



თეატრი
და
ცხვრეობა

5-6

2009

1910 წლის 14 იანვარს –
ქართული თეატრის დღეს –
გამოვიდა
”თეატრი და ცხოვრების”
პირველი ნომერი.

2010 წლის 14 იანვარს –
ქართული თეატრის დღეს –
ღინიშნება უკრნაღ
”თეატრი და ცხოვრების”
100 წლისთავი

თეატრი და ცხოვრება

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

ნინო მატყვარიაძე

5-6

2009

სექტემბერი

დეკემბერი

19101926

„თეატრი და ცხოვრება“

19501990

„თეატრალური მოამბე“

სარჩევი

"თეატრი და ცხოვრების" 100 წლისთავისათვის	3
თამარ ცაგარელი -მოგზაურობა თეატრალურ სამყაროში.....	5
ირინა ლოლობერიძე - იყო კრიტიკოსი... ..	12
გუბაზ მეგრელიძე- აკაკი ვასაძის უცნობი წერილები.....	16
ნათელა ურუშაძე-ლადო მესხიშვილი.....	22
მაია კიკნაძე-აკაკი წერეთელი-თეატრალური კრიტიკოსი	26
დალი მუმლაძე-კიდევ ერთხელ რობერტ სტურუა და არა მარტო ის.....	30
დარიო ფო-მსახიობის უბის სახელმძღვანელო.....	35
ვასილ კიკნაძე-წარსულის ფურცლები.....	44
სანდრო მრევლიშვილი-გიორგი ტოვსტონოგოვის სარაჟისროო ბაკვეთილები	47
ვაჟა ძიგუა-მიზანი: შეუცნობადის გამოვლენა, შედეგი — ჩინებული.....	66
"დაკარგული თეატრი"	70
მიდიან... მედეაც წავიდა.....	71
გიგა ლორთქიფანიძე დაუვიწყარი	75
სოლიდარობა.....	76



№ 4

წლიურად 5 მ., ნახევარ წლით 3 მ., ცალკე ნომერი 10 კ. ხელის მოწერა მიიღება დრ. სახ. კანტორაში და იოსებ იმედაშვილთან (სოროზანი-ს სტამბაში). მისამართი: თიფლის, რედ. „Театри да Цховреба“ loc. Имедашвили.
ხელ-მოუწერელი წერილები არ დაიბეჭდება — ხელთნაწერები საჭიროებისამებრ შესწორდება. — რედაქტორთან პირისპირა მოლაპარაკება შეიძლება შეუდღის 10—2 ს. და საღ. 6—7 ს. ტელეფონი № 15-41.

№ 4

ქ ვ ი რ ა, 30 მ ა რ ტ ი

1914 წ.

30 მარტი.

სათეატრო მუზეუმი. „აწმყო შობილი წარსულისაგან, არის მშობელი მომავალისა“... ეს ბრძნული სიტყვები ყველა ჩვენთვისაა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, ვინაიდან უცხოელთა კენჭყობილობის მიზნით, მათგან მიისწინააღმდეგებენ და ირგებენ...

და მართლაც, ამა დაკვირვებით ჩვენს საზოგადოებრივ სამწერლო გინდ სათეატრო საქმიანობას, თუ განსაზღვრული გეგმა, თანშეზომილება, თანდათანობა ეტყობოდეს, ხშირად ერთსა და იმავეზე ვებჭობთ, უკვე თქმულის და ნაზარ-ნაფიქრის ირგვლივ ერთს ადგილზე ვბრუნავთ, მხოლოდ იმიტომ, რომ არ გვინდა გავითვალისწინოთ ჩვენის წინაპართა, წინათობათა საქმიანობა — ნაღვანი...

ჩვენ არ ვიცით რა რაგონს ვისვან გავეთლა გუშინ, რომ მის განსაკრძობად ვიმოქმედოთ დღეს, და ჩვენს მოქმედებას ხვავსათვის უფრო საზრიანი მსვლელობა მივსცით... განვლილის უკოდინარნი უკველივეს, უკვე ნაცად-ნაკეთებს, „ახლად“ ვიწყებთ, „ახლად“ ჩვენით გვინდა შევიქმნათ ისტორია...

ამ უმაღლეს ჩვენის საზოგადოებრივ ცხოვრების სხვა მხარეთ გვჩრდს აფუხევთ და მხოლოდ ჩვენი სათეატრო მუზეუმის შესახებ მოვილაპარაკებთ...

„სათეატრო მუზეუმიო!“, იქნება გაკვირვებით შემოგვძახოს მკითხველმა: სად არის ეს მუზეუმიო?!

მართალია, დღეს ეს მუზეუმი არა გვაქვს, მაგრამ უნდა გვექმნეს, უნდა შევიქმნათ...

სხვა, დაწინაურებულ ერთა შორის, უცხოეთში არა თუ საზოგადოებრივ დაწესებულებების, არამედ ყოველ შესანიშნავ პირის

ყოველ კუთვნილ ნივთს, ხელნაწერთ, სურათებს თუ სხ., აგროვებენ, ვითარცა წმიდათა წმიდას უფრთხილდებიან, რომ შთამომავლობას არ დაუკარგონ და მით გააცნონ მამა-პაპათა ნამოქმედარს აწმყო-მომავალისათვის აღსაფრთოვანებლად და ჩვენ-კი არა თუ რომელიმე ჩვენი მწერალ-მოღვაწის კუთვნილ ნივთებს ვაგროვებთ და ვფუხვებთ, არამედ ჩვენი დიდი კულტურული ტაძრის — თეატრისა თუ მის ქურომ-შროაფეთა — კუთვნილ საბუთებისა და ნივთების შეკრებაზე არც-კი ვბრუნავთ...

უწყალო დრო-კი ყოველივეს მნთქავს... მეთვრამეტე საუკუნის მიწურულს რომ თავი დაეანებოთ, როდესაც პირველად (1793 წ.) ქართული წარმოდგენა გაიმართა ქართული მეფის სასახლეში, თანამედროვე ქართულს თეატრს 1851 წ. მიეცა დასაბამი, ხოლო 1879 წ. მკვიდრი საძირკველიც ჩაეყარა...

ამ ხნის განმავლობაში ჩვენი სამშობლო სცენის ირგვლივ ბევრი თავგანზიდებული, მამულის სწყვარულით გატაცებული, იდეური მუშაკი იღვწოდა — გარდიცვალნენ იგინი და მათს ნამოქმედრის საბუთებსაც თითქოს მტვერი გადაეფარა... მათს ნამოქმედარ-ნაზრს-კ შეუძლია დღესაც გზა გაგვინათოს, შევდომებთ ავადკლინოს, გავითვალისწინოს ჩვენის თეატრისა და მის მუშაკთა ყოფა-ცხოვრება...

გასულ კვირის ნომერში (№ 3) ჩვენ დაგებედეთ 1865 წ. დაბა ხონში გამართულ წარმოდგენის პროგრამა. ეს პროგრამა ჩვენ ჯერ კიდევ ამ ოთხი წლის წინად ვადმოგვცა ჩვენმა მსახიობ-დრამატურგმა ვ. შალიკაშვილმა და ბედნიერ შემთხვევას უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ სამუდამოდ არ დაგვარგა ჩვენის თეატრის ისტორიკოსს.

„თეატრი და ცხოვრების“ 100 წლისთვის

„თეატრი და ცხოვრების“ № 5-6

ს ა მ ა რ ტ ი 3 0
3 3 რ ლ ა მ ე ნ ე
3 0 მ ა რ ტ ი 1 9 1 4
გ ი მ ლ ი თ ი



„თეატრი და ცხოვრება“ 100 წლისთავის

ეს პროგრამა ხელთ რომ არ გვექონოდა, ვინ დაამტკიცებდა, რომ ამ სახეუაჩი სუფუჩის წინაჲ დაბა ხონში წარმოდგენილ იქმნა „გაყრა“ სტუდენტთა სასარგებლოდ და ისიც მხოლოდ ერთის გვარის (თავ. წულოუკიძეთა) წევრებისაგან. ეს მოვლენა ბევრს რასმეს გვაგულისხმებს, მაგრამ ამ ჟამად ჩვენ კრიტიკოს-ისტორიკოსის მოვალეობას არ ვკისრულობთ, არამედ ჩვენს დრამატ. საზოგადოებას მოვაგონებთ, რომ იგი თვისის გამგეობით მხოლოდ ანტრეპრენიორის მოვალეობას არ უნდა კმარობდეს... აუცილებლად საჭიროა ითავოს ქართული თეატრის მუხეუმის დაარსება, სადაც უნდა შეიკრიბოს ყოველივე ის, რაც ქართულ თეატრსა და მის მუშაკთ შეეხება...

ამ საქმეს არც ისე დიდი თანხა დასჭირდება, საჭიროა მხოლოდ დრამ. საზ. გამგეობამ ცალკე ოთახი მოაწყოს, შკაფი დადგას და ყოველივე გამოგზავნილი ნივთი (სურათები, პროგრამები, აფიშები, ხელთნაწერები, ხელმონაწერები, ალბომები, იუბილიარათადმი მიძღვნილი ადრესები და სხ.) მუნ შეინახოს დანაშრილი.

ჩვენ ჩვენის მხრით ვსთხოვთ სამშობლო სკენის გულშემატკივართ, ვისაც-კი მოგპოვება ძველისძველი სურათები (მსახიობ-დრამატურგთა, სასცენო მოღვაწეთა ჯგუფები) ანუ მიწერ-მოწერა, ხელთნაწერები, დაბეჭდილი აფიშა-პროგრამები, გამოავიგზავნონ. შესაფერ მასალას ჟურნალში დაბეჭდეთ და დედნებს დრამ. საზ. გამგეობას გადაცემთ...

დარწმუნებული ვართ, რომ ვისაც უყვარს ჩვენი ეროვნული და საზოგადოებრივი აღმზრდელი დაწესებულება და მის მსახურთ პატივს სცემს, ჩვენს მოწოდებას ხალისით შეეგებება...

ა ნ დ ე რ კ ი

როს დაობლებულს მთელი სამყარო მოგჩვენება შავ-ბნელ სამარედ, შენც ყვავილებით მოხვალ. საფლავთან და სხვებთან ერთად იტირებ მწარედ...

იტირებ, მაგრამ მოუსვენარი თუ დაიქროლებს იქ მძაფრი ქარი, ცრემლი შეიშრე, ამას გთხოვ მარტო, და ბრძოლის ხმაზე აედრებ ქნარი...

ქნარი

ჩვენი მხარეობა და მოთარგმნელი

ნიკო რეულლა და მისი თარგმანი ქართველი პოეტებისა.

ამას წინაჲ „სახ. გაზეთ“-ში დაბეჭდილი იყო დრამატურგის შიუკაშვილის წერილი, სადაც, სხვათა შორის, აღნიშნული იყო ჩვენი მწერლობის უნუგეშო მდგომარეობა. სხვაგან შედარებით პატარა ნიჭის სახელი სამშობლოს გარედაც საქმოდ ვრცელდება, რასაც შედეგად მოსდევს მწერლის ქონებრივი უზრუნველყოფა. ჩვენი-კი, რაც უნდა დიდი და ძლიერი ნიჭი აღმოჩნდეს, საქართველოს გარედ სრულებით უცნობია.

რამდენი საექვეო ღირსების ნაწარმოები ითარგმნება სხვადასხვა უცხო ენიდან რუსულად, ქართველ მწერლებს-კი რუსის საზოგადოება სრულებით არ იცნობს.

ერთის მხრით ამითიც აიხსნება, რომ რუსეთის საზოგადოების საუკეთესო ნაწილსაც-კი არაერთი წარმოდგენა არ აქვს საქართველოზე, იმის კულტურაზე, წარსულსა და აწმყოზე. დაეანებოთ თავი რუსეთს: ჩვენი მეზობლები არიან სომხები და თათრები; ჩვენ მათს თანამედროვე მწერლობას არ ვიცნობთ, ისინი ჩვენსას!

ამი ზომ ყოველ ნაბიჯს, ამ ნაკლის შესავსებად წინ წადგმულს, სიხარულით უნდა მივიგებოთ.

ამ ცოტა ხანში გამოვიდა რუსულ ენაზე ნიკო რეულლოს ქართველ პოეტების თარგმანი. თარგმანში მოთავსებულია ლირიკა ჩვენი საუკეთესო ძეგლი და ახალი პოეტებისა.

რომ მკითხოთ: რა უფრო ძნელია, კარგი ლექსის დაწერა, თუ მისი კარგად გადათარგმნა, პასუხის მოცემა გამოიჭირდება. ერთსა და მეორე მხარეზე სიმწიფე სხვადასხვა გვარია და ამიტომ შედარებაც შეუძლებელია. ორიგინალური ლექსის მთხველი თავისუფალია თავის შემოქმედებაში, ის ჰქმნის ისე, როგორც საკუთარი აღმადრენა უკარნახებს.

სულ სხვაგვარია მთარგმნელის მდგომარეობა: ის წინდაწინვე შებოროტებულია, შეზღუდულია ორიგინალის ჩარჩოებით, და ამიტომ იმის აღმადრენას გაქანება, ფრთების თავისუფლად გაშლა არ შეუძლია.

4 „თეატრი და ცხოვრება“ № 5-6

საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი - დედი შეძიქმელებით სჭიმული



მოგზაურება თეატრალურ

სამყაროში

თამარ ცაგარელი

მინდა მკითხველს ჩემი მოგზაურობის შესახებ ვუამბო, ეს მოგზაურობა თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ფარგლებში მიმდინარეობდა. მისი სამუალებით ვიხილე ფაუსტისა და მოცეკვავე დერვიშების სამყარო, ზიგმუნდის ოინები და მკვლევლობაში დადანაშაულებული რიგითი ჯარისკაცი ვოიცეკი, შევეჯახე იმ სამყაროს, სადაც ახალგაზრდა მამაკაცი აკაკი ილუზიებში მოგზაურობდა და თითოეულ ჩვენგანს — მაყურებელს, რა თქმა უნდა — გვინვევდა, მასთან ერთად, განგვეცადა მისი ილუზიებით სავსე თავგადასავალი.

სამყარო, სადაც ეიმუნტას ნეკროშუსის ფაუსტი მარადი მოგზაურია, უცნაურად გამოიყურება ლითონის კონუსისებური პირამიდებით, რომლის ნათებაც იდუმალ და ამოუცნობ გარემოს უფრო მკვეთრად წარმოაჩენს. სწორედ ამ გარემოში, წარმოდგენის მიხედვით, მოგზაურობს, უფრო სწორად, — ხეტილობს მსახიობ ვლადას ბაგდონასის ფაუსტი, რომლის გახლეჩილი სული ჰარმონიული მთლიანობისკენ მიისწრაფვის, თუმცა, გმირი სამუდამო მარტოსულობისთვისაა განწირული. მისთვის განაჩენი უკვე გამოტანილია: მან უნდა იბოდილოს მანამ, სანამ ცოცხალია, ანუ დასასრული მაშინ გამოჩნდება, როცა უზენაესი — ღმერთი შეწყვეტს დედამიწის ბერკეტის ტრიალს მის თავზე, რომელიც არა მარტო სპექტაკლის ერთ-ერთი დეკორია, არამედ მას მისიაც აკისრია, ის სიკვდილ-სიცოცხლის წამზომია: წარმოდგენის დასაწყისიდან მის დასრულებამდე დედამიწის ბერკეტი მთელი სიზუსტით ბრუნავს და ჩერდება სწორედ მაშინ, როცა ფაუსტი ასრულებს მოგზაურობასაც და სიცოცხლესაც.

სპექტაკლის პირველივე სცენაში საოცარი ოსტატობითაა ნაჩვენები და გამოკვეთილი სიკეთისა და ბოროტების განუყოფელი მთლიანობა, მარადიულობა და წამიერება, გამოჩენა, ასპარეზზე გამოსვლა და მომენტალური გაქრობა. თითქოსდა ყველაფერი ადამიანის ხელით იყოს შექმნილი, თითქოსდა ადამიანი უშუალოდ ცვლიდეს სამყაროს და არ არსებობდეს ნება იმ ძალისა, რომელსაც ბედისწერა ჰქვია.

ნეკროშუსის „ფაუსტი“ ესაა მუსიკა და ქორეოგრაფია — ვიზუალი, რითაც საოცრად ნათლად გამოიხატა თითოეული პერსონაჟის სულიერი სამყარო, აქ სიტყვები, მართლაც, რომ არაფრისმთქმელია. სიტყვა და აზრი ქმედებით გამოიხატება, რომელიც სიმბოლოურად აღნიშნავს ძიებას, თვითშემეცნებას, ტანჯვას და იმ სულის გამოძახილს, რომელიც ეწინააღმდეგება ყოველივეს, რაც მის გარშემო არსებობს. სწორედ, ალბათ ამიტომაც, იგი ხვდება მეფისტოფელს (მსახიობი: სალვიუს ტრეპულისი) და თან ისე, რომ თითქოსდა დიდხანს ელოდა. ამ შეხვედრის მოწყობაში მას სატანები, ავი სულები ეხმარებოდნენ.

"ფაუსტი"
ლიტვა



შემოქმედებითი ჯგუფის მეფისტოფელი და სულელები ესაა თავისებური „კონცენტრანტი“ იმ ნეგატიური სიმბოლიკისა, რომელიც ყველა წინარე რელიგიაში არსებობდა. მსახიობები განასახიერებენ ტრაგიკულ-მისტიკურ ფიგურებსაც და ბოროტებასაც, რომელიც ცხოვრების წრებრუნვას აჩერებს, ადამიანს „გონების თვალს უბრმავებს“. ფაუსტიც მისი გავლენის ქვეშ ექცევა და მთელი მისი სხეულითა და სულით, ვლადას ბაგდონასის გმირი ურიგდება მეფისტოფელს და სცენაზე იბადება პერსონა, რომელიც მისი მეშვეობით ხვდება მარგარიტას და მათი ურთიერთობის წამიერი სიამოვნება მსახიობებმა პლასტიკითა და აქტივულაციით იმდენად დამაჯერებლად და სახიერად გამოხატეს, რომ მაყურებელს სიტყვა აღარ ესაჭიროებოდა. ყველაფერი ნათელი და გასაგები გახდა. სცენაზე მდგომი ფაუსტისა და მარგარიტას შემყურე მეფისტოფელი და სულელები სიამოვნების გამოხატვითა და ცინიკური სახით შესცქეროდნენ მათ, რადგანაც კარგად უწყობდათ, რომ წინ უფრო დიდი სიამოვნება ელოდათ, როდესაც, ძალიან მალე, ლიუციფერის შთამომავალნი შეძლებდნენ ენახებინათ ფაუსტისთვის ტკივილი, მარტოობა და ყველაფრის დაკარგვის განცდა.

ფაუსტი, რომელიც ცდილობს გაექცეს საგანთა სამყაროს, რომელიც მოქმედებს მიზნის მისაღწევად რათა გავიდეს საკუთარი თავიდან, მოიშოროს თავისი ადამიანობა, როგორც ზედმეტი ბარგი, და წავიდეს „არარსებულ არსებათა სამეფოში“, მარტოობასა და სიცარიელეში. სწორედ ამგვარ ქმედებაში გადავიდა ნეკროშუსის ფაუსტი. ამრიგად, ჭეშმარიტების ძიების სფერო იცვლება ფაუსტური იდეების განვითარების მთელ მანძილზე. იგი ხან რეალურ სინამდვილეს მოიცავს, ხან არაფრის ტრანსცედენტურ სამეფოს ან ყოფიერებას, როგორც მთლიანობას, შემდეგ — წარმოსახვის სფეროს, ადამიანურ ექსისტენციას, მის ქვეცნობიერ ინსტინქტებს და ბოლოს არაფრის სიცარიელეს, როგორც აბსოლუტური ნეგაციის უმაღლეს ფორმას. ეს ცვლილებები, ცხადია, გავლენას ახდენენ პერსონაჟის ქცევაზე.

ერთ-ერთ ყველაზე ექსტრაორდინალურ სცენაში ფაუსტი „ატომისებურ“ სტრუქტურაში შედის და მეც „მივყვები“. ეშმაკის მსახურნი ჭიმავენ „მოძრავ“ თოკებს სცენის ერთი ბოლოდან მეორე ბოლომდე. მუსიკალური ჯოხი თანდათანობით რხევას იწყებს და მის რიტმს ჰყვება თითოეული თოკი. რხევა ხდება მატერიალური. მას უკვე სხვა მისია აკისრია.

თოკების „ტალღებში“ იძირება ფაუსტი და ამგვარად გადადის ის სხვა განზომილებაში, კოსმოსში, სადაც მიკრო და მაკრო სამყაროა. სადაც ერთმანეთს ეჯახება სიკეთე და ბოროტება, სიყვარული და სიძულვილი, სადაც ჯოჯოხეთის ზღვარია.... ხოლო მის მიღმა კი ეშმაზე მიყიდული სულები.

ნეკროპუსის ფაუსტის ხილვის შემდეგ, სულისა და გონების ერთიანობის სრულყოფილების მოსაპოვებლად, თითქოსდა სპეციალურად დაგეგმილი ყოფილიყო, დერვიშების ცეკვებზე აღმოვიჩინდი. „მოცეკვავე დერვიშების“ შემოქმედებითი ჯგუფი მიზნად ისახავდა წარმოეჩინა მევლანა, მისი ტრადიცია, თურქული სუფის მუსიკა, მბრუნავი რიტუალები. სანამ თავად წარმოდგენაზე გესაუბრებოდეთ, არ შემიძლია ჩემი გულისტკივილიც არ გამოვხატო.

ამ მოგზაურობის ფარგლებში ჩემმა თანამემამულეებმა გამაოცეს და გამაკვირვეს. იმ საღამოს თითქოსდა ყველაფერი ჩვეულებრივ განვითარდა. ეროვნული მუსიკალურ ცენტრში წარმოდგენა სრული ანშლაგით დაიწყო. თავად თქვენი მონა-მორჩილიც მოუთმენლად ველოდებოდი მოცეკვავე დერვიშების გამოჩენას. ეს ხომ მომაჯადოებელი ტრადიციაა, რომელიც ყველამ უნდა ნახოს ცხოვრებაში ერთხელ მაინც. ვერ გეტყვით რა დაემართა მაყურებელს, მაგრამ ფაქტია: დარბაზი ნელ-ნელა იცლებოდა. ზოგმა ჩვენი, მართლმადიდებლური რელიგია მოიყვანა მიზეზად და ხმამაღლა განაცხადა: ამის ყურება ცოდვააო, ზოგმა მართლა ვერ გაიგო და დარბაზის დატოვების მიზეზიც ეს გახლდათ. ამიტომაც სანამ ჩემს შთაბეჭდილებას გადმოგცემთ ნახთან დაკავშირებით, მინდა მოკლე ახსნა-განმარტება მივცე იმ მკითხველს, რომელსაც ამის ნახვა ცოდვად მიაჩნია და იმასაც, ვინც არ იცის, თუ ვინ არიან დერვიშები.

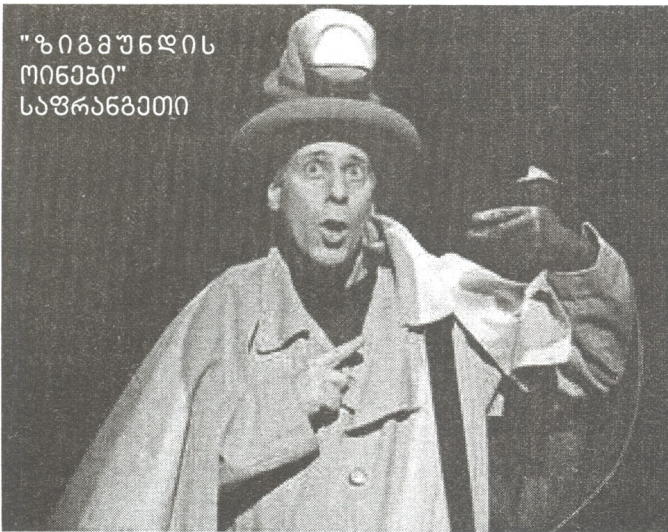
დერვიში ანუ სუფია ის ადამიანია, რომელსაც სჯერა, რომ ცხოვრებისაგან თანდათანობითი განცალკევებით თავისუფალი ხდება. იგი მისტიკოსია, რადგან სწამს, რომ მიაღწევს ჰარმონიას ყოველ შემოქმედებით ქმედებასთან. სუფია კაცობრიობას უნდა ემსახუროს, რადგან იგი მის ნაწილს წარმოადგენს.

სუფიური ცხოვრებით ცხოვრება შეიძლება ნებისმიერ დროსა და ნებისმიერ ადგილას, რადგან არც ცხოვრებიდან გაცლას არ ითხოვს, არც რომელიმე ჩამოყალიბებულ მოძრაობაში ჩაბმას, ანდა დოგმების დაცვას. სუფიას ცხოვრება ეხმიანება მთელი კაცობრიობის ცხოვრებას, ამიტომ სუფიურ მოძღვრებას ვერ უწოდებ სუფთა აღმოსავლურ სისტემას. სუფიზმმა დიდი გავლენა მოახდინა არა მარტო აღმოსავლური, არამედ თვით დასავლურ ცივილიზაციის საფუძვლებზეც, რომლის პირობებშიც ახლა ვცხოვრობთ და რომელიც

ვლადან ბაგლონასი —
"ფაუსტი"



"ზიგაუნდის
ოინეჰი"
საზრანგაითი



ნარმოადგენს ქრისტიანულ-იუდეური, მუსულმანური, ახლო აღმოსავლური და ხმელთაშუაზღვისპირული მოძღვრებების ნარეკს.

სუფიები თვლიან, რომ ადამიანები თავისუფალნი არიან უსასრულო სრულყოფისათვის. სრულყოფილება მოდის იმათთან, რომლებიც აღწევენ ჰარმონიას ყოველივე არსებულთან. ფიზიკური და სულიერი ცხოვრების ფორმები ეხება ერთმანეთს, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც მათ შორის მყარდება მთლიანი ნონასწორობა. ის სისტემები, რომლებიც ცხოვრებიდან წასვლას მოითხოვს, არა-

ბალანსირებულ სისტემებად ითვლება.

იღუმალი, საიდუმლოება თავისთავს იცავს – იფიქრე სულიერებაზე რამდენიც გინდა – იგი ავივლის გვერდს, თუ კი შენ არაფერი ხარ; წერე მის შესახებ, იამაყე მისით, განსაზღვრე იგი – არავითარ სარგებლობას არ მოგიტანს და გაგიქრება ხელიდან, მაგრამ თუკი დაინახავს შენს მონდომებას, მას შეუძლია აღმოჩნდეს შენს ხელში, შეჩვეული ფრინველის მსგავსად; იგი ფარშევანგს წააგავს — უადგილო ადგილას არ დაჯდება.

სწორედ სრულყოფილებისკენ მიმავალთ — მოცეკვავე დერვიშებს ვესტუმრე, რომელიც "Istanbul Music" და „სემა ჯგუფის“ ფარუქ ჰემდემ ჯელების, მევლანას 22-ე თაობის შთამომავლის ნებართვის საფუძველზე დაარსდა და წარმოდგენაში რიტუალური ქმედებათა რიგის მიხედვით ვიგრძენი თუ რა ძლიერია სულისა და სხეულის ურთიერთქმედება. მოცეკვავე მამაკაცები — დერვიშების მიმდევრები — ლოცვის ექსტაზში ეხვევიან და საკრალური ხასიათის მელოდიითა და ვარსკვლავური განათების ფონზე ხიბლავენ მაყურებელს. მათ მუსიკაში, ისევე როგორც სხვა მისტიკურ მელოდიებში, ფილოსოფიური აზრია ჩაქსოვილი. აქ მუსიკა, გარკვეულწილად იმ სულიერების განუყოფელი ნაწილია, რომელიც ჩვენი გონებისა და სულის შემაკავშირებელი აღმოჩნდა. მათი რიტუალი ყველასათვის გასაგები ხდება, თანამედროვე მაყურებელს მისთვის გასაგებ ენაზე ესაუბრება. ესაა ბრძოლა მარტოობასთან, სწრაფვა, რომ დაუსხლტეს მარტოობას და მიზნის მიღწევის დღესასწაული. მათი დევიზი გამოიკვეთა: „თუ არ ეცდები, — ვერ გაიგებ“.

სწორედ თვითშემეცნებისთვის და საკუთარი თავის პოვნისთვის, იმიტომ რომ სამყარო შეეცნო, ზიგმუნდი ეცადა და სამოგზაუროდ გაემგზავრა, სადაც თითოეულ ნაბიჯზე ოინბაზობს და ოხუნჯობს. ორი, მართლაც ნიჭიერი მსახიობი: ერიკ დე სარია და ფილიპ რიჩარდი თამაშობენ თითებით და სიტყვებით მრავალმნიშვნელოვან აზრებში და მეტაფორებში, ისინი წარმოადგენენ პიროვნების მეტამორფოზას, „სულს შთაბერავენ“ ობიექტებს, ანიჭებენ გრანდიოზულ მნიშვნელობას სამყაროს თავისი უმნიშვნელო საგნითაც კი. და ეს ყველაფერი თითებით, დიახ, თითებით თამაშდება. ფილიპ ჟანტი ზლაპარს გვთავაზობს და ამ ზლაპარის ყველა გმირი და დეკორი ოთხი ხელის გულსა და თითებზე ეტევა. და ჩვენს წინაშე იკვეთება სამყარო ზღვითა და ხმელეთით, მთითა და ბარით, სადაც უმნიშვნელო საგანიც კი, თურმე მნიშვნელოვანი ყოფილა, სადაც სასწაული და ილუზია ქვეცნობიერ სამყაროში შეღწევით ლოგიკურ აზროვნებას არღვევს და მაყურებელს აძლევს საშუალებას შინაგანად გაითავისოს ეს ფანტომები. ეს არის სპექტაკლი, სადაც მსახიობი შინაგანი კონფლიქტის ფონზე უპირისპირდება მატერიალურ საგნებს, სადაც პერსონაჟი ოცნებით ამაღლებული უსასრულობას უერთდება.

ავტორი და რეჟისორი ფილიპ ჟანტი (საფრანგეთი) საკუთარი მეთოდით ისე მოგვითხრობს ზიგმუნდის ისტორიას, რომ ენის ბარიერს ვერ გრძნობ, შენც ზიგმუნდის სულიერ სამყაროში ტრიალებ. რეჟისორმა მხატვრულად გააცოცხლა სურათები და ამ სურათებით საინტერესო ფანტომებს „სული შთაბერა“. ზიგმუნდის ოდისეას მცდელობაა დაგვაინყოს რეალური მასშტაბი და ამით ცდილობს გვითხრას, რომ ყველაფერი არარაობაა, უმცირესი ნაწილაკებია, რომლის მოსპობაც და განადგურებაც ძალიან ადვილია, ამიტომაც მთავარია ის გრძნობა, რომელიც ქმნის ადამიანთაშორის ურთიერთობას, იმ გრძნობას, რომელსაც სიყვარული და სიკეთე ჰქვია.

კომპანია GESKO-მ, რომელიც ამიტ ლაჰავიმ და ალ ნეჯარმა 2001 წელს ჩამოაყალიბეს, საკუთარ წარმოდგენაზე მიგვიწვიეს. ინტერესი, მართლაც რომ დიდი იყო, რადგან, როგორც ქართველმა მაყურებელმა უკვე წინასწარ იცოდა, კომპანიის შემქმნელების უპირველეს მიზანს თეატრალურ ხელოვნებაში წარმოდგენდა ახალი გზების ძიება და აუდიტორიის წარმოსახვის გამოცოცხლება. ისინი ძალისხმევას არ იშურებდნენ იმისათვის, რომ შეესწავლათ მსახიობის სხეულის შესაძლებლობები, მისი კანონი და სცენაზე მოქმედების პრინციპი. ვიზუალური თეატრის შექმნა, სხეულის ფლობის ოსტატობა — აი, ეს არის კომპონენტი, რომლითაც GESKO-ს წარმომადგენლები ნამდვილად გამოირჩევიან.

„ხელში ჩაიგდე შინელი, მოიპოვე გოგონა და შეცვალე სამყარო...ჩვენი აკაკი ილუზიებში მოგზაურობს და ჩვენც ვინვეთ მაყურებელს შემოგვიერთდეს ამ თავადასავალში“ — განაცხადა რეჟისორმა ამიტ ლაჰავიმ და ქართველმა მაყურებელმაც არ დააყოვნა. ცნობიერად თუ არაცნობიერად სამყაროს შეცვლა, ხომ ყოველ ჩვენგანს სურს, მხოლოდ გზებია სხვადასხვაგვარი და ამ მრავალფეროვანი ხერხებიდან ამიტ ლაჰავის აკაკიმ რეალობა და მიუწვდომელ სიყვარულზე გროტესკული ფანტაზია ერთმანეთში ისე გადახლართა, რომ ყოველდღიური ცხოვრების იდეაფიქსად აქცია. პერსონაჟის გრძნობები და სურვილები მსახიობმა, მართლაც რომ შესანიშნავი პლასტიკითა და საოცარი სასცენო ენით მოგვითხრო. რაც შეეხება ვერბალურ მხარეს: „თითოეული ჩვენგანი გოგოლის შინელიდან მოვივიარო“, განაცხადა დოსტოევსკიმ და რეჟისორმაც, როგორც ჩანს, გაითავისა რუსი კლასიკოსის ეს გამონათქვამი და ამიტომაც ენა, მართლაც რომ მრავალფეროვანი გახადა: ზოგი იაპონურად საუბრობს, ზოგი კი, კონკრეტულად დეპარტამენტის უფროსი, — ფრანგულად, თავად აკაკი იტალიელია, ენის მრავალფეროვნებამ ხაზი გაუსვა იმ პრობლემას, რომელიც ნებისმიერ ქვეყანაში შესაძლებელია მოხდეს და ამიტომაც, ჩემი აზრით, რეჟისორმა არ დააკონკრეტა რომელიმე ქვეყანა, ერი და აქედან გამომდინარე ენაც, რადგანაც ასეთი შემთხვევა ნებისმიერ დროსა და ნებისმიერ ადგილასაა შესაძლებელი მოხდეს. აქვე მინდა ავღნიშნო, რომ მიუხედავად ენათა მრავალფეროვნებისა, ეს არაა მხოლოდ ვერბალური თხრობა, ტრადიციული მეზღაპრეობა, რომელიც ძალიან ხშირად რადიო სპექტაკლებს ემსგავსება ხოლმე. შემოქმედებითი ჯგუფის მიზანი გამოიკვეთა: მათ სურდათ მაყურებელში გაეღვიძებინათ წარმოსახვა, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ პლასტიკითა და სხეულის მოძრაობით, სიმბოლოებით გადმოიცემა. შინელის ხელში ჩაგდება, გოგონას დაპყრობა, სამყაროს შეცვლა — ეს ყველაფერი შემოქმედებითი ჯგუფის მიერ საოცარი ფანტაზიითაა გადმოცემული: ეპიკური ისტორიის თხრობა სიყვარულსა და სიხარბზე კომედიური ელფერით, კინემატოგრაფიული ხერხებით, პლასტიკური მოძრაობითა და თითქოსდა წარმოდგენას შესისხლბორცებული მუსიკალური



„ინფინიტი“
გერმანია

"ზინელი"
ინგლისი

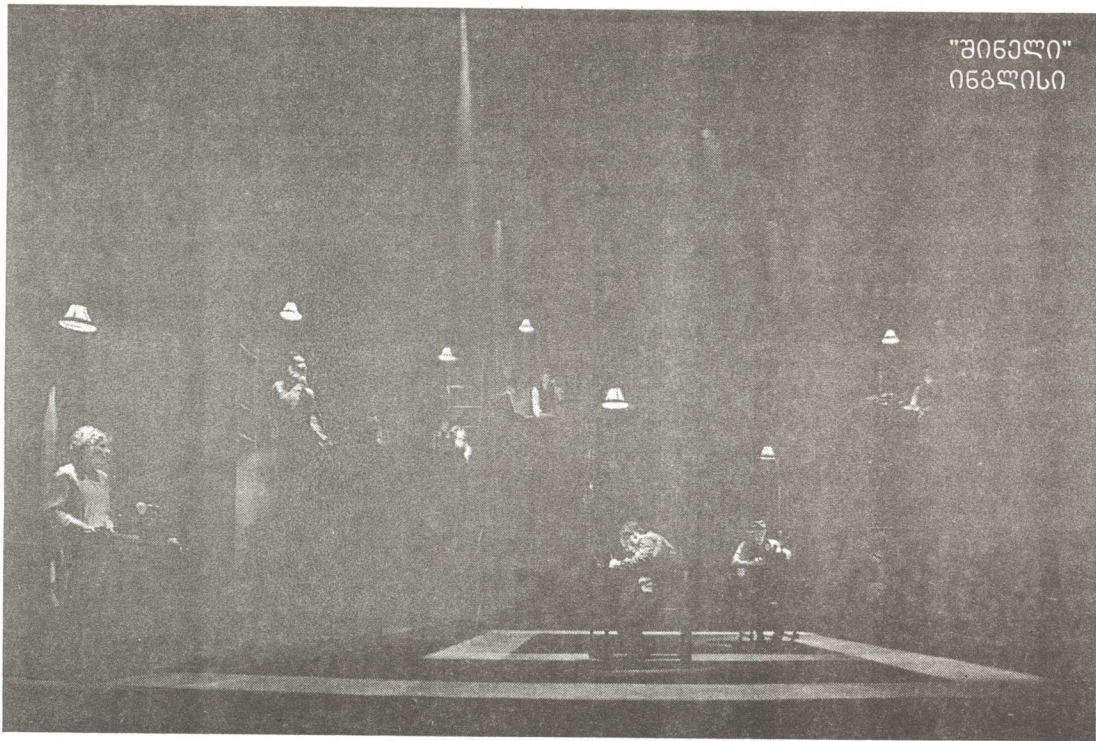


გაფორმებით, სადაც ჩვეულებრივი ელექტრო ნათურაც, რომელიც, ამავე დროს, სპეცი-
ფიური განათების წარმოდგენის კინემატოგრაფიულ ნიმუშად აღიქმება, ერთ-ერთ მნიშ-
ვნელოვან „პერსონაჟად“ წარმოგვიდგება, რადგან ის გამოხატავს თითოეული მონაწილის
განწყობასა და ხასიათს. მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოებიდან რეჟისორს მხოლოდ
ფაბულა აქვს აღებული და დანარჩენი მისი შემოქმედებისა და ფანტაზიის ნაყოფია, გოგო-
ლის შედეგის თავისებური ვერსიაა, სპექტაკლი, მართლაც რომ საინტერესო და თანამე-
დროვეა.

ნათელია, რომ დღევანდელი თეატრი ძირითადად აგებულია პლასტიკაზე, შესტიკულა-
ციასა და ქორეოგრაფიაზე. როგორც მიხვდით, ესაა არა ვერბალური თეატრი, რომელიც
ცდილობს სპექტაკლის არსი და აზრი გამოხატოს სხეულის მოძრაობით, რასაც არა მარტო
შეჩვევა სჭირდება, არამედ აღქმა და განცდა იმ ყველაფრისა, რასაც ვუყურებთ, რასაც
წარმოგვიდგენენ. სამწუხაროდ, ჩვენში ისევ გაბატონებულია ვერბალური თეატრის პრი-
ორიტეტი. თავისთავად არც მე არ ვარ წინააღმდეგი ამგვარი სპექტაკლების ნახვისა, მით
უმეტეს მაშინ, როცა პროფესიონალურად შექმნილ სანახაობას ვუყურებ, მაგრამ დღეს,
მსოფლიო თეატრალური სანახაობა, რაც არ უნდა გასაოცრად მოგეჩვენოთ, იმ პირველ
საწყისებს უბრუნდება, როცა ადამიანი — მსახიობი ქმედებით გადმოსცემდა იმ განწყობას,
რასაც განიცდიდა. საკმაოდ რთულია არა ვერბალურად, შესტიკულაციით მიაღწიო
იმ შედეგს, რომელსაც შენგან პრეტენზიული მაყურებელი და მით უფრო, პროფესიონ-
ალები ითხოვენ. საოცარი, ეგრეთ წოდებული, ღ-ით თბილისელი მაყურებელი „მიანყდა“
რუსთაველის თეატრს, სადაც კორეელების წარმოდგენა უნდა გამართულიყო. **“Sadari
Movement Laboratory”**-სა და „სიაან“-ს ერთობლივი სპექტაკლი, უფრო სწორად ამ სანახ-
აობას ერთი სიტყვით დაბალხარისხიან შოუს ვუნოდებდი, რომელიც რეჟისორმა დო-ვან
იმიმ სპეციალურად ამ ფესტივალისთვის ჩამოიტანა. ჯერ კიდევ თეატრალური ფესტივა-
ლის დაწყებამდე ანუ ჩემი მოგზაურობის სტარტის აღებამდე, „ვოიცეკის“ რეკლამამ იმ-
დენად მომჭრა თვალი და ყური, რომ ჩემში დიდმა ინტერესმა გაიღვიძა. „ეს არის ფიზი-
კური მოძრაობის თეატრის აღმაფართოვანებელი სანახაობა... არა აქვს მნიშვნელობა იცით
თუ არა ეს ნაწარმოები ორიგინალში, „მისი არ ნახვა სიგიჟეა“ — ვკითხულობდი ინტერნეტ

გვერდებზე თუ ქართულ პრესაში. თავისთავად ვოიცეკზე მრავალ კინო თუ თეატრალურ რეჟისორს უმუშავია და აქედან გამომდინარე რამდენიმე ვერსია ფილმისა თუ სპექტაკლის სახით უკვე ნანახი მქონდა, ალბათ, ამან უფრო გააღრმავა ის მოლოდინი, რომელიც ასე გამძაფრდა ჩემში. თუმცა, გულდანწყვეტა მართლაც რომ იყო, და არა იმიტომ, რომ კორელებმა ვერ შესძლეს ჩემი მოლოდინის გამართლება, არამედ, ცუდია, როცა მოლოდინი შედეგს არ ამართლებს. მსახიობების დინამიური მოძრაობა სცენაზე და რითი არ ნიშნავს, რომ შენს წინაშე პროფესიონალები არიან. მათ, მე პირადად, ამ სპექტაკლით, მოხეტიალე დასს შევადარებდი, რომელიც კარგადაა განვრთნილი აკრობატიკასა და ამა თუ იმ ფიზიკურ მონაცემებში, რომელიც, ცირკის ჟონგლიორივით ოსტატურათ ათამაშებს სკამსა თუ მაგიდას. ეს არ არის ახალი თეატრალური სტილი, ესაა ზუსტი და მკაცრი ვარჯიშების შედეგად მიღებული შოუ, რომელიც ნაკლებ საინტერესოა მაყურებლისთვის, მით უმეტეს ფესტივალზე მოსული საზოგადოებისთვის, რომელიც გაზრდილია და უნახავს რობერტ სტურუასა თუ თემურ ჩხეიძის სპექტაკლები, ესაა მაყურებელი, რომლისთვისაც უცხო არაა, არც სამშობლოში და არც მის ფარგლებს გარეთ მოძრაობის თეატრი, მას კარგად შეუფასებია არავერბალური წარმოდგენაც და იცის, რომ სპექტაკლიდან რომ გამოვა, ნანახიდან სულ მთლიანად თუ არა, რალაცამ მაინც უნდა ჩააფიქროს ან ღიმილი მაინც მოჰგვაროს. წარმოდგენაში გამოყენებული სკამები მეტაფორა ან თუნდაც სოციალური ან იერარქიული მმართველობის სიმბოლოაო — აცხადებს რეჟისორი დო-ვან იმი. შეიძლება ვცდები, მაგრამ მე იქ, ამ საგანში, ვერც მეტაფორა და ვერც სიმბოლო ვერ დავინახე. ერთადერთი, რამაც მართლაც ძალიან დიდი სიამოვნება მომანიჭა, ეს იყო მუსიკალური გაფორმება. ასტორ პიაცოლას ტანგო და გიდეონ კრემერის ვიოლინო საოცარ ემოციას იწვევს მაყურებელში და თუ წარმოდგენა „ცივი“ და არაფრის მთქმელი იყო, მუსიკა იმდენად შთამბეჭდავი, რომ თავი არ დავადანაშაულებ, რატომ არ შევწყვიტე მოგზაურობა-მეთქი.

და ბოლოს... ნებისმიერი მოგზაურობა, როგორ უკვე ავლიწმნე, თვითმემეცნებისკენ სწრაფვაა, ახლის ნახვა, გაანალიზება და პიროვნულად გაზრდის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა, მით უმეტეს, როცა თეატრალურ სამყაროში მოგზაურობ.



„შინელი“
ინგლისი

იყო კრიტიკოსი...

ირინა ლოლობერიძე

თბილისის საერთაშორისო ფესტივალის ფარგლებში, სხვა არანაკლებ საინტერესო ღონისძიებებთან ერთად (გამოფენები, შვედური პიესების კითხვა, განათების ვორკშოპი და სხვა). ჩატარდა კრიტიკოსთა ერთკვირიანი სემინარი თემაზე „იყო კრიტიკოსი“, რომელსაც კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის საპატიო პრეზიდენტი, ბრიტანული ჟურნალის „Theatre Record“-ის მიმომხილველი იან ჰერბერტი ხემძღვანელობდა.

იან ჰერბერტი 1993 წელს პარიზში გაცივანი კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის აღმასრულებელი კომიტეტის სხდომაზე, სადაც სხვა საკითხებთან ერთად ჩემი ნევროზის საკითხიც იდგა. ჩემი წარდგენა ძალიან ცნობილმა ფრანგმა კრიტიკოსმა, პუბლიცისტმა და მთარგმნელმა ანდრე კამპმა და ფრანგული თეატრის არაჩვეულებრივმა მცოდნემ ტატიანა პროსკურნიკოვამ ითავეს. (სამწუხაროდ, დღეს არც ერთი ცოცხალი აღარ არის). იანი კომიტეტის ერთ-ერთი წევრი იყო, თუმცა, ორი ხმის უფლებით, რადგან მეორე ბრიტანელი — ჯონ ელსომი სხდომას არ ესწრებოდა და თავისი ხმა იანს გადააბარა. იმ დროს, ასოციაციის პროტოკოლით ხმის დელეგირება იშვიათად, მაგრამ მაინც შესაძლებელი იყო. ტრადიციის თანახმად, წარდგენის შემდეგ ძალიან მოკლე, მაქსიმუმ ათწუთიანი სიტყვით უნდა გამოვსულიყავი; მე ვილაპარაკე თეატრმცოდნის პროფესიის ჩემეულ ხედვაზე, პროფესიულ ინტერესებზე, ქართულ თეატრზე და საქართველოზე. მცირე პაუზის შემდეგ წამოვიდა შეკითხვების სეტყვა, მეკითხებოდნენ საქართველოზე, პოლიტიკაზე, ჩვენს ტრადიციებზე, ენაზე, კულტურულ იდენტურობაზე... ჩემი ტანჯვა ანდრე კამპმა წმინდა ფრანგული იუმორით შეამსუბუქა: მგონი, ბარბაროსებივით ვიქცევით, თქვა მან, შეამჩნიეთ, ალბათ, რომ არაფერი მიკითხია. საქართველოში არ ვყოფილვარ, მაგრამ ჩემი თანაკლასელი „ანრი IV“ კოლეჯში ერთი ქართველი ბიჭი — სერგი ნულაძე იყო და კარგად ვიცი, რომ ქართველებს ვერაფრითაც ვერ დააბნევთო. ანდრე კამპის რეპლიკის შემდეგ იან ჰერბერტის დინჯი, კარგად დაყენებული ხმა გაისმა: „ბატონებო, დავბრუნდეთ ბარბაროსულ ევროპაში და ასოციაციაში ახალი

წევრის მიღების საკითხი ისევე ადვილად გადაწყვიტოთ, როგორც მან თქვენს შეკითხვებს უპასუხა.“ მას შემდეგ იან ჰერბერტს რეგულარულად ვხვდებოდი კონგრესებზე, ფესტივალებზე, ვორკშოპებზე. ბუნებრივია, გამეხარდა, როცა გავიგე, რომ ჩვენმა ფესტივალმა იან ჰერბერტი სემინარის ჩასატარებლად დაპატიჟა.

თავდაპირველად, ფესტივალის ორგანიზატორებს, გადანყვეტილი ჰქონდათ ვორკშოპზე თეატრალური უნივერსიტეტის სტუდენტების, მაგისტრანტების, და თეატრით დაინტერესებული ახალგაზრდა ჟურნალისტების დაპატიჟება. ახალგაზრდები გაეცნობოდნენ ევროპული კრიტიკის მუშაობის სტილს, სპექტაკლის განხილვის სხვადასხვა ფორმასა თუ ხერხს, დანერდნენ რეცენზიებს, მოამზადებდნენ რეპორტაჟებს, გამართავდნენ დისკუსიებს და სხვ. ბოლო მომენტში ფესტივალმა მონაწილეთა სტატუსი შეცვალა და ახალგაზრდა ჟურნალისტებისა და მომავალი თეატრმცოდნეების მაგივრად პროფესიონალი კრიტიკოსები, თეატრმცოდნეები და ჟურნალისტები მოიწვია.

