ხელაზღვნი (კრეონის დადებით სახედ მოაზრების გზით), ხან მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ანტიგონის პრობლემის შუქზე აანალიზებდნენ. თემურ ჩხეიძისთვის „ანტიგონე“ გახდა საბაბი, ეჩვენებინა პიროვნებისა და დიქტატორის ბრძოლის ორი უიმედო მცდელობა. უსაზღვრო რეჟისორის პესიმიზმი, რომელიც გამოხატავს ვერც ანტიგონეში ხელავს. მე მახსოვს, როდესაც სერგო ზაქარიაძე თამაშობდა კრეონტს, მაყურებლის უმრავლესობა (საუბარია არათეატრალეებზე) ღელავდა ანტიგონეს სიჯიუტის გამო და კრეონტის მხარეს იჭერდა. ეს ბუნებრივი იყო. საბჭოთა მაყურებლისთვის კრეონტი აბსოლუტურად მისაღები პიროვნება იყო, როგორც კანონის სხეულებრივი გამოხატულება, რომელიც სჭირდებოდა დიქტატორული რეჟიმის მქონე სახელმწიფოს. ანტიგონე – ზ. კვერენჩილაძე კი დარაჯთან (ბ. წიფურია) საუბრისას გვირობის ჩადენის ყოველგვარ აზრს კარგავდა, აღარ ესმოდა, რისთვის ან ვისთვის ივლავდა თავს. თემურ ჩხეიძის სპექტაკლში ნ. მურვანიძის ანტიგონეს ეს სიტყვები

აღარ სჭირდება. მან უკვე ფცქვითა თუკი არ მოკვდება, ის ინვალიდ და აბსოლუტურად გათიშულ ევრიდიკეს (მსახ. ნ. ჩიქვინიძე) შეცვლის. შეკითხვა აღარ სჭირდება ამ ფაქტს, თუ რატომ არის ევრიდიკე ასეთ დეპრესიაში. მით უფრო, რომ ვაჟის სიკვდილის შემდეგ ის თავს ივლავს – მაშასადამე, აზროვნებას არ არის მოკლებული. ამიტომაცაა, რომ ანტიგონე, რომელსაც ემინია სიკვდილის და თანხმდება კრეონტს (მსახ. ო. მეღვინეთუხუცესი) ოთახში დაბრუნებაზე, პირისპირ შეეჩეხება ევრიდიკეს და მხოლოდ მერეღა მოაზრებს, რომ მას სიკვდილის არჩევანის გარდა სხვა გზა რეალურად არ გააჩნია. ანტიგონე ერთია, ისმენე მხოლოდ სიტყვიერად თანაუგრძნობს დას ჩადენილი საქციელის გამო. სახელმწიფო სასტიკად უსწორდება პიროვნებებს და სწორედ იმიტომ, რომ თავისუფალი აზრის გამოთქმამ საყოველთაო რეზონანსი არ გამოიწვიოს. ანტიგონეს სიკვდილი ჩხეიძის ვერსიით კიდევ ერთ „ევრიდიკეს“ დაბადებდა – ძიძას (მსახ. გ. გაბუნია). ეს სიტყვამრავალი ქალბატონი წარმოდგენის ფინალში საქსოვ ჩხირებთან და გორგალთან განმარტოვდება და ასე განუდგება გარემო სამყაროს. ეს პროტესტი ცოტაა. ეს მსხვერპლის პოზიციაა. ერთეული გვირები და ერთეული მსხვერპლები საყოველთაო ტირანიის ფონზე...

ბრძოლა საჭიროა, მაგრამ არა ერთეულების, არამედ ბევრის. ასე რომ ქეთი დოლიძის და ნანა კვასხვაძის პიესის ფრანს რომ ვესესხოთ: „თორმეტი ადამიანი გვჭირდება, რომელთაც არ ემინიათ“ და რატომ მხოლოდ თორმეტი?

ლოლა წიფურია

„ჯეოსეის საჩუქაჩი“

მიხეილ თუმანიშვილის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი „საჩუქარი“ წელს მეოთხედ გაიმართა თბილისში. ეს ფესტივალი დაარსებისთანავე გადაიქცა საქართველოს კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად. „საჩუქარი“ ფართო სპექტრის ფესტივალია, სადაც წარმოდგენენ სპექტაკლებს, ფილმებს, ეწყობა გამოფენები, ვერქშოპები.

წლეუანდელი „საჩუქრის“ ფარგლებში მოეწყო ვრცელი კინოფესტივალი, რომელზეც წარმოდგენილი იყო ოცდაათამდე მხატვრული ფილმი, ამიტომ ორიოდ სიტყვით შევხები მას. კინოფესტივალზე პრინციპით აღინიშნა საკონკურსო ნამუშევრები, რომელთა შორისაც დიტო ცინცაძის „დაკარგული მკვლელებიც“ იყო. ოთხი ქართველი

რეჟისორის ნამუშევრებიდან მხოლოდ ერთი წარმოდგენდა ქართულ კინოპროდუქციას – ოთარ შამათავას „ძვირფასო M“. მოგეხსენებათ, ჩვენი რეჟისორები საზღვარგარეთ თუ ახერხებენ მხატვრული ფილმების შექმნას. „საჩუქარზე“ აგრეთვე ნაჩვენები იყო 7 ახალი ვიდეოფილმი. ფილმები მოკრძალებულად – კლუბებში გადიოდა. მიუხედავად ამისა, თბილისელი ახალგაზრდობის უდიდესი ინტერესი გამოიწვია. ვფიქრობ, „საჩუქარზე“ ვიდეოპროგრამის ჩვენება დღევანდელი საქართველოს ხელოვნების სრულად წარმოჩენას ემსახურება.

ფესტივალზე გაიმართა მიხეილ თუმანიშვილის ხსოვნისადმი მიძღვნილი კონფერენცია. წლეუანდელ „საჩუქარზე“ რამდენიმე მაღალი რანგის მსახიობმა მიიღო მონაწილეობა. მათ ვარსკვლავებს უწოდებენ, ისინი ფესტივალზე წარმოდგენენ როგორც სპექტაკლებს, ასევე ფილმებს: სიუზანა იორჯი, ოლეგ ტაბაკოვი, სერგეი მაკოვეცი, მარია პანუკუ, ნუნცია ტირელი (თბილისელი მაყურებლისათვის აღმოჩენა იყო ეს მსახიობი), ფრანკო ნერო... ეს არასრული სიაა იმ მოწვეული მსახიობებისა, რომელთა უანგარო მონაწილეობას ფესტივალში მიხეილ თუმანიშვილის ხსოვნისადმი უდიდეს პატივისცემას და მისი მოწაფის, ფესტივალის დამაარსებლის ქეთი დოლიძის პირად კონტაქტებსაც უნდა ვუმაღლოდეთ.

ფესტივალის თითოეულმა ვარსკვლავმა გამართა პრესკონფერენცია. ეს შეხვედრები გადაიქცა სპეციალისტებთან საინტერესო დისკუსიებად ხელოვნების საკითხებზე.

უმნიშვნელოვანეს მოვლენად მიმა-



ჩნია ვერქშობები, სადაც არაჩვეულებრივი მსახიობები ოსტატობის გაცვეთილებს უტარებდნენ ახალგაზრდა ქართველ აქტიორებს და თავიანთი ხელოვნების საიდუმლოებებს აზიარებდნენ. ვფიქრობ, მსგავსი კონტაქტები ძალიან საჭიროა დღევანდელი საქართველოსთვის, რადგანაც თუ კი მატერიალური სიღლებიერე, რომელიც ათ წელზე მეტია გრძელდება, ჩინურ კედლად აღიმართება ჩვენსა და უცხოური ქვეყნების კულტურებს შორის, მაშინ ეკონომიური გაჭირვება სულიერ იზოლაციასა და კრიზისში გადაიზრდება და მისი დაძლევა კიდევ უფრო რთული იქნება, ვიდრე მატერიალური პრობლემებისა.

წლებიანდელი ფესტივალი გაიმართა „ჯეოსელის საჩუქრის“ ვეგით ფესტივალის დაფინანსებაში ამ ცნობილი კომპანიის დომინანტის გამო. მეცენატობა, რომელიც ახლა იდგამს ფეხს საქართველოში, უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია ხელოვნების გადასარჩენად.

ფესტივალის პროგრამაში ნაჩვენებია სპექტაკლები პრობლითად შეიძლება დავყოთ ქართულ და უცხოურ წარმოდგენებად. ტრადიციულად ქართული თეატრი ღირსეული მასპინძლის როლს ასრულებს. თემურ ჩხეიძის „ანტიგონე“ და ლევან წულაძის „ფაუსტი“ ნები-სმიერ ფესტივალს დაამშვენებდა.

წინამდებარე სტატიის თემა „ჯეოსელის საჩუქარზე“ ნაჩვენები უცხოური სპექტაკლებია. შევეცდები გავანაღლო ჩვენი სტუმრების საჩუქარი – უპირობოდ ნათამაშები წარმოდგენები.

მესამე ათასწლეულის დასაწყისი – ოცდამეერთე საუკუნის მიჯნა – უბრალო ადამიანური პრობლემები და

ანტიკურობიდან მომდინარე მართლმადიდებულებისთვის თავგანწირვა. ამგვარად შეიძლება მოვიზნოთ წარმოდგენების თემატიკა, სადაც ჩვენი სტუმრები ქართველ კოლეგებსა და მაყურებელს თანამოაზრეებად იწვევდნენ. წლებიანდელი ფესტივალის რეპერტუარში ტრადიციები ჭარბობდა – პატარა ადამიანურიდან ამბლებულამდე. წინა წლებში წარმოდგენილი ფეიერვერული სანახაობები ძალიან დააკლდა წლებიანდელ ფესტივალს, წელს ისინი უპირატესად ადამიანის შინაგანი სამყაროს სიღრმისეულმა კვლევამ შეცვალა. შეიძლება სწორედ საუკუნეთა გასაყარმა აიძულა შემოქმედნი პიროვნების ბედზე დაფიქრებულებიყვნენ უფრო მეტად. ცხადია, ეს წარმოდგენები სრულიად განსხვავებული სტილისტიკის, ან თუ გნებავთ, მხატვრული ღირებულებისაა.

რუსეთში საუკეთესო რეჟისორად აღიარებული კამა გინეასი, რომლის სპექტაკლი ადრინდელ „საჩუქარზე“ ვიხილეთ, რეჟისორ გიორგი ტოვსტონოვოვის მოწაფეა. კამა გინეასის ნამუშევრებში დიდი მასწავლებლისგან მიღებული თვისებები იკვეთება – სამყაროს ფილოსოფიური ჭვრეტა და პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს კვლევა. კამა გინეასის დადგმულ ოლეგ შაგავევის „სიცილის ოთახს“ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი ემატება – პუბლიცისტიკა. თავად ავტორებს ამ სპექტაკლის ქვესათაურში რუსული ეროვნული ფოსტა აქვთ აღნიშნული. და ალბათ, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მთავარი პერსონაჟი ეპისტოლარული ჟანრითაა გატაცებული. შეიძლება ვინმეს მხოლოდ საგანგებო თემად მიანდეს იმის ვეტერანთა მდგომარეობა ყოფილი

საბჭოთა კავშირის სივრცეში. ეს პრობლემა შეიძლება სრულიად უცხოც კი იყოს დღევანდელი თინეიჯერებისთვის. მაგრამ არა ჩვენთვის – იმ თაობისთვის, რომელმაც ახალგაზრდული წლები, როდენ წინააღმდეგეც არ უნდა ყოფილიყო შინაგანად, საბჭოთა კავშირის მოქალაქედ იცხოვრა. უზარმაზარი რეინის მახინა, რომელშიც პატარა, სარემელია გამოჭრილი (მხატვარი სერგეე შარბინი) სატუსალოს რეინის კედელს ვაგს და ბოროტების იმპერიის სიმბოლოდ აღიქმება. იმპერიას, რომელსაც თავისი მოქალაქეები ისევე ჰყავდა გამოძწყვდელი რეინის ფარდის მიღმა არსებულ სივრცეში, როგორც პიესის გმირი, ივან სიდოროვიჩი ჟუკოვი (ოლეგ ტაბაკოვი) სპექტაკლისეულ დეკორაციაში. წარმოდგენის დასაწყისში კონსტრუქციას ჯოხებს ურტყამენ, ყვირიან... ის ხმაურით იხსნება და მაყურებელს ტიპიური სამამულო ომის ვეტერანის, პენსიონერის საცხოვრებელი ბინა წარმოუდგება – ძველი ავეჯით, გაფუჭებული ტელევიზორით, გახუნებული ტახტით, კედელზე აკრული გაზეთებით და მოშლილი საათით. სულ რაღაც ათიოდე წლის წინ ამ სახლის ბინადარი დიდად დაფასებული გახლდათ, მაგრამ დღეს იგი, ყოფილი საბჭოთა კავშირის უამრავი მოქალაქის მსგავსად, ისტორიის სანაკვეზზე აღმოჩნდა მოსროლილი. მილიონობით ადამიანი ცხოვრობს იმ შეგრძნებით, რომ ისინი დღეს ვეკლას დაავიწყდა და აღარავის აღარ სჭირდება. ვფიქრობ, ეს პრობლემა მხოლოდ პუბლიცისტიკის თემა არ უნდა იყოს. ოლეგ ტაბაკოვის პერსონაჟის სახით ეს საკითხი პატარა ადამიანის ტრაგედიის რა-

ნეში ტრანსფორმირდება. ამ თვალსაზრისით ვიერიდან მით უფრო ნათლად იკვეთება სპექტაკლის სათქმელი: როდენი თავდადებითაც არ უნდა ემსახუროს ადამიანი იღვას, ის მაინც განწირულია, თუ კი იღვა (ამ შემთხვევაში კომუნიზმის იღვა) ყალბია და მასში დეფორმირებულია ყოველი ჭეშმარიტი ღირებულება. ამიტომაც უწოდა ოლეგ შაგავემა თავის თხზულებას „სიცილის ოთახი“. მასში ხომ ვეკლავფერი სასაცილო - მახინჯ ფორმას იღებს. ტრაგეკომიკური პერსონაჟი, რომელსაც ოლეგ ტაბაკოვი თამაშობს, თავისთავად არა მხოლოდ გარემოების, არამედ საყუთარი ცნობიერების მსხვერპლიცაა. სპექტაკლში წარმოსახული პერსონაჟები – ლენინი, ჩაპაევი, ინგლისის დედოფალი და ა. შ. ჟუკოვის გონებაში სახლობენ და ივან სიდოროვიჩის მათთან „იმოწერა“ აქვს. პერსონაჟებს ტაბაკოვის თეატრ-სტუდიის ახალგაზრდა მსახიობები თამაშობენ. ისინი აქტიურად იჭრებიან პენსიონერის სამყოფელში. ცნობიერების ნაკადის შემოჭრა ტაბაკოვის გმირის დაკნინებას იწვევს: დამნაშავესავით ჩამოჯდება კუთხეში, თვალებს აცეცებს. მას საყუთარი ფანტაზიაც კი აშინებს. ყურებიან ქუდსა და კრაველისსაყელიან პალტოში გამოწყობილს ფეხზე ფლოსტები და გრძელი საცვალი მოსავს. ეს ძველმანები თითქოს ბოლო ათწლეულის მანძილზე შეეზარდა მის სხეულს. ოლეგ ტაბაკოვის შესრულებული თეატრალური და კინოგმირები ოპტიმისმის სიმბოლო იყო მაყურებლისთვის. ამ გმირის ტრაგედიას ოპტიმისტურს ვეღარ უწოდებ. წლებანდელ „ვარსკლავთცვენაში“ ოლეგ ტაბაკოვის ნიჭმა კიდევ ერთხელ გაიბრწყინა.

რეჟისორ კამა გინკასის მიერ პატარა ადამიანის ტრაგედიის კვლევა კიდევ ერთ საოცარ სპექტაკლში ვიხილეთ. ანტონ ჩეხოვის „შავი ბერი“, მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის წარმოდგენა, რომელიც განკუთვნილია არა მხოლოდ მოზრდილი, არამედ ინტელექტუალურ მაყურებლისათვის. ჩემი თაობის კრიტიკოსებს ჩეხოვის არაერთი ტრადიციული თუ ნოვატორული დადგმა აქვს ნანახი რუსული თუ უცხოური თეატრების სცენაზე. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს (ცხადა, აღდგენილი), ეფროსის, ეფრემოვის, სტრელერის, პიტერ ბრუკის, შაპიროს ინტერპრეტაციები. და მაინც, ჩეხოვის სულის სიდრმისეულმა წვდომამ და მისმა ამგვარად სრულყოფილად წარმოსახვამ, როგორც „შავ ბერში“ ვიხილეთ, მართლაც, უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა.

ამ მოთხრობის გმირიც პატარა ადამიანია, რომელიც განდობის მანიითაა შეპყრობილი. „Просто пришла охота изобразить манию величия“ – წერდა ჩეხოვი ა. ს. სუვოროვს 1994 წლის 25 იანვარს. რიგითი მაგისტრის წარმოსახვაში ჩნდება მორაული ლეგენდის პერსონაჟი, შავი ბერი, რომელიც მას განსაკუთრებულობას შთააგონებს. ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ კრიტიკაში ცდილობდნენ გარკვეულიყვნენ შავი ბერის არსში, მართლაც ძნელია გაეცეს პასუხი კითხვას კეთილისმყოფელია იგი, რომელიც ადამიანებს ღვთის რჩეულობას შთააგონებს და ალამაზებს მის ცხოვრებას, გამოარჩევს მას ნაცრისფერი მასის ყოველდღიური ყოფისაგან, თუ ბოროტო ძალა, რომელიც ისევ საკუთარი პერსონის განსაკუთრებულობის



მსახიობი სიოჯანა ნორაკი

შთაგონებით ანგრევს ადამიანების ცხოვრებას და საბოლოოდ ანადგურებს მას. ვფიქრობ, კამა გინკასს ამ კითხვაზე პასუხის ძებნა არ დაუსახავს მიზნად. მან სცენაზე წარმოსახა ჩეხოვის პერსონაჟების სულის თრთოლვა, სადაც თითოეულ მათგანს თავისი სიმართლე აქვს და თანაბრად იმსახურებს მაყურებლის თანაგრძნობას. მსახიობები ჩეხოვის პერსონაჟების გათამაშებასთან ერთად ზედმიწევნით ზუსტად ყვებიან მოთხრობის თითოეულ დეტალს, თვით პეიზაჟებსაც კი აღწერენ. აქტიორთა შესრულების მანერა ზედმიწევნით ნატურალისტურია ამ სიტყვის ყველაზე კარგი გაგებით. მაგრამ გარემო, რომელიც შექმნა მხატვარმა სერგეი შარხინმა ასევე ზედმიწევნით პირობითია. ბალი, რომელიც ჩეხოვის ყოველ ნაწარმოებებში თავის სიმბოლიკას იძენს, ამ შემთხვევაში ფარშევანგის ფრთებისაგან შექმნილ ჭალას წარმოადგენს, რომელშიც არყის ხის პავილიონია მო-

თავსებული. ოცნების ბაღი, მიწიერი სამოთხე... ეპითეტების მოძებნა რთული არ არის. და მაინც ეს ხელოვნური ბაღია, რომელიც იძულებით იქცა სხვადასხვაგვარად მოაზროვნე ადამიანების საცხოვრებლად. ბაღის განადგურება მთავარი პერსონაჟის სულიერი სამყაროს დაშლის და დანგრევის პარალელურად მიმდინარეობს. ფინალში ფარშევანგის ფრთები ძირს არის განფენილი. ბაღის საზაფხულო პავილონს კი, რომელიც კოვრინის (სერგეი მაკოვეცი) საოცარი ხილვების თუ მიწიერი სიყვარულის ადგილია, ფიცრებით შეჭვდავენ. იგი სიმბოლოდ გადაიქცევა – სანუკვარი ხილვებისაგან „განკურნებული“ სული თითქოს კუბოშია ჩაჭვდილი. სპექტაკლი მარჯანიშვილის თეატრის იარუსზე ამოშენებულ სცენაზე გათამაშდა. ახლადშექმნილი „მცირე“ სცენიდან კოვრინი თეატრის დიდ სცენასა თუ გასანათიებელი აპარატურის ზედა ლოჟაში მყოფ შავ ბერს (იგორ იასულოვიჩი) ესაუბრება. თეატრის სივრცის ამგვარი გამოყენება, ცხადია, ეფექტურობას მატებს წარმოდგენას. და მაინც, ვფიქრობ, ამგვარი რეკონსტრუქცია არ ღირდა, ვინაიდან ამ სპექტაკლის უპირველესი ღირსება პერსონაჟთა სულის სიღრმის წარმოჩენაა და არა მიზანსცენაში შექმნილი დისტანციის სიღრმის.

„შავი ბერის“ ოთხივე სახე გვანკეიფრებს დამაჯერებლობით. ძნელია ეჭვი შეიტანო ტანია პესოცკაიას შემსრულებლის, იულია სვეტკოვას განცდების სიწრფელეში. რომანტიული შეყვარებულიდან იგი შურისძიების წყურვილით აღსავსე გაუბედურებულ ქალად გადაიქცევა. აქაც პატარა ადამი-

ანის დრამა ტრიალებს. ისევე როგორც მისი მამის, პესოცკის (ვლადიმერ კაშპურის) ცხოვრებაში. ტანიას გათხოვებით გახარებული, გალალბებული მღერის იგი დანარჩენებთან ერთად პავილიონში. დაჩაივებულია, განადგურებულია სპექტაკლის ბოლოს...

შავი ბაღი – იგორ იასულოვიჩი, რომელიც მოთხრობაში კოვრინის წარმოსახვის ნაყოფია, კამა გინკასის სპექტაკლში ყველაზე ენერგიული და ცოცხალი პერსონაჟია. შავი მანტია პირველივე გამოჩენის შემდეგ ქრება და ნახევრადმსველი ბერი ბევრად უფრო მეტად გავს მიწიერ არსებას, ვიდრე თეთრებით მოსილი, რომანტიული ოცნებებით აღვსილი დანარჩენი პერსონაჟები. შავი ბერის ქმედებები ოინბაზობის ელემენტებით არის გაჯერებული: თავდაყირა ჩამოვიდებული ელაპარაკება იგი კოვრინს, პავილიონში შთაგონებით მღერის სხვებთან ერთად... კამა გინკასის დადგმულ სპექტაკლში შავი ბერისა და კოვრინის ურთიერთობა უფრო მიწიერი მეგობრის ცდუნებას გავს, ვიდრე მისტიურ მოღანდებას.

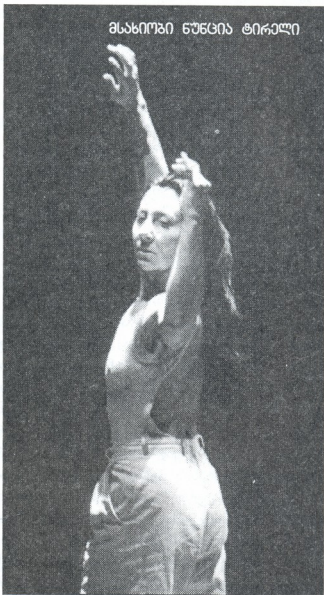
სერგეი მაკოვეციის სცენაზე ხილვის შესაძლებლობა პირველად მომეცა და მიუხედავად იმისა, რომ მაღალი რანგის პროფესიონალის სახელით სარგებლობს, მართლაც ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა კოვრინის როლში. პერსონაჟის სცენიური ცხოვრების დიაგრამაში ჩანს მისი შინაგანი სამყაროს დაშლის პროცესი. აქტიორის სახეზე ივითება ყოველი ფიქრი თუ ემოცია, რასაც კოვრინი განიცდის. შავ ბერთან შეხვედრის თავდაპირველი შიში უცნაურმა გასხვიონებამ შეცვალა მის გამომეტყველებაში. შავი ბერი მისი

ოცნების პერსონიფიკაციაა. გამორჩეულობის, განსაკუთრებულობის სურვილი, რაც მის ცხოვრებაში თავგანწირული შრომის მიზეზი იყო, მის წარმოსახვაში განსხეულდა. დიალოგები კოვრინსა და შავ ბერს შორის ნეტარის გამომეტყველებას აღბეჭდავს მაკოვეცკის სახეზე. ხოლო შემდგომ, ამ ნეტარებიდან უკვე „განკურნებული“ კოვრინი ემოციებისგან გამოფიტული, მორჩილი სახით ზის სცენაზე. თეთრი სამოსი შავმა პალტომ შეცვალა. ოცნების დაკარგვა და ჩვეულებრივობის შეგრძნება აგრესიას იწვევს პერსონაჟში, გამწვარებული ფარშევანგის ფრთების ბაღს ანადგურებს. შეჭედულ პავილიონს, რომელიც კოვრინის დატყვევებული სულის მეტაფორაა სპექტაკლში, მისი სიკვდილის წინ შავი ბერი გამოანგრევს და განსხეულებულ ოცნებასთან ჩახუტებული გაეყრება მისი სული სხეულს. კამა გინკასის სპექტაკლებში პატარა ადამიანების პირადი დრამები ტრავმულია რანგში წარმოსახა და „ჯეოსელის საჩუქარს“ მაღალი ხელოვნების ნიმუშები შესძინა.

ჩვეულებრივი ადამიანები... მათი ცხოვრება მაშინ ხდება ხელოვნების საგანი, როდესაც მათი ბედ-იღბალი არაჩვეულებრივი ადამიანების შემოქმედებაში აისახება. საუკუნეს მნიშვნელობა არა აქვს. მოკვდავთა ურთიერთობები ყველა ეპოქაში ერთნაირად რთულია და ჩვეულებრივი. ქალის ბიოგრაფია ნუნცია ტირელის წარმოსახვით უაღრესად საინტერესო სპექტაკლად გადაიქცა. „ანარეკლების წიგნი“ ასე ჰქვია წარმოდგენას, რომლის ტექსტის

ავტორი და რეჟისორია კრისტინა კასტსტრილო. სპექტაკლი შვეიცარიის ქალაქ ლუგანის ექსპერიმენტულ-ლაბორატორიულმა თეატრალურმა სკოლამ „ტეატრო დელე რადიჩიმ“ წარმოადგინა. „ტეატრო დელე რადიჩის“ მრავალფეროვან რეპერტუართან ერთად აქვს ფართო საგანმანათლებლო პროგრამა და ლუგანაში თეატრალურ ხელოვნებას ეუფლებიან მსოფლიოს ყველა კონტინენტიდან ჩამოსული სტუდენტები. თვით ნუნცია ტირელიც კრისტინა კასტ-

მსახიობი ნუნცია ტირელი



რილოს მოწაფეა. „ტეატრო დელე რადიო“ ქართულად ახლობლების თეატრის ნიშნავს“. თავად სპექტაკლიც თითქოს უახლოეს ადამიანებთან განდობა იყო. ქალი თავისი ცხოვრების დეტალებს იხსენებს – ფრაგმენტებს, რომლებიც ერთმანეთთან ლოგიკურ კავშირში არც არის – უბრალოდ თითოეული მისი სულის ნაწილის, მისი ცხოვრების ანარეკლია. „საჩუქარზე“ სპექტაკლები სინქრონული თარგმნის გარეშე მიმდინარეობს. კლასიკური პიესის ხილვისას, ცხადია, ეს დიდ სირთულეს არ უქმნის სპეციალისტებს. მაგრამ, როდესაც საჩქე ეხება თანამედროვე უცხო ტექსტს, (სპექტაკლი იტალიურ ენაზე გათამაშდა) ცხადია, იქ ყველაფრის გაგება შეუძლებელია. ამ გარემოებამ იღუმალება შესძინა წარმოდგენას და მხოლოდ პერსონაჟის ქმედებით მოგვიხდა აღგვექვა მსახიობის საშემსრულებლო ოსტატობა.

სცენოგრაფიის ძირითადი ატრიბუტია გატეხილი სარკე. სარკის თითოეული ნამსხვრევი ქალის ბიოგრაფიის ნაწილთან ერთად მის სულსაც ირეკლავს. სული კი ისეა დაბზარული, როგორც ეს სარკე, რომლის გამთლიანებასაც ცდილობს პერსონაჟი.

სპექტაკლი მუნიციპალიტეტის ეტიუდის გათამაშებით იწყება, რომელსაც სარკის წინ წარმოსახავს ნუნცია ტირელი. შემდგომი ქმედება ტექსტთან ერთად ვითარდება, თუმცა, უმთავრეს გამოსახვის საშუალებად მაინც პლასტიკა რჩება. უხეშ „ბათინებს“ ჩაიცმევს შიშველ ფეხებზე ქალი და მერე თასმებით, მარიონეტოვით ატარებს საკუთარ სხეულს – ესეც მისი ბიოგრაფიის ნაწილია – მეხსიერებაში მარიონეტად ჩა-

რჩენილი საკუთარი თავი. ანარეკლების წიგნში, ანუ ალბომში, რომელშიც სარკის ნამტვრევებია მოთავსებული, ახალი ნატეხი ჩნდება: დარბაზში ისმის გახშირებული სუნთქვა და სირბილის ხმა, თითქოს ბედ-მდედარი მოხდევს უსუსურ ქალს. გათანგული დაეშვება იგი სკამზე ... ნუნცია ტირელი უაღრესად პლასტიურია. მაშინაც კი, როდესაც იგი ზურგმუქცევით დგას მაყურებელთან, მისი სხეულის თითოეულ მოძრაობაში ჩანს პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობა.

ქალის ბიოგრაფია მუდმივ ცვალებადობას განიცდის – ალბათ პირფერობის პერიოდიც იყო ცხოვრებაში. პირბადის შრეებს იძრობს იგი სახიდან. ოცნების ხომალდით შეაცურებს სარკის ნატეხებში ქალაღლის ნავს – ეს რომანტიკული ხილვების პერიოდია. შემდეგ კი საკუთარი ხელით წაუკიდებს ცეცხლს ამ ნავს. ყოველი ეპიზოდის შემდეგ ქალი სარკეს ახალ ნატეხს აწებებს. ნებისმიერი ეპიზოდი მისი ცხოვრების და სულის ანარეკლია, რომელთა გამთლიანების შემდეგ პერსონაჟი თავადვე შეერწყმება საკუთარ წარსულს და სარკის მიღმა უჩინარდება.

მონოსპექტაკლის ტემპო-რიტმი ერთი წამითაც არ ნელდება. პლასტიკაში განსხეულებული ქმედება მაყურებელს ქალის ბიოგრაფიის თანაზიარად ხდის და ნუნცია ტირელის ნიჭიერებით აღბეჭდილი განდობის ფინალში აუდიტორია თითქოს მართლაც მისი ახლობლების საკრებულოა.

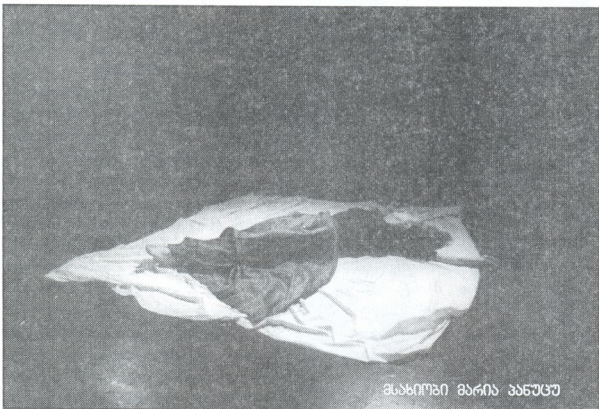
„ჯეოსელის საჩუქარი“ მონოსპექტაკლების სიუხვით გამოირჩეოდა. ყველა მონოსპექტაკლს ქალი წარმოადგენდა. ცხადია, ეს გარემოება ფემინისტური

მოდრობის გააქტიურებას არ უნდა მივაწეროთ. უბრალოდ მონოსპექტაკლები უმეტესად აღსარებებს გავს. განდობაკი, მოგეხსენებათ, ქალებს უფრო ახასიათებთ. წლევეანდელი ფესტივალიც მონოსპექტაკლით გაიხსნა. სიუზანა იორკის „შექსპირის შეყვარებული ქალები“. ყველა ელოდა ვარსკვლავს, რომელიც გენიოსი დრამატურგის ამდღეობული პერსონაჟების ამდღეობულ წუთებს გადმოგვცემდა. სიუზანა იორკმა კი თითქოს სამუშაო პროცესზე მიიწვია აუდიტორია. სცენიური გარემოც შესაბამისად იყო მოწყობილი: მაგიდა, სავარძელი, სანთელი და ფურცლები, რომლებზეც შექსპირის პერსონაჟების ტექსტი იყო დაბეჭდილი. სიუზანა იორკი ხშირად იხედებოდა ამ ტექსტებში და თითოეულ პერსონაჟს, რომელსაც წარმოადგენდა, თითქოს იქვე, აუდიტორიის წინაშე ქმნიდა, ეძებდა ახალ ფე-

რებს და ინტონაციებს.

სიუზანა იორკის აქტიორული ტექნიკა უაღრესად დახვეწილია. მსახიობი გვიჩვენებდა აზროვნების პროცესს სცენაზე. წარმოდგენა მუდმივი დიალოგი იყო მაყურებელთან და ალბათ, ოსტატობის გაკვეთილიც.

ყოველი ახალი გმირის მონოლოგის გათამაშებას წინ უძღოდა მცირე ანოტაცია, რომელშიც მსახიობი თავის დამოკიდებულებას გვაცნობდა პერსონაჟის მიმართ. გმირების გალერეა უაღრესად მრავალფეროვანი იყო. ცამეტი წლის უნაზესი ჯულიეტით დაწყებული და სისხლმომწერებული ლედი მაკბეტით დამთავრებული. ეპიზოდში, რომლებსაც სიუზანა იორკი გაითამაშებდა, მხოლოდ სასიყვარულო თემებზე შექმნილ მონოლოგებს არ წარმოადგენდა. ამ სპექტაკლში იყო ტექსტები შექსპირის პიესების იმ ნაწილები-



მსახიობი მარია პანუტუ

დან, როდესაც ტრაგედია უკვე მომხდარია და ქალები ამ ფაქტს აცნობიერებენ. ამგვარი იყო ემილიას ტექსტი „ოტელიოდან“, როდესაც იგი დეზდემონას სიკვდილის ამბავს იგებს. ამ მცირე მონაკვეთში სიუჟანა იორკმა მართლაც ვარსკვლავის საკადრი-სად გაიბრწყინა და სრულად წარმოაჩინა შექსპირის პერსონაჟის ტრაგეზიმო.



მსახიობი მ. ტაბაკვი

იდეალებს შეწირული ამაღლებული გმირების ენებათაღელვანი წლებანდელ ფესტივალზე კლასიკური დრამატურგიით იყო წარმოდგენილი. ამ წელს სამი ანტიკური ტრაგედია გვიჩვენებს – სამივე ბერძნული დასების შესრულებით. სრულად განსხვავებული და დემები როგორც კონცეფციით, ასევე გამომსახველობითი საშუალებებით.

სოფოკლეს „ანტიგონე“. ლექცია-სპექტაკლი – მოგრძალებით გვამცნობდა ფესტივალის პროგრამა დილის წარმოდგენის შესახებ... ლექცია მართლაც შედგა. უფრო სწორედ, უაღრესად ღრმა და ფიქრიანი განსჯა ანტიგონეს არსზე, მარადიულ ღირებულებებზე შექმნილი ნაწარმოებები არ კარგავს აქტუალობას, რადგანაც გამორჩეულ ადამიანთა მოვალეობად კვლავ რჩება ღვთიური კანონის დაცვა მოკვდავთა ხელოვნურად შექმნილი კანონებისგან. მიცვალებულის მიწისთვის მიბარება საღმრთო წესია და ანტიგონეც თავისი ქმედებით ღვთის ნების აღმსარებელი

ხდება. ღმერთებისგან სწორედ უმანყო არსებას დაევალა საზოგადოებაში წონასწორობის აღდგენა ანტიგონეს არჩევანი – საკუთარი სიცოცხლის შეწირვა გახდა მისი უკვდავების მიზეზი. არ ვიცი ვისთვის – როგორ, მაგრამ პირადად ჩემთვის მიხეილ თუმანიშვილის დადგმული „ანტიგონე“ იყო პირველი უძლიერესი თეატრალური შთაბეჭდილება. ალბათ, საქართველოში ანტიგონე მარტო ჩემთვის არ არის ათვლის წერტილი. და რაოდენ სასიხარულო იყო შეხვედრა ქალბატონ მარია პანუცუსთან, „ტომი თეატრის“ დამარსებელთან, რომელიც ანტიგონეს სულიერ მეგვიდრედ აღვიქვი. 1997 წელს „ტომი თეატრმა“ პირველად მიმართა სოფოკლეს „ანტიგონეს“. წარმოდგენა, რომელიც „ჯეოსელის საჩუქარზე“ უჩვენებს, ამ პიესის დადგმის მესამე ვერსიის ნაწილია რეჟისორი და მსახიობი მარია პანუცუ მესამედ ანხორციელებს ერთსა და იმავე ნაწარმოებს ერთსა და იგივე თეატრში. საუბრიდან დამრჩა შთაბეჭდილება, რომ



ეს თემა ამ შემოქმედისთვის ამოუწუწურავია. საფესტივალო სპექტაკლის ანოტაციაში ქალბატონი მარია პანუცუ წერს: „ჩემთვის თეატრი – ეს არის ხელოვანის მზადყოფნა, ნებისმიერ მომენტში დაიცვას თავისი ხმის უფლება“. ვფიქრობ, ეს სიტყვები არავითარ კომენტარს აღარ საჭიროებს.

