

თეატრი

1
2013

და

ცხელკრებები



თეატრი და ცხოვრება

მთავარი რედაქტორი
გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი
ნინო მაჭავარიანი

საკონსულტაციო საბჭო:
ნოდარ გურაბანიძე,
დავით დოიაშვილი,
ვასილ კიკნაძე,
გიორგი როინიშვილი,
ირაკლი სამსონაძე,
გიორგი სიხარულიძე,
რობერტ სტურუა,
ნათელა ურუშაძე,
თემურ ჩხეიძე

1
2013

იანვარი
თებერვალი

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“
1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

შემოქმედებითი კავშირი - საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

UDC 792(479.22)

თ-391

ქართული თეატრის დღე - 2013 ----- 3
 საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში
 (კამათი კანონპროექტის ირგვლივ) ----- 4
ლაშა ჩხარტიშვილი -
 თეატრალური წელი — 2012 ----- 9

საქმეობრივი

ლია მირიანაშვილი — სანდრო ახმეტელის
 სამუდამო სავანე ----- 12
მაკო გოჩაშვილი — „როგორც გენებოთ“ ----- 13
ვასილ კიკნაძე — ტრაგიკული მონოლოგი ----- 17
მაკა ვასაძე — რადგან... რადგან... რადგან ----- 19
მერი გურგენიძე — კალიბანის რისხვა ----- 24
ლაშა ჩხარტიშვილი — ზოგჯერ გულწრფელი,
 მაგრამ ზედაპირული ----- 30
ნინო კენჭაძე — „ჩემი ჰამლეტი“ ----- 32

ქართული თეატრი საერთაშორისო

სარკიველზე

„როგორც გენებოთ“ ----- 34
 1956 წლიდან დღემდე ----- 35

თეორია

ლევან ხეთაგური — დავტირით კრიტიკის
 გარდაცვალებას ----- 37

იუბილე

მარიამ ლიფონავა —
 სენაკის თეატრის ბერძენი ----- 39
ნანა ანჩაბაძე — ფატი ფულარიანი ----- 40
ნოდარ გურაბანიძე —
 სამყარო თეატრალის თვალთ ----- 41

დისკუსია

თამარ ქუთათელაძე — პოსტსაბჭოური
 თეატრალური ნოვაციები ----- 47

ახალი ნიშნები

გიორგი ერისთავი და ქართული თეატრი ----- 51

წერილები

ნინო მაჭავარიანი — „ჰამლეტი“ თანამედროვე
 ქართულ სცენაზე ----- 52
მერი მაცაბერიძე — უცნობი მასალები მოსკოვის
 „თავისუფალი თეატრის“ ფარდის შესახებ ----- 61

დიალოგი

საბავშვო თეატრში ახალი პერიოდი დაიწყო
 საბავშვო თეატრის მმართველს და სამხატვრო
 ხელმძღვანელს, დიმიტრი ხვთისიაშვილს ესაუბრება
 თეატრმცოდნე თამარ ქუთათელაძე ----- 70

ისტორია

ლამარა ღონღაძე — ერის უკეთეს შვილთა
 ნაოცნებარი ----- 74
მარინე ცხომელიძე —
 მსოფლიოს ხალხები ერთად ----- 81

გამოთხოვება

გურამ საღარაძე ----- 83
 ნათელა ურუშაძე ----- 85

The Day of Georgian Theatre – 2013 ----- 3
 In the Society of Georgian Theatre
 (Debate about the Bill) ----- 4
Lasha Chkartishvili –
 Theatrical Year – 2012 ----- 9

PERFORMANCES

Lia MirianaSvili – Sandro Akhmeteli’s
 Eternal Refuge ----- 12
Mako Gochashvili - `As You Like It` ----- 13
Vasil Kiknadze – Tragical Monologue ----- 17
Maka Vasadze –
 Because... Because... Because... ----- 19
Mary Gurgenidze – Calliban’s Wrath ----- 24
Lasha Chkartishvili – Sometimes Sincere,
 but Superficial ----- 30
Nino Kenchadze – `My Hamlet` ----- 32

GEORGIAN THEATER IN THE NATIONAL SPHERE

‘As You Like It’ ----- 34
 From 1956 Till Today ----- 35
Levan Khetaguri – We Mourn
 Over The Death Of Critics ----- 37

ANNIVERSARY

Mariam Liphonava – The Old Leading Figure Of
 Senaki Theatre ----- 39
Nana Anchabadze – Pati Pulariani ----- 40
Nodar Gurabanidze - The World in the Sight of a
 Theatre-Goer ----- 41

DISCUSSION

Tamar Khutateladze – The Postsoviet Theatrical
 Novations ----- 47
NEW BOOKS
 ‘Giorgi Eristavi And Georgian Theatre’ ----- 51

LETTERS

Nino Machavariani - `Hamlet` on the
 Contemporary Georgian Stage ----- 52
Mary Matsaberidze – Unknown Materials About
 The Curtain of Moscow Liberty Theatre ----- 61

DIALOGUE

A New Period in the Children’s Theatre ----- 70

HISTORY

Lamara Gongadze – The Dreams of the Best
 Generation of Georgia ----- 74
Marine Tskhomelidze – The Peoples of the World
 – Together ----- 81

OBITUARY

Guram Sagaradze ----- 83
 Natela Urushadze ----- 85

ქართული თეატრის დღე — 2013

საქართველოს თეატრალური საზოგადოებრიობა ქართული პროფესიული თეატრის დაარსების 163-ე წლისთავის — ქართული თეატრის დღის აღსანიშნავად რუსთაველის თეატრის დიდ დარბაზში შეიკრიბა.

თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ ბ.ნმა **გიორგი ქავთარაძემ** დამსწრეთ მიულოცა შობა-ახალი წელი, ქართული თეატრის დღე.

გ. ქავთარაძემ ტრადიციულად მიმოიხილა გასული წლის თეატრალური სეზონი. „ხანდახან ციფრები უფრო ემოციური დატვირთვის მატარებელია, ვიდრე წარმატებების აღნიშვნა“, აღნიშნა მან და ილიას უნივერსიტეტის მიერ ჩატარებული კვლევის მასალებზე დაყრდნობით, გაგვაცნო თეატრების პრემიერების, მსახიობთა მიერ ნათამაშები როლების რაოდენობა გასულ სეზონზე. შემდგომ ისაუბრა თეატრალური საზოგადოების მუშაობის ირგვლივ და საიუბილეო თარიღები მიულოცა ღვანლმოსილ მსახიობებს.

— სულ მალე — ამბობს გ. ქავთარაძე — ბ-ნ ბიძინა ივანიშვილის თაოსნობით. საბოლოოდ აღდგენილი მსახიობის სახლი მოემსახურება არა მხოლოდ რეგიონალურ თეატრებს და ახალგაზრდა რეჟისორებს, არამედ შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს, რომლის საუკეთესო საკურსო და სადიპლომო ნამუშევრები მსახიობის სახლის თეატრის რეპერტუარშიც კი შეიძლება იქნას შეტანილი.

თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ დიდი მადლობა გადაუხადა თბილისის მერიას მატერიალური მხარდაჭერისათვის. მან აღნიშნა, რომ მერია უკვე ყოველწლიურად უდგას მხარში თეატრალურ საზოგადოებას და ეს ურთიერთობა ერთგვარ ტრადიციად დამკვიდრდა.

სალამოს დამაგვირგვინებელ აკორდად იქცა მსახიობთა და რეჟისორთა დაჯილდოების ცერემონიალი.

წელს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდენტმა სახელობითი პრემიები მიანიჭა:

კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემია — მსახიობ გიორგი პიპინაშვილს,

სანდრო ახმეტელის სახელობის პრემია — რეჟისორ გორბა კაპანაძეს — რუსთაველისა და სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო თეატრებში ბოლო წლებში განხორციელებული სპექტაკლებისათვის,

ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის პრემია — მსახიობ ნინელი ჭანკვატაძეს,

აკაკი ხორავას სახელობის პრემია — მსახიობ ოთარ მეღვინეთუხუცესს,

პეტრე ოცხელის სახელობის პრემია — მხატვარ თემურ ნინუას — სათეატრო მხატვრობის განვითარებაში შეტანილი წვლილისათვის.

ქართული თეატრის დღის ზეიმი მუსიკალურად გააფორმა ევგენი მიქელაძის სახელობის სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა ღირიჟორ ავთანდილ მამაცაშვილის ღირიჟორობით.

კამათი კანონპროექტის ირგვლივ

14 თებერვალს ჟურნალმა „თეატრი და ცხოვრება“ მოაწყო მრგვალი მაგიდა „პროფესიული თეატრების შესახებ“ საქართველოს კანონში ცვლილებების შეტანის შესახებ“. მრგვალ მაგიდასთან შეიკრიბნენ: საზოგადოების თავმჯდომარე გიორგი ქავთარაძე, საქართველოს პარლამენტის განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილე, სთს პრეზიდენტის წევრი ალექსანდრე ქანთარია, ამავ კომიტეტის წამყვანი სპეციალისტი ქეთევან ტომარაძე, არასამთავრობო ორგანიზაცია „გვანდოს დეს ჰიპოკრატე“ თავმჯდომარე მარინა აბულაძე, რეჟისორები: სანდრო მრეველიშვილი, ქუთაისის ლ. მესხიშვილის თეატრის მმართველი გიორგი სინარულიძე, გიორგი შალუტაძევილი, თეატრმცოდნეები: პროფესორი გიორგი ცქიტიძევილი, მაკა ვასაძე, ლაშა ჩხარტიშვილი, ირინა ლოლობერიძე, ნინო მაჭავარიანი და სხვ.

გურამ ბათიაშვილი: გმადლობთ მობრძანებისათვის. შეგანუხეთ იმისათვის, რომ ვიმსჯელოთ კანონპროექტის ავ-კარგზე. ამ კანონის უმთავრესი ღირსება არის ის, რომ თეატრში პირველი პირი არის შემოქმედი ადამიანი, რაც წინ გადადგმულ ნაბიჯად მიმაჩნია. ეს პროექტი ძალადში შესვლის შემდეგ დაარეგულირებს ძალიან მნიშვნელოვან საკითხებს. ჩვენმა ჟურნალმა მოგინვითა მოგვალ მაგიდასთან სწორედ ამ საკითხის ირგვლივ სასაუბროდ. გთხოვთ გულახდილად და ობიექტურად ვისაუბროთ კანონპროექტის გარშემო, ამით ჩვენ მის დახვეწას შევუწყობთ ხელს. სწორედ ამით გახლდათ განპირობებული, რომ ჩვენ ორი კვირის წინ გამოვიგზავნეთ კანონპროექტის ტექსტი, რათა გულდასმით შეგესწავლათ.



ალექსანდრე ქანთარია: ჩვენმა კომიტეტმა იმუშავა საფუძვლიანად, შევეცადეთ გაგვეთვალისწინებინა ყველა კანონი, რომელიც მოდიოდა თეატრის კანონთან შესაბამისობაში. ერთადერთი სურვილი ამ ცვლილებებისა იყო ის, რომ თეატრში მთავარ პირად დაგვებრუნებინა შემოქმედებითი რგოლი — სამხატვრო ხელმძღვანელი, გაგვეთვალისწინებინა თითოეული თეატრის მდგომარეობა, რომ გაზრდოდათ შემოქმედებითი ასპარეზი ახალგაზრდა დამწყებ მსახიობებს, გაუმჯობესებულიყო რეგიონალური თეატრების მდგომარეობაც. ვიფიქრეთ ფუნქციების დანაწილებაზეც, რომ სამხატვრო ხელმძღვანელს არ ეფიქრა თეატრის ტექნიკურ მხარეებზე. ჩვენ შესაძლოა, რაიმე გამოგვჩა და აქ იმისთვის შევიკრიბეთ, რომ მოვისმინოთ თქვენი მოსაზრებები და სურვილები თეატრის კანონში შესატანი ცვლილებების ირგვლივ. პრინციპი კი, გავიმეორებ, არის ის, რომ შემოქმედებით ორგანიზაციას, უნდა უხელმძღვანელოს შემოქმედმა.

გიორგი ქანთარაძე: ჩემი აზრით, სრულიად ბუნებრივია, რომ თეატრის ხელმძღვანელი იყოს სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირექტორი, მმართველი კი დაინიშნოს მისი წარდგინებით.

ლაშა ჩხარტიშვილი: მინდა აღვნიშნო, რომ კანონპროექტში გათვალისწინებულია „სამუშაო ჯგუფების“ თითქმის ყველა შენიშვნა და მადლობას გიხდით ამისთვის.



სანდრო მრეველიშვილი: მკვეთრად არ გაინერა, ვის რა ევალება. ჩემი აზრით, იმისთვის, რომ თავიდან აცილებულ იქნას კოლიზიები, ჩვენ უნდა მივცეთ სახელმწიფო თეატრის შემთხვევაში ხელმძღვანელებს, და კერძო თეატრების შემთხვევაში — შესაკუთრებებს უფლება, გამომდინარე კონკრეტული თეატრის სპეციფიკიდან, თუნდაც ადგილმდებარეობიდან, ტრადიციებიდან გაკეთდეს მათი უფლებების დელეგირება.

ქეთევან ტომარაძე: ეს აღნიშნულია კანონში.

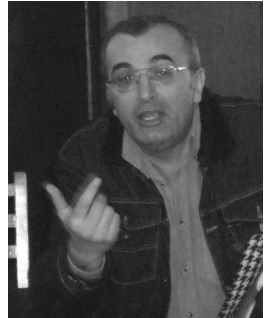
სანდრო მრეველიშვილი: თუკი ადამიანი ნიჭიერია და შეუძლია თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობა, მას გარკვეული საორგანიზაციო ნიჭიც უნდა ჰქონდეს, რათა გაუძღვეს თეატრს. ხაზგას-

მულია ხელშეკრულებების მომენტიც, რომ მასში უუსტად გაინეროს ყველაფერი სამხატვრო ხელმძღვანელისა და დასის წევრთა შორის. ხელშეკრულებაში ჩაინეროს რამდენ სპექტაკლს დადგამს თეატრი წელიწადში.

ალექსანდრე ქანთარია: ეს მხოლოდ სამხატვრო ხელმძღვანელზე არ არის დამოკიდებული. ეს არის დამოკიდებული ბიუჯეტის შესაძლებლობებზე და ამდენად კანონში არ შეიძლება ჩაინეროს.

სანდრო მრავლიშვილი: კანონში — არა, მაგრამ ხელშეკრულებაში უნდა აისახოს შემოქმედებითი ვალდებულებები.

გიორგი ცმიტიშვილი: ეჭვგარეშეა, რომ თეატრში მთავარი არის შემოქმედებითი პროცესების მიმდინარეობა და მისი წარმართველი სამხატვრო ხელმძღვანელი. ნინა კანონისგან განსხვავებით, მისი ფუნქციები გაზრდილია და მეჩვენება, რომ მეორე უკიდურესობაში ვვარდებით — თეატრის დირექტორი თუ მმართველი გადაქცეულია მის ხელზე მოსამსახურედ. კანონში პირდაპირ წერია — „ასრულებს სამხატვრო ხელმძღვანელის დავალებებს“. მე ვფიქრობ, რომ დამდგმელი რეჟისორი და მით უფრო სამხატვრო ხელმძღვანელი არ უნდა ფიქრობდეს ლურსმანსა და დეკორაციაზე. ნებისმიერ დანებს უნდა იმეორებოთ ერთი ადამიანი უნდა აწერდეს ხელს ბრძანებას. ამ ბრძანებაში მელის, როგორც შრომითი ხელშეკრულების დადება, ისე საფინანსო და სხვა სახის დოკუმენტაცია. თუ სამხატვრო ხელმძღვანელს ვაკისრებთ ამ ფუნქციას, მაშინ ის ყველაფერს უნდა გაუძღვეს. თეატრი, ყველა დონის მენეჯერაზე უნდა წარმოადგინოს სამხატვრო ხელმძღვანელმა, მაგრამ მისი ადმინისტრირება შეიძლება დაევალოს მეორე პირს. ეს უფლებამოვალეობანი მკაფიოდ უნდა გაინეროს კანონში, თორემ მეორე უკიდურესობაში ვვარდებით — თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის უფლება-ვალდებულებები კანონში ორ გვერდს მოიცავს, თეატრის დირექტორისა კი — სულ რამდენიმე სტრიქონს.



ალექსანდრე ძანთარია: (კითხულობს კანონის მუხლს დირექტორის უფლება-მოვალეობების შესახებ და უხსნის გამომსვლელს, რომ თეატრის შიგნით მოხდება დელეგირება ფუნქციებისა, რომელსაც გაანაწილებენ სამხატვრო ხელმძღვანელი და თეატრის მმართველი.) ძველი კანონის მიხედვით, მმართველი იწვევდა რეჟისორებს და თუკი ისინი ვერ დგამდნენ სპექტაკლებს სათანადო მხატვრულ დონეზე, ის არ იღებდა ამაზე პასუხისმგებლობას, დელეგანდელმა სამხატვრო ხელმძღვანელმა კი ეს პროცესები ისე უნდა წარმართოს, როგორც შეეფერება მისი თეატრის შემოქმედებით სახეს. ის ვალდებული უნდა იყოს და უნდა შეძლოს კიდევ ეს, თავისი და სხვისი სპექტაკლების ჩათვლით. ამიტომ ვანიჭებთ მას უფლებას, რომ მოიყვანოს თავისი კადრი და ასევე მისივე წარდგინებით დაინიშნოს დირექტორი. თუ ის თვლის, რომ ორივეს ფუნქციების შეთავსება შეუძლია, არც ეს არის პრობლემა.

მასა მასაძე: მე ვთვლი, რომ არ არის ნათლად გამიჯნული ფუნქციები დირექტორისა და სამხატვრო ხელმძღვანელს შორის. ერთგან წერია, რომ სამხატვრო ხელმძღვანელია პასუხისმგებელი თეატრის, როგორც შემოქმედებით ისე, ადმინისტრაციულ მხარეზე, შემდეგ კი ვკითხულობთ, რომ... ..კარგი იქნებოდა უფრო ნათლად ჩამოყალიბებული სამხატვრო ხელმძღვანელის და დირექტორის ფუნქციები. სამხატვრო ხელმძღვანელი თეატრის დირექტორთან ერთად წყვეტს ადმინისტრაციულ და ფინანსურ საკითხებს.

ირინა ლოლოპარიძე: ვფიქრობ, უნდა მოხდეს მკვეთრი გამიჯვნა, თუნდაც ფინანსური ვალდებულებების მხრივ. ვინ აწერს ხელს ფინანსურ დოკუმენტაციას? ეს უნდა აბსოლუტურად ზუსტად და კონკრეტულად განისაზღვროს...



გიორგი ცმიტიშვილი: ჩემი აზრით, კანონში პირდაპირ უნდა ეწეროს, რომ საფინანსო საქმეზე, უშუალოდ მმართველი, დირექტორია პასუხისმგებელი. რატომ უნდა ავკიდოთ ეს მძიმე ტვირთი სამხატვრო ხელმძღვანელს?

ირინა ლოლოპარიძე: ან თუნდაც დელეგირების დროს რომელიმე ფინანსურ უზუსტობაზე შემოქმედი ადამიანი არ უნდა აგებდეს პასუხს.

სანდრო მრავლიშვილი: პასუხისმგებლობისგან არ უნდა იყოს განთავისუფლებული თეატრის ხელმძღვანელი. ლუარსაბ თათქარიძე ხომ არ არის მხარ-თემოზე წამოხოლილი?! — ის უნდა ეროკვეოდეს ფინანსურ საკითხებში, ტექნიკურ საქმიანობაში და თუ აქამდე არ ეროკვეოდა, კეთილი ინებოს და შვისწავლოს. ბანკში ფორმდება სამი ფაქსიმილია: ერთი არის პირველი პირის, მეორე — მმართველის, მესამე — მთავარი ბუღალტერის.

გიორგი ცმიტიშვილი: საფინანსო დოკუმენტაციაზე ჩვენი უნივერსიტეტის რექტორი არ აწერს ხელს. აწერს კანცლერი და მთავარი ბუღალტერი.

გიორგი შალუტაშვილი: პრობლემა ამ საკითხით არ შემოიფარგლება. რასაც ბ-ნი სანდრო ამბობს, არავინ არის ამის წინააღმდეგი.

ალექსანდრე ძანთარია: თუ ვამბობთ „პირველი პირი“, მაშინ ის ყველაფერზე იღებს პასუხისმგებლობას, მაგრამ თუკი მისი შერჩეული კადრი დანაშაულს ჩაიდენს, მან უნდა აიღოს მორალური პასუხისმგებლობა. თუკი დამნაშავემ როიალი სახლში წაიღო, რაიმე ღირებული დაამტვრია, რა თქმა უნდა, მას დაიჭერენ და არა სამხატვრო ხელმძღვანელს.

მასა მასაძე: ჩვენ ვმსჯელობთ კანონზე, რომელიც წლების მანძილზე სახელმძღვანელო დოკუმენტი უნდა იყოს თეატრებისთვის.

გიორგი ცმიტიშვილი: მე ვფიქრობ, რომ კანონი არ უნდა იძლეოდეს ლავირების საშუალებას.

ბას. ის უნდა იყოს მკაფიო. აი, მაგალითად, ვერ გავიგე, რა ფუნქციები ეკისრება, ამ კანონის მიხედვით, მთავარ რეჟისორს.

ალექსანდრე ძანთარია: სარეჟერტუარო ფუნქცია.

ლაზა ჩხარტიშვილი: პირველად შემოთავაზებულ ვარიანტთან დაკავშირებით, ეს კანონი უფრო დახვეწილი, სრულყოფილი და მრავლის მომცველია. მომწონს ის, რომ კანონს ქვია



„პროფესიული თეატრების შესახებ“ და არა მხოლოდ „სახელმწიფო თეატრების შესახებ“. ეს კარგია იმიტომ, რომ იგი ყველა სახის თეატრს დაარეგულირებს. ასევე კარგია, რომ დაემატა განმარტებები. არანაირი შენიშვნა არ მაქვს, გარდა იმისა, რომ დაემატოს სახალხო თეატრების შესახებ ასეთი სახის განსაზღვრება — არაპროფესიული თეატრი, რომელსაც ქმნის ადგილობრივი თვითმმართველობა და სტატუსს ანიჭებს კულტურის სამინისტრო.

ირინა ლოლოპარიძე: კანონში უნდა დავაზუსტოთ ტერმინები „სახალხო“ და „არაპროფესიული“ თეატრები. გაკეთდეს კანონში შენიშვნა ან დამატება, ამას იურისტი გადანყვეტს, ან იმავე გვერდზე ჩამოტანილი შენიშვნა თუ სქოლიო — არაპროფესიულია თეატრი... და განვსაზღვროთ ის, რომ მისი 60-70% უნდა შეადგენდეს არაპროფესიონალ მსახიობებს. ერთ მაგალითს მოგიყვანთ. სკოლასთან არსებული ერთი საბავშვო თეატრის ხელმძღვანელი აკეთებს მაგისტრატურას, რათა საბოლოოდ დაიმკვიდროს პროფესიონალი რეჟისორის სტატუსი. მისი თეატრი ვერასოდეს გახდება პროფესიული თეატრი. მაგრამ მას ამის პრეტენზია აქვს. ასევე მე-10 მუხლში „პროფესიული თეატრების“ ნაცვლად ენდა ეწეროს „სახელმწიფო და მუნიციპალური პროფესიული თეატრების“ სტრუქტურა და მართვა“. ასევე გადასახედია 10.2 კონტრაქტების ვადების შესახებ.

გიორგი ცაიშვილი: კანონი ეხება პროფესიულ თეატრებს. ვერ გამოყოფ არაპროფესიულ თეატრის ვერც სამხატვრო ხელმძღვანელს, ვერც მმართველს და ა.შ. მათ თავიანთი სტრუქტურა თავად უნდა დაარეგულირონ.

ლაზა ჩხარტიშვილი: მინდა კიდევ ერთ საკითხს შევეხო. ეს არის სამხატვრო საბჭო, რომელიც თითქოსდა სავალდებულო იყო ყველა თეატრში. ასეთი ინსტიტუტის არსებობა თეატრში თუ მას სამხატვრო ხელმძღვანელი ჰყავს, საჭიროდ არ მიმაჩნია. უფუნქციოა. ვფიქრობ, თეატრმა თავად უნდა გადანყვეტოს, ჰქონდეს თუ არა ის.

ქეთევან ტოშარაძე: კანონში ეს არის აღნიშნული.

ირინა ლოლოპარიძე: ალბათ, პროფესიულ თეატრში 80% მაინც უნდა იყოს პროფესიული დასი. რეგიონულ თეატრში — 60-70%.

ლაზა ჩხარტიშვილი: მაშინ ფოთის თეატრი ვერ იქნება პროფესიული თეატრი, რადგან პროფესიონალების პროცენტულ მაჩვენებელს ვერ აგროვებს. იგივე მდგომარეობაა ზუგდიდში, სენაკში.

ალექსანდრე ძანთარია: ეს საკითხი შეეხება არა მხოლოდ რეგიონულ, არამედ კერძო თეატრებსაც.

სანდრო მრავლიშვილი: გიგა ჯაფარიძეს ონში ჰქონდა სახალხო თეატრი, რომლის მაღალი პროფესიული დონე ეჭვს არ იწვევდა.



ირინა ლოლოპარიძე: სიტყვა — „ხელმისაწვდომობა და თეატრალური პოპულარიზაციის ხელშეწყობა“ რა მნიშვნელობით არის ნახმარი კანონში? სახელმწიფო დამატებით ფინანსურ ვალდებულებებს ხომ არ იღებს ამით. მაგალითად, თეატრებმა რომ მოთხოვონ რეკლამის განთავსება?

ქეთევან ტოშარაძე: ჩვენ ვგულისხმობთ სტუდენტებისთვის შეღავათიან ფასებში სპექტაკლებზე დასწრებას.

სანდრო მრავლიშვილი: სამხატვრო ხელმძღვანელსა და დირექტორს შორის უფლებამოსილების დელეგირება ხდება დამფუძნებელთან შეთანხმებით.

გიორგი შალუტაშვილი: ეს კანონი არის ძალიან კარგი იმით, რომ იძლევა ლავირების საშუალებას. ვთვლი, რომ ყველაზე პრობლემური საკითხი გადადის კულტურის სამინისტროში — ვინ იქნება სარეკომენდაციო საბჭოს წევრი და ეს არის ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხი ყველა თეატრალური ორგანიზაციისთვის: ეს იქნება თეატრალური საზოგადოება, კრიტიკოსთა ასოციაცია, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი თუ თეატრის გილდია. ყველა მათგანიდან უნდა იყოს წარმოდგენილი ამ საბჭოში. ასევე მინდა თქვენი ყურადღება მივმართო თეატრმცოდნეების ხაზით, რომ ისინი იყვნენ ჩართულნი ამ საბჭოს მუშაობაში.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ სიტყვა „თეატრალური“ უნდა შეიცვალოს სიტყვით „სათეატრო“. ეს არის სათეატრო ხელოვნება და კანონშიც ასე უნდა იყოს მოხსენებული.

სანდრო მრავლიშვილი: „სათეატრო ხელოვნება“ — ასეთი ცნება არ არსებობს. არსებობს „თეატრის ხელოვნება“.

გიორგი შალუტაშვილი: ჯერ-ჯერობით სამინისტროში არ არის ჩამოყალიბებული მოსაზ-

რება — დეცენტრალიზაცია დაინყება თუ პირიქით, ცენტრალიზაციის პროცესი. ვისაც ურთიერთობა გვაქვს თეატრებთან, ვიცით, რომ ისინი ითხოვენ შემოქმედებით ცენტრალიზაციას. ლაპარაკია მუნიციპალურ, სახელმწიფო თეატრებზე. გუბერნია აფინანსებს თეატრს. ეს ცალკე უნდა გაიწეროს კანონში თუ არა? მე, მაგალითად, მიმაჩნია, რომ ყველა გუბერნიას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს ერთი თეატრი. მაგალითად იმერეთს — ქუთაისისა, ხოლო ქიათურასა და ზესტაფონში კი უნდა იყოს მუნიციპალური თეატრები. შესაბამისად, სამეგრელოში - ზუგდიდის თეატრი უნდა იყოს აუცილებლად სამხარეო, ფოთისა და სენაკის თეატრები, შეიძლება იყოს მუნიციპალური, ბათუმის თეატრი უნდა იყოს სამხარეო და ა.შ. ეს იქნებოდა იდეალური სტრუქტურა. მცხეთა-მთიანეთის გარდა, ყველა რეგიონში გვაქვს თეატრები.



ალექსანდრე ძანთარია: გუბერნიას თავისი შეხედულებისამებრ შეუძლია თეატრის დაფინანსება. ჩვენ ამ საკითხებს კანონში ვერ გავითვალისწინებთ. ცოტა დრო გავა, კანონი ამოშავდება და მივხვდებით, რა ცვლილებების შეტანა დაგვჭირდება მასში.

გიორგი შალუტაშვილი: გთავაზობთ, რომ ამ კანონში შევიტანოთ ეროვნული უმცირესობების საკითხი. ეროვნული კულტურის განვითარებასთან ერთად ჩვენ უნდა ხელი შევუწყოთ ეროვნული უმცირესობების კულტურის განვითარებასაც ჩვენს ქვეყანაში.

ქაიხაბაძე ტომარაძე: რა თქმა უნდა, ხელი უნდა შევუწყოთ მათი კულტურის განვითარებას, მაგრამ კანონში ამას ვერ ჩავწერთ. ეს იქნება პოლიტიკური ნონსენსი.

ნინო მახაშვიარიანი: თუკი ეროვნულის ნაცვლად ჩავწერთ სახელმწიფოებრივ განვითარებას?

გიორგი შალუტაშვილი: ეს არის პრობლემა, რომელიც ხვალ და ზეგ გადასაწყვეტია და კიდევ ერთი — როდესაც ვსაუბრობთ თეატრის უმრავლესობაზე გადასაწყვეტი საკითხების მოგვარების დროს, როგორ უმრავლესობას გულისხმობს კანონი. 2/3-ს თუ 50+1?

სანდრო მრავლიშვილი: აბსოლუტურ უმრავლესობას.

გიორგი შალუტაშვილი: მაშინ ჩავწეროთ დასის აბსოლუტური უმრავლესობა, ანუ 2/3. ვინ შეიმუშავებს წესდებას თეატრში?

გიორგი ცაიტიშვილი: ადრე, კულტურის სამინისტროში შეიმუშავებდნენ ტიპიურ წესდებას და ურიგებდნენ თეატრებს თავიანთი შენიშვნების შესატანად.

გიორგი შალუტაშვილი: ახლა ვის ევალება წესდების შემუშავება?

ალექსანდრე ძანთარია: დებულება მუშავდება სამინისტროში, წესდება — თეატრში, ხოლო თეატრის შინაგანანესს ადგენს თავად თეატრის ხელმძღვანელობა. მაგრამ ეს არ არის აუცილებელი გაიწეროს კანონში. რაც შეეხება სამხატვრო საბჭოს, მისი არსებობა თეატრის გადასაწყვეტია, უნდა ეყოლება და უნდა — არა.

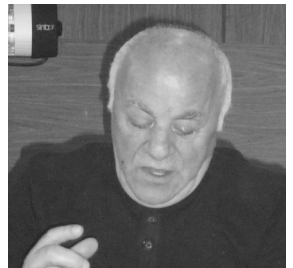
ლამა ჩხარტიშვილი: ვინ ქმნის სამხატვრო საბჭოს დებულებას და რა უფლებები აქვს მას. თუ სამხატვრო ხელმძღვანელია თეატრში, საბჭოს ფუნქციას ვეღარ ვხედავ.

სანდრო მრავლიშვილი: ვერ დაგეთანხმებით. მე, როგორც თეატრის ხელმძღვანელს, ის მჭირდებოდა — ვიკრიბობოდი. მოსაზრებებს მიზიარებდნენ, ვკამათობდი და ერთობლივად მივდიოდით საერთო მოსაზრებამდე.

ირინა ლოლოპარიძე: სარეკომენდაციო საბჭო ამ კანონში განერილი არ არის. ეს რჩება კულტურის სამინისტროს პრეროგატივად.

სანდრო მრავლიშვილი: მე ვფიქრობ, ეს საბჭო კულტურის სამინისტროში სრულიად არ არის საჭირო.

გურამ ბათიაშვილი: საბჭოსთან დაკავშირებით მინდა გითხრათ ორიოდ სიტყვა: ვეთანხმები სანდრო მრავლიშვილს. ჩვენ ვქმნით ზედმეტ რგოლს, ხომ არ იქნებოდა უმჯობესი: არსებობს შემოქმედებითი ორგანიზაცია — თეატრალური საზოგადოება, რომლის პრეზიდენტის წევრები არიან ქართული თეატრის წამყვანი მოღვაწენი. სწორედ თეატრალური საზოგადოების პრეზიდენტს უნდა ჰქონდეს უფლებამოსილება...



ლამა ჩხარტიშვილი: სთს არის არასამთავრობო ორგანიზაცია: ასე მეც მაქვს არასამთავრობო ორგანიზაცია და საერთოდ უამრავი თეატრალური გაერთიანება არსებობს.

ალექსანდრე ძანთარია: კერძო სამართლის იურიდიულ პირს ვერ ექნება ასეთი კონტაქტი სახელმწიფო ორგანიზაციებთან.

ლამა ჩხარტიშვილი: სარეკომენდაციო საბჭოში იქნება თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის წარმომადგენელი, თითო-თითო წარმომადგენელი ყველა არასამთავრობო ორგანიზაციიდან და ასევე თეატრმცოდნეები.

ალექსანდრე ძანთარია: მე ვფიქრობ, რეჟისორიც არ უნდა იყოს ამ საბჭოში, რათა მხოლოდ მინისტრსა და მასთან დაახლოებულ პირებს არ ჰქონდეთ არჩევანის საშუალება, საბჭოში უნდა გაერთიანდნენ თეატრის მიერ ან სხვა ორგანიზაციების მოწოდებული პიროვნებები. გაუგზავნოთ თეატრებს 15-20 პიროვნების კანდიდატურა, რათა თავად შეარჩიონ. შესაძლოა მათგან დარჩეს მხოლოდ შვიდი, მაგრამ თეატრს უკვე აღარ ექნება პრეტენზია, ვინაიდან მათ მონაწილეობა...

ეობა ექნებათ მიღებული შერჩევაში.

ლამა ჩხარტიშვილი: ვიზიარებ ბატონი ალექსანდრეს მოსაზრებას, რეჟისორებმა სპექტაკლები უნდა დადგან და არა ჟიურებში და საბჭოებში ყოფნას შეალიონ ენერგია.

ირინა ლოლოპარიძე: ბ-ნო ალექსანდრე, თქვენ არ შეგიცვლიათ და კანონში დატოვებთ ოთხი თეატრალური სეზონი ნაცვლად ორისა, სამხატვრო ხელმძღვანელისთვის. რით იყო ეს განპირობებული?

ალექსანდრე ქანთარია: ჩემი, როგორც რეჟისორის გამოცდილებით, სამხატვრო ხელმძღვანელს სჭირდება ვადა მუშაობის და თუნდაც შეცდომის დაშვების. ორ წელიწადში ის ვერაფერს მოასწრებს.

ირინა ლოლოპარიძე: ახლახან ჩამოვედი საფრანგეთიდან. ყველგან ვსვამდი კითხვას პრემიერების შესახებ. იქ ყველა დიდ თეატრს იმდენივე პრემიერა აქვს წელიწადში, რამდენიც ჩვენს თეატრებს. თუ რომელიმე სპექტაკლი ჩავარდება, მას ცვლიან სხვა წარმოდგენით, რომელიც მართლაც, სწრაფად მზადდება.

ალექსანდრე ქანთარია: რაც შეეხება რიგითი რეჟისორის საკითხს, კანონში ესეც გათვალისწინებულია. სამხატვრო ხელმძღვანელს ევალება როგორც მსახიობების, ასევე რეჟისორების მონვევა. მას უნდა მივცეთ შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალება. ჩვენ არ ვამბობთ, რომ მან უნდა ჩამოწეროს დასადგმელი სპექტაკლების ნუსხა, მაგრამ უნდა წარმოადგინოს თავისი ზოგადი კონცეფცია — როგორი თეატრი სურს, ფსიქოლოგიური, ეროვნულ დრამატურგიაზე აგებული, თუ სხვ.

გიორგი შალუტაშვილი: ჩემი აზრით, ეს უნდა იყოს ოთხნობიანი, ოღონდ ორ საფეხურად. ორი წლის შემდეგ უნდა ხდებოდეს მისი მუშაობის შეჯერება და ვადა ავტომატურად უგრძელდებოდეს.

ალექსანდრე ქანთარია: ერთი წლის შემდეგ სარეკომენდაციო საბჭო მიდის თეატრში, ნახულობს სპექტაკლებს და თუკი ამ პერიოდში რეჟისორმა ვერაფერი გააკეთა ან რაიმე დააშავა, უნდა განთავისუფლდეს.

სანდრო მრავლიშვილი: სამინისტრომ დამიდოს ხელშეკრულება და თუ ვერ შევასრულებ, მოითხოვოს პასუხი. თორემ ადრე რა გამოდიოდა. არავინ აკონტროლებდა რეჟისორის ნამუშევარს, არც სპექტაკლების დადგმის რაოდენობისა და არც მათი ხარისხის მხრივ.

გიორგი სინარულიძე: მე მაქვს ორი შეკითხვა. პირველი — თეატრების სტატუსთან დაკავშირებით და მეორე — მსახიობთა კატეგორიების შესახებ. ეს უკანასკნელი ძალიან მტკივნეულ თემად იქცა თეატრში და ძალიან აქტუალურია დღეს. მაინტერესებს, რას ვაკეთებთ ამასთან დაკავშირებით.

ალექსანდრე ქანთარია: გეთანხმებით, რომ ორივე საკითხი აქტუალურია. მაგრამ დღეს სტატუსის შესახებ საკითხის წამოჭრა ბევრად გაართულებს მდგომარეობას. ვფიქრობ, რომ იგი მომავალში ცალკე უნდა დარეგულირდეს. რაც შეეხება კატეგორიებს, ვფიქრობ, ეს პრობლემა თეატრებში წესდების გზით უნდა მოგვარდეს.

ლამა ჩხარტიშვილი: უმაღლესი კატეგორიის მსახიობმა შესაძლოა, რამდენიმე წელი არაფერი ითამაშოს. ახალგაზრდა მსახიობმა კი სრული დატვირთვით იმუშაოს და მასზე ბევრად ნაკლები ანაზღაურება აიღოს, რაც არასამართლიანია.

ალექსანდრე ქანთარია: ეს ყველაფერი თეატრმა თავად უნდა განსაზღვროს. როდესაც სამხატვრო ხელმძღვანელი მიდის თეატრში და მსახიობებს უდებს ხელშეკრულებას, ჩვენ ისინი ასე უნდა განვსაზღვროთ: არის უვადო მათთვის, ვინც ამ თეატრისთვის განძს წარმოადგენს. მაგრამ ეს კანდიდატურები შეთანხმებული იქნება კულტურის სამინისტროსთან და მცირე რიცხოვნებით. მსახიობთა ბირთვი, რომელიც ძირითად შემადგენლობად მოიაზრება, იქნება ხუთი, ოთხი ან ერთნობიანი ხელშეკრულებით.

სანდრო მრავლიშვილი: გაფრთხილდეთ, რომ არ მოვიდეს ეს კანონი შრომის საერთო კანონთან შეუსაბამობაში.

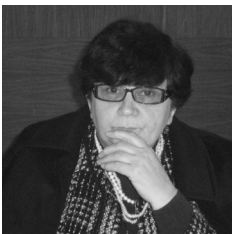
ქაითავან ტოშარაძე: თეატრის კანონი გადამონმებულია და მასში არაფერია ისეთი, რაც შეიძლება შესაბამისობაში არ მოვიდეს შრომის კანონთან. ხელშეკრულებები იდება არანაკლებ 1 წლისა და არა უმეტეს 5 წლისა.

ალექსანდრე ქანთარია: მინდა გარკვეული სიახლეებიც დაინერგოს. იყოს შეკვეთები კულტურის სამინისტროდან საიუბილეო თარიღებთან დაკავშირებით, მაგალითად, დაიდგას ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებები სცენაზე.

ქაითავან ტოშარაძე: თქვენ ვერ შეამჩნიეთ ერთი რამ, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია. მსახიობი ამ კანონით არის საკმაოდ დაცული, ასევე რეჟისორიც. სამხატვრო ხელმძღვანელი ერთპიროვნული მმართველი კი არ

არის, არამედ იგი გარკვეულ დემოკრატიულ პრინციპებს ემყარება. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია და მე ვფიქრობ, ამას ხაზი უნდა გაესვას. ეს არის პრინციპულად ახალი მიდგომა.

გურამ ბათიაშვილი: მინდა გულითადი მადლობა გითხრათ არა მხოლოდ მოზრძანებისა და კამათში მონაწილეობისთვის, არამედ იმისთვისაც, რომ გულისყურით მოეკიდეთ ამ საკითხს. კარგად შეისწავლეთ იგი. გმადლობთ!



2012 - თაახრალური წაი

ლაზა ჩხარტიშვილი

კვლევა, რომელიც ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრმა განახორციელა, ეფუძნება საქართველოში მოქმედი 30-ზე მეტი თეატრის (სახელმწიფო, დამოუკიდებელი, რეგიონალური) 2012 წლის მონაცემებს.

კვლევა მომზადებულია მხოლოდ რაოდენობრივი მაჩვენებლების მიხედვით და ის არ ასახავს სპექტაკლებისა და მსახიობთა მიერ შესრულებული როლების მხატვრულ ხარისხს.

კვლევის შედეგად გამოვლინდა, რომ 2012 წელს საქართველოში სხვადასხვა ტიპის, მიმართულების და სტატუსის თეატრში დაიდგა 148 სპექტაკლი, ამათგან თანამედროვე ქართველი ავტორის (დრამატურგის) - 58, უცხოელი ავტორის - 48 და კლასიკური (ქართული და უცხოური) - 38, რაც პროცენტებში ასე გამოიხატება: თანამედროვე ქართული - 39,44%; უცხოური - 33%, 80%; კლასიკა (ქართული, უცხოური) - 26, 76%.

2012 წელს 33 თეატრში დაიდგა 148 სპექტაკლი. ამათგან:

თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში - 17,

მარჯანიშვილის თეატრში - 13,

რუსთაველის თეატრში - 8,

დამოუკიდებელ თეატრებში:

თავისუფალ თეატრში - 7,

სამეფო უბნის თეატრში - 3,

რეგიონალურ თეატრებში:

მესხეთის თეატრში - 8,

გორის თეატრში - 7,

ქუთაისის თეატრში - 6,

საერთაშორისო გასტროლი, მონაწილეობა ფესტივალებში:

საქართველოს მასშტაბით 32 თეატრიდან საერთაშორისო გასტროლი ჰქონდა 11 თეატრს. მათ შორის, 17 რეგიონული თეატრიდან მხოლოდ აჭარის თეატრებმა (ბათუმის დრამატული - 1, ბათუმის თოჯინების -3, ხულოს -1), შესაბამისად საქართველოს მასშტაბით ყველაზე მეტჯერ საერთაშორისო ფესტივალში (ბიენალეში, ფორუმში) მონაწილეობა მიიღო:

მარჯანიშვილის თეატრმა - 5,

თავისუფალმა თეატრმა - 4,

მუსიკისა და დრამის, ბათუმის თოჯინების და მოზარდ მაყურებელთა თეატრებმა - 3

დედაქალაქის 10 სახელმწიფო თეატრიდან საერთაშორისო ფესტივალში მონაწილეობა მიიღო ექვსმა თეატრმა, მათგან ყველაზე მეტი გასვლა ქვეყნის ფარგლებს გარეთ ჰქონდათ:

მარჯანიშვილის თეატრს - 5,

მუსიკისა და დრამის თეატრს - 3,

თუმანიშვილის თეატრს - 2,

ოთხი დამოუკიდებელი თეატრიდან საერთაშორისო გასტროლი განახორციელა სამმა თეატრმა: თავისუფალმა — 4, სამეფო უბნის თეატრმა — 1, თეატრმა ათონელზე — 1.

რეგიონალური თეატრებიდან 2012 წელს მხოლოდ აჭარის თეატრებმა შეძლეს თავიანთი სპექტაკლების ჩვენება საერთაშორისო ფესტივალებზე:

ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა - 3,

ბათუმის დრამატულია თეატრმა - 1,

ხულოს თეატრმა - 1.

შემოქმედებითად ყველაზე აქტიური რეჟისორების ტიტულს ინაწილებენ:

პირველ ეტაპზე გოჩა კაპანაძე და გიორგი შალუტაშვილი 6-6 დადგმით.

მეორე ეტაპზე დიმიტრი ხვთისიაშვილი და ვანო ხუციშვილი 4-4 დადგმით.

რეგიონის თეატრებში, სამხატვრო ხელმძღვანელის რანგში ყველაზე მეტი დადგმა ეკუთვნის სოსო ნემსაძეს (გორის თეატრი) 4 დადგმით, ხოლო დედაქალაქის თეატრებიდან - ლევან წულაძეს (მარჯანიშვილის თეატრი) 3 დადგმით.

დამოუკიდებელ რეჟისორთაგან, რომლებმაც 2012 წელს მხოლოდ ერთ თეატრში განახორციელეს ყველაზე მეტი დადგმა. ლიდერის პოზიცია უჭირავთ დედაქალაქიდან: ვანო ხუციშ-

ვილს (თავისუფალი თეატრი, 3 დადგმა) რეგიონებიდან ასევე 3-3 დადგმით ვახტანგ ქორიძეს (ახალციხის თოჯინების თეატრი) და მზია ქირიას (სენაკის თეატრი).

რაც შეეხება, მსახიობ ქალებს:

ერთ თეატრში მოღვაწე მსახიობ ქალთაგან ყველაზე მეტ სპექტაკლში იყო დაკავებული:

ნინო კიკაჩიანი (თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი) - 8-ჯერ,

მანანა ბერიძე (მესხეთის თეატრი) - 7-ჯერ,

ცირა ტაბატაძე (მესხეთის თეატრი) - 5-ჯერ,

ქეთევან შუბითიძე (მესხეთის თეატრი) - 5-ჯერ,

რუსუდან შიოლაშვილი (თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი) - 5-ჯერ.

მამაკაცთაგან ერთ თეატრში ყველაზე მეტ სპექტაკლში მიიღო მონაწილეობა მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობმა ზაზა გოგუაძემ (7-ჯერ), რომელსაც 6-6 როლით მოსდევს ლაშა ბუტულაშვილი (მესხეთის თეატრი), რაჟდენ კერვალიშვილი და დენ ხლიბოვი (თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი).

მსახიობი, რომელიც მინვეულია ყველაზე მეტ თეატრში:

აკაკი ხიდაშელი (მარჯანიშვილის თეატრი, კინომსახიობთა თეატრი, ახმეტელის თეატრი, თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი)

სხვადასხვა თეატრში ყველაზე ხშირად მინვეული თავისუფალი მსახიობები:

ანა წერეთელი (სამეფო უბნის თეატრი) 5-ჯერ, 4-4 - ჯერ ასევე სამეფო უბნის თეატრის მსახიობები: ნატუკა კახიძე, იაკო ჭილაია, მაგდა ლებანიძე.

მამაკაც მსახიობთაგან ყველაზე მეტჯერ მინვეული მსახიობი არის პაატა ინაური (სამეფო უბნის თეატრი) 5-ჯერ და შაკო მირიანაშვილი (თავისუფალი თეატრი) 4-ჯერ.

თეატრების მიხედვით მსახიობთა რეიტინგი ასე გამოიყურება:

რუსთაველის თეატრი - ქეთი სვანიძე (3), ლევან ხურცია (3), ირაკლი სანაია (3), მარჯანიშვილის თეატრი - ქეთი ცხაკაია (3), მანანა კოზაკოვა (3), ზაზა გოგუაძე (7), როლანდ ოქროპირიძე (4), ზურაბ ბერიკაშვილი (4), ონისე ონიანი (3), დავით ხურცილავა (3), მუსიკისა და დრამის თეატრი - გივი ქარსელაძე (3), გიორგი ტორიაშვილი (3), გრიბოედოვის თეატრი - მიხეილ ანჯაფარიძე (3), ახმეტელის თეატრი - ანდრო სარიშვილი (3), სამეფო უბნის თეატრი - პაატა ინაური (3), ბათუმის თეატრი - ქეთევან ეგუტიძე (3), დავით ჯაყელი (3), ლევან თედორაძე (3), ქუთაისის თეატრი - ნუცა სულაბერიძე (3), ნანა ცხვარიაშვილი (3), დავით როინიშვილი (3), გიორგი ჩაჩანიძე (3).

სენაკის თეატრი - ცირა ადამია (4), ლალი გაბელაია (4), ზურაბ ზურაბაშვილი (3), ზვიად ზურაბაშვილი (3),

ჭიათურის თეატრი - თამარ ჯაჯანაშვილი (3), გოჩა აბაშიძე (3)

ზესტაფონის თეატრი - ნინო აბესაძე (3), მზია არევაძე (3), მარეზი აბესაძე (3), თემურ კიკნაველიძე (4), ბადრი ტაბატაძე (4),

გორის თეატრი - ნათია მელაძე (4), თათია ტატულაშვილი (3),

რუსთავის თეატრი - ნათია არბოლიშვილი (3), ზურა ფიროსმანაშვილი (3),

თელავის თეატრი - ნონა ხუბარაშვილი (4), ვენერა ფეიქრიშვილი (3), მალხაზ ჩიდრაშვილი (4), ვანო იანტბელიძე, ლექსო რაზმაძე და ზურაბ ლომიძე (3)

მსახიობებთა მინვევის ინსტიტუტი:

მსახიობების მინვევის ინსტიტუტი არსებობს 20 თეატრში. მსახიობებს არ ინვეს 12 თეატრი.

4 თეატრის (ილიაუნის თეატრი, თავისუფალი თეატრი, სამეფო უბნის თეატრი, ახალი თეატრი) დასი 100%-ით ეფუძნება მსახიობთა მინვევის სისტემას.

2012 წლის ყველაზე პოპულარული დრამატურგი:

1. ლაშა ბულაძე - 4 პიესა (რუსთაველის, მარჯანიშვილის, მუსიკისა და დრამის, ახმეტელის თეატრები)

მეორე ადგილს 2-2 დადგმით ინაწილებენ:

ლაშა თაბუკაშვილი (მესხეთის, თავისუფალი თეატრები), გურამ ბათიაშვილი (მესხეთის, მარჯანიშვილის თეატრები), ნინო სადლობელაშვილი (თავისუფალი თეატრი), ვანო ჩხიკვაძე (გორის თეატრი)

კომენტარი:

სტატისტიკური კვლევა, რომლის შედეგებიც გამოხატულია მხოლოდ რაოდენობრივ მაჩვენებელში და ის არ გამოხატავს თვისობრიობას და მხატვრულ ხარისხს, 2012 წლის მაგალითზე ავლენს შემდეგ ტენდენციებს:

• ქართულ თეატრში ყველაზე ხშირად იდგმება თანამედროვე ქართველი ავტორების პიესები, რაც განპირობებულია თემების აქტუალობით (განსაკუთრებით სოციალური თემატიკით და მწვავე პოლიტიკური მოტივით) და ჟანრობრიობით. ქართველ რეჟისორთა უმრავლესობა 2012 წელს ყველაზე ხშირად კომედიებს დგამდა, როგორც ჩანს, მაყურებლის მოზიდვის მიზნით.

• კვლევამ აჩვენა ისიც, რომ თეატრის ბიუჯეტი ნაკლებად განსაზღვრავს თეატრის მუშაობის ეფექტურობას. ზოგ შემთხვევაში კი თეატრი ორიენტირებულია არა ხარისხზე, არამედ მეტი ახალი თეატრალური პროდუქტის შექმნასა და მის გაყიდვაზე.

• 2012 წლის მიხედვით, თეატრების უმრავლესობამ (70%) ვერ მოახერხა საერთაშორისო ასპარეზზე გასვლა, რაც განპირობებულია: საერთაშორისო კონტაქტების ნაკლებობით, საგასტროლო თანხების არქონით. რეგიონების თეატრებიდან მხოლოდ ავტონომიური რესპუბლიკის (აჭარის) თეატრებმა მოახერხეს საერთაშორისო ფესტივალებში მონაწილეობა. ასევე გასათვალისწინებელია არასაბიუჯეტო თეატრის — თავისუფალი თეატრის — საგასტროლო მაჩვენებელი. მისი მენეჯმენტი ისეა აწყობილი, რომ ის ახერხებს დაფინანსების მოძიებას საგასტროლო ხარჯების დასაფარად.

• კვლევამ გამოკვეთა ისიც, რომ შემოქმედებითად გაცილებით აქტიურები არიან ის რეჟისორები, რომლებიც არ მოღვაწეობენ ერთ რომელიმე კონკრეტულ თეატრში.

რეიტინგები თეატრების მიხედვით შეგიძლიათ იხილოთ ინტერნეტში ვებ გვერდზე www.tbcartarea.ge

კვლევის შედეგების გამოყენება რაიმე ფორმით კვლევის ავტორის (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრი) მითითების გარეშე აკრძალულია.

კვლევის „2012 თეატრალური წელი“ პრეზენტაცია შედგა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის წიგნის მალაზია „ლიგამუსში“, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის საქართველოს სექციის ხელმძღვანელმა ირინა ლოლობერიძემ, საქართველოს თეატრის კრიტიკოსთა კავშირის თავმჯდომარემ ნიკა წულუკიძემ, თეატრმცოდნეებმა და კრიტიკოსებმა მაკა ვასაძემ, თამარ ქუთათელაძემ, ნერონ აბულაძემ, გულიკო კაკაბაძემ, გიორგი ყაჯრიშვილმა და სხვ. კვლევის პრეზენტაციის შემდეგ რამდენიმე მათგანმა გაგვიზიარა თავისი მოსაზრებები.

ირინა ლოლობერიძე, თეატრმცოდნე, თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის საქართველოს სექციის ხელმძღვანელი: ვფიქრობ, კვლევამ ნათლად გამოკვეთა თეატრების რეიტინგი და დახატა მათი აქტივობის სურათი, მსახიობების დაკავება ვინ სად, როგორ შეიძლება ცოტა არაადეკვატური გვეჩვენოს, მაგრამ გამოიკვეთა კიდევ ერთი საინტერესო ფაქტი, რომ რეგიონული თეატრები უფრო აქტიურად მოღვაწეობენ. როგორც ჩანს, ისინი უფრო ინტენსიურად მუშაობენ ახალ დადგმებზე. ასეთი კვლევა ობიექტურ სურათს ხატავს, ვიდრე კრიტიკოსის მიერ შეფასებული, როგორი ობიექტურიც არ უნდა იყოს კრიტიკოსი და პროფესიონალი თეატრისა, მაინც სუბიექტური აზრია, აქ მხოლოდ სტატისტიკაა, რომელიც დაფუძნებულია მხოლოდ ციფრობრივ მონაცემებს. გამაკვირვა გასტროლების სიმწირემ, რაც არ გამოემდინარეოს თეატრების პასიურობიდან, საერთაშორისო გასტროლების განხორციელება არ არის მხოლოდ თეატრების ბრალი, ეს არის პრობლემა, რომელიც უნდა გადაწყდეს სახელმწიფოებრივ დონეზე, საერთაშორისო ინსტიტუტების მომძღვანელებით და საერთაშორისო ურთიერთობების განვითარებით. რაც შეეხება მონვევის ინსტიტუტს, ეს საკითხი ჩვენი, კრიტიკოსების კამათის ობიექტია. იმ თეატრების, რომლებიც ეროვნულ თეატრებს წარმოადგენს, უნდა ჰქონდეთ უფლება ჰყავდეთ მუდმივმოქმედი დასი. ასეთი, მაქსიმუმ, ხუთი თეატრი უნდა იყოს, რომლებსაც ავიყვანთ ეროვნული თეატრების რანგში, როგორც ეს არის მთელ მსოფლიოში და უნდა იყოს მთლიანად სახელმწიფო დოტაციაზე, რაც არ გამოორიცხავს იმას, რომ სხვა თეატრებს არ ჰქონდეთ სახელმწიფო ბიუჯეტი და დახმარება მისგან. ძალიან მნიშვნელოვანი კვლევა გაკეთდა და იმედია არ იქნება უკანასკნელი. ვფიქრობ, კვლევა სრული სახით უნდა გამოქვეყნდეს, რათა თეატრებს ჰქონდეთ ინფორმაცია. კარგი იქნება ცალკე გამოიცეს - ბიულეტენის ფორმით, რომელიც თეატრებს დაეგზავნებათ.

ნიკა წულუკიძე, თეატრმცოდნე, საქართველოს თეატრის კრიტიკოსთა კავშირის თავმჯდომარე - თეატრმცოდნეებს ხშირად გვგონია, რომ კარგად ვიცნობთ თეატრალურ პროცესებს. უნდა გითხრათ, რომ ამ კვლევამ სრულიად შეცვალა კონკრეტული მოვლენებისადმი ჩემი დამოკიდებულება. ამ რამდენიმე ფურცელმა დაგვანახა ქართული თეატრის აქტივობა დრამატურგიასთან, საერთაშორისო გასტროლებთან მიმართებაში, რამდენად სწორად ნაწილდება პიესები, რამდენად სწორად ირჩევა მასალა რეჟისორის მიერ და ვინ არიან ყველაზე უფრო აქტიურები დღეს. მე სანაწილმდეგ არ მაქვს გარკვეული მსახიობების მიმართ, რომლებიც რეიტინგში მოხვდნენ, მაგრამ ვინც ნამდვილად უნდა იდგეს სცენაზე და თამაშობდეს, მათ არ

ედლევათ შესაძლებლობა სპექტაკლებში თამაშის, ამ კვლევამ ეს ტენდენციაც გამოავლინა. კვლევამ, რომელმაც ქართული თეატრის ერთი წელი დახატა, საინტერესო იქნება ისტორიისთვის შესადარებლად. იმედი მაქვს, დადგება ისეთი დროც, როცა სტატისტიკა და შემოქმედებითობა თანხვედრაშიც იქნება ერთმანეთთან.

მაკა მასაძე, თეატრმცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრის“ ხელმძღვანელი: „თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრის“ განხორციელებული შრომა: — 2012 წლის საქართველოს თეატრალური სეზონის შეჯამება, სტატისტიკური თვალსაზრისით, ერთობ საჭიროდ და საინტერესოდ მიმაჩნია. უპირველეს ყოვლისა, გამოვლინდა, თუ რა ინტენსივობით მუშაობს დღეს ქართული თეატრი. დედაქალაქსა თუ რეგიონებში დადგმული სპექტაკლების (პრემიერების) რაოდენობრივი მაჩვენებლის მიხედვით (33 თეატრში 144 ახალი სპექტაკლი), ძალიან კარგი შედეგი გვაქვს. მართალია, ეს არის მხოლოდ და მხოლოდ სტატისტიკა, კვლევა არ არის ხარისხის მაჩვენებელი, მაგრამ, ჩემი აზრით, 2012 წლის თეატრალური სეზონი შემოქმედებითი თვალსაზრისითაც ძალიან ნაყოფიერი გახლდათ. მაგალითისთვის რამდენიმე სპექტაკლს დავასახელებ: დავით დოიაშვილის „(შუა)ზაფხულის ღამის სიზმარი“, ლევან ნულაძის „როგორც გენებოთ“, გოჩა კაპანაძის „გუშინდელი“ (მართალია, პრემიერა 2011 წ. დეკემბრის მეორე ნახევარში შედგა, მაგრამ მაინც ალბათ 2012 წლის სეზონში შეიძლება მოვიზაროთ), დათა თავაძის „ფრეკენ ჟიული“, ნიკა თავაძის „სტრიპტიზი“, მაკა ნაცვლიშვილის „ფსიქოზი“, სოსო ნემსაძის „საქსოფონი“ და სხვ. მეორეც, რაც ყველაზე სასიხარულოა, ამ სეზონში აშკარად გამოიკვეთა ახალგაზრდა რეჟისორების და მსახიობების შემოქმედებითი წარმატებები.

მისასალმებელია, რომ დადგმული სპექტაკლების თითქმის 40% ქართულ თანამედროვე დრამატურგიას, ხოლო 26%-ზე ცოტა მეტი ქართულ კლასიკურ დრამატურგიას ეყრდნობა.

კვლევამ გამოავლინა ის ფაქტიც, რომ რეგიონული თეატრებიდან საერთაშორისო ფესტივალებზე, ბიენალეებზე, გასტროლებზე თუ ფორუმებში მონაწილეობდა მხოლოდ აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის სამი თეატრი. ე. ი. ევროინტეგრაციის მხრივ რეგიონალურ თეატრებს სერიოზული სამუშაო აქვთ ჩასატარებელი. ამას ყოველ წელს ადასტურებს, თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი. ქართული შოუბიზნის ფარგლებში, რეგიონული (და არა მხოლოდ, დედაქალაქის) თეატრები, დილის შეხვედრებზე, სადაც უცხოელი პროდიუსერები და მენეჯერები მოდიან ქართული თეატრალური „პროდუქციის“ დასათვალიერებლად და „შესაძენად“, ვერ ახერხებენ საკუთარი სპექტაკლების სათანადო დონეზე „შეფუთვას“ და წარდგინებას. თანამედროვე სათეატრო სივრცეში, ეს მართლაც, სერიოზული, აუცილებლად გადასახედი პრობლემაა.

მიმაჩნია, რომ „თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრმა“ ძალიან შრომატევადი და ამავედროულად საჭირო სამუშაო შეასრულა. კარგი იქნება, თუ ასეთი სახის კვლევას მომავალშიც გააგრძელებენ.

სანდრო ახმეტელის „სამუდამო სავანე“

2012 წლის გვიანი შემოდგომის ერთ თბილ დღეს, 4 ნოემბერს, კახეთის მშენიერი სოფლის ანაგის მოსახლეობამ კიდევ ერთხელ გაიხსენა ამ სოფლის შვილი, დიდი ქართველი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი. სწორედ ამ დღეს მისი სახლ-მუხუდის ეზოში დაკრძალეს სანდროს ვაჟი ჯიმშერ ახმეტელი. ეს მუხუმი მღებარეობს ანაგის ცენტრში, სადაც სანდრო ახმეტელმა სტუდენტობის პერიოდში დაღვათავისი პირველი სპექტაკლი „ღალატი“, ამიტომაც ანაგს ქართული თეატრალური ცხოვრების ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. მუხუდს დაწარსებიდან დღემდე ერთგულად ემსახურება ღია ვარსისიშვილი.

მოკრძალებული პატივისცემით მიიღო ანაგის მოსახლეობამ სანდროს სისხლი და ხორცი, როგორც სუფარული რეჟისორის ხსოვნის ადგილის მუდმივი მოღარაჯე და ამ ფაქტით თითქოს სანდროს სულმაც ჰპოვა სამუდამო სავანე.

ლია მირიანაშვილი

სპექტაკლები



„როგორც ბენეპოტი...“

ბააკო გორაშვილი

უკვე გასული 2012 წლიდან, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის დიდ დარბაზში შეკრებილ მაყურებელს უილიამ შექსპირის უსასრულო თეატრალურ სამყაროში სამოგზაუროდ გვიხმობენ ცნობილი ქართველი მსახიობები. სპექტაკლის დასაწყისი თითქოსდა ქაოტური და დამაბნეველია, მაგრამ სულ მალე ვხვდებით, რომ ორმაგ თეატრალურ სამყაროში მოვხვდით. ამ ყველაფერს შეგვიძლია ვუწოდოთ „თეატრი თეატრში“ ანდა, უბრალოდ, „როგორც გენებოთ“.

ჩვენ თვალწინ იხსნება სცენაზე განლაგებული, საგულდაგულოდ ჩაკეტილი ყუთები და იწყება წინასასპექტაკლო ფუსფუსი, პანიკა, ჩხუბი, კამათი, ტექსტის გამეორება, კოსტიუმების მორგება, დეკორაციისა და მუსიკალური საკრავების განლაგება — ყველაფერი, რისგანაც რეპეტიცია შედგება. მსახიობები, სცენაზე გამოსვლის მოლოდინში, ბანქოსა და ჭადრაკის თამაშით ირთობენ თავს. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ის წამიერი ცვლილებაა, რასაც თითოეული მსახიობი განიცდის, როდესაც ყველა პირად გრძნობას სცენის მიღმა ტოვებს და მოქმედი პირის შინაგანი თუ გარეგნული თვისებებით იმოსება.

როგორც ჩანს, სპექტაკლის მაყურებელი არა მარტო დარბაზში მსხდომი საზოგად-

ობაა, არამედ თვითონ მსახიობთა დასიც, რადგან, როგორც უკვე ვთქვი, მარჯანიშვილის თეატრის დიდ დარბაზში არსებულ თეატრალურ სამყაროს კიდევ ერთი, ამჯერად ღია კულისებიანი შექსპირისეული პატარა სცენა დაამშვენებს. სწორედ ეს გაორმაგებული თეატრალურობა მატებს ხიბლს და ინტერესს რეჟისორ ლევან წულაძის მიერ დადგმულ სპექტაკლს „როგორც გენებოთ“.

