

F-567
1987

ISSN 0136-2666



თეატრალური ამაღბე



4. 1987





თეატრალური მოამბე



4. 1987

ივლისი—აგვისტო

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი:

სარედაქციო კოლეგია:

ია გამრეკელი,
ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ევაძე,
ვასილ კიკნაძე,
ბადრი კობახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
გიგა ლორთქიფანიძე
როგერტ სტურუა,
ერეშია ძარელიშვილი,
ვახტანგ ქართველიშვილი,
ნინო შვანდირაძე,
თევზრ ჩხეიძე,
გიორგი ციციშვილი,
თამაზ ბილაძე,
დომიტრი ჯანელიძე.

წელიწადი 30-ე

რედაქციის მისამართი

თბილისი-380007

კიროვის ქ. № 11-ბ

ტელეფონი 99-90-96

საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი

შ ი ნ ა პ რ ს ი

ტლანტი და ოსტატობა	3
პასუხისმგებლობა მომავლის წინაშე (ე. გეგუშვილის გამოსვლა სსრკ თმკ სა- კავშირო კონფერენციაზე)	7

ს კ ე მ ტ ა კ ლ ე ზ ი

მანანა კორძაია — „რიგოლეტო“	12
ვასილ კიკნაძე — ადამიანის ღაბაღება	17
გიორგი ხუბაშვილი — დიდი სულის ძეგრა	27
ლელა წიფურია — „იფიქრეთ, ადამიანებო“	35
ანა ქავკავაძე — რა ხდება „ფსკერზე“?!	39

გ ა ნ ვ ა ბ რ ძ ო ბ სა შ უ ბ ა რ ს ჯ ა რ თ უ ლ თ ე ა ტ რ ა ლ უ რ კ რ ი ტ ი კ ა ზ ე

მერაბ გეგია — „მსჯავრდებულის“ ტკბილ-მწარე განცლა	45
ტატიანა კარკავინა — თეატრალური პორტრეტის ისტორია	51
ვიოლეტა ჩერქეზია — შტრიხები მსახიობი ქალის პორტრეტისათვის	56
გაიოზ იაკაშვილი — თოჯინების შესაიდუმლე	59
ჭემალ მონიავა — პროფესიონალი	60
ალექო გიგაური — ცოცხლობს თეატრის სიყვა- რულით	61
ერემია ქარელიშვილი — პიერ კობახიძე	63
თეატრი გარდაქმნის პროცესში („თეატრა- ლური მოამბის“ მრგვალი მაგიდა)	69

ო რ ი წ ი ბ ნ ი ს ა ნ ღ რ ო ა ხ მ ე ბ ა ლ ზ ე

დიმიტრი ჭანელიძე — ახალგაზრდა თეატრმცოდ- ნის გამარჯვება	93
ნადია შალუტაშვილი — ჯვარცმული ცხოვრების ფურცლები	95

ჩ ვ ე ნ ი პ უ ზ ლ ი კ ა ვ ი ა

გრიგოლ რობაქიძე — კოტე მარჯანიშვილი	98
ექსპრესიონიზმი	101



4945-7

გაღიანი და მოგაგობა

ჯერ კიდევ დეკემბერში სსრკ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის პირველ დამფუძნებელ ყრილობაზე გადაწყდა, რომ უახლოესი ექვსი თვის განმავლობაში შემუშავებულიყო კავშირის წესდება, რომელსაც განიხილავდა და დაამტკიცებდა კონფერენცია.

მაისის დამლევს შეიკრიბა თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის კონფერენცია, რომელსაც წინ უძღოდა დიდი მოსამზადებელი სამუშაო, რადგან წესდების მიღება ერთობ დიდი და საპასუხისმგებლო ეტაპია შემოქმედებითი კავშირის ცხოვრებაში.

წესდების პროექტის დასამტკიცებელი ვარიანტი გამოქვეყნდა „სოვეტსკაია კულტურაში“. მას ფართოდ განიხილავდნენ ჩვენი ქვეყნის თ. ჯარბში, მსახიობები, რეჟისორები გამოთქვამდნენ თავიანთ მოსაზრებებს. უარყოფდნენ, ან იწონებდნენ ზოგიერთ პუნქტს. კონფერენციას წინ უძღოდა კავშირის ბიუროს სხდომები, სადაც განიხილავდნენ პროექტის ყოველ პუნქტს.

და აი, 24 26 მაისს მოსკოვში კვლავ შეიკრიბნენ თეატრალური მოღვაწენი: 24 მაისს გაიმართა საბჭოების სხდომები. საბჭოები კი ასეთი შეიქმნა თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირში: „თეატრალური საქმის ორგანიზაცია სსრკ-ში“, „რესპუბლიკურ კავშირებთან მუშაობის საბჭო“, „სსრკ თეატრალური ხელოვნების განვითარება“, „საზოგადოებრივი აზრის შესწავლა და ფორმირება თეატრალურ ხელოვნებაში“, „საერთაშორისო ურთიერთობებისა და საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების უცხოეთში პროპაგანდის საბჭო“, „თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის მატერიალური ბაზის გაუმჯობესებისა და ეკონომიკის საბჭო“.

გარდა იმისა, რომ ამ საბჭოების სხდომაზე ყოველმხრივ და დეტალურად განიხილავდნენ წესდების პროექტს, მსჯელობდნენ კავშირის საქმიანობის უმთავრეს პრობლემებზე.

25 მაისს გაიმართა სსრკ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის ბიუროს, ცოტა მოგვიანებით კი მოკავშირე რესპუბლიკათა კავშირების თავმჯდომარეებისა და მდივნების სხდომები.

26 მაისს სსრკ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის პლენუმმა საბოლოოდ განიხილა და შეაფასა წესდების პროექტი, რომლის შემდეგაც გაიმართა კონფერენცია.

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რაიონი

კონფერენცია, რომელზეც უნდა გადაწყვეტილიყო წესდების მიღების საკითხი, შესავალი სიტყვით გახსნა სსრკ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის პირველმა მდივანმა ოლეგ ეფრემოვმა.

კონფერენციის წინაშე მოხსენებით წარსდგა კავშირის თავმჯდომარე კირილ ლავროვი.

— სსრკ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი ახალი შემოქმედებითი ორგანიზაციაა — თქვა მომხსენებელმა — ეს კავშირი თავად თეატრის მუშაკთა ინიციატივით შეიქმნა. ჩვენ თამამად შეგვიძლია საკუთარ თავს სკკპ XXVII ყრილობის პირმშონი ვუწოდოთ. გავერთიანდით თუ არა, უმალ ვიგრძენით ჩვენი ქვეყნის პარტიული ხელმძღვანელობის მხარდაჭერა. სკკპ ცენტრალური კომიტეტისა და სსრკ მინისტრთა საბჭოს ამასწინანდელ დადგენილებას „შემოქმედებითი კავშირების მოღვაწეობის პირობების გაუმჯობესების თაობაზე“ მყარ ნიადაგზე გადაწყავს თეატრალურ საზოგადოებათა ახალი შემოქმედებითი კავშირად გარდაქმნა.

ჩვენს საზოგადოებაში დიდი ცვლილებები მოხდა. ეს პროცესი კვლავაც გრძელდება და იგი ეხება თეატრსაც. თეატრიც ხომ კულტურის კონტექსტში იკითხება! შემოქმედნი შეიძლება სხვადასხვა კავშირებში იყვნენ გაერთიანებულნი, მაგრამ კულტურა განუყოფელია. იგი თავისთავადი ნაწილია საზოგადოებრივი ცხოვრებისა, ნაწილია მსოფლიო პროცესისა, ხოლო ეს პროცესი საღდაც შორს, პოლიტიკოსთა კაბინეტებში კი არ მიმდინარეობს, არამედ ყოველ ოჯახში, ყოველ სახლში.

ჩვენ გვჭირდება სპექტაკლები, რომლებიც უურნალ-გაზეთებს კი არ მისდევენ კულში, არამედ გვაჩვენებენ რაღაც ახალს ჩვენი დროის ადამიანის სულიერ სამყაროში. აი, ეს არის ჩვენი ამოცანა და თუ სპექტაკლი შეეხება წარსულს, რევოლუციას, მან თამამად უნდა დაარღვიოს ე. წ. „ფართო ტილოთა“ სტერეოტიპი და მოგვცეს მართალი ფაქტები, მოვლენათა დიალექტიკა, წინააღმდეგობებითა და ბრძოლით აღსავსე ცხოვრების სურათები.

ყველამ უნდა გაიგოს, რომ დამთავრდა ლენინის ციტატური კითხვის ეპოქა. დაიწყო ლენინის, მისი მეთოდების, პოლიტიკასთან, ხალხის ყოველდღიურ ცხოვრებასთან მისი დამოკიდებულების ღრმად შესწავლის ხანა. ოქტომბრის 70 წლისთავის საიუბილეო სპექტაკლების დადგმით ჩვენ გვინდა დავებმართო პარტიას, მის ახალ კურსს, გამოვზატოთ ჩვენი ქვეყნის ახალი სიტუაცია, მაგრამ ასეთი სპექტაკლების შექმნა ძნელია, ასე უცებ არ იწერება ამგვარი პიესები. როგორც ცნობილია, ხელოვნების განვითარება არ უკავშირდება მნიშვნელოვან თარიღებს, არც კვარტალურად ხდება მისი განვითარება.

ჩვენი კავშირი დაბადებისთანავე მთელი რიგი სირთულეების წინაშე აღმოჩნდა. საბჭოების აპარატის ყოველ დონეზე, ყოველ პარტიულ კომიტეტში, იქნება ეს დედაქალაქსა თუ რესპუბლიკებში, ერთნაირად როდი ესმით, რომ გაჩნდა ახალი საზოგადოებრივი შემოქმედებითი ორგანიზაცია, რომელიც კულტურის სამინისტროსთან ერთად, მე ხაზს ვუსვამ ამას, კულტურის სამინისტროსთან ერთად აგებს პასუხს თეატრის საქმეებზე. ამას გარდა, ჩვენ ვცხოვრობთ მრავალმნიშვნელოვანი სულიერი პროცესების დროს. ყოველ ადამიანს ერთნაირად როდი ესმის გარდაქმნა.

კავშირის გაძლიერება იოლი საქმე არ გახლავთ — ყოველი ჩვენგანისათვის იგი ყოველდღიურ, მუხლჩაუხრელ შრომას მოითხოვს. ჩვენ უნდა ვაჩვენოთ ჩვენი

თავი, მმართველობის ორგანოები კი უნდა მიეჩვიონ ჩვენს არსებობას. ამ საქმეში არაფერს არ მოგვეცემს ცალმხრივი მოძრაობა.

ამ ბოლო ექვსი თვის განმავლობაში თეატრის სამყაროში ორგანიზაციული სტრუქტურის ინტენსიური განხილვა მიმდინარეობს. იბეჭდებოდა სტატიები გაზეთებში, ტარდებოდა კრებები, განხილვები, იყო მსახიობთა ჯანყი, კონფლიქტები მსახიობთა და რეჟისორთა შორის, ალბათ, ყველაფერ ამას თავისი მიზეზებიც ჰქონდა, მაგრამ მეტისმეტად ხომ არ გავვიტაცეს ამ კონფლიქტებმა? ამ კონფლიქტების მტვერმა ხომ არ დაფარა ის მთავარი, რისთვისაც კეთდება ყველაფერი ეს? ხომ არ დაგვეუფლა თავისთავად ლამაზი, მაგრამ უაზრო იდეა-ჯერ ყველაფერს გარდავქმნით, თეატრის ორგანიზაციას მოვითავებთ და ამის მერე დავიწყებთ შემოქმედებას? საორგანიზაციო ხასიათის პრობლემებიდან როდის გადავალთ შემოქმედებით საკითხებზე? ნუთუ, არ დადგა ამის დრო? სტანისლავსკი ამბობდა, რომ ყოველგვარი ორგანიზაციული ხასიათის გარდაქმნისას ერთი მთავარი არ უნდა დაგვავიწყდეს, რა უნდა ემსახურებოდეს რას? კანტორა უნდა იყოს სცენისათვის, თუ სცენა კანტორისათვის?

ჩვენი საბოლოო რეზულტატი სპექტაკლია. ჩვენზე იმსჯელებენ მსახიობთა და რეჟისორთა ოსტატობის მიხედვით. ეს შემოქმედებითი კავშირიც იმისათვის შეიქმნა, რომ მუშაობა გავუადვილოთ სცენის ნიჭიერ მუშაკთ. ტალანტი და ოსტატობა — აი, ეს არის ათვლის წერტილი თეატრალურ ხელოვნებაში.

თეატრალურ საქმიანობაში კრიზისულ მომენტებზე და მის დაძლევაზე კამათისას ყველაზე ცოტას ვლაპარაკობდით იმაზე, რაც მთავარია თეატრში — ნიჭიერ კაცზე. არადა, ათეული წლების განმავლობაში გაბატონებული ინერტულობის პერიოდში თავი იჩინა ნიველირებამ, შემოქმედებითი კადრების „შეკრების“ ტენდენციამ და ზოგჯერ მნიშვნელოვან პიროვნებათა წინაშე გაუცნობიერებელმა შემადკ კი. ნიჭიერთა საზარალოდ უპირატესობა ეძლეოდა „ხელსაყრელ“ შემოქმედთ, ეს იმიტომ რომ ნიჭიერთა შემოქმედებაში მუდამ არის მოსალოდნელი ათასგვარი მოულოდნელობა, რაც რისკთანაა დაკავშირებული.

შემდეგ მომხსენებელი ამბობს:

— თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი ეს არის პირველი ორგანიზაცია ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში, რომელიც აერთიანებს ყველა მოკავშირე რესპუბლიკის თეატრალურ ხელოვნებას.

ასაკვირველია, სრულიად რუსეთის თეატრალური საზოგადოება მუდამ უწყინდა შემოქმედებით დახმარებას მოკავშირე რესპუბლიკებს და გარკვეულწილად ასრულებდა კიდევ საკავშირო შემოქმედებითი კავშირის ფუნქციას, მაგრამ მას თავისი ამოცანები და შესაძლებლობები ჰქონდა. ამას გარდა, დახმარების იდეამ, რომელიც კანონზომიერი იყო ჩვენი მრავალეროვნული თეატრის არსებობის პირველ ათწლეულში, უთუოდ ამოსწურა თავისი თავი. ახლა ჩვენ უნდა ვილაპარაკოთ ეროვნული თეატრალური კულტურების ურთიერთგავლენასა და ურთიერთგაცვლაზე.

რას ვაპირებთ, რით გვინდა საქმის დაწყება?

უწინარეს ყოვლისა, ფართოდ გავეცნოთ ერთმანეთის შემოქმედებას. სტატისტიკური მონაცემების მიხედვით კი არ უნდა ვსწავლობდეთ თეატრალურ სამყაროს, არამედ კარგად, პერსონალურად. ჩვენ ვაპირებთ გავცვალოთ პროფესიული შემოქმედებითი დელეგაციები, რომლებშიც შევლენ რესპუბლიკების წარმომადგენლები. ეს დელეგაციები გაიგზავნებიან ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალა-

ქებში ეროვნული თეატრების მდგომარეობის შესასწავლად. ახალგაზრდობას უკველ რესპუბლიკაში უნდა შეექმნას პირობები შემოქმედებითი თაოსნობისათვის. თეატრალურ ხელოვნებაში მთავარია სამაგალითო ადაჰიანი, ლიდერი, ექსპერიმენტატორი. ჩვენს საქმეში ლეგენდებიც კია საქირო. ასე მაგალითად, დღეს თეატრალურ ლიტვას მისი ახალგაზრდული თეატრით ვიცნობთ, იმ თეატრით, რომელშიც ე. ნეკროშიუსი მუშაობს. ეს იმიტომ, რომ მისი სპექტაკლები ჩვენი ქვეყნის თეატრალური საზოგადოებრიობის დიდმა წრემ ნახა.

ჩვენი ამოცანაა სხვებზე ადრე შევამჩნიოთ ასეთი თეატრები, გავუწიოთ მათ პროპაგანდა, მატერიალურადაც კი დავცხმაროთ, გავცვლოთ სადადგმო ჭაფუჭები. პიესათა თარგმნის საქმეც ჩვენი საზრუნავი უნდა გახდეს. მთავარია ყველაფერი მაღალხარისხოვნად კეთდებოდეს. კავშირი თავის თავზე აიღებს სპექტაკლების გატანას სხვადასხვა რესპუბლიკებში, ხელოვნებაში აუცილებელია შედარების, სი-ახლის, ნორმალური სენსაციის მუდმივმოქმედი ელემენტი.

შემდეგ მომხსენებელი ლაპარაკობს ფესტივალების მოწყობის აუცილებლობის თაობაზე. მინსკში ჩატარებული ფესტივალი „ბალტიისპირეთის გაზაფხული“ და თბილისში ჩატარებული ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალი მოწმობს იმას, თუ რაოდენ საქიროა ასეთი ღონისძიებების ჩატარება. მომხსენებელმა კავშირის ერთ-ერთ ამოცანად მიიჩნია რესპუბლიკებში რუსული თეატრების იდეურ-შემოქმედებით დონეზე ზრუნვა. ზოგიერთი რუსული თეატრით რესპუბლიკა ამაყობს, ზოგიერთისა კი რცხვენია, კავშირი თავის ხელში აიღებს მოსკოვში მეგობრობის თეატრის საქმიანობას. კ. ი. ლავროვი კონფერენციის დელეგატებს აცნობებს, რომ კავშირი მოსკოვში გახსნის თეატრალური ხელოვნების საინფორმაციო-პროპაგანდისტულ ცენტრს, ჩაატარებს საკავშირო თეატრალურ ფესტივალებს, კავშირთან შეიქმნება თეატრის მოყვარულთა კლუბი. ამას გარდა, დრამატურგთა, თეატრის კრიტიკოსთა, სცენოგრაფთა ასოციაციები, დაწესებს მთელ რიგ პრემიებსა და სტიპენდიებს. ჩვენი დიდი ოცნებაა წამოვიწყოთ მსოფლიო თეატრალური ფესტივალი ჩეხოვის სახელობისაო.

დასასრულ, კ. ი. ლავროვი თქვა.

— ჩვენი კავშირი ცოცხლობს, მოქმედებს. ჩვენ პარტიის მიერ წამოწყებული დიდი განახლების მონაწილენი ვართ. ეს განახლება ერთდროული და კომპანიური ხასიათისა არ გახლავთ. ჩვენ შეგვიძლია და ბოლო უნდა მოვუღოთ კიდევ თეატრალურ პროვინციალიზმსა და მეორეხარისხოვნებას. ჩვენი ღირსების საქმეა დავუბრუნოთ თეატრს საბჭოთა ხალხის პატივისცემა, გადავაქციოთ ჩვენი ქვეყანა მსოფლიო-თეატრალური ხელოვნების ცენტრად, ჩვენ შეგვიძლია ამის გაკეთება და დარწმუნებული ვარ-გავაკეთებთ კიდევ!