იან ჰერბერტმა ფესტივალთან უკვე შეთანხმებული თემატიკა არ შეცვალა (დროც აღარ იყო) და ვორკშოპი საკმაოდ მოქნილად და საინტერესოდ გადააქცია სემინარად, სადაც მაღალპროფესიული დისკუსიები იმართებოდა. ვისაუბრეთ თეატრის კრიტიკისა და სხვა სახის კრიტიკის მსგავსება-განსხვავებაზე, ობიექტური კრიტიკის არსებობის შესაძლებლობებზე, სპექტაკლის განხილვის კრიტერიუმებზე კრიტიკოსის ეთიკურ კოდზე, კრიტიკოსის პასუხისმგებლობაზე და ბევრი სხვა. პირველივე შეხვედრიდან იან ჰერბერტმა არაჩვეულებრივად მშვიდი, პროფესიული და კეთილგანწყობილი ატმოსფეროს შექმნა მოახერხა. მონაწილენი მსჯელობდნენ მის მიერ მოწოდებული „დღის თემის“ ირგვლივ, განიხილავდნენ წინა საღამოს ნანახ სპექტაკლებს... უკვე მეორე თუ მესამე შეხვედრაზე ყველა ერთხმად ნანობდა, რომ ამ ძალიან ცოცხალი და საინტერესო დისკუსიების აუდიოჩანაწერების გაკეთება არ ხერხდებოდა, ყველა აღნიშნავდა ასეთი შეხვედრების აუცილებლობას და იმედს გამოთქვამდა, რომ ქართველ თეატრმცოდნეებსა და

ჟურნალისტებს მომავალში საერთაშორისო კონფერენციებსა და სემინარებში ჩართვის შესაძლებლობაც მიეცემოდათ.

აღბათ, ძალიან შორს წაგვიყვანდა სემინარზე წამოჭრილი ყველა საკითხის დაწვრილებით და თანმიმდევრულად განხილვა. ნებისმიერი დისკუსია სწორედ ცოცხალი, იმპროვიზაციული ბუნებითარის საინტერესო. მე მხოლოდ ჩვენი შეხვედრების ატმოსფეროს გადმოცემა ვცაადე.

მიუხედავად ფესტივალის გადატვირთული, საინტერესო პროგრამისა და მუშაობის დაძაბული რიტმისა, მათ 7 ოქტომბერს, ქართული თეატრის შოუკეისის დაწყების წინ მაინც მოვახერხე იან ჰერბერტთან მოკლე ინტერვიუს ჩანერა.

საუბრის სტილი დაცულია. მრავალნერტილით მხოლოდ ინტონაციური პაუზებითა მითითებული და არა კუპირები.

ი.ღ. - ვიცი, რომ საქართველოში ნამყოფი ხარ...

ი.ჰ. - ერთხელ, ეს საბჭოთა დროს იყო. კრიტიკოსთა საერთაშორისო კონფერენცია გაიმართა თქვენი ახალგაზრდული ფესტივალის ფარგლებში, 87 წელი იყო. ვნახე „მეფე ლირის“, მგონი, ერთი მოქმედება, ჯერ დაუმთავრებელი... საინტერესო სპექტაკლი ჩანდა.

ი.ღ. - ცვლილებებს თუ ხედავ?

ი.ჰ. - ძალიან დიდს... გარეგნულს, სულიერს... ის დრო უფრო ჩაკეტილი და უღიმღამო ჩანდა... დღეს თავისუფალ ადამიანებს ვხედავ... ფეშენებლური სასტუმროები, მოვლილი პარკები, კაფეები... რესტორნები მაშინაც იყო, მაგრამ ესლა ყველაფერი სხვანაირია.

ი.ღ. - აქ ჩამოსვლამდე თუ გინახავს ახალი, თანამედროვე ქართული სპექტაკლი?

ი.ჰ. - სიმართლე უნდა ვთქვა... აღბათ, არა. რუსთაველის თეატრის რამდენიმე დადგმა ვნახე ლონდონში... თუმცა, უკანასკნელი სპექტაკლი, ნიცაში, ფორუმის დროს თანამედროვე პიესა იყო... სათაური შემახსენე.

ი.ღ. - „ჯარისკაცი, სიყვარული, დაცვის ბიჭი და... პრეზიდენტი.“

ი.ჰ. - გამახსენდა. პოლიტიკური და თანაც სევდიანი სატირა იყო, გამახსენდა, მაგრამ შენ კრიტიკაზე აპირებდი საუბარს.

ი.ღ. - წამდვილად. შენ ძალიან ბევრი ქვეყნის კრიტიკოსს იცნობ, არაერთი სემინარიც ჩავიტარებია სხვადასხვა ქვეყნებში. დაინახე რამე განსხვავება ქართველ და, ვთქვათ ევროპულ კრიტიკოსებს შორის? თუ

კი, როგორია ეს განსხვავება.

ი.ჰ. - რა თქმა უნდა, დავინახე... დასაწყისში და ეს თქვენი კრიტიკოსების ფორმირებას, განათლებას ეხება...

ი.ღ. - ???

ი.ჰ. - არა, არა. სხვა რამეს ვგულისხმობ. ქართველი კრიტიკოსების უმრავლესობას სპეციალური თეატრალური განათლება აქვს მიღებული, რაც არცთუ ნორმალურია ევროპელებისთვის, კონკრეტულად ჩვენთვის, ინგლისელებისთვის და მით უფრო ამერიკელებისთვის. მაგრამ მერე, მუშაობისას განსხვავებას ვეღარ ვამჩნევდი. ისინი ძალიან კარგად გრძნობენ და ხედავენ სპექტაკლს, საფუძვლიანად აფასებენ სპექტაკლის ძლიერ და სუსტ მხარეებს, დავინახე, რომ მათ შეუძლიათ ყველაფერი ეს კარგად გადასცენ მკითხველს... მე თეატრის პროფესიონალებს ვესაუბრებოდი. ძალიან კმაყოფილი ვარ, რომ თანასწორთა წრეში ვიყავი, საინტერესო დისკუსიებს ვმართავდი. ყოველთვის ასეა, ჯერ განსხვავებას, სხვაგვარობას ვეძებთ, მერე კი ერთიანი განწყობით... ერთი სულით ვამთავრებთ, აღბათ, იმიტომ, რომ ჩვენ ყველას ერთნაირად გვიყვარს თეატრი.

ი.ღ. - სიტყვამ მოიტანა და ჩვენთვის ცოცხალი „საჩოთირო“ კითხვა უნდა დაგისვა განათლებასთან დაკავშირებით. ჩვენთან ყველა თეატრალური დისციპლინა იქნება ეს რეჟისურა, სამსახიობო ხელოვნება, თეატრმცოდნეობა თუ სხვა ერთ უნივერსიტეტში, ერთ ჭერქვეშ ისწავლება. ყველა ერთმანეთს იცნობს, მეგობრობს... ეს ხომ არ უშლის ხელს მომავალ თეატრმცოდნეს, ან კრიტიკოსს?

ი.ჰ. - ეს საშიშროება ნებისმიერ ქვეყანას ემუქრება. იმიტომ რომ დიდ თუ პატარა ქვეყანაში თეატრის წრე, თეატრის საზოგადოება შედარებით მცირერიცხოვანია და თითქმის ყველა ერთმანეთს იცნობს. მე მქონდა ერთი საოცარი გამოცდილება სიდნეიში, ავსტრალიაში. პრემიერა... მაყურებელიც იქ არის, კრიტიკოსებიც და ბევრი თეატრალიც... იქაურები, ჩასულები... უცებ მოდიან მსახიობებში, სპექტაკლის რეჟისორიც და ყველაფერი ერთმანეთში აირია. მერე კი, მიხსნიდნენ აქ თეატრის წრე ძალიან პატარააო, მაგრამ ჩემთვის ეს უცნაური იყო. ინგლისი ავსტრალიაზე პატარა ქვეყანაა, მაგრამ ჩვენთან, და შენც კარგად იცი, საფრანგეთშიც, ყველა ერთმანეთს არ იცნობს, ყველა ერთმანეთში არ ირევა. მართალია, თეატრის წრე ინგლისში უფრო დიდია, ვიდრე ავსტრალიაში, მაგრამ მიზეზი არდაახლოვების სხვაა, განსაკუთრებით კრიტიკოსათვის.



ი.ღ. - საქართველოში ეს ყველაფერი - ქვეყანა, წრე, გაცილებით უფრო მცირეა.

ი.პ. - ჰო, მაგრამ თქვენთან დაახლოვებას განათლებაც უნყოფს ხელს. ვფიქრობ, რალაც უნდა შეიცვალოს. შეგიძლია სხვაგან მიიღო განათლება... ჰუმანიტარული, მაგალითად, თუნდაც სხვა... ბევრ ძალიან კარგ კრიტიკოსს ვიცნობ, ვისაც სპეციალური თეატრალური განათლება არა აქვს... ევროპის უნივერსიტეტებში თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტები არც არის... თეატრის ისტორია, თეორია ან სხვა რეჟისურის ისტორია ჰუმანიტარულ, ან არტკოლექტივებში ხშირად არჩევით საგნად არის წარმოდგენილი... შეგიძლია გაიარო ტრენინგები, სტაჟირება, ხელოვნების კურსები... არა აქვს მნიშვნელობა. ვისაც თეატრი უყვარს, მაინც მოვა თეატრში. მერე კი ყველაფერი კალამზე და პრაქტიკაზე დამოკიდებული.

ი.ღ. - როგორ ფიქრობ, თეატრის კრიტიკოსს უნდა ჰქონდეს თეატრში მუშაობის გამოცდილება?

ი.პ. - ჩემი აზრით, კი. აუცილებელიცაა, რადგან თეატრს სიღრმიდან, თეატრიდანვე ეცნობი. თეატრში მუშაობა, აგრეთვე, თეატრისადმი სიმპათიის შეგრძნებას გაძლევს, რომელიც დიდხანს გაგყვება. კრიტიკოსებს, ვიდრე გაზეთისთვის დაწერენ, ორ-სამ საათზე მეტი მოსაფიქრებელი დრო არა აქვთ. მათთვის ძალიან სასარგებლოა, თუ თეატრს შიგნიდანაც გაიცნობენ. მათ იციან, რა დრო და ენერჯია იხარჯება სპექტაკლის შესაქმნელად. ამდენად თავის კრიტიკას განეული შრომისადმი პატივისცემის გათვალისწინებით მაინც დაწერენ. მეც ახლოს ვარ თეატრთან. ვთამაშობდი სტუდენტურ თეატრში, ვწერ პატარა სკეტჩებს, ცოტა, ძალიან ცოტა ხანს ვმუშაობდი კიდევ თეატრში. თუმცა, ობიექტურად, თეატრში მუშაობის გამოცდილება აუცილებელი არ არის. კრიტიკოსი ხომ მაყურებლის ნაწილია, ის დარბაზიდან უყურებს სპექტაკლს, მისთვის არ არის ძალიან მნიშვნელოვანი გაეცნოს რეჟისორის, კულისების ყოველდღიურ მუშაობას.

კრიტიკოსისთვის, სინამდვილეში, მთავარია შედეგი - სპექტაკლი.

ი.ღ. - არ ვიცი... მე მიყვარს რეპეტიციები. ალბათ, არა საწყის ეტაპზე, უფრო მერე, როცა უკვე დიდი სცენები თამაშდება.

სპექტაკლის დასრულების დინამიკა მიყვარს... იცი, ჩემი შემდეგი შეკითხვა ისევ შენმა მსჯელობამ მოიტანა. შენ თეატრის კრიტიკოსებზე მსჯელობ. სემინარის დროს იყენებდი აგრეთვე სხვა ტერმინებს: მიმომხ-

ილველი, რეპორტიორი, თეატროლოგი. მახსოვს, ჩვენი ასოციაციის ერთი კონგრესი ჩვენს პროფესიულ დიფერენციაციისა და ურთიერთდამოკიდებულების საკითხებსაც კი მიეძღვნა. ჩვენთან კი ყველას, ვინც თეატრზე წერს, თეატრმცოდნე ჰქვია, ერთი-ორი ჟურნალისტის გარდა. შეგიძლია ძალიან მოკლედ ჩამოაყალიბო ვინ არის თეატროლოგი, თეატრის კრიტიკოსი, მიმომხილველი ან „პიუისტი“? ამ სიტყვის ქართულ ექვივალენტს ალბათ, ვერც მოვხსნავ...

ი.პ. - მარტივად რომ ვთქვა, თეატრის კრიტიკოსი არის ადამიანი, რომელიც მაყურებლისთვის წერს. კრიტიკოსი იბეჭდება გაზეთებში, პოპულარულ ჟურნალებში, მკითხველთა ფართო სპექტრისათვის განკუთვნილ გამოცემებში. ბრიტანეთში მათ ხშირად სპექტაკლის „რეპორტიორს“, ამ შემთხვევაში, სპექტაკლის მაყურებელთან მიმტანს ან მიმომხილველსაც უწოდებენ. მე მიმაჩნია, რომ კრიტიკოსი უფრო ზუსტი, უფრო პროფესიული ტერმინია, მიმომხილველი, უფრო ზედაპირული და მრავალფეროვანი ინფორმაციის მიმწოდებელია, თეატრის კრიტიკოსსაც შეიძლება მიმოხილვა გააკეთოს, მაგრამ შეფასება მას უფრო დამაჯერებელი და ღრმა უნდა ჰქონდეს.

თეატროლოგი თეატრის მკვლევარია, ზოგადად... ის იკვლევს, ვთქვათ, თეატრის ისტორიას, რეჟისურას... რეჟისორის, ან მსახიობის შემოქმედებას და ა.შ. იბეჭდება სპეციალიზირებულ, პროფესიონალთათვის გამიზნულ გამოცემებში, კრებულებში... ისე, თეატრალური გამოცემების საქმე ცუდად არის, მაგრამ ეს უკვე სხვა თემაა...

ი.ღ. - ჩვენთან თქვენზე უარესად, ანუ საერთოდ არ არის! და... „პიუისტები“?

ი.პ. - ოჰ! „პიუისტი“ ყველაზე საშიში ტენდენციაა და სპექტაკლის მხოლოდ კომენტარს გულისხმობს. „პიუისტები“ ჰონორარს სტრიქონების რაოდენობის მიხედვით იღებენ. ამიტომ, მათ ხედავ ყველგან, სულ დასწრებაზე არიან, მტაცებლური ბუნებით და არაკოლექციანობით გამოირჩევიან. თქვენთანაც მალე გაჩნდებიან, თუ უკვე არა გყავთ...

ი.ღ. - დასწრება-მოსწრებისა რა მოვახსენო, მაგრამ სტრიქონების რაოდენობით ჰონორარის გადახდა ჩვენთვის უცნობი ხილია... არა „პიუიზმის“ ტენდენცია, ვფიქრობ, ჩვენთან მოიცდის ან სხვა, ლოკალური რაკურსით განვითარდება.

ი.პ. - დავამთავრეთ?

ი.ღ. - ცოტაც და... შენ მეტ-ნაკლებად გაეცანი აქაურ სიტუაციას, აქაურ კრიტიკას.



კიდევ რომ მოგიწვიონ ჩვენთან სემინარის ჩასატარებლად, რა თემას შეარჩევდი?

ი.პ. - ვფიქრობ, შემოგთავაზებდით... მაგალითად, რა განსხვავებაა კლასიკური პიესის კრიტიკასა და თანამედროვე პიესის კრიტიკას შორის. როგორ მიუდგე ასეთ სპექტაკლებს, რა კრიტერიუმებით... როგორ განიხილო კარგად ცნობილი და ათასჯერ ნანახი, მაგ. „ჰამლეტი“ და სრულიად უცნობი, თანამედროვე პიესის დადგმა.

ი.ღ. - ტექსტის წინასწარ ნაკითხვაზე რას იტყობი? „ჰამლეტს“ არ ვგულისხმობ.

ი.პ. - გახსოვს, ამაზე სემინარზეც ვისაუბრეთ. ბევრმა თქვა აუცილებელიაო. მე კი მგონია, რომ ტექსტი, მით უფრო კლასიკური ხშირად ხელს გვიშლის სპექტაკლზე საკუთარი აზრის ჩამოყალიბებაში, კლიშეებს გვიქმნის. ვფიქრობ, მერე ნაკითხვა ჯობია თუნდაც იმიტომ, რომ კარგად გაიგო რეჟისორმა ავტორთან ბრძოლა მოიგო თუ წააგო. რეჟისორებიც ღალატობენ ტექსტს, თავისუფლად ეპყრობიან მას, მაგრამ ამ ღალატს, მით უმეტეს კლასიკურ ავტორებთან მიმართებაში, არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. როგორც ერთი ჩვენი პოეტი ჯექს ობერნი ამბობდა:

„მან იმრუშა და უღალატა,
მაგრამ ეს მოხდა სხვა ქვეყანაში,
თანაც ის ქალი უკვე მკვდარია...“

ი.ღ. - ამომწურავი პასუხია. როგორ ფიქრობ, შეიცვლება ჩვენი პროფესია? საჭირო იქნება კრიტიკა ახალი ტექნოლოგიებით სავსე XXI საუკუნეში? როგორ გავუმკლავდეთ მოკლე, უსახურ სატელევიზიო რეპორტაჟებს ან ინტერნეტს?

ი.პ. - სემინარზეც ვთქვი, რომ შეიძლება დადგეს დრო, როცა ვიდეოს ვამჯობინებთ სპექტაკლს ან წინასწარ ვნახავთ, რომ უკვე მზა აზრით მივიდეთ თეატრში, მაგრამ, როგორ მოვიკლოთ ცოცხალი სპექტაკლით ტკბობა, სიამოვნება? როგორ არ შევაფასოთ სპექტაკლის ყოველდღიურობაზე მორგების, რეაგირების უნარი? როგორ არ ამოვიცნოთ ის მინიშნებები, მეტაფორები, რომელიც პოლიტიკური, სოციალური თუ კულტურული ცხოვრების აღქმაში გვეხმარება? თუმცა, ერთი საფრთხე კრიტიკას ნამდვილად ემუქრება - ინტერნეტი. ფრაზა „გუშინ თეატრში ვიყავი“ ინგლისის ინტერნეტსივრცეში ძალიან მოდაშია... და მერე იწყება - ბლოგები, ბლოგები... ვებგვერდებზე ან სხვაგან იყრება შთაბეჭდილებები და ყველა კრიტიკოსი ხდება. პროფესიონალმა

კრიტიკოსმა სწორედ ამას უნდა გაუძლოს ამიტომ მან ძალიან კონკრეტულად, ნათლად უნდა თქვას, რას ფიქრობს იმაზე, რაც ნახა. მოკლე სტატიამიც კი შეიძლება მთავარი გადმოსცე და საინტერესო წარმოაჩინო. სამწუხაროდ, სიტყვების შეკვეცაც უნდა ვისწავლოთ. უნდა მოახერხო და თქვა რა ნახე და არ ჩაიკარგო მეორეხარისხოვანში და გამეორებებში. ეს მოდის სწავლით და პრაქტიკით. არიან თეატროლოგები, რომლებიც უაბრავე ნერენ, კრიტიკოსები, რომლებიც უამრავ გვერდს წერენ. მათ ამის დროც აქვთ და ფუფუნებაც, მაგრამ ყოველდღიურ კრიტიკას, როგორც ჩვენ ვამბობთ, რეპერტუარის კრიტიკას, სივრცეც ნაკლები აქვთ და დროც. სწორედ მათ უნდა ისწავლონ თავიანთი აზრის სხარტად და დამაჯერებლად გადმოცემა.

ი.ღ. - დასავლური კრიტიკა ალბათ, სწორედ თავისი პრაქტიკული გამოცდილები გაზიარებით უნდა დაგვეხმაროს...

ი.პ. - ალბათ. თუმცა, ჩვენი სიტუაციაც უფრო და უფრო რთულდება. დასავლეთს დღესდღეობით კრიტიკის კრიზისის თქვენთან ექსპორტის მეტი აღარაფერი შეუძლია. გამოცდილება, ტექნიკა, მეთოდოლოგია, ნანახი, სპექტაკლებზე შთაბეჭდილების გაზიარება ნამდვილად შეგვიძლია სტაჟირებების, კონფერენციების, ფესტივალების, საერთაშორისო გამოცემებში პუბლიკაციების მეშვეობით... მაგრამ კრიტიკა ყველა ქვეყანაში შეზღუდულია. გაზეთებში, მაგალითად, მხოლოდ ექვსასი სიტყვისაგან შემდგარი წერილის გამოქვეყნება შეგვიძლია, ჟურნალებში ორჯერ უფრო მეტის. ბერნარდ შოუ კი ამბობდა, რომ კარგი სპექტაკლის განხილვას მილიარდი სიტყვაც არ ეყოფაო. და ის მართლაც, შესანიშნავ კრიტიკულ წერილებს წერდა თავისი მილიარდი სიტყვით.

ი.ღ. - ის ბერნარდ შოუ იყო და შენ მისი ენის სიმდიდრეს უფრო გულისხმობ.

ი.პ. - რა თქმა უნდა, მაგრამ კარგ სპექტაკლს ღრმა, საინტერესო კრიტიკა სჭირდება, ეს ექვსასი სიტყვა საკმარისი არ არის.

ი.ღ. - მოდი, მინორულ განწყობაზე საუბარს ნუ დავამთავრებთ. რას უსურვებდი ქართველ თეატრმცოდნეებს, კრიტიკოსებს...

ი.პ. - თეატრში ხშირად სიარულს, ეს აუცილებელია; სპექტაკლზე პოზიტიური და არა წინასწარ ნეგატიური განწყობით მისვლას და წერას, წერას, წერას...

უსნობი წერილები აკაკი ვასაძის არქივიდან აკაკი ვასაძის 110 წლისთავისათვის

დიდი ქართველი მსახიობის, აკაკი ვასაძის დაბადებიდან 110 წელი შესრულდა. მისი პიროვნებისა და შემოქმედების ეროვნული სულისკვეთების განმაპირობებელი მოტივები ჯერ კიდევ შესასწავლია. სწორედ ამაზე მიუთითებდა გრიგოლ რობაქიძე: "ხარ არტისტირანდი, ქომაგი ქართული კულტურის ეროვნული გზებისა".

1921 წლიდან, ქართულ ჯარში სამსახურიდან მოყოლებული, პოლიტსამმართველოს ანგარიშებში იგი მოხსენიებულია მენშევიკთა თანამოაზრედ და ამკარა ნაციონალისტად. ეს შეფასება ვითარდება აკაკი ვასაძის შემოქმედებითი დახასიათების დროსაც. იგი დადანაშაულებულია არალეგალური ორგანიზაცია "დურუჯის" მანიფესტის შედგენაში. ასევე მოყვანილია წერილი კუკური პატარიძისადმი, რომელიც მარჯანიშვილისა და ახმეტელის კონფლიქტს ეხება და კორპორაციის ინტერესებს იცავს: "კორპორაციას, რომ არ ვულაღოთ და მისი მრწამსი ბოლომდე დავიცვათ, აუცილებელია ყოველგვარი უთანხმოების ლიკვიდაცია...სალამი საშას, რომელიც ჩვენ ძმობაზეა დამოკიდებული და, რომლის გარეშეც ნიჭიერი ადამიანი ვერაფერს გასდება."

1930 წლის 30 სექტემბერს, ლ. ბერიას მიერ ც-კის პირველი მდივნის ლ. ლოლობერიძისადმი გაგზავნილ მოხსენებით ბარათში, აკაკი ვასაძე გამოყვანილია "დურუჯის" უაქტიურეს წევრად და ციტირებულია მისი გამონათქვამი: "საბჭოთა ხელისუფლება ვერ შესძლებს ხუთწლიანი გეგმის შესრულებას, ვინაიდან ამ ხანში თვითონვე შეწყვეტს არსებობას." ეს კი შეფასებულია ბრძოლად საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ. სხვა დოკუმენტებში კი აკაკი ვასაძის შეფასება ასეთია: "რუსთაველის თეატრის მსახიობი და რეჟისორი, ნაციონალურდემოკრატიული პარტიის ყოფილი წევრი, არალეგალური ორგანიზაცია "დურუჯის" ორგანიზების ერთერთი უაქტიურესი წევრთაგანი. სისტემატიურად აწარმოებს აგიტაციას საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ. არის ახმეტელის "მარჯვენა" ხელი. იმყოფება საფორმულარო აღრიცხვაზე". თამარ წულუკიძის 1937 წლის 9 მაისის დაკითხვის ოქმში კი აღნიშნულია: "ვასაძემ ყველას თავი მოაბეზრა თავისი თორმეტმილიონიანი საქართველოთი და თამარ გავით." მაშინ ასეთ შეფასებას, შესაძლოა, აკაკი ვასაძე ემსხვერპლა კიდევ, მაგრამ დღევანდელი გადასახედიდან იგი ეროვნული სულისკვეთების პიროვნებად წარმოგვიდგება, რამაც შემოქმედებაშიც სათანადო ასახვა პოვა.

მოყვანილ მასალაში მართებულადაა აღნიშნული, რომ აკაკი ვასაძე იყო ს. ახმეტელის მარჯვენა ხელი, რომელიც უღალატოდ გვერდით ედგა და ერთგულადვე იცავდა თეატრის ეროვნულ პრინციპებს. ამის დამადასტურებელია 2030იანი წლების აკაკი ვასაძის პუბლიცისტური წერილები და დისპუტებში მონაწილეობა, სადაც პასუხს სცემდა, იმუშავდა აყვავების გზაზე მდგარ რუსთაველის თეატრის განმაქიქებლებს. ამ მხრივ, ნიშანდობლივია მისი გამოსვლა თეატრის კრებაზე 1929 წლის 3 იანვარს, რომელიც ასევე პოლიტსამმართველოს ანგარიშებშია მოცემული: "აღრე თეატრის ატმოსფერო ჯანსაღი იყო და ერთსულოვნად ვმუშაობდით. ბოლო წლებში ეს ერთიანობა თანდათან სადღაც ქრება, რაც დაძაბულ ატმოსფეროს ქმნის. 1923 წლიდან ერთსულოვნების გზაზე ბევრი პერიპეტია გავიარეთ. შეეძელით მსახიობების შეხედულებები შემოქმედებისადმი მხოლოდ მატერიალური თვალსაზრისით არ ყოფილიყო გაპირობებული. ვმუშაობდით ჩვენს ტრადიციით, რომელიც ინგრევა." აკაკი ვასაძე უკვე გრძნობდა თანამებრძოლ მსახიობთა შორის ერთსულოვნების რღვევას. არც შემცდარა. თეატრის გარშემო შექმნილმა დაძაბულმა ატმოსფერომ, დასის შიგნით გაჩენილმა ბზარმა ტრაგიკული შედეგები გამოიწვია. მოყვანილ წერილებში სწორედ ამ მეგობრული ურთიერთობების გამწვავებაც ჩანს.

მკითხველს ვთავაზობთ, საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ, დღემდე გამოუქვეყნებელ რამდენიმე წერილს.

1928 წლის მარტში რუსთაველის თეატრის წამყვანმა მსახიობებმა: უშანგი ჩხეიძემ, თამარ ჭავჭავაძემ, შლვა ღამბაშიძემ და ალ. ჟორჟოლიანმა განცხადებები მიმართეს განათლების სახალხო კომისარიატის სამხატვრო სამეცნიერო მთავარ სამმართველოს, თუ კ.მარჯანიშვილი არ დაბრუნდებოდა, ისინი თეატრს დატოვებდნენ. ამ განცხადების საფუძველზე, შექმნილი მდგომარეობის შესასწავლად, განსაკომმა სპეციალური კომისია გამოჰყი, რომელმაც 25 და 26 აპრილს მსახიობები დაკითხა. კომისიის დადგენილებით, ახმეტელი თეატრის ხელმძღვანელობიდან უნდა გაენთავისუფლებინათ და ორისამი წლით მოსკოვში კვალიფიკაციის ასამაღლებლად გაეგზავნათ. ეს დადგენილება არ შესრულდა, მაგრამ ახმეტელი მოსკოვ-ლენინგრადში სპექტაკლების სანახავად მაინც მიიღეს. დადგმების მხატვრულმა დონემ იგი ამკარად არ დაკმაყოფილა და ამიტომაც აღნიშნავს რუსთაველის თეატრის დადგმების უპირატესობას.

„თეატრი და სხვა“ № 5-6
16



1928 წლის მაის-ივნისში ს.ახმეტელი მოსკოვლენინგრადში ეცნობა მონინავე თეატრების დადგმებს. თავის შთაბეჭდილებებს წერილობით უზიარებს უახლოეს მეგობარსა და თანამებრძოლს აკ. ვასაძეს ბ. ლავრენიოვის პიესის "რღვევას" დადგმის შესახებ, ლენინგრადის დიდ დრამატულ თეატრში, რეჟისორ ტვერსკოის მიერ, რომლის პრემიერაც 1927 წლის 7 ნოემბერს შედგა. ს. ახმეტელი ასაბუთებს, თუ რატომ არ მოსწონს მას სპექტაკლი, რომელიც რუსეთში თეატრის მნიშვნელოვან შემოქმედებით გამარჯვებადაა აღიარებული. ახმეტელს სერიოზული შენიშვნები აქვს მსახიობებთანაც, თუმცა მათ მიერ შექმნილი სახეები თეატრის ისტორიაში საუკეთესო როლებად ითვლება. ეს პიესა ახმეტელმა მოგვიანებით მოსკოვის ვახტანგოვის თეატრშიც ნახა, რომელიც რეჟისორმა ალექსეი პოპოვმა დადგა.

ს. ახმეტელი განსაკუთრებულ ყურადღებას "რღვევისადმი" იმიტომ იჩენს, რომ ამ სპექტაკლის დადგმით იწყება მისი დიდი რეჟისორული კარიერა რუსთაველის თეატრში (პრემიერა 1928 წ. 9 თებერვალს შედგა). მალევე დაიდგა "ანზორი" და გამოიკვეთა თეატრის ხელწერა და სრულიად ორიგინალური ფორმა. განვითარდა ჰეროიკუმბანტიკული თეატრი, რომლის სპექტაკლები გამოირჩეოდნენ იშვიათი რიტმით, ტემპერამენტით, ხასიათების მკვეთრი პლასტიკური მონახაზებითა და მონუმენტურობით. ამ პრინციპების გამოძახილი იყო ახმეტელის "რღვევა", სადაც ერთმანეთს ჰარმონიულად შეერწყა გმირი და მასა, რაც მეორე და მეოთხე მოქმედებებში განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდებოდა. სპექტაკლზე მუშაობის შესახებ ახმეტელი წერდა: "პირველ რეპეტიციებს გავდიოდით "გარმოშვას" ჰანგების ქვეშ. ყოველ აქტიორს ვაიძულებდით შეესრულებინა სპეციფიური რუსი მეზღვაურების ცეკვა. ამ ცეკვაში ჩვენ ვეძებდით რევოლუციონურ ალტკინების დასაწყისს. მივავანით თუ არა რიტმს, ჩვენთვის ადვილი შეიქმნა რევოლუციონური დინამიკის სახის მოცემა.

ბერსენევის ოჯახს, პირველ და მესამე მოქმედებებში, ჩვენ სულ სხვა მხრიდან მივუდექით. აქ იყო რღვევა, ბრძოლა თავის თავთან, ერთი სიტყვით, სრული წინააღმდეგობა მეზღვაურთა ცეკვის რიტმისა".¹ სწორედ ეს ვერ დაინახა ახმეტელმა ლენინგრადელთა სპექტაკლში და ამიტომაც მისი პოზიცია სრულიად გასაგებია.

ს. ახმეტელის ასეთი დამოკიდებულება იმითაც იყო განპირობებული, რომ აკ. ვასაძეს მომავალ რეჟისორად ამზადებდა, რაც განაცხადა ზემოთ აღნიშნული განსახკომის კომისიაზე: "სრულიად თავისუფლად რეჟისორის თანამდებობაზე მე ვიყენებ, როგორც ნიჭიერს და მომზადებულ მსახიობს, ვასაძეს."² ამიტომაც ახმეტელი ასე დანვრილებით უზიარებს თავის მონაფეს "რღვევიდან" მიღებულ შთაბეჭდილებებს.

ჩემო აკაკი! დღეს ვნახე ლენინგრადელების "რაზლომი" მონახოვის მონანილეობით და მე არასოდეს არ მიგრძენია ისეთი დიდი გამარჯვება ჩვენი თეატრის, როგორაც დღეის წარმოდგენაზედ. არც კი ვიცი რა გითხრა, ან რა დაეარქვა იმას, რაც ვნახე. თუ ეს თეატრი და ან თუ ეს მსახიობთა განსახიერებაა, მაშინ ჩვენ ან ამერიკელ ექსპრესიის მსახიობები ვყოფილვართ, ანდა უბრალო მეზურნეები, ან სხვა რამე, მხოლოდ არა თეატრი. თუ შეიძლება მე მათგან რამე ვისწავლო არ ვიცი. ერთისა კი მეშინიან, ჯერჯერობით გემო არ გამიფუჭდეს და არ დავიღალო საცოდავი კაცი.

რა საშინელებაა მე2 და საზოგადოთ უფრო მე4 აქტი. არც ერთი მომენტი, არც ერთი წამი განცდისა. ბერსენევი, 4 ეს აქციზიანი ჩინოვნიკი, როგორც მანდა პესიმისტია. ერთი ცხადია, თითქმის ყოველი დეტალი აქაურობისა — პესიმასთანააქვთ განხორციელებული. სცენა შვანისა 5 და კსენიისა (უსიტყვო), გრიმები და ყველაფერი. ერთადერთი ვინც შეიძლება იქონიოს გავლენა — ეს კაზიგონ ქსენია, მაგრამ სიმართლე უნდა ითქვას — თამარა წულუკიძე7 სჯობნის აუცილებლივ. მე, ხომ იცი, ძალიან კრიტიკულის თვალთ უდგები ჩვენს თეატრს და მაინც აუცილებლივ უფრო ნაკლი აღმოვაჩინო.

საქართველოს
პარლამენტი
ეროვნულ
ბიბლიოთეკა



პირველ მოქმედებაში შტუბე მ — ჩვენთან უფრო ახლოა — მხოლოდ დეტალიზაციაში ხულიგნურად გადადის და ტენდენცია ჰკლავს — მსახიობს ხმა კარგი აქვს, მაგრამ ვერ იყენებს — საერთოდ ეტყობა უფრო ЛЮБИТЕЛЬСТВО. არ ვარგა ტანია — რატომღაც კურსისტკას თამაშობს. ესევე ტენდენცია მას ჰკლავს. საშინელია ბერსენევიკაპიტანი. მე უფრო მაგონებს მასწავლებელს. პირველი მოქმედება ალაგალაგ მუსიკის ქვეშ მიდის, მხოლოდ სულ სხვა ადგილები ვინემ ჩვენი — ორკესტრით და პიანინოთ. ცოლი ბერსენევის საშინელია, ან როგორ იპოვეს ამ მამაძაღლებ-მა ასეთი უნიჭო ვილაცა. გოდუნიმონახოვი. რატომ იყო ის გოდუნი — და არა იზოზოიკი — მიტუხა, მე ეს ვერ გავიგე. Русский говор _ побиркивание ругань _ явный нажим на сочную простату. Как это фальшиво, а главное нет театральной убежденности.

ხვალ, მე და მონახოვი უნდა შევხვდეთ, ვილაპარაკებთ. მეორე მოქმედებაში არც კი ისმოდა მისი მონოლოგი. თითქოს დარცხვენილი ანეგდოტს უამბობს მატროსებს. ერთი წამი არ დაფიქრებულა ეს ადამიანი, რომ გოდუნი პირველად იწვევს სამოქმედოთ ამ მატროსებს და ის კი არცკი სცდილობს თვითონ განიცადოს, ის რასაც ფიქრობს სხვას ჩაადენინოს. სამაგიეროდ, კარგი ყოფილა ადმირალი. პატარა და სქელი ლისკანტი. თავისით სასაცილო იყო, მაგრამ მიზანსცენები, ლმერთო რა იცი, პირდაპირ დოდოს? ნამუშევარს მომაგონებდა. უკანასკნელ სცენაში გოდუნი და კაპიტანი სიმღერას (მატროსები) აკომპანიმენტით ათავენ. აფსუს ჩვენი გარმოშკა. კარგი აქვთ შეხვედრა — ყველა მატროსი წევს და ფეხებს ათამაშებს (очередной трюк), მაგრამ ადგილზე. შვანი ხან მალაროსია, ხან ველიკოროსი და ხან ინტელიგენტი. მე, ვერაფერი ვერ გავიგე. მეოთხე აქტი сцена суда — საშინელეება. კაპიტანი ყვირის — может быть и правда раз боцман говорит (ყვირის) значит правда (გაჭირვებული). სამაგიეროდ, შვანი ეძახის და ჩუმათ უამბობს მატროსებს. მონახოვი გოდუნი (უფრო ძალიან ღრიალებს) მონოლოგს "ახლა რა გიყოთ", ერთი წამია, თითქოს გარტყმაც კი უნდა გოდუნს. სამაგიეროდ "ბასტა, მორჩა გაყურებინებ" ამბობს თავისთვის, ამბობს არხეინად და სხვა. საშინელეება მეოთხე აქტი. უგულო, უსულგულო, უნიადაგო. ყოველ თავგანწირულობასა და გმირობას მოკლებული. არც ერთს წამს არ განუცდია თეატრს გარდატეხა, გარდაქმნა. რა გადატყდა და რისთვის, ვინ იყვნენ და რა მოგვეცეს. ეს საკითხი თეატრს არცკი დაუსვამს და ვერ უგრძენია. ამ უბრალო სპექტაკლს ფრანგულრუსული სტილით თამაშობენ, რაც სწორია და ვისაც როგორ უნდა. მეოთხე მატროსი ეს საშინელეება, რალაც ხულიგანი და შტუბე ივლაცა. დანარჩენ მატროსებზედ ლაპარაკიც არ შეიძლება. მასას უფრო იორდანიშვილის შკოლის სტილი აქვს მიცემული. რომ ასე არ იყოს ერთიორი მომენტი, ოდნავ მაინც მისაღები, პირდაპირ კაცმა უნდა გაიკვიროს ისეთი დიდი გაბედულება, როგორც არის მათი გასტროლები მოსკოვში. რა აქვთ, ამ ოჯახორებს საჯასტროლო. როგორ შეიძლება ასეთი სიმძიმით ადგილიდან დაძრომა. მე მესმის, ჰეტერობურში მათ შეუძლიან თავში ქვა ისროლონ, მაგრამ ქვეყნის საჩვენებლად გამოსვლა, ეს ხომ პირდაპირ თავხედობაა. თუ ჩემი მოგზაურობა ასეთი გზით წავიდა, მაშინ ერთი რითიმე უნდა გამართლდეს ჩემი აქვთ ხეჭიალი. სახელდობრ, რომ არ ვანგრევ ქართულ თეატრს, რომ არ მიდის ჩემის წყალობით ქართველი მსახიობი და თვითთეატრი დაცემისკენ. დღეს ვიგრძენი, რომ ამაზედ ლაპარაკიც ზედმეტია — მაგრამ ესენი ხომ მოსკოველები არიან. ვნახოთ, ახლა ისინი, ხვალე ვახტანგოველებთან ვარ "რაზლომზედ". რას ვნახავ არ ვიცი. კაპედლინერების და შვეიცარების მეტს, მე ჯერ აქ კაცს არ დავლაპარაკებულვარ. ხვალ იწყება ჩემი პირველი გამოსვლა საზოგადოებაში. ვნახოთ. ერთი რამ არის ცხადი. საზოგადოებას, მაყურებელს მართლაც უყვარს თეატრი. მაყურებელი გაცილებით მალა დგას თეატრზედ, არა თეატრალური შეგნებით, არამედ, როგორც თეატრს მოწყურებული. საუცხოვოთ უჭირავს თავი და აჯილდოვებს ტაშით, მაშინაც კი, როდესაც არაფერს აკეთებს. არავითარ შემთხვევაში თბილისი არ აპატივებს, რომ არ გალანძლოს სასტიკათ. პირველი ჩემი გამარჯვება მაყურებელს ერგო. ასე, ჩემო აკაკი. იმედი ბევრია. ჩვენ მაგრად ვართ კიდევ. უთხარი ყველას, რომ ლენინგრადი მიჯაჭვულია მინახედ.

ყველას კოცნა და გამძლეობა.

შენი ალ. ახმეტელი 10

Гостиница Москва, большая Московская

ს. ახმეტელია შემდეგი წერილიც. აკ. ვასაძეს მოსკოვიდან გამოუგზავნა, რომელშიც ამცნობს ალ. სუმბათაშვილიუფინის მუღელსთან შეხვედრას და მისი პიესის დადგმას მცირე თეატრში. რუსულად დაწერილ მოკითხვის ბარათში ჩანს ს. ახმეტელის სიხარული, აკ. ვასაძის წარმატების გამო, რასაც პირადად თავის და თეატრის გამარჯვებად აღიქვამს მათი არაკეთილმოსურნეებთან ბრძოლაში. ამავე დროს, ჩანს ახმეტელის დიდი სიყვარული, პატივისცემა და მომავლის იმედი აკ. ვასაძის შემოქმედებითი წარმატებებისადმი.

"ჩემო აკაკი ხვალე დილით, მე ვიქნები იუჟინის ცოლთან. დღეს, მე მცირე თეატრში პიესის შესახებ "რაფაელს" ველაპარაკე. ჩვეულებრივი პიესა ყოფილა. ჩვენ რეპერტუარში იუჟინის საპატივსაცემოდ შევიტანეთ და განძრახული გვაქვს დავდგათ სეზონის დამლევსო. ეტყობათ, თუ მოახერხეს ამ პატივისცემიდან თავს დააღწევს, არ მოერგებიან. მე, მაინც წამოვიღებ. ასე იყოს. თვითონვე ამბობენ ლაპარაკის მეტი არაფერი. ვნახოთ, კარგად იყავი. მალე მოვალ. 11"

12. 6. 1928.

"თეატრი და სხვა" № 5-6

Мой милый дорогой Акакий12

В твоей победе, я буду полным победителем. Вперед на зло врагам, на радость нашего театра.
Твой Саша

ანატოლი გლებოვისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა 1926 წლიდან იწყება, როდესაც მისი პიესა "ზამმუკი" რუსთაველის თეატრში დაიდგა. ეს იყო ს. ახმეტელის პირველი დამოუკიდებელი დადგმა მარჯანიშვილის ნასვლის შემდეგ, რომელიც იყო რუსული საბჭოთა დრამატურგიის პირველი ნიმუში და ასახავდა ბაბილონში მონათა აჯანყებას. ამ სპექტაკლში გამოვლინდა ახმეტელის მასობრივი სცენების დადგმის უნარი, რომელშიც საინტერესო სახეები შექმნეს უმ. ჩხეიძემ, თ. ჭავჭავაძემ, აკ. ხორავამ, აკ. ვასაძემ, თ. ნულუკიძემ, შ. ლამბაშიძემ, ალ. ჟორჯოლიანმა. არსებობს საინტერესო მიმოხერა დრამატურგსა და რეჟისორს შორის. ამის გარდა, ა. გლებოვი რუსთაველის თეატრის აქტიური მხარდამჭერი იყო და მეგობრული ურთიერთობებიც გრძელდებოდა. ამის დასტურია აკ. ვასაძის ეს წერილიც. მასში აღნიშნულია, არა მარტო ა. გლებოვის პიესის დადგმის შესაძლებლობა, არამედ ვხედავთ რუსთაველის თეატრის იმჟამინდელ ვითარებას, დაპირისპირებას ქართველ დრამატურგებთან და სამომავლო მუშაობის გეგმას. ამ წერილში აკ. ვასაძე ჩანს, როგორც ახმეტელის თანამოაზრე და შემოქმედებითი პრინციპების ერთობლივი განმარტოებელი. თავის პოზიციას აკ. ვასაძე დამაჯერებლად იცავს, მაგრამ სუსტ მხარეებზეც დაუფარავად საუბრობს. მთავარია, რომ აკ. ვასაძესა და ს. ახმეტელს შორის მყარი ურთიერთობა და თანადგომა ჩანს.

ძვირფასო ანატოლი გლებოვიჩ 13

თქვენმა წერილმა, ერთის მხრივ, ძალიან გამახარა და მეორეს მხრივ გული მეტკინა; მეწყინა, რომ თქვენ დაეჭვდით ჩვენს მეგობრობაში, რასაც ჩემი აზრით მანამდე ვერაფერი შეარყევს, ვიდრე თუნდაც ერთ პრინციპულ ფეხზე მაინც ვდგავართ. სრულიად მართებულია ისიც, რომ ჩვენი ურთიერთობა იურიდიული ვალდებულებებით არ განისაზღვრება. რაც შეეხება თქვენი პიესის დადგმას, პირდაპირ გატყობინებთ, რომ რამდენიც არ ვეძებთ, შესაფერისი მთარგმნელი ვერ ვნახეთ. ჩვენმა მეგობარმა დრამატურგებ-მა და პოეტებ-მა თარგმანს ხელი არ მოკიდეს. თავს იმით იმართლებენ, თუ მთელ პიესას ლექსად თარგმნიან, მაშინ ამ დროში რაღაცას თვითონვე დაწერენ. უნდა აღინიშნოს ალექსანდრე ვასილისძის აზრი, რომელსაც მეც ვიზიარებ, რომ არცერთი მხრივ არ არის გამართლებული, რუსთაველის თეატრის სცენაზე პირველად ლექსად და თანაც ცუდი თარგმანით დაიდგა რუსული პიესა.

ანატოლი გლებოვიჩ, თქვენ როგორც შემოქმედი დრამატურგი, ჩვენთვის შემთხვევითი ელემენტი კი არა, არამედ რუსთაველის თეატრში საბჭოთა ეპოქის დამწყები ბრძანდებით. ეს არამარტო თქვენ, არამედ ჩვენც გვაკვლავებულებს, რომ საბჭოთა თეატრის წინაშე უფრო პრინციპული ვიყოთ. აქ არავეთარ "მსხვერპლსა" და "გამოყენებაზე" არ შეიძლება ლაპარაკი. ანატოლი გლებოვიჩ, ნუთუ თქვენ დაეჭვდით, რომ კონერგას დაეღობათ და გლებოვს არა. მაგრამ ისეთ გლებოვს, რომელიც არ უნდა "ემსხვერპლოს" რუსთაველის თეატრს და თეატრიც არ უნდა ემსხვერპლოს ავტორს, როგორც ეს არაერთხელ გამოცვალებული პიესებისგან.

სხვათა შორის ქართველ ავტორთა პრემიერებული პიესების შესახებ. ისინი სისუსტის გამო ჩვენთან არ იდგებიან, მაგრამ ავტორებ-მა ყველგან ისეთი ხმაური ატეხეს, რომ ამ საქმეში კულიციც კი ჩარიცხ და უნდოდან "პრავდამდე" მიღწევა, რომ ეს ამბოხებული "გენიოსები" ამხ. ბერიას არ შეეჩერებინა. დაამობა მოგვიწინა უკრაინელი პრემიერებული დრამატურგის კონერგას ხარჯზე, რომელიც ჩვენთან უკვე იდგება "მაისტერის" ("მესამე და ქათამი") სახელწოდებით. იგი ცუდად არ დადგა ჩვენმა კუკური ერმილესძე პატარაძემ. ბევრი გავასწორეთ, დავასრულეთ, მაგრამ თქვენთვის ცნობილია ანდაზა: "Из чего го - пули не зделаешь". ცუდად არ თამაშობენ ლალიძე, აბაშიძე, აფხაიძე და ორივე სქესის მთელი ჩვენი ახალგაზრდობა, მაგრამ პიესით მაყურებელი უკმაყოფილოა.

ამჟამად, ვმუშაობ ახალგაზრდა, ნიჭიერი დრამატურგის მთვარაძის პიესა "შლეგზე"15 ("დაუძლევი"), რომლის გამოშვებასაც 1935 წლის იანვრის ბოლოსთვის ვფიქრობ. რეჟისორი ალსაბაძე მუშაობს ჩვენი კლასიკოსი მწერლის, ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებზე "კაციადამიანი?!", 16 სანდრო კი ჯერჯერობით "კეისარზე".17 ესკიზურ მუშაობას აწარმოებს.

გულითადი, გულწრფელი, მეგობრული სალამი!

თქვენი აკ. ვასაძე

ტიფლისი, 5 დეკემბერი 1934 წ.

ვოზნესენსკის 3.

ამ წერილს ისტორიული მნიშვნელობა აქვს. იგი დაწერილია კონფლიქტის უმწვავეს მომენტში, როდესაც აკ. ვასაძე რუსთაველის თეატრს ტოვებს, მაგრამ განაწყენების მიუხედავად იგრძნობს ახმეტელისადმი უდიდესი პატივისცემას. ირკვევა, რომ საბედისწერო დაპირისპირება ხუთი წლით ადრე დაიწყო, რაც ემთხვევა ს. ახმეტელისა და თ. ნულუკიძის ქორწინებას... ჩანს 1933 წლიდან ინტრიგების გააქტიურება და ვითარების დამახზვა. ეს იმითაც იყო გაპირობებული, რომ ლ. ბერიას წყალობით თეატრს ჩაემალა ევროპაში გასტროლები და "ყაჩაღების" შემდეგ, დასი შემოქმედებით კრიზისში აღმოჩნდა. მდგომარეობა უფრო დაიძაბა თეატრის 10 წლის საიუბილეო დღეებში. ამ პატარა ბარათში კარგად ჩანს

19 "თქვენს და სხოკებს" № 5-6

თეატრში შექმნილი ატმოსფერო, ერთმანეთთან დაძაბული ურთიერთობები, მაგრამ არ ჩანს შურისაღებად რევანშის სურვილი. აკ. ვასაძე გულდანყვეტილი და ღირსების გრძნობით ტოვებს საყვარელ თეატრს... ანაზღაღ, აღვიძვრება ფიქრი, თუ სად გაქრა ახმეტელის მეთაურობით "დურუჯის" ერთიანობა. რატომ მიეცა დაინყებას მათი დევიზი — ყველა ერთისათვის, ერთი ყველასათვის? ვანა აკ. ვასაძემ არ ნაიკითხა "დურუჯის" მანიფესტი სპექტაკლ "ინტერესთა თამაშის" დროს, რომლის ტექსტის შედგენაშიც თავადვე მონაწილეობდა? ვანა, აკ. ვასაძე არ იცავდა პრესასა და დისპუტებზე თეატრის პოზიციას არაკეთილმოსურნე კრიტიკოსთაგან? და ბოლოს სად გაქრა ის ახლო მეგობრობა, რომელიც ამ ორ დიდ ხელოვანს აკავშირებდა? ყველაფერი სიყვარულისთვის, ერთი ქალის პოზონდრიებსა და ინტრიგებზე გაცვალა საშამ? იქნებ ღირდეს ამაზეც დაფიქრება...