ცოტათი უცნაური ამბავი, რასაც შექსპირი გვიამბობს, სავსეა გრძნობათა მრავალფეროვნებით. ეს ის ადამიანური გრძნობებია, რასაც თითოეული პიროვნება განიცდის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე: მეგობრობა, სიყვარული, მტრობა, შური, მარტოობა, ბრძოლა. სამყარო, რომელიც შექსპირისთვის დამახასიათებელი და ახლობელია, ძალიან კარგადაა გააზრებული და გათავისებული ქართველი მსახიობების მიერ. შექსპირის ეს რომანტიკული კომედია იმდენად კარგადაა გააზრებული, რომ ადაპტირებული ტექსტიც კი სასიამოვნოდ ჩაესმის მაყურებელს, იქნება ეს პროზად ნათქვამი, თუ ლექსად.

მომწონს ფერები, რომლებიც დომინირებს სპექტაკლში დეკორაციისა და კოსტიუმების სახით. არაჩვეულებრივი სინთეზი იქმნება სცენაზე უხვად დაყრილ შემოდგომის გახუნებულ ფოთლებთან, რაც უფრო სასიამოვნოსა და შთამბეჭდავს ხდის მსახიობებისა და მაყურებლის მოგზაურობას „არდენის ტყეში“. თუმცა, მანამდე უზურპატორი მეფის სასახლეში გამოკეტილი პიესის გმირები გაგვანდობენ თავიანთ ფიქრებს.

კონფლიქტი, რასაც სპექტაკლის დასაწყისში ვხვდებით, ზოგადად შექსპირის გმირებისთვისაა დამახასიათებელი – ბრძოლა ძალაუფლებისა და გვირგვინისათვის. ახლანდელი უზურპატორი მეფის, ფრედერიკის როლს ასრულებს ბესო ბარათაშვილი. მისი მეფე ერთდროულად დამაჯერებელიც არის და სასაცილოც. როგორც ჩანს, სახელისა და ძალაუფლების მოსაპოვებლად მან სამეფოდან გააძევა საკუთარი ძმა და ახლა არც ძმისწულის განდევნა მიაჩნია დიდ დანაკლისად. მერე რა, რომ მასთან ერთად საკუთარ შვილსაც ჰკარგავს. უზომოდ სასაცილოა სცენა, როდესაც ბესო ბარათაშვილის გმირ მსახიობს, რომელიც მეფე ფრედერიკს განასახიერებს, ვითომ ჩუმიად კარნახობენ ტექსტს. ეს სცენა ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ მსახიობები, რომლებიც შექსპირის პიესის პერსონაჟების როლებს ირგებენ, სრულიად არაპროფესიონალი თეატრალური

დასის წევრები არიან. მათი განსახიერება კი ჩვენთვის კარგად ცნობილ ქართველ მსახიობებს უწევთ.

სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი გმირია განდევნილი ჰერცოგის შვილი – როზალინდა, რომელსაც თითქოს შთამომავლობით გადაეცემა სამეფოდან განდევნილის სტატუსი. მისი გმირი სიყვარულისა და ერთგულების სიმბოლოდ გვევლინება. ის მზადაა, საკუთარი ცხოვრება თეატრალურ სამყაროდ გარდაქმნას, ბიჭის როლი შეითავსოს და თამამი ნაბიჯებით იაროს არდენის ტყეში. ქეთევან შათირიშვილის როზალინდა არ არის ერთფეროვანი, მოსაწყენი გმირი. თუ სპექტაკლის დასაწყისში სრულიად უსუსურ, დროსა და სივრცეში გაშეშებულ არსებად გვევლინება, სპექტაკლის მეორე მოქმედებაში ძლიერი, გამბედავი, სიტყვაუხვი ჭაბუკია, რომელიც არდენის ტყეში მოხეტიალე მწყემსებისა თუ დიდებულების ბედნიერებაზე ზრუნავს. როზალინდა ქალისა და კაცის როლის თამაშით, იცავს საკუთარ თავს და განუყრელ ბიძაშვილს – სელიას და ასევე ცდის ორლანდოსა და თავის სიყვარულს. ქეთევან შათირიშვილის შესრულების მანერა ძალიან მსუბუქი, ჰაეროვანი და მყარებისთვის სასიამოვნოა. როზალინდა სპექტაკლის უმნიშვნელოვანესი პერსონაჟია. ის არის მამოძრავებელი ღერძი, რაც ყველაზე მეტად კულმინაციურ მომენტში ჩანს, როდესაც ხვალისდელი ბედნიერი დღის გეგმებს აწყობს. შთამბეჭდავია წუთები, როდესაც დარბაზში გამეფებულ დუმილს სცენაზე გამეფებული დუმილიც ემატება. ეს არის წამები, როდესაც სასიყვარულო ძაფები იბმება როზალინდასა და ორლანდოს შორის. ამკარად ვგრძნობთ, რომ მათთვის დრო გაჩერდა და ველარაფერს ხედავენ ერთმანეთის გარდა. ასეთი რომანტიკული სცენები, რა თქმა უნდა, უფრო სასიამოვნოს ხდის შექსპირის ამ პიესას. ქეთევან შათირიშვილი ამასთანავე ქმნის შეყვარებული ქალის სახეს, რომლისთვისაც „სიყვარული სიგიჟეა და მეტი არაფერი.“ ის ახერხებს იყოს როგორც მოსიყვარულე და ვნებიანი, ისე ეჭვიანი და მტკიცე ქალი. სწორედ ხასიათის ამგვარი ცვლილებების დანახვით მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ ქეთევან შათირიშვილი კარგად გრძნობს იმას, რასაც თამაშობს.

როზალინდას სატროფოს, ორლანდოს როლს ასრულებს ნიკა კუჭავა, რომელიც სპექტაკლის დასაწყისში ხმაურითა და ჩხუბით იქცევს ყურადღებას. მან მონაწილეობა უნდა მიიღოს ჭიდაობაში, რომელსაც მეფის

გარდა, მისი შვილი და ძმისწული დაესწრებიან. ჭიდაობის სცენას თან სდევს ქართული ტრადიციული მუსიკისა და ცეკვის ელემენტები, რაც მეტად საინტერესოა ინგლისური და ქართული ხელოვნების შერწყმის თვალსაზრისით. აქაც, ისევე როგორც სხვა უამრავ სცენაში, თავს იჩენს კომიკური ელემენტი. ამჯერად, სცენაზე ვხედავთ დიდ თოჯინას, რომელიც ორლანდოს მეტოქეს ცვლის. როზალინდას სიყვარულით აღსავსე და გამარჯვების ჟინით შეპყრობილი ორლანდო კი, ულმოვლად სცემს და ამარცხებს მოპაექრეს.

ნიკა კუჭავას მიერ განსახიერებული ორლანდო სუსტი, ცოტათი პესიმისტი, მარტოსული, რომანტიკული ხასიათის მქონე პერსონაჟია. უფროს ძმასთან, ოლივერთან ჩხუბის შემდეგ, რომლის როლსაც ნიკა თავაძე ასრულებს, ისიც არდენის ტყეში გადაიხვეწება თავის ერთგულ მსახურთან ერთად. არდენის ტყე მისთვის არის იმედი, რომ დაივიწყოს განდევნილი სატროფო, მძიმე წარსული და დაიწყოს ცხოვრება თავიდან. ძალიან ლამაზია სცენა, როდესაც ფოთლებით სავსე სცენაზე თეთრი ბუმბუტებით ხელში გამოდის ნიკა კუჭავა. როზალინდა და სელია კი რიგრიგობით უშვებენ ბუმბუტებს ჰაერში. ისინი, როგორც ჩანს, იმ ხეებს წარმოადგენენ, რომლებზეც ორლანდო სასიყვარულო ლექსებს წერს. ბუმბუტები იმ ოცნებების სიმბოლოა, რომლებიც არდენის ტყეში მოხეტიალე ადამიანების გულელებში ცოცხლობენ და ნატრობენ, იყვნენ ისეთი ფაფუკები, რომ მათაც შეძლონ ზეცი-საკენ ფრენა.

მეორეხარისხოვანი და ამასთანავე ძალიან მნიშვნელოვანი პერსონაჟია უზურპატორი მეფის ასული – სელია, რომლის როლსაც ნატო კახიძე ასრულებს. ის სრულიად სამართლიანად იმსახურებს მაყურებლის უდიდეს სიბოძასა და სიყვარულს იმ ერთგულების, ლოიალურობისა და თავდადების გამო, რასაც საკუთარი ბიძაშვილის, როზალინდას მიმართ ამჟღავნებს. ნატო კახიძე, სცენაზე გამოჩენის პირველივე წუთებიდან, იჩენს თავს მკაფიო მეტყველებით. ერთი შეხედვით, როზალინდასავით სუსტი და უსუსური სელია, მასზე არანაკლებ თამამი აღმოჩნდება. ბიძაშვილის სიყვარულის გამო, უარს ამბობს სამეფო პატივზე და მასთან ერთად გარბის ტყეში, სადაც ყველას „ელოდება თავისუფლება“.

ერთადერთი ადამიანი, რომელსაც ბიძაშვილები ენდობიან და თავიანთ საიდუმლოს უმხელენ, არის მასხარა თაჩსთოუნი. არლეკინის სამოსის ელემენტებით განწყობილი

კოსტიუმის მორგება მალხაზ აბულაძეს ხვდა წილად. მისი მასხარა აქტიური, ჭკუამახვილი და ენამოსწრებულია. ის ყოველთვის ცდილობს გამოამჟღავნოს ცინიზმი, რისთვისაც ხშირად აღვირახსნილ იუმორსაც კი იყენებს. თავისი ოინბაზური საქციელებით ცდილობს გააცუროს სოფლელი გოგონა ოდრი, რომელსაც დაქორწინებას ჰპირდება. ამ როლს განასახიერებს მანანა კოზაკოვა. ქორწინების იმედით შეპყრობილი მანანა კოზაკოვას გმირის მიერ გამოხატული ემოციები იმდენად მართალი და სუფთაა, რომ მაყურებელი ცოტათი იზნევა კიდევ. ის სრულ პანიკაშია. მისი ტექსტი: „გავთხოვდი! მეშველა!“ აყრუებს მაყურებელს. მისი მჩქეფარე ენერჯია აღუნერელ სიხარულს იტევს. ამგვარ განწყობას პერსონაჟის ფერადი კოსტიუმებიც უწყობს ხელს. ოდრი ერთგვარი მასხარაა, რომლის საქციელშიც აშკარად იკვეთება გროტესკის ელემენტები.

მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია ნატა მურვანიძის პერსონაჟს – ჟაკს. ის წარმოგვიდგება როგორც მელანქოლიური, პესიმისტი ადამიანი, რომელიც საკუთარი მონოლოგით სევდას ჰგვრის მაყურებელს. ნატა მურვანიძის ჟაკი, თავისი ხასიათითა და საუბრის მძიმე კილოთი, სრულიად განსხვავებულია სპექტაკლის სხვა პერსონაჟებისაგან. მისი კოსტიუმიც მუქ ფერებშია გადაწყვეტილი. ეს სცენური გმირი ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ სრული მარტოობისთვისაა შექმნილი და მისთვის მთელი სამყარო საკუთარი თავი და არდენის ტყეა. როლის შესრულებისა და შესაბამისად თავისი ვალის მოხდის შემდეგ, სათითაოდ ულოცავს გზას არდენის ტყეში მოხეტიალე გზაბნეულ ადამიანებს. თვითონ კი სცენაზე მდგომ ერთ-ერთ ყუთში იკეტება. მისი სიტყვები „მთელი სამყარო სცენაა“ უფრო მეტად აღრმავებს დარბაზში გამეფებულ იდუმალებას და ხაზს უსვამს მის დამოკიდებულებას ცხოვრებისა და ადამიანების მიმართ, რომ „უკლებლივ ყველა, კაციც და ქალიც, ამ სცენაზე თამაშობს.“

შეუძლებელია, აღნიშვნის გარეშე დავტოვოთ ზურაბ ბერიკაშვილისა და თამარ ბუხნიკაშვილის წყვილი, რომლებიც მწყემს სილვიუსსა და ფებეს განასახიერებენ. ზურაბ ბერიკაშვილის პერსონაჟი დანახვისთანავე ინვესს სიცილს მაყურებელში თავისი დგომის, სიარულისა თუ საუბრის მანერით. გაუაზრებელი საქციელებითა და დაუფიქრებელი სიტყვების წამოროშვით კომედიას მეტ სიხალისეს ანიჭებს. ის უგონოდაა შეყვარებული



ფებეზე, რომელსაც ბიჭის სამოსში გამოწყობილი როზალინდა უყვარდება. თუმცა, როზალინდასთვის მიცემული პირობის თანახმად, ის იღებს სილვიუსის სიყვარულს მას შემდეგ, რაც ნათელი გახდება, რომ როზალინდა ნამდვილი მეფის ასულია.

შეყვარებულ წყვილთა რამდენიმე სახის ჩვენება, მრავალფეროვანს ხდის შექსპირის მიერ მოთხრობილ ამბავს. აქ, სერიოზულის გვერდით კომიკურ ურთიერთობებსაც ვხვდებით, რისი მაგალითიცაა მწყემსებისა და მასხარების სიყვარული. სპექტაკლის დასასრულს, თავს იყრის ოთხი ბედნიერების მომლოდინე წყვილი, რომელთა მომავალსაც ნამდვილი, არდენის ტყეში მოხეტიალე, სტატუსდაბრუნებული მეფე დალოცავს. საქორწინო მარშის მაგივრად კი ხმებში გაშლილი ულამაზესი მელოდია გაიჟღერებს ტექსტით: „როგორც გენებოთ“.

გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი მსახიობებისა, სპექტაკლში არანაკლებ მნიშვნელოვან და საინტერესო სახეებს ქმნიან: ნიკოლოზ თავაძე, ონისე ონიანი, როლანდ ოქროპირიძე, ქეთევან ცხაკაია, დავით ხურცილავა.

ნიკოლოზ თავაძე ორლანდოს უფროს ძმად და მის მჩაგვრელად გვევლინება. მათ შორის არსებული კონფლიქტი ჩხუბითა და სახლის დანვით მთავრდება. თუმცა, რა იქნებოდა სპექტაკლის ბედნიერი დასასრული ბოროტების დავინყების გარეშე?! ძმასთან კიდევ ერთი დაპირისპირების შემდეგ, ოლივიერი სრულიად საპირისპირო პიროვნების

გრძნობებითა და თვისებებით ივსება. დანახვისთანავე უყვარდება სელია და სპექტაკლის დასასრულს მათი სიყვარულიც ჯვრისწერით გვირგვინდება.

ონისე ონიანი ძალიან ართობს მაცურებელს თავისი ოინბაზური საქციელებით, იქნება ეს სანთლის ალზე ბუტიერბროდის გამოცხობა, საუბრის დაუოკებელი სურვილი თუ სასაცილო ფრანგულით საუბარი.

როლანდ ოქროპირიძე ასრულებს როგორც მოჭიდავის, ასევე განდევნილი ჰერცოგის თანმხლები დიდებულის როლს, რომელიც ტყეში სიმღერით ირთობს თავს.

ქეთევან ცხაკაია კი ორლანდოს ერთგული მსახურის, ადამის როლს ირგებს. სიყვარულისა და მეგობრობის ნიშნად, მასთან ერთად მიდის ტყეში. უზომოდ დაღლილსა და სიარულისაგან ძალაგამოცლილს მეფის ამაღლა ვაშლით უმასპინძლდება. სრულიად ნათელია, რომ ამ სცენას სიმბოლური დატვირთვა აქვს: ვაშლი — როგორც სიცოცხლის სიმბოლო; არდენის ტყე — როგორც ედემის ბაღი და ადამი — როგორც პირველი ადამიანი.

დავით ხურცილავას მწყემსი კორინი კი არდენის ტყის ბინადართაგან ერთ-ერთია, რომელიც გზას უკვლევს აქ მოხვედრილ ადამიანებს. სპექტაკლის უკანასკნელ სცენაში კი მღვდლის სამოსს იცვამს, რათა ღვთის სახელით აკურთხოს შეყვარებულ წყვილთა მომავალი.

მინდა აღვნიშნო კიდევ ერთი სიმბოლო, რასაც პირობითად არდენის ტყე ჰქვია. ეს არის ადგილი, სადაც იმედგაცრუებული ადამიანები იმკვიდრებენ თავს. ადგილი, სადაც თითოეული ადამიანი თავისუფლების უსასრულობაში იძირება და აკეთებს იმას, რაც გულით სურს. იქნება ეს ხეებზე სასიყვარულო ლექსების წერა, სტრესისგან გათავისუფლება, მამაკაცის როლის მორგება თუ სხვა. არდენის ტყე არის ეგზოტიკური სამყარო, სადაც სრული ჰარმონია და სიკეთე მეფობს და სადაც შეუძლებელია თავი უბედურად იგრძნო.

სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, ძალიან ხშირად იცვლება სცენები და, შესაბამისად, ხასიათებიც. სწორედ ამგვარი ცვლილებები იძლევა იმის საფუძველს, რომ სცენის ირგვლივ არსებულმა სივრცემ გააოცოს, გაამხიარულოს, დააბნიოს, ცრემლი მოჰგვაროს, დააფიქროს და ამოგზაუ-

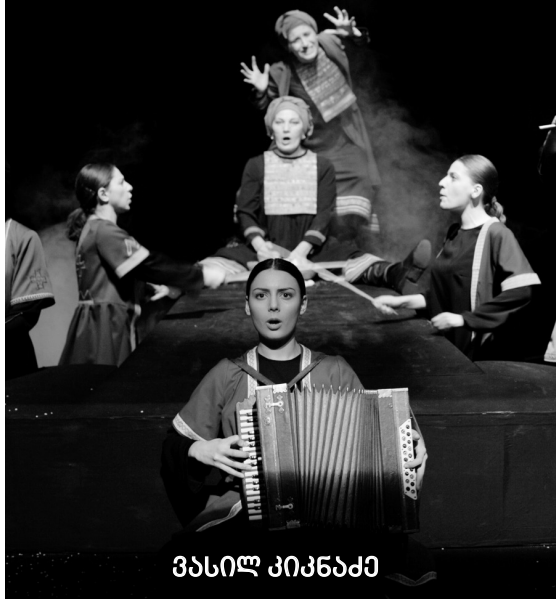
როს თითოეული მაცურებელი ერთ, საერთო სამყაროში. სამყაროში, რომელსაც ჯადოსნური ძალა აქვს და რომელსაც თეატრს ვეძახით.

ვახტანგ კახიძის მუსიკა და გიორგი მარლანიას ქორეოგრაფია წარმოდგენას უფრო ჰაეროვანს ხდის. როგორც ანტრაქტის, ისე სპექტაკლის დასაწყისსა და დასასრულს, მსახიობების მიერ შესრულებული პატარა მუსიკალური ეტიუდი „როგორც გენებოთ“ ერთგვარი რიტუალის ხასიათს ატარებს, რომლის გარეშეც შეუძლებელია წარმოდგენის გამართვა. ამას ემატება ქარის ხმა და ჩიტების ჭიკჭიკი, რომლებსაც მსახიობები გამოსცემენ, რითაც რეჟისორი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს თეატრალური სამყაროს უსასრულო ფანტაზიას.

სპექტაკლი „როგორც გენებოთ“ მთლიანობაში ერთი დიდი ზეიმიია, რომელიც უთვალავი ნიუანსისაგან შედგება. მასში მონაწილე თოთხმეტი მსახიობიდან ყველა გამორჩეულ, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ სახეს ქმნის. თითოეული მათგანი სპექტაკლს უდიდეს სიცოცხლისუნარიანობას ანიჭებს. სერიოზულ სცენებს სანახაობრივად სახალისო ეპიზოდები მოსდევს, იქნება ეს თევზაობისა თუ ცხვრის წველის სცენა. ეს ყველაფერი იმდენად კარგადაა შეკრული და გაერთიანებული, რომ შეუძლებელია მაცურებელმა დაღლა იგრძნოს. მიიტანო მაცურებლამდე დრამატურგის სათქმელი, შეიგრძნო პერსონაჟების გრძნობათა ბუნება, გაითავისო პიესის სტილური თავისებურება, შექმნა ურთიერთობათა კანონზომიერების ჯაჭვი, გახადო ის ყველასათვის გასაგები და სასიამოვნო, როგორც რეჟისორის, ასევე მსახიობთა დასის მთავარი მიზანი, მთავარი ამოცანაა.



ტრაგიკული მონოლოგი



ვასილ კიკნაძე

გიორგი სიხარულიძე მუდამ სიახლეს ეძებს, არაორდინალურია კლასიკური ნაწარმოების მისეული ტრანსფორმაციები. მდიდარია სასცენო ლექსიკა, სცენაზე ყველაფერი მოძრაობს და ცოცხლობს, რათა მიღწეული იქნას მსახიობისა და მსაყურებლის თანაზიარობა. მისთვის კარგად არის ცნობილი პოსტ-მოდერნისტული მონტაჟის ფრაგმენტაციისა თუ პოეტურ იდეათა აბსტრაგირების „აქილევსის ქუსლი“, მაგრამ რეჟისორი ოსტატურად ფლობს სიტყვის ქმედითი ბუნების საიდუმლოებას და იცის როგორ დაუქვემდებაროს თავის კონცეფციას წარმოდგენის მთელი სტრუქტურა, სადაც ბევრი რამ ბუნების ხიდზეა გასავლელი. საკითხი ეხება გენიალური ბალადის თეატრის ენაზე გარდაქმნას და მის ინტერპრეტაციას.

რეჟისორი მიმართავს გამომსახველობითი მოძრაობების განსხვავებულ სტილს, ნაღვლიან ფერთა მონაცვლეობას, რიტმის ცვალებადობას, რეალურისა და სიმბოლურის ერთდროულობისა და განცალკევების მრავალსახოვან პლასტებს. ისეთი შეგრძნება დამრჩა, თითქოს რეჟისორს როდენივით, მართლაც დიდი სალი კლდე უდევს და ზედმეტებს აცლის, რომ გამოაქანდაკოს „ვეფხისა და მოყმის“ მონოლითური სახე.

„ვეფხისა და მოყმის“ ბალადის სცენური

ვერსია დამდგმელი ჯგუფის დიდ ძალისხმევას მოითხოვდა. ჯგუფისა, რომელიც კარგად გრძნობს პოეზიის მადლს, აზრის სიღრმეს, ტრაგიზმის ბუნებას და ჰუმანიზმის ეროვნულ ხასიათს.

ასე გაერთიანდა დამდგმელი ჯგუფი რეჟისორის ირგვლივ. იდეის ავტორი და მხატვარია ზურაბ გოგორიკაძე, პროექტის აღმასრულებელი პროდიუსერი ანდრო კლებანსკი, მუსიკალური გამფორმებლები: გიორგი სიხარულიძე და ანა მურღულია, პლასტიკა ვეკა პირმისაშვილისა და ნათია მეტრეველისა, მხატვარი-კონსტრუქტორი ვლადიმერ სტურუა, კოსტუმის შემქმნელი — ხანა ანდრიაძე.

მზია არაბული გამოცდილი ოსტატის ხელით „მართავს“ წარმოდგენის რიტმს და მის ტრაგიკულ ბუნებას. განზოგადოებულია მოყმის დიდი ტრაგიკული სახე, თითქოს კაჟში დაფარული ნაპერწკლებივითაა მოყმის დედის შინაგანი გულისხნვა და ბორგვა, რომელიც განსხვავებულად მკაცრსა და თავშეკავებულ სცენურ ფორმებში ვლინდება. მისი ყოველი შესტი და მოძრაობა ფსიქოლოგიურად მოტივირებულია, არაფერი ზედმეტი არ არის. ტექსტის დანაწევრების სარისკო ფორმაც სპექტაკლის ესთეტიკის ორგანული ნაწილია.

ქართველი ხალხის პოეტურმა გენიამ ოდა უძღვნა ქართველი დედის ჰუმანიზმს, შექმნა მისი მონუმენტური, სიმბოლური სახე. ასე მგონია, რომ ბალადა თითქოს „ვეფხისტყაოსნის“ ორგანული ნაწილივითაა, რომელიც სულისშემძვრელი ტრაგიზმით გადმოსცემს ვეფხვთან ტარიელივით შეჭიდებული მოყმის (გ. შენგელაია) გამირულ სულს.

მოყმის დედისა და ვეფხვის დედის (ანა მატუაშვილი) ურთიერთობა, მათი ყოველი სიტყვა ღრმა ემოციით არის დამუხტული. ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს მათი შეხვედრა, როცა მზია არაბულის დედა მისი შვილის მკვლელის დედას მიმართავს, რომ შენ შვილსაც ექნების ბრალიო, ანას რეაქცია არის ფსიქოლოგიურად ზუსტი.

სპექტაკლში ფუნქციონალურია ყოველი მსახიობის ადგილი. ჩვენ ნათლად ვგრძნობთ, რეჟისორი როგორც დირიჟორი როგორ მართავს ორკესტრს ანუ წარმოდგენის ანსამბლს. მოქმედი პირები ბალადის სტრიქონებივით ორგანულად არიან ერთ მთლიან გადანწყვეტაში შერწყმულნი.

რეჟისორმა სპექტაკლს საწყის პერიოდშივე ზუსტი ფორმა მოუძებნა. ქართული ფოლკლორის უკვდავი სტრიქონები „მზეო,

ამოდი, ამოდი“... ვეფხვებთან მეომარი ჭაბუკის დაბადების მეტაფორულ სახედ აქცია. თამამ რეჟისორულ ჩანაფიქრს ადეკვატური გამართლება მოუძებნა. გაჩნდა პირველი კომპოზიციური კვანძი, რომელსაც მომდევნო სცენა აგრძელებს და ისე ეწყობა შინაგანი სტრუქტურა, როგორც სახლის თალი - „როცა ერთი ქვა ამაგრებს მეორეს“ (სენეკა), თუმცა, იგი ერთობ ძნელად მისაღწევი იყო, რადგან ბალადს ორი განფენილობა აქვს, - „რეალური“ და „სიზმრისეული“. ისინი ხშირად ერთმანეთს ენაცვლებიან, მაყურებლისაგან მოითხოვენ გარკვეულ შემეცნებით დონეს, - ბალადის შინაარსის გახსენებას, რათა სიზმრისეულისა და რეალურის შერწყმამ ნათლად წარმოაჩინოს ბალადის სიუჟეტური განფენილობა.

რეჟისორი გრძნობს ბალადის ჟანრის სირთულეს, ზოგჯერ ბენვის ხიდზე გადის, დიდია რისკის ფაქტორი, მაგრამ ოსტატურად ფლობს სცენას, მთელ აქტიორულ ანსამბლს, მათ პლასტიკურ შესაძლებლობებს, გრძნობს შინაგან რიტმს და ბალადა ყოველ ახალ მონაკვეთში ახალ გონებამახვილ სიურპრიზებს გვთავაზობს. ამ მხრივ დიდ ეფექტს ახდენს ორი დედის, ორი აკვნის სიმბოლური ხატი, აკვნის რწვევის პირობითი ჟესტი შინაგანი ემოციით არის სავსე, ფაქიზად შესრულებულ პატარა ეტიუდში დიდი შინაარსი იკითხება.

წარმოდგენის წინამძღოლი ქოროგეტები, მ. არაბულის მოყმის დედა, ა. მატუაშვილის ვეფხვის დედა მოქმედებენ კარგად ორგანიზებული ქოროს (ვ. პირმისაშვილი, ნ. მეტრეველი, ნ. კუპატაძე, ნ. იაშვილი, ა. გურგენიშვილი, ს. დიდიძე, ს. ცუხიშვილი, გ. ენუქიძე, დ. ზუროშვილი) ფონზე. ქორო თავისი პლასტიკით და რიტმით, მოვლენებზე რეაქციის სიზუსტით ანტიკური ტრაგედიის ასოციაციებს იწვევს. გარკვეულად მიგვანიშნებს ანტიკურ ტრაგედიასთან ბალადის სიახლოვეზე. გმირული სანყისის შორეული გამოძახილი მხოლოდ პარალელია, რადგან ტრაგიკული ოდა ღრმად ქართულ ეროვნულ ეთნოგენურ ფენომენს ეფუძნება და მითოსურ განზოგადოებებს იძენს.

ბალადის დადგმა სხვა კრიტერიუმებსა და ფასეულობებს გულისხმობს, ვერც ერთი სტანდარტული ნორმა ვერ გამოდგება, ყველაფერი თავიდან იქმნება და ექსკლუზიურია. მისთვის ორგანულია თვით გმირების - მოყმისა (გ. შენგელაია) და ვეფხვის (გ. კახიანი) მდუმარე მოქმედება მათი თითოეული ჟესტი და მოძრაობა. აქ ყველაფერი ერთ

მთლიანობას, მონოცენტრისტულ პოზიციას ემყარება, მიუხედავად მრავალი მოქმედი გმირისა.

მ. თუმანიშვილის თეატრში „ბალადა ვეფხვისა და მოყმისა“ ტრიადის ორგანული ნაწილია. ნ. ლორთქიფანიძის და ქ. დოლიძის სპექტაკლების ციკლს („ნუთისოფელი“, ვაჟაფშაველას „რატომ არ მოველ წვიმადა“) კრავს გ. სიხარულიძის წარმოდგენა, სადაც ნათლად იკვეთება თეატრის ეროვნული პოზიცია.

ქართული ხალხური პოეზიის შედეგრი სცენაზე განსხეულდა ფოლკლორის პირველქმნილი სილამაზით. ჯვრის ფორმის დეკორაციულ ფიცარგანზე (ვ. სტურუა) გამოიხატა ქრისტიანული ჰუმანიზმის უნივერსალობის იდეა.

განსაკუთრებით უნდა გამოვყო წარმოდგენის მუსიკალური გადწყვეტა — ერთმანეთს ერწყმის მუსიკის ემოციური ფონი და მსახიობთა მოთქმითი სეველიანი ინტონაციები. წარმოდგენაში ყველაფერი ჰარმონიულად არის გამთლიანებული, თანამედროვე გაუცხოებულ მაყურებელსაც აერთიანებს და ღირსების გრძნობას უღვიძებს, პატივისცემით განაწყობს თავისი ეროვნული ფასეულობებისადმი, ეს არის სპექტაკლში მთავარი, სხვა ყველაფერი კი მეორადია...





მაკა ვასაძე

2012 წლის ბოლო ოთხი თვე თბილისელი თეატრის მოყვარულებისათვის ერთობ ნაყოფიერი გახლდათ. სექტემბრიდან მოყოლებული მაყურებელს მრავალი, უცხოური თუ ქართული სპექტაკლის ნახვის შესაძლებლობა მიეცა რიგით მეოთხე საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე. ოქტომბრის ბოლოს კი თბილისს ეწვია მოსკოვის თეატრი „Et Cetera“ რობერტ სტურუას მიერ დადგმული ორი შედეგით. საგასტროლო რეპერტუარში იყო შექსპირის „ქარიშხალი“ და ტარიკ ნუის „კარგი ადგილი კი მოგინახავთ ძაღლების გამოსაკვებად“. 14 დეკემბერს დავით დოიაშვილმა ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის სახელმწიფო თეატრში, არაორდინარული, ახლებური, ორიგინალური კონცეფციის სპექტაკლი, შექსპირის „(შუა) ზაფხულის ღამის სიზმარი“ წარმოადგინა. ერთი შეხედვით, თითქოს პარადოქსია, მაშინ როდესაც, ქვეყანაში სოციო-პოლიტიკური ვითარება ძალიან მძაფრი, უკიდურესად დაძაბულია და, შეიძლება ითქვას, „ბენჯის ძაფზე“ ჰკიდია, შემოქმედებითი აქტივობა მკვეთრად, ხარისხობრივად გაიზარდა. მეორე მხრივ, ვერავითარ პარადოქსს მე ამაში ვერ ვხედავ. კაცობრიობის ისტორიაზე თვალის ერთი გადავლებით აღმოჩნდება, რომ თითქმის ყოველი საუკუნის ბოლო და დასაწყისი, დიდი სოციო-პოლიტიკური ძვრების და, იმავდროულად, ხელოვნების სხვადასხვა დარგში შემოქმედებითი აღზევების, ახალი მიმდინარეობების შექმნის ხანაა. როგორც ამბობენ, ისტორიის ბორბალი ბრუნავს, ყველაფერი წრეზე ტრიალებს, მეორდება, მაგრამ ვითარდება სპირალისებრი წრე-

ბრუნვის ხარჯზე...

„ყველაფრით დალილს სანატრელად სიკვდილი დამრჩა“... შექსპირის 66-ე სონეტის პირველი სტრიქონით იწყებს რეჟისორი დავით დოიაშვილი თავის „(შუა) ზაფხულის ღამის სიზმარს“ და 66-ე სონეტითვე ასრულებს. მხოლოდ ფინალში არ უღერს შექსპირის ბოლო სტრიქონი: „მაგრამ არ მინდა, ჩემი სატრფო ობლად რომ დამრჩეს“. რეჟისორი ტრაგი-ფარსს ტრაგიკულად ასრულებს — სიტყვებზე: „ასე დალილი ამ ქვეყნიდან გაქცევას ვარჩევ“ სპექტაკლის ერთ-ერთი პერსონაჟი გაუსაძლის ცხოვრებას თვითმკვლევლობით ამთავრებს... შეიძლება ითქვას, რომ შექსპირის ეს სონეტი დავით დოიაშვილის დადგმის კონცეფციაა. წარმოდგენის „ფინალური აკორდი“ (პიესის მსგავსად) კი მაყურებლისადმი ინტელექტუალური პაკის მიმართვაა: „თუკი რამეზე დაგწყვიტეთ გული, თუ ეს გართობა არ იყო სრული და გაგიცრუეთ იმედი მწარედ, მაშინ ეს თხოვნაც მიიღეთ ბარემ: ჩამოგეძინათ სკამებზე თითქოს და რაც აქ ნახეთ, სიზმარი იყო.“¹ შექსპირის შემოქმედებაში „ცხოვრება-თეატრის“, „ცხოვრება-სიზმრის“ პრობლემატიკას დიდი ადგილი ეთმობა. სწორედ ეს ნამოსწია წინა პლანზე დავით დოიაშვილმა. სპექტაკლი რეალურის თუ ირეალურის, სიზმრისა თუ ცხადის ზღვარზე მიმდინარეობს... წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ კი ცნობიერში ამოტივტივდება და დიდხანს გაგყვება მიძინებული კითხვები — რა არის ცხოვრებაში სიზმრისეული და რა — რეალური? ცხოვრება თამაშია?

ოთხ საუკუნეზე მეტია შექსპიროლოგები იკვლევენ და კამათობენ ერთ-ერთი ყველაზე პოეტური, ფერიული, საიდუმლოებებით აღსავსე, სერიოზული, კომიკური, შიგადაშიგ სარკასტული ელემენტებით გაჯერებული „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ თაობაზე. პიესას შექსპირის დრამატურგიული მოღვაწეობის პირველ პერიოდს მიაკუთვნებენ. წერის სტილიდან, მანეროდან გამომდინარე დრამატული ნაწარმოების შექმნის თარიღი 1594-1595 წლებს შორის მერყეობს. სიუჟეტის და პერსონაჟთა წყაროებად სხვადასხვა ეპოქის სხვადასხვა ავტორები სახელდება: პლუტარქე, ოვიდიუსი, ჯ. ჩოსერი და სხვ. ითვლება, რომ ეს პიესა „რომეო და ჯულიეტას“ გენეტიკურად ენათესავება, ამის მიზეზად კი სახელდება: სიყვარულის თემა, ოჯახებს, გვარებს შორის მტრობა, შუღლი. მხოლოდ, პირველ შემთხვევაში, შექსპირმა ტრაგედია შეთხზა, მეორეში — ტრაგიკული ელემენტებით გაჯერებული კომედიური ფერია. მკვლევართა აზრით, დრამატურგმა ამ პიესაში, ხელოვნების ახალი სფერო შექმნა, მიანიჭა რა ფანტასტიკურ არსებებს მძლავრი დრამატული

¹ შექსპირი უ. „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად. თბ. „ხელოვნება“ ტ. II. 1985. გვ. 190.

ცხოვრება, რისი მაგალითებიც მანამდე ლიტერატურაში არ არსებობდა.

ორიგინალში პიესის სათაურია *“A Midsummer Night's Dream”*, სწორედ აქედან გამომდინარე, დავით დოიაშვილმა სპექტაკლს „(შუა) ზაფხულის ღამის სიზმარი“ უწოდა. საბაზისოდ რეჟისორმა „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ ვახტანგ ჭელიძისეული თარგმანი აიღო და ადაპტირება ქალბატონ მანანა ანთაძესთან ერთად გააკეთა. ადაპტირების ავტორებმა ტექსტი შეამოკლეს, გადაამონტაჟეს, ფერია-ნიმფები ამოაგდეს, მათი ზოგიერთი ტექსტი პაკის პერსონაჟს გადაულოცეს; როგორც ზევით აღვნიშნე, პიესის პროლოგსა და ეპილოგს, შექსპირის 66-ე სონეტი დაუმატეს და გაათამაშეს. მცირეოდენი რეპლიკები ჩაამატეს, ესეც მაყურებელთან ინტერაქტუალურობის გამო. სპექტაკლი თითქმის სამი საათი გრძელდება, მაგრამ ქმედება იმდენად რიტმული და დინამიკურია, რომ მაყურებელი დროის მდინარებას ვერ გრძნობს და, რაც მთავარია, შექსპირის კომედიად წოდებული პიესა, რეჟისორმა ტრაგი-ფარსად აქცია, უფრო სწორად კი, გროტესკულ ტრაგედიად, კომიკურ-ფარსული ელემენტებით. რა თქმა უნდა, ამის შესაძლებლობას შექსპირის გენიალური პიესა იძლევა. უდიდესმა დრამატურგმა ამ ნაწარმოებში რთული, არაერთგვაროვანი ადამიანური ურთიერთობები ხატოვნად, რომანტიკულად, თითქოს მსუბუქად, ადამიანთა ფსიქოლოგიის სიღრმისეული ცოდნით გადმოსცა. შექსპიროლოგთა აზრით, იგი კომედიიდან დრამისკენ გარდამავალ პიესათა ტიპს კი განეკუთვნება, მაგრამ ფსიქოლოგიური ეფექტების ნათელი გამოსახვით, უკვე ნამდვილ „დრამად“ გვევლინება.

რეჟისორი დავით დოიაშვილი, ამ შემთხვევაში, „(შუა) ზაფხულის ღამის სიზმრის“ სრულყოფილებიანი ავტორია — რეჟისორი, ტექსტის ადაპტაცია (მანანა ანთაძესთან ერთად), სცენოგრაფია მასში ჩართული თანამედროვე აუდიო-ვიდეო ტექნოლოგიებით, მუსიკალური გაფორმება — ეს ყველაფერი მას ეკუთვნის. თანამედროვედ სტილიზებული კოსტიუმების შემქმნელი კი ანანო მოსიძე გახლავთ. ფანტასმაგორიული ფერების შექმნაში რეჟისორს გვერდში ამოუდგინენ: ქორეოგრაფი — კოტე ფურცელაძე, განათების მხატვარი — ია ნადირაშვილი, ვიდეოინჟინერი — მამუკა გაბინაშვილი, ხმის რეჟისორი — ემზარ ბეგიაშვილი, სტუდია „ზებრა“ (ვიდეოპროექცია), სტუდია „ოპიო“ (ანიმაციური ვიდეო). სპექტაკლში ძირითადად ახალგაზრდა მსახიობები არიან დაკავებული.

ამფითეატრის მსგავს დარბაზში შესვლისას მაყურებელი მუქ ფერში გადაწყვეტილი, მკორთალად განათებული სცენა ხვდება. რეჟისორის ჩანაფიქრით, სცენოგრაფია სადა და მოქნილია. ე. წ. სცენაზე არაფერი ზედმეტი არ არის. სამი ბეზად დაყოფილი რომ მოძრავი კედელი სხ-

ვდასხვა ეპიზოდში, სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებს — ხან კედლის, ხან ფიცარნაგის, ხან ლაბირინთის და ხან კი ეკრანისა, რომელზეც პროექტორის მეშვეობით ვიდეოგამოსახულება აისახება. უშუალოდ ეკრანი მხოლოდ მეორე მოქმედებაში არის გამოყენებული. მარჯვენა მხარეს მიკროფონი და მანეკენი-სავარძელი დგას. მისტიკური და მოულოდნელი პროლოგი შემოგვთავაზა რეჟისორმა. წარმოდგენის დასაწყისის მაუნყებელი მესამე ზარის დარეკვის შემდგომ, მარჯვენა მხრიდან შავებში ჩაცმული, მრგვალი შავი მზის სათვალეებით, მსახიობი არჩილ სოლოლაშვილი შემოდის, იღებს მიკროფონს, ჯდება მანეკენ-სავარძელში და შექსპირის 66-ე სონეტის კითხვას იწყებს:

**„ყველაფრით დალილს სანატრელად სიკვდილი დამრჩა,
რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება,
რადგან არარამ შეიფერა ძვირფასი ფარჩა...
რადგან...“**

შავ კედელზე ვიდეოგამოსახულება ჩნდება: მთვარიანი ღამე, ვირი ყელზე გამობმული თოკით, რომლის ბოლოზე მომხიბვლელი ქალბატონი ხელებით არის დაბმული. გამოსახულებაზე წარწერა გამოიკვეთება: **William Shakespeare “A Midsummer Night's Dream”**. შავი კედლის მარცხენა მხრიდან „სცენაზე“ თეზესი (კახა კინწურაშვილი) შემოდის თოკით ხელში, უხეშად ქაჩავს იპოლიტას (ბუბა გოგორიშვილი) და ამგვარად შემოათრევს სცენაზე სიტყვებით: „ქორწილი, აგერ, კარს მოგვადგა, ჩემო ღამაზო, ოთხი დღე კიდევ და დაგვხედავს ახალი მთვარე...“. მსახიობის მიერ წარმოთქმული ეს ფრაზა, ისევე როგორც მოძრაობა, მუქარის ტონის შემცველია. ამ დროს სცენაზე ეგეოსი (დავით ბეშიტაშვილი), ჰერმია (ანა წერეთელი), ლისანდრე (ლევან კახელი) და ელენე (ანა ალექსიშვილი) მანეკენ-სავარძელში მოთავსებულები შემოსრილადებიან და სწორ ხაზზე განლაგდებიან. ფილოსტრატე (არჩილ სოლოლაშვილი) მათ წარუდგენს მაყურებელს, ისე, როგორც სატელევიზიო „თოქმოუბშია“ მიღებული. თეზესი-კინწურაშვილი კი აგრძელებს დესპოტი მამაკაცი-მმართველის როლის თამაშს. — „მე ხომ მახვილით მოგიპოვე; გული გატკინე“... — სიტყვებზე, იპოლიტას ძირს დაანარცხებს და ზედ დაანვება.

რეჟისორის ჩანაფიქრით, კახა კინწურაშვილის თეზესი-ობერონი „პატრიარქატის ღირსეული“ წარმომადგენელია, უხეში მამაკაცური სანყისის მატარებელი, რომლისთვისაც არც სიყვარულია უცხო და არც ეჭვიანობა. ბუბა გოგორიშვილის იპოლიტა-ტიტანია თუშცა თვითკმაყოფილი, მაგრამ მაინც ქალია, რომელიც გულუბრყვილოდ იჯერებს მამაკაცის წარმოთქმულ სასიყვარულო-სახოტო სიტყვებს. არჩილ სოლოლაშვილის ინტერაქტუალური ფილოსტრატე-პაკი — „შავი ანგლოზი“,

„პანი“, ობერონის „ემმაკუნა“ მსახური — სპექტაკლის ერთგვარი შემკვერელი და წამყვანია. დავით დოიაშვილმა შექსპირის პიესაში „რეალურ“ და „ირეალურ“ სამყაროში არსებული პროტოტიპი პერსონაჟები — თეზესი-ობერონი, იპოლიტა-ტიტანია, ფილოსტრატე-პაკი — ერთსადაიმთხვე მსახიობებს განასახიერებინა. პერსონაჟთა კოსტიუმები, ისევე როგორც სცენოგრაფია, დროის ფარგლებს მიღმაა. სადა, ლამაზი, ინტერმედიებში ფერადოვანი კოსტიუმები პერსონაჟთა ხასიათის მიმნიშნებელია. ის, რაც სცენაზე ხდება, ის, რის შესახებაც რეჟისორი გვესაუბრება, ყველა დროსა და ეპოქაში აქტუალური პრობლემებია. ქალის და მამაკაცის, ამ ორი საპირისპირო სქესის რთული ფსიქოლოგიური, სულიერი თუ ფიზიკური ჭიდილი, ჭეშმარიტი ფასეულობები და საზოგადოებაში გამეფებული სიცრუე, სიყალბე, უსამართლობა, მრუშობა, გაუტანლობა, მეგობრის დაღლატი, უფიცობა, ბოროტება... ეს ის თემებია, რომლებიც დავით დოიაშვილმა და სპექტაკლის შემქმნელებმა წინა პლანზე წამოსწიეს და მაცურებლის სამსჯავროზე გამოიტანეს.

სპექტაკლის სიუჟეტური ხაზი თითქმის უცვლელად მიჰყვება პიესას, უბრალოდ, რეჟისორმა გააკეთა კუპიურები, ზოგიერთი სცენა გააერთიანა, ზოგი შეამოკლა, პროლოგსა და ეპილოგს, როგორც უკვე აღვნიშნე, 66-ე სონეტი დაუმატა, მაგრამ ეს ყველაფერი ისე შეკრა და ქმედება ისეთ რიტმში მოაქცია, რომ შექსპირის ხუთმოქმედებიანი პიესა დაახლოებით სამ საათში ჩაატარა. თანაც იმდენად სანახაობრივია ეს ყველაფერი, რომ მაცურებელი მთლიანად ჩართულია სცენაზე მიმდინარე ქმედებაში. რეჟისორმა თანამედროვე ტექნოლოგიები და მოხმარების საგნები გამოაყენებინა სპექტაკლის გმირებს. მაგალითად, პირველივე ეპიზოდში, როდესაც ლისანდრესა და ჰერმიას ბედი ნყდება, ჰერმია სივარტეს სივარტეზე აბოლებს (ეგეოსი ყოველ ახალ მოკიდებულ სივარტეს ართმევს და უქრობს, როგორც ჭეშმარიტი მზრუნველი მამა), ელენესა და ჰერმიას ვიდეოტელეფონით საუბარი, ტელეფონის ჯიხური, შავი როიალი, ფერიების დედოფალი ტიტანია კი ობერონთან „ჩხუბის“ დროს ჰერონის შეიყნოსავს „ნერვების დასამშვიდებლად“. ამ შტრიხებით რეჟისორი პარალელს ავლებს წარსულსა და აწმყოს შორის, უფრო სწორად, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმ ფაქტს, რომ სპექტაკლში მონაწილე პერსონაჟები ყველა დროის წარმომადგენლები არიან.

სპექტაკლის, ისევე როგორც პიესის, ქმედების უმეტესი ნაწილი ობერონისა და ტიტანიას სამფლობელოში, ფერიებისა და ნიმფების მიერ მოწადაობებულ ტყეში, „ირეალურ“ სამყაროში ვითარდება. ამ ტყეში აღმოჩნდებიან შეყვარებული ჰერმია და ლისანდრე, როდესაც ეგეოსის (ჰერმიას მამის) უაზრო, „მამაკაცური



ახირების“ გამო მათ სიყვარულს საფრთხე დამუქრება. ეგეოსის „დაფინებული“ სურვილია თავისი ერთადერთი ქალიშვილი დემეტრიოსს გააყოლოს ცოლად. რატომ აირჩემა დემეტრიოსი, მგონი, თავად არ იცის, ვინაიდან ლისანდრე არაფრით: არც ოჯახით, არც გვარიშვილობით, არც სიმდიდრით ტოლს არ უდებს ეგეოსის „ჩრეულს“. უბრალოდ, მას ასე სურს და მორჩა! ეს მისი უფლებაა, ვინაიდან იმ ქალაქში, პირობითად „ათენში“ (ქალაქის სახელწოდებას არც პიესაში და არც სპექტაკლში განმსაზღვრელი მნიშვნელობა არა აქვს მინიჭებული), ვილაცას ოდესღაც ასეთი კანონები დაუმკვიდრებია, რომლის მიხედვითაც ქალი აბსოლუტურად უუფლებოა. აკი ეუბნება კიდევ თეზესი ჰერმიას: „ღმერთად უნდა დასახო მამა, მან გაგაჩინა ასე კარგი, ასე ლამაზი, შენ მისთვის სანთლის თოჯინა ხარ, მან გამოგძერწა და მის ხელთაა შენი ბედი: უნდა დაგტოვებს, უნდა — დაგშლის და გაქცევს ისევე არარაობად“.² რალაც მომენტში თავად თეზესი შეახეთქებს ამ უაზრო „კოდ-ექსების კრებულს“ კედელს, რალაც მომენტში კი ფეხითაც ჩანჩხლავს. ჰერმიას ბავშვობის მეგობარი, დემეტრიოსზე „გონების დაკარგვამდე“ შეყვარებული ელენე, თავისი ტრფობის სუბიექტს, ჰერმიასა და ლისანდრეს გაქცევის ამბავს ატყობინებს. მშვენივრად იცის ელენემ, რომ დემეტრიოსი ჰერმიას კვალდაკვალ გაჰყვება. თავის ალოგიკურ საქციელს კი უიმედოდ შეყვარებული ადამიანის ლოგიკით ხსნის: ამ შიკრიკობა-მსტოვრობის სანაცვლოდ, დემეტრიოსის სამადლობელ სიტყვებს ელის და თან „ადევნებას“ აპირებს, რათა „ფარული ჭკრეტი“ ჩაიკლას „მასთან ყოფნის უინი უშრეტი“. რეჟისორის ჩანაფიქრით, ლევან კახელის ლისანდრე მორიდებული, ქალთან მიმართებაში უინიციატივო ტიპაჟია. ჰერმიასა და ლისანდრეს სასიყვარულო ურთიერთობაში წამყვანი როლი ანა წერეთლის ჰერმიას აქვს მინიჭებული. დავით დოიაშვილმა აქ ხაზი გაუსვა ქალისა

2 შექსპირი უ. „ზაფხულის დამის სიზმარი“. თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად. თბ. „ხელოვნება“ ტ. II. 1985. გვ. 158.

და მამაკაცის თანამედროვე ურთიერთობების მოდელს — აქტიური ქალი და პასიური მამაკაცი. ლისანდრე მხოლოდ მაშინ ხდება ე. წ. „მარო“, როდესაც პაკი შეცდომით ქუთუთოებზე დააბკურებს ყვავილისგან დამზადებულ „სიყვარულის ნექტარს“. სპექტაკლში ლისანდრეს ელენე აღვიძებს. მაგიის ძალით სწორედ მისადმი აენტება ლისანდრეს სიყვარულის ვნებიანი ცეცხლი და დაეუფლება კიდევ ელენეს.

რეჟისორის ჩანაფიქრით, უხეში სქესობრივი კავშირი მყარდება ჰერმისა და დემეტრიოსს შორისაც. შავი კედელი იხსნება და ფიცარნაგზე შავი როიალი შემოგორდება. როიალს დემეტრიოსი უზის და შოპენს ასრულებს. როიალის თავზე ჰერმია მოთავსებულა. დავით დოიაშვილმა ორივე პერსონაჟი „არაფხიზელ“ მდგომარეობაში ჩააყენა. მთელი ამ ეპიზოდის განმავლობაში ისინი სვამენ, „ნარკოტიკულ აბებს“ ყლაპავენ. ე. წ. „გაბრუებული მდგომარეობა“ თითქოს გაუსაძლისი ტკივილის გაყურებაში ეხმარებათ. ამავე დროს მაყურებელში „ზიზლის“ გრძნობას იწვევს, ამ „გაბრუებულ“ მდგომარეობაში როიალზე გათამამებული სქესობრივი კავშირი. ორივე შემთხვევაში ქალები ეწინააღმდეგებიან მამაკაცებს, მაგრამ საბოლოოდ უთმობენ ძლიერ სქესს.

ინტერმედიების უმეტესი ნაწილიც ამ მოჯადოებულ ტყეში თამაშდება. იუმორი, სისხარტე, რაღაც მომენტებში ტრაგიკულობა აისახება დავით დოიაშვილის გადაწყვეტით ე. წ. მსახიობთა ეპიზოდებში. ამასთანავე, რეჟისორმა მათ რეალური სამყაროდან ირეალურში, და პირიქით, გადამყვანთა ფუნქცია დააკისრა. მაგალითად, გავისხენოთ მსახიობთა გამოჩენის პირველი ეპიზოდი. ლისანდრესა და ჰერმისა „გაპარვას“ დაამთხვია რეჟისორმა ქმედებაში მსახიობების შემოყვანა. თამაშდება ეპიზოდი „ჩემოდნებით“. ნახევრად ჩაბნელებულ სცენაზე, სიღრმეში შავი კედელია ნახევარტონებით განათებული, რაც მაყურებელზე ბურუსის შთაბეჭდილებას ახდენს. ჰერმისა და ლისანდრეს ჩემოდნები უჭირავთ ხელში, ამ დროს კედლის გასწვრივ შავ, ხელოსნების სამუშაო კომბინიზონების მსგავს უნიფორმებში გამოწყობილი პერსონაჟები ჩამწკრივდებიან, მათ შორის არის შეყვარებული წყვილიც. რიტმულად, მუსიკის თანხლებით, განმეორების ეფექტით ისინი ერთმანეთს აწვდიან ჩემოდნებს. ლისანდრე და ჰერმია უჩინარდებიან. შავებში გამოწყობილი პერსონაჟები კი მაყურებელს წარუდგენენ საკუთარ თავს: კომპა-დურგალი (ტატო ჩახუნაშვილი), პირამოსისა და თისიბეს ტრაგიკული სიყვარულის შესახებ ე. წ. „სპექტაკლის“ რეჟისორი; კოჭა-ხურო (ბადრი ბეგალიძვილი) პირამოსის როლის შემსრულებელი; სტირა-მესაბერვლე (ალეკო ბეგალიძვილი) თისიბეს განასახიერებს; კოხტაპრუნა-ხურო (ნატა ბერეჟიანი) ლომს წარმოაჩენს; კნაჭა-თერძი (გიორ-



გი ტორიაშვილი) მთვარეა; დრუნჩა-თოქმაჩი (გიორგი ბახუტაშვილი) კი კედელს წარმოადგენს. თეზევსისა და იპოლიტას ქორწინების დღისთვის ემზადებიან ხელოსანი-მსახიობები სპექტაკლის გასათამაშებლად. პერსონაჟთა შემსრულებელი მსახიობების თამაში, როგორც უკვე აღვნიშნე, რეჟისორის ჩანაფიქრით, კომიკურისა და ტრაგიკულის ზღვარზეა. მსახიობებმა შესანიშნავად გაართვეს თავი დასახულ ამოცანას. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში თვალ-ყურს ადევნებ „შემოქმედებითი წვით“ აღვსილ ადამიანებს, რომლებსაც უყვართ ხელოვნება, თეატრი. თავად ქმნიან პიესებს, თავად დგამენ და თამაშობენ. დავით დოიაშვილმა ტრაგიზმის ელემენტისა და მაგიურობის გასამძაფრებლად ერთი შტრიხი დაამატა. გიორგი ბახუტაშვილის დრუნჩა ფიზიკურად უნარშეზღუდულ, დავრდომილის ეტლს მიჯაჭვულ, პერსონაჟად აქცია. მსახიობების მიერ ტყეში რეპეტიციის დაწყებას პაკი ადევნებს თვალს. სწორედ მისი ჯადოსნობით დრუნჩა ფიზიკურად ნორმალურ ადამიანად გარდაიქმნება, ხოლო წარმოდგენის დასრულებისას, ფინალისკენ, როდესაც ხელოსანი-მსახიობები, მექორწილეების წინაშე სპექტაკლს გაითამაშებენ, საცოდავი დრუნჩა, რომელიც, რეჟისორის ჩანაფიქრით, დრამატურგიც გახლავთ, კვლავ ეტლს მიეჯაჭვება, ირეალურიდან რეალურ სამყაროს უბრუნდება. ხელოსანი მსახიობები ღონეს არ იშურებენ, რომ თეზევსის ქორწინების საზეიმო ნაწილში ღირსეულად წარსდგენენ სასახლის კარის წინაშე, ვინაიდან წარმატება მათი შემოქმედებითი მომავლის გარანტიაა. არაჩვეულებრივად გაართვეს თავი ახალგაზრდა მსახიობებმა რეჟისორის ჩაფიქრებული ინტერმედიების კონცეფციას. მაყურებლის მხრიდან მათ ე. წ. „ჰომერული“ სიცილიც და, იმავდროულად, თანაგრძნობაც დაიმსახურეს. შექსპირის პიესა არის „თეატრი თეატრში“. დავით დოიაშვილის ჩანაფიქრით, კი, ეს არის სპექტაკლი „თეატრში თეატრზე“. თავისი კონცეფციის ნათლად წარმოსაჩენად რეჟისორი მინიმალურ შტრიხებს მიმართავს. მაგალითად, კედელზე ვიდეოპროექტორის მეშვეობით შექსპირის ორიგინალ-

ური ტექსტის გაშვება, მანეკენ-სავარძელზე წიგნის მიმაგრება (რომელსაც მაყურებელი შექსპირის ერთ-ერთ ტომად აღიქვამს); კომპა, ე. წ. „სპექტაკლის“ რეჟისორი, რალაც მომენტში „მსახიობთა“ ვერ დამორჩილებით გაბრაზებული, სიტყვებზე - „ამას მაინც ეცით პატივი“, „უნიფორმაზე“ ელვას გაიხსნის, მაყურებელი კი მის მასიურზე შექსპირის ცნობილ პორტრეტს ხედავს.

შეუძლებელია არ აღინიშნოს სპექტაკლში ელენეს როლის შემსრულებლის ანა ალექსიშვილის წარმატება. ახალგაზრდა მსახიობმა შეძლო თავისი პერსონაჟის სულიერი და ფიზიკური სიღრმეების გადმოცემა, თანაც მსუბუქად, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე შეასხა ხორცი თავის პერსონაჟს. გმირის შინაგან განცდას რამდენიმე გარეგნული შტრიხი მიუმატა. მაგალითად, მისი ხასიათის გამომხატველი, ინტონაციისა და ბგერების შეწყობით, მაღალ რეგისტრებში წარმოთქმული „ჰო“. ეს ის შტრიხია, რომელიც მაყურებელს, წლების შემდგომაც, მუდამ გაახსენდება. აქვე მინდა აღვნიშნო თეზესის დღესასწაულის გამგებელის და პაკის როლის შემსრულებლის, არჩილ სოლალაშვილის შემოქმედებითი წარმატება. იუმორი, სევდა, ტრაგიზმი ერთდროულად ჩანს მის თამაშში. თანაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, იგი სპექტაკლის მამოძრავებელი ძალაა, მაყურებელთან დიალოგის წარმმართველი, სპექტაკლის ე. წ. „შემკვრელი“.

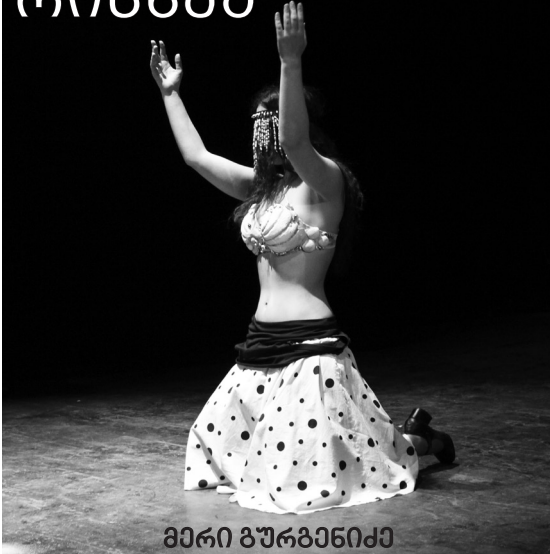
„(შუა) ზაფხულის ღამის სიზმარი“ — ტრაგიფარსი, დავით დოიაშვილმა, შეიძლება ითქვას, ტრაგიკულად დაასრულა. დასრულდა თეზესის კარზე გამართული წარმოდგენა. ფიცარნაგი იხსნება. აქ „მსახიობებმა“ პირამოსისა და თისიბეს ტრაგიკული სიყვარულის ისტორია გაითამაშეს, რომელიც პირამოსის თვითმკვლელობით „დაგვირგვინდა“. შავებში გამოწყობილი ფილოსტრატე, შავი სათვალთ, საკუთარ მანეკენ-სავარძელში ზის, რომელზეც, სხვა ნივთებთან ერთად, წიგნია მიმაგრებული. ისევე როგორც პროლოგში, ხელში კვლავ მიკროფონი უჭირავს. ფიცარნაგზე, გახსნილი „ორმოს“ წინ ეგეოსია „კანონების წიგნით“ ხელში. დასრულდა ყველაფერი. თეზესმა — იპოლიტაზე, ჰერმიამ — ლისანდრეზე, ელენემ — დემეტრიოსზე იქორწინეს. ეგეოსი სასონარკვეთილია. ყველაფერი, რისიც სჯეროდა, გაცამტვერდა, დაიმსხვრა. ამიტომაც, თვითმკვლელობის გარდა, არაფერი დარჩენია. თავის ცხოვრებას კი 66-ე სონეტით ასრულებს: „ყველაფერთი დაღლილს სანატრელად სიკვდილი დამირჩა“. „რადგან“ — ზანს აძლევს ფილოსტრატე — „მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება“, „რადგან“ — „არარამ შეიფერა ძვირფასი ფარჩა“, „რადგან“ — „სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება“, „რადგან“ — „უღირსებს უსამართლოდ დაადგეს დაფნა“, „რადგან“ — „მრუშობით

შელახულა უმანკობა“, „რადგან“ — „დიდებას სამარცხვინოდ უთხრიან საფლავს“, რადგან — „ძლიერი დაიმონა კოჭლმა დროებამ“, „რადგან“ — „უნმინდეს ხელოვნებას ასობენ ლახვარს“, „რადგან“ — უვიცი და რეგვენი ბრძენობს ადვილად“, „რადგან“ — „სიმართლე სისულელედ ითვლება ახლა“, „რადგან“ — სიკეთე ბოროტების ტყვედ ჩავარდნილა“. „ასე დაღლილი ამ ქვეყნიდან გაქცევას ვარჩევ“.

რადგან, რადგან, რადგან... პერსონაჟი, რომელიც დავით დოიაშვილის სპექტაკლში თავს იკლავს, არ არის მხოლოდ უაზრო ახირების მსხვერპლი ეგეოსი. ეს პერსონაჟი ყოველი ჩვენგანის სულის ყივილია... რადგან... თანამედროვე ყოფაში, ცხოვრებაში იმდენი კითხვის ნიშანი ჩნდება... რადგან... იპოლიტა-ტიტანია არ არის საბოლოოდ დარწმუნებული თეზესი-ობერონი უყვარს თუ ვირისყურება კოჭა; რადგან... ჰერმიას, ლისანდრეს, ელენესა და დემეტრიოსსაც ეჭვები ღრღნით. რადგან... თეზეს-ობერონსაც ვერ გაურკვევია, საბოლოოდ რა უნდა... ცხოვრებაზე ე. წ. „ქილიკი“, თუ „ჭეშმარიტი“ სიყვარული. რადგან... ამ ყველაფრის ავან-ჩავანი, ბატონ-პატრონი, წარმმართველი ბოროტი ძალა ფილოსტრატე-პაკია, რომელიც ხან ჯადოქარი, ხან საყვარელი „პანია“, ხან მაყურებელთან კავშირის, დიალოგის დამამყარებელი „სასაცილო“ პერსონაჟია... სინამდვილეში, იქნებ, ადამიანთა „სულთამყრობელი“ ბოროტი ძალაა???

P.S. მოგეხსენებათ, ვასო აბაშიძის მუსიკისა და დრამის სახელმწიფო თეატრს სცენა და დარბაზი არა აქვს. დაახლოებით 20 წლის წინ დაწყებული რემონტი ჯერაც არ დასრულებულა. თავისუფალი საქართველოს ვერცერთმა მთავრობამ სახსრები ვერ გამონახა, ყოველ მათგანს „უფრო მნიშვნელოვანი“ პრობლემები ჰქონდა მოსაგვარებელი... დავით დოიაშვილმა ამ რამდენიმე წლის წინ გამოსავალი მოიხაზა და სცენაც და დარბაზიც თეატრის ფოიეში განათავსა. და, ასე, ფოიეში თამაშობენ დღემდე სპექტაკლებს. ეს, რა თქმა უნდა, ბევრ პრობლემას ქმნის, წინა პლანზე აკუსტიკის პრობლემა დგას. ფოიეში, როცა საუბრობ, ექსპერტი აკუსტიკის გამო, ე. წ. გუგუნის ხმაა. ამიტომაც, მსახიობთა მეტყველების თითქმის 80% პროცენტი „იყლაპება“ და არ ისმის. მით უმეტეს, თუ ამფითეატრის მსგავს მაყურებელთა დარბაზში, გვერდითა ნაწილში მოგინია ჯდომა, ჩათვალე, რომ პიესა, ტექსტი თუ არ იცი, სპექტაკლი ისე დამთავრდება, რომ ვერაფერს გაიგებ... ნამდვილად გულდასაწყვეტია, რომ ასეთი მნიშვნელოვანი სანახაობა, როგორცაა „(შუა) ზაფხულის ღამის სიზმარი“ კუსტარულად გაკეთებულ დარბაზში თამაშდება.

კალიბანის რისხვა



მარი გურბანიძე

„მეცხრამეტე საუკუნის სიძულვილი რეალიზმისადმი კალიბანის რისხვა იმის გამო, რომ საკუთარ სახეს ხედავს სარკეში. მეცხრამეტე საუკუნის სიძულვილი რომანტიზმისადმი კალიბანის რისხვა იმის გამო, რომ საკუთარ თავს ვერ ხედავს სარკეში“ — ოსკარ უაილდი.