კონფერენციამ დიდი ინტერესით მოისმინა მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახ. სახელმწიფო თეატრის მთავარი რეჟისორის მარკ ზანაროვის ერთობ მწვავე და საქმიანი გამოსვლა. დელეგატები ლაპარაკობდნენ იმაზე, რაც დაგროვდა წლების განმავლობაში, ლაპარაკობდნენ პრობლემებზე, რომლებიც აუცილებელ გადაწყვეტას მოითხოვენ. გამოიკვეთა ორი მწვავე საკითხი: მოკავშირე რესპუბლიკების კავშირების დაყოფა კატეგორიებად და ის, თუ ვის გა-

მგებლობაში უნდა იყოს მეგობრობის თეატრი — კულტურის სამინისტროსი თუ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირისა. დღეგატები კატეგორიულად მოითხოვდნენ დამამცირებელი კატეგორიების უარყოფას, რადგან არ შეიძლება არსებობდეს თეატრალური ხელოვნება პირველი, მეორე, მესამე თუ მეოთხე კატეგორიისა. იგი ყველგან ნაღალი ხარისხისა უნდა იყოს. ამ პრობლემის განხილვისას ერთობ აქტიური პოზიცია დაიკავა საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის ხელმძღვანელობამ.

მსჯელობის საგანი გახდა აგრეთვე მეგობრობის თეატრის საკითხი, სადღეისოდ იგი კულტურის სამინისტროს გამგებლობაშია, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირმა ხელიდან გაუშვა დიდი შემოქმედებითი ტრიბუნა. ამ ინერტულობის თაობაზე ილაპარაკა კიდევ სსრკ კულტურის მინისტრმა ვ. ზახაროვმა თავის შინაარსიან გამოსვლაში. მან აღნიშნა, რომ ჭერჭერობით კავშირის მუშაობას აკლია ოპერატიულობა, მოქნილობა.

კენჭისყრის შედეგად კონფერენციამ მიიღო დადგენილება, რომ მეგობრობის თეატრი იყოს არა კულტურის სამინისტროს, არამედ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირისა და კულტურის სამინისტროს გამგებლობაში.

კამათის შემდეგ კენჭი ეყარა წესდების პროექტს. წარმოდგენილი პროექტი მცირედი ცვლილებებით მიღებული იქნა ერთხმად.

ამით კონფერენციამ მუშაობა დაამთავრა.

ჩვენი სპეციალური კორესპონდენტი

პასუხისმგებლობა მომავლის წინაშე

(სსრკ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის მდივნის,

თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის
რექტორის მთერ გუგუშვილის გამოსვლა კონფერენციაზე)

ამხანაგებო!

ჩვენი ქვეყნის თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის პრობლემათა შორის მნიშვნელოვანია თეატრალური ხელოვნების შესწავლის და პროპაგანდის საკითხი.

ეს საკითხი ახალი როდია. იგი წლების მანძილზე დაგროვდა და ამჟამად მისი წინა პლანზე გამოსვლა განპირობებულია იმ პროცესებით რომლებიც ტიპიურია ჩვენი ქვეყნის XX საუკუნის მეორე ნახევრის სოციალურ-კულტურული განვითარებისათვის. ამ პროცესში არის ლოგიკაც და კანონზომიერებაც, არის მთელი რიგი გარკვეული წინააღმდეგობანი და სირთულენი, რომლის გაგება და ანალიზი დავეხმარება თეატრალური გარდაქმნის გარემოს ძიებაში.

გარდაქმნა უნდა გავიგოთ არა უწყებრივად და შეზღუდულად, არამედ ფართოდ, გლობალურ პლანში, როგორც ერთ-ერთი გადაუღებელი ამოცანა მთელი ჩვენი ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების სისტემაში.

ასე განისაზღვრება ჩვენი თეატრის და მასთან ერთად მთელი მისი „ორმის“ როლი და ადგილი, მათი, თუ გნებავთ, პრესტიჟი და ღირსება ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში.

რა თქმა უნდა, რთული, ძალიან რთული ამოცანა ხვდა წილად თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის იმ სფეროს, რომელიც წესდებაში აღნიშნულია როგორც „თეატრალური ხელოვნების შესწავლა და პროპაგანდა“.

ერთი შეხედვით, თითქოსდა ყველაფერი მარტივია: — შესწავლა, პროპაგანდა — ყველასათვის ნაცნობი და ჩვეული სიტყვებია, მაგრამ რანდენად უსაზღვრო ნასშტაბებს გულისხმობს კონკრეტულ შემთხვევაში ეს სიტყვები. არ დავმაღლავ, პირველ დღეებში შიშის გრძნობაც კი მქონდა — ვფიქრობდი ვაითუ, ვერ დავძლიოთ-მეთქი, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი გზა ახლახან დაიწყო და თვითკრიტიკის დრო ჯერ კიდევ არ დამდგარა, მაინც გვეუფლება განგაშის გრძნობა. მეტიც, უფრო და უფრო ძლიერდება და უნებლოდ უერთდება ძალზე უცნაურ შეგრძნებას, რომელიც იბადება პასუხისმგებლობის გრძნობიდან, იმ ესოქენ მოულოდნელად გამოცხადებული ნდობიდან, რომლის გამართლება ასე აუცილებელია.

ჩემი მთავარი ამოცანაა დღეს გესაუბროთ „თეატრალური ხელოვნების შესწავლისა და პროპაგანდის“ და მასთან შექმნილი საბჭოს უახლოესი გეგმების რაობაზე.

თეატრალური ხელოვნების შესწავლა და პროპაგანდა, როგორც შოგვხსენებთ, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებულია მეცნიერებასთან, ხაზს ვუსვამ, თეატრის მეცნიერებასთან, რომლის განვითარება არ ხდება თავისთავად, თეატრის ცოცხალი პრაქტიკის გარეშე. პრაქტიკამ, გამოცდილებამ უნდა გადააქციოს მეცნიერების საკუთრებად, ხოლო მათი ურთიერთობის პროცესი განვითარდება ლოგიკურად და ბუნებრივად.

მაგრამ საკითხი არ იწერება ამ „ორმაგი“, „უკუშებრუნებული“ კავშირით. პროცესის ორბიტაში ჩართულია მთელი ფენები, ან როგორც დღეს სოციალურად ამბობენ, ერთმანეთთან დაკავშირებული ბლოკების, მოვლენების მთელი ჯაჭვი. მე არ დავიწყებ მათ ჩამოთვლას — ჩემი გამოსვლა არაა პოპულარული ლექცია, ეს არის ცდა, გავიაზროთ იმ პრობლემათა არსი, რომლებიც ჩვენი საქმიანობის გზაზე ჩნდებიან და რომლებსაც საბჭოთა კავშირის თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი გვერდს ვერ აუვლის. ვიტყვი მხოლოდ, რომ ხანგრძლივი კოლექტიური მსჯელობის შემდეგ „თეატრალური ხელოვნების შესწავლისა და პროპაგანდის“ განყოფილებამ და საბჭომ განისაზღვრეს თავისი მუშაობის მთავარი ამოცანა. ეს ამოცანა გულისხმობს მოვლენების კომპლექსურ შესწავლას, მოვლენებისა, რომლებიც დაკავშირებულია თეატრის არსთან და არსებობასთან, მის უმთავრეს კომპონენტებთან, მყუდრებელთან, მის დამოკიდებულებასთან და სხვა პარამეტრებთან, უმთავრესი კი აქ არის თეატრის კავშირი თანამედროვე კულტურასთან.

კრიტიკის სახით შემიძლია აღვნიშნო, რომ ჩვენს მდიდარ თეატრმცოდნეობით მეცნიერებაში მრავალი წლის მანძილზე ჩამოყალიბდა მცდარი პრაქტიკა: ჯერ კიდევ ძალზე იშვიათად იბეჭდება შრომები, რომლებშიც თეატრალური პროცესების კანონზომიერებანი განიხილება როგორც მთლიანი მხატვრული და სოციალურ-კულტურული მოვლენა. როგორც წესი, თეატრალურ პროცესებზე გავრცელებულია შეხედულება სოციალური პროცესების პრიზმით, მისი სოციალუ-

რი და პროფესიული ღირსებების მიხედვით კონკრეტული ცხოვრების ეტაპზე. თეატრალურ პრობლემებს ჩვენ თითქოს სრულიადაც არ ვინილავთ საზოგადოების მთელ მხატვრულ კულტურასთან კავშირში. თეატრმცოდნეები ხშირად მხოლოდ თეატრალური სამრეკლოდან რეკავენ, აქედან ხსნიან, თუ რაში მდგომარეობს თეატრალური ხელოვნების გასაოცარი ფენომენი, გამოუცნობი და საიდუმლოებით მოცული მოვლენა, მისი უცილობელი გავლენა ადამიანზე, როცა ხელოვნების ღირსშესანიშნავი მოვლენა (სპექტაკლი იქნება თუ მხატვრული სახე) გაცილებით მეტ გავლენას ახდენს მსმენელ-მყურებელზე, ვიდრე ყველაზე შესანიშნავი, მაღალ დონეზე წაკითხული ლექცია.

ამავე დროს ჩვენ ძალიან ცოტას ვსწავლობთ და ვხსნით იმ რეალურ, ცხოვრებაში წარმოქმნილ წინააღმდეგობებს, რომლებიც ჩნდება ქვეყანაში საერთო განათლების მზარდ დონესა და თეატრალური პროდუქციის მიმართ მყურებლის მოთხოვნილების შემცირებას შორის; თეატრის აღმზრდელით და ესთეტიკურ ფუნქციასა და თეატრისადმი ადამიანების დამოკიდებულებას, როგორც მხოლოდ ემოციურ გართობას შორის. ეს მომენტები კი განსაკუთრებით შესამჩნევია ერთობ გავრცელებული საეისტრადო, ჯაზური და სხვა უამრავი გართობის, ტელევიზიისა და ვიდეოს ფონზე.

ამ სიძნელეებისა და დაბრკოლებების დაძლევისათვის, თეატრის ხარისხობრივად ახალ ეტაპზე გასვლისათვის აუცილებელია ჩვენი ქვეყნის თეატრალური ცხოვრების სრულყოფა, მთლიანი პროგრამის დაწერილებითი შესწავლა. სწორედ ეს შესწავლა და მასთან ერთად დაპროგრამება უნდა გახდეს კავშირის და მასთან არსებული ჩვენი განყოფილების ძირითადი ამოცანა. ჩვენს განყოფილებას წილად ხვდა პატივი და მოვალეობა დაგვემუშავებინა თეატრალური ხელოვნების სტრატეგია, მისი ძირითადი მიმართულებები და სვლები. ამის გაკეთება კი საჭიროა მეცნიერულ ნიადაგზე. ამიტომ, ჩვენმა განყოფილებამ, უნდა შეიძინოს სამეცნიერო სტატუსი.

მაგრამ თეატრალური პრობლემების მეცნიერული შესწავლა საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა. მეორე მხარეს შეადგენს ამ ხელოვნების პროპაგანდა. ჩვენს კავშირთან და განყოფილებასთან შექმნილია თეატრალური ხელოვნების პროპაგანდის მთელი გავრთიანება, რომელსაც უკვე განსაზღვრული აქვს გეგმები ძალზე სერიოზული და ფართოდ აღნიშნული მიმართულების მიხედვით.

ერთ-ერთი სიახლე პროპაგანდის გზაზე უნდა იყოს გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურას“ ორფურცლიანი დამატება — „სცენა“, რომელიც დაიბეჭდება ასეთივე დამატება „ეკრან“-თან ერთად (ორ კვირაში ერთხელ, რეგრივობით). რასაკვირველია, ასეთი დამატებანი გააფართოებენ გაზეთის ჩარჩოებს, მისცემენ მას საშუალებას მეტი ადგილი დაუთმოს სპექტაკლების რეცენზირებას და, რაც მთავარია, მეტი ყურადღება მიაქციოს მოძმე რესპუბლიკების თეატრალურ და კინო ცხოვრებას. ეს მითუმეტეს მნიშვნელოვანია, რადგან დასამალი არ არის, რომ ხშირად რესპუბლიკებიდან გამოგზავნილი წერილები უღმერთო სახეცვლილებას განიცდის, ან როგორც წესი, თვეობით არ იბეჭდება.

ჩვენი საერთო საზრუნავის ფონზე განსაკუთრებით მწვავედ იკვეთება სამი პრობლემა.

პირველია ხარვეზები თეატრმცოდნეების აღზრდაში, მათ განათლებაში უმაღლესი სასწავლებლის კედლებში, სადაც, ჩემის აზრით, აუცილებელია ახალი საგნის — „მხატვრული კულტურის საფუძვლების“ შეტანა. ჩვენი თაობის დრო, რო-

გორც ამბობენ, წავიდა და ჩვენ მივდევთ მას, მაგრამ მომავალი თაობებისათვის აუცილებელია გაკეთდეს ის, რაც ჩვენ დავეაქლდა.

მეორე, თანამედროვე თეატრის პრობლემების შესწავლის დროს განსაკუთრებული სიმწვავეით დგება საკითხი თეატრმცოდნეობისა, როგორც მეცნიერებისა და მასთან ერთად თეატრალური კრიტიკის სტატუსისა.

მასხვავს, ჩვენს მძაფრ ყრილობაზე ამაზე არავის უსაუბრია, სამაგიეროდ, საერთაშორისო სიმპოზიუმზე, რომელიც სულ ახლახან ჩატარდა თბილისში საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის ბაზაზე და თეატრალური კრიტიკოსის აღზრდის პრობლემებს მიეძღვნა, დიდი ინტერესით და საფუძვლიანად ისაუბრა თითქმის ყველა მონაწილემ.

ლაპარაკობდნენ იმაზე, რომ კრიტიკოსის პროფესია გაურკვეველია და თვით კრიტიკოსი ისე გრძნობს თავს, როგორც „უპორტფელო მინისტრი“. და მართლაც, თავად განსაჯეთ, — არსებითად, კრიტიკოსთა შორის მხოლოდ ერთუღლებია პროფესიონალი. არა! არ იფიქროთ, რომ კრიტიკოსების პროფესიონალიზმს ვგულისხმობ, არავითარ შემთხვევაში! ვლაპარაკობ მხოლოდ იმაზე, რომ არც ერთი (ან თითქმის არც ერთი) კრიტიკოსი, როგორც წესი, არ ცხოვრობს თავისი პროფესიული, კრიტიკოსის შემოსავლით. ყველა კრიტიკოსი სადღაც მუშაობს. აქვს ძირითადი სამუშაო და კრიტიკულ წერილებს წერს ე. წ. „თავისუფალ დროს“. რაღა პროფესიაა ის, რითაც ცხოვრება არ შეიძლება?! ორიოდ წლის წინ ამის თაობაზე ვწერდი უფრო ვრცლად ჟურნალ „ტეატრის“ ფურცლებზე. დამეთანხმებით, რომ ყველაფერი ეს ძალზე მოქმედებს თეატრალური კრიტიკოსის პროფესიონალიზმის ხარისხზე, მის აზროვნებაზე, შემოქმედებითი პროცესების ანალიზზე.

მესამე საკითხი ეხება მეცნიერებას. ჩვენს ქვეყანაში (გარდა ორი-სამი რესპუბლიკისა) თეატრმცოდნეობითმა მეცნიერებამ ვერა და ვერ პოვა ღირსეული დღეილი სხვა მეცნიერებათა სისტემაში. თეატრმცოდნეობა, ისევე როგორც მისი „დვილი დები“ — მუსიკათმცოდნეობა და კინომცოდნეობა, „ნახევრადმეცნიერების“ მდგომარეობაშია. ყოველ შემთხვევაში. მიუხედავად მრავალი წლის მსჯელობისა და კამათის, მათ ვერ მოიპოვეს აკადემიურ საფეხურზე ასკლის უფლება. უმაღლესი სკოლის ახალ კანონში კი შავით თეთრზე წერია, რომ უმაღლესი სკოლა და აკადემიური მეცნიერებანი მკიდროდ უნდა დაუყავიროდნენ ერთმანეთს. საკითხავია, როდემდე იქნება ასეთი შეუსაბამობა კანონებსა და ცხოვრებისეულ პრაქტიკას შორის? ჩემის აზრით, სწორედ ახლა არ უნდა ხდებოდეს მსგავსი რამ! პირადად მე ამაზე ვლაპარაკობ წლების მანძილზე, ყველა ტრიბუნიდან, საკავშირო თუ რესპუბლიკური პრესის ფურცლებზე, მაგრამ, სამწუხაროდ, საკითხი დადებითად არ წყდება.

და ბოლოს, ორიოდ სიტყვა იმის თაობაზე, თუ როგორ გამოვიყენოთ თავისუფალი სიტყვის, საჯაროობის უფლება.

ბევრი, ძალზე ბევრი ფაქტია ჩვენი ხედვის არეში, როცა ზოგიერთი ადამიანი საჯაროობას იყენებს თავისი ინტერესებისა და ანგარიშსწორებისათვის და ნაკლებად ფიქრობს საქმეზე. ამის თაობაზე გარკვეულად ითქვა კირილ ლავროვის მოხსენებაში.

გვაქვს ამის უფლება? ჩვენ ხომ ახალგაზრდები შემოგვეცქირიან. ისინი სწავლობენ არა მარტო კარგ, არამედ ცუდ მაგალითებზეც და ხედებიან განუკითხავობის სტიქიაში.

ამას წინათ თბილისში ჩატარდა ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირეო ფესტივალი. ამ ფესტივალზე ჩამოსულ ახალგაზრდა კრიტიკოსთა შორის ყველა როდი იქცეოდა ეთიკურად თავისი კოლეგების, — რეჟისორების მიმართ. არა-ეთიკურბა უცნაურ ხასიათს იძენდა და ხანდახან უხეშობაში ვადადიოდა.

ვფიქრობ, ურიგო არ იქნებოდა უმაღლესი სკოლის პროგრამა-გეგმაში შეტანილიყო ეთიკის კურსი. განსაკუთრებით თეატრმცოდნეობის, კრიტიკის დარგში. ჩვენ უნდა ვასწავლოთ სტუდენტებს (ვგულისხმობ, უპირველეს ყოვლისა, მომავალ კრიტიკოსებს) ჩვენი დიდი მასწავლებლების პავლე მარკოვის, ალექსი ჭივილეგოვის, სტეფანე მოკულსკის, გრიგოლ ბოიჯიევის, ბორის ასევეს და სხვათა მაგალითებზე. ისინი ხომ ეთიკის, ზრდილობის, შემოქმედებითი კულტურის შესანიშნავ გაკვეთილს გვაძლევდნენ. „ეგლა გვაკლია-ამბობენ ახალგაზრდა კრიტიკოსები (ვგულისხმობ სიმპოზიუმზე ზოგიერთის გამოსვლას) — თქვენ იმასაც გვეტყვი, რომ თეატრი-კათედრაა!“

დიახ, პატივცემულო ახალგაზრდა კოლეგებო, ჩვენი თეატრი კათედრაა, საიდანაც ბევრი სასიკეთოს თქმა შეიძლება ხალხისათვის. და, ეს კათედრა უნდა შევინარჩუნოთ, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ სიკეთისათვის. ეს ზომ ის კათედრაა, საიდანაც დღეს, ალბათ პირველად მრავალი წლის მანძილზე, იღებენ თავის ნამდვილ, კეშმარიტ არსს და შინაარსს ლენინის შესანიშნავი დებულებები ხელოვანის კეშმარიტ თავისუფლებაზე, იმის თაობაზე, რომ საჭიროა ხელოვნებაში მეტი „გასაქანი მიეცეს აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს“ (ვ. ი. ლენინი თხზ. ტ. 10. გვ. 37);

ეს დებულებები წლების მანძილზე ფართო გასაქანს ვერ კპოვებდნენ, ყოველთვის იგრძნობოდა ხელოვანის ფანტაზიისა და აზრების ერთგვარი შეზღუდვა „ზემოდან“. საბჭოთა ხელოვნების მოღვაწეები ყოველთვის როდი სარგებლობდნენ კეშმარით თავისუფლებით (შეიძლება ითქვას, რომ ბედნიერ გამოჩაყლისს წარმოადგენდა ჩვენი რესპუბლიკა ბოლო თხუთმეტი წლის მანძილზე). დღეს დადგა ის დრო, როდესაც ლენინის სიტყვები კპოვებენ თავის კეშმარიტ შინაარსს და ეს კეშმარიტება განპირობებული იქნება მხოლოდ ერთით — ხელოვანის გულწრფელობით, პატიოსნებით, მოქალაქეობრივი სინდისით, ადამიანური ეთიკით, ცხოვრებისეული პოზიციით და სიყვარულით სამშობლოსადმი.

