

თეატრი და ცენტრები



თეატრი და ცხოვრება

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

ნინო მაჭავარიანი

2

2007

ქ.კ.ტ.ი

წ.წ.ი.ღ.ი

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

შინაარსი

ქართული თეატრის დღე 3

სამქატაკლები

თამარ წულუკიძე — ახალი შეხვედრა „ქეთო და კოტესთან“ 5
 ნანა ბობოხიძე — მე ვარ ის წამი. 8
 ნინო მაჭავარიანი „ნათეს ნითელი ნალები“ რუსთაველის თეატრში 12
 მერი გურგენიძე — წერო, კომბოსტო, გასტრონომი თუ სრული იმპოტენცია. 15
 თიკო შენგელია — სამყარო თეატრია 19
 ლაშა ჩხარტიშვილი — სამი პრემიერა 22
 მერი გურგენიძე — ქრთამით განათებული ჯოჯოხეთი
 თუ ჟადოვის ჩაბნელებული სამოთხე?! 27
 ნიკა წულუკიძე — ანტიკური თეატრის ფესტივალი 31

ქართული რეჟისორები უცხოეთში

გოგი ქავთარაძე: ჩვენში ჰგონიათ, რომ თეატრზე საუბარი ადვილია. 32
 მარია ვლადიმეროვა — ქანცგანყვეტილი ნადირი?. 36

იუბილე

ლილი იოსელიანი 85 წლისა
 დიმიტრი ხეთისიაშვილი — შემოქმედებითი და
 პედაგოგიური მოღვაწეობის 60 წელი 37
 ალექსანდრე ქანთარია — დიდხანს იდექით, დიდო ქალბატონო! 39
 ანზორ ხერხაძე — 70 40
 ნიკა წულუკიძე — მიახლოვება ნახევარ საუკუნესთან 41
 ნინო გუნია-კუზნეცოვა — სცენოგრაფი მირიან შველიძე 43
 რობერტ სტურუა — ჩემი მეგობარი. 45

ისტორია

ერმილე მესხია — ბათუმის თეატრის ისტორიის საკითხისათვის 46
 სოლომონ ლაფაური — კომპოზიტორი იონა ტუსკია და
 სსრკ ჰიმნის შექმნის ისტორია 50
 მიხეილ კალანდარიშვილი — თეატრი მოდერნიზმის გზაზე (დასასრული) 55

თეორია

სანდრო მრეველიშვილი — მსახიობის ოსტატობის ირგვლივ 61
 თინა ჭაბუკიანი — ახალი ტექნოლოგიები საბავშვო ტელემუზნეებლობაში. 68
 მაია გოშაძე — არცოდნა არცოდვა. 66

მეშარები

ნოდარ გურაბანიძე — ჩემი ცხოვრების თეატრი (გაგრძელება) 75

გამოთხოვება

კირილ ლავროვი. 84
 ადამიანად დარჩენის დიდი ილუზია (შოთა ბუენიშვილი). 85
 სიცილი, რომელიც ცრემლზე მწარეა (ლევან ტალაშვილი) 87

ქართული თეატრის დღე



დიდებულ ტრადიციად ქვეული ქართული თეატრის დღე ამ ბოლო ხანს ახალ ფენქცისაც ითვისებს – ის უკვე ორმაგ საოუბილო თარიღებს ზეიმობს. ასე მაგალითად, შარშან სოხუმის თეატრის ოუბილეს მიუწყვილდა, წელს კი სანდრო ამბეტელის სახელობის თეატრის 25-ე წლისთავის აღსანიშნავი ოუბილე ინიშობა.

ამ საოუბილო და სიმბოლურ თარიღებზე ისაუბრებს მსახიობებმა და რეჟისორებმა, რომელთაც მასპინძელ ს. ამბეტელის სახელობის თეატრის მიულოცეს ეს ლამაზი დღესასწაული. **აკვი ხიდაშელმა** თავისი მოსაზრება ერთგვარი ისტორიული პარალელებით გაამყარა: „ხომ არ არის სიმბოლური კავშირი ორ ფაქტს შორის? როგორც ვიცი, სანდრო ამბეტელი თბილისის გარეთ გაიყვანეს და დახვრიტეს. გამოხდა ხანი და თბილისის გარეუბანში გაიხსნა მისი სახელობის თეატრი. გაიხსნა ის, როგორც სიმბოლო ბოროტებანზე სკეთის გამარჯვებისა. ეს ერთი. ახლა მეორე: ჩვენ თეატრის 25 წლის ოუბილეს და ქართული თეატრის დღეს ს. ამბეტელის სახელობის თეატრში აღნიშნავთ 2007 წელს, ანუ სანდრო ამბეტელის დახვრეტიდან 70-ე წელს! იქნებ, ისევე, როგორც სიმბოლის ბოროტებანზე სკეთის გამარჯვებისა!

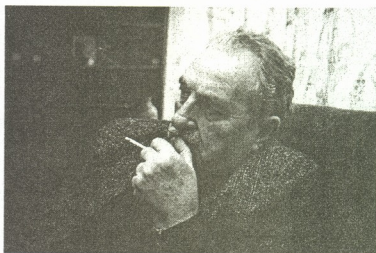
არასდროს დამკვიწვდება ტაში ამ თეატრის მსახიობებმა რომ დამიკვირეს, როცა ჩემს პროფესიას დაეუბრუნდი. პირველად შევედი რეპეტიციან ადამიანებთან, რომელთაც მანამდე მხოლოდ შორიდან ვიცნობდი. მაყურებლის ტაში ჩემთვის შორეულ წარსულში იყო დარჩენილი და უცებ ტაში მსახიობებისგან!”

რეჟისორმა **დავით ანდლუაძემ** საცეცხლურად ამ საზეიმო დღისადმი მიძღვნილი ერთგვარი იმპროვიზებული წარმოდგენა შესთავაზა მაყურებელს, რომელსაც სანახაობასთან ერთად თეატრის წინაშე არსებული პრობლემები და სამომავლო პერსპექტივები ერთიანად გადაეშალა თვალწინ.

სცენაზე კინოკოლაჟის სახით გაეღებულმა ძველი სპექტაკლების წარმატებებმა, თეატრის სასიამოლო მოღვაწეთა პორტრეტებმა და ასევე, მსახიობთა სცენურმა ქმედებამ ავასცენაზე, როდესაც გაგრძელდა კინოკოლაჟის სიუჟეტური და მხატვრული ქარგა, – ლამაზი თეატრალური სანახაობა შექმნა.

დავით ანდლუაძე ვერ ეკრანინდან, ხოლო შემდგომ, წარმოდგენის დასასრულს, სცენიდან მისხალმა მაყურებელს და მიულოცა ეს დიდი დღე-სასწაული. მსახიობებმაც ვერადოვანი კოსტუმებით, საზეიმო განწყობითა და ლამაზი „თეატრალური ალიაქოთით“ თუ ცეკვით სიცოცხლე და ხალისი შემატეს სცენასა თუ დარბაზს.

ყველა ვიღოდა და პრემია ამ დღეს მხოლოდ



ამბეტელის თეატრის მსახიობებს გადაეცათ.

თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, ბ-ნმა გიგა ლორთქიფანიძემ მიულოცა თეატრის ოუბილე და აღნიშნა, რომ 25 წლის წინ, ახალი თეატრის გახსნა ურთულეს პრობლემას წარმოადგენდა, რაც თეატრზე ფანატურულად შეყვარებულმა ახალგაზრდა რეჟისორმა, ლერი პაქსაშვილმა შეძლო. შეძლო ეს თავისი უდიდესი და არაჩვეულებრივი ორგანიზატორული ნიჭითა და მონდომებით.

– ლერი პაქსაშვილი ჩემი მოსწავლე იყო. თეატრალური ინსტიტუტში მისი მოხელის დიდან მისი იდეალი რეჟისურაში იყო სანდრო ამბეტელი და მისი თეატრალური ესთეტიკა. ის გატაკებით საუბრობდა თეატრის ხალხურობაზე, ერთგულობაზე და მისი ყოველი ნამუშევარი ინსტიტუტში თუ მის ფარგლებს გარეთ გამსჭვალული იყო ამ იდეით.

თეატრი გლდანის რაიონში ეს. ვაშნისკის „ობტინისტური ტრაგედიით“ გაიხსნა. ეს პიესა ყველაზე უკეთ გამოხატავდა ლ. პაქსაშვილის სწრაფვას პერიოდული ბისკენ. სპექტაკლი გამოიწვიოდა მასობრივი სცენების ისტაქტური დადგომა და სცენური რიტმის მძაფრი შეგრძობით...

ქართული თეატრის ერთ-ერთი რეჟისორმა სანდრო ამბეტელი – ეს დრამა ერთგული და უნიჭიერესი რეჟისორი – ტრაგედიულად შექმნა სწორედ რომ ერთგული თეატრის შექმნის იდეას.

როდესაც მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტში ესწავლებოდა, ამბეტელის სახელის სხეულებს აკრძებულ იყო და ეს ანტიბაქტოთა პრობლემადს უტოლდებოდა. ჩემმა მასწავლებელმა, დიდმა რუსმა რეჟისორმა ალექსეი პოპოვმა კი 1948 წელს, როდესაც განასკუთრებოდა იყო გამაჟღერებელი პოლიტიკური ვითარება საბჭოთა კავშირში, ორი ლექცია მიუძღვნა ამბეტელის შემოქმედების განხილვას. ის ისე ცოცხლად ვგისხატავდა ამბეტელის სპექტაკლებს: „ჰანზონს“, „ლამარას“, „კაჩარალებს“, თითქოს ვუწინ პიესის ეს წარმოდგენები ნახნახ. ეს ორი ლექცია მან ასეთი სიტყვებით დაამთავრა: „После гастролей театра Ахметели два сезона московские театры были в полном шкве. Мы не

„ოქტომბერი“ № 2

სტალინი

ბიბლიოთეკა



ჩემი ძვირფასო დავით!

თეატრის იუბილე, ნებისმიერი თვალსაზრისით, უადრესად მნიშვნელოვანი ფაქტია, ნამდვილად აღსანიშნავი და საზეიმო. იყო დრო, როცა გასაქრობად განწირული ქართველი ხალხი მხოლოდ და მხოლოდ მხერგობისა და თეატრის მეშვეობით ინარჩუნებდა ეროვნულ ღირსებას და სიამაყეს. ამ თვალსაზრისით, დღეა თეატრის მნიშვნელობა დღესაც, რამდენადაც მტერი არა მარტო ვერაგი და დაუხმობელი აღმოჩნდა, არამედ მოუპირებელიც.

მაგრამ ვიდრე თეატრი გვაქვს და, რაც მთავარია, გვესმის თეატრის მნიშვნელობა ჩვენი სულიერი ცხოვრებისათვის, არსებობს იმედიც, ბოლოს და ბოლოს, უკეთესობისკენ რომ დაბრუნდებოდნენ ბედის ბოროტალი და რწმუნებული ვარ, კვლავაც აღსდგება მკვიდრებით ბევრი სასიკეთო, აუცილებელი ტრადიცია და თეატრსაც დაუბრუნდება ერთგული მაყურებელი, რაც, თავისთავად ცხადია, თქვენი თეატრის დამსახურებაც იქნება.

თეატრს ერთი მეტად უცნაური თვისება აქვს: შეუძლია არა თუ განგაცდევინოს, არამედ დაგვანახოს კიდევ სიტყვა მთელი თავისი სილიადათ, და არა მარტო დაგვანახოს, შეგვიყვანოს კიდევ იმ სიტყვაში, როგორც ზღაპარულ, უსასრულოდ ვრცელ ქვეყანაში; იმიტომ კი არა, ჩვენ რომ ვპატრონდებით სიტყვის ნიშნულს, პირიქით, იმიტომ რომ ვიზრდებით. სიტყვა ზრდის ადამიანს.

აბიტომ, გელოცავ რა სულთა და გულით დღევანდელ დღეს, როგორც ერთ-ერთი აქტიური და საინტერესო თეატრის მითავეს, ესარგებლოდ შემთხვევით, რათა მოერქობინათ და პატივსაცემით მოვიხარო ქედი საერთოდ ქართული თეატრის, მე ვიტყვადი, გმირული თეატრის ნიშანს — ყველა რეჟისორის, ყველა მსახიობის, ყველა სცენის მუშაკისა და თავად სიმბოლოდ ქცეული სცენის ნიშანს, რომელმედაც პირველყოფილი ძალითა და მომხიბვლელობით ზემოქმედებდა ქართული სიტყვა, უკეთესი მისწრაფებით აღმძვრელი ჩვენს სულსა და გონებაში.

საკუთესო სურვილებით
მოსან მისამ
6 იანვარი, 2007

знали, что ставить, как ставить, настолько огромное было впечатление от его спектаклей”. ეს მაშინ გზირობის ტოლფასი იყო, ვინაიდან იმ თხუთმეტი სტუდენტად, რომლებიც ვესწრებოდით მის ლექციას, ერთსაც რომ მიტანდა ამავე პარტიულ ორგანიზაციაში, მოთხოვს ციხე არ ატყუებოდა.

ასევე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე იმ ფაქტმა, რომ ლენინგრადში ჩემი მასწავლებლის, გიორგი ტოფტონოვოვის კაბინეტში მხოლოდ სამი სურათი ეკავა: სტანისლავსკის, ბრუსტისა და ახმეტელის. ესეც ძალიან რისიკიანი ფესტი იყო. ტოფტონოვოვი ყოველთვის დიდი ვატაკებით ყვებოდა ახმეტელის შესახებ და ამბობდა, რომ ახმეტელის თეატრალურმა ესთეტიკამ უდიდესი გავლენა მოახდინა მის თეატრალურ აზროვნებაზე.

შემზარავი იყო ჩემთვის ბრწყინვალე რეჟისორისა და შესანიშნავი პიროვნების, შალვა ღამბაშიძის ნაამბობი ახმეტელის უკანასკნელი ნახვის შესახებ: გვიან ღამით, სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ღამბაშიძე და რამდენიმე მსახიობი ვართვალე გამოსულან და დაგვანახათ, როგორც ღამბაშიძე იხსენებდა, სანდრო. როგორც ყოველთვის, ამაყად შეპართული იდგა საპარტიო მანქანის ძარაზე კაბინაზე ხელფედაცრდობილი და სადაცა, შორს იყარებოდა. როდესაც მანქანამ ჩააბარა, ისინი ტროტუარზე დამსხდარან და აქვითინებულან.

აღ. ახმეტელის თეატრის დაარსების დღიდან ღერო მაქსიმალური ძირობა იმისათვის, რომ მის მიერ დაარსებული თეატრისათვის ახმეტელის სახელი ეწოდებინათ. მან მაღალთა თავის მშანს, მაგრამ მაშინ უკვე თეატრის ხელმძღვანელი აღარ იყო. ამ თეატრმა სერიოზული, სწორად კონფლიქტური, მაგრამ უდავოდ საინტერესო

შემოქმედებითი შვა განვლო. სხვადასხვა დროს მის ხელმძღვანელობდნენ: ი. კაკულია, გ. ქაჭორაძე. განსაკუთრებით ღრმა კვალი დატოვა მის ცხოვრებაში აღ. ქანიარიაძე.

მე ბედნიერი ვარ, რომ დღეს მის სათავეში უდგას ასევე ჩემი მოსწავლე. ნიჭური რეჟისორი და შესანიშნავი ორგანიზატორი დავით ანდრულაძე. ანდრულაძის მოხვლით თეატრში დაიწყო განვითარების ახალი ეტაპი. ახალგაზრდა რეჟისორმა შექმლო დაეჭვიდრებინა საკუთარი ხელწერა. განსაკუთრებით გამოყოფილი მის მიერ დადგმული წარმოდგენებიდან ფ. დიორე-ნაბის „მილიარდერის ვიზიტს“, მე ბევრი სცენური ვარიანტი მინახავს ამ მივსისა, მაგრამ ანდრულაძის „ქიორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“ მათ შორის განსაკუთრებული სიმახვლით გამოირჩევა.

საბედნიეროდ, ანდრულაძის თხოვნით, მეც მომიწია მუშაობა ამ თეატრში. „ღამბაშიძეს“ მუშაობამ დიდი შემოქმედებითი სისარული მომანიჭა. კოლექტივი მყარად არის გაერთიანებული თავისი ხელმძღვანელის გარშემო. ვუსურვებ მათ უღრუბლო ცას და მომავალ შემოქმედებით გამარჯვებებს, რათა მოხელის ამაოთლებდნენ გენიალური სანდრო ახმეტელის სახელს.

დაასარულს, მსახიობებს თეატრალური საზოგადოების სახელით თეატრის დღე მიულოცა და ვჯილოვები გადასცა რეჟისორმა სანდრო მრველი-შვილმა.

6067 მატყარინა

„თეატრი და სხვა“ № 2

თამარ ნულუკიძე

ახალი

შეხვედრა

„ქეთო და

კოტეხთან“

თავიდანვე აღიარება მოიპოვა „ქეთო და კოტეს“ საიუბილეო დადგამა, რომელიც 1991 წლის ივნისში გაიმართა ვ. დოლიძის დაბადებიდან 100 წლისთავის აღსანიშნავად. თავიდანვე ჩამოყალიბდა საზოგადოებრივი აზრი – სექტაკლი წარმოადგენდა კომპოზიტორის ჩანაფიქრის ადეკვატურ კომპლექსურ ხორცშესხმას. სცენაზე გაცოცხლდა ვიქტორ დოლიძის სამყარო, მისეული გონებამზვილური პერსონაჟები და სიტუაციები, ზეიმობდა ხალასი იუმორი, რაც ამ ოპერის მთავარ მახასიათებელს წარმოადგენს.

თუმცა, „ქეთო და კოტეს“ თავდაპირველ გასინჯვაზე 1991 წელს, ოპერის თეატრის სამხატვრო საბჭოზე (რომლის შემადგენლობაშიც ძირითადად ჩვენი კლასიკოსი კომპოზიტორები იყვნენ) სწორედ მისი კომიურობა გახდა სადავო. „– როგორ? – აბა, ჩემო ბარბალო, გასნი აქედან მალე“ არ გააცინებს მაყურებელს? ან კიდევ საქოს და სკოს კულეტები: „ჩვენ არ გვინდა ვირდები, გვინდა მხოლოდ მწვადები?“ – პასუხობდა სცეპტიკურად განწყობილ საბჭოს წევრებს კომპოზიტორი. იქ ისიც ითქვა, რომ ეს საერთოდ ოპერა არ არის, ვის გაუგია კინტოებისა და მატანკლებისთანა პერსონაჟები ოპერაში. ამხეტე შეუპასუხა ავტორი: „– ეს კომიუერი ოპერაა, აბა, გრძელწვერა მეფეებსა და ვეზირებს სომ არ ვაცეკვებ ხალხის გასამხიარულებლად!“ – მაშინ ვიქტორ დოლიძის რეჟისორი ალექსანდრე წულუ-

ხავა დაუდგა ყველაზე ძლიერ მხარდამჭერად, რომელმაც ისარგებლა თავისი იმდროინდელი თანამედრობით – როგორც თეატრის დირექტორი და სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარე, არ შეეპუა უმრავლესობის შემოტივებს და მაინც დადებითად გადამწყვიტა ოპერის დადგმის საკითხი.

ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტემ“ პირველი დიდი გამარჯვება მოიპოვა პრემიერის დღეს – 1991 წელს.

ამ გადმოსახედიდან ოპერის კიდევ ერთ გამარჯვებად მიგვანია სწორედ აღნიშნული საიუბილეო სექტაკლი, რომელმაც დაადასტურა არა მხოლოდ ვ. დოლიძის ოპერის მარადიულობა, არამედ მისი ინტერპრეტაციის ტრადიციის ღირსეუბებიც.

ფიქრობთ, ამჟამინდელი განახლებული დადგმა კიდევ ერთ გამოცდას უწყობდა როგორც ოპერას, ასევე მისი ინტერპრეტაციის ტრადიციას. საქმე ისაა, რომ „ქეთო და კოტეს“ ხსენებული პრემიერიდან 16 წელმა განვლო. ამ ხნის განმავლობაში საგრძნობი ცვლილებები მოხდა ზოგადად საოპერო თეატრის სფეროში, თვით უანრისადმი დამოკიდებულებაში. მიუღს მსოფლიოში მასობრივად მოიკიდა ფეხი საოპერო ნაწარმოებებისადმი რეჟისორების მიერ უკადურესად თავისუფალმა მიდგომამ, თვით კომპოზიტორი – დრამატურგის მიერ დაწესებული ჩარჩოების აბსოლუტურად თვითნებურმა გარღვევამ. ამის წინაპირობად კი ასახელებენ იმას, რომ თანამედროვე მაყურებელმა ზურგი აქცია საოპერო თეატრს, ვინაიდან აღარ სურს სცენიდან ნაწარმოების იმ სახით ხილვა, როგორც ხდებოდა მისი წარმოდგენა საუკუნეების მანძილზე. ამიტომ მხოლოდ სიახლეთ თუ მოზინადვენი მაყურებელს.

ჩვენს წინაშე წარმოდგენილი „ქეთო და კოტე“ კი თავისი შემოქმედებითი პოზიციით არ ეთანხმება თანამედროვე საოპერო თეატრში მოძალეებულ ტენდენციას. სწორედ ამიტომაც, იგი ამ ფონზე, შეიძლება ითქვას, გამოცდის წინაშე იდგა თავისი პირვანდელი სახითა და ტრადიციულ ინტერპრეტაციასთან მიახლოებით. ისევ თანამედროვე საოპერო თეატრში მოძალეებულ მიმდევარა პოზიციიდან დავსვამდით კითხვას – მიიღებდა თუ არა მაყურებელი „ძველ“, ტრადიციულ „ქეთო და კოტეს“?!

დავინწყობ რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის როლის აღნიშნით, ვინაიდან მაინც მისმა ინტერპრეტაციამ გადამწყვიტა სექტაკლის ბედობლობა. გიგა ლორთქიფანიძის უპირველეს ღირსებას ის წარმოადგენს, რომ მან გაითავისა სწორედ ვ. დოლიძის მხატვრული სტილისტიკა და ამ პოზიციიდან მიუდგა ნაწარმოებს. დოლიძისეულ ესთეტიკაზე აღმოცენებული სექტაკლის მხატვრობა, მურან მურვანიძის ნამუშევარი. თითქოს უკვე ბანალურად ძველული რეჟისორული ხეობი – თეატრი თეატრში – მოქმედების არაბანალური გათამაშების საშუალებად იქცევა.





სცენა სპექტაკლიდან

ლოყებიანი იარუსებიდან გმირების გადმოდგო-
 მით ხაზი ესმება მათ მნიშვნელობას. იგივე
 ესება იქედან გუნდის – საზოგადოების ხმის
 მონღვენას. თავის დროზე, პრემიერაზე საზოგა-
 დოების ნაწილს ეუცხოვა კიდევ სპექტაკლის სცე-
 ნოგრაფია – ლოყებში გამოსასული ადამიანების
 პაროდირებული პანეებისა და იარუსებს შუა
 ჩამოფარებული ხანის ერთობლიობის სიჭრელე-
 დღევანდელი აღქმით, ეს სცენური გადაწყვეტა
 სწორედ ნაწარმოების მუსიკალური დრამატურგი-
 იდან გამომდინარეობს. ვ. დოლიძის ეს ოპერა
 ხომ მიმართული იყო XIX საუკუნის თბილისის
 მეშახნური ფენის წარმომადგენლების და ქალა-
 ქური ყოფის გამარჯვებისაკენ. სწორედ მუსიკაში
 გადმოცემული სატირის აღებქდვას ისახავს მიზნად
 სცენოგრაფიაც. პანოზე წარმოდგენილი ფიროსმა-
 ნისეული მოტივიც მოქმედების ფონზე მიგვანი-
 შნებს – ორთაჭალის ტურფებისა და კინტოების
 გარემოზე – იმაზე, რისი გადმოცემისუნაც არის
 მიმართული ვ. დოლიძის მიერ ატაკებული ქალა-
 ქური მუსიკალური ფოლკლორი. სპექტაკლში
 საზგასმულია ყოველივე ამის საპირისპიროდ
 არსებული ევროპული გალანტური საწყისი, რომე-
 ლსაც ოპერაში ქეთი და კოტეს წყვილი განასა-
 ხიერებს. ამ საწყისის სიმბოლოზირების ერთ-ერთ
 ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ „ქეთი და კოტეს“

დღეტის პარალელურად საბალეტო სცენის
 განვითარება. თავის დროზე ეს სცენაც
 გარკვეულწილად კრიტიკულად იქნა მიმო-
 ბული. დღევანდელი თვალით კი, როგორც
 ზემოთ ვახსენეთ, საოპერო თეატრის სფე-
 რომში მიმდინარე რადიკალური მოვლენების
 ფონზე იგი ორგანულად ერწყმის მოცემულ
 მუსიკალურ ნიმუშს.

სპექტაკლის ერთ-ერთი კონცეპტუალური
 მხარეა ბარბალეს პერსონაჟის წინ წამოწევა,
 მისი ცენტრალიზება მთელი წარმოდგენის
 მანძილზე. ბარბალეს სახის განვითარების
 კულმინაცია II მოქმედების წვეულების სცე-
 ნაში ხდება. ოპერის დამდგმელებმა ეს სცენა
 გამარდეს „ქეთი და კოტეს“ უვერტიორის
 I ვარიანტის გამოყენებით. აქ გ. ლორთქი-
 ფანიძე თავადის მოტყუების სცენას იყენებს
 გროტესკული საწყისის გასამძაფრებლად.
 მარტო ის მომენტი რად ღირს, როდესაც
 რომანისის შესასრულებლად ინსტრუმენტს
 მომზადარი ბარბალე ისე შედის სიმლე-
 რის ეშში, რომ უცებ ფეხზე წამოიჭრება,
 როიალს მთელი ძალით მიანება და განეცს,
 ანდა ამის შემდეგ იატყვე რომ გაკოტრი-
 ალდება, აფრიალებული კაბიდან გრძელსა-
 ცვლიდა ფეხებს პაერში აიქნევს.

ბარბალეს პარტიის შემსრულებლის ნატა-
 ლია ვოლჩენკოს შესახებ უნდა ითქვას, რომ
 იგი სწორლად ახალი კუთხით წარმოიწნდა.
 შეიძლება ითქვას, მოულოდნელიც კი იყო
 მისი სახით სახასიათო მსახიობის მოვლი-
 ნება. ნ. ვოლჩენკო თავისი უდავო ღირსებებით
 – ხმის ძლავური მადანით, რეგისტრით თანაბარი
 ფლობით, დახვეწილი მუსიკალურობით, სცენური
 ფაქტორით კარგა ხანია ითვლება ჩვენი საოპერო
 თეატრის ნაშეყნ ძალად, მაგრამ ამ ხნის განმე-
 ვლობაში მის ყოველ წარმატებულ გამოსვლას
 ახლდა სურვილი აქტიორული მონაცემების
 გახსნისა. ამის გამჟღავნების მისიაც რეჟისორ
 გ. ლორთქიფანიძეს ხედა წილად. მან ბარბალეს
 თავანყვეტილი გროტესკული ქმედებების გადმო-
 საცემად მომღერლის პოტენციალში „ჩამარხული“
 შინაგანი ტემპერამენტი და სიმსუბუქე აამოქმედა.
 აქვე არ შეიძლება არ გავისწინოთ გ. ლორთქიფა-
 ნიძის ამავე – 16 წლის წინ განხორციელებული
 სპექტაკლის აღმოჩენა – მომღერალი თამარ
 გურგენიძე, რომელმაც სახასიათო მსახიობის
 ამაღლუში გაიბრწყინა. შემთხვევითი არ არის,
 რომ იგი ამავერად სპექტაკლის კონსულტანტად
 მოგვეწვიოს.

ამავე კონტექსტში უნდა აღვნიშნოთ მზია დავი-
 თაშვილის მიერ წარმოდგენილი ბაბუსის კოლორი-
 ტული სახე. ეს მომღერალი აქამდე ყურადღების
 იქცედა დიდი დიაპაზონის ძლიერით, სახეზე ხმის
 ტემბრით. ვიქტორობთ, მის არტისტულ ცხოვრება-
 შივც მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა სახასიათო
 სახის შექმნით (მეორე შემადგენლობაში ასევე

სახიერი პორტრეტები შექმნეს ლეილა გოციონიძემ (ბარბაღი) და ვარდი ცერცვაძემ (ბაბუნი).

ზემოთ მოყვანილი მაგალითები მიგვანბნებენ იმაზე, თუ რაოდენ სასარგებლო ყოფილა გ. ლორთქიფანიძის ოპერის თეატრში მოღვაწეობა, არა მხოლოდ კლასიკური ნაწარმოების შთაბეჭდვადი ინტერპრეტაციის მიზნით, არამედ აქ არსებული საშემსრულებლო ძალების აქამდე გამოუმტკიცებელი სამსახიობო პოტენციალის გასასხნელად, თუმცა, ვერც იმას ვიტყვით, რომ ჩვენში დიდად გააბრუნალა მათ მოწვევამ. ისე კი, ამ ტენდენციამ კარგა ხანია ფეხი მოიკიდა თეატრის წამყვან საოპერო თეატრებში. დიდ თეატრში კი ხანდახან პირდაპირ გადმოაქვთ მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრში განხორციელებული სპექტაკლის სცენური ვერსიები. ამ შორეული გასვლის მცდელობა დაგვიკრდა კვლავ იმის შესახებნებად, რომ იქნებ, ქვეყნის საზღვრების გადალახვის გარეშეც შეიძლება უფრო შესრულდეს თვით თეატრისა და ცალკეული შემსრულებლისათვის მნიშვნელოვანი სასარგებლო საქმი.

თავიდანვე რეჟისორის ერთ-ერთ დროსებად აღინიშნა სპექტაკლის სადადგომ ტრადიციისადმი პატივისცემის გამოხატვა. აქ ვიტყვით, საქმე ისაა, რომ გ. ლორთქიფანიძემ მხოლოდ ტრადიციისადმი დამოკიდებულება კი არ გამოხატა, მან შეიგრძნო, რომ „ქეთო და კოტეს“ პირველი დამდგმელისა და ათეული წლების მანძილზე მისი ინტერპრეტატორის ადექვატური წუნუნავის რეჟისორს ისე შეერწყა ოპერის მუსიკალურ დრამატურგიას, „საკომპოზიტორი რეჟისორს“, რომ, შეიძლება ითქვას, მის განუყოფელ ნაწილადაც იქცა. წუნუნავასეულ „ქეთო და კოტეს“ რეჟისორულ ექსპონიციამში გარკვეული ინსტრუქტიჟიც არის მოცემული მომავლის რეჟისორებისათვის. გიგა ლორთქიფანიძის მიერ ტრადიციისადმი პატივისცემად მიჩნეულ იქნა სპექტაკლში წუნუნავასეული მიგნებების ცოტირება. მან სწორედ ის საგულისხმო ვარიანტები გამოიყენა, რაც პირველმა დამდგმელმა შემდეგ ინტერპრეტატორების შემოქმედებით ფანტაზიას დააკისრა. ამ სპექტაკლით კიდევ ერთხელ წარმოჩნდა სწორედ ის საფუძველი, რომლიც ალ. წუნუნავამ შექმნა ოპერის რეჟისორული პარტიტურისათვის. გ. ლორთქიფანიძემ გამოიყენა რა II მოქმედების წვეულების სცენაში წუნუნავას მიერ გამოგონილი ტიპაჟები, კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ ისინი დოლიდისეული „საკომპოზიტორი რეჟისორის“ ნაწილად იქცნენ. სპექტაკლში ამ წვეულების უტყვე მონაწილეების თავისებურად ამოქმედებით კომიკური, გროტესკული მოტივი გადმოიფრქვევა. ამით ამ პერსონაჟებსაც ახალი სიცოცხლე, ახალი სუნთქვა მიენიჭათ. აქ აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ქორეოგრაფის, დ. ჯავრიშვილის როლი. ეს ითქმის ბოქალის (პაატა ხელაშვილი, აბესალომ გოგუა) და ვაჭრის ცოლის (ნინო ფირუზაშვილი) კომიკურ დუეტზე, თითოეულის მხრიდან ექვიანო-

ბის გამოვლენით. ვერც ერთი ვერ აიტანს თავისი მუნეცილის სხვასთან ცეკვას და მუჟალუგუნობი გამომდევს მას თავიკენ.

ჯერ კიდევ წუნუნავას დადგმაში II მოქმედების გროტესკული აურზაურადან განსაკუთრებით გამოყოფდნენ მოხელე-ტანცმაცისტრის“ პერსონაჟს. აქაც გ. ლორთქიფანიძემ ძალზე კონებამხვილურად წარმოადგინა ეს ტიპაჟი — თავანყვეტილი ცეკვით, ჰიპერტროფირებული მოძრაობით (მსახური — გიორგი ჩხაიძე). აქ აღვნიშნავთ ერთ საგულისხმო მომენტს: ხელოვნებაშიცოდნენ დიმიტრი თუმანიშვილის გადმოცემით, წუნუნავას წვეულების სცენაში გამოჰყავდა თავისივე ორეული — აქოჩირილი თემბით, ხელში სავარცხლით, რასაც წამდგომეუ ისეგანა თავზე. ეს თვისება აბსიათებდა თურმე რეჟისორს და ამით საკუთარი თავის პაროდირებასაც ახდენდა. გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლში შევნიშნავდით სწორედ „ტანცმაცისტრის“ მსგავსების წუნუნავას ვიზუალურ პორტრეტთან. არ ვიცით, როგორ შექონდა თვით წუნუნავას — ტანცმაცისტრის სახით წარმოადგენდა თავის ავტომორტრეტს თუ გ. ლორთქიფანიძემ მოახდინა ამ ორი პერსონაჟის სინთეზი.

სპექტაკლში სამი საღამოს განმავლობაში ერთმანეთს შეერწყა მომღერალთაგან ძველი და ახალი ცვლა. მაყურებელმა ისილა „ქეთო და კოტეს“ გროგორც ახალი შემსრულებლები — გა მახარაძე, ნინო ჩაჩუა, აგრეთვე ლიანა კალმახელიძისა და თემურ გუგუშვილის უკვე ტრადიციულად ქცეული დუეტი. წარმოადგინეს კომიკური ელემენტები გამთლიანებამი მნიშვნელოვანი როლი დაეკისრათ ცალკეულ შემსრულებლებს: ყურადღება მიექცია ბესიკ გაბიტაშვილმა თავადი ლევაინის ამაყ და ფეთქებადი ხასიათის გამოკვეთით, იგივე პერსონაჟი სულხან გულუხიანმა საკუთარი დამარცხების გამო დაბოღმლი მდგომარეობაში წარმოსახა. იმდროინდელი ვაჭართა ფენის წარმომადგენლის პორტრეტი კვლავ შეახსენა საზოგადოებას ომარ ხოფერიამ. ამ პარტიის დებოტანტი გახლდათ ტარიელ ჭიჭინაძე. კოლორიტული სახები შექმნეს საქოსა (ვანო გალუაშვილი, გივი ფეიერიშვილი) და სიკოს (თამაზ საგინაძე, ნუგზარ გელაშვილი) შემსრულებლებმა.

თავის დროზე ამ სპექტაკლში ვიქტორ დოლიძის სამყაროს ადეკვატური წარმოჩენა სავარაზობლად განაპირობა დროიფორ რევვა ჭკადის ნაწარმოებისადმი ფაქიზმა, ყვადემოურმა დამოკიდებულებამ. ამჯერადაც გაგრძელდა მის მიერ აღდებული გეზი. აგრეთვე მნიშვნელოვანია ქორმაცისტრი თ. ჩხენკელის დამსახურება.

კიდევ ერთხელ გაიმარჯვა ოპერა „ქეთო და კოტეს“. კიდევ ერთხელ იზეიმა ამ ოპერაში გადმოფრქვეულმა ხალასამ მახვილგანიერებამ. სწორედ დოლიდისეული იუმორის თავისებობით მოგვირგნა ალტაბაძემ გააერთიანა სამი საღამოს მანძილზე გადაცემული დარბაზი ყველა ასაკის მსმენელ-მაყურებლით.

ნანა გობოხიძე

მე ვარ ის წამი...

შიში...

ადამიანის მარადიული თანმდევი...

შიში...

და ამ ვენომენის მრავალსახეობა:

შიში სიკვდილისა...

შიში მარტოობის...

შიში გარესამყაროს და მასში არსებული ათა-სგვარი ხმისა და ფერის მიმართ...

მრავალგვარ შიშს ეხვებოდა ცხოვრების მანძილზე...

და ძალიან გვიან ვაცნობიერებთ, რომ ყველაზე მთავარ შიშზე არ გვიფიქრია... თურმე...

— შიშზე საკუთარი თავის მიმართ, ჩვენს შიგნით, სადღაც ჩაბუდებულ და გარინდებულ შეშარავ არსებაზე, რომელიც ერთ „მშვენიერ“ დღეს, სრულიად მოულოდნელად, მაგრამ უქველად გამოგვეცხადება და შეგვასვენებს თავს.

ამელი ნოტომი — იაპონიაში დაბადებული ბელგიელი, რომელსაც წერა მარტოობის შიშმა დაანწყინა... ამომავალი მზის ქვეყანაში დაბადებულის ფსიქიკამ თურმე ვერ მიიღო ევროპული სამყაროს სულიერება და ყოფიერება... და იგი შიშსა და ძრწოლვაში განმარტოვდა. მწერლის ნაწარმოებთა თავად ჩამონათვალიც კი ერთგვარი გაღერვაა იმ სულიერი მდგომარეობის ერთგვაროვნებისა, რითაც მწერალი ცხოვრობდა, ცხოვრობს და სხვადასხვა დროს ამ ნაწარმოებებს ქმნის: „მკვლელის ჰიგიენა“, „ანტიქრისტი“, „მტრის კოსმეტიკა“, „შიშითა და ცხახებით“, — დამეთანხმებით, ეს, მართლაც, შიშით აღსავსე სამყაროა და ნათელ ფერებს ძნელად თუ აღმოვაჩინოთ იქ...

სპექტაკლის ძირითადი სათქმელი, აქცენტები, — რომელსაც დამდგმელი რეჟისორი რობერტ

სტურუა გეტავაზობს (სადადგმო ჯგუფთან ერთად), სრულიად გამოკვეთილია, — ამ უმარტიველულო სარტრისეული (ეგზისტენციალისტური) პოსტულატი „ჯოჯოხეთი — ეს სხეებია“. აქ მართებული ერთი დასკვნაა მხოლოდ — ჯოჯოხეთი თავად შენშია. და, თუ ნიღაბს ჩამოისხნი შენს მტერს, არ გაიოცო, თუ იმ ნიღბის უკან თავადვე აღმოჩნდები...

„მტრის ნიღაბი“ ამელი ნოტომის ნოველის ინსცენირებაა (ინსცენირებისა და თარგმანის ავტორები არიან რობერტ სტურუა და ლილი ფოფსაძე ირინა ლოლობერიძის მონაწილეობით). ეს ფსიქოლოგიური დრამაა, დეტექტიური და საშინელებათა ჟანრისთვის დამახასიათებელი ელემენტებით. ეს უკანასკნელი კი მთელი თავისი „დიდებულებით“ წარმოჩინდება არა ენზუალურ, გარეგნულ ეფექტებში, სპექტაკლის მსაბჭერლე თუ მუსიკალურ გაფორმებაში, არამედ თავად გმირის, ფერომის (ბესო ზანგური) ფსიქიკაში, მის სულში... იქ კი, მართლაც რომ საშინელი რამ ხდება, — იქ სულში მოფუთფუთე ბნელი არსება, მატერიალიზებული კოშმარი, ამქვეყნიური ჯოჯოხეთი ბობოქრობს...

...აეროპორტის მოსაცდელში ვიმყოფებით (რომელიც გარკვეულ ემზოდებში სასამართლო დარბაზის ფუნქციასაც ითავსებს... თითქოს...) ჩვენც ველოდებით გაურკვეველი დროით გადადებული რეისის გამოცხადებას და თითქმის ორი საათის ლოდინის შემდეგ შევებით ამოკოსუნთქავი, რადგან იმ უცხო კაცმა, სინქრონულად რომ იმეორებს ფერომის მოძრაობას (და პოლიციელთაგან განსხვავებით ფერომთან ერთად ჩვენც ეხვადვთ მას), აქ ფერზე ჩვენ არ მოგვეკითხა...

რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზის მთლიანი სივრცის გამოყენებამ მაქსიმალურად დაახლოვა ერთმანეთთან მაყურებელი და მსახიობები, და მათი ურთიერთობა, კინოს ენით რომ ვთქვათ, — მსხვილი ხედით განსაზღვრა. ამგვარ მანძილს ერთგვარი უხერხულობა ახლავს, — მე ვიცი მსახიობები, რომელთაც პირად საუბარში გაუშვებელია, რომ „ემინიათ“ ამგვარი სიახლოვის, რადგან მაყურებლის ამ დისტანციაზე „სუნთქვა“, მის მზერასთან სიახლოვე (მზერასთან, რომელიც სწორად არცთუ ისე სასიამოვნო და კეთილგანწყობილია), ავრთობს მათ. არ მინახავს ამ ხერხით გადაწყვეტილი არც ერთი სხვა სპექტაკლი, სადაც მსახიობებმა შეძლეს საკუთარი სუნთქვისთვის შესტად შესატყვის რიტმში აეყოლიებინათ მაყურებლის სუნთქვა.

ბესო ზანგურის (ფერომი) და გაგი სვანიძის (უცნობი) დუეტი არაჩვეულებრივი, ფსიქოლოგიურად დახვეწილი, ყოველ ფესტსა თუ მიმიკაში, ყოველ ფიზიკურ ქმედებაში გამართლებული, ზუსტი და მეტყველია. მათ ორი საათის განმავლობაში შეძლეს ის, რომ მაყურებელმა ვერაფრით მოახერხა ყურადღების მოდუნება

და მთელი გულისყურით ადევნებდა თვალს იმ ურთულეს ფსიქოლოგიურ წიაღსვლებს, რასაც მსახიობები სთავაზობდნენ...

სივრცე, სადაც სპექტაკლის გმირები მოქმედებენ, სრულიად ლაკონურია და თავისუფალი ზედმეტი რეკვიზიტისგან. აქ სულ რამდენიმე დეტალია, — ფერადი სკამები და კიბე, ცისკენ მიმავალი (ფეროში — „ჩვენს ოჯახში ღმერთი არ სწამდათ...“), რომელზე ასვლაც არავის უნდა, სანამ ძალიან, ძალიან არ გაუჭირდებოთ... ან შეეშინდებოთ (უცნობი — „მნამს, მაგრამ მეგრალეზა, უფალო!“)... თუმცა, ჩვენ ცოტათი გავუსწავრით მოვლენებს, ეს დიალოგი ხომ მოგვიანებით შედგა...

მანამდე კი...

მსახიობები საკუთარ თავს წარმოგვიდგენენ. დარბაზის ორ საპირისპირო მხარეს, სკამზე დგებიან და იწყებენ ნამდვილი დუელი, დუელი ფეროშა და უცნობს შორის, — დაუნდობელი, ცინიზმით აღსავსე, მაგრამ გარდაუვალი, როგორც ბედისწერა...

ამბავი, ერთი შეხედვით, ბანალურია, — რესპექტაბელურ მამაკაცს, დიპლომატიურ ხელში, ნაცრისფერი, მოხდენილი პალტოთი და კაშვითი შემოსილს, მოსვენებას არ აძლევს უცნაური გარეგნობის, შვე კოსტუმში გამოწყობილი, ფრთხილი, შემპარავი ნაბიჯით მოსიარულე, რალანაირად, — გვერდულად მოშორალი კაცი (კოსტუმების მხატვარია ანა ნინუა, — ლაკონური და ზუსტი ხელწერით). თავიდან ინტრიგაც ბანალურია, — რა უნდა შავკოსტუმისანს? ალბათ, ჩვეულებრივი კერძო დეტექტივია და ბანკირს შარში გახვევას უპირებს (უცნობი: „რამდენი ადამიანი გააკოტრეთ, რამდენი ოჯახი დატოვეთ ულუკაპუროდ, რამდენი ბავშვი დააობლეთ...“)...

შემდეგ კი ღიზიანდები, — ფუჰ, რა მომბეზრებელია ეს კატასავით კაცი, რა საზიზღრად იგრინება და ეტმასნება ფეროშს... ფეროში კი ასეთი... ამალღებელია, არაჩვეულებრივი!.. ნახეთ, როგორ მეტყველებს! კი არ საუბრობს, თითქოს მღერის... არა, თითქოს კი არა, ნამდვილად მღერის! საუცხოო ტემბრი აქვს ხმის... რას ერჩით ამ კაცს? ის ხომ ასეთი სუფთაა, მისი სული კი ისეთ მშვენიერ მუსიკას მიელტვის, თითქოს არიებს ასრულებსო დონიცეტის, ვერდის ან პუჩინის ოპერებიდან!...

...ამ მკაცრ და საოცრად ცივ საუკუნეში გადმოსულთ ნინა საუკუნეების ნოსტალგია გადმოგაკოლია გარდასულზე, მშვენიერსა და ამაღლებულზე და როცა ამ არიებს უშენ, გრძნობ, — რა შორსაა ის წარსული დრო, რომანტიკული, მგრძნობიარე, სენტიმენტებით აღსავსე და მიაბიტი... ეს არიები ჩვენს სხონებაში შემონახული რაღაც სათუთისა და სანუკვარის ხორცმეხმული და ამღვრებული გამოძახილი თითქოს... ალბათ, ამიტომაც, შეიმჩნევა თითქოს ზოგადი



სცენა სპექტაკლიდან

ტენდენცია (რომლის მიზნზე ამ ბოლო დროს ხშირად ვფიქრობ), — რეჟისორები სპექტაკლების მუსიკალური საფორმებისას სულ უფრო მეტად მიმართავენ საოპერო ოპუსებს — ნანყვეტებსა თუ არიებს...

...და რაოდენ შემზარავია გამოფხიზლება, როცა შეიტყობ, რომ ეს სოლიდური და წარმო-



სადგი (მაგრამ ნაცრისფერი) კაცი, თანაც არაჩვეულებრივი არიებით მოსაუბრე, — ერთი ჩვეულებრივი, არა, ჩვეულებრივი კი არა, — საზარელი მკვლეელი ყოფილა, რომელსაც საკუთარმა „პირამში“ ზუსტად 24 მარტს, ნითელ პარასკევს, ცოლის მკვლელობის დღეს მოაკითხა... (უცნობი: — „24 მარტს მე თქვენთან შეხვედრას მსურდა, თუნდაც სათანადო“).

უაღრესად შთაბეჭდავი გაუცხოების ეფექტი — მკვლელის „შიერ გაუღერებელი“ უღამანესი არია...

უცნობი: „ჩამაძალეთ და გულზე მოგეშვებთ... მეც მოვისვენებ... მხოლოდ შენ მხედავ... სხვა ვერაინ... მე შენი ნაწილი ვარ, რომელიც გარიყე... შენ გააჩინე, შენი თავი რომ გადაგეჩინა, შენი ცოდვები გადმომილოცე, მშვიდად რომ გიხიზობა...“

აი, ასე, — „გამოვა“ შენგან შენი ცოდეა, შენი ნაწილი, განსხუდდება და თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს... მაგრამ ფოჯგოხეთული ყოფა ერთობლაც აიძულებს მოგაკითხოს და პასუხი მოგთხოვოს... სულში ჩაგიძვრეს და სულაც... სულაც ახალი მკვლელობა დაგაძალოს!

ამს ასე, — ამ დიდებულმა უკცმა, თანაც ბანჯირმა, მოკლა ცოლი, რომელმაც ზიზლით მოიშორა ვნებით აღესილი... დაუნდობლად, დანით აჩეხა, სისხლიანი ხელები დაიბანა, დანა შეინახა (ოფიზის მაგიდის უფერაში — ესეც ჩვენი ბანჯირი!), შემდეგ სადღაც, სულის სიღრმეში გადაძალა ეს სამიწელი ცოდეა და შეეცადა, მშვიდად ეცხოვრა... იქ კი, სულის მიუღება ნიაღში იზრდებოდა და დამოუკიდებელ (?) არსებად ყალიბდებოდა მკვლელად ჩასახული და მკვლელადვე შობილი ტექსტომ ტექსტერი, — კატასავით მოქნილი, დაცქვეტილი, გვერდულად მოშორალი შემზარავი მზერით, უცნაურად მუღერი ხმით (მისმა მშობლებმა თავი ჩამოისრჩვეს თურმე), საბრალო კლასელის, რვა წლის ფრანსუას მკვლეელი და სასაფლაოზე ქალის გამაუპატიურებელი (იმ ინაბულის, მერე რომ ასე დაუფიქრობდა აჩეხა დანით), რომლის მახინჯი ტრფობა სასაფლაოს ქვებს შორის იშვა... კატების სალაფავის მშუსვრელი... დანყველილი არსება... (უცნობი: „ჩვენ ერთნი ვართ“...).

ზემოთ უკვე აღვნიშნე იმ არაჩვეულებრივი დუეტის თაობაზე, ბესო ზანგური და გაგი სვანძიე რომ წარმოადგენენ. უაღრესად შთაბეჭდავითა გაგი სვანძის უცნობი. ამ შემთხვევაში ერთობლივ ერთმანეთის გამოორცხავი და საპიროპიროა, — ეს დახვეწილი არამზადაა, საზიზლარი მარტოსული და საცოდავი მკვლელი, — ფერომმა თავის ნიაღში რომ შვა და შემდგომ ასე გამეტებით გააძევა, მოიშორა და მარადიული ტანჯვისთვის განირა...

აუცილებლად, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს მსახიობის არაჩვეულებრივად დახვეწილი პლასტიკა,

ხმის ტემპრით ასევე არაჩვეულებრივად მანიპულირება (სასაფლაოს სცენა, კატების გამბედავით მოულოდნელი მენერები — უცნობის აქტივობა — რება და რომელიღაც კუთხიდან ან კარიდან გამოჩენა), — მსახიობი გამომსახველობითი საშუალებების შთაინდა არსენალს იყენებს, მაგრამ ეს ყოველივე ზედამიზნულ და ზერულ იქნებოდა, რომ არა სრული ხარვეჯა შინაგანი რესურსებისა და როლის არსის ზედმიწევნით ზუსტი აღქმა.

...ზოგჯერ ის სიბრაულესაც კი ინეწეს, თუმცა, ამავე დროს სიტუაციის ბატონ-პატრონიცა... მას ეს სპექტაკული კი მოკავს... შუქიო! — გასცემს ბრძანებას და ჩააქრობენ შუქს... მერე მისივე ბრძანებით ისევ ანთებენ... რინებუც გამოვა და ეს გამეტებული ორთაბრძოლა გამაყრუებელ ტანსაც მოწყვეტს... შემდეგ კი... ძალიან მოინდომებს და მოაკვლევინებს თავს ფერომს... თუმცა, ამაოდ, — რაკი ერთხელ განდა, ველარასოდეს გაქრება. ფერომი რომც მოკვდეს, ის მაინც ცოცხალი დარჩება, სცენიდან გაიძვრება და სადღაც კატის საქმელს მოიძიებს... სასაფლაოზე იხეტიალებს ახალი მსხვერპლის მოლოდინში — ასეთი ხედვრი ენოა ნილადა...

ფერომს მოელოდა „დავინყებია“ ცოდელი ტერითი, — ხინჯს ვერ დადებ მის გარეგნობას, მის მშვიდ იერს... არაფრით უნდა დაიჯეროს, რომ ეს უცნაური სიტუაცია სწორედაც რომ მის თავს ხდება... რა უცნაურია ეს უცნობი, მოამბეზრებელი, აუტანელი... რაღაც უცნაური აზროვნებით (ფერომი — „დგება წამი, როცა ყველა მაშავაც ცხოვრებაში ერთხელ მაინც უწიდება სურვილი, რომ მოკვას ცოლი...“ და უცნობის პასუხი — „იმიტომ მოკალი, რომ გიყვარდა... ვინც უყვართ, სწორედ იმას კლავენ...“) მაგრამ, ბოლოს მაინც აღიარა... შეგნარა უცნობი, — არა, (უკვე ზედმიწევნით ახლობელი, გადაეხვია ფერომი — „ინაბელი მე მოვკალი... შენ კი გაგაძევე ჩემგან, და ეს უმძიმესი ცოდვაც შენ გაგაყოლ...“), ერთი წამის შემდეგ კი... ისევ უყვიროს — გაეთრიეო აქედან!.. მსახიობი არაჩვეულებრივი სიზუსტით გადმოსცემს განცდათა ცვალებადობას, შინაგან ფორიაქს, გაორებული აზრის გრადიენტს — როცა ნამდვილი და გამოგონილი (საკუთარი თავისთვის გამოგონილი), ორი ფერომი გაურბიან ან ავსებენ ერთმანეთს... ბესო ზანგურის ფერომი ლოგიკურად, უაღრესად დახვეწილი ნიუანსებით, თანდათანობით, გარეგნულად თითქოს მშვიდი, მაგრამ შინაგანად უაღრესად დაძაბული, დამძიმებული მიდის ეპიზოდამდე, როცა დიდი ზარებისა და საოცრად შთაბეჭდავი მუსიკის ფონზე (ენიო მორიკონე, — მე-20 საუკუნის კინო-მუსიკა, „ერთხელ ამერიკაში“ — ოდესღაც ასე რომ შეგებო!) ურტყამს, ებრძვის, ახრჩობს ამ საზიზლარ არსებას და ჰგონია, რომ საბოლოოდ განთავისუფლდა მისგან...

დამამასოვრდა ერთი დეტალი, — მე, მაყუ-

რებელს, ბესო ზანგურმა არ მომცა საშუალება და თვალეზში არ ჩამახედა (თუმცა, ეს ძალიან ადვილი იყო ჩემთვის... მანძილის გამო), ვეცადე კიდევ ჩამეხედა, მაგრამ ამაოდ. მერე მოვიდა აზრი, რომ ეს მისი ზუსტი ფსიქოლოგიური სგლაა, – ასეთები თვალეზს მაღავენ!

სამაგიეროდ, სულ თვალნინ მიდგას გაგი სვანიძის უცნაური, ირიბი მზერა, გამჭოლი და საშიში... ესეც ზუსტია – ასეთები თვალეზს არ მაღავენ!

ამ ორი ახალგაზრდა მსახიობის მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე განსახიერებული როლების წუსხა სულაც არ არის მრავალრიცხოვანი. ვისურვებდი – მათი შემდგომი როლებიც ასევე, და კიდევ უფრო მეტად ღირებული იყოს...

დიდოსტატის მიერ დადგმული სპექტაკლი ყოველთვის თუ არა, უმეტესწილად წარმატებულია, მაგრამ, ის კიდევ უფრო მეტად ფასდება მაშინ, როცა ამ გამარჯვების გარკვეული წილი ახალგაზრდა მსახიობების დამსახურებაა.

აეროპორტის მომსახურე პერსონალმა, პოლიციამ (ზაალ ბარათაშვილი, გელა ლეჟავა, მამუკა ლორია) უფრომი გააფრთხილა, მეტი აღარ დაეღია და აღარაფერი მოეჩვენებოდა... მცირე ხნის შემდეგ კი მათ (როგორც სპექტაკლის ერთგვარად თანავეტორებმა) თეთრზენარგადაფარებული სავაჯე შემოაგორეს... თურმე, ვიღაც მამაკაცმა იმდენ ხანს უხათუნა თავი კედელს,

სანამ უსულოდ არ დაეცა... თანაც გაჰყვიროდა – თავისუფალი ვარ! თავისუფალიო!...
პუჩინი... ამაღლებული და მშვენიერი მამუკა ლორია: „ქალბატონებო და ბატონებო, აი, ახლა კი სპექტაკლი დამთავრებულია... შეგიძლიათ წაბრძანდეთ სახლში! გელა, შუქი!“
და შუქიც გამოირთო.

...ცხოვრების რომელიმე ეტაპზე, – იქნებ სამსახურში, იქნებ სტუმრად, იქნებ, სულაც საძინებელში, ან სადმე, მდინარის პირას, უღამაშესი პეიზაჟით ტკობისას...

ან, იქნებ, რომელიმე მოსაცდელში, ფერადი სკამების გარემოცვაში, გადადებული რეისის მოლოდინში... ქარიან, წვიმიან, უმზეო, ან სულაც მზიან დღეს, – მოგვიწიოს პირისპირ შეხვედრა მასთან...

მანამდე კი...

იქნებ, ჩავიხდით ჩვენსავე სულში, იქნებ დავეჭირდეთ ჩვენს ყოფაზე, ჩვენს ცოდვებსა თუ საბედისწერო შეცდომებზე...

ხომ კარგად ვიცით, რომ ყველასთვის არსებობს წამი, როცა ჩვენს შიგნით, სადღაც, ძალიან ჩუმად, ძალიან ფრთხილად, უჩრჩხული იბადება...

იქნებ ავცდეთ კოშმარულ ხილვას...

და რამენაირად არ ვათქმევინოთ, – მე ვარ ის წამი...



სცენა სპექტაკლიდან

ინტო მაჭავარიანი

„ნათეს

ნითელი

ნალები“

რუსთაველის თეატრი

ქართული ლიტერატურის უკვე აღიარებული კლასიკოსის ოთარ ჭილაძის ეს პიესა დღემდე არ დადგმულა აკადემიური თეატრის სცენაზე.

გიგა ლორთქიფანიძეს ყოველთვის უყვარდა ახალი სახელებისა და სახეების ძიება თეატრში. განსაკუთრებით ეს ეხება დრამატურგიას. მისი დამსახურებაა ნოდარ დუმბაძის რომანებისა და მოთხრობების სცენური სივრცეზე, პოლიკარპე კვაბაძის „კახაბრის ხმლის“ გასცენურება, ჭაბუა ამირჯიბის რომანის „დათა თუთაშისას“ კინემატოგრაფიულ ენაზე ამტყვევება. ქართული ლიტერატურის კორიფეთა ნაწარმოებების დადგმისას რეჟისორისთვის მთავარი იყო პრობლემა, რომელსაც შეეხებოდა მოცემული ნაწარმოები.

რამდენიმე ათეული წლის წინ დაწერილი „ნათეს ნითელი ნალები“ დადგმა ვკრძალული იყო ქართულ საბჭოთა თეატრში მისი დისიდენტური ჟღერადობის გამო. პიესაში შავით თეთრზე ეწერა, რომ დამპყრობელი – სპარსელი იქნებოდა ის თუ რომელი, მაინც დამპყრობელია, თავისუფლება და დამოუკიდებლობა კი – ყველანაე ძვირფასი, რაც შეიძლება მოეპოვებინა ქვეყანას. მთავარი გმირი ნათეც, დიდი გუბან მეფის ვაჟი, საბჭოთა

მმართველის მსგავსად, თავის სამშობლოს დამპყრობელი ქვეყნის ნაწილად მოიხსენიებდა („ჩვენი დიდი სამშობლო, რომის იმპერია...“) და ვისაც არ უყვარდა ის, სამშობლოს მოღალატედ მიიჩნეოდა. პიესის უარყოფითი და დადებითი პერსონაჟები, ავტორისეული გამოხატულება რომ მოვიშველიოთ, ერთი და იმავე ხის ტოტები არიან, ოღონდ სხვადასხვა მხარეს გაშვებული... ის, ვინც კენწეროსთანაა, მას მეტად აქანავებს ქარი. მთავარი სათქმელი კი მასში ერთია – მეფეები იცვლებიან, იცვლება ქვეყნის პოლიტიკური ორიენტაციები, ფორმაციები, მაგრამ სიმართლე და მთავარი ისევ წყვედაღში რჩება.

წარმოდგენის ექსპოზიცია მეფე გუბანის დაკრძალვიდან მოსულ სასახლის წევრებს გაცნობს. ნათე აღმოფოთებულია გარდაცვლილი მეფისადმი მიძღვნილი ლექსით, რომელმაც ხალხი ააღელვა და კიცხავს პოეტს მამამისისადმი დიდი სიყვარულის გამოხატვის გამო, რამაც ხალხის ალტყინება გამოიწვია. გუბანის სიყვარულის გამოხატვით გარკვეულწილად გამოიხატა საზოგადოების აზრიც ქვეყნის ახლანდელი პოლიტიკური ორიენტაციის მიმართ. მშობარა და პატივმოყვარე ნათე (მსახ. დავით დარჩია) და მისი რომელი მუფლუე (მსახ. ნანა ლორთქიფანიძე) რომთან კავშირს განამტკიცებენ, მაგრამ ქართველთა გარკვეულ ნაწილს ამ არჩევანთან შეგუება უჭირს. პიესა სწორედ ოპოზიციისა და სახელმწიფოს მმართველის კონფლიქტზეა აგებული.

საექტაკალი ერთმომედებიანია. პირველი სურათიდან ბოლო ეპიზოდამდე ავანსცენის ცენტრში, მაღლა ჭერთან დიდი ხარის თავია ჩამოკიდებული, რომელზეც სანთლები ანთია. მოგარძო ნაჭერი ოლარივით ჩამოუშვიათ მისგან. ეს წარმართული კერპი-სალოცავი ქართველთათვისაც არის განუთენილი (გავისხენოთ წარმართული ხანის ხარის კულტი) და რომაელთათვისაც (ხარი რომაულ მითოლოგიაში იუპიტერის სიმბოლია). პირველ სურათში ის ნითლად არის შეფერილი. უმაღლესი საკულტო დანიშნულების კერპი სისხლშია მოხვრილი – ზვარავი შეწირულია მეფის სახით. მსატვარი მირიან შევილიე საკულტო ატრიბუტიკისა და ფერთა პარმონის მოშველიებით წარმოდგენის პირველი სცენებიდანვე წარმართი ქვეყნის პრობლემების ზუსტ მსატვრულად ადეკვატს ქმნის – შფოთიანი, სისხლიანი, სხვა ქვეყნის კულტურასთან წილნაყარი და დამონებული საქართველო მეფის მოკვლის გამო ბობოქრობს.

პიესაში ორი მსოფლმხედველობა დაპირისპირებული – ელინისტური ქვეყნის მმართველი,

„თეატრი და სხვა“ № 2



გვირგვინოსანი მონა და საქართველოს მომავალზე ფიქრით გულანთებული პატრიოტი აივტი, რომელიც საბოლოოდ ეწირება კიდეც მას.

ნათე მეფე გახდა და მამის ნითელი წაღების ჩაცმა მოინდომა. ნითელი ფეხსაცმელი სამეფო ხელისუფლების სიმბოლოდ იყო მიჩნეული ბიზანტიამიც და საერთოდ, ელინისტურ სამყაროში. შეიძლება ითქვას, რომ პიესის სათაურმა სწორედ ძალაუფლების თემა წამოსანია წინ, ოღონდ ამჯერად მის სიმბოლურ დატვირთვას არა გვირგვინი, არამედ წაღები ატარებს. ვის ეცვა და ვის აცვია ისინი? — ეს არის მთავარი პრობლემა. მამის ნაქონი წაღები არ ერგება ნათეს — უფრო დიდი ფეხები აღმოაჩნდა, მაგრამ არა უშავს, ის გაჭირვებით, ტანჯვით, მანც ირგებს ფეხზე იმ იმედით, რომ მომავალში გაინელება და ტკბილად გაცვეთს კიდეც. ასე მოექცევა ნათე თავის ქვეყანასაც.

საექტაკლი ნათეს სარკიანი მსახური (მსახ. მამუკა ლორია) აცმევს წაღებს. ნათე-დარჩია მოთქვამს, წუნუნებს და ეს ეპიზოდი ერთგვარად ბუფონურად გამოიყურება — წინა პლა-

ნზე ექცევა არა მისი სიმბოლური დატვირთვა, არამედ პატარა ზომის წაღების ჩაცმის ნატურალისტური ჩვენება. მსახურის ინფორმაცია სასახლეში მარუთას დაბრუნების თაობაზე ნათეს ისევე ავარგვინებს წონასწორობას. რომელი მხედართმთავრის თეთრ სამოსში გამოწყობილი მარუთა (მსახ. ლევან ხურცია) გუბავ მეფის მველელის დასასჯელად ანუ კიდევე ერთი ქართველი დიდებულის გასანადგურებლად გამოგზავნა რომმა. ნათეს ჰგონია, რომ ის მამის მველულობისთვის შურის საძიებლად არის ჩამოსული და პანიკაში ჩავარდნილი კიდევე ერთ ბუფონურ სცენას წარმოგვიდგენს — ჯერ მსახურ ფარტავს უვარდება ფეხებში და შველას თხოვს, მეფე ტახტზე თავფეხიანად მოკალათებული გაჰკვივის, რომ მის გარეშე სიცოცხლე ვერ წარმოუდგენია და ა.შ. მაგრამ მანქურთი მარუთა არც შურისძიების და არც არანაირი სხვა გრძნობით არ არის შეპყრობილი. მას აღარც მამა ახსოვს, არც შეყვარებული, მეფის ასული მანინა (მსახ. ქეთევან ხიტორი) და არც თავისი ქვეყანა. პოეტური, ნაზი, ფაქიზი სულის მქონე მანინა წლობით

სცენა საექტაკლიდან





ზურაბ ინგოროყვას. მისი სამშობლოს სიყვარულით ანთებული აივტი, მანინასთან იმვიათი სითბოთი და მამაშვილური სინაზით მოსაუბრე, სიცოცხლის დავარგვას კი არა, დამარცხებას განიცდის. საქართველოს დამოუკიდებლობის იდეა კიდევ ერთხელ დასამარდა. „სიმართლე და მთავარი ისევ წყვდიადში დარჩა და ალბათ, ისევ დიდი ხნით. ჩემი საბრალო ხალხი კიდევ ერთხელ შეცდება და მოტყუვდება. ერთხელ კიდევ არასწორად აღფრთოვანდება და აღტყინდება საკუთარი სისხლის დანახვზე“...

ელოდა სამშობლოდან უსამართლოდ გაძევებულ მარუთას. ყოველდღე, დღილიდან დაღამებამდე ზღვის ნაპირზე მგდომი ელოდა გემის გამოჩენას და მარუთა დაბრუნდა. ის თვალი-სმოჭრულად ღამაზია, გონიერი, ცინიკური და სასტიკი. მეფის მკვლელის ძიებაში (თუმც კარგად იცის, ვისი მოკვლა აქვს დავალებული) ის მანინას ოფიციალურ ქმარს, ბაკურს სჯის, რითაც დედოფალი გამოჰყავს მოთმინებიდან. ოქტავია ნ. ლართიფიანიძე აცხადებს, რომ ბაკური მისი საყვარელია და ნათეც კი ვერ ახერხებს მის გაჩუმებას. მარუთა კმაყოფილია, რომ ეს ქვეყანაც იმპერიის პატარა მოდელს დამგვანებია თავისი ზნეობით.

მაგრამ არსებობენ ადამიანები, რომლებიც ოქტავიასა და მარუთას ზნეობრივ სტანდარტებში ვერ ექცვიან. მანინას პოლიტიკური სიმპათიები აიეტისცენაა მიმართული, გული კი მარუთას ეკუთვნის, რომელმაც გოგონას გულწრფელ სასიყვარულო აღიარებას სიბრალულით და ღიმილით უპასუხა, ჯერ საქმეს მივხედავ და მერე მოვახერხებ რაქმსო, დაპირდა. (წარმოდგენისეული ტექსტი). ქ. ხიტირის სასონარკვეთილი მანინას მონოლოგი მღელვარებით და გულწრფელობით არის აღბეჭდილი.

ასეთივე გულწრფელობით და ემოციური დატვირთვით მიჰყავს უკანასკნელი მონოლოგი

დამოუკიდებლობის გამოცხადება და მისი სურვილი ერთია, დამოუკიდებლობა კი — მეორე. საქართველო თავისი უახლესი ისტორიის მანძილზე არა ერთხელ აღფრთოვანდა და აენთო. ამის მაგალითად ცხრა აპრილის ტრაგედიაც იკმარებდა. ოთარ ჭილაძის პიესის მოქმედება საქართველოს მიმართ მინაზე, ელინისტური ეპოქის ლაზიკაში იშლება.

დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ დავარგული ტერიტორიების დაბრუნების თუნდაც მცდელობის ნაცვლად, საქართველოს მეზობელი ქვეყნის მშვიდობისმოყვარე საქმიანობის შედეგად აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს მიწები გამოეცალა ხელიდან.

აქტუალურია თუ არა ეს პიესა დღეს? ე. დოლიძისეული კოტეს გამოთქმისა არ იყოს, ის რომ დაწერილი არ ჰქონოდა, დაწმუნებული ვარ, მას დღეს დაწერდა ოთარ ჭილაძე და შესაძლოა, ლაზიკის ნაცვლად აფხაზეთის სამთავროში ან სამაჩაბლოში გაათამაშებდა მის მოქმედებას. მაგრამ რადგანაც იმპერიები კიდევ ზეობენ, პატარა ქვეყნების დამოუკიდებლობის იდეა მხოლოდ ტკბილ ილუზიად რჩება. ამდენად, პიესაში არ შეიცვლებოდა საფინანსო ფრაზა, რომ ჯერჯერობით სიმართლე ისევ წყვდიადში რჩება.