თბილისში წარმოსადგენად მესამე ვერსიის ახალი ვარიანტი მომზადდა. აქ სამი ქალბატონი იღებდა მონაწილეობას: მთხრობელი, რეჟისორი და მსახიობი მარია პანუცუ. ახალგაზრდა ანტიგონე ქრისტოლინა კალიანოტი და მთარგმნელი დონარა უმუღუმოვა, რომელიც კომენტარს უკეთებდა ყოველ ახალ ეპიზოდს.

სცენაზე ორი ანტიგონეა – ერთი, ჯერ კიდევ ბავშვი, რომლის პროტესტი ცნობიერთან ერთად ბავშვური სიჯიუტის ნიშნებსაც ატარებს და 40 წლის ქალი, მარია პანუცუ.

დროის მსვლელობასთან ერთად ტრაგედიის წარმოდგენის ფორმებიც იცვლებოდა. ერთ-ერთ ეპიზოდს მარია პანუცუ ფრანგულად გაითამაშებს. თავად მსახიობის განმარტებით, ეს გარემოება არის თავისებური პაროდინზირებული პროტესტი არისტოკრატის მიმართ.

ორი მსახიობი ქალი ერთი პერსონაჟის უკიდურეს ემოციურ ზღვარს თამაშობს სცენაზე. გამომსახველობითი საშუალებები ძუნწია. ფაქტობრივად მთელი დატვირთვა აქტიურთა მიერ პერსონაჟის გრძნობათა ბუნების გამოხატვაზე მოდის. ანტიგონეს დატირების ეპიზოდში, სპექტაკლის ფინალურ სცენაში სრულად წარმოაჩინა ანტიკური გმირის სულის სიდიადე.

ძველბერძნული ტრაგედიის შემოქმედის „შევიგრძენით ავანგარდულ სპექტაკლშიც – ესქილეს „აგამემნონი“. იგი თეატრალურმა დასმა „დიპლუს ეროსმა“ წარმოადგინა სრულიად უჩვეულო ფორმითა და ინტერპრეტაციით. სპექტაკლის რეჟისორის, მიხეილ მარმარინოსის გადაწყვეტით დასი ქუჩის თეატრის მსახიობებს გაავს. ზეაწეული მითოსის გმირები მეორადი მოხმარების ტანსაცმელში არიან გამოწყობილნი. აუი „ძონძებს“ დაუფენენ კიდევ სასახლისკენ მიმავალ აგამემნონს. მსახიობების ფიზიკური მიმსგავსება მირონისა და პრაქსიტელის ქანდაკებათა მენტურეებთან, რა თქმა უნდა, ძალზე რთული იქნებოდა. მარმარინოსის გადაწყვეტით ანტიკური ტრაგედია უადრესად „დამიწებულა“. შესაბამისად პერსონაჟთა ურთიერთობები, რომლებიც გმირები და მეფეთა შთამომავლები არიან, უბრალო თანამედროვე ადამიანთა ურთიერთობებს წააგავს, სადაც შურისძიების წყურვილი არანაკლებ ძლიერია, ვიდრე კლასიკურ გმირებში. ბერძნულ მითოლოგიაში ღმერთები ძალზე თავისუფლად შედიან ყოველგვარ კონტაქტში გმირებთან თუ რიგით პერსონაჟებთან. თუ მითოსის ღმერთებთან „გაშინაურების“ ტრადიციას გავითვალისწინებთ და ჩვენც ასევე გავუთამამდებთ „აგამემნონის“ პერსონაჟებს, კლიტემნესტრას შურისძიების მოტივი დაახლოებით ამგვარია: მშვენიერი ელენე, ზევსისა და უბრალო ქალის, ლედას ქალიშვილი, კლიტემნესტრას ნახევარდა და მისივე მამლის ცოლია. ელენეს, ანუ მოტაცებული რძლის დასაბრუნებლად აგამემნონმა დასაკლავად გაიმეტა საკუთარი ასული იფიგენია. აგამემნონმა ათი წლით



ათენის „ლივლუს ეროსი“. სცენა სპექტაკლიდან „აგამემნონი“ რეჟ. მიხეილ მარმარინოსი

მიატოვა შეუღლე. ამ პერიოდში ელენე უპრობლემოდ უყოფდა სარეცელს პარისს. ტროას აღების შემდეგ აგამემნონმა გამარჯვებასა და გმირის სახელს კასანდრაც გამოაყოლა – თავისი ნორჩი საყვარელი. რა გასაკვირია, რომ შვილმოკლული, ათი წლით მიტოვებული და ნაღალატები კლიტემნესტრა შურისძიების წყურვილით იყოს სავსე? თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ოლიმპოსზე შურისძიების ქაღალმურთები – ერინებიც სახლობენ, კლიტემნესტრა თავის ქმედებას სრულ გამართლებას უძებნის როგორც რელიგიურ, ასევე ადამიანურ ასპექტში. შეიძლება ჩემი სუბიექტური მოსაზრებაა, მაგრამ მგონია, რომ მიხეილ მარმარინოსის პირადი სიმპატიები სწორედ კლიტემნესტრასკენ იხრება. კასანდრა (თეოდორა ზიმუ) ამ წარმოდგენაში იაფფასიან მუძავს გავს. აგამემნონი (მღვინ

რეინგერი) ქუჩის ლიდერს უფრო წააგავს, ვიდრე გმირს. კლიტემნესტრა – ჯენი დრიავა კი მართლაც, ტრაგიკული პერსონაჟია. ქმრისა და მისი ნორჩი საყვარლის გვამებს ერთმანეთთან ახლოს მიაჩონებს გამარჯვებული კლიტემნესტრა და ნახევრადწამოწოლილი მღერის ფინალურ არიას. ჯენი დრიავა პროფესიონალი მომდერალია და როგორც სპექტაკლმა დაგვარწმუნა კარგი ხმითა და არტისტიზმით დაჯილდოებული. „აგამემნონში“ ამ მსახიობს ყველაზე სრულყოფილად მოაქვს ანტიკური ტრაგედიის პათოსი.

„აგამემნონში“ მე უმთავრესად გუნდი მაინტერესებს. იგი ხალხის ბნელი ერთობაა – წერს მიხეილ მარმარინოსი სპექტაკლის ანოტაციაში. რეჟისორის ინტერპრეტაციით სწორედ ქოროზე მოდის ძირითადი დატვირთვა. ეს უაღრესად აქტიური მასაა, რომე-

ლიც მაყურებელს მუდმივად ითრეკს მოძრაობაში, უნაცვლებს ადგილს ფოიეს, დარბაზსა თუ სცენაზე. თავდაპირველად ქორო დარბაზში მდგარ მაყურებელში შეერევა – აუდიტორია დემოსის ნაწილად გრძობს თავს. ეს ერთგვარი ძალადობის აქტია, რომელიც ერთი წამითაც არ გვაძლევს ყურადღების მოღწევის საშუალებას. მოდერნისტული ფორმა თანამედროვე პოპ მუსიკის შლაგერებითაა გაჯერებული. ქუჩის წარმოდგენაში ჩათრეული მაყურებელი მარადიული თემის მოდერნისტული პერფორმანსის ფორმით განხორციელების მოწმე და თანამონაწილე ხდება, რომელშიც სრულად შევიგრძნობთ ოცდახუთი საუკუნის წინანდელი ამბის ტრაგეულობას.

რაოდენ უცნაურიც არ უნდა იყოს, ანტიური ტრაგედიის სულისკვეთება ნაკლებად წარმოიხნდა სპექტაკლში, რომლის სტილისტიკაშიც ძველბერძნულ ეპიკურ სამყაროსთან მიახლოების ბევრად მეტი მცდელობა იყო. კალამატას მუნიციპალური თეატრის წარმოდგენა „იფიგენია თავრიდში“ სტავრიის ცაკიორისის რეჟისურით.

სათეატრო ნიღბების მიწიშნებად პერსონაჟთა სახეებზე თეთრი გრიძა გამოყენებული. კოსტიუმებში ერთნაირად მოიაზრება როგორც ძველბერძნული სამოსის შტრიხები, ასევე, მამაკაცებში „სირტაკის“ მოცკეპავეთა კონტურები. დეკორაცია წარმართულ სამსხვერპლოს მოგვაგონებს (კოსტიუმები და დეკორაცია იანის მეთიზიოფის) – შუაში აღმართული სვეტით თუ თეთრი ქანდაკებებით, რომელთაც თავებზე საბურველი აქვთ ჩამოფარებული. ყველაფერს იდუმალების ელფერი დაყრავს,

თითქოს პოლითეისტური რიტუალის მონაწილენი ვხდებით დიანას ქურუმებთან ერთად. ძველ ბერძნული თეატრის შესაბამისად პერსონაჟები ხშირად მძარბოვან ერთმანეთს რეჩიტატივით. წარმოდგენის ტექპორ-რიტმი ნელია და აქცენტირებულია შენელებული კადრის მსგავსი სინქრონული მოძრაობებით. ეს სპექტაკლის სტილისტური თავისებურებაა, მაგრამ მაყურებელს მაინც უღუნებს ყურადღებას. წარმოდგენა, ერთის მხრივ, ძალზე პლასტიურია, მაგრამ ამასთანავე არ არის პერსონაჟთა ურთიერთქმედება, მათი ურთიერთდამოცილებულება. მსახიობები ტექსტის დეკლამაციით უფრო არიან გართულნი. თუმცა, ვინ იცის, იქნებ, ძველბერძნულ თეატრთან ამ ტიპის წარმოდგენების სტილისტიკა უფრო ახლოა. წლეკანდელი ფესტივალის მაყურებლისთვის „იფიგენია თავრიდში“ დარჩება როგორც ლამაზი სახილველი და ანტიური ტრაგედიის წარმოდგენის კიდევ ერთი ვერსია.

„ჯეოსელის საჩუქრის“ ბოლო სპექტაკლი ძველ თბილისში, ერეკლე მეორის ქუჩაზე გაიმართა. ეს გახლდათ მოძრავი სკულპტურების შოუ, რომელიც „საილენს თეატრის“ და ქართული სტუდენტების თანამშრომლობის შედეგად შეიქმნა. თეატრებში მოსილი „სკულპტურები“ პლასტიკისა და ხმაურის მუშეობით ესთეტიურ სანახაობას გთავაზობდნენ. სიმბოლურია ის გარემოებაც, რომ ფესტივალის დახურვა „თბილისობის“ დღესასწაულს დაემთხვა და ბოლო წარმოდგენა თბილისობის ნაწილი გახდა. ისევე, როგორც „საჩუქარი“ უკვე იქცა საქართველოს კულტურული ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად.

ქეთი დოლიძე:

აჩსაგითი ფესტივალი აჩ იძნევა მშენებლის მოსაზრნი

(საუბახი ქეთი დოლიძესთან)

- თქვენს მიერ დაფუძნებულ მიხეილ თუმანიშვილის სახ. ხელოვნების ფესტივალ „საჩუქარს“ უკვე გარკვეული ისტორია აქვს, ბუნებრივია, ტრადიციებიც. რით იყო წლებადღეი ფესტივალი გამორჩეული?

- საერთოდ ყველაფერი ყოველთვის ძალიან რთულია ამ ფესტივალთან დაკავშირებით და ეს იმიტომ, რომ ჭირს ტრანსპორტი, არა გვაქვს ფული და თუ გვაქვს - ძალიან ცოტა. თითქმის ბოლომდე არ გვაძლევენ და სადღაც მაინც რჩება ვალი. ამიტომაც, ორგანიზაციული თვალსაზრისით, ძალიან გეიჭირს. თეატრები, თუ ცალკეული მსახიობები თავიანთი ხარჯით ჩამოდიან და ამ მხრივ, ჩვენ არაფერი გვეხარჯება. ნორმალურად გვაქვს გადაწყვეტილი განთავსების პრობლემა - უმეტესობა ოჯახებში ცხოვრობს. სირთულე ყოველთვის ერთადერთია მხოლოდ - ფულის ნაკლებობა. ლაპარაკია მიზერულ თანხებზე იმასთან შედარებით, რაც საერთოდ ფესტივალზე იხარჯება. ყველაზე დიდი ხელისშეშლა კი ამ ფესტივალის ირგვლივ სრულიად უსაფუძლო, გაუთავებელი მითქმა-მოთქმაა. ჩვენ არავის ვაწუხებთ და არავის არაფერს ვთხოვთ. ხან გაუცემელ ხელფასებს გვაბრალებენ, ხან საბიუჯეტო თანხების ხარჯვას. რას იხამ, ენას ძვალი არა აქვს, გამგები გაივებს.

- მაყურებელს ყოველთვის აინტერესებს „სამზარეულო“. რა ნიშნით მოიწვიეთ თეატრები, მსახიობები მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან და რა მიგანიათ ფესტივალის მთავარ დანიშნულებად?

- მე სიახლის მომხრე ვარ და მიმაჩნია, რომ ფესტივალზე წარმოდგენილი ყოველი სპექტაკლი ქართველი მაყურებლისათვის უნდა იყოს უჩვეულო, საინტერესო. და თუ ეს არ არის, ყოველ შემთხვევაში, დონე მაინც უნდა იყოს მაღალი. არცერთი ფესტივალი არ იქნება ყველასათვის მოსაწონი და მისაღები. ამ მხრივ, ალბათ, არც ჩვენი ფესტივალი იყო გამონაკლისი, თუმცაღა, გაკვირვებული და აღშფოთებულიც კი ვარ იმით, რომ ზოგიერთი ეურნალისტი წინასწარ განსაზღვრავს, ვინ უნდა იყოს დარბაზში და ვინ - არა, რაც ადამიანის უფლებების სრული დარღვევაა. ჩვენ არავისთვის მიგვიცია საჩუქრად არც ერთი ბილეთი. ამას უკვე ორი წელია აღარ ვაკეთებთ. მოსაწვევი შეიძლება გახსნაზე მიართუა ადამიანს, მაგრამ ვინაიდან ფესტივალს უჭირს, მაყურებელმა უნდა შეიძინოს ბილეთი. არც არავის დაეპირებოვართ, რომ 70 კაცი, რომლებსაც აკრედიტაცია ჰქონდა, უფასოდ შემოვიდოდა. ჩვენ ავუხსენით, რომ იყო სპექტაკლები, რომლებზეც ვერ მივცემდით ბილეთებს. მომავალ წელს შეიძლება მოვახერხოთ ის, რომ აკრედიტაცია ჰქონდეს მაქსიმუმ 10 ადამიანს, მეტს - არა. და ეს იმიტომ, რომ ის, რასაც დანარჩენები წერენ, სჯობს საერთოდ არ დაწერონ, ანდა თუ უნდათ, იყიდონ ბილეთი, როგორც უნდა შემოვიდნენ და დაწერონ. რას დაწერენ, ეს მე არ მეხება.

მაგრამ რომ მითხვით, 10-იც ბევრია, 6-7 ჟურნალისტის გარდა, არავის მიეცემდი აკრედიტაციას. და იცით რატომ? – იმიტომ, რომ წერა არ იციან. ქართული მაგათ არ იციან, გვარები ერევათ, რასაც ვერ ვიტყვი ჟურნალზე „თეატრი და ცხოვრება“ და რამდენიმე სხვა სერიოზულ რედაქციაზე, რომლებიც ღირსი არიან იმის, რომ ჩვენს ფესტივალზე მუდმივად ჰქონდეთ ადგილი მაყურებელთა დარბაზში. ამას მომავალში აუცილებლად გავაკეთებთ. 5 ჟურნალისტს, რომლებიც, ვიცით რომ კარგს თუ ცუდს, კრიტიკულს დაწერენ ფესტივალზე – ღირებული იქნება. როცა ჟურნალისტი ჰყვება სიუჟეტს, და არ აანალიზებს მსახიობისა თუ რეჟისორის ნამუშევარს, მიმაჩნია, რომ ეს არ შეიძლება ჩაითვალოს თეატრალური მოვლენის შეფასებად. იმ ჟურნალისტისა კი, რომელიც ერთიანრად წერს კორუფციაზე, თეატრზე, კინოსა და კოლმეურნეობის ბაზრობაზე, ნაკლებად მჯერა. ხოლო თეატრმცოდნეები, რომლებიც ოდესღაც წერდნენ, ახლა რატომღაც თავს იკავებენ.



– როგორც ვიცით, ფესტივალის გამართვის თაობაზე ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრებები არსებობდა. რუსთაველის თეატრმა არ მიიღო მასში მონაწილეობა, თუმცადა, ცოტა ხნით ადრე იგი საერთაშორისო ფესტივალ „ოქროს ნიღაბში“ ვიზილეთ.

რუსთავეის ფესტივალი სხვა პროფილის ფესტივალია. როგორც ვიცი, მისი დანიშნულება თავდაპირველად იყო საქართველოს თეატრების დათვალეობა ორ წელიწადში ერთხელ. ეს ძალიან კარგი იდეა იყო და მივესალმებოდი. ახლა კი სხვა მასშტაბები შეიძინა და საერთაშორისო გახდა. რატომღაც არ მჯერა, რომ იგი მარტო კერძო პირების დაფინანსებული იყოს. არა მგონია, მარტო მეგობრების ფული გასწვდა ამხელა ღონისძიებას. „საჩუქარი“ გახლავთ ხელოვნების ფესტივალი. ეს არ არის მარტო თეატრალური ფესტივალი. ჩვენი ფესტივალი მოიცავდა კინო-ჩვენებებსაც, გვექონდა მუსიკალური პროგრამა, გამოფენებიც. უბრალოდ დიდა თეატრის ხვედრითი წონა. ახლა კინომაც საკმარის დიდი ადგილი დაიკავა ჩვენს ფესტივალში. შევეცდებით, რომ მომავალ წელს ასეთივე ფართო მასშტაბით წარმოჩინდეს სახვითი ხელოვნებაც. ჩვენს ბუკლეტზე გარკვევით წერია – „მბ. თუმანიშვილის სახელობის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი“.

– ეს ფესტივალი საინტერესო იყო უწინარეს პროფესიონალებისთვის და არა მარტო... რა თეატრალური ტენდენციები, მიმართულებები გამოიკვეთა წლევეანდელ ფესტივალზე. რომელი რეჟისორული, აქტიორული ნამუშევარი იყო თქვენთვის აღმოჩენა?

– მე არაერთი წერილის ავტორის აზრს ვიზიარებ და ძალიან ხმაძალდა ვაცხადებ, რომ რეჟისორ კამა გინკასის „შავი ბერი“ არის შედევრი. არაჩვეულებრივად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, როგორც ყოველთვის, მაკოვეცკის ფილიგრანულმა ნამუშევ-

ვარმა. კიდევ ერთხელ გამოაცა ოლევ ტაბაკოვის მაღალმა პროფესიონალიზმმა. მიუხედავად იმისა, რომ კარი არავისთვის იყო დაკეტილი და ადგილებიც საკმარისი, მიყვიროს, რატომ არც ერთ მსახიობ ქალს, 5-6 ადამიანის გარდა (ყველა თეატრს ვგულისხმობ), არ გაუჩნდა სურვილი სიუზანა იორკი ცოცხლად ეხილა. ყველა თვლიდა, რომ მე პირადად უნდა გამეგზავნა ბილეთები. მებრალეობა მსახიობი ქალი, ვინც არ ნახა იგი, განსაკუთრებით მეორე დღეს, ან კიდევ მსახიობი ქალი მარმარინოსის „აგამემწონში“. ენახათ როგორ მუშაობდნენ, როგორ ფლობდნენ ხმას მსახიობები. რა გახდა ამისთანა, როგორა ვართ ჩვენ ყველაზე კარგები, რომ არავის ნამუშევარი არ გვიანტერესებს?

- საფესტივალო პროგრამა იმდენად დატვირთული გახლდათ, რომ გარკვეულწილად შეუძლებელი იყო ყველა სპექტაკლზე დასწრება. მოხდა ის, რომ ბევრი, ვინც დაინტერესებული იყო მათი ხილვით, ვერ მოხვდა თეატრში. მიზეზი კი...

- ბოლოს და ბოლოს, სირცხვილია ამ მიზეზზე ლაპარაკი. მხოლოდ ორ სპექტაკლზე შეიძლება 10 ლარიანი ბილეთი და არ მიმჩნია, რომ ეს დანაშაულია. დანარჩენ სპექტაკლებზე ბილეთები ღირდა 2-დან 5 ლარამდე. ამას თავად თეატრები აწესებდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი კინოსახიობის თეატრი დღეს დაღუპვის პირასაა უსახსრობის გამო, ბილეთებზე მაღალი ფასი, მაინც არ დაგვიდევს. ჩვენ აღარავის უკუთვით, აღარც ქალაქს და აღარც კინოსტუდიას, რომელიც დღეს საკმაოდ მწვავე სასიცოცხლო პრობლემებითაა დაკავებული და ჩვენთვის აღარ სცალია.

- რა გამოცდილება შეგძინათ ამ ფესტივალმა და რისი, ან ვისი იმედი გაქვთ მომავალში?

- წელს რამდენიმე სერიოზულმა ბიზნესმენმა მოიბოდიშა იმის გამო, რომ არ იცოდნენ ამ ფესტივალის არც შინაარსი და არც არსებობის შესახებ. ახლა კი ბევრი სპექტაკლი ნახეს და კმაყოფილნიც დარჩნენ.

მე ცოტა გამოაცა ერთი უურნალისტი ფრაზამ, სპექტაკლზე საბაჟოს თანამშრომელმა დაამთქნარა და გავიდაო. ჯერ ერთი კამა გინეასის სპექტაკლიდან არავინ გასულა და მე რა, საბაჟოს თანამშრომელი ადამიანი არ არის? რაც შეეხება ბიზნესმენებს, ისინი აღფრთოვანებას ვერ მაღაუდნენ ამ სპექტაკლის გამო. მიუხედავად იმისა, რომ არც ერთი მათგანი თეატრალი არ არის, ეს რა სასწაული ენახეთო, გაიძახოდნენ.

- პირადად თქვენ მოიწვიეთ ეს ბიზნესმენები?

- ეთხოვე და მოვიდნენ. უნდა მოვიდნენ, რათა მიხედნენ, რატომაა ეს ფესტივალი საჭირო.

განდა პერსპექტივა, რომ შეიქმნება ახალი საორგანიზაციო კომიტეტი, რომელიც ძალიან სერიოზულად, ჭკვიანურად მიხედავს ყოველივე ამას და მასში სწორედაც საქმიანი ხალხი იქნება ჩართული, რადგან ფესტივალი მსოფლიოში მომგებიანი საქმეა როგორც ქალაქისთვის, ასევე მთელი ქვეყნისთვის, და არა იმისთვის, რომ ქვით დოლოძე, რომელსაც უამრავი ვალი აქვს, ან ვიღაც სხვა გამდიდრდეს. მომგებიანია იმიტომ, რომ თუკი ორი კვირის მანძილზე ტურისტი ჩამოვა, სასტუმროში იცხოვრებს, ნახატებს, წიგნებს იყიდის, მომგებიანი იქნება ქალაქისთვის. მაგრამ ყველა არ ფიქრობს ასე.

მე ისევ ფესტივალს და მის მნიშვნელობას მინდა დაუბრუნდე და ამით დავასრულო ჩვენი საუბარი: - ფესტივალმა ძალიან ბევრ მნიშვნელოვან, ჩვენს თეატრალურ სამყაროში გამორჩეულ ხელოვანს შეგვახვედრა.

ნათუნა წუგოაძე

შინაგანი
ხედვით
აღქმედი
ხადიო-
სპექტაკლები

რადიო მე-20 საუკუნის გამოგონებაა. რადიოსპექტაკლი – მე-20 საუკუნის ხელოვნება, რადიოხელოვნება, რომლის საფუძველსაც სპეციალურად მისთვის დაწერილი პიესა წარმოადგენს. რიჩარდ ჰიუსის პიესის მიხედვით შექმნილი რადიოსპექტაკლი პირველად ლონდონის რადიოსადგურში მომზადდა და 1924 წლის 15 იანვარს პირველად წარსდგა მსმენელთა წინაშე.

დღესდღეობით განვითარებული ქვეყნების სპექტაკლების ჩაწერა თანამედროვე და უახლესი ტექნიკის მრავალფეროვანი საშუალებებით აღჭურვილ რადიოსტუდიებში წარმოებს, რაც შემოქმედებითი ძიებების განვითარებისათვის საუკეთესო ბაზას ქმნის.

სამწუხაროა, რომ, ქვეყანაში არსებული ეკონომიკური კრიზისის გამო, ეს პროგრესი ჩვენს რადიოს ნაკლებად შეეხო და სასიხარულოა, რომ შემოქმედებითი წინსვლისა და წარმატებებისათვის ამას დიდი ზიანი არ მოუტანია. ჩვენი ხელოვნები ბევრს შრომობენ და ცოტას ჭამენ, რითაც კიდევ უფრო ეჭვქვეშ აყენებენ ისედაც საეჭვო ანდაზას „ვინც არ შრომობს, ის არ ჭამს“, ბევრი დაფიქრდა ამ საკითხთან დაკავშირებით და ასე გადაწყვიტა: რატომ უნდა ვიშრომო იმისათვის, რომ ვჭამო. არ სჯობია ვჭამო და არ ვიშრომო? – რა თქმა უნდა, ასე სჯობია, მაგრამ მხოლოდ მათთვის, ვისთვისაც შრომა უმადლესი სასჯელია, ჭამა კი – უმადლესი ნეტარება.

ეროსი მანჯგალაძის სახ. ლიტერატურულ-დრამატული რადიოთეატრის მთავარმა რეჟისორმა, ზურაბ კანდელაკმა 1967 წლიდან მოყოლებული დღემდე ათასობით რადიოდადგმა აჩუქა მსმენელს და აქედან 250 – თავადვე განახორციელა. მისმა სპექტაკლებმა, როგორც ამბობენ, „შიშველი ხელებით“, ორჯერ მოიპოვეს გრან-პრი. „ბევრი რამ ხდება, ჰორაციო“ – რადიოდადგმების პირველ საკავშირო ფესტივალზე 1990 წელს და „რეპეტიცია“ – რადიოდადგმების საერთაშორისო ფესტივალზე 1994 წელს. ხოლო მისივე რადიოპიესა „გამარჯობა, სენიორ პირანდello“ 1998 წელს ევროპის საუკეთესო რადიოპიესების ათეულში შევიდა. საქართველოს რადიოთეატრი ყოველთვის ურად ახალ დადგმას სთავაზობს მსმენელს,

რისთვისაც ზურაბ კანდელაკი სიამონებით უთმობს სტუდიას ახალგაზრდა, ნიჭიერ რეჟისორებს: ბადრი მიქაშვიძეს, ლევან ლორთქიფანიძეს და ხათუნა ბედელაძეს.

ამჟამად ხათუნა ბედელაძის შემოქმედება მინდა გავაცნო მკითხველს, უფრო სწორად, მისი შემოქმედება რადიოთეატრში, სადაც 1999 წლის სექტემბრიდან დღემდე ექვსი საინტერესო რადიოდადგმა განახორციელა.

გარდა ამისა, მას, როგორც თეატრალურ რეჟისორს (1997 წ. დამთავრა თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტი, ლილი იოსელიანის სახელოსნო), თავისი მოღვაწეობის ხანმოკლე პერიოდში საქართველოს სხვადასხვა თეატრში ექვსი სპექტაკლი აქვს განხორციელებული. გორის გიორგი ერისთავის სახ.თეატრში – კობო აბეს „ქალი ქვიშაში“ და ედუარდ ოლბის „რა მოხდა სამხეცეში“. სანდრო მრევლიშვილის თეატრში „ძველი სახლი“ – ჟან პოლ სარტრის „იქ არმოყვნი“. კაფე სალონში „რეტრო“ ჟან კოქტოს „მშვიდი მამაკაცი“. ფოთის ვალერიან გუნიას სახ. დრამატულ თეატრში ირაკლი სოლომანაშვილის „ქვირილობა“ და ნოდარ დუმბაძის სახ. მოზარდ მაყურებელთა თეატრში მანანა დოიაშვილის „სამს პლიუს 3“.

რადიოსპექტაკლების ძირითადი აქცენტი და დატვირთვა სიტყვიერ გამოქსახელობაზეა აგებული. სცენაზე სიტყვიერი პაუზა, დუმილი პლასტიკური ენით იცვლება, რომელსაც

მაყურებელი კი არ ისმენს, ხედავს და ამ ხედვაში აგრძელებს შეწყვეტილ აზრს. რადიოდადგმებში სიტყვიერი პაუზა ვერბალური საშუალებებით თუ შეივსება. სხვადასხვა შემთხვევაში, სხვადასხვა ადგილზე და სხვადასხვა მიზნით ეს შეიძლება იყოს მუსიკა, ხმაური, აკუსტიკური ბგერები, რევერბერაცია... რასაც „ბგერითი ინტერიერი“ ეწოდება და შეიძლება გამოყენებულ იქნას როგორც მზა სახით, ანუ მაგნიტურ ფირზე ჩაწერილი, ასევე ბუნებრივი სახით – სპექტაკლის ჩაწერის დროს გახმოვანებული. გარდა იმისა, რომ ჩვენ გვესმის მსახიობების მიერ წარმოთქმული სიტყვები, რომელთა ინტონაციას, ჟღერადობასა და აკუსტიკას მიზნის მისაღწევად უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება, მგრძობელობითი აღქმის გასაძლიერებლად განსაკუთრებულ დატვირთვას იღებს „ბგერითი ინტერიერის“ მხატვრული დამუშავება, რადგან აქ ხედვის ნატურალისტური მეთოდი გამოირიცხულია და ირეალურ შინაგან ხედვას ეხსნება გზა.

ხათუნა ბედელაძის პირველი პრემიერა 1999 წლის სექტემბერში გაიმართა, „იყო ერთი სოფელი“, ასეთია პიესის სათაური, რომელსაც სოფლის არც ვიწრო და არც ფართო გაგებასთან საერთო არაფერი აქვს. ხელოვნურად შეკოწიწებულ სიუჟეტზე აგებული ყოფითი დრამა წუთისოფლის კი არა, ოჯახის პრობლემებსაც ვერ წარმოაჩენს მნიშვნელოვნად, რადგან ის უკვე აღარ არსებობს, დანგრეულია, დედა, მამა,

შვილი, საფვარელი თუ მეგობრები თავთავიანთთვის არსებობენ, მათი ურთიერთობა და შინაგანი კავშირი ცარიელ სიტყვებზეა აგებული, განზოგადობისა და ასოცირების გარეშე. ხათუნა ბედელაძის სპექტაკლში ორი დებილია. ერთი ზრდასრული – თორნიკე (გოგა გორგასანიძე) და მეორე – მოზარდი თალიყო (ნათია ხოშტარია). ერთი იწყებს და მეორე ამთავრებს. ერთი ეკითხება და მეორე პასუხობს: „რა“? – „დიო“. სწორედ ეს სიტყვათა თამაში წამოსწია წინა პლანზე რეჟისორმა და თორნიკესა და თალიყოს ეპიზოდურ ურთიერთდამოკიდებულებაში თორნიკეს სულის ყველაზე სათუთი სიმები ააფლერა. ამ სპექტაკლის და ყველა დანარჩენი სპექტაკლის რადიოვარიანტის ავტორი და მუსიკალური გამფორმებელი ხათუნა ბედელაძე გახლავით.

1999 წლის დეკემბერში მან შემოგვთავაზა თავისი მეორე პრემიერა – ახალგაზრდა დრამატურგის ბასა ჯანივაშვილის რადიოპიესა „კაკაბაძეებში“, სადაც აბსურდის ჟანრის პიესებისათვის დამახასიათებელი გაურკვეველი სიტუაცია და ამ სიტუაციაში გახლართული ადამიანები საერთო ფერხულში თავიანთ საკუთარ სახეს კარგავენ, ამიტომ მსმენელისათვის ცოტა ძნელი მისახვედრია, ვინ ვისი და ან ძმია, ვინ ვისი ცოლი ან ქმარია, ვინ ვისი შვილია, და სა-



რეჟისორი ხათუნა ბედელაძე

ერთოდ, რა უნდათ, რისკენ ისწრაფვიან. უცხო პლანეტელი – ბაბა შურა მოხვდა მათ შორის თუ თავად მოხედნენ უცხო პლანეტაზე. მარტო ჯარისკაცი კი არა, ყველანი არაფერ შუაში არიან და ამიტომაც ქრებიან ჯადოქრის მიერ უსახელო ჯარისკაცებივით. მათ სახდრო ძიას ფსიქოლოგია და რწმენა აკლიათ საიმისოდ, რომ გადარჩნენ.

სპექტაკლი უცხოპლანეტელების რაციით იწყება. დედამიწაზე გადმოგდებული ბაბა შურა ცდილობს თავისიანებს დაუკავშირდეს. ადამიანები ერომანეთს ლანძღავენ, ბაბა შურა მოთმინებიდან გამოდის, ქვითინებს, სიგნალებს აგზავნის. მუსიკა კი ერთი და იგივეს დაჟინებით ტკეპნის გამოთაყვანებად და ამ უთავბოლო ორომტრიალში ჩვენც გვითრევს, თავბრუს გვახვევს. უცხოპლანეტელი შიშის გრძნობითაა შეპყრობილი. ფსიქო-

ლოგი სანდრო ძია კი ვერ უხსნის ამ შიშს. ადამიანთა ცხოვრების აბსურდულობა მისთვის იმდენად აშკარაა, რომ ის ფერხულის გარეთ რჩება. ის დაძვირებულა, რომელიც თანდთან მსხვერპლი ხდება. აქ ყველაფერი შავ წერტილში იყრის თავს. ბედნიერება და უბედურება, სიცილი და ტირილი, სიხარული და ტკივილი, აზრი და უაზრობა.

ტომ უეიტსის სიმღერის (რომლის შინაარსია „რა ბედნიერია ცხოვრება“) ფორმა დიქტატორების მოწოდებების ზუსტ იმიტაციას ქმნის და ხმაჩახლეჩილი ტირანის მოწოდების ფონზე ჯადოქარი – მერაბ ბრეკაშვილი ქვეყნის ლიდერის როლში. სულ რამდენიმე თეთრად წარმოდგენას აწყობს ხალხის მოსახიდად და მათ ყველაფერს – არსებულს თუ არარსებულს სთავაზობს. „იყოს“ „არა იყო რა“ – დ აქცევს და „იქნებას“ პირდება. ხელგაწვდილი და ქუდმოხდილი მათხოვრობს, მაგრამ მათხოვრობაც ხომ პროფესიაა და ვინც ამ პროფესიას ფლობს, მუშაობის საზღაურსაც ითხოვს.

მერაბ ბრეკაშვილის ჯადოქარი არ არის ორატორი. იგი ძალიან მშვიდად, პაუზებით ლაპარაკობს. მომავალი დიქტატორები კი ავტომატის ჯერივით პირდაპირ მიზანში ისვრიან სიტყვებს, რომ მოგერიების და თავის არიდების საშუალება არ მოგცენ.

ჯადოქარი სწორედ მაშინ ქრება, როდესაც სანდრო – დუტა სხირტლაძე ჯადოქრის ქება-დიდების აპოთეოზშია. მისი დრო წავიდა და სა-

ნამ სხვისი დრო მოვა, სანდრო სულ მარტო რჩება აბსურდულ მდგომარეობაში და დაბნეული და გაოგნებული აბსურდული სიმღერით ეხმინება გარე სამყაროს: „ვაშლი ვიყიდე სამურაბე...“

ქართველი რადიომსმენელებისთვის მეტად სასიამოვნო სიურპრინზად იქცა უდროოდ დაღუპული ნიჭიერი მწერლის – ჯემალ თოფურიძის მოთხრობის „დიოსკურია ზღვაში ჩაძირული ქალაქიას“ ხათუნა ბედელაძის მიერ განხორციელებული პრემიერა.

ეს მწერლის ერთგვარი ავტობიოგრაფიული მოთხრობაა, ამიტომ მისი მთავარი გმირის – თემოს შემსრულებელი მსახიობის შერჩევა რეჟისორის მიერ მისი შემოქმედების მისი ბუნების ისეთ ღრმა წვდომასა და გათავისებებს საჭიროებდა, რომ მსმენელს მსახიობის ხმით თავად ავტორი დალაპარაკებოდა.

თემო – მერაბ ყოლბაია თავისი სევდიანი, ტკივილიანი ხმით თითქოს წინასწარ განიცდის მოსალოდნელ კატასტროფას, რომელმაც მისი გმირის მსგავსად ავტორიც შეიწირა.

იგი თითქოს თავის თავს ელაპარაკება, ცხადში ბოღავს და სიზმრისეული პერსონაჟები ამ ბოღვას კიდევ უფრო ცხადად წარმოაჩენენ. მერაბ ყოლბაია უკვე განცდილს ყვება. ამ შემთხვევაში ის აღარ განიცდის, ის მხოლოდ იგონებს და წინასწარმეტყველებს და ამდენად მომავალსაც წარსულში გვიყვება, უკვე გარდასულიად.

ბახის შორეული მუსიკა მოგონებებს აღძრავს. წარსულიდან გამოიცი-

კვებს მათ სასიკვდილო ნელ ვალსში. „მეძახის ვიღაც“. მას წარსულიდან ეძახიან, სულ ეძახიან. თითქოს ალქაჯები იცინიან და ამ სიცილის ფონზე რევერბერაციით – რეზო თავართქილაძის შემზარავი ხმა ბავშვის გადაგვებით ეშუქრება დედამისს.

უქმროდ დარჩენილი დედა – დარეჯან ხარშილაძე კი ძალზე სუსტია საიმისოდ, რომ ამხელა ჯვარი ზიდოს, მაგრამ იგი მზადაა მისი შვილისთვის კუთვნილი ჯვარიც თავად იტვირთოს. თემურისთვის დედა სოხუმთანაა დაკავშირებული და სოხუმზე მოგონებას ყოველთვის ზღვის მშუილი და თოლიების ჭყვივილი გასლევს.