ამას მოითხოვს ჩვენგან დღევანდელი ცხოვრება, რომელსაც თვალისჩინივით სპირდება გაფრთხილება. უნდა გვესმოდეს დღევანდელი განწყობის ფასი და არ უნდა დაფუშვით, რომ საჭარობა, ჩვენი დროის ეს უძვირფასესი მონაპოვარი სოციალურ და ზნეობრივ ქაოსად გადაიქცეს.

ყველას, ვისაც თეატრი უყვარს, ყველას, ვისთვისაც ძვირფასია მისი ღირსება და ავტორიტეტი, უნდა ახსოვდეს მისი მომავალი და პასუხისმგებლობა ამ მომავლის წინაშე.



სპექტაკლები

მანანა კორძია

„რიგოლეთი“

თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის წლიევანდელი სეზონის ბოლო პრემიერა ჯუზეპე ვერდის „რიგოლეთი“ გახლდათ. რაიმე განსაკუთრებული სენსაცია ამ დადგმას არ მოჰყოლია, და მაინც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მან საკმაოდ მნიშვნელოვანი კვალი დასტოვა იმ რამდენიმე სპექტაკლითაც, რომლებიც სეზონის დასურვამდე გაიმართა. სპექტაკლმა განსაკუთრებული ფუნქციური დატვირთვა შეიძინა — იგი იქცა თეატრის ახალგაზრდული ძალების შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ობიექტად.

საოპერო თეატრის რეპერტუარში „რიგოლეთს“ თეატრიც და მსმენელიც აუცილებლობად მიიჩნევს, რადგან ვერდის პოპულარული ოპერები ხომ ის თხზულებებია, რომლებიც თეატრს ფართე საგასტროლო მოღვაწეობის ასპარეზს უხსნის, საშუალებას აძლევს მოიწვიოს გამოჩენილი მომღერლები. ეს უდიდესი სკოლა მომღერალთა ზრდისათვის, წრთობისათვის. „რიგოლეთს“ საგასტროლო ცხოვრება ჯერ არ დაწყებულა ჩვენში, მაგრამ ბევრმა ახალგაზრდამ უკვე სცადა ბედი ამ სპექტაკლში, რაზეც ცოტა ქვემოთ მოგახსენებთ.

დადგმამ გააგრძელა თეატრის მიერ დასახული ძირითადი ხაზი — ოპერის ორიგინალის ენაზე შესრულების პრინციპი. ეს ძალზე მართებული გადაწყვეტილებაა, რადგან მუსიკალური კომპო-

ზიციის შექმნისას ნამდვილი სტრუქტურა აუცილებლად ითვალისწინებს ენის აკუსტიკურ თვისებებს და ვოკალურ მელოდიას ლექსისა და მუსიკალური ბგერის კომპლექსურ უღერადობაში წარმოაჩენს (მაგრამ ამ შემთხვევაში მსმენლისათვის სიუჟეტის აღქმის გადავიტეხვის მიზნით იქნებ პროგრამა-ლიბრეტოს ახალი ფორმა უნდა შემუშავდეს).

„რიგოლეთს“ დადგმას უძველესი ტრადიცია აქვს ჩვენში. პირველად იგი 1853-54 წლების სეზონში განახორციელა იტალიურმა დასმა. ეს მართლაც, უმნიშვნელოვანესი ფაქტია ჩვენი თეატრის ისტორიაში, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ვერდიმ ოპერა 1851 წელს დაწერა და მისი პრემიერა ამავე წლის 11 მარტს განახორციელდა ვენეციაში. ვენეციური პრემიერის პირველივე სპექტაკლის შემდეგ ოპერა მოხსნილი იქნა რეპერტუარიდან ცენზურის მიერ. ეს აქცია გარკვეულწილად მოულოდნელი არ უნდა ყოფილიყო ავტორებისათვის, რადგან ცენზურა მკაცრად დევნიდა ვიქტორ ჰიუგოს რომანს „ხელმწიფე იცინის“, რომელიც ფრანჩესკო მარია პიავემ საფუძვლად დაუდო ოპერის ლიბრეტოს. ცენზურა თავიდანვე მტრულად შეხვდა პიავეს ამ გადაწყვეტილებას. ვერდი სასოწარკვეთამ მოიცვა. იგი წერდა: „შეივინების“ (ასე ერქვა ოპერას პირველ რედაქციაში) აკრძალვა ჩემთვის იმდენად მოულოდნელია, რომ გონებას ვკარგავ...“ ვერდემ პიავეს შესთავაზა შეეცვალა ოპერის ეპოქა (უფრო შორეულ წარსულში გადაეტანა იგი), მოქმედების ადგილი, გმირთა სახელები, მაგრამ უცვლელად შეენარჩუნებინა კონტრასტულ-დრამატურგიული ხაზი, გმირთა ხასიათები, შინაგანი კონფლიქტი. იგი თვლიდა, „რომ მთავარი გმირი შეიძლება არ იყოს ფრანცისკ I, მაგრამ აუცილებლად უნდა იყოს თუნდაც პატარა სამერცოგოს ერთპიროვნული მმართველი, და ამასთან გახარწილი“. ვერდი დარწმუნე-

ბული იყო, რომ თუ არ იქნება მასხარას შეჩვენების თემა, დრამა არ შესდგება. იგი კატეგორიულად მოითხოვდა, რომ ამ „ერთპიროვნულ მმართველს“ დაპინსპირებოდა მასხარა — კუზიანი, მახინჯი, გულდრძო არსება. „კუზიანი მომღერალი? რატომ არა?“ — ვკითხულობთ მის წერილში. „შეიძლება თუ არა ამით წარმოჩინდეს საპირო ეფექტი? არ ვიცი. მაგრამ მე თუ არ ვიცი, შეუძლებელია იცოდეს იმან, ვინც მოითხოვა ეს ცვლილებები ჩინებული იდეა — სასტიკ პიროვნებას სიყვარულისა და განცდის უნარი შთაბერო. მხოლოდ ამ თვისებათა გამო დავთანხმდი ამ ოპერაზე მუშაობას“... მოგვიანებით იგი წერს: „მე ვფიქრობ თავისი სცენური მოქმედებით „რიგოლეტო“ არის საუკეთესო ტექსტი, რომელზეც მე აქამდე მუსიკა დამიწერა. (ამასთან მე სრულიად არ ვებები მის ლიტერატურულ და პოეტურ ღირსებებს). ის იძლევა გრანდიოზულ სიტუაციებს, მრავალმხრივობას, ცეცხლს, იუმორს“. ასეთმა დრამატურგიულმა კოლონიებმა ადანთო კომპოზიტორი და ყოველივე ამის შემდგომი შეიქმნა ის უკვდავი ქმნილება, რომელიც „რიგოლეტოდ“ იწოდება და იმ ოპერათა რიგს განეკუთვნება, ყოველ დროში და ყველა თეატრში მუდმივად რომ ფუნქციონირებს, ყოველი უდიდესი მომღერლის რეპერტუარის განუყოფელი ნაწილი რომ არის.

„რიგოლეტოს“ ფსიქოლოგიური შრების სიღრმისეული გახსნის სრულყოფისაკენ სწრაფვა უკარანხებს ჩვენს თეატრს ამ თხზულების სულ ახალ-ახალი ინტერპრეტაციის აუცილებლობას. მისი წინა პრემიერა 1981 წელს გაიმართა. ბევრი ღირსება ჰქონდა ღირიჟორ რევაზ ტაკიძისა და რეჟისორ თეიმურაზ აბაშიძის დადგმას. იგი თითქოს არც მოძველებულა და მაინც გაჩნდა ახალი სპექტაკლის განხორციელების, იტალიურ ენაზე მისი აუდერების სურვილი. პრემიერაზე,

რომელიც სპექტაკლის დამდგმელმა ჯანსულ კახიძემ იღირიჟორა. გამოჩნდა ამ ახლებური გააზრების ძირითადი მომენტი — კონტრასტული შრების გამძაფრების ტენდენცია, რაც ვერდის საოპერო ესთეტიკის საფუძველს შეადგენს და კერძოდ, ამ ოპერის ძირითად დრამატურგიულ ხაზს წარმოქმნის. კონტრასტული დრამატურგია კი ესოდენ ახლობელია ჯანსულ კახიძის შემოქმედებითი ბუნებისათვის. სწორედ ამიტომაც განსაკუთრებული ელვარება შეიძინა სპექტაკლმა. ჯანსულ კახიძე გასაოცარი ოსტატობით, რაფინირებულად ავითარებს განსხვავებულ ემოციურ შრებს — დრამატიულს, ტრაგიკულს, ლირიკულს და გამოკვეთს, ერთის მხრივ, მათ დამოუკიდებელ დინამიურ განვითარებად ხაზებს, ხოლო მეორეს მხრივ, აღწევს მთლიან, მონოლითურად შეკრულ ფორმას, რომელშიც ორგანულ ერთიანობაში გარდაიტება ეს განსხვავებული შრეები. სახეთა შეპირისპირებისას ყოველგვარი დანაწევრება, ხელოვნურობა აცილებულია შინაგანი ერთიანი პულსაციით, გამკვეთი რიტმით, დინამიკით, ყველა კულმინაციურ ეპიზოდში თავის ახლებურ ტრანსფორმაციას რომ იძენს. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება მანტუანელი ჰერცოგის ქარაფშუტა, გარეგნული მომხიბლელიობითა და ბრწყინვალეობით, ნარცისისეული თვითდაჭერებული სახისა და მისი ანტიპოდის — გულჩათხრობილი, გულდრძო. მახინჯი მასხარას შეპირისპირებაში, რომელიც იძულებულია გაართოს ირგვლივ მყოფნი, თავისი ღრძო ხუმრობით თავს დაიტეხოს მონტერონეს შეჩვენება და მსხვერპლად შეეწიროს მას. „რა ძნელია იყო მასხარა!“ — ამბობს შექსპირი ლირის მასხარას პირით და ამას იმეორებს ვერდის მუსიკის ყოველი ინტონაცია რიგოლეტოს პარტიაში. ამ ქვეტექსტს მკვეთრად უსვამს ხაზს ჯანსულ კახიძე. იგი მუდმივად შეიგრძ-

ნობა მეორე პლანზე, ვიდრე რისხვად არ გადმოიდგრება სიტყვები — „კურტიზანებო, ჯოჯოხეთის მოციქულნო“. ფაქიზად მიჰყავს ჯანსუღ კახიძის ლირიკული ხაზიც. ეს სიფაქიზე არამცთუ ჭილღას მომხიბვლელ პარტიას, რიგოლეტოს სახის იდუმალ შრესაც წარმოაჩენს სრულყოფილად და ჰერცოგის პარტიასაც კი ასნივოსნებს გარკვეულ ეპიზოდებში. ჰერცოგის სახეში ამ ფერის შეტანა ვერდის პარტიტურის საწინააღმდეგოდ როდი მოქმედებს. თვით ვერდი აღნიშნავს, რომ მიუხედავად სრული შინაგანი სიცარიელისა, ჰერცოგმა მაინც უნდა შეინარჩუნოს „სათნო ელემენტურობა“. დრამატულ ეპიზოდებში ჯანსუღ კახიძე თავის სტიქიაშია. უკიდურესი დაძაბულობა რიგოლეტოს სახის ირგვლივ კონცენტრირდება და ხან შენობულად, ხან კი შემწარავი რეალობით გვიხატავს მის გარდუვალ განწირულობას. რაოდენ ლოგიკურად მთლიანდება ეს შიდა კონტრასტული ხაზები ფინალური აქტის კვარტეტში, რა სიჭუსტით პოულობს დირიჟორი ნიუანსებს ჭილღას ამაღლებული გრძნობის, ჰერცოგის ბანალური „ლაზღანდარობის“ თუ რიგოლეტოს ცინიზმით აღსავსე შურისმაძიებელი ინტონაციების გახსნისათვის. ნაწარმოების ძირითადი არსის ასე მასშტაბურად განვლადება ნიშანდობლივია ჯანსუღ კახიძის ბოლოდროინდელი საოპერო დადგმებისათვის ამ თვისებამ დაატყვევა მსმენელი, უპირველეს ყოვლისა, რ. შტრაუსის „სალომეში“, მოცარტის „დონ-ჟუანში“, ფალაშვილის „აბესალომ და ეთერსა“ და ვერდის „დონ კარლოსში“.

სათეატრო ხელოვნების უკვე საქვეყნოდ აღიარებულმა მხატვარმა გიორგი ალექსი-მესხიშვილმა სპექტაკლის სცენოგრაფიული ქარგისათვის ამჯერად რადიციული სტილი აირჩია, რაც რეჟისორული ინტერპრეტაციით იყო ნაკარნახევი. ამის გამო აქ არ ვხვდებით გ. ალექსი-მესხიშვილისათვის დამახასიათებელ

ბელ თეატრალურ-სცენოგრაფიულ კონსტრუქციებს და სიმბოლიკას. მან ზუსტად განსაზღვრა კონტრასტული ფერითი დრამატურგია, მკვეთრად შეუპირისპირა ჰერცოგის დაბნელების ბრწყინვალეობა და ბნელეთით მოცული მდაბიოთა ყოფითი სამყარო. მხატვრისათვის ჩვეული დახვეწილი გემოვნებით არის შესრულებული კოსტუმები, მჭიდრო კავშირში რომ არის ოპერის ეპოქასთან და მთელი სპექტაკლის სახოვან ფერით გამას ქმნის. კოსტუმების ნახაზის გრაციოზულობა, პარმონიულობა განსაკუთრებულ ელფერს სძენს სპექტაკლს. მაგრამ კონტრასტული დრამატურგიის სრულად წარმოჩენისათვის იქნებ მეტი სინათლეა საჭირო სახალის სცენებში.

უნდა აღინიშნოს ქორმეისტერ ავთანდილ ჩხენკელის მუშაობაც, რადგან საკმაოდ სახოვნად აუღერდა საგუნდო ეპიზოდები.

გვსურს ყურადღება შევაჩეროთ იმ შემსრულებლებზე, რომელთათვისაც „რიგოლეტოს“ წამყვან პარტიებში გამოხვალა პირველი არ არის და აღიარების არაერთი რეცენზია აქვთ შემოწმებული ჩვენში თუ საზღვარგარეთ. ჭერ სულ ახალგაზრდები იყვნენ ელდარ გეწაძე (რიგოლეტო), ალექსანდრე ხომერვი (ჰერცოგი), როდესაც რევაზ ტაყიძის დირიჟორობით წარმატება მოიპოვეს 1981 წლის პრემიერაზე. მათ გასტროლებით იმოგზაურეს რუმინეთში. ეს ძალზედ საპასუხისმგებლო გამოხვედები იყო, რადგან რუმინული ოპერა განთქმულია მსოფლიოში თავისი დიდი საოპერო ტრადიციებით, სახელგანთქმული მომღერლებით, ინტენსიურად რომ ფუნქციონირებენ აღიარებულ საოპერო თეატრებში. მკაცრი და მომთხოვნია რუმინელი მსმენელი, რომელმაც მაღალი შეფასება მისცა ახალგაზრდა ქართველ მომღერლებს. კრიტიკოსთა აღფრთოვანება შემოგვიწინაბეს რუმინულ პრესაში გამოქვეყნებულმა რეცენზიებმა. წლებმა შემსრულებლებს ოსტატობა და

გამოცდილება შემატა, რაც აუცილებელ ავერდის გმირთა სახეების ღრმად წარმჩინებისათვის. ეს კი ნათლად გამოჩნდა ახალ პრემიერაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით გვსურს გამოვყოთ ელდარ გეგუაძის რიგოლეტო, რადგან მიუხედავად მაღალი შეფასებისა, წინა სპექტაკლებში მის რიგოლეტოს მინც აკლდა ის სიღრმე, რომელიც დღეს მან შეიძინა და მრავალმხრივად წარმოაჩინა თავისი გმირი. ხმის კოლორიტული ტექნიკისა და ტიპობრიული მრავალფეროვნების ოსტატურმა გარდასახვამ ლოგიკურად გვიჩვენა რიგოლეტოს ემოციურ სფეროთა ცვალებადობა და მისი განვითარების ხაზი უბრალო, გულღრძო, ცინიკოსი მასხარადან ტრავიკულ პიროვნებამდე აზიდა, ყოფითი უღარდებლობიდან ფსიქოლოგიურ სასოწრკვეთამდე მიიყვანა. რიგოლეტოს შემსრულებელთა შორის გამოჩნდა თამაზ ფარცვანი. იგი წლების მანძილზე ქუთაისის საოპერო თეატრის წამყვანი სოლისტი იყო და სწორედ იქ ჰქონდა დამუშავებული ეს პარტია. გარვეული „ცაიტონტის“ პირობებში თეატრს მისი მოწვევა მოუხდა. აშკარა იყო, რომ თამაზ ფარცვანი ყოველგვარი რეპეტიციის გარეშე შევიდა სპექტაკლში. დაკვირვებულ თეატრალს არ გამოეპარებოდა, თუ როგორ მიუთითებდნენ ტექნიკური რეჟისორები მომდერალს საით წასულიყო, რომელი გასასვლელიდან დაეტოვებინა სცენა და ა. შ. ამ პირობებში ასეთი რთული პარტიის შესრულება თითქმის წარმოუდგენელია, მაგრამ მის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ურიკოდ არ გაართვა თავი ამ სირთულეს და ბოლომდე ოსტატურად მიიყვანა დაკისრებული მისია.

ახალ სპექტაკლში აღექვანდრე ხომეტიკთან ერთად ჰერცოგის პარტია შეასრულეს თეიმურაზ გუგუშვილმა და იმერი კახიძემ. თეიმურაზ გუგუშვილის ლირიკული ტენორი შესანიშნავად უღერდა მთელ რიგ სცენებში, მაგრამ პარტიას გარკვეულწილად აკლია მთლიანობა და

ამ სახისათვის აუცილებელი სილაღე, როგორც ჩანს, თ. გუგუშვილს ჯერ კიდევ არ აქვს გათავისებული ეს პარტია, რადგან მის მიერ შესრულებული სხვა პარტიები აშკარად მეტყველებენ, რომ სცენური სილაღე და ხმის თავისუფლება მისთვის არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს. ხმის კამერული თვისებების მიუხედავად იმერა კახიძემ ძალზე პროფესიულად, ოსტატურად, დინამიურად წარმართა მთელი სპექტაკლი და გარეგნულ ეფექტებს მოკლებული, ლოგიკურად შეკრული სახე შექმნა.

