

თავის
ღმრთე
ღმრთე

3. 2008

სიმღერის



თეატრი და ცხოვრება

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

ნინო მაჭავარიანი

3

2008

მაისი

ივნისი

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

შემოქმედებითი კავშირი — საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმი.....	3
კოტე მარჯანიშვილის სახლ-მუზეუმი ყვარელში.....	4

საეპიკური

ილია თავბერიძე — ეშტონის ბალეტები თბილისში.....	7
მერი გურგენიძე — არარაობასა და უსასრულობას შორის	12
ლელა არაბიძე — პატარა კაცი ბუჭუტა (მიხეილ თუმანიშვილის სახ. კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლის „ჰარალეთი, ჰარალეთი“-ს მიხედვით)	16
მერი გურგენიძე — ბერნარდ შოუ თუ... ?!	18
თინათინ შენგელია — იქ, სადაც სიყვარულია	25
თინათინ ჩიხრაძე — რუსთავის თეატრის საიუბილეო საღამო	28

თეორიის საკითხები

გუბაზ მეგრელიძე — ელენე ახვლედიანის სცენოგრაფია	32
ელენე კუხტა — სათეატრო ანთროპოლოგია, როგორც ეს ეუფენიო ბარბას ესმის (რუსულიდან თარგმნა ლამარა ღონღაძემ).....	35

მმართველის ბრძანა

ინტერვიუ შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მმართველთან ზაალ ჩიქობავასთან (ესაუბრა თინათინ შენგელია).....	39
ინტერვიუ კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მმართველთან ეკა მაზმიშვილთან (ესაუბრა თინათინ შენგელია).....	41
ინტერვიუ მოზარდ მაცურებელთა თეატრის მმართველთან მიხეილ ანთაძესთან (ესაუბრა თინათინ ჩიხრაძე)	42

არქივიანი

ნიკო გვარაძე — ჩემი პირველი რეჟისორი	44
ნათელა ურუშაძე — პირადი არქივის ხიბლი და ძალა (აკაკი დვალისვილის არქივის თაობაზე).....	45

თეორია

სანდრო მრევლიშვილი — მსახიობის ოსტატობის ირგვლივ	52
--	----

მეზარაბი

ნოდარ გურაბანიძე — სამყარო თეატრალის თვალთ	57
--	----

დრამატურგია

მაკა ხარშილაძე — „შერატონ მეტეხი პალასი“	67
ნუგზარ ჯაფარიძე — აქ ჩონგურის სიმებს არ წყვეტენ.....	79

გამოთხოვა

ნოდარ გურაბანიძე — გამოთხოვება გოგი ალექსიძესთან.....	80
დომიტრი ჯაიანი — ჯემალ მონიასას ხსოვნას.....	83

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გაგზავნის კლენუმი

16 ივნისს გაიმართა შემოქმედებითი კავშირი — საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის პლენუმი.

პლენუმი გახსნა საზოგადოების თავმჯდომარემ გ. ლორთქიფანიძემ. მან მიულოცა კავშირის უხუცეს წევრს ქ-ნ ირინა გოცირიძეს დაბადების 90 წლისთავი. სხდომის წევრებმა წუთიერი დუმილით პატივი მიაგეს პრეზიდენტის წევრის, საქართველოს სახ. არტისტის სოფიკო ჭიანჭყაძის და შესანიშნავი რუსი მსახიობის კირილ ლავროვის ხსოვნას.

შესავალ სიტყვაში გ. ლორთქიფანიძემ აღნიშნა, რომ კავშირის ყრილობა აქამდე იმართებოდა 3 წელიწადში ერთხელ. მომავალ ყრილობაზე, რომელიც გაიმართება ოქტომბერში, დადგება საკითხი, რომ ის ჩატარდეს 5 წელიწადში ერთხელ, თუკი ყრილობა ამ მოსაზრებას გაიზიარებს. არსებობდა აზრი, რომ ყველა შემოქმედებითი კავშირი იყო საბჭოთა კავშირის სისტემის გადმონაშთი, ამიტომ გვემუქრებოდა დახურვა, მაგრამ ჩვენ შევძელით კავშირის შენარჩუნება დიდი ძალისხმევის შედეგად და დღეს არანაირი საშიშროება აღარ გველის. შევინარჩუნეთ ასევე დასავლენებული სახლი ბოზოყვათში, სადაც განადგურებული შენობის ადგილზე ავაშენეთ კოტეჯები. შარშან დასასვენებელმა სახლმა პირველი დამსვენებლები მიიღო. ყველას კარგად მოეხსენება, რომ დაიხურა ჟურნალები და მათ შორის „ხელოვნებაც.“ ერთადერთი თეატრალური ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ დაგვრჩა, სადაც აისახება თეატრალური საქართველოს ცხოვრება. ეს ჟურნალი გამოდის 2 თვეში ერთხელ და მასში საკმაოდ მაღალი პროფესიული დონის სტატიები იბეჭდება.

კავშირის მენეჯერმა გ. თევზაძემ დღის წესრიგში დააყენა კავშირის შენობის რეკონსტრუქციის საკითხი და აღნიშნა, რომ თუკი მას დასაპონსორებენ, რისი იმედიც აქვს, დარბაზი, სცენა და მთლიანად, შენობაც სრულ წესრიგში იქნება მოყვანილი. კიშინიოვში შეიქმნა კონფედერაციის ჟურნალი, რომელიც წელიწადში ორჯერ გამოიცემა და გვექნება საშუალება, მონაწილეობა მივიღოთ მის მუშაობაში. ვადაწყდა, რომ ა. ჩხვირის სახელობის ფესტივალის საუკეთესო სპექტაკლები წარმოდგენილი იქნას თბილისშიც, ასევე შეგვიძლია მივიღოთ მონაწილეობა 2010 წლის ა. ჩხვირის საიუბილეო ფესტივალში ჩვენი სპექტაკლებით, რომელთაც მოსკოველი ფესტივალის ორგანიზატორები წინასწარ ნახავენ და შეაფასებენ. რაც შეეხება ქართულ ფესტივალებს, მიზანშეწონილი იქნება, თუ გაკეთდება ჯერ რემონტი კავშირის შენობაში და ამაზე შემდგომ ვიფიქრობთ.

კ. ნინიკაშვილმა გამოთქვა მოსაზრება ყრილობის დელეგატების შერჩევის თაობაზე: ყოველი 10 წერიდან დასახელდეს 1 დელეგატი. ს. მრევლიშვილმა შემოიტანა წინადადება ყრილობის დელეგატთა ახალგაზრდა თაობიდან შერჩევის შესახებ. სხდომაზე სიტყვით გამოვიდნენ თეატრალური საზოგადოების ქუთაისის განყოფილების ხელმძღვანელი კ. როსხაძე, აჭარის თეატრალური საზოგადოების ხელმძღვანელი ნ. იაკობიძე, ჭიათურის — ნ. წერეთელი, თელავიდან — ვ. იანტბელიძე, ცხინვალიდან — თ. ხიზანიშვილი და სხვ.

ვადაწყდა, თეატრალური საზოგადოების მორიგი ყრილობა ჩატარდეს ა.წ. 6 ოქტომბერს.

19130

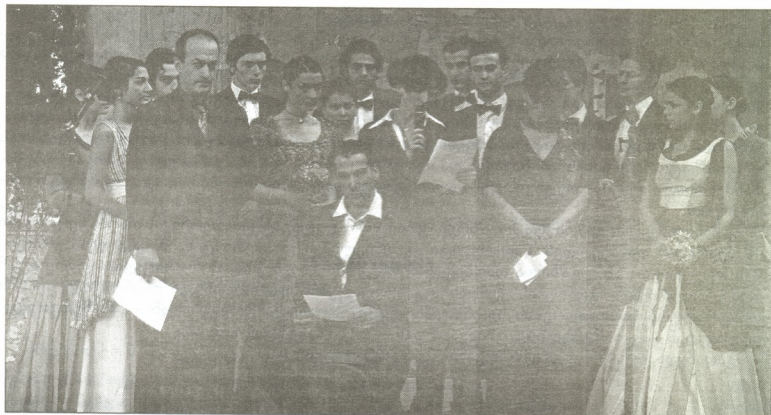
საქართველოს
პარლამენტის
ეროვნული
ბიზლიოთეკა

„თავისუფლება“ № 2

კოტე მარჯანიშვილის განახლებული სახლ-მუზეუმი ყვარელში

7 ივნისს კოტე მარჯანიშვილის განახლებული სახლ-მუზეუმი ყვარელში პირველ დამთავალიერებელს მასპინძლობდა. თბილისიდან ჩამოსულ სტუმრებს ქვაფენილებით მოკირწყულულ ეზოში, ხის ფიცარნაგის წინ მოეყარათ თავი და მუზეუმის ახალი ექსპოზიციის გახსნის საზეიმო ცერემონიალს ადევნებდნენ თვალს. ერთი წლის განმავლობაში საქველმოქმედო ფონდი «ცისკარის» მიერ განხორციელებული სარესტავრაციო სამუშაოების ჩატარების შემდეგ, რამაც მას დეველოპერული კომპანია «რედიქსი» და «ბანკი რესპუბლიკა — ჯგუფი სოსიეტე ჟენერალი» დაეხმარა, ლაშა პაპაშვილი — ვალმოხდილი კაცი — პირველი მისვალმა სტუმრებს და სახლ-მუზეუმის მომავალი მუშაობის შესახებ თავისი გეგმები გააცნო. იმ მარანში, სადაც კოტე ბავშვობისას თავის პირველ სექტაკლებს დგამდა და თამაშობდა, ამერიიდან თეატრალური ინსტი-

ტუტის პირველკურსელები მიიღებენ პირველ სასცენო ნათლობას. ისევე, როგორც ეს პირველად დოდო ალექსიძემ და ლილი იოსელიანმა გაუკეთეს თავიანთ პირველკურსელებს. ქალბატონმა ნინო ბურჯანაძემ მაღლობა გადაუხადა ყველა იმ ადამიანს, ვინც მონაწილეობა მიიღო ამ საშვილიშვილო საქმის წამოწყებასა და დაგვირგვინებაში. თეატრმცოდნე დოდო ხურცილავამ კოტე მარჯანიშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპები კიდევ ერთხელ შეახსენა დამსწრე საზოგადოებას. ზოლო, კოტე მარჯანიშვილის დის, თამარის სამონაზვნო ცხოვრების ნაკლებად ცნობილი დეტალები დედა თოდორამ გაგვაცნო და ისიც აღნიშნა, რომ მოსკოვში საერო სასაფლაოზე დასაფლავებული დედა თამარის ნეშტის საქართველოში გადმოსვენება ჩვენი ვალია და კარგი იქნებოდა, თუკი ვინმე ამ კეთილ საქმეს იტვირთებდა თავზე. გამომსვლელებ-



კოტე მარჯანიშვილის განახლებული მუზეუმის საზეიმო გახსნა

ქართული
ინფორმაცია



კოტე მარჯანიშვილის სახლ-მუზეუმი ყვარელში

ის შემდეგ სცენა მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებმა დაიკავეს და კოტესა და მისი თანამედროვეების ჩანაწერებზე აგებული რეჟისორ ლევან წულაძის მიერ დადგმული სცენები შემოგვთავაზეს. უნდა აღინიშნოს, რომ მარჯანიშვილის თეატრმა და თეატრის მუზეუმმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ამ პროექტის განხორციელებაში. ყვარლის სახლ-მუზეუმის ექსპოზიციისათვის სპეციალურად გაკეთდა

მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში დაცული ფოტოების, აფიშების, ესკიზებისა და პირადი ნივთების ასლები.

ყვარელში ჩასულ სტუმრებს გიდობას სახლ-მუზეუმის დირექტორი მზიური ანასაშვილი უწევდა. ექსპოზიციას, რომლის ავტორიცა და კურატორიც დავით ცხადაძე გახლავთ, მეორე სართულზე შემდეგნაირად არის განლაგებული. ერთ ოთახში — მარჯანიშვი-

ლის რუსეთში, უკრაინასა და საქართველოში მოღვაწეობის ამსახველი მასალები. მეორე ოთახი მთლიანად ეთმობა კოტე მარჯანიშვილის გენიალურ სპექტაკლს „ურიელ აკოსტას“, თავისი კოსტიუმებით, დეკორაციის მაკეტით (რომელიც მხატვარმა შმაგი სავანელმა დაამზადა). მესამე ოთახში — კოსტიუმებისა და დეკორაციების ესკიზები მარჯანიშვილის სპექტაკლებიდან როგორც ორიგინალები, ასევე ფოტო-ასლები.

ნარმოდგენილია აგრეთვე XIX საუკუნის თავად-აზნაურთა ყოფის ამსახველი ფოტოები. განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა კოტე მარჯანიშვილის დის, მონაზონ თამარის მემორიალურ ნივთებს. სახლ-მუზეუმში დამონტაჟებულია მონიტორები, სადაც გადის ფოტო-სლაიდები და ნაწყვეტები მისი ფილმე-

ბიდან, უახლესი განათების სისტემა, რომელიც შუქ-ჩრდილების ეფექტს ქმნის, თითოეულ ნივთს სპონტანის თავზე დამონტაჟებული.

სპექტაკლების და ფილმების აუდიო და ვიდეო ჩანაწერები, პირადი წერილები, ფოტოები, პიესები, აფიშები, ლადო გუდიაშვილის, ელენე ახვლედიანის, პეტრე ოცხელიასა და სხვათა ფერწერული თუ გრაფიკული, სკულპტურული ნამუშევრები, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები... იმ მასალის არასრული სიაა, რომლის დათვალიერებაც და გაცნობაც კოტე მარჯანიშვილის ხელოვნების ყველა დამფასებლისა და თავყვანისმცემლისთვის მნიშვნელოვანი შენაძენია.

არქიტექტორ გ. სოსანიძის მიერ აღდგენილი მარჯანიშვილების კარ-მიდამო ახალ-ახალ დამთვალიერებლებს ელის.



მუზეუმის საექსპოზიციო დარბაზი



ილია

თავპერიქა

ეზონის

ბალაბები

თბილისში

თეატრალური სეზონის დასასრულს საბალეტო დასის მიერ მაცურებლის მორიგ პრემიერაზე მიწვევა ერთგვარ ტრადიციად დამკვიდრდა. ქართულ საბალეტო დასს უკვე გააჩნია საკუთარი და, მე ვიტყვოდი, საინტერესო, ორიგინალური რეპერტუარი – ფართოდ წარმოდგენილი კლასიკური მემკვიდრეობით, ბალანჩინისა და თანამედროვე ქორეოგრაფების ბალეტებით. ახლა არჩევანი ფრედერიკ ეშტონის ქორეოგრაფიაზე შეჩერდა.

ეშტონის ქორეოგრაფია მსუბუქი, გასართობი და ხშირად გამოგონილიცაა. თუ პასტორალური „ამაო სიფროზილი“ და ბანალურ სასიყვარულო ამბავზე აგებული „ორი მტრედი“ თბილისელ მაცურებელს მხოლოდ ბავშვებისა და მოზარდებისათვის საინტერესო ბალეტებად მიაჩნია, ქორეოგრაფის ახალ პროგრამას, რომელიც 156-ე სეზონის ბოლოს წარმოადგინეს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, აქვს საფიქრალი, ზემოური განწყობაც და მძიმე, ტრაგიკული დასასრულიც.

ინგლისის სამეფო ბალეტის ისტორია ეშტონის

ნის გარეშე წარმოდგენილია. მისი როგორც ქორეოგრაფის კარიერა იმ დასში მუშაობას უკავშირდება, რომელიც 1936 წლის 5 მაისს ნინტდე ვალუამ შექმნა და ჯერ „სტედლერს უელსის“ დასის სახელით იყო ცნობილი, მოგვიანებით კი სამეფო ბალეტის სახელი მიიღო. ოცდახუთი წლის შემდეგ ეშტონმა ამ იუბილეს ერთმოქმედებიანი ბალეტი („Birthday Offering“) მიუძღვნა, რომელიც მარიუს პეტიპას ქორეოგრაფის სტილში გადაწყვიტა და ერთგვარი დივერტის-მენტის შექმნა. მუსიკა ალექსანდრე გლაზუნოვის ბალეტიდან — „სამი სეზონი“ იქნა შერჩეული. ამ ბალეტით გაიხსნა სამმოქმედებიანი საპრემიერო საღამო, სადაც წარმოდგენილი იყო რამდენიმე საბალეტო მინიატურა და ბალეტი „მარგარიტა და არმანი“.

ერთმოქმედებიანი ბალეტი „დღესასწაული“ გრან პა დე კატორზს (Quatorze) წარმოადგენს, რომელიც შვიდი ბალერინისა და მათი შვიდი პარტნიორის საკონცერტო ვალსით იწყება. ისინი სცენაზე მშვიდად, ამაყად გამოდიან და ფართო წრეს შემოვილიან. ხოლო შემდეგ თითოეული ბალერინა საკუთარ ვარიაციას ასრულებს. მამაკაცები „მაზურკას“ ცეკვავენ, რომელსაც წამყვანი სოლისტების ადაფიო მოსდევს. დასასრულს კი კვლავ მეორდება ვალსი. ასეთი კონსტრუქცია აქვს ამ ბალეტს. იგი მე-19 საუკუნის სტილის კონსტრუქციითა და მინიმალური სადღესასწაული დეკორაციითაა გაფორმებული. ბალეტსაც თბილისში ასე დაერქვა – „დღესასწაული“. მიძღვნა სადღესასწაულა, საზეიმო – იუბილეს უკავშირდება და ამ საჩუქრის მომზადებისას ეშტონმა გადაწყვიტა პეტიპას ქორეოგრაფიისათვის მიემართა. „მძინარე მზეთუნახავი“ მისთვის ბალეტ-დღესასწაულს წარმოადგენდა. ეს გადაწყვეტილება სიმბოლურიც უნდა ყოფილიყო. ინგლისის ბალეტი დავალებულია რუსული საბალეტო სკოლისაგან. ამიტომ გვაკონებს „დღესასწაულის“ კომპოზიცია პეტიპას „მძინარე მზეთუნახავის“ სამეფო სასახლის ანტიურაჟს. მოცეკვავეთა ხაზები, ცალკეულ პათა კომბინაცია, საერთო ცეკვისათვის გამოყენებული დიაგონალი როგორც დიდი მხატვრული ლერძი, მოქმედების, სანახაობისა და ცეკვის ლერძი, „მძინარე მზეთუნახავის“ კონსტრუქციული გეგმის შთაბეჭდილებას გვიტოვებს, ხოლო სოლო ვარიაციებს თავისი მოკლე ტექსტითა და კონსტრუქციის ფერადოვნებით „მძინარე მზეთუნახავის“ პროლოგიდან ფერიათა დივერტისმენტის განწყობა შემოაქვს.

შეიძივე სოლო ვარიაცია ეშტონმა თავის დროზე თითოეული ბალერინის შესაძლებლობებს მორაგე. დამდგმელ ბალეტისტიურს თბილისშიც (ქრისტოფორ კარი) ასეთი ამოცანის გადაჭრა მოუხდა. თბილისის საბალეტო დასის სოლისტთა შესაძლებლობანი მან ზუსტად და შესაბამისად გამოიყენა. დასამხსოვრებ-



დავით ხოზაშვილი
ცისია ჩოლოყაშვილი

ლია ნინო გოგუას გრავიოზული სოლო, ცისია ჩოლოყაშვილის ორმაგი ბრუნები, ნინო ოჩიაურის ნახტომები. ლალი კანდელაკი, როგორც სოლისტი და ამ დივერტისმენტის წამყვანი ბალერინა, მისთვის ჩვეულ ტექნიკურად სუფთა და ვირტუოზულ შესრულებას ვეთავაზობს.

მამაკაცთათვის სოლო პარტიები ბალეტში არ არის. შვიდი მამაკაცის „მაზურკა“ ნახტომებითა და პირუტყბითაა დატვირთული და შესასრულებლადაც არ არის ადვილი. მას უპირველესად ბიჭების სინქრონული ანსამბლი სჭირდება, რომელიც პრემიერაზე საკმაოდ ეფექტურად გამოიყურებოდა.

ფინალური ადაჟიო, რომელიც ლალი კანდელაკმა და ლაშა ხოზაშვილმა იცეკვეს, სადღესასწაულო განწყობას, სასახლის ეტიკეტით განსაზღვრულ ურთიერთდამოკიდებულებას წარმოადგენს. პა დე ბურეებით შემოდის სცენაზე ბალერინა, რომელსაც პარტნიორი

ელოდება. მათი ცეკვა, მოკრძალების, სეზონურითეროპატივისცემის გამოხატვაა, რომელიც სინქრონული მოძრაობებითა და ლამაზი პორ დებრებით (მკლაფების მიმოხვრით) არის მეთხრობილი.

ლაშა ხოზაშვილს ამ პროგრამაში კიდევ ერთი, საკმაოდ საინტერესო პა დე დეს ცეკვა მოუხდა ნინო გოგუასთან ერთად. მასწეს ოპერა „ტაისი“-იდან აღებულ მედიტაციაზე ეშტონმა საბალეტო დუეტი 1971 წლის 21 მარტის გალა-კონცერტისათვის დადგა, რომელსაც ოპერაში წარმოდგენილ დრამატულ სიტუაციასთან (რომელშიც მუსიკას „Meditation religious“ ჰქვია) არაფერი აკავშირებს. დუეტი „ბაიადერას“ აჩრდილების სცენის მსგავსია.

მელოდიის დასაწყისშივე სოლისტი მამაკაცი (ლაშა ხოზაშვილი) სცენაზე მარტო დგას. ბალერინა (ნინო გოგუა), რომელსაც პირბადე აქვს გადაფარებული, მცურავი პა დე ბურეებით შემოდის. დუეტის ტექსტი არ არის ძალიან

ადვილი, თუმცა გოგუა-ხოზაშვილის ნწყილისაგან უფრო რთული დუეტების შესრულებაც გეინახავს. სტრაჟინსკის „Duo Concertant“-ის, ბალანჩინის ამ შედევრის, ვაკილებით რთული ფილოსოფიური ტექსტის ნაკითხვა მათ მაღალდონეზე შეძლეს. ეშტონთან მოძრაობები პლასტიკურია, აწვევები — მაღალი, რაც მათ რომანტიკულ სიყვარულს განასახიერებს და დამასრულებელი კოცნით ბოლოვდება. ამ დუეტის ემოცია გაგრძელდა „სილვია“ პა დე დეში.

დელიზის „სილვიას“ ლიბრეტო მითოლოგიურ თემაზეა აგებული. სილვია დიანას ერთ-ერთი ფერიაა, რომელიც მეცხვარე ამინტას სიყვარულს უარყოფს. საქმეში ეროსი ჩაერევა და მას ამინტას შეაყვარებს. მაგრამ სილვიას ბოროტ მონადირე, ორიონი მოიტაცებს. ეროსი მას დიანის და შეყვარებულს უბრუნებს, თუმცა დიანა მათ ურთიერთობას კრძალავს, სანამ შეახსენებენ, რომ ერთ დროს მასაც უყვარდა ენდიმიონი. პა

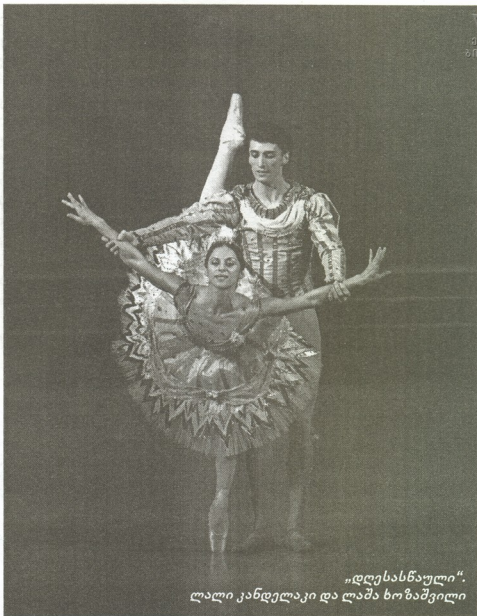
დე დე ამ ბალეტის მესამე მოქმედებაში სრულდება.

მხარზე ანული პარტნიორით შემოვიდა სცენაზე ირაკლი ბახტაძე (ამინტა), რომელსაც ანა მურადელი (სილვია) ერთი მუხლით მხარზე ეყრდნობა. ისინი ერთმანეთს სიყვარულის ამბავს უყვებიან, განცდილსა და გადატანის, როცა ყველაფერი არა არჩევანის, არამედ ბედისწერის შედეგი იყო. ემტონი არ ივიწყებს ამ ხაზს და საოცარი ქორეოგრაფიული უნდობით გადმოსცემს მათ ურთიერთდამოკიდებულებას — ამინტა ხელების მკრთალი მოძრაობით სილვიას სახეს საკუთარი სახისაკენ ნაზად მიიზიდავს.

იოჰან შტრაუსის ვალსი „Frühlingstimmen“-ს კომპოზიტორისათვის დამახასიათებელი ჩქარი ნაწილებით, გამომხატველი პაუზებითა და ნაწილებს შორის კონტრასტით ხასიათდება. დუეტი, რომელიც მასზე იქნა დადგმული, ვალსისთვის დამახასიათებელ, ძალდაუტანებელ მოძრაობებზეა აგებული. ცისია ჩოლოყაშვილი და დავით ხოზაშვილი პაეროვან, სახასიათო ცეკვას გვთავაზობენ. მათი ლირიკული დუეტისათვის არა მარტო ცეკვას აქვს მნიშვნელობა, არამედ ემოციურ სახასიათო სტილს, იმპროვიზაციას, რასაც კარვად გადმოსცემდნენ როგორც მათი მოკლე, სოლო ვარიაციების, ასევე სინქრონული ცეკვის დროს.

მეორე განყოფილებაში წარმოდგენილი დუეტების საერთო განწყობილებიდან თითქოს ერთგვარი გადახვევა იყო ოფენბახის მუსიკაზე შექმნილი საკონცერტო ნომერი „კატა“. ეს მოკლე, ოუმორისტული ნომერი, რომლის ბოლოს სცენაზე მექანიკური თავიცი კი შემორბის, სათამაშო სტიქიაში ამყოფებს მოცეკვავებს. ნინო ოჩიაურმა (მეორე დღეს ნომერი შეასრულა ლანა მღებრიშვილმა) სწრაფ მოძრაობებზე აგებული მინიატურის შესრულება დამაჯერებლად შეძლო. ასეთი მხიარული, ზოგჯერ ლირიკული, სადღესასწაულო ცეკვის შემდეგ მაყურებელს ელოდა „მარგარიტა და არმანის“ პრემიერა.

მარგო ფონტინისა და რუდოლფ ნურიევის სცენიდან ნასვლის შემდეგ, რომელთათვისაც ემტონმა 1963 წელს დადგა ბალეტი „მარგარიტა და არმანი“, დიდხანს არავის უცეკვია. რამდენიმე წლის წინ მარგარიტას პარტიის შესრულება ინგლისის სამეფო თეატრში პარიზის ოპერის თეატრისა და საბალეტო სამყაროს ბოლო ათწლეულის აღიარებულ ვარსკვლავს სილვია გილიემს მიანდეს, ამავე თეატრის ეტუალთან



„დღესასწაული“.
ლალი კანდელია და ლაშა ხოზაშვილი

ნიკოლა ლე რიშთან ერთად. ერთიც და მეორეც პარიზის ოპერის საბალეტო დასის კორდებალეტებიდან თავის დროზე თავად რუდოლფ ნურიევმა გამოარჩია და ვარსკვლავებად აქცია. „მარგარიტა და არმანსაც“ სწორედ ასეთი ბედი დაჰყვა — მას მხოლოდ ვარსკვლავები ცეკვავენ. ამიტომ საოცარი იმპო არაფერია, რომ კოვენტ გარდენის ბალეტის ხელმძღვანელმა და ფრედერიკ ემტონის ბალეტების ლიცენზიის მფლობელმა ენტონი რასელ რობერტსმა ნინო ანანიაშვილს უფლება მისცა თბილისში დაედგა ეს ბალეტი და თავად შეესრულებინა მარგარიტას პარტია.

„მარგარიტა და არმანი“ ქალისთვის შექმნილი ბალეტი. ქორეოგრაფმა იგი მარგო ფონტინის კარიერის დასასრულის სიმბოლოდ შეუქმნა და შეიძლება ვერც კი წარმოედგინა, რომ 44 წლის ბალერინასთვის იგი ყველაზე წარმატებული პარტია იქნებოდა. ხოლო ახალგაზრდა, 24 წლის რუდოლფ ნურიევისთვის, რომელმაც ბალეტის პრემიერამდე ორი წლით ადრე გააკეთა თავისუფლების ნახტომი პარიზის ლე ბურჟეს აეროპორტში, — ყველაზე საუკეთესო დუეტი მათ უნიკალურ და რომანტიკულ ისტორიაში.

დიუმას რომანის („ქალი კამელიები“) მიხედვით ბალეტის შექმნაზე ნელინაზე მეტი



ხნის ფიქრის შემდეგ, 1962 წლის აპრილის ერთ სალამოს, ემტონმა რადიოთი ლისტის საფორტეპიანო სონატა მოისმინა და ბალეტის ნახევარსაათიანი ლირიკული კონსპექტი ამ ნაწარმოებზე ააგო. თანაც მარგარიტა გოტიეს პროტოტიპის – მარი დიუპლესის ისტორიაც შეისწავლა. ეს ცნობილი კურტიზანი ქალი, რომელიც ოცდასამი წლის ასაკში ტუბერკულოზისაგან გარდაიცვალა, დიუმას უყვარდა. ემტონმა ისიც აღმოაჩინა, რომ დიუპლესთან ლისტსაც შეიძლება სასიყვარულო ურთიერთობა, მან შესაძლებლად მიიჩნია, რომ დიუპლესი შეიძლებოდა ამ საფორტეპიანო ნაწარმოების შთავგონების წყარო ყოფილიყო. მაგრამ ეს ემტონის სურვილი უფრო უნდა ყოფილიყო, ვიდრე რეალობა. ლისტის სი მინორული სონატა ფილოსოფიური მუსიკალური ნაწარმოებია, რომელშიც კრიტიკოსები გაეთეს „ფაუსტზე“ კომპოზიტორის კომენტარებსაც ხედავენ. სონატის გაორკესტრებული ვერსია კი, შეიძლება ითქვას, ბალეტისათვის საკმაოდ ემოციური გამოდგა და ახალგაზრდა მუსიკოსმა თუკა კიენაქემ ამ ვერსიის შესრულება, დამდგმელ დირიჟორთან დავით მუქერიასთან და თეატრის ორკესტრთან ერთად, საკმაოდ კარგად შეძლო.

ბალეტის სათაურიდანაც ჩანს, რომ აქცენტები მთავარ გმირებზეა გაკეთებული. მათი ურთიერთობა მოგონების ფორმითაა გადმოტანილი სცენაზე და ფინალიდან იწყება, როცა საზეცელზე მომაკვდავი მარგარიტა არმანის გამოჩენას ელოდება და იგონებს მასთან პირველ შეხვედრას, პარიზთან ახლოს, სოფელში გატარებულ ბედნიერ წუთებს, არმანის მამასთან შეხვედრას და განშორებას, მეჯლისზე მომხდარ შეურაცხყოფას. ბალეტს სიკვდილის სცენა ასრულებს.

ემტონი თითქმის არ უშვებს სოლისტებს სცენიდან, სადაც დეკორაცია ნახევარწრიულ კარკასს წარმოადგენს, რომელიც ჩაფიქრებულია, როგორც გალია. აქ მარგარიტა საკუთარი ცხოვრებისეული გზის მიერ არის ჩამწყვდეული. მოქმედების დიდი ნაწილი კი სცენაზე მდგარი შეზღონვის გარშემო ვითარდება. არავითარი ზედმეტი დეკორაციული ელემენტი – შეზღონვისა და ჭაღების გარდა ერთადერთი ელემენტი თეთრი ფარდაა, რომელიც ჯერ პროლოგში ჩანს და ბოლო სცენაშიც ემევა (სპექტაკლი თბილისში სპეციალურად კოვენტ ტარდენიდან ჩამოსულმა ბალეტმაისტერმა გრანტ კოილემ დადგა. დეკორაციები და კოსტიუმები, რომელიც სესილი ბიტონს ეკუთვნის, დავით მონაგარდისაშვილმა და ნათია სირბილაძემ შეასრულეს).

პრემიერის შემდეგ მხოლოდ ერთი სპექტაკლის მიხედვით ხდება ხოლმე განსჯა. საპრემიერო სპექტაკლს კი მაინც სხვა ღელვა, სხვა ემო-

ციები ახლავს თან. ბალეტშიც, ისევე როგორც დრამატულ თეატრში, მოცემული ტექსტის ინტერპრეტაცია ყოველ სპექტაკლზეც კი სხვადასხვანაირია. „მარგარიტა და არმანში“ ეს კიდევ უფრო კარგად გამოჩნდა, რადგან ცეკვისა და გარდასახვის ურთიერთთანხვედრა აქ გაცილებით საზგასმულია, ვიდრე სხვაგან. სამი საპრემიერო სპექტაკლის განმავლობაში ნინო ანანიაშვილმა ტრაგიკული კურტიზანი ქალის ცხოვრების გააზრება საკმაოდ ემოციონალდ შეძლო, ემოცია ახლდა მის თითოეულ მოძრაობას, თითოეულ პას. ბალეტის შინაარსი ოთხი პა დე დეს ქორეოგრაფიული ტექსტითაა მოთხრობილი. იგი რომანის სიუჟეტის თხრობა კი არ არის, არამედ გრძნობათა მიერ წყებაზე აგებული მარგარიტასა და არმანის დიალოგები. ბალეტინა ნახევარი საათის განმავლობაში ოთხჯერ იცვლის კოსტიუმს, ვარცხნილობას და უამრავ აქსესუარს, მაგრამ ყველაფერი ეს მაინც ფონად (თუმცა აუცილებელ ფონად) აღიქმება.

პირველი ხალისიანი და ბედნიერი დუეტი, როცა ნინო ანანიაშვილი თეთრი კამელიებით მორთულ წითელ კაბაში ცეკვავს, არმანთან პირველ შეხვედრას წარმოადგენს. აქ ანანიაშვილის გმირი თითქოს ბავშვურიცაა, გამოშენევიც, მაგრამ ამავე დროს სვედანიც, რადგან უპვე თან ახლავს მძიმე ავადმყოფობით გამოწვეული სევდა.

როცა არმანთან ერთად პარიზის ახლოს ატარებს ბედნიერ დღეებს, შეყვარებული და ერთგულია იგი. ამ დუეტის ის თეთრ კაბაში ასრულებს და აქაც არ ცვლის თითქოს ონაერული, სიყრმისეული იდილის სახეს. დუეტის ძირითადი ღერძი არაბესკია, რომელსაც კონკრეტულ დატვირთვას აძლევს ბალეტინა. პირველად მეოცნებეა მისი არაბესკი, სიყვარულისა და ბედნიერების გამოხატულება, შემდეგ, როცა არმანის მამას სთხოვს საიდუმლოდ შეინახოს მათი შეხვედრა, თხოვნისა და ვედრების გამოხატულებულია, ბოლოს კი პატივის ფორმა აქვს მას, როცა იგი სანოლზე არმანისკენ დაიხრება და არაბესკის ულამაზეს პოზაში დადგება.

ბოლო დუეტში (შავ კოსტიუმში), როცა კვლავ ძველ ცხოვრებას დაბრუნებულ მარგარიტას მეჯლისზე არმანი შეურაცხყოფას მიაყენებს, ანანიაშვილი უდიდესი კეთილშობილებითაა სავსე. მას არ შეუძლია განშორების ნამდვილი მიზეზი აუხსნას საყვარელ ადამიანს და შეურაცხყოფილი, ღირსებაშეუღალაული, დამცირებული და მიტოვებული არსება მხრების საოცარი თრთოლვით, დამთრგუნველი პა დე ბურეებით კი არ გადის, თითქოს ქრება სცენიდან.

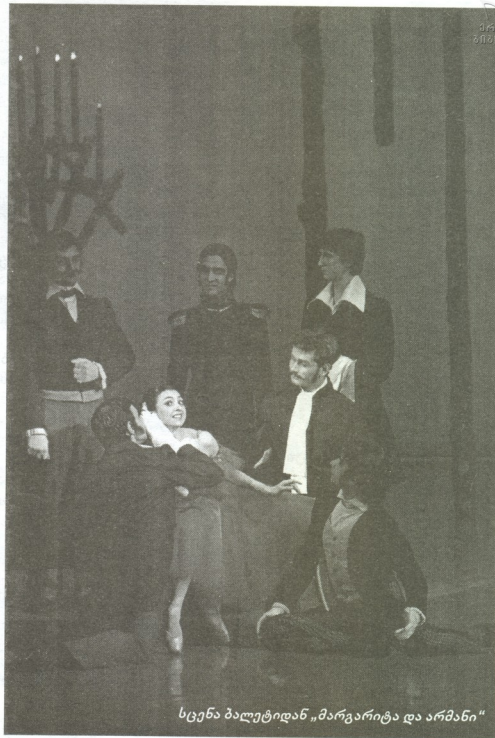
ალბათ მეტი დრამატიზმისთვის ემტონმა მარგარიტას სიკვდილის სცენა დიუმას რომანის კინოვერსიისა დაუახლოვა. მომაკვდავი

მარგარიტა სარეცელზე არმანის გამოჩენას ელის და ისიც (ვასილ ახმეტელი) შავი, ფართო მოსასხამით, ულანოვა-ჯულიეტას ცნობილი გარბენის მსგავსად გადაკვეთს სცენას და მის საწოლთან აღმოჩნდება. ლისტის სონატის სასონარკვეთილ ფინალში მარგარიტა არმანის მკლავებშია მოქცეული და უკანასკნელ ძალებს იკრებს, რომ თავისი სიყვარული კიდევ ერთხელ გამოხატოს. არმანის ხელში აწეული უმნეო, დასნეულებული მარგარიტა ხელების ნაზი მიმოხვრით ემყვიდობება მას და მუსიკის ბოლო ნოტთან ერთად ასრულებს სიცოცხლეს. ამ სცენაში ნინო ანანიაშვილი სრულებით სხვაგვარია, არანაირად არ ჰგავს წინა სამი დუეტის მარგარიტას. თითქოს ვიზუალურადაც შეცვლილია, ავადმყოფური იერით, რომელსაც ვარდისფერი პერანგი მეტ სიმშვიდეს სძენს. არ მინახავს ნინო ანანიაშვილი ჯულიეტას პარტიაში, მაგრამ დაახლოებით წარმოვიდგინე ბოლო სცენა „რომეო და ჯულიეტას“ ლავროვსკისეული ვერსიიდან, სადაც მას შეეძლება უდიდეს სიმაღლეზე აიყვანოს და ახალი ფერებით გაამდიდროს ეს ცნობილი პარტია.

არმანი ახალგაზრდა, მიმზიდველი შეყვარებულის ზოგადი პორტრეტია, რომელიც მთლიანად ნურიევის შესაძლებლობებზე იქნა დადგმული.

არმანის პირველი შემოსვლაც კი სცენაზე, რომ არაფერი ვთქვათ ტექნიკურად რთულ მოძრაობებზე, კორსარში ნურიევის გამოსვლას იმეორებს. ვასილ ახმეტელის წინაშე, რომელსაც არმანის პარტიის შესრულება მიანდეს, რთული და საპასუხისმგებლო ამოცანა იდგა. ასეთ შემთხვევაში ორი გამოსვალია – ან მიხლოებით მაინც უნდა გაიმეორო ასეთი დიდი მოცეკვავის შესრულება, ან ახალი და ორიგინალური სახე შექმნა. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ახმეტელმა ამ ორს შორის შუალედური აირჩია – მოძებნა პარტნიორისთვის არმანის ქორეოგრაფიული პარტიტურის ნაკითხვა.

ნინო ანანიაშვილმა ამ ბალეტზე ფიქრი კარგა ხნის წინ დაიწყო. ასე რომ, ეს პრემიერა მისი



სცენა ბალეტთან „მარგარიტა და არმანი“

დიდი ხნის ოცნების ასრულება გახდა. მან საკუთარი ხელწერა, საკუთარი გადაწყვეტა მოძებნა, მაგრამ არა ქორეოგრაფის ჩანაფიქრისაგან განსხვავებული. დრამატული განცდები თუ ემოციური საღებავები მთელ ბალეტში არსად არ მოგეჩვენებათ გადაჭარბებულად.

იქნებოდა თუ არა გამართლებული ნინო ანანიაშვილის მიერ მარგარიტას პარტიის შესრულება რამდენიმე წლის წინ? ნებისმიერი დიდი მოცეკვავის კარიერაში დგება დრო, როცა ის ისევ ცეკვავს როგორც წინათ, მაგრამ უფრო მეტს ფიქრობს საკუთარ ცეკვაზე. ასეთი მომენტი კი ნებისმიერ მოცეკვავეს აქვს. მარგარიტას პარტია ბევრ ფიქრს მოითხოვს. ნინო ანანიაშვილს, ვფიქრობთ, ახლა სწორედ ეს დრო დაუდგა.



მერი

ბურბანიკა

არარაობასა და უსასრულობას შორის

შეუძლია ადამიანს არარაობისგან ნაშობს და უსასრულობაში დანთქმულს ამ ორი უკიდურესობის ბოლომდე შეცნობა?

შეუძლია საშინელ სივრცეში ჩაკეტილს, რომელიც ამ უფრცესი სამყაროს მხოლოდ ერთი კუნჭულია, აზრით მიწვდეს და შეიცნოს მისთვის საშუალოდ დაფარული საგანთა დასაბამი და დასასრული?

შეუძლია ადამიანს, საშუალოს ყველაფერსა და არაფერს შორის, არარაობას უსასრულობასთან და ყველაფერს არარაობასთან შედარებით, უსასრულობასთან იქცეს ყველაფერად და არარად გადააქციოს იდუმალება მის დასაბამის წინ და მის დასასრულს უკან არსებული?

რა შეუძლია მეტერლინიკის ამავე სახელწოდების მიხედვით შექმნილ გოგა თავაძის სპექტაკლში „ნიშნობა“ პატარა ბიჭს ტილ-ტილს (გიორგი ჩიქობავა), დამოკლეს მახვილივით თავზე რომ წამოდგომია ამდენი შეკითხვა. მას ხომ თავიც ვერ შეუმეცნია ამ შეუძლებელ შესაძლებლობაში, რადგან ოცნებებსა და სიზმრებში ტანთმოსილი მოხეტიალეა, რეალობაში კი — ნიფხვისამარა.

მას შეუძლია შეუძლებლის მოლოდინში მოქმედება, თითქოს იმედი აქვს ამ შეუძლებლის

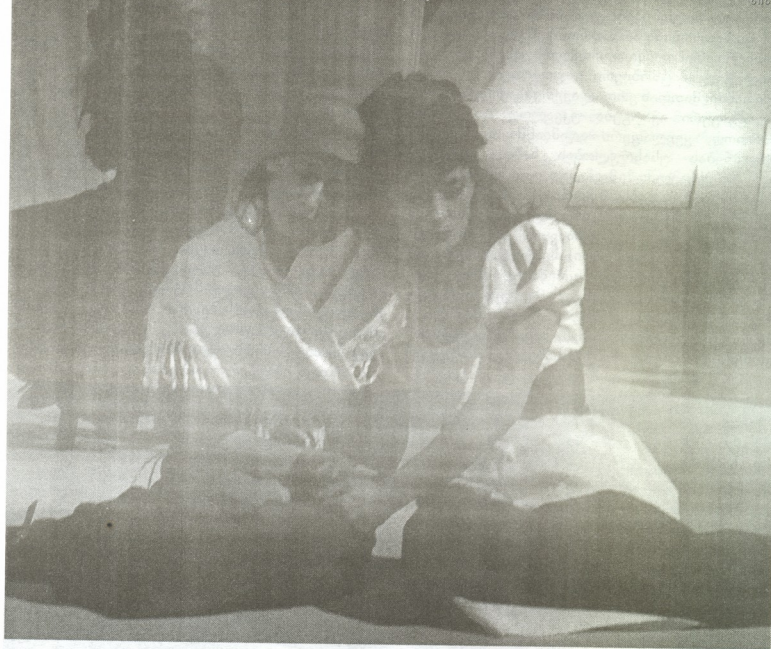
ასრულებისა. მას შეუძლია ამ შეუძლებელს დაარქვას სახელი, განასხეულოს, აქციოს რად, მაგრამ არ შეუძლია ამ ორი უკიდურესობას შორის არსებულს ეს შეუძლებელი აქციოს შესაძლებლად. არსებულ საგანთა ნედრობა ტილ-ტილისთვის მის დასაბამსა და დასასრულის იქით, უსასრულობაში არსებულია. უსასრულობა კი მარადიული იდუმალებითაა მოცული და მასთან ზიარება მხოლოდ კრისტალური სამყაროს გზის გავლით გადის. კრისტალური სამყარო კი თეორი ფერისაა გოგა თავაძის სპექტაკლში. სითეთრეშია ასახული არა მხოლოდ ადამიანის წინაშე უსასრულობის სახით არსებული ზოგადად მარადიული იდუმალების შეგრძნება, არამედ ადამიანისთვის, სწორედ, შეუცნობადის და არცოდნის წყალობით, იმ საგანთა არსი არამედ რომ დაიყვანება.

შეიძლება გვეთქვას, რომ კარგია, როდესაც ნ. დუმბაძის სახ. მოზარდ მაყურებელთა თეატრში შოუზე აღზრდილი ახალგაზრდობა ასეთი სერიოზული კითხვების წინაშე აღმოჩნდება. შეიძლება გვეთქვას, რომ ეს სპექტაკლი სცილდება მხოლოდ მოზარდის პრობლემებს და ზოგადად ადამიანის შემეცნების ერთგვარ პრობლემად მოიაზრება. შეიძლება გამოგვეყო რამოდენიმე მსახიობის თამაში (ჩიქობავა, ჩხეიძე, გაბელია) ან გველაპარაკე ყველა შემსრულებელზე საერთო კონტექსტიდან გამომდინარე. შეიძლება გვესაუბრა გოგა თავაძის იმ რეჟისორულ შესაძლებლობებზე, როდესაც სიტყვა მოიქმედებაში მოსული არა სიტყვის მნიშვნელობას, არამედ მის არსს წარმოადგენს და კონკრეტულ სახემდე დაიყვანება. მაგრამ, როდესაც შესაძლებლობა ჩვეულებას სცილდება, იქ უჩვეულობაზე საუბარი უფრო შესაძლებლად და აუცილებლად მიგვაჩნია. ასეთ უჩვეულობას კი სპექტაკლში განათება წარმოადგენს.

ამ მარადიული იდუმალებით მოცულ სპექტაკლში გოგა თავაძე განათების მონაცვლეობით ტილ-ტილის ცნობიერში არსებულ საგანთა არსს, აზრის ქვეტექსტს, მოქმედების განზოგადებას და იდეის კონცეფციამდე აყვანას ფერთა სიმბოლიკით ახდენს. მისთვის მკრთალი ყვითელი ფერია ტილ-ტილის ცნობიერის ის შერე, სადაც საოცრება მის ქვეშარტს სახეს აქვს. ეს შერე სიზმარია და შავებში ჩაცმულ, ლამაზი ბუმბულეებით მოსილ, თვალეზე ქუდ-ჩამოფხატულ ქალბატონ ბერლინგოს ფერია ბერილუნად (წინა ბურდული) რომ გადააქცივს. რადგან სწორედ სიზმარია ის ფერი, რომელიც საოცრებას ქვეშარტს სახედ წარმოადგენს. ქვეშარტიცა კი მხოლოდ ყვითელი მზის ფერია.

თუ ქვეშარტიცის ერთ-ერთი სახის ჩვენება, ანუ ტილ-ტილისთვის საოცრებასთან ზიარება ყვითელი ფერითაა გარემოცული, ამ ქვეშარტიცების ფლობა და შენარჩუნება

„თავიკმე და სხვების“ № 3



სპექტაკლში რეჟისორული კონცეფციით მწვანე ფერს ატარებს. ზებუნებრივის და ბუნებრივის ურთიერთკავშირის გარდა, სპექტაკლში მწვანე ყველაზე მისტიკურ, საკრალურ ფერად აღიქმება.

მწვანე ლურჯის და ყვითლის შენარევია. ლურჯი გოეთეს დახასიათებით „მომხიბლავი არა არსია“, ხოლო ყვითელი ჭეშმარიტის საოცარი სახეა, ანუ არსის არსია. მაგრამ, ჭეშმარიტება ანუ ცოდნა არ ნიშნავს მის ფლობას და მით უმეტეს არ განაპირობებს მის შენარჩუნებას. ის, რომ სპექტაკლის ტექსტუალური ინფორმაციიდან გამომდინარე, ტილ-ტილის ცნობიერში არსებობს ხუთი ქალის სახე, ეს მხოლოდ მათ არსებობას ამტკიცებს და მეტს არაფერს. თუმც, ინფორმაციულ დონეზე ტილ-ტილს ყველა უყვარს და ყველას ტილ-ტილი უყვარს. მაგრამ, რომც ფლობდეს, ვერ შეინარჩუნებს თუნდაც საკუთარი არჩევანის შემთხვევაში, რადგან არჩევანის შემთხვევაში არათუ არსში წვდომა თამაშობს მთავარ როლს, არამედ ამ არსში არ-

სებულები განაპირობებენ ადამიანის არჩევანის არჩევანს. კრისტალურ სამყაროში ტილ-ტილის არსებაში არსებული რაობები განაპირობებენ მის ვინაობას. ტილ-ტილს კი დუმილის და განჭვრეტის უფლებას უტოვებენ, სადაც მისი სხეული უბრალოდ მატერიაა ზებუნებრივი და ბუნებრივს შორის უკვე არსებულის, ასევე ჯერ არარსებულის განსათავსებლად.

უკვე არსებული ტილ-ტილში წარსულია, გარდაცვლილი ბებია (ბერტა ხაფავა) — ბაბუს (ლადო მექვაბიშვილი) სახით წარმოდგენილი. ხის საწოლზე ჩამომსხდართ, ერთმანეთის გვერდი-გვერდ თავმიდებულებს, ანწყობი მოგონებებად დარჩენილებს სიღრმეში თეთრი ანთებული შუქი დასთამაშებთ. სივრცეში სულივით გამჭვირვალე განათებული ასანთის კოლოფის მსგავსი ფორმები დაფერფლილი სხეულის აკლდამასაც ჩამოგავს და სასაფლაოზე აღმართული ქვის დაფის შთაბეჭდილებასაც ტოვებს, სადაც ორი თარიღია მითითებული. მაგრამ ადამიანი ამ ორი თარიღის იქით არსებულია, რომელიც მეხ-

სიერებაში სხვადასხვა გრძნობითი სახით ვლინდება. ტილ-ტილისთვის ბებია-ბაბუასთან დაკავშირებულ მოგონებებს ვაშლის და თაფლის გემო აქვს. რეალობაში არასდროს ნახული ბაბუაჯი კი მის არაცნობიერში აგრძელებს ცხოვრებას და ტილ-ტილის ცნობიერი გაუთვითცნობიერებელი სახით მათთან ერთად აკეთებს არჩევანს.