წერო, კომბოსტო, ბასტრონომი თუ სრული იპოპანსია

ყოველ საუკუნეში იქნებოდა ადამიანის გაჩენის ახალი მითი. რა იყო ამ მითოსის შექმნის მიზეზი - მშობლების კომპლექსი, დღეს სან ნაცნობი სიტყვა თუ მათ მიერ წინასწარ არეგისტრირებული საიდუმლოება. შვილის მიერ დასმულ ყოველ შეკითხვაზე სამყაროში მის მოვლინებასთან დაკავშირებით პასუხი ნაწილობრივ მშობლის ფანტაზიაზე, ნაწილობრივ მის დამაჯერებელ ტყუილზე იყო დამოკიდებული. ადამიანი მხოლოდ დიდობის ასაკში აცნობიერებდა და ისიც ფაქტის წინაშე მდგარი, რომ ამ სამყაროში არც წეროს მოუყვანია, არც კომბოსტოში უპოვიათ და არც რომელიმე გასტრონომში გაუყვიათ გამაყდველს.

სარდაფის თეატრმა შემოგვთავაზა ნინო ბასილიას ახალი სპექტაკლი „სექსუალური რევოლუცია“. ვერბატომის პრინციპი, რომელსაც ხშირად შეგვახსენებენ სპექტაკლის შემქმნელები, დოკუმენტურ ასახვას გულისხმობს, რაც სრულიად არ გამოიყვანება შემოქმედებით საფუძვლებს (ვინ თქვა, ხელოვნება მხოლოდ გამოკონილი ტყუილია). თანამედროვე ქალებში სექსის პრობლემა, მართლაც, არსებობს და როგორც ავტორი იუწყება, მოსახლეობის 90% ორგანზმის პრობლემა აწუხებს.

ოცდამეერთე საუკუნეში პპოლინის, აღმადოვარის, ბერგმანის სახელების, ქართულ ლიტერატურაში გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგში“ წარმოდგენილი ლექსის, მიხეილ ჯავახიშვილის,

თუგინდ თანამედროვე ლაშა ბუღიასის (ამ უკანასკნელის ლიტერატურული ხარისხი არ მაქვს შეფასებული) შემდეგ, ცოტა არ იყოს, სასაცილოა ტანუ დადებულ თემებზე ხმაბალა საუბრის, ქართულ თეატრალურ სივრცეში რევოლუციის, გადატრიალების მოხდენის პრეტენზია. მაგრამ საქმე მხოლოდ პრეტენზიას და ამბიციურ განაცხადს არ შეეხება.

რა თქმა უნდა, ხელოვნების რაობაზე არ ვაპირებ საუბარს, თუმცა ერთი კი უდავოა: - ნინო ბასილიას ვერბატომი ვერ გასცდა ქალების ჭორაობის საზღვრებს - სიგარეტი, ყავა და სექსი (ვპ, რა დრო იყო, ჩაის რომ სვამდნენ და ხელოვნებაზე საუბრობდნენ).

სცენაზე გადმოდის ოთახის დეკორაცია - საგარეო, მაგია გარემორტყმული სცენებით. თუმცა, ამ პირდაპირ ილუსტრაციას და ფოტოგრაფირებას არღვევს სცენის შუაში ორფევა კიბე, რომლის მხატვრული დატვირთვა, ცოტა არ იყოს, გაუგებარია. იმ ლოგიკით, როგორც ის სცენაზე თამაშდება, შეიძლება სცამიც ყოფილიყო. მხოლოდ კედელზე მოდელიანის სტილში შესრულებული თანამედროვე მხატვრის (მხატვრული გამფორმებული - ქეთი ნებირიძე) რეპროდუქცია მამაკაცის და ქალის შიშველი ორგანოებით გვაბრუნებს სპექტაკლის სათაურთან, რომლის თემატიკაა - დაინერგს მითი წეროს, კომბოსტოს და გასტრონომის შესახებ. სექსი კარგია, თუ კარგია სექსი. მაგრამ, სპექტაკლის გმირებისთვის პრობლემა სწორედ კარგი სექსია. ვინ არის დამამავე - წერო, კომბოსტო, გასტრონომის წამებებიანი ქეთიარი თუ ნინო ბასილიას რევოლუციური განაჩენი - ქალის ეროვნული ზონების არმცოდნე, არამომგებიანი პარტნიორი მამაკაცი? რას იზამ, მამაკაციც წეროს მოყვანილია.

სპექტაკლის დასაწყისში ოთხი ქალი მყვრდებ მიმაგრებული რკინის ზამბარებიანი ბიუსსალტრით სცამზე და სცამებთან სტრიპტიზს ეწევიან. ქორეოგრაფიული მონახაზი და პლასტიკური გადაწყვეტით, ცეკვა ნამდვილად მსახიობების შესაძლებლობებსა და მათი გმირების გრძნობათა ბუნებაზეა აკვებული. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლში არსებული ყველა სხვა დანარჩენი პლასტიკური ჩანართი გმირის ერთადერთი სწორი და ზუსტი პრეზენტაციაა. გია მარლიანის შესაძლებლობებში არავის ეპარება ეჭვი. ეჭვს მხოლოდ რეჟისორული კონცეფცია (ხმაბალი ნათქვამი?) და სპექტაკლის იდეურ-თემატური გადაწყვეტა იწვევს.

მსახიობები, რომლებიც ცდილობენ სტრიპტიზი იცეკვონ, ასევე ცდილობენ ითამაშონ სექსი და რაც მთავარია, დაგვარწმუნონ იმაში, რისაც თავად არ სჯერათ. მოკლედ, სცენაზე სექსი სექსის გარეშე. მამ, სად არის რევოლუცია? მხოლოდ მასზე საუბრები ოთარ ევაძეს ჰქონდა სარდაფის სცენაზე სახელწოდებით „ათი ინტიმური აქტი“, სადაც ყოველი სექსუალური აქტი ტიტრებზე ტექსტუალური ინფორმაციით აისახებოდა (სხვათა შორის, აქცე გია მარლიანის ქორეოგრაფიამ ისხნა სპექტაკლი). კეთილი, მოდით დაუუჯეროთ რევოლუციას და გავყვით ნინო ბასილიას სექსუალურ





მზროვნებას.

ოთხი უსახელო ქალი, მხოლოდ რიგობითი სახელებით აღნიშნული — 1, 2, 3, და ტეტრევი, მიუღი სპექტაკლის განმავლობაში წარუმატებელი სიყვარულის ამბავს ჰყვება. მასპატივ შემეშალა, სასიყვარულო ამბები ტექსტუალური ინფორმაციით უფრო მათ სექსუალურ წარუმატებლობას შეეხება, ვიდრე ისეთ ადამიანურ თვისებას, რომელსაც სიყვარული ჰქვია. უსიყვარულო სექსი ინსტიქტურ შეგრძნებებზე წარმოშობილი სიამოვნება და თუ ეს ასეა, გამოდის, რომ საქმე მხოლოდ ბიოლოგიურ მოთხოვნილებათა გვექონია და არა ადამიანის განჩენის და მოვლინების უდიდეს რიტუალთან.

სექსი, მართლაც, უდიდეს საიდუმლოებაში წვდომის ერთადერთი თუ არა, ერთ-ერთი რიტუალია, მაგრამ, მიიღი, დროებით შევეშვათ ადამიანის ადამიანთან შერწყმის ევბისტენციალურ მოთხოვნილებას, რადგან სპექტაკლში ამბე მინიშნებაც კი არ არის და შევეხებით მხოლოდ მის ბიოლოგიურ მხარეს, რაც სპექტაკლში ადამიანის ადამიანთან შერწყმის ერთადერთი საშუალებას და მისგან წარმოშობილ პრობლემებს წარმოადგენს.

ოდეცავე მამაკაცი და ქალი ერთ მილიანობას წარმოადგენდნენ, მაგრამ მოხდა მათი გასლეჩა, რის შედეგადაც ადამიანის მცდელობა, იპოვოს თავისი მეორე ნახევარი, სწორედ იმ დაკარგული მილიანობის აღდგენის სურვილით არის განპირობებული. (ამ მითვის დასტურება შეიძლება ვეცადავის ნეკნიდან შექმნის მაგალითიც მოვიმოვიკითხო).

მიით თუ რეალობა? ფაქტი ერთია. ადამიანი მილიანობის აღსადგენად თავის დაკარგულ მეორე ნახევარს დაეძებს. სრულ იქნა ნიშნავს კაცი შეერწყა ქალს და ქალი — კაცს. მხოლოდ ასე იქნება სახე ადამიანის სრულყოფილები. სრულყოფილება სიამოვნების ხარისხით არ განისაზღვრება, როგორც სპექტაკლის ერთ-ერთ გმირს მიაჩნია. ორგანზმის არქონა, რომელიც, პირველი ქალის (ნიწო ხომასურიძე) აზრით, მისი ცხოვრების მთავარი პრობლემაა, სინამდვილეში სიყვარულის არქონით განისაზღვრება.

ნიწო ხომასურიძის გმირი, ერთგული ცოლი, რომელიც ერთ დღეს აღმოაჩნეს, რომ ქმარი ღალატობს, დამცირებელი შორდება მას და შეურაცხყოფილი ახალ სასიყვარულო აქტში ერთვება. საბოლოოდ, როგორც პირველი, ისე მეორეც ფარსი აღმოჩნდება და შეურაცხყოფილი ქალის დრამა მარტოობაში განვითარდება.

მარტოობაში ქალი ნევროზით ავადდება. ნიწო ბასილიას დასვენით კი, ქალების უშრატესობა ნევროზითაა დაავადებული. რომლის მიზეზიც მხოლოდ სექსუალი საძიებელი. მისი აზრით, სწორედ წარუმატებელი სექსი ხდება ქალთა ნევროზის გამომწვევის პირველი მიზევი, რაც საბოლოოდ გაანაპირობებს ღალატის, გაყრის, მამაკაცის მიერ სხვა ქალში სიამოვნების ძიების მიზევს.

სექსში წარუმატებლობით გაღიზიანებულ ნიწო ხომასურიძის ქალს კი რაზეა — გაყრის ფურცლით ხელში სასამართლოს კიბეზე ჩამოსრიალდება. და აი, აქ ხდება საოცრება — ქალს პირვე-

ლად ეწვევა ორგანზმი. მაგრამ მის წინაშე კვლავ ახალი პრობლემა. კიბეზე მიღწეული ორგანზმი არ წარმოადგენს პარტნიორთან მისი გაუმართაობის აუცილებლობის გარანტს, მისი ფლობა არ ემორჩილება მის შენარჩუნებას. და მეორე — ოდეცავე მორალური ქალის სახის მქონე (სპექტაკლში შუახნის ასაკის მასობის შერწყვა თავისთავად მისი მენტალიტეტის და აღზრდის მანიშნებელია) მზრუნველი დედა და ერთგული ცოლი მიღწეული ორგანზმის განცდის გამო ისევ ახალ პარტნიორს ვერ დაუწყებს ძებნას. გამოსავალი?

სიგარეტით ხელში (ეს გმირების აუცილებელი ატრიბუტია), დიდი ნიწის სექსუალური გამოვლილების და ცხოვრებისეული ტანჯვის შემდეგად, პირველი ქალი „სექსუალურ“ გადატრიალებას ახდენს — თურმე, როდესაც სიამოვნების ნაწლებობასთან ერთად მატულობს ნევროზის ხარისხი, თავისთავად გასაკებია, მიზევი კაცშია და არა — ქალში. მაგრამ პრობლემა არა ზოგადად გაუცხოება წარმოადგენს, რომელიც ჩვენში ნევროზის სახით ვლინდება, არამედ მამაკაცის მიერ შეუსწავლელი ქალის ეროგენული ზონები. მაგრამ ნიწო ხომასურიძის გმირი მხოლოდ სექსუალური აღმოჩენით როდი კმაყოფილდება. ის ყოველგვარი ეჭვის და პათოსის გარეშე, დაბალი ხმით, ფლოსორფოსის მზერით, როგორც წმინდა საიდუმლოებას, ისე ამცნობს თავის დასვენებას დაწარჩენ ქალებს.

გამხელები საიდუმლოება კი იმაში მდგომარეობს, რომ ქალი ისევე, როგორც ყოველი ადამიანი თავისი ინდივიდუალური სახით, ემოციური ფონით, გამოჭრილი თარგის მემუიობით მხოლოდ და მხოლოდ წარუმატებლობის საწინდარია. ქალი შესასწავლი და ასათვისებელი ნიადგაცა, რომელიც ჩაგდებულმა თესლმა ნაყოფი უნდა გამოიღოს.

მაგრამ „ჰამლეტის“ პოზში (ფიქრში) მდგარ ნიწო ხომასურიძის გმირს ერთი პატარა დეტალი გამოპარვია: როდის და როგორ უნდა მიეცეს ჩაგდებულ თესლს სწორი მიმართულება, ორივეს მხრიდან რომ იქნას მიღებული მაქსიმალური სიამოვნება, „საკითხავი აი, ეს არის“. თორემ სიყვარული რა მოსატანია. ნიწო ბასილიას დასვენით, ის წარსულიც ისე დაიცრიცა, რომ მოგონებადაც კი არ შემორჩა საღდაც, გონების რომელიღაც უჯრედში.

გასაკებია, რომ თანამედროვე ქალი, სიამოვნების ძიებაში და რომ, მისი აზრით, ამ საწყაროში მხოლოდ მაქსიმალური სიამოვნება წარმოადგენს თავდავიწყებას, წუთიერ სამყაროს წუთით დაეინყებოს შესადლებლობას. მაგრამ, როგორც ჩანს, ნიწო ბასილიასთვის გასაკები თავისთავად მისალება და პირველი ქალის ისტორიაც კიბესთან სრულდება.

მოკლედ, პირველი ქალის ცხოვრებასთან დაკავშირებით ნიწო ბასილიას სექსუალური რევოლუციის საპროგრამო მინიჭებულ შემდეგნარად უღერს: ისრიალებენ თუ არა ქალები კიბეზე, მხოლოდ მამაკაცის გადასაწყვეტია.

რიგით მეორე ქალი (გვაცა გიორგობიანი) პათოლოგიური წარმოსახვის მატარებელია და მის ინდივიდუალურ სახეს ძეგლების ქვეშ სექსი განა-

„თქვენ და სხვები“ № 2



პირობებს. ისე, ძველებთან ვიბრძვით. მეფეთა დარი გადარბები მაგალითად, ისეთი როგორც ჰქონდა ელისაბედ დედოფალს ცხენთან, ივანე რუსს — ქაბოძთან. თანაც როგორ ზუსტად შეირაა გვანცა გიორგობიანის გმირისთვის ნითელი კაბა — მეფის მანტიის ფერი. მაგრამ არა ვცდები. რა საჭიროა პიგმალიონის ისტორიის გამოკრება. საერთოდ რა საჭიროა, ვინმეს ან რაიმეს გამოკრება. ჩვენ ხომ „ჯერ არჩახული, ჯერ არგაგონილი“ რევოლუციური გადატრიალების მომსწრეები ვხვდებით. ჩვენს წინაშე მითოსის რღვევა. არავითარი წეროები, კომპოსტები და გასტრონომები, არც ყანა და არც თივის ზეინები. მოძველებული თემატკა. რა მოსატანია ბუნებასთან პარმონია, დროთა კავშირი დაირობა დიდი ხანია, მხოლოდ დისპარმონია და დისონანსი, მონუმენტური სამყაროს ქვეშ სექსი, როგორც დიდებულების დამცირების განაცხადი. აღმატებული და ამით ძველად ქცეული ადამიანი ხდება მიწაზე და თანაზარი მისი გარყვნილების.

ძველების ქვეშ სექსი — ნადევილად პარანოია, მაგრამ ეს პარანოია არსებობს ან სამყაროში და რადგან ფაქტია, მისი კომენტარაც აუცილებლობის ნაწილია. სწორედ აქ ჩნდება ძირითადი კითხვა — არის თუ არა გვერცხე გიორგობიანის ქალი გარყვნილი, ლიტერატურული ერთი მეძვიე, მრუში, კახაა და ურცხვი, სპექტაკლის და თანამედროვე ლექსიკონი — ბოზი?

სექსუალური აქტი, ძველების ქვეშ, თუგინდ მრავალჯერადი, — არ გახლავთ კახაბობის ნიშანი. ეკლესიური და რელიგიური თვალსაზრისით თუ ვიშუფლებთ, ეს სპექტაკლი საერთოდ წარმოადგენს ცოდვის აქტს, მაგრამ, მეორე, ღმერთს წუ გავრევთ ამ საქმეში და ჩვენი ცოდვილი ადამიანების კუთხით განვიხილოთ.

ადამიანის ცნობიერში დიდი ხანია სექსი და სიყვარული განუყოფელ ცნებად იქცა. აქ, სადავო არავფერია. თუ ვიყვარს, უნდა ფლობდე კიდეც. ეს ფანზირთელი მოთხოვნისაა, მაგრამ რამდენჯერ შეიძლება იყო შეყვარებული?

თანამედროვე ცივილიზაციამ კუბოს ფიცრამდე არსებული ერთფერადი სიყვარული მრავალჯერადი შეცვალა. სიყვარული იქცა შეგრძნებად და არა გრანობად. აქედან გამომდინარე, რამდენჯერაც უწინდება ადამიანს სიყვარულის შეგრძნება, იმდენჯერ აქვს ნდომის სურვილი, რომელიც სავადად შორს დგას დაუფლებლობაში. დაუფლება კი ნიშნავს — ქალმა მისცეს უფლება და ამით გახადოს კაცი უფლებამოსილი იმ ჩადენილი კოდის ამუშავების, რაც ბუნების (ღმერთის?) მიერ იქნა დანათული. ხოლო ისინი, ვინც უფლებას მხოლოდ მიცემით განსაზღვრავენ, მრუშებად იწოდებიან. გამოდის რომ, გვანცა გიორგობიანის გმირი ბოზია.

გვანცა გიორგობიანის გმირის მრუშობა — არმრუშობის საკითხი იმდენადაა საინტერესო, რამდენადაც უინტერესოა მისი გმირისთვის ორგანზის თემა. როგორც პირველ ქალთან საორგანზო ირვევა, მას ორგანზის განცდა არც ისე ხშირად აქვს და სკამზე მისვენებული, თვალდახუჭული, ხეწმე-ოხვრით, საბოლოოდ კი შეკვივლებით, მისი

ხელოვნური იმიტაციის ჩვენებას ახდენს. მსახიობური შესრულების თვალსაზრისით, შორს წრჩობ არ ნადივთად და მსახიობის თამაში მარტივად რომ განვსაზღვროთ, გმირის სახე არც ამ მარტივი ეპითეტის შესაძლებლობას იძლევა. საქმე ისევე არ იხვედრება, როგორც შეეხება.

ცნობილია, რომ ეგვიპტის დედოფალმა, ისტორიაში წიფე 4 სახელით შესულმა, ხოლო ცხოვრებაში მრუშობით, კახაბობით და გარყვნილებით ცნობილმა, სიკვდილის შემდეგ, საფლავის ქვაზე ეპიტაფიად შემდეგი სიტყვები დაწერინა: „მე ვარ ის, რაც იყო, რაც არის და რაც იქნება მუდამ. და არც ერთ მოკვდავს და არც ერთ უკვდავს არ აუხდება ჩემი საბურველი“ — აი ნამდვილი ხელოვანისა და მწერლის ფიქრის და განსჯის საგანი. ჩვენს წინაშე კი ვინ დგას — ქალი, რომელსაც ძველების ქვეშ სექსი სწყურია... მერე, რა? რას მატებს მას ძველი ან რითი განსხვავდება მეორე ქალი იმ პირველისგან, რომელიც კიბზე სრიალით იწვევს ორგანზს? — არაფრით. მაშინ, რა საჭიროა ეს სახე, თუ განსხვავდა არაფერშია, მხოლოდ ფაქტია საინტერესო? (ისევე ეს ვერბატიმი) ან იქნებ, მისი ოცნება, საფლავის ქვაზე ეპიტაფიადც რომ არ გამოდგება: „ერთადერთი ოცნება დამრჩა აუხდენელი, თბილისის შესასვლელთან მდგარი ძველის ქვეშ სექსი“.

თუ წარმოსახვის უნარი არ მალატობს, გვანცა გიორგობიანის გმირის ოცნება დავით აღმაშენებლის ძველს უკავშირდება და მასთან მიმართებაში ბართაშვილის, ილიასა და აკაკის, მუშას, გურამი-შვილის, ან თუდაც გორაკასლის ძველები ქერის მარცვლებად მოგვეჩვენება.

აქ ისევე ჩნდება რიტორიკული კითხვა — რითი სჯობს სანოლო ძველს? წინო ბასილიას პასუხი კვლავ რევოლუციურია — თუ კიბზე ჩამოსრიალებით ვერაფერს გახდით ძველი არასდროს გიმტყუნებთ.

მე-3 ქალი, მია ლომიძის შესრულებით, სპექტაკლის საერთო ქარგაში ერთადერთი გაანრებული სახეა. მისი საშემსრულებლო მანერა ბუნებრივია და მოკლებულია მანერულობას, პოზიორობას. ერთადერთი, რაც მის სახეში უტყირებულად შეიძლება მივიჩნიოთ, ის გულურთხევილი, სასაცილო შესახედაობაა, რომელიც სოფლიდან ჩამოსული ქალის ტიპიზირებითაა გამოწვეული.

პატრიარქალური ქალის პრობლემა რამდენად ეხება სექსს, სხვა დანარჩენი ქალისთვის ისეთივე გაურკვეველია, როგორც მასურებლისთვის ტექსტუალური ინფორმაციით ბოლომდე გაუსხსნელი ქალის სახე. მინც რამე მდგომარეობს ისეთი ქალის პრობლემა, რომელიც თხოვდება იმიტომ, რომ იცის, უნდა გათხოვდეს, ქართან ცხოვრობს იმიტომ, რომ იცის — უნდა ცხოვრობდეს. რა ხდება სამივე ქალის შუენდად ყურების მიზნები — მინტალიტეტი, ადათი, წესი, ტრადიცია, გარიგებით გათხოვება და არა სიყვარული? (სხვას უყვარს?).

თუ პიესაში თითიდან გამოწვეულ მარს და სოფელი გოგონას იმიჯს, როგორღაც ერთმანეთთან დაეკავშირებთ, მგონი, საქმე ქალიშვილიდან

F10431

„საქმე და სხვა“ № 2

ბ ი ბ ლ ი ბ ი ბ ლ ი

ქალად ქცევის და მასთან დაკავშირებულ პირველ პარტნიორთან გაუცხოების პრობლემას უხედა.

სექსში გამოუცდელია და ქალიშვილობის ინსტიტუტი, მართლაც, პრობლემატური თემაა. მაგრამ, ამ პრობლემას, როგორც სპექტაკლის ავტორს მიაჩნია, ფსიქოლოგთან გატარებული სენსი ვერ გადაჭრის. საკითხი სხვაგვარად დაყვება მოითხოვს. საქმე ცუდ და კარვ საქციელში როდია, არც სიამოვნებასა და უსიამოვნებაში, წესიერებასა და უწესიანებას ლაბარაკი. მხოლოდ ერთ კითხვანა პასუხი გასაცემი - ქალიშვილობა ჩვენი მაღლია თუ ჩვენი სასჯელი? რა აზრი დევე ზოლის და ზოლის ამ ფენომენში, რომელსაც ვებრძვით, ვანგრეთ, ესაბოთ და მინც გზადველობაში გვაქვს.

ის, რომ ქართველ მამაკაცს ცოლთან და საყვარელთან, მოდით, ვთქათ - სხვა ქალთან სასიყვარულო აქტში - სექსში მაცარი და განსაზღვრული წესები, პრეზები აქვს, იქნებ, მხოლოდ ეროგენული ზონებით, ან ფსიქოლოგიური მომენტი სულაც არ არის განპირობებული. თუ ფსიქოლოგთან ან სექსოლოგთან მისვლა მათი კომპლექსია, ტელევიზორი ხომ ყველას აქვს სახლში. დიდიდან მიყოლებული ყოველი არხი სერიალებით ახდენს თავისუფალი სექსის დემონსტრირებას. გემოვნების და ორიენტაციის მიხედვით, ბასილიას „სექსუალური რევილუციაც“ ხომ საბოლოოდ ამერიკული ტელესერიალის „სასანარკვეთილი დიასახლისების“ ქართული ვარიანტია.

ამ აზრს კიდევ უფრო ამყარებს მეოთხე გმირის არსებობა. ნინო ლუგავს ტებრევი შერმაფროდიტის მსგავსი, დაბრუნდი ძარღვებით, ძველბჭური მანერებით, რეკიდვისტი, ქუჩის მეძები, მველელი, ქართველი ქალის ფენომენია? არა, საკმაოდ შორს ვარ იმ აზრისგან, რომ „რაც ვარგები ვართ, ქართველები ვართ“ და რომ ქართველი ქალი კდემამოსილი, ნაზი და ამაყია. ქალის ეს ხატება თურქეთის საზღვრის გასწვასთან ერთად დაინგრა. მაგრამ, როდესაც ასეთი ქალი სიყვარულზე მელაპარაკება, „ცოტა არ იყოს წერვები მემლება“. განა იმიტომ, რომ არ მჯერა მკვლელის ნაზი გრძნობების, ან საზოგადოების მიერ დაშლულ გაროყვას, ზუნოლას შეუძლებლად მივიჩნევ, ეს იმდენად გაცვეთილი თემა და იმდენად მყარად ზის ჩვენს ცნობიერებაში, რომ მის დანგრევას ფროიდი და იუნგები კი ვერ შეძლებენ.

ჩემზე მოქმედებს ის სავანძო მომენტი, რომელსაც ეს გმირი განასახიერებს სპექტაკლში. კვანძს ეს რეკიდვისტი ქალი ხსნის, რევილუციას ეს ქალი მოხდენს?

გასაგებია (ესეც ჩვენი მწარე გამოცდილების შედეგად), რომ რევილუციის ბედი ყოველივის პარანოიკთა და სულიერად გაუნრანსანობებელთა ხელში იყო, მაგრამ გამართლება? სიმათია?

ოთხივე გმირი პირდაღებული და გაოგნებული შესცდერის ძარღვებდაბერილი ქალის სახეს, რომე-

ლიც, მისი ცხოვრების ლექსიკონით თუ ვიტყვი, „პრავებს ავანტიდა“.

მაგრამ, სწორედ, ჩვენი მწარე გამოცდილების შედეგად ქართველი ხალხი დიდი ხანია დარწმუნდა რევილუციის ფარში და როგორც სპექტაკლში საბოლოოდ არაფერი იცვეთება, ასევე არაფერი იცველება ჩვენს ყოფიერებასა და ცნობიერებაში. საბოლოო ჯამში რევილუცია მინც ისეთი თამაშის ფორმაა, რომლის შედეგად არასდროს არაფერი იცველება. ხოლო ქართველს, რომელსაც საბოლოოდ არასდროს არაფერის შეცვლა არ სურს, ახალს მხოლოდ მისი შეუცვლელობის გამო იღებს და ეტუება.

რაც შეეხება სპექტაკლის ქმედებას, ის ქართული ქუჩის მოძრაობების ნესზეა აგებული. მასხიობები სცენაზე უხსატად ისევე, როგორც ქუჩაში ხალხი, „არდავახების“ პრინციპით მოქმედებენ. გამჭოლი მოქმედება, გმირის გრძნობათა ბუნება, ამოცანა, ზეამოცანა ისეთივე არასატყრო ცნებებია, როგორც ქართველისთვის - შუქნიშანი, ან მოხვევის ნესი, რომელიც მხოლოდ მუხრუჭის არსებობას სცნობს.

სპექტაკლშიც ყველაფერი დროზე მუხრუჭდება. ეს ალბათ, ნინო ბასილიას ფუნქანლისტური გამოცდილების შედეგია, რომელიც საკმაოდ კარგად ფლობს წერის კულტურას. მაგრამ, შეიცვლებოდა სპექტაკლის ხარისხი, პეისისთვის ხელი პროფესიონალ რეჟისორს რომ მოეცება?

სექსის მხოლოდ ორგაზმის ან სიყვარულის მხოლოდ სექსის დონემდე დაყვანა, ცოტა არ იყოს, იმპოტენტური ნარმოხასვის ნაყოფია. რადგან იმპოტენცია სხვა არაფერია თუ არა სრულქმნის შეუძლებლობა. სექსი ამ რიტუალში ერთგვარი კატალიზატორია, რომელიც ქალს და მამაკაცს თვითრეალიზებაში უხმარება. თვითრეალიზება სექსში სექსით გამოხატული (და არა ორგაზმში) სრულქმნის ერთ-ერთი ქნადობაა.

სრულქმნა ანუ სრულყოფილება თავდავიწყების საწინდარია. თავდავიწყება თავად სიტყვიდან გამომდინარე, თავის ანუ „ეგოს“ გარღვევას და დაევიწყებას ნიშნავს. „ეგო“, კონფუციის თქმით, „პოთიში დამწყვედილი ბატის ჭუკია“, სადაც ბოთლი გარე სამყარო, საიდანაც იგი თავის დაღწევას ლამობს. აღმოსავლურმა ცნობიერებამ შეძლო „მეს“ გარღვევა და სექსის სიყვარულის ფილოსოფიამდე აყვანა. დასავლეთის ეგოცენტრულმა ადამიანმა სექსი სიამოვნების დონემდე დაიყვანა. ადამიანი კი სექსზე ფიქრს მაშინ იწყებს, როდესაც მისი როგორც პიროვნების, თვითრეალიზება არ ხდება. ნეკრი ზემოაღნიშნულ გაქმნარტებთან ერთად ეტერგიის სრულ წვას გულსისხმობს. სრული წვა თვითრეალიზებას მოიცავს. თვითრეალიზება კი საბოლოო ჯამში ორგაზმის ნაცნობაა. თუ ორგაზმს გადატანითი მნიშვნელობით განვიგვადგენთ, ის ყველაფერთან მიმართებაში შეიძლება გაგანდეს.

სამყარო თეატრია

„თავისუფალი თეატრის“ სცენაზე არაერთხელ გამოუმგლავანებიათ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სტუდენტებს თავიანთი ნიჭი და შესაძლებლობა, რის საშუალებასაც მათ თეატრის ხელმძღვანელი ავთანდილ ვარსიმაშვილი აძლევს. თეატრი, მართლაც, თავისუფალი მოედანია ყველა ნიჭიერისათვის. აქ შესაძლებელია ადიდგას სხვადასხვა სტილის სპექტაკლები, წარმოჩნდეს თაობათა მოღვაწეობა. თავისუფალ თეატრში თითქმის წესად იქცა თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის წარმოდგენების გადმოტანა, ამიტომ ტრადიციის თავისებური გაგრძელება იყო, როცა თავისუფალი თეატრის სცენაზე გაიმართა უნივერსიტეტის მუსიკალური თეატრის მსახიობთა მესამე კურსის სტუდენტთა სპექტაკლი — მ. მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“ (რეჟისორი გოგი თოდაძე). ეს სპექტაკლი ამავე ჯგუფმა მეორე კურსზე საკურსო სპექტაკლად უჩვენა თეატრალური უნივერსიტეტის სცენაზე. წარმოდგენა მთითქოს ბავშვებისათვის იყო განკუთვნილი, მაგრამ მასში დღევანდელიმისათვის იმდენად აქტუალური საკითხებია წამოჭრილი, რომ იგი უფროსი თაობის მყარებლებისათვისაცაა საინტერესო. სპექტაკლი ირონიზირებული პროზის, დრამატული სცენების, მუსიკალური ნომრების, ექსცენტრიკისა და გროტესკის პარამონიულ შერწყმას წარმოადგენს.

გარემო, რომელიც სცენაზე შექმნილი, მსუბუქი და დახვეწილია. საგანგებოდ ღარიბული დეკორაცია (მამუკა ტყემუღაშვილი), ოთხი თევზი, ორი ზარდახმა და კიბე ცისფერშია გადაწყვეტილი. დეკორაცია საუნივერსიტეტო წარმოდგენაზე მიგვანიშნებს, ხოლო ფერი — ზეციური სამყაროზე. ყველაფერი პარამონიულად არის შერწყმული.

როცა სცენაზე შუქი ქრება, მსახიობები თავი-

ანთ ადგილს იკავებენ. ვერა ყანჭილიას შესანიშნავი მუსიკა და მსახიობთა ხმა თითქოს ერთმანეთს ერწყმის (სპექტაკლში გამოყენებულია აგრეთვე კარლ ორფის მუსიკა). მუსიკის ფონზე ისმის სიტყვები, რომელიც მთელ სპექტაკლს წითელ ზოლად გასდევს: „ეს სამყარო თეატრია, ჩვენ კი ყველა — მსახიობები.“

სპექტაკლი სიღარიბისა და სიმდიდრის კონტრასტებზეა აგებული. სიღარიბე დიდ პრობლემადაა ქცეული დღევანდელ საზოგადოებაში. დუხჭირი ცხოვრების კვალი შესამჩნევია ყველგან და ყველაფერში. ეს საზოგადოების ის უმრავლესობაა, რომელიც მატერიალურად უმცირესობაშია მოქცეული. ღარიბი ბავშვები სხვათა მდიდრული ცხოვრების ცქერითაც კი ბედნიერნი არიან და მიუხედავად სიღარიბისა, ცხოვრებას მაინც ლამაზ ფერებში ხედავენ. იქმნება ილუზიური სამყარო, რომელიც ცხოვრებას უშუაბუბუბებს ღარიბებს, ამისათვის მათ ეცხადებათ ფერია ბერილუნა (რუსუდან ტომარაძე), რომელიც ბავშვებს ცხოვრების ნათელ ფერებში დანახვას ასწავლის, ლურჯი ფრინველის მოსაძებნად გაზენის მათ წარსულსა და მომავალში.

ლურჯი ფერი, რომლითაც ლეთისმშობლისა და მაცხოვრის სამოსი გამოისატება, ლეთიური შეუცნობელი სამყაროს შესაცნობად არის საჭირო, ის არის ოცნების, წარსულისა და მომავალზე ფიქრის ასპარეზი. ადამიანმა სწორედ ლურჯი ფრინველის საშუალებით უნდა შეიცნოს მისთვის იდუმალი სამყარო.

ფერია ბავშვებს გადასცემს ბეჭედს, როგორც უსასრულობისა და მარადიულობის მზიურ სიმბოლოს. ამ ბეჭდის წყალობით ტილტილი (ლამა გეჯავაძე — თეატრალური ცოლა-სტუდია „ბერიკების“ მოსწავლე) და მიტლია (ანა უსტი-აშვილი თეატრალური ცოლა-სტუდია „ბერიკების“ მოსწავლე) დიდ ძალაუფლებას ფლობენ. როცა ტილტილი ალმასს მოატრიალებს, სხვადასხვა საგნისა და ცხოველის სულეები ცოცხლდებიან, რომლებიც ამ რთულ მოგებარებაში ბავშვების თანამგზავრები ხდებიან. სავაზოდ ოსტატური და გულწრფელია კატის (ანი ზამბახიძე-ასპირანტი) და ძაღლის (მანუჩარ სამუშია) როლები შესრულება. მანუჩარ სამუშიას და ანი ზამბახიძის გმირები ნათლად წარმოადგენენ ერთგული, გულწრფელი, ცბიერი და ორბიტი ცხოველების სახეს. ეს ორი ძალა — სიკეთე და ბიროტება ყოველთვის ებრძვის ერთმანეთს და ვერც ერთს ვერ გაუმარჯვია. ასეთია ჩვენი ცხოვრება, ბნელი და ნათელი, მაგრამ რომელი ჭარბობს ამქვეყნად? ერთი მეორის გარეშე არ არსებობს, ერთმანეთშია შერწყმული და თანაბრად წარმოათავსენ ადამიანის ცხოვრებას. ის, თუ რომელი უფრო ჭარბად იქნება გამოვლენილი, პიროვნების არა-ცნობიერება დამოკიდებული და მისგან დამოუკიდებლად ვლინდება.

თითოეული ეს — პურის (ვალერი შამუგია), შაქრის (ნიკა კვაბაძე), წყლის (ანი ფილფანი), ცეცხლის (ნათუნა ჭაჭენიძე, მია ხაჭაპურიძე)





თუ სინათლის (ნინო საკანდელიძე) ფუნქცია, კარგად აქვთ გათავისებული მსახიობებს.

ფერია ბერილუნას გმირის ხასიათი გროტესკშია გადაწყვეტილი. რუსუდან ტომარაძე ქმნის უხეშ და მოსიყვარულე, პლასტიკურ და მხიარულ პერსონაჟს. ფერიას სურვილს, იპოვოს ლურჯი ფრინველი, მხოლოდ სინათლე და ძალი არ ეწინააღმდეგება, როგორც ადამიანის მფარველი და ერთგული არსებები, ხოლო კატის აზრი, რომელიც ლურჯი ფრინველის პოვნაში უარყოფით როლს თამაშობს, ნათელი მაგალითია ამქვეყნიური ცებერებისა და ბოროტებისა.

მოგონებებით წარმოსახულ ქვეყანაში ბებიასა (ლია ბარბაქაძე) და ბაბუს (გეგორგი სუხიტაშვილი) შვილიშვილებთან შეხვედრისას ვგებულობთ, რომ საჭიროა მიცვალებულთა სულეთისთვის მუდმივი ლოცვა, სიკვდილს კი, არ უნდა შევხედოთ, როგორც უბედურებას, რადგან სიცოცხლე იმქვეყნადაც გრძელდება. ეს არის არა მოკვდინების, არამედ გარდაცვალების, ანუ სხვა-დქვეყნის გზა.

ღამის სასახლის სცენაში საინტერესო სახეს ქმნის თაკო სამხარაძე, როგორც ბუნების საიდუმლოს მფლობელი, რომელსაც წყვილადის საიდუმლოს გასაღები აბარია. სწორედ ამ გასაღებზეა დამოკიდებული ლურჯი ფრინველის პოვნის იმედი. გასაღების ხელში ჩაგდება ცხოვრების უდიდესი საიდუმლოს შეცნობას ნიშნავს, რაც ადამიანისათვის დღემდე მიუწვდომელია. თაკო სამხარაძის ღამე კი მკაცრი და პირქუშია, როგორც ამას მისი გმირის ხასიათი მოითხოვს. როგორია იგი? ამოუცნობი, საშიში, ღამაში და საინტერესო. გემინია მისი, თუმცა, ძალიან გიზიდავს. ღამით ხომ ყველა დაფარული ზრახვა ისხამს ხორცს, მას გარეგნულად სძინავს. თუმცა, ყველაზე მეტს სწორედ ამ „ძილის“ დროს მოქმედებს. როგორც კი დილის რიტუატი შეეპარება მის იდუმალებას, ღამე თავის დროს ელის მაშინ, რათა უფრო

დიდი სიძლიერით გამოავლინოს თავისი შესაძლებლობები. სინათლე ღვთისგან კურთხეული უმშვენიერესი მოვლენაა, რომლის წყალობით ყოველივეს დანახვაა შესაძლებელი. მთავარია ადამიანმა ისწავლოს მისი სწორად დანახვა, არა როგორც ბუნების საიდუმლოსი, არამედ როგორც ამოუცნობი, საოცარი მოვლენისა. დღისა და ღამის მონაცვლეობა ბადებს გენიოსებს, სიკეთეს, ბოროტებას, მათი მეშვეობით მოდის ჩვენამდე სიკვდილი და სიცოცხლე. თუკი ორივეს შეუძლია გამოიწვიოს ცული და კარგი მოვლენები, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს არის ის ორი საწყისი, რომელიც თანაბრად არსებობს ქვეყნად, ადამიანისგან დამოუკიდებლად, ერთს მეორე ცვლის და ასე განუწყვეტლივ მიაქვს და ბადებს ახალ სიცოცხლეს.

რთული თავგადასავლებით არის აღსავსე ტილიტის გზა. მან იცოდა, რომ წინ მრავალი საბინელება ელოდა, მაგრამ მაინც არ შეუშინდა სიბნელებს. მიუწვდომელია ლურჯი ფრინველი, როგორც ოცნება, მაგრამ მისი ძიების გარეშე არ შეუძლია ადამიანს ცხოვრება, ეს არის მარადიული სწრაფვა და სიცოცხლის არსი.

ბუნებაა ყველაზე საოცარი და მშვენიერი. ის არის დედამშობელი ამქვეყნიური მოვლენებისა და მასავით საყვარელია. ადამიანი თავისგან შეუცნობლად აზიანებს და ანადგურებს მას. ესეც ბუნების კანონია, შეუქცევადია ეს პროცესი და საინტერესო თავისი არსით.

ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის პრობლემა გამოხატული ტყის სიმბოლოში. აღმასის შემობრუნების შემდეგ ჩნდება ბუნების განადგურების სიმშროება. ადამიანის ხელში ჩაგდებათ გახარებული მანა (გოჩა რუხაძე) მეგობრებს ურჩევს მათ განადგურებას, ხეტი შეაზნა რალაც უჩინარმა ძალამ, რომლის წყალობითაც ისინი ადამიანის მონებად იქცნენ. მუსა თავად კისრულობს მათ დალუბვას, ბავშვები ყველა ცოადვე



ბიოსთის უნდა დაისაჯოს. აქედან ჩანს, რომ „ამქვეყნად ადამიანი მარტომდმარტოა ყველას წინააღმდეგ“. ხეები სხვადასხვა ზრის ანვიდან მუხას ბავშვების გასანადგურებლად. წიფელი (გურამ ზურაბაშვილი) სთავაზობს ბავშვების ჩამორჩობის იდეას. ისმის კარლ ორფის მუსიკა. განაჩენი უნდა აღსრულდეს, თუმცა, საბოლოოდ ადამიანი იმარჯვებს და ისინი კვლავ უძლურ, უტყვე არსებებად იქცევიან.

სცენას, რომელსაც მსახიობები ცკვეით გაითამაშებენ (ქორეოგრაფი — რამან გულვა) ბავშვებისთვის ნამდვილად არ არის განუთვინელი, ნიღბოსანი მსახიობები ორგანის სცენას წარმოადგენენ, აქ არის ბედნიერების ექსტაზი. მსახიობების პლასტიკისა და გია ყანჭილის საოცარი მუსიკის ფონზე მათი ვნება მაყურებელთა თანაგანცდას იწვევს.

საინტერესოა ბედნიერების ორმხრივი გაგება. ის, რომ თითოეული ბედნიერება თავისი დანიშნულებისამებრ უნდა გამოიყენოს ადამიანმა, მაგრამ სიამოვნების მორევში არ უნდა ჩაიძიროს. ერთერთი ბედნიერების სახით, გოგა მესხი იმ პრობლემას წარმოგივადგენს, რომელიც დღის მასობრივი ხასიათი მიიღო და გადახრილ ორიენტაციას გულისხმობს. რამდენადაც სასაცილოა, იმდენად ამაზრზუნია მისი გმირი. სენი, რომლითაც ასეთები არიან შეპყრობილი, წარმოადგენს ადამიანის სულიერ დევრდადაციას. პრობლემა ზოგადაა, რადგან ბევრ ადამიანს ძვალს და რბილში აქვს გამჯდარი. გოგა მესხის გმირი რეჟისორის გამარჯებული და ირონიით აქვს გამოხატული.

ამ ბედნიერების ფონზე ნამდვილი ოჯახის ბედნიერება (ეკა გურუშიძე) გამოხატულია გულწრფელად და სიმართლით. საჭიროა მისი დანახვა, თუმცა დედის სიყვარულის ბედნიერება (ეკა ლომია) ყველაზე წმინდა და სანატორიაა. აქ რეჟისორის მიზანია დაგვანახოს, თუ როგორ უნდა გიყვარდეს ნამდვილი სიყვარულით დედა. მისი აზრობრივი მოტივია: „როცა დედას თავისი შვილები უყვარს, ის ყოველთვის მდიდარია... ღარიბი, უღამაზო, მოხუცი დედა არ არსებობს.“ ბავშვებმა უნდა შეიღონ იმის დანახვა, რაც არ ჩანს, რომ უფრო იმანამ და შეიყვარონ დედის გულწრფელი, ლამაზი სიყვარული.

ადამიანი ამქვეყნად მისგან დამოუკიდებლად იბადება, მაშინ როცა დაბადების ამ აღსარულის უამრ დეარავს, წინააღმდეგობას აზრი ადარ აქვს. მომავლის სამეფო ყველაზე სუფთა და ალაღია. იმ ბავშვთა გარემოცვაში, რომლებიც ვერ არ დაბადებულან, ტიტლტლის მიერ წარმოთქმული თითოეული სიტყვა მათთვის გაუგებარია. ამინებით და ამაჯდროულად უნდათ მოეყვინონ ქვეყნიერებას. მათაც ციანა სიყვარული, მეგობრობა, კონკურენცია, მათ ბელს კი უამრ (გიორგი ყორეულიანი) წყვეტს. მიუხედავად ბევრი მუდარისა, მისი განაჩენი უტყველია. ეს ადამიანის უსუსურობის ყველაზე დიდი გამოვლენაა, რადგან მიუხედავად დიდი ძალაუფლებისა, უფლისა და მისი

მოციქულის უამრს წინააღმდეგ მინც უძლურია. ბავშვები ლურჯი ფრინველის დაფერას ვერ ახერხებენ, იქნება, არც არსებობს? ან თუ არსებობს, საჭირო არ არის მისი ხელში ჩაგდება, რადგან ბუნება და მისი ქმნილებები სწორედ ამ ამოუცნობით არიან საინტერესო და მშვენიერი.

ბავშვებს გულწრფელი სინანულით ემშვიდობება სინათლე და ძალი, დანარჩენებიც განიცდიან მათთან დაკავშირებას და კვლავ უტყვევად გადაქცევის ყაშს. თითოეული მათგანი მათი სხვა თვალით დანახვას თხოვს ბავშვებს, ისე, როგორც ახლა ხედავენ. დრო მოვიდა ბავშვებთან განზორების, ფერიას კი ლურჯი ფრინველი უნდა მისცენ თავისი ავადმყვინი შვილიშვილისთვის (თეკლა ვერული — თეატრალური სკოლა-სტუდია „ბერიკეის“ მოსწავლე). ტიტლტლი თავის ფრინველს აჩუქებს მას, რომელიც ბავშვს გაუფრინდება. იმედი კი იმისა, რომ კვლავ დაიჭერენ ნამდვილ, ლურჯ ფრინველს, უტყველად რჩება.

მსახიობები, რომლებიც მიეღი საქეტკაცლის განმავლობაში გრძელი, ცისფერი ქსოვილით არიან გადაბმული ერთმანეთზე და ერთგვარად ფარდის ფუნქციასაც ასრულებენ, კვლავ სცენაზე განთავსდებიან. ისმის გია ყანჭილის მუსიკა და სიტყვები: „ეს სამყარო თეატრია, ჩვენ ახლაც ვთამაშობთ.“

და აი, ამ დიდ სამყაროში, რომელიც ერთ პატარა თეატრს დამსგავსებია, ჩვენ ყველანი მსახიობები ვართ, თავად ვქმნით ჩვენს გმირს, მის ნიღბს ვირგებთ და ასე განუსწავებელი ვთავზობთ.

სამყარო მშვენიერია თავისი არსით. სიცოცხლის მირაჟისეული საიდუმლოების შეცნობისაკენ მიილტვის ადამიანი ყოველთვის. რეჟისორმა და მსახიობებმა წარმოგივადგინეს ის ილუზიური სამყარო, რომელიც ყველაზე საინტერესო და სასურველია. ცხოვრება ზომ თავადაა სწრაფვა შეუცნობლის შეცნობისაკენ.

გოგი თოდაძის ჯგუფის დებიუტი წარმატებული აღმოჩნდა. ახალგაზრდა მსახიობებმა ნათლად გამოხატეს რეჟისორის ჩანაფიქრი, — დაგვანახოს სწორედ ეს ირეალური, მშვენიერი სამყარო, კიდევ ერთხელ შეგვახსენოს, რომ ამ რადიკალ მოსწავდომელის ხელში ჩაგდება ყველა ადამიანის არავნობიერში კოდირებული, რომ სწრაფვას ამ საოცრებისკენ ყოველდღიური პრობლემები აფიცებს ადამიანს, ბრძოლა არსებობისა და კეთილდღეობისათვის, რომ არსებობენ ადამიანები, რომელთა ცხოვრების წესს სმა-ჭამა და ძილი წარმოადგენს, თუმცა მიუხედავად ყველაფერისა, ადამიანში მინც დევს ოცნების ფენომენი. მის გარეშე ცხოვრება აზრს დეარგავს და გაუფერულდება. როცა სინამდვილე არ განიჭებს სინარჯულს, უნდა შეშველიო საკუთარ თავში ვიპოვიოთ ძალეები, რათა შევიზარწოროთ სიცოცხლის სიხარულის განცდა. გვწამდეს, რომ ოდესმე ღარიბებისთვისაც გათენდება დილა მზიანი.

ამ იმედით ტოვებს საქეტკაცლს მაყურებელი.

„თქვენი და სხვების“ № 2

ლაშა ჩხარტიშვილი

სამი

პრემიერა

ცნობილი ისტორია ალბასტიანს ენით

„მას მეტად უცნაური სახე აქვს, იგი გავს მეფის ასულს პატარას, ყვითელი სახურით, რომელსაც ვერცხლის ფეხები აქვს, როგორც პატარა მითითური მტრედუნებს, შესაძლოა იფიქრო: იგი ცვეკავს“ - ეს ოსკარ უაილდის სიტყვებია სალომეს. არ ვიცი თვად უაილდმა „უმიძგა“, თუ არა ქორეოგრაფ კოტე ფურცელაძეს „სალომეს“ დადგმისთვის, მაგრამ ფაქტია, რომ მან პატარა და თავნება მეფის ასულის ისტორია ზუსტად მოარგო ახალ, პირობითად ქორეოგრაფიულ ვერსიას.

არავერბალურ თეატრალურ ხელოვნებას საქართველოში საუკუნეების ისტორია აქვს, უფრო მეტიც, ამ ტიპის თეატრი უფრო ვითარდებოდა, ვიდრე არისტოტელესეული, ვერბალური თეატრალური ესთეტიკა. ბერძენი მოგზაურის და გეოგრაფის, სტრაბონის თქმით, ქართველებს ჰქონდათ მთვარის ტაძარი, სადაც იმართებოდა თეატრალური სანახაობანი მუსიკის თანხლებით სიტყვის გარეშე. საბჭოთა თეატრის პირობებში ასეთი ტიპის თეატრს ნაკლები პერსპექტივა ჰქონდა, ხოლო XX საუკუნის 50-იანი წლების ევროპაში არავერბალური თეატრის არაერთი ახალი ფანი აღმოცენდა, რომელიც ცეკვის, მოძრაობის თუ პანტომიმის თეატრების სახელებით არის ცნობილი.

პირველი პროფესიული ძიებები ამ მიმართულებით რობერტ სტურუას ეკუთვნის, და ამ ძიებების დრამატურგიული პარტიტურა კონცეპტუალურ მუსიკას ეფუძნება, სასიანარულო მოვლენა იყო

თბილისის ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის თეატრში ქორეოგრაფ კოტე ფურცელაძის საავტორო სპექტაკლის ოსკარ უაილდის „სალომეს“ პრემიერა, სადაც რეჟისორ-ქორეოგრაფი თავისი სპექტაკლის დრამატურგიულ კონსტრუქციას კონცეპტუალურ მუსიკაზე დაყრდნობით კი არ აგებს, არამედ კლასიკურ ლიტერატურაზე, დრამატურგიაზე. კოტე ფურცელაძის ექსპერიმენტი არავერბალური ქართული თეატრის ძიებების პროცესში წარმატებული აღმოჩნდა, სპექტაკლის ავტორმა ამ კუთხით ძიებების ახალი გზები და პერსპექტივები შემოგვთავაზა, რომელიც ტიპური ევროპული „უსიტყვო თეატრის“ ესთეტიკაში ლოგიკურად „ვდება“.

კოტე ფურცელაძე დრამატული თეატრის რეჟისორების მსგავსად მუშაობს ლიტერატურულ წყაროზე, რომლის სიუჟეტიდანაც იღებს ერთ ნაწყვეტს, ძირითად ხაზს, რომელსაც ავითარებს დინამიურად და თხზავს ახალ ამბავს, ისტორიას, რომელსაც გადმოგვცემს პლასტიკის ენით, რომელიც სინთეზურადაა შეზავებული ცეკვის და მოძრაობის თეატრების, ბალეტის, გიმნასტიკის ელემენტებით. ამის მიუხედავად, მაყურებელს არ რჩება ეკლექტიურობის შეგრძნება.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სპექტაკლის რთულ ქორეოგრაფიულ პარტიკებს დრამატული თეატრის მსახიობები ასრულებენ. ისინი არაერთი გამოჩენილი ბალეტის ოსტატი მსახიობებისაგან, უფრო მეტიც, — მოცეკვავეებისგან განსხვავებით მათი სახეებიდან დრამატული სიმძაფრე და ემოციურობა მოდის. ნანკა კალატონიშვილის შესაწირი პლასტიკა თეატრალური საზოგადოებისთვის ცნობილია, მაგრამ მის მიერ განსახიერებულმა პეროდმა ყველა მოლოდინს გადააჭარბა, კალატონიშვილის პეროდმა თანაბარი ძალით ვკითხულობთ მის შინაგან ბუნებას, მინუნებას და აიძვინებს. მსახიობი ახერხებს პეროდეა დაგვანახოს როგორც დედოფალი და როგორც ვნებამოძალბებული ქალი, რომელიც გერტრუდას მსგავსად მზლის ცოლია. ნანკა კალატონიშვილს უნებს ურთულესი ქორეოგრაფიული ნახაზის შესრულება, რომელიც დიდ ოსტატობასთან ერთად გარკვეულ სიფრთხილს და გამოცდილებას მოითხოვს. იგი ამ ამოცანას წარმატებით ართმევს თავს. პეროდებს როლის შემსრულებელს ტოლს არ უდებს დებოუტანტი მსახიობი ანა ალექსიშვილი (სალომე). იგი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამსახიობო ფაკულტეტის მეოთხე კურსის სტუდენტია. ანა ალექსიშვილს სალომეს როლის განხორციელებაში ხელს უწყობს ფიზიკური მონაცემები, რომელიც ზედმიწევნით ესადაგება უილდისეულ ვერსიას: ლამაზი, მისტიკური გარეგნობის, ბავშვური, მაცდური ღიმილით. ახალგაზრდა მსახიობი სპორტული ტანმშავარჯიშისათვის განკუთვნილ ურთულეს პარტიკებს ასრულებს, თუმცა, ახალგაზრდა მსახიობის როლს ავლია გმირის ხასიათში ღრმა ნდობა, სალომეს ხასიათის გამოვლენისთვის მეტი სიძვეთრე სჭირდება.

„თეატრი და ცხოვრება“ № 2



სცენა მუსიკისა და დრამის თეატრის სექტაკლიდან „სალომე“

სექტაკლის ცენტრში, ორ ქალს შუა პეროდე (როლანდ ოქროპირიძე) დაგას. მსახიობი როლს მძაფრი დრამატინიზით ხატავს, შესაბამისად ის იყენებს სწორედ იმ ბგერებს, რომელზედაც ზემოთ გვკონდა საუბარი. მის მიერ გაურკვევლად წარმოთქმული პირობითი წინადადებები და ფრაზები მსახიობის შინაგანი დრამატიზმის გამოვლენის საუკეთესო საშუალებად იქცა. ეპიზოდურ როლს ასრულებს არჩილ სოლოლაშვილი. იგი წინასწარმეტყველ იოქანას განსასიერებს. მას დიდი დატვირთვა არც აქვს სექტაკლში, თუმცა დრამატურგიული ქსოვილის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს.

ყურადღებას იმსახურებს ბექა გოდერძიშვილის, გარი ბაღდასოვის, გიორგი ლონდაძის, ზანა გიორგობიანის, ლამა ცუცქერიძის და შალვა ცერცვაძის მიერ განსახიერებელი ქორი, რომელიც სექტაკლში ერთგვარ ბრბოდაც მოიხზრება. ამ ჯგუფში თითოეულის სახის გამომეტყველება და მიმიკა განსხვავებულია, მათი ნაწილის სახე ცოცხა და უფოცოი, ნაწილის კი – ერთი გარკვეული იდეის გამოშატვლი, ისე, როგორც ბრბო რეალურ ცხოვრებაში. ბევრმა არც კი იცის, ვის ებრძვის ის აქვს, ის უბრალოდ „პარტიულ“ დავალებას ასრულებს.

კოტე ფურცელაძემ გვერდით გამოვლენიანი ხელოვნების ჯგუფი შემოიკრიბა. იმვითათა თანამედროვე ქართულ თეატრში ასე შეერწყას თანამართის სექტაკლში სცენოგრაფია (გიგა ლაბი-აშვილი) და კოსტიუმები (ირა შარაშიძე), მით უმეტეს მაშინ, როცა მათი ავტორები ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული შემოქმედნი არიან. გიგა ლაბიშვილის სცენოგრაფია სხდა და

მარტივია, სცენური სივრცე თითქმის ერთ-ნაერთ-სფერო ფერში მოიაზრება, მაგრამ მხატვრული განათების (ია ნადირაშვილი) წყალობით კედლის ფაქტურა ხშირად იცვლება. განათებაში ნითელი ფერი სჭარბობს, რომელსაც ღრმა სიმბოლური დატვირთვა აქვს. იგი ერთდროულად მიუთითებს სიყვარულზე, სისხლზე, ვენებზე. სექტაკლის მხატვრული გაფორმების ამ ორ კომპონენტს სინთეზურად და ლოგიკურად ერწყმის ირა შარაშიძის კოსტიუმები, რომელიც გმირების შინაგანი სამყაროს გამოშატვლია და მათი სოციალური სტატუსისაც. ამ კოსტიუმებშიც სჭარბობს ნითელი ფერი, რომელიც ერთიანი მხატვრული ჩანაფიქრის ორგანული ქსოვილია.

დამდგმელი ქორეოგრაფი თეატრალურად აზროვნებს და იგი ხელმძღვანელობს დრამატული თეატრის გამომსახველობითი საშუალებით, იგი იყენებს ბგერებს, რომელთა კომბინაცია ჩვენთვის უცხო ენის ლექსიკას წარმოადგენს. ამ „ენას“ არც აქვს სემანტიკური დატვირთვა. ქორეოგრაფი მას ემოციის გამოსახატად იყენებს. იგი პრინციპულად ამბობს უარს ტექსტზე, ეს კი ერთგვარი მხატვრული პოზიციაა მისი მხრიდან, რომელიც გარკვეულ ლოგიკას და კანონზომიერებას ემორჩილება. კოტე ფურცელაძის „სალომე“ დასტურია არა მარტო ქორეოგრაფის მაღალმხატვრული შემოქმედებისა, არამედ ეს არის ჩვენში ჯერ დაუშვებლად და მოუწინავედელი თეატრალური ენის, არავერბალური თეატრის ძიებების სერიოზული გაგრძელება.

ფოთიშალი, ფლიტა და ...

სახალწლო-საშობაო ზღაპარი, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორმა გიზო ჟორდანიამ თავისივე ინსცენირების მიხედვით (ძირითადად ბავშვებისათვის) დადგა, ყურდობა როგორც ქართული ხალხური ზღაპრების მოტივებს, ისე ცნობილ უცხოურ სათავგადასავლო და ფანტასტიკურ სიუჟეტებს. კერძოდ, კარლო გოცის „სამი მოთიხლის სიყვარულისთვის“, ვოლფგანგ ამადეუს ფონტანტის „ჯადოსნური ფლეიტის“ და ქართული ხალხური ზღაპრის „ნაცარქექიას“ ფაბულებს. რეჟისორმა სამი ერთმანეთისგან სიუჟეტურად და ხასიათებით, პერსონაჟთა სტილით და გმირთა ბუნებით განსხვავებული ამბები ლოგიკურად დაუკავშირა ერთმანეთს და შედეგად მაყურებელმა ნახა ორიშემოქმედნიანი ზღაპარი, ცნობილ და საყვარელ გმირთა მრავალფეროვანი დაღვრებით. გიზო ჟორდანიას ოსტატურად აგებს დრამატურგიულ კონსტრუქციას. სხვადასხვა სიუჟეტები და ამბები ლოგიკურად ენაცვლება ერთმანეთს.

აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ტიპის სექტაკლებს ახალი წლის პერიოდში თითქმის ყველა თეატრი დგამს, რომელთა ხილვის საშუალება მაყურებელს გარკვეული, მცირე დროის მანძილზე აქვს. მათ მალევე სხიან მოქმედი რეპერტუარიდან.



ასეთი სპექტაკლების აბსოლუტური უმრავლესობა დაბალი მხატვრული ხარისხით გამოირჩევა, არც მსახიობები მუშაობენ დიდი გატაცებით მსგავს პიესებზე, მაგრამ მარჯანიშვილელთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ შექლეს შეეძინათ მხატვრული ხარისხის საბავშვო ზღაპარი სპექტაკლი მრავალფეროვანი ტიპაჟებითა და მდიდარი მხატვრული სახეებით. უარყოფითი ზღაპრული პერსონაჟები შიშს და პროტესტს არ იწვევს პატარა მაყურებელში, თუმცა მაყურებელს კარგად ესმის, რომ ნეგატიური პერსონაჟების გზით სვლა დასაგმობია. რამდენიმე მსახიობის ონისე ონიანის, ქეთი ჩხეიძის, სოფიო გრიგოლაშვილის, როლანდ ოქროპირიძის მთერ შექმნილი მხატვრული სახეები მაყურებელს მათი დამახსოვრების საშუალებას აძლევს. სახსიათო ზღაპრული გმირები უამრავ ისეთ ნიუანს შეიცავს, რომელიც მსახიობთა დაოსტატების გარკვეულ საშუალებას იძლევა. უტყირებელი, ჰიპერბოლირებული გმირების განსახიერება გარკვეულ ოსტატობასაც მოითხოვს. ასეთი ტიპის როლის მომზადებისას ზემდგომ და ლოგიკასმოკლებული მსახიობური ხერხები ავტომატურად მაყურებლის გულისწყრომასა და პროტესტს იწვევს, თუმცა, საახალწლო ზღაპრის მონანილთა მთელ შემადგენლობას მსგავსი პრობლემა არა აქვს, თუ არ ჩავთვლით თამარ ბუნიცაშვილის ღამის დევიფალს, რომლის იდეური ფუნქცია ერთიან სიუჟეტურ ქსოვილში არ ჩანს და შესაბამისად მსახიობის მოქმედებაც გარკვეულ უხერხულობასაც კი იწვევს, გარდა ამისა, იგი ვერ ჩანდა

მოცარტის ღამის დევიფალს (ოპერიდან „ჯადოსნური ფლეიტა“) ხასიათს.

გიზო ჟორდანიას სპექტაკლში, რომელიც ორ საათზე მეტ ხანს გრძელდება, მოვლენათა ეპიცენტრში ქართველი ნაცარქექია დგას, რომელსაც თავდავინცებით უყვარს მალვინა, ნაცარქექიას ზღაპრის ცნობილი სიუჟეტის გათამაშების შემდეგ, ჩნდება თორთორინო (ბესო ბარათაშვილი), რომელსაც ასევე ქართული წარმოშობა აქვს და თხოვს ნაცარქექიას გაყვეს მას, რათა პრინცი ტარტალია (ნიკა კუჭავა) განკურნოს. ნაცარქექია თავის „გუნდთან“ ერთად, რომელშიც თვით დევი სესე (ბექა გოდერძიშვილი) შედის, გაემგზავრებიან პრინცის ზღაპრულ ქვეყანაში მის გადასარჩენად, მათ უამრავ წინააღმდეგობას არარატული სომხები – დაბურტუტო (ონისე ონიანი) და კლარინე (ეკა ნიჟარაძე) უქმნიან. პოლიტიკური პასაჟი საბავშვო სპექტაკლში მხოლოდ ამით არ ამოიწურება, თავდაპირველად დევი ხელისუფალთან ასოცირდება, იგი პრევენქტია, მისი მხატვრული სახე სპექტაკლში ეტაპობრივად ვითარდება და ფინალში იგი უკვე დადებითი გმირი ხდება, რომელიც არავითარ შიშის ზარს არ სცემს სხვებს. საბოლოოდ, ყველაფერი ისე მთავრდება, როგორც ყველა ზღაპარში. სიკეთე იმარჯვებს ბოროტებაზე, მისი გამარჯვება ლოგიკურია და გარკვეული კანონზომიერებით არის გამოწვეული. მსახიობი ქეთი ჩხეიძე სპექტაკლში ერთდროულად სამ როლს – პაპაგენას, მალვინას და თათუნას როლებს ასრულებს. სამივე პერსონაჟი ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებუ-



ლია, ხასიათები და ბუნებები, მიზნებითა და სურვილებით კონტრასტული გმირებია მალვინა და ჯადოქარი თათუხა. მსახიობი ზემდინენვით კარგად ასრულებს ამ განსხვავებული გმირების ხასიათების გადმოცემას და საშუალებას გვაძლევს ამ გმირთა ფარული „ოცნებები“ წავიკითხოთ, გარდა ამისა, ქეთი ჩხეიძე თავის როლებს ამიდრებს უამრავი ისეთი ნიუანსით, რომელიც მეტ მრავალფეროვნებას ანიჭებს თითოეულ პერსონაჟს, განსაკუთრებით კი თათუხას სახასიათო სახეს. ვფიქრობ, ქეთი ჩხეიძის თათუხა, ერთ-ერთი სერიოზული არტისტიული ნამუშევარია. საინტერესო სახეებს ქმნიან ლელა მეტეურიშვილი (შუშუ) და ნატალია ბერეჟინი (შუშეკო), ისინი ქართველი კაცები არიან, მათ არ ავლიათ სიღარბისლე და ელეგანტურობა, საჭიროების შემთხვევაში ერთგულეობაც შეუძლიათ და მეგობრისთვის თავდადებაც, თუმცა, კონკრეტულ შემთხვევაში კლანჭებსაც სიაზოვნებით იყენებენ. უარყოფით გმირებს განსახიერებენ ონისე ონიანი და ეკა ნიჟარაძე. მათი როლები პლასტიკაშია გადაწყვეტილი. ქორეოგრაფ გია მარღანიას ხელი ეტყობა სექტაკლის თითქმის ყველა სცენაზე, — დახვეწილი მოძრაობები, უტყირებული მანერულობა და კანონზომიერი, დრამატურგიით გამოწვეული საცეკვაო ნომრები უდიდესი გემოვნებით არის დადგმული ქორეოგრაფის მიერ და იგი მსახიობთა მხრიდანაც შესაბამის დონეზეა შესრულებული.

სახასიათო მხატვრულ სახეებს ქმნიან ბესი ბარათაშვილი (თორთორინო), ნიკა კუჭავა (პრინცი ტარზხალია), სოფო გრიგოლაშვილი (მერცხალი, ძალი), ჯადოსნური ფლეიტა (ირმა ბერიანიძე), ბეტა გოდერძიშვილი (დევი სესე), რომელთა მიერ გატოვებული პერსონაჟები სცენაზე გარკვეულ ხალისს და სიაზოვნებას ანიჭებს მაყურებელს, მაგრამ სექტაკლის ცენტრში, როგორც დრამატურგიული ლერძის, ისე საშემსრულებლო ოსტატობის თვალსაზრისით როლანდ ოქროპოიძე (ნაცარქეთია) და ქეთი ჩხეიძე (მალვინა) დგანან. როლანდ ოქროპოიძის ნაცარქეთია არის განსხვავებული ვერსია ამ ცნობილი მხატვრული სახისა, რომელიც უფრო მიამიტი და დაბნეული, ოღონდ ერთგული და მოსიყვარულე კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მას ავლია „აფერისტობა“ და მლიქვნელობა, ცოცხალი გამჭრიახობა.

ზღაპარში ერთმანეთის პარალელურად ჟღერს როგორც ქართველი, ისე უცხოელი კლასიკოს კომპოზიტორთა ცალკეულ ნაწარმოებთა ეპიზოდები. სექტაკლში გამოყენებულია ოფენბახის, ვანგერის, მოცარტის, როტას, ბრიტენის, პროკოფიევის მუსიკა. ზურა გაგლოშვილის პრინციპული მხარდაჭერა კლასიკური მუსიკისადმი მისასაღმებელია, მით უმეტეს ისეთ სექტაკლში, რომლის ძირითად მაყურებელს ჯერ კიდევ გემოვნება ჩამოუყალიბებული ახალგაზრდები შეადგენენ. ახალგაზრდა თაობის ყურს კი თავიდანვე სჭირდება კლასიკური მუსიკის მიჩვევა.

სექტაკლის წარმატების ერთ-ერთ ფაქტორად ანა კალატოზიშვილის მხატვრობა მიმაჩნია მისი კოსტუმები ფერადოვანი, სადა და სახსნართოა, ხოლო ბუტაფორიული ხე და მოძრაი ნავი უტყირებულია და მართლაც ზღაპრული, იდეალური. მხატვარს არ გასჭირვებია სცენაზე ერთდროულად ორი განსხვავებული სივრცის შექმნა, დეკორაციის დეტალები კონტრასტში კი არ არიან ერთმანეთთან, არამედ ფერთა ხასიათით ერთ მომანიობას წარმოადგენენ, როგორც თავად სამყარო.