გილდოს ურთულესი პარტია აღსავე კოლორატურული ფიორიტურებით, ღრმა ლირიკული განცდებით, ჩინებულად შეასრულა ლიანა კალმახელიძემ. ორივე არიაში და დუეტებში მან შესანიშნავი ტექნიკური ოსტატობა გამოავლინა, როგორც ხმის რეგისტრული მთლიანობის მიღწევით, ისე მაღალი ბგერების აღებისას. ძალდატანების გარეშე უღერდა უკიდურესად მაღალი ბგერები მისი შესრულებით. შთამბეჭდავი იყო მესამე მოქმედების დუეტში როგორც ელდარ გეგუაძისთან, ისე რევაზ ლავგილავასთან ანსამბლში.

მადლენას თითქოს ეპიზოდური პარტია ძალზედ რთულია და მნიშვნელოვანი. მისი დანიშნულება უფრო ჰერცოგის სახის მკვეთრად წარმოჩენაა, ვიდრე საკუთარი ინდივიდუალური პორტრეტის შექმნა. ამიტომ მოითხოვს იგი შემსრულებლისაგან ანსამბლურობის ფაქიზი შეგრძნების აუცილებლობას, რაც მკაფიოდ გამოავლინა მანანა ევაძემ (მეცო-სოპრანო). ნაკლებად გამოიკვეთა ეს თვისებები ლ. ღვედაშვილის შესრულებით. იგი ამ პროცესის უფრო გარეგნულ დემონსტრირებას ახდენს, ვიდრე სიღრმისეულს.

ზემოთ მოგახსენეთ, ამ სპექტაკლის ღირსება იმაშია, რომ იგი თეატრის ახალ-

გაზრდობის შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის ობიექტად იქცა. დიახ, არაერთი დებიუტი შესდგა ამ სპექტაკლში უკიდურესად მცირე დროის მანძილზე.

დებიუტანტებიდან პირველ ყოვლისა რეჟისორი ლელა გვარიშვილი უნდა გამოვყოთ. იგი თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის დიპლომანტია და ასეთი საპასუხისმგებლო მისიის მასზე დაკისრება იქნებ ნადრევიც მოგვეჩვენოს, მაგრამ მას ბრწყინვალე კონსულტანტი ჰყავდა მიხეილ თუმანიშვილის სახით. საოპერო თეატრს ლ. გვარიშვილი რამდენიმე წელია დაუკავშირდა. იგი მიხეილ თუმანიშვილის ასისტენტი გახლდათ ყველა მის საოპერო დადგმაზე. დღეს, როდესაც საოპერო რეჟისურა კადრებს ასეთ სიმცირეს განიცდის, უდავოდ მისასაღმებელია ახალგაზრდა ნიჭიერი რეჟისორის გამოჩენა და ამ უანრში დაოსტატება. ლ. გვარიშვილი ტრადიციული საოპერო რეჟისურის პრინციპებს გაჰყვდა და შეეცადა რეალისტურად გადმოეცა ვერდის დრამის ფსიქოლოგიურ-ლირიკული კოლიზიები. მაგრამ ტენდენცია სცენური სივრცის შევიწროებისაკენ, მოქმედების განვითარებისათვის მხოლოდ ავანსცენის გამოყენება არ შეესაბამება ვერდის მუსიკის სივრცულად განფენილ მუსიკალურ ქარგას, განსაკუთრებით კი სახახლის სცენებში.

ახალგაზრდა დირიჟორის ვახტანგ მაქავარიანის გამოჩენა თბილისის საოპერო თეატრში დებიუტს როდი წარმოადგენს. მან უკვე არაერთ სპექტაკლს უდრიოჟორა. რამდენიმე სეზონია იგი მიწვეულია ლენინგრადის კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრში. სადაც წარმატებით დირიჟორობს მამის, ალექსი მაქავარიანის ბალეტ „ვეფხისტყაოსანს“. ამჯერად იგი „რიგოლეტოში“ წარსდგა მსმენელის წინაშე. დასაწყისში დრამატურგიული ნახაზის ერთგვარი დანაწევრება შეიმჩნეოდა, მაგრამ გუნდიდან „ჩუმად, ჩუმად“ უეცარი გარდატეხა მოახდინა და სპექტაკლი ბოლომ-

დე ძალზე დრამატულად და დინამურად წარმართა.

დებიუტანტ მომღერალთა შორის, პირველ ყოვლისა, რევაზ ლავგილაძას გამოვყოფთ, რომელიც პირველად გამოვიდა რიგოლეტოს პარტიაში. რევაზ ლავგილაძა რამდენიმე წელია თეატრის სოლისტთა შორისაა. მისი ხმის ლამაზი ტემბრი, სიძლიერე, მეტალი შეუმჩნეველი არ დარჩენია მსმენელს მამინაც კი, როდესაც ის მეორე პარტიებს ასრულებდა სპექტაკლებში. დაბალი რეგისტრის გამოკვეთილმა სისავსემ თეატრს უფლება მისცა დააკავოს იგი ბანის რეპერტუარშიც. სულ ახლახან მას წილად ხვდა წარმატება ინკვიზიტორის პარტიაში (ბანი) ვერდის „ღონ კარლოსში“, რამაც მისი საშემსრულებლო ხელოვნების ბევრი საუკეთესო მხარე წარმოაჩინა. ამიტომაც განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა როგორ დაძლევა იგი ბარიტონისათვის ურთულეს რიგოლეტოს პარტიას, სადაც დრამატულ გუნებასთან ერთად დრმა ლირიზმიც უნდა გამოკვეთილიყო. მსმენელთა ნდობა გამართლდა. რევაზ ლავგილაძამ რიგოლეტოს საინტერესო სახე შექმნა. მისი ხმა შესანიშნავად შედერდა ცენტრალურ ეპიზოდებში, განსაკუთრებით არიებში და მესამე მოქმედების დუეტში. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რევაზ ლავგილაძას რიგოლეტო ჯერ კიდევ არ არის სრულყოფილი გამოვლენა მისი შესაძლებლობებისა. მის ხმაში ჯერ არ არის სრულად მიღწეული ის ლირიკული ელასტიურობა, რომელიც ზოგიერთი სცენის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. ეს გარდაუვალია მეორე მოქმედების არიაში და ჭილდასთან დუეტში. ეს თვისება უფრო მეტად გამოკვეთოს კონტრასტს და ლოგიკურს გახდის ფიცის სცენას მესამე მოქმედებაში, რომელიც რევაზ ლავგილაძამ მაღალბროფესიულად, ტემპერამენტით შეასრულა. სრულყოფას დრო და ამ პარტიაში მომღერლის ინტენსიური გამოსვლა მოიტანს.

მასილ პიკნაძე

ადამიანის დაბადება

პირველად იმდერა ჯილდას პარტია მზია ქობალიამ. მან ვოკალურად ბევრი სირთულე დაძლია, ლამაზად უღერდა მისი ხმა, მაგრამ ჯილდას პარტია იმ ურთულესთა რიგს განეკუთვნება, სადაც ბუნებრივ მონაცემებთან ერთად, რაც უხვად აქვს მომადლებული მომღერალს, დიდი სცენური და ვოკალური ოსტატობაა საჭირო. ამ მხრივ კი გარკვეული ხარვეზები შეიგრძნობოდა. თვალნათლივ გამოჩენდა, რომ მომღერალი ძირითად პრობლემად სოლო ეპიზოდების შესრულებას თვლის და ყურადღების მიღმა რჩება ჯილდას სახის განვითარების მთლიანი, გამკვეთი დრამატურგიული ხაზი.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია გია ასათიანის სპარაფუჩილე (ბანი), უდავოდ მისასალმებელია მისი გამოჩენა ჩვენს სცენაზე. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მიუხედავად შესანიშნავი ვოკალური და სცენური მონაცემებისა, ის არ ჩქარობს მთავარ პარტიებში გამოხვლას და თავის ოსტატობას ხვეწს მეორეხარისხოვან პარტიებში. იგი სისტემატურად ფუნქციონირებს სხვადასხვა სპექტაკლში, რაც მისი შემდგომი შემოქმედებითი წარმატებების ლოგიკურ საწინდარად უნდა მივიჩნიოთ. ამაზე მეტყველებს სპარაფუჩილეს ვოკალურად მეტად საინტერესო სახის ვახსნა.

და მაინც ვერ მივაღწიეთ იმ დონეს, რომ წარმოდგენას კუროსები არ ახლდეს. ამჟერად, ეს პროგრამებს ეხება. მსმენელი და მაყურებელი ვერ იგებს, ვინ არის რეჟისორი, დირიჟორი, მხატვარი. როდის შესდგა პრემიერა, 1981 წელს თუ 1987 წელს? ეს ხდება იმიტომ, რომ ყოველ სპექტაკლზე ორგანიზირებული პროგრამა იყოფება, ძველიც, 1981 წლის და ახალიც... ეს კი დამეთანხმებით, მაყურებლის სრულ დენიფორმაციას იწვევს. მართალია, მომღერლები სწორად აღნიშნული, მაგრამ სპექტაკლი ხომ მართლ მომღერლების არ არის!!

როცა „მეფე ლირი“ მთავრდება, ისეთი განცდა გვეუფლება, თითქოს მეორედ მოხვლის წინაღვე ვნახეთ. მეორედ მოხვლა კი აქ გარდუვალია, რაკი ასე სასტიკი და შემწარავი დასანგრევად განწირული სინამდვილე. ამერიკული კინოსურათი „მეორე დღე“, რომელმაც შეძრა მსოფლიო, ატომური ომისაგან განადგურებულ სამყაროს შემადრწუნებელ სურათს ხატავს. ინგრევა ქალაქი, ნადგურდება ყველაფერი, პანიკას მოუცავს ყოველივე. რობერტ სტურუას სპექტაკლში კი ატომური აფეთქება ადამიანთა სულიერ სამყაროში გადატანილი, რომელიც შლის ადამიანის „ლამაზ არსს“ (ვაჟა ფშაველა) და იწვევს მის კატასტროფას, რათა ყველაფერი თავიდან იქნას დაწყებული.

ოდესღაც სამყარო მთლიანი იყო. შემდეგ ადამიანი გამოეყო ბუნებას. ბუნებამ კი შური იძია მასზე და ადამიანს წაართვა თავისი წილი-ბუნებრიობა. მას აქეთ იტანჯება ადამიანი. ისევ ბუნებასთან გამთლიანება სურს, მაგრამ რაღა გამართლებს დაშლილ სამყაროს? იქნებ სწორედ ამ პირველქმნილ ადამიანურ სამყაროდან გამოცალკეებასა და ღმერთკაცად ქცევაში ძევს ლირის უზოვადოესი ტრაგედიის საწყისი? ბუნების მრისხანება, კექა-ქუხილი, რომელიც ასე გამოკვეთილად ნიშნულია სპექტაკლში, ბუნებისაგან ლირის გათიშვის შედეგია უთუოდ. ლირი გრძნობს ღრმა უფსკრულს, რომელიც მასა და ბუნებას შორის წარმოიქმნა. ის ტრაგიკული გმირია და ბუნების ძალთა მრისხანებას ჩაცხრომას კი არ სთხოვს, პირიქით, —

გოსსტერო — ა. მახარაძე



თითქოს ახელებს: „იწუწუნე და იქროლე შენ, ქარო მისუსხავო“. მას სჯერა, რომ ეს ბუნებაც მის წინააღმდეგ არის შეთქმული. ასე ტოტალიტარულია მის წინააღმდეგობათა ხასიათი. ბუნებასთან შეპირისპირება სპექტაკლის კონტექსტში აერთიანებს ლირის, როგორც მეფისა და კაცის ტრაგედიას. უნივერსალურია პრობლემის თვით არსი და აქ ჩხიკვაძის ლირი წარმოუდგენელია ამ ორმაგი კონფლიქტის გარეშე.

როგორც ჩანს, ეს მომენტი სწორად ესმოდა სანდრო ახმეტელს: „რაც უფრო ძლიერია ქარი და ჭექა-ქუხილი, მით მძლავრია ლირიც“. როცა რობერტ სტურუას სპექტაკლში ჭექა-ქუხილზე რადიკალურად მრისხანე გრგვინვის ფონ-

ზე უცებ გაიღვებებს დიდი ფარების თვალისმომკრელი სინათლე, თითქოს უფრო მონუმენტური ხდება რამაზ ჩხიკვაძის ლირი, იგი ღირსეულ მეტოქე წარმოადგება ჩვენს წინაშე. „მძლავრი იგი“, მაგრამ ეს არის ტრაგიკული კონფლიქტის შინაგანი გაწონასწორების მომენტი. ხოლო სინათლის თვალისმომკრელი ელვარება თანამედროვე კოსმოსურ სამყაროზე მიგვანიშნებს, სადაც ადამიანი ტრაგიკულად აღიქმება. რამაზ ჩხიკვაძის ლირს, — ადამიანური ტრაგედიის ჩვენების მთელ პროცესში არხად არსტოვებს „მეფური სიღიადის“ გრძნობა ზოგჯერ პატარა დეტალებში, რომელიც უნეტში, სიცილისა თუ ტირილის მომენტში, ხასის პლასტიკის უცვარ მონაცვლეობაში (რომელიც ზუსტად ავლენს ფსიქოლოგიურ განწყობილებათა ხასიათს) აირეკლება ხოლმე ოდესღაც გულწვიადი მეფის, მრისხანე მეფის ხასიათის დანაშრეები. ამდენად მდიდარია რამაზ ჩხიკვაძის არტიკული ბუნება, მისი ოსტატობა. შინაგანი სიმართლის გზით მიკვლეული რიტმული ცვალებადობა ხასიათისა გვაშორებს იმ ერთფეროვნებას, ტრაგიკული როლების შესრულებებში რომ იჩენს ხოლმე თავს. რამაზ ჩხიკვაძის ლირის ღრმა ფსიქოლოგიური ძვრები რთულსა და მაღალ ინტელექტუალურ საზრისთან არის სინთეზირებული. მოქმედების საწყის ეტაპზევე საგრძნობია მსახიობის მასშტაბური აზროვნება, მისი ზუსტი თანადგომა და თანაზიარობა წარმოდგენის რეჟისორულ გაზრებასთან, მის რთულ სტილისტიკასთან, სამყაროს ფილოსოფიურ ხედვასთან.

იწყება კი უბრალოდ. დიდი და გასაოცარი ცხოვრება იწყება უბრალოდ, აი ისე, როგორც პატარა მარცვლი ხნულში ჩავარდება, და მერე თანდათან გაღვივდება, მიწაში ფესვს გაიდგამს და აღორძინდება. მთელს ამ პროცესში არის სიცოცხლის ჩასახვისა და განვითარების კანონზომიერება, მას აქვს ურუვევი ში-

1 ეს აზრი ეკუთვნის ზ. ჰაინესს.

ნაგანი ლოგია. ასე უსტბუნებრივ პროცესებზეა აგებული და აწყობილი რობერტ სტუარტის მთელი სპექტაკლი.

ამაში მისი ძალბა და მომხიბვლელობა, თუ გნებავთ, თავისთავადობის საფუძველიც.

მოკვდავთათვის თითქოს არაფერი განსაკუთრებული არ მომხდარა მაშინ, როცა მოხუცმა ლირმა თავისი სამეფო დაჰყო. ცერემონიული მოკლებულია საზეიმო პომპეზურობას, სპექტაკლში პულაც არ არის ისე, როგორც პიესის რემარკაშია: „მდიდრულად მორთული ოთახი მეფე ლირის სასახლეში“, არც კონკრეტული ოთახი გამოყოფილი. ყველაფერი თეატრად ქცეულ სამყაროშია გადატანილი. მასშტაბურობისა და განვადობის თვით არსი კი არ ეწინააღმდეგება შექსპირს, პირიქით, ბუნებრივად ერწყმის მას. ოღონდ ფორმა სხვა, გზებია განსხვავებული თანამოაზრობის გამოსახატვად, სცენაზე კი ისე ხდება, როგორც ამას გალაკტიონი ამბობს:

სცენაზე მიდის ადამიანთა შური და მტრობა:

ხან სიხარულის,

ხან ტირილის გულღვარძლი

გაძნობა —

სანახაობა!

ყველაფერი რუტინის გარდა,

არ გვაშორებს მას

მშვენიერი თეატრის ფარდა.

ფარდის მიღმა თეატრია, ანუ „მინიატურა დედამიწის“, „სიმბოლიკა ჩვენი მშვენიერი და საშინელი ცხოვრების“². ლირის მეფური ხასიათის, მისი ქვეყნის მომწესხველი ძალის გამოსავლენად რუსისორი მხოლოდ ერთს დიდსა და ვასაოცარ პაუზას ქმნის. მწყობრში დამდგარი ჭარისკაცები (თუ სხვანი?) რაღაც დეშოლის დარი ხმის ფონზე (როცა უკვე რეგანა და გონერილა მოსული არიან), ლირის



მეფე ლირი — რამაზ ჩხიკვაძე

რის მობრძანების წინ ჩნდება პაუზა, რომელიც მომენტის სიდიადეს უსვამს ხაზს, იკითხება ორმაგი აზრი — ლირა, როგორც ძლიერი მეფე და აქედან მისი გადადგომის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, ლირი კი კორდელიასთან ერთად შემოდის. ხელში გალია უქირავს, მგალობელი ჩიტით, გალია იმთავითვე სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. სიმბოლურია „ღია ხერხით“ გათამაშებული მეფე ლირისა და კორდელიას ერთად შემოსვლაც. სწორედ ისინი შეუღლებიან ერთად ტანჯვის გზას. ერთად გაივლიან ჭოჭოხეთის ყველა კარს, მაგრამ სპექტაკლის (ცხოვრების) ფინალში კვლავ ერთად არიან ამ უზარმაზარი ცოდვილი სამყაროს წინაშე. ერთად შე-

² ვ. გაფრინდაშვილის ფრაზაა.