არაფერი იკარგება უკვალოდ და უმისამართოდ, ყველაფერი ადამიანში აგრძელებს ცხოვრებას უსასრულობის სახით, რომელიც სპექტაკლში მარადიული იდუმალების შეგრძნებას ბადებს. თეთრია წარსულში დარჩენილი და მომავალში არსებული ადამიანების კოსტუმები (სცენოგრაფია, კოსტუმების მხატვარი — ნინო ჩიტაიშვილი). სცენაზე ჩნდება პატარა ბავშვი, ტილ-ტილის მომავალი ერთ-ერთი შვილი, რომელიც დედის დასახელებას ითხოვს. მაგრამ შვილის დედა, ტილ-ტილის მომავალი მეუღლე უფერული მანამ, სანამ ტილ-ტილის გონება მას არ დაარქმევს სახელს, მანამდე არ

აქცევს მოგონებად. სახეზე გამჭვირვალე შირბადეჩამოფარებული, უსიცოცხლო და უემოციური ქალბატონი (მარი კიტია) ტილ-ტილს ამ მოგზაურობაში ჩრდილივით ასდევნებია. მაგრამ მარმარილოსავით გამჭვირვალე და უსულო არსება სპექტაკლში ბედისწერის სახით არ მოიაზრება.

რეჟისორული კონცეფციით, აქ არავის უყვარს ის, ვინც უნდა რომ უყვარდეს. არავინ სჩადის იმ საქციელს, რასაც სურს რომ სჩადიოდეს, რადგან ადამიანი ეს არის სხვა დანარჩენი მასში არსებული და ყველა არსებულში თავად არსებული. თუ ტილ-ტილში არის წარსული და მომავალი, წარსულში და მომავალშიც არის ტილ-ტილი, რადგან არასდროს არსებობს მოგზაურობა სხეულს იქით, მხოლოდ თავად სხეულშია უკვე არსებულის, ამჟამად არსებულის და ჯერ არარსებულის მოგზაურობა და თუ წარსულს და მომავალს თეთრი ფერი აქვს ისევ და ისევ მარადიული იდუმალების და უსასრულობის წყალობით, ამჟამად არსებულ სპექტაკლში

სცენა სპექტაკლიდან „ნიშნობა“



ერთ დიდ სიჭრელეს განსახიერებს წითელი შუქით გასხივებული.

ბელინა (ეკა შარიტაძე), როზელა (ანა ხურო-შვილი), როზარელ (რამონა მიქელაძე), ემეტა (ნინო გაჩეჩილაძე), მილეთა (ლილი მეტრეველი) წითელი შუქით აკიაფებული ჩირაღდნებით წრიული მოძრაობებით ტილ-ტილის გარშემო ტრიალებენ.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აქ წითელი თავდადებული სიყვარულის სიმბოლოა (ფერთა სიმბოლიკაში წითელის ერთ-ერთი განმარტება), მაგრამ, სპექტაკლში განვითარებული მოქმედების საფუძველზე, ეს აზრი მალევე ქარწყლდება.

თავდადებული სიყვარული ამ ქალებიდან არც ერთს არ ახასიათებს. წარსულში მდიდარ ნათესავეებთან შეხვედრის შემდეგ, ცხოვრების მარტივი გზით აწყობის მსურველი ტილ-ტილის წინაშე უტევს გათამამდება მომავლის კადრები — ხის საწოლზე შემომდგარი მალაქუსლიანი ფესსაცემლებით, გაშლილი თმით, თეთრი ხელთათმანებით, კაბაზე მოყოლებული თეთრი არსებით, მერის ქალიშვილი ვიოლინოთი ხელში და სანოლის მეორე მხარეს მოაჯირს მიყრდნობილი ტილ-ტილი მოსიყვარულე თვალებით. მაგრამ ათი წლის შემდეგ როგორ იცვლება დამოკიდებულება და მზერა მათ შორის, საყვედურებით აღვსილი ინტონაცია და ქვეცის მანერაც, ისტერიული ხმის ტემბრი. რეჟისორის მიერ ტექნიკურად უმარტივესი ხერხით გამოხატული ეს სახეცვლილება — სიგრძეში გაზრდილი სანოლი და სახეზე ვერჩება ცოლ-ქმრული სანოლის ორ ნაწილად გახლეჩის სურათი, ორი დამოუკიდებელი, ამ შემთხვევაში, ორი შეუთავსებელი სამყაროს არსებობა, ანუ ოჯახის მოშლა და ნგრევა.

იგივე მეორდება როზარელის შემთხვევაშიც. ათი წლის წინ თუ როზარელი თავისი ძლიერი მკვლავებით, საქონლის გატყავებისგან დასისხლიანებული ხელებით, უხეში მოძრაობებით ტილ-ტილის დამცველის ფუნქციით კმაყოფილდებოდა, ათი წლის შემდეგ, უკვე თავად გვევლინება თავდასხმელის როლში.

შეიძლება სპექტაკლთან მიმართებაში პარადოქსულ აზრს ვამტკიცებ, მაგრამ შუასაუკუნოვან ევროპაში საროსკიპოების შესასვლელთან წითელი ფარანი ეწიო, რაც შემდგომ „წითელი ფარნების უზნის“ მოარულ გამოთქმად იქცა. წითელი „მეძავთა და მიიერ სიბილწეთა დედად“ მოიხსენიება იოანე

ლეთისმეტყველის გამოცხადებაში, მაგრამ, აქ სიბილწეც და მეძავთა არსებობაც, ასევე საროსკიპოს მნიშვნელობაც მხოლოდ ერთი აზრით ხდება ჩვენთვის მნიშვნელოვანი და ვიმეორებ, შეიძლება პარადოქსულ ტილ-ტილის ცნობიერში ამ ქალთა სახეებია ჩაბუჭდილი არა როგორც სიყვარულის გამოხატულების სახე, არამედ, როგორც ბიოლოგიური მოთხოვნებების სურვილი, ქალის შემხედვარეს ახალგაზრდა კაცში გაღვიძებული. მათი პირველი შეხვედრის სცენაც, ბელინა იქნება ეს, როზელა, როზარელი, ემეტა თუ თვით მათხოვარი მილეთაც კი, კოცნით იწყება და კოცნით მთავრდება. მიყვარხარ, რომელსაც ორივე მხარე — ტილ-ტილი — გოგონებს, გოგონები ტილ-ტილს ეუბნებიან, ნდობის გამჟღავნებაა, ვიდრე სულის იმ აუცილებელი მდგომარეობის და მოთხოვნის, რასაც სიყვარული ჰქვია. ამიტომ ანგრევეს, რეჟისორი შავი ფერის ნევატიურ ძალთა უნივერსალურ სიმბოლოს და ჟოჟოტას, ტილ-ტილის ცნობიერში მომავალ მუდღელედ გაცნობიერებულს, ქალბატონ ბერლენგოს, ტილ-ტილის წარმოსახვით სამყაროში ფერია ბერილუნად დანახულს და უცნობს, წყვილია მაცნეს (კახა ვაბელია) არსს და სახეს შავი ფერის კოსტუმებში გადაწყვეტს. შავი პირობითია და მით უმეტეს არაარსობაა და უსასრულობაში მყოფი ადამიანისთვის, რომლისთვისაც საგანთა დასაბამი და დასასრული შეუცნობადია, მაგრამ რომლისთვისაც ერთი რამ უდავოდ შეცნობილია — უმსგავსობა, სიმახინჯე, ნევატივი და ბოროტება არ შეიძლება იყოს ადამიანის და სამყაროს ჭეშმარიტი სახე.

ტილ-ტილის გავლილი გზა ეს არის გზა, რომელსაც ყოველი ადამიანი გადის — გზა მოზარდიდან მოზრდილობამდე, სადაც შავი თავის ნევატიურ მნიშვნელობას კარგავს იმ შემთხვევაში, თუ წარსულიც და მომავალიც რაიმეს ან ვინმეს სახით არსებობს ადამიანში და რომელიც ანწყომი მოვალეობების სახელით გვევლინება. მოვალეობა კი რეჟისორული კონცეფციით ის კრისტალური სამყაროა, სადაც შეკითხვა, გონება ხელმძღვანელობს (ცხრა თუ თორმეტი კატეგორიით სიყვარულის მოვალეობასთან მიმართებაში, ნამდვილად მეორეს-არისხოვანია. ადამიანს არაარსობაა და უსასრულობა შორის არსებულს არაარსობასა და უსასრულობას შორის არსებული მოვალეობები აკისრია.



საქართველოს
ქართული
ლიბრეოთეკა

ლელა

არაბიძე

პატარა კასი

ბუჭუბა

„პარალეტი, პარალეტი“
მიხეილ თუმანიშვილის სახ.
კინოფსახიოვთა თეატრში

იმ დღეს წვიმა. მოდიოდა შხაპუნა და რაცინარი წვიმა, მხოლოდ პარალეტში რომ იცის, ისეთი. იმ დღეს ჩვენ კიდევ ერთხელ ვინატრეთ და დაეფასეთ მზე, რამეთუ როცა ცივა, მხოლოდ მაშინ ვგრძნობთ მის ცხოველყოფელ ძალას და ვეძებთ... მაგრამ დღეს მზე არ არის, წვიმს...

გურამ დოჩანაშვილი თეატრის ფოიეში ზის და ელოდება როდის ახმაურდებიან პარალეთის ბინადარნი. იცეკვებენ, იმღერებენ, იტირებენ, ერთმანეთს ნაეჩხუბებიან, ერთმანეთზე ილაპარაკებენ და — იცხოვრებენ ამ ღვთაებრივად მსოფლიოში მონაზე, სადაც სხვანაირად ლაბაზი მთებია და სხვანაირად გემრიელი წყალია.

პარალეტი ქალაქია... მიხეუელი, მოხეუელი, მთებშუა ზევაად ჩავარდნილი სახლებით, ეზოებში ვარდებით, სახლის უკან ვენახებით. ახლა ეზოებში ჭურებს არ იკითხავენ? ღვინო რომ ამოჰქონდათ ორმოდან სულ ლიკლიკით. რაღა დაგიძლოთ და სწორედ ამ პარალეტში მსოფლიოში პირველად შეგნვარ გოჭს კბილებშუა გაუჩარეს ბოლოკი!

დიდებული ხალხია ეს პარალეტელი, დიდებული!

მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინოფსახიოვთა თეატრში რეჟისორი ნუგზარ ბაგრატიონი გრუზინსკი გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობის („ჩემი ბუჭუბა, ჩვენი ტერეზა“) მიხედვით სპექტაკლს დგამს... ინსცენირება თავად რეჟისორს ეკუთვნის.

სცენაზე ქართული ეკლესია დგას და გარშემო სულ ქვევრებია, ბევრი, ბევრი ქვევრი, პარმენა დვალს რომ უყვარს და გაუხარდება, ისე დაუნყვია მხატვარ თამაზ ხუციშვილს. ეკლესია-სთან კი ჩვენებური ლოთი პაპიკო ზის ხოლმე და საოცრად მთვრალი საოცრად ფხიზელ სიტყვებს ისვრის დროდადრო — კაცია საჭირო, კაციო! ასევე დროდადრო ეკლესიას ჩვენს გადაუსვამს ხოლმე კოჭლი ლუიზა ბიცოლა. მართალია, გაუთხოვარია, შინაბერა, მაგრამ მაინც ბიცოლა (რუსიკო ბოლქვაძე). მე კი ვიზიარ და დიდი მასტრო არ მასვენებს. მიშა თუმანიშვილი მაგონდება. მისი „პატარა ქალაქი“ და რუდუნებით გამოძენილი პერსონაჟი იანგაროზა.

პარალეტშიც უყვართ თეატრი. უყვართ? უყვართ კი არა, თავგადაკლული თავანისმცემლები ჰყავს ხელოვნების ამ სფეროს ჩვენს ქალაქში. ასე მაგალთად, მალხაზ კაკაბაძეს (პაატა ბარათაშვილი) ყველანაირ ქორნილსა და ლხენას სპექტაკლის ყურება ურჩევნია, მაშინაც კი, როცა მთელი ქალაქი სოფრომა ჯაშის შვილის ქორნილში მიდის და მსახიობებსაც გული უღონდებათ ერთი მაყურებლის გამო, ქორნილში რომ რჩებიან ნაუსვლელები. არადა, ნადუდი ყოფილა სუფრაზე ისეთი... და რა ქნას ახლა მალხაზ კაკაბაძემ, თუ არავინ დაბატიფა ქორნილში? ჰო, რა ქნას? თევიზ რომ ამშვენებს თურმე ზემოთ ხსენებულ სუფრას. მერედა რა საინტერესოა, ვინ დაიჭირა ის თევიზი! უყვართ ქეიფი, ჩემო ბატონო, პარალეტელებს, თამადა პარმენა დვლია (ზაზა მიქაშაძე), სუფრის სული და გული, დანავარდობს ქალაქში მშვენიერ ლურჯ კაბაში გამოწყობილი არტისტი ვერიკო (ნინელი ჭანკვაძე), ეჭორავება, გულუბრყვილოდ უღმობს კაკლა მამიდას (ლაურა რეზიაშვილი), მოლხენის დროს ტიტკოს (ზურა გენაძე) მუხლზე ჯდომა მიონონს... პარალეტელ ტერეზას კი (ბექა ჯუმუტია), რომელიც გრძელია და არა მაღალი, ვილაკების ცემა-ტყეპა და ღრიალი აყენებს კარგ გუნებაზე...

და მიდის ცხოვრება პარალეტში, მაგრამ ერთხელაც პაპიკო ლოთს აუსრულდება დიდი ხნის ნანატრი და ქალაქში კაცი მოვა, კაცი!

პატარა კაცია ბუჭუბა (გია როინიშვილი), პატარა და რაღაცინარი. აბა, როგორ შეიძლება ჩვეულბრძვი კაცი სწვეოდ პარალეტს. პარალეტში ხომ სხვანაირია? ბუჭუბას თქმისა არ იყოს, ჰაერი, წყალი, ნიადაგი, მზე, ბარაქიანი მიწა, ყველაფერი უზვეად უზობებია ღმერთს... აქ მოზინადრეთა საერთო სახე კი პარმენა დვლია. კვი-

რამი შვიდი პარასკევი რომ აქვს, ერთს იტყვის, მეორეს ფიქრობს, მესამეს აკეთებს, მეოთხე გამოდის, სხვაზე მაღლა დადგომას ცდილობს და... კეთილი გული აქვს. აი, როგორები არიან პატარა კაცის თვალით დანახული ჰარალეთელები, მერე მთავრობაც რომ თავისებური ჰყავთ! როცა ძალიან მოენატრებათ თავისი ხალხი, მათთან გადაიან. ეს ხომ დღესასწაულის ტოლფასია. ქალაქის მცხოვრებნი ოვაციებით ხვდებიან ხელისუფლების წარმომადგენელთ. ყველაფერი ნესრეიშია. განა, რა უნდა სთხოვონ ქალაქის თავს, არც არაფერი! თუ წვიმაა და კრამიტი არ იშოვება, თუ სიბნელეა და სანთელი არსადაა, კაკოია უფროსს ყველაფერზე ერთი პასუხი აქვს — ძალიან კარგი, ძალიან!!!

სულ ჰარი ჰარალეში არ ვართ? შორს ჩვენგან ცუდად ყოფნა და საქმის კეთება. ჰოდა, თქვენ გაგიმარჯოთ ბატონო კაკო! კაკო! კაკო! — სკანდირებენ ჰარალეთელები.

...და მერე რა, თუ პატარა კაცი ბუჭუტა 30 წელსაა გადაცილებული და სასწაულებს ახდენს (მისი მეოხებით კოჭლი ლუიზა გაივიღის), მერე რა, თუ მთელი მონღოლებით ცდილობს აუხსნას ჰარალეთელებს თავიანთი სიმდიდრისა და ერთმანეთის მოფრთხილების აუცილებლობა, რომ ჯერ საკუთარი თავის გამოსწორებაზე უნდა იზრუნონ და მერე იფიქრონ სხვათა მანკიერებაზე. მერე რა... ჩხუბია საჭირო, რომ ადამიანებმა გაღიარონ, მათ თვალში ამაღლდე, ეს ადამიანური ბუნებაა ასეთი, ჰარალეთური მით უმეტეს. ამიტომ ბუჭუტა ტერეზას უპირისპირდება და ჰარალეთში ამბავი ხდება? მტრისას!.. როდესაც ბუჭუტა მსხვერპლს თავზე გადაუვლის და ამოიხედავს, მხოლოდ ამის შემხედვარე იტყვიან ჰარალეთელები, რომ ასეთ დიდებულ სანახაობას არასოდეს გადაეფარება დაღინყების მტვრიანი,

მონაცრისფრო ფარდა.
ასეა თურმე — ილაპარაკა, მოფერა, დასახა და სანამ უხეშ ძალს არ დაუპირისპირდა, სანამ ვილაც არ გალახა, არ გამოჩნდა პატარა კაცი ბუჭუტა.

«უკ უცნაურია, უცნაური — ნუთუ ჩხუბზე უკეთესად არ ვიცოდი ილაპარაკე? ვაი ჩემი ბრალი — მაგრამ თქვენ ჰარალეთელებს ნაღდი გინდათ და ფიზიკური მორევისაც დიდადა გნამთ — რა არ გაიმბეთ და მხოლოდ ახლა მომჩერებიხართ ჯერმარტი პატივისცემით.»

იქნებ, მხოლოდ იმისათვის ღირდა ბუჭუტას მოსვლა ჰარალეთში, რომ მის უკანასკნელ სიტყვეებს, ერთი კაცია თქვენში, ვისთვისაც მოვედი და რომელიც არ მიხსენებიაო, ყველამ ყური მიაპყრო, ყველას ის ერთი საკუთარი თავი ეგონა და ამ დაჯერებამ თითოეული მათგანი დაარწმუნა პაპიყო ლოთის სიტყვეში, რომ, ჰარალეთში კაცი იყო მოსული, ნამდვილი კაცი!

საქართველო უხ...! ეს ჩვენი ვართ სცენაზე მოსიარულე პარმენა დვალის ბუხუტი ქვაჭარავა, მამია კუტუბაძე, კაკალა, ვერიკო, ეს ჩვენი ვუთვალთვალებთ ერთმანეთს. გვეშურს, ვყვირით, განვიკითხავთ და — მაინც, ყველანი ჩავჭიდებთ ერთმანეთს ხელს და ხორუმს ვიცეკვებთ. ხორუმი ხომ ქართული ცეკვაა!!!

და იქნებ, ჩვენთანაც მოდიან ბუჭუტასმაგვარი პატარა კაცები სათნო ღიმილითა და გულშიჩამწვდომი მზერით. იქნებ, ჩვენი გამოსწორებაც სურთ. მაგრამ ადამიანური ბუნება ხომ სწორედ ისაა, ვერ დავინახოთ, ან გვიან მივხვდეთ, გვიან ვინაშოთ. ის ხომ ყველა ჩვენთაგანისათვის მოდის?

გარეთ კი ისევ წვიმს და ისევ ჩაფიქრებული მიუყვება თეატრის შენობიდან გამოსული გურამ დოჩანაშვილი ნაცრისფერი თბილისის ქუჩებს...

F12133



სცენა სპექტაკლიდან „ჰარალეთი, ჰარალეთი“

საქართველოს
პარლამენტის
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ორი აზრი ერთ საექტაკლზე

მარი

ბურბანიძე

ბერნარდ შოუ

თუ... ?!

მთელ პლანეტაზე „რალაცის“ მომლოდინე ადამიანებს სისხლი გათეთრებით და ლეიკემიით დაავადებულებს ჯვარზე უმადლესი გონი — ლოგოსი გაუქრავთ. გონდაკარგულებს, ეპილეფსიის აგონიაში ჩავარდნილთ, ზმანებები და ბოდეები შემოჩვევიათ, სადაც ქაოსი ჩვეულ მდგომარეობად ჩაუთვლიათ და უკუნ ღამეებში მცხოვრებთ მზის შუქი ჯალათის იარაღზე შემორჩენილ სისხლის ლაქად აღუქვამთ. ჩვენ კი ისევ „ოპრინინა“ ესველდებით და ვუმზერთ მარჯანიშვილის თეატრში გამართულ ახალ საექტაკლ — „პიგ-მალიონს“!

ბერნარდ შოუს „პიგმალიონი“ ძველი ბერძნული მითის თანამედროვე ვერსიაა. ფონეტიკის პროფესორი ჰიგინსი, ქართულ ვარიანტში მიხეილ ახმეტელი, პოლკოვნიკ აიკერინგთან, იგივე ელიზბარ რატაშვილთან

ერთად, მეყვავილე ელიზა დულიტლს ახუკატოს სწორად მეტყველების გაკვეთილებს უტარებს. ეს პატარა ექსპერიმენტი მაღალი ნოდების ქალბატონად გარდაქმნას ისახავს მიზნად, უარეს შემთხვევაში, ამ სახესთან გარეგნული ნიშნებით მიმსგავსებას მაინც. ელიზა ზედმეტად მონდომებული და ნიჭიერი აღმოჩნდება და ქცევებთან, მეტყველებასა და მანერებთან ერთად საკუთარი ქალური ღირსების დაცვასაც შეისწავლის. მაგრამ ჰიგინსი მასში კვლავ ფონეტიკური სკოლის მიერ შექმნილ მარიონეტს ხედავს, რომელსაც ფეხსაცმელების მიწოდების და განკარგულებების ჩანერის გარდა, დამოუკიდებლად აზროვნება არ შეუძლია. შეურაცხყოფილი ელიზა ტოვებს ჰიგინსის სახლს.

ბ. შოუ პიესისთვის დაწერილ ეპილოგში ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ელიზას არათუ არ შეუძლია, უფრო მეტიც, არც კი შეიძლება ჰიგინსს ცოლად გაჰყვესო. ელიზას გრძნობები სცილდება მადლიერების ჩვეულებრივ გრძნობას, მაგრამ სიყვარულს უახლოვდება. ამიტომაც არასწორია სცენაზე განხორციელებული ამ პიესის ყველა ის ინტერპრეტაცია, სადაც დაბრუნებული ელიზა ჰიგინსის მკლავეებში აღმოჩნდება.

შოუ ნინააღმდეგი იყო ყოველნაირი სასიყვარულო რომანტიკული სიუჟეტების და „პიგმალიონიც“ სწორედ ამით განსხვავდება კლასიკურისაგან. მისი ჰიგინსი არ იყო აღფრთოვანებული და არ უყვარდა თავისი გალათეა. მიუხედავად ავტორის დიდი ნინააღმდეგობისა, თეატრები თითქმის ყოველთვის რომანტიკულ ელფერს ანიჭებენ ელიზასა და ჰიგინსის ურთიერთობას. ეს შეიძლება თავად ბერნარდ შოუს იმ ერთჯერადი კომპრომისით იყო გამოწვეული, როდესაც მან 1938წ. კინოკრანიზაციის ვარიანტში ამ ორი გმირის შერიგება დაუშვა.

ბერნარდ შოუ, რომელიც დადგენილი ნორმების, გაბატონებული მორალის, გამოგონილი ცხოვრების ნინააღმდეგ ილაშქრებდა, მეყვავილედან ელიზამდე სახეცვლილების ჩვენებით სწორედ ერთმანეთის გვერდიგვერდ სხვადასხვა შეხედულების არსებობას ამკვიდრებდა და დაკანონებული ჭეშმარიტებების გვერდით მანამდე არარსებულს, არშემჩნეულს, მაგრამ უფრო ფასიელს გამოჰყოფდა.

ბერნარდ შოუს ცნობილი პიესის „პიგმალიონის“ ქართული ვერსია მწერალ აკა მორჩილაძეს ეკუთვნის.

როგორც ყველას და ყველაფერს, ქალაქსაც თავისი თამაშის ნესი გააჩნია, რომელიც

განაპირობებს მასში მცხოვრებ ადამიანთა ცხოვრების ნირს, ზნე-ჩვეულებებს, მათ ჩვევებს, ასევე ლაპარაკისა თუ სიარულის მანერასაც, შესტიკულაციას, ხმის ტემბრს. მით უმეტეს, თბილისს, აღმოსავლეთის და ევროპის ეთნო კულტურაზე დაფუძნებულს და აღმოცენებულს, ყოველთვის გააჩნდა თავისი იერსახე, სადაც ერთმანეთში შერწყმული ეს ეთნო ნიშნები საბოლოოდ ქმნიდა მის ორგანულ სახეს. თბილისი იყო ამ ნაწილების მთლიანობა, მთელია, მრავლობა, თვისობრიობა და ოდენობაც. თბილისს ერგებოდნენ და არა თბილისი ერგებოდა მათ. დღეს, კი ქუჩების, სახლების, ტელევიზიის და, საუბედუროდ, ხელოვნების შემხედვარეს სწორედ მისი ეკლექტიკურობა გვხვდება თვალში, რომელიც საკმაოდ სცილდება პლურალისტურ სურათს და ეთნოს კულტურის ნაცვლად, სხვადასხვა კუთხის დიალექტს ნარმოადგენს, რომელიც ასევე სცილდება კულტურას და მის ფოლკლორულ სახეს — ანუ თვითშემოქმედებას ნარმოადგენს.

მწერალს, ისიც ქალაქური მენტალიტეტის ადამიანს, რომლის შემოქმედებაც ხშირ შემთხვევაში ამ ქალაქელთა პრობლემების გარშემო იგება, შეუძლებელია პროვინციალიზმის პრობლემა არ აღელვებდეს. ის ფონეტიკური დარღვევები, რომელსაც მისი გმირი — მიხეილ ახმეტელი ხალხის ლექსიკაში აღმოაჩენს, თანამედროვე ყოფაში დამკვიდრებული კუთხურობის, დაბინძურებული მეტყველების და პროვინციალიზმის მანიშნებელია.

მაგარამ ქართველს უფრო ფიქრის წვალება უყვარს, ვიდრე მოქმედებებით და მოქმედებაში საკუთარი თავის განვალება. თეატრის ენა კი მოქმედა საულისდაგულის დიდძვრებზე აგებული და დაფუძნებული. შეიძლება ამიტომაც, მრავალი გენიალური პოეტის და მწერლის გვერდით, თითზე ჩამოსათვლელი დრამატურგები გვყავს. საუკუნის წინათ ილია ჭავჭავაძის მიერ დრამატურგების წინაშე დასმული პრობლემა დღესაც აქტუალურია: „თვითონ ავტორები მოქმედ პირთი გვეუბნებიან, ეს ასეა, ეს ასეო. მაშინ, როდესაც ყოველივე მას ჩვენ თვითონ უნდა ვხვდავდეთ, ჩვენ თვითონ უნდა ვგრძნობდეთ საქმით და არა ავტორების სიტყვით“. ისიც ფაქტია, რომ თავად ილია ჭავჭავაძე საოცრად ფრთხილობდა პიესის დაწერას და მხოლოდ ერთი პიესა დატოვა („სცენები გლეხთა განთავისუფლების დროიდან“).

„პიემალიონი“ დიალოგები ინფორმაციულ მნიშვნელობას იძენს. ტექსტი, მოკლებულია ყოველგვარ ქვეტექსტს. პერსონა-

აჟების ხასიათები და მათი ფსიქოლოგიური პორტრეტები პარადოქსული ან კომიკური სიტუაციების ნაცვლად, მხოლოდ კომიკურ ფრაზოლოგიაზე დაყრდნობით იგება. თავისი არსით, შინაგანი ბუნებით პიესაში არსებული პერსონაჟები არ ნარმოადგენენ პორტრეტებს, ხასიათებს, ტიპიზირებასა და განზოგადებაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. მაგარამ აკა მორჩილაძეს — არათუ თბილისის, მთელი საქართველოს თავისი კუთხე-კუნჭულთი, კოლორიტული სახეების და ტიპაჟების ზედმინეწვით მცოდნის — „პიემალიონის“ ნაკლოვანებებს მის მწერლურ ნაკლად არ მიიჩნევ, რადგან მისი პერსონაჟები (საუბარია პროზაულ ნაწარმოებებზე) უფრო ფიქრობენ, ვიდრე მოქმედებენ და უფრო დუმან, ვიდრე მეტყველებენ. როცა მეტყველებენ, მაშინაც დუმან, რადგან ფიქრებში აზროვნებენ. მისი წერის მანერა, აზროვნების სტილი, ნაწარმოების თემებიც და ამ თემების გადმოსაცემად და გასაშლელად დაქუცმაცებული და დანაწევრებული სიუჟეტური ხაზი, მისი გმირების, ერთი შეხედვით, ქაოტური მოქმედებები და ფიქრები, მათი ცნობიერის ერთ სიბრტყეზე განლაგების ოსტატური ხერხი, რეალობასა და ილუზიას შორის მორღვეული ზღვარი, ბუნებრივია, ვერ მოერგებოდა დრამატურგიის ჩარჩოებს. აკა მორჩილაძის გმირები არასდროს ებმებიან კამათში. მათ ჯანყი საკუთარ თავთან გაუმართავთ და გაიორებული ფსიქიკით მცხოვრებნი უფრო ცნობიერში დალექილის, ან წარსულში არსებულის ხარჯზე ახერხებენ ცხოვრებას.

რა შეიძლება და გამხდარიყო სანიტარესო მწერლისთვის ამ ნაცნობ ამბავში, რომელიც თითქმის შეუცვლელად იმეორებს სხვა ავტორის სიუჟეტური ხაზის განვითარებას, თუ არა ის აქცენტები, რომელიც აკა მორჩილაძის შემოქმედებისთვისადა დაშასხათათელი და რომელიც ერთგვარ ინდივიდუალურ წერის მანერას და მისი აზროვნების ფორმას ნარმოადგენს — ეს თბილისელობა.

მაგარამ, რა მნიშვნელობა აქვს, როგორ მეტყველებს ქართველი. მთავარია სცენაზე ისე აიგოს ფრაზა, ისე დაესვას მახვილი, რომ სიცილი წარმოშვას მაყურებელთა დარბაზში. ქუჩას ვინ დაექებს, როდესაც სცენაზეც ამ მიზნით მეტყველებენ. ის რა სპექტაკლია ერთი იმერელი ან გურული თუ არ გამოერია თავისი დიალექტით და თუ შემთხვევით ამას სიარულის მანერაც დაემატა — სახასიათო როლი სახეზეა, მისი უბადლო შემსრულებელი კი — ოვაციებით გალაღებულნი. ამ შემთხვევაში ასეთ უბადლო შემსრულებელს ნიშნავს ირანი

სცენა სპექტაკლიდან „პიგმალიონი“
 კატო — ნატო მურვანიძე,
 ფრაუ ბუხი — მანანა კაზაკოვა.



წარმოადგენს. მისი გმირის ხასიათის შტრისხის თითქმის სახის ბოლომდე ჩამოზრდილი კუპრივით შავი ბაკენ-ბარდები განაპირობებს, მოდურ შტრისხის „ლაკი ტუფლები“ და ოქროსფერ სირმებიანი მბზინავი ფილმითი თავისი ვერცხლისფერმბზინავი კოსტუმით. სახეზე ხაზგასმით გამოკვეთილი დიდრონი კბილები, ხელოვნური, მჭახე სიცილი, თვალების ნრიუ-ლი მოძრაობა, ხელების ნერვული გადაჯვარედინება, მუხლებში ოდნავ მოხრილი პოზა, სხეულის მანერული რხევა სომეხი ქაქანოვის სრული და „განუმეორებელი“ პორტრეტია, რომელიც ასეთივე წარმატებით შეიძლება იყოს სხვა ერის წარმომადგენელი. მათ შორის ერის ნიშნის გარეშეც არსებული, მაგალი-

თად, ვამპირი, მით უმეტეს თუ მხედველობაში მივიღებთ მსახიობის მოჭარბებულ ენერჯიას, მის საშემსრულებლო მანერულობას და პოზი-ორობას. ტექსტუალური ინფორმაციით ის მიხეილ ახმეტელის ნამონაფარია, მაგრამ, როგორც ჩანს, „პროვოლიკანი კატოსგან“ განსხვავებით, ქაქანოვი უნიჭო მოსწავლე აღ-მოჩნდა და, გვარიდან გამომდინარე, ქცევების და მეტყველების ნაცვ-ლად ქაქანი შეისწავლა. დადის ხელებგაშლილი და დაქაქანებს სცენაზე ონისე ონიანის გმირი და ინტრიგებს ხლართავს. ცხოვრებაში ანალოგიური ტიპაჟების მთელი ვალ-ერეა, მაგრამ, მსახიობის უსუსტესი შესრულების წყალობით, სახის ტიპ-იზირებას ვერ ახერხებ და მხოლოდ აკა მორჩილადის მიერ მონოდებული ინ-ფორმაციული ნაკადით ხვდები ცხოვრებაში არსე-ბულ პარალელებს.

ქართული თეატრის შოუსკენ მიმბაძველო-ბამ (ქართულ შოუზეა საუბარი და არა საერთოდ შოუზე, როგორც ასე-თზე) პროვინციალიზმის და ჩვენი დაბინძურე-ბული ლექსიკის საკითხი სპექტაკლის დღის ნესრიგადან დიდი ხანია მოხსნა, გასაგებია. რამდენად მისაღებია, ეს ცალკე განსჯის და ვრცელი საუბრის საგანია, მაგრამ სპექტაკლი ფორმის, მხატვრული ჩანაფიქრის და სახის იქით, თეატრალურმა ხელოვნებამ იდეის და პრობლემის საკითხი წამოჭრა დიდი ხანია. იქნებ, ვცდები და დღეს პრობლემა საერთოდ არ გაგვარჩნია. ან, იქნებ, პირიქით, პრობლემებისგან გაქცევა წარმოშ-ვა ეს უპრობლემობის მოთხოვნა. ასეა თუ ისე, ერთი ნამდვილად უდავოა — უპრობლემობამ უდიდესი პრობლემა წარმოშვა თეატრალურ ხელოვნებაში და მაყურებელი გადაუჭრელი პრობლემის წინაშე დატოვა — რაღაც ხომ

წარმოადგენს სპექტაკლის სათქმელს. იქნებ, პიროვნებად ჩაბოყალიბების, ადამიანად ქცევის საკითხი, რომელიც, ვფიქრობთ, აკა მორჩილაძისთვის, როგორც დრამატურგისთვის, საინტერესო უნდა ყოფილიყო და რომელზეც რეჟისორ ლევან ნულაძეს შეეძლო აეგო თავისი რეჟისორული ვაგმა და სპექტაკლის მოქმედებების განვითარებაც ამ კუთხით განვითარებინა. ვთქვათ...

„ოპრინინა“, რომელიც სპექტაკლის სცენოგრაფიით (შმაგი სავანელი) ოპერის ერთ-ერთ შესასველელ მხარეს წარმოადგენს, დაბეჭული შავი ქუდი, თითქმის წაჭრილი ხელთათმანებით, ღია რუხი მოგრძო სურათუკით, უშველებელი, გახუნებული და ძველი ფეხსაცმლით (კოსტუმების მხატვარი ანკა კალატოზიშვილი) ყვავილებს „პოვოვკით“ შემოქანდება კატო. ნატო მურვანიძე ქუჩაში გაზრდილი ადამიანისთვის დამახასიათებელი უხეში მოძრაობებით, მხრების ბიჭური მიხვრამოხვრით, გაშლილი ხელებით და ყვირილით საუბრობს. იგი არაეთიკური და ვულგარული მოძრაობებით წვიმამი თავმეფარებული ქეთევანის (ნინო დუმბაძე) და მისი ქალიშვილის — ანასტასიას (თეონა ქოქრაშვილი) მეორე შვილის — შაშუბუშას მიერ (ნიკა კუჭავა) გადმოყრილ ყვავილებში ფულის გამოძალვას ცდლობს.

მსახიობს, თითქოს ყველაფერი გათვლილი აქვს. საუბრისას ხელების ხშირ მოძრაობებზე აკეთებს აქცენტს, როგორც ეს ინტელექტის არმქონე ადამიანებს ჩვევიათ. სიარულში ტორსის მოუქნელობას იშველიებს, მაგრამ არის რალაც, რაც მის თამაშს არადამაჯერებელს ხდის. მისი პირველი შემოჭრა სცენაზე აკრობატულ ტრიუკსა და ცეკვის ილეთს შორის მერყეობს. გაი მარლანია პროფესიონალი ქორეოგრაფია, რომელიც პლასტიკის ენით ყოველთვის ზუსტად გამოკვეთს საჭირო შტრიხს, ნატო მურვანიძის პლასტიკურობა მით უმეტეს არ ბადებს ეჭვს, მაშ, რატომ ჩნდება აზრი საცირკო ელემენტზე, როდესაც კატოს ეს პა გროტესკულ შარუს ან ბუფონადას სრულიად გამორიცხავს. ნატო მურვანიძეს კატოს უხეში მანერის გამოსაკვებად, როგორც უკვე აღვნიშნე, საკმაოდ დიდი ზომის ფეხსაცმელები აცვია, რომელიც უხეშ შტრიხზე მტკნად ხელოვნურ, არაორგანულ, არადამაჯერებელ მოძრაობებს ანიჭებს მსახიობის მიერ შექმნილ ხასიათს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ის უფრო უხერხულობას უქმნის, ვიდრე ეხმარება მისი გმირის სახის გახსნაში.

მთელი ეს სცენა, ტემპო-რიტმის თვალსაზრისით, საოცრად განვლილი და ჩავარდნი-

ლია. ოპერის თაღქვეშ შეფარებული ქეთევანი (ნინო დუმბაძე), ანასტასია (თეონა ქოქრაშვილი), აშოტა (ბესო ბარათაშვილი), მინადორა (მია კაციტაძე), კუკური (თენგიზ პაპავა) ერთ ადგილას დგანან და ლაპარაკობენ. ლაპარაკობენ და ლაპარაკობენ. პრობლემა ერთ ადგილზე დგომა როდია, არამედ ის მოცემული პირობა, რომელიც მათ უმოქმედებას წარმოშობს — მოცემული პირობა — წვიმაა, მაგრამ, ამ უმოქმედო მდგომარეობის წინაპირობა მასობრივი სცენაა, ყრიაშულით შემოცვენილი მსახიობთა გუნდი წვიმისგან თავდასახსნელად უჩინაჩინებებით რომ უჩინარდებიან სცენიდან ისეთი სისწრაფით, თვალის შევლებასაც ვერ ასწრებ. გმირის ხასიათის რომელი თვისებიდან გამომდინარე შეირჩა ეს ხუთი ადამიანი „ოპრინინა“ დასასველებლად განწირული, ცოტა არ იყოს გაუშვარია. ნინო დუმბაძე დაბნეული, მიმდობი, გულუბრყვილო ქალბატონის სახეს ქმნის. მის ხასიათს თან ერთვის მსახიობის მიერ მისი გმირისთვის შერჩეული პლასტიკა — წინ დაქანებული სხეული, წამოწეული თავი, თითისწვერებზე პატარა ნაბიჯებით სიარული. ასაკში სიყვარულისგან აცანცარებული ქალბატონის სახის ლოგიკური განვითარებაც ქორწინებაა, მაგრამ მისი სასიყვარულო ინტრიგებიდან გამომდინარე, ეს არც პირველია და შეიძლება არც უკანასკნელი. მაგრამ, ნინო დუმბაძის მიერ სახის ამგვარი გადწყვეტა ნაკლებად გვეხმარება მისი ადგილი და დანიშნულება წვიმიან ამინდში „ოპრინინა“ წარმოვლდებით, რადგან მისი გმირის დაბნეულობა როდი განაპირობებს „იზოვშიკის“ დაგვიანების მიზეზს. ქეთევანის მოცემულ პირობაში ყოფნის აუცილებლობას მისი შვილის, კატოს მიერ „შაშუბუშად“ მონათლული მიმონის (ნიკა კუჭავა) უხეირობა განაპირობებს. მაგრამ, ნიკა კუჭავას გმირი რომ უხეირო და მოუხერხებელია, ეს მხოლოდ დედა შვილს — ანასტასიას შორის არსებული დიალოგიდან ირკვევა. სხვა მხრივ ნიკა კუჭავას გმირს ვერც მოუხერხებლობას შეაბნევს, ვერც უნიათობას და დაბნეულობას, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ კატოს ხელიდან ყვავილების კალათის დავარდნას, მასთან შეჯახებით განპირობებულს. წვიმამი სიჩქარით ადამიანები ერთმანეთს ეჯახებიან, ეჯახებიან წვიმის გარემოცვ, მზიან ამინდში, რაც სრულებით არ იძლევა ადამიანის დაბნეულობის, „შაშუბუშობის“ და მისგან წარმოშობილი ისეთი რეზონანსის და შეფასების საშუალებას, რაც სცენაზე ვითარდება ამ ფაქტთან და „იზოვშიკის“ დაუჭერლობასთან დაკავშირებით. გმირის შესახებ

საქართველოს ჟურნალისტიკა № 3



ტექსტუალური ინფორმაციით მიღებული შთაბეჭდილება სცენაზე მომხდარი მოქმედების და შექმნილი ვითარების არაადეკვატური და არაორგანულია. მით უმეტეს, როდესაც მისი სახე სხვაგვარ ტრანსფორმაციას განიცდის და კატოში შეყვარებული რაინდის სახემდე ვითარდება. მაპატიეთ, განვითარებოდე ხმა მაღალი ნათქვამია. არათუ ვითარდება, ერთი მთლიანი ხაზის ნაცვლად, გვირის სახეს დატყუმატებული, დანაწევრებული სახით წარმოგვიდგენს, სადაც, მთლიანის ნაწილების ნაცვლად, ნაწილების მთლიანობაც კი არ გვრჩება ხელთ.

ასეთივე დატყუმატებულ სახეს წარმოადგენს სიმონი და ანასტასია, რომლის „მეტამორფოზაც“ მხოლოდ მისი სასიყვარულო ამბის გაგრძელებაა, რომელიც ძმისგან განსხვავებით ვახვახთან (ბექა გოდერძიშვილი) ქორწინებით სრულდება.

სპექტაკლში თითქმის ყველა ქორწინდება ან წყვილდება. შეგვეძლო გვეფიქრა, რომ სპექტაკლის კონცეფცია ყოველ მაშაყაცში პიგმალიონის არსებობას და მათი მეორე ნაწილის — გალათეას პოვნაზე იეება, მაგრამ რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული თამაშის ხერხი, მისი აზროვნების მანერა, სპექტაკლის მხატვრული ფორმა იმდენად შორდება მიზთლოგიზებულ აზროვნებას და ყოფით ელემენტებამდე დაიყვანება, რომ ამ უბრალოების იქით უბრალოდ არაფერია, თვით ბანალური ქეშმარიტებაც კი.

ამ გაუსაძლის უმოქმედობას აკა მორჩილადის ერთი საინტერესო ფრაზა ფარავს, რომელსაც ბესო ბარათაშვილის ამოტა „პრედლოჟენიას“ უწოდებს: ქართველმა ქართველისთვის თავი უნდა განიროს, უნდა გაიხადოს, მა რა! აბა, სომეხი ხომ არ გაიხდის. ა ვ ო ე, ეგრე სად არის ამოტ! მაგრამ, ეგრეა, ეგრე. ქართველმა თავი განიროს, სომეხმა ქართველი განიროს, რადგან ქართველი „გამდია გოროდს“ რომ ხვდება ცოტა ხნის შემდეგ, ავლაბრიდან პირდაპირ სოლოლაკში ინაცვლებს. სოლოლაკში მცხოვრები „გოროდელი“ კი ცოტა ხანში „ოპრინინა“ „იზვოშკისაც“ დაელოდება.

მაგრამ აკა მორჩილადის ნათქვამ ამ სიმართლეში გასარკვევად დრო გვჭირდება. მთელი სპექტაკლი ამ სიმართლის მოლოდინად რომ იქცეს, ამ ფრაზის იდეად გამოტანას, თუნდაც ერთ-ერთ ქვეტექსტად გაჟღერებასაც ვერ ვეღირებოებით, რადგან ის ხუთი ისევ „ოპრინინა“ დგას პლუს ერთის მიმატებით — თეთრი სამხედრო მუნდირში გამოწყობილი, შავი ქოლგით ხელში გივი ჩუგუაშვილის

გმირთან, ელიზბარ რატიშვილთან ერთად რომლის წვიმაში დგომის აუცილებლობას მხოლოდ მიხედო ახმეტელის ნაცნობობა განაპირობებს და შექმნილი ვითარებასა და მოცემულ პირობებში მისი აუცილებელი არსებობა.

ისევე უმოქმედობა, ისევე კატოს ზომიანზე დიდი ფესსაცმლის თვალის დევნება და „ვირუტა“. სცენაზე შუქი ქრება, სიბნელეში მეორე სურათი მზადდება.

ამდღეულ სცენაზე ორი სავარძელი დგას. ერთ-ერთის წინ — ადამიანის ჩონჩხის ფიტული, მეორე სავარძლის უკან — პატეფონი. შუაში — თაღოვანი კარი. კარების აქტივით — შუშის ვიტრაჟები. ასეთია მიხილ ახმეტელის სამუშაო კაბინეტის სცენოგრაფია.

ლევან ნულაძის მიერ სპექტაკლის გადწყვეტის მხატვრული ფორმა, დადგმის სტილი, მიზანსცენების აგების პრინციპი, შეუქების მონაცვლეობა, მსახიობთა თამარის დამახასიათებელი მანერა, ტექნიკური მხარე (სიბნელეში სცენის მუშების მოძრაობა), პერსონაჟთა კოსტუმების ეპოქალურობა, სცენოგრაფიის ისტორიული სიზუსტემე-19 საუკუნის ქართული სალონური თეატრალურ-სახანაბოთ კულტურის ტრადიციებთან გვაბრუნებს.

ძველი თეატრის უცვლელი ფორმებით დაბრუნება, სადაც არც თემა, არც სიუჟეტური ხაზის მოქმედებაში განვითარება, არც მეტყველების კულტურა, არც მსახიობის თამაშის წესი არ განიცდის ტრანსფორმაციას და სახეცვლილებას, სანახაობრივად მოძველებულს ხდის სპექტაკლს.

ფილოსოფიურ კონტექსტს და სიღრმეებს მოკლებულ ტექსტში, ცოცხალი სურათების პრინციპზე აგებულ სპექტაკლში, სადაც უბრალო კომედიის კონცეფციას მისი უბრალოდ დადგმა წარმოადგენს და არა კომედიის უბრალოება, საოცრად ძნელი მთავარი როლის შემსრულებელს, ნატო მურვანიძეს თამაშის ფოიერვერკი მოსთხოვო, თუმც, მისი გვირის სახეცვლილება ნამდვილად სახეზეა. ამ იცი, აქ მისმა გარეგნულმა მომხიბლობამ ითამაშა დიდი როლი — თეთრ გრძელ კაბაში გამოწყობილი დახვეწილი, გრაციოზული და პაეროვანი რომ იდგა სცენაზე, თუ დიდი ზომის ფესსაცმლის ამ თუნდაც დიდი თეთრი ბაფთის თმდანი მოშორებამ მიხილ ახმეტელის გაკვეთილებზე ვარდივით რომ ედო თავზე. შეიძლება ერთმაც და მეორემაც, რადგან ნატო მურვანიძე დრამატული მსახიობია, რომელიც გვირის ფსიქოლოგიური კუთხიდან გახსნას და საკუთარი ცნობიერიდან გვირის არაცნობიერამდე კონვლას ცდილობს. ის არც სახასიათო ტიპის მსახიობია და არც კომი-

კური როლები წარმოადგენს მის ამპლუას. ეს „პიგმალიონშიც“ გამოვლინდა და, თუ ლევან წულაძის მიერ ნატო მურვანიძეზე იქნა შეჩერებული ყურადღება, მაინც მგონია, ეს არჩევანი ოდრი ჰუმბერთან მისმა ფიზიკურმა მსგავსებამ გამოიწვია.

ნატო მურვანიძე პლასტიკურია და უკეთესი იქნებოდა მისი პლასტიკა „პროვოლკა“ კატოს სცენებში გამოყენების რეჟისორს. სახესაც უფრო საინტერესოს და მრავალმხრივს გახდიდა, ვიდრე მისი ცეკვა ქორნილის სცენაში სოფიკო ჭიაურელის კინტაურის ცეკვის მონახაზის გამოვლინებით.

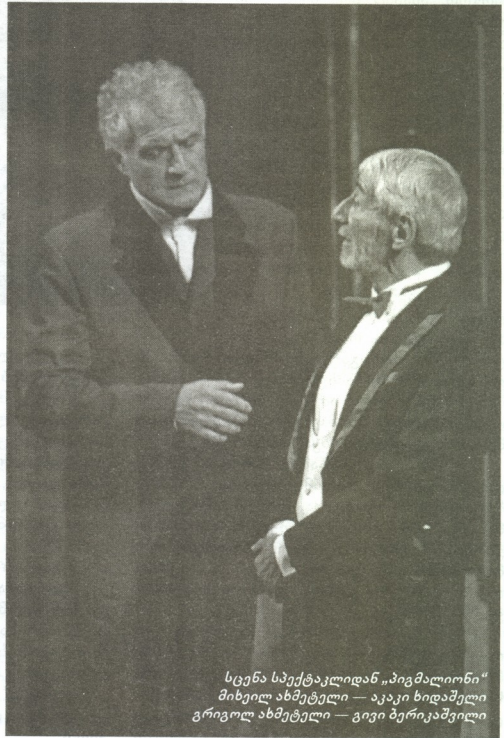
თუმც, შეიძლება სხვაგვარად ითქვას — არც ნატო მურვანიძის შესრულებამ შემატა ამ ცეკვას რაიმე. პირიქით, კიდევ ერთხელ დამტკიცა სოფიკო ჭიაურელის განუმეორებელი პლასტიკა, შინაგანი ტემპერამენტი, შინა და ლაზათი, ის თბილისელებსაც და, მაპატიეთ, ის ქალაქური ჯიგარიც, რომელსაც დღეს ყველანი მოკლებული ვართ და პირველ რიგში თავად ეს სპექტაკლი, რომელიც უჯიგროდ, უემოციოდ და ულაზათოდ მიდის.

ლევან წულაძის რეჟისორულ ხელნერას, ინდივიდუალურ ხედვას და დადგმის სტილს ხალასი ბუნება, იმპროვიზაციების კასკადი, უშრეტი ფანტაზია განაპირობებს. „პიგმალიონში“, კი მოლოდინი არ გამართლდა. სპექტაკლი ზღაპარში, როგორც თავად განსაზღვრა ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორმა, ზღაპრულს ვერაფერს ვხვდებით, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სიუჟეტური ხაზის განვითარებას და ამბის დასასრულს. ამ დროს კი, ზღაპრული ატმოსფეროს შექმნა სწორედ მისი ერთგვარი ხელნერაა, თუნდაც მისი „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ ავიღოთ, სადაც სპექტაკლის კონცეფციას სწორედ ზღაპრული სილამაზე წარმოადგენს, ან მისთვის დამახასიათებელი მასობრივი სცენების დინამიურობა, რომელიც „პიგმალიონში“ სრული სტატიკურობით გადმოიცა.