მერაბ ყოლბაია – თემოს მონაყოლი იმ კაცის მონაყოლია, რომელმაც წინასწარ იცის, რომ მალე მოკვდება და ის თავად მიდის სიკვდილისაკენ. კი არ ალოდინებს, პირიქით, გარბის მისკენ. „ეხლა მე ჩავივლი ამ ქუჩას და აღარაფერზე არ ვიფიქრებ“. და რომ არ იფიქროს, აუცილებლად უნდა ჩაიაროს ეს ქუჩა, ბოლომდე უნდა ჩაიაროს.

ქუჩაში მანქანების საყვირის ხმა. ქორწილი. ქორწილი კი პანაშვიდს ახსენებს. პანაშვიდი ქორწილს. არც ერთი უყვარს და არც მეორე. პანაშვიდი მამამისის სიკვდილთანაა დაკავშირებული, ქორწილი მამამისის სიკვდილის მერე ბაბუამისის დაქორწინებასთან, როგორც ზემოთ საკუთარი შვილისგან „განთავისუფლებისა“, როგორც სიკვდილის ზემოთ.

ამ პირქუშ მოგონებათა სურათებში ერთადერთი ნათელი გაელვება

ბიძამისთან (თემურ ნაცვლიშვილი) შეხვედრის და მის ოჯახში ბედნიერი თანაცხოვრების ხანმოკლე ეპიზოდია, რომელიც შემოდგომის მზესავით მალე კრთება და ისევ ცივი ზამთარი ისადგურებს მის სულში.

„მცია!“ „მიშველეთ“, „როგორ მცია“ – კალეიდოსკოპიით გაირბენ ფრაზები პიანოლას მუსიკის ფონზე. „შემოდგომამე მალე უნდა მოკვდეს მზე!“... ფრაზები... ფრაზები...

ამავე წლის მაისში ხათუნა ბედულაძემ კიდევ ერთი რადიოდანგამის პრემიერა შესთავაზა მსმენელებს, გუჟრამ რჩეულიშვილის „ირინა“.

სპექტაკლი ლუი არმსტრონგის „ვანდეფულ“-ის რიტმზეა აგებული. მუსიკას ერთი ეპიზოდიდან მეორეში გადავყავართ ზღვის ტალღების ხმა ახალგაზრდა გულის ფეთქვასავით ძლიერი და ენებიანია. ირინა – ნინო კობერიძე და გურამი – დათო დარჩია თითქოს ერთმანეთის გულის ფეთქვას უსმენენ და ერთმანეთის სულს ათვალეირებენ: ხელით ეხებიან, შეივრძნობენ. ახალგაზრდობა, – სიყვარული – ბედნიერებაა, სიხარული. მათ კი კითხვები აწუხებთ, ცრემლები იღვრება და მასში, როგორც ტბის ზედაპირზე, ყველა თავის სულის ანარეკლს ხედავს.

– ირინკა!

– რა?

– არაფერი.

არაფერი კი მოწყენილობას ბადებს. ირინკა მზიარულია, ბედნიერების ფერია. გურამი მას ისე ესწრავის, ეშინია, რომ არ დაკარგოს... არადა აუცილებლად უნდა დაკარგოს,

რათა სრულად შეიგრძნოს ბედნიერება. ისე კი ვერ გრძნობს, ზედმეტად შეეჩვია. გურამი კი განიცდის, ზედმეტად განიცდის. მუსიკა მოგონებასავითაა. სევდიანი და მხიარული მოგონებასავით. გურამი ბორგავს. ირინა მშვიდია. მას არ აწუხებს კითხვები. ისინი ზღვის პირას ცხოვრობენ, მაგრამ გურამი ზღვაშია, ირინა კი ნაპირზე ელოდება. არც ელოდება, თავისთვის ცხოვრობს. ის მშვიდია, ბანალური, მხიარული და უპრეტენზიო.

გურამს ტკივილი უყვარს. ირინა არავს ყვება ჭეშმარიტებაზე, გურამისთვის კი ერთადერთი ჭეშმარიტება ირინას წარსულია. ქუჩაში მასთან მოძალადე კაცის ამხრზუნ ხარხარში რომ მომწვედებოდა და გამეტებით უტყვლამუნებს სახეში – აჰა, შე ძუკნა!

ვინც გიყვარს, მასთან ერთად ყველაფერი ადვილია – ამბობს ირინა. გურამისთვის კი არც ისე ადვილია სიყვარული, თუ ირინას სიყვარული?

ნაირა ზაველურის ლირიული დრამა „ვარდები სოფოსათვის“, ხანშიშესული ცოლ-ქმრის დაგვიანებულ აღსარებაზე მოგვითხრობს. ხათუნა ბედელაძემ ამ აღსარებას გარდამავალი ტონალობები შეურჩია. გაიოზისა (ჯემალ მონიავა) და სოფოს (ლამზირა ჩხეიძე) დუეტით ზღვის ტალღებისა და ტანგოს პანგების რომანტიკულ ბურუსში გარდასულ მოგონებებს ამოატივტივებს.

საექტაკალი მხიარული ტანგოთი და ორმოცი წლის ცოლ-ქმრისთვის მეტად სექსუალური სცენით – მასა-

ვით იწყება. ქმარი ცოლს თავისი ცხოვრების მანძილზე დაგროვილი მანენი ნივთიერებების დაშლაში ეხმარება, ცოლი კი საყვედურებით აესებს მას. ქმარს ახლა ნაკლებად აღელვებს თავისი ხანდაზმული ცოლის ახალგაზრდული გატაცებები, რადგან მისთვის უკვე „ყველაფერი უაზრობაა“, მათ შორის თავისი მოღალატური ცხოვრების ინტიმური ეპიზოდები. ჯემალ მონიავა ცოლის აღტკინებულ საყვედურებსა და გამოწვევას მთქნარება-მორეული, ნაძალადევი თავაზიანობით პასუხობს, მაგრამ ოთახიდან ზღვის სანაპიროზე რომ გადაინაცვლებენ, თითქოს ბუნების წიაღს უბრუნდება და სინანულისა და დანაშაულის გრძობა მოეძალდება. მათი სიყვარული ზომ სილაში ამოსულ ვარდებს ჰგავს...

უდი ალენის კინოსცენარის – „სიკვდილი კარზე აკაკუნებს“ მიხედვით განხორციელებული ამავე სახელწოდების რადიოდადგმა, რომელიც კიტჩის ჟანრს განეკუთვნება, ანეგდოტური გულწრფელობითა და კომიზმით, შაყირით გვიამბობს სიკვდილსიციოცხლის ოდიოზურ პაექრობაზე, სადაც სიკვდილი სუსტი და მგრძობიარე ქალია, სიციოცხლე კი ძლიერი და გულგრილი მამაკაცი. თავის მყუდრო ბინაში მონებივრე კაცს – ლევან ბერეკაშვილს, რომელიც როგორც თავად ამბობს, მელომანია და სიამოვნებით უსმენს არიას მოცარტის „დონ-ჟუანიდან“, ხათუნა ბედელაძემ სიკვდილი – ქეთევან ჩაჩუა უცაბედად დაატეხა თავს. კაცის ცხოვრებაში ფანჯრიდან ვიღაც ხმაურითა და გრგვინვით იჭრება. მის ხმაში თა-



ვშეკავებული შეშფოთება იგრძნობა, რომელიც კიდევ უფრო თავშეკავებული ხდება მას შემდეგ, როდესაც მის ვინაობას იგებს. მან უკვე იცის, თუ ვისთანა აქვს საქმე, ვის ელაპარაკება და იცის როგორ მიუდგეს მას. ლევან ბერეიაშვილი აუღელვებელი, მშვიდი, მამაკაცური, ინტიმური ხმით ელაპარაკება, თითქოს მის მოხიბლვას ცდილობს იმ საერთო ფსიქოლოგიითა და სწორხაზოვანი მანერებით, ცოლიან კაცებს აერთიანებთ. მერე რა, რომ ამ შემთხვევაში ეს ქალი სიკვდილია, ის მაინც კანკალებს, დეღაჟს, დაბნეულია. მისთვის ხომ ეს პირველი კაცია და პირველი პაემანი და მას ქალური ინსტინქტი აიძულებს დროზე აუღოს ალღო სიტუაციას და იეკლუცოს, თავი მოაწონოს. სიკვდილს ხომ ისე არაეინ წაყვება. „დონ-ჟუანს გაეზარ, ეუბნება იგი კაცს და ისმის დონ-ჟუანისა და ცერლინას დუეტი, სადაც დონ-ჟუანი ცერლინას მოხიბლვას ცდილობს, აქ კი ორივენი ერთმანეთზე „მუშაობენ“. „ვერაფრით ვიჯერებ, რომ სიკვდილი ხარ“ ეუბნება კაცი, რაზედაც აღფრთოვანებული ქეთი ჩაჩუა – სიკვდილი მიუგებს „შენი აზრით ვინა ვარ, ელიზაბეთ ტეილორი?“ ქალი გრძნობებს აყვება, კაცი კი, როგორც ყოველთვის თავის საქმეს აკეთებს. ცდილობს წონასწორობა შეინარჩუნოს და მართვის სადავეები თვითონ აიღოს ხელში და ასეც ხდება, თამაშის წესებს თავად სთავაზობს. მისი „შებმის“ შემდეგ კი, როცა მიზანს მიადწევს და ინტერესს დაემაყოფილებს, მის ხმაში უკვე მომაბეზრებელი გადაღლილობა და მიუკერძოებლობა

იგრძნობა, ერთი სული აქვს მისი როლის გაისტუმრებს. სიკვდილი შეურაცხყოფილია. მას წვიმაში გარეთ აგდებენ და თან ფულსაც ართმევენ გამარჯვებული კაცი თავისთვის დინებს და დასცინის კიბეზე დაგორებულ სიკვდილს. ისმის საათის ხმა. დრო გადის, მართლია, ეს განთავისუფლება ერთდღიანია და მეორე დღეს ისევ კარზე მიუკაკუნებენ, მაგრამ ხომ შეიძლება, რომ... მითუმეტეს, როდესაც „სიკვდილი ასეთი მარცხიანი ვინმეა“. წარამარა კისერს იმტვრევს.

ეს ძალიან თანამედროვე სიკვდილია, თუკი ძველმოდური საერთოდ არსებობს. ქალი და კაცი კარტის თამაშით წყვეტენ სიკვდილ-სიცოცხლის ბედს და ერთობიან. მაშინაც კი, როცა სიკვდილმა უკვე კარზე დააკაკუნა.

ამჟამად ხათუნა ბედელაძე ისევ რადიოში ამზადებს გაგა ნახუცრიშვილის მიერ პირადად მისთვის დაწერილ რადიოპიესას. „როგორ გვიყვარდა ჩვენ ერთმანეთი“. უახლოეს მომავალში ამავე ავტორის მიერ ისევ პირადად მისთვის დაწერილი თეატრალური პიესის პრემიერას გეგმავს თეატრში. ნებისმიერი ხელოვანისთვის, რა თქმა უნდა, სასიკეთოა ახალ სფეროში განსხვავებული ხერხითა და საშუალებებით საკუთარი ძალების მოსინჯვა, მაგრამ ყოველგვარი ექსპერიმენტი საბოლოოდ მაინც შენს საქმეს უნდა მოახმარო. იქნებ რომელიმე თეატრის ხელმძღვანელმაც მისცეს ახალგაზრდა რეჟისორს თავისი ნიჭისა და შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის საშუალება.

ნათედა უხუშაძე

რა არის მხატვრული კრიტიკა?

როგორც ყოველთვის, ზუსტია ილია ჭავჭავაძის პასუხი: „როდესაც ჩვენ სრულად დაუტკებთ მხატვრული ნაწარმოებით, სრულად დავიკმაფრფილებთ ჩვენ უშუალო გრძნობას, გვებადება სურვილი უფრო ღრმად ჩაწვდეთ მის არსს, გავარკვიოთ ჩვენი აღტაცების მიზეზი. ამ ბოლო დროს უშუალო განცდა, მიღებული შთაბეჭდილება ადვილს უთმობს აზრის შუამავლობას, – და ჩვენც ჩვენსა და მხატვრულ ნაწარმოებს შორის შუამავლად ვიხდით აზრს, რათა სრულად შევერწყეთ მას“ /ი. ჭავჭავაძე. ტ. 3. „სახელგამი“, 1953. გვ. 283/.

მაშასადამე, მხატვრულ კრიტიკას ესთეტიკური ტკობის გაცნობიერების მოთხოვნილება ბადებს. ბეჭდური სახით დაბადებული, ის მიეწოდება მკითხველს როგორც მხატვრული ქმნილების გააზრება-განხილვა და შეფასება.

რას შესძენს იგი თავის მკითხველს? – ნანახისა და განცდილის კრიტიკოსის მიერ გააზრებულის გაცნობის შედეგად, ის უკეთ შეიგრძნობს ნაწარმოების მშვენიერებას და უფრო მეტად გაუძლიერდება ესთეტიკურ მოვლენასთან ზშირი შეხვედრის მოთხოვნილება. ამ გზით ახდენს მხატვრული კრიტიკა გავლენას საზოგადოებაზე. მხატვრულად ასახული ცხოვრების შესახებ მსჯელობით ის რეალურ ცხოვრებაზე დააფიქრებს ადამიანებს. უმნიშვნელოვანესია თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ამის ძალა, ილიას თქმით, აზრის შუამავლობას შესწევს, გონებას – იმას, რასაც საერთოდ ეფუძნება საზოგადოებრივი ცხოვრება.

ვის გონებას, ვის აზრს შეუძლია შუამავლობა გასწიოს მუდამ რთულ მხატვრულ მოვლენასა და მის უთვალავ აღმქმელთა შორის? რა თქმა უნდა, იმას, ვინც შემოქმედების ამ სახეობის მცოდნეა და აუცილებლად საგანგებო ე. წ. კრიტიკული ტალანტითა დაჯილდოებული. ვისაც შეუძლია მხატვრული ქმნილების გაგება, მისი პარამონიული სტრუქტურის ამოცნობა ანუ ავტორის სულის წვდომა? ვისაც აქვს მშვენიერებით ტკობის, მისი ემოციური განცდის უნარი, ვინც იცის ხელოვნებისეულის მასთან მიმსგავსებულისგან გამორჩევა, ვისაც გონებითაც შეუძლია სწვდეს ნაწარმოების არსს და ამავე დროს, ემოციურადაც მძაფრად შეიგრძნოს იგი. როგორც ვხედავთ, მხატვრული ნაწარმოების კრიტიკოსის ნიჭი ანალიტიკურიცაა და შემოქმედებითიც. ამისთვის სულ არაა აუცილებელი, რომ ის თვითონ წერდეს ლექსებს, ხატავდეს, უკრავდეს ან სცენაზე თამაშობდეს – შინაგანად უნდა იყოს ხელოვანი. სხვანაირად ვერ იქნება სხვისი პოეტური სულის ამომცნობი. ანალიტიკურისა და ემოციურის ერთდრო-

ული აუცილებლობა – აი, რატომაც ასე იშვიათი კრიტიკული ნიჭიერება.

რადგან მხატვრულ ქმნილებასა და მკითხველს შორის კრიტიკოსია შუამავალი, ცხადია, თავის დანიშნულებას ის მხოლოდ მაშინ აღასრულებს, თუ მისი აზრი იქნება ობიექტური და დამარწმუნებელი. ამისთვის კრიტიკოსს უნდა ჰქონდეს მოქალაქეობრივი და ესთეტიკური კრიტერიუმები ანუ გარკვეული პოზიცია, რომლის საფუძველზეც მსჯელობს იგი. ეს ყოველივე ერთნაირად ეხება ხელოვნების ნებისმიერ სფეროში მოღვაწე კრიტიკოსს.

საკუთრივ თეატრის კრიტიკოსს რა მოეთხოვება ამას გარდა? უნდა იყოს ოპერატიული – დროში, თანაც ერთი სადამოს განმავლობაში. მიმდინარე მხატვრული ქმნილება გამოხმაურებასაც დროულს ითხოვს. სპექტაკლი რომ დაიბადება, მის შესახებ საზოგადოების შეხედულებაც მაშინ იბადება და სპეციალისტის აზრიც ამ დროსაა საჭირო. თეატრი ცოცხალი, ამწუთიერი აღქმის ხელოვნებაა და მისი ნაწარმოებიც დაბადებისთანავე ჩაიწერება ხოლმე დროის კონტექსტში, მის სოციალურსა და სულიერ ღირებულებათა სივრცეში. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ოპერატიულობის, მყისიერი გამოძახილის გამო სათეატრო კრიტიკა თავისუფლდება გონიერების, ემოციურობისა და ობიექტურობისაგან.

ძნელია ღირსეული განხილვა სპექტაკლისა, რომელიც დღეს ხელოვნების ყველა სახეობის ერთმანეთისაგან განუყოფელი ნაწილების შენაერთია. მაშ, როდის უნდა იქნას გააზრებული და შეფასებული სცენური ქმნილება მხატვრული კრიტიკის მიერ? როდისაა ეს მართებული? პრემიერაზე, როცა პირველად მოხდა მასში იმ აუცილებელი კომპონენტის – მაყურებლის – ჩართვა, რომლის გარეშე არც ერთი წარმოდგენა არ არსებობს? ეს, შეიერპოლდი, მაგალითად, თვლიდა, რომ ოცდამეხუთმეტე წარმოდგენაზე, რადგან მაყურებელთან შეხვედრა სპექტაკლზე და როლზე მუშაობის გაგრძელება ახალ, უკვე ყველა კომპონენტთა მთლიანობის უმნიშვნელოვანეს ეტაპზე. სპექტაკლი ხომ დროში ცოცხლობს, მამასადამე, გარკვეულ ცვლილებას უთუოდ განიცდის. თეატრის კრიტიკოსმა ესეც უნდა გაითვალისწინოს – საითაა მიმართული ეს ცვლილებები მხატვრული სრულყოფისკენ თუ პირიქით?

კრიტიკოსის აზრს ორი, ერთმანეთისგან მეტად განსხვავებული ადრესატი ელოდება: ერთი – მკითხველი /მაყურებელი/, მუდამ მრავალრიცხოვანი და, მამასადამე, მრავალნაირი. მეორე – შეუდარებლად მცირერიცხოვანი, უმეტესად კი მხოლოდ ერთი ადამიანი: მწერალი, მხატვარი, კომპოზიტორი, უთუოდ პროფესიონალი, ზოგჯერ უდიდესი ხელოვანი.

თავის ქმნილებაზე გამოძახილს ყველა ხელოვანი ელოდება. მას ეს სჭირდება. თვით ჩვენი დროის უდიდესი მუსიკოსი პ. ნეიჰაუზი წერს: „კრიტიკის ხანგრძლივი დუმილი ხელს უწყობს ხელოვანის სახიფათო თვითდამყიდვას და თვითმყოფილებას, რომელიც შეუმჩნევლად გადაიზრდება ხოლმე თვითგანდიდებასა და სრულ შეურიგებლობაში ყოველგვარი განსხვავებული აზრის მიმართ“.

როგორც ვხედავთ, უდიდეს მუსიკოსსაც კი მიაჩნია, რომ საჭიროა არა მარტო ქათინაურები, არამედ გამოძახილზე მდებელი სიტყვაც. მით უფრო ესაჭიროება იგი მსახიობს, რომელიც თავის ქმნილებას არ ხედავს. მისგან განსხვავებით, კრიტიკოსი ხედავს ამ ქმნილებას, მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ჩართულია მასთან ცოცხალ კონტაქტში, განიცდის ამ კონტაქტს ემოციურად და ამავე დროს დაჯილდოებულია ნანახის გაცნობიერების, შემდეგ კი ამ გაცნობიერებულის, საკუთარი ნააზრევის სხეი-

სთვის გადაცემის საგანგებო, იშვიათი ნიჭიერებით.

შემოქმედს გამგები ესაჭიროება. გამგები კრიტიკა ძალას მატებს მას და შემდგომი ქმნადობის სურვილს უღვიძებს. როგორ აფასებს ხელოვანი ჭეშმარიტ მცოდნეს, ამის დასტური გიუსტავე კურბესთან დაკავშირებული ცნობილი ფაქტია: დიდმა მხატვარმა უარი განაცხადა საპატიო ლეგიონის ორდენის კავალერის წოდებაზე და ამის შესახებ წერილობით აცნობა საფრანგეთის ხელოვნებათა მინისტრ მორის რიშარს – სახელმწიფო ხელოვნების საკითხებში კომპეტენტური არაა, მის მიერ ჯილდოს გაცემა საზოგადოების გემოვნებაზე ძალადობას, მის უზურპაციას ნიშნავსო.

რამია ჭეშმარიტი მხატვრული კრიტიკის ძალა? თავის დროზე ამ შეკითხვას მოკლედ და ზუსტად უპასუხა ცნობილმა რუსმა კრიტიკოსმა ალ. კუგელმა „კრიტიკის ძალა – აზრის ძალა“.

თანამედროვე თეატრის „წიგნი“ ერთი ენით არ იწერება. ის იქმნება მსახიობის, მწერლის, რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის და ქორეოგრაფის ხელოვნებათა სპეციფიკური ფაქტურის ორგანული შერწყმით. ამის გამო, თეატრის კრიტიკოსის უპირველესი მოვალეობა დაუუფლოს ამ სპეციფიკურ, მხოლოდ სცენის ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ სახეობრივ ენას. მხოლოდ ამ გზით იძენს სათეატრო კრიტიკა მისთვის აუცილებელ თვისებებს: კითხულობს სპექტაკლის შინაარსს, მის ფორმას, კომპოზიციას, მიხანსცენებს, სცენოგრაფიას, განათებას, ხმოვანებას, ყველა სახის დეტალს. ისინი სპექტაკლის მაყურებელთან დამაკავშირებელი მხატვრული „გამტარებია“. მათი წყალობით გადაიქცევა მაყურებელი სცენის ხელოვანის თანამოქმედად. ვისაც არ შეუძლია თეატრის ენაზე დაწერილი წაიკითხოს, ის ვერც მის მშვენიერებას შეიგრძნობს, ვერ დატკბება მისით ისევე, როგორც ჭადრაკის ნახატის მშვენიერება არ არსებობს ამ საქმის არმცოდნისათვის.

სპექტაკლი მუდამ სინთეზური ნაწარმოები იყო, ამ სინთეზის შემქმნელი ნაწილების რაოდენობის მიუხედავად. კრიტიკოსი შეპყრობილია ინტერესით ამ მხატვრული მოვლენისგან მიღებული შთაბეჭდილების, მისგან აღძრული ფიქრებისა და განცდების გაცნობიერებით და ამ გაცნობიერებულის სხვისთვის გაზიარების სურვილით. რაც შეეხება წარმატებული მხატვრული მოვლენის დაფიქსირებას, ამგვარი სურვილი კრიტიკული მოღვაწეობის მუდმივ თანმდევი განზრახვა არაა. მიუხედავად ამისა, თავისთავად ეს მაინც ხდება, რადგან ნებისმიერი რეცენზია თუ უბრალო აზრის აღმოთქმა სცენის ხელოვნების ნაწარმოების ბეჭდურად უკვლავმყოფელი ანარეკლია – აზრად ქცეული, სიტყვიერად შემონახული სცენური ქმნილება.

თეატრის შემოქმედება პიესის წაიკითხვა კი არა, მისი თამაშად, ცოცხალ ადამიანთა ქცევებად წარმოდგენაა. ფიქსირებულიც ეს უნდა იყოს. ადამიანთა ქცევები კი როგორც რეალურ, ისე სცენურ ცხოვრებაში, მათ შორის ურთიერთობათა ლაბირინთებშია, ათასნაირი კავშირურთიერთობებშია ჩაქსოვილი. ესაა სცენური სიცოცხლე, ცხოვრებისეულისგან იმით განსხვავებული, რომ ის აღმოცენდება მხოლოდ იმ წუთთან, როდესაც მას დარბანში მყოფი მაყურებელი აღიქვამს და ამ დროს თვითონაც ჩაერთვება მოქმედ პირთა ცხოვრებაში. ეს ცოცხალი კონტაქტია თეატრის უმთავრესი ნიშანდობლიობა, უმთავრესი მისი ხიბლი და უმთავრესი მისი სირთულეც, როგორც კრიტიკოსისა და მკვლევარისათვის, ისე თვით ნაწარმოების სიცოცხლის ხანგრძლივობისთვის. მართლაც, საოცარია ეს, ალ. სუმბათაშვილის თქმით – ურთიერთშემავსებელი ორმხრივი განცდები.

რეცენზია – რეზონანსია, გამოძახილია კრიტიკოსისა. ამ გამოძახილში მხოლოდ სპექტაკლი არ აისახება, არამედ მუდამ თვით პიროვნება კრიტიკოსისა, მისი ინტერესები, ხელოვნებისა და საკუთარი პროფესიის დანიშნულების მისეული გაგება და ნაზრვეის გადმოცემის თავისებურება. ამიტომ ასე განირჩევიან ერთმანეთისგან ეს მუდამ ერთეული მოაზროვნენი. ყოველი მათგანი ყოველ ახალ ჯერზე, კრიტიკის სახეობათა შორის ირჩევს იმას, რომელიც, მისი აზრით, შეეფერება განსახილველ ობიექტს და ამ ობიექტისადმი მის დამოკიდებულებას – ხან ესაა შთაბეჭდილება, ხან მიმოხილვა, შემოქმედებითი პორტრეტი, ანალიზი და ა. შ.

რავინდ განსხვავებული იყვნენ კრიტიკოსები ერთმანეთისგან, ერთი რამ საერთო აქვთ – ყველა წერს. ნიჭიერი კრიტიკოსის ნაწერი საინტერესოდ იკითხება. უდიდესი მნიშვნელობა აქვს გამოთქმული აზრების სიზუსტეს. განსაკუთრებით მათ თანამიმდევრობას, ერთმანეთს შორის კავშირებს ანუ ნაწერის სტრუქტურას, რაც, თავის მხრივ, გარკვეულ ფორმას ბადებს.

მხატვრული კრიტიკის აღმოცენებისათვის აუცილებელია ორი პირობა: უნდა დაიბადოს მხატვრულად ღირებული მოვლენა /ნებისმიერი მასშტაბის/ და მის შესახებ გამოთქვას აზრი სპეციალისტმა და არა ნებისმიერმა მოსურნემ.

ჭეშმარიტად მხატვრული კრიტიკა ისეთსავე ორი განყოფილი ნაწილისაგან შედგება, როგორც თვით მისი ობიექტი – მხატვრული ნაწარმოები – აზრისა და განცდისაგან. ამგვარი შენაერთი რთული განსახორციელებელია ხელოვნებაშიც და მხატვრულ კრიტიკაშიც. ჩვენი დროის ცნობილი მწერლის კ. პაუსტოვსკის სიტყვებია: სამყაროში ასობით შესანიშნავი მოვლენაა. მათი შესაფერისი სიტყვები ჩვენ არ გაგვაჩნია. რაც უფრო განსაცვიფრებელია მოვლენა, რაც უფრო მშვენიერი, მით უფრო ძნელია მის შესახებ წერა ჩვენი გაცვეთილი სიტყვებით.

თანამედროვე თეატრალურ კრიტიკას თეორიულად ისიც გააზრებული აქვს, თუ როგორ უნდა იწერებოდეს მრავალი მხატვრული კომპონენტით დატვირთული დღევანდელი თეატრის წარმოდგენის შესახებ.

ლ. დმიტრიევი: „რეცენზია „მორიგებით“ კი არა, მთლიანობაში უნდა ასახავდეს სპექტაკლის მხატვრულ მრავალრიცხოვნობას. დარბაზში მდგომი მაყურებელი სპექტაკლს აღიქვამს მთლიან მხატვრულ სახეში – მსახიობის თამაშსაც, სცენოგრაფიასაც, რეჟისორულ ხერხებსაც. თეატრის კრიტიკოსმაც რეცენზიაში სპექტაკლის მთლიანი ხატი უნდა ასახოს. ამაშია ჩვენი საქმიანობის ურთულესი თავისებურება“.

თეატრის მეკლევართა მიერ ისიც საკვებით გააზრებულია, რომ დღევანდელი რეცენზია – ხვალ თეატრის ისტორიკოსის საყრდენია.

ა. ბორშჩაგოვსკი: „დღევანდელი რეცენზია ხვალ – გუშინდელი გაზეთის ნაგლეჯია. არა უშავს, როდესმე ეს „ნაგლეჯიც“ გამოდგება – რაღაცას ახსნის, ვიღაცას წარსულის მოხაფის აწყობაში მიეხმარება“.

რამდენიმე ნიმუში იმგვარი კრიტიკისა, რომელიც ისტორიკოსს გამოადგება, რადგან აუწყებს სახელდობრ როგორ თამაშობდა მსახიობი. ჩვენ მოვიხმობთ მხატვრული კრიტიკის იმ ნიმუშებს, რომლებიც, ვფიქრობთ, თვალწინ გვიხატავენ სცენურ გმირს. რომელიც ძალიან დიდი ხნის წინ იყო განსახიერებული ქართულ სცენაზე ანუ იმ დროს, როდესაც მხატვრულ ღირებულებას ქმნიდა მსახიობი, ცხადია, ლიტერატურულ საფუძველზე დაყრდნობით:

სოფრომ მგალობლიშვილი გვიამბობს იმის შესახებ, თუ როგორ თამაშობდა ვასო

აბაშიძე ერთ-ერთ ეპიზოდს გ. ერისთავის „ძუნწში“ – „აბაშიძემ გასაოცარი ნიჭიერებით და ხელოვნურად წარმოადგინა ძუნწის როლი, ისეთი გულის საკლავი გახდა, ისეთი ტრაგედიული სახე მიიღო, როცა კენჭები დახვდა ყუთში, რომ დარბაზი სიცილის მაგიერ მთლად გაშრა. მშვენიერება იყო, როცა ის სანთლით გამოვიდა და სახლი დაათვალიერა კანკალით, ცაბცახით, ერთი თვალების ჭყვტით. ყველაზე კარგი იყო ის ადგილი, როცა აბაშიძემ ფულის პარკი შეაგლო მალლა და ალერსი დაუწყო. ძვირად იქნება, რომ ასეთის აღტაცებით, გაუგებარის, „მშვიერი“ სიყვარულით დედა მივალერსოს თავის ღვიძლზე ნადებ შვილებს, როგორც მიუალერსა აბაშიძემ თავის პარკებს. თავის სული და გული შიგ გაახვია პარკში, თითქო შიგ ჩაძვრა“ /გაზ. „დროება“. 1880. 64/.

ილია ზურაბიშვილი. ა. ცაგარლის „ხანუმა“. აუოფა – ვასო აბაშიძე. „როდესაც ვასო-აუოფა იძახდა: „ერთი სიძე მითხარით, სიძე, რომ ლოთიანად თავში ჩავაფარო!“ იგი შუაში ოთახში გამოტოლი იდგა, თანაც ზევით აფხორილი, ინდაური აფრენას რომ დააპირებს ხოლმე, – სწორედ ისე. პირზე ლაღი ღიმილი უკრთოდა, თვალები ანთებული ჰქონდა და მარჯვენა ხელი მალღა აზიდული, ვითომდა „ჩასათფარებლად“. და როცა პასუხად ეტყობდნენ, – დიდი შეძლებული ქართული კნაზიო, მისი სანახობა ანახდევულად იცვლებოდა – „ინდაურის აღმაფრენა“ მოეშეზობდა. ტანს ვერ უზიდებოდა და ფრთები ჩამოუცვივებოდა, ფიგურა კითხვის ნიშნად გადაექცეოდა, როგორც მოკაუჭებულ-დადაბლებული. სახეზე კი ერთსა და იმავე დროს გამოესახებოდა გაკვირვებაც და უნდობლობაც და თითქოს მოჩვენებული შიშაც – „ქართველი კნაზი?“ – წამიერი პაუზა, თავის გაქნევა ოხუნჯური სერიოზულობით: „მაშ, თავში ჩაფარება არ შეიძლება, ერთი ვინმე ტუტუცი ხანჯლიანი იქნება“ /ი. ზურაბიშვილი. თეატრალური პორტრეტები. „ხელოვნება“. 1973. გვ. 183/

მხატვრული კრიტიკის ამგვარი ნიმუშები ნათელს ხდიან იმას, თუ როგორ განსხვავდებიან ერთი მსახიობის სცენური ქმნილებანი, რაოდენ ხატოვანია ყოველი მათგანი გარეგნობითაც და ხასიათითაც. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ დაგვანახვეს ის, რაც რეალურად დიდი ხანია აღარ არსებობს.

ცნობილია, რომ დ. ერისთავის „სამშობლოს“ წარმატებამ /1882/ ყველა მოლოდინს გადააჭარბა – ის იქცა უდიდესი მნიშვნელობის საზოგადოებრივ მოვლენად. ეს პირველსავე წარმოდგენაზე აშკარა იყო იმის მიხედვით, თუ რა ხდებოდა მაყურებელთა დარბაზში. ეს სურათი დაწვრილებით აღწერა ეკატერინე გაბაშვილმა და გამოაქვეყნა კიდევ 1913 წლის ჟურნ. „კლდეში“ /7/ ლადო მესხიშვილის იუბილესთან დაკავშირებით, სათაურით „ტკბილი მოგონება... ამ მოგონებაში ასეთი სტრიქონები შეიძლება ამოვიკითხოთ:

„...აი, ფარდაც აიხადა და მოლოდინს გადააჭარბა იმან, რაც ქართველებმა სცენაზე დაგვინახეთ: მდიდრული მოწყობილობა, შესაფერი და მშვენიერად შეხამებული ტანთსაცმელი, მწყობრი და ილუქიამდე მიღწეული სიმართლით შესრულება ყველასაგან თავისი ნაკისრი როლისა /რაც მანამდე თითქმის მიუწვდომელი ოცნებად იყო აღიარებული ჩვენს სცენაზე/ და ბოლოს, თვით გვირგვინი დღევანდელი წარმოდგენისა ლევან ხიმშიაშვილის როლში ლადო მესხიშვილი... ის იყო მშვენიერი ვაჟკაცი, ქართულ ძველებულ ტანისამოსით გამოწყობილი, ქართულ ძვირფას იარაღით შესხმული მჟომარი, რომელსაც სამშობლო უნდა დაეცვა მტრისაგან.

დღესაც თვალწინ მიდგას ის სცენა, როდესაც ხიმშიაშვილი ზეციურის ხმით,



რინდულის გრაციით და შეუდარებელის გვირობით ეუბნება შაჰს სამსახურს და უბრუნებს წართმეულს ხმალს: „არა, ვერ მივიღებ... მე კარგად ვიცნობ ჩემს ხმალს, ის ამჯობინებს ჩემს გულში გადატრიალდეს, ვიდრე თავის მტერს ემსახუროს... მე და ჩემი ხმალი – ქართველები გახლავართ, დიდებული შაჰო!“

რა გამბედაობა იყო ამ საქციელში! რაგვარად იმოქმედა დროთა ბრუნვით დამუნჯებულ და ყოველგვარ საკუთარ ჯვრს უჭირველ მამინდელ ქართველობაზე. მე მზად ვიყავი გადაეშტარიყვა ლოყიდან და მუხლი მომეყარნა საოცნებო გვირის წინაშე. ასევე გრძნობდა უთუოდ მთელი საზოგადოება, რადგან ლევან ხიმშიაშვილის სიტყვებს უზომო და შეუკავებელი ემოციით მიეგება...

...როდესაც მესამე მოქმედებაში მეტეხის დარბაზში საბრძოლველად გამზადებულნი გვირები დროშაზე ფიცს სდებენ სამშობლოსათვის თავის გაწირვაზე, საკვირველი იყო ის წამი და სწორედ სასწაულომოქმედებად აღიბეჭდა მსმენელებზე. მთელი საზოგადოება, პარტიების წინა რიგებიდან დაწყებული გალიორვის უკანასკნელ რიგამდე ფეხზე იდგა სასოებით გამსჭვალული მზად იყო მუხლი მოედრიკა ეროვნული დროშის წის, რომ თეატრი გატყდილი არ ყოფილიყო და მუხლის მოსადრეკი ადგილი ჰქონოდა. ამისთანა წამები იშვიათია და მას არ ივიწყებს შთამომავლობა და მის მომნიჭებულთა ათაყვანებს.“

და კიდევ ერთი ჩენი ჩანაწერი დღევანდელი თეატრის ცხოვრებიდან – მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სპექტაკლიდან „მარადი ქმარი“ /დადგმა თ. ჩხეიძისა/ „თეთრად მოხილი ავადმყოფი ღიზა ავა სცენაზე და აგზნებული ევედრება დედას შენთან წამიყვანო, თან უკან-უკან იხევს. იქ სიღრმეში სასოწარკვეთილი ველჩანინოვია, რომელიც მოახლოებულ ბავშვს ხელში აიჭაცებს და შიშით შეპყრობილი, უაზროდ დარბის. ეტლზეც კი ავარდა და ყვირის... მერე უმწეოდ დაეშვა ეტლში... მაინც წამოდგა, წინ წამოვიდა, იქვე მდგომ სკამზე ჩამოჯდა, გულში ჩახუტებული, უკვე მიცვალებული შვილით, რომელსაც ახლა თავისუფლად ეაღერებდა. შორიდან ყრუდ ისმის მწუხარე ზარი, ახლოს კი უბედური მამის მწუხარე ჩურჩული – „ადარ მყავს ჩემი პატარა ანგელოზი?...“ უცებ მიხვდა, რაც მოხდა და საშინელი ხმით შეჰყვირა – „ღიზა მოკვდა!“ ნაცნობი მელიოღია დამანერგეველი ძალით ფლერს ორეკსტრში. საკრავებიც ყვირიან. დარბაზში ამ დროს ბრწყინავს ცრემლი და უჩვეულოდ ლამაზია ყველა მაყურებელი. ეს იმიტომ რომ ამ წუთებში ისიც შემოქმედია, სპექტაკლში აქტიურად ჩართული აუცილებელი ნაწილი მისი“.

