

ԵՄԵՐՈՒ
ԸՆ
ԸՆԴՅԱԿՆԵՐՆԵՐ

1

2007

თეატრი და ცხოვრება

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

ნინო მაჭავარიანი

1

2007

იანვარი

თებერვალი

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

შინაარსი



თბილისის სანდრო ახმეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი 25 წლისაა ქართული თეატრის მოღვაწეები ულოცავენ: გიგა ლორთქიფანიძე, რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე, გიორგი მარგველაშვილი, ავთანდილ ვარსიმაშვილი, ნატო გაგნიძე, აკაკი ხიდაშელი (ჩაინერეს დებიუტანტმა თეატრმცოდნეებმა ნინო ახვლედიანმა და თიკო შენგელიამ)	4
საუბარი ჭიქა ჩაიზე რეჟისორ დავით ანდლულაძესთან (საუბარი ჩაინერა თამუნა ჯაფარიძემ)	8
ნინო მაჭავარიანი – თეატრის 25 წელი.	14
გურამ ბათიაშვილი – სსოვნა	21
დავით ბუხრიციძე – თეატრი, როგორც მუდმივი გზა კულტურული თავშესაფარი	22
მერი გურგენიძე – იდეას შენირულები ანუ ტაძრისკენ მიმავალთა სამი პორტრეტი	26
ნუკრი ქანთარია – თვალის ერთი გადავლებით.	32
მე მიყვარს ჩემი თეატრი (დებიუტანტმა თეატრმცოდნეებმა თორნიკე ცერცვაძემ და ირაკლი კოშკაძემ ჩაინერეს საუბარი ახმეტელის თეატრის მსახიობებთან: ალექო ალავიძესთან, ვაჟა ციცილოშვილთან, ნელი ბადალაშვილთან, ლიკა ქუთათელაძესთან, ვალერი ტორონჯაძესთან, მარინე ხარჩილავასთან, გია ჯაფარიძესთან, მზია ტალიაშვილთან, ნუგზარ ყურაშვილთან, ნუგზარ ხიდურელთან	34
ნინო გუნია-კუზნეცოვა – სცენოგრაფის პორტრეტი სახელოსნოს ინტერვიუში	37

სამქტაკლები

ალი ალიზაძე – რუსთაველის თეატრი „სტიქის“ ტალღებში.	42
ლაშა ჩხარტიშვილი – „Ma“-მურე“ პრემიერა, მოლოდინი და შედეგი...	46

მხატვრის სახელოსნო

სცენოგრაფს, რომელსაც მსოფლიო იცნობს, ქართველი ახალგაზრდობის პროფესიული აღზრდა სწყურია (საუბარი ჩაინერა მარინე ცხომელიძემ)	50
ლევან წულაძე: მე შეტევა მიყვარს (საუბარი ჩაინერა მანანა ტურიაშვილმა).	54
სანდრო მრეველიშვილი – მსახიობის ოსტატობის ირგვლივ (გაგრძელება).	62

ისტორია

ნინო მაჭავარიანი – ჟან ანუის „ანტიგონე“ ქართულ სცენაზე (დასასრული)	69
მიხეილ კალანდარიშვილი – თეატრი მოდერნიზმის გზაზე	71

მეშუარები

ნოდარ გურაბანიძე – ჩემი ცხოვრების თეატრი (გაგრძელება)	75
---	----

ბილოტაკო

14 იანვარს –

ქართული

თეატრის დღეს!

თბილისის სანდრო

ანმეტელის სახელობის

სახელმწიფო დრამატული

თეატრი 25 წლისაა

ქართული თეატრის მოღვაწეები ულოცავენ:

*25 წელი გვიღია მან შეძიგე, წაე კოჩი ჰაქსაშვილმა რასაწინს ახმეტყონის ხანკოობის
ხანკოობსოი თეატრი. ამ თეატრის ხანკოი შეიქმნეობითაჲ წითლი რა მძიე ჰეროიარბი.
მოხერჯაჲ იმისა, რომ ეს თეატრი ჯაოჯანს ცერტნირან შონს მრებანეობს. მან ჰაჲს თაიბი
მაჲურნიბელი. სერბი რაჲინიბეით. ამ თეატრში აჲიყდს წიოჯაჲ ჯაოჯანს ხეჯაჲსხეჲ აზნეიარან
მოიოანს.*

*14 იანვარს ქართული თეატრის ცირე – თეატრი 25 წლის ობიოჲს აწინშნაჲს. თეატრ-
ლორი ხანოჯაოიარბიობს. ახმეტყონის თეატრს რა მის ხელომეოჲნირანს რაჲიი ანკოოქოძის
ჲოლოჯაჲს 25 წლის ობიოჲს.*

*სერ ხეჯაჲსხეჲით ქართული თეატრის მოოქანეი, ნიჲინიბეობს, წითლიბეჲს ხელოთაჲ რა
გოქოთი Ჲოლოჯაჲს თეატრს ამ ცირე, ხანკოოქო, შეიქმნეობითაჲ ნაჲოთიჲრ აწინგობს Ჲსო
ნიბეიბ.*

მიზა ლორთქიფანიძე:

25-30 წლის წინ, თბილისში ჩამოყალიბდა უზარმაზარი რაიონი ქართული მოსახლეობით და შეიქმნა ამ ხალხისთვის კულტურული მომსახურეობის აუცილებლობა. მაშინ ამ საქმეს სათავეში ჩაუდგა საოცრად ენერგიული და ძლიერი კაცი, ლერი პაქსაშვილი, სხვათა შორის, ჩემი მონაფე. მართლაც გმირული საქციელი იყო მაშინ, ასეთი ვითარებაში თეატრის გახსნა, ახლა ადვილი სათქმელია – ახლა თეატრები იხსნება სოკოებზეით, მაშინ კი თეატრის გახსნა ურთულესი პრობლემა იყო. ლერი პაქსაშვილმა მოიპოვა მაცურებლის სიყვარული, მხარდაჭერა, პატივისცემა. როგორც ყველა თეატრის ცხოვრება, ამ თეატრის ცხოვრებაც რთული იყო და წინააღმდეგობებით აღსავსე. საუბედუროდ, ლერის მოუწია თეატრიდან წასვლა. ამის მერე, ძალიან დიდხანს, თეატრი ექებდა ახალ ხელმძღვანელს, ახალი სახის შექმნას. აქ იმუშავეს საინტერესო რეჟისორებმა. ესენი იყვნენ: ი. კაკულია, რომელმაც რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი შექმნა, მაგრამ მაინც ვერ შერჩა ამ თეატრს. შემდეგ გარკვეული პერიოდის განმავლობაში სათავეში ედგა გოგი ქავთარაძე, მანაც ერთი-ორი სპექტაკლი დადგა, მაგრამ ვერ მოხდა კოლექტივიან შერწყმა. შემდეგ მრავალი წლის განმავლობაში თეატრს სათავეში ედგა ნუკრი ქანთარია, რომელმაც წლების განმავლობაში შექმნა საინტერესო რეპერტუარი და თეატრი კვლავ აღორძინების გზას დაადგა. თეატრალური ურთიერთობის სირთულეების გამო, ქანთარიასაც მოუხდა თეატრიდან წამოსვლა. გარკვეული პერიოდი თეატრი თითქმის უპაეტრონოდ იყო და ბოლოს თეატრს სათავეში ჩაუდგა ნიჭიერი, ენერგიული და საინტერესო რეჟისორი, ჩემი მონაფე, დათო ანდლულაძე. დათო ანდლულაძის მოსვლით, თეატრში დაიწყო ახალი პერიოდი მისი არსებობისა ახალი სტილისტიკით, ახალი იდეებით. მე ვფიქრობ, რომ ერთი მჲორეს მოჲყვა ძალიან საინტერესო სპექტაკლები, განსაკუთრებით ისეთი სპექტაკლები, როგორც იყო და არის: „ჯალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ და ფ. დიურენმატის „ვიზიტი“, უკანასკნელში მთავარი როლი შეასრულა რუსთაველის სახელობის თეატრის მსახიობმა, ნანა ფაჲურაშვილმა. ამ სპექტაკლმა საკმაოდ მაღალი შეფასება დაიმსახურა. სპექტაკლს დაესწრო დიურენმატის ქვრივი. ბევრმა უცხოელმა თეატრმკოდნემ და სპეციალისტმა ნანა ეს სპექტაკლი და დასს მაღალი შეფასება მისცა. დღეს თეატრი, მიუხედავად რთული მატერიალური მდგომარეობისა, სისხლსავსე თეატრალურ ცხოვრებას ეწევა. მეც მომი-



ნია ამ თეატრში სპექტაკლის დადგმა. დათო ანდლულაძის მიწვევით, ჩემს მიერ დაიდგა „ლამა-წიელი“, რომელსაც არანაკლები წარმატება მოჰყვა. ყოველთვის დიდი ინტერესით ვადევნებდი თვალს ამ თეატრის ცხოვრებას და იმას, თუ რა ძალისხმევა სჭირდება მთელს კოლექტივს და მის ხელმძღვანელს დათო ანდლულაძეს, რათა შეინარჩუნოს თეატრი და თბილისის თეატრების რიგში ჩადგეს. თეატრი მოწყვეტილია ცენტრს, მაყურებლის პრობლემა იქ უფრო რთულად დგას, ვიდრე სხვაგან, თუმცა, მაყურებელს აქვს ინტერესი ამ თეატრის მიმართ. ეს განაპირობა იმან, რომ ამისთვის დაუზარებლად, დღე და ღამე იბრძვის თეატრის საზმატკრო ხელმძღვანელი დათო ანდლულაძე. ვფიქრობ, რომ მას გვერდში ამოდგომა და დახმარება სჭირდება.

მე მჯერა ამ თეატრის ხელმძღვანელის და მისი თავდადებული დასის, რომელსაც აქვს რწმენა ხელმძღვანელისა, სჯერათ მისი. დარწმუნებული ვარ, რომ თეატრი ღირსეულად გადაიხდის 25 წლის იუბილეს და გააგრძელებს საინტერესო, თეატრალურ ცხოვრებას და ყოველთვის შემოიტანს თავის განუმეორებელ თვისებებს, რომელიც განასხვავებს კიდევაც მას თბილისის სხვა თეატრებისგან.

როგორც სტურა:

მთელი სულითა და გულით ვულოცავ ამ თეატრს და პირველ რიგში იმიტომ, რომ ის ატარებს ახმეტელის სახელს. ჩემთვის სანდრო ახმეტელი არის ყველაფერი. ის იყო პირველი ნამდვილი ქართველი რეჟისორი, რომელმაც მოახერხა ქართული ტრადიციები, ჭეშმარიტად ქართული სული სცენაზე აესახა, რაც იმ პერიოდში ძალიან რთული იყო. მე ვიცნობ დათო ანდლულაძეს, ის არის არაჩვეულებრივად ძლიერი კაცი. თეატრში ასეთი ადამიანები ბევრ რამეს მიაღწევენ. უნდა აღინიშნოს, რომ რუსთაველის სახელი, რომ არ გვქონდეს, ჩვენ წავართმევდით ამ სახელს, თუმცა, რუსთაველი შეიცავს თავისთავად ყველაფერს, რაც არის ნამყვანი ხელოვნებაში და თეატრშიც. მინდა ვთქვა, რომ ჩემი შური, რომ ეს სახელი ამ თეატრს აქვს, თეატრებს შორის არსებული შურია. მე მახარებს, რომ ის არსებობს და ამ სახელს ატარებს.

დარწმუნებული ვარ, რომ ამ თეატრს აქვს ძალიან დიდი მომავალი.

თეატრ ჩხიძე:

ვულოცავ და ვუსურვებ ამ თეატრს, რაც შეიძლება ხანგრძლივი მომავალი ჰქონოდეს, იმედი ვიქონიოთ, რომ დიდხანს და დიდხანს იარსებებს ეს თეატრი. ლერი პუქსაშვილის ძალიან დიდი ძალისხმევითა და ფანატიზმით აბსოლუტურად ცარიელ ადგილზე გაიხსნა კულტურის კერა. ასეთი ფინი და სული არის ჩამარხული ამ თეატრის ფესვებში. დღეისათვის დავით ანდლულაძის ხელში სულ სხვა იერსახე მიიღო ამ თეატრმა. მე მასხოვს, პირველი სპექტაკლები: „ლალატი“ და „ვიზიტი“. ვუსურვებ ამ თეატრს იმას, რაც ყველა თეატრს უნდა ვუსურვოთ.

25 წელი არც ისე დიდი პერიოდია თეატრისათვის. ვუსურვოთ, რომ ხანგრძლივად იარსებოს ამ თეატრმა.

გიორგი მარგველაშვილი:

სულითა და გულით ვულოცავ ახმეტელის თეატრს ამ თარიღს, ვულოცავ მის დასს, მის ხელმძღვანელს – დავით ანდლულაძეს. ვუსურვებ, რომ ის წარმატებები, მიღწევები, რაც ამ თეატრს ჰქონდა უკანასკნელი 5-6 წლის მანძილზე, იყოს შენარჩუნებული და განვითარებული. დარწმუნებული ვარ, რომ ასეც იქნება, ამის შემოქმედებითი პოტენციალი ამ თეატრში არის. რაც მთავარია, თეატრს ჰყავს ხელმძღვანელი, რომელმაც უსუსტად იცის, რა უნდა და როგორ უნდა გააკეთოს ის, რაც უნდა. ეს ეტყობა სპექტაკლებს, რომლებიც თეატრის რეპერტუარშია.

F10931

საქართველოს
კულტურის
მინისტროს
პრეს-სამსახური

საქართველოს კულტურის მინისტროს პრეს-სამსახური № 1



მართალია, რეპერტუარში არ არის ბევრი სპექტაკლი, მაგრამ დათო ყოველთვის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ხარისხს. სულითა და გულით ვულოცავ ამ იუბილეს და ერთ დეტალს აღვნიშნავ: ყველას, ვისაც ახსოვს თუ როგორ დაიბადა ეს თეატრი, როგორ ცხოვრობდა ის პირველ წლებში, ისიც ემასხვრება, რომ თეატრს ყველა მოიხსენიებდა როგორც გლდანის თეატრს, ახლა ყველა მოიხსენიებს, როგორც ახმეტელის თეატრს. ეს ცვლილება ამ ბოლო წლების სპექტაკლებმა, თეატრში მიმდინარე პროცესებმა განაპირობა. თუმცა, ახმეტელის სახელის მატარებელი ის ყოველთვის იყო. ეს არ არის უმნიშვნელო დეტალი და მტყვევლებს იმ სასიკეთო ტენდენციებზე, რაც თეატრში მიმდინარეობს.

ამთავარი ვარსიანავილი:

ვფიქრობ, რომ ყველაზე კარგი პერიოდი ახმეტელის თეატრისთვის იყო დასაწყისში, როდესაც დააარსა ბატონმა ლერი პაქსაშვილმა. მაშინ ჩვენ ყველანი ველოდით, რომ ეს თეატრი მნიშვნელოვან როლს ითამაშებდა ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში, მაგრამ სამწუხაროდ, ეს ასე არ მოხდა. შემდეგ ახმეტელის თეატრს დაუდგა მძიმე პერიოდი, რის გამოც იგი იქცა წმინდა ხელის პროვინციულ თეატრად. ბოლო 5-6 წელია, რაც დავით ანდლულაძეა ახმეტელის თეატრის ხელმძღვანელი, იგი იქცა ინტელიგენტურ თეატრად, რომელიც ეწერება თანამედროვე სათეატრო აზროვნებასა და ესთეტიკაში.

ეს ის თეატრია, სადაც მე ხშირად დავდივარ, პრაქტიკულად არ ვტოვებ არც ერთ პრემიერას. სამწუხაროა, რომ დათო ცოტა სპექტაკლებს დგამს. ვისურვებდი, რომ ბევრი სპექტაკლი დაედგას, იმიტომ რომ მე იგი მაინტერესებს როგორც რეჟისორი და ყოველთვის გამეხარდება მისი სპექტაკლების ნახვა.

ნათი ბაგნიძე:

სულითა და გულით ვულოცავ თეატრს არსებობის 25-ე წლისთავს. ნიჭიერ დასს – ჩემს უსაცვარლეს ადამიანებს – ვუსურვებ კვლავაც ბევრ კარგ სპექტაკლს, ბევრ კარგ როლს, მატერიალურ კეთილდღეობას...

მითხრეს: თქვი, როგორ შესვედი ორჯერ ერთსა და იმავე მდინარეშიო. არ ვიცი ორჯერ როგორ მივადექი ერთსა და იმავე ნაპირს. ორჯერვე შემთხვევის წყალობით. არც ის ვიცი, მექვს თუ არა უფლება დავწერო ახმეტელის თეატრზე – გაჭირვების უამს მე იგი მივატოვე: ველარ გაუუძელი საათობით მიწისქვეშა ტრანსპორტის ლოდინს (მინისზედა უკვე აღარ იყო). და, შემდეგ, გაიქვილი ვაგონში ცალ ფეხზე დგომას... ჩემი მისვლით ამ თეატრში განსაკუთრებული არაფერი მომხდარა და არც ჩემი წასვლით დაშავდა რაიმე, მაგრამ, მაინც გამეხარდა და, უნებურად, კიდევ ავტირდი, როცა მეორედ ამ სცენაზე ამოვყავი თავი. სცენა, რომელიც ადრე დერეფანს (სადარბაზო, პოლი...) წაგავდა, ახლა წელში გამართული და ლაზათიანი მეჩვენა: პატარა, ღრმა, მყუდრო სივრცე, საოცნებო. ათი-ათასი მადლობა დათო ანდლულაძეს, რომელმაც კრინისის უამს დახმარების ხელი გამომიწოდა: მიიღო და რეპერტუარში ჩართო ჩემი საავტორო სპექტაკლი „Ecce femina!“ და სრულიად უსასყიდლოდ დამითმო ეს არაჩვეულებრივი სცენა სარეპეტიციოდ...

მაგრამ მე მინდა ვთქვა აი რა:

ერთადერთი, რამაც შესაძლოა ახმეტელის თეატრს სერიოზული საფრთხე შეუქმნას, მატერიალური სიდუხჭირვა. მოგეხსენებათ, თეატრი ეკონომიკურად წელში გამართული ქვეყნის ფუფუნებაა – დღეს სიტუაცია ასეთია და მხოლოდ ასეთი. გენიალური ლექსი უბრალო ფანქრით უსარისხო ქაღალდზე შეიძლება დაწერო. სპექტაკლის დადგმას კი ფული სჭირდება, ბევრი ფული. სამწუხაროდ, საქართველო არ არის ევროპა (შუა საუკუნეებს აქვთ ჩვენ აღარა ვართ ევროპა).

„თეატრი და სპექტაკლი“ № 1

ამიტომ, არის თბილისი და არის დანარჩენი საქართველო, არის ორი თეატრი (სტატუსით „აკადემიური“) და არიან დანარჩენი თეატრები. „დანარჩენისთვის“ ხელისუფლება არასდროს მოიცვალა (ის ორი თეატრიც ყელში ჰყავს განხერილი). მეცენატობა უნდა აღდგეს. მეცენატი უნდა გამოჩნდეს. ახლა პატრიოტიზმი მოდაშია და სამშობლო ყველას პირზე აკერია. მე მინდა შევასხენო „ნაციონალ“ ხელისუფლებას – კულტურის სამინისტროს, მერიის კულტურის სამსახურს, საქმიან ადამიანებს, რომ, ხანდახან კაცმა იმაზეც უნდა იფიქრო, იქ რას ნაიღებ. ასმეტელის თეატრს დაცვა სჭირდება: ფინანსური მხარდაჭერა და ხელშეწყობა! პატრიოტიზმშიც ჩაგეთვლება და, ისედაც – დიდი მადლია!

გულით ვულოცავ ასმეტელის თეატრს იუბილეს!

გულით ვულოცავ იმ ადამიანებს, რომლებიც ამ თეატრს წარმოადგენენ!

კოლეგებო, ჩემს თავსაც ვულოცავ ჩვენი თეატრის იუბილეს და მადლობას გისდით იმ თბილი მასპინძლობისთვის, რომელსაც თქვენ მიწვეთ!

პატივისცემითა და სიყვარულით – აბაკი სიღაშელი

ჩაინერეს დებიუტანტმა თეატრმცოდნეებმა
ნინო ასვლედიანმა და თიკო შენგელიამ



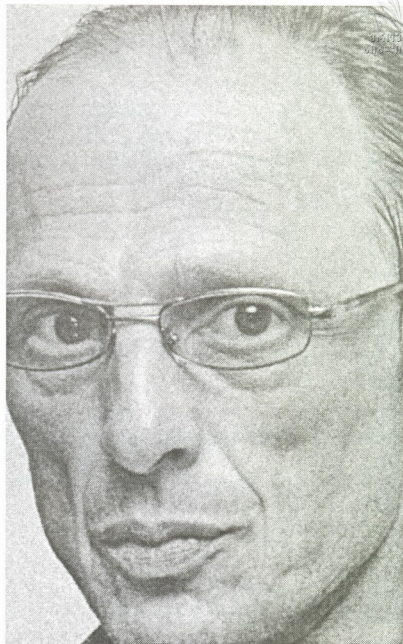
საუბარი

ჭიქა ჩაიზე

რეჟისორ

დავით

ანდლულაძესთან



28 ნოემბერი, საღამოს 10 საათი,

თამუნა ჯაფარიძე: დათო, ალბათ, ახმეტელის თეატრის 25 წლისთავის მოლოცვით უნდა დავინწყო.

დავით ანდლულაძე: შენი მხრიდან ნამდვილად სწორი დასაწყისი იქნება, დაახლოებით ისეთი, „გამარჯობით“ რომ ვინცებთ ხოლმე.

თ.ჯ. პოდა ჩავთვალთ, რომ „გამარჯობაც“ გითხარი და მოგილოცე კიდევ!

და.ა. დიდი მადლობა, ჩემო კარგო.

გული მიგრძნობს, ამ „მეგობრულ გაბაასებას“ საჯარო განხილვის საგნად გადააქციე, ამიტომ შემთხვევით ვისარგებლებ და ახმეტელელებსაც მივულოცავ თეატრის „ვერცხლის“ იუბილეს და მთელ ქართულ თეატრალურ საზოგადოებასაც, მით უმეტეს, რომ ჩვენი თეატრის იუბილედ ქართული თეატრის დღეს ემთხვევა.

თ.ჯ. ეგ იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ ეს ორი თარიღი ერთად უნდა აღინიშნოს?

და.ა. რა თქმა უნდა! წელს ქართული თეატრის დღე - 14 იანვარი - ჩვენს თეატრში აღინიშნება.

თ.ჯ. მაშ, კარგ დღესთან ერთად „შავი დღეც“ გაგთენებიათ შენ და თეატრს - ეს იუბილეო, ეს ქართული თეატრის დღეო, იქაც, ალბათ, ძველით ახალი წელი - დიდი ხარჯია, ღმერთმანი, მწირი დაფინანსების ფონზე!

და.ა. „შავი დღე“ ღმერთმა გვაშოროს! ისე, ხარჯებს თუ შეეუშინდებით, შორს ვერ წავალთ; განსაკუთრებით თეატრში. თანაც კულტურის სამინისტრო ამოგვიდგა მხარში.

თ.ჯ. შორს წასვლაზე გამახსენდა - რატომ გადანწყიტე ახმეტელის თეატრში გადასვლა? თუ შესიერება არ მლალატობს, სწორედ იმხანად შენევაში უნდა განგეზორციელებინა რამდენიმე დადგმა.

და.ა. (ელიმება) ალბათ, მეათასედ მინც მეკითხები - შევიცარიის იმ უმშვენიერესი ქალაქიდან გლდანში რა ქარმა გადმოგაგდო... რა გაეწყობა, მეათასედ გიპასუხებ, ოლონდ უკვე დროითი დისტანციიდან - ალბათ, ბედისწერამ.

თ.ჯ. მერე, ეგ ბედი ვინ დაგინერა?

და.ა. ბედს, ძირითადად, თავად იწერს ადამიანი. იმ მომენტში, ეტყობა, სულმა წამძლია,



ძალიან მომინდა პერიფერიამო რაღაც მნიშვნელოვანი გამგეკეთებინა, ასე ვთქვათ, პატარა „ოაზისი“ გამეშენებინა... თანაც ვიცოდი, რომ იქ სავაზოდ სანტერესო დასი და მხედებოდა... მოკლედ, ეგ ბედი თავად დავინერე.

თ.ჯ. მეგრე, მოგონოს შენი საქციელი? თუ თავბედს იწყევლი?

და.ა. (იცინის) თავბედის წყევლა რა საკადრისია?!

თ.ჯ. შენ ეგა თქვი! ისე, ხუმრობა იქით იყოს და, ჩემი აზრი თუ გაინტერესებს, ვვოქრობ, რომ ახმეტელის თეატრი ამჟამად ერთერთი საუკეთესო თეატრია თბილისში...

და.ა. და მის შემოგარენშიც, არა?

თ.ჯ. შემოგარენშიც, რატომ არა!

და.ა. ჩაი მიორთვი, გიცვილება.

თ.ჯ. მართლა, მართლა! თავი დაგანებოთ იმას, რომ შენ და ახმეტელები მთელი ეს წლები თავს არ იზოგავდით; ამას ისიც დაერთო, რომ თბილისის ორი წამყვანი თეატრი – რუსთაველი და მარჯანიშვილი – რემონტდებოდა და, წლების მანძილზე, პროდუქციას საერთოდ არ ქმნიდა. იმ პერიოდში დრამატული ფანრის მიყვარულთა მთელი ყურადღება, სიყვარული და „იმედის თვალი“ სწორედ შედარებით პატარა თეატრებზე იყო მიმართული, იმათ იტვირთეს მთელი შემოქმედებითი სიმძივე, ასე არ იყო?

და.ა. კი, ასე იყო. აჰან, ერთი მხრივ, პატარა თეატრები აიძულა ფორმაში ყოფილიყვნენ, მეორე მხრივ კი, ზოგიერთი მათგანი მოადუნა – აქაოდა მნიშვნელოვანი კონსერვაციები ჩამოვიცილეთო – და უხერხოდ სექტაკლებს გამოშვებაზე გადავიდნენ.

თ.ჯ. არა მგონია, ეგ იმ თეატრებისათვის დრო-ჟამით მოტანილი სიახლე ყოფილიყო!.. აი, ახმეტელის თეატრმა კი სწორედ მაშინ შექმნა არაჩვეულებრივი სექტაკლები: ავა მორჩილადის ფლამანგოლის ქუჩის „ძაღვები“, პ. პინტერის „ლალატი“, ფ. დიურენმატის „ვიზიტი“ და ა.შ. ახლა ყველას ვერ ჩამოვთვლი... როგორ გგონია, დაუფასდა?

და.ა. მაყურებლის აღფრთოვანებასა და აღიარებას თუ გულისხმობ, ნამდვილად დაუფასდა, შენც მშვენივრად იცი. მიუხედავად იმისა, რომ ზემოაღნიშნულმა და სხვა გარემონტიებულმა თეატრებმა ფუნქციონირება უკვე დაიწყეს, ჩვენ პრიორიტეტის დათმობას არც ახლა ვპაირებთ. რაც შეეხება სახელმწიფოებრივ დონეზე დაფასებას, მანდ მანცა და მანც ზუსტ პასუხს ვერ გაცემ... თუმცა, ამ მხრივ, თეატრთა უმრავლესობაც ჩემს აზრს გაიზიარებს.

თ.ჯ. მაყურებლის სიყვარული და დაფასება შენ არც ადრე გაცვდა. რა საიდუმლო იცი

სეთი?

და.ა. უბრალოდ, მეც ძალიან მიყვარს მათეატრები; ვცდილობ, არ მოვატყუო, ცუდი პროდუქცია არ შევაჩქრო, იმედი არ გავუცრუო და მიეცე ის, რის სანახავადც მოსულა თეატრში, რაც თეატრში ევლდება.

და რა ევლდება თეატრში, შენი აზრით? მანც რა ფენომენია ეს თეატრი?

და.ა. მაგაზე კაცობრიობის მთელი პროგრესული ნაწილი ფიქრობს, არისტოტელედან მოყოლებული დღემდე და სრულყოფილი პასუხი ჯერაც ვერ მოუფიქრებიათ; ახლა შენ გინდა, რომ ამ „ერთ ჭიქა ჩაიზე“, სახელდახელოდ გადამაჭრევიო ეგ საკითხი?!

თ.ჯ. „ერთ ჭიქა ჩაის“ რომ ეკადრება, იმ დონეზე მანც გადაეჭრათ. მაგალითად, დავინყოთ შექსპირის ცნობილი მეტაფორით „ცხოვრება სცენა“, ანუ თეატრია. ამაზე რა აზრისა ხარ?

და.ა. ჩემთვის, როგორც რეჟისორისათვის, ეგ მეტაფორა კი არა, პირდაპირი რეალობაა, რადგანაც მთელი ჩემი ცხოვრება და მისი აზრი მართლაც რომ სცენა და თეატრია. მაგრამ სიტყვის მთლად ბანზე ადგება რომ არ დამაბრალო, მოდი, შექსპირის მეორე მეტაფორას გაგახსენებ – „სცენა ბუნების (ანუ ცხოვრების) წინაშე აღმართული სარკეაო“, რომ ამბობს. შენ, როგორც ქალს, ალბათ კარგად უნდა გესმოდეს სარკის ძალა. მაგ სარკეს ბევრი შეუძლია: უნდა მკეთრად და ნატურალისტურად ასახავს ჩვენს ყოფას მთელი თავისი ცუდი და კარგი მხარეებით, უნდა ოდნავ შეაღამაზებს უწიო ცხოვრებას (აი, შენ რომ ამბობ ხოლმე, კარგი სარკეა, ახდუნებსო, რაღაც მაგის მსგავს სარკეს ვგულისხმობ ახლა), უნდა სულაც მრუდე სარკეების ოთახად იქცევა, ზოგიერთი ნაკლის უტირიებას შესძლებს და ერთი გულიანად გვახარხარებს; ზუსტად ისე, როგორც დაგვამოხარებს გვიცინია მუშტაილის მრუდე სარკეების ატრაქციონზე.

თ.ჯ. თეატრალური ფანრების ათსაგვარი განსაზღვრება მომისმენია და წამიკითხავს, მაგრამ „სარკეებით“ (და განსაკუთრებით მათთან ჩემი პირადი დამოკიდებულებით) ასეთი მარჯვე მანიპულირება, ვერ წარმომედგინა! ახლა აღარ ვიცი, შექსპირული მეტაფორები უფრო მომწონს თუ შენეული.

და.ა. ყოველ შემთხვევაში, ეტყობა ჩემთან პირფერობა უფრო განწყობს, ვიდრე ანგარდაცვილი შექსპირთან.

თ.ჯ. ვი? მე შექსპირი უკვდავი მეგონა! (იცინიან) იმის თქმა ხომ არ გინდა, რომ შექსპირი ბედარულ საქართველოში დაფავს სულს უხიერი დადგმების გამო?

და. არა, არ მინდა.

თ.ჯ. ჰო, შენი კარგად მესმის, შენ ადგილას რომ ვიყო, არც მე მომინდებოდა (იცინიან)... თეატრის „რუპორის“ ფუნქციაზე რას იტყვი? მას ხომ აგტივაცია-პროპაგანდის ფუნქციაც აქვს ხოლმე?

და. კი, ძალიან ხშირად... მოდი, ასე ჩამოვყალიბდეთ: თეატრში უნდა დიანახო, როგორც სარკეში, უნდა მოისმინო და კარგად გაიგინო, როგორც რუპორში ნათქვამი, და ნანახი თუ მოსმენილი, კარგად უნდა „გადახარმო“ — ესეც შენი აგტივაცია-პროპაგანდა! მაგრამ კიდევ ათი ჭიქა ჩაი რომ დაველიოთ და ზედ ათი ჭიქა ყავა მივაყოლოთ, თეატრის ყველა ფუნქციას და ღირსებას მაინც ვერ ჩამოვთვლით, გარწმუნებ!

თ.ჯ. მართალი გითხრა, დარწმუნება დიდად არ მჭირდება, მეც სწორედ ასე მგონია, მაგრამ შენაირ რეჟისორს რომ ელაპარაკები, რაღაც ამდაგვარი ხომ უნდა ჰქვითო?.. მოდი, ერთსაც გკითხვ — იმაზე რა აზრის ხარ, რომ თეატრალური ხელოვნება, მთელი თავისი არსებობის — დრამატული ისტორიის მანძილზე, ერთ-ერთ ყველაზე საშუალო ხელოვნების დარგად ითვლება?

და. მე რა აზრისაც უნდა ვიყო, აშკარაა, რომ არც ერთი ხელოვნების დარგი არ აუკრძალავთ იმდენჯერ, რამდენჯერაც თეატრალური ხელოვნება. როდესაც რომის იმპერია დაეშო, თეატრალური ხელოვნება 4 საუკუნით ჩაყვდა თავის ქრისტიანულ ევროპაში, ინდოეთში X-XI ს.ს. ისლამური დაპყრობების შედეგად, ორჯერ უფრო ხანგრძლივი რეპრესიების მსხვერპლი გახდა; პოსტუმპსარულ ინგლისში, საპარლამენტო აქტის გამოცემით, 20 წლით მიაჩუქეს; ამერიკის ჩრდილოურ შტატებშიც კარგახანს იყო აკრძალული, თუ არ ვცდები. მართალია, სსრკ-ში არ აუკრძალავთ, მაგრამ მკაცრ ცენზურას ხომ ექვემდებარებოდა ლამის XX საუკუნის ბოლო დეკადამდე? ასე რომ, მმართველი წრეები (რელიგიური, მორალური თუ პოლიტიკური მოსაზრებებით) ხშირად მტრობდნენ თეატრს, ეს ფაქტია. ეტყობა, მართლაც ეშინოდათ რაღაცის.

თ.ჯ. ახლა, როცა ასპარეზზე კინო და ტელევიზია გამოვიდა, ეს „შიში“ ერთგვარად განელდა, თუ არ ვცდები.

და. ცდები, ცდები! მაგაში კინო და ტელევიზია თეატრს ვერასოდეს გაეჯიბრება. და იცი, რატომ? იმიტომ, რომ თეატრს შეუძლია „ერთ მუშტად შეკრას“ სპექტაკლზე მისული ხალხი — ასე თქვათ, „ერთი ჰაერით ასუნთქოს“ მაყურებელი — კეთილსურნელოვანით თუ მყრალით — და პირისპირ დაელაპარაკოს

მას; თვალი თვალში გაუყაროს და ისე უთხრას სათქმელი და იქვე, ადგილზე, მიიღოს სხვა სუსხო რეაქცია.

თ.ჯ. ანუ, ფაქტობრივად პატარა „მიტივგად“ ჩამოაყალიბოს?

და. ჰო, რაღაც ეგეტივი შეუძლია. სპექტაკლი შეიძლება ერთ ნაშთი უსანქციო მიტივგადისაგან რაღაცად იქცეს და საპროტესტო აქციაშიც კი გადაიზარდოს... ალბათ, სწორედ ამამა ყველა ცოცხალი შესრულებით წარმოდგენილი სანახაობის განსაკუთრებული ხიბლი.

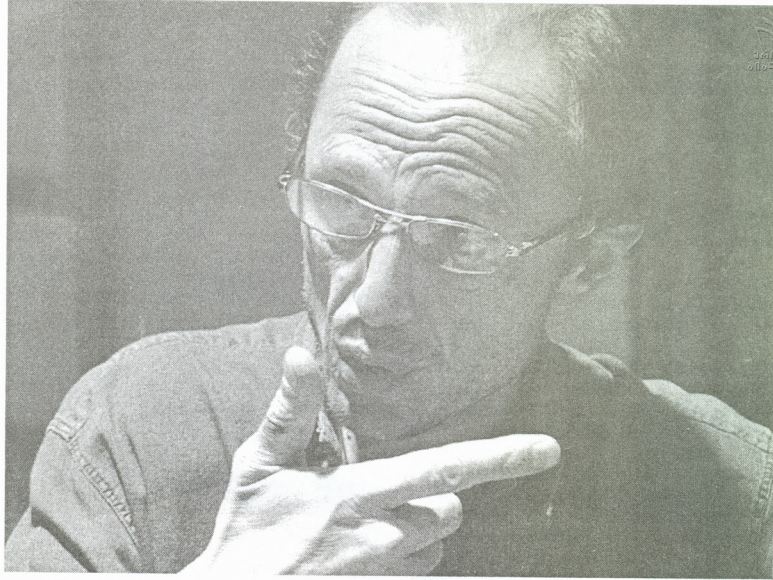
თ.ჯ. იცი, ახლა, რა გამახსენდა? მარჯანიშვილის თეატრში შენს მიერ დადგმული „გრაალის“ მცველნი!..“ მაშინ მიღებული შთაბეჭდილება ჩემს დღეში არ გამიჩენდება! მე მგონი, „გრაალზე“ რაც ხდებოდა, ასეთი რამ ქართულ სცენას საერთოდ არ ახსოვს!

და. ჰო, მეც „გრაალი“ გამახსენდა, როცა შეკითხვაზე გპასუხობდი... პრემიერის გამოშვებას აღარაფერი უკლდა, როცა 9 აპრილის ტრაგედია დატრიალდა. ამის შემდეგ პრემიერების თავი ვილას ექნებოდა.. მოკლედ, სადაც მაისის ბოლოს გამოკრეშვით პრემიერა. საოცარი ეფექტი ჰქონდა — სპექტაკლის შემდეგ დარბაზიდან მაყურებელი კარგახანს არ გადიოდა; შეიძლება ითქვას, ახალი „სპექტაკლი“ იმართებოდა და მოქმედება სცენიდან დარბაზში ინაცვლებდა, უკვე თავად მაყურებლის მონაწილეობით... მგონი, პრემიერის მესამე დღე იყო, როცა დარბაზში საქართველოს იმჟამად არაფორმალური დროშები აფორიალეს და სიმღერაც კი დასცხეს. უკვე მთელი რეპერტუარი საერთოდ მოისხნა და სეზონის ბოლომდე, ყოველდღე, მხოლოდ „გრაალი“ გადიოდა; ყოველი დღე სცენისა და დარბაზის სრული კონსოლიდირების ნამდვილი ზეიმი იყო!

თ.ჯ. მაშინ, მახსოვს, სირცხვილად და ლამის სამშობლოს ღალატად ითვლებოდა, თუ „გრაალის“ სანახავად ერთხელ მაინც არ ნახვიდოდი. პრაქტიკულად, ეგ სპექტაკლი ეროვნული მოძრაობის სიმბოლოდაც კი იქცა.

და. ჰო. ასეთი აუიოტავი და საყოველთაო აღტაცება, ალბათ, ზოგადმა განწყობამ და იმ ავადსახსენებელმა მოვლენებმაც განაპირობა... თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ მსახიობებმაც ძალიან იმარჯვეს, ბრწყინვალედ შეასრულეს როლები.

თ.ჯ. ცხადია, სპექტაკლი და სამსახიობო შესრულება ცუდი, ანდა თუნდაც საშუალო დონის რომ ყოფილიყო, ასეთ რეაქციას იმდენაში ვერ გამოიწვევდა. რაც შეეხება ახას, რომ „გრაალი“ ზოგად განწყობას ეხმარებოდა, ამაში თეატრისთვის უცნაურს ვერაფერს ვხედავ. კაცმა რომ თქვას, თეატრალური ხელო-



ვნება მუდამ თანამედროვეობას უწყობს ფეხს, ასე ვთქვათ, „გრამატიკულ ანწყობა“ ორიენტირებული, რადგან სხვა გზა არცა აქვს. თავად პიესა თუ ნაწარმოები, რომელიც კონკრეტულ დადგმას ედება საფუძვლად, შეიძლება მუდმივ ფასეულობებზეც იყოს დაწერილი (იგივე შექსპირი ავიღოთ თუნდაც), მაგრამ მისი ინტერპრეტაცია, რომელსაც კონკრეტული შემოქმედებითი ჯგუფი თავაზობს მაყურებელს, „აქტუალურ“ მარცვალს რაიმე ფორმით მიიღწეოთ თუ არ შეიცავს, აუცილებლად წარუმატებლობისთვის იქნება განწირული.

დ.ა. პო, თეატრი, რა თქმა უნდა, სხვა ხელოვნების დარგებთან შედარებით, ბევრად მეტადაა „აქტუალურზე“ ორიენტირებული და ტრადიციულად „გრამატიკულ ანწყობა“ ესმინება, როგორც შენ თქვი, რადგანაც პრაქტიკულად მისი სარკეა, როგორც შექსპირი და მე ვამბობთ (იცინის), მაგრამ მე, ჩემი მხრივ, იმასაც დავუმატებ, რომ ზოგჯერ ამ სარკეს წინასწარმეტყველებაც შეუძლია, ასე ვთქვათ, გრძელეული სარკეა ხოლმე, როგორც ზღაპრებში; ჩაიხედავ და – მომავალს დაინახავ.

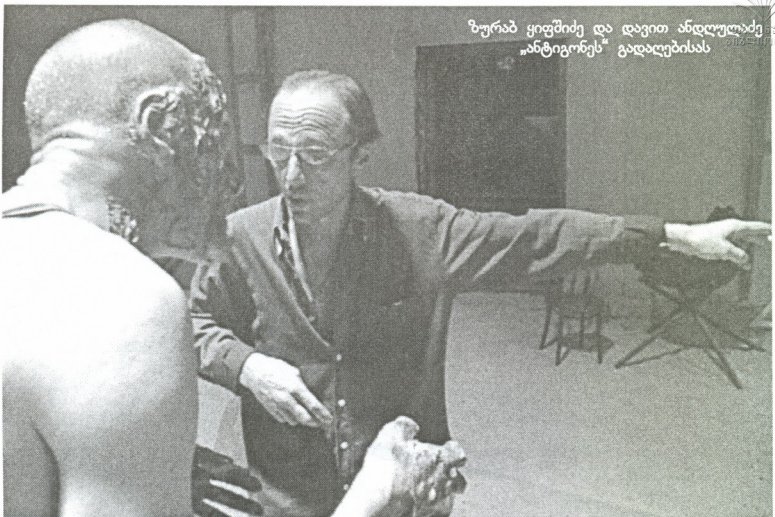
თ.ჯ. ანუ, სხვა სიტყვებით, თეატრი არა მხოლოდ ფეხდაფეხ მიჰყვება დროს, წინაც უსწრებს?

დ.ა. იშვიათად, მაგრამ ასეც ხდება ხოლმე! და ზოგჯერ მიმართულებასაც კი აძლევს, სხვა თუ არა, ესთეტიკურ პლანში მაინც.

თ.ჯ. მგონი, მართალი ხარ! ზოგჯერ ასეც ხდება... აი, თუნდაც ბეკეტი რომ ავიღოთ, მისმა „გოდომ“, რომელიც მოდერნიზმის აპოთეოზად ითვლება, აშკარად იწინასწარმეტყვევდა უკვე ჩვენი, პოსტმოდერნისტული ეპოქისა და ყოფის ერთგვარი აბსურდულობა, მთელი თავისი სევდითა და „კლოუნადის“, ანუ მასხარაობის ელემენტებით... შენ ბეკეტზე, მგონი არ გიმუშავია, მაგრამ პინტერსა და სტოპარდს (რომლებიც რატომღაც მის პირდაპირ მეგვიდრეებდ ითვლებიან) ნამდვილად შეეჭიდა.

დ.ა. პო, პინტერი „ახმეტელში“ დავდგი და სიამაყით მიიდა ვთქვა, რომ ეს პინტერის პირველი წარმატებული რეალიზაცია იყო ქართულ სცენაზე. რაც შეეხება სტოპარდს, მისი პიესა, უფრო სწორად კი მისი პიესის „როზენგრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ მოტივებზე შექმნილი „ოცდამეთვრამეტე“ მარჯანიშვილში დაიდგა. ეს ჩემი ბოლო სპექტაკლი იყო იმ თეატრში, შენც იცი.

თ.ჯ. ვიცი და ის სპექტაკლიც მშენივრად მახსოვს. უნდა გამოგიტყდე, რომ მე, პირადად, ის სპექტაკლი იმ პერიოდში ყველაზე



წარმატებულ სპექტაკლად მიმანჩია და ყველაზე მეტად მიყვარს შენს ნამუშევრებში! ოღონდ ეგ არის, რომ, მაშინ მისი დადგმა, ჩემი აზრით, ჯერ კიდევ ნაადრევი იყო საქართველოში... აი, ეს სწორედ ის სპექტაკლი იყო, რომელმაც საკუთარი ესთეტიკითა და ზოგადი ჩანაფიქრით წინ გაუსწრო დროს! სხვათა შორის, ბატონი ოთარ მეღვინეთუხუცესიც (რომელიც მაშინ მარჯანიშვილის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო) მახსოვს, ამბობდა, ეს 21-ე საუკუნის სპექტაკლიაო. მერე რა მოხდა? რა შავმა კატამ გაირბინა თქვენს შორის?

და.ა. ოოო, ეგ ცალკე საუბრის თემაა!.. მართალი გითხრა, არც კი ვიცი, რა გიპასუხო...

იმითომ, რომ იმ პასუხის გაცემა, რომელსაც ბატონი ოთარ ჩემგან იმსახურებს, ამ საიუბილეო დღეებს არ შეფერის!

ისე, ცოდა გამხელილი სჯობსო და, ოთარ მეღვინეთუხუცესის ხელმძღვანელად მოყვანაში ჩემი ხელიც ურევია, რისთვისაც გულწრფელ ბოდიშს ვუხდით იმ არაჩვეულებრივ მსახიობებს, რომლებსაც შემოქმედებითი სიმწიფის ხანა, ამის გამო, საკმაოდ უიბლო ადმოაჩნდათ. მეტის თქმა არ მინდა და აღარცაა საჭირო!

თ.ჯ. მაშინ, მოდი, კვლავ სასიამოვნო თემაზე გადავიდეთ. შენ სულ ახლახანს გადაიღე „ანტიგონე“, რომელიც, შენი თქმით, არც კინოა და არც სატელევიზიო დადგმა, არამედ

(კვლავ შენს სიტყვებს მოვიშველიებ) ტელეთეატრია – T-T. რით განსხვავდება ეს უანრი ცალკე კინოსგან და ცალკე თეატრისაგან? ანდა, სხვა სიტყვებით, რითი ჰგავს კინოს და რითი – თეატრს?

და.ა. კინოს იმით ჰგავს, რომ ფირზეა აღებული, კინო-ხერხების მიუღწევად კომპლექსს იყენებს, რაც „კინოს“ შეგრძნებას იწვევს. თეატრს კი სემიოტიკით ჰგავს, მის მხატვრულ ენას და სიმბოლოებს იყენებს.

თ.ჯ. ბანალური შეკითხვა – ვინაა შენი საყვარელი მსახიობი?

და.ა. (ეცინება) რა თქმა უნდა, ჩემი მეუღლე – მაია ზედგინიძე! თუმცა, მიმანჩია, რომ მის არტისტულ შესაძლებლობებს მე, როგორც რეჟისორი, სათანადოდ ვერ ვიყენებ.

თ.ჯ. ე.ი. მაიას არ გაუმართლა, ცოლად რომ გამოგყავა?

და.ა. ეგ თავად მაიას უნდა ჰქონო. ალბათ, როგორც მსახიობს, ჩემი ბოლმა აქვს გულში ჩადებული, მაგრამ როგორც თანამეცხედრე და შვილების დედა, ჯერჯერობით მპატიობს.

თ.ჯ. იმედია, გამოასწორებ მაგ შეცდომას.

და.ა. იმედით ცოცხლობს კაცი.

თ.ჯ. სხვა მსახიობებზე რას მეტყვი?

და.ა. საერთოდ, რეჟისორებს ის მსახიობები უყვართ ხოლმე ყველაზე მეტად, რომლებთანაც მუშაობენ და კარგ ნაწარმოებებს ქმნიან. ამიტომ, რომ არავინ გამომჩქეს, პირდაპირ

გეტყვი, რომ მე ყველა ჩემი მსახიობი მიყვარს, ადგილორივიც და მონვეულიც.

თ.ჯ. შესანიშნავი პასუხია! ერთი ესეც მითხარი და დაგესხნები — ექვიანი ხარ, როგორც რეჟისორი?

და. არა მგონია, ისევ მაია გავისხენოთ თუნდაც, რომელმაც ახმეტელის თეატრში სხვა რეჟისორებთან (ბ-ნ გიგა ლორთქიფანიძესთან და ბ-ნ ოთარ ბალათურისთან) უფრო საინტერესო როლები შექმნა, ვიდრე ჩემთან... თუმცა, როდესაც ჩემი მსახიობები სხვებთან ქმნიან საინტერესო სახეებს, გული ოდნავ მაინც მწყდება... მაგრამ ეგ უკვე ყველა პროფესიის ადამიანს შეიძლება დაემართოს, და არა მხოლოდ რეჟისორს.

თ.ჯ. მგონი, ნერთილის დასმის დრო დადგა, თორემ ამ გასაუბრებას ფურნალის ცალკე ნომერი დასჭირდება.

და. მეც ასე მგონია, რადგან საცაა სიუჟეტი გაგვექცევა და ჩაიზე გაბაასება გვიან ვანშამსა და ძვირფასი სადღეგრძელოების თქმაში გადაგვივა.

თ.ჯ. ისღა დამრჩენია წარმატებები გისურვოთ შენცა და ახმეტელის თეატრსაც, ხოლო თეატრის ერთგულ მაყურებელს — მრავალი და მრავალი საინტერესო საქმეცალისა თუ T-T-ს ნახვას!

და. ღმერთმა გისმინოს!

დიდი მადლობა მინდა გადაგიხადო შენცა

და აივნეგო ქელოძესაც იმ შრომისათვის და იმ უსაზღვრო თავდადებისათვის, რომელსაც თეატრის მიმართ იჩენთ. ასევე მინდა მადლობა ვუთხრა ყველა იმ მხატვარს, რეჟისორს, კომპოზიტორს, ქორეოგრაფს, მონვეულ მსახიობებსა თუ შემოქმედებითი და ტექნიკური გუნდის სხვა წევრებს, რომლებთან ერთადაც თეატრს უშეშავია და კვლავაც იმუშავებს. განსაკუთრებული მადლიერების გრძნობით კი მინც ჩემს საყვარელ მსახიობებს,

ძირველ ახმეტელელებს:

ნუგზარ ყურაშვილს,

ალეკო ალაივის,

გია ჯავახიძეს,

ვაჟა ციცილოშვილს,

ნუგზარ ხიდურელს,

ვალერი ტორონჯაძეს,

ნელი ბადალაშვილს,

მარინე ხარჩილავას,

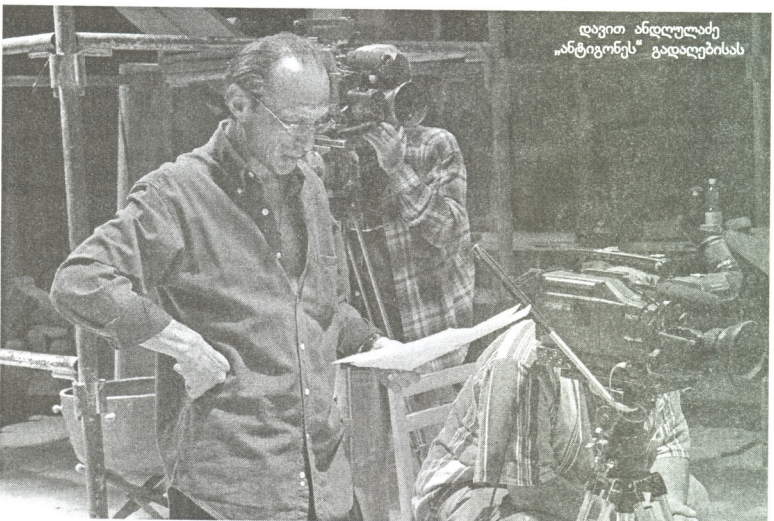
მზია ტალიაშვილს,

ირინა ნიუარაძეს,

ლია ქუთათელაძეს

მივულოცავ თეატრის ამ საიუბილეო თარიღს, ვინაიდან ისინი და მათი ნიჭი თუ ოსტატობა რომ არა, ეს არაჩვეულებრივი, საინტერესო და „პროვოკაციული“ ხელოვნება, რომელსაც თეატრი ჰქვია, საერთოდ არ იარსებებდა!

ესაუბრა **თამაშუნა ჯავახიძე**



დავით ანდლულაძე
„ანტიგონეს“ გადაღებისას

6060 მაჭავარიანი

არსებობენ მიზანსწრაფული ადამიანები, რომელთაც, გარდა პროფესიონალიზმისა, საზოგადო მოღვაწეობის შესაშური უნარი და ძალა შესწევთ. ახალი თეატრის გახსნა უდიდეს ენერჯიასა და ძალისხმევას მოითხოვს. დღეს ეს გაცილებით ადვილი და შესაძლებელი გვეჩვენება, მაგრამ მაშინ, როდესაც იხსნებოდა სახელმწიფო დრამატული თეატრი, ასეთი კოლექტივები თითზე ჩამოსათვლელი იყო და მათ ლიდერები ქმნიდნენ. ესენი იყვნენ: გიგა ლორთქიფანიძე (რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი 1967 წ.), ნანა დემეტრაშვილი (მესეთის სახელმწიფო დრამატული თეატრი 1967 წ.), სანდრო მრეწველიშვილი (საერო თეატრი „მეტეხი“ 1974 წ.), მიხეილ თუმანიშვილი (კინო-მსახიობთა თეატრი 1978 წ.), ამირან შალიკაშვილი (პანტომიმის თეატრი 1976 წ.)

გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრება თავისი ე.წ. ცივი ომებისა და უძრავობის პერიოდებით პოლიტიკაში, სწავრაში, მუსიკაში თუ გლეხთა თემებით — დრამატურგიაში ჩაკეტილ წრეს წარმოადგენდა და ევროპულ თეატრთან ნაკლებ საკონტაქტო ნერტივებს ითვლიდა, თუმცა უკვე ხელნელა მატულობდა მისი რიგში. საქართველოში ამ დროს უკვე ფართო ნაკადით შემოვიდა ევროპული კინემატოგრაფიის თანამედროვე ნიმუშები, დედაქალაქში გასტროლები გამართა ბერძნულმა, ფრანგულმა („ატელიე“), გერმანულმა თეატრებმა (ელენ ვაიგელის და ეკეპარდ შალის თეატრი). თბილისში ჩამოდიან რუსული თეატრებიც: ახლადშექმნილი „სოვრემენიკის“ თეატრი და თეატრი „ტეატრანსაჟი“. ქართველი თეატრალური მასურებელი მარჯანიშვილის თეატრში ევროპული სკოლის წარმომადგენელი რეჟისორის ვასილ ყუბიტაშვილის შემოქმედებას ეცნობა, ამ პერიოდში დიმიტრი ალექსიძე „ოიდიპოსით“, „ბახტრიონით“, ა. ჩხარტიშვილი „მედეათი“, „მოკვეთილით“, ამინდს — ქმნიან ქართულ თეატრში.

ლერი პაქსაშვილი თეატრალურ ინსტიტუტში ჯერ გიგა ლორთქიფანიძის, შემდგომ კი მიხეილ თუმანიშვილის სტუდენტი იყო. სრულიად განსხვავებული მხატვრული ხელნერის რეჟისორებმა განსაკუთრებულად როლი ითამაშეს მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. მაგრამ თეატრალური მრწამსი და ესთეტიკური კრედო

არც ერთი მათგანისგან არ უსესხია მომავალ რეჟისორს. ის საკუთარი სათქმელი მოვიდა თეატრში, რაც მისთვის ჯერ კიდევ პოეზიაში იოტვა ტიციან ტაბიძის მიერ:

„სანამ წარმოიქმამ, ლექსი შენია, იტყვი, სხვა უცხო მას დაიტაცებს, და თუ ვაჟაკის ხელი სჩენია, მაშინ სხვის ხელშიც ის ივაჟაკავებს“.

„ყველაფერი ახალი კარგად დავინწყებული ძველია — წერდა ლერი პაქსაშვილი — ჩვენი მიზანი უბრალოა და ნათელი — ქართული თეატრის ტრადიციების — მისი რომანტიკული და პოეტური საწყისების გაგრძელება.“ (1) რეჟისორის აზრით, ქართულმა ლიტერატურამ ყველაზე დიდ სიმაღლებს პოეზიაში მიაღწია. „კარგავს რა თავის ტრადიციებს, ხელოვნება კარგავს თავის სახეს. ბრეტის თეატრის „კორიოლანოსი“ — ეს შექსპირის გერმანული გაგებაა, „ჰუნნი“ „ატელიეს“ თეატრში ფრანგული სულითაა გამსჭვალული. სხვები მას სხვაგვარად დადგამდნენ — ცუდად ან კარგად კი არა — სხვანაირად, მაგრამ ხელოვნების ძალა მხოლოდ მის ეროვნულ თავისებურებებში კი არა, მის ზოგადავსებრიულ და ინტერნაციონალურ ბუნებაშიცაა.

მე მინდა მიუზსლოვდე პოეტურ თეატრს. როცა ვდგამ ლორკას, ვაჟა ფშაველას, თანამედროვე პოეზებშიც რომანტიკას ვეძებ. მე არ მეგონა, რომ ამაღლებული მხოლოდ ტრაგედიაა ან დრამაშია. ნებისმიერ კომედიაში შეიძლება ვიპოვოთ პოეტურობის საწყისი და დავედგათ მაგ.: „პოეტური კომედია“ (2).