გასაგებია, რომ რეჟისორი ძველი თემების და ცხოვრების

სურათების ილუსტრირებას ისახავს მიზნად, მაგრამ მისეული ხერხი, რომელიც ყოველგვარ განზოგადებას, სიღრმეებს, შრეებს, პლასტიკებს და მეტაფორულ აზროვნებას გამორიცხავს, სამაგიეროდ მსახიობი, ერთ ადგილას მდგარი, ან ერთ სკამზე მჯდარი ყოველგვარი კომიკური ტრიუკის, ჟესტიკულაციის, პლასტიკურობის და ხმის ვიბრაციის გარეშე პროფესიული ოსტატობით ქმნის კომედიურ სახეს. დგას და თამაშობს და თითქოს არც თამაშობს, უბრალოდ მონანილობს შექმნილ პარადოქსულ სიტუაციაში, სადაც პარადოქსს და გაკვირვებას კატოზე მეტად ოსტატური შესრულებით მისი გმირი იმსახურებს. ზედმეტი — არაფერი, სამაგიეროდ ამ არაფერშია ყველაფერი.

სწორედ ეს არაფერია უფროსი თაობის ოსტატობა ჯერ ისე რომ გვანცვიფრებს და საქმე მხოლოდ გამოცდილებას და ნიჭიერ-



სცენა სპექტაკლიდან „პიგმალიონი“
 მიხეილ ახმეტელი — აკაი ხიდაშელი
 გრიგოლ ახმეტელი — გივი ბერიკაშვილი

ბას როდი ეხება (საკმაოდ ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობები გვყავს), საქმე პროფესიისადმი პროფესიულ მიდგომასა და დამოკიდებულებასა, როდესაც თამაში სცილდება გართობის საზღვრებს და გონით სფეროდ მოიაზრება, ანუ, როდესაც არაფერიდან და არაფრისგან ყველაფერი ან რალაც ფასეული მაინც იქმნება. ჩვენ კი ეს რალაც არაფრამდე, ხოლო ყველაფერი გაუფასურებამდე დავიყვანეთ.

„სამყარო ინგრეოდა და მხოლოდ ქართველი იყო ის ერთადერთი, ვინც ამ ნგრევას მღერით ხვდებოდა“ — ამბობდა რობაქიძე. რატომაც არა, მაგრამ რას და როგორ, ამასაც ხომ აქვს მნიშვნელობა, თუ მნიშვნელობა უკვე არაფერს აქვს, როდესაც სამყარო „რალაცის“ მოლოდინშია.

აი, იმ რას, რომელსაც რატომაც უკვე, როგორც ჩანს, აღარ აქვს მნიშვნელობა, იდეა და სათქმელი ჰქვია და თავი მართლაც იმიტომ ხომ არ გვაბია მხრებზე „ოპრინინა“ წყალი არ ჩაგვივიდეს და მით უმეტეს, „ოპრინინა“ ტყუილად ხომ არ ვდგავართ, რომ „ოპრინინა“ რომ ვდგავართ, ის არ გვახსოვდეს.

თუ „პიგმალიონის“ დადგმა დღეს იმდენად წარმოადგენს აუცილებლობას, რამდენადაც სიცილი და ხარხარი გაუსაძლისი ცხოვრებისგან განტვირთვის თერაპიულ საშუალებას, — მაშინ ხო... შეიძლება ითქვას, რომ მის აქტუალურ დანიშნულებას მივაგნო (ქართველი ხომ მღერით ხვდებოდა სამყაროს ნგრევას).

მაგრამ ბევრს ხომ არ ვიცინით ამ ბოლო დროს? ისე არ ვქნათ, რომ კედლები გაიბზაროს მეტის-მეტის სიცილითა, თორემ... მოჰყვება ნანგრევებში ქართული თეატრი შლამიანი ჭოობიდან ამოტივტივებული „ჩრდილოეთით მოვარდნილი კენტავრის“ მიერ და გვიანი იქნება „საზეიმო ყვირილი გამარჯვების ყორზე“ — ჰო პლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!

ერთი კი არა, ორი მარკუმიდერიც ვერაფერს გვიშველის და თუმც მარჯნისფერი მზის მიზანი უბრალოა — მიანიჭოს ადამიანს სიამოვნება და შთაბეროს მას მხნეობა, სულაც არ ნიშნავს, რომ სიამოვნებას მხოლოდ პირზე ღიმილი განაპირობებს და საკუთარ

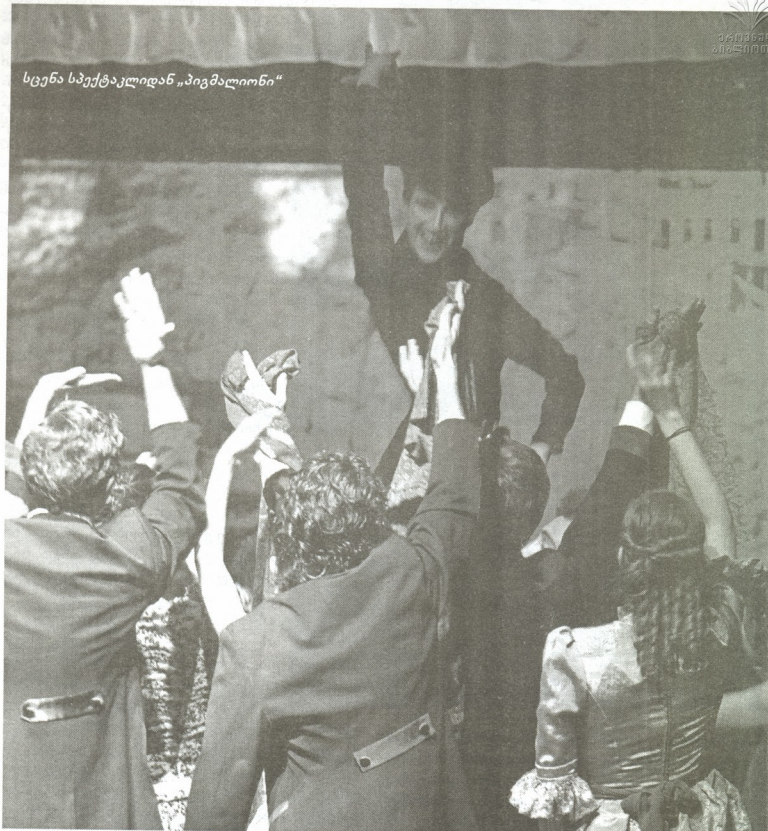


კატო — ნატო მურვანიძე

არსში ჩალმბევა, ჭვრეტა თუ განჭვრეტა მხოლოდ ფილოსოფოსთა სიზმრების სფეროს განეკუთვნება.

მაგრამ მათ, ვინც კონტრარგუმენტად მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარის ჩამოთვლას შეუდგება („ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“, „თოლია“, „მორფი“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ და ა.შ. „ანტიგონეს“ და „არტ ხელოვნების“ გამოკლებით), იქ საკითხი სხვაგვარად დგას. მაგრამ რადგან რამდენი კაციცაა, იმდენი მზერაა და თუმც მზერა ყოველთვის არ არის ხედა (რილკეს თქმის არ იყო, მას სწავლა სჭირდება), ამიტომ კაცი ხან იმას დაწერს და ხან — ამას. არც მსაჯული ვარ და არც ჭკუშირიტება ლაღადებს ბავეთა ჩემთაგან (მარტივი მიზეზის გამო, ბავუვი არა ვარ, უკვე დიდი ვარ), მაგრამ „ოპრინინა“ გამართულ „პროვოლკა“ კატოს მეტამორფოზის ვუმზერ და მისი ლექსიკის მსგავსად ვაფასებ — ავოე!...

სცენა სპექტაკლიდან „პიგმალიონი“



ფიცხ, საკუთარ თავში დარწმუნებულ, გადიდგულებულ გმირს წარმოგვიდგენს აკაკი ხიდაშელი მიხეილ ახმეტელის სახით. მსახიობი ზუსტად გვიხატავს პერსონაჟის ამ თვისებებს, თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთ სცენაში მსახიობის მიერ გადაჭარბებულად არის გამოყენებული ჟესტიკულაცია და მიმიკები, რაც ერთგვარად ტვირთავს მის გმირს და, დრამატული თვალსაზრისით ბევრის მომცემი არ არის. თუმცა მეცნიერის გულქვა ტიპაჟიდან შეყვარებულ ჯენტლმენად გადაქცევის მაყურებლის თანაგრძნობა და სიმპათია ახლავს თან.

გივი ბერიკაშვილი მისთვის დამახასიათებელი გულწრფელობითა და უბრალოებით ქმნის გუბერნატორის სახეს. ბერიკაშვილის თითოეული გამოჩენა ოვაციებს იწვევს მაყურებელში, მისი გმირი უფრო მეტ ხალხს მატებს სპექტაკლს. მსახიობის ოსტატობა, შესრულების მაღალი დონე თავის კიდევ ერთ განვითარებას პოუვებს სცენაზე, გრიგოლ ახმეტელის სახით.

გივი ჩუგუაშვილისა და მანანა კოზაკოვას გმირები, მარჯანიშვილის თეატრის სხვა მსახიობებთან ერთად, კიდევ უფრო ახალისებენ და კომიზმს მატებენ სპექტაკლს. მათთან ერთად სცენაზე დგანან შოთა რუსთაველის



რუსთავის თეატრის საიუბილეო სალამო

1967 წლის 30 ნოემბერს ქალაქ რუსთავში გიგა ლორთქიფანიძის მეთაურობით ახალი ქართული თეატრი შეიქმნა. რუსთავის თეატრი განსაკუთრებული შემოქმედებითი მოვლენა იყო არა მხოლოდ ქართულ თეატრალურ სივრცეში, იგი შექმნის ნელსვე მოექცა საბჭოთა თეატრალური საზოგადოების ყურადღების ცენტრში.

ისტორია განმეორდა — როცა რუსთაველის თეატრში მოხდა განხეთქილება და იქიდან კოტე მარჯანიშვილთან ერთად წამოვიდა რამდენიმე მსახიობი. მაშინ შეიქმნა ქუთაის-ბათუმის თეატრი, რომელიც შემდეგ თბილისში გადმოვიდა და შეიქმნა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი ახალი მსოფლმხედველობით და პრინციპებით.

რუსთავის დრამატული თეატრი გაიხსნა სპექტაკლით „სირანო დე ბერჟერაკი“, ამას მოჰყვა სპექტაკლი „ასი წლის შემდეგ“. ასე რომ, შეიქმნა, მართლაც, ერთმორწმუნე კოლექტივი, რომლის მთავარი თემა იყო

ადამიანი.

რუსთავის თეატრმა ინდივიდუალობით ანსამბლით გაითქვა სახელი და არა საერთოდ საშემსრულებლო საშუალო დონით. საკუთარი თავისა და მთლიანად ქართული თეატრის საბედნიეროდ, ისინი ერთ ენაზე ლაპარაკობდნენ.

გიგა ლორთქიფანიძემ მეორე სეზონის შემდეგ დასი მოსკოვში გასტროლებზე წაიყვანა. რუსთავის თეატრის სპექტაკლები მოსკოვში უმაღლესი საყოველთაო ყურადღების ცენტრში.

პანევეჟისი და რუსთავი. იმ წლებში ეს ორი ქალაქი ლამის თეატრალურ მექად იქნა აღიარებული.

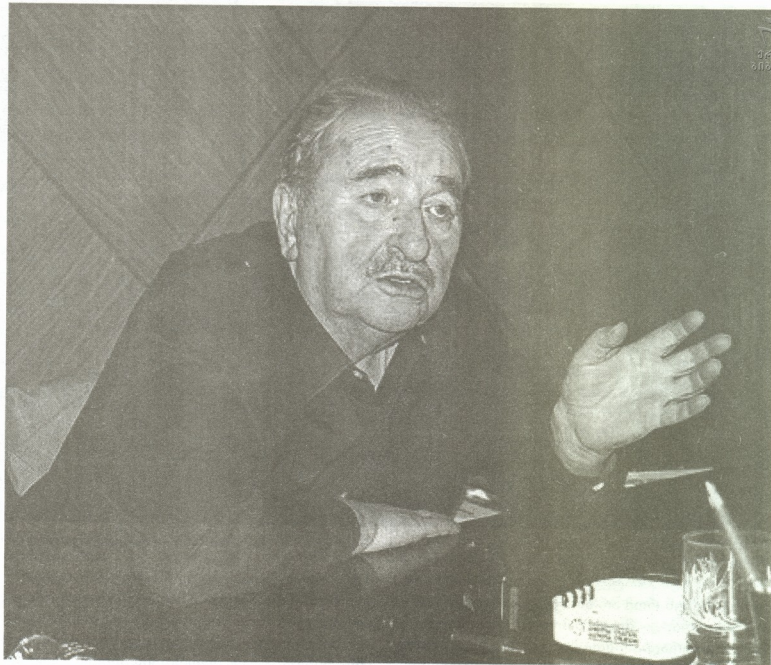
2008 წლის 28 ივნისს თეატრალურმა საზოგადოებამ რუსთავის თეატრის 40 წლის იუბილე აღნიშნა. საიუბილეო საღამოს ორგანიზატორი და წამყვანი გახლდათ კოტე ნინიკაშვილი.

სცენაზე იდგა რუსთავის თეატრის ძველი და ახალი თაობა და იხსენებდნენ იმ არაჩვეულებრივ წლებს, როცა პირველად შემოაბიჯეს რუსთავის თეატრის შენობაში. ფირზე აჩვენეს სპექტაკლებიდან ნაწყვეტები და მსახიობებმა გაითამაშეს სცენები სპექტაკლებიდან.

იყო დაჯილდოებები: ნათელა მუხუღიშვილი, გალინა კიკნაძე, ლილა შოთაძე დაჯილდოვდნენ ვერეკო ანჯაფარიძის სახელობის პრემიით. ასევე პრემიით დაჯილდოვდნენ ნაყოფიერი შემოქმედებითი მუშაობისთვის ოთარ სეთურიძე, ჯემალ მაზიაშვილი, ცინუკი მესხი, ნინო მესხი, ხათუნა ბოკუჩავა, ლარისა ხაჭაპურიძე, თამარ კანდელაკი, ნუკრი არჩვაძე, გია ლეუვაა, გია გამყრელიძე. სიგელებით დაჯილდოვდნენ რუსთავის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობები და თეატრის მმართველი ლალი თაბაგარი.

რუსთავის თეატრს და მსახიობებს იუბილე მიულოცეს რუსთაველის, ახმეტელის, სოხუმის, ქუთაისის, ბათუმის, მესხეთის, თელავის და ჭიათურის თეატრების წარმომადგენლებმა.

დიმიტრი ვაიანამ გამოთქვა მოსაზრება, რომ რუსთავის თეატრს უნდა დაერქვას გიგა ლორთქიფანიძის სახელი. ამ მოსაზრებას იუბილეზე მოსული დიდძალი მაყურებელი აპლოდისმენტებით შეხვდა. ხოლო რამდენიმე წუთში თელავის თეატრის დელეგაციამ თეატრი ასე მოიხსენია „რუსთავის გიგა ლორთქიფანიძის სახ. სახელმწიფო თეატრი“. ალბათ, მალე რუსთავის თეატრს სწორედ გიგა ლორთქიფანიძის სახელობის თეატრად



მოვიხსენიებთ, რადგან სწორედ მან ჩაუდგა ამ თეატრს სული.

იყო გამოსვლებიც.

ოთარ მელვინეთუხუცესი: მოგესალმებით ჩემო უსაყვარლესო მეგობრებო. ჩვენთვის ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ წლებს, როცა ამ სცენაზე ვიდექით. ეს იყო უბედნიერესი წლები. ჩვენ თაობას ერთბაშად მოგვეცა საშუალება, რისი შინო გვექონდა, გვეთქვა. პირველ წლებში განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ის, რომ რა დონეზეც არ უნდა მეთამაშა სპექტაკლი, კულისები სავსე იყო მსახიობებით და მამხნევებდნენ სიტყვებით — მიდი, შენ გენაცვალე. ჩვენ ერთმანეთის მიმართ ჯიბრი არ გვექონია, ისე გვიყვარდა დასში ერთმანეთი, რაც დღესდღეობით არ ხდება. ჩვენ ერთმანეთთან ჯიბრისთვის არ გვეცალა. აუცილებელი იყო, რომ თეატრს გაემარჯვა.

მოსკოვში გასტროლებზე ყოფნისას, 16 რესპუბლიკაში სამი თეატრი დაასახე-

ლეს: პანევევის თეატრი, „სოვრემენიკი“ და რუსთავის თეატრი. იმ დროს თეატრი იყო ორი წლის და ჩვენ გვეამაყებოდა ამხელა წარმატება.

ამ თეატრმა ბევრი სიხარული მოგვანიჭა, მაგრამ ასევე ყველაზე დიდი ტკივილიც აქ დაგვემართა, როცა გარდაიცვალა რეზო ხუბუა.

მე მინდა მადლობა გადაგიხადოთ ყველას, რომ გიყვართ ეს თეატრი. გილოცავთ ყველას რუსთავის თეატრის იუბილეს. ძალიან მიყვარს ეს თეატრი 1967 წლიდან მოყოლებული და ეს სიყვარული არასდროს არ დაიღვევა, სანამ მე ცოცხალი ვარ, ჩემი გული თქვენ გეკუთვნივ!

გივი ბერიკაშვილი: ჩემო მეგობრებო, ჩვენ ამ თეატრში რომ მოვედით, მოღვაწეობა არტისტობით არ დაგვინყია. მე კარგად მახსოვს, როცა პირველად შემოვედი, რეზო ხობუას დიდი ცოცხი ეჭირა და სცენას ხვეტდა. მე ვკითხვ — ბატონო რეზო, სხვა არავინ



სირანო — ო. მეღვინეთუხუცესი

არის თქვენ რომ არ მოხვედით სცენა? არაო — მითხრა, — მე ეს პროფესია მომწონს და თუ წესიერად არ მოიქცევით, აი ამ ნაგავს მიგაყოლებო. აი, ასე დაიწყო ყველაფერი.

რუსთაველი მე ცოტა უფრო ადრე ჩამოვედი. რუსთაველი არასრული საშუალო სკოლა იყო და პირველმა მე-11 კლასი მე დავამთავრე. პირველი გამოსვება ვარ ქალაქ რუსთაველის სკოლის.

ძალიან მინდა, რომ დიდხანს იარსებოს ჩვენმა მშობლიურმა რუსთაველის თეატრმა. მე ყველა ჩემს მეგობარს და კოლეგას, ვისთან ერთადაც ვიდექი ამ სცენაზე, ვუსურვებ ნარმატებას და დიდხანს სიცოცხლეს. რუსთაველის თეატრს ვუსურვებ დიდ გამარჯვებას.

მე მინდა გითხრათ, რომ უკეთესი სიხარული, რაც ამ თეატრის სცენაზე მიმიღია პირადად არსად და არასდროს არ მიგრძენია.

ერთ მშვენიერ დღეს სცენაზე ვდგავარ, კონსულს ვთამაშობ. შემოდის მალხაზ გორგილაძე და ვეკითხები — ჩემო კარგო, რას ნერუნ ჩემზე ახალს გაზეთებში? — და მალხაზი მპასუხოვს: გაზეთები წერენ, რომ დღეს თქვენ ვაჟიშვილი შეგქმინათო — ასე მახარა ჩემი ვაჟიშვილის, ზურას დაბადება სწორედ აქ, რუსთაველის თეატრის სცენაზე.

მე მინდა ყველას მადლობა გადავუხადო იმისთვის, რომ ჩვენს შემდეგ არ მიატოვა ეს თეატრი და დიდი ჯაფა გასწია ამისთვის. მე მინდა გიგა ლორთქიფანიძეს ვუთხრა დიდი მადლობა ყველაფრისთვის, რადგან ის იყო მამამთავარი და ფუძემდებელი ამ თეატრისა.

ნიკო პასრაძე (რუსთაველის თეატრი):

— 40 წლის წინ საქართველოში თვისობრივად ახალი თეატრი დაიბადა. ახალი თავისი მრწამსით, აზროვნების დონით და მხატვრული პოზიციით. რუსთაველის თეატრს ყოველთვის ახალგაზრდული ეპითეტებით ამკობდნენ. მართალია, მისი დასი ყოველთვის ახალგაზრდა მსახიობებით იყო შემკული, მაგრამ ამავე დროს მათ ქართული აქტიორული სკოლის რეალისტური ტრადიციები და რომანტიკული სულისკვეთება აერთიანებდათ. პატონი გიგა ლორთქიფანიძის მიერ ხელდასმული რუსთაველის თეატრი, ამაღლებულსა და პოეტურის მქადაგებლად იქცა. ამგვარად დაადგა რუსთაველის თეატრი რთულ შემოქმედებით გზას და ემოციურ მუხტს დღემდე ინარჩუნებს. მას შემდეგ 40 წელი გავიდა. აკაკი ვასაძე მამინდელ რუსთაველის თეატრში ქართულ

სულს, ანმყოსა და მომავალს ხედავდა. რობერტ სტურუა კი ამ თეატრს შესანიშნავად მიიჩნევდა და რამდენიმე წელი მეურვეობდა კიდეც მას. ოთარ მეღვინეთუხუცესი ამბობდა: იმ წლებში რუსთავის თეატრი საუკეთესო იყო. მას შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა. ბევრი რამ გაჰყვა დაეინყების ქარს, მაგრამ რუსთავის თეატრი კვლავაც ადამიანის მშვენიერებას და კეთილშობილებას უმღერის. ვუსურვებთ რუსთავის თეატრს მხნეობასა და შემოქმედებით წარმატებებს.

რუსთაველის თეატრი

ქ. რუსთავის მერი მამუკა ჩიქოვანი:

— ყველას მოგესალმებით. მინდა მოგილოცოთ დღევანდელი დღე. განსაკუთრებით მინდა მივულოცო ეს იუბილე იმ ადამიანებს, ვინც დღევანდელ დღემდე მოიტანა რუსთავის თეატრი. მინდა მადლობა გადავუხალო იმ ადამიანებს, ვისმა სახელმა და გვარმაც დღეს ამ სცენაზე გაიჟღერა, ვისაც ლომის წილი მიუძღვის ამ ლამაზი ისტორიის შექმნაში. მე თითოეულ მათგანს ჩემის მხრივ გვერდში დგომას ვპირდები ყოველთვის. ეს ლამაზი ტრადიცია, რომელიც ასე კარგად მოვიდა დღემდე, ლამაზად გაგრძელდება მომავალშიც.

დიდი მადლობა მინდა გადავუხადო გიგა ლორთქიფანიძეს, დიდ ადამიანს, რომელმაც შექმნა ეს თეატრი. სადაც კი რუსთავის თეატრის სახელი ეწერება, იქ დაიწერება ოქროს ასოებით გიგა ლორთქიფანიძის სახელი.

გიგა ლორთქიფანიძე: თეატრის გახს-

ნის წინ, რეპეტიციებისას, აი, ამ სკამზე ვიჯექი და გაირკვა, რომ ამ სკამიდან ოთხი დღის განმავლობაში არ ავმდგარვარ შემოქმონდათ ჩემთან საყვები და დასალევი წყალი. ეს იყო საოცარი ენთუზიაზმი და სიხარული, რამაც შექმნა რუსთავის თეატრი. ძვირფასო მეგობრებო, თეატრი, რომელსაც არ აქვს იდეა, თეატრი, რომელსაც არ აქვს სათქმელი მაყურებლისთვის, ის არ შეიძლება კარგი თეატრი იყოს. მე მგონია, რომ რუსთავის თეატრს, განსაკუთრებით პირველ პერიოდში, თავისი მაყურებლისთვის სათქმელი ყოველთვის ჰქონდა. უნიჭიერესი რეჟისორები მუშაობდნენ ამ თეატრში. უბრწყინვალესი რეჟისორი გახლდათ იური კაკულია, ასევე ნუგზარ გაჩავა. ესენი იყვნენ ადამიანები, რომლებმაც დიდი წვლილი შეიტანეს რუსთავის თეატრის ცხოვრებაში.

როგორც ყველა თეატრში, ამ თეატრშიც იყო გარკვეული ჩავარდნები, მაგრამ გოგი ქავთარაძის მოსვლა იყო ახალი ეტაპი ამ თეატრის ცხოვრებაში. სამწუხაროა, რომ ეს შეწყდა სრულიად გაურკვეველი მიზეზების გამო.

მე ვუსურვებ ჩემს საყვარელ თეატრს წარმატებებს და თუ რამე მეკითხება ამ თეატრის ბედის განაწყვეტაში, მე ვუსურვებ ხვალინდელ დღეს, სიხარულს, პრინციპულობას და სათქმელს, რაც მთავარია, თავისი ერისათვის და ქვეყნისათვის. დიდი მადლობა ყველაფრისათვის.

თინათინ ჩხრაქაძე

თეორიის საკითხები

გუზავ

მეგრელიძე

ელენე

ახვლედიანის

სსენობრაფია

მარჯანიშვილის თეატრში საინტერესო ტრადიცია მკვიდრდება. უკვე გაიმართა კ.მარჯანიშვილისა და პ.ოცხელიძის ერთობლივი დადგმების გამოფენა, სადაც აგრეთვე გამოიფინა კოსტუმები საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლიდან „ურიელ აკოსტა“. ამას გარდა, გამოიცა ალბომები: „მარჯანიშვილის თეატრის მხატვრობა“ და „პეტერ ოცხელი“.

ამჯერად თეატრის საგამოფენო დარბაზში მაყურებელმა იხილა ელენე ახვლედიანის ის სცენოგრაფიული ნამუშევრები, რომლებიც მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელდა. ჩვენს თვალწინ იშლება მხატვრის რეტროსპექტული თეატრალური ცხოვრება, რომელმაც გასული საუკუნის 20-იანი წლების ბოლოდან 70-იანი წლების დასაწყისამდე განვლო. ამ პერიოდში მხატვარმა 28 სპექტაკლი გააფორმა, რომელთაგან გამოფენაზე 18 სპექტაკლისა და ერთი განუხ-

ორციელებელი დადგმის დეკორაციებისა და კოსტუმების ესკიზებია წარმოდგენილი. მართალია საერთო რაოდენობა 90 ნამუშევარს შეადგენს. ელენე ახვლედიანის სცენოგრაფიული მემკვიდრეობა 73 სპექტაკლითა და 5 განუხორციელებელი დადგმით განისაზღვრება.

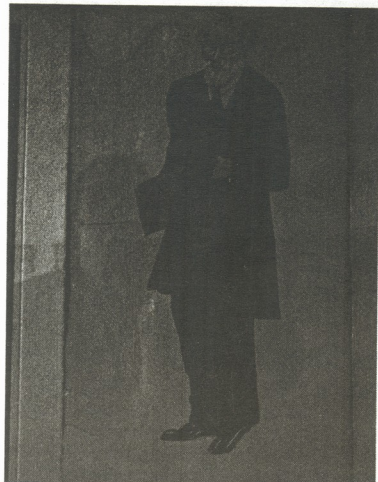
ელენე ახვლედიანი 1928 წელს თეატრში კოტე მარჯანიშვილმა მიიწვია, როდესაც ქუთაისში მისი პერსონალური გამოფენა ნახა. ამის შესახებ ქალბატონი ელენე იგონებს: „კოტემ თავისი შთაბეჭდილებები გამიზიარა ჩემს გამოფენაზე. ვაკვირვებულდი დავრჩი მისი ღრმა ცოდნით ფერწერაში. როგორ ერკვეოდა მის სპეციფიკასა და თავისებურებებში! თქვენი ნამუშევრების დათვალიერების შემდეგ, გადაწყვიტე ჩვენს თეატრში მხატვრად მოგინიჭოთ. განცვიფრებული ვიყავი. ჯერ არასდროს მიმუშავია თეატრში, ამიტომაც ეჭვი გამოვთქვი. მან ხელი ჩაიქნია: ამაში მე მომენდეთ. მე უკეთ ვიცი, შესძლებთ თუ არა თეატრში მუშაობას. აბა, იმუშავებთ ჩემთან ერთად? — რა თქმა უნდა! დარწმუნებული ვარ ყველა მხატვარი თავს ბედნიერად ჩათვლის თქვენთან მუშაობით, მაგრამ მე ხომ არ ვიცი თეატრის სპეციფიკა, - ვუპასუხე“.

ასე გადადგა ელენე ახვლედიანმა პირველი ნაბიჯები სცენოგრაფიაში. მისი დებიუტი შედგა ვ.კირშონის პიესის „ლიანდაგი გუგუნებს“ დადგმისას. ყოფითი საბჭოთა პიესა არც თეატრისთვის და არც მხატვრისთვის მნიშვნელოვანი შენაძენი არ იყო, მაგრამ ელენე ახვლედიანმა თეატრალური ნათლობა კიონილო და სცენოგრაფიაში კ.მარჯანიშვილის წყალობით დამკვიდრდა. ამიტომაც იგონებდა ქალბატონი ელენე: „კოტე მარჯანიშვილი იყო ჩემი მასწავლებელი, დიდი მასწავლებელი. თავისი „გაკვეთილებით“ შემძინა იმდენი გამოცდილება, რამდენიც შეიძლება მთელი წლების განმავლობაში სწავლით ვერ შეემძინა...“

ამ სპექტაკლის შემდეგ ელ.ახვლედიანი აფორმებს კარლო კალაძის პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლს „როგორ“, რომლის დეკორაციის ესკიზებთანაც იწყება გამოფენა. სპექტაკლი კ.მარჯანიშვილმა კინოკადრები გამოიყენა და ამიტომაც ესკიზები შავ-თეთრ ფერებშია გადაწყვეტილი. მის შესახებ ე-გუგუშვილი ნიგნის „კოტე მარჯანიშვილი“ (გვ.467) წერს: „სცენაზე ეკიდა ეკრანი. მისი კოსტუმები სპექტაკლის საერთო მხატვრულ ჩანაფიქრს „ერწყმოდა“. ეკრანის ჩარჩო ასოციაციას იწვევდა სპექტაკლის კომპოზიციური „ჩარჩოს“ იდეასთან. ხოლო როცა ეკრანზე რევოლუციური წარსულის ეპიზოდებს უჩვენებდნენ, ეს ალიტეროდო როგორც მთხრობელის აზრთა გრაფიკული, რამდენადმე „დაშორებული“ განსახიერება“.

ასეთივე ლაკონური, პირობითი იყო ი. მიკიტენკოს „ნათეთ ვარსკვლავებს“ სცენ-

„თეატრის საკითხები“ № 3



კოსტუმის ესკიზი სპექტაკლისთვის „შიში“

ნოგრაფიაც. აქედან გამომდინარე, სპექტაკლის ფორმაც პირობითად გამოიყურებოდა. სამოქმედო არეალი ქუჩის გრძელ სკამს, ორ ხეს, ვაგონსა და ზღვის პეიზაჟს წარმოადგენდა, ხოლო მსახიობები ცისფერი ქსოვილის ამოძრავებით ზღვის ღელვის ილუზიას ქმნიდნენ. ამ ორიგინალურ მხატვრულ გადაწყვეტას სპექტაკლის მოქმედებაში თავისი კოლორიტი შეჰქონდა.

კოტე მარჯანიშვილმა სპექტაკლ „ყვარყვარე თუთაბერის“ გაფორმება ელენე ახვლედიანს შემთხვევით არ მიანდო. ხალხურ ტრადიციებზე დაყრდნობით რეალისტური თეატრალური სახეები უნდა წარმოჩენილიყო. ამიტომაც, სოფლის პეიზაჟის დეკორაციის ესკიზში ეროვნული კოლორიტი იკითხება.

სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“ მხატვარმა სამოქმედო არეალის გაფორმოების გარდა დადგმას ძველი თბილისის სული შთაბერა და გააცოცხლა. ეს სპექტაკლი კ.მარჯანიშვილმა 1933 წელს განახორციელა. გამოფენაზე წარმოდგენილია ვასო გამბიაშვილის მიერ 1972 წელს აღდგენილი სპექტაკლის ორი დეკორაციის ესკიზი, რომელშიც შენარჩუნებულია მარჯანიშვილისეული დადგმის გადაწყვეტა. საინტერესოა, რომ კ. მარჯანიშვილმა ამ სპექტაკლის პირველი დადგმის (1923) მხატვრის ვ. სიღამონ-ერისთავის ნაცვლად ელენე ახვლედიანი მიიწვია. კომპოზიციურად დეკორაცია თითქმის იგივე დარჩა - სცენის ორივე მხარეს განლაგებული სახლების აივნები ძველი თბილისისთვის დამახ-



კოსტუმის ესკიზი სპექტაკლისთვის „სამი ბლენძი“

ასიათბელი არქიტექტურითა და მოაჯირებით. მათ უკან კი ელენე ახვლედიანმა ძველი თბილისის პანორამა წარმოაჩინა, რაც ასე ახლობელი იყო მისი შემოქმედებისთვის და მაყურებელსაც ემოციურ განწყობას უქმნიდა.

სპექტაკლ „თეთრების“ 9 კოსტუმის ესკიზი შავ-თეთრ ტონში ფანქრითაა შესრულებული. დემნა შენგელაიას პიესაში სხვადასხვა ფენის მოქმედი გმირები ირეოდნენ: ქალაქის მკვიდრნი, მუშები, ჯარისკაცები, ლტოლვილები, რომლებიც ისთვისაც მხატვარს თავიანთი ადგილი უნდა მიეჩინა. თავად დრამატურგმა სპექტაკლის სცენოგრაფიას გასცენიურებული გრაფიკა უწოდა. საერთოდ მხატვრის პირველი სპექტაკლები გადაწყვეტილია შავ-თეთრ ტონალობაში, სადაც სასცენო გარემო პირობითი, ან აბსტრაქტული მონახაზებითაა გადაწყვეტილი.

ამდენად, ელენე ახვლედიანი თეატრში მუშაობის დაწყებისთანავე დაკავშირებულია ქართული დრამატურგიის წარმოჩენასთან. კოტე მარჯანიშვილის მიერ მოწვეულმა დრამატურგებმა: კარლო კლაძემ, პოლიკარპე კაკაბაძემ, დემნა შენგელაიამ, აგრეთვე ძველი ქართული დრამატურგიის ნიმუშმა — პიესამ „მზის დაბნელება საქართველოში“, გარკვეული წვლილი შეიტანეს ახლადშექმნილი თეატრის ფორმირებაში, რომლებშიც მსახიობებმა ააეროთი საინტერესო თუ საეტაპო მნიშვნელობის სახეები შექმნეს.

სპექტაკლ „შიშის“ 4 დეკორაციის ესკიზი მკაცრ შავ-რუხ ფერში საკმაოდ ლაკონურადაა

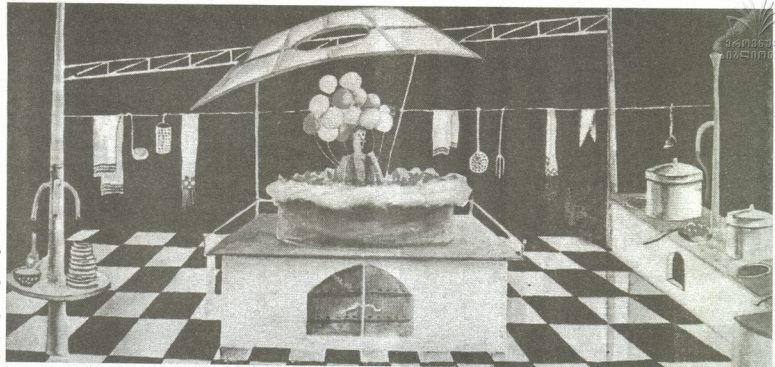
ფოტო გიორგი იაქიოსის



ქართული ენის ცენტრი

„თეატრი და სტუდიები“ № 3

ფოტო გორგი ინჭოისას



დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „სამი ბუნძი“

გადაწყვეტილი. აქ ვხედავთ პროფესორ ბოროდინის კაბინეტს, გამომძიებლის ოთახს, ინტიტუტის სხდომათა დარბაზს, სადაც ძირითადი მოქმედება მიმდინარეობდა. სცენაზე მხოლოდ აუცილებელი ნივთები იდგა, მაყურებლის ყურადღების გამრეზზე გადატანით ვითარების დრამატულობა რომ გამოკვეთილიყო. აქვეა მთავარ პერსონაჟთა კოსტუმებისა და ტიპაჟების ესკიზები: შალვა ღამბაშიძის ბოროდინი, პეერ კობახიძის კიმაბევი, ელენე დონაურის კლარა სპასოვა, სესილია თაყაიშვილის ამალია კარლოვანა, მალიკო მრეველიშვილის გამომძიებელი. თითოეულ მათგანში გმირის სულიერი სამყარო ჩანს და მხახველი ადვილად წარმოიდგენს მსახიობთა მიერ შექმნილ სახეებს.

შექაპირის „ოტელოზე“ მუშაობა ელენე ახვლედიანისთვის, მართლაც, ისტორიული აღმორჩნდა, ვინაიდან ეს იყო კ.მარჯანიშვილისა და რუ.ჩხეიძის ბოლო ნამუშევარი. რეჟისორის არჩევანი იმით იყო განპირობებული, რომ სპექტაკლის რეალისტურ სტილში გადაწყვეტა მიზნად ისახავდა გმირთა გათავისუფლებას არსებული თეატრალური შტამებისა და ტრადიციებისგან. ელენე ახვლედიანის მოგონებით გაფორმებული ოქროსა და ვერცხლისფერი ჭარბობდა, რაც მარჯანიშვილის მითითებით შესრულდა, მაგრამ მთლიანობაში სპექტაკლი ნაკლებ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა.

გამოფენაზე ყურადღებას იპყრობს სპექტაკლ „სამი ბუნძის“ დეკორაციისა და კოსტუმების ესკიზები. განსაკუთრებით გამორჩევა ბანკირის, კარდინალისა და გენერლის ჩაცმულობის კოლორიტულობა. მათში ჩანს მხატვრის მიერ გამოყენებული ირონიის, ბუფონადისა და გროტესკის ელემენტები, რაც დედამის რეჟისორული გადაწყვეტიდან გამომდინარეობდა. ეს ზღაპრული და ფერწერული გა-

რემო პოლიტიკური სატირის ფორმას იღებდა და პიესის იდეურ ჩანაფიქრს წარმოსახავდა.

ექსპოზიციაში გამოირჩევა სოფლის ამსახველი პანორამები, რომლებშიც დასამახსოვრებელი ეროვნული კოლორიტი, ფერადოვნება იკითხება. ასეთებია „ჩატეხილი ხიდისა“ და „ხანძარის“ ესკიზები. „ჩატეხილი ხიდის“ ერთი დეკორაციის ესკიზი ეკლესიის ნანგრევებს წარმოადგენს, ხოლო მეორეში მოცემულია ოთარანთ ქვრივის სახლი. ერთმანეთზე ორი ხის კენწეროთა გადაჭობილ ფონზე ტრადიციულ ქართულ დარბაზს ვხედავთ ფარდაგადაღებული ხის ორი ტახტით, სიღრმეში კი ბუხარში მოსჩანს. აქ მხატვარი იყენებს ეროვნული ყოფა-ცხოვრებისთვის დამახასიათებელ ეთნოგრაფიულ გარემოს. „ხანძარშიც“ წარმოდგენილია სოფლის ხედი, ხოლო მეორეზე დარბაზი.

სპექტაკლების ესკიზებში: „ძალად-დექიმი“, „ფიგაროს ქორწინება“, „სასტუმროს დიასახლისი“, „აურზაური არაფრის გამო“, „მადამ სან-ჟენი“, „დეტი ფერარ“, „რუი ბლაზი“ — მხატვარი იცავს ეპოქის ისტორიულობას, გემოვნებით არჩევს მრავალფეროვან ფერთა გამას. სასცენო სივრცე გადატვირთული არ არის, თუმცა მიღწეულია სიმდიდრის ატმოსფეროს შექმნა. კოსტუმების ესკიზები კი გვანდთან გმირთა ვიზუალურ დახასიათებას, რაშიც გათვალისწინებულია მსახიობთა ინდივიდუალობა. თითოეული პერსონაჟის კოსტუმის შექმნისას ჩანს გმირის ხასიათი, სოციალური კუთვნილება, ეროვნული თვითმყოფადობა, პროფესიული ინტერესი თუ პიესის უწარული თავისებურებებიდან გამომდინარე განწყობა.

ვფიქრობთ, კარგი იქნება, თუკი ელენე ახვლედიანის სცენოგრაფიის სრულყოფილი კატალოგი ისეთ მაღალპოლიგრაფულ დონეზე დაიბეჭდება, როგორც პეტრე ოცხელის ალბომი გამოიცა.

სათეატრო ანთროპოლოგია, როგორც ეს ეუჟენიო ბარბას ესმის

ეუჟენიო ბარბა — სათეატრო ანთროპოლოგიის ფუძემდებელი, რეჟისორი, თეატრის თეორეტიკოსი, ეუი გროტოვსკის მიმდევარი. დაიბადა 1936 წელს სამხრეთ იტალიაში. XX ს. 50-იანი წლებში ნორვეგიაში მოხვდა როგორც ემიგრანტი. 1962—64 წ. გაატარა პოლონელი რეჟორმატორის გროტოვსკის თეატრ-ლაბორატორიაში. 1964 წელს ოსლოში დააარსა „ერთი-თეატრი“, რომელიც რამდენიმე წლის შემდეგ დანიაში გადაიტანა და დღემდე იქ ცხოვრობს და მოღვაწეობს. თავისი თეატრის დასის წევრები, რომელსაც ამჟამად ბარბა „უდაბნოში მავალ ვეტერანებს“ უწოდებს, თავის დროზე თეატრალური სასწავლებლების კომისიების მიერ დაწუნებული ახალგაზრდები იყვნენ. არის ავტორი მრავალი გამოკვლევისა, მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია „სათეატრო ანთროპოლოგია“. მის სათეატრო ანთროპოლოგიის შესახებ ვთავაზობთ ელენე კუსტას წერილის თარგმანს. რომელიც, ვფიქრობ, ბევრ საინტერესო საკითხს მოჰფენს ნათელს.

ეუჟენიო ბარბას სათეატრო ანთროპოლოგიას უფრო ზუსტი იქნება თუ მსახიობის ანთროპოლოგიას ვუწოდებთ. 1979 წელს მისი ინტეგრირებული შექმნილი სათეატრო ანთროპოლოგიის ინტერნაციონალური სკოლა (ISTA) შეისწავლის მსახიობის ტექნიკის საფუძვლებს, მის თავდაპირველ, რეჟისორის ტერმინოლოგიით, წინა — ექსპრესიულ დონეზე, — როცა მსახიობი სცენისათვის ანუ ყოველდღიურისაგან განსხვავებულ, გამორჩეულ დონეზე არსებობისათვის მზადებისას, თავის ემპირიულ სხეულს გარდაქმნის მხატვრული ფორმების სივრცეში მოქმედ „ცოცხალ სხეულად“ და მის ჩარჩოში ინარჩუნებს ცოცხალის ორგანულობას.

მსახიობის სცენური არსებობის ხერხების ფორმირებასთან დაკავშირებული წინა-ექსპრესიულობა ბარბას ანთროპოლოგიის ცენტრალური ცნებაა. ბარბას მასწავლებლის, ე.გროტოვსკის სკოლაში აღმოცენებული ვარჯიში, მსახიობის შემოქმედებისათვის მზადების ეს დინამიკური მდგომარეობა, წინა-ექსპრესიულობის ნარმოქმნის ბაზად იქცევა. რეჟისორი მუშაობს მსახიობის ფიზიკურსა და მეტაფორულ ენერგიაზე, ეხმარება მას მიაგნოს ამ ენერჯის

მართვის საშუალებები. წინა-ექსპრესიულობა ნარმოქმნება მსახიობის სწავლებისა და ვარჯიშის ფაზაში, სექტაკლის რეპეტიციებისა თუ კონკრეტულ როლზე მუშაობასთან კავშირის გარეშე, ანუ შემოქმედების ასეთ თავდაპირველ საწყის დონეზე მას საქმე აქვს მსახიობის, ასე ვთქვათ, წმინდა ენერჯისათან. როგორც ISTA გამოკვლევაში ამტკიცებს, წინა-ექსპრესიულობა ნარმოადგენს მსახიობის ტექნიკის უნივერსალურ საფუძვლს, საერთოს განსხვავებული ტიპის თეატრებისათვის, ევროპასა თუ აღმოსავლეთში.

როგორც რეჟისორი მიუთითებს ISTA სათეატრო ანთროპოლოგია, არის სწავლება მსახიობის შესახებ — მსახიობისათვის, ეს პრაქტიკული მეცნიერებაა. იგი დამყარებულია სამსახიობო პრაქტიკის ემპირიულ გამოკვლევებზე, რომლისგანაც აღმოცენდებიან ანთროპოლოგიის გენერალური პრინციპები. ISTA სემინარებზე იკრიბებიან ანთროპოლოგები, ბიოლოგები, ფსიქოლოგები და ფსიქოლინგვისტიკები, სემიოლოგები და თეატრალური პედაგოგები, სხვადასხვა ქვეყნის თეატრმცოდნეები და განსხვავებული ტიპის თეატრის სპეციალისტები, განსაკუთრებით ევროპა-აზიიდან. ISTA სათე-



ატრო ანთროპოლოგია მთლიანად ეფუძნება თეატრის ევრო-აზიურ გაგებას; XX საუკუნის თეატრალური რევოლუცია, გვასწავს ბარბა, დაკავშირებული იყო თეატრული ტრადიციონალიზმთან. ამასთან თეატრალური ფორმების განახლება მოხდა არა მხოლოდ ევროპული „ტრადიციონალური“ თეატრის დახმარებით (კომედი დელ არტი, ესპანური და ელისაბედი-დროინდელი თეატრი და ა.შ.), არამედ აღმოსავლეთისაც. ასეა ა.არტოს, ვ.მეიერჰოლდის, ბ.ბრეხტის, ე.გროტოსკის, პ.პროუკისა და სხვათა თეატრალური სისტემები, ორიენტირებული იაპონიისა და ჩინეთის თეატრების ესთეტიკურ პრინციპებზე. ბარბამ თავად ჩაატარა ექსპედიცია ინდოეთში და პრაქტიკულად გაეცნო ევროპისათვის უცნობი კატალიკური ტრადიციული ინდურ თეატრს. რეჟისორის მოღვაწეობა მოქცეულია ჩვენი საუკუნისათვის საერთო თეატრალურ პირობითობაში მოქმედი უნივერსალური კანონების კალაპოტში, რასაც ემსახურება ლოკალური თეატრალური კულტურების შესწავლა.

ამჟამინდელი დასავლეთის თეატრი, თავისი არსით ინტერნაციონალური, ეს არის ევრო-აზიური თეატრალური ფორმების სივრცე. და თუ აღმოსავლეთის მსახიობის სხეული განასახიერებს მსახიობის-მოცუკევის-მომდევრისა და მოხრობელის ერთიანობას, ბარბა თავის საკუთარ თეატრ-ლაბორატორიას ნარმოგადგენს როგორც „თეატრს, რომელიც ცეკვავს“. „ერთ-თეატრში“ (ხოლსტებორ, დანი) არ განსხვავდებიან მოცუკევი და მსახიობი, თეატრალური წარმოდგენაც აღმოსავლური თეატრის ხერხების გამოყენების მაგალითს იძლევა.

ISTA დასავლეთისა და აღმოსავლეთის თეატრების მეთოდების შეჯერებით აღმოაჩინა მათი საერთო საფუძველი, რომელსაც ბარბა, როგორც ზემოთ ითქვა, წინა-ექსპრესიულს უწოდებს. ამ სტადიაზე სამსახიობო ტექნიკის საერთო პრინციპები შეინიშნება, რომელიც აერთიანებს განსხვავებული სკოლის წარმომადგენლებს, რეალისტური თეატრის ოსტატების ჩათვლით. თავად ეს პრინციპები ქმნიან მსახიობის სცენური არსებობის ფუნქციონს. აქცენტს მის სხეულს ცოცხალსა და მხატვრულ რეალობის განზომილებაში სამოქმედოდ მზადმყოფად.

ამრიგად, ISTA ანთროპოლოგია სწავლობს თეატრის „ბიოლოგიურ“ დონეს, რომელსაც ეფუძნება განსხვავებული სამსახიობო სკოლები თუ მსახიობის „ბიო“.

სცენური არსებობა, ადამიანის ყოველდღიურ ქცევასთან შედარებით, ენერჯის სწრაფი ხარჯვით, მისი მაქსიმალური გამოყენებით ხასიათდება. ამ ენერჯის ფლობა თუ საკუთარი „ბიოს“ ორგანიზაცია, მაყურებლის თანდასწრებით მისი მოდულირების ცოდნა — სწორედ ესაა მსახიობის წინა-ექსპრესიულ დონეზე მუშაობა, ვარჯიში. ბარბა გვაფრთხილებს: ვარჯიში არ გვასწავ-

ლის როლის მომზადებასა და მის შესრულებას ამდენად შეიძლება მთლიანად განვაცალკევოთ რეპრეზენტაციისაგან, ვარჯიში — ესაა მსახიობის სხეულისა და ცნობიერების ტოტალური მობილიზაცია; აკრობატულსა და საბალეტო ტრენაჟიჟებში, მიმეზში, ხატხაიოვაში მონანილეობს მსახიობის მთელი სხეული, რომელმაც უნდა „იციოდეს ფიქრი“ (აქ მუშაობა მიერპოპოლდის ბიომექანიკის პირდაპირი მექანიკურია).

ვარჯიშისა ენერჯის კონცენტრაციისათვის (იმპულსი) მსახიობს უნდა შეხედეს დაბრკოლება (ანტიმეშული). წინააღმდეგობის გაძალახების აუცილებლობა მის ენერჯის აღვიძებს, ამოძრავებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მსახიობის სცენური მდგომარეობა ემყარება სხეულის ბალანსის ცვალებადობას. დარღვეული ბალანსი, ენერჯის უდიდესი დანაკარგით, მსახიობის სხეულებრივ დაძაბულობას ავითარებს და მისი სხეული უშოდრია მდგომარეობაშიც კი ცოცხალი და მოქმედი რჩება. ამდენად, სწორედ ბალანსის მუდმივი არასტაბილურობა განაპირობებს მსახიობის სხეულის სცენურ სიცოცხლესა და ორგანულობას. ამის გამო, თეატრალური სკოლების მიუხედავად, მსახიობის ამოცანას შეადგენს საკუთარ სხეულში დაპირისპირებული ძალების შექმნა, რომელიც მას ახალი ბალანსის შექმნას აიძულებს იმისათვის, რათა ხელახლა ესწრაფოს მის დარღვევას.

მაგალითისათვის, კაბუკის თეატრის ერთ-ერთ სტილურ სისტემაში გამოიყენება „დი-აგონლის კანონი“: მსახიობის თავი უნდა იყოს დახრილი დიაგონალური ხაზის ზედა წერტილი. თუ შემდეგი განაპირა წერტილი იქნება გვერდზე ძალზე ნაწეული ფეხი, მაშინ მთელი სხეული მხოლოდ მორე ფეხზე დაყრდნობის მეოხებით აღმორძედა ცვალებადსა და დინამიურ ბალანსში. ბალის თეატრში მსახიობი მალბას სწევს თითებს, ხოლო ფეხისგულს — რამდენადაც შესაძლებელია ზევით. რომ არ ნაიქცეს, მსახიობი იძულებულია ფეხები გაშალოს და მუხლები მოხაროს და ა.შ.