სცენის ხელოვნების მსახურნი ფიქრობდნენ თავისი შემოქმედების წარმატებაზე. თეატრის ქმნილებათა სიცოცხლის ხანმოკლეობას განიცდიდნენ. ალ. სუშბათაშვილი კატეგორიულად აცხადებდა: „არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს აპარატი, რომელსაც შეეძლოს დააფიქსიროს მხატვრული ქმნილება ერთი საღამოსთვის მოქსოვილი იმ მასალისგან, არავითარ ფიქსაციას რომ არ ექვემდებარება.“

ერთი აპარატი, ისეთივე არამდგრადი და წარმატალი, როგორც თვით წარმოდგენა, არის ის, რომელშიც აირეკლება ხელოვნების ეს ნაწარმოები ყველა თავისი წერილობით, ყველა დეტალით, – ის ინახავს, ისიც ნაწილობრივ, და ისიც მუხსიერებით, მხატვრული სახით მონახავს. ეს აპარატი – ის ადამიანებია, ვის ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირშიც ხდება უდიდესი საიდუმლო სპექტაკლისა, როგორც მხატვრული ნიმუშის ჩასახვაც და ზრდაც.

ბუნებით პროცესუალური სასცენო შემოქმედების ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა მეორე, მისი აღმქმელი სიცოცხლის შეგრძნება... ამ დროს ხდება ისეთივე უხი-

ლავი ემანცია, რომლის მეშვეობითაც რადიუმი ზემოქმედებს ყველაფერზე, რაც მარჯვენა უახლოდება“.

ყოველივე ამის შემდეგ აღარაა გასაკვირი, რომ სცენური ნაწარმოების შეძლები-სდაგვარი შენახვის და მისი უკვდაყოფის ურთულესი პრობლემის გადაწყვეტას იგივე აღ. სუბმათაშვილი ამ მაყურებელთა შორის გამორჩეულს – მხატვრული კრიტიკის ოსტატის მიანდობს: „თეატრის უსახლერო მადლობა იმათ, ვინც თავის თავში მოიპო-ვებს იმის ძალას, რომ მსახიობისგან მიღებული მომავალს გადასცეს. შთაბეჭდილების მოხდენის თავისი ძალით ბელისსკის გენია მოჩალოვის გენიის ტოლფასია. კითხულობ მის სტატიას და შენ თვალწინ მთელი თავისი გიგანტური სიმაღლით წამოიზრდება პამლეტი-მოჩალოვი. ის თამაშობს ყველას წინაშე, ვინც კითხულობს ამ საოცარ პოემას მის შემოქმედებაზე. ისეთივე ძალით შექმნილს ბელისსკის მიერ, რა ძალითაც ქმნიდა მოჩალოვი საკუთარი პიროვნებისაგან თავის პამლეტს.“

ყოველ ეპოქას რომ ჰყოლოდა ასეთი კრიტიკოსი, სცენური სიცოცხლის მრავალი მომენტი არ მოკვდებოდა მომდევნო თაობებისათვის. პირადად ჩემთვის ბელისსკი ისევე ცოცხალი და დაუვიწყარია, როგორც სცენის ის უდიდესი ოსტატები, რომლებიც თვითონ მინახავს. ამგვარი შთაბეჭდილების მოხდენა შეუძლია მხოლოდ იმ კრიტი-კოსს, რომლის სულშიც ცოცხლობს ჭეშმარიტი საკუთარი შემოქმედება, ტოლფასი მსახიობის ნიჭიერებისა. შეიძლება ითქვას, რომ ბელისსკი მოჩალოვთან ერთად თვი-თონაც თამაშობდა პამლეტს და მის უღრმეს განცდათა ყოველ მომენტში სულით ერწყმოდა მას და უყვარდა მასში სრული თანახმიერება იმასთან, რითაც თვითონ ცხოვრობდა“.

იგივეს ფიქრობდა შორეულ ინგლისში უფრო მოგვიანებით ბერნარდ შოუ: „თუ მსახიობს სწყურია უკვდავება, მას შეუძლია მიიღოს იგი მხოლოდ კრიტიკოსის ხელი-დან... მომავალი თაობები შეძლებენ მის დანახვას მხოლოდ მცირერიცხოვან რჩეულთა სათვალეს წყალობით. ადამიანებს სჯერათ, რომ ედმუნდ კინი უფრო დიდი მსახიობი იყო, ვიდრე ჯუნიუს ბრუტუს ბუტი მხოლოდ იმიტომ რომ ეს ასე მიაჩნდა ჰეზლიტს... მათი რწმენა ეფუძნება არა საკუთარ შეხედულებას, არამედ ჰეზლიტისა.“

ჭეშმარიტი კრიტიკოსი-პროფესიონალი, ვისაც უნდა, რომ მხატვრული ნაწარმო-ების მისეული განხილვა იყოს ზუსტი, ეძებს საკუთარი სათქმელის გამოხატვის ნა-თულ და ცოცხალ საშუალებებს“.

გამოდის, რომ მწერლის სიტყვაზე აღმოცენებული სცენის ხელოვნება ცხოვრებას აგრძელებს ისევე სიტყვაში - ახლა უკვე იმის სიტყვაში, ვინც ამ ხელოვნებაზე წერს. წერს ობიექტის თავისებური ბუნებისა და მისი მხატვრული ღირებულების გათვალის-წინებით. წერს იმას, რაც თანადროული ნაწარმოების განსჯა-შეფასებაა, სამომავ-ლოდ კი წარსულის ანარეკლი დროემნტი გახდება.

რა თქმა უნდა, იმას, რომ კრიტიკოსი ცოცხალი ადამიანია და ამის გამო სრუ-ლიად მიუკერძოებელი ვერ იქნება. ეს გამოიწვება თუნდაც მის არჩევანში – რას მიიჩნევს იგი ასეთი რთული შრომის ღირსად! არსებულია შორის რომელია იმის ღირსი, რომ ის მომავალს შეუნახოს!

ამ ქვეყნიდან წასული ადამიანი რაღაცას ტოვებს სხვებისთვის. თეატრის კრიტი-კოსი – სცენის მხატვრული ქმნილების ანარეკლს. ეს ძალიან ძნელია. ამიტომ ის ეძებს ამ რთული ამოცანის გადაწყვეტის ახალ-ახალ გზებსა და საშუალებებს. დიდი ხანი ეძებს. დღესაც უნდა ვეძებოთ. იქნებ მთავანთო...

როცა ასეთი სიყვარულია...

(კრებული „ქეთინო კიკნაძე“)

ოცი დღიძე

წუწუნი, სამწუხაროდ, ერთ-ერთი ფრიად დამახასიათებელი თვისებაა ადამიანის ბუნებისა და ამიტომაცაა, რომ, განსაკუთრებით ამ ბოლო ხანებში, ასე გაძნელდა ცხოვრება, სულ ჩივილია ძრგვლივ ჩვენი დროის უკუღმართობაზე, მეცნიერულ-შემოქმედებითი შრომის უაზრობაზე, კინოთეატრების დახურვაზე და ა.შ. და ა.შ. გაუთავებლად. არადა, ზოგი ჩვენი კოლეგა, მიუხედავად ამ გაუსაძლისი სოციალური ყოფისა და ათასგვარი უბედურებისა, ღვთის მადლით, მაინც ისეთ საინტერესო ნაშრომს შემოგეთავაზებს ხოლმე, რომ გული გაგინათლება კაცს.

სწორედ ასეთი განცდა მომეძალა ამ ორიოდე წლის წინ, როცა დოცენტმა ლამარა ღონღაძემ თავისი მშვენიერი მონოგრაფია გამოაქვეყნა ოთარ მეღვინეთუხუცესზე ქ-ნ ნათელა ურუშაძის რედაქტორობით. ახლახან კი შემოგეთავაზა ერთობ საინტერესო და განსაკუთრებული ყურადღების მისაქცევი კრებული თანამედროვე ქართული თეატრისა და კინოს ცნობილ მსახიობ, ქ-ნ ქეთინო კიკნაძეზე.

მაინც რა იგულისხმება ამ განსაკუთრებულობაში, რომელსაც ამთავითვე ასე ხაზგასმით მინდა მივაპყრო მკითხველისა და სპეციალისტების ყურადღება?

რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, ჩვენისთანა წიგნიერებით გამორჩეულ ქვეყანაში იშვიათად თუ ხდება წიგნის, როგორც პოლიგრაფული ერთეულის, კრიტიკული შეფასება ანუ რეცენზირება, იმდენად გვეტაცებს მისი თემა, იდეა, გმირი თუ სახეობრივი სისტემა. ახალი მხატვრული ნაწარმოების გამოცემისას ეს გასაგებიცაა და ასეც უნდა იყოს, მაგრამ როცა ქვეყნდება რაიმე სახის კრებული რომელიმე პიროვნებაზე, საზოგადო მოღვაწე იქნება ეს თუ ექიმი ამ მსახიობი და ა.შ. მაშინ მისი შეფასებისას ყურადღება უნდა გამახვილდეს არა იმდენად თვით პიროვნებაზე, არამედ უფრო თვით კრებულზე, მის სტრუქტურაზე, მის კომპოზიციაზე, იმაზე, თუ როგორ. რა გზებით, რა საშუალებით, რა მეთოდით შეეცადა კრებულის შემდგენელი, რაც შეიძლება სრულყოფილი პორტრეტი შეექმნა თავისი გმირისა.

ამდენად, წინამდებარე კრებულის რეცენზენტის მოვალეობაა არა ქ-ნ ქ. კიკნაძის, როგორც მსახიობის, შეფასება, არამედ ის, თუ როგორ შეძლო ეს კრებულის შემდგენელმა, ქ-ნმა ლამარა ღონღაძემ, რამდენად მისაღები და მხარდასაჭერია მის მიერ შემოთავაზებული მოდელი, რომელიც, ამთავითვე შეენიშნავ სიამოვნებით, სანიმუშოა, რომ იტყვიან, შემდეგ გარემოებათა გამო:

დავიწყით იმით, რომ კრებულის შემდგენელმა ამ მშვენიერი (როგორც პირდაპირ, ისე ფიგურალური გაგებით) მსახიობი ქალის შესაფასებლად სულაც არ იყარა საქმის დიდი ცოდნითა და სიყვარულით გაკერებული საკუთარი შესავალი წერილი და ისეთ აღიარებულ ავტორიტეტებს მოუხმო (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორები, პროფესორ-

რები: ნადია შალუტაშვილი, ვასილ კეცაძე, ნოდარ გურაბანიძე, პროფ. დევი სტურუა. უკეთეს რომ ვერ ინატრებ. ეს უკვე ისეთი პოზიციაა, რომელსაც მტკიცედ შეიძლება დაუფრდნოს ნებისმიერი ხელოვანის ავტორიტეტი, მით უმეტეს, როცა საქმე ეხება, თეატრის მსახობის დეაქლს მისი უშუალო თანამედროვეების მიერ ცოცხლად განცდილსა და სამუდამოდ დაფიქსირებულს. ქ. კეცაძის კინომოღვაწეობის შემფასებელი კი, პროფესიის პრიმატიდან გამომდინარე, იმ და სხვა საუკუნეებშიც იტყვის თავის სიტყვას.

არც ამ თვალსაჩინო კრიტიკოსთა ნაზრევით იფარგლება კრებულის შემდგენელი და უზუად მოჰყავს პრესის ამონაწერები და, თქვენ წარმოიდგინეთ, ერთი რადიონტერეიუს მთელი ტექსტიც, რაც საერთოდ მისასაღებელია, რაკი სწორედ ასეთი გამოხმაურებები, როგორც დროის ნიშანი, გადმოსცემს ყველაზე მეტად იმ ყურადღების თანმიმდევრულობას, რასაც საზოგადოება იმთავითვე იჩენდა მსახიობის შემოქმედებისადმი და ამდენად, დამეთანხმებით, ეს მეტად მნიშვნელოვანი დოკუმენტური წყაროებია.

და ბოლოს, მონაცემები, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია რაიმე სახის ნაშრომი მსახიობზე – მხედველობაში მაქვს სია იმ სპექტაკლებისა და ფილმებისა, რომლებშიც დღემდე უთამაშა ქან ქეთინო კეცაძეს. ვიფიქრებ, უამისოდ კრებული დაკარგავდა იმ სასურველ ინფორმაციულობას, რომელიც ესოდენ ჭირდება მკითხველსა თუ სპეციალისტებს.

ამ ინფორმაციულობას ნამდვილ შნოსა და ლაზათს მატებს უამრავი ილუსტრაცია, რომელიც ეხება როგორც მსახიობის პირად ცხოვრებას, ისე მის სცენურ და ეკრანი-სულ გმირებს და ამდენად, ერთხელ კიდევ გვახსენებს ამ მშვენიერი ქალბატონის ცხოვრებისეულ პერიპეტეებსა და თვალსაჩინო დეაქლს ქართული თეატრისა და კინოს ისტორიაში. ყოველივე ამის გამო, ქან ლამარა ღონდაძის მიერ შედგენილი და კომენტირებული კრებული „ქეთინო კეცაძე“, რომელიც წელს დასტამბა გამომცემლობა „ქართულმა თეატრმა“, საინიშუო მოდელია იმ მიზნით, თუ ჩვენს მსახიობებზე როგორ უნდა შეიქმნას ჯერ ამგვარი სტრუქტურის კრებული, რათა შემდგომ სრულყოფილი მასალები გააჩნდეთ ავტორებს, რომლებიც მონოგრაფიებზე იმუშავენ – სხვა თუ არაფერი, ეს უსათუოდ დიდი კეთილშობილებაა, როცა მომავალ ე.ი. ახალგაზრდა მკვლევარებზე ვფიქრობთ და ჩვენს ცხოვრებისეულ გამოცდილებას ამთავითვე ვაყენებთ მათ სამსახურში – წინა კაცის ხილობის მთელი მშვენიერება ხომ სწორედ ესაა.

ჩემი სტუდენტობის დროს (50-იანი წლები იფულისხმება), თავადაც მშვენიერმა მთარგმნელმა და ესთეტმა, ახალგაზრდა თამაზ ჩხენკელმა, მახსოვს, როგორ მოიწონა ბან გიორგი ახვლედიანის მიერ თარგმნილი ერთი ნიშუში ინდური პოეზიისა და განაცხადა – პირდაპირ უნდა ვთხოვოთ ბან გიორგის ეგებ გააგრძელოს ამ მხრივაც თავისი მრავალფეროვანი და ნაყოფიერი მოღვაწეობა.

ბეჭდურ სიტყვასთან ჭიდილის მრავალი ათეული წლის გამოცდილება მაძლევს იმის რეკომენდაციის უფლებას, რომ ქან ლამარა ღონდაძესაც ასევე საჯაროდ უნდა ვთხოვოს შემოიყრიბოს ირგვლივ ახალგაზრდა მკვლევარები (თეატრმცოდნეები იქნებიან ესენი, კინომცოდნეები თუ ფილოლოგები სულ ერთია, ისე კი აჯობებდა ყველა ერთად!) და ამ მხრივაც გააგრძელოს თავისი მრავალმხრივი და ნაყოფიერი მოღვაწეობა.

P.S. სამწუხაროდ, კრებულს ამკარად აკლია რედაქტორის ხელი, რაზედაც საგანგებოდ საუბარია საჭირო და იმედია, გამომცემლობა „ქართული თეატრი“ გამოკვებმა-ურება – გ.დ.

იპოლიტე სვიჩია – 90

გიგა ლორთქიფანიძე

მას ოხი სიცოცხლეს ახ ეყოფოდა!..

რა ძნელია, როცა კაცი გიყვარს, გინდა მასზე თქვა რაიმე, მოიგონო, მაგრამ, რაღაც არ გაგონდება... არა, ამას ვერ ვიტყვი იპოლიტე ხვიჩიაზე. მართლა არის შრომაში ბედნიერება... მაშ, რა დაეარქვეთ ამას, იმ პერიოდს, როცა მე მუშაობა მიხდებოდა იპოლიტესთან.

იპოლიტე ხვიჩია იმ მსახიობთა რიცხვს ეკუთვნის, რომლებიც უკვე კონკრეტულიდან განზოგადებულ ნიღბამდეც კი მივიდნენ. მარტო იმაში არ არის საქმე, რომ ხალხი იცინოდა იპოლიტეს შემოქმედებაზე. ისინი მასში ხელაფუნენ, რაღაც ქართულ, ეროვნულ ენაკვიმატობისას, სიტყვაკაზმულობისას, ქართული იუმორის მომხიბვლელობის კაცს, რომელსაც საოცარი კომედიური ხიბლი ჰქონდა.

ჩემი აზრით, იპოლიტე იყო გასაოცარი იმპროვიზატორი. ყოველი მის მიერ ჩატარებული რეპეტიცია იყო შემოქმედებითი წვისა და ხარჯვის პროცესი. ეს არ იყო ადამიანი, რომელიც რეპეტიციაზე მუშაობდა და შემოქმედებას იწყებდა სპექტაკლის დროს, არა, თვითონ რეპეტიციის პროცესი იყო მისთვის უსაყვარლესი პროცესი.

მის კომიზმს ლეიტმოტივად გასდევდა ოცნება ტრაგიკული როლების შესრულებისა, შინაგანი მოთხოვნილება ჰქონდა, სხვა ჟანრშიც ეცადა თავისი თავი. ჩემი აზრით, კაჟა ბულაგა არის უბრწყინვალესი ტრადიციული როლი, სადაც საოცარი სიმახვილთა და ასე ვთქვათ, გამომსახველობით არის შეზავებული ამ კაცის შინაგანი ტრაგედია და მისი გასაოცარი კომიზმიც.

ბედნიერია ის ქვეყანა, ვისაც ჰყავს ჩარლი ჩაპლინი... და მარტო ის ქვეყანა? ჩარლი მსოფლიოს კომიზმის აღიარებაა. მე არ შეეცდები, თუ ვიტყვი, რომ იპოლიტე ხვიჩია თავისი შემოქმედებით ამშვენებს მსოფლიოს კომედიის ვირტუოზ შემსრულებელთა პლეადას...

იპოლიტე იყო შესანიშნავი მამა, მეუღლე, ბაბუა, საერთოდ, საინტერესო კოლორიტი. დარჩა დიდი ვაკუუმი – კვალი კი... მართლაც დიდი, წარუშლელი კვალი დატოვა ქართული თეატრისა და კინოს ისტორიაში.

ჯეკლო ლაიანბიუ:

მე ბედნიერი პასი ვარ!

ხშირად ვიტყვი ხოლმე – მე ბედნიერი კაცი ვარ! – რამეთუ ისეთ თაობას მივეკუთვნები, რომელსაც ცოცხლად მინახავს და სცენაზე პარტნიორობა გამიწევია ქართული თეატრისა და კინოს ისეთ ვარსკვლავებისათვის, როგორებიც იყვნენ ჩემს თეატრში ბატონი აკ. ხორავა, აკ. ვასაძე, ს. ზაქარიადე, იპ. ხეიჩია, გიორგი /გორა/ საღარაძე, ქალბატონები: – თ. ჭავჭავაძე, მ. თბილელი და მათ შემდეგ მომდევნო თაობა. თვითუფლ მათგანზე შეიძლება საათობით ვილაპარაკო, არ მომპყზრდეს და არ დავიდლო.

ამჟამად მინდა ჩაუვხუტო და მოვეფერო არა მარტო ჩემთვის, არამედ მთელი ქართველი მაყურებლისთვის უსაყვარლეს მსახიობსა და პიროვნებას ბატონ იპოლიტე ხეიჩიას.

- იპოლიტე – ქართული თეატრის,
- იპოლიტე – ქართული კინოსი,
- იპოლიტე – ქართული ესტრადის ნამდვილი ვარსკვლავია...

არ მეგულება ადამიანი, რა დარდი და კაეშანიც არ უნდა აწუხებდეს. იპოლიტე ხეიჩიას დანახვაზე, ხსენებაზე გულში ღიმილი არ ჩაივარდის და ნუგეში არ ჩაესახოს...

მე ბატონ იპოლიტეს თბილისში ჩამოსვლამდე, როგორც მაყურებელი პარტერიდან ვევერებოდი. მასთან უშუალო შეხვედრა მომხდა რუსთაველის თეატრში მისი მობრძანების შემდეგ.

სამოციან წლებში ბ-ნმა დოლო ანთაძემ რუსთაველის თეატრში იპოლიტესთვის სპეციალურად დადგა ლევან სანიციძის კომედია „ქუთაისურები“. ისე, როგორც სხვა სპექტაკლებში, ბ-ნი იპოლიტე აქაც განუმეორებელი იყო.

იყო შემთხვევები, როდესაც სიცალისაგან გულწასული მაყურებელი პარტერიდან

გაყავდათ. მაყურებელს თავი დაგანებოთ და ჩვენც სცენაზე მყოფი. პარტნიორებიც თავს ვეღარ ვევაკებდით სიცილისაგან და მაყურებელთან ერთად ვიციხოდით და უფრო მეტიც. ტამიც კი შემოგვეკირავს სცენაზე...

სწორედ ამ სპექტაკლიდან მინდა მოვიგონო: ერთ შაბათ დღეს. სპექტაკლის შემდეგ ბ-ნი იპოლიტეს გულშემატკივარმა მანდილოსანმა ვახშაშვე მიგვიწვია. მამინ ქეთი იყო დილაზე იყო. ჩვენც ტრადიცია არ დავარდეთ და დილაზე მოვიღინეთ. მეორე დღეს – კვირას დილის სპექტაკლი გვექონდა. უნდა გენახათ როგორები ვიყავით „პახშელიაზე“. როგორც სიკვდილი, ისე არ გვინდოდა თამაში.

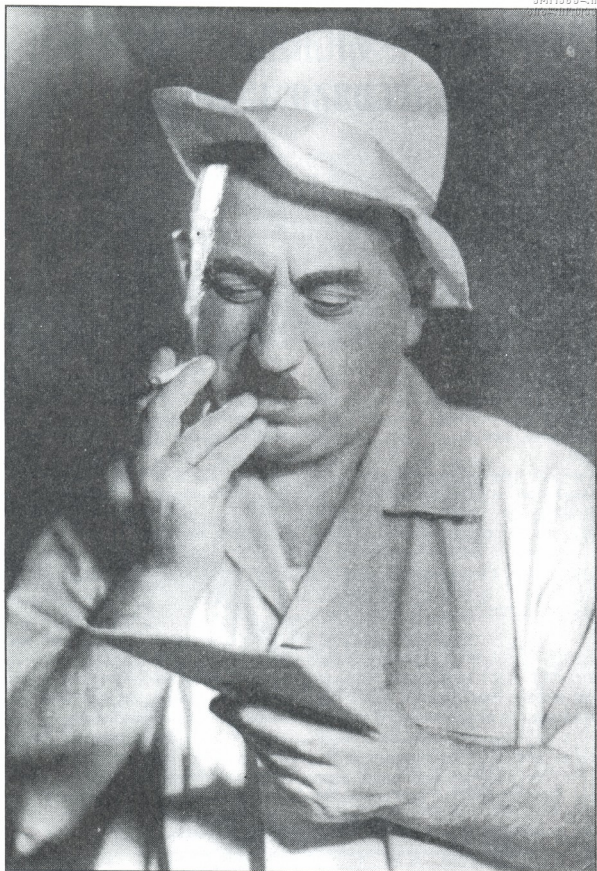
წარმოდგენაში მე ვთამაშობდი მთავარ ინჟინერს. (რომელიც თბილისიდან ჩამოდის ქუთაისის ქარხანაში სამუშაოდ.

ქარხნის „საქმიანი“ ხალხი, რომლის უსტაბამიც იპოლიტე – მირანია ცდილობს ჩასვლისთანავე ჩამივდონ ხელში. ე. ი. თავიანთი გაკლენის ქვეშ. ამ მძხინთ პურმარილს მიწვობენ გოგისვანიძეების რესტორანში. სცენაზე ამუწებულია რესტორნის ერთ-ერთი პავილიონი, სადაც ათ კაცზეა გაწყობილი პურ-მარილი. მამინ ისეთი დრო იყო, რომ სცენაზე ნადი, ფიახალი პურ-მარილი ვლავა. ერთის გარდა, ეს ერთი იყო ღვიზო, რომელსაც ლიმონათი ეკვდიდა.

როგორი საქმეა „პახშელიაზე“ ერთი ლიტრიანი ყანწით ლიმონათის დაღვევა?! მაგიდას ბატონები: იპოლიტე ხეიჩია, ემანუელ აფხაძე, კარლო საყანდელიძე, ჯ. ძიძვა, მე და ხუთი მომღერალი უსხედან. პირველი ხაღვეგრძელო მე უნდა ვთქვა. მერე ბ-ნი იპოლიტემ, მერე უნდა ჩამოტარდეს და მერე ორი სიმღერა უნდა ითქვას.

კ. საყანდელიძემ ჯ. ძიძვას თავში ბუჭაფორიული ბოთლი უნდა ჩაარტყას. ჩა-

5. „თეატრი“ და „კინოტეატრი“ №24



ქრეს სინათლე და მოქმედებაც დამთავრდეს. ეს ყველაფერი 10 წუთის განმავლობაში უნდა გაგრძელდეს.

აპოლიტემ ჩემთვის დაიწყო ყანწის გავსება ლიმონათით. ვეხვეწები ჩემად, არ გამივსო მეთქი, ბ-ნო აპოლიტე... აპოლიტემ არ ღამინდო ბოლომდე გამივსო ყანწი. რა გზა მქონდა, ვთქვი სათქმელი და შევუდექი ყანწის დაცლას. ორი ყლუპი მოესვი და რას ვხედავ, რის ლიმონათი, რა ლიმონათი, ყანწში ღვინოა ისეთი, რომ ცეცხლი უკიდია, დავცალე ყანწი და გაეხდი კაცო...

ჩემს შემდეგ ბ-ნ აპოლიტეს უნდა დაეღლია ყანწი. არ გამივსო, ვეპმალ, მეხვეწება ბ-ნი აპოლიტე, ლიმონათი ჰგონია. შევეუესე ყანწი პირამდე, თანაც ჩავეურჩულე - ღვინოა-მეთქი... კაი კაცო! - მითხრა ბ-ნმა აპოლიტემ და ყანწი ბოლომდე დაღია და იმასაც აუღაფაფადა სახე. ასევე თითო ყანწი ღვინო ყველამ გადაკვართი.

შემდეგ გაირკვა: მსახიობს, რომელიც ოფიციანტს თამაშობდა კახეთიდან ჩამოუვიდა ღვინო. ამზე უკეთეს ხალხს ვის დავაღუე ვინებო, უთქვამს და კულისებში მთელი მანარანი მოაწყო. პიესის მიხედვით, ოფიციანტი ერთხელ უნდა შემოსულიყო, ცარიელი ბოთლები გაეტანა. ამ შემთხვევაში კი ერთხელ კი არა, ათჯერ გაიტანა ცარიელი ბოთლები და შემოიტანა საესე. ერთი სიტყვით, 10 წუთი კი არა, სცენა ნახევარი საათი მანც გაგრძელდა სადღევრძელოებში და ცეკვა-სიმღერაში. როდესაც ვიგრძენით ნამეტანი მოგვივიდა, ბ-ნ აპოლიტეს ვუთხარი - გვეყო, დავამთავროთ, ბატონო აპოლიტე-მეთქი...

- შენ ხომ არ გაგიჟდი, რა უნდა დავამთავრო? ახლა ვიწყებ ქეიფს! - მერა ზელი, გადამაყენა თამაღობიდან, დაიწყო სადღევრძელოები თამარ მეფიდან დღემდე ყველა მამულიშვილის სადღევრძელო დაღია, არც მაყურებელი დაავიწყდა, - „თქვენს მოზრმანებას და ჩვენს დახვედრას გაუმარჯოსო“.

„ვიც გარეთ დარჩა და სპექტაკლზე ვერ შემოვიდა, იმათი ხსოვნისა ყოფილიყოსო“ და სხვა.

რატომღაც შივა და შიგ ვერჩიას ახსე-

ნებდა. ვკითხე - ბატონო აპოლიტე ვერჩიკა ვინ არის?

- აბა ვისას ვართ?!

- ვერჩიკას წუხელ ვიყავით, ახლა სცენაზე ვართ და ღროზე დავამთავროთ მეთქი...

ბ-ნი აპოლიტე სასწაულად ცეკვადა არა მარტო იმ საღამოს, არამედ საერთოდ, ცხოვრებაში. მაყურებლის ტაშის გრიაღში მიდიოდა ჩვენი ქეიფი სცენაზე. შუქს არ ჩააქრობდნენ სანამ კარლო საკანდელიძე თავში „მუყაოს“ ბოთლს არ ჩაარტყამდა ჯუმბერ ძიძავას - ეს იყო გამნათებლისთვის რეალია.

- ჩარტყი, კარლო, - ვეხვეწები საკანდელიძეს.

- რა ჩავარტყა? ბუტაფორიული ბოთლი ოფიციატმა წაიღო, ნაღდ ბოთლს ხომ არ ჩავარტყამო? - მიპასუხა კარლომ.

- ჩარტყი! - ვუთხარი მე.

- კი ბატონო, ჩავარტყამ! - წაავლო ნამძვიღ ბოთლს ზელი, გაეკიდა ძიძავას. ძიძავა დარბის სცენაზე და ყვირის - მომკლავს, ხალხო, მომკლავსო. ის ჩემი ცოდვით სავსე გამნათებელიც, როგორც თქნა, მიხვდა, რომ უნდა ჩაექრო სცენა და ჩაქრო კიდეც. დაიხურა ფარდა...

სიცლითა და სიამოვნებით დაოსებული მაყურებელი პარტერში იატაკზე გორაობდა. ჩვენ კი ფარდის აქეთ სცენის იატაკზე. გამოვედით ნასვამები მსახიობის ფოფოში. სცენის ინსპექტორის გაოცებას საზღვარი არ ჰქონდა. ფხიზლები შეგვიშევა სცენაზე და მივრალები გამოვედით.

დაიხ, ეს იყო აღბათ რუსთაველის თეატრის არსებობის ისტორიაში სცენაზე დართობის პირველი და უკანასკნელი შემთხვევა.

დაიხ, სცენაზე ქეიფის უკანასკნელი შემთხვევა, ხოლო ცხოვრებაში, ჩემდა საბედნიეროდ, ბ-ნ აპოლიტესთან უამრავი ჰუმარდილისა და ჯანსაღი დამოყიდებულების დასაწყისი.

ბ-ნ აპოლიტესთან ერთად სცენაზე, კინოში, ესტრადაზე წლების მანძილზე ვიღავწე, ამიტომაც ყოველგვარი მორიდების გარეშე ერთხელ კიდეც ხმამაღლა ვაცხადებ, რომ მე ბედნიერი კაცი ვარ!

ზინა კვარაცხელიძე:

ცხოვრებაში მეგობრობა ჩვეულებრივი ამბავია და ხშირადაც შეხვედები. მაგრამ სცენაზე – იშვიათად. მსახიობი, რომელსაც არ გააჩნია პროფესიული ღირსება – საქმისადმი ერთგულება და ფანატიკური სიყვარული, ვერასოდეს გახდება პარტნიორი-მეგობარი. ედიშერის ამ რაინდულ თვისებას მე დიდად ვაფასებ და როლზე მუშაობის დროს გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ჩემთვის.

ედიშერის გვერდით ყოველთვის იმედინად ვგრძნობ თავს. გულწრფელი კრიტიკა მისი, რომელსაც მხოლოდ და მხოლოდ კეთილი და მეგობრული რჩევა-დარიგება უღვეს საფუძვლად, შემოქმედებითად მამაღლებს და მათამაშებს მაქსიმალურად გამოვავლენო ჩემი სამსახიობო შესაძლებლობა.

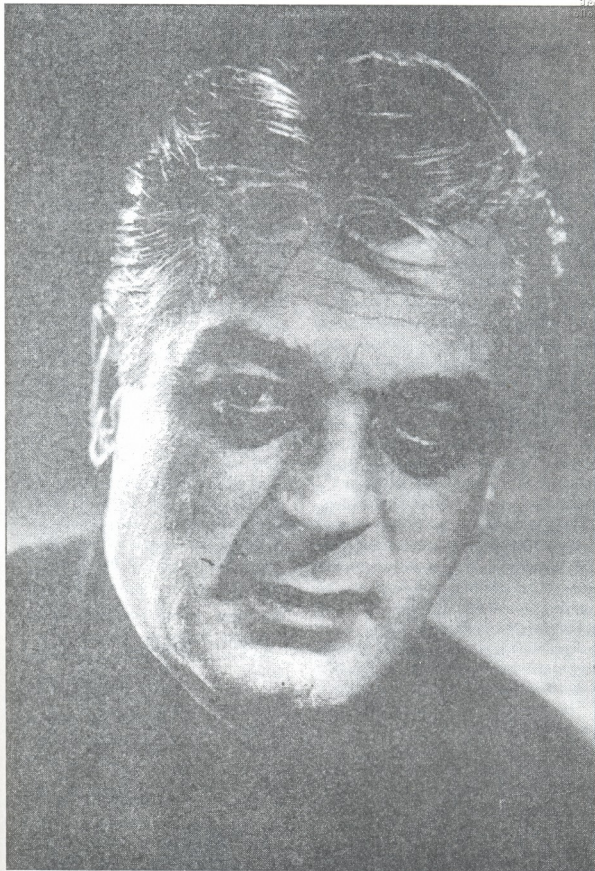
ედიშერი იდეალური პარტნიორია. მე ეს მკვეთრად შევიგრძენი მასთან პირველივე კონტაქტის დროს. საერთოდ, ძნელად ვამყარებ კონტაქტს მსახიობებთან, დიდხანს მიჭირს საერთო ენის გამოჩახვა. ედიშერმა ჩემი ეს თვისება „სეილე-მის პროცესზე“ მუშაობის დროს მყისვე ამოიცნო, მხარში ამომიდგა, ყოველმხრივ შემიწყო ხელი და სასურველი კონტაქტი შედარებით იოლად, სწრაფად დავამყარე მასთან. თანდათანობით ეს კონტაქტი მჭირრო შემოქმედებით მეგობრობაში გადაიზარდა და საბოლოოდ მივიღეთ ერთობლივი ნამუშევარი – დიას, ჩემს ნამუშევარს ამ სპექტაკლში ვერაფრით გამოვყოფ ედიშერის ნამუშევრისაგან.

მას შემდეგ 35 წელი გავიდა. რამდენი ნამდვილი გამარჯვება გვიზვიძია.

მაგრამ მათ შორის გამორჩეული მაინც გვქონდა: „სეილემის პროცესი“, „ფედრა“, „მელა“, „ანტიგონე“, „სიყვარული თელეტქეშე“, „თანამედროვე ჩვენი“, „სამიდან ექვსამდე“, „სისხლიანი ქორწილი“, „ვთამაშობთ ჯინს“ და სხვ. ხოლო ერთობლივი სიხარული კი „ღია შუშაბანდია“, – ეს ზომ მთელი ცხოვრებაა, ღამაში ცხოვრება, სავე ერთმანეთის პატივისცემით, ერთგულებით, შემოქმედებით აღმაფლობითა და ურთიერთშეკვებით, სიხარულითა და ნაღველით.

სცენაზე ჩვენ ხშირად ოჯახური მყუდროებისათვის, ზნეობრივი სიწმინდისათვის ვიდწვოდით, ვიბრძოდით, ვაშენებდით და ვანგრევდით, გვიყვარდა და გვტკიოდა გული, ვმადლდებოდით სულიერად და ვეცემოდით კიდევ ხან ის, ხან მე. ხოლო როცა მივადწვკვდით მიზანს, როცა ჩვენი სპექტაკლი მაყურებელს მოეწონებოდა და აღიარებდა, ჩვენს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. მე ვხედავდი, როგორი თავშეკავებული დიმილით, კაცური ღირსებით გამოხატავდა ედიშერი უანგარო შრომით მოპოვებულ კმაყოფილებას.

მაღლიერ მაყურებელს ახსოვს და მომაკალშიც გაიხსენებს ედიშერ მაღალაშვილის სცენურ და ეკრანულ სახეებს. არაერთხელ მინახავს როგორი სითბოთი, სიყვარულით, აღფრთოვანებით შესცქერიან, როგორ უხარიათ მისი დანახვა, მასთან შეხვედრა. მახსოვს, ზესტაფონში ყოფნის დროს მთელი დარბაზი ტაშით რომ შეეგება. ერთმა ისიც კი უთხრა, აქამდე თქვენი ეკრანული გმირების მიხედვით გიცნობდით, თანაც სულ უარყოფით როლებს თამაშობდით, მაგრამ მაინც, ძალიან მიყვარდითო. ეს ბედნიერე-





ბაა. ეს დიდი სიმდიდრეა. ეს აქტიორული ცხოვრების გამართლება!

რობერტ სტურმა:

ედიშერ მაღალაშვილი ეკუთვნის იმ ბედნიერ ხელოვანთა რიცხვს, რომელთა შემოქმედება წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მაყურებელზე.

ასეთ მაყურებელს ბავშვობიდან ვეკუთვნი მეც, და მიხარია, რომ დღეს ეს დაღვინებული ოსტატი ჩვენ თეატრის ერთ-ერთი მშენებაა.