რას დაინახავდა დღეს კალიბანი თავის სარკეში, როდესაც სიძულვილი რეალიზმისადმი ჩვენ არ გაგვაჩნია, ჩვენ საერთოდ არ გავაჩნია რეალისტური გამომსახველობა, არც რომანტიზმით ვსარგებლობთ დიდად და წარსულში არ ვიქექებით ელემენტარული მიზეზის გამო — ჩვენ ხომ წარსულს მხოლოდ წარსულის, უკვე ჩავლილის გამო ვინონებთ და ვეგუებით.

იყო დრო, ვამბობთ ასე, მაგრამ ეს დრო როდის იყო, მე ნამდვილად არ მახსოვს. მახსოვს, რომ მუდმივად ვამბობ — იყო დრო და უბრალოდ ისტორიას ვენდობი. ისტორიას, რომელსაც ახსოვს ქართული თეატრი, ქართული რომ იყო. ისტორიას, რომელსაც ახსოვს, თეატრი თეატრი რომ იყო და ისტორიას, რომელსაც ახსოვს, რისთვის იყო თეატრი, რომელიც ნამდვილად იყო.

დღეს კი...

ვწერ იშვიათად იმიტომ, რომ ხშირად უარყოფითს ვწერ, რადგან იშვიათად ვნახულობ სპექტაკლს, რომელზეც დადებითს დავწერ. მე კი არ მინდა ვწერო იმიტომ, რომ ვწერო და ისიც უარყოფითი. ერთმა კრიტიკოსმა პირად საუბარში გამიძახა — ამ ბოლო დროს სპექტაკ-

ლებზე იშვიათად დავდივარ, რადგან ხშირად სპექტაკლებს ვერ ვნახულობ.

მართლაც, აღარ მახსოვს, როდის ვნახე სპექტაკლი კარგი? არა, სპექტაკლი როდის ვნახე, აღარ მახსოვს, კარგსა და ცუდზე არაფერს ვამბობ. სპექტაკლი თავისი სათქმელით, იდეით, მსახიობთა პროფესიული თამაშით და არა ტაშფანდურობით, პრობლემით, მოქმედების ლოგიკური განვითარებით, ამბით, კონფლიქტით, დასაწყისით და დასასრულით.

მიდისარ და ინყება სულის და ხორცის განწვალება სცენასა თუ მაყურებელთა დარბაზში. ინყება სრული გაუგებრობა. ადრე თუ ვფიქრობდი, რომ ვილაცხვებოდა არსებობდა მზა თარგი, რომლის მიხედვითაც ერთნაირ სპექტაკლებს ქრიდნენ, სადაც მხოლოდ ავტორთა, მსახიობებისაც კი არა, სახელები იცვლებოდა, სხვა დანარჩენი უცვლელი მუდმივობა რჩებოდა. დღეს, ჩემდა საუბედუროდ, ვფიქრობ, რომ ეს თარგიც აღარ არსებობს და სრულ შემთხვევითობასთან გვაქვს საქმე.

ასეთი სრული შემთხვევითობა დამხვდა სპექტაკლ „ჰამლეტი“ მარჯანიშვილის დიდ სცენაზე. დიდ სცენას ხაზგასმით აღვნიშნავ, რადგან აქაც თუ ესეც სერიოზული გაუგებრობაა. არ მესმის და ვერ ვხვდები, რა საჭირო იყო სპექტაკლის დიდ სცენაზე წარმოდგენა, თუ სპექტაკლის სცენოგრაფიით (ლევან წულაძე) ის პატარა სცენის სივრცეშიც მშვენივრად გაიმართებოდა.

ჰო, „მშვენივრად“ ცოტა უადგილო სიტყვაა, მესმის, მაგრამ ეს სპექტაკლის შეფასებას ნამდვილად არ ეხება.

ცხვირნინ, ოლონდ პირდაპირი მნიშვნელობით, სადაც იმის იქით ვერაფერს ხედავ, არ ჩანს, რადგან არ არის არაფერი. შავ კუბში, ესეც პირდაპირი მნიშვნელობით და აურაცხელ ბოლოში, ნისლის სახით წარმოდგენილში, ხარ მოქცეული და უყურებ ტრაგედიას უგმიროდ. ლორთქიფანიძისეული გაგებით არა, გმირის გარეშე არსებულ ტრაგედიას. მაგრამ ტრაგედიას ნამდვილად უყურებ. ოლონდ შექსპირისეულს არა, უყურებ ქართული თეატრის ტრაგედიას. მსახიობებს ამ გაუგებრობაში მოხვედრილებს, უყურებ შექსპირს გაუგებრად გაგებულს და ფიქრობ, როგორ გაექცე ამ გაუგებრობას.

გასაქცევი არსით არის. მისჯილი გაქვს ჯდომა სცენაზე? დარბაზში? თუ სად?

შედიხარ სპექტაკლზე კულისების მხრიდან? დარბაზში? სცენაზე?

ირგვლივ ბოლია, ყელში გიჭერს, თვალები გენვის და ნისლში ხედავ ელსინორას?

ნისლში მოჩანს წყლის ნაპირი, სადაც რეზინისჩექმებიანი ორი მეთევზე (ჯ. კილაძე, ნ. დოლონაძე) ბოთლში ქალაღდგაჩრილ წერილს კითხულობენ. ის, რომ რეზინის ჩექმებია ჰამლეტში, კარგი, წყლის სანაპიროა და სადაც სანაპიროა, იქ მეთევზეცაა. ის, რომ ბოთლში ნაპოვნ წერილს კითხულობენ, ესეც გავამართლოთ და ვთქვათ, რომ რადგან სანაპიროა და რადგან მეთევზეები არიან, ეს ბანალური ხერხი რეჟისორის ფანტაზიის ნაყოფია. ის, რომ წერილი აუცილებლად წყალში უნდა ცურავდეს, ვთქვათ, რომ ჰამლეტის ბოლო ფრაზამ უბიძგა რეჟისორს ამ გადაწყვეტისკენ, რომელიც სიკვდილის წინ მისი ისტორიის მოყოლას თხოვს ჰორაციუსს. თუ თხოვს, რატომაც არა, ის აუცილებლად ბოთლში უნდა ჩაიდოს და წყლის ტალღებზე იცუროს, რომ შემდგომ რომელიმე ნაპირზე გამორიყული მეთევზეებმა ქვეყნიერებას საიდუმლოება ამცნოს. მაგრამ როდის? იმავე დღეს, იმავე წუთს და იმავე წამს იდება ბოთლში და წყალში ეშვება ჰამლეტის ამბავი? ვთქვათ, სპექტაკლის ეს დასაწყისი ამბის დასაწყისია და ეს გაურკვეველი რეზინისჩექმებიანი მეთევზეები უკვე მომხდარ ამბავს გვიყვებიან, ე.ი. ჩვენს თვალწინ ტრაგედიას წარმოგვიდგენენ, სადაც თავად მაყურებელთა ან მსმენელთა რანგში გამოდიან, უფრო სწორედ, უნდა გამოდიოდნენ, მაგრამ მთელი სპექტაკლის მსვლელობის მანძილზე ისინი რომ მხოლოდ მკითხველნი, ამბის მოხრობელნი, მსმენელნი, მაყურებელნი არ არიან და უფრო მეტიც თავად რომ გილდერსტენის, როზენკრანცის, მესაფლავის როლებს და ტექსტს კითხულობენ. თამაშობენო ვერ ვიტყვი ვერანაირად. ეს როგორ ავხსნა, როგორ გავამართლო, რომ მესაფლავეა რეზინისჩექმებიანი მეთევზე, რომ როზენკრაცი და გილდერსტენი, რომლებიც საერთოდ არ არსებობენ სპექტაკლში, ამ მეთევზეებს ჩაუნაცვლებიათ. თუმც ჩანაცვლებაც არ ეთქმის, საერთოდ, ვინ არიან, რა უნდათ ამ მეთევზეებს, რატომ დაბოდილობენ ამ სანაპიროზე და რატომ არიან ასე ახლოს რეზინისჩექმებიანი უბრალო მეთევზეები დანიის პრინცთან ან ხელმწიფესთან ან დედოფალთან. იერარქიულ პრობლემას და მის საფეხურებს როდი ვითვლი და ვეხები. იდეურ და აზრობრივ პრობლემაზე ვსაუბრობ. მართლაც, რა არის ეს. ახალი ხედვა, ახალი ინტერპრეტაცია?

კალიბანის რისხვამ, როგორც ჩანს ჩემზე იწინა თავი და მთელი ძალით ამოქმედდა სპექტაკლის მსვლელობის და მისი დამთავრების შემდეგ. მაგრამ მაინც არ ვფიქრობდი ჰამლეტზე წერილის დანერას, თუ არა მარჯანიშვილის სხ-

ვენზე წარმოდგენილი სოხუმის თეატრის ახალი სპექტაკლი „კინკასის უცნაური გარდაცვალება“.

საინტერესო რეჟისურას, იდეას, სათქმელს, დეტალურად დამუშავებულ და წერილმან ნიუანსებში გააზრებულ თითოეულ სახეს წილად ხვდა პატარა სივრცე, რომელიც მართლა პატარაა ამ სპექტაკლისთვის, ამ სათქმელისთვის, ამ რეჟისურისთვის მაშინ, როდესაც დაპატარავებულ დიდ სცენაზე „ჰამლეტის“ განწვლვას უთმობენ ადგილს. არა, ეს პროტესტის გრძნობა ნამდვილად არ გამიჩნდებოდა ჰამლეტი თუ არა, ბოლოს და ბოლოს დიდი სცენა მაინც რომ მეხილა. თუმცა რაც ვნახე, იმას რა ეთქმის, ესეც არ ვიცი. სამაგიეროდ ვიცი, რომ სოხუმის თეატრი, ამდენი წელია შენობის გარეშე არსებული. იბრძვის საკუთარი თეატრის გადასარჩენად და ხან რომელ სივრცეში და ხან რომელში მაინც ახერხებს სპექტაკლის ჩვენებას. შეიძლება ყველას ერთნაირი ხარისხისას არა, მაგრამ ინარჩუნებს სწორ მიდგომას თეატრის მიმართ.

არც ამჯერად შეუცვლია თეატრს თავისი მიდგომა და გოგა თავაძის ამ სპექტაკლით კიდევ ერთხელ დააფიქსირა თავისი პოზიცია. მსჯელობა იმაზე, თუ რა დანიშნულება აქვს თეატრს, ვიცი, რომ ძალიან შორს წამიყვანს, მაგრამ მაინც უნდა ვთქვა და მაინც უნდა ვიკითხო — თუ კალიბანის რისხვა რეალიზმისადმი სიძულვილია მხოლოდ საკუთარ თავთან მსგავსების გამო, ხოლო რომანტიზმთან — მიუმსგავსებლობის გამო, პოსტმოდერნიზმის ნახვისას კანიბალს რა დაემართებოდა?

მერწმუნეთ, სარკე გაიბზარებოდა სირცხვილისაგან.

თურმე პოსტმოდერნიზმია, რომ მიხეილ თუმანიშვილი მოკვდა, ხოლო „რობერტ სტურუა კუს ნაბიჯებით ვითარდება“. პოსტმოდერნიზმია, რომ თეატრის დანიშნულება რაოდენობრიობაშია და არა ხარისხში. პოსტმოდერნიზმია, რომ დარბაზი სავსეა, მერე რა თუ სპექტაკლში არაფერია სათქმელი და სპექტაკლიც არაფერია. ბოლოს და ბოლოს არაფერიც ხომ ფერია, ესეც პოსტმოდერნიზმია. და მაინც...

გარდა იმ პროტესტის გრძნობისა, რაც მარჯანიშვილელთა სპექტაკლმა წარმოშვა ჩემში და ეს პროტესტი, პირველ ყოვლისა, სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტით იყო გამოწვეული, მე რეჟისორის მიმართ მაინც ყველაზე ნაკლებად მიჩნდება კალიბანისეული რისხვა. არსებობს მოარული აზრი თეატრალურ სივრცეში — ყველა მსახიობს ჰგონია, რომ ჰამლეტს ითამაშებს. როგორც ჩანს, დღეს ამ აზრის ახალ ფორმულირებასთან გვაქვს საქმე — ყველა რე-

ჟისორს ჰგონია, რომ, ჰამლეტს დადგამს. გასაგებია, რომ ეს ხუმრობაა, რომელიც ნაწილობრივ სიმართლეს შეიცავს, გასაგებია, რომ ეს ოცნებაა და ისიც გასაგებია, რომ ოცნებას კაცი არ მოუკლავს. მაგრამ სანამ სხვები სხვებს ფუჭი ოცნებების ახდენაში ეხმარებიან, იქნებ რეალური მეოცნებე ხალხისთვის მიგვეხედა? ბოლოს და ბოლოს, ერთხელ და სამუდამოდ გავბედოთ და ვუთხრათ და ვთქვათ სიმართლე. გავბედოთ და ვთქვათ, რომ კოჭლი კოჭლია და ბალეტის ცეკვას ვერასდროს შეძლებს და რომ სიცოცხლე არ სრულდება მისთვის და რომ არსებობს სფეროები, სივრცეები, სადაც საკუთარ ოცნებაში უფრო თავისუფლად ინავარდებენ. იქნებ ადამიანურობის თამაშს ხანდახან, თუ ხშირად არა, საქმისთვის მიგვეხედა, თორემ დაგვექცა თეატრი თავზე და სხვათა შორის აკადემიური თეატრი.

ვიცი, უფრო სწორედ შეიძლება სასწრაფოდ მოიძებნოს, ამას კი არც დიდი დრო სჭირდება და არც დიდი ძალისხმევა, ოპონენტები და არგუმენტები, რომლებიც ასევე ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე დამინერენ, ჩამომითვლიან ციფრებს გაყიდული ბილეთების შესახებ, ანშლაგით ჩატარებულ სპექტაკლებს.

მესმის, ვიცი, გამიგია, მაგრამ ასევე მესმის, ვიცი და გამიგია, რომ თუ საქართველოში ყველაზე რეიტინგული „პროფილია“, სპექტაკლზე დასწრების რეიტინგიც ამ მაყურებელთა რაოდენობით განისაზღვრება? მაშინ მე ვიცი, რადგან ჩემთვის ასევე უსწავლებიათ, რომ ხელოვნებაში და არა მხოლოდ ხელოვნებაში მთავარია ხარისხი და არა რაოდენობა. მთავარია როგორ? და არა რამდენი? ყველასთვის გასაგები და ყველასთვის მისაღები შეიძლება იქცეს ხელოვნების ნიმუშად?

რაც შეეხება საერთაშორისო წარმატებებს, გასტროლებს, სტატიებს სასიქადალოს, ხობაშესხმულებს. ევროპის აღფრთოვანება და აღტაცება თუ ისეთივეა როგორც მისი აღშფოთება და შეშფოთება, რომელიც საბოლოოდ არაფერს ცვლის და არაფერს მიცვლის ჩემს სამშობლოში, მაშინ მე ვიტყვი, რომ მე ვარ აღშფოთებული და შეშფოთებული მათი აღტაცებით ისევე, როგორც ისინი არიან საკუთარი შეშფოთებით აღფრთოვანებულები.

შეიძლება ამტკიცონ და მიმტკიცონ, რომ მხატვარი სპექტაკლში მხოლოდ კოსტუმების შემქმნელია და სპექტაკლის სცენოგრაფია რეჟისორის (და არა რეჟისურის) პროფესიის შემადგენელი არა, აუცილებელი და პირდაპირი პროფილია. შეიძლება ამტკიცონ, მაგრამ შეუძლიათ? შესაძლებელია ამის მტკიცება?

ყველა იმ ჩამოთვლილ მიზეზებს და პრობლემებს იქით, რომელმაც ამ სტატიის დაწერა გადამაწყვეტინა, არის კიდევ ერთი პრობლემათაგანი — ბანალური ჭეშმარიტებაა, რომ თეატრის რეპერტუარი მეტყველებს მის სახეზე და არა მხოლოდ სახეზე, მის სათქმელზეც. ამ ორი სპექტაკლის მაგალითზე ეს ჭეშმარიტება მის ბანალურობაზე მეტყველებს თუ არა არ ვიცი, მაგრამ ჭეშმარიტებას რომ ნამდვილად წარმოადგენს, ეს ნამდვილად ვიცი. ისიც ვიცი, „ჰამლეტი“ რომ ყველას გვაქვს ნაკითხული და არა მარტო ნაკითხული, თითქმის ზეპირად ვიცი. კიდევ კარგი, რომ ვიცი, თორემ სპექტაკლის შემხედვარე ვერაფერს გავიგებდით. მაგრამ რამდენადაც კარგად ვიცი და ისიც ზეპირად, იმდენად ზუსტად ვხვდებით, რომ შექსპირთან ვერ ვხვდებით. მაშინ სად ვხვდებით და საერთოდ, ვისთან ან რასთან გვაქვს საქმე.

ყველა ნაკითხულს, ყველა ნანახს და მოსმენილს შორის, რაც „ჰამლეტის“ გარშემო გამიგია მამის აჩრდილთან დაკავშირებით, აჩრდილი ყველა გაგონილში, ნაკითხულში, მოსმენილში თუ ნანახში — აჩრდილია, მამის აჩრდილი. სადაო, საინტერპრეტაციო, ნოვატორული და ახალი, სხვა რამ შეიძლება რომ იყოს, არის და იქნება მამის აჩრდილთან დაკავშირებით.

მამის აჩრდილი, მამის აჩრდილია. მერე რა, რომ ჰამლეტი ჰქვია. და სწორედ იმიტომ, რომ ჰამლეტი ჰქვია და სწორედ იმიტომ, რომ მამის აჩრდილია, სწორედ ეს განაპირობებს იმ შექსპირისეულ სიღრმეს, მის ფილოსოფიურ აზრს და კონტექსტს, შვილი-ჰამლეტის ფსიქოანალიტიკურ ხაზსაც. არათუ უნდა, აუცილებელია მამის აჩრდილი თავის ადგილას და აჩრდილად დარჩეს პიესაში. მაგრამ, რადგან ბევრი რამ არის ამ ქვეყანაზე საკვირველი, რომელიც „ფილოსოფოსებს სიზმრადაც კი არ დასიზმრებიათ“, თურმე ნუ იტყვით და მართლაც არ დასიზმრებიათ. არა, შექსპირი მართლა გენიოსია. თორემ აბა სხვაგვარად როგორ გამართლდებოდა ჰამლეტი-მამის აჩრდილის ჰამლეტი-შვილის ორეულად ქცევა თუ გადაქცევა მარჯანიშვილის დიდ სცენაზე. დიდ სცენას კიდევ ერთხელ ვუსვამ ხაზს. ჰამლეტი მამა უგულვებელეყავით, უარი ვთქვით მამაზე, თუნდაც აჩრდილის სახით არსებულზე. სამაგიეროდ ჰამლეტი გავაორეთ, ორად გავხლიჩეთ, გაუგებრობა წარმოვშვიტ — ერთი ჰამლეტი ორად არსებული თუ ორი ერთში — ტვიქსი?

და დადის ორი ჰამლეტი (როინიშვილი, პაპუაშვილი) სცენაზე ხანდახან მრავლობით პირში მოლაპარაკე. სუპერთანამედროვე ჩაცმულობით — თეთრი პერანგით, ზემოდან ჟილე-

ტით, ჩამოგდებული „პადიაშკებით“, ჩექმებში ჩატანებული უბეჩამოგდებული შარვლით ე.წ. „ჩაჩებით“. ერთი შავი „ლენონები“ აკლია თვალებზე და თბილისის ქუჩებიდან გადმოსული „სიმპატიური ტიპი“ იქნებოდა ჩვენი ჰამლეტი.

პარალელი ვისოცკისთან — მას ჯინსები და შავი სვიტერი ეცვა ლუბიმოვის სპექტაკლში, მაგრამ ის იმ ეპოქის ჰამლეტი იყო, იმ თაობის ტკივილით და სათქმელით. დღეს მე ნაკლებად ვხედავ ქალაქის ქუჩებში ზოგადად, ჰამლეტს და თან ასეთი ტიპის ჰამლეტს, საუბედუროდ. და რომ იყოს და რომც დადიოდეს და მე ვერ ვხედავდე, მას თავისი სათქმელი და ტკივილი უნდა ჰქონდეს, რომ მოჰქონდეს. სპექტაკლში სრული გაუგებრობაა და ვის რა ამოცანა და ფუნქცია აქვს, ვერაფრით გაიგებ, ვინ რისთვის იღვწის და რისთვის იხარჯება ბოლომდე, გაუგებარი რჩება.

რატომ დატანტალავს (ზუსტი სიტყვაა) ჰერტრუდა (ეკა ჩხეიძე) ფეხშიშველი, იმიტომ რომ სანაპიროა? რატომ შიშვლდება წელს ზევით, თუნდაც ზურგით? ეს აუცილებლობაა? მაგრამ რატომაა აუცილებლობა, თუკი ეს აუცილებლობა სპექტაკლში არ იკვეთება, არ იკითხება? დღეს აუცილებლობაა, სცენაზე ერთი მსახიობი ნაწილობრივ მაინც შიშვლდებოდეს სცენაზე? ეს თანამედროვე თეატრის მოთხოვნაა? თანამედროვეობა სიშიშვლეშია? თუ სიშიშვლეა, უკვე თანამედროვეობაა? ან რატომ ესწრება ჰერტრუდა, თუმცა დასაწყისში, კლავდიუსის ბოროტ ჩანაფიქრს მისი შვილის მოკვლის თაობაზე? ეს ჰერტრუდაა თუ ლედი მაკბეტი? პიესები ან როლები ხომ არ აგვერია შემთხვევით? ან ეს წყალი რა უბედურებაა თავზე რომ ესხმება ჰერტრუდას შვილთან საუბრის სცენაში. ცივი წყლით განუწული (ეჭვი მეპარება, თბილ წყალს ასხამდნენ, ეკა ჩხეიძის შეფასებებიდან გამომდინარე) აკანკალებული, ჭეჭა-ქუხილის ქვეშ ხელოვნურად წარმოშობილი დრამატიზმია? ან რატომ კლავს ჰერტრუდა ოფელიას? რამდენიც არ უნდა მიმტკიცონ ჩემი არასწორი ხედვის შესახებ — ფაქტი ფაქტია! მაშინ, როდესაც გაგიჟებული ოფელია სცენის სიღრმისკენ (სიღრმე აქაც პირობითადაა ნახსენები, თორემ სად არის სიღრმე ან სივრცე) მიემართება, ჰერტრუდა, სავარაუდოდ, მისი მოსასხამით დაჭერას ცდილობს, მაგრამ სწორედ ამ მცდელობის შედეგად ოფელიას მოსასხამი ჰერტრუდას ხელში რჩება, ოფელია კი წყალში ხვდება. ხოოო! ჩანაფიქრში ეს ალბათ ასე უნდა ყოფილიყო. მაგრამ სპექტაკლში ეს მიზანსცენა ისე ვითარდება, ჰერტრუდას ხელის კვრას უფრო ემსგავსება, ვიდრე მის მოსასხამზე ჩაბლაუჭებას. თუმცა, ეს

მოსასხამიც რა ჯანდაბაში უნდოდა ჰერტრუდას, ამასაც ვერ ვხვდები?

ბოლოს და ბოლოს — ამაზე ვინმე პასუხს გამცემს?

ბოლოს და ბოლოს — ამაზე ვინმე პასუხს აგებს?

ალეკო მახარობლიშვილს (პოლონიუსი) და მახო აბულაძეს (კლავდიუსი) პირადად მე ვუხედი ბოდიშს, რადგან უხერხულია ჩემთვის, მათი შემოქმედებიდან გამომდინარე, ამ ჭრილში მათი როლების განხილვა.

ყველა იმ „ახალი“ ინტერპრეტაციის მიღმა თუ გვერდით, ჰამლეტის ყველა „ნოვატორული“ მიგნებების მიღმა თუ გვერდით, ჩემთვის ამ სპექტაკლით საკმაოდ საგულისხმო რამ გამოიკვეთა საბოლოოდ.

როგორც არ უნდა ვიცავდეთ ფარდობითობის თეორიას და კვანტური ფიზიკის მიმდევრები ვიყოთ, სამყაროში მაინც „რალაც“ მოქმედებს, რომლის გამომწვევ მიზეზებსაც შეიძლება ვერ ვხვდებით, მაგრამ შედეგი, ფაქტია, რომ არ აყოვნებს.

შედეგი კი ის არის, რომ „ჰამლეტი“ მამა არ არის და რატომ არ არის მამა — აი ეს არის საგულისხმო ჩემთვის.

შემთხვევითია თუ კანონზომიერი?

შემთხვევითია, რომ სოხუმის თეატრის სპექტაკლი სწორედ ამ ჭრილში, ამ სათქმელით, ამ პრობლემით განიხილება, სადაც კინკასი მამის განზოგადებული სახეა.

შემთხვევითია, რომ ეს ორი სპექტაკლი დღეს თავის სათქმელს, თავის პოზიციას, თავის დამოკიდებულებას ამჟღავნებს მამის, როგორც ისტორიის მიმართ.

პირველის შემთხვევაში თუ ადამიანისთვის სიამოვნების მინიჭება, მხნეობის შთაბერვა პირდაპირი მნიშვნელობითაა გაგებული (იქვე გახსნილი რესტორანიც რომ არ მივათვალოთ, სადაც სიამოვნებაც დიდი დოზითაა და მხნეობაც) — შემთხვევითი სიკვდილია მამის მკვლელობა, მამის არარსებობა თუ კანონზომიერება?

უმამოდ დარჩენილი ჰამლეტი, მამის აწრდილსაც დაშორებული გაორებული, მეორე „მეს“ იმედად დარჩენილი, სრულ გაუგებრობაში აღმოჩენილი.

რა ფასეულობები მოაქვს უმამოს, რა სურს, რა უნდა, რისთვის იბრძვის, თუკი იბრძვის საერთოდ. უპოზიციობის პოზიციია? შემთხვევითობა? კანონზომიერება? თუ როგორც გენებოთ — სრული თავისუფლება.

სოხუმის თეატრის სცენაზე კი კინკასი წყალია ოხერი (მ.ბრეკაშვილი) გარდაიცვალა. მისი

გარდაცვალება უცნაურია თავისი დაუდგენელი დროის, გარემოების და განვითარებული მოვლენებიდან გამომდინარე. კინკასი იგივე ჟოაკინ სოარეს დე კუნია — ყოფილი კანტორის ყოფილი წესიერი თანამშრომელი, ერთ დღეს ტოვებს წესიერ ცხოვრებას — სამსახურს, ოჯახს, შვილს, შვილიშვილებს, სიძეს ე.წ. კეთილდღეობას და მიდის იქ, სადაც უსასრულოების სასრულია თავქარიანობა, თავანყვეტილი ღრეობა თავის არსებობა. იქ, სადაც არაყი „კაშასა“ მუდმივი საძებნია, მაგრამ მუდმივად ნაპოვნია მისგან მიღებული სიამოვნება. იქ სადაც თეძოგანიერი კიტერია (ჯ. პაკელიანი) სიყვარულზე მეტია და საყვარელზე ნაკლები, სადაც მარია-კლარას (ლ. კაცია) ნამღერი სამბა ზღვის ტალღებზე ხმაურიანია და ენერგიული, სადაც მანანალა ლოთებისთვის — კურიოსთვის (პ.კიკვაძე), მეტისისთვის (გ. გასვიანი), კაპრალი მარტინისთვის (ვ. მოსიძე), სოლიტერისთვის (ზ. ასანიშვილი) მამაა ღმერთად ქცეული თუ ღმერთია — მიწაზე კაცად განსხეულებული.

სწორედ ამ მამა-ღმერთის ცხედართან მუხლდამხობილი, თავჩაქინდრული და თვალდახუჭული მანანალები სრული მედიტაციის მოლოდინში ცდილობენ აღავლინონ ლოცვა, რომელიც, თურმე, არ იციან. პირველად უხერხულ და სასაცილო სიტუაციაში მყოფნი ათას სისულელეებს როშავენ ლოცვის მაგივრად. მაგრამ სურვილი თავად ლოცვისა, თავად სურვილი ლოცვისა ჭეშმარიტ სიტყვებს წარმოათქმევინებთ. ვინ არის მათთვის კინკასი — გუშინ ძონძებიანი ფილოსოფოსი, ბაიელ მანანალათა მეფე, მაგრამ ცოცხალი. დღეს კი მკვდარი და ისიც ახალ კოსტუმში და ფეხსაცმელში გამოწყობილი. დაუჯერებელია მათთვის მამის სიკვდილი. უფრო მეტიც, დაუჯერებელია მისი ასეთი სახეცვლილება, ასე ვთქვათ მეტამორფოზა — ძონძებიდან კოსტუმამდე. მამა არ კვდება, არ უნდა კვდებოდნენ ღმერთები მათ ესე იციან და ასე სწამთ. სწამთ რამეთუ იციან, ხოლო ისეთი სწამთ როგორც იციან — კინკასი ძონძებიანი ფილოსოფოსია, მანანალა მამაა მანანალათათვის. სწორედ ამიტომ ხდის კოსტუმს ვ. მოსიძის კაპრალი მარტინი, ხოლო ფეხსაცმელს — პ. კიკვაძის კურო. სწორედ ასეთი მამის ხსოვნას უნდა სცენ პატივი და სწორედ ამ ხსოვნას უნდა სცენ პატივი, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა მიცვალებულის განძარცვა მისივე ხსოვნის და სიყვარულის დასამტკიცებლად მისივე ნივთების თუ ტანსაცმლის ტარების მიზნით. ეგ კიდევ არაფერი. მამის სიკვდილის დაუჯერებლობას ლოთი მანანალები მის ცოცხლად გამოცხადებაში ხედავენ.



ეკა არჩაია - ოტასილია მერაზ ბრეკაშვილი - „კინკასი წყალია ოხერი“

ენ. არა, ტყუილის თქმას სულაც არ ფიქრობენ, უბრალოდ მკვდარ კინკასს, როგორც ცოცხალს ისე ექცევიან და იმავე ცხოვრებით აცხოვრებენ. ზოგი მის ძონძებიანი ცხედრის საწოლზე (რამეთუ უკვე გახადეს) ჩამომჯდარი, ზოგი კი მის თავთან მდგარი საწოლების გვერდით მკვდარ კინკასს, როგორც ცოცხალს სასმელის დალევას ისე სთავაზობენ. მკვდარი ბრეკაშვილის კინკასი, გულზეხელებდანიყობილი სასმელს უკან ამოასხამს და შეასხამს მის „მრევლს“. „მრევლიც“ ჩათვლის, რომ არათუ სიკვდილის, უბრალოდ პოზის ბრალია და მკვდარ კინკასს როგორც ცოცხალს, საწოლზე წამოაჯვინს. და ზის თავჩაქინდრული ბრეკაშვილიც მათთვის მადლიერი და მათთან მადლიერი და მორჩილად იდებს მისი მორჩილების გაღებულ მადლს და სიკეთეს. მაგრამ, „ცოცხალი“ კინკასისთვის მხოლოდ ასეთი ბოჰემური სიამოვნება სიკვდილის ტოლფასია. კინკასი უფრო მეტი თავდავინყების მოყვარულია, სწორედ ისეთის, სადაც სიცოცხლე სიკვდილის ტოლფასია. მანანალების მხარზე გადებული მკვდარი ბრეკაშვილის სხეული, იატაკზე ფეხების თრევით სიცოცხლეში განვლილი გზის გამეორებას იწყებს.

მკვდარს უცეკვებენ და აცეკვებენ სამბას. მკვდარს მიუყვანენ თეოდოგანიერ კიტერიას, რომელიც ცოცხლებისთვის დამახასიათებელი საყვედურებით აავსებს. მკვდარ მთვრალს, ოღონდ მათთვის მთვრალს და არა მკვდარს წონასწორობის შენარჩუნებას ურჩევენ, უწონადობაში მყოფს კი იქვე კედელთან მიაყუდებენ, იქვე იატაკზე დაგდებულს გადააბიჯებენ, ოღონდ როგორც კი წიხლის დარტყმას ვინმე ბაზრის პოეტი (დ. ბერაძე) შეკადრებს, უმალ ლანძღვით და გინებით გაისტუმრებენ.

მიყუდებული მთვრალი და არა მკვდარი იატაკზე დაცემით ასრულებს თავისი სიცოცხლის მისტერიას. მას შემდეგ არავის უნახავს იგი, მხოლოდ თვალი მოკრეს მანანალემა მის სხეულს ზღვის ტალღებზე მონავარდეს და ესეც მისი წინასწარმეტყველების ნაწილად შერაცხეს. ყველა და ყველაფერი — ჭექა-ქუხილიც, ზღვის აბობოქრებაც, ნავის ამოყირავებაც ზეციურ ნიშნად მიიღეს და კინკასი მითიურ დროს და სივრცეს გადააბარეს.

როდის კვდება მამა ჩვენში ან როდის და რატომ ვკვლავთ ჩვენში მამებს. როდის ვასაღებთ მკვდრებს ცოცხლებში ან ცოცხლებს მკვდრად რატომ ვაცხადებთ?

კინკასის შვილი ვანდა (ნ. შავგულიძე) შავებში ჩაცმული თავისი წესიერი ქმრის (დ. ველიჯანაშვილი), მამიდის (მარინა სოლომონია) და ბიძის (ნ. კონსტანტინოვი) თანხლებით კინკასის თავშესაფარს ესტუმრებიან. მათთვის სახლიდან წასული კინკასი დიდი ხანია მკვდრადაა შერაცხული. ცოცხალი დიდი ხანია მკვდრადაა გასაღებული და რატომ? რატომ არ ტირის ვანდა და რატომ არ იქცევა ისე, როგორც ეს წმინდანთა ხატებით მოვაჭრემ (ნ. წერეთლიანი) წარმოდგინა, ხოლო ვანდამ უბრალოდ მოვაჭრეს წარმოდგენა წარმოგვიდგინა. რატომ უბრუნდება ვანდა თავის სანყის მდგომარეობას დიდი ხნის უნახავის და თან მკვდარის დანახვისას, რატომ ბრუნდება კადრი უკან და მოვაჭრის წარმოდგენა რეალურად ვანდას სიცივით, გულგრილობით რატომ სრულდება? ის უბრალოდ მაინც მამა ყოფილა თურმე მისი, მაინც მამა, რომლის წინაშეც, როგორც შვილს, მხოლოდ ერთი მოვალეობა აკისრია — ღირსეულად დაასაფლავოს მისთვის უღირსი მამა. უღირსი მამის ღირსეული შვილი — ვანდა უკვე გარდაცვლილს, დიდი ხნის წინ დასაფლავებულ მამას თავის ხსოვნაში და მოგონებებში რეალურად და რეალური მკვდარისთვის აღარ აქვს ადგილი.

და მაინც რისთვის, რატომ ან როდის მოკვდა მამა ვანდაში, ისევე როგორც ვანდა მოკვდა მამაში.

მამინ როდესაც ოცნებები მათი გაიყო. მამას ოცნება ჰქონდა — შეუძლებლობის შესაძლებლობა, ვანდას კი — შესაძლებელის შეუძლებლობა.

მამამ შეუძლებლობა შესაძლებელ სიცოცხლის ხალისზე, უანგარო სიყვარულზე, უსაზღვრო ნეტარებაზე გავლით შეძლო და მიიღო, მამინ როდესაც ვანდამ საყვარელი ადამიანის — ქმრის გვერდით ცხოვრება შეუძლებელ ბედნიერებად გადაიქცია.

როდის კვდება მამა ჩვენში, როდის ვიქცევით მამისმკვლევებად, როდის დავარბენინებთ ქუჩა-ქუჩა მკვდარი მამის ხატებას, როდის?

იქნებ მამინ, როდესაც ოცნებას ჩავთვლით თავად შეუძლებლობად ან იქნებ მამინ, როდესაც შეუძლებლობა თავად ოცნების არსებობა.

იქნებ მამინ, საკუთარ უსუსურობას მამას რომ ვაბრალებთ. ან იქნებ მამინ, ცოცხლებს მკვდრებს რომ ვამჯობინებთ და ვკლავთ ცოცხალთ, რამეთუ მკვდარნი ვაცოცხლოთ დიდხანს.

როდის ვქმნით მითებს, ლეგენდებს, კულტებს? იქნებ მამინ, როდესაც მამას ვკლავთ ჩვენში, მამას, როგორც შეუძლებლობას ჩვენი შესაძლებლობიდან გამომდინარე. ან იქნებ, ჩვენს შესაძლებლობას ვკლავთ ჩვენში და სწორედ ამიტომ მამას, როგორც შეუძლებლობას ისე წარმოვიდგინებთ.

„მთავარია რამეს შეეცადო, თუნდაც ეს რამე შეუძლებლობა იყოს“. ცხოვრება ხომ ბოლოს და ბოლოს შეუძლებელი შესაძლებლობაა.

და დგას ბრეკაშვილი ბრაზილიაში აღმართული ხელეგაშლილი ქრისტეს ქანდაკების პოზაში. მაგრამ ეს პოზა წინ უსწრებს მის საბოლოო გარდაცვალებას, გაუჩინარებას თუ მარადიული სიცოცხლის დასაწყისს.

ასე არ ასრულებს რეჟისორი გ.თავაძე თავის სპექტაკლს, მაგრამ ასე სრულდება და ასე იკვრება ჩემი აზრი ამ ორი სპექტაკლიდან გამომდინარე — მამა უნდა მოკვდეს შვილში, რომ შვილი მამად იქცეს. მამა უნდა მოკვდეს და არა ეცვას ჯვარს. მამა უნდა მოკვდეს და არა უარი ვთქვათ მასზე. მამა შვილში უნდა განსხეულდეს.

P.S. რას დაინახავდა კალიბანი დღეს თავის სარკეში — იქნებ, ოიდიპოსს?

ზოგჯერ გულწრფელი, მებრამ ზედაპირული

ლაშა ჩხარტიშვილი

უნდობლობა და ტრადიციული „ყოფნა-არყოფნის“ საკითხი აღმოჩნდა ყველაზე აქტუალური პრობლემა და მტიკივებული თემა შექსპირის „ჰამლეტიდან“ ახალგაზრდა რეჟისორ თემურ კუპრავეასთვის. სპექტაკლი, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრის დიდ სცენაზე, მაგრამ საგანგებოდ ამ სპექტაკლისთვის „დაპატარავებულ“ სივრცეში დაიდგა, ახალგაზრდა რეჟისორის პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევარია, ფაქტიურად რეჟისორული დებიუტი.

მანამდე თემურ კუპრავეა ლევან წულაძის სპექტაკლის „ჟოლო“ (თანამედროვე იაპონელი დრამატურგის კოკი მიტანის „სიცილის აკადემიის“ მიხედვით) აფიშაზე გამოჩნდა. „ჟოლო“ დიდი დარბაზის პარტერში საგანგებოდ მოწყობილ ფიცარნაგზე გათამაშდა. ორი მსახიობის ნატა მურვანიძის და ნიკა კუჭავას გულწრფელ და საინტერესო სამემსრულებლო ხელოვნებას მაყურებელი სცენიდან საგანგებოდ ამ სპექტაკლისთვის შექმნილი ამფითეატრიდან ადევნებდა თვალს. თემურ კუპრავეა აღნიშნულ სპექტაკლში ფაქტიურად რეჟისორის ასისტენტის ფუნქციას ასრულებდა. ვფიქრობ, ლევან წულაძესთან ერთად ამ სპექტაკლზე მუშაობა რეჟისორის ოსტატობის საინტერესო გაკვეთილები იყო ახალგაზრდა და ჯერ კიდევ გამოუცდელი თემურ კუპრავეასთვის.

თემურ კუპრავეას პირველ დამოუკიდებელ ნამუშევარს ეტყობა კიდევ ლევან წულაძესთან გავლილი გაკვეთილების კვალი, თუნდაც სცენური სივრცის გადანყვების თვალსაზრისით (თანაც სპექტაკლის მხატვარი ლევან წულაძეა). რა შეიცვალა ამ მხრივ ამ ორ სპექტაკლს შორის ფორმისა და სივრცის თვალსაზრისით? ფაქტიურად არაფერი, გარდა იმისა, რომ სპექტაკლის მიმდინარეობისას მაყურებელიც და მსახიობებიც სცენაზე არიან. ასე რეჟისორი შეეცადა ინტიმური ურთიერთობის დამყარებას და შემდგომ შენარჩუნებას მაყურებელსა და სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებთან. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ პირველი მოქმედება თითქმის ორ საათს გრძელდება, ძნელია მაყურებელსა და მსახიობებს შორის მოქმედების დასრულებამდე იდეალური და უწყვეტი კონტაქტის დამყარება, თუმცა, სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები დინამიკურობის შენარჩუნებას მაქსიმალურად ცდილობენ და ხშირ შემთხვევაში, აღწევენ კიდევ.

ღებოუტისთვის არც მეტი არც ნაკლები შექსპირის „ჰამლეტის“ შერჩევა ახალგაზრდა რეჟისორისთვის დიდ რისკთან და გამბედაობასთან არის დაკავშირებული, თანაც იმ სცენაზე, სადაც სცენის ოსტატები და ქართული თეატრის ლეგენდები თამაშობდნენ. სითამამე რადიკალიზმით გამორჩეული ახალგაზრდა შემოქმედისთვის დადებითი თვისებაც კი არის, რომელიც უფრო ნათლად აჩვენს დამკვეთს შეცდომებს მომავალში გასათვალისწინებლად. შექსპირის „ჰამლეტი“, ისე როგორც მისი სხვა პიესები, ამ მხრივ უნიკალური მასალაა, ერთგვარი სასწავლო სახელმძღვანელოც კი. ამავდროულად, „ჰამლეტი“ შექსპირის პიესათაგან ქართულ სცენაზე ყველაზე ხშირად დადგმული ტრაგედიაა. შესაბამისად, ჩვენს ეროვნულ თეატრში ამ პიესის სცენური ინტერპრეტაციის მდიდარი ტრადიცია და ისტორია არსებობს. ამ ფაქტორების გათვალისწინებით კიდევ უფრო რთულია დააღწიო ტრადიციის გავლენას თავი, მით უმეტეს, როცა ქართული თეატრის თანამედროვე რეპერტუარშიც კი არსებობს ამ პიესის რამდენიმე წარმატებული თეატრალური ვერსია.

თემურ კუპრავეას სპექტაკლი შესაძლოა ბევრი თვალსაზრისით იძლეოდეს კამათის საშუალებას, მაგრამ რეჟისორის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან ტრადიციის გავლენას ამკარად დააღწია თავი და ამას მიაღწია არა მხოლოდ სცენური სივრცის შექმნით, არამედ გარკვეულ პერსონაჟთა მისეული გააზრებით. პირველ ყოვლისა, თვალმისაცემია, რომ თემურ კუპრავეას „ჰამლეტი“ მოკლებულია ყოველგვარ პათეტიკურობას (რაც ამცირებს სიყალბის ფაქტორს), თეატრალიზირებულ მორალსა და ზეანეულობას. რეჟისორი მაქსიმალურად ცდილობს თეატრის ხერხებით დახატოს ჩვენი თანამედროვე რეალური, ყოფითი პერსონაჟები.

რა არის თანამედროვე „ჰამლეტის“ სცენური ინტერპრეტაციის თემურ კუპრავეასეული კონცეფციის მთავარი პათოსი? მარადიული დილემის საკითხი „ყოფნა-არყოფნა“ და ნდობის გაქრობა თვით „მართალი სიმართლის“ მთქმელთა მიმართაც კი. ამ ორ საკითხზე სვამს აქცენტს ახალგაზრდა რეჟისორი, თუმცა, მისი ხედვა თანამედროვე სამყაროზე ბოლომდე არ არის ნათელი და გააზრებული. თანამედროვე თეატრში ხშირია შემთხვევა, როცა კლასიკური დრამატურგიის ისეთ ცნობილ ნაწარმოებებს, როგორც „ჰამლეტია“ რეჟისორები კონცეფციის გარეშეც კი დგამენ, მათი მთავარი ყურადღება ორიენტირებულია ამბის თხრობა-გადმოცემაზე. მაგალითისთვის გავიხსენოთ თუნდაც კორშუნავისა და ნეკროშიუსის სპექტაკლები, სადაც დარღვეულია სურათების თანმიმდევრობა, აქცენტირებულია ტრაგედიის გარკვეული ეპიზოდები და მთლიანად ორიგინალურია ამ სპექტაკლების ფორმა.

თემურ კუპრავას სპექტაკლშიც აქცენტი უფრო სპექტაკლის ფორმაზე, სცენურ ეფექტებზეა გადატანილი, ვიდრე „ჰამლეტის“ ფილოსოფიური კონცეფციის ახლებური გადანწყვეტაზე, რასაც ჯერ დიდი გამოცდილების მექენა და მისი გამოყენების უნარი სჭირდება. დებიუტანტი რეჟისორი, ბუნებრივია, გაიტაცა ფორმის ძიებამ, რაც არ გამოვლინდა მხოლოდ იმაში, რომ მაყურებელი სცენაზეა განთავსებული, არც იმაში, როცა სცენაზე ტბის ან თუნდაც წვიმის ასოციაცია იქმნება, არამედ იმაში, როცა მსახიობები კლასიკურ, პათეტიკურ ტექსტს ინტონაციებით ათანამედროვებენ. ეს განსაკუთრებით მალხაზ აბულაძის (კლავდიუსი), ალექო მახარობლიშვილის (პოლონიუსი) და ეკა ჩხეიძის (გერტრუდა) შესრულებას ეხება. სამივე მსახიობი რეალური, ყოფითი პერსონაჟები არიან, მიუხედავად მათი სოციალური წარმომოხსნა და მდგომარეობისა. სწორედ მათი შესრულების წყალობით მაყურებელი თვალს ადევნებს ლამის გაზეპირებული სიუჟეტის განვითარებას და მის მიმდინარეობას.

სად ჩაიკარგა თავად ჰამლეტი-პიესის და სპექტაკლის მთავარი გმირი?

ჰამლეტის როლს ახალგაზრდა, სრულიად გამოუცდელი მსახიობი კოკო როინიშვილი ასრულებს. მსახიობის პროფესიული გამოუცდელობა და დაუღვინებლობა (რაც მის ასაკში ბუნებრივია) სპექტაკლში შემოთავაზებული ჰამლეტის დამახასიათებელი შტრიხიც კი გახდა. ახალგაზრდა მსახიობი კოკო როინიშვილი-ჰამლეტი დიალოგებისას გულწრფელია, ნორჩი და თითქოს გულუბრყვილოც კი, მაგრამ როცა ის პირისპირ რჩება მაყურებელთან საკმაოდ ვრცელი მონოლოგების დროს, მისი როგორც მსახიობის პროფესიული გამოუცდელობა იჩენს თავს. მაგალითად ცნობილი მონოლოგის „რად არ მეშლება ეს სხეული...“ კითხვისას კოკო როინიშვილს ხელოვნურობის ეფექტი დაჰკრავს, ის თითქოს საგანგებოდ ემზადება ამ მონოლოგისთვის, რითაც სტილისტიკით მხატვრული კითხვის ჟანრს უახლოვდება. აქ მსახიობს ის უშუალობა აკლია, რომელიც მას ბევრ სხვა სცენაში აქვს. აშკარაა, რომ ჰამლეტის როლი მისთვის საკმაოდ რთული მასალა აღმოჩნდა, იმდენად რთული, რომ მას ზოგჯერ ხმის დიაპაზონიც კი ლალატობს გააგონოს ტექსტი ისედაც ახლოს მაყურებელს. როცა ის დაბალ ტონალობაში საუბრობს მის მიერ წარმოთქმული ტექსტი მთლიანად შესაბამისობაში მოდის მოქმედებასთან, ხოლო როცა ხმის ტემბრს აძლიერებს ლოგიკური თანახვედრობა იკარგება. კოკო როინიშვილის ჰამლეტი ნამდვილი უწვევრ-უღვაშო ყმაწვილია, რომელსაც ჯერ სიბრძნე და გამოცდილება აკლია, ის ხშირად წინგნით ხელში გვხვდება, ანუ შემეცნების პროცესშია და მისი ქმედებები სპექტაკლში აჩრდილის მითითებებითა და ინტუიციითაა ნაკარნახევი. ჰამლეტის მიზანი ხომ სიმართლის გამოამკარავებაა და სპექტაკლში ეს მიღწეულია კიდევ. გარკვეულ ეპიზოდებში (კლავდიუსთან და გერტრუდას-

თან, ასევე პოლონიუსთან) კოკო როინიშვილი დანიის ნამდვილ პრინცად გვევლინება. მსახიობი დახვეწილი ჟესტიკულაციით და სწორი ინტონაციით წარმართავს დიალოგს (პოლემიკას) პერსონაჟებთან. ხმის ვინრო დიაპაზონი გამოავლინა (ყოველ შემთხვევაში ამ სპექტაკლის მაგალითზე) აჩრდილის როლის შემსრულებელმა პაატა პაპუაშვილმა. აჩრდილი თემურ კუპრავას სპექტაკლში ჰამლეტის ალტერ ეგოა, იგივე ჰამლეტი (პიესაშიც ხომ ორივეს მამასა და შვილს ჰამლეტი ქვია). ეს კონცეფცია სპექტაკლში პლასტიკური პარტიტურით არის გამოხატული, რომელიც ნათლად იკითხება. მსახიობებს ერთნაირი კოსტიუმები აცვიათ, ერთნაირად მოძრაობენ, თითქოს ხმის ტემბრიც ერთნაირი აქვთ. ორიგინალურადაა გადანწყვეტილი ჰამლეტის აჩრდილთან შეხვედრის პირველი სცენა.

თემურ კუპრავა საგანგებოდ აკეთებს აქცენტს იმაზე, რომ „რალაც დალპა ამ სამეფოში...“. ჰამლეტის ეს ფრაზა შესაძლოა, ყოველთვის აქტუალურად ჟღერდეს ნებისმიერ გარემოში, მაგრამ დღეს ამ ფრაზამ მეტი აქტუალობა და მნიშვნელობა შეიძინა ჩვენში... თემურ კუპრავა ამ სპექტაკლით ეთხოვება ძველ, ტრადიციულ მიდგომას შექსპირის ტრაგედიასთან, ცდილობს მაქსიმალურად თანამედროვე გახადოს კოსტიუმები, გარემო, რომელშიც მსახიობები მოქმედებენ. სცენოგრაფიის ავტორად თვით ლევან ნულაძე გვევლინება, რომელმაც „ჰამლეტის“ გათამამებისთვის სანაპირო შემოგვთავაზა, რომელიც ხშირად ტრანსფორმირდება ხან სასახლედ, ხან სამუშაო ოთახად და ხანაც სამეფოს ცენტრალურ ქუჩად. რეჟისორი ცნობილი სტიქიებიდან სპექტაკლში წყალს იყენებს, სანაპირო აქ მაქსიმალურად გაცოცხლებულია და რეალურს მიმსგავსებული, სცენის ერთ ნაწილში მართლა წყალი დგას, რომელშიც ტივი ტივტივებს. თემურ კუპრავამ წვიმის ეფექტის შემოტანაც სცადა სპექტაკლში, სცენის ზემოდან, მართლაც წვიმდება, მაგრამ ეს პასაჟი მხოლოდ ეფექტად რჩება, მას რაიმე განსაკუთრებული იდეური დატვირთვა არ აქვს.

საბოლოო ჯამში რეჟისორს აქვს პერსპექტივა შემოქმედებითი ზრდისა და განვითარების. დებიუტისთვის მისი კოლეგების უმრავლესობა სიუჟეტის თხრობასაც კი ვერ ახერხებენ და ვერც მსახიობებთან მუშაობენ. ამ სპექტაკლში კი ჩანს სერიოზული ფიქრის კვალი, ახლის შემოტანის მცდელობა, მსახიობებთან გმირის ხასიათების გამოკვეთაზე მუშაობა.

კიდევ ერთი ახალი „ჰამლეტის“ გამოჩენამ თანამედროვე ქართული თეატრის რეპერტუარში ჩვენს, როგორც ერის თვისება - რადიკალიზმი და მაქსიმალისტურობა გამოავლინა. ქართველი ყოველთვის ილტვის ტრაგიზმისკენ, ამიტომაც არის, რომ ყველაზე მეტად ქართულ სცენაზე „ჰამლეტი“ და „რომეო და ჯულიეტა“ იდგმება.

„ჩემი ჰამლეტი“

ნიმუ კანჭაძე

მარჯანიშვილის თეატრის „სხვენში“ ბესო კუპრეიშვილი მაყურებელს საინტერესო გამოწვევას სთავაზობს. ინტრიგა აფიშიდანვე იწყება. შექსპირის „ჰამლეტი“, მაგრამ არა უბრალოდ ჰამლეტი, ჩემი ჰამლეტი. თანაც ჰამლეტი ქალია. ეს, ალბათ, კლასიკური ნაწარმოების ყველაზე უჩვეულო, გამომწვევი და საინტერესო დადგმაა თანამედროვე ქართულ სცენაზე. თითების თეატრის რეჟისორი ბესო კუპრეიშვილი არ შეუშინდა არც შესაძლო კრიტიკას, არც შექსპირისეულ სირთულეებს და საკმაოდ თამამ და ქართველი მაყურებლისათვის ახლებურ რეჟისორულ გადანყვეტას მიმართა. მისი „ჰამლეტი“ ძალიან სადა და უბრალოა, ზედმეტი ხელოვნური ტრაგიზმისა და მოკაზმულობის გარეშე. ეს არის სპექტაკლი უბედურ პრინცზე, ადამიანურ ტრაგედიაზე, სადაც ჰამლეტის სულიერი ორთაბრძოლა, ტრაგედია და ტანჯვა ყველაზე ადამიანური, ერთი შეხედვით, მარტივი, თუმცა, ძალიან ემოციური ხერხებითაა გადმოცემული. ჩვენს თანამედროვეობაში, ალბათ, აღარ იქნება საინტერესო ნებისმიერი კლასიკური ნაწარმოების დადგმა, მათ შორის „ჰამლეტისაც“ იგივე გამომსახველობითი ხერხებისა და ფორმების საშუალებით, როგორც ეს დადგა, მაგალითად, კოტე მარჯანიშვილმა. ამაზე არავინ დავობს, რომ თავის დროზე ამ დიდი რეჟისორის „ჰამლეტი“ ნამდვილად ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ქართულ სცენაზე, თუმცა, ეს უკვე წარსულშია. ახლა თეატრს სჭირდება ახალი ფორმები, ახალი გამომსახველობითი საშუალებანი, ცოცხალი სული. ამ შემთხვევაში, ბესო კუპრეიშვილის მოკრძალებული „ჰამლეტი“ არ შედის იმ თანამედროვე სპექტაკლების ნუსხაში, რომლებიც ლამის სამუზეუმო ექსპონატებადაა ქცეული, სადაც იგივე პრინციპით იგება დეკორაცია, როგორც ეს წლების წინ იყო, სადაც კოსტიუმებსა და სცენოგრაფიაზე უფრო გულმოდგინებითაა ნამუშევარი, ვიდრე იდუარ ჩანაფიქრსა და მსახიობის ოსტატობაზე. კუპრეიშვილის ჰამ-

ლეტის ახალი სიცოცხლე ეხმაურება თანამედროვეობას. რეჟისორი არღვევს ჩარჩოებს და იწყებს ახლის ძიებას. ჰამლეტს აძლევს ახალ სულს და გვაგრძნობინებს მის პრობლემას უფრო ახლებურად, რომელიც თანამედროვე ადამიანისთვის უფრო გასაგები და ახლობელია. სპექტაკლის კამერულობიდან და ფორმიდან გამომდინარე, კუპრეიშვილის ჰამლეტი უფრო ახლობელი ხდება მაყურებლისათვის. ის ჩვეულებრივი ადამიანია, არ არის განყენებული, ჰეროიკული პერსონაჟი, ის ჩვენს გვერდითაა, ჩვენთან ერთად ცხოვრობს და განიცდის ისევე, როგორც ჩვენ.

თეატრის საგრიმიორო სცენაზე... რეჟისორი მაყურებელს არ არწმუნებს, რომ გათამაშებული ამბავი სინამდვილეა, პირიქით — მაყურებელს უნდა ახსოვდეს, რომ ის თეატრშია. გათამაშებული სცენები კი მხოლოდ უბედური დამლაგებელი ქალის წარმოსახვაა, რომელიც ჩაბნელებულ საგრიმიოროში გარდაიქმნება დანიის პრინცად. მაყურებელს წინ დიდი სიამოვნება ელის. ჰამლეტი — ქეთი ცხაკაია მარტოა სცენაზე, თუმცა არც მთლად მარტო. მას პარტნიორობას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თოჯინები უწევენ. ცხაკაია ფაქტიურად თავის თავთან შედის დიალოგში. ხმის ტემბრის გასაოცარი ცვალებადობით იგი ახმოვანებს თოჯინებს - ხელმწიფეს, დედოფალს, ლაერტს, ოფელიას, პოლონიუსს და სხვებს. თითოეული პერსონაჟის ინტონაცია სრულიად განსხვავებული და დამაჯერებელია, მათი ემოციები კი — სრულიად გასაგები. ქეთი ცხაკაია ფაქტობრივად სამსახიობო ოსტატობის მწვერვალს გვიჩვენებს, როდესაც ერთნაირი დამაჯერებლობით, ერთდროულად თამაშობს რამდენიმე პერსონაჟს. მისი ჰამლეტი კი სულაც არ არის უცნაური იმ მიზეზის გამო, რომ ქალია. იგი დაცლილია სექსობრივი შინაარსისგან, რადგან ჰამლეტი უნივერსალურია, მას სექსი არ გააჩნია. ის ფენომენია, უბრალოდ ჰამლეტია. ჰამლეტი, რომელიც თითოეულ ჩვენგანშია. კამერულ სპექტაკლში ტექსტი, რა თქმა უნდა, შემოკლებულია, მაგრამ არა შეცვლილი. სპექტაკლში ყველა ის საკვანძო სცენაა, რაც დინამიკურად მოგვითხრობს ჰამლეტის ამბავს და უფრო მეტად გვაზოგზაურებს მის შინაგან სამყაროში, მის განცდებში, ფიქრებში. ჰამლეტი მარტოა სცენაზე და ეს მარტოობა კიდევ უფრო ამძაფრებს მის სულიერ ტრაგედიას. იმ ადამიანის ტრაგედიას, რომელიც განწირულია მარტოობისა და დაღუპვისთვის. სპექტაკლში გაცილებით

უფრო უმნიშვნელოა ყველა სხვა პერსონაჟი თუ მოვლენა, რაც პიესაში მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანია. დანარჩენი პერსონაჟები ანუ თოჯინები მხოლოდ ჰამლეტის სახის შექმნას, მისი განწყობის და დამოკიდებულების გადმოცემას ემსახურებიან. ამიტომ, ჩემი აზრით, აქ ჰამლეტი უფრო ღრმაა, უფრო მეტი ფიქრის საშუალებას იძლევა, მთლიანად უშვებს მაყურებელს, რომ შეაღწიოს მისი სულის სიღრმეებში.

მონოსპექტაკლის წარმატების უდიდესი ნაწილი, რა თქმა უნდა, მსახიობზეა დამოკიდებული, მისი შესრულების ხარისხზე, მაგრამ მაინც მგონია, რომ ეს სპექტაკლი ამ კუთხითაც გამორჩეულია, რადგან აქ ფაქტობრივად მთელი წარმოდგენა მსახიობის ოსტატობაზე დგას, რამეთუ ქეთი ცხაკაია ერთი წამითაც არ დუნდება. მას ერთდროულად რამდენიმე პერსონაჟის ხაზის შექმნა უწევს, მის ემოციურ დიალოგებსა თუ მონოლოგზე კი სპექტაკლის მთელი ხიბლია დამყარებული. არაჩვეულებრივია ჰამლეტის მონოლოგი, სადაც ცხაკაიას განათების საშუალებით მხოლოდ სახე და ხელის მტევნები უჩანს. მაყურებელი ხედავს მხოლოდ მის სახეს და შესაძლებლობა აქვს მაქსიმალურად დააკვირდეს მის მიმიკას, გამომეტყველებას და უფრო ღრმად იგრძნოს ჰამლეტის განწირულობა. ქეთი ცხაკაიას ჰამლეტი, რომელსაც „ეს მშვენიერი ქმნილება დედამინა ხრიოკ კლდედა მიაჩნია,“ კიდევ უფრო მარტოსული და ეულია, ვიდრე შექსპირის. ალბათ, ისევე, როგორც თანამედროვე ადამიანი, მრავალი შესაძლებლობის მქონე, უამრავ ხალხსა და ხმაურში ჩაძირული, თუმცა, ხშირად მაინც ხელმოცარული და მარტოსული. აქ მას ერთგული მეგობარი ჰორაციოც კი არ ჰყავს. თითქოს მისი სულის უმცირეს ნაწილსაც კი არ სცალია სიყვარულისთვის, თუმცა კი ის განიცდის ოფელიას სიკვდილს და გულში იხუტებს მკვდარ დედას, რომელსაც მანამდე მთელი გულით სწყევლიდა.

დეკორაცია მინიმალური, სადა და გემოვნებია. მუქი ფერის საგრიმიოროს მაგიდა, რკინის კონსტრუქცია და ერთი შავი ყუთი. დამლაგებლის გარდასახვის შემდეგ, საგრიმიოროს მაგიდა იშლება და გადაიქცევა დანიის სამეფოდ. სცენოგრაფიის თითოეული დეტალი, მისი ფერი ხაზს უსვამს ჰამლეტის შინაგან განწყობას, მის ტანჯვას. მაგიდა ხან თეატრის პარტერად და ხანაც ჰამლეტის მიერ გათამაშებულ სპექტაკლის სცენად გვევლინება, სადაც სხვათა შორის საინტერესოა,

რომ ხელმწიფე და დედოფალი რეჟისორის ვირთხების სახით ჰყავს წარმოჩენილი. მაგიდის უჯრები ხან საიდუმლოების საცავია, ხანაც — კუბო.

სპექტაკლის დასასრულს, ჰამლეტი საბოლოო სიტყვებთან ერთად ალაგებს სცენას. უჯრებს, სადაც მოთავსებულია გარდაცვლილი პერსონაჟები (თოჯინები), აბრუნებს თავის ადგილას, დაშლილ მაგიდას აერთებს, რომელიც კვლავ საგრიმიოროს მაგიდად იქცევა. ყველაფერი თავდაპირველ სახეს ღებულობს. დამლაგებელი გამოდის როლიდან, თუმცა, მაყურებლის გარეშე გამართული სპექტაკლი დასამთავრებელია... ჰამლეტი უნდა მოკვდეს. იგი წვება მაგიდაზე და ზეადმართული თითით, რომელიც ხაზს უსვამს მისი სიტყვების სიმკაცრეს და გარდაუვალობას, ასრულებს სპექტაკლს: „სხვა რაღა დამრჩენია? საუკუნო სიჩუმე მხოლოდ“... მის გვამს ირეკლავს ჩაბნელებული სარკე, რომელიც რაღაც შემზარავი და უიმედო სილუეტით, კიდევ უფრო ამძაფრებს დასასრულს. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს განათება, რომელიც ასევე დიდ როლს თამაშობს სპექტაკლში. განათების ცვალებადობის საშუალებით, იცვლება სცენის სივრცე და მოქმედების ადგილი. იოსებ ბარდანაშვილის სწორად შერჩეული მუსიკაც ასევე ამძაფრებს ემოციურ ფონს.

როგორც უკვე აღვნიშნე, სპექტაკლის სახელწოდება თავისთავად უკვე დამაინტრიგებელია. „ჩემი ჰამლეტი“... რატომ ჩემი? ან რატომ ჰამლეტის როლში ქალი? შესაძლოა, ეს რეჟისორის მიერ მიგნებული მომგებიანი სვლა და კიდევ ერთი გამოწვევაა, თუმცა, იქნებ იმიტომ, რომ ჰამლეტი მართლაც, რომ ყოველ ჩვენგანშია. ის არ არის მხოლოდ შექსპირის სენტიმენტალური და ტრაგიკული გმირი, რომლის სულიერი ტრაგედიაც შორსაა ჩვეულებრივი ყოფიერებისგან. იქნებ, სწორედაც, რომ თითოეულ ჩვენგანს გვყავს საკუთარი ჰამლეტი. ჰამლეტი, როგორც პერსონაჟი, უკვდავია თავისი გლობალური და ადამიანური ბუნებიდან გამომდინარე. „ყოფნა არ ყოფნა“, ეს უკვდავი და უკვე ბანალობადაც ქცეული სიტყვები ჩვენშია. პასუხგაუცემელი კითხვაა, ბრძოლაა. იქნებ, სწორედაც, რომ თითოეულ ჩვენგანს გვყავს საკუთარი ჰამლეტი. შესაძლოა, ვცდები და ჩემი ჩანაფიქრი შემაქვს რეჟისორის მიერ უკვე ინტერპრტირებულ გმირში, თუმცა, სპექტაკლმა კიდევ ერთხელ დამაფიქრა ჰამლეტისეულ უკვდავ და უნივერსალურ ადამიანურ პრობლემაზე.

ქართული თეატრი საერთაშორისო სარბიელზე

„როგორც გენებოთ...“

თუ საქართველოს სხვა თეატრების დონე ოდნავ მაინც უახლოვდება მარჯანიშვილის თეატრისას, მაშინ თეატრის კრიტიკოსის პროფესია ამ ქვეყანაში უდავოდ ყველაზე სანატრელად უნდა მივიჩნიოთ. ამ თეატრის განუმეორებელი წარმოდგენის - „როგორც გენებოთ“ - დასასრულს დარბაზი ფეხზე ადგა (თუმცა, მაყურებელთა ერთი ნაწილი მანამდეც ფეხზე იდგა) და დასს ასე მოუწყო ოვაცია. მის მიერ წარმოდგენილი არდენის ტყე გახლავთ მომცრო, სახელდახელო სცენა - თეატრი თეატრში. მთელი წარმოდგენის მსვლელობაში მსახიობები კულისებიდანაც მოჩანან: ხედავ მათს მეგობრულ საუბრებს, საჭადრაკო პარტიებს, კინკლაობასა თუ ბაქიობას. ეს თან გხიბლავს და თან არც უადგილოა, რადგან „როგორც გენებოთ“ ნაწილობრივ არის რეალობისთვის თავის დაღწევის ცდა, როგორც თვითშეცნობის საშუალება.