მაგალითების უმრავლესობას შორის — ნოს თეატრი, პეკინის ოპერა, კლასიკური ბალეტი, მიერპოპოლდის ბიომექანიკა, ტროპიკო-სტანისლავსკის დაკვირება მსახიობის პლასტიკაზე, „ერთ-თეატრი“, თანამედროვე ცეკვა, მიმების ხელოვნება და სხვ. მსახიობის ცნობიერისა და კონტროლირებადის ბალანსის ნარევი. „ბალანსის ცეკვა“, როგორც ყველა სცენური ფორმისათვის საერთო, როგორც მსახიობის არსებობის ფუნქციონალური პრინციპი, არის „ურთიერთ-დაპირისპირებულთა ცეკვა“ ანდა მსახიობის სხეულში დაპირისპირებულ ძალთა დაძაბული ურთიერთიმბარებობა.

ბარბა წერს მსახიობის სხეულში „დაძაბულობის არქიტექტურაზე“, რომელიც გარდაქმნის მის ფიზიკურს. ასეთი არქიტექტურა იქმნება



ვარჯიშისა და მსახიობს აქცევს დინამიურ, წინა-ექსპრესიული დეაქაბოლის კვანდად. განსხვავებული სკოლები მსახიობის სხეულში „დეაქაბოლის არქიტექტურის“ შექმნის საკუთარ ხერხებს გეთავაზობენ, მაგრამ თავად მუდმივი კუნთბორბი ტონუსი უცლონოდ არსებობს ყველა სამსახიობო ტექნიკაში. იგია ადამიანის ქცევის საფუძველი თეატრალური წარმოდგენისას.

ვარჯიშის დახმარებით მსახიობები ეძიებენ ენერჯის წყაროს და სწავლობენ მის ფორმირებას, ვარირებასა და სხვ. ე. ი. მის მართვას. ისინი ვარჯიშებენ სხეულსა და ხმას, მაგრამ სინამდვილეში რაღაც უხილავზე — თავის ენერჯიაზე მუშაობენ. იგი იმდენადვე ეკუთვნის ადამიანის ფიზიკურ სამყაროს, რამდენადვე მეტაფორს. მეიერჰოლდის ბიომექანიკის მსგავსად, „ერთი-თეატრის“ მსახიობები ვარჯიშისას ინარჩუნებენ კავშირს აზრსა და მოძრაობას შორის. ბარბა მსჯელობს მსახიობის ფიზიკური ინტელექტის შესახებ, მის სცენურ ტელე-ცნობიერებაზე. მსახიობის მოქმედება — ეს „აზრების ცეკვა“.

მოქმედების, დინამიკისა და მოძრაობის რიტმი, მეტაფორული და ფიზიკური რეაქციები, იმპულსებისა და ანტიიმპულსების თანმიმდევრული ჯაჭვი, საბოლოოდ უნდა მოწესრიგდეს დეტალურად დამუშავებულ პარტიტურაში, რომლის აუცილებლობა აღიარებულია განსხვავებული თეატრალური მიმართულების ოსტატების მიერ. ეს კიდევ ერთი უნივერსალური პრინციპია ვანია, რომელზეც აგებულია მსახიობის თამაში.

ბარბას შემოქმედების მკვლევარის, ფ. ტაიანის აზრით, „ერთი-თეატრის“ ეს თეატრიკა მის ვარჯიშებში ცხადდება. ეს არის პარადაქსული კულტურა პუბლიკისგან განდგომილი, მაგრამ მაინც სოციაუმის გარდამქმნელის პრეტენზიის მქონე თეატრისა.

ვარჯიში — უწყვეტი პროცესია, მაგრამ ეს სწავლის წლები არ არის. ვარჯიში მსახიობს არ ამზადებს სპექტაკლისათვის, იგი მისი ცხოვრების ნორმა და სტილია. ეს არის საშუალება, ორგანიზებული გახაზოდ შენი არსებობა და შექმნა საკუთარი კულტურის კერა. ტყუილად არ ადარებს ბარბა ასეთ თეატრს ემიგრაციის, გეტოს, რეზერვაციის სახეს, „მოცურავე კუნძულებს“, რომელზეც ინდოელ ლტოლვილებს საკუთარი მოსავალი მოჰყავდათ. თუმცა, ასეთი თეატრალური კოლექტივის მოჩვენებითი ასოციალურობა სინამდვილეში გადამწყვეტი სოციალური გარდაქმნების მუშაობის ფორმაა, სოციაუმისათვის ცხოვრების საკუთარი ფორმის დამკვიდრების იმედი (ახალი ცხოვრების მომზადება, თვლის ბარბა, მხოლოდ კატაკომბებშია შესაძლებელი). ასეთია XX საუკუნის სამოციანი წლების ახალგაზრდული მოძრაობის ტალღაზე წარმოშობილი მესამე თეატრისა და რადიკალური თეატრალური რევოლუციების

გამომცხადებელი მრავალრიცხოვანი „ჯგუფ“ თეატრების კულტურა. სოციალური ცხოვრების ახალი ფორმების ძიების სახელით, რომელიც საბოლოო ჯამში ინდუსტრიულ საზოგადოებასაც გარდაქმნიდა, მას უნდა გაეუქმებინა თეატრი როგორც პროფესია.

ბარბას მსახიობებისათვის, დასის თითოეული წევრისათვის, ვარჯიში წლითინლობით თანმიმდევრულად ინდივიდუალური გახდა, რაც ბუნებრივად გამოიმდინარებდა ყოველდღიურად დადგენილი წესების ნორმიდან, როგორც მსახიობის პიროვნების თვითგამორკვევის პროცესი. ამ თვალსაზრისით, ვარჯიში ფასეული თავის თავად, თავად არის მიზანი და არა საშუალება, მსახიობისათვის დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს და მედიტაციურ პრაქტიკას უახლოვდება.

ამიტომაც კმაყოფილება ბარბას ანთროპოლოგია კონკრეტულად მსახიობის ხელოვნების წინა-ექსპრესიული დონის საკითხებით. ბარბა თვლის, რომ ვარჯიში მისი მსახიობისათვის სცენაა, თეატრია საკუთარი თავისათვის. თუმცაღა, გროტესკის ლაბორატორიისაგან განსხვავებით „ერთი-თეატრი“ წარმოდგენებს მცირერიცხოვანი მაყურებლისათვის მართავს. მაგრამ „ერთი-თეატრის“ სპექტაკლები იბადებიან როგორც სავარჯიშოების მონტაჟი და არ უშლიან ვარჯიშის ტენდენციას პირადი ცხოვრებით.

ამ დასის თეატრალური ტექსტები დაკავშირებულია საგებთან, ბიბლიურსა და მითოლოგიურ სიუჟეტთან, თავად თეატრის სახელი — სკანდინავიური მითოლოგიის ნიღაბი: ერთი — ღმერთი ომისა, ამავე დროს, ღმერთი გონებისა, რომელიც ატარებს უსუნთის გამჭოლ სინათლეს.

თეატრალური ამბლის ნაცვლად ბარბა მსახიობის ენერჯის განსაზღვრული ხარისხით შეხამების სისტემას გეთავაზობს, ძველი იაპონური თეატრის შესატყვისად, რომელიც თეატრის სამი ძირითადი ფიგურის საჭიროებას ამტკიცებს: ნემოარი, მოხუცი, ქალი. იაპონელი მსახიობები ამ ფიგურებს იღებენ როგორც უნივერსალურ ადამიანურ ტიპებს, მხედველობაში აქვთ არა კონკრეტული სქესი და ასაკი, არამედ ენერჯის განსაზღვრული ტიპი. შესაბამისად, „ერთ-თეატრში“ „პერსონაჟების მრავალფეროვნება ორ პოლუსს შორის ვარირებს: ანიმა — და ანიმუსი — ენერჯია. ლაპარაკია არა ქალ და მამაკაც პერსონაჟებზე, რადგან ბარბა თვლის, რომ მსახიობის სხეულს სქესი არ აქვს, არამედ მსახიობის ენერჯის ხარისხზე: ლმობიერება — ძალა, თოვლი — ყინული, მზე — ალი და ა.შ. „ერთი-თეატრის“ სპექტაკლებში მსახიობის სქესი და როლი არ ემთხვევიან, მსახიობი ისწავფვის ისარგებლოს პოლუსებს შორის არსებული ენერჯის მთელი სკალით, თამაშობს ნიუანსებითა

და ურთიერთშეპირისპირებულთა მაგალითებით.

ბარბა ოპერირებს ნიღბებითა და მითებით, ჯამბაზებით, კომედია დელ არტეს ანალოგიური ფიგურებით, ქუჩის მსვლელობების ოჩოფხეებიანი მასკარადული ფიგურებითა და თავისი თეატრის წარმოდგენებით, მაგრამ მისთვის თეატრალური ამპლუსისა და სცენური ჟანრების ანთროპოლოგია სპეციალური გამოკვლევის საგნად არ იქცევა. ამასთან, იგი გვაფრთხილებს, რომ მისი სათეატრო ანთროპოლოგია სპექტაკლის ანთროპოლოგიაში არ უნდა დაუერთოთ.

შეიძლება ითქვას, რომ ბარბას ანთროპოლოგია პროვოცირებას უწევს საკითხის დაყენებას იმ უნივერსალური კანონების შესახებ, რომელზეც სპექტაკლის სამყარო დგას, ანუ რეჟისურის ანთროპოლოგიისას. რომ თავად ბარბას თეატრამდე, მისივე მაგალითი იძლევა მსახიობის სპექტაკლის ანთროპოლოგიისათვის მასალას.

როგორც ტავიანი გვამცნობს, ბარბა თავის სპექტაკლებს მსახიობთა თვითრეჟისურაზე აგებს. მსახიობები ამარაგებენ მას დამოუკიდებლად დამუშავებული ნაწყვეტებით, ისინი ხშირად თავად ირჩევენ ტექსტებსა და აყალიბებენ იმ პირობა სახეებს, რომლის წარმოდგენაც აქვთ განზრახული. ბარბას აქვს როლი კორდინატორისა, იგი აკეთებს მონტაჟს მსახიობთა „დრამატურგიიდან“, მუშაობს ჯგუფის კოლექტიური ცნობიერების ჩარჩოებში.

ბარბას თვალთახედვით, ბუნებრივია, როცა საერთო მოქმედებაში თითოეული მსახიობი მის მნიშვნელობაზე საკუთარ შეხედულებას ინარჩუნებს, რეჟისორი უშვებს აზრთა სხვადასხვაობას სპექტაკლის შიგნით, რომლის მთლიანობა მხოლოდ თეატრის მსახიობთა პრაქტიკის ერთიანობაზეა (ვარჯიში) დამოკიდებული და არა სპექტაკლის კონცეფციაზე. სპექტაკლის შიგნით ასეთი „ხმათა პლურალიზმი“, რაც რუსი მასურებლისთვის XIX საუკუნის მსახიობის თეატრთან ასოცირდება, ბარბა მკვლევარების მიერ შეფასებულია როგორც პოსტმოდერნული თეატრალური კულტურის ბუნებრივი გამოვლინება, სადაც სპექტაკლის ტექსტი შეცვლილია ანტიტექსტით. ანტიტექსტის კანონებით, ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება, მასურებლის ჩათვლით, პამელის მონოლოგითა თუ ცხვირის შემთხვევითი მოფხ-

ანით, თავისი მნიშვნელობით აბსოლუტურად თანაბარია.

სპექტაკლი, — თვლის ბარბა, — ამ წუთში ყველას ერთნაირად ელაპარაკება, მაგრამ შემდეგში თითოეულს ცალცალკე რაღაც სრულიად განსხვავებულს ეუბნება. ვერც მსახიობები და ვერც რეჟისორი ვერ იქნებიან სპექტაკლის დანიშნულებისა და აზრის განმეხლებლის, იგი ლიბა მასურებლის თავისუფალი ასოციაციებისათვის. გასათვალისწინებელია, რომ „ერთი—თეატრის“ ინტერნაციონალურ დასში თითოეული მსახიობი როლს თამაშს საკუთარ მშობლიურ ენაზე არჩევს და მასურებელი ტექსტის ნახევარს ვერ იგებს, მაგრამ მსვლელობისას შეუძლია ასოციაციით სპექტაკლის „მყარი ნიდაგიდან“ ძალიან შორს წავიდეს. რაც აკმაყოფილებს ბარბას, რამდენადაც იგი მასურებლის ასოციაციის არც მართვას და არც კორექტირებას არ ესწრაფვის. ბარბა აღიარებს რომ მასურებელი, რომელიც არ იცნობს აღმოსავლეთის მსახიობის ტექნიკას (რომელიც ერთდროულად რამდენიმე პერსონაჟს თამაშობს და გაზუდუმებით არღვევს თხრობის ხაზს ახალი ისტორიების „ნახტომებით“), ყოველთვის არ არის მზად გაიგოს და ახსნას „ერთი-თეატრის“ მსახიობის ლოგიკა ანდა მიჰყვეს მის აზრთა მდინარებას მოქმედებისას. მაგრამ ცხადია, რომ მისი რეჟისურის ფუნქციაში არ შედის საკომუნიკაციო კოდის შექმნა, რომელიც მასურებელს მსახიობის თამაშის ნიშნული სასტემის „ნაკითხვის“ საშუალებას მისცემდა.

ბარბა—დამდგმელის რელატივიზმი, რომელიც პოსტმოდერნიზმთან მისი კავშირის მიმანიშნებელია, ტრადიციული თეატრმცოდნეობის თვალთახედვით, მის სპექტაკლებში რეჟისურის აშკარა უკმარისობის მაჩვენებელია. რეჟისორის, როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელის, ფუნქციის თანდათან გამარტივება მისი სპექტაკლების სამყაროს უშლის იყოს დამოუკიდებელი და მთლიანი. ეს გვაფიქრებინებს, რომ თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში ხდება რეჟისურის დაკნინება, ამ პროფესიის იმ კლასიკური გაგებით, რომელიც მხატვის აღმოცენების შემდეგ ჩამოყალიბდა.

რუსულიდან თარგმნა
ლამარა ღონდაძემ

თეატრების რეორგანიზაციის შედეგ, მოხდა ცვლილებები. აღნიშნული დირექციონის ნაცვლად, თეატრებში შეიქმნა მმართველები. მოხდა უზუჩკების ერთიანი გადახანისება სამხატვრო ხელმძღვანელებსა და მმართველებს შორის. თავდაპირველად მმართველის არსებობა თეატრში მიუღებელი იყო თეატრალური საზოგადოებისთვის. თავად - დირექციონის შეკვლამ მმართველი გამოიწვია ახლის სხედსხეობა. დღესდღეობით მმართველები და სამხატვრო ხელმძღვანელები ერთობლივად ძალადობენ ცვლილებების განხორციელებას.

მმართველის როლის და მისი მთავარი უზუჩკის ვისამრეველ თეატრში „თ და ც“ ესაუბრა შოთა რუსთაველის სხელობის თეატრის მმართველს ბაილ ჩოხბაძეს. ყოველ ჰერჯანძეშვილის სხელობის თეატრის მმართველს ყველა მხამძეა და მოხარულ მყოფებელია თეატრის მმართველს მხევილ ახთაძეს.

გვესაუბრება შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მმართველი ზაალ ჩიქოვაძე

— ბატონო ზაალ, როგორ განმარტავდით მმართველის ფუნქციას თეატრში?

— თეატრი ისეთი ორგანიზაციაა, რომელშიც ძალიან ძნელია განსაზღვრო შენი ფუნქციები, მით უმეტეს, თუ მმართველი გეკვია. შეიძლება ითქვას, რომ მმართველს ყველაფერი ეხება, დანაწევრებული გარდერობიდან, დამთავრებული მაყურებლის ტაშით. მმართველმა უპირველესად, თეატრის განვითარებას უნდა შეუწყოს ხელი. მნიშვნელობა არა აქვს რას დაარქმევთ მას, ვინც თეატრის მენეჯმენტს განსაზღვრავს, მმართველს თუ დირექტორს, მათი ფუნქცია ერთი და იგივეა.

ძალიან კარგია, რომ თეატრში შენარჩუნდა სამხატვრო ხელმძღვანელი. მმართველმა მსორედ მასთან შეთანხმებით უნდა იმუშაოს, რადგან სარეპერტუარო პოლიტიკა, ასევე სამსახიობო პოლიტიკა და კიდევ მრავალი ფაქტორი, განუყრელია სამხატვრო ხელმძღვანელისგან. არ შეიძლება თეატრი არსებობდეს მხოლოდ მენეჯმენტის თვალსაზრისით და არ იყოს წარმართული სამხატვრო ხედვითაც.

მე ჩემებურად განვსაზღვრე მმართველის მოვალეობა, რადგან, როგორც იცით, მმართველის განსაზღვრული დებულება შემუშავებული

არ არის. ის, თუ როგორია ჩემი მმართველობა, ეს უკვე, თეატრის თანამშრომლებისა და მაყურებლის სათქმელია.

— რა შეიცვალა თეატრში თქვენი მოსვლის შემდეგ?

— თეატრის შეცვლა არც ისეთი ადვილია, მით უმეტეს ისეთი თეატრის, როგორც რუსთაველის თეატრია. მას აქვს თავისი ისტორია, თავისი ფესვი, თავისი გენი და თავისი სუნთქვა. მე არანაირად არ მიცდია აქედან რომელიმე კომპონენტის დარღვევა და რაღაც სხვა ტალღაზე გადაყვანა. ჩემი მმართველობის პერიოდში თეატრმა უფრო მეტი აქტიურობა გამოამჟღავნა, უფრო დიდი პასუხისმგებლობა აიღო თავის თავზე, იმ თვალსაზრისით, რომ მეტი სპექტაკლები ჩავუშვით რეპერტუარში. რეალურად მოხდა ის, რომ სამივე სცენა ამუშავდა პარალელურად. გამოვუშვით დაახლოებით ცხრა პრემიერა, ცხრავე, ვიტყვოდი, საკმაოდ წარმატებული იყო. რასაკვირველია, შეიძლება რამდენიმე მათგანის გამოყოფა და განსაკუთრებული სტატუსის მინიჭება. თუმცა ჩემთვის, როგორც მმართველისთვის, ყველა ღონისძიება, რომელიც გაიმართა თეატრის სახელით და თეატრიდან გამომდინარე, ძალიან მნიშვნელოვანი და საინტერესო

ყოფილი გამომწვევები, იყო შეხვედრები სხვადასხვა ტიპის საღამოები, რომელსაც თეატრი მართავდა. ეს ყველაფერი კულტურის სამინისტროს, სხვადასხვა ორგანიზაციის, თუ ბიზნესმენის დახმარებით მოხდა. მე ვერ ვიტყვი, რომ ეს გლობალური იყო, თუმცა, მცირედი დახმარება რა თქმა უნდა, გვექონდა.

რაც მე მმართველი ვარ, დაახლოებით შვიდი გასტროლი გამიარა, როგორც უცხოეთში, ისე საქართველოში.

მთავარია, რომ რიტმი არ დაცემულა. თეატრის მუშაობის ტემპი შენარჩუნებულია. შევცვლილია ის, რომ ძალიან აქტიური გახდა თეატრი მუშაობის თვალსაზრისით. შეიცვალა მცირედი თეატრის იერიც. იმართება პიარ კამპანიები. პრომოუშენის მხრივ, უფრო გააქტიურდა თეატრი და უფრო მეტ ენერჯისა გასცემს საზოგადოებასთან ურთიერთობაში.

— რამდენად ერევო რეპერტუარის შერჩევაში?

— თავისთავად ვერევი, რამდენადც ეს ხდება საერთო, გუნდური გადანეყვითი. როგორც ჩემგან, ასევე სამხატვრო ხელმძღვანელისგან არის ნინადადებები, ასევე შემოტანილი პროექტებიც. შემდგომ ამას ერთად განვიხილავთ და ვწყვეტთ ბატონ ბეჭტ სტურუასთან ერთად.

— თქვენი აზრით, რამდენად დიდია მაყურებლის ინტერესი რუსთაველის თეატრისადმი?

— ჩემი მმართველობის პერიოდში, გაზრდილია მაყურებლის აქტიურობა. ეს ჩვეულებრივი სტატისტიკითაც შეგიძლიათ შეამოწმოთ. თეატრი ქველმოქმედებასაც ეწევა, გვაქვს სპეციალური მოსაწვევები, რომლებსაც გავცემთ იმ ადამიანებზე ვინც ჩვენთვის ძვირფასია, ისინი აუცილებლად უნდა მობრძანდნენ თეატრში. ამ მოსაწვევების გაცემული რაოდენობა დაახლოებით 25 000 აღწევს.

ხშირად არის საუბარი იმაზე, რომ თეატრის შემოსავალი ბილეთების ფასის გაზრდით გაეზარდოთ. მაგრამ მე დღესდღეობით ვერ ვაკეთებ ამას, ეს ჩემი პრინციპია, რომ ბილეთების ფასი არ ავანსო, რათა არ შეიზღვეს ის ქვეშაობიტი მაყურებელი, რომელიც დღეს ყიდულობს ბი-

ლეთს და მოდის თეატრში. სხვადასხვა სცენაზე განსხვავებული ფასია. მაგალითად, მცირე სცენაზე ბილეთების ფასი 5-7 ლარზე ქვევით არ არის, თუმცა, არსებობს ალტერნატიული ვარიანტი დიდ სცენაზე, სადაც, სტუდენტებისთვის, 2 ლარიდან იწყება და მაქსიმუმ — 15 ლარს აღწევს. ვფიქრობ, ეს ძალიან მიხერული ფასებია.

— გვიამბოთ თეატრის სამომავლო გეგმებზე?

— სამომავლოდ გეგმები ძალიან დიდი გვაქვს. ახალი სეზონის გახსნა ჩვენთვის ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან რუსთაველის თეატრის 130-ე წლისთავს აღვნიშნავთ. ეს არის დიდი მოვლენა არა მხოლოდ ჩვენი თეატრისთვის, არამედ ქართული კულტურისთვის. რუსთაველის თეატრი არის ის კულტურული კერა, სადაც პირველი მარცვალი ჩააგდო ილია ჭავჭავაძემ ქართული კულტურის განვითარებისთვის. ეს ის განძია, რომელსაც კარგად მოვლა და პატივითა სჭირდება, რათა არ დავკარგოთ ის ფუძე, რომელიც ყველაზე მეტად გვახსოვს და გვყავდა.

130-ე სეზონს ვხსნით საიუბილეო დღეებით, რომელიც რობერტ სტურუას სამოცდამათე წლისთავს მიეძღვნება. გაიმართება ჩვენს თეატრში დადგმული მისი თექვთვალეობის კვირეული. ასევე მოსკოვიდან მოვიწვიეთ კალიაგინის თეატრი. ჩამოვლენ სტუმრები ინგლისის ნაციონალური თეატრიდან, რუსეთიდან, სომხეთიდან, აზერბაიჯანიდან. გვეწვევა ევროპის სხვადასხვა კულტურული ორგანიზაცია. ყოველივე ამას ძალიან დიდი ფინანსური სახსრები სჭირდება, რომლის მოძიებაზეც ვმუშაობთ დღესდღეობით. ამასთან ერთად უკვე ჩამოვებულია 4 სპექტაკლი, მალე მე-5 დაემატება, რომელიც 2008 წლის ბოლომდე საიუბილეო პრემიერათა რიცხვში ჩაენერება.

მე მეთება თეატრში აბსოლუტურად ყველაფერი. ჩემი მუშაობა სამხატვრო ხელმძღვანელთან, შეიძლება ითქვას, შესმატბილებულია. საერთო ენა გამოვანხებთ და ამის მიხედვით ჩვენ ერთად ვარეგულირებთ თეატრის ცხოვრებას.



თეატრის მმართველი აკა მაჭიშვილი

— რა არის თქვენი, როგორც მმართველის, მთავარი მოვალეობა?

— ჩემი მოვალეობა თეატრის განვითარებაა. ფინანსური და ადმინისტრაციული მართვა, ყველა დეპარტამენტის კონტროლი და განვითარება, საერთაშორისო ურთიერთობები, სპონსორების მოძიება, ასევე შიდა ურთიერთობების დარეგულირება. მმართველი არის მენეჯერი, რომლის ფუნქციაა მოიპოვოს პროდუქცია და შემდეგ ისე გაყიდოს იგი, რომ კმაყოფილი დარჩეს პროდუქციის შემქმნელიც და მყიდველიც.

— რა კეთდება თეატრში იმისთვის, რომ მაყურებელი მოვიდეს მარჯანიშვილის თეატრში?

— მარტო რეპერტუარზე არ არის დამოკიდებული მაყურებლის მოსვლა თეატრში. იმისთვის, რომ მაყურებელი მოვიდეს, ძალიან ბევრი რამ უნდა აკეთო. დღევანდელი მაყურებელი განსხვავდება ადრინდელი მაყურებლისგან. სექტაკლის გარდა, მაყურებელს სჭირდება კარგი მომსახურება, ჩვენ უნდა განვსაზღვროთ, როცა მაყურებელი გამოდის შესვენებაზე, რითი უნდა დაკავდეს ის. თეატრი უნდა იყოს კულტურის ცენტრი, ამ პრინციპით უნდა იმუშაოს მან.

— რამდენად ერევით რეპერტუარის შერჩევაში?

— რეპერტუარს ირჩევს მხოლოდ და მხოლოდ სამხატვრო ხელმძღვანელი. ამის ირგვლივ რაც უნდა გაკეთდეს, ეს უკვე ჩვენი საქმეა.

— სამომავლოდ რა გეგმები აქვს თეატრს?

— სეზონის ბოლოს ეხსნის თეატრალურ სცენას, სადაც მაყურებელთა რაოდენობა 120 კაცზე იქნება გათვლილი. ეს სცენა არის თეატრის შენობაში, მესამე სათოულზე, მას ალბათ დავარქმევთ „თეატრი სხვენი“.

სექტემბერში მ ვიგზავნათ აფხაზეთში სექტაკლით „ხანუმა“. ოქტომბერში გვექნება გასტროლები ამერიკაში, სანტა ბარბარასა და ნიუ-იორკში. ნოემბერში გვაქვს საერთაშორისო ფორუმი, მარჯანიშვილის თეატრის 80 წლის იუბილე. ამასთან დაკავშირებით ჩამოდიან უცხოელი თეატრალური ვარსკვლავები და აქ წარმოადგენენ სექტაკლებს. საყარაუდოდ, დეკემბერში გვექნება პატარა გასტროლი ინგლისში. მცირე სცენაზე ძალიან დიდი გეგმები გვაქვს,

გახსნა შედგება სექტაკლით „ფერხულ“.

ახლა, დაახლოებით, 5-6 რეჟისორი მუშაობს და სექტემბერში გვექნება პრემიერები.

— რა არის მთავარი განმსაზღვრელი თეატრის ფუნქციონირებისთვის?

— თეატრის ფუნქციონირება დამოკიდებულია მთლიანად სამხატვრო ხელმძღვანელზე, რადგან სამხატვრო ხელმძღვანელი ქმნის პროდუქციას. ყველა ორგანიზმის მუშაობა დამოკიდებულია იმ პროდუქტზე, რასაც ქმნის. აქედან გამომდინარე, პროდუქცია არის ყველაფერი. მე სექტაკლს ვერასდროს დავდგამ, ვერ გადავწყვეტ სარეპერტუარო პოლიტიკას, ვერაფრით. ანუ ეს ნიშნავს, რომ თუ მე, მმართველი, არ მაქვს პროდუქტი, მაშინ ვერაფერს გავაკეთებ. იდეალური შემთხვევაა, თუ მმართველსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს შორის არის ჰარმონია. თუ ორივე თავის საქმეს აკეთებს, მაშინ შესაძლებელი იქნება თეატრის განვითარება, წარმატების მოპოვება როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

— რამდენად ემთხვევა თქვენი და სამხატვრო ხელმძღვანელის აზრები ერთმანეთს?

— მმართველი და სამხატვრო ხელმძღვანელი პირდაპირ კავშირში არიან ერთმანეთთან. მე და ლევან ნულაძეს გვაქვს უთანხმოებები, რაც მუშაობის პროცესისთვის სრულიად ნორმალურია. თუმცა, საერთო დამოსაჯვალს ყოველთვის ვპოულობთ. ძირითადად, მე ძალიან კარგად მესმის, რა უნდა ბატონ ლევანს და ალბათ, ეს არის ჩვენი აზრების თანხვედრის მთავარი მიზეზი. ჩვენ ყველა ვიცით, რა არის პროდუქცია, რომელიც უნდა გაიყიდოს. სამხატვრო ხელმძღვანელს უზარმაზარი პასუხისმგებლობა აქვს, მან კარგად იცის, რა უნდა შექმნას იმისთვის, რომ კმაყოფილი იყოს თეატრი, მაყურებელი და საერთოდ განვითარება ჰქონდეს თეატრს.

რეალურად, მმართველსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს შორის პასუხისმგებლობების განზიარება ხდება. კარგია, როცა თეატრში არის რამდენიმე ლიდერი, რომელიც ერთად ფიქრობს თეატრის განვითარებასა და ადამიანების კარგად ყოფნაზე.

ესაუბრა თითონი შინგალია

„თოცენი და ტიკიტი“ № 3

გვესაუბრება მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მმართველი

მიხეილ ანთაძე

— როგორი იყო თქვენი გზა მოზარდ მაყურებელთა თეატრისაკენ?

— ნელინაღზე მეტი გავიდე, რაც მონაწილეობა მივიღე კონკურსში, რომელიც კულტურის სამინისტრომ გამოაცხადა, თეატრის მმართველის თანამდებობის დასაკავებლად და გავხდი ნოდარ დუმბაძის სახელობის ცენტრალური სახელმწიფო საბავშვო თეატრის მმართველი. ამ მომენტისთვის მიმდინარეობდა რემონტი, რომელიც ცნობილი მეცენატის ბიძინა ივანიშვილის ფინანსური მხარდაჭერით ჩატარდა, ისევე, როგორც სხვა თეატრებში და შესაბამისად, თეატრალური კოლექტივი არ მუშაობდა, სპექტაკლებს არც ვდგამდით, არც ვთამაშობდით.

— როგორი მდგომარეობა დაგხვდათ?

— გამოიკვეთა სამი მიზანი. პირველი: რემონტის დროზე დამთავრება, მეორე: რეპერტუარის შექმნა. მესამე: მაყურებლის თეატრში მოზიდვა. ძალიან კარგი კოლექტივი დამხვდა აქ, რასაკვირველია. რამდენიმე ადამიანი ჩემთან ერთად მოვიდა, მოხდა გარკვეულწილად დასის გადახალისება, არა იმ თვალსაზრისით, რომ ვინმე წავიდა, არამედ დაემატა მსახიობები — განსაკუთრებით ახალგაზრდები, იმ ათი წლის განმავლობაში, როდესაც თეატრში რემონტი იყო, ზოგი მსახიობი მოხუცდა, ზოგი — წავიდა, ზოგიც — გარდაიცვალა და დასმა დაკარგა ფორმა. ამიტომ, რეპერტუარის მიხედვით საჭირო გახდა საკომოდ ბევრი ახალი მსახიობის მიღება. 70 მსახიობი იყო შტატში და ამჟამად 100 მსახიობია. 70 კი მონვეული მსახიობი თამაშობს. რემონტი სექტემბერში დამთავრდა. მანამდე ჩვენი ნამოვიწყრით რეპერტუარის შექმნა, ძალიან აქტიურად ვიმუშავეთ ამ მიმართულებით, შემდეგ ჩავატარეთ აქცია „16 დღე — 16 პრემიერა“ და ერთბაშად გამოვიშვით 16 სპექტაკლი. მას შემდეგ კიდევ დამემატა დაახლოებით 10 სპექტაკლი და დღეს რეპერტუარში 25-მდე სპექტაკლია. ჩვენი თეატრი სპეციფიკური, საბავშვო თეატრია. რა თქმა უნდა, დაბადებიდან სამ წლამდე ბავშვი სპექტაკლს ვერ უყურებს, ვერ აღიქვამს. სამი წლიდან კი ბავშვმა შეიძლება აღიქვას თეატრი,

როგორც თეატრი. სამიდან თორმეტ წლამდე ეს ბავშვები იკვებებიან ზღაპრებით და სხვა რამ არ აინტერესებთ. ამიტომ, მთელი ჩვენი რეპერტუარი ეთმობა ზღაპრებს. ჩვენ გვაქვს სამი სცენა: დიდი დარბაზი და სცენა, რომელშიც ოთხასი მაყურებელი ეტევა. გვაქვს მცირე დარბაზი, სადაც ასი მაყურებელი ეტევა და კიდევ გვაქვს ექსპერიმენტული დარბაზი, სადაც ასევე ასი მაყურებელი ეტევა, მაგრამ მას ექსპერიმენტული ჰქვია იმიტომ, რომ სცენა და პარტყერი არ არის ერთ ადგილზე. ამ დარბაზში რეჟისორს შეუძლია როგორც უნდა, ისე დალაგოს ყველაფერი. ზღაპრები ძირითადად მცირე სცენაზე იდგმება, მაგრამ გარდა ამისა, დაიდგა ზღაპრები დიდ სცენაზე. ერთი იყო საახალწლო ზღაპარი „თოვლის ბაბუს არჩვენები“. რეპერტუარში გვაქვს „ზღაპარი მუსიკის შესახებ“.

— მოზრდილთა რეპერტუარი?

— ცამეტი წლის რომ ხდება ბავშვი, ზღაპარი აღარ უნდა. ჩვენ ვვლდებოლი ვართ მათ მოვეცქეთ როგორც დიდებს. ანუ შევთავაზოთ ისეთი სპექტაკლი, რომელსაც ნახავს არა მარტო ამ ასაკის ბავშვი, არამედ ზრდასრული ადამიანიც. აი, ეს არის ჩვენი თეატრის მეორე კატეგორია. ძალიან ბევრი სპექტაკლია მოზრდილთათვის, მსოფლიო დრამატურგიის და ლიტერატურის კლასიკიდან. ასევე ქართული კლასიკა, იგივე სასკოლო პროგრამის თვალსაზრისით, თანამედროვე პიესები, ჩვენი თანამედროვე ქართველი თუ უცხოელი ავტორების და ა.შ. მაგალითად, დაიდგა „ოთარანთ ქვრივი“, დაიდგა კიდევ ერთი სპექტაკლი ილია ჭავჭავაძის, რომელიც გახლავთ ღია გაკეთილი. ეს არის სპექტაკლი-დისკუსია იმაზე, თუ რა გზას უნდა დაადგეს საქართველო. დაიდგა მსოფლიო კლასიკა — მორის მეტერლინკის „ნიწონა“, ძალიან საინტერესო პიესაა. ეს პიესა გახლავთ „ლურჯი ფრინველის“ გაგრძელება. ასევე დაიდგა ძალიან საინტერესო სპექტაკლი „ცხოვრება თამაში“. ეს არის სპექტაკლი მსახიობის ოსტატობის შესახებ და ძირითადად არის პანტომიმა. რეპერტუარში გვაქვს ასევე ქართველი ავტორების პიესები: ნატო გაგნიძის, ბასა ჯანიკაშვილის

„თითოთი საჩვენებლები“, კომედია თანამედროვე ცხოვრებაზე, გაგა ნახუცრიშვილის „როგორ გვიყვარდა ჩვენ ერთმანეთი“ და სხვა.

— როგორია მაყურებლის მოზიდვის ფორმა?

— ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა გახლავთ მაყურებლის მოყვანა თეატრში. მაყურებელი ჩვენ მოგვყავს სკოლიდან. არსებობს მსოფლიოში აპრობირებული ფორმა — აბონიმენტი, რომელიც ჩვენში ძალიან პოპულარული იყო ყოველთვის, რაც ეს თეატრი არსებობს, ეს თეატრი კი 80 წლისაა. სააბონენტო სისტემა ჩვენი თეატრის სპეციფიკაში ერთ-ერთი მთავარი მომენტია. აბონიმენტი გვავალდებს ყოველთვის ახალი სპექტაკლი დავდგათ. ამიტომ განუწყვეტილად რაღაც ახალზე ვმუშაობთ.

— რამდენადაც ვიცით, სპექტაკლებს რუსულ ენაზეც თამაშობთ.

— ამ თეატრში გაერთიანდა ორი — ქართული და რუსული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, კიდევ იყო რუსული თოჯინების თეატრი. ახლა კი ეს ყველაფერი შეერთდა და ერთი მთლიანი ორგანიზმი გახდა, მაგრამ ზოგჯერ ჩვენ ვდგამთ რუსულენოვან სპექტაკლებსაც. საქართველოში კიდევ არის კონტინგენტი ბავშვებისა, რომლებმაც რუსულის გარდა, სხვა ენა არ იციან და დალიან თეატრში. ისინი სიამოვნებით უყურებენ

სპექტაკლებს, მაგრამ, გარდა ამისა, რუსულ სპექტაკლებს ჩვენ ვაჩვენებთ ქართველ ბავშვებსაც იმისთვის, რომ ელემენტარულად რუსული ენა გაიგონ. ჩვენთან რუსული სპექტაკლებია: ჩეხოვის ორი ცნობილი პიესა — „დათვი“ და „ხელის თხოვნა“. ახლახანს დაიდგა ედ. რაძინსკის ძალიან საინტერესო პიესა „მოხუცი მსახიობი ქალი დოსტოევსკის ცოლის როლზე.“

ამჟამად ვმუშაობთ საბავშვო მიუზიკლზე „ტელეფონი“, კეთდება „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“ და კარლო გოცის „მეფე-ირემი.“ მომავალში ჩაფიქრებული გვაქვს განვახორციელოთ „რას მოგვითხრობს ვეფხისტყაოსანი“.

ჩვენთან მუშაობს ძალიან დიდი ჯგუფი რეჟისორების, რადგან ამდენ სპექტაკლს ცხადია, ერთი ან ორი რეჟისორი ვერ დადგამს. ისინი ძალიან გამოცდილი და ძალიან კარგი პროფესიონალები არიან. არაჩვეულებრივი მსახიობები გვყავს როგორც უფროსი თაობა, ასევე ახალგაზრდები, რომლებიც არაჩვეულებრივად მუშაობენ.

ჩვენი მიზნები გამართლდა, შეიქმნა რეპერტუარი და მაყურებელი, თან ბევრი მაყურებელი მოვიდა თეატრში.

ესაუბრა
თინათინ ჩიხრაქაძე



ნიკო

გვარამია

ჩემი პირველი რეჟისორი

როცა მოწაფე ვიყავი, აკაკის ვიცნობდი, როგორც საუკეთესო პოეტს, პირადად კი არასოდეს არ მენახა. მენატრებოდა „სულიკოსა“ და სხვა მშვენიერი ლექსების ავტორის ნახვა. ეს ნატვრაც ამისრულდა.

ბავშვობიდანვე გამიტაცა თეატრმა, მაგრამ ობოლს არ მქონდა ბილეთის შეძენის საშუალება და ამიტომაც ბევრჯერ, წარმოდგენის დაწყებამდე, ვმდგარვარ თეატრის კარებთან და თვალყურს მიდევნებდა იმ ბედნიერთათვის, რომელთაც ჰქონდათ წარმოდგენაზე დასასწრები ბილეთი.

არ მახსოვს რომელი თვე იყო, ამხანაგებთან ერთად ვიდექი თეატრის კარებთან. წარმოდგენა იწყებოდა. უცებ თავზე წამოგვადგა ძვირფას ქურქში გახვეული ახოვანი ვაჟკაცი. ბავშვებმა გზა დავუთმეთ. ერთმა წამჩურჩულა ყურში: ეს აკაკია! სიხარულმა ამიტაცა, მაშინვე თეატრის დერეფანში შევყვეი, კუთხეში მივიმაღლე და იქიდან დავინყე ცნობისმოყვარეობით ცქერა. მსახიობმა მას ქურქი ჩამოართვა... დერეფანში მყოფი ხალხიდან უმეტესობა აკაკის ნაცნობები აღმოჩნდნენ. ისინი დიდი სიყვარულით ეგებებოდნენ და საღამოს აძლევენდნენ მას.

რა ლამაზი ვაჟკაცი იყო აკაკი: ახოვანი ტანი,

მაღალი შუბლი, ახლად ჭაღარაშერეული ხუჭუჭა თმა, გამომეტყველებით აღსავსე აღწერისმიერი თვალები განსაკუთრებული მიმზიდველობის მქონე ვაჟკაცს გვიხატავდა. ის, ვინმე უცნობს რომ ენახა, მაშინვე იტყოდა: ეს კაცი უეჭველად დიდი ადამიანია.

აკაკის ძალიან უყვარდა თეატრი. როგორც ქართული სცენის ბუმბერაზის, მსახიობ ვასო აბაშიძისგან გამოიგონია, ჯერ კიდევ ახალგაზრდობისას თეატრის ანტრეპრენიორიც ყოფილა. აკაკის თავისი საკუთარი თანხები დაუხარჯავს, რომ როგორმე ქართული თეატრის სეზონი შემდგარიყო, სამუდამოდ არ გამოეკეტილიყო ქართული თეატრის კარები. როგორც დრამატურგი, აკაკი ძალიან ნაყოფიერი და დიდი მოამაგე იყო ქართული თეატრისა, სეზონი ისე არ გავიდოდა, რომ აკაკის რაიმე პიესა, ორიგინალური ან ნათარგმნი, არ მოეგებინა თეატრში.

ყოფილა ასეთი შემთხვევა: ერთ-ერთ ხუთშაბათს დანიშნულია თურმე ნატო გაბუნias ბენეფისი, რომელშიც მონაწილეობა უნდა მიეღოთ, როგორც ნატო გაბუნias, აგრეთვე მაკო საფაროვა-აბაშიძეს. წარმოდგენის წინა დღეებში მაკო საფაროვა-აბაშიძისა უცბად ავად გამხდარა. ისე რომ, წარმოდგენაში მონაწილეობას ვერ მიიღებდა და საბენეფისო წარმოდგენა უნდა გადაედოთ. იმ დროს საბენეფისო წარმოდგენის გადადება დიდი უბედურება იყო ქართველი მსახიობისათვის. რადგანაც ბენეფისი შემოსავლის ერთადერთ წყაროდ ითვლებოდა მაშინ. ამ მდგომარეობით დალონებულ მსახიობებთან რეპტიციანზე სრულიად შემთხვევით მოსულა აკაკი.

გაუგია საქმის ვითარება, ნატო გაბუნია დაუშვინებდა და უთქვამს: ნატო, ნუ სწახსნარ, ხვალ დილით მოგიტან ისეთ პიესას, რომელშიც მხოლოდ ერთი ქალის როლი იქნებაო. მართლაც, იმავე ღამე პატივცემულ აკაკის დაწერა და მეორე დილით მოეგებინა თეატრში პიესა „კინტო“, რომელშიც მხოლოდ ერთი ქალის როლია. ის პიესა მსახიობებს სამ დღეში მოემზადებინათ და ასე, აკაკის დახმარებით, გადაურჩინა გადადებიდან ნატო გაბუნias საბენეფისო წარმოდგენა.

აკაკი ძალიან დაახლოებული იყო თეატრთან. მას იმდენად უყვარდა სცენა, კულისები და აქტიორთა წრე, რომ 1903 წელს, როდესაც შესთავაზეს თეატრის რეჟისორობა, დათანხმდა და გულმოდგინედ შეუდგა მზადებას სეზონისათვის. სწორედ ამ სეზონის დასაწყისში ვალერიან გუნias მეთაურობით გაიმართა გამოსაცდელი წარმოდგენა, რის შემდეგაც ჩარიცხული ვიყავი ქართული თეატრის დასში, როგორც ახალგაზრდა მსახიობი. ასე რომ, პირველი ჩემი რეჟისორი იყო აკაკი... მეორედ აკაკიმ დადგა თავისივე პიესა „პატარა კახი“ და მე წინადა მხვდა ბედნიერება მისივე რეჟისორობით მეთამაშა კაცის როლი.

ნათელა

ურუშაძე

პირადი

არქივის სიბლი

და კალა

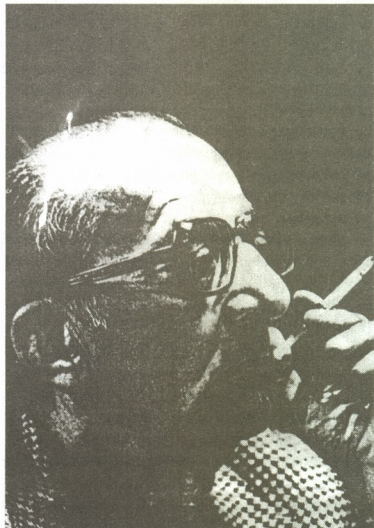
(აკაკი დვალისვილის
არქივის თაობაზე)

არქივი... ყველასათვის ნაცნობი სიტყვა —
ნერილობითი ძეგლებისა და ისტორიული საბუთო-
ბის საცავი. განმარტებით ლექსიკონში პირადიც
ნახსენებია. ესეც ნათქვამია — „არქივს ჩაბარდა
— დაინყებას მიეცაო...“

ყველა შემთხვევაში არქივში დაცული მასალის
უმრავლესობა ნერილობითია — იმის შესახებ,
რაც ადრე იყო, სახელმწიფოშიც და პირადშიც.
ოღონდ მას სახელმწიფო არ იცავს. პატრონის
ამქვეყნიდან წასვლის შემდეგ, ეს საბუთები რჩება
მის საცხოვრებელში და მათი ბედიც იმათი გადა-
სანყვეტია, ვინც ცხოვრებას აქ განაგრძობს, თუ
გარდაცვლილმა რამე არ დაიბარა. თუ დაიბარა,
მნიშვნელოვნად მიუჩნევია. ამგვარი რამ სპირი
არაა, მაგრამ იშვიათად მაინც ხდება. სულ ახ-
ლახან ჩვენგან წასული ცნობილი თეატრალური
მოღვაწის, რეჟისორ აკაკი დვალისვილის ოჯახში
აღმოჩნდა ერთად თავმოყრილი ხელნაწერების
საქალაღდე ზედნარწერით — ნათელა ურუშაძეს
პერსონალურად. მისმა შვილმა, მსახიობმა ბაია
დვალისვილმა, დანაბარები მყისვე შეასრულა.

ახლა ეს მასალა ჩვენთანაა. მოიცავს აკ.
დვალისვილის ცხოვრების ორ პერიოდს —

სტუდენტობის ხანას, როცა მას რეჟისურის ხე-
ლოვნებას რუსთაველის სახელობის თეატრალურ
ინსტიტუტში მასზე ცოტა უფროსი, შემდგომ-
კი მსოფლიოში სახელგანთქმული რეჟისორი
გიორგი ტოვსტონოგოვი ასწავლიდა და იმ ხანას,
როდესაც, უკვე არა მხოლოდ რეჟისორი, არამედ
როგორც სახელმწიფო მოღვაწე, თეატრისა და კი-
ნოს სფეროში, თვითონ მონაწილეობდა როგორც
მაღალი თანამდებობის პირი.



1944 წ. 1/XI

ჩანაწერი გააკეთა მიხეილ თუმანიშვილმა.
სრული კონსპექტი მსჯელობით და მაგალითო-
ვით ქონდა მიშას, რადგან მისი ჩანაწერები
იყო. ისე დავამთარეოთ ინსტიტუტი, ვერ ველ-
ირსე მის მიღებას. შემდეგ, როცა გავეცანი
სამტომეულის მესამე ტომს, მაშინ მივხვდი
იმის ჩანაწერებს. გულისტკივილით აკ. დვალ-
ისვილი.

რეჟისურა. ლექცია №1

ხელოვნება საზოგადოებრივი ცნობიერების
ერთ-ერთი ფორმაა.

ხელოვნების დამახასიათებელ თავისებუ-
რებებს წარმოადგენს შემეცნება, სინამდვი-
ლის ასახვა გრძნობადი სახეების ფორმაში, ხე-
ლოვნება, როგორც ყოველი იდეოლოგია, გან-



ისაზღვრება საბოლოო ანგარიშით საზოგადოების ცხოვრების მატერიალური პირობებით.

ლექცია №2

სტრუქტურის ხანის პირველი მასალა იქმნებოდა იმ დროს, როცა სასწავლო პროცესი რეალურად მიმდინარეობდა. ასეთი მასალა სწორედ ამ სახელოვითაა ძვირფასი.

მასალათა მეორე ჯგუფი სულ სხვანაირია. კინომასხაობთა ქართული თეატრის შექმნის ამბავს იხსენებს უკვე ხანდაზმული, ძალიან ჭკვიანი, გამოცდილი ადამიანი. მას თავის ზნეობრივ ვალდებულებად მიაჩნია, არავის დაუკარგოს თავისი წვლილი ქართული თეატრის ცხოვრებაში, კიდევ ერთი ეროვნული თეატრის შექმნის სამამულიშვილო საქმეში.

მკითხველისათვის ნათელი რომ გახდეს აკ. დვალიძელის პირად არქივში დაცულ მასალათა ამ ორი ჯგუფის ღირებულება, წარმოვადგენთ ამონარიდებს, რომლებიც, ჩვენი ფიქრით, მნიშვნელოვანია.

ამონარიდი პირველი ჯგუფის მასალიდან მოიცავს რეჟისურის შესახებ პირველი და მეორე ლექციის თემატიკას: მეცნიერება, ხელოვნება, მხატვრული სახე, მშვენიერება, ესთეტიკა (საუბარი რუსულ ენაზე მიმდინარეობს). დასკვნა სტრუქტურის ქართულად მიუწერია: „ხელოვნება საზოგადოებრივი ცნობიერების ერთ-ერთი ფორმაა. ხელოვნების დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს შემეცნება სინამდვილისა...“

ასე იწყება მაშინ გ. ტოვსტრონოვოვი სარეჟისორო ხელოვნების შესწავლას მომავალ რეჟისორებთან.

იმავე 1944 წელს სტრუქტურის აკ. დვალიძელს მასწავლებლის მიერ ლექციებში მონაწილეულისათვის თავი მოუყრია და ხელახლა შეუდგენია უკვე ლექციათა კონსპექტი სათაურით — „რეჟისურა, მსახიობის ოსტატობა. ლექციების კონსპექტი. ლექტორი — რეჟისორი გ. ტოვსტრონოვოვი, სტრუქტურის აკ. დვალიძელი...“

დანოწილი ლექციების მიხედვით, პრობლემები ასეთი თანმიმდევრობით განიხილებოდა: ლექცია №1. მეცნიერების მიზანი, ხელოვნების მიზანი, მხატვრული სახე, მშვენიერება, ესთეტიკა.

ლექცია №2. იდეოლოგია.

ლექცია №3. სათეატრო ხელოვნების თავისებურება.

ლექცია №4. ნიღბი, ტიპი, სახე, შინაარსი.

ლექცია №5. ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, ბრძოლა, დასასრული.