მოვიდნენ მოქმედებაში, გაითიშნენ და შემდეგ ისევ ერთად დაასრულეს ცხოვრება. ტრაგიკული კოლიზია მოიხსნა. რეჟისორის ამ სვლას აქვს თავისი მკაცრი ლოგიკა. იგი შეგნებულად არღვევს რემარკაში მინიშნებულს („...შემოდინა ლირი, კონვალია, ალბანი, გონერილია, რეგანა, კორდელია და მეფის ამალი“). რეჟისორული ინტერპრეტაციისათვის საჭიროა ყველაზე საუვარელი შვილის კორდელიას იმთავითვე ასე ხაზგასმით გამოყოფა, რათა უფრო გამძაფრდეს და გაორმაგდეს აზრი. მიუხედავად იმისა, რომ კორდელია გამორჩეულად საუვარელი შვილია, მეფე მასაც კი არ დაინდობს, თუ ოდნავ მაინც შებღალავს მის პატივმოყვარეობას. გონერილია (თ. დოლიძე) და რეგანა (ქ. ხარშილაძე) ვაღამეტებით აქებენ მეფეს, რათა უხვი წყალობა მიიღონ მისგან. არ შეიძლება კორდელიას (მ. კახიანი) არ სცოდნოდა მამის ხასიათი. მაგრამ მისთვის მამაა უპირველესად და არა მეფე. მაღალი ზნეობრივი სიწმინდე თუმცა უცხოა ლირის მიერ შექმნილი სამეფოსათვის, კორდელიამ მაინც შეძლო სულიერი სისპეტაკის შენარჩუნება. ეს არის ის წმინდა სანთელი, რომელმაც შემდეგ სული უნდა გაუნათოს თვით ლირს ადამიანთა სამყაროში შესაღწევად. ხედვის ამ წერტილებით განსხვავდებიან დები. ადამიანური თვალსაზრისით კორდელიას არაფერი არ უთქვამს ისეთი, რაც შებღალავდა მამის ღირსებას. „მე თქვენ მიუვარხართ, ისე როგორც მე ეგ ვალად მდევს“, „თქვენ მომეციოთ სიცოცხლე, თქვენ გამხარდეთ. თქვენს ვალს გადავიხდი პატივისცემით, სიყვარულით და მორჩილებით“. ამ გულწრფელ სიტყვებს ლირი აღშფოთებით შეხვდება. „მზითვად გეყოს შენ ამას იქით ეგ გულწრფელობა“. ლირი რომ ტირანი მეფე არ ყოფილიყო, ამ გულწრფელი სიტყვებისთვის უფრო მეტად შეიყვარებდა კორდელიას. მოხდა პირიქით — მთელი

უბედურებაც აქედან დაიწყო. განმარტების ქვეყნის ძლიერი ასევე არ ურისხდებიან იმათ, ვინც მათ საამებელ სიტყვებს არ ეტყვიან? განა „მეფე ლირის“ ტრაგედიის საწყისის ეს მოდელი არ გახდა ათასობით ადამიანთა უბედურების მიზეზი? იგი განუსაზღვრელია დროსა და სივრცეში, მარადიულია და ჩვენც სექტაკლის ამ საწყის სიტუაციებშივე ვგრძნობთ წარმოდგენის თანადროულ სულს, მისი ნერვის ფეთქვას, მის მარადიულ განფენილობას.

წარმოდგენა თითქოს ისრუტავს, იერთებს, სინთეზირების ურთულესი გზით ამთლიანებს და ითავისებს დასავლური (მაგ. ბრესტი) და აღმოსავლური (იპოლნური თეატრი) სათეატრო ესთეტიკის რომელიღაც ნაკადებს და ქართული არტისტიზმის წიაღში, მისი ფენომენის „შინაგან წყაროებში“ შენივთებული ახალ ორიგინალურ სიცოცხლეს იძენს. ამგვარი პროცესი გენეტიკურად არის დაკავშირებული საქართველოს ისტორიის თავისებურებასთან, როცა მის წიაღში ეროვნულ სულს მუდამ ერწყმოდა დასავლური და აღმოსავლური კულტურული წრეები, ითვისებდა მას და გამდიდრებული ახალ ხარისხში წარმოსდგებოდა მუდამ. შეუწყვეტელი სულიერი მოძრაობა, დინამიზმი მუდამ ანახლებდა ქართულ კულტურას, მისი ხალხის სულიერ ცხოვრებას და ამიტომ კარჩაკეტილი არ დარჩენილა იგი.

რამაზ ჩხიკვაძის მეფე ლირი თავიდან ბოლომდე ქართულია, ქართველი კაცის სულით არის გაცოცხლებული, მისი სისხლი ჩქეფს ლირის ძარღვებში, მისი პლასტიკა, სიარულის მანერა და საერთოდ სცენური აზროვნების მთელი წესი ქართულია. აქ კვლავ უნდა მივმართო ისევ ახმეტელს, „მეფე ლირის“ რეპეტიციებზე რომ თქვა: „უნდა გარუსთავედდეს შექსპირი თუ რუსთაველის თეატრი გაშექსპირდეს, ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორი ხარისხით ავი-

თვისებთ შექსპირს“, რთული კითხვა დაუსვა თავის თავს ახმეტელმა. „მეფე ლირით“ ვერ უპასუხა, მაგრამ მთელი თავისი შემოქმედებით გასცა პასუხი, როცა არქაული ნაწარმოებებით შექმნა თავისი ღრმად ეროვნული თეატრი. „ღარწმუნებული ვარ, რომ ხორავას თამაში „ოტელოში“ ქართული იქნებოდა უკანასკნელ წვეთამდე და როგორც ასეთი: ეროვნული... ვადაწყვეტი აქ ჯიშია. ასეთია მსახიობური „თამაში“, დრამატურგი ქმნის მას? რომელ დრამას შეუძლია წარმოქმნას აკაკი ვასაძის გასაცარი მიმიკა? თეატრი თავის-თავადაა ხელოვნება“. (გ. რობაქიძე).

რ. სტურუას სპექტაკლის გლობალიზება კი არ აშორებს ეროვნულს, უფრო აღრმავებს და აფართოებს მას. მის სათეატრო ესთეტიკაში ჩნდება ახალი შრეები, რომელიც ერთობ განასხვავებს პოლიტიკური თეატრის მისეული პრინციპებისაგან. ლაპარაკია არა პიესის მონტაჟის წესზე, არა ჟანრის გრძნობაზე და თვით თამაშის სტილისტიკაზე, არამედ შინაგან ფსიქოლოგიურ სვლეზე, მის ფარულ ნაკადებზე, რომლებიც თითქოს შეუმჩნევლად, მაგრამ განუწყვეტლივ მოძრაობენ და ქმნიან ახალ ცოცხალ „სულიერ უჯრედებს“, შინაგან ძალასა და სითბოს ანიჭებენ წარმოდგენის უაღრესად რაციონალურ, მაღალ ინტელექტუალურ ბასიათს, მის საზროვნო სისტემას. აქ თითქოს ყველაფერი ზუსტად არის გამოთვლილი, ყოველი სცენა და დეტალი ათასჯერ შემოწმებული და ისე ფიქსირებული. მაგრამ რობერტ სტურუას წარმოდგევა ერთი მთლიანი ცოცხალი ორგანიზმივით არის, რომელიც ყოველთვის არ ემორჩილება ლოგიკის მშრალ კანონებს, მისი სულის უფსკრულში ათასი ქვეცნობიერი პროცესი მიმდინარეობს და გაცდებისაგან სუნთქვა გვეყვრის ხოლმე, როცა უმალ პასუხს ვერ ვპოულობთ, როცა სპექტაკლში მოულოდნელად წარმოიქმნება რომე-

ლიდაც სურათი თუ დეტალი. ფანტაზია ათასგვარ ვარიაციას ქმნის და ეგებ არც ერთი არ იყოს ზუსტი ასახვა არსებულისა, მაგრამ განა სწორედ იმ „რადაც“ აუხსნელში არ ძვეს „შემოქმედებითი კოდი“? რობერტ სტურუას სათეატრო ესთეტიკა, მისი „მეფე ლირი“ უმდიდრეს მასალას იძლევა ამ მხრივაც.

რ. სტურუას წარმოდგენაში იმდენია დიდი რეჟისორული მონახმები, იმდენად ღრმა სამყაროს მისებური ხედვა, — სახიერი ფორმები უმაღური და გაუტანელი ახალი სინამდვილის შესაქმნელად, რომ სშირად დამორგუნავ, გამოგნებულ შთაბეჭდილებას ახდენს იგი, წარმოდგენაში ქეშმარიტად მაღალი რეგისტრებას, პათეტიკური ძალის სცენებს სცვლის ფაქიზი ლირიკული გარინდებები. აქ არის „კოსმიური ინტიმი“ (ახმეტელი) და თავაწყვეტილი არტისტული გახელება, ყოფამდე დასული სინამდვილე, ჟანრული დეტალები და აზრით სავსე უნივერსალური პირობითობა, რომელიც სიმბოლიკაში გადადის (მაგ. მეფე ლირის მიერ მასხარას დანით „მოკვლის“ სცენა). წამი, როცა ლირი კორდელიას შერისხავს აზრითა და ემოციით არის სავსე. მამისაგან გაქვეებული კორდელია — კახიანი ნაღვლიანად მობრუნდება (აქტიორულად კარგად არის შესრულებული!) და როგორც უკანასკნელ ხსოვნას თუ საგანძურს, ისე წაიღებს გალიას (მისსავე გამოწყვედეულ სულს?!). წარმოდგენაში არაფერი ხდება შემთხვევით და ის გალია თავის „მაგიურ ძალას“ აჩვენებს, როცა კორდელია შეშლილ ლირს ხვდება. გალიის დანახვა ლირის ქვეცნობიერ „ხსოვნის სამყაროს“ აღვიძებს. გამოანათებს შუქი. ჩხიკვაძის ლირში თანდათან ბრუნდება დაკარგული სინამდვილის სურათი, ცოცხლდება განცდა და ხატი ოდესდაც ხილულისა. გაღვიძების მთელი ეს პროცესი დიდი არტისტული სიმარა-

თლით, ფსიქოლოგიური სიღრმით არის შესრულებული.

ერთი და იგივე მხატვრული დეტალის სხვადასხვა ფუნქციონალური დანიშნულების მაგალითი ბევრია სპექტაკლში. ყოფითი დეტალიდან დიდ სიმბოლომდე ზოგადდება ხოლმე ერთი შეხედვით უბრალო დეტალი. ლირი ჩამქრალ ლამპას მოათრევს თოკით. როგორც სიზმარში ხილული რამ, ისე გადასხვაფერდება სინამდვილეში, მაგრამ სიზმრის ახდენასა მკავს, როცა თოკით კორდელიას (ჩამქრალ სინათლეს!) მოათრევს ლირი.

გლობტერის სიბრძავეს სცენა და ოდნავი ირონიული სამდურავი წუთისოფლისა. „ამ ჩვენი ღროის უბედურებაც ის არის, რომ ბრძემბს გიჟები მიუძღვებიან“. ამ სამყაროში, ანუ თეატრის სცენაზე კი, სადაც საოცარი ტრაგედია თამაშდება განუწყვეტლივ ტრიალებენ ერთნაირად ჩაცმული წესრიგის დამცველნი. თუ მთვალაყურენი. ისინი ხან მწყობრში დგებიან, ხან ლოჟებში, ხან გვიჩვენებენ თავიანთ ნამდვილ სახეს, როცა ვინმეს იჭერენ ან აშთობენ, ხან უწყინარ პოზებში გაქვავდებიან. ეს არის სინამდვილე, რომელიც ატმოსფეროს ქმნის. მ. შველიძის მიერ მასშტაბურად მოაზრებული, რეჟისორული სტილისტიკის ზუსტად გამომსახველი, ნიჭიერებით აღბეჭდილი მხატვრობა დიდი და უსასრულო სამყაროს ილუზიას ქმნის.

დიდი ემოციური ძალისაა გ. ყანჩელის მუსიკა. საოცარი სიზუსტით, გმირთა სულიერი მოძრაობის ნიუანსებში წვდომით, ფსიქოლოგიური განწყობილებების გრძნობით, მოვლენათა აზრობრივი და თემატური განვითარების ყოველი მომენტის გაგებით არის შექმნილი წარმოდგენის მთელი მუსიკალური სამყარო. აქ არც „მუსიკალური გაფორმება“ და არც განცდათა „მუსიკალური ილუსტრაცია“, ასე რომ გავრცელდა ჩვენს თეატრებში, რომ მუსიკა წარმოდ-

გენის გენტიკაში ძვეს და მასთან ერთად არის აღმოცენებული!

რ. სტურუა, გ. ყანჩელი, გ. ალექსიძე — ის კავშირია, რომელიც საოცარ გამთლიანებას პოულობს სპექტაკლში. რეჟისორული გააზრება თუ მუსიკალური და პლასტიკური გადაწყვეტა, მიზანსცენის სახვითობა თუ მოვლენათა კავშირების მუსიკალური ახსნა, მისი ემოციური დამუხტვა, მოძრაობათა ქორეოგრაფიული სახიერება, ან საერთოდ, თეატრის სამყარო ნიღბებში, ანუ „დღედაშიწა მინიატურაში“ აქ ისეა წარმოდგენილი, რომ იგი თანდათან კოსმიურ მასშტაბს იძენს. რაც უფრო მეტად ვშორდებიო ზღვის ნაპირს (წარმოდგენის საწყისს) მით უფრო სიღრმისეულია სვლა. წარმოდგენის პირველი ნაწილის ღრმა შთაბეჭდილება მეორე ნაწილში გაცივებით იფარება — ფინალში კი წამიერად ყველაფერი ნათდება და გამოაგნებელ ელვარებას იძენს. მე მგონია, სწორედ ამ სცენაში მიადწია თეატრმა იმ სიმაღლეს, გოეთემ რომ შექსპირზე თქვა: „განუსაზღვრელად გავიზარდე, როცა მას შევეხებ, ყველაფერი, რაც მასში ვნახე, ჩემთვის უცნობი, ახალი და საოცარი იყო და ამ უჩვეულო სინათლემ, ამ უჩვეულო ელვარებამ თვალი მატკინა“. ეს „უჩვეულო სინათლე“ და „უჩვეულო ელვარება“ რობერტ სტურუას სპექტაკლში უცებ არ შექმნილა. იგი სათავეს ე. წ. „უბრალო“ სცენებიდან იღებს, თანდათან მდიდრდება ახალი ნაკადებით, ფართოდება თვალსაწიერი, მძლავრდება ენერგია, რათა მერე მთლიანობაში ისე წარმოსდგეს, რომ ყოველი პატარა ნაკადული, დეტალი თუ ნიუანსი უკეთ წარმოჩინდეს მთლიანობაში, პირველიდან ბოლო სცენამდე დიდი და ტრაგიკული ცხოვრება მოქცეულა.

რობერტ სტურუა გაბედულად წუვეტს შექსპირის ტრაგედიის ფინალს, უფრო ზუსტად ლირის სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხს. ჭერ გავისენოთ შექსპირის ძირი-

თადი ტრაგედიების ფინალი და მის ფონზე წარმოვაჩინოთ, რამდენად ლოგიკურია სპექტაკლში ლირის ცოცხლად დარჩენა „ჰამლეტი“, „ოტელო“, „რომეო და ჯულიეტა“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“, „ანტონიოს და კლეოპატრა“ — ის ტრაგედიებია, რომლებიც განსაზღვრავენ შექსპირის მთელი შემოქმედების ხასიათს, მის ტრაგიკულ ბუნებას.

ჰამლეტი კვდება. მისი უკანასკნელი სიტყვები:

„სხვა რაღა დარჩა? საუკუნე სიჩუმე მხოლოდ“,

ლირი კვდება. ედგარი იტყვის:

„სული დალია! საუკუნოდ განისვენა მან!“

ოტელო თავს იკლავს. მისი უკანასკნელი სიტყვებია:

„ვიდრე მოგაღ, მე გაკოცე შენ,

ებლა თავს ვიკლავ და მინდა, რომ კოცნით დაგაკვდე“...

რომეო თავს იკლავს. მისი უკანასკნელი სიტყვებია:

„ჩემო ტრფიალო, გაკოცე და ისე მოვკვდე (კვდება)“

თავს იკლავს ჯულიეტაც.

კვდება ანტონიოს და კლეოპატრა:

კვდება შექსპირის ტრაგიკული გმირები, რათა ფიზიკური განადგურების ფასად გაიმარჯვოს ჰუმანისტურმა იდეამ. ფიზიკური განადგურება შექსპირთან თითქოს აუცილებელი გზა ტრაგიკული არსის გასახსნელად. შექსპირის ყველა გზა სიკვდილთან მიდის, მაგრამ სიცოცხლე მანც იმარჯვებს, ბოროტება ისტება. ჰამლეტის „საუკუნე სიჩუმე“ და ლირის „საუკუნოდ განსვენება“ მარადისობაში გადასვლა და დიდი შემოქმედებითი გამბედაობა იქნებოდა, თუ მათ მარადისობიდან მოვებრუნებდით და ტანჯულ სიცოცხლეს გავუხანგრძლივებდით. მობრუნების ამ წერტილში უთუოდ აღიმართებოდა „ღია ოპტიმიზმის“ აჩრდილი, რაც სრულიად უცხოა შექსპირის ტრაგედიებისათვის. მაგრამ არსებობს ენორმები, რომლის წარმატებით დარღვევა არ შეუძლია ტალანტს?

რამაზ ჩხიკვაძის ლირი არ კვდება. ისევ უნდა გავისხენო ახმეტელი:



სენა სპექტაკლიდან

„ფინალში ლირს ხელში უჭირავს მკვდარი კორდელია. ტრაგედია მთავრდება არა ლირის სიკვდილით, არამედ მასში ადამიანური გრძნობების გაღვიძებით. ლირი არ კვდება. მიდის განწმენდილი, მიდის ღმუილით. ეს ღმუილი (პიტერ ბრუკის დადგმაში სკოფილდსაც ასე აქვს — ვ. კ.) უნდა იყოს მისი უკანასკნელი, ადამიანური პროტესტი... ლირის სიკვდილი ტრაგედიაში სვამს წერტილს, არკვევს და ამთავრებს ყველაფერს. ჩვენ კი მას არ ვკლავთ. ჩვენ ვხურავთ ფარდას და ღიად ვტოვებთ საკითხს, თუ რა დამართება ლირს. მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ გაიმარჯვა ადამიანმა ლირში და ეს იქნება სიმბოლური გამარჯვება“.

რობერტ სტურუამ თითქოს პატივი მიავა სანდრო ახმეტელის აზრს, მიგება „სიმბოლურია“ და არა კონკრეტული მხატვრული ფორმებით გამოხატული. მისი ლირის ცოცხლად დარჩენა სულ სხვა ჩანაფიქრზეა დაფუძნებული და მას წინ უძღვის სპექტაკლის ფორმირების მთელი პროცესი, მისი ურთულესი გზა თავისი ლექსიკითა და სააზროვნო სისტემით (ახმეტელის წარმოდგენა კი ჩვენთვის უცნობია, ზოგიერთი ჩანაფიქრი დარჩა). მათი შემხვედრი წერტილები კი მათსავე ნოვატორულ ბუნებაში ძევს.

ძნელია კატეგორიულად ვამტკიცოთ, მაგრამ წარმოქმნილი პარალელები იქნებ 20-იანი და 80-იანი წლების რევოლუციურ ცვლილებათა აუცილებლობით არის იმპულსირებული?

ლირში ადამიანის გამარჯვების თემა ორივესათვის ახლობელია, მაგრამ სამყარო, რომლის პირისპირაც რჩებიან ცოცხალი ლირები, პოლარულად განსხვავებულია, ამიტომ სხვაგვარ ასოციაციებს აღძრავს სტურუას „მეფე ლირის“ ფინალი, სულ სხვა სინამდვილის პირისპირჩება რამაზ ჩხიკვაძის ლირი. თითქოს მიწა იძრა, დიდმა ქარიშხალმა გადაიდარა თუ ცოდვილ მიწაზე ატომური ბომბი აფეთქდა? რადიკალური (მსოლოდ ეს

ასოციაცია აღიძვრის) ღრუბელი კვამლი მოფინა მთელ სამყაროს (სცენას) — ლირის დანგრევისა და განადგურებისა. სცენის სიღრმიდან მოდის ლირი მძიმე ტვირთით, მოდის კი არა მობაჯბაჯებს თუ მოფრატუნობს, ყელში გამოზომული თოკით მოათრევს (ჭუსტი, მაგრამ შემზარავი სიტყვა!) შვილის მკვდარ სხეულს. მოდის ნელ-ნელა, მძიმედ, უტყვად, მოდის ჩვენსკენ, მაყურებელთა დარბაზისაკენ და ასე გვეჩვენება, თითქოს ჩვენსავე ავკაცობის მსხვერპლს გვიბრუნებს. სწორედ იქ, იმ ზღურბლთან შეჩერდება სცენასა და პარტერს რომ ჰყოფს ერთმანეთისაგან, მაგრამ ეს შეჩერება არაფერს არ სცვლის. აზრი არ ჩერდება. საზოგადოება ვერ განთავისუფლდება მორალური პასუხისმგებლობისაგან, რაკი ჯამბაზების თეატრში მოხვდა, თეატრის ერთ მხარეს სულამდე შეძრული, განადგურებული ლირია, მეორე ნაპირზე მაყურებელი. მოხდა კი სულიერი განწმენდა? როდემდე გაგვკვება სულიერი დღევა?..