წინო სურგულაძის კოსტიუმები დაუდევრად მდიდრულია და ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს მდიდარი ფანტაზიის პატრონმა მექუდემ საქმე ისე მოაწყო, რომ უქუდოდ არც ერთი თავი არ დარჩენილიყო. ლე ბო (ონისე ონიანი) ყველაზე მოხდენილია. მას ახურავს ჩალის ქუდი, აცვია კრემისფერი გეტრები, უკეთია რქისჩარჩოიანი სათვალე და მონითალო პიჯაკის შიდა ჯიბეში ტომატის წვენის ბოთლს ინახავს. დროა დრო, როცა ლუკმა გადაყლაპულიც არა აქვს, ის ფრანგულად ლაპარაკობს.

ლევან წულაძის დადგმა ჭეშმარიტად ჩეხოვისებურია - მას გულთან ახლოს მიაქვს ცოდვილი კაცობრიობის პრობლემები. და განსაკუთრებით შთამბეჭდავი ის არის, რომ ინგლისური სიტყვების არარსებობის პირობებშიც კი, ესოდენ ცხადად წარმოჩინდება შექსპირისეული სიბრძნე. მკაფიოდ დავინახე, რამდენად დიდი დატვირთვა ენიჭება ამ პიესაში ტემპერამენტს: ნათელი სულის მქონე მძიმე ყოფასაც კი დღესასწაულად აქცევს, ხოლო ის, ვისი გულიც მელანქოლიამ შეიპყრო, განწირულია მოთქმა-კვნესისთვის.

ამის დასტურია ნატა მურვანიძის უბადლო ჟაკი. ქართული ენა ძალიან უხდება მელანქოლიურობას და ეს უკანასკნელი პირდაპირ იფურჩქნება მურვანიძის ხმაში. მაგრამ რა წუთშიც დამთავრდება მისი სევდიანი ბორიალი, ჟაკს ამოხეთქილ შადრევნად დაეყრება შემოდგომის ფოთლები - ბუნება თითქოს დასცინის მის ჯიუტ კაემანს. ეს ბრწყინვალე კომიკური აქცენტი. შესანიშნავები არიან როზალინდი (ქეთევან შათირიშვილი) და სელიაც (ნატო კახიძე), მუქმწვანეშარფიანი ანცი სილფიდები, რომლებიც ზოგჯერ ისე სხაპასხუპით მეტყველებენ, სწრაფად გადახვეული ფირი გეგონებათ. ოდრი (მანანა კოზაკოვა) უაღრესად სასაცილო და ერთობ შთამბეჭდავი მწყემსი ქალია, რომელიც უხამსად წველის თავის პლასტმასის ცხვარს და, ალისფერ კაბაში გამოწყობილი, სცენაზე დასაქორწინებლად შემოვარდება. წარმოდგენაში, რომელშიც აქცენტი გონებამახვილურ დეტალებზე კეთდება, დიდად მომხიბლა სასონარკვეთილი სუფლიორის კომიკურობამ, ადამიანის ზომის ნაჭრის თოჯინამ საჭიდაო პაეპრობაში და იმ ჯადოსნურმა მომენტმა, როცა დასი, კულისებიდან, ჩიტების ჭიკჭიკის იმიტაციას ახდენს, რაც თანდათან გადაიქცევა ქართულ დილის საგალობლად - და ზაფხულის დილად არდენში.

(გაზეთი „გარდიანი“, 22 მაისი 2012)

„თეატრი და ცხოვრება“

1956 წლიდან დღემდე...

2012 წლის „თეატრი და ცხოვრების“ № 4-ში დაიბეჭდა ინტერვიუ შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორ, რეჟისორ გიორგი შალუტაშვილთან და მის სამსახიობო ჯგუფთან, რომელმაც ლონდონის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე, რომელიც სპორტული ოლიმპიადის პროგრამაში იყო ჩასმული, ოლიმპიადის რვა პრიზიდან სამი მოიპოვა. ამ დიდ წარმატებას ინგლისელი კრიტიკოსები გამოეხმაურნენ. ამჟამად ვბეჭდავთ ენდრიუ ჰეიდონის რეცენზიას ჩვენს სტუდენტურ სპექტაკლზე.

1956 წელს ქალაქ ბრისტოლში გაიმართა პირველი ეროვნული სტუდენტური ფესტივალი, სადაც ხუთი თეატრალური დასი იბრძოდა ერთადერთი ჯილდოსთვის. ტიმოტი ვესტის მიერ დადგმულ სპექტაკლში „ჩვენი ქალაქი“ გამოირჩეოდა ერთი ახალგაზრდა მსახიობი – კლაივი ვოლფი, რომელმაც მოიპოვა კიდევ „სანდი ტაიმის“ მიერ დანესებული პრიზი.

ფესტივალის ახალბედა მონაწილეთა საყურადღებოდ ვიტყვი, რომ კლაივი დღეს NSDF-ის პრეზიდენტია და სწორედ მისი თაოსნობით წარმატებით იმართება ეს ფესტივალი 1968 წლიდან დღემდე.

იმავე 1956 წელს საბჭოთა ტანკებმა გადათელეს ბუდაპეშტში „უნგრული რევოლუცია“. საქართველო მაშინ საბჭოთა კავშირის ნაწილი იყო.

ყველა ეს მოვლენა თავს იყრის იმ სპექტაკლის გარშემო, რომელიც შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტმა წარმოადგინა საქართველოდან, თავს იყრის, იმიტომ რომ „ჩვენი ქალაქი“ პიესა დროის მსვლელობასა და მარადისობაზე, წარსულსა და აწმყოზე.

გიორგი შალუტაშვილის ქართულ ვერსიაში პიესის ტექსტი საკმაოდ შემცირებულია და სამსაათიანი პიესა ქართველებმა საათსა და ორმოცდახუთ წუთში წარმოადგინეს (იხ. შენიშვნა სტატიის ბოლოს).

რეჟისორის ასისტენტი, როგორც პერსონაჟი, ჩანაცვლებულია ორი მანანალით, რომლებსაც სუსხიან ლამეს ქალაქის გარეუბანში ჩაეძინებათ და თავის ხილვებში ინყებენ ამერიკული პატარა ქალაქის და თავიანთი წარსულის გახსენებას, ხვდებიან გროვერს-კორნერის მაცხოვრებლებს, შედიან მათ ოჯახებში და გვიყვებიან ახალგაზრდა წყვილის – ჯორჯის და ემილის მომხიბვლელი და ამაღელვებელი სიყვარულის ისტორიას.

ძნელია წარმოადგინო ამ პიესის უკეთესი ან უფრო დინამიკური დადგმა. სპექტაკლში ყოველი სცენა თამაშდება მსუბუქად და ძალდაუტანებლად, არც ერთი ფრაგ-

The National Student Drama Festival and Sheffield Theatres in association with The University of Sheffield and Sheffield Hallam University present

INTERNATIONAL STUDENT DRAMA FESTIVAL

Sheffield 22 - 30 June 2012

270 WORKSHOPS

20 SHOWS

9 INSPIRATIONAL DAYS

ideas tap Sheffield Hallam University The University of Sheffield The Association for Sport and the Arts ARTS COUNCIL ENGLAND

მენტი არ არის დაუმუშავებელი ან გაუაზრებელი. შეუძლებელია მსახიობთა თამაშის სიტყვით გადმოცემა. სპექტაკლი დაძაბულად და დინამიკურად ვითარდება და იმავდროულად არსებობს სილალისა და სიხალისის საოცარი განცდა. დასის თითოეულმა მსახიობმა ზუსტად იცის, თუ რას აკეთებს სცენაზე, როგორ რეაგირებს პარტნიორის ქცევაზე. ეს უკლებლივ ყველას ეხება – თამაზ გახარიას მიერ განსახიერებულ სევდიანსა და დარდით აღსავსე ჯო სტოპ-არტს თუ მარიამ ნადირაძის მომაჯადოებლად კეკლუც ემილის, გიორგი მახარაძის მომხიბვლელ და იმავდროულად მორიდებულ ჯორჯს. უსიტყვო ეპიზოდების დროსაც მსახიობები ისეთი ოსტატობით, ისეთი ქარიზმატულობით და სრულყოფილებით, იმდენად შთამბეჭდავად გადმოსცემდნენ სცენურ სათქმელს, რომ რამის დამატება შეუძლებელია.



საოცარ სამსახიობო შესრულებასთან ერთად საოცრად შთამბეჭდავი იყო სპექტაკლის შესანიშნავი, ბრწყინვალე რეჟისურა. სცენურ სივრცეს ავსებდა რამოდენიმე სკამი, ორი ღობე, ოვალური სახლი სცენის სიღრმეში და ფერადი ვიტრაჟი. ავანსცენაზე გახსნილი იყო

ხუთი ღობე. კოსტიუმები ოდნავ ექსცენტრიკული დიზაინით იყო გადანყვებილი ამერიკულ სტილში, კუბოკრული ქსოვილებით, ფართო-ტოტებიანი შარვლებით და მოტკეცილი შორტებით. ამ ფონზე საქონინო კაბა ზედმეტად ტრადიციული ჩანდა.

ჩვენ, ინგლისელები ძალზე ვიხიბლებით, როდესაც „ტრადიციული დადგმის“ მოლოდინში ვნახულობთ განსხვავებული კულტურის პრიზმაში გადანყვებილ სპექტაკლს. მომაჯადოებელია ამ წარმოდგენის ჟანრულ-პაროდული პოპური, რომელიც იმავდროულად საოცრად



ღრმა და სერიოზულ ემოციას და ფიქრებს აღძრავს.

არსებობდა რამოდენიმე ტექნიკური ხარვეზი (ვგულისხმობთ სუბტიტრებს და განათებას), თუმც ყველა ეს ხარვეზი მყისიერად იფარებოდა მაღალი სამსახიობო ოსტატობის და მკაფიო და ცხადი დადგმის ხარჯზე.

ჩემთვის დიდი პატივი იყო ვმჯდარიყავი 56 წლის შემდეგ იმავე დარბაზში, სადაც იჯდა კლაივ ვოლფი NSDF-ის პირველი სპექტაკლის შემდეგ და შემედარებინა ჩანაწერები წარმოდგენის შემდეგ. ეს იყო სიცოცხლის განცდით აღსავსე ყველაზე განუმეორებელი საღამო, რაც კი ოდესმე თეატრში გამიტარებია. ვფიქრობ, რომ ოდნავადაც ვერ შევძელი ჩემი შთაბეჭდილების გადმოცემა.

ამგვარი საღამოები გვაფიქრებინებს, რომ მშვიდობიანი თანაარსებობა ამქვეყნად ნამდვილად შესაძლებელია.

ენდრიუ ჰეიდონი, თავისუფალი კრიტიკოსი, წერს გამოცემებისთვის „ფაინენშლ ტაიმსი“, „გარდიანი“, „ტაიმ-აუტი“ და ა.შ. ფესტივალის აღმანახის რედაქტორი და გამომცემელი.

დავტირით კრიტიკის გარდაცვალებას!

(გახსენებთ კრიტიკას, მაგრამ ამ შემთხვევაში სათეატრო კრიტიკას ვგულისხმობთ)

ლევან ხეთაბური

ეს წერილი არ ეხება „ვინმეს“, რადგანაც მთელი მისი არსი სწორედ რომ ობიექტის გარდაცვალების შესახებაა.

რამდენად შეეგუება კრიტიკოსი საკუთარი თავის გარდაცვალებას, რათა დაიმარხოს სტერეოტიპებთან ერთად, მაგრამ აღსდგეს ახალი მოვალეობანით, რომელსაც თავად ეს პროფესია აკისრებს. ნებისმიერი პროფესია ცოდნას გულისხმობს: მიღებულს, შეძენილს, გამოშუშავებულს, ცოდნა, რომელიც ადამიანს განათლების ჰორიზონტს უფართოვებს (ქართულ ენაში არაჩვეულებრივადია სიტყვა განათლება აზრობრივად - ნათელთან, გაბრწყინებასთან, განათებასთან - დასავლური ცივილიზაციის ეზოთერულ ცოდნასთან გაიგივებული - განათლება აზრობრივად თითქმის განდობასთანაა მიახლოებული) და მას ანალიტიკური უნარჩვევების განვითარებაში ეხმარება.

დღეს დეფიციტი კრიტიკისთვის, ისევე როგორც და საერთოდ, გამართულ და ლოგიკურ ანალიზშია.

ჩვენ გვიყვარს აღწერები, მაგრამ მოვიკოჭლებთ ანალიზში.

ანალიზი კი პროფესიონალის, დღეს პოპულარული დეფინიციით - „ექსპერტის“ მთავარი იარაღი უნდა იყოს, რაც პირდაპირ პროპორციულია ინდივიდის ცოდნისა და განათლებისა (ინფორმაციის მუდმივ განალიზებასთან). ანალიზი ხშირად გვიჭირს. მსჯელობის ლოგიკა შესუსტებულია, არგუმენტები — სუსტი.

როცა ანალიზს ვერ ახერხებ, არგუმენტები ვერ მოგყავს - ირჩევ ძალადობის გზას.

ე.ი. ცოდნისა და განათლების გარეშე ინდივიდი იოლად შეიძლება ძალადობის გზას დაადგეს იმის გამო, რომ ცოდნაც და განათლებაც საზოგადოებრივი დეფიციტია.

საზოგადოება უმრავლეს შემთხვევაში ინდივიდთა და ხელოვანთა მიმართ მოძალადეა!

ღმერთის სიკვდილის /ნიცმე/ აღმოჩენის შემდეგ ლოგიკური იქნებოდა, რომ ავტორის სიკვდილიც /როლან ბარტი/ აღმოგვეჩინა.

ავტორის სიკვდილი კი იწვევს კრიტიკოსის /ტრადიციული გაგებით/ სიკვდილსაც.

კლასიკური გაგებით, კრიტიკოსი უნდა

შეიცვალოს მოაზროვნე ანალიტიკოსად. სწორედ პოპულარული კრიტიკოსი, რომელიც ხშირად „მესაღდეგრძელო“ მგოსნად იქცეოდა ხოლმე, ისტორიას ბარდება. ყოველ შემთხვევაში, ვის აინტერესებს დღეს „სახელოვნებო საღდეგრძელოები“ კრიტიკოსების მხრიდან, რომელშიც თავიდან გვიყვებიან ნაწარმოებებს და მათ შორის თავად შემქმნელთ კეკლუცად აღუწერენ მათ მიერვე შექმნილ სპექტაკლებს. მაგრამ ვერ ხსნიან, ვერ ავლებენ პარალელს სათეატრო ტექსტსა და პირველწყაროს შორის.

შინაარსის მოყოლის შემდეგ კი, საუკეთესო შემთხვევაში, იწყება კომპლიმენტების ცვენა, მოხიბლული კეკლუცი კრიტიკოსი ვერ მალავს თავის აღტაცებას და აღაჟღაჟებული ლოყებითა და თვალების მინაბვით დასძენს კიდევაც ალბათ, რომ მსგავსი საოცრება არ უნახავს, თუმცა არავინ იცის რა უნახავს მას თვითდასტატების გზაზე /თუმცა მეორე გზის შემთხვევაშიც, თუკი ლანძღვის გზას აირჩევენ, არგუმენტების ძებნას არც მაშინ ეცდებიან/.

კრიტიკოსი მეგზურია. იგი ყველა შემთხვევაში უნდა ეხმარებოდეს თეატრსაც და მყურებელსაც, მისი ფუნქცია მედიატორობაა პირველ რიგში, შემდეგ კი — მოვალეობა ანალიტიკოსობისა.

კრიტიკოსი, როგორც მყურებლის მეგზური - შუამავალია თეატრსა და აუდიტორიას შორის. კრიტიკოსის ერთ-ერთი მოვალეობაა დაახლოვოს ხელოვანი და აუდიტორია /ასე ფიქრობდა გორდონ კრეგი თითქმის ასი წლის წინ/, ეს ფუნქცია კიდევ უფრო ძლიერდება საბაზრო ეკონომიკის პირობებში, მაგრამ თავად თანამედროვე სამყაროში ხელოვანის ტრადიციული გაგებაც გადაფასებულია.

მსახიობის ცუდი თამაშის დროს, მყურებლის მხრიდან სტვენის ტრადიციის გაქრობას ბრიტანეთში კრეგი განიცდიდა და რა უნდა ვუყვით კრიტიკოსს არაპროფესიული პუბლიკაციის, ანდა უფრო უარესი — ტექსტის აზრის, იდეის ქურდობის შემთხვევაში დასტვენა რომ არ ეყოფა, ცხადია, მაგრამ თუ ასეთი ქურდობისათვის დააჯილდოვეს კიდევაც, ეს ხომ

საერთოდ განსაკუთრებული შემთხვევაა, რაც თურმე ხდებდა ხოლმე ჩვენს რეალობაში.

ვის სჯერა სტერეოტიპის?

გამწარებული, ცხოვრებაზე გაბრაზებული კრიტიკოსი თეატრში მიდის იმისთვის, რათა რამე ცუდი იპოვოს და შემდეგ მაყურებლის წინაშე გამოაჭენოს.

ვის სჯერა ამის?

მანიაკალური სინდრომით შეპყრობილი კრიტიკოსისა?

რატომ უნდა უნდოდეს კრიტიკოსს დაბალი პროფესიონალიზმისა და მდარე ხარისხის ხილვა თეატრში? თუ ეს სტერეოტიპი თავად უნიჭო თეატრებისა და ხელოვანთა მონაგონია, რათა თავიანთი უნიათობა კრიტიკოსთა ბოროტ მანიაკალურ თვისებებზე გადაამისამართონ?

ძნელი წარმოსადგენია სადო-მაზოხიზმით შეპყრობილი კრიტიკოსი, რომელიც დღე და ღამეს ასწორებს იმის ცდაში, რომ ცუდი წარმოდგენა იხილოს და შემდეგ ლანძღოს - პირდაპირ საშინელებათა ფილმების სერიული მკვლელის იდეალური სახე, დანის მაგივრად ხელში კალმით, ანდა მომარჯვებული თითებით კომპიუტერთან. ვის ჭირდება ასეთი სტერეოტიპი - შეუმდგარ რეჟისორებს, ორნახევარი სპექტაკლების შემქმნელ ფსევდოინტელექტუალებს და პროფესიაზე დარდით დამძიმებულ ონავრებს, სხვათა პროგრესის შესაჩერებლად ძალღონეს რომ არ იშურებენ, თუ მდივან „მემანქანეებს“, რომლებიც უფროსის გულის მოსაგებად წერისას ფსევდონიმის გამოყენებით, რომ უძღვნიან საქებარ ოდებს.

კრიტიკოსს სჭირდება საინტერესო ხელოვნება, ნებისმიერი ფორმა და პიროვნული თვითგამოხატვის ნებისმიერი გამოვლინება.

კრიტიკოსი ცხოვრებისეული და სახელოვნებო პროცესების ანალიზითა და გამოვლინებებით უნდა ცხოვრობდეს და მაშინ ის საკუთარ ფუნქციას - სახელოვნებო მოვლენის ადგილის განსაზღვრას - პატიოსნად აღასრულებს.

კრიტიკოსი, თუ ის თეორიების შემქმნელი არ ხდება კონკრეტულ ნაწარმოებზე ან ნაწარმოებებზე საუბრის დროს საკუთარ თეორიებს არ უნდა ახვევდეს გარე სამყაროს.

ქართული გამოთქმა: „სადაც ჩახვალ, იქაური ქუდი დაიხურეო“ - უნივერსალურ მეტაფორად შეიძლება მივიღოთ - კრიტიკოსმა ყოველთვის იმ „ქუდზე“ უნდა ისაუბროს, რომელსაც კონკრეტული ნაწარმოები სთავაზობს იმ წესებიდან და პირობებიდან გამომდინარე, რითაც ეს ქუდია შექმნილი. ჩვენ ჯერ ერთ ენაზე უნდა შევთანხმდეთ და მერე ვიკამათოთ ამ ენაში დაშვებულ შეცდომებსა და მიღწევებზე.

ვის უხარია ყალბი ქება?

ძალიან უნდა გკონდეს საკუთარი თავი მო-

ძულეული, ტყუილ-მაქებარა რომ მოგწონდეს, რომელიც ვერ აანალიზებს შენს ნაწარმოებს, მაგრამ აქებს და აქებს, რადგანაც სხვანაირად არ შეუძლია, სხვანაირად არ იცის.

მე ყოველთვის ღრმად ვიყავი დარწმუნებული, რომ ავტორმა და მკითხველმა გაცილებით მეტი შეიძლება მიიღოს კრიტიკოსის ანალიტიკური კრიტიკისაგან, ვიდრე საქებარი-სადღეგრძელოებისაგან, რომელიც თქმასთან ერთად საპნის ბუშტივით ქრება.

რა გვინდა დღევანდელი კრიტიკოსისაგან?

დღევანდელი კრიტიკოსისაგან უბრალოდ მოვლენის შესახებ ინფორმირება საკმარისი აღარაა, ამას რეპორტაჟის სახითაც მოახერხებენ ჟურნალისტები, რომლებიც თეატრმცოდნეების ნიღაბს ამოფარებულნი. საკმაოდ მომრავლებულნი არიან.

კრიტიკოსს კვლევა მოეთხოვება და მის შედეგად ანალიზი, ხანდახან პროგნოზირებაც კი.

რას იკვლევს კრიტიკოსი?

- ცხოვრებისეულ პროცესს /კონტექსტში/

- სახელოვნებო პროცესს /გლობალური - ლოკალური/

- დრამატურგიული ტექსტის /ლიტერატურის, იდეის, სცენარის / გადატანა, გარდაქმნას სათეატრო ტექსტად;

- სათეატრო ტექსტის ანალიზის შედეგად მისი ადგილის განსაზღვრას სახელოვნებო პროცესში.

ჭირდება თუ არა სათეატრო ნაწარმოებს მოყოლა ან თხრობა?

- შეიძლება მოკლედ თავშივე, ანუ ექსპოზიციამდე და არა მთელი რეცენზია - კვლევის განმავლობაში ჭირდება თუ არა მას აღწერა?

- დანიშნულების მიხედვით, ანალიზის დასადასტურებლად და არა უაზრო ილუსტრაციისათვის არაადეკვატური თხრობით.

უნდა გააცნობიეროს თუ არა კრიტიკოსმა-თეატრმცოდნემ, რომ სპექტაკლის შენახვა მისი ფუნქცია აღარაა, ამას კვლევისა და მომავალი თაობებისთვის ციფრული ტექნოლოგიები უკეთ მოახერხებენ.

კრიტიკოსი კარგად უნდა ერკვეოდეს ახალ ტექნოლოგიებში, მის ყოველდღიურ მოხმარებაში. მან უნდა იცოდეს, რომ დღეს ციტატა არა მხოლოდ ბეჭდვითი წყაროა, არამედ ციფრული ნაწყვეტებიც. დიახ, თქვენ რეცენზიის წერის დროს პირდაპირ შეგიძლიათ „youtube“-ის ლინკის მიცემა. სწორედ ეს გარემოება თქვენს ზედმეტ თხრობას უადგილოს ხდის...

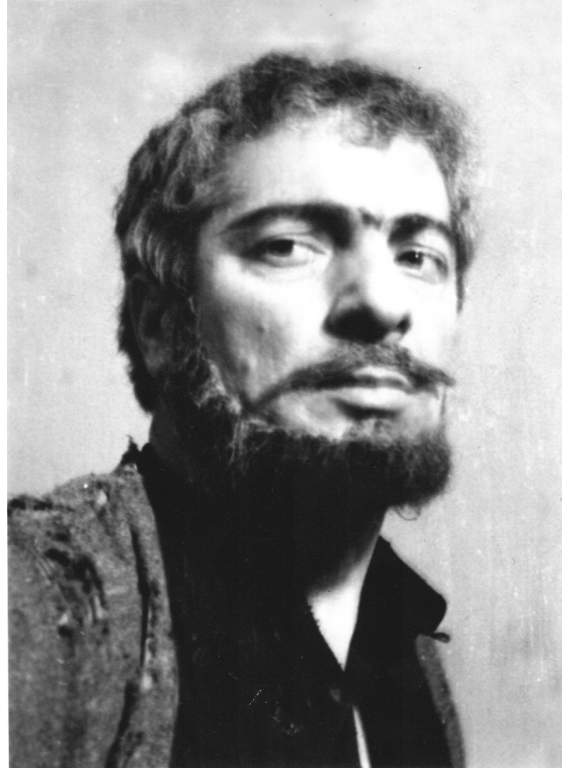
„კრიტიკოსის“ გარდაცვალებაზე ტირილის გაგრძელების მცდელობით, პანაშვიდების - დისკურსის გაგრძელება შესაძლებელია...

იუბილე

სენაკის თეატრის პერმუხა

მარიამ ლიჭონავა

სენაკის თეატრში ნახევარ საუკუნეზე მეტია მოღვაწეობს ჩუმი, უპრეტენზიო, კეთილშობილი ადამიანი, ნიჭიერი მსახიობი, შესანიშნავი მეუღლე, მამა და ბაბუა, ყველასათვის საყვარელი და პატივსაცემი პიროვნება ბატონი ჟორა დამენია. ეს ხელოვანი თავდავინწყებითაა შეყვარებული თავის პროფესიაზე, სენაკსა და სენაკელებზე. ბატონი ჟორა ჩვენი თეატრის დიდი მოამაგე, ერთგული თანამშრომელი და მისაბაძი თეატრალია. მან ბევრჯერ, ძალიან ბევრჯერ დაამტკიცა, რომ თეატრი მისთვის მარტო სამუშაო ადგილი კი არა, სიცოცხლის საწყისია, ცხოვრების წყაროა, ბუნვის ხიდია რეალობასა და ოცნებას შორის გადებული. იგი იმ ხელოვანთა რიცხვს ეკუთვნის, ვინც ეს ბუნვის ხიდი რიგანად გაიარა. ჟორა დამენია მალე 80 წლის გახდება, მაგრამ წლების სიმრავლე რას დააკლებს ბოხოქარი სულის მსახიობს, იგი ჩვეული მხნეობით, ვაჟკაცობით, საქმისადმი ერთგულებითა და დიდი მონდომებით ეკიდება მასზე დაკისრებულ მოვალეობას. ბატონი ჟორა არა მარტო ნიჭიერი მსახიობი და შემოქმედია, არამედ ერთგული თანამშრომელი, საუკეთესო მეგობარი, ყველას ჭირისა და ლხინის გამზიარებელი. კაცი, რომელსაც გული შესტკივა თეატრზე, თავდავინწყებით უყვარს იგი, მისი სიხარულითა და ტკივილით ცხოვრობს, მისი მაჯისცემა საკუთარ გულისცემად მიაჩნია. მსახიობისათვის არ არსებობს დიდი და მცირე როლი. არსებობენ საინტერესოდ და უნიჭოდ განსახიერებული გმირები. თითოეულ პერსონაჟს თავისებური ხიბლი გააჩნია, ეს კარგად აქვს გააზრებული მსახიობს და ამიტომაცაა, რომ იგი ყოველთვის უპრეტენზიოდ თანხმდება ნებისმიერ როლზე და დიდი მონდომებით მუშაობს თითოეულ მათგანზე. ეძებს ხასიათს, ცდილობს ჩანვდეს გმირის შინაგან სამყაროს, გაითავისოს იგი და შემდეგ მართალი და უტყუარი პერსონაჟით წარსდგეს მაყურებლის წინაშე. ჟორა დამენიას 60-მდე როლი აქვს განსახიერებული. მაყურებელი მის ყოველ გამოჩენას სცენაზე ტაშითა და ოვაციებით ხვდება. ბა-



ტონი ჟორა უყვართ სენაკელებს არა მარტო, როგორც მსახიობი, არამედ როგორც კაცური კაცი, ნაღდი სენაკელი. იგი ღირსეულთა შორის ერთ-ერთი გამორჩეული პიროვნებაა და ამიტომაც ყველა ძალიან გავგახარა მისი ღირსების ორდენით დაჯილდოებამ. ვულოცავთ ჩვენს საყვარელ ადამიანს, თეატრის ბერმუხას, ჟორა დამენიას, ღირსეულ ჯილდოს და დიდხანს სიცოცხლეს, ჯანმრთელობას, მხნეობას, ვაჟკაცურ შემართებას და უამრავ საინტერესო როლს ვუსურვებთ.

ბატონო ჟორა, სენაკის აკაკი ხორავას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის შემოქმედებითი ჯგუფი მონივნებით ქედს გიხრით, გეფერებით.

ფატი ფულარიანი

ნანა ანჩაბაძე



საქართველოს დამსახურებული არტისტი, ქალბატონი ფატი ფულარიანი 2013 წელს იუბილარია - 80 წელი უსრულდება. 47 წელი საყვარელ პროფესიას უანგაროდ ემსახურა. ამ ხნის მანძილზე ქალბატონი ფატი უშურველად იხარჯებოდა ქართული თეატრის სიყვარულით. სწორედ ის 113 როლი, რომელიც მსახიობმა გორის თეატრის სცენაზე განასახიერა ამ ფაქტის დადასტურებაა. 32 წელი იყო გორის თეატრის წამყვანი მსახიობი. ფორტუნა ყველას არ სწყალობს. ბევრი კლდემამოსილი ადამიანი, საკუთარი პიროვნების მიმართ რაცინაირი დაუკმაყოფილებლობის გრძნობითაა შეპყრობილი. ბევრია უნიჭო, მაგრამ პუბლიკას თავისი ნაცოდვილარის გამომზეურებისას პრეტენზიას უყენებს მიიღონ, ალიარონ. მსახიობი ფატი ფულარიანი ინტელიგენტი, დახვეწილი, პასუხისმგებლობით სავსე, ერთგული და მოყვარული ადამიანია და ხშირად მისი გმირებიც ასე გამოიყურებიან სცენაზე.

„დევიდების ოჯახი“, „მედეა“, „კუკარაჩა“, „ეზოში ავი ძაღლია“, „ანა ფრანკის დღიური“... გარდა თავისი პროფესიისა, საზოგადოებრივ საქმიანობასაც ჩვეული პასუხისმგებლობითა და უზღვავე ენერგიით ემსახურება. ფ. ფულარიანი — „მედეა“ კოლორიტული სახეა. მისი კოლხი ასული ამყაია. ამავე დროს სასოწარკვეთილი. ხან უსულო ქვად იქცევა, ხან სიმამაცს ვერ ფარავს დამცირებისას, მისი შინაგანი სამყარო ვერ ეგუება მტრის გამარჯვებას. რადიკალურად განსხვავებულია მარგარიტა („ფიროსმანი“). თავისუფლებისმოყვარე ქალისთვის ძნელია მხატვრის გრძნობის გაზიარება. რა ჰქნას მარგარიტამ თუ ვერ უგებს ფიროსმანს როგორც პიროვნებას და ვერც როგორც მხატვარს. ბიჭუნას დედის როლში („კარლსონი“) ფულარიანი წესიერი შვილის მკაცრი აღმზრდელი, პუბლიკასაც თავის ხასიათზე განაწყობს. თითქოს რაღაცას სწავლობ, თან გეშინია არ ჩაიჭრა. ასეთი სახეა ანიკოც („კუკარაჩა“). ჯემალ ინჯიას ოსტატურად აქვს დაჭერილი „ის ცხოვრებისეული სიმართლე დედა-შვილური ურთიერთობის ოსტატურად გადმოცემისას“ რომ გამოიყენა თამაზის დედამ (ფ. ფულარიანი), რაც ყოველ ქალში უნდა იყოს. არც ფულარიანის მზრუნველობისა და სათნოების დანახვა გამორჩა მწერლის მახვილ თვალს (გაზ. „გამარჯვება“ 18.05.82წ.). ქალბატონი ფატი იმ ბედნიერ მსახიობთა პლეადას ეკუთვნის, ვისაც წილად ხვდა დიდი ვერიკო ანჯაფარიძისა და ტარიელ საყვარელიძის პარტნიორობა სპექტაკლში „ლალატი“ (1966წ. 8-9,10), საქართველოს ულამაზეს ქალბატონ მედეა ჯაფარიძის პარტნიორობა სპექტაკლში „ანა ფრანკის დღიური“ (1969წ.).

მსახიობი ფატი ფულარიანი თავისი უანგარო შემოქმედებითი ღვაწლისათვის დაჯილდოებულია საქართველოს სსრ უზენაესი საბჭოს პრეზიდიუმის სიგელით — ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში წვლილისათვის (1990წ.). მიღებული აქვს საპატიო სიგელი საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს თეატრალური საზოგადოებისა, გორის გ. ერისთავის სახელობის თეატრში ხანგრძლივი და ნაყოფიერი მუშაობისათვის. ეს ჯილდო გორის თეატრის საიუბილეო — 100 წლისთავზე მიიღო.

გარდა პროფესიული ვალდებულებისა, ფატი ფულარიანი, არც სამშობლოში განვითარებული სახელმწიფოებრივი პოლიტიკური პროცესების მიღმა დგას. 1989წ. მიძიმე დარტყმა იყო საქართველოსათვის და არა მხოლოდ. ამ პერიოდიდან იწყებს ლობაზს სსრკ-ის დამყაყებული რეჟიმი. ერთგული დედა, უღალატო მეგობარი, მსახიობი, თავისი სამსახურს ეროვნულ მოძრაობას უკავშირებს. ქალბატონი ფატი ფულარიანი როგორც სცენაზე, ისე საზოგადოებრივ საქმიანობაშიც ერთგული ჯარისკაცია. „გიორგი სააკაძე“, „განკიცხული“, „გარიჟრაჟი აქ წყნარი იცის“, „მაცი ხვითია“, „დები ჟერარი“. ჰენრიეტას უდიდესი მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე თამაშობდა. სწორედ ვერიკოს აღფრთოვანება გამოუწვევია ფატი ფულარიანის შექმნილ სახეს (ჰენრიეტა). ქალბატონ ვერიკოს თავისი გმირის ფულარიანისეულმა სახემ, საოცარი სითბო და კეთილგანწყობა დაუფიქსირებია. ქალბატონი ფატის არქივში მრავლად მოიპოვება მადლიერი მაცურებლის წერილები. რეცენზიები თეატრმცოდნე ნათელა არველაძის, კორა წერეთლის, კირა კვეციძის, ქეთევან ხუციშვილის, ჯემალ ინჯიას, გ. ქელბაქიანის, ვ. რევაზიშვილისა და უამრავი ამ დარგის პროფესიონალის ხობით სავსე საგაზეთო წერილები თუ პუბლიკაციები. ერთმა გულშემატკივარმა ლექსიც კი მიუძღვნა ფატის. უპირველესად, მისი სათნოებისა და სილამაზისთვის, რაც ესოდენ აუცილებელია ჟემმარიტი არტისტისათვის.

ეს პატარა წერილი მსცოვანი მსახიობის პორტრეტის მოკრძალებული შტრიხია, მის ესოდენ ღრმა და შინაარსიან ცხოვრებაში. უფალმა უმრავლეს ჩვენს ქვეყანას ფატი ფულარიანის მსგავსი თავმდაბალი, თბილი, სცენის ერთგული და მოამაგე ჟემმარიტი დამსახურებული არტისტები.

სამყარო თეატრალის თვალით

ნოდარ გურაბანიძე

„Чтобы так шагал как Марк Шагал“ (ვლ. მაიაკოვსკი)

მარკ შაგალის ბიოგრაფიიდან ცნობილია, რომ იგი დაიბადა თითქმის მკვდრადშობილი (ქ. ვიტებსკი, 1889.06.07), საშინელი ხანძრის დროს და პროვინციული, უპირატესად ხის სახლებიანი ქალაქი, მთლად გადაიბუგებოდა, უეცრად წამოსულ კოკისპირულ თავსხმას რომ არ ეშველა. ჩვილი შაგალი თვალს ვერ ახელდა და ბებიასქალმა, რომელსაც იგი ბრმადშობილი ეგონა, მას, მოისეი (მოსე) დაარქვა. ალბათ, თავის ამ გადანყვეტილებას მძვინვარე ხანძარსა და წარღვნას უკავშირებდა. თავად შაგალი მსუბუქი ირონიით იგონებდა ამ ფაქტს: „Родился я мёртвым... Я мёртворожденный“, შემდეგ მესამე პირში დასძენდა, არ უნდოდა სიცოცხლე „Как будто посмотрелся картин Шагала“ (Марк Шагал. „Моя жизнь“ გამ. „Азбука“ Санкт-Петербург. გვ. 213)

დიდი ხნის შემდეგ, უკვე სახელმწიფო მხატვარი, რომელმაც გასული საუკუნის ოციან წლებში, ვიტებსკის ებრაული უბანი ლამის ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრად აქცია, კაზიმირ მალევიჩთან ერთად, ამბობდა „სამყაროს განსაკუთრებული თვალთ უნდა შეხედო, თითქოს ამ წამს დაიბადე“.

„ამ წამს დაბადებული“ ბავშვის თვალთ თვით იგი ხედავდა ჰაერში, ქალაქის თავზე მფრინავ ადამიანებს და შინაურ ცხოველებს, საგნებს, უჩვეულო პეიზაჟებს და ადამიანთა კიდევ უფრო უცნაურ პლასტიკასა და ანატომიას. „ლენინმა ქვეყანა გადაატრიალა ისე, როგორც მე თავდაყირა დავაყენე ყველაფერი ჩემს სურათებში“ (გვ. 147). გიიომ აპოლინერი ამბობდა მის სურათებზე „ზეზუნებრივიაო“, თვითონ კი ამბობდა: „ტყუილია, თითქოს, ჩემი ხელოვნება ფანტასტიკურია. მე ვარ რეალისტი და მიყვარს მინა“, მაგრამ, მაინც, იშვიათად ნახავთ მისთვის ეგზომ „საყვარელ მინაზე“ მდგარ მის პერსონაჟებს. მიუხედავად ამისა, მან განსაცვიფრებელი გულწრფელობით, სიყვარულით და სწორედ ფანტასტიკურობით შექმნა ებრაელთა ყოფის დაუფინყარი ფერწერული სურათები, ზედმინევენიტი ტიპიური ებრაული სახეები, მათი ყოფის, რიტუალების განუმეორებელი ატმოსფერო. მისი ფერწერა, აკვარელები, გრაფიკა, ნიგნის ილუსტრაცია (1931-1956წ. შექმნა „ბიბლიის“ შესანიშნავი ილუსტრაციები) წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს, მაგრამ ისინი განსაკუთრებულ, ვიტყოდი, იდუმალ ძალას იძენენ „წმინდა მინაზე“. აქ წანახი მაქვს მისი ესკიზების მიხედვით დამზადებული გობელენების სერიები იერუსალიმში (ქნესეთისა (პარლამენტი) და მუნიციპალური საავადმყოფოს ინტერიერები. ვიტრაჟი) და ფერწერული ტილოები თელ-ავივის გრანდიოზულ მუზეუმში და უფრო ღრმად განვიცადე მისი იშვიათი ხელოვნების მაგიურად მიმზიდველი ძალა. „ჩემი ფერწერა, ჩემი ლექსებიაო“ — ამბობდა თვითონ.

1920 წელს იგი სამუდამოდ წავიდა რუსეთიდან (თუ არ ჩავთვლით 1973წ. მის მეტად ხანმოკლე ვიზიტს მოსკოვში. (სხვათა შორის, იგი მაშინ ეწვია ზურაბ ნერეთელს სახელოსნოში). ქალაქ ვიტებს-



სკუი ჩასვლაზე კი კატეგორიული უარი განაცხადა. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ქვეცნობიერებაში ღრმად ჩარჩა თავის დაბადების დღეს მოვლენილი „მეორედ მოსვლის“ კომმარის, თანმხლები სტიქიებით — ცეცხლით და წყლით, თუმცა, რად გვინდა ვარაუდები, როცა თვით წერდა მემუარებში: „როცა დავიბადე, ვიტებსკუი ნამდვილი „იომ ქიფური“ („სამინელი სამსჯავროს დღე“) იყო.

„მორცხვი“ კრისტელი

ამსტერდამში, სამოცდაერთი წლის ასაკში, გარდაიცვალა სილვია კრისტელი, რომელმაც დიდ ეკრანზე პირველივე გამოჩენისთანავე საყოველთაოდ შეიძლება ითქვას, ისტერიული პოპულარობა მოიპოვა კინოფილმში „ემანუელა“ მთავარი გმირის როლის შესრულებით. ახლა, როცა ეკრანი და ტელევიზია ნალექილია (და წარყვნილია) პორნო თუ ეროტიკული ფილმებით, ვფიქრობ, არავის ახსოვს არც სილვია კრისტელი და არც მისი „ემანუელა“. არადა, რეჟისორ ჟიუსტ ჟაკენის და კრისტელის ეს ნამუშევარი (1974წ.) მიჩნეულია ე.წ. „ეროტიკული ჟანრის“ ფილმების შედეგად და ფრანგი კინომცოდნეები რეჟისორს მიიჩნევენ ამ ჟანრის კინოხელოვნების მამამთავრად (თუმცა, დღემდე გრძელდება დავა იმის შესახებ თუ, ბოლოს და ბოლოს, სად არის ის ზღვარი, რომელიც განაცალკევებს ამ ორი „ჟანრის“ ფილმებს).

ჩვიდმეტი წლის კრისტელმა დატოვა ჰოლანდია და პარიზს მიაშურა მსოფლიოს დასაპყრობად, როგორც ზალზაკის პროვინციელმა გმირებმა — პარიზს, საფრანგეთის დასაპყრობად. ოცდასამი წლისა იყო, როცა „ემანუელაში“ გადაიღეს და ამ ასაკში აისრულა კიდევ თავისი განზრახვა. არაჩვეულებრივად მიმზიდველი სხეული, პლასტიკური დახვეწილობა, ვნებით და სურვილებით სავსე გამოხედვა, ქალური უკომპლექსობა მოუგერიებელს ხდიდა ეკრანზე. მისი ყოველი კუნთი სექსით თრთოდა და ინავლებოდა. პრეზიდენტმა ჟორჟ პომპიდუმ ეს ფილმი აკრძალა (თავისუფალ საფრანგეთში). პომპიდუ, შემდგენელი „ფრანგული პოეზიის ანთოლოგიისა“, „პომპიდუს ცენტრის“ დამაარსებელი, ახალგაზრდობიდანვე შარლ დე გოლის თანამოაზრე, ზნობრიობის ეტალონად ითვლებოდა, მანამდე, ვიდრე ნათელი არ მოეფინა პრეზიდენტის ერთ რომანულ თავდასავალს. პრეზიდენტმა ჟისკარ დ'ესტენმა კი ფილმის აკრძალვა გააუქმა. რაც მოსალოდნელი იყო, რადგან ჟისკარი განთქმული მოარმიყე იყო (ამბობდნენ, ერთხანს, სილვიას ჰყვარობდაო), როცა რომელიმე ბანოვანთან მიიპარებოდა, მდივანს უტოვებდა ბარათს ქალის ტელეფონის ნომრით და ბინის მისამართით.

სსრკ-ში ეს ფილმი, რასაკვირველია, უმკაცრესად იყო ტაბუირებული. პირველად „ემანუელა“ „ბონგ – 727“-ში ვნახე, როცა მოსკოვიდან მეხიკოში მივფრინავდი რუსთაველის თეატრის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალში („სერვანტინო“) მონაწილეობის მისაღებად (1975წ.). საბჭოთა თვითმფრინავი აეროპორტ შენონში (ირლანდია) ამერიკულმა „ბონგმა“ შეცვალა. ამ საჰაერო ხომალდში ჩვენი დასის გარდა, მრავალი რუსი ტურისტიც იყო... ვერ აღვწერ, რა ხდებოდა სალონში ერთმანეთს ენაცვლებოდა ალტაცებისა და ალფრთოვანების შეძახილები, ყვირილი, კვნესა, სიცილი, ისტერიკა (საბჭოეთში ხომ გვიმტკიცებდნენ რომ — „Секса у нас нет“-ო). ფილმი, მართლაც, ოსტატურად იყო გადაღებული, აგებული კარგად გამართულ სიუჟეტზე და „ნარმტაც“ ეპიზოდებზე. სწორედ ამის წყალობით, იგი გადაიქცა განსაკუთრებულ მოვლენად, რომელმაც დააკანონა ეროტიზმი ეკრანზე (მალევე გამოვიდა „ემანუელა – 2“). ეს ფილმი საბჭოთა კავშირში გასული საუკუნის 80-იანი წლების მეორე ნახევარში უჩვენეს, რასაც კომუნისტურ პრესაში დიდი აჟიოტაჟი მოჰყვა, თუმცა, მალულად, ვიდრე მაგნიტოფონების მეშვეობით, უამრავ ადამიანს უკვე ნანახი ჰქონდა იგი.

ამის შემდეგ სილვია კიდევ ორმოცდაათ ფილმში გადაიღეს. კოლოსალური სიმდიდრე უკანასკნელმა ქმარმა, უნიჭო კინორეჟისორმა, ქარს გაატანა. რადგან ეს ქალი აფინანსებდა მეუღლის ნაცოდვილარს. სილვია გადაიღეს საყოველთაოდ ცნობილი საერთაშორისო აგენტის, მაღალი საზოგადოების სალონების თვალისჩინის, მამაკაცთა გულთამყრობლის, მზეთუნახავ მატა ჰარას (ესეც ჰოლანდიელი იყო) როლში. ფილმმა სასტიკი მარცხი განიცადა, სილვიას ცუდი თამაშის გამო. მანამდე მატა ხარა ეკრანზე განასახიერეს ისეთმა კინოვარსკვლავებმა, როგორებიც იყვნენ გრეტა გარბო და ჟანა მორო. ცხადია, მათ ფონზე სილვია კრისტალი არ ბრწყინავდა, მაშინ რატომ გახდა ეს ლამაზმანი ჩემი ეტიუდის გმირი?

სულ ერთი ფრაზის გამო!

ერთი ჟურნალისტი ეკითხება — ხომ არ ფიქრობთ, რომ თქვენ ხელიდან გაუშვით შანსი, რომ თეატრის ნამდვილი დრამატული ამპლუის მსახიობი გამხდარიყავით?

სილვია ასე პასუხობდა:

— არა მგონია, რომ დრამატული თეატრის მსახიობი გავხდარიყავი. ჯერ ერთი, მე ძალიან მორცხვი ვარ...“ ნარმოგიდგენიათ, ამას ამბობდა ქალი, რომელსაც მრავალმილიონიანი აუდიტორია დედიმობილა ხედავდა სექსუალური ორგაზმის გამაოგონებელ კადრებში.

P.S. თავაშვებულმა ცხოვრებამ, გაუთავებელმა სექსუალურმა თავგადასავლებმა, ნარკოტიკებმა, ალკოჰოლმა, თამბაქომ გამოფიტეს და დააუძღურეს ერთ დროს ეს დაუცხრომელი და ულამაზესი ქალი. ჯერ ყელის კიბო დაუდგინეს ექიმებმა, შემდეგ ფილტვების... ერთხანს ამოდებოდნენ ამ მძიმე სენს...

„მოსაკლავია მამაჩემი“

1965 წელს მოსკოვში, სასტუმრო „მოსკვას“ ვრცელ ვესტიბულში შევხვდი სერგო ზაქარიას, რომელიც აღელვებული მეჩვენა. ბუნებრივია, წინა დღეს მან მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის ჟიურის პრიზი მოიპოვა (რჩხეიძის „ჯარისკაცის მამა“, გიორგი მახარაშვილის როლი).

ჟურნალ „Teatp“-ში მიმეჩქარებოდა, მაგრამ ბ-ნმა სერგომ შემაჩერა „მოიცა, პატარა ხანს — მითხრა მან — ახლა შენ საინტერესო ამბავს შეესწრები“. ამის თქმა იყო და დავინახე, რომ „მოსკვას“ ინტერვიუს ფართოდ გაშლილ კიბეზე, ჩამორბის ულამაზესი ქალი. „მსუბუქი, თეთრ-შავკოპლებიანი კაბის ფრიალით. უკაცრავად, კი



არ ჩამორბოდა, არამედ მთელი სივრცე მოჰქონდა თან. ქალურ პლასტიკასა და მომწუსხველობას შორის სცილდებოდა მისი ველური სილამაზე. მაგრამ მაინც, თხემით ტერფამდე ეს იყო ქალი, ოღონდ პანტერის თანდაყოლილი მოქნილობით და ძალით. ბ-ნმა სერგომ ვერც კი მოასწრო მის შესახვედრად ნაბიჯის გადადგმაც ისე მოულოდნელად აღმოჩნდა ჩვენს წინ ეს მშვენება... ეს ქალი გახლდათ ახალგაზრდა სოფი ლორენი, რომელმაც იმავე ფესტივალზე მიიღო პრიზი ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის (ჯუზეპე დე სანტისის „ქორწინება იტალიურად“. ფილუმენა მარტურანო). ბ-ნი სერგო — ეს დევივით ვაჟკაცი, პირდაპირ დადნა, სახეგაბრწყინებული, აღელვებული, სვეყარებული ყმანვილის ალტაცებით შესციცინებდა თვალებში, ყველა მამაკაცისთვის ეგზოტიკურად ქალი. სოფი კი, ლალი, თავისუფალი, თავის მომხიბვლელობაში დარწმუნებული და ამიტომაც, კიდევ უფრო მოუგერიებელი, ძველი ნაცნობივით მიესალმა ბ-ნ სერგოს და მომხიბლავი ღიმილით, იტალიურად, მოუბოდიშა დაგვიანების გამო. ბ-ნმა სერგომ, რატომღაც რუსულად დაუნყო ლაპარაკი ანუ უცხო ენაზე (ეს ჩვეულებრივი ინსტინქტია, როცა სხვა უცხო ენა არ იცი) და მერე, ორივენი, ჩქარი ნაბიჯით გაემუხრნენ გასასვლელისაკენ (როგორც შემდეგ შევიტყვე, სახეიმო შეხვედრაზე აგვიანდებოდათ).

მეორე დღეს, უცნაური რამ მითხრა ბ-ნმა სერგომ: „მოსაკლავია მამაჩემი, რატომ არ დამადგა თავზე როზგით და ერთი უცხო ენა მაინც არ შემასწავლა“.

„სცენის მთელ სივრცეზე გატონოზდა“

მეოცე საუკუნის რუსული ბალეტის ერთ-ერთი ყველაზე კაშკაშა ვარსკვლავი მაია პლისცკა-აია სოხუმში გავიცანი. ის და მისი მეუღლე, კომპოზიტორი და პიანისტი — როდიონ შჩედრინი აქ ისვენებდნენ, „კომპოზიტორის სახლში“. როდიონი წყლის თხილამურების დიდი მოყვარული იყო და შესანიშნავად სრიალებდა მლელვარე ზღვაშიც კი, ვერ ვიტყვი, რომ მაია განსაკუთრებული სილამაზით გამოირჩეოდა, მაგრამ მისი უაღრესად მეტყველი თვალები, ენერგიული პროფილი და პლასტიკურობა ძალზე შთამბეჭდავი იყო. როდიონ შჩედრინი, რომელიც თითქმის ყოველ საღამოს მართავდა იმპროვიზირებულ კონცერტებს სანატორიუმის ვრცელ დარბაზში, რატომღაც ძალზე აგრესიულად იყო განწყობილი კომპოზიტორ ოთარ თაქთაქიშვილის მიმართ (და აქტიურად უჭ-

ერდა მხარს მათა პლისეცკაიაც). მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის ყოველდღე ვხვდებოდი ამ ბედნიერ წყვილს, ჩვენი დაახლოვება არ გამოვიდა ზემოთ ნათქვამი ამბის გამო. ამ დროისათვის მათა პლისეცკაია მე უკვე ნანახი მყავდა ყველა მის მნიშვნელოვან პარტიაში. საქმე ისაა, რომ მოსკოვში, საკავშირო კულტურის სამინისტრო ყოველწლიურად, ერთი თვით, თავს უყრიდა მოკავშირე რესპუბლიკების კულტურის მინისტრების პირველ მოადგილეებს დედაქალაქის თეატრალური ცხოვრების სიახლეების გასაცნობად. ასე რომ ათი-თერთმეტი სეზონის მანძილზე უამრავი სპექტაკლი მაქვს ნანახი, მათ შორის საზღვარგარეთიდან გასტროლებზე ჩამოსული თეატრებისაც. მათა პლისეცკაიას შეუდარებელი ოსტატობით და ხელოვნებით ყოველთვის აღტაცებული ვიყავი. შეიძლება იგი ჩამორჩებოდა გალინა ულანოვას (რომელიც დღემდე მიჩნეულია რუსული ბალეტის გენიალურ მოცეკვავედ) ლირიზმით და გმირის ფსიქოლოგიური სიღრმის წარმოსახვით, მაგრამ აჭარბებდა უჩვეულო პლასტიკური გამომსახველობით, ექსპრესიითა და ძალმოსილებით (ამ თვალსაზრისით, იგი შეუდარებელი იყო ბიზე-შჩედრინის „კარმენ-სუიტაში“).



სოხუმში გამოცა მისმა „ჰაბიტუსმა“: სცენაზე ეს მაღალი, ტანაშოლტილი, გრძელხელება და ფეხებაშხვართული ქალი, სინამდვილეში არც ისეთი დიდი აღმოჩნდა. კარგა ხნის შემდეგ იგი მეორედ გავიცანი თეატრმცოდნე ეთერ გუგუშვილის მეშვეობით. ეთერიმ მოსკოვში დაამთავრა საკავშირო თეატრალური ინსტიტუტი, იქ კარგა ხანს ცხოვრობდა, აქვე დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია და მ. პლისეცკაიას თაყვანისმცემელთა არმიის ყველაზე თავგადაკლულთა გუნდს ეკუთვნოდა. მ. პლისეცკაიას თბილისში გასტროლებისას (რაც სამწუხაროდ, არც ისე ხშირად ხდებოდა) ეთერი მისი მასპინძელი იყო და ბოლოს, ვგონებ, თავისი ქალიშვილიც კი მონათვლინა ამ ებრაელ ქალს. მათას საპატივცემულოდ გამართულ წვეულებაზე, ბესარიონ ჟდენცისა და ეთერის ოჯახში გამართულ ერთ წვეულებაზე, ეთერის შევჩივლე, ეს შენი მათა პლისეცკაია ისე მელაპარაკება, ვგრძნობ, ვერც მიცნო-მეთქი. ეთერიმ გაიცინა და მითხრა — „შენ კი არა, თავისი რომანის მამაკაცებსაც ვერ ცნობსო“. მათა კი ამბობდა, თბილისში განსაკუთრებული მონდომებით ვცეკვაო (ეთაყვანებოდა ვახტანგ ჭაბუკიანს). სულ მიკვირდა, როგორ იცვლებოდა ასე როგად სცენაზე ეს ბალერინა. ამის პასუხი ვპოვე პეტერბურგის მარინეს თეატრის ახალი პრინცესა (როგორც ფრანგები ამბობენ „ეტიულის“ — ვარსკვლავის) ა. კონდაუროვას ერთ ინტერვიუში: „იგი ისე ცეკვავდა, უძვლო გეგონებოდათ. არ იყო მაღალი, სცენაზე კი დიდი ჩანდა, ეს იმიტომ, რომ მძლავრი იყო ფიზიკურად, გამოიჩინებდა მოძრაობის დიდი გაქანებით და სცენის მთელ სივრცეზე ბატონობდა“.

„სიკვდილის ყველაზე ლამაზი სახეობა — თვითმკვლელობა“

ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიჩენკო თავის მემუარებში („Из прошлого“) იხსენებს ა. ჩეხოვის იმ სიტყვებს, რომელიც მას შავი მელანქოლიის ერთ-ერთი შემოტყვის დროს უთქვამს „ვნუხვარ, რომ არ არსებობს ისეთი ხამანკა (Устрица), რომელიც შემჭამდა ჩემი ცოდვების გამო“.

ბედის ირონიით, გერმანიაში, ბადერვალერში გარდაცვლილი დიდი მწერალი, რუსეთში ჩამოსვენეს მატარებლის იმ ვაგონით, რომელსაც დიდი ასობით ეწერა — „Для устриц“.

ა. ჩეხოვის ზოგიერთი თანამედროვე ამ ფაქტს სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებდა, უკიდურესად აღმფოთებული მაქსიმ გორკი კი წერდა: „რუსულ საზოგადოებას ვერასოდეს ვაპატიებ „ვაგონს ხამანკებისათვის“. ამ ვაგონში რუსული ცხოვრების მთელი ის უხამსობა, ის უკულტურობაა, რომელიც ყოველთვის ასე ალაშფოთებდა მიცვალებულს“.

სხვათა შორის, ა. ჩეხოვის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით ფრიად საყურადღებო ფაქტები-სა და დეტალების საინტერესო ანალიზი გამოაქვეყნა ვალერი კოზლოვმა ჟურნალ „სოვრემენნაია დრამატურგიაში (2, 2012), სადაც იგი ვარაუდობს, რომ ჩეხოვმა თავი მოიკლაო (ა. ჩეხოვი დაავადე-

ბული იყო ტუბერკულოზის უმძიმესი ფორმით).

ცნობილია, რომ სანოლზე მიჯაჭვულმა ა.ჩეხოვმა შამპანური მოითხოვა, წამოიწია სანოლიდან, მთლიანად დაცალა მომცრო ბოკალი, სანყალობლად გაიღიმა, დაწვა, გადაბრუნდა და მშვიდად განუტევა სული. მწერლის თაყვანისმცემელთა შორის, ჩეხოვის ეს ლამაზი ჟესტი ალტაცებას ინვეციადა „Антон Павлович сел и как-то значительно громко сказал доктору по-немецки „Ich sterbe...“ (ო.კნიპერ-ჩეხოვა). ა. ჩეხოვი პროფესიით ექიმი იყო და კარგად იცოდა, რომ დიდი ხნის სიცოცხლე აღარ ეწერა. ვ. კოზლოვი მხოლოდ მიგვანიშნებს ამ ფაქტზე, მაგრამ ისე, რომ ამ მინიშნებაში თუ ქვეტექსტში, მაინც იკითხება ეჭვი თვითმკვლელობაზე.

თუ გადავხედავთ კრებულის „ანტონ ჩეხოვი თანამედროვეთა მოგონებებში“ (რუსულ ენაზე), ვნახავთ, რომ აქ გამოქვეყნებული მოგონებების მიხედვით, ა. ჩეხოვი ხშირად საუბრობდა სიკვდილზე, ზოგჯერ კი შავი მელანქოლიით იყო დათრგუნული. ვლ.ნემიროვიჩი-დანჩენკოს მოგონებებს ერთი ფრაგმენტი უკვე გავაცანი მკითხველს. ახლა ვნახოთ რას წერდა კ. სტანისლავსკი... ა. ჩეხოვის დაბადების დღეს, 1904 წლის 17 იანვარს, სამხატვრო თეატრში გაიმართა მისი ყველაზე სრულყოფილი პიესის „ალუბლის ბაღის“ პრემიერა. ავადმყოფობის მიუხედავად, ა. ჩეხოვი იალტიდან სპეციალურად ჩავიდა მოსკოვში. კ. სტანისლავსკი: „იუბილე გამოვიდა საზეიმო, მაგრამ მან მძიმე შთაბეჭდილება დატოვა — საღამოს დაკრძალვის სამგლოვიარო ელფერი დაჰკრავდა“. მართლაც, იმ საღამოს ა. ჩეხოვი ისე ცუდად იყო, რომ ჩანდა — დიდი დღე არ ეწერა მის სიცოცხლეს.

ა. ჩეხოვის მეუღლე ოლგა კნიპერ-ჩეხოვა, სამხატვრო თეატრის დიდი მსახიობი, იგონებს — როცა ცნობილმა ექიმმა შეერერმა გერმანიაში გასინჯა ჩეხოვი, „მან უკეთესი ვერაფერი მოიფიქრა, გარდა იმისა, რომ უნუგეშოდ აიჩეჩა მხრები, გამოგვემშვიდობა და უსიტყვოდ გაგვეცალა. ჩეხოვმა ეს ყველაფერი აღიქვა ისე, როგორც მას სჩვეოდა, გულთბილი, განბილებული და დაბნეული კაცის ღიმილით“.

მწერალი გრიგორი ჩხარტიშვილი (იგივე, საყოველთაოდ ცნობილი, ბორის აკუნინი) თავის წიგნში „მწერალი და თვითმკვლელობა“, რომელიც ულმომოუთქმელად და დიდი ინტერესით იკითხება (ისევე, როგორც მისი დეტექტიური რომანები) და, რომელიც, მოიცავს სუიციდის ისტორიას ანტიკური ეპოქიდან ჩვენს დრომდე (ისტორია, რელიგია, ფილოსოფია, თეორია, გეოგრაფია და სხვ.), მწერლობას „სახიფათო პროფესიას“ უწოდებს. ამ თავში, აგრეთვე ქვეთავში „ლამაზი სიკვდილი“ ჩვენ შეგვიძლია ბევრ საგულისხმო რამ ამოვიკითხოთ საერთოდ ადამიანის, განსაკუთრებით მწერლის (შემოქმედის) უკანასკნელი, საბედისწერო მოქმედების ასახსნელად. იგი იმონებს რუსი ფილოსოფოსის, ბერდიაევის მოსაზრებას, რომ ადამიანზე ბატონობს ორგვარი შიში: „შიში სიცოცხლისა და შიში სიკვდილისა“. გ. ჩხარტიშვილის აზრით, „უმაღლესი თავისუფლება — ეს, უპირველესად, შიშისაგან განთავისუფლებაა“ (გვ. 300). ადამიანი მაშინ იკლავს თავს, როცა სიცოცხლის შიში სიკვდილის შიშზე უფრო ძლიერია. ფრანც კაფკას ბიოგრაფი მ. ბლანში საგანგებოდ აღნიშნავს (ესეიში „სიკვდილი როგორც შესაძლებლობა“) სიკვდილსა და შემოქმედებას შორის არსებულ დიალექტიკურ ერთიანობას, თუმცა გ. ჩხარტიშვილი ფაქტებზე დაყრდნობით აცხადებს, რომ ექიმთა თვითმკვლელობა რაოდენობით ოდნავ ჩამორჩება მწერალთა თვითმკვლელობას. მართალია ნიგნის ავტორი ა. ჩეხოვს არ ასახელებს, მაგრამ ხომ ვიცით, რომ ჩეხოვი მწერალიც იყო და ექიმიც. „მედიკოსი — მსჯელობს გ. ჩხარტიშვილი — მუდამ იმყოფება სხვისი ავადმყოფობისა და სიკვდილის სიახლოვეს. ამის შედეგად მასში სუსტდება შიში და წარმოიქმნება სიკვდილთან გაუცხოება“. ჩვენ კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩეხოვმა დასძლია შიში სიკვდილისა, მაგრამ ვერ დასძლია შიში სიცოცხლისა.

იაპონური ენის, კულტურის, ფილოსოფიისა და ესთეტიკის სიღრმეში ღრმად ჩახედული გ. ჩხარტიშვილი იშველიებს ამ ქვეყნის მოაზროვნეთა ცნობილ გამონათქვამს: „სიკვდილი ყველაზე ლამაზია, რაც ადამიანის ცხოვრებაში არსებობს“, „სიკვდილის ყველაზე ლამაზი სახეობა — თვითმკვლელობაა“ და დაასკვნის „Победа над страхом, болью и преходящостью — это, вероятно, и в самом деле красиво“ (გვ. 296) და ბოლოს „პოეტისათვის კარგი სიკვდილი უკანასკნელი კარგი ლექსია“ (გ. შატბერაშვილი, გალაკტიონის სიკვდილის გამო).

ორი პარსკვლავი

ულამაზესი და მუდამ კეთილგანწყობილი მედეა ჯაფარიძე და ღირსებით სავსე, ფაჟკაცური იერიით და ერუდიციით გამორჩეული მისი მეუღლე, რეზო თაბუკაშვილი, სტუმრების რანგში მიწვეულნი იყვნენ მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალზე (1964). აქ ისინი მსოფლიოს კინემატოგრაფიის მრავალ გამოჩენილ მოღვაწეს, მსახიობსა და რეჟისორს დაუახლოვდნენ. საერთოდ, მათი ოჯახი გამოირჩეოდა დიდი გულთბილობით, სტუმართმოყვარეობით და აქ ძალიან ხშირად ნახავდით სახელოვან ადამიანებს ხელოვნების ყველა სფეროდან.