ლექცია №6. სტილი, სკოლა, ჟანრი, ხერხი.

ლექცია №7. წარმოდგენის სკოლა. განცდის

სკოლა.

ლექცია №8. მსახიობის ოსტატობა, კანონი, შემოქმედებითი წარმოსახვა, სიტყვა, რეჟისორის როლი.

ყველა ლექციის სტრუქტურა: პრობლემა, მისი განმარტება და არსებითი რაობა.

ვინ ასწავლის ყოველივე ამას მომავალ რეჟისორებს? რანიანი გამოცდილების მქონე პრაქტიკულ რეჟისორსა და პედაგოგიკაში?

1944 წელს გ. ტოვსტრონოვოვი მხოლოდ 29 წლისაა. ექვსი წლის წინ დაამთავრა მოსკოვის უმაღლესი თეატრალური სასწავლებლის სარეჟისორო ფაკულტეტი. ამავე წლიდან, დედით ქართველი და თბილისელი, ჩვენი დედაბაბაქას ა. გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის რეჟისორია. დადგმული აქვს ხუთი სპექტაკლი, არც ერთი წიგნი სათეატრო ხელოვნებაზე ჯერ არ დაუწერია.

ვეფიკობა, მის მიერ გააზრებული და სტრუქტურის აკ. დვალიძელის მიერ ჩაწერილი ამ განხილული პრობლემების დასახელებაა საკმარისი იმისათვის, რომ მივიჩნიოთ — ეს ჩანაწერები თავისებურად, პირველი მოსინჯვაა იმისა, რაზედაც შემდგომ გ. ტოვსტრონოვოვი დანერს თავის შესანიშნავ ნივთს.

აი, რას იხსავს საქართველოში ეს ერთი პირადი არქივი საქვეყნოდ აღიარებული რეჟისორის შემოქმედებითი და პედაგოგიური მოღვაწეობის საწყისი პერიოდის შესახებ! ადვილი წარმოსადგენია, როგორ გამოადგება იგი გ. ტოვსტრონოვოვის შემოქმედების მკვლევარს. საქართველოსთვის კი იმის საამაყო საბუთია, თუ რა დონეზე მიმდინარეობდა მაშინ თეატრალური განათლება ჩვენში.

ეს მასალა ქართული თეატრის ისტორიკოსისთვისაც ფასდებელია, რადგან უთუოდ დაუკავშირდება იმას, რაც მოხდება რუსთაველის თეატრში, როცა რეჟისურის სრული კურსის გავლის შემდეგ, გ. ტოვსტრონოვოვის აღზრდილ ორ რეჟისორს — აკ. დვალიძელსა და მ. თემანიშვილს ა. ხორავა რუსთაველის თეატრში წაიყვანს.

შემდეგ თეატრალურ ინსტიტუტში მიღებული შემოქმედებითი რწმენითა და პროფესიის ცოდნით აღჭურვილი აკ. დვალიძელი ქართულ კულტურაზე სახელმწიფოებრივ მოამაგეთა რიგებს შეემატება. კინომსახიობთა ქართული თეატრის შექმნის ამბავსაც დაწვრილებით დანერს და დაგვიტოვებს თავის პირად არქივში სახელწოდებით „დაუმთავრებელი წერილი კინომსახიობთა თეატრის შესახებ.“

მოგონებას განაოდეტ სრული სახით, რად-

გან ის მოიცავს მხოლოდ რეალურ ფაქტებს, რომელთა მოწმე და ხშირად მონაწილეც თვითონ აკ. დვალიშვილი ყოფილა. პრობლემის გადაწყვეტა კი სახელმწიფოს მმართველობის მაღალ ეშელონებში მიმდინარეობდა.

აკ. დვალიშვილი: „მიხეილ თუმანიშვილმა, დიდმა მახეტრომ, ქართული თეატრის ერთ-ერთმა რეფორმატორმა, განუმეორებელმა პედაგოგმა, 1978 წლის 14 იანვარს, თავის მონაფეებთან ერთად დააარსა კინომსახიობთა თეატრი-სახელოსნო“.

(2004 წლის 6 თებერვალს გაიხსნა თეატრის განახლებული შენობა. ბუკლეტის სუპერის თავსართი გახსნავეთ ეს ტექსტი).

ნიკოვნიტო თეატრის მოღვაწე მანდილო-სანი აცხადებს, რომ იგი „გვახდით“ დამშვენებული, ვიზიტად ეწვია საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის პირველ მდივანს ედუარდ შევარდნაძეს და მისგან მიიღო თანხმობა კინომსახიობთა თეატრის დაარსებისას.

ესე ამბავი კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს დაარსებისა!

(წინასწარ ბოდიშს ვიხდი გლახა ჭრიაშვილი-ვით დანვრილებით თხრობისათვის).

1973 წლის ივლისის თვე იყო, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანმა ქალბატონმა ვიქტორია სირაძემ დამირეკა და მთხოვა მასთან მივსულიყავი. ჩვენ ხანგრძლივი დროს განმავლობაში ერთად ვუშაობდით. ქალბატონი ვიქტორია სირაძე — საქართველოს მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე, რომელიც კურირებდა (სხვა ბევრ დარგთან ერთად) საქართველოს კულტურის სამინისტროს, სადაც მე მინისტრის პირველ მოადგილე ვი-მუშავე 14 წელი. შეხვედრის დროს ქალბატონმა ვიქტორია სირაძემ განმიცხადა: ცენტრალური კომიტეტის აზრი არის, რომ თქვენ გადაგიყვანოთ სამუშაოდ საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარედ (ჩემთვის ცხადი იყო, რომ ეს პირადად მისი წინადადებაა).

გულწრფელად გაითხრათ, წინადადება ჩემთვის მოულოდნელი იყო, მაღლობა მოგასხენე ნდობისათვის და ვთხოვე დრო მოეცა პასუხისათვის.

სამოციან წლებში, სანამ კინოკომიტეტი შეიქმნებოდა, კინემატოგრაფია კულტურის სამინისტროში შედიოდა და მე, როგორც კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე, ამ დარგსაც ვკურირებდი, ასე რომ, დარგის საქმიანობის შინაარსი ჩემთვის უცნობი არ იყო.

სამინისტროში დაბრუნებულმა აქტიურად დავიწყე ფიქრი დარგის მომავალზე.



ამ დროს ქართული კინოს შემოქმედებით ცხოვრებას წარმართავდნენ კინორეჟისორები: სიკო დლოძიძე — კინოკემისორის თავმჯდომარე, დავით რონდელი, ნიკოლოზ სანიშვილი, შოთა მანაგაძე, ვახტანგ ტაბლიაშვილი, თენგიზ აბულაძე, რეზო ჩხეიძე, ელდარ შენგულაია, ოთარ იოსელიანი, ლანა ლოლობერიძე, მერაბ კოკოჩაშვილი, ყარა-მან მგელაძე, ნოდარ მანაგაძე, გიზო გაბისკირია, რეზო ესაძე და სხვები.

„ქართული ფილმის“, დირექტორი გახლდათ ბატონი აკაკი ძიძიგური.

ამ მნიშვნელოვანი დარგის ხელმძღვანელობა, ერთი შეხედვით, არცთუ ისე ძნელი იყო, მთავარია ალლო აგლო კინემატოგრაფიის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრებისათვის და ჯანსაღი ატმოსფერო შეგვექმნა. მაგრამ თუ სიღრმისეულად წარუძღვებოდი დარგს, საჭირო იყო დროის მოთხოვნათა მიხედვით თვისობრივი და ტაქტიკური სიახლეები, რაც ქართული კინო-ელოვნების განვითარებას ახალ იმპულსებს მისცემდა.

ასეთად უპირველესად მე ჩავთვალე:

1. კინოსარეჟისორო და სამსახიობო ფაკულ-



ტეტის დაარსება თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სტრუქტურაში.

მეორე თაობის ყველა ქართველმა კინორეჟისორმა განათლება მიიღო ქ. მოსკოვში „ВГИК“-ში. დღეს ისინი აღიარებული ოსტატებია, რეალური საფუძველი არსებობს, ეროვნულ გარემოში, ქართული კულტურის და ესთეტიკის საფუძველზე მომავალი თაობის აღზრდა.

თბილისის თეატრალური ინსტიტუტი რეალური საფუძველია, დაარსდეს კინოფაკულტეტი, რომელიც დროთა განმავლობაში მოიცავს დარგის ყველა სპეციალობას. ეს კი ქართული კინემატოგრაფიის შემდგომი აღმავლობის საფუძველი იქნება.

II. კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ კინოსმსახიობთა თეატრალური სახელოსნოს დაარსება.

კინოსმსახიობთა შემოქმედებით პროცესს აქვს თავისი სპეციფიკა დრამის მსახიობისაგან განსხვავებით. საჭირო იყო ამ სპეციფიკის გათვალისწინებით შექმნილიყო შემოქმედებითი ორგანიზმი.

ჩემს წინადადებას — კინოსმსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს შექმნის შესახებ საფუძვლად ედო ჩვენი მასწავლებლის, გიორგი ტოვსტონოვოვის მოსაზრებანი — კინემატოგრაფიული ხედვით სპექტაკლის პროექტზე ჩატარებული რამდენიმე ლექცია-პრაქტიკუმი (ლექციას ესწრებოდა მიხეილ თუმანიშვილი, ავქსენტი გამსახურდია, მუშელ ბაბლოანი და მე — ავ. დვალისხვილი. მეჯერა, რომ საინტერესო ლექცია-პრაქტიკუმის ჩანაწერები იქნება მიხეილ თუმანიშვილის არქივში.

გ. ტოვსტონოვოვი საუბრობდა კინოხელოვნების თვალთახედვით სპექტაკლის დადგმის და მსახიობთა თამაშის ბუნების შესახებ. მასსოვს, როდესაც იგი ამბობდა, რომ კინორეჟისურის შემოქმედების გვირგვინია — გადაღებული ფირის მონტაჟი (მართალი გითხრათ, მაშინ არ მესმოდა მონტაჟის არსი).

დაიხ, კინოხელოვნების შემოქმედების სპეციფიკა უნდა გახდეს საფუძველი და მხატვრული ენისაღები კინოსმსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს შემოქმედებითი პროცესებისა.

ასეთი პროფესიული რწმენით ვიყავი შთაგონებული ჩემი ძვირფასი მასწავლებლის, გიორგი ტოვსტონოვოვის, მაღალი ნიჭიერების წყალობით.

III. ორი შემოქმედებითი გაერთიანების შექმნა — სტუდიის ადმინისტრაციულ სფეროდან შემოქმედებითი პროცესის გამოყოფა და დამოუკიდებელი სტრუქტურის ჩამოყალიბება.

IV. კინოფურნალის — აღმანახის დაარსება.

ქართული კინოს შემოქმედებითი წარმატებები, საკავშირო და საერთაშორისო არენაზე, ბუნებრივია, იმსახურებდა სპეციალური კინოფურნალის დაარსებას, რომელიც მისცემდა საშუალებას კინომცოდნეებს და ქართველ ხელოვნებთმცოდნეებს ანალიზი გაეკეთებინათ ქართული ეროვნული კულტურის განვითარების სპექტრში ქართული კინოს განვითარების და მისი ადგილის შესახებ. შეიქმნებოდა ბაზისი ქართული კინოს ისტორიის შექმნისათვის.

V. რესპუბლიკური კინოფესტივალების დაწყება — 2-3 წელიწადში ერთხელ.

სამწუხაროდ, ქართულ კინოს ყველაზე დაბალი მაჩვენებელი ჰქონდა მაყურებლის დასწრების — საქართველოში. საჭირო იყო რესპუბლიკის ქალაქებსა და რაიონებში, ხელშეწყობილი პროპაგანდა და ღონისძიებები ჩაგვეტარებინა, რათა როგორმე ეს მაჩვენებელი ამოგვეწინა და, როგორც იტყვიან, ხალხის ფართო მასებთან მიგვეტანა ქართული კინო.

VI. მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განახლება-გაფართოება. სისტემის ფინანსური მდგომარეობის გაჯანსაღება. საკადრო საკითხები*.

ზედმინვენითი სიზუსტის დაცვისათვის, მასალის მომდევნო ნაწილსაც, რადგან მისი შინაარსი ძალიან მნიშვნელოვანია.

„ორი კვირის შემდეგ შევხვდი ქალბატონ ვიქტორია სირაძეს. შეხვედრას ესწრებოდა ცეკას კულტურის განყოფილების გამგე ნიკოლოზ ჩერქეზიშვილი.

ქალბატონ ვიქტორიას მოვახსენე, ყველა ზემოთ მოხსენიებული მოსაზრებები, ცხადია, სათანადო განმარტებებით და დასაბუთებით. აზრთა გაცვლის შემდეგ ქალბატონმა ვიქტორია სირაძემ წარმოდგინილი პროექტი მომიწონა და წარმატება მისურვა.

რამდენიმე დღის შემდეგ შევხვდი ედუარდ შევარდნაძეს. საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი ამხანაგი ედუარდ შევარდნაძე ღიმილით შემეგება. გადმომცეს იდეები გაწუხებს, თქვა მან და ხმა-მაღლა გაიციხა. ასეთმა შეხვედრამ გამამხნევა. თანმიმდევრობით დავიწყე ჩემი წინადადებების დასაბუთება.

იმჯიათად შევხვედრე ვარ ხელმძღვანელს, რომელსაც ასეთი მოსმენის უნარი ჰქონოდა. იგი უხილაგი ძაფებით კიდევ უფრო სიღრმისეული აზროვნებისაკენ გიბიძგებს. საუბრის დროს სიმშვიდე მეფობს. მხოლოდ ქალღღმურე აკუთებს ჩანაწერებს. პაუზის შემდეგ დასძინა — ქართული კინოსკოლის შექმნა დროულია, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პროფესიონალი

კინორეჟისორების აღზრდა და ფორმირება, ქართულ ეროვნულ კულტურაზე დაყრდნობით მოხდება. იმედია ასეთი პროცესი თვისობრივად ახალ ხარისხს შემატებს ქართულ კინოხელოვნებას. ბედად მაღალი პროფესიონალი რეჟისორები გვყავს, რომლებიც ამ ეროვნულ საქმეს ზრუნვას არ მოაკლებენ.

— რაც შეეხება კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს, როგორც შენ თქვი, თვისობრივად და შინაარსით არ გამიფორებს ტრადიციულ დრამატულ თეატრს და კინოს სპეციფიკის გათვალისწინებით დააოსტატებს ახალგაზრდა თაობას, ე, ჩემი ფიქრით, მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იქნება ქართული კინემატოგრაფისთვის და იგი ახალი პლასტით გაამდიდრებს ქართული თეატრის შემოქმედებით დიპაზონს.

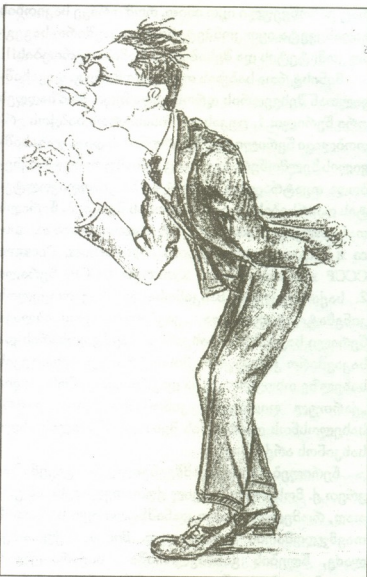
კინოსტუდია „ქართულ-ფილმში“ ორი შემოქმედებითი გაერთიანების შექმნა, რამდენადაც მე ჩავწედი წინადადებების არსს, ნიშნავს სტუდიის ხელმძღვანელის დეცენტრალიზაციას ე.ი. შემოქმედითა უფლებების და ინიციატივის გაფართოებას. ეს წინგადადგმული ნაბიჯია — საერთოდ სახელოვნებო ორგანიზაციების სტრუქტურაში.

კინოჟურნალის დაარსება მეტად კარგი საქმეა, მაგრამ რთული, იგი საკავშირო ცეკას სამდივნოს ნომენკლატურაა, მაგრამ ცდა ბედის მონახევრება. ჟურნალ-ალმანახის გამოცემა რესპუბლიკის პერიოდატივია და ჩათვალე ეს საკითხი გადანყვეტილად.

რესპუბლიკური კინოფესტივალის დაარსება მისასაღმებელი საქმეა, კინოხელოვნების მასშტაბით მიტანის კარგი ფორმაა. კინოფესტივალი კარგ სამსახურს გაუწევს ქართულ კინოს. რესპუბლიკის ქალაქებისა და რაიონების კულტურული ცხოვრება კი ერთი მნიშვნელოვანი ღონისძიებით გამდიდრდება.

კინოსტუდიების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განმტკიცება აუცილებელი და გადაუდებელი საქმეა. რამდენადაც ვიცი, კინო — ტექნიკური აღჭურვილობის გარეშე არ არსებობს, ამიტომ საჭიროა მაქსიმალურად აღჭურვოთ ქართველი კინოს ოსტატები. საჭიროა საგვემო კომიტეტთან და ფინანსთა სამინისტროსთან ერთად, დროზე მომზადდეს დასაბუთებული გაანგარიშებები მომავალი წლის ბიუჯეტში შესატანად.

ჩემს შემდეგ პირველი ვიზიტი გაუკეთე მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარეს გივი ჯავახიშვილს და მისი პრინციპული მხარდაჭერა მოიპოვე. დაუყოვნებლივ შეუდექით ცენტრალური კომპარტის და მინისტრთა საბჭოს ერთობლივი დადგენილების პროექტის მომზადებას.



ჩემი ფიქრით, წარმოდგენილი წინადადების რეალიზაცია სერიოზულ მუშაობას მოითხოვს. გისურვებ წარმატებას.

პაუზის შემდეგ ღიმილით მკითხა:

— დამატებითი იდეები ხომ არ გავსუნებს? და გემრიელად გაიცინა.

ასეთი იყო ჩემი პირველი საქმიანი შეხვედრა ამხანაგ ეფლარდ შევარდნაძესთან.

1973 წლის 4 აგვისტოს დამამტიკეცის საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარედ.

1973 წლის 31 აგვისტოს საქართველოს ცეკას და მინისტრთა საბჭოს გაერთიანებულ სხდომაზე მიღებული იქნა ერთობლივი დადგენილება „ქართული კინოს განვითარების შემდგომ ღონისძიებათა შესახებ.“

მესამე დღეს დამიძახეს მინისტრთა საბჭოს საქმეთა მმართველობაში, სადაც გამაცნეს არა საქართველოს ცეკას და მინისტრთა საბჭოს ერთობლივი დადგენილება, არამედ საქართველოს მინისტრთა საბჭოს დადგენილება, სადაც ძირითადი საკითხები — თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტის და კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს დაარსების შესახებ საკითხი ამოღებული იყო.



რაც გამოწვეული იყო იმით, რომ ორივე საკითხის გადაწყვეტა იყო კომპეტენცია საკავშირო საგეგმო კომიტეტის და შესაბამის სამინისტროების!!!

მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე გ. ჯავახიშვილთან შეხვედრის დროს გადაწყდა, მომზადდეს ორი წერილი: 1. ცეკას და მინისტრთა საბჭოს ერთობლივი წერილი ედ. შევარდნაძის და გ. ჯავახიშვილის ხელმოწერით, სადაც დასაბუთებული იქნებოდა თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტის დაარსების აუცილებლობის შესახებ. წერილს თან ერთვის: (Госплан СССР, Министерство высшего и среднего специального образования, Госкино СССР и Министерство Культуры СССР) წერილი 2. საქართველოს სახკინოსა და საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის ერთობლივი წერილი საკავშირო სახკინოს თავმჯდომარის და საკავშირო კულტურის მინისტრის ეკ. ფურცევას სახელზე თხოვნით, ნება დაერთოთ: კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს დაარსების შესახებ (წერილის ასლი სახკინოს არქივშია).

წერილებით ხელდამშვენებულები გავემგზავრეთ ქ. მოსკოვში მიხეილ ქუთათელაძესთან ერთად, რომელიც ახალი დანიშნული იყო სახკინოს თავმჯდომარის მოადგილედ. მიხეილ ქუთათელაძე, წლების განმავლობაში საქართველოს საგეგმო კომიტეტში, კულტურის, განათლების და მეცნიერების განყოფილებას ხელმძღვანელობდა. მისი გამოცდილება და ცოდნა გახდა, ჩვენი, მოსკოვში გაპარტული დაილოგის დადებითად გადაწყვეტის საყრდენი.

პირველი შეხვედრა გვექონდა საკავშირო სახკინოს თავმჯდომარესთან ამხ. ფილიპე ერმაშთან.

როდესაც ამხ. ფილიპე ერმაში გაეცნო ცეკას და მინისტრთა საბჭოს წერილს თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტის დაარსების შესახებ, კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს, ორი მხატვრული გაერთიანების, კინოალმახის და რესპუბლიკური კინოფესტივალის დაარსების შესახებ — ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ ღიმილით გვეკითხა, შემთხვევით, ხომ არ აპირებთ კინემატოგრაფიის ახალი ცენტრის გახსნას ქ. თბილისში?

ჩვენ, მოკრძალებით, ხუმრობაში გადავიტანეთ საუბარი და შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი საკითხების გადაწყვეტის აუცილებლობა, რათა ქართულ კინემატოგრაფიაში გაგრძელდეს აღმავლობა, რომლის გზაზე დგას დღეს ქართული კინო.

ამხანაგმა ფილიპე ერმაშმა თავიდანვე შორს

დაიჭირა თავი და შეეცადა დავერწმუნებინეთ, მოსკოვის კინომსახიობთა თეატრის მაგალიტზე რომელიც საკმაოდ უფერული შემოქმედებითი კოლექტივაა და ამ საქმეს პერსპექტივა არა აქვს.

შეეცადა საერთოდ კინომსახიობთა სპეციფიკის არარსებობის დასაბუთებას. მე პირადად მომმართა, როგორც პროფესიით რეჟისორს გულწრფელად შეთქვა ჩემი აზრი მოსკოვის კინომსახიობთა თეატრის შესახებ. მე მოკრძალებით მოვახსენე, რომ ეს განპირობებულია იმით, რომ თეატრს არა აქვს შემოქმედებითად გააზრებული კინემატოგრაფიული ხელოვნების სპეციფიკა სცენიურ ხელოვნებაში, რომელიც უნდა იყოს საფუძველი კინომსახიობთა თეატრის: რეპერტუარის, რეჟისურისა და სამსახიობო ხელოვნების შემოქმედებითი პროცესისა.

ასეთი პროფესიული რწმენით ვიყავი შთაგონებული ჩემი მასწავლებლის, გიორგი ტოვსტონოვოვის მაღალნიჭიერების წყალობით. ეს ჩემი რწმენა და რესპუბლიკის ხელმძღვანელთა მხარდაჭერა გახდა საფუძველი ამხანაგ ფილიპე ერმაშს თანხმობა მოეცა კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს ჩამოყალიბებისა.

საჭირო იყო აგრეთვე საკავშირო კულტურის სამინისტროს ოფიციალური თანხმობა.

ჩემი 14 წელი საქართველოს კულტურის მინისტრის პირველ მოადგილედ მუშაობა იმედს მძლევდა, რომ ამ საკითხის გადაწყვეტა არ გამოიჭირდებოდა და ასეც მოხდა. კულტურის სამინისტროდან მივიღე დადებითი დასკვნა.

საკავშირო სახკინოსა და კულტურის სამინისტროს თანხმობის წერილების საფუძველზე, მიხეილ ქუთათელაძემ საკავშირო საგეგმო კომიტეტსა და ფინანსთა სამინისტროში დადებითად გადაწყვიტა.

მეორე და ასევე მნიშვნელოვანი საკითხი გახლდათ კინო-სარეჟისორო და სამსახიობო ფაკულტეტის დაარსების შესახებ თხოვნა.

ცნობისათვის — თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში 1940 წლიდან არსებობდა დრამის მსახიობისა და რეჟისორის ფაკულტეტი, საჭირო იყო ტირე (—) კინორეჟისურა — კინოსამსახიობო ფაკულტეტი, ამ (—) ტირეს გადაწყვეტა არ შეეძლო რესპუბლიკის ხელისუფლებას, ამიტომ გავემგზავრეთ ქ. მოსკოვში!

ამ საკითხთან დაკავშირებით საჭირო იყო ამხანაგ ფილიპე ერმაშის მხოლოდ თანხმობა, რადგან საკითხს წყვეტდა საკავშირო უმაღლესი სკოლების და საშუალო სპეციალური განათლების სამინისტრო. ამხანაგ ფილიპე ერმაშს ვთხოვე არა

„თეატრი და სინემა“ № 3



მარტო მხარი დაეჭირა, არამედ მინისტრ ვ. ელიუტინს დალაპარაკებოდა — მხარდაჭერის მიზნით. ფილიპე ერმაშს სიცილი აუტყდა და გვიტორა, ახლა კი ვრწმუნდები სრულ დამოუკიდებლობას აცხადებ (როგორც სჩანს ენამ უყვებლა). გასაგები იყო, რომ წინ დიდი ბრძოლები გველოდა.

ვ. ელიუტინთან შეხვედრა უსიამოვნო წოველა...

ხვადგამით მიინდა აღენიშნო, მიხეილ ქუთათელაძის საფუძვლიანი მუშაობა, რომელიც მან ჩაატარა, უმაღლესი სკოლების მთავარი სამმართველოს აპარატში იმისათვის, რომ მიგველო დასკული კინორეჟისურის და კინოსამსახიობო ფაკულტეტზე ერთჯერადი მიღების ნებართვა.

მოსკოვიდან ხელდაამწყვეტულები დავბრუნდით. დადებითად გადაწყდა კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ კინოსამსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს დაარსება. თეატრალური ინსტიტუტის სტრუქტურაში, — კინოსარეჟისორო და კინოსამსახიობო ფაკულტეტის დაფუძნება — ერთჯერადი მიღებით.

ამ ეიფორიაში ვიყავით, რომ მინისტრთა საბჭოში მოვიდა საკავშირო განათლების მინისტრის — ვ. ელიუტინის სამთავრობო ტელეგრამა, სადაც ნათქვამი იყო კატეგორიულად, თუ თეატრალურ ინსტიტუტს არ გამოუყოფს დამატებით 500 კვ. მეტრი ფართი, ბრძანება ძალაში არ შევა ჩავყვარდით საგონებელში.

ასე მთავრდება აკ. დვალიშვილის მიერ ჩემთვის გადმოსაცემად დატოვებული 11 გვერდ-იანი ხელნაწერი „ესე ამბავი კინოსამსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს დაარსების...“

დღეს ეს თეატრი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მეოთხე ათეულს ითვლის, ის მიხეილ თუმანიშვილის სახელობისაა. საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალებში წარმატებული მონაწილეობით მსოფლიოშია ცნობილი. მის შესახებ ბევრი დაინერა. რა თქმა უნდა, მისი შექმნის შესახებაც, მაგრამ რაც აკაკი დვალიშვილის მოგონებამ გვიამბო, არავის უთქვამს, თითონ მან კი მხოლოდ ახლა და აწინარად შემატყობინა. რატომ დღემდე აქამდე? რამდენი შეცდომა გვაქვს დაშვებული ყველას, ვისაც ამ თეატრის შესახებ დაუნერია, მათ შორის მეც, რომელმაც ბატარა ნარკვევი წიგნად ასეთი სათაურით გამოვაქვეყნე — „როგორ შეიქმნა თეატრ-ისტუდია სახელწოდებით „თეატრალური სახელოსნო“, იქ ნათქვამია, რომ ეს თეატრი აღმოცენდა თეატრალურ ინსტიტუტში არსებული ე.წ. „მეთერთმეტე აუდიტორიის“, წიაღში და მას არავითარი კინემატოგრაფიული ინტერესები არ

გაჩანია, მისი შემოქმედებითი ამოცანები წმინდა თეატრალურია. მართალია, აქვე ისიცაა ნათქვამი, რომ „ახალგაზრდული კოლექტივის თეატრად გადაქცევა ორი კინემატოგრაფისტის — კინორეჟისორ რეზო ჩხეიძისა და პროფესიით თეატრის რეჟისორის აკაკი დვალიშვილის (იმხანად საქართველოს კინოს სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის) დამსახურებით, მაგრამ სინამდვილეში თურმე როგორ ყოფილა?! საიდან უნდა გვეცოდნოდ? ვინ ისურვა, ვინ გაბედა იმ სამხიელი ბიუროკრატიული მექანიზმის გამომწეურება, რომელიც აკ. დვალიშვილის ხელნაწერშია აღწერილი?

სიტყვით არც ჩემთვის უთქვამს არაფერი, მაგრამ ხელნაწერ დამიტოვა — სიმართლე, ბოლოს და ბოლოს, ხომ უნდა თქმულიყო. თუნდაც იმათი პატივისცემით, ვინც ასე იბრძოდა კიდევ ერთი ეროვნული თეატრის დაარსებისათვის. ვუსრულებ ამ სურვილს და მის ხელნაწერსაც სრული სახით ამიტომ ვაქვეყნებ. აქამდე მას აკ. დვალიშვილის პირადი არქივი ინახავდა.

... პირადი არქივი... საქართველოში ბევრია ასეთი — საზოგადოებისთვის დღესაც უცნობის მომცველი, გარდასულ დროთა ცხოვრების ამსახველი, ათასნაირი ანარეკლებით მდიდარი.

რადგან ნებისმიერი აწმყო წარსული ეფუძნება და იმ წარსულით დიდდება გასპირობებული მისი ამრეკლავის ღირებულება, ცხადია. აქედან გამომდინარე, პირადი არქივის მნიშვნელობაც.

ასეთი არქივი, პირველ ყოვლისა, იმ სფეროს გამამდიდრებელია, სადაც მისი შემქმნელი მოღვაწეობდა. იმიტომ, რომ იქ დაცული ანარეკლები საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ ასპარეზს განეკუთვნება.

... ყველა არქივი მდუმარეა და მუდმივმომლოდინე — იქნებ, ვინმე დაეჭირადი... თუ დავსჭირად და მივიღა, მაშინ იგი უშურველად გასცემს ყველა თავის განძს — რაღაცას შეატყობინებს, რაღაცას დაუდასტურებს ან უარყოფს, გააკვირვებს... აღაფრთოვანებს პიროვნების მალაღწეობით...

ამ დროს ანარეკლებში ჩაბუდეული წარსული გაცოცხლდება და ჩვენს აწმყოს შეუერთდება. დამყარდება დროთა კავშირი! ჩვენ კი გავმდიდრდებით ცოდნით, აღვივებებით პატივისცემით და სიყვარულით მათდამი, ვინც იღვანა ჩვენი აწმყოსათვის.

... არქივები გველოდებიან... ზოგჯერ თვითონაც მოდიან ჩვენთან, როგორც ამჯერად... იქნებ, მაინც ჩვენ მივიდეთ... იქ ხომ მხოლოდ ანარეკლებია, ქაღალდის ფურცლები... რამდენს გაუძლებენ ჩვენს მოლოდინში...

„თეატრალური სახელოსნო“ № 3

ცანას გვისახავს, რომლის წარმატებით გადაჭრისკენ მიმართულია მთელი ორგანიზმირეალურ ცხოვრებაში მოვლენებს და, მათგან გამომდინარე, ამოცანების რიგსა და მიზნებს ობიექტური რეალობა გვეკარნახობს. სცენაზე – (ამ ჭეშმარიტების უსასრულოდ გამოვლენა არ უნდა მოგვებზრდეს) – შეთხზული ცხოვრება, შეთხზული ქარგა და მოვლენათა რიგი. მათგან გამომდინარე, ჩვენ ამოცანების მწყობრი პარტიტურა უნდა შეექმნათ, რათა ჩვენი მოქმედება სცენაზე იყოს „მიზანდასახული, ორგანული და პროდუქტიული“. სწორედ ასეთ მოქმედებათა შერჩევით და განუწყვეტელი მონაცვლეობით იქმნება მხატვრული სახე, ანუ ის, რაც მაყურებელს ანიჭებს ესთეტიკური ტკბობის განცდას.

თავში „მოქმედება“ ჩვენ უკვე განვიხილეთ ფიზიკური მოქმედებისა და აღმოცენებული გრძობის ურთიერთკავშირის მნიშვნელობა შეთხზულ გარემოში ორგანული მოქმედებისთვის. თუ გახსოვთ, ეს კავშირი ასე გამოვხატეთ:

მოქმედება
განცდა
დავაზუსტოთ ზოგი რამ.
„ემოქმედებ“, ესე იგი „რალაცას ვაკეთებ“...

დასაწყისისთვის ავირჩიოთ უბრალო ფიზიკური მოქმედება.

მაგალითად: „საჯაროდ“, მაყურებელთა – (ჯგუფის წევრების) თანდასწრებით ყურადღება მივმართოთ კარების სახელურს. გამოვითხოთ ყველა სხვა „კონკურენტული ობიექტი“. გავთავისუფლოდეთ დაძაბულობისგან. მივიღოთ ზონრებთან. მოვსინჯოთ სახელური. დავაკვირდეთ, ხომ არ არის კარი ჩაკეტილი გასაღებით.

ან: ასევე ყველას თანდასწრებით „გავზომოთ“ მაგიდის ზედაპირი: რამდენი მტკაველია სიგრძესა და სიგანეში?

ან: მთელმა ჯგუფმა თეჯირების, ტუმბოებისა და სხვა აქსესუარებისგან მოაწყოს: საძინებელი ოთახი, სასტუმრო ოთახი, მისაღები ოთახი, აერობორტის მოსაცდელი, „ბაღის კუთხე“, ექიმის მისაღები. და ა.შ.

მივატყვიოთ ყურადღება იმ გარემოებას, რომ ამჯერად ნუ გავართულებთ დავალებას – შევასრულოთ უბრალო ფიზიკური მოქმედება. ნუ დავტვირთავთ მას რაიმე რთული ფსიქოლოგიური მოტივებით. მთელი ძალისხმევა მიმართული უნდა იყოს მხოლოდ ფიზიკური ამოცანისთვის: „ვზომავ მაგიდის ზედაპირს“. არც მეტი და არც ნაკლები – უნდა გავზომო რაც შეიძლება ზუსტად. ყურადღება მთლიანად კონცენტრირებულია ობიექტზე

სანდრო

მრავლივპილი

მსახიობის ოსტატობის ირგვლივ

ფიზიკური მოქმედება

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ მსახიობის მოქმედება სცენაზე უნდა იყოს „მიზანდასახული, ორგანული და პროდუქტიული“.

სხეულის მოძრაობა, კუნთების „მუშაობა“, მათი თანამიმდევრული ჩართვა ყოველთვის მიმართულია გარკვეული მიზნის მისაღწევად, გარკვეული „მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად“ (დ. უზნაძე). „ბუნების ნიაღში უმიზნო ხეტიალის“ დროსაც კი ყოველ მოცემულ ნუთს ჩვენს მოძრაობას გარკვეული მიზანი აქვს, ჩვენი სხეული გარკვეულ სამუშაოს ასრულებს, გარკვეულ წინააღმდეგობას გადალახავს და ამისთვის გარკვეულ ენერჯიას ხარჯავს. ერთის სიტყვით, ცხოვრების მდინარეა, მომხდარი ან მოსალოდნელი ფაქტები და მოვლენები ჩვენი არსებობის დროის ყოველ მონაკვეთში ჩვენს წინ ამა თუ იმ ამო-



– ჩემი მტკაველი მაგადის ზედაპირზე“. მოქმედების დროს გავაკონტროლოთ, ზედმეტად ხომ არა გვაქვს დაძაბული ისეთი კუნთი ან კუნთების სისტემა, რომელთა მოხანჩლოება ამ ფიზიკურ მოქმედებაში სრულებით არ არის აუცილებელი, და თუ აღმოვაჩინეთ ასეთს, უმალ „მოხსნათ დატვირთვა“.

გრამატიკიდან ყველაზე გვახსოვს, რომ „მოქმედების აღმნიშვნელ სიტყვას „ზმნა“ ეწოდება. მსახიობისთვის ეს სიტყვები – ზმნები – განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. უნდა ვისწავლოთ ქმედებითაზროვნება. ჩვენი სიტყვების მარაგი უნდა გავამდიდროთ ზმნებით. ყოველდღიურ ცხოვრებაში შევეცადოთ ყოველ ჩვენს მოქმედებას მივუსადაგოთ ის ზმნა, რომელიც შეძლებისდაგვარად ზუსტად გამოხატავს ამწუთიერი მოქმედების არსს. ეს პროცესი მუდმივ ქვეცნობიერ აუცილებლობად ვაქციოთ. ქუჩაში ან ბაღში სეირნობის დროს ნუ შემოვიფარგლებით ზოგადი ზმნით – „ესეირნობ“. შევეცადოთ დავაზუსტოთ: „ვათვალეიერ ვიტრინებს“... „ვაშრიალებ დაცვენილ ფოთლებს“... „ვაკვირდები გამკვლევებს“... „ღრამდ ვუსუნთქავ“... „ვეძებ ნაცნობ სახეებს“... – ყველაფერი ეს „სეირნობაა“. მაგრამ თუ „სეირნობა“ რამდენიმე ფიზიკურ მოქმედებად იყოფა, „ვაშრიალებ დაცვენილ ფოთლებს“ – უკვე განუყოფელი ფიზიკური მოქმედებაა.

ვთქვათ, ლექციების ან მეგობრის დაბადების დღის აღსანიშნავი ზეიმის შემდეგ სახლში ვერსულებით. შევეცადოთ „დაბრუნების“ დანაწევრება: შევდივარ სადარბაზოში, ავდივარ კიბეზე, ჯიბეში ვეძებ გასაღებს, ვაღებ კარს, უხმაუროდ შევდივარ ბინაში, ვხურავ კარს, წინკარში ვანთებ სინათლეს და ა.შ.

ფიზიკურ მოქმედებათა თანამიმდევრული „დინების“ ფიქსაცია რეალურ ცხოვრებაში დაუფასებელ სამსახურს ავრცინებს ქმედითი აზროვნების განვრცობაში. არ დაგვინწყდეს მთავარი დევიზი – „მოქმედება და მხოლოდ მოქმედება არის თეატრის სიცოცხლის და ღონის მიმცემი“.

ფიზიკურ მოქმედებას აქვს კიდევ ერთი, ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი თვისება.

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ რეალურ პირობებში თავად ფიზიკური მოქმედება მიმართულია გარკვეული მიზნის მისაღწევად, გარკვეული მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად. მიზანი ჩვენს ემოციურ სამყაროში ჯერ განწყობის სახით იბადება და შემდეგ ცნობიერებაში ფორმდება ვერბალური, სიტყვიერი ფორმით ან მხატვრული სიმბოლოს სახით. ამის შემდეგ ეძლევა ჩვენს კუნთებს ადეკვატური რეაქციით ამოქმედების „ბრძანება“.

იმის მიხედვით, თუ რა მოვლენასთან გვაქვს საქმე, ეს პროცესი შესაძლოა მყისიერად უცხად მოხდეს, შესაძლოა „დროში გაინფილდოს“. მაგრამ განწყობას, მოქმედების მიზანსა და ფიზიკურ მოქმედებას შორის კავშირი მტკიცე და პირდაპირია. ავტომანქანის მართვის ინსტრუქტორები უსათუოდ უხსნიან ავტომოგვარულებს „სამუხრუჭე მანძილის“ ცნებას, რომელშიც, გარდა ტექნიკური პარამეტრებისა (სიჩქარე, ავტომანქანის წონა, საბურავების ზვის ზედაპირთან „შეჭიდება“), გათვალისწინებულია ის მანძილიც, რომელსაც გაირბენს ავტომანქანა იმ ნაშეში, რომელსაც ანდომებს მძღოლი საშიშროების აღქმას, გადაწყვეტილების მიღებას და მის ფიზიკურად აღსრულებას. სხვადასხვა ადამიანს სხვადასხვა დრო სჭირდება ამისთვის („რეაქციის უნარი“): დაახლოებით ეს 0,5–დან 1 წამად. იმისდა მიხედვით თუ რა სახისაა საშიშროება, მძღოლის თავის ტვინი იღებს გადაწყვეტილებას: დაამუხრუჭოს მანქანა, გვერდი აუაროს საშიშრობიექს. თუ მკვეთრად მოუმატოს სიჩქარე, „აღმოჩენის“ და „გადაწყვეტილების მიღების“ შემდეგ მძღოლის კუნთები ავტომატურად იღებენ ბრძანებას: „დაამუხრუჭე“ – ფეხის კუნთები, „გვერდი აუარე“ – ხელის კუნთები, „სიჩქარეს მოუმატე“ – მარჯვენა ფეხის კუნთები და ა. შ. ეს არ ნიშნავს, რომ დანარჩენი სხეული მოაღუებულა. პირიქით – გარკვეულ კუნთების გააქტიურებაზე მთელი სხეული მუშაობს, მთელი სხეულის ენერჯია იკრიბება და მიემართება გარკვეული მიმართულებით.

თუ ავტომანქანის მართვა ჩვენთვის – ავტომატიზმად დასული, ყოველდღიური პროცესია, ჩვენი ფსიქიკა და სხეული „განრთვნილია“ – (განწყობილია) ამისთვის. ჩავატაროთ ცდა: დაჯვდეთ ოთახში სკამზე, ხელები უხილავ საჭეზე „დავასვენოთ“, ფეხები უხილავ პედლებს „დავავრდნოთ“, წელის კუნთებს ავტომანქანის სავარძლის ხაზი „შევახსენოთ“, მზერა უხილავ ქუჩას მივაპყროთ. ქუჩის ხმაურიც წარმოვისახით. შესაძლოა მაგნიტოფონიც ჩაერთოთ და ის მხოლოდია მოვისმინოთ, რომელსაც ყველაზე ხშირად ვუსმენთ მანქანით მგზავრობის დროს.

ვუბრძანოთ თავს და შეცრად „საჭე დავატრიანოთ“, ფეხები მუხრუჭისა და გადაბმის პედლებს დავაჭიროთ, სხეული შესაბამისად მოვმართოთ. ჩვენ უსათუოდ აღმოვჩნდებით უხილავი საშიშროების წინაშე. ის ნაიკითხება ჩვენს თვალებში, ჩვენი ემოციური მებსიერება უმალ ამოტივიტივებს ან ჩვენს მიერ განცდილ, ან კინორეაქციაზე ნანახ, ან ნაიკითხულითა თუ მონაყოლით დახატულ სურათს საშიშროებისა. ეს სურათი რეალურად გან-



იდება ჩვენს მიერ.

კიდევ უფრო გავამარტივოთ ცდა. „გაიზმორით“ მივლი სხეულით. ამას უსათუოდ „მითქარება“ მოყვება და „გამოლვიძების“ თვითშეგრძნება დაგვეუფლება.

დიმიტრი უზნაძეს, როდესაც ის ემოციისა და სხეულის ურთიერთკავშირის საკითხზე მსჯელობს, მოყვას ამ კავშირის ჯგემზ-ლანგეს მიერ შემუშავებული მოდელი:

„ჯემსმა (იგივე „ჯემზი“-ს.მ.) ყურადღება მიექცია, რომ... ის, რასაც ჩვენ შიშს ვუწოდებთ, დაახლოებით ასე ჩნდება: სუბიექტი რისამე საშიშს აღიქვამს, მაგალ., საშიშ მხეც პირისპირ ხვდება. ეს აღქმა რეფლექტორული გზით იმნამე იმ ცვლილებებს იწვევს ორგანიზმში, რომელიც შიშის გამოსახულებად არის ცნობილი - კუნთების დაძაბვას, გულისცემას, თმის აბურძგვლას... ეს სხეულბრძვიცვლილებებიშინაგალიზინებად იქცევა და შინაშეგრძნებებს იწვევს. მაგრამ ეს უკანასკნელი ურთიერთისგან გამოყოფილ შეგრძნებათა სახით კი არა, ერთად, კომპლექსურად განიცდება; და ეს ის განცდაა, რასაც შიში ეწოდება. შიში, მაშასადამე, შინაშეგრძნებათა კომპლექსია, იმ შინაშეგრძნებათა, რომელნიც სხეულბრძვიცვლილებებიდან მომდინარე გალიზინების ცნალებზე არიან აღმოცენებული. ეს გალიზინებები რომ არ ყოფილიყვნენ, მაშინ არც შესატყვისი შინაშეგრძნებები გაჩნდებოდნენ. და, მაშასადამე, არც მათი კომპლექსი, ანუ შიში წარმოიშობოდა. მაშ, შიში იმიტომ გაჩნდა, რომ სუბიექტს გულმა ცემა დაღუნყო, თმა აებურძგლა, გასაქცევად მოეზადა...

ის, რაც შიშის შესახებ ითქვა, ჯემზის მიხედვით, ყველა დანარჩენი ემოციის შესახებაც შეიძლება ვიგულისხმოთ; და მაშინ გასაგები გახდება, თუ რას ნიშნავს, როდესაც ჯემსი თავის თეორიას ასეთს პარადოქსიკულ გამოთქმში გვანდის: „მე იმიტომ კი არ ვტირო, რომ მწუხარებას განვიცდი, არამედ იმიტომ განვიცდი მწუხარებას, რომ ვტირი“. ჯემზის ეს პარადოქსული გამოთქვამი, არსებითად, ხსნის ფიზიკური მოქმედების მნიშვნელობას მსახიობის ხელოვნებისთვის.

ფიზიკური მოქმედებისა და განცდის კავშირს აღიარებდა საბჭოთა ფსიქოლოგიური სკოლაც. 1981 წელს გამოცემულ სახელმძღვანელოში ვკითხულობ: „მკვლევარებმა გამოკვლეის შემდეგ მოვლნა: თუ ადამიანი წარმოისახავს საკუთარი სხეულის რომელიმე ნაწილის მოძრაობას (ხელი, ფეხი, სხეულის დაბრა, თავის ტრიალი და ა.შ.), მაგრამ არ ასრულებს ამ მოძრაობას, მაშინ კუნთებში, რომლებმაც უნდა ასრულონ ეს მოძრაობა, ფიქსირდება იმპულსები, რომლებიც ანალოგი-

ურია იმ იმპულსებისა, რომლებიც ფიქსირდება ამ მოძრაობის რეალური შესრულების დროს მართალია, ასეთ შემთხვევაში იმპულსები უფრო სუსტია, მაგრამ მათი „ნახაზი“ ერთნაირია. ეს ეგრეთ წოდებული იდეომოტორული აქტებია.“)

დავბრუნდეთ აუდიტორიაში. გავართულოთ დავალება და სამოქმედოდ შევთხზათ ასეთი ეტიუდი:

ქვეი გვაქვს, რომ ჩვენი არყოფნის დროს ბინაში ქურდი შეიპარა. გარშემო არავინაა. არც ტელეფონი გვაქვს ხელთ. იძულებული ვართ თვითონ შევამოწმოთ ბინა.

ყურადღება გავამახვილოთ იმ გარემოებაზე, რომ ქურდი, შესაძლოა შეიარაღებული იყოს, ყოველ შემთხვევაში ის გულხელდაკრეფილი არ ჩავგვადგება და ამდენად ჩვენთვის სერიოზულ საშიშროებას წარმოადგენს: მისი მხრიდან მოსალოდნელია კონტრმოქმედება.

რა ვქნათ, როგორ ვითამაშოთ ეს „შიში“? ქვედა ყბა ავაკანკალოთ? ხელები ავაჯახცახცხოთ? თვალები გადმოვკარკლოთ? ანუ მაყურებელს გარკვეული ნიშნებით, სიმბოლოებით, შტამპებით მივანოლოთ ინფორმაცია ჩვენი შიშის შესახებ, თუ... დავვიწყოთ ეს „შიშის მაუწყებელი“ სიმბოლო - შტამპები და ავამოქმედოთ სქება: „მიზანი“ - „ძალისხმევა მიზნის მისაღწევად“ - „მოვლენა“ - „შეფასება“ - „გადანწყვილება“ - „მიზანი“ - „ძალისხმევა“ და ა.შ. ესე იგი ვიმოქმედოთ?

პირველი არჩევანი გარეგნულ ტყუილთამაშთან მიგვიყვანს, მოცემული პირობები არ გაცოცხლებს, ჩვენი წარმოსახვა იმდენად ჩლუნგი აღმოჩნდება, რომ თვალდის გადმოკარკვლისა და სხეულის ცახცახის მეტს ვერაფერს გვეკარნახებს, პროცესი არ განვითარდება, ფსიქიკა და სხეული თითქოს დასცილებდა ერთმანეთს და ჩვენ ისტერიულად დავინწყებთ ფიქრს - რა ვქნათ შემდეგ, სად წავიღოთ გადმოკარკვული თვალები ან როდემდე ვაცახცახობთ სხეულის სხვადასხვა ნაწილები. ერთი სიტყვით, მოქმედება არ შედგება.

ხოლო თუ მეორე გზას ავირჩევთ, ჩვენს წინ დროში გავითარებული მოქმედების შესაძლებლობა დადასტოვდება, ემოციებისა და შეგრძნებების ფართო გამა ამეტყველდება, მოცემული პირობები გაცოცხლდება, შედგება ორგანული მოქმედების აქტი შეთხზულ პირობებში.

ეს რომ მოხდეს, უნდა შევექმნათ ფიზიკურ მოქმედებათა პარტიტურა.

მოცემული პირობები ნათელია.

პირველ რიგში, ჩვენი ყურადღება მონაცვლეობით უნდა მივმართოთ იქით, საიდანაც მოსალოდნელია კონტრმოქმედება.

პირველი - ყურადღებას იპყრობს ბინის კარები, რომელიც ოდნავ შეღებულია - ეს ნიშნავს, რომ ბინაში ვიღაც შევიდა. (ვათვალიერებ ღრიჭოს)

მეორე - გასაღების ბუდე ნაწვალეზია. ეს ნიშნავს, რომ ეს "ვილაც" - უცხოა. (ვათვალიერებ გასაღების ბუდეს)

მესამე - ყურადღების ობიექტი - ბინიდან გამოსული ხმებია. ყურადღება მთლიანად მოსასმენი ობიექტებზეა მიმართული - უნდა "დევიჭირო" ყველაზე ჩუმი ხმაურიც კი (ვუსმენ "ეთერს")

მეოთხე - უნდა შევამოწმო "მტრის" (თუკი ის ოთახშია) მზადყოფნა ჩემს მოქმედებაზე პასუხისთვის. (ოდნავ შევალბ კარს)

მეხუთე - ისევ ვუსმენ "ეთერს": სიჩუმეა.

მექვსე - უფრო ფართოდ ვალბ კარს.

მეშვიდე - ისევ ვუსმენ "ეთერს": - სიჩუმეა.

მერვე - ვეძებ რაიმე საგანს თავდაცვისათვის (მოცემულ პირობებში შემყავს გარემოება: სართულის მეზობელი ბინას არემონტებს და საშენი მასალების ნარჩენებში რკინის ძალაყინიც გვია) ყურადღების ობიექტი - საშენი მასალების ნარჩენებია. ყურადღება ამ ძალაყინზე შეჩერდება.