"ძვირფასო საშა! 18

ხუთმეტი წელიწადი რაც ჩემს ძალას და ღონეს შეეძლო რუსთაველის თეატრში ვმუშაობდი პატიოსნად, სიყვარულით და შეურცხვენლად. 1930 წლიდან ვგრძნობ და ვხედავდი არასასურველ მოაზრობას ადამიანისადმი, რასაც უბრალო მსახიობურ, ავადმყოფურ თავმოყვარეობას ვაწერდი, მაგრამ ამ ორი უკანასკნელი წლის განმავლობაში ჭორმა, ერთმანეთის დამუშავებამ, ისეთი სისტემატური ხასიათი მიიღო და ამასთან ისეთი აღვირახსნილი, რომ შემოქმედებით მუშაობაზე ფიქრი შეუძლებელია. პირადად მე, თქვენ, ისეთ პირობებში ჩამაყენეთ, სხვადასხვა პირების შემწეობით, რომ იძულებული ვარ დავტოვო რუსთაველის თეატრი, რომელსაც მე კუბოს ფიცრამდე გულში ვატარებდი და ვატარებ.

პატივისცემით აკ. ვასაძე
დედაქალაქი. 8 ივლისი 1935 წ."

არსებობს ამ წერილის მეორე შავი ვარიანტი, რომელიც უფრო შინაურულ ტონშია დანერილი და მკითხველს დააინტერესებს.

"ხუთმეტი წლის მანძილზე, ჩვენ შორის გაუგებრობა არც შემოქმედებით და არც მოქალაქეობრივ ნიადაგზე არა გვექონია ოდესმე. მე, ყოველთვის მიმიღია თქვენგან შენიშვნა, როგორც უფროსი ამხანაგისგან და ხელმძღვანელისგან. მაგრამ დღეს თქვენ, მე ისეთ პირობებში ჩამაყენეთ, თქვენი და ჩემი "კეთილის მსურველთა" შემწეობით, რომ იძულებული ვარ თეატრი დავტოვო, რომლის შექმნისთვის და დაცვისთვის ჩემს ამხანაგებთან ერთად თავი არ დამიზოგნია.

მადლობთ, იმ შრომისთვის, რაც თქვენ ჩემზე გაგინყვიათ."

ეს სიტყვა წარმოთქმულია 1967 წელს, ს. ახმეტელის საიუბილეოდ, რომელშიც მოკლედ შეჯამებულია დიდი რეჟისორის რეჟისორული მეთოდი, მისი სპექტაკლების მამოძრავებელი ძალა, მისი მემკვიდრეობის მნიშვნელობა მომავალი თაობებისთვის.

სანდრო ახმეტელის დაბადებიდან 80 წლისთავის საიუბილეო ზეიმი ჩვენი რესპუბლიკის შემოქმედებით ცხოვრებაში, ქართული გმირულირომანტიკული თეატრის ზეიმი.

სანდრო ახმეტელის რეჟისორული მემკვიდრეობა დიდმნიშვნელოვანი მოვლენაა ჩვენს სინამდვილეში და ის ერთერთი მაცოცხლებელი, მარგებელი, ანკარა წყაროა თანამედროვე ეროვნული თეატრის გასაზიარებლად.

არც ის უნდა ვიფიქროთ, თითქოს პარტიულობა, წარსულის კრიტიკულად ათვისების დროს, ჩვენ გვავალებდა რაც შეიძლება უფრო მეტი უარყოფით და ყბად ავიღოთ. სამწუხაროდ, ჩვენმა თეატრებმა, მაყურებელმა და მათ შორის სანდრო ახმეტელმაც, საკმაოდ განიცადეს ასეთ უღმობელ "უარის მყოფელთა" და "გამქაქებელთა" თავდასხმები, რომლებიც, როგორც კვამლი, იმ წამსვე იფანტებოდნენ, რა წამს მაყურებელი ახმეტელის ცნობილ დადგმებს ნახავდა.

ჩვენი მთავარი ყურადღება იქითკენ უნდა იყოს მიმართული, რომ მის სარეჟისორო მემკვიდრეობაში, არაფერი გამოგვჩრჩეს ნამდვილად ღირსეული. ამასთან ერთად, არ უნდა გავუზრდოდეთ მის თვითმყოფადობაზე ლაპარაკსაც.

სანდრო ახმეტელის პირველი განაცხადი, 1920 წელს რუსთაველის თეატრში, როგორც რეჟისორის, სანდრო შანშიაშვილის "ბერდო ზმანას" დადგმა იყო, რითაც მან გამოამჟღავნა არაჩვეულებრივი უნარი სპექტაკლის მთლიანი ფორმის მონახვისა, სკულპტურული მიზანსცენების აწყობისა, მუსიკის მოქმედების ქსოვილში ჩართვისა და საერთო კომპოზიციის შეგრძნებისა. მართალია, თავის პირველ სპექტაკლში, ყველაფერი თანმიმდევრობით ვერ განახორციელა, მაგრამ თეატრალურ წრეში და უფრო ახალგაზრდობაში, საიმედო, დამწყები რეჟისორის სახელი მოიპოვა. არც შევმცდარვარ! ორი წლის შემდეგ, ქართული სცენის რეფორმატორმა, კოტე მარჯანიშვილმა სანდრო ახმეტელი, როგორც რეჟისორი, ყველაზე უფრო დაიახლოვა.

სანდრო ახმეტელი, როგორც რეჟისორი, გამომდინარეობდა რა მთლიანად კოტე მარჯანიშვილის გმირულირომანტიკული სკოლიდან, არაჩვეულებრივი მგზნებარებით ანვითარებდა ეროვნულ ხაზს სასცენო ხელოვნებაში, ქართული ფოლკლორის, მუსიკალურ, პლასტიკურ, ქორეოგრაფიულ თვისებებსა და მისგან გამომდინარე ტემპორიტმზე დაყრდნობით. მის დადგმებში თვალსაჩინოდ გამოირჩეოდა მსახიობის მსუბუქი, მცურავი სიარული, გამართული ხერხემლითა და დახურული

უესტიკულაციით. ეს ასე იყო არამართო ქართულ პიესებში: “ლამარასა” და “ანზორში”, არამედ “რღვევასა” და “ყაჩაღებში”.

მისი საუკეთესო რეჟისორული თვისება ისიც გახლდათ, რომ სპექტაკლი გაჟღერებული უნდა ყოფილიყო ღრმა სოციალური შინაარსით, რომლის გამო ყოფაცხოვრებითი დეტალებიც კი მის დადგმებში იდეურად ზეანეულ, განზოგადებულ მხატვრულ სახეს ღებულობდა; მაგალითად, სპექტაკლ “რღვევის” ფინალში, გემის ანძაზე ნითელი დროშის აწვევის ნაცვლად, ქანდარიდან მთელს დარბაზის თავზე, ნითელი დროშის გადატარება და გემის ბაქანზე ატანა, მაყურებელზე უჩვეულო ზეგავლენას ახდენდა; ან “ყაჩაღების” მიერ კარლოსის ქუდებით ჩაქოლების სცენა უკანასკნელ სურათში; ან “ანზორის” მესამე მოქმედებაში, ცეკვის დროს ნაბდების სროლა და აფეთქება, ხალხის უაღრესი ალტყინების გამოხასიათება.

სანდრო ახმეტელს სპექტაკლის მთლიანი კომპოზიციის, რიტმის არაჩვეულებრივი შეგრძნების უნარი ჰქონდა. იგი, როგორც რეჟისორი გამჭრიახი თვალთ იყო დაჯილდოვებული. ღონე თუ არ შესწევდა მსახიობისთვის ეკარნახა, ეჩვენებინა, სამაგიეროდ არ გამოეპარებოდა მსახიობის მიერ შეუცნობლად გამოვლენილი პანია დეტალიც კი, ჯერ კიდევ ხორცშეუსხმელი მხატვრული სახის კონტური და მისი მიზანსწრაფვა.

ღრო, ხანა, რომელიც მხოლოდ საფლავებს უკმევს საკმევებს და ცოცხალი შემოქმედი არ გააჩნია, ძალიან ცუდი დროა, და ამ დანაკლისს ვერავითარი ტექნიკური ჯადოქრობით ვერ შევავსებთ, მაგრამ ის ხელოვანი არ უნდა გამოვიცხოთ შემოქმედებითი ცხოვრებიდან, რომელმაც მოწინავე რეჟისორული ოსტატობა, განვითარებული სტანისლავსკიდან მარჯანიშვილამდე, ძალიან მოკლე ხანში აითვისა და თანამედროვეთათვის უფრო ახლობელი გახადა.

სანდრო ახმეტელი ჩვენი ხელოვნებისთვის იმითაც არის დაუვინყარი, რომ კოტე მარჯანიშვილის მიერ ფართო შემოქმედებით გაზაზ გამოყვანილი ქართული თეატრალური ხელოვნების თავისებურება, მისი ეროვნული ძალისა და შესაძლებლობების გატანის საქმე საბჭოთა კავშირში და მის გარეთაც, სანდრო ახმეტელის სახელთანაა დაკავშირებული. თუ კოტე მარჯანიშვილში ყველას ხიბლავდა არაჩვეულებრივი, მრავალფეროვანი, სადღესასწაულო, მზიური ხელოვნება, სანდრო ახმეტელის თეატრში უჩვეულო წარმატებით სარგებლობდა ნამდვილი ხალხურობა და ვაჟკაცური შემართება.

დაახლოვებით ეს მინდოდა მეთქვა სანდრო ახმეტელის ოთხმოცი წლის თავზე, როგორც მის თანამოსაყდრესა და მიმდევარს.

იღებდა მის სახელს! "19

შენიშვნები:

1. ვაზ. "მუშა", 1928 წ. 12 თებერვალი.
2. კრ. "ალ. ახმეტელი", 1987, ტ. 2, გვ. 6. 360
3. ნიკოლოზ მონახოვი (1875-1936), გოდუნის როლის შემსრულებელი. რსფსრ სახალხო არტისტი.
4. ანდრეი ლავრენტიევი (1882-1935), ბერსენევის როლის შემსრულებელი. რსფსრ ხელოვნების დამსახ.

მოღვაწე.

5. ალექსანდრე ლარიკოვი (1890-1960), შვაჩის როლის შემსრულებელი. სსრკ სახალხო არტისტი.
6. ოლგა კაზიკო (ახმეტელი შეცდომით წერს მის გვარს კაზიგოს), რსფსრ სახალხო არტისტი.
7. თამარ წულუკიძე (1903-1991), რუსთაველის თეატრის მსახიობი. ქსენიას როლის შემსრულებელი.
8. გენადი მიჩურინი, შტუბეს როლის შემსრულებელი. რსფსრ დამსახ. არტისტი.
9. დოდო ანთაძე (1900-1976), რეჟისორი.
10. საქ. თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახ. მუზეუმი. აკ. ვასაძის პირადი არქივი. ფ. 1, საქმე 122, საქალაღე 23, ხ — 20826/36
25333
11. იქვე, ფ. 1, საქმე 122, საქალაღე 23, ხ — 20826/36
25339
12. იქვე, ფ. 1, საქმე 122, საქალაღე 23, ხ — 20826/36
25340
13. იქვე, ფ. 1, საქმე 1113, ხ — 14592
14. ი. კონერგას "მაისტერი" ს პრემიერა შედგა 1935 წ. 29. 11.
15. ს. მთავარაძის "შლეგი" ს პრემიერა შედგა 1935 წ. 15. 02.
16. ი. ჭავჭავაძის "კაციადამიანი?" არ დადგმულა
17. უ. შექსპირის "იულიუს კეისარზე" მუშაობა ს. ახმეტელმა, შილერის "ყაჩაღების" წარმატების შემდეგ 1934 წ. დაიწყო, რომელშიც სცენები "კორიოლანოსიდანაც" უნდა შესულიყო. რეჟისორი სპექტაკლის მხატვრული სტილის გადასაწყვეტად მონუმენტური ფორმის გამოყენებაზე ფიქრობდა. რეპეტიციები სხვადასხვა მიზეზთა გამო შეწყდა.
18. იქმე, ფ. 1, საქმე 122, საქალაღე 19 ხ — 20826/36
25150
19. იქვე, ფ. 1, საქმე 122, საქალაღე 8, ხ — 20826/14
25008

ნათელა ურუშაძე



ლადო მესხიშვილი (1857-1920)

ქართული თეატრის ისტორიაში ასეა ცნობილი - მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში საქართველოში ცნობილი ექიმის, სარდონ ალექსი მესხიშვილის ოჯახში დაიბადა ვაჟი ლადო. საოჯახო განათლება მიიღო გუვერნიორებისაგან, შემდეგ კერძო პანსიონში. კიდევ ამის შემდეგ - კიევის კადეტთა კორპუსში და მოსკოვის უნივერსიტეტის საექიმო ფაკულტეტზე. სუსტი ჯანმრთელობის მქონეს ნევრასტენია დასჩემდა. მაშინ მასზე მზრუნველმა პროფესორმა დობროდევევმა სამასწავლებლო გამოცდები დააჭერინა და სამშობლოში პედაგოგის უფლებით აღჭურვილი გამოისტუმრა. აქ იწყებს იგი პედაგოგიურ საქმიანობას ვინმე კობიაშვილის კერძო პანსიონში, შემდეგ გადადის თელავის წმ. ნინოს სახელობის სასწავლებელში, ასწავლის ანატომიას, ფიზიოლოგიასა და ბუნებისმეტყველებას. ჯერ კიდევ ოცნებობს მამის საქმის გაგრძელებაზე - ექიმობაზე.

განა საინტერესო არაა, რომ მსგავსად ვასო

აბაშიძისა, იმ დროის ჩვენი თეატრის ეს მეთორვათხუთმეტე მსახიობიც დრამატულ თეატრში პედაგოგიკიდან, ანუ აუდიტორიასთან ცოცხალ კონტაქტში მიმდინარე მუდამ რთული საქმიანობიდან მოდის?

სად და როდის აღმოცენდება მსახიობობისადმი მისი მიდრეკილება? როდის იღვიძებს დიდი ნიჭი? იმ დროის ჟურნალისტ დ. პავლიაშვილის ცნობით, ყმანვილობაში ლადო ანცი და მოუსვენარი ყოფილა. უყვარდა წარმოდგენების გამართვა, შეაგროვებდა ხოლმე ტოლამხანაგებს და სახლის ზანზე თამაშობდნენ პატარპატარა სცენებს.¹

ნიჭმა, თურმე, ადრე იჩინა თავი. ამიტომ აღარაა გასაკვირი, რომ სამშობლოში დაბრუნებული, უკვე მასწავლებელი ლადო მესხიშვილი, მონაწილეობს ხოლმე თბილისელ რუს სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებში. ისინი იმართებოდა როგორც კერძო ოჯახებში, ისე საკლუბო სცენებზე. რუსთა წარმოდგენებში კი იმიტომ მონაწილეობდა, რომ კარგი რუსული იცოდა. თუმცა, ერთხელ ქართული წარმოდგენის დივერტისმენტშიც გამოსულა. ეს მოხდა 1881 წლის 18 იანვარს ივანე კერესელიძის სასარგებლოდ გამართული დღის წარმოდგენის დივერტისმენტში. არაფერი განსაკუთრებული მისთვის არავის შეუშწნევია. განსაკუთრებული მოხდება იმავე 1881 წელს უკვე სულ სხვა წარმოდგენაში - მაშინ, როდესაც ილია ჭავჭავაძე, დრამატურგი დავით ერისთავი და იმ დროს ცნობილი თეატრალი მიხეილ ბებუთაშვილი დაესწრებიან საქველმოქმედო მიზნით გამართულ რუსულ წარმოდგენას. თამაშობდნენ ი. ჩერნიშოვის პიესას „დალუპული ცხოვრება.“ ლადო მესხიშვილი წამყვან გმირს განასახიერებდა.

ეს ის დროა, როცა დავით ერისთავს ფრანგულიდან უკვე გადმოკეთებული აქვს ვ. სარდუს პიესა „სამშობლო.“ ქართული თეატრი ამ პიესას ვერ დგამს, ვინაიდან არც პროფესიულ დასში და არც მოყვარულთა შორის არ მოიძებნა მთავარი დრამატული როლის - ლევან ხიმშიაშვილის - ღირსეული განმასახიერებელი. იმ საღამოს დავით ერისთავმა თავისი პოეზიის ეს გმირი რუსულ წარმოდგენაში აღმოაჩინა. ლადო მესხიშვილი ჩაირიცხა ქართული თეატრის დასში.

1881 წლის 10 ოქტომბერს შედგა მისი დებიუტი - მანსფელდის პიესაში „შეშლილია“ მან კორლეიგის წამყვანი როლი ითამაშა. მსახიობ მარიამ საფაროვიაბაშიძის მოგონებებში ვკითხულობთ:

„ჩემის აზრით, ეს იყო მისი საუკეთესო როლი, რადგან სულიერი აშლილობის ისეთი ბუნებრივი გადმოცემა სხვა არ მინახავს არც ჩვენ სცენაზე, არც სხვა სცენაზე. ამ როლში იგი მართლა შეშლილი იყო, იმ თავდავინყებამდე, რომ მოქმედების გათავუბის შემდეგ ნამდვილად თრთოდა და გაფითრებული იყო გრიმშიც კი“²

კორლეიგის შემდეგ ლადო მესხიშვილმა ივ.

1. (გაზ. „საქართველო“, 1920, 160.)

2. (მ. საფაროვიაბაშიძისა. „განვლილი გზები და ბილიკები.“ საქ. თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწ. მუზეუმი. ფ. 3. საქმე 119. 17360. გვ. 62)



კერესელიძის მიერ ი. ჩერნიშოვის პიესიდან გადმოკეთებულ „დაქცეულ ოჯახში“ ინდო განასახიერა. გაზ. „ივერიაში“ (1881. №11) ვკითხულობთ: „ინდოს დრამატულ როლში ახალმა მოთამაშემ გამოიჩინა ნამდვილი ნიჭი. იმის მგრძობიერი, ელექტრონული ხმა, იმის სცენის ცოდნა ბევრჯერ დააჯინებდა მაყურებელს, რომ ის თეატრშია, „დაქცეული ოჯახის“ წარმოდგენაზე ბევრი ატირა ქალები და თავის მონოლოგებით საკმაოდ გაათბო ჩვენი ცივი, ცარიელი თეატრი.“

ასეთი შეხვედა ლადო მესხიშვილი ლევან ხიმშიაშვილის როლს. 1882 წლის 2 იანვარს, დ. ერისთავის „სამშობლოს“ პირველ წარმოდგენაზე მისი სახით წარსდგა საზოგადოების წინაშე და დაიბადა როგორც დიდი მსახიობი. ამავე დღეს აღიარა იგი ასეთად ქართველმა საზოგადოებამ.

მის პირად უდიდეს წარმატებას ისიც ძალიან ამყარებდა, რომ „სამშობლოს“ სცენაზე წარმოდგენა საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენად იქცა. ის განსაცვიფრებელი ძალით ეხმიანებოდა იმ დროის ქართული საზოგადოების ნუხილს. ამიტომაც წარსულის შესახებ დანერვილი ნაწარმოები უაღრესად თანადროული აღმოჩნდა თავისი სულისკვეთებით, გამოძახილიც შესატყვისი იყო. ჟურნალ „დროებაში“ ვკითხულობთ:

„... მხოლოდ ეხლა მოგვეცა შემთხვევა, რომ რამდენიმე ხანი ერთად ვყოფილიყავით, ერთად გვეფიქრა... მოგვეცა შემთხვევა, რომ განცალკევებული ხალხი, განზე მოსიარულე, ერთმანეთის მიუხდობელი, შევიკრიბეთ ერთ ადგილზე და ერთურთთან გადავებით ჩვენი გულის მამოძრავებელი ძაფები, სულის ვითარება. მივენდეთ ერთმანეთს და გული გავიმაგრეთ იმ იმედით, რომ ერთსა და ორს კი არ შეგვტკივებია სამშობლოსათვის გული, არამედ მთელს ხალხსა.“¹

ლევან ხიმშიაშვილის მხატვრული სახის ტრიუმფალური წარმატებით იწყება ლადო მესხიშვილის შემოქმედებითი მეფობა ქართულ სცენაზე. ეს მეფობა თითქმის ორმოც წელს გაგრძელდა იმ მცირე წყვეტილებით, რომლებიც თავისთავად იქმნებოდა ლ. მესხიშვილის სამშობლოს გარეთ მოღვაწეობის გამო.

ამ ხნის განმავლობაში მან სცენაზე ბევრი ლიტერატურული გმირი გააცოცხლა: შექსპირის ჰამლეტი და ოტელო, კარლ და ფრანც მოორები შილერის „ყაჩაღებიდან“, მოლიერის — ტარტიუფი, მონტის კაი გრაკხი, გოჩა ა. ნერეთლის „თამარ ცბიერიდან“, გაიოზ ფალავა ვ. გუნიას ისტორიული დრამიდან „დაძმა“, ნეზნამოვი ა. ოსტროვსკის დრამიდან „უღდანაშაულო დამინაშავენი“, რასპლუევი ა. სუხოვო-კობილინის „კრეჩინსკის ქორწინებიდან“...

ძნელად მოიძებნება მსახიობი, რომლის შესახებაც ამდენი დანერვილა, ასეთი სიყვარულ-

ითადაღვრთოვანებით. მისი მნახველი მაყურებელიც, კრიტიკოსიცა და კოლეგაც მოხიბლული იყვნენ ლადოს განსაცვიფრებელი სილამაზის სახით, რომელიც ამავე დროს ასევე განსაცვიფრებლად მეტყველი იყო. მსახიობ ნინო ჩხეიძის თქმით „ლადოს სახე გადაშლილი წიგნი იყო, სადაც ყველაფერს ამოიკითხავდით.“²

ბევრს წერენ სცენაზე მისი მდუმარების, პარტნიორთა მოსმენის მისეული უნარის შესახებ. ამ მხრივ ნამდვილად განსაცვიფრებელია 1886 წელს გამოქვეყნებული ილია ჭავჭავაძის წერილი „ქართული თეატრი.“

ამ წერილში მონოდებული მსახიობის სცენური ქმნილების განხილვის დონე დღესაც დიდი იშვიათობაა. ამიტომ ჩვენს მიერ შერჩეული ამონარიდიც ვრცელია — ბევრის მთქმელია იგი არა მარტო ამ მსახიობის ერთ სცენურ სახეზე, არამედ იმ დროის ქართულ დრამატულ თეატრზე.

ი. ჭავჭავაძე. ქართული თეატრი. წერილი მეორე

„...ჩვენის ქართულის თეატრის საქმე თანდათან უფრო და უფრო კეთდება... კვირას, 16 ნოემბერს, წარმოდგენილი იქნა თარგმნილი მელოდრამა „შეშლილია“... შინაარსი მელოდრამისა ის არის, რომ ერთი მდიდარი, თავის ქვეყანაში საკმაოდ გამოჩენილი ინგლისელი ყმანავილი კაცი ჯვარდანერილია ერთს გამოჩენილ ოჯახის ქალზე და ცოლი გაგიჟებით უყვარს. ცოლი ყოვლისფრით პატიოსანი ქალია და დიდად მოყვარული ქმრისა... ამათ ჰყავთ აყვანილი საპატრონებლად ერთი ნათესავი გასათხოვარი ქალი, ერთი ცუგრუმელა, გულუბრყვილო და ტრედივით უგუნური... ნელი ჰქვია.“

ერთ ყმანვილ კაცს, ყრმობის მეგობარს და ამხანაგს ქმრისას, შეუყვარდება ნელი და ამიტომ ხშირად დაიარება ამ ოჯახში. პატიოსანმა ყმანვილმა კაცმა შეამჩნია, რომ ქმარმა აითვალისწინა მისი ხშირად სიარული. შეატყო, რომ მის ძველ მეგობარს არ მოსწონს და დაეთხოვა ამ ოჯახს, ხოლო ამ ოჯახს გარეთ, საცა კი ცოლქმარნი სადმე მიდიოდნენ და ნელი თან მიჰყავდათ, ის ყმანვილი კაციც იქ გაჩნდებოდა. ქმარს, ამის მნახველს, გულზედ ცეცხლი ეკიდებოდა, ეგონა, რომ იგი, მისი ყრმობის მეგობარი, მის ცოლს დასდევს... ეჭვმა ქმარი სრულად დაატყვევა და სრულად დაიმორჩილა... თავის საყვარელის ცოლის ლალატს ველარ გაუძლო მისმა გონებამ და გულმა...“

საყურადღებო და სადრამო ამბავი ის არის, რომ ჭკუიდან შეშლილს ქმარს თავისი თავი ჭკვათამყოფელად ჰგონია და ჭკვათამყოფელი ცოლი კი შეშლილად... ბოლოს ამ ცდუნებით სრულად შეპყრობილი და მოტყუებული იბარებს ლონდონიდან თავის დიდი ხნის სახლის ექიმს, რომელიც მკურნალობაში სახელგანთქმულია.

1. (ჟურნ. „დროება“. 1882. 2)
2. (ჩ. ჩხეიძე. მოგონებები. „ხელოვნება“. თბ. 1950. გვ. 163.)



ექიმმა სრულიად არაფერი იცის, რა ამბავია ამ ოჯახში. მოდის და ჭკუიდან შემლილი ქმარი ყველაზე უნინარეს ჰნახავს ექიმსა. ქმარი იმ ნუთს სრულს ჭკუაზედ არის. იმოდენად სრულს ჭკუაზედ, რომ გამოცდილი ექიმიც კი ვერას ატყობს... პირველ ხანად მოსტყუვდა და მართლა ცოლს დაუნყო გამოკითხვა იმ აზრით, რომ როგორმე მიაგნოს საგანს და მიზნებს ცოლის გაგიჟებისას. მერე, რასაკვირველია, გამომჟღავნდა ვინ არის მართლა ჭკუიდან შემლილი და ექიმმა ქმარს დაუნყო მკურნალობა ქმარს უტყუარი საბუთით დაუმტკიცეს, რომ მისი ცოლი ამ საქმეში ყოვლად წმინდა და უბრალოა და ყოველი უბედურება იქიდან მოხდა, რომ ნელისა და მის მეგობარს ყმანვილკაცს ერთმანეთი ჰყვარებიათ და უყვართ და ჩუმიდაც ჯვარდანიერილები არიან. ამ ამბავმა ჭკუიდან შემლილი კაცი ისევ გონებაზედ მოიყვანა და ყოველთა სასიამოვნოდ და ამით თავდება მელოდრამაც.

ქმარს როლს ჰთამაშობდა ბ-ნი მესხიევი... მისი თამაშობით გატაცებულმა საზოგადოებამ არა ერთხელ და ორჯერ გამოიწვია არტისტი ტაშის ცემით და ბრავოს დახილით. ჩვენ განსაკუთრებით ვაგვაოცა ამ არტისტმა პირველ მოქმედებაში.

ავტორი ერთის სიტყვითაც, ერთის ნიშნითაც არ ამჟღავნებს მსმენელთა წინაშე, რომ ქმარია შემლილი. პირიქით, თითქო ყველა ლონისძიებასა ჰხმარობსო, რომ აცდინოს მაყურებელი და ქმარის სიტყვით შემლილად ცოლი აგულისხმოს მსმენელსა.

ბ-ნ მესხიევმა, ამ ჭკვიანმა და ნიჭიერმა არტისტმა, აქ სწორედ მთელი დრამა შექმნა და ამით მეტად ძლიერი შესძრა მაყურებელთა გული, როცა იგი უამბობს ექიმს თავისი ცოლის შემლილობის ამბავს. აქი მოგახსენეთ, ავტორი არც სიტყვით, არც რაიმე ნიშნით ნებას არ აძლევს არტისტს თავისი ჭკუიდან შემლილობა გამოამჟღავნოს.

მთხრობელის შემლილობას იმოდენად ჰმაღავს ჯერ კიდევ ავტორი, რომ თვით გამოცდილ ექიმსაც კი გუმანი ვერ შეუტანია, რომ მართლს შემლილს უგდებს ყურსა და მართლა შემლილს ელაპარაკება.

ჩვენის ფიქრით, არტისტული, ჭკუმარიტად არტისტული თამაშობა კი ჰთხოვლობს ამ სცენაში ქმარმა ეჭვი შეაპაროს მაყურებლებს და გულში ათქმევინოს: რა ვქნა, თვითონ ეს ხომ არ არის ჭკუიდან შემლილი. ეს ეჭვი ბოლოს გამართლდება თუ გამტყუნდება, სულ ერთია, ხოლო ეგ ეჭვი ატყუვებს მაყურებლის გულსა და გონებას და ინტერესს უჩენს, რომ თვალგაფაციცებით და გულისღვრით თვალი და გონება აადევნოს მოქმედებას და თვითონ პიესასა.

ასეც მოახდინა ბ-მა მესხიევმა და მოახდინა საოცარის ხელოვნებითა. ეს მეტისმეტად ძნელია, ნამეტანად თუ გავისხენებთ, რომ ავ-

ტორმა არავითარი ხორციელი ლონისძიება არ მისცა და განგებაც არ მისცა, რომ ეს ენიშნებინა მაყურებელთათვის.

ჩვენ ვამბობთ, განგებ არ მისცაო, იმიტომ კი არა, რომ ავტორს ეგ ფიქრადაც არ ჰქონია; პირიქით, ხელოვანი ავტორი თავის დღეში შემთხვევას არ დაჰკარგავს, რომ ამისთანა გულის დამატყუველებელი და წამლებელი საგანი, ამისთანა საყურადღებო სულის მოძრაობა და ხალისი არ გაუჩინოს მაყურებელსა. კვანძი მელოდრამისა აქ უნდა შეიკრას ავტორის აზრით და ეს სრულიად მიანდო მან არტისტის ნიჭს, არტისტის ჭკუასა, არტისტის მიხვედრილობას და გამოცდილებასა, და თვითონ ავტორი კი უკან მედგა.

მით უფრო ღრმად აღსაბეჭდია ადამიანის გულზედ იგი სულის მოძრაობა, რომელიც არც სიტყვით, არც მოქმედებით განგებ არა თქმულა და უნდა კი ითქვას იმოდენად, რამოდენადაც შესაძლოა კაცმა უთქმელი საგულეებულად გაჰხადოს მაყურებლისათვის.

გულწრფელად ვიტყვით, რომ ბ-მა მესხიევმა მოახერხა.

არა ერთი და ორი მაყურებელი ლაპარაკობდა ამ სცენის შემდეგ: აი, ვნახოთ, თუ თვითონ ქმარი არ გამოდგეს ჭკუიდან შემლილი და ისეთის კილოთი ამბობდა ამასა, რომ თავისივე სიტყვა სჯეროდა, კიდევ და არცა სჯეროდა.

ჩვენ დიდხანს შევძებეთ ამ ერთს სცენაზედ, იმიტომ კი არა, რომ სხვა სცენები არა ჰქონდა კარგი და საყურადღებო ბნს მესხიევს... ეს სცენა, ჩვენის ფიქრით, ერთი იმისთანა სცენაა, რომელსაც მარტონიჭი და ცოდნა არტისტისა შესწავლება ხოლმე და სხვა ყოველივე ამისათვის უღონოა. ბურთი და მოედანი არტისტისა მაგისთანა სცენებია ხოლმე და ამიტომაც ასე გრძლად მოგვივიდა სიტყვა მაგ სცენის თაობაზედ.¹

ძალიან იშვიათია მსახიობის ქმნილების შემფასებელთა შორის აღმოჩენი იმ სიღრმიევი, უხილავი, მუდამ თავისებური და აუცილებელი კავშირებისა, რაც არსებობს მწერალსა და მსახიობს შორის იმისთვის, რომ დაიბადოს სცენური სახე და აღმოცენდეს მაყურებელთან ცოცხალი კონტაქტის დღემდე ამოუხსნელი საიდუმლო – როგორ უნდა იცნობდე დრამატურგიასაც, მსახიობის ხელოვნებასაც და მაყურებელსაც! ილია ჭავჭავაძეს ეს შეეძლო და დაგვიტოვა კიდევ ამის ბრწყინვალე ნიმუში. ამავე დროს, იმის საბუთით, თუ როგორი იყო იმ დროის ქართული დრამატული თეატრი და მისი ვარსკვლავი მსახიობი ლადო მესხიშვილი.

ლადო მესხიშვილის შემოქმედებისათვის და იმ დროის ქართული თეატრისთვისაც ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ის, რომ 1894 წელს, ანუ ქართულ სცენაზე მისი აქტიორული შემოქმედების 12 წლის შემდეგ, უკვე გამოცდილი და აღიარებული მსახიობი ლადო მესხიშვილი, მსახიობობასთან ერთად, რეჟისორის ვალ-

1(ი. ჭავჭავაძე, თხზ. სრული კრებ. ათ ტომად. ტ. 3. „სახელგამი.“ 1953. გვ. 101103.)

„იქცევი და სხოვრება“ № 5-6

დებულებასაც კისრულობს.

ეს მეტად მნიშვნელოვანი იყო. პირველ ყოვლისა, თვით მესხიშვილის აქტიორული შემოქმედებისათვის, ვინაიდან მის წინაშე აღიმართა ახალი და ძალიან რთული შემოქმედებითი ამოცანა – ის ვალდებული გახდა ეფიქრა და ეზრუნა არა მარტო საკუთარ როლზე, არამედ მთლიანად წარმოდგენაზე, რომელიც ძალიან რთული მხატვრული მთლიანობაა.

ამგვარად, რეჟისურას ხელს ჰკიდებს დიდი მსახიობი, რომელსაც პრაქტიკულად თეატრალური გამოცდილება მიღებული აქვს არა მარტო მთობლიურ ქართულ თეატრში, არამედ რუსეთის თეატრებშიც. იქ, იმხანად სწორედ ეს პროცესი მიმდინარეობდა. მის შედეგად 1898 წელს დაიბადება რეჟისურის, ანუ მთლიანმხატვრული სპექტაკლების საუკეთესო ნიმუში – მოსკოვის სამხატვრო თეატრი.

როგორც გხედავთ, „ვარსკვლავ“ მსახიობთა თეატრიდან გეზი მთლიანმხატვრული სპექტაკლების თეატრისაკენ საქართველოშიც აღებულა.

არც ისაა შემთხვევითი, რომ ძალიან მალე ლ. მესხიშვილი სათავეში ჩაუდგება ქუთაისის თეატრს, რაც უფლებამოსილს ხდის თავისი შემოქმედებითი მრწამსი უკვე მთელ თეატრალურ ორგანიზმში დაამკვიდროს. ეს იყო 1899-1900 წლების სეზონი,

ამ წლების ქუთაისის თეატრის სცენაზე, უპირატესად, იდგებოდა სოციალური რომანტიზმის სულისკვეთებით გამსჭვალული პიესები: ვ. მონტის „კაი გრაჰი“, ვ. ჰიუგოს „რუი ბლანზი“, ო. მიროს „ჟან და მადლენი“, ჰ. სენკევიჩის „ვიდრე ჰზულ, უფალო“, კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ და სხვა. მათ შორის უმნიშვნელოვანესი იყო „ურიელ აკოსტა“. ურიელს ლ. მესხიშვილი ასახიერებდა, მის ურიელს რამდენიმე ათეული წლის შემდეგაც იხსენებენ. ასე, 1930 წლის პრესაში ვკითხულობ:

„... აკოსტა განმარტოებით დგას რამპასთან და ხელთ უარყოფის აქტი უჭირავს. ეტყობა, რომ სამკვდროსასიცოცხლო ბრძოლას განიცდის – ერთი მხრით, მისი ამაყი გონების კარნახი და მეორე მხრით, მოსიყვარულე გულის ვნებათა ღელვა ჭიდილში არიან. რაბინთა წყევლა... ამ წყევლას მოთმინებიდან გამომჟავავს ქანდარა და იგი ეერევა მსახიობთა თამაშში, თავგამოდებით უყვიერის რაბინებს: „ძი...რს, ძირს“ო... აკოსტა ამბობს: „ის მაინც ბრუნავს“ – აპლოდისმენტების გრგვინვა... ვაჰ, აკოსტა...“ და ქუდები მიფრინავენ სცენაზე...“¹

თვითონ ლადო მესხიშვილი 1906 წელს ბარიკადებზე იდგა. ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით და ასეც იბრძოდა ალიხანოვ-აევარსკის დამსჯელი რაზმის წინააღმდეგ.

...სიცოცხლის ბოლო ხუთი წელი ლ. მესხიშვილმა რუსეთში გაატარა. 1920 წლის 18 ივნისს დაბრუნდა საქართველოში. იმავე წლის 23 ნოემ-

ბერს გარდაიცვალა გულის დამბლით ორად გატხრულ ოთახში, რომელშიც ცხოვრობდა იგი თბილისის საოპერო თეატრის უკან მდებარე, ამჟამად ვასო აბაშიძის სახელობის ქუჩის №7 სახლში.

სამშობლო მინას ის დიდუბის ქართველ მოღვაწეთა პანთეონში მიაბარეს. დიდი ქართველი მსახიობის უკანასკნელ სამყოფელს. ერთადერთი გვირგვინი ამკობდა ასეთი წარწერით: „ქართული სცენის სიამაყეს – ლადო მესხიშვილს. საქართველოს მოქალაქენი.“ მართლაც, რომ სწორედ მოქალაქენი – ყველა, ვინც ამ მინაზე ცხოვრობდა, ვინაიდან ჭეშმარიტად სახალხო არტისტი იყო იგი.

... ანარეკლებ-მა კარგად შემოგვიჩახეს ლადო მესხიშვილის შემოქმედებითი თავისებურება. მის სცენურ ქმნილებათა აღმატებული სიტყვიერი აღწერანი დამარწმუნებელია, რადგან კონკრეტულია მათ სახეობრივ მეტყველ ქცევათა გადმოცემა. ამგვარი აღწერა აღიძებს მკითხველის წარმოსახვის უნარს და ის თითქოს ხედავს სცენური გმირის სიცოცხლის პროცესს.

ძალიან დიდხანს მხოლოდ ასეთი სიტყვიერი ანარეკლები იყო თეატრის წარსულის მკვლევარისთვის ერთადერთი ნივთიერი საბუთი. ასე იყო მანამ, სანამ გაჩნდებოდა ფოტოგრაფია, მანაც მიაღწია იმ დონეს, რომ შესაძლოა მსახიობისა და მისი სცენური ქმნილების გამოსახულების ქაღალდზე ამატებდვა. ამით ფოტოგრაფიამ უდიდესი სამსახური გაუწია სასცენო ხელოვნებას თუნდაც მხოლოდ იმით, რომ შეგვიძლია არა მარტო ნაწილობით და მოვისმინოთ თანამედროვე ნათქვამი მსახიობის შესახებ, არამედ სხვისი სახით სცენაზე მოქმედი მსახიობის გამოსახულებაც ვიხილოთ. დეე, მხოლოდ გარეგნობა მისი და ერთი წუთი მისი სცენური არსებობისა, გადაღებული უკვე სპექტაკლის შემდეგ.

დრო დასჭირდება იმას, რომ ფოტოგრაფიამ მიაღწიოს დღევანდელ დონეს, როცა მას უკვე შესწევს ძალა მაყურებლის წინაშე მიმდინარე სცენური გმირის არსებობის ცოცხალი წუთები გადაიღოს.

უფრო დიდი ძალა კი ამ დროს კარგა ხანია მოდიოდა თეატრისაკენ. ეს ძალა კინოხელოვნებაა. ის დაუდგება ერთგულ მეგობრად დრამატული თეატრის მსახიობს თავისი არსებობის სანყისს, ე.წ. მუნჯ პერიოდშიც კი, როდესაც იგი ჯერ უტყვი და მხოლოდ შავთეთრი იყო.

ქართულმა კინომ მოასწრო ლადო მესხიშვილის ფირზე გადაღება თვით კინოფილმში და გახდა იგი სანყისშივე სათეატრო ხელოვნების უდიდესი შემნახველი.

ბუნებრივად იბადება ახალი, ძალიან მნიშვნელოვანი პრობლემა საერთოდ სამსახიობო ხელოვნებისა – მსახიობი თეატრსა და კინოში.

1 (გაზ. „заря Востока“. 1930. 316.)



მანია კიკნაძე

აკაკი წერეთელი - თეატრალური კრიტიკოსი

აკაკი წერეთლის, როგორც თეატრალური მოღვაწის საქმიანობა მრავალმხრივ საყურადღებოა. ის იყო რეჟისორი, მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრისა და შემდეგ დრამატული საზოგადოების დაარსების ერთერთი ინიციატორი. ორიგინალური პიესების ავტორი, მთარგმნელი, სცენისმოყვარეთა წრის წარმოდგენებშიც გამოდიოდა და სალიტერატურო საღამოებშიც იღებდა მონაწილეობას. აკაკის მრავალფეროვან თეატრალურ მოღვაწეობაში განსაკუთრებული ადგილი მის კრიტიკულ რეცენზიებსა და შენიშვნებს, თეორიულ შემოქმედებას ეთმობა. აკაკი თავის თეატრალურ წერილებში თეატრალური ხელოვნების, დრამის თეორიის, რეჟისორის, მსახიობის, დრამატურგის მნიშვნელობასა და დანიშნულებაზე ამახვილებდა ყურადღებას. არ დარჩენილა არც ერთი სფერო, არც ერთი დეტალი სათეატრო ხელოვნებისა, ის რომ არ შეხებოდა.

ნაციონალურგანმანათავისუფლებელ მოძრაობაში აქტიურად ჩაბმული აკაკი წერეთელი, თავის წერილებში ხაზგასმით აღნიშნავდა ქართული თეატრის უმნიშვნელოვანეს როლზე, „მიძინებული საზოგადოების“ ეროვნული ცნობიერების გამოღვიძებასა და „ქართველი ერის მრავალფეროვანი ბუნების“ გამოსახვაში. იმ ერს

კი, რომელსაც არც მნივნობრობა და არც მშობლიური თეატრი არ გააჩნა, აკაკი „ველურ ხალხათ ან მკვდრათ“ საზოგადო კრების ანგარიშიდან გამორიცხულად თვლიდა.

ამიტომაც თავგამოდებით იბრძოდა ილიასთან და სხვა მოღვაწეებთან ერთად, პროფესიული თეატრის დაარსებისათვის. თუმცა საზოგადოების გარკვეულ წარმომადგენელთა მხრიდან ამ „საზოგადო საქმისადმი“ გულგრილობასა და წინააღმდეგობას აწყდებოდა. „დღეს იმათთვის თეატრი, ლიტერატურა, სამშობლო, კაცობრიობა და სხვა, სულ ცარიელი ფლისტი - ფლუსტიბია მეტი არაფერი“.¹ აკაკისათვის კი თეატრის მთავარი დანიშნულება უპირველესად მის ეროვნულობაში ვლინდებოდა. „გონებრივი ამაღლებისა და ზნეობრივი გაფაქიზების“, ხალხის განათლების, მშობლიური ენის გადარჩენისა და შენარჩუნების ადგილად თეატრს მიიჩნევდა. „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია - თეატრი, საიდანაც შეგვიძლია გავიგონოთ ჩვენი დედაენა: ის ენა, რომელზედაც მუსიკოსობდა რუსთაველი“...² მისი საშუალებით შესაძლებელი გახდებოდა წარსულის გახსენება, აწყობის დანახვა და მომავლის წარმოდგენა.

ეროვნული თვითმყოფადობის გამოვლენის ერთერთ აუცილებელ პირობად, აკაკი ქართული დრამატურგიის განვითარებას თვლიდა და ცდილობდა მის დაცვასა და არაფრისმთქმელი, უცხოურიდან გადმოკეთებული თუ ნათარგმნი პიესების სცენიდან განდევნას. „უნდა გადათვალეირდეს ჩვენი პიესები და რაც სასარგებლო არ არის, გამოიგავოს რეპერტუარიდან“. მისი კრიტიკა უმთავრესად უნიჭო მთარგმნელთა წინააღმდეგ იყო მიმართული და მისაბამ მაგალითად ივ. მაჩაბლის თარგმანები მიაჩნდა. „ჩვენ პირშავად ვრჩებით მისი სახსოვარის წინაშე და რომ ეს უმადურობა თავიდან ავიცილოთ, ერთი რამით უნდა ავლნიშნოთ. ჩემის აზრით, ყველაზე უკეთესი ძეგლი ის იქნება, რომ გამოიცეს მისი ნათარგმნი შექსპირის ათასი ეგზემპლარი“.³ კარგი ქართულით შესრულებული გადმოთარგმნილი პიესები, პირველ რიგში, მშობლიური ენის გამოსწორებას უწყობდა ხელს, რადგან ნაუცბათევი თარგმანების წყალობით ქართული ენა მახინჯდებოდა, რაზეც აკაკი გულისტკივილით წერდა: „დღეს ქართულ თეატრში,

დედაენა განსაცდელშია ჩავარდნილი, გულითაც რომ უნდოდეს კაცს, ჩიქორთულის მეტს ვერას გაიგონებს“.⁴

1903 წელს, როდესაც აკაკი ქართულ თეატრს სათავეში ჩაუდგა და თავისი პრინციპები ჩამოაყალიბა, პირველ რიგში დასისაგან „განმტკიცებულგასპეტაკებულ ქართულ ენაზე“ საუბარს მოითხოვდა. აკაკი არ იყო წინააღმდეგი უცხოური პიესების დადგმისა, პირიქით, ის მხარს უჭერდა ევროპული კლასიკური რეპერტუარის გამოჩენას, რომელიც ყველა ეროვნებისათვის ერთნაირად საგულისხმო იყო და გვერდს ვერც ქართული თეატრი აუვლიდა“ აღნიშნავდა „სათეატრო შენიშვნებში“.⁵

აკაკი თავის წერილებში განსაკუთრებულ ყურადღებას გადმოკეთებული, ისტორიული პიესების დახასიათებას უთმობდა და ილიას მსგავსად, მის უდიდეს საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე საუბრობდა. „ისტორიის-მთელი ტომები ისე ვერ იმოქმედებენ კაცზედ, როგორც ერთი ხეირიანი პატრიოტიკული დრამატული წარმოდგენა ცოცხალი სურათებით წარმოდგენილი და ისიც შესაქცევის კილოთი და ხასიათით“. ამიტომ ცდილობდა ყველა გაყალბებული და ხელოვნურად შექმნილი ეპიზოდების გამოაშკარაებას. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია, აკაკის წერილი „სათეატრო შენიშვნა“,⁶ სადაც საუბარია დავით ერისთავის მიერ ფრანგულიდან გადმოკეთებული პიესის „სამშობლოს“ შესახებ.

პირველ რიგში, აკაკი უცხოურიდან გადმოკეთებული თხზულებების ავტორებს „სწორედ შესაფერ მონყობილ დროსა და ადგილის“ შერჩევისაკენ მოუწოდებს, რათა პიესას „უცხოობა არ ეტყობოდეს“. ისტორიული თხზულებების დახასიათებისას აკაკი ორ სახეობას გამოჰყოფს: ისტორიულს, რომელიც ჭეშმარიტებაზე უნდა იყოს დამყარებული და „ისტორიულგვარს“ ანუ „ვითომ ისტორიულს“, რომელშიც როგორც მოქმედება, ისე მოქმედნი პირნიც გამოგონილია, მაგრამ ავტორი იმ დროის ხასიათსა და ვითარებას ნამდვილად გვიხატავს“ და აღწერილი ამბავი სწორედ ისე უნდა მომხდარიყო, როგორსაც ავტორი გადმოგვცემს. აღნიშნულ წერილში პიესას „სამშობლო“ აკაკი არც ერთ კატეგორიას არ მიაკუთვნებს და დ. ერისთავს, ისტორიული სიმართლის დაცვის აუცილებლო-

ბისაკენ მოუწოდებს. აკაკისათვის გაუგებარია, თუ რაში დასჭირდა ავტორს ქართველი ჯარის ასე ბეჩავად წარმოდგენა, რომლებიც „მართლა და ცხვრები ეგონება მკითხველს, იჭერენ თხებივით და ახრჩობენ ძაღლებივით“. სპარსელი სარდლები კი სწუხან „რა უბედურებაა, რომ მოჰყავთ და მოჰყავთ ეს ქართველი ტყვეები“ და სხვა. აკაკისათვის კატეგორიულად მიუღებელია ამგვარად საკითხის დაყენება, საქმე იმაში კი არ არის, რომ ქართველები არ მარცხდებიან და ტყვეებად არ მიჰყავთ, არამედ აუცილებლად მიაჩნდა, რომ პიესაში წარმოედგინათ ქართველთა თავგანწირული ბრძოლა და ღირსეულად დამარცხებაც და თუ ავტორი ამას მოქმედებით ვერ გამოხატავდა სიტყვიერი მინიშნება მაინც ყოფილიყო სპარსელების მხრიდან თუ რა ძვირად უჯდებოდა მტერს იმათი დაჭერა და პიესაც ერთიასად გაუმჯობესდებოდა აკაკის სხვა „მცირე შენიშვნებთან“ ერთად გაუმართლებლად მიაჩნდა ქეთევანის სახის ინტერპრეტაციაც, რომელიც „ისე მოჰგავს ქართველ ქალს, როგორც გველი მტრედსა“. აკაკი დამაჯერებლად ასაბუთებს ქეთევანის არაბუნებრივ „ორბუნებრივ“ მოქმედებას, რომელიც „სულით მაღალი“ ადამიანის მსგავსად ლევანისადმი სიყვარულსაც განიცდის, ქმრის წინაშე კი სინდისი ქენჯნის. ამავე დროს ქართველ შეთქმულებსაც ღალატობს და ქმარსაც სასიკვდილოდ იმეტებს. აკაკის აზრით, უმჯობესი იქნებოდა პიესის გადმოკეთების დროს, ავტორს ქეთევანი არაძირეულ ქართველ ქალად გამოეყვანა, თუნდაც სპარსელად, შემდეგ მონათლული და გაქართველებული და როდესაც სპარსელები თბილისში შემოვიდოდნენ, მიძინებული გრძნობა, სამშობლოსადმი სიყვარული, გაჰღვიძებოდა და ისე ემოქმედნა, როგორც პიესაში. ასეთ შემთხვევაში არადამაჯერებელი არაფერი იქნებოდა და „აზრი და დრამის ჭახრაკიც“ ისევე ის დარჩებოდა. აკაკი დავით ერისთავს აღნიშნული შენიშვნების გათვალისწინებას ურჩევს და „თუ ეს დრამა ავტორმა ხელახლად ამგვარად გადააკეთა და ცოტა შალაშინიც გაჰკრა აქაიქ, მაშინ ეს პიესა ჩინებულს ადგილს დაიჭერს ჩვენს მწერლობაში. გადაიქცევა „ისტორიულგვარი“ პიესად და მადლობასაც გვათქმევინებს ავტორისათვის“.