წლების მანძილზე ედიშერ მაღალაშვილი გამოიკვეთა როგორც ნამდვილი პროფესიული თვისებების მქონე მსახიობი, მრავალმხრივი ოსტატი, ინდივიდუალური ხელწერისა და ინტერესების ფართო სპექტრის მქონე ადამიანი. მის შიერ განსახიერებელი სცენური გმირები პიროვნული მნიშვნელობით ხასიათდებიან. მაღალაშვილის პერსონაჟი მსახიობის თვისებების წყალობით ყოველთვის ექვევა მაყურებელთა ყურადღების არეში და სპექტაკლის კონცეფციის ერთ-ერთი ძირითადი გამტარებელი ხდება.

ედიშერ მაღალაშვილი მსახიობთა შესანიშნავი პლეადის წარმომადგენელია, მაგრამ სხვა გამორჩეულ შემოქმედთა გავლენამ ხელი არ შეუშალა მის ნიჭს განსაკუთრებული, მხოლოდ მისეული გზით განვითარებულიყო, სცენაზე ძლიერი, მტკიცე პიროვნების იმიჯი დაეკვიდრებინა /რუსთაველის თეატრის მუხეუმი/.

ალექსე ყიფშიძე:

ედიშერ მაღალაშვილი - ჩემი თანატოლი. ჩემი პირველი და საყვარელი პარტნიორი. ერთდროულად, 1949 წელს მოვინათლეთ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. ერთად განვიცადეთ, გავიზარეთ სიხარული მ. მრეელიშვილის „ხარატა-

ანთ კერაში“ /რეჟ. არჩილ ჩხარტიანი/. ამ, დღემდე დაუეცწარ, ჩემთვის პირველ, ედიშერისთვის მეორე სპექტაკლი. ძალიან კარგი იყო ედიშერი მეურნეობის თავმჯდომარის აჟია ხუცურაულის როლში - მართალი, ჭკვიანი, ლამაზი, ვისი სიყვარულის გამოც ჩემს გმირს, ნუცკიას, ჭორიანაც კი შეარქვეს.

მეორედ სცენაზე ვ. გაბესვირიას „ზაფხულის დილაში“ /რეჟ. ლილი იოსელიანი/ შევხვდით. აქაც დიდი, საინტერესო მუშაობა გვახსოვს. აქაც დიდი სიხარული. აქაც ცრემლვა ედიშერის გმირის სიყვარულის გამო. ცხოვრებაში კი მისგან წყენა არ მახსოვს, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში იმ ფაქტს, რომ ედიშერი დღეს რუსთაველის სახ. თეატრშია და ახლა სხვებს აბედნიერებს თავისი დიდებული პარტნიორობით. ალბათ, სიკვდილამდე, ისევე როგორც მე ვარ და ინტერესებული ყოველი მისი ახალი მუშაობის ნაყოფით რუსთაველის თეატრში, ედიშერიც იქნება განსარეული ჩემი წარმატებებით მარჯანიშვილის თეატრში. ეს ხომ ერთი და იგივეა, ეს ხომ ქართული თეატრია - ახმეტელისა და მარჯანიშვილის თეატრი /ამ ტექსტის მოწოდებისათვის უღრმეს მადლობას მოვახსენებ თეატრმცოდნე ნ. ქიქოძეს - ი. ნ./

თამარ ჩხეიძე:

ბატონ ედიშერთან სამჯერ ვიმუშავე, მხოლოდ სამჯერ...

სამი სპექტაკლი, სამი როლი ცოტაა, მაგრამ თუ როლების ხვედრით წონას გავითვალისწინებთ, შეიძლება უფრო მნიშვნელოვანი სურათი მივიღოთ.

პირველად ერთმანეთს თამაზ ჭილაძის „მკვლელობის“ /„მოულოდნელი“ სტუმარი“/ დაღმისას შევხვდით /შევხვდით როგორც მსახიობი და რეჟისორი, თო-



რემ ბატონ ედიშერს ბავშვობიდან ვიცნობ და პატივს ვცემ. მის მსახიობურ ავტორიტეტს თავი რომ დავანებოთ - ჩემი მშობლების მეგობარია.

„მოულოდნელ სტუმარში“ მკვეთრად სახასიათო როლი ითამაშა; ყველა, ვინც მის შემოქმედებას კარგად იცნობს, დამეთანხმება, რომ სახასიათო როლები დიდი იშვიათობაა ბატონი ედიშერის მიერ შექმნილი როლების გაღერებაში.

იმ პერიოდიდან ბევრი არაფერი მახსოვს, მაგრამ კარგად მახსოვს აზარტი, რომლითაც ვშუშობდით, მადლიერების გრძნობა, რაკი მე, სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორს, ეს გამოცდილი და შპქვი დიდი სახელის მქონე მსახიობი მენდობდა და მომეყვებოდა.

შემდეგი შეხვედრა გაცილებით უფრო რთულ მასალაზე მოხდა. იუჯინ ო'ნილის „სიყვარული თელეტქეში“ ურთულესი პიესაა. ურთულესი ფსიქოლოგიურად, ემოციურად... ვერ ვიტყვი, რომ უნაკლო სპექტაკლი დაედგი. შესაძლოა, ასეთი პიესის დასადგმელად მეტი გამოცდილება და ასაკი მჭირდებოდა. ალბათ... მაგრამ დღესაც მგონია, რომ იმ სპექტაკლში მსახიობები შესანიშნავად თამაშობდნენ. ზინა კვერენჩილაძე, ედიშერ მაღალაშვილი და მამინ სრულიად ახალგაზრდა აკაკი ხიდაშელი ჩინებულ ანსამბლს ქმნიდნენ. ასე მგონია, დღეს უკეთესად დაედგამდი. მაგრამ რამდენიმე სცენა დღესაც თვალწინ მიდგას. მათ ხარისხზე ახლაც პასუხს ვაგებ. ბატონი ედიშერის ეფრაიმ ქებოტი კი ერთ-ერთი გამოირჩეულია იმათგან, რაც ჩემს მიერ დადგმულ სპექტაკლებში მსახიობებს შეუქმნათ.

თამაზ ჭილაძე :

ედიშერ მაღალაშვილი მიმანინა ერთ-ერთ ყველაზე საყურადღებო და საინტე-

რესო ქართველ მსახიობად, რომელმაც შეძლო მიეღწია ყველა შემოქმედისთვის ყველაზე სასურველ რამისთვის - შეექმნა თავისი სამყარო, დამახსოვრებინა ჩვენთვის თავისი სახე-ნიღაბი, რომელიც არასოდეს მარტივად არ იფიქსებოდა და კვირვებულები მაყურებლის მიერ ერთგვარი ცალმხრივობაა, რომელსაც შეიძლება მისი გარეგნობაც კი განაპირობებდა „ანატომია ბედისწერააო“ - თქვა ფროიდი! თანდათანობით მეტად მნიშვნელოვანი და რთული ხასიათების საფუძველდაც იქცა. „ხეები ზეზეულად კედებიან“ - თითქოს შემობრუნება იყო ამ საინტერესო მსახიობისა სულ სხვა, უფრო რთული სამყაროსაკენ, თუმცა თავად პიესა, რასაკვირველია, ამის საფუძველს არ იძლეოდა. ის იყო სწორედ ედიშერ მაღალაშვილის გამარჯვება, რომ მან დრამატურგიულად მარტივ ხასიათში აღმოაჩინა სიკეთის აუცილებელი თანამგზავრი - გულისხმიერება! შეიძლება ითქვას, სცენაზე იბრძოდა სიკეთის დასამკვიდრებლად.

სრულიად სხვა სახით წარმოვივსდებოდა ედიშერ მაღალაშვილი თემურ ჩხეიძის სპექტაკლში „მოულოდნელი სტუმარი“, რომელიც რუსთაველის თეატრში დაიდგა 1971 წელს. მართლაც რომ კარგი სპექტაკლი იყო, ერთგვარად ნოვატორულიც კი. რაც მთავარია, თითქმის ყველა მსახიობი თავისთავადობით ბრწყინავდა იმ სპექტაკლში, თითქოს შეჯიბრი იყო გამართული - მსახიობთა ტურნირი, რომელშიც სრულიად მოულოდნელი სახით გამოირჩეოდა ედიშერ მაღალაშვილი.

ედიშერ მაღალაშვილი - ეს არის შემოქმედი, რომელზედაც შეიძლება ბევრი ითქვას, და ალბათ, ითქმება კიდევ, თანაც არა მარტო დღეს. მთავარია, რომ მისი სახელი ყოველთვის დაამშვენებს ჩვენი თეატრის ყველაზე საუკეთესო წარმომადგენელთა სიას.

თამაზ მესხი

აქაქი ვანაქი მუთაისის თეატრი

ქუთაისის ლაღო მესხიშვილის თეატრში დიდი ზეიმი იყო, თეატრის ხელმძღვანელად დაინიშნა ცნობილი მსახიობი და რეჟისორი ბატონი აკაკი ვასაძე. შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტი ერთი წლის დამთავრებული მქონდა და ვეფირობდი, დაოსტატება მიმელო ლენინგრადში გიორგი ტოვსტონოგოვთან – მაშინ ახალგაზრდები გატაცებული ვიყავით მისი შემოქმედებით.

ლაღო მესხიშვილის სახ.თეატრში სულ სამიოდე სპექტაკლი მქონდა დადგმული: ბ.შოუს „ეშმაკის მოწაფე“, ლეონოვის „შემოსევა“ და ნუშინის „ფილოსოფიის დოქტორი“. ბატონმა აკაკიმ სამივე სპექტაკლი ნახა და განსაკუთრებით მოეწონა „ეშმაკის მოწაფე“. ჩემთვის ეს დიდი ჯილდო იყო, მაგრამ მაინც მტკიცედ მქონდა გადაწყვეტილი თეატრიდან წასვლა. მომავალ დადგმებზე არ ვეფიქრობდი.

ერთ დღეს ბატონმა აკაკი ვასაძემ დამიბარა. როდესაც მასთან შევედი, წამოდგა, ხელი მომხვია და თეატრიდან გამიყვანა – გაეისეინოთ, შვილო! ქუთაისის ცნობილ „ბულვარს“ გარს ვუვლიდით და თან საქმეზე ვსაუბრობდით. დადგა დრო და შეკითხვა ჩემი მომავალი გეგმების შესახებ. მეც დაუფარავად ვუმხელ ჩემს ოცნებას. – ახალგაზრდა ხარ, სწავლა ახლახან დაამთავრე, გაგრძელებას მოესწრებიო. ახლა რა დადგმაზე ოცნებობ, ის მაინტერესებსო. ვინც იცნობდა აკაკი ვასაძეს, დამემოწმება, რა ზეგავლენა ჰქონდა მსმენელზე მისი აზრის რეინისებურ ლოცვას. ხუთიოდე წუთის შემდეგ ჩვენ ვსაუბრობდით ჰიუგოს „რუი ბლანზე“ და სულ ადვილად დამითანხმა, რომ დამეღა დიუმანუასა და დენერის „ღონ სენარდე ბაზანი“, მითუმეტეს, დიმიტრი ალექსიძის ბრწყინვალე სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში ნახაში მქონდა.

შევეუდექი მუშაობას და მოკლე დროში სპექტაკლის ჩანაფიქრიც გავანდე.

1958-1959 წლების სეზონი. სათეატრო სეზონის გახსნის დღეს გაზეთმა „სტალინელმა“ მთელი გვერდი დაუთმო ქუთაისის თეატრს და უსურვებდა ყოველი ახალი სპექტაკლის ისეთნაირად განხორციელებას, რომ „მაყურებელი ადავსოს ნამდვილი დღესასწაულის განცდით“.

წერილში განსაკუთრებით აღინიშნა, რომ თეატრს სათავეში ჩაუდგა ქართული თეატრალური ხელოვნების გამორჩენილი ოსტატი აკაკი ვასაძე. ბატონ აკაკიზე წერდნენ: „შთაგონებულია რა ჩვენი ქალაქის ფართო საზოგადოებრიობის მხურვალე მხარდაჭერით და თეატრის მუშაკთა ერთხულოვანი ხელშეწყობით, იგი პატრიოტული მგზნებარებით მოკიდა რთული ამოცანის გადაწყვეტას – თვალსაჩინოდ გამოეკეთოს ჩვენი თეატრის შემოქმედებითი სახე, გააღვიძოს მჭიდროდ

დარაზმულ აქტივობათა კოლექტივში სასახელო ტრადიციების დაცვის მიდრეკილება, დიდი პასუხისმგებლობის გრძობა მაღალმოთხოვნი მაყურებლის წინაშე. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის წინაშე იდგა რთული ამოცანა - დადგმის მაღალმხატვრული დონის წარმოსაჩენად საჭირო იყო თანამოაზრეთა ჯგუფი და ისიც შედგა. პიესის ავტორი - ვაჟა-ფშაველა, „მოკვეთილი“, მხატვარი - ფ.ლაპიაშვილი, კომპოზიტორი - რ.გაბიჩვაძე. მთავარი გმირები: ჩონთა - ვ.მეგრელიშვილი, ბახა - გ.ნაცვლიშვილი, ჯავარა - მარი გელაშვილი შეუდარებელი ოსტატობით ასრულებდნენ როლებს. ნამდვილ გმირს ვაჟა-ფშაველა პირადულისა და საზოგადოებრივის განუყოფელ მთლიანობაში წარმოგვიდგენს. „პიესაში მთავარია არა ფშაველსა და ქისტებს შორის უსამართლო შეტაკების მონაწილე მოხევეთა თავდადება, არამედ ხალხს მოწყვეტილი გმირის, ხალხის ინტერესებთან დაპირისპირებული ინდივიდუუმის უუნარობა და განწირულება.

ლ.მესხიშვილის „მოკვეთილზე“ წერდნენ: „მასალის ღრმა ცოდნა, დიდი გამოცდილება რეჟისორს ხელს უწყობს შექმნას მდიდარი პათეტური სულით ამბულეზული ხასიათები“.

სპექტაკლი დიდი მოწონებით სარგებლობდა და მრავალ მაყურებელს იზიდავდა, მაგრამ უნდა აღენიშნო, რომ მე, პირადად, მარჯანიშვილის თეატრის გავლენის ქვეშ ვიყავი და ამან ხელი შემიშალა.

ოთარ მეღვინეთუხუცესის ჩონთა, მისი სიკვდილი სცენაზე „წუხელი სიზმარი ვნახე, ნეტავ, დედავ რაო“... გლოვის ზარივით მესმის, ანდა გულსუნდას - მედა ჯაფარიძის გამოჩენა სცენაზე და ყაყაჩოების ამონათება, იაკობ ტრიპოლსკის ბახა - „გულსუნდა შენა“... სუნთქვას გვიყარავდა. ეტყობა, პირველი შთაბეჭდილება მაინც ძლიერია და ჩხარტიშვილის პოეტურმა დადგამამ ხელი შემიშალა (კარგი გაკებით - თ.მ.) ქუთათურთა მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლის შეფასებაში. შემდეგ და შემდეგ, როდესაც ღრმად გავაანალიზე, აღმაფრთოვანა მხატვარ ფარნაოზ ლაპიაშვილის ფერთა მოლისფერის სიდიადემ.

განსაკუთრებით დიდი გამარჯვება მოუტანა თეატრს კლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარმა“. ბრწყინვალედ გადაწყვეტილმა მასობრივმა სცენებმა.

დ.ჯანელიძე წერდა, რომ ა.ვასაძემ დადგმა განახორციელა „მოძწიფებული და ნაცადი ხელოვანისათვის დამახასიათებელი სიღრმით, სისადავით, ხალხურობისა და ეროვნული ფორმის ღრმა შეგრძნებით“.

მსახიობი იპოლიტე ხეიჩია დახუნდარას როლში განუმეორებელი იყო. დახუნდარას მუშაობა არ უნდა, ის ჭილოფს მოათრევს და მზის გულზე ჩრდილს ეძებს. აი, მიაგნო კიდევ, გაშალა და სიამოვნებით წამოწვა. თითქოს უბრალო ფიზიკური მოქმედებაა, მოიჩრდილო და მზეს გახედო, ექებო ჩრდილი და კიდევ მიაგნო, წამოწვე და ინებებო. მსახიობი ყველა ეტიუდს დიდი ოსტატობით ასრულებდა, მაყურებელი ტაშით აჯილდოვებდა.

„წარმოდგენა გამოირჩევა ხასიათის დაკვირვებული და განზოგადოებული წარმოსახვით“. დ.ჯანელიძე.

გლეხები განცხადებას წერენ კოლმეურნეობაში შესვლასთან დაკავშირებით. როგორი შიშით მიდიან, რა შინაგანი მონოლოგით არის საესე თითოეული მა-

თვანი: აჩიქვინიძე (კირილე), ა.ქელბაქიანი (ასლანი), კაბესაძე (გიორგი) და სხვები. თითოეულის მისვლა და ხელის მოწერა მაყურებელთა ოვაციით აღინიშნებოდა.

შოთა პირველი კულაკ ბარნაბას როლში გლეხობის ძლიერი და შეუვალი მოწინააღმდეგე იყო.

აკაკი ვასაძის დიდ დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს, რომ თეატრში გამოცდილ მსახიობებს ახალგაზრდები გვერდით ამოუყვნა და მათ რეპერტუარში არა და-მხმარე, არამედ მთავარი ადგილი მიანიჭა. ესენი იყვნენ: თამილა ლასხიშვილი, რომელმაც შემდგომ მედეას როლი ბრწყინვალედ ითამაშა და დიდ წარმატებას მიაღწია, ნიკო წიკლაური (მექი), ერემო სვანაძე, ირაკლი ბალიაშვილი და სხვა მრავალი.

აკაკი ვასაძის ხელმძღვანელობის პერიოდში ხშირად იმართებოდა გასტროლები საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში.

1960 წლის 1 - 20 ივნისს ლადო მესხიშვილის ქუთაისის თეატრმა საგასტროლო წარმოდგენები გამართა თბილისში. ნაჩვენები იყო ახალი დადგმები: ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“, ჰ.კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, კ.ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“, ლ.თაქთაქიშვილის „შემობრუნება“, ო.ჩიჯავაძის „თხუნელა“, ნ.ვირტას „თვალუწვდენელი სიერცხეები“ და უ.შექსპირის ოტელო. თეატრს დიდი წარმატება ხვდა გასტროლების დროს. ყურნალმა „საბჭოთა ხელოვნება“ ასე შეაფასა თეატრის მუშაობა: „... უპირველესი, რაც შეინიშნება ამ თეატრის მუშაობაში, ეს არის მისწრაფება ქართული ორიგინალური რეპერტუარის შექმნისა, თეატრი როდი ელოდება იმას, თუ როდის, ან სად დაიდგმება ესა თუ ის ახალი პიესა, რა შეფასებას მიიღებს იგი, - ერთი სიტყვით, როდის გაივლის ყველა „განსაწმენდავს“, რომლის შემდეგაც პიესა აპრობირებული ხდება. ქუთაისის თეატრის ხელმძღვანელობა თამამად დგამს ქართველ დრამატურგთა ახალ პიესებს“.

ბატონი აკაკი ვასაძე უდიდეს ყურადღებას აქცევდა აგრეთვე ახალგაზრდა მწერლების შემოქმედებას. მისი დიდი ღვაწლისა და შემოქმედებითი ურთიერთობის შედეგად დრამატურგებმა ლევან სანიყიძემ, დავით კვიციანიძემ და სხვებმა მრავალი პიესა შესძინეს ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახ. თეატრის რეპერტუარს.

შექსპირის „ოტელო“, ოტელო - აკაკი ხორავა, იაგო - აკაკი ვასაძე. რეჟისორულად სპექტაკლი ისეთივე ფორმით აღდგა, როგორც თამაშობდნენ რუსთაველის თეატრში. შოთა აღსაბაძის რეჟისურით წარმოდგენილი სპექტაკლი წლების მანძილზე ამშვენებდა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარს.

ქალაქ ქუთაისში მღელვარებაა. ელოდებიან დიდი მსახიობის და, უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, ორი უდიდესი მსახიობის გამოჩენას სცენაზე. დილით რეპეტიცია ჩატარდა, თუმცა, ეს რეპეტიციასაც არ ჰკავდა, აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე ადგილობრივ მსახიობებს ხელს უწყობდნენ ურთიერთობის და ტექსტის აღდგენისთვის. საკმაოდ მოსაწყენი რეპეტიცია იყო, შესვენების დროს რეჟისორმა ალექსიშვილმა სადილი გამართა. ბატონი აკაკი ხორავა უგუნებოდ იყო შემწვარი ქათმის ფრთას ათამაშებდა და არაფერს მიირთმევდა: „ამ ქალაქში

(იგულისხმება ქუთაისი) ყოველთვის შიში მაქვს, როდესაც ოტელოს ვთამაშობ. ხომ ოტელოს ბრწყინვალედ თამაშობდა „პაპაშა“ (იგულისხმება ალექსანდრე იმედაშვილი) და დღესაც ახსოვთ მისი თამაში“. ახალგაზრდა დამწყები რეჟისორი გაოცებული შეეყურებდა: – ნუთუ ამ ბუმბერაზ მსახიობს ეშინია?! დაუჯერებელია! ბატონი აკაკი ზორავა თავის მოწონების გამო არ ამბობდა ამ ფრაზებს, შინაგანად ის, მართლაც, განიცდიდა გარკვეულ შიშს.

მეორე ბუმბერაზი მსახიობი ამ დროს ლაღად გრძნობდა თავს – თითქმის ყველაფერი გასინჯა სუფრასთან და მოუედული სასმელიც დააყოლა.

ადრე დავიშალეთ. ღმერთო ჩემო, 5 საათია. წინ კიდევ უამრავი დროა და ჩაფიქრებული თეატრისეენ მივაბიჯებ.

ექვსი საათი არც იყო ჯერ, როცა ბატონი აკაკი ზორავა თეატრში გამოჩნდა, თავის საგრამიორო ოთახში შევიდა და სპექტაკლისათვის ჩაცმა და მზადება დაიწყო. დააბოტებდა ფოიეში, სცენაზე და თითქოს ტექტს უხშოდ იმეორებდა.

დადგა სპექტაკლის დაწყების დრო. საესე დარბაზი გაინაბა, თითქოს სუნთქვა შეეკრაო. დაიწყო ოტელომ თავისი თავგადასავლის მოყოლა და მისმა არაჩვეულებრივმა ხმამ, ტემბრმა დაატყვევა მსმენელი. პირველი მოქმედება მოწონებით, მაგრამ კანონების დაცვით ჩატარდა, არავითარი ზედმეტი ემოცია, პათოსი არ იგრძნობოდა მსახიობთა თამაშში. ისინი მოქმედებდნენ ფრთხილად და გააზრებით.

დიდი მსახიობების მომადლებული ნიჭია როლის პერსპექტივის არა მარტო თეორიული, არამედ პრაქტიკული გამოხატვა და დამკვიდრება სცენაზე.

მეორე მოქმედება რთულდება, იაგო თანდათან ქსოვს „ბოროტების ბადეს“ – ერთ ინტრიგას მეორე თან სდევს და ასე შემდეგ.

მე-3 მოქმედება: თითქოს შენს წინაშე ყველაფერი გაქრა, ყველა როლის შემსრულებელი, მხატვარი, რეჟისორი, ავტორიც კი. პირობითად თუ გავიფიქრებთ, რჩება ორი უდიდესი ძალა შერყინებული – ოტელო და იაგო. მაყურებელი შემართული, დაძაბული შთანთქავს სცენაზე მომხდარს. სცენაზე კი ქარიშხალი ბობოქრობს. შეუძლებელია მისი აღწერით გადმოცემა და ვინაშე ოტელოს მიმართ თქმული სიტყვები: თავს ვზრი თქვენს წინაშე (ორთავეს მიმართეს), თქვენი ოტელოს წინაშე კი მიწამდე ვზრი თავს“. – მომაგონდა სტუდენტობის პერიოდში რუსთაველის თეატრში ნანახი „ოტელო“. სპექტაკლს ესწრებოდნენ ინდოეთის დელეგაციის წარმომადგენლები. მათ შორის ცნობილი მსახიობები რაჯ კაპური და რიტა. პირველად ისინი სხვათა შორის უყურებდნენ სპექტაკლს, შემდეგ დაძაბული, შე-



იაგო – აკაკი მახარაძე

მდეგ გატაცებული და ბოლოს აღფრთოვანებული. სცენაზე აჭრილებს აკაკი ხორავას ვამ მოხვია ხელი, იღლებში ამოისვა და მაყურებლისკენ ასევე გასწია მადლობის სათქმელად.

დამთავრდა ქუთაისის ლადო მესხიშვილის თეატრის სპექტაკლი. მაყურებელი გაოგნებული, შემდეგ აღტაცებული, დიდი ოვაციებით გამოხატავდა მადლობას.

ალბათ, 30 წუთზე მეტ ხანს გრძელდებოდა ტაში, რამდენჯერ გაიხსნა ფარდა და რამდენჯერ მოუხმეს სცენაზე აკაკი ხორავას და აკაკი ვასაძეს, ვერ დავთვალე. არ გამართლდა ბატონი აკაკი ხორავას შიში, ქუთაისის ბრწყინვალე საზოგადოებამ აღფრთოვანებით მიიღო მისი „ოტელო“.

ლევან სანიციემ დაწერა პიესა „ნერონი“. აკაკი ვასაძემ შემომთავაზა მისი დადგმა. ამ დროისთვის უკვე უამრავი სპექტაკლი მქონდა დადგმული: კონსტანტინე გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“, სოფოკლეს „ანტიგონე“, გარსია ლორეას „სისხლიანი ქორწილი“ და სხვა.

დავიწყე პიესაზე მუშაობა – როლები გავანაწილე. ნერონი, რა თქმა უნდა, – ბატონი აკაკი ვასაძე, მაგრამ მთხოვა ახალგაზრდა კაცი დამინიშნე დუბლიორადო. მეც დაუენიშნე. მხატვარი გახლდათ ფარნაოზ ლაპიაშვილი, კომპოზიტორი – ვაჟა ახარაშვილი.

გადის დრო. მაგიდასთან მუშაობის პერიოდი ამოვწყურეთ. თეჯირებში ვმუშაობთ. ბატონი აკაკი არ მოდის რეპეტიციაზე. ეს ის პერიოდი, როდესაც შინაგანი ბრძოლა მიდის ბატონ აკაკის პიროვნებაში, მის წინაშე ისმის კითხვა – „დავრჩე, თუ წავიდე თეატრიდან და ისევე დედაქალაქს დაუბრუნდე“. ვხვდები, რომ პრემიერა აკაკი ვასაძის გარეშე უნდა ვითამაშო. ეს კი წარმატებას არ მოუტანს არც თეატრს და არც – მე. გამოსავალი არ არის. მჭირდება და რეპეტიციებზე არ მოდის. მაშინ ერთ ხერხს მივმართე. ერთ დღეს შევედივარ ბატონი აკაკის სამუშაო ოთახში და ვუცხადებთ:

– ბატონო აკაკი, რადგან რეპეტიციაზე არ მობრძანდებით, უნდა შევცვალოთ და უნდა დაენიშნო მსახიობი, რომელიც ითამაშებს ამ როლს (თან ვასახელებ მსახიობს, რომელზედაც არც მიფიქრია) – „არ მენდობი, შეილო!“ როგორ არ გენდობით და სხვა ახსნა-განმარტებებს ვურთავ, – „კარგი, ხვალ დილით რეპეტიციის წინ შემომიარე და ვიპასუხებ“. უძილო დამე უსასრულოდ გაგრძელდა. როდესაც შექსპირის „ვენეციელ ვაჭარში“ შეილიყოს თამაში მონიშნა და დადგმა შემომთავაზა, კულტურის სამინისტრომ იმ პერიოდში პიესა არ დაგვიმტკიცა რეპერტუარში, ახლა კი ნერონი! ნუთუ მარცხით დამთავრდება ჩემი მცდელობა, რომ ამ საუკეთესო მსახიობს ერთხელ მაინც შევხვდე შემოქმედებით გზაზე.

დილით დაფიქრებულმა და დამძიმებულმა შევალე ბატონ აკაკი ვასაძის სამუშაო ოთახი. დამინახა თუ არა, წამოდგა. წავედი, შეილო, რეპეტიციაზე! ამოვისუნთქე. ავდივარ დიდ სარეპეტიციო ოთახში და ვფიქრობ – არ გინდა ახლა ამოდენა მსახიობთან ურთიერთობის დამყარება!

დავიწყეთ მუშაობა, ყველაფერი გაადვილდა. ტექსტზე მუშაობა გარკვეულწილად ჩატარებული ჰქონდა. მსახიობთა ურთიერთობა გამოცოცხლდა, ამოცანები უფრო აქტიური და ქმედითი გახდა. ძვიდებში კიდევ უფრო გაგვიადვილდა

მუშაობა. როდესაც ვეკითხები ბატონ აკაკის - ეს სცენა უხერხულობას ხომ არ იწყებს, ის მხასუხობს: „გამამართლებინე შვილო და თუნდ ჭაღზე შემომხვი“.

მსახიობებს ვეღარ ვცნობ, ეჯიბრებიან ერთმანეთს. იბადება ცოცხალი სიტყვა. „დროების სცენა“ - ნერონი - ბატონი აკაკი დროს ატარებს, იღვწის, ჩვენ უარი ვთქვით ყოველგვარ რეკევიზიტზე, იატაკზე ტოგებმოსხმული მსახიობები ღრუობენ, მღერიან და შემდეგ იწყებენ გიჟურ ცეკვას. ტოგას თავზე გადაიფარებდა ნერონი, რამდენიმე მსახიობი დაჭიმავდა ტოგას და იწყებოდა გიჟური ცეკვა. აღფრთოვანებული მაყურებელი ოვაციით ხვდებოდა მსახიობის ასეთ გარდასახვას.

1966 წლის 1 ივლისის გაზეთი „ქუთაისი“ „აღმოდებული რომი სცენაზე“: „ნერონი - აკაკი ვასაძე. მაყურებელს, დრამატურგს და რეჟისორს ბედმა გაუღიმა. მთავარი როლის შესრულება სპექტაკლში მოუხდა საბჭოთა სცენის მრავალნაცად ოსტატს აკაკი ვასაძეს. ნერონის სახის გამოკვეთა მას, გასაგებია, შექსპირული შედეგების იაგოსა და რიჩარდ მესამის შემდეგ არ გაუჭირდებოდა, მაგრამ სიძნელე ასაკობრივ სხვაობაში დიდი იყო (ნერონი 31 წლისა დაიღუპა). დიდმა მსახიობმა ეს სიძნელეც ადვილად დაძლია, იგი არაჩვეულებრივად მოქმედი და მოქნილია სცენაზე. მიღწეული აქვს პორტრეტული მსგავსებაც ნერონთან. როცა აკაკი ვასაძის ნერონს ხედავ, რწმუნდები, რომ მისი შებოჭვა არავითარ ამბლუას არ შეუძლია. იგი ბოლომდე რჩება დიდი მასწავლებლის კოტე მარჯანიშვილის ერთგული - მსახიობი სინთეტური თეატრისა, პირდაპირ საოცარია, როგორ შეუძლია მას ერთდროულად მღეროდეს ასე შესანიშნავად, ცეკვაუდეს კარგად, მრისხანებასაც აფრქვევდეს ერთ წუთში და ჰომერულ ხარხარს იწყევდეს მეორეში.“

და თუმცა ნერონი-აკაკი ვასაძის უკანასკნელი შემახილია - „რა არტისტი ვიღუპები“, მაყურებელს სჯერა, მსახიობს კიდევ ბევრი მშრალი წამალი აქვს საპირისწამლეში ახალი როლების დასაქუხებლად“. რეცენზენტი იყო გიორგი მჭედლიძე.

„საბჭოთა აჭარაში“ 14 ივლისი 1966 წ. კი შოთა ქურიძე წერდა: „რა თქმა უნდა, არ გვეჭვებოდა, რომ ამ დიდ მსახიობთან შეხვედრა ჭეშმარიტ ესთეტიკურ სიამოვნებას განგვაცდევინებდა, მაგრამ რაც ვნახეთ, მოლოდინს ბევრად გადააჭარბა. აკაკი თამაშობს ისეთი შთაგონებით, ისე ოსტატურად, რომ არც კი გგონიათ, თუ სცენაზე მსახიობია და არა ცოცხალი ნერონი“.

დიდი წარმატებით მიდიოდა ქუთაისის ლაღო მესხიშვილის თეატრის სცენაზე სპექტაკლი „ნერონი“.

დიდი სარგებლობა მოუტანა ქუთაისის თეატრს ბატონი აკაკი ვასაძის ორწლიანმა მოღვაწეობამ. ჩვენ აქ შევეხეთ მის რამდენიმე სპექტაკლს, მაგრამ სხვა უამრავი სპექტაკლი ცალკე ანალიზის ღირსია.

ნ.შვანგირაძე წერდა: „როდესაც თვალს ვავლებთ ამ აღიარებული ოსტატის მოღვაწეობას ქუთაისში, პირველ რიგში, ვმსჯელობთ იმაზე, თუ რა შესძინა მან ამ თეატრსა და მის მაყურებელს. ვფიქრობთ, ორი რამ: ერთი - რეპერტუარში დიდი ხვედრითი წონა მოუპოვა ქართულ დრამატურგიას, მეორე - განსაკუთრებული ყურადღებით მუშაობდა ახალგაზრდობასთან“.

დავით თეგზაძე

მოსაგონეზი მესა მამუს...

ხმა მომწესხველი. მართალი და ალერსიანი!

აკაკი ხორავას გასაოცრად უყვარდა ახალგაზრდები, არავის არ აკლდა მისი ზრუნვა... არასოდეს არ მინახავს ადამიანის ასეთი თბილი, მომხიბვლელი ღიმილი, მე ვიტყვი, რალაც ღვთაებრივი ღიმილი, რა საოცარი კონტრასტი იყო მის შუბლშეკრულ მზერასა და ღიმილს შორის.

ვახილ კიკნაძე

აკაკი ხორავა!....

უწინაპრო და განუყოფელი ფენომენი!...ტრაგიკოს მსახიობთა გალერიის რაინდი და მშვენიერა!...ეს განსაკუთრებულად ახოვანი ზეაკაცია, ერთი შეხედვით, მრისხანე და მეტყველ ნაკვთებიანი სახის ვაჟაკაცია, თავისი უძლიერესი ხმით ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნიდა ცხოვრებასა და სცენაზე, იფიქრებდით, მასში მოქცეულია პირვანდელი ქართველურ ტომებში დაუნჯებული ტიტანური ენერჯია და მალალი სულიო.

ახლა მისი შემოხედვა? გაელა? მანერები?...მას შეეძლო ერთი შეძახილით, და ერთი შეხედვითაც კი, ადგილზე დაეტყველებინა კაცია...

17 წლის ვიყავი, როცა იგი კარლ შოროის როლში ენახე (სპექტაკლის დირექციის ლოჟიდან უყურებდა დამდგმელი რეჟისორი სანდრო ანმეტელი, რომელსაც უხდებოდა შუბლზე ჩამომოხდილი ხვეული თმა, თუმცა სახით მაკცრი მენვენა).

სპექტაკლის მხატვრულ-ემოციური ძალა ისეთი შთაბეჭდილება იყო, რომ დროდადრო სუნთქვაშეკრული და გამშვებული შეკუერებდი: იმის შიშით, რომ არ გადაეშტარიაყვი (პირველ იარუსზე ვიჯექი). მოაჯირს ორივე ხელით ჩაფიფრნოლი.

„აკაკი ხორავას რომ საუცხოო სცენური ხმა, გარეგნობა და არაყვეულებრივი გამოიქტყველი სახე აქვს - ეს უდავოა - წერს აკაკი ვასაძე, - განსაკუთრებით თვალები: ხან სიფვარულით და ალერსით, ხანაც მრისხანებითა და იჭვით აღავსებს მზერას, თუ მოუნდა სიმშაგის ნაპერწკლებსაც გაკვესავს თვალთაგან. ეს თვალები მას ძალიან ეხმარებოდა ისეთი ბრწყინვალე სცენური სახეების შექმნაში, როგორც იყო კარლ შოროი, არხენა, ოტელიო“... შეიძლება დაეუმატოთ დიდი ხელმწიფე.

ამ დროს არ მახსოვდა, რომ თეატრში ვიყავი, ვერც მაყურებელს ვგრძნობდი და ვერც საყუთარ თავს: ეხედავდი და თანაუგრძნობდი სიმართლისათვის ბრძოლაში ამ გოლიათ კაცს - სცენის კეფხვს აკაკი ხორავას, რომელიც უპირისპირდებოდა მასაყით ღირსეულ პარტნიორს ფრანცს - აკაკი ვასაძეს.

ამ შთაბეჭდილებით დაერნი დღემდე....

როცა შეძღვე, 1936-1937 სასწავლო წელს, მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიელი გაუხდი და გაუკცანი ანტიკური ეპოქის (საბერძნეთის, რომის) მითოლოგიის დრამატურგია და თეატრის ისტორიას, მითოლოგიურ გმირებს შორის ეხედავდი აკაკი ხორავას.

ახლაც რომ ვუკვირდები და ვისხენებ მის ოტელიოს და დიდ ხელმწიფეს ჩვენს მითოლოგიურ გმირის ამირანის პირდაპირ შემკვიდრედ მივიჩნევ, რომელიც განკგებას უხვად დაუჯილდოვებდა ვეფლა იმ სიყვითით, რაც კი შეეძლო ადამიანს ენატრა...

ეს მოკლე „შესავალი“ იმისათვის დამკვირდა, რომ მარჯანიშვილელმა სტუდიელებმა ვიცოდით, თუ ვინ იყო აკაკი ხორავა და რომ იგი იქნებოდა ჩვენი მომავალი დირექტორი, რომელმაც კატეგორიულად მოსთხოვა ზრაპჩენკოს (მამინდელ ხელოვნების საკავშირო სამმართველოს უფროსს), რომ მარჯანიშვილის სამშობლოში მთავრობას დაეარსებინა თეატრალური ინსტიტუტი. რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებთან არსებული სტუდიების ბაზაზე... ასეც მოხდა. მე, როგორც სამ კურსდამთავრებული, 1939 წლის სექტემბრიდან მეოთხე კურსელი გაეხდი...