მარჯანიშვილის თეატრმა გიჟო ჟორდანის რეჟისურით „ფორმოზალი, ფლეიტა და ...“ გაერის ბავშვთა ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით დადგა, რომელიც ვადაზე მეტ ხანს ემსახურება მოზარდ მაყურებელს, რაკი ორმოქმედებიანი სექტაკლი პატარა მაყურებელში ინტერესს იწვევს, მამასადაემ, იგი წარმატებულია.

მგამ უფლება არ მოუცია

პრობლემა, რომელიც დრამატურგმა ლამა თაბუკაშვილმა თავის პიესაში „მგამ უფლება არ მოუცია“ XX საუკუნის 80-იანი წლების მიწურულს დასვა, — დღესაც გადაუჭრელია. უფრო მეტიც, ახალი საუკუნის გარიჟრაჟზე სოციალურმა პრობლემამ კულმინაციას მიაღწია, რამაც თავისი ასახვა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში უკვე პოვა. ამასხველებად ძირითადად ახალგაზრდა ხელოვნები გვევლინებიან. ისინი დიდი ინტენსივობით წერდნენ, იღებდნენ, დაგამდნენ სოციალური თემატიკაზე. ეს პროცესი არ შექრებულა დღემდე, რადგანაც რეალური სივრცე, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, სწორედ ამ პრობლემებითაა გაჯერებული. დამოლი ოჯახები, ნარკომანად ქცეული ახალი თაობის უმრავლესობა, იმედგაცრუებული და ცხოვრების პერსპექტივაზე ხელაჩქეული ახალგაზრდობა ჩვენი რეალობაა, რომელსაც მხოლოდ ფორმალურად ვებრძვი. თითქმის მოდად იქცა თანამედროვე ქართველი გოგონებისათვის სპონტანურად გათხოვება, მერე ახალშემქნილი ოჯახის იოლად დაშლა. ჩემი თაობის ახალგაზრდების უმრავლესობა მხოლოდ სავალალო შედეგის შემდეგ ავნიობერებს, რომ მათი „აუცილებლობით გამოწვეული“ ქორწინება შეცდომა იყო და იწყება ნამდვილი სიყვარულის მოპოვებისათვის ხელახალი, უკვე გაცოცხლებული და გააზრებული ბრძოლა. ამ პროცესში კი ყველაზე პოზიტიური ისაა, რომ მათი უმრავლესობა რწიომეებს აცთობს და უკეთეს მომავალზე იწყებენ ფიქრს სავალალო შედეგის ან გარკვეული მსხვერპლის გაღების ხარჯზე.

შემთხვევით არ არის ახალგაზრდა მსახიობის ზემოთ აღნიშნული პრობლემებით დაინტერესება. მან 2005 წელს დაამთავრა დრამისა და კინოს მსახიობის სპეციალობა რუსთაველის თეატრისა

და ქინოს უნივერსიტეტში (პროფესორ ალექსანდრე ქანთარიას გვეუფი). ზაზა კავთუაშვილმა სადილომო სპექტაკლში სარტრის „ბუზები“ ქურუმის მისტიკური და დასამახსოვრებელი მხატვრული სახე შექმნა. მისი სარეჟისორო დებიუტიც, ძირითადად გამოუყვებლობით გამოწვეული, რიგი ნაკლოვანებების მიუხედავად, დრამატული აღმოჩნდა. მაყურებლისთვის ყურადსაღებია მისი დამოკიდებულება დრამატურგიული პირველწყაროსადმი, მან ლ. თაბუკაშვილის პიესის მისეული ვერსია შემოგვთავაზა და არ დასჯერდა მხოლოდ პიესის სიუჟეტის თხრობას. რაკი სიუჟეტის თხრობაზე ჩამოვარდა სიტყვა, არ შემიძლია არ აღვნიშნო, რომ სხვა დანსკები რეჟისორებისგან განსხვავებით ზაზა კავთუაშვილი არ ამძიმებს ამბავს სცენური მეტაფორებით და ძირითად ამბავს მარტივად გვიყვება. თუმცა სპექტაკლის ყურების დროს შთაბეჭდილება გრძება თითქოს რეჟისორი სიუჟეტს და ტექსტს ზედმიწევნით მიჰყვება. სპექტაკლში გამოტოვებულია ცალკეული დიალოგები და ეპიზოდები, მაგრამ არ ირღვევა პიესის ერთიანი სიუჟეტი, ხოლო სპექტაკლის მეორე ნაწილში დამატებულია ცალკეული ეპიზოდები და პერსონაჟებიც კი. (გამომძიებლები – პეტრე ჩარგვიშვილი, ბაჩო გაბრუაშვილი), შეცვლილია ფინალი, რომელიც სიუჟეტურად შესაბამისობაში არ მოდის დრამატურგიულ პირველწყაროსთან, მაგრამ დებიუტანტმა რეჟისორმა იდეური სახი ხელახლებული დატოვა და პრობლემა გააშწავა, მას მეტი სიღრმე მისცა, თუმცა ბუნდური და ნათელი მომავლის იმედი მაყურებელს არ ნაართვა.

„თანამედროვე თეატრის“ სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლის ცენტრში ოთხი გმირი – ლენიკო (ნინო ჯავახიშვილი), კახა (გიორგი რვეზიშვილი), დათო (გიორგი ცერცვაძე) და გია (ზაზა კავთუაშვილი) დგას. სწორედ ამ გმირებს უწევთ გაუთვლელ და არასასიამოვნო რეალობასთან შეჯახება და წინააღმდეგობების გადალახვა.

პერსონაჟთა ხასიათები სიღრმეებს მოკლებულია, რაც დრამატურგიით არის გამოწვეული და შესაბამისად მსახიობთა თამაშიც განსაკუთრებული განხილვის საშუალებას არ იძლევა. თავად გმირებიც სქემატურები და ტიპურები არიან. თანამედროვე ქარაფშუტა გოგონების შთაბეჭდილებას ტოვებენ ორინჯა (ნინო ალაძე), ლენიკო (ნინო ჯავახიშვილი), დადებითი გმირია კახა (გიორგი რვეზიშვილი), რომელიც ორჯერ იხიდა სასჯელს და ახლა პატიოსნად ცხოვრება გადაწყვიტა; ტრადიციული მექრთამეები და ზომბირებული ადამიანები არიან გამოძიებლები (პეტრე ჩარგვიშვილი, ბაჩო გაბრუაშვილი), თუმცა ყურადღება მისაცქე-

ვია გიორგი ცერცვაძის (დათო) და ზაზა კავთუაშვილის (გია) არტისტული ნამუშევარი. გიორგი ცერცვაძე ახერხებს თავისი გმირის ხასიათის სხვადასხვა კუთხეების წარმოჩენას, მაყურებელს მის მიმართ ეპიზოდის თანაგრძობის გრძობაც კი გაუწინდება, მისი უარყოფითი და დასაგმობი თვისებების მიუხედავად. მისგან მოდის მგზნებარე ტემპერამენტი და ემოცია. სახასიათო სახე შექმნა ზაზა კავთუაშვილმა, მისი გია სხარტი, ზუმარა და მონაროზე ახალგაზრდის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მას შეუძლია აღიაროს ჩადენილი დანაშაული და მისი გამოსწორებაც შეძლოს. ამ თვისებას მსახიობი გარეგნული ხერხებით კი არ გვიჩვენებს, არამედ ქვეტექსტების საშუალებით. იგი საოცრად პლასტიკური და თამამია სცენაზე.

მხატვარმა ზურა მარაშვილმა მესქიმაღლურად აითვისა სცენური სივრცე, სცენაზე ლოკაციები გამაზა ორი განსხვავებული სიბრტყე – ლენიკოსა და კახას ოთახები, თუმცა, ამ სიმბოლურ დატვირთვას რეჟისორმა და მხატვარმა მეტი სიღრმე, რაც დრამატურგიით იყო ნაკარნახევი (სიმბოლური კედლის გახგრევა), არ მისცა. სამაგიეროდ სცენაზე უხვად ვხვდებით ყოფით დეტალებს, რომელსაც სტატიკური დატვირთვა აქვს სპექტაკლში.

სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება დეტა ჩომბიძეს ეკუთვნის, რომელმაც ბრევივიჩის ცნობილ მუსიკალურ თემებთან ერთად, თანამედროვე ესტრადის პოპულარული შემსრულებლების სიმღერებიც ფერს, რაც ერთგვარ განწყობას ქნის სპექტაკლში. ზოგიერთ გმირს თავისი მუსიკალური თემაც ახლავს, რომელიც სპექტაკლის კონცეპტუალური ნაწილს კი არ შეადგენს, არამედ ერთგვარ ფონს უქმნის შემსრულებლებს.

საერთოდ, სპექტაკლს ეტყობა ახალგაზრდა ერთუზისტების კვალი, მათი უმრავლესობა ჯერ კიდევ გამოუცდილი და ჩამოყალიბებული მსახიობია. ეს არის კარგად დანსყებული ძიების ურთულესი პროცესი, წინააღმდეგობებით აღსავსე კარგი დასაწყისი კი საქმის ნახევარია.



სცენა კ. მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლიდან „ფორთოხალი, ფლიკა და ...“

მერი გურბენიძე

ქრთამით განათიებული ჯოჯოხეთი თუ ჟადოვის ჩახნალებული სამოთხე?!

თუ აზღაყის ცნობილი ფრაზა – „მე ქრთამს ვიღებ“ ბრეტის მიერ ასახული საზოგადოების პაროდირებულ სახეს წარმოადგენს, ოსტროვსკის სამყაროში ის ერთგვარ საეზიტიო ბარათად იქცა. მისი პიესის „შემოსავლიანი ადგილის“ მიხედვით ინსცენირებულ სტუდენტურ სპექტაკლში „ჟადოვი“ გმირები იღებენ ქრთამს, რომ გასცენ ქრთამი და ერთ დიდ ჯაჭვად შეკრული ეს წრეები, ისეთ უღლიერეს ვაკუუმს ქმნის, სადაც, ბრეტისგან განსხვავებით, სოციალური პირობების გაუმჯობესება ნაკლებად თამაშობს გადაწყვეტ ფაქტორს. სიკეთის კეთების აუცილებლობა სხვა სამყაროს შექმნის მოთხოვნით განპირობებული, აქ, საზოგადოების რადიკალური სახეცვლილების შედეგად მიიღწევა. ძირითადი აქცენტი არა რევოლუციურ გზებზე, არამედ ადამიანის ევოლუციურ ძვრებზე კეთდება, რის შედეგადაც ოსტროვსკის მიერ მგლებად და ცხვრებად დაყოფილი საზოგადოების სურათი სპექტაკლში რადიკალურ ტრანსფორმაციას განიცდის, რადგან სისასტიკის გამოხატვის ამგვარი საშუალება თავისი სიღრმეებით სამყაროს

შემოქმედების და მის არსში წვდომის ერთგვარ საშუალებას წარმოადგენს.

„შემოსავლიანი ადგილის“ გმირები მექრთამეები არიან და მათი ცხოვრების წესი ალბ-მიღებობაზე აგებული ერთადერთი სურვილის – ძალაუფლების შეგრძნებით არის განპირობებული. ივან ვლადიმეროვიჩ ვიშნევსკის ფული ანიჭებს ძალაუფლებას, ფული, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი კეთილდღეობის და სურვილების დაცვაყოფილების საშუალებას წარმოადგენს. საკუთარი სურვილები, რომელიც ანადროს შორდება ელემენტარულ საარსებო მოთხოვნებს, მის გმირებს, თავიანთი ცხოვრების წესით, იმ ერთ პატარა მკროსამყაროს მოდელს შეაქმნივენ, რომელიც მკროსამყაროში დიდი ფიქსისა და აზროვნების შესაძლებლობას ნაკლებად იძლევა და გაუფასურებულ ღირებულებებზე ან მაღალმატრივებზე საუბარი შეუძლებელ შესაძლებლობად იქცევა.

რეჟისორის (კობა სხილაძე) კონცეფციით, ივან ვლადიმეროვიჩ ვიშნევსკი (ოთარ ნასარაშვილი) ადამიანის სახის კარიკატურული გადაწყვეტაა. ის თავისი ეპოქის ტიპური გმირია, როდესაც გონების, ფილოსოფიის და მორალის გაგონება სუსტია, როდესაც ადამიანებს ამოძრავებთ ფიზიკური მღელვარების ინსტიქტები. ოთარ ნასარაშვილის შესრულებით ვიშნევსკი „პრეისტორიული“ ნატურალური სახეა. დაკვირვებით, წელში მოხრილი, მუხლებში მოკეცილი, თამაბურძნული, მოუნესჩრეგებელი. მსახიობის – ოთარ ნასარაშვილის ივან ვასილევჩი ვიშნევსკი, შეიძლება ზედმეტად უტრირებული, ზუსტად სხნის, რეჟისორის ინტერპრეტაციით, ადამიანის გაკარიკატურების ძირითად მიზეზს. ინსტიქტებით კი მხოლოდ უგუნურნი ხელმძღვანელობენ. არა – ბოროტნი, არა – გარყვნილი, არამედ – უგუნურნი.

სწორედ ამიტომ, ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილის“ მოტივებზე კობა სხილაძის მიერ ინტერპრეტირებულ პიესას ამძაფრებს სამყაროში არსებული ორი უკიდურესობა: ივან ვასილევჩის მომხრეების სამყარო – მოტორულ-ინსტიქტური გზებზე, და განყენებულად მდგარი ჟადოვი, რომლისთვისაც სამყარო სიყვარლის და პატიოსნების არენას წარმოადგენს. არა – ცუდი და კარგი, ბოროტი ან კეთილი, არამედ – უგუნურების და გონიერების ჭიდილი.

სპექტაკლში სწორედ გონის ნაკლებობას ესმება ხაზი. რეჟისორის ძირითადი ამოცანაც ამ სათქმელის გარშემო ტრიალებს. სამყაროში, სადაც ვიშნევსკის, ზელოვსკოვის, იუსკოვის მსგავსი ადამიანები ჯერ კიდევ არ წარმოადგენენ ინდივიდს, ცხოვრებაში თავის გატანის და საკუთარი ადგილის დაკვივრების მიზნით ადამიანურ სახეს კარგავენ. „პრეისტორიული“ უკრიოვის ადამიანების საქციელთა რიგს კი სპექტაკლში ლეიტმოტივად ნახევრად აფრიკული, ნახევრად პირველადი სამყაროს ხმები (კომპოზიტორი – ჯემალ თავაძე)



„თეატრი და ცხოვრება“ № 2



გასდევს, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმ მგლურ წესზე აგებულ საზოგადოებას, სადაც შემეცნების ხის ნაყოფი ნამდვილად უცხო ხლია.

სცენის სივრცე, მხატვრული გადანწყევით, (ნანუკა კალანდარიშვილი) უსახო, უფერული და აქა-იქ ჩამონგრეული, პაერში თოკზე ჩამოკიდებული ხის ფიკრებით, ერთი შეხედვით, მშენებლობის მინიმუმებით, აღმშენებლობაზე სულაც არ მეტყველებს. უსახური კანტორა, სადაც ბინძურ ფულს ეთამაშებიან, სადაც „აფიორა“, ალემ-მიცეობა, ლაქუცი, სიყალბე ბატონობს, „გონიერი“, „შემეცნებელი“ ვიწვეცის მომხრეების მიერ შექმნილი სამყაროს ილუსტრაციაა. სწორედ ამ რეპროდუქციას დამატებული ერთი პატარა რეჟისორული შტრიხი — აკიმ აკიმოვიჩი იუსოვის (დევი რეხვიაშვილი) ლამპით გამოჩენა ქრთამით განათებული ჯოჯოხეთის სრული და საინტერესო ინტერპრეტაციაა.

ქრთამით განათებულ ჯოჯოხეთში მათი მოქმედებები ორგანულად ერწყმის მათს ადამიანობადაცარგულ და ბუნებრივად ქცეულ სახეს. სიციპ-ლილინით, მზიარულნი, ცხოვრებისგან განეზივრებულნი, იუსოვი — ვიწვეცის, ბელაგუბოვი — იუსოვის, ზურგმუქცევით ხელში ქრთამს უდებენ. მათი ზურგმუქცევითი მოძრაობები უხერხულობის გრძობით როდია განპირობებული. ეს უბრალოდ მათი თამაშის ფორმაა, რომლის დასასრულიც ზურგზე გაჭყნებით სრულდება. თუ ლოგიკურად ვიმჯგალებთ, აკიმ აკიმოვიჩისთვის (დევი რეხვიაშვილი) ყველაზე დიდ პატივს ვიწვეცის (ოთარ ნასარაშვილი) ზურგით ტარება წარმოადგენს, რადგან ვიწვეცის მხრიდან ეს ერთგვარი ფესტი გამორჩეულების ნიშნით განასხვავებს იუსოვის სხვისგან. მაგრამ, სპექტაკლში ეს ლოგიკა დარღვეულია და რეჟისორული გადანწყევტა სპექტაკლის კონცეფციით უფრო გახარბულს, გაამაყებული ადამიანის სახეს, რომელსაც კიდევ ერთხელ ხვდა პატივი მისი ხელქვეითის ზურგით ტარების. ბუნე-

ბრივია, ისმის კითხვა: რატომ?

ვიწვეცის ყოველ მოძრაობას, ნათქვამ სიტყვას თუ ფესტს მოსამსახურის — მამას (ნათია ტატულაშვილი, მადონა კუპატაძე) და აკიმ აკიმოვიჩი იუსოვის (დევი რეხვიაშვილი) მხრიდან ალტაცების შეძახილები მოსდევს: „ყოჩაღ, ივან ვლადიმეროვიჩ, ყოჩაღ“. მაგრამ, მათი ხოტბა არ იკითხება როგორც უფროს-უმცროსის, ხელქვეითის და მეპატრონის ლაქუცის გამოვლენა. მათი შეფასება უფრო ნაქმენება, გაგულისებას ნააგავს, რადგან ოთარ ნასარაშვილის ვიწვეცის საშემსრულებლო მანერა იმდენად ჩამოგავს ახალფეხადგმული ბავშვის მოძრაობებს, რომ მაყურებელს ჩამოუყალიბებულ, არასრულფასოვან განუვითარებულ ადამიანზე ექნება შთაბეჭდილება. ოთარ ნასარაშვილის ვიწვეცე კი სწორედ ასეთი ადამიანის ტიპიზირებას ახდენს. ის ადამიანის სახის გაპირფებული, კარიკატურული ფორმაა, ანუ „პრეისტორიული“ გმირი, რომლისთვისაც მორალი, ზნეობა და, რაც მთავარია, გონებრივი შესაძლებლობები ადამიანის ბუნებრივი და ძირითადი სახის ნიშნები, მხოლოდ უტარირებული, დამახინჯებული, გადაბრუნებული ფორმით არსებობს.

მაგრამ, მათ „იდილიას“ არღვევს თვითმფრინავის ხმა, რომელიც სპექტაკლში სამი ძირითადი მოვლენის აღნიშვნელია. პირველად ის საკვანძო მომენტს წარმოადგენს, როდესაც ცხვრებისთვის (ვიწვეცე, აკიმ აკიმოვიჩი) მგლის (ჟადოვი) სამიშროება ძალზედ ახლოა, მეორედ, მისი ხმები უკვე თავად ჟადოვის ჩამოსვლას უკავშირდება, რაც სპექტაკლის საერთო ქარგაში კულმინაციაა, და მესამედ, როდესაც კვანძი იხსნება და სპექტაკლის ამბავი თავის ლოგიკურ დასასრულს განიცდის — მარტოსული მგლიდან მთელი ხროვის გამრავლება წარმოგვიდგება.

თვითმფრინავის გამოჩენა მენის გავარდნის ტოლფასია მექრთამეებისთვის. შეშინებული, დაპატარავებული, კურდღლევიით დამფრთხალი,

სცენა სპექტაკლიდან





კუთხეში მიმაღული აკიმ აკიმოვიჩი, თვითმფრინავს და მის მგზავრს „ლანირაკებად“ მოიხსენიებს, რადგან თვითმფრინავი ადამიანის გონებრივი განვითარების სახეა და გაფრენაც სწორედ ამ შეგრძნებების და შესაძლებლობების სახე-ხატია. ხოლო, თვითმფრინავი სპექტაკლში პროგრესის სახით შემოსული, მათ ცხოვრებაში პროგრესულად მოაზროვნე მგზავრის ჩამოსვლის მუწყებელია.

კახა გეგვაძის ჟადოვი თავისი არსებით და განცდებით გონებრივი კულტურის წარმომადგენელია. ჟადოვი იღებს მხოლოდ მორალურ ქვეყანას და ცნობიერების დიდ პრობლემას იორგანულად უკავშირებს მორალურ მსოფლალქმას. მისი დრამა იდეური დრამაა, როდესაც ინტელექტი ქვეყნის მონერვიგებაზე აცხადებს პრეტენზიას, მაგრამ არ იცის, საიდან დაიწყოს – ვერ ხედავს გარკვეულ გზას ქოთურ მოვლენათა განრიგებისათვის. მორალურ მსოფლმეგრძნებას ის იღებს, როგორც ერთგვარ უცვლელ კონსტანტას, რომელიც თავის თავად ღირებულია და რომლის მსგავსიც უნდა იყოს ქვეყანა.

თეთრ შარვალ-კოსტუმში გამოწყობილი, თავზე ცილინდრით და საკვირიაყით ხელში, ჩაცმულობითაც განსხვავებული, თავის სამშობლოს სიყვარულს ფრანგულად უხსნის. ნიშანდობლივია თავად რეჟისორის არჩევანი ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ბედი ქართლისაზე“, არა როგორც ორგვარი პოზიციის დიკუსი, არამედ ბარათაშვილის პირო-

ვნება, როგორც მარტოსული, სამყაროში გაუცხოებული და ბედთან მებრძოლი პოეტის სახე.

კახა გეგვაძის ჟადოვი აქტიური გმირის სახეს არ წარმოადგენს. მისი გმირობა თუ აკიმ აკიმოვიჩი იუსოვს დავესხებით, მხოლოდ თავისუფალი მსჯელობა, ძველი ცხოვრების წესის დაცინვა და მისი სასაცილოდ აგდებაა. ჟადოვი ფიქრის და დარდის ადამიანია. ინტელექტით დაცრეცილი მისი ტემპერამენტი აქტიური მოქმედებისთვის ჯერ მზად არ არის. ჟადოვს არ შეუძლია ქვეყნის გარდაქმნა, მას მხოლოდ არმილება შეუძლია მისი. ჯორდანო ბრუნოს პიროვნება, რომელსაც ჟადოვი ხშირად მიმართავს და მისი ცხოვრების წესის ათვის წერტილად იქცევა, სხვა არაფერია, თუ არა მზის ქვეშ მარადიული ფასეულობების არსებობა, სიბნელიდან გამოსვლის შანსი, პროგრესი, ევოლუცია, რის გამოც ჟადოვი მზადაა კოცონზე ასახველად და დასაწევად. საზოგადოება დრამას სწორედ მაშინ განიცდის, როდესაც ჟადოვს კოცონზე არ წევს, მაგრამ, ეს არ აღიქმება, როგორც დიდსულოვანი ბუნების აქტი. არც გალილეის პოზიცია ხდება მათი მოქმედების ამოსავალი წერტილი, რომელმაც იცოდა, რომ „დედამიწა მრგვალი და ბრუნვადი იყო, მაგრამ მას ოჯახი ჰყავდა“. უბრალოდ, ამ საზოგადოებისთვის ჯორდანო ბრუნო უარსებულები პიროვნებაა. ამიტომაც დადის ფელისიტა გერასიმოვნა კუკუშკინა (ნათია აბულაძე) აღმფრთხილებული და ხედმეტად გაკვირვებული: „გამაგებინეთ ერთი,



ვინ არის ეს ჯორჯანო ბრუნო?

ნათია აბულაძის ფელისიტა გერასიმოვნა კუკუ- შვინა უშნიანი, კობტა, ენანელიანი, პრადგამტულად მოაზროვნე ადამიანია. შვილების მიმართ მისი დედური გრძობა, სიყვარული და მზრუნველობა სოციალური მდგომარეობის და საზოგადოებაში საკუთარი ადგილის გაუმჯობესების მიზნით შემოიფარგლება. სწორწინებულად არც იმის თქმა შეიძლება, თითქოს ფელისიტას მხოლოდ ეკონომიკური დამოკიდებულება ამოქმედებდეს. თუმცა, ის თავის თავში მაქსიმალს ფუნქციასაც ითავებს და შვილების გათხოვებას არა მარტო სარფიანად, ექმაკური ხრიკებითაც ახერხებს, შეხვედრის საუკეთესო ადგილად ინტიმურ, „შეყვარებულთათვის“ განმარტებულ ადგილს ურჩევს. ერთ შვილს (პოლინა) თავის საქმროსთან – ბელოგუზოვთან ერთად ცალკე ოთახსაც მითითებს, მეორე შვილს კი (იულიანა) ჟადოვთან ერთად მეორე ოთახს ურჩევს.

ნათია აბულაძის ფელისიტას სამსახიობო მანერა და რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული თამაშის წესი რადიკალურად განსხვავდება ვიშნე- ვსკის, იუსოვის, ბელოგუზოვის და ყველა სხვა დანარჩენი გმირის თამაშის ხერხისგან. წესით, რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული კონცეფციით, ჟადოვის სახე წარმოადგენს სპექტაკლის იდეურ- თემატურ გამლას და მისი თამაშის მანერაც, ბუნებრივია, და სხვა კარიკატურული სახეებისგან განსხვავებას მოითხოვს, მაგრამ, ნათია აბულაძე ჩვენს წინაშე განსხვავებული ტემპორიტიმით, მანერებით, ემოციური ფონით, თავის გმირს კარიკატურული სახიდან ფსიქოლოგიური დრამის საზღვრებში აქცევს.

ფელისიტას შვილებს, რომელსაც სპექტაკლში თათია შეთევსაური და რუსუდან ძამუკაშვილი განასახიერებენ, განსხვავებული ხასიათი, ტემპერამენტი, ცხოვრების მოთხოვნები და პრინცი- პები გააჩნიათ. უპრინციპო პოლინა წინასწარ შემუშავებული გეგმით მოქმედებს. მისი დევი- ზია: „მიზანი ამართლებს საშუალებას“. რუსული „კალინ-კამალინს“ ქვეშ სარფიანი გათხოვებისგან მზიარული და გაღალატებული, თავის საქმროს ყელში ნაჭერილი თავშლთი ცეკვა-ცეკვით კული- სებისკენ მიაქანებს.

თუ პოლინას საშუალებას მიზანი ამართლებს, იულინას სახესთან დაკავშირებით საქმე სხვაგა- რადაა. რუსუდან ძამუკაშვილის იულინა ერთი უბრალო, უჭკუო, უცოდინარი, მაგრამ ბავშვი- ვით სუფთა და გაურყენელი სულის ადამიანია. ჟადოვის არჩევანსაც სწორედ მისი შუბლბლავი სულის არსებობა განაპირობებს. მაგრამ, მხოლოდ სულის მშვენიერება დღეს ვერ იხსნის სამყაროს. რადგან, სამყაროში სადაც ნაგლეჯა, მოტყუ-

ება, ლალატი, მკვლელობა ბუნებრივ მოთხოვნად იქცევა, ხოლო მის გმირებს ცხოვრება ისე უნდა წარმოადგენილი, რომ ბროძლას არ ესაჭიროება გონების და მორალის არავითარი საწესია, ლამა- რაკია ხერხის კულტზე.

ვიშნევისკის, იუსოვის, ბელოგუზოვის საქცი- ელმა ირველიც ყველაფერი ჟოჯოხეთად აქცია და სპექტაკლში ჟოჯოხეთი სხვა არაფერია, თუ არა გონის უარყოფა და ინსტინქტი, პირველად შეგრძნებებზე დაქვემდებარება, მაშინ რა წარმო- ადგენს რეჟისორის კონცეფციით ჟადოვის სამო- თხეს – გონიერება, რის წყალობითაც ადამიანმა სამოთხე დაკარგა?

მაგრამ, სწორედ ამ „წყალობით“ იგი აღმოჩნდა მდგომარეობაში, თავად მოუხდინა თავისი ცხოვრე- ბის ფორმულირება, გაეძლიერებინა, სრულყო თავისი ადამიანური ძალა და მილიანად განვი- თარებული და სრულყოფილი ინდივიდის სახით მიეღწია სხვა ადამიანთან.

გამოდის, რომ ჟადოვი ჰარმონიული ცხოვრე- ბის მისაღწევად თავიდან სჩადის უკვე ჩადენილ იმ პირველ დაუმორჩილებლობის აქტს.

მაგრამ, ჟადოვი – მარტოსული მგელი, კათა- რზისის განცდის შედეგად ცხვრისტყავად გარდა- ქმნის მეტამორფოზას გადის, შეიძლება ითქვას, მარტოსული ცხვარი, მგელს რომ გადაურჩა, ქრთამით განათებულ ჟოჯოხეთს ვერ გადა- არჩნის.

რადგან ცხოვრების ღირებულებებს საზღვრავს ყოფის კომპინაციები. სული ისე ეგუება პირო- ბებს, როგორც როსკოლი. პირობებთან ერთად იცვლება სულიც, სამყაროში იმდენი სულია, რამდენიც ყოფა. ყოფის მიღმა სული ვერ იარსე- ბებს. ამიტომ ვისაც ენატრება სულის გარდაქმნა, უნდა გარდაქმნას ყოფა. სხვა ყოფაში სხვა სული დატრიალდება და სწორედ ამიტომ, კობა სხილა- ძის გადაწყვეტით, ჩაბნელებულ სამოთხეს მასო- ბრივი ევოლუცია – ჟადოვის ორეულები იხსნის მხოლოდ. სცენის ორმოში, ცხოვრების ფსევრზე დარჩენილები „პრეისტორიული“ ხანის ადამიანები – ბელოგუზოვი, ვიშნევისკი, იუსოვი შემინებული შესცქერიან სცენაზე მომრავლებული მგლების ხროვას.

P.S. კაცობრიობის მთელი უბედურება ისაა, რომ მას ყოველ საუკუნეში ეწელება პრინციპის მოკვლა. ამავე დროს, კაცობრიობას, და კერძო ადამიანსაც, ცხოვრება პირდაპირ ავალებს, რომ პრინციპი მოკლას. ამ შემთხვევაში კი ყველაზე კარგი ის არის, რომ რეჟისორს რასკოლნიკო- ვითი არ შეუძლია თქვას: – „მე ადამიანი არ მომიკლავს, მე პრინციპი მოკვალ“.

„თეატრი და სხვა“ № 2

ნიკა ნულუკიძე

Antique theatre festival

თურქეთის ქალაქ სიდემი – რომელიც ანტილისგან სამოცი კილომეტრითა დაშორებული, მდებარეობს ამფითეატრი, რომელიც ახალ წელთაღრიცხვამდეა აგებული. ამ ამფითეატრში ყოველ ზაფხულს იმართება ანტიკური დრამის ფესტივალი, სადაც მხოლოდ ანტიკური დრამატურგიის მიხედვით დადგმული სპექტაკლები იდგმება. ფესტივალის მიზანია აბსოლუტური, კლასიკური სიზუსტით გაიმეოროს ძველი ტრადიციები და მოახდინოს მათი პროპაგანდა. ტრადიციისამებრ, სპექტაკლში მხოლოდ მამაკაცები იღებენ მონაწილეობას.

ბოლო ოთხი წელიწადია ყოველწლიურად ვესწრები ამ ფესტივალს. წარმო-

დგენილი სპექტაკლებიდან ყველაზე მეტად გამოირჩეოდა ევროპიდეს „მედეა“. სპექტაკლში მთავარი დატვირთვა პლასტიკაზეა გადატანილი, რადგან სცენიდან იარუსებამდე ხმის მიწვდენა შეუძლებელია. ამას მხოლოდ უამრავი ადამიანისაგან შემდგარი ქორო ახერხებს, რომელიც წინასწარ აცნობს მაყურებელს სპექტაკლში განვითარებულ მოვლენებს. სპექტაკლში თვალშისაცემია მასიური დეკორაცია, რომელიც ბერძნული აკროპოლისის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ფესტივალის ყველა წარმოდგენა შებინდებისას იწყება, რადგან ძველი თქმულების თანახმად, ღმერთები მხოლოდ ამ დროს იცლიდნენ გასართობად. სპექტაკლში არ არის გამოყენებული არანაირი განათება და არც მუსიკალური გაფორმება. მედეას როლის შემსრულებელი მამაკაცი (ქემელ ხასინი) იმდენად საინტერესოდ თამაშობდა, რომ ხანდახან ეჭვი შეგეპარებოდა მის სქესში. მართალია, სპექტაკლი მრავალათასიან მაყურებელზეა გაანგარიშებული და ამდენად ხმა პათეტიკური და ზეანუელია, მაგრამ მაინც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე. პათეტიკა ამგვარი წარმოდგენისათვის აუცილებელია. თითქოს ის არის მისი ბუნებრივი ტონი. სხვაგვარად, ალბათ, შეუძლებელი იქნებოდა მასშტაბური წარმოდგენის თამაში. ქოროს შეძახილები და მედეას მონოლოგები, მათი შინაგანი დრამატრში და ფართოპლანიანი პლასტიკური მონახაზები, ერთ მთლიან მონოლითურ, მისტიკურ სანახაობას ქმნის. ეს იყო უაღრესად საინტერესო და თავისებური რიტუალი, რომელსაც მაყურებლამდე მოჰქონდა კოლხ ხალხთა ტრადიციული ისტორია. სპექტაკლის რეჟისურა წარმოდგენის პლასტიკური გადაწყვეტის, ქოროს განლაგებისა და წარმოდგენის საერთო მასშტაბური სტრუქტურით ვლინდებოდა.

ანტიკური დრამატურგიის ფესტივალს, არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ შემეცნებითი მნიშვნელობა აქვს. თანამედროვე მასკულტურაზე აღზრდილ ახალგაზრდობას საშუალება ეძლევა გაიცნოს ორი ათას წელზე მეტი ხნის წინანდელი კაცობრიობის უძველესი თეატრალური ღირებულებანი.

ქართველი რეჟისორები უცხოეთში

ბობი ქავთარაძე:

„სკენში ჰგონიათ,

რომ თქვენზე

საუბარი ავიწყობს“

— თქვენ წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობდით ქუთაისის, ბათუმის, სოხუმის, გრიბოედოვის სახ. და რუსთავის თეატრებს. დღეს თქვენს სპექტაკლებს სარდაფის თეატრის აფიშაზე ვხედავთ, გვიამბებთ ბოლო წლებში თქვენი შემოქმედებითი ცხოვრების შესახებ.

— 1969 წლიდან, თუ არ ჩავთვლით, რომ ცოტა ხნით რუსთაველის თეატრში ვმუშაობდი, ფაქტიურად გადახვეწილი ვიყავი და რამდენიმე ქალაქის თეატრს ვხელმძღვანელობდი. როცა ამდენი საქმე გაქვს, ამდენ თეატრს ხელმძღვანელობ, შენი დასი გყავს, რეპერტუარი შენს კისერზეა, შენი საზრუნავია და უცებ ისეთი რამ ხდება შენს ცხოვრებაში, რომ ყველაფერი ხელიდან გეცლება, ძნელია ამასთან შეგუება. დღეს მე თავისუფალი შემოქმედი ვარ და არ ვმუშაობ გარდა სარდაფის თეატრისა. დიდად მაძლიერებთ ვარ ამ თეატრის ხელმძღვანელობის, კერძოდ ლევან ნულაძის, რომელმაც შემომთავაზა მასთან სპექტაკლების დადგმა. დღეს ამ თეატრის რეპერტუარშია ჩემი ოთხი სპექტაკლი, სადაც დაკავებულია ნაწილი იმ მსახიობებისა, რომლებმაც ჩემთან ერთად დატოვეს რუსთავის თეატრი, დანარჩენები თეატრალური

უნივერსიტეტის ახალგურსდამთავრებულები არიან. „თეთრ ბაირალებში“ უკვე ჩემი მესამე გამოშვება თამაშობს. თეატრალურ უნივერსიტეტში მყავს სამსახიობო ფაკულტეტის მესამე კურსი და პარალელურად ვასწავლი საზოგადოებრივი კომუნიკაციის ინსტიტუტის ჰუმანიტარულ განყოფილებაზე. ვთამაშობ „თეთრ ბაირალებში“. ვერ ვიტყვი, უსაქმოდ ვარ-თქო, მაგრამ იმასთან შედარებით, რაც თეატრის ხელმძღვანელობა იყო...

— რამდენადაც ვიცით, არაერთი სპექტაკლი დადგით რუსეთის ქალაქებში, რომლებსაც მყურებლის და პრესის აღიარება ხვდა. სად რა დაიდგა და თუ გაქვთ პრესის ამონაწერები?

— 1972 წელს, როდესაც გრიბოედოვის თეატრის ხელმძღვანელი ვიყავი, ჩვენმა თეატრმა სპექტაკლით „ალუბლის ბაღი“ მონაწილეობა მიიღო ტაგანროგში გამართულ ჩეხოვის პირველ ფესტივალში. აქ თავიანთი სპექტაკლები წარმოადგინეს, მოსკოვის, ლენინგრადის, ვორონეჟის, იპაონის, იტალიის და საფრანგეთის თეატრებმა. ამ ფესტივალზე არ გაცემულა პრემიები, მაგრამ იყო კრიტიკოსების რეიტინგი, რომლის მიხედვითაც ჩვენ პირველი ადგილი მოგვაცუთუნეს. რაც, რა თქმა უნდა, დიდ წარმატებაზე მეტყველებს. ეს იყო ჩვენი პირველი გაცვლა რუსეთში, სადაც, როგორც მოგეხსენებათ, მდიდარი თეატრალური კულტურაა. დაბრუნებისთანავე, ერთ კვირაში, მივიღეთ მიწვევა როსტოვის აკადემიური თეატრიდან. როცა მათ ნახეს ჩვენი სპექტაკლი, ძალიან მოეწონათ და გადაწყვიტეს დაემყარებინათ კონტაქტი ჩვენთან. მათ შექსპირის რომელიმე პიესის დადგმა შემომთავაზეს, რადგანაც, როგორც თქვეს, მოსწონდათ შექსპირის ჩვენეული გადაწყვეტა. დადგვი „მეფე ლირი“ და ეს სპექტაკლი დღემდე მიდის.

როსტოვის აკადემიური თეატრი ცნობილი თეატრია. ადრე მისი ხელმძღვანელი იყო იური ზავალსკი. აქ თამაშობდა ვერა მარეცკაია. ამის შემდეგ დადგვი დოსტოევსკის „ეშმაკები“, შექსპირის „რიჩარდ მესამე“. როსტოვში მუშაობის პერიოდში მე დამიკავშირდა ტაგანროგის თეატრის ხელმძღვანელობა და სპექტაკლების დადგმა შემომთავაზა. ასე დაიწყო ჩემი თანამშრომლობა რუსულ თეატრთან. დადგვი ექვსი სპექტაკლი. პირველი იყო პიუზოს „ნათობა“, რომელიც რუსულ გარემოს მივუსადაგე. შემდეგი იყო გოკოის „ფსევრზე“. ამას მოჰყვა მერეტეკოვსკის „უფლისწული ალექსი“, შექსპირის „ჰამლეტი“, ნ. დუმბაძის „თეთრი ბაირალები“ და ბოლოს ისევ მერეტეკოვსკის „პაველი პირველი“. იმხანად ტაგანროგი 300 წლისთავს აღნიშნავდა და ამ თარიღთან დაკავშირებით

შემომთავაზეს მერქუროსკის „უფლისწული ალექსის“ დადგმა, სადაც პეტრე I-ის შვილის ტრაგიკული ისტორიაა აღწერილი.

შარშან მქონდა პატივი თეატრის 180-ე სეზონი ჩემი სპექტაკლით გაიშენა. დავდგი „მავლე პირველი“. ძალზე მჭიდრო ურთიერთობები ჩამოყალიბდა ჩვენს, ჩემსა და ამ თეატრს შორის. იგი ფაქტიურად ჩემი სახლივითაა. ისინი ჩემი კოლეგები არიან, მათ ესმით ჩემი და მათი სახით მე თანამოაზრეები მყავს. იმის გამო, რომ ძალიან რთული რეჟიმი მაქვს, აგვისტოს ცხელ დღეებშიც მუშაობენ. ყოველ სექტემბერს, ბოლო სამი წელია, მე ვხსნი იქ სეზონს. ახლა კი, ამ გართულებული სიტუაციის გამო, მეკითხებიან, როდის გაიხსნება გზა, როგორ იქნება ვინების საქმე. პირადად მე, ჯერჯერობით ვახერხებ მოძრაობას, მაგრამ არ ვიცი, როგორ განვითარდება მოვლენები. აქვე მინდა ერთ მომენტზე გაგუფა ხაზი, რაც ჩემი აზრით, საინტერესოა და რასაც ძალიან სერიოზულად ვუყურებ. ქართული თეატრის რეჟისურა, ისევე, როგორც ქართული კინოს ფენომენი განსაკუთრებულ მოვლენას ასახავს. ეს შეიძლება ხან წარმატებული იყოს, ხან — ექსპერიმენტზე, მაგრამ იმდენად მნიშვნელოვანია სინთეზი ჩემი, როგორც ქართული რეჟისურის წარმომადგენლისა და რუსი მსახიობების, რომ მას რაღაც ძალიან საინტერესო მოაქვს. მე ვლამბარაკობ თვითონ ჩვენს დამოკიდებულებზე დამატარებისადმი, კარგი გაგებით თავისუფალ ექსპერიმენტზე, რომელსაც მივმართავთ, რათა უკეთ წარმოვჩინოთ ამა თუ იმ ავტორის ნამდვილი სახე, მისი ნაწარმოები და ა.შ. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია და, ვფიქრობ, საინტერესო შენაძენიც. და დღეს, როდესაც ჩვენსა და რუსეთს შორის ასეთი რთული სიტუაციაა, სწორედ ჩვენი ურთიერთობა დგას ამზე მალა. მხოლოდ ჩვენი დამოკიდებულება ხალხთან, ხელოვნების მუშაკებთან, იმ ადამიანებთან, ვისაც უყვარს საქართველო და იცის ჩვენი ფასი, თუ გაალოხს ამ ყინულს.

— გასტროლებზე თუ უფერიათ?

— როგორ არა. ძალიან ბევრსაც ფიქრობენ, მაგრამ მეტად ძვირადღირებული სია მოვინება. გასტროლებზე სწორედ ჩემი სპექტაკლებით უნდათ ჩამოსვლა. და ეს სურვილი ჯერჯერობით ისევ ძალაში რჩება.

მოსკოვში ტარდება ე.წ. „პატარა ქალაქების ფესტივალი“, სადაც სამი წელიწადია ტაგანროგის თეატრი მონაწილეობს და ჩემს სპექტაკლებს წარმოადგენს. შარშან აჩვენა „თეთრი ბიარალები“. იმის წინ „უფლისწული ალექსი“. ტაგანროგის ცენტრალურ გაზეთში დაიბეჭდა ძალზე მწვავე წერილი იმის თაობაზე, თუ

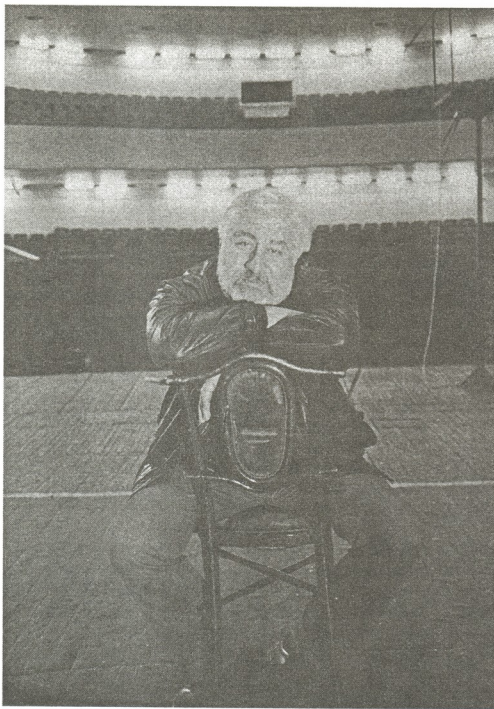
როგორ შეიძლება არსებობდეს ასეთი დამოკიდებულება ქართულ ხელოვნებასთან და საერთოდ საქართველოსთან, რა იქნებოდნენ ჩვენი ცხოვრება, გიორგი ქავთარაძე ჩვენს თეატრში რომ არ ყოფილიყო. ე.ი. ეს ხალხი სერიოზულად უყურებს დღევანდელ სიტუაციას. ისინი ჩვენს მხარეს არიან, პოლიტიკოსები კი, მათი აზრით, თვითონ მოაგვარებენ თავიანთ საქმეს.

— რამდენადაც ვიცი, ამირებთ საკუთარი თეატრის გახსნას, რა ეტაპზეა ეს იდეა?

— მომავალი თეატრი, იურიდიულად უკვე დაფუნდებულია და მას ჰქვია „გოგი ქავთარაძის ახალი თეატრი“. ტერიტორიულად მაგრამ ტექნიკური სირთულეებია და ჯერჯერობით წინ ვერ მივინევი. ეს არ იქნება თეატრი მუდმივი დასით, თუმცა, რაღაც ბირთვი, ალბათ, ძალაუვნებურად გამოიკვეთება. აქ იქნებიან ჩემი სტუდენტები, ჩემი თანამოაზრეები იგივე რუსეთის თეატრიდან. სპექტაკლების მიხედვით შემეძლება ვინც მინდა ის დავაკავო.

— თუ გადმოიტანთ სპექტაკლებს, რომლებიც რუსეთის თეატრში გქონდათ?

— რუსეთში საინტერესო რეპერტუარი ჩამოყალიბდა. სულ რვა სპექტაკლი დავდგი. იხსენი, შეესპირი, სპექტაკლი დავით აღმაშენებელზე. მართალია ყველა ერთნაირი დონის არ იყო, მაგრამ მე ყურადღება ვამახვილებ არა ცალკეულ სპექტაკლებზე, არამედ რეპერტუარზე, საერთოდ, ასეთია ჩემი მუშაობის პრინციპი ყველა თეატრში. აი მაგალითად, სოხუმის თეატრში „დიდოსტატის მარჯვენის“ გვერდით იყო ჩხოვიის „თოლია“, გორკის „ფსევრზე“, იბსენის „ბრძოლა ტახტისთვის“. მზიბლავს ასეთი მრავალფეროვანი რეპერტუარი. ჩემი იქ მუშაობის პერიოდში თეატრის კარი ღია იყო ყველა იმ რეჟისორისთვის, რომლებიც საქართველოში მოვლავლდნენ. სოხუმის თეატრში დგამდნენ სპექტაკლებს ბატონი დოდო ალექსიძე, გიზო ჟორდანიანი. მათ სპექტაკლებში ვთამაშობდი. ჩვენთან მოღვაწეობდნენ სლოვაკი რეჟისორები და მეც ვდგამდი მათთან სპექტაკლებს. ბატონ მიშა თუმანიშვილთანაც მქონდა მოლაპარაკება, რომ დაედგა სპექტაკლი. რობერტ სტურუოც დავითანხმე, მაგრამ მეორე რაღაცამ შეუშალა ხელი. სოხუმის თეატრში მუშაობდნენ ახალგაზრდა რეჟისორებიც. მაგალითად, ჩვენთან დადგეს სადამოქო სპექტაკლები დათო ანდლოლაძემ, მანანა კვირკველიამ, ახალგაზრდა გიორგი შენგელიამ. ყველას უხაროდა იქ ჩამოსვლა და ძალზე საინტერესო თეატრალური ცხოვრება ჩქეფდა.



რასაც დრამატურგი ევროპაში ჩვენთან ლიტერატურული ნაწარმი დაკავებულია მხოლოდ პროგრამების, აფიშების შედგენით, მხოლოდ ტექნიკური მხარით.

— იწევა ასეთი დატვირთვა თქვენს ახალ თეატრში?

— არ მიფიქრია ამაზე, ვინაიდან ჩემი თეატრის სტრუქტურა არ ითვალისწინებს დიდ შტაბს, მაგრამ მე რომ ჩვეულებრივი თეატრი მქონდეს, გამიჭირდებოდა ქალბატონ ლილი ფოფხაძისნაირი პიროვნების მოძენა. იგი აქტიურად ერევა დრამატურგში და არასოდეს აკეთებს ბრმა თარგმანს.

შენობა, სადაც თეატრი უნდა განთავსდეს, შეიძლება მთლიანად დაინგრეს და მის ადგილას ახალი აშენდეს. ამას შეიძლება ორი წელი დასჭირდეს, შეიძლება — სამი. მაგრამ პროექტში ამ თეატრის განთავსება გათვალისწინებულია პირველ სართულზე, როცა დაინგრევა, შეიძლება ჩემი რეპერტუარით ვილაცას შევეკედლო. დანარჩენი მერე გამოჩნდება, როცა თეატრი აშენდება. მთავარია ეს ორი წელიწადი, სანამ პროექტი განხორციელდება, არ გავჩერდეთ. მოსაძებნია დარბაზი, საჭიროა განათების აპარატურა, ელემენტარულად სპექტაკლების

— გეხმარებოდათ თქვენ, როგორც რეჟისორს ისეთი თანამდებობის პირი, ადრე სალიტერატურო ნაწილი რომ ერქვა? ასეთი იყო, ჩვენ გვახსოვს, აკაკი ბაქრაძე რუსთაველის თეატრში. ხშირად გაიგონებდით ნათქვამს, ასეთი სტურუა ვერ იარსებებდა, აკაკი ბაქრაძე რომ არ ჰყოლოდაო. არსებობს თქვენთვის ასეთი პიროვნება?

— ჩვენს ლიტერატურულ ნაწილს ევროპულ თეატრში დრამატურგი ჰქვია. ასე იყო სლოვაკეთში, სადაც ვმუშაობდი. დიდი ფუნქცია აკისრია მას. არის სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი, არის მხატვარი, მუსიკის ავტორი და კიდევ დრამატურგი, რომელიც ამზადებს პიესას დასადგმელად რეჟისორთან ერთად. ისინი ქმნიან პიესის მათეულ ვერსიას. ასე რომ ეს რთული და საინტერესო პროცესია. სამწუხაროდ, ჩვენთან ეს არ არის, თუმცა, რუსთაველის თეატრს ჰყავს ქალბატონი ლილი ფოფხაძე, რომელიც ზუსტად იმას აკეთებს,

დადგმა რომ შეეძლოს. როდესაც რაღაცას ვაჩვენებთ, გამოჩნდებიან სპონსორები, ვილაც დაინტერესდება და, იმედია, გვერდში ამოგვიდგებიან. მთავარია ვაჩვენოთ სპექტაკლები და მომავლისთვის ვილაც რაღაცას გააკეთებს. რამხელა რამ მოხდა ქართულ თეატრში, ფაქტურად ბატონმა ბიძინა ივანიშვილმა გადაარჩინა ქართული თეატრის შენობები და მისი დასები. შეიძლება არ უყვართ, როცა ამ მეცენატებს ახსენებენ ხოლმე, მაგრამ არ გვაქვს უფლება, პატივი არ მივავითოთ მათ. ბატონმა ბადრი პატარკაცივიშვილმა ძალიან დიდი ყურადღება გამოიჩინა ჩვენს მიმართ.

ჩვენ, როგორც თეატრი, გარდამავალ პერიოდში ვართ. არ ვინიარებ მოსაზრებას, რომ დღეს ქართული თეატრი ჩავარდნილია და კრიზისს განიცდის. თეატრი განსაკუთრებული ორგანიზმია. ყოველთვის ხომ არ იწერება „დათა თუთაშვიას“ მსგავსი ნაწარმოები, მის გვერდით სხვაც არსებობს. გალავტონის აქვს

როგორც გენიალური, ისე სუსტი ლექსები. მთავარია, არსებობდე როგორც პიროვნება და შემოქმედი. ამით იმის თქმა მინდა, რომ თეატრი მუშაობს, მაყურებელი დადის, განსაკუთრებით — ახალგაზრდობა. სარდაფის თეატრს ჰყავს თავისი მაყურებელი, რომელსაც უყვარს მსახიობი. გამზეთებში რომ წერენ, თეატრს ჩავარდნები აქვსო, არ არის სწორი. ასეთი რამ ყოველთვის ხდებოდა. შეუძლებელია, ყოველთვის შეიქმნას „ურიელ აოსტა“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „ანტიგონე“. სამაგიეროდ არის სხვა სპექტაკლები, რომლებიც აი, იმ დიდ ამოფრქვევას ამზადებენ. მთავარია, დონე არ იყოს დაბალი, ჰქონდეთ თავიანთი სათქმელი და არ იყოს ხალტურა. ასევე მთავარია, ეს იყოს, როგორც პიტერ ბრუკი იტყობდა, ცოცხალი თეატრი. ყველას გვაქვს ბიბლიოთეკა, რომელიც ნიგნს რამდენიმეჯერ გადმოიღებთ თაროდან, ზოგი ნიგნი დევს თაროზე, იმიტომ კი არა, რომ არ კითხულობ, არამედ იმიტომ, რომ მას თავისი ადგილი აქვს, ასეთია თეატრი. თეატრი ძალზე ფაქიზი ორგანიზმია, მგარძნობარე იმ პოლიტიკური თუ სოციალური ძვრების მიმართ, ქვეყანაში რომ ხდება. როგორი ქვეყანაც ჩვენ გვაქვს, ისეთ მდგომარეობაშია თეატრი. იგი ძალიან კარგად ასახავს იმას, რაც კარგია და რაც ცუდია, და ამიტომაცაა ცოცხალი. ათასი პრობლემა ქვეყანაში, ჩვენც ათასი პროტენზია გვაქვს ხელისუფლების მიმართ და მართლებიც ვართ. მეტი ყურადღება, მეტი აქტიურობა სჭირდება თეატრს ხელისუფლების — კულტურის სამინისტროს მხრიდან. ჩვენ ძალიან გვანუხებს ის ფაქტი, რომ დაიკარგა შეფასების კრიტერიუმი. რეჟისორი დგამს სპექტაკლს, მსახიობები თამაშობენ და ჩვენ თვითონ ვამბობთ, რომ ეს ძალიან კარგი სპექტაკლია. სხვა შემთხვევები ჩვენ არ გვაქვს. წინათ თეატრალურ საზოგადოებაში იმართებოდა სპექტაკლების განხილვები. უნდა ახლდეს ამის ტრადიცია. არ არის აუცილებელი პრემიერების განხილვა. დე, ითამაშონ ხუთი, ექვსი, ათი სპექტაკლი და მერე გაიმართოს მისი განხილვა. იქნება მომხსენებელი, თანამომხსენებელი, ვიღაცს ეწყინება, ნაწიხუბებთან ერთმანეთს, მაგრამ იქნება შეფასება, თორემ ვიძახო, — მე ვარ და ჩემი ნაბადი, რა კარგი სპექტაკლები დავდგი, სხვისი აზრი არ მაინტერესებსო, არ არის მოსაწონი. მიმჩნია, რომ ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია. პრესაში იშვიათად ვხვდებით სპექტაკლის პროფესიულ განხილვას. წერს ჟურნალისტი თეატრზე და ატყობ, რომ ის არ იცნობს

თეატრს, მის სპეციფიკას. ყვითელი პრესის დონეზე იმას წერენ, რაც ცანდალურია. ამას წინათ გაზეთი „კვირის პალიტრამი“ ნავიკითხე, რომ პარლამენტარი გიგა ბოკერია ამბობს რობერტ სტურუაზე, მას პატივს არ ვცემო. ხომ უნდა არსებობდეს ვიღაც, ვინც ეტყვის, რომ შეუძლებელია ამის თქმა. ის შეიძლება ერთ ძროხს იყო გენიალური რეჟისორი, ამბობს იგი, მაგრამ დღეს შემოქმედებითი კრიზისი აქვსო. ისეთმა რეჟისორმა, როგორც სტურუა, რომც არაფერი დადგას დღეს, ის უკვე გენიალურია. ასეთი ხელაღებული, უტაქტო ლაპარაკი ყოველად დაუფველანია.

ჰგონიათ, რომ ჩვენთან თეატრზე საუბარი ძალიან ადვილია. პირიქით, თეატრალური ხელოვნება მარტო სანახაობა არ არის, ის ურთულესი მეცნიერებაა. ხომ შექმნეს სტანისლავსკიმ, ბრენტმა თავიანთი თეორია. მიხეილ თუმანიშვილმა, პიტერ ბრუკმა თავიანთი შემოქმედება მეცნიერების დონემდე აიყვანეს.

— მმართველი თუ სამხატვრო ხელმძღვანელი? ახალი წესდებით, თეატრის ბელომ-პატრონია მმართველი. იზიარებთ ამ სათხლეს?

— როგორც ვიცი, თეატრში ერთდროულად მმართველიც არის და სამხატვრო ხელმძღვანელიც. მმართველი ფაქტიურად იგივე დირექტორია.

— მაგრამ დირექტორი სამხატვრო ხელმძღვანელის ფუნქციებში არ ერეოდა.

— გამოდის, რომ მმართველი მთავარი ფიგურაა თეატრში, მაგრამ თუ, როგორც წინათ იყო, სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირექტორი ერთ პიროვნებაში გაერთიანდება, მაგალითად, ასე ვიყავი ქუთაისის და ბათუმის თეატრებში, — უფრო გამართლებული იქნება. ყოველგვარი მიკიბ-მოკიბების გარეშე მინდა განვცხადო, რომ თეატრის მმართველი მასხენებს საბჭოთა კავშირის პირველ წლებში თეატრში არსებულ კომისრებს, რომლებიც ხელისუფლებას სჭირდებოდა იმისთვის, რომ ამ პიროვნების სამუშაოებით პოლიტიკური ურთიერთობა ჰქონოდა თეატრთან. მიმანჩნია, რომ ეს უფრო უკან დახულო, ვიდრე წინ გადადგმული ნაბიჯია. იგი გარკვეულ გაუგებრობებს, კონფლიქტებს გამოიწვევს. ვერანაირად ვერ ვუნოდებ ამას რეფორმას. ის, რაც კარგია, უნდა შევიწარმოთ და სხვა კარგი ახალიც დავუმატოთ. აი, ეს მომენტია უაღრესად ყურადსაღები ჩვენთან, თეატრალური ხელოვნებაში და მრავალ სხვა სფეროშიც.

ქანსგანყვებილი ნადირი?

მერეჟკოვსკის „ნადირის სამეფო“? ... პავლე პირველი, რომლის დადგმა ტაგანროგის თეატრის სცენაზე ეკუთვნის საქართველოს სახალხო არტისტს გიორგი ქავთარაძეს, მაყურებელთა დასწრების თვალსაზრისით, რეკორდულ მაჩვენებელს აღწევს. ბილეთები სალაროდან ქრება სპექტაკლამდე თითქმის ორი კვირით ადრე და ყოველ ჯერზე დარბაზი გადაჭედლია. სპექტაკლის დასასრულს კი მაყურებელთა უმრავლესობა მოურიდებლად, გულამოსკვნით ტირის. რა ხდება? როგორ ახერხებს რეჟისორი სულის ისეთ კუნჭულებში შეღწევას, მაყურებელს ფიქრადაც რომ არ მოსდის?

ზედმინევით კარგმა ფსიქოლოგმა ქავთარაძემ იცის, თუ რა მოიმოქმედოს, რათა „გაისხნან“ არა მარტო მსახიობები, არამედ მაყურებლებიც – ურთიერთქმედება მაყურებელსა და მსახიობს შორის გ. ქავთარაძის სპექტაკლზე მართლაც რომ ფენომენალურია. მან იცის, როგორი მუსიკა გამოიყენოს ემოციური პიკის მისაღწევად. მაგალითად, პავლეს თემა წარმოდგენილია ბრამსის №3 სიმფონიით, რაც ხაზს უსვამს მარტოობას და საერთოდ, მეფის სათუთ, კეთილშობილურ ბუნებას, მის სურვილს, უყვარდეს ვინმე და სხვისგანაც იგივეს გრძნობდეს.

მინიმალური დეკორაციით ქავთარაძე ისე განლაგებს აქცენტებს ფერებზე, განათებასა და, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო დეტალებზე, რომ, მაშინაც კი, როდესაც ვერ ამჩნევთ მათ, მაინც დამარცხებული ხართ, თუმცა ვერ ხვდებით, როგორ მოხდა ეს. აი, ნითელი ვარდების თაიგული, იმპერატორს რომ უკავია და ჩვილი ბავშვივით დაატარებს, არის სიმბოლო მისი შვილისადმი სიყვარულისა. „აღექსანდრე, საშვა, ჩემო პირშო!“ დარდიანად წარმოსთქვამს პალე, თუმცა, უკვე იცის, რომ შვილმა ის გასცა. შემდეგ ის მიმოაბნებს ყვაილებს წრიულად და წვება მათ შორის იმის განცდით, რომ უკვე დადგა სიკვდილის ჟამი. რაოდენ სულისშემძვრელია ეს, ერთი შეხედვით, პატარა დეტალი.

ქავთარაძის ყველა სპექტაკლი ისეა „აგებული“, რომ მათში არც ერთი სცენა არ არის „ჩავარდნილი“ (ეს მაშინ, როცა უცბად ხვდები, რომ სხვა რამეზე, შენსაზე ფიქრობ). დაძაბულობა მაყურებელს ანტრაქტზეც მიჰყვება. სპექტაკლების შემდეგ ბევრს კითარზისის და „გულგახსნილობის“ განცდა ეუფლება. ქავთარაძე ადვილად ანგრევს ყველა „კედელს“ სკეპტიკოსი მაყურებლის სულში, რომლის გულის აჩუყება საკმაოდ ძნელია. საერთო ჯამში არავინ რჩება გულგრილი.

გაზეთი „ართ ბიტ“
2006 წ.



შემოქმედებითი და პედაგოგიური მოღვაწეობის სამოცნიერო წელი

ლილი იოსელიანი

26 მარტს, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში გაიმართა ქალბატონი ლილი იოსელიანის დაბადების 85-ე და საცენო-პედაგოგიური მოღვაწეობის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტმა ამ ღირსშესანიშნავ თარიღთან დაკავშირებით საკუთარი ყოველკვირეული გაზეთი „დურუჯის“ ერთი ნომერი მთლიანად ქალბატონი ლილის შემოქმედებით ცხოვრებას მიუძღვნა. ჩემთვის, როგორც ამ საღამოს ავტორისა და ზემოთ ხსენებული გაზეთის შემდგენელისთვის, შეიძლება ცოტა უხერხულად იყოს ამ მოვლენის შესახებ წერა, თუმცა ადამიანი, ვის გამოც ეს ყველაფერი გაცეთა, იმდენად ძვირფასია (და საბედნიეროდ, არა მხოლოდ ჩემთვის), რომ უხერხულობას გადავაბიჯებ და შევეცადე, ჩემთვის უსაყვარლესი ჟურნალის „თეატრი და ცხოვრებას“ ფურცლებიდანაც ამქსნა სიყვარული ჩემი პედაგოგისათვის.

ლილი იოსელიანის მონაწილეობა უდიდესი პასუხისმგებლობა, თუმცა, ეს ერთგვარი სავიზიტო ბარათია იმ დიდი ენთუზიამისა, რითაც ლილი იოსელიანმა იცხოვრა და იღვანა ამ სამოცი წლის მანძილზე და საბედნიეროდ, კვლავაც აგრძელებს მოღვაწეობას ჩვენი უნივერსიტეტის კედლებში.

1946 წელს მან პირველი სპექტაკლი განახორციელა მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში – მარგარიტა ალიგერის „ზღაპარი სიმართლესზე“. იმავე წელს თეატრალურ ინსტიტუტში აიყვანა პირველი სამსახიობო ჯგუფი. მას შემდეგ სამოცი წელი გავიდა. შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ეს წლები ერთნაირად დახუნძილებული ნამდვილად არ ყოფილა, მაგრამ პედაგოგიური საქმიანობისთვის მას არასოდეს უღალატია.

მისი კალთის ქვეშ დაფრთხილდა თანამედროვე ქართული თეატრის ბევრი სახელოვანი და ნიჭიერი მსახიობი თუ რეჟისორი.

დღიო აბაშიძე, კარლო საკანდელიძე, რევზ თავართქილაძე, გიზო სიხარულიძე, ჟანეტა არჩვაძე, გიზო ჟორდანია, შალვა განჯერელია, ჯემალ ანჯაფურაძე, გივი ბერიკაშვილი, თენგიზ არჩვაძე, ნანა მჭედლიძე, რემონ მირცხულავა, მედეა კუჭუხიძე, რობერტ სტურუა, ანზორ ქუთათელაძე, თემი

აბაშიძე, გურანდა გაბუნია, ჯულიეტა ვაშაყმაძე, ბელა მირიანაშვილი, სოსო გოგიჩაიშვილი, ზაზა ლუბანიძე, გივი ჭიჭინაძე, გია ლეჟავა, მალხაზ გორგილაძე, რუსუდან კიენაძე, გულსუნდა სიხარულიძე, ალექსანდრე ქანთარია, რევზა ჩხიკვიშვილი, მანანა ანასაშვილი, ბიძინა ჩხეიძე, რუსუდან ბოლქვაძე, ნინო ბურდული, მარია ჭიჭინაძე, გოგა პიპინაშვილი, ლელა ალიბეგაშვილი, თამარ მამულაშვილი, გია ბურჯანაძე, ნატო არჩვაძე, გია როინიშვილი, ტრისტან სალარიძე, ნინო არსენიშვილი, ნინო ლეჟავა, თამარ ბუნიცაშვილი...

ეს სია დაუსრულებლად შეიძლება გაგრძელდეს, რადგან მის უშუალო მონაწილეობა გარდა, ლილი იოსელიანს პედაგოგად მიიჩნევენ სერგო ზაქარიაძე, მედეა ჯავახიძე, ვახტანგ ნინუა, ედემერ მაღალაშვილი, თათარ მეღვინეთუხუცესი, ნოდარ მეგობლიშვილი, ირაკლი უჩაიანიშვილი, მალხაზ ბებურიშვილი და მრავალი სხვა. ლილი იოსელიანს პედაგოგად მიიჩნევენ გორის გიორგი ერისთავის სახელობის თეატრის დასის საშუალო და უფროსი თაობა, რომლებიც ქალბატონი ლილის გორის თეატრში გატარებულ წლებს, როგორც იქორის ხანას, ისე იხსენებენ...

მისი ცხოვრების, შემოქმედებისა და, თუ გნებავთ, პედაგოგიკის მთავარი მარცვალი იყო და არის სიმართლე. ის მუდამ აშენებდა თავისი ოცნების თეატრს და ამ თეატრში თაობიდან თაობამდე ოსტატებდებოდნენ მომავალი მსახიობები და რეჟისორები. ერთხელ ბატონმა თათარ მეღვინეთუხუცესმა მითხრა, რომ ლილის დამსახურება, მისი ღვაწლი, მისი მუშაობის სტილი და, თუ გნებავთ, მისი მეთოდოლოგიის ნაყოფი ხშირად სხვა რეჟისორთა დადგმულ სპექტაკლებში ამოზრნყნდებოდა. „ესე იგი მსახიობმა მისგან ის უშთავრესი აიღო, რითაც პროფესიას დაეუფლა“. ეს ალბათ იმიტომ, რომ ქალბატონი ლილი თეატრში მუშაობისასაც უპირველესად იყო პედაგოგი. მისთვის არასოდეს არანაირი მნიშვნელობა არ ჰქონია, მასთან დაკავებული მსახიობის ნოდებას, რეგალიებსა თუ პოპულარობის ხარისხს... ის მუდამ მიიღწეოდა თავისი პროფესიის სრულყოფისაკენ და ამ გზაზე, ხშირად წინააღმდეგობა თუ ინტერაგეტიან საესე კვალ-ბარდებში მიხვედრილი მინც ახერხებდა

„თეატრი და ცხოვრება“ № 2



იმას, რომ საკუთარი მრწამსის, და ზნეობრივი კრიტიკით შემოსაზღვრეს არ ელაღობა. ამან ყველაზე მეტად ალბათ, თავად ქალბატონი ლილი აზარადა შემოქმედებითად, რადგან განვლილი შემოქმედებითი ცხოვრების სამოცი წლიდან, პირველი ორი ათეული წლის შემდეგ, ფაქტობრივად მხოლოდ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა.