...რუსთაველის გამზირზე, ე.წ. „ცისფერი გალერეის“ წინ, რეზო თაბუკაშვილის ლურჯი „ვოლგა



— 21“ იდგა. ის იყო გამოვედი გალერეიდან (თუ მეხსიერება არ მალატობს, ლადო გუდიაშვილის გამოფენა იყო), რომ ბ-ნმა რეზომ დამინახა — „ნოდარ, ნამოდი ჩვენთან“. მანქანასთან რომ მივედი, დავინახე: უკანა სავარძელში იჯდა მედეა ჯაფარიძე, ჩემთვის უცნობი ერთი ქალი (მთარგმნელი აღმოჩნდა) და ძალზე ვაჟკაცური იერის მამაკაცი. ხოლო წინ, ანუ მძღოლის (ე.ი. რ.თაბუკაშვილის) გვერდით იშვიათი



სილამაზის ახალგაზრდა ქალი. უმალვე უკან დავიხიე, სად უნდა დავმჯდარიყავი, მანქანა უკვე სავსე იყო, მაგრამ ეს ქალი სწრაფად ჩაჩოჩდა ბ-ნი რეზოსაკენ და ადგილი გამინთავისუფლა. თავბრუდამხვევი სურნელება იფრქვეოდა კაბინაში. მთელი სხეულით ვგრძნობდი ამ ქალის სიფრიფანა, თითქოს უძვლო სხეულის მხურვალეებას. სულ ახლოდან ვხედავდი მის დახვეწილ პროფილს, რომელიც მიქელანჯელოს „პიეტას“ — მაგონებდა. მანქანიდან რომ გადმოვედით, მაშინ კი ვიცანი, ეს გახლდათ სახელგანთქმული კინოვარსკვლავი ლუჩია ბოზე — იტალიური ნეორეალიზმის „სახე“ — ფილმების: ჯუზეპე დე სანტისის „არ არის მშვიდობა ზეთისხილების ქვეშ“, „რომი, 11 საათი“, მიქელანჯელო ანტონიონის — „ერთი სიყვარულის ქრონიკის“, ხ.ა.ბარდემის „ველოსიპედისტის სიკვდილის“, ფედერიკო ფელინის „სატირიკონის“ მთავარი გმირების შემსრულებელი. ბ-ნმა რეზომ და ლუჩიამ უმალ იტალიურად დაიწყეს საუბარი. მე მანქანიდან გადმოსულ მამაკაცს შევავლე თვალი. ეს იყო საშუალოზე ოდნავ მაღალი, ძალიან ვაჟკაცური გარეგნობის ათლეტი, რომელსაც გაღვლილი თეთრი პერანგიდან მძლავრი მკერდი მოუჩანდა. კაცმა ესპანურად დაუნყო ლაპარაკი მთარგმნელ ქალბატონს. ამასობაში კი ბ-ნმა რეზომ წარმადგინა სტუმრებთან, ლუჩიამ მხოლოდ მომხიბლავად გამიღიმა და ხელი გამომინოდა, ისეთი რბილი და მოქნილი თითებით, თითქოს ხელის მტევანზე მრავალი სახსარი ჰქონდა (ასეთი ხელი აქვს ჩვენს სახელოვან პიანისტ ელისო ვირსალაძეს). ლუჩიამ, როგორც ჩანს, ჩათვალა, რომ ისედაც უნდა მეცნო, ხოლო მამაკაცმა მკაფიოდ თქვა — დომენგინი. უცებ გამინათდა გონება, ცოცხლად ვხედავდი ესპანეთის ერთ-ერთ ყველაზე სახელგანთქმულ ტორეროს, რომელშიც პირდაპირ შეყვარებული ვიყავი ერნესტ ჰემინგუის წარმტაცი რომანის ნაკითხვის შემდეგ და რომელიც, ადრე, იშვიათ ფოტოსურათზე ვნახე ტორეროს ფორმაში გადაღებული. უნდა გამოვტყდე — ჩემს თვალში იტალიელი მზეთუნახავის, ლუჩიას სახე ე.წ. „მეორე პლანზე“ გადავიდა მისი მეუღლის მზემოკიდებული და თითქოს პლასტიკური ხელოვნების ოსტატის საჭრეთელით გამოკვეთილი სახის პირისპირ. ამ მძლე ვაჟკაცმა უმალ მომხიბლა თავისი განსაკუთრებული აურით და რაინდული ქცევებით. მაშინ რას წარმოვიდგენდი, რომ თითქმის მეოთხედი საუკუნის შემდეგ ამ კაცს კიდევ შევხვდებოდი. ეს მოხდა მადრიდში „ტავარომაქის“ მუზეუმში, სადაც ლეგენდარული ტორეროს, მანოლეთოს შემდეგ, გამოფენის ყველაზე მნიშვნელოვანი „პერსონაჟი“ იყო (ფოტო, ფერწერა, ქანდაკება). მაგრამ, მოვეშვით „პლაცა დე ტოროს“ დიად გმირს და კიდევ ერთხელ შევავლოთ თვალი მის მშვენიერ მეუღლეს, რომელმაც ეჭვიანი და ტემპერამენტისანი ესპანელი კაბალეროს მოთხოვნით, შეწყვიტა კინოკარიერა... თუ სოფი ლორენი მოუგერიებელ ვნებიანობას ასხივებდა და მამაკაცებს თავზარს სცემდა, ლუჩია ბოზე თავისი ღვთაებრივი სილამაზით (ტყუილად არ მიხსენებია „პიეტა“), თითქოს სპილოს ძვლისაგან ნაკვეთი სახის იერით, იტალიური რენესანსის ფერწერულ მადონებსაც ჰგავდა და უმალ თავყანისცემას აღძრავდა მხილველში, ვიდრე ვნებას.

პოსტსაბჭოური თეატრალური ნოვაციები

თამარ ქუთათელაძე

პოსტსაბჭოურ პერიოდში განვითარებული მოვლენები და შესაბამისად თეატრალური პროცესები არსებითად იდენტურია. თუ საბჭოური პერიოდის დრამატურგია ექვემდებარებოდა იდეოლოგიურ ცენზურას, 1990 წლიდან ჩამოყალიბებული ახალი ტიპის „ფინანსური ცენზურის“ ზენოლის შედეგად ახალგაზრდა დრამატურგების ტექსტები იშვიათად იბეჭდებოდა და იდგმებოდა. ხელოვნურად შექმნილ ვაკუუმში პოსტსაბჭოური პერიოდის რეჟისორები კონცენტრირდნენ კომუნისტური ეპოქის რკინის ფარდის მიღმა გადამალულაკრძალულ უცხოურ დრამაზე. პოპულარული გახდა აბსურდის პიესების წერა და დადგმა. დრამატურგია იქცა უშემოსავლო პროფესიად, „ჰობად“. ახალგაზრდებმა სხვადასხვა პროფესიებისა თუ სამუშაოების შეთავსების პარალელურად, საკუთარი ადგილი მოსინჯეს პოლიტიკაშიც და მიზნად დაისახეს თეატრალური ენის მასშტაბური განახლება.

ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესების შესაბამისად 90-იანი წლების რუსეთშიც მაყურებელი ძუნწად სტუმრობდა თეატრს. იდგმებოდა უმთავრესად პუბლიცისტური პიესები. ამ მხრივ, ალ. ოსტროვსკის „შმაგი ფულები“ გახდა პირველი იმპულსი, რომელმაც თეატრს დაუბრუნა მაყურებელი. XX საუკუნის დასაწყისის ამ პოპულარულმა დრამატურგმა საზოგადოებას შეახსენა ბურჟუაზიული ცხოვრების წესი და მისმა პიესებმა კვლავ დაიპყრო რუსული სცენა. შემდეგ გაიხსენეს გორკი, ბოლოს კი — ჩეხოვი.

მარკ ზახაროვისა და იური ლუბიმოვის მოღვაწეობით მთავრდება რუსული თეატრის რეფორმატორების სახელოვანი ეპოქა. აღსანიშნავია ისიც, რომ პოსტსაბჭოურ თეატრში წარმართული ნოვაციები ეხმიანება გასული საუკუნის 70-იან წლებს. ო. ეფრემოვის მიერ XX საუკუნის 70-იან წლებში გატარებული თეატრალური რეფორმა აქტუალობას არ კარგავს XXI საუკუნის რუსეთშიც. ისევე, როგორც საბჭოური ეპოქის „სოვრემენნიკში“, კვლავაც პრინციპულად არღვევენ მეტყველების კულტურას, სცენიდან უჩვენებენ ჩვეულებრივ, რიგით ადამიანებს, ყოფითსა და არასრულფასოვან საზოგადოებას. სტანისლავსკის თეატრალური ესთეტიკის რეანიმაციის მიზნით „მხატვი“ მინვეული ა. ეფროსის ძალისხმევა უშედეგო აღმოჩნდა და ო. ტაბაკოვმა განიზრახა სამხატვრო თეატრის მოდერნიზება, რაც წარმატებით განახორციელა კიდევ. მან უარყო აკადემიურობის პრინციპი და თეატრში მიიწვია სხვადასხვა თეატრალური სკოლის ყველაზე ნიჭიერი მსახიობები: კ. ხაბენსკი, მ. პარჩენკოვი, ე. მირონოვი. „მხატვის“ მეორე ჯგუფი დორონინას ხელმძღვანელობით კი, კვლავაც ტრადიციული სკოლის ადვოკატი დარჩა და მხოლოდ კონსერვატორთა ძველი თაობის მცირე მაყურებლის ჯგუფიღა შერჩა. ამ მხრივ, გოგოლის თეატრში ჯერ კიდევ ძველი ყაიდის აკადემიური დასია და ინერციით განაგრძობს ჩვეულ რეჟიმში მოღვაწეობას, მაგრამ ამჯერად იქაც შესამჩნევია გარდაქმნის შეუქცევადი პროცესი.

დიდ თეატრებში განხორციელებული მოსაწყენი კლასიკა გართობის სფეროდ იქცა უმთავრესად უფროსი თაობის მაყურებლისთვის. ახალმა რეალობამ მოითხოვა ახალი ხედვები და აღწერის ახალი ხერხები. ახალმა ტექსტებმა - ახალი სივრცეები. ახალგაზრდებს მიაჩნიათ, რომ არ ღირს ფულის ხარჯვა მხოლოდ გართობაზე. XXI საუკუნის სახიფათო რეალობა მათ აიძულებთ ეძებონ თავდაცვის ეფექტური მექანიზმები და თეატრისადმი აქვთ პრაგმატული მიდგომა. შავი იუმორი სინამდვილის უტყუარი ასახვის ფორმად იქცა და დროის თანახმიერი მძაფრი წარმოდგენები ხშირად იდგმება გამოთავისუფლებულ ტერიტორიებზე. რუსეთის მოაზროვნე მაყურებლისათვის საუკეთესო სივრცეა სხვინი,

სხვადასხვა პლატფორმები, მინისქვეშები და ყოფილი ქარხნები. მინდაუგას კარბაუსკისის ორიგინალურმა დადგმებმა: „ძია ვანო“, „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“ ინტელიგენციაც დაუბრუნა თეატრს. იგი წარმოდგენებს დგამდა საგრიმიროში, ბუფეტში, ფოიეში. პოსტსაბჭოური პერიოდის რეჟისორები უკვე ღიად და თამამად ესაუბრებიან მაყურებელს კომუნისტური ეპოქის იდეოლოგია მიერ გაყალბებულ წარსულსა და საეჭვო ანმყოზე. ისინი დასცინიან ხელისუფლებას, ნეპოტიზმის მზარდ ფორმებს, კორუფციის თავანყვეტილ თარეშს, ფსევდოინტელიგენციის ჩვეულ, ამჯერად უკვე ყავლაგასულ ცინიკურ სენტენციებსა და მიმართავენ კლასიკური ტექსტების მოდიფიკაციებს.

2000 წლის დასაწყისში თეატრ „ДОГ“-ში დადგმულ პირველ დოკუმენტურ პიესებში მაყურებელმა სცენაზე იხილა პოსტსაბჭოური ხანის მსხვერპლად ქცეული უსახლკარო ახალგაზრდობა, თანამედროვე ეპოქის მარგინალური საზოგადოება. ახალგაზრდებისათვის თეატრი „ДОГ“ გახდა თავისუფლების საყრდენი. ამ თეატრალურ სივრცეში დრამატურგთა მიერ სცენური კანონების მალალპროფესიულ ცოდნაზე პრიორიტეტული, ცხოვრების სიბრძნის სცენური ადაპტაციაა. ამიტომაც, 2011 წლის დეკემბრიდან, როდესაც მოსკოვში კვლავ განახლდა საპროტესტო აქციები, თეატრიც ისევ დაუბრუნდა პოლიტიკას.

XXI საუკუნის რუსულ თეატრალურ რეჟისურაში წარმატებულია მსახიობისა და რეჟისორის ვლადიმერ მაშკოვის მოღვაწეობა. სპექტაკლმა „№ 13“ მას რუსეთის გაბედული რეჟისორის ავტორიტეტი მოუპოვა. მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა მისი „რევიზორიც“. თანამედროვე რუსული თეატრალური რეჟისურა წარმატებით ახორციელებს კლასიკური დრამატურგიის მოდიფიკაციებს. სერგეი არციბაშევის მიერ განხორციელებულ გოგოლის „ქორწინებაში“ მოქმედება თანამედროვე რუსეთში განვითარდა და შეიქმნა დიდი ტრაგედია. მასში მონაწილეობდნენ საუკეთესო მსახიობები: იგორ კასტილევსკი და ინა ულიანოვა. ოსტროვსკის „ტყეში“ რეჟისორმა კირილ სერებრენნიკოვმა მოქმედება XX საუკუნის 70-იან წლებში წარმართა. წარმატებული იყო მისი „ადამიანი-ბალიშიც“, ხოლო გახმაურებულ სპექტაკლში „პლასტილინი“ ასახა თანამედროვე სასტიკი სამყარო და დაუცველი ადამიანი. ამ დადგმაში წარმოჩნდა პოსტსაბჭოურ ქვეყნებში ჯერ კიდევ მრავლად შემორჩენილი კომუნისტური მენტალობის მონსტრ პედა-

გოგთა გუნდი. მათ მამაკაცები თამაშობდნენ და კაბის ქვეშ აბჯრისმაგვარი ქალის თეთრეული ეცვათ. ასეთი აგრესიული გარემოს ტყვეობაში მყოფი დაბნეული, დაუცველი და სასონარკვეთილი მოზარდი თვითმკვლევობით ამთავრებდა სიცოცხლეს.

პოსტსაბჭოურ რუსეთში პოპულარული დიმა კრილოვის სპექტაკლებიდან გამორჩეული იყო „ოპუსი 7“. კონსტანტინ ბოგომოლოვის სპექტაკლები: „ცხვრები და ბავშვები“, „უფროსი ვაჟი“, „ვანდერლენდი“, „მუმიტროლი“ ასახავდა პოლიტიკასა და საზოგადოებაში წარმართულ ცვლილებებს. „ნიგნის“ წარმოდგენაზე მისული მაყურებელი დააბიჯებდა ნიგნებით მოფენილ იატაკზე და საზოგადოებას განაცდევინებდა ფასეულობათა უკიდევანო დევალვაციის მასშტაბს. „თოლიაში“ უფროსი თაობა კვლავ უხვად და ცინიკურად იხდიდა ბოდოს საკუთარ დანაშაულებსა თუ შეცდომებზე, მაგრამ რეალურად მხოლოდ დრო გაჰყავდა და არაფრის შეცვლას არ აპირებდა. კ. ბოგომოლოვის აგრესიული თეატრალური ესთეტიკის ნიმუშს წარმოადგენდა „მეფე ლირიც“. ეს იყო წარმოდგენა-მეტაფორა ტირანზე, სადაც კიბოთი დაავადებული მოხუცი მამა მომავალს უმახინჯებდა ახალგაზრდებს. ოჯახისა და სახელმწიფოს უკურნებელ სენად ქცეული რუსი მეფე ლირი ჯანმრთელი მომავლის, სიცოცხლისა და არსებობისათვის სახიფათო ძალას წარმოადგენდა. მისი მოკვეთა აუცილებელი იყო. წარმოდგენაში ორიგინალურად წარმოჩნდა კორდელიასა და ზარატუსტრას ტანდემიც.

ბელორუსიაში ახალი დრამის დაბადება 1990-იან წლებს უკავშირდება. მის მკაფიო სახეს წარმოადგენდა ყოველდღიური სინამდვილის შეულამაზებელ ასახვაზე ორიენტირებული პაველ პრიაჟკოს დრამატურგია. პეტერბურგის თეატრ-ლაბორატორია „OH“-ში დადგმული მისი პიესა - ტექსტები თავისებური გამოწვევა იყო კონფორმისტული „მამების“ თეატრისადმი. პ. პრიაჟკოს გმირების მეტყველება თანამედროვე ახალგაზრდების ურთიერთობის სტილია. იგი ასახავს გმირების კომუნიკაციის უუნარობას, სადაც იკვეთება მეტყველების გარდაცვალების აქტიცა და კომუნიკაციის აღდგენის საწყისი კონტურიც. რემარკა ქმნის არა მხოლოდ კომენტარს, არამედ გამოხატავს ემოციურ დამოკიდებულებას მოვლენისადმი. უახლესი „ახალი დრამის“ ავტორები უმთავრესად უარყოფენ პროფესიულ, დანერგულ თუ დაუნერგულ კანონებს, რომელიც მათი რწმენით ხშირად გადაფარავს

ხოლმე საზრისს.

უკრაინისა და ლიტვის პოსტსაბჭოური დრამატურგიის ექსპერიმენტული ცენტრი ჩამოყალიბდა ჯერ ყირიმში, შემდეგ კიევში. 1990-იანი წლების კიევის სტუდია „მოძრაობაში“ გაცხადებულმა პიესების გულახდილმა თემებმა, უხამსმა და სექსუალურმა ელემენტებმა მოახდინა სკანდალის პროვოცირება. ასეთია ახალი თაობის მაქსიმალისტურად რეალისტური ხედვის სტილი. XXI საუკუნის დასაწყისის ხარკოვში შექმნილი არასამთავრობო თეატრების ფესტივალი „კურბალესია“ კი, თანამედროვე უკრაინის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ჟანრის, - პიესების „ნაკითხვების“, „კითხვა-რეპეტიციებისა“ და „სპექტაკლ-მონახაზების“ ორგანიზატორი გახდა. დრამატურგმა ვლადიმირ კლიმენკომ (კლიმი) დაამსხვრია სტანდარტული მითები და განახორციელა ისტორიული თემებისა თუ გმირების ინტერპრეტირება. ახალმა თაობამ ეროვნულ მეხსიერებაში შემორჩენილი პიროვნებებისა და მოვლენების აღდგენით განიზრახა საბჭოთა რეჟიმის მამათა მიერ გაყალბებული ისტორიის კორექტირება. ყურადღება აქცენტირდა თავისუფლების დაკარგვის პრობლემურ თემებზე, საბჭოურ ოკუპაციასა და მასობრივ გაციმბირებებზე. დრამატურგები შეეცადნენ გაეაზრათ ადრეული და თანამედროვე ემიგრაციის მიზეზები და შედეგები, პიროვნების მსოფლმხედველობის ფორმირება, პიროვნებისა და საზოგადოების ტრაგიკული შეჯახება. მათ თამამად წამოჭრეს მწვავე შეკითხვებიც: - „როგორ შევინარჩუნოთ ჰუმანურობა არაჰუმანურ გარემოში, სადაც სიცოცხლეს მეტი გამბედაობა სჭირდება, ვიდრე სიკვდილს?...“

კომუნისტური დიქტატურისაგან თავდახსნილ საქართველოში რეჟისორის, დრამატურგისა და თავად პროტაგონისტის როლს უცხოელ ლობისტთა მიერ განაფული პოლიტიკური ელიტა დაეპატრონა. მზარდი პრობლემებით დათრგუნული, ტოტალურ წყვედადში მყოფი საზოგადოება დაიბნა.

გასული საუკუნის 70-80-იანი წლები ქართული თეატრისათვის აღორძინების ხანა აღმოჩნდა და თავისი გაბედული, შემტევი ენერგიით დიდი ავტორიტეტიც მოიპოვა მაყურებელში. თითქმის ყველა თეატრში დაიდგა თამამი სპექტაკლები: მიხ. თუმანიშვილის „ანტიგონე“ (რუსთაველის თეატრი 1968), რ. სტურუას „ყვარყვარე“ (რუსთაველის თეატრი 1974), თ. ჩხეიძის „ჰაკი აძბა“ (მარჯანიშვილის თეატრი 1979), შ. განერელიას „რღვევა“ (ქა-

რთული მოზარდი 1980), მ. კუჭუხიძის „პროვინციული ამბავი“ (მარჯანიშვილის თეატრი 1981). თეატრი ქვეტექსტით წარმართავდა საზოგადოებასთან დიალოგს ურთულეს და მწვავე თემებზე. იგი თამამად მიმართავდა ტოტალიტარული რეჟიმის მხილვასა და განგვირგვინებას. საბჭოური პერიოდის იდეოლოგიური ცენზურა „თავისუფლების ზონას“ უტოვებდა თეატრის მოღვაწეებს, რომ მეტაფორული აზროვნებითა თუ ინტონირებებით გაეფხიზლებინა და კრიტიკული აზროვნებისათვის განეწყო საზოგადოება. ადგილობრივი ხელისუფლებაც შეფარვით გამოხატავდა თეატრისადმი თანადგომას და აპროტესტებდა მეტროპოლიის პოლიტიკას, თანამედროვე ადამიანის გაუსაძლის ყოფას. XXI საუკუნის ქართულ თეატრში გამძაფრდა გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან გაბატონებული გროტესკი, ადამიანის ტოტალური უმწეობის ასახვა, იმედგაცრუებით წარმოქმნილი სისასტიკე და დეპრესული განწყობა, გადაულახავი აბსურდის გააზრების, მისი დაძლევის სურვილი. გამეფდა თვითირონიით გამსჭვალული ფარსი და კლოუნადა.

უძრავობის ხანის გასაყარზე წარმატებით განხორციელებული ირაკლი სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთი“ (რეჟ. შ. განერელია, ქართული მოზარდი 1989), სიმბოლურად ასახავდა ახალი თაობის მსოფლგანცდას. სპექტაკლი აბსურდის ჟანრს უახლოვდებოდა. კომუნისტური რეჟიმის მსხვერვის ხანაში თეატრი უჩვენებდა თბილისელი ახალგაზრდების ხვედრს. 80-იანი წლების დედაქალაქში გავრცელებული „ბედნიერი ბილეთის“ „მირთმევის“ ჩვევაც, სიმბოლურადვე მიგვანიშნებდა საკუთარი ადგილის უშედეგო ძიებით ტანჯული თაობის უიმედო ყოფას, სამშობლოდან გაჭრის დაუთრგუნავ, ისტერიულ წადილს. თითქმის იმავე წლებში შექმნილმა მამუკა დოლიძის „მდგმურებმა“, რომლის მიხედვითაც დავით ჯანელიძემ 1989 წელს გადაიღო ამავე სახელწოდების ფილმი, ამხილა ქართულ საზოგადოებაში პროვინციული აგრესიის გაღვივება. შადიმან შამანაძის „ღია შუშაბანდი“ (თითქმის ერთდროულად დაიდგა კინომსახიობთა და რუსთაველის თეატრებში 1984) და „ერთხელ მხოლოდ ისიც ძილში“ (რეჟ. გოგი თოდაძე, მარჯანიშვილის თეატრი 1986) დოკუმენტური დრამის პრინციპით ქმნიდა ჩიხში შესული ქართული საზოგადოების უმწეო მდგომარეობას, მის ფუნქციადაკარგულსა და უმიზნო ყოფას. ლაშა თაბუკაშვილის „მერე რა რომ სველია, სველი იასამანი“ (რეჟ. რ. სტურუა,

რუსთაველის თეატრი 1997), ასახავდა ღირებულებათა უკიდვანო დევალვაციით დათრგუნულ დეპრესიულ ახალგაზრდებს, თაობათა კონფლიქტსა და მათს უმწეო გაბრძოლებას თვითდამკვიდრების, არსებული რეალობის გაჯანსაღებისათვის. ზაზა პაპუაშვილის ბაჩა სცენაზე წარმოსახავდა იმედგაცრუებული ნიჰილისტი თაობის პორტრეტს და თამამად კიცხავდა ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ ახალ პოლიტიკურ სპექტრს.

მცირე თეატრების აღმოცენებას ჯერ კიდევ კომუნისტური რეჟიმის პირობებში მიხეილ თუმანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დადგმულმა გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქამ“ (1963) მისცა დასაბამი. ალტერნატიული თეატრების შექმნის შესაძლებლობა კი, მხოლოდ მოგვიანებით მოხერხდა. 1997 წლის 31 მარტს, საქინფორმის შენობის სარდაფში, რუსთაველის თეატრის იმჟამად ახალგაზრდა რეჟისორების, - ა. ვარსიმაშვილის, ლ. ნულაძის, ო. ევაძის, კინომსახიობთა თეატრის რეჟისორის გ. მარგველაშვილის მიერ დაფუძნებული „სარდაფის თეატრის“ მიზანი გახდა თეატრალური პროცესის განახლება. 90-იან წლებში სარდაფის თეატრი მოძველებული აკადემიზმის წინააღმდეგ იშვა და უმოკლეს დროში შეძლო საზოგადოებაში დაემკვიდრებინა აქტიური თეატრის იმიჯი. თანამედროვე და კლასიკური, ეროვნული და უცხოური დრამატურგიისა თუ ინსცენირებების გაბედული გააზრებებით იგი მკაცრად და დაურიდებლად რეაგირებდა ყველა მნიშვნელოვან პრობლემატურ თემატიკაზე. მოგვიანებით „თეატრალურ სარდაფშივე“ დაფუძნდა „თეატრალური ორშაბათობები“, შემდგომ „ხუთშაბათობებიც“, სადაც იმართებოდა ახალი წიგნების პრეზენტაციები, გამოფენები, ახალგაზრდა დრამატურგთა პიესების კითხვა. სწორედ აქ დამკვიდრებულმა „პიესების კითხვის“ ტრადიციამ განაპირობა მრავალი ახალგაზრდა დრამატურგისა და მათ შორის, - ლაშა ბულაძის, დათო ტურაშვილის, ირაკლი სოლომონაშვილის, ბასა ჯანიკაშვილის, ნ. ბასილიასა და სხვათა გამოვლინება, მხარდაჭერა და პოპულარიზაცია.

სცენაზე პირველად სწორედ თეატრალურ სარდაფში დაიდგა ვაჟა-ფშაველას ნოველა „გველის-მჭამელი“ (რეჟ. ლევან ნულაძე, ქორ. გია მარლანია, მუს. გაფ. ზურაბ გაგლოშვილის, მხატ. შოთა გლურჯიძე). ამ სპექტაკლით ახალმა თაობამ მკაფიოდ გააცხადა საკუთარი პოზიცია ქვეყნის მმართველის ფუნქციის თაობაზე. წარმოდგენაში მითიური სიუჟეტი XXI საუკუნის დედაქალაქში, მეტროპოლიტენის

ბაქანზე განვითარდა და რეალობას მისტიკა შეენაცვლა. დუტა სხირტლაძის თბილისელ ახალგაზრდა კაცში უეცრად მინდია ილვიძებდა. მაგიურ ნიჭს იგი კარგავდა ყოფით ცხოვრებაში აქტიური ჩართულობის გამო, მაგრამ აცნობიერებდა, რომ მხოლოდ თვითშენიშვნით იყო შესაძლებელი სამყაროსთან ჰარმონიული კავშირის აღდგენა და ახერხებდა კიდევ ამ ღვთაებრივი ნიჭის დაბრუნებას.

წლის 31 მარტს, ა. ვარსიმაშვილმა დააფუძნა კერძო „თავისუფალი თეატრი“ და ამჯერად უკვე ორი ალტერნატიული თეატრის მძაფრი კონკურენციის რეჟიმში წარიმართა ბრძოლა ახალგაზრდული თეატრების მკაფიო პროფილის ჩამოყალიბებისა და დახვეწისათვის.

ბოლო ხანს მამხილებლური პათოსით გამძაფრებული დადგმებით ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა „სამეფო უზნის თეატრი“ (1997). აქ განხორციელებულმა წარმოდგენებმა ლ. ბულაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ (რეჟ. გ. თავაძე), ი. მისიმას „ჩემი მეგობარი ჰიტლერი“ (რეჟ. დ. მღებრიშვილი), დ. გაბუნიას „სხვისი შვილები“ (რეჟ. დ. თავაძე), ს. მროვეკის „სტრიპტიზი“ (რეჟ. ნ. თავაძე), ა. სტრინდბერგის „ფრეკენ ყული“ (რეჟ. დ. თავაძე), ვ. ფასბინდერის „კაცელმახერი“ (რეჟ. მ. ჩარკვიანი) უმთავრესად უცხოური დრამატურგიის თამამი გააზრებებით, ნიჭიერ ახალგაზრდა მსახიობთა და ინდივიდუალური აზროვნებით გამორჩეულ რეჟისორებზე ორიენტირის პრიორიტეტით მიიპყრო საზოგადოების ყურადღება. ეს ახალგაზრდული თეატრი გაბედულად ამხელს ახალი თაობის პრობლემებს, უახლესი პოლიტიკის მრავალნიშნა თამამის წესებსა და ანტიდემოკრატიულ პროცესებს.

საუკუნის 10-იან წლებში შექმნილი „ფაუსტის“ პოსტმოდერნულ ვარიანტად გააზრებული ლაშა ბულაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ (2010) სამეფო უზნის თეატრში განხორციელებული ერთ-ერთი პირველი წარმატებული სპექტაკლი იყო, რომელმაც დიდი ავტორიტეტი შესძინა ახალგაზრდა თეატრს. სარკაზმის ზღვარზე მიმდინარე წარმოდგენაში წაიშალა ზღვარი რეალობასა და ჯოჯოხეთს შორის. კარიერასა თუ პირად ცხოვრებაში ხელმოცარული თვითმკვლეელი ნიკა თავაძის ნუგზარი ასახავდა თანამედროვე თბილისელი მარტოხელა ახალგაზრდის სახეს. ზაალ ჩიქოზავას მეფისტოფელთან შეხვედრა მას უქმნიდა ყველა ოცნების რეალიზაციის შანსს, მაგრამ სიხარულისა თუ ბედნიერების განცდა ხელოვნური იყო. ამ ფიქციის გაცნობიერების შემდეგ არარეალიზებადი ახალი თაობა

პირქუმ, ყალბსა და არაპროგნოზირებად სინამდვილეში არსებობას კვლავ სიკვდილს, რეალობისაგან განრიდებას ირჩევდა.

გაბუნიას „საპნის ოპუსი“ (რეჟ. მაკა ნაცვლიშვილი, რუსთაველის თეატრი, 2010) და „სხვისი შვილები“ (რეჟ. დ. თავაძე, სამეფო უბნის თეატრი, 2011), იგავურად ასახავდა ქვეყანაში გამეფებულ პროვინციულ ფაშიზმს, დაუცველი ადამიანის ტრაგიკულ ხვედრს, ჩვეულებრივი რიგითი მოქალაქის ბედის გართობისა და ექსპერიმენტების ობიექტად ქცევის პრეცედენტებს. ქართველიშვილის „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“ (რეჟ. ლ. ნულაძე, მარჯანიშვილის თეატრი 2007) წარმოაჩენდა საქართველოში ბოლშევიზმის სისხლიანი დიქტატურის დამყარების წლებს, დამპყრობთა წინააღმდეგ ქართული არისტოკრატის უთანასწორო ბრძოლასა და ტრადიციულ ღირებულებათა უკიდევანო ნგრევის შემამოფოთებელ შედეგებს. გ. მგელაძის მიერ შეთხზულმა და რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე განხორციელებულმა სპექტაკლმა „გაილიმეთ, ჩიტი გამოფრინდება“ (2010), მძაფრად ასახა ახალი თაობის პრობლემებისა და სულიერი ტკივილებისადმი ხელისუფალთა ტოტალური სიყრუით თავზარდაცემული, უიმედობისაგან დეგრადირებული ახალგაზრდების ცხოვრების წესი.

თაობის დრამატურგებიც შეეხმინან ახალგაზრდების მიერ გაჟღერებულ პრობლემებს. რეზო კლდიაშვილის „ზარატუსტრას ჟამი“

ნიჰილისტური ეპოქის დასასრულის, ფსევდოღირებულებათა აღსასრულის, გონიერი საზოგადოების გამოღვიძების მოლოდინშია. გურამ ბათიაშვილის „მარჯანიშვილი“ (რეჟ. ლ. ნულაძე, დ. ხვთისიაშვილი, მარჯანიშვილის თეატრი 2012) უჩვენებს დიდი ქართველი რეჟისორისა და ქართული თეატრის რეფორმატორის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ერთ-ერთ ყველაზე სახელოვანსა და დრამატულ ეპიზოდს. პიესასა და სპექტაკლშიც მკაფიო ასახვა პოვა თვითრეალიზაციისათვის განწყობილი მაღალნიჭიერი მსახიობების გამორჩეულად უკომპრომისო ხასიათმა, ხელისუფალთა მარად შეფარულმა აგრესიამ და დაექვებულმა პოზიციამ ინტელექტუალთა ღვანლის, მაღალი ხელოვნებისა და კრიტიკული აზრისადმი.

ათასწლეულში მომრავლებული უფროსი, საშუალო თუ ახალი თაობის დრამატურგთა აქტიური მოღვაწეობის შედეგად შექმნილი არაერთი ორიგინალური დრამატურგიული თხზულების მიუხედავად, უახლესმა ქართულმა დრამამ ძირითადად ვერ შეძლო ადეკვატური სიმძაფრითა და სისავსით აესახა საქართველოში განვითარებული ტრაგიფარსული პროცესები. იმძლავრა თვითცენზურამ, იგავურმა აზროვნებამ. თეატრების სცენები კი, კვლავაც უკონკურენტოდ დაიპყრო ჯერ კიდევ კომუნისტური რეჟიმის პირობებში პოპულარულმა კლასიკური დრამატურგიის მოდიფიკაციებმა.

ახალი წიგნები

„გიორგი ერისთავი და ქართული თეატრი“

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმმა რუბრიკით „ქართული თეატრის ილუსტრირებული ისტორია“ გამოსცა წიგნი „გიორგი ერისთავი და ქართული თეატრი“. კრებული შეადგინა მუზეუმის დირექტორმა, ისტორიკოსმა გიორგი კალანდიამ. მასში ასახულია დრამატურგის ცხოვრებისა და მისი მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი ეპიზოდები. გარდა ავტორის, მისი ოჯახისა და თეატრალური დასის სურათებისა, წიგნში შესულია სპექტაკლების ილუსტრაციები, პიესების ხელნაწერები, ქეთევან მაღალაშვილის „გიორგი ერისთავის პორტრეტის“, ალ. ბერიძის „არტისტული წრის“ თეატრის ფარდის ესკიზის ფოტოები, თბილისის თეატრის ძველი შენობის პროექტები, გეგმა, ლოჟების, იარუსების მოხატულობა და სხვ.

წიგნის „გიორგი ერისთავი და ქართული თეატრი“ პრეზენტაცია გაიმართა თბილისის პირველ სკოლაში, კლასიკური გიმნაზიის სააქტო დარბაზში, სადაც 1850 წელს პირველად აჩვენეს „გაყრა“. სტიკვით გამოვიდნენ: პროფ. ვ. კიკნაძე, ხათუნა ხუნდაძე, ნეკა სებისკვერაძე, ოძისის გ. ერისთავის სახელობის სახლ-მუზეუმის დირექტორი ამირან ჯამაგიძე და სხვ.

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორმა, გიორგი კალანდიამ წიგნები გადასცა დამსწრეთ და მადლობა გადაუხადა მობრძანებისათვის.

წერილები

„ჰამლეტი“ თანამედროვე ქართულ სცენაზე

ნინო მაჭავარიანი

(წერილი პირველი)

ყოველი კლასიკოსის შემოქმედება თავისი მარადიული პრობლემებით და მათი მხატვრული ასახვის სპეციფიკით, თანამედროვე ყოფის მაღალმხატვრულად ასახვის მიზნით, აუცილებელია იყოს თეატრის რეპერტუარში. და მით უფრო რეალურად მესახება ეს აზრი, როდესაც საუბარი შექსპირის შემოქმედებას ეხება.

ეპოქაში, როდესაც უილიამ შექსპირი გამოვიდა სამწერლო ასპარეზზე, ადრეული ბურჟუაზიული სამყაროს ინდივიდუალიზმი და ზეადამიანის ლიტერატურული ტიპი, რომელიც არავითარ მორალურ კოდექსს არ ცნობს და მხოლოდ საკუთარი შეგრძნებებითა და მსოფლმხედველობით ცხოვრობს, ნელინელ წარსულის კუთვნილება ხდებოდა, მაგრამ ახალმა ეპოქამ ჯერ კიდევ ვერ დასახა ახალი იდეალები. შექსპირის ინტერესი კი ტიტანური პიროვნებების მიმართ მაინც არ განელებულა. ნებისმიერ სიუჟეტში იგი ცენტრალურ გმირთა ღრმა, ფსიქოლოგიურ დახასიათებას იძლეოდა და მათ დიდ სოციალურ და ფილოსოფიურ დატვირთვას ანიჭებდა.

პირველი, რაც შექსპირის შესახებ საუბრისას გვახსენდება, არის „ჰამლეტი“. ამ დიდებული პიესის ხსენებისას კი პირველი, რაც უნდა ითქვას არის ის, რომ აღდგენილი ქართული თეატრიდან მოყოლებული, ქართულმა სცენამ ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედება ლამის ეროვნულ რეპერტუარად წარმოიდგინა და ასეთი დაუნერული კანონიც კი შექმნა — მსახიობთა ოსტატობის სასინჯი ქვად მიიჩნია მისი გმირების სცენური განსახიერება ქართულ სცენაზე. ვანო მარაბის დიდებულმა თარგმანმა კი უფრო მაღალ მხატვრულ ხარისხში აიყვანა ქართული შექსპირიანა.

„ჰამლეტი“ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია არა მხოლოდ ფილოსოფიური პრობლემების, არამედ ტრაგიკულის შექსპირისეული გაგების თვალსაზრისითაც. თუკი შექსპირის ადრეულ პიესებში ტრაგიკული კოლიზია სამყაროში არსებული ბოროტების გმირებზე თავს დატყდომით აისახებოდა, XVII საუკუნის დასაწყისიდან, შემოქმედებითი სიმნიშვნის პერიოდში შექმნილ ტრაგედიებ-

ში ტრაგიკული, შექსპირის გაგებით, თავად გმირების შინაგან სამყაროშია მოქცეული, საზოგადოებრივი ბოროტება კი მხოლოდ მისი თანამდევი მოვლენაა, რომელიც ფონის ფუნქციასაც კისრულობს. დიდი პიროვნული პასუხისმგებლობა — საზოგადოებრივი მორალის პიროვნული შემეცნება — ეს ცნებები არა საზოგადოების, არამედ გმირის კომპეტენციაში გადადის.

ორი ეპოქის მიჯნაზე მდგომი სოციუმის წინაშე ყოველთვის დგება ადრინდელ ღირებულებათა გადაფასების მწვავე პრობლემა, წინა პლანზე გადმოდის საზოგადოებრივი მორალის, ადამიანის ფსიქოლოგიის, მისი პიროვნული სიძლიერის მარადიული თემები და ეპოქა მათზე ახალი პასუხის გაცემის აუცილებლობას ითხოვს. სწორედ ორი ეპოქის მიჯნაზე მდგარი ჰამლეტი ამ პრობლემატიკის ამსახველი ყველაზე მაღალმხატვრული სცენური გმირი, რომელიც ძველ ღირებულებათა მსხვერვის პერიოდში ახალ ღირებულებებს ვერ ქმნის („დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა მე რად მარგუნა მისი შეკვრა“), ეს არის მისი პიროვნული ტრაგედიის პირველმიზეზი, მაგრამ გონებრივად და ფიზიკურად იბრძვის მის დასამკვიდრებლად და ეწირება კიდევ მას. ეს შედეგი კი ლოგიკურია, რადგან გარდამავალ პერიოდში პასუხები კითხვებზე, რა იქნება შემდგომ, მხოლოდ მომავალ დროს გააჩნია. ნებისმიერ ინტელექტუალს კი ვარაუდების გამოთქმა და პრობლემების დასმა ძალუძს მხოლოდ. ჰამლეტს მოქმედებებს და ქცევებს გარემო კარნახობს მამის აჩრდილის სახით, რომელიც უბრძანებს მას შურისძიებას, ბოროტი ძმის დასჯას. ეს უკვე გარემო და ფონი კი არა, პიროვნების გრძნობებზე თამაში და მისი მარიონეტად, დაქირავებულ ბოროტ-მოქმედად ქცევის პრობლემაა. ჰამლეტის ტრაგიკულ განცდებს დაგეგმილი მომავლის პერსპექტივაც ემატება. სხვა სიტყვებით, მისი მომავალი ფატალურად განსაზღვრულია, ის მამის ბრძანებით შურისმაძიებელი გმირის ნიღაბს ირგებს...

ჰამლეტის პრობლემა საქართველოში ყველაზე აქტუალურად გასული საუკუნის

90-იანი წლების დასაწყისში აჟღერდა. ეს იყო გარდამავალი ეპოქა როგორც ფორმაციების ცვლის, ასევე პოლიტიკური თავისუფლების, მორალურ ღირებულებათა გადაფასების თვალსაზრისით. ამდენი „ჰამლეტი“ ქართულ სცენაზე, რაც გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე დაიდგა, მთელი მისი პროფესიული არსებობის მანძილზე არ დადგმულა. რატომ „ჰამლეტი“ და მაინცდამაინც შექსპირის ნაწარმოებები, რომლის რეპერტუარი რუსთაველის თეატრმა ამ წლებში შექსპირის მემორიალური თეატრის მსგავსად, ბოლომდე გადაიმეორა. „ჰამლეტი“ ჩვენი სამოქალაქო ომის დროს, „ჰამლეტი“ სარდაფის თეატრში, სტურუას „ჰამლეტი“ სატირიკონისა და რუსთაველის თეატრებში, რუსთავის, კინომსახიობის თეატრებში...

რეჟისორ გიზო ჟორდანიას მიერ რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე განხორციელებული „ჰამლეტი“ (გ. ჟორდანიას თეატრალური ინსტიტუტის ჯგუფის სპექტაკლი) უაღრესად აქტუალური აღმოჩნდა იმდროინდელი პოლიტიკური ყოფისათვის.

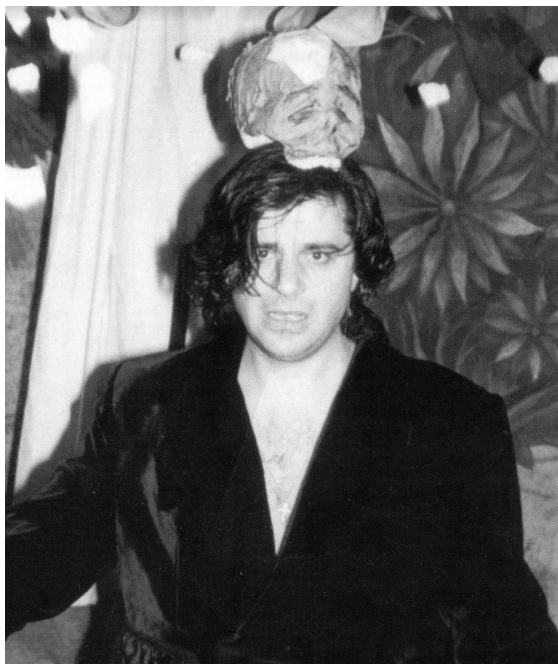
შავ ტანსაცმელში გამონყობილი ჰამლეტი-მერაბ ნინიძე სევდიანი, წყლიანი, თითქოს ნამტირალევი თვალებით, უმანკო, ტანჯული სახით გამოდიოდა ავანსცენაზე. შექსპირისეული მონოლოგის ყოველი მისეული ფრაზა გულში წვდებოდა მაყურებელს და უძლიერეს ემოციებს აღძრავდა მასში. ეს იყო დრო, როცა ე.წ.

ზვიადისტებისა და შევარდნაძის მომხრეთა არა მხოლოდ პოლიტიკური პაექრობა, არამედ ღია საზოგადოებრივი კონფლიქტები აშკარა სამოქალაქო ომის საფრთხის წინაშე აყენებდა ქვეყანას და ამდენად, ფრაზა „დროთა კავშირი დაირღვა“ წარსულში, დანიის სამეფოში კი არ გვისტუმრებდა, არამედ ისეთი საშინელი სასონარკვეთილებითა და სისასტიკით აჟღერდა ქართულ სინამდვილეში, როგორც არასდროს და ჩვენც ჰამლეტივით გვეჩვენებოდა, რომ არასოდეს გავმთლიანდებით და ამაშია ჩვენი ტრაგედია. ჩვენივე საკუთარ წუხილს და გულისთქმას ვაქსოვდით ფრაზას „წყულმა ბედმა მე რად მარგუნა მისი შეკვრა“ — დარწმუნებულნი იმაში, რომ ჩვენ ვერც ერთი ხელისუფლის ხელში ვერ მოვერეოდით ბოროტს — პირველი უთანასწორო ბრძოლას გვთავაზობდა, მეორე — დამოუკიდებლობის დაკარგვასა და ვასალობას, გადარჩენის მიზნით.

ამ წარმოდგენაში მნიშვნელოვანი სცენური სახეები შეიქმნა, რომელთა შორის ყურადღება მიიქცია ჰერტრუდამ. ნანა შონია კლავდიუსის მსხვერპლსა და შვილზე უზომოდ შეყვარებულ დედას განასახიერებდა თეატრალურ სარდაფში წარმოდგენილი „ჰამლეტის“ ამავე გმირისაგან განსხვავებით. და რადგანაც უკვე ვახსენეთ, ჰერტრუდა რეჟისორ ა. ვარსიმაშვილისა და მსახიობ თათული დოლიძის გააზრებით საროსკიპოდან გამოქცეულ ლამაზ კახპას ჰგავდა, რომელსაც გაუშართლა, მოინონეს და დედოფლის გვირგვინი დაადგეს თავზე.

ა. ვარსიმაშვილის „ჰამლეტი“ მისი სხვა სპექტაკლების მსგავსად, ამ ნიჭიერი შემოქმედის აზროვნების თავისთავადობით იყო დალდასმული. ყველაზე ფასდებული მასში დროის მხატვრული მოაზრების პრინციპი და საზოგადოებაში არსებული პრობლემების აქტუალობის ნიშნით წინ წამოწევა იყო. სპექტაკლის შემოკლებული ვარიანტი რეჟისორმა სამ საათამდე დაიყვანა, მაგრამ მიუხედავად მისი ხანგრძლივობისა, მაყურებელი დროს ვერ გრძნობდა, იმდენად აქტიურად ერთვებოდა თავისი გრძნობებითა და გონებით იმ მხატვრული სინამდვილის ჭვრეტაში, რომელიც ასე ალეგორიულად და მეტაფორულად, მისი დღევანდელი ყოფის ხატად იყო გადაქცეული.

თეატრალური სარდაფის წარმოდგენის ყველა გმირმა თუ პერსონაჟმა თავიდანვე იცოდა, რა მოხდა და ასევე, რა მოხდებოდა. ამაში იდო სპექტაკლის აქტუალობის გასაღები. ხდებოდა



ჰამლეტი — გორა კახანაძე

ყველაფერი ის, რაც არ უნდა მომხდარიყო (ეს ფაქტი საოცრად ეხმიანებოდა იმდროინდელი საქართველოს პოლიტიკურ რეალობას) და ამდენად, აღარაფერს ჰქონდა აზრი. რეჟისორი ვერ ხედავდა დადებით გმირს სპექტაკლში, სადაც ყველანი დამნაშავეებად ან პოტენციურ დამნაშავეებად იყვნენ მოაზრებულნი, მკვლევებად ან პოტენციურ მკვლევებად, როსკიპებად ან პოტენციურ როსკიპებად. ნინო თარხან-მოურავის ოფელია ეშმაკუნა გოგონა იყო, რომელიც დედოფლობაზე ოცნებობდა. რეჟისორი ამ ოცნებას პანია მიზანსცენით მოხაზავდა — ჰერტრუდას დატოვებულ ფეხსაცმელებს ოფელია ფეხზე ირგებდა და აღფრთოვანებული დასცქეროდა. ჰამლეტ-გორა კაპანაძის უხემ არშიყობაზე კი ეს უმანკო ოფელია უარს არ ამბობდა და გახარებული კისკისებდა. რატომ იშლებოდა ჭკუაზე ნინო თარხან-მოურავის გმირი? ის საკუთარი მომავლის ნგრევას სასიყვარულო წერილების დაბრუნებაში უფრო ჭვრეტდა, ვიდრე მამის სიკვდილში. მას ჰამლეტის სიყვარულის დაკარგვა უკარგავდა სიცოცხლის საზრისს და საბოლოოდ აგიჟებდა. თუკი შექსპირისეული ოფელია იმიტომ უნდა წასულიყო საროსკიპოში, რომ თავისი სინმინდე და გულუბრყვილობა ცხოვრებისეული ეშმაკობების ცოდნით ჩაენაცვლებინა, ნინო თარხან-მოურავის გმირს ეს არ სჭირდებოდა. ამდენად, გორა კაპანაძის ჰამლეტის მოთხოვნა საროსკიპოში წასვლის შესახებ პირდაპირი მნიშვნელობითაც კი შეიძლება გავიგოთ, რადგან ოფელია არა თავისი გულუბრყვილობით, არამედ ერთგვარი შიშით ემორჩილებოდა მამისა თუ ძმის ნებას. ამდენად, იგი უმანკო გონების პიროვნება კი არა, სუსტი ნებისყოფის მქონე შეშინებული გოგონა იყო, რომელსაც ხელისუფლება თავისი პიროვნული თავისუფლების დაბრუნებისათვის სჭირდებოდა.

გაუფერულდნენ დადებითი გმირები. მათ შორის ჰამლეტიც. დადებითი გმირის არყოფნამ კი ამ წარმოდგენაში სხვა პრობლემები წამოსწია წინა პლანზე.

შემთხვევითი არ არის, რომ რეჟისორმა კლავდიუსის როლი კეთილშობილი იერის მქონე დიდებულ მსახიობს, გურამ საღარაძეს მიაკუთვნა. საღარაძემ ცოდვის სიმძიმით შეწუხებული მონარქის ტანჯული სახე შექმნა, რომელსაც არც „სათაგურის“ სცენა სჭირდებოდა გამისაამკარავებლად და არც წართაული დიალოგები. ის პირდაპირ ასხივებდა სინანულსა და სინდისის ქენჯნას. საღარაძის კლავდიუსი კი არ ზეიმობდა ძმის მკვლელობას

და გამეფებას, არამედ სარკასტული სიცილითა თუ ბოლმანარევი დიალოგების მეშვეობით თვალნათლივ გვიჩვენებდა, რომ გასახარი არაფერი მომხდარა. ამდენად, რეჟისორმა და მსახიობმა ამ ტრაგიკული გმირისთვის სინანულის შემამსუბუქებელი ორეოლის მოვლით ბოროტების ხილვის ძლიერი განცდის შეგრძნება დაუკარგეს წარმოდგენას.

და რადგანაც ამ წარმოდგენაში ყველამ ყველაფერი იცოდა, რა მოხდებოდა, ამ მხრივ გამონაკლისს არც თათული დოლიძის ჰერტრუდა წარმოადგენდა, რომელიც, სულ მცირე, კლავდიუსის თანამზრახველი მაინც უნდა ყოფილიყო, თუ არა თანამონაწილე მკვლევობისა. ეს ჰერტრუდა თავად გრძნობდა თავის გაუმხელელ დანაშაულს და დუელის სცენაში სანამლავის ფიალას ცლიდა სიტყვებით: „მე უნდა დავლიო, ნუ ამიკრძალავ“. ის არ ემორჩილებოდა კლავდიუსის რჩევას ანუ იცოდა, რას მოიმოქმედებდა კლავდიუსი და მაინც ცლიდა ფიალას. რა არის ეს? ბედისწერის ტრაგედია თუ განგებამ მოგვისაჯჯა, ვიყოთ პასიურები ან ბოროტები?

გორა კაპანაძის ჰამლეტს აღიზიანებდა კლავდიუსის მიერ შემოთავაზებული თამაშის დახურული ფორმა და ღია პროტესტს მიმართავდა. ის კლავდიუსის მიერ მოგზავნილ მეგობრებს აშკარა ირონიით ისტუმრებდა. გავიხსენოთ ეპიზოდი, სადაც ჰამლეტ თავის მეგობრებს სალამურზე დაკვრას უბრძანებს. „ნუთუ მე ამ პატარა სალამურზე უფრო ადვილი დასაკრავი ვარ?.. თქვენ შეგიძლიათ მომკლათ... მაგრამ ჩემზე დაკვრას მაინც ვერ შეძლებთ“ — გორა კაპანაძის ჰამლეტის შინაგანი სევდა ამ ფრაზით თითქოს გარეთ იღვრებოდა და სულს გვიფორიაქებდა. ამ პანია ფრაზით ჩვენს წინაშე იკვეთებოდა ადამიანი-მსხვერპლი, რომელიც წინ აღუდგა იმ ბოროტებას (ამ შემთხვევაში, ლამაზად შენიღბულს), რამაც მთელი სამყარო აქცია უდაბნოდ და „რალაც დაალპო დანიის სამეფოში“. რეჟისურა და სცენოგრაფია სპექტაკლში გმირების სათქმელს თვალნათლივ წარმოგვიდგენენ — ჰამლეტი სცენაზე ერთ სწორ ხაზზე, უხილავ ბენვის ხიდზე გამავალი ცალ ხელში ფიალით და მეორეში — ხმლით („ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგი), ჰამლეტი მამის აჩრდილთან შეხვედრისას (გამოყენებულია კინოს ეფექტი), ჰამლეტი ოფელიას საფლავთან თავის ქალით ხელში — ამ ეპიზოდების სცენოგრაფია შთამბეჭდავი იყო და მათი მეშვეობით მსახიობის ემოციურად დამუხტული მონოლოგები მეტ ეფექტს ახდენდა.

„იქ რა იქნება, იქ, საიდანაც არც ერთი მგზავრი აღარ ბრუნდება? — არა ერთხელ კითხულობდა ეს ჰამლეტი მთელი წარმოდგენის მანძილზე. „ყველა საქმე ამ წუთისოფლისა როგორ ფუჭია, უნაყოფო, დაობებული“ — ამბობდა ის საფინალო სცენაში. რა იქნება ამქვეყნად მომავალში და იქ, საიქიოში, არავინ უწყის, მაგრამ ჰამლეტის ამქვეყნიური ღალადის ეპოქა დასრულდა. „საუკუნო სიჩუმე მხოლოდ“ სახიერად ამ გმირის მიერ ჩვენს წინ არარაობის შავი ფარდის თვალწინ აფარებით გამოისახა. ასე დასრულდა ამ წარმოდგენაში ბოროტების სამყაროს სიტყვიერი და ვიზუალური ჩვენება.



ჰამლეტი — ზაზა პაპუაშვილი

ავთანდილ ვარსიმაშვილის სპექტაკლის პესიმიზმი დროის კონტექსტით იყო დალდასმული. რეჟისორი მთელი წარმოდგენის მანძილზე არც ფორტინბრასს ახსენებდა და საფინალო სცენაში არც ჰამლეტის ანდერძს ახმინებდა. ბოროტება თუ დამარცხება, მას სიკეთეც მიჰყვა თან, თუმცა ამ წარმოდგენაში არც ბოროტებას ერქვა ბოროტება და არც სიკეთეს — სიკეთე. ჰამლეტისა და კლავდიუსის ბრძოლას მასში სიკეთისა და ბოროტების მუდმივი ჭიდილის აზრი არ ჰქონდა მინიჭებული. სიკეთე-ჰამლეტი გაბოროტებული იყო მამის მკვლელობითა და დედის უზნეობით, ხოლო ბოროტება-კლავდიუსი სინანულის ელფერის გამო კეთილშობილების შარავანდედს ივლებდა გარს. კლავდიუსი თავად უწვდიდა ხმაღს ჰამლეტს, რომელიც უყოყმანოდ კლავდა მამისმკვლელს.

ეს იყო ჩვენი სამყაროს ჰამლეტი — ასე ნაცნობი და ასე ახლობელი 90-იანი წლებისათვის.

ბოროტებას ბოროტებით ვერ აღმოფხვრი. მამისა და ქვეყნის წინაშე ვალის მოხდა ამ ქცევით შეუძლებელია. „არა კაც ჰკლავ!“ — ეს არის ავთანდილ ვარსიმაშვილის წარმოდგენის იდეური კრედიტო, რომელიც იმდროინდელ საქართველოში ერთგვარ მოწოდებად და მხატვრული სახით მოწვევად რჩევად გაისმა.

* * *

„ჰამლეტი“ ამ წლებში გენიალურმა რობერტ სტურუამ ორ დიდ სცენაზე — რუსთაველის თეატრსა და მოსკოვის „სატირიკონში“ განახორციელა. შემთხვევითი არ იყო იმდროინდელი პრესის არაერთგვაროვანი გამოხმაურება ამ თემაზე. „როდესაც ცნობილი გახდა,

რომ რუსთაველის თეატრის სცენაზე „ჰამლეტი“ უნდა დადგმულიყო, უკვე თითქმის ყველამ იცოდა ან ვარაუდობდა, რომ რობერტ სტურუა აუცილებლად გააკეთებდა რალაცას „სხვანაირად“ და ეს რალაცა აუცილებლად პირველხარისხოვანი იქნებოდა.“¹ რეცენზენტ მარიამ ჩუბინიძის აზრით, ეს ჰამლეტი აღარ წარმოადგენდა იმ სამყაროს ცენტრს, რომელიც ასეთი საინტერესო იყო მანამ, სანამ სწორედ ამ გმირის გარშემო ტრიალებდა. მისი კრიტიკა სპექტაკლის ყველა მხარეს და ყველა პერსონაჟს შეეხო. ეს კრიტიკული გამოხმაურება და აზრი, რომელიც მაყურებელთა გარკვეულმა ნაწილმა ჩამოიყალიბა სპექტაკლის ირგვლივ, მათ მიერ ამ პიესის გმირთა შესახებ შექმნილი საკუთარი სტერეოტიპებისაგან განსხვავებული აღმოჩნდა. ის, რომ ჰამლეტის მამის აჩრდილი ლამაზი და წარმოსადეგი არ იყო (მსახ. დ. გოცირიძე) და არ ჰგავდა ჰამლეტის მიერ აღწერილ დიდებულ მეფეს, სავსებით არ ნიშნავს იმას, რომ რეჟისორს არ ჰქონოდა უფლება ის პერსონაჟისეული შინაგანი სამყაროს მხატვრულ ადეპტად წარმოედგინა. ნოდარ გურაბანიძე სტატიამში „ჰამლეტი — მამა ჰამლეტისა“ იხსენებდა მამა-ჰამლეტის ცოდვებს, რომელიც სიცოცხლეშივე აწვალებდა მას და მათ მონანიებას ცდილობდა, თუმცა არ დასცალდა. „დღე ცეცხლში ვინვი, იქ ვმარხულობ და ცეცხლითვე ვწმენდ, რაც სიცოცხლეში მე ცოდვები მიმოქმედნია“. იგი ასკვნია, რომ მამა ჰამლეტი არც იდეალური მეუღლე, არც იდეალური ხელმწიფე არ ყოფილა (2). გავაგრძელებ ამ აზრს და ვიტყვი, როგორი იდეალური მამაც აღმოჩნდა, ეს ცხადდება დედამინაზე დაობლებული პატარა ჰამლეტისთვის ნაბრძანები შურისძიების

სურვილითაც, რაც ამ უკანასკნელს სიცოცხლის ფასად დაუფდა. მოკლული ადამიანი ანუ მსხვერპლი თავისთავად შეწყალებული უნდა იყოს ღვთისაგან და რა ცოდვები უნდა ჰქონდეს ჩადენილი მამა ჰამლეტს ამქვეყნად, რომ მისი სული დედამინაზე დაეხეტება და საკუთარ ჯოჯოხეთურ ტანჯვაზე უყვება თავის მემკვიდრეს? ამ ცოდვებს გარდაცვლილი მამისგან შვილი ჰამლეტისთვის “შეკვეთილი” ხელმწიფე-ბიძის მკვლელობაც ემატება.

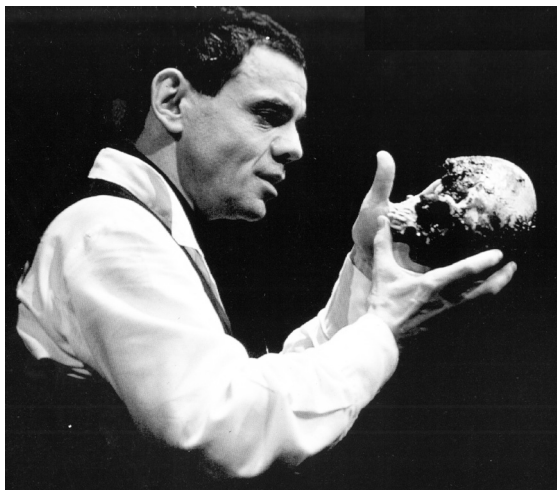
ზაზა პაპუაშვილის მოტყუებული და პესიმისტი გმირი შეგნებულად ერიდებოდა მრავალსიტყვაობას სცენაზე. უფრო მეტიც, რობერტ სტურუამ მაყურებელს იმედები გაუცრუა, რადგან „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგი, რომელიც ჰამლეტ-ზაზა პაპუაშვილს ფურცელზე დანერილი მიანოდეს, არ ნააკითხა მას. ჰამლეტ მხოლოდ მონოლოგის სანყის ფრაზას ასხენებდა და უსიამოვნოდ გვერდზე მოისროდა. ამ ჰამლეტის მიზანი არ შეესატყვისებოდა მისეულ შინაგან სამყაროს. ის მონამლული იყო ჯერ ყოფისა და შემდეგ, ჯოჯოხეთიდან მოსული სულის სამყაროთი. დანია საპყრობილეა და სასახლე – ცოდვის კერა. ამ სასახლეში დედოფალ ჰერტრუდას პირთან ფიალა უფრო ადრე მიუტანია, ვიდრე მასში კლავდიუსი სანამლავს ჩაასხამდა. ნინო კასრადის მთვრალი გმირის ბარბაცი და უაზრო ყოფა მისი არსებობის ტრაგიზმით იყო დაღდასმული. რაც შეეხება ია სუბიტაშვილის ოფელიას, ის გარეგნულად ნაზი, მაგრამ შინაგანი პროტესტით აღსავსე გოგონა იყო, რომელსაც სასახლის უდაბნოში სუნთქვა ჰქონდა გაძნელებული და სიცოცხლის აზრის გარკვევისათვის მთელი თავისი ძალებით ანუ სუსტად, მაგრამ მაინც იბრძოდა.

რობერტ სტურუას „ჰამლეტის“ პესიმისტური ფლერა და გმირთა ხაზგასმული შინაგანი აგრესია, რამაც მსგავსი ემოცია დაბადა მაყურებელთა ნაწილში, კვლავ დროის კონტექსტში უნდა იქნეს მოაზრებული. დიდი რეჟისორი მხატვრულად ასახავდა იმ პროტესტს, რაც უხმოდ იყო ჩაბუდებული ყოველ ჩვენგანში და გარეთ გამოხეთქვას ლამობდა. ამ სპექტაკლში სწორედ ჩვენი შინაგანი ბუნტი, აგრესია იყო გამოხატული, რასაც ვხედავდით ამ სპექტაკლის გმირებშიც.

რ. სტურუას „ჰამლეტი“ სატირიკონის თეატრში მისეული „მეფე ლირის“ მსგავსად აპოკალიპსის პირმშო იყო. რეჟისორმა „ლირში“ უკვე იწინასწარმეტყველა სამყაროს ნგრევა, რომელიც, მისი აზრით, დაიწყო მაშინ, როდესაც ძმამ ძმაზე ხელი აღმართა. სტუ-

რუასათვის საინტერესო არ იყო, ვინ იყო მართალი და ვინ — მტყუანი. მისთვის ედმუნდიც და ედგარიც ერთნაირი დამნაშავეები იყვნენ. და თუკი შექსპირის უკვდავ პიესებში აპოკალიპსი გმირთა შინაგანი სამყაროდან გარეგან სამყაროშიც ინაცვლებდა (მაგ. ქარიშხლის სცენა, როგორც ლირის შინაგანი ძრწოლის ვიზუალური გამოხატულება), სტურუამ ამ პრინციპით ააგო „ლირი“, სადაც ძმათა დუელის შემდეგ იგი სამყაროს ნგრევით — ატომური აფეთქებით გამოხატა. სამყარო დაინგრა მას შემდეგ, რაც ძმამ ძმაზე ხელი აღმართა — ეს იყო სტურუა-მოქალაქის პასუხი თანამედროვე სამოქალაქო ბრძოლაზე. ასე გაცხადდა შექსპირისეულ გმირთა სულიერი რღვევის და დაცემის აქტი „ლირში“, რაც გააგრძელა სტურუას სატირიკონისეულმა „ჰამლეტმა“.

— კლავდიუსის მიერ ძმის მკვლელობას არც დანიაში და ძმათა მკვლელობას არც იმდროინდელ საქართველოში არავითარი ქარიშხალი ან სხვა მოვლენა არ მოჰყოლია. მან, უბრალოდ, დაადასტურა იმ საზოგადოების სულიერი დეგრადაცია, რომელმაც იხილა ეს ბოროტ-მოქმედება და მიიღო იგი თავისი ლოგიკური შედეგითურთ. ამგვარი ფაქტი საზოგადოების თვითეული წევრის სულიერების გაქრობის მანიშნებელია. იმ ადგილს კი, სადაც სულს კარგავენ და იტანჯებიან, ჯოჯოხეთი ეწოდება. ამ წარმოდგენაში ავანსცენის გარშემო დიდ წრეზე კოცონის პანია ნაკვერჩხლებივით შემოუნყვიათ მომცრო ზომის, ნითელშუქიანი პროჟექტორები. წრის შიგნით მყოფ პერსონაჟებს კი ისე სცხელათ, თითქოს ჯოჯოხეთის ქვაბში იხარშებოდნენ. ამ ცეცხლის დამნთები გარდაცვლილი მეფე ჰამლეტია (მსახ. ა. ფილიპენკო). ის შავ ტანსაცმელსა და ნითელ



ჰამლეტი — კონსტანტინე რაიკინი

მოსასხამში გახვეული, მდუმარედ შემოდის სცენაზე. მსახიობი ცეცხლისმფრქვეველი დრაკონივით კლანჭავს ხელებს, ქმინავს და იფურთხება — განა მისი ბაგეებიდან ამოფრქვეულმა ბრძანებამ არ დაატრიალა მომავალი ტრაგედია? ამ ჯოჯოხეთში მხურვალეობა მხოლოდ მაღლიდან — რამდენიმე მწკრივად დანთებული პროჟექტორებიდან მოდის. ისინი ინთებიან მაშინ, როდესაც ჰამლეტს რალაც უხარია — მისი მეგობრების პირველი ხილვით გამონვეული სიხარულისას, მაგრამ მხოლოდ ერთხელ, პირველად. შემდეგი შეხვედრებისას ეს შუქი უფერულდება და ქრება.