ლერი პაქსაშვილმა არა მხოლოდ შემოქმედებითი, არამედ პირადი ცხოვრებაც თეატრის სიყვარულზე ააგო. 23 წლის იყო, როდესაც უცხო ენების ინსტიტუტში ფრანგულ ენაზე დადგებულ ა. დიუმას „მარგარიტა გოტიე“ ნახა. რომანტიკული სპექტაკლი და მისი მთავარი გმირი ამ დღიდან მისი ცხოვრების განუწყველ ნაწილად იქცა. ვიოლეტა პაქსაშვილი ამ როლში ვერიკო ანჯაფარაძემაც იჩილა და მარჯანიშვილის თეატრში მისკლა შესთავაზა, მაგრამ მალე ახალგაზრდა მსახიობმა ქალმა მუდღელსთან ერთად რაიონულ თეატრებში მუშაობა არჩია. მასწარაძის, თელავის, სოხუ-რესის, რუსთავის თეატრებში მან შექმნა ის დრამატული სახეები, რომელთა მნიშვნელოვანი

„თეატრის 25 წელი“ № 1



ნაწილი თბილისის სახელმწიფო დრამატულ თეატრშიც განახორციელა და ახალი თეატრალური სივრცეები შეაბრუნა.

1979 წლის 17 მაისს ლერი პაქაშვილის ინიციატივითა და კულტურის სამინისტროს კოლეგიის გადაწყვეტილებით, თბილისში ახალი დრამატული თეატრი დაარსდა. ეს იყო თბილისისთვის რიგით მე-15 თეატრი, რომელიც გლდანის მასივში, მუშათა რაიონში დაიბადა დიდი ქარხნებისა და საწარმოების გვერდით. მან პირველი ახალმოსაზრება მსუბუქი მხეწველობის ტექნიკუმის შენობაში იხიმა. მიზანი ერთი იყო — გამხდარიყო მუშათა რაიონის კულტურის ცენტრი, აემაღლებინა მაყურებლის ესთეტიკური დონე, მხატვრული გემოვნება და აღეზარდა იგი სულიერად.

თუკი ამ პერიოდის პრესას გადავხედავთ, სადაც მშრომელი მოსახლეობა ეხმარება ახალი თეატრის შექმნას, დავინახავთ, რომ თეატრი მათთვის მართლაც კულტურული მოვლენაა, მაგრამ ყურადსაღებია ერთ-ერთი მაყურებლის თხოვნა თუ რეპლიკა, რომ „თეატრი მაინც თეატრია“, ის თხოვნ თეატრს, ისეც იმ საწარმოში არ აგრძნობინოს თავი, სადაც მუშაობს, სცენაზე დირექტორები და პრობლემები კი არა, კლასიკური რეპერტუარი სურს იხილოს და დიდაქტიკასთან ერთად გართობის სურვილიც გააჩნია. აქვე შეიძლება რაიონის თეატრალური ტრადიციების გახსენებაც. 80 წლის წინ ამ რაიონში მუშა ახალგაზრდობის თეატრი („Трапи“) ფუნქციონირებდა.

„თეატრის რეპერტუარი ძირითადად იქნება ქართული, თუმცა საზღვარგარეთელ ავტორთა საუკეთესო დრამატულ ნაწარმოებებსაც დავდგამთ — აღნიშნავდა ლერი პაქაშვილი ვაზ. „კომუნისტისთვის“ მიცემულ ინტერვიუში.

„ქართული თეატრი არ არსებობს ქართული დრამატურგიის გარეშე“ — ასეთი იყო თეატრალური მრწამსი ლერი პაქაშვილისა, რომელიც თავისი შემოქმედებითა და პირადი ცხოვრებითაც იყო ღრმად ეროვნული.

თითქმის ყოველთვის, ჯერ იქმნებოდა თანამოაზრეთა დასი და შემდგომ — თეატრი. ამჟამად პირიქით მოხდა. ჯერ რეჟისორმა მიანია თეატრის შექმნის თაობაზე დადგენილების მიღებას და შემდგომ შეკრიბა დასი თეატრალური ინსტიტუტის — კურსდამთავრებულებისა და იმ მსახიობთა ბაზაზე, რომლებიც იცნობდნენ რეჟისორის შემოქმედებით ხელწერასაც და პიროვნებასაც. ასე შეიკრიბნენ: ვასო აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრიდან — დავით დვალისვილი, ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრიდან — ამირან ტაკიძე, მარჯანი-

შვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრიდან — ალექო ალავიძე, სოხუმის ქაჩანას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრიდან — ნუგზარ ყურაშვილი. ახალგაზრდა მსახიობები: ირაკლი ნიჟარაძე, მიხეილ სეთურიძე, ზაზა ქაშიბაძე, ლია ქუთათელაძე, ირინე გაბუევა, ვაჟა ციცილოშვილი, შპა ტალიაშვილი, ვასო შიხაშვილი, შალვა ბახტაძე. მათ გარდა შტატში ირიცხებოდნენ: ვიოლეტა პაქაშვილი, ნელი ბადალაშვილი, ჯემალ ბერიძე, ნუგზარ ხიდურელი, ირაკლი ალუბაური, მარინე ხარჩილავა, მიხეილ ზაკორჩენკო, თუმც 30 მსახიობის ნაცვლად პაქაშვილმა სულ 21 მსახიობის შეკრება შესძლო. სამხატვრო ხელმძღვანელს ერთი მხატვრული მიმართულებით უნდა წაეყვანა სხვადასხვა სკოლისა და მიმართულების აქტიორთა ჯგუფი და შეექმნა გმირული სულის, რომანტიკული სული-სვეტების, ღრმად ეროვნული თეატრი.

დაარსების დღიდან თეატრის გვერდით დადგინდნენ ქართველი დრამატურგები, რომელთა შორის, პირველ რიგში, ოტია იოსელიანი უნდა მოვიხსენიოთ. მან თავისი პიესა „გამოქცეული“ მოიტანა თეატრში. მუშათა კლასის თემზე დაწერილი ამ პიესით თეატრი ეხმარებოდა თავისი მაყურებლის პრობლემებს, მაგრამ მასზე მუშაობა რთული აღმოჩნდა. „იმდენი აქვს ლერის ამ პიესაზე ნაშუშევარი, რომ თეატრის ხელმძღვანელი ჩემთან ერთად მოანერდა ხელს, როგორც ავტორი. ჩვენ ერთად შეექმენით ეს პიესა. ჩემი აზრით, ავტორისა და თეატრის ერთად მუშაობის სანიშნოში მაგალითია ეს“ — აღნიშნავდა დრამატურგი, რომელმაც კმაყოფილება პრაქტიკულადაც, გლდანის თეატრისათვის დაწერილი კიდეც ერთი პიესით, „ყრუ ღმერთებით“ გამოხატა.

ახლად დაბადებული თეატრის პრემიერამ თითქმის ორი წლით დაიგვიანა. ამ ხნის განმავლობაში ლერი პაქაშვილი თავდაუზოგავად შრომობდა და იღვწოდა მაყურებელთან შესახვედრად. 1979 წლის 17 დეკემბერს ის გული-სტკივილით აცხადებდა, „რომ თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულები რუსთაველის თეატრში დარჩნენ სამუშაოდ და ამ მიზეზის გამო თეატრმა ვერ შესძლო 1980 წლის 14 იანვარს სექტაკლის ჩვენება“ (3). ამ წელს ახლადშექმნილ თეატრში რუსთავის თეატრიდან სამუშაოდ გადმოვიდა შესანიშნავი თეატრალური მხატვარი აივენკო ჭყანიძე.

„ჩვენი მიზანია შევქმნათ პოეტური, მეტროდი რომანტიკის თეატრი. თეატრი, რომელიც ადამიანის სულის ამაღლების მსახური იქნება. ჩვენთვის ძალაში რჩება 30-იან წლებში ნაშთი-ნებული დევიზი — „ყოველდღიურში გმირული



თეატრის გახსნის საღამო

და არა გმირულში — ყოველდღიურში“.

თეატრი ვაჟა ფშაველას „მთანი მალაღინი“-თ უნდა გახსნილიყო („აღლდა ქეთელაურის“ და „სტუმარ-მასპინძლის“ ინსცენირება გ. ხუხაშვილს ეკუთვნოდა).

რეპეტიციების პარალელურად რეჟისორმა გამოსცადა თავისი ახლადშექმნილი დასი და მის მიერ მოწყობილ, რიგით მეხუთე გარეჯობაზე ოთარ ჩხეიძის „თევდორე“ წარმოადგინა ღია ცის ქვეშ 100 000 ადამიანისათვის.

მიუხედავად „მთანი მალაღინის“ და „ყრუ ღმერთების“ მომზადებისა, თეატრი მაინც ეს. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედიათ“ გაიხსნა, მაგრამ მთავარი ალბათ, ის იყო, რომ ის გაიხსნა. ეს იყო 1981 წლის 11 ნოემბერი.

ორი სიტყვა რეპერტუარის შესახებ: 1981-82 წ.წ. გარდა ზემოხსენებული სპექტაკლებისა, დაიდგა ი. ვაკელის „აპრაქსუნე ჭიჭიმილი“ და ბ. შოუს „მოტყუებულნი“.

1982-83 წ.წ. სეზონზე — ო. იოსელიანის „გამოქვაბული“, ფ. გარსიას „ბიჭუნა“ და გ. ნახუცრიშვილის „კომპლუ“.

1983-84 წ.წ. — გ. ბათიაშვილის „1832 წელი“, ა. არბუზოვის „ძველმოდური კომედია“, ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“, ო. მამფორიას „იეთიმ გურჯი“, უ.ბ. მოლიერის „ძალად ექიმი“.

1984-85 წ.წ. — უ. შექსპირის „რომეოლეტი“ (პრემიერა გაიმართა ერევანში ფესტივალზე) გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“.

ბოლო სპექტაკლი თავის თეატრში 1985-86 წლების სეზონში ანატ აბდულისის „უკანასკნელი პატრიარქი“ იყო, რომლის დადგმის შემდეგ ლ. პაქაშვილი წავიდა თეატრიდან.

1985 წლის ბოლოს თეატრი მოსკოვსა და უნგრეთში უნდა წასულიყო გასტროლებზე. ამას გარდა, ლერი პაქაშვილმა სხვადასხვა თეატრების რეჟისორები დაითანხმა თავის თეატრში თითო წარმოდგენის დადგმაზე. თემურ ჩხეიძე უკვე მუშაობის დაწყებასაც აპირებდა. ალ. ტოვსტროვოვი რობერტ ლუი სტივენსონის „განძთა კუნძულის“ მიხედვით იწყებდა მუსიკალური წარმოდგენის განხორციელებას. თავისი თეატრის ბაზაზე სამხატვრო ხელმძღვანელი ნორჩი მაყურებლისათვის თოჯინების თეატრის ჯგუფის შექმნასაც აპირებდა...

1985 წელს თეატრი ახალ შენობაში გადავიდა, მეტროს სადგურის გვერდით, რომელიც რეჟისორის ბოლო ღვაწლი იყო მის წინაშე.

5 სეზონის მანძილზე დადგმული 13 სპექტაკლიდან 9 ქართველი დრამატურგის პიესა იყო. რომანტიკული თეატრის იდეა სათავეზევე ჩავედა, მიუხედავად ამაღლებული შემოქმედებითი მიზნისა, რომ მისი მარცვალი ყოველ დრამატულ ნაწარმოებში ყოფილიყო მოძიებული, თეატრი ფსიქოლოგიური სიღრმის მქონე ფილოსოფიური უღერადობის დრამატურგის არ ეტანებოდა. შემოქმედებითი კრედო კი მაინც ლამაზი და ნათელი იყო: „მე ყოველთვის მჯეროდა და ახლაც ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ქართული თეატრის ენა არ შეიძლება იყოს ადამიანის სულში მოურიდებლად ხელების ფათური. მე მჯერა, რომ თეატრი ადამიანის სატკივარზე მდღლარის დასხმის ენით არ უნდა ელაპარაკებოდეს მასურებელს. თეატრი უნდა იყოს პრინციპული, მაგრამ არა შუროსმაძიებელი, მამხილებელი, მაგრამ არა დამცინავი, შთაგონებული და არა პლაცატური, ამაღლე-

ბული, მაგრამ არა პათეტიკური..." (5)

თეატრმა გაითავისა ეს შემოქმედებითი კრედო და თავისებურად, თვისობრივად ახლებურად იწყო მისი გადამუშავება და მისი მისადაგება თანამედროვეობასთან.

1986-88 წლებში თბილისის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს სათავეში რეჟისორი იური კაკულია ჩაუდგა.

1987 წელს ალექსანდრე ახმეტელის დაბადებიდან 100 წლისთავთან დაკავშირებით თეატრი მისი სახელობის გახდა.

მიუხედავად დიდი რეჟისორის სახელის მიკუთვნებისა და თეატრის რამდენიმეწლიანი, მაგრამ მაინც დაარსების ტრადიციისა, არც კაკულიას და არც მის შემდგომ მოსულ სამხატვრო ხელმძღვანელებს თეატრის გამირული, რომანტიკული მიმართულება არ გაუთვალისწინებიათ არც სადადგომო და არც სარეჟურტუარო თვალსაზრისით და ეს, რა თქმა უნდა, ლოგიკური იყო.

1986-87 წლების სეზონში ი. კაკულიამ ი. ჭავჭავაძის „ბაზალეთისა ტბის ძირას“ დადგა, რომელიც მწერლის დაბადებიდან 150 წლისთავს მიუძღვნა (ინსცენირების ავტორი ი. კაკულია).

ამ სეზონზე მან კიდევ ერთი ქართული (თ. ბაბაძელის „ლუზა ჩაუშვი, ანგლოზო“) და ორი უცხოური პიესა (ე. დე ფილიპოს „აზრდილები“ და ბ. ბრეტის „დედილო კურაჟი“) განახორციელა. დღეს რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე ამ უკანასკნელ პრემიერას დიდი სიბოძით და სიყვარულით იხსენებს.

1987-88 წლების სეზონში ი. კაკულია კიდევ

ორ ქართულ პიესას — შ.შამანაძის „ლია შუშუბანდს“ და ნ. დუმბაძის „ნუ გეშინია დედას“ დაგამს. თეატრი ქართული სასცენო რეპლიკის თეატრალური გამოცდილებით და თანამედროვე ქართული ყოფის ჩვენებით იწონებს თავს მაყურებლის წინაშე. ქუთაისის თეატრიდან გადმოსულ რეჟისორს ეს წარმოდგენები უკვე დადგმული ჰქონდა.

სამ წელიწადში განხორციელებული ექვსი წარმოდგენა იცოტავა და საკმაოდ მკაცრად შეაფასა თეატრალურმა კრიტიკამ, თუმცა მიზეზი მხოლოდ პრემიერების მცირე რაოდენობა არ ყოფილა.

„მიუხედავად იმისა, რომ რეპერტუარში არის ქართული და ევროპული კლასიკა, აგრეთვე, თანამედროვე, საინტერესო ავტორთა პიესები, მაინც ვერ შეიქმნა თეატრის მხატვრული სახე, ვერ განისაზღვრა მისი პოზიცია თანამედროვეობისადმი... კოლექტივი ჯერჯერობით ვერ ამართლებს დიდი ქართველი რეჟისორის სანდრო ახმეტელის სახელს (6).

1988 წლიდან თეატრს სათავეში ალექსანდრე ქანთარია ჩაუდგა.

„ჩვენ რეპერტუარი, ძირითადად, ორიენტირებული იყო ქართულ დრამატურგიაზე. ჩვენ გვინდოდა, რომ ეს თეატრი გამხდარიყო ქართველ მწერალთა თეატრი, რომელიც თავის წვლილს შეიტანდა ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში.

1887-90 წლების სეზონი ახალ შენობაში ლამა თაბუკაშვილის პიესით „ნატყარალზე“ გაიხსნა. ვინაიდან ერთდროულად ორ პიესაზე გუმუშა

F 1094



ვაჟა-ფშაველა „მთანი მალაღნი“ (ინსცენირება გ. სუხაშვილისა)

პატრიარქის (რ) მართლმადიდებელი ეკლესიის სასულიერო განყოფილება

„საქართველო“ № 1 17

ობდი, მეორე პრემიერა მესამე დღესვე წარმოვადგინე. ეს იყო ზურაბ სამადაშვილის „კარს იქით“. ამ ორი პრემიერთი დანიყო ჩემი და ახმეტელის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ახალი ეტაპი (7)“.

მით მოჰყვა პ. კაკაბაძის „დემეტრე მეორე“, ო. ჩხეიძის „ერთი მერცხლის ჭიკვილი“, ო. ჭილაძის „ლაბირინთი“, ზ. სამადაშვილის „წრე“, ეს ნაწარმოებები ა. ქანთარიაშვილს განახორციელა თეატრში. მისი სამხატვრო ხელმძღვანელობის დროს ქართველ დრამატურგთა პიესები დადგეს პ. ბესტავაშვილმა (ი. სამსონაძის „შუალამისას“), ქ. ხარშილაძემ („საბადო მფლობელნი“) ანუ ამე თქვენ მიყვარხართ“ დ. ერისთავის მიხედვით და მ. სალუქვაძის „სიმარტოვე“), ლ. მირცხულავამ თ. ბაძაღვას „ფარდის დაშვებამდე“, გ. ნახუცრიშვილის „ნაცარქექია“, ლ. თაბუკაშვილის „მინდა ვიცოცხოლო, მინდა მიყვარდეს“, ზ. სიხარულიძემ დ. კლდიაშვილის „სოლომონი“, გ. შალუტაშვილმა ი. სამსონაძის „აღდგომა გაქმებულ სასაფლაოზე“ და ა. შ. და თუ გადავხედავთ, ზემოსტყვევების სპექტაკლების ლიტერატურულ-თეატრალურ გამომხატვრებს – პრესას, ისინი მაღალმხატვრულ დონეზე განხორციელდა თეატრში და თეატრალური კრიტიკა, რომელიც თეატრის მხატვრულ სახესა და მის პოზიციას თანამედროვეობისადმი ვერ ხედავდა უახლოეს წარსულში, დანაწარდა, რადგან ახმეტელის თეატრი მყარად დადგა ეროვნულ საძირკველზე, ფართოდ გაუღო კარი თანამედროვე ქართულ დრამატურგიას და ახალგაზრდა ქართველ რეჟისორებს.

ა. ქანთარიას საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრების ყველაზე რთული პერიოდი შეხვდა სამოღვაწეოდ – ეს იყო სისხლიანი 9 აპრილის, სამოქალაქო დაპირისპირების, აფხაზეთის ომის შედეგული წლები. თეატრებს არ ჰქონდათ გათბობა, სინათლე, არ იყო ტრანსპორტი, თანაც ქუჩაში გამოსვლა საღამოს საათებში სავაიად საშიში, არასასურველი გახლდათ. მაგრამ ახმეტელის სახელობის თეატრი არ გაჩერებულა. მთავარი, რაც ალ. ქანთარიას ხილავდა ამ შემოქმედებით კოლექტივში, იყო თანამოაზრეობა, ერთუბიანობა, შრომისმოყვარეობა. მას მოწვეული ჰყავდა მეტყველების პედაგოგი, ქორეოგრაფი, ატარებდა ყოველდღიურ ტრენაჟებს, დასი გამუდმებით ინვრტინებოდა.

მისი სამხატვრო ხელმძღვანელობის პერიოდში თეატრი ორჯერ წაივდა საგასტროლოდ: ეგვიპტეში, ქაიროს ფესტივალზე წარმოადგინა ო. ჭილაძის „ლაბირინთი“ და ლ. თაბუკაშვილის „ნატარალზე“, იუგოსლავიაში, ზაგრებში კი ზ. სამადაშვილის „კარს იქით“ უჩვენა მაცურებელს.

ა. ქანთარიას რეჟისორულ დამსახურებას მიეკუთვნება თეატრში 8 წლის განმავლობაში პრემიერების დიდი რაოდენობა, მათი მაღალი მხატვრული ხარისხი, ქართველი მწერლების აქტიური მოზიდვა თეატრში და ამით მისი შემოქმედებითი სახის უკეთ ფორმირება, მსახიობთა შემდგომი პროფესიული ზრდა, რამაც მას რეჟისორისთვის ყველაზე სასურველი თვისება – როლების სწორი გადანაწილება დაეხმარა.

თეატრის ახალ ხელმძღვანელს, გოგი ქავთარაძეს ახმეტელის თეატრი უკვე ჩამოყალიბებული ეროვნული რეპერტორითა და პროფესიონალი სამსახიობო დასით დახვდა. საჭირო იყო მუშაობა.

დრამატურგმა გურამ ბათიაშვილმა გადავტარა საქართველოს ისტორიის დრამატული კოლაჟი „ოდესმე დიდი ყოვილა საქართველო“. გოგი ქავთარაძემ და რეჟისორებმა ც. ნაკაშიძემ და ნ. ბაგრატიონმა საქართველოს ისტორიის სხვადასხვა ეპოქების მნიშვნელოვანი ფურცლების სცენური ამტყვევებით ამაღლელებელი სპექტაკლი შექმნეს.

გ. ქავთარაძემ მხოლოდ ორი წელი იმოღვაწევა ახმეტელის თეატრში (1996-1998). მისი სამხატვრო ხელმძღვანელობის დროს აქ წარმოდგენილი დადგეს ახალგაზრდა რეჟისორებმა: ც. ნაკაშიძემ, ზ. სიხარულიძემ, კ. მირიანაშვილმა, მსახიობმა ზ. კვერენცხილაძემ (დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“).



სცენა სპექტაკლიდან „მთანი მალაღნი“



ორი წელი ის დრო არ არის, როცა შესაძლებელია ისეთი სიხალის შეტანა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, რომ შეიცვალოს ან თვისობრივად ახალი კუთხით წარმოჩინდეს მისი მხატვრული სახე, მაგრამ „ოდესმე დიდი ყოვილა საქართველო“ თეატრის დიდხანს დაამახსოვრდა საქართველოს ისტორიის მღვდარე ეპიზოდების სცენური თხრობით, ამ თხრობის ფსიქოლოგიური ნიღბსკლებითა და მძაფრი დრამატიზმით.

თეატრის მატერიალურ უსახსრობაზე წუხილს შერობის დეკარგვის საფრთხეც დაემატა. მისი შერობის ბაზაზე უნდა დაარსებულიყო კულტურულ-საეჭორო ცენტრი, რომელიც საფირმო მალაჩიების გახსნას აპირებდა თეატრში. საჭირო იყო ახალი სამხატვრო ხელმძღვანელის დანიშვნა.

გ. ლორთქიფანიძემ გადაწყვიტა შევიცარი-იდან დათო ანდელუაძის ჩამოყვანა, რომელიც იმეამად იქ საექტაკლის ამზადებდა და საეჭოვლ მიანდათ დათანხმებოდა ამ წინადადებას.

დ. ანდელუაძე 15 წელი მუშაობდა მარჯანიშვილის თეატრში. „შენსვენ სავალი გეზი“, „დიდოსტატის მარჯვნივ“, „გრალის მცველი“, „ოცდამეთვრამეტე“ ამ თეატრში დადგა.

ის ჩამოვიდა, მაგრამ შეიმუშავა „შემოქმედებითი საქმიანობის უზრუნველყოფის“ პროგრამა, რომელსაც ხარჯთაღრიცხვაც დაურთო და ქალაქის მერისა წარუდგინა. მერიამ მხარი დაუჭირა ახალგაზრდა რეჟისორის ინიციატივას.

ექვს თვეში დ. ანდელუაძემ შესძლო შერობის გარემონტებაც, დასის გაცნობაც და ახალი საექტაკლის მომზადებაც.

ახმეტელის თეატრი დღეს ევროპული სტანდარტების ნორმებს აკმაყოფილებს. მან სრულიად ახალი იერსახე მიიღო. ეს იყო რეჟისორის პირველი თვალაზინო დამსახურება ამ თეატრის წინაშე.

„მოკლედ, თავი ბროდვეის ერთ-ერთ პატარა თეატრში მგონია“ – თქვა ახმეტელის თეატრში მისულმა დ. ანდელუაძის ერთ-ერთმა მსახიობმა, ხოლო რეჟისორმა რობერტ სტურუამ წარმოდგენის ნახვის შემდეგ შეაქო ახალგაზრდა რეჟისორი და უთხრა: „ოდესმე, საშუალება თუ მომეცა, სიაოვნებით ვიშუშავებდი ამ ტიპის თეატრში.“ (8)

ახალი თეატრალური სეზონი ქართული თეატრის დღის აღნიშვნით დაიწყო ახმეტელის თეატრში. ტრადიცია ქართველი დრამატურგების წანარმოებების დადგმისა არც ახლა დარღვეულია. სამხატვრო ხელმძღვანელმა აკა მორჩილაძის ორი მოთხრობის („გასეირნება ყარაბაღში“ და „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“) ინსცენირება (ინსცენირების ავტორი თ. ჯავახ-

რიძე) შესთავაზა მაყურებელს. „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებში“ მთელი სისასებით იქნა წარმოდგენილი ახალგაზრდობის სავალალო სვედური სამოქალაქო დაპირისპირებებისა და ომების ეპოქაში, ნათელი ადამიანების არცთუ ნათელი ანწყო და სავალად ბუნდოვანი მომავალი. „ეს არის დღევანდელი და იქნება, ხვალანდელი პიესაც, მიუხედავად იმისა, რომ ის „იასამანზე“ რამდენიმე წლით ადრეა დაწერილი“ – ასე აფასებს მას რეჟისორი და იქვე შენიშნავს, რომ „თეატრი არ არის ის ინსტიტუტი, რომელიც წვევტილ რაიმე პრობლემას, ის მხოლოდ აყვებს მას (9)“. მაგრამ დ. ანდელუაძემ მხატვრული სისასებით და ცხოვრებისეული ლოგიკის შეურალებლობით – სცენურად კი – ირეალური სამყაროს ორი პერსონაჟის დიალოგითა და მათი ცინიზმით მოგვანოდა აზრი იმის შესახებ, რომ ცხოვრება ძალზე ხანმოკლეა იმისათვის, რომ მასში საბედისწერო შეცდომების დაშვების შემდეგ მათი გამოსწორების იმედი დაიტოვო. უნდა იცხოვრო ნათელი დედალებით და არასდროს დეკარგო საკუთარი „მე“. რა პასუხს ვაძლევთ ჩვენს მომავალს? რეჟისორმა შესძლო დრამატურგის მიერ ამ მოთხრობაში დასმული კითხვის ნიშნებისა და ძახლის ნიშნების თეატრალურ ენაზე ამეტყველება.

საექტაკლო მსახიობების ბ. მეგრელიშვილის (ზაზა), მზია ტალიაშვილის (ნანა), რ. კობიაშვილის (ინანა), გ. გორგასანიძის (მამუკა), ნუგზარ ყურაშვილის (ვატო), ალექო ალაგოძის (რავიკა) პროფესიული ოსტატობით შესრულებული პერსონაჟები დიდხანს დაამახსოვრდა მაყურებელს. ამას მისი ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლეს მონიშნავს.

„მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“ დ. ანდელუაძის მეორე სერიოზული ნამუშევარია ს. ახმეტელის თეატრში. ფ. დიურენდის ქართული თეატრისთვის საყვარელი დრამატურგია, მაგრამ, როგორც ჩანს, ის შესანიშნავად ერწყმის საქართველოს არა მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკური ყოფის, არამედ მისი ახალი ფორმაციის შესატყვისი ზეიშობისა და მორალის ნორმებსაც. პიროვნების ფასი კაპიტალისტურ სამყაროში ხომ მის მიერ დაგროვილი მატერიალური კაპიტალით იზომება. რაც შეეხება თავად ადამიანს და მისი არაეკონომიური მნიშვნელობის ფასეულობებს, მათ ყოველგვარი ღირებულება აქვთ დეკარტული და თუკი ისინი ძვირად გაიყიდება, პრობლემას არ წარმოადგენს მათი არა მხოლოდ გაყიდვა, არამედ თუნდაც პიროვნების განწირვაც. პიესის სათაურიდან „მოხუცი მანდილოსანი“ ამოვარდა და მარცხა, რომელ მანდილოსანზეა ლაპარაკი, როცა მთავარ გმირს არა მანდილოსანი, არამედ მთელი ქალაქი ყიდის

ვ. პაქაშვილი
საექტაკლეში
„ქველმოღურ
კომედია“



და იმეტებს. მანდილოსნის „მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“ ამ ქალაქში, სადაც ის დაიბადა, საექტაკლის სათაურში „მეორედ მოსვლად“ ანუ წარღვნად აუღერდა და ასეც არის. ამიტომ იყო, რომ ზემოხსენებული საექტაკლის განხილვისას რეცენზია ასე დავასათაურე: „მოდით ერთხელ, რადგან მეორედ მოსვლა გარდაუვალია!“ ამ საექტაკლეში ნათლად გამოიკვეთა რეჟისორის მსახიობებთან მუშაობის განსაკუთრებული უნარი, მათთან ყოველ დეტალზე, ყოველ მიზანსცენაზე სურუპოლოზურად მუშაობამ მხატვართან და ქორეოგრაფთან მუშაობის ტანდემმა (ა. ჭელიძე, გ. მარლანია) ეს წარმოდგენა მაღალმხატვრულ ქმნილებად აქცია. სექტაკლეში მთავარი როლის, კლარა ცხანასიანის შესასრულებლად დ. ანდელაძემ რუსთაველის თეატრის წამყვანი მსახიობი ნანა ფაჩუაშვილი მოიწვია, ნ. ყურაშვილის (ალფრედ ილი) და ნ. ფაჩუაშვილის ტანდემმა გაამართლა.

სექტაკლეში რეჟისურამ შეკრა მსახიობთა ანსამბლიც, სცენოგრაფიაც და მათი მთლიანობით შევიცარელი დრამატურგის ეს შესანიშნავი ნაწარმოები თავისი პრობლემატიკით უაღრესად ახლობელი და გასაგები გახადა ქართველი მყურებლისათვის.

ჰაროდ პინტერის „ლალატი“ (რეჟ. დ. ანდელაძე), ო. იოსელიანის „ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“, ო. ბალათურას ორი პიესა „სამობაო ზღაპარი და „მეფე ლორი თავმუსავარში“, ნატო გაგნიძის „Ecce Femina“, ალ. ქორაშვილის „იმეუნია ჩიტები“ (რეჟ. მ. კვიციანი) – ესაა არასრული სია სექტაკლეებისა, რომლებიც დაიდგა ახმეტელის თეატრში. ქართველი დრამატურგების და განსაკუთრებით კი, ახალგაზრდობის მიზიდვაც თეატრში სამხატვრო ხელმძღვანელის მუშაობის უთუოდ დადებით მხარეს წარმოადგენს, თუმც ის არც დიდ რეჟისორებს იეინყებს.

2005-06 წლების სეზონზე დ. ანდელაძემ გ. ლორთქიფანიძე მოიწვია თეატრში, რომელმაც ჯო დერიონის, დიელ ვასერმანისა და მიჩ ლის ცნობილი მიუზიკლი „ლამანჩელი“ დადგა.

„დაინახო ცხოვრება რეალურად. ეს ვერ კიდევ არაფერს ნიშნავს. დაინახო ეს ისეთი, როგორც გინდა რომ იყოს – სიგიჟე... მაგრამ ყველაზე დიდი სიგიჟე კი ისაა, დაინახო ეს ცხოვრება ისეთი, როგორც არის და ვერ შეამჩნიო, ვერ მიხვდე, როგორი უნდა ყოფილიყო ის სინამდვილეში...“

ეს არის ამ მშვენიერი მუსიკალური ნაწარმოების ის იდეა, რომლის გამოც სერვანტესის ეს უკვადავი ქმნილება იქნა გასცენიურებული.

სექტაკლეში ნ. ყურაშვილის (დინ ქიხიძე), მ. ზედგინიძის (ალდონსა), კ. გოგიძის (სანწო

პანსა), მედუნის (გ. ჯავარიძე) შესანიშნავ აქტიურულ ნამუშევრებთან ერთად თითოეული ეპიზოდის მონაწილე მსახიობებიც კი დასრულებულ სცენურ სახეებს ქმნიდნენ. ამ წარმოდგენამ გამოკვეთა ნ. ყურაშვილის, კ. გოგიძის და გ. ჯავარიძის შესანიშნავი კოკალური მონაცემები.

დ. ანდელაძე მომავლის შემოქმედებითი გეგმებით სავსე ხვდება თეატრის 25 წლის იუბილეს.

წინ დიდი შემოქმედებითი გზა გასავლელი, რომელიც მომავალი პროფესიული დაოსტატებისა და გამოცდილების შექმნის საწინდარიცაა. ამიტომ არის ის საინტერესო.

ასეთი დაუღალავი მხატვრული ძიებები და შემოქმედებითი ნაწარმებები ეხეიშოს ახმეტელის თეატრს მრავალჯერ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გზ. Вечерний Тбилиси, 10/VII 1979 წ.
2. იქვე
3. გზ. „კომუნისტი“ 1979 წლის 5.07
4. „—“ 1983 12.03
5. ახმეტელის თეატრის მუზეუმის მასალები
6. გზ. „ლიტ. საქ.“ 1988 წ. 20/05
7. ინტერვიუ ა. ქანთარიაძესთან
8. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2002 №4
9. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1999 №1-2

აღ. ახმეტელის სახ. თეატრის იუბილესათვის მზადებისას, ამ თეატრის მესაძირკველის – ლერი პაქაშვილის ხატება მდევდა თან – ისევე ვხედავდი, როგორც ადრე, თვალწინ მდებდა მისი ანთებული მზერა, მანერული ჩაცმა თუ მოძრაობა. ვიცი საიდან მოდიოდა ეს ყველაფერი: სანდრო ახმეტელის დიდი თაყვანისმცემელი იყო. ის, რაც ჩვენთვის მანერულობის იერს ატარებდა, მისთვის ქართული სულის ახმეტელისეული გამოვლინება იყო. ცხადია, ოდნავ გარეგნული, არა არსში, ფორმაში გამოხატული სული ახმეტელისა.

შეუპოვარი იყო, მეზრობილი. ქიშპში არაფერს დათმობდა, ერთ მისხალსაც კი. მეგობრობა, ადამიანური ურთიერთობა ბევრ რამეზე ათქმევინებდა უარს. ალბათ, ამის გამოც ჰყავდა უამრავი მეგობარი.

ამას წინათ ერთმა თეატრმცოდნემ სინანულით მითხრა, მუხეუმში მასალებს ვეცნობოდი და დავრწმუნდი, ნელში იმათ გადატყუებს, ვისთან ერთადაც დიდი ქალაქის ამ ახალ, საძინებელ რაიონში სულიერებას აწვეიდრებდაო. მართლაცდა, ლერი კი არ დაბერდა, დროთა სრბოლამ კი არ მიანავლა, ნელში გადატყუდა – ბოლო წლებში, ეს მოძრავი, რალაცის დამკვიდრებით, ან უარყოფით მუდამ აფორიაქებული, ისე დადიოდა, თითქოს ამ სამყაროს არ ეკუთვნოდა, თითქოსდა, ეს ჩვენს შორის მოსიარულე (ლერიზე მიჭირს თქმა მოლასლასე-მეთქი) კაცი ჩვენს შორის აღარ იყო. იგი მანამ ცხოვრობდა, სანამ ქმნიდა, ამ ქვეყნის ნაწილი მანამ იყო, სანამ თეატრს აყალიბებდა, სპექტაკლებს დგამდა – ზოგჯერ კარგს, ზოგჯერ – სუსტს, მაგრამ ქმნიდა და თავს სამყაროს ნაწილად მიიჩნევდა. მაგრამ როცა სამოქმედო ასპარეზი გამოცალეს, ეს ჩვენს შორის მყოფი კაცი სხვა სამყაროდან ჩვენს შორის შემთხვევით მოხვედრილს ჰგავდა.

რამდენი რეჟისორი ჩავარდნილა ამ დღეში!

დღესაც ყურში ჩამესმის ბატონი დოდო ალექსიძის ნაამბობი იმაზე, სანდრო ახმეტელი რუსთაველის თეატრთან აცრემლებული როგორ მიყრდნობოდა ბოძს.

ხშირად დგება ჟამი სამყაროდან რეჟისორთა მოკვეთისა.

სწორედ რეჟისორებს უდგებათ ჟამი ცრემლთა დენისა – რადგან ისინი არიან მეთაურნი, იდეათა სულის ჩამდგმელნი, შხამიანი ფიალების შესმა მათი ხვედრია.

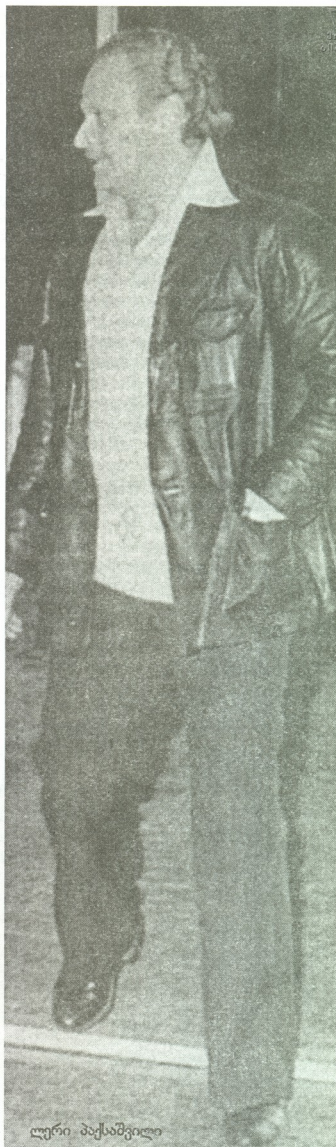
თუმცა, დგება ჟამი სინანულისა – ცთომილებათა შეცნობისა.

კაცთა ხსოვნაში ყველაფერი მკაფიოდ აღიბეჭდება.

ადამიანები მესხიერებას ვერაფერს უხერხებენ – საითაც არ უნდა გაიქცნენ, ნამოქმედარი თან მისდევთ.

დღეს მის მიერ შექმნილი თეატრის იუბილემზე სინანულით, გულსტიკივლით ვიხსენებ ლერი პაქაშვილს და იმათ, ვისი ძალისხმევითაც თეატრიდან წავიდა – ბოლოს და ბოლოს ყველა რეჟისორი მიდის თეატრიდან. მე ადამიანის გამეტება, ადამიანისადმი უდიერი დამოკიდებულება, უპატივემლობა მანუხებს. მინდა ერთი დიდებული რეჟისორის ამას წინათ ნათქვამი ფრაზა გავიმეორო: მდუმარედ ნუ გააყვებით ქარავანს! და დავუმატო: თქვენი პროფესია არტისტობაა – ემოციათა, გრძნობათა ცვალებადობა და არა მსჯავრი.

ზურაბ პატიავილი



ლერი პაქაშვილი



თეატრი, როგორც მუღებიზი გზა და კულტურული თავშესაფარი

ლავითი ბუსნიძე

თუ ლ. ტოლსტოის პერიფრაზას მოვიშვებოთ, შეიძლება ასეც ვთქვათ: ყველა ბედნიერი თეატრი (იშვიათად, მაგრამ ასეთებიც არსებობენ) ერთნაირად ბედნიერია და ყველა უბედური თეატრი (ასეთები, სამწუხაროდ, უფრო ხშირია), უბედურია თავისებურად. სანდრო ამბეტელის სახელობის თეატრის შესახებ, რომელიც უკვე 25 წლისაა, ვერ ვიტყვით, რომ განსაკუთრებით ბედნიერია, თუმცა, არასასიამოვნო ანტონიმი მისთვის ასევე შეუფერებელია. ეს ნახევრად ხუმრობით. უფრო სერიოზულად კი შეიძლება ითქვას, რომ ამბეტელის თეატრს, ანუ „გლდანის კულტურულ თავშესაფარს“ რეჟისორისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის, დავით ანდლუაძის ხელმძღვანელობით უკვე სტაბილური ანჟეი აქვს და იმედია, პერსპექტიული მომავალიც...

და თუ რეპერტუარი ვერ კიდევ არ არის ბოლომდე კონცეპტუალური ან სათანადოდ მრავალფეროვანი, ეს ნიშნავს, რომ ამ თეატრის ყველაზე საკულტო პერსონაჟებს – ფრაუ კლარა ცახანასიანს (ნანა ფაჩუაშვილის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო როლი დავით ანდლუაძის სპექტაკლში „მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“), და სერიორ დონ-კიხოტს (ამბეტელის თეატრის უდავოდ წარმატებული მსახიობი ნუგზარ ყურაშვილი გიგა ლორთქიფანიძის „დონ-კიხოტში“), მომავალში კიდევ შეემატება რამდენიმე მნიშვნელოვანი პერსონაჟი. კულტურადაინცნებულ ქვეყანაში რეჟისორის მუდმივი ბრძოლა ქარის ნისქვილებთან შედეგებს ადრე თუ გვიან მაინც მოიტანს. რატომღაც მგონია, რომ სადღაც დაწერილი საყველამურო კულტურული პროექტები და გლობალისტური იდეები არ არის იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ ქართული თეატრის არქიტექტურზე გაიმარჯვოს.

როგორც თავად დავით ანდლუაძე ამბობს: „მთავარია, რომ ჩვენ უკვე ვიცით, საითკენ მივდივართ. დანარჩენი ნიჭსა და გამძლეობაზეა დამოკიდებული. ყოველთვის ოპტიმისტად ვრჩებოდი და ვრჩები – მაშინაც, როცა სირთულეებია. ამბეტელის თეატრში უკვე არსებობს სადადგმო ჯგუფი, რომელსაც შემოქმედებითი პროცესები აინტერესებს და ეს ყველაზე მნიშვნელოვანია.“

ოპტიმიზმი კარგი რამაა, განსაკუთრებით მაშინ, თუ ქვეყანა ამის მიზნებს იძლევა. თუმცა დიდი ხანია თეატრებში კულტურულ-პარტი-

ული ელიტა აღარ დადის. და არა მარტო თეატრში... რას იზამ, შორია გლდანის თეატრალურ თავშესაფარადმე! თანაც მგზავრობა წერე-ბისთვის არცთუ უშიფათოა, გლდანში ხომ უმთავრესად გაჭირვებულ და დეპრესიულ ადამიანებს ნააწყლები...

250 ათასიან პროლეტარულ გლდანის რაიონში თეატრის დაარსებას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. და არა მხოლოდ არსებობას! იქ განსხვავებული სუბ-კულტურა უნდა აღმოცენებულიყო და განვითარებულიყო. ეს ნაწილობრივ მოხდა კიდევ 90-იანი წლების ბოლოს, როცა ამბეტელის თეატრმა რეალურად ახალი ნელთარიცხვა დაიწყო. ათვლის წერტილი კი, პირველ რიგში, განახლებულ შენობას და ინფრასტრუქტურის შექმნას გულისხმობდა.

ხელისუფლების, ღვთისა და თეატრალუბისგანაც მივიწყებულ გლდანის რაიონში 1998 წელს თითქმის სავალალო მდგომარეობაში მყოფი შენობის რესტავრაცია-რეკონსტრუქცია მოხერხდა. სულ რამდენიმე თვეში მაყურებელი და კრიტიკა განახლებულ თეატრზე აღაპარკადა. ეს იყო დეპრესიიდან წელი, მაგრამ საფუძვლიანი თავდახსნის ხანა. იმგადატარდა და ნაირგვარი კრიზისებით გათანაფრთხილებული კულტურული იმპულსები მხოლოდ შორეული, სუსტი სიგნალებივით თუ ვრცელდებოდა, ამიტომ უკვე ჩამოყალიბებული სტრუქტურებისა და არსებული ფონის გარღვევა მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო. ესთეტიკური შეზღუდული და საკმაოდ უგემოვნო სპექტაკლების შემდეგ ეს გამოიღვიძებას ნიშნავდა!

1998 წელს ავა მორჩილადის უკვე გახმაურებული რომანების (ან, იქნებ, ვრცელი მოთხრობების) „მოგზაურობა ყარაბაღში“ და „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“, – სცენარის ადაპტაციამ განახლებულ ამბეტელის თეატრში დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. კარგად მახსოვს, როგორ დაიძრა ქალაქის ცენტრიდან შეცხუნებული პარტიულ-კულტურული ელიტა სპექტაკლის სანახავედ და რა მნიშვნელობისა აღმოჩნდა თავად პრემიერა. თეატრში ლამის მთელმა გლდანის მასივმა დაიწყო სიარული. ადამიანებმა, რომლებსაც თითქოს საგანგებოდ აჩვენებდნენ ლათინო-ამერიკული სერიოზულობით, რაღაც მნიშვნელოვანი, ჯერ კიდევ არაცნობიერი დრამატრში ამოვიკითხეს ვერა-ვაკის უზნის ბიჭების

„უკვენი და სხვა“ № 1

ისტორიაში. ახალგაზრდა და ნიჭიერი მწერლის სტილია და, რაც მთავარია, ამბავმა რეჟისორ დავით ანდლულაძეს, მხატვარ ივენეო ჭელიძესა და ინსცენირების ავტორს თამუნა ჯავარიძეს თითქოს დამატებითი იმპულსი შესძინა. ეს იყო იმედდაკარგული და ფასულობაწარმოებული საზოგადოების დაბრუნების მცდელობა.

თეატრალურ პათეტიკას ჩვეული დასის დამოკიდებულება თანამედროვე ავტორისა და ტექსტისადმი მოულოდნელი იყო. დოკუმენტური თეატრის ესთეტიკამ, ასევეტურმა სცენოგრაფიამ და მცაცრმა რეჟისორულმა კონცეფციამ უცნაურად და იოლად მოშალა ზღვარი დარბაზსა და მაყურებელს შორის. სპექტაკლმა თითქოს სოციალური „შოკური თერაპიის“ ფორმა და განზომილება შეიძინა, განსაკუთრებით ფინალში, რომელიც რეჟისორმა საერთოდ შეცვალა. თავად ავტორი ამ ფაქტს პირადად გაულოზიანებია, პირიქით, როგორც აღნიშნა, მოულოდნელი სიმპათიაც დაებადა სპექტაკლის მიმართ. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ იმ პერიოდში ავა მორჩილადის სახელი და პოპულარობა ჯერ კიდევ ლიტერატურული წრეების ფარგლებს არ სცდებოდა.

2000 წელს დავით ანდლულაძე პირველად საქართველოში დაგამს პაროლდ პინტერის პიესას „ლალატი“. ინტელექტუალური დრამა

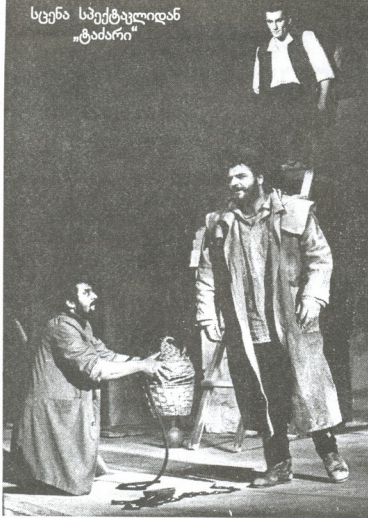
გლდანში ეგზოტიკას უფრო ჰგავდა, ვიდრე ბედერული ევოლუციით ნაკარნახევ დადაწყვეტილებას. მაშინ ქართულ თეატრში თანამედროვე ინგლისელი დრამატურგები საერთოდ არ იდგმებოდა, თუმცა, რეჟისორს უკვე ჰქონდა ტომ სტოპარდის პიესის („როზენგრანცი და გილდესტერნი მკვდარნი არიან“) დადგმის გამოცდილება. სპექტაკლი სახელწოდებით „ოცდამეფერამეტე“ პინტერის პიესამდე რამდენიმე წლით ადრე დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრში და ჩვენი აზრით, ბოლომდე შეუფასებელი დარჩა იმდროინდელ თეატრალურ სივრცეში. სტოპარდის პიესაც და პინტერის „ლალატიც“ თამარ ჯავარიძის მაღალმხატვრულ თარგმანს ეყრდნობოდა, რამაც რეჟისორს გარკვეული დახმარება გაუწია.

მაყურებელმა იხილა უჩვეულო, ინტელექტუალური და დახვეწილი პიესა დეტალურად დამუშავებული სცენოგრაფიით, ატმოსფეროს ზუსტი შეგრძნებით და რეჟისორული ნახევარტონებით. სამივე გმირს – ემა (ნინო ბურდული), რობერტი (ზაზა ქაშიბაძე) და ჯერი (გოგა გორგასანიძე) – ერთმანეთთან უსილავე კავშირი თუ მეგობრობა და ხილული არტისტულ-სექსუალური ვნებები აკავშირებდა. სცენაზე მინის გიგანტური კარი 360 გრადუსით ტრიალებდა და გაგონებდით გასასველლსაც, სარეზინსაც,



სცენა სპექტაკლიდან „რომეოლეტი“

სცენა სპექტაკლიდან
„ტაძარი“



კედელსაც და წარსულში დაბრუნების სიმბოლურ სურვილსაც (სხვათა შორის, პიესა სწორედ ინტროსპექციანება აგებული). რეჟისორი თამარ ჯავახიძის თარგმანს, ლაკონურ მონოლოგებს და იდიომატურ გამოთქმებს ზუსტად და, რაც მთავარია, ქვეტექსტის დახმარებით იყენებდა, რაც დამატებით ლიტერატურულ მომხიზველლობას ანიჭებდა პიესას.

აქტიორთა ტროი დაახლოებით ორი საათის განმავლობაში ინტელექტუალური დრამის „გაკვეთილს“ უტარებდა პუბლიკას. რაღაცით ეს „ქალაქური თეატრისადმი“ ირონიულ გადახახილს წააგავდა. მცირე გამოხატვის გარდა, (მაგალითად, მროვეკის „სახლი საზღვარზე“ სამეფო უბნის თეატრში და იონცვოს „ორთა ბოდა“ თეატრალურ სარდაფში), თანამედროვე დრამატურგა თითქმის არ იდგებოდა. ერთი სიტყვით, ახმეტელის თეატრმა სრულიად ახლებური განზომილება შესძინა გახვეწულ რეპერტუარს. „ღალატის“ შემდეგ კრიტიკოსები პირობითად რომ ვთქვათ, „სამსახიობო თეატრი-სცენ“ მომავალ გზაზე ალაპარაკდნენ, თუმცა თავად დავით ანდლოშიძის აზრით, „ღალატი“ მხოლოდ ერთ-ერთი მიმართულების მოსინჯვის მცდელობა აღმოჩნდა.

ამაში უპოზივა მალე დარწმუნდა, როცა რეჟისორმა ფრიდრიხ დიურენმატის ცნობილი პიესა „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“ დადგა. მაგრამ სცენაზე არც მოხუცი ქალი იდგა და არც ვიზიტი ჰგავდა მაინცდამაინც „შეხვედრას

წარსულთან“. ეს იყო სიყვარულსა და ადამიანებში გაცრუებული შურისმაძიებელი ქალის — კლარა ცახანასიანის შურისძიების ანატიმია მშობლიური ქალაქისა და იმ ადამიანებისადმი, რომლებმაც იგი ოდესღაც სამავალითოდ დასაჯეს. რეჟისორმა დავით ანდლოლაქემ სპექტაკლს „მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“ უწოდა და შეგნებულიად გაამძაფრა ბიბლიური მოტივი, რომლის შესახებაც ოდნავ ქვემოთ ვისაუბრებთ.

კლარას როლზე რეჟისორმა სპეციალურად მოიწვია რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი ნანა ფაჩუაშვილი და როგორც აღმოჩნდა, არჩევანში არ შეცდარა. შატავარმა აივანგო ჭელიძემ სცენა რეჟისის შლაგბაუმითა და საპაერო ხიდით შემოსაზღვრა. ცოფვითა და ვილებით სავსე ქალაქიდან კლარა ოდესღაც სიყვარულის გამო გააძევეს და ახლა იგი ბრუნდება, რათა შური იძიოს. სპექტაკლში თითქმის მთელი დასია დაცვაებული, თუმცა ფაქტობრივად ეს არის ქორო დუეტისათვის: კლარა — ნანა ფაჩუაშვილი და ალვრედ ილი — ნუგზარ ყურაშვილი.

რას ნიშნავდა ეს არჩევანი? რა კონკრეტული მოვლენები აირეკლა დადგმულმა წარმოდგენამ და რა დანიხა რეჟისორმა ამ ცინიკური გარიგების მიღმა — მილიონიანი პროვინციული ქალაქის ერთი უნიტერესო მოქალაქის სიცოცხლის სანაცვლოდ? სხვათა შორის, დიურენმატის ამ ცნობილ პიესას რთული ბედი ჰქონდა საქართველოში. 70-იან წლებში მიხეილ თუმანიშვილის დადგმა მარჯანიშვილის თეატრში (მთავარ როლში სოფიო ჭაიურელი) წარუმატებელი აღმოჩნდა და მალევე მოიხსნა რეპერტუარიდან. მისი დადგმა სურდა რობერტ სტურუასაც, მაგრამ რატომღაც თავი შეიკავა. პირველი და უმთავრესი, რაც ახმეტელის თეატრში დავით ანდლოლაქემ შესძლო, ეს არის პიესის წაიხიხვა სრულიად განსხვავებულ, თანამედროვე კონტექსტში — ფული, როგორც დანაშაულის ჩადენისა და ამავედროულად, მისგან თავდასხნის საშუალება. ამგვარი ინტერპრეტაცია სრულიად ცინიკურად და ზუსტად ჟღერდა თეთრებით შემოსილი ადამიანების საესტრადო-ბალაგანურ ატმოსფეროში, იმ თავბრუდამხვევ სიხარბისა და სამიწოდ რიტმში, რისკვენაც ქალაქი ასე მოინსრავდა. რეჟისორმა არა მარტო ბიბლიური სიხარბით აღვსილი ქალაქი დასაჯა (ფინალში ქალაქი ეფექტური რეჟისორული ხერხით „სარკინიგზო აპოკალიფსში“ დაინთქმება), არამედ კლარის შურისძიებელი, სათუთი და ძლივს შემორჩენილი გრძობაც დაასამარა. საგულისხმოა, რომ კლარას შემადრწუნებელი მონოლოგი — „წყელიძე იყავ კლარა ცახანასიან...“ რეჟისორის კომპლიცია და ის უფრო შექპირული ვნებებიდან და გრძობათა ბუნებიდან იღებს სათავეს...

თავად ნანა ფაჩუაშვილის სამსახიობო თამა-

შის მანერაში აშკარად იკითხებოდა ციტატა თუ გადაბასილი სტურუსა „რიჩარდ მესამეთან“. თითქოს ლედი ანას ცოდა კლარა ცახანასი-ანში რიჩარდის სახით ჩაენაცვლაო. ეს მეტა-ფორა განმტკიცებული იყო მსახიობის თამაშის ფართო მანერით, პედალორებული ტემპრამე-ნტით, ზოგჯერ ზღვარდაღებული მონამით, რომელიც გაზავებულია აშკარა ცინიზმით... და ესეც გასაგებია, რადგან რიჩარდისა არ იყოს, კლარაც სამყაროსადმი შურისძიებით არის აღვსილი. ნაირგვარი კომპლექსები კი არა მარტო ადამიანს ანადგურებს, არამედ სამყარო-სადმი მის დამოკიდებულებასაც სპობს. სწორედ ამამო კლარას ტრაგედია.

უნდა აღინიშნოს, რომ „ვიზიტი“ თვით დიურენმატის მეუღლემ, ბერნის უნივერსიტეტის პროფესორმა, კრიტიკოსმა, ჟურნალისტმა და ლიტერატურისმცოდნე შარლოტა კერ დიურენმა-ტიც ნახა და როგორც პიესა აღინიშნავს, მან საინტერესოდ შეაფასა მსახიობებისა და რეჟისო-რის ნაშუქეარი.

შემდეგ ახმეტელის თეატრმა ოტია იოსე-ლიანის ცნობილი პიესა („ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“) ახლებური და საკამათო ენისით შესთავაზა მაყურებელს. დავით ანდლუ-ლაძემ და აივენგო ჭელიძემ სცადეს მიტუა, ასე ვთქვათ, „სენსორული დემრივაციის“ პირობებში მოექციათ – სოფელში, სადაც უკან ნორმალური საცხოვრებელი პირობებია, არც სიცოცხლის ხალისი და არც ადამიანებთან ურთიერთობის სურვილი. რეჟისორმა შექსპირული სათაურით ისარგებლა და სპექტაკლს „ზამთრის ღამის სიზმარი“ უწოდა. ამით გაამართლა მიტუსა ხილვების არსიც და თეატრში, რეპეტიციანზე „ნატანჯი“ მსახიობ-შინაბერების სურვილიც. შექსპირთანაც ხომ ჯადოქრობა, გაონაგონი და ხელოსნების მიერ წარმოდგენილი პიესა ერწყმის ერთმანეთს. მოკლედ, დავით ანდლულაძემ ოტია იოსელიანის ლირიკული და უკვე არქეტპიად ქცეული პიესა ხილვებდა და აბსურდად აქცია და გარკვეული დოზით გააზავა სოციალური თუ პოლიტიკური მოტივებით.

როცა რეჟისორი ავიზაზე პირდაპირ მიუთი-თებს: „ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“ მიხედვითაო, ეს ნიშნავს, რომ იგი საკუთარ თავს იმპროვიზაციის გარკვეულ უფლებას აძლევს. ბოლოს და ბოლოს, კლასიკოსთა ტექსტით იმპროვიზაცია გარკვეული დოზით ნებადართულია, თუმცა, სად გამის ზღვარი ტექსტსა და დასაშუებ იმპროვიზაციას შორის, ეს უკვე საკამათოა, მით უფრო მაშინ, თუ საქმე თანამედროვე და ცოცხალ დრამატურს ენება. ალბათ, სპექტაკლის ირგვლივ კამათი ტექსტი-სადმი თავისუფალმა მოპყრობამაც განაპრობა. ნებისმიერ შემთხვევაში უნდა აღინიშნოს მიტუსა როლის შემსრულებლის, გია ჯაფარიძის თამაში.

იუმორი, დრამატიზმი და გულწრფელობა მიტუ-აში თანაბრადაა შერწყმული.

ცხადია, სადნორ ახმეტელის თეატრის 25-წლიანი ისტორია მხოლოდ დავით ანდლულაძის სპექტაკლებს არ მოიცავს. ამ ბოლო წლების განმავლობაში დაიდგა რამდენიმე თვისობრივად თუ ჟანრბრივად სრულიად განსხვავებული წარმოდგენა, რომლის მიხედვითაც თამაზად შეიძლება თეატრის შესაძლებლობებზე საუბარი. საინტერესოა მიუზიკლის ჟანრის აღდგენის მცდელობა გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისურით.