მიხელ თუმანიშვილი წერდა: „დავიჯერო, ისე გავმდებრდით კარგი რეჟისორებით, რომ დავუშვით ასეთი უყურადღებობა? მის ნაშუაგერებს ხომ ნებისმიერი თეატრის რეპერტუარის გამდიდრება შეუძლია, და, რაც მთავარია, თვითონ ლილის ძალუძს მსახიობი გმირის სულში ჩააგვირინოს და თითქმის შეუძნეველი შეამჩნივინოს და შეაგრაზობინოს. და კვლავ ვერ ვეცილებთ თავიდან ამ შეკითხვას – შეიძლებოდა კი დავგვეშვა მისი უთავატობი დატოვება?“

...არადა, დიდი სერგო ზაქარიასის გარდაცვალების შემდეგ, ქალბატონი ლილი არც ერთ თეატრში აღარ მოღვაწეობდა, თუ არ ჩავთვლით სამოთხე ცალკეულ დადგმას. მისი სახელი თითქმის გაქრა თუ გააქრეს თეატრალური აფეთქებიდან. მისი ყოფილი მოწაფე ალექსანდრე ქანთარია წერდა: „...თეატრალური ცხოვრების ნაპირიდან იყურებოდა მგზავრობას მონატრებული უბილეთო მგზავრებით.“

ვინ დაზარადა ამ ყველაფრით? – უპირველესად, ქართული თეატრი! და რით დაზარადა ყველაზე მეტად?!

ქალბატონი ნათელა არველაძე ლილი იოსელიანისადმი მიძღვნილ წერილში წერდა: „მომთვინიერების სიჯიუტითა და ძალით, სიკვრპის სიდიადითა და თავდაჯერებით აიძულეს აქტიორის დაემორჩილოს და გააყვეს მას სახის შექმნის საიდუმლოს ამოცნობისაკენ, მაგრამ გასაოცარია შედეგი – მსახიობი ბრმადა, უნებისყოფოდ როდი მორჩილებს მის რეჟისორულ ნებას, როდესაც მასთან მუშაობის დასაწყისი რთულია და ზოგჯერ მომქანცველიც, მაგრამ დედიშობილა ხელახლა იმისებდა უკვე პერსონაჟის ჩვენებითა და ტყავით, რომელშიც მთელის ძალით ვლინდება აქტიორის ინდივიდუალობა და მთელი სიძლიერით ფლერს გარდასახვის ხელოვნების სწორუპოვარი სიამე.“

ქალბატონმა ლილიმ შეგვაყვარა პროფესიას, თეატრი, ხელოვნება... ჩაგვაყვარინა ადამიანთა სულებში და მის იდუმალ ლაბირინთებში გზა-მკვლევარის როლიც ჩინებულად შეასრულა როგორც ქვეყნობის მასწავლებელმა. „ამ ვერაფერს ვერ გასწავლით, დააკვირდით ცხოვრებას, ცხოვრებას ხომ ყველაზე დიდი მასწავლებელია“ – ეს ფრაზა არაერთხელ მომისმენია მისგან. დავაკვირდით ცხოვრებას და უკვე ასაკში შესულებმა გავაცნობინეთ ის, რომ მან თითოეულ ჩვენთანგანში გაიდა ფესვი. სულ ჩვენს გვერდითაა, სულ გვაკვირდება, სულ გვამოძურავს და ეს ასე იქნება მუდამ უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე.

იმ საღამოზე ცნობილმა თეატრმცოდნემ ნათელა ურუშაძემ აღნიშნა, რომ არ მასწავლებდა სხვა

შემთხვევა, როდესაც აღმზრდელს აღსაზრდელები შესამდე უხდინდნო ოუბლთს, არც ისეთი შემთხვევა მასწავლებელს, როდესაც პედაგოგს მიიღო განხილ მიქედენასო...“ აღმზრდელისადმი ასეთი ყურადღება იშვიათია, ამიტომ გააზრებას ითხოვს მისი მიზეზი... ასეთი იშვიათობა იმ რჩეულთა სვედრია, ვისაც აქვს ურყევი შემოქმედებითი იდეალი, მსახურებს მას ყველა თავისი ძალით და ამკვიდრებს როგორც მსახტრული ქმნილებებით, ისე შემოქმედებითად ერთმორწმუნე აღზრდილთა მეშვეობითაც...“

ოუბილარს სიტყვით მიმართა მიხელ თუმანიშვილის სახ. კინომსახიობთა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის რექტორმა გიორგი მარგველაშვილმა. „თუ რას ნიშნავს სულის არისტოკრატია, ამას თქვენი გაცნობის შემდეგ მივხვდეთ.“

მისაღებებით გამოიხატეს ქალბატონები გურანდა გაბუნია, ქეთი დოლიძე, ბატონები რევაზ ჩხეიძე, ვასილ კვიციანი, ნოდარ მაგალობლიშვილი, ოტია იოსელიანი, გია ზურუნაძე, ლამა თაბუკაშვილი. საღამოს ქალბატონი ლილის ნამწაფე რები: ვანუტა არჩვაძე, ჯულიეტა ვაშაყაძე და რევაზ თავართქილაძე უძღვებოდნენ. ეს ყველაფერი ხდებოდა მაყურებელთა დარბაზში. სცენაზე კი ე.წ. საკონცერტო მისაღებებში ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ გიზო ჟორდანიანი, გიზო სისარულიძე, ლელა აღიბეგაშვილი, რუსუდანი ბოლქვაძე, ნინო ბურდული, გაა რიზინიშვილი, ნინო არსენიშვილი, თამარ მათულაშვილი, თამარ ბუხნიკაშვილი, სატია გვილავა, გურამ ფაში, მაგული გვილავა, გორის თეატრი, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ხალხური სიმღერის გუნდი, ქალბატონი ლილის ბოლო სამსახიობო გამოშვება... ოუბილარს მიესალმა კონსერვატორიის რექტორი, ქალბატონი მანანა დოიჯაშვილი... (ცალკე აღნიშვნის ღირსია ამ დიდებული შემოქმედების განსაკუთრებული გულსხმიერება – საღამოსთვის საკუთარი კაბინეტიდან გადმოიხატა რიოილი და მის მიერ შესრულებულმა შოპენმა დაამშვენა და გაილამაზა ეს თბილი და მრავლისმთქმელი საღამო). „შეილიშვილების“ სახელით ოუბილარს მიესალმა მარიამ როინიშვილი... დიდხანს არ წყდებოდა აპლოდისმენტები... იყო სცილი, იყო ცრემლი, იყო მონატრება, იყო თბილი აურა... ზუსტად ისეთი, როგორც ეკადრებოდა თავად ოუბილარს. საღამოს ორგანიზებულმა ჩამბული იცვნი ქალბატონი ლილის ნამწაფე რები, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის დრამის ფაკულტეტი, საუნივერსიტეტო გამოშვებობა... განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა ამ ოუბილეს ორგანიზების საქმეში, კინომსახიობთა თეატრის მმართველმა, ქალბატონმა მაია ჯორჯაძემ...

საიუბილეო საღამოს დაწყებამდე ქალბატონმა ლილიმ გადმოცა მიხელ თუმანიშვილის წერილი – სიზნანარ, რომელიც მისმა ქალიშვილმა, ქალბატონმა ლიკა თუმანიშვილმა ოუბილემდე რამდენიმე დღით ადრე შემთხვევით აღმოაჩინა

„თექვსმეტობა“ № 2

დიდი მასეტროს ნაწერებში. ეს წერილი საღამოს დასაწყისშივე გავაცანი საზოგადოებას. მიხილ თუმანიშვილის სიზმარი ახდა, ქალბატონი ლილი ბრძანდებოდა მის დაარსებულ თეატრში, მას გარს ეხევივნენ მისი ნამონაწერები, თავყანს სცემდნენ და ქედს უხრიდნენ მას მისი შუუპოვრობისთვის, მისი პროფესიონალიზმისთვის, კაცთმოყვარეობისთვის, თავდადებისთვის... ყველაფრისთვის, რისთვისაც

იცხოვრება და იღვანა „ქართული თეატრის პატრიარქმა“, „უნიკალურმა პედაგოგმა“, „მრავალ შვილთა აღმზრდელმა“ ლილი იოსელიანმა.

P.S. ქალბატონ ლილის მომავალი იუბილესათვის კი, მისმა მოწამულეობამ უკვე დაიწყო მზადება. ღმერთმა დიდხანს და ჯანმრთელად გვიმოყვოს ჩვენი ამაგდარი პედაგოგი, ყველა ჩვენგანის დიდი „დედიკო“.



დიდხანს იღვიძო, დიდო ქალბატონო!

ალექსანდრა ძანთარია

ამბიურიენტები ვართ. რეჟისორობა გვინდა. ხმა გავრცელდა — თქვენ ჯგუფს ლილი იოსელიანი აიყვანსო... იმასაც გვეუბნებიან — მაგრად გაგიმართლათო. იმ დროს თეატრები სეზონის განმავლობაში საკმაოდ ბევრ სპექტაკლს დგამდნენ და ყველა მოქმედი რეჟისორის სახელი ვიცოდი, ამიტომ გამიკვირდა — თუ გაგიმართლა, ე.ი. კარგი რეჟისორია, თუ კარგი რეჟისორია, რატომ სპექტაკლებს არ დგამს თეატრებში... მერე კი, როცა ბედნიერება მხვდა წილად ქ-ნი ლილის ჯგუფში მოხვედრილიყავი, მივხვდი — არათუ კარგ რეჟისორთან, დიდ რეჟისორთან და დიდ პედაგოგთან მომიჩნა ურთიერთობა. ქ-ნი ლილი არა მარტო სპექტაკლებს დგამდა, არამედ თეატრსაც ქმნიდა, თავის თეატრის — უკომპრომიზო, ღრმა ფსიქოლოგიურ თეატრს. ეს კი არცთუ ისე კარგად ვხედავდა მაშინდელი თეატრის ხელმძღვანელთა გემგებში... ვინ იცის, რამდენი საინტერესო სპექტაკლი დაკარგა ქართულმა თეატრმა იმ დროს ქ-ნი ლილის გარეშე. თუმცა, რაც შექმნა, ისიც უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა ქართული კულტურისათვის. რაც შეეხება მოწაფეებს, ეს ცალკე თემაა. მისი პედაგოგიკა სერიოზული კვლევის საგანს წარმოადგენს, რამდენადაც გუშინაც და დღესაც ქართული თეატრის გამორჩეულ მოღვაწეთა შორის ბევრი მათგანი ქ-ნი ლილის აღზრდილია. სამწუხაროა, რომ მან თავის მოწაფეებთან ერთად, ვერ მოახერხა თავისი თეატრის შექმნა. ღრმად მწამს — ქართულ თეატრალურ სივრცეში ლილი იოსელიანის თეატრი აუცილებლად უნდა ყოფილიყო. თუმცა ეს ნიშანდობლივია — მისმა უკომპრომიზო ბუნებამ ვერ შეძლო

მაშინდელი ჩინოვიციური აპარატის მხარდაჭერა. ის ვერ შეეგუებოდა სიყალბეს და ორპირობას, ეს მაშინ, როცა ასე თუ ისე, ესმოდათ პროფესიონალიზმის მნიშვნელობა, ავტორიტეტებსაც გარკვეული ფასი ჰქონდა. დღეს, როცა უზნეობამ კულმინაციას მიაღწია, როდესაც პროფესიონალიზმი ფეხქვეშ ითილება, ქ-ნი ლილის ცხოვრება და ღვაწლი არათუ უმნიშვნელოვანესია, არამედ სცილდება ერთი ადამიანის, თუნდაც გამორჩეულის, ბიოგრაფიას და ზოგად ეროვნულ მნიშვნელობას იქნის.

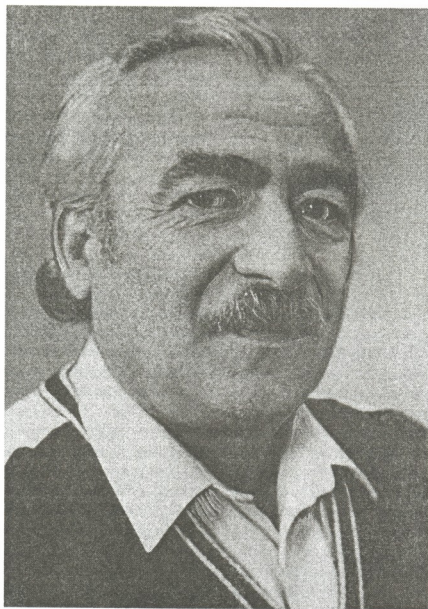
ქ-ნმა ლილიმ თავისი ცხოვრებით ზუსტად და მკაფიოდ გაავლო ზღვარი ზნეობას და უზნეობას, ღირსებას და სულმდაბლობას, ანგარებას და უანგარობას, დილტანტობას და პროფესიონალიზმს შორის... ყველა ადამიანი აცეთებს არჩევანს, თუ რა გზით ივლის და უმრავლესობა სიმართლის გზას ირჩევს, მაგრამ გამორჩეულთა შორის გამორჩეულნი თუ ახერხებენ ბოლომდე უერთბულონ თავის პრინციპებს. ქ-ნი ლილი 85 წლისა ისე მოიყარა, ერთხელაც არ უღალატია თავისი გმისთვის. ამიტომ, მე, ქ-ნი ლილის ერთ-ერთ მოწაფეთაგანს, კითხვაზე, თუ რა არის სიმართლე ცენზზე თუ ცხოვრებაში. თამამად შემოძლია ვთქვა — ეს არის ლილი იოსელიანი. მე კარგად ვიცი, რამდენი სიმწარე და ტკივილი მოუტანა ამ ღირსების ერთბულონმა მას, მაგრამ გასაოცარი ნებისყოფის და უფლის ნებით ყოველთვის მხნე იდგა და დღესაც ასე დგას.

დიდხანს იღვიძო, ჩემო დიდო ქალბატონო, როგორც გმის გამკვლავი სიკეთესა და ბოროტებას შორის.

„აქცენტი“ და „სტუდენტა“ № 2

ანზორ ხერხაძე

70



ბათუმის, ქუთაისის, თელავის, გორის, ჭიათურის და საერთოდ, თბილისის გარეთ თეატრებში ტრადიციულად იყვნენ ისეთი მსახიობები, რომლებიც დედაქალაქის ნებისმიერ თეატრს დაამშვენებდნენ. ესენია: გ. ტყაბლაძე, თ. ბურბუთაშვილი, ი. კობალაძე, მ. ხინიკაძე, შ. პირველი, ვ. მეგრელიშვილი, გრ. ნაცვლიშვილი, მარი გელაშვილი, ნუნუ თეთრაძე და სხვები. მათი მომდევნო თაობის ბრწყინვალე წარმომადგენელი გახლავთ დღეს უკვე 70 წლის ანზორ ხერხაძე. თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ იგი არის ქართული თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი, ჭეშმარიტი პროფესიონალი, საინტერესო, მრავალმხრივი ამპლუის შემოქმედი. სასიამოვნოა მასთან მუშაობა, დამყოლია. ამასთანავე, არის ჩინებული პარტნიორი. ეს შესანიშნავი პიროვნება რამდენადმე უცნაურიც არის – ცოტამ თუ იცის, რომ ანზორ ხერხაძე არის სპორტის ოსტატი სირბილში და კარგი მოფარიკავე. არის გულისხმიერი, საინტერესო პიროვნება და, რაც მთავარია, როგორც იაპონელები უწოდებენ, საუნჯეს კაბუკის თეატრში მსახიობებს, ანზორ ხერხაძეც, არის საუნჯე ქუთაისის ღირსშესანიშნაობათა შორის. ბედნიერებაა, რომ ქართულ თეატრს ჰყავს ასეთი მსახიობი.

გიორგი ძავთარაძე

„მიასლოვა ნახევარ საუკუნესთან“



გურანდა გაბუნია თეატრალურ ოჯახში გაიზარდა. მამა რეჟისორი იყო — ნიჭიერი, გემოვნებიანი და უპრეტენზიო რეჟისორი, რომელიც სხვადასხვა თეატრში მოღვაწეობდა. გურანდამ სცენის მტვერი ფოთის თეატრში ჩაყლაპა მაშინ, როდესაც „დონ სენარ დე ბაზანში“ ესპანური ცეკვა შესრულა. ეს ცეკვა თავად ზურაბ კიკალეიშვილმა დაუდგა პატარა მსახიობს. და, აი, სკოლის დამთავრებისთანავე გურანდა გაბუნია თეატრალურ ინსტიტუტში შევიდა. მსახიობის შემოქმედება ცალსახადაა დამოკიდებული ოსტატზე, იმაზე, თუ ვინ გასწავლის პროფესიას, რასაც მთელი ცხოვრება უნდა ემსახურო. ამ მხრივ, მსახიობს ბედმა გაუღიმა და მოხვდა ისეთი დიდი შემოქმედის ჯგუფში, როგორიც იყო დიმიტრი ალექსიძე. წინა სადიპლომო სპექტაკლი კი ლილი იოსელიანთან ითამაშა ჯ. პრისტლის პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში „დრო და კონვეის ოჯახი“, სადაც კეი განასახიერა. მან პირველივე როლში გამოამყვანა გარდასახვის საოცარი უნარი. მისი გმირი კეი აბსოლუტურად განსხვავ-

დებოდა გურანდას ხასიათისაგან. ტემპერამენტიანი და ენერგიული მსახიობი სცენაზე სინაზითა და მოკრძალებით გამოირჩეოდა. ამ როლმა მსახიობს დიდი აღიარება მოუტანა, ეს გამარჯვება მსახიობისა და რეჟისორის ერთობლივი დამსახურება იყო.

სტუდენტური სპექტაკლების წარმატების გამო გურანდა გაბუნია რუსთაველის თეატრში მიიწვიეს. ინსტიტუტის დამთავრება მტკიცე პროფესიული საფუძველი გახდა იმისათვის, რომ გავლრმავებინა და განვეითარებინა პროფესიული ოსტატობის დონე. მას მოუხდა სხვადასხვა თეატრში მოღვაწეობა. რუსთაველის თეატრის შემდეგ, სანჯულტურის, რუსთაველის და მარჯანიშვილის თეატრებში მუშაობდა. ისეთ რეჟისორებთან, როგორებაც არიან: მ. თუმანიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, რ. სტურუა, ლ. იოსელიანი, მ. კუჭუხიძე, თ. ჩხეიძე, გ. ყორღანიძე, რ. მირცხულავა, გ. თოღაძე, ნ. გაჩავა, ნ. ქანთარია, დ. დოიაშვილი, ლ. წულაძე, შ. ვულიძე, ქ. დოლიძე, და სხვა. გურანდა გაბუნია, ამ მხრივ, შეიძლება ბედნიერ



სცენა სპექტაკლიდან

მსახიობად ჩაითვალოს.

გადიოდა წლები, იზრდებოდა მსახიობის პროფესიული დონე. მან შექმნა მრავალფეროვანი სახეები. მათ შორის გამოირჩეოდა მარგარიტა (კოროსტილიოვის „მარტოების დღესასწაული“) – მოცეკვე ფრანგი ქალი, ფიროსმანის იდეალი, რომელიც ვერ ხვდება მხატვრის გენიალობას, პირიქით, გაბრაზებულია, რადგან მგონია, რომ ფიროსმანმა ცუდად დახატა, გამოიყვანა ტლანქი და უხეში. მსახიობმა ზუსტი პლასტიური მონახაზი მოუძებნა გმირს და შინაგანი განცდა სიმართლით გამოხატა. გურანდა გაბუნია დაჯილდოვებულია მხვილი ინტელიციტით, გარდასახვის უნარით, მუსიკალობით, რიტმულობით, მისი აქტიორული პალიტრა მოიცავს როგორც ტრაგიკულ პათოსს, ისე კომედიურს, აქვს იუმორის გრძნობა, მისი გმირები ძალზე აქტიური, ტემპერამენტიანი ადამიანები არიან, მაგრამ მსახიობი ზუსტად ანაწილებს ფერებს და ქმნის მრავალსახეობას. ამაში ნათლად გვარწმუნებს მის მიერ განსახიერებული, ერთმანეთისგან აბსოლუტურად განსხვავებული გმირები: კლარა („ჩაღის ქუდი“), ირინე („მყდრო სავანე“), ისმენე და ძიძა („ანტიგონე“), თინა იოსებიძე („თორტიწელები“), ნათელა („ჩვენ ერთი საღამო“), ელისა („ასი წლის შემდეგ“), მარგარიტა („მარტოების დღესასწაული“), ასმათი („რას იტყვის ხალხი“), ბარონესა („ბარონ მიუნჰაუზენის ცხოვრება და გარდაცვალება“), ჟოზე („ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“), პიერეტა („რვა მოსიყვარულე ქალი“), ნინიკო („პროვინციული ამბავი“), მაკაროვა („შიში“), ემილია („ოტელიო“), კლეოპატრა („ანტონიუს და კლეოპატრა“), გონერილი („მეფე ლირი“), ვალია („დაუსრულებელი სიზმარი“), ცაცა („სახლის ანგლოზები“), გაბრიელა („მაყურებლისათვის ამის ნახვა აუბნალებელია“), თამარი („ნატადრალი“), მონოსპექტაკლი („მიტევების დღე“),

ქალბატონი პიჩემი („სამგრომიანი/ოპერა“).

გურანდა გაბუნის მიერ შესრულებული ყველა როლი სცენაზე გამოკვეთილი ინდივიდუალური სახეა, თითოეული მათგანი მოითხოვს ცალკეულ ანალიზს, მაგრამ მათი უზარალო ჩამოთვლაც კი მკაფიოდ წარმოაჩენს მსახიობის მდიდარ პალიტრას.

და მანც მსახიობის შემოქმედებაში არ შეიძლება არ გამოვყოთ ლალი როსეტას „პროვინციული ამბავი“. ამ სპექტაკლს ოცი წლის განმავლობაში თამაშობდნენ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე, რაც არცთუ ისე

სშირი მოვლენაა. გურანდა გაბუნია ბოლომდე გაითავისა თავისი გმირი, ნინიკოს სახე, რომელიც ცილიზის დაფარვის პირადი სურვილები და ოცნება რეალობად აქციოს. მსახიობს დიდი გამომსახველობით მიჰყავს პირველივე სცენა, ზუსტად გრძნობს იმ ზღვარს, სადაც უნდა გვაჩვენოს პროვინციელი მსახიობის ოჯახური ყოფის უღიმღამო და მონოტონური ერთფეროვნება. თვალის ერთი გადავლებით შეიძლება გვეგონოს, რომ ნინიკო გაორებულია, მაგრამ ეს ასე არაა, მის სულში დაბუდებულია რაღაც უსუსური და უმწერი. იგი გამოხატავს ადამიანის მონურ დამოკიდებულებას საკუთარი ინსტინქტებისა და პრობლემებისადმი.

გ. გაბუნია წარმატებით ითამაშა მონოსპექტაკლი. მსახიობთა უმრავლესობა ისე ამთავრებს შემოქმედებით ცხოვრებას, რომ ვერ ბედავს მაყურებლის წინაშე მონოსპექტაკლით წარსდგეს. გურანდა გაბუნია კი გარისკა და ითამაშა ინვა გარუწავასა და პეტრე ხატიანოვსკის პიესაში „მიტევების დღე“, რომელიც ქეთი დოლიძემ დადგა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. სპექტაკლმა დიდი აღიარება მოიპოვა არა მარტო საქართველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. ქართველი მსახიობი უცხოელმა კრიტიკოსებმა ანა მანიას შეადარეს.

ასე რომ, მონოსპექტაკლი გ. გაბუნის სამსახიობო ოსტატობის აღიარება იყო. თითქმის შეჯამდა მისი განვლილი გზის მთავარი ეტაპი, თუმცა, ჯერ კიდევ წინ არის ახალი როლები და ახალი სახეები.

მსახიობმა ინსტიტუტი 1960 წელს დაამთავრა. მას შემდეგ პროფესიული სცენიდან არ ჩამოსულა. შეგვიძლია გავიმეოროთ ირ. აბაშიძის სიტყვები „მიახლება ნახევარ საუკუნესთან...“ თუმცა, პოეტის სიცოცხლის ნახევარ საუკუნეს გულისხმობდა, ჩვენ კი შემოქმედებითი ცხოვრების ნახევარ საუკუნეზე ვლაპარაკობთ.

სცენოგრაფი მირიან შველიძე

თეატრალურ სამყაროში, როგორც წვეთ წყალში ოკეანე, კონცენტრირებულად აისახება ცხოვრების ყოველი ნიუანსი — ნათელი თუ ბნელი ადამიანური თვისება, ხასიათებისა და ურთიერთობათა მშვენიერებაცა და უმსგავსობაც. ამიტომ — იყო თეატრში, იცხოვრო თეატრით, იშრომო და იღვანო თეატრისათვის პირუთენელად, ღირსეულად და წარმატებულად — არის მძიმე და დაუსრულებელი გამოცდა, რომლის წარმატებით გამოვლა რჩეულთა ხვედრია.

ამ რჩეულთა რიგს ჭეშმარიტად მიეკუთვნება XX საუკუნის მე-2 ნახევრისთვის რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფიულ პროტაგონისტად ჩამოყალიბებული მხატვარი მირიან შველიძე. რობერტ სტურუას თეატრი ხომ განუყოფელია მ. შველიძისა და გ. მესხიშვილის სახელებთან.

წელს მირიან შველიძისათვის საიუბილეო წელია. იგი 60 წლის ხდება. ამ წლების ნახევარი მან რუსთაველის თეატრს მიუძღვნა.

სტურუასა და შველიძის თანამშრომლობა 30 წლის მანძილზე გრძელდება. სცენოგრაფს საკუთარი, განუმეორებელი ხედვა შემოაქვს სპექტაკლის კონცეფციებში. ამ მხატვრის შემოქმედებითი განვითარება ყოველთვის მსოფლიო უახლეს სცენოგრაფიულ ტენდენციებს და თეატრალურ პროცესებს ესადაგება.

სტურუას თეატრში 70-80-იან წლებში დომინირებდა სათამაშო სცენოგრაფია და მასთან ხშირად გამოკვეთილი პერსონაჟული ფუნქციებიც თანაარსებობს. ამის ქრესტომათული მაგალითებია ბერტოლდ ბრეხტის „კავკასიური ცარკის წიგნი“ და უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“.

1979 წელს შედგა ლეგენდარული სპექტაკლის პრემიერა — შექსპირის „რიჩარდ III“. სცენოგრაფია ეკუთვნოდა მირიან შველიძეს. მხატვრის დამახასიათებელმა კონსტრუქციულმა აზროვნებამ, ემოციურმა უშუალობამ და ორიგინალურმა მსოფლალქმამ სპექტაკლის ვიზუალურ სახეს განუმეორებელი ხიბლი შემატა — მსუბუქ ფორმაში სისასტიკის მომწუსხველი არის, ფილოსოფიური სიღრმის სახე-ხატის

შექმნის უნარი წარმოჩინდა. რა გასაკვირია, რომ შექსპირის ყველა ტრაგედია რუსთაველის თეატრის სცენაზე სწორედ ამ სცენოგრაფმა გააფორმა. „რიჩარდ III“ ეფუძნება „ბალაგანურ“ პრინციპს, ლოგიკურია, რომ პოლიტიკური ფაზის ვიზუალურად განხორციელება სათამაშო სცენოგრაფიის საშუალებით. ოპერირებს რა სხვადასხვა ნივთ-სიმბოლოებით, რომლებსაც ათამაშებენ მსახიობები, მხატვარი აძლიერებს დეკორაციის სახიერებას. ასე, რიჩარდის და რიჩმონდის ორთაბრძოლა ხდება ინგლისის უზარმაზარი რუკის „ტალღებში“. შემდგომ რაღვ ფაიენსმა სტურუას „რიჩარდ III“-ს უწოდა ყველაზე შთაბეჭდილი დადგმა ნანახთა შორის.

90-იანი წლების ბოლოს პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა, მისთვის დამახასიათებელი, უკვე ჩამოყალიბებული მხატვრული ფორმების თამაშით, იჭრება შველიძის ხელოვნებაში, რომელიც სცენოგრაფიული გადაწყვეტის სათამაშო და დრამატული კონცეფციებით ხასიათდება. პერსონაჟული ფუნქცია, როგორც უფრო დამოუკიდებელი და მიმართული „სეპარატიული“ მხატვრის თეატრისადმი, მის შემოქმედებაში უფრო ფრაგმენტულია, რამდენადმე ნაკლებად განვითარებული და სიმულტანურია, როგორც სათამაშო სცენოგრაფიის, ასევე სცენოგრაფიული დრამის ტიპის დადგმებში.

შექსპირის „მეფე ლირს“ (1987 წ.) შველიძის შემოქმედებაში ცენტრალური ადგილი უკავია, ასევე, სტურუას სპექტაკლებშიც იგი გამორჩეულია. სცენოგრაფიული არე გადაწყვეტილია როგორც განზოგადოებული სამოქმედო ადგილი, ხოლო მეტაფორა „მთელი სამყარო — თეატრი“, განასახიერებელია დეკორაციებში, რომლებიც აგრძელებენ რეალურ თეატრალურ პრეს-დარბაზს, იარუსებს; კლასიკური არქიტექტურის მონუმენტურობა ძლიერდება ამფითეატრის იმიტაციით. ფინალში სცენოგრაფიის პერსონაჟული ფუნქცია საცხებით მულავენდება — იარუსების კონსტრუქცია იშლება მაყურებლისაკენ, როგორც ღირსის სამყაროს ჩაძირული გემი, ხოლო დეკორაციების ამოძრავებული მასები აღიქმება გორდონ კრეგის

„ოქცენა და სხვა“ № 2



„ტრაგეული გეომეტრიის“ გარკვეულ რემინისცენციად. მაღალი ტრაგედიის პათოსი, რომლითაც გამოირჩევა „მეფე ლირის“ სცენოგრაფია, წარმოაჩენს მხატვრის ტრაგეული შსოფლალქმას, მის მცდელობას შემოქმედებითად გაიანზროს წარმავალი ეპოქა, იდეალების მსხვერველად დასასრულის დასაწყისი.

სტურუს შემოქმედებში საეტაპო გახდა „პაბლეტების“ სერია და ცხადია, ასევე მნიშვნელოვანი იგი სცენოგრაფისთვისაც აღმოჩნდა. 2003 წელს მშობლიურ რუსთაველის სცენაზე სტურუსმა განახორციელა ყველაზე ექსცენტრიკული „პაბლეტი“. თბილისურ ვერსიაში შველიძის სცენოგრაფია ძალიერ განსხვავდება წინა საზღვარგარეთული დადგმებისაგან. სცენიური დიზაინის კონტექსტში მოქმედების ადგილი შემოზღუდულია თეატრ-ეკრანებით, რომლებიც გლობალური სამყაროს ეკლექტიკურ ფონს განასახიერებს. ისტორიული პორტრეტების ფრაგმენტებით კოლაჟირებული პანორამიდან ჩანს უსასრულო სივარდილე... შველიძის სცენოგრაფიული სივრცე საკმაოდ შემჭიდროვებული და შემოსაზღვრულია; იგი ორიენტირებულია არა ვერტიკალურად ზემოთ, როგორც „მაკბეტში“ ან „ლამარაში“, არამედ ქვევით, სცენურ იორმოს-ოფელიას საფლავის დახშულ სიღრმეში.

90-იანი წლების II ნახევარში შველიძე მიმართავს მოქმედების ადგილის მეტაფორულ გამოხატვას. სცენური დიზაინი ხდება მისი შემოქმედების წამყვანი მიმართულება (მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლში მუდამ არსებობს პერსონაჟული ფუნქციის მქონე დეტალები). ზოგჯერ ამგვარი დეტალები დუალი-სტური ხასიათისაა და აღიქმება როგორც პოსტმოდერნული ციტატები: მაგ. შექსპირის „მაკბეტში“ (1995 წ.) ცელულოიდის პლასტიური „გვირგვინი“ გმირთა თანამოზიარეა და დრამატურგიული განვითარების შესაბამისად იცვლის სახეს. იგივე შეიძლება ითქვას ფარებისგან შედგენილი რკინის „ღრუბლის“ თაობაზე გრ. რობსონის მითო-პოეტურ დრამაში „ლამარა“ (1996 წ.). აშკარად სცენური დიზაინის პრინციპითაა აწყობილი ინტერიერი შველიძის სცენოგრაფიაში ი. ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანის“ (2000 წ.) მიხედვით; მაგრამ აქაც სცენური სივრცის ზედა არეში მუდამ თანაარსებობს მჭეუტავი, მოციმიციმე აბსტრაქტული სიმბოლიკა „ზეციური საქართველოსი“, რომელიც ამონათდება და ამოძრავდება ყველაზე დრამატულ ეპიზოდებში. ეს ნაწილი აღიქმება სტილისტურად შეუფერებელ, უცხო სხეულადაც., თუმცა, სწორედ იგი ქმნის დაძაბულ დამოკიდე-

ბულებას „ქვენა“ ყოფით და „ზენა“ სიმბოლოურ სცენოგრაფიულ იარსებებს შორის, და სწორედ ამით პერსონაჟულ ფუნქციას ასრულებს. ამდენად, შველიძე გეთავაზობს ვიზუალური კომპოზიციის სიმულტანურ გადაწყვეტას.

შველიძის ბოლო პერიოდის ნამუშევრებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ (2002). იგი ძლიერ განსხვავდება აბსურდის თეატრის შესახებ არსებული წარმოდგენებისგან – მინიმალისტური ხერხებით მიღწეული კლოუნადა, კარნავალურობა, ცირკის ატმოსფერო ისადგურებს სცენაზე. ერთადერთი სცენოგრაფიული პერსონაჟი „ნატვრის ხე“ მგავს რობოტტენიკის კულტარულ ქმნილებას; მარტოობით მსუნთქავ სცენაზე მხოლოდ ეს სიმბოლო ცოცხლობს, რეალურად არსებობს მაშინ, როცა ადამიანები წარსული სამყაროს ციტატებადღა იკითხებიან. რეალურია მხოლოდ ლურჯი კიბერსპეისი...

მირიან შველიძე ბევრს მუშაობს სხვადასხვა თეატრებშიც, თუმცა, რა თქმა უნდა, მისი, როგორც სცენოგრაფის ხასიათი ჩამოყალიბდა ქართული ხელოვნების უდიდესი კერისა და ეროვნული იდეის მატარებელი მარად ცოცხალი ორგანიზმის – რუსთაველის თეატრის ნიაღში.

დასვენისათვის შეიძლება აღინიშნოს, რომ მირიან შველიძის შემოქმედებაში: 70-80-იანი წლებში დომინირებს სათამაშო სცენოგრაფია. თბილისურ დადგმებში ჭარბობს სათამაშო მომენტი; იგი ხშირად თანაარსებობს გამოკვეთილ პერსონაჟულ ფრაგმენტებთან; შველიძის დადგმებში პერსონაჟული ფუნქცია უფრო მეტად იკვეთება კონსტრუქციულ ფორმათაქმნადობაში;

შველიძისეული ტრაგედიის სცენოგრაფიული სივრცე მკვეთრად მონუმენტურია, ზოგჯერ ორდერულ სისტემაზე ორიენტირებული;

90-იანი წლებიდან ძლიერდება სცენური დიზაინი მოქმედების ადგილის განზოგადოებული სახეზე აქცენტრირებით. 90-იანი წლების ბოლოსთვის განათების დრამატული პარტიტურა ქმედით სცენოგრაფიაში დომინანტი ხდება, განსაკუთრებით ეს საზღვარგარეთ განხორციელებულ დადგმებს ეხება (რაც განპირობებულია მაღალი ტექნოლოგიებით თანამედროვე განათების დიზაინში).

90-იანი წლების ბოლოდან კი შეინიშნება სცენოგრაფიული სივრცის შემცირების, მისი მასშტაბის მკვეთრი კლების ტენდენცია.

როპერბ სტურუა: „ჩქეძი მეკოჭაში...“



მირიან შველიძე... მოლუ-
შული, რალაცნაირად მისტი-
კური, განმარტოებული და ეს
არა მხოლოდ და არა იმდენად
მისი ხასიათის თვისებაა, რამდე-
ნადაც მისი მხატვრული მსო-
ფლაღმა. იგი „საგანია თავის
თავში“ და ყოველ ცალკეულ
შემთხვევაში წინასწარ გაუგება-
რია, რა სახით გადმოიღვრება
ჩვენი მუშაობა. იგი ტიპური
თბილისელი კაცია. ასე მგონია,
მაშინ მუშაობს, როცა სურს
(მე შემიძლია თავს უფლება
მივცე ეს ვთქვა მხატვარზე,
რომელთან ერთადაც შექსპი-
რული სპექტაკლები შევთხზე



ესკიზი სპექტაკლისათვის „მეფე ლირი“

და არცთუ ისე წარუმატებლად). მე დღემდე
მგონია, რომ სათანადოდ ვერ შევასდა კაცბა-
ძის „ყვარყვარს“ შველიძისეული გადაწყვეტა.
მაშინ, როდესაც ამ სპექტაკლში მიგნებულმა
მხატვრულმა პრინციპმა შემდეგ ჩვენს სხვა
სპექტაკლებში პოვა ლოგიკური განვითარება.
რატომ შევთავაზე სწორედ მას „რიჩარდ III“-
ის გაფორმება? იმიტომ, რომ ეს გადაწყვეტა
თავიდანვე ალოგიკური ჩანდა. მირიანისაგან
ყველაფერი მოსალოდნელია ბანალობის გარდა
და გამოივსა ის, რაც გამოვიდა. მკვეტი
გარეგნულად უფერული იყო, არაეფექტური,
რალაცნაირად გადადღაბნილ-წაშლილიც კი,
მაგრამ სცენაზე განათების ქვეშ თავისი ჭეშმა-
რიტი მრავალმნიშვნელობა და წარმოუდგენელი
მოცულობა შეიძინა. გამოიკვეთა ფაქტურა
— ხე, თუნუქი, თითქოს ჩამუქებულ სისხლში
ამოსვრილი, ნახევრადხრწნილი ქსოვილი (მირი-
ანისათვის ფაქტურა ყოველთვის ძალზე მნიშვნე-
ლოვანია). ათამაშდნენ მსახიობთა კოსტუმები
და აქსესუარები, ფანტასტიკურად დიდი, ავბე-
დითი, მთრთოლვარე ინგლისის რუკა, რომლის
შუაგულში ფინალში ერთმანეთს ერკინებოდნენ
რიჩარდი და რიჩმონდი... და უცებ, სიგაჟემდე
მოგვინდა ამ დეკორაციებში თამაში...

მე მგონი, მირიანი სხეულზე უფრო ხშირად
მუშაობს მკვეტზე. ამჟამად ეს თითქოს აღარაა
პოპულარული, სიტყვამ მოიტანა და ვიტყვი,
მას ვერც უშოვით ვერც ერთ, უკვე დადგმული
სპექტაკლის მთლიან მკვეტს. დეკორაციის აგე-

ბისას იგი თავად შლის მკვეტს ნაწილებად
და მხატვარ-შემსრულებლებს ურიგებს. იგი
უანგარო ადამიანია, ოსტატი-ხელოსანი, პატივს
სცემს სხვის შრომას, საერთო მონდომებას და
ამიტომაც თავისი ჩანაფიქრი სურუპულოზურად
დაჰყავს გონებადმდე...

მირიანი ჩემი ერთ-ერთი უახლოესი, საუკე-
თესო მეგობარია!.. ნამდვილი ქართველი
ვაჟკაცი!.. მართალია, რომ შეხედვით, მისი არ
შეგეშინდებთ, მაგრამ განა ქართველი ვაჟკაცი
მხოლოდ შიშის მომგვრელია?.. იგი რანდობის,
პატიოსნებისა და ნიჭიერების განსახიერებაა!..
მართალია, თეატრმა გარკვეულწილად შეინარა
მირიანი, როგორც მხატვარი — თეატრში რომ
არ ემუშავა, შეიძლება უფრო მეტი დაეხატა
ქართველებისთვის!.. მოგვსენებთ, სპექტაკლი
მხატვართან ერთად კვდება; ესკიზი, დეკორა-
ცია არც უმზავია, არც ნატურმორტი, არც
პორტრეტი და თეატრში რომ არ დაეკარგა
დრო, შესაძლოა, თბილისის ერთ-ერთ პოეტად
დაჩვენილიყო სახვით ხელოვნებაში, მაგრამ
მაშინ მირიანს მეორე საშუალება ელოდა. იგი
ბოჰემის კაცია და მის ფანტასტიკურ ხელოვნე-
ბას ღვინო შთანთქვამდა! ასეც რომ ყოფილიყო,
ბარაქალა მას!.. რამდენი ქართველის ნიჭი
ჩაიხრჩო ამ ღვითურ სასმელში... IN VINO
VERITAS...

ჩაიწერა მანანა თევზაძემ

არჩილ მსხია

ბათუმის თეატრის ისტორიის საკითხისათვის

2005 წლის 14 იანვარს ბათუმში მაღალ დონეზე აღინიშნა ბათუმის დრამატული თეატრის დაარსე - ბიძან 125 წელი. საქართველოს თეატრის მოღვაწე - თა კაჭიშია, ქართული თეატრის დღე, ბათუმის დრამატული თეატრის საუბილეო წელთან დაკავშირებით, ბათუმში აღინიშნა. ამ თარიღებს მიეძღვნა სპეციალური გამოთი „ქართული თეატრის დღე“ (2005 წლის 14 იანვარი).

ვფიქრობთ, საჭიროა მეტი სიზუსტე და გარკვეულობა, როცა საიუბილეო თარიღები ამჟამინდელი თეატრის სტატუსის მიხედვით აღინიშნება.

როგორც ცნობილია, ბათუმის დრამატული თეატრის ისტორიის დასაწყისად მიჩნეულია 1879 წელი. მართლაც, პირველი ქართული წარმოდგენა ბათუმში გაიმართა 1879 წლის 8 ივლისს. წარმოდგენის ინიციატორი იყო ბათუმის პოლიცემისტერის მეუღლე ქეთევან შურული. სცენისმოყვარეებმა წარმოადგინეს ზ. ანტონოვის კომედია „განა ბიძიამ ცოლი შეირთო?“. ეს იყო საქველმოქმედო წარმოდგენა, რომლის შემოსავალი გამოიწვლი იყო ბათუმის ქართული სკოლის სასარგებლოდ (1).

ბათუმში სცენისმოყვარეთა პირველ წარმოდგენას გამოეხატა (2). ქართული საზოგადოებრიობის ინტერესი სპექტაკლისადმი დიდი იყო, როგორც ბათუმში, ისე საქართველოს დედაქალაქში. წარმოდგენა გაიმართა ფიცრულ შენობაში, რომელიც აგებული იყო ახლად დაარსებული რუსული სამოქალაქო სასწავლებლის ეზოში. როგორც მკვლევარი გ. ბუნცივაშვილი აღნიშნავს ეს ერთადერთი ადგილი ყოფილა იმდროინდელ ბათუმში, სადაც შეიძლებოდა წარმოდგენის გამართვა.

უთუოდ დიდი ისტორიული ფაქტია, როცა აჭარის დედასამშობლოსთან დაბრუნების მეორე წელსვე ბათუმში მოეწყო თბილისის თეატრის გასტროლები (1879 წლის 12 ივლისი). თბილისის დასის გასტროლებმა კიდევ უფრო გაზარდა ბათუმელი მაყურებლისა და სცენისმოყვარეთა ინტერესი ახალი წარმოდგენისადმი. განვითარდა „დროებამ“ შემოგვიანა კიდევ ეს საინტერესო ფაქტი. 1880 წლის 25 მარტს სცენისმოყვარეებს გაუმართათ: მ. ტერ-გრიგორიანის ვოდევილი „ესეც შენი მამაჯილობა“ და ვ. აბაშიძის ვოდევილი „ცოლი თუ გინდა ეს არის“. განვითარდა „დროების“ ცნობით წარმოდგენა რეგიონი ყოფილა და ხალხიც ბლომად დასწრებია (3).

თეატრისადმი დიდმა დაინტერესებამ განაპირობა ქეთევან შურულის ინიციატივით სცენისმოყვარეთა მუდმივი წრის შექმნა (1882 წ.) (4).

ამ საკითხებზე ასე დაწვრილებით იმიტომ შევამჩრეთ ყურადღება, რომ თვალს მიგვედევინებინა ბათუმის პროფესიული თეატრის შექმნამდე განვლილი გზისადმი. ინტერესი მოკლებული არ იქნება იმის აღნიშვნაც, რომ ბათუმის თეატრის ისტორია გარკვეულწილად უნდა გავიანბროთ თბილისის მუდმივი თეატრის შექმნის ისტორიასთან კონტექსტში. ვიდრე იგი თეატრად ჩამოყალიბდებოდა განვლო მოსამზადებელი პერიოდი. თბილისის თეატრალური დასი 1879 წლის გაზაფხულისათვის ძირითადად ფორმირებული იყო (5). იმავე წლის 20 აგვისტოს დასრულდა თეატრის გასტროლები. საქართველოს ქალაქებში გასტროლებმა დაარსებულ დასი, რომ „მუდმივი თეატრისათვის“ მზად იყო საზოგადოებრივ (ზაზგასმა ჩვენია, ე.მ.). „მუდმივი სცენის“ დაბადების თარიღად თეატრის ისტორიის მკვლევარები სამართლიანად მიიჩნევენ 1879 წლის 5 სექტემბერს. ამ დღიდან დაიწყო თეატრის პირველი სეზონი. პ. ჯორჯაძის კომედიით (6). ეს



თარიღი, ამასთანავე რუსთაველის თეატრის ისტორიის დასაწყისიც არის (7).

როგორც ვხედავთ, თბილისის (რუსთაველის) თეატრმა ვიდრე ის ჩამოყალიბდებოდა „მუდმივ თეატრად“ (პროფესიულ თეატრად) შექმნა თეატრალური დასი და გამართა გასტროლებიც, მაგრამ არც დასის ჩამოყალიბების და არც გასტროლების გამართვის თარიღი არაა მიჩნეული „მუდმივი თეატრის“ დაბადების თარიღად. ვიმეორებთ, მხოლოდ ამის შემდეგ დარწმუნდა დასი, რომ „მუდმივი თეატრისათვის“ მზად იყო.

ასე, რომ ბათუმელ სცენისმოყვარეთა დიდი დამსახურების, ან მათი შრომისადმი პატივისცემის მიუხედავად, ჩვენ უნდა ვილაპარაკოთ ბათუმში როგორც პირველი სპექტაკლის გამართვის თარიღზე და არა თეატრის შექმნაზე. თავისთავად, ესეც დიდი მოვლენა იყო, მაგრამ ყველაფერს თავისი სახელი უნდა დაერქვას. ერთია, პირველი სპექტაკლის დაბადების თარიღი და მეორე, თეატრის შექმნა.

ვერ დავეთანხმებით ავტორების: ს. გერსამიას, გ. ბუხნიკაშვილის, ლ. ბოლქვაძის, თ. კომახიძის, ნ. ჯაფარიძის და სხვ. მოსაზრებას, რომ 1879 წელი ჩაითვალოს ბათუმის თეატრის შექმნის თარიღად. გ. ბუხნიკაშვილი წერს: „აჭარის შემოერთებიდან ერთი წლის შემდეგ, 8(20) ივლისს, ბათუმში ადგილობრივმა სცენის მოყვარებებმა გამართეს პირველი ქართული წარმოდგენა და ამით დასაბამი მისცეს ქართული თეატრის არსებობას ბათუმში“ (ალბათ, უმჯობესი იქნებოდა ავტორს ეთქვა – ქართული თეატრალური სანახაობითი კულტურის აღორძინების ისტორიის დასაწყისი) (8).

როგორც ვხედავთ, ავტორი უკრიტიკოდ აღიარებს და საფუძვლიანად მიიჩნევს სცენისმოყვარეთა პირველი წარმოდგენის გამართვის თარიღს ბათუმის დრამატული თეატრის შექმნის თარიღად, რაც საფუძველს მოკლებულია. ცნობილია, რომ ბათუმის სცენისმოყვარეთა პირველი წარმოდგენის გამართვიდან



პროფესიული თეატრის შექმნამდე საკმაოდ დიდი დრო გავიდა.

მკვლევარი ლ. ბოლქვაძე უფრო შორს მიდის და ამტკიცებს, რომ „ბათუმის პროფესიული თეატრის“ საწყისად სწორედ ამ პერიოდის (იგულისხმება 1879 წ. ე.შ.) სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებს ვწვლინებ (ზაზაგანა ჩვენია, ე. შ.) (9). თუ რატომ თვლიან, ამის ასხნა ავტორს არ უცდია და არც სათანადო არგუმენტები მოუტანია. გამოთქმული მოსაზრებები კი, მხოლოდ ვარაუდებს ემყარება და დაბადებული ბლობას მოკლებულია.

ახევე, არასწორად მიგვაჩნია პროფესორ თ. კომახიძის ნაშრომში „აჭარის კულტურის ისტორია“ გამოთქმული მოსაზრებები ბათუმის თეატრის შექმნის შესახებ.

ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით მეცნიერი დეტალურად აღწერს ბათუმში (და ბათუმის შემოგარენში) თეატრალური ტრადიციების დამყვანების ისტორიას. ავტორს დამოწმებული აქვს ბიზანტიელი მწერლის პროკოფი კესარიელის ცნობა აფსარუნში, ანუ ახლანდელ გონიოში, V საუკუნეში თეატრის არსებობის შესახებ. ანტიკური თეატრის ისტორიის თემა ამჟამად ჩვენი მსჯელობის საგანს არ წარმოადგენს. ბუნებრივია, არც საფუძვლი არსებობს ეჭვი შევიტანოთ უცხოელი მწერლის ცნობაში. ქართული თეატრალური კულტურის ტრადიციებიც ამაზე ნათლად მეტყველებენ. თუმცა, კონკრეტულ შემთხვევაში, საკმაოა, რამდენ ხანს იარსება გინიოს თეატრმა.

ვერ დავეთანხმებით დასაბუთებულ ნაშრომში გამოთქმულ მოსაზრებებს, რომ „1547 წლიდან, მას შემდეგ რაც გონიო და სერთლად აჭარა, ოსმალეთმა დაიპყრეს, ცხადია, თეატრმა ფუნქციონირება შეწყვიტა“ (10). ავტორს ნაშრომში დამოწმებული არა აქვს წყარო, რომელიც დაასაბუთებდა 1547 წლამდე გონიოში თეატრის არსებობას.

ბათუმის თეატრის ისტორიის მკვლევარს გ. ბუნციაშვილს მიაჩნია, რომ ბათუმში პროფესიული დასის შექმნა პირველად 1891 წელს უფილად, მაგრამ უმედეგოდ. მოგვიანებით ეს საქმე წამოიწყეს 1902 წელს, მაგრამ ორივე შემთხვევაში მიზანს ვერ მიაღწიეს (11).

ამის შემდეგ პროფესიული თეატრის შექმნის არაერთი ცდა იყო (1912, 1914, 1915, 1917 და სხვ.) სტაბილური პროფესიული თეატრის შესაქმნელად. მეტად დიდია, ამ მხრივ, შ. დადიანის, ვ. შალვაშვილის, პ. ურუშაძის, მ. ქორელიას და სხვების ღვაწლი. მართალია, მათი სპექტაკლები პროფესიულ დონეზე იყო დადგმული და არაერთი საუკეთესო მსახიობი მონაწილეობდა, მაგრამ ეს მაინც არ იყო სტაბილური, მუდმივი პროფესიული თეატრალური ცხოვრება. თუმცა, განსაკუთრებულად დიდი მუშაობა ჩაატარეს, ამ მხრივ, მ. ქორელმა და ა. ფალავამ. ისინი პირველი პროფესიონალი რეჟისორები იყვნენ და ამდენად, ბუნებრივია, მათი წარმოდგენები მაღალ პროფესიულ დონეზე იყო.

ბათუმის თეატრალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენად არის მიჩნეული ქუთაის-ბათუმის თეატრის ცნობილი ისტორია, რომელიც ვ. მარჯანიშვილის სახელთან არის დაკავშირებული.

თეატრალური წარმოდგენების მატრიანეში სრულიად განსაკუთრებულია ქ. თბილისიდან მსახიობებისა და რეჟისორების ბათუმში მოწვევის ტრადიცია. სწორედ თბილისელი მსახიობები ქმნიდნენ მაღალ პროფესიულ დონეს. ამ მხრივ, განსაკუთრებული იყო 1930-1931 წლების თეატრალური სეზონი.

შეიძლება ითქვას, ამ პერიოდზე იყო ცდა ბათუმის დამოუკიდებელი (და არა პროფესიული) თეატრის შექმნის გახაზვ. თუმცა, ამ სეზონსაც არ ჩაუვლია პრობლემების გარეშე. განსაკუთრებით მტკივნეული აღმოჩნდა მსახიობთა დასის ხშირი ცვლა. 1931-1932 წლების სათეატრო სეზონის დამთავრების შემდეგ ავტონომიური რესპუბლიკის ხელმძღვანელობამ მიზანშეწონილად აღარ სცნო სხვა ქალაქებიდან მოწვეულ მსახიობთაგან სეზონური დასის შედგენა. მიუხედავად ამისა, ბათუმელი მაყურებელი არ იყო მოწყვეტილი ქართულ თეატრს, რადგან ამ რეგულარულად მართავდნენ თბილისის თეატრები (12).

ამავე დროს, ბათუმში არსებობდა თეატრის პატარა კერა მუშა-ახალგაზრდობის თეატრის სახით, მაგრამ ბათუმის თეატრალურ ცხოვრებაში ახალი ეტაპი დაიწყო 1932 წლიდან, როცა პრაქტიკულად გადაიდგა ნაბიჯი ადგილობრივი ძალებით პროფესიული თეატრის შესაქმნელად. 1932 წელს ბათუმში გასტროლები გამართა რუსთაველის თეატრმა ა. ახმეტელის მეთაურობით. გასტროლების დროს აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა და სამოვარო მოღვაწე მემედ დარბაშიძე შეუთანხმდა თეატრის ხელმძღვანელს ა. ახმეტელს, რომ რუსთაველის თეატრთან არსებულ დრამატულ სტუდიაში შექმნილიყო აჭარის სექცია და მომზადებულიყო მსახიობთა ჯგუფი ბათუმის თეატრისათვის. ბათუმში გამოცხადდა მიღება. სტუდიაში შესვლის სურვილი განაცხადა 54 ახალგაზრდამ. თეატრის ხელმძღვანელობამ, როგორც პროფესორი თ. კომახიძე აღნიშნავს, შეარჩია 22 ახალგაზრდა (13).

სტუდიაში სწავლა 4 წელი გაგრძელდა. სტუდიელთა სადიპლომო სპექტაკლის (ვ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“) პრემიერა შედგა რუსთაველის თეატრში 1936 წლის 5 აპრილს. სპექტაკლმა ისეთი მოწონება დაიმსახურა, რომ თეატრის ხელმძღვანელობამ მიმდინარე რეპერტუარში შეიტანა (დაახლოებით ასეთვე რამ განმეორდა 2000 წელს. ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის მსახიობთა პირველი გამოშვების (ჯგუფის ხელმძღვანელი პროფესორი ლევან მირცხულავა) საყურსო და სადიპლომო სპექტაკლებმა („ყვარყვარე თუთაბერი“, „ბიოქსური ბლუზი“) ისეთი მოწონება დაიმსახურა, რომ კურსდამთავრებულები უკლებლივ მიიღეს ბათუმის დრამატულ თეატრში, სპექტაკლები კი შევიდა თეატრის რეპერტუარში).

„ოქტომბერი“ № 2

ბათუმის თეატრის ისტორიის მკვლევარი გ. ბუხნიკაშვილი წერს: „ბათუმელი დიდი ინტერესით აღევნებდნენ თვალყურს თავიანთ მკვიდრთა წარმატებას რუსთაველის თეატრის სცენაზე. ამ ყურადღებას გამოხატავდა განუთი „საბჭოთა აჭარისტანი“, რომელმაც „სასტუმროს დიასახლისის“ პრემიერიდან ათი დღის შემდეგ დაბეჭდა წერილი ბათუმის მომავალი თეატრის ამ პირველ დადგამზე: „... აჭარას შეგვიძლია მივულოცოთ ნიჭიერ და კარგად მომზადებულ აქტიორთა ჯგუფის შექმნა, აჭარას არ ჰყავდა მსახიობი, დღეს ის მას ჰყავს“ (14).

1937 წლის 12 მარტს აჭარის ჯგუფი ორი სპექტაკლით მუდმივად გამოემგზავრა ბათუმში (15). 1937 წლის 18 მარტს (აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის ხელისუფლებამ აღნიშნული თარიღი საგანგებოდ დაამთხვია აჭარის ე.წ. გასაბჭოების თარიღს) პროფესიონალი მსახიობებით დაკომპლექტებული ბათუმის თეატრი სახეობი ვითარებაში გაიხსნა. ახლადდაარსებული თეატრის დასი შედგებოდა რუსთაველის თეატრის დრამატულ სტუდიაში დაოსტატებული ახალგაზრდებისაგან. თეატრის სახეობი გახსნის შემდეგ დასმა წარმოადგინა გ. მიდენის „ბრმა“. დადგმა განახორციელა ცნობილმა რეჟისორმა დ. ალექსიძემ. სპექტაკლში მთელი დასი (სამხატვრო ხელმძღვანელი არჩილ ჩხარტიშვილი) მონაწილეობდა. ზოგიერთი მსახიობი კი რამდენიმე ეპიზოდურ როლს ასრულებდა. აღსანიშნავია, რომ დასში შედიოდნენ როგორც სტუდიადამათარებლები, ასევე მოწვეული მსახიობები (16).

ასე რომ, ბათუმის თეატრის ისტორია უნდა განვიხილოთ სამ ეტაპად:

პირველი ეტაპი – ბათუმში თეატრალური ცხოვრების სათავეები, რომელსაც სცენისმოყვარულები ეწოდნენ XIX საუკუნეში;

მეორე ეტაპი – არასტაბილური, პროფესიული თეატრის ისტორია;

მესამე ეტაპი – ახალი, მუდმივი პროფესიული თეატრის ისტორია, რომელიც 1937 წლიდან იწყება და მას საფუძველი ჩაუყარეს რუსთაველის თეატრის სტუდიადამათარებულმა და ადგილობრივმა მსახიობებმა ა. ალექსიძისა და ა. წარტვიშვილის სპექტაკლებით.

სამაგიერ და პატივსაცემია ყველა მოღვაწის ღვაწლი და ამაგი, რომლებიც იბრძოდნენ მაღალი პროფესიული თეატრის განვითარებისათვის, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, გარკვევით უნდა ვთქვათ, თუ როგორი იყო თეატრის დაარსების სათავე: პროფესიული თუ სცენისმოყვარული.

როცა, მაგალითად, რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების დაარსების თარიღებს აღნიშნავენ, გარკვევით წერენ, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს პროფესიულ დასებთან. ასეთივე კრიტერიუმებით უნდა შევაფასოთ ბათუმის თეატრის ისტორიაც.

ვფიქრობთ, უფრო ზუსტი იქნებოდა, თუ ბათუმის დრამატული თეატრის დაარსების 125 წლის იუბილეს დაერქმეოდა ბათუმში სცენისმოყვარეთა პირველი სპექტაკლის 125 წელი, რადგან უფრო აღრინდელი წარმოდგენის ფაქტი არ გვაქვს. რასაკვირველია, თითქმის ყველა თეატრის ისტორიაში იყო წყვეტილები და ასევე იყო ბათუმის პროფესიული თეატრის ცხოვრების ისტორიაშიც, მაგრამ სამართლიანი იქნება, თუ 2007 წელს აღვნიშნავთ ბათუმში თეატრალური ტრადიციების აღორძინების 130 წლის იუბილეს, ხოლო მიმდინარე წელს – ბათუმის მუდმივი პროფესიული თეატრის დაარსების 70 წლისთავს. ამით, უფრო უკეთ წარმოვანებთ იმ თაობების ღვაწლსა და ამაგს, რომლებიც ბათუმში თეატრალური ტრადიციების აღორძინებისა და მუდმივი, პროფესიული თეატრის სათავეებთან იდგნენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გ. ბუხნიკაშვილი, ბათუმის თეატრი, თბ., 1979, გვ. 7
2. ვახ. დრ.უება, 1879 წ., 13 ივლისი, № 144
3. ვახ. დრ.უება, 1880 წ., 30 მარტი, № 70
4. ს. გერსამია, ბათუმის თეატრი, ბათუმი., 1949, გვ. 9
5. ვ. კიკნაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, I, თბ., 2001, გვ. 208
6. იქვე, გვ. 210-211
7. ვ. კიკნაძე, რუსთაველის თეატრი, ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 8, თბ., 1984, გვ. 510
8. გ. ბუხნიკაშვილი, დასახელ. ნაშრომი, გვ. 4
9. ლ. ბოლქვაძე, აჭარის ხელოვნება, თბ., 1977, გვ. 9
10. თ. კობახიძე, აჭარის კულტურის ისტორია, ბათუმი, 1999, გვ. 171.
11. გ. ბუხნიკაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 46
12. იქვე, გვ. 84-85
13. თ. კობახიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 207
14. გ. ბუხნიკაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 86
15. ლ. ლორთქიფანიძე, „მერაბ ხინიკაძე“, ბათუმი, 1980, გვ. 5
16. ნ. მოდებაძე, „წუნუ თეთრაძე“, ბათუმი, 1980, გვ. 12

სოლომონ ლავაში

კომპოზიტორი იონა ტუსკია და სსრკ ჰიმნის უაქმიანი ისტორია

XX ს-ის 20-იანი წლები ქართული კლასიკური მუსიკის თავისებურ შემოქმედებელ პერიოდად ითვლება. შემდგომ წლებში კი სამუსიკო ხელოვნების არენაზე გამოდის ახალგაზრდა შემოქმედთა თაობა, რომელთა ინტერესების სფერო ვოკალთან ერთად ვრცელდება სიმფონიური, კამერული მუსიკის ფარში. ერთ-ერთი მათგანია ნიჭიერი კომპოზიტორი და კარგი ორგანიზატორი იონა ტუსკია.

ი. ტუსკია ოზურგეთში 1901 წ. 24 დეკემბერს დაიბადა. მალე მათი ოჯახი თბილისში გადმოდის. მუსიკით გატაცების გამო იონა მეცადინეობს ვიოლინოზე ცნობილ პედაგოგ პროფ. ვასილიევთან. 1922 წლიდან თბილისის კონსერვატორიაშია და კვლავ ვასილიევთან ინსტრუქტაჟს ვიოლინის სპეციალობით. თუმცა, იონა მუსიკისადმი ლტოლვამ პარალელურად კომპოზიციის კლასის პროფ. სერგო ბარზუდარიანთან მიიყვანა, სწორედ მასთან ჩამოყალიბდა როგორც შემოქმედი კომპოზიტორი. იონა სტუდენტობის წლებშივე იწყებს მოღვაწეობას: ასწავლის სიმღერას ზოგად საშუალო სკოლებში, უკრავს ვიოლინოზე სხვადასხვა ორკესტრში. იგი აქტიური წევრი და ორგანიზატორია ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა ორგანიზაციისა. იქნება სიმებიანი კვარტეტი, საფუძველი ეყრება ქართულ სიმფონიურ ორკესტრს. რეპერტუარზე ზრუნვამ იონას შეაქმნევინა სიმებიანი კვარტეტი „ჩელა“, რომლითაც საფუძველს უყრის კამერული მუსიკის ფარში. „ჩელა“ დღესაც ერთ-ერთ საუკეთესო ნაწარმოებად ითვლება. და მის აუღერებას ყოველთვის ახლავს პირვანდელი ხიზლი. 30-იანი წლებიდან იონა ტუსკია გახლდათ რუსთაველის სახ. თეატრის სამუსიკო ნაწილის გამგე და კომპოზიტორი. ამავე პერიოდში მას მიაღწენენ სანკტ-პეტერბურგში კვალიფიკაციის ასამაღლებლად. ი. ტუსკია შერდის ნ. რიმსკი-კორსაკოვის სახ. კონსერვატორიაში. მეცადინეობს იმდროისათვის ისეთ სახელგანთქმულ მუსიკოსებთან, როგორებიც იყვნენ: პროფესორები

შერბაჩოვი, კუშნარიოვი, შტეინბერგი. მათთან მეცადინეობამ ნაყოფიერად იმოქმედა ქართველი კომპოზიტორის სამუსიკო თვალსაწიერზე. 1931 წ. ი. ტუსკია თბილისშია. აქტიურად ჩაება საკომპოზიტორო, ორგანიზაციულ საქმიანობაში. სხვადასხვა წლებში იგი გახლდათ თბილისის კონსერვატორიის საკომპოზიციო ხელოვნების კათედრის გამგე, ხელმძღვანელობდა საკომპოზიციო კლასს, იყო საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარე, შემოქმედებითი სექციის თავმჯდომარე, კონსერვატორიის თეორიულ-საკომპოზიციო ფაკულტეტის დეკანი, 1953 წლიდან კი კონსერვატორიის რექტორი და საკომპოზიციო კათედრის გამგე. სწორედ ი. ტუსკიას რექტორობიდან იწყება თბილისის კონსერვატორიის საერთაშორისო აღიარება. საუბრატი თავისა და სხვების მიმართ მომთხვენელობამ, პრინციპულობამ მალე თავი იჩინა ნიჭიერი ქართველი ახალგაზრდებისათვის საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატობების სიუხვეში. სახელი გაითქვეს ვოკალური, საფორტეპიანო, სავიოლინო, სავიოლინჩელო და სხვ. ფარში აღზრდილმა ქართველმა მუსიკოსებმა. ესაა ქართული გენის ტრიუმფი, იგი დღესაც განაგრძობს აღმასვლას. ზემოაღნიშნული თანამდებობების მშრალი ჩამოთვლაც კი თვალსაჩინოს ხდის სულმთავი კომპოზიტორის, უპატიოსნესი მუსიკოსის დღანლსა და ამაგს ერის წინაშე.

იხევე, როგორც სხვა წერილებში — „ჩემი სავალი გზა-ბილიკების“ — მიზანი არ არის კომპოზიტორების, მუსიკოსების შემოქმედების გარჩევა — ანალიზი. მე მხოლოდ ჩემს პირად შეხვედრებზე, მათთან ურთიერთობაზე მსურს მკითხველთან საუბარი.

ბ-ნ ი. ტუსკიასთან ჩემი პირველი შეხვედრა კონსერვატორიის გარეთ, ნიჭიერთა ათწლეულის სკოლა-ინტერნატიში სწავლისას შედგა. არაერთხელ ადამინიშნავს: დასახელებული მუსიკალური სკოლა-ინტერნატი მე-2 მსოფლიო ომის



დამთავრებისთანავე გაიხსნა. ოთხსართულიანი, მაღალჭერიანი, ნათელი საცხოვრებელი და საკლასო ოთახები აღჭურვილი თანამედროვე ინსტრუმენტებით, ავეჯით, სასადილო დარბაზით, აბანო-სამრეცხაოებით, თეთრეულით, ძვირფასი ტანსაცმლით, კვერით. ერთი სიტყვით, ეს გახლდათ საოცრება. აქ ასზე მეტი ახალგაზრდა ეუფლებოდა მუსიკალური ხელოვნების თითქმის ყველა ფანრის სპეციალობას. განსაკუთრებული აქცენტი კეთდებოდა ვოკალისტების, საგუნდო დირექტორების, სასული ინსტრუმენტების შემსრულებლებზე. ნამყვან პედაგოგებად მოღვაწეობდნენ ძირითადად კონსერვატორიის პროფესორ-მასწავლებლები. ახლა ვრიდებიან მაშინდელი მთავრობის სსენებებს (ეს უცდლომად მიმაჩნდა და დღესაც იგივე აზრისა ვარ). არადა, სწორედ საქართველოს ცეკას I მდივნის ბ-ნ კანდიდ ჩარკვიანისა და მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის ბ-ნ ზაქარია ჩხუბიანაშვილის შორის გამიზნული მიზან-იდეით აშენდა და გაიხსნა ყოველივე ზემოთქმული. ამასთან, ისინი სისტემატურად, ყოველ შემოდგომა-გაზაფხულზე ესწრებოდნენ „ნიჭიერთა“ ათწლეულისა და კონსერვატორიის ე.წ. საანგარიშო დასასვა. სწორედ აქ ხდებოდა კონსერვატორიისათვის მომავალი მაღალპროფესიული ახალგაზრდა მუსიკოსთა კადრების მომზადება. ამიტომაც ეწოდებოდა „მუსიკოსთა სამჭყდლო“. ათწლეულის კონცერტებს მთავრობის წევრების გარდა მრავლად ესწრებოდნენ მუსიკოსთა, საზოგადო მოღვაწეთა ცნობილი სახეები. (მგონი 1948 წ.) დარბაზში კონცერტზე კონსერვატორიის რექტორი, კამპოზიტორი ბ-ნი ი. ტუსუკია ვინასაყლი. მასთან საგუნდო-სადირიჟორო განყოფილების უფროსმა ბ-ნ გიორგი ხახანაშვილმა წარმადგინა. ეს იყო კონცერტის დაწყების წინ. მაშინ საგუნდო-სადირიჟორო განყოფილებას ბრწყინვალე გუნდი ჰყავდა. „ხორავიკების“ გარდა მღეროდნენ ვოკალისტებიც. კონცერტი გაიხსნა ოთარ თაქთაქიშვილის „საქართველოს ჰიმნით“. ბ-ნ გ. ხახანაშვილმა მისი დირიჟორობა მე დაშავალა. ასევე ვიდირიჟოროე მენდელსონის „გაზაფხული“. შესრულდა აგრეთვე სხვა საგუნდო სიმღერები, რომლებსაც ასევე მოსწავლეები დირიჟორობდნენ. საღამოს დამთავრების შემდეგ ბ-ნი ი. ტუსუკიას კვლავ შეგვხვდა. იგი დაინტერესდა ჩემი წარსულით, განათლებით. ვუამბე, რომ ათწლეუმი მისვლამდე ბევრი რამ გადაამხდა. მამა სევასტოპოლის მიმართულებით დაიღუპა, ვუამბე სოფელში ომის დროს ჩემს გაჭირვებაზე და ა.შ. ისიც ვუთხარი, რომ ყველგან კარგად ვსწავლობდი, ვმღეროდი სახ. ანსამბლში, დაგავ მთავრე პედაგოგიური ინსტიტუტის ფილოლოგიური ფაკულტეტი და აი, ათწლეუმი ერთ-ერთ წარჩინებულად ვითვლები. ვერც კი შევაძწინე

როგორ მივედი მანქანამდე, რომელიც ბ-ნ იონას უცდელა.