დაუნდობელი სინამდვილის წინაშე აღმოვჩნდით! რამაზ ჩხიკვაძე შექსპირის ლირის უკანასკნელი ცხრა სტრიქონიანი მოთქმის ნაცვლად ერთადერთ შექსპირულ სიტყვას ირჩევს: „ერთი ეგ დიდი შემისხენია“... ეს არის სიტყვა და სცენა უმადლესი აქტიორული შთავგონებისა აინსეთი, ილია რომ ბრძანებდა: „უკეთესი თამაშობა აღარ შეიძლება“.

რობერტ სტურუას „მეფე ლირი“ თანამედროვეა თავისი მსოფლგანცდით, წარმოდგენის სტილისტიკით, მისი შინაგანი სტრუქტურით, „ისტორიული ჩენჩოს“ მოხსნით, მთელი სააზროვნო სისტემით. წარმოდგენაში ფორმირებული ფსიქოლოგიური შრეები, რომელიც რ. ჩხიკვაძის ლირის და ა. მახარაძის გლოსტერის სახეებშია გამოვლენილი რეჟისორის თეატრალური ესთეტიკის ახალ მხარეებზე, მის ფართო თვალსაწიერზე მიგვანიშნებს.

რ. ჩხიკვაძისა და ა. მახარაძის გმირების მონაცვლეობითი ცხოვრება სცენაზე რეჟისორულად ისეა გააზრებული და რთულ სცენურ არქიტექტონიკაში მოქცეული, რომ მუდამ გრძნობს ორი ადამიანის ტრაგედიის გამთლიანებას (გლოსტერს ვაჟმა დაანახა ქვეყნის უკუღმართობა, ლირს — ქალებმა) ილუზიას. რამაზ ჩხიკვაძე და ავთანდილ მახარაძე ქმნიან დიდი მასშტაბის ტრაგიკულ სახეებს. ტრაგიკული ცნება აქ გარკვეულ საზღვრებსაც კი განიცდის, იმდენად არატრადიციულია მათ მიერ შექმნილი ხასიათები. ავთანდილ მახარაძეს ახლა შემოქმედებითი ძალების სრული გაშლის, აქამდე გაუმუღავნებელი შესაძლებლობების გამოვლენის (გავისხენოთ მისი ვირთუოზული ორსახეობა „მონაწიეებაში“) პერიოდი აქვს. როლიდან როლში კი არა, თითქოს სცენიდან სცენაში ოსტატდება, ქართულ სამსახიობო ხელოვნებას ამდიდრებს თავისი მიღწევებით. გლოსტერი მისი ერთ-ერთი საუკეთესო როლთაგანია. „მეფე ლირში“ ზუსტად ფუნქციონირებს უანრი ლოლაშვილის მასხარა. მისი თამაშის მანერა, პლასტიკური ნახაზი, ექსპრესიულობა და წამიერი გარინდების კონტრასტულობა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სპექტაკლის რიტმულ გადაწყვეტაში. მსახიობი იმდენად ფლობს ოსტატობას, რომ ურთულესსა და ერთობ სარისკო სცენებში, სადაც პირობითი ფორმა ტოტალიზებულია, იგი სრულ მხატვრულ დამაჯერებლობას აღწევს. რ. ჩხიკვაძის ლირისა და უ. ლოლაშვილის მასხარას ურთიერთობაში, მათ მუდმივ შინაგან კონტაქტში ვლინდება მასხარას ფილოსოფიური სენტენციების რეალური ძალა. ლოლაშვილის მასხარა ქმნის „ლირზე სიმართლეს“. მიღწეულია მხატვრული შედეგი, სადაც ნათლად ჩანს მსახიობის ნიჭიერება და ოსტატობა. ახალი შესაძლებლობებით წარმოჩნდა ა. ხიდაშელი ედმუნდის როლში. მას აქვს პლასტიკისა

და რიტმის გრძნობა, ედმუნდის როლში ქმნის დინამიურ სახეს, რომელიც კარგად გამოხატავს ედგარის როლს ტრაგედიის მთელ სისტემაში.

მ. ჭინორია ასრულებს კენტის როლს. მსახიობის შესრულებაში არის შინაგანი გაწონასწორება, რიტმული მონაცვლეობის გაჯერება ისე, რომ არ ირღვევა მისი სტაბილურობა. ამიტომ უოველა სცენა თანაბარია თავისი ძალით, ინტონაციურობით, ქმედებით. მ. ჭინორიას აქვს სცენური სიმართლის გრძნობა და ლირიზმი.

„მეფე ლირში“ როგორც შექსპირის უოველ ტრაგედიაში ბობოქარი ვნებათაღელვის. ურთულესი ხასიათების გვერდით არის ე. წ. ეპიზოდური როლები, „ჩამქრალი ვულკანები“. ძნელია იმ მსახიობთა ზვედრი, რომლებსაც გრანდიოზულ შექსპირულ სამყაროში არ შეუძლიათ თავიანთი სულის ორეულების ფორმირების პროცესის გამოხატვა, რადგან თვით შექსპირი არ ისახავს ამ მიზანს. არსებითად ასეთია ბურგუნდიის მთავრის (გ. ხაღარაძე), საფრანგეთის მეფის (ს. ლალიძე), ოსვალდის (დ. პაპუაშვილი) როლები. მაგრამ ამ „მოკლე მეტრაჟის“, სცენური დროის შეზღუდულობის მიუხედავად, მსახიობები ზუსტად ფუნქციონირებენ წარმოდგენის რთულ მხატვრულ ქსოვილში.

საინტერესო სცენები აქვს გ. ძნელიძეს ედგარის როლში, ახალგაზრდა მსახიობი გმირის მრავალპლანოვანი ხასიათში ავლენს გულწრფელობას, მოძებნილი აქვს განსხვავებული ფერები, სიტუაციათა მონაცვლეობის შესატყვისი განწყობილებანი.

„მეფე ლირის“ ტრაგიკული ბედის „მამოძრავებელი ძალა“, ქალთა სამეული: კორდელია (მ. კახიანი), გონერიოლა (თ. დოლიძე), რეგანა (დ. ხარშილაძე) თუმცა, განსხვავებულ როლს ასრულებენ სპექტაკლის წარმატებაში, ისინი მაინც ერთ სიბრტყეზე ლაგდებიან **შესი**



რულების დონით, სტილური თავისებურებით და თავიანთი ადგილით წარმოდგენის აქტიორულ გადაწყვეტაში. წარმოდგენის საერთო მიღწევის პოზიციებიდან აქ ზოგი რამ საკამათოა, არის უკმარისობის გრძობაც, მაგრამ ისინი იმდენად გატაცებით, თავიანთი მისის რწმენით, რეჟისორის სტილურ თავისებურებებისადმი ერთგულებით ასრულებენ როლებს, რომ სრულიადაც არ ნელდება ჩვენი წარმოდგენა იმ სინამდვილისადმი, რომელსაც ისინი ქმნიანთ. დოლიძის, დ. ხარშილაძის გმირების მიერ წარმოსახული შემწარავი სამყარო, რომელიც შეპირისპირებულია მ. კახიანის კორდელიას სახესთან, არის ის არსებითი არტიკულური ხაზი, რომლის ძალითაც ვლინდება ცხოვრების სინამდვილის ორივე საწყისი (ეთილიცა და ბოროტიც!). ოლბანის როლს ასრულებს გ. ლაღანიძე, კორნიულს — ვ. გოგიტიძე.

„მეფე ლირის“ რეჟისორია რ. ჩხაიძე, ისტორიულად ასეა: როცა დიდი სპექტაკლი იქმნება, დამდგმელი რეჟისორის ავტორიტეტი თითქმის მთლიანად შლის რეჟისორის შრომის კვალს. მარჯანიშვილის „ურთიელ აკობას“, ახმეტელის „უჩაღების“, ა. ჩხარტიშვილის „ოიდიპოს მეფის“ დიდი წარმატების ფონზე არავინ აღარ წერს გ. სულიაშვილის, შ. აღსაბაძის, შ. ინასარიძის მიერ გაწეულ „შავ სამუშაოზე“. ერთის შეხედვით, თითქოს არც არის გასაკვირი, მაგრამ ამ საკითხზე იმიტომ კი არ გავმახვილე უურადლება, რომ რითიმე გამორჩეულია რ. ჩხაიძის შრომა ან დამკვირბული. არა, საერთოდ ჩვენს თეატრმცოდნეობაში დამკვიდრებული ამ ეთიური ნომენტის დავიწყების გამო მივანიშნე.

„მეფე ლირში“, თუმცა არათანაბარია არტიკულური მონაგარი, არის საფიქრალი, არის სქემატიზმიც და ჯერ კიდევ გამოუვლენელია შესაძლებლობანი, მაინც იმდენად ძლიერია წარმოდგენის ზემოქმედებითი ძალა, მისი მხატვრული

მნიშვნელობა, რომ შენიშვნა ზღაპრული სიათს იძენს და უფრო სურვილებს სურეოში რჩება, რადგან რომელი დიდი თეატრალური მოვლენის დროს არ იზადება ასეთი, ან სხვა ხასიათის სურვილები? როცა სპექტაკლში არის ლირი, გლოსტერი, მასხარა, ედმუნდი — არის „მეფე ლირი“, მაგრამ ესეც ხომ ყველაფერი არ არის? საოცარი რეჟისორული ხილვები, — გ. ყანჩელიის მუსიკის, მ. შველიძის მხატვრობის, გ. ალექსიძის ქორეოგრაფიის მაღალნიჭიერებას მართავს სტურუას მარგანიშვილები ხელი. ეს არის წარმოდგენის ყველა ნაწილის პარმონიზაციის პროცესი, რომელსაც საუფუძვლად უდევს რეჟისორის მტკიცე და მწყობრი სცენური აზროვნების სისტემა. გამორჩეული ესთეტიკური პრინციპი ქმნის სრულიად ახალ სინამდვილეს, გვთავაზობს „მეფე ლირის“ ახალ ვერსიას. იგი შექსპირისეულია თავისი არსით და ამასთანავე მისგან განსხვავებულიც. შეიქმნა დიდი მასშტაბის, ფილოსოფიური აზრის, ბრძნული სპექტაკლი, რომელიც გვერდში ამოუდგება კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის საუკეთესო წარმოდგენებს.

მაინც, რადღუნ თანადროულად ჟღერს ახმეტელის სამოცი წლის წინათ ნათქვამი სიტყვები: „ჩვენ დავმარცხდებით, თუ ჩვენი თანამედროვე ვერ გახვადეთ შექსპირი“. რობერტ სტურუას გამარჯვების საუფუძვლად სპექტაკლის თანადროულიობაში ძვეს.

„ჩვენ გვინდა შექსპირის მიმართ თეატრში ის გავაკეთოთ, რაც მაჩაბელმა თარგმანში გააკეთა“.

რობერტ სტურუამ სანდრო ახმეტელის ეს ოცნებაც აღასრულა!...



გიორგი ხუხაშვილი

დიდი სულის ძვრა

„და მე ავტირდი ვით მეფე ლირა,
ღირი ყველასგან მიტოვებული“.

ბალატიონ ტაბიძე

როზმარტ სტჰრუამ დიდი ხანია შეგვაჩვია ყოველი ახალი სპექტაკლის მღელვარე მოლოდინს. ვნებათაღელვა პრემიერამდე ბევრად ადრე მძაფრდება. მოუთმენლად ელიან პირველ წარმოდგენას. თეატრის ცხოვრება მძაფრად განიცდება მთელს ქალაქში, ყველას აინტერესებს, რა ხდება იქ, თეატრის იდუმალ სამყაროში, რეპეტიციებზე, კაულისების დუმილსა და პარტერის თუ იარუსების სიცარიელეში. ცნობისმოყვარეობა არ ასვენებს არამარტო თეატრალურ სამყაროს, არამარტო თბილისელებს, ბევრად უფრო შორსაც, სადაც მან პოპულარობა და აღიარება მოიხვეჭა. როგორ გაზარდა მან თეატრის რეპუტაცია, მისი მარადიული განახლებისა და ძლიერი სულიერი ზემოქმედების შეგნება, როგორ აამაღლა რუსთაველის თეატრის ხელოვნება ლეგენდამდე. ყველას აინტერესებს, რა დაიდგა ახალი რუსთაველის თეატრში, რაზე მუშაობს როზმარტ სტურუა. ის კი განუწყვეტლივ იღწვის აუჩქარებლად, შთაგონებული სიღინჯით, გარეგნული სიმშვიდითა და მუდმივი შინაგანი მოუსვენრობით. თითქოს ახლოსაც არ გაკარებია პატივმოყვარეობის აჩრდილი, არ დაუთრგუნავს საკუთარ სა-

ხელს, არა სიამაყით, არამედ ეპყვით. შინაგანი უკმაყოფილებით შეპყვრებს თავისსავე შექმნილს, არ ტუბება მოპოვებული დიდებით, თვითონვეა ყველაზე სასტიკი მსაჯული თავისსავე სპექტაკლებისა. მან იცის, როგორ ელოდებიან ადამიანები და არ აქვს უფლება გააწბილოს მათი მოლოდინი. და აი, კიდევ ერთხელ შექსპირი, ისტორიულად ფეხბედნიერი შექსპირი ქართულ სცენაზე! გამოცდილება, ისტორიული და საკუთარი, ტვირთს კი არ ამსუბუქებს, პირიქით, უფრო ამძიმებს. „მეფე ლირაზე“ მუშაობის შუალედებში ის სხვა სპექტაკლებს დგამს, ისევ და ისევ საინტერესოსა და საგულისხმოს. „ღირი“ კი ძნელად ემორჩილება, დაღლილობამდე, ენერჯიის დაშრეტამდე გრძელდება ჭიუტი ძიება. ეს კიდევ უფრო ძაბავს მისადმი გამახვილებულ ყურადღებას. ახმეტელის საიუბილეო საღამოზე უჩვენებს „ღირის“ ორ სურათს. ეს მოულოდნელი ჩვენება გამოწვევას გავს. სასინჯი ქვა ადგილიდან მძიმედ დაიძრა და ახალი ექვები აგორდა. რამაზ ჩხიკვაძის ღირი აზდაკის ორეულია, ტრაგედია ისევ ფარისიკენ მიექანება, ვერ გაექცა თავის თავს, ვერ განსხვავდა, ალაპარაკდნენ. ბევრნი სხვანაირად ფიქრობენ, მათ შორის მეც, უფრო მძიმადფრდება სურვილი, მოუკლავი წყურვილივით მტანჯველი, რაც შეიძლება მალე ვნახოთ მთლიანი წარმოდგენა. ნაწილებით, ნაწყვეტებით შეუძლებელია ხელოვნების ყოველი ქმნილების სრულყოფილი აღქმა, მითუმეტეს როზმარტ სტურუას ხელოვნებისა, რომლის სორცმესხმა მაშინ იწყება, როცა ბოლომდე ყველაფერი მოაზრებულია. მან იცის, რისთვის ირჩევს თეატრის ინტერერის, მისი ლოუებისა თუ იარუსების გაგრძელებას ნახევარ სცენაზე, ან მთლიანად განძარცვულ, არმატურითა და განათების აქსესუარებით სცენის მეორე ნახევრის სიშიშვლეს. რისთვის დასკირდება პატარა, ძველებური მაგიდა, ბიძა



ზე ჩამოყიდებული თოკი თუ ვაგონივით გრძელი, ლიანდაგზე შემდგარი უჩვეულო ნაგებობა. იცის, რისთვის სჭირდება მაღლა, ქანდარაზე მჭდარი, ბუტაფორული ფიგურა ადამიანისა, რომელიც თითქოს არენას დასცქერის. ჩვენ მერე ამოვიცნობთ ყველაფერ ამის დანიშნულებას, მეტაფორულ აზრს თუ სიმბოლიკას. იმავე დროს შევიგრძნობთ დეტალებად, რომლებიც მთლიანს ქმნიან და ნათლად გაცხადდება მისი განზრახვა — შეაერთოს სცენა და ცხოვრება, თანამედროვეობა და ისტორია, რეალობა და წარმოსახვა. დგება მოზღვავებული დეტალების, ნიუანსების, შტრიხების გამეტებით წაშლია და კორექტირების მწვავე მომენტი. ზოგი რამ უნდა გაიმეტოს, უკუაგდოს, ამოიღოს სპექტაკლიდან, თანაც ისეთი, რაც, მოსწონს მხატვრულად, უყვარს, ძნელად ელევა. არასოდეს მინახავს იგი რეპეტიციებზე, მხოლოდ რეზულტატი მიჩვენებს სცენური ცხოვრების მიღმა პროცესებს. და იქ ვლინდება დემონური ვნება პარადოქსული ადამიანური უბრალობით. ბოლოს და ბოლოს დგება უამი, როცა აღარ შეიძლება უმაყურებლოდ. ბოლომდე იქ უნდა გამოვლინდეს რა შექმნა, რა გამოუვიდა, რა არ გამოუვიდა, არც სნობიზმის შიში აქვს და არც უმეტერების. შინაგანად თავისუფალია და მშვიდი. იცის რა გამოუვიდა, რა ნაკლებ გამოუვიდა, ან არ გამოუვიდა. იცის და არც იცის, რადგან აუცილებელია დროში დაშორდე იმას, რაშიც მთელი არსებით იყავი მოქცეული. მას უკვე აქვს უფლება ადამიანები მოიხმოს თეატრში იმის საჩვენებლად, რაც შექმნა. და ჩვენ მივდივართ პირველ სპექტაკლზე, როგორც მოსალოდნელ დღესასწაულზე.

ჩვენს წინაშეა გაცილებით, მოულოდნელობით აღსავსე სცენური სამყარო. და არ ვიცით რა მოექცევა თეატრის სიღრმეში გაგრძელებული იარუსებითა და კულისების „შიშველი არმატურით“ შემოზღუდულ სცენურ გარემოში და რა მოხ-

დება ამ ამოუცნობი, მკრთალად დასრულებული დუმილიდან ფინალის აპოკალიპსურ ნგრევამდე. მან უკვე გახსნა სცენა წარმოდგენის დაწყებამდე და ჩვენ ვერ ვივით, ვიზუალურად ვუერთდებით სცენაზე განფენილ მის წარმოსახვას. ის გვჩვენებს და გვაახლოვებს სცენასთან, უცნაური ძალით ადვიტებს ჩვენს ყურადღებას, ცხოვრებისა და სცენის ამგვარი შეერთებით არღვევს დროთა კავშირს, რათა მერე დარღვეული შეაერთოს. შემოქმედის ტანჯვით მეტყველი სიჩუმე ამძაფრებს ჩვენს ცნობისმოყუარობას, აფიზილებს გულსა და გონებას.