დეიდ ვასურმანისა და ჯო დერიონის „ლამა-ნჩელი“ ის ნაწარმოებია, რომელთანაც გიგა ლორთქიფანიძის წარმატება ჯერ კიდევ 60-იან წლებს უკავშირდება. რუსთავის დრამატულ თეატრში პიესა ოთარ მელვინთუხუცესთან და ლეო ანთაქოსთან ერთად დადგა. ამჯერად „ლამანჩელის“ ინტერპრეტაცია მოკლებულია ფერითულ ხასიათს და მუსიკაც შედარებით ნაკლებია. წარმოდგენა უფრო სოციალურია და გროტესკული ეპიზოდების ხარგზვა დამოკი-დებული. სწორედ გროტესკული თამაშითა და რომანტიზმით გამოირჩევა ნუგზარ ჟურაშვილის დონ კიხოტი. სახასიათო ეპიზოდებს ბუფონა-დური ტემპრამენტით უწყლავდება კახა გოგიძე (სანჩო), მაია ზედგინძე კი დულცინეას როლში სრულიად განსხვავებულ ამპლუაში ვიხილეთ.

საინტერესოა ესპერიმენტად შეიძლება შევა-ფასოთ ოთარ ბალათურას პიესის „მეფე ლირი თავშესაფარში“ დადგმა, რომელშიც დიდი ხნის შესვენების შემდეგ მთავარ როლს ავაკი ხიდა-შელი ასრულებს. გარკვეული თვალსაზრისით ეს უკვე მოვლენაა. მსახიობი ნატო გაგნიძე მონოსამეტკალში „ესე ფენმა“ საკუთარ პიესას აქტიორულ განცდებსა და რეჟისურს უხამებს. რეჟისორი მანანა კვირკველია, რომელიც ლილი იოსელიანის მოწაფეა, აღექსანდრე ქორქაშვი-ლის პიესაში („მეზუნია ჩიტები“) მძაფრი სოცი-ალური პრობლემებისა და პოეზიის შესამებას ცდილობს და ამაში მას მთავარი როლების შემსრულებლები ნატო გაგნიძე და მამუკა მზა-ვრიშვილი ესმარებიან.

ძეილა, გადაჭირით იმის თქმა, რომ სადნორ ახმეტელის სახელობის თეატრი რომანტიკუ-ლია, რეჟისორული თუ მსახიობური, რადგან ყოველი ახალი პროდუქცია თითქოს წინა სპექტა-კლის გაგრძელებაცაა და უარყოფაც. შეიძლება ითქვას, რომ თეატრი ჯერ კიდევ ჩამოყალიბე-ბისა და განახლების პროცესშია. ის უსასრულო გზასაც აღინიშნავს და კულტურის თავშესაფა-რსაც, წარსულზეც ფიქრობს და მომავლისცენაც იყურება, ცალი ხელით დრამას ექიბდება და მეორეით კომედით ჟონგლიორობს, მიუხელო-ბელ კლასიკასაც დაგმს და თანამედროვე პუბლი-კასაც ფიქროსენ უბიძგებს.

იქვას შენიხულები, ანუ ცაძისკენ მიძაჯართა სამი ჰოხცხესი

მერი ბურბენიძე

ოდესლაც ღმერთების სადიდებელი რიტუ-
ალური მსვლელობა თეატრის შექმნით დასრუ-
ლდა. მინიერი, ჯოჯოხეთური ტანჯვისაგან
განთავისუფლების სურვილმა თეატრის არსში
კათარზისის ცნება წარმოშვა. ფაქტობრივად,
აღამიანმა თეატრის შექმნის სურვილით ღმე-
რთამდე მისასვლელი კიდეც ერთი საშუალება
აღმოაჩინა და სწორედ თეატრში გაერთიანა
იქ ყოფნასა და აქ ყოფნას, ირეალურსა და
რეალურს შორის კავშირის არსებობა. თეატრი
აღმოჩნდა ის ადგილი, სადაც აღამიანს
ჯოჯოხეთის (რეალობა) განცდით კათარზისის
(განშენდის) გზის გავლით შეეძლო სამოთხე-
მდე (სხვად ქვეყნამდე) მისვლა.

თეატრის არსი იდეას შენირული აღამიანე-
ბის არსებობას მოიცავს და მისი ტაძართან
გაიგივება ტანჯული სულების მარადისობაში
გადასვლის ადეკვატური საშუალებაა. ტაძარში
ენირებიან ხორციით, რომ ამალღდნენ სულით,
ისევე როგორც თეატრში ენირებიან გონით,
რომ სულით ამალღებულთა მარადიული დრამა
შექმნან, თუმც, აქ არ არსებობს ხორციელი
სიკვდილი, მაგრამ ჯვარცმა გარდღვეალია.
აქ ყველა ატარებს თავის ჯვარს და ყველას
თავისი გოლგოთა აქვს გასაველი.

ლური პაქსაშვილი, ალექსანდრე ქანთარია
და დავით ანდღულაძე — ტაძარმდე მისასველ
გზაზე იდეას შენირულ აღამიანთა პორტრე-
ტებია. ტაძარი კი თავისთავად გასაგებია
— სანდრო ახმეტელის დრამატული თეატრია
და რადგან, სამყაროში არსებული კანონზომი-
ერების და უკვდავი სულის შესახებ არსებული
მოძღვრებების თანახმად, ბუნებაში არაფერი
ივარდება და თავის განუმაძხილს სადაც,
ოდესლაც, რალაცაში ამ ვიდაცაში ტოვებს,
სანდრო ახმეტელის ტანჯული ბედის და იდე-
აზე შენირული პიროვნების ხანმოკლე ისტორია
პირდაპირი გზით მისი სახელობის თეატრში

პოულობს გაგრძელებას და შედეგსაც ბუნე-
ბრივს იძლევა — ანუ, მინიჭებული სახელი
განსაზღვრავს მინიჭებულის ბედს და ჯვარიც
უფრო მძიმე და გაუსაძლისი ხდება.

„ჩვენი მიზანია შევექმნათ პოეტური, მებრძო-
ლი რომანტიკის თეატრი. თეატრი, რომელიც
აღამიანის სულის ამაღლების მსახური იქნება.
ჩვენთვის ძალაში რჩება ქართული თეატრის
მიერ 30-ან წლებში წამოყენებული დევიზი:
„ყოველდღიურობაში — გმირული და არა
გმირულში — ყოველდღიური“. ისტორიაში
როგორც იცვლება, ასევე მეორდება ყოველ-
ფერი და ლური პაქსაშვილის მიერ თეატრის
გახსნასთან დაკავშირებით ინტერვიუში მიცე-
მული ზემოთ მოყვანილი სიტყვები სწორედ
20-30-იანი წლების რეჟისორული კონცეფციის
და მხატვრული ესთეტიკის ახლებურ გააზრებას
მოიცავს.

სწორედ ამ სურვილით დანეყო ახალი
დრამატული თეატრის არსებობა, რომელსაც
შემდგომ სანდრო ახმეტელის სახელი ეწოდა.
ასეთი სურდა ენახა ლური პაქსაშვილს თავისი
თეატრი — გმირულ-რომანტიკული და არც
შემცდარა. თეატრს, მართლაც, თავისი არსებო-
ბის მანძილზე წილად ხვდა საზოგადოებისთვის
თავისი არსებობა ემტკიცებინა და თავისი
არსებობისთვის მუდმივად ებრძოლა, რადგან
თეატრს, რომელიც გმირულ-რომანტიკული
გზით სიარულს ისახავდა მიზნად, 60-70-იან
წლების შემდეგ ისეთივე დაპირისპირებული
სახე და გეზი აღმოაჩნდა, როგორც საუკუნის
დასაწყისში.

20-30-იან წლებში სანდრო ახმეტელის და
„ღურუფის“ განაცხადმა „ქართული თეატრის
შლამიანი ჭაობიდან“ ამოტივტივების შესა-
ხებ თეატრალური საზოგადოება ეპილეფსი-
აში ჩააგდო, იმდენად დიდი იყო შოკი, რომ
„ბებური კამეჩები“ მართლაც ძველი თეატრის



„ოქტომბერი“ № 1

ნანგრევებში მოჰყვნენ. მათი ფიზიოლოგიური განცდანი კი ისტორიის ნაოჭებში ჩაიკვცა. პანთონისკენ მათ გაჰყვა ქურუმთა ხარხარი და „ძველი დრამატურგია ბენედამქვრალი მელოტი თავით“.

თუ საუკუნის დასაწყისში ქართული თეატრი შლამიანი ჭაობიდან ამოტივტივდა, ლერი პაქსაშვილის არჩევანი ფსიქოლოგიური თეატრის დაპირისპირებაში იშვა. პატარა ადამიანმა თავისი შინაგანი სამყაროთი და ფსიქოლოგიური პორტრეტით დიდი, მოუთოკავი ვნებების, გაბატონებული მასშტაბურობის და პომპეზური ფორმის სპექტაკლები ჩაანაცვლა. თეატრალურ სივრცეში კამერულ სპექტაკლებს ენიჭებოდა პირველადი მნიშვნელობა.

„... ჩვენი სპექტაკლები საბურთალოს მასივის სახლებივით დაემგავსნენ ერთი-მეორეს. თითქმის მთლიანად მუზეუმის კუთვნილებად გავხადეთ ქართული თეატრის წარსული მონაპოვარი. მთლიანად ამონურულად ჩავთვალეთ ქართული თეატრის ისეთი მძლავრი ლერძი, ისეთი, როგორცაა გმირულ-რომანტიკული მიმართულება და ახლა უკვე მის აღორძინე-

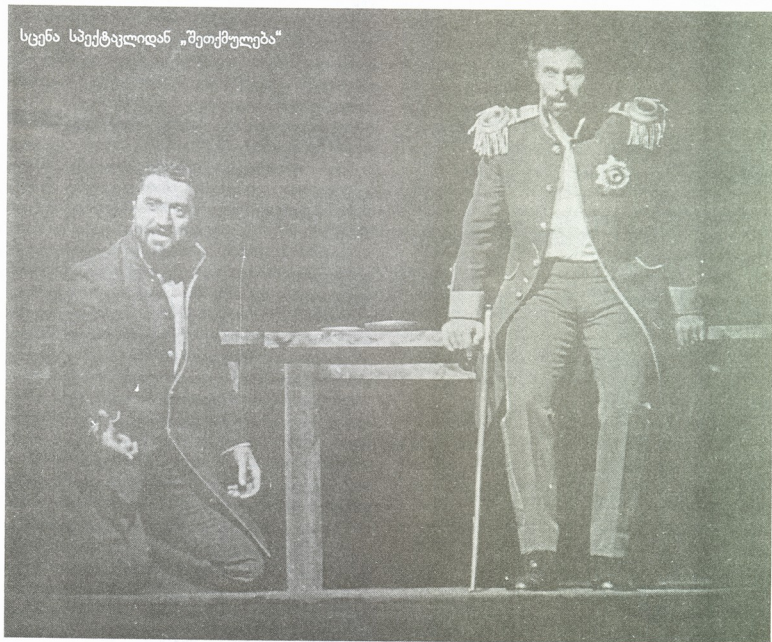
ბაზე ლაპარაკი ბევრს ეუბნებოდა კიდევ.“

ირონიული ლიმილით შესცვერიან იმსხვისაც კი წამოსცდება სიტყვა ამ მიმართულების თეატრის დიდ შესაძლებლობებზე. პროვინციალად თვლიან მას, ვინც ცდილობდა და ცდილობს არ ჩავლას ის, რაც ქართველი კაცის ბუნებასთან, მის ზნეობასთან, ინტელექტთან (სამწუხაროდ, ეს სიტყვა დღეს მოდურ გამოთქმად იქცა) ყველაზე უფრო ახლოს დგას“. — ნერდა ლ. პაქსაშვილი.

თეატრში თეატრალურობის ძიების ყველაზე საუკეთესო გამოსატყულებას ლერი პაქსაშვილი ვაჟას შემოქმედებაში ხედავს და საკუთარ არჩევანს „მთანი მაღალნიზე“ აჩერებს. სწორედ ამ სპექტაკლით სურს საკუთარი შემოქმედებითი პრინციპების და კონცეფციის გატარება და დანერგვა ახლად დაარსებულ თეატრში.

თეატრის ბედის „ზემდგომმა“ განმსაზღვრელებმა „მთანი მაღალნი“ განაჩენი გამოუტანეს და მის ბედს მუშათა კლასი ჩაანაცვლეს. საჭიროდ ცნეს თანამედროვე ეპოქის პრობლემების თანამედროვე გაშუქება. მაგრამ, ვერც ოტია იოსელიანის „ყრუ ლმერთების“ მთავარი

სცენა სპექტაკლიდან „შეთქმულება“



გმირი — მუშათა კლასი აღმოჩნდა მომწოდებელთათვის მოწოდებულთა სიმაღლეზე. სოციალურ-ტოტალური მუშაკებმა ამჯერადაც ყრუ კედელი აღმართეს პიესაში დადებითი გმირის არარსებობის გამო. მათთვის, თეატრი ცოცხალი „მემორების“ სადარ სპექტაკლს ვერც ძველ და ვერც ახალ დრამატურგიაში ვერ პოულობდა. რეჟისორის ოპტიმისტური განწყობა ტრადიციული ვითარებით შეცვალა. ისტორიული ქრონოლოგიით ორი წლის დაარსებული თეატრი კვლავ პრემიერის გარეშე რჩებოდა. მაგრამ, ვსევლოდ ვიშნევის „ოპტიმისტური ტრაგედია“ სწორედ ის პიესა აღმოჩნდა, რომელიც თავისი განწყობით, შინაარსით და სახელოთაც კი, ზუსტად აკმაყოფილებდა ახალი თეატრის გახსნის მსურველებს და არა მის მესვეურებს. რეჟისორის მიერ ასეთი საქციელი კომპრომიზულ უქსტად იქნა აღქმული. ანუ, ის, რაც სანდრო ახმეტელს თავის სიცოცხლის და მსგევრპლის გაღების ფასად დაუჯდა — „ანზორი“, „როდევია“ რუსული დრამატურგიის ქართულ ფოლკლორზე მორგება და ეროვნული მუსტის ამგვარი გაღვივება, ლერი პექსაშვილისთვის კომპრომიზი აღმოჩნდა.

მისი, როგორც რეჟისორის და მოქალაქის პოზიცია, საკუთარი მრწამსის, საკუთარი ხელწერის ძიება „იმპორტული“ გზით არ ვადვიდა. ამიტომაც შევცალა ვსევლოდ ვიშნევის პიესის მოქმედება და სამუშეუშო ექსპონატად ქვეულ ძველ გემზე ექსკურსიანებ მოსული თანამედროვე კონსტუმებში გამოწყობილი ხუთი ახალგაზრდა ქალის პირობით წარმოსახვაში გადაიტანა. ეს თეატრალური პირობითობა, რომელიც ზღვარს ავლენდა წარსულის ლანდესა და აწმყოში არსებულ პიროვნებებს შორის, მთელ სპექტაკლს რეფერენად გახდევდა. ამ აზრს ამყარებდა სპექტაკლის ფინალური ეპიზოდიც: წითლად აელვარებულ, მენამულ ფერში მოჩვენებასავით სიღრმეში გაუჩინარებულ დადამიანთა სხეულები თავიანთ ადგილს, მარადიულ განსახვევებელს უზრუნველდებდნენ, ხოლო მათ ადგილს, სხვა ახალგაზრდა ქალების სახით, ახალი თაობა იკავებდა.

იყო თუ არა ეს ყოველივე „სანდრო ახმეტელის თეატრის უცვლელი განმეორება“, „ცრუ ეპიგონობა“, ფუჭი დონ-კისოტობა, როგორადაც ხშირად მოისხნიებდნენ მას ოპონენტები?

სანდრო ახმეტელის თეატრის კონცეფცია — გმირის რეკლამური შემართება, მისი დაუმორჩილებლობა და თავისუფალი ნება, ლერი პექსაშვილის შემოქმედებაში სხვა კუთხით ანალიზის მოითხოვს. სპექტაკლში, გამოსამშვიდობებელ საღამოზე, სევდიანი და ლირიკული მუსი-

კის ქვეშ, მარტოდმარტო, წყვილების გარეშე მოცეკვავე მებლავურების ეპიზოდი, ისტორიული ქარტულილებით აღსავსე ცხოვრებაში უკიდურესად გამწვავებულ ვნებათაღივავში მარტოობის, მარტოსულობის და განწინაურების შეგრძნებას კიდევ უფრო ამძაფრებდა და სპექტაკლის ძირითად მოტივს — დაძმინას სულერი მარტოობას გამოჰყოფდა.

პრემიერა შედგა, რეცენზიები დაიწერა, კრიტიკული სტატიებიც გაჩნდა: „ჩვენი აზრით, სპექტაკლში არსებული, წარსული დროის პერიოდულ-რომანტიკული თეატრის ტრადიციული არსენალიდან ნახესხები ღია პათეტიკული ვიწროვან ვერ აღწევს მაყურებლის შინაგან სამყაროში, რადგან იგი უკვე თანამედროვე ცენტრის რთულ მეტაფორულ ენასა მიჩვეული“.

მიხეც, რას უწუნებდნენ გარეგნული შესახედაობით, ჩაცმის კულტურით და აღნაგობითაც რაინდს — სპექტაკლის ფორმას თუ ახალი თეატრის ძველ იდეას. როგორც ჩანს, პროგრესულად მოაზროვნე თეატრალისთვის იდეაც მიუღებელი აღმოჩნდა. იდეა, რომელიც მარად უკვდავი ქართულ რომანტიკული და პოეტური ბუნების „სახეცვალებადობას“ ყვრდნობდა.

რეჟისორისთვის სწორედ ეს „სახეცვალებადობა“ აღმოჩნდა თეატრის იდეაც და მისი სპექტაკლების მხატვრული გადაწყვეტაც. „აღუდა ქეთელაურის“ და „სტუმარ-მასპინძლის“ მიხედვით შექმნილ მის მეორე სპექტაკლს „მთანი მალაღი“, როგორც „ოპტიმისტურ ტრაგედიას“, წარსულთან გამოახილი და მასთან მიმართებაში არსებული პარალელური მოქმედებების თეატრალური პირობითობა დაედო საფუძვლად.

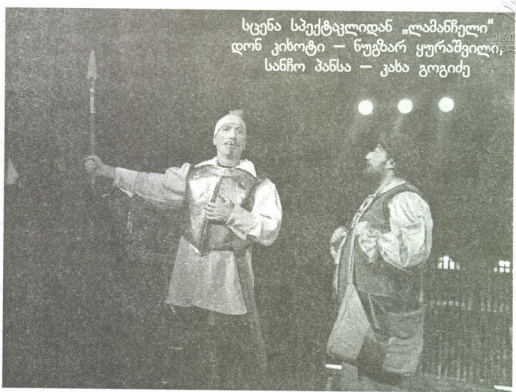
„სამარის კარის“ გახსნის ემოციური მუსტი ვაჟასეული იმქვენიური ცხოვრების იდილის ადეკვატურ შეგრძნებას აღძრავდა მაყურებელში. სცენაზე იდგა სამი გმირი — ალბა, ჯოყოლა, ალუდა, რომლებიც თავიანთი საფლავის ქვეშ მხრებით წევდნენ. სამი ტიტანი პიროვნება ამქვენიურ ცხოვრებაში ერთგულების, სიყვარულის და ვაჟაკობის მარადიულ და უკვდავ თებას კიდევ ერთხელ ამკვირებდა ქართულ სცენაზე.

ლერი პექსაშვილისთვის „მთანი მალაღი“ ის სპექტაკლი აღმოჩნდა, რომელიც, მიუხედავად სანდრო ახმეტელის „ლამარასთან“ გაიგივებისა, კრიტიკოსებს არათუ ნაკლად, მას ღირსებადაც კი ჩათვალეს.

„ჩვენ — წერდა ლერი პექსაშვილი, — შევეცადეთ ქართული ერის მაღალ პოეტურ სულის სიღრმეებში გვეპოვნა ჩვენი სათქმელის იდეა, ეროვნულ ცეკვაში მოგვეძებნა ჩვენი პლასტიკა



და რითი, ჩვენსავე ფრეკუბში აღმოგვეჩინა ჩვენი პალიტრა, განუმეორებელ სიმღერებში გვეძებნა ჩვენი მელოდია და ყველაფერი დაგვემორჩილებინა იმ დიდი არტისტიზმისადმი, რომელიც ქართველ ერს თან დაჰყვა. და მართლაც, სანდრო ახმეტელის თეატრში განხორციელებული სპექტაკლების უმრავლესი ნაწილი ქართულ დრამატურგიას ეფუძნებოდა: იონა ვაკელის — „აპრაკუნე ჭიჭიბელი“; ოტია იოსელიანის — „გამოქვამული“; გიორგი ნახუცრიშვილის — „კომბლე“; გურამ ბათიაშვილის — „1832 წელი“; ოთარ მამფორიას — „იეთიმ გურჯი“ და სხვა.



სცენა სპექტაკლიდან „ლაშინელი“
დონ კიხოტი — ნუგზარ ყურაშვილი,
სანაო პანსა — კახა გოგიძე

მაგრამ იდეას შეწირული ადამიანები მხოლოდ და მხოლოდ იდეას ეწირებიან. რა არის ეს — „ხმა მლაღადებისა უდაბნოს შინა“ თუ შეუძლებელის აუხდენელი შესაძლებლობა?

1986 წელს ლერი პაქსაშვილმა მის მიერ დაარსებულ თეატრში თავისი უკანასკნელი, მაგრამ წინასწარმეტყველური სპექტაკლი ანატ აბდულინის „უკანასკნელი პატრიარქი“ ადგა.

აივნეგო ჭელიძის სცენოგრაფიის მიხედვით ავანსცენაზე შარაგბა ემეზობდა. სცენის ერთ მხარეს ფიკრებით აკრული ერთგვარი თევზირი მოჩანდა, მეორე მხარეს კი, რამდენიმე საფეხურით ამაღლებული მრგვალკარიანი ამფითეატრი, სადაც, მოქმედებიდან გამომდინარე, სხვადასხვა საქმიანობის და ჯურის ხალხი ირეოდა. ამ ყველაფერს ამძაფრებდა ხის ჩარჩოში მოქცეული ცა, როგორც პატიმრის საცნიდან დანახული ილუზია. ლერი პაქსაშვილს, ისევე როგორც სპექტაკლის მთავარ გმირს — საგადევეს, კულტურის სამინისტროში „დაპატიმრებული“ საქმის რეალობა უსამართლო განაჩენს უქადა — თეატრის საკადრო პოლიტიკაში დამკვიდრებული შეცდომების ფორმულირებით, ლერი პაქსაშვილი განათავისუფლეს თეატრის დირექტორის და მთავარი რეჟისორის თანამდებობიდან.

ფაქტიურად, როგორც თეატრის კრიტიკოსები იუწყებიან, რეჟისორს განაჩენი განაჩენის ნახვის გარეშე გამოუტანეს. იმ ადამიანებმა გადაწყვიტეს მისი ბედი, რომელთაც მისი სპექტაკლები ნახასაც არ ჰქონიათ.

მაგრამ პილატეს გვერდით იუდას სახე ყოველივეს არსებობს და ეს უკვე მესამე გზაა, თეატრთან მიმართებაში უფრო აპრობირებული, რომელსაც სწორედ ერთი ჯვრის

ქვეშ მდგარი ადამიანები მიმართავენ. რატომ? — რადგან, ცხოვრებაში მუდმივად იარსებებს პილატეს და იუდაც. ისევე, როგორც იდეას შეწირული სხვა ადამიანები და გოლგოთის მთაზე შემდგარნი ტაძრისკენ მიმავალ გზაზე ზნეობრივი გმირის დაბადებას იქადაგებენ.

სანდრო ახმეტელის დრამატული თეატრისათვის 1988 წლიდან ასეთი რეჟისორი ალექსანდრე ქანთარია აღმოჩნდა, რომელმაც თავისი სათქმელი ლამა თაბუკაშვილის პიესით „ნატატრალიტი“ განსაზღვრა.

სპექტაკლის პროგრამაზე გამოსახული თეთრი წინდა გიორგის ხატება დასაწყისშივე განსაზღვრავდა სპექტაკლის თემატურ და იდეურ მნიშვნელობას.

სურამის ციხის ახლებური ინტერპრეტაცია ზნეობრივი გმირის დაბადების შესაძლებლობას სახავდა. რეჟისორული კონცეფციის თანახმად, მსხვერპლის გაღება საჭიროებას არ წარმოადგენს. ქართველი კაცის ქეიფი უკიდურეს ფორმაში — ღრეობაში გადასული, მაგიდაზე ცეკვა-სიმღერით გამოხატული დაშლილი და რწმენადაკარგული მსხვერპლს ვერ გაიღებდა. მსხვერპლის გაღებას, პირველ რიგში, რწმენა, სჭირდებოდა, სპექტაკლში კი რწმენა მხოლოდ თომას გააჩნდა, რომელიც, თითქოს როგორც ქრისტე, ისე დაატარებდა სცენაზე მძიმე რკინის ჯაჭვს. რკინის ჯაჭვი არ ყოფილა რეჟისორის შემთხვევითი არჩევანი. ჯვარი ცოდვების გამოხიციდვის, შეწირულობის, განტყვევის ერთგვარი მეტაფორაა, რომელშიც ერთიანდება მინის და ცის, „ქვეს“ და „ზეს“ კავშირი. ის როგორც სამყაროს, ასევე ადამიანის მთლიანობაა, სრულყოფა, რკინის ჯაჭვი კი — მონობა. ჯაჭვთან დაკავშირებით ამირანისეული გაგება



უფრო მართებულად მესახება, რადგან, ის დრო, როდესაც ჯაჭვს განწყვეტს გმირთა-გმირი, პირველ ყოვლისა, სულიერი ზრდის შედეგს წარმოადგენს. და ამიტომაც, სპექტაკლის კონცეფციიდან გამომდინარე, ჯვარი სულიერად ამაღლებულთა ხედვრია, ჯაჭვი კი — თავისუფლებანართმეულთა სიმბოლიკა. ამ შემთხვევაში სპექტაკლის სათაურიც ზუსტი მინიშნებაა — „ნატარალი“ და არა ეკლესია. ტაძარი სიმაგრეა, ეკლესია კი — სინაინდე, მაგრამ მივა კი ერი ტაძარამდე?

მოგვიანებით ნუკრი ქანთარია კვლავ განახორციელებს „ნატარალს“ კ. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. მაგრამ, აფერად საკუთარ სათქმელს სხვა ასპექტში და სხვა პრიზმაში გაათარბებს. აქ მახვილს არა ტაძარში ნებაყოფიერებით ჩაკირულ მსხვერპლზე, ლექსონზე დასვამს, არამედ მთავარი გმირის ფუნქციას თომას დააკისრებს. ქვეყანას, პირველ რიგში, თომა უნდა გააჩნდეს, ლექსოს პიზიციამ ერის გადარჩენა რომ შესძლოს.

სცენაზე საწილები ხელში მოსიარულე მახილობები ნელ-ნელა ფარავდნენ ტაძრის კედლებში საკუთარი სურვილით მსხვერპლად შეწირულ ლექსოს სხეულს. სპექტაკლის აზრობრივი პარტიტურით, რწმენა ლექსოს მსხვერპლშეწირვას არ მოითხოვდა და ამიტომაც, საფინალო სცენაში ჩამოშლილი კედლებიდან ლექსოს ფიგურა ამოიმართებოდა. მამა აბრამის ამ ბიბლიური თემატიკის სახეშეცვლილ რიტუალს, ლექსოს ფედის გოდება, ხალხური ლექსის „ვეფხის და მოყვის“ სადარი, მისი ადეკატური ემოციური დატვირთვა ერთვოდა.

სპექტაკლის ხალხური თემატიკით, ფოლკლორის ელემენტებით გაჯერება და ორგანულად მისადაგება თანამედროვე თეატრის სპეციფიკასთან ნუკრი ქანთარიას ერთგვარი რეჟისორული ხედვა და მისი ინდივიდუალური, სპეციფიკური ხელწერაა. ჯერ კიდევ სტუდენტი, ფოლკლორული თეატრის იდეაზე ოცნებობს და დოლატორის ტაძარშიც დონაჩანაშვილის პიესის „თავფარაველი ჭაბუკის“ დადგმით ცდილობს თავისი ოცნების განხორციელებას.

ფოლკლორულ თემაზე, ხალხურ მუსიკასა და პლასტიკაზე აგებული მისი სპექტაკლები ქართული რეპერტუარზე ქართული თეატრის შექმნის ერთგვარი საცდელ ქვად იქცა და შეიძლება ითქვას, არცთუ უშედეგოდ. მისი საუკეთესო სპექტაკლები სწორედ ამ ნახავის ორგანულ სინთეზს წარმოადგენს.

„ამ გზაზე ყველამ თავისი ჯვარი უნდა ზიდოს — თავისი ფუნქცია შესარულოს. ჩვენი თეატრის გეზი და მიზანი ის არის, რომ თეატრს ჰქონდეს თავისი დრამატურგია, რომე-

ლიც, ალბათ, ყველაზე ზუსტად გამოხატავს ჩვენს სატკივარს“ — ნერდა ნუკრი ქანთარიას სანდრო ახმეტელის თეატრისთვის ცოდნენაცნობი, თუმც „არგამართლებული“ გმირულ-რომანტიკული გზა ნუკრი ქანთარიას სპექტაკლებით რეჟისორული მეტაფორის და ფსიქოლოგიური თეატრის არწევანში გაცხადდა. „კარს იქით“ კი სწორედ ის სპექტაკლი აღმოჩნდა, სადაც რადიკალურად განსხვავებული თეატრალური პირობითობით და თამაშის წესით რეჟისორმა თავისი კონცეფცია ჩამოაყალიბა და პიზიციას საბოლოოდ გამოკვთა.

ზურაბ სამადაშვილის გვარი, რომელიც ქართულ საზოგადოებას იმხანად არაფერს ეუბნებოდა, რეჟისორისთვის საინტერესო სწორედ ამ კუთხით აღმოჩნდა.

სპექტაკლში დრო ერთადერთი მსაჯული აღმოჩნდება. რეჟისორი კინოს შექმრებული კადრების პრინციპით აგებულ მიზანსცენებში, სამი მეგობრის — გიგას, რეზოს და ჯორბენას მაგალითზე აფიქსირებს კარს იქით დარჩენილ მეგობრებს, უანგარო სიყვარულს და ადამიანების სუფთა ბუნებას, სკოლის საპირფარეოში ბიჭების სიგარეტის ჩუმად მონევას, „კაცობის“ ასაკში შესული ვაჟების სიარულს და საუბრის მანერას, მათ მიხვრა-მოხვრას, შესტიკულაციას.

მაგრამ, დრო ახდენს ასევე ამ სამი მეგობრის მესხიერებაში განცდილ ემოციათა ფიქსაციას, სწორედ იმ გრძობების არსებობას, რომელიც კარს იქით არასდროს აღმოჩნდებიან და მხოლოდ გულის სიღრმეში არსებობენ. ნითელსაშეცვლილიანი, ჯიბეში უბის წიგნკით და ფანქრით, გვერდზე საგულდაგულოდ გადავარცხნილი და დატკეპნილი თმით მოსიარულე კირაკოზა ვერაფრით ივიწყებს ბავშვობაში გიგას მიერ ბიჭების „სამფლობელიში“ მიყენებულ შურადაცყოფას და დიდობაში, საქმოსნებად ტყეულ მეგობრების წრეში სამაგიეროს გადახდას დაუპირებს.

სპექტაკლის სცენოგრაფიით, ცელოფენებში შეფუთული სამყარო კიდევ ერთხელ ახდენს რეჟისორის აზრობრივი პარტიტურის ნახვამას — უნდა გაირღვეს დახშული სივრცე, უნდა მოიშალოს ეს აპკი და უნდა იშვას ადამიანი. ადამიანს კი რეჟისორული კონცეფციით დაბადება ჯერ არ ეწერა. სანდრო ახმეტელის დრამატულ თეატრში განხორციელებული ნუკრი ქანთარიას შემდგომი სპექტაკლები, იქნება ეს პ.კაკაბაძის „დემეტრე მეორე“, ჯუშუბე გაროტას „ქვერთია ნუგუმისმცემელი“, ო.ჭილაძის „ლაბირინთი“ თუ ა. მილერის „ხედი ხიდიდან“, ადამიანის დაბადების და მისი ძიების მრავალფეროვანი გზის არსებობის მანიშნებელია.

ადამიანის ზნეობრივი სახის ძიების დრამა

„თეატრი და სხვა“ № 1

რეჟისორის პირად ცხოვრებაშიც განვითარდა და თეატრიდან იდევს შენირული ადამიანი ისევე წავიდა. კვლავ, მოქმედებაში მოვიდა მინიჭებული სახელის ბედი. სიცივეში, უშუქობაში, უტრანსპორტობაში, სამოქალაქო და სამამულო ომის დროს მოქმედმა რეჟისორმა, რომელმაც ამ ჯოჯოხეთურ პირობებში შესძლო რვა სპექტაკლის გამოშვება, აქედან, ერთი წლის საუკეთესო სპექტაკლად წოდებული, („კარს იქით“) თეატრიდან მიდის. რატომ? იმიტომ, რომ მუდმივად არსებობს პილატე და იუდა.

ასეთივე „მსხვერპლი“ „ზედმიწეებით ინტიმური, სრულიად ქალწულბერძენი, მამოხისტურ-ნატურალისტური ინტერპრეტაციის“ ავტორი დავით ანდლოლაძე მარჯანიშვილის თეატრიდან სანდრო აბეტელის თეატრში მოვიდა და კამერული თეატრის პრინციპების ერთგულება პირველად თეატრის ინტერიერის სახეცვლილებამი განაცხადა.

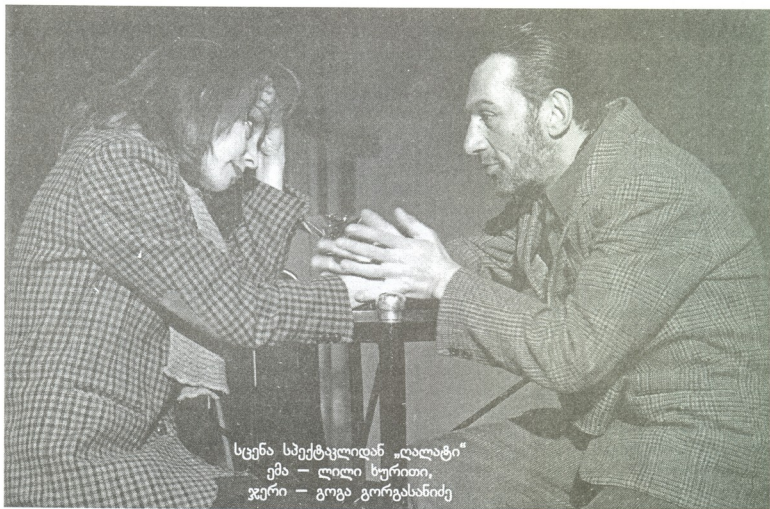
თეატრის ინტერიერის სახეცვლილება თეატრის იდეური სახის შეცვლაშიც გამოიხატა. მოკლედ, სანდრო აბეტელის თეატრის სრული მეტამორფოზა მოხდა და სცენა სუპერ თანამედროვე ცხოვრების ამსახველმა სცენებმა, გმირებმა და ყოველდღიურმა დიალექტმაც კი დაიკავა.

ასეა თუ ისე, თითქმის შვიდი წელია თეატრის სცენიდან არ ჩამოდის, თუ არ ჩამოაქვთ „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“. დღეს

არავის უკვირს ქართული სცენიდან გინების, „სლენგის“ მოსმენა, რომელიც ხელოვნების პრინციპების გადასახედოდან არასდროს გამართლებდა თანამედროვეობის სახის ჩვენების მოთხოვნით. დიდაქტივისგან საკმაოდ შორს ვდგავარ და ასევე მოძველებულ შეხედულებად მიმაჩნია დღეს თეატრისთვის ასეთი მოთხოვნის წაყენება და მით უმეტეს, იუბილარისთვის კრიტიკული სტატიის შეთავაზება.

ამიტომ ახმეტელის თეატრი უკიდურესად მძიმე ეკონომიური და ზნეობრივ მდგომარეობაში ჩავარდნილ თანამოქალაქეებს, უკლებლივ ყველას, ეპატიჟება ფრიდრის დიურენშტის პიესის „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტის“ მიხედვით დადგმულ ორანზოვანსა და მრავალნახანაგოვან სპექტაკლზე „მეორედ მოსვლა, ანუ ვიზიტი“. „მოდით ერთხელ, რადგან მეორედ მოსვლა გარდუვალია“.

თეატრი ის ადგილია, რომელიც ღმერთების სადიდებელი რიტუალის შედეგად შეიქმნა. ღმერთი კი ის განყენებული, ირეალური ცნებაა, რომელიც ამ ცხოვრებას ბევრად თუ არა, ოდნავ ზევით მანაც დასცქერის და ადამიანებს ასეთ პატარებს და უსუსურებს თავის არსებობას მუდმივად უმტკიცებს. ბოლოს და ბოლოს თეატრი ის ადგილია, რომელიც ადამიანმა ჯოჯოხეთიდან (ყოფიდან) გაქცევის მიზნით, თავის დეკარგულ სამოთხეს მიაშვავსა.

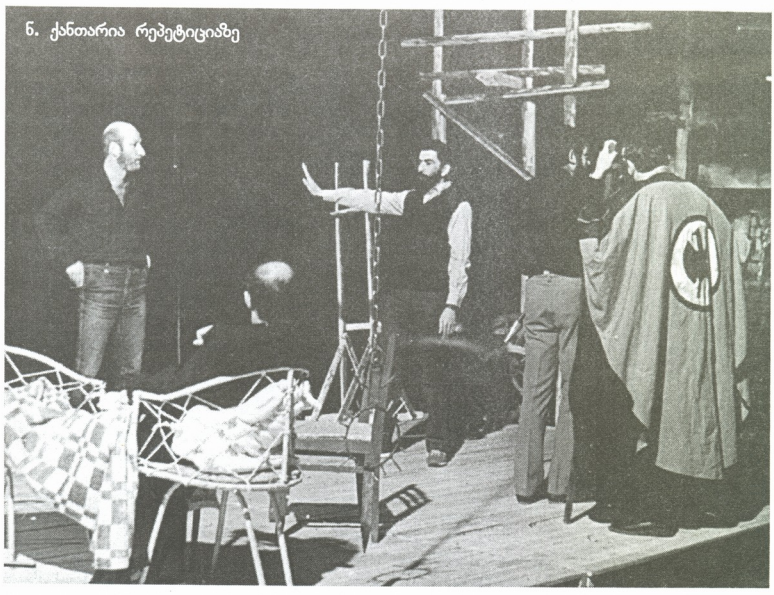


სცენა სპექტაკლიდან „ლალია“
 ემა — ლილი სურითი,
 ჯერი — გოგა გორგასანიძე

თვადის ეხთი ბადავცლებით

ნაშკრი ქანთარია

ახმეტელის სახ. თეატრთან 1987-1996 წლებში მკვლევარმა იმ ფაქტმა, რომ ამ თეატრის დამაარსებელი ბ-ნი ლერი პაქსაშვილი უკვე წასული იყო თეატრიდან. ღვანლმოსილი, ქართული თეატრის გამოჩენული რეჟისორი ბ-ნი იური კაკულიაც ავადმყოფობის გამო ვეღარ მუშაობდა. ასე რომ, დადგა თელავის თეატრიდან ჩემი გადმოყვანის საკითხი. თეატრში რთული მდგომარეობა დაშვდა. ქალაქის გარეუბანში განთავსებული კულტურის ეს კერა, ანუ მუშათა თეატრი, როგორც თავდაპირველად იყო ჩაფიქრებული, მუშაობდა გლდანის მთაზე არსებული ტექნიკუმის შენობაში და პარალელურად შენდებოდა მეორე შენობა, სადაც დღეს ეს თეატრია. ყოველივე ეს ხდებოდა ბ-ნი ლერი პაქსაშვილის ინიციატივით, მაგრამ მერე, მისი თეატრიდან წასვლის გამო, ყველაფერი შეჩერდა. მე სწორედ იმ პერიოდში მომიწია მისვლა, როცა თეატრი კლუბში წარმოადგენდა სპექტაკლებს. სამწუხაროდ, დასი დაქსაქსული იყო, არ იყო თანამოაზრეობა, ზოგი წასვლას აპირებდა. ასე რომ, სიტუაცია საკმაოდ რთული გახლდათ.



ნ. ქანთარია რეპეტიციებზე



მაგრამ გარკვეული პერიოდის შემდეგ დაიწყო აქტიური შემოქმედებითი ცხოვრება: რამდენიმე სპექტაკლი თვითონ ამ კლუბის შენობაში დავდგით და თან ახალი შენობის მოლოდინში ვიყავით. ბოლოს და ბოლოს, დიდი ძალისხმევის შედეგად დამთავრდა მისი მშენებლობა. ძირითადად რაზე იყო ორიენტირებული თეატრის რეპერტუარი?

ჩვენი რეპერტუარი ძირითადად ორიენტირებული იყო ქართულ დრამატურგიაზე, ვინაიდან გვინდოდა, რომ ეს თეატრი გამხდარიყო ქართველ მწერალთა თეატრი, რომელიც თავის წვლილს შეიტანდა ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. მეა მირცხულავამ და ქეთი ხარშილაძემ განახორციელეს თ. ბაძაღუასა და ირ. სამსონაძის პიესები. 1889-90 წლებს სეზონი გავხსენით უკვე ახალ შენობაში ლაშა თაბუკაშვილის პიესით „ნატარალი“. ვინაიდან ორ პიესაზე ერთდროულად ვმუშაობდით, მეორე თუ მესამე დღესვე წარმოვადგინეთ ზურაბ სამადაშვილის „კარს იქით“. ამით დაიწყო ჩვენი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ახალი ეტაპი. მას მოჰყვა პოლიკარპე კაკაბაძის „დემეტრე მეორე“, ოთარ ჭილაძის „ლაბირინთი“, ოთარ ჩხეიძის „ერთი მერცხლის ჭკჭკი“ და არტურ მილერის „ხედი ხიდიდან“. თეატრი მუშაობდა საკმოდ ინტენსიურად და, რაც მთავარია, იყო თანამოაზრეობა. ჩვენ ვატარებდით ტრენაჟებს. მონვეული გვყავდა მეტყველების პედაგოგი, ქორეოგრაფი. ასე რომ, მთელი დასი გაბუდებული იყო ნურთანში იყო.

მ.ც. — თქვენი ხელმძღვანელობის პერიოდში თუ იყო თეატრი საგასტროლოდ საზღვარგარეთ?

— ორი გასტროლი გვექონდა საზღვარგარეთ: ეგვიპტეში, კაიროს ფესტივალზე ოთარ ჭილაძის „ლაბირინთი“, ხოლო იუგოსლავიაში, ზაგრებში კი ლაშა თაბუკაშვილის „ტადარი“ და ზურა სამადაშვილის „კარს იქით“. მერე დაიწყო არეულობის წლები, ომი, სიცხე,

უსახსრობა და ამან, რასაკვირველია, შეანელა შემოქმედებითი ენთუზიაზმი, თუმცა მუშაობა თითქოს მაინც გრძელდებოდა. ჩემი მთელი ძალისხმევა იმ თეატრში მუშაობის ბოლო წლებში ძირითადად მიმართული იყო იქითკენ, რომ ეს დასი, რომლის პოტენციალისაც მჯეროდა, როგორმე ქალაქის ცენტრში გადმოგვეყვანა, რომელიც ამავე დროს გლდანის მაცურებელსაც მოემსახურებოდა. ჩვენი მუშაობის პერიოდში თეატრს არ აკლდა მაცურებელი, პირიქით, სპექტაკლები დიდი ანშლაგით მიდიოდა, მასსოვს რამდენიმეჯერ კარებიც კი ჩამოიღეს, იმდენად დიდი იყო სპექტაკლზე დასწრების მსურველთა რაოდენობა. მაგრამ უმთავრესი, რითაც ეს წლები დასამახსოვრებელი, ისაა, რომ ამ თეატრმა, რაც იმდროინდელი პრესითაც კი დასტურდება, გარკვეული წვლილი შეიტანა როგორც ქართული მწერლობის, დრამატურგიის, ისე ქართული თეატრის განვითარებაში. ბევრი შესანიშნავი მსახიობი წარმოჩინდა ამ პერიოდში. თითოეულმა მათგანმა სწორედ ეს როლები განასახიერა, რომელთა განსახიერებაც მას შეეძლო და აი, ამ ბალანსირებამ და ზუსტმა განაწილებამ გამოიწვია წარმატებები როგორც საქართველოში, ისე მის გარეთ. მაშინ თეატრი შეკრული იყო და ვფიქრობ, დღესაც ასეა, თუმცა შემოქმედებითი კავშირი მასთან ამ წლების შემდეგ აღარ მქონია. რევანლანი მუშაობის პერიოდში საკმაოდ ბევრი სპექტაკლი დავდგი, მათგან რამდენიმე პრემიითაც აღინიშნა. ბოლო სპექტაკლით ჯაბა ოსელიანის „შავი კატა“ მთელი დასავლეთ საქართველო მოვიარეთ და საკმაოდ დიდი წარმატებით. მერე მოხდა არეულობა, გაუგებრობა თეატრის გადმოტანასთან დაკავშირებით. გართულდა სამუშაო პირობები...

დღეს სინათლის თუ გათბობის პრობლემა თეატრში მოგვარებულია, მაგრამ არის ფინანსური პრობლემები. ვუსურვებ შემოქმედებით წინსვლას თეატრის ხელმძღვანელობასა და კოლექტივს.



ალკო ალაიძე: მე და ლერი პაქსაშვილი ერთად ვმუშაობდით მარჯანიშვილის თეატრში, სადაც ძალზე დავუახლოვდით ერთმანეთს. ლერი იყო რეჟისორი, რომელიც ფიქრობდა, რომ თათბირი თეატრი უნდა ჰქონოდა, მაგრამ მამინ, ასეთი ადვილი არ იყო თეატრის დაარსება.

მთუ შედეგად ამისა, მაშინდელი კომპარტიის ცეკას პირველმა მდივანმა ედუარდ შევარდნაძემ თქვა: „მე მინდა, რომ ნაძალადევის რაიონის, ამ მუშათა რაიონის ჰქონდეს თეატრი“. მე ეს სიტყვები ტელევიზიით მოვისმინე და მაშინვე ლერის ვუთხარი. ლერიც ეს სიტყვები აიტაცა, მოძებნა შევარდნაძესთან დაახლოებული პირები და ამ ადამიანებთან ურთიერთობის შედეგად ეს საქმე გავიქცა. გამოიცა ბრძანება, რომ თბილისში შექმნილიყო ქართული, მესამე დრამატული თეატრი. დაიწყო მოსამზადებელი ეტაპი ახმეტელის თეატრის შექმნისა. შემდეგ, როდესაც ოფიციალური ნაწილი გადაწყდა, ბატონი ლერი ხურობდა ხოლმე, „ჩვენი თეატრი საღორეში შეიქმნა“. როგორც — რომ ეკითხებოდნენ, მასუბობდა, რომ შევარდნაძე საგარეჯოს რაიონში ყოფილა ჩასული, მაშინდელი რაიონის მდივანს, ქალბატონ მედეა მცხერიშვილს გაუსწნია საკავშირო მნიშვნელობის საღორე და იმ საღორესთან მისვლის დროს დაუდია რეზოლუცია შევარდნაძეს თეატრის შექმნის განცხადებისთვის. ამ თეატრის არსებობა იმითაცაა საინტერესო, რომ იგი ავჭაღის აუდიტორიის ნაფურსზეა აშენებული.

ვაჟა ციცილოშვილი: მე 1980 წელს მოვედი თეატრში. ძალიან ბევრი ცნობილი თუ ნაცნობი სახე დამხვდა აქ და აბსოლუტურად შინაურ გარემოში ვიგრძენი თავი. თეატრის გახსნა ვაჟა-ფშაველას „მთაბის მაღალნი“-თ გვეწვდოდა, ვმუშაობდით, არ გაგვაშეშებინეს, მერე ოტია იოსელიანის „ცრუ ღმერთები“ არ გაგვაშეშებინეს, ბოლოს ვიშვეცქის იდეოლოგიური სპექტაკლით გავიხსენით. სამუშაო ძალიან ბევრი გვექონდა. საინტერესო რეჟისორი იყო ცხონებული ლერი პაქსაშვილი. უამრავი შესანიშნავი სპექტაკლი დადგა. სახეების ცვენა იყო. დასვენების დღე მარტო ორმაგბათი. ეს იყო უბედნიერესი დრო, როცა შხაზიბობი არის ახალგაზრდა, აქვს ორლოები, შემართულია და მიზანსწრაფული. როცა თეატრის



სარემონტო სამუშაოები მიდიოდა. ჩვენი ხელით ვკეთებდით ყველაფერს. ეს იყო უდიდესი სიხარულის განცდა, რომ ჩვენ თეატრს ჩვენი ხელით ვქმნიდით, ორივე გავებით — შემოქმედებითადაც და ფიზიკურადაც. სამუშაოდ, იმ პირველი თაობიდან ბევრი ღირსეული და ნიჭიერი ადამიანი გამოგვაკლდა. თავად ლერი პაქსაშვილი, შოთა საყალი, მისმა სთუორიძე, ჯემალ ბერიძე, ამირან ტყეცი, ფაქტიურად დამფუძნებლები ვინც ვიყავით. ზოგიერთი თეატრიდან წავიდა. ხელფასი ძალიან მწირი და სასაცილო გვაქვს. ბატონმა გიგა ლორთქიფანიძემ „დონ-ჟიხოტ ლამაჩნელი“ რომ დადგო, თქვა, რომ ამ ხალხს ხელფასი გზის ფულადაც არ ყოფნის, მაგრამ მანაც თავგანწირვით მუშაობენ და მართლაც ასეა, რაღაცნაირად შევწვრივით ამ თეატრს. 25 წელი პატარა დრო არ არის. ახალგაზრდები მოვედით და ახლა ზოგმა ორმოცდაათს მიუვუკავუნეთ, ზოგმაც გადავაბიჯეთ. ბევრი სპექტაკლიც აღარ იდგებოდა, მაგრამ დღესაც ენთუზიამზე ვმუშაობთ და მომავლის იმედი გვაქვს.

ნელი ბადალაშვილი: მოხარდ მაყურებელთა თეატრში ვმუშაობდი, როდესაც გავიგე, რომ ახმეტელის თეატრი იხსნებოდა ამ ამბავმა იმდენად დამაინტერესა, სასწრაფოდ გამოვქანდი ბატონ ლერი პაქსაშვილთან. ბატონი ლერი იყო საოცრად რომანტიკული, აღმერთებდა ახმეტელს. ისეთი ალტაცებული ლაპარაკობდა ამ თეატრის შექმნაზე, რომ ავენთ და ისე მინდოდა, მოვწონებოდი, ტრაბახი არ მიყვარს, მაგრამ დავიწყე, რომ კარგად ვმღერი, კარგად ვცეკვავ, ვარ საოცრად პლასტიკური და ა.შ. მოვეწინე და ამიყვანა დასში. იმ დროს თეატრში ჯერ არაფერი არ იყო და სახლიდან მოგვექონდა ყველაფერი. როდესაც ვაჟა-ფშაველას „მთაბის მაღალნი“ დავიწყეთ მუშაობა, ვაკვირ სამყურავალი სალონი იყო. ჩემი ინიციატივით მივედი დირექტორთან და აუუსსენი, რომ ქართული თეატრი გაიხსნა, არაფერი არ გვაქვს და დაგვეზარეთ-თქო. „მოვიდეს ვინმე დირექტიდიანი“ — გავიქეცი, ბატონ ლერის ვუთხარი. ძალიან გაოცდა და რომ მივიდა, უამრავი ნაბადი, პაჭიტი და ათასი რამე სულ უფასოდ მოგვეცეს ამ სპექტაკლისთვის. ასე მარტო მე არ ვიყავი, ასე ვიყავით ყველა და ვმუშაობდით ამ თეატრს. ახმეტელის თეატრი ერთი დიდი ოჯახია. მე მიყვარს ჩემი თეატრი და არასოდეს მქონია სურვილი, აქედან წავსულიყავი.





ლევა ქუთათელაძე: მე ცხოვრების დიდი ნაწილი ამ თეატრში გავატარე, მაგრამ ახლა მინდა გავიხსენო „დონ-კიხოტ ლანჩინელზე“ მუშაობა ბატონ გიგა ლორთქიფანიძესთან ერთად.

სპექტაკლებზე მოვდიოდი, როგორც დღესასწაულზე. ზოგჯერ ხდება, რომ რეპეტიციები ძალიან კარგია, მაგრამ მერე სპექტაკლი არ გამოდის, ან პირიქით. აქ ორივე ერთად იყო. ბატონი გიგა თეატრალური ენციკლოპედიასავით არის. მისი რეპეტიციები ყველას გვიხაროდა და ეს სპექტაკლიც განსაკუთრებულად გვიყვარს. ბედნიერი ვარ, რომ ბატონ გიგასთან მუშაობა მომინია. რაც შეეხება ჩემთვის საყვარელ როლს, რომელიც ვთვლი, რომ საეტაპო იყო, ეს არის სპექტაკლი „ოდესმე დიდი ყოფილა საქართველო“ – ზეინაბის როლი. ოთარ-ბეგს ნუგზარ ყურაშვილი თამაშობდა.

ვალერი ტორონჯაძე: თეატრალური ინსტიტუტი დავამთავრე, ბატონ დოღო ალექსიძის განზრდილი ვარ. ამ თეატრში მოსვლისას თავიდან „მასიურ“ სცენებში ვიყავი დეკავებულო, ხოლო პირველი როლი იყო ტურა გ. ნახუციანიშვილის „ჭინჭრაქაში“. ეს სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის „ჭინჭრაქასგან“ რადიკალურად განსხვავებული გახლდათ. სულ ანშლაგებით მიდიოდა. მე ვერ უთუი ტურა ვიყავი, მეელი ხეხუერი იყო, დათვი კახელი და ა.შ. რომ ვთქვა, რომ მთავარი როლებით განვებეზრებული ვარ, არა, მეორეხარისხოვანი, ეპიზოდურ როლებში უფრო ვარ. გიზო ჟორდანიამ რომ დადგა ჩვენთან „მარადისობის კანონი“ ბაჩანა რამიშვილის ბაბუა ვიყავი. ვთვლი, რომ დოღო ალექსიძე და გიზო ჟორდანია უდიდესი რეჟისორები არიან. ამ ორი დიდი რეჟისორის გარდა მიმუშავია, რა თქმა უნდა, ლერი პუქაშვილთან, ნუკრი ქანთარისთან, იური კაკულიასთან, გოგი ქავთარაძესთან. შეიძლება მთავარი როლები არ მაქვს, მაგრამ მიმდინარე რეპერტუარში სულ დეკავებული ვარ. მე იმ კატეგორიის კაცი ვარ, თეატრს თუ სჭირდება, ყველანაირი წერილმან როლსაც ვითამაშებ. ამავე დროს რეჟისორმა მთავარი როლი რომ მომცეს, მე თუ დავინახე, რომ ამ როლის დონეს ვერ აწევნი და ვერ „გავქაჩავ“, უარს ვიტყვი, მაყურებელს არ ვაოტყევივინებ – ან ჩვენ რატომ გვატყუებ, ან თავს რატომ იტყუებო. დათო ანდელუაძეს რაც შეეხება, ნამდვილად ნიჭიერი და სანტიტერესო ხედვის მქონე რეჟისორია და უნდა გავყვე, იმიტომ, რომ ვინც გაყვა, ჯერ ფეხი არავის მოუტყვია.



მარიანე ხარჩილაძე: მე ცოტა სხვანაირად დავინყებ, გულწრფელი ვიქნები. ვიტყვი, რომ შეუცდი პროფესიის არჩევამი. მე რომ ღმერთის არსებობა მცოდნოდა, მსახიობი არ გავხდებოდი.



ამ ხნის მამიძლურ, ჩემს თავთან სულ ბრძოლა მაქვს, წავიდე-არ წავიდე, ვაშაგვა-არ ვაშაგვა ამ ჩემი პროფესიით. იმ საცვილებით, სიტყვებით, რასაც ჩემი გმირი ამბობს და რომელსაც შეიძლება მე არ ვეთანხმები, მაგრამ პროფესიიდან გამომდინარე, იძულებული ვარ ვთქვა: ყველა რეჟისორთან მუშაობა სანტიტერესოა, მაგრამ მინდა გამოვყო ნუკრი ქანთარია, რომელმაც მე, როგორც მსახიობი, ბოლომდე „გამხსნა“. ქანთარია ის რეჟისორია, რომლის მსოფლმხედველობა, მუშაობის მანერა და სტილი, აბსოლუტურად თანხვედრა ჩემს სულს და ნიჭს. ჩემი და მისი შეხვედრა სცენაზე ჩემთვის იყო გამარჯვება. მან იცის, რა უნდა შეგნად და რა გამოვა, სადამდე „გავქაჩავ“ დიაზნონით, ნიჭით, შესაძლებლობებით. მას ამ მხრივ საოცარი ხედავა აქვს. ოთარ ჩხეიძის „ერთი მერცხლის ჭიჭიკიში“ ნაზი შამანაურის დღიურების მიხედვით, მე მთავარი როლი ამქონდა, მაგრამ ისე დამაინტერესა სულით ავადმყოფის როლმა, დიდი ძალისხმევით, ჩემი თხოვნით მივიღე ეს როლი და ისე მოვირგე, რომ უბედნიერესი ვიყავი მისი თამაშისას, თან ბატონ ნუკრისაც ძალიან მოეწონა და დარწმუნდა ჩემს შესაძლებლობებში. ვთვლი, რომ ყველაზე ბედნიერი წუთები მესთან მუშაობის პერიოდში იყო ჩემთვის. თამაშ მესთან ედუარდო დე ვილიპოს „აზრდილებში“, არმიხან როლი ვითამაშე და თვლიან, რომ ესეც ჩემი შემოქმედების ერთი სანტიტერესო როლია. დათო ანდელუაძესთან მუშაობისას ვითამაშე უცნაური როლი. მე და ნელი ბადალაშვილი. ქალბები ვასრულებთ „ციხეფერების“ როლს. თავიდან ვიფიქრე – როგორია ჯერ ვითამაშო კაცი და ისიც „ციხეფერი“, მაგრამ დათომ ბევრი იმუშავა და მაინც გაგვყვებინა ეს როლი. თანაც ძალიან კარგადაც. თეთორთაც თვლიან, რომ ძალიან მაღალ დონეზეა სპექტაკლი.