მეცხრე - მარჯვენა ხელით ვიღებ ძალაყინს.

მეათე - ვემზადები: ვიმარჯვებ ძალაყინს.

მეთერთმეტე - ვიკავებ პოზიციას, რათა ფეხის კვრი უეცრად შევალ კარის ფრთა.

მეთორმეტე - ვამზადებ მარჯვენა ფეხს.

მეცამეტე - მაქსიმალური ყურადღებით ვუსმენ "ეთერს".

მეთოთხმეტე - ფეხს ვერავ კარის ფრთას და განზე გავდგები.

მეთხუთმეტე - ვუსმენ "ეთერს": სიჩუმეა.

მეთექვსმეტე - ვიხედები ოთახში - სხეული კედელს არის ამოფარებული, ციყერი ნაგრძელებულია, თავი კარის ჩარჩოში მხოლოდ თვალების დონეზეა "ჩაწერილი".

მეჩვიდმეტე - ვაკვირდები ოთახს. ობიექტები: ფარდა, სივრცე მაგიდის ქვეშ, კარადა, მეორე ოთახში გასასვლელი კარი და ა.შ.

მეთვრამეტე - ყურადღებას ვაჩერებ ღია სარკმელზე. (მოცემული პირობები - ბინა პირველ სართულზეა).

მეცხრამეტე - მივდივარ ღია ფანჯარასთან.

მეოცე - ვხედავ, ეზოში როგორ გარბის მამაკაცი. ხელში თითქოს არაფერი უჭირავს.

ოცდამეერთე - ვყვირი - "დაიჭირეთ, ქურდა!"

მოქმედების ამ უწყვეტი ჯაჭვიდან დავაკვირდეთ შემდეგ ბმულს:

"ვეძებ საგანს თავდაცვისათვის" - "ვიღებ

ძალაყინს" - "ვიმარჯვებ ძალაყინს"...

ეს ის ფიზიკური მოქმედებებია, რომელსაც ბაღებს რეალურ ცხოვრებაში მოახლოებული საშიშროება (ანუ "შიში").

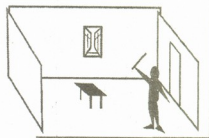
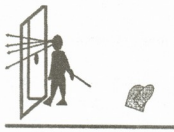
როგორც უკვე ვიცით, არსებობს უუკავშირიც და საკმარისია ეს ფიზიკური მოქმედებები განვხილოთ ციელი თხილოვნურ, შეთხზულ პირობებში, რომ ჩვენში უმაღლეს ალმოცნებება შიშის შეგრძნება, და მაყურებელიც ადეკვატურად აღიქვამს მას. ამასთან, ის ჩვენთან ერთად ჩართული იქნება მოქმედების უწყვეტ პროცესში და არა გრძობის აღმნიშვნელი შტამპებისგან შედგენილი შარადის ამოხსნაში.

ახლა შევეცადოთ და ამ ეტიუდიდან ამოვკრიფოთ ზმნები თანამიმდევრობის მიხედვით, ანუ შევექმნათ ფიზიკურ მოქმედებათა პარტიტურა:

- ვათვალიერებ კარის ღრიჭოს.
- ვათვალიერებ გასაღების ბუდეს.
- ვუსმენ "ეთერს".
- ვალბ კარს (ოდნავ).
- ვუსმენ "ეთერს".
- ვალბ კარს (უფრო ფართოდ).
- ვუსმენ "ეთერს".
- ვეძებ თავდაცვისთვის საგანს.
- ვიღებ ძალაყინს.
- ვიმარჯვებ ძალაყინს.
- ვიკავებ პოზიციას.
- ვამზადებ მარჯვენა ფეხს.
- ვუსმენ "ეთერს".
- ვერავ ფეხს კარის ფრთას.
- ვდგები განზე.
- ვუსმენ "ეთერს".
- ვიხედები ოთახში.
- ვაკვირდები ოთახში განლაგებულ ობიექტებს.
- ვაფიქსირებ ყურადღებას სარკმელზე.
- მივდივარ ღია სარკმელთან.
- ვყვირი "დაიჭირეთ, ქურდა!".

ამგვარად, ჩვენი არსებობა შეთხზულ პირობებში მხოლოდ მაშინ იქნება ორგანული, თუ ჩვენი ფიზიკური მოქმედებები შეადგენს ერთ ჯაჭვს, თუ ჩვენ მკაცრად გვექნება დადგენილი ფიზიკურ მოქმედებათა პარტიტურა და გვეცოდინება, თუ "საჯარო მარტობის" დროს რას ვაკეთებთ ამ ჯაჭვის ყველა რგოლში, სცენური არსებობის ყოველ მოცემულ დროის მონაკვეთში.

სპექტაკლს ცოცხალი ადამიანები ქმნიან. ფარდა ყოველ საღამოს თავიდან იხსნება და იხურება და სპექტაკლიც თავიდან თამაშდება. დღევანდელი წარმოდგენა არ ჰგავს გუშინდელს - ის რალაცით მაინც განსხვავდება - სხვა მაყურებელია,



თითოეულ ნახატს – „კადრს“ მიუწერეთ მოქმედების გამოხატველი ზმნა

სხვა განწყობა მსახიობთა ანსამბლში, ხშირად შემოქმედებითი აზროვნება კონკრეტული სცენის თამაშის უკეთეს ვარიანტს გვთავაზობს. შესაძლებელია უფრო ზუსტი ან უფრო მეტყველი ვარიაციების ძიებაც – ამას იმპროვიზაცია ჰქვია. მაგრამ ეს შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც

არსებობს მყარი საფუძველი, რომელსაც შესაძლოა დაეყრდნოს უფრო გამომსახველი საშუალებების ძიება და სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე მათი სრულყოფა. იმპროვიზაციის ბუნება და დასაშვები ზღვარი – („იმპროვიზაციის კალაპოტი“) ცალკე საუბრის თემაა.

ნოდარ

გურაბანიძე

სამყარო თეატრალის თვალთ

სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში მოსკოვის დიდი თეატრის დაკვეთით კომპოზიტორმა ოთარ თაქთაქიშვილმა დაწერა ოპერა „მთვარის მოტაცება“, კონსტანტინე გამსახურდიას ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით.

საპექტაკლს დგამდა დიდი თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, სახელგანთქმული ბორის პოკროვსკი (შემდეგ „კამერული ოპერის“ დამაარსებელი). ეს დიდი კულტურისა და განსაცვიფრებლად განათლებული მუსიკოსი, რომელიც საოპერო რეჟისურაში კ. სტანისლავსკის და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ტრადიციების მიმდევარი იყო, ძალიან სერიოზულად ემზადებოდა ხოლმე

დადგმისათვის. მუსიკის გარდა, სწავლობდა ნაწარმოებში ასახულ ეპოქას, ხალხის ზნე-ჩვეულებებს, ნაციონალურ კოსტუმებს, ფერწერას, არქიტექტურას. სწორედ საქართველოს უკეთ გაცნობის მიზნით, ო. თაქთაქიშვილის მოწვევით, მეუღლესთან ერთად (დიდი თეატრის სოლისტი იყო) ჩამოვიდა თბილისში, მოიარა ქალაქის ძველი უბნები, იმოგზაურა სამეგრელოში, აფხაზეთში და გაოგნებული დარჩა არა მარტო ლანდშაფტით და პეიზაჟებით, არამედ ჩვენი ფოლკლორით, ხალხური ხუროთმოძღვრებით, ხალხის ზნე-ჩვეულებებით.

თბილისსა და მოსკოვში მრავალგზის შეესწრებივარ იმ ორი გამოჩენილი მუსიკოსის საუბრებს არა მარტო საკუთრივ საოპერო წესიკის და რეჟისურის საკითხებზე, არაქედ ხელოვნებისა და კულტურის როლზე თანამედროვე სამყაროში (სხვათა შორის, ბ-ნი ოთარის თხოვნით, რომელიც მაშინ შეუძლოდ იყო, დიდ თეატრში დავესწარი მისი ოპერის სამ უწყვეტ რეპეტიციას). და, რასაკვირველია, პრემიერასაც). ერთხელ, თბილისში ბ-ნი ოთარის ბინაზე საუბრის თემა სტალინისა და ოპერის, სტალინისა და დიდი თეატრის ურთიერთობას შეეხო. ბ. პოკროვსკის თქმით, სტალინს განსაკუთრებით რუსული კლასიკური ოპერა და ბალეტი უყვარდა: გლინკას „ივან სუსანინი“, პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“, თანამედროვე ბალეტებიდან ბ. ასაფიევის „პარიზის ჩირალდნები“, პოკროვსკის თქმით, სტალინი ხშირად მარტო მოდიოდა დიდ თეატრში. „სხვათა შორის, სტალინის თეატრში მოსვლას ორკესტრის ფლერადობით ვხვდებოდი — მუსიკოსები უფრო სუფთად, გამჭვირვალედ, ჰარმონიულად უკრავდნენ. მახსოვს, დირიჟორ კონდრაშინთან ერთად დავდგი თანამედროვე უკრაინელი კომპოზიტორების ოპერა „მთელი გულით.“ ძალიან მლიქვნელური ოპერა იყო, თუმცა, მუსიკა არ იყო ცუდი... შესანიშნავი ადამიანები აშენებენ კომუნიზმს, კოლმეურნეები თავდაუზოგავად შრომობენ, უყვართ სტალინი და უდგამენ ძეგლს. ჩვენს საპექტაკლშიც, სცენის ცენტრში, სტალინის



ძეგლი იყო აღმართული. მე და კონდრაშინი ღრმად ვიყავით დარწმუნებულნი, რომ ჩვენი სპექტაკლი უეჭველად მიიღებდა სტალინურ პრემიას.

და, აი, სტალინი მოვიდა თეატრში. სპექტაკლს თხუთმეტი წუთი უყურა, შემდეგ ადგა და მთავრობის ლოჯის გასასვლელისკენ გაემართა. ვიღაცამ შეჰბოძა: „იოსებ ბესარიონოვიჩ, ჯერ არ დამთავრებულა!“ სტალინი შემობრუნდა და ჩაილაპარაკა — „Скучно ребята! Скажите, а когда "Пиковая дама?" ეს ჩემთვის დიდი გაკვეთილი იყო და ამის გამო სამუდამოდ ვუშაღლი სტალინს. აი, მაშინ მიხვდი თუ რისთვის გავჩნდი ამ ქვეყანად, გავჩნდი იმისათვის, რომ დაედგა „პიკის ქალი“, კლასიკური ოპერები და არა რაღაც მლიქვნელური ოპუსები, რომელთა დადგმასაც გვაიძულებდნენ თეატრის ხელმძღვანელები, ვითომდა ამას ითხოვენ ჩვენი ბელადებიო...“

ერთხელ გაიხსენეს კომპოზიტორ ტიხონ ხრენიკოვი (კომუნისტების ეპოქაში საბჭოთა კავშირის კომპოზიტორთა კავშირის შეუცვლელი თავმჯდომარე) ერთი ადგილი მისი მოგონებიდან, სადაც იგი ამბობდა, რომ სტალინური პრემიების კომიტეტის სხდომებზე ჩემზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა სტალინის ცოდნა განსახილველი საკითხების ირგვლივ, და იქვე ირონიულად დასძენდა — „აშკარა იყო, რომ იგი წინასწარ უსმენდა მუსიკას და კითხულობდა საპრემიეროდ წარმოდგენილ ლიტერატურას, სხვა საკითხია, თუ რანაირად ესმოდა ისინი“-ო.

გაკვირვებულმა პოკროვსკიმ მხრები აიჩეჩა და წყნარად ჩაილაპარაკა „მერე რას ხედავს ნეტავ ამაში ცუდს კომუნისტი ტიხონი?“...

P.S.

ბ. პოკროვსკი სტალინთან დააბუხდეს — არაფრის დიდებით არ შემოდის კომუნისტურ პარტიაშიო. სტალინი: „Не трогайте Покровского, осуществляет блок коммунистов и беспартийных“.

II

სიცოცხლეშივე შემოქმედის კლასიკური ნაშრომია სად აღიარება — გენიალური ბერგმანის აზრით — საშინელებაა. ეს ნიშნავს ხელოვანის გაფიქრებებს, რაც სიკვდილის ტოლფასიაო.

ეს გრძნობა კარგად უნდა ყოფილიყო ცნობილი მისთვის, რომელსაც სამჯერ ჰქონდა „ოსკარი“ მიღებული (ცხრაჯერ იყო ნომინაციაში), 1956 წელს კი კანის უმთავრესი პრიზი დაიმსახურა ფილმისთვის „ზაფხულის ღამის ღიმილი“. რეჟისორის დიდება ისეთ სიმალლეზე ავიდა, რომ ყველა გაურბოდა მისი მისამართით უბრალო კრიტიკული შენიშვნის გამოთქმასაც კი. „ჩემს ირგვლივ აღარავინაა ისეთი, ვისთანაც შემძლება ჩემი სცენარის განხილვაო. უკვე მზა სურათსაც ვერავის ვუჩვენებ, რადგან, სულერთია, პირუთვნელ აზრს მაინც ვერ მოვისმენ“. ასე იქცა იგი სიცოცხლეშივე მონუმენტად, ხელთუქმნელ ძეგლად, რასაც ძალიან განიცდიდა. „როცა ჩემს ფილმებს ვუყურებ, ისეთი სევდა მეუფლება, ისეთი უბედური ვარ, რომ მიინდა ვიტირო.“ ეს თქვა მან, როცა 85 წლის იყო. როგორც ჩანს, ამ დიდ შემოქმედს, სიბერეშიც არ ჰქონდა დაკარგული ფიზიკური განსჯის უნარი, რაც მის სკეპტიციზმს ასაზრდოებდა. მაინც საოცარია: რატომ განიცდიდა იგი ასე მძაფრად ყოველივე ამას, მაშინ როცა ხშირად იმეორებდა: „... არსებითად მე მუდმივად სიზმრებში ვცხოვრობ, სინამდვილეს მხოლოდ ვიზიტად თუ ვენვები ხოლმე...“

ბერგმანი გარდაიცვალა 2007 წლის ივლისში. 89 წლის ასაკში. სხვათა შორის, იმავე ღამეს გარდაიცვალა მეორე გენიალური კინორეჟისორი მიქელანჯელო ანტონიონი (95 წლისა), რომელსაც ეკუთვნის მსგავსი ფრაზა „სამყარო და რეალობა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, უხილავია, ამიტომაც უნდა დავკმაყოფილდეთ იმით, რასაც ვხედავთ.“

III

სახელგანთქმული იაპონელი რეჟისორის ტადაში სუჟუკის მიერ მოსკოვში, სამხატვრო

თეატრში დადგმული შექსპირის „მეფე ლირ-ში“, ლირი ხშირად იჯდა ინვალიდის ეტლში, სუტუკიმ ლირი, მისი უცნაური ახირებისა თუ დამთხვეულობის გამო (სამეფოს სამ დანილად გაყოფა), საგიჟეშიც კი მოათავსა... მსოფლიო თეატრალური ოლიმპიადების ერთ-ერთ დამაარსებელ რეჟისორს სურდა სამი კულტურის: — იაპონური, ინგლისური და რუსული კულტურის სინთეზისათვის მიეღწია, მაგრამ სანადელი ვერ აისრულა და, როგორც ასეთ შემთხვევაში ამბობენ ხოლმე, ამ კოქტილში ინგრედიენტები არ განზავებულან.

მაგრამ, უცნაური რამაა თეატრი!

უფრო ადრე მან დადგა როსტანის რომანტიკული კომედია „სირანო დე ბერჟერაკი“, სადაც ორგანულად შეუთავსა ერთმანეთს ფრანგული დრამატურგია, სამურაული ტრადიციები, იტალიური მუსიკა, იაპონური და რუსული მეტყველება (როქსანას როლს რუსი მსახიობი თამაშობდა).

IV

მეოცე საუკუნის დასაწყისში, პარიზში, სახელგანთქმულ პიანისტ და კომპოზიტორ სერგეი რახმანინოვთან, მისი საფორტეპიანო კონცერტის შემდეგ, მივიდა უცნობი, ახალგაზრდა მოცეკვავე, დამწყები ბალეტ-მასიტერი და მორიდებით სთხოვა, თქვენს „ელეგიაზე“ ბალეტის დადგმის უფლება მომეცითო.

ს. რახმანინოვი, რომელიც მაინცდამაინც არ სწყალობდა თანამედროვე ბალეტს, ძალიან გაუწყრა ამ ყმანვილს, უყვირა: „Вы с ума сошли! Сумашедший!“ Как вы смеете! Вот! Вот! ეს გამომანდურებული ყმანვილი ჯორჯ ბალანჩინი იყო.

ასე გაუშვა ხელიდან შანსი ს. რახმანი-ნოვმა, ბალანჩინთან ერთად, გამხდარიყო თანამედროვე ბალეტის ერთ-ერთი ნოვატორი, რადგან ეს იყო ხელოვნების სხვადასხვა ყანრს შორის „დილოგის“ პირველი ცდა.

სხვათა შორის, ბალანჩინმა თავისებური რევანში აუღო კომპოზიტორს.

ცნობილი მუსიკისმცოდნე და კულტურ-ოლოგი სოლომონ ვოლკოვი, რომელიც

საბჭოთა რეჟიმს ამერიკაში გაექცა, თავის ნიგნში „Страсти по Чайковскому. Разговор с Джорджем Баланчиним.“ იმონებეს ბალანჩინის სიტყვებს — „მე ოდესღაც რახმანი-ნოვის მუსიკა მომწონდა. პეტერბურგში ცხოვრებისას ყოველთვის ცდილობდი მის კონცერტზე მოხვედრას. გენიალური პიანისტი იყო... მე კი რა ვიყავი მაშინ პარიზ-ში? არარაობა! ვილაც მოცეკვავე, ის კი — დიდი პიანისტი! ერთხელ სერგეი დიაგი-ლევს* გავუზიარე ჩემი აღტაცება რახმანი-ნოვის მუსიკით. დიაგილევმა შეიცხადა „Что вы голубчик, это же ужасная музыка! На свете много замечательных композиторов, но Рахманинов не в их числе.“ — რალაც გემოვნებისმაგვარი ხომ უნდა გაგაჩნდეთ. დაივინყეთ რახმანინოვი!..“ კარგია-მეთქი, ვუთხარი, და დაივინყე! მაღლობა დიაგი-ლევს ამისათვის“.

კლასიკურ რუსულ მუსიკაზე ბალანჩინის უამრავ შედევრთა შორის ს. რახმანინოვის სახელი არსად იხსენება.

V

თომას მანს, ამერიკაში ემიგრაციისას, 1945 წ. 6 აგვისტოს დღიურში ჩაუწერია: „დღეს უნდა ვიყიდო თეთრი ტილოს ფეხსაცმელები“.

ეს ის დღეა, როცა ხიროსიმაში ატომური ბომბი ჩამოაგდეს ამერიკელებმა. (SIC)

VI

ჩვენთვის კარგად ცნობილმა ტონინო გუერამ (ფედერიკო ფელინის მრავალი კინო-შედევრის სცენარისტმა) ოთხმოცი წლის ასაკში დაწერა სცენარი კინოსურათისთვის „ეროსი“, რომელიც 92 წლის, დამბლადაცემულმა მიქელანჯელო ანტონიონიმ გადაიღო.

ახალგაზრდა, მომხიბლავმა ჟურნალის-ტმა ქალმა ცბიერი ღიმილით ჰკითხა გუერ-ას: „რატომ გადაიღეთ თქვენი ასაკისათვის ესოდენ შეუფერებელი სახელწოდების ფილმი?“ ტონინომ, რომელსაც, ყვარყვარესი არ იყოს, „ჯერ არ გაჰქრობოდა ძველი მოარზიყის კვესი“, მიუგო: „მეც და მიქელან-

ჯელოსაც კარგი მესხიერება გვაქვს, შვილთა და შიშველ მუხლებზე მოუთათუნა ხელი.

VII

მიუხედავად ხასიათების, მიზნებისა თუ მოქმედებების კარდინალური განსხვავებისა, შექსპირის ჰამლეტი და ბრუტოსი, „იულიუს კეისარის“ მთავარი გმირი, ერთრამეში ძალიან ჰგვანან ერთმანეთს: ორივეს უჭირს საბედისწერო გადაწყვეტილების მიღება, ბრუტოსს — კეისარის, ხოლო ჰამლეტს — კლავდიუსის მოკვლა. ორივენი იტანჯებიან, ყოყმანობენ, ფიქრობენ, ორივე შინაგანად აფორიაქებულია. ამ სულიერი მშფოთვარების საფუძველი მათივე ზნეობაა. ორივე ვარაუდობს, რომ ეს მკვლელობა არ უნდა დაემსგავსოს უბრალო შურისძიებას, ჯალათობას, ეს უნდა იყოს ერთგვარი მსხვერპლშეწირვა, რიტუალი, რომელიც კეთილშობილი აზრით იქნება გაბრწყინებული. ამიტომაც არ ჰკლავს ჰამლეტი სალოცავად მუხლმოდრეკილ კლავდიუსს:

„აგერ ლოცულობს!

მარჯვე დრო არის და მარჯვედაც მოვინხმარ ამ დროს:

მოკვლავ და ზეცას ავა იგი, ამით ვითომ მევე ჯავრს ვიყრი? მოფიქრება არის საჭირო! არა და არა, იქით, ხმალო...“

თუ ჰამლეტს მკვლელობისაკენ საკუთარი მამის აჩრდილი უბიძგებს, ბრუტუსს თავს დასტრიალებს შეთქმულთა მთელი გუნდი. შეთქმულთა ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური წევრი კასკა ამბობს:

„ჩვენ რომ ბოროტი მოვიმოქმედოთ, ქვეყანა დაგვეგობოს, მაგრამ იმის სახელი (ე.ი. ბრუტოსის ნ.ვ.) ამ ბოროტს გარდაქმნის რაღაც თილისმით სათნოებად და კეთილ საქმედ.“

კეთილშობილი, ქველი და ზნეობით აღსავსე ბრუტოსი ამ „კეთილ საქმეზე“ იმიტომ თანხმდება, რომ გადაარჩინოს რომის რესპუბლიკა და არ დაუშვას ტირანიის გაბატონება, რასაც ერთპიროვნული მმართველობა წარმოშობს. მისი თქმით, კეისარის მოკვდინება არ უნდა დაემსგავსოს „ავაზაკთა შესაფერ საქმეს.“

„არა, კასიოს, ყასბებად კი ნუ გადავიცევით, ვებრძვით კეისარის სულს და სული უსისხლო არის გაბედვით მოვკლათ, მრისხანება ნუ გავგიტაცებს.“

დრო იდეის ჩასახვიდან მის აღსრულებამდე მოჩვენებებით, ქიმიერებით და მტანჯველი ფიქრითაა აღსავსე შექსპირის ტრაგიკული გმირებისათვის.

„ადამიანი ემსგავსება მცირე სამეფოს ძირით თხემამდე შერყეულსა და აჯანყებულს.“

(ივანე მაჩაბელის თარგმანი).

მიუხედავად იმისა, რომ ანტონიუსიც და ჰამლეტიც სამართლიან მკვლელობას სჩადიან, შექსპირის მიხედვით, ამ საქმის აღმსრულებელნიც ტრაგიკული აღსასრულისათვის არიან განწირულნი. სხვანაირად როგორ ავხსნათ, რომ პატიოსნებითა და ქველობით სავსე ბრუტოსს მოკვლული კეისარის აჩრდილი მოსვენებას არ აძლევს და სულს უფორიაქებს, ისევე, როგორც „სისხლით გაუმადლარ ტახებს“ — რიჩარდს და მაკბეტს, ეცხადებათ მათ მიერ დახოცილი უდანაშაულო ადამიანების, მათ შორის უმანკო ბავშვების აჩრდილები?!

ამ შემთხვევაში, ადამიანის მოკვლა იმდენად დიდი ცოდებაა, რომ ყველა მკვლელი შექსპირის რისხვას იმსახურებს.

VIII

ყოველი ტირანი ხალხისთ და კმაყოფილებით ადის დიდების კვარცხლბეკზე, რაკილა უმაღლე ივინყებს თავის მსგავსთა ბედისწერას — მასაც, როგორც წინამორბედებს, მალე მოუწევს ჯალათის კუნძზე თავის დადება.

სხვათა შორის, ხალხსაც აღმატებულად უყვარს მომავალი ტირანის აღზევება და შემდეგ ასეთივე ხალხისთ და ენთუზიაზმით მისი დამხობა, რაც ხშირად სანახაობის თემადაც იქცევა ხოლმე.

გავისხენოთ კასიოსის სიტყვები, რომელიც მან წარმოსთქვა კეისარის კოლექტიური მკვლელობის შემდეგ:

„... ამ დიდებულ სანახაობას

საუკუნემდე საუკუნით წარმოადგენენ, ვინ იცის, რამდენს ჯერ არ შობილ სახელმწიფოში

ანუ რაოდენს ჩვენთვის ჯერეთ უცნობ ენაზედ.“ (შექსპირის „იულიუს კეისარი“)

იშვითად თუ ესმოდა ვინმეს ხალხის განწყობილების უკიდურესად მკვეთრი ცვალებადობა, როგორც შექსპირს. ქრონიკებზე აგებული მისი ტრაგედიების გმირები („რიჩარდ III“, „იულიუს კეისარი“), დიდებით მოსილნი აღიოდნენ სამეფო ტახტზე, რომელიც, მათთვის, ეშაფოტად გადაიქცეოდა.

ხალხი კი ორივე შემთხვევაში ბედნიერი იყო.

IX

„კაცის სიკვდილი და სიცოცხლე ცათა ხელშია, მაგრამ თვით კაცის ხელშივეა კაცის ღირსება.“ (რასინი „იფიგენია“)

დიდი ტრაგიკოსი პოეტების მრავალ ქმნილებაში მოკვდავთათვის უხილავი ხელი აღასრულებს ხოლმე გმირთათვის წინასწარ განჩინებულს. ვისია ეს ხელი? ჩვეულებრივი ცოდვილის, რომლის მოსყიდვა ოქრო-ვერცხლით დიდ სიძნელეს არ წარმოადგენს თუ უკვდავი, მოუსყიდავი, ტრანსცენდენტალური სულისა, რომელიც ბედისწერის იარაღად ქცეულა? სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“-ში წინასწარმეტყველი ტირესიასი საკმარისი გამჭვირვალობით მიანიშნებს იოდიპოსს, რომ საშინელი ცოდვის ჩამდენი სწორედ იგია (საკუთარი მამის, ლაიოსის მკვლელი და დედის, იოკასტეს, ცოლად შემერთველი). ჯერჯერობით უშძიმესი დანაშაულის და მისი ჩამდენის ვინაობა მაინც ბურუსითაა მოცული. ღმერთები კი სდუმან, თუმც შურისძიებას მოითხოვენ. შენუხებული ქორო სამართლიანად მოსთქვამს:

„... სჯობდა აპოლოს სიტყვა იგი ძნელ მისახვედრი თავად აეხსნა“ (დავით გაჩეჩილაძის თარგმანი), რაზედაც იოდიპოსი, მისთვის ჩვეული გონიერებით ამბობს: „მაგრამ მოკვდავთ არ შესწევთ ძალი უკვდავთ სიმართლე გამოსტაცონ, თუ მათ არ ნებავთ.“

ქორო შემფოთებული ადევნებს

თვალყურს იოდიპოსისა და ტირესიასის სიტყვიერ პაექრობას, რომელიც სულ უფრო და უფრო მწვავე ხასიათს იღებს და მთავრდება წინასწარმეტყველის საშინელი სიტყვებით: „შენ რომ ეძიებ, იგი მკვლელი შენა ხარ თვითონ.“ ეს არის ტრაგედიის პირველი ეპისიდიონის კულმინაცია, თავზარდაცემული ქორო, კითხულობს „ვინ არს იგი უსაზარლეს ცოდვის მქმნელი?“ „თუმცა მოხუცი მისანის სიტყვა სარწმუნოა, არცა მჯერა, არცა ძალმიძს უარყოფა.“ ქორო ხსნას მხოლოდ — უკვდავი ღმერთების — ზევსისა და „კაცთა მხედი“, აპოლონის შემწეობაში ხედავს, მათ უწყიან ყოველივე, ხოლო მისანი მოკვდავია და კაცს მცირედით სჯობს. აი, აქ ახსენებს ქორო „აღმასრულებელ ხელს“ და დაბნეული კითხულობს: „სისხლის ორთქლში ვის ხელს მოჰკრა ღმერთმა თვალი!“ — ტრაგედიის კვანძის გახსნის შემდეგ ირკვევა, რომ ის, ადამიანისათვის უხილავი ხელი, მოკვდავი იოდიპოსის ხელია, რომელმაც უკვდავი ღმერთების ნება-სურვილი აღასრულა მისდაუნებურად... ღმერთები, როგორც ყოველთვის, მართლები და ეჭვმიუტანლები არიან... ჭეშმარიტად: „უფალო, ვინ ირწმუნა ჩვენგან სმენილი და უფლის მკლავი ვის გამოეცხადა?“ (იოანე) (აქვე ვიტყვი ბარემ, რომ კონსტანტინე გამსახურდიას დავით აღმაშენებელს, რომელიც გრძნობდა „ზეგარდმოთა წყალობითა“, „უფლის მკლავი“ ღრუბლის სახით ეცხადებოდა: „მყინვარს თავზე წამოდგომოდა უფლის მკლავივით ნაგრძელებული ღრუბელი.“ როგორც დავით მეფის მემბათიანე იტყოდა — „ხელი იგი ზეგარდმო ჰფარვიდეს“).

შექსპირის მეფე ლირი, ქალიშვილთაგან განდევნილი, სასოწარკვეთილი, ტრიალ მინდორზე, ბუნების სტაქიაში მოხვედრილი, ზეცას შეჰჭადალებს.

იჭექ-იჭუხე, წვიმა ღვარე, ცეცხლი აფრქევი!...

წვიმა, გრივალი, ქარი, ცეცხლი, ჭექა-ქუხილი.

ჩემი სისხლ-ხორცნი, ჩემი შვილნი როდი არიან!

ჯერ მისი გონება ცოცხლობს, ჯერ არ



მიზნედელა მისი ცნობიერება, ჯერ კიდევ ძალუძს მოახლოებული ტრაგედიის განჭვრეტა — მემრუშეთა, კაცის მკვლელთა, მოსისხლეთა და შემცოდელთა აღსასრულის დადგომა. იგი ხედავს და აფრთხილებს სასჯელ ამცდარ ბოროტებას:

„მიმაღე ხელი, კაცის მკვლელო, სისხლში შესვრილო

თრთოდეთ თქვენცა, ფიცთ-გამტეხნო და მემრუშენო,

აღმოდით ხერელთა ან თქვენთაგან და განერთხენით

ყოველთა არსთა საშინელის გამკითხველის წინ!“

მართალია, შექსპირმა მოახდინა ტრაგედიის სრული სეკულარიზაცია, გაათავისუფლა იგი ბედისწერის დიქტატისაგან, მაგრამ, როგორც დიდი პოეტი ერთგული რეალობის — მის მეფე ლირს, როგორც წარმართს, სწამს ღმერთების არსებობა. მისი აზრით, ისინი არიან „ყოველთა არსთა საშინელი განმკითხველნი.“ და რამდენიც არ უნდა მალოს სისხლში შესვრილი ხელი გლოსტერის ბუშმა, ნაძირალამ და კაცის მკვლელმა ედმუნდმა, სულერთია, ყოველი არსის გამკითხველი ვაკჰანტაგას ბურუსს და საკადრისად დასჯის ბოროტებას... თუნდაც საკუთარი ძმის, ედგარის, ხელით...

ფრანგი კლასიციტის ჟან რასინის ტრაგედიაში „ფედრა“ ეს ყოვლისშემძლე ხელი, როგორც სამართლიანობის განმსჯელი ძალა, „უკუღმა შემსრულებელია“, ანუ ლეგენდარული გმირის, მეფე თევზისის შეცდომის გამო, თავადაც „შეცდომას“ უშვებს და უდანაშაულო იპოლიტეს სჯის.

გარემოებათა საბედისწერო გადახლართვის გამო, თევზისი ირწმუნება, რომ მისმა მემკვიდრემ, იპოლიტემ შეიყვარა დედინაცვალი ფედრა და, თითქოსდა, გაუპატიურებაც კი დაუპირა. ეს მაშინ, როცა საქმე პირიქით იყო, თვით ფედრას შეუყვარდა „შლეგი ვენებით“ თავისი გერი — იპოლიტი. ეს ყოვლისნამლეკავი ვნება ქალს ვერ აულგავს, თუმც იცის, რა მიძიმე ცოდვაში უდაგას ფეხი:

„მე ფახიც ვიცი ჩემი ვნების და ჩემი

ცოდვის

აღბათ, ჩემს სახელს შეაგინებს მოთქო ქვეყანა.

ვინ შეუნთო ცეცხლი ჩემს ძარღვებს?

ფიქორიც კი მზარავს და მიჯიჯგინს სულსა და სხეულს,

ყოველგვარ საზღვარს გადასცილდა ჩემი სიბილნე,

კახპა ვარ, კახპა, სიმრუშით და სიცრუით სავსე.“

(თარგმანი ოთარ ჭილაძისა)

ექვიანობით დაბრმავებული, შვილის ღალატით უკიდურესად განრისხებული თევზისი იპოლიტეს დასასჯელად გადასცემს ნეპტუნს („ნეპტუნიც, ჩემი დიდი ღმერთი, დიდი მფარველი, არ დააყოვნებს და იჭექებს შენს თავზე მებხად“ (ეუბნება იგი იპოლიტეს)). ფედრას ხვენწა-მუდარაზე („არ წაიბილწო შვილის წმინდა სისხლით მარჯვენა“) თევზისი პასუხობს

„არა, ის სისხლი ჩემი ხელით არ დაიღვრება,

მაგრამ სასჯელი არ ასცდება, ადრე თუ გვიან,

განაჩენს თვითონ გამოუტანს უკვდავი სული,

თავისი სიტყვის შესრულება იცის ნეპტუნმა.“

ეს „უკვდავი ხელი“ კი საშინელ ხვედრს განუმზადებს შეურყვენელ ჭაბუკს — ზღვის უზარმაზარმა, მთასავით ტალღამ და წყლიდან ამოზრდილმა ურჩხულმა („ყვითელმა ქერცლმა მზის სხივებზე გაიბრჭყვიალა“) დააფეთეს იპოლიტეს ცხენები და გადაარეულებმა თვალმუყვარი სისწრაფით გააქანეს ეტლი. იპოლიტემ თავი ვერ შეიმაგრა, ცხენებმა დიდხანს ათრიეს იგი, სანამ მისი სხეული „უზარმაზარ ჭრილობად იქცა.“

უნებურად გვიჩნდება კითხვა, რატომ დასაჯეს ღმერთებმა უცოდველი ყმანვილი იპოლიტე, მაშინ, როცა მათ კარგად უწყოდენ, რომ მამისა და დედინაცვლის წინაშე იგი უმნიკვლო იყო!!! საქმე ისაა, რომ ერთის მხრივ, თევზისის მფარველმა ღმერთმა, ნეპტუნმა,



თხოვნა შეუსრულა მასზე მლოცველ მეფეს, მაგრამ, მეორე მხრივ, იგიც სასტიკად დასაჯა მალერნმენობისთვის და ღმერთებისადმი ყოვლად უგუნური თხოვნისათვის: მისი ერთადერთი მემკვიდრე უებრო რაინდი, იპოლიტე გამოსალმა სიცოცხლეს. ასრულდა იპოლიტეს შეყვარებულის, არიციას, წინასწარმეტყველური სიტყვები:

„და გეშინოდეთ, გეშინოდეთ, თეზევს, ღმერთები,

უკან ნაილეთ უსაფუძვლო რისხვა და წყევლა,

თორემ იცოდეთ, მსხვერპლსაც მართლა შეინირავენ,

ამგვარად სჯიან სიბერისთვის ღმერთები მოკვდავს.“ (ხაზი ჩემია ნ.გ.)

თეზევსს სანუგეშოდ ისლა დარჩენოდა, რომ ეთქვა „ნაეიდეთ, გულში ჩავიხუტოთ წმინდა ცხედარი, მდულარე ცრემლით ჩამოვრეცხოთ ყალბი ბრალდება.“

მამის მკვლელობაში ეჭვიმიტანილი დიმიტრი კარამაზოვი გამომძიებლის შეკითხვაზე — ეჭვი ვინმეზე ხომ არ გაქვთ, პასუხობს:

„*He знаю, кто или какое лицо, рука небес или сатана. Но ... не Смердяков!*“ ბოლოს, როგორც ირკვევა, არავითარი ზეციური ან „სატანას“ ხელი ამ ბოროტმოქმედებაში არ გარეულა და იდუმალი მკვლეელი, რომელიც დიდხანს იყო ჩრდილში მიმაღული, აღმოჩნდა სწორედ სმერდიაკოვი. ფეოდორ კარამაზოვის ნაბუშარი, დიმიტრი კარამაზოვის ნახევარძმა...

ამ „უხილავ ხელზე“ წერისას, არ შეიძლება არ გავისხენოთ გენიალური ლეონარდოს „საიდუმლო სერობა.“

ეს განუთმორებელი შედეგრი მილანის სანტა მარია დელა გრაციის ეკლესიაში მრავალგზის მინახავს რესტავრაციამდე და რესტავრაციის შემდეგაც. სახელგანთქმულმა რესტავრატორმა პინო ბამბილომ განსაცვიფრებელ შედეგს მიაღწია: მრავალი „ჩამქრალი“ დეტალი გამოიყვანა მან მზის სინათლეზე (სხვათა შორის, ამ ფრესკამ ადრევე იწყო „ქრობა“. ამის შესახებ ჯერ კიდევ 1556 წელს წერდა ჯორჯო ვაზარი). ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით აღვნიშნავ

იუდასა და პავლე მოციქულს შორის „აღმოჩენილ“, ანუ აქამდე დიდხანს უხილავ ხელს, რომელსაც ხანჯალი უპყრია. მეცნიერები დღემდე დავობენ თუ ვისია ეს ხელი — პეტრე მოციქულის, თვით ლეონარდოს, თუ სიმბოლური აზრის შემცველია იგი.

ლეონარდო, როგორც ოფიციალური ეკლესიისგან გაუქმებული ტამპლიერთა ორდენის წევრი, მრავალ საიდუმლოს იყო ნაზიარები. მისი შემოქმედების აღიარებული მცოდნე ვიტორია საციელიც კი ნათლად ვერ განმარტავს ამ იდუმალი ხანჯლიანი ხელის მნიშვნელობას.

ბრაუნი, თავის გახმაურებულ წიგნში „ლეონარდოს კოდი“ საციელის მრავალ მოსაზრებას იზიარებს, მაგრამ ამ „ხელის“ გამო იგიც გარკვეულად ვერაფერს ამბობს.

მომყავს ფრამენტი რომანის მთავარი გმირის — სოფი ნევესა და რობერტ ლენგდონს შორის. ისინი ყურადღებით ათვალიერებენ ლეონარდოს „საიდუმლო სერობის“ გადაღებულ რეპროდუქციას.

— *Что это в ней? кинжал?* — კითხულობს კრიტიკორივთ სოფი.

— *Да. Но вот странность. Попробуйте пересчитать руки на картине, и вы увидите, что эта рука принадлежит... как бы никому. Она анонимка. Рука без тела.* — პასუხობს სიმბოლოების დიდი სპეციალისტი ლენგდონი.

სავარაუდოა, რომ ეს ხანჯლიანი ხელი ტამპლიერთა ორდენის რაღაც სიმბოლურ მინიშნებას შეიცავს, რაც ჩვენთვის მიუწვდომელია.

სხვათა შორის, შექსპირის მაკბეტი მეფე დუნკანის მკვლელობამდე ხედავს „აღტკინებული ტვინის ნაყფოს“ — სისხლიან ხანჯალს („ავერ ხანჯალი ტარით ჩემსკენ გამომეცხადა“) — რომელსაც ხელს ვერ შეავლებს („თუმც ვერ შეგაიყარ, მაგრამ გხედავ კი...“), თუმც მას აღიქვამს, როგორც უტყუარ ნიშანს, როგორც მონოდებას „მოსისხლეობის საქმის“ ჩასადენად.

XI

ცნობილი უიულ რენანი ერთ ფრანგ დეპუტატზე ირონიით ამბობდა: „ამ კაცმა ძალიან

„თავი და სხვა“ № 3

ნიჭიერად იცის ხელის ჩამორთმევაო." ჩვენი დეპუტატები ამ მხრივაც არ არიან გამორჩეულნი. ისინი ძალიან ერთნაირად პროშინიან ერთმანეთს და ამის გაკეთება მინცდამინც ტელე-ობიექტივების წინ უყვართ. ისინი ერთნაირად დადიან, ერთნაირად ლაპარაკობენ, საჭიროა თუ არა, წამდაუნუმ ხმარობენ, „შესაბამისად“, „მიმართებაში“, „ჩამოვყალიბდით“, „პარალელურ რეჟიმში“, „ცნობადი სახე“, „შესრულებადი“ და სხვა. როგორც დიდი ა. პლატონოვი ამბობდა თავისი რომანის „ჩვეენგურის“ ერთ გმირზე, „მისი სახის პიროვნული ნიშნები რევოლუციამ უკვე წაშალაო“ — ასევე „ვარდების რევოლუციამ“ წაშალა ბევრის ინდივიდუალური ნიშნები.

XII

ამერიკელებზე განანყენებული ფრანგები ამბობდნენ, ჩვენი საჩუქარი — „თავისუფლების ქანდაკება“ — ნიუ-იორკელებმა იმიტომ გაიტანეს ქალაქგარეთ, რომ იქ არ არის თავისუფლება...

ჩვენ რა ვთქვათ დავით აღმაშენებლის ძეგლის ქალაქგარეთ გატანის გამო?

XIII

მაშინ, როცა გასული საუკუნის ოციან-ოცდაათიან წლებში ამბობდნენ: Нет Бога, кроме Бога, нет театра кроме МХАТ-а, სწორედ ამ წლებში, ორმა გენიალურმა რეჟისორმა ვსევოლოდ მიეერხოლდმა და ალექსანდრე ახმეტელმა შექმნეს ყველაზე „ახალი МХАТ“-ური თეატრები.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სახელგანთქმული სპექტაკლი მ. ბულგაკოვის „ტურბინთა დღეები“ („თეთრი გვარდია“), რომელსაც ამ თეატრის მსახიობთა მეორე თაობის „თოლიას“ უწოდებენ, მრავალგზის მოხსნეს და აღადგინეს (პრემიერა შედგა 1926 წელს, მოხსნეს 1928 წ. აღადგინეს 1930 წ. სტალინისა და ა. ენუქიძის ჩარევის შემდეგ, კვლავ მოხსნეს... თუმც, მ. ბულგაკოვი დაესწრო საიუბილეო, მე-500 წარმოდგენას, მაგრამ მალევე ამოიღეს

რეპერტუარიდან... და ა.შ...). ოციანი წლებ-ის თეატრალური კრიტიკა, ძირითადად „РАПП“-ელები (პროლეტარულ მწერალთა გაერთიანება) იმთავითვე გააფთრებით ესხმოდა თავს ამ ჭეშმარიტად დიდ მწერალს. კრიტიკოსი ო. ლიტოვსკი, რომელსაც ეკუთვნის ტერმინი „ბულგაკოვშიჩი“, წერდა, რომ პიესა „თეთრი გვარდია“ თეთრი მოძრაობის „აღუბლის ბლიკი“ (ეს ის ლიტოვსკია, რომელსაც მ. ბულგაკოვმა თავის რომანში „ოსტატი და მარგარიტა“ წირვა გამოუყვანა. რომანში იგი ლატუნსკის გვართაა წარმოდგენილი და წამდაუნუმ იმეორებს "Ударим по пилатчине"-ო).

სპექტაკლის წინააღმდეგ მკვეთრად ილაშქრებდნენ ვ. მაიაკოვსკი "Белая гвардия" правильное логическое завершение. Начали с тетей Маией и дядей Ваней, и закончили «Белой гвардией»). რეჟისორი ვ. მიეერხოლდი და პოეტი ა. ბეზიმენსკი (ცნობილია სტალინის წერილი ამ პოეტისადმი, სადაც იგი იცავს ამ სპექტაკლს, რომელიც მას თხუთმეტჯერ ჰქონდა ნანახი), მაგრამ უკიდურესად მძიმე პოლიტიკურ ბრალდებებს უყენებდნენ ავტორსა და თეატრს რეჟისორი ა. ტვიროვი და კრიტიკოსი ა. ბლიუმი. პირველმა „ტურბინთა დღეებს“ კონტრრევოლუციური სპექტაკლი უწოდა, ხოლო მეორემ, — „ანტიბულგაკოვური გუნდის ამ პირველმა ტენორმა“ — მასში „რუსული ფაშიზმის ჩანასახი“ დაინახა...

რამდენიმე წლის შემდეგ ასეთი ბრალდების გამო ადამიანებს ზვეტდნენ.

ახლა გადმოვიწვლით 70-იანი წლების საქართველოში. 1974 წელს რუსთაველის თეატრში რ. სტურუამ დადგა პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ („ყვარყვარეს“ სახელწოდებით). თუ თეატრის ისტორია „ტურბინთა დღეებს“ სამართლიანად მიიჩნევს სამხატვრო თეატრის „თოლიად“, ჩვენ, ჩვენის მხრივ, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს გენიალური სპექტაკლი რეჟისორისა და თეატრის სრულიად ახალი, უმნიშვნელოვანესი ეტაპის დასაწყისია, ისეთივე მნიშვნელოვანი, როგორც, თავის დროზე იყო ა. ჩეხოვის „თოლია“ „მხატვ“-ისათვის და აი, ამ



სპექტაკლს უსასტიკესი ბრძოლა გამოუცხადეს კომუნისტური იდეოლოგიის მიქინვარე დამცველებმა, რომლებიც უამრავ პოლიტიკურ ბრალდებას უყენებდნენ სპექტაკლს და ყოველნაირად ცდილობდნენ მის აკრძალვას (თერთმეტჯერ განიხილეს და ისეთ შესწორებებს მოითხოვდნენ, რაც, ფაქტობრივად, სპექტაკლის ჩანასახშივე სიკვდილს უდრიდა). დიდი ბრძოლებისა და ფათერაკების შემდეგ პრემიერა მიიწვ შედგა (22 თებერვალს) და ტრიუმფით დაგვირგვინდა.

ამ ორ სახელგანთქმულ თეატრს შორის ისტორიულ-თეატრალური პარალელის გავლება ცნება „ფაშოზმის“ აღიარებამ მაიძულა.

მართალია, პრემიერის შემდეგ, კომუნისტების მთავარი ტრიბუნა გახ. „კომუნისტი“ ერთხანს თავს იკავებდა სპექტაკლის შეფასებისაგან, მაგრამ გამოსხა მამინდელი „ლელოს“ ფორმატის გაზეთი „სოფლის ცხოვრება“ და უმძიმესი პოლიტიკური ბრალდება წაუყენა თეატრს. გაზეთის სახელწოდებამ („სოფლის ცხოვრება“) შეცდომაში არ შეგიყვანოთ, იგი საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ორგანო იყო და იმ დროისათვის ფანტასტიკური ტირაჟით (150 000) გამოდიოდა. „სოფლის ცხოვრებამ“ ლექსად დანერგილი ფელეტონი გამოაქვეყნა და „ყვარყვარეს“ პირდაპირ უწოდა „ფაშისტური სპექტაკლი“, თეატრს კი „მიხაკისფერი ჭირის ბუდე“, „ნაციისტური იდეების პროპაგანდისტი...“

რამდენიმე ათეული წლის წინ ასეთი ბრალდებისათვის ადამიანებს ხვრეტდნენ!..

თავის პიესებში მოლიერმა „გაუსწრო“ თავისსავე ბიოგრაფიას, ანუ, უფრო ზუსტად, უნებურად განჭვრიტა თუ იწინასწარმეტყველა თავისი მომავალი.

ის, რის გამოც „პალეო როიალის“ მაყურებელი ხარხარებდა „ეჭვით ავადმყოფის“ კომიკურ პასაჟებზე, ტრაგიკული სახით შემოუტრიალდა თვით პიესის ავტორს.

„როგორც კი სან ჟერმან დე ლ'იკსერუას ეკლესიაში ჯვარი დაინერა, ოცი წლის

არმანდა ბეჟარზე, მაშინვე გავარდა ხმა, რომ ეს უნიჭიერესი, სიცოცხლით სავსე, ცქრიალა, დაუცხრომელი პატარძალი უკვე ლალატობდა მოხუცებულობაში ფეხშემდგმულ საქმროს. ჯერ ხომ ჯგრისწერამდე ეჭვიანობდა თავის არც ისე ლამაზ, მაგრამ ძალზე მიმზიდველ ქალზე, მაგრამ მის ყურამდე მიღწეულმა ხმებმა მთლად მოუღეს ბოლო. ფიზიკურად ძალიან მოტყდა, დასუსტდა, ეჭვებით დაავადდა და მთლად თავისსავე არგანს დაემსგავსა. ახლა კი თავის მრავალრიცხოვან ავადმყოფობის მკურნალობისათვის სწორედ იმ ექიმებს უხმობდა, რომლებიც ასე უმოწყალოდ გაამასხარა „ძალად ექიმში“ და დაუძინებელ მტრებად გაიხდა ისინი. არმანდა კი კომედია „პრანჭია ქალების“ პერსონაჟით იქცეოდა და მთლად აგიჟებდა. ყოველივე ამას ამძაფრებდა და სიცოცხლეს უმნარებდა პარიზში და ლუდოვიკო XIV-ის კარზე გავრცელებული ჭორი, თითქოსდა, არმანდა, მოლიერის ყოფილი საყვარლის, მადლენას, და კი არა, მისი ქალიშვილი იყო. სისხლის აღრევის ამ თავზარდამცემი ამბის ჭეშმარიტება ვერც მოლიერმა გაარკვია ბოლომდე, ვერც მისმა თანამედროვეებმა და დღემდე ბურჟუთი თავის მოცული. მართალია, მ. ბულგაკოვი თავის ბიოგრაფიულ რომანში „Жизнь господина де Мольера“, წერს: «Комедиантам полагается быстро забывать обиды»-ო. მაგრამ მოლიერმა, ამ ყველაზე დიდმა კომედიანტმა, ვერაფრის დიდებით ვერ დაივიწყა ბედის ეს საბედისწერო დარტყმა. ბოლოს, შვილივით გაზრდილმა მსახიობმა ბარონმა „დონ ჟუანის“ ავტორი მთლად გაანადგურა: თავისი მამობილის ახალგაზრდა მეუღლე ხასად დაისვა.

ცხოვრებისაგან დაღლილი, განანამები, მინც, ყველას ყველაფერს შეუნდობდა, ოღონდაც თავისი გენიალური პიესები „ტარტიუფი“ და „დონ ჟუანი“ გადააერჩინა შთამომავლობისათვის!... ამისათვის მზად იყო უკიდურესი დამცირებაც კი აეტანა.