მამა-ჰამლეტისა და კლავდიუსის, გილდერნსტერნისა და ოსრიკის (მსახ. ვ. ბოლშოვი), როზენკრანცისა და მესაფლავის (მსახ. ა. იაკუბოვი), მსახიობ ლუციანუსისა და ფორტინბრასის (მსახ. გ. სიატინდა) პერსონაჟების გაერთიანებით რეჟისორმა ერთმანეთს შეუთავსა სიკეთისა და ბოროტების, მეგობრობისა და გაუტანლობის, ძალაუფლებისა და მისი ნამდვილი გამოვლინების ცნებათა ანტაგონისტური შინაარსები ისე, რომ რ დააზიანა დრამატურგიული ქსოვილი და პირიქით, შეძლო მისი ახალი, საინტერესო, ფილოსოფიური კუთხით წარმოჩენა.

კ. რაიკინის ჰამლეტი სიყვარულისა და სიძულვილის ამბივალენტური გრძნობით არის შეპყრობილი ჰერტრუდასა და ოფელიას მიმართ. მამა-ჰამლეტისა და კლავდიუსის სახეთა გაერთიანებით სტურუამ მოხსნა ამ სპექტაკლში სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირების თემა. ამ ორი პერსონაჟის ერთ სახედ წარმოდგენით მან გვიჩვენა არა მსხვერპლი და მკვლელი, არამედ ორი მკვლელი, რომელთაგან ერთი — ძმისმკვლელია და მხოლოდ ეს განასხვავებს მათ. ჰამლეტის გენეტიკური კოდიც შურისძიებაა. მამისა და ბიძის მაგალითი „...აიძულებს მას იყოს ის, ვინც არ უნდა იყოს...“ — ეს ფრაზა მისი პირველი მონოლოგიდანაა. და რადგან პირველი მონოლოგი ვახსენეთ, გავიხსენოთ მისი პირველი გამოჩენა სცენაზე — სცენაზე დაგებული ლიანდაგი მაყურებლისაკენ რკალურად მიემართება. მასზე ვაგონეტი დგას, რომელიც მოგორავს სცენის სიღრმიდან და მაყურებლის თვალწინ ჩერდება. მასში პრინც ჰამლეტს სძინავს. ის იღვიძებს — ჯერ გაშლილთითებიანი ორი ხელი ამოვარდება ვაგონეტიდან, შემდეგ ასევე — ფეხები. ისეთი შეგრძნება გეუფლება, რომ იგი იბადება ამ ბინძურ სამყაროში. „უმანკო ჩვილი“ გაავებული დგება თავისი „აკვინიდან“, რადგან დააობლეს, დედის სარეცელი

შეუგინეს... შავებში ჩაცმული ჰამლეტი არასდროს მოგვევლინება გვირგვინით თავზე, თუმც ერთ ეპიზოდში, როდესაც ის შეცდომით კლავს პოლონიუსს, ალაფროთოვანებს კლავდიუსს, რომელიც თავიდან გვირგვინს იხსნის და მას ადგამს — ჰამლეტ ნამდვილი გვირგვინოსანივით მოიქცა, კლავდიუსი ჩვილივით უმანკოა პოლონიუსთან მიმართებაში ანუ კლავდიუსი ჰამლეტის პატარა ვაგონეტში გაბრწყინებული სახით ჯდება! მაშასადამე, ცოდვილ სამყაროში დაიბადა არსება, რომელიც აპირებდა პროტესტის გამოხატვას მის მიმართ, მაგრამ საბოლოოდ ერთ-ერთი იმათგანი გახდა — რაიკინის ჰამლეტი არც ნარკოტიკზე ამბობს უარს, არც სინანულს გრძნობს მკვლელობის გამო. „სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები!.. — უძღურია გადმოსცეს სამყაროს ვერშეცნობის ტრაგიკული მომენტისეული სასონარკვეთა. ეს ტრაგიკულად აფეთქებული, ტანჯული და მტანჯველი, ჭირისუფალი და მკვლელი, მშვენიერი და აუტანელი, ცინიკოსი და მგრძნობიარე გულის მქონე ჰამლეტი-კრაიკინი არა ერთ მონოლოგში დაამახსოვრებს თავს მაყურებელს, რომელთაგან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია „ყოფნა-არყოფნის“ ცნობილი მონოლოგი. სცენის ცენტრში მდგარ დიდებულ სავარძელში მჯდომი ჰამლეტი როყიოდ, ზერელედ წარმოთქვამს ფრაზებს, რომელიც ამ წუთს ეკუთვნის არა პრინცს, არამედ პიროვნებას, რომელიც ჩანვდა ყოფის ყველაზე ბინძურ და აუტანელ ნიუანსებს, გაეცნო ადამიანური ცხოვრების ყველაზე უზნეო მხარეებს. ამიტომ, რომ რაიკინის გმირი მონოლოგის წარმოთქმისას ნელა იხდის ფეხსაცმელებს და აქეთ-იქით აგდებს, იხდის წინდებს, ყნოსავს და გულარძნით მოისვრის გვერდზე, მერე თავისუფლად გაიშოტება სავარძელში და მსჯელობს ამქვეყნიური ცხოვრების ამაოებაზე. დაიხ, ეს არარომანტიკული, „დამინებული“, იდეალებისაგან დაცლილი ჰამლეტია, რადგან მის თანამედროვე სამყაროში დაკარგულია სისუფთავის, სინწინდის, სიკეთის, მშვენიერების ცნებები. შურისძიება ამოძრავებს გარდაცვლილ მამას, ძველი ცოდვის სიმძიმე არ უშლის ხელს გვირგვინოსან ბიძას, ჩაიდინოს აახალი ცოდვები, ორცეცხლშუა მყოფი დედოფალი სასმელს მიძალეზია და ქუჩის მეძავს დამგვანებია. გვირგვინოსნები და უგვირგვინონი ერთმანეთში ველარ ირჩევინ — რადგან პირველთ ჰერალდიკა შინაგან სამყაროს ვერ უცვლით. როსკიპებსა და მკვლელებს ჩაუვარდათ ხელში სამეფო! „რალაცა დალპა დანიის სახელმწი-

ფოში... თუ დანია საპყრობილეა, მაშინ ყველა სხვა ქვეყანაც საპყრობილე ყოფილა! — ყველგან საპყრობილეა, სადაც ერთმმართველობა და ტირანია სუფევს.

სად არის სინმინდე? სად არის ის ნავთსაყუდელი, სადაც ამქვეყნიური არარაობისგან დაღლილი გმირი თავს შეაფარებს? ოფელია-ნ.ვდოვინა ლაერტთან (მსახ.ა. ჟურმანი) თამაშით გართული, კისკისით შემოიჭრება სცენაზე. ეს მხიარული ნოტები კონტრასტს ქმნიან ელსინორის სასახლის პირქუშ ყოფასთან. ოფელიას უყვარს პრინცი — ის შემთხვევით ნაპოვნ ჰამლეტის შარფს სათუთად ეალერსება და ყელზე იხვევს. შემდეგ მზრუნველად ევლინება მას — ფეხიდან ხინვს უღებს. ეს „დახმარება“ ოფელია პრინციისთვის — რეჟისორის ირონია ცხადი ხდება. ნუთუ ოფელია მეტს არაფერს ნიშნავს ჰამლეტისთვის? მაშინ აზრი ეკარგება ჰამლეტ-რაიკინის მგზნებარე ტირადას ოფელიას საფლავთან — მსახიობი გადამდები ემოციურობით ატარებს ამ მღელვარე სცენას. ოფელიას სურდა ყვარებოდა და თავადაც ყოფილიყო სიყვარულის საგანი. ამქვეყნიურ ჯოჯოხეთს გონებრივად ჩამოშორებულმა თავისი სიყვარული არარსებულ პერსონაჟს — რობინს მიუძღვნა. ოფელია-ვდოვინა ავანსცენაზე დანვა და ყველას თანდასწრებით, სატრფოს სიყვარულით შეძრული, ვნებიანად აკრუსუნდა.

ამ წარმოდგენის მთავარი მხატვრული პრინციპი კონტრასტულობაა. ის არის მოხმობილი პერსონაჟთა მხატვრული დახასიათებისას. ოფელიას სიგიჟის სცენას მის ყველაზე მძიმე გამოვლენაში ტკბილი, ქართული საგალობელის საკრალური ჟღერა ახასიათებს. ამ მელოდიით დაემშვიდობა ეს წარმოდგენა რეალობაში არსებულ ერთადერთ სინმინდეს. და რადგანაც მუსიკალური თემა ვახსენეთ, აღსანიშნავია, რომ საკუთარი მუსიკალური თემა აქვს მამა-ჰამლეტს. „ის მოდის“ — ამბობენ, ვერ ხედავენ და მორჩილებენ ქვეშევრდომები.

ჰერტრუდა-ლ. ნიფონტოვა და ჰერტრუდა-ნ.კასრაძე ცხოვრების სიმძიმით გადაღლილ ქალბატონებს წარმოადგენენ, რომლებიც სასმელში კლავენ უსაზღვრო დარდს. ლ. ნიფონტოვას გმირი პირდაპირ სცენაზე (როგორც ვხვდებით) იკმაყოფილებს ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებას. „არარაობავ, დედაკაცი უნდა გერქვას შენ — რეჟისორი სახიერად გვიჩვენებს შექსპირისეული ამ ფრაზის მხატვრულ ადექვაც. ეს გმირი რეჟისორმა ქართულმა სცენაზეც იგივე ინტერპრეტაციით შემოგვთავაზა. ჰამლეტი და მხოლოდ ჰამლეტი

ტი ხედავს მამას, რომელიც მეუღლეს ეხვევა, ალერსით აბრუნებს შვილთან და უკრძალავს მას დედის შეურაცხყოფას. დედა ვერ ხედავს აჩრდილს და საბოლოოდ რწმუნდება შვილის სიგიჟეში.

ფილიპენკოს კლავდიუსი ცინიკოსი არისტოკრატია, რომელმაც გვირგვინის მოსაპოვებლად კაენის ცოდვა იტვირთა და სინანული, თავადაც იცის, დაგვიანებულია. ის ერთადერთი გმირია, ყოველგვარი გრძნობისაგან დაცლილი და მას მელოდია ამ სპექტაკლში არ აქვს. „ნუთუ ზეცას არ ყოფნის წვიმა, რომ მომბანოს ეს სისხლი!“ — ტანჯვით შეღალატებს ზეცას ეს გმირი. ზეცას იქნებ კიდევ ჰქონდეს ამგვარი წვიმა, მაგრამ ის დედამინაზე არ მოდის. ამიტომ არ პატიებს კ. რაიკინის ჰამლეტ დანაშაულს არც დედას, არც ოფელიას და არც კლავდიუსს, რომელსაც ყველაზე მეტად — ხელისუფლებითა და გვირგვინით სჯის, რადგან ეს ყველაზე კარგი ჯოჯოხეთია ცოდვილ სულთათვის სატანჯველად გამოყოფილი. ამონვდილხანჯალს ძირს უშვებს ჰამლეტი: „კიდევ იმეფე, კლავდიუს!“

რ. სტურუას „ჰამლეტი“ არ არის ტრაგედია. თანამედროვე სამყარომ დიდი ხანია დაკარგა ტრაგიკულობის დიდებული შეგრძნება. ტრაგედიას ტიტანური ვნების ადამიანები განიცდიან, რომლებიც, არისტოტელესეული განმარტებით, უდანაშაულონი უნდა იყვნენ. უდანაშაულობის პრეზუმპცია ჰამლეტისეულ სამყაროში არ არსებობს. აქ ყველა დამნაშავეა და ამდენად, თავისთავად მოხსნილია ტრაგედიის ფანრული განსაზღვრების აუცილებლობა.

რ. სტურუასათვის არ არსებობს ცნება — კეთილი გვირგვინოსანი. გვირგვინი უკვე ნიშნავს ერთმმართველობას, ტირანიას ანუ მმართველობის იმ ფორმას, რომელიც არ შეეფერება ინტელექტუალური საზოგადოების ცხოვრების პრინციპებს. ასე გაერთმნიშვნელიანდა ჰამლეტ-მამა, კლავდიუსი და ფორტინბრასი ერთი საერთო სახელით ამ სპექტაკლში — დანიის მეფე. ა. ფილიპენკოსა კლავდიუსს არ სურს ჰამლეტისა და ლაერტის დუელი. ის პოლონიუსის მკვლელობის დაბრალებასაც კი აპირებს მის შესაჩერებლად (უაღრესად ორიგინალური და თამამი გადანყვეტა რეჟისორის მხრიდან), მაგრამ შემდგომ გადანყვეტს, მოხდეს, რაც მოსახდენია.

მ. სიატვინდას ფორტინბრასი მეომარი მეფეა. ის თანამედროვე ჯარისკაცულ ფარაჯში გამოწყობილი, ჩექმებზე მტვერწყარული, ბრძოლით დაღლილი მოდის, ჯდება ჰამლეტი-

ვით დიდ სავარძელში და ნაცვლად ფილოსოფიური მსჯელობისა, მოქმედებებზე გადადის — ბრძანებს, დამარხონ პრინცი სათანადო პატივით, გაიტანონ გვამები... აშკარაა, ის გააკეთებს იმას, რაც ვერ შეძლო ჰამლეტი, რასაც აკეთებდნენ მამა-ჰამლეტი და კლავდიუსი — ის იმეფებს.

კ. რაიკინი სტურუას შესახებ აღნიშნავდა, რომ ის პოეტია, უყვარს გაზვიადება, უკიდურესობები. ყველა მისი სპექტაკლი წარმოგვიჩენს ადამიანისა და სამყაროს მეტაფიზიკას. ე სარის თეატრი, რომელიც თავს აღწევს ჩვეულ ცხოვრებისეულ პეიზაჟებს და მალღდება ყოველდღიურ რეალობაზე. შეიძლება შევეკამათოთ ამ აზრში დიდ მსახიობს. სატირიკონის „ჰამლეტი“ არ მალღდებოდა ყოველდღიურ რეალობაზე. ის ამ რეალობის ბრწყინვალე მხატვრულ ადექვატს გვთავაზობდა და ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე გვიჩვენებდა ჩვენი უფროსო ცხოვრების იმ პანია ჰორიზონტებს, საიქიოდან სააქაოზე გამავალი პატარა ვაგონებით რომ შემოიფარგლებოდა. რეჟისორი გვარწმუნებდა, რომ ადამიანები ამ სამყაროში უმანკონი მოდიან და იმდენად გაბოროტებულნი ტოვებენ მას, რომ ჩვენი სამყაროს მიღმაც კი გაისმის მათი შურისძიების ყიჟინის ექო. ეს ყიჟინი ჩრდილად ეცემა ჩვენს ისედაც ცოდვილ და გაუბედურებულ მიწას. სად არის ქრისტე? სად არის მიტევება და შეწყალება? სიყვარულის ღმერთს სამუდამოდ მიუტოვებია ჩვენი ამქვეყნიური ჯოჯოხეთი და ზეცაში გველოდება, სადაც ყველანი — უკლებლივ ცოდვილები, უზნეონი, სულიერად დაცემულნი და დაჩაგრულნი წარვდგებით მის წინაშე. ამ სამყაროში ხომ უმანკო ადამიანიც, თუ ის ბრძოლას გადამწყვეტს, მკვლელად უნდა ჩამოყალიბდეს. ცოდვილ მიწაზე ბოროტება ზეობს. ამიტომ უნდა დაილუპოს ჰამლეტი და დარჩეს ფორტინბრასი, რომელმაც უნდა იმეფოს.

რ. სტურუამ კიდევ ერთხელ, შექსპირისეული პერსონაჟების მეშვეობით დიდებულად იმსჯელა ყოფიერებაზე და საზოგადოების მართვის მარადიულ პრობლემებზე.

* * *

ყოფიერების საიდუმლოს ჭვრეტა შექსპირის ამ გმირის მეშვეობით განიზრახა რეჟისორმა გ. ქავთარაძემ, რომელმაც რუსთავის თეატრში დადგა „ჰამლეტი“. ზურაბ ინგოროყვას ჰამლეტი ჩვენი თაობის ახალგაზრდაა. მისთვისაც „დროთა კავშირი დაირღვა და ნყელმა ბედმა მას არგუნა მისი შეკვრა“, სტრესში მყოფს, უარესის მომლოდინეს, დაბნეულს,



**ჰამლეტი — ზურაბ ინგოროყვა,
ჰორაციო — ზვიად დოლიძე**

სოციალური და პოლიტიკური კატაკლიზმების ეპოქაში უხდება ცხოვრება და ნაადრევი დაბრძენება და რადგანაც ეს გარკვეულ ფიზიკურ და ფსიქიკურ ძალებს მოითხოვს, მარცხდება და ნადგურდება. გ. ქავთარაძისეულ ჰამლეტს და ოფელიას ეკლის გვირგვინები აქვთ შემორტყმული ყელზე (ჰამლეტი) და წელზე (ოფელია). პერსონაჟები ხან სცენაზე დგანან და ხანაც დარბაზში ჩადიან და უჩინარდებიან — დარბაზიც სცენის ნაწილია და „სამყაროც თეატრია.“ ჰამლეტის პრობლემაც მარადიულია და რადგანაც მარადიულია, სპირალური განვითარების თანახმად, მრავალჯერად და განმეორებად აქტს წარმოადგენს. ასე, რომ რუსთაველთა „ჰამლეტი“, ინტელექტუალური დრამის მსგავსად, მისეული პროლოგით იწყება. მაყურებელთა დარბაზში რეჟისორის მაგიდა დგას, სადაც მორიგეობით მიდიან ჰორაციო, მამა-ჰამლეტის აჩრდილი, კლავდიუსი, ჰერტრუდა და სხვ. ისინი ხელმძღვანელობენ იმ სცენებს, რომელთა განმახორციელებლებიც არიან სცენურ რეალობაში. სპექტაკლის პირველი სცენა რეპეტიციაა — თამაშდება „ჰამლეტი“, სადაც მსახიობი (აჩრდილი, მესაფლავე, პირველი აქტიორი — გ. ტყემელაშვილი) ჰორაციოსგან შენიშვნას იღებს. ამ წარმოდგენაში ჰორაციო ჰამლეტის ორეულად არის მოაზრებული. ის ჰამლეტის გვერდითაა, თანაბრად ინანილებს მის მონოლოგებს, ფიქრებს და ოცნებებს. ჰამლეტის გაორება ვიზუალურად „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგის კითხვისას ძლიერდება. ჰამლეტი-ზ. ინგოროყვა და ჰორაციო-ზ. დოლიძე ინანილებენ ამ

მონოლოგს, თითქოს ედავებიან ერთმანეთს, კამათობენ ჭეშმარიტების დასადგენად.

ამბივალენტური განცდებით არის სავსე ჰამლეტი დედასთან შეხვედრისას. ის თავდაპირველად ხელგაშლილი ეგებება და ბავშვურად უფარდება მკლავებში, მერე კი მის ქალად აღქმას იწყებს და არცთუ სახარბიელო ქალის ტიპი წარმოუდგება თვალწინ. „თუ სათნო არ ხარ, სათნო სახე მაინც მიიღე“ — ეუბნება ის წითელდეკოლტიანი კაბითა და ბედნიერი ღიმილით გაცისკროვნებულ ახლადდაქვრივებულ და ახლად გათხოვილ დედას. ჰერტრუდა-ბ. იოსელიანი შეურაცხყოფილია, რადგან თავს დამნაშავედ არ ცნობს. ის კლავდიუსისა და პოლონიუსის თამაშში ნებაყოფლობითაა ჩართული და თუ შეთქმულების წევრი არა, თანამგრძობი მაინც არის. რაც შეეხება ოფელიას, ის ჰამლეტის ოპოზიციას უფრო ჩამოჰგავს, ვიდრე მასზე შეყვარებულ სატრფოს. ამ ოფელიას არაფერი აქვს საერთო სცენაზე დარჩენილი ვერცხლისფერი ქოშის მხატვრულ მეტაფორასთან, მაგრამ მას აქვს ის აზროვნება, რომ შეურაცხყოფილად იგრძნოს თავი ამ სამყაროში.

თუკი ქართული თეატრის ისტორიას გავიხსენებთ, კოტე მარჯანიშვილის მიერ მესაფლავეების ქართული ხასიათებითა და ეროვნული დიალექტებით დახასიათებას უარყოფითად გამოეხმაურა იმდროინდელი პრესა. გ.ქავთარაძე არ შეუშინდა ისტორიის ამ გაკვეთილს და ეროვნული ხაზი კიდევ უფრო გაამკვეთრა სპექტაკლში და განსაკუთრებით ამ ეპიზოდში. მესაფლავეები თავიანთ განცდებს გლახური ფილოსოფიით გამოხატავენ, არისტოკრატი ჭაბუკები მათთან საუბრით იქცევენ თავს. ამ ცხოვრების ამაოებაზე ფიქრი კი მათ გალაქტიონის „მესაფლავის“ კითხვისკენ უბიძგებთ, რომლის უკვდავი სტრიქონებით მხატვრულად სრულყოფილად ხასიათდება მოცემული ეპიზოდის ფილოსოფიური სიღრმე. ლექსის კითხვისას პერსონაჟთა წყვილებს შორის ამაღლებულისა და მიწიერის ისეთი ისეთი მძაფრი კონტრასტი იქმნება, როგორც იკვეთება პიესაში ჰამლეტის სტრიქონებსა და მესაფლავეთა უაზრო ლაქლაქს შორის. სპექტაკლი რომ ქართულ ხასიათში მოიაზრება, ამას მოწმობს მრავალი სცენა, რომელსაც ეროვნულობის ნიშნით აღბეჭდილი მხატვრული წერტილები ესმება. მაგ. „იყავ შენ, ჰამლეტ, დანიაში ჩემს თანასწორად“ — მეფე ბრძანებს გლოვის შეწყვეტას — მუსიკალურად ამ ეპიზოდს ქართული საგალობელი ასრულებს, რომელიც ქვეყნად მშვიდობის,

ჰარმონიის დაბრუნებას გვაუწყებს.

ჰამლეტი-ინგოროყვას მღელვარე, დაბნეულ, გაბოროტებულ, ცინიკურ სცენურ გმირს კიდევ ერთი, შინაგანი გაორებაც ახასიათებს. ის გაორებულია თავისი სამყაროს მსგავსად და თავის ორეულ ის ჰორაციოსთან ერთად განიცდის, ფიქრობს, მსჯელობს. ისინი ერთად ებრძვიან ბოროტებას, თუმც ერთად არ მარცხდებიან და ამაშია რეჟისორის გამარჯვება. „ჩაქრა ლამპარი დიდებული, მშვიდობით, პრინცო! — ზ. დოლიძის ჰორაციო ემშვიდობება თავის დიდებულ ორეულს და რჩება მისი იდეების უკვდავსაყოფად. სცენაზე წამოიმართება დიდი ჯვარი. მიუხედავად იმისა, რომ ჰამლეტს მასზე არ აკრავენ, ის მაინც იგივეა იმ წამებულებთან, რომელთაც ამგვარი გზით დატოვეს სიცოცხლე.

რუსთავის თეატრის სპექტაკლის დიდებულმა, თავისი სამყაროსავით ორად გახლეჩილმა გმირმა მაინც შეძლო ბრძოლა ბოროტებასთან და თავისი გულის მესაიდუმლე მეგობარი დარჩა ამქვეყნად, რომელიც, მისი იდეებით შთაგონებული, განაგრძობს ცხოვრებას ფორტინბრასის ეპოქაში. სიკეთისა და ბოროტების ჭიდილი კი ისეთივე მარადიულია, როგორც თავად სამყარო.

„ჰამლეტი“ ყველა ეპოქის თანამედროვე პიესაა. ამ ნაწარმოების ყოველი ფრაზა, მასში გამოთქმული ყოველი აზრი, გმირთა თუ პერსონაჟთა ყოველი ქმედება გაჯერებულია ფილოსოფიური სიღრმით. ის მეტაფორული, სიმბოლური აზროვნების ღრმა მხატვრულ პლასტიკებს მოიცავს, მაგრამ მისი მთავარი ღირსება სწორედ მის ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკაში დევს, რითაც ის დღემდე არ კარგავს თავის მნიშვნელობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მ. ჩუბინიძე. „ჰამლეტი“ და არა მარტო...“ ყურნ. „თეატრი და ცხოვრება“ 2002, 2
2. ნ. გურაბანიძე „ჰამლეტ-მამა ჰამლეტისა“ გაზ. „ქართული თეატრის დღე“ 2007წ.
3. უ. შექსპირი თბ., 1985 ტ.2
4. Шекспировский сборник. М., 1961
5. Вильям Шекспир. Исследования и материалы. М., 1964

უცნობი მასალები მოსკოვის „თავისუფალი თეატრის“ ფარდის შესახებ

მერი მაცაბარიძე

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდში დაცულია რუსულ ენაზე, მელნიტ ნანერი ხელშეკრულების დედანი ვასილი სუხოლოდსკის ავტოგრაფით, დამონმეზული რუსეთის იმპერიის გერბით (ბ-4867, კ.მარჯანიშვილი მემუარები). ხელშეკრულება დაიდო რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილსა და კალუგის გუბერნიის თავად-აზნაურობის წინამძღოლ, მილიონერ ვასილი სუხოლოდსკის შორის. გთავაზობთ ხელშეკრულების ზუსტ თარგმანს.(1)

„ათას ცხრაას ცამეტი წლის აგვისტოს ოცდამეთერთმეტე დღეს, ჩვენ ქვემოთ ხელისმომწერი მოქმედი „სტატსკი სოვეტნიკი“ (2). ვასილი პეტრეს ძე სუხოლოდსკი და აზნაური კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე მარჯანოვი ვდებთ ურთიერთშეთანხმებას შემდეგი პირობით:

1) ჩვენ, ვ.პ. სუხოლოდსკი და კ.ა.მარჯანოვი ურთიერთშეთანხმების საფუძველზე, მოსკოვსა და სხვა ქალაქებში ერთობლივად ვაყალიბებთ თეატრალურ საწარმოს ოთხი წლით და ექვსი თვით ანუ ათას ცხრაას ცამეტი წლის პირველი იანვრიდან ათას ცხრაას ჩვიდმეტი წლის პირველ ივლისამდე სახელწოდებით „თავისუფალი თეატრი“;

2) პირველ პუნქტში აღნიშნული თეატრალური საწარმოს დაფუძნების შეთანხმება უკვე შედგა ქ.მოსკოვში. ამ საქმისთვის ვ.პ.სუხოლოდსკიმ დაიქირავა შრუკინის თეატრი „ერმიტაჟი“, სადაც წარმოება უნდა გაგრძელდეს ათას ცხრაას ჩვიდმეტი წლის პირველ ივლისამდე.

3) მე, ვ.პ.სუხოლოდსკი ამ საქმეში ვდებ მთელ საჭირო კაპიტალს და ჩემს თავზე ვიღებ ფულად პასუხისმგებლობას, ხოლო მე, კ.ა. მარჯანოვი საქმეში ვდებ გამოცდილებას, ცოდნას და როგორც დირექტორ-განმკარგველი, საკუთარ თავზე ვღებულობ საქმის წარმართვის მთელ სიმძიმეს, როგორც სამხატვრო ნაწილის დამოუკიდებელი ხელმძღვანელი.

4) საწარმოს მთელი ფულადი თანხა და მთელი მისი შემოსავალი გადადის ვ.პ.სუხოლოდსკისთან.

5) კ.ა. მარჯანოვი სრულიად დამოუკიდებლად წარმართავს მთელ სამხატვრო და მასთან დაკავშირებული წარმოების სამეურნეო ნაწილს, ამასთან ვ.პ.სუხოლოდსკი თავის თავზე იღებს ამ ნაწილში კ.ა.მარჯანოვის მიერ ყველა დანახარჯის გადახდას, ოღონდ

იმ პირობით, რომ აღნიშნული წარმოების წინმსწრები ხარჯები არ უნდა აჭარბებდნენ ორას ორმოცდაათი ათას (250 000) მანეთს და თითოეულ სასწრაფო დანახარჯზე კ.ა.მარჯანოვი აუნყებს მას არა უგვიანეს ხუთი დღისა.

6) კ.ა. მარჯანოვს აქვს უფლება, მაგრამ მხოლოდ ვ.სუხოლოდსკის თანხმობით, დადოს კონტრაქტი მსახიობებთან, მხატვრებთან, მოსამსახურეებთან და ა.შ. როგორც საკუთარი, ასევე ვ.პ. სუხოლოდსკის სახელით, იმ პირობით, რომელსაც ჩათვლის საჭიროდ პირვასამტეხლოს ვალდებულებით, რისთვისაც ვ.პ. სუხოლოდსკი გადასცემს კ.ა. მარჯანოვს შესაბამის მინდობილობას, რომელიც ძალაშია საქმის წარმოების ბოლომდე, დასტურდება მოსკოველი ნოტარიუსის, პოლონსკის მიერ ათას ცხრაას თორმეტი წლის დეკემბერს.

7) ვ.პ.სუხოლოდსკის აქვს უფლება ნებისმიერ მომენტში აწარმოოს საქმის ნებისმიერი ნაწილის შემოსავლისა და გასავლის კონტრაქტი.

8) მე, ვ.პ. სუხოლოდსკი ვიღებ ვალდებულებას, ყოველწლიურად კ.ა.მარჯანოვს, როგორც წარმომადგენელს, გადავუხადო არა უმეტეს სამი ათასი (3 000) მანეთისა, რომელ თანხასაც კ.ა. მარჯანოვი განკარგავს უანგარიშოდ;

9) ვ.პ. სუხოლოდსკის მიერ დახარჯული თანხიდან იგი საქმიდან იღებს წლიურ ათ (10%) პროცენტს, შემდგომ დანახარჯის დაფარვამდე მთლიანად პირველივე ხელფასიდან უტოვებს მხოლოდ აუცილებელ მიმდინარე ხარჯებზე ნაწილს.

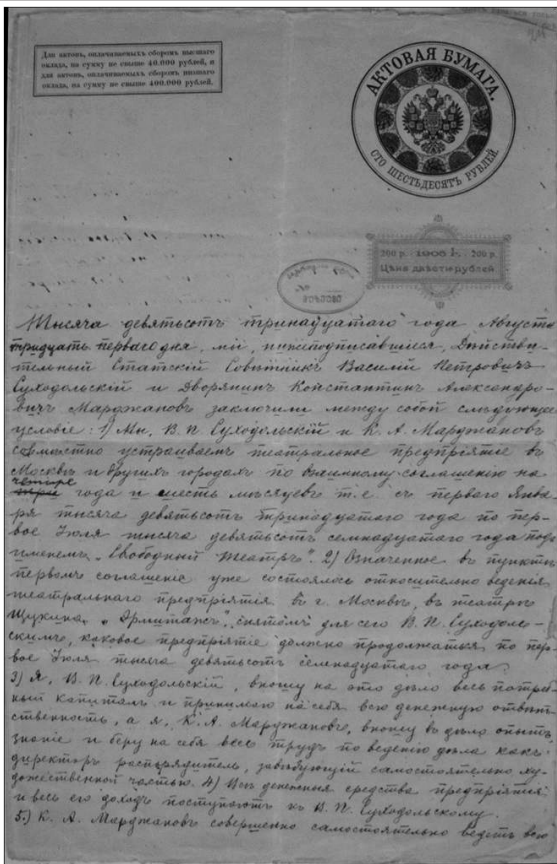
10) დანარჩენი სუფთა მოგება, თუკი ასეთი რამ იქნება, ნაწილდება ვ.პ. სუხოლოდსკისა და კ.ა. მარჯანოვს შორის შემდეგნაირად: ვ.პ. სუხოლოდსკი იღებს სამოცდაათხუთმეტ (75%) პროცენტს, ხოლო მარჯანოვი ოცდახუთ (25%) პროცენტს, იმავე პროპორციით ნაწილდება საკუთრების უფლება საწარმოს მთელ ქონებაზე.

11) კ.ა. მარჯანოვი თავის თავზე, გარდა საქმის წარმართვის ხელმძღვანელობისა, იღებს აგრეთვე მთავარი რეჟისორის მოვალეობას, რისთვისაც პირველ წელიწადს ათას ცხრაას ცამეტი წლის პირველი იანვრიდან იღებს ხელფასს (7 200) შვიდი ათას ორასი მანეთი, მეორე - (8 400 მ) რვა ათას ოთხასი მანეთი, მესამე - (9 600 მ) ცხრა ათას ექვსასი მანეთი, და ბოლო გაანგარიშებით (10

800 მ) — ათი ათას რეაასი მანეთი. მაგრამ თუ პირველ წელიწადს არ დაიფარება ყველა სანარმოო დანახარჯი, ზემოაღნიშნული ხელშეკრულების მე-9 პუნქტის თანახმად, ამ დანახარჯების დაფარვამდე, კ.ა. მარჯანოვის ხელფასის რჩება, როგორც აღნიშნულია მე-7 პუნქტში, რეჟისორობის პირველი წლის ხელფასის ოდენობით, დანამატის გარეშე, როგორც არის აღნიშნული იმავე პუნქტში.

12) ამ ხელშეკრულების დარღვევის შემთხვევაში დამნაშავე პირგსამტეხლოს უხდის მეორეს ოცდახუთათას მანეთს (25 000 მ). ამასთან ჩაითვლება ხელშეკრულება ძალადაკარგულად. 13) აღნიშნული ხელშეკრულება აქვს კ. ა. მარჯანოვს, ხოლო მისი ასლი ვ.პ. სუხოდოლსკის. ღერბის მოსაკრებლის ხარჯი შუაზე იყოფა ხელშეკრულების დამდებ მხარეებს შორის. სიტყვა „სამი“ გადახაზულია, ხოლო ხელმოწერილია და დაწერილია: „ოთხი“ და „მაგრამ მხოლოდ ვ. სუხოდოლსკის თანხმობით“ რაც არის სწორი. მოქმედი სტატსკი სოვეტნიკი ვასილი პეტრეს ძე სუხოდოლსკი.“ (ავტოგრაფში გადაშლილია სიტყვა სამი ოთხი-თ). გარიგების შედეგით ორივე მხარე კმაყოფილი იყო. განხორციელდა კოტე მარჯანიშვილის ოცნება, შეექმნა „თავისუფალი თეატრი“, სინთეტიური თეატრი, თეატრი დღესასწაული, სადაც მას ექნებოდა შემოქმედებითი დამოუკიდებლობა და ჟანრული შეზღუდვების თავისუფლება. ხოლო ვასილი სუხოდოლსკის წილად ხვდა თეატრალური მეცენატის (3) სახელი და დამატებითი შემოსავლის წყარო. სამწუხაროდ, თეატრმა ერთი წელი იარსება. დაიდგა ხუთი სპექტაკლი და კონტრაქტორთა განხეთქილების შედეგად დაიხურა. მაგრამ მისი არსებობის ერთმა წელმა წარუშლელი კვალი დატოვა რუსული თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში. ხოლო თეატრის ბირთვიდან ალექსანდრე ტაიროვის და ალისა კოონენის კამერული თეატრი დაიბადა.(4)“

ხელშეკრულების დადების შემდეგ კოტე მარჯანიშვილი შეუდგა შჩუკინის ერმიტაჟის შენობის რეკონსტრუქციას. შენობის გადასაკეთებლად და მოსაწყობად დიდი სამუშაოები ჩატარდა. იგი სპეციალურად გაემგზავრა ევროპაში, რათა შეესწავლა თანამედროვე თეატრალური ტექნოლოგიები. სამწუხაროდ, ჩვენს ხელთ არსებულ დოკუმენტაციაში არაა აღნიშნული, თუ ვინ იყო ინტერიერის არქიტექტორ-დიზაინერი, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ინტერიერის მხატვრული გადწყვეტა მოხდა თავად კ.მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით. 1913 წლის 8 ოქტომბერს კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით გაიხსნა პირველი რუსული ავანგარდული თეატრი, „თავისუფალი თეატრი“ მუსორგსკის ოპერით „სოროჩინის ბაზრობა“ რეჟ.ი.სანიინი. ხალხში აჟიოტაჟი გამოიწვია პრემიერის დღემ, დარ-



ხელშეკრულების ფოტოასლი

ბაზში ფეხზე დასადგომი ადგილიც კი არ იყო. თეატრში მისულ მაყურებელს სასიამოვნო სიურპრიზი ელოდა. იქ ყველაფერი უკანასკნელ დეტალამდე გათვლილი და გააზრებული იყო. დახვეწილი გემოვნებით შესრულებულ, მყუდრო ინტერიერს ალფრთოვანებაში მოყავდა მნახველი. (5)

განსაკუთრებული მონონება დაიმსახურა იტალიური „Commedia de' ll arte“ თემაზე კამკამ ფერებში გადწყვეტილმა სცენის მთავარმა ფარდამ. იმდროინდელი თეატრალური კრიტიკოსი გ.კრიჟიციკი წერდა: „სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს ერთმანეთისაგან გამოჰყოფდა კ.სომოვის ესკიზის მიხედვით შესრულებული მდიდრული, მხიარული, მასკარადული დღესასწაულის გამომხატველი აპლიკაციით მოქარგული ფარდა“.

ფოტო 3 კონსტანტინე სომოვი. თავისუფალი თეატრის „ფარდა“

მხატვარი კონსტანტინე სომოვი წერილში, თავის დას ატყობინებს: „გუშინ თავისუფალ თეატრში პრემიერა იყო. მთელი მოსკოვი იყო. წარმატება... მე ჰაერში მარწევდნენ.“(6) თავისუფალი თეატრის დახურვის შემდეგ ფარდა ვ.სუხოდოლსკის დარჩა, რაც მას 1917 წელს ნაციონალიზაციის წესით ჩამოერთვა. 1930 წელს კი მოსკოვის ქალაქის საბჭოს აღ-

მასკომის დადგენილებით საქართველოს სათეატრო მუზეუმს გადაეცა. გასული საუკუნის დასაწყისის „ვერცხლის საუკუნედ“ ნოდებულ ეპოქაში შექმნილი ფარდა მხატვრული-ისტორიული მნიშვნელობით უნიკალურია. სადღესასწაულო ფერადოვანი გამა, რაც ასოცირდება მუსიკალურ ჰანგებში, დაუფინყარ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე. მისი ხილვა დღესაც იგივე აღფრთოვანებასა და მონონებას იმსახურებს, როგორც 100 წლის წინ. მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის მიჯნა მსოფლიოში ძირეული ცვლილებების, ელვისებური გარდაქმნებისა და რეაქციების ეპოქაა. რუსეთში ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ჩაისახა ახალი მოდერნისტული მიმდინარეობა, რომელიც რუსული კულტურის ისტორიაში შევიდა როგორც „ვერცხლის საუკუნე“. ახალი ეტაპის დასაწყისი რუსულ ფერწერაში დაკავშირებულია მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში პეტერბურგში ჩამოყალიბებულ მხატვართა შემოქმედებით გაერთიანება „მირ ისკუსსტვა“-სთან, რომლის პირველი და მუდმივი წევრი ალექსანდრე ბენუასთან, ლევ ბაქსტთან ერთად იყო კონსტანტინე სომოვი. მოგვიანებით მათ შეუერთდნენ ევგენი ლანსერე, სერგეი დიაგილევ, ალ. გოლოვინი... „მირისკუსნიკები“ ქადაგებდნენ „სუფთა და თავისუფალ ხელოვნებას“, „ხელოვნებას ხელოვნებისთვის“. აღტაცებულები იყვნენ ნიღბებითა და მარიონეტებით, კარნავალითა და თოჯინების თეატრით. ამ პერიოდში ხდება რუსული თეატრისა და თეატრალური მხატვრობის ძლიერი აღმავლობა. ამ დროის თეატრალური ძიებებისთვის დამახასიათებელია კონტრასტული გადანყვებები, გამოსახვის მეტაფორული ფორმა, სიმბოლიზმი, ექსცენტრიკული, გროტესკული სული, თავისუფალი თამაშის ატმოსფერო, გასულ საუკუნეთა რეცეფციები. სწორედ ამ გარდატეხებისა და ნოვატორული ძიებების ეპოქაში კოტე მარჯანიშვილი (1910-12 წწ.) მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რეჟისორი იყო. მოსკოვის საზოგადოება კარგად იცნობდა და დიდ ინტერესს ავლენდა მისი დადგმული სპექტაკლებისადმი. მას იცნობდნენ როგორც ინდივიდუალური სტილის ექსპერიმენტატორ რეჟისორს. თავადაც პროგრესულად მოაზროვნე შემოქმედი ვერ დარჩებოდა მოვლენებს მიღმა, ამდენად გასაკვირი არაა მისი სურვილი საკუთარი თეატრის შექმნასთან დაკავშირებით. მარჯანიშვილმა თეატრში მიიწვია იმდროინდელი, შეიძლება ასე ითქვას, საუკეთესო კადრები, ნიჭიერი მხატვრები, კომპოზიტორები, რეჟისორები, მსახიობები. მიუხედავად იმისა, რომ „თავისუფალი თეატრის“ მთავარი მხატვარი ვიქტორ სიმოვი იყო, მარჯანიშვილმა ფარდის ესკიზი სახელწოდებით „მასკარადი“ დაუკვეთა კონსტანტინე სომოვს, მხატვარ სტილიზატორს, რუსული „ვერცხლის საუკუნის“ მხატვრობის ერთ-



გოგი თოთიზაძე
კ. მარჯანიშვილის პორტრეტი

ერთ თვალსაჩინო წარმომადგენელს. ამავე პერიოდის გამოჩენილი პოეტი და მხატვრის მეგობარი მიხეილ კუზმინი მოგონებებში წერს: „მიუხედავად თეატრითა და თეატრალურობით გატაცებისა, კ.ა. სომოვმა თითქმის არაფერი შექმნა სცენისთვის, თუ არ ჩავთვლით ფარდას, რომელიც მისი ნახატის მიხედვით შეიკერა მოსკოვის „თავისუფალი თეატრისთვის“. არა მგონია, რომ ამის მიზეზი იყო დეკორაციული ტექნიკისადმი მიდრეკილების არქონა, ვფიქრობ, რომ სომოვს, რომელიც შეჩვეული იყო მთელი სამყარო განენილა, როგორც თეატრალური, ლამის თოჯინური თამაში, პრაქტიკული თეატრალური სამუშაო მიაჩნდა მეტისმეტად კონკრეტულ და უხემ, მეტისმეტად მატერიალურ საქმედ. კ. ა. სომოვის სახელი იცის ყველა განათლებულმა ადამიანმა არა მხოლოდ რუსეთში, არამედ მთელ მსოფლიოში. ის მსოფლიო სიდიდის მოვლენაა და მისი სახელი შორსაა ისეთი ოსტატის სახელისგან, რომელმაც ყველაფერი გამოთქვა და დაასრულა... (7) ცნობილია, რომ ნებისმიერი თეატრის მშენება სცენის ფარდაა. მხატვრები ფარდას, როგორც თეატრის სახეს ისე უდგებოდნენ და ცდილობდნენ შეექმნათ განსაკუთრებული, უცხო და ერთადერთი. შემორჩენილია მოგონებები, რომ ოსიპ ბოვე, მოსკოვის დიდი თეატრის არქიტექტორი, აპროექტებდა რა სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს ოცნებობდა მათ გაყოფას სარკის ფარდით. (8) კ. მარჯანიშვილის ჩანაფიქრი, ექსპერიმენტული თეატრის არსი, სახელი იყო ფარდაზე. თავისთავად სახელწოდება „მასკარადი“ ნიშნავს დღესასწაულს, სახალხო მსვლელობას. თავად ფარდაზე გამოსახული იყო იტალიური მე-16 საუკუნის

თეატრის Comedi de'Il Arte-ს ტრადიციული პერსონაჟები, შეყვარებული წყვილი, არლუკინი, პიერო,... Comedi de'Il Arte იყო ბალაგანური თეატრი პროფესიონალ მსახიობთა დასით, რომლებიც გამოდიოდნენ ნიღბებში და მართავდნენ წარმოდგენებს ხალხისთვის ღია ცის ქვეშ. ჰქონდათ ტრადიციულ სასიყვარულო სამკუთხედზე დაყრდნობილი თემის მოკლე სიუჟეტური მონახაზი. დადგმებიც და ტექსტიც იყო სრულ იმპროვიზაციაზე. ერთი სპექტაკლის მსვლელობის დროს თამაშდებოდა დრამატული, ტრაგიკული, კომედიური, მუსიკალური, პანტომიმური სცენები. რეალურად ეს იყო „თავისუფალი თეატრი“, სადაც თეატრი იყო მრავალჟანრობიანი, ხოლო მსახიობი უნივერსალი. სწორედ ეს იდეა დაედო საფუძვლად ქართველი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის მიერ მოსკოვში დაარსებულ პირველ რუსულ ნოვატორულექსპერიმენტულ თეატრს. ნათელია, რომ ფარდის გაფორმების იდეა ნაკარნახევი იყო კ.მარჯანიშვილის რემარკით. კომპოზიციის გასახსნელად მხატვარმა მიმართა მე-20 საუკუნის დასაწყისისთვის დამახასიათებელ ხერხს „თეატრი თეატრში“(9) და ზედ გამოსახა ბალაგანური თეატრის სპექტაკლის მიზანსცენა. მიზანსცენა, რომელსაც მხატვარი წარმოგვიდგენს, გაყინული კადრია თეატრალური თამაშისა, მასში მონაწილე მარიონეტული გმირებით, დამახასიათებელი თოჯინური შესტებითა და სხეულის ტეხილი მოძრაობებით. კომპოზიციის კუთხეებში აქეთ-იქით მოათავსა ორი გრძელკაბიანი, ერთი — მხიარული, ხოლო მეორე — ნაღვლიანი სახის ნიღბიანი ქალის - დრამისა და კომედიის მეტაფორული გამოსახულება. ფიგურებს, უჭირავთ სცენის გახსნილი ფარდა. ისინი წარმოადგენენ — ღია ცის ქვეშ, ტყის ფონზე, მწვანე მდელოზე მდგარ მოყვითალო -მოოქროსფრო კაბასა და წითელ მოსახსნამში შემოსილ შეყვარებულთა მსხვილ ფიგურებს, რომლებსაც ერთმანეთისკენ აქვთ ხელები განვლილი. მათ შუაში, სიღრმეში შადრევნის პირობითი გამოსახულებაა, რაც თავისი ფორმით განაყოფიერების სიმბოლოს მოგვაგონებს. შადრევნის გვერდზე, ორივე მხარე სიმეტრიულადაა შევსებული დანარჩენი პერსონაჟების მომცრო, დანყვილებული ფიგურებით. მარცხნივ ბრიგელა და კოლომბინა, ახალგაზრდა წყვილი ფლეიტი და მანდოლინით. მარჯვნივ პიერო ემ-მაკთან ერთად, ექიმი და არლუკინი . კომპოზიციას ზემოდან ასრულებს ცაში გაფანტულ ვარდისფერ ღრუბლებში ჩამჯდარი ორი პატარა ანგელოზის გამოსახულება. რომელთა მარჯვენა და მარცხენა მხარეს ამურისა და ფსიქეას ღრუბლებზე განოლილი ფიგურებია. თითქოს უტყვი მაყურებლები თვალს ადევნებენ ქვემოთ, მწვანე მდელოზე გათამამებულ სცენას. ძირს კომპოზიცია

სრულდება მსხვილი დეკორატიული არმიით, რომელზეც ნიღბიანი სახეები და ყვავილთა ნწულეებია ამოქარგული. ფიგურათა კოსტიუმები, თავისი მკვეთრი, კუთხოვანი ფორმებითა და სიბრტყეების დიდი მასშტაბით განაპირობებენ მეტყველების, მოძრაობის შესტის პათეტიურობას. ფარდის მხიარულ ტონს განსაზღვრავს საერთო კოლორიტიც. მხატვარი ირჩევს ჭრელ ფერადოვან გამას. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნამუშევარი ყველაზე ცხოველხატული და მუსიკალურია სომოვის ნამუშევართა შორის: ოქროსფერ-ყვითელი, ყავისფერი, წითელი, გრადაციული მწვანე, ვარდისფერი, ცისფერ-ვერცხლისფერი ტონები, ერთიან სადღესასწაულო გამას ჰქმნიან. მთლიანად, კომპოზიცია, რომელიც თეატრალურ-პირობით ენაზეა გადაყვანილი მხატვრის მიერ დამკვეთის რემარკის, საკუთარი შემოქმედებითი გადამუშავების შედეგია. ფარდაზე გამოსახული პერსონაჟები თოჯინური ტეხილი შესტიკულაციითაა მოცემული, გარდა ამისა, მათ თან ახლავთ ნიღბი, რაც ძლიერ დამახასიათებელია სომოვის ნამუშევრებისთვის. მათ მიხედვით, განწყობა დრამისა და კომედიის მიგვანიშნებს. კომპოზიცია სიბრტყობრივია, რაც აძლიერებს მის დეკორატიულობას. ამავდროულად საოცრად განონასწორებულია. მარჯვენა და მარცხენა მხარე ერთმანეთის სიმეტრიულია, ხოლო ცენტრში შადრევნის ფონზე წარმოდგენილი ორი ფიგურა წარმოსახვით სამკუთხედშია ჩანერილი. სამკუთხედის ზედა ნერტილი შადრევნის თავისა, ქვედა ორი ნერტილი — ქალის კაბის შლიეფი და მამაკაცის უკან გადადგმული ფეხის წვერი. კომპოზიციის ასეთი აგება ალორძინების ეპოქის მხატვრობის დამახასიათებელი ნიშანია. დამეთანხმებით, რომ ფარდაზე აჟღერებული ოქროსფერი, წითელი, მწვანე ფერები დიდი აქცენტების სახით ეფექტურად გამოყოფილია საერთო ჭრელი ფონიდან, ასეთი მხატვრული ხერხი ძლიერ გამომსახველია, და რაც მთავარია, სავსებით შეთანხმებული თვით თეატრის სტილთან თანაც „ვერცხლის საუკუნისთვის დამახასიათებელი ყველა ნიშანთვისების მატარებელი. კ.მარჯანიშვილის არჩევანი შემთხვევითი არ იყო. მას იზიდავდა სომოვის ნაწარმოებებში ასახული პირობითი, თეატრალური სამყარო, სევდანარევი მსუბუქი გროტესკი, ნამიერად გაყინული თეატრალური კადრი, რომელიც არ კარგავს მოძრაობის განცდას. პერსონაჟთა სტილიზებული, ტეხილი თოჯინური ფორმები, დახვეწილი დეკორატიული ფერწერა, ასოცირებული მუსიკალურ ჰანგებში.

თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახ. მუზეუმში დაცულია ცნობები „თავისუფალი თეატრის“ შესახებ, ხელშეკრულება, მსახიობთა სია, რეპერტუარი (ბ-4966) და ასევე ფრიად საინტერესო დოკუმ-



კონსტანტინე სომოვი „მასკარადი“. თავისუფალი თეატრის ფარდა. მოსკოვი 1913 წელი.

მენტაცია „თავისუფალი თეატრის“ ფარდის გადმოცემის შესახებ. 1927 წელს ხელოვნებათმცოდნე დავით არსენიშვილმა თბილისში ჩამოაყალიბა ამიერკავკასიაში პირველი „სათეატრო მუზეუმი“. ენთუზიაზმით სავსე 22 წლის დავითი აგროვებდა ყველაფერს, რაც დაკავშირებული იყო საქართველოში თეატრის განვითარების ისტორიასთან. 1930 წელს იგი გაემგზავრა მოსკოვში, რათა შეეგროვებინა და საქართველოში ჩამოეტანა რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილის რუსეთში მოღვაწეობასთან დაკავშირებული მასალები. მნიშვნელოვანი იყო „თავისუფალი თეატრის“ ფარდის ჩამოტანა, რომელიც გარდა იმისა, რომ იმდროინდელი რუსეთის ავანგარდული მხატვრობის შედეგს წარმოადგენდა, ადასტურებდა ქართველი რეჟისორის შემოქმედებით ტრიუმფს მოსკოვში. დ.არსენიშვილს მრავალი პერიპეტეიების დაძლევა მოუხდა, მრავალი ინსტანციების გადალახვისა და მრავალი შუამდგომლობების ხარჯზე მან მოახერხა ფარდის საქართველოში ჩამოტანა. მუზეუმში ინახება დოკუმენტაცია (ფონდი-95), რომელიც ასახავს იმ თავდაუზოგავ ბრძოლას, რომელიც გასწია მუზეუმის ახალგაზრდა დირექტორმა. (დოკუმენტაციის ასლების თარგმანი რუსულიდან ქართულ ენაზე პირველად ქვეყნდება.

თარგმანი ჩემია მ.მ.)

ს.ს.ს.რ. საქართველოს სათეატრო მუზეუმი 323 ქ.ტფილისი, რუსთაველის გამზ. I. სახელმწიფო სახსატვრო მესნიერებათა აკადემიაში.

გამომდინარე იქედან, რომ რეჟისორ კ. მარჯანიშვილის მიერ 1913-14 წ.წ. მოსკოვში დაარსებული იყო თავისუფალი თეატრი, რომლითაც დაიწყო ახალი ერა თეატრის სფეროში, ამ ეპოქამ თეატრში მოიყვანა მხატვრები: სომოვი, რერიხი, სუდეიკინი, საპუნოვი, რეჟისორი ტაიროვი და ა.შ. ამ თეატრმა მოახდინა თეატრალური ფორმების დიდი ძვრა. სურს რა საქართველოს სათეატრო მუზეუმს განამტკიცოს რეჟისორ მარჯანიშვილის მუშაობის ეს პერიოდი, გთხოვთ შუამდგომლობას ხელოვნების მთავარი სამმართველოსა და მოსკოვის საბჭოს წინაშე, რათა გადაეცეს მუზეუმს თავისუფალი თეატრის ფარდა შესრულებული მხატ. სომოვის მიერ, რომელიც ინახება მოსკოვის წარმოებების სანახაობათა სამმართველოს სანყოფებში

საქართველოს სათეატრო მუზეუმის დირექტორი / არსენიშვილი/

ს.ს.ს.რ. ბან.სახ.კომ.საქართველოს სათეატრო მუზეუმი N 325; 1930 წ. ქ.ტფილისი, რუსთაველის გამზ. I

ს.ს.რ.კ. საკავშირო ცენტრალურ აღმასრულებელ კომიტეტს

საქართველოს სახელმწიფო სათეატრო მუზეუმი შეუდგა კ.მარჯანიშვილის მიერ მოსკოვში თავისუფალი თეატრის დაარსებასთან დაკავშირებით მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ამსახველი მასალების შეგროვებასა და შესწავლას. თავისუფალი თეატრის ფარდა შესრულებული იყო მხატვარ სომოვის მიერ რეჟისორ მარჯანიშვილის იდეისა და ჩანაფიქრის მიხედვით. 1920 წ. ფარდა თეატრში ხმარებიდან ამოღებულ იქნა და ამჟამად მოსკოვის საბჭოს განკარგულებაში, მოსკოვის სანახაობათა სამმართველოს საწყობში ინახება. ამჟამად, ფარდა არაერთარ შემთხვევაში არ შეიძლება გამოყენებულ იქნას, ხოლო ფარდა საქართველოსთვის მნიშვნელოვან (ფერწერულ) დოკუმენტს წარმოადგენს. რეჟისორ მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობის საწყისების შესასწავლად, სხვა მასალის არ არსებობის შემთხვევაში. ამიტომ, საქართველოს სახელმწიფო სათეატრო მუზეუმი, საქ. ს.ს.რ. განათლების სახალხო კომისარიატის დავალებით, სთხოვს ს.ს.რ. ცენტრალურ აღმასრულებელ კომიტეტს ყოფილი თავისუფალი თეატრის ფარდა სათეატრო მუზეუმს განკარგვაში გადასცეს.

საქართველოს სათეატრო მუზეუმის დირექტორი / არსენიშვილი /
დოკუმენტი 3.

განათლების სახალხო კომისარიატი
ასლი მთავრეხნიერაბა 8N2 / XIII
სახელმწიფო სამხატვრო მოსკოვი, 19
იანვარი, 1930 წ. მიხნიერაბათა აქადმია
კრაზნილენის მღივანი მოსკოვი N 8010
მოსკოვის სანახაობათა წარმოებაის
სამმართველოში

ასლი: მთავრეხნიერაბა

მოსკოვის საბჭო სამხატვრო მეცნიერებათა სახელმწიფო აკადემია მხარს უჭერს საქ-ოს სათეატრო მუზეუმის შუამდგომლობას, მუზეუმისათვის ექსპონატის სახით მოსკოვის სანახაობათა წარმოების სამმართველოს საწყობში დაცული თავისუფალი თეატრის ფარდის გადაცემაზე. სომოვის მიერ შესრულებული ფარდა რეჟისორ კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობას ასახავს, რომელიც ამჟამად მუშაობს საქართველოში, რომელმაც 1913-14 წ.წ. ორგანიზება გაუკეთა თავისუფალ თეატრს მოსკოვში. სამხატვრო მეცნიერების სახ-ო აკადემიის სწავლული მდივანი: ამალობელი ასლი დამონებულია 4966 ფ.ს. საქ. 1814 | საქ. 18 19759

ასლი რ.ს.ფ.ს.რ. განათლების სახალხო
კომისარიატი მოსკოვის საბჭოს ასლი:
მოსკოვის სანახაობათა წარმოების
სამმართველოში

ლიტერატურისა და ხელოვნების საქმეთა საბჭო (მთავრეხნიერაბა) უჭერს რა მხარს საქართველოს თეატრალური მუზეუმისა და სამხატვრო მეცნიერებათა სახელმწიფო აკადემიის შუამდგომლობას, მიიჩნევს, რომ ყოფილი თავისუფალი თეატრის ფარდის (მხატვარ სომოვის ნამუშევარი) ადგილი საქართველოს სათეატრო მუზეუმშია, რომელიც ისტორიულად რეჟისორ კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებასთანაა დაკავშირებული. ამიტომ, გთხოვთ, აღნიშნული ფარდა საქართველოს სათეატრო მუზეუმს გადასცეთ განკარგვაში.

ლიტერატურისა და ხელოვნების საქმეთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე: კოლოსკოვი მდივანი: (ხელმოწერა) ასლი დამონებულია

ასლი 1. საქართველოს სსრ 2.
მოსკოვის სახალხო განათლების
ბაერითანება მოსკოვის საოლქო
აღმასრულებელი კომიტეტი 45. 25
იანვარი 30 წ. ყოფ. თავისუფალი
თეატრის ფარდის საქართველოს სსრ
განათლების შესახებ

ქართული თეატრალური ხელოვნებისათვის მხატვარ სომოვის მიერ შესრულებული ფარდის მნიშვნელობის გათვალისწინებით, გადაეცეს აღნიშნული ფარდა საქართველოს სსრ-ს და მოსკოვის სანახაობითი წარმოებების სამმართველოს მისი ტრესტის საწესდებო კაპიტალიდან ამოღება შეეთავაზოს.

ასლი დამონებულია (ვ. კარავაიკოვა)

დოკუმენტი მოსკოვის საბჭოს

პატივცემულო ამხანაგებო!

გიგზავნით საქართველოს სათეატრო მუზეუმის თხოვნას განსახილველად, რომელსაც მხარს უჭერს რ.ს.ფ.ს.რ-ის სახალხო კომისარიატი და სამხატვრო მეცნიერებათა სახელმწიფო აკადემია, მხატვარ სომოვის მიერ შესრულებული ყოფილი თავისუფალი თეატრის ფარდის მუზეუმისათვის გადაცემის შესახებ. ვინაიდან ზემოთ აღნიშნული ფარდა ინახება მოსკოვის სანახაობათა წარმოებების სამმართველოს საწყობებში და გამოყენებაში არ არის, გთხოვთ შეძლებისამებრ დააკმაყოფილოთ საქართველოს სათეატრო მუზეუმის თხოვნა. 25 იანვარი 1930 წ. 351. 864. 52/41 ასლი სწორეა:

მოსკოვის საბჭოს

მე, როგორც 1930 წ. 5 თებერვალს დანიშნული კომისიის წევრი, შექმნილი თავისუფალი თეატრის ფარდის საქართველოსათვის გადაცემასთან დაკავშირებით, ვაცხადებ, რომ კომისიაში, რომელშიც 7 ადამიანი უნდა შესულიყო მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ვ.ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, სამხატვრო მეცნიერე-

ბათა სახელმწიფო აკადემიიდან პ.ს. კოგანი, კამერული თეატრიდან ა.ი. ტაიროვი, საქართველოს თეატრალური მუზეუმიდან დ.ი. არსენიშვილი, მცირე თეატრიდან ვლადიმეროვი, ვახტანგოვის სახ. თეატრიდან გლაზუნოვი და მოსკოვის ოლქის პროფკავშირთა კავშირის თეატრიდან ლიუბიმოვ-ლანსკოი. ვლ. ლიუბიმოვ-ლანსკოის განცხადებით შევიდნენ ორნი, ანუ ვლადიმეროვი და გლაზუნოვი, რომლებიც, როგორც ჩანს, კოგანის მსგავსად ლიუბიმოვ-ლანსკოის მიერ არაობიექტურად იყვნენ ინფორმირებულნი. მოვეთათბირე რა ვლ. ივ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, პ.ს. კოგანს, ს. ამალლობელს. ა.ი. ტაიროვს, გატყობინებთ, რომ ვაპროტესტებ კომისიის გადაწყვეტილებას, რადგან ვთვლი მას არავტორიტეტულად იმისათვის, რომ შეეცვალა მოსკოვის საოლქო აღმასრულებელი კომიტეტის პრეზიდენტის და მუშათა, გლეხთა და ნითელარმიელ დეპუტატთა მოსკოვის საბჭოს 27 / I / 1930 წ. დადგენილება, რომელსაც მხარი დაუჭირა: 1./ სსრკ ცენტრალურმა აღმასრულებელმა კომიტეტმა ამხ. ა. ენუქიძე 2.1/ რსფსრ-ის განათლების სახალხო კომისიარატმა 2./ ფ.ფ. რასკოლნიკოვი 3./ სამხატვრო მეცნიერებათა სახელმწიფო აკადემიიდან პრეზიდენტი კოგანი 4./ მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან რესპუბლიკის სამხატვრო არტისტი ვლ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო 5./ ა.ა. ბახრუშინის I სახ. თეატრალური მუზეუმიდან - ხერსონსკაია გთხოვთ, გადაწყვეტილების მიღებისას გაითვალისწინოთ ის გარემოება, რომ პრესის საშუალებით მოსკოვის საბჭომ სსრკ მშრომელთა ფართო წრეებს აცნობა ამ ფარდის გადაცემის შესახებ, ხოლო საბჭოთა საქართველო მადლიერებას გამოხატავს მოსკოვის საბჭოს მიმართ. („იზვესტია“ სსრკ ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტი და საკავშირო ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტი 30 იანვარი 1930 წ.) საქართველოს თეატრალური მუზეუმის დირექტორი (დ. ი. არსენიშვილი) „5“ თებერვალი 1930 წ. ქ. მოსკოვი

მოსკოვის საბჭოს

თქვენი მეორე 8 / II - 30 წ. განკარგულების პასუხად, რომ შეესრულებინათ მოსკოვის ოლქის აღმასრულებელი კომიტეტის და მოსკოვის მუშათა-გლეხთა და ნითელარმიელ დეპუტატთა 27 / I - 30 წ. დადგენილება მხატვარ სომოვის მიერ შესრულებული ფარდის საქართველოსათვის გადაცემის შესახებ მე მივიღე ოფიციალური უარი მოსკოვის პროფკავშირთა თეატრის დირექტორის ამხ. ლიუბიმოვ-ლანსკოისგან, რომელიც დაექვემდებარა მოსკოვის სანახაობითი წარმოებების სამმართველოს მმართველის ამხ. მოროზოვის ფარდის გადაცემის თაობაზე შემდეგი განაცხადით: „მე უარს ვაცხადებ ფარდის გადაცემის განკარგულება შევასრულო და

ბოლომდე შევებრძოლები მოსკოვის საბჭოს დადგენილებას,“ რაზეც მე ვუპასუხე, რომ უკვე ერთი თვეა ველოდები მოსკოვის სანახაობათა წარმოებების სამმართველოსგან საკითხის გადაწყვეტას, რომ დაუშვებელია მოსკოვის საბჭოს დადგენილების იგნორირება და დროის გაყვანა. მან მიპასუხა, „რა ჩემი საქმეა, იყავით მოსკოვში თუნდაც ორი თვე, მე ჩემსას მაინც გავიტან, თუმცა მე მივემგზავრები, ამ ბრძოლის გაგრძელებას ვავალებ სერებრიაკოვს.“ მოსკოვის პროფკავშირთა თეატრის დირექციის დამოკიდებულება მოსკოვის საბჭოს დადგენილების მიმართ არანორმალურად მიმაჩნია, იგივე აზრისაა მუშათა-გლეხთა და ნითელარმიელთა მოსკოვის საბჭოს თანამშრომელი ამხ. კნიაზევი. გთხოვთ დააჩქაროთ აღნიშნული ფარდის საქართველოსათვის გადაცემა. დანართი: მოროზოვის განკარგულება ფარდის გადაცემის თაობაზე. საქართველოს თეატრალური მუზეუმის დირექტორი (არსენიშვილი) 11 / II -30 წ. ქ. მოსკოვი

აქტი

ქ. მოსკოვი „...“ თებერვალი 1930 წ.