გია ჯავახიძე: ახმეტელის თეატრი რომ გაიხსნა, მაშინვე მოვედი ლერი პუქაშვილთან. საოცარი კაცი იყო, ანთებული, ქართულის მოყვარული, ეროვნული. მაგარი მუშაობა იცოდა. ძალიან ჩქარა აყვებდა სპექტაკლს და როგორც ტანგი, ისე გადაუვლიდა ხოლმე მასალას. მერე მოხდა რაღაც. წავიდა ლერი და მოვიდა იური კაკულია, მერე ნუკრი ქანთარია, გოგი ქავთა-

რამე, ცოტენ ნაკაშიძე. თითოეულთან მუშაობა ძალიან საინტერესო იყო. გიგა ლორთქიფანიძესთან ძალიან კარგი და ბევრის მომცემი გამოდგა სპექტაკლები. საერთოდ სულ ველოდებოდი გიგას მოსვლას, იმიტომ რომ თეატრია იმისთანა ხასიათის და ისეთი არტისტები არიან აქ, რომ მასთან მუშაობა უნდა გამოსულიყო და გამოვიდა კიდევ. დათო ანდლულაძე უდავოდ ნიჭიერი შემოქმედი და კარგი ორგანიზატორი კაცია. ფაქტურად ეს თეატრი თვითდან ააშენა, გადააკეთა. ამ თეატრის ძალიან დიდი მოტენცია გააჩნია. უბრალოდ რეალიზება უნდა ამ ნიჭს, რაც აქ არის. თუ სახელმწიფო მოივლის კულტურისთვის და ახმეტელის თეატრისთვის, ამ თეატრს თავი არასოდეს შეურცხვენია და არც ახლა შეირცხვენს.



მზია ტალავაშვილი:
ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე მოვედი ამ თეატრში. შოთა კობიძე დგამდა სპექტაკლს, „ჟამთაბერის ასული“ და ჯერ არმშენებდა მსახიობს ამ ასულის როლი უნდა

შეთამაშა. ეს იყო უდიდესი ბედნიერება ჩემთვის. საერთოდ არ ვიცოდი გლდანის სად იყო, ჩემთვის მთავარი ის იყო, რომ სადაღაც თეატრი ფუნდებოდა და მე და ის ადამიანები, რომლებიც აქ მოვედი, ახალი თეატრის ფუძე, სახე უნდა ყოველიყავით და ეს დამატებითი სტიმული იყო ყველასთვის. სამწუხაროდ, ეს სპექტაკლი არ განხორციელებულა. სამაგიეროდ, შემდეგ და შემდეგ ძალიან საინტერესო და კარგი ნალები გაგატარე ამ თეატრში — ჩემთვის ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი, როგორც მსახიობისთვის. პატონ ნუკრი ქანთარიასთან მუშაობის ხანა იყო. ახლაც, დათო ანდლულაძესთან საინტერესოდ ვმუშაობთ. ამ ხნის მანძილზე, რაც მე ამ თეატრში ვარ, ერთ რამეში დავრწმუნდი: ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, ტერიტორიულად სად მდებარეობს თეატრი. ძალიან ბევრი კარგი, შესანიშნავი სპექტაკლი დადგმულა აქ ამ თეატრში და არანაირი გამოხმაურება არ ჰქონია, მაშინ როცა სხვა თეატრში, ბევრ სუსტ სპექტაკლს დიდი გამოცხილი მოჰყოლია, არადა, მრავლად ყოფილა აქ ძალიან საინტერესო სპექტაკლები. იყვნენ ძალიან ძლიერი მსახიობები, რომლებზეც არავინ არაფერი იცის. იცით, რა არის ყველაზე გულსაკტკენი, პროვინციის თეატრი რომ ვიყოთ, სხვა არის — შეგუებული ვიქნებით ამ აზრს, მაგრამ აქ ვითომ დედაქალაქში ვართ, ვითომ ქალაქში ვართ და თან არც

ვართ. ეს ცოტა სხვა გრძნობაა, ამ მხრივ, ცოტა დაზარალებული ვართ.

ნუგზარ ყურაშვილი:

— იმ დროს ახმეტელის თეატრის გლდანში კულტურის ერთადერთი კერა იყო, მაშინ ბევრი მაცურებელი გვეყავდა. ახლა მაცურებელი ზოგ სპექტაკლზე დადის, ზოგზე — არა და ეს ასეა ყველგან, მაგრამ მე მაცურებლის რაოდენობას არ ვუყურებ. არც მათი სიარულით ვსაზღვრავ თეატრს, იმიტომ, რომ შეიძლება კარგი სპექტაკლი იყოს და მას მაცურებელი ნაკლებად ჰყავდეს და შეიძლება სუსტი, პროვინციული თეატრი იყოს და მაცურებელით სავსე. ასევე არის მაცურებელთა კატეგორია, რომელთა მოსვლას, სულ არ მოვიდენია მიჩვენება, ტკბიან ერთად რომ უსტვენენ, კვიან-წივიან და ერთ ამბავში არიან. თეატრის მომავალს კარგი სპექტაკლების დადგმაზე ვხედავ. მართებული არ არის იმის თქმა, რომ სახელმწიფო თეატრის ზღუდავას, სახელმწიფო არავეთილისინდისიერ ხელმძღვანელებს ზღუდავს.



ნუგზარ ხიდურელი:

ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ განაწილებით მოხვედი კ. მარჯანიშვილის თეატრში, მაგრამ ცოტა ხანს ვიყავი იქ და ვერაფერი გაგვეთე, რადგანაც რუსთავის თეატრში გავეყვი გიგა ლორთქიფანიძეს. შემდეგ ლერი პაქაშვილის თხოვნით ახმეტელის თეატრში გადმოვედი. ამ თეატრის გახსნა ცოტა გაჭირდა, რადგანაც ლერის პატრიოტული სპექტაკლებით უნდოდა დაეწყო, მაგრამ არ გამოვიდა მთავრობის მითითებით ვინმეცკის „ოპტიმისტური დრამით“ გაიხსენი. ლერის ძალიან ბევრი კარგი და საინტერესო სპექტაკლი დადგა. თეატრში ყველას ახლო ურთიერთობა გვექონდა და ყველანი ვემოგობრობდით, მანამ სანამ რაღაც კატამ არ გაირიბდა ჩვენს შორის და ლერი თეატრიდან არ წავიდა. შემდეგ მოვიდა ნუკრი ქანთარია, რომლის მუშაობის დროსაც თეატრმა გარკვეულ წარმატებებს მიაღწია ბევრ მსახიობთან ერთად. ამჟამინდელი ახმეტელის თეატრის მომავალს მუშაობაში ვხედავ. ოღონდ ეს მომავალი მარტო ერთ კაცზე არ უნდა იყოს დამოკიდებული. გამოცდილ ხალხსაც უნდა გვკითხოს ვინმემ რამე.

ჩაინურეს დებიუტანტმა თეატრმცოდნეებმა თორნიკე ცერცვაძემ და ირაკლი კოჭიაძემ



სცენოგრაფიის პიროვნული სახეობის ინტეგრირებაში

ნინო გენია-ჯეზნეცოვა

აივანგო ჭელიძეს, სცენოგრაფს, საქართველოს სსრ დამსახურებულ მხატვარს, საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატს 65 წელი შეუსრულდა. ეს საიუბილეო თარიღი გახდა ინსპირატორი ქართული სცენოგრაფიის შესახებ მსჯელობისა, რადგან სწორედ ამ მხატვრის პორტრეტი თვალსაჩინოვდება ჩვენი თეატრალური მხატვრობის ისტორია, მთელი თავისი წარმატებებითა თუ წინააღმდეგობებით 70-იანი წლებიდან დღემდე.

21-ე საუკუნის პირველი „სუთნლედის“ გადასახედოდან ქართული თეატრის პანორამა დრამატულ კითხვებს ბადებს. ერთ-ერთი კითხვა კი სცენოგრაფის პროფესიის ადეკვატურ ინმპლემენტაციას ჩვენს სხვადასხვა სახის შოუებით გადაჯერებულ რეალობაში და, შესაბამისად, პრესტიჟის საკითხს ეხება.

სცენოგრაფიისადმი, როგორც დეკორატიული-სტრუქტურული ხელოვნებისადმი მიდგომა მე-20 საუკუნის ოციანი წლებიდანვე შეცვალეს თეატრის დიდოსტატებმა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ასმეტელის თაოსნობით. კონცეპტუალური სცენოგრაფია ფორმალისებული კონსტრუქციუზმისა თუ სიმბოლიზმში ი. გამრეკელის, პ. ოცხელის, დ. კაკაბაძის დადგმებში, მყარ საფუძველს წარმოადგენდა შემდგომშიც – 60-70-იანი წლებში ასალი თაობის მიერ პერსონაჟული სცენოგრაფიის შექმნა-განვითარებისათვის.

ამ რთული პოლივალენტური პროფესიის აღზევების ხანა რეჟისორული თეატრის განვითარებას ესადაგება, მისგან გამომდინარეობს. შესაბამისად, ეპოქამ ქართველ სცენოგრაფთა მრავალფეროვანი პლეადა წარმოშვა, რომელთა ნიჭის თავისებურებებმა და მათ მიერ შექმნილ მხატვრულ სამყაროთა თვითმყოფადობამ დიდმნიშვნელოვნად განაპირობა ქართული თეატრალური ფენომენის ჩამოყალიბება.

საგულისხმოა, რომ დღესაც თეატრალურ პანორამას ბურჯად ეხიდება 60-70-იანი წლების

სცენოგრაფთა პროფესიონალიზმი, თუმცა, ბოლო დროს ეს შრომა მეტწილად დაუფასებელი და შეუძნეველია – აღარც თეატრების დაფინანსება იძლევა შემოქმედებითი ფანტაზიის ხორცშესხმის საშუალებას და არც შემოქმედებითი კავშირების ბიუჯეტი თუ სტრატეგია – სწორედ შემაჯავებელი პროფესიული გამოყენების გამართვას.

მიუხედავად ამისა, არსებობს თეატრალური მხატვრის დიდი უპირატესობა რეჟისორისა თუ მსახიობის პეპლისებრ სწრაფწარმავალ ხელოვნებაზე – ეს მატერიალური, ხელქმნილი ხელოვნების ნიმუშებია: ესკიზები და მაკეტები, რომლებიც გვიჩვენებენ არა მხოლოდ თავად მხატვრის შემოქმედების ვიზუალურ პროდუქტს, არამედ მომავალ თაობას სპექტაკლის რეკონსტრუირება-ინტერპრეტაციის შანსს უტოვებენ. ამდენად მხატვრის, თუნდაც თეატრალური მხატვრის შემოქმედებაზე მსჯელობა შეუძლებელია მისი სახელოსნოს გაუთვალისწინებლად, მისი ესკიზებისა და მაკეტების (თუნდაც განუზოცოვლებლის) გარეშე.

ამბივალენტური გრძნობა გეუფლებათ აივანგო ჭელიძის სახელოსნოში ყოფნისას, რომელიც გლდანის თეატრში მდებარეობს – ფანჯრიდან იშლება გვიანდელი საქართველოს ურბანული ლანდშაფტი, ე. წ. „საძინებელი რაიონი“. მცირე ზომის თბილ ოთახში კი სხვაგვარი გარემოა – შემოქმედებითი პულსაცია, მტკიცე სამუშაო რიტმი და სხვადასხვა წლების სპექტაკლების მხატვრული სახე-სატყვის ერთობლივი პორტრეტის მომწესსავი სადინჯე.

აივანგო ჭელიძის ხელოვნება თანამიმდევრული, სანდო და მიმზიდველია, ის ჰგავს თავად მხატვარს.

ა. ჭელიძემ პროფესიული განათლება თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში მიიღო; 1968 წლის კურსდამთავრებული სპეციალობით მხატვარ-კონსტრუქტორია და ეს მთელს მის შემდეგ მ სცენოგრაფიულ ბიოგრაფიაში იკონსერვება.

კონსტრუირება, ფორმის არქიტექტონიკის შეგ-

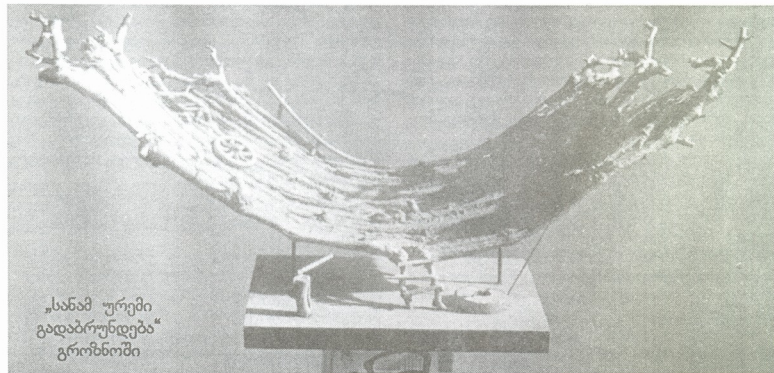
რძნება, მასალათა ფაქტურების და ვიზუალური ნაწარმოების ესკიზის, მაკეტის თუ სცენაზე უკვე აგებული დეკორაციის ტექსტურის მხატვრული გაზრება და გათამაშება ამ მხატვრის პროფესიული თვისებები და არტისტული ხედვის თავისებურებაა.

ყოველ სპექტაკლს აქვს საკუთარი განუმეორებელი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მატერიალურობა — ფაქტურების ფიზიკური პარამეტრების უცვლელიობის მიუხედავად, იქნება ყოველ ჯერზე ახალი ტექსტურა, და განსხვავებულ კონსტრუქციულ ფორმებთან სინთეზში იხადება მომდევნო სცენოგრაფიული სახე.

უკვე სამოცდაათიანი წლების სპექტაკლებში იკვეთება მხატვრის ეს თვისებები და ფაქტურა, როგორც ლინგვისტური ხერხი, ხშირად თვითყოფადი ესთეტიკის შემქმნელია. ამ მიმართებით ტიპოლოგიაზეა შეიძლება შემდეგი სპექტაკლების განხილვისას გამოვიყენოთ: 1975 წ. დადგმული ვ. კოროსტილიოვას „მარტოობის დღესასწაული“ (რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე) პერსონაჟული სცენოგრაფიის აღზევების ხანაში სცენური დიზაინით გამოირჩევა. საბოლოო სცენური ვერსია სადაა, თუმცა, ინსპირირებულია ესკიზის იმ ვარიანტით, რომელშიც დაზგის ნაწილები — ჩარჩო-სარკმლები უსასრულობაში იშლება, ხოლო ფიროსმანის ეპოქა დაძველებული ხისა თუ მუშაბრის იმიტირებული ტექსტურით არის გადმოცემული. 1976 წ. განხორციელებული რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“ (რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რეჟ. ა. ქუთათელაძე) სარკუნების ფაქტურისა და განათების ექსპერიმენტული თამაშით ხასიათდება. პორტალური კულისებიც, ზემოთ მოძრავი ფარებიც სარკეებითაა განწყობილი, ფარები ურთიერთარეკვლამე მუშაობენ, და რაც მთავარია, თვით მაყურებელს უპირისპირდება, საკუთარი „მე“-ს ანალიზისკენ უბიძგებს.

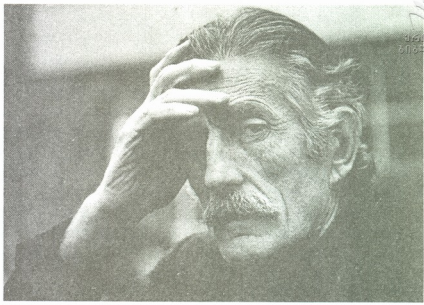
1977 წელს შესრულებული ნ. გოგოლის „რევიზორის“ (რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რეჟ. ა. ქუთათელაძე) ესკიზებს სპექტაკლში მნიშვნელობა ჰქონდა. დეკორაცია პერსონაჟული ელემენტის პრინციპით მუშაობს — ცოცხლდება და მოძრაობს რუკად ქვეული მაგიდა. 1978 წ. დადგმული პ. პანჩეის „ოთხი ტყუპის ზღაპარი“, (მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი, რეჟ. ნიკა ჯანდიერი) უკვე სათამაშო სცენოგრაფიის ხერხებით იქმნება. სლოვაკური ლუბოკის პროცეზზე შექმნილი სცენოგრაფიული პერსონაჟები, განსხვავებული გრაფიკაში, ხის სიმბოლოში, სათამაშო ცხენში მსახიობების მიერ თამაშდება და მხოლოდ ზღაპრულ გარემოს ხის ბიოფილური ფაქტურით ასულიერებს. 1981 წ. ვაჟა-ფშაველას „მთანი მალაინი“ (ს. ახმეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რეჟ. ლ. პაქაშვილი) იქმნება წრეზე აღმართული ექვსმეტრიანი მონუმენტური ფარებით, რომელიც მაუღით დაფაქტურებული, მისი არქაულ, მკაცრ და დრამატულ სამყაროს ასოციაციას ბადებს. 1981 წლის ვ. ვინეცსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“ (ს. ახმეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რეჟ. ლ. პაქაშვილი) ამგვარ მონუმენტურ სტილშია გადამწყვეტილი — გემბანს ქმნის წრე და მასზე აღმართული 5 უზარმაზარი პანდუსი-ხიდი, ფოლგით დაფაქტურებული ფარდა კი რევილუციის, სამოქალაქო ომის უღმობედ ეპოქას და ჯავშნის ცივ მეტალს გვახსენებს.

აივანგო ჭელიძის შემოქმედება ვითარდება მრავალ რეჟისორთან თანამშრომლობით; ამ პროცესში ყოველი მათგანი საკუთარ პროფესიულ დონეს და მხატვრულ ხედვას ავლენს. ხანგრძლივი პარტნიორული ურთიერთგაგებით გარანტირებული კომფორტი დიდი ფუფუნებაა და მხატვრის ოსტატობაზეა დამოკიდებული, რამდენად დამაჯერებლად ჩამოაყალიბებს იგი სპექტაკლის ვიზუალურ ხატებას და კონცეპტუალურ-



„სანამ ურემი გადაბრუნდება“ გრიონოში

რად რამდენად საინტერესო და ადვილად აღწერად იგი ახლადმეცნიერი შემოქმედებითი გუნდისთვის. სცენოგრაფის სწორედ ამ უნარმა განაპირობა სამ დიდ თეატრში (რუსთავეის სახელმწიფო დრამატული (1970-9965), მონზარდ მაყურებელთა ქართული (1991-9865), ს. ამბეტელის სახ. დრამატული თეატრი (1980 წლიდან დღემდე) მთავარი მხატვრის თანამდებობაზე ხანგრძლივი და ზოგჯერ ერთდროული მუშაობა.



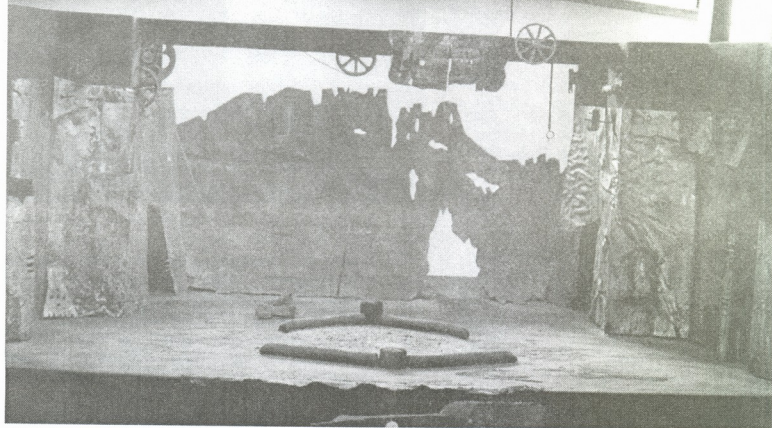
შემოქმედებით გზაზე აივინგო ჭელიძეს განსვავებული, ზოგჯერ საპირისპირო მხატვრული მიმდინარეობების ხერხები გამოუყენებია რეჟისორულ იდეასთან თანხედრობისა და სპექტაკლის ერთიანი მხატვრული ფორმის მისაღწევად: რეალიზმი ნივთიბრივ სამყაროში, პირობითობა და სიმულაქრე, მეტაფორულობა სცენოგრაფიის სათამაშო და პერსონაჟული ფუნქციების წარმისაჩვენად, კონსტრუქციოთა სრულსტე და ქმედითობა სცენური დიზაინის სისტემაში, იმპრესიონისტული ლიტმოტივი თუ სიურრეალისტური დეტალები პოტსმოდერნულ მუსიკაში — ყოველივე შეიძლება აღმოჩნდეს მის ესკიზებში, მკვეთრებში, საბოლოოდ კი მკვერ შესაბამისობაში სპექტაკლის რეჟისორულ ხედვასთან.

ასე შეიქმნა შემდეგი სპექტაკლებიც: 1980წ. განხორციელებული ა. ჩხოვიის „ოლიას“, (რუსთავეის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რეჟ. ა. ქუთათელაძე) სცენოგრაფია გარკვეული არამდგრადობის იდეას განასახიერებდა — ხომინჯებიანი დახრილი დანვა, ბოძებად აღმართული ტიტველი შავი არყის ხეების ვერტიკალის დაპირისპირება გადასასვლელ ხიდთა ცენტრიდანულ მიმართულებასთან, დესტრუქციული ძალების დიაგნალურ ადაპტაციას; მათთან კონფლიქტში შედიოდა პორნოინტელაური მოტივი — ხის ტოტემე ჩამოკიდებულ ნინა ზარენაიას თეატრის ფარდა. 1984 წელს ჩეჩენო-ინგუშეთის თეატრში, ქალაქ გორხნოში რეჟ. რ.ხაქიშვიის მიერ დადგმული ო. იოსელიანის ფილოსოფიური კომედია „როცა ურემი გადაბრუნდება“ გაცილებით დრამატულ სცენოგრაფიულ პერსონაჟს ბადებს, ვიდრე ეს ქართულ დადგმებში ხდება. პატრიარქალური სამყაროს /თემის აღსასრული იკითხება ნაცარმიწრონილი ვაზის ყლორტებისგან ავრულ დახვამში, რომელიც ბალანირტებს არამყარ პლანშეტზე და თითქოსდა წინასწარმეტყველებს მომავალ ნასახლართა ხატებას, ნაცარტუტად ქვეულ ჩეჩენურ აულეხა და ნაქალაქარებს. 1984 წ. ა. ისტორიკის „შემოსვლიანი ადგილის“ (რუსთავეის სახელმწიფო დრამატული თეატრი) სცენოგრაფია რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძის ინტერპრეტაციას მეტაფორულობას ხატებს. ორ იარუსად გადაწყვეტილი სცენური გარემო — ქვედა რეალური და ზედა შტანგეტიებით მოძარგი წარმოსახვითი, ოცნების სამყარო, მდებარეული და სანაგრეოლია. ჩამოკიდებული ოთახის იატაკი ორგანიზისა და ლითონის ბაღისგან იქმნება, ხლო განათების თამაშით იგი

სცენაზე მყოფთ საპრობოლის გისოსებიან სუფად ედება. ჩავეტილი სივრცის განცდას სცენური პლანშეტის სიღრმეში ოვალური რკინის ბორღური ამბავრებს, ხოლო კლასიციკლური თაღით მარწუხებად დაკვიდებია გმირებს. 1990 წ. ლ. თაუკაშვილის „ტაძარი“ (ს. ამბეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რეჟ. ნუკრი ქანთარია) მხატვარს ახალ შესაძლებლობებს უხსნის. დეკორაცია ორიენტირებულია ქრისტიანული ტაძრის დარად გრძიდ ღერძზე; არქიტექტონიკა მონუმენტური, ესთეტიკა კი პერიოკულია; ცენტრალური პლანშეტის გრძიდ მკლავს კვეთენ მცირე პორნოინტელაური მკლავები, ხოლო პლანშეტის ხის ფაქტურას გვერდითა ნავეების შესაბამის ადგილის ტალახში აშევილი თივა ნემომპალისა თუ გამურული ზატის ასოციაციას ბადებს და სიკვდილ-სიცოცხლის მეტყველ ხატებად წარმოგვიდგება. მსუბუქე ხის კონსტრუქციების სათამაშო ფუნქცია ერთობ სტატიურ არქიკას დიამბრს ხატებს. ერთიანობაში კი იქმნება გაძარკველი, მაგრამ მაინც მწვენიერი ტაძრის ხატება.

ერთ-ერთ საეტაპო ნაწარმოებად შეიძლება ჩაითვალოს 1990წ. განხორციელებული ფ. დიურენმატის „მოხუცი ქალის ენიტიკი“. (რუსთავეის სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რეჟ. ა. ენუქიძე). სცენოგრაფი უსუსტად წვდება რეჟისორის იდეას და სცენაზე ჩნდება ორლანი — მონუმენტალიზმის, ქალაქური ისტორიის, წარსული დიდებული ჰარმონიულობის სიმბოლო. მაგრამ ეს უკვე უსულო ორლანი ჩასმულია პორტალში, რომელიც ქალაქის გახრწნილ და დაუნჯულ სახეს — ფოტოებისა და ტექსტების (სარეკლამო და სხვა) კოლაჟს ქმნის. ერთიანად კი სცენოგრაფია პოსტმოდერნული ეპოქის მკაფიო ნიმუშად აღიქმება.

თეატრის მხატვრობის ისტორიაში მნიშვნელოვანი რეჟისორული გადაწყვეტები უმეტესწილად საეტაპო სცენოგრაფიული ნამუშევრების ინსპირირებას ახდენს. ეს ლოგიკურია ასევე აჭელიძის შემოქმედებითისთვისაც. ამ ბედნიერ შემთხვევათა რიგს მიეკუთვნება თანამშრომლობა რეჟისორ მ. განწერლისთან. 1992წ. განხორციელებული



დეკორაცია ა.სამსონაძის პიესისათვის „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ (მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი) ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია მხატვრის შემოქმედებაში, და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ სპექტაკლმა მას საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფო პრემია მოუტანა. ამ კომპოზიციურად ლაკონურ, მაგრამ მრავალზღანინ და ღრმა დეკორაციას ახასიათებს როგორც დრამატული დაძაბულობა უკანა პლანის დაზვის „ასხლეტილ ნაფოტში“ (სამავეტო ვარიანტი), ასევე იმპრესიონისტული თროლოვა და გადაძახილი ვანგოგისეულ აყვავებულ ხესთან. ძირითადი დეკორაციის კონსტრუქციის სიმტკიცე და ფაქტურა კონტრასტულად უპირისპირდება ამ რომანტიკულ ხატებას. ამავე რეჟისორთან თანამშრომლობით შექმნილია უ. შექსპირის „მაკბეტის“ მაკეტი (განუზოცრცილებელი დადგმა). სწორედ ამ ნამუშევარში ვლინდება ა. ჭელიძის დრამატული ნიჭი – მონუმენტური და ამავედროულად ირაციონალური ნათებით მოსაუბრე დეკორაცია სამოცდაათიანელების საუკეთესო ტრადიციებს გვახსენებს. მონუმენტური და დრამატული სცენოგრაფიული პერსონაჟების ციკლი გრძელდება 1998წ. განზოცრცილებულ ვერსიიდან „ელიეტრამში“ (რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რეჟ. ანზორ ქუთათელიძე). დაჭიმული ნაწრით შექმნილი ამფითეატრი - უდაბნო. დეკორაციის დაფაქტურებული ზედაპირი ანტიკური არქაიკის კერამიკის ნატეხებს გვაგონებს, ტალღებად აღმართული ნაწრის „პორცეზი“ კი ელნისტური ფარების ფორმას ემსგავსება და მათგან შექმნილი

„უღობელი „კოპორტას“ მწკრივში ჩაკეტილი ელექტრას ტრაგედიას ამძაფრებს.

90-იანი წლების სიმძიმე შეუძლებელია არ ასახულიყო მხატვრის ხელოვნებაში. ამ წლებში შექმნილი სპექტაკლების უმეტესობა აპოკალიფსური განცდის მატარებელია. 1993 წ. ო.ჭილაძის „ლაბირინთში“ (ს. ამბელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რეჟ. ნუკრი ქანთარია) პოსტკატასტროფული სიტუაცია მაქსიმალურად მძაფრად არის განსხეულებული. სცენაზე ქაოსი სუფევს, რომელსაც ამძაფრებს გახლეჩილი „ხელი წიფიდან“ ამოზრდილი „ტექნოლოგიური“ კოლონა. 1998წ. ო. ტაქილდუს პიესის სათაური „მედეა – გახლეჩილი სამყარო“ (კინოსახიობთა თეატრი, რეჟ. ნანა კვასხაძე) უკვე არა იგავური, პირდაპირი მესიჯია! ანტიკური ნარჩენები სიურრეალისტურ სამყაროში ქმნის ომისშემდგომი სიტუაციის ემოციურ გარემოს; მიტოვებული, დაობლებული, ბედის ანაბარა დარჩენილი ქალის ლაიტმოტივი კი ეხმანება თანამედროვე ქართულ რეალობას. 2004 წ. ახალციხის თეატრში დადგმული „მევე ღირი თავშესაფარში“ (ავტორი და რეჟისორი ო. ზალათურია) დესტრუქციული და ნგრევედი სამყაროს თემას აგრძელებს – მძაფრ სცენოგრაფიულ სიმბოლოდ მოშლოდ კედელზე საქართველოს რუკის ნარჩენი წარმოდგება; იგივე პიესის გადმოტანისას ს. ამბელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრში, მხატვარი უკვე სცენოგრაფიული სივრცის როულ განაწილებას მიმართავს – სამშენებლო კონსტრუქციების, ტექნოლოგიური მილებისა და ურბანული ნარჩენებისგან ახსტრაგი-

რებული კომპოზიცია იქმნება.

მნიშვნელოვან როლს მხატვრის შემოქმედებაში იკავებს თანამედროვე ქართული დრამატურგია, რომელსაც ხშირად მიმართავს ს. ახმეტელის სახელობის დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი დ. ანდლულაძე – ა. მორჩილაძის „ვალაშვილის ქუჩის ძაღლები“ (1999 წ.), ლ. თაბუკაშვილის „მერე რა, რომ სველია სველი ისამანი“ (2000 წ.), ო. იოსელიანის „ზამთრის ღამის ზღაპარი“ (2003 წ.).

2000-იანი წლები სცენური დიზაინის მომწოდებლებით ხასიათდება მსოფლიო სცენოგრაფიაში, ამ მხრივ არც საქართველოა გამონაკლისი.

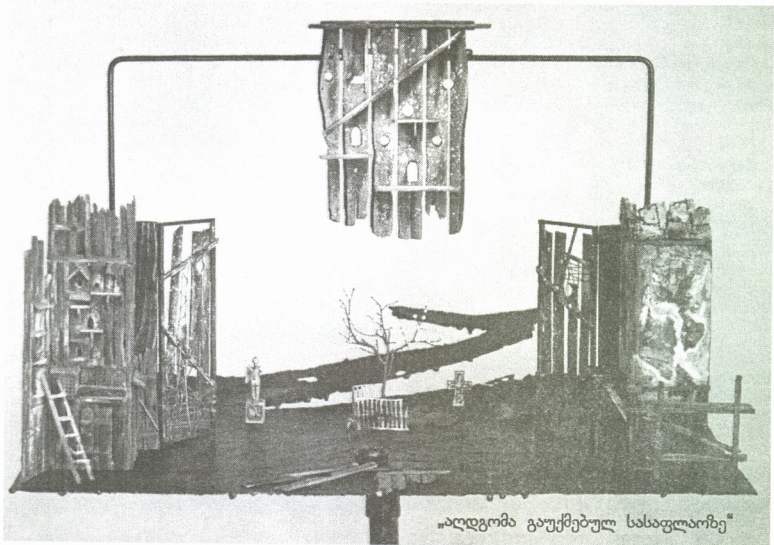
2001 წ. ს. ახმეტელის სახელმწიფო დრამატული თეატრში განხორციელებულ ჰ. პინტორის „ლაღტში“ (რეჟ. დ. ანდლულაძე) ა. ჭელიძის, როგორც მხატვარ-კონსტრუქტორის ანალიტიკური აზროვნება და მინიმალისტური ესთეტიკაა შერწყმული. 2002 წ. ამავე თეატრში დ. ანდლულაძე დგამს ფ. დიურენმატის „მოხუცი ქალის ვიზიტს“. ამ პიესის თბილისურ ვერსიაში ა. ჭელიძე ახალ ხერხს მიმართავს – პორტალურ კულისებში სცენის ზედა პორიზონტალურ არეში გაყინულია გახლეჩილი მატარებელი, მისი დაჯანჯვლი კორპუსი აფოფრია ლითონის, მინისა და ურბანული ნაგვის სხვადასხვა ნარჩენებით. ეს ტრაგიკული სცენოგრაფიული პერსონაჟი სცენის კომპოზიციურ წყობაში დომინირებს, უცვლის მსაიროებს მასშტაბს და გაჩერებული დროის

ასტიკ სიმბოლოდ აღიქმება.

უახლესი პრემიერა 2006 წელს შედგა ბ. შოუს პიესის „ბედის რჩეული“ (ალ. გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრი, რეჟ. ანდრო ენუქიძე) სცენოგრაფია პირობითად ასახავს ნაპოლეონის ეპოქას. სცენაზე განლაგებული მაყურებელი ინტერაქტიული სპექტაკლის თანამონაწილედ იქცევა. სცენოგრაფიული პერსონაჟები – სამხედრო ატრიბუტიკა, ცხენი, წრეჭალი, ზოგჯერ მეტაფორის, ზოგჯერ კი პირდაპირი მნიშვნელობით არის გამოყენებული. მთლიანობაში კი ძალაუფლებისადმი ლტოლვა და ბედისწერა თანაბრად ევზუალიზირებულია სპექტაკლში.

მხატვრის სახელოსნო იტევს წარსულსაც, აწმყოსაც და მომავლსაც დაშლილი თუ აღდგენილი მაცეცების გვერდზე ნელ-ნელა შენდება ახალი, მომავალზე ორიენტირებული, მშენებარე თეატრალური სივრცის პატარა მოდელის კონსტრუქცია. ამ ჯერ დაუმთავრებელ შენობაში უკვე ჩაისახა შემოქმედებითი აქტი. რეჟისორ დ. ანდლულაძის მიერ განხორციელდა გადაღებები ჟ.ანუის „ანტიგონეს“ მიხედვით.

დიდოსტატი სცენოგრაფისტის ეს შანსია 21-ე საუკუნის რიკტში გაეხსნას მეორე სუთქვა. და ახალი პოსტპოსტმოდერნული „ანტიგონე“ იქნება მეტი, ვიდრე მარტო თეატრი, ან მარტო კინო, ეს იქნება ახალი, ჯერ შეუცნობელ ხელოვნებათა სინთეზი.



„აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“

გილოცავთ, მეგობრებო!



შემოქმედებითი კავშირის „საქართველოს თეატრალური საზოგადოების“ პრეზიდენტიმ გადამწყვეტილებით 2007 წლის 14 იანვარს ქართული თეატრის დღე ეძღვნება თბილისის სანდრო ახმეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის დაარსების 25 წლის საიუბილეო თარიღს.

საოპეროლოცო ჰრიმები მიიჩნევა:

თბილისის ს. ახმეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის დაარსების 25 წლის საიუბილეო თარიღს

ირინე ნიჟარაძეს,
მარინე ხარჩილაძეს,
შალვა ბახტაძეს,
ზანა ქაშიბაძეს,
ელენე ქუთათელაძეს,
ვაჟა ციცილოშვილს.

მოსვლა, ანუ ვიზიტი — დამდგმელ მსატყვარს.
თემურ ნინუას სპექტაკლის „ზამთრის ღამის სიზმარი“ სცენოგრაფიისათვის.

მერიკო ანჰაზარაძის სახელოვნო პრემია

ძალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის:

ნელი ბადალაშვილს ნინელის როლის შესრულებისათვის სპექტაკლში „ზამთრის ღამის სიზმარი“ მთელი შემოქმედების გათვალისწინებით.

მზია ტალიაშვილს მატყიდას როლის შესრულებისათვის სპექტაკლში „მეორედ მოსვლა, ანუ ვიზიტი“ მთელი შემოქმედების გათვალისწინებით.

ნანა ფაჩუაშვილს კლარა ცახანასიანის როლის შესრულებისათვის თბილისის ს. ახმეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში „მეორედ მოსვლა, ანუ ვიზიტი“ და რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრში ნაყოფიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის.

სანდრო ახმეტელის სახელოვნო პრემია:

მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის:

ალეკო ალაგიძეს ურზეს როლის შესრულებისათვის სპექტაკლში „ზამთრის ღამის სიზმარი“.

ნუგზარ ხიდურელს ვახანის როლის შესრულებისათვის „მეორედ მოსვლა, ანუ ვიზიტი“.

თერი პაქაშვილს (გარდაცვალების შემდეგ) თბილისის ს. ახმეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის დაარსებისთვის.

გიგა ლორთქიფანიძეს თბილისის ს. ახმეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში სპექტაკლ „ლამანჩელის“ განხორციელებისათვის.

კოტე მარჯანიშვილის სახელოვნო პრემია

ვაჟა ხიდურელს სანდროს როლის შესრულებისათვის სპექტაკლში „მეფე ლირი თავმოსაფარში“.

გია ჯავარიძეს მიტუას როლის შესრულებისათვის სპექტაკლში „ზამთრის ღამის სიზმარი“.

კახა გოგიძეს სანო პანას როლის შესრულებისათვის სპექტაკლში „ლამანჩელი“.

ალექსანდრე ქანთარას თბილისის ს. ახმეტელის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში ნაყოფიერი მოღვაწეობისათვის (1988-1996 წლები)

ნუგზარ ყურაშვილს დონ კიხიძის როლის შესრულებისათვის სპექტაკლში „ლამანჩელი“.

მაია ზედგინიძეს დუღისინეას როლის შესრულებისათვის „ლამანჩელი“.

საუკეთესო სცენოგრაფიისათვის:

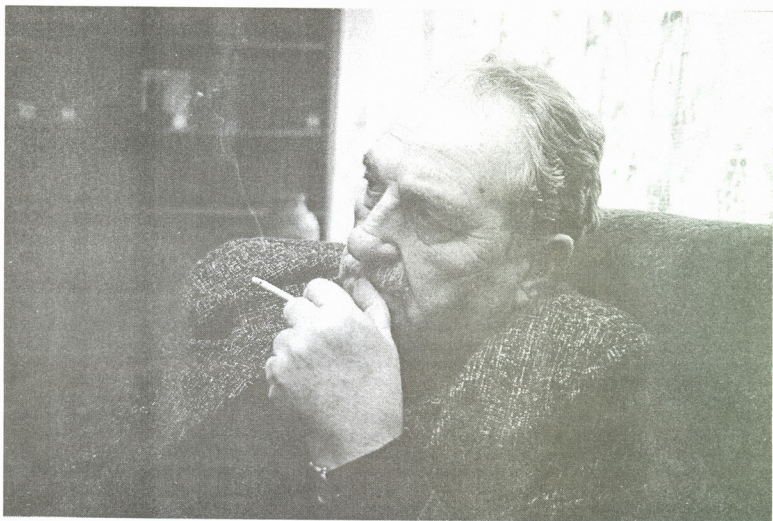
აივანგო ქელიძეს სპექტაკლის „მეორედ

„თეატრალური საზოგადოება“ № 1

„ფარნავაზი“ – გიგა ლორთქიფანიძეს

სომხეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირს დანესებული აქვს უმაღლესი თეატრალური ჯილდო, რომელსაც მიანიჭებს ხოლმე გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეებს. ეს ჯილდო ენიჭებათ სომხურ თეატრალურ კულტურაში შეტანილი წვლილისათვის, სხვა ხალხების თეატრალურ კულტურასთან ურთიერთობის გაღრმავებისათვის.

ამას წინათ სომხეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა სომხურ-ქართული თეატრალური ურთიერთობის განვითარებაში შეტანილი წვლილისათვის საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარეს, საქართველოს სახალხო არტისტს, გამოჩენილ ქართველ კინო და თეატრალურ რეჟისორს, გიგა ლორთქიფანიძეს მიანიჭა პრემია „ფარნავაზი“.



ალი ალიზაძე

რუსთაველის თეატრი „სტიქის“ ტალღაში

რეჟისორ რობერტ სტურუას მიერ „სტიქის“ განმარტება, როგორც ცოცხალთა და გვედართა ქვეყნის გამყოფი ბერძნული მითოლოგიური მდინარისა, მოკლე პრელუდიაა და ერთადერთი სიტყვიერი ნაწილი წარმოდგენისა, რომელშიც ვერბალური ენა გამიზნულად არარსებული ელემენტია. დასაწყისში გარდაცვალების მუდმივად განმეორებად შემთხვევებს წარმოგვიდგენენ, რაც ატმოსფეროს გაყინული პერიტი ავსებს, რომელიც ხანდახან სხეულის პატარა მოძრაობით ან შუქით თუ იცვლება. თუკი შედეგობაში ვიჭრებით, რომ რობერტ სტურუას დაუდგამს ათეულობით კლასიკური პიესა, შექაპირის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებების ჩათვლით, მაშინ შეიძლება გვაპატიონ ამ პიესის უბრალოდ ელეგიად აღქმა, გარდაცვლილთათვის ერთგვარ რეკვიემად, უნივერსალურ დამოკიდებულებად ადამიანის ცხოვრების ყველა უძველესი და მარადიული ეთიკური კონცეფციის მიმართ ბერძნული მითოლოგიიდან დაწყებული. იმასაც თუკი გავისხენებთ, რომ

რობერტ სტურუას ყველაზე უკანასკნელი ნამუშევარი ბეკეტის „გოდოს მოლოდინი“-ა, მაშინ შეიძლება „სტიქი“ აბსურდის თეატრად წარმოვიდგინოთ, ანდაც უბრალოდ სცენისა და მოძრაობის გამოყენების არნახულ ოსტატობად.

„სტიქის“ მსგავსად ნავითხვის და სტურუასებული განმარტების საპირისპიროდაც კი, რომ ეს სპექტაკლი ყოვლად მიუკერძოებელი პოეზიაა და რომ მას არანაირი კავშირი არ აქვს თანამედროვე მოვლენებთან, მას მე პირიქით განმარტებ როგორც უახლესი საქართველოს ისტორიულ-პოლიტიკურ მოთხრობას. მე ვუარყოფ მარტივ განმარტებას ამ სპექტაკლისა, როგორც აბსურდის თეატრისა, აპოლიტიკური ან თანამედროვე მოვლენების მიღმა გათამაშებული ინტერპრეტაციისა. დაგამტკიცებდი იმასაც, რომ თანამედროვეობის ასეთი (ჩემული) კრიტიკა ესაბამება ქართული გონის ფართო ჭვრეტას, მუდმივ მითოლოგიურ ელემენტზე – „სტიქსზე“ დაყრდნობით.

რობერტ სტურუას წარმოდგენის „სტიქის“ რეპეტიციები რუსთაველის თეატრის სხვენში მაშინ მიმდინარეობდა, როდესაც რეკოლუციის გამარჯვების იმდს ჯერ კიდევ მთელი ქვეყანა არ მოეცა. 2003 წლის ოქტომბრის თვეში, თეატრის რეკონსტრუქციის დროს, ათობით საერთაშორისო თეატრალური ექსპერტი რუსთაველის თეატრის სხვენში „სტიქის“ რეპეტიციას დაესწრო. რობერტ სტურუას მიერ მოყოლილი ამაგი მსოფლიო თეატრალურ პრემიერებზე შეკრებილი თეატრალური ანტერნიორების და ექსპერტების სალაპარაკო თემად გადაიქცა. ნოემბრის რეკოლუციის დროს ქართულ-ბრიტანული კულტურის პლატფორმის დამფუძნებელი, ინგლისის თანამედროვე ხელოვნების ინსტიტუტის დირექტორი, ლონდონის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის დირექტორი, საფრანგეთის ჯავალური ხელოვნების და ლიტერატურის დარგში ბილ მაჯლისტერი გულმოდგინედ ადევნებდა თვალყურს მოვლენებს და ლონდონში თანამაზრეთა ძლიერ გუნდს კრეფდა.

ინგლისში ჩასვლისას ბილმა 29 წლის ირანელი ფილოსოფოსი ალი აღიზაძე გამაცნო. მეტად ექსტრავაგანტული პიროვნება, რომელმაც საპროფესორო ხარისხი ლონდონის უნივერსიტეტში დაიცვა და რომელსაც საქართველოში ძალიან სურდა ჩამოსვლა. რამდენიმე თვეში ალი აღიზაძე და ბილ მაჯლისტერი თბილისს ესტუმრნენ. ქართულ-ბრიტანული კულტურის პლატფორმის დამფუძნებლისთვის რუსთაველის თეატრი უპირველესი გაჩერებაა და იმ საღამოს სტურუა „სტიქის“ წარმოდგენას დაესწრნენ. ალიმ რეკვენზია ლონდონიდან გამომიგზავნა და სათაურზე მგონი, არც დაფიქრებულა, რადგან უზომოდ სურდა სწრაფად გადამეთარგმნა, რომ ბაკონ რობერტს ნაკითხა. თუმცა მსჯელობა სათაურზე გვიან მაინც გავმართეთ და საბოლოო ვარიანტიც დადგინდა: „რუსთაველის თეატრი „სტიქის“ ტალღაში“.



წარმოდგენა თხუთმეტობედ მამაკაცი მსახიობის შემოსვლით იწყება, სცენის შუა ხაზზე მოსიარულე და ერთმანეთის გვერდზე რიგში გაჩერებული. შუქის ჩასვლის და ანთების ფონზე, სათითაოდ მოათრევენ სკამებს, ერთმანეთის უკან აწყობენ სწორ ხაზზე, როგორც კოლონას, როგორც რიგს, როგორც მდინარეს. მსახიობი პირველ სკამზე ლიდერს ჰგავს, გემის კაპიტანს, მატარებლის მემანქანეს, მაგრამ მისი თავდაჭერილობა ნამდვილად არ გამოირჩევა სხვებისგან: ყველა მკვდარი, ენერჯიაგამოცლილი და უმოქმედოა. უმოძრაო სახეები თითქოს მტვრით დაფარულა, მათზე სიკვდილს რომ დაეფანტა. მათი თვალები გამტვრეულნი იმზირებიან, ცარიელი, უმიზნოდ და არაფრის მოლოდინში. ლიდერი პირველი იმძრევა, ხელები ნელ-ნელა მოძრაობს მაღლა და დაბლა, ახლიდან და ისევ, მაგრამ ეს მიპატიუება მოძრაობისკენ, მგავსი მცდელობა ცხოვრებაში დინამიკის შეტანისა მკვდარი და უემოციო და არაფერს იწვევს სკამების მატარებლის სხვა მგაბრებში. ლიდერის ბოლო ფესტი, წინაზე ოდნავ ძლიერი, მხოლოდ მისი ხალხის სათითაო ვარდნიტ მთავრდება – მარჯვნივ და მარცხნივ – თანამიმდევრულად, სანამ იმ კაცთან არ დავრჩებიტ ბოლოს, რომელიც პირველ სკამზე ზის. ერთადერთი ალტერნატივა სკამების რიგის სხვაგვარ განლაგებაშია, სხვა მსახიობებით წინა ხაზზე. ეს მოძრაობა საბოლოოდ ფეხზე მდგარ პორიზონტალურ რიგს ქმნის, შემდგმვერტიკალურ კოლონას მსხდომარე მამაკაცებისა, რომელთა სახეებსაც წინა მსახიობები ფარავენ. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ უნდა დაველოდოთ მომდევნო მოვლენების განვითარებას, რათა პიესის სრული გაშიფვრა შევძლოთ, წარმოდგენის

მთავარი კონცეფცია უკვე სკამოდ პოლიტიკურია.

ჩვენ ამას შეიძლება სკამების და ადგილების გადანაცვლებაში ვხედავდეთ, რომელზეც მსახიობები სხედან, ლიდერების ცვლილებაში, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც მრავლობითი ძალის პორიზონტალური განლაგებიდან მოძრაობა ერთმანეთის რიგში დაწყობილი სკამების ვერტიკალური სერიისკენ, რომელიც სახელმწიფოს, თემს, ტომს, ან სულერთია რომელიმე კოლექტივის წარმოდგენს, სადაც საკუთარი ინდივიდუალობა მსხვერპლად იწირება ლიდერის გულისთვის. შეიძლება უმნიშვნელო დამალულ სახეებში, მხოლოდ ლიდერის სახე ჩანს, მისი ვინც ახლოსაა მაყურებელთან, სხვებისა – კი ევალიტარულია¹ უმეტყველო და ავადმყოფი გამომეტყველებით.

(ცარიელ) ნიშას მონინავე ხაზზე ორ მოძრაობას შორის ახალი ძალის შემოსვლა ავსებს: პირველ ნახევარში შავებში ჩაცმული ქალები ჩნდებიან, მომდევნოში – თეთრებში და ასე გრძელდება, თითოეული თითქოს სხეულს იმონებს, მაგრამ დრამატულობის გარეშე: ეს არის სამყარო, სადაც სიკვდილი მიღებულია როგორც თითოეული მოძრაობის გადამწყვეტი და ფატალური დასასრული. ეს ქალები შეიძლება მესიხებურ იმედად აღვიქვათ საბოლოო გამომსყიდველისა (ქალი თეთრებში), ან თვითონ სიკვდილად – მისი ყველაზე შემაჯდნეელი და მომხიბვლელი სახით (ქალი შავებში). თუკი მამაკაცები ადამი-

¹ ევალიტარია – წერილობრურობილი უტოპიური იდეა კაპიტალისტის წინააღმდეგობათა მოცილების შესახებ, კერძო საკუთრების გათანაბრებით.

„იუკემბი და სხვებმა“ № 1



ანთა თემის სოციალური ძალა, ქალები — მათი თავისუფალი, ფარფაცა მოძრაობით, როგორც გაყინული (გამუშებული) მოკვცევავეები, სულიერ კონცეფციას წარმოადგენს, — კარგს და ავს, სიყვარულს და სიძულვილს.

წარმოდგენის მთავარი ლოგიკა დულანზშია ფიქტგამადგარი, დულანზის ტრადიციული გაგება: პერიმედვილარული რიგების მოძრაობა ერთმანეთისკენ ტრიალებს (პორინონტალურ-ვერტიკალური ან თემადმყერილ სახელმწიფოში გახლილი); დულანზში სიკვდილისა და სიცოცხლისა, სიკეთისა და ბოროტებისა, შავისა და თეთრისა, სინხელისა და სინათლისა, საზოგადოების მამირი ან პატრიარქალური სხეულისა და ქალური სულისა ჩუმად მგლოვიარეს და ამავე დროს მცდრის და მკვიდრებს. ეს შესავალი წარმოდგენის ერთგვარ მექანიზმს აყალიბებს — მითოლოგიურს და მარადიული პოლიტიკისა, რომელიც ნელ-ნელა მკვიდრდება მასურების მახსოვრობაში და ამზადებს მას წარმოდგენის მეორე ნაწილისათვის, როგორც მითოლოგიური ისტორიების ნალექი ნაციის მახსოვრობაში, კოლექტიურ შეუცნობებში.

წარმოდგენის მეორე ნახევარში ნიშნები უფრო აშკარაა, სახეები თანამედროვე და როლები ნაკლებად აბსტრაქტული და ყოველდღიური. ქალებს და კაცებს ჩვეულებრივი სახეები აქვთ, ისეთი, როგორსაც ქუჩებში ვხვდებით. ისინი ერთმანეთში ირივნიან და სცენაზე მათი მოძრაობები ნაკლებად ორზომოვანია, ვიდრე მანამდე, ნაკლებად მითოლოგიური, მაგრამ მოუხედავად ამისა, ისევ ძალიან სიმბოლური. მოვლენათა შორის, ჩვენ ქალების სახეებს ვცნობთ გრძელ მოსახამებში, სერიოზულს, მრისხანეს და ბიუროკრატიულს, სუკის ოფიცრების კინემატური ჩრდილებით. ხალხის ახალი ჯგუფის წამოწევა, ალ კაპრის ქუდებში, მათი ახალი ლიდერით, რომელსაც ხელჯობი უჭირავს, ძალაუფლების ცვლას გვახსენებს საბჭოთა კომუნისტურ პარტიასა და იგივე-ნაირი ძალაუფლების მქონე ეკონომიურ მაფიას შორის 1990-იან წლებში. ჩვენ თანამედროვე საქართველოზე გვაფიქრებთ, პოლიტიკური კორუფციის ხელახალ გაჩენაზე ქართულ ხელისუფლებაში დამოუკიდებლობის შემდეგ. პოსტ-საბჭოთა დროის ეკონომიური კრიზისი გამოხატულია დაშლილ ორი კვერცხის შეწვით, როდესაც ამას ხალხი ღია პირითა და მშერი მუცლით შესცქერის. ის, რაც ჩვეულებრივ ხალხს ხვდება წილად მხოლოდ წარჩენიბა და არათანაბრად განაწილებული სიღატაკე: კვერცხის ნაჭუჭები, რომელსაც მათხოვარი ყურადღებით ავრთავს.

ემოციურად ფეთქებადი მომენტები დგება პატარა ჩხუბის დროს სცენის შუაში, რომელიც რამდენიმეს თუ ოთრეკს და არა ყველა მსახიობს: ამ სექტარიანისში 1971 წლის სამოქალაქო ომის ელემენტებს ვხვდებით. ამასთან ერთად, სოციალურ მოვლენებსაც აქვს ადგილი: მეტად აქტიური ქალბატონის ყოფნა სცენაზე, მცდელობა ჩაივლონ ძალაუფლება მათი კავშირით, რაც შიდა კონფლიქტის გამო დაშლილ და განცალკავებულ მამაკაცებს აერთიანებთ, რომლებიც ქალების გაგებას იწყებენ რითში და ძალით. პატრიარქალურ საზოგადოების წესრიგი დაცვას საჭიროებს, ნაც თუკი არ არის კონსესუსი განსხვავებულ სოციალურ და პოლიტიკურ ძალებს შორის.

მაგრამ ყველა სცენისთვის დამახასიათებელი ერთნაირი რიტმი მოძრაობისა ლიდერებს ძირს ვარდნის შემდეგ, როდესაც საზოგადოებას დაუსრულებლად წამოავს სტუქსის — სიკვდილისა და სიძულვილის მდინარის — ტოქსიკური წყალი. ეს დანამზში საყოთარ ძირგამოძიბრულ მწვერვალს მიალენეს სცენაზე სარკეების შემოტანისას. სარკეები სინამდვილეს აირველავენ. ისინი ჩემი აზრით, მედიის როლზე მიანიშნებენ, მისთვის სახასიათო შეზღუდვებით, მაგრამ ამავე დროს ეს შედარებით ახალი და მამაცი მედიანა საქართველოს ისტორიის უკანასკნელ დეკადში გაჩენილი.

სარკეები გარს ხევევა სტერეოტიპულ მაფიოზურ ტანისამოსში გამოწყობილ ტირან ლიდერს, დაბრმავებულს საყოთარი თავის ქვერით. მედია — სარკეები — ლიდერის მუხლებზე დარქების ერთადერთი გზა, უხეში და მტკიცუნელი შუკის არვეკლით. აი, ამ დროს დგება გადამწყვეტი, კულმინაციური და ამბლუბული წამი, როდესაც ლიდერის არვეკლის შემდეგ მსახიობები სარკეებს მაყურებლისკენ მოატრიალებენ. ეს არსებული პოლიტიკის და ლიდერის პოლიტიკის კონცეფტსაც სცილდება და კრიტიკა მაყურებლამდე მიაქვს.

ეს არის საკითხი, რომელიც სტურუამ დააყენა არა მხოლოდ პოლიტიკური ლიდერების, არამედ მაყურებლის და სრულიად ქართული გონის წინაშე. ანუ ლიდერის მვეერი კრიტიკასთან ერთად, ჩვენ საყოთარი თავის კრიტიკისათვის მზად უნდა ვიყოთ.

ეს მძვერი საკითხია ქვეყნისთვის, სადაც მოუხედავად უნდობლობისა, სიძულვილის და პოლიტიკოსების მუდმივი კრიტიკისა (გახსნილისა თუ დაფარულის), კულტურისა და სოციალური სტრუქტურების კრიტიკას მცირედ თუ ენევიან.