ისტორიული სინამდვილის დამახინჯების ფაქტებს აკაკი სხვა პიესებშიც ხედავს. წერილში „ბენეფისიალექსევიმესხივეისა“⁷ საუბარია კოტე მესხის პიესის „ბაგრატი IV“ის თაობაზე, რომელიც ავტორს ბ. პოლონსკის „უხეირო დრამიდან „იმერეთის დედოფალი“ რუსულიდან გადმოუკეთებია. პიესა ისტორიულია, მაგრამ აკაკისათვის ის მხოლოდ გაყალბებაა და მეტი არაფერი. „ეს დრამა იმდენად ისტორიულია, რამდენადაც ზღაპრული და ისეც ქართული, როგორც ჩინეთური...“ აკაკის გადმოცემით, ქართველ ავტორს დარეჯანი ბაგრატიად უქცევია, კაბა გაუხდევინებია და წვერულვაში გამოუბამს. ისე გადმოუკეთებია, რომ „პიესის წამკითხველს ანუ მნახველს ეგონება, რომ ჩვენს წარსულ ცხოვრებაში, გარდა საძაგლობისა არა ყოფილა რა – მადლობა ღმერთს, რომ ეს ცილის წამებითი პიესა ისე უხეიროდ არის დანერილი, რომ შთაბეჭდილებას ვერავისზედ მოახდენს“.

აკაკი მხატვრულ დამაჯერებლობას, ცხოვრებისეული სიმართლის გადმოცემას დრამატურგთან ერთად მსახიობისგანაც მოითხოვდა. „როგორც მწერალს, ისე აქტიორს წარმოდგენის დროს უნდა ჰქონდეს სახემიხოლოდ იმ პირის სინამდვილით გადმოცემა და გამოხატვა, რომელსაც ადგენს და არა სხვა რამე. იმას არ უნდა ჰქონდეს იმ დროს მხედველობაში პუბლიკა და მისი მონონება ან დანუნება“⁸. აკაკის ეს მოსაზრება უპირველესად არტისტის მოვალეობის გრძნობასთან, საქმისადმი კეთილსინდისიერ დამოკიდებულებასთან არის გადაჯაჭვული. მსახიობის ფუნქცია, მისი დანიშნულება და აღმზრდელიობითი როლი აკაკიმ წერილში „სათეატრო შენიშვნა“⁸ ზუსტად განსაზღვრა და ჩამოაყალიბა. აკაკის განმარტებით, აქტიორი მოძღვარია ხალხისა, ის არის მწერლის თანაშემწე, მოკარნახე. მწერლის სურათებს ის ახორციელებს და ერთად თავმოყრილს ხალხს ცოცხლად და ნათლად გადასცემს. ერთსა და იმავე დროს აქტიორს ან აქტრისას შეუძლიან ამოდენა ხალხს აგრძნობინოს ისე, როგორც თვითონ გრძნობს: თვალი აუხილოს და დაანახვოს: რა არის ცუდი და რა არის კარგი, რა არის საგულისხმო, ან რა არის საქებარი და სასიამოვნო. „ერთის სიტყვით, დააფიქროს, აგრძნობინოს და ამოქმედოს“... და თუ მსახიობი ამ მოვალეობას უღალატებდა,



მაშინ მათ პასუხს მოსთხოვდა და მკაცრ კრიტიკასაც არ მოერიდებოდა. აკაკი თავის სათეატრო წერილებში (ქართული თეატრი, სათეატრო შენიშვნები და სხვა) – საფუძვლიანად აანალიზებს ქართველ მსახიობთა შემოქმედების დადებით და უარყოფით მხარეებს. მსახიობთა პროფესიულ ჩვევებში, როლების დაკვირვებით შესწავლას, მათი ზეპირად ცოდნას მოითხოვდა. მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად მსახიობებს როლების უცოდინარობის გამო აკრიტიკებდა, მათდამი თანაგრძნობასაც გამოთქვამდა. აკაკიმ კარგად იცოდა, რომ თეატრში არსებული მძიმე პირობების გამო, მსახიობს ხშირად ურეპეტიციოდ თამაში უხდებოდა. ისიც მშვენივრად ესმოდა, რომ „მსახიობის ბედი და უბედობა“ სხვის ხელში, პირველ რიგში კი რეჟისორის ხელში იყო. ხშირად სხვაზე დამოკიდებული მსახიობი უმაღლესი ნიჭის პატრონიც რომ ყოფილიყო, თუ მას შესაფერი როლი არ ექნებოდა და განზრახ სხვა როლს მისცემდნენ „თანდათან ღირსება დააკლდებოდა“.

აკაკი განსაკუთრებით კოტე ყიფიანის შემოქმედებით იხილებოდა და ამბობდა: „ის არტისტია სულით, გულითა და ჭკუით, ... თამაშის დროს, იმას თითქოს დავინყე-

ბული ჰყავდეს მაცურებელი და მხოლოდ ჰფიქრობს როლის სინამდვილეზედ... სხვების გულის მოსაგებად არას უმატებს. თქვენ ვერ შენიშნავთ მის სახეზედ გადაჭარბებულ მოძრაობას და მიხრამოხრაში საოხუნჯო მანჭიაობას... თუმცა სიტყვები ავინყდება, მაგრამ ამ ნაკლუვანებას ადვილად ასწორებს ხოლმე“.⁹

აკაკი არაერთხელ აღნიშნავდა ქართულ სამსახიობო სკოლის მაკო საფაროვას, ვასო აბაშიძის, ნატო გაბუნias, კ. ყიფიანის და სხვა წარმომადგენელთა უდიდეს ღვაწლს ქართული თეატრის არსებობის საქმეში. ყოველთვის დიდი პატივისცემით მოიხსენიებდა ეფრო კლდიაშვილის მოღვაწეობას, ჯერ ქუთაისის სცენისმოყვარეთა და მოგვიანებით პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბებაში. ვასო აბაშიძე კი ქართული სცენის დიდოსტატად და ჭეშმარიტ ხელოვანად მიაჩნდა. იგი დიდად აფასებდა ლადო მესხიშვილის ტექნიკასა და მის რომანტიკულ პათოსს.

თეატრალურ წერილებში აკაკი, არა მარტო ქართველ მსახიობთა, არამედ უცხოელ მსახიობთა შემოქმედებასაც ეხება. ამ მხრივ საყურადღებოა თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსული იტალიელი ტრაგიკოსის, შექსპირის სცენური სახეების შემქმნელის ერნესტო როსისადმი „თქმული სიტყვა“. მეფე ლირის, ჰამლეტის, რომეოს, მაკბეტის მოკლე დახასიათებაში, ის არა მარტო გამოავლენს მსახიობის მაღალ სამემსრულებლო ოსტატობას, არამედ ხაზს უსვამს „შექსპირის შემოქმედებით ძლიერებასაც“, რამაც მსახიობის წარმატება განაპირობა, ვინაიდან „უვარგისი მეფე, უნიჭო არტისტის როლში უფრო სასაცილო ხდება, ვიდრე უნიჭო არტისტი მეფის როლში სცენაზე“.

აკაკი თეატრალური ხელოვნებისადმი თავის დამოკიდებულებას პოეზიაშიც გამოხატავდა. ლექსი „კურთხევა თეატრი“ გაზ. „თეატრს“ უძღვნა, „არტისტის აღსარება“ მომღერალ — მაკინე ამირეჯიბს, „ჩემს სათაყვანოს“ — მაკო საფაროვას და სხვა.

აკაკი, როგორც თეატრალური კრიტიკოსი გამოირჩევა მახვილგონიერებით, სასცენო ხელოვნების შემოქმედების სპეციფიკური საკითხების ცოდნით, მასშტაბური აზროვნებითა და ოპერატიულობით. თეატრის მოღვაწეებთან ახლო ურთიერთობის მიუხედავად იყო პირუთენელი, ობიექტური შემფასებელი. მისი კრიტიკული წერილები საზოგადოების დიდ ინტერესს იწვევდა. აკაკის, ილიას, კ. მესხის, ვ. გუნიას და სხვა მოღვაწეთა თეატრალურმა სტატიებმა დიდი როლი ითამაშა ქართულ თეატრალურიესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში.

აკაკიმ, როგორც თეატრალურმა კრიტიკოსმა, ჩვენს თანამედროვეობას დაუტოვა არა მარტო მდიდარი მასალა იმუშამინდელი თეატრალური ცხოვრების შესახებ, არამედ ობიექტური კრიტიკის მაგალითებიც.

ლიტერატურა

1. დროება, 1873, 39.
2. აკ. წერეთელი თეატრის შესახებ, თბ., 1955, გვ. 70.
3. დილა, 1913, 30.
4. აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 21.
5. ივერია, 1903, 214
6. აკაკი წერეთელი, თეატრის შესახებ. გვ. 83.
7. გაზ. „თეატრი“, 1885, 17.
8. დროება, 1881, 25.
9. აკაკი წერეთელი, თეატრის შესახებ, 80,
10. იქვე, 99.

კიდევ ერთხელ ნოჩენს სტურუა

და ანა მხოლოდ ის...

დალი მუხლაქა

„რობიკო სტურუა, რამდენიმე ეპიზოდი რეჟისორის ცხოვრებიდან“. ასე ეწოდება მანანა ანა-საშვილის მიერ შექმნილ ფილმს და მიუხედავად იმისა, რომ მე არ გახლავართ კინომცოდნე, თავს უფლებას მივცემ ზოგიერთი მოსაზრება გამოვთქვა ამ კინოსურათისა და მისი ავტორის შესახებ. უკვე კარგა ხანია, რაც რ. სტურუას თეატრი ჩემი კვლევის საგანს წარმოადგენს. კარგად ვიცნობ მ. ანასაშვილსაც. ის იყო ჩემი სტუდენტი, ახლა მეგობარია.

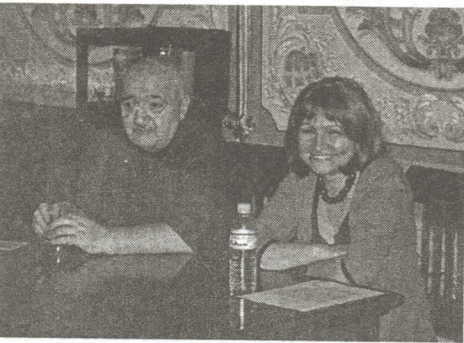
მანანა არაჩვეულებრივად მიზანმიმართული, ენერგიული და რუდუნებითი შრომის უნარით დაჯილდოვებული პიროვნებაა. ფორმულა – „ნიჭიერი და ზარმაცი“ შემოქმედის შესახებ ჯერ თავისთავადაა არასწორი, მ. ანასაშვილთან, მის ხასიათსა და უნარ-ჩვევებთან მიმართებაში კი სავსებით კარგავს აზრს. ნიჭი, როგორც ეს კარგადაა ცნობილი, აზროვნების იმგვარი ტემპერამენტიცაა, მოსვენებას რომ არ გაძლევს და იძულებულს გხდის მუდმივ ძიებაში იმყოფებოდე. მით უფრო, თუ შესაძლებლობებიც მრავალმხრივი გაქვს. მ. ანასაშვილი სწორედ ასეთი შესაძლებლობების მქონე შემოქმედია.

შოთა რუსთაველის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე მოსვლამდე (ლ. იოსელიანის სახელოსნო, 1981წ.) მ. ანასაშვილმა წარმატებით დაამთავრა სამედიცინო ინსტიტუტის სამკურნალო ფაკულტეტი. მუშაობდა ექიმთერაპევტად. ის იყო ქნი ლილის ერთერთი გამორჩეული მოწაფე, ბ-მა მიხილ თუმანიშვილმა კი უკვე V კურსიდან დანიშნა თავის ასისტენტად. ასეთი რამ მანამდე არასოდეს მომხდარა. ბ-ნი მიშა ასისტენტებად მხოლოდ ყოფილ მოწაფეებს იყვანდა. თავისი პირველი სპექტაკლიც – ვოდევილი „ბნელ ოთახში“ მ. ანასაშვილმა მ. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით შექმნილ კინომსახიობთა თეატრში დადგა და უკვე 20 ნელზე მეტია, რაც წარმოდგენა არ ჩამოდის ამ თეატრის სცენიდან. მოგეხსენებათ, ასეთი პრეცედენტებით განებივრებული ვერ არის ქართული თეატრი. სპექტაკლის ეს ხანგრძლივი სიცოცხლისუნარიანობა კი თავისთავად მეტყველებს მის აშკარა ღირსებებზე. მას ამშვენებდა შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი, სახიერი რეჟისორული გადანწყვეტა და ვოდევილის სცენური ინტერპრეტაციისთვის აუცილებელი სილალე და მსუბუქი სუნთქვა. ამავე თეატრის სცენაზე მან მალევე დადგა შვარცის „დრაკონი“. ტოტალიტარული რეჟიმის მხილებაზე აგებული ამ მკაცრი, უკომპრომისო და მხატვრული მთლიანობით გამორჩეული სპექტაკლის პრობლემათა აქტუალიზება არ გასჭირვებია ახალგაზრდა რეჟისორს და იგი ლოგიკურად ჩაინერა მ. თუმანიშვილის თეატრის მხატვრულ თუ იდეურ დისკურსში. სოხუმის თეატრის ქართულ დასში მ. ანასაშვილმა წარმატებით განახორციელა ლ. თაბუკაშვილის პიესის „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“ ერთერთი პირველი დადგმა, წარმოადგინა ედუარდო დე ფილიპოს „ცილინდრი“ და მიზეზთა სხვათა და სხვათა გამო საერთოდ წავიდა თეატრიდან..

ქნი მანანა წლების განმავლობაში მუშაობდა ტელევიზიაში, იყო ლიტერატურული თეატრის არაერთი მნიშვნელოვანი გადაცემის ავტორი. მან შექმნა რუსთაველის, მარჯანიშვილისა და კინომსახიობთა თეატრების საეტაპო სპექტაკლების ტელევერსიები, მიჰყავდა საავტორო გადაცემა „კინონოსტალგია“. ალბათ, ბევრს ახსოვს საინტერესოდ გააზრებული ის კინოშედეგები, რომლებიც ქმა მანანამ წარუდგინა საზოგადოებას.

ჩემი ყოფილი სტუდენტი ახლა თავად გახლავთ შესანიშნავი პედაგოგი. მას 27 წლის განმავლობაში შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს უნივერსიტეტში მიჰყავდა რეჟისურისა და სამსახიობო ოსტატობის კურსები. ახლა იგი ილია ჭავჭავაძის უნივერსიტეტის პროფესორია, მიჰყავს საბაკალავრო პროგრამა „თავისუფალი მეცნიერებები“, რომელიც ამ უნივერსიტეტისა და ა.შ.შ. მიჩიგანის უნივერსიტეტის ერთობლივ პროექტს წარმოადგენს. პროგრამა დაფუძნებულია ლიბერალური განათლების კონცეფციაზე. ამჟამად მ. ანასაშვილი კითხულობს ლექციების ციკლს შექსპირზე, XIX საუკუნის რომანსა და დიად ფილმებზე. იგი მუშაობდა აგრეთვე ა.შ.შ. ვის-

„თქოცნი და სხოკეპა“ № 5-6
30



კონსინისა და ჯონ ჰოპკინსის უნივერსიტეტებში ასწავლიდა მსახიობის ოსტატობასა და რეჟისურას კ. სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით. კიდევ ბევრი რამ შეიძლება ითქვას მ. ანასაშვილის პედაგოგიური მოღვაწეობის შესახებ, მაგრამ ახლა, ალბათ, რამდენიმე სიტყვა უნდა ვთქვა მის შემოქმედებაზე კინემატოგრაფში.

მ. ანასაშვილის გადაღებულია მშვენიერ ქალთა (ნ.კობერიძე, ნ. მურვანიძე, ლ. ქავჭავაძე, ნ. ხუსკივაძე, ნ. ჭანკვეტაძე) მშვენიერი აქტიორული ანსამბლით გამორჩეული ფილმი „მხოლოდ ერთხელ“, მან განახორციელა რ. ჩხეიძის „დონ კიხოტის“, ნ. ჯორჯაძის „ფრანგი კულინარის 1001 რეცეპტი“ (ნომინირებული ოსკარზე 1997 წ) და მ. კოკოჩაშვილის „ნუცას სკოლის“ ქასტინგი. გადაიღო სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმები „მშვიდობის ხის ფესტივალი“, „პიერ რიშარი საქართველოში“, კაპუნიას დღესასწაული. ახლახანს კი წარმოადგინა მართლაც განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე დოკუმენტური ფილმი – „რობიკო სტურუა, რამდენიმე ეპიზოდი რეჟისორის ცხოვრებიდან“. როგორც იქნა, კინემატოგრაფისტთა მაღალი ყურადღება მიიპყრო რ. სტურუამ და მისმა განუმეორებელმა თეატრმა. არ მინდა დავმალო სიხარული იმის გამო, რომ ამ ფილმის რეჟისორი, პროდიუსერი და სცენარის ავტორი სწორედ მანანა ანასაშვილია.

ვინც კარგად იცნობს რ. სტურუას შემოქმედებას ის, ალბათ, დამეთანხმება, რომ ფილმში გამოკვეთილია როგორც რ. სტურუას თეატრის თავისებურებანი, მისი პოლისემიური, პოლისტრუქტურული ხასიათი, ისე თავად „რობიკოს“ მოუგერიებელი მომხიბვლელობა, თუმცა ავტორები (სცენარის თანაავტორი მ. ბასინოვი, ოპერატორები: ლ.პატარაია, ნ. ნამგალაძე) მიზნად არ ისახავდნენ მთლიანობაში მოეცვათ რ. სტურუას თეატრი და პიროვნება. ფილმის ფორმატი, მისი მწირი ტექნიკური და ფინანსური ბაზა, რომ არაფერი ვთქვა სხვა დამაბრკოლებელ ვითარებებზე,

ასეთ შესაძლებლობებს არ მოიცავდა. და მაინც ფილმი შედგა. იგი აგებულია დიდი რეჟისორის რეპეტიციებისა და სპექტაკლების ფრაგმენტებზე, მაგრამ ამ ნაწილებში კარგად მოიაზრება მთელი. მ. ანასაშვილის პროფესიული ოსტატობაც სწორედ აქ გამოსჭვივის. კინოსა და თეატრის რეჟისორს კარგად აქვს მოხელთებული ის, რაც იშვიათად ემორჩილება მარტოოდენ განსჯასა და ლოგიკურ ანალიზს და რასაც კრეატიული აზროვნების სიღრმე და სინატიფე აპირობებს.

პირადად ჩემთვის ამ ფილმში ყველაზე უფრო დამაინტრიგებელი და საინტერესოა ცდა რ. სტურუას როგორც მრავალუცხოებიანი განტოლების ამოხსნისა, მისი შეუღწევადი, ენიგმური სამყაროს წარმოსახვისა. სახელგანთქმული რეჟისორის პორტრეტის კინოვერსიის დასაწყისშივე გაიღვებს კადრები ჩვენში თუ საზღვარგარეთ წარმოდგენილი მისი სპექტაკლებიდან. ისმის საყოველთაო აღიარების დამადასტურებელი მქუხარე, დაუღალავი აპლოდისმენტები; ჟღერს გ. ყანჩელის მიერ „კავკასიური ცარცის წრისათვის“ შეთხზული მუსიკის დაუფინყარი ფრაზები და ამ ამბულელებელი, ერთგვარი ეიფორიის მომგვრელი პროლოგის ბოლოს მსხვილი პლანით გამოიყოფა რუსთაველის თეატრის სცენაზე გამოდგმულ სკამზე მოკალათებული, დაღვრემილი რობიკო. იგი გასცქერის მაყურებელთა დარბაზს და ამბობს: „ისე მომბეზრდა ეს თეატრი. რაც

საუკეთესო იყო წამართვა, ამომწოვა... (ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ) მაგრამ არის რამდენიმე ნუთი, რის გამოც ყველანი რჩებიან თეატრში. რეპეტიციზზე ჩამოვარდება რალაც იდუმალი ატმოსფერო, როცა ყველამ ვიცით, რომ დაიწყო რალაც ისეთი – მუზეუმის ჩამოსვლა. ... ეს პროცესი იმდენად ტკბილია, რომ შენ ამის განმეორების გამო რჩები თეატრში..." მოულოდნელობის ეფექტზე აგებული რ. სტურუას სულიერი თავგადასავლის ეს ფრაგმენტი, გაჯერებული გულწრფელი, აღმსარებლური იმპულსებით, ამავედროულად წარმოდგენაცაა, რ. სტურუას, ასე ვთქვათ, ყოველდღიური თეატრია. და აქ ეპატაჟისადმი მის დაუძლეველ მიდრეკილებასთან ერთად ამოსაკითხია ისიც, რომ ეს "მოზებურება", "წართმევა" თუ "ამონოვა" რობიკოს ყველაზე დიდი სიყვარულის დადასტურებაა. ფილმი ცხადყოფს, რომ რ. სტურუას ყველაზე მძაფრი ვნება, მისი გოლგოთაც და ჯვარცმაც თეატრია.

ავტორები, როგორც უკვე ვთქვი, არ აცხადებენ პრეტენზიას რ. სტურუას ფენომენის სრულ ამოცნობაზე. პირიქით, რობიკოს პროვოკაციული ტექსტის შემდგომ ისმის კითხვა – ვინ არის ის? და ჩვენ გვთავაზობენ სწორედ იმ ნაწყვეტს „გოდოს მოლოდინის“ რეპეტიციიდან, სადაც მსახიობების ა. ამირანაშვილის, ლ. ბერიკაშვილისა და მათ შორის მდგომი ზ. პაპუაშვილის გმირები ცდილობენ გაარკვიონ, ვინ არის ეს შეუცნობელი გოდო. მათ მიერ განსახიერებულ პერსონაჟები აცხადებენ: „ღირსეული პიროვნებაა, ჩვენი ახლო მეგობარია, ჩვენ მას შორიდან ვიცნობთ, მართალია, მე მას კარგად არ ვიცნობ, მე არც კი ვიცი, როგორ გამოიყურება"... ამ აბსურდული, ურთიერთგამომრიცხავი ჩვენებების შემდეგ მაყურებელი ხედავს კომპოზიციურად ზუსტად ისევე აგებულ კადრს, ოღონდა ზ. პაპუაშვილის ნაცვლად მსახიობებს შორის ახლა თავად რ. სტურუა დგას. იგი მიმართავს რეჟისორული ჩვენების ხერხს, კარგად შეაჯანჯღარებს მსახიობებს და წარმოთქვამს ეპიზოდის ფინალურ ფრაზას – „და ამიტომაც გეგონეთ გოდო, არა?!"



მაყურებელს უმხელენ, რომ ილუზიაა რობიკოს ბოლომდე შეცნობა, იგის ამოცანაა, რომლის პირობა მუდმივად იცვლება, მაგრამ ამასთან ერთად ხერხები, რომლითაც აპელირებს ფილმის რეჟისორი, სულ უფრო და უფრო მეტად გვაახლოებს რ. სტურუას ხასიათისა და ბედისწერის შთანჯდომასთან. ხელდასმული და რჩეული რჩეულთა შორის, იგი აქ მსხვერპლადაცაა წარმოსახული და მე ძალიან მომწონს ფილმის ეს პარადიგმული მიმართება, შეპირისპირებებზე აგებული მისი წყობა.



დასასრულისკენ მიდრეკილ, შესანიშნავად კადრირებულ და ოსტატურად დამონტაჟებულ ფინალში გამოყენებულია შექსპირის „მეთორმეტე ღამის“ სტურუასეული დადგმის ის ეპიზოდი, სადაც ზ. პაპუაშვილის სრულიად ფანტასტიკური, დაუჯერებელი აქტიორული ოსტატობით შესრულებული მალვოლიო წარმოთქვამს: „ თქვენ მე სასტიკად შეურაცხმყავით, კმარა! “. გაისმის ხმაურთა წყება ამავე სპექტაკლში ჩასმული გოლგოთის მისტერიიდან და ქრისტეს სხეულზე სამსჭვალთა დაჭედების ხმოვანი რიგი ეფინება რ. სტურუას კიდევ ერთ მსხვილ პლანს. კადრის სიღრმეში გამომკრთალი, გოლგოთის გზაზე შემდგარი, მძიმე ჯვრის მტვირთველი ფიგურა რამდენჯერმეა გადაფარული რუსთაველის თეატრის კარიბჭიდან მომავალი რობიკოს რაბლებიანური ფიგურით. როგორც იტყვი-



ან – კომენტარები ზედმეტია! აქ საკვებით გამჭვირვალეა ქვეტექსტიც და ზეამოცანაც, აგრეთვე მთელი ამ სცენის მრავალგვარად ინტერპრეტირების შესაძლებლობებიც, მაგრამ უმთავრესი აქ, ალბათ, მაინც ისაა, რომ რ. სტურუასადმი მიძღვნილ მრავალრიცხოვან გამოკვლევებს, პორტრეტებსა და ესსეებს შორის, სწორედ ამ ფილმშია აღბეჭდილი ახალი ხედვა მისი სულიერი თავგადასავლისა.

კინოსურათში ბევრი სხვა რამაცაა საინტერესო. რ. სტურუას მუსიკალური თემა იდენტურია ჰამლეტის მუსიკალური თემისა. კადრებს სკანდალურად გახმაურებული სპექტაკლიდან “ჯარისკაცი, სიყვარული, დაცვის ბიჭი და.. პრეზიდენტი“, რომელმაც რ. სტურუას თეატრში ყოფნა არყოფნის საკითხიც კი წამოჭრა, წაეფინება რობიკოს გზა თეატრიდან სახლამდე.. ღამით, ამ გზაზე მარტო მიმავალი მაცესტრო, ისე როგორც ფილმის ყველა სხვა ნაწილში, ეხმიანება მ. ანასაშვილის მიერ შერჩეულ შეკითხვებს, მაგრამ ეს ყველაფერი მოაზრებულია როგორც რ. სტურუას ფიქრები. ისმის მისი ხმა: “როდემდე უნდა იყო რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი? ან უნდა გაგაგდონ, ან თვითონ უნდა წახვიდე, თავის ნებით, მე პირადად, არ წავალ. იმიტომ, რომ აქ არის ტრადიცია, რომ უნდა გაგაგდონ. არ მინდა დამხვრიტონ, როგორც ახმეტელი, მაგრამ უნდა გამაგდონ. ჩემი ნებითაც შემიძლია რომ წავიდე.. მაგრამ მინდა რომ გამაგდონ.”

არაჩვეულებრივია ის ინტონაციური მრავალფეროვნება, რომლითაც რეჟისორი წარმოთქვამს ამ ტექსტს. ამ მრავალფეროვნებიდან ახლა მხოლოდ ორ ასპექტს გამოვყოფ. ესაა სტურუასეული ხედვა ხელოვანის ხვედრისა სამყაროსა თუ სახელმწიფოში და ერთგვარი ავტობიოგრაფიული, თუმცა იგი ვერა და ვერ შეგატანინებს ეჭვს ამ მრავალნიშნა ტექსტის ავტორის განუსაზღვრელ, ამოუწურავ შესაძლებლობებში. ამ ტექსტის შინაარსისა და მნიშვნელობის ამოკითხვას ხელს უწყობს შესანიშნავი რეჟისორული სვლა. რ. სტურუას გზას შინისაკენ თან გასდევს მელოდია ცნობილი იტალიური სიმღერისა “კუანდო კუანდო, კუანდო, კუანდო”. მუსიკა იმ გახმაურებული სპექტაკლიდან გადმოდის, წინ რომ უსწრებს ამ ეპიზოდს. “ჩუანდო” ჩვენს ენაზე ნიშნავს “როდის”.

თეატრიდან რეჟისორების “გაგდების” უკვდავი ქართული ტრადიციის კონტექსტში არ შემიძლია არ გავიხსენო ფილმის კიდევ ერთი შესანიშნავი სცენა. ოსტატურად განათებულ, ირეალურობით შემოსილ ინტერიერში რუსთაველის თეატრისა დაიარება რ. სტურუა. “ქიმერიონის” ფრესკების მიღმა თითქოს გამოკრთიან ფანტომებად ქცეული ლანდები იმ დიდი მოღვაწეებისა, რომლებსაც იგონებს რ. სტურუა. სწორედ მათ განაადიდეს ეს უპირველესი ქართული თეატრი, განსაზღვრეს მისი განუმეორებელი აურის ძალმოსილება. ისეთი განცდა გეუფლება, თითქოს ისინიც აქ არიან, სადღაც კადრს მიღმა და რობიკო ამბობს: “...ჩემს პედაგოგებად მე ვთვლი ბნ მიხეილ თუმანიშვილს, იგი რომ არ ყოფილიყო, მე ვერ გავხდებოდი რეჟისორი... და, რასაკვირველია, ბნ დოდო ალექსიძეს, რომელმაც მე შემაყვარა თეატრი, როგორც თამაში, როგორც ადგილი, სადაც უნდა მივიღო უდიდესი სიამოვნება და ვიყო ბედნიერი”. ამ ტექსტის სხვა მრავალ ქვეტექსტთან ერთად, ვფიქრობ, ამ ეპიზოდში ამოსაკითხია რობიკოს სინანულიც ახალგაზრდული მაქსიმალიზმის გამო და მე მოხიბლული ვარ რ. სტურუას აღიარებით, რომელიც მონანიებას ჰგავს აქ.

ფილმში, რასაკვირველია, აღმატებულ ხარისხში განიხილავენ რ. სტურუას ხელოვნებას და ღვანლს, ხოტბას ასხამენ მის ოსტატობას. გამოდიან: ვია ყანჩელი, გოგი მესხიშვილი, ალან რიკმანი, იოსი პოლაკი, ჟანრი ლოლაშვილი, კახი კავსაძე და სხვანი და სხვანი. ეს ყველაფერი, რაღა თქმა უნდა, საინტერესოა, მაგრამ ვერც ერთი ეს ნარაცია ისე ნათლად ვერ გადმოსცემს რ. სტურუასადმი დამოკიდებულებას, როგორც კადრები, რომლებშიც აღბეჭდილია დიდი რუსი მსახიობის ალექსანდრე კალიაგინის მზერა, მიმართული რობერტ სტურუასადმი. ა. კალიაგინი ფილმში თამაშობს ნანყვეტს თეატრ “ეტ სეტრა”ში რობერტ სტურუას მიერ დადგმული სპექტაკლიდან “კრეპის უკანასკნელი ფირი” და გადის რეპეტიციას მასთან რუსთაველის თეატრში. სწორედ ამ რეპეტიციის დროს კამერა აფიქსირებს მსახიობის უყოყმანო მორჩილებას რეჟისორისადმი და განსაკუთრებულ ყურადღებას მის თვალებს მიაპყრობს. ეს თვალეები ააშკარავენ, როგორ აღმერთებს ა. კალიაგინი რ. სტურუას, როგორ ეთაყვანება მას.

რეჟისორი იღებს რობიკოს “კოსმიური” წარმომავლობის იუმორით გაჯერებულ სცენას. აქ თითქოს ხუმრობენ, მაგრამ ჩვენ ხომ კარგად ვიცით, ყოველ ხუმრობაში მართლაც არის ცოტაოდენი ხუმრობა. და აი, მაყურებელს სთავაზობენ ფრაგმენტებს რ. სტურუას 65 წლისადმი მიძღვნილი ვახშმიდან. დასაწყისში რობიკო რუსთაველის თეატრის მშვენიერ ქალბატონებთან



ერთად უზის ცალკე მაგიდას... მერე ჭრის ვეებერთელა სადღესასწაულო ტორტს და კარგად აღარ მახსოვს რას ლოკავს დანას თუ თითს? მან, რა თქმა უნდა, იცის, რომ უღებენ. სახეზე თვითირონიული ღიმილი დასთამაშებს, მაგრამ, ისე როგორც ყოველთვის, ახლაც ძალიან კმაყოფილია არაორდინალური გადანყვევტილებით... და განა შეიძლება ამგვარ სიამოვნებას შეედაროს ეტიკეტის დარღვევით გამოწვეული კონფუზი?!

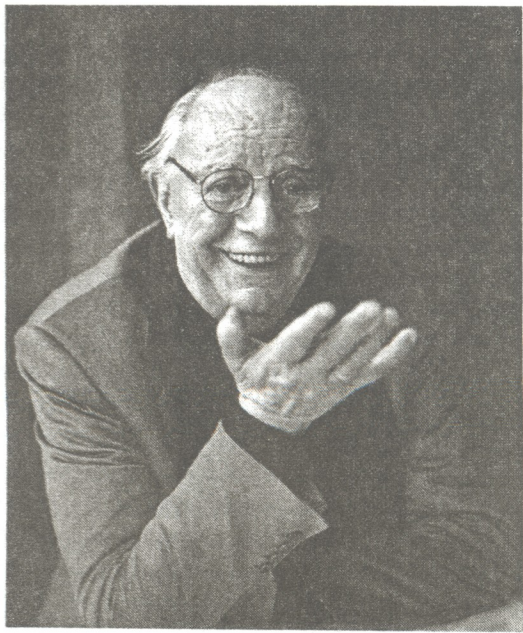
შემდეგ სცენაში იუბილარი სხვა სუფრასთან ზის. აქ არიან საგანგებოდ მონვეული სტუმრები, დასის სხვა თანამშრომლები. თამადა კახი კავსაძე და ისიც, მისთვის ჩვეული ელვარე არტისტულობითა და ექსცენტრიკული გზებით წარმოსთქვამს რობიკოს სადღეგრძელოს: "В первой половине прошедшего века, 31 июля 1938 года задрожала земля. Все помнят, что было большое землетресение, какие то там стихийные катаклизмы происходили, но никто не понял, что это такое. Они поняли только в 196... в каком году Вы поставили свой лучший спектакль?"

თავისი საუკეთესო სპექტაკლი "ყვარყვარე" რ. სტურუამ 1974წ. დადგა. ეს შედევი, ისე როგორც "მეფე ლირი" და ბევრი სხვა დადგმა ფილმში არ არის წარმოდგენილი იმის გამო, რომ მასალა არ მოიძებნება. შემორჩენილი ფირები კი უზარისხზოა. რეჟისორი იძულებული იყო დასჯერებოდა, არსებითად, მიმდინარე რეპერტუარს. ეს სპექტაკლებია: ბეკეტის "გოდოს მოლოდინში" და "კრეპის უკანასკნელი ფირი", ბრეხტის "კავკასიური ცარცის წრე", შექსპირის "რიჩარდ III", "ჰამლეტი" (რუსთაველის თეატრსა და მოსკოვის თეატრ "სატირიკონში") და "მეფე ლირის" რეპეტიცია ი. პოლაკთან (ისრაელი), დ. კლდიაშვილის "დარისპანის გასაჭირი", ლ. ბულაძის "ჯარისკაცი, სიყვარული, დაცვის ბიჭი და პრეზიდენტი", ი. ჭავჭავაძის "კაცია ადამიანი?!" ცხადია, ამონარიდები ამ სპექტაკლებიდან ვერ შექმნიდნენ სრულ სურათს რ. სტურუას თეატრალური ვერსიფიკაციებისა, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნე, მათი აგების, მონტაჟისა თუ თავად რ. სტურუას პიროვნების გამხსნელი ხერხები რამდენადმე ანეიტრალებენ უკმარისობის განცდას და აიძულებენ მაყურებელს მიიღოს თამაშის ის წესი, რომელსაც ფილმის ავტორები სთავაზობენ მას. იმ ანაბეჭდებში, რომელსაც წარმოგვიდგენს მანანა ანასაშვილი, გამჟღავნებულია რ. სტურუას პიროვნული და შემოქმედებითი სამყაროს იდენტურობა. ამასთან ერთად, რეჟისორი ყურადღებას გვამახვილებინებს თავისი არჩევანის სირთულესა და რეზულტატის შესაძლო ეფემერულობაზე იმიტაც, რომ მას სწორედ ფილმის დასასრულში გამოაქვს რ. სტურუას კიდევ ერთი, მნიშვნელოვანი ტექსტი: "როცა მე გავხდი 21 წლის, მე მოვედი რუსთაველის თეატრში და აი, მას შემდეგ ვარ ამ თეატრში... და როცა მეკითხებიან, რა დაგრჩა შენ ამ თეატრიდან? ვფიქრობ, გარდა ნოსტალგიური მოგონებებისა ჩვენ, თეატრის ხალხს, ხელშესახები არაფერი გვრჩება". დიახ, ჭეშმარიტად ცოტა რამ რჩება და არა მხოლოდ თეატრიდან, მაგრამ ზოგჯერ რჩება სახელი, ამ შემთხვევაში სახელი გენიალური რეჟისორისა, რომლის შესაცნობად ეს ფილმიც შეასრულებს თავის როლს.

შეიძლებოდა აქ დამესრულებინა ეს წერილი, მაგრამ მეორე ფინალის დაწერაც მომიხდა. ეტყობა, პოსტმოდერნული თუ პოსტპოსტმოდერნული ინტერტექსტუალური სივრცე თავის გავლენას ამჟღავნებს. უკვე რა ხანია, რაც თანამედროვე რომანების უმრავლესობა აღარ იწერება მხოლოდ ერთი ფინალით. მართალი გითხრათ, ძალიან მინდა ვნახო რ. სტურუას ერთი სპექტაკლი, ორი სხვადასხვა დასასრულით. მისი ვარიაციები, მაგალითად, ჰამლეტის თემაზე სხვადასხვა დადგმაშია განხორციელებული. იგი ოსტატია ცნობილი ნაწარმოების მოულოდნელი, სრულიად ახალი ინტერპრეტაციებისა და ამიტომაც მგონია, რომ მისი ამ განსაცვიფრებელი უნარის ერთ წარმოდგენაში გამოხატვა ძალზედ საინტერესო იქნებოდა.

ამას გარდა, ფილმი არ მთავრდება რ. სტურუას ზემოთ მოტანილი ტექსტით და კიდევ, რაიმე შენიშვნაც ხომ უნდა გამოთქვა. საფინალო კადრებშია გამოყენებული გოლგოთის მისტიკის ზემოთ უკვე აღწერილი კადრები, რომელშიც ერთმანეთზეა წაფენილი რ. სტურუასა და ჯვრის მატარებელი გმირის ფიგურები. აქვეა კიდევ ერთი ამონარიდი "მეთორმეტე ლამიდან". გრაფი ორსინო ამბობს: "დამშვიდდით, გთხოვთ დამშვიდდით. უდარდელი დღეები გველის. სიყვარული და ნეტარება არ მოაკლდება ჩვენს ქვეყანას, ჩვენს ულამაზეს ილირიას"... და ხელს დარბაზისკენ იშვერს. უნდა ვალიარო, რომ როგორც სპექტაკლში, ისე ფილმში ყველაზე ნაკლებ სწორედ ეს ოპტიმისტური პათოსი მომწონს. ჩვენში მძვინვარე საყოველთაო არაადეკვატურობის დროს ისიც არარეალურ, ძალზედ გაზვიადებულ დაპირებად მესახება. თუმცა, ერთი არაჩვეულებრივი ლოზუნგი გამახსენდა ახლა. XX საუკუნის II ნახევარში, პარიზში ერთ-ერთი დიდი სახალხო მღელვარების დროს დემონსტრანტებმა თეატრ "ოდეონის", ფასადზე, გამოფინეს ტრანსპარანტი წარწერით - "იყავით, რეალისტები, მოითხოვეთ შეუძლებელი!". ალბათ, ისიც უნდა ვთქვა, რომ "შეუძლებელი" შესაძლებელი აღმოჩნდა ჯერ კიდევ მაშინ, იქ, იმ "მშვენიერ ილირიაში".

დარიო ფო მსახიობის უბის სახელმძღვანელო



დე პირველი კომედია დელ'არტე

ჩვენი პირველი საუბარი კომედია დელ'არტეს ეძღვნება. ერთხელ, არ მასხოვს სად და რა გარემოში, კარმელო ბენემ¹ ნამოიძახხა: „კომედია დელ'არტე? ერთი გამაგებინეთ, რომელი კომედია დელ'არტე... ის ხომ არასდროს არსებულა“. ყველასათვის ნაცნობი პარადოქსული და ჰიპერბოლური გამოთქმებით კარმელო ბენემ მაშინ წმინდა წყლის სიმართლე თქვა. მხოლოდ ფრაზის დამთავრება დაავიწყდა: „... იგი არასდროს არსებულა... რადგან სულ მასზე მოგვითხრობდნენ“.

მართლაც, თუ ყველა იმ ზღაპრებს გადავხედავთ კომიკოსების ჯამბაზურ მაგიაზე მითებს რომ მოგვითხრობენ, იმ ლირიულ, დაგლეჯილ ნიღბებს და ყველა იმ უგემოვნოდ დანერილ ლიტერატურას გავიხსენებთ, ყველაფერი ეს მართლაც გვათქმევინებს: „ეჰმარა... ეს სისულელები...! იგი არასდროს არსებულა!“

მეჩაპეაჰის მფარველი არლეკინო

ფერუჩო მაროტი² მიყვებოდა, რომ როცა დაბეჭდილ ფურცელზე პირველად გამოჩნდა არლეკინოს სახელი (ეს იყო 1585 წელს), ის მოხსენიებული იყო, როგორც მეძავეების ცნობილი მფარველი. ზემოთ ნახსენები ტექსტი ფრანგულ ენაზე დელია გამბელიმ დანერა. ეს არის პამფლეტი, რომელიც მოგვითხრობს არლეკინოს ჯოჯოხეთში მოგზაურობის ამბავს. ამ შემთხვევაში არლეკინოს განასახიერებს ტრისტანო მარტინელი — მსახიობი, რომელმაც პირველად ჩაიცვა არლეკინოს ნიღბის სამოსელი. არლეკინოს ჯოჯოხეთში ჩასვლის მიზანი არის მცდელობა კლანჭებიდან გამოსტაცოს ლუციფერს ცნობილი „maitresse“³ — დედა კარდინი, რომელიც პარიზის გასართობ ადგილებში ცნობილი ბორდელის მეპატრონე იყო... რომელზედაც ერთერთი მაქანკალი ქალი ამბობს, რომ მარტინელი საკმაოდ ცბიერი და ძვირადღირებული შუამავალი იყო. ასეთი სასტიკი პასკვილის ავტორი ვინმე უნიჭო, ეჭვიანი პოეტი უნდა ყოფილიყო, რომელსაც უდავოა შეშურდა იმ მეტისმეტი წარმატებისა და სიმპათიისა, რომლითაც არლეკინო სარგებლობდა არა მარტო ხალხში, არამედ იგი ცნობილი იყო

1 იტალიელი მსახიობი, დრამატურგი, რეჟისორი (19372002)
2 თანამედროვე იტალიელი თეატრმცოდნე.
3 საყვარელი (ფრ.)

ქალაქში მოღვაწე ინტელექტუალებს შორის და თვით საფრანგეთის სამეფო კარზეც კი. არლეკინო მას წერილობითი ფორმითვე პასუხობს და აქვეყნებს მოკლე და უმონყალო პასკვილს, რომელშიც იგი სათანადო პასუხს სცემს შურიან, უნიჭო პოეტს: არლეკინო ისევ ჩადის ჯოჯოხეთში, მაგრამ ამჯერად მას მისივე ავადმახსენებელი პოეტიც თან მიჰყვება. ეს ორი ადამიანი, დანტესა და ვირგილიუსის მსგავსად (ბუნებრივია დანტეს როლი თავიდანვე არლეკინოს აქვს მისაკუთრებული), სხვადასხვა სიტუაციებისა და გარემოს მომსწრენი ხდებიან, სადაც მთელი ფრანგული სამყაროს ცნობილ წარმომადგენლებს ხვდებიან. თითოეული მათგანი დიდ სიყვარულსა და სიმპათიას გამოხატავს ძანის შვილის მიერ და იმავდროულად სახეში დასცინიან ავი ენის პატრონ პოეტს, რომელიც ბოლოს ფეკალური მასებით სავსე ქვაბებში ხვდება... ქვაბებში, რომლებიც კატის განავლითაა სავსე და ზოგი ცეცხლზე დუღს... ზოგიც ცივია, რაც უფრო მეტად გულისამრევია.

დასასრულს ბელზებელთან ნარდს თამაშობენ. არლეკინოდანტე იგებს, ხოლო ავი ვირგილიუსი ეშმაკების ხელთ ვარდება. არლეკინო მას ცოცხლად მოხარშვისგან იხსნის... მადლიერი, უბედური პოეტი არლეკინოს შეწყალებას სთხოვს და თავის უღირს საქციელსაც აღიარებს. დიდსულოვანი არლეკინო მას კურთხევას აძლევს. როგორც იქნა, გამოდიან ვარსკვლავებიანი ცის დასანახად... აღფრთოვანებულ პოეტს ფეხი უსრიალებს რბილ განავალზე: ეცემა... და კვდება! პოეტის სული ისევ ჯოჯოხეთში ბრუნდება... ოღონდ ამჯერად არლეკინოს გარეშე.

ეს ფინალური ნაწილი მე დავამატე, რაც სინამდვილეს არ შეესაბამება. იგი არლეკინოს ავტორის — სკალას სცენარიდან ამოვიღე. ჩემი აზრით, ასეთი დასასრული ზემოთ მოთხრობილ სიუჟეტს კარგად მიესადაგება, ასე არაა?

დევიზით „ბინძურებს ჭკუა ვასწავლოთ“, კომიკოსებთან დამოკიდებულებაში ცოტა მეტი მოუვიდათ, რადგან საქმე იქამდე მივიდა რომ კომედიაზე მომუშავე სალიტერატურო ნარკვევების ავტორები ღიად, ასე ვთქვათ ლიტერატურული ფორმით, ჯოხს უღერებენ კომიკოსებს და ამ ფორმით უსწორდებიან მათ; მათი ტექსტების მიხედვით ექსპრომტად მოთამაშე ჰისტრიონები წარმოგვიდგება — ღირსებასა და ხელობას მოკლებულ პატივსაცემ მოხეტიალეთა კონგრეგაცია; ჰისტრიონები, უხეირო მსახიობები, რომლებსაც დღეები ყალბაბანდობასა და ყველანაირი სახის გაიძვერობით გაჰქონდათ. თუ ჰისტრიონთა ამ ღრმადპატივისცემ გამანადგურებლებს დავუჯერებთ, კომიკოსებს არც პუბლიკის წინ ანაზღად მოფიქრების ხელოვნების მოჩვენებითი, მიუწვდომელი ნიჭი არ გააჩნდათ და არც ხალასი და აქტუალური სიტუაციებისა და დიალოგების შეთხზვის უნარი. პირიქით, გვარწმუნებენ, რომ ყველა მათი იმპროვიზაცია მხოლოდ სიყალბე და წინასწარ მომზადებული სიტუაციებისა და გაზუპირებული დიალოგების მარჯვე ნაყოფი გახლდათ, რაც სრული სიმართლეა. მაგრამ ფასეულობათა შეფასება სწორედ ქმნილების ინტერპრეტაციით განისაზღვრება და ჩემი აზრით, ეს ფაქტი მხოლოდ და მხოლოდ დასაფასებელია.