ჩვენ ქვემოთ ხელისმომწერნი, მოსკოვის პროფესიული კავშირის თეატრის თანამშრომლები: ადმინისტრატორი - ვ.ი. ვენინი, სამეურნეო ნაწილის გამგე - გ. ვ. ფილიპოვი, ბუტაფორული ნაწილის გამგე ფ.პ. პავლოვი და ადგილობრივი კომიტეტის თავმჯდომარე - ლ.ა.ჟიკლინი საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმის სამეცნიერო ნაწილის დირექტორის დ. ა. არსენიშვილის თანდასწრებით, მუზეუმის მართვის 20 / XII - 29 წ. 240 მონობის საფუძველზე ჩავატარეთ დათვალიერება და შეფასება ერთი ნაწილისგან შედგენილი წინა თეატრალური ფარდის, რომელიც შეკერილია სხვადასხვა აბრეშუმის მასალით (აპლიკაცია) და ასახავს მხატვარ სომოვის მიერ შექმნილ ნახატს „მასკარადს“. ფარდა ირიცხება მოსკოვის პროფესიული თეატრის საინვენტარო აღწერით 116 (ინვენტარული № 157), ამასთან დათვალიერებით დადგინდა, რომ ფარდა სრულ წესრიგშია და მშვენივრად შენახულია, თუ გამოვრიცხავთ პატარა საკერებელს მწვანე კიდეზე მარჯვენა მხარეს, ქვედა არშიასთან ადგილ-ადგილ გახეხილია. მისი თანამედროვე შეფასება განისაზღვრება 60 000 (სამოცი ათასი) მანეთით. მოსკოვის საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილის ამხ. ხლიპოლიანკინის სამსახურეობრივი ჩანაწერის საფუძველზე, 9 / II - 30 წ. 2963 მოსკოვის საბჭოს დამოკიდებულებით და 12 / II - 30 წლის მოსკოვის სანახაობათა წარმოებების სამმართველოს მმართველის მოადგილის ამხ. მოროზოვის რეზოლუციის თანახმად აღნიშნული ფარდა გადაეცა საქ. სახ. სათეატრო მუზეუმს აღნიშნული წარმომადგენელს ამხ. არსენიშვილს საქართველოს სახელმწიფო

თეატრალური მუზეუმისთვის გადასაცემად. აქტს ერთვის ზემოთ აღნიშნული საბუთები. ბ.ა. მოსკოვის პროფკავშირების სახ. ხელმოწერები: ვენინი, დრამატული თეატრი ფილიპოვი, ჟილკინი, პავლოვი, დ.არსენიშვილი

აივარკაპკასიის მუღმივი მოსკოვი...18 თეატრალური..1930 წ. N 44. 20 წარმობა-ბენლოზა მოსკოვი-ყაზანის რკინიგზის სადგურის უფროსს

რსფსრ წარმობადგენლობა გთხოვთ, საქ-სათეატრო მუზეუმის დირექტორს ამხ. არსენიშვილს დართოთ ნება ვაგონში თან გადაიტანოს ძვირფასი ისტორიული ბარგი, რასაც წარმობადგენს თეატრალური ფარდა, რომელიც საქართველოს აჩუქა მოსკოვის საბჭომ. ადმინისტრაციულ სამეურნეო ნაწილის გამგე: /ტუსკია/ ხელმოწერა

ფარდა საბოლოოდ ჩამოვიდა თბილისში და დაბინავდა სათეატრო მუზეუმის ფონდებში. მაგრამ რატომღაც 1933 წელს დ.არსენიშვილის თაოსნობით გამართულ გამოფენაზე, რომელიც მიეძღვნა კ.მარჯანიშვილის თეატრში მოღვაწეობის 40 წლის საღამოს ფარდა ექსპონირებული არ ყოფილა, რაზეც მიუთითებს დ. არსენიშვილის განცხადება განათლების სახ.კომისარიატის სახელზე.

ბანათლების სახ.კომისარიატს

საქართველოს სახ. სათეატრო მუზეუმმა მიიღო კოტე მარჯანიშვილისგან 3000 გამოჩენილ მხატვართა რერიხის, ბაქსტის, სიმოვის, საპუნოვის, უშინის, გორდონ კრევის და მრავალ სხვათა დეკორაციების და კოსტიუმების ესკიზები. მინიმალური შეფასებით ეს კოლექცია ღირს სამოცი ათასი / 60 000/ მანეთი. ამ მასალებს მარჯანიშვილი უსასყიდლოდ უთმობს მუზეუმს. საჭიროა მარჯანიშვილის თეატრში 40 წლის მუშაობის აღსანიშნავად ამ ექსპონატების გამოფენა, რომლისთვისაც საჭიროა გაკეთდეს ჩარჩოები შუშებით, დგამები, წარწერები, ფოტოები და ჩატარდეს სხვა და სხვა მუშაობა, რათა სრულიად მოუწყობელი თეატრის დარბაზში გაიმართოს გამოფენა. ყველა ამისთვის საჭიროა მინიმალურად სამი ათასრვაასი (3800) მან. რის მოცემასაც მუზეუმი თქვენს წინაშე შუამდგომლობს: საქართველოს სახ. სათეატრო მუზეუმის გამგე: /დ. არსენიშვილი /

1936 წელს მარჯანიშვილის სახ. თეატრის დირექტორი ალ. ქურციკიძე მიმართავს თხოვნით თეატრალური მუზეუმის დირექტორს გ. ბუხნიკაშვილს და ფარდა პირველად ტოვებს მუზეუმის საცავს.

მ ა რ ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი ს ა ხ ე ლ ო ბ ი ს თ ე ა ტ რ ი შ ო რ ა ს ი ს ქ . N 8 ტ ა ლ ე უ . 3-32-04 N-269 „21“ თეატრალური 1936 წ.

თეატრალური მუზეუმის დირექტორს. საქ. გასაბჭოების 15 წლის თავზე მარჯანიშვილის სახ. თეატრი აწყობს გამოფენას ამ მიზნისათვის თეატრის დირექცია გთხოვთ დროებით გვათხოვოთ თქვენ ვაგონებში არსებული თავისუფალი თეატრის ფარდა. დირექტორის მოადგილე: / ალ. ქურციკიძე / მ დ ი ვ ა ნ ი : / ჭ . გ ე ლ ე ი შ ვ ი ლ ი / (ს ტ ი ლ ი დ ა ც უ ლ ი ა მ . მ .)

მიმართვის მეორე მხარეს ალ. ქურციკიძე თავისი ავტოგრაფით ადასტურებს ფარდის ჩაბარების ფაქტს. „თავისუფალი თეატრის ფარდა ჩავიბარეთ თეატრალური მუზეუმიდან, დროებით, რასაც დაუბრუნებთ თეატრალური მუზეუმს მოთხოვნისამებრ. 22 / II 1936 წ. ალ. ქურციკიძე“ (სტილი დაცულია მ.მ.)

ფარდის უკან გამოთხოვის დოკუმენტის ასლი მუზეუმში არ ინახება. შესაძლებელია ეს იყო სიტყვიერი მოთხოვნა, რის შედეგადაც ექსპონატი დაუბრუნდა მუზეუმს. ხოლო 1964 წელს იგი კიდევ ერთხელ იყო ექსპონირებული მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში, ამჯერად დიდი ხნით. იგი ამშვენებდა თეატრის ფოიეს კედელს მანამდე, სანამ არ გადაწყდა კედლის მოხატვა. არ ვიცი რა იყო მიზეზი გადაწყვეტილების მიღებისა. შესაძლებელია, მოძველებულად ჩათვალეს, შესაძლებელია მობეზრდათ, ფაქტი ერთია, ეს მოხდა ფარდის სასიკეთოდ, რადგანაც რაც მეტი დრო გადიოდა, იგი მეტად ზიანდებოდა. დაზიანების მთავარი მიზეზი იყო ნესტიანი კედელი. ნაჭერი დატენიანდა, შესაბამისად დამძიმდა და მარჯანიშვილის თეატრის თანამშრომლებს ესმოდათ „ქსოვილის სკდომის ხმა“ (მარჯანიშვილის თეატრის თანამშრომლის აკაკი კუჭუხიძის ზეპირი გადმოცემის მიხედვით).

თეატრის მუზეუმს შენობის მუდმივი სივინროვისა და ცუდი პირობების გამო არ შეეძლო ძვირფასი ექსპონატის დაცვის უზრუნველყოფა. ამიტომ დირექციამ თხოვნით მიმართა საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორს თ.სანიკიძეს და მუზეუმის მთავარ მცველს ნ.ჯაფარიძეს:

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო თეატრის, მუსიკისა და ქინოს სახელმწიფო მუზეუმი 380005, თბილისი-5, ტალ. 93-26-93 არქივს მოვლ.N11, 99-77-26 N36 „3“ აპრილი 1979წ. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორს თ.სანიკიძეს. სახელმწიფო მთავარ მცველს ნ.ჯაფარიძეს

გთხოვთ მიიღოთ დასაცავად და სარესტავრაციოდ ცნობილი მხატვრის კ.სიმოვის ესკიზის მიხედვით დამზადებული კ.მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით არსებული „თავისუფალი თეატრის“ ფარდა

(მოსკოვი, 1912 წელი), რომელიც ჩვენს განმგებლობაში ითვლება და სათანადო ფართობისა და დაცვის პირობების უქონლობის გამო ინახებოდა კ.მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში. გთხოვთ მიიღოთ აღნიშნული ფარდა მუდმივად თქვენთან დასაცავად და სარესტავრაციოდ. ამასთანავე გაცნობებთ, რომ ფარდა დღევანდლამდე შეფასებული არ არის. მუზეუმის დირექტორი: /გ. ბუხნიკაშვილი/ მუზეუმის მთ.მცველი: /ლ. კაპანაძე/

ფარდა გადაეცა საქართველოს სსრ შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს იმ იმედით, რომ იგი იქნებოდა დაცული და რესტავრირებული. მაგრამ ეს ასე არ მოხდა. 1989 წელს მუზეუმის დირექტორი ალექსანდრე შალუტაშვილი (1986-2009) დაინტერესდა რა ფარდის ბედით, აღმოაჩინა, რომ ყველასგან მივიწყებული ძვირფასი ექსპონატი, დამტკვერილი, ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის წყლით სავსე სარდაფში დევს. მან მოახდინა სასწრაფო რეაგირება და კულტურის სამინისტროს ბრძანების საფუძველზე ექსპონატი უკან გამოითხოვა.

**ბ რ ძ ა ნ ე ბ ა საქართველოს
სსრ კულტურის სამინისტრო 3/2-1
ქ.თბილისი „24“ დეკემბერი 1989 წ.**

საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული „თავისუფალი თეატრის“ სასცენო ფარდა გადაეცეს თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმს მუდმივი სარგებლობისათვის. თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორმა ა. შალუტაშვილმა ჩაიბაროს აღნიშნული ფარდა და უზრუნველყოს არსებული ნების დაცვით მისი აღრიცხვა საინვენტარო

ნიგნში. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორმა ა. შ. თ. სანიკიძემ უზრუნველყოს საინვენტარო ნიგნში შესატყვისი შესწორების შეტანა. საფუძველი: ხელოვნების სახ. მუზეუმის მომართვა და თეატრის, კინოსა და მუსიკის მუზეუმის დირექციის თანხმობა. მინისტრის პირველი მოადგილე ი. გამრეკელი ბ. ა. ეგზავნებათ: ხელოვნების მუზეუმს, თეატრის, მუსიკის და კინოსა მუზეუმს, სახვითი ხელოვნების განყოფილებას.

1989 წლის შემდეგ ფარდა ინახება თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში. 2002 წელს ექსპონირებული იყო თბილისის ეროვნულ გალერეაში მუზეუმის დაარსებიდან 75 წლის იუბილესთან დაკავშირებულ გამოფენაზე. ამის შემდეგ დროებითი მიღება-ჩაბარების აქტის საფუძველზე იგი კიდევ ერთხელ გადატანილ იქნა კ.მარჯანიშვილის სახ. თეატრში. (2006 წ.) მიზანი იყო თეატრის ადმინისტრაციის ინიციატივით უცხოელი სპონსორების დაინტერესება რესტავრაციის თვალსაზრისით, მაგრამ გამოყენებულ იქნა როგორც სცენის ფარდა. კიდევ ერთი საბედისწერო მეცდომა. ფარდის დღევანდელი მდგომარეობა ასეთია: საჭიროებს სასწრაფო რესტავრაცია-კონსერვაციას. დაზიანებები გაფანტულია მთელი ფარდის ფართობზე, აბრეშუმის ნაჭრის ფრაგმენტები ჩამოცვენილია. ფარდაზე აღინიშნება დიდი ზომის წყლის ლაქები, ზოგ ადგილას ფერები ერთმანეთზე გადასული. აბრეშუმში მთელ ფართობზე გაცრეცილია. ბევრ ადგილას ნაჭერი დახეთქილია. მარჯვენა ქვედა მხარეს არმიასთან მწვანე ფონზე მცირე ზომის ამოგლეჯილი და დაკერებული ადგილი აღინიშნება. არშია მრავალ ადგილას გაცვეთილი და დაზიანებულია.

1. თარგმანი რუსულიდან ქართულ ენაზე პირველად ქვეყნდება. თარგმანი ჩემია მ. მ.
2. მოქმედი სამოქალაქო მრჩეველი. მე-5 კლასის სამოქალაქო ჩინი ძველ რუსეთში.
3. მე 19-20 სს მიჯნისთვის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მოვლენა მეცენატობა იყო. პ. მ. ტრეტიაკოვმა რუსული ფერწერის ნაწარმოებების შემგროვებელმა საჩუქრად გადასცა თავისი კოლექცია ქ. მოსკოვს. ს. დ. მამონტოვმა მოსკოვში დაარსა რუსული ოპერა. სამხატვრო თეატრის მეცენატი იყო მენარმე ს. გ. მოროზოვი. ა. ა. ბახრუშინმა თავისი კოლექციის საფუძველზე შექმნა ლიტერატურულ-თეატრალური მუზეუმი, ამჟამად ბახრუშინის სახელობის თეატრალური მუზეუმი.
4. 1 გ. ხარატიშვილი, კ. მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში. გამომ. „ხელოვნება“, 1971.
5. Нона Елизбарашвили, Зинаида Дарчашвили. Занавес „Свободного театра“ декоративное искусство, 1981г. № 4.
6. Г. Крижицкий. К. А. Марджанов и Русский Театр. Москва, 1958.
7. „www.silverage.ru/poets/kuzmin_somov.html“
8. www.m-mos.ru/12/03.htm
9. Нона Елизбарашвили, Зинаида Дарчашвили Занавес „Свободного театра“ декоративное искусство, 1981г. № 4.

საბავშვო თეატრი ახალი პერიოდი დაიწყო თამარ ქუთათელაძე

ნოდარ დუმბაძის სახელობის ცენტრალური საბავშვო თეატრის მმართველად რეჟისორი დიმიტრი ხეთისიაშვილი დაინიშნა. მან უკანასკნელ სეზონებში რამდენიმე საინტერესო დადგმა განახორციელა, ამიტომაც ახალ თანამდებობაზე მისმა დანიშვნამ იმედი აღძრა საბავშვო თეატრში ახალი და მზარდი შემოქმედებითი პროცესის დაწყების თაობაზე.

პროფესიით მსახიობი და რეჟისორი დიმიტრი ხეთისიაშვილი (დაბ. 1968) წლების მანძილზე მუშაობდა მსახიობად და რეჟისორად, წარმართავდა პედაგოგიურ და სამეცნიერო მოღვაწეობას. მან დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის (ამჟამად შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი) სამსახიობო ფაკულტეტი (პროფ. ლ. იოსელიანის ჯგუფი, 1989) და ამავე უნივერსიტეტის სარეჟისორო ფაკულტეტი (პროფ. გ. ლორთქიფანიძის ჯგუფი, 2003). 1989 წლიდან დღემდე იგი მუშაობს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პედაგოგად (2003-2005 წლებში მიენიჭა დოცენტის წოდება, 2005-2011 წლებში იყო ასოცირებული პროფესორი). 2011 წლიდან დღემდე კი, მარჯანიშვილის თეატრის დამდგმელი რეჟისორია. დიმიტრი ხეთისიაშვილი მუშაობდა აგრეთვე ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის ერთი მსახიობის თეატრის დამდგმელ რეჟისორად (2001-2006), მერაბ კოსტავას სახ. თბილისის მუნიციპალური თეატრის დამდგმელ რეჟისორად (2000-2002), ზუგდიდის შალვა დადიანის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის მთავარ რეჟისორად (1996-1997) და სამხატვრო ხელმძღვანელად (1997-2000).

მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობად მუშაობისას (1989-1996) დიმიტრი ხეთისიაშვილი მონაწილეობდა 20-მდე წარმოდგენაში. მას დადგმული აქვს 43 სპექტაკლი. 2013 წლისათვის მარჯანიშვილის, ახმეტელის, სოხუმის, რუსთავის თეატრების რეპერტუარშია დიმიტრი ხეთისიაშვილის მიერ განხორციელებული ათი დადგმა: „პეიზაჟს აკლია სიტბო“ (მარჯ. თეატრი), „მეზავრის წერილები“ (თ. ჩხეიძესთან ერთად, მარჯ. თეატრი), „ეუხენა ბალობა“ (ლ. წულაძესთან ერთად, მარჯ. თეატრი), „მე დავბრუნდები“ (მარჯ. თეატრი), „კოტე მარჯანიშვილი“ (ლ. წულაძესთან ერთად, მარჯ. თეატრი), „ღია შუშაბანდი“ (ახმეტელის თეატრი), „პანთეონი“ (ახმეტელის თეატრი), „შავი კეტები“ (ახმეტელის თეატრი), „პრემიერა“ (სოხუმის თეატრი) და „ირინეს ბედნიერება“ (რუსთავის თეატრი).

ნოდარ დუმბაძის სახელობის სახელმწიფო ცენტრალურ საბავშვო თეატრში მისულ ახალ მმართველს უამრავი პრობლემა და 100 000 ლარის ვალი დაუხვდა. თეატრში არსებული სპექტაკლების ხარისხი კრიტიკას ვერ უძლებს, რადიკალურად გასაახლებელია თეატრის რეპერტუარი და შესაბამისად მკაფიო სარეპერტუარო პოლიტიკა.

მოზარდ მაყურებელთა ქართული და რუსული თეატრების ბაზაზე ჩამოყალიბებული ნოდარ დუმბაძის სახელობის ცენტრალური საბავშვო თეატრის წარმოდგენების მხატვრული დონე და მსახიობთა საშემსრულებლო ხელოვნება მნიშვნელოვნად ჩამორჩება თეატრის ოქროს ხანად აღიარებულ, გასული საუკუნის 70-80-იანი წლების შემოქმედებითი წარმატებებით ღირსშესანიშნავ პერსონაჟს. უკვე ორ ათეულ წელზე მეტია, რაც საბავშვო თეატრში მიმდინარე თეატრალური პროცესები ვეღარ განიხილება დედაქალაქის ცენტრალური თეატრების შემოქმედებითი ძიებების კონტექსტში. კარგა ხანია საბავშვო თეატრში აღარ შექმნილა მნიშვნელოვანი მხატვრული ღირებულების წარმოდგენები და სცენური სახეები. თეატრის ახალი მმართველის მიერ გაცხადებული რეფორმირების კურსისა და საინტერესო შემოქმედებითი გეგმების გამო კი, თეატრი კვლავ ყურადღების ცენტრში მოექცა. ამიტომაც გავსაუბრე დიმიტრი ხეთისიაშვილს, რომ გაცილებით მეტი შემეცნო თეატრის სვალინდელი დღის თაობაზე.

თ. ქუთათელაძე – ბატონო დიმიტრი, გილოცავთ თეატრის მმართველად დანიშვნას, რაც დიდ დაფასებასთან ერთად სერიოზული გამოცდაცაა თქვენთვის. ამ თეატრში ყოველი ახალი ხელმძღვანელის დანიშვნა აღვივებს დიდ ინტერესსა და მოლოდინს თეატრის ახალი და საინტერესო ეტაპის დაწყების თაობაზე. უნდა დამეთანხმოთ, რომ ამ თეატრის ყველა გულშემატიკივარი ელის ისეთ ხელმძღვანელს, რომელიც შეძლებს მას აღუდგინოს ის ავტორიტეტი, რაც მას გააჩნდა ყველაზე წარმატებული შემოქმედებითი ცხოვრების წლებში. ცნობილი გახდა ისიც, რომ თქვენ, როგორც თეატრის ახალ ხელმძღვანელს, განზრახული გაქვთ განახორციელოთ შერიგების აქტი და თეატრში სამუშაოდ ინვევთ თითქმის ოთხივე თაობის მსახიობთა ჯგუფს. უფრო კონკრეტულად როგორია ამ მხრივ თქვენი გეგმები?

დიმიტრი ხეთისიაშვილი – თეატრის ყოფილი მმართველის, მიხეილ ანთაძის მიერ თეატრიდან დათხოვნილი 42 მსახიობი უკვე აღდგენილია სამსახურში. მათ შორის იყვნენ უსამართლოდ

გაშვებულნიცა და პოლიტიკური ნიშნით გათავისუფლებულნიც. უპირობოდ დავაბრუნე ის მსახიობები, რომლებიც ამ თეატრის სახეებს წარმოადგენდნენ: რეზო თავართქილაძე, ლადო მექვაბიშვილი, ოთარ ბალათურია, ბერტა ხაფავა, ნათელა მაჭავარიანი, მაკა გოგიჩაიშვილი, ნათელა პაატაშვილი, პალიკო ნოზაძე, კახა გაბელია, ნათია კუპატაძე... ეს ის ათი მსახიობია, რომლებმაც გააპროტესტეს თეატრში მიმდინარე პროცესები და სარეპერტუარო პოლიტიკა. სწორედ ამისათვის დაისაჯნენ ისინი, თუმცა მათ წასვლას თან სდევდა ხელოვნურად შექმნილი გარკვეული კამპანიაც. უნდა აღვნიშნო ისიც, რომ საპენსიო ასაკის მსახიობები თეატრში იქნებიან დასის მუდმივი წარმომადგენლები, მაგრამ საშტატო განრიგის წევრები ისინი ვერ გახდებიან. მათ ექნებათ ანაზღაურება მხოლოდ გამოსვლებზე. ამ მხრივ უპირობოდ მსურდა თეატრში დამებრუნებინა ბატონი რეზო თავართქილაძე, მაგრამ თეატრის ამ უპირველესმა მსახიობმა განაცხადა, რომ მისი ასაკის გათვალისწინებით, იგი დაკმაყოფილდება მხოლოდ სპექტაკლებში საჰონორარო გამოსვლებით, შტატში კი ჩემს მაგივრად ორი პერსპექტიული ახალგაზრდა მსახიობი მიიღეთო.

– ჩვენს დროში ასეთი განცხადება იშვიათი კეთილშობილებაა, მით უფრო რომ ბატონ რეზოს ეკონომიურად მართლაც არ უღბინს. დასაფასებელია ისიც, რომ მისი თაობის მსახიობებისადმი დიდი ყურადღება გამოიჩინეთ და კვლავ შესთავაზეთ მათ საყვარელ პროფესიაში მოღვაწეობა. მაინტერესებს კიდევ რა სიახლეს შემოგვთავაზებთ უახლოეს მომავალში?

– მიუხედავად ბატონი რეზოს ამ განცხადებით, მე იგი მაინც უპირობოდ დავაბრუნე თეატრში, რადგან მისი რანგის არტისტის გამოსვლებზე დატოვება თავად თეატრისთვისვე საზიანოა. ასეთი მასშტაბის აქტიორების ყოველი შემოვლა თეატრში, თუნდაც მაშინ, როცა არც რეპეტიცია აქვთ და არც სპექტაკლი, უმნიშვნელოვანესია... რაც შეეხება მომავალ გეგმებს: გაზაფხულისთვის განზრახული გვაქვს მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის ყოფილი ლიდერის, - შალვა განერელიას გარდაცვალების წლისთავის აღნიშვნა. ამ თარიღისათვის მაყურებელს შევთავაზებთ შ. განერელიას ერთ-ერთი წარმატებული სპექტაკლის, - ნოდარ დუმბაძის „კუკარაჩას“ განახლებულ დადგმას. აღსანიშნავია, რომ დასში ჯერ კიდევ მრავლად არიან შალვა განერელიას ამ სახელოვანი დადგმის მონაწილე მსახიობები, თეატრში მოღვაწეობენ აგრეთვე შალვა განერელიას სტუდენტებიცა და მის სპექტაკლებზე აღზრდილებიც. ახალგაზრდები კი, რომლებსაც არასდროს უნახავთ შალვა განერელიას სახელოვანქმული სპექტაკლები, თეატრის ოქროს ხანის შემოქმედებითი კოლექტივის, ლიდერისა და მისი სპექტაკლების თაობაზე ბევრი სმენიათ. ისინი თავადაც ოცნებობენ განიცადონ დიდი თეატრალური პრო-



ცესის შედეგად წარმოქმნილი ბუნებრივი და დაუწინყარი, გადამდები შემოქმედებითი აღმადგენა. მათ შევეცდებით შეძლებისდაგვარად მაქსიმალური სკრუპულოზულობით გავაცნოთ ეს ორიგინალური წარმოდგენა და შევაცნობინოთ შალვა განერელიას სათეატრო ესთეტიკის ხიბლი.

სპექტაკლის აღსადგენად გერმანიიდან უკვე გადმოგზავნილია მხატვარ ნოდარ გაფრინდამვილის ესკიზები. აღდგება ვოვა ჯულუხიძის ქორეოგრაფია, დავით ტურიაშვილის მუსიკალური პარტიტურა. უნდა აღვნიშნო ისიც, რომ თეატრში კვლავ მძაფრად შეიგრძნობა შალვა განერელიასადმი, XX საუკუნის მეორე ნახევრის ამ დიდი რეჟისორისა და პედაგოგისადმი ნოსტალგია. განზრახულია თეატრმა ორიგინალურად აღნიშნოს მასთან განშორების წლისთავი და ოთარ ბალათურიას მიერ აღდგენილ შალვა განერელიას „კუკარაჩას“ 5 აპრილის განახლებულ დადგმაში მონაწილეობის მისაღებად ვინვეთ მის თითქმის ყველა მონაწილე მსახიობს. ბუნებრივია, წარმოდგენაში იქნება სიახლეც. სპექტაკლში მურტალოს როლს შალვა განერელიას ყოფილი სტუდენტი დათო ხახიძე და კოტე თოლორდავა განასახიერებენ. ბატონი შალვას სპექტაკლში ამ როლს შესანიშნავად ასრულებდა ბატონი ოთარ ბალათურია და ის მაყურებელი, რომელსაც ნანახი აქვს ბატონი შალვას წარმოდგენა, საშუალება ექნება ერთმანეთს შეადაროს თეატრის ორი თაობის საინტერესო მსახიობები. განახლებულ სპექტაკლში კუკარაჩას როლს შეასრულებენ - ნიკა კვანტალიანი და შალვა ანთელავა, ინგას - ნინო ლეჟავა და ლელა მეზურიშვილი. ცენტრალურ როლებზე დანიშნულია ორ-ორი შემსრულებელი და გვსურს სპექტაკლი მაქსიმალურად მივუახლოვოთ მის ორიგინალს.

მაყურებელი სცენაზე კვლავ იხილავს შალვა განერელიას სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებსაც: რეზო თავართქილაძეს, თამარ მამულაშვილს, ლადო მექვაბიშვილს, იოსებ მოლოდინაშვილს, შოთა ქრისტესაშვილს, ბერტა ხაფავას, მარიკა გოგიჩაიშვილს, მერაბ შარიქაძეს, რაჟდენ კერვალიშვილს, მაკა ბარდაველიძეს,

მაია ჩართოლანს. ამავე დღესთან დაკავშირებით თეატრში გაიხსნება შალვა განერელიას სპექტაკლების ამსახველი ფოტო და მაკეტ-ესკიზების გამოფენა, მომზადდება ალბომი.

— **ბატონო დიმიტრი, როგორც თეატრის ხელმძღვანელმა მძიმე მემკვიდრეობა მიიღო. ამ თეატრის ბედი ჩვენთვისაც, როგორც შალვა განერელიას სპექტაკლებზე აღზრდილი თაობისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია და დიდი სურვილი გვაქვს იგი კვლავ იხილოთ თავისი შემოქმედებითი აქტივობის ხანაში. მაინტერესებს რა სახის რეფორმების გატარებას აპირებთ და როგორი იქნება საბავშვო თეატრის ხვალინდელი დღე?**

— მოლაპარაკებები გვინდა ვანარმოთ თემურ ჩხეიძესთან, მედეა კუჭუხიძესთან, გიზო ჟორდანიასთან... ვფიქრობ, მათი შემოქმედებით გამოცდილება შთამბეჭდავი შედეგის მომტანი იქნება ჩვენი თეატრისათვის. თეატრში უკვე დაიწყო პრემიერები. მაყურებელმა იხილა რეჟისორ ხათუნა მილორავას მიერ განხორციელებული გელმანის „დეჟა ვუ“ (2,3 თებერვალს). სულ მალე შემოგთავაზებთ ანრი პოპესკუს „მზის სხივს“ (14, 15, 16 და 17 თებერვალს, რეჟისორი ბესო კუპრეიშვილი), ვაჟა – ფშაველას „სათაგურს“ (16,17 თებერვალი, რეჟისორი ოთარ ბალათურია), ბარი კიფის „ჩაგავლეს“ (23, 24 თებერვალი, რეჟისორი დავით ბახტაძე). ოთარ ბალათურია დადგამს აგრეთვე „სიბრძნე სიცრუისას“, რომელიც ლიტერატურის მუზეუმში 45 წუთიან ლიტერატურულ წარმოდგენად ჰქონდა განხორციელებული. ჩვენი თეატრისთვის კი, იგი შექმნის გადამუშავებულ და შევსებულ ვარიანტს. გარდა ამისა, ლევან ნულაძე სამი არაჩვეულებრივი ნაწარმოებიდან, - ა. დიუმას „სამი მუშეკეტერი“, მ. ტვენის „უფლისწული და მათხოვარი“ და დიკენსის „სამობაო ზღაპარი“, დადგამს ერთ-ერთს. დათა თავაძე განახორციელებს შექსპირის „ზამთრის ზღაპარს“. თეატრში აღვადგენთ ლიკა მაცხოვნაშვილის „ბარონ მიუნჰაუზენის თავგადასავალს“, გოგა ქაჩიბაიას „ჭინჭრაქს“, ანატოლი ლობოვის „ალისფერ ყვავილს“... კოტე მირიანაშვილი რუსულ დასთან დადგამს ნ. დუმბაძის ნოველებს... არსებობს სხვა გეგმებიც, თუმცა მხოლოდ მოლაპარაკებათა პროცესშია და ჯერჯერობით მათზე ვერ ვისაუბრებ.

— **ილიაუნის უნივერსიტეტში თეატრმცოდნე ლაშა ჩხარტიშვილის მიერ ჩატარებული გამოკვლევის მიხედვით გაცხადდა, რომ მიხეილ ანთაძის მმართველობისას 2011-2012 წლის თეატრალურ სეზონში ნოდარ დუმბაძის სახელობის ცენტრალურ საბავშვო თეატრში დაიდგა რეკორდული რაოდენობის 17 სპექტაკლი. ამ ციფრით საბავშვო თეატრი ლიდერობს არა მარტო დედაქალაქის თეატრებს შორის.**

— 17 სპექტაკლის დადგმა ერთ სეზონში თეატრის კონვეიერული მუშაობის რიტმის მაჩვენებელია. ბატონმა მიშამ მეც მომახსენა,

რომ გია კიტიას თეატრში მოღვაწეობისას მიმდინარე 7-წლიანი სარემონტო სამუშაოების დასრულების შემდეგ, 92 სპექტაკლი დავდგო. ამ მხრივ მე პირადად, გასულ სეზონში ხუთი სპექტაკლი განვახორციელე, თუმცა უფრო ნაკლები რომ დამედგა, მგონია გაცილებით უკეთესი შედეგი მიეცებოდა. რაოდენობა ხარისხის განმსაზღვრელი არასოდეს არ ყოფილა.

— **რეჟისორებიდან ვინ დასაქმდებიან თეატრის შტატში?**

— შტატის დამდგმელ რეჟისორად მხოლოდ ოთარ ბალათურია იმუშავებს. ამით ჩვენ აღვადგენთ შტატის რეჟისორის ტრადიციას, რაც დღემდე გაუქმებული იყო. მათ დიდი ფუნქცია აკისრიათ თეატრში და მუდმივ კონტაქტში იმყოფებიან მსახიობებთან, ხელმძღვანელებს სპექტაკლების აღდგენას და სხვა. აღსადგენია აგრეთვე მომმარაგებლისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის შტატი. თეატრის მთავარი მხატვარი გვინდოდა, რომ კვლავ აივენგო ჭელიძე ყოფილიყო, თუმცა მან ეს ფუნქცია ჩემი თაობის უნიჭიერეს მხატვარს, ნინო ჩიტაიშვილს გადააბარა, თავად კი, თეატრთან მჭიდროდ შემოქმედებით თანამშრომლობაზე დაგვთანხმდა.

— **როგორ განხორციელდება თეატრის შევსება ახალი კადრებით, მოენყობა თუ არა აქტიური ქასთინგები ახალგაზრდა მსახიობებისთვის და როგორ მოხდება უფროსი თაობის მსახიობების დასთან ადაპტირება?**

— თეატრში მოვსლისას, 88 მსახიობი დამსვდა შტატში, 40 მსახიობი თავად დავაბრუნე და მივიღე 130 მსახიობამდე. დასში არიან საინტერესო მსახიობებიც: ნინო ლეჟავა, ვამეხი ჯანგიძე, დათო როსტომაშვილი, გიორგი ჩიქობავა, მაკა ბარდაველიძე, დათო ხახიძე, მაია ჩართოლანი, ანი ზამბახიძე, პაატა კიკვაძე, შალვა ანთელავა... თეატრში დავაბრუნებთ ვახო ნოზაძეს, ნიკუშა კვანტალიანს, ანი ხუროშვილს, ნინო გურუღიშვილს... მათი პროფესიონალიზმი თეატრმა მთელი დატვირთვით უნდა გამოიყენოს და სრულად გაამყლავნოს. ამ ეტაპზე არავის გამოვებას არ ვაპირებ ხელოვნურად, რადგან არ ვიცი ამ თეატრში მოვლანე ყველა მსახიობის შემოქმედებით შესაძლებლობებს. დასში არიან ისეთებიც, ვისაც სამსახიობო ფაკულტეტი არ აქვს დამთავრებული, მაგრამ მათი სამსახიობო სტაჟი და სპექტაკლებში დაკავებულობა ნდობას იმსახურებს. ამ ფაქტორის გათვალისწინებით ხუთთვიანი ხელშეკრულებები გავუფორმეთ ყველას. მათი კვალიფიკაცია სასურველია ახალ რეპერტუარში მოისინჯოს. მომავალ სეზონში 130 მსახიობი შემცირდება 70-მდე. ჩვენი მიზანია დას სტაბილურ შტატში ჰყავდეს 45 მსახიობი, ხოლო 25 ქასთინგის ნუსთა იყოს მოწვეული. ისინი იქნებიან როგორც ადგილობრივი, ისე გაშვებული და ქუჩაში მოსიარულე მსახიობები. ყველას აქვს უფლება იყოს დასის წევრი გამოსვლებზე, თუმცა ანაზღაურება იქნება დიფერენცირებული.

– თეატრმცოდნეებიდან ვინ დასაქმდებიან თეატრის შტატში? დიმიტრი ხვთისიაშვილი – თეატრმცოდნეებიდან თეატრს ეყოლება მანანა გეგეჭკორი და დოდო ხურცილავა. მათ უკვე გაინანილეს ფუნქციები. ამჯერად ქალბატონი მანანა გეგეჭკორი დაკავებულია ჰოფმანის ზღაპრებიდან თეატრში დასადგმელად განზრახული ოპტიმალური ნაწარმოების შესარჩევად. ქალბატონი დოდო კი გაუძღვება შემეცნებით სამუშაო პროცესს. იგი სპექტაკლების შემდეგ გაესაუბრება ჩვენს პატარა მაყურებელს და მცირე სალექციო კურსს გამართავს მათთან სპექტაკლების ავტორთა შესახებ, გაეცნობა მათ მოსაზრებებს დადგმისა თუ ცალკეული მსახიობის მიერ განსახიერებული როლების თაობაზე. ამ ტიპის სამუშაო პროცესს დროთა მანძილზე დავხვეწთ და განვაავითარებთ. ვფიქრობ ასეთი ღია, უშუალო კონტაქტი საინტერესო იქნება ორივე მხარისთვის. ჩვენ ვესწრაფვით ახალ ხარისხში აღვადგინოთ პედაგოგისა და მონაფის ურთიერთობის ტრადიცია. განზრახული გვაქვს თეატრსა და სკოლაში საორატორო ხელოვნების დაფუძნებაც. მას გაუძღვებიან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მეტყველების კათედრის მოცდილი პედაგოგები: სოფო ებრაღიძე, ნათია კუპატაძე, ნანა მირიანაშვილი, მამუკა ბოგვერაძე... ისინი ხელშეკრულების საფუძველზე იმოღვაწევენ სკოლებთან მათი მოთხოვნების შესაბამისად.

– **თქვენს მიერ რამდენჯერმე გაუღერებულმა თეატრის ადრინდელმა სახელწოდებამ „მოზარდმაყურებელთა თეატრის“ თაობაზე გააღვივა ეჭვი, რომ განზრახული გაქვთ კვლავ განაახლოთ ჯერ კიდევ მოზარდ მაყურებელთა შემოქმედებითი პიკის, შალვა განერელიას დროს არსებული სამსაფხურისანი სარეპერტუარო პოლიტიკის ფორმატი. ხომ არ იგეგმება თეატრის სახელის შეცვლა?**

– თეატრის საფუძვლიანი რეფორმირება დამოკიდებული იქნება იმაზეც, თუ როგორ ჩამოყალიბდება თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა და რა შემოქმედებითი პოტენციალი აღმოაჩნდება დასს. ამჯერად თეატრს საბავშვო თეატრი ჰქვია. თუმცა, როდესაც მოსკოვის საბავშვო თეატრმა დადგა „შავი მღვდელი“, იგი სრულებითაც არ წარმოადგენდა საბავშვო სპექტაკლს. სანყის ეტაპზე ვისწრაფი, რომ აღვადგინო რეასათიანი სპექტაკლების ტრადიცია უფროსკლასელებისა და თინეიჯერებისათვის. ეს თეატრი მათთვისაც უნდა გახდეს მისაღები. საბავშვო თეატრის გასული წლების თეატრალური სეზონები ჩვენი თეატრის ძირითადი მაყურებლისა და მათი მშობლებითვის რომ ვერ აღმოჩნდა საინტერესო, ამიტომაც გადაინაცვლეს მათ დიდი თეატრებისკენ და პირიქით, როდესაც დედაქალაქის ცენტრალურმა თეატრებმა დაინახეს აქ არსებული ვაკუუმი, მათაც დაინყეს საბავშვო სპექტაკლების დადგმა. ეს ფუნქცია უნდა დავიბრუნოთ,

განვაავითაროთ და თეატრს დავუბრუნოთ ჩვენი მთავარი მაყურებელი.

– ვფიქრობ არც დიდი თეატრებისთვისაა საბავშვო სპექტაკლები უსარგებლო, ამიტომაც საბავშვო თეატრს თანამედროვე ეტაპზე მრავლად ეყოლება კონკურენტებიც. მსახიობები ხომ მიუდმივად უნდა იმყოფებოდნენ ფორმაში და აახლებდნენ გამომსახველობითი ხერხების არსენალს.

– მიხეილ თუმანიშვილის „ჭინჭრაქაც“ დადგმული იყო როგორც საბავშვო სპექტაკლი და მიუხედავად იმისა, რომ მასში იყო საბავშვო თეატრის ელემენტებიც, ის სრულებითაც არ იყო საბავშვო. მან რეკოლუციური როლი შეასრულა ამ სახელოვანი თეატრის ისტორიაში. ასეთ დადგმებს თამაშის ნაივური ხერხები შემოაქვს დიდ თეატრებშიც. მსახიობებს მიუდმივად სჭირდებათ პროფესიული სრულყოფა.

– **რა პრინციპით იხელმძღვანელებს თეატრი? ალბათ გაითვალისწინებთ მოზარდთა თეატრის საუკეთესო პერიოდის მიღწევებსაც და ზოგადად მიმდინარე თეატრალურ პროცესებსაც?..**

– ვაპირებთ შევექმნათ თოჯინური თეატრი უფროსებისთვის. ამ მიზნით მოლაპარაკებებს ვანარმოებთ თემურ ბადრიაშვილთან და ბესო კუპრეიშვილთან, რომლებიც ჩვენთან განახორციელებენ თითის, თოჯინური თუ ცოცხალი მსახიობის შერეულ სპექტაკლებს. ამჟამად თეატრს სჭირდება მოქნილი პოლიტიკის გატარება იმისათვის, რომ ეფექტურად მოემსახუროს თანამედროვე მაყურებელს და ჩვენი თეატრი ერთნაირად საინტერესო გახდეს დიდი თეატრისაკენ მიმავალი ყველა ასაკის მაყურებლისთვის.

– **საბავშვო თეატრში მოღვაწეობის პარალელურად კვლავ თუ გააგრძელებთ მუშაობას მარჯანიშვილის, ანმეტელისა თუ სხვა თეატრებში?**

– მარჯანიშვილის თეატრში უკვე დაწყებული მაქვს ბერტოლდ ბრეხტისა და ლონი ფოიხტვანგერის „სიმონა მაშარის სიზმრები“. ეს პიესა ძალზე აქტუალურად იკითხება დღევანდელი პროცესების ფონზე, თუმცა სპექტაკლის გამომგება ვფიქრობ მცირე ხნით შეყოვნდება ჩემს ახალ თანამდებობაზე დანიშვნისა და თეატრში არსებული ექსტრემალური პირობების გათვალისწინებით. გარდა ამისა, სულ მალე ჩვენს მშობლიურ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტს 90 წელი უსრულდება. განზრახული მაქვს ამ საიუბილეო თარიღისათვის დავასრულო და მას მივუძღვნა ჩემი სადოქტორო შრომა „ქართული თეატრალური პედაგოგიკის ისტორიის მეთოდოლოგიის კვლევა“.

– **გისურვებთ წარმატებებს. დიდი მადლობა საინტერესო საუბრისათვის.**

– მადლობა.

ისგორია

ლაშარა ღონღაძე

ერის უკეთეს შვილთა ნაოცნებარი

2013 წელს საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს 90 წელი უსრულდება.

საქართველოში თეატრალური განათლების პირველი პროფესიული კერა XX საუკუნის დასაწყისში დაარსდა. მანამდე, ქართულ ხალხურ თეატრსა თუ პროფესიულ თეატრში, სხვადასხვა საშუალებით წყვეტდნენ მსახიობის აღზრდის პრობლემას.

ქართულ ხალხურ თეატრში მსახიობთა აღზრდის განსხვავებული ფორმები არსებობდა. იყვნენ თვითნასწავლნიც, მსახიობთა ოჯახური აღზრდის ტრადიციის მიმდევრებიც, ოსტატებთანაც ინვრთნებოდნენ და ისინიც, ვინც „თეატრონსა შინა იზრდებოდა“. უდავოა, ის ფაქტი, რომ საქართველოში მსახიობის აღზრდის მთავარი კერა თეატრი იყო. მსახიობის აღზრდის პრობლემის მოგვარების საკითხი გაცილებით აქტუალური გახდა საქართველოში პირველი პროფესიული თეატრის არსებობის (1791-1795) წლებში.

ერეკლე მეორის სასახლის კარზე პროფესიული თეატრის დაარსებასა და მისთვის კადრების აღზრდის საქმეში უდიდესი წვლილი აქვს შეტანილი იმ სასკოლო-საეკლესიო თეატრებს, რომლებიც ჯერ თბილისისა და შემდეგ თელავის სასულიერო სემინარიების ბაზაზე არსებობდნენ.

1791 წელს ერეკლე II სასახლის კარზე შექმნილმა ქართულმა პროფესიულმა თეატრმა 1795 წელს კრწანისის ველზე დაასრულა არსებობა.

მსახიობის აღზრდის პრობლემის მოგვარების მორიგი ეტაპი დიდი ქართველი კომედიოგრაფის, გიორგი ერისთავის სახელთან და მისი თეატრის არსებობასთან არის დაკავშირებული.

თავდაპირველად გიორგი ერისთავის მიერ დადგმულ ორ სპექტაკლში („გაყრა“, „დავა“)

მისივე უახლოესი ნათესავები და ნაცნობ-მეგობრები თამაშობდნენ. შემდგომში, გერისთავმა მომავალი მსახიობები გორსა და მის შემოგარენში შეაგროვა და მათ სწავლებას შეუდგა. „ის ახალგაზრდა მსახიობებს აცნობდა სასცენო ხელოვნების მნიშვნელობას, პარალელურად გადიოდა რეპეტიციებს. ასეთი მუშაობა გაგრძელდა შემოდგომის დამლევამდე, თითქმის 5-6 თვის განმავლობაში. გ. ერისთავმა დასი თბილისში ჩამოიყვანა, დააბინავა და განაგრძო მუშაობა. ამრიგად, პირველი ქართული სათეატრო სტუდია გ. ერისთავმა მოაწყო თავის სოფელ ხიდისთავში“ (ს. გერსამია, გიორგი ერისთავის თეატრი, თბ., 1950, გვ. 76-77). გიორგი ერისთავის თეატრმა 1856 წელს შეწყვიტა არსებობა.

1856-1879 წ.წ. პერიოდი სცენისმოყვარეთა აქტივობის ხანაა. სცენისმოყვარეებმა ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა თაოსნობით საკუთარ თავზე აიღეს ქართული კულტურის ამ ერთი უმშვენიერესი დარგის მსახურების ტვირთი და ღირსეულადაც ზიდეს იგი. ახალგაზრდებს სცენის სიყვარულს უღვივებდნენ და მათი წვრთნისთვის ზრუნავდნენ იმ პერიოდის ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა საუკეთესო წარმომადგენლები: დიმიტრი ყიფიანი, აკაკი წერეთელი, ილია ჭავჭავაძე, ნიკო ნიკოლაძე, ნიკო ავალიშვილი, სერგეი მესხი, მიხეილ ბებუთაშვილი, დავით და რაფიელ ერისთავები, გიორგი წერეთელი, ანტონ ფურცელაძე, სოფრომ მგალობლიშვილი, ეფრო კლდიაშვილი და სხვ. ამ ადამიანებთან ურთიერთობა მოყვარულთა სპექტაკლების მზადებისა, მათი რჩევების მოსმენა, მითითებული ლიტერატურის შესწავლა და სცენური პრაქტიკა იყო ის სკოლა, რომელიც გაიარეს მუდმივი ქართული თეატრის პირველი თაობის მსახიობებმა.

1879 წელს ქართველ მოღვაწეთა მრავალწლიანი მცდელობა წარმატებით დაგვირგვინდა — კვლავ აღდგა ქართული თეატრი, ამჯერად უკვე სამუდამოდ.

მსახიობის აღზრდის პრობლემის გადაწყვეტის გზების ძიება დაიწყო და ქართული სამსახიობო სკოლა შექმნეს მუდმივი სცენის პირველი თაობის საუკეთესო წარმომადგენლებმა: ვასო აბაშიძემ, კოტე ყიფიანმა, კოტე მესხმა, ნატო გაბუნიაშვილმა, მაკო საფაროვამ, ლადო მესხიშვილმა, ვალერიან გუნიაშვილმა და სხვ. მათ ხელოვნებაზე და მათი უშუალო ხელმძღვანელობით გაიზარდნენ — ეფემია მესხი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ნუცა ჩხეიძე, ალექსანდრე იმედაშვილი, ტასო აბაშიძე, ვიქტორ გამყრელიძე, ნიკო გვარამია, შალვა დადიანი, იუზა ზარდალიშვილი, სოსო ივანიძე, არეთა ლოლუა, მიხეილ სარაული, კოტე შათირიშვილი, შაშო გომელაური, ელენე ანდრონიკაშვილი და მრავალი სხვ. შეგნებუ-

ლად არის გამოტოვებული იმ მოღვაწეთა სახელები, რომლებმაც გზა ხელოვნებაში მსახიობობით დაიწყეს და შემდგომში პროფესიონალ რეჟისორებად ჩამოყალიბდნენ. აღდგენილი ქართული თეატრის მსახიობთა უმრავლესობა განსწავლული, წიგნიერი, მოაზროვნე, ხშირად რამდენიმე ენის მცოდნე ადამიანები იყვნენ. მათ შეეძლოთ სათეატრო ლიტერატურას მრავალ ენაზე გაცნობოდნენ. შეესწავლათ ისიც, რაც უკვე დაწერილი იყო და თვალის მიედევნებინათ იმისათვის, რაც იმჟამინდელი მსოფლიოს სათეატრო ხელოვნებაში ხდებოდა. მაგრამ უმთავრესი მიზანი მაინც პროფესიული სათეატრო სკოლის დაარსება იყო. პირველი წერილი თეატრალური სასწავლებლის დაარსების აუცილებლობის შესახებ 1875 წელს გამოქვეყნდა გაზეთ „დროებაში“. თეატრალური განათლების კერის შექმნის აუცილებლობა პირდაპირ იყო მითითებული 1880 წელს დაარსებული დრამატული საზოგადოების წესდებაში: „გამართოს ქალაქ თბილისში თეატრალური კლასები და დროებითი კურსები მოსამზადებლად და გასაყვარებლად არტისტებისა“. (ვ.კიკნაძე, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების 100 წელი, თბ. 1981, გვ.33). დრამატული საზოგადოების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს დანიშნულებას, ილია ჭავჭავაძე სწორედ იმაში ხედავდა, რომ მას შეეძლება „გამართოს ქალაქ თბილისში სათეატრო სკოლაო.“ (ილია თეატრის შესახებ, 1955 გვ. 63). რა იყო გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეთა ასეთი თავგამოდების მიზეზი? XIX საუკუნის ქართველ საზოგადო მოღვაწეებისათვის უმთავრესი თეატრის დიდი კულტურულ-საგანმანათლებლო ფუნქცია და ქართული ენის შენახვა-გადარჩენის ის მისია გახლდათ, თეატრს რომ უნდა ეტვირთა. ილია ჭავჭავაძე — „ჩვენს ენას ჩვენში მოედება არა აქვს სავარჯიშოდ. ჩვენი ეგრეთ წოდებული მაღალი საზოგადოება, ნამეტნავად ქალაქში, თავის სამარცხვინოდ თავილობს თავის დედა-ენით ლაპარაკსა... ამისთანა სავალალო და სამარცხვინო მდგომარეობაში ქართული სამუდამო სცენა სწორედ ცის ნამია დამჭკნარის ყვავილესათვის“... (მინაური მიმოხილვა, „ივერია“, 1879, 2). აკაკი წერეთელი — „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია, საიდანაც შეგვიძლიათ გავიგონოთ ჩვენი დედა-ენა; ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი, მბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰქადაგებდნენ ნინოები და რომელზედაც სიმდაბლით ღმერთს ადიდებდნენ ქეთევნები და მათი მსგავსები. ჩვენ ამ თეატრის წყალობით შეგვიძლია გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი.“ („დროება“, 1880, 208.). ის, რომ თეატრს „ხალხის მწვრთნელის“ მაღალი მი-

სია ეკისრებოდა, ის, რომ ქართული თეატრის არსებობა ასე მჭიდროდ უკავშირდებოდა ქვეყნის სასიცოცხლო ინტერესებს, ბევრად განაპირობებდა იმდროინდელ ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა ენთუზიაზმსა და თავგამოდებას. აღდგენილი ქართული თეატრის მოღვაწეთა მიერ მსახიობის აღზრდის პრობლემის მოგვარების სხვადასხვაგვარი გზა და საშუალება იქნა მოსინჯული: დგამდნენ გამოსაცდელ ნარმოდგენებს, წერდნენ მსახიობებისათვის სპეციალურ რეფერატებს, უკითხავდნენ ლექციებს, აარსებდნენ მსახიობთა თვითგანსავითარებელ წრეებს, ქმნიდნენ სახელმძღვანელოებს: 1885 წელს გამოქვეყნდა კოტე ყიფიანის „რამდენიმე სიტყვა სცენიკურ ხელოვნებაზე“, 1886-87 წლებში ვალერიან გუნიას — „დიქცია, მიმიკა, გრიმი, ტანსაცმელი და სამკაულობა“. 1894 წელს ვასო აბაშიძის „მოკლე ცნობანი დრამატული ხელოვნების შესახებ“. 1885 წ. ვასო აბაშიძის რედაქტორობით გამოვიდა პირველი სახელოვნებო გაზეთი „თეატრი“, ცდილობდნენ დრამატული კურსების მოსკოვში დაარსებას, თარგმნიდნენ და აქვეყნებდნენ მასალებს სასცენო ხელოვნების შესახებ, საზოგადოებას აცნობდნენ მსოფლიოს სხვადასხვა გამოჩენილ მსახიობთა ბიოგრაფიებს, საგასტროლოდ ინვევდნენ მათ. ამ მცდელობათა ისტორიიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც დრამატული კურსების დაარსება იყო. ამის შესახებ საზოგადოებას ჯერ კიდევ 1910 წელს ეუწყა, მაგრამ რეალურად დრამატული კურსების გახსნა მხოლოდ 1912 წელს გახდა შესაძლებელი. კურსების დირექტორად დაინიშნა ვლ. ალექსი-მესხიშვილი (1857-1920). არჩევანი, რასაკვირველია, სრულიად გააზრებული იყო. ლადო მესხიშვილს, როგორც პედაგოგს, მრავალი ახალგაზრდა მსახიობი ჰყავდა აღზრდილი. დრამატულ კურსებზე მისაღებად გამოცდები ქართული თეატრის საზაფხულო შენობაში ჩატარდა. საგამოცდო კომისიის გარდა, დარბაზში იყვნენ მწერლები, დრამატურგები, მუსიკისმცოდნენი, პრესისა და სცენის ცნობილი ნარმომადგენლები. მსურველთა დიდი რაოდენობის გამო, გამოცდები ორ კვირას გრძელდებოდა. სწავლების ვადა იყო ორი წელი. მეცადინეობა დაიწყო 1912 წლის 27 ოქტომბერს. მეცადინეობები ტარდებოდა შემდეგ საგნებში: საქართველოს ისტორია — პედაგოგი სერგო გორგაძე, ქართული ენა და მისი წარმოშობის საფუძვლები — სარგის კაკაბაძე, საქართველოს ლიტერატურა და პოეზია — მიხეილ წულუკიძე, სახვითი ხელოვნების ისტორია და ხატვა — იაკობ ნიკოლაძე, რუსული ლიტერატურა და მისი მოკლე ისტორია — დუბროვსკი. პლასტიკურობასა და ქორეოგრაფიას ასწავლიდა

პოლონეთის ოპერის ყოფილი ბალეტმეისტერი ოვერლო, მსახიობის ოსტატობასა და თეატრის ისტორიას — ლადო ალექსი-მესხიშვილი, ქართულ ცეკვას — ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, საკურსო-სადიპლომო სპექტაკლებზე მუშაობდა ვალერიან გუნია. სასწავლო პროგრამა შედგენილი იყო ვასო აბაშიძისა და ვალერიან გუნიას მიერ. იმ პერიოდის კულტურული ცხოვრების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენად ქცეულა დრამატული კურსების მოსწავლეთა მიერ გამართული ცეკვის საღამო. მოსწავლეებს წარმოუდგენიათ ქორეოგრაფიული პანტომიმა „კერპთაყვანისმცემელი“. ქორეოგრაფი — ოვერლო, რეჟისორი — ვ. შალიკაშვილი. სპექტაკლის შემდეგ გამართულ განხილვაში თეატრის მუშაკების გარდა მონაწილეობა მიუღიათ მწერლებს, საზოგადო მოღვაწეებს, პრესის წარმომადგენლებს. ასევე დიდი გამოხმაურება მოჰყოლია მათ საკურსო სპექტაკლს — ილია ჭავჭავაძის „დედა და შვილი“ და სადიპლომოდ წარმოდგენილ ფრანგულ მელიოდრამას „პარიზის ღარიბ-ღატაკი“. ორივე მათგანის დადგმა ვალერიან გუნიას ეკუთვნოდა. სტუდენტების თამაშს ამონებდა სპეციალურად მოწვეული ჟიური, რომლის წევრები იყვნენ — აკაკი წერეთელი, ვაჟა ფშაველა, ვასილ ბარნოვი, გიორგი ლასხიშვილი, ზაქარია ფალიაშვილი, იოსებ გედევანიშვილი, გრიგოლ ყიფშიძე, ნიკო ქართველიშვილი, კოტე მაცაშვილი, ია კარგარეთელი, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ეფემია მესხი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი, ვიქტორ გამყრელიძე, ვალერიან შალიკაშვილი, მიხეილ ქორელი. ჩამონათვალ მოღვაწეთა სახელები თვალნათლივ წარმოაჩენს, თუ რამდენად დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა იმდროინდელი საზოგადოება ახალი თეატრალური კადრების აღზრდის საქმეს. ერთადერთი გამოშვების შემდეგ, 1913 წლის ბოლოს დრამატულმა კურსებმა შეწყვიტა არსებობა.

მსახიობის აღზრდის პრობლემის პრაქტიკული გადაწყვეტისათვის ბრძოლის გზაზე ძალზე მნიშვნელოვანია 1918-1920 წლები — გიორგი ჯაბადარის სტუდიის არსებობის ასევე ხანმოკლე, მაგრამ დიდად ნაყოფიერი პერიოდი. გიორგი ჯაბადარი (1888 - 1938 წ.წ.) — ევროპაში განსწავლული, განათლებული, მაქს რეინჰარდტის თეატრალურ აკადემიაში დაოსტატებული, ანდრე ანტუანის მოწაფე და მის თეატრში ნამუშევარი რეჟისორი, სათეატროხელოვნების შესახებ ორი სახელმძღვანელო ნაშრომის ავტორი და ქართული თეატრის დიდი პატრიოტი — ასეთი წარდგა ქართული საზოგადოების წინაშე. ჯერ კიდევ 1910 წელს ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ გამოქვეყნდა მისი ვრცელი გამოკვლევები: „დიქცია“

და „მიმიკა“. „დიქცია“ თბილისში ცალკე წიგნადაც გამოიცა 1918 წელს. გიორგი ჯაბადარი 1918 წელს პარიზიდან საქართველოში დროებით დაბრუნდა, რათა, როგორც თავად აღნიშნავს, „იმ კაცთა ჟღერის ხანაში“ თავის მშობლიურ კახეთში დაესვენა და კვლავ პარიზში დაბრუნებულიყო. მაგრამ დასვენების ნაცვლად აქტიურ საქმიანობაში მოუწია ჩაბმა. კაპიტალისტთა ჯგუფისა და დრამატული საზოგადოების მიერ იგი სტუდიის დასაარსებლად და ხელმძღვანელად იქნა მიწვეული. გიორგი ჯაბადარის სტუდიაში მოსწავლეთა ჩარიცხვა ორჯერ მოხდა: პირველად — 1918 წლის აპრილში, მეორედ — 1919 წლის იანვარში. გ. ჯაბადარის გადამწყვეტილებით, პირველი ზაფხული სტუდიელებმა მის მშობლიურ საგარეჯოში, მისსავე სახლში გაატარეს, იქ მეცადინეობდნენ. შემოდგომაზე სტუდია თბილისში დაბრუნდა. 1918 წლის 18 და 22 ნოემბერს თავისი პირველი ნამუშევარი აჩვენა საზოგადოებას. წარმოადგინეს ეჟენი ბრიეს „სარწმუნოება“ — სპექტაკლი აღფრთოვანებით მიიღო მაყურებელმა. სტუდიამ გამარჯვებით დაიწყო თავისი არსებობა, მაგრამ თითქმის სტუდიის დაარსებისთანავე შეიკრა პრობლემათა ის წრეც, რომელიც ჯერ დაბრკოლებად, შემდეგ მისი შემქმნელების და ხელმძღვანელის მიმართ ბრალდებად, ბოლოს კი გიორგი ჯაბადარის, ჯერ სტუდიიდან, შემდეგ საქართველოდანაც წასვლის და სტუდიის დახურვის მიზეზად იქცა. დახურვის უმთავრესი მიზეზი ალბათ ის იყო, რომ სტუდიის არსებობა 1918-1920 წ.წ. ჩვენი ქვეყნის ისტორიის უმძიმეს პერიოდს დაემთხვა — მსოფლიო ომით, რევოლუციებითა და სამოქალაქო ომით გამოწვეული სიდუხჭირე, თავისუფლებით გამოწვეული ალტკინება და ოკუპაციის მუდმივი სამირობა, წგრევა, შიმშილი და სასოწარკვეთა... ხანმოკლე არსებობის მიუხედავად, განუსაზღვრელია გიორგი ჯაბადარის მიერ დაარსებული სტუდიის როლი და მნიშვნელობა ქართული სათეატრო განათლების ისტორიისა და მთლიანად ქართული თეატრისათვის.

1920 წელს ქართული დრამატული თეატრის მუდმივ დასში გ. ჯაბადარის სტუდიის მთელი შემადგენლობა ჩარიცხეს — ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ვასაძე, უმანგი ჩხეიძე, მიხეილ გელოვანი, ცაცა ამირეჯიბი, მიხეილ ჭიაურელი, ელენე ციმაკურიძე, ალისა ქიქოძე, გიორგი იმხნელი, შალვა ლამბაძიძე, დიმიტრი მჟავია, მიხეილ ლორთქიფანიძე, გიორგი ნაჩიმიელიძე, დოლო ანთაძე... კოტე მარჯანიშვილმა და ალექსანდრე ახმეტელმა სწორედ ამ მსახიობთა მეშვეობით შეძლეს ქართული, მაგრამ უკვე საბჭოთა პერიოდის თეატრის აღორძინება. 1921 წლიდან საქართველოს ისტორიაში სრულიად ახალი

ერა დაიწყო. 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, მოდერნიზაციის გზაზე დამდგარმა რუსეთის იმპერიამ საკმაოდ სწრაფად მოიცალა თავისუფლების გემონაგემები საქართველოს ხელახალი დაპყრობისათვის. პატრიოტ ქართველთა დიდი ნინააღმდეგობის მიუხედავად, საქართველო ამჯერად უკვე საბჭოთა რუსეთის მიერ იქნა ოკუპირებული. საქართველოს ხელახალი დაპყრობა და საბჭოთა რესპუბლიკად გამოცხადება ქართველების აქტიური როლის გარეშე არ მომხდარა. წითელი რუსეთის ჯარს ქართველი ბოლშევიკები შემოუძღვნენ საქართველოში. ამით მოგვრილი სიამაყე კარგად ჩანს ფილიპე მახარაძის სიტყვაში, რომლითაც 1921 წლის 13 მარტს მიმართა, ნაძალადევის სახალხო სახლში შეკრებილთ.

ახალი წყობის დამყარებამ, შეიძლება ითქვას, ქართული თეატრის მდგომარეობაც ძირფესვიანად შეცვალა. თეატრზე ზრუნვა მთლიანად სახელმწიფოს ხელში გადავიდა. დღეს, გვინდა თუ არა ამის აღიარება, ფაქტი ერთია, სწორედ ამ წლებში დაუდგა ქართულ თეატრს ოქროს ხანა. ქართულ სათეატრო განათლებაზე ზრუნვაც ასევე საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების თითქმის პირველი დღეებიდანვე დაიწყო. პირველ ცნობას სახელმწიფო დრამატული სკოლების გახსნის თაობაზე თბილისში, ქუთაისში, ბათუმსა და ჭიათურაში რესპუბლიკის სათეატრო განათლების განყოფილების გამგე აკაკი ფალავა

უკვე 1921 წლის სექტემბრის შუა რიცხვებშივე აქვეყნებს. 1921 წლის 30 სექტემბერს კი გაზეთი „კომუნისტი“ მკითხველს აუწყებს, რომ „სახელმწიფო დრამატულ თეატრში მოხდა გამოცდები სახელმწიფო დრამატულ სკოლაში შესასვლელ მოსწავლეთა. ქართულ სექციაში ჩაენერა 20 კაცი, გამოცხადდა 5, მიიღეს 4“... ქართულ თეატრს მრავალი თავდადებული და უანგარო მსახური ჰყავდა. მათ შორის ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა რეჟისორი, თეატრის თეორეტიკოსი, პედაგოგი, სტუდიისა და სათეატრო ინსტიტუტის დამაარსებელი აკაკი ფალავა (1887-1962). აკაკი ფალავას მოსკოვის უნივერსიტეტის ისტორიულ-ფილოლოგიური ფაკულტეტი ჰქონდა დამთავრებული. 1909-1915 წლებში რეჟისორის თანაშემწედ მუშაობდა სამხატვრო თეატრში. 1915 წლიდან მთელი სიცოცხლე, როგორც რეჟისორმა და პედაგოგმა, ქართული თეატრის მსახურებასა და მისთვის პროფესიული კადრების აღზრდის საქმეს მოახმარა. სწორედ აკაკი ფალავა გახდა მთავე საბჭოთა პერიოდის პირველივე წლების საქართველოში სათეატრო სტუდიის ხელახალი დაარსებისა. აკაკი ფალავას სტუდია გაიხსნა 1922 წელს.