სარკეები სცენის ბოლოს გააქვთ და წარმოდგენის დასასრულისკენ შეყვარებული წყლის შეხედვას (შეერთებას) ვხვდებით წინა ხედვებ, მსხლმარეს და მოალერსეს. აქ სიყვარულს, რომელიც მიქრალა, რადგან სხეული სიკვდილს მიეჯავება, შუქლთა თავისი სრულიყოფილი, ცოცხალი და ჯანმრთელი ფორმა იპოვოს ორმხრივი და თანაბარი ურთიერთობის. მავისისა და თავისმქრელების კორუპტივრებულ სამყაროში, სადაც ყველაფერს კავშირი აქვს პოლიტიკასთან, სადაც ბედი ისევ მარად განმეორებადი მითოლოგიური სიმბოლოებით განსახლერულია (მითითის ჩვენ საქმარისა და ძიებრები არ ვიყოთ შევეკვლით ჩვენი ბედი), სიყვარული ერთადერთი სინათლეა, ერთადერთი წინააღმდეგობაა სიკვდილისა და ყველა მისი ნეგატიური ძალის წინაშე. როგორც კამიუსთან ან სარტრთან — სიყვარული ბრუნდება, რათა ეგნისტენციალური მნიშვნელობა მისცეს მდინარეზე გადასვლის ფუჭ და მტკიცუნულ განცდას. ამ სიყვარულზე მანამდე მიგანიშნეს გადაკვირთ,

"სიკვდილი და სხივები" № 1

მხოლოდ არაპირდაპირი გზით: მკვდარ ქალთან მოცეკვავე მაშაკაცი და ქალი მკვდარ მაშაკაციან, როცა ორივე ცდილობს სიცოცხლე და მოძრაობები შთაბეროს მკვდარი პარტნიორის სხეულს. საბოლოო სცენა მინც სრულყოფილი, ცოცხალი და ნამდვილია. საბოლოო სცენა ასევე გასაღებია მდინარის გამოსაცნობად – სიძულვილის და სიკვდილის მდინარის – სტიქსისა, მისი მომწამვლეი წყლით, რომელიც აღმოჩნდა, რომ ისტორიაა და სხვა არაფერი და ის მომწამვლე-ლია, რადგან ჩვენ გვეჯერა მისი ბედის.

მჯერა, რომ ეს საკითხი იმას განმარტავს, თუ როგორ გვესმის ჩვენ ისტორია. განვიხილავთ მას, როგორც მდინარის პროგრესულ დინებას, რომელსაც წინ მივყავართ, თუ როგორც განსხვავებულ განმეორებებს ერთი სიკვდილისა. იგი კოლექტიური აზროვნების საკითხიცაა. წარმოდგენაში ასახულია გაყინული და მკვდარი ნაციის მერყეობა, ერთი მხრივ, გაყინული და მომკვდავი რიგი, რომელიც ლიდერს ელოდება, საკუთრივ ასეთივე სურვილით მართოს და. მეორე მხრივ, მითოლოგიურად მესისებური და სულიერი ძალები, თეთრებში გამოწყობილი ქალების სახით, წარმოდგენის პირველ ნახევარში. ამიტომაცაა, რომ სიყვარული დასასრულში მდინარის ბედსაც ცვლის, ეს ის მოძრაობაა, რომლითაც ისტორიას საკუთარ ხელე-ბში ვიღებთ, რომ იმ სამყაროდან, სადაც ღმერთები ტრაგიკულ ბედს გვკარნახობენ ადამიანთა სამყაროს გადაცვტთ, იმ სამყაროს, სადაც ჩვენ ვართ ჩვენი საკუთარი ბედის ღმერთები.

არ დავიჭინებ, რომ მოვლენათა ჩემული

გამოფრვა ზედმიწევნით ემთხვევა საქართველოს ახლანდელ ისტორიას, თუმცა წარმოდგენაში უცნობელი არსებობს სოციალური და პოლიტიკური ძალები. სტურუას იმ თავჯანსმეცემლება კი, რომლებიც განრისხდებიან ასეთი თვალთახედვით და ურჩენიათ „სტიქსი“ მის ბოლოს დადგმულ ბეკეტის მიხსას შეადარონ, უნდა გაიხსენონ, რომ თვითონ ბეკეტისთვისაც უშინაარსო და წინააღმდეგობრივი ინტერპრეტაცია პოლიტიკური რეაქცია იყო მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ განვითარებულ ისტორიულ მოვლენებზე, რომელსაც ადორნო ხსნის როგორც ყველა იმ მნიშვნელობის და კონცეფციის (პოსტ-მოლოკასტურ) განადგურებას, რომელიც მოდერნიზმს გაუჩენია.

თვითონ „გოდოს მოლოდინი“ საზოგადოების მიერ არ შეიძლება განხილული იყოს როგორც „არა-პოლიტიკური“ პიესა ქვეყანაში, სადაც ყოველდღიური ცხოვრების არც ერთი ასპექტი არაა თავისუფალი პოლიტიკისგან. შეიძლება არსებობს კიდევ მცირეოდენი შედარება ბეკეტის სიტუაციისა და საზოგადოების დღევანდელი ვითარებისა, რომელსაც თანამედროვე სამყაროში გაერთიანება სურს. თუკი ბეკეტის ტექსტებში ფატალური სიტუაცია მოდერნიზმის გამო შექმნილი ჩიხია, სტურუას წარმოდგენა ერთნაირად ესადაგება და იმავდროულად მნიშვნელოვანია მისი თანამედროვე ისტორიული სიტუაციისათვის, ჰყვება ტრაგიკულ ფატალურ ამბავს პრე-მოდერნიზმისა და ტრადიციული ელემენტების თანამოქმედებით შექმნილს, ჩამოყალიბებულს და თანამედროვე დღემდე გამყარებულს შეუცვლელად.



სცენა სპექტაკლიდან

„MA-მურა“

ჰიქიკი, მოლოდინი და ძეგვი ...

მცირე მასაჟი

XX საუკუნის ბოლოს სახელმოხვეჭილი ფრანგი კომედიოგრაფის, 12 პიესისა და 50 კინო-სცენარის ავტორის, „კომედი ფრანსეზის“ და „ოდეონის“ ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობის უან მარსანის პიესა „მაყურებლისთვის ამის ნახვა აკრძალულია“ ქართულ სცენაზე პირველად დავით დოიაშვილმა დადგა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე, ხოლო ამ დრამატურგის ერთ-ერთი ყველაზე გახმაურებული პიესა „მადამ მურე“ ქართული თეატრის სცენაზე პირველად ბათუმის თეატრში განხორციელდა. (მარსანის „MA-მურე“ პირველად 1994 წელს დაიდგა მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. მთავარ როლს ელენე გოგოლევა ასრულებდა.) 106 წლის ქალბატონი მურე თანამედროვე ქართული თეატრის ერთ-ერთმა წამყვანმა მსახიობმა, რუსთაველის თეატრის არტისტმა მარინე კახიანმა შეასრულა. პიესის სცენური ვერსიის ავტორი კი ახალგაზრდა რეჟისორი იოსებ ნემსაძეა, რომელმაც მოკლე დროის მანძილზე შესძლო სანახაობითად გამართული სპექტაკლის დადგმა და მისივე ვერსიის წარდგენა ფართო საზოგადოების წინაშე.

ბათუმის თეატრის ახალი სპექტაკლისადმი საზოგადოების ინტერესი დიდი იყო, რაც პირველ ყოვლისა, განპირობებული გახლდათ. ახალგაზრდა რეჟისორის იოსებ ნემსაძისა და მსახიობ მარინე კახიანის ფაქტორით.

მართი ძალის 106 წლიანი ისტორია

ჩვენი შთაბეჭდილებები სპექტაკლზე ეფუძნება ოთხჯერ უკვე წარმოდგენილ სპექტაკლს, რაც საშუალებას გვაძლევს ნათელი წარმოდგენა

ვიქონიოთ სპექტაკლზე. პირველი სპექტაკლი ცუდ გენერალურ რეპეტიციას უფრო ჰგავდა, ხოლო მეორე საპრემიერო წარმოდგენა – კარგ სპექტაკლს, თუმცა, ცხადი გახდა, რომ სპექტაკლი შემდეგი წარმოდგენების დროს განვითარდა, უფრო მომხიბვლელი და სახალისო გახდა ამ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები. იმის გარანტიას იძლევიან, რომ შემდგომ სპექტაკლებზე რაღაც ახალს შემოგვთავაზებენ. არტისტები დასაწყისშივე შემთხვევით არ მიხსენებია. სპექტაკლში მონაწილეობს ბათუმის თეატრის დასის ყველა თაობის წარმომადგენელი. მაყურებელმა სცენაზე იხილა მონატრებული მსახიობები: მანუშარ შერვაშიძე (ესპერი), ცირა აზნაიანი (ვიქტორინა), ლამარა ზაქარიანი (მონაზონი), ვაჟა ბიბილიშვილი (ქალაქის მერი). მთავარი და ეპიზოდური როლები შესრულეს ბათუმის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობებმა გოჩა სვიჩიამ (გილიომი), მირანდა კომპიქემ (ჟინელი), ქეთევან ეგუტიძემ (ესტელი), ოთარ ქათამაძემ (ჟურნალისტი)... ფაქტია, რომ ახალგაზრდებმა მეტ-ნაკლებად მოახერხეს კარგი პარტნიორობის განწევა თეატრის უფროსი და საშუალო თაობის მსახიობებისათვის. ისინი თამამი და შეთამაშებული ჩანდნენ მათთან.

რეჟისორი ერთი დიდი, მაგრამ დაქსაქსული ოჯახის ისტორიას გვიყვება. ოჯახი სახელმწიფოს ერთგვარი სიმბოლოა, მაგრამ რეჟისორს პოლიტიკური მოტივაცია უკანა პლანზე გადააქვს და უფრო ღრმად ადამიანურ ურთიერთობებს წარმოაჩენს, რომლის ცენტრში მადამ მურე (მარინე კახიანი) დგას. ირვევა, რომ ვისაც სიყვარული შეუძლია, მას ამქვეყნად არსებობის უფლება აქვს, მაგრამ რომ იარსებოს სიყვარულმა, მსხვერპლად შეწირვაა საჭირო. ეს მსხვე-

რძლი კი თავად მარინე კახიანის გმირია. იგი ერთი მიზნისთვის ცოცხლობდა ამდენ ხანს და როცა მიზანს მიაღწია (შეაუღლა ახალგაზრდა წყვილი ფრანგური და მარი ჟონეფი) ვალმოხილი წავიდა ამქვეყნიდან. ამ მთავარ ისტორიაზე აგებს რეჟისორი იოსებ ნემსაძე მთელი სპექტაკლის პრობლემათა ჯაჭვს. საინტერესოა თავად სპექტაკლის სტრუქტურა, ცოცხალ და სანახაობითად გამართულ სცენებს ენაცვლება ლირიულ-სევადიანი (ზოგჯერ დრამატული) მიზანსავენი. ეს რეჟისორის მიღწევაა.

სპექტაკლის მთავარ გმირს ასაკის მიუხედავად, ქვეა და გონება სულაც არ აქვს დაბინდული, მისი სიბერეც მოჩვენებითია. იგი თითქოს გაყენებულია საზოგადოებისგან, იჯახის წევრებისგან, უფრო სჭირდებათ, ვიდრე უყვართ, რადგანაც დიდი ქონების პატრონია. უანგაროდ უყვარს მარი ჟონეფს (მაია ცეცხლაძე) ბებია, მაგრამ იგი ამით არ მანიპულირებს ბებიასთან. ის კარგად იცის მაშინ მურემის, ამიტომაც უტოვებს მთელ ქონებას მას. მოქმედება სპექტაკლში მურეს დაბადების დღეზე ვითარდება. პიესა კლასიცისტური კანონებითა დაწერილი, ზუსტად დადულია კლასიცისტური ესთეტიკის სამი კანონი: დროის, მოქმედების და ადგილის ერთიანობა. მოქმედება მურეს დაბადების დღეს იწყება და იმ დღეზე მთავრდება მისი სიმბოლური გარდაცვალებით.

მურეს იუბილეზე მოწვეული არიან ცირკის მსახიობები. ამათგან ერთ-ერთს ფრანკერს (ზაალ გიგაუაძეს) გასტროლებისას შეუყვარდება მურეს შვილთაშვილი — მაია ცეცხლაძის მარი ჟონეფი, თავის მხრივ, ისიც მოხიბულია ახალგაზრდა მსახიობით, მაგრამ მისი მოწოდება უყვარდეს ფრანგური თავიდანვე მარცხისთვის განსწრულია, რადგანაც იგი დანიშნულია თავის ბანასვილზე გილომზე (გოჩა ხვიჩია). მაშინ მურეს წყალობით ირკვევა, რომ ვერდინანდი ცირკის მსახიობის „ალექსანდრე რკინისმკნეტელად“ წოდებულის შვილიშვილია, რომელთანაც მაშინ მურეს ადრეულ პერიოდში სასიყვარულო თავგადასავლები ჰქონდა. დიდი ოჯახის წინააღმდეგობის მიუხედავად, მარინე კახიანის გმირი ჯვარს დასწერს ახალგაზრდა წყვილს. იგი საბოლოოდ მსხვერპლად ეწირება კიდევ მათ სიყვარულს. კვდება, მაგრამ მისი გარდაცვალება პირობითია, რადგანაც იგი თავად სიყვარულია, რომელიც მარადიულია და უკვდავი.

შთამბეჭდავია სპექტაკლის ფინალი, საცერკო სანახაობის სცენები და ის ეპიზოდი, როცა მაშინ მურე ტრიბუნაში შექრება, რომელიც მინასავით გამჭვირავლება. მარინე კახიანს ამ დროს აცვია ოქროსფერი კაბა. იგი ამ ტრიბუნაში ძვირფას საბუნებო ექსპონატს ჰყავს, რომელიც დაუაღონსერგებიათ, მაგრამ მისი მომხი-

ბელულობის შენარჩუნების სურვილი მის შთამომავლებს მოტივირებულად აქვთ. ბებია ის დიდი არავისთვის გადაუცვია. ამიტომაც ცდილობს ყველა მისი გულის მოგება. სპექტაკლის დასაწყისში, როცა მურე პირველად შემოდის სცენაზე, შთაბეჭდილება იქნება, რომ იგი დიდი სეიფიდან გამოდის, რომელშიც ოჯახს ჰყავს ჩავეტილი. მაყურებელს მსედველობიდან არ ეპარება ის სცენა, როცა ქალაქის მერი, ალფონსი იტაბონი, (რომლებიც ასევე მურემი არიან) მაშინ მურეს იუბილის აღნიშვნასთან დაკავშირებულ საორგანიზაციო საკითხებზე მსჯელობენ, პარალელურად კი ჩავეტილი სივრციდან ისმის მოხუცის კვნესა: — „მშაა !!!“ მეტაფორულ სეიფში ჩასმულ ბებიას, გარეთ გამოსვლის საშუალებას სწორედ დაბადების დღეზე აძლევს. იგი გონიერი ქალია. ეს კარგად იცინა მისი ოჯახის წევრებმა, ამიტომაც სამადლობლო სიტყვის მოსამზადებლად მას მონაზონს მიამაგრებენ.

მთავარი როლი

სპექტაკლის ცენტრში მაშინ მურე-მარინე კახიანი დგას. მისი ხილვა ტრაგიკომიკურ როლში საინტერესო იყო მაყურებლისთვის, თეატრის მველვარებისა და თავად მსახიობისთვის, რადგანაც მარინე კახიანს დრამატულ-ტრაგიკული როლებით უფრო იცნობს ქართული თეატრი. პროცესი — დაერღვია მსახიობს ძველი ამპლუა და ემუშავა მისთვის ახალ ჟანრში — რთული, მაგრამ მიღწევადი აღმოჩნდა. ბათუმის თეატრში განხორციელებულ მარსანის პიესა აშკარა გახადა ამ მსახიობის დიდი ნიჭიერება — შეექნა მსუბუქი და ლლი მატყურული სახე. მსახიობი პერიოდულად ახერხებს გაეცალოს ძველ ამპლუსს და თავისი ახალი როლი გაამდინდროს ახალი კომიკური დეტალებით. ნათელი და აბსოლუტურად გასაგებია მისი ყველა ქვეტექსტი მაყურებლისთვის, მარინე კახიანი ქმნის საყვარელი და ემპაუნა, საკმაოდ გონიერის მოხუცი ქალის სახეს. მისი გმირი არღვევს ყველანაირ სტერეოტიპს. რატომ იცოცხლა ასე დიდხანს? იმიტომ, რომ სიყვარული შეუძლია, საოცრად პროგრესულად მოაზროვნე და ადვილად შეუძლია შეეგოს და ალიო აულის ახალ დროებას. მარინე კახიანს არაერთი საინტერესო ეპიზოდი აქვს სპექტაკლში, მსახიობი მურეს განსახიერებისას გეთავაზობს სხვადასხვა ხერხს, იწყება მურეს სიმბოლურად გაახალგაზრდავების პროცესი, ამას მსახიობი ნიჭიერების წყალობით ახერხებს. ის ხან ლირიულია, ხან ძალიან სასაცილო, ხანაც დრამატული.

მსახიობი მარინე კახიანი გეთავაზობს ჭკვიანი და საყვარელი ბებიის განსახიერების სხვადასხვა





ხერხს, მეტყველების კარგად მოფორმებული მანერა და ინტონაცია საექტაკლის მსვლელობისას ხშირად იცვლება. ეს ხერხი უფრო მრავალფეროვანს ხდის მხატვრულ სახეს.

დასრულებული სხეები

სექტაკლში თითქმის არ აქვს ტექსტი მსახიობ ცირა აზნიანიძეს (ვიქტორინა) და არც მთავარ როლს ასრულებს, მაგრამ დარბაზიდან გასულ მაყურებელს აუცილებლად ემასხოვრება მისი გმირი. ცირა აზნიანიძის ვიქტორინა ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია მაღალი პროფესიონალიზმის გამოვლენებისა, როცა ეპიზოდურ როლს მსახიობი ერთნაირი მოვლით უდგება, ისევე როგორც მთავარ როლს. იგი ზედმიწევნით კარგად ახერხებს შექმნას მხატვრული სახე და გამძდიდროს პატარა როლი უპირავი ისეთი ნიუანსით, რომელიც მაყურებელს მისი პერსონაჟის დამასოვრების საშუალებას მისცემს. მსახიობი მაშინაც მუშაობს სცენაზე, როცა ის უკანა პლანზე დგას და ახერხებს მიიქციოს მაყურებლის ყურადღება და ეს გარეგნული ფეხტების ხარჯზე კი არ ხდება, არამედ გმირის ხასიათიდან მომდინარეობს. ცირა აზნიანიძე ქმნის საინტერესო ტიპაჟს, ქალის სახეს, რომელიც ვერ გათხოვილა, ალბათ, მისი სიავის გამო. იგი მუდმივ კონსტიტუცია დასთან, მადამ მურესთან. უამრავ ქვეტექსტს შეიცავს ცირა აზნიანიძისა და მარინე კახიანის ის უსტიცყო ეპიზოდი, როცა აზნიანიძის გმირი ყვავილების თაიფულს მიანვდის ტრიბუნაზე შემდგარ მადამ მურეს. რამდენიმე წამიანი მათი გაშუება **let a tet**, საინტერესო და საკამათო ასოციაციებს აღძრავს.

ზაალ გოგუაძე სექტაკლში ერთ-ერთ მთავარ როლს, ცირკის მსახიობს, ფრანკერს განსახიერებს. ამ როლსაც აქვს თავისი მცირე დრამატურგია თავისი დასაწყისით, განვითარებით და ფინალით. აშკარაა, რომ მსახიობს კარგად უშუშავია საკუთარ თავზე, რადგან მისი გმირი არ არის ერთფეროვანი. პირველ ნაწილში იგი უფულო და სუბპურული, ჩვეულებრივი ცირკის მსახიობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელსაც არაერთ ქალაქში უმოგზაურია და ყველგან პატარა რომანი გაუწაღებია, მაგრამ ირკვევა, რომ მას სიყვარულიც შეუძლია. ამ დროს მსახიობი უფრო ფსიქოლოგიურ პლანში მუშაობს, პირველი მოქმედებისგან განსხვავებით. უემოციოდ ვერ უყურებს მის სცენებს მარინე კახიანთან, როცა ზ. გოგუაძის გმირი გაიგებს, რომ ის მურეს შთაბოძავალია. მაყურებლის მოწონებას იმსახურებს მისი და ბებია მურეს ცეკვის სცენაც. ზაალ გოგუაძე ახერხებს გმირს მოუძებნოს ფსიქოლოგიური საყრდენი, ისე რომ სექტაკლის საერთო ჟანრობრივი კონტექსტი-

დან არ ამოვარდეს. ერთ-ერთი დასრულებული და საყურადღებო სახეა სექტაკლში ბიძინა მიქაუტაძის ანტუანინი. ყველაზე სასიხარულო ისაა, რომ მსახიობმა მოახერხა რაღაც ახალი მოეტანა ამ გმირის გაცოცხლებით სცენაზე. მისი ანტუანინი უდავოდ აღნიშნის ღირსია, როგორც ერთ-ერთი საინტერესოდ განსახიერებული მხატვრული სახე სექტაკლში. მიქაუტაძის ანტუანამ იცის მურეს სახით ვისთან აქვს საქმე, ამიტომაც უფროსის მას, მაგრამ სადავეებს მურეს შთამომავლებს შორის ურყევად მაინც ის ინარჩუნებს.

დაუსრულებელი, მაგრამ მაინც საყურადღებო ტიპაჟებია ლია აბულაძის არმანდინა, გოჩა ხვიჩიას გილიომი და ოთარ ქათამაძის ჟურნალისტია. აღნიშნული მსახიობები ახერხებენ განსხვავებული ამპლუით წარსდგენენ მაყურებლის წინაშე. თუკი ლია აბულაძე გარეგნული ხერხებით (პარიკი, გრიმი, კოსტუმი) და მისი ცნობილი ამპლუის დაღვევის გზით აღწევს მისი ძველი სახეების აღვიწყვებს, ოთარ ქათამაძე (ჟურნალისტი) ჰიპერბოლიზაციის გზით ახერხებს მაყურებლის ყურადღების მიქცევას, რომელიც იდეურ საფუძველს სულაც არ არის მოკლებული. ხოლო გოჩა ხვიჩიას გილიომის წარმატების საფუძველი მისი სწორი მიდგომა როლის განსახიერებისას, რომელიც მსახიობს საშუალებას აძლევს კარიკატურამდე დიაციანოს მისი გმირი, რითაც ხდება ის მაყურებლისთვის დასამასოვრებელი. მაყურებლის რეაქციის გარეშე არ მიდის ლამარა ზაქარიასის მონაზვნის სცენა, როცა იგი ყველასაგან მოულოდნელად აინებს მონაზვნის პერანგს და გამოშვებულად აჩვენებს მფრდეს ქალაქის მერს, ანტუანს და ალფონსს. მისი გამოკვეთილად მანერული ინტონაცია, ამ შემთხვევაში, კარგად მოუხდა მონაზვნის პერსონაჟს.

დასრულებული სხეები

ნაადრევი და ხმაშალალი დასვენების გაკეთება ძნელია, მაგრამ ფაქტია, რომ ახალი ვერაფერი შემოგვთავაზებს მანუჩარ შერვაშიძემ (ესპარი), ვაჟა ბიბიანიძემილიმა (ქალაქის მერი), ზურა ქავთარაძემ (ალფონსი), მიაა ცეცხლაძემ (მარი-ჟონზევი), ინგა ლორდალაძემ (ელიზაბა), მირანდა კომახიძემ (ფინელი), ქეთევან ფეუტიძემ (ესტელი), რომლებიც მთავარ და ეპიზოდურ როლებს ასრულებენ სექტაკლში. მათ სახეებს ავლიათ სიღრმე და გარკვეული დრამატურგია. სამწუხაროა, რომ აღნიშნულ გმირებს დაუსრულებელის ელფერი ახლავს. ვიმედოვნებთ, რომ მსახიობები გააგრძელებენ მუშაობას ამ კუთხით და სექტაკლს არა ერთ საინტერესო სახეებს შემატებენ. ზემოთ ნახსენები მსახიობების თამაშში ჩვეულებრივ იგრძნობა მათ მიერ

„ოქტომბერი“ № 1



ადრე შესრულებული როლების კვალი. მანუ-
ჩარ შერვაშიძე მართალია, ეპიზოდურ, მაგრამ
მაინც საინტერესო სახეს — ესპირს, მაძამ
მურეს ერთადერთ ცოცხალ შვილს ასახიერებს
სპექტაკლში, მაგრამ გაუგებარია მათურებლი-
სთვის ამ პერსონაჟის არსებობა და მიზანი
სპექტაკლში, მსახიობი ვერ ახერხებს გადმო-
გვეცეს გმირის შინაგანი სამყარო. რეჟისორის
დაუდევრობის ბრალია ვაჟა ბიბილიეშვილისა
და ზურა ქვათარაძის პერსონაჟების ერთფერო-
ვნება. მიამიტი და გულშურიყვილო მოსამსახურ-
ის სახეს ქნის ინგა ღირდალაძე, თუმცა, მის
როლსაც აკლია სიღრმე, ისე როგორც მირანდა
კომახიძისა და ქეთევან ევგუტიძის პერსონაჟებს,
თუმცა, ამ ორი უკანასკნელის პერსონაჟთა დრა-
მატურგული ხაზი სპექტაკლში აბსოლუტურად
ნათელია და გასაგები. ახალგაზრდა მსახიობები
ახერხებენ დახატონ ქარაფშუტა ქალის სახე-
ები. მია ცეცხლაძის პერსონაჟი ერთ-ერთი
მთავარი როლია სპექტაკლში, მარი ჟოზეფი
სამ დას შორის ყველაზე სუფთაა როგორც
წყაროს წყალი ანვარა, ამიტომაც ასეთი პერსო-
ნაჟის ტიპი მსახიობს განსახიერებისას გაშლილი
ფანტაზიის უფლებას არ აძლევს, თუმცა, მია
ცეცხლაძეს შეუძლო მისი პერსონაჟის განსხვავე-
ბული ხერხებით ჩვენება სცენაზე, რაც სამწუხა-
როდ, ვერ ვიხილეთ.

**კომპონენტები, რომლებაც სპექტაკლის
ნარმატივას შეუწყვეს ხელი**

ეს კომპონენტები, ბუნებრივია, სპექტაკლის
სცენოგრაფია, კოსტიუმების მხატვრობა, მუსიკა
და ქორეოგრაფიაა. მართალი გითხარა, მე
ეს ყველაფერი სინთეზში ვნახე და ამიტომაც
მომენონა. მხატვრის — თემურ ნინუას სცენაზე
შექმნილი გარემო ზუსტად გადმოგვეცემს სპექტა-
კლის ხასიათს და იმ ატმოსფეროს, რომელიც
მოქმედება ვითარდება. დეკორაცია ძირითადად
სამ ფერში თეთრში, შავსა და წითელშია გადა-
წყვეტილი. სამივე ფერს თავისი სიმბოლური
დატვირთვა აქვს. პირველი ორი ფერი კონტრა-
სტულადაა ნარმოდგენილი, რაც მარტივად
რომ ვთქვათ, კეთილისა და ბოროტის მუდმივ
დაპირისპირებაზე მიუთითებს, იატაკზე დაფე-
ნილი წითელი ფარდაგები კი საცირო არენის
ილუმინაციას ქნის, რომელზედაც მოძრაობენ სპე-
ქტაკლის მოქმედი პირები. ისინი ისევე „ცირკა-
ჩობენ“ როგორც თავად ცირკის მსახიობები.
ცხოვრება ცირკია — სწორედ ამ იდეას ავითარ-
ებს დაამდგემლი მხატვარი. ამ ატმოსფეროს
უფროდება კოსტიუმების მხატვარი ანა ნინუა,
რომლის ნამუშევარმა თითქოს დაწრილა

ვიდეო სპექტაკლის სცენოგრაფია. ანა ნინუა
შეგნებულად არღვევს დროის ფაქტორს, ადრე
მიუთითებს, თუ როდის სდება მოქმედება, ამით
ხაზს უსვამს პერსონაჟთა ტიპების მუდმივ არსე-
ბობას. იცვლება ჩაცმულობა, მაგრამ ადამიანები
რჩებიან ისეთები, როგორებიც იყვნენ დაბადე-
ბან. გარდა ამისა, მხატვრის კოსტიუმებმა
უფრო გამოკვეთა პერსონაჟთა ხასიათები,
უფრო მეტიც დახატა თითოეული პერსონაჟი,
ფერადოვანი გახადა ისინი. ანა ნინუამ შესძლო
მხატვრული სამყაროს გამაღა მათურებლის წინ,
რომელიც გარკვეულ ეფექტს ახდენს მთელი
სპექტაკლის ხასიათზე. ნინო ჯანჯღავას მუსიკა
ქმნის საცირო სანახაობის ატმოსფეროს, რომე-
ლიც სპექტაკლში მხოლოდ საცირო ეპიზოდების
დროს კი არ ისმის, არამედ სხვადასხვა დროს.
ძირითად პერსონაჟებს თავიანთი მუსიკალური
თემა აქვთ, რომელიც ამა თუ იმ პერსონაჟის
ხასიათის გამოკვეთას უწყობს ხელს.

საინტერესოა დადგმული სპექტაკლში
ცეკვები, რომელიც ცალკე აღებულ ქორეოგრა-
ფიულ ნომრებს კი არ წარმოადგენს, არამედ
ერთიანი სპექტაკლის იდეის უშინშეწყლოვანეს
ნაწილს. გაა მარღანის დადგმული ცირკის
სცენა, მაძამ მურესა და ფრანკურის ცეკვა მათურ-
ებლის ტაშს იმსახურებს. პლასტიკაში გადანწყე-
ტილი სცენებიც უპირველეს ყოვლისა, იდეური
ჩანაფიქრის ადეკვატურია და არა ცალკე მდგარი
ქორეოგრაფიული ნოველა. პლასტიკურად გადან-
წყეტილი მოქმედებები და ქორეოგრაფიული
ნახაზები შესანიშნავ შთაბეჭდილებას ტოვებს და
გარკვეულ ამაღლებულ განწყობას უწარმოებს
მომდევნო ლირიულ სცენებს.

თეატრის უსწარუბა

თეატრი ძალზედ ორიგინალური ხელოვნებაა,
სპექტაკლი კი ცოცხალი ორგანიზმი. მისი შედა-
რება პეპელასთან შეიძლება, ისიც პეპელასა-
ვით მხოლოდ კონკრეტულ დროში ცოცხლობს.
ყოველი წარმოდგენა ერთმანეთისგან განსხვავე-
ბულია, ეს უნიკალური თვისება კი ხელოვნე-
ბის დარგებს შორის, მხოლოდ თეატრს აქვს,
ამიტომაცაა იგი სხვა თვისებების მატარებელი.
პირველ სპექტაკლში დრამატული ეპიზოდები
უფრო სჭარბობდა, თითქოს შემოჭილი იყვნენ
მსახიობებიც, ხოლო შემდეგ წარმოდგენებზე
შედარებით „გათავისუფლდნენ“ მსახიობებიც
და ჩვენ ვნახეთ კომიკური დრამა.

იოსებ ნემსაძის ახალი სპექტაკლი უდავოდ
საინტერესო ნამუშევარია. ეს არის სანახაობა,
რომელსაც თავად მარინე კახიანის გმირი
სეველიან კომედია უწოდებს.

სცენოგრაფს, რომელსაც მსოფლიო იცნობს, ქართველი ახალგაზრდობის პროფესიული აღზრდა სწყურია

გოგი მესხიშვილის სახელი კარგადაა ცნობილი ქართული თეატრის მოყვარულთათვის — ამ დიდებული ხელოვანის ნაღვანი ქართული კულტურის გვერდფუძელი მონაპოვარია. იგი ძალიან ბევრი წარმატებული ქართული სპექტაკლის ავტორია, როგორც სცენოგრაფი და აქედან გამომდინარე, ცხადია, წვლილი უდევს ქართული თეატრის წარმატებაში.

ამ დიდებული შემოქმედის რაობაზე 4 დეკემბერს გახსნილი პერსონალური გამოფენაც მეტყველებს. უკვე ლამის 15 წელია გოგი მესხიშვილი ერთნაირად მოღვაწეობს აშშ-სა და საქართველოში. იგი დარტმუტის აკადემიის პროფესორია. ქართველი ხელოვანი აშშ ახალგაზრდობას ასწავლის სცენოგრაფიის საიდუმლოებას. ჩვენ კი ვერა-რა ფორმა ვერ მოგვანახე იმისათვის, რომ ქართველი სცენოგრაფებიც აღზარდონ.

გოგი მესხიშვილის სპექტაკლებს მსოფლიოს

სხვადასხვა დრამატული, თუ საოპერო თეატრის სცენაზე შეხვდებით. ამჯერად იგი თბილისში „ჯამბაზების“ სცენოგრაფიაზე მუშაობს, სპექტაკლს თემურ ჩხეიძე დგამს თბილისის საოპერო თეატრში.

ბ-ნი გოგი მესხიშვილი უწინააღმდეგარა და ცხოვრების“ მითხველებს თავის ნაწიქრს რედაქციის თხონით უზიარებს. რას გვეტყვის საზღვარგარეთისა და საქართველოს თეატრებში მოღვაწე ცნობილი მხატვარი გოგი მესხიშვილი — როგორ დაინაყო მისი შემოქმედებითი გზა აშშ თეატრებში?

გოგი მესხიშვილი: როგორც მასხოვს, პირველი სპექტაკლი, ამერიკაში გავაფორმე, ეს იყო ფიოდორ დოსტოევის „დანაშაული და სასჯელის“ მიხედვით შექმნილი ინსცენირება. საერთოდ კი გეტყვით, რომ უცხოეთში ძნელია სპექტაკლის დადგმა.

— ალბათ, მატერიალურ მხარეს გულისხმობთ.
— არა, ფული აქვთ. მაგრამ სანამ ფულს იშოვნიდეთ, მანამდეა ძნელი, განსაკუთრებით დამწყებთათვის.

— და განსაკუთრებით უცხოელისთვის, რომელიც განსხვავებულ გარემოში ხვდება.

— არა, ამერიკელებისთვისაც ძნელია. ამ შემთხვევაში უცხოელი იქნება თუ ამერიკელი, სულ ერთია. პრობლემა ყველას აქვს.

— მე ვგულისხმობ თეატრალთა, სცენოგრაფთა წრეში.

— მაგ მხრივ მე გამომართლა. ძალიან დიდ შემოქმედებთან ვარ ნაშუშვარი.

— ასეა, საერთოდ. ნიჭიერ ხალხს უმართლებს.

— ყველას — არა. დიას, ეს იყო პირველი სპექტაკლი და არა უშავს, კარგი გამოვიდა. ამის შემდეგ რამდენიმეჯერ პაზარა, მერე კი დიდი სპექტაკლი გავაფორმე.

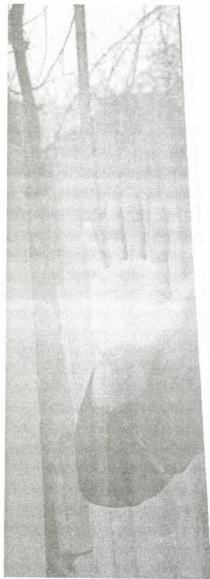
— სად? მაგრამ ვიდრე ამაზე ვისაუბრებდეთ, ვიცი, რომ 1994 წლის თებერვალში ნიუ-იორკში მოეწყო თქვენი გამოფენა, რომელიც წინ უძღოდა სპექტაკლს „დანაშაული და სასჯელი“. საინტერესოა, რა მიზნით მოეწყო იგი?

— გულახდილად რომ გითხრათ, არ მასხოვს, რა მიზნით მოეწყო. უზარალოდ არსებობდა უამრავი ესეიზი, კოლაჟი და გაჩნდა სურვილი და შესაძლებლობა მათი გამოფენისა.

— იქ მონვეული იყვნენ ისეთი ადამიანები, რომლებიც ფინანსურად დაეხმარებოდნენ თეატრს. სპონსორების მოზიდვის მიზნით ხომ არ იყო?

— ალბათ. ეს ჩვეულებრივი ამბავია.

— ესე იგი, თეატრმა სცენოგრაფია გამოიყენა იმისათვის, რომ სპონსორები მოეზიდა. არ მიგა-



წინათ, რომ ეს თქვენი სცენოგრაფიის ღირსებაზე მეტყველებს?

— ეს არ იყო დიდი მნიშვნელობის სპექტაკლი. იყო ჩვეულებრივი სპექტაკლი, ისეთი, როგორსაც ჩვენთან, სარდაფებში დგამენ. სად რა დაიდგა და რომელი სპექტაკლი გავაფორმე, არ მახსოვს. ამერიკის გარდა ევროპის სხვა ქვეყნებშიც ვმუშაობდი. ვმუშაობდი შექსპირის თეატრში, მეტროპოლიტენ ოპერაში. თემურ ჩხეიძის სპექტაკლისთვის „მოთამაშე“ კოსტუმები გავაკეთე. ინგლისში გავაფორმე შექსპირის „ჰამლეტი“, ჩეხოვის „სამი და“, სადაც ვანესა რედ-გრეივი თამაშობდა. გარკვეული ხნის შემდეგ ისევ შექსპირის თეატრში გავაკეთე „მეფე ლირი“. ასევე შოსტაკოვიჩის ფესტივალზე წარმოდგენილი ოპერა „ცხვირი“. ამის შემდეგ უნდა გაეფორმებინა „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ ჩიკაგოს ერთ-ერთ თეატრში, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზის გამო ვერ განვახორციელე. დროის უქონლობის გამო ვერც „მაკბეტი“ ვერ გავაფორმე შექსპირის თეატრში. გარკვეული ხნის შემდეგ სპექტაკლები გავაფორმე იტალიაში — ვენეციისა და ბოლონიის თეატრებში, საფრანგეთში — „მეფის საპატარძლო“. ძალიან ბევრი ნამუშევარი მაქვს სხვადასხვა ქვეყანაში, საზღვარგარეთ მუშაობა სულ სხვანაირი, ბევრად უფრო ორგანიზებულია. აქაური მუშაობა, რასაც ვაყურებ, ტექნოლოგიურად ძალიან ჩამორჩენილია.

— რაში გამოიხატება ეს ჩამორჩენილობა?

— მუშაობის სისტემა, მასალები ჯერ ერთი, აქ არ არსებობს ასისტენტის ინსტიტუტი. მე ისეთი ასისტენტი მყავს ამერიკაში, რომელიც სამაგალითოა. ასისტენტობა არის პროფესია.

ჩვენთან უაღრესად დაბალ დონეზეა ტექნიკური მხარე. დაიწყო ძვრა საოპერო თეატრში. უბრალოდ, არიან ნიჭიერი ადამიანები, რომლებიც რაღაცეებს იგონებენ. მაგალითად, რუსთაველის თეატრში არის ნიჭიერი ხალხი და იქ რაღაც დონეს აღწევენ.

საქართველოში განათების მხატვარი (художник по свету) არ არსებობს. არის უბრალოდ გამნათებელი, რომელიც რასაც ვეტყვი, იმას გამინათებს. და კიდევ: ჩვენში სწავლების დონეც დაბალია. სწავლების პროცესი სრულიად დანგრეულია. გული მტკივა იმის გამო, რომ ახალ თაობას არ ეძლევა ის ცოდნა, რომელიც მას შეეძლო დღეს მიეღო.

— ჩვენ ახლა ბუნებრივად გადავდით ქართულ სცენოგრაფიაზე, რომლის ბუმი 60-70-იან წლებში აღინიშნა.

— იმიტომ, რომ შედარებით მეტი თავისუფლება იყო და გაჩნდა გამოსატვის საშუალებები, რომელიც გასცდა სოცრეალიზმს. იმის თქმა, რომ საქართველოში იყო ბუმი და ბალტიისპირეთში — არა და რუსეთში — არა, მართებული არ იქნება. ბოროლკვი მსოფლიო დონის, უდიდესი მხატვარი იყო.

ის სცენოგრაფები, რომლებიც დღესაც საინტე-

რესორი არიან, მაშინ გამოვლინდნენ.

ვინც გამოჩენილი სცენოგრაფი იყო (მაგ. იოსებ სუმბათაშვილი), სოლიკო ვირსალაძე ყველა მოსკოვში მუშაობდა. საქართველოში იმ თაობის არავინ დარჩა. ოცელი დახვრიტეს, გამრეკელი რუსეთში წავიდა და დიდ თეატრში მოღვაწეობდა. ვირსალაძე — დიდ თეატრში, სუმბათაშვილი — ვახტანგოვის თეატრში. მერე გაჩნდა რეჟისურა, დიდი რეჟისურა. გაჩნდა სტურუა, ჩხეიძე.

იყო თუმანიშვილი, რომელმაც მთელი სკოლა შექმნა და მთელი თაობა გაზარდა. ჩემთვის იგი უდიდესი პედაგოგია. ორი სპექტაკლი მაქვს მასთან გაფორმებული. როგორც პედაგოგი, ძალიან მაღალი დონის იყო. ეტყობა კიდევაც, თუ ვინმე კარგია, მისი გაზრდილია, — იქნება ეს მასხიონი თუ რეჟისორი.

შეიძლება ითქვას, რომ მაშინ, 70-იან წლებში ჩამოყალიბდა ქართული სცენოგრაფიის ახალი თაობა, მირიან შველიძე («ყვარყვარე», «რიჩარდ III») ბრწყინვალე სცენოგრაფია.

სკოლა არის მიმართულია. სცენოგრაფიის სკოლა არ არსებობს. ბევრი ნიჭიერი მხატვარი იყო სცენოგრაფი. მაგალითად კოკა იგნატოვი. მან შესანიშნავად გააფორმა ნანა ხატისყაცისა და თენგიზ მაღალაშვილის «სიბრძნე სიცოცხლისა». შესანიშნავი იყო «ჭინჭრაქა» სამეულის (ქოჩავიძე, სლოვინსკი, ჩიკვაძე) სცენოგრაფიით. თვითონ ეს სპექტაკლი იყო ერთგვარად საეტაპო. გაჩნდა რაღაცეები, მაგრამ რომ ვთქვათ, სკოლა ჩამოყალიბდა — არა. მიზა თუმანიშვილმა შექმნა სტუდენტების სწავლების სისტემა, რომელიც თვითონ დაიწყო, სტანისლავსკის სისტემიდან გამომდინარე. სკოლა, როგორც ასეთი, მას არ შეუქმნია, იმიტომ, რომ რობერტ სტურუა სხვანაირია, თუმარ ჩხეიძე — სხვანაირი, ის კიდევ — სხვანაირი და ა.შ. მან შექმნა სწავლების მეთოდი და წინ წამოსწია პროფესიონალიზმის მოთხოვნა.

ვიცი, როგორ მუშაობენ სცენოგრაფები აქ და როგორ მუშაობენ მათი თაობის მხატვარი-სცენოგრაფები საზღვარგარეთ. მათი მუშაობის დონე სულ სხვაა. იქ ძალიან რთული წვრიანაა. სწავლების პროცესია რთული. ყველაფერი სწავლებით იწყება. ჩვენ გვყავდნენ შესანიშნავი პედაგოგები: ქობულაძე, შუბაგვი, ზურაბ ნიჭარაძე, რომლებმაც გვასწავლეს ხელობა, და მერე უკვე ჩვენი საქმე იყო ამ ხელობიდან შემოქმედებაზე, ხელოვნებაზე გადასვლა. ახლა ხელობას არ ასწავლებენ, ანაბანა არ იციან სტუდენტებმა. არ იციან მაკეტის გვეთება, მასალის შერეობა, ნაშუქურის გარჩევა. როცა ცოდნა გაქვს, უფრო ადვილია შორის ნახვიდე. როცა აქ ჩამოვდივარ, არავინ მეკითხება როგორ გეუშაობ, რა მეთოდით ვასწავლი. მე იმდენი გამოცდილება მაქვს, რომ შემძლია ბევრი რამ შევთავაზო ახალგაზრდებს. შარშან ჩავატარე უფასო მასტერკლასები. მე შემძლია კვირაში ორი დღე შევადინებოები ჩავუტარო სტუდენტებს ჩემს სახელოსნოში. ისინი ძალიან ბევრს ისწავლიან იმიტომ კი არა, რომ მე გენიოსი ვარ

— არა, მე ვიცი ეს ყველაფერი. ამას ვასწავლი საზღვარგარეთ. არ აინტერესებთ, თვლიან თუ არა ეს მათი კარიერისთვის არ არის მნიშვნელოვანი?

— გამოდის, რომ ცუდ სამსახურს უწევენ ქვეყანას, მომავალს.

— ალბათ.

— ბატონო გოგი, თქვენ ბევრ ქართველ რეჟისორთან მოგინიშნე მუშაობა.

— მე თითქმის ყველა რეჟისორთან მიმუშავია. მაგრამ ის, რაც ქართული თეატრის ოქროს ფონდში შევიდა, დავაგვირებულება სტურუსა და ჩხეიძის სახელებთან და თუმანიშვილთან.

— როგორია თქვენი, სცენოგრაფის მუშაობა სტურუსთან და როგორია — ჩხეიძისთან?

— სტურუა სულ სხვა ტიპის რეჟისორია, ჩხეიძე — სხვა. როცა ახლო ურთიერთობა გაქვს ამ რეჟისორებთან, იცა მათი პიროვნება, მიჰყვები მათ. ამიტომ, მუშაობის პროცესში ორივესთან ერთნაირია. როცა რაღაცას გეტყვიან, შენ მოიძიებ მასალას, მოიგონებ, შესთავაზებ და ა.შ. სტურუსთან იმპროვიზაციის უფრო მეტი მასშტაბია. შევიძლია რაღაც შევცალო. ჩხეიძე უფრო კონკრეტულია. თუ რაღაც საინტერესოს შესთავაზებ, მოგიტყვიან. ვინაშნაირად ორივე კარგად აზროვნებს. არიან რეჟისორები, რომლებიც ვინაშნაირად საერთოდ ვერ აზროვნებენ, მათ «კარ-ფანჯრის» რეჟისორებს ეძახიან. კარების და ფანჯრის იქით ვერაფერს ხედავენ.

მიხელ თუმანიშვილმა ძალიან დიდი გარდატეხა მოახდინა უპირველეს ყოვლისა, თავის თავში. «გუდად ზიგვადან» გადავიდა «ჭინჭრაქაზე» და მერე თავისი თეატრი ჩამოაყალიბა. ყოველივე ამას კი წინ უძღვდა მინიშნებები ზოგიერთ სპექტაკლში.

— მაგალითად, სპექტაკლში «როცა ასეთი სიყვარული».

— მაგრამ ახალი ეტაპი ძირითადად «ჭინჭრაქადან» დაიწყო. ამ სპექტაკლმა დიდი გარდატეხა მოახდინა. მასხიობებიც აჰყვნენ, ისეთი დიდი მასხიობისთვის, როგორც სტურუა ზაქარაძე იყო, ბაყაყ დევის თამაში ცოტა არ იყოს, საწოთირო უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ჭკვიანი, გინიერი მსახიობი იყო, ჰქონდა სიხლის მოთხოვნები, და საჭიროდ ჩათვალა გადაეღვა ეს ნაბიჯი. მას მუდამ ჰქონდა ახლის შექმნის სურვილი, მაგრამ სამწუხაროდ, არ დასცალიდა. ადრე გარდაიცვალა ეს უნიკალური მსახიობი.

— მივბრუნდეთ ისევ სტურუსა და ჩხეიძის თავისებურებებს სცენოგრაფიისთან მიმართებაში. აი, მაგალითად, ჩხეიძე შილერის «მარიამ სტიუარტში» კონკრეტულია, მაგრამ ამავე დროს არის განზოგადებულიც.

— კონკრეტული სკამია, დანარჩენი კი, რა თქმა უნდა, განზოგადებული. შეუძლებელია, ამ ორი რეჟისორის ერთმანეთთან შედარება. მიხელ თუმანიშვილმა დაიწყო ახლებურად აზროვნება, რომელიც სტურუსამ ძალიან კარგად აითვისა და დიდი ნაბიჯიც გადადგა. იგი გენიალური



რეესორია. თუ დღეს მსოფლიომ იცის, რომ არსებობს არა მარტო ქართული თეატრი, არამედ საერთოდ ქართული კულტურა, ეს სტურუა უდიდესი დამსახურებაა. ერთადერთი, ვინც მსოფლიო დონეზე გავიდა, არის რობერტ სტურუა. თქვენ არ იცით, რა ხდება მის სპექტაკლებზე. თუ ამას არ აპყვა ახალგაზრდა თაობა, და არ გადუნენ სერიოზული პროფესიონალები, შორს ვერ წავლთ. ახალგაზრდობამ თავისი უნა და სხვა უნდა შექმნას. თემურის და რობიკოს თავიანთი საქმის გარდა, არაფერი აინტერესებთ. რეესორია უმარავესობას კი თავიანთი საქმის გარდა, ბევრი სხვა რამ აინტერესებთ. სწორედ ეს არის დიდი პრობლემა. საშუალო სპექტაკლი შეიძლება ამანაც დადგას, იმანაც. ამაზე არ არის ლაპარაკი. რამდენი ჩაგრუნდა ჰქონდა მეგრისო-ლას, სტანისლავსკის... თეატრი ძალიან რთული ორგანიზაცია. იქ არის ხასიათები, კონფერენცია. არის წარმატებაც და წარუმატებლობაც. კარგი ახალგაზრდობა მოდის როგორც რუსთაველის, ისე მარგალიტის თეატრში. შესანიშნავი მსახიობები გამოჩნდნენ რუსთაველის თეატრის ახალი რედაქციით წარმოდგენილ „ჰამლეტში“.

- ბატონო გოგი, ორი წლის წინ გამოუშვით სპექტაკლი ვაშლიტონში ცქვიურიშვილის თეატრში და როგორც ვიცი, ეს არ იყო თქვენი პირველი სპექტაკლი.

- პირველად ამ თეატრში გავაფორმე „ჰამლეტი“. ძალიან კარგი სპექტაკლი იყო. ცოტა ხნის წინ „ფაუსტი“. ახლა ვაფორმებ „ცხოველების ფერმას“, რომელიც ტოტალიტარულ რეჟიმს ეხება. აქ რომ წუნუნებენ, ფული არა გვაქვსო, ნახეთ, რამხელა საქმის გაკეთება შეუძლია უფულო კაცს. ძალიან კარგი სახელი აქვს ამ ნიჭიერ კაცს.

- მალე გამოვა სპექტაკლი თქვენი სცენოგრაფიით ჩვენს საოპერო თეატრში. მერე რა გეგმები გაქვთ, რას აპირებთ სამომავლოდ?

- საუბრები მაქვს რობიკოსთან და თემური-სთან. ასევე ამერიკაში. მაგრამ ხშირად ლაპარაკი ლაპარაკად რჩება. ამიტომ, წინასწარ კონკრეტულს ვერაფერს ვიტყვი. თვის ბოლოს ამერიკაში მივემგზავრება და ოთხ იანვარს უკვე პირველი ლექცია მაქვს. პირველი სემესტრი გრძელდება ვაშაფულა-მდე, როდესაც გვაქვს დასვენება, ამ პერიოდში შეიძლება ჩამოვიდე და მერე ისევ წავიდე. სწავლა იქ ოთხი სემესტრია. აქედან ირჩევ ერთს - როცა არ მუშაობ. სემესტრი მთავრდება აგვისტოს დასაწყისში და თავისუფალი ვარ.

- ძირითადად რომელ ქალაქში მოღვაწეობთ?
- დარტმუტში. დარტმუტის უნივერსიტეტში
 ვასწავლი სცენოგრაფიას. აქ ასწავლიან განათებას, კოსტუმების კერვას, გვაქვს სამი სცენა.

- ვერ იტყვით, რომ არ იცით, რა ხდება ჩვენთან - დროდადრო ჩამოიძინართ და საქმის კურსშიც ხართ. როგორ შეაფასებთ, ამ ჩამოსვლაზე, ზოგადად ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებას. სად ვართ ჩვენ დღეს?

- შუა გზაში, უამრავ თეატრს ინახავდა

საბჭოთა კავშირი. დღეს ბევრი თეატრი განა-ხლდა, გარემონტდა და დიდი ქვემოქმედის, ივანე შვილის წყალობით. მაგრამ შენიტი, თეატრშიც ხომ უნდა მოხდეს განახლება. იმის გამო, რომ გაჭირდა ურთიერთობები - ვერ დადინა რუსეთში, ფინანსური პრობლემების გამო ვერც საზღვარგარეთ ახერხებენ ნასვლას, ნასვლად იციან, რა ხდება მსოფლიოს თეატრალურ ცხოვრებაში, არადა, ხომ საჭიროა არსებობა ახალ სამყაროში. ამ იავფასიანმა იუბორინებმა და ვჯობარებმა გამოიწვია ადამიანების გემოვნების დაქვეითება. მსგავს პროგრამებს საზღვარგარეთ ორი დებილი მილიონერი უყურებს, 350 მილიონი კი - არა. თუ მთელი ერი გავადებილეთ, მოკვსენებათ, სადამდე მივალთ. ჩვენთან არ არის საგანმანათლებლო პროგრამები. ჩამოდიხ ნიჭიერი სოფლები ბიჭი ქალაქში და უნდა მიიღოს ცოდნა, ამის საშუალება კი არა აქვს. ჩვენ არ გვაქვს ისეთი არსები, როგორიცაა არხი - „კულტურა“. რუსეთი შეიძლება ვაგნით, მართლაც, საშინლად იციცავ, მაგრამ მის კულტურას ვერ ვაგინებთ. ამას წინაა დავვირეკვს და ნებართვა გეთხოვებს - უნდათ გააკეთონ ტელეფილმი ჩვენს სპექტაკლებზე „სენიორ ტოდერი“, რომელიც რაიკონთან განვახორციელებთ. რუსეთში, კერძოდ ნოვოსიბირსკში ცნობილი ბალეტმეისტრთან სივალავასთან გავაფორმებ თანამედროვე ბალეტს, რომელიც ულამაზესი გამოვიდა. უნდა ვასუსლოყავი მოსკოვში და სამხატვრო თეატრში ვამეფორმებინა (გოგოლის „ქორწინება“). ეს სპექტაკლი უკვე მაქვს გაფორმებული, მაგრამ ამჯერად ვაძიო რედაქციად დგამენ. მე მინც შემიძლია ემიძირო, სადაც წავიდ-წამოვიდე, მაგრამ თუ ჩვენი ახალგაზრდობა თავის თავს არ გასცდა და თავის თავში მოიხარმა, წინ ვერ წავლთ, და ყველაფერი ხელ-ნელა ჩაკვდება. ყველაფერი კარგი ერთმანეთთან შედარებაში იხადება. შეიძლება გენიოსი ხარ, მაგრამ მინც უნდა ნახო, რა ხდება სხვაგან. პრალაში „კვადრიონალზე“, სცენოგრაფიის ყველა სკოლაა წარმოდგენილი. ოთხ წელწინადაში ერთხელ ეწყობა სცენოგრაფიული გამოფენები. ჩვენმა ახალგაზრდებმა, მათ შორის წინა გუნდმა, შესანიშნავი პროექტები გააკეთეს, მაგრამ იმის გამო, რომ კაპივი არა აქვთ და ვერც კულტურის სამინისტრო აფინანსებს, არც იმის საშუალება აქვთ იქ წავიდნენ და რაღაც ნახონ. სავალალო მდგომარეობაა. თუ ეს აღ გაგრძელდა, გაუნათლებელ ერზე უარესი რალა უნდა იყოს.

მინდა ჩამოვყალიბო ორწლიანი სცენოგრაფიის უმაღლესი კურსები, სადაც კურსდამთავრებულები მიიღებენ უმაღლეს პროფესიულ განათლებას რუსთაველის და თეატრალური ინსტიტუტის ბაზაზე - ვნახათ რა გამოვა.

- მინდა ძალიან დიდი მადლობა გითხრათ გულახდილი და პროფესიული საუბრისათვის. იქნებ, ვინმემ გაგიგონოთ?!

ჩაინერა მარინა ცხრეშლიძე



ლევან

წულაძე:

მე

შეტევა

მიყვარს

თეატრმცოდნე მანანა ტურიაშვილს ესაუბრებთა კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ლევან წულაძე.

— თეატრალურ სარდაფში შეიქმნა ქართულ თეატრში უპრეცედენტო უჩვეულო ურთიერთობათა გარკვეული მოდელი, რომელიც კომუნისტურ სისტემაში უბრალოდ წარმოუდგენელი იყო. 90-იანი წლების სოციალურმა, პოლიტიკურმა ვითარებამ დაბადა „თეატრალური სარდაფი“...

— მაშინ ჩვენი მიზანი არ იყო განსხვავებული ესთეტიკის ან რაიმე ჰიპერავანგარდული თეატრის ჩამოყალიბება. მთავარი იყო შეგვექმნა გარკვეული სივრცე, სადაც მსახიობები და ჩვენ — რეჟისორები თავისუფლად მოძრაობას შეეძლებოდა. პრინციპში, სარდაფამდე მსახიობების ერთი თეატრიდან მეორეში გადასვლის პრაქტიკა არ არსებობდა. მართალია, იყო მიწვევები, მაგრამ ძალიან იშვიათად, რომელსაც თან ახლდა მტკივნეული პროცესი. მტკივნეული იმიტომ, რომ მსახიობი მიჯაჭვული იყო ერთ თეატრზე და ამაში ცუდი არაფერია, მაგრამ გარკვეულწილად ის თავისუფლებას მოკლევ

ბული იყო. მაშინ არავინ იცოდა ეს მოძრაობა ქართულ თეატრს კარგს მოუტანდა თუ უკარგო. მაგრამ დღეს უკვე სტერეოტიპი დაინგრა და მსახიობები სიმღერ-სიმღერით გადადიან ერთი თეატრიდან მეორეში. დღეს არტისტი, ერთდროულად სამოთხ თეატრში თამაშობს და ეს უკვე არ არის ეგზოტიკური და უცნაური. ეს პროცესი დააჩქარა „სარდაფმა“...

მხსოვს, სარდაფის გახსნის შემდეგ, ასეთი ტიპის ბევრი თეატრი შეიქმნა, რაც მახარებს. მსახიობმა, რომელიც გაჩერებული იყო დიდ თეატრებში, პატარა თეატრში პოვა პროფესიული ზრდის, შრომისა და ექსპერიმენტის საშუალება.

— თეატრალურ სარდაფს რამდენიმე კაცი ხელმძღვანელობდა, მათ შორის თქვენც... დღეს, მარჯანიშვილის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ხართ, რა გამოცდილება მიიღეთ ათი წლის მანძილზე?