შენიღვა და სამზადისი

კომიკოსები დიალოგების, გასათვლელი ლექსების და აზღაუბდა საუბრების, ტირადების, რეპლიკების გასაოცრად დიდი მარაგს ფლობდნენ, რომლებსაც სიტუაციის შესაფერის დროსა და მომენტში იყენებდნენ, რაც ნამიერად იმპროვიზაციის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. დაუსრულებელი რეპლიკების მარაგი აგებული და მისადაგებული იყო ყოველდღიურ, პრაქტიკულ წარმოდგენებთან და სიტუაციებთან, რომლებშიც მხოლოდ მაყურებლის ინტერესი იყო გათვალისწინებული, თუმცა, რა თქმა უნდა, ამ მარაგის უმეტესი ნაწილი გამოცდილებისა და სწავლის ნაყოფი გახლდათ. ყოველი კომიკოსი, ქალი თუ მამაკაცი, მისი როლის ან განსასახიერებელი ნიღბის შესაფერის ათ ტირადას მაინც ფლობდა სხვადასხვა არგუმენტზე. ჩვენთვის კარგადაა ცნობილი იზაბელა ანდრეინი, კომედია დელ'არტეს პირველი ქალი მსახიობი, რომელმაც ზუპირად იცოდა შეყვარებული ქალის ვნებიან და გასართობ გრძელ მონოლოგთა, — კერძოდ: გულისწყრომის, ეჭვიანობის, შეურაცხყოფის, სურვილის, სასონარკვეთილების, — სერიები. ყველა ეს ჩანართი მას საშუალებას აძლევდა სხვადასხვა სიტუაციას მორგებოდა ან მთლიანად შეეცვალა დიალოგები და ამით, თანამოთამაშე გამოუვალ მდგომარეობაში ჩაეყენებინა. მაგალითად, ქალი თავს იკატუნებს თითქოს აღშფოთებულია და თავს განადგურებულად გრძნობს, მაგრამ ეს მხოლოდ ახირებული სურვილის შესაბუბრი ხერხია... საუბრის მსვლელობი-

სას შეყვარებულს ყველაფერს მიუტევებს, რომელიც თავის მხრივ, შეურაცხყოფილად გრძნობს თავს და საქმე იქამდე მიდის, რომ სიძულვილით იწყებს საყვარელ ქალთან ლაპარაკს. ქალი მას თავს ესხმის და ლანძღვაგინებით იკლებს... შემდეგ კი გროტესკულ აბდაუბდა საუბარს იწყებს და თან ხარხარი აუვარდება. ქალი გართობას ეძლევა და ახლა უკვე ორივე, ქალიც და მამაკაციც, ერთად იცინიან და ყველა იმ ხერხს იგონებენ, ერთმანეთის მოსახიბლად რომ გამოიყენეს. გამხიარულებულები და სიცილისგან ათახთახებულნი ერთმანეთს ეხვევიან.

ასეთი ეპიზოდისგან ათეულობით სპონტანური ვარიანტი შეიძლება შექმნა, თან დროისა და სიუჟეტის განვითარება შეცვალო. კომიკოსები ასეთი სახის მონტაჟის მართლაც რომ ნამდვილი ოსტატები იყვნენ. ასეთი გეზისშემცვლელი ჩანარტები შეიძლებოდა მთელ სცენარს ბოლომდე გასდევნებოდა. მაგალითად: იზაბელა ფლობს მაგიურ ნაყენს, რომლის დამლევიც ნამიერად მომაკვდინებელი სიყვარულის მსხვერპლი ხდება. იზაბელა მას თავის სატრფოს ანვდის, იმ მიზნით, რომ სატრფოს გამგზავრება გადააფიქრებინოს. შემთხვევით მას სატრფოს მამა — პანტალონე (კომედია დელ'არტეს კიდეც ერთი ნიღაბი) სვამს. პანტალონეს გაგიჟებით უყვარდება არლეკინო, რომელიც იმ დროს, თავისი მორიგი თაღლითობის განსახორციელებლად, ქალის სამოსშია გადაცმული. იზაბელა და მისი სატრფო არლეკინოს იძულებულს ხდიან ისევ ქალის სამოსში გადაცმულმა გააგრძელოს თამაში, რათა შეყვარებული პანტალონე, საყვარელი ქალის გარეშე დარჩენილი, ამ სიყვარულის მსხვერპლი არ გახდეს. ნიშნობას ზეიმობენ. არლეკინო თავის როლს მალევე ითავისებს და ჭირვეულობის, ტანსაცმლის, სამკაულებისა და ჭამის გარდა არაფერზე ფიქრობს. ღამით არლეკინო მოახერხებს და პანტალონეს საწოლში მსუქან მსახურს შეუნვენს. დაკმაყოფილებულ პანტალონეს, კი ჰგონია, რომ არლეკინოს დაეუფლა — გაგიჟებით უყვარდება იგი.

შეყვარებულებისაგან იძულებული არლეკინო პანტალონეს შანტაჟს უწყობს და მას ვაჟის და იზაბელას ქორნილზე ითანხმებს. თამაში დასრულებულია. პანტალონეს ანტიდოტეს სთავაზობენ დასალევად და მასაც კეთილგონიერება უბრუნდება. თუმცა არლეკინოს ამის გაგონებაც არ სურს, რადგან მას იმ დროისთვის საკმაოდ კარგი თავშესაფარი აქვს ნაპოვნი და გონებაარეული, ანტიდოტეს მოქმედებისგან თავის დასაცავად თავად სვამს მას. ამ შემთხვევაში არლეკინო თავად ხდება სიყვარულის მსხვერპლი. საბრალომ არ იცის, რომ ანტიდოტე პირველი ნაყენის გარეშე უფრო ძლიერად მოქმედებს. ამ შემთხვევაში ფინალი დაუსრულებლად შეიძლება შეიცვალოს: არლეკინო, რომელსაც უყვარდება იზაბელა, ან მისი სატრფო, ან პანტალონე, ან მსახური, ან თუნდაც დაკოდილი მამალი ან თიკანი, რომელიც ქორნილის სადილისთვის მოამზადეს.

ვინც ამ საქმის ოსტატია, მისთვის რთული არ იქნება ერთი და იგივე კვანძს სხვადასხვა გამღები სიტუაცია მოუძებნოს, მთავარია დასაწყისში ნაყენი იმ პერსონაჟმა დალიოს, რომლისთვისაც ის არ არის განკუთვნილი, მაგალითად, ყმანვილმა, რომელსაც გაგიჟებით უყვარდება იზაბელა, ან თავის მხრივ სულაც იზაბელამ დალიოს, რომელსაც პანტალონე უყვარდება. ამ თამაშის ცვალებადობაში, ნაყენი შეიძლება იზაბელას სატრფოვაც დალიოს და მსახური ქალი შეუყვარდეს; ანდა პირიქით, შეიძლება ისევ მოხდეს, რომ მთელ ამ არეულობას არლეკინო ხელმძღვანელობდეს, რომელიც ყველას ჭიქაში საკმარისი რაოდენობის ნაყენს ასხამს. შეყვარებულთა ასეთი აღრევის ეპიზოდებს შექსპირის „ერთი ღამის სიზმარშიც“ ვხვდებით, რომელიც კომედია დელ'არტეს კლასიკური მაგალითია. კომედის მექანიზმების გაანალიზების დროს თითოეულმა ჩვენთაგანმა შეიძლება წარმოიდგინოს, თუ რამდენად მრავალფეროვანი სცენები შეიძლება განვითარდეს გაცვლავამოცვლათა თამაშში. დასასრულს, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ის დასკვნა შეგვიძლია გამოვიტანოთ, რომ კომედია დელ'არტეს კომიკოსები, ყველა აქ ჩამოთვლილი თამაშისა და სიმარჯვის ნამდვილი ოსტატები გახლდათ.

რამეთა ოჯახი და იმპროვიზაციის ოსტატობა

ფრანკას¹, რომელიც ხელოვანთა პირმშოა, არაჩვეულებრივი შესაძლებლობა მიეცა ბავშვობიდან იტალიური კომედიის გარემოცვაში გაზრდილიყო. მის ოჯახში ყველა მსახიობი გახლდათ, რომლებიც სათამაშოდ ზემო ლომბარდიაში გადადიოდნენ (რამეთა შთამომავლობა სამ

1 დარით ფოს მეუღლე, თანამოთამაშე.



საუკუნეს მაინც ითვლის). მათი რეპერტუარი იმდენად მდიდარი იყო კომედიებით, დრამებით, ფარსებით, რომ საშუალებას იძლეოდა ერთსა და იმავე მოედანზე ერთი თვის განმავლობაში სხვადასხვა წარმოდგენები გაემართათ. ფრანკა იხსენებს, რომ სრულებითაც არ იყო აუცილებელი მსახიობებს ყოველდღე თავთავიანთი რეპერტუარი გაემეორებინათ. დასის პოეტი, რომელიც ძია ტომაზო გახლდათ, ერთად კრებდა დასის მსახიობებს და მათ ცალკეულ როლებს ურიგებდა, იხსენებდა წარმოდგენის ფაბულას და თან თითოეული მოქმედების მონახაზს აღწერდა, შემდეგ კი კედელზე აკრავდა თეზისებს, სადაც აღწერილი იყო ყოველი მოქმედების დასაწყისი და ყოველი სცენარის არგუმენტაცია. ისეც ხდებოდა, რომ ყოველ ჯერზე სრულიად ახალი ნამუშევარი გამოდიოდა, სადაც საყრდენი ფაქტები ქრონიკიდან ან რომელიმე რომანიდან იყო აღებული.

პოეტი ძია ტომაზო, დასის წევრებს მის მიერ მომზადებულ სცენარს უკითხავდა და როლებს ისე ანანილებდა. წინასწარ არ გეგმავდა არანაირი სახის რეპეტიციას, ადიოდა სცენაზე და როგორც კი წარმოდგენის სიუჟეტს თვალს გადაავლებდა, სრულიად იმპროვიზირებულად იწყებდა თამაშს. თითოეულმა მსახიობმა იცოდა უსასრულოდ ბევრი, მომზადებული დიალოგები, რომლებიც, რა თქმა უნდა, შემთხვევის შესაბამისად იცვლებოდა. მსახიობები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ და ზედმინევით კარგად იცოდნენ შესავლის და დასასრულის თემა, ანუ ფრაზები და სიუჟეტები, რომლის საშუალებითაც თანამოთამაშეს ახსენებდნენ სიტუაციის ცვალებადობას, რომელიც მათ ფინალურ მონახაზთან, მოქმედებასა ან წარმოდგენასთან აახლოებდა.

რა თქმა უნდა, მხოლოდ გაზეპირებული დიალოგები საკმარისი არ იყო წარმოდგენის წარმატებისთვის, თუ მსახიობი სიუჟეტების ბუნებრივად გადაბმის ფანტაზიის უნარს არ ფლობდა ან ახლის, იმპროვიზირებულის, იმ წამს გააზრებულისა და შეთხზულის თქმა არ შეეძლო.

„კომედია დელ'არტეს“ წარმოშობა

მოდით, კიდევ ერთხელ გადავხედოთ „კომედია დელ'არტეს“ განმარტებას და წარმოშობას.

სიტყვა „არტე“ს დღეს განვმარტავთ როგორც ხელოვნებას. ამ სიტყვის ხსენებისას გონებაში ყველა დღემდე არსებული სტერეოტიპული გამოთქმები და გამომსახველობა ტივივიდება, რომელიც საკმაოდ უხვი რაოდენობით გვაქვს: ხელოვნება, როგორც ფანტაზიის ამალგებულ ქმნილება, ხელოვნება, როგორც გენიოსის პოეტური გამომჟღავნება და ა. შ. სინამდვილეში კი ამ სიტყვის წარმოშობა ხელობას, პროფესიას უკავშირდება.

ცნობილია, რომ შუა საუკუნეებში არსებობდა პროფესიული გაერთიანებები შემდეგი სახელწოდებებით: „შალის არტე“, რაც შალის დამზადების ხელობას ნიშნავდა, „აბრეშუმის არტე“ ანუ „აბრეშუმის ხელობა“, „კალატოზთა არტე“ ანუ „კალატოზთა ხელობა“ და ათეულობით ასეთი პროფესიული ასოციაციები, სადაც ერთი და იმავე ხელობის ხალხი იყო გაერთიანებული. ეს თავისუფალი კორპორაციები ერთი და იმავე პროფესიის ხალხს შორის უთანხმოების განმუხტვას ემსახურებოდა. აგრეთვე იგივე გაერთიანება იოლად იგერიებდა მსხვილი ვაჭრების თვითნებობას და თავს იცავდა კარდინალის, ეპისკოპოსებისა და მთავრების კანონებისგან.

„სამოედნო“ უფლებები და პრივილეგიები

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, კომედია დელ'არტე ნიშნავს, უწინარეს ყოვლისა, პროფესიონალი მსახიობების მიერ მომზადებულ კომედიას; გაერთიანებას, — რომელსაც თავისი კანონები და წესდება ჰქონდა შემუშავებული, რომლის მიხედვითაც კომიკოსები თავს იცავდნენ და სხვებსაც აიძულებდნენ მათი წესების პატივისცემას, ვინაიდან სხვადასხვა კორპორაციები ცდილობდნენ უცხო კონკურენტების ჩარევისგან თავისუფალი ბაზარი ჰქონოდათ. იმავდროულად კომედია დელ'არტეს მსახიობები უმონყალო ომს უცხადებდნენ ყველა იმ არაგანევერიანებულ კავშირებს, რომლებიც „მოედანზე“ შეჭრას ღამობდნენ. კომედია დელ'არტეს მსახიობები ახერხებდნენ ამ ფაქტით ადგილობრივი ხელისუფლების დაინტერესებას და ჩარევას, რომლისგანაც — როგორც საგრაფოს და საჰერცოგოს კუთვნილ ერთადერთ კომპანიას — პრივილეგიები ჰქონდათ მინიჭებული.

„თქაქრო და ცხოქრება“ № 5-6

ასე რომ, უხეირო მსახიობები, მოხეტიალე აკრობატთა კომპანიები, შემთხვევით გამხდარი მსახიობები და მოყვარულები „მოედინდან გაქვებულნი“ რჩებოდნენ ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ზოგიერთ შემთხვევაში, თავად პროფესიონალი მსახიობები აწყობდნენ სადამსჯელო ექსპედიციებს „შემთხვევითი“ დაჯგუფებების წინააღმდეგ, რომლებიც გამაფრთხილებელი განცხადების მიუხედავად, პრეტენზიას აცხადებდნენ პრივილეგიებული, განევრიანებული კომიკოსების სათამაშო ადგილზე. ხშირად ასეთი შემოჭრილი კომპანიები პატივს არ სცემდნენ კორპორაციის წესებს და უღმობელ ომს უცხადებდნენ პატარა ფილიალებს, რისი დამამტკიცებელი წერილობითი საბუთებიც არსებობს, სადაც მსახიობი იზაბელა ანდრეინი შუამავლობის თხოვნით მიმართავს მილანის გუბერნატორს პედრო ენრიკეს: „რადგანაც კარგად მოგეხსენებათ იმათ შესახებ, რომლებიც ბედავენ და სახალხო მოედანზე, ფიცარნაგზე შემდგარი კომედიებს თამაშობენ, უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ბლალავენ კომედიებს, უმორჩილესად გვეედრებით მისწეროთ მის უმაღლესობა მერს, რათა ნება არ დართოს მათ ამის ჩადენისა“.

ანალოგიურ სიტუაციაში იმყოფება მისი მეუღლეც, ფრანჩესკო ანდრეინი, რომლის წერილს, მეუღლისგან განსხვავებით, უფრო მკაცრი ტონი დაჰკრავს: „ისინი, ვინც ქალაქებს განაგებენ... არავინ არ უნდა მისცეს მათ ნება, კომედია ან ტრაგედია წარმოადგინონ ფიცარნაგზე ასეთი შეურაცხყოფელი სახით, არამედ კომედიებისა და ტრაგედიებისთვის დათმობილი უნდა იყოს ისეთი ინტიმური ადგილები, როგორც პატივისცემასა და დიდებულებასაც ისინი იმსახურებენ“.

„კომედია დელ'არტეს“ ეტიკეტზე კი მინდა გითხრათ, რომ ჩვენ კარგად ვიცნობთ თეატრის ისტორიის გამოჩენილ კრიტიკოსებს, რომლებიც გვარწმუნებენ, რომ „კომედია დელ'არტეს“ არანაირი კავშირი არა აქვს ტერმინ „ხელობასა“ და კორპორაციულ გაერთიანებასთან. ნიკოლი¹, ღრმად პატივცემული ინგლისელი მკვლევარი, თვლის, რომ ტერმინი „ხელოვნება“ უნდა გავიაზროთ „ხარისხის“ მნიშვნელობით (შექსპირისეული ხარისხი), აქედან გამომდინარე, „ხელოვნება“ განიმარტება როგორც „ოსტატობა“. კროჩე² (ბენედეტო) კი იზიარებს ამ სიტყვის კორპორაციისგან წარმომავლობის ჰიპოთეზას, თუმცა მხოლოდ იმის დასამტკიცებლად, რომ იტალიური თეატრის კომიკოსები მხოლოდ და მხოლოდ მოხერხებული ჰისტორიები და გონებათმახვილი მიმები იყვნენ, და არამც და არამც მსახიობები: „... მათ თამაშში არ იგრძნობა გენიალური ავტორის არსებობა“.

კროჩე და მისი იდეა (ფიქსი) ტექსტთან დაკავშირებით

კროჩე, რომლის დამსახურება გახლავთ ფრანგული რომანტიზმის სტერეოტიპების გაბათილება და კომიკოსების პროფესიონალიზმის დამტკიცება, შეპყრობილი იყო შემდეგი დოგმით: „არანაირი ტექსტი (ლიტერატურულდრამატურგიული), მაშასადამე, არავითარი ხელოვნება“. მაგრამ მოდით ნუ ჩავეძიებით ამას, და ახლა მაინც ნუ ავეყვებით პოლემიკას. ჩვენთვის საკმარისია იმის დამოწმებაც, რაც არა მარტო კითხვიდან, არამედ თვით პრაქტიკიდან დაიბადა: კომედია დელ'არტე გახლავთ ისეთი ფორმა, რომელიც აგებულია დიალოგებისა და მოქმედებების საფუძველზე, წარმოთქმულ მონოლოგსა და მის შედეგად წარმოშობილ შესტზე და არა მხოლოდ პანტომიმზე. რაც სრულებით სანინააღმდეგოა იმისა, რისიც კროჩეს სჯერა, მხოლოდ ყირაზე გადასვლა, ცეკვები, გრიმი, მიხრამოხრა და ნიღბები არ იყო ის საშუალებები, რითაც კომედია დელ'არტე სულდგმულობდა და მხოლოდ ჩვენ როდი გვეპარება ამაში ეჭვი.

კახანოვა და არლეკინოს სასოტაო სიტყვა: მითოდი და სტილი

მოდით ახლა მეთვრამეტე საუკუნის დიდებული მსახიობის — ანტონიო საკის თამაშის ინტერპრეტაციას მოვუსმინოთ, რომელზედაც ცნობილი კახანოვა, მსახიობი ქალის შვილი და კომედია დელ'არტეს დიდი დამფასებელი, ამბობს: „მისი [არლეკინო საკის] უხეში, სახუმარო საუბრების სიუჟეტი ყოველთვის ახალია, და წინასწარ დაუგეგმავი — ყოველთვის ამა-“

1 ა. ნიკოლი, არლეკინოს სამყარო. კომედია დელ'არტეს კრიტიკული ძიებანი, კემბრიჯის უნივერსიტეტი, 1965.
2 ბენედეტო კროჩე იტალიელი მწერალი და მოაზროვნე (1866-1952წწ.)



დღევანდელი, [...] გაჯერებული წვრილმან თემებზე შექმნილი ფრაზებით; ანაზღაურული ხერხები; ურთიერთსაწინააღმდეგო მეტაფორები; ამორფული აღრევა; ან თუნდაც მეთოდი, რომელიც თავისი უჩვეულო სტილით იმკვიდრებს თავს, და რომლის თამაშის სიღრმეები მხოლოდ მან — ავტორმა იცის“. ამ კომენტარის მოყვანისას ნიკოლი აღნიშნავს: „ის [კაზანოვა] თავის გულისყურს ინტერპრეტატორის აკრობატულ მოხერხებულობაზე კი არა, მის სიტყვებზე ამახვილებს“.

ეს შემთხვევითი ახირება კი არა, მეთოდი და სტილი გახლავთ და დიდი ხნის შემუშავებული მეთოდის არსებობის გამოცდა, რომელსაც თავისი შენიშვნით კიდევ ერთხელ ადასტურებს კაზანოვა: „იგი ფლობს ერთადერთ და განუმეორებელ ძალას, რომლის საშუალებითაც მაყურებელს თავისი მონათხრობის ტყუილებში ითრევს, ამავდროულად ღრმად ევფლობა მახვილგონივრულ, გამაოგნებელ, მჭევრმეტყველურ არეულადარეულობაში. და სწორედ იმ დროს, როდესაც გეჩვენება, იგი ისე გაიხლართა მასში, რომ თავს ვერ დააღწევსო, სწორედ მაშინ ხსნის მოულოდნელად კვანძებს და ლაბირინთიდან გამოდის, თან ყველასათვის თვალსაჩინოდ ხსნის მარყუჟებს და დიდ სიცილსაც იწვევს“.

კონკიაქლარუნა კომიკოსების იღის წინააღმდეგ

სხვათა შორის, კომედია დელ'არტეს მსახიობებთან დაკავშირებით მინდა უფრო ვრცლად და ზედმინვენით ვისაუბრო. სწორედ მსახიობის როლის წყალობით გამოირჩევა ეს თეატრი თავისი ორიგინალობით და სანახაობებით ყველა იმ სხვა თეატრებისგან, რომლებსაც კი ჩვენ დღემდე ვიცნობთ. მათი ორიგინალობა და სანახაობითი მრავალფეროვნება არც ნიღბებზეა დამოკიდებული და არც მსახიობების მიერ განანილებულ და სტერეოტიპებად ჩამოყალიბებულ პერსონაჟებზე, როგორც ამის ზოგიერთებს სჯერათ, არამედ თეატრის შექმნის რევოლუციურ იდეაზე და იმ ერთადერთ და განსაკუთრებულ როლზე, რომლის შესრულების პასუხისმგებლობას მთლიანად მსახიობები იღებენ საკუთარ თავზე.

ამიტომ, სწორად მიმაჩნია ზოგიერთი მკვლევარის აზრი, რომლებიც გვთავაზობენ ვუნოდოთ ამ ჟანრს არა „კომედია დელ'არტე“, არამედ უფრო სპეციფიკური სახელწოდება, კერძოდ, „მსახიობთა კომედია“ ან „ჰისტორიონთა კომედია“. სწორედ მათ ანევთ მხრებზე მთელი თეატრალური თამაშის პასუხისმგებლობა. მსახიობი ჰისტორიონი ავტორიცაა, რეჟისორიც, ორგანიზატორიც, რომელიც პირველხარისხოვანი როლიდან მყისიერად ინდიფერენტულ როლზე გადადის, ისე რომ დაუსრულებელი, ხელის შემშლელი ქმედებებით აოცებს არა მარტო მაყურებელს, არამედ მასთან თამაშში მონაწილე მსახიობებსაც.

ლოგიკურია, რომ ასეთი ჩანართები ხშირად იწვევდა არეულობას, რითმის დაკარგვას, რეპლიკების სიუხვეს, რომლებიც ერთიმეორეს მოსდევდა. ხშირად კი სიცარიელე იქმნებოდა და სპექტაკლი გულისამრევი, მოსაწყენი და თავისთავად სასაცილო ხდებოდა. თუმცა იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც უცებ უღებდნენ ალღოს სიტუაციას და თამაშში ერთვებოდნენ. ეს დამოკიდებული იყო იმ გამოცდასა და სისასტიკეზე რომელსაც მსახიობი უმზადებდა თავის თანამოთამაშეს... განსაკუთრებით კი შთაგონებასა და იმ ბედნიერ კავშირზე, რომელიც დრო დადრო მყარდებოდა კომიკოსებსა და პუბლიკას შორის.

დიდრო და პარადოქსი „კომიკოსების“ წინააღმდეგ

სწორედ ამ უმნიშვნელო ელემენტის წინააღმდეგ გამოვიდა დიდრო თავის წიგნში პარადოქსი აქტიორზე. ცნობილ ენციკლოპედისტს არ უნდოდა იმის აღიარება, რომ წარმოდგენის შედეგი დამოკიდებული იყო, თითქმის, მხოლოდ მსახიობზე და განსაკუთრებით მის სულიერ გუნებაგანწყობილებაზე; წარმოდგენის საღამო მონყალედ დაგვირგვინდებოდა თუ არა მსახიობისთვის; პუბლიკასა და მსახიობებს შორის ჰარმონიული ურთიერთობა დამყარდებოდა თუ მაყურებელი ძილს მიეცემოდა. დიდროს ეჭვი ეპარებოდა მსახიობის იმ შესაძლებლობებში, რასაც წარმოდგენის დაგეგმვა და კონტროლი, ასევე ყოველი გამოსვლის გამოთვლა და მთელი წარმოდგენის სქემის განსაზღვრა მოითხოვდა. ასე რომ, აქედან გამომდინარე, რაციონალურობისა და ემოციებისაგან სიმორეს არაფერი აქვს საერთო შემთხვევასა და ინციდენტთან, კერძოდ კი სულიერ გუნებაგანწყობილებასა და მის რესურსებთან.

დიდრო ცხადია, მართალია, როცა უსაქმურობისა და დევიზის — „რაც იქნება, ის იქნება“

წინააღმდეგე გამოდის, როდესაც თავს ესხმის ნატურალისტურ მოდას: თავი მისცენ აღლევებასა და შემთხვევით „frisson“¹¹ს, ასევე ყველანაირ ახირებებს, პატარპატარა ეფექტებს, საქვეყნოდ გამომზეურებულ მიგნებებს, ყოველნაირი ნებისა და მეთოდის გარეშე. „საშუალო ნიჭის მსახიობებს, სწორედ უკიდურესი მგრძნობელობა ქმნის, — აღნიშნავდა დიდრო. დიდებულ მსახიობებს კი მგრძნობელობის აბსოლუტური არქონა ამზადებს!“ სწორედ რომ შესანიშნავი პარადოქსია!

ზინც თამაშობს, უსაქურიკა.

მაგრამ თუ სიღრმისეულად დავუკვირდებით, ეს საუბარი, ჩემი აზრით, სავსებით მცდარია. დიდრო აზროვნებს როგორც ავტორი, ლიტერატორი, ასე რომ, მისი აზრით, ტექსტი წარმოადგენს მაქსიმუმს: ტექსტი წმინდაა და მსახიობი უნდა შეეწყოს და მოემსახუროს მას მაქსიმალური დისციპლინით, შეკამათების გარეშე. მხოლოდ იმ ძალას, რომელიც ტექსტს ფლობს და მას ყოველ სადამოს სცენაზე წარმოადგენს, აი ამ ძალას ის უარყოფს. თუმცა ეს ძალა კარგად შენიშნა და შეაფასა ბარომეომ (მილანის დიდმა კარდინალმა). მან მიუთითა თავის ეპისკოპოსებს კომედიის ექსპრომტის უტყუარ შარმზე, მის ანაზღაურულ თამაშზე: „ლიტერატორების სიტყვა მკვდარია, — განმარტავდა ის ერთერთ წერილში — თეატრალუბის სიტყვა კი ცოცხალი“. და რა თქმა უნდა, აქ იგი არ გულისხმობდა მსახიობების მიერ ნათამაშებ დიდროსეულ რაციონალურ და წინასწარ დაწერილ ტექსტებს. მართლაც, შეჯამებისას, იმ თეატრმა, რომელსაც პარადოქსის მაცეტრო სთავაზობდა მაყურებელს, მიუხედავად ყველაფრისა, მინიმალური ინტერესის გამოწვევაც ვერ შეძლო. ეს ალბათ იმის გამოც მოხდა, რომ მიუხედავად დიდროს ამოუწურავი ინტელექტისა და სულიერებისა, რომელითაც ცნობილი იყო ლიტერატორი, იგი მოკლებული იყო ყოველგვარი თეატრალური დიალოგის წერის უნარს.

ჩემი აზრით, დიდროს მეორე მნიშვნელოვანი უსუსურობა პუბლიკისადმი ინტერესის აბსოლუტური მოდუნებაა. მეტიც, დიდროსთვის მაყურებელი არ არსებობს; ყველაფერი თავს იყრის მხოლოდ გამოჭედვის პროცესთან დაკავშირებულ ფორიაქთან, ისიც აბსოლუტური რაციონალიზმის ფარგლებში; მისთვის მსახიობი თეატრში, მხოლოდ და მხოლოდ არსებობის მადეტონირებელი ელემენტი: შედარებისთვის, ეს დამოკიდებულება შეიძლება გავაიგივოთ მაყურებლის როლთან თეატრში. გამუდმებულმა სიშორემ, თამაშში ემოციების უკმარისობამ, იგი თეატრის პირველ მიზანს — გართობას დააშორა. ისიც მართალია, რომ ზოგჯერ გონების ვარჯიშითაც შეიძლება გავერთოთ...მაგრამ სიჭარბით მონყენილობის რისკიც იზრდება... პარანოია.

ყოველ რადიკალურ საუბარს სრულ მარცხამდე მივყავართ: დიალექტიკა გვასწავლის, თუ როგორ უნდა ვისარგებლოთ წინააღმდეგობათა დინამიური კონფლიქტის დადებითი მხარეებით. არ არის მართალი, თითქოსდა შეუძლებელი იყოს (როგორც ამას დიდრო ამტკიცებს) ემოციების განცდა და ამავდროულად კრიტიკულად განსჯის უნარის შენარჩუნება. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად გამოწვრილები ხარ ზოგიერთ გამოწვევებთან გამკლავებაში, საკუთარი ემოციების გაკონტროლებაში, წონასწორობის შესანარჩუნებლად გონების მოკრებაში, რაც საბოლოოდ რეაქტიულ ეფექტად აღიქმება და არა სტატიკურად. ერთი სიტყვით, დიდრო ირჩევს საძირკველის სისტემას, რომელიც მყარად დგას, ყოველგვარი უკუდაკრებისგან დაცული; დელ'არტეს კომიკოსები კი საასპარეზოდ მუჯლუგუნებით და უკუბიძგებით გაჯერებულ ცის თაღს ირჩევენ. თუმცა გაირკვა, რომ მინისძვრის პირველსავე ბიძგზე საძირკველი იშლება... თალი კი აღმართული რჩება, რაც საოცრებაა.

მიუხედავად იმისა, რომ სწორედ თავისი პარადოქსის დასაწყისშივე, დიდრო საწინააღმდეგოს ამბობს, იგი იმასაც აღნიშნავს, რომ მსახიობი პირველ რიგში არტისტი უნდა იყოს და მგრძნობელობა განავითაროს... იგი აქ სწორედ ემოციურ ექსტაზზე ლაპარაკობს... მაგრამ ცნობილია, რომ სიყვარული და პარადოქსი ხშირ შემთხვევაში ერთმანეთში ვერ შეჯერდებიან. პირადად მე ასე მემართება, ერთ დღეს კი... და მეორე დღესაც კი.

¹¹ კანკალი, თრთოლა (ფრ.)



მეორე არაკეთილსასურველი და გამანადგურებელი იდეა უდავოდ გახლავთ ის, რომელიც ერთხელ უკვე აღენიშნეთ, ამ იდეის მიხედვით, არტეს კომიკოსები სხვა არაფერი იყვნენ, თუ არა განათლებას მოკლებულ უხეირო მსახიობთა ხროვა, წერაკითხვის უცოდინარნი და უნიგურნი. ყველა ის აკრობატული ნომერი, რომლითაც ისინი თავს ირჩენდნენ, — ბაზრობებისა და სინიორების მიერ მოწყობილ პატარა დღესასწაულებს თუ არ ჩავთვლით, სადაც მსახიობებს ლხინის დასასრულს პანლურით იშორებდნენ თავიდან, როგორც ექცევიან ხოლმე მეძავეებს კარნავალის დასასრულს — დაუფასებელი რჩებოდა პატიოსანი მოქალაქეებისგან, რომლებიც ლუკმაპურს შრომით გამოიმუშავებდნენ. აქ ცოტა სიფრთხილე გვმართებს, რათა ამ წინდაუხედავმა შეცდომამ თავგზა არ აგვიბნოს. რაც ზემოთ გითხარით, სრული სიმართლეა, ამას ხშირად ვაწყდებით ზოგიერთი ქრონიკის ფურცლებზე, რომლებიც იმ კომიკოსთა ცხოვრების მონმედ გვევლინებიან, რომლებიც თეატრს მართლაც რომ ტაკიმასხარაობით წარმოადგენდნენ. მაგრამ აქ საქმე ეხება ნაკლებად ანგარიშგასანეფ ფენომენს. ხოლო კომედიას თეატრი, რომლის შემოქმედება ევროპის წარმოდგენათა ისტორიაში სამი საუკუნის განმავლობაში აღიბეჭდა, შედგებოდა განათლებული, მომზადებული და კარგი გემოვნების მქონე დასებისგან. ისიც მართალია, რომ შემთხვევით სიტუაციებში, ისინი, როგორც ერთხელ უკვე ვნახეთ, შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელ პრივილეგირებული კორპორაციის ღირსების თავდაცვის ტენდენციას ავლენდნენ. მინდა აქვე ერთი ანექდოტი მოგიყვებო, რომელიც თვალნათლივ დაგანახებთ იმას, რაც ღირებულებებს და ავტორიტეტს შეეხება, რომლითაც ტკბებოდა ზოგიერთი კომიკოსთა დასი. ვიტო პანდოლფამ¹ იგი თავისი დროის კომედია დელ'არტეს ქრონიკებში გამოაქვეყნა. ეს არის ავტონომიური მონმის, ამ ამბავში მონაწილე გმირის კალმით მონათხრობი, რომელიც ცნობილ კომიკოსთა დასის „ჯელოზის“ მოგზაურობის ტრაგედიას მოგვითხრობს. საფრანგეთის მეფე ჰენრიხ III პოლონეთიდან პარიზში დაბრუნებისას გზად, ვენეციაში, სწორედ ამ დასის წარმოდგენას დაესწრო და აღფრთოვანებული დარჩა. პარიზში დაბრუნებულმა, თავისი ელჩის სახელით, რომელიც ვენეციაში იმყოფებოდა, პირდაპირ დოჟებს მიმართა თხოვნით, რომ ძღვენის სახით იტალიიდან, თავის სამეფო კარზე, გარკვეული ხნის განმავლობაში ჰყოლოდა „ჯელოზთა“ დასი. ვენეციის რესპუბლიკა მოგზაურობის სამზადისს იწყებს. დასი ვალ დე სუზას და ალბების გავლით ლიონში ჩადის. იქედან კომიკოსთა ქარავანი პარიზში მიემართება, მაგრამ შუა გზაზე გაუთვალისწინებელი რამ ხდება. ჰუგენოტთა (ფრანგი პროტესტანტები) ჯგუფი კომიკოსთა დასს დაატყვევებს.

რა თქმა უნდა, ყური მოგიკრავთ მეთექვსმეტე საუკუნის შუა წლებში რომს მიკედლებულ კათოლიკეთა და ფრანგ პროტესტანტთა შორის არსებულ კონფლიქტზე, რომელიც ცნობილია თავისი ურიცხვი ხოცვაჟლეტით, მათ შორის კი ყველაზე აღსანიშნავი წმინდა ბართლომეს ღამეს მომხდარი ხოცვაჟლეტა იყო, რომლის დროსაც ჰუგენოტთა მასიური ჟლეტა განხორციელდა. ახლა კი, იმ ხოცვაჟლეტიდან რამოდენიმე ხნის შემდეგ, ჰუგენოტთა ბანდა ცდილობს შანტაჟი მოუწყოს მეფეს და ისეთი ქმედებისთვის ემზადება, რომელსაც დღეს ტერორისტულ აქტს ვუნოდებდით: ატყვევებენ „ჯელოზთა“ კომიკოსების დასს, მერე კი ჰენრიხ III წერილს უგზავნიან, სადაც დაახლოებით შემდეგი წერია: „თუ გასურს უკან დაიბრუნო ყველა შენი კომიკოსი, გაანთავისუფლე ჩვენი ძმა ჰუგენოტები, რომლებიც საფრანგეთის ციხეებში გამოგმინევდებიან, გარდა ამისა, ჩამოგვითვალე ათი-ათასი ოქროს ფიორინი და ორმოცდაათათასიც ვერცხლისა, სხვა შემთხვევაში მიიღებ კომიკოსთა მხოლოდ ნახევარ ნაწილს... თავებს“.

თხუთმეტი დღის განმავლობაში განელილი მოლაპარაკების შემდეგ, ყველა ტყვე ჰუგენოტი გაანთავისუფლეს, მოთხოვნილი ფულიც ჩამოთვალეს და, როგორც იქნა, მსახიობებიც აგრძელებენ პარიზისკენ მიმავალ გზას.

იმდროინდელი მემატიანე განმარტავს: „საქმე პირველი მინისტრის განთავისუფლებას რომ შეხებოდა, თავისი ოთხი კონსულითა და სამი საფრანგეთის მარშალით, ჰენრიხ III მშვიდად დაელოდებოდა მათ სიკვდილს, საპატიო პარაკლის აღავლენდა და თავს მხოლოდ ამით შეინუხებდა“, მაგრამ აქ საქმე ეხებოდა საფრანგეთის მომავალ მსახიობებს, რომლებიც მისი

1 ვ. პანდოლფი „კომედია დელ'არტე, ისტორია და ტექსტები“, 6 ტომ. ფლორენცია, 19571961.

„თქმის და სხვა“ № 5-6

უდიდებულესობის მფარველობით სარგებლობდნენ: მეტიც, მეფეს საუკუნის ყველაზე პრესტიჟულ წარმოდგენაზე უკვე მონვეული ჰყავდა ქვეყნის ყველაზე მნიშვნელოვანი გვამები და ცნობილი უცხოელი სტუმრები. ცხადია, მას არ შეეძლო ამ ყველაფრის სანაცვლოდ მარილით სავსე ტომრებში მოთავსებული მსახიობთა თავებით წარმდგარიყო. უნდა დაეთმო. დღეს შეიძლება თუ არა ამგვარი დათმობა განმეორდეს? არა, ყველაზე დიდი, რაც დღეს შეიძლება მოხდეს — ა.შ.შ.ში მსახიობი პრეზიდენტად აირჩიონ.

ეს მეორე ტრაგიკული ფაქტიც, სწორედ ლიონისკენ მიმავალ კომიკოსთა დასს შეემთხვა. იზაბელა ანდრეინი, „ჯელოზთა“ უდიდესი კომიკოსი, პარიზიდან იტალიისკენ მიმავალ გზაზე ლიონის გავლით, რვა თვის ფეხმძიმე თავს ცუდად გრძნობს, მას აბორტს უკეთებენ და კვდება. დასაფლავება — როგორც ამას მემპატიანენი აგვილწერენ — დედოფლის დასაფლავებას გავდა. ასეთმა დიდებულმა პატივმა ყველა გააოგნა, პირველ რიგში კი თავად კომიკოსები, რომლებიც იზაბელას ცხედარს მიაცილებდნენ. კუბოს თავზე დაყრილი მთა ყვავილების უკან ევროპის ყველა ქვეყნიდან ჩამოსულ უფლისწულთა, პოეტთა, მწერალთა პროცესია მიყვებოდა. ისიც გავიხსენოთ, რომ ანდრეინი ერთადერთი ქალი იყო, რომელიც ოთხი აკადემიის ისტორიაში მის წევრად იქნა აღიარებული, არა მხოლოდ მისი ხიზლის, არამედ ტალანტის და საოცარი პოეტური შთაგონების გამოც. თუმცა იტალიური თეატრის მსახიობებს შორის მხოლოდ ის არ გამოირჩეოდა თავისი გონიერებით, მრავლად იყვნენ ისეთები, რომლებიც გარდა იმისა, რომ წერის საოცარ ნიჭს ფლობდნენ, კარგად იცნობდნენ იმდროინდელი ბაზრის ყველაზე დიდ ფიგურებს: გალილერ გალილეის (რომელმაც თავის დროზე ორი სცენარი დაწერა), არიოსტოს, პალავიჩინის, დიდ არქიტექტორებს და ასევე თეატრის დიდ მოტრფიალებს: მიქელანჯელოს და რაფაელს.

„და, მოკვდას მსახიობი!“

თუმცა, აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ როცა ზოგიერთი კომპანია პატივისცემით და დიდებით ტკეპობდა, სხვები ძლიერთა სრულ მორჩილებაში თამაშობდნენ და ცხოვრობდნენ. ეს მსახიობები უფლისწულთა და ბატონთა სრულ საკუთრებად მიიჩნეოდნენ, ფიზიკური თვალსაზრისითაც, რომლებიც მათ ისე განაგებდნენ, როგორც დღეს ფეხბურთელებს ეპყრობა პატივსაცემი საზოგადოება, ისე, რომ პირველი კონტრაქტით დატკეპობასაც არ აცლის. ძველ დროში მოპყრობის ფორმები კიდე უფრო მძიმე გახლდათ... როდესაც კომიკოსს რაიმე შეეშლებოდა, არ ჰქონდა მნიშვნელობა რა დონის შეცდომა იქნებოდა ის, მისი უდიდებულესობა ჰერცოგი მას წამსვე საპყრობილეში უკრავდა თავს განუსაზღვრელი ვადით... და მსახიობის სიცოცხლეს არანაირ ანგარიშს არ უწევდა.

ამასთან დაკავშირებით, საკმარისია გავიხსენოთ ტესარის¹ მიერ კომედიაზე მონათხრობ მრავალ ტექსტებს შორის ერთერთი მათგანი: საფრანგეთის მეფეს გაეგო მანტოვას ჰერცოგის, კომიკოსთა კომპანიიდან ერთერთი ხანში შესული მსახიობის თამაშის ხოტბა, და მოიხურვა მსახიობი თავისთან ჰყოლოდა პარიზში. მაგრამ სწორედ იმ დროს მსახიობი ძლიერ ავად გახლდათ. მიუხედავად ამისა, ჰერცოგი მას სანოლიდან ადგომას და გასამგზავრებლად გამზადებას უბრძანებს. საქმეში ექიმი ცდილობს ჩაერიოს, რომელიც ემუდარება ჰერცოგს თავის გადწყვეტილებაზე ხელი აიღოს: „მირჩევნია მისი სიცოცხლე შევდო სასწორზე, ვიდრე საფრანგეთის მეფეს წუთით მაინც შეეპაროს ეჭვი იმაში, რომ თითქოს მე მისთვის მისი თხოვნის შესრულება არ მინდოდეს“. მიუხედავად მაღალი ტემპერატურისა, სასურველი მსახიობი, ჰერცოგისგან იძულებული პარიზს მიემგზავრება... და, როგორც ექიმმა ივარაუდა, სან ვერნარდინოს გზაზე გარდაიცვლება. თავაზიანობამ იზეიმა! საფრანგეთის მეფე თავისი გულუხვი ვასალის ასეთი გულის ამაჩუყებელი შესტისგან აღელვებული რჩება. მსახიობის სიცოცხლის ფასად გაღებული სიუხვე.

იტალიურიდან თარგმნა მარიეტა ჩიხლაძემ

1 რ. ტესარი „კომედია დელ'არტე მეთექვსმეტე საუკუნეში“, ფლორენცია, 1969.

წარსულის ფურცლები

ვასილ კიკნაძე

წუთისოფელი...

მაისის თვეა. გაზაფხულის ბოლო თვე. არაჩვეულებრივად ლამაზია ამ დროს წვერი, ირგვლივ ხასხასა მწვანე მთებია. მინდვრის ყვავილები პირდაპირ გაიძულებენ შეხედო. საოცარი სილამაზეა. მშვენიერება ხომ ყველას საკუთრებაა და თუ შენს ნილ სიამოვნებაზე უარს იტყვი – ახია შენზე. მე კი ხარბად ვუყურებ ათასფერად მოქარგულ მინდვრებს.

ჩემი მეგობარი ალექო შალუტაშვილი ჩამოვიდა, დისშვილს უნდა აჩვენოს მინის ნაკვეთი, რომელიც მინდორში აქვს და ჯერაც არ იცის, რა ადგილზეა მისი ნაკვეთი. ქართველია, დარდიმანდი. მთხოვა გავყოლოდი მისი ადგილის სანახავად. ზუსტად არც მე ვიცოდი, მაგრამ ალექოზე მეტად მაინც ვიყავი ინფორმირებული. ბედად ჩვენი წვერელი კეთილი მეზობელი ჟორა ბუტბაია შეგხვდა და ნამოგვყვა. გავუყვით მინდვრებს. ნაკვეთზე რომ დაედგი ფეხი, უცებ გუნება შემეცვალა, შეეჩერდი, ვითომ ვისვენებ, ვითომ ლაპარაკის გამო გავჩერდი, არადა ჩემი ფიქრები უკვე წარსულში გაფრინდნენ. ვუყურებ გაპარტახებულ მიწას, სადაც ყვავილები კი არ არის, რაღაც ჯაგნარია, მოუფლელობითა და უპატრონობით მიტოვებული და გამალიზიანებლად უსახური, ფიქრები ნელნელა აცოცხლებენ წარსულს. ეს ადგილი და მთელი ეს არემარე რა თბილი და ლამაზი იყო ამ ოციოდე წლის წინ, შიმშილობის დროს. ნუთუ მხოლოდ შიმშილმა უნდა გვაიძულოს, რომ მიწას ვუპატრონოთ. იქვეა ჩემი ნაკვეთიც „ვერანი და უდაბური“.

დღემდე არ ვიცი, რატომ ეძახდნენ ძველი ბერძნები საქართველოს „გეორგიკას“, ანუ მინის ქვეყანას. ხშირად მაგონდება დედაჩემის ნამღერებული სტრიქონები: „მინა ხარ და მინის შვილი“... თითქოს ახლაც ჩამესმის მისი სევდიანი ინტონაცია. „მინა ხარო“... და ახლა მეც იმ მინაზე ვდგავარ, მოსავალით რომ იყო დამშვენებული, მოგვყავდა კარტოფილი, ლობიო, კვახი და ათასი სხვა სასოფლო პროდუქტი. ცოცხალი იყო ეს მკვდარი სივრცე. მინის სიკვდილი სად გაგონილაო – იტყვის ვიღაცა, მაგრამ დადგეს ჩემს ადგილას, გახედოს სივრცეს, გაიხსენოს ის წლები და მერე იკითხოს.

ნაკვეთების გვერდით ტყისპირა მინდვრებია. მაშინაც დაუმუშავებელი იყო და ამიტომ არ მომკვდარა, შესანიშნავად გამოიყურება, სუფთად, ათასგვარი ყვავილებით დახატული.

„ნახმარი“ ნაკვეთები კი ძველმანებივით მიგდებულია...

თვალწინ მიდგას გენო დოლიძის სახე. ტყიდან მოაქვს ნაკვეთის შემოსალობი მასალა. მოჭრა და სალობედ გაამზადა. განიერ მხარბეჭზე თითქოს მთელი ტყეა მოკიდებული, იმდენი მოაქვს, მაგრამ საოცრად მსუბუქად.

– ტყეში დარჩა კიდევ? – ვეკითხები ღიმილით გენოს.

– ისე, შენც რომ შემოლობავდე, კარგი იქნება...

ზურგიდან იხსნის „ტყეს“, ვინყებთ საუბარს ჩვენს ბარაქიან მოსავალზე. განსაკუთრებით ვაქებთ და ვადიდებთ ლობიოს, ვიგონებთ ქუთაისელი ჭიჭიკიას ნათქვამს, რომ საქართველოს მარჩენალ ლობიოს – ძველი უნდა დაეუდგათო. მსოფლიოში არ არის წვერის ლობიოზე უფრო გემრიელი, ასე ფიქრობთ მე და გენო, რადგან ნაკვეთებში ლობიო გვითესია და მეცნიერების კანდიდატები (ანუ დღევანდელი დოქტორები) ტყუილად ხომ არ ვუვლით, გენო შესანიშნავი კულინარიც არის და უფრო დამაჯერებელია მისი არგუმენტები. ნაგვიანებ შემოდგომამდე რჩება წვერში და ათასგვარ კომპოტებს ამზადებს. ენერგიით სავსე კაცი, რომელიც კოსმონავტებისათვის საკვების დამზადებაზე მუშაობდა, დიდი თანამდებობაც ეკავა და გულუხვიც იყო. აღარ მუშაობს. თავი ისე უჭირავს, თითქოს ბევრი არაფერი არ მომხდარა, არ უყვარს ნუნუნ-ნი, თავზე არ გახვევს სულის სიღრმეში დაფარულ სევდას, მაგრამ მე ნიუანსებში, დეტალებში, ერთ ფრაზაში ვგრძნობ მის შინაგან ტკივილს.

– შემოდგომაზე გვიანობამდე დაერჩები, ათასი საქმე მაქვს, ხომ იცი, ოჯახს რამდენი რამ

უნდა, – მითხრა და ამ ერთ ფრაზაში მიმანიშნა, რომ ის კვლავ აგრძელებს ოჯახის მარჩენალის ფუნქციას. ერთბაშად გაიხსნა ათასი ქვეტექსტი – კაცური თავმოყვარეობის შენარჩუნება და ახალ სიტუაციასთან შეგუება იყო მისი უპირველესი საზრუნავი. თანაც ისე, რომ არც მის ოჯახსა და მეგობრებს არ ეგრძნოთ „გადასვლის“ მთელი სიმწვავე. იქვე ჭიშკართან პატარა ქვალორლიანი ნაკვეთი განმინდა და ბოსტანი გააკეთა. ყველას სიამოვნებდა მისი ნახვა, ბალიდან ნითლად ანათებდა პომიდვრები. გენოს ოჯახში, მისი მუღლსი – თამილა ქამუშაძის წყალობით, ნევრში საღამოობით ვიყრიოთ თავს – ნვერელი არისტოკრატები” თუ „ინტელექტუალები”...