1950-იანი წლებიდან კონსერვატორიის დირდადარბაზში თბილისის სამხატვრო აკადემია, თეატრალური ინსტიტუტი, სკოლა-ინსტრანტის ახალგაზრდობა განწყობით გარიობის, დამეგობრების საღამოებს. გამოიზინებოდა მხატვარ-სტუდენტთა ნაბუშევერები (კარიკატურები, მეგობრული შარუები და ა.შ.), მომავალი მსახიობები, რეჟისორები წარმოადგენდნენ ნაწყვეტებს სექტულებიდან (კითხულობდნენ ლექსებს). სასუბარო სექტრებს და ა.შ. ეს იყო ხელოვნების სამი ინსტიტუტის სტუდენტთა ნამდვილი მეგობრობის ზეიმი. იქიდან ვმეგობრობდი ბრწყინვალე მსახიობებს, რეჟისორებს გ. საღარაძეს, ზ. კვერენჭილაძეს, ბ. მირიანაშვილს, ბ. კობახიძეს, ანზ. ქუთათელაძეს, ვ. მამალაძეს, უ. დარჩიას, რ. აბულაძეს, ბ. მეძმარიაშვილს, მ. ჯალიაშვილს. მხატვრებს, მოქანდაკეებს, არქიტექტორებს — თ. ლვინიანაშვილს, გ. ბათიაშვილს, გ. თოთიბაძეს და მრავალ სხვებს. რამდენადაც, მისთვის მსგავსი „მეგობრობის საღამოები“ სხვა უმაღლეს სასწავლებლებში მაშინ არ იმართებოდა. ერთ-ერთი ასეთი საღამოს შემდეგ ბ-ნმა ი. ტუსუკიამ მიმიხში კაბინეტში. ბევრი მესაუბრა ახალგაზრდობის ცხოვრების შესახებ. და, აი, ვარ აბიტორიენტი. შევდივარ არა საგუნდო-სადირიჟოროზე (რაც ბ-ნ გ. ხახანაშვილს ძალიან სწყონდა), არამედ თეორიულ-საკომპოზიტორზე მუსიკოსტოდენტ-ფოლკლორისტის სპეციალობით. მისალები გამოცდების პირველივე ნიშნები მაღალი მქონდა. გვაქვს გადამწყვეტი გამოცდა სოლფეჯიოში. მოულოდნელად მოზრძანდა რექტორი ი. ტუსუკია. ცხადია, სტუდენტები დაფრთხნენ, აქეთ-იქით მიიმაღნენ. პირველად შესვლა არავის ხელს. ბოლოს, როგორც „კახელი“, მე შევწინი ხელში გამომცდელებს. პირველი მაგალითის სიმღერის დროს ქალბატონი ოღლა ბარამიშვილი (ცნობილი კომპოზიტორი, ბრწყინვალე, სათნო ადამიანი) მიუჯდა როიალს და ისეთი აუომპანიტინი გამოიქცა, გათამამებულმა სრული ხმით ვიმღერე. ბ-ნ იონამ ბრძანა: — „აღბათ, ეგ ამოვანა განუპირებული გქონდა და ახლა მე შეგირჩევ მაგალითს.“ ასეც მოხდა. იმდენი არჩია რუსულ კრებულში, რომ ერთი უწყველებელი, ქრომატული სვლებით, ნახტომებით, ავებულ მაგალითზე შეჩერდა. მაგალითი “ნ. რიმსკი-კორსაკოვის ოპერადან „მეფის საცოლვ“ იყო. ქანა ოღლამ კვლავ ბრწყინვალე თანხლები გამიჩა და მეც სრული ხმითა და დირიჟორობით ავმღერდი, ბ-ნი იონა კიდევ აპირებდა რაღაცას. აქ კი საგამოცდო კომისიის წევრებმა პროფ. შალვა ასლანიშვილმა, ქანა ოღლამ მიმართეს: „იონა, რას ეწინა ამ ყმაწვილს, მისი

ჩაჭრა ხომ არ განვიზრახავთ.“ მეც გათამამებულიმა, უფრო სწორად გაყოყლოჩინებულმა ვთქვი: „თუ ქნი ოლა ასეთ ლამაზ თანსლებს განიკეთებს, ოპერას გიმღერებთ-მეთქი.“ ბ-ნი ონა შემდგომ სხვა გამოცდებზეც მესწრებოდა. ოღონდ არა გამოსაცდელად, არამედ დასახმარებლად — „სუთონსობის სტიპენდია“ არ დააკარგვიოთო“... (არადა, კირისხევი, ომის დროს, სად იპოვეს არ ვიცი. ისეთი რუსული ენის პედაგოგი გვაყავდა, ყველაფერი იცოდა საგნის გარდა).

დადგა სექტემბერი. ჯერ კიდევ ვერ მოვირგე, ჩემთვის უწმინდესი ქართული მუსიკალური განათლების ტაძრის კედლების სუნთქვა, რომ # სექტემბერს ამირჩიეს კონსერვატორიის ახალგაზრდობის ლიდერად. შევები მძიმე უელმში. სწავლა, რაიონული, საქალაქო, ალკ ცეკას ბიუროები, პლენუმები დიდ დროს მართებდნენ. 1955 წ. ჩატარდა ალკ ცეკას პლენუმში „ახალგაზრდობის აღზრდის“ პრობლემამზე. ამ პლენუმზე სიტყვით მეც გამოვედი. მანამდე შეხვედრა მჭონდა რექტორ ი. ტუსკიასა და სასწავლო ნაწილის გამგე ვასილ ხმალაძესთან. მე გულახდლად ვისაუბრე კონსერვატორიაში სტუდენტთა აღზრდის (განსაკუთრებით ქართულ სექტორზე) სავალალო მდგომარეობაზე. საქმე ეხებოდა მშობლიურ ენაზე მუსიკალურ-თეორიული ლიტერატურის თითქმის არარსებობას, რომ ლექციებზე სტუდენტები დასვენებულნი იყვნენ კონსპექტების გადანერით. არ გვექონდა დამამარე ლიტერატურა.

ეს პრობლემა მოხსნილი ჰქონდათ რუსული სექტორის სტუდენტებს. თბილისის კონსერვატორიის ბიბლიოთეკა დამძიმებული გახლდათ რუსეთიდან შემოსული სახელმძღვანელოებით. ქართველმა ახალგაზრდებმა არ ვიცოდით ჩვენმა წინაპარმა თუ დღევანდელმა პროფესორ-მასწავლებლებმა რაზე დაიცვეს ხარისხი, სად გაიფრდნენ, რომ ჩვენ, მათ მომდევნო თაობას იგივე გზები არ გვეტყუანა. ამათან, ბ-ნ ვ. ხმალაძემ დადამიძალა დიარგამები, თუ რომელმა ქართველმა მოღვაწემ როდის რაზე დაიცვა დისერტაცია. ამ დიარგამებს თან ერთვოდა კონსერვატორიის სამხატვრო საბჭოს დღედგნილებით: „მოწონებული იქნას, მიეცეს რეკომენდაცია გამოცემკლო-ბაში დასასტამბად.“ ყოველივე ამ დიარგამებითა და გადაწყვეტილებებით წარვსდგეკი პლენუმზე. ძალიან ეროვნული, პრინციპული, კულტურის სამინისტროსა და სხვა შესაბამისი ორგანოების მიმართ მწვავე კრიტიკული გამოხილვა ზოგ-ზოგ ჩინოვნიკს არ მოეწონა. იყო მცდელობა ხმაპალლი რეპლიკა-შეკითხვებით ჩემი დასახული სიტყვის დაბნევისა თუ გეზის შეცვლისა. არაფერი გამოვიყოდა. ჩემი სათქმელი ხმაპალლა ვოქვი. ერთმა ჩინოვნიკმა მომაძახა: „ყმაწვილო,

ფაქტობრივად საჭირო, პასუხს ავებო.“ მეც არ დავყოფენე. კათედრის უფრიდან გამოვალაგე დიარგამების ხეეულები და საქ. კპ. ცეკას მდინანს ბ-ნ კ. ჩარკვიანის წინ გადავუშალე. დიარგამებმა საპატო პრეზიდენტიმის წევრებს შორის შემოიარა... პლენუმთან რამდენიმე დღის შემდეგ უშეშროების კომიტეტიც დამიბარეს. „თქვენი გამოსვლა ნაციონალიზმის გამოვლინებეკი“ — მითხრეს და რამდენიმე შეხლა-შემოხლის შემდეგ პირდაპირ ბ-ნ ინაურთან ამომყოფინეს თავი. იგი თბილად შეხვდა. ბუერი ვისაუბრეთ. ბოლოს მითხრა: „ნაადი, განაგრძე მუშაობა. კარგი ყმაწვილი იზრდებიო“. გულწრფელად გამიხარდა საფრთხობებლად ქვეული ინაურისაგან ასეთი დამოკიდებულება. ორჯერ საქ. კპ ცეკასზეც გამომიძახეს. წინ დამიდეს პლენუმზე ჩემი გამოსვლის სიტყვის სტენოგრამა. მირჩიეს შემეცვალა, კუპიურებით ამომელო მათთვის არასასურველი ფრაზები. ამას არასგზით არ დავთნხმდი. მაღე კონსერვატორიაში საქ. კპ. ცეკას დავალებით შეიქმნა პროფესორ-მასწავლებლების მთარგმნელთა ჯგუფები. ცალკეული მოღვაწენი, ვის შრომებსაც მრავალი წლის მანძილზე არ ეღიროსათ გამოიკემა — დატბილდნენ და, დანყო შ. ასლანიშვილის, ვ. დონაძის, პ. ხუჭუას, გრ. ჩხიკვაძის, ა. ბეგეჯანოვის, ო. ჩიჯავაძის, ვ. ახობაძისა და სხვ. კრებულების გამოიკემა. დაიბეჭდა რუსული და დავალებთ ვეროპის მუსიკალური ლიტერატურა (ფერმანის დასავალებთის მუსიკის ისტორია 2-ტომი).

ჩემთვის დაუფინყარი იყო დასვენების ან რომელიმე რელიგიურ დღესასწაულზე კონსერვატორიის პროფესორ-მასწავლებლებთან ერთად პატარა ავტობუსით გამგზავრება. მოიაფე კი ყოველთვის ბ-ნი ი. ტუსკია გახლდათ. უფრო მეტიც, იგი ჯიბეში ხელს არავის ჩაყოფინებდა. თავად იხდელი ზოლზე თიხას. ასე ვიყავით ალავერდში, აწყურის „თეორ გიორგიში“, შუაბაში, ბაზალეთზე, მარტყოფში, ფასანაურში, ჩარგალში, ბოლნისის სიონში, სამშვილდემში და ა.შ. ყველგან იმბოტად პურ-მარილი, ოჯახებიდან წამომბებულ სანოვაგეს, ადგილზე შექმნილი თხლის მწვალები, ჩაჭაფული, ყაურმა ავიკრიგინებდა (კარგ თიხის მაშინ 20 მ. იყიდიდი). ერთხელაც, ბაზალეთს ვსტუმრობთ. ბ-ნ ონამ ჩემი შერწყული ცხვარი იყიდა. მე იგი ჩათოთი მივაბი პანტის ხეზე და შეუვდეკი თადარიგს. ვხედავ ი. ტუსკიას გლეხი მოუყვანია და დავკიკალიო უთქვამს. გლეხს გასამრჯელოდ თითქმის ცხვრის ფასი მოუთხოვია და აქეთ ვეპყვარს. მეწყინა დღესის სიხარბისა. „ბ-ნო ონა, ცხვარს მე თვითონ მოვუვლი, 15-20 წუთში დავაჭუმავებ, მანამდე კი ტბაზე გაიყირნეთ-მეთქი.“ ასეც მოხდა. იქვე წარაფში სამწვადე შამფურები გამოვთალე, ტყეპალიც მოვიძიე და თქვენი

მონონებელი სუფრა გაეწყო!

ყოველი თვის ბოლოს ბულალტურიიდან ქნი ვ. ახოზაძე დამირეკავდა — სოლომონ, ჩამოდი, ფული აიღეო. ყოველთვის ვეკითხებოდი, მე უკვე სტიპენდია ავიღე. რამე ხომ არ გემლეუბათ-მეთუი. ის კი ყოველთვის ერთსა და იმავეს მეუბნებოდა. — დირექტორი თავის ფონდიდან გიხდისო. დამატებით 100 მანეთი, მერსუნეთ მამინ კარგი თანხა გახლდათ და ღმერთს მაძღროს ვინარავდი, უხილავი ანგელოზი ასე რომ მიმართავდა ხელს. მხოლოდ კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ გავიგე, ჩემი კეთილი ანგელოზი ბ-ნი ი. ტუსკია ყოფილა. იგი თავისი ხელფასიდან, ჯიბიდან მაძლევდა თურმე. ღმერთმა გაანათლოს მისი სული!

კონსერვატორიის ვამთავრებ. საქმის გადადება არასოდეს მიყვარდა და სადიპლომო შრომავე რამდენიმე თვით ადრე ჩავაბარე. თვამ გახლდათ „ქართლ-კახური უძველესი სასწავლებელი სიმღერები“. საკმაოდ სოლიდური შრომა გამოვიდა. დადავ დიპლომის დაცვის დღე. საბჭოს სხდომაზე ბ-ნი იონა ბრძანებს: „თაროზე შემოდებული საკმაოდ დიდტიანი ნაშრომი შევინაწე. გამიკვირდა. შექვეული ვიყავი მცირე ფორმის სადიპლომო შრომებს. დამინტერესა. გადავშალე. კითხვა დავინყე. კარგი ქართული ნაწერმა ჩამითრია. კითხვა სახლში განვაგრძე. არა, ის არ ჰგავდა მანამდე ნარმოდგენილ ნაშრომებს როგორც შინაარსით, ისე აზრის ღრმა ლოგიკური განვითარებით. თვამ განხილული იყო სიმღერის ნარმოშობის, სასწავლებლებო გარემოს შესწავლით. ამასთან ისტორიის, არქეოლოგიის მონაცემების ფართო გამოყენებით. ვიფიქრე, ამ შრომის შეფასება სცილდება ადგილობრივ ძალებს და იგი გადავცით მეცნიერებათა აკადემიის ფოლკლორის განყოფილებას. დღეს ჩვენი სტუმრები არიან სწორედ მათი ნარმომადგენლები, ბ-ნები ილია ჭყონია და კოტე ჩოლოყაშვილი. მონვეული მეცნიერების უფასებით „ნაშრომი სცილდება დიპლომის ჩაჩოებს. იგი შეიძლება ნარდგენილ იქნას ხ.რისის მონაპოვებად.“ ბ-მა ი. ტუსკიამ კიდევ ბევრი კეთილი სიტყვით მომმართა და გზა დამილოცა. ამ ქება-დიდებათ ერთი ჩემი პროფესორი ისე გააღიზიანა, რომ ჩვენი მომავალი გზები საბოლოოდ გაიყარა, — კონსერვატორიას აღარ გამყარა.

აქვე, მინდა, კიდევ ერთი დეტალი გავიხსენო. 1956 წ. მარტის იმ ავბედით დღეებში, შოინი-სტამა, ნილაბჩამოგლეჯილმა ნიკიტა ხრუშჩოვმა სანაპიროზე, სტალინის ძეგლთან ქართველი ახალგაზრდების რა სისხლიანი კალო გაღვნა, ყველას მოგვხსენებთ. მეც იქ გახლდით, აქტიურად ვმონაწილეობდი საქ. ალკუ ცუკას პირველ მდივანთან თამაზ ჯანელიძესთან,

მესამე მდივანთან გელა ბანძელაძესთან, თენგზხელაშვილთან და სხვებთან ერთად. იმ ღამის კომპარტიული მოგონებები დღემდე მაფორიატებს. დანყო უმაღლეს სასწავლებლებში ახალგაზრდა პატრიოტების დევნა. თითქმის ყველგან შეგზავნეს ხრუშჩოვის მისი მომხრე ლექტორ-პედაგოგები. ერთ-ერთი მათგანი ჩვენთანაც გახლდათ, გვარად სოლომონია. იგი პოლიტკონომის სანაცვლოდ სალექციო დროს უთმობდა ი.ბ. სტალინის ლანძღვა-გინებას, ქართული „ნაციონალიზმის“ გამოვლინებას. ერთხელაც ვეღარ მოვითმინე, მისაბალა შევეპასუხე და კატეგორიულად მოვთხოვე ნალეთხა ლექცია დამტკიცებული თემატიკის მიხედვით. იგი გავარდა აუდიტორიიდან. მიჩვილა ყველგან, სადაც კი ხელი მიუწვდებოდა. ბოლოს ჩემი „საკმე“ გადასცეს კონსერვატორიის პარტიბუროს, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ბრწყინვალე ქართველი, ყველასათვის საყვარელი ადამიანი სერგო ბოკუჩავა. ნაიკითხეს სოლომონის საჩივრო. მომცეს სიტყვა. მე კვლავ დავადანაშაულე პოლიტკონომის ლექტორი, რომელიც საგნის გვერდის ავლით დროს ხარჯავდა მხოლოდ ი.ბ. სტალინის, ასევე ქართველი ხალხის ლანძღვა-გინებაში. სხდომაზე ხანგრძლივი სიჩუმე ჩამოვალდა. ბოლოს ისევ ბ-მა იონამ დაიცვა ჩემი ღირსება. მან დეტალურად გაუხსენა სოლომონის მისი გადასახლების მიზეზები და ურჩია ხელი აეღო სტუდენტთა აღზრდის მათე პრაქტიკაზე. ბ-ნი იონას სიტყვის შემდეგ ბევრი ადამიანი გამოვიდა. ბ-მა სერგო ბოკუჩავამ კი ურჩია სოლომონის შეწყვეტა უსაფუძვლო საჩივრების წერა და თუ სურდა დარჩენილიყო კონსერვატორიის ჯანსაღ კოლექტივში სამოღვაწეოდ და ა.შ. ასე მომქსნა სოლომონისგან მონიჭებული „დახვრეტის“ მუხლი!

და აი, მინდა მოგიხსნათ კიდევ ერთი საინტერესო ფაქტის შესახებ. იგი ეხება სსრკ პიმის შექმნის ისტორიას და მასში ქართველი კომპოზიტორის მონაწილეობას. მე ვეყრდნობი თვით კომპოზიტორის მონათხრობს. თუმცა სსრკ პიმის შექმნის ისტორია უკვე ფართოდ გახსურდა ცნობილი მწერლის ვ. კარპოვის ნიგინდან „გენერალისიმუსი“ (ორტომეული. ნანტე-პეტერბურგი). ნიგინს ერთ-ერთი თავი ეძღვნება სსრკ პიმის შექმნის პერიოდს. იქ ნახსენებია ქართველი კომპოზიტორი ი. ტუსკია, რომელიც პიმის შექმნის მსურველ ათეულობით კომპოზიტორთა შორის მონაწილეობდა. ცხადია, ვ. კარპოვის ნიგინში პოეტების მიხალკოვსა და ელ. რეგისტანის ლექსზე აქცენტრ გადატანილი, რომელიც, ი. სტალინის წინადადებით, შემდგომ კიდევ უფრო დაიხვეწა და სრულყოფილი სახე მიიღო. ავი მიხალკოვი ი. სტალინთან შეხვედრების დროს აღნიშნავს კიდევ, რომ ბელადი





გულდასმით განიხილავდა ტექსტის თითოეულ ფრაზას, სიტყვას. ხშირად შეჰქონდა მასში საკუთარი სიტყვები, რაც პოეტებისთვის ფრიად მისაღები გახლდათ. ვ. კარპოვის წიგნის მიხედვით, ი.ბ. სტალინს სსრკ ჰქონის შექმნის იდეა ომის დაწყების პირველსავე წელს მოსკლი. ვინ იცის, შეიძლება უფრო ადრეული ჩანაფიქრიც იყო. რევოლუციის წლებში დამკვიდრებულმა „ინტერნაციონალმა“ თავისი დრო უკვე მოჰყამა. სტალინს მიაჩნდა, რომ ახალ, მძლავრ სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის სულ სხვა ჰქონი სჭირდებოდა. და აი, ომის ქარცეცხლმა კიდევ უფრო გაუმძაფრა ბელადს ადრე ნაფიქრის რეალურად შექმნის სურვილი. ი.ბ. სტალინს წინადადებები, შეიქმნა სსრკ ჰიმნზე მომუშავე კომისია ვ. კოროშილოვის მეთაურობით. მასში ყველა ნაშეყანი პოეტი მონაწილეობდა. „ტექსტები წარმოადგინეს (ვ. კარპოვის მიხედვით) დომაბატოვსკიმ, დემიან ბენდიმ, ბერგოლცმა, სიმონოვმა, სურკოვმა, ასევემა, ტინონოვმა, შოპანმა, ანტოკლსკიმ, ისაკოვმა და ა.შ. ჰიმნის მუსიკის შექმნაში ჩაება სსრ კავშირის თითქმის ყველა კომპოზიტორი. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ყველა ტექსტი გადიოდა ი.ბ. სტალინის გენიალური ტვირის ფილტრავით. საბოლოოდ კი მიხალკოვის ტექსტზე შეჩერდა არჩევანი. პირადი ჩარევით გადამუშავებული ტექსტი დაედო საფუძვლად ყველა კომპოზიტორის მუსიკას. 1943 წ. შემოვიდა იყო. კომისიამ ხანგრძლივი მუშაობის შემდეგ შეარჩია სამი ნაწარმოები. დიდ თეატრში დაინიშნა მათი მოსმენა. სიმფონიური სასულე ორკესტრები, ა. ალექსანდროვის ნითელდროშოვანი განთქმული ანსამბლი შხადა. ი.ბ. სტალინი დანიშნულ დროს შემოდის დარბაზში. იწყება სსრკ ჰიმნების კონკურსი. კომისია ყურადღებას აჩერებს ერთ-ერთ მათგანზე. მისი ავტორი აღმოჩნდება ქართველი კომპოზიტორი ი. ტუსკია. ბელადს მოსწონს, მაგრამ მთლად კმაყოფილი არაა. კომისიისგან მოითხოვს მუშაობის გაგრძელებას და არა გაჭიანურებას. კომპოზიტორები ა. ხანატურანი, დ. შოსტაკოვიჩი, ს. პროკოფიევი, ვ. მურადელი და სხვანი კვლავ ჩაუფდნენ სამუშაოს. ი. ტუსკიას ნაამბობიდან: „მაქსიმალურად შევეცადე მისი ხმოვანება ზოგადი, ზეანული, ამაღლებული გამქვანა. ერთ თვეში კვლავ შევიკრიბეთ დიდი თეატრში. კომპოზიტორთა ჯგუფებმა ჰიმნის ახალი, გადამუშავებული ვარიანტები წარმოადგინეს. მეც ჩემსას შევეცადე. ი.ბ. სტალინი კვლავ ლოყაშია. შესრულდარამდენიმე ახალი ჰიმნი. მათ შორის ჩემს ქმნილებას კომისიამ კვლავ პრიორიტეტი მიანიჭა. თეატრის სამარისებურ სიჩუმეში კომისია და

ყველა იქ დამსწრე ველოდები ბელადის „განაჩენს“. მცირე სიჩუმის შემდეგ დარბაზში ი.ბ. სტალინის ჩვეული, დაბალი, მკვეთრი ხმა იმის იგი პირდაპირ სცენაზე მდგარ ა. ალექსანდროვს მიმართავს: — ამხანაგო ალექსანდროვ, როგორც მასსოვს, თქვენ გაქვთ „სიმღერა პარტიამზე“. თუ შეგიძლიათ შეასრულოთ!

სასულე და სიმფონიურ ორკესტრს, გუნდს სასწრაფოდ დაურიგდათ ნოტები და აუგუნდა „სიმღერა პარტიამზე“. დასასრულს ი.ბ. სტალინმა ბრძანა: აი, ამ სიმღერას მთავრეთ შერჩეული ტექსტით, სიმღერის საწყისი აკორდები და ფინალი შეასწორა. ეს იქნება „სსრკ ჰიმნი“. ასე გადაველოცე ცივი წყალი კომისიის, ალბათ, ერთწლიან შრომას. ცოტა ხნის შემდეგ ჩემთან მოვიდა სტალინის პირადი მეგობარი პოსკინო-შევი. მეუბნება, თქვენ თეატრის ლოყის წინა სამთავრობო ოთახში გელოდებთ ამხ. სტალინის, მომეყვით. მე მალე აღმოვინდი სტალინის პირისპირ, იქ ვ. კოროშილოვიც დახვდა. თბილად მომესალმა. გამოვიტოხა სადაურობა, რა საქმიანობას ვენიოდი. გურიის ხსენებზე ბევრი რამ გაისენა, თბილისის კონსერვატორიაც ასენა — კარგ შემსრულებლებს ზრდითო. ბოლოს დასძინა: შენი სიმღერა, მართლაც, მომეწონა. მაგრამ, მასში პარმონის განზოგადობის მიუხედავად, მაინც ქართული სული შეიგრძნობა. მას სახელი შეუცვალე, დაარქვი „სიმღერა მეგობრობაზე“ და იგი მალე გახდება პოპულარულიო. პოსკინოშევის კი უთხრა — მიახარეთ მანქანა. მიინდა ერთხანს ჩემს კუნცეკოს აგარაგზე დაისვენოს. კუნცეკოში ერთ-ერთ საღამოს ვახშამზე მიწვევისას მითხრა: — იონა, არ გეწყინოს. ომსაც მოვიგებთ, რუსეთიც ალორძინდება. მიუხედავად ამისა, ჩათვლემილი შოვინისტური რუსეთი გაიღოძიებს, არ მავატიებენ, რომ მათი შინაწლიანი მართვა ქართველის ხელში იყო. ერთ-ერთ მიზეზად შენს ჰიმნსაც დაასახელებენ — ქართველ კომპოზიტორს მისცა უპირატესობაო. სამი ათასი მანეთით დამავილოვოა. რამდენიმე წლის შემდეგ კი, როდესაც ომში გამარჯვებულმა ქვეყანამ აღმოშენებლობა დაიწყო და ქარხანა პირველი „პაბეღებიც“ შექმნა — როგორც ჩანს, არ დავეინწყებივარ ბელადს, გამომიძახეს მოსკოვში და „ტენტიანი პაბედა“ საჩუქრად გადამომცეს. ასე რომ, ამ მარკის ავტობიქანა პირველმა მე შემივგაგორე თბილისში“ — დასძინა ბნმა ი. ტუსკიამ. ზემოთ მოყვანილ საუბარს ი. ტუსკიას კაბინეტში ს. ბოკუჩავასთან, პ. ჭიაურელთან, პ. ზუჭუასთან და სხვებთან ერთად მეც ვესწრებოდი. მაშინ რა ციკლით, თუ სსრკ ჰიმნის შექმნის ისტორიას მეც გავეპასუსებოდი.

მიხეილ კალანდარიშვილი

თეატრი მოღარნიშის გზაზე

ქართული თეატრის ნატურალისტურ სპექტაკლებს შორის ასევე მკაფიოდ გამოირჩევა შალვა დადიანის პიესა „განწმენდის სასახლე“, რომლის დადგმა ვალერიან შალიკაშვილმა 1911 წლის 17 თებერვალს განახორციელა. ეს პიესა ქართული სინამდვილის სამოსელში გამოწყობილ ნიქსეულ იდეათა ზემოქმედების ნიმუშს წარმოადგენს. სიმახინჯის „რომანტიკული კომპლექსი“, რომელსაც სიცოცხლის უფლება გააჩნია, „განწმენდის სასახლეში“ მოდერნისტულ ყალიბში ჯდება. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს საშინელებათა გადმოცემის ნატურალიზტური მეთოდი, რომელმაც სცენაზე ეფექტური გადაწყვეტა მოვა. ნატურალიზმმა ქართულ თეატრში შესაშური სიცოცხლისუნარიანობა გამოამჟღავნა: დრამატურგიაში სიმბოლიზმს გადაეჯგუფა, ხოლო სცენიურ ხელოვნებაში რეჟისურა და სამსახიბო ხელოვნება გაამდიდრა. ჩვენი საუკუნის ათიან წლებში ქართველი რეჟისორები — ვ.შალიკაშვილი, ა.წუნუნავა, მ.ქორელი, ა.ფაღვა, კანდრონიკაშვილი — ერთიანი ძალებით ამზადდნენ თეატრალური რომანტიზმის ბურჟუაზ. „განწმენდის სასახლის“ პრემიერის მეორე დღეს, „სახალხო გაზეთმა“ დანტერესება გამოხატა სცენაზე ნაწახი პიესის მიმართ და მაყურებელს მის განხილვასაც კი დაპირდა, (თუმცა დაპირება დაიპირებდა დარჩა). რით იყო საინტერესო პიესა, რა ხდებოდა მასში? ცნობილმა მწერალმა იოსებმა თხზულებათა ორი ტომი შექმნა, რომელიც, ცხოვრებაში ყოველგვარი სიმახინჯის მოსპობის აუცილებლობას ამტკიცებდა. ნაწარმოების წარმატებამ ყველა მოლოდინს გადააჭარბა. — პირველი ტომის 700 ეგზემპლარი არამედ-

ნიმე საათის განმავლობაში დაიტაცეს. მაგრამ იოსები თვითონ იყო ფიზიკურად მახინჯი და თავისივე მსგავსი საშინელი პირში წარმოშვა. ბედისწერა თითქოს სამაგიეროს უხდიდა მას ბოღვითი იდეების გამო; საკოდავი ქნილების წარმატებისაგან ფრთაშესმული მწერალი კი, თავისი ჩანაფიქრის ცხოვრებაში განხორციელებას შეუდგა: ამ მიმართულებით პირველი ნაბიჯი — საკუთარი ძუძუმწოვარა ბავშვის მკვლელობა, ხოლო მეორე — თვითმკვლელობა. დრამის მეორე მოქმედებაში, ოსები გატაცებით მსჯელობს თავის მეგობართან და მწუხრებთან — დათიკოსთან სიკვდილის ამოუცნობ იდუმალებაზე, უსახლვრო შიშზე, რომელიც ამ თემას ნაღვლიან რეზულტატად მოევიწინება. ხოლო მესამე მოქმედებაში, იგი თვითონვე უგრძობლად, დაწვრილებით მოიპარებს მეგობრის თვალწინ, ჩვილ ბავშვზე ანგარიშის გასწორების საშუალებას. ნატურალისტური წერილობების გარდა, რომელსაც გმირი განსაკუთრებული სახიერებით ალწერს, საყურადღებოა ამა თუ იმ უხერხულობათა ახსნის გამოჩინება, რომლებიც მამის მღელვარებას განაპირობებენ. იგი წინასწარ წარმოიდგენს მოსალოდნელ არასაუბრულ გათრულებას — ყვირილს, ტირილს, ხელუბის ოფლიანობას, მაგრამ არა სიბრაულეს. მღელვარებას იწვევს მხოლოდ დაბრკოლებები, რომლებიც გადაწყვეტილების განხორციელებას ახლავს თან და იგი გულდასმით ირიცხვს საუკეთესო ვარიანტს. ამგვარად ცხადია, რომ ჩვენს წინაშე არ იმყოფება იდეის სიდიადით შეპყრობილი გმირი, რომელმაც გადააბიჯა „სიკეთისა და ბოროტების“ მიღმა. ყველაზე რეალური, თვალსაჩინო ქმედება ე.წ. გონის გამარჯვებისა სიმახინჯეზე არის სწორედ ცოცხალი, უსუსური არსების მხეცური განადგურება; ჩვილი, რომელმაც არც კი იცის რისთვის აჩუქეს სიცოცხლე და მერე, რატომ წაართვეს ასე ერთბაშად. იმ წლების თეატრალური მიმოხილვები დრამატურგისგან გმირის ქცევის შინაგანი მოტივების დასაბუთებას მოითხოვდნენ. ისინი ჯერ კიდევ არ იყვნენ მზად იმისათვის, რომ პიესის და სპექტაკლის მთავარ გმირებად შიში და საშინელება ეცნოთ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იოსების მზადება საკუთარი იდეის სარეალიზაციოდ, გაცლებით რომანტიკულად გამოიყურებოდა, ვიდრე შედეგი, რომელიც პიესის ფინალში გამოიკვეთა. მაყურებელი და მკითხველი ყოველმხრივ მოაზრებული მკვლელობის თანამონაწილე ხდებოდა, რომლის გამაძრებლად, თითქოსდა მახინჯი ხალხისგან სამყაროს განთავისუფლებამ მდგომარეობდა. იდეა უკვე მრავალს იტაცებდა და ცოტას თუ შეეძლო დაეფიქრება მისი



განხორციელების უზენომაზე. პიესის ტექსტიდან ირკვევა, რომ „განწმენდის სასახლე“ უძირო უფსკრულია, რომელშიც გადმოცემის თანახმად, საკუთარი სურვილით გადაიხედა უკურნებელი სენით შეპყრობილი ცოლ-ქმარი. როდესაც იოსები შვილს ხრამში ადევნებს, მათი ხმა ძმის. ისინი სთხოვენ საქციელს გამოიყენებს და შემთხვევით არ ხდება, რომ სახლში მიბრუნებული გმირი, ისევ უფსკრულისაკენ იქცერს, სადაც მას უკვე ელიან... განთეთის დაბნეულმა რეცენზენტმა მაინც აღიარა, რომ ბენეფიციანტი „შთაბრუნებით თამაშობდა და იპყრობდა მაყურებელს“, მაგრამ იგივე რეცენზენტი შვებით წერდა, რომ ბნელი სანახაობის მერე უჩვენეს „ნიჭიერი ბელეტრისტის დ.კლდიაშვილის მშვენიერი ცხოვრებისეული ვოდვილი „დარისანის გასაჭირი“. თეატრალური მოვლენების განსაკუთრებული ყურადღების არეში მოექცა ი.გედევანიშვილის პიესა „მსხვერპლი“, რომელსაც რამოდენიმე წლის მანძილზე, სხვადასხვა გადაწყვეტა მიუძღვნეს ვ.შალიკაშვილმა, ვ.გუგუნიამ და ა.წუნუნიავამ. მათგან ყველაზე დიდი წარმატება ვ.შალიკაშვილის დადგმას მოჰყვა. აღსანიშნავია, რომ ამ პერიოდში მოსკოვის სახსატეო თეატრის სკოლა ჯერ კიდევ არ ჰქონდა გავლილი არც ერთ ქართველ რეჟისორს და 1901-1909 წწ. ქართული თეატრის განვლილი ეტაპი შეიძლება დახასიათდეს, როგორც რომანტიზმიდან ნატურალიზმისაკენ მიმავალი დამოუკიდებელი და მძიმე მსვლელობა. საუკუნის დასაწყისში ქართველ მსახიობთა უმრავლესობა, ჯერ კიდევ გაბატონებული რომანტიკული სტილის და ტრადიციის ტყვეობაში იმყოფებოდა, თუმცა, მათ შორის აღმოჩნდნენ გაბედულებიც, რომლებიც თამაზად გადაეშენენ ახალ ძიებათა ტალღებში და შეეცადნენ გამკლავებოდნენ უცნობ სტიქიას. თვით ქართული რომანტიზმის „ბელადამა“ — ლადო მესხიშვილმა — პირველმა გაიცნობიერა თამაშის ნატურალისტური ხერხების გამოყენების აუცილებლობა და ორგანულად შემოიხიან ისინი აწყობილი ტრადიციული სისტემის ორბიტაში. მას სხვებიც გაჰყვნენ: ნ.ჩხეიძე, ვ.შალიკაშვილი, ა.იმედავილი, ვ.გამყრელიძე, ვ.გუგუნი, კ.ყვირილი და სხვა. და პროცესმა გარდაუვალი ხასიათი მიიღო. 1908-09 წწ. სეზონი თეატრის განახლებულ შერობაში ვ. შალიკაშვილმა 1908 წლის 14 დეკემბერს „სამშობლოს“ — გახსნა და სპექტაკლი ზედინზე სამჯერ გაიშორა. „სამშობლოს“ ქარგაზე დაყრდნობით ვ.შალიკაშვილი ნატურალისტური სპექტაკლის შექმნას შეეცადა, რომელშიც პიესის ტრადიციულ იდეურ მიმართულებას ენაცვლებოდა ქართული სცენისათვის ახალი მზანი — ისტორიულად დამაჯერებელი სურათის შექმნა, ანტირეაქციონი და აქსესუარებისადმი განსაკუთრებული ყურადღება, რაც

სპექტაკლში თავისთავად ღირებულებას იძენდა. თუმცა, გადამეტება იქნება იმის თქმა, თუ როგორ ამ მისწრაფებამ რეჟისორული ჩანაფიქრის ადეკვატური განხორციელება პოვა. ეპოქის რეკონსტრუქცია, ახალი რეჟისორული საშუალებით მასთან მიახლოება, სურათის გამართვა დამაჯერებელი დეტალებითა და ისტორიულად გამართლებული წერილობებით, სულსატყურელი კომპოზიციების ძერწვა, რომლებიც ფორმათა გარეგნულ სახიერებას უსვამენ ხაზს... ამგვარია ერთ-ერთი პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორის მიერ არჩეული გზა. მხატვრად დაბრუნების შედეგ ვ.შალიკაშვილი ცდილობდა მაქსიმალურად მიეახლოებინა სცენური თხრობა ცხოვრებისეულ დამაჯერებლობასთან. საბედნიეროდ, მან ვერ მოახერხა გაენთავისუფლებინა თავისი სპექტაკლები თეატრალურობისაგან და ამის საუკეთესო საბუთია — ფერია „სინათლე“ — საუკუნის დასაწყისის ქართული რეჟისორული თეატრის ბრწყინვალე მიღწევა. 1915 წელს „კავკასის“ ერთ-ერთი მიმომხილველი თხოვდა რეჟისორებს თავი შეეკავებინათ ისეთი ეფექტებისაგან, როგორც იყო „მუხუდოს წვიმა“, „ფიცრის ქარი“, „დოლის ჭექა-ქუხილი“ იქამდე, ვიდრე სცენის ტექნიკა განსაზღვრულ დონეს არ მიაღწევდა...

მოეცე საუკუნის პირველ ათწლეულში, სიმბოლისტური დადგმის მრავალი ცდის მიუხედავად, ვერ მოხერხდა, მიმდინარეობის მიერ ნაქდავებ — ძირითად ესთეტიკურ მოთხოვნათა სცენური ინტერპრეტაციის შექმნა. შალვა ადღიანის პირველი სიმბოლისტური პიესა „მღვიმეში“, რომელიც ჯერ კიდევ 1905 წელს დაინერა, სპექტაკლად ათეული წლების მერე იქცა. ახალი პრინციპების ათვისების პროცესი სირთულთა და წინააღმდეგობებით ხასიათდებოდა. პირველი ცდების თეატრალური მნიშვნელობა შეიძლება განისაზღვროს — როგორც ცაცნობის, როგორც თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებასთან შეხებისა და ზიარების ფაქტი. მასთან პარალელურად ისევ ვითარდებოდა და მკვიდრდებოდა ნატურალისტური დრამა, ყალიბდებოდა მასზე მორგებული ქართული პროფესიული რეჟისურა, რაც ერთგვარი დაბრკობა იყო ახალი სიმბოლისტური პოეტიკის შეცნობის გზაზე. მიუხედავად ამისა, ქართული თეატრი წინ მიინეწვდა. სცენის უშუალო შეხება სიმბოლისტურ დრამატურგისათან 1908 წელს შედგა, როდესაც თბილისსა და ქუთაისში მეტერლინცის საოცრად პოეტური ქმნილება „და ბეატრისა“ დაიდგა. ქართულ სცენაზე ეს როლი წრცა ჩხეიძემ გააცოცხლა, რომელიც გამომირჩეოდა უსაზღვრო მომხიბველობით, დაბალი გული-სმიერი ხმით, დაკვირვებული და ზუსტი პლასტიკური მოწინააღმდეგე და ყოველთვის იპყრობდა

ქართული თუ რუსული პრესის ყურადღებას. პირველი სიმბოლისტურ დადგმებს შორის გამოირჩეოდნენ მეტერლინცის „მონა ვანა“ (1908 წლის 12 ნოემბერი) და ანუნიციოს „ჯოკონდა“ (1911 წლის 12 თებერვალი) და „იორიის ასული“ (1914 წლის 8 ოქტომბერი). ს.გლახიშვილის „წყურავილი“, მაყურებელმა პირველად 1909 წლის 15 დეკემბერს იხილა. სპექტაკლის რეჟისორი იყო ვ. შაიორიშვილი. მეტერლინცთან უფრო ახლოს ჩაიარა ი.გედევანიშვილმა, თავისი ფოლკლორულ მოტივებზე დაყრდნობილი ზღაპრული ფერებით „სინათლით“. ამ დადგმით, შეიძლება ითქვას, რომ ვ. შალიკაშვილმა შეაჯავმა მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული თეატრის განვითარება, ხოლო რეჟისორის ისტორიაში ეს სპექტაკლი ერთ-ერთ მწვერვალად დარჩა. როდესმე საქართველოში ეროვნული შოუ-ბიზნესის ისტორიის აღდგენის საქმიანობა თუ განხორციელდება, სამართლიანი იქნება, რომ ათვლა 1913 წლის 23 დეკემბრიდან დაიწყოს — დღიდან, როდესაც ქართულ თეატრში იოსებ გედევანიშვილის „სინათლის“ პრემიერა შედგა. მოსკოვის სახმატრო თეატრიდან დაბრუნებულმა რეჟისორმა ვ. შალიკაშვილმა სპექტაკლში ეროვნულ ნიშანთა ფონზე გააცოცხლა სიმბოლისტური, ჯადოსნური სამყაროს რეალობა დამახასიათებელი სტილით, მხატვრული ფორმითა და ფერადანებობით, სცენოგრაფიული ეფექტებითა და მრავალმნიშვნელოვანი განათებით. „სინათლემ“ სპექტაკლებ მაყურებლის დახსრების ყველანაირი რეკორდი მოხსნა. შორს მოთხოვა „სამშობლოსა“ და „ლალატის“ ყოფილი დიდება და არა მხოლოდ დროს გაუძლო, არამედ არნახულ შედეგსაც მიაღწია, როდესაც კვირაობით გადაჭყდილ დარბაზში ორი და ზოგჯერ სამი წარმოდგენა იმართებოდა. გედევანიშვილის პიესის მიამიტობა, უკიდურესობამდე დაყვანილი ზღაპრული ამბის უბრალოება მოითხოვდა სცენური განხორციელების შესაბამის სტილისტურ მანერას, რასაც ზუსტად მიაგნო ვ. შალიკაშვილმა, რომელმაც თავის დროისათვის პოპულარული მიმდინარეობის, პრიმიტივიზმისათვის დაძაბასათებელი ხერხებით გაშალა მაყურებლის წინაშე წარმოდგენა სამყაროზე, როგორც სიკეთის და ბოროტების ჭიდილზე. ამ სამყაროს განუყოფელი მთლიანობა მოჩვენებითია — სახსნაულის მოლოდინი კი და თვით სასწაული — უმაღლესი რეალობაა. „სინათლის“ მიამიტობა, მისი ოპტიმისტური და სინამდვილისათვის ყოვლად საჭირო იმედმოცველი აპოთეოზი გვარდნუნუნებს იმაში, რომ ამ სცენური ქმნილების უბრალოება — ილუმორულია; სიბრძნე კი — ხალასი ოქრო. სისადავე და გულუბრყვილობა ხომ სხვაგვარ სიღრმეს წარმოშობენ, რომელიც სიბრძნესთან უფრო ახლოს დგას და თუ ეს ნამდვილად ასეა,

მაშინ „სინათლის“ გააზრება ბიბლიური რჩევის მსგავს ულერალობას იძენს — „იყავ მიამიტი, ვით მტრედი და ბრძენი, ვით გველი...“

თეატრის განვითარების შემდგომი ეტაპი უკავშირდება სანდრო ამბეტელს, მის პირველ ნამუშევარს დრამატული თეატრის პროფესიულ სცენაზე — „ბერდო ზმანისა“ ს. შანშიაშვილის სიმბოლისტური პიესის ინტერპრეტაციას (1920). სპექტაკლი დაიბადა თავისუფალი საქართველოს პირობებში და მაშინ მისი გამიჯნის შეძახილი (ბერდო- მჭაყურელი) — „თავისუფალი ვარ! ვინ გაბედდა მაქციოს მონად!“ სიმბოლური დატვირთვა გააჩნდა. „ბერდო ზმანისათან“ არის დავაუმრებული ქართული თეატრის ისტორიაში, რეჟისორული ხელოვნების შესახებ — პრინციპულად ახალ შესვლულბათა დაშვებდრება. ამ სპექტაკლში თავი იჩინეს რეჟისორის პრინციპებმა, რომლებიც მსოფლიო პროგრესულ იდეებს ემბიანებოდნენ და თანამედროვე რეჟისორულ თეატრს აწვევდრებდნენ. „ბერდო ზმანისა“ გავალა ახალი თეატრის შექმნის გზა, თუმცა, მისი განხორციელება გაცილებით უფრო გვიან, სრულიად სხვა ისტორიულ ვითარებაში მოხდა. 1921 წ. ვასაჭიოების შემდეგ საქართველოში ჩამოდის კოტე მარჯანიშვილი და რუსთაველის თეატრის ისტორიაში იწყება ახალი ეპოქა. პირველი დადგმისთვის მარჯანიშვილმა აირჩია ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ და შექმნა რეჟოლუციური სპექტაკლი, სადაც ხალხის და სამეფო კარის დაპირისპირება რეჟისორული ინტერპრეტაციის საფუძვლად იქცა. „ცხვრის წყაროში“ ხალხი რეალისტურად იყო წარმოდგენილი, ხოლო სამეფო კარის ამაღლა კარკავტურული ფორმებითა და პლასტიკით მიანიშნებდა მათ მარიონეტულ ბუნებაზე. კონტრასტის ამგვარი პრინციპი მთლიანობაში განაპირობებდა სპექტაკლის გადამწყვეტს: მიზანსცენების სტილიზებული ხასიათი, რიტმული დინამიკა ერთობლივად ქმნიდა ემოციურად დამოუხტულ ატმოსფეროს, რომელიც მაყურებელზე უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენდა. „ცხვრის წყაროს“ პრემიერა 1922 წ. 25 ნოემბერს შედგა. ლაურენსისა როლს მგზნებარედ ასრულებდა თამარ ჭავჭავაძე. ამ წარმოდგენაში და შემდეგ მომდევნო დადგმებში მონაწილეობას ლებულოდნენ ქართული თეატრის საუკეთესო სამსახიობო ძალები: ვ. ანჯაფარიძე, თ. ჭავჭავაძე, ა. ხორვათა, ა. ვასაძე, უ. ჩხეიძე, შ. ლამბაძე, . გოციორიძე, გ. დავითაშვილი, ა. კორჭოლიანი; რეჟისორები: ა. ამბეტელი, კ. პატარიძე, მხატვრები: ვ. სიდამონისთავი, ი. გამრეკელი, დ. გუდიაშვილი, კომპოზიტორები: ი. ტუყული, თ. ვახვახიშვილი.

კოტე მარჯანიშვილის დადგმებს შორის აღსანიშნავია „პამლეტის“ თავისუფალი ინტერპრეტაცია (1925); ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება

საქართველოში" (1923) — ხალხური კომედიური სპექტაკლის ნიმუში; პანტომიმა „მზეთარზე“, რომელშიც დიდმა რეჟისორმა პლასტურნი გამომსახველობის უმაღლეს დონეს მიაღწია და სხვა.

მარჯანიშვილის „პამელის“ გადამწყვეტ სცენებში მნიშვნელოვან მხატვრულ დატვირთვის იძენდა მაღალი, მინიდან ზეცისცენ მიმავალი კიბე; (მხატვარი ი.გამრეკელი) სწორედ ამ კიბეზე წარმოთქვამდა თავის პირველ მოწოდებას უშანი ჩხვილის პამელტი, რომლის განვითარებულად გრძელი, შავი მოსასხამი კიბის საფეხურებზე იწელებოდა, როგორც ტრაგეკულის კვალი და ამაღლებულ, ამავე დროს რომანტიკულად იდეალურებულ კომპონიციას ქმნიდა. სპექტაკლის ხანგასმულად სტილიზებული სახათის მიუხედავად, მაყურებელი წარმოდგენას ცოცხლად შეგრძნობდა და აღიქვამდა როგორც ნამდვილს, რეალისტურს, რადგან, კ.მარჯანიშვილის გადამწყვეტმა მთავარი აქცენტები მამათული იყო პამელის იმ სიტყვებზე, რომლებიც მათ საკუთარ გულისცემას ეხმიანებოდა: 1925 წელს, მრავალი ადამიანი მღელვარებით შეჰყურებდა ქვეყანაში მომხდარ უღიდეს გარდატეხებს და გაურკვევლობის ეჭვებში ჩაიძრული სწორედ ასე ფიქრობდა: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა მე რად მარუნა მისი შუკვა“. 1924 წელს სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით შეიქმნა ახალგაზრდა მსახიობთა კორპორაცია „დურუჯი“. კორპორანტიებსა და მარჯანიშვილს შორის დროთა განმავლობაში ურთიერთობა დაიძაბა, რაც საბოლოოდ მარჯანიშვილის რუსთაველის თეატრიდან წასვლის მიზეზი გახდა. ამ ტუნში ფაქტების მიღმა იმალება უაშრავი წინააღმდეგობრიობა, კონფლიქტი და უბრალოდ ადამიანური წყენა. თუმცა დროის დისტანციიდან სულ უფრო ქრება ამ დაპირისპირების სიმძაფრე და რჩება რაღაც პოზიტიური — რეალური შედეგი, რომელიც მდგომარეობს ორი არაწვეულებრივი თეატრის შემოქმედებით შევიდრში, ქართული თეატრალური კულტურის განახლებაში. ამ თვალსაზრისით თანდათან ფერმკრთალდება კორპორაცია „დურუჯის“ ისტორია, რომელიც ააშკარაებს კონფლიქტის მხოლოდ ორგანიზაციულ, ეთიკურ მხარეს, ხოლო სულ უფრო დიდ მნიშვნელობას იქნის „ლამარას“ დადგმის ამბავი (1926), რომელიც შუქს ფენს მარჯანიშვილის და ახმეტელის მხატვრული დაპირისპირების მიზეზს. მარჯანიშვილის ცნობილი ფრაზა: „შეგიძლია აიშალო ავიშიდან ჩემი გავრი. „ლამარა“ ჩემი სპექტაკლი არ არის“ მიუთითებს ორი დიდი რეჟისორის განსხვავებულ ხედვებზე. 1926 წლიდან ახმეტელი უდგება სათავეში რუსთაველის თეატრს და ცხრა სეზონის განმავლობაში მართავს მას.

ამ დროის მანძილზე მან განახორციელა უამრავი დადგმა: „ამერიკელი ძია“, „კარმენსიტა“, „სახეცხე“, „რედკინგი“, „რედკინგი“, „ქართა ქალაქი“, „თენგიზი“, „ინტერვენცია“, „ნაგმეკი“, „ნაბიჭვარი“, „ანზორი“, „ლამარა“ და „ყაჩაღები“.

ჩამოთვლილ სპექტაკლებს შორის, რამდენიმე საეტაო მნიშვნელობისაა, მაგარამ მათგან სამი ახმეტელის სცენური შედგენილია, რომლებმაც ქართულ თეატრს მსოფლიო აღიარება მოუტანეს. სანდრო შანშიაშვილის „ანზორი“ (1928), გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“ (1930) და შილერის „ყაჩაღები“ (1933).

მოკლენები მხატვრულ შემოქმედებაში ისეთივე იშვიათობაა, როგორც ყოფით სინამდვილეში, სადაც შობა და სიკვდილი ყოველდღე არ ხდება. მათი გაჩენის და გაქრობის კანონზომიერებანიც ძნელი აღსადგენია: ისინი ხომ მჭიდროდ უკავშირდებიან იმ სამყაროს, რომელშიაც საიდუმლოდ იბადებიან, ვითარდებიან, იღუპებიან. სანდრო ახმეტელის ლეგენდად ქულულის სპექტაკლი „ანზორი“ შედგენილია იმ რიგს მიეკუთვნება, რომლის გარეშეც სრულიად წარმოდგენილია არა მარტო ქართული კულტურის სახის ჩამოყალიბების მცდელობა, არამედ თანამედროვე ხელოვნების პროცესის გააზრებაც კი. 1928 წელს რუსთაველის თეატრში „ანზორის“ მასშტაბურ ხორცშესხმაში მკაფიოდ და ნათლად აირვედა მსოფლიო სასცენო ხელოვნების საერთო წინსვლის ტენდენცია. იგი იმდენად რთული, სახიერი და შთამბეჭდავი იყო, რომ მის სრულ მოცულობაში აღქმის მცდელობა, დღესაც ახალი ხედვის ჩამოყალიბების ტოლფასია. „ანზორის“ შესახებ აუარებელი მასალა შეიქმნა. სპექტაკლს უამრავი წერილი უძღვნეს ქართველმა, რუსმა, ამერიკელმა, ინგლისელმა კრიტიკოსებმა და თეატრალებმა. „ანზორმა“ გაიმარჯვა და საყოველთაო აღიარება მოიპოვა „საკავშირო ხელოვნების პირველ ოლიმპიადამზე“. წარმატებამ საბოლოოდ განამტკიცა სანდრო ახმეტელის ლიდერობა, მისი მიზნები და ესთეტიკური ხედვა. სპექტაკლის გამომსახველობა ფეფუნებოდა კოსტრუქტივიზმის ესთეტიკას. ირაკლი გამრეკელის ნაგები დეკორაციები ფუნქციონალურად ამართლებდნენ გეომეტრიულ კონსტრუქციას მკაფიო სტილიზაციაში. მათი აგებისას რეჟისორი და მხატვარი სხვადასხვაგვარად, მთათა ფერდობების მსგავსად დაქანებული მოედნებით სარგებლობდნენ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო სპექტაკლის მესამე მოქმედების გაფორმება, რომელშიც ი.გამრეკელი დააღმარა ახალი სტილიზებული, რიტმული კომპონიცი ააგო. არაჩვეულებრივი, მკაფიოდ პირობითი დეკორაცია მაყურებელს საშუალებას აძლევდა ნათლად შეგრძნო დაღმარებული სოფლის სილამაზე; სანახაობას იგი



თავისებურ სამყაროში შეყავდა, რომელიც სასვე იყო მთელი ხალხის დიდი და ბოპოქარი ვნებებით. სცენის სხვადასხვა დონეზე განლაგებულ ბრტყელ მოედნებზე ჯგუფებად მოქმედებდნენ მსახიობები, რომლებიც უსწრაფეს რიტმში დინამორბად ითვისებდნენ მთელ ამ რთულ და უზამარბარ სივრცეს – მოედნიდან მოედანზე სტეპობდნენ, დარბოდნენ, ცეკვავდნენ... სპექტაკლში ანზორის როლს ავკვი ხორავა ასრულებდა. მის გმირს მტკიცე გამოხედვა, ნებისყოფიანი სახე და ძლიერი მჭექაქუჩ ხმა ჰქონდა; მონუმენტურობა, დიდებულ პლასტიკა და საერთოდ ყველაფერი, რასაც აკეთებდა, მას მოძრავი მასიდან გამოყოფდა. მსახიობის სწრაფი გარდაქმნის დაჯერება ძნელია, თუმცა, ხორავას შეეძლო მაყურებლის დარწმუნება ნამირ შინაგან გადასვლებში. პრემიერიდან რამდენიმე დღით ადრე ამბეტელმა ძირფესვიანად შეცვალა სპექტაკლის კულმინაციური სცენა. ივანოვის პიესის მიხედვით ვერმონინის შეკითხვა: „ვინ დანებდა ლიანდაგზე?“ ერთ-ერთი პარტიზანი პასუხობდა – „თვითონ დანეჭი!“. „ანზორში“ ასეთი პასუხი თავიდანვე გამოირიცხა. სანამ ახმა სვამს, ლიანდაგზე ჩინები წეება. ახალ ვარიანტში კი ამბეტელმა შეიტანა თავისივე მოგონილი ცეკვის შთამბეჭდავი სცენა. ცვლილებების მიხედვით ლიანდაგზე უნდა დანოლილიყო უკვე ახმა და არა ჩინელი სინ-ბინ უ. მისი როლის შემსრულებელი გიორგი სარჩიშვილი სინანულით იხსენებდა ეფექტური სცენის შეკვეცას. ამბეტელი კი აწყარებდა მსახიობს: „ნუ გემინია, სპექტაკლი ამით უფრო მოიგება“. პარტიზანები წრეში დგებოდნენ. მშვენიერი ზაირა ცეკვით უღლიდა მათ გარშემო და როგორც მიღებულია, პარტიზონის ირჩევდა. მის გარდა ყველამ იცოდა, რომ რჩეულს თავისი სხეულით უნდა გაეჩერებინა ჯავშნოსანი. მაყურებელთა დარბაზი თრთოდა: ვის აირჩევს ზაირა?! – ამ დროს უღმობელი ჯავშნოსანის გუგუნი უკვე ცეკვის გაძლიერებულ რიტმს უერთდებოდა. ზაირა – ე. ქედია ჩერდებოდა თავისი შეყვარებულის – ახალგაზრდა ახმას წინ (ა. ვასაძე), ხოლო მისი რჩეული ყვირილით გარბოდა ლიანდაგებისაკენ. „ანზორის“ გმირები დაედსტნელები არიან, „ქართა ქალაქისა“ ანერბაიჯანელები და სომხები, „ლამარასი“ – ხეცსურები და ჩინები, „ყაჩაღებისა“ – გერმანელები! ამ ქრულ, სხვადასხვაგვარი ეროვნული ნიშნების მატარებელ ხალხებს რეჟისორის მიერ აგებულ სცენურ გარემოში ერთი და იგივე სივრცე ეძლეოდათ – ცხოვრების, მოქმედების და თვით გამოხატვის ერთიანი ფიციონაჟი და მათი „სიჭრელე“ განზოგადების თვალსაზრისით, უკვე სიჭრელედ აღარ აღიქმება. პირიქით, ეს მრავლისმთქმელი სამყარო, რომელიც წინ გვიშლის უდიდესი ვნებებისა და მისწრაფებათა

შეჯახების სურათს, სინამდვილეში ერთიანია და მისი გამოლიანება მხოლოდ ხელოვნებაა ძალღუს.

ქართველებს ამბეტელის სპექტაკლებიდან არც ლეკურ ჩოხებში, არც შილერის გმირების კოსტიუმებში არ დაუტყარავთ თავისი ეროვნული ნიშნები და თვისებები. მათი იდეალიზირებული სახე, რასაცვირველია, სულაც არ ემთხვეოდა თანამედროვე ცხოვრების რეალობას. და არც უნდა დამთხვეოდა, რადგანაც სხვა მიზანს ემსახურებოდა – ამბოხებელი ხალხის განზოგადებული სახის შექმნას, რომლის ისტორიულ და კონკრეტულ გამოვლინებებს ბევრად ნაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა. სანდრო ამბეტელის შემოქმედება ვერ თავსდებოდა გმირულ-რომანტიკული სტილის ფარგლებში. რეჟისორის სცენიური შედეგები „ანზორი“, „ლამარა“, „ყაჩაღები“ მსოფლიო თეატრალური პროცესის უფრო ფართო საზღვრებში იკავებენ ადგილს და მეოცე საუკუნის 20-30-იანი წლების მოწინავე ტენდენციის განმსაზღვრელ ფაქტორად იქცევიან – ტენდენციის, რომელიც თეატრალური ესთეტიზმის სახელითაა ცნობილი. ტოტალური პეროიზმის თეატრი, რომელიც ამბეტელმა შექმნა, სინამდვილეში ღრმა „ესთეტიკური“ თეატრი იყო, რომელშიც მეოცე საუკუნის მნიშვნელოვანი მხატვრული იდეები აისახა. ამ თეატრის ჯადონაირი საწყარო ერთიანი იყო, მასში გაერთიანდა „ზღაპარიც“ და „ზღაპრული მინაც“, რომელზედაც მოქმედება იმლებდა. ამ მინაზე ცხოვრობდნენ, იბრძოდნენ, იტანჯებოდნენ ამაღლებული, დიდებული, მიულწეველი სილამაზით დაჯილდოებული გმირები.

„ანზორის“, „ლამარას“, „ყაჩაღების“ ცალკეული სცენები არა მარტო სპექტაკლს შეადგენდნენ, არამედ ხანდახან „სსნიდენ“ ან „ამონურადენენ“ მას, რადგან ისინი თავის თავში შეიცავდნენ სახეს, იდეას და სცენურ სიმბოლოს, მთელ მის კვინტესენციას. ყოველი სცენა მესხიერებაში ისეთ კვალს ტოვებდა, როგორც ცოცხალი, დასრულებული სურათი, როგორც დიდებული მონუმენტური პანო. მაგრამ არც ეს სანახაობრიობა გამოხატავდა ამ სცენების არსს და არც მათი გარეგნული ეფექტურობა ანცივივრებად მაყურებელს. ამბეტელის მეთოდის განსაკუთრებულ საიდუმლოებას, მისი რეჟისორის სახვით ბუნებას, წარმომადგენელ კომპოზიციურად დასრულებული სურათების შექმნა. ეს მიზანი, თავის მხრივ, ემსახურებოდა საერთო შედეგს – მონუმენტურ-პეროიკული თეატრის დაპყვირებას. ყოველი სცენა ორ უცვლელ ელემენტს შეიცავდა: სივრცის ფუნქციონალურ კონსტრუქციას და მოქმედი ხალხის, დინამიური მასის მილიანობას. რეჟისორი აღწევდა ამ ელემენტთა ორგანულ კავშირს. ამრიგად, სცენური

კონსტრუქციის სივრცეში მყოფი ცოცხალი და ქმედითი გმირი (ხალხი) აცოცხლებდა ამ კონსტრუქციას, ერწყმოდა მის მრავალრიცხოვან შტრიხებს, ემორჩილებოდა მათ ნახაზს და ამის შესაბამისად გამოკვეთდა საკუთარ პლასტიკურ სახეს.

„ლამარას“ სცენურ გადწყვეტაში ფერწერულობა სჭარბობდა. აქ ახმეტელმა თავისი ექსპერიმენტი როგორც პლასტიკისა და რიტმის სფეროში, ასევე სახვითი პლანში, კლასიკურ სიზუსტემდე და სრულყოფილებამდე აიყვანა. „ლამარაში“ რეჟისორმა არა მარტო „თეატრალური ენის“ ფლობის ოსტატობა წარმოგვიდგინა, არამედ მან ამ ენის თავისებურებანი ქართული საცეკვაო კულტურის პლასტიკური ფორმების აღდგენისაკენ მიმართა. განსაკუთრებით საინტერესოა ახმეტელის მეთოდი მთების ძირას გამართული ღრეობის სცენაში: მომრგვალო, დახრილ და სხვადასხვა დონეებზე განლაგებულ მოედნებზე 8-10 კაციდან შედგენილი ცხრა ჯგუფი იმეორებდა ნახევარწრიულ მოძრაობებს; მაყურებელთა დარბაზიდან მეტად დაშორებული ჯგუფები კი, თითქოს უფრო დიდ ნახევარწრედ ერთიანდებოდა, ამთავრებდა, ჰკრავდა სცენის მთლიან კომპოზიციას. ამრიგად, დეკორაციების ხაზები მეორდებოდა და ბუნებრივად გრძელდებოდა მის პლასტიკურ მონახაზში, რაც „აცოცხლებდა“ კონსტრუქციას. „ლამარას“ ფოტოსურათების ნახვისას ნათელია, რომ პატარა ნახევარწრეები მსახიობებისა ქართული საფერულო-მასობრივი ცეკვების, „ფერხულის“ „ფერხისის“, „ხორუმის“ შექერებულ ფორმებს წარმოადგენენ. ახმეტელის „ყაჩაღები“ (1933) წარმოადგენდა რეჟისორის შემეჯამებელ ნამუშევარს, რომელშიც მისი მეთოდის რეალური შესაძლებლობები გამოიხატა – გამომსახველი სცენების შერწყმისა და ამ საფუძველზე სამყაროს ახალი სურათის შექმნის უნარი. „ყაჩაღებში“ რეჟისორი თავისუფლად იაზრებს დრამატურგიულ მასალას: ამ სპექტაკლში ახმეტელმა ჩალო მკაფიო პოლიტიკური ჩონჩხი; მან გაათავისუფლა შილერის რომანტიკული დრამა რიტორიკისა და პათეტიკისაგან. „ყაჩაღების“ ტექსტის ახმეტელისეულმა მონტაჟმა ყველას ათქმევინა, რომ ეს იყო შილერის „შექსპირიზირების“ მცდელობა. „ყაჩაღების“ განმსაზღვრელი სცენები იყო ეფექტური მასობრივი სცენები ბოჰემურ ტყეში, მეჯლისი ციხე-სიმაგრეში, ჩხუბი ტავერნაში. მათი ქმედითი დაბახულება რეჟისორის დრამის

იდეურ-შინაარსობრივი მოტივების გამთლიანების საშუალებას აძლევდა...

1935 წელს ახმეტელი თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელის თანამდებობიდან გაანთავისუფლეს. მისი უკანასკნელი სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში იყო გუგული ბუხნიკაშვილის მიერ გადმოქართულბული მხიარული კომედია, შვავრჩინის პიესის – „ნაბიჭვარის“ მიხედვით. პიესა გვიხატავს მსახიობს, რომელიც როლის უკეთ შესაცნობად, ატყუებს თავის მეზობლებს, რომ ორსულადაა, რაც ახმეტელისთვის პაროდის შექმნის საბაბი გახდა, რომლითაც დასცინა სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის სისტემებს. ახმეტელის მიერ ჩასმულ ეპიზოდში, გმირი დარვიკო (თ.წულუკიძე) ეძებს მისთვის საჭირო გრძნობის სიმძებნის საშუალებას, რათა, შემდეგ რეპეტიციამ, იგი კვლავ აღადგინოს. დარვიკო მიმართავს ხან „ბიომექანიკის“ საფარჯიშოებს, ხან სტანისლავსკის სისტემას, სანამ არ დარწმუნდება, რომ ვერც ერთი მას ვერ დაეხმარება... მხიარული, ფერადი სპექტაკლი დაასრულა სანდრო ახმეტელმა თავისი მოღვაწეობა რუსთაველის თეატრში. 1937 წელს იგი დახვრიტეს. კიდევ ერთხელ შევხვდით ცნობილ ფოტოსურათს, რომელიც გადაღებული იყო 1930 წელს მოსკოვში, რუსთაველის თეატრის პირველ საყვედლო ალიაზების დღეებში. ფიჭულტურულების მოყვარულმა ბელადმა იმხანად თეატრის მიმართ სიმპათია გამოიჩინა. სტალინი ამ სურათზე მხიარულად იყურება, ორჯონიკიძე დამდნარა ბედნიერ ღიმილში. ამ სურათის მესამე გმირი სანდრო ახმეტელი გახლდათ და მის სახეზეც გამარჯვების კმაყოფილება იკითხება: სახარული მომავლის დადგომამდე კი შვიდი წელიწადი რჩებოდა. თუმცა ახმეტელის ფიზიკური განადგურების ფაქტიც კი შეუდარებელია ბედის იმ მკაცრ განაჩენთან, რომელიც ფოტოსურათის სხვა ისტორიულ თეოსონაჟებს ერგოთ. მათ ხომ საკუთარი თავი კერებად აქციეს და ბილიური სტრიქონის არაჩვეულებრივი ძალა „არ გაიკეთო კერპი, არც რაიმე ხატი“ მათთვის დამანგრეველი აღმოჩნდა.

კიდევ იცი წლის მანძილზე რუსთაველის თეატრში მექანიკურად, შეიძლება ითქვას, „რიტუალურად“, დაუინებით იმეორებდნენ ახმეტელის ხერხებს, მიგნებებს, აღმოჩენებს, თუმცა ამჟამად, ამ მიზანკმა დიდი რეჟისორის სული აღარ ჩანდა. სული სხვაგან იყო...