— რეჟისორის ფუნქცია არის ერთგვარი ლიდერობა — შემოქმედებითი და საორგანიზაციო. სარდაფში რამდენიმე კაცი ვინაილებდით პასუხისმგებლობას. ეს პასუხისმგებლობა იყო დიდი და გაცილებით რთული, ვიდრე ახლა მაქვს. იქ არ გვეყონდა ფული... დასაწყისში ამის პერსპექტივაც არ არსებობდა და მიუხედავად ყველაფრისა, რალაცნაირად უნდა დაგვერწმუნებინა, პირველ რიგში, ჩვენი თავი და შემდეგ — სხვები (ვინც გადადო თავის ცხოვრება ამ საქმისთვის და ვინც აირჩია ის ვაზა, რომლისკენაც მოვუწოდეთ), რომ წამოუსლიყვნენ. ეს იყო დიდი შინაგანი პასუხისმგებლობა, თუ აღმაინს მოუწოდებ — წამომყვიო, ესე იგი, გარკვეული სულიერი კაპიტალი უნდა დაგეროვებინა იმ გზაზე, რომელსაც ჩვენ მივუძღვებოდით.

— თქვენ 90-იან წლებში აიყვანეთ სტუდენტთა ჯგუფი. ამ ჯგუფზე დაფუძნებით თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო ცენტრზე დადგით გოეთეს „ფაუსტი“ და თომას მანის „მარიო და ჯადოქარი“.. მე ვთვლი, რომ ეს სპექტაკლები თეატრალური სარდაფის პირველი წარმოდგენებია.

— „ფაუსტი“ გამარჯვებით ვერ დაიკვივნენ... ეს იყო არასარვერტუარო თეატრში ადამიანების შეკრების მცდელობა. ჩვენამდე ეს ლევან ხეთაგურმა სცადა. ამაწ უფრო მეტი გამბედაობა შეგემატა. ჩვენი „ფაუსტი“ ფიასკოს შემდეგ სიჯიუტე მოიმეატა. მერე გამოჩნდა ამ საქმის რეალური დამფინანსებელი — გოეთეს ინსტიტუტი და დავდგით „მარიო და ჯადოქარი“ — დაიბადა შედარებით წირომალური სპექტაკლი, რომელმაც იმედი მოგვცა, რომ რაღაცის გაკეთება შეიძლებოდა. ეს იყო გზის გაკვლევის მცდელობა და ბუნებრივია, ძალიან ვნერვიულობდი.

„თქვენი და სხვების“ № 1



– თქვენს ყველა სპექტაკლში გამოიკვეთება სათქმელი, რომელიც ყოველთვის თანამედროვეა...

– ეს ჩემს მასწავლებელთან – მიხეილ თუმანიშვილთან გავლილი წვრთნის დამსახურებაა... რა თქმა უნდა, სათქმელი რეჟისორის პროფესიის ნაწილია. როცა ხელობის დაუფლებას ვინყებდი სათქმელის გამოხატვა სწავლებაში თავისთავად იგულისხმებოდა. თანაც, მაშინ ვის გავლენასაც განვიცდიდი, იმ რეჟისორების სპექტაკლებში სათქმელი ყოველთვის მკვეთრი იყო.

– თქვენ ალბათ, მიხეილ თუმანიშვილს და რობერტ სტურუას გულისხმობთ?

– დიახ, პირველ რიგში, ამ ორ რეჟისორს ვგულისხმობ... სათქმელის პუბლიცისტური პლანით დაფიქსირება, ალბათ, იმ პერიოდის ქართული რეჟისურის კარდინალური გადაწყვეტილება იყო. ეს იქნებოდა სოციალური, ფსიქოლოგიური, თუ პოლიტიკური. შესაძლოა, პოლიტიკური თეატრის მოძალეზამაც გააძლიერა ეს ამბავი. ამ პროცესმა თეატრის ექსპრესიული მხარე დაამდაბლა. არის სპექტაკლები, რომელშიც სათქმელი ნაკლებად იკვეთება – ეს ზოგჯერ პიესის ბრალიცაა, სადაც თავისთავად ბუნდოვანია ჩანაფიქრი. ზოგჯერ უბრალოდ არ გამოდის სპექტაკლი და გაურკვეველია დადგმის

მოტივი. „სარდაფში“ სრული თავისუფლება მაინც არ არის, იმიტომ რომ სალაროზე ხაზი დამოკიდებული. მაგრამ აუცილებელი, რასაც ითხოვს „სარდაფის“ სცენა, ესაა გულწრფელობა. როგორც კი გულწრფელობა დაგაკლდება, იმ წუთშივე დამარცხდები.

სპექტაკლის დამარცხება სარდაფში, განსხვავებით სხვა თეატრებისაგან, ძალზე მძაფრად აღიქმება – დამარცხდები და არ მოვა მაყურებელი, წარმოდგენა კვდება და ქრება. არავინ არ პატრონობს, არავინ არ ინახავს. დაუნდობელი სიტუაციაა. ეს არასამთავრობო თეატრის პირობაა. სარდაფში წინასწარ ვერ გათვლი რა მოეწონება მაყურებელს, ეს თითქმის გამორიცხულია. მე გათვლით დადგმული საინტერესო სპექტაკლი არ მინახავს. ასეთმა წარმოდგენამ შესაძლოა, გარკვეული ხანი იცოცხლოს, მაგრამ მაყურებლისთვის საყვარელი წარმოდგენა ვერ გახდება.

– და მაინც თქვენ თვლით, რომ სპექტაკლი მაყურებლისთვის იდგმება და არა საზოგადოების გარკვეული ე.წ. ინტელექტუალური პატარა წრისთვის?

– არა, ყველასთვის იდგმება. საზოგადოებას არა აქვს გარკვეული ინტელექტუალური ან არა-ინტელექტუალური წრეები. საზოგადოება არის საზოგადოება. თუ ვინმე თავის თავს გამოყოფს





და გადანყევტს, რომ ის განსხვავებულია, ეს სხვა საკითხია... ქართული თეატრი იმ მდგომარეობაში, როგორც ახლა, უნდა ექსპანდირებოდეს საზოგადოებას. მე ილუზია მაქვს, რომ ჩემს ქვეყანას ვეშასურები. ეს სარდაფმა მაგრძობინა... იქ ბევრს ვმუშაობდი, იძულებული ვიყავი, იმიტომ, რომ თუ ცოტას ვიმუშავებდი, ადამიანები დარწმუნდნენ უბედვარად. სწორედ ბევრი მუშაობის შედეგად გრძობ, როგორი ეფემერულია ეს ყველაფერი. თეატრი არ ჰგავს ფერწერას ან ლიტერატურას... როცა დახატავ ან დაწერ და იმდენად გაუსწრებ დროს, რომ შესაძლოა, თანამედროვე ვერ გავიგოს და მაინც იმდეს იტოვებ, რომ შემდეგი თაობები შეგაფასებენ. სპექტაკლი, როგორც პეუნელა - კვდება... მისი სიცოცხლე ეფემერულია. ზოგიერთი წარმოდგენა მხოლოდ დაბადების დღეს არსებობს. შემდეგ მხოლოდ მისი ლანდი რჩება და მოგონებანი. სწორედ ამიტომ, რაც დავდგი, ერთი-ორი წარმოდგენა თუ დაიბადა ისეთი, რაც საჭიროა. სპექტაკლი კვდება ძალიან ჩქარა. ერთის მხრივ, ეს ძალიან სამუნჯაროა, მეორეს მხრივ - რომანტიკული.

- თქვენს თვთომეტწლიან სარეჟისორო გამოცდილებაში რომ გადავხედოთ, საეტაპო მნიშვნელობის რომელ სპექტაკლს დაასახელებდით?

- ამ შეკითხვას ყოველთვის გავუბრბოდი და ვამბობდი, რომ ყველა სპექტაკლი ჩემთვის საყვარელია, - წარმატებულოც და დამარცხებულოც, რომ ყველაზე მეტად მიყვარს ის, რაც არ გამოიძვიდა... მაგრამ ნელ-ნელა ჩემში გამოიკვეთა სპექტაკლი - ბ. ბრესტის „სამგრომინი ბოკრა“. მაშინ ახალგაზრდა ვიყავი, მსახიობებზე ახალგაზრდები იყვნენ. დღეს მქვჩენება, რომ ეს სპექტაკლი იყო რევოლუციური, მაშინ იყო მინისქვეშეთის პროტესტული სული. მაშინ სარდაფში არაწვეულებრივ განწყობა სუფევდა, ყველა კარვ ხასიათზე იყო. მე მიყვარს ის დრო და ის განწყობაც. შესაძლოა, ამის გამო, ის სპექტაკლი ყველაზე მნიშვნელოვანია ჩემთვის...

- ლეანა, თქვენ რეჟისურას ეგოისტურად არა ხართ ჩაბლაუჭებული, ცდილობთ მსახიობს შეუქმნათ ყოველგვარი პირობა, რათა მან გამოამჟღავნოს თავისი თავი.

- ეს მეოხი არა... ასე ნებისმიერი გონიერი ადამიანი იქცევა... ნაკლებად ჭკვიანი ადამიანი არ მოუხმებს სხვის აზრს. რაც შეეხება რეჟისოროულ ეგოიზმს... თუ რეჟისურას შევხედავთ, როგორც ერთგვარ დროებით ძალაუფლებას, მაშინ დასაშვებია. შენს სიტყვას ემორჩილება უამრავი ხალხი, ეს მშვენივაც აქვს ამ პროცესისას, მაგრამ ამას მოყვება მეორე ნაწილი - რადგან ბოლოს ყველაფერი რეჟისორს ბრალდება, ძალაუფლებასთან ერთად განვება უზარმაზარი პასუხისმგებლობა. მე რეჟისოროთა

იმ კატეგორიას მივეკუთვნები, რომელიც ყველაფერს თავის თავს აბრალებს - მსახიობებს, ცუდად თამაშობს, ჩემი ბრალია, დეკორაცია ცუდადაა დალაგებული? ჩემი ბრალია, შუკი თუ დროზე არ აინთი, ჩემი ბრალია და ა.შ. დიქტატორის ხიბლი რეჟისორებს მხოლოდ აღრეულ ასავში აქვთ ხოლმე - პირველ, მეორე სპექტაკლზე, როცა ხვდები, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია შენი სიტყვა. შემდეგ უკვე პრაქტიკულად უყურებ, უკვე იცი, რომ ნებისმიერ შენ ქცევას შესაძლოა სახიფათო შედეგიც მოჰყვეს.

თუ რეჟისორორისთვის რეჟეტიციაა საინტერესო და მნიშვნელოვანი, სადაც იძირება საშუალოდ და პოულობს შევებას, სიამოვნებას - მსახიობისთვის შედეგია. მსახიობი რეალურ ცხოვრებას იწყებს მაშინ, როცა რეჟისოროი აშთავრება. როცა მსახიობი მაყურებელთან კონტაქტშია, მაშინ იწყება მისი მთავარი სუნთქვა. რეპეტიციებზე ეს უნდა გაითვალისწინო, მსახიობმა უნდა ისუნთქოს, ტკობის უფლება უნდა მისცე, ის უნდა გაერისო. არის რეჟისორორის ორი ტიპი. მარჩელო მასტრონიანის ინტერვიუ მასხნდება, იტალიელი უწრნალისტი შეეკითხა: თქვენ გენიოალურ რეჟისორებთან გიმუშავით და რითი განხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგანო. მასტრონიანმა უპასუხა: ერთნი კლასში შემოსულ მასწავლებლებს გვანან... მაგალითად, დამრიგებელი შემოიღის ოთახში, ხელები უკან მიგაქვს და ყლაპავ ყველაფერსო. ფლინისთან როცა მუშაობ, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, რომ თითქოს მეგობარი გინის გვერდით, მასწავლებლისგან მალულად მერხის ქვეშ რალავას გიჩვენებს და შენც ჩაიხედავ, თითქოს პატარა შეთქმულებას ამზადებო. ჩემი ხასიათიდან გამომდინარე, პირადად მე, ეს მეორე რეჟისურა უფრო მომწონს და არა იმიტომ რომ ეს სჯობია. მე მიყვარს, როცა მსახიობი გართულია და ჩემთან ერთად დგამს სპექტაკლს. ყოველ შემთხვევაში მას ასე ჰგონია. ბოლოს და ბოლოს მსახიობი თავისი თავით უნდა იცოს გართული, ემოციებით... ეგოიზმი რეჟისურაში არსებობს მხოლოდ ერთი - როცა რეჟისოროი ჰყვება თავის ისტორიას, თავისი ცხოვრების ისტორიას. ესაა ერთადერთი ეგოისტური, ოღონდ ჩუმი ეგოისტური სიამოვნება. ამ დროს სხვა ადამიანებს გადასდებ შენს განცდებს... იმას, რაც გინდა, რომ განიცადო, რაც გესმზრება, ან გენატრება რომ განიცადო. როდესაც შენ პირად ამბებს სხვას გადასდებ - ესაა ეგოისტური სიამოვნება.

- შეიძლება ნიჭიც ამაში მდგომარეობს, რომ რაც უფრო მეტი წარმოსახვა გაქვს და რაც უფრო მეტი განუხვება...

- არა, ეგ არ ვიცი, მაგრამ მე ვვულისხმობ პატიოსნებას, არ უნდა მოიტყუო... სიმაოთლე, გულწრფელობის ხარისხი აუცილებელია. რამდე-



ნად გაქვს უნარი საკუთარი თავზე მოყვე ცუდი ამბები, შენს თავსაც დასვინი და სხევებსაც. მიაპარია გულწრფელობა, ემოციური გულწრფელობა... როცა სხვისი დაწერილი ამბავი მუხს მიერ დაწერილ ემოციური შეგრძნებების წონებზე გადმოგყავს, ამ დროს თავი არც უნდა გაიღამებო და არც უნდა დაიმხინჯო. გულწრფელი უნდა იყო... მაშინ ეს საინტერესოა, მაშინ ეს გადამდებია, მაშინ ეს ცოცხალი თეატრია.

— მუშაობის პროცესში მუსიკა რა იმპულსს გაძლევს? ძალიან ბევრ ნაწარმოებებს უსმენი და სულ მგონია, რომ თქვენ ასეთი ჩაძირული არსად არ ხართ, როგორც მუსიკაში... ყოველ შემთხვევაში მე ასე მეჩვენება...

— ქართულ თეატრში ძალიან ბევრი მუსიკაა. არ არის სხვაგან ამდენი. მე უამრავი მუსიკა მაქვს, მაგრამ ჩემს მასწავლებლებს ძალიან ბევრი ჰქონდათ მუსიკა. იგივე გიზო ჟორდანიას, რომელიც მუსიკით აზროვნებდა... რობერტ სტურუას, მიხეილ თუმანიშვილს.

გარდა იმისა, რომ ჩემდათავად მიყვარს მუსიკა, ესაა ნაწილი ჩემი პროფესიის მეტყველება სცენაზე, სწორად ან არასწორად დაბადებული სიტყვა საბოლოოდ მუსიკალურ ანალიზსაც ექვემდებარება. სწორად აგებული ფრაზა, მუსიკალურადაც სწორად უნდა ჟღერდეს, იმიტომ რომ მას თავისი დრამატურგია აქვს. შესაძლოა ფრაზა შინაარსობრივად მცდარი იყოს, მაგრამ მუსიკალურად ის ზოგჯერ სწორია. ხმა ჩემთვის ინსტრუმენტია... მსახიობების რეპლიკები... განსაკუთრებით თუ სცენაზე ბევრი ხალხია... ეს ყველაფერი კომპოზიტორის მუშაობას ჰგავს, როცა ის ორგესტრში ალაგებს და თხზავს, რომელმა ინსტრუმენტმა უნდა წარმოაჩინოს ესა თუ ის თემა. მერე ყველანი ერთად არიან: ზოგჯერ სოლო პარტია, მერე დუეტი, მერე ტრიო... ამის მონაცვლეობა თეატრის ნაწილია. ხშირად ტექსტი მუსიკად აღიქმება. მე ეს ვიგრძენი "ფაუსტზე" მუშაობის დროს...

— თქვენი გულისხმობა თოჯინურ სპექტაკლს — "ფაუსტი", რომელმაც ვეროის ბევრი ქვეყანა მოიარა..

— დიას, ეს განსაკუთრებით საზღვარგარეთ ვიგრძენი. უცხოელისთვის მსახიობების ნაციონალური ტექსტი მუსიკად აღიქმება. უცხოელ მაყურებელს ხომ ენა არ ესმის, მაგრამ ტექსტს აღიქვამს, როგორც ჟღერადობას, რომელიც ემოციურ ხმოვანებას აძლევს თოჯინის არსებობას. და თუ ეს პარგი ლიტერატურაა და განსაკუთრებით თუ გოეთეა და ფალტი, უფრო ძალიან საინტერესოა. იქ მართლაც, გამოჩნდა მუსიკასა და სიტყვას შორის კავშირი.

— ხშირად რეჟისორები სიტყვას არ ცვლიან... მაგალითად, მიხეილ თუმანიშვილი, მას შეეძლო

სიტყვები ამოვლო, მაგრამ ტექსტს არ ცვლიდა. თქვენ კარგად წერთ, ეს ჩემი პირადი პრაქტიკული გამოცდილებით ვიცი. რას აძლევს ეს რეჟისორს?

— დიას, მაქვს ეს ცოცხალი, ეს არის თანავეტორია. როცა ავტორი ცოცხალია, ეს ძალიან რთულია და ვცდილობ არ გავცუთო. როცა პიესა სუსტია და კოჭლობს, მაშინ თითქოს გამართლებულია, მაგრამ ეს იშვიათად ხდება. როცა კარგი პიესაა, მაინც ვცდილობ გადაამუშავებას. ეს ჩემი მოგონილი არ არის, მაგალითად, ბრეხტს გადაამუშავებული აქვს უამრავი თემა... და რომ არ ვთქვათ შექსპირზე, რომლის პიესების უმეტესობა სხვადასხვა დრამატურგიული მასალის გადაამუშავებაა. დღეს, რეჟისორული გადაამუშავება ნორმალური ამბავია. ეს ტრადიციური რეჟისორის ტალღაა, როდესაც რეჟისორი ხდება დრამატურგის თანავეტორი. იყო პერიოდი, განსაკუთრებით რუსულ თეატრში, როცა რეჟისორი ითვლებოდა მთარგმნელად, დრამატურგის სიტყვის სცენურ მთარგმნელად და ესეც ძალიან დიდი ხელოვნებაა, ხელობაა და ძალიან რთულია. მაგრამ არის შემთხვევები, როცა რეჟისორი უფრო აქტიურია, მას თავისი შექვს ნაწარმოებში და დრამატურგის თანავეტორი ხდება. რაც შეეხება ცოცხალ დრამატურგებს... ასეთი მიდგომა მათ აღზიანებთ, მაგრამ მე გარდაცვლილია იმედი მაქვს: როდესაც საიქიონი შევხვდეთ, მამაკტივან... (იცინის.)

— რამდენიმე სპექტაკლზე მე დავესწარი ტექსტზე მუშაობის პროცესს... ისეთი შეგრძნება მაქვს, რომ მუშაობის ამ ეტაპზე თქვენ პრინციპში აყალიბებთ ყველაფერს, თუ მომეჩვენა...

— დიას, სამაგიდო რეპეტიციებზე, როცა მსახიობებთან ერთად ტექსტს წერ — ეს მე რობერტ სტურუასთან ვისწავლე. ეს მეთოდი ძალიან მომწონს. შესაძლოა, მე ისე არ გამოვიდის როგორც მას, მაგრამ ეს სასარგებლოა. ამ პროცესში მსახიობის რეაქციას გრძობ, ამომშებ საერთო დღეის გადამდებობას ან არგადამდებობას, ადგენ, რამდენად სწორია შენი არჩევანი. იგივე ხდება სამაგიდო რეპეტიციებზე (მე ვგულისხმობ კლასიკურ გაგებას), როცა რაღაც ვერსიას ცდი და მსახიობი საქმის კურსში არ არის, ის ნაკლებადაა ჩართული, ჩართულია ორიონდ სხვა მხრიდან. ამ პროცესში, სამსახიობო ჩონჩხის აგებისას, თითქოს იყოფით... ჩვენ შემთხვევაში კი მსახიობი სარეჟისორო პროცესში ერთდება, ერთდება დრამატურგიულ პროცესში და თვითონაც გამოგონებელი ხდება. ამ დროს ის პასიური არაა, მხოლოდ შემსრულებელი ან ინტერპრეტატორი... არა, ის პერსონაჟის სულის შთამბერავია და ამ დროს მეჩვენება, რომ მსახიობს ეს აძლევს დამატებით იპულსს... მე ვფიქრობ, რომ შესაძლოა. სწო-



რედ ამაშია ქართველი მსახიობის საიდუმლო... ის მეტი ტემპერამენტით გამოირჩევა, შესაძლოა მეტი ფაზილიანობითაც, ვიდრე სხვა, მაგრამ ეს რთული თემაა... ორ წინადადებაზე ვერ ჩავეტე, ამას მეტი ანალიზი სჭირდება.

— ესე იგი, შეთხზვა ტექსტზე მუშაობის დროსაც ხდება...

— დაახ, როცა მსახიობებთან ერთად ვიკონებ მომავალ სპექტაკლს — ალბათ, ესაა ყველაზე საინტერესო პროცესი. ამ დროს არავინ უწყის, როგორ წავა სპექტაკლი, შენ საქმე გიჭირავს, მართაც და არც იცი, ეს ყველაფერი რითი დამთავრდება... მიცურავ და ცდილობ გემი რიფებს ააცდინო, მერე დინებაში მოყვები და გემი სიჩქარეს აკრეფს — აი, ეს არის ყველაზე სასიამოვნო მომენტი. ჩემთვის ყველაზე არასასიამოვნოა პრემიერა და შემდეგი პერიოდი...

— რა ხილი აქვს პატარა სცენას? ბატონ მიშას კინოშსახიობთა თეატრში ჰქონდა „ახლო ხედი“. „ახლო ხედი“ სარდაფში თავისთავად იფუნქციონებდა. მეექვსეა, რომ სარდაფის სივრცე „ახლო ხედის“ პრინციპით აგვირგვინდა.

— ეს, ჩვენი არჩევანი არ იყო, იქაურობამ აგვირგვინა. როგორი სივრცეც დავგვხვდა, ის გაგაკეთებ. რომ ყოფილიყო 2-ჯერ დიდი სცენა, დამოუკერეთ, 2-ჯერ დიდ სცენას გადავუთებდით. 10-ჯერ დიდი რომ ყოფილიყო, 10-ჯერ დიდს გადავუთებდით. ჩვენ რა საშუალებაც გვქონდა, ისეთი სცენა გაგაკეთებ. რა თქმა უნდა, პატარა სცენას აქვს ეს მომენტი. „მსხვილი ხედი“, სადაც პატარა ნიუანსიც კი მიდის მასუერებლამდე. თუმც, ეს არ გამოირიცხავს ექსცენტრიულობას და სიმძაფრეს.

— რეჟისორული თვალსაზრისით, სარდაფში „ახლო ხედი“ თავისთავად იფუნქციონებდა... რა გამოცდილება იყო თქვენთვის პატარა სივრცეში მუშაობა?

— დიდ სცენაზე უამრავი ვიზუალური შესაძლებლობები გაქვს. დიდ სცენაზე შეგიძლია ტექსტით, კომპოზიციით, მინანქრებით მანიპულირება. იუტკეიჩის ნიგინც არსებობს — „მიზანსცენა რეჟისორის ენა.“ ძალიან საინტერესოა. მე ვთვლი, რომ კომპოზიციათა და ქმედებათა მონაცვლეობა თავისთავად უნდა ქმნიდეს გარკვეულ ამბავს, აზრების მონაცვლეობას. პატარა სცენაზე ეს ნაკლებად შესაძლებელია, იმიტომ, რომ ელემენტარულად სივრცობრივი პლანებია მუხლუდული. დიდ სცენაზე არსებობს ეს საშუალებები.

— დღეს, როცა მარჯანიშვილის თეატრში ხართ, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ არტახებში იყავით შეკრული და ახლა აკვანთა?

— არა, არტახებში შეკრული არ ვიყავი. სარდაფის გარდა, ვდგამდი სხვაგანაც. აი, თუნდაც მარჯანიშვილში დავდგი ორი სპექტაკლი. „კავის

სარდაფში“ არ იყო პატარა სივრცე. ვდგამდი სხვადასხვა, პატარა-პატარა, ნაკლებად ცნობილ თეატრებში. დიდ სცენაზე მუშაობას სხვადასხვა შესაძლებლობები ემატება, მაგრამ რალაკეები ავლდება კიდევ. ახლადასხვა ზომის სივრცეებია, მაგრამ პატარა, კამერული სპექტაკლის დადგმა დიდ სცენაზეც შეიძლება...

— აკადემიურ თეატრებს ყოველთვის ჰქონდათ სარეჟისორული პოლიტიკა — ყველაფერი განსაზღვრული უნდა ყოფილიყო... ეს წესი იყო და შეიძლება ეს წესიც დაარღვიო... მართალია, ზოგჯერ აღწევდნენ ამას, ზოგჯერ — ვერა. დღეს, მარჯანიშვილის თეატრს აქვს თუ არა გარკვეულნიზან ჩამოყალიბებული სარეჟისორული პოლიტიკა?

— როგორ არა, როგორ არა... დიდ სარეჟისორულ პოლიტიკას ეძახდნენ გეგმას, ყველაფერი საიდანაც იგეგმებოდა... კულტურის სამინისტროშიც კი არა, უფრო შორს... უნდა ყოფილიყო ვიქცათ, ორი თანამედროვე, ერთი კლასიკური ნაწარმოები, ერთი სოციალური თემატიკა, ერთი ახალგაზრდული — ეს იყო გეგმაში, მაგრამ თეატრი ყოველთვის ლავირებდა. სარდაფშიც კი, სადაც თითქოს აბსოლუტური თავისუფლება იყო და ჩვენს გარდა უამრავი ხალხი დგამდა და არ ვვარსახობდით. რას დადგამდნენ და რატომ, მე დავ ითარ ევაქე მანც ვცდილობდით გარკვეული პოლიტიკა გაგვეტარებინა... უბრალოდ, მათ ვაძლევდით ამის საშუალებას.

— და რაში მდგომარეობდა „თეატრალური სარდაფის“ სარეჟისორული პოლიტიკა?

— ბევრ რამეზე იყო დამოკიდებული. მე ვგულისხმობ შემოქმედებით და საორგანიზაციო მხარეს. შემოქმედებითი შედეგად თეატრში მრავალფეროვანი ექსპერტის შექმნის მცდელობა. ვითვალისწინებდით ყანრულ და შინაარსობრივ სხვადასხვაობას. ეს საყურადღებო ამბავია, მსახიობების მომავალი პროფესიული ზრდისთვის. თუმც, „სარდაფში“ ამ მხრივ დიდი ცოდვებიც გვქონდა, არ დავმალავ...

მარჯანიშვილის თეატრში უამრავი გემვით მოვედი, მაგრამ რადგან ჯერ მანც კარგად არ ვიცნობ დასს და დასიც კარგად არ ვიცნობს, ეს გეგმა ცვლილებების რეჟიმშია. ანუ დღეს დადგამილი სარეჟისორული ნუსხა ჯერ კიდევ ამორფულია. ვთქვათ, იმ პიესამ, რომლის დადგმასაც უახლოეს მომავალში ვაპირებდი, უკან გადაიწია. შესაძლოა, წინ სხვა პიესამ გადმოინაცვლოს. შესაძლოა, უკვე დადგამილი ნაწარმოები სხვა პიესით შეიცვალოს. ჯერჯერობით ჩემი გეგმა მყარია არ არის. თუმც, არც გაჩერებული, ანუ ინტენსიურა და მე მინდა სამი სწორი მანც ეს ინტენსიური რიტმი შევიწარმოო. რა თქმა უნდა, წინანარ, სამივე



სემონს ვერ დავგეგმავ. ამას ერთვის ჩვენი ქვეყნის გამოვლდებით ცვალებადი მდგომარეობა, ამიტომ, კოტა ძნელია გათვალის, რა სჭირდება მაყურებელს, მაგრამ ძალიან დიდი გეგმები გვაქვს. პირადად მე განანილებული მაქვს ექვსი პისა. ჩემს გარდა, კიდევ რამდენიმე ადამიანი მუშაობს, მეც მაქვს გეგმები, მაგრამ ეს ყველაფერი შეიძლება შეიცვალოს, პირველი სემონის განმავლობაში მაინც. შემდეგ, ალბათ, უფრო დალაგდება ყველაფერი, უფრო კონკრეტული და დინამიური იქნება. საბოლოოდ, იდეაში, მთელი სემონი თავისი პრემიერებით, მთლიანად დაიგეგმება, როგორც საზღვარგარეთ ხდება ხოლმე.

— თქვენ ბრძანეთ, რომ დას არ იცნობთ და სათანადოდ არც მე მიცნობენო. თქვენ ფიქრობთ, რომ ეს გაცნობა სპექტაკლებზე მუშაობით უნდა მოხდეს?

- აბა, საღმთო ყველას ვიცნობ.
- **ანუ მუშაობის პროცესში...**
- ბუნებრივია, რა თქმა უნდა, მე ვგულისხმობ ურთიერთნდობის მოპოვებას, სხვას არაფერს. ისე, ცნობით ყველას ვიცნობ და ისინიც მიცნობენ. ჩემი სპექტაკლებიც ბევრს არა აქვს ნანახი, მაგრამ ეს არაა პრობლემა. მე ვგულისხმობ სარეპეტიციო პერიოდის დროს ურთიერთნდობის მოპოვებას. ეს ერთი და მეორე, მე თავად უნდა განვაზღვრო თითოეული მსახიობის დიაპაზონი და ერთი სემონით მაინც გავთვალო მათი განვითარების პროსპექტივა. რა ფარო, რა მიმართულება შეუწყობს ხელს მსახიობების პროფესიულ ზრდას. ამ პრობლემის გათვალისწინებით ვაგებ ჩემს სარეპეტიციო პოლიტიკას, რადგანაც, ბრმად მოქმედება ძნელია. ლაპარაკია საერთო პროფესიული ნდობის შემუშავებაზე, რომელიც ერთი, ორ ან სამ სპექტაკლზე მუშაობისას არ მოითხოვება.

— მოსალოდნელი არის თუ არა დასში ცვლილებები?

— ცვლილებები იქნება... თქვენ თუ დასის შემცირებას გულისხმობთ, ეს ძალიან არასასურველია, თუმცა, სამწუხაროდ, რაღაც განვლილ დროში, მაგრამ მაინც მოხდება, თუნდაც ფინანსური მდგომარეობის გამო. მსახიობების შემცირება არ მინდა... დღეს ადვილია ტქაში გაუშვა სხვა პროფესიის ადამიანი, რომელსაც აქვს შესაძლებლობა სხვანაირად იპოვოს სამსახური. არტისტმა კი მსახიობობის მეტი არაფერი იცის. თან თეატრების რიკივი ისედაც კლებულობს. როცა ადამიანს ტქაში უშვებ, ეს ძალიან დიდი ზნეობრივი პასუხისმგებლობაა... როცა აბსოლუტურად დარწმუნებული ხარ, რომ მისგან მსახიობი არ დადგება, აი, მაშინ შეიძლება იყო შენს თავთან მართალი.

— რამდენად ექნება ადგილი ექსპერიმენტებს

მარჯანიშვილის თეატრში... დიდ თეატრებში, სადაც რეპერტუარზე ბევრი რამაა დამოკიდებული და სპექტაკლს სპექტაკლი უნდა მოაყოლო, ექსპერიმენტებისთვის თითქოს დრო არ რჩება...

— მე ვერ ვიტყვი, რომ ძალიან ექსპერიმენტულია ჩვენი სარეპერტუარო ნუსხა, თუმცა, არც რეტროგრადულია, მაგრამ არც ავანგარდული... დღესდღეობით ვმუშაობ „ქაქუცა ჩოლოყაშვილზე“, შემდეგ გადმოქართვლებული „პიგმალიონი“ უნდა დავიწყო. რეპერტუარში გვექნება ა. შნიცლერის ნოველის მიხედვით გასტუმრებული „კაზანოვას დაბრუნება“, ეფენი იონესკოს „ქაჩალი მომდერალი ქალი“... როგორც ხედავთ, ულტრათანამედროვე ნაწარმოებები არაა.

საერთოდ, ქართულ თეატრს აქვს კიდევ სხვა ფუნქცია, გარდა რეჟისორისა და მსახიობის თვითგამოხატვისა. მან უნდა იმუშაოს სამშობლოსთვის, ერისთვის და საერთოდ კულტურისთვის, ქართველი ხალხისთვის. აქ, ამ სტენზე უნდა ითქვას ის, რაც სხვაგან არ ითქვება. თეატრი უნდა დაეხმაროს ადამიანს... კოტე მარჯანიშვილის ფრაზაა: „ხელოვნების მიზანი სულ უბრალოა — მიანიჭოს ადამიანს სიხარული, შთაბეროს მას მხნეობა.“ ეს ფრაზა ჩვენ ავიღებთ გამოვიტანეთ. ეს არაჩვეულებრივია.

თეატრს ეროვნული ფუნქცია აქვს, მან უნდა იტივროს ადამიანების ზნეობრივი გაველიძობილება, მაყურებელმა უნდა მიბაძოს იმ იდეებს, რომელსაც სპექტაკლებში თეატრი დასავსს ან გადაედოთ მაინც ეს იდეები... ეს საპასუხიბელო ამბავია. ექსპერიმენტი იმ თვალსაზრისით, რაც „თეატრალურ სარდაფში“ იყო, არ გამოვა. მიუხედავად ამისა, ვცდილობთ გავაკეთო ლაბორატორია, ახლაც მიმდინარეობს რაღაც მცდელობები, რომელიც არ ვიცი, რით დამთავრდება. მცდელობებში მე თეატრში სურვილის გახსნას ვგულისხმობ. ჩავატარებთ შეტყუვას და თუ ახალგაზრდებისაგან 12-15 კაციანი ჯგუფი შედგება, კარგი იქნება. ეს ჩანაფიქრი თუ გამოვიდა, მარჯანიშვილის თეატრის დიდ ორგანიზმში შეიტყუვა ახალი, პატარა ორგანიზმი, რომელმაც ცალკე უნდა იარსებოს... მერე, ალბათ, იქნება კონფლიქტი ამ ორ ორგანიზმს შორის, ეს კონფლიქტი გამოაფხიზლებს ორივეს და გააძლიერებს...

საერთოდ, ქართულ თეატრს აქვს კიდევ სხვა ფუნქცია, მე ვიტყვი ილიასეული. ანუ ეს არის ადგილი, სადაც ქართველი კაცი შემოვა და ქართულ სიტყვას გაიგონებს... ან უნდა გაბრუნდეს, ან გაუხარდეს, ან აღმოეთვის და დაამარცხოს მანკიერება. თეატრმა მას მხნეობა, იმედი უნდა მისცეს... ან აიღოს იარაღი და სამშობლოს დასაცავად წავიდეს.

დღეს, საქართველოში ქართული თეატრის



გადარჩენის პრობლემა დგას, მან უნდა დაამტკიცოს ქვეყნისთვის თავისი აუცილებლობა. თეატრი ხალხში მოპულარულია. ამის მიუხედავად, არის ჩაგრადნებიც. მაგალითად, შარშანდელი, შარშანდელი სეზონი... წლებადელი ცოტაოდენ გამოცოცხლდა. პოპულარობა არაფერს არ ნიშნავს. მან ქართულ კულტურაში, თავისი ფუნქციური აუცილებლობა უნდა დაამტკიცოს. დღეს, ჩემი აზრით, თეატრს, პატრიოტული ფუნქცია აქვს. მე პატრიოტი გახლავართ, ამიტომ ეს ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია.

— სწორად გიყურებთ თქვენ და შემომჩვენია — გიყვართ თამაში...

— ჩვენება? სარეჟისორო ჩვენება პროფესიის დიდი ნაწილია. არიან რეჟისორები, რომლებიც ამას უგლებეუყოფენ, ზოგი რეჟისორი კი მხოლოდ ამითაა დავაებული. ჩვენება ჯერ ერთი, პიესაზეა დამოკიდებული, მერე — რამდენად იცნობ მსახიობს. სწორად არის, რომ რაღაცას სიტყვით ვერ გადმოსცემ და უჩვენებ მსახიობს. როგორც წესი, ვცდილობ ფუნქციონარ განსხვავებული, თუნდაც სხვა ენაზე ველაპარაკო. არ ვიძულო ინტონაცია გაიმეოროს, ჩემსას ისედაც არ იმეორებენ. ჩვენება — რეჟისორისა და მსახიობის პირადი პროფესიული ენაა, რომლის შემუშავებასაც გარკვეული დრო სჭირდება. როდესაც რეჟისორი სცენაზე რაღაცას ანახებს, ამით მსახიობს მარტივად აგებინებს იმას, რაზედაც შესაძლოა სამი დღე ელაპარაკა და შედეგი ვერ მივაღწიო. ზოგჯერ პირიქით — აჩვენებ და რაღაცას კლავ მსახიობში... ზოგჯერ სჯობია, რომ მას ბევრი ელაპარაკო. ჩვენება — ჩვეულებრივი სარეჟისორო ინსტრუმენტია, რომელსაც ის იყენებს საჭიროების შემთხვევაში.

— „ზაფხულის ღამის სიმღერის“ რეპეტიციებზე შევაჩინე, რომ თქვენ სცენიდან არ ჩამოსულხართ, მხოლოდ გენერალურ რეპეტიციებზე იყავით დარბაზში...

— გეოგრაფიულად შორს ვიჯდები მსახიობთან თუ ახლოს, ამას ჩემთვის დიდი მნიშვნელობა არა აქვს. უბრალოდ, როცა ვასწორებ, დიდი პაუზა რომ არ გამოვიჩინო, მირჩენია მსახიობთან ახლოს ვიყო... ახლოს ვიზიარ, თუნდაც იმიტომ, რომ თვალს მაკლია... მაგრამ, ამასთანავე, მე ძალიან იშვიათად ჩამოვდივარ დარბაზში, იმიტომ, რომ დადგენილი სპექტაკლი არ მიყვარს. მხოლოდ ბოლო დღეებში ვაკეთებ ამას, როცა უკვე დადგენილია სპექტაკლი და შემიძლია ჩამოვიდე, ვუყურო: ან დავტკბე, ან გული გამიხცვებს. ისე, მე ყოველწუთას ვცვლი, რაღაცეებს ვასწორებ. რაღაცის შეცვლის მიზნით, მსახიობს მუშაობისას სწირად არ ვაჩერებ. მირჩენია არტისტში სწორი ემოცია დაიბადოს, ვიდრე სწორი კომპოზიცია ავგეო. ამიტომ, ვაცლი მას და მერე თავიდან ფუნქციონ

და ა.შ. ასე ნელ-ნელა იკვეთება ეპიზოდები. საერთოდ, თეატრში ასე არ ხდება, ^{მეტი} რეჟისორი, საიდანაც შორს მდგომი, სიბრძნეს იტყვის და შემდეგ მსახიობი ამ სიბრძნეს ხორცს შეასხამს, მისგან მოშორებით სადღაც შორს, თავისებურად.

— მე ისიც შევაჩინე, რომ რეპეტიციებზე თქვენ ძალიან ცოტას ლაპარაკობთ, პირდაპირ საქმენზე გადადისართ ანუ მოქმედებანზე...

— არა, ეს ასე არ არის. გააჩნია სპექტაკლს, გააჩნია პიესას და გააჩნია, რამდენი ხანი ვეშვადებოდით. თუ ყველაფერი გამოდის, მაშინ სიტყვებით ზედმეტი... დინებას უნდა მიყვი, მაგრამ როცა არ გამოდის, მაშინ ჯდები და ლაპარაკობ უარაგს, ათჯერ მეტს, ვიდრე საჭიროა, იმის იმედით, რომ ამ ლაპარაკში რაღაც მარცვალს იპოვი.

— შემომჩვენია ბევრი რეჟისორი უყურებს თავის სპექტაკლს, მაგალითად მიხეილ თუმანიშვილი გამუდმებით აკვირდებოდა. თქვენ არ გიყვართ საკუთარი ნაწარმოების ყურება. რატომ?

— ამას ჩემს ღირსებად არ აღვიქვამ, არ დავმაღლებ — ჩემი ნაწარმოების ყურება ძალიან მიჭირს. რატომ? იმიტომ რომ საკუთარ სპექტაკლს კრიტიკულად ვუყურებ და ძალიან მტკივნეულად აღვიქვამ... ყოველთვის უკმაყოფილო ვარ. ჩემი ნაწარმოებებით არ ვტკბები და ამიტომ მიჭირს ყურება. თუ გინდათ, თავისმართლების მიზნით მოვიყვანო მირის ბუფარის ცნობილი ფრანკს, რომ მე ვცხოვრობ მხოლოდ ხვალისდელი დღით... გუშინდელი და დღევანდელი ჩემთვის არ არსებობს. ცოტას ვხუმრობ, იმიტომ, რომ ბუფარის ამ მოსაზრებისაგან შორს ვარ, მაგრამ ამაში არის რაღაც სიმართლე... როცა თხზავს ამთავრებ, იქ კვდება ყველაფერი. როგორც მხედართმთავრისთვის სასაიმოვნო შეტევასე გადასვლა და ბრძოლა... როცა უკან ბრუნდები და ჯარის ეკონომიკაზე, გამაგრებამზე და შენარჩუნებამზე ფიქრობ, ეს ნაკლებად საინტერესოა. ჩემთვის მნიშვნელოვანია შეტევასე გადასვლა, მე შეტევა მიყვარს...

— სერიოზული პრობლემები იდგა „თეატრული სარდავის“ თითქმის ყველა სპექტაკლში, მაგრამ ეს ყველაფერი ირონიითა და იუმორით იყო მოტანილი. ეს ნიშნები თითქმის თქვენი რეჟისოროული გასაღები გახდა.

— შეიძლება, თუმცა, არის არაირონიული სპექტაკლებიც, მაგალითად „მეტამორფოზა“. ირონია... ვარ მე და მე აღვიქვამ სამყაროს ჩემებურად. ამიტომ ვარ რეჟისორი და არა შოკოლადის მისაღებელი № 14. რეჟისორმა შოკოლადი კანფეტების ყუთით უნდა ჩაალაგოს ისე, როგორც მას ესახება, როგორც თვითონ ხედავს სამყაროს. სწორად მესმის, რომ ვდგამ სხიარულ



სპექტაკლებს, რომ არა ვთქვა გონებაშიარულ, ჭკუაშიარულ წარმოდგენებს. მე მგონი, ასე არ არის... უბრალოდ, ის სპექტაკლები, რომლებიც გაცილებით პოპულარულია და მეტად იცნობს მაყურებელი, შედარებით მხიარულია. ჩემს სხვა სპექტაკლებს ხალხი ნაკლებად ნახულობს, ამიტომ, შთაბეჭდილება რჩება, რომ სიხარული და უღარდებლობა არის ჩემი მთავარი საგანი.

— შემოიწვევია, რომ თქვენი სპექტაკლების გმირები ტრაგიკული დიდხანს არ არიან. მათ ტრაგიკულ განწყობას უტევს ენაცვლება ან რომანტიკა, ან სუბრობა და ირონია...

— ესაა ცნობილი ეფექტი განსხვავების ან უკუსვლის, რომელიც ჩემი გამოცდილი არაა. შესაძლოა, მე ამას ძალიან ხშირად ვიყენებ და მჯერა... საერთოდ ვთვლი, რომ სამყარო არ არის ერთგვაროვანი. სამყარო გაცილებით რთულია და მოულოდნელი. ცხოვრებას, რომ დავგვირდეთ, სადაც უნდა ვიტიროთ, ავიღოთ ირადი და შური ვიძიოთ — ამას არ ვაკეთებთ, როგორც ჰამლეტი. იმ დროისთვის შურისძიება ჩვეულებრივი იყო. ხალხს ჰამლეტი უყვარდა, ფორტინბრასიც მოდიოდა, ყველაფერი კარგად იყო. შეიძლება შურისძიება, რატომ არ ვუეთხს ამას? რატომ ურტყამს ამაღელ წრეს თავის თავს, თავის შეგრძნებებს? ამაშია ამ პიესის მთავარი საიდუმლო. ანუ ვიმეორებ — ცხოვრება არ არის ერთგვაროვანი... სადაც ვილაცისთვის ყველაფერი ნათელია, მეორისათვის ბუნდოვანია. ერთი და იგივე ამბავზე ერთი იცინის, მეორე — ტირის. ანუ როდესაც უკუსვლის ეფექტს იყენებ, შენ წინასწარ აჩვენებ მოვლენის ორბუნებოვანებას. ირონია გონების მდგომარეობაა, რომელიც გულისხმობს მოვლენის არაერთბუნებოვანებას. როდესაც ჩვენ გვგონია, რომ სამყარომ დაასრულა თავისი არსებობა, ჩვენსვე იბადება ეჭვი, რომ იქნებ პირიქით — ეს რილაცის დასაწყისია. სოლომონ ბრძენის ფრაზა გახსოვთ? «ყველაფერი ჩივილის და ესეც», ანუ «ესეც»-ში გულისხმობს კარგსაც და ცუდსაც — თუ კარგად ხარ, გახსოვდეს, რომ ეს ყველაფერი გაივლის, შეიცვლება და პირიქით... ყველაფერი ცვალებადია, ბრუნავს და ყველაფერი დინამიური. ეს ნიშნავს სამყაროს ირონიულ აღქმას. უკუსვლა მოვლენას სწორად

გამოსატავს. როდესაც მიჯნური გამოდის სცენაზე უკვე თავიდანვე შეყვარებულია თითქოს პრობლემა არის, ასეთი სვლა მე არ მინტერესებს... მაგრამ თუ შეყვარებული ჩხუბობს, ეჭვიანობს, ჭირვეულობს — მაშინ ის ცოცხალია, იმიტომ, რომ ადამიანები ასეთნი ვართ. ეს ჩვენ გვგონია, რომ გამოვიყურებთ შეყვარებულს, რომანტიკული ვერთერებივით, სინამდვილეში კი ვილაცისთვის გამოვიყურებით აბსოლუტურად გონდაკარგულ, ულოგიკო, უაზრო ქნილებად. თავისი მრავალფეროვნებით სამყარო აღმასს ჰგავს, რომლის პრინციპიც ერთი ნივთი უმარავი ნახნაგებით აისახება.

— მუშაობის დროს რომელი ეტაპია თქვენთვის ყველაზე საინტერესო, როდის გრძობთ უწინააღმდეგობას...

— ძალიან საინტერესოა, როცა თხზავ... როცა განგებ არ შედისარ პიესის სიღრმეში, რომ არ შეიბოჭო თავი და დაზვერო ყოველგვარი პასუხისმგებლობის გარეშე. მერე იბადება იდეა და მერე ამ სიგუეებში, იდეას პიესასთან აახლოვებ. ერკვევი, რამდენად სწორია ის, რაც მოიფიქრე.

— თქვენი რეჟისორული გამოცდილების გზაზე ჩამოყალიბდა თუ არა რაიმე თეორიული მოსაზრება, რომელიც გინდათ გაგვიზიაროთ...

— არაფერი არ ჩამოყალიბებულა. მე ვთვლი, რომ ყველაფერი ის, რაც ცხოვრებაში უნდა ვაკეთო, ჯერ ნინ მაქვს. სწორედ ამიტომ, ირონიულად დუყურებ ჩემს წარსულს და დღევანდლობასაც... მე მგონია, რომ ჯერ არაფერი გამიკეთებია, მაგრამ ის ამბცია მაქვს, რომ მომავალში რაღაც ძალიან კარგს გადავკეთებ.

— სასაცილოა ასევე ლაპარაკი, მაგრამ ხომ ამბობენ, რომ რეჟისორის ასაკი საქმოდ გვიან, 30 წლის ასაკში იწყება?

— რეჟისორის ასაკი 40 წლიდან იწყება...
— ე.ი. ორი წლის ხართ... შეიძლება სიბერეზე დაგვლაპარაკოთ?

— არ ვიცი, შესაძლოა, უკვე მსცოვანი ვარ და უბრალოდ არ ვიცი ამის შესახებ, შესაძლოა, სულაც ვღაავ და ხვალ სამუდამოდ ამოვიწურები... შესაძლოა, მაგრამ მე მეჩვენება, რომ პირიქით, ახლა ვინცებ გარკვევას ჩემს პროფესიაში...

მსახიობის ოსტატობის ირგვლივ

თავაზი სანდრო მრავლიშვილს

მოქმედება

ადამიანს, სხვა ცოცხალი ორგანიზმებისგან განსხვავებით, აქვს ცნობიერება და განკუთვნილება სახეობას, რომელსაც ჰქვია "Homo sapiens" – ადამიანი – მოაზროვნე. ადამიანს აქვს უნარი შეიცნოს როგორც გარემომცველი სამყარო, ისე თავისი თავი, მიიღოს გონივრული გადაწყვეტილება და იმოქმედოს ამ გადაწყვეტილების შესაბამისად. ადამიანს, როგორც ბიოლოგიურ სახეობას, აქვს სხეულის განსაკუთრებული აგებულება, რომლის არსებითი ნიშნებია – წელგამართული სიარული, შრომისთვის განკუთვნილი ხელები და თითები, მაღალგანვითარებული თავის ტვინი. ცოცხალ სამყაროში მხოლოდ ადამიანს შეუძლია ობიექტური რეალობის გარდაქმნა, შემოქმედებითი საქმიანობა, ანუ არსებული სინამდვილდან ახალი რეალობის შექმნა თავისი მოთხოვნილებებისა და მრწამსის შესაბამისად. ადამიანი საზოგადოებრივი არსებაა. ის ქმნის საზოგადოებებს, საზოგადოებრივ აზროვნებას, რაც, თავის მხრივ, აყალიბებს ადამიანის, როგორც პიროვნების აზროვნებას, მის იდეალებს, მის მისწრაფებებს. თვითშემეცნება ადამიანის განვითარების უმაღლესი საფეხურია, რაც განაპირობებს საზოგადოების ისტორიულ განვითარებას.

ცოცხალი ადამიანი მუდმივად მოქმედებს. მოქმედება ძალისხმევა, ანუ ენერჯის ხარჯვაა, აღმოცენებულ სინამდვილეობათა გადალახვა, რომლის შინაარსი და ფორმა, გარე სამყაროთან ურთიერთობის პროცესში წარმოიქმნება და ყოველთვის მიმართულია გარკვეული მიზნის მიღწევისკენ, სუბიექტისთვის მეტად თუ ნაკლებად შინაგნულად ამოცანის გადაჭრისკენ. ნუ გავაიგივებთ მოქმედებას მოძრაობასთან, რადგან მოქმედებას ყოველთვის ფსიქოლოგიური შინაარსი აქვს, ხოლო მოძრაობა ფიზიკური, ორგანიზმის, კუნთებისა და სახსრების სივრცეში ამ შინაარსით მონესრივებული, ანატომიურად შეზღუდული განაჯვლებია.

ამთავითვე უნდა გამოიფხვროთ ადამიანის მოქმედება რეალურ სინამდვილეში სცენურ, ანუ ხელოვნურად შექმნილ სინამდვილეში მოქმედებისგან. მაგრამ ორივედან ერთი და იგივე სუბიექტი

– ცოცხალი ადამიანი მოქმედებს. ცნობილი რეჟისორის და პედაგოგის გიორგი ტოვცტრონოვოვის განსაზღვრით: სცენაზე ყველაფერი პირობითია, გარდა ცოცხლად მოქმედი მსახიობისა.¹ მისი მოწაფე მიხეილ თუმანიშვილი ხატოვნად ავრცობს ამ ფორმულას: «ეს სამყარო (თეატრალური, ს.მ.) აგებულია ხისა და ფანერისაგან, ნაჭრებისა და ქაღალდისაგან, იგი სცენური მოედნის სანდორებითაა შემოფარგლული, ცის ნაცვლად მას თავზე განათების მტერიანი აპარატურა დაჰნათის. ამ სამყაროში საკუთარი აზრების ნაცვლად, სხვისი სიტყვები და სიმღერებია, ღვინის მაგივრად – შეღებილი წყალი, ტყისა და ოკეანის ნაცვლად – დახატული ტყე ან მოგონილი თეატრალური კონსტრუქცია, რომელიც არსად არსებობს თეატრის გარდა. აქ ყველაფერი ხელოვნურია, მოგონილი, არანამდვილი, ერთის გარდა, გარდა იმ ადამიანისა, რომელიც ამ ბუტაფორიისა და პირობითობის შუაგულში დგას, ადამიან-მსახიობის გარდა, რომელსაც შეუძლია ისე დაიჯეროს ეს პირობითი, როგორც უპირობო, და, დაიჯეროს რა თითონ, სხვებიც დააჯეროს მის ნამდვილებად (მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს». თბილისი, 2004, გვ. 144).

ამგვარად, ცხოვრებაში და სცენაზე ადამიანის თავად ფსიქოფიზიკური მექანიზმი ერთი და იგივეა, რომელიც რეალურ პირობებში მოქმედებს ორგანულად და ბუნებრივად, ხოლო სცენურ პირობებში – იძულებითი, რეალურ სინამდვილეში ნორმალურ ადამიანს აზრდაც არ მოუვა (თუ ეს რაიმე თამაში, ან ვინმეს „გათამაშება“ ან მოტყუება არ არის, რაც ასევე გამოგონილ სინამდვილეში მოხვედრის სურვილია) ღვინის მაგივრად შეღებილი წყალი სვას, ან მიწის ნამსხვრევი ყინულის ნატყხად ნამოიდაგინოს. მაგრამ ორივე გარემოში – რეალურსა და პირობითში, – ადამიანი, – მისი ანატომიური სხეული მოქმედებს.

¹ გ.ტოვცტრონოვოვის გაკვეთილების ჩანაწერები, შესრულებული ჩემს მიერ სანკტ-პეტერბურგის (ლენინგრადის) თეატრალური ინსტიტუტში სწავლის დროს. ჩანაწერები ნაკითხული და მონონუბული იქნა გ.ტოვცტრონოვოვის მიერ.



ამიტომ ჩვენ ვყვარდნობით რეალურად მიმდინარე ფსიქოლოგიურ პროცესს და მის საფუძველზე ვაგებთ სტრუქტურ მოწყობებს.

ამიტომ, ფსიქოლოგიიდან ზოგი რამ უნდა ვიკეთოთ.

მოქმედების და ქცევის შინაარსს, მისი წინამძღვრებისა და აღმოცენების, სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთობის სტრუქტურას სხვადასხვა თანამედროვე ფსიქოლოგიური სკოლა თუ მიმართულება განსხვავებულად განიხილავს.

ბიხევიორისტიული (ინკლასური სიტყვიდან-ბეჰავიორ - ქცევა) სკოლის მიმდევართა აზრით, ფსიქოლოგიამ, როგორც მეცნიერებამ, უარი უნდა თქვას ცნობიერების შინაარსისა და ფუნქციის შესწავლაზე და შეისწავლოს მხოლოდ ის, რაც ობიექტური დაკვირვებისთვის გამოდგება და ხელმისაწვდომი იქნება ყველასთვის. ხოლო ისეთი ცნებები, როგორცაა „ცნობიერი“, „შეგრძნება“, „აღქმა“, „ენა“ მათ მიერ უარყოფილ იქნა, როგორც მეცნიერული შინაარსის არმქონე. ბიხევიორისტებმა შეცვალეს კვლევის საგანები: ცნობიერების მავიერება - საქციელი. ძირითად სამეცნიერო ცნებებად იქცა „სტიმული“ - გამაღიზიანებელი „გარედან“, „რეაქცია“ - ორგანიზმის პასუხი გაღიზიანებაზე და კავშირი - „ასოციაცია“ სტიმულსა და რეაქციას შორის. ბიხევიორისტებმა სწორედ განსაზღვრეს ქცევის დამოკიდებულება გარე სამყაროს ზემოქმედებაზე, მაგრამ მათი კონცეფცია ამ კავშირს მექანიკურად ზღუდავს და სტიმულთან ერთად საპასუხო რეაქციაში არ გულისხმობს შინაგან ფაქტორს. ნებისმიერი ცოცხალი ორგანიზმი განიხილება როგორც ნეიტრალურ-პასიური, თანდაყოლილი მარტივი ემოციური რეაქციის უნარიანი. ბიხევიორისტებმა, შეისწავლეს რა ცხოველების ქცევის მოდელი, პირდაპირ მიუსადაგეს ის ადამიანს და არ გაითვალისწინეს არსებითი განსხვავება ადამიანისა და ცხოველის ფსიქიკას შორის. ამა-სთან, უნდა აღინიშნოს, რომ სქემა „სტიმული-რეაქცია“ უბრალოა და მართებული კვლევის მეთოდოლოგიის თვალსაზრისით.

სხვათაგან უდგება ქცევის ფსიქოლოგიური შინაარსის კვლევას გეშტალტფსიქოლოგია გერმანული სიტყვიდან Gestalt - ხატება, კონფიგურაცია). გეშტალტფსიქოლოგის თანახმად, ქცევა, საქციელი გაცლებით უფრო მეტია, ვიდრე რეფლექსების კვანძი და განიხილება, როგორც მთლიანობა. გელშტალტფსიქოლოგების მიერ აღქმის მოვლენის მრავალფეროვნება კვლევების შედეგად წაყვანება, რომ აღქმა თვისობრივად განსხვავდება შეგრძნებისგან და არ დაიყვანება შეგრძნებათა ჯამურ კავშირზე. მართალია ეს სკოლა უარყოფს ობიექტური რეალობის მნიშვნელობას ხატების წარმოქმნის პროცესში, მაგრამ აღქმასა და პროდუქტიულ შემოქმედებით აზროვნებაზე ყურადღების გამახვილებამ ეს საკითხი ფსიქოლოგიის ერთ-ერთ უმთავრეს პრობლემად აქცია.