ბოლოს, მინც „ტარტიუფში“ გამასხრებული კლერიკალური სამღვდლოების გა-

დასაწყვეტი გახდა მისი დაკრძალვის საქმე. ტარტიუფებმა უმონყალოდ იძიეს შური მასზე: იგი დაკრძალეს (ისიც დიდი დავიდარაბის შემდეგ) წმინდა ჟოზეფის სასაფლაოს იმ განყოფილებაში, სადაც მხოლოდ თვითმკვლელებსა და მოუხათლავ ბავშვებს მარხავდნენ. ბედმა არც ეს დამცირება აკმარა და გენიალურ კომედიოგრაფს სიკვდილის შემდეგ კიდევ ერთი უბედურება დაატეხა თავს... ას ცხრამეტი წლის მერე, 1792 წელს, როცა საფრანგეთის რევოლუციური მთავრობის წარმომადგენლებმა მოლიერის ნეშტის გადმოსვენება განიზრახეს, მისი საფლავი დაკარგული აღმოჩნდა და ვილაციის ძვლები წამოიღეს მცირე ავგუსტინეს მონასტრის ეკლესიაში დასამარხად. 1817 წელს, ეს, ვითომც მოლიერის ნეშტი, პიერ-ლაშეზის სასაფლაოზე დაკრძალეს.

„მე რომ ექიმი ვყოფილიყავი — ამბობს ეჭვით ავადმყოფი არგანი მოლიერის მართით — გადავუხდიდი იმის ურცხვობას. ავად რომ გახდებოდა, არაფერს შევეწეოდი, დეე, მომკვდარიყო, რაც უნდა ექნა, ერთი ბენვის ოდენასაც კი არ გამოვუშვებდი სისხლსა, ერთ პატარა ოყნასაც არ გაეუკეთებდი; ვეტყოდი, ჩაკვდი, ჯანი გავარდეს, ეგ გასნავლის ჭკუას, როგორ უნდა დასცინო ექიმების წოდებასა-მეთქი“ (თარგმანი ი. მანაბლისა).

სწორედ არგანს თამაშობდა იგი 1673 წლის 17 თებერვალს, საღამოს, როცა სცენაზე კონვულსიები დაეწყო. სასწრაფოდ რიშელიეს ქუჩაზე მდებარე საკუთარ სახლში გადაიყვანეს. მოლიერი იმავ საღამოს გარდაიცვალა... ეს მოხდა „ეჭვით ავადმყოფის“ მეოთხე წარმოდგენის შემდეგ...

*ს. დიაგილევი — მეოცე საუკუნის დასაწყისის ევროპაში ძალზე ცნობილი საბალეტო და საოპერო ხელოვნების მოღვაწე. პარიზის „რუსული სეზონების“ დამაარსებელი. მრავალი დიდი ხელოვანის აღმომჩენი და მეცენატი.

*MXAT — მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრი, დაარსებული კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანიენკოს მიერ 1898 წ.

*მ. ბულგაკოვის პიესაში „ფარისეველთა შეთქმულება“, მოლიერი, მეტი სიმძაფრისათვის, სცენაზე კვდებოდა.

მაკა ხარშილაძე

„შერატონ მეტეხი პალასი“

ფსიქოლოგიური კომედია ერთ მოქმედებად



ერთი ჩვეულებრივი ქალის,
ჩვეულებრივი დღე და მთელი
ცხოვრება

მოქმედი პირნი:

ქალი, მამაკაცი, ბიჭი.

დრო: დღევანდელი დღე ალბათ, ან
გუშინდელი დღე ალბათ, ან ხვალინ-
დელი დღე, ალბათ.

მოქმედების ადგილი: აქ!

ინტერიერი: თბილისის იტალიურ
ეზოში მდებარე ბინა — რეალობაში.

თბილისელებისათვის, ფეშენებე-
ლური სასტუმრო „შერატონ მეტეხი
პალასი“ — წარმოსახვაში.

და... მეტი არც არაფერი.

მაკა ხარშილაძე დაიბადა ქ. თბილისში. არის ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა
კანდიდატი. პიესა „შერატონ მეტეხი პალასი“, მისი პირველი მცდელობაა დრა-
მატურგიაში. ავტორი ქალისა და მამაკაცის სასიყვარულო ურთიერთობების
თანმდევე სულიერ ტკივილზე გვესაუბრება. პიესამ მ. თუმანიშვილის სახელო-
ბის თეატრალური ხელოვნების განვითარების ფონდის კონკურსზე – ახალი
ქართული პიესა – სპეციალური პრიზი დაიმსახურა. მალე იგეგმება პრემიერა
თავისუფალ თეატრში. მიმდინარეობს მოლაპარაკება აშშ-ს ქალაქ სანტა-ფე-
ში საგასტროლოდ.

ქვეყნდება პირველად.

(თბილისის იტალიური ეზო. სცენა წარმოადგენს ლამაზ, მყუდრო, საშუალო ზომის, საშუალოდ განათებულ ოთახს. ბიჭი მაგიდას უზის, წერს, თან კალმისტარის ანვალებს, იღებს პირში, როგორც ამას ჩვეულებრივ აკეთებენ ზარბაცი და ნიჭიერი, ან ნიჭიერი და ზარბაცი მოსწავლეები. ქალი საშინაო ტანსაცმელშია, ზემოდან დასცქერის ბიჭს და რვეულს, ირონიულად აფასებს მის „ტანჯევას“, თან თევზს ამშრალავს, ან თმას იშრობს, ალბათ, უფრო ორივეს ახერხებს.)

ქალი — დაფიქრდი, ნუ გამაგიყებ, რა გემართება?! ყურადღებით იყავი, აქ კვადრატში უნდა აიყვანო, ვერ ხედავ რა წერია? აი აქ, ხედავ, უცნობი კვადრატში უნდა აიყვანო, კვადრატში, აი აქ! აქ. დებილი ხარ ნამდვილი! დიხა... გაიგე ახლა? ეს კი აქ მიანწერე! ჰო! ასე! და გამოვა. რა გამოდის აქედან? შენ კი საით მიგყავდა. ნეტა რას აკეთებდი დღეს გაკვეთილზე? რაზე ფიქრობდი? ახლა ამავე გზით, ეს მაგალითი სცადე, ჰო, აი ეს, შენ თვითონ, უჩემოდ.

ბიჭი — ავიყვანე, ჩავიყვანე, გადავიყვანე, გადმოვიყვანე, ვერ მივიღე სწორი პასუხი.

ქალი — ისე არ გააკეთებდი, როგორც საჭიროა, ნეტა რა ჯანდაბაზე ფიქრობ, გამაგობნი? სად ხარ? იცოდე გააგრძელებ, თორემ არ ვიცი რას გიზამ! მე ნუ მიყურებ. (ისმის ტელეფონის ზარი. ქალი გარბის ტელეფონისაკენ) განაგრძობ, შენ გააგრძობ, ჩემი იმედი ნუ გაქვს. (ტელეფონში) ვერ გეტყვი, დაკავებული ვარ, ვერ გეტყვი, (ჩურჩულით) ეს დებილი აქ მიზის, ანგარობის! რა ვუთხრა, წაიღე დროზე კაცი უნდა მივიღო-თქო?! რას იზამ, კარგი შემოზობლბა ამას ჰქვია ჩვენებურად... საკონტროლო აქვს, ვერ ვუღალატებ. ოოოპ, მერე დამირეკე! ხომ ხვდები, რა დღეშიც ვარ. ისიც მეყოფა მათემატიკოსი რომ არ ვარ და ამოცანები უნდა ამოვხსნა... თანაც მერვე კლასის (წაიშლურებს „მერვეკლასელი“-ს) მოკლედ მერვეკლასელი ქალი გყავს, მაგარი ხარ! ვკადებ, მერე დამირეკე, თორემ ეს უკვე ნავიდა ოცნებებში.

ბიჭი — ვინ იყოო?

ქალი — რა შენი საქმეა! რა ქენი, მორჩი?

ბიჭი — აუ, რა საძაგლობაა (იზმორება), ამ იდიოტობის გამოყვანას ისევ გამების დაკვრა მირჩევინია... (აჩვენებს თავის ნანერს)

ქალი — ახლა მე მკითხე, რა მირჩევინია? (ქალი ჩაიხედავს რვეულში, კმაყოფილი) აი, ხომ ხედავ? გამოგივიდა! მორჩი დროზე, სულ აქ ხომ არ იქნები.

ბიჭი — (ახედავს ქალს, აღფრთოვანებული) რა

ლამაზი რაღაცა გაცვია, ახალა? გინდება.

ქალი — (უხერხულად) მორჩი სისულელებს. მიდი, მიდი, დროზე აალაგე შენი ავლადიდება... თეფშიც წაიღე რა! მიუტანე ანგელინას და მადლობა უთხარი, „ძალიან გემრიელი იყო-თქო“...

ბიჭი — აუ, რა სისულელეა, ნეტა რად მინდა ეს ამოცანები, წილაღები და კვადრატები, ან გამები და ბახი! ვის რაში სჭირდება... რეში ტანჯვა? იცხოვრე მშვიდად, აკეთე რაც გინდა, დრო გაატარე, გაისწორე.

ქალი — როგორ გაანყალე გული, მიდი დროზე გაეტეე და ანგელინას მადლობა უთხარი, — „ბოდიში ცარიელ თევზს რომ გიბრუნებთ“-თქო. (კარებისაკენ მიაცილებს)

ბიჭი — ესეც სისულელეა, ამდენი ბოდიში.. თევზს დავედებ აივანზე და მორჩა. სისულელეა დამიჯერე...

ქალი — კი ნამდვილად, შენთვის ყველაფერი სისულელეა, აბა „სიჭკვიანე“ რა არის?

ბიჭი — (პათეტიკით) სიყვარული, „სიყვარული ძალსა შენსა, ვინ არს რომ არ ჰმონებდეს?!“

ქალი — სიყვარული შენი დასაცინია? (ტელეფონის ზარი, იღებს ყურმილს) მართლა? „შურატონში“? არ გამაგიჟო, ოც წუთში? რატომ ადრე არ მითხარი, რაა? არ გაცალე? ხო აბა რა, ესეც ჩემი ბრალია. ვაიმე, კარგი, კარგი, ვეცდები. ოც წუთში? ვაიმე... ჰო ახლავე, ახლავე ვიწვებ (დგებს ყურმილს, ბიჭს მიმართავს) აბა ჩქარა დაიკარგე აქედან.

ბიჭი — (ზღაზღინით იღებს რვეულებს და „მარტოხელა, მარტოხელა ქალბატონო“-ს ლილინით მიემართება კარებისაკენ, თეფში ავიწყდება...)

ქალი — თეფში, თეფში, თორემ, ისევ შემობრუნდები ამისათვის. (ანოდებს ბიჭს თევზს და ხურავს კარებს) წავიდა. (ქალი სარკესთან მივა, მერე საათს გახედავს. ბიჭი კარს შემოაღებს)

ბიჭი — (ემშაკურდა) ანგელინა წნევა გამიზომოსო!!!

ქალი — ვინ არის შენი ანგელინა, გავგიჟები, ახლა არ მცალია, უთხარი, მერე თვითონ ამოვა შენთან -თქო... (შისწარევი ხმით) ჩამოსვლას ხომ არ აპირებს?

ბიჭი — არ აპირებს. წნევა როცა აქვს, აქა-ნაკვებს და შენ გელოდება. გეგონება, რომ აქანავებს ვერ ხვდები, რომ მაღალი წნევა აქვს! გაქანავებს — წნევა გაქვს, არ გაქანავებს — არა გაქვს, რა უნდა ამის მიხედვას. მოკლედ, ეს ანგელინა სულთად კინოდან არის, სულ აქანავებს და აქანავებს. იცი რაა, მაგას შენთან უნდა



ქალი — ლაპარაკი და ის აქანავენებს! (ბიჭი გადის)
— (ქალი რეკავს ტელეფონზე) აბან ხომ მომკლა, არ შეიძლება, რომ მიხედეს და ყურმილი თვითონ აილოს? (დებს ყურმილს, ამ დროს ტელეფონის ზარია.) გისმენთ? ქალბატონო ანგელინა, რას შერება თქვენი წნევა? როგორ ხართ, გინახულვობთ მოგვიანებით, ახლა მეჩქარება, საქმეზე მივდივარ. კარგით, მაშინ ბიჭს გამოვატან აპარატს. (დებს ყურმილს, წნევის აპარატს გამოიღებს და კარგებთან სკამზე დადებს. ამ დროს დაუკავუნებლად შემოდის ბიჭი, ქალი ვერ ამჩნევს მას.)

ბიჭი — აპარატიოოო, ანგელინაოოო, მაინც მაგისი უფრო მჯერა, ვიდრე ქანაობისოოო!

ქალი — აღარც აკაკუნებს, პირდაპირ შემოდის... გაგიყვება შეიძლება... არ უნდა დაუკაკუნო? (ანედის აპარატს) მაჩაჩემი დაუკაკუნებლად ჩემს ოთახში არ შემოდოდა და ესენი ვინ არიან!

ბიჭი — არც მაჩაჩემი არ შემოდის, და არც ჩამოდის.

ქალი — (თბილად) ნუ გეშინია, კიდევ ჩამოვა და კიდევ შემოვა. დღეს აღარ დაგინახო აქ! დაშკარგე აქედან.

ბიჭი — „დაგეკარგები, დაგეკარგები, ვითარცა ქალაქი დაშკარგავა სოფლის ჰანგები.“ (არ იძვრის)

ქალი — ისევე აქ ხარ? დროზე წაიღე, ანგელინა გელოდება!

ბიჭი — მოქანავე ანგელინასთან მაგდება... ეს ანგელინა იაპონიისათვის არის გაჩენილი. იაპური მიწისძვრებისათვის მაგრად იქნება განვითარებული... იქნავენებს მიწისძვრისას და ვითომც არაფერი... (იცინის, მოსწონს თავისი ოხუნჯობა) ანგელინა...

ქალი — ისევ ანგელინა, რამდენჯერ გითხარი „ანგელინა დეიდა.“ სხვათა შორის, „ქალბატონო ანგელინა“-ც უნდა მოახერხო. არ გამოვა შენგან კაცი. (ბიჭი იღებს წნევის აპარატს და გადის. ქალი იწყებს სიარულს... მზადებას... დადის ოთახიდან ოთახში, ვადი-გამოდის, ხან ქვებით, ხან უთოთი, ხელზე კაბა აქვს გადაკიდებული, სარკეში იხედება) რას ვგეგმავ, ბებერი ჯოჯო, სწორედ „შერატონში“ წასასვლელი ქალი ვარ... ამას რა ეშველება (სახეს სარკესთან მიიტანს, დაიჭყანება. მერე მოტრიალდება და სარკეში ზურგიანად ათვალიერებს საკუთარ თავს) თურმე კარგი ტანი რომ დაიყენო, თავზე თევზით და დუნდულებს შორის ხუთ კაპიკიანთ უნდა იარო. (იცინის გულიანად) არ უნდა დაგეგარდეს. მე, ხუთკაპიკიანი კი არა დოლარიანიც ვერ მიშველის... (ისევ იწყებს ფატი-ფუტს...) ოც წუთში აბა რა

უნდა მოვასწო? ვის გაუბედავენ ჩემს მეტს ამის თქმას? ნეტა მისი რომელი ქალი ეზაზდება ოც წუთში? რისი ღირსიც ვარ, ის მივიღე. ყველა თავად ირჩევს, რაც უნდა! მე კი თურმე ის მინდა, რომ 15 წელი სხვისი ქმარი მიყვარდეს. აბა, ნეტა, რა მინდა? მეც არ ვიცი. ისე „შერატონი“ მართლაც მინდა და მგონი კიდევ მივდივართ... მოკლედ ნამდვილი გიჟი ვარ, ვიჯღანები, სხვის ქმარზე ვოცნებობ, მუსიკის მასწავლებელი ვამთმავტიკოსებ, ექიმი არ ვარ და წნევის ტუნსოვაც ანგელინას, ვისაც არ ეზარება სხვისი მილაყებს ტელეფონზე ლაპარაკით, საათობით ვისმენ სხვის პრობლემებს. მარტოხვლა ვარ და მე რა საქმე უნდა მქონდეს? მიდი, იცხოვრე ასე! მოკლედ სუფთა გიჟი ვარ! (ლილინებს) „მარტოხვლა, მარტო სულო ქალბატონო!“ (მერე ისევ ჩაქმას უბრუნდება...) არც ვიცი რა ჩავიცვა, როგორ უნდა მეცვას? თან მგონი მოდების ჩვენებაც იქნება, შეხედავ ამ ტოპ-მოდლებს და სულ გადაირევი... (კაბას შემოიხვევს, თმებს აინწნავს ლამაზად და გაივლის თითქოს პოდიუმზე იყოს... ძალიან ლამაზად გამოიყურება...) ეს კერძო მონაფეხები სულ მატვინებენ. ბებიებს და მოშობებს უნდათ მაკაბის სწავლა. აგერ არ მყავდა ერთი „სწავლას მონყურებული“? ხვალისა ვინყვებ ახალ ცხოვრებას. მორჩა, რასაც მინდა იმას ვავაკეთებ. ვიცხოვრებ ისე, როგორც ვეროპული ქალები ცხოვრობენ. აი ასე. (კარზე ზარია, აუღვდება, ისევ სარკესთან მიირბენს, რაღაცას ვაისწორებს, კარებთან მისვლამდე მაყურებლისაკენ მობრუნდება). ასეთი რამე თუ გაგიგონიათ? თხუთმეტი წელიწადი კარებს ვუღებ და ჰო, ვალებ კარებს და გეგონება პირველად. ვანეროულობ, გესმით? ვნერვიულობ, ნეტა რატომ? (იგივე ოთახი, ქალი ადებს კარებს)

ქალი — მობრძანდით, ბატონო!

კაცი — (ინტერესით ათვალიერებს) შენ რა მაზალოდ გამოიყურები, თმები რატომ გაქვს აწეწილი?

ქალი — მაზალოდ თუ სექსუალურად?

კაცი — ორივეა ბატონო, მზად არ ხარ? მე მეგონა უკვე ჩაცმული იქნებოდი... (თბილად მიმართავს, იგრძნობა რომ ქალი მისთვის ძალიან ახლოებულია და დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებს, თუ რა აცვია ან როგორ გამოიყურება, მისთვის ყველაფერი ნაცნობი და ახლოებულია. კაცი ჯდება სავარძელში მომლოდინე სახით, შეჩვეულია მის „ფოთილას“.)

ქალი — (აგრძელებს მზადებას, გადის-გამოდის,



შიგა და შიგ ფეფრება კაცს მინაურულად, მოლოდინს უადვილებს) რამეს ხომ არ მიიროთმე?

კაცი — დროზე ჩაიცივი, რა მეტეორივით დარბიხარ. გმადლობთ, არაფერი მინდა.

ქალი — (თუფშით ერთ ნაჭერ მჭადს და ყველს გადადებს წინ) შეგინახე, ხომ გიყვარს?

კაცი — გმადლობთ, გმადლობთ.

ქალი — ვნერვიულობ, „შერატონში“ მივდივარ სახინკლეში ხომ არა?

კაცი — თუ ასე იწერვილე, სახინკლეში წავიყვან, ან საერთოდ სახლში დავრჩეთ. (გაიზმორება გულიანად) შენ გინდა ეს „შერატონი“ და რა განერვიულებს?

ქალი — ისე ნუ გამოიყვან, თითქოს მე გახრჩობდე „შერატონი, შერატონი“!

კაცი — დახრჩობა არის აბა, რა? ხომ სულ მეუბნებოდით, წამოყვანე, წამოყვანეთ, განსაკუთრებულ ადგილზეო, სადმეო!!! ჰოდა წავიდეთ.

ქალი — (წყენით) გეუბნებოდი, მერე რა? დახრჩობა რატომ არის ეს, შენ არ იცი დახრჩობა რა არის, ქალბი როგორ ახრჩობენ.....

კაცი — (არ აცდის) დახრჩობა ის არის, რომ დახრჩობ და ადამიანს სულს ამოხდის. დახრჩობა მარტო ეს კი არ არის (მივა და „ყელზე უჭერს ხელს“, რა თქმა უნდა, მოფერებით)

ქალი — (ინთავისუფლებს თავს) სახინკლე რატომ თქვი? სახინკლეში არ მინდა წასვლა, ნეროსავით ცალფეხა მაგიდასთან დამდგარი ჭამა... ჩემს ასაკში ბებერ ქალს წესიერად უნდა დაჯდომა...

კაცი — დაჯექი მერე, ვინ დაგიშალა... იცი „შერატონი“-ს პოლში რა საგარძლებია, დიდი, მოსახერხებელი, დაჯექი და იჯექი, რამდენიც გინდა (პარალელურად გაზეთს ამოიღებს უფრო მოხერხებულად ჯდება და ინყებს კითხვას) ნახე აქ სექსზე რა მაგარი რამეები წერია. ჩვენც არ გვანყენდა ამის ცოდნა!

ქალი — მოიცა, მოიცა, შენ გინდა „შერატონის“ პოლში საგარძლები ჩავეჯდე, რა კარგია, საქსოვიც ხომ არ წამომელო თინა?

კაცი — რა მაზალო ქალი ხარ, რას არ გამოაბავ ჩემ ხუმრობას... გეხევენები ნახე სექსზე რა წერია!

ქალი — ნეტა სექსზე რა უნდა ეწეროს მაგ პოლიტიკურ გაზეთში? სულ გაგიჟდნენ, ახლა პოლიტიკასაც სექსი მინაუებს...

კაცი — (კითხულობს) „სექსი როგორც ანტი-ისტრესი ინფარქტს ავაცილებთ, სულიერ სიმშვიდეს მოგვცრით და ა.შ. მოკლედ, თუ ამით დაეჯერებათ, ეს ყოფილა ყველაფრის წამალი. (უკვე სხვა გვერდს ათვალეერებს)

ქალი — მოკლედ, ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი ო, კარგი რამე

ყოფილაო!
კაცი — აქ სიყვარულზე არაფერი უთქვამთ, აქ სექსზეა ლაპარაკი, შენ თავში აჯაფხანდალი გაქვს.

ქალი — რატომ მაქვს აჯაფხანდალი? (გამოაჯავრებს ცრემლნარევი ხმით) „სიყვარულის ხსენება როგორ შეიძლება! სიყვარული არ გამავგონო!“

ქალი — ნეტა შენ ვინ ხარ, რომ სიყვარულის ხსენება ამიკრძალო? თუ მომინდება, მშვენიერადაც ვიტყვი.

კაცი — (ოდნავ დაბნეული) თქვი მერე, ვინ გიმლის, თუ კი გინდა...

ქალი — დიხაც ვიტყვი რა, კაცებისათვის ყველაფერი შეიძლება, ჩვენთვის კი აღარაფერი?

კაცი — რაც გინდა თქვი, ოღონდ საშველი დააყენე და ჩაიცივი. ისე, ერთი მითხარი ცხოვრებაში რა დაგაკლდა? ბევრი ინატრებდა შენ მდგომარეობას... მე პირადად კიდევ მშურს შენი!

ქალი — ნეტა რა გშურს ჩემი?! არაფერი არ დამაკლდა? ძალიანაც ბევრი დამაკლდა!

კაცი — არ დაიწყო ახლა, ათი წელი ერთი ფორმის კაბა მეცვაო... დედა პადიეზში მელიოდებოდაო... ყველაფერი მე უნდა დამაბრალებ, თუ ღმერთი გმამს...

ქალი — პადიეზი კი არა სადარბაზო, (გალიზიანებული) დიხაც, დედა მელიოდებოდა, ასეთი რომ არ ვყოფილიყავი, შენ გიყვარდათ თხუთმეტი წელი?

კაცი — ვაჰ, რა მაგარი ვარ! თხუთმეტი წელი გავიდა? თხუთმეტი წელი გაგიძელი!

ქალი — სერიოზულად ამბობ ამას? აბა დღეს „შერატონში“ რატომ მეპატიყები?... მე მეგონა გავახსენდა, ოცდახუთი რიცხვი რომ არის...

კაცი — მერე რა, რომ ოცდახუთია. „შერატონში“ ჩვე ე მიხედვით კი არა ვინაობენ „შოუს“!

ქალი — მე ხომ იდიოტი ვარ. ასე მეგონა, რომ ამის გამო დამპატიყე და „შერატონი“ აარჩიე... იცოდით, რომ მინდოდა...

კაცი — ოცდახუთი, არაფერსაც არ მულებნება.

ქალი — მივხვდი, რომ არ გეუბნებდა. შენ ხომ ტროლელებუსივით სულ ერთ ხაზზე დადიხარ... ერთი გეგმით ცხოვრობ და იმ გეგმაში არაფერს არ ცვლი, დედა ოცდახუთი იყოს და გინდა სხვა რამ...

კაცი — ოცდახუთი კი არა, ჩემი დაბადების დღე აღარ მახსოვს, აი, რვა მარტი მახსოვს.

ქალი — (იცინის) დაბადების დღე რომ არ გახსოვს, გე სიბერის ბრალა, არა, მე რამ გამაგიჟა და დავიჯერე რომ ოცდახუთის გამო მეპატიყები? „შერატონმა“ გამაბრიყვა.

კაცი — აუ, რას გავუძელი თხუთმეტი წელი... ორდენი მეკუთვნის, პრემია, მოთმინე-



ბის და მშვიდობის შენარჩუნების დარგში. (ნამოდგება საეარძლიდან და ბოლთას სცემს)

ქალი — როგორ გეკადრება, რა ორდენი, შენ შობილებს ბატონო ნობელი უნდოდათ შენთვის. იმიტომაც არ გიკრეს თავი დედ დედაქალაქში! აბა ჩემისთანა, ერთი ფორმის კაბიანი თანაკლასელისათვის ვინ გაგიმეტებდა. ჩემისთანა ქალი, იცი, რას ნიშნავს? ერთ ფორმის კაბას რომ...

კაცი — (ანყვეტინებს) გეხვეწები მითხარი, თავიდან რამსიგრძე იყო ის ფორმა? ნარ-მომიდაგენია რამხელაზე შემოტახებს... მე შენ ვეტყვი, არ იზრდებოდი და სიმაღლე გაკლდა... (იციანის, უნდა, რომ მოეფროს)

ქალი — (თითქმის ტირილით) დიას, მეოთხე კლასიდან დაწყებული სულ მეცადა და ბოლოს დედამ ძირზეც წააკერა.

კაცი — (თბილად) შენ ყველაფერი გიხდებოდა, მაგ შემოკერებულ კაბაშიც მაგარი გოგო იყავი! ისე მამაჩემი კი ნატრობს, კომუნისტების დროს, კარგად ვცხოვრობდითო?

ქალი — შო, მამაშენი ნამდვილად უნდა ნატრობდეს. მამაჩემს კი ეს არასოდეს უთქვამს. კარგად იცოდა, რაც გეჭირდა და ჩვენც დროზე გაგვაგებინა, რისიც მაღლობელი ვარ.

კაცი — მერე რომ გაიგე რა მიიღე სანაცვლოდ, რა შეიცვალა ამითი, უკეთესი ბავშვობა გაგიხდა? იქნებ, ისე სჯობდა...

ქალი — როგორ, ბრძემები ვყოფილიყავით და არც არაფერი გეცოდნოდა? მაგ ლოლიკას თუ მიყვებით, დებილები ყველაზე ბედნიერები არიან.

კაცი — ყველა ერთნაირად ვიყავით, ერთნაირი ბავშვობა გექონდა პიონერებს, კომკავშირელებს... აბა, ახლა შენ რომ „შერატონი“ გინდა და კიდევ სხვა მრავალი, ხომ იტანჯები, რომ არ გაქვს...

ქალი — ვხვდებოდი, ზოგს რომ მეტი ჰქონდა, ვიცი, დარიბი რომ ვარ და ამიტომ ჩემთვის ვიყავი.

კაცი — თურმე ათი წლის ასაკში რამდენი რამე ცოდნია?

ქალი — შენ წარმოიდგინე უფრო ადრეც.

კაცი — ეს რა თემა შემოვადე! ჭკუა მაქვს ახლა მე? გა ე მ ზ ა დ ე , ჩაიცი დროზე, შენ მაგას ვერ გაამაგებინებ, დროს ნუ დახარჯავ ტყუილად... მიდი, მიდი გაემზადე, მგონი მე მართლაც მერვეკლასელი ნაშა მყავს... !!!

ქალი — დიასაც „ნაშა“ ვარ, ჩვენი თაობა ასე ამბობდა, მეც ნაშად დავრჩი, ბოიფრენდები და გერლფრენდები მე არ ვიცი ამერიკულად.

კაცი — რას იცმევ თუ იცი, თუ საერთოდ აპირებ ჩაცმას? ჩაიცი, სული ნუ ამოხადე.

ქალი — ვერ ვიტან ასეთ რამეებს რომ ამბობ.

კაცი — (იციანის) რას ვერ იტან? „სული ნუ ამოხადე“ თუ კომუნისტებს რომ ვაქებ?

ქალი — ორივეს?

კაცი — გინდა შევგაინებ, ოღონდ ჯერ ჩაიცი, თორემ შენც შევგაინებ და კარგავ ციხაში. მორჩი რა საყვედურებს, დავილაღე.

ქალი — შო კარგი, ახლავე (გადის და სულ მალე შემოდის ლამაზი „ბოდი“ აცვია)

კაცი — გავეფიქრე „კუპალინიკ“—ში ხარ?

ქალი — საბანაო პერანგი, ქართულად თქვი. ეს არის „ბოდი“, ისე, მეც ინგლისურად ვამბობ (იციანის) შო, ლამაზია? ჩვენ დროს ასეთები არ არსებობდა. ნახე როგორია, (ანყვეტინებს) ნახე როგორ იკვრება...

კაცი — (აღლევებას ფარავს) ეგ, გენაცვალე, ბოდი კი არა, ბოზი ყოფილა!

ქალი — ეგ რა შუაშია, შე გიომო შენა, ძალიან მოსახერხებელია, ზემოდან კაბას ჩამოიცივავ და მზად ხარ.

კაცი — მიდი, მიდი, მგონი მუშველა და დაგადა საშველი! დროზე ქენი, თორემ დავრჩით აქ და ეგ იქნება შენი „შერატონი“, გამოემწყვედე თთახში...

ქალი — აღიარე, რომ ოთახში ვარ გამომწყვედეული... და მეტი არც არაფერი მაქვს...

კაცი — არაფერი ჰქვია იმას, რაც შენ გაქვს ჩემგან?

ქალი — მაინც რა მაქვს ისეთი, რაც არ დავიმსახურე? რაც მაქვს, მე მგონია, ჩემი დამსახურებაა.

კაცი — რა თქმა უნდა შენი დამსახურებაა. ძალიან გთხოვ დაიწყე ჩაცმა. მორჩი უაზრო რაღაცების ლაპარაკს. ძლივს გამოვინახე დრო. დაკავებული ვარ.

ქალი — დაკავებულია, არ ცალია, მეც არ ვარ მოცლილი, ყველაფერი შენი ცხრილის მიხედვით ავანყვე. რა მოხდება, ერთხელაც რომ დაარღვიო შენი განრიგი.

კაცი — ერთხელაც ვარღვევ და ასჯერაც, აუცილებლად უნდა იჩხუბო! ყველაფერი უნდა გააუფქო!

ქალი — შოდა თუ სულ გეჩხუბები, ცუდ გუნებაზე გაყენებ, ნუ მობრძანდები, ნეტა ვინ დაგატანა ძალა?

კაცი — კარგი რა, ახლა ისევ არ დაინყო...

ქალი — სულ ჩხუბს რომ ამბობ, ერთხელ „საყვედური“ თქვი, უფრო რბილად უღერს. გეკონება ერთი აპარი და მოჩხუბარი ვიყო, ერთი ნაღვი მაქვს, სამ ნუთში ვერ ვიცვავ და ვერ ვემზადები. სამ ნუთში!!!

კაცი — სამი ნუთი კი არა უკვე სამი საათი გავიდა და უაზროდ დადიხარ, უაზროდ ლაპარაკობ.

ქალი — ყველაფერი გინდა რომ მოვასწრო, თანაც ისე, როგორც შენთვის არის მოსახერხებელი?

კაცი — რამდენი რამე გადავდე, რამდენი საქმე მქონდა, მოცლილი ხომ არ ვარ. ჩაიცვი და წავედით!

ქალი — ყველაფერს გუნება უნდა, ასე ჰოპო-ჰოპო და წავედით, თანაც „შერატონში“. მე ასე არ მინდოდა, ნორმალურად მინდოდა მიომზადება! უნდა გაიხარო, სადმე რომ მიდიხარ.

კაცი — გაიხარე მერე, ვინ გიმლის, რას ფილოსოფოსობ...?!

ქალი — ვგიჟდები, რომ ვერ ხედვები ჩემ მდგომარეობას... ნუთუ არ გესმის ჩემი?

კაცი — მესმის და არც მესმის, ოღონდ ამას ახლა არა აქვს მნიშვნელობა, ჩაიცვი თუ მივედივართ, თუ არადა ვრჩებით და გადავრჩები კიდეც... ამ სისულელეს.

ქალი — სისულელეა, საერთოდ სულელი ადამიანისათვის დამახასიათებელია სისულელებები. წნევის გაზომვა, მერე ახსნა თუ სალამოს სად ვიყავი, ხომ არ ვეტყვი „შერატონში“ ვიყავი-მეთქი? იქაც ვინერვიულო, რომ წაცნობი არავინ შემზგდეს?

კაცი — შეგვზგდეს მერე წაცნობი, მე არ მაქვს უფლება წაცნობ ქალთან საქმიან სადილზე წავიდე? ვისი რა საქმეა?

ქალი — „წაცნობი ქალი“... „ვისი რა საქმეა“... ესე იგი, მე შენთვის წაცნობი ქალი ვარ და მეტი არაფერი. საერთოდ ფიქრობ ჩემზე?

კაცი — შენზე რომ ვიფიქრო, მე ანგელინას წნევასა და იმ დებილის ალგებრაზე უნდა ვიფიქრო. არ გამიხბდა ანგელინა საფიქრალი...

ქალი — რას უწუნებ ანგელინას? შენზე ნაკლებმა კაცმა არ დაიწუნა...

კაცი — შენ რა იცი, რომ არ დაიწუნა? არ მითხრა ახლა ანგელინა ატორის გემოვნების ქალიაო! (გასაბრაზებლად) შენ თვითონ, ნამდვილი ანგელინა ხარ. ისე წარმომიდგენია მოკარნახის ჯიხურა... გამოკეტლი დიდი სათვალეებით როგორ ზიხარ და ბედნიერი ხარ!

ქალი — აუტანელი ხარ!

კაცი — „გლეხის გოგო შემობრალის დაძინილი კაბას და სიყვარულის ბრაზით საესე ძირს დაათხელეს მინის იატაკს!“

ქალი — (ესიამოვნა, რომ კაცმა ზეპირად იცის „მიკარნახე ანგელინა“) „არც ის ნიუარაა, მოკარნახის ნიუარა, შენ სილამაზეს რომ ირეკლავდა და სცენისაკენ რომ ისხმებოდა მდულარესავით. ანგელინა!“ (ბ. ხარანაული „მიკარნახე ანგელინა“ (უხერხულად) ანგელინას ლამაზი იყო!!! რა ჩემი ბრალია, თავში რომ მაქვს ეს ყველაფერი და ვფიქრობ? (ჯდება) თუ, შემიძლია თავი სახლში დავტოვო და ისე

წამოვიდე? რა იქნებოდა, ადრე (გაგა) ფრთხილებინე?!

კაცი — ერთი თვით ადრე მეთქვა? რას შეეცლიდი? ანგელინას წნევას ასათზე ერთი თვით ადრე დაუყენებდი... „მერე-კლასელს“ წინანწარ ამოუსწნიდი განტოლებებს...პო, სადარბაზო დამავიწყდა, სადარბაზოს დახვეტიდი და „შერატონ“-შიც მერე წავიდოდით?

ქალი — დაიხ დახვევტიდი, რა არის ამაში ცუდი? მე არ შემიძლია გამოუწკულ-გამორანჭჭულმა გავიარო დაფურთხებულ და დაფსმულ სადარბაზოში. ცუდ გუნებაზე ვდგები ამისაგან...

კაცი — მორჩი ახლა დეტალებს... რეცხო, ხეხო, კომუნისტები აძაგო, ამოსხნა ბიჭის დავალებები და ანგელინას წნევა. გავიდა ცხოვრება და „შერატონ-ის“ დროც!

ქალი — (წყენით) შენც დამიცი, ჩემი მე-ზობლებივით, „მოცლილია, არ იცის, ენერგია რაში დახარჯოს და იმიტომ ალ-აგებსო!

კაცი — ძალიანაც კარგი, ესე იგი მათ არ იციან შენი ენერჯის ხარჯვის მიმართულების შესახებ..

ქალი — (ცრემლნარევი სიცილით) ვერ ვიტან, ეგეთ რამებზე ხუმრობას, იცი, რომ ნერვები მემულება... თუ არ გაჩუმდები ვიტირებ.

კაცი — რა გაქვს სატირალი, სატირალი მე მაქვს შენ სისულელებზე. მაგას ფროიდმა ენერჯის სუბლიმაცია უწოდა.

ქალი — სისულელები და სულელები შენსკენ მოიკლებ!

კაცი — აბა, აბა დაუკრფავში ნუ გადადიხარ, თქვენი მშვენიერება იმაშია, რომ იცით თქვენი ბალის ტერიტორიები! (თბილი ირონიით) სწორედ ეს არის თქვენი ჭკუის მაჩვენებელი. ჭკვიანი ქალი ბრძანდებით. ამაზე მეტია რა გინდა?

ქალი — დიდი მადლობა. ჩემს ჭკუას შენზე უფრო კომპეტენტური შემფასებლებიც ჰყავს. შენ სხვა რამე შემეფასე, ჭკუა სხვებს დაუთმე.

კაცი — სექსს გულისხმობთ... ოოო, ამაში მაგარი ხარ.

ქალი — (ამყავდ) გგონია კომპლიმენტს მეუბნები. სულელი ხარ, არ გესმის, რომ მე ეგ სულაც არ მჭირდება. სექსი გრძნობის გარეშე. მე თუ მაგარი ვარ, იმიტომ რომ... ცარიელი სექსი!? რომელი ქსავიერა პოლენდერი მე მნახე?

კაცი — ქსავიერაც შენ ხარ ჩემთვის და ქსენიაც.

ქალი — ვერ ვიტან უშნო ხუმრობას, თანაც მაშინ, როდესაც ნერვები დაწყევტაზე მაქვს. რატომ! რატომ არის ჩემთვის ყვე-

ლაფერი პრობლემა.
კაცი — შენ პრობლემების შექმნის დიდოსტატი ხარ. გიყვარს გართულება!
ქალი — დიახაც ასეა, ჯერ ერთი მე საერთოდ სადმე წასვლას ვარ მონატრებული; თანაც მე ხომ იმ თაობის ვარ, ქალი სასტუმროს ან რესტორანის ახლოსაც თუ გაივლიდა „პროსტიტუტკად“ მონათლავდნენ.
კაცი — ჰოდა, ნავიდეთ, ახლა ვის აქვს შენი დარდი, სადაც გინდა იქ იარე, არ არის პრობლემა.
ქალი — პრობლემა აქ არის! აქ (თავზე იდებს ხელს). როგორ დამაპატიე იცი? (გააჯვარა) მიდი ახლა, ჰო, გაემზადე ნავედით... ვითომ ცოლს ელაპარაკებოდი. მაგარი ხარ, მაგარი!
კაცი — (შემცბარი) აბა განცხადებები გამომეკრა თხუთმეტი წლის თავზე! ისე თხუთმეტი წელიც გასულაა? (ხუმრობის ტონზე გადადის). აბა, რა მეთქვა, „როგორ გიკითხოთ? პატივი დამდეთ და დღეს საღამოს „შერატონში“ ნამობრძანდით ჩემთან ერთად...“
ქალი — დიახ, უნდა მოგეკითხე, მერე გეთქვა „შერატონში უნდა ნავიყვანო, ნავიყვანო“, გაიგე? მინდა, რომ ასე გეთქვა!
კაცი — ოფისში, ყველა პირში რომ მიყურებს, ერთი ზედმეტი წუთი რომ არ მაქვს, ზოგჯერ სამ ტელეფონზე ერთდროულად ელაპარაკებ. ძლივს მოვახერხებ დარეკვება და თურმე რაღაც ისე არ ეთქვი! ტონალობა და მანერა არ მოეწონა...
ქალი — ჰო, კარგი, კარგი, აღარ მინდა ამაზე ლაპარაკი.
კაცი — აი, ეგ ტონი შენ არ გიხდება, შენც იცი.
ქალი — აჰ! ტონი არ მიხდება? თორემ კაცები სწორედ ეგეთ ქალებზე არ გიყვებით. რუსის ქალებს ხულ ტონების მიხედვით არჩევიდით!
კაცი — ტონების რა მოგახსენო, მაგრამ ტანების მიხედვით დიახაც ვარჩევდით, (სახეზე ალტკინება გამოეხატა) ძალიანაც მაგარი ქალები იყვნენ და არიან კიდევ!
ქალი — რატომაც არ იქნებიან? მაგათ ჩვენწაირად კი არ ზრდიდნენ, მამაჩემი დედაჩემს ახალი წლის ღამეს რომ აკოცებდა, ჩვენ უხერხულობისაგან არ ვიკვდიოთ, სად წავსულიყავით. ახლაც კი მახსოვს. გვრცხვენოდა, თითქოს რაღაც აკრძალულს ვესწრებოდი! და კიდევ მეშინოდა ამ წუთის მოახლოების. ასეთი დივიდი ფორმიან — ყელსახვევიანი გოგო, დიდი გაკრახმებული „ბანტი“-თ, შავი წინსახვრით, თეთრი საყელით; ათი წელი სკოლა-სახლი, სახლი-სკოლა, მუსიკა, გაკვეთილები..
კაცი — გამართლება ყველაფერს აქვს, ფაქტი,

ფაქტად რჩება, რუსის ქალებმა იცინათ თაისი საქმე, შენ რაც გინდა ის თქვი (ძალიან ემაყოფილა ამბობს ამას).
ქალი — როგორ არა, თავი თუ მიუშვი, ყველაფერშიც მაგარი იქნები. აბა, ისეთი დედა რომ გზრდიდა, რომელიც იმით ტრამპახობდა, რომ თუქვსმეტი წელი ერთ პალტოში გავატარეო, ინდიგოო, ინგლი-სური ნაჭერი იყოო... მამიდაშენი ოცი წელი ელოდა ქმარსო, ომში დაეკარგულსო... მიდი და აუშვი ავრები...
კაცი — შენ რისი ამშვები ხარ, არც ავარდნა და არც აშვება შენ არ შეგიძლია, პრობლემების საუკეთესო შემქმნელი, ეგ შენი დიდი პლიუსია!
ქალი — ისემც შენ რა გითხარი. (დაფიქრდება) აშვება ახლაც კი შეიძლება!
კაცი — (ვითომ შემინებული) აჰ, ახლა არ აუშვა, 'ართალია, ყველაზე დავაგვიანეთ, მაგრამ მაინც იმდეს არ ვკარგავ... თუ მთლე არ გავალთ, აზრიც აღარ ექნება წასვლას. დღეს ნუ აუშვები და გადავტყვები. თორემ ნახვამდის „შერატონო“!
ქალი — რა, დათვლილია დრო თუ რა, როცა გვინდა მამის ნავიდეთ, დავგვიანებ არ შეიძლება?
კაცი — შეძლებით ყველაფერიც შეიძლება.
ქალი — შეგეშინდა, არ აუშვასო? (ფერება)
კაცი — კი არ შემეშინდა, „აშვება“-დაშვების“ დრო არ არის ახლა. (ხმას აუწიდა) მოდი მოწესრიგდი და ნავიდეთ. აჰა, გექნება დღეს ეს „შერატონი“.
ქალი — რა? მოსაშორებელია ჩემი წაყვანა? თხუთმეტი წლის თავზე სადმე ნისიერ ადგილზე თუ მოგიხერხდა ჩემთან ერთად წასვლა, უნდა დამაყვედრო?
კაცი — არ იყო შერატონ-მეტეხ-პალასი და სად წამეყვანა?
ქალი — რა, აღარ არის თბილისში სხვა რესტორნები თუ სასტუმროები?
კაცი — შენ არ ამბობდი, სასტუმროს წინ გავლაც კი პა, პა, პა, არ შემიღებოდა, ქალი სასტუმროს წინ თუ გაივლიდა, თანაც თუ კიდე ნითელი პომიდა ესვა.. წასული იყო მისი საქმე ხელიდან.... ტუჩებიც თუ სქეფი ჰქონდა... არაფერიც არ უშველდა! არადა ისე, ასეთი ქალი მართლაც.....
ქალი — კარგი, კარგი ვერ ვიტან მაგ სიტყვას, უნდა დააზუსტო რას გულისხმობ მაგაში. (აჩვენებს კაბას) ეს ხომ არ ჩავიცვამ? დასაუთოვებელია!
კაცი — რას და რასაც ყველა გულისხმობს! ახლა უნდა აუთოვო? კარგი რაა?
ქალი — ისე, შენი ლოგიკით მეც იმნაირი გამოვდივარ?!
კაცი — გამოდი, ბატონო, ვინ გიშლის!
ქალი — მაგასაც ნიჭი უნდა, ეგრე კი არ არის...



კაცი — უნდა, უნდა! შენ სხვა რამის ნიჭი გაქვს. ახლა რა გინდა, გისაბუთო, რომ შენ არ ხარ იმნაირი, შენ პატიოსანი ხარ... ეს მე ვარ საზოგადო, უგულო, ანგარებით რომ მოვიყვანე ცოლი, სხვა ვამჯობინე შენს თავს! მიდი დროზე ჩაიცვი, როდემდე უნდა ირბინო, მაგ „ბიდეში“ თუ „ბოდიში“?

ქალი — ბოდის არაფერი აქვს ბოდისის მოსახდელი, ისე გამოიფუჭე ხასიათი, რომ არაფერი აღარ მინდა.

კაცი — ქალი, ქალი უნდა... ნეტა, რამ გაგიფუჭა ხასიათი? რუსის ქალები რომ ტემპერამენტიათი არიან, იმან, თუ იმან, „ბაიკის მოსათაინამა“ დედამ რომ გაგზარდა?

ქალი — როგორ არ გესმის, ეს მთელი ჩემი გაფუჭებული ცხოვრებაა.

კაცი — გაფუჭებული რომ არ გამოხვები, ეს არის შენი გაფუჭებული ცხოვრება?

ქალი — ნუ მასხრობ, რამდენჯერ გითხარი, რომ ვერ ვიტან, მე მაგდენი იუმორი არ მაქვს.

კაცი — კარგი ჩუმად ვარ, ოლონდ მონესრიგდი, ჩაიცვი.

ქალი — ადვილი სათქმელია, ჩაიცვი! შენი თაობის ადამიანი რომ ვერ გაგიგებს, რა განუხებს, სხვამ რა უნდა გაგიგოს? ისე დედაჩემი სულაც არ იყო ბაიკის ხალათიანი ქალი!

კაცი — ახლა ისევ დაიწყო... კარგი ბატონო, დედაჩემი იყო, დედაჩემი!

ქალი — დედა თქვენი, პა, პა! სწორედაც არ იქნებოდა. ნომენკლატურას მეტი საქმე არ ჰქონდა ბაიკას ჩაიცვავდა... თქვენმა ოჯახმა კარგად იცოდა ჩაცმა-დახურვა, ლეჩკომბინატი და ლიკანი. ლეჩკომბინატის წინ გული რომ წავსვლოდა, შიგ არ შეგიყვანდნენ! სხვაცან გაგაქანებდნენ... აქ არ შეიძლებაო! თქვენთვის!

კაცი — შემტამე ახლა ამისათვის, რაც ჩემ ბავშვობაში მქონდა, ნეტა იცოდე, როგორ მძულდა ლეჩკომბინატიც, ლიკანიც და წყნეთიც!

ქალი — თუ გაძულდა, რას დადიოდი... ბავშვობა უთხარი შენ! ბავშვობამ მიქნა, რაც მიქნა, სხვა უბანში რომ გადავიდე საცხოვრებლად, ასე მგონია, ვერ გაძვლებ... მტკვარს გაღმა, პლენანოზე.

კაცი — პლენანოზეც კი არა აღმაშენებელზე!

ქალი — იყოს აღმაშენებელი. იქაც ვერ გაძვლებ, ჩემ ნიჟარაში ვარ, ვზივარ და გეჩხუბები, იცი რატომ?

კაცი — ვიცი, ვიცი ქალებს ერთი საჩხუბარი მიზეზი გაქვთ.

ქალი — სწორედ იმიტომ, რომ სულ „არ შეიძლება“-ს ძახილსა და შიშში ვიზრდებოდი!

კაცი — „შიში შეიქმს სიყვარულს...“

ქალი — შიში მონას ზრდის, გამგონეს, ზრდილობის, ფრიადოსანს...

კაცი — თუ შეიძლება ნუ მაყენებ შეურაცხყოფას!

ქალი — ვითომშენრითგაყენებ შეურაცხყოფას, შენი მეორე ნახევარი კი არა ვარ!

კაცი — კარგი რაა, დაანებე თავი ჩემს ოჯახს... (განანყენებულად) ისე, ნეტა, ჩემმა ოჯახმა რა დაგიშავა?

ქალი — მეორე ნახევარი მე ვარ მიხსენება და არც ვახსენებ, საერთოდ არ მაინტერესებს... ოჯახმა კი სწორედაც დაგიშავა. ჩემი ბრალია ყველაფერი, წესიერი რომ გამზარდეს, სულ რაღაცის იმედი და მოლოდინი რომ მქონდა. (დარბაზს მოუბრუნდება. ხელში კაბა უჭავია, ძალიან გამწარებულია) შეიძლება მთელი ცხოვრება ამას ელოდე?!

კაცი — მე მგონი, ახლა მე გელოდები, იქნებ დანჯარდე და იქნებ გავაღწიოთ აქედან?

ქალი — ახლა რა გინდა, ამერიკელი მოხუცებივით ჩავიცვა? თეთრი შარვალი, ბოტასები, და მარგალიტის მძივილი...

კაცი — ეგ რა შუაშია, ამერიკელი მოხუცები საიდან მოიტანე... ნეტა შენი აზრები გამაგებინა?

ქალი — უცხოელივით, სპორტულად, თეატრში ჯისები რომ აცვიათ, მე ასე არ შემიძლია... ვერ გამოვა ჩემგან უცხოელი ქალი, მე ქართველი ვარ და ახლა ერთ საღამომი ვერ გადავკეთებდი.

კაცი — მე ქართველ ქალზეც თანახმა ვარ, ასე რომ არ იყოს, ახლა აქ ვიქნებოდი? და ოცდაათი წუთი ოცდაათი წლის წინანდელი ამბების გარჩევასი დავკარგავდი დროს! და იმის გარკვევას მოვანდომებდი, როგორ არ უნდა წავიდეთ „შერატონში“?