გენოს ჯანმრთელობის სიმბოლოს ვეძახდი. ღიმილით შემოგხედავდა და მრავალმნიშვნელოვნად გააბოლებდა პაპიროსს, რომელიც მას საოცრად უყვარდა.

ნევრში გენოს გვიანობამდე ყოფნა ჩემი იმედიც იყო. ჩემი ვაჟიც რჩებოდა ხოლმე. ვიცოდი, რომ ყურადღებას არ მოაკლებდა...

ნევრსაც მოუკვდა გენო. მისი სახლის წინ აღარ ანათებენ პომიდვრები. რა იცოდა, რამდენი პომიდვრები ჰქონდა დარჩენილი...

აღარც ჩემი დარჩენილი პომიდვრობა დაითვლება...

რა მალე ღამდება, რა მალე თენდება... რა მალე გადის დრო...

გენოსი იყო უთუოდ, პირველად ვინც სთქვა – „ნუთისოფელი”...

დაზარული სევდა

მამის გარდაცვალების შემდეგ პირველად ჩავედი სოფელში. დედაჩემი გახარებული დატრიალდა. კარგად მასადილა.

– შენ ახლა დაღლილი ხარ, ნამგზავრი, ნამონექი, დაისვენე. მე პატარა სარეცხი მაქვს და მდინარეზე ჩავალ. კუხაზე ჩავიდა ეზოს ბოლოს რომ ჩამოდიოდა. მდინარე კუხა მოგონებებით არის სავსე. მთელი ზაფხული ბანაობა, თევზაობა, ანკესზე წამოგებული ღორჯოების დაჭერა, სრულიად განსხვავებული გემო რომ ჰქონდა.

დედას დაზრუნება შეავგიანდა. ჩავაკითხე, ვერ შემამჩნია. იჯდა მდინარის ნაპირას, წინ ელო პატარა ტაშტი ორიოდე გასარეცხი ნაჭრით და ტიროდა.

გული მომიკვდა.

– დედა, რატომ ტირიხარ?

ცრემლები უცებ მოიწმინდა.

– როდის ვტირივარ!

– დაგინახე, ტიროდი, ამდენი შვილი და შვილიშვილები გყავს. არაფერს არ მოგაკლებოთ, მხარზე ხელით მივეფერე, გვერდით მივუჯექი.

– არაფერზე არ იფიქრო – ვეუბნები მე.

– შვილებიც კარგი მყავს, შვილიშვილებიც, რძლებიც, სიძეებიც, ყველას მადლობელი ვარ, მაგრამ არ გენყინოს, ჩემი მოხუცი პავლე ყველას მერჩივნა, ცოლქმრობის ამბავს შენ ვერ გაიგებ... ჯერ არ იცი... თქვენ თქვენი ცხოვრება გაქვთ, ჩემთვის ვისა სცალია...

– რას ამბობ, დედა, ამდენი ხართ სახლში...

– ჰო, მაგრამ მარტო ვარ!

– კაი რა, დედა, შენ და მარტო? სად გცალია, სულ ფუსფუსებს, ხელს არ აჩერებ.

– ჰო, გაკურბივარ.

მეგონა გუნებაგანწყობას შეეუცვლიდი და ვიცრუე: დედა, ცოლი უნდა მოვიყვანო...

– მართლა? როდის?

– აი, წლისთავი რომ გაივლის. ჯერ განახებ თუ მოგეწონება. ისე ხომ არ მოვიყვან...

– მე რად უნდა მანახო? მოგწონს? – მოიყვანე, არც არავის არ უნდა ანახო, არც დებს, არც ძმებს. სირცხვილია, განათლებული კაცი ხარ, ქალი გასაყიდი საქონელი ხომ არ არის, როცა მოიყვან, მერე ყველას მოეწონება...

დავბრუნდით სახლში. მამის სიკვდილის შემდეგ თითქოს ეზოც შეცვლილიყო, უცნაურ სიცარიელეს ვგრძნობდი, ამაოდ ვეძებდი ჩემს ნაფეხურებს მშობლიურ კარმიდამოში. გაუცხოების სიცივე დაჰკრავდა მთელ არემარეს.

მერე გავიდნენ წლები და თანდათან მარტო ეზო კი არა, მთელი სოფელი და რაიონიც გაუცხოვდა, გაუცხოვდნენ ჩემი ნაცნობი პეიზაჟები, ქუჩები, წლებ-მა წლებით დაგვაშორეს ერთმანეთს. რომანტიკული ილუზიები შეცვალა მკაცრმა სინამდვილემ. ყველაფერი აიჭრა, აირია და ჩემს ირგვლივ შემოიხაზა ვიწრო წრე. ტელეფონის ნიგნს ვშლი და ვშლი გარდაცვლილთა გვარებს, სახელებს. თანდათან ცივდება „წრფელი გული” – „ცხელი გული”.

უცნაურად მალე გადის დრო. ვინც ნუთისოფელიაო თქვა – გენოსი იყო. აი, ტელეეკრანიდან მესმის გიგა ლორთქიფანიძის სულისშემძვრელი სიტყვები – ნეტავ იმ დროს მოვმკვდარიყავი, როცა მეგონა, რომ ქართველებზე კარგი დედამინაზე არავინ არ იყო.

სხვა ხალხებზე ცუდს რომ გავიგებ, გულს მეფონება.

ქართველთა გაუქვლმართების ჟამს, როგორც უკუნ ღამეში ციციანათელები, ისე ანათებენ იმედის ნაპერწკლებივით კარგი ქართველები.

სალორიის ტყეში

ქუთაისთან არის მრავალსაუკუნოვანი მუხებით განთქმული სალორიის ტყე. ყოველთვის რალაც განსაკუთრებული თბილი გრძნობით მაგონდება ის ტყე. თითქოს არაფერი განსაკუთრებული არ მომხდარა, მაგრამ ის ორი შემთხვევაც ჩემთვის სასიამოვნო მოგონებად დარჩა.

როცა ზაფხულში ჩემი სოფლიდან მოჩარდახული ურმებით მივდიოდით, ზეკარის გადასასვლელიდან რკინის ჯვართან ურიასახადის მთებში, ერთ ღამეს სალორიის ტყეში ვათენებდით. უკუნ ღამეში საოცრად ანათებდნენ ციციანათელები.

- ბავშვებო, ბავშვებო, სად მოსულან ჩვენი სოფლის ციციანათელები, - ვეძახდით ერთმანეთს.

წავიდნენ წლები. დიდხანს ნამყოფი აღარ ვიყავი სალორიის ტყეში. 1961 წელს რუსთაველის თეატრი ქუთაისში გასტროლებზე იყო. სასტუმრო „ქუთაისის“ ნომერში მე და სერგო ზაქარიძე ერთად ვიყავით სამი თუ ოთხი დღე.

სერგო ზაქარიძეს არ უყვარდა ქეიფი და დროსტარება. ის ფანატიკოსი პროფესიონალი იყო და დროს არაფერში არ კარგავდა. სპექტაკლის შემდეგ შუალამემდე ვერ იძინებდა, ხან ბულვარში სეირნობდა გვიანობამდე, ხან ოთახში წამოწვევობდა სანოლზე და ფიქრში გარინდული იყო. ამ დროს არ ველაპარაკებოდი. თავის ფიქრებში ჩაძირული ისვენებდა. ვინ არ ეპატიჟებოდა საქეიფოდ, მაგრამ ყველას უარს ეუბნებოდა. ზეგ სპექტაკლი მაქვსო, - მოჭრით ეტყოდა. იცოდნენ, ხვეწნას აზრი აღარ ჰქონდა.

ერთ დღეს სასტუმროს ნომერში მოვიდა ჩაის საკრეფი მანქანის გამომგონებელი, მეცნიერებათა დოქტორი შ. კარსანიძე.

- ბატონო სერგო, დღეს ერთად უნდა ვისადილოთ.

სერგო ზაქარიძემ დაიწყო მომიზეზება. ვიცი, რომ ორი დღე დაკავებული არ ხართო, უთხრა მასპინძელმა. სერგო ერთხანს კიდევ უარზე იყო, მაგრამ არ მოეგვა, თქვენ დიდი მსახიობი ხართ, მომეცით უფლება ერთი სადღეგრძელო გითხრათო.

სერგომ ღიმილით გამომხედა:

- ვასო, ხომ იცი, ქუთაისელია, წაუსვლელია, მგონი, არ ივარგებს, - ისე მითხრა, თითქოს მთავარი ჩემი თანხმობა იყო.

მასპინძელმა დიდის მორიდებით მითხრა - ძალიან გთხოვთო.

მეც, რასაკვირველია, დავთანხმდი.

1961 წლის 9 ივლისი იყო და არ მაეინყდება ის დღე. სასტუმროსთან ორი მანქანა გველოდებოდა, ჩაჯექით სერგო, კარსანიძე და მე. მეორეში ოთხი კაცი იჯდა. 6 საათზე სალორიის ტყეში სუფრას ვუსხედით. მოიყვანეს დამკვრელები. ისეთი ღამაში და გულუხვი სუფრა გაიმართა მუხების ჩრდილქვეშ, რომ სამოთხე გეგონებოდათ.

ბ-ნ სერგოს პირდაპირ სულში იძვრებდნენ. უსაზღვრო იყო ქებადიდება, მეც დიდი პატივით მექცეოდნენ. ასეთი შემთხვევა გამახსენდა: ერთხელ გურამ ფანჯიკიძემ მიაშობო: გერმანელი მწერალი გვყავდა სტუმრად, წავიყვანეთ საქეიფოდ, სადღეგრძელოში ვაქეთ და ვადიდეთ, როგორც ეს ქართველებს გვჩვევია. გერმანელმა სტუმარმა მოულოდნელად ტირილი დაიწყო, გავოგნდით, ვკითხეთ მისი აღელვების მიზეზი.

- თუ ასეთი მწერალი ვარ. გერმანიაში რატომ არ იციან. თქვენ მწერლების როგორი დაფასება გცოდნიათო.

მართლაც სიხარულის ცრემლები მოგადგებოდა, ისეთი სადღეგრძელოები ისმებოდა სალორიის ტყეში.

გაჩაღდა ცეკვა. გაიწვიეს ბ-ნი სერგო, შეჭიკჭიკებული იყო, უარი არ თქვა, უცებ გაშალა მკლავები და დაიწყო ცეკვა, დოღარმონი პირდაპირ გაეიჟდა, ისე განსხვავებული ექსტაზით უკრავდა. სერგომ დაიძახა - ტაში, ტაშიო და ჩვენც დავცხეთ ტაში, ჯერ ერთი გაიწვია, იცეკვეს, მერე დაიძახა, აბა ვასო, გამოდიო, ცეკვა მაინცდამაინც არ ვიცოდი, მაგრამ დალუული ვიყავი და მეც ვავშალე მკლავები და ბნ სერგოს ვითომ ვავეთამაშე. ბედად უცებ ერთერთი ახალგაზრდა წინ ჩამიხდა და ბნ სერგოს გაეთამაშა. შესანიშნავად ცეკვავდა და თითქოს ამან გაახელა ბ-ნი სერგო და მოცეკვავეს გაეჯიბრა. მასზე ბევრად უფროსი იყო, მაგრამ პირდაპირ გახელებული ცეკვავდა, რალაც უცნაურ ილეთებს აკეთებდა, ბ-ნი სერგო არასოდეს არ მენახა ასეთ სიტუაციაში. არტისტის ცეკვა როგორ გამიკვირებდა, მაგრამ ეს რალაც სხვა ცეკვა იყო, სხვა აზრით დამუხტული. თითქოს გვაჩვენა, რა არის ნამდვილი ქეიფი, რა არის ნამდვილი დროსტარება.

სალორიის ტყეში ქეიფმა 11 საათამდე გასტანა, ავიშალენით, „ჩემი სოფლის ციციანათელები“ იმ ღამესაც დაფრინავდნენ.

„თეატრი და სხვა“ № 5-6

სანდრო მრეკლიშვილი გიორგი ტოვსტონოპოვის სარეჟისორო გაკვეთილები (თავები ნიგნიდან)

მეორე კურსზე დავიწყეთ ინსცენირებაზე მუშაობა.

ტოვსტონოპოვი – /დრამატურგიის კანონებზე ზოგადი საუბრის შემდეგ/ თქვენ ზედმიწევნით კარგად უნდა იცოდეთ, თუ რას ნიშნავს უწყვეტი მოქმედების აგება უკვე ლიტერატურულ დონეზე, ასე ვთქვათ, ქალაქზე. თითოეულმა თქვენგანმა უნდა აირჩიოს ლიტერატურული ნაწარმოები – ეს შეიძლება იყოს მოთხრობა, ნოველა, თუნდაც პოემა, რომლის ინსცენირებითაც, უკვე შექმნილ ქარგაზე, ჩვენ ავაგებთ მოვლენათა რივს. მხატვრული აზროვნების ერთ ფორმას – ლიტერატურულს, ბელეტრისტულს, ჩვენ მივცემთ მეორეს – სცენურს, დრამატურგიულს. სწორედ ამიტომ ჰქვია ამ ტრანსფორმაციას ინსცენირება. რა თქმა უნდა, ამის შესაძლებლობას – მოქმედების აგების პერსპექტივას – თვით ნაწარმოები უნდა იძლეოდეს. დრამატურგიული მარცვლილი მოთხრობასა თუ ნოველაში უნდა იდოს.

სტუდენტმა ვასილი კისილიოვმა¹) ინსცენირებისთვის შეარჩია ჩეხოვის მოთხრობა „აურზაური“. გაკვეთილზე მან წარმოადგინა ინსცენირების საშუალო ვარიანტი.

ტოვსტონოპოვი: მე ეს მოთხრობა მასსოვს, მაგრამ, გამოგოცყდებით, არა იმდენად, რომ თავს უფლება მივცე, რაიმე რჩევა მოგცეთ. შინაგანად დარწმუნებული ვარ, რომ ამ მაგალითით ჩვენ ბევრ რამეს გავარკვევთ. დავხარჯოთ ცოტაოდენი დრო და წავიკითხოთ კიდევ ერთხელ ჩეხოვის ეს შესანიშნავი ნაწარმოები. საერთოდ, ჩვენ, რეჟისორებს ჩვენი ტაქტიკა გვაქვს: როდესაც რაიმეში ბოლომდე არა ვართ დარწმუნებულნი, ტექსტს ვუბრუნდებით. ტექსტის კითხვის დროს ვამოწმებთ ჩვენს მოსაზრებებს და ქვეცნობიერი შეგრძნებები ცნობიერ ფორმულაში გადაგვაქვს. (ვ.კისილიოვის) ვასილი, დავგვლეთ პატივი და წავავიკითხოთ მოთხრობის სრული ტექსტი.

აუცილებლად მიმაჩნია მკითხველმა გაიხსენოს ეს მოთხრობა, და თუ არ იცნობს, გაეცნოს მოთხრობის სრულ ტექსტს.

ანტონ ჩეხოვი.

ალიაქოთი 2)

მაშენკა პავლეცკაია სულ ყმაწვილი ქალია, ინსტიტუტი ახლასან დაამთავრა. სეირნობიდან რომ მობრუნდა, კუკუშკინების ოჯახში, სადაც გუვერნანტად იღვა, უჩვეულო ალიაქოთი დაუხვდა. კარი მიხაილო მეკარემ გაუღო. ისიც აღელვებული ჩანდა და მოხარული კობისავით გაწითლებულიყო.

ზემოთ ჩოჩქოლი ისმოდა.

“დასახლის ისევ რაღაც ასტკივდა ან ქმართან მოუვიდა ჩხუბი....” – იფიქრა მაშენკამ.

დერეფანში და ტალანში მოახლეებს შეეფეთა. ერთი მოახლე ტიროდა. მაშენკამ თვალი შეასწრო, მისი ოთახიდან სახლის პატრონი ნიკოლაი სერგეიჩი რომ გამოვარდა. ის პატარა ტანის კაცი იყო, არც ისე ხნიერი. ეს კია, საზე გაფიფინებოდა და თმაც გვარაიანად გაბელოატებოდა. მაშენკა ვერც შეაშინია, ისე ჩაუარა.... აწითლებული მხრებს იჩეჩავდა.

¹ კისილიოვი ვასილი ვასილის ძე – შემდეგში ქმურმანისკის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი.

² თარგმანი რუსულად ქებულაძისა. აჩიხოვი. „მოთხრობები“. 1982. თბილისი, გამ., ნაკადული“

- ეს რა საშინელებაა! - იძახდა ხელებაწეული, - რა უტაქტობა! სისულელე უმსგავსოება!

ის, რასაც განიცდის სხვის კარზე მცხოვრები მდიდრის ლუკმის შემყურე უძწეო, დამოკიდებული ადამიანი, მაშენკამ პირველად მაშინ შეიგრძნო მწვავედ, როცა თავის ოთახში შევიდა. მის ოთახში ჩხრეკა იყო. ამ სახლის დიასახლისი, ზორბა, მხარბეჭიანი ფელოსია ვასილევნა მაშენკას მაგიდასთან იდგა და მისი ხელსაქმის კალათში უკანვე ჰყრიდა შალის ძაფების გორგლებს, ნაკუწებსა და ქალაღლებს.... ეს იყო ერთი ტლანქი დედაკაცი, შავი ხშირი წარბებისა და წითელი ხელების პატრონი, ტუჩზე ბუსუსები ემჩნეოდა და მიხრა-მოხრაც უბრალო მზარეულისა ჰქონდა. ეტყობა, არ ელოდა გუვერნანტის მოსვლას. რომ მოიხედა და მისი გადაფითრებული, გაოცებული სახე დაინახა, ოდნავ შეცბა და წაილულულა:

- პარდონ, მე.... შემთხვევით ვადმომეყარა.... სახელო გამოვდე.... - კიდევ რაღაც დაამატა და საჩქაროდ გავიდა შლეიფის შრიალ-შრიალით. მაშენკამ ვაკვირებით მიმოიხედა ოთახში, მხრები აიჩინა და შიშის ჟრუნტელმა დაუარა, თუმცა ვერაფერს მიხვდა და არც იცოდა, რა ეფიქრა. რას ეძებდა მის ჩანთაში ფელოსია ვასილევნა? თუ შემთხვევით გამოსდო სახელო და გადმოყარა, როგორც თვითონ თქვა? გაწითლებული და აღელვებული რად გამოიჭრა მისი ოთახიდან ნიკოლაი სერგეიჩი? ან ერთი უჯრა რატომღა ოდნავ გამოღებული? ის სალაროც, სადაც მაშენკა ორშაურიანებსა და ძველ მარკებს ყრის, გაუხსნიათ და კვლარ დაუკეციათ, თუმცა საკეტი სულ დაეფხაჭნათ. წიგნების თაროს, მაგიდასა და საწოლსაც აშკარად ატყვია განხრეკის კვალი.... თეთრეულის კალათაში, მართალია, ყველაფერი კვლავ რიგზე ეწყო, მაგრამ ისე არა, როგორც მაშენკამ სახლიდან წასვლის წინ დატოვა. მამსადაძე, მართლა გულდავუღ გაუხრეკეს აქსურობა, მაგრამ რატომ, რა მიზნით? რა მოხდა ასეთი? მაშენკას გაახსენდა მეკარის აფორიაქებული სახე, ალიაქოთი, ატირებული მოახლე; ნეტა ამ ამბებთან დაკავშირებით ხომ არ განხრეკეს მისი ოთახიც? ხომ არ ვარიეს რაღაც საშინელ საქმეში? მაშენკას ფერი ეცვალა, ცივმა ოფლმა დაასხა და თეთრეულის კალათზე ჩაიკეცა. ოთახში მოახლე შემოვიდა.

- ხომ არ იცით, ლიზა, მე.... მე რატომ გამხრეკეს? - ჰკითხა მაშენკამ.

- ქალბატონმა გულის ქინძისთავი დაკარგა, თურმე ორი ათასი ლირდა.... - უთხრა ლიზამ.

- კი მაგრამ, მე რატომ მხრეკდნენ?

- ყველა გაგვხრეკეს, პატარა ქალბატონო. მეც გამხრეკეს.... ვაკვატიტვლეს და ისე გაგვხრეკეს.... მე კი, ღმერთს გეფიცებით, პატარა ქალბატონო, არათუ მაგისი ქინძისთავი მინახავს, ტუალეტს ახლოსაც არ ვაკარებოვარ. პოლიციაშიც ამას ვიტყვი.

მე.... მე მაინც რას მერჩოდნენ? - ვერ გამორკვეულიყო მაშენკა.

აკი ვითხარით, გულის ქინძისთავი დაიკარგა-მეთქი. ქალბატონმა თვითონ დაძებნა ყველა კუთხე. მიხაილო მეკარეც თავისი ხელით განხრეკა. ვაი, სირცხვილო! ნიკოლაი სერგეიჩი უყურებს და კრუხივით კაკანებს მხოლოდ. აბა, რა ვაკანკალებთ, პატარა ქალბატონო. ხომ ვერაფერი ვინახავს! თუ ქინძისთავი არ ავიღიათ, რაა საშიში.

- ეს უსინდისობაა, ლიზა, შეურაცხყოფა! აღშფოთებამ ღამის დაახრჩო მაშენკა. - უნაძუსო და სულმდაბალი საქციელო! რა უფლებით იეჭვა ჩემზე და გადამიქოთა ნივთები?

- იიპ, სხვის კარზე ხართ, პატარა ქალბატონო, - ამოიოხრა ლიზამ, - მართალია, თქვენც ქალბატონი ბრძანდებით, მაგრამ... ასე ვთქვათ, მაინც მოახლის პირობაზე ითვლებით.... დედ-მამასთან არ იმყოფებით.

მაშენკა ლოვინზე დაემხო და მწარედ აქეთინდა. ასეთი რამ მისთვის ჯერ არასოდეს უკადრებიათ, ასეთი დიდი შეურაცხყოფა არავის მიუყენებია.... სათუთად გაზრდილ ქალს, მსწავლებლის შვილს ქურდობა დააბრალებს და ქუჩის ქალივით განხრეკეს! ამაზე მეტი შეურაცხყოფა რა იქნებოდა. ამ წყენას თან კიდევ შიშის გრძობაც ემატებოდა: კიდევ რას უზამენ! თვალწინ წარმოუდგა ათასი საშინელება. თუ ქურდობა დასწამეს, ხომ შეიძლება დაიჭირონ, გაატიტვლონ და განხრეკონ. მერე ყარაული შემოარტყან და ისე წაიყვანონ ქუჩაში, თავგებითა და ცხრაფეხებით სავსე ბნელ, ცივ საკანში გამოამწყვდიონ თავადის ქალ

ტრაკანოვასავით. ვინაა მისი პატრონი და ქომაგი? მშობლები შორს, პროვინციაში ცხოვრობენ, აქ ჩამოსასვლელი ფული სადა აქვთ. ამ დიდ ქალაქში არც ნათესავი გააჩნია და არც ნაცნობი. რასაც მოინდომებენ, იმას უზამენ.

”მთელ მოსამართლეებსა და დამცველებს ჩამოუვლი..... – კანკალებდა მაშენკა, – ყველაფერს აუუხსნი და დაუფიცავ..... მე რომ ქურდი არა ვარ, დამიჯერებენ!“

უცებ გაახსენდა, რომ კალათში, ზეწრების ქვემოთ ტკბილეული ჰქონდა დამალული. სადილზე ჯიბეში ჩაიდებდა ხოლმე უჩუმრად, ასე იყო ინსტიტუტში დაჩვეული, და თავის ოთახში მიჰქონდა. სირცხვილით კინაღამ დაიწვა იმის წარმოდგენაზე, რომ ეს მისი პატარა საიდუმლო უკვე სახლის პატრონებმაც იცოდნენ. შიშმა, სირცხვილმა და წყენამ ისეთი გულისფრიალი აუტეხა, ისე აუჩქარდა მაჯა, რომ ჩაქუჩივით უბაგუნებდა საფეთქლებსა და მუცელში.

– სადილზე მობრძანდით! – დაუძახეს მაშენკას.

„წავიდე თუ არა?“

მაშენკამ თმა გაისწორა, სველი პირსახოცი მოისვა სახეზე და სასადილოში შევიდა. იქ უკვე სადილს მოსხდომოდნენ..... სუფრის ერთ თავში გაბღენძილი ფედოსია ვასილევან იჯდა, მეორე თავში ნიკოლაი სერგეიჩი. აქეთ-იქით სტუმრები და ყმაწვილები ჩამომსხდარიყვნენ. სუფრას თეთრხელთათმანიანი ფრაკიანი ლაქიები დასტრიალებდნენ. ყველა ჩუმად იყო, ყველამ იცოდა, რა ალიაქოთიც მოხდა სახლში, როგორი შეწუხებული იყო დიასახლისი, და ხმას არავინ იღებდა. მხოლოდ კოვზების რაკუნის და პირის წკლაპუნის ისმოდა.

სიჩუმე ისევ დიასახლისმა დაარღვია.

–მესამე თავი რა გვაქვს? – ჰკითხა ლაქიას მისუსტებული, გაწამებული ხმით.

–ესტურეონ ალია რუს! – მოახსენა ლაქიამ.

– მე დაუუკვეთე, ფენია..... – საჩქაროდ ჩაერია ნიკოლაი სერგეიჩი. – თვეზი მომენატრა. თუ არ ვინდა, მონ შერ, ნუ მოატანიებ. მე ისე.... სხვათა შორის....

ფედოსია ვასილევანს ცრემლებით ავესო თვალები. დიდად სწყინდა ხოლმე, თუ სადილი მისი შეკვეთილი არ იყო.

– აბა, აბა, ნუ ავლელდებით, – მსუბუქად შეახო ხელი მისმა შინაურმა ექიმმა მამიკოვმა და ტკბილად გაიღიმა. – უამისოლაც საკმაოდ აწეწილი გვაქვს ნერვები. ნულა გავიხსენებთ გულის ქინძისთავს! ჯანმრთელობა ორი ათასზე მეტი ღირს!

– მე განა ორი ათასი მადარდებს! – დიასახლისს ცრემლი ჩამოუვორდა ლოყაზე. – თვითონ ამბავი მალწფოთებს! ჩემს ოჯახში მე ქურდს არ გავაჭაჭანებ. განა იმიტომ, მენანება, მე არაფერიც არ მენანება, უმადურობად მიმანჩია! განა ასე უნდა ვადაძიხადონ სიკეთე?..

ზევით არავის აუხედავს, მაგრამ მაშენკას მაინც მოეჩვენა, ამ სიტყვებზე ყველამ მე შემომხედდაო. ყელში უცებ რაღაც მოაწვა, ტირილი წასკდა და სახეზე ცხვირსახოცი მიიფარა:

– პარღონ, თავი მტკივა, არ შემიძლია, უნდა წავიდე, – წაილულულა ქალმა და გავიდა. წამოდგომისას სკამი გაახრივინა და უფრო მეტად დაიბნა.

ნიკოლაი სერგეიჩს სახე დაეღმიჭა.

– ღმერთმა იცის, რასა ჰკავს! აბა, რა საჭირო იყო მისი ოთახის გაჩხრეკა! მართლა.... ულამაზოდ გამოვიდა.

– მე ხომ არ ვამბობ, ქინძისთავი მაგან აიღო მეთქი, – თქვა ფედოსია ვასილევანამ. – მაგრამ შეგიძლიათ კი დაიფიცოთ, მაგან არ აიღო? მართალი ვითხრათ, ამ ნასწავლი მათხოვრებისა დიდად არ მჯერა.

– კი, ფენია, ულამაზო იყო.... უკაცრავად, მაგრამ კანონით ნება არ გქონდა ჩხრეკა მოგეწყო.

– თქვენნი კანონებისა მე არაფერი ვიცი. ის კი ვიცი, რომ ქინძისთავი დამეკარვა, მორჩა და ვათავდა. მაგრამ მაგ ქინძისთავს მე მაინც მოვძებნი! – დაჰკრა ქალმა თევშს ჩანგალი და თვალები დააბრიალა. – ჭამეთ და ჩემს საქმეში ნუ ერხივებით.



ნიკოლაი სერგეიჩმა თვალები ძირს დაიღო და ამოიხზრა. მაშენკა კი თავის ოთახში მამხენვე ლოვინზე დაემხო. ახლა აღარც ეშინოდა და აღარც რცხვენოდა, ოღონდაც საოცრად უნდოდა წასულიყო და ეს გულქვა, გაბლენძილი, უტვინო, ბედნიერი დელაკაცი გაესილაქებინა. ნეტა საშუალება ჰქონოდა უძვირფასესი გულის ქინძისთავი ეყიდა და ამ გაბლენძილ დელაკაციასთვის სახეში ეფერთხა, ან ღვთის განგებით ფელოსია ვასილენვა გაკოტრებულიყო, სამათხოვროდ გახდომოდა საქმე, საკუთარ ტყავზე გამოეცადა, რა მწარეა სილატაკე და დამოკიდებული მღვთმარობა, შეურაცხყოფილ მაშენკას კი მისთვის გასაკითხი მიეცა. ან ნეტამც დიდი მეძვიდრეობა მიიღოს, ეტლი იყიდოს და ისე ჩაუქროლოს ამ დელაკაცს ფანჯრების წინ, შურით გულზე ვახეთქოს! მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ ოცნებები იყო. ახლა ისღა დარჩენოდა, საჩქაროდ გასცლოდა აქსურობას, წუთით აქ აღარ დამდგარიყო. კი, ძნელია ადვილის დაკარგვა, ისევ დედ-მამასთან დაბრუნება, რომელთაც არაფერი გააჩნიათ, მაგრამ სხვა აბა რა ჰქნას? უკვე აღარ ძაღუმს არც დიასახლისის დანახვა და არც ამ პატარა ოთახში გაჩერება, სადაც სული ეხუთება და შიშით კანკალებს... იმ ზომამდე სძულს ეს დიდაკობაზე შეშლილი დელაკაცი, რომელიც ნიადაგ ავადმყოფობას უჩივის, ამქვეყნად უკვე ყველა და ყველაფერი უხეშად და უბადრუკად ეჩვენება. მაშენკა ლოვინიდან ჩამოხტა და ბარვის ჩალაგებას შეუდგა.

– შეიძლება შემოვიდე? – გაისმა კარს უკან ნიკოლაი სერგეიჩის წყნარი ხმა. ის უჩუმრად მოახლოებოდა კარს.

– მობრძანდით.

ნიკოლაი სერგეიჩი შემოვიდა და კართან გაჩერდა. უნდოდა იყურებოდა. პატარა წითელი ცხვირი უპრიალებდა. ნასადილეგს მუდამ ლუღს ვიახლებოდათ. ეს კი უმაღლ დაეტყობოდა ხოლმე მოდუნებულ მიხრა-მოხრაზე.

– ეს რას ნიშნავს? – ჰკითხა და კალათზე მიუთითა.

– ბარვს ვალაგებ. მაპატიეთ, ნიკოლაი სერგეიჩ, მაგრამ თქვენსა ვეღარ დავრჩები. ჩემთვის გაჩხრეკა დიდი შეურაცხყოფა ვახლავთ!

– მესმის... ოღონდაც სულ ტყუილად აპირებთ წასვლას... რისთვის? გავჩხრიკეს, სხვა ხომ არაფერი დავაკლდათ?

მაშენკა უხმოდ განავრძობდა ბარვის ჩაწყობას. ნიკოლაი სერგეიჩმა უღვაშები მოიწიწქნა, კიდეც რა ვთქვაო, და შემპარავად განავრძო:

– კი, მესმის, მაგრამ ლმობიერებაც უნდა გამოიჩინოთ! ხომ იცით, ჩემი ცოლი ნერვიული, უინიანი ქალია, ბევრი არ მოეკითხება...

მაშენკა ისევ დუმდა.

– რაზან ასე გეწყინათ, კი ბატონო, ბოდიშს მოვიხდით, გვაპატიეთ.

მაშენკამ არც ახლა გასცა ხმა. ეს კია, უფრო ჩაღუნა თავი. ამ ვალოთებულ, უნებისყოფო კაცს ოჯახში არავინ აქცევდა ყურადღებას. მსახურების თვალშიაც კი ერთი საცოდავი, სხვის კმაყოფაზე მყოფი ზედმეტი პიროვნება იყო. ამიტომ მის ბოდიშებს ფასიც არ ჰქონდა.

– ჰმ... არაფერს ამბობთ? გეცოტავათ? მაშ, ჩემი ცოლის მავიჯრდაც მოვიხდით ბოდიშს. მისი სახელით... როგორც აზნაური, ვაღიარებ, რომ უტაქტოდ მოიქცა...

ნიკოლაი სერგეიჩმა გაიარ-გამოიარა, ამოიხზრა და დაამატა:

– მაშ, გინდათ, რომ გულში ხინჯი დამრჩეს და არ მომასვენოს... გინდათ, რომ სინდისმა დამტანჯოს...

მაშენკამ დიდრონი, ნამტირალევი თვალები შეანათა.

– ვიცით, რომ თქვენი ბრალი არაა, ნიკოლაი სერგეიჩ, რატომ უნდა შეწუხდეთ?

– კი, მართალია... მაგრამ მაინც... ნუ წახვალთ... ძალიან ვთხოვთ.

მაშენკამ უარის ნიშნად თავი გადააქნია. ნიკოლაი სერგეიჩი ფანჯარას მიადგა და თითები მინაზე აკაკუნა.

– ასეთი გაუგებრობა წამება ჩემთვის. იქნებ გნებავთ დაჩოქილმა გემუდაროთ, დარჩით-მეთქი? თქვენ სიამაყე შევილახეს, იტირეთ, წასვლასაც აპირებთ, მაგრამ რატომ ჩემს სიამაყეს არ ზოგავთ, ან იქნებ ის გინდათ ვითხრათ, რასაც აღსარებაზე ვერავინ

მათქმევინებდა? ვინღათ იმაში გამოვტყდე, რასაც სიკვდილის წინ ზიარების დროსაც არ ვიტყვოდი?

მაშენკა ღუძღა

– მე მოვპარე ცოლს ქინძისთავი! – მიატანა ნიკოლაი სერგეიჩმა. – დაკმაყოფილდით? ჰო... მე... მოვპარე... ოღონდაც იმედია... ღვთის გულისათვის, გადაკვრიოთაც არავისთან დაგცდებით! განცვიფრებულმა და შეშინებულმა მაშენკამ უფრო დაუჩქარა ბარგის ჩაწყობას, ჭბუჭნიდა და მაიპარად ყრიდა ყველაფერს ჩემოდანსა და კალათაში. ნიკოლაი სერგეიჩის გულახდილი სიტყვების შემდეგ ერთი წუთითაც აღარ შეეძლო იქ დარჩენა. ვერ გაეგო, აქამდე როგორ გაჩერდა ამ ოჯახში.

– გასაკვირი აქ არაფერია... – განაგრძო მცირეოდენი ღუძღლის შემდეგ ნიკოლაი სერგეიჩმა. – ჩვეულებრივი ამბავია! მე ფული მჭირდება, ის კი... არ მძღღევს. ეს სახლიც და ეს ქონებაც მამაჩემის შეძენილია, მარია ანდრეევნა! რაც აქაა, ყველაფერი ჩემია, ქინძისთავიც ღელაჩემის ნაქონია... სუყველაფერი ჩემია! ჩემი ცოლი კი ყველაფერს გადაეფოფრა, ყველაფერი მიისაკუთრა... ხომ არ ვუჩივლებ მართლა და მართლა... ძალიან ვთხოვთ, მაპატიოთ და... დარჩეთ, ადამიანს ტოლუტ ცომპრენდრე, ტოლუტ პარდონენერ. დარჩებით?

– არა! – გადაჭრით მოუჭრა მაშენკამ. უკვე მთელი ტანი უკანკალებდა. – გემუღარებით, თავი დამანებეთ.

– ღმერთმა კარგად გამყოფოთ, – ამოიხსრა ნიკოლაი სერგეიჩმა და ჩემოდნის გვერდით პატარა სკამზე ჩამოჯდა. – გამოვიტყდებით და ძალიან მიყვარს, როცა ადამიანს შეუძლია ეწყინოს, ვიღაც შეიზიზღოს. ჩემი სიცოცხლე მზადა ვარ მაგ თქვენს აღშფოთებულ სახეს ვუტქირო... მაშასადამე, არ რჩებით, არა? მესმის, მესმის... სხვანაირად არც იქნებოდა... კი, რა თქმა უნდა... თქვენ რა ვიჭირთ, მე ვიკითხო თორემ – უუჰ!.. ამ დღიღევიდან ვერსად გავიტყვევი. წავიღოდი ჩემს რომელიღე მამულში, მაგრამ იქაც რომ ჩემი ცოლის არამზადა მოურავები სხედან, ჯანდაბას მაგათი თავი. სულ ავირავებენ და ავირავებენ ყველაფერს... თვეზი არ დაიჭირო, ბალახი არ გათელო, ხეებს ტოტები არ დაამტვირო.

– ნიკოლაი სერგეიჩ! – დაიძახა დარბაზიდან ფედოსია ვასიღევნამ. – ავნია, ბატონს დამიძახე!

– მაშ, არ დარჩებით? – ჰკითხა ნიკოლაი სერგეიჩმა, წამოხტა და კარისკენ წავიდა, – ღმერთმანი, დარჩით რა. საღამოობით შემოვიღოდი და ვილაპარაკებდით. დარჩით, ჰა? წახვალთ და ამ სახლში ადამიანურ სახეს ვეღარ დავინახავ. რა საშინელება!

ნიკოლაი სერგეიჩის ფერმკრთალი, ვაფიფვინებული სახე მუღარით შეჰყურებდა ქალს. მაგრამ მაშენკამ უარის ნიშნად თავი გადააქნია. კაცმა ხელი ჩაიქნია და გავიდა. ნახევარი საათის შემდეგ მაშენკა უკვე გზაში იყო.

ვკისიღიღვის ინსცენირების გეგმა ასეთი იყო:

მოქმედება თავიდან ბოლომდე მაშენკას ოთახში ვითარდება.

I მონაკვეთი.

მაშენკას ოთახში ფედოსია ვასიღიღვნა და მოსამსახურე ქაღები ატარებენ ჩხრეკას. ამ აქტს ნიკოლაი სერგეევიჩიც ესწრება. მოღის მაშენკა. ნიკოლაი სერგეევიჩი, ფედოსია ვასიღიღვნა და მოსამსახურეები უხერხულად ტოვებენ ოთხს.

II მონაკვეთი.

მაშენკა მარტო. აფასებს არეულ ნივთებს.

III მონაკვეთი.

მაშენკა – მოსამსახურე ღიზა. მაშენკა იღებს ინფორმაციას ჩხრეკის მიზეზის თაობაზე.

IV მონაკვეთი.

მაშენკა მარტო. მონოლოგი.

V მონაკვეთი.

მიპატიუება სადილზე. მაშენკას ჯერ ღიზა ეპატიუება, უარის შემდეგ ეპატიუებიან ნიკოლაი სერგეევიჩი, ფეოდოსია ვასილიევნა და ექიმი მიმიკოვი. აქვე საუბარი სადილის მენიუზე. მაშენკა უარს ამბობს სადილზე.

VI მონაკვეთი.

მაშენკა ისევ მარტო ოთახში. II მონოლოგი.

VII მონაკვეთი.

მაშენკა და ნიკოლაი სერგეევიჩი. ნიკოლაი სერგეევიჩის აღსარება.

VIII მონაკვეთი .

მაშენკა ალაგებს ნივთებს და მიდის.

ტოვსტონოგოვი: დავიწყოთ თავიდან.

ინსცენირების ავტორმა აირჩია უმცირესი წინააღმდეგობის გზა. ყველა ეპიზოდი მოქმედების ერთ ადგილზე შეაგროვა. ასეც შეიძლება. მაგრამ ეს ხელოსნური მიდგომაა. ასე ეგრეთწოდებული „დრამისმკეთებლები“ (რუსულად – „драмоделы“) იქცევიან.

ინსცენირების გზით სასწავლო პროცესის წარმართვა იმიტომ შემოგთავაზეთ, რომ გარდა საკუთრივ დრამატურგიული კანონების წვდომისა, გავერკვეთ, თუ რას ნიშნავს რეჟისორული გადაწყვეტა და რეჟისორული ხერხი. ინსცენირების მაგალითზე ეს ნათლად ჩანს.

უპირველეს ყოვლისა შევთანხმდეთ, რა გვალეღვებს ჩვენ, თანამედროვე ადამიანებს, XIX საუკუნის ოთხმოციან წლებში დაწერილ ჩეხოვის ამ მოთხრობაში. როგორ ხედავს რეჟისორი ამ ნაწარმოების ობიექტურ იდეას, ჩვენებურად – ზეამოცანას. მოგვახსენეთ, ვასილი.

ვ.კისილიოვი: მე ვფიქრობ, რომ უდანაშაულო ადამიანისთვის რაიმე ცოდვის – ამ შემთხვევაში – ქურდობის – დაბრალება კიდევ უფრო დიდი ცოდვაა.

ტოვსტონოგოვი: და თქვენ გინდათ, რომ თქვენი სპექტაკლის ზეამოცანა განისაზღვროს მოწოდებით : მოქალაქენო, არ დააბრალოთ დანაშაული უდანაშაულო ადამიანებს!

ვ.კისილიოვი : დიახ. მაშენკას ტრაგედია ხომ ის არის, რომ ქურდობაშია ეჭვიბიჭანილი.

ტოვსტონოგოვი: თუ გახსოვთ, ჩვენ ვისაუბრეთ იმის თაობაზე, თუ რა განსხვავებაა იდეასა და მორალს შორის. უდანაშაულო ადამიანს , რომ დანაშაული არ უნდა დავაბრალოთ, საზოგადოებრივი მორალის ერთ- ერთი აუცილებელი ნორმაა, მაგრამ სპექტაკლის ზეამოცანად არ გამოდგება. დავუბრუნდეთ „აურზაურს“. დავიწყოთ „ქვემოდან“ – სიუჟეტიდან, მოვყვეთ მოთხრობის „ანეკდოტი.“ იურა, დაიწყეთ!

იურა აქსიონოვი – მდიდარი მემამულის სახლში, პეტერბურგში, დიდი აურზაურია. ყველაფერი არეულია. ჩხრეკენ ყველას და ყველაფერს. . .

ტოვსტონოგოვი – მე თქვენ „ანეკდოტის“, ანუ ძალზე მოკლედ მთავარი ამბის მოყოლა გთხოვთ. თქვენ რას იტყვით, სანდრო?

„თქაშნი და ცხოვრება“ № 5-6

სანდრო მრევლიშვილი — მდიდარი მემამულის სახლში ცხოვრობს და გუვერნანტკად მუშაობს ახალგაზრდა ქალი მაშენკა. ერთხელ, როდესაც ის სახლში სეირნობიდან დაბრუნდა. . .

ტოვსტონოგოვი — ისევ შორიდან უვლით და ისევ ბევრ სიტყვებს ხმარობთ. ვადიმ გოლიკოვი³) — იმის გამო, რომ ეჭვი მიიტანეს მასზე გულსაბნევის ქურდობაზე, შეურაცხყოფილმა ახალგაზრდა გუვერნანტკა მაშენკამ პროტესტის ნიშნად დატოვა მემამულის სახლი და სამუშაო.

ტოვსტონოგოვი — ვადიმ, გეტყობათ, რომ ადრე ფილოსოფიურ ფაკულტეტზე სწავლობდით. მივიღოთ თქვენი „ანეკდოტი“, თუმცა მისი კიდევ უფრო დაზუსტება შეიძლება. ახლა, ვასილი, გვითხარით, რითია შეურაცხყოფილი მაშენკა, მის, ასე ვთქვათ, რომელ გრძნობას შეეხენ?

ვასილი კისილიოვი — ალბათ, ღირსებას, ადამიანურ ღირსებას. . .

ტოვსტონოგოვი — დიახ, და ეს უპირველესი გრძნობაა ადამიანისთვის, თუ მას ადამიანი ჰქვია. ადამიანი, საზოგადოების წევრი, უპირველეს ყოვლისა, იმით ფასობს, აქვს თუ არა მას პირადი ღირსების გრძნობა. აბა, დავაკვირდეთ ჩვენს ბიოგრაფიას. ყოველთვის ერთგულნი ვართ ჩვენ ამ გრძნობის? მით უმეტეს დღეს, როდესაც ცხოვრება ყოველ ნაბიჯზე კომპრომისისკენ გვიბიძგებს. მაშენკა კომპრომისზე არ წავიდა. მან გაურკვეველი მომავალი არჩია პირად ღირსებასთან კომპრომისის. მე, პირადად, მალეღებებს მისი ასეთი საქციელი. ვასილი, დავუშვათ, თქვენს განკარგულებაშია მსახიობ ქალთა ნაკრები ლენინგრადის მასშტაბით. ვის მოიწვევდით მაშენკას როლზე? თუმცა როლების განწილებაძღე ბევრი საქმე გვაქვს, მაგრამ ამთავითვე უნდა შევთანხმდეთ, რომ ამა თუ იმ მსახიობის ხედვა ამა თუ იმ როლზე, პირდაპირ გამოხატავს ჩვენს რეჟისორულ გადაწყვეტას. აბა, რას გვეტყვით?

ვასილი კისილიოვი — მე ვფიქრობ, ტატიანა დორონიანს.⁴)

ტოვსტონოგოვი — არ გეთანხმებით. ტანია ჩვენი თეატრის მსახიობია და მას ყველანი კარგად ვიცნობთ. ის ენერგიულია, მასში ამკარად გამოხატულია ქალური საწყისი, თავისი მონაცემებით ის გმირის ნიშნებს ატარებს. მისგან ასეთი საქციელი (მაშენკას პროტესტი მაქვს მხედველობაში) გასაკვირი არ უნდა იყოს. ის თითქოს პიდაპირ უნდა გადაეშვას ხელჩართულ ბრძოლაში. ტანიას ამ როლზე მოწვევის შემთხვევაში ჩვენ დავკარგავთ მაშენკაში მიმავალ ფსიქოლოგიური პროცესის სიმწვავეს. მე თქვენს ადგილზე მაშენკას როლზე ალისა ფრეიდლიხს⁵) მოვიწვევდი. ფრეიდლიხი თავისი მინიატურული ფაქტურითა და დიდი შინაგანი ძალით, არა კლასიკური სილამაზით, მაგრამ უზომო მომხიბვლელიობით, ჩემი აზრით, ზუსტად

³ ვადიმ გოლიკოვი — შემდეგში ლენინგრადის ვ. კომისარჟევსკაიას თეატრის მთავარი რეჟისორი

⁴ ტ.დორონიანა — იმ წლებში ახალგაზრდა მსახიობი, მუშაობდა ლენინგრადის დიდ დრამატულ თეატრში, გ.ტოვსტონოგოვთან. დღეს — მოსკოვის „ახალი სამხატვრო თეატრის“ ხელმძღვანელი.

⁵ ალისა ფრეიდლიხი — იმ წლებში სრულიად ახალგაზრდა მსახიობი, მუშაობდა ლენინგრადის მოზარდ მაყურებელთა თატრში. დღეს — კინოსა და თეატრის ცნობილი მსახიობი

მიესადაგება ჩვენს კონცეპციას. მისი „ჯანყი“ გაცილებით მოულოდნელი და ფასეული იქნება, ვიდრე ღორონინას დასაწყისიდანვე მოსალოდნელი პროტესტი.

თუ პატარა მაშენკას აჯანყებაში საკუთარი ღირსების დასაცავად ზოგადკაცობრიულ მასშტაბი დაეინახეთ, მაშენკას საპირისპირო ბანაკსაც – კუკუშინების მთელ სამყაროს, მათ მთელ სახლს და ერთი გულსაბნევის დაკარგვის გამო ატეხილ აურზაურსაც შესატყვისი მასშტაბი უნდა მიეცეთ. ეს უბრალო აურზაური არ არის. ეს სოციალურად უზრუნველყოფილი, გაზულუქებული კუკუშინას მიერ გამოცხადებული ომია სასახლეში მცხოვრები, და აქედან გამომდინარე – საერთოდ ადამიანების ღირსების დასათრგუნად. მას არ ყოფნის ის, რომ მდიდარი და გავლენიანი კაცის ცოლია. მან ადამიანებზე უნდა იუფლოს, უნდა გაანადგუროს მათთვის ყველაზე მთავარი – ღირსების გრძობა. ამ მოთხოვნიის ასეთი ხედვა – რეჟისორული გადაწყვეტის არსია. ხოლო ასეთ გადაწყვეტას რეალიზაციისთვის შესაბამისი მხატვრული საშუალებები სჭირდება. ამ საშუალებათა შერჩევას კი – გარკვეული ხერხი, რასაც ჩვენ რეჟისორულ ხერხს ვეძახით.

რეჟისორული გადაწყვეტა რეჟისორული ხერხით რეალიზდება.

თუ ამ ხერხს მივაგენით, ჩვენ იმ გასაღებს, იმ ჯადოსნურ სიტყვებს – „სეზამ, გაიღე“ – მივაგნებთ, რომელიც ჩვენი წარმოსახვის ყველა კარს გააღებს და მხატვრულ საშუალებათა საგანძურში შეგვიყვანს.

ადამიანის ღირსების თემა ჩეხოვის მთელი შემოქმედების მთავარი მოტივია.

„ალიაქოთში“ ჩეხოვი ადამიანის ღირსებისთვის ბრძოლის ველად პეტერბურგის ერთ-ერთ მდიდრულ სახლს ირჩევს. იმის დასტურს, რომ ეს სახლი ბრძოლის ველია, თავად ჩეხოვი გვაძლევს. ეს უბრალო აურზაური არ არის. ეს, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ „ უჩვეულო ალიაქოთია“. რითია ის უჩვეულო? „ალიაქოთის“ წარმოების (როგორც ომში) საშუალებათა მასშტაბურობითა და ინტენსივობით. გამოვიყინოთ ავტორის მიერ შემოთავაზებული ეს ჰიპერბოლა.