ავსტრიელი ფსიქიატრის ზიგმუნდ ფროიდიმ სახელთან არის დავაპირებული ფსიქოანალიზის მიმართულება და მიუხედავად იმისა, რომ ფსიქოანალიტიკოსები არ შედიან ფსიქოლოგების საერთაშორისო ორგანიზაციაში, ეს მიმართულება პოპულარულია, განსაკუთრებით მხატვრული აზროვნების სფეროში. ცნობილი ფილოსოფოსი მერბა მამარდაშვილი ასეთნაირად ახასიათებს ფროიდის მოძღვრებას: ეს არის მოძღვრება ფსიქიკაზე ან ფსიქიკის ანალიზი, სახელობრ, ფსიქიკაში რაღაც განსაკუთრებულის ანალიზი, რაც არის სწორედ ფსიქოანალიზის საგანი, არაცნობიერის ანალიზი (მამარდაშვილი, „ლექციები ფსიქოანალიზის შესახებ“, თბილისი, 1998, გვ. 3).

პიროვნების სტრუქტურაში ფროიდიმ ყურადღება არაცნობიერის (ქვეცნობიერს) მიაპყრო და ის კვლევის ობიექტად დასახა. პიროვნების განვითარების პროცესი, ფროიდის მიხედვით, განპირობებულია ორი თანდაყოლილი ინსტიქტით: შთაბოძავლობის გაგრძელება (სქესობრივი ლტოლვის ხარისხი - ლიბიდო) და ისიცოცხლის შენარჩუნება (სიკვდილის შიში). ამ ინსტიქტების სტიქიური და არკონსტროლირებული გამოვლენა ისტორიულად ჩამოყალიბებულ საზოგადოებაში ტაბუირებული, აკრძალულია, რის შედეგადაც ისინი არაცნობიერ სფეროში განიდევნება და სუბლიმირდება - ადგილმონაცვლეობს დაშვებული მოვლენების სფეროში. შემოქმედება, ფროიდინის მიხედვით, დათრგუნული და სუბლიმირებული მესუფალობის შედეგად უნდა ჩაითვალოს. თვითონ ფროიდი ასეთნაირად განმარტავს კვლევის საგანს: ჩვენ გვსურს მოვლენების არა უბრალოდ აღწერა და კლასიფიკაცია, არამედ ენისწავლით აგვხსნათ ისინი, როგორც სულიერი ძალთა ბრძოლის გამოვლენა, როგორც გამოხატვა მიზანდასახული ტენდენციებისა, რომლებიც მუშაობენ ერთმანეთთან შეთანხმებით და ერთმანეთის საწინააღმდეგოდ. (ზიგმუნდ ფროიდი, „რჩეული“ გვ. 40) ჩვენთვის მნიშვნელოვანია მისი სხვა მოსაზრებაც: „ფსიქოანალიზში ჩვენ სხვა არაფერი გვჩვენებს გარდა იმისა, რომ სულიერი პროცესები არაცნობიერად გამოვაცხადოთ და შევადაროთ ისინი შეგრძნების ორგანოების მიერ გარე სამყაროს აღქმას“. (იქვე , გვ 57)

ფსიქიკის ფიზიოლოგიურ პროცესებთან კავშირის კვლევაში დიდი წვლილი შეიტანა რუსულმა სკოლამ. დღემდე ფუძემდებლურ მნიშვნელობას ინარჩუნებს ი.მ. სქენოვის სწავლება ადამიანის თავის ტვინში სამი რგოლის კავშირის შესახებ: პირველი რგოლი - შეგრძნების ორგანოებში აღმოცენებული აღგზნება; მეორე, ცენტრალური, - თავის ტვინში მიმდინარე აღგზნებისა და შექერების პროცესი; მათ საფუძველზე ყალიბდება ფსიქიკური მოვლენები (შეგრძნება, წარმოდგენა, გრძნობა და ა.შ.) ხოლო მესამე - დამამთავრებელი რგოლი - ადამიანის ფიზიკური მოძრაობა

„ოქტომბერი და სხვატა“ № 1



და მოქმედება. სამივე რგოლი მჭიდროდა დაკავშირებული ერთმანეთთან და განაპირობებს ერთმანეთს. ცენტრალური ადგილი ამ კავშირში ფსიქიკას განეკუთვნება. მეორე რუსმა მეცნიერმა ი.პ. პავლოვმა, არ უარყოფდა რა ცნობიერების მნიშვნელობას, პირობითი რეფლექსების მეთოდ-ით უმაღლესი ნერვული სისტემის მოღვაწეობის კვლევა მთავარ საგნად აირჩია. ფსიქიკური პროცესები ადამიანის თავის ტვინში მიმდინარეობს და ამ პროცესის ფიზიოლოგიური წინამძღვრების აღმოჩენასა და მათი გარე სამყაროსთან კავშირის კანონზომიერებათა დადგენასა და კლასიფიცირებას უპირობოდ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, მოქმედების მექანიზმის, „შეკითხვის“ და „განხილვის“ რაობის გეგმებისა და მათი მიმდინარეობის ფაზების დადგენის თვალსაზრისით. ი.პ. სენჩენოვისა და ი.პ. პავლოვის მოძღვრებამ გარკვეული საფუძველი სტანისლავსკის „სისტემა-საც“ შეუქმნა.

მოქმედების ფსიქოლოგიური შინაარსის კვლევისა და მოქმედების, როგორც ფსიქოლოგიური პროცესის დახასიათებაში მნიშვნელოვან წარმატებას მიაღწია ქართულმა ფსიქოლოგიურმა სკოლამ და მისმა ფუძემდებელმა დიმიტრი უზნაძემ. ამ შესანიშნავი ქართველი მეცნიერის მიერ შექმნილ „განწყობის თეორიაში“ ახსნილია არაცნობიერი განზობისა და ცნობიერი მოქმედების ორმხრივი კავშირის ფსიქოლოგიური მექანიზმი (შეგადართო ზიგმუნდ ფროიდის ზემოთ მოყვანილ მოსაზრებას „სულიერი ძალთა“ ერთმანეთთან შეთანხმებით და ერთმანეთის სანიაღვრედთან „შუამავლის“ თაობაზე). „განწყობის თეორიის“ ძირითად დებულებებში დ.უზნაძე მიგვითითებს: ჩვენი მეცნიერება მონოდედულია დააყენოს საკითხი ადამიანის მოქმედების კანონზომიერებათა ფსიქოლოგიური ანალიზისა და შესწავლის შესახებ, რამდენადც ეს მოქმედება წინამძღვარია ფსიქიკური ცხოვრებისა, რომელიც მის საფუძველზე აიგება და ვითარდება (დ.უზნაძე „განწყობის თეორია“ თბილისი, 2004. გვ. 249). ფსიქოლოგიური ცდების პროცესში და, შესაბამისად, გამოტანილ დასკვნებში ის გამოყოფდა „ასაკურსი ნიჭის მქონე პირებს“, როგორც წარმოდგენის, წარმოსახვის აქტიური უნარით დაჯილდოებულთ.

ფსიქოლოგია, როგორც მეცნიერება, არ თქმა უნდა, არა დგას ადგილზე და დინამორად ვითარდება.. მსახიობის ხელოვნების დაუფლებისთვის მნიშვნელოვანია ის ფუძემდებლური, აპრიორული დებულებები, რომლებიც განვითარების მოცემულ საფეხურზე იძლევა შესატყვის ინფორმაციას ადამიანის მოქმედების მექანიზმის, არაცნობიერისა და ცნობიერის ურთიერთკავშირის თაობაზე, რათა მოქმედება სცვენო პირობებში, კონსტანტინე სტანისლავსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, იყოს „დასაბუთებული, მიზანდასახული და პროდუქტიული“ (კ.სტანისლავსკი. „თხზულებები რვა ტომად“, ტ. I, გვ.50). სხვა ფსიქო-

ლოგიურ თეორიებთან შედარებით, „განწყობის თეორია“ გვამღვს განცნობიერებული მოქმედების წარმოქმნისა და არაცნობიერიდან მისი კავშირის დაზუსტებულ მოდელს, რაც სამსახიობო ხელოვნებისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

„სტანისლავსკის სისტემის“ ჩამოყალიბება, დროის თვალსაზრისით, ოდნავ წინ უსწრებს დიმიტრი უზნაძის „განწყობის თეორიის“ შექმნას. მათი შედარებისას სრულიად ნათლად იკვეთება, რომ უზნაძის აღმოჩენა მეცნიერულად ადასტურებს სტანისლავსკის ძირითად დებულებებს, და ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქართული სამსახიობო სკოლისთვის. რომ არა, ერთის მხრივ, იდეოლოგიური ჩარჩოები, რომელშიც მკაცრად იყო მოქმედებული საბჭოთა მეცნიერება, და, მეორეს მხრივ, პატარა ქვეყნის შვილობა, ბრწყინვალე მეცნიერის – დიმიტრი უზნაძის მოძღვრება გაცლებით უფრო პოპულარული და შესატყვისი მასშტაბით იქნებოდა აღიარებული.

დ. უზნაძე ასე აყალიბებს „ქვეყნის შესახებ მოძღვრების ძირითად დებულებებს“:

იმისათვის, რომ ქვეყნის რომელიმე ფაქტი აღმოცენდეს, აუცილებელია დაემუშვათ, რომ პრიმიტიული ალემის უნარის მქონე ცოცხალი ორგანიზმი, რომელსაც აქვს რაიმე აქტიური ბული მოთხოვნა, რომლის დაკმაყოფილებაც გარემოს მოცემულ პირობებშია შესაძლებელი, ამ უკანასკნელთან ურთიერთობას ამყარებს მასში აღმოცენებული განწყობის მთლიანი მდგომარეობის საფუძველზე, რასაც იგი მოქმედების მიზანშეწონილი აქტების განხორციელებისავე მოჰყავს (დ.უზნაძე, იქვე, გვ. 260).

ადამიანის ქცევას განსაზღვრავს არა მისი ცალკეული ძალები და უნარები, არამედ პიროვნების მდგომარეობა. ადამიანის მოქმედების სპეციფიკურ პირობებში, უპირველეს ყოვლისა, სოციალური ხასიათის მოქმედების პირობებში თავს იჩენს მისი ფუნდამენტური უნარი – შექმნის უნარი, მოქმედების შეწყვეტის უნარი და შემდეგ მისი გამეორების უნარი. თავს იჩენს ობიექტივაციის უნარი და მის საფუძველზე იგივეობის დადგენისა და შემდგომ მტყვევების უნარიც. ამ ცვლელბათა საფუძველზე ვითარდება შემდეგ ადამიანის აზროვნება, რომელიც ობიექტივაციის ნიადაგზე შესაბამისად მოდიფიცირებული ყურადღების, დაკვირვებისა და წარმოდგენის გამოყენებით განსაზღვრავს განწყობას, რომლის საფუძველზეც – სუბიექტი თავის ნებისყოფის მეშვეობით ახორციელებს საჭირო, მის მიერ მიზანშეწონილად მიჩნეულ მოქმედებას (დ. უზნაძე, იქვე, გვ. 305).

„განწყობის თეორია“, ნებისთ თუ უნებლიედ, ეხმარება XX საუკუნის მეორე ნახევრის მსოფლიო თეატრის ცნობილი თეატრალური მოღვაწის პოლონელი ირეი გროტოვსკის ავანგარდულ ძიებას. ჩვენი დროის მეორე ცნობილი თეატრალური მოღვაწე პიტერ ბრუკი ასე ახასიათებს

გროტოვსკის შემოქმედებას:

რამდენადაც ჩემთვის არის ცნობილი, დედამისის ზურგზე არავინ, სტანისლავსკის შემდეგ, არ ჩანდა მსახიობის ხელოვნების არსს, მნიშვნელობას, ბუნებას და სულიერ-ფიზიკურ-ემოციურ პროცესს ისე ღრმად და მთლიანად, როგორც **Error! Bookmark not defined.** ოსინსკი, სერუ გროტოვსკი, განსკ, 1998 გვ. 301). მივაქციით ყურადღება გროტოვსკის ერთ-ერთ ამოსავალ დეფიულბას და შევადართო ის დუნხაძის ზემოთ მოყვანილ მოსაზრებას „მთლიანი მდგომარეობის საფუძველზე აღმოცენებული განწყობის“ თაობაზე: „ყინულის პატარა ნაჭერი რომ მიინიდან ავილოთ, ჩვენი სხეული მთლიანად უნდა ჩაერთოს ამ მოძრაობასა და სიცვიის შეგრძნებაში (Jerzy Grotowski, "Toward a Poor Theater". Publisher: A theater arts book, New York, 2001 გვ. 3).

როგორც ვხედავთ, ადამიანის მოქმედება წარმოიქმნება და განპირობებულია ფსიქიკის ცნობიერი და არაცნობიერი სფეროების ურთიერთკავშირით, რომელიც განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია მსახიობის ხელოვნებისთვის. ეს მნიშვნელობა ზუსტად არის მოცემული კ.სტანისლავსკის ფორმულაში: „მსახიობის ცნობიერი ფსიქოტექნიკის საშუალებით – ქვეცნობიერი შემოქმედების ორგანული ბუნებისკენ“ (კ. სტანისლავსკი. იქვე, გვ.375).

მსახიობის ფსიქოტექნიკის შესწავლა და დაუფლება, გარდასახვის ხელოვნების საფუძველების ათვისებასთან ერთად, პროფესიონალი მსახიობის აღზრდის უმთავრეს შინაარსს შეადგენს. ეს პროცესი თანამიმდევრულად უნდა წარიმართოს, ფსიქიკური და ფიზიკური მექანიზმის ვარჯიშით, და რაც მთავარია, ყოველი ეტაპის, ყოველი ელემენტის მნიშვნელობის გაცნობიერებით.

დასაწყისისთვის შევეცადოთ ავაცოთ ადამიანის მოქმედების მოდელი რეალურ ცხოვრებაში.

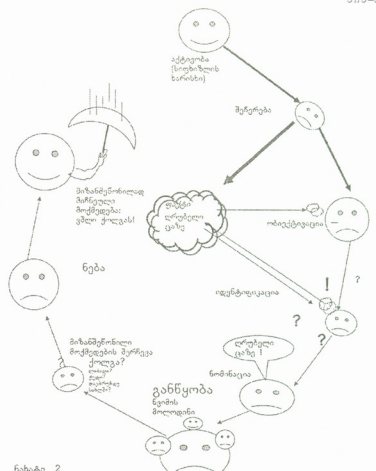
ეს მოდელი ასე გამოიყურება:

აქტივობა (სიფხიზლის ხარისხი) – ფაქტი (გარედან მოქმედი გავლენიანბელი) – შეჩერება (ყურადღება) – ობიექტივაცია – (ჭვრეტის უნარი, დაკვირვება) – იდენტიფიკაცია (მხსიერება, იგივეობა) – ნომინაცია (წარმოდგენა, საგნისთვის, მოვლენისთვის მისი აღმნიშვნელი სიტყვის მინიჭება) – განწყობა (ქვეცნობიერი, გრძობა) – მიზანშეწონილი მოქმედების შერჩევა-ნება-მიზანშეწონილად მიჩნეული მოქმედება (ნახატი 2).

მოყვანილი ტერმინები ასე განიმარტება:

ობიექტივაცია – ადამიანზე მოქმედ შთაბეჭდილებათა დაკავშირების, ამ შთაბეჭდილებათა ობიექტურად განცდის უნარი,საგანთა აღქმა მათი ობიექტურად მოცემული თვისებების ერთობით. ადამიანის აქტივობის პირადისა და აქტუალურის გარეთ არსებული მოთხოვნებისა და მოთხოვნილებების გათვალისწინება.

მოქმედება რეალურ პირობებში



ნახატი 2

იდენტიფიკაცია – საგნის ან მოვლენის იგივეობა განცდასთან. ობიექტივაციური მოვლენის იგივეობა თავის თავთან. იგივეობის ლოგიკური კანონის აქტს ეყარება ლოგიკური აზროვნება.

ნომინაცია – იგივეობის მესხიერების პროდუქტებზე დაყრდნობით დადასტურება სიტყვით, ცნებით, მოსალოდნელი შედეგის, „წარდგენა“.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რეალურ ცხოვრებაში ადამიანი მოქმედებს რეალურ გარემოში, სადაც მოვლენების განვითარების ქარგა მხოლოდ სავარაუდოდ თუ შეიძლება იყოს წინასწარ ცნობილი. შესაბამისად, გრძობები და მათი განცდაც ბუნებრივად იბადება და მოქმედებაც ბუნებრივ, ორგანულია. რეალურ პირობებში არაბუნებრივი, არაორგანული მოქმედება ჩვენში ეჭვს ბადებს და გვიქნის შთაბეჭდილებას ან მოქმედის ფსიქიკის არაადეკვატურ მდგომარეობაზე, ან მოქმედების მოტივაციის განსაკუთრებულ, არაორდინალურ შინაარსზე.

სულ სხვაა სცენური მოქმედება, რომელიც წინასწარ დადგენილია, დრამატულ ნაწარმოებში – სიუჟეტი, ქარგით, დაპირისპირებულ მოქმედ პირთა კონფლიქტით, მათი ხასიათებით, ხოლო სპექტაკლში – ამ ნაწარმოების რეჟისორული გადაწყვეტით, სპექტაკლის იდეურ-მხატვრული კონცეფციით, კონფლიქტის მოტივაციით, გამჭოლი მოქმედებით. რეალურ გარემოში მოქმედებს კავშირი:

განცდა → მოქმედება

პირობითი, „შეთხზული“ გარემო რეალურის სანინალმდეგო ცნებაა, და შესატყვისად, ამ კავშირსაც ეცვლება მიმართულება:

მოქმედება → განცდა

კონსტანტინე სტანისლავსკის „სისტემა“ მოთხრობილი აქვს თეატრალური სასწავლებლის (სტუდიის) მოსწავლის – სტუდიელის დღიურების ლიტერატურული ფორმით. ამ „სტუდიის“ ხელმძღვანელის ტორცოვის სახეში, სტანისლავსკი, რა თქმა უნდა, თავის თავს უღმისხმობს და აი, მისი მოსაზრება მოქმედებისა და განცდის ურთიერთკავშირის თაობაზე :

როგორ ფიქრობთ, შესაძლოა, დაბრძანდეთ ცხამდ და, არაფრის გამო, დაიწყეთ ეჭვიანობა, ალელღეთ ან დამხურდეთ? შეიძლება ასეთი „შემოქმედება“ დაუკვეთოთ საკუთარ თავს? თქვენ ეს ახლახან სცადეთ და არაფერი გამოვიდა, გრძობა არ გაცოცხლდა, და ამიტომ მოგინიათ მისი „ტყუილთამაში“, სახით არაარსებული განცდის ჩვენება. არ შეიძლება გრძობების საკუთარი თავიდან გამოწურვა, არ შეიძლება ეჭვიანობა – ეჭვიანობისთვის, სიყვარული – სიყვარულისთვის, მწუხარება – მწუხარებისთვის. არ შეიძლება გრძობებზე ძალადობა, რადგანაც ეს უკუანო მსახიობური „ტყუილთამაში“ მთავრდება. ამიტომ მოქმედების არჩევის დროს თავი დაანებეთ გრძობებს. ისინი თავისით გაჩნდება როლზე წინამდებარისგან, რამაც გამოიწვია ეჭვიანობა, სიყვარული, მწუხარება. ამ წინამდებარეზე იფიქრეთ დაბეჯითებით და შექმენით ის თქვენს გარემო. ვნებების ტყუილთამაში, როგორც ეს ნახვანოვიან¹, მალოლტკოვასთან და შუსტოვთან ვნებეთ, სასიათის ტყუილთამაში, როგორც პუშკინთან და ვიუნცოვთან, მექანიკა, როგორც ვესელოვსკისთან და გოგორკოვთან – ჩვენს საქმეში ძალზე გავრცელებული შეცდომებია. ეს მათ ახასიათებთ, ვინც ჩვეული სცენაზე გრძობების წარმოდგენას, მსახიობურ მანქანა-გარებს. მაგრამ ჭეშმარიტება მსახიობმა არ უნდა გაიმეოროს ვნებებს გარეგნული სახე, არ გადაიღოს გარეგნული ნიშნები, მსახიობური ჩვეულების მიხედვით, მექანიკურად არ ითამაშოს, არამედ ნამდვილად,

ადამიანურად იმოქმედოს. (კ.სტანისლავსკი. იქვე გვ. 50)

ცნობილი ქართველი რეჟისორი და პედაგოგი, თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, წლების მანძილზე მსახიობის ოსტატობის კათედრის გამგე, არა ერთ თაობის აღმზრდელი დიმიტრი ალექსიძე აქვს ახასიათებს სცენური განცდისა და მოქმედების კავშირს:

„როდესაც თქვენ მიიღებთ განცდილ, გამართლებულ მოქმედებათა მილიან ხაზს, მაშინ იგრძნობთ, რომ ყოველივე კარგად მიმდინარეობს. ფიზიკური მოქმედების ხაზთან ერთად, მასთან პარალელურად თქვენში ჩნდება მონაგონი ხაზი თქვენს განცდის, გრძობის ხაზი, რომელიც ამართლებს თქვენს მოქმედებას.

ანაზირად, მოქმედება მიგყვანთ გრძობათა.

ფიზიკურ მოქმედებას საშუალება აქვს გამოიწვიოს შემოქმედება იმ გრძობაზე, რომელიც შეეფერება ამა თუ იმ მოქმედებას. ჩვენ თვით მოქმედება კი არ გვანტირებს, არამედ მოქმედების ლოგიკა“ (დალექსიძე, „მსახიობის აღზრდის საერთაშორისო“ „Error! Bookmark not defined.“ 1950 გვ.48).

შესანიშნავი პედაგოგი და რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი მოქმედებით განსაზღვრავს ადამიანის სცენური ცხოვრების ყველა პროცესის არსს: „ადამიანის სცენური ცხოვრების ყველა პროცესის არსი ორგანულადაა დაკავშირებული მის მოქმედებასთან და კონკრეტულად მისი ქცევის ლოგიკაში ვინდება“ („მიხეილ თუმანიშვილი ასწავლის“, თბილისი, 2006. გვ.122).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცხოვრებაში მოქმედება მიმდინარეობს რეალურ პირობებში. სცენაზე – შეთხზულ გარემოში. ლიტერატურულ ნაწარმოებში ეს პირობები – გარემოებათა კომპლექსი პიქის ავტორის მიერ არის მოცემული. საქმეა კლის ავტორები – რეჟისორი და მსახიობები, ამ გარემოებათაგან თავისი იდურ-მხატვრული გადაწყვეტის შესატყვისად შეარჩევენ ნაწყვეთ გარემოებებს და მათ მოქმედების მოცემულ პირობებზე მიიჩვენენ. ჩვენ გავყვანივთ რეალურ პირობებში ადამიანის მოქმედების ჩამოყალიბების მოდელს. ვნახთ, როგორ მოქმედებს ეს მოდელი სცენურ, მოცემულ პირობებში (ნახატი 3).

რა თქმა უნდა, სცენური მოქმედებისთვის, მსახიობი (მსახიობთა შემადგენლობა – ნსამბლი) სრულ მზადყოფნაში – აქტიურ მდგომარეობაში უნდა იყოს. თუ როგორ მიიღწევა ეს აქტივობა, ამას დავერთავთ მსახიობის ოსტატობის ელემენტების განხილვის დროს. ჯერ გავერკვეთ თავად სცენური მოქმედების ბუნებაში.

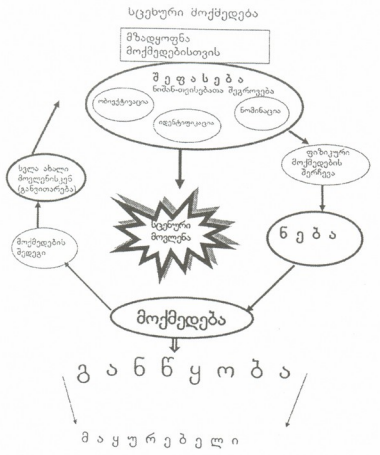
პირველ რიგში, უნდა შევთანხმდეთ, რომ სცენაზე მოქმედების მიმდინარეობის განაპირობებს სცენურ მოვლენათა რიგი, მათი თანამიმდევრობა. მოვლენა ის ფაქტი არ საქციელია, რომელიც

¹ „ტყუილთამაში“ – ჩემი აზრით, ყველაზე ადეკვატური შესატყვისია აქამდე ჩვენს ყოველდღიურ პრაქტიკაში ხმარებული, რუსულიდან პირდაპირ გადმოტანილი „ნაფიქსისა“, რომლის პირდაპირი თარგმანი – „გადთამაშება“ – არ ასახავს თავად ამ მოვლენის არსს: ზედმეტი ზომით თამაში, რასაც სცენურ ტყუილამდე მიყვართ. ვიქორბ, „ტყუილთამაში“ უკეთესი უნდა იყოს.

² ნახვანოვი, მალოლტკოვა, შუსტოვი, პუშკინი, ვიუნცოვი, ვესელოვსკი, გოგორკოვი – სტუდიელთა გამოგონილი გავრები სტანისლავსკისთან.



ცვლის მოქმედ პირთა, და, შესატყვისად, სექტაკლის მოქმედებას, ცვლის ურთიერთობებს, მოქმედების დაძაბულობის ხარისხს (რიტმს), როდესაც ქმედითი ანალიზის განხილვას შევუდგებით, ჩვენ არაერთხელ მოვუბრუნდებით სცენური მოვლენის მნიშვნელობის საკითხს. ამჯერად შევთანხმდეთ, რომ სცენური მოვლენის რანგი შეიძლება მიენიჭოს იმ ფაქტს ან საქციელს, რომელიც მოცემული პირობების მასშტაბის შესატყვისია. თუ მსახიობი სცენური მოქმედების დროს ცხვირსახოცი უბრალოდ სახეს შეიმშრალავს და ისევ ჯიბეში ან ხელჩანთში ჩააბრუნებს, — ეს ბევრს არაფერს შეცვლის, მოვლენად არ იქცევა. მაგრამ იგივე ცხვირსახოცი ემილ ვაისოს ხელში უილიამ შექსპირის ტრაგედიაში „ოტელო“, კეთილშობილი მაგრისთვის ცოლის დაღატის უტყუარი მტკიცებულება და მთლიანად ცვლის მოქმედების ხაზს.



ნახატი 3

მოვლენები ერთმანეთს ენაცვლება, იქმნება მოვლენათა რიგი, მათი მნიშვნელობა და თანამიმდევრობა სცენური მოქმედების ნონანალიზაციის ნიშანსარ არის ცნობილი. იქ, სადაც ერთი მონაკვეთი (ეპიზოდი) მთავრდება, და მეორე იწყება, არის კიდევ ერთი რგოლი, რომელსაც შეფასება ეწოდება და მოქმედების ახალი ეტაპიც სწორედ მისგან იწყება. ჩავიხედოთ გ.ტოვსტრონოვოვის გაკვეთილების ჩანაწერებში:

ერთი მონაკვეთიდან მეორეზე გადასვლა არ ხდება უბრალოდ მათ ერთმანეთისგან გარკვეული პროცესი — ზღვარი ჰყოფს. მას „შეფასება“ დავარქვათ. მოცემული პირობების სისავსისა

და დროში შედგენების მიხედვით ეს პროცესი შეიძლება მიმდინარეობდეს ჩქარა ან ნელა მაგრამ აუცილებელია სახეს შემდეგი ელემენტები:

- 1) იცვლება ყურადღების ობიექტი,
 - 2) მიმდინარეობს ნიშან-თვისებათა შეგროვება, ხოლო უმაღლესი ნიშანი განსაზღვრავს — დამოკიდებულებას ახალი ობიექტის მიმართ.
- მსახიობის ოსტატობის ელემენტებს ჩვენ ცალკე განვიხილავთ. ამჯერად დავაფიქსიროთ ურთიერთდაკავშირი.

მოვლენა-შეფასება-მოვლენა-შეფასება...

და ა.შ.

„შეფასებას“, რომელიც აერთიანებს ერთ მთლიანში ობიექტივაციის, იდენტიფიკაციისა და ნომინაციის პროცესს, ლოგიკურად მოყვება ფიზიკური მოქმედების შერჩევა, და ნების საშუალებით მოქმედების რეალიზაცია, რასაც უსათუოდ უნდა მოყვეს შესატყვისი განწყობის და გროზობის აღმოცენება, მისი „გამოხიზება“ მსახიობისა და მკურებლის გენეტიკური და ემოციური მესიერებიდან. სცენისა და დარბაზს შორის ნარმოქმნება ენერგეტიკული ველი — შედეგად თეატრალური სასწაული. ამის შემდეგ სცენაზე მოქმედნი და მათთან ერთად, მკურებლები აცნობიერებენ მოქმედების შედეგს, იწყება ახალი მონაკვეთი, ახალი ეპიზოდი, მოქმედებისა და კონტრმოქმედების ახალი ფაზა.

მაგალითისთვის განვიხილოთ „ჭეჭა-ქუხილის“ ეპიზოდი უილიამ შექსპირის „მეფე ლირიდან“, „ჩაევსათ“ ის განხილულ სქემაში (ნახატი 4).

მართობა ყველაზე აქტიურად „ცუდ ამინდში“ განიცდება და სწორედ ამიტომ თავისი შვილებისგან უარყოფილი, მიუსაფარი ლირი ავტორს (შექსპირი!) ტრიალ მინდორში მიჰყავს. საშინელი ჭეჭა-ქუხილია. სტიქია ძალას იკრებს. ბობოქრობს ბუნება და ბობოქრობს ლირის სული: შვილებისგან განდევნილს სხვა არა დარჩენია რა, სტიქიას შესთხოვოს:

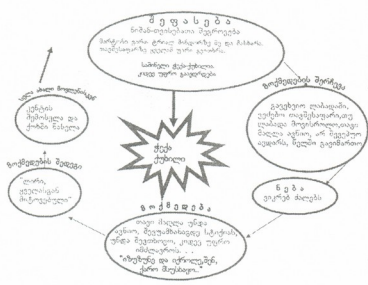
მიღწე-მოღწე და შეშაღ ამ ქვეყნის სახე, განადგურე, განაზივ და მტვრად აღგვე თესნი უმადური ადამიანი დამაბდებელი...!

შინაგანი განწმენდის პროცესის (პოეტკაპში — „კათარზისად“ იწოდება) სტიქიური მოვლენების მოცემულ პირობებში მთავსების ხერხს შექსპირი ოსტატურად მიმართავს. ლირი ჭეჭა-ქუხილამდე სხვაა, ჭეჭა-ქუხილის შემდეგ — სხვა.

ეს ეპიზოდი შესანიშნავად ჰქონდა გადაწყვეტილი შექსპირის მეგობრული თეატრის სექტაკლში პიტერ ბრუქს.

1 თარგმანი ილია ჭავჭავაძის და ივანე მაჩაბლისა.

სტერილი მოქმედება
"მეფე ლიონი" "ქეპა-უხილი"



ტრაგიკული მარტოობა და სინანული

მ ა ყ რ ე ბ ე ლ ი

ნახატი 4

ნახატი 4

ცარიელი სცენა. უკან ლიონის ორი ფირფიტა ეშვება და იწყებს ვიბრირებას, რაც უდავოდ იწვევს სტიქიის იდუმალების შეგრძნებას. ვიბრაცია თანდათან ძლიერდება. სცენაზე დაბრინდებიან ადამიანები, რომლებიც ცდილობენ დაძლიონ ქარიშხლის წინააღმდეგობა. ქარიშხალი ძლიერობს და რამდენიმე ნაბიჯით წინ წასულთ ისევ უკან აბრუნებს. ადამიანები ცდილობენ რაბადებში გაეჭვიონ, და არაფერი გამოსდით. რა თქმა უნდა, სცენაზე ქარი არ ქრის, მაგრამ წინმსწარვი სხეული გაშლილ ლაბადას უკან ტოვებს და მსახიობებმა და მაყურებლებმა იქნება სრული შეგრძნება „ქარისგან გამშლილი“ ლაბადისა. ქარიშხლით „დაფანტული“ ადამიანები ერთმანეთს „იქებენ“, სამველად უმბიბენ, შევლას ითხოვენ. სტიქია მათ კულისებში მივანტ-მოვანტავს. შემოდინა ღირი (მსახიობი პოლ სყოფლდი) და მსახარა. მათ თითქოს ქარი გადმოსევრის სცენაზე, უთით დავრგვენ, მაგრამ მერე ისევ მოძებნა ერთმანეთს. რკინის ფურცლების ვიბრაცია ძლიერდება — ეს მაყურებლებისა და მსახიობებისთვის სტიქიის გაძლიერების უკვე უწყუარნი ნიშანია, მაგრამ ღირი თავანუელი დგას და სტიქიას შესთხოვს კიდევ უფრო გაძლიერებას.

ქარიშხალთან ფიზიკური წინააღმდეგობით (და არა ჭეჭა-ჭეხილის იმიტაციით) რეჟისორმა და მსახიობებმა შექმნეს ტრაგიკული მარტოობისა და სულიერი განწმენდილ სწრაფვის განწყობა, არამც მაყურებელი ღირის ტრაგედიის სრულ თანამონაწილედ აქცია.

განვიხილოთ კიდევ ერთი მაგალითი. ჩვენი დროის უდიდესი მსახიობი ოთარ მეღვი-

ნეთუხუცესი სპექტაკლში „ილია ვარ!“ (რეჟისორი თ. ჩხეიძე) ასრულებდა ექიმის ემზოდურ ფუნქციონირებას იმ ექიმისა, რომელმაც მკვლელობის შემდეგ გაკვეთა ილია ჭაჭვავაძის ცხედარი და სამედიცინო დასკვნა შეადგინა. და აი, სცენაზე გამოვიდა ექიმი-ოთარ მეღვინეთუხუცესი, თეთრ ხალათში, თავზე თეთრი ქუდი და შუბრზე დამაგრებული რეფლექტორით (აუცილებელი ატრიბუტი ქირურგიული ოპერაციის დროს, რათა სინათლის კონცენტრირებული სხივით უკეთ განათდეს ქირურგიული მანიპულაციის არე). რეფლექტორი არ იყო ნამდვილი, ის იყო თეატრალური ლამპრიდან (პროექტორიდან) ამოღებული. რეაღორზე გაცილებით უფრო დიდი დიამეტრის პრილა თევში — რეფლექტორი, რომლის ჰიპერბოლიზებული დიამეტრი, არ არღვევდა რა სიმაღლეს — ექიმს ნამდვილად სჭირდება ეს ხელსაწყო, — ამავე დროს თავად მეღვინის მასშტაბზე მიგვანინებდა: ეს ხელსაწყო ანათებდა არა ჩვეულებრივი მოკვდავის, არამედ ილიას გულს! ოთარ მეღვინეთუხუცესი არ ტყუილთამაშობდა ტრაგედიას. მას ხელით ის გული მოქონდა თითქოს, რომელსაც რამდენიმე წუთის წინ აკვირდებოდა! მოქონდა ფრთხილად, ხელიდან რომ არ გაკვირდოდა. ის განაგრძობდა დაკვირვებას, რადგან მას — ექიმს, რომელმაც ჩვენზე უკეთ იცის ანატომია და მოქალაქეს, რომელსაც გაცნობიერებული აქვს ამ გულის პატრონის სიდაფი, ვერ ამოეცნო საიდუმლო, როგორ იტყვდა ეს პატარა გული ამდენ ფიქრსა და ვარაშს, ამდენ დარდას და სიხარულს. მისი სიტყვები — რა პატარა გული გქონია?! ამ საიდუმლოს ამოცნობის ცდა იყო, რასაც ის გონწის „ზღერული დაძაბვით თუ ამბხისნადა მხოლოდ. რადგანაც ეს ცდა უნაყოფოა, ეს შეკითხვა კი პასუხგაუცემელი, წინამდებარე მოვლენის (ილია მოკლულაა!) შეფასებით უკვე აღმოცენებული განწყობა ტრაგიკული განცდის უმაღლეს ფაზას აღწევდა, და ილიას სიტყვებითვე რომ ვთქვათ, ეს საჭირობოროტო საკითხავი ზოგადაკობრიულ მასშტაბს იქნდა. კიდევ ერთხელ გავუსვათ ხაზი იმ გარემოებას, რომ მსახიობი მოქმედებდა მოკლენისა და მოცემული პირობების შესაბამისად, და ეს მოქმედება მოვლენის ადეკვატურ განწყობას ბაძებდა მსახიობსა და მაყურებელში.

მოქმედებას მსახიობის ხელოვნებაში უმთავრესად მიიჩნევენ ცნობილი ფრანგი თეატრალური მოღვაწე, მსახიობი და რეჟისორი, სახელგანთქმული ავინიონის ფესტივალის დაარსების ინიციატორი ფან ვილარიც:

სცენის სპარტანული კანონებისთვის უცხო ყველა გამომსახველ საშუალებებზე უარი უნდა ვთქვათ და სპექტაკლში უმთავრესად მსახიობის მოქმედება — ადამიანის სულისა და სხეულის არსებობა ვაღიაროთ (ფან ვილარი, „თეატრალური ტრადიციის შესახებ“. მოსკოვი, 1956, გვ. 42).

(გაგრძელება იქნება)

„თეატრი და სხვა“ № 1

ანუსიეული ექსპოზიცია – მთხრობელმა (მსახ. გ. ბურჯანაძე) გაანაწილა როლები სცენაზე მდგომ მსახიობთა შორის. ანტიგონეს როლი კავანდარა, პატარა გოგონას ერგო, რომელიც იქვე კუთხეში მიჯდა და მის განსასახიერებლად მოეშადა. მას უკვე კრონტთან (მსახ. ო. მელვინეთუხუცესი) მოუწევს ბრძოლა. ბრძოლა არა არსებობისათვის, არამედ ადამიანური უფლების დამცვიდრებისათვის, რაც აუცილებელია პიროვნებად შედგომის ურთულეს გზაზე.

პიესაში გარდა ჩაგრებისა, კიდევ ორი პერსონაჟი მონაწილეობს – ძიძა და ევრიდიკე, თუმც ამ უკანასკნელს ტექსტი არ აქვს. რემარკები გვაძენობენ, რომ ევრიდიკე შებოძის, გადის, ქსოვს და ა.შ. მხოლოდ ბოლოს, ასევე რემარკა გვეტყვის, რომ ევრიდიკემ, როდესაც ჰემონის სიკვდილი შეიტყო, თავი მოკლა. მაშასადამე, ამ პერსონაჟს ყველაფერი ესმის, ყველაფერს ხედავს, შვილიც უყვარს და ანტიგონესაც განწირული და უშენო თვალებით უყურებს. მიზეზი თუმანიშვილს ამ პერსონაჟზე ყურადღება არ გაუმახვილებია, მაგრამ თემურ ჩხეიძისთვის ის გასაღები გახდა ამ წარმოდგენის იდეური გახანისათვის. თუკი რუსთაველეთა წარმოდგენაში სცენა ჩაგრებთან იყო მხატვრული კონტრასტი გამართან, რის შესახებაც უკვე აღვნიშნეთ, თემურ ჩხეიძისთვის ევრიდიკე და ძიძა – ეს ორი ქალი სხნის ეპოქის სისასტიკეს. რეჟისორმა, როგორც მას სჩვევია, სრუპულუმზურად იმუშავა და თითოეული პერსონაჟის სცენური ანალიზით შეეცადა იმ მიზეზების დადგენას, რატომ არჩია ანუსი პატარა ანტიგონემ, რომელსაც არც დემეტრიუსს ეშინოდა და ძმებზე დამარბული ჰყავდა, სიკვდილი – სიცოცხლეს? რა იყო პიროვნულად ასე მიუღებელი მისთვის?

ანტიგონეს ეშინია არ დასაჯონ ჩაგრებმა და ის ბავშვობისდროინდელი პანია ნიჩბით მაინც მიდის ძმის წინაშე უდიდესი მოვალეობის შესასრულებლად. ეს აქტი ანუსითან არა იმდენად ლეგიტიმური კანონის, რამდენადაც ადამიანური გულისხმირების უკანასკნელ გამოქვნივს წარმოადგენს გარდაცვლილი ძმის მიმართ, რომლის ხორცსაც ყვავ-ყონები ჯიჯგინან. ანტიგონემ უნდა დაასაღღავოს მკვდარი. მასაც, როგორც მის თანატოლს, უყვარს ბუნებაში ფეხმშველა ტანტალი, ჩიტების ჭიჭიკის მოსმენა. ის კეთილია, მეოცნებე, ვიუტი, უყვარს ჰემონი, როგორც საკუთარი მომავალი ცხოვრების სიმბოლო.

საექტაკლის პირველ სცენებში ძიძა (მსახ. გ. გაბუნია) სიცვარულით ეფერება თავის განრდილს, ენას ულიტყვს, ანბივრებს და თვითონაც ბედნიერებისგან სახე უბრწყინავს. მან არაფერი იცის პანია ანტიგონეს დიდი ჩინაფრების შესახებ, მაგრამ ანტიგონემ უკვე გადაწყვიტა თავი დააჭყროოს დარაჯვებს, რადგან სხვაგვარად ვერ მარხავს ძმას.

კრონტის ბრძანება დაირღვა. სცენაზე შემოდის ქალბრა, დიდებული აღნაგობის მცაერი ხელისუფალი, რომლის თითოეული მოძრაობაც კი მის სასტიკ ხასიათზე მინიშნებს. იწყება ბრძოლა პიროვნების დასაორგუნავად – ბიძა-დისშვილს შორის. კრონტი – ო. მელვინეთუხუცესი ბავშვობისდრო-

ნიმუ მაჭაპარაიანი

ჟან ანუსი „ანტიგონა“ ქართულ სცენაზე

დღესდღეობით ქართულ სცენას კიდევ ერთი ანტიგონე შეემატა, რომელსაც ნატო მურვანიძე განახახიერებდა თემურ ჩხეიძის მავე სახელწოდების საექტაკლოში. მარჯანიშვილის თეატრში ეს, თამამად შემოიღია ვთქვა, არაჩვეულებრივი წარმოდგენა საკმაოდ უსაბუროდ და წყნარად დაიდგა, მაგრამ როდის დაიდგა? ეს იყო საჭარბოვლის ისტორიის ურთულესი ნლები – რუსეთისგან ყოველშორივ შევიწროებული (ახლაც ვართ, მაგრამ მაშინ კიდევ უფრო რთული სიტუაცია იყო) და ეკონომიკურად დაზიანებული ქვეყანა პრეზიდენტ შვეარდნაძის რუსეთისადმი მონური მორჩილების გამო და მისი უმცარესი პოლიტიკის გამო შინაურების მიმართ, შეიძლება ითქვას, არსებობა-არარსებობის ზღვარზე იდგა. დღესდღეობით ოპონიკიამ ნაციონალური მოძრაობის შეცდომებზე საუბრისას ხშირად უნდა გაისინოს ის დამახურებაც, რაც ამ უკანასკნელს მოუძღვის ქვეყნის წინაშე. რეჟისორმა თავისი უტყუარი ალილოი და პიროვნული ნიჭიერებით უზუსტესად აირჩია პიესა, რომელიც ძალადობისა და ტორანის წინააღმდეგ იყო მიმართული. ეს იყო ჟან ანუსი „ანტიგონე“.

თემურ ჩხეიძის არაფერი შეუცვლია ამ პიესაში – არც ტექსტი და არც ადგილები გადაუნაცვლებია ეპიზოდებისათვის, მაგრამ მთლიანობაში მისი რეჟისორული განარების გამო ის ძლიერ განსხვავდება რუსთაველეთა საექტაკლოდან და უპირველესად მოიხვედ იმ სამი ათეული წლით, რომელმაც ჩვენი ქვე-

ინდელ ცეკვობებს ასხენებს ანტიგონეს, რაც არცთუ დიდი ხნის წინ მოხდა. ის გამაზრდელი ბიძაა. კრონტი თავაზობს ანტიგონეს ჩაფრების მოშორებას (რომლებიც ამ წარმოდგენაშიც ქმნიან გაუსაძლის გარემოს და გმირთა კონტრასტს) და გადაარჩენას, მით უფრო, რომ მიზანი უკვე მიღწეულია. ის უხატავს წინააღმდეგობის შემთხვევაში იმ მომავალს, რაც იძულებულია გაუმზადოს, როგორც ხელისუფალმა. ანტიგონეს ემინია. ის იბუზება, თვალები უფაროიდება და ყველაფერზე თანხმდება. მისი ნება მოტყეილია.

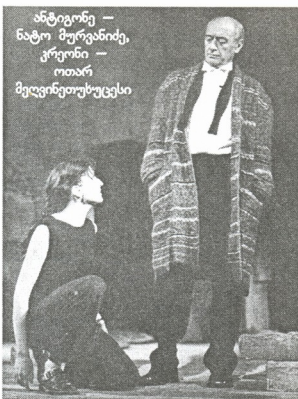
კრონტი თემურ ჩხეიძე ცოტათი უფრო ვრცლად — შიდა ოჯახურ ატმოსფეროშიც წარმოადგინა ამ სპექტაკლში, როგორც მოყვარული ქმარი. ევრიდიკე-ნ. ჩიქვინიძის გამოჩენისას ის, რასაც არ უნდა ავეთბდეს, მიდის მასთან, ეხმარება მოძრაობაში ან თუნდაც ჭამაში — თავისი ხელით აჭმევს და ეფერება (ეს ეპიზოდი პესაში არ არის). რა ხდება? საეთი გულისხმიერი ადამიანის ტირანად წარმოდგენა ხომ შეუძლებელია?

არავინ ვიცით, რატომ დაამუხვა დრამატურგმა ევრიდიკე. რეჟისორმა კი როგორც სპექტაკლის, ასევე ამ პერსონაჟის წინა-ისტორიის ლოგიკური ვერსია განავითარა ამ წარმოდგენაში.

მაშინ, როდესაც კრონტმა გაიტხა ძმებისადმი ანტიგონეს რწმენა, დაუხატა მას ორივე ურჩხულად, რომ ევქორა ვის ენარებოდა მისი სიცოცხლე, ანტიგონე — ნ. მურვანიძემ ოთახში წასვლა გადაწყვიტა ძიძასთან და რომ შემობრუნდა, დაინახა ევრიდიკე, რომელმაც წყნარად, უზნაო თვალებით მიმტყნარებული სახით, უხმოდ გადაკვეთა სცენის სივრცე ისე, რომ ანტიგონე და კრონტი არც შეუმჩნევიან. ანტიგონემ უკვე მასში თავისი მომავალი დაინახა — დათრეული და უხმო. თუკი არ იქნება საკუთარი პიროვნული უფლებების დამცველი და საკუთარი ქმედებების ავტორი, მაშინ ვინ იქნება? დედოფალი ევრიდიკე, ის გონს ეგება, ფიზილდება ხელისუფლისაგან დაგესლილი. აი, მისი მომავალი! ასე მომავალს კი — ჭუმსა და დამარცხებულს, ისევე ხმაურიანი სიკვდილი სჯობს. იზოლდა ბაჩიაშვილი „ანტიგონეს“ გარჩევასა რუსთაველის აფორიზმს ანერს ეპიგრაფად: „სჯობს სიცოცხლესა ნაჩრახსა, სიკვდილი სახელოვანი“.

ევრიდიკეს მდურებარება მხოლოდ შვილის სიკვდილმა შეაყრია — მისი სიცოცხლე აცოცხლებდა, მის მომავალს ბედნიერებას იცნებ გაეგნდნიერებინა კიდევ ქალი, მაგრამ ისიც კრონტის ხელისუფლებას შეეწირა.

ანტიგონე — ნ.მურვანიძის გადანყვეტილების სახიერმა ჩვენებამ, ევრიდიკეს პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს დანახვამ ანტიგონეს მიერ, რაც სცენურად გათვალსაზიროვდა, მყურებელი მიახვედრა, რომ



ანტიგონე — ნატო მურვანიძე, კრონტი — ოთარ მელვინიუთუსუცსი

ტირანულ სახელმწიფოში პროვინება ან კვდება, ან ევრიდიკეს სახეს იღებს — არაფერი ემის, მუნჯდება და ხდება პასიური თვითმიღივლი და მსხვერპლი. ნატო მურვანიძის „არა!“ უკვე გაიშმა და ეს იყო ამ სპექტაკლის გამარჯვება.

ახლა გავისწავლოთ თემურ ჩხეიძის სპექტაკლის კიდევ ერთი პერსონაჟი, რომელიც უკვე დაეხასიათეთ. ესაა ძიძა — ჯურანდა გაბუნისა შიბარული, ენაჭკიცა, სითბოთი და სიყვარულით სასვე პერსონაჟი, რომლისთვისაც პატარა ანტიგონე სიცოცხლის აზრს წარმოადგენს.

სპექტაკლის ექსპოზიციამ ევრიდიკე ქოვდა.

სპექტაკლის დასასრულს, როდესაც ანტიგონე თავს ჩამორთავს იკლავს და ევრიდიკე, ძიძა სასოვს იღებს ხელში, ვეძება ზუსტად ისევე, როგორც ევრიდიკე და იგივე უზნაო თვალებით და მიმტყნარებული სახით იწყებს ქაჯვას.

ყველაზე კარგი მოქალაქე ინვალდია და ყველაზე კარგი მორჩილი — მკვდარი. სულიერად დათრეულ ადამიანს ტირანულ სახელმწიფოში აღარაფერი ეშუქრება! — მას პროტესტის აღარც უზარი გააჩნია და აღარც სურვილი.

თემურ ჩხეიძის „ანტიგონემ“ თვალნათლევ დაგვანახა ტოტალიტარულ სახელმწიფოში პროვინებად ყოფნის უროულეს მდგომარეობაში ორი გზის არსებობა — ან უკომპრომისო ბრძოლა საკუთარი უფლებების დასაცავად პასიური და კანონმორჩილი საზოგადოების ფონზე, ან მის უსახელო ნევრად, ანუ როგორც კრონტი იტყოდა, „უსახელო მგზავრად“ დარჩენის პერსპექტივა, რომელიც ადამიანებს თავიან წილ „პანია“ ბედნიერებებს ჩუქნის — იმ ბედნიერებებს, რომელსაც ინდივიდების სიცოცხლეს ეხასიან. ეს ის სიცოცხლეა, რომელიც მისი უმაღლესი ღირებულებებისა და საზრისის გარეშეა ნებადართული, განათან შეგუებად პროვინებებს არ შეუძლიათ.

კრონტები განაბებენ მსოფლიოს. მხოლოდ ხანდახან, აწინდება ხოლმე რომელიმე ქვეყანას პატარა ანტიგონე და მაშინ ის ბედნიერია, რომ ჰყავს ქვემორები გმირი, რომელსაც შეუძლია არ დახოჭოს თვალები უწინებზე, თქვას „არა!“ — უარყოს ის და იბრძოლოს მაღალი იდეალებისათვის სიცოცხლიდან სიკვდილამდე.

ქართულმა სცენამ თან ანუის შედევრების განხორციელებასთან ერთად საკუთარი საზოგადოებრივი პრობლემების გაანალიზებაც შესძლო. შესანიშნავი რეჟისორების — მიხეილ თომანიშვილისა და თემურ ჩხეიძის სპექტაკლებში გამოიკვეთა მათი დღემის დრო — ისტორიული ეპოქა და მისი თანამდევრული პრობლემატიკა.

(დასასრული)



მიხეილ
კალანდარიშვილი

თეატრი მოდერნიზმის გზაზე

მეოცე საუკუნის დასაწყისში განსაკუთრებული სიმწვავით გაცნობიერდა სულიერ ღირებულებათა ნგრევის ფაქტი. დეკადანსურმა განწყობამ მოიცვა სამყარო: გაურკვეველობამ, მომავლის შიშმა წარმოშვა ახალ და ახალ ნგრევათა უცნაური, დაჟინებული ლტოლვა, სიმართლის ბოლომდე გაგების დამლუპველი სურვილი. „სძინავთ ბნელ ხეულებში გამოუცნობ ქიმერებს“ — შფოთვით იტყოდა გალაკტიონი. უძირო უფსკრულით, სულის სიმშველითა და გულახდილობით გაოგნებულ ევროპას აბოღებდა ნიცშეს ზეაკაც. ფროიდის არაცნობიერი, ანშტაინის ფარდობითობა... მეტეორებივით ჩნდებოდა, იწვოდა და ქრებოდა სხვადასხვა მხარეს გატყორცნილი მიმართულებები ხელოვნებაში. ელვის სისწრაფით იცვლებოდა შეხედულებები, გემოვნება. ევროპის საყოველთაო დინება შემოიჭრა ქართულ კულტურაშიც, რომელიც, მიუხედავად ამაღლებულის მიმართ ტრადიციული ერთგულებისა, ვერ გაუმტლავდა, ვერ შეინარჩუნა ჩაკეტილი საზღვრები და ახალი კულტურის ენერგიულ ნაკადს შეუერთდა. საბოლოო ჯამში გამოიკვეთა კულტურის ეროვნული ნიშნით ნიშანდებული

ისტორიული მონაცემით, მიმართული რომა ნტიზმიდან მოდერნიზმისკენ. ეს პერიოდის საქართველოში რადიკალურად ახალი თვისობრიობის მატარებელია, გამოირჩევა იდეათა თამამი წარმოჩენით, ფორმათა გაბედულებით, ყველაფერი, რაც ორგანულად დაუჟავშირდა ცხოვრებას და შეესიტყვა ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციებს — სიცოცხლითა და თვითმყოფადობით აივსო. მოგვიანებით ეს სინთეზი განისაზღვრა როგორც უჩვეულო, თავისებური მოდიფიკაცია, რომელიც არ მიჯნავს საკუთარს უცხოურისგან და ახალს ძველისგან. 1901 წლის შემოდგომაზე ქართული დრამატული საზოგადოების დასმა ახალი სეზონი ვ.გუნიას მიერ გადმოკეთებული პიესით — „ციხის საიდუმლოთი“ და გ.სუნდუკიანის ვოდევილით გახსნა. წარმოდგენას მხოლოდ დრამატული საზოგადოების ოციოდე წევრი და კიდევ რამდენიმე ადგილობრივი გაზეთის რეკენზენტები ესწრებოდა. სეზონის გახსნის დღეს ცარიელი დარბაზის უსიამოვნო ატმოსფერო კარგს არაფერს იუწყებოდა. ამას მოყვა პრესაში კითხვისა და ძახილის ფორმით დაწერილი უსისარულო გამოხმაურებები. თუმცა, „სამშობლო“ წარმოდგენაზე (ვ.აბაშიძის რეჟისურით) მაყურებელთა დარბაზი ჩვეულებრივ გაიჭიდა. კრიტიკამაც აღარ დააყოვნა და შეუდგა ჩვეულ ბუზღუნს. რეკენზენტი ირონიით შენიშნავდა, რომ „სამშობლო“ ისევ ზემოქმედებს მაყურებელზე! მაგრამ ასეთი პიესა, რომელმაც „თავი მოაბნა“ ქართულ საზოგადოებას, უკეთესად უნდა ყოფილიყო წარმოდგენისათვის მოწყობილი, რათა შთაბეჭდილება ისევ მოეხდინა. კრიტიკის ამგვარი გამოსვლა მეტყველებს იმ დროის ქართულ თეატრში ჩამოყალიბებულ პარადოქსულ სიტუაციაზე. დასი ჯერ კიდევ არ იყო მზად ახალი ხარისხობრივი ნაბიჯისათვის, ვერ ხედავდა შესაფერის შემოქმედებით სახეს. ერთი მხრივ, თეატრი ისევ აგრძობდა მაყურებელს აპრობირებულ რომანტიკულ რეჟურტურაზე, რომელიც ნახევარი საუკუნის განმავლობაში აღვივებდა ეროვნულ სულისკვეთებას; მეორე მხრივ, კი, უკვე ფუნებდა დაწანვერებულ პუბლიკაში წარმოიქმნა ახალი მოთხოვნები, რომლის მიხედვით: თვალს შეჩვეული პიესები სასურველია იდგებოდეს და სრულდებოდეს გაზრდილი ესთეტიკური მოთხოვნების გათვალისწინებით და პასუხობდეს ისტორიული სიმართლისა და სცენური დამაჯერებლობის ელემენტარულ ნესებს. დაბოლოს, არსებითია, რომ ეს პრეტენზიები გამოითქმებოდა უშუალოდ სადადგმო საყმის მიმართ, რომელსაც ე.წ. სამსახიბო რეჟისურა ახორციელებდა. მისგან ითხოვდნენ უფრო მეტ სერიოზულობას,

„აიკუმბო“ № 1



აღლოს და მხატვრულ გემოვნებას.