სანდრო მრეველიშვილი

მსახიობის ოსტატობის ირგვლივ

თავები სახელმძღვანელოდან

დაილექტიკური თეორიის შემქმნელი, ფილოსოფოსი გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი (1770–1831) ადამიანის ხასიათის, პიროვნების, სულიერი სამყაროს ამოცნობის-თვის უპირველეს მნიშვნელობას სწორედ მოქმედებას ანიჭებს: „მოქმედება არის ადამიანის ყველაზე ნათელი და გამომხატველი შეცნობა, გახსნა როგორც მისი განწყობისა, ასევე მიზნისა. ის, რასაც ადამიანი თავის ღრმა საფუძველში წარმოადგენს, უმთავრესად და უპირველესად ხორციელდება მხოლოდ ქმედებით“ (Гегель. Сочинения. т.ХII. Москва. 1938. стр. 223).

მოვიყვანოთ კსტანისლაფსკის კიდევ ერთი მოსაზრება:

„დიდმა თეატრალურმა პრაქტიკამ მიმიყვანა დასკვნამდე, რომ სცენიდან მაყურებელზე შთაბეჭდილებას ახდენს მხოლოდ ის, რაც იწყება ყველაზე მარტივი, მართებული ფიზიკური მოქმედებით. თქვენ თუ ისე შეისწავლეთ თქვენი სხეული, რომ ნებისმიერ წუთს, იგივე რა, როგორ მოქმედებენ თქვენი კუნთები, შესძლებთ, მათი სრული განთავისუფლების შემდეგ, განახორციელოთ ესა თუ ის ფიზიკური ამოცანა... – თქვენ ყოველთვის შესძლებთ შეაერთოთ ფიზიკური და ფსიქიკური მოძრაობა ერთ შედუღებულ კომპლექსში, და ამ ორი მოძრაობის კომპლექსი იქნება მოქმედება. . . თქვენს ფიზიკურ მოძრაობას მიემატება მოძრაობა ფსიქიკური, თქვენ დაისახავთ მიზანს და ორი ამოცანა გაერთიანდება ერთ მიზანმწიფავ

მოქმედებაში. შემოკლებით ცნობიერებისა და სხეულის ყველა მოქმედებას ფიზიკური მოქმედება დავარქვათ, რადგან სხეულს საშუალებით თუ შევძლებთ გამოვხატოთ, გადავცეთ სხვას ჩვენი ფსიქიკური სამყაროს შერგმნება. სიტყვაც, ამ თვალსაზრისით, ფიზიკური მოქმედებაა, რამეთუ გადმოიცემა ბგერით, ენით, ყლით, ხორხით. და სიტყვა არის ბოლო უმაღლესი საფეხური მსახიობის მაყურებელზე ზემოქმედებისა, წარმოადგენს რთულ კონგლომერატს, რომელიც აერთიანებს მსახიობის ფიზიკურ მოქმედებათა მთელ რიგს“. (Беседы Станиславского. Изд. 3. 1952. стр. 116-117).

გ. ტოვსტონოვოვი გვიჩვენებს: „მოქმედება იმ ზღვრამდე უნდა ვანაწევროთ, ვიდრე ფიზიკური მოქმედების „უმცირეს, უკვე განუყოფელ გულამდე“ არ მივაღწიოთ“. („გაკვეთილების ჩანაწერები“)

ამგვარად, სცენური მოქმედება არის:

– უწყვეტი ფსიქოფიზიკური პროცესი, რომელსაც სცენური სანახაობის დროს ახორციელებს მსახიობი (მსახიობთა ასამბლი);

– მოქმედება არის მიზანდასახული, მიმდინარეობს დრამატული ქარგით;

– შემოთავაზებულ ვითარებებში („მოცემულ პირობებში“);¹

– მოქმედების მიზანი უსათუოდ იცვლება სცენური მოვლენის შესაბამისად,

– ყოველთვის მიმართულია გარკვეული წინააღმდეგობის გადალახვისაკენ.

– რაც, საბოლოოდ, დაიყვანება ფიზიკურ მოქმედებაზე.

– ფიზიკურ მოქმედებათა არჩევა არის მსახიობის შემოქმედებითი მუშაობის მთავარი მიმართულება მხატვრული სახის შექმნის პროცესში.

სცენური მოქმედება ის მთავარი ღერძია, რომელიც აერთიანებს სპექტაკლის ყველა კომპონენტს, მათ კონკრეტულ სცენასა თუ სპექტაკლში არსებობას ან არარსებობას, ხვედრით წონას მაყურებელზე მხატვრული, ემოციური ზემოქმედების ენერგეტიკულ მუხტში. მუსიკას, სივრცობრივ გადაწყვეტას, აქსესუარებს, თეატრალური კოსტიუმების პირობითობასა თუ ეთნოგრაფიულ სიზუსტეს, ერთის სიტყვით, ყველასა და ყველაფერს.

მოქმედება სცენაზე არ უნდა იქცეს

¹ „შემოთავაზებული ვითარებები“ – რუსული „предлагаемые обстоятельства“-ს პირდაპირი თარგმანია. თეატრალურ პრაქტიკაში ქართულად დამკვიდრდა „მოცემული პირობები“, რაც, ჩემის აზრით, შინაარსობრივად უფრო ზუსტია.

თვითმიზანდა – „მოქმედებად მოქმედებისთვის“
თქვენს მიერ არჩეულ მოქმედებათა უწყვეტ
დინებაში („გამჭოლი მოქმედება“, რომლის
რაობას გავცნობით „ქმედითი ანალიზის“
განხილვის დროს) მაყურებელი ჩვენს გმირის
„სულის მოძრაობის „ თანაზიარი უნდა გახდეს.
კიდევ ერთხელ გაიხსენოთ, რომ სწორედ
ეს პროცესი – მაყურებლის ერთ ენერგეტიკულ
სივრცეში თანაარსებობა ანუთიერად მოქმედ
მსახიობთან არის თეატრის მთავარი ძალა, მისი,
როგორც ხელოვნების დარგის განმსაზღვრელი
ნიშანი.

მაყურებელი თეატრის, და შესაბამისად,
სცენური ქმედების განუყოფელი და უმთავრესი
კომპონენტი და თანამონაწილეა. XX საუკუნის
თეატრის დიდი რეფორმატორი, ვსევოლოდ
მეიერჰოლდი თეატრს განიხილავს, როგორც
სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის
მთლიანობას: „ თეატრს მარტო ისინი ვი არ
შეძინა, ვინც სცენაზე მუშაობს, თუნდაც ძალიან
ნიჭიერად; თეატრი მაყურებელთა დარბაზის
ნებიტაც იქმნება. ეს ერთი მთლიანის ორი
ნახევარია; თუ ერთში საკმე კარგადაა, ეს არ
ნიშნავს, რომ მთლიანად თეატრშია ასე. თეატრი
იმ წუთიდან იწყება, როდესაც ის, რაც სცენაზე
ხდება, მაყურებელთა დარბაზში პოულობს
გამობახილს“ (Всеволод Мейерхольд, „Статьи.
Письма. Речи. Беседы.“ М. 1962, т. 2, გვ. 104).
სპექტაკლის, როლის მომზადების პერიოდში
მაყურებელი თითქმის ხილულად არსებობს
ჩვენს წარმოსახვაში – ყველაფერს გვიმოწმებს,
ხან გვეთანხმება, ხან – არა. თუ ჩვენს მიერ
წარმოსახული მაყურებლის აღქმა დაემთხვა
უკვე მზა სპექტაკლზე მოსული მაყურებლის
რეაქციას – სპექტაკლი შედგება. თუ არადა მას
მკვდრადმოხილის ბედი ელოდება. ყოველი
სპექტაკლი თავის, განსხვავებულ „თამაშის
წესებს“ სთავაზობს მაყურებელს. სწორედ
„თამაშის წესები“ განსაზღვრავს, თუ როგორი
უნდა იყოს მაყურებელთა თანამონაწილეობა
მოქმედების პროცესში, გადაიკეთება სცენისა
და დარბაზის გამყოფი „წითელი ხაზი“, თუ
მსახიობები და მაყურებლები, მართალია,
ერთიან ემოციურ ველში, მაგრამ მაინც
სხვადასხვა მხარეს დარჩებიან, უხილავი
„მეთოხე კედლით“ გამიჯნულნი. თეატრის
მრავალსაუკუნოვანმა ისტორიამ მსახიობისა და
მაყურებლის ურთიერთობის მრავალფეროვანი
ფორმები შექმნა. ანტიკური თეატრის სივრცეში
მაყურებელი ლამის იქვე შორს იყო სკენასა
(„სკენე“- სცენის ისტორიული პროტოტიპია)
და პროსენიუმისაგან, როგორც დემეტრის
სამედიკო ოლიმპოს მთისგან. თანამედროვე
თეატრში კი მოქმედება ხშირად მაყურებლის
უშუალო სიახლოვეს, უშუალო ურთიერთობით,
ან სულაც მაყურებელთა დარბაზში მიმ-
დინარეობს. მაყურებელთან ურთიერთობის

განსაკუთრებული ისტემა შექმნა ბერთოლდ
ბრებტმა „ეპიკური თეატრის“ მოძღვრებაში:
ის გვთავაზობს მიგმართოთ მაყურებლის
ტელექტს, დავამყაროთ ვკმირი არა მარტო
მის გრძნობებთან, არამედ პირველ რიგში –
გონებისათან, აზრებთან.

როგორც არ უნდა იყოს ესა თუ ის
თეატრალური სტილი, ესთეტიკა, „თამაშის
წესები“ მსახიობისა და მაყურებლის
ურთიერთობაში, მსახიობმა მაყურებელთა
თვალწინ საჯაროდ და ორგანულად უნდა
იმოქმედოს და მისი ფსიქოფიზიკური აპარატი
ამისთვის ისათანადოდ უნდა იყოს მომზადებული.
ის უნდა ფლობდეს ხელოვნურად შექმნილ
გარემოში შეთხზული მოქმედების ხორცშესხმის
მექანიზმს. ეს მექანიზმი რთულია, მაგრამ მისი
დაუფლება შესაძლებელია, თუ გვეცოდინება,
რომელი ელემენტებისგან შედგება და როგორ
მოქმედებს. ეს ელემენტები ჩვენს ფსიქიკასა და
სხეულშია. მათი ჯერ აღმოჩენა საჭირო, ხოლო
შემდეგ სრულყოფა მუდმივი ვარჯიშისა და
ტრენინგის მეშვეობით.

პირველი და უმნიშვნელოვანესი ამ
ელემენტთაგან არის

ყ უ რ ა დ ლ ე ბ ა

ჯერ განვიხილოთ ყურადღების, როგორც
ფსიქიკური ფერმენის არსი, და შემდეგ ვნა-
ხოთ, თუ რა მნიშვნელობა აქვს მას მსახიობის
პროფესიაში.

ყურადღების ფსიქოლოგიური არსის ახსნი-
სათვის მოვიტანთ თითქმის მთელს თავს
(გარკვეული შემოკლებით) დიმიტრი უზნაძის
ფუნდამენტური ნაშრომიდან „ყურადღების
ფსიქოლოგია“ (დ. უზნაძე, „ზოგადი ფსიქო-
ლოგია“, თბილისი, 2006, გვ. 520 – 526):

1. რა არის ყურადღება?

რა არის ყურადღება? რას ვგულისხმობთ,
როდესაც ყურადღების შესახებ ვლაპარაკობთ?
ავილოთ მაგალითი. ვიჟკვათ, აუდიტორიაში
რამოდენიმე ათეული სტუდენტია და
პროფესორი ლექციას კითხულობს. გარემო ამ
შემთხვევაში ობიექტურად ყველას ერთნაირი
აქვს: გარედან ყველაზე დაახლოებით ერთი
და ოცივე გამღიზიანებელი მოქმედებენ
(სტილი აქ და ყველაზე დაგულია. ს.მ.): ისმის
ლექტორის ხმა, ეზოში ვიდაც მღერის, იქვე
მუშები ფიცრებს ხერხავენ... ასეთია სმენითი
გამღიზიანებლები. კიდევ მეტია მხედველობითი
გამღიზიანებლების რიცხვი: თითოეული
სუბიექტის წინაშე სხვადასხვა ფორმისა და ფერის
საგანთა დიდი რაოდენობა: დაფა, კათედრა,
კედელი, იქვე ნათურა, თვითონ ლექტორი,
მისი სათვალეები... სინათლე აუდიტორიაში,
მაგიდაზე რვეული, ხელში ფანქარი, გვერდით



და წინ ამზანაგები. . . თითქმის ასევე უთვალავია სხვა მოდალობის გამდიდრების რიცხვით: შეხებითის, კინემატურის. ერთი სიტყვით, გარემო გაღიზიანებათა უთვალავ რაოდენობას შეიცავს, და აუდიტორიაში ყველა ამ გარემოსთან იმყოფება ურთიერთობაში.

ენახით, როგორია თითოეული სუბიექტის ცნობიერების შინაარსი, ცნობიერების, რომელიც სწორედ ამ გარემოს ასახვას უნდა წარმოადგენდეს. პირველი, რაც ამ შემთხვევაში იპყრობს ჩვენს ყურადღებას, ეს ისაა, რომ ჩვენ ერთ პირსაც ვერ ვენახვით ისეთს, რომ ყველა ამ გაღიზიანებლის შესატყვისი განცდები ჰქონდეს, და, მამ, მასზე მოქმედ გარემოს უკლებლივ ასახვადეს. ჰკითხეთ თითოეულს, რა ხმა ისმოდა ეზოდან, რას მღეროდნენ სტუდენტები, რა ფერის პალატუხი ჰქონდა ლექტორს, დაფაზე რა ეწერა, - და თქვენ მიანიხვავთ, რომ, ჩვეულებრივ, როგორც წესი, ასეთ კითხვებზე პასუხს ვერაფერს მოგვცემთ. დიდი უმრავლესობა მხოლოდ იმას აღნიშნავს, თუ ლექტორი რაზე ლაპარაკობდა. რაც შეეხება სხვა გაღიზიანებლებს, ზოგზე აბსოლუტურად ვერაფერს იტყვის, ხოლო ზოგის შესახებ შეიძლება ასე თქვას: რაღაც კი ისმოდა, მაგრამ ყურადღება არ მიმიძღვებოდა.

ამრიგად, ჩვენ ხედავთ, რომ უმრავლი გაღიზიანებულიდან, რომელიც ადამიანზე მოქმედებს, ცნობიერებაში მხოლოდ განსაზღვრული რიცხვი პოულობს თავის ანარეკლს. მამასადაბო, ჩვენი ცნობიერება ყოველს მონაცემ მიმდევრში ჩვენზე მოქმედი სინამდვილის მხოლოდ სრულიად განსაზღვრულს მონაკვეთს ასახავს. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს მისი არე ვიწრო იყოს და ყველაფერს, რაც ჩვენზე მოქმედებს, ვერ იტყვებს."

„მეორე, რაც ჩვენი მაგალითიდან ჩანს, ეს ისაა, რომ სინამდვილის ის მცირე მონაკვეთიც კი, რომელიც ცნობიერებაშია ასახული, ერთნაირი სიციხადითარ განიცდება. რას ამბობდა ლექტორი, ეს ნათლად აქვს სუბიექტს წარმოდგენილი. მაგრამ რაც შეეხება, მაგ., სიმღერას, ამის შესახებ მხოლოდ იმის თქმა შეუძლია, რომ ის რაღაც სიმღერა მართლა ისმოდა, ხოლო რა სიმღერა, ამას ვერ გეტყვით; სამაგიეროდ უკეთეს ცნობებს იძლევა ლექტორის შესახებ: ის ნამდვილად ხედავდა მას. მისი ხმის შესახებ: მას მშვენივრად ესმოდა ეს ხმა; იმის შესახებ, რომ ლექტორმა დაფაზე ფორმულა დასწერა. . .

მაშასადამე, ცნობიერების ცენტრში მოქმედებს ერთი რომელიმე განცედა, რომელიც მაქსიმალური სინათლით ხასიათდება. დანარჩენი განცდები მის ირგვლივ არიან განაწილებული, და მით უფრო მეტი სინათლე აქვთ, რაც უფრო ახლო დგანან მასთან.

მაგრამ ასეთს სურათს მხოლოდ ისეთი სუბიექტების ცნობიერება იძლევა, რომელთა აქტივობაც ლექციის მოსმენაში მდგომარეობდა.

მაგრამ, ვთქვათ, აუდიტორიაში ისეთი პირობებია, რომელთაც თუნდ დროებით, მაგრამ მაინც სხვა მიზანდასახულება აქვთ, მაგალითად, ერთ-ერთს მუდმივი კალამი გაფუჭებია; იგი ნაწილებად შლის მას და ფრთხილად ასწორებს. რა უნდა ითქვას მისი ცნობიერების შინაარსის შესახებ? იგივე, რაც სხვების შესახებ: აქაც სინამდვილის სულ მცირე მონაკვეთი განიცდება ნათლად და მკაფიოდ, ან ამ მცირე მონაკვეთის განცდას უკავია ცენტრალური ადგილი და მთელი ცნობიერების შინაარსი მის ირგვლივაც თავმოყრილი. რაც მას არ ეხება, ის ცნობიერებაში ადგილს ვერ პოულობს. რაც ახლოსაა, განსაკუთრებით ნათლად განიცდება, რაც შორს - უფრო ბუნდოვანად.

ერთი სიტყვით, ცნობიერების აღნაგობა, სტრუქტურა აქაც ისეთია, როგორც სხვა შემთხვევაში. მაგრამ განსხვავებაც დიდია; და ეს განსხვავება მ ი ნ ა ა რ ს ე ხ ე ბ ა: აქ ცენტრალური ადგილი ცნობიერებაში ლექციის შინაარსს კი არა, იმ მ ა ნ ი კ უ ლ ა ც ი ე ბ ს, იმ მ ი ტ ო რ უ ლ ა ქ ე ბ ა ს უკავია, რომელსაც სუბიექტი თვის მიზნის მიხედვით, კალამისტრის მექანიზმის გასასწორებლად მიმართავს. დანარჩენი მისთვის თითქოს აღარაფერი არ არსებობს: სანამ იგი თავის საქმეშია გართული, მას აღარც ლექტორის ხმა ესმის, არც გარედან სიმღერისა და არც სხვა რამე.

ანალოგიურ მდგომარეობაში, შესაძლოა, სხვებიც იყვნენ. მაგალ., ერთ-ერთი ძალიან ცდილობს უსმინოს ლექციას, მაგრამ ვერ ახერხებს: მას თავში უტრიალებს ის ამოცანა, რომელიც აკერ მეორე დღეა ვერ გადაუჭერია. აი, თითქოს სწორედ ეძლეა მოწახს სწორი გზა. . . ამ პირის ცნობიერებაში რომ ჩაიხედოთ, ნახავთ, რომ აქ ნათელ შინაარსს მხოლოდ ამოცანის შესახებ აზრები წარმოადგენენ. რაც შეეხება ყველაფერს დანარჩენს, ეს თითქოს მთლიანად მისი ცნობიერების ფარგლებს გარეთ რჩება.

ყველა ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ყ უ რ ა დ ლ ე ბ ი ს შესახებ ვლაპარაკობთ: რაც ჩვენი ცნობიერების ცენტრალურ მოთავსებული არც ნათლად განიცდება, ეს სწორედ ისაა, რასაც ყურადღებას ვაქცევთ; ხოლო რაც ობიექტურად არსებობს, მაგრამ ჩვენი ყურადღების საგანი არ გამხდარა, იგი ჩვენი ნათელი ცნობიერების ფარგლებს გარეთ რჩება. ამრიგად, ყურადღების პროცესის დამახასიათებელი მოვლენები შემდგობა: სინამდვილის რომელიმე მონაკვეთის ნათელი განცედა; მისი გადაქცევა ცნობიერების გაბატონებულ შინაარსად; დანარჩენი შინაარსების მასთან დაკავშირებით განცედა. ადამიანის ენერჯის მხოლოდ განსაზღვრული მიმართულებით შეუძლია იმოქმედოს, და ყურადღების მდგომარეობა, ეს ის მდგომარეობაა, როდესაც ჩვენი ენერჯის მობილიზაცია ამ გარკვეული მიმართულებით ხდება.



2. ყურადღება როგორც აქტი. აქედან ნათელია, რომ ყურადღების დახასიათება, როგორც ფსიქიკური შინაარსის მდგომარეობისა, უმართებულოა. . . . ყურადღების განცდაში უეჭველად სუბიექტის მონაწილეობა იკვლიან სხვადასხვა ცნობიერების მონაწილის სინათლისა და სივრცის ნიშნები განიცდება, როგორც მეორადი მოვლენები, რომელნიც სუბიექტის წყალობითა და სუბიექტისთვის არსებობს.

ყურადღება შინაარსი კი არაა; იგი აქტია, რომელსაც სუბიექტი ასრულებს (ხაზგასმა ჩემია. ს. მ).

სინამდვილის ამა თუ იმ მონაკვეთის ნათელი განცდა სუბიექტს ხომ იმისთვის სჭირია, რომ თავისი აქტივობა უფრო მიზანშეწონილად წარმართოს. აქედან გასაგებია, რომ ყურადღების შემთხვევაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა სწორედ მიზანდასახულებას, მიზნის ცნობიერებას აქვს.

ამისდა მიხედვით, ყურადღება ჩვენი ცნობიერების რომელიმე შინაარსის მდგომარეობა კი არაა; არა, იგი სუბიექტის აქტია, რომელიც ქცევასთანაა არსებითად დაკავშირებული და მისი ნაყოფიერების წინასწარ პირობას წარმოადგენს.

ამის შედეგ გასაგები ხდება, რომ ყურადღებას არჩევითი ხასიათი აქვს. გარე სინამდვილის მრავალფეროვან გაღიზიანებათაგან ცნობიერებისაკენ მხოლოდ ზოგიერთი იკვლევს გზას, და ამიტომაც, რომ მთლად და მკაფიოდ ამ სინამდვილის მხოლოდ გარკვეული მონაკვეთი განიცდება, მაშინ, როდესაც დანარჩენი სიბნელეში რჩება. გასაგები ხდება ისიც, რომ სუბიექტის ცნობიერებაში მხოლოდ ის პოულობს ასახვას, რაც მთლიანობაში ერთიანდება: წარმოდგენები, აზრები, მოქმედებები ერთს მთლიან სისტემას ქმნიან და ყურადღების შინაარსში მხოლოდ ამ სახით შედიან.

3. ყურადღების სახეები. იმისდა მიხედვით, თუ რა აქტივობასთან გვაქვს საქმე, შეიძლება ვთქვათ ყურადღების გამოვლენის სამი სახობა გარჩიოს: გრძელვადი (სენსორული) ყურადღება, მოტორული ყურადღება და ინტელექტუალური ყურადღება.

1) სენსორული ყურადღება, როდესაც ადამიანს ჭკვრელის აქტივობა აინტერესებს: ვთქვათ, სიძლერას ისმენს, ან კინოფილმს სჭვრეტს, მაშინ მისი მიზანი პირველ რიგში ისაა, რომ რაც შეიძლება ნათელი სენსორული განცდებით მიიღოს. ამიტომაც მისი ენერჯის მობილიზაცია სწორედ ამ მიმართულებით წარმოებს. ეს პირველ რიგში სხეულზე პროცესში იჩენს თავს: გარედან მომდინარე გამღიზიანებელი თვითონ იწვევს ორგანიზმში რეფლექტორულად გარკვეულ რეაქციას, რომელიც აღქმის მიღებას აადვილებს. მაგალ., როდესაც სინათლის

სხივი ბადებრას პერიფერიულ ნაწილს ხვდება, თვალი იმწამსვე თვითონ მოტირალდება ისე, რომ სხივი საუკეთესო მებედვლობის არეში მოხვდეს. როდესაც საიდანმე ბგერა ისმის, ყველანი იმწამსვე, რეფლექტორულად, თავს ერთი მივარსალებით, საიდანაც ხმა მოდის. იქით სიტყვით, გამღიზიანებელი თვითონ იწვევს რეფლექტორულად, სწორედ ისეთს სხეულებრივ ცვლილებებს, რომელიც ნათელი აღქმისათვის ხელსაყრელ პირობებს ქმნის.

2) მოტორული ყურადღება, იმისდა მიხედვით, თუ რისი მოძრაობა შეადგენს მის საგანს, სხვადასხვაგვარია. როდესაც ადამიანი ცეკვავს, მისი ცნობიერების შინაარსი ფეხებისა და სხეულის სათანადო მოძრაობებზეა კონცენტრირებული. კიდევ უფრო ნათლად ჩანს მოტორული ყურადღების თავისებურება სპორტული შეჯიბრების სხვადასხვა შემთხვევაში: მაგალ., ფეხბურთის თამაშში, ანდა კიდევ სწრაფ რბენაში, ყურადღება მაქსიმალურადაა დაძაბული, და წარმატება აქ ზოგჯერ იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად შესაძლებელია სპორტსმენი თავისი ყურადღების ხანგრძლივად ასეთს დაძაბულ მდგომარეობაში შენარჩუნებას.

რასაკვირველია, სხეულის სათანადოდ მომართვას აქ კიდევ უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე სენსორული ყურადღების შემთხვევაში. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი შეჯიბრების პროცესი არა მარტო სხეულის სათანადო ნაწილის, ვთქვათ, ფეხების მუსკულატურის სათანადო წარმართვაში მიმდინარეობს, არამედ ამასთან ერთად, მთელი სხეულის მუსკულატურის შესატყვის რეგულაციამდე,² სხეულის მომართვის როლი მოტორული ყურადღების მომართვის პროცესში განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ მოსაშაადებელ მომენტში ჩანს, იმ მომენტში, როდესაც, მაგ., სწრაფ მარბენალში შეჯიბრების დაწყების სიგნალს ელოდებიან, რათა ნიშნის მოცემასთან ერთად მყის ადგილს მოსწყდნენ. აქ მთელი მათი ორგანიზმი თავისებურად დაძაბულ მდგომარეობაში იმყოფება, თუმცა ჯერ კიდევ უძრავად ერთ ადგილზე დგანან.

3) ინტელექტუალური ყურადღება. ვთქვათ, ვისმე, სანამ მოქმედებას დაიწყებდა, წინასწარ რაიმე ამოცანა აქვს გადასაწყვეტი: მაგალითად, მან ჯერ კიდევ არ იცის, როგორ სჯობს მონაცემ სიტუაციაში

¹ დ. უზნაძის მიერ ამ ნაწილში ჩამოყალიბებული დებულება ყურადღების როლზე „მთელი სხეულის მუსკულატურის შესატყვის რეგულაციის“ განსაკუთრებით საყურადღებო მსახიობის ხელოვნებისთვის.

² ეს სრულად ეხება მსახიობის შემოქმედებით პროცესსაც

„თეატრის კოსმოლოგია“ № 2

მოქმედება. ასეთ შემთხვევაში მისი ყურადღება მოქმედებისკენ კი არა, სხვა ვარიანტის წარმართვაზე: იგი სხვადასხვა მოსაზრებას გაითვალისწინებს ამა თუ იმ შესაძლო მოქმედების სასარგებლოდ თუ საწინააღმდეგოდ, და შეიძლება ეს პროცესი საკმაოდ დიდხანს გაგრძელდეს, სანამ სუბიექტი მოქმედების ერთერთ გზას აირჩევდეს.

ინტელექტუალური ყურადღება ადამიანის კულტურულ მონაწილეს წარმოადგენს: იგი იმას კი არ ეხება, რაც აქტუალურადაა მოცემული – აქტუალურ გამლიზიანებლებს ან აქტუალურ მოძრაობებს; არა, იგი იმას ეხება, რაც მხოლოდ აზრად ან საზოგადოოდ წარმოდგენადა შეიძლება ჰქონდეს ადამიანს.“

ასე აღწერს დ.უზნაძე ყურადღების ფსიქოლოგიურ შინაარსს.

ჩვენი შეფასება დავასკვნათ:

- ყურადღების აღმოცენება ნიშნავს გადასვლას პასიური სიფიზილიდან აქტიურში.
- ყურადღება ცნობიერების გარკვეულ ობიექტზე მიმართება, რაც ამ ობიექტის მაქსიმალურად ნათელ აღქმას (არეგულვას) უზრუნველყოფს.

— ყურადღების აღმოცენებისთვის აუცილებელია ჩვენი გარშემო არსებული საგნებისა და მიმდინარე მოვლენების პანორამიდან იმ ობიექტის გამოყოფა, რომელსაც ჩვენი ცნობიერება აარჩევს, მასზე შეჩერება და დანაზრევი გამლიზიანებლების „ჩამოშორება“. ყურადღების საგანი შეიძლება იყოს როგორც გარე სამყარო, რომლისკენაც მიმართულია შემეცნების აქტი, ასევე თვით ჩვენი ფსიქიკური მოვლენობა: აზრები, განცდები, ანალიზი, მოქმედება, საქციელი.

— ყურადღების ფიზიოლოგიური მექანიზმი განიხილება როგორც ნერვული სისტემის სხვადასხვა დონეზე განთავსებული ერთგვარი ფილტრი, რომელიც განთესავს ნაკლებად მნიშვნელოვან სიგნალებს.

— ყურადღების დინამიკაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მიზნის შეჩერების უნარს. მიზნის არჩევ: და გამუდმებული დაზუსტება (კორექტირება), იწვევს, ინარჩუნებს და გადართ-გადმორთავს ყურადღებას.

— უნებლიე ყურადღება. ეს არის ცნობიერების მიმართვა, კონცენტრაცია ობიექტზე მისი როგორც გამლიზიანების თვისებების გამო. უფრო ძლიერი გამლიზიანებელი დანარჩენების ფონზე იქვევს ადამიანის ყურადღებას.

— ნებისმიერი ყურადღება. ცნობიერად რეგულირებადი კონცენტრაცია იმ ობიექტზე, რომელსაც ითხოვს მიმდინარე საქმიანობა.

— ყურადღების ობიექტი შეიძლება არსებობდეს ჩვენი (სუბიექტის) როგორც „მიგნით“, ასევე „გარეთ“. („მიგნითმიმართული ყურადღება“ და „გარეთ მიმართული ყურადღება“)

ამის განხილვა, თუ რა მნიშვნელობა

აქვს „ყურადღებას“, (როგორც „აქტს, რომელსაც სუბიექტი ასრულებს“) მსახიობის შემოქმედებაში, მიხეილ თუმანიშვილის სიტყვებით დავიწყობთ: „არაორგანული ყურადღების დაყვანა ორგანულად – ყველაზე მთავარია სცენაზე მოთამაშე მსახიობისთვის“ („მ. თუმანიშვილი ფიქრობს „ თბ. 2004, გვ.147)

ჩვენი უკვე ვიცით აქსიომატური ჭეშმარიტება, რომ მსახიობის შემოქმედების აქტი საჯაროდ, მაყურებლის თანდასწრებით მიმდინარეობს. ისიც ეკვიპოტანელია, რომ ხატოვანი აზროვნება, მხატვრული სახე სცენაზე მოქმედების და მხოლოდმოქმედების საშუალებით გამოიხატება, რომ მხატვრულ სახეში გარდასახვა, ახალი, მხატვრული სინამდვილის შექმნა სცენაზე „ადამიანის სულის ცხოვრების“ პროცესის აგებით მიიღწევა და ამ შეთხზული ადამიანის შეთხზულ საქციელთა ერთობით გამოიხატება. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგ თეატრალურ ქანში მსახიობი უშუალოდ ურთიერთობს მაყურებელთან, ის მაინც „საჯარო მარტოობის“ ვითარებაში ქმნის. იმ ობიექტებთან, რომლებითაც გარშემორტყმულია სცენაზე მყოფი მსახიობი შემოქმედებითი აქტის აღსრულების დროს, ყველაზე კონკურენტული და „გერსიული“ მაყურებელთა დარბაზია. ხატოვანდ მას (მიუხედავად სცენა – დარბაზის არქიტექტურული დაგეგმარებისა), „შეჯ ორმოსაც“ უწოდებენ. იმისათვის, რომ ამ „ორმოში“ არ გადაჯარდეს, მსახიობს ის უნდა „გამოითმოს“ და ყურადღება მთლიანად სცენურ ობიექტებზე, იმ წინააღმდეგობებზე გადაიტანოს, რომელთა გადალახვითაც მიზანდასახული მოქმედება აიკეთა. კ.სტანისლავსკი ყურადღების „ჩარ-თვისა“ და „გადაადგილების“ აქტებს თვალსაჩინოდ ხსნის თავის ნაშრომში, (თავი „სცენური ყურადღება“, გვ. 100-106)* სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის სივრცეში, სხვადასხვა ადგილებზე შევიდული ელექტრონათურების მორეგულირებით ჩართვა – გამორთვით. „საჯაროდ“ და „მარტოდ“ ორი ურთიერთგამორეცხავი მდგომარეობაა და მსახიობის ხელოვნებაში მათ შორის სწორედ „ყურადღების აქტი“ დგას.

1 არსებობს კ. სტანისლავსკის შრომის ქართული თარგმანი, მთარგმნელი – გამომცემი. გამომცემლობა „სახელგამი“ 1949 წელი. თარგმანი, რბოლად რომ ვთქვათ, სუსტია და ამასთან არაზუსტი, ხოლო გამოყენებულ ტერმინოლოგიას არაფერი აქვს საერთო თეატრალურ პრაქტიკასთან. ამ თარგმანზე მითითება, მისი რეკომენდაცია, ვფიქრობ დაზნეულობის მეტეს არაფერს მოგვეცემს. ამის გამო ყველაზე მითითებულია ორიგინალის ტექსტური მისამართი: „К.С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах. И. Искусство. М. 1954 г. მათ, ვინც უსუსტად იცის რუსული ენა, ვურჩევ კონსულტაციისთვის პედაგოგ-ოსტატს მიმართონ.



„საჯაროდ მხოლოდ მაშინ შეიძლება იყოს „მარტო“, როდესაც ყურადღება გამოთმავს, „დააბნელებს“ მაყურებელს და ჩართავს, „გამონათებს“ სცენურ ობიექტს. გამოვხატოთ ეს ფორმულით:

საჯარო მარტოობა = კონკურენტული ობიექტების გამოთიშვა + ყურადღების კონცენტრაცია სცენურ ობიექტზე

მსახიობმა თავისი ყურადღების სრულად ფლობის და მართვის უნარი უნდა გამოიმუშავოს, რათა:

- ისევე როგორც სპორტსმენმა (გაიხსენით დ.უზნაძის მიერ ზემომოყვანილი მაგალითი), შეძლოს ყურადღების კონცენტრაციით „სხეულის სათანადოდ მომართვა“ და „მუსკულატურის შესატყვისი რეგულაციით“ მოტორული (ფიზიკური) ამოცანის შესრულება;

- ფლობდეს ყურადღების ობიექტის ცნობიერად არჩევის, მასზე კონცენტრაციის და ყველა დანარჩენი, კონკურენტული ობიექტების მყისიერი „გამოთიშვის“, „ჩამომორების“ უნარს.

- უნდა შეეძლოს ყურადღების კონცენტრაცია „სენსორებზე“ - იმ ორგანოებზე, რომლითაც ჩვენ ფიზიკურად ადვილევამთსამყაროს, რათა ემოციურ მეხსიერებაში მყარად დააფიქსიროს სუნი, ფერი, წონა და ა.შ. , რომ შემდეგ განვითარებული წარმონსახვის ძალით არაარსებულ ქარის ნაკადს შევხრბოვოს, ცარიელი ხელით „ილას გუნას“ მოგვიტანოს, დაგვაჯეროს, რომ წყალი დვინოა . შუშის ნატეხი - ყინულის ნაჭერი, ფუყე ყუთი - ქვის მიმიე ლოდი.

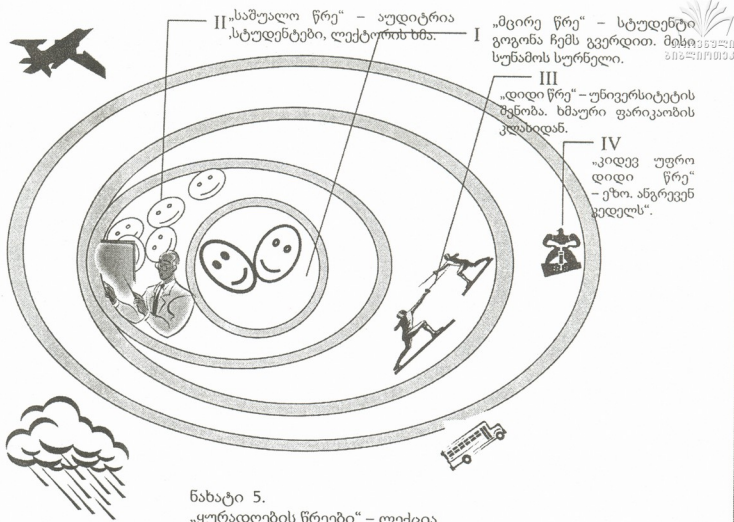
- ფლობდეს ინტელექტუალური ყურადღების , ერთგვარი მედიტაციის გააქტივების მექანიზმს, რათა იმ ფიქრებში „ჩაიძიროს“ , ის განწყობა გამოიწვიოს, რომლებიც, მისი თვალთახედვით, მის გმირს მოქმედების მოცემულ ფაზაში „აწვალებს“.

ყოველდღიურ ცხოვრებაში ჩვენი ყურადღება მუდმივად მონაცვლეობს უნებლიე, პასიურ ყურადღებიდან ნებისმიერ, აქტიურ ყურადღებაზე. წინდაწინ არავინ ვიცი, თუ ცხოვრების მიმდინარეობა როდის რას შემოგვთავაზებს. მუდამმონაცვლე პანორამიდან მრავალი ობიექტი გვთავაზობს მასზე „შეჩერებას“. როგორც წესი, იმარჯვებს „აქტიური“ ობიექტი ან ის, რომელსაც ჩვენ, ჩვენი განწყობიდან გამომდინარე, მივიჩნევთ აქტიურად, თანდათან „ვანათებთ“ მას, ხოლო დანარჩენთ „ვაბნელებთ“. ურიცხვი ობიექტის გარემოსგან შემთავზება ჩვენს უნებლიედ ხდება. ნება მხოლოდ მაშინ აქტიურდება, როდესაც ყურადღების კონცენტრაცია უკვე „გამონათებულ“ ობიექტზეა მიმართული. რაც შეეხება სცენას, აქ ობიექტები და მათი მონაცვლეობა ჩვენს მიერ წინასწარ არის

არჩეული და დადგენილი. მსახიობმა, რომელიც ოტელის თამაშობს, წინდაწინ იცის, რომ ამა და ამ მოქმედების ამა და ამ სცენაში მან ყურადღების მთელი კონცენტრაცია ემილ კასიოს ხელში ათამაშებულ ცხვირსახოცზე უნდა მიმართოს. სხვანაირად სპექტაკლი არ შედგება. აძენდად სცენაზე ყურადღება ყოველთვის ნებისმიერია და ჩვენს ნებას უნდა მორჩილებდეს. მსახიობს ზუსტად უნდა ჰქონდეს დადგენილი, თუ მოქმედების განვითარების ამა თუ იმ მომენტში, რომელ სცენურ ობიექტზე, სუბიერება თუ უსულოზე, უნდა იყოს კონცენტრირებული მისი ყურადღება. ყურადღების ობიექტი, თუ შემომოყვანილ კლასიფიკაციას დავყვრდნობთ, შესაძლოა იყოს სენსორული, მოტორული ან ინტელექტუალური. მაგრამ ის უნდა იყოს, მისი აღქმა უნდა შედგეს როგორც აქტი. როდესაც ჰამლეტი მამის აჩრდილს აღიქვამს, მისი ყურადღება სენსორულია; როდესაც „ყოფნა, არ ყოფნის“ ფილოსოფიურ დილემაში გარკვევას ცდილობს - ინტელექტუალური; ხოლო როდესაც ლაერტას ფარკავს - მოტორული. მსახიობს ყურადღების გამუდმებული ვარჯიში სჭირდება. მოუწესრიგებელი, ყურადღების კონცენტრაციისა და მართვის უნარს მოკლებული ადამიანი მსახიობად ვერ ივარძლება. თუმცა ისიც ნათელია, რომ ვარჯიშით ყველაფერის მიღწევა შეიძლება და სწორედ ამიტომ იწყება პროფესიასთან თანაზიარობა ვარჯიშებით „ყურადღებაზე“. დავიძსოფროთ დ.უზნაძის შეგონება: „ვარჯიშის წყალობით შესაძლებელი ხდება კონცენტრაციის უნარის გაზრდასთან ერთად ყურადღების განწილების უნარიც განვითარდეს“ (დ.უზნაძე იქვე, გვ. 538).

უკვე ითქვა, რომ ყურადღების ობიექტი შეიძლება იყოს ჩვენში ან ჩვენს გარეთ.

საკუთრივ სცენური მოქმედების დაწყების წინ აქტიურდება შინაგანი ობიექტები. მიმდინარეობს მთელი ორგანიზმის მობილიზაციის პროცესი. ჩვენ ემოციური მეხსიერებიდან ყურადღების კონცენტრაციით უნდა გამოვიძახოთ ის განწყობა, რომელიც გადაგვიყვანს სპექტაკლის ატმოსფეროში, იმ მოდუნანათა რიგში, რომლებშიც ჩვენ უნდა ვიმოქმედოდ. აქ ჩვენ სენსორული ყურადღება გვეხმარება - მაგალითად, კოსტუმის ქროკულითან შეხება, ან მისი რომელიმე აქსესუარი, ნივთიერი გარემოს აღქმა, მუსიკალური ფონი, კონკრეტული საგანი - მაგალითად, ხმლის ან დაშნის ვადა, სავარძლის მოჩუქურთმებულის სახელური, სათვალე და ა.შ. გენიალურმა ქართველმა მსახიობმა სესილია თაყაიშვილმა სპექტაკლში „მე, ბებია, ილიკო და ილიაონი“ (რეჟისორი გ.ლორთქიფანიძე) ბუბის განუმეორებელი სახე შექმნა. სცენაზე გასვლის წინ ის „ხმელ სუფელს“ ყნოსავდა და ხელისგულზე იყრიდა. მისი ყურადღება იმ წუთში მთლიანად ამ სენსორულ



ნახატი 5.
„ყურადღების წრეები“ – ლექცია.

გამდიზიანებელზე-„ხმელი სუნელის“ აღქმაზე იყო კონცენტრირებული და ამ ბიძგით მისი წარმოსახვა გურიის სოფელსა და ამ სოფელში მცხოვრები ადამიანებს, იქ განვითარებული და საექტაკლოში ასახული მოვლენების პანორამას ხატავდა. მსახიობის ყურადღება ობიექტების სულ „მცირე წრიდან“ - ხმელი სუნელის სურნელიდან - „საშუალო „ და „დიდ წრეზე“ გადადიოდა და სცენაზე არსებულ, მხატვრულად მოწესრიგებულ, სულთერ თუ უსულ ობიექტებს - ზურიკელას, ილიკოს, ილარიონს, საცერს, ოდას, სანთელს და ა.შ. უკვე „ბეზია ოლაში“ გარდასახული უბრუნდებოდა.

ყურადღების „განაწილებისა“ და „არჩევის“ სწორედ ასეთ წესს გვთავაზობს კ. სტანისლავესკი ყურადღების ობიექტების განაწილებასა და არჩევაში, ყურადღების ობიექტებს ის მცირე, საშუალო, დიდ და უფრო დიდ პირობით წრეებზე განალაგებს და გვირგვებს სცენური მოქმედების დროს ყოველთვის დაუზღუნდეთ მცირე და საშუალო წრეებს, რაც მყარი წინაპირობაა იმისთვის, რომ ჩვენი მოქმედება სცენაზე იყოს მიზანდასახული და ორგანული. ობიექტების ასეთი სქემით განლაგება სრულად ეხმარება ფსიქოლოგების მიერ გაკეთებულ დასკვნებს.

დომიტრი ალექსიძის თქმით, - „ჩვენი პირველი მეცადინეობა მომავალ მსახიობებთან იწყება მარტივი, უბრალო ვარჯიშობით ორგანული ყურადღების დასაუფლებლად.

სტუდენტებს წინადადებას ვაძლევთ გასინჯონ რომელიმე საგანი; ჩვენ ამ ვარჯიშობის დროს მათგან მოვითხოვთ არა ფორმალურ ყურადღებას (მათ შეუძლიათ მოგვაჩვენონ თავი, თითქოს სინჯავენ), არამედ მოვითხოვთ, რომ ის ნამდვილად ორგანულად დაინტერესდეს ობიექტით. უკვე პირველი, დაწყებითი ვარჯიშობიდანვე უნდა ვხელომდვანელობდეთ სიმართლის გრძობით, უნდა შეგვეძლოს გავარჩიოთ ფორმალური და ნამდვილი ყურადღება, თვალების დაჭყეტა და სერიოზული განჭვრეტა. თუ მოსწავლე მსახიობი თავიდანვე შეისწავლის ბუნებრივად, ორგანულად ჭვრეტის და ობიექტების ათვისებას, თუ ის დაუფლება ყურადღებას იმდენად, რომ შეეძლება ამა თუ იმ ობიექტით დაინტერესება, - ეს უკვე პირველი ნაბიჯი იქნება მსახიობის ოსტატობის დაუფლებიკენ. მხოლოდ ნამდვილი ყურადღების საშუალებით, რომელიც მიმართულია ობიექტისკენ, შეიძლება მომავალმა მსახიობმა თავი დააღწიოს კუნთების დაჭიმულობას, რაც გამოწვეულია უხერხულობისაგან, როდესაც მას გარეგნული უცქერია“ (დალექსიე იქვე, გვ. 70-71).

„ორგანული ყურადღების დასაუფლებლად“ არსებობს მთელი კომპლექსი უბრალო და რთული სავარჯიშობისა, რომელთაც შემდეგ თავში აღვწერთ.

გაგრძელება იქნება

ახალი ტექნოლოგიები

საბავშვო ტელემაუწყებლობა

პოსტმოდერნიზმის თითქმის ყველა ნიშან-თვისება მკვეთრად გამოიხატა სატელევიზიო ნაწარმოებებში – ჟანრის აღრევა, ფრაგმენტულობა, მონტაჟის პრინციპი, მოულოდნელობის ეფექტი, ძეგლისა და ახლის შერწყმა, მრავლობითობა და სხვა. დღესდღეობით, სულ უფრო და უფრო სწირადაა ტელეეკრანზე კოლაჟური სტრუქტურები. სწორედ კოლაჟი პოსტმოდერნიზმული ფორმა თანამედროვე გაგებით, ანუ სხვადასხვაგვარი ფრაგმენტების ისეთი შეერთება, რომელიც გარკვეულ მსატრფულ მთლიანობასა და ერთიანობას წარმოქმნის. იგი, როგორც მხატვრული მეთოდი, წარმოიშვა სახვით ხელოვნებაში, შემდეგ თეატრში, ლიტერატურასა და მუსიკაშიც გავრცელდა. განსაკუთრებით ფართო გამოყენება პოვა მან ტელემაუწყებლობაში, რასაც სპეცილისტები ტელევიზიის გამოსახვითი საშუალებების სიმრავლით და ტელეპროგრამის მოზაიკური ბუნებით ხსნიან.

ტელევიზია, კინოს სინთეზური ბუნებისგან განსხვავებით, რომელიც სხვადასხვა ესთეტიკური საწყისის ერთ მთლიანობად გარდაქმნას გული-სმობის, კოლაჟური – ის ცნობის ცალკეული ფრაგმენტების გარკვეულ „ავტონომიას“, ამ თვალსაზრისით. კოლაჟურობა ტელემაუწყებლობის ერთ-ერთი ზოგადი პრინციპია. ტელევიზიის კოლაჟურობა, როგორც აღვნიშნეთ, მის მოზაიკურ ბუნებას უკავშირდება (მხედველობაში გვაქვს არა ტელეგამოსახულების ტექნიკური მოზაიკურობა, რომელსაც ტელეეკრანზე სხვადასხვა ინტენსივობის ელექტრონული იმპულსები ქმნიან, არამედ მთლიანად მაუწყებლობის პრინციპი).

კოლაჟი, გარდა იმისა, რომ სატელევიზიო ანროვნების ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპია, გამოსახვისა და მეტაფორიზმის განსაკუთრებული ტრადიციაა, რომელიც ტექნიკურმა ფრამ შემოიტანა. ზოგიერთი მოსაზრებით, კოლაჟი წარმოიქმნება ისეთ სიტუაციაში, როცა ზეპირსიტყვიან იცვლება ინფორმაციის ნაკადი, როცა „ღარი რჩება დრო“ მიზეზმედგობრივი კავშირების დადგენისათვის. „კოლაჟურბას“ ჯერ კიდევ ოცდაათი წლის წინ განსაკუთრებული ყურადღება მიანიჭა კანადელმა კულტურის სოციოლოგმა მარშალ მაკლენემ. თავის ცნობილ ნივთში „ურთიერთობის საშუალებათა გაგება“, მან გამოყო სატელევიზიო ესთეტიკის პრინციპი: მოზაიკური (რომელიც სამყაროს სხვადასხვაგვარ, ერთმანეთთან ლოკურად დაუკავშირებელ შეტყობინებათა სახით წარმოგვიდგენს) და რეზონანსი (ურთიერთგაძლი-

ერება), რაც აუცილებელია ამ ტელემოზაიკის ერთიანობაში აღქმისათვის.“ (1)

საერთოდ, მოზაიკურობა მკვლევანს მთელი თანამედროვე კულტურის გენერალურ პრინციპად მიაჩნდა და მას დროისა და სივრცის ტრადიციული გაგების უარყოფით ხსნიდა, რასაც ტელევიზიის განვითარებას უკავშირებდა. ასევე მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა განვითარებას უკავშირებდა „მოზაიკური კულტურის“ წარმოშობას ფრანგი სოციოლოგი ა. მოლი. მისი აზრით, „მოზაიკური კულტურა“ ნიშნავს, რომ მომხმარებელი საზოგადოებისთვის, ერთნაირად ლირებულა ინფორმაცია მსოფლიო მნიშვნელობის აღმოჩენის შესახებ და ცნობა ახალი ფენილის წარმოებაზე. (2)

ტელევიზია კულტურის „აუდიო-ვიზუალური ენციკლოპედიაა“. თავისი რებროდუქციული თვისებებით იგი აღმეტება ყველა სხვა კომუნიკაციურ საშუალებას – შეუძლია როგორც ხელოვნების სხვადასხვა ნაწარმების, ისე ნებისმიერი ადამიანური-ზუალური ტექსტის გადმოცემა და გაერთიანება. ასე რომ, გამოყენებული მასალის კონვალგაცირობა და სიუჟეტის გამო, მას კოლაჟური კომპოზიციების შექმნის ყველაზე მეტი შესაძლებლობა აქვს. კოლაჟი თუ არა, სხვა რა უნდა ეწოდოს ისეთი გადაცემის შეკრებას ტელეპროგრამებში, როგორცაა პოლიკურტი დისკუსია და ხელოვნების ოსტატთა კონცერტი: ფებურთის მატრი და სატელევიზიო სპექტაკლი; უამრავი რეკლამა და საბავშვო სატელევიზიო თამაში? ტელეპროგრამა ხომ განუწყვეტელი მონატაჟია რეალობის არაერთგვაროვანი, დამოუკიდებელი ფრაგმენტებისა, რომლებიც ასევე არაერთგვაროვანი საშუალებებითა დასახული.

ამ ფონზე საქართველოს ტელეკომპანიების ტელემაუწყებლობის ბაზე ნამდვილად არ გამოირჩევა კოლაჟურიობითა და მოზაიკური სტრუქტურით. აქ ძირითადად სჭარბობს „ახალი ამბები“, „სატელევიზიო სერიალები“, „პოლიტიკური მოუ“ და უცხოური მხატვრული თუ დოკუმენტური ფილმები. არცერთ ტელეკომპანიას არა აქვს მკვეთრად გამოხატული სახე ან ხელწერა, ამიტომ მათი სატელევიზიო ბაზე ერთგვაროვანი და ერთფეროვანია. ეს განსაკუთრებით ეხება ტელეკომპანია „მზეს“. ამ ფონზე საყოფიერ გადაცემების სიმრავლით, მათ შორის მონარდიათვის განკუთვნილი გადაცემებით გამოირჩევა ტელეკომპანია „იმედი“. რაც მთავარია, ტელეკომპანიებში თითზე ჩამოსათვლელია საბავშვო გადაცემები.

„ოქცემო და სხვა“ № 2



ამინი როდესაც ახალი ტექნიკის საშუალებით ახალი ტელევიზორმატების შექმნის მცდელობა ყველაზე კარგად საბავშვო ტელევიზორმატებშია შესაძლებელი (მხედველობაში მათს კომპიუტერული გრაფიკა, ანიმაცია და სხვა).

თუ გავითვალისწინებთ ახალი ტექნოლოგიების განვითარების ტემპებს, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ციფრული ტექნოლოგია თანამედროვე საეკრანო ენის საფუძველი გადგება. ტელევიზიამ კინოდან გადმოიღო საეკრანო ენა, შესაბამისად, ციფრული კანონების განვითარებასთან ერთად ვითარდება ტელევიზიის საეკრანო ენაც. ასაღმა ტექნოლოგიებმა ტელევიზორში მოიტანა: სატელევიზიო ვირტუალური სტუდიები; გაჩნდა სატელევიზიო დინამიკები კომპიუტერული გრაფიკისა და ანიმაციის გამოყენებით; ინტერაქტიული ტელევიზია; ტელეკონფერენციები; არასწორწინოვანი მონტაჟი და ხმისა და გამოსახულების კომპიუტერში დამუშავების საშუალებები.

გარდა ამისა, ტელევიზიაში შეიქმნა მრავალი სახეობის სპეცეფექტი. გაადვილდა სპეციალური ტრუჟების გადაღების პროცესი, შეიქმნა კომპიუტერული დეკორაციები, ობიექტები, ბოლო წლებში გაჩნდა ვიზუალური ეფექტების გამოყენების საშუალებანი, ანუ გამოსახულებით მანიპულირება, რეალურად გადაღებული კინომასალის და ანიმაციის, კომპიუტერული გრაფიკის შერწყმის სინთეზი.

ასე მაგალითად, 90-იან წლებში საქართველოს ტელევიზიის I არხზე გაჩნდა გადაცემა „ტელევიზორი“ (პროექტის ავტორი და რეჟისორი ნ. ბეგიშვილი). „ტელევიზორი“ კომპიუტერულ ანიმაციის სასაცლო გმირი იყო, რომელსაც მამყანის ფუნქცია ჰქონდა. მას რედაქციაში მოსული წერილები უნდა წაეთხა, საუტუტისო ამოერჩია, შემდეგ კი ისინი სატელევიზიო აბეზად ექცია. ყურადსაღებია ის მომენტიც, რომ ხშირად ბავშვები წერილებს ნახატებით ავგანინდნენ. აღმოჩნდა, რომ პატარები თავის პრობლემებს და წუხილს სიამოფენებით უშეზღუდნენ ტელევიზორს. „ტელევიზორი“ არც ერთ მათგანს უპასუხოდა არ ზოგად, ხოლო მათ გამოგანვილ ნახატებს „ტელევიზორს“ ანიჭებდა. ნახატები კომპიუტერის საშუალებით ცოცხლდებოდა. აქედან გამომდინარე, „ტელევიზორმა“ მალე მოიპოვა პოპულარობა და სიყვარული საქართველოს ბავშვებში, ხოლო საზღვარგარეთ უამრავი პრინცი დამისახურა.

რა არის ამ პროექტის წარმატების მიზეზი? ვფიქრობ, ავტორმა სწორად განსაზღვრა საბავშვო აუდიტორიისათვის საჭირო გადაცემების მიზნობების „ფორმა“. თანამედროვე ბავშვი 3-4 წლიდან აქტიურად თამაშობს კომპიუტერულ თამაშებს. ასე რომ, ტელევიზორიდან ანიმაციური პერსონაჟის გამოჩენა მისთვის აბსოლუტურად მისაღებია. ის ხომ მისთვის ნაცნობი სახეა. ამასთან, „ტელევიზორი“ ჭკუას კი არ ასწავლის, არამედ სავაზნობს ურთიერთობას, თანამშრო-

მლობას. „მე ვევირი ვარ, თქვენ გამოგანინდ წერილებს, მე ტელევიზორში მივიტან, და იქიდან გაცემთ ყველაფერზე პასუხებს“, — ამბობდა „ტელევიზორი“ და, მართლაც, ამ მომენტმა ბრწყინვალედ იმუშავა. რედაქციაში ათასობით წერილი მოდიოდა, ავტორები ყველაზე საინტერესო წერილებს ეთერიდან პასუხობდნენ.

ერთმა ბავშვმა გამოგანინა შეკითხვა, რომელიც მის ძალან ანუსებდა. ფერადი ფლომასტერებით დაწერილ ქალაქზე ერთადერთი შეკითხვა იყო — რა არის ეკოლოგია. ყველა ამბზე რომ ლაპარაკობს, გუგუნივით, იქნებ ამისხნათო (იმ დროს მხვანეთა მოძრაობა იყო გააქტიურებული). ამ წერილმა გადაცემის ავტორებს მისვა ბიჭი, რომ შეექმნათ გადაცემა ეკოლოგიაზე. „ტელევიზორმა“ წაითხა ბავშვის წერილი და შემდეგ კადრში გვიჩვენა ტყეები, მცენარეები, რომლებიც იჩებებოდა... მერე აღიდა მდინარეები... ძირი გამოუთხარეს კალაპოტს... მოგარდნელი წყალი ყველაფერს ანადგურებდა... პარალელურად ჩანდა ქალაქი, სადაც უამრავი მანქანა მოძრაობს, შავი გამოწანობლქვი აშავეებს ქუჩას, მოიცავს ქალაქს და ადის ცაშდე... ხალხი აღარ ჩანს. უცვრად იჭებებს და ციდან შავი წვიმა წამოვა... ამის შემდეგ გამოჩნდებოდა ისევ ტელევიზორი და ბავშვებს უხსნიდა — თუ თითოეული მათგანი ერთ ხეს მინც დაარგავდა, ეს არ მოხდებოდა... ამ პროექტს დიდი წარმატება ჰქონდა. რაც მთავარია, მოვიდა უამრავი წერილი, აუღლებული და გახარებული ბავშვები წერდნენ, თუ ვინ რამდენი ხე დარგო მშობლებზე ერთად.

ამ პროექტის წარმატების ერთ-ერთი მიზეზი იყო აუდიტორიასთან უშუალო კონტაქტის დამყარება, რადგან პრაქტიკამ ცხადყო, რომ ტელევიზორის ეფექტიანობა საბავშვო გადაცემებში კომუნიკაციის უნარის გააქტიურებაზე დამოკიდებულია. ამბზე, ვერ კიდევ გასული საუკუნის 20-იან წლებში წერდა ბ. ბრესტიჩ რადიომუწყებლობასთან მიმართებაში: „რადიომუწყებლობა შეიძლება იქცეს საზოგადოების ცხოვრების ყველაზე შესანიშნავ კომუნიკაციურ აპარატად, ურთიერთობის არხების არნახულ სისტემად, თუ შესძლებს არა მარტო გადასცეს, არამედ მიიღოს კიდევ, ანუ მშენებელ ამავდ დროს მოსაუბრედ აქციოს და იზოლაციაში კი არ დატოვოს, არამედ ურთიერთობა დამყაროს მასთან.“ (3)

ცხადია, ბ. ბრესტიჩს ოცენა რეალობად იქცა, ხოლო რაც შეეხება ამ საბავშვო ტელეპროექტს, „ტელევიზორს“ კომუნიკაციორის როლი ჰქონდა, და მისი საშუალებით შესაძლებელი იყო აუდიტორიასთან მომენტალური, ორმხრივი კავშირის დამყარება.

„ტელევიზორი“ ვიზუალურად, ხმოვანი სტრუქტურით, პრაქტიკულად ანიმაციური ფილმი იყო, რაც მოხერხდა ახალი სატელევიზიო ტექნოლოგიების წყალობით. მსგავსი ფილმები ბევრად უფრო ძვირი ჯდება. კომპიუტერული გრაფიკის, არასწორწინოვანი მონტაჟის საშუალებით კი ეს

გაცილებით უფრო ეკონომიური აღმოჩნდა. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ავტორმა და რეჟისორმა საინტერესო იდეას ზუსტი გამომსახველობითი ფორმა, გადანაცვება მოუძებნა, „ტელევიზორი“ ქართულ ტელევიზორში სერიოზული საინტერესო პროექტი იყო. სამწუხაროა, რომ დღეს მისი ავტორი საზღვარგარეთ თანამშრომლობს სხვა ქვეყნის ტელევიზიებთან. ქართულ ტელეკომპანიებში მისთვის ადგილი ვერ გამოიძებნა.

ტელევიზიის ოპტიკურ-აუსტევიზორი ხასიათის გამო სატელევიზიო ფორმები არსებითად ორმაგ სტრუქტურებს წარმოადგენს – ხმა (ბგერა) გამო-სახალსება (სურათი) მოიცავს ყველა იმ სახვით გამოსახულებას, რომლებსაც ისინი ემაყვანება. ყველაზე კარგად სატელევიზიო ორმაგი სტრუქტურის ფორმა ვლინდება მოქმედებისა და მისი ეკრანზე ასახვის ერთდროულობაში, ანუ როდესაც ცხოვრების რეალური დრო ტელევიზორ-ზე რეალურ დროშია მოქმედი. თანამედროვე მაყურებელი ასეთი გადაცემებით განებივრებულია (სადავსურთო მატჩების ტრანსლაცია, ალუმები, შოუები, რელიგიური დღესასწაულები და სხვა).

ახალი ტექნოლოგიების გამოყენებით კი, რასაკვირველია, ეს „მოვლენით“ გადაცემები შესაძლებელია ბევრად უფრო საინტერესო გახდეს, ვიდრე ადრე იყო. ამის მაგალითად გამოდგება ბაბაშვილი გადაცემა – „სამშობაო სიუჟარში“ – 2006 წელს, სამშობაო, „თოვლის ბაბუას“ ჩამოფრენა თბილისში. თავისუფლების მოედანზე უამრავ ბაბუშვს მოეყარა თავი თოვლის ბაბუის მოლოდინში, იქვე იყო უზარმაზარი ეკრანი, სადაც მიმდინარე მოვლენის ამსახველი კადრები ტრიალებდა, მოქმედებას იღებდნენ მობრავი სატელევიზიო სადგურით, თუმცა, დამატებით კიდევ მუშაობდნენ კამერით.

ცხადია, როდესაც გადასაღებ მოედანზე რვა ან ცხრა კამერა მუშაობს, მოვლენა ვიზუალურად საინტერესო და დინამიურია. აქვე ხაზი უნდა გავუსვა – როცა მოვლენა მიმდინარეობს ლოკალურ დროსა და სივრცეში, მაშინ ტრანსცენდენტურობა განსაკუთრებით შეიგრძნობა. ასე რომ, როდესაც ვერტმფრენი პაერში წრევს ხანავე და ნელ-ნელა უახლოვდებოდა თავისუფლების მოედანს, ბაბუშვების ალტაქებას საზღვარი არ ჰქონდა. ვერტმფრენი უკვე ძალიან ახლოს იყო, ოღონდ წინასწარ ვერავინ განსაზღვრავდა, კონკრეტულად სად დაიშვებოდა. აქედან გამომდინარე, ტელემაყურებელს არ ჰქონდა ჭკადრად განსაზღვრული თავისი ადგილი. ის ყველგან იყო, როგორც სული სივრცეში მოძრაობდა...

ჩამოვიდა თოვლის ბაბუა, ბაბუშვები მას გარს ეხვივნენ. ერთმანეთზე გადადიან, სიტუაცია უზარაოვი ხდება... ერთი სიტყვით, აქ მოვლენები როგორ განვითარდება წინასწარ ვერ განსაზღვრავ, რის გამოც სუბიექტზე მოთხოვნილება ისე იზრდება, რომ აუცილებელია იგი ხილული გახადო და ბევრ შემთხვევაში, ტრანსცენდენტური სუბიექტი ხილული ხდება (უამრავ სატელევი-

ზიო ჟანრში ის წამყვანი ან კომენტატორია) აქაც საკმაოდ დიდი დატვირთვა ჰქონდა ხილული წამყვანს, თუცა უნდა აღვნიშნო, რომ მან ვერ წარმართა ეს შოუ სათანადოდ. ვერტმფრენთან მისული ბაბუშვები რომ დაემოშინებინათ, საჭირო გახდა პოლიციის ჩართვა. ამის შემდეგ ტელევიზორში უამრავი ბუნდოვანი ეპიზოდი განჩნდა. ბაბუშვები თოვლის ბაბუას საჩუქრებს სთხოვდნენ, მან კი მომოდინებ ბაბუშვების დიდი ნაწილი პირშიაღაღამოვებული დატოვა და თვითონ პოლიციის თანხლებით მთავრობის სასახლის წინ გადაინაცვლა, სადაც საზეიმოდ განათებული ნაძვის ხე იდგა (აქ მისი ფუნქცია დაუსუსტებელი იყო და ვერც წამყვანმა გაგვაგებინა საქმის ვითარება). შემდეგ კი დალილი-დაქცული თოვლის ბაბუა სვანურ კოცმში დაბანაკდა იმ პირობით, რომ ახალ წლამდე ყოველდღე მიიღებდა სტუმრად მისულ ბაბუშვებს, თანაც აუცილებლად დაასაჩუქრებდა.

სამწუხაროდ, ამ შოუს წარმატება არ ჰქონდა, რადგან დაირღვა ყველაზე მნიშვნელოვანი – მოვლენების უწყვეტობა და, რაც მთავარია, თოვლის ბაბუას კონტაქტი ბაბუშვებთან. გადაცემაში ბოლო ეპიზოდმა (პირობა იყო ბაბუშვების დასაჩუქრება) ფისკო განიცადა, რადგან პირდაპირი ჩართვისას თოვლის ბაბუას საჩუქრები აღარ ჰქონდა, გამოეღია. ეს მან პირდაპირ ეთერში განაცხადა, თანაც არგუმენტირებულად ვერ ახსნა ეს ფაქტი. ამავდროულად კადრში ჩანდა 4-5 წლის გოგონას სახე, რომელიც ცრემლიანი თვალებით განზნუნებული იდგა (მე ვვფიქრობ, მას მთელი ცხოვრება ემასლოვებდა ეს მწარე წუთები). და, რაც მთავარია, იქვე იდგა წამყვანი, რომელმაც ამ მოვლენას არახიარი შეფასება არ მისცა. ეს უკვე პროექტის ჩავარდნას ნიშნავდა! წამყვანმა წინასწარ უნდა გაჩვენებოდა, თუ როგორ უნდა წარმართოს სიტუაციები ცოცხალი ეთერის დროს, ყველა შემთხვევისთვის უნდა ჰქონდეს პასუხი. მას ხომ ათათასობით ადამიანი ელოდებოდა.

შეუძლებელია არ გავისწვინოთ ვ. ვიროშნილოვის პოპულარული გადაცემა – „ჩიტო? გდე? კოდა?“ – ეს თამაში მან მოვიგონა. ის უხილავი, ხმით წარმართავდა პროგნამას. ამ ფორმით არსებობდა კადრში და ეს ხაზს უსვამდა მის ტრანსცენდენტულობას, მაგრამ, ამავდროულად, ის იყო დემიურგი, რომელიც თავისი სიტყვით და საქმით ქმნიდა და წარმართავდა მოვლენათა რიგს. ვ. ვიროშნილოვი თავიდანვე აცნობიერებდა თავის ამოცანას, როგორც დრამატურგი და რეჟისორი წინასწარ საზღვრავდა მოვლენას და იღებდა მას შესრულების მომენტში. ვვფიქრობ, გადაცემა „ჩიტო? გდე? კოდა?“ – ის პოპულარობა მისი ავტორის დამსახურებაა.

დავუბრუნდეთ ისევ „სამშობაო სიუჟარისს“. დღევანდელ დღეს, როდესაც შესაძლებელია რამდენიმე კამერის ერთდროულად გამოყენება, აწყობ შოუს თავისუფლების მოედანზე, სადაც არის უზარმაზარი ეკრანი და იქ დამსწრე

„აქცენტი და სხვაუნება“ № 2



ათასობით მაცურებელს საშუალება აძლევს დეტალურად ნახოს მიმდინარე მოვლენა, როდესაც შესაძლებელია ეთერში პირდაპირი ჩართვების განხორციელება მოვლენათა ადგილებიდან (თავისუფლების მოედანი, სადაც ჩამოვიდა ვერტმფრენი, მთავარობის სასახლე, სადაც სადღესასწაულო ნაძვის ხე აინთო, სვანური კოჭი, სადაც დაბინავდა თოვლის ბაბუა), ნამდვილად უნდა შემდგარიყო „საახალწლო შოუ“ – უწყვეტად, თანამიმდევრულად, რეალურ დროში. ეს ტელეპროექტი დააკმაყოფილებდა თანამედროვე ბავშვების მოთხოვნებს, მათ საქართველოს ყველა კუთხეში ტელევიზორის საშუალებით შეეჭმნებოდათ „თოვლის ბაბუას ჩამობრძანების“ შოუში მონაწილეობის და თანდასწრების ილუზია. ამ შემთხვევაში ტელევიზიის ახალი ტექნიკური საშუალებები ნამდვილად იძლევა ამის საშუალებას, მაგრამ ცხადია, რომ წარმართველი არც იყო და ვერც იქნება მხოლოდ ტექნიკური საშუალებები. მთავარი ხომ იდეაა, აზრი. ამიტომ მოვლენითი ტელეპროექტების დროს, წინასწარ, სურაბულრისურად უნდა იყოს გაანერული მოვლენა გადაღების, აღსრულების მომენტში.