როგორც ცნობილია, 30-იან წლებში კოტე მარჯანიშვილისა და რუსთაველის თეატრებს შორის იყო კონფლიქტური დამოკიდებულება, რომელიც დაიწყო ოციანი წლების შუახნიდან.

მიზეზი?....

ფაქტი ის იყო, რომ რუსთაველებმა აიძულეს თეატრიდან წასულიყო იმდროინდელი ქართული თეატრის მამამთავარი, თვით რუსთაველელთა მასწავლებელი – კოტე მარჯანიშვილი. სამწუხაროდ, მათი ბრძოლა იქ არ დამთავრდა და გაგრძელდა...

ჩვენც, მარჯანიშვილებმა, ვიცოდით ეს ისტორია და ისიც ვიცოდით, რომ სიმართლე მარჯანიშვილელთა მხარეზე იყო (ახლაც ამ აზრისა ვართ).

მარჯანიშვილის სტუდიას იმ ხანებში სათავეში ედგნენ ისეთი რჩეული პედაგოგები, როგორებიც იყვნენ სტუდიის დირექტორი დიმიტრი ჯანელიძე, უდიდესი კულტურისა და თავისი დროის თეატრალური პრინციპების დიდი მცოდნე და შემოქმედი – რეჟისორი ვასო ვუშტიშვილი (მას დიმიტრი ჯანელიძემ ჩემთან საუბარში „ქართული თეატრის მესამე დედაბოძი“ უწოდა, მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემდეგ), დედასავით ერთგული და მომხიბლავი ქალბატონები: ფატი გოციელი და ცნობილი მსახიობები: ელენე ღონაური, ბაბუცა გამრეკელი, კონსტანტინე კაპანელი, ვახტანგ ბერიძე, ჯანო ბაგრატიონი, კომპოზიტორი აკაკი ანდრიაშვილი, დირიჟორი დიდიმ მირცხულავა, ხელოვნებათმცოდნე თინათინ ვირსალაძე. საზოგადოდ კი ჩვენი მასწავლებელი იყო მარჯანიშვილის თეატრის მამინდელი განუყოფელი დასი, მისი სპექტაკლები ამ დროს ქართული თეატრი ნამდვილი ტრიბუნა იყო – იგი აყალიბებდა ახალგაზრდა თაობების სულიცხვეთებას.

ერთი სიტყვით, ჩვენი სტუდიელები ნამდვილი მარჯანიშვილელები ვიყავით, მოგვწონდა ჩვენი თეატრის აქტიორთა სისადავე და სიმართლე, მსახიობთა დემოკრატიზმი. ეს იმამიც გამოიხატებოდა, რომ მარჯანიშვილელ სტუდიელებს უფლება გვქონდა გვენახა რუსთაველელთა (ისე, როგორც ყველა სხვა თეატრის) სპექტაკლები, რუსთაველის თეატრის სტუდიებს კი ეკრძალებოდათ მარჯანიშვილელთა წარმოდგენების ნახვა. ამის გამო, ჩვენ იქაური სტუდიელების მიმართაც წინასწარ კრიტიკულად ვიყავით განწყობილი; გაყოფილებულნი იქნებინა – ვფიქრობდით და, მართალი გითხრათ, დათმობას არ ვაპირებდით...

პირველი შხვედრა

1939 წელი, სექტემბრის პირველი...

დღევანდელი თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრის პარტერი სავსე იყო სტუდენტებით. სცენაზე პატარა მაგიდა იდგა.

ინსტიტუტის დირექტორატი ჯერ არ ჩანდა.

დარბაზში მარჯანიშვილები ვხმაურობდით (ჩვენი ამდღეობა განწყობილება აისახებოდა იმითაც, რომ სტუდენტთა ერთი ნაწილი მოსკოვში ვიზნაწილებდით მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლებზე, რომელმაც წარმატებით ჩააარა).

როგორც აღენიშნე, მარჯანიშვილები თავისუფალ მოაზროვნეებად ვყალიბდებოდით: მეგობრული ურთიერთობა გვქონდა ლექტორებთან და დიდ მსახიობებთანაც კი.



თუმცა დისციპლინას თითქმის არასდროს ვარღვევდით. ერთი სიტყვით, თქვენთვის ინსტიტუტში ერთგვარი სიამაყით და იმ რწმენით მოვედით, რომ თავი არავისთვის დაგვეჩვენებინა.

- „არტისტი ამაყია!“ – იმ დროს ყველა სტუდიელი ვიმეორებდით შშაგას ამ ფრაზას, რომელსაც რუსთაველის თეატრის სცენიდან განსაკუთრებული ინტონაციით წარმოთქვამდა დიდი მსახიობი აკაკი ვასაძე.

... ვხედავთ, აკაკი ხორავა მაგიდასთან მობრძანდა. თან პროექტორი აკაკი ფალავა ახლავს... თვითონ ფეხზე დგას...

ჩვენ, მარჯანიშვილები, ცოცხა გამხელოლი სჯობია, ვერ ვიქცევით რიგინად: უმრავლესობა არათუ ფეხზე არ ადგა, საუბარს განაგრძობს, უბრალოდ, რომ ვთქვით, არაფრად ჩავაგდეთ (პატიებას ვთხოვ მის სულს და ჩვენს მარჯანიშვილულ მასწავლებლებს, მათ ხომ არ უსწავლებიათ!). ეს მხოლოდ ჩვენი ერთი ნაწილის „პროტესტის“ თუ წინასწარი „თავდაცვის“ გამოხატულები მოქმედება იყო...

- „Я пришел!“ - მთელი ხმით დაიჭყქა აკაკი ხორავამ და მაგიდაზე მუშტი დაჭრა ისეთი სიძლიერით, რომ, როგორც იტყვიან, მოწმენდილ ცაზე მეხის გაუარდნას გაავდა...

არც კი მახსოვს, როგორ წამოვდექით ყველანი ფეხზე და ხმაგაყენდილნი, თავდასრინილი ვიდექით... თითქოს და, სუნთქვაც შეგვეკრა და კისრის მობრუნებასაც ვერ ვხედავდით – პაერი შეირყევო, გვეშინოდა. ერთი სიტყვით, როგორც ამბობენ, „გაკვთიშა“ და არც კი ვიცი, რამდენ ხანს ვიფავით ასეთ მდგომარეობაში...

ბაუზის შემდეგ საკმაოდ სერიოზულად მოგეშართა, დასხედითო და მისთვის დამახასიათებელი, დამაჯერებელი ინტონაციით გვესაუბრა ინსტიტუტის დანიშნულებასა და ამოცანებზე...

ჩვენც მინუსხულებივით, უკვე „მოთინიერებულნი“ ვუსმენდით (სხვათა შორის, მაშინ ვიგრძენი, რომ „შინი შეიქმს სიყვარულსა“...)

საუბრის დასასრულს დიდი იმედები აღგვითქვა, ყველას ყველაფერში დაგვეხმარებოდა და სახეზე დიდიმაც გაღაურბინა (ო, როგორ აღურისანად მოგვეჩვენა და როგორ მოუხდა გადიმება იმ მკაცრ სახეზე, რომელიც რამდენიმე წუთის წინ რისხვით შემოგვეურებდა).

ჩვენი პირველი შეხვედრა რომელიღაც კინოსურათის ჩვენებით დამთავრდა: სურათი არ მახსოვს, მაგრამ ეს შეხვედრა დიდ სიცილ-ხარხარში გადაიზარდა: როცა კინოშექმნიკოსმა ეკრანი ვერ გაასწორა, ჩემმა თანაურსელმა გიორგი სულიყოვმა (შემდეგში დაიბრუნა თავისი გვარი სულივაშვილი), რომელიც სტუდენტის პირობაზე ძალიან ერუდირებული იყო, წამოიძახა: „ჩარჩო!“ (ამ დროს ჩვეულებრივ ხომ „რაშკას“ ვიძახდით), თან ისეთი „ინტელიგენტური“ ინტონაციით, რომ მთელი დარბაზი სიცილ-ხარხარმა გაავსო.

ასე, ჩემო მკითხველო, 60 წელი გავიდა აკაკი ხორავასთან, როგორც ინსტიტუტის დირექტორთან, პირველი შეხვედრის შემდეგ და ის ორი სიტყვა: „Я пришел!“ – და გამამხნევებელი, იმედისმომცემი დაპირებები (ყველას ყველაფერში დაგვეხმარებოდა), აქამდე ჩამესმის ყურში...

მთავარი ის იყო, რომ დაპირებულის შესრულება იცოდა, იგი სიტყვის პატრონი იყო.

ბატონი აკაკი ინსტიტუტში თითქმის ყოველდღე იყო და თავს დაგვტრიალებდა სტუდენტებს; დერეფანში რომ გაივლიდა, მისი რიდიტა და სიყვარულით კედლებს ავეკვრებოდით, თავის მხრივ, ისიც, ვის გაუდიმებდა, ვის შეხედვით გაამხნევებდა, ვის კეთილ სიტყვას მიაგებებდა და ა.შ. (მისი ბუნება შესანიშნავად გამოხატეს მისმა მოსიყვარულე მოწაფეებმა, ჩვენმა სახელოვანმა თეატრმცოდნეებმა – ვასილ კენაძემ და ნოდარ გურაბანიძემ). იგი ყველა სტუდენტს პირადად იცნობდა. როგორ დამაიწიფებდა, პირველი



სემესტრის ერთ საგამოცდო საგანში ლექტორმა იმის გამო, რომ მეგობარს ვუკარნახე „დამაკმაყოფილებელი“ დამიწერა. ამ ნიშნით „შურაცხყოფილმა“ მეორე დღესვე განცხადება დაწერე ინსტიტუტიდან წასვლის თაობაზე.

- მერე სად მიდიხარ? - სერიოზულად მკითხა.
- კიევის თეატრალურ ინსტიტუტში - მეც განაწყენებულმა სერიოზულად ვუპასუხე.
- დამშვიდდი, დაფიქრდი... ნიშნისთვის უკრაინაში მიდიხარ?... ახლავე რეზოლუციას დავაწერ და დღესვე გადააბარე...

ეს სიტყვები ისე გულთბილად მითხრა, რომ ერთბაშად გავტყდი და ახლაც ეკუთრებულად ვგრძობო თავს, ჩემი „წერილმანობა“ რომ გაუამჟღავნე (თუმცა საფუძველი ნამდვილად მქონდა).

როგორ აღმოვჩნდი რუსთაველის თეატრში.

1944 წელს. მეორე მსოფლიო ომი მძვინვარებს: შიში, შიმშილი, სიცივე - ეს ყველაფერი ძნელი ასატანია, მაგრამ განწყობილება მაინც ამძლევს მამკეს (მომავლის რწმენა ყოველთვის მქონდა...). რაც მთავარია, ამ განწყობილებას მაშინდელი, თუ შეიძლება ითქვას, თვით ქალაქ სოხუმის გარემოც ქმნიდა. ომის წლებში სოხუმი ხელოვნების ნამდვილი მექა იყო; აქ ჩამოდიოდნენ საგასტროლოდ კავშირის, თვით მოსკოვისა და ლენინგრადის საუკეთესო კოლექტივები, სამხატვრო თეატრის ისეთი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ: ვ. კაჩალიკი (მოუუსმინე, როდესაც კითხულობდა ნაწევრებს „აღდგომიდან“, მთელი დარბაზი მოგვაჯადოვდა), მ. თარხანოვი, კნებერ-ჩეხოვა, საუკეთესო ჯაზორკესტრები, სიმღერისა და ქორეოგრაფიული ანსამბლები, მათ შორის ლაილა ჩორნაიაც თავისი დახით ჩვენი ქალაქის ხშირი სტუმარი იყო; იმართებოდა მაღალი დონის კონცერტები, თვით სოხუმის თეატრში სამი თეატრალური კოლექტივი ვუშაობდით (ქართული, აფხაზური და რუსული), რომლებსაც შესანიშნავი ქართველი რეჟისორი სერგო ჭელიძე ხელმძღვანელობდა. აღსანიშნავია, რომ სამივე დასს შორის მეგობრული განწყობილება იყო; აფხაზ მსახიობთა მნიშვნელოვანი ნაწილი ისე ფლობდა ქართულ ენას, რომ ჩვენს წარმოდგენებში მონაწილეობდა. მაყურებელთა რაოდენობაც დიდი იყო... მეც თითქმის ყველა სპექტაკლში ვიყავი დაკავებული და ისეთ როლებს ვასრულებდი, როგორცაა ნიქსამოვი („უდანაშაულო დამნაშაენი“ ფოთის თეატრში). კასიო („ოტელო“), ლეოპოლდ ფონ-შტუბე (მ. ლავრენევის „რევუვა“), ბარბიმ აბაშიძე (მ. ჯაფარიძის „ჟამთა ბერის ასული“), ფაიად-ფაშა (ვ. გუნის „და-მმა“) და სხვა. პარალელურად ვსწავლობდი სოხუმის პედაგოგიკურ ინსტიტუტში ფილოლოგიის ფაკულტეტის დღის განყოფილებაზე (თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომის საფუძველზე თეატრისა და ახალგაზრდობის დიდმა მოყვარულმა კეთილმა კაცმა დირექტორმა როსტომ წულუკიძემ ჩამრიცხა მესამე კურსზე, განსხვავებული საგნების ჩაბარების შემდეგ). ეს ჩემთვის ბედნიერება იყო, რადგან სწავლის გაგრძელება მინდოდა ასპირანტურაში... აღსანიშნავია, რომ იმ პერიოდში უმაღლეს სკოლებში ლექტორებს მთავრობის მიერ „შეთავსება“ არ ეკრძალებოდათ და თბილისის უნივერსიტეტის საუკეთესო პროფესორ-ლექტორთა დიდი გუნდი ჩვენთანაც კითხულობდა ლექციებს. (განსაკუთრებული სიახლოვე ვიგრძენი ბატონ სოლომონ ხუციშვილთან, რომელიც ინსტიტუტის ქართული ლიტერატურის კათედრას ხელმძღვანელობდა...).

... მოულოდნელად სოხუმის თეატრის მაშინდელმა დირექტორმა აკაკი ხორავამ გამომიძახა (დახა, სოხუმშიც იყო ამ სახელისა და გვარის კაცი, არამსახიობი):

- მოსკოვში თათბირზე შეგხვდი ბატონ აკაკი ხორავას, - მნიშვნელოვანი ხაზგასმით დამიწყო საუბარი მან, - და მითხრა, რომ შენი გადაყვანა უნდა რუსთაველის თეატრში. ჩვენი თეატრისათვის ძნელია ახლა შენი გაშვება, მაგრამ მე სიტყვა მივეცი და უფლება



არა მაქვს, არ შეუვსრულო.

თბილისში დაბრუნება ჩემი ოცნება იყო, ისიც რუსთაველის თეატრში აკაცი ხორავას წინადადებით, მაგრამ ამ პერიოდში არც მე ვფიქრობდი...

დიდად კმაყოფილმა მადლობა ვუთხარი „პატარა“ ხორავას და დაეშორდი... საინტერესო ის იყო, რომ, ჩემი მხრივ, მე ეს არ მითხოვია და არც არავისათვის დამივალვებია... ოცნებები ისევ ამეშალა და თეატრალურ ინსტიტუტში გადავსახლდი....

ჩვენი, მარჯანიშვილელ სტუდიელთა, ეჭვი არ გამართლდა: რუსთაველი სტუდიელებიც შესანიშნავი ბუნების აღმოჩნდნენ – კეთილი, ნიჭიერები; მათი ვარსკვლავი, რა თქმა უნდა, მარინა დომბროვსკაია (თბილელი) იყო, მარჯანიშვილელთა – ფლორა შედანი; მათთან სადიპლომო სპექტაკლი „პაულე გრეკოვა“ აკაცი ვასაძემ დადგა, ჩვენი კი, – შესანიშნავმა რეჟისორმა კუკური პატარიძემ (ავ. ცაგარელის

„არც გინახავს, ველარ ნახავ“). ერთი სასწავლო წელი საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ მტკიცედ დაემყობებრებულიყავით არა მხოლოდ სტუდენტები, არამედ ჩვენი ლექტორ-მასწავლებლებიც და ჩვენი ბედი საბოლოოდ დაგვეკავშირებინა ქართული თეატრისათვის: მეორე მსოფლიო ომი რომ არა, არც ერთი ჩვენგანი არასოდეს იტყოდა უარს თეატრზე (1943 წელს სოხუმში ნომენკლატურული კომკავშირული სამუშაო შემომთავაზეს, მაგრამ კარგი თანამდებობის მიუხედავად, კატეგორიულად უუპასუხე; ხელოვნებაზე მალა არც ერთი დარგი არ ღვას – მეთქი).

აკაცი ხორავას ამ წინადადებამ ისევ შემახსნა ფრთები და ოცნების კოშკი აუაგე: თავი გამახსენდა სტუდენტობის პერიოდში ნაოცნებმა გეგმამ ახალგაზრდული თეატრის („პოქა“) დაარსების თაობაზე... ყოველ შემთხვევაში, გავიფიქრე: თუ ყველა ახალგაზრდა მსახიობის საოცნებო როლს „პამლეტს“ – არა, კლავდიუსის როლს მაინც შევასრულებ-მეთქი. (ოცნებისათვის ნუ დამმჩაბავთ)...

ამ ფიქრებმა მომავონა ჩვენი სადიპლომო სპექტაკლი („არც გინახავს, ველარ ნახავ“), მასში სოსანას როლი შევასრულე და აკაცი ხორავამ შემაქო: იმ დღიდან „სოსან“ შემარქვა: სადაც კი შევხვდებოდი „სოსანაო“ – მომმართავდა....

სახელმწიფო გამოცდების ბოლო საგანი იყო ქართული თეატრის ისტორია, რომელიც „ფრიაღზე“ ჩავაბარე. ბატონ ღიმიტრის კმაყოფილებისგან საზე გაებადრა. დარბაზიდან გახარებული გამოვედი, ამხანაგებმა მომილოცეს და ის იყო ჩავირბინე კიბის რამდენიმე საფეხური, რომ სტუდენტებმა ჩამომსახეს: თევაძე, თევაძე, კომისია ისევ გიბარებსო... აღბათ, დამატებითი კითხვები უნდათ მომცენ-მეთქი, გავიფიქრე და მეორედ წარვდექი კომისიის წინაშე.

– სოსან, ხომ არ შეკრთი? – მომმართა ბატონმა აკაცი ხორავამ, – მოდი აქ, დაჯექი...

ჩემი სკამი თავისუფალი დამხვდა, ჩანდა არავისათვის დაემახნათ და ჩემს ირგვლივ ბჭობდნენ.

– ისურვებდი მუშაობას რუსთაველის თეატრში? – ღიმილით მკითხა ბატონმა აკაცი

ხორავამ, როგორც კი სკამზე დაეჯექე.

ეს პატივი მარჯანიშვილელთა კურსიდან იმ წელს არავის რგებია (ფ. შედანია და გ. სულიკოვი, როგორც სოხუმიდან მოვლინებულები, სოხუმშივე უნდა დაბრუნებულიყვნენ).

– ბატონო აკაკი, – მღელვარებისაგან მხოლოდ ეს ორი სიტყვა მოვახერხე მადლობის ნიშნად, დანარჩენს კი კომისიის წევრები უსიტყვოდ მიმიხვდნენ...

– 10 აკვისტოს სამუშაოდ გამოვცხადდი რუსთაველის თეატრში, მითხრა მან უკვე სერიოზულად. როგორც იტყვიან, თავი ქუღმე შეგონა და იმ საღამოსვე გავემგზავრე მშობლიურ სამბრელიაში.

მეგონა მოვონება გამიგრძელდა, მაგრამ ცოტა მოთმინებაც გამოიჩინე, ძვირფასო მეთხველო, მთავარი რომ ვთქვა:

აკვისტოს დასაწყისში, როცა ხელოვნების სამმართველოში „საგზურის“ მისაღებად მივედი, მითხრეს: თქვენ ფოთის თეატრში ხართ განაწილებულიო...

ეს ჩემთვის მოულოდნელი იყო, მაგრამ „გადავვლამე“ (ბათა ქექიასი არ იყოს), თავი არ დავიმცირე და არ დავეწყე იმის გამოითხვა, თუ რა მოხდა („არტისტი ამაყია!“).

იმ ხანებში სამმართველოში თეატრალურ განყოფილებას განაგებდა მეტად კეთილი პიროვნება შალვა კილოსანიძე. მან იმ დღესვე გამაცნო ფოთის თეატრის მაშინდელი სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირექტორი ნიკოლოზ (კოლია) გომიაშვილი – კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული სკოლის ერთ-ერთი ნიჭიერი წარმომადგენელი.

ორთავე დიდხანს გვესაუბრა მე და გიორგი აბრამიშვილს (ისიც ფოთში იყო განაწილებული), ბევრი რამ შეგვიბრდნენ (ბინები, მთავარი როლები, ორმაგი ხელფასები და ა.შ.), რაც მართალია, როლები არ გვაკლდა (თუნდაც ის, რომ ამ თეატრში ჩემი ერთ-ერთი პირველი როლი ნუნამოვი იყო, დიდ შემოქმედებით სიხარულს მანიჭებდა).

... იმ ხანებში, როგორც წესი, რესპუბლიკის ყველა თეატრი თბილისში, ხელოვნების სამმართველოში აგზავნიდა სეზონის რეპერტუარისა და დასის შემადგენლობის აფიშას და როცა შემთხვევით შევნიშნე, რომ ერთ-ერთ აფიშას თეატრალურ ინსტიტუტშიც აგზავნიდნენ, შევარჩიე მომენტი და ჯერ კიდევ განაწყენებულმა წავაწერე: „აკაკიებო, როგორა მყავს თქვენი თავი?“

ამ წარწერას, რასაკვირველია, ნიშნის მოგებით გვარიც მივაწერე (მხედველობაში მყავდა სამივე აკაკი. ბატონი აკაკი ხორავა, ბატონი აკაკი ვასაძე და ინსტიტუტის პროექტორი ბატონი – აკაკი ფალავა).

რა თქმა უნდა, შევცდი, მაგრამ თავს იმით ვიმართლებდი, რომ მათ მე მოტყუებული და დამცირებული დამტოვეს.

ნიკო გომიაშვილი ძალიან განიცდიდა ჩემს უტაქტო ნაბიჯს, უკვე მეც განვიცდიდი, მაგრამ გვიან იყო...

(ვერ გავიგე, ეს აფიშა წაკითხეს რომელიმე აკაკის თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის ამაზე უბრალო მინიშნებაც არავის უგრძობინებია). ეს იყო და ეს... მაგრამ ჯერ კიდევ ამ საკითხზე ყველაფერი არ მითქვამს...

* * *

ომის წლებში აფხაზეთის ხელოვნების სამმართველოს უფროსი გიორგი გულია იყო. კაცი, რომელსაც სრულებით არ აინტერესებდა, ყოველ შემთხვევაში, ქართული თეატრი, როგორც კი საკითხი დაეუსვი თეატრიდან განთავისუფლების თაობაზე, კატეგორიული უარი მითხრა. მაშინვე ხერხს მიემართე: როგორც პედინსტიტუტდამთავრებულმა, პარტიის საოლქო კომიტეტს ვთხოვე გავენაწილებინე აფხაზეთის რომელიმე რაიონში პედაგოგად, – მიხეზად პროფესიის შეცვლა დავასახელე.

მამინ აფხაზეთში ქართული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებლის ნაკლებობის გამო და უკვე 8 გულიას დაუკითხავად დამნიშნეს კიდევ გარის ერთ-ერთი სკოლის სასწავლო-ნაწილის გამგედ. ამის საფუძველზე 1945 წლის თებერვლის ბოლოს ავიღე „შრომის წიგნაი“ სოხუმის თეატრში და იმ დამესვე ჩემი კარგი მეგობრის ცნობილი არტისტის კოლია მიქაშაიძის დახმარებით გამოვემზავრე თბილისში, როგორც შეძლე ვხუმრობდით, „დესანტად გადმომსხეს“.

მეორე დღესვე რუსთაველის თეატრში შევხვდი თეატრის დირექტორს ბატონ პოვო მურღულიას, ბატონ აკაი ხორავასა და ბატონ აკაი ვასაძეს. რაც მთავარია, მათთვის მოულოდნელი არ ვიყავი, მაგრამ იმ დღესვე ხელოვნების სამმართველომ რუსთაველის თეატრში ჩემი მსახიობად დანიშნის საეთხი შეაჩერა: სამწუხაროდ, სოხუმიდანაც მოვიდა დეპეშები სამმართველოს უფროსის გიორგი გულიას ხელმოწერით: დავით თევზაძე სასწრაფოდ უკანვე დაბრუნეთო. ჩემი სტრატეგიული მანევრი პარტიის საოლქო კომიტეტსაც მისწვდომია (სასკოლო განყოფილების გამგეს უთქვამს: ეს მხოლოდ არტისტს შეეძლო მოეფიქრებინათ).

გიორგი გულიამ ის შესძლო, რომ ერთი თვის განმავლობაში ვერ გამაფორმეს, მაგრამ ბოლოს აკაი ხორავამ თავისი გაიტანა და 1945 წლის აპრილში დაიწერა ბრძანება ჩემი რუსთაველის თეატრში მსახიობად დანიშნის თაობაზე (კაცმა რომ თქვას: ამდენ ბრძოლაზე ნამდვილად არ ვღირდი, იხიე რუსთაველის თეატრისათვის).

ერთი სიტყვით, ჩემო მკითხველო, იმის თქმა მინდა, რომ აკაი ხორავამ თავისი სიტყვა (განაწილების დროს დანაპირები), შეასრულა: მე რუსთაველის თეატრის მსახიობი გავეხდი...

ორი წელი დაეყავი ამ თეატრში. ეს პერიოდი, ჩემი აზრით, რუსთაველის თეატრისათვის იყო შემოქმედებითი კრიზისის დასაწყისი; ძველი თაობის სცენის ოსტატებს, რომლებიც ჯერ კიდევ „საუკეთესო ფორმაში“ იყვნენ, ემატებოდნენ თეატრალურ ინსტიტუტდამთავრებული ნიჭიერი ახალგაზრდები, რომლებიც თანდათანობით ახალ მხატვრულ ხედვასა და ინტონაციებს ამკვიდრებდნენ; იგრძნობოდა სხვადასხვა სკოლისა და სტილის პრინციპები, რაც ერთ მხატვრულ კოლექტივში დაუსუბეღია. ამასთან თეატრში ამ დროს მუშაობდნენ ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობები, რომელთაგან თითქმის ყველა სხვა თეატრში – პრემიერა იქნებოდა და აქ დაუტვირთავი იყო (მხოლოდ მსაობრივ სცენებში გამოდიოდნენ). ამას ემატებოდა ისიც, რომ თითქმის კვირაში სამი დღე ბატონი აკაი ვასაძე და ბატონი აკაი ხორავა პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში იყვნენ დაბარებულნი. ამის გამო რეპეტიციები იშლებოდა და დაგვიანებით იწყებოდა. დაუტვირთავი მსახიობები (ისინი ათეულები იყვნენ) უკმაყოფილებას გამოხატავდნენ (ყველა მსახიობს ხომ უნდა კარგი როლი!). ერთხელ პასუხად ბატონმა აკაი ვასაძემ საერთო კრებაზე გულახდილად გვითხრა: ეს ის თეატრია, სადაც 2-3 არტისტი თუ გამოჩნდება, დანარჩენები კმაყოფილი უნდა იყოს იმით, რომ მონაწილეობთ და ეხმარებით ამ ერთეულებს დიდ შემოქმედებით ცხოვრებაში (მესამე, მე მგონი, ყოველ შემთხვევისათვის დაამატა, სინამდვილეში ორი აკაი იგულსხმებოდა).

ამ პრინციპიდან გამომდინარე, ხდებოდა პიესის მონტაჟიც; დამდგმელი რეჟისორისათვის ბევრს არაფერს ნიშნავდა არა მხოლოდ ეპიზოდური პერსონაჟების სიტყვები, არამედ მთელი სცენებიც, რომლებსაც იოლად გადაუსვამდნენ ხაზს, განათებაც, რა თქმა უნდა, სპექტაკლის გმირს ემსახურებოდა. ეს ყოველივე გასაკებია: წარმოდგენაში ყველა მხატვრული კომპონენტი გმირისა და, უფრო სწორად, სპექტაკლის უმთავრეს მისაზნადასულების გადასაწყვეტად უნდა იყოს მიმართული, მაგრამ ასეც იყო, რომ ზოგჯერ დიდი მსახიობი სცენაზე რეჟისორის მიერ გაუთვალისწინებელ და უადგილო, თუმცა დიდოსტა-

ტური, იმპროვიზატორობით თიშავდა მაყურებელს სპექტაკლიდან მაშინ, როცა დილაში მიმდინარეობდა (ბოდიშს ვინღი მკითხველის წინაშე, რადგან თეატრის შეფასება არ არის ამ წერილის მიზანი. ამ პერიოდის რუსთაველის თეატრს თეატრმცოდნეები და ისინი, ვინც ათუული წელი დაჰყო იქ, შეაფასებენ ობიექტურად).

მე კი გულახდილად ვიტყვი:
განა, მართლაც, ბედნიერება არ იყო, რომ თანამონაწილე ვიყავით იმ რომანტიკულ-მონუმენტური სპექტაკლებისა, რომლებიც, უპირველეს ყოვლისა, აკაკი ხორავას და აკაკი ვასაძის სახელებთან იყო დაკავშირებული! (ცხადია, ამ სპექტაკლების უკან ყოველთვის იდგა დიდი ახმეტელი, რუსთაველის თეატრის მთავარი არქიტექტორი).

ერთი სიტყვით, რუსთაველის თეატრმა, რომელმაც 40-იან წლების შუახანებში მოაღწია თავისი განვითარების აპოგევს („დიდი ხელმწიფე“) და მიიღო კლასიკური სახე, შემდეგში ვერ შესძლო ზედასვლა, თანდათანობით ეშვებოდა ამ დიდი მხატვრული ორგანიზმის ფარდა და ახალი ტენდენციები და ინტონაციები შეინიშნებოდა....

შემდეგ თვით აკაკი ვასაძე დაწერს: 50-იან წლებში ინერციის ძალა უმთავრესად უფროსი და საშუალო თაობის მსახიობებს მიგვაქანებდა, რაც შეეხება ახალგაზრდებს – ისინი... რუსული თეატრების წამბაძველობით ცდილობენ ჩვენს სცენაზე უმთავრესად ყოფითი ხასიათის დრამები „ბიბოეშჩინა“ დაეფუძნებინათ...

შემოქმედებითი ცხოვრება თეატრისა იმდღეროდა. საქმე ისაა, რომ ჩვენს დასში ყველას გაუჩნდა „საკუთარი შემოქმედებითი პლათფორმა“. ჩემი აზრით, ეს პროცესი ორმოციანი წლების შუახანიდან შეინიშნებოდა.

მე პირადად სამდღურავი არ მქონდა, მაგრამ ჩემთვის დამაფიქრებელი ის გახდა, რომ ვხედავდი ძალიან ნიჭიერი უფროსი თაობის მსახიობები, რომლებიც თითქმის „უშუაშუვრები“ იყვნენ, და რომლებსაც მთელი სიცოცხლე შეწირული ჰქონდათ თეატრისათვის, შემოქმედებით კმაყოფილებას ვერ განიცდიდნენ ვინც თეატრს შიგნიდან იცნობს, დამეთანხმება, რომ როლს მსახიობისათვის დიდი სიხარული მოაქვს მაშინ, როცა მაყურებელთან ერთად განიცდის შემოქმედებით პროცესს.

ეს მდგომარეობა მეც მაფიქრებდა....
და აი, 1946 წლის ბოლოს მეცნიერული მუშაობის გზა ავირჩიე... მაღლიერების გრძნობით გამოვეთხოვე კოლექტივის და კვლავ სოხუმის პედინსტიტუტს მივაშურე, პარალელურად სოხუმის თეატრში სალიტერატურო ნაწილს განვაგებდი.

ვერ ვიტყვი, რომ მე 10-12 წელი თეატრში დაკარგე. აქ ვისწავლე ის, რასაც ვერც ერთ სხვა უმაღლეს სასწავლებელში და ასპირანტურაში ვერ ვისწავლიდი. ჩემთვის ნამდვილი აკადემია თეატრი იყო...

თეატრის კედლებში ბევრი რამ შეიძლება ისწავლო!...

* * *

მოგონება ჩვენი ბოლო შეხვედრით მინდა დავამთავრო.
ეს იყო 60-იან წლებში უსაფუძვლოდ და უმიზნოდ. „ცხოვრებიდან გასულ კაცთან“ შეხვედრა, იმ კაცთან, რომელსაც ჯერ კიდევ ბევრი რამ შეეძლო გაეკეთებინა ერისათვის, ქვეყნისათვის და ხალხისათვის – თვითონ არ იმჩნევდა, თითქოს არც გულგატეხილი იყო, სინამდვილეში კი კაცთა გაუტანლობა უღრღინდა გულს...

60-იანი წლების შუახანებში, სვანეთში მოგზაურობის შემდეგ, თეატრალურ ინსტიტუტდამთავრებულებმა და შემდეგ ამ ინსტიტუტის პროფესორმა ბაბულია ნიკოლაიშვილმა „ბარბალობა“ დღე ღზინით აღნიშნეს.

სუფრაზე ბევრნი ვიყავით, უმთავრესად თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორ-მასწავლებლები, მაშინდელი რექტორის ე. გუგუშვილის მეთაურობით, მაგრამ ნომერ პირველი

სტუმარი მაინც აკაკი ხორავა იყო (ბაბულიას დიდი მოსიყარულე და თვით უსაყვარლესი მსახიობი და პიროვნება, ჩვენი დროის დიდი ხელოვანი).

სუფრაზე ბატონი აკაკის გვერდით აღმოვჩნდი (მეც მსურდა ასე). სუფრას ღვინო არ აკლდა. ისმობდა საყოველთაოდ მიღებული სადღეგრძელოები, სუფრის წვერები განსაკუთრებულ სიყვარულს ვამქლავებდით თვით მასპინძლისადმი – ბაბულიასა და სტუმრებისადმი, რომელთა შორის უმრავლესობა იყვნენ სვანები, რომლებმაც დიდი პატივი სცეს მას, მაგრამ სუფრაზე კულმინაციას წარმოადგენდა აკაკისადმი მიძღვნილი სადღეგრძელოების მთელი სერია, ყველა იქ მყოფს უნდოდა გული გადაეშალა და მისდამი სიყვარული გამოეხატა, არაფერი დაეკლო და ესაიმოვნებინა...

მისანსაც აღწევდნენ.

რა თქმა უნდა, მეც შევეცადე ფართოდ შემეფასებინა მისი დიდი ღვაწლი არა მხოლოდ სასცენო ხელოვნებაში, არამედ საზოგადოდ ეროვნული კულტურის განვითარებასა და მისი განსაკუთრებული მზრუნველობისათვის ახალგაზრდობისადმი. აქვე საგანგებოდ აუღნიშნე მარჯვნივმოიღველი სტუდენტების მადლიერებაც მისადმი (ჩვენი მასპინძელიც – ბაბულიაც ხომ მარჯვნივმოიღველი იყო). ბუნებრივია, ხაზი გაუკუსვით მის ყურადღებას ჩემდამი... ვსარგებლობდი იმით, რომ მის გვერდით ვიჯექი, გზადაგზა დროს ვპოულობდი და ვუამბობდი ჩემს პირად ცხოვრებაზეც რუსთაველის თეატრიდან წასვლის შემდეგ... „სოსან, სოსან“ – რამდენჯერ მომმართა მოწონების ნიშნად (ავქსენტები ცაგარელის პიესიდან „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“).

სუფრაზე განსაკუთრებული გულისტკივილით აღინიშნა 1956 წლის 9 მარტის ტრაგედია და დაღუპულების მოსაგონარიც შეისვა...

თავის სამადლობელ სიტყვაში აკაკი ისევე აკაკი იყო. მან ოდნავ ამადლებული, დახშული ხმით მისთვის დამახასიათებელი შეუქალი ლოგოვით და მტკიცე ინტონაციებით თითქმის ყველაფერი თქვა, ყველას მადლობა გვითხრა. განსაკუთრებით 9 მარტის ტრაგედიაზე შეწერდა და მიუხედავად იმისა, რომ იმ ხანებში ამ საკითხზე საუბარი, ისიც სახალხოდ, ჯერ კიდევ პირად რისკთან იყო დაკავშირებული, თქვა: – იმ დღეებში მე მზად ვიყავი ხალხის გვერდით დაემდგარიყავი...

ახლაც მზად ვარ, ოღონდ დამიძახეთ, მითხარით როდის და სად... მე პირველი გვერდში ამოვუდგები ჩვენს ახალგაზრდობას...

ეს არ იყო სცენიდან ნათქვამი სიტყვები.

ამას ლაპარაკობდა ყოფილი ფედერალისტი აკაკი ხორავა.

ახლა მის ხმაში არ იგრძნობოდა ის ოდინდელი სიძლიერე და არც მისთვის დამახასიათებელი მომაჯადოებელი აღერსი...

ეს იყო ჩემი ბოლო შეხვედრა მასთან და გამოთხოვებაც.

კმაყოფილი დავრჩი იმით, რომ მომეცა შემთხვევა გამომეხატა მადლიერება მისადმი და, საზოგადოდ, ახალგაზრდობისადმი ასეთი დიდი სიყვარულისა და ზრუნვისათვის.