ქალი — (სლუკუნით) „შერატონი, შერატონი“ (გამობინა „შარის ტონი“)

კაცი — კი, ნამდვილად „შარის ტონი“ გაქვს და შარინიც ხარ... ყველაფერი უნდა დააშარტონო!

ქალი — (კაბას მოისვრის, დაჯდება) არ ყოფილა „შერატონში“ წასვლა ჩემი ბედი! მე სახლში უნდა ვეგდო, და ჩემი საქმე ვაკეთო... ან მიგდებულ სახინკლები ვიარო...

კაცი — სახინკლის მშენიერება სწორედ მის მიგდებულობაშია, ისე, როგორც შენი!

ქალი — ახლა სახინკლესაც მიამსგავსა, ნამდვილად მიგდებულ ვარ, მიგდებული ანგეინი, ოთხ კედელშია გამოკეტილი...

კაცი — უშეველეთ ანგეინებს!!!

ქალი — აი, ასე ჩამეშალა „შერატონში წასვლა!“ მთავარი გმირი კი ყოველთვის შენ ხარ, ბატონო, რა ჯანდება ხარ, არ ვიცი?

კაცი — მერე რამ და ვინ ჩაგიშალა? ამას არ უნდა მოხერხება? ოცდაათი წლის წინან-



დელი ამბების გამო დღეს არ ნახვიდე სადმე? აი, ეს არ შესმის...

ქალი — (სინანულით) უუკეთესია, თუ ვერ გაიგე, რაც ნაკლები გეცოდინება, მით უფრო მშვიდად იცხოვრებ!

კაცი — წითუ ამპი რამაჲ ცუდი, რომ მე შენთან ერთად მშვიდად ოთახში ყოფნა მერჩიოს სადღაც ჯანდაბაში სამარაჲჲოდ წასვლას და ჯაგა-ჯუგის მოსმენას, ვიყოთ ასე გუგულუბივით, მშვიდად, არც ანაწობის შეხედრის გეჴმინია და არც ანაწობის, ასე არ ჯობს? იქაც ხომ სულ ეკლებზე უნდა ვიჯდეო, ათასი ნაცნობი იქნება თუ შენი, თუ ჩემი...

ქალი — ჩემი იქ არავინ დადის, შენები კი ნამდვილად იქნებიან იმ ჯანდაბაში! იცი, ჯანდაბა სად არის?

კაცი — ჯანდაბა, ინდოეთში ყოფილა სოფელი, გადაკარგული... ახლა მაგაზე მაფიქრე, ჯანდაბა-ჯანდაბაშია. გვინდა ჩვენ ეს? მეც ხომ ისეთივე ბაიკის ხალათიანი და კალოშებიანი დეე-მამის შვილი ვარ! მამარმეც ფეხსაცმელებს კალოშებიანად იხდიდა, არ დამეკარგოსო. ან სხვისი კალოშები არ ჩავიცვავო... (ორივე გულიანად იცინის) აბა შენისთანა წესიერ ქალს საღამოს რესტორანში კაცთან ერთად რა უნდა! არსადაც არ წავალო!

ქალი — (გულზე მოეშვა) მგონი შენც ამოისუნთქე, რომ არ მივიდვარო?

კაცი — მოვისვენე, ხომ გითხარი, შენთან ერთად აქ ყოფნა მირჩევნია ყველაფერს. ღირდა ეს ამდენ ნერვებად? ბავშვობა არ არის? „ბავშვობაზე“, ამდენი ლაპარაკი!

ქალი — ბავშვობა უთხარი შენ, ბავშვობამ მიქნა, რაც მიქნა.

კაცი — რა ყოფილა ეს ბავშვობა? (მრავალმნიშვნელოვნად) ქალების ჩხუბი კი ერთი მიზევის გამოა ყოველთვის... გენოსი იყო რა ეს ფროიდი, გენოსი... მე ვეთანხმები. რა შუაშია აქ ლიკანი და ზესტაფონი?

ქალი — ეს რა, იუმორად ჩავითვალო... ნორმალური იყო, აბა, ყველაფერს რომ გვიკრძალავდნენ ბავშვობაში და მერეც... აი ასე (ყელზე ნაიჭერი ხელს) გვახრჩობდნენ, გვაპინებდნენ...

კაცი — მერე მეც მაგას გეუბნები, თუ არ მოგონის, რას მახრჩობ?

ქალი — არაფერიც არ გახრჩობ, ჩემთვის ვარ დატეული, მეტი რა გინდა?

კაცი — შენი კარგად ყოფნა და ჩემი მოსვენება! „შერატონი“ დასრულდა და ახლა სხვა თემა არ ნამოიწყო, თუ ღმერთი გხამს! შეგრჩა ბოდის ჩაცმა. დაგეკარგა მანისი.

ქალი — რა საძაგელი ხარ. დამცინი, ბოდი არ გეჴონდა, სამაგიეროდ კარაქი და გოგლი-მოგლი გეჴონდა... ს ტ ა ბ ი ლ უ რ ო ბ ა !

სამსახური, სამსა და ჩვიდმეტში ხელფასი... ჩურჩულით ლაპარაკს და ლამაზ კაკუნს რა უნაშა?! (თავზე იდებს ხელს) ამოვშალო აქედან? ეს ბავშვობიდან ჩარჩენილი შიშია?

კაცი — (თავისთვის) უმჯობესია გავჩუმდე, თორემ დაიწყო 1937 წელი. ისე გადასარევი, ამ დროს დაბადებულებს არ იყო და დედის მუცელი უგრძენია ყველაფერი... (ქალს მიუბრუნდება) შენ დაბადებულებს არ იყავი ოცდაჩვიდმეტი...!

ქალი — მაგას დაბადება არ სჭირდება. მე ორმოცდათექვსმეტიც მახსოვს... ტყვედ ნამყოფებს რომ ჩამოუარეს დასაჭერად! შენ ეს არც იცი, ჩემგან გაიგე... გაიგე კი? თუ ისევე გგონია, რომ საამური ცხოვრება გეჴონდა?! კაცებს რა მოგვეკითხებათ, ბავშვებად რჩებით მთელი სიცოცხლე, ნინ რომ გიდევთ რამე, იმის ვერ ამჩნევთ, ქალის ლამაზი ფეხი, ლამაზი ფეხსაცმელისაგან ვერ გაგიჩრევიათ.

კაცი — ჰო, ჰო, მიხვედრასა და გემოვნებაში სუსტები ვართ. ჰიერ კარდენი, ვერსაჲე და გალიანო... ჰირდაპირ, სულ ქალები არიან!!

ქალი — ყოველ შემთხვევაში კაცები ნამდვილად არ არიან!

კაცი — (მიხვდა, რომ მთლად მომგებიანი მაგალითი ვერ მოიყვანა) მოკლედ, რა გინდა? გაიგე, რომ გიჭირდა!

ქალი — ჩემში არ არის საქმე, ყველას უჭირდა, რაღაცა მხრივ შემინებული ადამიანები ვიყავით და ამის აღიარების საშუალებაც არ გეჴონდა... შვე წინსაფრებსა და ნითელ ყელსახვევებში გამოწყობილები ვადიდებდით ბელადებს, პარტიას... სახლში კი მშობლები ძველ, ქუსლებ-ჩათელი ფეხსაცმელებში დადიოდნენ! გაჩვენო, ფეხსახენო? ფორმაც შენახული მაქვს... ყელსახვევიც, იმასაც გაჩვენებ. (შემოაქვს და გადაიცვავს) დამაცადე ისეთ „ფეშნ შოუს“ მოგინაყო... გაგაფლები... და შენ გინდა, რომ ასე ვაზრდილი ბავშვი, მინიბიკინიან, სექსუალურ ქალად გადაიქცეს?!

კაცი — (არ იცის, როგორ დაამშვიდოს) ახლა ხომ გაქვს ტოპიცი, ბიკინები, სტრეიჯები...

ქალი — მაქვს, დღეს ნამდვილად მაქვს, ბიკინიც და კაბებიც. თუნდაც ძონძეში ნაყიდი. მე არ მაქვს მაგის კომპლექსი!

კაცი — მე მაქვს, ბატონო, მაგის კომპლექსი და შენიც. (ცდილობს მოეფეროს)

ქალი — შენ გგონია, იმიტომ ვბრაზობ, რომ სხვა რამე მინდა? სულაც - არა.

კაცი — (წონასწორობიდან გამოდის) იცი, როგორ დავიძალებ, ამას „შერატონი“, მირჩევნია. ვაერისკე, მინდოდა ნამყე-



ვანე და რა! რას მსაყვედურობ დალილი კაცს...

ქალი — რისკია. ისე რისკია ოთხ კედელში მომწყვდეული ადამიანის სადმე წაყვანა, თხუთმეტი წელი ქალი ოთახში რომ არის ჩაკეტილი მოხვალ-წახვალ, წახვალ-მოხვალ, რისკია, დივიდ რისკია!

კაცი — კიდევ კარგი ამაში მინც დამეთანხმე... სადლიიც არის და მოდების ჩვენებაც, შენ ვერაფრით გაგაჩუმებს კაცი. მიდი, ჯერ კიდევ არ არის გვიან, ადვლიბე იქნება, ან იქნებ სულაც სხვაგან შევიდეთ, ათასი ოსრობაა ქალაქში.

ქალი — ათას ოსრობაში არ მინდა, მე წარმოვიდგინე, წავიდეთ ერთად, მშვიდად, დიდხანს, ნელა, ლამაზად ჩავიცვავდი, მე ხომ შენ გეპრანჭები! შენთვის სულერთია, შენ ვერაფერს ვერ ამჩნევ...

კაცი — ბოდი ხომ შეგამჩნიე! მოვითმინე, ათასგან მქონდა დასარეკი და არ დავრეკე, ვიცი არ გიყვარს.

ქალი — დიას არ მიყვარს! თხუთმეტი წელია მოხვალ ცოტა ხნით, მერე სულ სადღაც რეკავ. ტელეფონიც მეჯავრება, მერე სადღაც გარბიხარ... ნეტა, რა გაქვს ჩემთან საერთო? დასარეკად მოდიხარ? რა მოგწონს ამ ქალში? (წინ დაუღვდება შეწუხებული და სწორედ ამ წუხილით ლამაზი)

კაცი — ყველაფერი, ეს ნოსტალგიაა, ნოსტალგია იმ გავლილი წლების, მეც ხომ ის თაობა ვარ სიერნისფერი ფიხნები რომ ეცვათ ქალებს და კაცები გასტრონომში 200ც კარაქის საყიდლად ზოლიანი პიჟამოთი დადიოდნენ... წარმოიდგინე ზოლებიან პიჟამოში ზემელზე რომ დამინახო. ახლა მეც მოვეყე...

ქალი — შენ რა უნდა მოყვე, სკოლაში მანქანით გატარებდნენ, წარმოდგენაც არაფერზე გქონდა.

კაცი — რატომაც არ მქონდა, მშობლები — სამსახურში, მე კი ნიურები და შურები მზრდიდნენ... ან ვინმე ფენია, რომელსაც შეიდი ფული ძუძუები ჰქონდა. სმაც უყვარდა და მერე მღეროდა; "Ах умру я умру, похоронют меня и никто не узнает где могила моя." ამას რა დამავინეებს?

ქალი — იცი კიდევ რა მაგონდება? ჩვენი მეზობელი ფენია, შვილს სანოლის ფეხზე დაბმულს ტოვებდა, სათამაშოებს დაუყრიდა და სამსახურში ისე მიდიოდა... მე უნდა შემეხედა გასაღების ჭურჭურჭანაში, რამე რომ არ დამართნოდა... (დაფიქრებით) მეც პატარა ვიყავი და აბა რით ვუშველიდი, რამე რომც მომხდარიყო... უბედური.... მერე, სულ ციხეში იჯდა, მერეც

დამბმული...

კაცი — გეხვენს, ნუ მიყვები ასეთ საშინელებას... მინდოდა ნორმალური საღამო გამეტარებია შენთან ერთად და რა გამოვიდა?

ქალი — ვერ ჩავიცი ასე ჩქარა! რატომ? რით ვერ გაგავ... შენ ვერ გავგებინებ და სხვას რა მოვთხოვო?

კაცი — რა სხვაც გეპატიუება ხოლმე? ნახე შენ რაში გამოტყდა.

ქალი — ყოველ შემთხვევაში თუ არ მეპატიუებიან ე.ი. მე არ მინდა.

კაცი — (დალილი ხმით) რა არ გინდა?

ქალი — არაფერი. (აჩვენებს კაბას) აი, ეს როგორ ამოგონოს?

კაცი — აბა, რა ვიცი, მოშონს, კარგია.

ქალი — რატომ არ იცი? რა, არ გინახავს ლამაზად ჩაცმული ქალები, სადაც შენ გიწევს სიარული, ექ არ არიან ეგთები? ნორმალურად ჩაცმული არანორმალური ქალები?!

კაცი — რას ერჩი იმ ქალებს, რა დააშავეს, ის რომ ჩავმაც იციან და არც სისულელეებზე ჩხუბობენ?!

ქალი — იმათ გენაცვალე ცხოვრება აწყობილი აქვთ და სხვათა შორის ზოგ-ზოგებს... შენ აუწყვე. შენ არაფერც არ გეშლება ძვირფასო!

კაცი — რა არ მემუცა, სწორედ რომ შემეშალა და იმტომაც ვზივარ ახლა და შენ ბოდილს ვისმენ... თანაც სიამოვნებით (გამყოფილია, გაიზმორა, გაზეთიც გადადო, საათზეც დაიხედა, მიხვდა, იმდენად დაავიანეს, რომ წასვლას აზრი დაეკარგა.)

ქალი — მშვენიერად აიწყვე ცხოვრება, ოცდართი წლისას თითქოს ჩემისთანა ღარიბი, წესიერი, გავიფრტე ქალი... უიზელი... ქეთო... მოგონდა, მაგრამ ცოლად ვინ შეირთე?

კაცი — (გაკვივრებული ისმენს ბიოგრაფიის ამგვარ ინტერპრეტაციას) ეს საინტერესოა... ნახე, რა მიქინა... მერე?

ქალი — მერე შეირთე, რეცეპტით! თუ მოგეწონა? ჰა! მდიდარი, გემის ანძასავით აყუდებული ქალი... მარქსიზმ-ლენინიზმის პროფესორის ქალიშვილი. აი, სად მოგეხაზა...

კაცი — ეს უკვე აღარ არის დაუკრფავში გადასვლა, ეს რსული სიგიჟეა...

ქალი — ჰოდა გიყი ვარ, გავგიჟდი! თავად არ ბრძანე, ზოგ-ზოგები მალე ემზადებიანო? მე სულიერსაც უნდა მოვერიო და ფიზიკურსაც, სულ რაღაც ოცდაათ წუთში!

კაცი — სხვათა შორის უკვე ოცდაათი წუთია და კიდევ მეორე ოცდაათი წუთიც დაამატე, რაც შენ სისულელეებს ვისმენ, ოცდაათი

ნლის წინანდელ ამბებს მაყვედრი? შენ მაშინ ანგელოზი იყავი, მე ვიყავი თურმე საშინელი, ანგარებიანი, ყველაფერი წინასწარ განვსაზღვრე, შენ თავს სხვა ვამჯობინე, თითქოს მე სხვა გარემოცვაში ვიზრდებოდი, სხვა ქვეყანაში ვცხოვრობდი. ჩემს ოჯახობას შენთვის არაფერი დაუშავებია.

ქალი — „ოჯახობა“ — ვერ ვიტან ამ სიტყვას...
კაცი — იცი, ახლა რა გაამახსენდა? შენ რომ პირველად მოხვედი ჩემთან პაემანზე! რაღაცნაირი პალტო გეცვა... მწვანე შავი საყელოთი....

ქალი — მართლა გახსოვს? პირველ კურსზე...
კაცი — რამდენი ვიბოდილათ სოლოლაკის ქუჩებში, მინდოდა მეკოცნა და ვერ გავებდე...

ქალი — შენ რომ მაგარი ჯინსები გეცვა...
კაცი — ეგ რამ გაგახსენა!

ქალი — ვგოგები გოფდებოდნენ, ვის ეცვა მაშინ ჯინსი, თან ამერიკული. პალტო, პალტო ბიძაშვილისაგან ვითხოვე, იმიტომ რომ შენთან ღამაზად ჩაცმული მოვსულიყავი.

კაცი — ამისათვის აღარ მეჩხუბო, რა.

ქალი — არა, (ყურში რაღაცას ეჩურჩულებდა).

კაცი — ნახე შენ! ეგ რომ მცოდნოდა! ისე, დედაჩემსაც ექიმთან წასასვლელი თეთრული ცალკე ჰქონდა გადადებული... შენც ასე ექიმისთვის ჩაიცივი? პირველ დღეს?! ის რეები გავიგე! ენდე ახლა შენ ქალს... პირველსავე პაემანზე უფიქრია, შიგნით რა ჩაეცვა! „ჟიზელი“ და „ქეთო“ გეტქმის შენ ამის მერე? (ორივე გულიანად იციჩის.)

ქალი — კაცები ძალიან გულუბრყვილოები ხართ, ადვილად ტყუევებით!

კაცი — კი ნამდვილად ასეა, ანგელოზები ვართ, უფრო ანგელოზები.... (დაფიქრებული) მაინც... „შერატონში“, რომ ვერ წაგიყვანე... მართლა ასე გინდოდა? რატომ არ გამოვიდა წასვლა?

ქალი — იმიტომ რომ მე ავრიე ყველაფერი... შენ რაც შეგეძლო გააკეთე, არაფერია, საოცნებო დამრჩა... იცი, რა კარგია!!!

კაცი — ის მაინც მითხარი, თუ ჩამითვალე ეს დაპატიჟება... წასვლად!? (გამოასწორა) წასვლად კი არა, მაგარ დაპატიჟებად.

ქალი — ჩათვლებზეა საქმე თუ იმაზე რომ მასიამოვნო?

კაცი — გასიამოვნო, დიდი სიამოვნებით, მაგაზე უარს ვერ გეტყვი... სიამოვნება არ გინდოდა, „შერატონი და შერატონი“ რალა სიამოვნებაა, ასე თუ გადაირვი? თხუთმეტი წელი გელოდები...
ქალი — ჰო გელოდები და გელოდები... ყუდიერად გადამაქციე...

კაცი — ყუდიერა რა არის?

ქალი — დაყუდებული რომ ხარ და რაღაცა ელოდები.

კაცი — შენ პირჩიე ასეთი ცხოვრება.

ქალი — დღეს ნამდვილად მე ჩაეშალე ყველაფერი... ოც წუთში ვერ გავკმაზად, მიხვდი?

კაცი — მიხვდი, მიხვდი. ისე ვიცოდი, ასე რომ იქნებოდა.

ქალი — იცოდი (გაბრაზებული და გაკვირებული) რას წინსვას ეს? იქნებ მოსაწვევები თუ ბილეთები არც ჰქონდა.

კაცი — რა მნიშვნელობა აქვს ბილეთი მედო თუ არა ჯიბეში... შენ ხომ მაინც ვერ გაეშხადე...

ქალი — (ძალიან გაბრაზებული) მომატყუე?

კაცი — როგორ გეკადრება, კაცს სად შეუძლია ქალის მოტყუება? თუ გაეშხადებოდი ჯროზე, კიდეც წაივდიოდი...თუ არა და დეკამივდიოდი, რა მოხდა მერე...

ქალი — უმოსანვევოდ, როგორ წარმოგიდგინია?

კაცი — ძალიანაც კარგად, ეგ ჩემი საქმეა, ეს ოცკამიკიანი კინო კი არ არის, მე ვიცი სად შემესვლება და სად არა.

ქალი — გამაგებინე, მიყავდი თუ არა?

კაცი — მიყავდი, აბა, რა, მაგრამ შენ აურიე ყველაფერი და ბიოგრაფიების მხატვრული კითხვა მოანწყე...

ქალი — არა, არა! ღმერთს არ უნდა ჩვენი ერთად ყოფნა...

კაცი — ეს თურმე ჩვენი ერთად არყოფნა ყოფილა! ქარაგმებმა მომკლა, პირდაპირ თქვი სათქმელი...

ქალი — ქარაგმები თუ არ გინდა, შენც პირდაპირ მითხარი სათქმელი, არის ეს ჩვენი ერთად ყოფნა?

კაცი — თუ არ არის, ნავალ და...

ქალი — შენგან არც ეგ გამიკვირდება, ჯერაც არ წასულხარ!

კაცი — ჯერაც არ წავსულვარ?...
ქალი — რა ჰქვია ამ ურთიერთობას, მქვია ახლა მე ამ კაცის საყვარელი, თუ არა...?

კაცი — შენ ჩემი საყვარელი ხარ, ძვირფასო...

ქალი — შენ კი ჩემი ბოიფრენდი? თხუთმეტი წლიანი ბოიფრენდი... პირდაპირ გინესების წიგნში ვართ შესატანი... იცი, დღეს სამი საათი მე მეკუთვნი, ვერაინაც ვერ წამართმევს შენ თავს! „შერატონის“ დრო ჩემია...

კაცი — გაინალდა თავისი, რად გინდა ასეთი კაცი, ქეციან „შერატონშიც“ კი ვერ წაგიყვანა, თანაც როგორ გლომები!

ქალი — რა „შერატონი“ თუ კაცი! შენ გგონია არ მიხარია შენთან „ოთხკედელი“ ყოფნა? მიხარია კი არა, შენდენი ვარ.... იმ შერატონში სხვა დროს წავიდეთ.

კაცი — მაინც უნდა წავიდეთ? მე მეგონა, მორჩა ეს თემა და წაყვანაშიც ჩამეთვალა.

ქალი — ჩაგეთვალა ბატონო, ჩაგეთვალა. ისე შენც ვერ გატყობ, იოლაღ მიდიოდე „შერატონში“... (გადის მეორე ოთახში)

კაცი — საოცნებოც დაგიტოვე... (თავისთვის) რომ წამყევანა, საოცნებო და საჩხუბარი აღარ ექნებოდა.

ქალი — (ხმა მეორე ოთახიდან) მე თუ მელაპარაკებ, აქ არ ისმის!

კაცი — არა ტელეფონზე ვლაპარაკობ (ინყებს რეკვას)

ქალი — მე თუ ვინმე მიკითხოს არ ვარ. „შერატონში“ ვარ, მოდებს ვუყურებ და ტეკილას ვსვავ.

კაცი — საქმეზე რომ დაგიჩვენო?

ქალი — ჩემ საქმეზე შენ არ იწუხო, ჩემი საქმე შენ ხარ!

კაცი — მე თუ, ანგელინას წნევა და ბიჭის ალგებრის მაგალითები?

ქალი — (შემოდის, კაცი წამოდგება და წასასვლელად ემზადება) მიდიხარ?

კაცი — ჰო, უნდა წავიდე, რალაც დავიღალე, რა აბსურდული საღამო გამოიყვანე?

ქალი — მე რა შუაში ვარ, ასე გამოგვივიდა, შენ დამირეკე, შენ ამირიე გეგმები.....

კაცი — რა გეგმები? ანგელინას წნევა და იმ დეგენერატის მეცადინეობა?

ქალი — მე ასე ვცხოვრობ, ასეთია ჩემი გეგმები, ახალი რა არის შენთვის? არ იცი, რომ ასეა?... (იცის, რომ კაცი უნდა წავიდეს და უმძიმს, გადის სამზარეულოში)

კაცი — (მარტო) რაც უნდა მეთქვა, მაინც ვერ ვუთხარი. თხუთმეტი წელია ვერ ვეუბნები. თვითონაც ისე აანყობს, ვერაფრით ვერ მოახერხებ რაიმეს თქმას.

ქალი — (სამზარეულოდან) მე თუ რამეს მეუბნები, აქ არ ისმის...

კაცი — (ხმამალლა) არა, არაფერს ისეთს, ორი სიტყვა ჩემთვის ვთქვი...

ქალი — (შემოდის, ერთად მიდიან კარებისკენ) მიდიხარ, „უშერატონოდ“!

კაცი — აბა რა ვქნა? (კარებთან დგანან.. რალაც მოფერების ელემენტების მაგვარია.) რალაცის თქმა მინდოდა შენთვის...

ქალი — (შემინებული) რისი? რამე ისეთი უნდა მითხრა? განსაკუთრებული?

კაცი — **მაპატიე!** (მოუთათუნებს ცხვირზე. ბოლოს კაცი გადის)

ქალი — (ერთხანს დგას კარებთან მარტო, ფიქრობს, ტელეფონის ზარია, იღებს ყურმილს) დიახ ქალბატონო ანგელინა, სახლში ვარ, აბა, სად ვიქნები, „შერატონში“? კი, აუცილებლად.... არ დამავინწყდა, არა, ცოტა ხანში ამოვალ... (დებს ყურმილს, კარზე კაკუნია) ღმერთო რა დავაშავე! (ამ კაკუნს ზარიც მოჰყვება, ადებს კარებს, შემოდის ბიჭი ხელში რვეულებით, ჯდება მაგიდასთან.)

ბიჭი — აი, ხომ დავაკაკუნე და დავრეკე კიდეც... ნადი, ნადი ანგელინასთან, თორემ ინერვიულებს!

ქალი — ვინ, ის თუ მე!?

ბიჭი — ორივე ინერვიულებთ!

ქალი — ავალ ანგელინასთან და მალე ჩამოვალ, შენ დაიწყე მეცადინეობა... (გადის)

ბიჭი — (რვეულებს ამოალაგებს, ღიღინებს)... „მარტოხელა, მარტოსული ქალბატონო... ნუ მიხურავ, ნუ მიხურავ კარებს...“

დასასრული

ნუგზარ ჯაფარიძე

ამ ჩონგურის სიმებს არ წყვიბენ

ამ ჩვენს ბათუმ ქალაქში თუ რამ გაუყიდა-ვი დარჩა, ი. ჭავჭავაძის სახელობის თეატრი.

თეატრთან რომ მიხვიდე, რა თქმა უნდა, ტროტუარზე უნდა იარო, რათა გავეშებული მერსედესების მსხვერპლი არ გახდე; ჰოდა, სწორედ ამ დაღწილ ტროტუარზე შენიშნავთ საუკუნის შრეებს — ქვიშას, რიყის ქვაფენილს, ასფალტს, კიდეც ასფალტს. ამ შრეების სიღრმეშია ჩაჩუმებული იმ ბათუმელთა ნაფეხურები, რომლებიც შვენიოდნენ ქალაქს.

მეც ყველაფერი მაისის ერთ ლამაზ საღამოს სწორედ ჭავჭავაძის თეატრში ვნახე. ვნახე სპექტაკლი, გნებაზე ფერია, რომლის მსგავსი ჯერ არ მენახა.

სცენაზე გაცოცხლდა ასორმოცდაათი მსახიობი, ერთი ამდენი ტექნიკური მუშაკი, რეჟისორი, დრამატურგი, ეკრანზე ერთ-მანეთს ცვლიდა მათი სახეები, როლები. დღევანდელი სცენის კორიფეები იხსენებდნენ იუსუფ კობალაძეს, მურად ზინკიძეს, ნუთნე თეთრაძეს, მიმა ჯალალონიას, ნიაზ მესხიძეს, როლანდ კაკაურიძეს, აკაკი მგელაძეს, ამირან ტაიკიძეს, ნაზი კეჭაყმაძეს...

რამდენი გითხრათ, ვერ ამოვიწერ ამ ერთი პატარა წერილით მათ სახელებს, სახეებს, საქმეებს.

სიტყვა „სახალხო“ და „დამსახურებული“ ამოღებულია დღეს ქართული ლექსიკონიდან. მაგრამ ნონიკო საკანდელიძე, მანუჩარ შერვაშიძე, იური ცანავა, თამარ სულხანიშვილი, ავთო ქარჩავა, ვაჟა დულაძე, ლამარა ზაქარიძე, ზაზა ზოიძე... მაპატიეთ, ბევრს ვერ მოგეფერეთ, მაგრამ მთავარი თქვენი სიყვარული და მონდომებაა, ჩემო ბათუმელებო,

სცენის მტვერით, უფულობით, უწყლობითა და უშაქრობით ავსებულთ საქართველოს ჯარისკაცებო და დედოფლებო. ქართული ხელოვნების უანგარო მსახურებო, დედებო და დებო, სულიერი სილამაზის მოკალმასეო.

ეს დღე გვაჩუქა ნოდარ იაკობიძემ — მსახიობმა, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის აჭარის განყოფილების თავმჯდომარემ, თავისი ჩანაფიქრის უზრუნველსაყოფად, მთელის შეუპოვრობითა და არ დათმობით იპოვა ყველაფერი, რაც ამ ლამაზ საღამოს ხორცს შეასხამდა და სცენაზე გააცოცხლებდა. ამ ჩანაფიქრმა საზოგადოებას შეახსენა იმ ადამიანების ღვაწლი, ვინც წვლილი შეიტანა ქართული თეატრის ისტორიაში. დღეს ისინი ჩვენს გვერდით აღარ არიან. ახალგაზრდა თაობას გააცნო ისინი, რათა დაეინყებას არ მიეცეს მათი სახელები.

რეჟისორულად სცენაზე ეს ჩანაფიქრი ჩემმა სიყრმის მეგობარმა, დამსახურებულმა არტისტმა ლევან ლლონტმა წარმოაჩინა.

მიხარია და მეამაყება, რომ გლობალიზაციისკენ პირმობრუნებულ საქართველოში, ბათუმში, ასე ახსოვთ და პატივს მიაგებენ იმთ სსოვნას, რომლებიც მარტო დამსხვრეული ტროტუარების შრეებში არ არიან ჩაკარგულები.

ეს ყველაფერი კი იმას ნიშნავს, რომ საქართველო მიმოდგება და ისევ იტყვის: „ჩონგური საქართველოა, სიმები ჩვენ ვართ ყველაო“.

ქ. ბათუმი

გაერთოვნება გოგი ალექსიძისთან

გარდაიცვალა გიორგი (გოგი) ალექსიძე, ქორეოგრაფიის დიდი მახეტრო, უნიკალური ნიჭის შემოქმედი, რომელიც ათეული წლების მანძილზე თანამედროვე და კლასიკური ცეკვის განუმეორებელ შედეგებს ქმნიდა.

აღიზარდა ბრწყინვალე ოჯახში, სადაც დიდი დოღო ალექსიძის ელვარე ნიჭი ყველაფერს იუმორის და გონებაშეზღოვების სამოსელში ხვევდა, თავადაც შექმნა შესანიშნავი ოჯახი. მის ქორეოგრაფიას თავყვანს სცემდნენ უთვალსაჩინოესი მოცეკვაელები და ქორეოგრაფები (განუმეორებელი ნ. ბაიონიკოვი, რომელმაც მსოფლიოს სცენები დაიპყრო მას შემდეგ, რაც სსრკ-დან გაიქცა. მის მოწაფედ თვლიდა თავს ასევე ნ. დოღოვინი და გ. ეიფმანი, ერთ-ერთი ყველაზე სახელგანთქმული ქორეოგრაფი).

შექმნა დაუფინყარი სპექტაკლები, ჭაბუკობიდან მოყოლებული აღიარებდნენ რუსული ბალეტის კორიფეები ფ. ლოპუხოვი, კ. გოლიზოვსკი, ა. იაკობსონი — საბჭოთა „დრამ-ბალეტის“ ადვოკატების მიერ სცენიდან გაძევებულნი დიდი ხნის მანძილზე, თითქოს დიდების მწვერვალზე უნდა ყოფილიყო (იყო კიდევ!). მაგრამ ვერ ვიტყვით მაინც, რომ სცეზბუნდნიერი იყო. თუმცა რა მიკვირს? განა ჩვენმა სათაყ-

ვანებელმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა ბოლომდე არ შესვა მამურნეთაგან ოსტატურად შეზავებული სამსალა, რამაც სული მოუნამლა ამ დიად მოხუცს, რომელსაც ვ. ვასილევმა უთხრა: „Вахтанг Михайлович, мы все танцоры, а вы нет“

დაიხ, ამ საყოველთაოდ აღიარებულ კაცს, გოგი ალექსიძეს, ქართული ჩვეულებისამებრ გული ვატყინეთ, სხვები შეეცადნენ საბალეტო დასებისათვის დამახასიათებელი (და აუცილებელი!) ინტრიგის ხლართებში მის გაბმას, თუმცა ამაოდ, რადგან ვერავითარი ინტრიგა თუ კოლიზია მას ვერაფერს აწევს, მამამისის, ბ-ნი დოდოსი არ იყოს — ორივეს დიდ ნიჭიერებასთან ერთად, სულიერი სიფაქიზე და სიმტკიცე ახასიათებდათ, თუმცა, ერთის შეხედვით, ორივენი ადვილად მოწყვილადი ეგონათ. ბოლოს მაინც იმძლავრა მტრობამ, შურმა და ძვირფას გოგის მოსკოვის ბნელ ლამეში ჩაუსაფრდა, რკინის ხელკეტებით დაულენა მშვენიერი, მუდამ შთაგონებული და მომღიმარი სახე... როგორც ჩანს, ცეკვის ქალმერთმა ტერქსიფორამ მაინც უშველა — სიკვდილს გადაარჩინა. მაგრამ იმ ავბედითი ღამის შემდეგ გოგი აღარ იყო ძველებური გოგი: მსუბუქი ხელების ქნევით და გვერდული, მჩატე ნაბიჯებით მოსიარულე, მუდამ მომღიმარე, თვალებში ცეცხლის ნაპერწკლებიანი, თითქოს კორდე-ბალეტის მოცეკვავე ქალთა მიერ შექმნილ არაბესკებში მოფარფატე-ფიზიკურად კი გატახტეს, მაგრამ ვერ მისწვდნენ მის მაგონებას, და ვერც მისწვდებოდნენ, რადგან იგი განგებისაგან ჰქონდა მომადლებული... ვიდრე ავადმყოფობა ლოგინად არ ჩააგდებდა ბერს მუშაობდა, უამრავი თეატრიდან ჰქონდა მონვევა, პლასტიკური ხილვები თუ ჰალუცინაციები არ ასვენებდნენ. სიცოცხლის ამ ფინალით იგი მე მაგონებს ჯორჯ ბალანჩინს, რომელიც სიმსივნით დაავადებული ლოგინს მიჯაჭვული, სანახევროდ განმბზნედილი, ვივალდის „ქორალის“ მიხედვით ახალ ბალეტს თხზავდა ჟაკ ამბოზისა და კარენ არლოვიციანისთვის.

სხვათა შორის, გოგი ალექსიძეს, ჯერ სრულიად ჭაბუკს, მაშინვე დღემინგრადში „კამერული ბალეტის“ შემქმნელს უკვე აღარებდნენ „დიდ ბ“-ს და საბჭოთა საბალეტო სივრცეში მის ერთადერთ მეკვიდრედ მიიჩნევენ, როგორც მისი ქორეოგრაფიული იდეების ყველაზე ნათელ განმასახიერებელს.

ისევე როგორც ბალანჩინმა საბალეტო სცენაზე გზა გაუხსნა მუსიკის ყველა ყანრს მინიატურებიდან მოყოლებული სიმფონიებით დამთავრებული, როცა მისი გენიალობის წყალობით შესაძლებელი გახდა „უსიუჟეტო“ მუსიკის პლასტიკურ ექვივალენტებში გადაყვანა და მუსიკის, მართლაც, თვალუწვდენი სამყაროს შემოჭრა საბალეტო სცენაზე, ასევე გოგი ალექსიძემ საბჭოთა სივრცეში „სილფიდების“ სიმსუბუქით და ძალდაუტანებლად გვა-



ზიარა მოცარტის, დებიუსის, შუბერტის, რაველის, ვებერის და სხვათა მუსიკალურ პიესებს, ეტიუდებსა თუ მინიატურებს — გახადა ისინი თვალიწილად.

საბალეტო დადგმები გამოირჩეოდნენ ნახაზისა და მოძრაობის უჩვეულო სილამაზით და სიმსუბუქით, მუსიკის პლასტიკური ანალოგის პოვნის იშვიათი უნარით, ქორეოგრაფიული ფანტაზიის მოულოდნელი გამონათებებით, ფრაზის სინატიფიტი და პლასტიკით. ამას ყველაფერს განაპირობებდა მუსიკის სული, რომელსაც ჩვენი ქორეოგრაფი მთელი არსებით გრძნობდა ხოლმე. მუსიკის და პლასტიკის ეს ერთიანობა იმდენად ორგანული და ბუნებრივი იყო საერთოდ გ. ალექსიძის ყველა „უსიუფეტო“ ბალეტში, რომ შთაბეჭდილება გვექმნებოდა იმისა, რომ ეს მუსიკა სწორედ მისი ქორეოგრაფიული იდეებისთვის იყო შეთხზული. იშვიათი მუსიკალობის წყალობით. იგი ისე „ხედავდა“ მუსიკას, რომ შეეძლო არა თუ ერთი მუსიკალური ფრაზა, არამედ ყოველი ნოტიც კი პლასტიკურ ანალოგიად ექცია.

საერთოდ. გ. ალექსიძისათვის დამახასიათებელი იყო განსაკუთრებული ინტერესი ანტიკური მითოლოგიის სიუჟეტებისა და თემებისადმი. მრავალი წლის მანძილზე მან განასახიერა ბალეტები სოფოკლეს, ევრიპიდეს, ოვიდიუსის სიუჟეტებზე.

თითოსდა, წარმოუდგენელიც იყო ამ საყოველთაოდ აღიარებული კამერული სტილის ბალეტმანსტერისათვის „გადართვა“ დიდ

კლასიკურ სიუჟეტებიან ბალეტებზე, მაგრამ თბილისის საბალეტო დასში მოსვლისთანავე (სადაც მეოთხედ საუკუნეზე მეტი იმუშავა) განაახლა კლასიკური ბალეტის შედევრები — „გედის ტბა“, „ჟიზელი“, „სილოფიები“. აღადგინა ვ. ჭაბუკიანის საუკეთესო დადგმები — „ლაურენსია“, „ღონ კიხოტი“, „გორდა“. საერთო ჯამში, მას ორმოცამდე ახალი ბალეტი ჰქონდა დადგმული, აქედან ათეული მრავალაქტიანი ბალეტი, ხოლო საერთო სურათს ავსებს უამრავი ერთაქტიანი ბალეტი და მინიატურა.

სავანგებოდ მსურს აღვნიშნო გ. ალექსიძის დამოკიდებულება ქართულ საბალეტო მუსიკისადმი. იგი იშვიათი თანამიმდევრობით და ორიგინალობით დგამდა ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს, დავასახელებ რამდენიმე მათგანს: — რ. გაბრიცაძის „იმედა“, ს. ცინცაძის „სვანური ლეგენდა“ და „ანტიკური ესკიზები“, ბ. კვერნაძის „ბერიკაობა“, ნ. ხასიძის „ფირისმანი“, ო. თაქთაქიშვილის „ქორეოგრაფიული სიუჟეტი“, გ. ყანჭელის „ფედრა“, „დემონი“, „გალობანი უკვდავებისანი“, ვ. კახიძის „არგონავტიები“. აქ არ შემიძლია გვერდი აუღორო მის ფრიად ნაყოფიერ თანამშრომლობას რობერტ სტურუასთან. გ. ალექსიძე მისი რამდენიმე დიდი დრამატული სპექტაკლის თანაავტორი იყო.

ჩემში არასოდეს არ იხვევდა ეჭვს მისი „დიდი ბალეტების“ კლასიკური დახვეწილობა, ძალზე მნიშვნელოვნად მიმაჩნდა ქართულ ბალეტში ეროვნული ფოლკლორისა და სანახაობათა ნათფი სტილიზაცია, მაგრამ, მაინც,



ვეფერობ, რომ იგი მთელ თავის ფანტაზიას, ოსტატობას, იმპროვიზაციებს უუქველი კამერუსი ბალეტებისა და მინიატურების დადგმებში ავლენდა. აქ იგი შეუდარებელი იყო — მისი გემოვნება უზადო, ხედვა — იშვიათი სიზუსტით და სახიერებით გამორჩეული, მელოდიისა და რიტმის გრძნობა — უცდომელი. ყველა მისი მინიატურა თუ ეტიუდი უპირველესად გახლდათ მუსიკალური — მოძრაობით, წამიერი კომპოზიციებით, მოუხელთებელი არაბესკებით, კლასიკური და თანამედროვე ბალეტის ლექსიკის არაჩვეულებრივი სინთეზით, რაც დაუფინიარ პლასტიკურ და დინამიურ პანორამას ქმნიდა. უკანასკნელ ხანს შექმნილი მრავალი მინიატურა აგვირგვინებს გ. ალექსიძის ძიებებს კამერული ბალეტის ქორეოგრაფიული ენის მრავალფეროვან სამყაროში. ორ დიდ სპექტაკლად გაერთიანებული („დრამატული ბალეტები“ და „თემა ვარიაციებით“) ისინი ქმნიან მრავალფეროვან მოზაიკურ პანოს, სადაც ყოველი მინიატურა არა მხოლოდ ზუსტადაა ჩასმული არა საერთო „სიმარტიურ“ ცეკვებში. „დრამატულ ბალეტებს“ ედინბურგის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე დიდი წარმატება ხვდა მიუხედავად იმისა, რომ აქ სტილისტურად და მუსიკალური ტონალობით ძალზე განსხვავებული ნაწარმოებები იყო გაერთიანებული (ბეთოვენი, ბახი, ჰაიდნი, ბერგი, პროკოფიევი, შნიტკე). ეს სპექტაკლი ძალზე ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებდა თავისი ღრმა აზრით, საბალეტო ლექსიკის „მრავალმხიანობით“, დახვეწილი სტილით, კლასიკის „კანონებისა“ და თანამედროვე ცეკვის ათლეტიზმის გრაცით. ეს იყო რაფინირებული გემოვნების მაყურებლისთვის შექმნილი სპექტაკლი, ერთგვარად ელიტარულიც კი, საერთო ევროპული სტანდარტების მოდერნიზაციით აღჭურვილი. აქ საბალეტო ლექსიკის ერთგვარი სირთულე დაძლეული იყო არაჩვეულებრივი სიმსუბუქით, ძალდაუტანებლად. შექმნილი იყო უცნაური, მაგრამ მიზნადგული მეტაფორული და ასოციაციური სამყარო. მუსიკის რთული სტრუქტურა გადმოცემული იყო ისეთი სილამაზით და გემოვნებით, რომ შესრულების სირთულე გამქრალიყო. დღევანდელი მუსიკალური მოდერნის ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი კომპოზიტორის ალფრედ შნიტკეს „ექსცენტრიული დუეტი“ მან აღავსო მგრძნობიარობით, სინაზით და პარმინით. ხოლო სპექტაკლში „თემა ვარი-

ციებით“ ყველა ქორეოგრაფიული ელემენტი და ყველა მუსიკალური პასაჟი იმდენად დახვეწილია, რომ სრულქმნილების ზღვარს უწია („პა და კაცური“, შუბერტის, ანტონ ვებერის „ხუთი პიესა“, მოცარტის „ლამის დიდი სერენადა“, ყანჩელის „დიპლომატი“, რომელიც საფუძვლად დაედო „ფანტაზიას ფედრას თემებზე“). მაყურებლის თვალწინ გადაიშლება უმდიდრესი პალიეტრა, ბალეტმაისტერის ფანტაზია იყო უსაზღვრო“. ვნებები უკიდურესად დაჭიმული. ცნობილ ბალეტმაისტერთა აღიარებით გ. ალექსიძე იყენებდა არა მარტო საბალეტო თეატრის მდიდარ გამოცდილებას, არამედ ეყრდნობოდა საკაცობრიო კულტურის მონაპოვარს. შემთხვევითი არ არის, რომ გ. ალექსიძის „ფედრას“ „ქართული საბერძნეთი“ უწოდეს. აქ რთული პოლიფონური ქსოვილი ლაპიდარულია, ქორეოგრაფიული სამყარო — „აპოლონიური“, ხაზების სისუფთავე და წახატის სინაზიფივე — დამატყვევებელი. მკრთალად, თუმცა მაინც შესამჩნევად იგრძნობოდა ქართული საცეკვაო კულტურის გამოძახილიც (სხვათა შორის, ფ. ლოპუხოვმა პირველმა შენიშნა, რომ ევროპულ კლასიკურ მუსიკაზე შექმნილ გ. ალექსიძის მინიატურაში აშკარად იგრძნობოდა ქართული სამყარო).

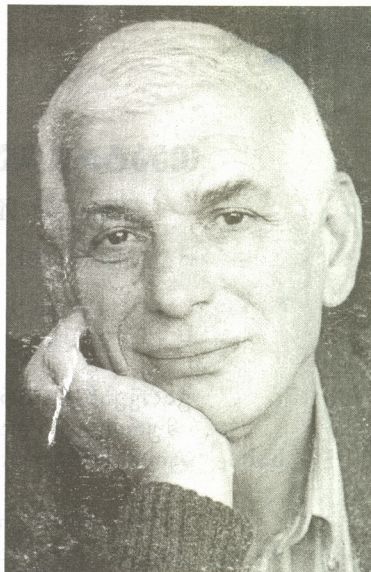
კომპოზიციის ლოკიკურობა, მუსიკის ტემპორიტი, მისი დინამიკა და ფაქტურა, რაზედაც გ. ალექსიძე აკებდა „მინი-სამყაროს“ სტრუქტურას, მოცეკვავება სხეულები, პოზა, ფესტები „გასულიერებულა“, უკუგდებულა მორეზარისხოვანი, შემთხვევითი, ყურადღება კონცენტრირებულია ქეშმარიტ გრძნობებზე, მძაფრ განცდებზე.

გ. ალექსიძის ბალეტებს საყოველთაო აღიარება ხვდათ საფრანგეთში, ესპანეთში, ინგლისში, იაპონიაში, იტალიაში, მალტაში, ვიეტნამში, ცხადია, მთელ საბჭოთა სივრცეში.

ერთადერთი ქვეყანა საქართველოა, სადაც გოგი ალექსიძის დიდი და განუმეორებელი ნიჭი სათანადოდ არ არის დაფასებული. ვერ ვიტყვი, რომ არ აღიარებდნენ, მაგრამ ვერც იმას ვიტყვი, რომ მთელი სისრულით და სიღრმით გვესმოდა მისი შემოქმედებითი პოტენციის უნიკალურობა. ხომ არ არის აქ დაფარული ის ამბავი, რომ მისი ინტელიგენტურობა, მოკრძალება და არტისტული სირბილე — მის წინააღმდეგვე იყო მიმართული?!

ნოდარ გურაბანიძე
28. 06. 08

ჯემალ მონიაჰას სსოჰნას



ბოლო დროს ბევრი ჩვენი კოლეგა, ისეთი ადამიანი გამოგვაკლდა, რომელთაც ძალიან ენადათ სიცოცხლე. ახლა კი ჩვენი ჯემალი — ჯემალ მონიაჰას.

უცნაური რამ მიაბზო ჯემალის სიძემ — ვაზო ცხადაძემ. ერთი კვირის წინ უთქვამს, სიკვდილის არ მეშინიაო. დარწმუნებული ვარ, ეს ასეც იქნებოდა. ჯემალს სიკვდილის იმიტომ არ ეშინოდა, თავისი ცხოვრების 68 წელი კაცურად, ნამუსიერად გაიარა. ალბათ, ამიტომ არ ეშინოდა უფლის წინაშე წარდგომის. ჯემალმა ისე იცხოვრა, რომ დარწმუნებული ვარ, სამოთხეში მოხვდება.

ჯემალ მონიაჰას საოცრად არტიტული კაცი იყო, ბევრი ტკივილი ჰქონდა, ალბათ, ისევე, როგორც ყველა მსახიობს, მაგრამ მე მისგან არასდროს საყვედური არ გამიგია.

სოხუმში რომ ჩავედი, ჯემალი უკვე იქ მოღვაწეობდა, საოცრად კარგი სეზონები ჰქონდა. მისი კოლეგები, სოხუმის თეატრის სხვა მსახიობები განსაკუთრებულად იხსენებენ: მან თავისი გარეგნობით, მანერებით სხვა პენი შემოიტიანა სოხუმში. ჯემალი ხშირად მეუბნებოდა, სოხუმი არასდროს არ დამავიწყდებაო, ის საოცრად შეეთვისა ქალაქს. 15-ოდე წლის წინათ მას ჰქონდა შემოქმედებითი საღამო ხელოვნების მუშაკთა სახლში, ბრწყინვალე საღამო იყო — ნაიკითხა თავისი მოთხრობები, ლექსები, სხვისიც ნაიკითხა, ძალიან კარგად კითხულობდა ჯემალი, მშვენიერი საღამო გამოვიდა. მას მიესალმნენ მისი კოლეგები მარჯანიშვილის თეატრიდან, რუსთაველის თეატრიდან. მეც გამოვედი სიტყვით. ბოლოს თქვა, რომ „ყველაზე

დიდი, რაც მე გამაჩნია, ჩემი ქალიშვილებია, ეს არის მთელი ჩემი შემოქმედებო“. შესანიშნავად იმღერეს ერთად. ხალხი ზოგი ტანს უკრავდა, ზოგი — იცრემლებოდა. არასდროს დამავიწყდება ეს საღამო.

საავადმყოფოში რომ ვინახულე, ძალზედ გაუხარდა. ძალიან მიმძიძა მისულა, მაგრამ ჩემმა მეგობარმა მითხრა, რომ არ არის ძალიან დაცემული, ძალზედ ძლიერად და მოზღვავებული ენერგიით არისო. ეს, მართლაც, ასე იყო. ის ხვდებოდა, რაც სჭირდა, თუმცა, სულიერად არასოდეს არ დაცემულა.

ჯემალი შესანიშნავი რაიონიდანაა — მარტვილიდან. მარტვილებებს ძალიან უყვარდთ იგი, მისი გასვენების დღესაც მრავლად იყვნენ ჩამოსულნი. სვანებმა ამაღლების ეკლესიიდან ჯემალი ზარით გააცილეს.

ადამიანი ასე ლამაზად რომ იცხოვრებს, ნასვლაც ლამაზი უნდა ჰქონდეს. მისმა სიძემ — ვაზო ცხადაძემ ყველაფერი გააკეთა, ჯემალი ისე გაეცილებინა, როგორც ეს ჯემალის შეეფერებოდა.

საოცრად დიდი ტკივილია ჯემალის ნასვლა ჩვენგან, მაგრამ ასე ლამაზად რომ გავაცილებენ, დიდი ბედნიერებაა, ჯემალ მონიაჰას ისე ნაეიდა ამქვეყნიდან, როგორც ეკადრებოდა.

დიმიტრი ჯაიანი

„თქუნი და სოფიკა“ № 3

73/32

„თეატრი და ცხოვრება“

„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

„THEATRE AND LIFE“

№ 3, 2008

გარეკანის პირველ გვერდზე:
ანა მურადელი და ირაკლი ბახტაძე
საბალეტო მინიატურაში „სილვია პა დე დე“

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:
სცენა „გოგი ქავთარაძის ახალი თეატრის“
სპექტაკლიდან „ვთამაშობთ ჩეხოვს“
ფოტო გიორგი იჩქითისა

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ფასი სახელშეკრულებო
რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ.ლეონიძის ქ. 11.
ტელ.: 99-90-96

აიწყო, დაკაბაღონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „თბილისელებში“

F567
2008