გავაზვიადოთ სურათი. საბრძოლო მოქმედებები მთელს სახლში მიმდინარეობს. ყველა სართულზე. ყველა ოთახში. კუკუშინა და მისი რაზმი ებრძვის ყველასა და ყველაფერს. ძირს იყრება ნივთები . . . უტიფრად, მოურიდებლად. ჩხრეკენ ყველაფერს. კარადებს და სკივრებს. საწოლს და ინტიმურ ნივთებს, საცვლებსა და ტანსაცმელს. აშიშვლებენ მოახლეებსა და შევიცარსაც კი. ერთ-ერთი მოახლე მუხლებზე დაცემული ემუდარება ფეოლოსია ვასილიევნას – „არ დახიოთ, ეს ჩემი ნიკოლკას სურათია“. ის კი მოურიდებლად ხევს. (ასოციაცია ფაშიზმთან).

იმისათვის, რომ შევამოწმოთ ჩვენი ასეთი ხედვის უფლებამოსილება, გავაზვიადოთ მოქმედება „ლოგიკურ აბსურდამდე“. დაუკვირდით ამ ფორმულას. ის ხშირად გამოგადგებათ. ხომ ლოგიკური იქნებოდა, რომ ფეოლოსია ვასილიევნას ამ „ომში“, როგორც დამხმარე ძალა, პოლიციაც მოეწვია! (საზოგადოებრივი მდგომარეობა მას აძლევს ამის უფლებას). „ოპერაციას“ ჟანდარმერიის მაღალჩინოსანი ხელმძღვანელობს. და დადინ ჟანდარმები, სრული

საბრძოლო აღჭურვილობით, სართულებზე. სალდაფონური, ხეპრული უზრდევლობით შეურაცხყოფენ ადამიანებს, ჩექმით თელავენ მათ ნივთებს, პირად ღირსებას. ეს, რა თქმა უნდა, აბსურდამდე მიყვანილი გაზვიადებაა, მაგრამ ლოგიკურად უფლებამოსილი. ე.ი. ჩვენი წარმოსახვა საჭირო მიმართულებით „გაიხსნა“ და უსასრულოდ შეუძლია ჰიპერბოლური გაზვიადება. ჩვენ კი ის ავირჩიოთ, რაც არ დაარღვევს სიმართლეს და ლოგიკურისა და აბსურდულის ზღვარზე აღმოჩნდება. გვახსოვდეს, რომ მაყურებლის წარმოსახვა ჩვენი „ბიძგის“ შემდეგ უფრო მძაფრად ამუშავდება, ვიდრე ჩვენს მიერ აგებული მოქმედება.

როგორ გარდავსახოთ ჩვენი ხედვა, ჩვენი რეჟისორული გადაწყვეტა რეალურ სცენურ მოქმედებაში? როგორ მივაგნოთ იმ ერთადერთ ხერხს, რომელზედაც წამოვიძახებთ: „მხოლოდ ასე, და არა სხვანაირად!“

აქ ჩვენს წარმოსახვას სინამდვილე უნდა დაეხმაროს. პირველ რიგში წარმოვიდგინოთ, სად ხდება მოქმედება. სად იშლება „საომარ მოქმედებათა თეატრი“.

ჩვენს შემთხვევაში ეს – XIX საუკუნის მდიდარი რუსი მემატიანის სახლია პეტერბურგში. წარმოვიდგინოთ ამ „ოსობნიაკის“ (ნაგებობის) მისაღები დარბაზი. დღეს ჩვენ მას „პოლს“ ვეძახით. ეს დიდი დარბაზია. ოთხივე კედელში რამდენიმე კარია. ამ კარებებს სახლის სხვა და სხვა სართულებზე, ოთახებსა და სათავსოებში მივყავართ. მიაქციეთ ყურადღება, ავეჯი ამ დარბაზში თითქმის არა დგას. იდეალური მოედანია „ალიაქოთისთვის“. ავავსოთ ეს ცარიელი სივრცე „ალიაქოთით“. მსახურებს მოაქვთ მაღალი სავარძელი და შუა დარბაზში დგამენ. სავარძელში ფეოდოსია ვასილიევნა ჩაჯდება, როგორც დედოფალი, როგორც ტირანი, როგორც ამ სივრცის სრული მფლობელ – მპყრობელი, როგორც კნიაგინია მოროზოვა რეპინის ნახატიდან. (ისიც გაიხსენეთ, რომ მაშენკა თავის თავს მხატვარ კონსტანტინე ფლავიციკის ნახატზე გამოსახულ კნიაჟნა ტარაკანოვას ადარებს.⁶) ე.ი. ასეთი ასოციაცია სრულიად ნაწარმოების „გრძნობათა ბუნებაშია“) – სავარძელთან ნიკოლაი სერგეევიჩი ატუზულაიღება და იხურება კარები. მსახურებს, ქალებსა და კაცებს, ყოველი მხრიდან მოაქვთ სხვადასხვა ნივთები, სკივრები და ფუთები, კომოდებიდან გამოღებული უჯრები, დიდი და პატარა ზარდახშები. ყველაფერი ეს პირქვავდება, ისინჯება და იხრჩიკება, იყრება სხვადასხვა მხარეს. ნივთებისადმი დამოკიდებულება სხვა-და-სხვაა – ზოგს თავისი მოაქვს, ერიდება ინტიმური ნივთებისა, ზოგი – სხვისას მოურიდებლად მოათრევს, და ა.შ. და ა.შ.

ფეოდოსია ვასილიევნას სავარძლისკენ სხვადასხვა მხრიდან ორი რიგი მოემართება. ერთი – მოახლე ქალების რიგია, მეორე – მოსამსახურე

⁶ კონსტანტინე დიმიტრის ძე ფლავიციკი – 1830 – 1866 რუსი მხატვარი. ნახატზე „კნიაჟნა ტარაკანოვა“ ასახულია ლევენდა ტარაკანოვას უკანასკნელი წუთები პეტროპავლოვსკის ციხის დილეგში პეტერბურგის 1977 წლის წყალდიდობისას. სურათი მონარქიის უსამართლობის ერთგვარ სიმბოლოდ იქცა. დაცულია ტრეტიაკოვის გალერეაში.

მამაკაცების. ყველა, ქალებიცა და მამაკაცებიც, ქველა საცვლების ამარა არიან. ფეხშიშველნი, ხელში ზედა სამოსი და სხვა-და-სხვა ნივთები ჩაუბლუჯავთ. ხელჯოხით შეიარაღებული ფეოდოსია ვასილიევნა მათ დაუნდობლად ჩხრეკს. ეს სურათი უსათუოდ უნდა იწვევდეს საკონცენტრაციო ბანაკის ასოციაციას. ასეთი ბანაკები ზომ უახლოესი წარსულის ყველაზე ტრაგიკული მოვლენაა, ადამიანის ღირსების შეურაცხყოფის ყველაზე ამაზრზენი სურათია.

და აი, ჩვენ მოვიფიქრეთ ჩვენი გადაწყვეტის რეალიზაციის რეჟისორული ხერხი: კუკუშკინების „ოსობნიაკი“ – საკონცენტრაციო ბანაკი, ჰოლი – რეპრესიების მთავარი მოედანი!

ახლა ვნახოთ, რამდენად ეთანხმება ის მოქმედ პირთა ქმედით ამოცანებს. ვასილი, მოგვახსენეთ.

ვასილი კისილიოვი – მაშენკა. . .

ტოვსტონოგოვი – მაშენკა ჯერ არ შემოსულა. ფეოდოსია ვასილიევნათი დაიწყეთ!

ვასილი კისილიოვი – ფეოდოსია ვასილიევნას გამჭოლი მოქმედებაა – ვიპოვო გულსაბნევი . . .

ტოვსტონოგოვი – დარწმუნებული ხართ? ჩვენი რეჟისორული გადაწყვეტა ზომ უფრო მასშტაბურ პრობლემას გულისხმობს. კონკრეტული ყოველთვის ზოგადით შეამოწმეთ. ჩვენ ადამიანის ღირსებაზე გვინდა მაყურებელს ვესაუბროთ.

ვასილი კისილიოვი – მაშინ ფეოდოსია ვასილიევნას გამჭოლი მოქმედება ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: დავთრგუნო ჩემს გარშემო მყოფი ადამიანები.

ტოვსტონოგოვი – რისთვის?

ვასილი კისილიოვი – რომ ვიუფლო მათზე.

ტოვსტონოგოვი – თქვენ რომ თამაშობდეთ ფეოდოსია ვასილიევნას, აგაღლელებდათ ასეთი მიზანი, და თუ აგაღლელებდათ, რატომ?

ვასილი კისილიოვი – ამაღლელებდა. იმიტომ, რომ მე – ფეოდოსია ვასილიევნა, ხელმოკლე ოჯახში ვიზრდებოდი. მუდმივი გასაჭირის გამო ჩემი ღირსება ხშირად ითრგუნებოდა. ის, რაზედაც ვოცნებობდი, შორეულად მიუწვდომელი იყო. და აი, ბედმა გამიღიმა, და ძალზე მდიდარ, ჩემზე ბევრად უფროს ბატონზე გამათხოვეს. უცბად ჩავიგდე ხელში ის, რაზეც მთელი ბავშვობა და სიყრმე ვოცნებობდი. ახლა ამას არავითარ შემთხვევაში არ გაუუშვებ ხელიდან.

ტოვსტონოგოვი – თქვენ მაშენკას როლზე ტანია ღორონინა შემოგვთავაზეთ. მე კი ტანიას სწორედ ფეოდოსია ვასილიევნაში ვხედავ. ზის სავარძელში აფთარი – ღორონინა და გააფთრებული „ამყარებს წესრიგს“, და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ.

ვასილი, შემდეგი გაკვეთილისთვის წარმოადგინეთ ზუსტი გეგმა ეპიზოდების მიხედვით, გაიაზრეთ, როგორ ცვლიან ერთმანეთს სურათები ამ „მოედანზე“, და, რაც მთავარია, რა პროცესს გადის მთავარი მოქმედი პირი – მაშენკა.

ვალოდია, — მიმართა ტოვსტონოგოვმა სტუდენტ ვ.გალაშინს, — მთელი გაკვეთილის განმავლობაში თქვენ რაღაცას ხატავდით. ამ ინსტიტუტში მოსვლამდე თქვენ არქიტექტურული ფაულტეტი გაქვეთ და მთავრებული.

ვ.გალაშინი — დიახ, გიორგი ალექსანდროვიჩ და ორი წელი არქიტექტორად ვმუშაობდი.

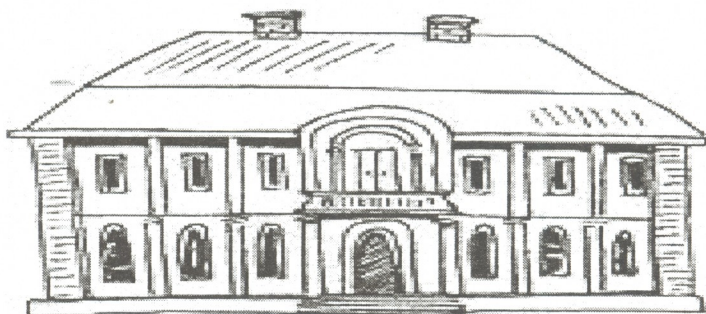
ტოვსტონოგოვი — რაიმე თუ არის აშენებული თქვენი პროექტით?

ვ.გალაშინი — ახალგაზრდობის სახლი . . .

ტოვსტონოგოვი — ბედნიერი კაცი ხართ: თქვენი პროექტით აშენებული სახლი, იმედია, საუკუნეები იდგება. ჩვენს სპექტაკლებს კი დრო დამარხავს ჩვენთან ერთად. რას იხამ, ასეთია ჩვენი ხელოვნება. ისე იგი, რას ხატავდით?

ვ.გალაშინი — ისე, უბრალოდ. თქვენ რომ გისმენდით, სურვილი გამიჩნდა კუკუშკინების სახლის დახატვისა.

ტოვსტონოგოვი — გვიჩვენეთ!



(ეს ნახატი, ისევე, როგორც ქვემოთ მოყვანილი სხვა ნახატები, განსხვავებით „სალაყოს“ მაკეტის ფოტოებისგან, ბუნებრივია, არ შემორჩა ჩემს პირად არქივს. შევეცდები, შეძლებისდაგვარად, როგორც მეხსიერებამ შემიონახა, ზუსტად აღვადგინო ისინი. აქვე აღვნიშნავ იმასაც, რომ საქმე ამ ნახატების სიზუსტეში როდია, არამედ პედაგოგის გზამკვლევ ლოგიკასა და პროფესიულ აზროვნებაში.)

ტოვსტონოგოვი — კარგი ნახატია. „ოსობნიაკია“, მაგრამ რაღაცით ჰგავს საკონცენტრაციო ბანაკის პირქუშ ნაგებობას. თქვენ, როგორც არქიტექტურის ისტორიის მცოდნე, ალბათ შენობის ატაბლემენტებს, ფრიზებსა და კოლონებს, შესატყვისი, ეპოქისთვის დამახასიათებელი ორნამენტითა და დეტალებით დაამუშავებთ. მაგრამ, ამჯერად, ჩვენ ეს ნაკლებად გვალეღვებს. მოდით, ასე მოვიქცეთ: ვასილი კისილიოვს დაუდექით მხატვრად. ერთად დაამუშავეთ ამ „ოსობნიაკის“ ჰოლის პრინციპული პლანირება. კიდევ უფრო მეტი. რადგან ასეთი შესაძლებლობა გვაქვს, შეიმუშავეთ მთლიანად გრაფიკული გეგმა სცენების მიხედვით, კინემატოგრაფში ამას „კადრირება“ („რასკადროვკა“) ჰქვია. ყველას გეძლევათ დავალება: გულდასმით წაიკითხოთ ვ.ნიჟნის წიგნი

„სერგეი ეზენშტეინის სარეჟისორო გაკვეთილებზე“⁷). მართალია, აქ საქმე კინემატოგრაფს ეხება, მაგრამ ჩვენთვისაც, თეატრის მოღვაწეებისთვისაც, უაღრესად სასარგებლოა *მოქმედების სივრცობრივი ხედვის მეთოდი*, რომელსაც გვთავაზობს გენიალური რეჟისორი.

ვნიჟნის წიგნი 1958 წელს არის გამოცემული. თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის პირველ კურსზე სწავლის დროს მჭიდრო მეგობრობა მქონდა მესამეკურსელ რობერტ სტურუასთან. რობიკოს, სხვა არაორდინალურ მონაცემებთან ერთად, ინფორმაციის მოპოვებისა და აღმოჩენის საოცარი უნარი აქვს. სწორედ მან მიიჩნია, მეყიდა ნიჟნის ახლადგამოსული წიგნი. ასე რომ, ტოვსტონოგოვის რჩევამდე ეს წიგნი უკვე წაკითხული და „დამუშავებული“ მქონდა, მაგრამ კიდევ ერთხელ გულდასმით წავიკითხე. შესანიშნავი ნაშრომია, რომელიც სარეჟისორო ჯგუფებისთვის განკუთვნილი აუცილებელი ლიტერატურის ნუსხაში უპირობოდ უნდა შედიოდეს. მეორე დღეს კისილიოვსა და გალაშინს ვკითხე – რა ქენით, მეთქი. ნიჟნის წიგნი ვერ ვიშოვეთ, ინსტიტუტის ბიბლიოთეკიდან გატანილია და დღეს საჯაროში უნდა წავიდეთო. შევთავაზე: წიგნს მე გათხოვებთ, მხოლოდ ერთი პირობით, თქვენს ბუშაობაში მეც მიმალვინეთ მონაწილეობა, ასისტენტის უფლებებით. თანაც ჩემს ოთახში შეიძლება ვიმუშაოთ, ხელს არავინ

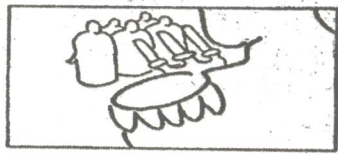


Рис. 41.



Рис. 42.



Рис. 43.

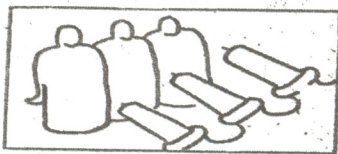


Рис. 44.

„კადრიების“ მაგალითი ვნიჟნის წიგნიდან.

⁷ ვნიჟნი. „სერგეი ეზენშტეინის სარეჟისორო გაკვეთილებზე“. რუს.ენაზე. 1958. მოსკოვი. გამომცემლობა „ისკუსსტვო“.

შეგვიშლის – თქო. ვასილიმ და ვოლოდიამ ჩემი „პირობები“ მიიღეს და ორ დღეში მუშაობასაც შეუვლევით.

გთავაზობთ მეხსიერებაში აღბეჭდილ რამდენიმე „კადრს“ იმ გვეგმიდან, რომელიც, საერთო ჯამში, 30-მდე ესკიზს მოიცავდა. თითქოს ყველა ეპიზოდი „დალაგდა“, გარდა „სადილის ეპიზოდისა“. თავისთავად ეს ეპიზოდი შინაგანი რიტმის თვალსაზრისით ძალზე დაძაბულია. მაშენკა თავის ტკივილის მომიზეზებით ტოვებს სადილს – ეს, რა თქმა უნდა, აღიქმება, როგორც პროტესტი მისი მხრიდან. მწიფდება გადაწყვეტილება კუკუშკინების სახლის დატოვების თაობაზე. მაგრამ რა ვუყოთ თავად „სადილის რიტუალს“, მაგიდას, სკამებს, ჭურჭელს, ჭამის პროცესს და ა.შ. ე.ი. უნდა გადავიდეთ სხვა ოთახში – სასადილოში, რომელიც სათანადოდ იქნება მოწყობილი? ეს ზომ სრულიად დაარღვევს არჩეულ ხერხს და სრულიად „ამოვარდება“ არჩეული „პირობითობის ზომიდან“. ამას ისიც ემატება, რომ ჩეხოვი სადილს მთლიანად არ აღწერს, არამედ მის ბოლოს გვთავაზობს („უკვე სადილს მისხლომოდენენ“. . . „მესამე თავი რა გვაქვს“), „სასადილოში გადასვლის“ რამდენიმე ვარიანტი მოვიფიქრეთ, წრეც კი დავატრიალეთ, მაგრამ გადაწყვეტას ვერ მივაგენით. საბოლოოდ ოსტატს მივმართეთ.

ტოვსტონოგოვი – თავისუფლად და თამამად იაზროვნეთ. ბოლომდე დაამუშავეთ მიგნებული ხერხი და „პირობითობის ზომა“ უსათუოდ გიკარნახებთ გამოსავალს. ამ შემთხვევაში სასადილოში კი ნუ გადახვალთ, სასადილო „შემოიტანეთ“! ხერხი ამის სრულ უფლებას გაძლევთ. ეს სახლი ზომ სავსეა მსახურებითა და მოახლეებით!

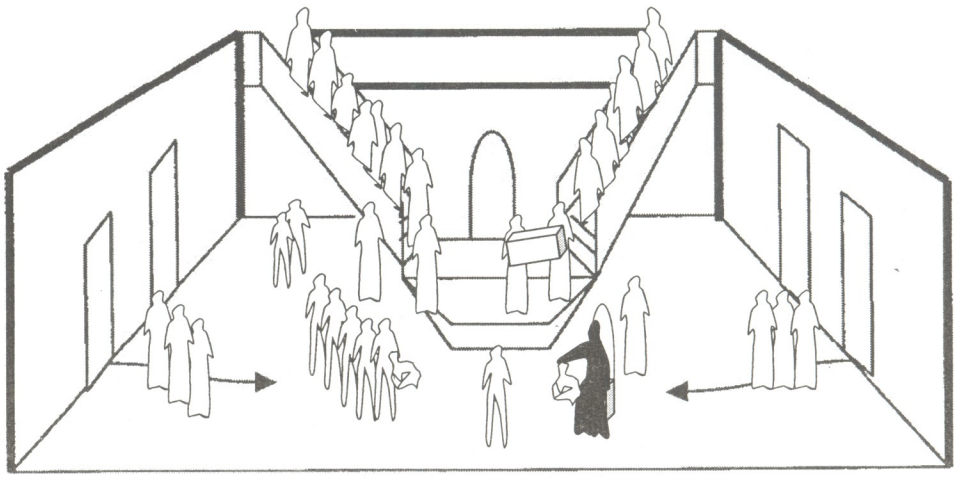
ლიზასთან სცენის შემდეგ მაშენკა მარტო რჩება. მისი ფიქრები მონოლოგში აისახება. ზოლო მის გარშემო კი მოსამსახურეები შემდეგ სცენას – „სადილს“ ამზადებენ. ეს მთელი რიტუალია და სრულ კონტრასტშია მაშენკას განწყობასთან. მსახურებს მოაქვთ მაგიდა, სკამები, აწყობენ ჭურჭელს. ოჯახის წევრები და სტუმრები მიუსხდებიან მაგიდას. გაიხსენეთ ჩეხოვის ფრაზა: „ხმას არავინ იღებდა. მხოლოდ კოვზების რაკუნი და პირის წკლაპუნი ისმოდა.“ მაშენკა წინა პლანზე. მის უკან – მხოლოდ კოვზების და დანა-ჩანგლის რაკუნი. რა საოცარი რიტმია! სადილის მთელი ყოფითი ელემენტებიდან – სხვადასხვა კერძები, ოხშივარი, მარილი და ა.შ. ჩვენ მხოლოდ „დანა-ჩანგლის რაკუნი“ ავიღოთ (პირობითობის ზომა ამის სრულ უფლებას გვაძლევს) და ეს „რაკუნი“ თითქმის მუსიკალური რიტმის დონეზე დავამუშაოთ. აი, ამ კონკრეტული სცენის გადაწყვეტა. „რაკუნი“ მაშენკას შინაგანი მონოლოგის ერთგვარი აკომპონემენტია და ამ რიტმის კულმინაციურ მომენტში ჟღერს მისი სიტყვები : „ პარდონ, თავი მტკივა, არ შემიძლია, უნდა წავიდე.“ რაც არა მარტო სადილიდან, არამედ სახლიდან წასვლასაც ნიშნავს.

სადილი დამთავრდა. ცარიელ მაგიდასთან მარტოდ დარჩენილი ნიკოლაი სერგეევიჩი კუკუშკინი მონოტონურად უკაკუნებს თეფშზე ჩანგალს – ეს მისი რიტმია! და სწორედ აქ შეეფეთება მას წასასვლელად გამზადებული მაშენკა ჩემოდნით ხელში.

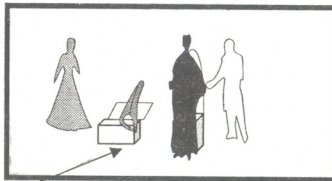
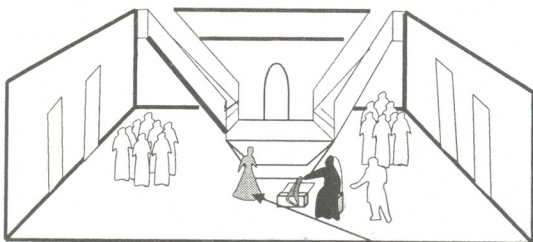
მიღის მაშენკა. ნიკოლაი სერგეევიჩი კვლავ განაგრძობს კაკუნს – ეს უკვე მისი პროტესტია. კაკუნი სცენიდან ხმის გამაძლიერებლებში გადადის, უფრო და უფრო ძლიერად ისმის, ეს უკვე კაკუნი აღარ არის, ეს უფრო საბრძოლო ნალარას ჰგავს. ყოველი მიმართულებით დარბიან მსახურები და მოსამსახურები. გააფთრებული კუკუშკინა იძლევა ისტერიულ ბრძანებებს. საიდანღაც ჟანდარმებიც გამოჩნდებიან. ვიღაცას აწყენარებენ, ვიღაცას ხელებს უგრეხენ. . . ყველაფერი ეს ერთად გვაგონებს იმ საყოველთაო ქაოსსა და ისტერიას, (გაიხსენეთ, როგორ გადადის შოსტაკოვიჩის XI სიმფონიაში „1905 წელი“ დოლზე დაკრული რიტმი კოკოფონიურ ხმაურში!). ამ ქაოსს მხოლოდ რევოლუცია დააწყენარებს. აქვე ისიც გავიხსენოთ, როგორ იჩეხება ჩეხოვთან ალუბლის ბაღი)

როდესაც მიაგნებთ ხერხს, განსაზღვრავთ პირობითობის ზომას, წარმოსახვა თამამად ააშუშავთ და „ცხოვრების დინებიდან“ აარჩიეთ მკვეთრი დეტალები,ნუ მოერიდებით ჰიპერბოლებსა და მოქმედების გამძაფრებას, რომლის უფლებამოსილება ყოველთვის შეიძლება შეამოწმოთ „ლოგიკურ აბსურდამდე“ გაზვიადებით.

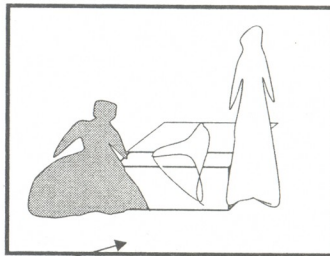
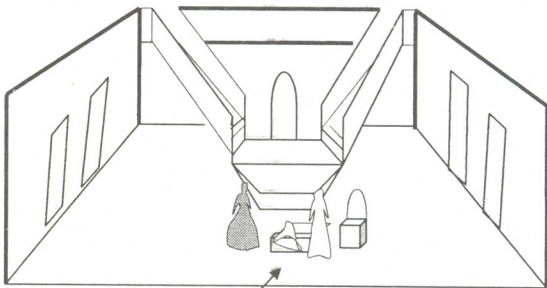
საბოლოოდ, „ალიაქოთის“ ინსცენირებამ ასეთი სახე მიიღო:



დასაწყისი : „რებრესია კუკუშკინების სახლში“



ნიკოლაი სერგეევიჩი- ეს რა საშინელებაა!, რა უტაქტობა! სისულელე და უმსგავსოება



მაშენკა - ზომ არ იცი, ლიზა, მე.... მე რატომ გამჩხრიკეს?

ლიზა - ქალბატონმა გულის ქინძისთავი დაიკარგა, თურმე ორი ათასი ლირდა....

მაშენკა - კი მაგრამ, მე რატომ მჩხრეკდნენ?

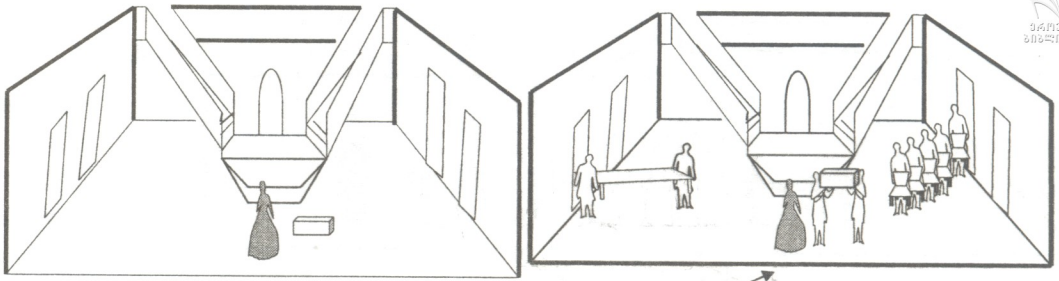
ლიზა - ყველა გაგვჩხრიკეს, პატარა ქალბატონო. მეც გამჩხრიკეს.... გაგვატიტვლეს და ისე გაგვჩხრიკეს.... მე კი, ღმერთს გეფიცებით, პატარა ქალბატონო, არათუ მაგისი ქინძისთავი მინახავს, ტუალეტს ახლოსაც არ გავკარებდვარ. პოლიციაშიც ამას ვიტყვი.

მაშენკა -მე... მე მაინც რას მერჩოდნენ?

ლიზა -აკი ვითხარით, გულის ქინძისთავი დაიკარგა-მეთქი. ქალბატონმა თვითონ დაიპენა ყველა კუთხე. მიხალილ მეკარეც თავისი ხელით ვაჩხრიკა. ვაი, სირცხვილო! ნიკოლაი სერგეევიჩი უყურებს და კრუხივით კაკანებს მხოლოდ. აბა, რა გაკანკალებით, პატარა ქალბატონო. ზომ ვერაფერი გინახეს! თუ ქინძისთავი არ ავიღიათ, რაა საშიში.

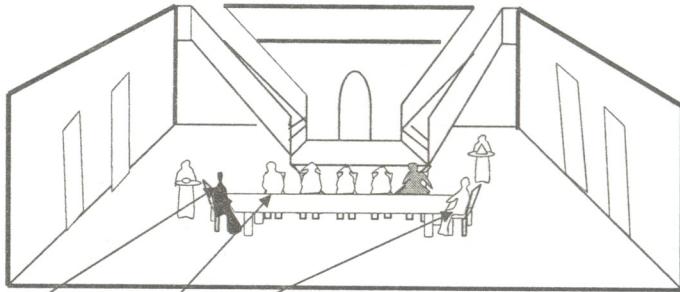
მაშენკა - ეს უსინდისობაა, ლიზა, შეურაცხყოფა! უნამუსო და სულმდაბალი საქციელი! რა უფლებით იეჭვა ჩემზე და ვადამიქოთა ნიეთები?

ლიზა - იიპ, სხვის კარზე ხართ, პატარა ქალბატონო. მართალია, თქვენც ქალბატონი ბრძანდებით, მაგრამ... ასე ვთქვათ, მაინც მოახლის პირობაზე ითვლებით.... დედ-მამასთან არ იმყოფებით.



მამენკა — ასეთი რამ ჩემთვის ჯერ არასოდეს უკადრებიათ, ასეთი დიდი შეურაცხყოფა არავის მოუყენებია.... სათუთოდ გაზრდილ ქალს, მასწავლებლის შვილს ქურდობა დამაბრალეს და ქუჩის ქალივით გამჩხრიკეს! ამაზე მეტი შეურაცხყოფა რა იქნება. კიდევ რას მიზამენ! ღმერთო, რა საშინლებია. თუ ქურდობა დამწამეს, ზომ შეიძლება დამიჭირონ, გამატიტვლონ და გამჩხრიკონ. მერე ყარაული შემომარტყან და ისე წამიყვანონ ქუნაში, თავგებითა და ცხრაფეხებით სავსე ბნელ, ცივ საკანში გამომაძწყვდიონ თავადის ქალ ტარაკანოვასავით. ვინაა ჩემი პატრონი და ქომაგი? მშობლები შორს, პროვინციაში ცხოვრობენ, აქ ჩამოსასვლელი ფული სადა აქვთ. ამ დიდ ქალაქში არც ნათესავი გამაჩნია და არც ნაცნობი, რასაც მოინდომებენ, იმას მიზამენ.

”მთელ მოსამართლეებსა და დამცველებს ჩამოუვლი.... - ყველაფერს აეუხსნი და დაეფუფიცა... მე რომ ქურდი არა ვარ, დამიჯერებენ!“



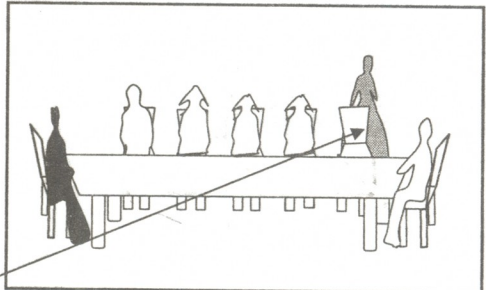
ფელოსია ვასილევანა — შესაშე თავი რა გვაქვს?

ლაქია—ესტურეონ ჭია რუს! — მოახსენა ლაქიამ.

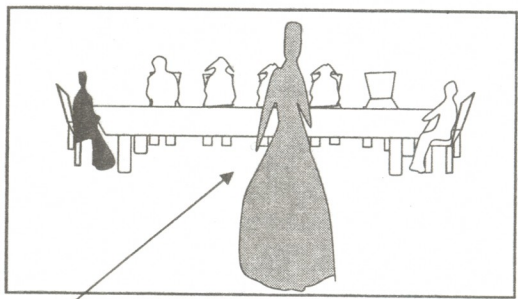
ნიკოლაი სერგეიჩი — მე დავუკვეთე, ფენია.... თევზი მომენტრა. თუ არ გინდა, მონ შერ, ნუ მოატკინებ. მე ისე.... სხვათა შორის....

ექიმი მამიკოვი — აბა, აბა, ნუ ავლელდებით, — უამისოდაც საკმაოდ აწეწილი გვაქვს ნერვები. ნულა ვავიხსენებთ გულის ქინძისთავს! ჯანმრთელობა ორი ათასზე მეტი ღირს!

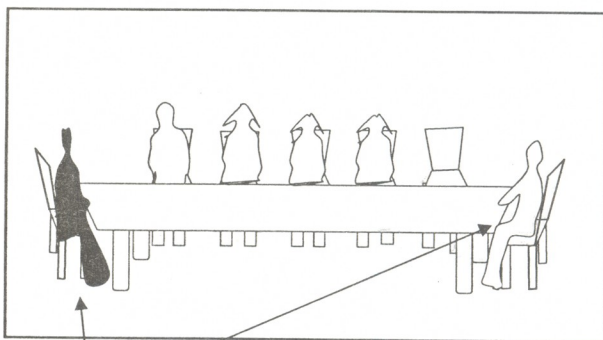
ფელოსია ვასილევანა — მე ვანა ორი ათასი მადარდებს! თვითონ ამბავი მალშფოთებს! ჩემს ოჯახში მე ქურდს არ ვავაჭაჭანებ. ვანა იმიტომ, მენანება, მე არაფერიც არ მენანება, უმადურობად მიმაჩნია! ვანა ასე უნდა გადამიხადონ სიკეთე?..



მაშენკა - პარღონ, თავი მტკიცვა, არ შემძლია, უნდა წავიდე.



მაშენკა - ახლა აღარც მეშინია და აღარც მრცხენია, ოღონდაც საოცრად ეს გულქვა, გაბღენძილი, უტვინო, ბედნიერი დედაკაცი ვავასილაყო. ნეტა საშუალება მქონდეს, უძვირფასესი გულის ქინძისთავი ვიყილო და ამ გაბღენძილ დედაკაცს სახეში მივაფერთხო, ან ღვთის განგებით ფელოსია ვასილეენა გაკოტრდეს, სამათხოვროდ გაუხდეს საქმე, საკუთარ ტყავზე გამოცადოს, რა მწარეა სილატაკე და დამოკიდებული მღვდომარეობა, მე კი მას ვასაკითხი მივცე. ან ნეტამც დიდი მეგვიდრეობა მივიღო, ეტლი ვიყილო და ისე ჩავუქროლო ამ დედაკაცს ფანჯრების წინ, შურით გულზე ვავზეთქო! მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ ოცნებებია. ახლა ისღა დამრჩენია, საჩქაროდ ვავეცალო აქაურობას! კი, ძნელია ადგილის დაკარგვა, ისევ დედ-მამასთან დაბრუნება, რომელთაც არაფერი გააჩნიათ, მაგრამ სხვა აბა რა ვქნა? უკვე აღარ ძალიძმს არც ღიასაზლისის დანახვა და არც ამ პატარა ოთახში ვაჩერება, სადაც სული მეზუთება და შიშით ვკანკალებ... იმ ზომამდე ძძულს ეს დიდკაცობაზე შეშლილი დედაკაცი, რომელიც ნიადავ ავადმყოფობას უჩივის, რომ ამქვეყნად უკვე ყველა და ყველაფერი უხემაღ და უბადრუკად მერეენება.

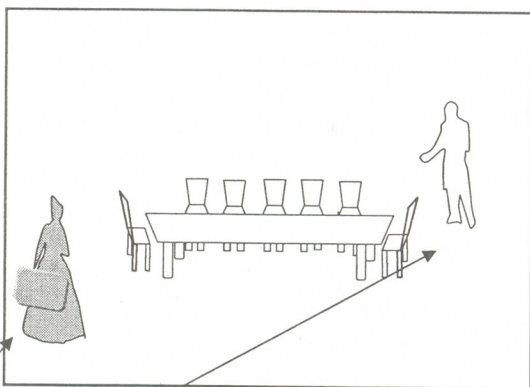


ნიკოლაი სერგეიჩი – ღმერთმა იცის, რასა ჰგავს! აბა, რა საჭირო იყო მისი ოთახის გაჩხრეკა! მართლა... ულამაზოდ გამოვიდა.

ფედოსია ვასილევნა – მე ხომ არ ვამბობ, ქინძისთავი მაგან აიღო მეთქი, – მაგრამ შევიძლიათ კი დაიფიცოთ, მაგან არ აიღო? მართალი ვითხრათ, ამ ნასწავლი მათხოვრებისა დიდად არ მჯერა.

ნიკოლაი სერგეიჩი – კი, ფენია, ულამაზო იყო... უკაცრავად, მაგრამ კანონით ნება არ გქონდა, ჩხრეკა მოვეწყო.

ფედოსია ვასილევნა – თქვენი კანონებისა მე არაფერი ვიცი. ის კი ვიცი, რომ ქინძისთავი დამეკარგა, მორჩა და ვათავდა. მაგრამ მაგ ქინძისთავს მე მაინც მოვძებნი! – ჭამეთ და ჩემს საქმეში ნუ ერხივებით.



ნიკოლაი სერგეიჩი – ეს რას ნიშნავს?

მაშენკა – მპატივით, ნიკოლაი სერგეიჩ, მაგრამ თქვენსა ვეღარ დავრჩები. ჩემთვის გაჩხრეკა დიდი შეურაცხყოფა გახლავთ!

ნიკოლაი სერგეიჩი – მესმის... ოღონდაც სულ ტყუილად აპირებთ წასვლას... რისთვის? გაგჩხრიკეს, სხვა ხომ არაფერი დაგაკლდათ? – კი, მესმის, მაგრამ ღმობიერებაც უნდა გამოიჩინოთ! ხომ იცით, ჩემი ცოლი ნერვიული, ყინიანი ქალია, ბევრი არ მოეკითხება... რასან ასე ვეწყინათ, კი ბატონო, ბოდიშს მოგიხდით, გვაპატიეთ. კმ... არაფერს ამბობთ? გეცოტავათ? მაშ, ჩემი ცოლის მაგივრადაც მოგიხდით ბოდიშს. მისი სახელით... როგორც აზნაური, ვაღიარებ, რომ უტაქტოდ მოიქცა... – მაშ, ვინდათ, რომ ვულში ხინჯი დამრჩეს და არ მომასვენოს... ვინდათ, რომ სინდისმა დამჭანჯოს...

მაშენკა – ვიცი, რომ თქვენი ბრალი არაა, ნიკოლაი სერგეიჩ, რატომ უნდა შეწუხდეთ?

ნიკოლაი სერგეიჩი – კი, მართალია... მაგრამ მაინც... ნუ წახვალთ... ძალიან ვთხოვთ. – ასეთი გაუგებრობა წამებაა ჩემთვის. იქნებ გნებავთ დაჩოქილმა კემუღაროთ, დარჩით-

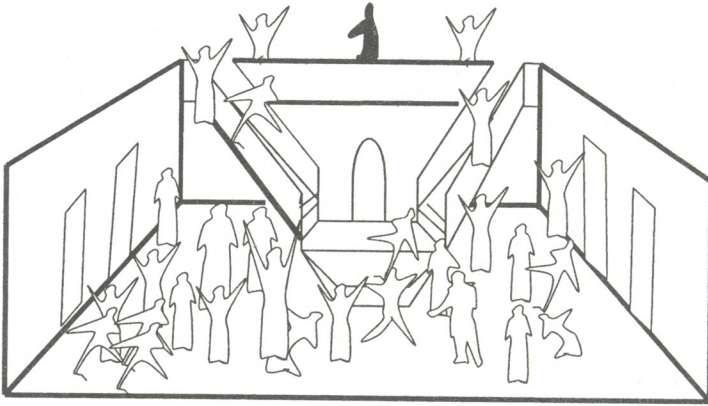
მეთქი? თქვენ სიამაყე შევილაზხეს, იტბრეთ, წასვლასაც აპირებთ, მაგრამ რატომ ჩემს სიამაყეს არ ზოგავთ, ან იქნებ ის ვინღათ ვითხრათ, რასაც აღსარებაზე ვერავინ მათქმევინებდა? ვინღათ იმაში გამოვტყდეთ, რასაც სიკვდილის წინ ზიარების დროსაც არ ვიტყვოდი? მე მოვპარე ცოლს ქინძისთავი! – დაკმაყოფილიდით? ჰო... მე... მოვპარე... ოღონდაც იმეღია... ღვთის გულისათვის, გადაკვრივითაც არავისთან დავცდებათ! გასაკვირი აქ არაფერია... – ჩვეულებრივი ამბავია! მე ფული მჭირდება, ის კი... არ მიძღვეს. ეს სახლიც და ეს ქონებაც მამაჩემის შეძენილია, მარია ანდრეევანა! რაც აქაა, ყველაფერი ჩემია, ქინძისთავიც დედაჩემის ნაქონია... სუყველაფერი ჩემია! ჩემი ცოლი კი ყველაფერს გადაუფოფრა, ყველაფერი მიისაკუთრა... ხომ არ ვუჩივლებ მართლა და მართლა... ძალიან ვთხოვთ, მაპატიოთ და... დარჩეთ, ადამიანს ტოლუტ ცომპრენდრე, ტოლუტ პარდონნერ. დარჩებით?

მაშენკა – არა! გეგუდარებით, თავი დამანებეთ.

ნიკოლაი სერგეიჩი – ღმერთმა კარგად გამყოფოთ, – – გამოვტყდებით და ძალიან მიყვარს, როცა ადამიანს შეუძლია ეწყინოს, ვიღაც შეიზიზღოს. ჩემი სიცოცხლე მზადა ვარ მაკ თქვენს აღმფოთებულ სახეს ვუცქირო... მამასადამე, არ რჩებით, არა? მესმის, მესმის... სხვანაირად არც იქნებოდა... კი, რა თქმა უნდა... თქვენ რა გიჭირთ, მე ვიკითხო თორემ – უუჰ!.. ამ დილევიდან ვერსად ვაგვიქცევი. წავიდოდი ჩემს რომელიმე მამულში, მაგრამ იქაც რომ ჩემი ცოლის არამზადა მოურავები სხედან, ჯანდაბას მაგათი თავი. სულ ავირავებენ და ავირავებენ ყველაფერს... თევზი არ დაიჭირო, ბალახი არ გათელო, ხეებს ტოტები არ დაამტკერიო.

მაშ, არ დარჩებით? – ღმერთმანი, დარჩით რა. საღამოობით შემოვიდოდი და ვილაპარაკებდით. დარჩით, ჰა? წახვალთ და ამ სახლში ადამიანურ სახეს ვეღარ დავინახავ. რა საშინელებაა!

მაშენკა უარის ნიშნად თავს გააქნევს და გადის..



უინალი:

იწყება „ახალი ალიაქოთი“



ვაჟა კიგუა

მიზანი: ზეუსნობადის გამოვლენა, შეღები - ჩინებული!

ქართველი ერის გენეტიკურ წიაღში მუდამ იბრწყინებს სულიერი სიღამაზის მაცოცხლებელი წყარო - თეატრი, „ადამიანური განცდების საოცრად უნიკალური ხერხით გამოხატვის სფერო“. მდიდარია ქართული თეატრის ისტორია.

იმდენი ტალანტი კიაფობს ვარსკვლავებით მოჭედვით ცაზე, პატარა საქართველოს კი არა, ათჯერ უფრო დიდ ქვეყნებს ეყოფოდათ თავმოსანონებლად. განსაკუთრებით საამაყოა, როდესაც მსოფლიო ერთხმად აღიარებს ქართული თეატრის ფენომენს. ეს კი მხოლოდ თვითნაბადი, თუნდაც გასაოცარი ნიჭის წყალობით არ მომხდარა. დროთა ვითარებამ, თანამედროვეობის წინაშე წამოჭრილმა პრობლემებმა, სათეატრო სფეროშიც ერთმნიშვნელოვნად გამოკვეთა რეჟისურის პედაგოგიკის უცილობელი არსებობა და შეუქცევადი ევოლუცია. დღეს უკვე ხაზგასმით საუბრობენ ქართული რეჟისორული სკოლის გამორჩეულობაზე, იმ კოორფეთა ფასდაუდებელ წვლილზე, რომელთაც შექმნეს და განავითარეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ეს ჟანრი. დიახ, სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკა საესეებით განსხვავებული, ცალკე მდგომი დარგია და ვინც გადაწყვეტს მას ემსახუროს, მთელი არსებით უნდა იყოს ამისთვის მოწოდებული!

ქართული თეატრის გამოკვლევათა თუნაშრომთა მეტნაკლებად სოლიდურ ნუსხაში უმნიშვნელო ადგილი აქვს მიჩენილი უშუალოდ სათეატრო

რეჟისურის პედაგოგიკის ანალიზს, ან თუნდაც ამ ანალიზის მცდელობას. ფაქტიურად, პირველი მერცხლის ფუნქცია იტვირთა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებულმა პროფესორმა, რეჟისორმა ვენერა ანდრონიკაშვილმა. მისი წიგნი „სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის საკითხები“, რომელიც გამომცემლობა „კენტავრმა“ 2008 წელს დასტამბა, ფუნდამენტური ნაშრომია ამ სფეროში.

შესავალ ნაწილში ავტორი გვამცნობს: „წიგნში გამოყენებულ მასალას წარმოადგენს ჩემს მიერ თეატრალურ უნივერსიტეტში რეჟისორ-პედაგოგად მუშაობის 45 წლის მანძილზე დაგროვილი გამოცდილება, პირადი არქივი. ეს არის სტუდენტობის დროს დაწერილი დღიურები, დაკვირვება და ექსპერიმენტები იმ დიდ რეჟისორპედაგოგებზე, ვისთანაც მიხდებოდა მუშაობა. კვლევის ობიექტები, ანუ რეჟისორპედაგოგები, რომლებზედაც ვატარებდი კვლევას, ჩემთვის ძალიან ახლობელი ადამიანები, ჩემი პედაგოგები იყვნენ, ხოლო ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ მე მათი კოლეგა გავხდი. ამდენად, კვლევისათვის გამოყენებული მასალა უნიკალურია. ეს არის მათთან სწავლების პერიოდში შექმნილი დღიურები, ხოლო შემდგომ - უკვე მათთან ჯგუფებში, ერთობლივი მუშაობის პროცესში ჩატარებული კვლევითი ექსპერიმენტები.

წიგნში ავტორი ყურადღებას უთმობს რეჟისორის პროფესიის ჩამოყალიბების ისტორიას, შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის საკითხებს, ქართული რეჟისორული პედაგოგიკის სათავეებს - გიორგი ერისთავის, ილიას, აკაკის, კოტე მარჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის და სხვა კოორფეთა განუსაზღვრელ წვლილს ქართული თეატრალური სკოლის შექმნაში და მიდის ძირითად სათქმელთან.

მაშ, ასე! ვენერა ანდრონიკაშვილის კვლევის ობიექტის პირველი წარმომადგენელი - დიმიტრი (დოდო) ალექსიძე. იგი იყო ერთ-ერთი იმთავანი, რომელმაც ღირსეულად განაგრძო მარჯანიშვილისა და ახმეტელის მიერ გაკვალული გზა პროფესიულ რეჟისურასა და პედაგოგიკაში. მისი შემოქმედება ხალასი ნიჭიერებითა და გასაოცარი ენერჯით, რომანტიკული ხილვითა და მრავალნაზნაგოვნებით იყო აღბეჭდილი. ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავს დ. ალექსიძის რეჟისორული დიაპაზონის ფართო სპექტრს, რადიკალურად განსხვავებულ, ურთიერთსაპირისპირო ჟანრებში მიღწეულ დიდ ნარმატებებს. სხვადასხვა წლებში დადგმულმა სპექტაკლებმა: კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, ვაჟაფშაველას „ბახტრიონი“ და სხვა ნამუშევრებმა მას ქართველ რეჟისორთა წინა ხაზზე განუკუთვნა ადგილი, თუმცა, წიგნის მიზანი, როგორც თვით ავტორი აღნიშნავს, ამ სპექტაკლების ანალიზი არ გახლავთ. ამ შემთხვევაში განხილვის საგანია

„თეატრი და სპორტის“ № 5-6

დ. ალექსიძე, როგორც რეჟისორპედაგოგი, რაც თითქმის შეუსწავლელია.