.... ამ შეხვედრას მაინც გასდევდა უთქმელი სევდა და შეგნება იმისა, რომ აკაკი მძიმე ავადმყოფობით განწირული იყო....

ამ სევდას აძლიერებდა ისიც, რომ იგი ნაადრევად აიძულეს გასულიყო სამოღვაწეო არენიდან... და მხოლოდ იგი???

1972 წელს გარდაიცვალა აკაკი ხორავა და „მასთან ერთად წავიდა ქართული თეატრის დიდი ეპოქა“ (ვ. კეცხაძე).

ჩემი მოგონებით იქნებ ვერაფერი შევმატე მის დიდ სახელს, მაგრამ ვალი მოვიხადე... თანამედროვე და მომავალი თაობების თეატრმცოდნეებს მართებს, მსოფლიო თეატრალურ სამყაროს გააცნონ აკაკი ხორავა, განუმეორებელი ფენომენი, ტრაგიკოს მსახიობთა გალერიის რაინდი და მშვენიება!

„თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეთა პროფესიული კავშირი“

წ ა ს დ ე ბ ა

*მიღებულია თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეთა
პროფესიული კავშირის დამფუძნებელი ვარიანტის მიერ*

1. ზოგადი დებულებები

1.1 „თეატრალური ხელოვნების მოღვაწეთა პროფესიული კავშირი“ (შემდგომში – პროფკავშირი) არის საქართველოს მოქალაქეთა საზოგადოებრივი ნებაყოფლობითი პროფესიული გაერთიანება, რომელიც თავის რიგებში აერთიანებს საქართველოში თეატრალური ხელოვნების (პროფესიული) სფეროში (შემდგომში თეატრალური ხელოვნების სფეროში) დასაქმებულ მუშაკებს, თეატრალური ხელოვნების უმაღლესი და საშუალო სასწავლებლების პროფესორ მასწავლებლებსა და მოსწავლეებს. თეატრალური ხელოვნების მოღვაწედ იწოდება ფიზიკური პირი, რომელიც ქმნის, ან თავისი საქმიანობით მონაწილეობს თეატრალური ხელოვნების ნაწარმოების შექმნაში.

1.2 პროფკავშირი თავის საქმიანობას წარმართავს საქართველოს კონსტიტუციის, კანონების, საკანონმდებლო აქტების, ადამიანის უფლებებისა და თავისუფლების შესახებ საყოველთაოდ აღიარებული საერთაშორისო სამართლებრივი ნორმების და ამ წესდების შესაბამისად.

1.3 პროფკავშირი თავის საქმიანობაში მოქმედებს შეუზღუდავად, დამოუკიდებელია სახელმწიფო მმართველობის, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ორგანიზაციებისაგან, არ არის ანგარიშვალდებული მათ წინაშე, არ ექვემდებარება მათ კონტროლს და თანამშრომლობს მათთან თანასწორუფლებიან საფუძვლზე პროფკავშირების წევრთა ინტერესებიდან გამომდინარე.

1.4 პროფკავშირი არის იურიდიული პირი, აქვს მრგვალი ბეჭედი და შტაბში, დამოუკიდებელი ბალანსი და ანგარიშები ბანკში ეროვნულ და უცხოურ ვალუტაში.

1.5 პროფკავშირის სამუშაო ენაა ქართული.

1.6 პროფკავშირის ადგილსამყოფელია: ქ. თბილისი, 380007 ლეონიძის №11ა.

2. მიზანი და ამოცანები

2.1 პროფკავშირის მიზანია თავის წევრთა კონსტიტუციური უფლებების, შრომითი, სოციალური, ეკონომიკური და პროფესიული ინტერესების დაცვა. დასახული მიზნების მისაღწევად პროფკავშირის წევრთა კონსოლიდაცია, პროფკავშირის საქმიანობის უფლებებისა და გარანტიების დაცვა, საზოგადოებრივ საქმიანობის მართვაში მონაწილეობა, პროფკავშირული სოლიდარობის განმტკიცება.

2.2 პროფკავშირის ძირითადი მიზნებია:

– პროფკავშირის წევრთა შრომის ღირსეული ანაზღაურების უზრუნველყოფა, კონტროლი ხელშეკრულებებისა და შეთანხმებების განხორციელებაზე;

– სისტემური და თანმიმდევრული ზრუნვა თავის წევრთა შრომის პირობების გაუმჯობესებისა და შრომითი ანაზღაურების ზრდისათვის;

– ადმინისტრაციის მიერ მუშაკთა კანონიერი ინტერესებისა და უფლებების საწინააღმდეგო გადაწყვეტილებების შეჩერება ან შეცვლა;

– კავშირის წევრებისათვის მატერიალური დახმარების გაწევა, რისთვისაც კავშირი აყალიბებს სპეციალურ დამხმარე ფონდებს;

– პროფკავშირის წევრი ვეტერანებისა და ინვალიდებისათვის დახმარების, შეღავათების გაწევა;

– პროფკავშირის წევრთათვის კანონმდებლობით დადგენილი შეღავათებისა და სხვა პრივილეგიების რეალიზება;

– კონტროლი პროფკავშირის წევრთა სამუშაოდან გამოთავისუფლებისა და შრომითი მოწყობის პროცესისადმი;

– პროფკავშირის წევრთა ინტერესების წარდგენა და დაცვა სახელმწიფო, სასამართლო და საზოგადოებრივ ორგანოებში შრომითი და სხვა სოციალურ-ეკონომიკურ საკითხებთან დაკავშირებით;

– პროფკავშირის წევრთა შრომითი და შემოქმედებითი უფლებების დასაცავად სასამართლოში სარჩლის შეტანა და იმ დამსაქმებელთა პასუხისმგებლობაში მისაცემად, რომლებიც თავს არიდებენ კოლექტიურ მოლაპარაკებაში მონაწილეობას, არ აწედიან მოლაპარაკებისათვის საჭირო ინფორმაციას, არღვევენ ხელშეკრულებას, ან არ ასრულებენ მას. არღვევენ კანონმდებლობას, ლახვენ თეატრის მუშაკთა უფლებასა და ინტერესებს;

– მონაწილეობა სახელმწიფო ხელისუფლების და ადგილობრივ თვითმმართველობის ორგანოების არჩევნებში, კანონით დადგენილი წესით;

– მონაწილეობა სახელმწიფო სოციალური დაზღვევის მართვაში;

– პროფკავშირული ბანკების, სადაზღვევო საზოგადოების და საწარმოების, კომერციული და საგამომცემლო საქმიანობის, სოლიდარობის და სხვა აუცილებელი ფონდების შექმნა.

– ზრუნვა თავის წევრთა პროფესიული ოსტატობის სრულყოფისათვის, ამ მიზნით: ატარებს ფესტივალებს, კონკურსებს, ლაბორატორიულ სამუშაოებსა და სემინარებს სასცენო ხელოვნების პრაქტიკისა და თეორიის საკითხებზე.

2.3 პროფკავშირი იყენებს კანონით მინიჭებულ ყველა უფლებას თავისი მიზნების და ამოცანების განსახორციელებლად.

2.4 პროფკავშირი თანამშრომლობს საქართველოს და საზღვარგარეთის პროფკავშირებთან, გაერთიანებულთან. ამ მიზნით პროფკავშირი ნებაყოფლობით შეიძლება გაწევრიანდეს ზემოთ ჩამოთვლილ პროფკავშირულ გაერთიანებებში, განახორციელოს ერთობლივი ღონისძიებები, მოახდინოს დელეგაციების გაცემა და სხვა.

3. პროფკავშირის წევრები, მათი უფლებები და მოვალეობანი

3.1 პროფკავშირის წევრი შეიძლება იყოს: თეატრალური ხელოვნების ნებისმიერ ხევროში დასაქმებული პირი, აგრეთვე დროებით უმუშევარი. პროფკავშირის წევრად მიიღება 15 წლისა და მეტი ასაკის პირი, ვინც ეწევა შრომით (პროფესიულ) საქმიანობას ან სწავლობს უმაღლეს, საშუალო-სპეციალურ პროფესიულ სასწავლებელში.

3.2 პროფკავშირის წევრად მიღება წარმოებს ნებაყოფლობით საფუძველზე ინდივიდუალური წესით. გადაწყვეტილება მიიღება განცხადების შეტანიდან ერთი თვის ვადაში.

3.3 პროფკავშირის წევრობაზე შემოტანილ განცხადებას თან ერთვის ავტობიოგრაფია, კადრების აღრიცხვის ფურცელი, შესრულებული ნამუშევრების სია (როლები, სპექტაკლები, საესტრადო-საციტო პროგრამები და ნომრები, რეცენზიებისა და სხვა გამოხმაურებათა ასლები) ოთხი ფოტოსურათი.

3.4 პროფკავშირში შეიძლება მიღებულ იქნან კოლექტიური წევრები, თეატრალური ორგანიზაციების შრომითი კოლექტივები და მოქალაქეთა გაერთიანებები, რომლებიც აღიარებენ პროფკავშირის მიზნებსა და ამოცანებს, საქმიანობის პრინციპებს, ამ წესდებსა და იხდიან საწევრო შენატანს. კოლექტიური წევრის მიღების საკითხს წევრებს პროფკავშირის საბჭოს ხმათა უმრავლესობით, ადგენს საწევრო შენატანის ოქონობას, კოლექტიური წევრი სარგებლობს პირველადი პროფკავშირული ორგანიზაციის უფლებებით.

3.5 პროფკავშირის წევრობა აღირიცხება წევრად მიღების თაობაზე განცხადების შეტანის დღიდან. პროფკავშირის წევრზე პირველად პროფკავშირულ ორგანიზაციაში (ასოციაციაში) იყვება საადრიცხო ბარათი და გაიცემა პროფკავშირის წევრის დამადასტურებელი მოწმობა.

3.6 პრფკავშირის წევრობის უფლებები უნარჩუნდებათ:

- ჯანმრთელობის, ასაკის, დროის, დროებით აუადმყოფობის გამო მუშაობის შეწყვეტისას;
- უმუშევრებს საბოლოო შრომით მოწყობამდე;

- პროფკავშირების წევრებს, რომლებიც კონტრაქტით დროებით იმყოფებიან საზღვარგარეთ;
- პროფკავშირის წევრ ქალებს, რომლებმაც დროებით შეწყვიტეს მუშაობა ბავშვის აღზრდასთან დაკავშირებით;
- შეიარაღებულ ძალებში პროფკავშირის წევრის სამსახურის ვადა ჩაითვლება პროფკავშირის წევრობის სტაჟად და ვადის დამთავრებამდე თავისუფლდება საწევრო გადასახადისაგან.

3.7 პროფკავშირის წევრს უფლება აქვს:

- შრომითი, სოციალურ-ეკონომიკური, პროფესიული უფლებისა და ინტერესების დასაცავად მიმართოს პროფკავშირის ნებისმიერ ორგანოს და მოითხოვოს მათგან არსებითი პასუხი;
- მიიღოს მონაწილეობა პროფკავშირულ საკითხთა განხილვაში კრებებზე, კონფერენციებზე, ყრილობებზე, კოლექტიურ ორგანოების სხდომებზე. გამოთქვას თავისი აზრი, გამოხედვს მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებით, შეიტანოს წინადადებები, გააკრიტიკოს პროფკავშირის ყველა დონის ხელმძღვანელი ორგანოს მოღვაწეობა;
- აირჩიოს, წარადგინოს თავისი კანდიდატურა და არჩეულ იქნას პროფკავშირების არჩევით ორგანოებში;
- მიიღოს პროფკავშირული ორგანიზაციებიდან უფასო, ან შეღავათიანი იურიდიული დახმარება.
- მიიღოს პროფკავშირების მიერ დადგენილი ხელშეკრულებებისა და შეთანხმებებით გათვალისწინებული დამატებითი შეღავათები და კომპენსაციები;
- ისარგებლოს პროფკავშირული სახსრებით, ქონებით და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზებით, იყოს ურთიერთდამხმარე საღაროს, პროფკავშირების მიერ შექმნილი ფონდების წევრი და ისარგებლოს მათი დახმარებით;
- თავისუფლად გაეიდეს პროფკავშირებიდან პირადი განცხადებით.

3.8 პროფკავშირის წევრი ვალდებულია:

- დაიცვას და შეასრულოს ამ წესდების მოთხოვნები;
- შეასრულოს პირველადი პროფკავშირული ორგანიზაციის და ყველა დონის ზემდგომი არჩევითი პროფკავშირული ორგანოების გადაწყვეტილებები, გადაიხადოს საწევრო შენატანები.
- არ განახორციელოს ქმედება, რომელიც ხელს შეუშლის პროფკავშირის საქმიანობას, სახელს უტეხს და შეურაცხყოფს მის ღირსებას;
- საწესდებო მოთხოვნების, კრებებისა და არჩევითი პროფკავშირული ორგანოების გადაწყვეტილებების შეუსრულებლობისათვის, პროფკავშირის საზიანოდ მიმართული ქმედებისათვის, პროფკავშირის წევრზე შეიძლება გამოყენებულ იქნას სასჯელის შემდგომი ზომები: შენიშვნა, საყვედური, სასტიკი საყვედური, გარიცხვა;
- პროფკავშირული საწევრო შენატანის 3 თვეზე მეტი ხნის განმავლობაში არასაპატიო მიზეზით გადაუხდებლობისათვის პროფკავშირის წევრი შეიძლება გარიცხულ იქნას პროფკავშირის რიგებიდან;
- გადაწყვეტილება სასჯელის გამოცხადების თაობაზე მიიღება გადაცდომის გამოვლენიდან 1 თვის განმავლობაში, პროფკავშირული ორგანიზაციის კრებაზე ან პროფკავშირული ორგანოს სხდომაზე პროფკავშირების წევრის მონაწილეობით. კრებაზე ან სხდომაზე დასწრებაზე უარის ან არასაპატიო მიზეზით გამოუცხადებლობის შემთხვევაში საკითხი შეიძლება განხილულ იქნას მის დაუსწრებლად;
- პირველადი პროფკავშირული ორგანიზაციის გადაწყვეტილება სასჯელის გამოცხადების თაობაზე შეიძლება გასაჩივრდეს ზემდგომ ორგანოში, რომელსაც შეუძლია გააუქმოს გადაწყვეტილება;
- გადაწყვეტილება არჩევითი პროფკავშირული ორგანოების წევრებზე სასჯელის გამოცხადების თაობაზე შედის ამ ორგანოს მიერ მისი დამტკიცების შემდეგ;
- პროფკავშირის რიგებიდან გარიცხული პირი შეიძლება კვლავ მიღებულ იქნას წევრად საერთო წესით 1 წლის შემდეგ.

4. პროცესში მონაწილის ორგანიზაციული წყობა და საქმიანობის პრინციპები

4.1 პროცესში მონაწილის ორგანიზაციული წყობის საფუძველია პირველადი პროცესში მონაწილე ორგანიზაცია.

4.2 პროცესში მონაწილის წევრთა ინტერესების სრულად გამოხატვის და პროცესში უფლებების დაცვისათვის ერთიანი პროცესში მონაწილის ფარგლებში, პროცესში მონაწილის წევრები შეიძლება გაერთიანდნენ პროცესში მონაწილე ასოციაციებში, (გილდიებში) თვითნებური ხელისუფლების, ცალკეული სპეციალისტების მიხედვით. ასოციაცია სარგებლობს ამ წესდებით პირველადი ორგანიზაციებისათვის მინიჭებული უფლებებით.

4.3 პროცესში მონაწილე ორგანიზაციის აქვს და წარმართავს შემდეგი პრინციპების საფუძველზე:

- პროცესში მონაწილის ყველა ორგანიზაციის არჩევითობა, ფორმირება ქვემოთა და ზევით, პირდაპირ არჩევითობის ან დელეგირების პრინციპებით;

- პროცესში მონაწილის ყველა ორგანიზაციის მუშაობაში კოლეგიალურობა, უმცირესობის აზრის პატივისცემა, საკითხთა განხილვისას აზრთა პლურალიზმი, დისკუსიის თავისუფლება და გადაწყვეტილებების შესრულებაზე პერსონალური პასუხისმგებლობა;

- პროცესში მონაწილის ყველა ორგანიზაციის მუშაობაში სავალდებულოა;

- ზემდგომი ორგანიზაციის გადაწყვეტილებების სავალდებულოა ქვემდგომი ორგანიზაციისათვის და პროცესში მონაწილის წევრთათვის;

- გადაწყვეტილებების მიღებისას საწესდებო მოთხოვნის უზენაესობა;

- პროცესში მონაწილის ყველა ორგანიზაციის ანგარიშ-ვალდებულება ზემდგომი ორგანიზაციის წინაშე.

4.4 პროცესში მონაწილის ორგანიზაციული სტრუქტურა:

- პირველადი ორგანიზაცია (ასოციაცია, გილდია);

- რაიონული, საქალაქო ორგანიზაცია;

- რესპუბლიკური (ავტონომიური რესპუბლიკებში), სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო, რაიონული ორგანიზაციები.

4.5 პროცესში მონაწილის უმაღლესი ორგანოა ყრილობა, რომელიც მოიწვევა I წელიწადში ერთხელ.

4.6 საანგარიშო-საარჩევნო კრების, კონფერენციის მოწვევის დღის წესრიგი ცხადდება მისი მუშაობის დაწყებამდე არაუგვიანეს 20 დღისა, ყრილობა - არაუგვიანეს 1 თვისა.

4.7 რიგგარეშე კრება, მოიწვევა პროცესში მონაწილის წევრთა ერთი მესამედის წერილობითი მოთხოვნით. მოთხოვნა რიგგარეშე ყრილობის, კრების, კონფერენციის მოწვევის შესახებ დასაბუთებული უნდა იყოს და ამომდინარეობდეს პროცესში მონაწილის საქმიანობაში აღმოჩენილი მნიშვნელოვანი დარღვევის, პროცესში მონაწილის ხელმძღვანელ ორგანიზაციის ცვლილებების აუცილებლობით ან სხვა საფუძველზე მოტივით. რიგგარეშე ყრილობის, კრების, კონფერენციის ჩატარებას ორგანიზაციას უწევს შესაბამისი პროცესში მონაწილე ორგანიზაციის.

4.8 საანგარიშო - საარჩევნო (საარჩევნო) ყრილობა, კრება, კონფერენცია, უფლებამოსილია თუ მათ მუშაობაში მონაწილეობს პროცესში მონაწილის წევრთა ან არჩეულ დელეგატთა ორი მესამედი, ხოლო მათ მიერ არჩეული ან ფორმირებული პროცესში მონაწილე ორგანიზაციის ხელმძღვანელები, თუ მათში მონაწილეობს სიით ნახევარზე მეტი.

4.9 - საანგარიშო - საარჩევნო (საარჩევნო) ყრილობის, კრების, კონფერენციის, გადაწყვეტილება: პროცესში მონაწილის წესდების, თავმჯდომარის, საბჭოს წევრებისა და სარევიზიო კომისიის წევრების არჩევის ან შეცვლის თაობაზე მიიღება. წევრ-დელეგატთა ორი მესამედის უმრავლესობით, ხოლო ყველა სხვა გადაწყვეტილებები მიიღება პროცესში მონაწილე ორგანიზაციის წევრ-დელეგატთა ხმის უმრავლესობით.

4.10 არჩევით პროცესში მონაწილე ორგანიზაციის შემადგენლობაში ცვლილებები შეიძლება მოხდეს საწესდებო მოთხოვნების უხეში დარღვევებისათვის.

4.11 ზემდგომი ორგანიზაციის გადაწყვეტილებები სავალდებულოა ქვემდგომი ორგანიზაციისათვის. ქვემდგომი პროცესში მონაწილე ორგანიზაცია (ორგანიზაციის) ვალდებულია I თვის განმავლობაში

ბაში განიხილოს ზემდგომი პროფკავშირული ორგანოს გადაწყვეტილება საწესდებო მოთხოვნების შეუსრულებლობის და პროფკავშირული დისციპლინის დარღვევისათვის პროფკავშირული ორგანიზაციის (ყველა დონის) თავმჯდომარის გათავისუფლების თაობაზე.

4.12 არჩევითი (ფორმირებული) პროფკავშირული ორგანოს სხდომის მოწვევა:

- პირველად ორგანიზაციებში (ასოციაციებში), საჭიროების მიხედვით;
- საქართველოს სამხარეო (რეგიონალურ), რაიონულ, საქალაქო ორგანიზაციებში სამ თვეში ერთხელ მაინც;
- პროფკავშირის საბჭოში (გამგეობა) საჭიროების მიხედვით, მაგრამ არანაკლებ 3 (სამ) თვეში ერთხელ მაინც.

4.13 პირველადი პროფკავშირული ორგანიზაციის (ასოციაციის), საქართველოს სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო, რაიონული ორგანიზაციის თავმჯდომარეთა რწმუნებულებისა (წარმომადგენლების) დაფინანსების საკითხს წვევს პროფკავშირის საბჭო.

5. პირველადი პროფკავშირული ორგანიზაცია

5.1 პირველადი პროფკავშირული ორგანიზაცია (ასოციაცია) იქმნება ორგანიზაციებში, დაწესებულებებში და სამსახურებში, თუ მუშაობს არანაკლებ სამი პროფკავშირის წევრი.

5.2 პირველადი ორგანიზაცია, როგორც აუცილებელი პირობა, საადრიცხო რეგისტრაციაში ტარდება პროფკავშირის საბჭოში.

5.3 პირველად ორგანიზაციაში შეიძლება შეიქმნას სტრუქტურული ქვედანაყოფები.

5.4 პირველად ორგანიზაციაში, სადაც პროფკავშირის 15 (თხუთმეტი) წევრზე ნაკლებია აირჩევა ორგანიზაციის თავმჯდომარე, ხოლო, სადაც 15 (თხუთმეტი) წევრზე მეტია პროფკავშირის კომიტეტი.

5.5 პირველადი ორგანიზაციის საანგარიშო-საარჩევნო (სარჩევნო) კრება, კონფერენცია: ისმენს არჩეული (ფორმირებული) პროფკავშირული ორგანოს (პროფკომიტეტის), პროფორგანიზატორის, სარევიზიო კომისიის (ხაზინადარის) გაწეული მუშაობის ანგარიშს და აფასებს მას;

- განსაზღვრავს ორგანიზაციის მორიგ ამოცანებს, შეიმუშავებს და ამტკიცებს მოთხოვნებს დამსაქმებელთა წინაშე შრომისა და ფოფის სათანადო პირობების შესაქმნელად ან არსებულში ცვლილებების შესატანად, იხილავს ხელშეკრულებების შესრულების მდგომარეობას;

- ირჩევს თავმჯდომარეს, მოადგილეს (მოადგილეებს);
- ირჩევს პროფკავშირის კომიტეტს, სარევიზიო კომისიას;
- ირჩევს დაწესებული ნორმის შესაბამისად პროფკავშირის ფრილობის, საქართველოს, სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო, რაიონული კონფერენციის დელეგატებს, პროფკავშირის საბჭოში და სარევიზიო კომისიაში დელეგირებულ წევრებს;
- განსაზღვრავს არჩევნების ფორმის (დახურული, ღია) და არჩევნების ჩატარების წესს;
- განსაზღვრავს სტრუქტურული ქვედანაყოფების სტრუქტურას.

5.6 პირველადი ორგანიზაციის საქმიანობა წყდება პროფკავშირის საბჭოს გადაწყვეტილებით იმ შემთხვევაში, თუ პროფკავშირის წევრთა რაოდენობამ შეადგინა სამზე ნაკლები.

5.7 მიმდინარე საქმიანობის წარმართვის მიზნით პროფკავშირის კომიტეტი საჭიროების შემთხვევაში ირჩევს პროფკავშირის კომიტეტის პრეზიდიუმს და განსაზღვრავს მის უფლებამოსილებას.

5.8 პროფკავშირის კომიტეტი თავის საქმიანობაში ანგარიშვალდებულია კრების, კონფერენციის და ზემდგომი პროფკავშირული ორგანოს წინაშე.

5.9 პირველადი ორგანიზაციის თავმჯდომარე:

- ორგანიზაციას უწევს პროფკავშირული ორგანიზაციის საქმიანობას;
- რწმუნების გარეშე პირველადი ორგანიზაციის სახელით ახორციელებს საქმიანობას, წარმოადგენს პროფკავშირული ორგანიზაციის, პროფკავშირის წევრთა ინტერესებს დამსაქმებულთან, საწარმოს თანადეობის პირებთან, ასევე სხვა ორგანოებში;

- პერსონალურად აგებს პასუხს პროფკავშირული საწევრო შენატანების ოდენობით აკრფებაზე, მათ დროულად გადარიცხვებზე პროფკავშირებში.



- წარმართავს პროფკავშირის კომიტეტის საქმიანობას, ხელმძღვანელობს საარჩევნო კრებების (კონფერენციის) მომზადებასა და ჩატარებას, ახორციელებს კონტროლს კრებების, (კონფერენციების), პროფკავშირის კომიტეტის გადაწყვეტილებების შესრულებაზე;

- ასრულებს კანონმდებლობით, კრებების (კონფერენციის) პროფკავშირის კომიტეტის, შუთანხმებით მინიჭებულ სხვა საქმიანობას.

6. პროფკავშირის საქართველოს სამხარეო და რაიონული ორგანოები

6.1 პროფკავშირის საქართველოს, სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო და რაიონული ორგანოები ექმნება შესაბამის ტერიტორიაზე.

6.2 პროფკავშირის საქართველოს, სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო და რაიონული ორგანოების უმაღლესი ორგანოა კონფერენცია, რომელიც მოიცავს ერთ წელიწადში ერთხელ და ირჩევს საბჭოს (კომიტეტს) სარევიზო კომისიას, ისმენს მათ ანგარიშებს.

6.3 პროფკავშირის რესპუბლიკური, სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო და რაიონული ორგანოების საბჭოები (კომიტეტები):

- ხელმძღვანელობენ და კოორდინაციას უწევენ შესაბამისად ტერიტორიაზე პროფკავშირული ორგანოების საქმიანობას;

- ღებენ შუთანხმებას მმართველობის შესაბამის ორგანოებთან, დამსაქმებულთან კანონმდებლობით დადგენილი წესით და აკონტროლებენ მათ შესრულებას;

- ქმნიან მუდმივმოქმედ კომისიებს, უწევენ პრაქტიკულ დახმარებას პირველად პროფკავშირული ორგანოების;

- იცავენ პროფკავშირის წევრთა უფლებებსა და ინტერესებს, წარადგენენ წინადადებებს შესაბამის ორგანოებში მათი სოციალურ-ეკონომიკური და შრომითი საფრთხილო პირობების გაუმჯობესებისათვის.

6.4 პროფკავშირის რესპუბლიკური სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო და სამხარეო საბჭოს (კომიტეტის) სხდომები ტარდება საჭიროების მიხედვით, მაგრამ არანაკლებ სამ თვეში ერთხელ, ხილო სამდივნოს სხდომები - ორ თვეში ერთხელ მაინც.

6.5 საქართველოს, სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო და რაიონული ორგანოების ლიკვიდაცია ხდება პროფკავშირის საბჭოს მიერ.

6.6 საქართველოს, მხარეში (რეგიონში), ქალაქში, რაიონში, სადაც არ არის შექმნილი რესპუბლიკური, სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო და რაიონული ორგანოები პროფკავშირული საქმიანობის კოორდინაციის მიზნით პროფკავშირის საბჭოს გადაწყვეტილებით შეიძლება დაინიშნოს პროფკავშირის რწმუნებული ან წარმომადგენელი.

7. პროფკავშირის ხელმძღვანელი ორგანოები

7.1 პროფკავშირის ორგანოები კოორდინაციას უწევენ პროფკავშირის საწესდებო საქმიანობას საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე და ახორციელებენ წარმომადგენლობას ქვეყნის და საერთაშორისო გაერთიანებებში.

7.2 პროფკავშირის უმაღლესი ორგანოა ყრილობა.

7.3 პროფკავშირის ყრილობა:

- ყრილობა უფლებამოსილია თუ მას ესწრება კავშირის წევრთა ნახევარზე მეტი;

- ისმენს თავმჯდომარის, საბჭოს (გამგეობა), სარევიზო კომისიის ანგარიშებს და აფასებს მათ მუშაობას;

- განსაზღვრავს პროფკავშირის საქმიანობის პროგრამასა და მორიგ ამოცანებს;

- ამტკიცებს წესდებას, სარევიზო კომისიის დებულებას, შეაქვს მასში ცვლილებები;

- განსაზღვრავს არჩევნების ფორმას (დახურული, ღია) და არჩევნების ჩატარების წესს;

- ირჩევს თავმჯდომარეს;

- ირჩევს ან დელეგირების წესით აყალიბებს პროფკავშირის საბჭოს (გამგეობა);

- ირჩევს სარევიზო კომისიის თავმჯდომარეს;

- ირჩევს სარევიზო კომისიას;

- იღებს გადაწყვეტილებას პროფკავშირის საქმიანობის ნებისმიერ საკითხზე, მათ შორის პროფკავშირის რეორგანიზაციის ან ლიკვიდაციის შესახებ თუ ამას წერილობითი ფორმით

მხარს დაუჭერს პროფკავშირის წევრთა არანაკლებ ორი მესამედისა.

7.4 პროფკავშირის საბჭო (გამგეობა):

- კავშირის საბჭო (გამგეობა) წარმოადგენს მართვის უმაღლეს ორგანოს ყრილობებს შორის, რომელიც წარმართავს კავშირის საქმიანობას კანონმდებლობის, წესდებისა და ყრილობის გადაწყვეტილებათა საფუძველზე. საბჭოს ირჩევს ყრილობა 5 (ხუთი) წლის ვადით, საბჭოს უფლებამოსილება გრძელდება ამ ვადის გასვლის შემდეგაც ახალი საბჭოს არჩევამდე;
- გადაწყვეტილება საბჭოს არჩევის შესახებ, შეიძლება გაუქმდეს ყრილობის მიერ, კავშირის თავმჯდომარის ან სარევიზო კომისიის არგუმენტირებული მოთხოვნის საფუძველზე.
- საბჭოს წევრთა რაოდენობა განისაზღვრება 25 (ოცდახუთი) კაცით;
- კავშირის საბჭო მოიწვევა 3 (სამ) თვეში ერთხელ და საჭიროების შემთხვევაში მეტჯვრაც. საბჭო უფლებამოსილია თუ მას ესწრება წევრთა 2/3. გადაწყვეტილებები მიიღება ხმების უბრალო უმრავლესობით.

- თავის საქმიანობაში ანგარიშგაღებულია ყრილობის წინაშე;
- ხელმძღვანელობს და კოორდინაციას უწევს პირველადი ორგანიზაციების, ასოციაციების, საქართველოს, სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო და რაიონული ორგანიზაციების საქმიანობას ყრილობებს შორის საწესდებო ამოცანების შესასრულებლად;
- ორგანიზაციას უწევს ყრილობის გადაწყვეტილებების და საწესდებო ამოცანების შესრულებას;

- დებს შეთანხმებას დამსაქმებელთან და კონტროლს უწევს მის შესრულებას;
- წარადგენს და იცავს პროფკავშირის წევრთა პირველადი ორგანიზაციების ინტერესებს სახელმწიფო, სასამართლო და საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში, აყალიბებს და ამტკიცებს მოთხოვნებს დამსაქმებლის წინაშე, კანონით დადგენილი წესით იღებს გადაწყვეტილებებს მიტინგების, დემონსტრაციების, მსვლელობების და უკიდურეს შემთხვევაში გაფიცვის მოწყობის თაობაზე;

- შეაქვს წინადადებები საქართველოს საკანონმდებლო და აღმასრულებელ ხელისუფლების ორგანოებში თეატრალური ხელოვნების სფეროში დასაქმებულ მუშაკთა შრომითი და სოციალურ-ეკონომიკური უფლებებისა და ინტერესების საკითხებზე საკანონმდებლო აქტების მიღების თაობაზე;

- თავმჯდომარის წარდგინებით ირჩევს და ათავისუფლებს თანამდებობიდან თავმჯდომარის მოადგილეს (მოადგილეებს);

- საქმიანობას წარმართავს პროფკავშირის მიზნებისა და ამოცანების გათვალისწინებით;
- ამტკიცებს ბიუჯეტს, მისი შესრულების მდგომარეობას;

- მართავს სოლიდარობის აქციებს;
- ამყარებს და აფართოებს კავშირებს საქართველოს და საზღვარგარეთის პროფკავშირის გაერთიანებებთან, იღებს გადაწყვეტილებას მათში გაწევრიანების ან გასვლის შესახებ;

- იღებს გადაწყვეტილებას ანგარიშგება-არჩევნების ჩატარების შესახებ;
- აწესებს ყრილობაზე დელეგატთა წარმომადგენლობის ნორმებს პროფკავშირის წევრთა რაოდენობის საფუძველზე;

- განსაზღვრავს პროფკავშირის საბჭოში და სარევიზო კომისიაში პირველადი ორგანიზაციებიდან დელეგირებულ წევრთა ნორმებს;

- ასრულებს ყრილობის და ამ წესდებით მინიჭებულ სხვა უფლება-მოსილებებს და ფუნქციებს;
- მიმდინარე საკითხების გადასაწყვეტად ირჩევს სამდივნოს (შემდგომში სამდივნო).

7.5 სამდივნო:

- სამდივნოს წევრთა რაოდენობა განისაზღვრება 5 (ხუთი) კაცით;

7.6 სამდივნო მოიწვევა საჭიროების მიხედვით, მაგრამ არანაკლებ 1 (ერთი) თვეში ერთხელ.

- იწვევს საბჭოს სხდომებს;
- იღებს გადაწყვეტილებებს, საბჭოს დადგენილებების განხორციელებისათვის;
- იღებს მიმართვებს, აყენებს მოთხოვნებს დამსაქმებლებისადმი პროფკავშირის წევრთა

შრომითი, სოციალურ-ეკონომიკური უფლებებისა და ინტერესების დასაცავად;

- ქმნის პრობლემურ, დროებით სამუშაო ჯგუფებს, დროებით კომისიებს და განსაზღვრავს მათ სამუშაო პრინციპებს;

- ამტკიცებს რეკლამენტს, რომელიც არეგულირებს აპარატის მუშაობის წესს;

- ამტკიცებს აპარატის სტრუქტურას, სამშატო განრიგს, საგამომცემლო და კომერციული რგოლის ხელმძღვანელებს;

- უწევს მეთოდურ ორგანიზაციულ და სამართლებრივ დახმარებას პროფკავშირის ორგანიზაციებს;

- იხილავს პირველადი, საქართველოს, სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო და რაიონული ორგანიზაციების მუშაობის საწესდებო მოთხოვნების, ფრილობის, საბჭოს სამდივნოს გადაწყვეტილებების შესრულების საქმეში, აზოგადებს საქმიანობის დადებით გამოცდილებას;

- ამტკიცებს სტატისტიკურ ანგარიშებს;

- ამზადებს გადაწყვეტილებების პროექტების საბჭოს პლენარული სხდომისათვის;

- ასრულებს ამ წესდებით გათვალისწინებულ სხვა ფუნქციებს და საბჭოს მიერ კომპეტენციიდან მინიჭებულ სხვა უფლება-მოხილებებს;

- სამდივნო ანგარიშვალდებულია საბჭოს წინაშე;

- გადაწყვეტილება სამდივნოს არჩევის შესახებ შეიძლება გაუქმდეს პროფკავშირის თავმჯდომარის არგუმენტირებულ მოთხოვნის საფუძველზე.

7.7 პროფკავშირის თავმჯდომარე (შემდგომში თავმჯდომარე):

- თავმჯდომარეს ირჩევს კავშირის ფრილობა ღია ან ფარული კენჭისყრით ხუთი წლის ვადით (არა უმეტეს ხელმძღვანელ ორი ვადით);

- თავმჯდომარეობს საბჭოსა და სამდივნოს სხდომებს;

- წარმოადგენს პროფკავშირს, სახელმწიფო ხელისუფლების ორგანოებში, საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში, დამსაქმებელთა გაერთიანებებში, ქვეყნის და საერთაშორისო პროფკავშირულ გაერთიანებებში;

- აუცილებელ შემთხვევებში აკეთებს განცხადებებს, აგზავნის მიმართევებს და შუამდგომლობას პროფკავშირის სახელით;

- ღებს ხელშეკრულებას პროფკავშირულ გაერთიანებასთან, დამსაქმებელ გაერთიანებებთან, დამსაქმებელთა გაერთიანებებთან, აღმასრულებელ ხელისუფლების ორგანოებთან, საერთაშორისო ორგანიზაციებთან კოლექტიური ორგანოს სხდომებზე, მისი შემდეგი დამტკიცებით;

- განკარგავს პროფკავშირის ქონებას და ფულად სახსრებს საბჭოს და სამდივნოს მიერ განსაზღვრულ ფარგლებში;

- ხელმძღვანელობს საბჭოს აპარატს, ღებს და აუქმებს შრომით ხელშეკრულებებს აპარატის დაქირავებულ მუშაკებთან მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად;

- ავალებს ცალკეული თავისი უფლება-მოხილების შესრულებას თანამდებობის პირებს მის მიერ გამოცემული განკარგულებით;

- ხელს აწერს ფრილობის, საბჭოს, სამდივნოს დადგენილებებს, მიმოწერის სახით გასულ წერილებს, განკარგულებებს, მიმართევებს, კორესპონდენციებს;

- ასრულებს საბჭოს მიერ დელეგირებულ სხვა ფუნქციებს.