ტელევიზიის მთავარი დანიშნულება – ენახოთ მოვლენა მიმდინარეობის მომენტში – რეალურ დროში. ამ დროს აღქმა ტრანსცენდენტურია – სცილდება ყოველგვარ საზღვარს, ამ დროს ხდება მაცურებლის მაქსიმალური ჩართვა. თანამედროვე ტექნოლოგიები დღევანდელობის „ახალი აზროვნებისათვის“ შესაფერისი აუდიო ვიზუალური შეჭმნის საშუალებას იძლევა, რაც კონკრეტულად „საახალწლო სიურპრინზში“ არ შედება.

დღევანდელი თაობა სრულიად სხვა მოთხოვნებს უყენებს ტელევიზიას. ეს მტვის კლიპური აზროვნების თაობაა; ისინი, თავისი მშობლებთან საგან და ბებიის-ბაბუებისაგან განსხვავებით, მსოფლიოს უამრავ ტელეარსს უყურებენ. ამიტომ მათ სხვაგვარი საბავშვო ტელეფორმატები ესაჭიროებათ. ჩვენდა საბედნიეროდ, საქართველოს ბევრ ტელესტუდიაში უკვე მსოფლიო სტანდარტების აუდიო-ვიდეო აპარატურაა. ასე რომ, ტექნიკური აღჭურვილობის მიმართ ტელევიზიის თანამშრომლებს საწუწნო ნამდვილად არა აქვთ. პრობლემა ახალი ტექნოლოგიების მაქსიმალურად, გონივრულად და პროფესიულად გამოყენებაა.

სპეცილისტებმა დიდი ხანია შეამჩნიეს, რომ კულტურულ-საგანმანათლებლო პროგრამები განსაკუთრებულ წარმატებას მამინ აღწევენ, როცა ისინი გასართობ ელემენტებსაც შეიცავენ. ე.ვორიშოლოვი წერდა: „ჩვენ ჯერ კიდევ არასაკმარისად ვიცით ცხოვრებისეული მოვლენის სატელევიზიო ორგანიზაციის, თუნდაც სატელევიზიო თამაშის შესახებ. ეს თავისებური დოკუმენტური სპექტაკლია, რომელსაც უშუალო უნიდესი საზოგადოებრივი რეზონანსი გამოიწვიოს. დოკუმენტურ სპექტაკლში მოსალოდნელი სიტუაცია ივარაუდება. იგი ერთდროულად წარმოგვიდგება როგორც მსატყუარი სახეც (მაცურებლისთვის) და როგორც რეალური მოვლენაც (მათთვის, ვინც მასში მონაწილეობს, იქცევა მათი ბიოგრაფიის ფაქტად). ამაშია ოქუშენტური სპექტაკლის გაორებული ხასიათი-მიმზიდველობა და სამიშროება.“ (4)

რეცენზენტები: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი **ზვიად დოლიძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი **დალი მუმლაძე**.

Резюме

В этой статье я постарался объяснить связь постмодернизма с телевидением. С первого взгляда наверное трудно найти эту связь, но личноты глубоко вникшему в телевизионные дела, всё понятно и ясно. Большинство примет постмодернизма – смешение жанров, фрагментичность, принцип монтажа, эффект внезапности, слияние старого и нового – резко выразилось в телевизионных произведениях. Наглядный пример этого – коллаж. Современным понятием, коллаж является формой постмодернизма. В нём как бы сливаются разные фрагменты и создают художественную целостность.

Телевидение – это „аудио – визуальная энциклопедия“ культуры и своими репродукционными приметами превышает все другие коммуникационные средства. Телевидение в силах передать и объединить как разнообразные произведения искусства, так и любой аудио-визуальный текст. Можно сказать, что в виду разнообразности и обильности используемого материала у него больше средств создать коллажные композиции.

Внедрением новых технологий значительно возросло качество телевизионной продукции; Возникли виртуальные студии, средства использования спецэффектов; Появились компьютерные декорации, облегчен процесс заснятия специальных трюков. В случае профессионального применения этого добра обусловлен успех любого проекта и телеканала. Мне кажется, что уникальные возможности новых технологий лучше всех проявляются в детских телеформатах, что пока вмоготу грузинским телеканалам.

“Новые технологии в детском телевидении” – так я назвала свою статью и именно эта проблема является одной из частей темы моей будущей диссертации.

არსოდნა არსოდვაა

(ფრაგმენტი ნაშრომიდან „არაცნობიერის პრობლემის ზოგიერთი ასპექტი ხელოვნებაში“)

ზიგმუნდ ფროიდმა კაცობრიობის თავმოყვარეობის ყველაზე ძლიერ შემოსახველთა რიგები თითქოს საყარალოდ სამებაზე ირონიით ცნობილ ადამიანთა სამეუღლით განსაზღვრა, რომელთა შორისაც საკუთარ თავსაც მოიაზრებდა. კოპერნიკმა სამყაროს ცენტრად მიჩნეული დედამიწის მკვიდრი უკიდევანო კოსმოსის ერთ-ერთი რიგიით პლანეტის ბინადრად აქცია, რასაც კათოლიკურმა ეკლესიამ მრავალსაუბროვანი ანათემით უპასუხა. შემდგომ დარჯინმა ადამიანის წინაპრად მიამუნი შერაცხა. ფროიდმა კი მთელი სამყაროს შეცნობის პრეტენზიის მქონე არსება საკუთარი ინსტიქტების იმ უმეტარ ტყვედ წარმოსახა, შინაგანი ტუსალობის მიზეზს მუდამ გარედან თავსომხვეულ ბორცილებში რომ ხედვას.

ტრადიციულად ითვლებოდა, რომ ადამიანი სრულად აცნობიერებს მის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესებს. ყოველივე ამოუცნობი, გაუგებარი, აღქმის მიღმა დარჩენილი, შეუსმენელი თუ დაუნახავი. გარე სამყაროსთან მიმართებაში იაზრებოდა. ფიქრობდნენ, რომ ნებისმიერი ჩვენი ზრახვა, ფიქრი, ინტერესი, განცდა შესაძლოა სხვისთვის ცხარულ, შეუცნობად, მაგრამ ჩვენთვის ნათელ, ფაქედ, განცნობიერებულ შინაგან მოტივაციას უკავშირდება.

ფსიქოანალიზის მეცნიერებაში ზიგმუნდ ფროიდმა პირველად მეცნიერულად დაასაბუთა ცნობიერების მიღმა მიმდინარე იმ ფსიქიკური პროცესების არსებობა, რომლებიც გაუცნობიერებულ ინსტიქტებს, სურვილებს, ზრახვებს, ფიქრებს, შეფასებებს თუ თვითშეფასებებს მოიცავენ.

ადამიანის ფსიქიკის ფროიდისეულ სტრუქტურას ხშირად აისბერგს ადარებენ, რომლის უმეტესი ნაწილი წყლითაა დაფარული. ფსიქიკის ხილულ, შეცნობად ზედაპირზე „მოტივტივე“ ცნობიერების მიღმა არაცნობიერის ილუმინირებულ ჩაბმული სამყაროა, რომლის ციფრად წყვიდას, რაციონალური ცნობიერების „აღის“ შუქი ვერ ხედება.

თუკი კოპერნიკმა დედამიწა სამყაროს ცენტრის კვარცხლილკიდან დაანარცხა, ფროიდმა რაციონალური ცნობიერება ფსიქიკური კოსმოსის წარმართველი ძალიდან მის იმ ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილად აქცია, რომლის ყოვლისმომცველობა და ყოვლისშემძლეობა დრომოქმულ ილუზიად წარმოჩინდა.

ფროიდის მოძღვრებამდე, მე-19 საუკუნის ლიტერატურაში განსაკუთრებით ინტერესი გვიჩვენება ადამიანის ბუნების ირაციონალური მხარეების მიმართ, — იქნება ეს პიროვნების გაორება, თვითნგრევის იმპულსი თუ სიმშრისეული ზმანებები.

ამავდროულად ეს ინტერესი ახალი თვალთახედვით წარმოჩინდება. ადამიანის შინაგანი ცხოვრების გამოვლენა ხდება არა მხოლოდ ცნობიერი, არამედ იმ ქვეცნობიერი და არაცნობიერი პროცესების საშუალებით, რომლებიც სცილდება რაციონალური გონის კონტროლის სფეროსა და ლოგიკას. ურიტორი ერთდარიისპირებული მძუნების, ზრახვების, გრძობების, მისწრაფებების ბრძოლის ასპარეზად თავად ადამიანის შინაგანი სამყარო, თითქოს ავტონომიურ ერთეულად დანაწევრებული გმირის ფსიქიკური მრავალსახეობა იქცევა. პიროვნების გაორებისა თუ დაშლის რაციონალური პროცესის წარმოჩენა, — ედგარ პოს, რომერტ ლუის სტივენსონის, ავეუსტ სტრინდბერგის, ლუივი პირანდელის, ჰენრიკ იბსენის, ფეოდორ დოსტოევის შემოქმედების ერთ-ერთ ნამუშან მოტივად იქცა.

ამდენად ლიტერატურა, განსაკუთრებით კი ფეოდორ დოსტოევის შემოქმედება წინ უსწრებდა ფსიქონალიზის მოძღვრებას, სწორედ იმ ფსიქიკური არაცნობიერის წარმოჩენაში, მოგვიანებით ზიგმუნდ ფროიდის მეცნიერული აღმოჩენა-კვლევის საგნად რომ იქცა.

ჯერ კიდევ ფროიდის ნიკუმ ადამიანი მუდმივით თვითმოტყუების მიდრეკილ იმ „გულწინფელ“ ფარისევლად მიიჩნია, უმეტესწილად თავადვე რომ არ სურს თავისი მოქმედების ნამდვილი მოტივების გაცნობიერება.

ნიკუმს მსგავსად, ფროიდი თვითმოტყუებას ადამიანის ჩვეულ, ბუნებრივ, ნიკუმესულ ირონიულ გამონათქვამს თუ დავესესხებით, „ადამიანურ, ერთიმ ადამიანურ“ მიდრეკილებად მიიჩნევს. ყოველი ჩვენგანი თავის თავზე არასასურველი სიმართლის შეცნობას არცოდნა არცოდვის დამამშვიდებელ შეგონებას უპირისპირებს. როდესაც ახალბედა ფროიდი ისტერიით დაავადებულ მაციენტთა პიპროზით მყურანლობის შედეგებს ეცნობა, არკვევს, რომ ცნობიერების კონტროლის გამოთიშვისას პაციენტი იხსენებს ტრავმული განცდის გამოშვებულ, ხშირად მისთვისვე ფარულ მზივნებს.

ადამიანი თავისი შინაგანი სამყაროს უღვობ მხარეებში რისკის მოგზაურობას, კარგად მორგებული სიმართლის მყუდრო თავშესაფარს ამჯობინებს. თავის თავზე სასურველი წარმოადგენის ანარეკლთან მიჯაჭვული, წარცისივით იძირება სწორედ თავის ვერცნობილ თავთან განშორების გახვევულ სიცარიელეში. ზიგმუნდ ფროიდი კი ცნობიერების ცენზორით შექმნილი ავტორიტრეტის მარნუებში მოქცეული ცოცხალი პროტოტიპის შეცნობისკენ მიისწრაფვის. მისი შარით, საკუთარ თავზე სასურველი წარმოადგენის ტყვეობაში ჩვენი ფსიქი-

„თუკი... და...“



ქონ რაციონალური, ცნობიერი საწყისი გავქვეყნს. ვროიდი ადამიანის თვითშემეცნებისგან გავქვეყნს განსხვავებულ და ამავედროულად ურთიერთგაპირობებულ ფსიქოლოგიურ მექანიზმებს წარმოაჩინეს, რომელთაგანაც ერთ-ერთს, საკუთარი მოქმედების ფსევდომოტივებით ახსნიცენ მიდრეკილებად მიიჩნეს. ადამიანი ხშირად უარყოფს, გაუბრძის, ცვლის მისი პერსონის დამატარებელ რეალობას. ვერ ხვდება, არ ესმის, იცნეყბს იმას, რისი დავინყება, უარგავება, ვერმიხვედრავც სურს. ვერ ცნობიერ, უარყოფილი ფსიქიკური ტენდენცია არა-ცნობიერ მდგომარეობა განაგრძობს ავტონომიურ არსებობას და ხშირად უმოტივიოდ მიჩნულ მოვლენებში ვლინდება; ექნება ეს სიზმრები, ასოციაციები, აუნსტელი გუნება-განწყობილებები, სპონტანური მოქმედებები, გამონათქვამები, თუ წამოცდენები, ე.წ. უნებლო შეცდომები.

ზიგმუნდ ფროიდი ფსიქიკური ცხოვრების ფარული დინების აღმოსაჩენად ირიბი საშუალებების ნაცვალვს მიჰყვება და ფსიქიკური ქაოსის სანაგვევე „გადასროლილ“ უსაზრისო შემთხვევითობად მიჩნულ მოვლენებში შინაგანი ცხოვრების ფარულ საზრისსა და კანონზომიერებას შეიკნობს.

თვითგაუცხოებას, როგორც საკუთარი თავის მიმართ უქცევების მდგომარეობას წარმოაჩინეს ფეოდორ დოსტოევიკი რომანში „ძმები კარამაზოვი“, რომლის ერთ-ერთი გმირი, ივანე კარამაზოვი მამამისის მველელობის არაცნობიერ ნაქმეცხედლ-თანამზრახველად, თავისი დანაშაულის არამკდნდე დანაშავედ იქცევა. მველელობის წინა დღეს სმერდიაკოვი საკმაოდ გამეგრეველ ორანზონებში გაუმეულს ივანეს თავის განზრახვას, მოვლენების განვითარების როგორც რეალურად მოსალოდნელ, ასევე სხვებისთვის დამაჯერებელ ვერსიებს იდეალური ექმბიტანილის კანდიდატურით, მისი მამზი-ულეული გარემოებებითა და საქვეყნოდ ცნობილი მოტივაციით.

არა მხოლოდ ივანეს ნიპილისტური მოვლმეხედველობა აღმოჩნდა სმერდიაკოვისთვის ერთგვარი შთაგონების წყარო, არამედ თავადაც, უშუალოდ სმერდიაკოვის რჩევის თანახმად მოქმედებს. სმერდიაკოვიან გადაწყვეტი საბურის შემდეგ ივანე სასწრაფოდ გაველება მამისეულ სახლ-კარს და თავისი დროულა გამგზავრებით ადასტურებას კიდევ მამის მველელობის სურველს. ამავედროულად სმერდიაკოვის თანამზრახველად ივანეს პიროვნების მხოლოდ ერთი, გოგოლის პერსონაჟის მოწყვეტილი ცნობიერი, ცნობიერების თვალათხედვის არეალიზად მოწყვეტილი ნაწილი იქცევა. თავად ივანე უცნაურ, გაუგებარ აკვირებდად აღიქვამს საკუთარ არაცნობიერ შერგობებებს, განცდებს, სურვილებს, - ლაქია სმერდიაკოვისადმი მზარდი სიძულვილის და ამავედროულად თითქოს რაღაცის მომლოდინე ცნობისმოყვარეობის განცდას. ერთის მხრივ, ივანე აღშფოთებულია სმერდიაკოვის ფაბილაობით, მეორეს მხრივ კი, მასთან იდუმალი დიალოგის მონაწილედ გრძნობს თავს. სმერდიაკოვიან საბურის შემდეგ, მისთვისვე გაუგებარი მიზეზით, მსახურის გაღასების უძლიერესი სურვილი შეიკნობს. გათე-ნებისას, ასევე მისთვისვე მოლოდინილად, თითქოს

სმერდიაკოვის უცნაური რჩევის თანახმად, გასამგზავრებლად მოემზადება. ესოდენ საძულველ მსახურს კი უცანებად წამოცდენილი იდუმალი მიჩინებები ეწვევებობება. მოგავიანობი, სმერდიაკოვიან დამწვე-რებლობის ეპიზოდის გახსენებისას, ივანეს მათი თვა-ლებით ურთიერთჩაბაჭუნების ფანტასმაგორიული სცენა მოვლანდება, რაც არსებითად, მოვლენების შინაგანი, ფარული არსის გამოხმატველია. განათლე-ბული ინტელიგენტი, ღმერთის გულგრილობის მამზილებელი ინტელექტუალი, გულის სიღრმეში მდიდარი მამის სიკვდილზე ოცნებებს, დანაშავის ვეაბტური ადგილი კი მისთვის ეგულება, რაც კიდევ უფრო გაზრდის სასურველი მექვიდრეობის მისთვის კუთხნილ ულუფას. სამყაროში არსებული სისასტიკით აღშფოთებული მეამბოხე, ბავშვის მიერ დაღვრილი ერთ ცრემლსაც რომ ვერ ბატიებს უფალს და მედიდური ზიზლით შეჭყურებს ოჯა-ხის წვეთა საყნადალურ ქიშპობას, სინამდვილეში, უფრო სწორედ მისთვისვე უცნობ სინამდვილეში, ამ ქიშპობის მომგებიან შედეგებს მოელის, მოვლენების განვითარების ფაქტული ფინალის უწრუფელსაყო-ფად კი სმერდიაკოვის სახით სათადარიგო მოთამა-შის კანდიდატურაც ეგულება.

ივანე საკუთარ თავში ჩახედვას, ფაქტობრივი, ცნობიერი „სინამდვილის“ ფარგლებში დარჩენას, მხოლოდ მის აღქმასა და შეცნობას ამგობინებს. ფაქტობრივად და შეგნებულად კი ივანეს არასო-დეს უღიარებდა საკუთარი თავის წინაშე მიხუცი კარამაზოვის მველელობის სურვილი და არც სმერ-დიაკოვიან უსაუბრია ლიად სამომავლო გეგმებზე. დანაშაულის ცატნობიერებამდე ივანეს მთელმარე სინდისი არცდენარცოდვის დამამშვიდებელ ძილი-სპირულს მიეცება.

ივანესთან მიმართებაში მიხუცი კარამაზოვის მველელობის თანამზრახველობა იმ ფსიქიკური რეალობის ხელონებად უფრო აღიქვამება, რომე-ლსაც, ფროიდის აზრით, არაცნობიერი ტენდენცი-ები განსაზღვრავენ. სულიერად თითქოს მვედრადმო-ბილი სმერდიაკოვი, რომანის ერთ-ერთი გმირის გარდა, თავად ივანეს ურწმუნო ცნობიერების შინა-განი ნაყოფიცაა, მისი ბუნების ყველანე სულდაე-ბალი ნაწილის განსახიერება. ადამიანი კი ისევე არიდებს თვალს თავის ქემპირატ სურვილებს, ზრა-ხეებს, მოქმედების ნამდვილ მოტივებს, როგორც ივანე ვერ ხვდება სმერდიაკოვიან შინაგანი დიალი-ვის ფარული არსს.

მოვლენების გარეგნული მხარისა და სიღრმისე-ული არსის დაპირისპირება, ხშირად ცნობიერი და არაცნობიერი პროცესების ურთიერთმიმართებით წარმოიჩინება ლუის ბუნელის სიურრეალისტურ ფილმებში. რეჟისორი მისთვის ჩვეული ირონიით ავლენს იმ პროცნეულ შეუღამამობას, რომელც არსებობს, ერთის მხრივ, ადამიანის სახის კოდი-ნოზობილურ ფასადს, საყოველთაოდ აღიარებული ქვეყის ეთიკურ ნორმებს, ტრადიციული რელიგი-ური ღირებულებებსა და, მეორეს მხრივ, ადამიანის შინაგან ბუნებას, მის თანდაყოლილ ინსტინტებს, ქემპირატ მისწრაფებებსა და სურვილებს შორის. ფროიდიც მსგავსად, ბუნუელიც ადამიანის საჯარო სახეს არა მხოლოდ სხვისთვის განყოფილ ნიღბად,

„საქმბი და სხვებზე“ № 2

არამედ უპირველესად სწორედ თვითმოტყუების საკუთარ თავზე სასურველი წარმოდგენის პირმშოდ მიიჩნევს.

ბუნებელი მოქმედებისა და მოტივის იდენტურობის მტკიცების ფარისველურად დოგმატურ ლოგიკას ამხელს, რაც უპირველესად, მისი ფილმებისთვის დამახასიათებელი, ემპირიული-ფაქტობრივი რეალობისა და შინაგანი სინამდვილის, ცნობიერი და არაცნობიერი მოტივაციის კონტრასტულ დაპირისპირებაში ვლინდება.

„ბურჟუაზიის მოკრძალებულ ხიბლში“ ცნობიერების ცენზურის, ფორმალური, „ფასადური“ სიმაღლის სადარაჯოზე არა მხოლოდ საზოგადოება, არამედ თვით ეკლესიაც კი გვევლინება, ფილმის ერთ-ერთი ეპიზოდური ამბავი ორი განსხვავებული ფინალით გათამაშდება. ისტორიის გმირი, მომკვდავის სარეცელთან აღმოჩენილი მღვდელი, მკვლელის აღსარების მოსმენისას მსხვერპლში თავის შობილებს ამოიკნობს. მოვლენების განვითარების ერთი ვერსიის თანახმად, ცოდვების აღიარებას შენდობა მოჰყვება. ეკლესიის მსახური მიმტვევებლობის დემონსტრირებით პირნათლად ასრულებს თავის როლს. ეპიზოდის მეორე ვერსიის თანახმად კი, მღვდელი თავის ვინაობას გაუმხელს მომკვდავს და შურისძიების სურვილით შეპყრობილი თავადვე გამოასალმებს სიცოცხლეს. მძაფრისიუფეტბიანი მელოდრამიდან თითქოს ნასესხები, ხანგასმულად

დაუჯერებელი სიუჟეტი, ბუნებლისეული ირონიით წარმოაჩენს სწორედ შინაგანი სინამდვილის ფარულ შრეებს, — მოჯასისადმი სიყვარულისა და მიმტვევებლობის საჯაროდ დემონსტრირება-ქადაგების მიღმა სრულიად საპირისპირო პათოსის მქონე მისწრაფებებს. ფსიქიკის „იატაკვემეში“ მიმალული, დათრგუნული აგრესია არაცნობიერი სურვილის სახით განაგრძობს თავის ავტონომიურ და მეტად ფაქტურეკიულ არსებობას.

ლუის ბუნებლისთვის, და არა მხოლოდ მისთვის, ძალზედ ახლობელი აღმოჩნდა ფრიდის მოძღვრება, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა მე-20 საუკუნის ხელოვნების ყველა დარგის განვითარებაზე. ნიქშეს მსგავსად, ფარისველობის უდიდეს მამხილებელი ზიგმუნდ ფროიდი ფხიზელი უნდობლობით აღიქვამს ადამიანური გრძნობებისა და ურთიერთობების იდილიურ პეიზაჟებს. გამჭრიახე სვეტიცონიშით ეკიდება ყოველივე ერთმნიშვნელოვანს, ცალსახად გაცხადებულს, დღის სინათლეზე გამოფენილსა და ფაქტობრივ ემპირიული სინამდვილის ზედაპირზე მოტივტყვევს. ფსიქიკური არაცნობიერი პროცესების აღმოჩენა-კვლევამ საოცრად გააფართოვა ადამიანის თვითშემეცნებისა და შემოქმედებითი აქტივობის გამოვლენის არეალი და თვალსაწიერი, რასაც ფსიქოანალიზისა და ხელოვნების ურთიერთშეგავლენისა და ურთიერთგამდიდრების ამოუნურავი თემა მოწმობს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Фридрих Ницше. Человек, слишком человек. М., 1999
2. Зигмунд Фрейд. Психопатология обывной ... М., 2000

რეცენზენტები: ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი **პოლა ურუშაძე**
ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი **მაია კვანჭე**

Резюме

Статья „Незнание не грех „ представляет часть общего труда, проблемы психического бессознательного в искусстве. Традиционно считалось, что человек полностью осознает процессы происходящие в его психике, полностью осознает свои истинные чувства, желания, оценки или самооценки. Считалось, что внутренний мир может оставаться неопознанным только для других. По отношению же к самим себе мы являемся „прозрачными“ существами. Зигмунд Фрейд научно обосновал существование тех весьма „непрозрачных“ бессознательных психических тенденций, которые охватывают наши неосознанные чувства, желания, намерения, наше действительное отношение к человеку, к событиям или явлению.

Однако, до открытий Фрейда уже в искусстве XIX века проявляется особый интерес именно к иррациональным сторонам человеческой природы, к сфере неконтролируемой разумом; будь то сновидения, инстинкт самоистребления или раздвоения личности.

В творчестве Эдгара По, Роберта Льюиса Стивенсона, Августа Стриндберга, Луиджи Пиранделло, Генрика Ибсена, Федора Достоевского человек является многоликим как бы раздробленным на разные автономные части существо. В статье частично анализируется проблема бессознательного в искусстве. Воззрение Фрейда несомненно послужило импульсом для поиска новых форм тем и средств во всех областях искусства. Общая тенденция науки и искусства устремленная к традиционным сторонам человеческой природы обогатила возможности самопознания, расширила возможности выявления творческой активности и фантазии человека. Психическое бессознательное превратилось в неиссякаемый источник творческих поисков и в гуманитарной науке и в искусстве.

სანტა მარია დელა გრაციას ბაზილიკას (მოლანი), სადაც ლეონარდო და ვინჩის „სიდადული სერობის“ ფრესკა, მეორე მსოფლიო ომის დროს გერმანელების ბომბი დაეცა და ეს შედარებით პატარა ნაგებობა მონის პირისგან ატყავდა. გადარჩა მხოლოდ ერთი კედლის სწორედ ის ნაწილი, სადაც შედევრია გამოსახული.

უკვევლად განგების ნებაა აქ გამოვლენილი. მრავალგზის მინახავს ეს ფრესკა, რესტავრაციამდეც და რესტავრაციის შემდეგაც. დრომ, ტემპერატურის ცვლილებებმა, ხაზურმა (ბაზილიკასთან სულ ახლოს გადის ტრამეის ხაზი), მანქანების გადამბოლოებმა, - ცხადია, დაამინახეს ფრესკა, მაგრამ დღევანდელი ადამიანი ამას როგორ შეადარებს ორიგინალს, როცა ეს შედევრი, თითქმის შუთი საუკუნის წინაა შექმნილი. აქ შემოსულ კაცს ფერადაც არ მოუვა, ნეტავი როგორ იყო ეს ფრესკაო. იმდენად ძლიერ და ნარუშული შთაბეჭდილებებს ახდენს კომპოზიციის ცენტრში გამოსახული ქრისტეს სხეული და სახე. ქრისტეს ოქროსფერ სინათლეს გამოსცემს, თბილი, რბილი ტონები გიზიდავენ მისკენ, თითქმის და ნათელში გხვევენ, ტემპერატად მაცხოვრებელი იგი, ყოვლისმეცნიერი და მიმტყველებელი. მისი სინათლე მოუხელთებელ სიბრალულთანაა შეხვეებული, ეს სიბრალული მის მოწვევებსა და იუბუნს კი არ ვერკვდება მარტო, არამედ ამ ტჰაძარში მისულ ყოველ ადამიანზე. არც ჩიმაბუიეს, არც მამახოს და გირლიანდაიოს ფრესკებში ასეთი ადამიანური, შემწარმრედილი ქრისტე არ არის გამოსახული. თავისი სიდადი და შინაგანი ბაღმოსილებით, თავგანდამცემი მისისანებით

პიკასოს სახელგანთქმული „გერნიკას“ საფრანგეთიდან ესპანეთში დაბრუნება სანახაობის მოყვარულ ძველ რომაელთა საყდრისი ტროფეით აღიწინა მადრიდში.

ბუნებრივია, პრადოს მუზეუმის ერთ-ერთ ყველაზე საბატიო ადგილზე ჩამოვიდეს იგი. ცხადია, სად უნდა ყოფილიყო ამ გენიალური ესპანელის ეს განუყოფელი ძეგლი წმინდა, თუ არა ამ მართლა განსაკვირვებელ ეროვნულ საგანძურში, მაგრამ გამოხდა ხანი და „გერნიკა“ პრადოდან გადაიტანეს იქვე, მაღლობზე ნაშობართულ რომანტიკული ხელოვნების სივრცის მუზეუმში.

ცხადია, „გერნიკას“ არაფერი აქვს საერთო ამ სტილის მხატვრობასთან. უბრალოდ, ამ შედევრს რამდენიმე დარბაზი დაუთმეს, რისი შესაძლებლობაც, ცხადია, პრადოში არ არის. თვით „გერნიკა“ დიდი ზომის არაა და მას მიგრად დარბაზის ერთი კედელიც ჰყოვნის, მაგრამ იგი ცალკე გამოფენას იხოვს. ასე განიდა ბობოქარი და ფრადი რომანტიკული სინამრების საუფლოში ეს ყველაზე „მშრალი“, მაგრამ და ზუსტი გრაფიკული გამომსახველობის შედევრი (თითქმის თვიარა შეფიქრული კედელზე ადამიანის ხელს ტუმით რაღაც ფიგურები შემოუხაზავსო), ანუ ასე განიდა „გერნიკას მუზეუმში“ რომანტიკული ხელოვნების მუზეუმში.

რამდენიმე დარბაზი უჭირავს „გერნიკას“ ცკივნებს. პირველი ჩანახატებიდან (ზოგი ფაქტორი, ზოგი კალით), სუტქებიდან, ეტილოებიდან. აქ

ჩაიი ცხოვრების თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ. და ც.“
№ 1-6 2005 წ. №№ 1-6 2006 წ. №1 2007 წ.

მომსვლელი გაივლის მხატვრის პლასტიკური ხილვების, ნამიერი მოლანდებების ვნას სრულყოფილ, ვიტყვიდი გენიალური, ურთულეს უბრალოებაში. მარტო ხარისა და ცხენის გამოსახულების ორი ათამდე მუტი ეკიზნია შესრულებული. იწყება სასეხით რეალისტური ეკიზნები (ცალკე აღებული ესეც შედევრებია და არც ერთი მუზეუმი არ იტყავდა უფარს მათზე) და მთავრდება - უკვე დიდ ტილოზე - საშინელი ტრაგიზმის გამო-მხატვრული ხარის თავით და კბილდარეჭული ცხენის მოღრეცილი თავ-ცხირით. ეს ცხოველისგან შექმნილი ახალი ქმერებია, რომელთაც პირიდან აპოკალიფსური წარღვრის ამოფრქვევა ძალუბით და ეს იქნება უფრო საშინელი აპოკალიფსი, ვიდრე სურათზეა გამოსახული (დანამერეებული, ფრაგმენტული სამყარო, რეკლეგბად დამსერეული მოლიანობა). საოცარია, იმან კი არ განიბნა, რომ ეს უღიდესი ნიჭის მხატვარი ამდენს წვალობს, ეტებს (თვით პიკასო ამბობდა, მთავარი ის კი არ არის რას ეტებ, არამედ ის, რასაც იმეორებო), კოლოსალი ენერგიას ხარავს, არამედ იმან, თუ რა უბრალო, უყინიარი რეალისტური ჩანახატებიდან ანუ ერთი უბრალო მელდიდიდან როგორ მიდის უმთავრესის მიზანთან - სამყაროს ნერვების დისპარმინიულ

ალსავზე მერქლანველობის სქესტეს კავლის მოხატულობა, მაგრამ პირადედ მე აქ აღტაცებასთან შეხვეებული ადა-მინის არარაობის წარმავლობის გრძობაც დამეფულა. ლეონარდოს ქრისტე კი მოკვდა, ცოცხლად ადამიანის მიტყვებასა და იმეყინიურ ნეტარებას აღუთქვამს. რეს-ტავრაციის შემდეგაც ენახე ეს ფრესკა. კომპოზიციის ნახევარი, მარცხენა მხარეს, ქრისტეს ფიგურამდე, ცოც-ხალი და მძფერი ფერადეგებით გამოიჩნდა, მაგრამ რესტავრატორები აქ შექერებულან, რადგან ეს ლეთაე-ბრივი სინათლე, რასაც საბარების მიხედვით, ქრისტეს სხეული ფერისცვალების დროს გამოსცემდა, მიმქრალი იყო. ახლა, ყოველ შემთხვევაში, ჩემი შთაბეჭდილება ასეთია: მთელი ფრესკა არათანაბარ სინათლეს გამოსცე-მს, ანუ ერთი ნახევარი ჩვეულებრივი, ფიციკური სინა-თლთითაა განათებული, მეორე ნახევარი - ლეთაებრივი სინათლით.

ასოციაციით, უნებურად, ჩვენი რუსთაველის თეატ-რის ისტორია მაგონდება. მშვიდობიან, წყნარ დროს (1948 წ.) ელექტროქსელში ჩართულმა უთიმ ამხლა თეატრი თითქმის ფრეულად აქცია, ხოლო სამოქალაქო ომის დროს, ირგვლივ გაჩენილმა აპოკალიფსურმა ხან-ძრებმა მას ვერაფერი დაალო. თეატრის გაყოლებზე

და მის გვერდით დინება და განადგურდა მხატვართა მასილი, სასტუმრო „თბილისი“, ცენტრალური შენახვეული საღაროსა და „ინტურისტის“ შენობა, ხანძარმა შთანთქა თეატრის პირდაპირ მეგობარ ე.წ. „ქრეისის კლუბი“, ხოლო რუსთაველის თეატრი გადარჩა და ირავლივ გამეფებულ ქაოსსა და ნანგრევებში ისე იდგა, როგორც ერთ დროს მადონა დელა გრაციას კედელი მილანის ნანგრევებში.

მაგრამ რუსთაველის თეატრის გადარჩენაში განგებების ნების გარდა, ადამიანების თავგანთირებაც თიამბა გადაწყვეტიტ როლი. ერთ-ერთი ამათავანა თეატრის ყოფილი დირექტორ-განმარტლებელი, რანინული თეოსებოტი შუქველი ნესტორი ქილაძე, რომელიც რუსთაველის პროსაქტზე განაღებულ იმის დროს, ტყვეობის წემაში ყოველდღე მოდიოდა თეატრში და მესამარგებთან ერთად ებრძოდა საფარავნე დროდადრო გაჩენილ ლეკაურ ხანგრებს. თეატრი მაშინ ხელდას ხელში გადავიდა /რა საშინელებაა ამის თქმა და გასენება!/. მაშინ ხან ავანგუდული გვარდილები ბააკვებიდან, ხან ე.წ. ზუგდიდის ბატალიონის ჯარისკაცები, საყუველთაო განუთხოვობა იყო /თეატრის ზოგერთი თანამშრომელიც არ მოერიდა ხელმურობისა!/, ივარტობდა ძვირფასი სავარძლები, რეკვირბები, კოსტუმბები...

ნესტორის კაბინეტი, რომელიც მშვიდობიან დროს /ებ ახლავ, როცა იქ თეატრის დირექტორის გია თეგუბის კაბინეტი/, პრემიერაზე მოსულ სამრავლებს მასპინძლობდა, იმ ავადსახსენებელ დღეებში მიტოვებული ბრძოლის ველს გაედა, არაველი, მაგიდის, კარდის და სკამების ნაშხრევეები ყვარა, ხოლო რევის საღაროს მოგლველი კარი იქვე ეგდო, ნესტორს ამ საღაროში შენახული ჰქონდა თვრამეტათათანი დღიარი, რომელიც ესპანეთიდან გადმოიტყვის რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდული დასის ხელმძღვანელი გზო ფორდანიას ადრინდელ გასტროლებთან დავაგრობითი. ნესტორმა ეს ფული სახლში წაიღო და მხოლოდ მაშინ დააბრუნა, როცა ყველაფერი ჩანქარდა. შეიძლება ვთქვათ, რა მოხდა მერე, ყველა პატროსანი კაცი ასე მოქცივდა, ეს ჩვეულებრივი ზეყობრივი საქციელობა, მაგრამ მოდით ახლა გავისენოთ ის ე.წ. „ახალი ქართველები“, რომლებმაც ასე უფლოთად მოითბეს ხელი ჩვენს უძლეურებაზე. უაჭველია, ნესტორის ადგლის ისინი საღაროს გატყევის კიტოვანის ამ გამასხურდიას ერთგულ ხალხს დაბარალებდნენ. თეატრისთვის ასე თავდადებული და პატროსანი ადამიანი იმეათიათა დღევანდელ საქართველოში. მან ჯერ კიდევ მარჯანიშვილის თეატრში მუშაობისას დაამკვირა თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტთა უფასოდ შეგება საქეტვალზე, რაც შემდეგ რუსთაველის თეატრშიც ვაგრძელდა. ეს ნაოზარი, ორგზის მიმდე დაჭირილი კაცი, უაჭველი ენერჯის პატრონია. არ მოგახსენოთ მისმა კეთილგანწყობიანმა დიმიტმა, სოლიდურობამ და სიღარბასლემ, იგი ათასწარი მისტფიკაციის და ხალხის გათამაშების /ე.წ. გაბითებობის/ ოსტატაა და, ამ შროვი, არ ჩამორჩება ავტო გიორგი შაველდიძეს და არც მიხეილ სარაულს. ამავე დროს, დიდი გურმანია. რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს, ევროპისა და ამერიკის ფეშენებელი სასტუმროების დერეფნებში მის მიერ დამზადებული ხარჩოს სურნელებით მრავალნაციო მებრტოვლები იზინდებოდნენ, გურმანია, მაგრამ ძალიან ფაჭვი მჭამელი, რის გამოც, ერთხელ დაისაუვა კიდევ. ადელიადამი ყოფნისას, სპეტყალზე სინდერიამ მომბიძგია, გულთბილი და ზრდილი ერთგული ახალგაზრდები ჩამოვიტყვი, აშხარად შეუძლებელი ოჯახისმელები ჩანდნენ. სპეტყალის შემდეგ ისე აშხარად ეტყობოდათ ჩვენიან დარჩენის სურ-

ვილი, რომ ნესტორმა სასტუმროს ნომერში დამატყვეყავასა და ქართულ კონიაზე. პირველივე ქვის „შეძებე, სტუმრებმა შეგეთავსეს – გავიდო ქალაქში და რომელიმე რესტორანში შევიდეთი, ღამის ადელიადა, ეს სადესტიალო ქალაქი, ფეიერვერკების ხანძარში ინგოს, ძველი, ვიტკორინული სახლების ხის როკულიან აივნებზე ორკესტრები უჯრვენ, აქა-იქ აპორანგენების გუნდები მერთან, უკლებლივ ყველა შენობა მრავალფერადა ნათურების გირალანდებშია გახვეული, „სესე-შოპებიდან“ მაგნიტოფონზე ჩანერილი ვენებიანი კენების ხმა გამოდის... შეგვიყვანეს ფეშენებელი რესტორანში, შეუკვეთეს დელეკატესები და რომელიც ეგზოტიკური ხილის არაყი. ჯერ წინაინი მოიტანეს – უგუმრეილის და უნატიფესი ხორცის პატარ-პატარა ნაყუნებით საყვ, მერე ათასწარი შეშენარი და მობრავული. ნესტორმა, როგორც ქართული კრემების დიდოსტატმა, მაღალი შეფასება მისცა სუფრის ყველა კომპონენტს, მაგრამ ყველაზე გემრიელი, არ გენყნოთ, მაინც გენყნათ იყო. „ოო, ეგ ნამდვილი დელეკატესია! იცით? დამზადებულია ზვიგენის ფარფლებსაგან, ძალიან იშვიათი და ძვირფასი ითვლება.“

ვერ აღწერ, რაც ნესტორის მოუვიდა, გაფიორდა, გაყუველი, გალურჯდა, სახეზე ციფმა ოფლმა დასსა და ძლიეს მოასწრო საპირფარეოში შევარდნა...

საქმე ის იყო, რომ წინა დღეს, ივანის იმ პლიაზეზე, სადაც ყოველდღე დავდიოდი, ზვიგენმა გაგლიჯა მავთულის ამოცავი ლობარი, ნაპირზე შემოიჭრა და იქ მოზანადე ქალიშვილს მთელი ბარკალი მოაჭამა...

ძლიეს მიეყვანე ნესტორი სასტუმროში, „რა მიწეს მაგ შობელაძელებმა /რამდინიმე წუთის წინ იმ „შობელაძელებს“ ხოტბა-დღეების ასხმადა სადღევრძელებში. ნეკ!, ეს რა ხორცი მამჭრეს, ნამდვილად ის ზვიგენი იცა, გუშინ რომ ქალს ფაჭვი მოაჭამა...“

ასე გაედა ჩვენი ნესტორი თავისი გურმანული ამბოციების მსახურბი...

თეატრის უტოხოთში გასტროლობისას ეს კაცი შეუცვლელი იყო. მის აღმერებდნენ „გოსკონტრებს“ ქალები - /მთელი თავის პონორარს საწყურებში ხარჯავდა/ და ყველა საბუთს დაუყოვნებლივ უშზახლებდნენ. ვინც რუსული /მით უმეტეს საბჭოთა პიურორატის იცნობს, იგი გათვებს, თუ რას ნიშნავს...“

სამწუხაროა, რომ ასეთი დამსახურების ადამიანი, რომელმაც მთელი სიცოცხლე ქართული თეატრის სამსახურს შეაღია, ასე უმადურად გაუშვეს თეატრიდან...

* * *

თუ რაოდენ ჩაკლები მასკაროში ცუტვირობდით საბჭოთა კავშირში, საელოების მაგალითზეც კარგად ჩანს. მეტყვალთ, საბჭოთა საელო შუაღლე მებიკოში, ყველაზე პრესტიჟულ და ფეშენებელი რაიონში. მას ბეტონის მაღალი კედლით შემოზღუდული უზარმაზარი ტერიტორია უჭირავს. თავის დროზე იქ მინა, რომელიც მაშინ მებიკოს გარეუბნში იყო, ჩაღის ფსად იყიდა ლენინური გვარდის მშენებამ, უსკალითანმა კოლონტიამ. ახლა ქალაქის ხელისუფლებას სურს ამ მიწების შესყიდვა, მაგრამ რუსები წარმოუდგენლად დიდ ფულს ითხოვენ მასში. საელოს ცენტრალური შენობის ირგველი, მინიატურული რუსული ქალაქია, თავისი საერთო საცხოვრებელი, მაღალიებით /სადაც საბჭოთა რუბლიც გადის/ და სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო ნაგებობებით. „კავკასიური“ ერთ-ერთი წარმოდგენაზე მოვიდა ელჩი თავისი ფაშვამა მუელელი. სპეტყალის შემდეგ ეს ქალბატონი მეუბნება: „მშენიერი სპეტყალია, მაგრამ მიკვირს, რატომ რუსულ ენაზე არ თამაშობთ? ასე ხომ

„აუტყმა და სხვაენება“ № 2



უფრო ბევრი მაყურებელი გვეყოლება?" მოდი და აუხსენი, შუა საუკუნეების ანრონების დონეზე დარჩენილ ასეთ ადამიანს, რა არის ეროვნული თეატრი, რა კულტურა და ისტორია აქვს ქვეყანას. შევეცადე რბილად, ერთგვარი ოპორით გამეცა პასუხი, რომ აქამდე, ჩვენ ისევე, როგორც ვუთხარი, ინგლისელებს, ასეთი რამ არ მოგვსვლია აზრად, და მომავლისათვის აუცილებლად გავითვალისწინებთ-მეთქი. ელჩი ერთი უბრალო, გულთბიერი და გულდასაწყობი ადამიანია, ეცნობოდა, რომ ყოფილი მარტოელი ზემუკი იყო; ამ ელჩმა საელჩოს ბაღში ფრიალად გულუბრი სუფრა გაგვიგზავლა, სადაც მთელი თეატრი და საელჩოს ყველა თანამშრომელი იყო მონაწილე. ვიდრე სუფრას მივუსხებოდით, თავის კაბინეტში მიგვიწვია რ. სტურუა და მე. აქვე იყო საელჩოს კულტბატმეც, კაბინეტში გამართულ საუბარში ჩვენი მხრიდან გაისმოდა სულიერი კორტესანოს, ტაშანოს, იბერას, სევიროსის და სხვა დიდი მექსიკელების სახელები. ელჩმა სავეფურით მიმართა თავის კულტბატმეს - ესენი მხოლოდ თვეა რაც აქ არიან და რამდენი რამ გაუგიათ, შენ კი არაფერი იცი ამ ქვეყნის კულტურაზე. საუბარი მალე დასრულდა და საელჩოდან ბაღში დავეშვეთ. გზაში მუხტბატმემ ჩამოლაპარაკა - მე ამათი კულტურის ცოდნა არც შევალბა, ჩემი საქმე მაქვსო. რაღა მიხედვია უნდოდა, თუ რა „საქმე“ იყო ეს.

ჩემს ცხოვრებაში ღირსეულიად დამთვრალა რუსი არ მინახავს, გნებავთ აკადემიკოსი იყოს, გნებავთ ელჩი ან სანტენიკოსი. ელჩი თვალის მძიმე ავადმყოფობით ყოფილა გატანჯული და ნელ-ნელა ბრძანდებოდა თურმე. მას თავზე ადგა მუღლუ და სმას უკრძალავდა. მერე, როცა ეს ქალბატონიც შეჩქივდა ვისკით, თავისი მუღლუ სულ დაავიწყდა და მასობრივი ცეკვის ფერხულში გადაეშვა. სულ მოკლე ხანში, ეს ელჩი, რომელიც ძალიან შეუყვარდა ერისი მდეგბატმე და ვისკის სმის მუჯბირიაც გამოიწვია, ისე დაატყდა, რომ... არ გაჭარბებ, საკვით აიყვანეს თავის დეპარტამენტში. ჩვენს მსახიობ ყმანოებს კი გარს ესხვივნენ მშვენიერი რუსი გოგონები და სატრფიალო კურკურცი კი გააბეს მათთან. გავოცდი, როცა შევიტყვე, რომ საელჩოს თანამშრომლები ფაქტიურად რეპრეზენტაციის ცხოვრობდნენ და მონატრებულნი იყვნენ დადამიანებთან ურთიერთობას. მათი 80-90 პროცენტი, წლების მანძილზე საელჩოს კედლებს არ გასცილებია და არ იცოდა, თუ რა ხდებოდა ამ კედლების მიღმა ან საერთოდ, როგორი ქალაქი იყო მექსიკო.

ჩვენთან ერთად იყვნენ რუსული ცენტრალური განყოფილის სპეციალური კორესპონდენტები მექსიკაში და მათაც დაგვიდას ჯერეს ამგვარი რეჟიმის რეალობა. ამ ურნანალისტიკა ძალიან დავუბოლოვდით ერის, რომელიც იქნება ჩვენი ურთიერთობა პატარა კონფლიქტებით დაიწყო. გუანაუალოში ფესტივალზე ავრდებიტრებული უცხოელი ურნანალისტიკისათვის პრეს-კონფერენციებს მართავდით. კონფერენციის შემდეგ ჩემთან მოვიდა ევროპული გარეგნობის, სპორტული იერის მამაკაცი, რომლის სახე ბუნდობლად მეცნაურა და მიხიხრა, გოხოთუ, ვაშთე „რეესტიკისათვის“ მომცით ინტერვიუო. მე ვუთხარი, ასეთ ინტერვიუს არ მოგეცემი, რადგან „რეესტიკა“ არასოდეს არაფერი დაუბეჭდავს უცხოეთში ჩვენი თეატრის ასეთი წარმავტებულ გასტროლოების შესახებ. უცებ ქართულად დამიწყო ლაპარაკი: „ის სხვა დრო იყო, ახლა სხვა დროაო, მიხიხრა, ეს მომბილავი მამაკაცი აღმოჩნდა იგორ გოლომბიციკსი, რომელსაც ჩვენი უნივერსიტეტის ურნანალისტიკის ფაკულტეტი /რუსული სექტორი/ ჰქონდა დამთავრებული, უნივერსიტეტის კალათბურთელთა ნაკრების წევრი იყო, თანამ-

შრომლობდა „მალადიო გროუზიან“ და მისი პირველი ცოლი იყო მზოლდა ზუციშვილი /ცნობილი ფილოლოგის სოლომონ ზუციშვილის ქალიშვილი /ჩემი ძველი ნაწილია მისი ბავურობის ტერასებიდან“. მეზიკომი სულ ჩვენთან ყოფნის ცდობილად, დაგვატყავს სახლში, განასაუბრებოთ ეფერებოდა ბადრი კობახიძეს /ბადრის ნახევარძმა, დათო კობახიძე და იგორი თბილისში თანავალსაფეხო ყოფილან, „რეესტიკაში“ გამოაქვეყნა ვრცელი, შესანიშნავი წერილი რუსთაველის თეატრის მექსიკაში გამოსვლასთან დაკავშირებით. ერთი სიტყვით, ჩვენი კომპანიის სულად და გული შეიქმნა. გულჯია და თამაზი ლაპარაკი სწევდა, თუმცა, ზედმეტი არაფერი ნამოსცდებოდა. სწორედ მისგან შევიტყვეთ უფრო ზუსტად და დანს-სულად ით, რაც ადრე საელჩოს შეგიფინანსებოთ თანამშრომლებს ნამოსცდათ. პირველ რიგში გავინტერესებდა, თუ რატომ იყვნენ ასეთ ობოლავიანი მოქვეყნი საელჩოს თანამშრომლები. სინტერესოა რამ გვიხარია: მექსიკა, ტრადიციულად, რუსეთისადმი ლიალურად განწყობილი ქვეყანაა. მრავალმა რუსმა პოლიტიკურმა დევნილმა აქ პოვა თავშესაფარი, მათ შორის ტროცკიმ, ეს ტრადიციაც დღემდე გრძელდება. ჩვენი საელჩო მეზიკომი არის ცენტრალურ და სამხრეთ ამერიკაში მონაწილე საბჭოთა რეზიდენტურის ცენტრი. აქ იურის თავს ყველა მნიშვნელოვანი საიდუმლო. მთლიანად საელჩო კი სუკოს ფილიალია მეზიკომი.

* * *

მართალია, მეზიკოს ანთროპოლოგიური მუზეუმი მსოფლიოს მუზეუმთა არაოფიციალურ - დიდ ექსპოზიციონარ არ შედის, მაგრამ საცხები თეიკალურია, როგორც არქიტექტურით, ასევე ექსპონანტებით.

ჩაუბატბეკვის გრანდიოზული პარკის ხახხასა სიმწვანე-აშკარა მუზეუმი ჩაფლული. მის დარბაზებში გამოყენილია ავტელების, მამას, ინების და მექსიკის ტერიტორიაზე მცხოვრები სხვა ამორიგენი ტომების კულტურის უბიგრაფიკა, მართლაც განსაზღვრებული ნიმუშები. ამ პარკს ესახვრება „ბეატრო და პოეს“, სადაც რუსთაველის თეატრი გამოიღობდა 1982 წელს, აქვე ცნობილი მექსიკელი მხატვრის ტაშაიის მუზეუმი და თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი ორი შერანა, ხოლო ჩაუბატბეკვის მთაზე ნამომართული გრანდიოზული ორთქვლიანი ისტორიული მუზეუმი, რომლის კედლებში სევიროსის, რივერას და ოროსკოს ფრესკებს დაფარავთ. მოხუცდავად ასეთი კულტურული არიალისა, უმთავრესი აქ მაინც, ანთროპოლოგიური მუზეუმი.

ეს ერთადერთი მუზეუმია მსოფლიოში, რომელიც საგამოფენო ექსპონანტების მასშტაბების გათვალისწინებით აიგო. ვიგონებ ასეა, რომ პირველ სართულზე ჯერ ეს ექსპონანტები განალავეს და მერე დააშენეს დანარჩენი სართულები. სხვანაირად შეუძლებელია წარმოიდგინო, თუ როგორ შეიძლება შეიქმნას დარბაზში ეს ასტონიანი „მზის კალენდრები“, გრანდიოზულ ქვეზე ამოკვეთილი სამყაროს რუკები, სფინქსები, წარმართული კულტურის ვეება სულბატბურები.

ამჯერად არ შევირდები ამ ქანდაკებებზე და ორიოდ სიტყვას ვიჭყავ, ე.წ. „მცირე პლასტიკაზე“, იმ უცნაურ ქანდაკებებზე, რომლებიც ათეულ საუკუნეებს უფლიან. მუზეუმის სტელალებიდან შემოვლავტვირდა ვუფა, დეფორმირებული დამიანები, ზოგს უსაშველოდ დიდი თავი აქვს და სუსტი სტელი, ზოგი თითქოს წყალმანიდან დაავადებულიაო, მუცელზეა გაბერილი. თვალები ორიბიტიანდ გამოკვეთნებ აქვთ და სულელორად იგრტებიან. მრავალთავან ორი ტიპის ქანდაკებანი გამოირჩევიან. ხანშიშესული მამაკების წელში მოხრილი,

„ოქტომბერი“ № 2

წინ გადმოხრილი ფიგურები გრანდიოზული (მასშტაბის მიხედვით) ფალოსით და უკბილო პირით გაღმებულ ბერდედებში, რომელთა საშობან ნაყოფი ხანგრძლივად გარეთ გამოსული. ხრნა და ყვავილობა, სიბერე და სიკრძავე, სიცოცხლე და სიკვდილი ასეთ გროტესკულ ხატშია გაერთიანებული. სიკვდილი შობის სიცოცხლეს, თითქმის მომავდავი სხეული ახალი სიცოცხლის დასაბამი გამაზრდა, ახალი ძეგლის კონვერსიებში იბადება.

სხვათა შორის, მსგავსი ტიპის გამოსახულებანი შეიძლება ვნახოთ ერმიტაჟში (ე.წ. ქერჩის ტრაკოტები), სადაც მუცელქონილი ბერდედების მრავალი ფიგურაა გამოფენილი. მოხუცი ქალების სხეული ხსენებულად გროტესკულია. აქაც, ისევე როგორც მუხომოს მუხუმში, მიდგომილი დედაბრები იციანბა.

ცნობილი რუსი ლიტერატურათმცოდნე, მ. ბახტინი შენიშნავდა, რომ სხეულის გროტესკული სახის ერთ-ერთი ძირითადი ტენდენცია ის არის, რომ ერთ სხეულში ორი სხეული წარმოიპოვოს: „ერთი, რომელიც ბადებს და კვდომის პირას არის მიხული, მეორე, რომელიც ისახება, მუცელშია, უნდა დაიბადოს. ეს მნიშვნე მუცელქონილი და მშობიარე სხეულია, ანდა მზად არის ჩასახვისა და განაყოფიერებისათვის — განსაკუთრებული ფალოსით თუ საშვილდორო სასრცხვითი. ერთი სხეულიდან ამა თუ იმ ფორმით და ხარისხით მუდამ აშკარად მოჩანს მეორე, ახალი სხეული“ (ყურ. „საბ. ხელ.“ №2, 1987).

აღსანიშნავია, რომ ქართულ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში, გამოთქმებში, გინებაში, სანახაობა-რიტუალებში (მაგ. მელანტილეგია, სადაც ხის ყვება ფალოსით ემუქრება და ქალებს ფერხელის წინააღმდეგ) სიკვდილ-სიცოცხლის, დამდაბლება-აბაღმადობის, კვდომა-აღორძინების მოტივი ძალზე რელიეფურადაა გამოკვეთილი.

პირველყოფილი კულტურის დიად ცნობილი მკვლევარი ედუარდ ბერნეტ ტილიორი წერს: „ბუნების სიცოცხლისა და ადამიანის ცხოვრების ახლო და ღრმა ანალოგიებით საუკუნეთა მანძილზე სარგებლობდნენ პრეტები და ფილოსოფოსები, რომლებიც თავიანთ შედარებებში მსჯელობდნენ ნათელსა და უკუეთვზე, ქარიშხალზე და მყუდროებაზე, დაბადებზე, გარდაქმნაზე, დაეკმაზე, რივეკზე და აღორძინებზე“ (Э. Б. Тайлер. „Первобытная культура“, М., 1989, стр. 151).

ზემოთ ხსენებული ტიპის ქანდაკებანი, გამოსახულებანი, სურათებულ ზეპირსიტყვიერებაში შემონახული ნიმუშები ცხადყოფენ გროტესკისა და ამბივალენტობის უწყველს წარმომავლობას. ხალხურ სანახაობით კულტურაში, რიტუალებში, კარნავალებში, ანტიკური საბერძნეთიდან მოყოლებული დღემდე, გროტესკი, გადჭარბება, შენაცვლება სხვადასხვა ფორმით და სახით განაგრძობდა არსებობას. ყველაზე მკვეთრად ეს გამოკვლიდა ფრანსუა რაბლეს პროზაში და შიერონიმ ბოზის ფერწერულ ტილოებში, სადაც ნათლადაა გამოსახული ამბივალენტობა — ახუ ცივლედათა ორივე პოლუსი, მეტამორფოზის დასაწყისიც და დასასრულიც.

ყოველივე ამის შემდეგ, ნათელი უნდა იყოს, რომ კარნავალურ-გროტესკული, ბალაგანური ფორმა, მხატვრული სახის ამბივალენტურობა, რაზეც ხშირად მიუთითებენ რ. სტურუას შემოქმედებებზე მსჯელობისას, სანახაობრივი კულტურის წარსულში იღებს სათავეს! თუ გაითვალისწინებთ, რომ გროტესკი რენესანსის ეპოქის შემდეგ განსაკუთრებით ჩვენს დროში აღორძინდა (აქ მე ვგულისხმობ, როგორც ე.წ. მიმდინარე გროტესკს — ბერიოლდ ბერტკი), მაშინ უნდა დავეთანხმოთ დიურენმატს, რომელიც ამბობდა: — გროტესკი „უსახო საშაროს სახეა.“ ამიტომაც XX საუკუნის ხელოვნების

უპირატესი ფორმა გროტესკიაო. ისევე, როგორც აქამდე არაოფიციალურ თეატალურისა, გადამრწმუნებელი წმინდანობის მთავარი ამბივალენტური მატერიებია, მატერიალურ-ხორციული ქვეების წარმომადგენელია“ (მ. ბახტინი), ასევე რ. სტურუას სამყარო (მხედველობაში მიქვს „ყვარყვარე“ და მისი შესწავლილი დადგები) შებრუნებულია, ორმაროვნა; მაღალი მდაბალთან, ტრაგიკული კომიკურთან, წიაბის სახესთან შენაცვლებულია. ზოგჯერ კი ეს ურთიერთგამომრცხავი მოვლენები ერთ არსებაში არიან გაერთიანებულნი („პოროტება სიკეთეა, სიკეთე პოროტება“ — ამბობს გრძნეული ქალი სპეტქედი „კაცებში“).

ზურაბ კაკაბაძის თქმით, მეოცე საუკუნის დასავლურ ხელოვნებაში ორი ძირითადი ხაზის განსვადება შეიძლება. ერთია ფორმების თავისუფალი კონსტრუირება ე.ი. ფორმალისტური არტისტებში, მეორე — რადიკალური გროტესკი. აგროტესკი შემზარავი, გააუფლებელი საშაროს უშუალო გამოსახვა. აზრდაკარგული სიცოცხლე, მარტოობა, ადამიანთა გათიშულობა, არაკომუნუკაბელობა, „მეტაფიზიკური მოწყენილობა“, „გაუცხოებული ადამიანი“.

* * *

რუსთაველის თეატრის მექსიკაში მეორე გასტროლებისას (1980 წ., ჯუანხუბუტო, სერვანტესის სახელობის X საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი) მუხომოს ცენტრში, „მელას არტესის“ (ნატალი ხელოვნების) გრანდიოზულ თეატრ შერობაში, როდენის ქანდაკების გამოფენა იყო გამართული. იგი ფესტივალის პროგრამაში შედიოდა და ამ ფესტივალის პატრონებსა, მექსიკის პრეზიდენტის მუელემ — ვარნერ რომანოვსა ლოპეს პორტილიომ თითქმის შეუძლებელი შესაძლო — თავი მოუყარა მსოფლიოს ქვეყნების უმეტესტ როდენის ყველა მნიშვნელოვან ნამუშევარს. ეს მართლაც ფანტასტიკური გამოფენა იყო. — პლასტიკისა და პოეზიის, სხეულის რელიეფის, უქაქარდობის თამაშისა. სულ მცირე კლასიკურ ეტიუდშიც კი ამ მოქანდაკის რაღაც პირველყოფილი პანის ძალა იგრძნობოდა. შიამებდილება შეგნება, რომ საყვარელი იყო ამ კაცს თობის ზუნდისთვის მხოლოდ ერთხელ მოეჭირა თავისი მძღავრი თითები, რომ უკვე შედევრს შექმნიდა.

როგორც ჩანს, როცა ეს პანი ისვენებდა, მის ხელედი მამნილარად პატარ-პატარა საოცრებებს ქმნიდნენ — ერთი ბენი შიშველი ქალების, ბალერინების, საოცრესმენების ფიგურები მთელ ლევიონს შეადგენდნენ. ცნობილი მოცეკვეე აისელორა ლუქანი — სერგეი ქსენინის ტრაგიკული შუხა — იგონებს, როცა გროდენმა ხელი შემოსო და მთელს ტანზე მომიჯნაურა თავისი ძლიერი და ვენებიანი თითები, ასე მეგონა, ჩემი სხეულიდან ახალი სხეული დაიბადა, ისე იგრძნო ყველა ფორმაო.

გამოფენის, რასაკვირველია, „ტონს“ აძლევდა პირველი სართლის უფრცეს ვესტიბულის განმარტობები დადგმული „მოხაროვენ“, არ მეგონა თუ ასეთი დემონური ძალის გამომხსიველი იყო ეს ქანდაკება. მაგრამ, განსაზღვრებულად აქ სხვა რამ იყო... ცნობილია, თუ ანათა რა შეზღა-შემობაც, ცნებების რა ქარიშხალი დატრიალდა როდენის ბალხაგის ქანდაკებასთან დაკვერბითი. ბალხაგის, როდენის დროს უკვე კლასიკოსად აღიარებული, გამოქანდაკება ასე „ფანრეულად“ ბერისთვის სასვენით მიუღებელი აღმოჩნდა. მართლაც, ბალხაგი ახლად გამოიკვირებულია, ზნარიან ტანზე ნაცუბათივად შემოუხვევია, იგი ვერ იფარავს სხეულის არცთუ ისე მოხდინელ ფორმებს — წინ ნამონულ მუცელს, სქელ ბარძაყებს, ფართო მკერდს, მაგრამ მძღავრი, გვერდზე

„თეატრი და სხვა“ № 2



გადახრილი თავი, შემოპრუნული სხეული, სახის გამოტყვევლება უდიდეს ექსპრესიას გამოხატავს. უმაღლესე ამპარა, რომ ეს არის ჩვეულებრივი კაცი, იგი რაღაც ნამიერად გამჭოლი იდებს, გამოცხადების, ხილვის თუ წარმოსახვის ძალითა ნამოვარდნილი ლოკინიდან ადამიანური კომედის“ ახალი შედევრების შესაქმნელად. ეს არის ძილ-ვიცილიდან ცხადში, სიზმრიდან სინამდვილეში გადასვლის მომენტი.

დაის, ეს ყველაფერი განალიზური სიხადითაა გადმოცემული, მაგრამ გენა ამისათვის ღირდა აშდენი წვალება, შემოქმედებითი ტანჯვა, რაც თორემ როდენს გავლია. ამას ცხადყოფს იგი დიდ დარბაზში გამოფენილი ბალზაჟის ქანდაკებების უთვალავი ვარიანტი, პორტრეტი, ფიგურა, ნახევარფიგურა, სხვადასხვა კომპოზიცია. ყოველვე ამის მიხედვით ვიფიქრე – როგორც ჩანს, როდენს კიდევ სხვა ამოცანა ჰქონდა გარდა იმისა, რასაც ეს ბოპოქარი ფიგურა პლასტიკურად გავამცნობს პირველი ხილვისთანავე. მე მომეჩვენა, რომ ბალზაჟის სხეული, იმპულსურად ნამოვარდნილი ლოკინიდან, სანახევროდ გამოვლენიებული, გზას აგრძელებს... გზას აგრძელებს და მიდის არა სწორი მაგიდასთან სამუშაოდ, არამედ მარადისობისაკენ. ძილისა და სიხეზნის ზღვარზე დგომა ეს არის ნამისყოფა, შეჩერება წუთისოვლემში, დროის უსასრულო მდინარეებში ადამიანის ერთი ამოსუნთქვა უკრუნობი დაწყების წინ... მაგრამ ეს შეკონცეხვა გენიალური მწერლისა გენიალურმა მოქანდაკემ ბრადისობად აქცია.

რუსებს აქვთ ასეთი გამოთქმა – „Околотрапная публика“ – ქართული თარგმანი ზუსტად ვერ გამოხატავს ამ პუბლიკის „სტატუსს“. თეატრთან დაახლოებული ეს ხალხი, უპირატესად რეჟისორთა და მსახიობთა უახლოესი ნათესავები, ყველაფერში ურევიათ, უფრო სწორად, ყველაფერში ჰყოფენ ცხვირს, არჩევენ როლების განანილებებს სამართლიანობას /ყოველგნის ეჭვქვეშ აყენებენ ამ განანილებას/, სექტაკლებს, თეატრთან გამოქოთ ფრადღვრადი ამბები, ავრცელებენ ქორებს, თხზავენ ისტორიებს. განსაკუთრებული აქტივობით გამოირჩევიან თეატრის ხელმძღვანელების ამ მთავარი რეჟისორების ცოლები /ნამგარმა ცოლებმა/ დიდი უზედერება, თუ ეს ცოლი ამავე დროს მსახიობი(ცაა), მათმა დაუოკებელმა აქტიურობამ დიდად აწენს თავიანთი სახელოვან თანამეცხედრებს. ზინიად რაისმა /სურავი ესენინის პირველმა ცოლმა/, ამ საშუალო ნიჭის მსახიობმა, თითქმის მთელი თეატრი გადაჰყიდა თავის მთავრ ქმარს, გენიალური ვეგოლიად შეიგრძობდა, უნიჭიერესი მსახიობი იყო ალისა კოონენი, მისმა გაუთავებელმა პრეტენზიებმა /მიუხედავად იმისა, რომ სულ მთავარ როლებს თამაშობდა/ სიცოცხლე გაუწარმა ალექსანდრე თაიოფს. ეს ყველაფერი გამაჰსენდა, როცა კვითხულობდი ავკი ხორავას ქართულ-რუსულად დაწერილი მოგონებებს, სადაც თამარ წულუკიძისა და სანდრო ამბეტელის ურთიერთობებია აღწერილი, ეს მოგონებები – ავტორის, ავკი ხორავას სურვილის მიხედვით მხოლოდ მისი გარდაცვალებიდან მოყოლილ საუკუნის გასვლის შემდეგ შეიძლება, რომ „გაესინოლიყო“. გავიდა ეს დროც და „თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორმა ალექსანდრე /ხლკო/ შალუტაშვილმა, ნება დამართო მისი ნაწიხისა.

ამ მოგონებებმა ჩემში განამტკიცეს ის აზრი, რაც ადრევე მიტრიალებდა თავში, მაგრამ არ გამოითქვამს: მიუხედავად სანდრო ამბეტელსა და ავკი ხორავას შორის გაქნილი დიდი უფხურისა, ეს ორი უახლოესი მეგობარი, მეტიც, ძმადნაცოვი, უჭყველად გამო-

ნახავდნენ საერთო ენას, შერიგდებოდნენ და ბოლოს მოულებდნენ ეს კონფლიქტს /გავისხინეთ ე.წ. აპაქის ინციდენტი, რომელსაც სულ სხვადასხვანაირად მოგონებოხრობენ თავიანთი მოგონებებში თამარ წულუკიძე, ავკი ვასაძე და დიდი ანთაძე/. მიუხედავად იმისა, რომ თამარ წულუკიძე ყოველდღიურად შამას ანეუბნდა ყურში სანდრო ამბეტელს, ამ დიდ რეჟისორს და ახალი თეატრის შემქმნელს ავკი ხორავას ნინამდებე, უჭყველად დასძლავდა შექმარის იავის რეკვიტები დაზნადებული ამ საშალას მომავდინებე ძალას. არ შეიძლება ამ რეჟისორს არ სცოდნოდა, რომ თეატრიდან ხორავას გაუმეობი, საკუთარ შემოქმედებას უთხრიდა ძირს, რომ ხორავას გარეშე მისი შედეგები: „რევევა“, „ანზორი“, „ლამარა“, „თეთრული“ და რაც მთავარია, „ყაილენი“ რეპერტუარიდან ამოვარდნილია ანუ რუსთაველის თეატრი იმ სახით იჭირიკულ-რომანტიკული სტილის თეატრი/, როგორც ვერ სანდრო ამბეტელსა შექმნა, აღარ იარსებებდა.