სახელმწიფოსგან ხელშეწყობის გარდა, აკაკი ფალავასთვის სტუდიის შექმნა გაუადვილებია იმ დროს თბილისში არსებულ ახალგაზრდა სცენისმოყვარეთა წრეს. წრის წევრს გ. მიქელაძეს აკ. ფალავასთვის უთხოვია ხელმძღვანელობა, რაზეც აკ. ფალავა დათანხმებულია და პირველები სწორედ ეს ახალგაზრდები ჩაურიცხავს დრამატულ სტუდიაში. სტუდიის დაარსების შესახებ ოფიციალური ცნობა 1922 წლის 5 აპრილს გამოქვეყნდა გაზეთში „კომუნისტი“ — „განათლების კომისარის ნებართვით, ქ. თბილისში დაარსდა დრამატული სტუდია აკაკი ფალავას ხელმძღვანელობით. სტუდიის პროგრამაში შედის: 1) მოკლე ანატომია და ფიზიოლოგია, რათა მომავალმა მსახიობმა იცოდეს აგებულება და მთავარი ფუნქციები ადამიანის სხეულისა, 2) ხმის დაყენება, 3) მხატვრული მეტყველება (დიქცია და დეკლამაცია), 4) პლასტიკა და ცეკვა, 5) გიმნასტიკა, 6) ფარიკაობა, 7) ფსიქოლოგია სასცენო თეორიასა და შემოქმედებასთან დაკავშირებული, 8) სასცენო ელემენტების დამუშავება, 9) იმპროვიზაცია და მიმოდრამა, 10) თეატრის, როგორც სასცენო შემოქმედების ისტორია, 11) გრიმი, 12) ტანისამოსის ისტორია, 13) ლიტერატურისა და დრამის ისტორია, 14) ხელოვნების ისტორია, 15) ესთეტიკა, 16) სიმღერა, 17) ნაწყვეტები, სცენებისა და პიესების დამზადება. თანდათან შემოღებული იქნება ყველა საგანთა სწავლება, რაც დამოკიდებულია სტუდენტთა მატერიალურ საშუალებ-



აკაკი სორავა

ბაზე, რადგან ის მცირე სწავლის ფული (ასი ათასი მანეთი თვეში), რასაც სტუდიელები იხდიან, ყველა ხარჯებს, რასაკვირველია, ვერ დაფარავს... სტუდიას ხელმძღვანელობს სტუდიელთაგან არჩეული საბჭოს დახმარებით — რეჟისორი აკაკი ფალავა.“ მისაღები გამოცდების ჩატარებისა და მეცადინეობის დაწყების შესახებაც იგივე გაზეთის მეშვეობით, 1922 წლის 5 ოქტომბერს ეუნყა საზოგადოებას:

„აკაკი ფალავას ხელმძღვანელობით არსებულ სტუდიაში პირველი მისაღები გამოცდები ჩატარდა 1922 წლის 1 ოქტომბერს, კვირას, დილის 10 საათზე რუსთაველის თეატრში. კომისიაში შედიოდნენ რეჟისორები: კოტე მარჯანიშვილი, მიხეილ ქორელი, ალექსანდრე ახმეტელი, აკაკი ფალავა... ესწრებოდნენ ხელოვნებისა და პრესის წარმომადგენლები. სტუდიაში ჩარიცხვის მსურველს გამოცდისათვის ზეპირად უნდა სცოდნოდა იგავ-არაკი, ლექსი და ნაწყვეტი პროზაული ნაწარმოებიდან. ნებადართული იყო მონოლოგის წაკითხვა. 40 მთხოვნელიდან 18 იქნა მიღებული, 7 თავისთავად მსმენელად ჩაირიცხა. რუსულ სექციაში 45 მსურველიდან 1 კურსზე მიიღეს 31, მეორეზე — 7. სტუდიას დაეთმო რუსთაველის თეატრის სარკეებიანი დარბაზი და მისი მიმდებარე ორი ოთახი. აქ სცენაც იყო და პარტერიც. სტუდია საზეიმოდ გაიხსნა და მეცადინეობა დაიწყო 3 ოქტომბერს. სტუდიის საზეიმო გახსნას ესწრებოდნენ კულტურული დაწესებულებებისა და ხელოვნების წარმომადგენელი. აკაკი ფალავამ მოკლე სიტყვით გახსნა ზეიმი, რის შემდეგ მისასალმებელი სიტყვები წარმოთქვეს: კ. მარჯანიშვილმა, მ. ქორელმა, ალ. ახმეტელმა, გ. ტაბიძემ, კ. გამსახურდიამ და სხვ. სტუდიის საზეიმოდ გახსნის შემდეგ გაიმართა პიკნიკი, რის დროსაც სტუდელებმა წაიკითხეს ლექსები და მონოლოგები... ბოლოს სტუდელების სახელით დამსწრე საზოგადოებას მიმართა სტუდიელმა აკაკი ხორავამ“. არსებობის პირველ თვეებში სტუდიას მატერიალურად ძალიან უჭირდა. იმდროინდელი ასი ათასი მანეთი, რასაც სტუდიელები სწავლის საფასურად იხდიდნენ, მეტად მცირე იყო ხარჯების დასაფარავად. საარსებო ბიუჯეტის შესავსებად აკაკი ფალავა სხვადასხვა საშუალებას მიმართავდა: ლატარიის გათამაშებას, საქველმოქმედო საღამოებს და სხვ. მსგავს ღონისძიებათა შესახებ აკაკი ფალავას ბიოგრაფია გვამცნობს: „საქველმოქმედო საღამოს მხატვრულ ხელმძღვანელებად მონაწილე იყვნენ კ. მარჯანიშვილი და ა. ახმეტელი. მწერლობა და ინტელიგენცია პრაქტიკულ მონაწილეობას ღებულობდა ამ საღამოში: მომსახურეობა, დეკლამაცია ლექსებისა, სცენები, ატრაქციონი... მონაწილეობდნენ ი. გრიშაშვილი,

გ. ტაბიძე... საღამოს დიდძალი ხალხი დაესწრო, შემოსავალიც დიდი იყო. მთელი ეს შემოსავალი სტუდიას მოხმარდა. სტუდიის არსებობისათვის აკ. ფალავამ მეორე წყაროც გამოიხაზა. ფინსახკომის ნებართვით და კონტროლით მან მოაწყო საჯარო ლატარია. ბილეთები რკინიგზის საღაროების მეშვეობით ვრცელდებოდა. შეგროვდა საგრძნობი თანხა, რომელიც მთლიანად სტუდიას მოხმარდა.“... (რ. ქორქია, აკაკი ფალავა, 1960, გვ. 82-84). სტუდიის მატერიალური მდგომარეობა შედარებით გამოსწორდა მისთვის სახელმწიფო სტატუსის მინიჭების შემდეგ. რამაც, თავის მხრივ, დააჩქარა და განაპირობა კიდევ სტუდიის ინსტიტუტად გადაკეთება. ამ გარდაქმნაში, მნიშვნელოვანი წვლილი სტუდიელთა საჯარო გამოცდებმაც შეიტანეს. პრესამ შემოგვინახა ცნობა, 1923 წლის 4 ივნისს ჩატარებული ერთი ასეთი საჯარო გამოცდის შესახებ. სტუდიელთა მიერ წაკითხულ ლექსებს, მონოლოგებს, გათამაშებულ სცენებსა და პლასტიკურ ნომრებს იმდენად კარგი შთაბეჭდილება მოუხდენია საზოგადოებაზე და მთავრობის წარმომადგენლებზე, რომ სახალხო კომისარტა საბჭოს სტუდიისათვის დამატებით 250 მილიონი მანეთის გადაცემა გადაუწყვეტია. („კომუნისტი“, 1923, 19 ივნისი).

1923 წლის 10 ოქტომბერს საქართველოს სახალხო კომისარტა საბჭომ დაადგინა, რომ: „დაარსებულ იქნას ქ. თბილისში სასცენო ხელოვნების უმაღლესი სკოლა — სათეატრო ინსტიტუტი, შემდეგი განყოფილებებით: 1) დრამატული სტუდია, 2) საოპერო სტუდია, 3) საოპერო გუნდის კლასი, 4) დრამატული სკოლა და 5) პლასტიკის დართმული გიმნასტიკის კლასი. აღნიშნულ ინსტიტუტში ამთავითვე ჩაირიცხებიან აკაკი ფალავას სტუდიის და სკოლის მსმენელი. ახლად შემოსულთა გამოცდა დაიწყო გუშინ, 20 ოქტომბერს. სათეატრო ინსტიტუტის ხელმძღვანელად მონაწილე რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი, ხოლო დირექტორად — აკაკი ფალავა. სათეატრო ინსტიტუტის მასწავლებლებად მონაწილე არიან: პროფ. ივ. ჯავახიშვილი, ალ. ნათიშვილი, გ. ჩუბინაშვილი, აკ. შანიძე, დიმ. უზნაძე, დრამატ. ნ. შიუკაშვილი“. (გ. „ორიონი“, 1923, 21 ოქტომბერი). ამავე თარიღზე მიუთითებს აგრეთვე, იმ დროს უკვე სახელმწიფო სათეატრო ინსტიტუტის დირექტორი (რექტორი) აკაკი ფალავაც 1923 წლის 9 დეკემბერს ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ გამოქვეყნებულ ინტერვიუში — „ჩემს მიერ შექმნილი დრამატული სტუდია, ამაჟამად, თანახმად საქართველოს სახალხო კომისარტა საბჭოს 10 ოქტომბრის დადგენილებისა, გადაკეთდა სახელმწიფო სათეატრო ინსტიტუტად. მთელი შემადგენლობა ჩემი სტუდენტებისა დაე-

დვა საფუძვლად დღევანდელს ინსტიტუტის შემადგენლობას. წელს მივიღეთ მხოლოდ 16 ახალი მსმენელი ქალი და ვაჟი. მუშაობა ინტენსიურად სწარმოებს, საღამოობით 5-8-მდე მეცადინეობა სასწავლო საგნებში, 8 სთ-დან რეპეტიციები. ვამზადებთ: კ. მარჯანიშვილი პირველ ქართულ პანტომიმას თ. ვახვახიშვილის „მზეთა-მზე“ პლასტიკის მასწავლებელ ვ. ჟღენტის დახმარებით. მე — ტოლერის პიესას „ადამიანი თუ მასსა?!“ ეს უკანასკნელი თითქმის მზადაა, მხოლოდ უსახსრობა გვიშლის ხელს ეს პიესა საჯაროდ გამოვიტანოთ... ..მთელს ჩვენს საქმეს დიდი თანაგრძნობით მოეკიდა ყველა: მთავრობის წრეები, პარტიული და პროფესიული ორგანიზაციები, მთელი ქართველი საზოგადოება. ჩვენი მეცნიერნი, რომელნიც ძალზე დატვირთულნი არიან მუშაობით, თავს ძალას ატანენ, მოდიან ჩვენთან და საღამოობით კითხულობენ ლექციებს...“ (ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1923, 1.). პრესის ფურცლებმა შემოგვინახა ცნობა იმის შესახებაც, ვინ ასწავლიდა ამა თუ იმ საგანს სათეატრო ინსტიტუტში: „მასწავლებლად მონვეულნი არიან: თავისუფალი ხელოვანი კონსტ. დავითაშვილი (მეტყველების ტექნიკა და სიმღერა), სახელმწიფო აკადემიური თეატრების მმართველი და რეჟისორი ალ. წუნუნავა (პრაქტიკული სასცენო მუშაობა), სახელმწიფო დრამის რეჟისორები: ალ. ახმეტელი (იგივე და იმპროვიზაცია და მიმოდრამა), მიხ. ქორელი (იგივე და თეატრისა და სასცენო შემოქმედებათა ისტორია),



აკაკი ფალავა

აკაკი ფალავა (იგივე, სასცენო თეორიასა და პრაქტიკასთან დაკავშირებული ძირითადი სასცენო ელემენტების დამუშავება), სახელმწ. უნივერსიტეტის პროფ. დიმიტრი უზნაძე (ფსიქოლოგია), სახელმწ. კომიტ. თავმჯ-რე გრიგოლ რობაქიძე (ესთეტიკა), ფილოსოფიის დოქტორი კონსტანტინე გამსახურდია — ლიტერატურისა და დრამის ისტორია, თავისუფალი ხელოვ. ვენდეროვიჩი-ჟღენტისა (პლასტიკა და რიტმული გიმნასტიკა), საბალეტო სკოლის გამგე პერინი (ცეკვა) პროფ. გრინევსკი, სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი პროფ. ივანე ჯავახიშვილი (ქართული ხელოვნებისა და ქართული ტანისამოსის ისტორია), სახელმწ. უნივ. პროფ. ნათიშვილი (ანატომია, ფიზიოლოგია და ყელის ჰიგიენა). ცნობილი ფარიკაობის მცოდნე დიდებულები (ფარიკაობა), სამხატვრო აკადემიის რექტორი პროფ. გიორგი ჩუბინიშვილი (ხელოვნებათა ისტორიისათვის), რუსული დრამის მსახიობი კრუჩინინი (გრიმისათვის). სტუდიაში არსებობს ცალკე სარეჟისორო კლასი, რეჟ. კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით. სახალხო განათლების განყოფილებაში მიიღო 5 მილიარდი მასწავლებლებისადმი დავალიანების დასაფარავად...“ („ლომისი“, 1923, 17 სექტემბერი).

სათეატრო ინსტიტუტში სწავლების ვადა 2 წელი იყო. გარდა სასწავლო პროცესისა, სათეატრო ინსტიტუტში მნიშვნელოვანი კვლევითი სამუშაოებიც მიმდინარეობდა. აქ მომზადდა და 1926 წელს გამოიცა ნიკოლოზ შიუკაშვილის შესანიშნავი სახელმძღვანელო — „დიქცია და მხატვრული მეტყველება“. ინსტიტუტში განხორციელებული სპექტაკლებიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმული პირველი ქართული პანტომიმა, თ. ვახვახიშვილის „მზეთა-მზე“. XX საუკუნის 20-იან წლებში შექმნილმა სათეატრო ინსტიტუტმა მრავალი დიდი მსახიობი, რეჟისორი და თეატრალური მოღვაწე აღუზარდა ქართულ თეატრს. ესენი იყვნენ: აკაკი ხორავა, ვასო გოძიაშვილი, სესილია თაყაიშვილი, თამარ წულუკიძე, პიერ კობახიძე, სერგო ზაქარიაძე, ელგუჯა ლორთქიფანიძე, ემანუელ აფხაიძე, გოგუცა კუპრაშვილი, გიორგი საღარაძე, მერი დავითაშვილი, მალიკო მრეველიშვილი, სერგო ჭელიძე, დოდო ანთაძე, ნიკოლოზ შენგელაია, შოთა მანაგაძე, გიორგი მიქელაძე, პოკო მურულულია, თამარ თვალთაშვილი, სტიფანე ჯაფარიძე, ნინო მესხიშვილი, ხათუნა ჭიჭინაძე, კატუშა კედი, ბიძინა წულაძე, მაკა ჯოხაძე, და სხვ. სამწუხაროდ, ძალზე ხანმოკლე აღმოჩნდა მისი არსებობის პერიოდი. 1926 წელს სათეატრო ინსტიტუტი დაიხურა. ქართული თეატრი პროფესიული კადრების მომზადების კვლავ სტუდიური აღზრდის ნაცად გზას

დაუბრუნდა. თუმცა, არა დიდი ხნით...

საქართველოში სათეატრო ინსტიტუტის დაარსების თარიღად დიდი ხნის განმავლობაში მიჩნეული იყო 1939 წელი ანუ ის დრო, როდესაც ქართული თეატრის მოღვაწეთა მრავალწლიანი ბრძოლისა და აკაკი ხორავას დიდი ავტორიტეტის წყალობით ხელახლა აღდგა საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი. პირველი თეატრმცოდნე, რომელმაც ამ საკითხის უმართებულობას მიაქცია ყურადღება და სამართლიანობა აღადგინა, ქართული თეატრის ისტორიის მკვლევარი, პროფესორი ვასილ კიკნაძე გახლდათ. პირველად მის მიერ იქნა გამოქვეყნებული 20-იანი წლების პრესაში უხვად შემონახული დოკუმენტური მასალები საქართველოში 1923-1926 წ.წ. არსებული სათეატრო ინსტიტუტის შესახებ. ცხადია, შეუძლებელია სათეატრო ინსტიტუტის არსებობის ფაქტი არ სცოდნოდათ 1939 წელს აღდგენილ ინსტიტუტში მოღვაწე თეატრალებს. თავად ფალავას რომ თავი დავანებოთ, აკაკი ხორავასა და სასცენო მეტყველების გამოჩენილ პედაგოგს, პროფესორ მალიკო მრევლიშვილს პირადად ჰქონდათ დამთავრებული 1923 წელს დაარსებული სათეატრო ინსტიტუტი!.. პროფ. ვასილ კიკნაძე ამ „კოლექტიურ გულმავიწყობას“ პოლიტიკური კონიუნქტურით ხსნის — „ინსტიტუტის სათავეების მიჩქმალვა შედეგი იყო პოლიტიკური კონიუნქტურისა. საქმე იმაშია, რომ ინსტიტუტი აკაკი ფალავას სტუდიის საფუძველზე შეიქმნა... ისტორიის ფალსიფიკაცია იდეოლოგიური ზენოლის გამო მოხდა. აკ. ფალავა „ფედერალისტი“ გახლდათ და როგორც ანტიპარტიული მუშაკი, იზოლირებული რომ არ იყო, იმისიც მაღლიერი უნდა ყოფილიყო. მის სახელს ჩრდილივით თან სდევდა მისი პარტიული წარსული“... (ვ. კიკნაძე, დიდი გზის სათავე, გაზეთი „თეატრი და კინო“, 1995, 10 ივნისი). ნაწილობრივ, შეიძლება ეს მართლაც ასე იყო, მაგრამ 1969 წელს, როცა თეატრალური ინსტიტუტის დაარსებიდან 30 წლის იუბილე იზეიმეს, აღარც „ფედერალისტი“ აკაკი ფალავა იყო ცოცხალი და საბჭოთა რეჟიმის წნეხიც საკმაოდ შერბილებული გახლდათ. ქართული თეატრის ისტორიის საკითხებში, დღეს, შეუძლებელია ვინმე ისე ზედმინუნით ერკვეოდეს, როგორც პროფ. ვასილ კიკნაძე. „ქართული დრამატული თეატრის ისტორიის“ ავტორმა, ძალიან კარგად იცის, რომ აკაკი ფალავასთვის „ფედერალისტობას“ მაშინაც კი არ შეუქმნია დაბრკოლება, როდესაც საბჭოთა ხელისუფლება ახლად დამყარებული იყო — 1922 წელს ხელისუფლებამ მას სტუდიის ხელმძღვანელობა, ხოლო 1923 წელს კი ინსტიტუტის დირექტორობა ანდო. საბჭოთა მთავრობის მიერვე იქნა დანიშნული სასწავლო-სამეცნიერო დარგის

პრორექტორად, 1939 წელს აღდგენილ თეატრალურ ინსტიტუტშიც. ბატონი ვასო, არცთუ მაინცდამაინც დამაჯერებლად, მაგრამ დიდი ტაქტით ცდილობს გვერდი აუაროს იმ რეალურ მიზეზებს, რის გამოც ამდენი ადამიანი დუმდა. დუმილით კი ყველა შეგნებულად დუმდა. უპირველესი მოწმე აკაკი ფალავა ალბათ, იმიტომ რომ მისთვის მთავარი თეატრალური ინსტიტუტის არსებობა იყო და არა საკუთარი პიონერობა. ნიშანდობლივია, რომ ეს დიდი მოღვაწე, უშუალოდ მის მიერ დაარსებული სტუდიიდან შექმნილ სათეატრო ინსტიტუტშიც კი არ ცდილა პირველკაცობას. სათეატრო ინსტიტუტის ხელმძღვანელებად იმ დროსაც გამორჩეული ავტორიტეტი კოტე მარჯანიშვილი იქნა სახელდებული, ხოლო თავად დირექტორის ორგანიზაციულადმინისტრაციული თანამდებობა დაიკავა. ეტყობა, აკაკი ფალავას მიაჩნდა და არცთუ უსაფუძვლოდ, რომ მეოცე საუკუნის ოციანი წლების დასაწყისში კოტე მარჯანიშვილის დიდ სახელსა და მხრებს შეეძლო ეზიდა სათეატრო განათლების თაობათა ნაოცნებარი კერის ტვირთი. და ამავე მოსაზრებით ხელმძღვანელობდა ალბათ, მე-20 საუკუნის 30-იანი წლების მიწურულსაც, როცა აკაკი ხორავას მითოსური დიდება უნდა ქცეულიყო იმ გარანტიად, თეატრალური ინსტიტუტის აღდგენასა და არსებობას რომ უზრუნველყოფდა. რაც შეეხება სხვებს — თუ თავად აკაკი ფალავა არ აპროტესტებდა, დანარჩენი მოწმე-მონაწილენი რატომღა ამოიღებდნენ ხმას?!. მით უფრო მაშინ, როცა ზედმეტის კი არა, სულ უბრალო ინიციატივის გამოვლინებაც სიცოცხლის ფასად უჯდებოდათ ადამიანებს. გარკვეულ როლს ალბათ, პირველობისკენ ადამიანთა მანკიერი მიდრეკილებაც ასრულებდა. მიდრეკილება იმისაკენ, რომ ყველაფერი სწორედ აქ, დღეს და მისგან იწყება. თუმცა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ, ამაში ყველაზე ნაკლებ ბრალეული თავად აკაკი ხორავა იქნებოდა. ვასილ კიკნაძე, თითქმის 40 წლის მანძილზე თავად გახლდათ თეატრალური ინსტიტუტის ერთ-ერთი თავკაცი და ძალიან კარგად მოეხსენება, რა ძნელია იმ ადამიანების მოგერიება, რომელთაც მაღლა მდგომის განდიდებით, საკუთარი კეთილდღეობის უზრუნველყოფა განუზრახავთ. აკაკი ხორავას, ყველა ერთად და ცალცალკე, ეტყობა, იმდენს შესძახოდნენ, რომ სათეატრო ინსტიტუტის პირველი დამაარსებელი სწორედ ის იყო, მერე ყველასთვის ძნელი გახდა ამ გამონაგონის უარყოფა. ამასაც გულისხმობდა ალბათ, პროფ. ვასილ კიკნაძე თავისი წერილში ინერციულობის ხსენებისას — „ინერციულობასთან ერთად დიდი როლი შეასრულა იმანაც, რომ... და შემდეგ სტრუქტურაზე გადადის“... აქაც კვლავ ტაქტით და

რიდით უვლის სახიფათო რიფებს გვერდს... არ არის გამორიცხული, რომ, გარკვეულ როლს, ქართველთა მამა-პაპური დაუდევრობაც ასრულებდა — დიდი ამბავი, სულ რაღაც სამი წელი?!. შეუძახეს თავს და მერე სულაც მიივიწყეს მისი არსებობა. ეს მოსაზრება მით უფრო სარწმუნოდ მეჩვენება, რომ მსგავსი მფლანგველური დამოკიდებულება საკუთარი ისტორიისადმი ჩვენში ლამის ყოველ ნაბიჯზე გვხვდება. ქართველები ოდითგანვე ბიბლიის მცნებათა მიმდევარი ხალხია და ეტყობა, არც დაფიქრებულან ისე გადმოიტანეს ყოველდღიურ ყოფაში ფსალმუნისეული „...ათასი წელი შენს თვალში, ვითარცა გუშინდელ დღე“... და თავადაც ღვთის თვალთ დაიწყეს ამ წუთისოფლის მოვლენათა ათვლა!. მარადისობასთან დამოკიდებულების ამ საწყაოთი კი მართლაც არაფერია ის თექვსმეტი წელი, 1923-სა და 1939 შორის რომ არსებობდა!.. 1993 წელს, პროფ. ვასილ კიკნაძის დამსახურებით აღდგა ისტორიული სამართლიან-

ობა და საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურმა ინსტიტუტმა, უფრო ზუსტად, 1992 წლიდან — საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტმა არსებობის 70 წელი აღნიშნა. 2002 წლის 31 დეკემბრის პრეზიდენტის ბრძანებულებით: საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი ინსტიტუტი ამავე სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი გახდა.

2013 წელს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს არსებობის 90 წელი უსრულდება. ვფიქრობ, ამჯერადაც ღირსეულად აღინიშნება ას წელს მიტანებული სათეატრო განათლების უმაღლესი კერის იუბილე — იმ კერისა, რომლის დაარსებისთვის მრავალი წელი იბრძოდნენ ერის საუკეთესო შვილები.

„მსოფლიოს ხალხები – ერთად“

მარინა ცხომელიძე

1989-90 წლების მუსიკალური ცხოვრების მოვლენად იქცა საქართველოს ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრის შექმნა საქართველოს დამსახურებული მოღვაწის, ავთანდილ მამაცაშვილის ინიციატივით.

კონსერვატორიის დამთავრებიდან 10 წლის შემდეგ, რასაც წინ უძღოდა მუშაობა საგუნდო კოლექტივთან, პუშკინის პედაგოგიური ინსტიტუტისა და უცხო ენათა ინსტიტუტის ორკესტრებთან, თბილისის ვასო აბაშიძის სახელობისა და ლოდის მუსიკალურ თეატრებში, კიევისა და ქუთაისის საოპერო თეატრებში მუშაობა დირიჟორად, ხოლო 1984 წლიდან თბილისის ოპერისა და ბალეტის მთავარ დირიჟორად, ავთანდილ მამაცაშვილი ბრუნდება კონსერვატორიაში პედაგოგად, რათა არა მარტო გადასცეს ცოდნა და გამოცდილება ახალგაზრდა მუსიკოსებს, არამედ განახორციელოს დიდი ხნის ოცნება – შექმნას ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრი.

თბილისში იმხანად ფუნქციონირებდა სამი ორკესტრი. ისინი საჭიროებდნენ ახალგაზრდა კვალიფიციური შემსრულებლებით შევსებას და ბატონი ავთანდილის მიზანიც სწორედ ის იყო, რომ მოემზადებინა მუსიკალური კადრები ამ სიმფონიური ორკესტრებისათვის, აქედან გამომდინარე საშემსრულებლო ოსტატობა და გამოემუშავებინა მათთვის ის აუცილებელი ჩვევები, რომლებიც საჭიროა „ზრდასრულ“ ორკესტრში. ეს კი საორკესტრო ფაკულტეტის სტუდენტებს საშუალებას აძლევდა, გამოეცადათ თავიანთი თავი მუშაობაში და კონცერტებზე.

ორკესტრი ჩამოყალიბდა ოთხ თვეში. ბატონი



ცისანა ტატიშვილი,
ავთანდილ მამაცაშვილი

ავთოს მიზანი იყო საინტერესო პროგრამის მომზადება როგორც ორკესტრისთვის, ისე მსმენელისთვის. სტუდენტები აღსავსე იყვნენ ენთუზიაზმით, ახალგაზრდული შემართებით და, რაც მთავარია, მათ ჰქონდათ შემოქმედებითი ზრდის დიდი პოტენციალი. ორკესტრმა პირველივე კონცერტზე მოხიბლა მსმენელი კარგი სამემსრულებლო დონით და სულ მალე დიდი პოპულარობაც მოიხვეჭა. ორკესტრის კონცერტებზე გამოდიოდნენ პიანისტები: ალექსანდრე კორსანტია, ელისო ბოლქვაძე, მომღერალი მაია თომაძე და სხვ.



დაიწყო გასტროლები მოსკოვში, ლენინგრადში, ბალტიისპირეთში, მაგრამ ყველაზე დასამახსოვრებელი და ღირსშესანიშნავი გასტროლები იყო ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ყველაფერი კი დაიწყო იქიდან, რომ უოლტერ ნოვიკმა, („სარი ოპერა კომპანიის“ პრეზიდენტი) „პიპლ თუ პიპლ“-ის (ხალხი – ხალხს) ხელმძღვანელმა, ორკესტრის რეპეტიციაზე დასწრების შემდეგ შესთავაზა ბატონ ავთანდილს ერთობლივი ძალებით დაედგათ „აბესალომ და ეთერი“. ლენინგრადში თეთრი ლამეების ფესტივალს, მოჰყვა ორკესტრის მონვევა იგივე დადგმით ამერიკაში. გამგზავრებამდე ერთგვარი გენერალური რეპეტიცია გაიარა ორკესტრმა „აბესალომ და ეთერის“ საკონცერტო შესრულებით თბილისის ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში. აქ მონაწილეობდნენ ჩვენი გამოჩენილი მომღერლები მაია თომაძე და ალექსანდრე ხომერიკი.

ამერიკაში გასტროლებმა ყველა მოლოდინს გადააჭარბა. აღსანიშნავია ის მოულოდნელი ფაქტიც, რომ ამერიკული გუნდის შესრულებით აულერდა „შენ ხარ ვენახი“. მსმენელი დიდი ოვაციით ხვდებოდა ქართველებს. ზაქარია ფალიაშვილის უკვდავი ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ მელოდიები საქართველოს ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრის და ამერიკელი მომღერლების შესრულებით აულერდა ქართულ ენაზე, ნიშნად მათი დიდი პატივისცემისა ქართული კულტურისა და ქართული ენისადმი. სადირიჟორო პულტთან იდგა ორკესტრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ავთანდილ მამაცაშვილი. „დე, ის დიდი წარმატება, რომელიც თან ახლდა თქვენს გამოსვლას, იყოს კიდევ ერთი ნაბიჯი პროგრამის „მსოფლიო ხალხები – ერთად“ გაუმჯობესების საქმეში და საწინდარი ჩვენს ხალხებს შორის თანამშრომლობისა და მეგობრობისა.“ ეს არის ამერიკული „სარი ოპერას კომპანიის“ პრეზიდენტის, უოლტერ ნოვიკის, გამოგზავნილი სამადლობლო წერილი კულტურის სამინისტროში 1990 წელს.

საქართველოს მუსიკალური ისტორიის განვითარებაში ეს იყო უპრეცედენტო მოვლენა აშშ-ში ზაქარია ფალიაშვილის ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ დადგმისა ქართულ ენაზე და სიმფონიური ორკესტრის პირველი გასტროლი ამ ქვეყანაში. ამ ფაქტს, როგორც კულტურულ და პოლიტიკურ მოვლენას, გამოეხმაურნენ სენატორები: ჯორჯ მიტჩელი, უილიამ ს. ქოენი და კონგრესმენი ოლიმპია ჯ. სნოუ, ხოლო მენის შტატის გუბერნატორმა ჯონ რ. მაკკერნანმა ორკესტრის წევრებს მენის შტატის ქ. სარის საპატიო მოქალაქეობა მიანიჭა.

აქვე უნდა აღინიშნოს დიდი წვლილი ორკესტრის ჩამოყალიბებასა და ამ ერთობლივი პროექტის განხორციელებაში, რომელიც შეიტანა ორკესტრის დირექტორმა იზოლდა ჯავახიშვილმა თავისი დაუშრეტელი ენერგიით, ადმინისტრაციული ნიჭითა და პროფესიონალიზმით.

ასევე წარმატებული იყო გასტროლები ფინეთში მაია თომაძისა და ელისო ბოლქვაძის მონაწილეობით. მაგრამ რამდენიმე წლის შემდეგ, ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების (1990-99 წლებში ქვეყანაში განვითარებული მოვლენების) გამო კოლექტივმა დაიწყო დაშლა. „მე არ შემიძლო ამეკრძალა მათთვის ეძებნათ უკეთესი პირობები შემდგომი შემოქმედებითი განვითარებისთვის.“ ამბობს ბატონი ავთანდილ მამაცაშვილი, მაგრამ გულის სიღრმეში მაინც აქვს იმედი, რომ ახალგაზრდული ორკესტრი ოდესღაც აღორძინდება. მაესტროს კი, წელს 75 წელი უსრულდება, ისევ აქვს ახალგაზრდული შემართება და ენერჯია. „დირიჟორობა, ორკესტრთან მუშაობა მთელი ჩემი ცხოვრებაა. როდესაც დგახარ პულტთან, გრძნობ ორკესტრის სუნთქვას, გეჩვენება, რომ ერწყმი მუსიკის ჰანგებს, ისინი შემოდინან შენში და გადადიხარ ჯადოსნურ სამყაროში – თავს ნეტარების მწვერვალზე გრძნობ. სიძნელეები კი მხოლოდ უმნიშვნელო დაბრკოლებებია შემოქმედებით გზაზე, რომელიც უნდა გადალახო მთლიანად, რომ დატკბე მიღწეულით.“

გამოთხოვება



გურამ სალარაძე

სრულიად საქართველო გამოემშვიდობა თავის უბადლო, ჭეშმარიტად სახალხო, უსაყვარლეს მსახიობს, გურამ სალარაძეს.

რუსთაველის თეატრში გამართულ სამგლოვიარო მიტინგზე არ წყდებოდა ხალხის ნაკადი. დიდი სცენა ვერ იტევდა ჭირისუფლებს, დარბაზი კი იმ წარმოდგენის მნახველებს, რომელიც სცენაზე მიმდინარეობდა — დიდ მონიტორზე უჩვენებდნენ ეპიზოდებს სპექტაკლებიდან თუ კინოფილმებიდან გურამ სალარაძის მონაწილეობით, ისმოდა ქართული პოეზიის მარგალიტები მისი განუმეორებელი შესრულებით.

სამგლოვიარო მიტინგზე, რომელიც რუსთაველის თეატრის მმართველმა **ზაალ ჩიქოვასამ** გახსნა, პირველი სიტყვა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, **გიორგი ძაპთარაძემ** წარმოთქვა:

— გლოვობს საქართველო! გლოვობს ქართული თეატრი, ქართული მწერლობა, გლოვობენ გურამ სალარაძის მონაფეხები — უკანასკნელ გზაზე ვაცილებთ ადამიანს, რომელიც მიდის ჩვენგან, როგორც მაგალითი უბოროტო გულისა! მან თავისი თაობის უკანასკნელი ფურცელი გადაშალა, უკანასკნელ გზაზე გააცილა თავისი მეგობრები და ყველას თავისი გულის ნაწილი გააყოლა თან, ახლა კი თავადაც მათ გზას გაუყვას!..

ბ-ნო გურამ! შეხედეთ ამ ხალხს, ამ მრავალრიცხოვან საზოგადოებას! თქვენ ბედნიერი მიდის-ართ ამ ქვეყნიდან. მსუბუქი იყოს თქვენთვის მშობლიური მიწა!

რუსთაველის თეატრის მმართველმა ნაიკითხა სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის, **ილია II**-ის წერილი.

ღვანულმოსილ მსახიობს გამოსათხოვარი სიტყვით მიმართა საქართველოს პრემიერ-მინისტრმა.

ბიძინა ივანიშვილი: გურამ სალარაძის გარდაცვალება დიდი დანაკლისია ქართული საზოგადოებისათვის, ქართული თეატრისათვის. მინდა სამძიმარი ვუთხრა მის ოჯახს, ქართველ მსახიობთა იმ თაობის წარმომადგენლებს, რომლებმაც მთელი ეპოქა შექმნეს ქართულ თეატრში.

გურამ სალარაძე 50 წელი იდგა რუსთაველის თეატრის სცენაზე და ქმნიდა დაუვინყარ სცენურ სახეებს. განსაკუთრებული ხიბლი და ჰარმონია შესძინა ქართულ ლექსს მისმა უბადლო შესრულებ-

ბამ.

მინდა მივუსამძიმრო სრულიად საქართველოს!

ნანა ფარუაშვილი: ამბობენ, თაობა მიდის, თაობა მოდის. ეს ასეა და კანონზომიერია, მაგრამ რთულად შესაგუებელია იმ ადამიანებისათვის, რომლებიც ათეულობით წლების მანძილზე იყვნენ მეგობრები, კოლეგები. ამბობენ, შეუცვლელი არ არსებობენო. ბ-ნი გურამი შეუცვლელია. ის რუსთაველის თეატრის სახეა. ვფიქრობ, იმიტომ დაუავადდა გული, რომ ასეთი ძლიერი ვნებით, შფოთით, მრისხანებით, ტკივილით კითხულობდა ქართულ პოეზიას და კიდევ უფრო მეტად გვაყვარებდა მას.

ბ-ნი გურამის პოეტური წარმოსახვა საუკუნეებს გაუძლებს. ბედნიერია, რადგან ქართველმა ერმა ის კიდევ ერთხელ დააფასა.

პაატა ბურჭულაძე: მაქვს პატივი, გავიხსენო ბ-ნი გურამი, როგორც დიდი ქველმოქმედი. ის „იანვანას“ დაარსების პირველივე დღეებიდან ეხმარებოდა ფონდს, დადიოდა დასავლეთ საქართველოში, სამაჩაბლოში და ყველგან ისმოდა მისი განუმეორებელი ქართული სიტყვა. ბ-მა გურამმა კაცურად გაიარა თავისი ცხოვრება.

მარინა კახიანი: ძალიან რთულია ილაპარაკო ბ-ნ გურამზე წარსულ დროში. ჩვენ ეს უნდა ვისწავლოთ. ის იყო წარსული თაობის ჭეშმარიტი რაინდი. მაღლობა ღმერთს, რომ მის გვერდით მომხნდა ჩემი შემოქმედებითი და პირადი ცხოვრების უდიდესი ნაწილის გავლა. ის იყო ჩემი ნამდვილი მეგობარი და უდიდესი ხელოვანი.

ბ-ნო გურამ! გმადლობთ, რომ არსებობდით ჩემს ცხოვრებაში!

მურმან ჯინორია: ბევრი დიდებული მსახიობი გამოდიოდა ამ სცენაზე და ემოციებიც გადმოფრქვეულა მაყურებლისათვის. ვფიქრობ, ამ სცენიდან გურამ სალარაძესთან ერთად ქართული სცენის რომანტიზმი წავიდა. ის დადებითი ემოციებით მუხტავდა მაყურებელს და სპექტაკლიც პოეზიის საღამოსავით მიმდინარეობდა — ქ-ნი ზინა და მე გამოვდიოდით ამ ადგილზე, სადაც ახლა ასვენია, ხელს გადამხვევდა, მაკოცებდა და იწყებდა კითხვას.

ამბობენ, კაცმა ისე უნდა გაიაროს თავისი ცხოვრება, უკან მოხედვის არ შეეშინდესო. ბ-ნ გურამს არასოდეს შეშინებია და სიყვარულით სავსე გულით წავიდა.

რაეო ჩხეიძე: საოცარია გარდაცვალება! ისე შეკრიბავს ადამიანის ფიქრებს, ნახელავს, რაც შეუქმნია მას თავის სიცოცხლეში, რომ გაოცებულს გვტოვებს — გურამი დიდი ხელოვანი იყო, ქართული ლიტერატურისა და პოეზიის დიდი მოყვარული და იშვიათი ნამკითხველი. რუსთაველის თეატრს, რომელსაც აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, სერგო ზაქარიაძე ჰყავდა, ეს არ უნდა უკვირდეს, მაგრამ გურამი გამორჩეული იყო. როცა ის კითხულობდა, თვალს ვერ ვწყვეტიდი მის სახეს, ვუსმენდი მის ინტონაციას, რომელშიც გამოსჭვივდა უდიდესი ენერჯია და უდიდესი სიყვარული.

დღეს მან თავისი უკანასკნელი სიტყვა ისე ჩამოყალიბებულად თქვა, რომ ვფიქრობ, ასე ღირსეულად უნდა წავიდეს ჭეშმარიტი ხელოვანი ამქვეყნიდან!

ჯანსუღ ჩარკვიანი: ტირის მთელი საქართველო, მაგრამ ქართული ტირილი და ქართული სიმღერა ძალიან გვანან ერთმანეთს. გურამ სალარაძე საოცარი პიროვნება და იშვიათი მამულიშვილი იყო. აჩემებული ჰქონდა ლადოს ლექსი: „ცხრა ლახვარი რომ დამარტყან ცხრაჯერ გულში...“ საქართველოს სიყვარულში დაღლილი კაცი იყო.

ღმერთი სიყვარულია, გურამ! მან გიბოძა სახელი „შემოქმედი“. გიყვარდა ჩემი სადღეგრძელო, რითაც დაგემშვიდობები: იმ კაცს გაუმარჯოს, ვინც ჩვენთან იყო, სიცოცხლეს გვიადვილებდა, წავიდა და სიკვდილი გავგვიადვილა!

ლეილა აბაშიძე: სიკვდილს გვიადვილებსო. ასეა მით უფრო, თუკი თანაკურსელი მიდის და თვალცრემლიანს გტოვებს.

ჩემო გურამ! ყველაფერი წარმომედგინა და გამოსათხოვარ სიტყვას თუ მე გეტყობდი, ვერა. უკვდავი მეგონე. მოგტირის სრულიად საქართველო! შენი ხმა დიდხანს გაგვეყვება და შენს აღზრდილ თაობებსაც დაამახსოვრდები, როგორც ზნეკეთილი და დიდებული ადამიანი.

მშვიდობით არა, ნახვამდის!

ჯემალ ლაღანიძე: მე უფრო მაღლობის სათქმელად გამოვედი. პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლეში მისი პიონერი ვიყავი — ის ჩემი ხელმძღვანელი იყო. 60 წელი ერთად ვართ ამ კედლებში, სიცოცხლის ბოლო დღესაც ექვსი საათი მის გვერდით გავატარე.

ბ-ნმა გიორგი სალარაძემ მთელი თავისი ცხოვრება ამ თეატრში განვლო. მას რუსთაველის თეატრის ნამუსი და სინდისი ერქვა. გურამმა გააგრძელა მამამისის გზა და თავისი პირადი და შემოქმედებითი ცხოვრება. მასავით უმნიკლოდ განვლო.

მაღლობას გიხდით მობრძანებისათვის!

მაყურებელმა რუსთაველის თეატრის კიდევ ერთი ვარსკვლავი, გურამ სალარაძე უკანასკნელ გზაზე ხანგრძლივი ტაშით გააცილა.

ნინო მაჭავარიანი

ნათელა ურუშაძე



მანანა და გობი გეგეჭკორებს

კიდევ ერთი შესანიშნავი ქალბატონი ნავიდა ამქვეყნიდან. ის იყო ქართული თეატრის ნამდვილი მოამაგე, დიდებული გოგი გეგეჭკორის თანამეცხედრე და მრავალი ახალგაზრდა ხელოვანის აღმზრდელი და პირადად ჩემი პედაგოგი და მასწავლებელი.

მისი დახვეწილი გემოვნება, უტყუარი ალლო და ქართული თეატრისადმი თავდადება სამუდამოდ დარჩება როგორც პროფესიონალიზმის დიდი მაგალითი.

მისი წიგნები და მონოგრაფიები მომავალ თაობას გადაეცემა როგორც ძვირფასი საგანძური. გემშვიდობებით ქალბატონო ნათელა, ქედს ვიხრი თქვენი პიროვნების წინაშე.

თქვენი გობი ქავთარაძე

P.S მაპატიეთ, რომ უკანასკნელ გზაზე ვერ გაცილებთ. მსუბუქი იყოს თქვენთვის ქართული მიწა.

მშვიდობით, ქალბატონო ნათელა!

როცა ვიხსენებ „ძველ“ თეატრალურ ინსტიტუტს, ასე მგონია საუკუნეების სიღრმეში ვიყურები იმ რომანტიკულ და წარმტაც დროს, როცა იქ პირველად შევდგი ფეხი. მას შემდეგ „სულ რაღაც“ სამოცდაათი წელი გასულა, მაგრამ დღესაც ნათლად ვხედავ ინტიმით და იდუმალებით სავსე აუდიტორიებს, ვხედავ ვესტიბულში მდგარ დიდ სარკეს, სადაც ირეკლებოდნენ გრიმნასმული თუ უგრძობი სტუდენტები, ჩვენი შესანიშნავი, ვიტყოდი, მართლაც განუმეორებელი ლექტორები, განათლებულნი, მუდამ სანიშნოდ ჩაცმულნი და კეთილგანწყობილნი. ამ სარკეს „ახსოვს“ აკაკი ხორავას მონუმენტური ფიგურა და ტანმორჩილი, მუდამ მოძრავი, უნიჭიერესი დოდო ალექსიძე, სულთ ხორცამდე არისტოკრატი რუსუდან მიქელაძე და, ცხადია, ახალი თაობის რჩეულნი: ნათელა ურუშაძე, ნადია შალუტაშვილი, ტატა შაფათაძე.

ეს არის 1949 წელი.

გიორგი გეგეჭკორის ტრიუმფის წელი, როცა მან, რუსთაველის თეატრში, ნიკოლოზ ბარათაშვილის როლის შესრულებით დაიპყრო არა მარტო ამ სახელოვანი თეატრის სცენა, არამედ თბილისელი ქალიშვილების გულებიც. ცხადია, უნიჭიერესი და დახვეწილი მსახიობის ხიბლს ვერც თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები და ახალგაზრდა პედაგოგები გადაურჩნენ.

შემთხვევით არ მიხსენებია აქ გეგეჭკორის ტრიუმფი: პირველი კურსის, პირველივე ლექციიდან, რომელსაც ნათელა ურუშაძე გატაცებით წარმართავდა, უკვე ეტყობოდა, რომ იგი ღრმად იყო გამსჭვალული ბატონი გოგის სიყვარულით. მისი სახელის ხსენებისთანავე ქალბატონი ნათე-

ლას დახვეწილ პროფილს ცელქი ამურის ამბორით გამონვეული სინითლე გადაჰკრავდა ხოლმე და თვალები მზაკვრულად უციმციმებდა.

ამას იმიტომ ვიხსენებ, რომ ქალბატონი ნათელა მახსოვს მისი უბედნიერესი წუთებიდან მოყოლებული იმ დღემდე, ვიდრე იგი, უკანასკნელად მოვიდა, ან უკვე თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში, ცხადია, ხანმოშესული, მაგრამ ძველებურად რაფინირებული, სახეზე ნათელფენილი, სხივოსანი თვალებით და მუდამ მოწესრიგებული. მან, ბოლოს, დაკარგა ფიზიკური ძალა, მაგრამ დროის მსახვრალი ხელი არ შეხებია მის გონებას. მიუხედავად იმისა, რომ ფანტასტიკური მესხიერება ჰქონდა, მაინც მუდამ, ახალგაზრდობიდან მოყოლებული, თან ატარებდა თავის სახელგანთქმულ წიგნაკს, სადაც ყოველი დღე, ყოველი საათი ჰქონდა პუნქტუალურად „განერილი“ (როგორც დღევანდელი მენეჯერი ქალები ამბობენ). მართლაც, საარაკო, ქართველთათვის (მით უმეტეს, ქართველი ქალებისათვის) მთლად უცხო სიზუსტე, პასუხისმგებლობა და თავშეკავება ახასიათებდა, თუმცა, სრულებითაც არ აკლდა მძაფრი ტემპერამენტი და, ხანდახან, სიბრაზის ტალღებიც გადაირბენდნენ ხოლმე მის სახეზე.

მისი ლექციები მის პიროვნულ თვისებებს ამხელდნენ, მისი ყოველი წინადადება იყო ზუსტად ჩამოყალიბებული, მსჯელობა — ნათელი და გასაგები. იგი „დიდი უბრალოებისკენ“ მიისწრაფოდა, რადგან ღრმად იცოდა თეატრი და თეატრალური ხელოვნება და ცდილობდა სტუდენტებამდე სრულყოფილად მიეტანა სათქმელი. მისი უპირატესობა იყო ის, რომ მან თეატრი „მიგნიდან“ იცოდა. აქ არ ვგულისხმობ იმას, რომ „შინ“ ჰყავდა ისეთი მეტრი და მოაზროვნე მსახიობი, როგორც გიორგი გეგეჭკორი იყო. არა! მან სამი წელი ისწავლა სამსახიობო ფაკულტეტზე და მხოლოდ ამის შემდეგ მიაშურა მოსკოვს, სადაც თეატრმცოდნეობის მეცნიერების (და ხელოვნების) შესანიშნავი სკოლა გაიარა. ამიტომაც, მისი რეცენზიები სპექტაკლებზე გამოირჩეოდნენ მსახიობის შემოქმედების ღრმა გაგებითა და ნვდომით. ეს კი ძნელი საქმეა და მხოლოდ გამონაკლის შემთხვევაში ახერხებენ მომდევნო თაობის კრიტიკოსები. მის სხვა მრავალ ღირსებებთან ერთად, აღვნიშნავ, რომ მან ძალიან კარგად იცოდა სახვითი ხელოვნება, განსაკუთრებით თეატრალურ-დეკორატიული მხატვრობა და ესეც ანიჭებდა უპირატესობას თავის კოლეგათა შორის. აქ, არ შემიძლია არ გავიხსენო მისი მეგობრობა ორ დიდ ქალბატონთან: ვერიკო ანჯაფარიძესა და მხატვარ ელენე ახვლედიანთან, რომლებთანაც სიახლოვემ ნათელი კვალი დაატყო მის შემოქმედებას (ორივეს მშვენიერი, ორიგინალური გამოკვლევა მიუძღვნა).

იგი თავისი ბუნებით პედაგოგი-მოძღვარი იყო, მისმა გამოსვლებმა ტელეეკრანზე მრავალს გაუნათა გონება და შეაყვარა თეატრალური ხელოვნება.

პრინციპული იყო, ყველა მოვლენის მიმართ თავისი გამორჩეული, ორიგინალური მიდგომა ჰქონდა, რის გამო არა ერთი უსიამოვნება შემთხვევია, მაგრამ არ მახსოვს არც ერთი ფაქტი იმისა, რომ მას ოდესმე დაეკარგოს წონასწორობა და მოპაექრისათვის შეურაცხყოფა მიეყენებინოს. ამის საბაბი კი მას, სამწუხაროდ, ხშირად ჰქონდა. ამის მიუხედავად, მან ბევრ ავტორიტეტს ფაქიზად გამოუყვანა წირვა (იხ. მისი წიგნი „მთავარი მოწმის ნაამბობი“).

აქ აღარ შევეხები მის დიდად მნიშვნელოვან გამოკვლევებს ქართული თეატრის ისტორიის სივრცეში, მის მშვენიერ მონოგრაფიებს, რადგან ეს ყველაფერი ცნობილია განათლებული საზოგადოებისთვის.

ქალმშვილობაშივე გამოავლინა თავისი მტკიცე ხასიათი და შეუვალობა. იგი რეპრესირებული ოჯახიდან იყო. მოსკოვში სწავლისას, მან შეძლო შეუძლებელი — გაარღვია „გულაგის“ აქამდე გაურღვეველი ჯებირები და თავისი პატიმარი დედის ნახვა შეძლო. ეს, იმ დროს, იყო გაუგონარი სიმამაცე, ხოლო იმდროინდელი ჯალათების თქმით, „გაუგონარი თავხედობა“.

რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა გვეჩვენოს, სწორედ ეს მტკიცე ხასიათი განაპირობებდა მის კომპრომისს, მიტევების ნიჭს. შეეძლო პირველს გაენოდებინა შერიგების ხელი უმადურთათვის. მთელი თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე მხოლოდ ერთს არ შეუწოდო ცოდვა, მაგრამ აქ არ არის ადგილი მისი სახელის ხსენებისათვის.

პირადად მე კი განუზომლად ვარ დავალებული მისგან — რომ არა ქალბატონი ნათელა, მე დღეს არ ვიქნებოდი ის, რაც ვარ! სწორედ მისი დაჟინებული მოთხოვნით დავიცავი საკანდიდატო დისერტაცია და აქ ვაპირებდი კიდევ გაჩერებას. რადგან, გულწრფელად ვამბობ, არ მაინტერესებდა სამეცნიერო ხარისხები თუ ნოდებები. მე კი ვაპირებდი გაჩერებას, მაგრამ ქალბატონი ნათელა არ ჩერდებოდა — ახლა, სადოქტორო დაიცავიო. ასე იშვა ჩემი სადოქტორო დისერტაცია, რომელსაც საფუძვლად დაედო ადრე წიგნად გამოცემული მონოგრაფია „რეჟისორი რობერტ სტურუა“.

ძალიან დაუფიქრებლად სამეცნიერო ხარისხების მიმნიჭებელ კომისიაში ერთობლივი მუშაობისას, მრავალი წლის მანძილზე. მახსოვს რა მკაცრი და მომთხოვნი იყო ჩვენი საკურსო ნამუშევრების განხილვისას. ახლა, კი „სხვა ნათელა“ იყო — უკიდურესად კეთილმოსურნე, კეთილგანწყობილი მომავალი მკვლევარების მიმართ. სამწუხაროდ, ბევრი ვერ ჩასწვდა მისი კეთილშობილების სიღრმეს...

ნოდარ გურაბანიძე

ერთი სიტყვით, დახვეწილი...

ვფიქრობ, ეს ის ქართული სიტყვაა, რომელიც ყველაზე მეტად შეეფერება ნათელა ურუშაძეს, ქალბატონ ნათელას დახვეწილი გარეგნობა, დახვეწილი გემოვნება, დახვეწილი მეტყველება, დახვეწილი მანერები... დახვეწილი ურთიერთობაში, საქციელში, აზროვნებაში...

მან მე საკუთარი თავი მაპოვნინა, უფრო სწორად, საკუთარ თავში დამარწმუნა. „უდიდეს“ ადამიანებთან, იმ პერიოდში „ძლიერთა ამა ქვეყნისათა“ ბრძოლისთვის მომამზადა, მითხრა, რომ სიმართლე ჩემს მხარეს იყო და მე აუცილებლად გავიმარჯვებდი... გავიმარჯვე კიდეც და მეცნიერების გზას შევუდექი...

მისი ცხოვრება არასდროს ყოფილა „აფიშირებული“, ყოველ შემთხვევაში ჩვენთვის, მისი მონაწილეებისთვის. ყურმოკვრით გვსმენია იმის შესახებ, თუ რამდენი ტკივილი გადაიტანა, რამდენი წინააღმდეგობა დაძლია, რამდენჯერ დასჭირდა ბევრი „პატარა ადამიანის“ წინაშე იმის მტკიცება, რომ ის დიდი მეცნიერი იყო... მაგრამ გასაოცარია და არადროს არც ერთ ჩვენგანს (ყოველ შემთხვევაში მე) არავისზე ცუდი მისგან არ გვსმენია... არც ერთ მის არაკეთილისმსურველზე არ უთქვამს საძრახი სიტყვა... ამამიც დახვეწილი ზომიერების ადამიანი იყო. ყოველთვის მეგონა, რომ ყველას ყველაფერი აპატიო, უფრო სწორად, ყველას გაუგო, მათი ქმედების მოტივს მიუხედავად, დარწმუნდა, რომ ამ ადამიანებს სხვაგვარად ცხოვრება არ შეეძლოთ, რადგან ასეთებად გააჩინა ბუნებამ და გაატარა... არ აჰყვა ინტრიგებს, არ ჩაება შურისმაძიებელთა ქსელში... დახვეწილად აგრძელებდა იმ უდიდეს საქმეს, რომლის მსგავსი ქართულ თეატრალურ მეცნიერებაში ძალიან ცოტას, სულ ერთეულებს თუ გაუკეთებიათ...

გადაუჭარბებლად შემძლია ვთქვა, რომ მთელ რიგ თაობებს თეატრი მხოლოდ ნათელა ურუშაძემ შეაყვარა. სანამ თეატრში ნავიდოდით, შავ-თეთრი ტელევიზორის ეკრანიდან ნათელა ურუშაძეს შევყავდით იმ მართლაც, ჯადოსნურ სამყაროში, რომელსაც თეატრი ჰქვია (ყოველ შემთხვევაში, მაშინ მოზარდებს თეატრი ჯადოსნური სამყარო გვეგონა). სხვისი არ ვიცი, მაგრამ მე მხოლოდ იმიტომ გავხდი თეატრის კრიტიკოსი და იმიტომ გადავწყვიტე თეატრზე ტელეეკრანიდან საუბარი, რომ მიხდოდა ნათელა ურუშაძის გზა გამეგრძელებინა და თეატრი ყველა ოჯახში შემეყვანა... დიდი მადლობა მას სწორედ იმისთვის, რომ პროფესია შემძინა და საქმიანობის მიზანი განმისაზღვრა...

ასე რომ, დიდ ქალბატონს, ნათელა ურუშაძეს ჩემი მუდმივი მადლობა, ჩემი გულწრფელი სიყვარული და განუზომლად დიდი პატივისცემა...

და კიდევ ერთი... მას ასეთივე დახვეწილი მეუღლე ჰყავდა და ამ ორმა უდახვეწილესმა ადამიანმა გასაოცრად დახვეწილი შთამომავლობა დატოვა...

P.S. არ ესიამოვნებოდა ახლა ქალბატონ ნათელას ჩემგან ასეთი სიტყვები... მეტყვოდა: „მოხსენი პათეტიკაშერეული ტონალობა...“ მაგრამ უნდა მაპატიოთ, ქალბატონო ნათელა, რადგან ასე მტკივნეულად, ალბათ, ცოტა ვინმეს გამოვმშვიდობებოვარ...

ბიორგი (გობა) ჩართოლანი

* * *

პირველად რუსთაველზე შევხვდით - თეატრალური უნივერსიტეტის წინ. მაშინ მისაღები გა-მოცდისათვის ვემზადებოდით. მივესალმეთ. სალამზე გვიპასუხა და თბილად გაგვიღიმა...

ბედმა ნამდვილად გაგვიღიმა - მოვხვდით ნათელა ურუშაძესთან. ადამიანთან, რომელმაც არა მარტო გაგვარკვია სათეატრო ხელოვნების რაობაში, არამედ კარგად გვასწავლა, როგორ აერთიანებს თეატრი ადამიანებს, რა ძალა აქვს ხელოვნებას, რომ მას შეუძლია დიდი შთაბეჭდილება მოახდინოს ადამიანზე, აღძრას მასში გარკვეული გრძნობები, აზრები, გარკვეულად განაწყოს ამა თუ იმ ზნეობრივი ღირებულებისადმი და როგორი რთულია ცხოვრება, უამრავი პრობლემით სავსე. ცდილობდა სხვადასხვა კუთხიდან დაგვენახა ეს სირთულეები და სადავო და საკამათო საკითხები სწორად გადაგვენყვიტა.

ჩვენი შეხვედრები, ხუთი წლის განმავლობაში, ძალიან თბილ და მყუდრო გარემოში მიმდინარეობდა. დავედიოდი მასთან სახლში, თაბუკაშვილის ქუჩაზე, რომელიც ჩვენთვის აუდიტორიის მაგივრობას ნევდა. არასოდეს გვქონდა განსაზღვრული დრო. გვესაუბრებოდა დიდხანს, საინტერესოდ. ბრძნული აზრი და სიტყვა ყოველდღიურად უნდა მოისმინოს ადამიანმა. დღევანდელი მობრუნებული ამგვარ სიამოვნებებს. მისი ლექციები ძალიან მსუყე ლუკმა იყო ჩვენითვის. გვანებებოდა. ალბათ იმიტომ, რომ ჩვენი ჯგუფი იყო უკანასკნელი, ვისაც მან უხელმძღვანელა. უყვარდა სიმართლე. არასოდეს საუბრობდა ხმამაღლა. გვესაუბრებოდა როგორც თეატრის წარსულსა და აწმყოზე, ასევე ირგვლივ განვითარებულ მოვლენებზე. უყვარდა ზომიერება ყველაფერ-

ში. ყოველთვის ხვდებოდა, რა გვანტიერესებდა და იძლეოდა ზუსტ მინიშნებებს, რაც გვაძლევდა საშუალებას გვეპოვა ყველაზე ადვილი გზა რთული სიტუაციიდან თავის დასახსნელად.

საოცრად უხაროდა და სიამოვნებდა, როდესაც ვინმე ჩვენზე საქებარ სიტყვას ეტყოდა. ყოველთვის გვქონდა გააზრებული, ვინ იყო ჩვენი ხელმძღვანელი და თითოეული ჩვენგანი განსაკუთრებული სიფრთხილითა და მოწინებით ვეპყრობოდით მის სახელს, ვაკეთებდით მაქსიმუმ ჩვენი შესაძლებლობებისა. ის იყო ჩვენთვის ყველაზე დიდი სახელმძღვანელო ხუთი წლის მანძილზე, რომელიც წინ გვიშლიდა XX საუკუნის ქართული თეატრის ისტორიის ისეთ დეტალებს, რომლებიც არც მანამდე და არც მას შემდეგ არც ერთი წიგნიდან არ ამოგვიკითხავს. ამიერიდან ქალბატონი ნათელას ნაცვლად მისი დაუღალავი შრომით შექმნილი წიგნები გვესაუბრება, რომლებიც, საბედნიეროდ, ასე უხვად დაგვიტოვა.

ცხოვრების გზაზე გვხვდებიან ადამიანები, რომლებიც შენდაუნებურად, გაუაზრებლად ტოვებენ შენში ნაკვალევს და გიცვლიან ცხოვრების გზას. ამას მერე, შეიძლება დიდი ხნის მერე მიხვდეთ, რომ სწორედ იმ კონკრეტული ადამიანის გამოჩენით დაიწყო შენში ახალი ეტაპი, რომელიც მოგწონს, გსიამოვნებს და თანახმა ხარ მთელი ცხოვრება იარო ამ ცვლილებით.

ასეთი იყო ქალბატონი ნათელა!

ამ ყველაფრის დანერა მოგვინია მისი გარდაცვალების შემდეგ და არ გვინდა ნაღვლიანი გამოვიდეს ეს გახსენება, რადგან თვითონ არასდროს გაძლევდა უფლებას ყოფილიყავი ამ მდგომარეობაში. გვინდა მადლობა ვუთხრათ იმ ხუთი წლისთვის, რომელიც მასთან ერთად გავატარეთ, მის საცხოვრებელ სახლში. თუმცა იმ ინტიმურ გარემოში ყოფნა უფრო მეტი იყო, ვიდრე უბრალო ლექცია. ესეც ბედის გამართლებაა, როცა ამხელა რანგის ადამიანი ყველაზე პირადულ სამყაროში ასე ადვილად გიშვებს და არანაირ დაბრკოლებას არ გიქმნის. აქაც თამამდები და ფიქრობ - ასე უნდა ყოფილიყო. ალბათ, სწორედ ასე უნდა ყოფილიყო, რომ უკეთ გავგეგო ის სამყარო, რასაც თეატრი ჰქვია.

დიდი მადლობა ქალბატონ ნათელას იმ დღეებისთვის, როდესაც სულ სხვანაირი ფორმით შეგვიყვანა და მოგვატარა ეს ჯადოსნური სამყარო! გმადლობთ, რომ, ჩვენდა უნებურად, გამოჩნდით და დარჩით ჩვენს ცხოვრებაში.

ვამაყობთ, რომ ამ ადამიანთან ერთად განვლეთ გზა, რომელიც არა მარტო პროფესიაში, არამედ ცხოვრებაში ყოველთვის გამოგვადგება.

ლალი სოსიტაშვილი
ლაშრა ცნოპილაძე
ნინო ხუციშვილი
ნინო მებრაღიძე
გიორგი ნადირაშვილი

ჩვენი მეგობარი და ავტორი

ქალბატონი ნათელა ურუშაძე, გარდა იმისა, რომ იყო დიდებული პედაგოგი, აღმზრდელი, განსაკუთრებული მოვლენა გახლდათ ქართულ თეატრალურ კრიტიკაში.

იგი ჩვენი უახლოესი ავტორი იყო. ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე ხშირად იბეჭდებოდა მისი წერილები. იგი ხშირად თავაზობდა რედაქციას არა მხოლოდ საინტერესო მასალებს, არამედ იდეებსაც, რომ უფრო სრულად წარმოჩენილიყო ქართული თეატრის დიდებულ მოღვაწეთა მიერ განვლილი გზა. მისი ღირსების, პიროვნული კულტურის ერთ-ერთი ნიშანი — პასუხისმგებლობა საკუთარი პროფესიის წინაშე. ჩვენ ვერ გავიხსენებთ შემთხვევას, რომ მას საჭურნალო მასალა მოეტანოს დაგვიანებით — მოჰქონდა ყოველთვის მაშინ, როცა მას ნათქვამი ჰქონდა.

იყო დიდებული ანალიტიკოსი, მეგობარი, ჩვენი ჟურნალის ქომაგი — ჩვენ არასოდეს დაგვაყენებდა მისი გამოსვლა ჟურნალის ასი წლისთავისადმი მიძღვნილ საღამოზე შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში.

გმადლობთ, ქალბატონი ნათელა!

ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებას“ რედაქცია

გარეკანის პირველ გვერდზე:

დედა — მ. თუმანიშვილის სახ. თეატრის
სპექტაკლიდან „პალადა ვეფხისა და მოყმისა“

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

რამაზ ჩხიკვაძის ბიუსტი, რომელიც დიდი
მსახიობის დაბადების დღეს — 28 თებერვალს
გაიხსნა თეატრის, კინოს, მუსიკისა და
ქორეოგრაფიის მუზეუმში

„თეატრი და ცხოვრება“

„THEATRE AND LIFE“

„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

№1, 2013

დამკაბადონებელი
გიორგი მალხასიანი

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ელექტრო ფოსტა: TEATRIDACXOVREBA@GMAIL.COM

ფასი — სახელმეკრულებო

რედაქციის მისამართი: თბილისი 0107, გ. ლეონიძის ქ. №11ა.

ტელ.: 2999096

აიწყო და დაკაბადონდა ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციაში



တၢ်ပံင်တၢ်ခိင်

၉၀

၆၆ ကၢၤခိင်

N°1

2013

ISSN 1987-8974



9771987897006