8. პროფკავშირის ძონება და სახსრები

8.1 პროფკავშირის ქონება და სახსრები იქმნება:

- ყოველთვიური საწევრო შენატანებით (თანხის კორექტირება მოხდება ეროვნული ვალუტის კურსის ცვლილებების კოეფიციენტის მიხედვით);

- ფიზიკურ და იურიდიულ პირთა ნებაყოფლობით შემოწირულობებიდან;

- თეატრალური დადგმებიდან და სხვა სანახაობრივი ღონისძიებების შემოსავლიდან;

- პროფკავშირის დაფუძნებული საწარმოების შემოსავლიდან;

- თავისუფალი საფინანსო სახსრების საბანკო დაწესებულებებში განთავსებით მიღებული მოგებიდან;

- პროფკავშირის კუთვნილი აქციების და სხვა ფასიანი ქაღალდების მოგებიდან;
- გარიგების ან სხვა საფუძველზე შექმნილი ქონებიდან, რომელიც არ ეწინააღმდეგება მოქმედ კანონმდებლობას.

8.2 პროფკავშირის და მისი სტრუქტურული ერთეულების ბალანსზე რიცხული შენობა-ნაკებობანი, ინვენტარი და სხვა ქონება წარმოადგენს პროფკავშირის ქონებას და მისი განმარტვლებელია.

8.3 ბიუჯეტის სახსრები იხარჯება საბჭოს მიერ დამტკიცებული ხარჯთაღრიცხვის შესაბამისად.

9. სარევიზიო კომისია (კომისია)

9.1 კავშირის სარევიზიო კომისია წარმოადგენს კავშირის მუშაობის მკონტროლებელ ორგანოს, რომელიც აირჩევა ყრილობის მიერ არანაკლებ 3 (სამი) წევრის შემადგენლობით 5 (ხუთი) წლის ვადით.

9.2 სარევიზიო კომისია ახორციელებს კონტროლს და ამოწმებს ყრილობის, საბჭოს და სამდივნოს გადაწყვეტილებების შესრულებას.

9.3 კავშირის სარევიზიო კომისია წარმართავს თავის საქმიანობას ყრილობის მიერ დამტკიცებული სარევიზიო კომისიის დებულების საფუძველზე.

9.4 სარევიზიო კომისია (კომისიები) აირჩევა პირველად პროფკავშირულ ორგანიზაციებში (ასოციაციებში), რესპუბლიკური, სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო და რაიონულ ორგანიზაციებში პროფკავშირში, რომლებიც თავის საქმიანობას წარმართავენ ყრილობის მიერ დამტკიცებული დებულებით.

10. პროფკავშირის პირველადი ორგანიზაციების (ასოციაციების), რესპუბლიკური, სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო და რაიონული ორგანიზაციების, როგორც იურიდიული პირის უფლებები

10.1 პროფკავშირის პირველადი ორგანიზაციები (ასოციაციები, რესპუბლიკური, სამხარეო (რეგიონალური), საქალაქო და რაიონული ორგანიზაციები, მათი ორგანოები, მოქმედებენ რა, ამ წესდების ფარგლებში, არიან იურიდიული პირები, აქვთ პროფკავშირის საბჭოს მიერ დაწესებული ნიშნის ბეჭედი და შტამპი და მოქმედი კანონმდებლობით რეგისტრაციას სახელმწიფო ორგანოებში არ საჭიროებენ.

11. პროფკავშირის საქმიანობის უზრუნველყოფა

11.1 პროფკავშირის საქმიანობა შეიძლება შეწყდეს ყრილობის გადაწყვეტილებით.

11.2 პროფკავშირმა საქმიანობა შეიძლება შეწყვიტოს რეორგანიზაციის (შერწყმის, შეერთების, გაყოფის ან ლიკვიდაციის) შედეგად, რეორგანიზაციისას პროფკავშირის ყველა უფლება და ვალდებულება გადაეცემა მის სამართალმემკვიდრეს.

11.3 პროფკავშირის ლიკვიდაცია წარმოებს ყრილობის მიერ დანიშნულ სალიკვიდაციო კომისიის მიერ.

11.4 სალიკვიდაციო კომისია აფასებს პროფკავშირის არსებულ ქონებას, ასწორებს დებიტორებთან და კრედიტორებთან ანგარიშებს, შეაქვს აუცილებელი შენატანები ბიუჯეტში, ასწორებს ანგარიშებს არჩევით და დაქირავებულ მუშაკებთან.

11.5 დარჩენილი ქონება ხმარდება წესდებით გათვალისწინებულ მიზნებს.

11.6 ლიკვიდაცია დამთავრებულად ითვლება და პროფკავშირის კავშირი გაუქმებულად მას შემდეგ, რაც სახელმწიფო-სარეგისტრაციო რეესტრში შეტანილი იქნება დადგენილი წესით ჩანაწერი.

12. დასკვნითი დებულებანი

12.1 ამ წესდების ან მისი ცალკეული დებულებების განმარტების უფლება ეკუთვნის პროფკავშირის საბჭოს.

პროფკავშირის დამფუძნებლები: სულ 126 მოღვაწის ხელმოწერა

პიტერ ბრუკი

ჯოჯონეთუხი მოწყენილობა

1970 წელს პიტერ ბრუკი პარიზში დასახლდა და დღემდე იქ ცხოვრობს. როდესაც თეატრალური საზოგადოების საერთაშორისო ცენტრი შეიქმნა, მან სხვადასხვა ქვეყნის და სხვადასხვა ეროვნული სკოლის წარმომადგენელ მსახიობებთან ერთად დაიწყო მუშაობა. ამ ცენტრის პირველი სცენური ნამუშევარი პიტერ ბრუკის მიერ თეატრ „ბუფ დიუ ნორ-ში“ (ეს თეატრი დღესაც მისი მოღვაწეობის მთავარ ასპარეზად რჩება) განხორციელებული „ტიმოთე ათენელი“ (1975) იყო. 80-90-იან წლებში პიტერ ბრუკი მუშაობას განაგრძობდა ინტერნაციონალურ დასთან, ანხორციელებს „მაჰაბჰარატას“ (1985) და „ქარიშხალს“ (1990). პარალელურად ლექციებს ატარებდა სორბონის უნივერსიტეტში. ოცდახუთწლიანი შესვენების შემდეგ, 1988 წლის გაზაფხულზე, იგი საბჭოთა კავშირში ჩამოვიდა და რუს რეჟისორებს ესაუბრა. 1989 წლის მაისში, ტაორმინში, სადაც მას საერთაშორისო პრემია „ევროპა-თეატრი“ გადასცეს, პიტერ ბრუკისა და ეჟი გროტოვსკის საუბარი ორ დღეს გრძელდებოდა. 1991 წელს ბრუკი „თეატრი და დრამატურგიის“ კურსის ნამყვან ფრანგული ლიცეუმის პედაგოგთა წინაშე გამოვიდა. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ პიტერ ბრუკის მიერ 60-იანი წლების ბოლოს დაწერილი ნიგნი „ცარიელი სივრცე“ საფრანგეთის უმაღლესი სასწავლო დაწესებულების საგამოცდო სიაში შევიდა. ბრუკის მიერ შემდგომში დაწერილ არც ერთ ნიგნს არ მოუხდენია ასეთი დიდი ზეგავლენა თეატრის მოღვაწეებზე, ამიტომ განსაკუთრებით საინტერესოა, თუ როგორ ინტერპრეტაციას უკეთებს ავტორი თავის ნაშრომს ორი ათეული წლის შემდეგ. 1991 წელს გამოცემულ პიტერ ბრუკის საუბრები ფრანგ პედაგოგებთან უკანასკნელი ათწლეულის მანძილზე წარმატებით სარგებლობს. ბრუკმა თავის ნიგნს დამაინტრიგებელი სათაური – „ჯოჯონეთური მოწყენილობა“ – დაარქვა და თავის ერთ-ერთ საუბარში შემდეგნაირად გაშიფრა: „ჩემი შემოქმედების ყველაზე უტყუარ მეგზურს მოწყენილობა წარმოადგენს. მოწყენილობას, როგორც ეშმაკს, ყოველ წამს შეუძლია თეატრში გამოჩნდეს. სულ ცოტაც და ის უკვე თქვენს ზურგზეა შემომხტარი, ყველაფერს უთვალთვალებს, გაუმაძღარია და მზად არის ყველაფერი გადასანსლოს. ის ჩასაფრებულია და ყველა შესაძლებლობას იყენებს, რათა ნებისმიერი შესტის, ფრანზის თუ მოქმედების გულისგულში უჩინრად შეძვრეს.

ალენიშნავთ რა პიტერ ბრუკის დაბადების 75 წლისთავს ვაქვეყნებთ

მისი წიგნის „ვოჯოხეთური მონყენილობა“ პირველ გვერდებს, ფრანგულ ლიცეუმების პედაგოგებთან საუბრების მცირე ფრაგმენტებს.

... ერთხელ ინგლისის უნივერსიტეტში ლექციების („ცარიელ სივრცეს“ რომ დაედო საფუძვლად) კითხვის დროს აღმოვჩნდი ფიცარნაზე, უზარმაზარი პირდაღებული შავი ჩანაქცევისა და მის შორეულ კიდებზე მყოფი ხალხის პირისპირ. საუბრის დანყებისთანავე აბსოლუტური უნტერესობა ვიგრძენი ყველა იმ სიტყვისადმი, რასაც ჩემი ბაგეები არტიკულირებდნენ, მაგრამ როდესაც ლაპარაკობ, სადღაც, ერთი მსმენელი მაინც ხომ უნდა არსებობდეს და მე სულ უფრო მეტად ვითრგუნებოდი. ვერაფერს გავხდი. ვერ შევძელი ზუსტი სიტყვებისა და გამომხატველი სახეების, ვერც ჩემი აზრების ბუნებრივად გადმოცემა. ამ ხალხს გავვეთილის, ან ლექციის ძალიან მკაცრ სიტუაციაში აღვიქვამდი, როდესაც ერთი ადამიანი მარტო იმიტომ არის გმირის მდგომარეობაში, რომ ამაღლებულზე დგას ამ უბედური, პასიური ხალხის წინაშე, რომელთაც უკვე მოიწყინეს, მაგრამ მაინც ისმენენ.

საბედნიეროდ, მე გავბედე და შესვენება მოვიტხოვე, რათა სხვა შენობა მოეძებნათ. ხალხი უნივერსიტეტის შენობაში მიმოიფანტა და საბოლოოდ, მართალია პატარა, ვინრო, მოუხერხებელი აუდიტორია მოძებნეს, მაგრამ იქ ჩვენს შორის ცოცხალი ურთიერთობები დამყარდა. როდესაც ამ ახალ სივრცეში დავიწყე საუბარი, მაშინვე მივხვდი, თუ როგორ შევიცვალე. მაგრამ ამ ცვლილებების მიზეზი მე კი არა, იქ მყოფი ადამიანების ურთიერთობების შეცვლის ფაქტი წარმოადგენდა. ამ მომენტიდან არა მარტო სხვანაირად ლაპარაკი გახდა შესაძლებელი, არამედ სხვაგვარი ურთიერთობაც. კითხვებიც და პასუხებიც ყველაზე ბუნებრივი სახით წარმოიქმნებოდა.

მე მაშინ სივრცის თაობაზე ერთ-ერთი ყველაზე უფრო შთამბეჭდავი გავვეთილები მივიღე, რომელთა განხორციელებაც 1970 წელს, პარიზში შექმნილი თეატრალური შემოქმედების საერთაშორისო ცენტრის წყალობით შევძელით.

... როდესაც წიგნის დანერა გადავწყვიტე, გამომცემელს სათაურის რამდენიმე ვარიანტი შევთავაზე, რასთან დაკავშირებითაც ჩვენ თვეების განმავლობაში გვექონდა მიმონერა. ერთ მშვენიერ დღეს, მას შემდეგ, რაც მე მას რთული, უცნაური, რომანტიკული სათაურების მორიგი სია გავუგზავნე, საპასუხოდ რამდენიმე მეტად მოკრძალებული ფრაზა მივიღე (ინგლისელ გამომცემლებს საერთოდ არ ახასიათებთ ავტორის სურვილებში ჩარევა): „იქნებ თქვენი წიგნისთვის თქვენივე ლექციების სათაური – „ცარიელი სივრცე“ – დაგერქმიათ?“ მე ძალიან გავოცდი, რადგან ამაზე არასოდეს მიფიქრია. გარკვეულწილად, ეს კიდევ ერთხელ ამტკიცებდა ამ აზრის

სისწორეს, თუ რა იოლად შეიძლება ცარიელი სივრცის შევსება.

ნიგნი თავდაპირველად ინგლისურ ენაზე გამოვიდა სახელწოდებით „The Empty space“. როდესაც გამომცემლობა „Ceii“-მ მისი საფრანგეთში გამოცემა გადანაცვალა, თარგმნის პრობლემა წარმოიშვა. გამომცემელმა მშვენიერი მთარგმნელი გამაცნო, რომელმაც ერთუბიანებით მიიღო წინადადება და პირველი შეხვედრისთანავე გამაგებინა, რომ რომანებს წერდა. როგორც მივხვდი, „Ceii“-მ მისი ერთ-ერთი რომანის გამოქვეყნება არ მოისურვა და კომპენსაციისთვის მას ჩემი ნიგნის თარგმნა შესთავაზეს. მან მითხრა, რომ ინგლისური საერთოდ არ იცის, მაგრამ ეს პრობლემას არ შექმნის, რადგან პნვარედით თარგმნის. მე მას ვკითხე: „თეატრი ხომ გიყვართ?“ „თეატრში არასოდეს დავდივარ, და არც არაფერი გამეგება, მაგრამ ჩაიხირო შენთვის სრულიად უცნობ სფეროსა და რეალიუმში, ეს ხომ საუცხოოა, ეს ხომ ფანტასტიკურია!“

ნახევარი წლის შემდეგ თარგმანი მზად იყო. მე გავიფიქრე: „დიდებულა, ეს ადამიანი, როგორც ცარიელი სივრცე, ისე შემოდის ჩემს ცხოვრებაში“. რა კატასტროფაა! იგი ისეთი მოწინებით მოეკიდა ტექსტს, ისე გაუტკბა იმ სფეროში შეღწევა, სადაც მას არაფერი გაეგებოდა, რომ ენობრივი ნიუანსების საშუალებით მან ჩემი ვარაუდები დოგმებად აქცია. ყოველ ვარაუდში ხომ გარკვეული დოზით საპირისპირო აზრის არსებობის შესაძლებლობაა ნაგულისხმევი. ეს მან საუკეთესო განზრახვით გააკეთა, მას უნდოდა ნიგნისა და ავტორის ერთგული ყოფილიყო და ყოველ ფრაზაში მე ვპოულობდი საბოლოო ინსტანციის ქუმარაიტებას, მტკიცებას, რომელიც ნებისმიერ განუსაზღვრელობას გამორიცხავდა.

სამრეკლოების წინააღმდეგ

პირველი თავის ამოცანას წარმოადგენდა გალაშქრება იმის წინააღმდეგ, რაც ჩვენს თეატრალურ სამრეკლოს სხვა თეატრალური სამრეკლოს განსჯის უფლებას აძლევს, თითქოსდა რომელიმე მათგანს უფრო მეტი სიციცხლისუნარიანობა გააჩნდეს. როდესაც ჩემს ნიგნს ვწერდი, – ვფიქრობ, რომ იქ ახლაც არაფერი შეცვლილა, – რომელიმე სახალხო თეატრის დამცველები ფიქრობდნენ, რომ ყველაფერი, რაც ხალხურია, ავტომატურად სიციცხლისუნარიანიც ხდება, ამ უნარს მოკლებული ე.წ. ელიტარული თეატრის საწინააღმდეგოდ. ყველანი, ვინც ინტელექტუალურ, ანუ პატარა თეატრებს ქმნიდნენ ძალიან რთული ტექსტობრივი მასალის საფუძველზე, გრძობდნენ, რომ მონაწილეობდნენ რაღაც ინტელექტუალურ ავანტიურაში, რომელიც ძლიერ განსხვავდებოდა მომავლადი სულისგან, უსიციცხლო, ბულვარული თეატრისგან. ზუსტად ასევე, კლასიკური ტექსტისა და მაღალი კულტურის საფუძველზე შექმნილი თეატრის დამფუნდებლებიც დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ მაღალი კულტურის საზოგადო-

ების ვენურ სისტემაში უფრო ამაფორიაქებელი ელემენტები შემოაქვთ, ვიდრე ვულგარულ კომედიებს. მაგრამ გამოცდილებამ [...] მასწავლა, რომ ეს ასე არ არის.

საბედნიეროდ, თეატრში მუშაობის დანყებისას სრულიად უფიცი ვიყავი. მე იმ ქვეყანაში ვმუშაობდი, სადაც არც სკოლები იყო, არც მასწავლებლები და არც მაგალითები არსებობდა. გერმანული თეატრის შესახებ არაფერი ვიცოდით. ცოტაოდენი წარმოდგენა გვექონდა სტანისლავსკიზე, ბრესტზე და სრულიად არაფერი არტოზე. არავითარი თეორია არ არსებობდა და თეატრის მოღვაწეები ერთი ჟანრიდან მეორისაკენ ბუნებრივად გადადიოდნენ. შესანიშნავი მსახიობები შექსპირის პიესებიდან ბულვარულ ფარსებში, ან მუსიკალურ კომედიებში მონაწილეობდნენ, მაყურებლები და კრიტიკოსები მიაძინებდნენ მიყვებოდნენ უკან და ეს ღალატად სულაც არ მიაჩნდათ. მსგავსი მრავალფეროვნება ჩვენთვის ძალიან დიდ პოზიტიურობასაც კი წარმოადგენდა.

ემსპრისო ბონგო

ამასთან დაკავშირებით ერთი სასაცილო ისტორია...

ერთხელ ჩვენი „ჰამლეტი“ პოლ სკოფილდის მონაწილეობით, რომელიც მაშინ უკვე ძალიან ცნობილი მსახიობი გახლდათ, მოსკოვში წავიღეთ. სკოფილდი მთელი ათი წლის განმავლობაში მთავარ როლებს თამაშობდა და ინგლისში თავისი თაობის ყველაზე ბრწყინვალე ახალგაზრდა მსახიობად იყო აღიარებული. „ჰამლეტის“ წარმოსადგენად იმჟამად სრულიად იზოლირებულ რუსეთში გავემგზავრეთ. როგორც ჩანს, ჩვენ იქ პირველი ინგლისური დასი ვიყავით, რომელიც იქ ჩავიდა. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო და სკოფილდს, როგორც იმდროინდელ „პოპ-ვარსკვლავს“, არაჩვეულებრივი წარმატება ჰქონდა.

ინგლისში დაბრუნებისას გარკვეული პერიოდი ჩვენ ერთად ვმუშაობდით ელიოტის, შემდეგ კი გრემ გრინის პიესებზე. ერთხელ, სეზონის დახურვის შემდეგ, მას შესთავაზეს იმპრესარიო „Cocney“-ს როლი პირველ წინაროკულ მუსიკალურ კომედიაში „ექსპრესო ბონგო“. პოლი ძალიან აღზნებული მოვიდა ჩემთან: „წარმოგიდგენია? ხელახლა შექსპირის ნაცვლად „ექსპრესო ბონგოში“ შემიძლია ვითამაშო. ეს ხომ შესანიშნავია!“ მე გადანყვეტილება მოუწონე. იგი ძალიან კმაყოფილი იყო და პიესასაც მნიშვნელოვანი წარმატება ჰქონდა. სპექტაკლის მიმდინარეობის დროს მოსკოვიდან მოულოდნელად ჩამოდის ოცკაციანი ოფიციალური დელეგაცია. მსახიობები, რეჟისორები, თეატრების დირექტორები. ვინაიდან ჩვენ იქ ძალიან თბილად მიგვიღეს, მე დელეგაციის შესახებდრად აეროპორტში წავიდი. პირველივე შეკითხვა სკოფილდს ეხებოდა: „რას აკეთებს? შესაძლებელია თუ არა მისი ნახვა რომელიმე სპექტაკლში?“ „რა თქმა უნდა, —



ვპასუხობ მე — ის ახლა „ექსპრესო ბონგოში“ თამაშობს“. შევუკვეთეთ და ისინი სპექტაკლის სანახავად გაემართნენ.

რუსებმა, განსაკუთრებით იმ წლებში, კარგად შეითვისეს, რომ ერთი სიტყვის — „საინტერესოა“-ს დახმარებით თეატრთან დავკავშირებული ნები-სმიერი რთული სიტუაციიდან შეიძლება თავის დაღწევა. სპექტაკლი ნახეს, სკოფილდს შეხვდნენ და ძალიან კმაყოფილი დარჩნენ. მათთვის ეს „საინტერესოა“ იყო. ერთი წლის შემდეგ კი იმ დელეგაციის მთავარი წევრის, მოსკოვის უნივერსიტეტის შექსპიროლოგის მიერ ამ მოგზაურობის შესახებ დაწერილი წიგნი მივიღეთ, სადაც „ექსპრესო ბონგოდან“ სკოფილდის უსახური ფოტო აღმოვაჩინე შემდეგი კომენტარით: „ჩვენ ყველანი აღელვებულნი ვიყავით მსახიობის ტრაგიკული მდგომარეობით კაპიტალისტურ ქვეყნებში. შეუძლებელი იყო ერთ-ერთი უდიდესი თანამედროვე მსახიობის დამცირება წარმოგვედგინა, რომელიც იძულებული იყო „ექსპრესო ბონგოში“ ეთამაშა თავისი მეუღლისა და ორი შვილის გამოსაკვებად“.

თეატრი ცხოვრებაა

ამას იმიტომ გიყვებით, რომ გიჩვენოთ, თუ რითი ვიყავი შენუხებული, როდესაც ამ წიგნის წინამორბედ ლექციებს ვკითხულობდი. მთავარ ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს თანამოსაუბრეებამდე იმ ფუნდამენტური იდეის მიტანა, რომ თეატრი უპირველესად არის ცხოვრება. ეს მთავარი ამოსავალი წერტილია და არაფერი არსებობს ცხოვრების გარდა, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, რაც ჩვენ ნამდვილად დაგვანტერესებდა. თეატრი ცხოვრებაა.

ამავე დროს, არც იმის ფიქრი შეიძლება, რომ თეატრსა და ცხოვრებას შორის განსხვავება არ არის. 1968 წელს ჩვენ ვნახეთ ადამიანები, რომლებიც დაიღალნენ რა პირქუში, უსიცოცხლო, მკვდარი და **deadly** თეატრებისგან, გულზიდვას რომ ინვევდა მათში, ყველაზე საუკეთესო განზრახვებით ამტკიცებდნენ, რომ „ცხოვრება — თეატრია“. რაც იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნების, სხვადასხვა ხრიკებისა და გარკვეული სტრუქტურების არსებობის აუცილებლობა იკარგება. „ჩვენ თეატრს ყველგან ვქმნით, თეატრი ყველგანაა“ — ამბობდნენ ისინი. „ყოველი ჩვენგანი მსახიობია. მაშასადამე, თითოეულს შეუძლია გააკეთოს ის, რაც უნდა, ვის წინაშეც უნდა და ეს თეატრი იქნება“.

რა არის ამ იდეაში საეჭვო?

ერთი მხრივ, ეს სრულიად მართალია. თეატრში ცხოვრების სანახავად მიდიან, მაგრამ თუკი თეატრის გარე და შიდა ცხოვრებას შორის არავითარი განსხვავება არ იქნება, მაშინ თეატრი ყოველგვარ აზრს კარგავს და არც ღირს იქ მოღვაწეობა. თუ იმ აზრს დავეთანხმებით, რომ თეატრში ცხოვრება უკეთ ჩანს და უკეთ იკითხება, ვიდრე მის გარეთ, მაშინ ნათელი

ხდება, რომ ეს თითქოს იგივეც არის და რალაც სხვაც. აქედან გამომდინარე, ზოგიერთი დაზუსტებების გაკეთებაც შეიძლება: პირველი ის, რომ ეს ცხოვრება იმიტომ იკითხება უკეთესად და იმიტომაც ინტენსიური, რომ უფრო კონცენტრირებულია. სივრცის შემოსაზღვრულობა და დროის კომპაქტურობაც კი უკვე კონცენტრაციას ქმნიან.

ცხოვრებაში ბევრს საუბრობენ, ლაყობენ და ურთიერთობის ეს სრულიად ბუნებრივი მანერა ძალზედ დიდ დროს იკავებს სათქმელის რეალურ შინაარსთან შედარებით. მაგრამ ხელთ აქვთ რა ძალიან გრძელი ტექსტი, აუცილებელია სწორედ ისე დაიწყო, როგორც თეატრში იწყებენ — იმპროვიზაციით.

მაგრამ მაშინ კომპაქტურობისკენ მოძრაობა რაში მდგომარეობს?

იგი მდგომარეობს ყველაფერი მეორესარისხოვანის განდევნაში, უფერული განსაზღვრების, — ძლიერი, გამომსახველი და ამასთანავე, მთლიანად ბუნებრიობაშენარჩუნებულით შეცვლაში. თუკი ბუნებრიობის შთაბეჭდილების შენარჩუნება შესაძლებელი ხდება, მაშინ ის, რისთვისაც ცხოვრებაში ორი ადამიანისთვის სამსაათიანი საუბარია აუცილებელი, სცენაზე სამ წუთს იკავებს. ბეკეტის, პინტერისა და ჩეხოვის გამჭირვალე სტილისთვის ეს ძალიან შესაძრწევია.

ჩეხოვის პიესების კითხვისას ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ტექსტი მაგნიტოფონზეა ჩანერილი და ყოველი ფრაზა ყოველდღიური ცხოვრებიდანაა აღებული. სინამდვილეში კი ჩეხოვს თითოეული ფრაზა ისეთი ოსტატობითა აქვს დამუშავებული, გაშალაშინებული და გადასხვაფერებული, რომ მსახიობს ჰგონია, თითქოს „როგორც ცხოვრებაში“, ისე ლაპარაკობს. ჩეხოვის თამაში არ შეიძლება ისე, „როგორც ცხოვრებაში“, მსახიობი და რეჟისორი ავტორის გზას უნდა გაჰყვნენ და მუდმივად უნდა გაითვალისწინონ ის ფაქტი, რომ როგორი უბრალოც არ უნდა ჩანდეს მისი სიტყვა, ასეთი მაინც არ არის. იგი ისევე, როგორც მისი წინარე და მომდევნო პაუზები, მთელ სცენას, პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულების სირთულეებს მოიცავს. თუკი შესაძლებელია ამის ერთდროულად გამოვლენა და დაფარვა, მაშინ შესაძლებელი ხდება ამ მარტივი სიტყვების ცხოვრებისეულად წარმოთქმა. სცენური ცხოვრების დრო და სივრცე ხომ უფრო კონცენტრირებული და შეკუმშულია. და აი, ჩვენ ისევ სივრცის საკითხს დაუბრუნდით.

ყოველწამიერი გზება

მთელი პრობლემა იმის ცოდნაში მდგომარეობს, წარმოიქმნება თუ არა გზება, ცეცხლის ალი, რომელიც მოცემული მომენტის ინტენსიურობას ქმნის. ვინაიდან თავისთავად კუმშვადობა და კონდენსაცია არასაკმარისია. შეიძლება მეტისმეტად გრძელი, მრავალსიტყვიანი პიესის შეკვეცის მიუხე-



დავად ძალზე მოსაწყენი შედეგი მივიღოთ. საკვირველია თეატრალური ფორმის მომთხოვნელობა, ყოველწამიერი გზება რომ ესაჭიროება.

ასეთი რამ მხოლოდ თეატრსა და კინოში არსებობს. ნიგნში შეიძლება იყოს ცარიელი ადგილები, მაგრამ თეატრი მაყურებელს დავარგავს, თუ სცენის რიტმი არასწორად იქნება შერჩეული. მე თუ ახლა გაგწოდებდი... სიჩუმე დაისადგურებს. ყურადღებას შეინარჩუნებენ... მაგრამ სულ მცირე-დია საჭირო, რომ ეს ყურადღება გაიფანტოს. განუწყვეტელი ინტერესის შენარჩუნებისა და განახლების, წუთი-წუთზე სიახლითა და ინტენსიურობით გამსჭვალვის შესაძლებლობა თითქმის ზეადამიანური ნიჭია. ამიტომაც დრამატურგიული შედეგები ასე ცოტაა ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით. ყოველთვის, ყოველწამს არსებობს რისკი სიცოცხლის ნაპერწკლის ჩაქრობისა. ამისათვის კი საჭიროა თავად ეს ფენომენი ნათლად გქონდეს წარმოდგენილი.

ნიგნის პირველ თავში ამიტომაც მიმაჩნდა მნიშვნელოვნად განუწყვეტელი გადასვლა კლასიკურიდან ბულვარული თეატრისაკენ, თვეების მანძილზე მომუშავე მსახიობიდან იმ მსახიობისკენ, რომელსაც რეპერტიციისათვის მხოლოდ რამდენიმე დღე აქვს გამოყოფილი; განსაზღვრული თეატრალური ფორმის კრიტიკიდან სხვაგვარი ფორმის კრიტიკისაკენ; შემოქმედების ეკონომიკური პირობებისა და ფულადი სახსრებისა ან უსახსრობის შემთხვევებში მიღწეული შედეგების დაკვირვებებისაკენ.

... ცოცხალი თეატრის ფენომენი გარეშე პირობებზე არ არის დამოკიდებული. შეიძლება ტრადიციულ თეატრში უზარმაზარი წარმატების მქონე დიდშემოსავლიან, საკმაოდ საშუალო სიუჟეტის ბანალური პიესის სანახავად ნახვიდე და ცხოვრების უფრო ნათელი ნაპერწკალი აღმოაჩინო, ვიდრე ბრეხტისა და არტოს იდეებით ნასაზრდოები იმ ხალხის ნამუშევრებში, რომლებიც საუკეთესო პირობებში მუშაობენ, კარგადა აქვთ შესწავლილი სცენოგრაფია, კარგად ანალიზებენ პიესის შინაარსს და ყველა იმ თვისებებით შემოსაზღვრულ სპექტაკლს ქმნიან, რაც მას კულტურულ აქციად გარდაქმნის.

როდესაც მსგავს სანახაობას ესწრები და ხედავ, რომ მასში ყველაფერია სიცოცხლის გარდა, შეიძლება ძალიან უღიმღამო საღამო გაატარო. ძალიან მნიშვნელოვანია ყოველივე ამის ცივად, ნათლად, უღმობლად კონსტატაცია, განსაკუთრებით მაშინ, თუ რაღაც მომენტში ამ სწობური, ე.წ. „კულტურული“ კრიტიკერიუმების ზეგავლენისგან თავდახსნა გასურთ. სწორედ ამიტომ ჩემი ნიგნის პირველ თავში იმ სამიშროებებს წამოვჭრი, რომლებსაც გენიალური ავტორები, ან უდიდესი საოპერო ნაწარმოებები წარმოადგენენ. ნაწარმოების მხატვრულმა ღირსებებმა შეიძლება უკეთეს, ან უარეს შედეგებად მიგვიყვანოს. როდესაც სპექტაკლი არ შეესაბამება იმ მაღალმხატვრულ ნაწარმოებს, რის საფუძველზეც შეიქმნა, მაშინ მის მიერ გამოწვეული მოწყენილობა უფრო ძლიერად კი შეიძლება აღმოჩნდეს.

ზაქროსიძე

მოელი არსებით ეტრფოდა თეატრს, მის გარეშე ცხოვრება არ უღირდა. ყმაწვილკაცობიდან მოყოლებული, ამ შეუცნობელი იდუმალებით აღსავსე სამყაროს მსახურებას შესწირა თავი. წარმოშობით სამტრედიიდან იყო, მაგრამ მასზე ნაღდი ფოთელი თითებზე ჩამოსათვლელია. ბოლომდე უერთგულა წმინდა კოლხეთის მიწაზე მხრებგაშლილ თეატრს, რომელიც დიდი მოღვაწის ვალერიან გუნიას სახელითაა მადლმოსილი. მხრებით ზიდა და დღემდე მოიტანა ფოთის თეატრის წარმატებანი თუ წარუმატებლობები. ძნელბედობის პერიპეტეიები, შემოქმედებითი გამაჩვიების სიხარულით მოგვარილი სიამაფე...



ფუტკარივით მშრომელი იყო, დაუზარელი, არტისტულად ემოციური და იმავდროულად გაწონასწორებული. ყველაფერი, რაც თეატრთან იყო დაკავშირებული, გულთან ახლოს მიჰქონდა, განიცდიდა... და აყი სწორედ გულმა უმტყუნა, დაიფერფლა, ჩაიღვენთა თეატრისა და ბედუკედმართი სამშობლოს სიყვარულში. ნაადრევი იყო მისი სიკვდილი, მაგრამ ჰირნათელი, ვალმოხდილი წავიდა თეატრის მსგავსად იდუმალებით მოცულ იმ სამყაროში.

მშობლიურ სცენაზე ოთხმოცზე მეტი ერთმანეთისაგან საესეებით განსხვავებული ზანათის სახე შექმნა. დღეს მხოლოდ ზოგიერთ მათგანს გავიხსენებ, მაყურებლის აღიარება რომ მოუტანა: ბულიკა (ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“), მირზოევი (ნ. მიტროფანოვის „მკვლელია სადგურზე“), პოლიციის კომისარი (რ. ტომას „მახე“), ნიკო ნიკოლაძე (გ. ნახუცრიშვილის „წინამური“), ბეკინა სამანიშვილი (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დენაცვალი“).

როდესაც თეატრი თავდავიწყებით გიყვარს, მსხვერპლიც უნდა გაიღო და სადაც საჭირო ხარ, იქ უნდა დადგე მის სადარაჯოზე. ამიტომაც გახლდათ მრავალმხრივი მისი საასპარეზო სივრცე – პერიოდულად მუშაობდა დირექტორის მოადგილედ, დირექტორ-განმკარგულებლად, რეჟისორად... ლიტერატურული საქმიანობაც მოსინჯა, სამიღვე პიესა დაწერა და დადგა კიდევ.

ასეთი ენერგიული მოღვაწე გახლდათ საქართველოს დამსახურებული არტისტი ზაურ ჯანელიძე, რომელიც ბევრ სიყუთესთან ერთად საოცარი ოპტიმისტიც იყო – სჯეროდა, რომ კულტურა, ხელოვნება, სულიერება არ შეიმუსრება, ქართველი ერი მას სასოებით მოუვლის და გადაარჩენს. ამ რწმენით აღზარდა მან თავისი ვაჟი ალექსანდრე ჯანელიძე, რომელიც დღეს ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის თეატრს ღირსეულად ხელმძღვანელობს.

ქართულმა თეატრმა ზაურ ჯანელიძის სახით კიდევ ერთი შესანიშნავი მოღვაწე დაკარგა. თეატრის ისტორია თაობებს შემოუნახავს მის მიერ გაწეულ ამავს.

პაპა ქიჯუა

პარეანის პირველ და მეორეს გვერდზე:

კალგატას მუნიციპალური თეატრი.
სცენები სემპტაკლიდან „იფიგენია თავრიდში“.

**„თეატრი და ცხოვრება“
"ТЕАТР И ЖИЗНЬ" "Theater and life"**

№4.

2000 წ.

წესდის მუხრანის მუნიციპალიტეტის სოფ. ზაფხულის სკოლაში

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 1. VIII 2000წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7.5

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6.5.

ინდექსი 76143

ფასი სახელმწიფოებში

რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ. ლეონიძის ქ. №11-ა, ტელ: 99-90-96

აიწყო და დაეხმარა გამომცემლობა „გლობალ-პრინტში“
დაიბეჭდა გამომცემლობა „კოლორში“

გულსუნდა სიხარულიძეს

გორის გ. ერისთავის სახ. თეატრში განხორციელებული
სპექტაკლისათვის „მარწყვის ცივი ტორტი“,

**დარეჯან ჭამაურს,
ქიშვარდ მანველიშვილს,
მიხეილ ჯოჯუას,
ოთარ ქუთათელაძეს,**

როლების შესრულებისათვის ამავე სპექტაკლში,

**სანდრო ახმეტელის სახ. პრემიას
თემურ ჩხეიძეს**

კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში განხორციელებული
სპექტაკლებისათვის „მამა“ და „ხელოვნება“,

დავით ანდლულაძეს

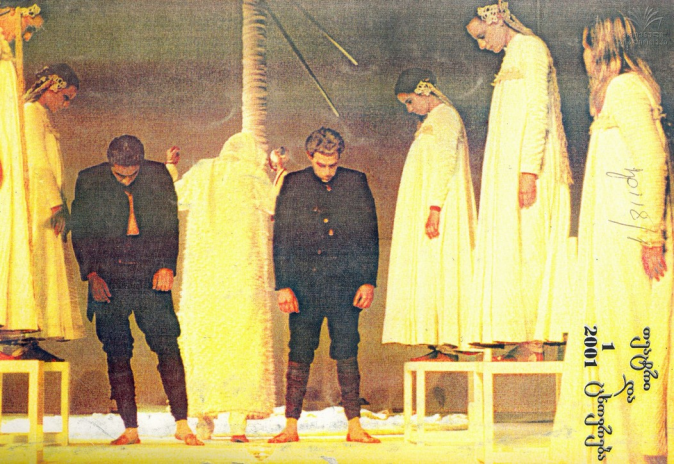
თბილისის ალ. ახმეტელის სახ. დრამატულ თეატრში
განხორციელებული სპექტაკლებისათვის „ფალიაშვილის
ქუჩის ძაღლები“ და „ღალატი“,

ნუგზარ ლორთქიფანიძეს

ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრში
განხორციელებული სპექტაკლებისათვის „ფილუმენა
მარტურანო“ და „წვიმის გამყიდველი“,

ლევან წულაძეს

თეატრალურ სარდაფში განხორციელებული
სპექტაკლისათვის „ფაუსტი“.



18/11

თავისუფალი
1
2001 ქვემოთქვის