მრავალე შინიშენა გამოინვი აგრეთვე ვ.გუ-
ნისა დადგამ. (ა.ნრეთლის „პატარა კახი“).
კრიტიკა რეალისტურად იყო განწყობილი და
ილაშქრებდა ლექსების წამღერებით შესრულე-
ბის წინააღმდეგ, რეჟისორს კი, მიუთითებდა
კოსტიუმებისა და რეკინიტის შეუსაბამი-
სობაზე. სამახაიბო რეჟისურას არ შესწევდა
უნარი დაემუშავებინა მასობრივი სცენები და
სადადგმო ეფექტები, რაც თეატრის ფუნქცი-
ებს ზღუდავდა და პიესათა შინაარსების ელე-
მენტარულ ილუსტრაციანე დაჰყავდა. თუმცა,
თეატრმა ახალი დრამის სიუჟეტებისა და პრო-
ბლემატიკის გაცნობის მისია მაინც შესრულა.
საუკუნის დასაწყისში ქართველ მასურებელს
უკვე უწევდა ზუდერმანის „პატონისება“, იბსე-
ნის „ნორა“ და „ექიმი შტოკმანი“, პაუტკმანის
„ავადმყოფი ხალხი“. მაგრამ, სცენური ნატუ-
რალიზმის დამკვიდრება უფრო მოგვიანებით
მოხდა და უშუალოდ დაუკავშირდა რეჟისურ-
ის პროფესიონალიზაციის პროცესს. ქართული
რეჟისორული თეატრი, არ თქმა უნდა,
იზოლირებულად არ ყალიბდებოდა. მასზე
არ შეიძლებოდა კვალი არ დაეტოვებინა მეი-
ერპოლდის „ახალი დრამის ამხანაგობის“ გამო-
სვლების 1904-1906 წლებში და გაიდევროვის
თეატრის გასტროლებს 1911 წელს. მეიერპო-
ლდმა თბილისში მოღვაწეობა წავადი ხერხით
დაიწყო: სტანისლავსკის გენიალური მონაფე-
ვირტუოზის სიმუსუჟით ახორციელდა სამხატ-
ვრო თეატრის სუქტაკლების გამართვებულ
ასალებს. თუმცა, ტივლიური სეზონები მნიშვნე-
ლოვანი გახდა თვითონ მეიერპოლდისთვისაც.
აქ მან ხორცი შესახა ახალი რეჟისორული
ხერხების მთელ აღლუმს. სწორედ ამ ექსპერი-
მენტებმა დაუღეს დასაბამი შედგომ მის ე.წ.
„პირობით თეატრს“, ხოლო ქართულმა სცენამ
განვითარების უშუალო იმპულსი მეიერპოლდის
ხელიდან მიიღო, სამხატვრო თეატრის ხასხასა
სალებიც იხილა და სრულიად ახალი მოდერნი-
სტური რეპერტუარიც: მეტერლინის „ტენტა-
ცილის სიკვდილი“ და ფშობიშეკის „თოვლი“. რეჟისორული ხელოვნების დამკვიდრება საქე-
რთველოში, ისევე როგორც მთელს მსოფლიო-
ში, დაკავშირებული იყო თეატრში ნატურა-
ლისტური მიმდინარეობის გავრცელებასთან.
ნატურალისტების მიერ ხელოვნების ყველა
სფეროში დასახული მიზნები თეატრალურ
პრაქტიკაში განსაკუთრებულ გამოშახველობას
იძენდა, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებდა
ნატურალიზმის ფუძემდებლებისა და მიმდევრე-
ბის განსაკუთრებულ ინტერესს თეატრისადმი.
ნატურალიზმის საწყისი თემატიკა (ადამიანი
და გარემო, ყოფა, ინსტინქტები, მეკვიდრე-

ობითობა, ცხოვრებისეული კომპარების ასახვა)
ორი ძირითადი მიმართულებით განვითარდა:
— პირველი უკავშირდებოდა ფსიქოლოგიური
დრამის, როგორც ყარნის ახლებურ გაზრე-
ბას, ხოლო მეორე წინ უსწრებდა მოდერნი-
ზმს და სამწიგნებოთა, სისასტიკის, აბსურდის
თეატრის ყლორტებს ისხამდა. 1908-1909 წწ.
სეზონში ვალერიან შალიკაშვილმა დაკავა ნატუ-
რალიზმის მიმდევარის, ბელგოვილი ე.გლომონის
პიესა „ხელები“, რომელშიც წარმოდგენილი
იყო ამბავი იმის შესახებ, თუ როგორ ჩაიფი-
ქრა და განახორციელა ორმა ძამ უდანაშაულო
ადამიანის მკვლელობა. სწორედ ამ სუქტაკლს
უკავშირდება საქართველოში ახალი რეჟისუ-
რის, როგორც დამოუკიდებელი პროფესიული
შემოქმედების დაბადება. ცხადია, მას წინ
უძლიდა მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულისა
და მეოცეს დასაწყისის საავტორო და სამახაი-
ობო რეჟისურის განვითარების ეტაპი. მაგრამ
სწორედ ვ.შალიკაშვილის სუქტაკლში მოხდა
სცენური წანარმოების შემქმნელის წინაშე
მდგარი ამოცანებისა და მიზნების არსებითი
გადაფასება. შეიქმნა ახალი, ფორმითა და შინა-
არსით ერთიანი დადგმა, რომელიც შეიცავდა
რეჟისურის ოსტატობის თანამედროვე გაგების
შემადგენელ მთელ რიგ სუქტაკურ ნიშნებსა
და თავისებურებებს.

ამგვარად, ვალერიან შალიკაშვილმა
ქართველი დემოკრატიული მასურების მომწი-
ფებულ მოთხოვნილებას უპასუხა, ჯერ კიდევ
მოსკოვის სამხატვრო თეატრში სუქტაკობამდე;
მან სცენაზე წარმოადგინა არა ლიტერატურულ
მოვლენათა მონათხრობი, არამედ თეატრა-
ლური ხელოვნების კანონებს დამორჩილებული,
დასრულებულ ფორმაში ხორცმესხმული, სანა-
ხაობითი და ქედითი წარმოდგენა. ამისათვის
რეჟისორმა მთლიანობაში გაიანთა სუქტაკ-
კლის კომპოზიცია, შემსრულებლებთან ჩაატარა
ხანგ.ილივი ერთობლივი მუშაობა, განსაზღვრა
მხატვრული ჩანაფიქრი და სივრცითი გადა-
წყვეტა, რომელიც ყოველთვის როდი ეთხვეოდა
პიესის ავტორის ზრახვებს. ვ.შალიკაშვილის
დამოკიდებულება დრამატურგიული პირველწყე-
როსადმი იმაზე მიგვიანიშნებს, რომ რეჟისორი
იცნობდა სცენიური ქმედების გამოსი ძირითად
პრინციპებს და ათვისებული ჰქონდა საუკუნის
დასაწყისისათვის პრიორიტეტულ მასობრივი
სცენების სახიერი, მეტყველი გადაწყვეტის
ხერხები. სცენიური მოედნის სიღრმეში ძლივს
განირჩევია გილიოტინის ფანტომი, როგორც
შურისგების გარდაუვალობის სიმბოლო, რომე-
ლიც ჩანაფიქრის თანახმად, დამნაშავეს ეწევა
და ათავისუფლებს უტანელი ტანჯვის, სინდი-
სის ქენჯნისა და მზარდი შიშისაგან. სუქტაკ-

„უკან და სხვა“ № 1



კლის ერთიანი კომპონიციის ფსიქოლოგიური სისასვე კულმინაციას აღწევდა მოედანზე გათამამებული სახალისო სცენაში, სადაც სხანარულით შეპყრობილი, ალტკინებული ბრბო მოუთმელად ელოდება განაჩენის აღსრულებას. გილიოტინა თავს მოკვეთდა სხეულს და ამიერიდან მის სულს უშაღლეს მსაჯულს გადასცემდა. ადამიანზე ფიზიკურ ანგარიშსწორებას მონყურებული ბრბოს ცხოველურ სახეს უპირისპირდებოდა თავის უსახვერო მწუხარებაში მარტოსული მოხუცი დედის (ე.ჩერქეზიშვილის შესრულებით) ტრაგიკული ფიგურა. ძნელია გადავავსოთ ვ. შალიკაშვილის სექტაკლის მნიშვნელობა ქართული თეატრისათვის. სექტაკლის განსაკუთრებული როლი ყოველი სცენიური სახის ღრმა ფსიქოლოგიური დამუშავების თვით ფაქტში ვლინდება, სწორედ ამით აღწევდნენ მსახიობები, ნ.ლორთქიფანიძის აღიარებით, მაყურებელთა დარბაზზე პიპნოზურ შემოქმედებას. აღსანიშნავია რეჟისორის მიერ როლების იმგვარი განაწილება, როდესაც ეპიზოდური და მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების განსახიერება ქართული თეატრის კორიფეებს მიეწოდო.

ნ.ლორთქიფანიძე თავის რეცენზიას ობტიმისტურ ნოტაზე ასრულებდა: „ერთი, ორი, სამი ასე მწყობრად ჩატარებული წარმოდგენა და საზოგადოება მიეჩვევა ქართულ სცენას.“

და მართლაც, კლემონიეს ჰიესის დადგმა გარკვეულ მიჯნად იქცა ძველ და ახალ თეატრს შორის: ამ სექტაკლით განხორციელდა დამოუკიდებელი სცენური ნაწარმოების შექმნის უმნიშვნელოვანესი ამოცანა და გზა გაეხსნა პროფესიული რეჟისორული ხელოვნების განვითარებას. ვ.შალიკაშვილის დადგამაში გამოვლინდა მყაფიოდ გაფორმებული რეჟისორული თვისებები, ისეთი როგორიცაა, მაგალითად, მასალის სუბიექტურად, შემოქმედებითად ნაკითხვა და გააზრება, მისი მხატვრული და სივრცითი გადანაცვება, სცენური ფეფქტების შექმნა, პერსონაჟთა ქცევის ქმედითი, ემოციური ხაზის დამუშავება, რთული მასობრივი სცენების ორგანიზება და დადგმა, ხანგრძლივი სარეჟეტიციო პროცესი და ეპიზოდური როლებების განაწილება თეატრის საუკეთესო ძალებზე. საყურადღებოა სექტაკლის სწორედ თვისობრივად ახალი შედეგები. ქართული თეატრის მაყურებელს შესაძლებლობა გაუჩნდა არა უბრალოდ „მოესმინა“ ეს თუ ის ნაწარვედ მომზადებული პიესა, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდებოდა, არამედ, „ეხილა“ მისი სცენიური ინტერპრეტირება, ემსჯელა მის ღირსებებსა და ნაკლოვანებებზე, კიდევ ერთხელ დაბრუნებოდა სექტაკლს, რათა კვლავ და კვლავ

განეცადა შეძრწუნება და შიში. ამგვარად, რეჟისორი თავისი ნამუშევრით მაყურებელს ფსიქოლოგიური მდგომარეობის მალალ ამპლულდას აფიქსირებდა.

ნატურალისტურ ნაწარმოებთა შემოქმედების ხასიათი ითხოვდა აქტიურ და ზედმინვნიტ გამოსატყვას, რაც რეჟისორული ხელოვნების სპეციფიკას იმ პერიოდის უმთავრესი ამოცანის – სცენაზე ცხოვრების ილუზიის შექმნისკენ მიმართავდა. რომანტიკული თეატრის პირობითობა სულ უფრო და უფრო უკან იხევდა და ადგილს სცენურ სიმართლეს, ფორტგრაფიული სინთეტიკის და გამოსახულების დამაჯერებლობის ახალ მოთხოვნებს უთმობდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ დამწყები ქართული რეჟისურა მხოლოდ ნატურალისტური რეჟერტურით არ შემოიფარგლებოდა. თეატრის აღმავლობის საქმეში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს ასევე სიმბოლიზმმა და მოდერნიზმმა... ხოლო, ამ ფაქტის უგულვებელყოფა ნიშნავს დღევანდელი მთლიანად გაგრძელებულ დეფორმირებულ წარმოდგენასთან დაბრუნებას ამ პერიოდის ქართული თეატრის უფროსი სურათის თაობაზე. ამაზე მოწმობს 1908-09 წწ. სეზონის ამსახველი პერიოდიკა, რომელშიც ნათლად იხატება ქართული სცენის ცხოვრებაში მომხდარი დრამატუტიკისა და მთლიანად მხატვრული კულტურის გარდაქმნის თავისებურებანი.

ამგვარად, ნატურალიზმის პარალელურად განაცხადს აკეთებს სიმბოლიზმიც და თავის მხრივ გამოსახვის ახალ საშუალებებსა და ხერხებს ბადებს. ლიტერატურის მიერ მსუბუქად ატაცებული სიმბოლიზმი, დრამატურგიასა და თეატრში ძნელად იკავავდა გზას. თუმცა, ქართულ დრამატურგიაში მონდა სიმბოლიზმისა და ნატურალიზმის უჩვეულო შერწყმა, რასაც დიდი შემოქმედებითი წარმატებებიც უკავშირდება. 1909 წელს ვ.შალიკაშვილი დგამს ტრიუმფ რამიშვილის „საბედისწერო დამაზას“. ახალგვარად ავტორის დრამატურგიულმა ნიჭმა ყურადღება ჯერ კიდევ პიესა „მეზობლებით“ მიიპყრო, რომელშიც მორიდებით იყენებდა მელიოდრამატულ ჩარჩონს ჩასულ ნატურალისტურ ელემენტებს. „საბედისწერო დამაზაში“ იგი უკვე აშვარად ავლენს ახალი (მოდერნიტულ ესთეტიკასთან მიახლოებულ) დრამატურგიული ტენციის ფლობის უნარს: თამამად ცვლის გამოსახვის საშუალებებს, ხერხებს და ახალი ნაყმით ამკობს საუკუნეებში დაუჩვენებელი ეროვნულ თვისებებს. ტრ.რამიშვილმა ქართულ ლიტერატურაში არსებითად ერთ-ერთმა პირველმა გადადგა ნაბიჯი მოდერნიზმისკენ – იღვა ფორმად აქცია, შეცვალა თვით გამოსახვის

„ოქტომბერი“ № 1



ხერხები და მოკლენათა მასშტაბი. ტრ.რამიშვილამდე ქართულ სცენაზე არასოდეს არ გამოჩენილა — „გარემოს“ მძველად ტყეული, ნეკრასონილი შეპყრობილი და ბედს შეგუებული გმირის მოცულობითი ფიგურა.

შიშის ატრიბუტად, რამიშვილი იდუმალ სიმბოლოს — საბედისწერო დამბაზას ირჩევს. პიესა ისეთ გრძობებს გვიღვიძებს, რასაც პიესაც განვიცდით კარგად გავეთებულ სამინელებათა ფილმის ხილვისას. არა კიბეები და სარდაფები (როგორც დოსტოევსკისთან), არა დერეფნები და კაბინეტები (როგორც ვაფსასთან), არა ფიგურათა რიგები ჩონჩხების სიღრმეებში (როგორც დალისთან), არამედ პროვინციის სიმყუდროვე, დამბაზა, კუბო და სიმღერა ფინალში, როგორც ჩვენი დღევანდლობისთვის ნიშანდობლივი რეალისტური ემბლემატიკა.

ჰამლეტის მსგავსად რეზიკომაც აწრდილთან შეხვედრის შემდეგ არჩევანი თავად უნდა გავეთოს. ამ არჩევანზე იქნება დამოკიდებული კოლონიის კონფლიქტში გადაზრდა. ისევე როგორც ჰამლეტი, რეზიკოც თავისუფალია თავის გადაწყვეტილებაში. თუმცა მისი ბრძოლა წარმართება არა რეალურად არსებულ ბოროტ ძალებთან, არამედ საკუთარ თავთან. ეს იქნება დამბაზული და დრამატურის მიერ ოსტატურად შეკავებული, გმირის დამლული ბრძოლა საკუთარ გონებასთან, ბედთან, ბედისწერასთან. ამ ხნის განმავლობაში რეზიკოს თანდათან ლალატობს ძალა, შიში და ძრწოლა იპყრობს და უნებურად უბიძგებს სიცოცხლისგან განთავისუფლების არაბუნებრივი აქტის შესრულებს. „საბედისწერო დამბაზა“, როგორც ქართული ნატურალიზმის საუკეთესო ექნილება, მნიშვნელოვანია დრამატურული კონსტრუქციის თვალსაზრისითაც. მასში სიუჟეტურ მოტივთა გადაკვეთის ცენტრში ყოველთვის ორგანულად ფიგურირებს გმირის ნევრასთნიული ისტერიული შეტევა.

ყურადსაღებია ის გარემოება, რომ ტრ.რამიშვილს მგზნებარე თეატრალიზმა ხელს არ უშლიდა ამავე დროს ვერის საავადმყოფოს ფერმალიც ყოფილიყო და ყოველ დღე პედანტურად შესრულებინა თავისი მიწიერი ვალდებულებები. თეატრში გატარებული საღამო ათავისუფლებდა მას ულიმდამო ფუსფუსისაგან, ხოლო სწულთა გვერდით გატარებული დღე მას

იმ გამოცდილებით ამდიდრებდა, რაც შედგომის სამწერლო საქმიანობას განსაკუთრებული იერს ანიჭებდა. დიაგნოზი, რომელიც „საბედისწერო დამბაზის“ გმირს შეესატყვისება, არის შიზოფრენიის მეცვიდრებითი მიმდინარეობა, მისი სახესხვაობა, რასაც სამედიცინო ლიტერატურაში მანიაკალურ-დეპრესიული სინდრომი ეწოდება. რეზიკო წარმოადგენს „დამოკიდებული ადამიანის“ სახეს, რომელიც ვერ ხვდება, თუ რას შეეძლო დაემსხვინა მისი ბედისყოფა და გზნება. აღმანახი „ფასკუნჯი“ „საბედისწერო დამბაზის“ პირველ წარმოდგენას წლის საუკეთესო სპექტაკლად მიიჩნევდა. მას ეხმანებოდა „დროებაც“, რომელიც ხაზს უსვამდა რეზიკოს როლში ა. იმედაშვილის დიდ წარმატებას: „საუცხოო იყო ა.იმედაშვილი იმ დროს, როცა სკამზე ვარდებოდა თვალბგადმოზრუნებული შემოკლილი სახით“. აქ საუბარია რეზიკოს ისტერიის კულმინაციურ სცენაზე, რომელიც კრიტიკოსების დამოწმებით, მაყურებელთა დარბაზზე განსაკვიფრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

„საბედისწერო დამბაზის“ წარმატება შემთხვევითი არ იყო. ამ პიესას თეატრი კიდევ რამდენიმეჯერ მიუბრუნდა, ითარგმნა და დაიდგა კიდევ რუსულ სცენაზე. ამრიგად, 1909 წელს „საბედისწერო დამბაზის“ შექმნა და სცენური ხორცმესმა ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტს წარმოადგენს. იგი დასატურებს, რომ ეროვნული დრამატურგია და სცენური ხელოვნება მზად იყო იმ ახალ მხატვრულ ფასეულობათა აღსაქმელად, რომელიც წარმოიშვა ლიტერატურისა და ხელოვნების საერთო ევროპულმა განვითარებამ. იპყრობდა რა სიმალღებებს, ტრიფონ რამიშვილი არ ისწრაფოდა გამარჯვების აღმის აღმართვას. მან წარმოადგინა უახლეს მიღწევათა შერწყმისა და შეუღლების ფართო შესაძლებლობანი, ახალი მოდერნისტული დრამატურგიის ტექნიკა და რაც ყველაზე მთავარია, ქართულ ლიტერატურაში დატოვა დეკადანსური სულსკვეთების, სასიცოცხლო ძალებისაგან თანდათან დაკლილი, უცნაური, განწირული გმირის შეუღარებული სახე, როგორც თანამედროვე სამყაროს, პიროვნების, ცნობიერების გახლეჩისა და ნგრევის სიმბოლო.

(დასასრული იქნება)

„თეატრალური სხვაობა“ № 1

ცოტა ხნის შემდეგ დაიწყო ფლამენკოს ანსამბლის კონცერტი. აქ არ შეუვლდები იმის აღწერას თუ რა თავბრუდამხვევი რიტმით, გრაციითა და ძალმოსილებით, გამომწვევი ენებით ცეკვავდნენ ულამაზეს, გრძელ, შემოტანნილ კაბებში გამონყობილი ტემპერამენტის ქალები, როგორ მოხდენილად აფრიალებდნენ კაბის ბოლოებს, რომლებიც გრანდიოზული, ფერადოვანი მაროსავით იშლებოდნენ. დადა კულმინაციური მომენტი ქალ-ვაჟის ცეკვისა (რომლის გამოც, როგორც მერე გაირკვა, აქ მოგვიყვანეს). ეს ცეკვა ქალის და კაცის ურთიერთგამომწვევაა, შეჯიბრით, სიყვარულთან დაქანცული ბრძოლაა, რომელიც ურთიერთდაფერვლით უნდა დამთავრდეს. სოლისტის გაზარული, მხოლოდ ბოშის ყელისათვის დამახასიათებელი, ჟრუანტელისმიმგვრელი გოდების ხმა („კანტე ხონდო“ ანუ „ქოლმისეული სიმღერა“), ანსამბლის მჭახე რიტმული ტამისცემა და წამოძახილები („დიონისურ შეძახილებს“ უწოდებს მათ გარსია ლორკა), გუნდის პარტია, ეს არის ფონი, რომელზედაც ცეცხლის ენებით აღვსებული სიყვარულის ისტორია იწერება. ეს არ არის მარტო-

* * *

ესპანეთში, ფოლკლორული კოლექტივების საერთაშორისო ფესტივალზე, (1975) უდიდესი წარმატება ხვდა წილად ანზორ ერქომაიშვილის ანსამბლს „რუსთასს“. ორმოცი დღის დამქანცველი გასტროლების შემდეგ (თითქმის მთელი ესპანეთი შემოიარა ანსამბლმა) რამდენიმე დღით მადრიდში დასვენების საშუალება მოგვეცა. ერთ საღამოს, ანსამბლის იმპრესარიომ სანტიაგო ბარნაბეუს სტადიონის ფეშენებელურ რესტორანში პატარა წვეულება გამართა. სუფრაზე იყო ამ ფესტივალის ერთ-ერთი ორგანიზატორი და დამფინანსებელი, აშვარად ბოშური წარმომავლობის, ასე 40-45 წლის, ძალზე მოშიბლავი და დახვეწილი მანერების მქონე მამაკაცი. როგორც თვითონ გვიამბო, იგი, ქუჩის ობოლი ბიჭი, 10-12 წლის ასაკში აღსაზრდელად აუყვანია ერთ მდიდარ ფაბრიკანტს, შემდეგ უშვილებია და, ცხადა, დაუტოვებია დიდძალი ქონება (ჩემთვის ყველაზე ძვირფასი ამ ქონებ-

ჩაიი ცხოვრების თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ. და ც.“ № 1-6 2005 წ. №№ 1-6 2006 წ.

დან გოიას რამდენიმე ფერწერული ტილოაო, — ამბობდა ჩვენი მასპინძელი).

ეს რაფინირებული კულტურის კაცი აღტაცებული იყო ქართული სიმღერებით და ცეკვებით, მაგრამ, როგორც გაირკვა, ცეკვა „ქართულს“ ვერ დაუტოვებია მასზე სათანადო შთაბეჭდილება. ჩვენი მგზნებარე „საიჩების“ მიუხედავად, იგი თავის აზრზე დარჩა და საუბრის გასაგრძელებლად შემოგვთავაზა ერთ-ერთ კლუბში წასვლა, სადაც ფლამენკოს სახელგანთქმული ოსტატები გამოდიოდნენ. ეს აღმოჩნდა რჩეულთა კლუბი, სადაც კლუბის წევრების გარდა არავის უშვებენ. მშენებრი ბალის გავლით შევედით ერთ გრძელ დარბაზში, რომლის კედლებზე გოიას სურათების ასლები ეკიდა, ამ სურათების დედნები ჩემს ბინაშიაო, — გვითხრა ჩვენმა მასპინძელმა. ვგონებ, ეს კლუბიც და ფლამენკოს ანსამბლიც სულაც მისი საყუ-

ოდენ ცეკვა, ესაა რიტუალური დრამა, სხეულის მკვეთრი მოძრაობით, გადახრებით, ორივე ხელზემართული სხეულის უცნაური დაძაბვითა და არტისტული გრაციით გამოთქმული. ისინი ერთმანეთს უტყვენ, მეტროპოლიტენით გარს უვლიან, უზილაი, დაჭიმული თოკი ავაგვირებს მათ მბრუნავ და წამიერად გარინდებულ სხეულებს, რათა შემდეგ ისე გადაეწანან ერთმანეთს და ერთ არსებად, ერთ ცეკვად იქცნენ. ვნება აქ მომავდინებელია, ღირსება სიცოცხლეზე მაღლა დგას და ბოლოს ეს თავბრუდამხვევი მზიარულება, ზეიმი სხეულისა, შავი ფერებით იმოსება. სიხარულის ადგილს — ნაღველი და იმედგაცრუება იკავებს, არც ერთია გამარჯვებული და არც მეორე დამარცხებული. ამ ცეკვაში ყოფიერების არსია გადმოცემული. უმწვერვალეს სიმაღლეს მიღწეული სიყვარული და ვნება ანადგურებს მათ. სიკვდილის თემა, რაც ასე ბუნებრივია

„თეატრი“ და „სუფრა“ № 1



ესპანური ხელოვნებისათვის, აქაც სრული ძალითა გამოხატული. „ესპანეთი არის ერთადერთი ქვეყანა, სადაც სიკვდილი ბუნებრივ სანახაობას წარმოადგენს, სადაც სიკვდილი ყოველი გამაფხულის დადგომისას გაბმით ახმინებს ბუკს და ესპანეთის ხელოვნება ყოველთვის წარიმართება გამჭირაბი დღენდეს მიერ, რომელიც ამ ხელოვნებას ანიჭებს სრულიად განსხვავებულ იერსა და გამომსახველობით თვისებებს“ (გარსია ლორკა).

ცხადია, ასეთი ცეკვის და სანახაობის ესთეტიკაზე აღზრდილი კაცისათვის (მით უმეტეს, თუ მის ძარღვებში ბოშური სისხლი ჩქეფს) ჩვენი ცეკვა „ქართულის“ მთელი არსი მიუწვდომელია, ისევე როგორც ჩემთვის ძნელი იქნებოდა „ფლამენოს“ სულიწიწის ნედობა გარსია ლორკას „მეგზურობის“ გარეშე.

თუ შესაძლებელია ხალხური შემოქმედების ერთი რომელიმე, თუნდაც გენიალური ნიმუშის მიხედვით მისი შემქმნელის სულიერი თვისებების სიღრმეებში ჩახედვა, შესაძლოა, ეს არის „ფლამენო“ და „ქართული“. ჩვენს ცეკვაში ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის („ფლამენოსაგან“ განსხვავებით) წმინდა სანთლით განათებული სურათია გაშლილი. აქ კდემამოსილი, ამაღლებული და პარმონიული სული ტრიალებს. სიყვარული ფარულია, მოკრძალებულია. ქალი ბოლომდე არ ამიღეს თავის გრძობას, გაურბის კაცს, ახლოს მიუსრიალდება, რათა მერე ნაშს გალიიდან გამოშვებული ფრინველივით გაუფრინდეს. მისი გული სიყვარულიდან ფრთხილდება, გამალებით სცემს მისი რიტმი, იწვის შინაგანი, ჩვენთვის უხილავი ცეცხლით. მამაკაცი, ტანშემართული, თითქოს დედაშინის მიზიდულობისაგან თავისუფალია, მსუბუქად დასრიალებს ქალის გარშემო, ეს წრე თანდათან პატარავდება, ესაა უნდა მისწვდეს ქალს, თავის მკლავებში მოაქციოს და სწორედ ამ დროს გაურბის იგი. საოცარი ისაა, რომ მამაკაცი ამ გაქცევის საშუალებას აძლევს მას. მგზნებარე ლტოლვა თამაშში გადადის, კაცი მიმხვდარია, რომ მისი ტრევილების საგანი უკვე მოხელთებულია, მაგრამ ქალს თავისუფლების ილუმინაცია უნარჩუნებს. ამის შემდეგ ფართოდ შლის კანი მკლავებს და თითქოს მალდა ასაფრენად გამზადებული, არწივივით ირაოს ჰერავს „შემინებული“ ქალის ირგვლივ. ბოლოს ქალი, თავის „სოლოში“, ფარულს აშკარას ხდის, ტანის ულამაზეს რხევით მიუწვდება მამაკაცისაკენ, მერე შეჩერდება და საპასუხო რეპლიკას ელოდება. ამ წამიდან, სიხარულისა და სიყვარულისაგან ალტაცებული მამაკაცი, ფეხების სწრაფი „გასმებით“, ტანის რხევის გარეშე, მისრიალებს ქალისაკენ,

— უკვე ცნობილი გახდა ორივეს გულისთვის, ურთიერთსიყვარული და ურთიერთლტოლვა მათი შეერთებით და სიყვარულის აპოთეოზით მთავრდება.

თუ „ფლამენო“, გამანადგურებელია თავისი ცეცხლოვანი ვნებიანობით, „ქართული“ — პარმონის მუსიკაა, პირველში მეტია რიტუალური მისტიკა, მეორეში — რომანტიკული აღმავრება. „ქართულში“ მამაკაცი საერთოდ არ ეხება ქალის სხეულს, „ფლამენოში“ კი ქალ-ვაჟის სხეულები ისეა ერთმანეთში გადაწყნული, თითქოს მათი უსისხლოდ დამორიშორება შეუძლებელია.

როგორც ჩანს, ესპანელს ხიბლავს მზის შუქზე არეკლილი სისხლის შხეფები, ქართველს — გაცისკროვნებული, ღვთაებრივი სხივი, ერთგან ყველაფერი ღიაა, აშკარა, დაუფარავი, მორგრძობი სიყვარული დაფარულია, საყრადღერია და მხოლოდ ბოლოში აჩნის თავს.

ესპანელების დამოკიდებულება სიყვარულისა და სიკვდილისადმი არსად ისე ნათლად არ არის გამოვლენილი, როგორც ფლამენოსა და კორიდაში.

კორიდა ერთ-ერთი თეატრალიზებული სანახაობაა. დიადი და გამოუცნობი ინტრიგის მომლოდინე უამრავი მაყურებელი — მზით განათებული არენა, ორკესტრი, ლოქებზე გადმოფენილი საგვარეულო დროშები და გერბები, კოსტიუმირებული კუადრილის რიტუალური მსვლელობა, საზეიმო და ამაღლებულ განწყობილებას ქმნის.

ეს, თავისი არსით, უაღრესად ესპანური სანახაობაა. ამიტომაც, რომ ვერც პორტუგალიაში, ვერც სამხრეთ საფრანგეთში და ვერც მექსიკაში გამართული კორიდაები ვერ ედრებიან ესპანურ კორიდას.

„ესპანეთი არის ერთადერთი ქვეყანა, სადაც სიკვდილი ბუნებრივ სანახაობას წარმოადგენს“ (ლორკა), ეს არის სიკვდილის გამოწვევა, ბედი-სწერასთან თვლის გასწორება. აქ სიკვდილი არსებობის კულმინაციაა, თვითდაშვიდების ზეიმი. ბედი-სწერა ხარსაც და მატადორსაც ერთნაირად ადგას თავზე. მაგრამ ეს თეატრალიზებული სანახაობა, უჩვეულო სილამაზესთან ერთად, სულის გამყინავ სისასტიკესაც შეიცავს. აქ დაღვრული სისხლი თეატრალური სისხლი როდია. სანახაობის არსი მის სინამდვილეშია. პრადოსა და სან ფერნანდოს ვადემიის დარბაზებში გამოფენილ ფრანცისკო გოიას ოფორტეებში და ფერნანდულ სერანიაში უმთავრესად სწორედ ეს სისხლიანი დარბაზი გადმოცემული, ამ მხატვრისათვის დამახასიათებელი დინამიზმით და შეუბრალებლობით.

ხილო ვისაც სურს კორიდას პოეტური



გახლებით აღქმა, მისი დუენდეს განცდა, მან გარსია ლორკას ბალადები უნდა იციოს. „თავისი განმომსახველობის უმაღლეს მწვერვალს დუენდე ანიწეს ხარებთან ბრძოლისას, ვინაიდან იგი ებრძვის, ერთი მხრივ, სიკვდილს, რომელსაც ძალუძს მისი მოსპობა, და მეორე მხრივ, გეომეტრიას, რომელიც სპექტაკლის ძირითად საზომს წარმოადგენს“ — ამბობს ლორკა.

ერთდროულად ეს სასტიკი რეალობა და არტისტინში უჩვეულო ძალითაა გამოცემული დეუად დ მანეს „მატადორის სიკვდილში“, რომელიც ვაშინგატონის ხელოვნების ეროვნულ გალერეაშია გამოფენილი. ხარისგან მოკლული მატადორის სხეული თითქოს არტისტულ პოზაშია გარინდებული. მარჯვენა ხელის მტევნით მკერდზე მიყენებულ ჭრილობას იფარავს, მარცხენა გაშლილ ხელში კი მკრთალ ვარდისფერ მულეტში გახვეული მახვილი უყრია. არენაზე კი სიკვდილისგან თითქოს უფრო დაგრძელებული სხეული ასვენია. მაგრამ, ჩემი აზრით, კორიდა არსს მინც ყველაზე ღრმად პეინსფული ჩასწვდა. გავიხსენით მისი მოთხრობები და მისი რომანი, „სახიფათო ზაფხული“, სადაც ორი უდიდესი მატადორის დომინგენისა და ანტონიოს სამკედრო-სასიცოცხლო დაპირისპირებაა აღწერილი.

პირველად კორიდა 1975 წელს ენახე ქალაქ კადისში ანსამბლ „რუსთავის“ წევრებთან ერთად. გამოდიოდა სახელგანთქმული ტორერო პაკო კამინო. უჩვეულო სიმაჰაცისა და გამბედაობის ვაჟკაცი. მან რეველუციას მოახდინა მატადორის საბრძოლო ხელოვნებაში. დაარღვია ტრადიცია. საუკუნეებით დადგენილი ბრძოლის წესები და სიკვდილითან თავგედური თამაში წამოიწყო. ამიტომაც უწოდეს მას „პლაცა დე ტოროს“ ხულიგანი. იგი, როგორც ლორკა იტყვობდა, „თავის გულს წამდაუნუმ ხარის რქებზე ისვრის“.

ვიდრე მატადორის თანაშემწენი, ბანდერი-ოლერები, პიკადორი ხარს საბრძოლველად ახლებდნენ ანუ უმონყალოდ სტანჯავდნენ, წარმოდგენით, ხარის მხარეს ვიყავი და, მრცხვენია ამის თქმა, ადამიანზე მისი გამარჯვება მინდობდა, მაგრამ აი, გამოვიდა პაკო კამინო, გამბდარი, შემართული, ტრანს შემოსალტული მზინვარე კოსტუმით და დანიყო საკვდრო-სასიცოცხლო სპექტაკლი. ეს მოხდენილი, თვალშეუვლები სისწრაფისა და ძალის მატადორი, მართლაც იყო „უმომარი ვითარცა უხორცო“. ხან წინ უჩოქებდა გახვლებულ ხარს, ხან ზურგმეტკევით დგებოდა, ხან რქებს შორის ჩამოადებდა იდავეს და ხელის მტევენზე ნიკაპს აყრდნობდა. რა ჰიპნოზური ძალა

ჰქონდა ისეთი, რომ ეს ტკივილებისაგან და მოვარდინვრო მულეტთან ამაო რქებით გახვლებული ხარი მონუსხულივით ჩერდებოდა, კაპო და ხარი ერთმანეთს თვალბში შესცქეროდნენ და თითქოს ერთმანეთს უსიტყვოდ უმხედნენ სიკვდილის საიდუმლოს დაშნის გადაწყვეტი, ტრადიციული დარტყმის წინ.

ისეთი დიდი, დაუვინყარი ემოციური ზემოქმედება განვიცადე მაშინ, რომ გადაწყვეტიტე აღარასოდეს მენახა კორიდა. მაგრამ შემაკვიდინეს, და 1982 წელს, რუსთაველის თეატრის მსახიობებთან ერთად მექსიკის ქალაქ ჰუბლეოში — მაღალ მთებში შეზინვულ ქალაქში — წავიდი აქაური კორიდის სანახავად. დასაწყისში არა უშავდა ბრძოლებს, მაგრამ ბოლო, მეექვსე ხართან ბრძოლისას, უცრად თითქოს ჩაქრა მზე, შავმა ღრუბლებმა წამში დაფარეს ცა და წამოვიდა საშინელი სემყვა. არნა მთლად გადათეთრდა, ხარი უკვე „მომზადებული“ იყო და მატადორს მახვილი უნდა ჩაეცა. მაგრამ თითქმის კოჭებამდე სეტყვის გროვამი ჩაფლული ხარი და მატადორი ძლივს მოძრაობდნენ. ორივე საცოდავი სანახავი იყო. გალუქმული, თმაჩამომლილი, შემკრთალი ტორერო და ხარი, რომელიც ინსტინქტით უკვე მიმხედარა, რომ უნდა მოკვდეს. ტორერომ ფეხზე გაიხადა და ვინაიდან ხარი აღარ უტყვებდა, მოსაკვლავად დაუსწო დევნა. ერთბაშად დაინგრა ჩემს თვალწინ კორიდის მთელი თეატრალური მომზიბულელობა. ვითარებამ გაამიშვლა, თვალისმომჭრელი დეკორი ჩამოაშორა დიდ „ტრაგიკულ ზეიშს“ და ჩვეულტორერი სასაკლავოს ეხოდ აქცია პლაცა დე ტორო.

ჭეშმარიტად, ერთი ნაბიჯია დიადიდან არარაობამდე.

ანსამბლ „რუსთავს“ ესპანეთში, დიდ საერთაშორისო ფოლკლორულ ფესტივალზე, მრავალი ქალაქი მასპინძლობდა. ქალაქ ვიგოდან მივემგზავრებოდით ლა კორუნაში, რომელიც აუნერელი სილაამზის პატარა ქალაქი აღმოჩნდა ატლანტიკის ოკეანის სანაპიროზე.

ესპანეთში გვაღვა მჭინვარებდა. მოციკვავე ბიჭები წელს ზემოთ შიშველნი ისხდნენ ავტობუსის ბოლო სავარძლებში. კონდიციონერები სათანადოდ ვერ აგრილებდნენ ჰაერს.

ავტოსტრადანვე ჩვენმა ავტობუსმა, რომელიც აქამდე დიდი სისწრაფით მოძრაობდა, სჩქარეს უკლო. ასევე მოიქცნენ ჩვენ წინ და ჩვენ საპირისპიროდ მოძრავე მანქანები. ბოლის, სულაც, მოძრაობა შეწყდა. ტრასის შუა ნაწილზე, ე.წ. „თეთრ ხაზზე“, ნელა წამოვიდა მანქანების კოლონა და გაჩერდა. სწორედ ჩემი და ანზორ ერქოშიაშვილის ფანჯრის გვერდით დადგა გრძელი, შავი ლიმუზინი. ჩვენი



თანხლები ესპანელები ფანჯრებს მიანყდნენ: „ფრანკო, ფრანკოს“ ძახილით. მართლაც, მანქანაში, მძღოლის უკან, იჯდა გენერლის შავ მუნდირში გამოწყობილი კაუდილიო, ესპანეთის დელტატორი, ფრანსისკო ფრანკო. მისი ფანჯრის მინა ძირს იყო დაშვებული. საშინლად ფერმერთალი, ავადმყოფური სახე ჰქონდა. სუსტი, ქალური ხელის მტევენები მძღოლის სავარძლის ზურგისთვის მიებჯინა. ბეტონისაგან ჩამოსხმული ქანდაკებავით იყო. ერთხელაც არ მოუბრუნებია სახე ჩვენენ.

ორმა გარემოებამ გამაკვირვა, ჯერ ერთი იმან, რომ ამ გაუსაძლის სიციხეში ყელამდე შეკრული მუნდირი ეცვა და, მეორე — მისმა სუსტმა, ქალურმა ხელის მტევენებმა, რომელიც ოდნავ უთრთოდა.

ესპანეთში აღმართული ქანდაკებების, ფერწერული ტილოებისა და პლაკატების მიხედვით, მე იგი ნარმომედგინა ძლიერ, ჩამოსხმული სხეულის მამაკაცად (ზორცასვესა და ლიპიანს ხატავდნენ საბჭოთა კარკატურისტიცი).

როგორც შემდეგ შევხვდები, მშობლიური გლისია მოუნახულებია უკანასკნელად ავადმყოფ დელტატორს და ახლა მაღრიდში ბრუნდებოდა.

ფრანსისკო ფრანკო, ეს „პატრიარქი“, იმავე 1975 წელს გარდაიცვალა. 1975 წელსავე გამოვიდა გარსია მარკესის „პატრიარქის შემოდგომა“.

ესპანეთში ჩემი, ამ მართლაც დაუფინყარი მოგზაურობიდან გავიდა ორი წელი და 1977 წელს, რუსულ ენაზე გამოვიცა ეს რომანი, რომლის ორი ეპიზოდი განსაცვიფრებლად დაემთხვა ფრანკოსთან ამ ნუთიერი შეხედვრით გამოწვეულ ჩემს შთაბეჭდილებას.

როგორც ვთქვი, გამაოცა ამ სიციხეში ყელამდე შეკრულმა „ესპანეთის პატრიარქის“ — ფრანკოს მუნდირმა...

...გარსია მარკესის შემოდგომის პატრიარქისათვის ქვეყნის პრემიერ-მინისტრს ულამაზესი ქალები ჩამოჰყავდა („ЭТО БЫЛИ САМИ ДЕЗ КОСТЕЙ-О“, ამბობს მარკესი) პირდაპირ ამსტერდამის ვიტრინებიდან, კინოფესტივალებიდან და იტალიის ხმელთაშუაზღვის ლაჟვარდოვანი სანაპიროებიდან. მაგრამ მოხუცი გენერალი-დელტატორი უცნაურად იქცეოდა. ეს გონივნამაღები შიშველი ქალები პლიუმის დივანზე მოუწებოდნენ, ეალერსებოდნენ, „მაგრამ მას არაფრით არ სურდა გენერლის მუნდირის გახდა, არაფრისდიდებით არ შიშვლდებოდა და ინვა როგორც ბეტონის ლოდი“ (თუძეც, მერე, მრეცხავ ქალს გადაეყარა, სამრეცხაოს ფიცრებზე გადააყუდა და უკნიდან მიდგომილმა, ხერხემლის მალეში კინალამ ჩაუშხვრია.

„შეცი ხართ, გენერალი! — ნამოიკვნესა ქალები — თქვენ უთუოდ სახედრისაგან იღებდით გაკვეთილებსო“).

...ახლა მეორე, ნაზი ხელების მტევენების გამო... „პატრიარქის შემოდგომის“ დასაწყისშივე აღწერილია პრემიერდენტის იავრქმნილი სასახლე, სკორეთი და ნეხვით მოსვრილი ნოხები. ყოფილი დიდების ამ ნანგრევებში იპოვნეს სწორედ „პატრიარქის“ მკვდარი სხეული, რომელსაც სვავეების მიერ დაკორტინილ-ამოქმული სახე და „სათუთად მოვლილი ხელები ჰქონდა“.

სხვათა შორის, ახალგაზრდა მარკესმა (მსოფლიო სტუდენტი-ახალგაზრდების პირველ საერთაშორისო ფესტივალზე მოსკოვში მივლინებულმა კოლუმბიელმა უურნალისტმა) თავის ნარკვევებში „სსრკ: 22400 000 კვადრატული კილომეტრი კოკა-კოლის რეკლამის გარეშე“, მაგნოლუმში დასვენებული სატლისისადმი მიძღვნილ თავში აღნიშნა: „არაფრის არ უმოქმედია ჩემზე ისე ძლიერ, როგორც იმოქმედა სინატიფემ მისი ხელებისა, გრძელი, ვარდისფერი ფრჩხილებით. ეს იყო „ქალის ხელები“ — დასტუნდა მწერალი. ამ ნარკვევებში სტალინზე დანერვილი მრავალი სტრიქონი უცვლელად გადავიდა რომანში „პატრიარქის შემოდგომა“.

ერთ-ერთ ინტერვიუში მარკესი ამბობდა „პატრიარქის შემოდგომა“ უკვე მთლიანად დანერვილი მქონდა, მხოლოდ ფინალი აკლდა. ველოდი ფრანკოს გარდაცვალებას, რათა მენახა თუ როგორ იქნებოდა დეკორირებული მისი სიკვდილი. მაგრამ იგი არა და არ კვდებოდა. საქმე ისე გაიწელა, რომ ყველაფერი ხელუწლებლად დავტოვე და დავბეჭდე რომანი. წელიც არ იყო გასული და დაიწყო ფრანკოს აგონია. მისი ფინალი უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე ჩემი ნივნის ფინალია. მან ყოველგვარ ლიტერატურულ გამოწავანს გადააჭარბა“.

„ესპანეთის პატრიარქი“ ფრანსისკო ფრანკო, თვენახევარის მანძილზე კვდებოდა წელი, მტანჯველი სიკვდილით. მრავალრიცხოვანი ოპერაციები მხოლოდ ახანგრძლივებდნენ მის აგონიას. ერთ-ერთი მორიგი ოპერაციის შემდეგ, დელტატორმა, რომლის სინდისზე იყო ათასობით ადამიანის სიკვდილი ესპანეთის სამოქალაქო ომის დროს, ნარმოსთქვა ცნობილი ფრანკა: „ვერასოდეს ვიფიქრებდი თუ შეეძელი იყო სიკვდილი“.

მადრიდის გეოგრაფიულ ცენტრში, პუერტე დე სოლის სახელით ცნობილ მოედანს უერთდება რამოდენიმე ქუჩა, რომელთაც სალამობით სხვადასხვა თეატრალური თუ საკერკო სანახაობათა ოსტატები შევსევიან ხოლმე, რათა სეირის მოყვარული თუ უბრა-

„თქვენმა დასტუნებმა“ № 1



ლოდ მოსივრნე ხალხის ყურადღება მიიპყრონ. აქედან სულ ახლოსაა „ტეატრო დე ლა კომედი“ (სადაც 1988 წელს მიხელო თუმანიშვილის თეატრი, ხოლო 1989 წელს მარჯანიშვილის თეატრი გამოდიოდა), „ტეატრო ალბენიზ“ და „ტეატრო ესპანოლ“ (აქ, 1989 წელს რუსთაველის თეატრი მართავდა სპექტაკლებს).

ყველა ეს ქუჩა განუმეორებელი თავისებურებებით ხასიათდება და ყოველი მათგანი „უბნის“ ატმოსფეროს ქმნის ღია კავებით, რესტორნებით, სასაუნეებით, სათამაშო სახლებით და, რასაკვირველია, გალერეის მსგავსი გასტრონომიული მაღაზიებით, სადაც მიიღო კედელზე გაყოლებული სარკეების წინ ბოლში გამოყვანილი ღორის ბარკლების უგრძესი მწერივთა პაერში გამოკიდებული, კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლ „ფუფეტე ოვეუნას“ ერთი სცენის მსგავსად.

ამ უბანთა შორის ყველაზე მიმზიდველია ორ უზარმაზარ უნივერსალურ მაღაზიათა — „კორტეს ინგლანტას“ და „გალერიას პენ-სიადოს“ — შორის მომწყვეტელი ქუჩა, რომელსაც, უპირატესად, მუსიკოსები, მომღერლები, მარიონეტო თოჯინების დამტარებლები, ახალგაზრდა სიძვის დიაცები და, რასაკვირველია, ტურისტები ეტანებიან.

მრავალი რამ მინახავს ამ ქუჩაზე, სადაც თითქმის ყოველ საღამოს უნდა ჩამეგლო (ჩვენი სასტუმრო თითქმის ებჯინებოდა პუერტე დე სოლს) და, ნებისთი თუ უნებლიეთ, რომელიმე „ატრაქციონის“ ან ამ უნივერსალთა საოცარი გემოვნებით მორთული, დიზაინური ხელოვნების შედეგების მაყურებლად ვიქცეოდი ხოლმე. ამ ქუჩის მრავალ მსახიობთაგან ერთი დამამახსოვრდა განსაკუთრებით. იგი გვიან მოდიოდა ხოლმე, სწორედ იმ დროს, როდესაც თეატრებში სპექტაკლები მთავრდებოდა. სამეფხა სკამზე მთაყუდებდა დაფას, რომელიც გვამცნობდა, რომ იგი, ოდესღაც, მადირიდისა და პარიზის ყოველ-მანტანების სახელგანთქმული შანსონიე ყოფილა, ევაფენილზე გამოსიდა კვადრატული ფორმის ვაცრეცილ ფარდაგს, იქვე მოაჯირზე დადგამდა მაგნიტოფონს, საიდანაც ისმოდა მის მიერ ძველად შესრულებული სიმღერები, რაც მის სახელგანთქმულობაში ძლიერ ექვს ბადებდა. ახლა, ჰმაღვარგულ მოხუც შანსონიეს, მოედნის მსახიობობა უქცევია თავის სარჩენ პროფესიად. ეს პატარა ტანის, ნელთა სიმრავლისაგან მისუსტებული საცოდავი მოხუცი, ქვემარტივ არტისტი აღმოჩნდა. მას ჩაპლინის ტრადიციული კოსტიუმი ეცვა, ხელში კი საყოველთაოდ ცნობილი ტროსტი ეჭირა, მაგრამ იგი ჩაპლინის ქცევების, ხერხების, ტრიუკების იმიტაციას კი არ ახდენდა, არამედ თამაშობდა

თვით ჩაპლინის, როგორც რამიმე კომიკურ-ტრაგიკული დრამატული ნაწარმოების გმირის ჩვენს თვალწინ იგი ქმნიდა ხასიათს, ადამიან-ნიღაბის საოცარ სახეს, სადაც ტრაგიკული შტრიხები სჭარბობდა. ეს იყო მარად მონეტო-ალე აქტიორის ნიღაბი. ამ ყოფილი შანსონიეს ირგვლივ ყოველთვის იდგნენ თეატრალური ხელოვნების მოყვარულნი. ისინი „მისი“ მაყურებლები იყვნენ.

ამ მსახიობის თამაშის შემყურეს, მასსოვს, მაშინვე მომაგონდა ჩვენი დიდი მსახიობის აკაცი ვასაძის გულისმომკვლელი სიტყვები, რომელიც მან, თეატრის ინტრიგებითა და კოლონიებით დაღლილმა, წარმოსთქვა, როცა იძულებული გახდა დაეტოვებინა რუსთაველის თეატრი, რომელსაც მიელი ცხოვრება და შემოქმედებითი ნიჭი შეაღია. „მაგათ იკითხონ თუ არა, მე ტყეშიც რომ ნავიდე, იქაც მომაკითხავს ჩემი მაყურებელი. სულაც, გავშილი ერთ პატარა ფარდაგს ჩემი სახლის სადარბაზოს წინ და იქ დამიწყებ თამაშს. სხვა არაფერი მჭირდება“.

ვისაც აკაცი ვასაძე გოგოლის „შემუშლის წერილებში“ უნახავს, დამეთანხმება, რომ მას მართლაც „არაფერი სჭირდებოდა“, იმდენად მდიდარ აქტიორულ ხერხებს ფლობდა და ისე ღრმა იყო მისი შემოქმედებითი სამყარო. შემუშლის თვით პერანგში გახვეული, სცენაზე მარტო მდგარი აკაცი ვასაძე სასწაულებს ახდენდა. იგი გმირის ავადმყოფურ ხილვებს მოუხეტოებელი შინაგანი ლოგეით აერთებდა და მოლანდებებს რეალობად აქცევდა.

ბოლოს და ბოლოს, თეატრულ ხომ არარსებულის, გამონაგონის ხელახლა გამოგონება და რეალობად ქცევაა, ანუ როგორც პიტერ ბრუკი იტყვოდა — თეატრი „უხილავის ხილულად გარდამქმნელი“.

აკაცი ვასაძის ზემოთ მოყვანილი სიტყვები გაკაბილებს ჩავუღრმავდეთ თეატრის არსს და აქ უნებლიეთ ზუღაპირზე ამოვიდნ თეატრალური ხელოვნების დიდი მოღვაწეების სახეები. მართლაც, რამდენჯერ ყოფილა თითოეული ჩვენთაგანი ასეთი სურათის მომსწრე: სცენაზე დიდებული დეკორაციებია, კოსტუმები — ეპოქის შესატყვისი, მსახიობებიც თითქოს ნორმალურად თამაშობენ, მუსიკაც საჭირო ეპიზოდში ერთვება, მაგრამ სპექტაკლი მაინც არ არის — იგი გლით, გტანჯავთ, რადგან ახალ ემოციებსა და ახალ აზრებს ვერ აღგვიძრავს. გამოვა ერთი მსახიობი, დადგება მარტო ცარიელ სცენაზე და მის ირგვლივ ყველაფერი გაცოცხლდება, ამოძრავდება (აქ არ შეიძლება არ გაიხსენო ვახტანგ ქაბუკიანის განსაცვიფრებელი საკონცერტო ნომრები და სერგო ზაქარიაძის მიერ ნაკითხული ნიკო ლორთქიფა-

ნიძის მინიატურული შედეგები).

სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებელი ვლ. ნემიროვიჩ-დანიჩენო თავის მშვენივრად დანერჩილ — „ნარსულიდან“, და მოგონებებში (არცაა გასაკვირი კარგად რომაა დანერჩილი. ადრე ცნობილი დრამატურგი იყო და რუსეთის აკადემიის ოქროს მედალიც აქვს მიღებული) და თავის შენიშვნებში „აზრები მილტრზე“ (ეს აზრები დანერჩილია თბილისში 1941-42 წწ. როცა იგი ემზადებოდა რუსთაველის სახ. თეატრის მსახიობებთან სასაუბროდ) წერდა: „მე მრავალგზის მიტყვამს იმის შესახებ, რომ შეიძლება ავაცოთ დიდებული, ბრწყინვალე შენობა, შესანიშნავად გავანათოთ და გავატობოთ, შევკრიბოთ ორკესტრი, მხატვრები, დავინიშნოთ ასევე შესანიშნავი ადმინისტრატორი, დირექტორი — და მაინც თეატრი არ გვექნება. იქნება მხოლოდ შენობა და კარგი მომსახურება. მაგრამ, აი, მოედანზე გამოდის სამი მსახიობი, გაშლიან მიწაზე ფარდაგს, დაიწყებენ თამაშს — და უკვე არის თეატრი. ესაა სწორედ არსი თეატრალური წარმოდგენისა“.

განსაკვირვებელია, რომ თანამედროვეობის უდიდესი რეჟისორი პიტერ ბრუკი თავის ნიგნში „ცარიელი სივრცე“ (რომელიც მშვენივრად თარგმნა ზაზა ჭილაძემ) ვრცლად მსჯელობს „მკვდარი თეატრის“, „წმინდა თეატრის“, „უხეში თეატრისა“ და „უშუალო თეატრის“ შესახებ და მისი აზრები ემთხვევა ა. ვასაძისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანიჩენოს მიერ გამოთქმულს.

„მკვდარი თეატრი“ განსაკუთრებულ მიდრე-

კილებას იჩენს შექსპირისადმი. შექსპირისველ საპექტაკლებში თითქოს ყველაფერი რჩება. ვერც მსახიობს დაიწუნებ, ვერც დადგმას — საპექტაკლს არც ტემპერამენტი ავლია და არც ფერადოვნება, კოსტუმებიც საუკეთესო კლასიკური ნიმუშების შესაფერისადაა შერჩეული და მუსიკაც. მიუხედავად ამისა, მაინც მოწყენილობა გვეუფლება და გულის სიღრმეში შექსპირსაც ვლანძღავთ, თეატრსაც და საკუთარ თავსაც. ცუდი ისაა, რომ თეატრში ყოველთვის მოიძებნება „მკვდარი“ მაყურებელი, რალაც განსაკუთრებული მიზნების გამო გახარებული — აქაოდა, წარმოდგენამ ვერც ჩამითრია და ვერც გაამართო“ (პ. ბრუკი).

მაშ როდისლა „ცოცხალი თეატრი“? როცა მსახიობი სახეს მოსავს თავისი ნიჭის არა ერთი რომელიმე მხრით, არამედ, მთელი თავისი არსებით ანუ „სინთეზურად“ (როგორც იტყობა ნემიროვიჩი). მაშინ დგება წამი ჭეშმარიტი თეატრისა, რადგან მასში მოქმედებს „ცოცხალი ადამიანი“, ცოცხალი გნებები, ხოლო მაყურებელს ეუფლება სიხარულით სავსე მელევაკრება.

„ცოცხალ თეატრში“ ყოველ რეპეტიციას დღის ნამუშევრის შემოწმებით ვინყებთ, რადგან არასოდეს არა ვართ დარწმუნებულნი, საბოლოოდ რომ ჩავწვდით პიესის აზრს: „მკვდარი თეატრში“ კი მიაწინათ, რომ ოდესღაც, ვილაცის მიერ უკვე საშუალოდაა დაგანონებული, თუ როგორ უნდა გათამაშდეს ესა თუ ის კლასიკური პიესა“ (ბრუკი).

(გაგრძელება იქნება)

გარეკანის პირველ გვერდზე: სცენა თბილისის სანდრო ახმეტელის სახ. სახელმწიფო თეატრის პირველი სპექტაკლიდან „მთანი მაღალნი“

მეორე გვერდზე: სცენა თბილისის სანდრო ახმეტელის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „ვალაშვილის ქუჩის ძაღლები“

„თეატრი და ცხოვრება“

„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

„THEATRE AND LIFE“

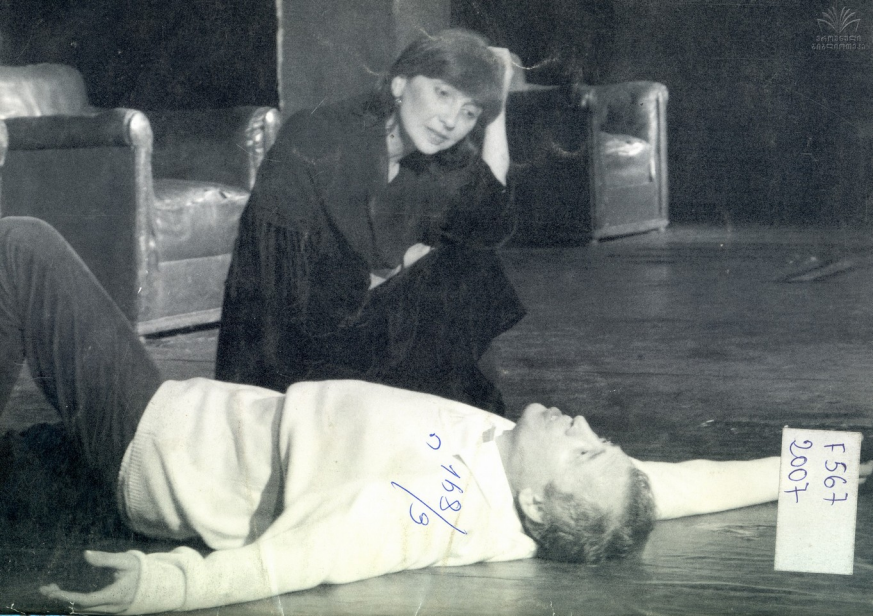
№ 1, 2007

**ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური**

**კორექტორი
მარინე ვასაძე**

ფასი სახელშეკრულებო
რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ.ლენინიძის ქ. №11^ბ.
ტელ.: 99-90-96

აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „თბილისელებში“



F567
2007

0 168/9