იწყებს სიჩუმესა და უძრაობაში, იწყებს უბრალოდ, მარტივად, მინორულად შექსპირის გმირების რთულსა და ტრაგიკულ ცხოვრებას. დიას, ცხოვრებას, რომელიც თავისი უზოგადესი ფორმებით ისევე კონკრეტულია და ნამდვილი, როგორც სათევზაო ჯოხი და ვედრო გლოსტერის ხელში და მეფე ლირი გალიაშა პატარა ჩიტით, რომელიც დღევანდელი დღისა და კაცობრიობის ხნისაა. თევზით და ჩიტით გაჩენილი სამყაროს ასოციაციები ისე უბრალოდ იბადება, თითქოს მილიონ წლებს არც გაეცლოს დედამიწაზე და არც იღოს დროის ზღვარი პარველუოფილსა და დღევანდელ კაცს შორის. ათასეული წლებით ცხოვრების ცვალებადობაში არასოდეს იცვლება და კვდება არსი ჩვენი კაცობისა, როგორც იტყოდა ვაჟა-ფშაველა, და ჩვენ სულ მალე ვიგრძნობთ, როგორ ვტრიალებთ მეფე ლირთან, მის ქალიშვილებთან და მათსავე მტერ-მოყვარესთან ერთად იმ ქაღალსურ წრეში სცენისა, რომელშიც ცხოვრების დაწერილი და დაუწერელი კანონები მოქმედებენ. კლასიკური დრამატურგიის და მით უფრო შექსპირის დადგმისას ვინ არ მიმართავს მოდერნიზაციის, გათანამედროვების ეფექტს, გარემოსა და ტანსაცმლის შეცვლითა თუ გათანამედროვებით ხშირად იქმნება წარსულისა და აწმყოს გამაერთიანებელი



ხელოვნური მოდელები. ზოგჯერ ეს პრეტენზიად და ნაძალადევი ფორმაცვალდებადობად განიცდება. აქ მართო ტაქტი და ზომიერება როდი განსაზღვრავს ხელოვნების სიმართლეს. ახლებური გარსში კვლავ ურყევად ძვეს სიძველე. აჩვენადაც თითქმის უნიფორმასთან მიახლოვებული შექსპირის გმირების ჩაცმულობა ერთხანს გვეჩოთიერება, მერე თანდათან ვეჩვევით და ბოლოს სრულად ვიკაწყებთ. ადამიანთა ტრადიკულ ურთიერთობებში წარმოშობილი „სულის ძვრა“ (ილია ჭავჭავაძე) ჩვენ შინაგანად გვანთიანებს უმძაფრესად წარმოსახულ სცენურ ცხოვრებასთან. ჯერ გლოსტერი და მერე მეფე ლირი თავშესაფრებთან მისული მოხუცების უბრალოებით წარმოგვიდგებიან იმთავითვე. და ამ ადამიანებს მათი სულიერი ტკივილების გასამფლავნებლად სრულიადაც არ სჭირდებათ ვიქტორიანული ინგლისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ ჩარჩოებში მოქცევა. მათ თითქოს თავიანთი მარადიული სულიერება ტანთ აცვიათ, ნატურალური რეგალიებიანგან განძარცვულთ. ლირის მეფობაც მას გარეგნულ ბრწყინვალეებაში კი არა, სულიერი სიდიადეშია გამოვლენილი. და ეს სულიერება ზნეობრივ ნათელს ფენს მის ცხოვრებას მეუფებიდან უბრალო ადამიანურობამდე, აღმავალსა და დაღმავალს ცხოვრების კიბეზე. ედმუნდის შავი ჩაცმულობა თითქოს სიმბოლური კონტრასტია, მაგრამ მასხარასაც შავი ტანსაცმელი აცვია, რომელიც ჩარლი ჩაპლინის შორეულ ასოციაციასაც კი ბადებს და გამორიცხავს თეთრისა და შავის, როგორც ბოროტისა და კეთილის შეუთრგებელი ბრძოლის მარტივად მოაზრებულ სიმბოლიკას. კორდელიას ჩაცმულობა აუჩოგბურთელის ფორმაში გამოწყობილი ელგარის გარეგნობა ძალზე მკაფიოდ აკავშირებს ჩვენს წარმოსახვას თანამედროვეობასთან და ჩვენ არც ლირის პორტრეტში ვეძებთ გოროზ გვირგვინოსან ხელმწიფეს, წვეროსან, დიდებულ მო-

ნარქს. თუნდაც ისეოს. როგორც ტრადიკული კობულადემ დახატა აბოზოქრულ მეში ღრუბელივით აშლილი მოსახსამითა და ქარში აწეწილი თმაწვერით. ლირი მეფეა არა მეფური რეგალიებით. არამედ თავისი მეუფების სულიერი მოუსვენრობით, „ან კეთილ მეფე როდის არის მოსვენებული“ (ბარათაშვილი). სიბერე მხოლოდ სიკვდილთან კი არა, სიბრძნესთან აახლოვებს ადამიანს. და აქ გონების საოცარი სინათლე დაშრეტბილი ფიზიკური ენერჯის უბრალო კომპენსაცია როდია. ჩვენ ეს ყველაფერი თითქოს ვიცით შექსპირიდან და მინც აქამდე უსილველ ცხოვრებას შევყურებთ. რაც ვიცოდით, ის მხოლოდ სქემა ყოფილა და თეატრის სამყარო სიცოცხლის აღმოცენებისა და მოძრაობის სიდიადით გადაგვიშლის ადამიანური არსებობის ტრადიკულ მშვენიერებას. ეს არ მიღწეულა შექსპირთან თანავტორობის რეჟისორული ჟინით, ასეთი რამ მე პირადად მკრეხელობად მიმაჩნია. პირიქით, ის მოასწავებს უდიდეს გულმოდგინებას სიტყვებში ამოიცნოს აზრი და დაინახოს ცხოვრება შექსპირული სიღრმითა და სიფართოვით.

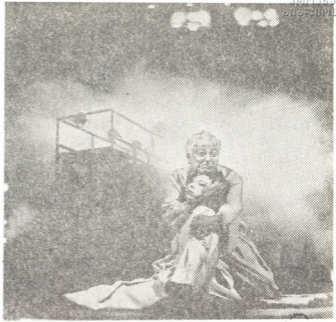
იქნებ, ამ მომენტს უფრო ინტერპრეტატორობა შეეფარდებოდეს და თავიდანვე ხსნიდეს ყოველგვარ კონგენიალობას თუ თვითდაჭერებულ მეტოქეობას. რობერტ სტურუა რეჟისორული ხელოვნების საიდუმლოს ურთულესი სულიერი ფორმულების მისებურად ამოხსნაში ხედავს. აქ ფსიქოლოგიურსა და ინტელექტუალურ წვდომას ემორჩილება მისი რეჟისორული ესთეტიკა. ის თამამად ლაპარაკობს შექსპირის იმდენიარობაზე, რამდენი ნიჭიერი რეჟისორიც შეეცდება მის სულიერ მოძრაობათა სირთულეში გარკვევას. ამიტომ, ახირებულად მეჩვენება უცნაური მტკიცება, თითქოს შექსპირს ფსიქოლოგია არ აინტერესებდეს, ან რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციები გამოიცხავდეს ემოციურობასა და ფსიქოლოგიურ სიმართლეს. უემოციო და

უფსიქოლოგიო ხელოვნება არ არსებობს და, უპირველეს ყოვლისა, ემოციურად დამძაბველი და უსაქილოდგოვრად გრძნობადია „ლირის“ პირველადი სცენები. ხელოვნების მარმონიულ ქმნილებებში ერთად არიან, ერთმანეთით პირობადებული გრძნობადი და ინტელექტუალური შრეები. გული და გონება არასოდეს გათიშულა ერთმანეთისგან და მით უმეტეს, უშოვადოებს სულიერი მოძრაობების გამოხსახველ ტრაგედიებში. მართალი გითხრაო, არც აღზინდელ სექსუალებში მამაჩნდა რობერტ სტურუა ემოციებისაგან დაცილილ, ანტიმიმენტურ რეჟისორად და მითუმეტეს „მეფე ლირში“. სადაც სულიერ მდგომარეობათა სიმართლე თავის აპოგეას აღწევს. დიდ სულის ძვრასე დამყარებული ადამიანური დრამა შემძვრელია და აქედან წინეობრივი განწყობების, სულიერი ამაღლების ნათელი ყოფა. ეს ძალა გადმოდის ლირის ცხოვრებიდან და ეუფლება ადამიანებს, რომლებიც სულიერადვე უკავშირდებიან მათ. მე არ მესმის, რატომ უნდა იღვეს ტრაგედიის დამდგმელი რეჟისორის წინაშე მინცდამინც გარედან ჰერეტისა და გულგრილობის ამოცანები? რატომ უნდა გვრცხვენოდეს ჩვენი ადამიანური ცრემლები, თუ ისინი ბუნებრივად ჩნდებიან? სცენასე გაჩენილი თუ შექმნილი ცხოვრების მაქსიმალური მოახლოვება ჩვენ დროსთან შეუმჩნევლად, თანდათანობით ხდება. ეს ძალსე ფრთხილი, რამდენადმე ზომიერი ადაპტაციის მომენტები რეჟისორული ვაბედულებისა და რისკის გამოხატულებად იქცევა. აქ სინთეზურად ერთიანდება მხატვრობაც (პირიან შველიძე), მუსიკაც (გია ყანჩელი) და ახალი თარგმანის (მთარგმნელები რობერტ სტურუა, გელა ჩარკვიანი, ლილი ფოფხაძე) სემანტიკური ბუნება. აქ შეიძლება ზოგი რამ სადავოც იყოს, თუნდაც შექსპირული მეტყველების პოეტური ტონუსის ერთი რევისტრით დაბლა დაწევა, რიტმულ, თეთრ ლექსსე უარის-

თქმა და თავის არიდება ყოველგვარადგოვრულ ქაულობისა და მაღალფარდოვანებისაგან. ამგვარად გააზრებულ ფერწერულსა თუ მუსიკალურ ქსოვილში პოეზია თითქოს მიწასე ეშვება პარანსის სიმაღლიდან და უაღრესად ადამიანურ ყოფიერებაში ზავდება. მე ხშირად არ მესმის ხოლმე ამგვარი „გათანამედროვების“ აუცილებლობა. მითუმეტეს, როცა შექსპირმა თვითონ იცის კარგად, სად იმეტყველოს პოეზიის „მაღალი სტილით“ და სად დაეშვას ჩვეულებრივ ყოფით მეტყველებამდე. რამდენადაც ჩემთვის გასაგებია და დღევანდელი ჟღერადობითა თუ მძაფრი ხმოვანებით აღსავსე სცენის ილუმალა სიდრმეებიდან წამოსული საბედისწერო გმინვა, როგორც სეისმოლოგიური ნიშანი მოსალოდნელი ქარიშხლისა, ან უცებ შემოკრილა დონიცეტის მუსიკა, თუ ფინალში გიგანტურ ნაგებობათა კატასტროფის მიმანიშნებელი აპოკალიფსური ნგრევა, ჩვენი საუკუნის რთული და დრამატული ცხოვრების სურათებთან და ხმებთან ასოცირებული, იმდენად უცხოა რეჟისორული ძალადობა პოეზიის შექსპირული სიმაღლეების განზრახ დამიწებისა და დამდაბლების, მაღალფარდოვანება და პოეზია ერთმანეთთან შეუთავსებელი ხმიანობა. სომერსეტ მოემი იმასაც წერს, დრამატურგიაში პოეტური სადექსო ფორმის უარყოფამ თანამედროვე სცენური მეტყველება გააღარიბაო. აქ დროს თავისი კორექტივები შეაქვს და ხელოვანიც გულიხსმობს მუსიკის, პოეზიის, ფერწერის სფეროში მოხდარ თანამედროვე მოდიფიკაციებს. რობერტ სტურუას დახვეწილი სმენა და ფერწერის გემოვნება ყველაფერ ამას გულიხსმობს. მისი დაუშოვავი სითამამე შექსპირსაც არ ერიდება, თუმცა, ეს სითამამე აგიზგიზებულ ცეცხლთან თამამ მიახლოვებას ჰგავს. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას: ადრე მას არსად გამოუმუდავებია შექსპირისეული ტექსტისა და დრამატურგიული სტრუქტურისადმი ასეთი

სცენა

საექტაკლიდან



ერთგულდება. მისი სპექტაკლების რიტმი, შინაგანი დინამიკა იშვიათად ყოფილა ასე „მდორე სიჩუმით“ განმსჭვალული. შეყოვნებული მოძრაობითა და შეჩერებული კადრებივით სტატიური. ეს ქარიშხლის წინ გაშფეებული სიჩუმეა და მძაფრი კონტრასტული გადასვლები თანაბრად გულისხმობს განზრახ შეყოვნებულ და საბედისწეროდ აჩქარებულ ტონებს.

და მთავარზე უმთავრესი მაინც ყველაფერ ამის ცენტრში მოქცეული ადამიანი და მის სულიერ ცხოვრებაში მომხდარი ტრაგიკული ძვრა. ეს მიწისძვრის უცარი რყევებით გამოწვეული სასოწარკვეთილებამდე მიღწეულა სულიერი კირთებაა. და უმთავრესიც ეს გახლავთ: რა ემართება ადამიანს ამ რთულსა და წინააღმდეგობებით აღსავსე სამყაროში. ლირის ცხოვრებაში წამოჭრილი ფილოსოფიური და ეთიკური კითხვები მტანჯველი მოთმინებითა და ფორიაქით ეძებენ პასუხებს ამ კითხვებზე. ბრძენის სიმშვიდის გადამლახავი ეს ატკივებული აზროვნება და განსჯა ადამიანის ცხოვრ-

ბის ტრაგიკულ მშვენიერებამდე მალდება და ერთი უცნაური მონარქის წეტადომები, მისსავე მიერ ამოხსნილი ცხოვრების სასტიკი სიმართლე ყველა დროს უაღმაიანურეს ადამიანად აქცევს რამაზ ჩხიკვაძის ლირს. პირველივე სცენებიდან გაჩნდა ამ ღრმად გააზრებული ადამიანურობის განცდა. რაღაც უცხო და განყენებულ გარემოში კი არა, აგერ, ჩვესს თვალწინ მოახლოვდა და გვაქცია მონაწილეებად. ლირი თავიდანვე ხდება ჩვენთვის ჭერ შეუცნობელი, დრამატიზმით აღსავსე ადამიანი. უნებურად გვახსენდება: „მე გარდავსულვარ, სიბერე მჭირს ჭირთა უფრო ძნელია“. გენიალური უბრალოებით დასმული ეს კითხვები წარმავლობისა და სიბერისა, ერთად ხილული სიბნელე და სინათლე სამყაროში, ჩვენს წარმოდგენაში უცებ აახლოვებს შექსპირსა და რუსთაველს. მაგრამ ლირი არ არის როსტრეანივით ბედნიერი მეფე და ვერც მისი ქალიშვილები გასწევნ თინათინობას. აქედან, ადამიანურ ტანჯვათა გზები სხვადასხვა მიმართულებით



წარმოისახება ორი გენიალური პოეტის აზროვნებაში და ხილებში. და ორივე თავისებურად ეძიებს ბოროტისა და კეთილის უსასრულო ბრძოლის იდემაღებათა ამოხსნას. „საწუთროს ბრუნვა“ ხშირად უცნაური და ბოლომდე შეუცნობელი ვნებათაღელვის უმკაცრეს ქარიშხალში აქცევს მოაზროვნე არსებებს. და უნებურად ხდება მათი ხვედრისა და ბედისწერის გაზიარება, მათთან შინაგანი ნათესაობა, რადგან ჩვენც მოაზროვნე ადამიანებად გავჩნდით ამქვეყნად. ლირის ტრაგიკული ბუნება მისი მეუფებიდან მოდის. ტირანის უსაზღვრო ძალაუფლება წარმოშობს გადაულახავ ბარიერს მასსა და ადამიანებს შორის. შიშსა და მორჩილებაზე დაყრდნობული ერთმმართველობა უნებურად ქმნის ვაკუუმს ძალაუფლების უსაზღვროებით აღჭურვილი ადამიანისადმი. აქედან მოდის გარებისა და ტრაგიკული შეუთავსებლობის კატასტროფული მიზეზ-შედეგი. მეფის ბრძნული სიმარტოვე მის ადამიანურ შეცდომათა სათავედ იქცევა. დარღვეული ნორმალური ეთიკური ურთიერთობანი ტირანის გარშემო წარმოქმნიან ტირანულ თვისებებს, ტახტისა და ძალაუფლებისთვის ბრძოლის მღვრიე ვნებებს, ეგოიზმსა და შენიღბულ ბოროტებას. და ლირის მიერ გადადგმული ნაბიჯი — თავისსავე ქალიშვილებს გაუნაწილოს მემკვიდრეობით სახელმწიფოც და თავისი მეფური უფლებებიც, საბედისწერო გზაა მეფური არსებობის სიმაღლიდან უბრალო ადამიანობამდე დაშვებისა. და სწორედ ეს მტანჯველი დაქვეითება ხდება მისი სულიერი ამაღლების საფუძველი. „იციან თავი შენი“ — აქ საბედისწერო შემობრუნებებში ისმის. ადამიანი თავის თავს ეძებს ქალსურად დარღვეულ სამყაროში და სიცოცხლედ უჭდება სიცოცხლისა და ადამიანობის მარადიული არსის შეცნობა. რამაზ ჩხიკვაძის ლირი ერთმანეთისგან ვეღარ არჩევს გულწრფელობას და პირმოთნობას, ენდო-

ბა ორპირ ორგულობას და ურუნებრივ სიყვარულს კორდელიასი. ეს საბედისწერო შეცდომა უბიძგებს მას განიძარცვოს ყოველივე ამქვეყნიური დედებისაგან და პირველყოფილი უშუალობით დაინახოს თავისი თავი ადამიანთა სამყაროში. ეს ბუნებით კეთილი მეფის სულიერი ტრაგედიის მამობრავებელი საწყისი ბიძგია, მისი სულის ძვრის ვიგანტური შერყევა, რომელიც გონებით ცთომილები ქარიშხალში მოაქანებს ლირის ცხოვრებას. და რა უბრალოა თავისი ადამიანური არსით ეს შინაგანი გაორება, ისევე მარტივი და დიდი როგორც ბიბლიური ათი მცნების შორეული ათასწლეულებიდან გამოღწეული ზნეობრივი იმპერატივი: პატივი ეც მშობელთა შენთა. თურმე როგორ შეუძლია ბოროტებამ სათნოების ნიღაბი აიფაროს და თვალთმაქცობამ ერთგულების ენაზე ილაპარაკოს. გონერილას (თათული დოლიძე) და რეგანას (დარეჯან ხარშილაძე) მოჩვენებითი თავმდაბლობის ყალბ სამოსელში გაშმაგებული ვეფხვის ეგოიზმს, ეგოისტურ სიშმაგეს და დაუოკებელ სიხარბეს მალავს გაწაფული თვალთმაქცობა. და რამდენად უბრალოა უმცროსი შვილის, ნებიერებით ლირის მუხლებზე გაზრდილი კორდელიას (ნარინე კახიანი) უბრალოება. წრეგადასული მრისხანება მუდამ ბრმა და უსამართლო. და საბედისწეროდ ცდება ლირი. ეს ტირანის შეცდომაა. დიდ შეცდომას დიდი მსხვერპლიც მოჰყვება. და იწყება შეცდომათა ღრმა თითქოს ერთდროულად, ერთმანეთის პარალელურად ლირისა და გლოსტერის (ავთანდილ მახარაძე) ამიერიდან მოუხვეწარ, არეულ-დარეულ ცხოვრებაში. არავინ იცის, რატომ დასჭირდა შექსპირს ამ ორი ტრაგიკული მამის პარალელური ხაზები. მათი ორგანული შეერთება მრავალი სირთულის წინაშე აყენებს „ლირის“ დამდგმელ რეჟისორებს. რობერტ სტურუა ლირსეულა წონასწორობით ადის ამ ბეწვის ხილზე.