პედაგოგობა მონოდება. პედაგოგად უნდა დაიბადო! „ერთია იყო რეჟისორი და გქონდეს თეატრში დადგმული კარგი სპექტაკლები და მეორეა იყო რეჟისორპედაგოგი – ეს სხვა პროფესიაა“. უცილობლად უნდა დავეთანხმოთ ვენერა ანდრონიკაშვილის ამ მოსაზრებას. დ. ალექსიძის ხანგრძლივი და მიგნებებით აღსავსე პედაგოგიური მოღვაწეობა ამის ნათელი დასტურია, რაშიც პროფესიული ანალიზის სიღრმითა და კონკრეტული, სახიერი მაგალითების მოტანით სავსებით დაგვარწმუნა ავტორმა. ნიგნის განსაკუთრებული ღირსება გახლავთ ის, რომ იგი ეფუძნება თვითმხილველის, იმ პროცესების მონაწილის უშუალო შთაბეჭდილებებს, იმდროინდელ აღქმას და ანალიზს უკვე სადღეისო გადმოსახედიდან. ავტორის თხრობის მანერა ლაღია, მიმზიდველი და თეორიული არგუმენტებით გაჯერებული: „ბატონი დოდოს რეპეტიციები დღესასწაული იყო. არ ვიცი, რეპეტიციები იყო თუ ფეიერვერკული კარნავალი, თუ ცირკი, თუ რომანტიკული სასიყვარულო გროტესკული სცენები, გამომგონებლობის დაუსრულებელი მრავალფეროვნება. არც ერთი რეპეტიცია არ ჰგავდა მეორეს. ან რა ამალღებული და თანაც უბრალო, თავისუფალი ურთიერთობა იყო პედაგოგსა და სტუდენტს შორის“. ავტორი თავის

შეხედულებებს ამყარებს დ. ალექსიძის ყოფილი სტუდენტების, ან უკვე გამოჩენილი მსახიობების – ეროსი მანჯგალაძის, გოგი გეგეჭკორის, კოტე მახარაძის, მედია ჩახავას მოგონებებით.

სკრუპულოზურად, სულის ემოციური მითრთოვარებით, ფაქიზი ნიუანსირებით აღწერს ვ. ანდრონიკაშვილი სტუდენტურ სპექტაკლზე – ბ. ლავრენევის „რღვევაზე“ მუშაობის პროცესს. აქ რეპეტიციების მიმდინარეობისას ასხმული კრიალოსნის თითოეულ მარცვალს აღიქვამ ხელშესახებად და მკითხველის თვალწინ იზღუბა დ. ალექსიძის განუმეორებელი და მშვენიერი შემოქმედებითი სამყაროს ზეალმტაცი, ჯადოსნური ძალა.

ნიგნში ლაკონურად და კვალიფიციურადაა გაანალიზებული დ. ალექსიძის თეორიული მემკვიდრეობა. რეჟისორული და პედაგოგიური მოღვაწეობის მხარდამხარ იგი საზოგადოებრივ და ანალიტიკურ ასპარეზზეც არ უდებდა ტოლს არავის. დ. ალექსიძის ავტორობით გამოცემული წიგნები: „მსახიობის აღზრდის საკითხებისათვის“ და „თეატრალური ხელოვნება“, დღესაც აქტუალურ სახელმძღვანელოებად განიხილება. „მისი შრომები არავის შრომას არ ჰგავს. მრავალი მეცნიერული მიგნება, პრაქტიკის შედეგად მიღებული დასკვნები გადმოცემულია ემოციურად, მხატვრულად. ყოველი აღმოჩენა პედაგოგიკაში ისევ სცენური მისეული აურით არის აღსავსე. აქაც მხატვ-



ვრული სახეებით აზროვნებს და იქნებ ასეც უნდა იყოს, შემოქმედის მიერ განზოგადებულ დასკვნებში ავტორის სული უნდა ჩანდეს”.

შტრიხები დ. ალექსიძის პორტრეტისათვის – ასე შეიძლება დავასათაუროთ ნიგნის ეს მონაკვეთი, რომელსაც ეფექტური წერტილი მოუძებნა ავტორმა: „ბატონ დოდოს ძალიან უყვარდა, როდესაც მის რეპეტიციას გარეშე ვინმე ესწრებოდა. ახალი მაყურებელი ეხმარებოდა მას, ფრთებს ასხამდა მის წარმოსახვას. ზოგჯერ, ასეთ დროს, რეპეტიცია თავის არსს კარგავდა და გადაიქცეოდა სანახაობად, სადაც მთავარი მოქმედი გმირი თავად რეჟისორი იყო. დამსწრენი არაჩვეულებრივ სიამოვნებას იღებდნენ, მაგრამ ამ წუთებში ყველაზე ბედნიერი თავად რეჟისორი იყო” – ასეთი გახლდათ დოდო ალექსიძე თავისი კოლეგის, ასევე, დიდი რეჟისორისა და პედაგოგის მიხეილ თუმანიშვილის ხედვით.

ვ. ანდრონიკაშვილი ფრამენტულად, თუმცა განსაკუთრებულად აღნიშნავს იმხანად თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში მოღვაწე ახალგაზრდა, შემდგომში მსოფლიოში სახელგანთქმულ რეჟისორს გიორგი ტოვსტონოვოვს, რომელიც დ. ალექსიძესთან ერთად შეუპოვრად იბრძოდა პედაგოგიკაში ახალი გზებისა და ახალი მეთოდების დასამკვიდრებლად.

ქართული სარეჟისორო სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენლის ლილი იოსელიანის შემოქმედება სრულიად არაორდინალურია. ექვს ათეულ წელზე მეტი ემსახურო რეჟისორული პედაგოგიკის ურთულეს სფეროს და მთელი ამ ხნის მანძილზე მუდამ მწვერვალებს დასალაშქრად იყო შემართული, მართლაც იმპიათობაა. კვლავ დიდი მანეროს მიხეილ თუმანიშვილის სიტყვებს მოვიშველიებ: „ლილი იოსელიანი – სკოლაა, თავისი შემოქმედებითი პრინციპებითა და კრედოთი. მისი პედაგოგიური მონაცემები უნიკალურია. არასოდეს მომბეზრებია და არც მომავალში მომბეზრდება გავიმეორო ეს ჭეშმარიტება”. რაოდენ ზუსტი და გულწრფელია ეს დახასიათება.

ნიგნის ავტორი ნლების მანძილზე ლილისთან მუშაობდა მეორე პედაგოგად (მანამდე კი მისი სტუდენტი იყო) და თავისი მეთოდის ერთგულების წყალობით მდიდარ მასალას მოუყარა თავი. ნაშრომში ხელშესახებადაა წარმოდგენილი ლილი იოსელიანის პედაგოგიური მრწამსი, ასკეტურ განფენილობამდე აყვანილი ზნეობრივი პოსტულატი სიმართლისა. „მისი ვაკვეთილები – ეს არის საოცრებათა ქვეყანაში მოგზაურობა. ქვეყანაში, სადაც ბევრი სინათლეა, სადაც ხდება სულის უეცარი ამაღლება. ეს მარტო სპეციალობის კი არა, საკუთარი სულის შეცნობის ლაბორატორიაა”.

ნაშრომში მოტანილი ფრამენტები იმ ნლების დღიურთა ჩანაწერებიდან მკითხველის თვალწინ აცოცხლებს ლილი იოსელიანის პედაგოგიური ხელწერის თავისთავადობას, სტუდენტებთან

ან ურთიერთდამოკიდებულების პროცესში იმ სირთულეების გადალახვის გზებს, რაც მხოლოდ ამ ჯადოქარი პედაგოგის არსენალში იყრიდა თავს. „მისი პედაგოგიკის უმთავრეს ნიშანთვისებად, თუ გნებავთ მარცვლად და თუ გნებავთ ზეამოცანად, სიმართლის ძიებას, მის აღმოცენებას აქტიორში, რეჟისორის სათქმელის აქტიორით წარმოჩინებას მივიჩნევ”. უთუოდ ამ თვისებებ-მა ათქმევინა გიგა ლორთქიფანიძეს: „ლილი მსახიობთან მუშაობის დიდოსტატია, რომლის ბადალი საქართველოში არ მეგულება”.

საცხებით კანონზომიერია, რომ ნიგნში ყველაზე დიდი ადგილი მიხეილ თუმანიშვილს დაეთმო. გარდა იმისა, რომ მ. თუმანიშვილი იყო ნიგნის ავტორის პედაგოგი, შემდეგ ხანგრძლივი წლების მანძილზე მისი კოლეგა და თანამოაზრე, იგი ქართული თეატრის ისტორიაში შევიდა, როგორც ნოვატორი რეჟისორი, ღრმად და საინტერესოდ მოაზროვნე თეორეტიკოსი და განსაკუთრებული ნიშნით – როგორც საკუთარი თეატრალური სკოლის შემქმნელი ბუმბერაზი პედაგოგი. ჩემი მოსაზრების გასამყარებლად მოვიყვანე სათაყვანებელი მასწავლებლის სახელობის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის ქეთი დოლიძის სიტყვებს: „მ. თუმანიშვილის პედაგოგიკაში უმთავრესად მივიჩნევ მის გენიალურ უნარს პედაგოგისა, რომ არც ერთი მისი მონაფე ერთმანეთს არ ჰგავს. იმ ურიცხვ მონაფეთაგან მან მოახერხა ინდივიდუალური პიროვნებების შექმნა, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ნიშანთვისებების წარმოჩენით”.

ბუნებრივია, რომ ნაშრომში ფართოდაა განხილული მ. თუმანიშვილის პედაგოგიური მოღვაწეობა, რაც სადღეისოდ ნაკლებადაა შესწავლილი. ამ თვალსაზრისით ნინამდებარე ნიგნი დიდ ღირებულებას შეიცავს. ავტორი ფეხდაფეხ მისდევს მოვლენებს, მართონულ გზაზე არც ერთ მნიშვნელოვან წერილმანსაც კი არ ტოვებს უყურადღებოდ, რითაც ამთლიანებს და ყველასთვის მისანდომოს ხდის მ. თუმანიშვილის მიერ რუდუნებით შეკონინებული, დიდი შრომითა და შთაგონებით მიღწეულ ფასეულობებს რეჟისორულ პედაგოგიკაში. „მის მიერ ნლების განმავლობაში პრაქტიკული მუშაობის საფუძველზე მიგნებული აღზრდის ეფექტური ხერხი, მომავალი მსახიობის და რეჟისორის განვრთნის დიდი სკოლაა” – წერს ავტორი და გზადაგზა მოჰყავს კონკრეტული მაგალითები იმდროინდელი დღიურების ჩანაწერებიდან. „მ. თუმანიშვილის ლექციები, პრაქტიკული მეცადინეობარეპეტიციები ჩვენთვის იყო სახელმძღვანელო, დაუნერული ნიგნი. ჩვენ, ბედნიერები, ანგარიშმიუცემლად ვყლაპავდით მ. თუმანიშვილის სულის მანქანაზე დაბეჭდილ ჯერ კიდევ ნოტიო ფურცლებს. ყოველი ახალი სუქტაკლი, რომელსაც იგი დგამდა ინსტიტუტსა თუ თეატრში – ეს იყო პრაქტიკული აღმოჩენების არსენალი”. უკეთესად ვერ იტყვი!

ავტორი ყურადღებას ამახვილებს მ. თუმანიშვილისეულ აღიარებულ ქმედითი ანალიზის მეთოდზე, დეტალურად განიხილავს ინსტიტუტის სცენაზე განხორციელებულ საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლებს: ე. პეტროვის „მშვიდობის კუნძული“ (1953წ.) და ალფრედ დე ფერის „მეექვსე სართული“ (1957 წ.) ამ ნამუშევრებში მთელი სისავსით გამოიკვეთა თუმანიშვილისეული მეთოდის ქმედითუნარიანობა: „სწორედ ეს არის სასცენო პედაგოგიკის უმაღლესი დანიშნულება; უდიდესი ოსტატობაა აღზარდო, განავითარო ბუნებრივი მონაცემები და არა ასწავლო“.

ნიგნში ცალკე თავი ეთმობა პირველი ექსპერიმენტული სარეჟისოროსამსახიობო ჯგუფის (1967/1972 წ.წ.) შექმნას და იმ მიღწევებს, რაც ახლდა ამ ჯგუფის სამუშაო განრიგს. ამას მოჰყვა მეორე ექსპერიმენტული ჯგუფი (1972/1977 წ.წ.). „ამ ჯგუფთან ჩატარებული სამუშაო ქმედითი ანალიზის მეთოდის ტრიუმფალური სვლის ერთი ბრწყინვალე მონაკვეთია, რაც „კინოსახიობთა თეატრის“ ჩამოყალიბებით დაგვირგვინდა. „მათი ძალებით შექმნილ სპექტაკლებს: „დ. კლდიაშვილის „მსხვერპლი“ და ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის-სახელით“, მ. თუმანიშვილის მიღწევათა პირველ რიგებში მოიხსენიებენ.

მიხეილ თუმანიშვილის თეორიული მემკვიდრეობიდან ავტორი განსაკუთრებით გამოყოფს მის ნაშრომს – „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“. „ვეფიქრობ, შემოქმედების ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით, ჯერ ასეთი ნიგნი არ დაწერილა ქართული თეატრალური ხელოვნების სინამდვილეში“ – მიიჩნევს ვენერა ანდრონიკაშვილი. შემდგომ, ავტორი სევდანარევი ინტონაციით გვესაუბრება მ. თუმანიშვილის აუხდენელი ოცნების – ჩხეიძის „ალუბლის ბაღის“ დადგმის შესახებ: „მთელი ცხოვრება ემზადებოდე პიესის დასადგმელად, მზად იყო შინაგანად და ვერ განახორციელო. რატომ? ასე მგონია, საკუთარ ცხოვრებაზე დგამდა და ვერ გაუძლო ემოციურ დატვირთვას. ვინ იცის?“

მიხეილ თუმანიშვილის უტყუარ პედაგოგიურ აღლოზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ მან მოსკოვის „გიტისის“ ახლადკურსდამთავრებული რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე მოიპატიჟა თავის ჯგუფში რეჟისურის ინდივიდუალური მეცადინეობების ჩასატარებლად, მესამე კურსიდან კი მსახიობის ოსტატობის საათები გადასცა. გ. ლორთქიფანიძე თავის სტუდენტებზე მხოლოდ სამიოთხი წლით იყო უფროსი, რამაც კიდევ უფრო დააახლოვა ისინი ერთმანეთს. თითქმის არ არსებობდა ბარიერი მათს შორის, თუმცა, ახალგაზრდა პედაგოგი საოცრად პრინციპული, მომთხოვნი და საქმის ერთგული იყო: „მისი გაკიცხვა იუმორის და გროტესკის დაუნდობელი ფორმით იყო გაჯერებული, რომელიც არაჩვეულებრივი, გულახდილი ღიმილით თავდებოდა“. გ. ლორთქიფანიძის პედა-

გოგები მოსკოვში სახელგანთქმული რეჟისორები – ალექსეი ჰოპოვი და მარია კნებელი გახლდათ. „ბატონი გიგა არ ლალატობდა თავისი პედაგოგების სამუშაო მეთოდს, მაგრამ თავისებურ ინდივიდუალურ პრინციპში ატარებდა. სცენაზე როლის ცოცხალი სულის შესაქმნელად მას ჰქონდა დაუმრეტელი ფანტაზია“.

ავტორი დიდი სიყვარულით გვიხასიათებს გიგა ლორთქიფანიძეს, როგორც მოქალაქეს, სიმართლისათვის მებრძოლ, უშიშარ პიროვნებას, რომელსაც უზომოდ უყვარს თავისი სამშობლო და ამ მუხტს სტუდენტებშიც ავითარებს.

ნიგნის ავტორი სამართლიანად ამაყობს თავისი ბიოგრაფიის იმ მონაკვეთით, როდესაც იგი ინსტიტუტში ლეგენდარული მსახიობის აკაკი ხორავას გვერდით მუშაობდა. მართალია, ა. ხორავას არ გააჩნდა პედაგოგიური მეთოდი, არც რაიმე სისტემა, მაგრამ მისი უზარმაზარი ნიჭი, ავტორიტეტი და ინტუიცია შედეგს უთუოდ აღწევდა სტუდენტებთან მუშაობის პროცესში.

ნიგნის ფურცლებზე მოხვდა შესანიშნავი რეჟისორ-პედაგოგი საშა მიქელაძე, რომელთანაც ვ. ანდრონიკაშვილს ინსტიტუტში არ უმუშავია, მაგრამ თავის შეხედულებებს გვიზიარებს მის მიერ 1950-60-იან წლებში სასწავლო თეატრის სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლებიდან გამოყოფილი შთაბეჭდილებების საფუძველზე.

ნაშრომი მეცნიერული კვლევისა თუ ძიების, სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის პრობლემებში ჩაღრმავების კვალდაკვალ, გაჟღენთილია პოეტური სანყისით, ლირიკული ინტონაციებით, მეტაფორული წიაღსვლებით. დასტურად ერთ მაგალითს მოვიტან, როდესაც ავტორი სათეატრო პედაგოგიკაში თავისი კუმირის, მიხეილ თუმანიშვილის ერთერთ გამორჩეულ სპექტაკლზე – ედუარდო დე ფილიპოს „ნეაპოლიმილიონერთა ქალაქი“ მსჯელობისას, გალაკტიონის შედევრთან „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ ავლებს პარალელს: „მხოლოდ ის არის გამარჯვებული, ვინც სილაში დასვრილი ვარდივით მონანიების საოცარი ნიჭით ამაღლდება ცის სილაჟვარდეში. ასეთია დიდი მეტროს მიმა თუმანიშვილის ხელოვნებაში არსობის ქვაკუთხედი“.

კიდევ ერთი უცილობელი ღირსება ვ. ანდრონიკაშვილის ნაშრომისა გახლავთ ის, რომ მის მიერ განხორციელებულ რეჟისორული პედაგოგიკის ანალიზს საფუძველად უდევს არა ოფიციალურად „ჩასაფრებული“ ფსიქოლოგ-მკვლევარის ცივი გონებით მოპოვებული მასალები, არამედ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კვლევის ობიექტთან მისი ყოველდღიური შემოქმედებითი ურთიერთობები, თანამონაწილეობა ყველა იმ პრობლემის გადაწყვეტაში, რასაც ოსტატპედაგოგის მიერ დასახული ამოცანა ითვალისწინებდა. ამის შესახებ ნიგნში ვკითხულობთ: „საერთოდ ცნობილია, რომ შემოქმედებით პროცესზე დაკვირვება ძნელია,

განსაკუთრებით რეჟისორის შემოქმედებით პროცესზე. ფსიქოლოგ-მკვლევარის დასწრება რეპეტიციზზე ხელს უშლის პროცესს, ირღვევა ინტიმური ატმოსფერო რეჟისორსა და მსახიობს შორის. მე ვიყავი მეორე პედაგოგი, ჩართული შემოქმედებით პროცესში და ამავე დროს დამკვირვებლის როლშიც. ეს გარემოება მიაღვილებდა ექსპერიმენტს”.

ვენერა ანდრონიკაშვილის წიგნი „სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის საკითხები“, რომელსაც ავტორმა დამხმარე სახელმძღვანელოს სტატუსი განუკუთვნა, არა მხოლოდ სარეჟისორი ფაკულტეტის კურსდამთავრებულთათვისაა სასარგებლო, ამ წიგნს სიამოვნებით გაეცნობა რიგითი მკითხველი, რომელსაც უყვარს თეატრი, აფასებს მის ისტორიას და იმ თავდადებული მოღვაწეების უანგარო შრომას, რომელთა სახელების უკვდავყოფის გარეშე ვერ ავაშენებთ ქართული თეატრის მომავალს.

P.S. ამას წინათ, ნოდარ დუმბაძის სახელობის ცენტრალურ სახელმწიფო საბავშვო თეატრში, რეჟისორ ვენერა ანდრონიკაშვილის წიგნის

„სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის საკითხები“ წარდგენა-განხილვა მოეწყო.

სალამოს უძღვებოდა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი გულიკო მამულაშვილი. სიტყვებითა და მოგონებებით გამოვიდნენ: საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე, ცენტრალური სახელმწიფო საბავშვო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გიგა ლორთქიფანიძე, რეჟისორი და თეატრმცოდნე ვაჟა ძიჯუა, თეატრმცოდნე ნატა დვევიძე, მსახიობი ნინო ბურდული, ცენტრალური სახელმწიფო საბავშვო თეატრის მმართველი მიხეილ ანთაძე, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი მერაბ გვგია, ვენერა ანდრონიკაშვილის ქალიშვილი, მსახიობი ნანა ანდრონიკაშვილი და თავად ვენერა ანდრონიკაშვილი, რომელმაც მადლობა გადაუხადა დამსწრე საზოგადოებას თავისი მოკრძალებული ნაშრომის ესოდენ მალაღი შეფასებისთვის.

"დახარვეული თეატრი"

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი და გამოცემლობა „კენტავრი“ ჩინებული წამოწყების ავტორები გახდნენ. აქ გამოიცემა თეატრალური ლიტერატურა, რომელსაც არა მხოლოდ სასწავლო-შემეცნებითი, არამედ შემოქმედებითი ღირებულებაც გააჩნია, ამით ფაქტიურად უნივერსიტეტმა გააფართოვა თეატრალური ლიტერატურის შექმნის შესაძლებლობა.

ახლახანს, „კენტავრმა“ გამოსცა ვასილ კიკნაძის „დაკარგული თეატრი“. მკითხველისადმი მიმართვაში ვასილ კიკნაძე წერს: „ასე მგონია, რომ ყველაფერი მაინც იქიდან დაიწყო, როცა საქართველოში დასავლეთ ევროპიდან და რუსეთიდან შემოიჭრა კლასთა ბრძოლის იდეოლოგია. ეროვნული მთლიანობის იდეას დაუპირისპირდა ვიწრო პარტიული და კლასობრივი აზროვნება. დაიწყო საზოგადოების დიფერენციაცია და დაპირისპირება.“



ორივე მხარეს იდგნენ ქართველები: მდინარის ერთ ნაპირზე – ნ. ჟორდანიას, ი. სტალინის, ს. ორჯონიკიძე, ფ. მახარაძე და მათი თანამოაზრეები, მეორეზე – ილია, აკაკი და სხვები.”

და შემდეგ:

გათამაშდა გრანდიოზული ტრაგიკული სპექტაკლი. მასში ჩათრეული აღმოჩნდა თითქოს მთელი საქართველო. სხვადასხვა ცნობის მიხედვით, მარტო 1937-38 წლებში ათეულ ათასზე მეტი კაცი იქნა დახვრეტილი, თუმცა, საბჭოთა კავშირის გენერალური პროკურორის, რუდენკოს განცხადებით, რომელიც მან რკინიგზელების კლუბში „ჩეკისტების“ სასამართლოზე თქვა: საქართველოში რეპრესირებული იყო 250 ათას კაცამდე. მკვლევარ ა. პაპავას აზრით კი „მთელ ევროპაში 400 წლის მანძილზე ინკვიზიციამ 20 ათასამდე ე.წ. ერეტიკოსი აწამა, საქართველოში კი 2,5 „სამი წლის მანძილზე 268 ათასი კაცი დაიკარგა“.

წიგნი გვიამბობს ქართული თეატრის რეპრესირებულ მოღვაწეთა ნამებულ ცხოვრებაზე. ეს არის გადაამუშავებული, ფაქტებით გამდიდრებული გამოცემა ადრე დაწერილი წიგნისა „ნამებული რაინდები“.

მკითხველი ინტერესით გაეცნობა ნამებულ რაინდთა ტრაგიკულ ყოფას.



მილიან... მელააც ნაჰილა

ნა ძლიერ მოგკენატრებით...

მედეა ჩახავა — ქართული თეატრის მშვენიერა ჩვენთან აღარ არის...

სადღა თვალეზი, სიკეთით სავსე, უცნაურად მოციმციმე — ვარსკვლავებით დასახლებული... ყველასათვის სათაყვანო ხმის ტემბრი, რომელსაც ათას ხმაში ამოიცნობდი და გული — მონყალე მოყვასისადმი და დამტვევი ჩვენი სატკივარისა...

იგი არავის უნახავს წლებიგან დათრგუნული და უმწეო. ბოლომდე ამაყი, დიდებული და საოცრად თავმდაბალი, უნიჭიერესი მანდილოსანი ცხოვრობდა ჩვენს გვერდით, ხარობდა და ჩვენც გვახარებდა თავისი გმირებით.

—რამდენი წლისაა?... — ხშირად ჩურჩულებდნენ გაცუებული მაყურებლები, როცა მედეა ჩახავას უკანასკნელ სპექტაკლებს უყურებდნენ ("აქ, ამ სავანეში" და "მოხუცი ჯამბაზები"), როცა სცენაზე ხედავდნენ მომღიმარ, უმშვენიერეს მოცეკვავე ქალბატონს.

დიდმა მსახიობმა ერთხელ კიდევ შეახსენა თავის მაყურებელს, რომ არა არის რა ამქვეყნად სიყვარულზე, სათნობასა და ნიჭიერებაზე მშვენიერი.

ო, რა ძლიერ მოგვენატრებით, ძვირფასო მედეა...

ლილი ზოფხაძე

ყოველთვის მიხაროდა მისი დანახვა...

მიხაროდა არა უბრალოდ, ჩვეულებრივად, როგორც ვიტყვით ხოლმე, —როგორ გამიხარდა შენი ნახვა!.. არა, ასე არა!.. ნამდვილად მიხაროდა, გულწრფელად... ვუყურებდი, ვაკვირდებოდი, რა ანდამატი აქვს ამ ქალს... ასე რომ მიხარია მისი დანახვა...

მიხარია, ესე იგი — მომწონს, მომწონს, ესე იგი — მიყვარს!..

თურმე, ასე უყვარდა ყველას, ყველას...

ეს ბედნიერება!..

მშვიდობით ტატულიკო!..

უსაშველოდ დამაკლდები...

ზაზა ლებანიძე

—მედეა ჩახავასთან არტისტული, შემოქმედებითი ურთიერთობები სამწუხაროდ, არ მქონია. არც სცენაზეც მინახავს ბევრჯერ, ბოლო ერთ-ორ სპექტაკლში...

საბედნიეროდ, ჩვენს შორის იყო ადამიანური ურთიერთობა...

17 წლისამ გავიცანი, როგორც ნატოს ბებია, მეგრე ნატოს და ნიკას მეჯვარეც გავხედი, მათი ბავშვის ნათლია და ძალიან ახლო ნათესაობამ ჩემი მეგობრის ბებიასთანაც დამაკავშირა...

აღტაცებული ვიყავი და ვარ ამ პიროვნებით, თუ შეიძლება დღეს რამემ გამოიწვიოს აღტაცება, პატივისცემა, მოკრძალება... მთელი იმ ცხოვრებისეული გზით, რაც მან განვლო...

არც მეგონა, რომ სიყვარულის ამხელა გრძნობა მქონდა მის მიმართ, თუმცა, უკვე ბოლო წლებში გავიაზრე, რომ ამ ქალბატონის ნახვისას არაჩვეულებრივი სინაზე მეუფლებოდა...

ძალიან ღირსეული ქალი იყო, ასეთი ღირსეული ადამიანი ცოტა მინახავს — თავისდაჭერით, თავის შეფასებით, კარგის შეცნობით... ძალიან სამართლიანი იყო და ღირსეულად იცოდა ნიჭის შეფასება, უშურველად, გულწრფელად. ეს მისგან ძალიან დიდ ობიექტურობას ითხოვდა, მაგრამ ამასაც ძალიან ღირსეულად ართმევდა თავს.

ბევრჯერ ვყოფილვარ მასთან ოჯახში, იმითაც იყო საოცარი, რომ ამხელა ოჯახი ჰყავდა, ამდენი შვილები, შვილიშვილები ეხვია გარს... პანაშვიდებზე ვუყურებდი და ვხედავდი, რა ლამაზი იყო ყველა და ყველაფერი... ვხედავდი ასეთ მზრუნველობას მის მიმართ... მას შემდეგ რაც ის გარდაიცვალა...

ეს ხომ ყველას ბედი არ არის, ყველას ხვედრი არ არის — ამდენი შვილი, შვილიშვილი, შვილთაშვილი...

ღმერთს ყვარებია!..

ან რა სილამაზე იყო იმ ოთახში, სადაც ქალბატონი მედუა ესვენა... ოთახში არაჩვეულებრივი ფოტოები, საკმევლის სურნელი დაგაფიქრებდა იმაზე, რომ აქ ძალიან მნიშვნელოვანი რამ ხდება...

ისეთი სილამაზე იყო ოთახში, ისეთი სიმშვიდე, სინყნარე, რომ მივხვდი — ასეთი სიკვდილიც არ ერგება ყველას!..

ასე ღირსეულად იცხოვრო ამდენი წელი, ყველას უყვარდე, ყველა გეთაყვანებოდეს — მართლაც არაჩვეულებრივია!..

ასე კარგი პიროვნება რომ არ ყოფილიყო, არა მგონია ასე დიდი სიყვარული ჰქონოდათ მის მიმართ!.. როგორ წყდებათ გული შვილებს, შვილიშვილებს... ხალხს...

პანაშვიდი ხშირად ბევრის მაჩვენებელია, მე ასე ვიტყვოდი: ცხოვრების ზეიმი იყო აქ, სილამაზის ზეიმი... რომ ცხოვრება გრძელდება, რომ ვინც დღეს მასზე ზრუნავს, ყველაფერს გააგრძელებს... დამთრგუნველი კი არ იყო, პირიქით, მშვენიერი...

დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ შენს შემდეგ დარჩეს ხალხი, ვინც ყველაფერს გააგრძელებს, რომ შენი სახელი, შენი სული, შენი არსება შენთან ერთად არ გაქრეს, შენით არ დამთავრდეს...

ნიმუ კასრაქი

მსოფლიო თეატრში, დღეს ალბათ, აღარც არსებობს ამ ასაკისა და შესახედაობის მსახიობი ქალი... თუმცა, ქალბატონ მედუა ჩახავას ასაკი არ ეტყობოდა... სულ მეგონა, ასაკს თამაშობდა...

ყველა დიდი რეჟისორის სკოლას ფლობდა, მე მგონი, ქართულ სცენაზე ერთადერთი მსახიობი იყო, რომელიც ერთდროულად ითვლებოდა ალექსიძის, ტოვსტონოვოვის, თუმანიშვილის, სტურუასა და ჩხეიძის ნამყვან მსახიობად. წლების მანძილზე ისინი თავის რეპერტუარს ქალბატონ მედუასთვის აგებდნენ, რეჟისორული ეშმაკობებით მისი მოტყუება უძნელესი იყო და ვერც ვერავინ ატყუებდა...

ძალიან ბევრჯერ ჩამიტარა რეჟისორული გაკვეთილი და ჩემდა სასიხარულოდ, ყოველთვის ვილებდი დამაკმაყოფილებელ ნიშანს. მეუბნებოდა, რომ მაქვს თვისება, რომელიც თითქმის არც ერთი სხვა ახალგაზრდა რეჟისორისთვის არ შეუძენვია — როდესაც რეპეტიციის შემდეგ მსახიობის მიერ გამოთქმულ სურვილებს ან სცენური გადანყვეტის თაობაზე შენიშვნებს ითვალისწინებენ...

მასხოვს “მოხუცი ჯამბაზების” პირველი რეპეტიცია, როცა ქართული თეატრის ეს ლამის კლასიკოსები სცენაზე ავიდნენ, ასაკის თამაში დაიწყეს და ამის გამო შენიშვნა მივეცი. ქალბატონმა მედუამ პირველმა იგრძნო ეს ნიუანსი და გამირის შესრულებისას, იმპროვიზაციულად, უსაზღვრო იუმორით გამოკვეთა იგი.

ამასაკმიც კი, იყო ძალიან ქალური, მომხიბლავი, ულამაზესი ხმითა და მეტყველი თვალებით... სცენაზე გასვლის წინ, კულისებში, მეტყვოდა ხოლმე, — როგორ გავიდე?.. და მეც ვეუბნებოდი, — როგორც ამარანტა “ესპანელ მღვდელში”...

მარინა ჯანაშია და მარინა კახიანი ხუმრობდნენ, — გაგვაგიჟებენ ეს “სტარიკები”, კულისებში ზოგს გული მისდის, ზოგს წნევა აქვს, ზოგს — ენერგია დაქვეითებული, სცენაზე კი მეტეორებივით მოძრაობენ...

სხვათა შორის, რამდენჯერმე მეჩხუბა და გამებუტა, როგორც არტისტი რეჟისორს, ნამცხ-

ვრებიტლა შევირიგე... მერე რადაც სამკაული მომენონა, ხელში რომ ათამაშებდა, და მაჩუქა... უბრწყინვალესად მოქართულე, ლიტერატურული ქართულის ძველსკოლა გამოვლილი, ძალიან გემოვნებიანი... მასხოვს, რომელიდაც ფრანზაზე მითხრა, არ მიხდებაო და მეც მისი ნათქვამი გავითვალისწინე...

ქალბატონ მედეასთან გატარებული წლები ჩემთვის ძალიან დიდი ადამიანური და მსახიობური ურთიერთობის სკოლა იყო.

რუსთაველის თეატრის შარშანდელი სეზონიც ქალბატონმა მედეამ დახურა... ბოლო ორი სპექტაკლი პირველსა და ოთხ ივლისს ითამაშა. როდესაც მაყურებელს მადლობას უხდოდა სცენიდან, მასთან ერთად მეც გამოვდიოდი და ვცეკვავდით ხოლმე. ოთხში, ბოლო სპექტაკლზე, რამდენჯერმე გამოიყვანეს ავანსცენაზე, ხელი დამიქნია და ყურში წამჩურჩულა "ნავიცეკვოთ Гоченька?.." მართლაც ნავიცეკვეთ, მერე კი მითხრა, დავიღალეო!.. მოვუბრუნდი "მედეა ვასილევნა, ხომ ხედავთ რა მაგარი გოგო ხართ, ეს მერამდენჯერ დახურეთ რუსთაველის თეატრის სეზონი!.."

გაეღიმა...

...არასოდეს დამავინწყდება მისი ბოლო სიტყვები, თვალი მოავლო გადაჭედულ დარბაზს, მაყურებელს და ძალიან სევდიანად თქვა.

— დღეს მე ვეთხოვები ჩემს მაყურებელს!..

მაშინვე კატეგორიულად უარყვავი ეს სიტყვები, მაგრამ ეტყობა იგრძნო თავის მაყურებელთან, სცენასთან გამოთხოვების წამი...

...ისე ამაყად, როგორც ყველა დიდი არტისტი ინატრებდა, დასტოვა ქართული თეატრი... მის მარად არტისტულ სულზე ისიც მიუთითებს, რომ ამ საკმაოდ ხანდაზმული ქალბატონის გარდაცვალების შემდგომ, უცნობები გვეკითხებიან:

— რა დაემართა, გუშინ ხომ სპექტაკლი ითამაშა?..

ის ორი წელი, რომელიც ქალბატონი მედეას გვერდით გავატარე, ბედნიერი იყო ჩემთვის... მადლობა მინდა ვუთხრა ყველაფრისათვის, განსაკუთრებით კი იმ სევდიანი, ჩემთვის საამაყო წერილისათვის, მაკამ რომ გადმომიცა მისი გარდაცვალების შემდეგ.

ბორა კახანაძე

დაილოცოს ის დღე, როცა გოჩამ იცისხა ყხთყლონი ჭიოყე-სის წახმართვთ და მაყოყხოვრელი სყოო ჩამეჩა ზვენს-ყავე, თითქმის მიოყყო მოყნანს; ეხთხლო სიღვე ვძოვახიყავიო სყენსუ, ზვენს მჭომ-თიოყ სყენსუ (ზენ ყვეითამ აქ ყოი-ვიო ზენი) და წელ-ვაშაოყლოშ მველიჟა ზვენი ძვირფასი მაყაყიშ-ლონთვის, ~~ყოფილ~~ ვყოყხლომბ, ~~ბომ~~ ლა...!

ყლომბნი, ყლომბნი, ყლომბნი მარ-ლომბა გოჩას, ზვენს ნიჭიეხსა და ~~ვაჩაჟა~~ ჰეყისთინს, სოოყაჰო სლოტო-ს და მოთმინეზისათვის, ქაზაფყო-ზანსა და სიწმინდისათვის, ყსაწღვიო ენეგაისიღვის, ხწმენისათვის, ეხთ-გყოლოზისათვის... თითო სიყვახყ-ლონსათვის... J. ჩანკა

ეპიტაფია

სიკვდილმა კი არ წარიტაცა, მსუბუქ მი-ნას მოაფარა, დატირებული...

დიდებამ მარგალიტის ნიჟარაში ჩასვენა, ვარდის ფურცელი დაანვიმა და გააყოლა ცრემლიან თვალთა უკანასკნელი მზერა...

ცისფერ, სურნელოვან ნისლში გახვია მისი სხეული და დაფნის ფოთლებქვეშ, სატრფიალოდ გაშლილ ვარდის ფურ-ცლებქვეშ მოუპოვა სიმშვიდე...

დაუბრუნა მხარეს, სად თვალთუჩინარ არსებებს საფერხულო წრე აქვთ შეკრული... სადაც სიმღერა ისმის მრავალხმიანი და... მოგონებებს მარადიული სიცოცხლის ძაფით კერავს მარადი სიკვდილის ნემსი.

...მაქმანი, სარკე და სამკაული ახლავს თან მის სილამაზეს...

მომდევნო დღეს იწვიმა, ახალი დარდით აავსო პატარა ბორცვი... მონატრება რომ ჰქვია სახელად...

...საიდან მოდის სილამაზე ან საით მიდ-ის?!

მანანა თევზაძე

ქართული თეატრის ვარსკვლავი

ამ თითქმის ორმოცი წლის წინათ, როცა მედეა ჩახავას დაბადების ნახევარსაუკუნოვანი იუბილე აღინიშნებოდა, გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ პატარა მისალოცი წერილი დაგვუქმდა. „თაობის ვარსკვლავი“ ასე ერქვა იმ წერილს.

იმ დროს, როცა ჯამდებოდა ამ დიდებული მსახიობის მიერ განვლილი გზა, მისი შემოქმედებითი რაობა, იგი ნამდვილად გახლდათ თავისი თაობის ვარსკვლავი. მან ეს ნოდება თავისი დიდი ტალანტით მოიპოვა, იმ წლებში ეს ვარსკვლავი დიმიტრი ალექსიძის და მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლებში კაშკაშებდა. ვარსკვლავი, უწინარეს ყოვლისა, თავის თაობაში აკაშკაშდება ხოლმე, თავის თაობას გააბრწყინებს.

ჩვენ არაერთხელ ვყოფილვართ იმის მოწმე, თუ რაოდენ ხანმოკლეა ზოგიერთის შემოქმედებითი ვარსკვლავის ელვარება — გამოანათებს და ქრება — ვარსკვლავი უფრო ადრე ქრება, ვიდრე იმისი სიცოცხლე, ვისი ვარსკვლავიც აენტო.

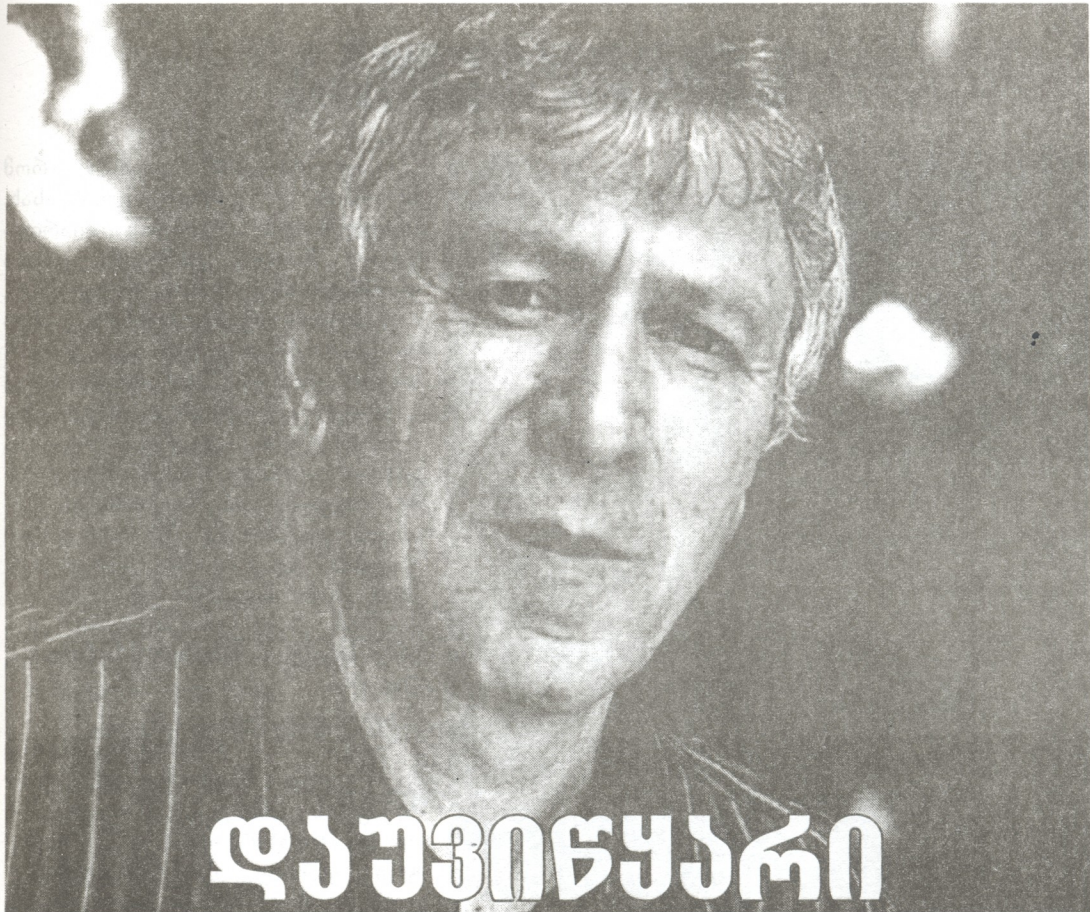
მედეა ჩახავას შემოქმედებითი ბედი სულ სხვაგვარად წარიმართა — მან არა მხოლოდ დიდი ხანი მოითია ამ წუთისოფელში, წლებმა შემოქმედებითმა ცხოვრებამ კიდევ უფრო გამოავლინა მისი ტალანტი, ააღვარა ვარსკვლავი, თუ ადრეულ წლებში დიმიტრი ალექსიძის, მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლებს აბრწყინებდა, მოგვიანებით ასევე ელვარებდა რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძის სპექტაკლებში. იცვლებოდა დრო, იცვლებოდა თეატრალური ტენდენციები, რაც მთავარია, იცვლებოდა რუსთაველის თეატრის ესთეტიკა, სარეჟისორო, თუ საშემსრულებლო მანერა, მაგრამ მედეა ჩახავა ყოველთვის საჭირო იყო, მედეა ჩახავას ტალანტი ყოველ ესთეტიკაში „ენერებოდა.“

ამიტომ დღეს, როცა მან მშვიდად დატოვა ზესთასოფელი და წავიდა იქ, სადაც ელოდნენ (არაერთხელ ღიმილით უთქვამს იქაც მიმელიანო და ამით იმას ადასტურებდა, რომ დროს სძლია), იგი წავიდა როგორც ქართული თეატრის ვარსკვლავი. თაობის ვარსკვლავობიდან ქართული თეატრის ვარსკვლავობამდე გზა ტალანტმა ლამის ღიმილით გაავლევინა.

მედიკოც წავიდა. წავიდა ისე, როგორც მედიკო უნდა წასულიყო — მორჩმული, მშვიდი, რადგან ამ სოფლის ვალი არ მიჰქონდა თან, ღიმილით, შეუერთდა დიდებულ ქართველ მსახიობ ქალთა გალერეას, ჩვენ კი ბევრი რამ დაგვიტოვა — ქართული შემოქმედებითი საუნჯის ამავსებელი სასიამოვნო ნამები, წუთები.



გურამ გათიაშვილი



დაუფიწყარი

ხომ ვგრძნობდით, რომ ოთარ ჭილაძეს ჯანმრთელობა ღალატობდა, ვხედავდით, ჩვენს თვალწინ როგორ ილეოდა ამ დიდი შემოქმედის სიცოცხლე, მაგრამ მაინც მეხის გავარდნას ჰგავდა მისი გარდაცვალების ცნობა. მოულოდნელი კი არ იყო, გულის მომწყვლელი, შემაშფოთებელი იმით, რომ თვალი დახუჭა ესოდენ დიდმა შემოქმედმა.

ძალიან მენადა ოთარ ჭილაძის შემოქმედების თუნდაც ერთი ნიმუშის სცენაზე გადატანა. მისი პროზა ხომ ოკეანეა, რომლის სცენაზე განსხეულება ალბათ, მაინც მომავლის საქმეა. ამიტომ, ერთობ თანამედროვე, ბრძენი კაცის მიერ დაწერილ „ნათეს ნათელ ნალებს“ მოვკიდე ხელი. ის თეზა, რომელსაც მწერალი ჩააგონებს მკითხველს, მაყურებელს, რომ ხალხმა კარგად უნდა იფიქროს თავის ლიდერზე, ყველაფერი ანონ-დანონოს, რათა კიდევ ერთხელ არ შეცდეს, დღესაც ძალიან აქტუალურია. მწერალი ხალხს სიფრთხილის, გონიერებისაკენ მოუწოდებს. მრავალთვიანი მუშაობა გასრულდა. დადგა პრემიერის დღეც.

მე ძალიან მაინტერესებდა, თუ როგორი იქნებოდა ოთარის დამოკიდებულება სპექტაკლისადმი, როგორ მიიღებდა იგი მას და არ დაგიმაღავთ, ბედნიერ კაცად ვიგრძენი თავი, როცა მან სპექტაკლის ნახვის შემდეგ არა მხოლოდ კმაყოფილება გამოხატა, შემოქმედებით გამარჯვებად მიიჩნია რუსთაველის თეატრში ჩემს მიერ დადგმული „ნათეს ნათელი ნალები.“

წავიდა ოთარი. რას ნიშნავს ეს წასვლა? ვგონებ, ბევრს არაფერს, რადგან ჩვენს შორის არის, არსებობს და ძალიან დიდხანს იარსებებს ოთარ ჭილაძის სამყარო, მისი რომანები, პოეზია. აი, რატომ ვამბობ დიდხანს იარსებებს-მეთქი: ძალიან დადებითი აზრისა ვარ ჩვენი დროის მკითხველზე, მაგრამ მაინც მიმაჩნია, რომ ოთარ ჭილაძე მომავალში კიდევ უფრო ახლობელი გახდება ქართველი მკითხველისათვის.

გიგა ლორთქიფანიძე

სოციალიზმი



ქალაქში ხმა დაირხა, რომ სოსუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო თეატრის მმართველს, მსახიობ დიმიტრი ჯაიანს თანამდებობიდან ანთავისუფლებენ. აფხაზეთის ლეგიტიმურმა ხელისუფლებამ შესთავაზაო დ. ჯაიანს თავად ეთხოვნა თანამდებობიდან განთავისუფლება. ამ ცნობამ შესძრა თეატრალური სამყარო – რეაქცია გახლდათერთგვაროვანი: მსახიობის მმართველის თანამდებობიდან განთავისუფლების მიზეზი მისი პოლიტიკური პლატფორმა გახლავთო. ამის გამო თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარესთან გიგა ლორთქიფანიძესთან შეიკრიბნენ თეატრის ცნობილი მოღვაწენი: მსახიობები, რეჟისორები.

გიგა ლორთქიფანიძემ შეკრებილთ წარმოუდგინა კონფლიქტის არსი, გააცნო ის, თუ რა და როგორ უკეთებია დიმიტრი ჯაიანს ნღების განმავლობაში – იგი ისე უძღვებოდა ლტოლვილ თეატრს, ფაქტიურად, გადაარჩინა იგი – შეინარჩუნა თეატრში შემოქმედებითი ატმოსფერო, მონაწილეობს საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალებში. ამ თეატრში თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმული სპექტაკლი საფუძვლად უნდა დადებოდა აფხაზეთთან მიმართებაში ქართულ პოლიტიკას.

ქართული მასმედიის საშუალებებს დიმიტრი ჯაიანმა განუცხადა,

რომ აფხაზეთის მინისტრთა საბჭოში მას შესთავაზეს თავად დაენერა განცხადება განთავისუფლების თაობაზე.

– რატომ, რისთვის, უნდა გამანთავისუფლონ თეატრიდან, რა დამიშავებია? — კითხულობს დიმიტრი ჯაიანი და აცხადებს – დღეს სოსუმის თეატრი ერთიანია. ამ აქტში იგი ხედავს მისწრაფებას თეატრის დაშლისაკენ, ამიტომ ამ დღეებში ჩვენი თეატრი მოიწვევს საქართველოში აკრედიტებულ ელჩებს და არა რუსეთში, ევროპის რომელიმე ქვეყანაში მოითხოვს თავშესაფარს. სოსუმის თეატრი კიდევ ერთხელ გახდება ლტოლვილი.

დიმ. ჯაიანის ამ განცხადებამ ძალიან ააღელვა დარბაზი. აფხაზეთის მინისტრთა საბჭოს განზრახვისადმი თავთავიანთი ნეგატიური დამოკიდებულება გამოხატეს: ქეთი დოლიძემ, პოეტმა ჯანსუღ ჩარკვიანმა, ნუკრი ქანთარიაძემ, გოგი ქავთარიაძემ, პროფესორებმა: ვასილ კიკნაძემ, ნოდარ გურაბანიძემ, თემურ ნანეიშვილმა, თემურ ჩხეიძემ, სანდრო მრევლიშვილმა, მხატვარმა თემურ გოცაძემ, ჟურნალისტმა დავით მხეიძემ და სხვა.

გარეკანის პირველ გვერდზე:
"ანა კარენინა" ქუთაისის ლადო მახსიშვილის სახ. თეატრში
ანა — ენდი ძიძავა,
სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი — გიორგი სინარულიძე
მეოთხე გვერდზე:
"უინალი" (დიდი ბრიტანეთი)

„თეატრი და ცხოვრება“

„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

„THEATRE AND LIFE“

№5-6, 2009

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ფასი სახელშეკრულებო
რედაქციის მისამართი: თბილისი 380007, გ. ლეონიძის ქ. №11ა.
ტელ.: 999096

აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „თბილისელებში“

F 567
2009