ვიმეორებ, უჭყველად შერიგდებოდა ქართული სცენის ეს ორი გიგანტი და შეიძლება საშინელი ტრავმა აღარ დატრიალებულიყო რუსთაველის თეატრის თავზე, მაგრამ არ მოისვენებს თეატრის „კეთილსამყოფელებმა“ /ანუ „ოკოლოტატრანობია პუბლიკამ“, გვერდში ამოუდგნენ თ. წულუკიძის, ხელი მიჰყვეს ენატანობისა, ჭორიკობისა, ერთმანეთზე წასისინებას და იმდენი ქნეს, რომ სამუდამოდ გადაჰყიდეს ერთმანეთს ეს ორი შემოქმედი. ამ გარემოებით ვრავდულად ისარგებლა ლარეენი ბერიათ, რომელსაც ამბეტელის ჯინი ისედაც ჭირდა და ბრძანებებით, დადგენილებებით და კატეგორიული მითითებებით აიძლებდა მას ა. ხორავას თეატრში დაბრუნებას. ბ. ბერიათ კარგად იცოდა, რომ ცკს ბიუროს დადგენილების ერთი ამბეტელთან ლაბარაკი უშედეგო იყო, იცოდა, რომ ამგვარი ტონი კიდევ უფრო გააღვიზებდა ბუნებით ისედაც ჯოუტი, კერა და შეუპოვარ ამბეტელს და თეატრში არ აღადგენდა ა. ხორავას, რაც საუკეთესო საბაბი იქნებოდა რეჟისორის დასჯისათვის. ეს იქედნეს ნამუბი ბერია, ეტყობა, კარგად ვრცელად ადამიანების ფსიქოლოგიაში...

გამომცემლობა „სტალინების“ დირექტორობისას, 1969 წელს ავკი ხორავას ვიოვე შეეცნა სანდრო ამბეტელის ყველაზე სახელგანთქცილი სექტაკლების ე.წ. რეესტრი, ანუ გვერდის ერთ ნახევარზე დაიბეჭდებოდა პიესის ტექსტი, მეორე ნახევარზე ამ ტექსტის შესაბამისი მიზანსცენების აღწერა, მოძრაობის, მუსიკისა და განათების მითითები. ბ.ნმა ავკიმ თიხარა – მიდი, სექტაკელს „ანზორში“ დაეწყათო. მართლაც, სულ მალე მომიტანა რუსულად დაწერილი წინასიტყვაობა, სადაც თავად სექტაკელე არსებითად არავერი იყო თქმული და ძირითადად ეტყობა ს. ამბეტელთან მის ურთიერთობას. ამ წინასიტყვაობის საკმაოდ გამჭვირვალე ქვეტექსტი იყო ერთგვარი თავის მართლად მიუთხელების წინაშე, რომ მას, ავკი ხორავას, ოტისიოდენა ბრალიც არა აქვს არც ამბეტელთან კონფლიქტში და, რასაკვირველია, არც მის ტრავმულად აღსასრულე.

ს. ამბეტელის რეაბილიტაციის პერიოდში, ქალქში, მართლაც, გავრცელდა ხმები, რომ ავკი ხორავამ და ავკი ვასაძემ საბედისწერო როლი თიამშეს ს. ამბეტელის ცხოვრებაში. ზვიად გამსახურდიანთ თავის არალეგალურ განუთ „საქართველოს მოამბეში“ გამოაქვეყნა ავკი ვასაძის განცხადება კომუნისტური პარტიის რიგებში მისი მიღების თიამაზე, სადაც განსაკუთრებულად იყო ხანგახმული მისი დამსახურება ბოლშევიკური პარტიის წინაშე.

ამგვარი მითქმა-მოთქმა, პირობი ხმები, ეტყობა,

„სტალინების“ № 2

დიდად სტანდარტზე აკავი ხორავას და ზემოსხენებულ ნივთის წინასიტყვაობაში სწორედ თავის უფინამაულო-ბაზე ლაბარაკობდა ასე საგულდაგულოდ /ცნობილია აკავი ხორავას უკანასკნელი სიტყვები ავრონის ვაჟს: „მოიცა, სანდრო, მოედგარე“.

მე ვიხივე ბ-ნ აკავის, იქნებ წინასიტყვაობაში უშუ-ალოდ სექტაკლ „ანზორზეც“ განმარტებინა ყურად-ღებდა, ამდენიანსა. ნაილო თავისი ხელნაწერი გადა-სამუშავებლად, მაგრამ გამოცემლობაში ამის შემდეგ აღარ მოსულა. ენანობ, რომ ეს დოკუმენტური მასალა უშუალოდ არ გადავაბეჭდებინე და არ შემოვიღებ მთა-მომავლობას, ისევე, როგორც ენანობ, რომ ერისი განცხადებისა და აკავი ბაქრაძის ვრცელი ხელნაწერი მანქანადები, მათი თეატრის წინასწარ შესახებ /სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ვითარებაში დანუ-რილი არქივს გადავეცი, როცა კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე ვიყავი.

რაც შეეხება აკავი ხორავას, კვლავ დაბეჭდვითი ვიმოვრე, რომ „ოკოლოტატკალანია პუბლიკამ“ განა-პირობა მისი კონფლიქტი სანდრო ახმეტელთან.

თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძემ, თავის შესანიშნავ გასაოცრებელ „წამებული რანინები“ სუკის საიდუმლო მასალების შესწავლის საფუძველზე ნათლადკო ორივე დიდი აკავის უფინამაულობა.

გულს მტკენს ზოგიერთ საქმეში ჩაუხვევარ ჩვენი თანამემამულის კატეგორიული ტონი, რითაც იგი განსჯის ერისი მანჯგალაძისა და რობერტ სტურუას შორის წარმოქმნილ გაუგებრობას, რომელიც სწორედ სხვათა შეხასხულების წყალობით, მძაფრ კონფლიქტში გადაიზარდა *სოუცვა*, ჩემი აზრით, ეს კონფლიქტი უფრო ცალმხრივი იყო!.

თუმცა, რუსთაველის თეატრთან და მის მსახიობე-ბთან დიდი ხნის ახლი ურთიერთობა მავაგებრებდა, არასოდეს არ მსმენია, რომ ამ ორ დიდ შემოქმედს შორის 1977 წლამდე რაიმე კონფლიქტს ჰქონოდა ადგილი. პირიქით, ძალზე თბილი ურთიერთობა და პატივისცემა იგრძნობოდა ორივე მხრიდან. მასსვის, რა ადვრთივანებით მელაბარაკებოდა ერისი ნ. ჩხეიძის და რ. სტურუას სექტაკლებზე „სამანიშვილის დედინა-ცვალა“... „ხანუას“ უჩვეულო წარმატების შემდეგ ეს ურთიერთობა მეგობრობაში გადაიზარდა.

მაშ, რა მოხდა 1977 წელს?

წყენისაგან თუ გაუგებრობისაგან წარმოქმნილი პირველი მზარი განწადა ზაბარბოიუკენში და კონფლი-ქტის ამ პირველ ეტაპზე ერისი და რობერტი ჩემი დავეყრევით, არაფერში დანამავეყრი არ იყენე ერთა-ნეთის წინაშე.

1977 წლის 22 მარტს ზაბარბოიუკენში გამართა „კავკასიური ცარვის წრის“ პირველი სექტაკლი. წარმა-ტება იმდენად დიდი იყო, რომ მეორე სექტაკლებზე /23 მარტი/ უამრავი იმპრესარიო და თეატრის ხელმძღვა-ნერი ჩამოვიდა გერმანიის დიდი ქალაქებიდან, აგრეთვე მეზობელი საფრანგეთიდან და ბელგიიდან.

ამ პირველი, დასაღვთი ევროპული გასტროლოებისას თეატრის ანდავის როლის უკვე იმის შემსრულებელი ჰყავდა რამაზ ჩხიკვაძე და ერისი მანჯგალაძე.

ცოტა ვინმე თუ იცის, რომ ანდავის როლი პირვე-ლად რ. სტურუამ სწორედ ე. მანჯგალაძეს შესთავაზა. ერისი იწაივითა როგორც მოესა, ასევე ცალკე ამბე-ჭდილი ანდავის როლი და გულწრფელად აღიარა, არ მომეწონა, ვერ გავიგე, ბოლომდე რა კაცია ეს ანდავი, რა უნდა ვითამაშო? კომედია თუ დრამა? თუ კომე-დია – სასაცილო არაა, თუ დრამა – მას კვლია დრა-მატული სიმაჟფრო. მოკლედ, დაიწუნა ეს როლი ერო-

სიმ. არც გაგებტყუნებოდა. ბრეტის პივის კითხვისა ყოველთვის გაურკვეველობის გრძნობა გვეუფლებს, მიზე-პისებების დიდაქტურული პათოსი, სოციალური ზონგინების წამყვანის თხრობა ამბიუმებს და ანელს მოქმედებას, ერთობ ჭკუის სასწაღვლელი დრამაბია /ბრეტის გამოთქმა/, რაც უარყოფითად განგვანსებს ავტორისა და პივის მიმართ /ვერ მარტო ამ პივის პროლოგი რად ღირს, როცა არ კომუნიკაციების შორის მიდის ცხარე დაგა მინის საკუთრებაზე/. ისიც სათქმელია, რომ ქართულ თეატრს ვერ პროლომდ არ ჰქონდა გააზრე-ბული ბრეტის თეატრული ესთეტიკა, მისი პიესების სპეციფიკური თეატრალიზა, „გაუცხოების ეფექტი“, „როლიდან დისტანცირება“ და სხვა. ამიტომ ვამბობ, რომ არაფერია იმამ უსუფარი და მოუღონდელი, რომ ერისის ანდავის როლი არ მოეწონა. მეტსაც ვიტყვი, ბრეტის თეატრის მიუღ თაქსებურებას, რ. სტურუა მხოლოდ სცენაზე, მწარმოელი და წინააღმდეგობით სასვე რეპეტიციებისას ჩასწავდა. მარტოდენ ამით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ რ. სტურუას პირველი რეპეტიციებიდან მსახიობები გაექცნენ, ანუ როგორც თეატრში ამბობენ, „როლიდან აითქეს“ /მერე კი სანა-ნებელი გაუხვდათ ეს „ათქვა“ და რობერტმა მწარედ დაუმასხარა ზოგიერთი ამგვარი სულმოდულიობა.

ზაბარბოიუკენში წასვლამდე სამი თვით ადრე, რამაზს ხიფათი შეემთხვა, ბნელ ღამეში, ტუჩაში თავისდელ ქაში ჩაეკრდა და ბუნებე გადარბა, თუმც მუხუბრის ისე დაეჭე-ჩეკა, რომ კარგა ხანს ვერ დგებოდა ფეხზე და დიდხანს უჭირდა ანდავის თამაში.

აი, სწორედ მაშინ დიდიდადა აზრი, რომ ანდავის როლის კიდევ ერთი შემსრულებლად ისევე ერისი მანჯგალაძე დენიშნათ. ეს როლი ერისი თაქსებუ-რად ითამაშა. მისი ანდავი არ იყო რამაზის მადვილეთი „კლონარი“, კლოუნი, მოედნის მსახიობი, იგი გარე-მოების გამო აღტასადერად ქვეულო არტისტი იყო, კეთილშობილი, ჰუმანური, უფრო „კულტურული“, ამის შესაბამისად ეცვა კიდევ – გრძელი, შავი პალტო, თავზე – ფართოფარფლებიანი შლამა. გია ყანჭილმა მისთვის გადაამუშავა ფიგაროს კავანჭიან რისინის „ფიგაროს ქორწინებიდან“. ძალიან საინტერესო სახე იყო და რამაზის ანდავი რომ არ ყოფილიყო, შვიძლება ეს როლი ერისის დიდ მიღწევადაც კი ჩაგვეთვალა, მაგრამ რამაზი გენიალური იყო ამ როლში.

თბილისში წინასწარი შეთანხმების მიხედვით, ზაბარბოიუკენში ერისის უნდა ეთამაშა ბოლო, თუ არ ვცდები, მეექვსე სექტაკლი. დილას სასტუმროში მოვიდა პერმან ვედეკინი, ჩვენი გასტროლოების მომწყობი, ზაბარბოიუკენის თეატრის გენერალ-ინტენდა-ნტი და გეთხოვა, თუ შესაძლებელია, დღესაც რამაზ ჩხიკვაძე ითამაშოსო. უამრავი სტუმარი ჩამოვიდა, მათ შორის დიდი საერთაშორისო თეატრალიზი ფესტივა-ლების დირექტორები და თუ ესტრთი თქვენმა თეატრმა მსოფლიო სანდებისაგან ვა გაიკვლიოს, ჩემი აზრით, უმჯობესია, რამაზმა ითამაშოს. თუმცა მე მანჯგალაძეც მომწონსა“. რასაკვირველია, პერმანს არც უფერია განხეთქილების ვაშლის შეგდება რუსთაველის თეატრში, მაგრამ ჩემი აზრით! ამ ყოველად კეთილშობილი და ქართველებში დიდად შეყვარებული კაცის „უნებელი დანამაული“ /როგორც ანდავი იცოდა/ სწორედ მის კისერზეა. რომ არ მისი ვინძიტი, ითამაშებდა ერისი ის სექტაკლს და ამით დამაოჯრდებოდა ყველაფერი.

მაგრამ ვინ ეცყადა ამას ერისი? უღირსად დელი-კატური სიტუაცია შექმნა. შევეცობით /აკავი ბაქრაძე, რობერტ სტურუა, გია ყანჭილი, გურამ საღარაძე და მე/, ვიმსჯელებ და ვერაფერი გადავწყვიტეთ. რამაზმა

„თეატრი და სტანდარტები“ № 2



კიდევ ერთხელ გვიჩვენა თავისი კეთილშობილება და მტკიცედ თქვა „ეს კაცი თბილისიდან იმიტომ წამოვიდა, რომ ეს როლი ითამაშოს. დღეს ეროსიმ უნდა ითამაშოს. რობერტ სტურუამ ეს თქვა /ძალიან კარგად მასთვის/ - ბოლის და ბოლის მე ვარ ამ სპექტაკლის ავტორი და უთქვენოდაც შემიძლია გადავწყვიტო, მაგრამ მე არაფერს არ გადავწყვეტ, თუ ეროსის არ დავვლავარყო.“

გაცივდა ეროსისთან სტურუა და ერთ წუთში უკან შემობრუნდა. სახეზე კმაყოფილი ღიმილი დასიამაშებულად, ყველადური ძალიან უნაროდ გადამწედა, ეროსიმ მიხიზრა, მე აქ იმიტომ წამოვედი, რომ შემიცვალა რამაში, თუკი იგი ავად განდებოდა /სხვათა შორის, ზაფხობრიუკენს ანაშკლის ნის რამაში მართლაც ავადმყოფობდა. ნ.გ./, რად უნდა ამას ლაპარაკი, რამაშმა უნდა ითამაშოს.

არც იმ საღამოს, არც ბანეცხზე, არც მეორე დღეს „გრუს-სარე კულტურული გავშორის საზოგადოების“ თავმჯდომარესთან მიღებისას /მინდევრული ვიყავით რადინელ კაცი/, არც დღესუღესობაში ყოფნისას ეროსის წყნის ნატამალი არ ეტყობოდა. მამ, რა შუაშია აქ კონფლიქტი? აბ, რატომ დავინეცე ლაპარაკი „ოკოლმეტრალანია პოლიციას“ საშინელ ჩვევებზე /ჭირაობა, ენის მიტან-მოტანა, შური და სხვა უშეგავსებელი/. ეტყობა, ნამოსვლის წინა ღამეს და მთელი დღე ზაფხობრიუკენიდან მიიზის ფრანგურულად და ფრანგურტიდან მოსკოვამდე ეროსის ერთსა და იგივეს ჩაჩინიზებდნენ: - „რა გინება ეს სტურუაზე, როგორ მოჭერა თავი, ასე როგორ გაგაბითურა? როგორ უნდა შეხვედ შენს მეგობრებს, ასე შერცხვენელი? ნაფიცენეს კაცი ვეროპაში და ერთი სანექვალცო არ გათამაშეს?“. ლევის შემალის კაცი! მთელი მისაყვედრი არაა, ვნ იყო ეს ხალხი, უპირველესად, ხელმოკარული მსახიობები, რომელთაც პრეტენზია ჰქონდათ მთავარ როლზეზე, სტურუა კი მათ ამ როლს არ აძლევდა. რეჟისორზე დაბოძმობლება შესაფერი მომენტა იძონეს და შეესვენეს ეროსის, რათა იგი სტურუათვის დაეპირისპირებინათ. ნაწილობრივ /შობლად ნაწილობრივ! მიადრენს კიდევ მჩანას. მოსკოვის აეროპორტში, თვითმფრინვაში ჩასვლის წინ, ეროსის წყნად მიხიზრა: „ნოდარ, მე თეატრიდან მივედივარ, ხვალვე მოვიტან გაცხადებებს კულტურის სამინისტროში“ /სამინისტროს თანხმობის გარეშე თეატრი „სახალხო არტისტს“ ვერ გაათავისუფლებდა/. მოულოდნელობისაგან ენა ჩამოვიარდა და სახტად დარწმენილი უსიტყვოდ მიეჩერებოდი ეროსის.

იმავე აეროპორტში ერთი საულისხმო ენობოდი გათამადა ჩემს თვალწინ. რ. სტურუა და მე განზე ვიდევით და რაღაცზე ვლაპარაკობდით, ამ დროს ერთი ცნობილი, მაგრამ საშუალო მონაცემების მსახიობი მოგვივალაოდა გაღმეფილი სახით. უცებ რ. სტურუამ პირში მიახლა: - „შენ კებს თანამშრომელი ხარ!“ თქვა ეს და გაგეცვალა. ისე შეგაგებოდა პირისპირი ორი სახტად დარწმენილი ადამიანი. არც მაშინ მეკრეოდა და მით უმეტეს, არც ახლა მეჯერა რომ ამ მსახიობს, რომელიც ყოველთვის კეთილშობილურ პიროვნებად მიმანდა, რაიმე კავშირი ჰქონდა უმიშრობის ორგანიზებთან. სტურუას ამ ფრანამ მოსოი კაცი. მეც ერთბაშე უხერხულ მდგომარეობაში ჩავდარი, ცუდ ამბავს შევეჩხარი. გონს რომ მოვეყო, ეს მიხიზრა: „რა გენა ნოდარ, ამ სიტყვების შემდეგ ან უნდა მოველა სტურუა ან თეატრიდან უნდა წავიდე“. საბედნიეროდ, მას არ მოუვლავს სტურუა და, საშუხაროდ, თეატრიდანაც არ წასულა.

თუ ვინმესთან უნდა მოვსლოდა კონფლიქტი რ.

სტურუას, სწორედ ამ მსახიობთან, მაგრამ გაცივდა დრო და მათ მშვენიერი ურთიერთობა ჰქონდათ. ამას იმიტაც ხსნი, რომ არავინ ჩაიწეულა ამ ისტორიაში. ხანდახან ამასაც ვევიტრობ, ხომ არ ფიქრობდა მაშინ რ. სტურუა, რომ ეს მსახიობი უნამალავადა ეროსის სულსა და გულს?

მაგრამ კვლავ ეროსის ისტორიის მივებურუნედი. მართლაც მოიტანა ეროსიმ ეს განცხადება და დამიტოვა. ამეგარი ხასიათის მრავალი გაცხადება ჰქონდა უფროსი შენახული. ხელოვანი, განსაკუთრებით მსახიობი, ძალიან მეტრობობარე და მექსეულია, უცებ იფეთქებს და იმ წუთს მზადა უკან დასახევი ხიდების ასაფეთქებლად. ვიფიქრე, ეროსის მალე გაუვლის ეს წყენა და ყველაფერი თავის კლავაოტს სადურუნდება-მეთი. მართლაც, ეროსის ჩემთან ამ განცხადების თაობაზე მეტე არასოდეს არ ულაპარაკია. ქალაქში კი ავირდა ჭირი, ეროსი და რობერტი ლამის მოსისხლე მტრებად გამოაცხადეს. რაც იმითავივე სიცრუე და ბოროტი მონაჭერი იყო. ეს რომ ასეა, დასტურდება თუნდაც ამ ფაქტით. იმავე 1977 წელს, მისში, რუსთაველის თეატრი გაემგზავრა მექსიკაში ქალაქ გუანახუატოს საერთაშორისო ფესტივალში მონაწილეობის მისაღებად /„სერვიანტო V“/.

თეატრს რეპერტუარში ჰქონდა „კავკასიური ცარკის წრე“ და „საბანძილის დღინაცვლი“. მოუხდავად იმისა, რომ ეროსი არცერთ სპექტაკლში არ იყო დაკავებული /თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ რამაშის ავადმყოფობის შემთხვევაში ახლავს ითამაშებდა იგი მინც ნამოვიდა მექსიკაში. ეროსი მალაღ შენობასა და ფაქიროს სულის ადამიანი იყო. და მართლაც რომ ყოფილიყო სტურუაზე ისე საშინლად განანყენებული, როგორც ამას თეატრთან და თეატრთან დაახლოებული თბილისელები ამბობდნენ, მაშინ, ცხადია, არ ნამოვიდოდა მექსიკაში. მეტიც, როცა ბეკინა საბანძილის როლის შემსრულებელს ბუხუბტი ზაქარიასქ ქალაქ ტოლუკაში ინსულედი დემეარსა /ტოლუკა მეტეპაროვს მექსიკის მიდებში, ზღვის დონიდან სამი ათასი მეტრის სიმაღლეზე/ ეროსიმ უყოყმანოდ შეუსრულა თხოვნა რობერტს და სასწრაფოდ მოაშადა ბეკინას როლი, რომელიც მან მთელი გასტროლის მანძილზე მშვენიერად შესრულა. ეროსის იმხელა ავტორიტეტი ჰქონდა ამ დროისათვის, რომ ვერავინ ვერაფერს აიძულებდა, მათ შორის ვერც რობერტ სტურუა. მაშასადამე, გაცივებოდა, ეროსი ისე საშინლად განანყენებული რომ ყოფილიყო, როგორც ამბობდნენ, ის უუქველია არც მექსიკაში ნამოვიდოდა და არც ბეკინას ითამაშებდა.

აქვე გვიხსენებ ერთ ამბავს. 1979 წლის აგვისტო-სექტემბერში თეატრი მიწვეული იყო ედინბურგის დიდ საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე რი სპექტაკლში „კავკასიური ცარკის წრე“ და „რიჩარდ III“. მონაწილეთა რაოდენობა ძალზე შეზღუდული იყო, რის გამოც მცირე და ენობოდური რაოდენობის შემსრულებელი ვერ მოხდნებ ძირითად შემადგენლობაში. შემვიტრებულთა შორის მოხდა ბადრი კობახიძე /სტე-წლის როლის შემსრულებელი „რიჩარდში“/. ბადრი მაშინ თეატრალური კავშირის თავმჯდომარის პირველ მოადგილე იყო და მივლინებით ნამოვიდა ედინბურგში, სხვა სასტუმროში დადიანობდა. ედინბურგში სტურუამ უთხრა „ბადრი, რაკი აქ ხარ, ბარე ითამაშე სტენლის როლი“, „მე აქ თეატრიდან ერთად არ წამოყუსულვარ, და ამ როლს არ ვითამაშებო“. ამ ამბავს არაფერი მოჰყოლია, ყველაფერი მშვიდად დამთავრდა: რობერტი მოხდა, რომ განანყენებული ბადრი მართალი იყო. ასევე შეუძლია მშვიდად ეთქვა ეროსის, თუკი იგი



მარილაც განაწყენებული იყო — „რობერტ, ბუკინას როლის ასე მოუზადებდალთ თამაში მე არ შემეძინა“ და ამით დამაბრუნებელი ყველაფერი. მაგრამ, როგორც ვნახეთ, ეროსი ითამაშა ბუკინა.

ახლა წარსულიც გავისენით, ანუ ის, თუ როგორ თანდათანობით „კლავდა“ სტურუა ეროსის, როგორც მსახიობს. „ხანომაზე“ არაფერს არ ვიტყვი. „ყვარყვარეს“ დადგამა 1974 ერთი წლით ადრე, 1973 წელს, რ. სტურუამ სპეციალურად ეროსი მანველაძისა და გოგი გიგეჭქორიათვის დადგა პუნრიც იბსენის „ექიმი შტოკმინი“, სადაც ეროსი შტოკმინის ანტიპოდს, მისი ძმის, ბურგომისტრის უმთავრესი როლი შესრულა. „ყვარყვარეს“ შემდეგ იმავე 1974 წელს, კვლავ სპეციალურად ეროსისთვის მანვე დააქადაგა ალექსანდრე სობათაშვილი „ალაბატი“ /ე. მანველაძე — თათარ ბუკი/. მე მხოლოდ ამ ფაქტებს აღვნიშნავ და ვვადლობ, მაქსიმალური ობიექტურობა შევინარჩუნო, მით უმეტეს, რომ ეროსიც და რობერტიც ჩემთვის უფერფერად აღვნიშნავ.

მაგრამ, ამავედროს, ხომ ვერ გავეცევი იმ ფაქტს, რომ ამ ორი დიდი შემოქმედის გზები გაიყარა, რომ ეროსი მანველაძეს 1974 წლიდან რ. სტურუს არცერთ ახალ სპექტაკლში არ უთამაშა: /თუ არ ჩავთვლით ახლავის როლის ეპიზოდურ შესრულებას და მექსიკაში გასტროლებისას ბუკინას როლში სპონტანურ გამოცვლას/.

სამოკავებოში განმტკიცებულია აზრი, რომ რ. სტურუამ უარი თქვა მსახიობ ეროსი მანველაძეზე, რაკი იგი /როგორც ამას ამბობენ რეჟისორის „კეთილსმურველინი“ /თავისი შემოქმედებითი მანერითა და სტილით არ თავსდებოდა რობერტ სტურუსა თეატრის „მოდელში“. ამის გამო ეს დიდი მსახიობი რუსთაველის თეატრში უროლოდ დარჩა და იძილებული გახდა კონო-მსახიობთა თეატრში გადასულიყო თავის მეგობარ მიხეილ თუმანიშვილთან. თუმცა, ახლა იმასაც ამბობენ, რომ ეროსის ნიჭიერება იმდენად მრავალმხრივი იყო, ისე ელასტიური და განსაკუთრებული გარდასახვის უნარი დაჯილდოვებული, რომ მას ერთნაირი ბრწყინვალეობით შეეძლო როგორც მიმეზურ ასევე ანტიმიმეზურ თეატრში თამაში, რომ გროტესკი და პირობითობა მისთვის ისევე ორგანული იყო, როგორც გარდასახვა, განცდათა და სიმართლის სრული შეგრძნებით. არ შეიძლება ამ აზრს არ დავუფიქრობო, თუკი გავისენებთ მის ლოპეს „ესპანელ მღვდელში“, ოიდიოსს და. ალექსიძის სპექტაკლში, ვანო ფანტაშვილს „ხანომაზე“.

გარდა ხანს მიზიწყებული ძველი კონფლიქტი, განსაკუთრებული სიმძაფრით წამოიჭრა მას შემდეგ, როცა რ. სტურუამ ვახ. „24 საათისთვის“ მიქვლევ ინტერვიუში რადენიმე, რბილად რომ ვთქვათ, არაკორექტული შენიშვნა გამოიტყვა „კვებისტაციონის“ გამო, მისი კი გამოცხადდნენ მისი მტრები, დაივიწყეს მისი უდიდესი დამსახურება ქართული თეატრის, საერთოდ ქართული კულტურის წინაშე, გაუსწინეს ყველა ძველი ცოდავ და ლამის ქართული ხალხის მტრად გამოაცხადეს... რუსული აკრძალა აქვს დამთავრებული, ქართული ცნობიერება არა აქვს, ეე არ იყოფო, ასე უღმერთოდ რომ განიზრა ეროსი მანველაძეო...“

ჩემთვის ფრიალ საპატრიცეუმო ცნობილი ქართველი არქეოლოგი-ისტორიკოსი ვუქმეზურ ჯიშვარიაში შეერთებული მტკიცებულებანი კი გამოეხმაურა ამ ამბავს და საკმაოდ გამჭვირვალედ მითითა — სწორედ ამ რეჟისორს მის მოუხარავა სიცოცხლე ჭეშმარიტად და დე ქართველ მსახიობს.

გამახსენდა საზარელი ამბავი, როცა სერგო ზაქარია

ძის გარდაცვალებაში მიხეილ თუმანიშვილს ადანაშაულებდნენ. „მკვლელო!“ — შავი საღებავით მოუჭირვეს კიდევაც კარები ბ-ნ მიშას, კაცს, რომლის სპექტაკლში ს. ზაქარიაძემ თავისი შემოქმედების შედეგები შექნა.

ამთ ყური რომ მივუგდით, ისე გამოიღის, თითქოს რეჟისორები „კლავენ“ მსახიობებს, ხოლო მსახიობები ყოველ უცოდველი არსებანი არიან. წინ არ გვიცდეს ქართული თეატრის უახლესი ისტორიო? გადავიხიოთ რეჟისორ ვახტანგ ტალბაშვილის მოგონებები და ნახათ, რა უზომიერად გაიმეტეს მისსავე აღზრდელმა ქართველმა მსახიობებმა გენიალური კოტე მარგინა-შვილი, გააქციეს მოსკოვში და აქვც არ ასვენებდნენ, მიუტოლო სავსე წერილთა უზანდობლად, შენი ფხვი არ იყოთ სატარველო... ევლარ გაუძღო კოტე ამ დიდ უმადურობას, სისხლი ჩაექცა და გარდაიცვალა...

მე არ გამოვდივარ რ. სტურუს დამცველის როლში. გულს მხოლოდ ის მიკლავს, რომ ისევე ადვილად ვიცით ადამიანის განიზრა, როგორც ადვილად ვიფიქრებთ ხოლმე მის დამსახურებას ერისა და ქვეყნის წინაშე.

დაფიქრებთ, რომ ერთმა დიდმა ხელოვანმა /რ. სტურუამ/ უარი თქვა მეორე დიდი ხელოვანის /ე. მანველაძე/ შემოქმედებით სტურუა, როგორც რეჟისორი ამბობენ, „ვერ დანახა“ იგი თავისი სპექტაკლების როლებში. ასეთ მოვლენას ხშირად წაანდებობთ მხოვლოის თეატრის პრაქტიკაში. მოდიეთ, ახლა სხვა პირობიდან შევხედოთ ამ ამბავს.

განა არ არის დასაშვები, რომ თვით ეროსი მანველაძეს არ მოსწონდა რ. სტურუს თეატრალური ესთეტიკა? იგი იმდენად დიდი არტისტი იყო, იმდენად თვითნაბილ ტალანტი, რომ სრული უზღავდა პირიდა დევეცა თავისი თეატრალური შეხედულებანი, არ მიელო რ. სტურუს თეატრალური იდეები და უარი ეთქვა მის მიერ შემოთავაზებულ როლებზე?!

თვით მიხეილ თუმანიშვილც კი, რომლის მოწადედა თავის თავს მიჩნევს სტურუა, რუსთაველის თეატრში და იმიტომაც ნავიდა, რომ ბოლომდე არ იზიარებდა სტურუს თეატრალურ ესთეტიკას. თავის მრავალმხრივ საყურადღებო ნიჭში „რეჟისორი თეატრიდან ნავიდა“ მ. თუმანიშვილი იხის შესახებ არაფერს ამბობს, თუმცა, რასაც ამბობს, ისიც საკმარის საბუთია თეატრიდან წასვლისა. მაგრამ მე ვარ მომხმრე და მოწანილე იმ შეხედურისა, სადაც მ. თუმანიშვილმა ამის შესახებ დაუთვრავად ილაპარაკა. „ყვარყვარეს“ დადგმის შემდეგ, აკაკი ბაქრაძის წინადადებით, გადაწყდა შექმნილიყო სარეჟისორო კოლეჯია მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით. მინისტრმა ი. თაქთაქიანიმ გადაწყვიტა ეს წინადადება ვინრო წრეში განეხილებია. თათბირზე მოწვეული იქნა მ. თუმანიშვილი, აკაკი ბაქრაძე, რ. სტურუა, თ. ჩიქვიძე. მინისტრმა განაცხადა, რომ იგი მზარს უჭერს ა. ბაქრაძის ამ წინადადებას და აზრის გამოთქმა რეჟისორებს სთხოვა. რ. სტურუამ და თ. ჩიქვიძემ თანხმობა განაცხადეს. მაგრამ აქ მოყოლოდნენლად ბ-ნმა მიშამ თქვა: „ის, რაც დღეს თეატრში ხდება, ძალიან მავიქრებს. ის ესთეტიკა, რომელიც დღეს თეატრში მვიდრდება, ჩემთვის მიუღებელია. მე რომ ვიყო საზმატრო ხელმძღვანელი ან კოლეჯიის თავმჯდომარე, „ყვარყვარეს“, მაგალითად, არ გაუშვებდი. ჩემი ამ თეატრში დაბრუნება მხოლოდ ხელს შეუშლის ახალგზარდა რეჟისორებს, ამიტომ მე უარს ვამბობ სარეჟისორო კოლეჯიაში მოშობაზეო“. ეს ძალიან მოულოდნელი განცხადება იყო.

მინც გადაწყდა, ეს საკითხი განეხილათ საქართვე-



ლის კი ცკ-ს ბიუროზე. ბიუროს სხდომას ვესწრებოდი თ. თაქთაშვილი, მ. თუმანიშვილი და მე, თეატრიდან მხოლოდ ა. ბაქრაძე, რ. სტურუამ სწორედ გათვალა პერსპექტივა და ბიუროს სხდომებზე საერთოდ არ გამოცხადდა. დღის წესრიგიდან ეს საკითხი მოიხსნა, რამაც ძალიან გააბრანა ე. შუგარაძემ, რომელმაც მთელი თავისი რისხვა თეატრის დირექტორს ა. ბაქრაძეს დადგინდა თავს: „რა დირექტორია ის დირექტორი, რომელსაც ბიუროს სხდომებზე თავისი თეატრის რეჟისორი ვერ მოუყვანიაო. მე გვიჩინა, ა. ბაქრაძემ და რ. სტურუამ ერთად მომფრქვეს ეს ემბავური სვლა და ამით გამოხატეს თავიანთი დამოკიდებულება მ. თუმანიშვილის პოზიციის გამო... გამოდა ხანი და თეატრის დირექტორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად რ. სტურუა დაინიშნა. თუკი მ. თუმანიშვილმა უარი თქვა რ. სტურუსთან თანამშრომლობაზე, რა, ერთი მანჯვალაძე ვისზე ნაკლები იყო, რომ თავისი აზრი არ ჰქონოდა და არ გაეზიარებინა რ. სტურუსა თეატრალური ესთეტიკა?

ამ წიაღებზე ხშირად უმაჟვრესი კონფლიქტები წარმოქმნიდა თეატრებში და ხელყოფნა დამორებით დაბთავებულია /მაგ. იგორ ილინსკი, გენიალური მსახიობი იყო, გენიალური რეჟისორის სვეტლანა მიერკოვლის მონაღე და მისი სტუდენტების პროტაგონისტები, მაგრამ დასტოვა „რეკოლუციის თეატრი“ და აკადემიურ „მცირე თეატრს“ მიაშურა.

როგორც მითხველი თავად ხვდება, რ. სტურუსა და ე. მანჯვალაძეს შორის კონფლიქტს, მე არ ვიხილავ ყოფილ პლანში და იგი გადამაქვს ზოგად, თეატრალური იდეათა და განსხვავებულ ესთეტიკურ შეხედულებათა სფეროში. არასოდეს, არც ერთსისაგან და არც რობერტისაგან ერთმანეთზე თქმული ერთი აუტი სიტყვაც კი არ მსმენია.

პირადად მე ასეთი ეჭომილის მომსწრე კი ვარ. სანდრო ამბეტილის ეუმბოლთან დაკავშირებით დიდი ბანკეტი გაიპარათა კახეთში. ჩემს პირდაპირ იყვანა რობერტ სტურუა, მის გვერდით ერთი თავისუფალი ადგილი იყო. ცოტა მოგვიანებით შემოვიდა ეროსი, ავლილის ძებნა არც დაუწყია და რობერტის გვერდით დაჯდა. არაფერი უცნაური და აღსანიშნავი აქ არ ყოფილა. რობერტმა ვიღაცას რეკლევა ესროლა, გაკვირვებულმა ეროსიმ, ყოვლად უბოროტოდ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მომხიბლავი ლომილით წაიოხა: „უა, კაკო, ეს ვინ გვერდით დამგვანდარაო“, ანორია და მეზობელ სუფრებზე მჯდარ თავის მეგობარს უფროს რობერტ სტურუსს დაუხა: „მოდი, რობერტ, აქ, დამიჯექი გვერდით, გაუცვალე შენს შიშოს ადგილი.“

უფროსი რობერტ სტურუსს გამოსვენების დღეს ორი საათის მანძილზე ერთად ვიდედით ერთი მე და ეროსი. ცნობილია, რომ ეროსის მიცველებულებს პანიკური შიში ჰქონდა და სამძიმარზე სახლში არ ასულა. თებერვლის თურ მარტის საშინლად უსიამო დდე იფრა, არ ციოდა, მაგრამ ნესტი მჭვალავად სხულეს. ეროსი თბილად იყო ჩაცმული. პალტოს ანუელი საყელოდან სველი კაშენი მოუხანდა, ბენვის ქუდი ელბრა, ცუდად გაქოფურებოდა, იბუზებოდა, სციოდა. დაღას „ლუქო-მინანტი“ ვიყავი და გულის ნაშლები გამომიწერესო /საერთოდ „ნაშლისტი“ იყო/, რაღაც ვერა ვარ დღეს კარავდო. სანამ მივცალბული არ გამოსვენეს, დეხი არ მოუცვლია, მოუხედავად იმისა, რომ აშკარად ცუდად გრძნობდა თავს. ბოლოს პროცესია რომ დაიძრა, მე მიხიარა: „წოდარ, მე ნავედი, გადაეცი შენს ძმავას

/სიტყვა „ძმავა“ ნახვასთან, ოდნავ ირონიულად წარმოსთქვა/, რომ აქ ბოლომდე ვიყავი... იმავდ საღამოს ეროსი მანჯვალაძე მოულოდნელად გარდაცვალა. რუსთაველის თეატრში „რჩინარე“ გადიოდა. მასიობები დავციანებით მოვიდენ. შემოვიდა რამანი, დღიანის იდეა გაუმწრველად, უფურა, უფურა და უცბე სამხიელი, უნუგულო ქეთიინი აუფარდა... ამ წუთში ყველა მიხვდა, თუ ვინ დაკარგა ქართულ თეატრსა საერთოდ და რუსთაველის თეატრმა, განსაკურთხობთ.

ეროსი მანჯვალაძეს რომ დასცლოდა, სავარაუდოა, მასაც დაენერა მოგონებათა წინეი სათაურით „მასიობი თეატრიდან წაიწრა“, სადაც მრავალ საიდუმლოს ახიდად ფარდას და მე აღარ მომიხედებოდა მიხედვრეშზე, ვარაუდებზე, ჩემს მიერ ინტერპირებულ ფაქტებზე ამგერ მასთან დავავშირებული მოგონებების ეს ნაწილი.

შემოქმედებით ნიადაგზე აღმოცენებული კონფლიქტი არათუ ორი ხელეოვანის დაპირისპირების მიხეზი ყოფილა, არამედ მას მიეილი თეატრალური დასიც კი გაუყვია პოლარულ ძალებად. ასე იყო, როცა კ. მარჯანიშვილმა დატოვა რუსთაველის თეატრი და ქუთაის-ბათუმის თეატრი შექმნა. ასე იყო, როცა გ. ლორთქიფანიძემ უნიჭიერეს ახალგაზრდა მასიობებთან ერთად დატოვა მარჯანიშვილის თეატრი და რუსთაველის თეატრი შექმნა. არც დოღი ალექსიძე და მ. თუმანიშვილი ნასულან თეატრიდან თავისი ნება-სურვილით. ამ ნასულან საფუძვლად ელო შემოქმედებითი პოზიციების დაპირისპირება. აქვე შეიძლება გავისხენოთ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის და „სიურენტიკის“ ისტორია და ბოლოს, კურიოზული ამბავი: – ორი თეატრის არსებობა ერთი სახელწოდებით /ჩხეიძის სახელობის სამხატვრო თეატრი“ და „გორკის სახელობის სამხატვრო თეატრი“, ასევე ორი „ტაგანკის თეატრი“ მოსკოვში. თუკი თეატრები იხლორებთან შუაზე და დასები უპირისპირდებთან ერთმანეთს, მაშინ რაღა გასაკვირი იმამი, რომ ორი დიდ სხვადასხვა ხელეოვანი, სხვადასხვა შემოქმედებითი პოზიციანზე მდგარი, ერთმანეთს დაუპირისპირდეს?

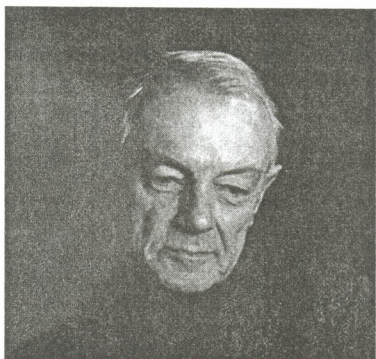
საერთოდ, დიდი შემოქმედნი მიძიმე და რთული ხასიათის ადამიანები არიან, ჩენნი დიდი დირიჟორის და მუსიკოსის ჯანსუღ კაპიბის ცხოვრება და მისი უთიერთობა ზოგერთ დიდ მუსიკოს-ხელეოვანთან, სწორედ ამ აზრის დადასტურებაა. მათი ქვეყების და გადაწყვეტილებების კრიტიკროუმები განსხვავებულია ჩვეულებრივ მოცედათა კრიტიკროუმებისაგან.

მე ერთხელ უკვე გავისხენე რ. სტურუსს ფრანა, რომელიც ამ უთხრა რეპეტეციანზე ერთ სახალხო არტისტს: „მე ოქვენ გელაპარაკებთ მათემატიკის ენაზე, თქვენ კი არითემატიკის ენით მასსუხობთ“.

ყოფილ ნიადაგზე აღმოცენებულ კონფლიქტებს რაც შეეხება, ისინი ზოგერთ უფრო მძაფრად ვითარდებთან და მონიშნალმდეგეები სამკვედრო-სასიცოცხლოდ უფროსიპირდებთან ერთმანეთს. სწორედ ასეთი ხასიათის კონფლიქტი ჩამოვიარდა სანდრო ამბეტიელსა და აკაკი ხორავას შორის. თავის მოგონებებში აკაკი ხორავა წერს: „ისე გავანარდი სანდროსაგან, ავიდე რეკოლური და მისი მოკვლა გადაწყვიტე“.

ბედად ოპერის თეატრთან დანევია მეუღლე ნინო ალექსი-მესხიშვილი და მისი და, გზაზე გადასდგომიან და რის ვაი-ვაღაზიით უკან გამომუშორებუნიან ეს გაცეცხლებული ვაკაკი, რომლისთვისაც უცხო არ იყო იარაღის ხმარება /მენშევიკი იყო და ბოლშევიკებს ებრძოდა/.

კირილ ლავროვი



გარდაიცვალა გამოჩენილი რუსი მსახიობი, სანჯტ-პეტერბურგის გ. ტოვსტონოგოვის სახ. დიდი დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, საერთაშორისო თეატრალური კავშირების კონფედერაციის თავმჯდომარე კირილ ლავროვი. იგი მრავალი წლის მანძილზე აქტიურად უძღვებოდა როგორც დიდი დრამატული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას, ისე კონფედერაციის ორგანიზაციულ საქმიანობას.

კირილ ლავროვის სასცენო კარიერა დაიწყო კიევში ლესია უკრაინკას სახ. რუსულ დრამატულ თეატრში საქ მოღვაწეობდა მამამისი, ცნობილი მსახიობი იური ლავროვი/, 1956 წლიდან კი იგი ნახევარი საუკუნის მანძილზე დიდი დრამატული თეატრის წამყვანი მსახიობი იყო. რუსული თეატრის ისტორია მდიდარია ეროვნული დრამატურგიის ნიმუშებზე შექმნილი სანიმუშო სცენური სახეებით. მათ შორის გამოჩენილია კ. ლავროვის გრიბოედოვისეული მოლჩალინი „კვიი ჭკუისგან“/,

გოგოლისეული გოროდნიჩი „რევიზორი“/, ჩეხოვისეული ასტროვი „ძია ვანია“ და გორკისეული ნილი „მდაბიონი“/, გ. ტოვსტონოგოვის ბრწყინვალე სპექტაკლებში. რუსულ კინემატოგრაფიას ამშვენებს ასევე მისი კინოროლები: სენცოვი „ცოცხლები და მკვდრები“ და ივანე კარამაზოვი „ძმები კარამაზოვები“/.

დიდი წარმატება ჰქონდა მსახიობს მათიას კლაუზენის როლში „გ. ჰაუტმანის „მზის ჩასვლის წინ“/, რომელსაც მრავალი წლის მანძილზე ანსახიერებდა. საინტერესო სცენური სახეები აქვს შექმნილი კ. ლავროვს თემურ ჩხეიძის სპექტაკლებში: „ვერაგობა და სიყვარული“ – პრეზიდენტი/, „სიყვარული თელებ ქვეშ“/ ეფრაიმ ქებოტი, „მაკბეტი“/ დუწანი/. „ბორის გოდუნოვი“/ ჰიმენი... მისი ბოლო როლი იყო რ. ხარვუდის პიესაში „კვარტეტი“, რომელიც 2005 წლის 14 სექტემბერს დაბადების 80 წლისთავის აღსანიშნავ საიუბილეო საღამოზე შეასრულა.

არაჩვეულებრივი პიროვნება, ნამდვილი რუსი არისტოკრატი კირილ ლავროვი საყოველთაო სიყვარულითა და პატივისცემით იყო გარემოსილი არა მარტო თავის ქვეყანაში. საქართველო გულწრფელად უყვარდა, მეგობრობდა ქართული თეატრის ბევრ მოღვაწესთან. საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებას მორალურად ყოველთვის მხარში ედგა. მზრუნველობას არ აკლებდა მოსკოვსა და სანჯტ-პეტერბურგში ფესტივალებზე. თუ საგასტროლოდ ჩასულ ქართული თეატრის დასებს.

განუყოფელი პიროვნების, შემოქმედის და საზოგადო მოღვაწის კირილ ლავროვის სახელი დაამშვენებს თეატრის ისტორიის ფურცლებს.

შემოქმედებითი კავშირი –
„საქართველოს თეატრალური საზოგადოების“ პრეზიდენტი

„ძმა — ყველას, პატარა-პატარა ილუზიები გვეჭრებდა ცხოვრებაში, თორემ ისე გაგვიჭირდება ადამიანებად დარჩენა!“

კობა ცხაკია
„პატარა ილუზიები“

თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო თეატრს გამოაკლდა ნიჭიერი მსახიობი, თელავური არტისტული ამქრის ღირსეული წევრი და მასწავლებლის საყვარელი შემოქმედი შოთა ბუქანიშვილი, და როგორც დავრძალვის დღეს გამოსახიოვებელ სამკლოვიარო მიტინგზე გაუფრდა, როდენ ტრაგიკულია, რომ თელაველთა დასიდან სწორედ შოთა ბუქანიშვილის ამქვეყნიდან წასვლით დაინყო თაობაში ფოთოლოცვენა.

მსახიობის გარდაცვალება ჩვეულებრივად დიდი დანაკლისია დასისათვის, მით უფრო თუ იგი გამორჩეული შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მქონეა და რეპერტუარშიც აქტიურადაა დაკავებული. მრავალფეროვანი რეპერტუარისა რა მოგახსენიო, ბოლო სეზონში, სამუხაროდ, არ უმართლებდა თელავის თეატრს და ბატონ შოთას, მაგრამ ვისაც ერთხელ მანაც უნახავს ეს მსახიობი სცენაზე, ამ ჰერონია მასთან ურთიერთობა თეატრსა და ცხოვრებაში, დამთავრდება, რომ იგი განსაკუთრებული არტისტული და პიროვნული ხიბლით იყო დაჯილდოვებული. მისი ხალისიანი ბუნება, მოუსვენარი, ენერგიული ხასიათი და განსაკუთრებული იუმორი მუდამ სასურველ პარტნიორად აქცევდა ბატონ შოთას სცენაზე და სცენის მიღმა, ჭირსა თუ ლხინში.

ასევე მეტი მთავარი თუ ეპიზოდური სახე — ასეთია 1968 წლიდან დღემდე შოთა ბუქანიშვილის მიერ თელავის თეატრში ნათამაშებ როლთა ნუსხა: ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნამბობი“ (დობრონიჩი), რ. მამულაშვილის „თორტიზელი ქალიშვილი“ (გიორგი მტირალიშვილი), ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამე“ (უშანგი) და „საბრალდებო დასკვნა“ (ჭეიშვილი), ვ. ჩეკურიშვილის „ილიზი“ (ილიზი), მ. ქარიძის „მთავრის დაბნელების ღამეს“ (დივანა), მოლიერის „ძალად ექიმი“ (ვალერი), გ. ბათიაშვილის „ალალი, სიყვარული და სხვები“ (თეშური), კ. ბუაჩიძის „ემოში ავი ძალღია“ (გურამ შელია), ტ. ბრანდონის „მილიონერი დეიდა“ (ბაბს ბაბერელი), ე. შვარცის „ბროლის ქოში“ (მეფე), თ. ჭილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ (ზურციანი), ვ. კორნოსტილიოვის

„მე მეჯრა უზნი“ (სერგეი), რ. ერისთავის „ვერ დახოცნენ, მერე იქორწინეს“ (ოსტე შატბელუტოვი), ვლ. იაკაშვილის „ქართლ-კახეთის სამეფოს ქრონიკა“ (ირანის ელიჩი და ურჯულა), რ. გაბრიასის „მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტი“ (ხეჩო), რ. ინანიშვილის „ალაღე“ (მიტა კეტიშვილი), გ. ერისთავის „გაყრა“ (პავლე), თ. ჭილაძის „ნახვის დღე“ (თომას მამა), რ. ლაშურიოს „თალითი“ (ალბერი), ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“ (ყოჩ აშული), სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“ (ვეზირი, დლაგი, შახი, ყადი, მსაჯული, მთავარი ყრუ), ლ. როსებას „სახლის ანგელოზები“ (ჯემალი), გ. ერისთავისა და ა. ცაგარელის „ივანკას ოინები“ (კარაპეტა დაბალოვი), შუქსპირის „სანყაული სანყაულის ნიღ“ (პომპეუსი), ნ. ხატისყაცისა და ფ. ყუშიტაშვილის „ყველაფერი არის ძლიერ კარგად ანუ მცველობა ლიბაში“ (მარტინესი), ჟ. ანუის „ქურდების მეჯლისი“ (მიტერ ბონი), / დაჯილდოვდა საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა შემოქმედებითი კავშირის მიერ მამაკაცის როლის სასუვეტისო შესრულებისათვის, კ. ბუაჩიძის „მეტეხის ჩრდილოში“ (ფირუზა), ბ. ჯანიკაშვილის „მშვიდობით, თემურ!“ (ტარიელი, კაცი შაგვამი), ო. იოსელიანის „გერი და დედინაცვალი“ (მამა), ი. სასონაძის „ინდიკო ინდაურის საახალწლო თავგადასავალი“ (დევი)... ასეთი გახლავთ შოთა ბუქანიშვილის მიერ განსახიერებულ პერსონაჟთა არასრული გალერეა და მე უმჯობეს იმიტომ დავალაუ მკითხველის ყურადღება, რომ ერთის მხრივ, თვალსაჩინო გამეხადა მსახიობის არტისტობის ფართო დიპლომატი და ამასთანავე გამომეკვეთა სახასიათო ამპლუსის პირორიტიტიტი.

მოხდა ისე, რომ ჩემი და თელავის თეატრის თითქმის ოცნლიანი შემოქმედებითი ურთიერთობის განწავლობაში, მიუხედავად თეატრმცოდნეობითი განათლებისა, რამდენიმე სეზონი აქტიურად ჩავები სადადგმო საქმიანობაში, რომ იტყვიან, საკუთარ ძალეხს ერთგვარი გამოცდა მოეუწყვე და დღეს, როცა ამ გადასახედიდან ვაფასებ იმ წლებს, მისარია, რომ არ ყოფილა ჩემი არც ერთი სპექტაკლი თუ კონცერტი მსახიობ შოთა ბუქანიშვილის გარეშე — უფრო მეტიც, სწორად პიესის დადგმა უშუალოდ მისთვის და მის გამო ჩამიფიქრებია ან თავად ბატონი შოთა იყო ინიციატორი ამა თუ იმ შემოქმედებითი იმპულსის დაბადებისა. ასე დავეგით „ალადი-

„თეატრი“ „საქმე“ № 2



ნის ლამპარი“, სადაც მსახიობი ერთდროულად ოთხ პერსონაჟს ანსახიერებდა (იმაღლემალი, ვარსკვლავთმორიციხველი, აქლემი და ვაჭარი), ნ. ლორთქიფანიძის „ქალი-მკვლელი“ (პროვინციული ანტრეპრიზის პრემიერი ედუარდო მორეტო და მილიონერი ბინენსენი ჟუზეპე ლავენო), კ. ცხაკაიას „პატარა ილუზიები“ (ძმა) და ლ. მოლარიშვილის „პატარა ილუზიები-2“ (ბატონი მიწისტრი), ასე დაიბადა მუსიკალური საკონცერტო ნომრები: „მემოვე“, „პატრული“, „ცელქი პარლამენტარები“, „ჩიყვი“ და სხვა, რომელთაც ბატონი შოთა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი კოლორიტითა და არტისტიკით ასრულებდა, და მე მადლობელი ვარ იღბლისა, რომ ჩვენი შემოქმედებითი მეგობრობა შედგა, ხოლო ჩვენი ბოლოდროინდელი თეატრალურ-მუსიკალური პროექტი „ჯანმრთელობის დღე“ მის მონაწილეთათვის და ბატონ შოთასათვის ერთგვარ შემოქმედებით თერაპიად იქცა საერთო უმძიმეს შემოქმედებით-ეკონომიკურ ფონზე, როცა ერთ მშვენიერ დღეს სახელისუფლო ემელონებიდან წამოვიდა დირექტივა სამსახიობო დასის სახლში უცერემონიოდ გაშვებისა. ბატონი შოთა ვერ ურიგდებოდა უმოქმედობას, არაპროფესიონალიზმს, უინიციატივობას, უსამართლობას, დათითოვაცებას, დემაგოგიას, ცინიზმს შინ და გარეთ, და, სამუხაროდ, ვაი რომ ჩემმა „თერაპიამაც“ ველარ უშველა მის მგრძობიარე და აფორიანებულ სულს — არადა, 17 თებერვალს 61 წელი უსრულდებოდა და ლამის ხუთი თვით ადრე მთხოვა, მომეფიქრებინა მისი საბუნების საღამო — პატარა ბავშვივით უხაროდა საკუთარი დაბადების დღე, ოცნებობდა, გეგმებს ადგენდა... ის იყო დიდი ბავშვი, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით, ანცი და ეშმაკური, დაუზარელი და მიმნდობი, მასთან ურთიერთობა

ერთი დიდი სპექტაკლი გახლდათ, სადაც იმპროვიზაცია ასე გულუხვად მოსჩქამდა, ხოლო იუმორი ასე გულის წასვლამდე ამოუნერავი იყო. როგორც წესი, ნადიმის სუფრასთან თამაშები ემდებოდნენ ხოლმე, რადგან ბატონ შოთას ირგვლივ უმალ იკვრებოდა სიცლის სასნაულებრივი წრე და ვინღა უსმენდა სადღეგრძელოებს... ხოლო თუ თამაშობას თავად ჩაიგდებდა ხელთ, აბა, მაშინ უნდა გენახათ ხარხარი — ტრადიციული ქართულ-მამაპაპური ლხინი ერთ დღესასწაულად იქცეოდა, სადაც არც ჭამა-სმის თავი ჰქონდა ვისმეს და არც მაინცდამაინც დაღვეისა — სუფრის სათითაო წევრი სიცლისაგან სულს ძლივს ითქვამდა, სისარულის ცრემლებს ინშენდა და მორიგი ხუმრობის მოსასმენად ემზადებოდა... ისიც ხუმრობდა დაუსრულებლად.

და დღეს, როცა ბატონ შოთას ვისხენებ, სრული პასუხისმგებლობით მინდა განვაცხადო: თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო თეატრის მსახიობი, ღირსების მედლის კავალერი შოთა ბეჟანიშვილი საკუთარ თეატრსა და პროფესიას შეენირა, ანუ როგორც მაჩაბლის დასის სათეატრო ოჯახის ღირსეული წევრი და მემკვიდრე, თანამედროვე აღა-მამამადების უფიშობასა და ურჯულოებას ზვარაკად ემსხვერპლა. შოთა ბეჟანიშვილის გარდაცვალებიდან ორიოდ დღეში თეატრს კახეთის მხარის ახალი რწმუნებული ეწვია და უმეცარ ქვეშევრდომთა საბედისწერო დირექტივის ფარატიან ქალაქი სულ ნაკუნ-ნაკუნად აქცია და კვლავ გაჩნდა ადამიანად გადარჩენის პატარა ილუზია... რაოდენ დასანანია, რომ იგი ბატონ შოთას გარეშე დაიბადა!

ფიქრის მუხატავილი

ვისაც ერთხელ მიიწვია უნახავს ლევან ტალაშვილი სცენაზე, უმალ მიხვდება, თუ რატომ არჩია მან მსახიობის პროფესია: მკვეთრად დამახასიათებელი გარეგნობა, რომელიც რეჟისორს შესაძლებლობას უქმნის, ფართო არტისტიკული დიაპაზონის როლები მოარგოს მსახიობს – დანაყოფილი ტრაგიკული და დრამატულ-ფსიქოლოგიური ხასიათებიდან მძაფრად კომიკური პერსონაჟების ჩათვლით, კინოს ენაზე რომ ვთქვათ, „კარგი ტიპაჟი“ ეკრანისათვის, მუსიკალობა, პლასტიურობა, იუმორის შესანიშნავი გრძობა და იმპროვიზაციის იშვიათი ნიჭი, ხალასი და ხალისიანი, – ასეთი გახლდათ ვაჟა-ფშაველას სახელობის თელავის სახელმწიფო თეატრის ახალგაზრდა მსახიობი ლევან ტალაშვილი, რომელიც ასე ადრე, ასე მოულოდნელად და გამორჩეულად მტკივნეულად მოაკლდა საკუთარ საყვარელ საქმეს, საკუთარ შვილს – ულამაზეს და უსაყვარლეს პატარა თიკას, და რაც მთავარია, საკუთარ თაობას – რეჟისორ ალ. ქანთარისა მიერ საგანგებოდ თელავის თეატრისათვის გამოზრდილ სამსახიობო ჯგუფს, რომელთაგან, სამწუხაროდ, დღეს მხოლოდ სამილა შემორჩნენ თეატრს – ზოგმა დედაქალაქს მიაშურა უკეთესი შემოქმედებითი პერსპექტივის ძიებაში, ზოგმა სულაც შეიცვალა ცხოვრების სტილი და სცენას ჩამოშორდა. სხვათა შორის, მომავლის ძიებაში ლევანმაც სცადა ბედი „რუსთავი 2“-ის ახალ პროექტში „დასი“ და წარმატებით გაიარა ტურები. დარწმუნებული ვარ, იგი რჩეულთა შორის იქნებოდა, რომ არა გულის საბედისწერო ლაღატი, გულისა, რომელიც ისეთ უდიდეს სევდასა და ტკივილს ატარებდა თურმე, წარმოადგენა რომ არ გვექნა და არავის!

მან მოასწრო ძალიან ბევრი და იმავდროულად ძალიან ცოტა, რაც, შესაძლოა, 27 წლის ასაკში მოასწრო და განიცადო მამაკაცმა: საინტერესო სტუდენტობა და სრულიად ახალგაზრდა წლებში დაოჯახება, ათეული მთავარი თუ მეორეხარისხოვანი როლი თეატრში და მყურებლის განსაკუთრებული სიყვარული სასცენო შემოქმედების პირველივე ნაბიჯებიდან, სამსახიობო კარიერის პარალელურად თუ დამოუკიდებლად მძიმე ფიზიკური შრომა ახლადშექმნილი ოჯახის ელემენტარული საარსებო ეკონომიკური წყაროს მოსაპოვებლად, სუბდალური ნასვლა და მერე ისევ დაბრუნება საკუთარ თეატრში, შვილის დაბადებით განცდილი სიამაყე და მამობით განცდილი სათუთი ურთი-



ერთობანი, დანგრეული ბუდეები თეატრსა და ოჯახში, კონფლიქტი გარე სამყაროსთან და საკუთარ თვითან, გარემომცველი სამყაროს უზარმაზარი სიყვარული და არანაკლები ლაღატი... – როცა ყოველივე ამან ფიქრობ, ბუნებრივად იბადება უსაზღვრო გაოცება, თუ როგორ მოასწრო უბრალო ყვარულმა ალაღმა ბიჭმა გრძნობათა ასეთი კონტრასტების გათავისება და საკუთარი ხანმოკლე ბიოგრაფიის ფორმატში მოთავსება! პასუხი ამ კითხვაზე ერთადერთია – ეს რჩეულთა ხვედრია! როგორც სჩანს, სწორედ ასეთ რჩეულთა შორის იყო ლევან ტალაშვილი, რასაც, ყველანი, მათ შორის მისი ყველაზე ახლობელი ადამიანებიც კი, ძალზე გვიან, მხოლოდ მისი ამქვეყნიდან წასვლის მეორეა მიხვდნენ.

ბაბა (ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“), ლუარსაბ თათქარიძე (ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი“), უფლისწული (ე. შვარცის „თოვლის დედოფალი“), მიკინ ტყუილ-კორიანიცი (აქეცაგარელის „ხანუმა“), ეზობლური როლები ბ. ბალარჯიშვილის „კოქტეილბარსა“ და ალ. ლენცის „უბი უცოდველთა“-ში, სრულ. აღ.



ქანთარია/, ვალი ანთარი აღმოსავლური ზღაპარი — ფერია „ალადინის ლამპარი“ /ავტორი ფ. ყუმიტაშვილი/, თემური (ბასა ჯანიკაშვილის „მშვიდობით, თემური!“), ბიჭი (დ. ტურაშვილის „მონომანია“) /რეჟ. ლ. ბურბუთაშვილი/, გიორგი (ავ. წერეთლის „ბუტიობა“) /რედ. დ. ნაცვლიშვილი/, ინდაური ინდიკო (ი. სამსონაძის „ინდიკო ინდაურის სახალწლო თევგადასავალი“) /რეჟ. გ. ჩაკვეტაძე/ — ასეთი გახლავთ ლევან ტალაშვილის მიერ ნათამაშებ მასცენო როლთა ნუსხა, სადაც განსაკუთრებული ადგილი, რა თქმა უნდა, მიკიჩ ტყუილ-კოტრიანცის სახასიათო გმირს უკავია. ეს ის ნამუშევარია, რომლის სანახავადაც საგანგებოდ მოდიოდა თელავის თეატრში სხვადასხვა თაობის მაყურებელი, მისი სასაცილო რეპლიკები და ფრაზები ზეპირად იცოდნენ თინიფერებმა, მას მუდამ დიდი ტაშით აჯილღობდა გადაჭედული დარბაზი და ისიც ხარობდა, როგორც პატარა ბავშვი, რომელსაც ლექსის თქმასა თუ სიმღერას შეუქებენ მსმენელი. თითოეული ფრაზა თუ რეპლიკა, ცეკვა თუ სიმღერა უშუალოდ რეჟისორისა და მსახიობის მიერ იყო შეთხზული და გამოგონილი. „ხანუმაში“ ლევანი კიდევ ერთ პატარა ეპიზოდს — დუდუჭე დამკვრელ „ქუჩის მუსიკოსს“ — ასახიერებდა. ეს იყო თავად დამდგმელთა ფენტაზიით შექმნილი სახე, რომელიც უსიტყვოდ, მხოლოდ გმირის კოსტუმსა და პლასტიკაზე დაყრდნობით, პაროდულიად აცოცხლებდა „დამკვრელთა პაქრის“ კოლორიტულ ტიპს. ისე მონდომებით, ზურნასავით ბერავდა ლოყებს, სიცოცხლე ვერ შეიცავებდა მნახელი, ხოლო როცა ჯიბექესატი კოტე ფულს ვერ უხდიდა, ერთადერთ ფრაზას მიუგდებდა საყვედურნარევი წყნით: „შენა, ბალო!“ — ერთი სიტყვით, მისი ნახვა და მოსმენა „ხანუმაში“ ერთ რამედ ღირდა!

ცალკე თემა ლევან ტალაშვილის თვითონია, იუმორის გრძობა და იმპროვიზაციულ-პაროდული ნიჭი. მას მთელი სერიალი ჰქონდა თელავის თეატრის მსახიობებისა და თავად თე. ქანთარიას შესახებ, რომელსაც მსმენლის თხოვნით დაუხარლად და განსაკუთრებული ხალისით აკვებოდა უკვე მერამდენედ. არავინ იცის, რა იყო ჭეშმარიტი და რა — გამოგონილი, რაც მთავარია, თითოეული ხასიათი, მოვლენა და ყესტი ისეთი იუმორითა

და სიზუსტით ჰგავდა წარმოსახვით პერსონაჟს, წუთით არ გეპარებოდა ეჭვი მონახულის რეალობაში... საოცარი სიცილი იცოდა, ხმაბალი და გადამდები, და როცა შეეყურებ ლევან ტალაშვილის ცენზურ და ცხოვრებისეულ ფოტოებს, სადაც ყველანაშე მოცინარ სახეზეც კი უდიდესი ტკივილი და სევდა გამოსჭვივის თვალებიდან, და ყურში ჩამესმის მისი ჩაბერებული მოკავანე ხმით სიცილი, უკვე ახლა ვფიქრობ, რომ ამ უცნაურ სიცილში ასეთივე უცნაური ტრაგიზმი და სასონარკვეთა იმალება, ისევე როგორც მისი სიცოცხლის ბოლო წუთებში, როცა მეგობრის დაბადების დღეზე მოცეკვავეს, მომღერალსა და მომღვწეს, ანუ უსაზღვროდ ბედნიერს რეალითი-შოუ „დასის“ ქასტინგში გამარჯვებით, გულმა მოუღაღნეულად შეახსენა თავი, რათა შემდეგ სულაც ელაღატნა საკუთარი პატრონისათვის.

მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე განგებამ ხან მისი პედაგოგობა და ხანაც რეჟისორობა მარგუნა, ბოლო თვეებში განსაკუთრებით დაგვაკავშირა საერთო საქმემ, ჩემს მიერ განხორციელებულ ერთ-ერთ თეატრალურ პროექტში ლევანმა ჩვენი თეატრის მსახიობი შოთა ბუგანიშვილი შეცვალა. უფრო სწორედ, არა უბრალოდ შეცვალა, ლევანისათვის თითქმის საგანგებოდ ხელახლა დაიბადა საესტრადო სვეტიჩი „ჩიყვი“, რომლის მთელი ტექსტი თავად მოიგონა მისთვის დამახასიათებელი იუმორითა და იმპროვიზაციით. მაყურებელიც ხალისობდა მსახიობის კოლორიტულ კახურ ხუმრობაზე, საკუთარ თავს სცნობდა გამოგონილ პერსონაჟში და გულმხურვალედ ჩუქნიდა ოვაციის ახალგაზრდა შემსრულებელს, მაგრამ ჩვენმა წარმატებულმა და ხალისიანმა შემოქმედებითმა თანამშრომლობამ ერთი თვეც ვერ გასტანა! და დღეს, როცა თელავის თეატრში აღარ არიან არც შოთა ბუგანიშვილი და უკვე აღარც მისი „დუბლიორი“ ლევან ტალაშვილი, მე სულ უფრო ხშირად ვფიქრობ რაღაც მისტიკურ კავშირზე ამ ორ არტისტულად მონათესავე სულს შორის, რომელთა ამქვეყნიან ნასვლის მიზეზი ტკივილითა და სევდით სავსე გული გახდა, გული, რომელმაც ერთ მშვენიერ დღეს ველარ გაუძლო სიცილს, რომელიც ხშირად ცრემლზე უფრო მწარეა!

ზვირია მუხიტაშვილი

ბარეკანის პირველ გვერდზე: სცენა შოთა რუსთაველის თეატრის
სპექტაკლიდან „წათეს წითელი წაღები“

მეორე გვერდზე: მირიან შველიძე: „დარისპანის გასაჭირი“.
ესკიზი სპექტაკლისათვის

„თეატრი და ცხოვრება“

„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

„THEATRE AND LIFE“

№ 2, 2007

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

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

აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „თბილისელებში“



ET/hhu

00-6

ET 607
ET 607