და ის პოულობს ამ პარალელური გზების გადაშკვით გზაჯვარედინს. გონერიალასთან პირველი სტუმრობა და თავაშვებული ორგულობის შემადარწუნებელი პირდაპირი უტიფრობა. პირველი გაშმაგება ლირისა და უღირსი შვილის წყევლით შეჩვენება. წინ კიდევ უფრო მძაფრი აფეთქებებია მოსალოდნელი. მამა-შვილობაზე წმინდა კავშირი დარღვეულია და საბედისწერო სპირალური გზები შეუცნობელი ბოროტების გრიგალებში მიისწრაფიან. ერთი შეხედვით, ეს მარტივი უთანხმოება, მეფურ პატივს შეჩვენული ლირის „ჩვეულებრივად“ მიღება და განაწყენება, საკუთარ ქალიშვილზე შემოწყრომა და მეორესთან სტუმრობა, იქაც თითქმის იგივე პირუშტიცობა და დამციკრება. ტირანულ მძვინვარებას უკვე მოჰყვა კორდელიასთან ერთად კენტის (მურმან ჭინორია) და ედგარის (გია ძნელაძე) განდევნა. საწადელს აღწევენ ელმუნდი (აკაკი ხიდაშელი), გონერია და რეგანა. ეს დრამატურგიული ხაზები ზედმიწევნითი ფსიქოლოგიური სიღრმითა და მოტივაციით არის დამუშავებული სპექტაკლში. თვით აღსარების მომენტებში ბოროტებას აქვს მიდრეკილება ყალბი დემონიურობისკენ. რობერტ სტურუა ამ დემონიზმს ჩვეულებრივ ადამიანურ სულმდაბლობად აქცევს. მაგრამ ეს არ ანელებს ამ ცთომილ ვნებათა დამანგრეველ ძალას და აქედან უკვე მოჩანს ტრაგედიის სიმაღლე. ცისქვეშეთში ატეხილ ქარიშხალში მარტო დარჩენილი ლირი თავის მასხარასთან (ჟანრი ლოლაშვილი) ერთად შეძრული გონიერებით ფიქრობს ადამიანის ბედზე სამყაროში. ფიქრობს პირველად ღარიბ-ღატაკთა, უთვისტომოდ დარჩენილთა, მარტოსულთა და უბედურთა ბედზე. უბრალოთა და განწირულთა მდგომარეობაში ტირანი ადამიანი ხდება. აქ ამოხსნის იგი უთანასწორო წუთისოფლის ყველაზე დიდ სატიკვარს: „რაც საჭიროა მასზედ მეტი კაცს თუ არ მიეც, ადამიანი ხომ პირუტყვად გადი-

ქცოლა“ და პირველად დახვდა თავის წინაშე ატივებული კითხვა: რას იქმნენ ისინი, უსახლკარონი და უბედურნი ასეთ დამეში მარტოდმარტო, ბედისანაბარად დარჩენილნი განრისხებული ცის ქვეშ. იშვიათი ატივიორული ტანდემი—რამაზ ჩხიკვაძის ლირი და ჟანრი ლოლაშვილის მასხარა მტანჯველი ფილოსოფიური განსჯით ამოხსნიან ადამიანთა ურთიერთობის უმძაფრეს კითხვებს. სევდიანი მასხარა და განრისხებული მეფე, მთელ ქვეყნიერებაზე შემომწყრალი და დამეში ატეხილი ქარიშხალივით მძვინვარე. ჩურჩულიც და ხმის ჩახლჩვამდე ღრიალი თანაბრად გაუალებდა ამ სულიერ მდგომარეობებს. რობერტ სტურუა პოულობს არა ზომიერ საშუალოს, არამედ ზუსტ ტონალობას ამ ტრაგიკული მწვერვალის დასაძლევად. იგი ბუნებრივობის ზუსტი სმენით და ხმამაღალი ფიქრით უაღრესად ადამიანური, ფსიქოლოგიურად მართალი, დიდი სულის ძვრია. აქ ვლინდება საყოველთაო და მარადიული შექსპირული ჰუმანიზმი. და ადამიანი მაღლდება თავისი მტანჯველი მშვენიერებით. უკუნეთ დამეში გაელვებასავით ნათდება ლირის გონებაში ადამიანთა სამყაროს უთანასწორო ქეშმარიტება. გონიერებისა და უგუნურების მიჯნაზე ის ახლა ხდება განძარცული მეფე. ბოროტების მოძალებით შეძრული განიცდის იმ სიმარტოვეს, რამაც ათქმევინა გალაკტიონ ტაბიძეს: „და მე ავტირდი ვით მეფე ლირი, ლირი ყველასგან მიტოვებული“. რა ტრაგიკულად მშვენიერი და სულიერად ამაღლებული სიმარტოვეა. შემოღობის ზღვართან ამღვრეული გონება თითქოს ამოების გოდებით გმობს უკუღმართად გაქედილ ქვეყნიერებას. ვინ იცის, რამდენი დაწერილა ამ სცენებზე, რამდენ მსახიობს გაუმარჯვა, რამდენი დამარცხებულა ზომიერებასა და მაღალფარდოვნებას შორის საბედისწეროდ ჩასაფრებული სიყალბისაგან. რამაზ ჩხიკვაძე არ „თამაშობს“ შემოღობ ლირს.

მისი მარტოსული, შეურაცხყოფილი, დიდებისაგან განძარცვული მეფე დიდებულისა თავისი ატიკივებული გონიერებით: „მე ტვინში დამპირეს“. აქ ჯოჯოხეთურად შემძვრელი მიახლოებაა მიწიერი ცხოვრების სასტიკ სიმართლესთან. ეს უკუნეთში თავლისმოპქრელი ელვარებაა გონების მაქსიმალური დამაბვიტ შეშლილობის ზღვართან მიახლოების უამს და ლირი, ამღვრული და იმავე დროს საოცრად ნათელი, დამცირებული და დიადი, დამარცხებული და აღწევებული უნებურად კლავს თავის მასხარას, რადგან ქვეყნიერება აღარ მიაჩნია პათიოსანთა და მართლთა საიმედო სარბიელად. აქ წაშლილია პირობითობისა და თეატრალიზების საზღვრები და ადამიანური ტანჯვის უშუალოება ძლიერად იჭრება ჩვენს შეძრულ არსებაში. რობერტ სტურუას ეს სვლა (მასხარას მოკვლა) რამდენადმე ორაზროვანი და მოულოდნელი, იავე და ისევე შექსპირისეულია. თუმცა, იგი შექსპირს არ უწერია თავის ტრაგედიაში. შექსპირისეულია, რადგან ტრაგედიის ინტელექტუალური შრეებიდან მომდინარეობს და ასრულებს მეფე-მასხარის ფილოსოფიურ დუეტს და თავისებურად წერტილს უსვამს ტრაგედიაში უგზო-უკვლოდ დეკარტული მასხარას ცხოვრებას, ერთდროულად წერტილსა და კითხვის ნიშანს. შექსპირმა იცის: ბოროტება დამანგრეველი ძალაა და არა შემქმნელი. იგი თვითონ ატარებს თავის თავში დამარცხების გარდაუვალობას. ედმუნდის, გონერილას, რეგანას, კორვალის ბოროტ საქმეებს სიძულვილის აღწევა, გარყვნილება, მარაში და ცხოვრების ქაოსური აღრევა მოსდევს. ბოროტება არასოდეს დარჩენილა განუკითხველი, მაგრამ არც უმსხვერპლოდ ჩაუვლია ედმუნდის, იაკოს, მაკბეტის ბოროტებას. რობერტ სტურუა აძლიერებს ბოროტების თვითგანადგურების მაგვარ კონცეფციას. სამყაროს დამღუპველ ძალთა აღწევებას იგი სიძულვილის მომძლავრება-

ში ხედავს. და შინაგანად ისმის დარღვეული ქვეყნიერების წიაღიდან მოყვასისადმი სიუვარულის გარდუვალი დაღადისი, როგორც განწირული სამყაროს ერთადერთი ხსნა და იმედი. და ბოლოს ფინალი, საოცარი ფინალი, დასაწყისშივე ნაგულისხმევი დასასრული. თითქოს მიწის ძვრისაგან თუ აფეთქებისგან შეძრული, შექანებული და დარღვეული სცენური სამყარო, როგორც სამყაროს აპოკალიფსური ნგრევის მოდელი, კვამლში გახვეული აღრეული ქვეყნიერება, გმინვაში, კვენსაში, ცრემლებში აწელილი ტანჯვა, გამეფებული კვამლი და ქაოსი და მაღლა, სივრცეში გამოკიდული, თითქოს ჩამომხრჩვალი ფიგურა ქანდარავე შენომქდარი ადამიანისა. და ამ კვამლიანი ქაოსიდან მოდის ტანჯვით მოხრილი, განადგურებული, მაგრამ ნათელი ლირი და მოათრევს თავისსავე უარყოფილ სიუვარულს, მოკლულ კორდეილას, კაცობრიობის ამ უნაწესსა და უღამაზეს კეთილ ხმოვანსა და უწრფელეს ჩიტს, რომლის უმწეო ხმა მარადისობის უსაზღვრო სივრცეებში ისმის. ყველაფერი უბრუნდება პირველყოფილ სიჩუმესა და ქაოსს, მხოლოდ ლირი დგას სიკვდილის წინაშე ნათელი და განწმენდილი. დასასრული დასაწყისის შგავს. და ლირის ყელზე შეხსნილი პატარა დიდი ტრაგიკულ კავშირშია წანიერად გაუჩრებულ დედამიწასთან. და თანაბრად მოიხმის სიჩუმეში ლირის დაღლილი გულისა და დედამიწის გულის ფეთქვა..

ლელა წიფურია

„იფიქრეთ, ალამინაზო!“

რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე ახალგაზრდა მსახიობებმა გივო შორდანას რეჟისურით წარმოადგინეს „ამაღამ მგონი იქნება ქარი“, ბ. ვასილიევის რომანის „ხვალ კი ომი დაიწყო“-ს მიხედვით. ეს ახლადშექმნილი დასის მეორე წარმოდგენაა ამ სცენაზე.

ეს ჭგუფი ჯერ კიდევ საინსტიტუტო წარმოდგენებში ძირითადად პროზაულ ნაწარმოებთა ინსცენირებებს მიმართავდა. ის ფაქტი, რომ რეჟისორს ხელეწიფება პროზის ღირსეულად გადმოტანა სცენაზე, მეტად მნიშვნელოვანია.

დღესდღეობით მრავალი აკრძალული თემა საყოველთაო მსჯელობის საგანი გახდა. ბ. ვასილიევის რომანი 1984 წელს დაიბეჭდა. იმ პერიოდში პიროვნების კულტის ეპოქაში გამეფებულ უსამართლობაზე არაფერი იწერებოდა. რომანში ლიუბერეცკების ოჯახის ტრაგედიის მიზეზი, მამის დაპატიმრება მომხვეჭელობის ბრალდებითაა მოტივირებული. თუმცა, მაინც საგრძნობია სიტუაცია, სადაც თავისუფალი აზროვნებისაკენ ყოველგვარი სწრაფვა საფუძველშივე ისპობა. ამასთანავე ბ. ვასილიევის რომანის ფინალი (ლიუბერეცკის შინ დაბრუნება, რომანინის დირექტორის პოსტზე აღდგენა) უფრო ტრადიციული „ბედნიერი დასასრულის“ ნიშნებს ატარებს. გ. შორდანას ინსცენირებაში ტრაგიკული ვითარება მთელი სიმწვავეთაა წარმოჩენილი. ლიუბერეცკის დაპატიმრების მოტივი პოლიტიკურ ასპექტშია დანახული. რომანინსაც არ აბრუნებენ კომუნისტურ ბარ-

ტიაში და დირექტორის თანამდებობაზე. სრულიადაც არ არის აუცილებელი სიტყვა-სიტყვით მისდოო ლიტერატურულ პირველწყაროს, მაგრამ ამგვარი მნიშვნელოვანი სიუჟეტური კუპირები მთლიანად ცვლის ნაწარმოების იდეურ მიმართებას და გმირთა სახეებს.

გ. შორდანამ ამ შეცდომებით სავსე პერიოდის მისეული ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. სპექტაკლში რიგითი ადამიანების ტრაგიკული ბედ-იღბლის ფონზე ახალგაზრდა თაობის ჩამოყალიბება გადაიქცა ძირითად მოტივად. წარმოდგენა არ ისახავს მიზნად იმ პერიოდის ცხოვრების ზოგადი მოდელის შექმნას. აქ მნიშვნელოვანია ჯერ კიდევ მოუმწიფებელ ადამიანებში პიროვნული თვისებების გაღვივების ჩვენება, იმ თაობის ახალგაზრდობის ცხოვრების ამსახველი სურათის შექმნა. რეჟისორი ქმნის ბავშვების მიერ ფოტოსურათების გადაღების რამდენიმე კომპოზიციას, სადაც ორიგინალური პლასტიკური ფორმებით იქმნება მეცხრეკლასელთა ჭგუფური პორტრეტები. მათ გარდა გ. შორდანა ქმნის მოსწავლეთა კიდევ რამდენიმე ხატოვან წყობათა რიგს, რომელიც ვვადღევს წარმოდგენას იმდროინდელი ცხოვრების მოდელზე.

საპირველმანისო დემონსტრაციის რეპეტოციაზე, დუნაევსკის მარშის ფონზე ენერგიულად დააბიჯებენ ბავშვები (აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს ეპიზოდი არ არსებობს რომანში). მათი ყოველი მოძრაობა სიცოცხლით სავსე და რამდენაღმე გულუბრყვილოა. ახალი დირექტორის მოსვლასთან დაკავშირებით ორ მწყრივად დაწყობილნი, ზეაწეული ხელებით, წინასწარდამუშავებული მკვეთრი უესტაკულაციით გამოხატავენ თავიანთ მისწრაფებას, რომელიც მასწავლებლის ბრძანების შესაბამისად ნამდვილ ყაზარმულ მარშად გადაიქცევა.

არტემ შეფერის ჩხუბის ეპიზოდში ავანსცენიდან დარბაზში ჩამომავალ პა-

ტარა კიბესთან ერთ მუშტად შეიკრა კლასი, ერთად ამალღდა დაშსმენსა და მოლა-ლატეზე...

თითოეული ეს კომპოზიცია ზუსტად შეესატყვისება კონკრეტული მონაკვეთის აზრობრივ ფუნქციას, ბავშვების შინაგან მდგომარეობას. ამავე დროს ეს სცენები დიდი ფაუნდით და იუმორით არის განხორციელებული. კლასტიკურ მონახაზებში იქმნება ისეთი პერსონაჟის შინაგანი ცვალებადობის ვიზუალური ხატობა. სტამესკინი (ირაკლი მაქარაშვილი) ხულიგნური მანერით, ოდნავ მოხრადო, ჯიბეებში ხელბეჩაწყობილი შემოვლიდა კომპავეშირის კრებაზე. აგდებულად გადახედა თანატოლებს, გამომწვევად დაჯდეს სკამზე. საავიაციო ქარხნის მოწინავე მუშად გარდაქმნილი საშა წელში გამართული, ქამარშემოკერილი, სამხედროსავით დააბიჯებს. პერსონაჟის ცხოვრების წესისამებრ შეიცვალა მისი მოძრაობებიც.

სპექტაკლში მრავალგზის არის გამოყენებული ცეკვები (ქორეოგრაფი რ. წულუკიძე). ვალის, ფოქსტროტის, ჩარლსტონის ელემენტებით იქმნება წარმოდგენის ქორეოგრაფიული პარტიტურა, რომელიც სანახაობრივი თვალსაზრისით მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს. ამავე დროს ლაღი, თავისუფალი, მხიარული ცეკვები მიგვანიშნებს ავტორთა დამოკიდებულებაზეც — რამდენად მძიმეც არ უნდა იყოს დრო, რომელშიც კონკრეტული გმირები სახლობენ, სიყმაწვილის წლებს მაინც თავისი ცხოვრებისეული ხიბლი აქვს. ცეკვებში იგრძნობა ერთგვარი ბავშვური სიანცე (არტემ შეფერის დაბადების დღე), მისწრაფება დიდად მოაჩვენონ თავი სხვებს (ლიუბერეცკებთან სტუმრობა), სრული თავისუფლების აპოგეა (პიკნიკი). ზუსტადაა მოძებნილი სიტუაციის შესაბამისი განწყობილება.

ქართულ სარეჟისორო აზროვნებაში დღესდღეობით ძალზე დიდია სცენოგრაფიის გავლენა. სპექტაკლებში შექმნილი მეტაფორული რიგის დიდი ნაწილი სცენოგრაფიის საშუალებით იქმნება. წარმოდგენათა გარკვეულ კატეგორიას ეტყობა მისწრაფება მოჭარბებული იკონოგრაფიულობისაკენ. ამ ფაქტორს, ალბათ, ქართველი თეატრალური მხატვრების ნიჭიერება და მაღალი პროფესიული დონეც განაპირობებს. სწორედ მათ რიცხვს მიეკუთვნება თეიმურაზ ნინუაძე, რომელიც უაღრესად სადა, მარტივ დეკორაციას ქმნის ამ სპექტაკლში. თეთრი, დაბზარული კედლების ფონზე იკვეთება წითელი, ლურჯი ღოწუნები, დროშის ნაწილები. კედლის კუთხეებში განლაგებული ორი მაგიდისა და რამდენიმე სკამისაგან შედგება, რომლებსაც საქიროებისამებრ იყენებენ მსახიობები.

ავანსცენიდან პატარა კიბე ეშვება, რომლითაც სცენა დარბაზს უკავშირდება, სცენაზე მაქსიმალურად განტვირთული სამოქმედო არეალია შექმნილი. აქ მსახიობთა ქმედება დამატებით სირთულეებს იძენს — ვერც დეკორაციის სილამაზე მიიპყრობს მაყურებლის ყურადღებას და ვერც მყვირალა სცენოგრაფიულ მეტაფორას მოეფარები. ამგვარ პირობებში მსახიობთა ქმედება განსაკუთრებულად გამომსახველი უნდა იყოს.

სამი წლის წინათ, როდესაც ნანა ხუსკივაძემ ანა ფრანკი ითამაშა, მასზე დაიბეჭდა წერილი, სათაურით „მსახიობის დაბადება“. ვფიქრობ, ეს სიტყვები ზუსტად გამოხატავდა მისი დებიუტის მნიშვნელობას. დღესდღეობით პროფესიულ სცენაზე შესრულებული პირველი როლი — ისკრა მსახიობის შემოქმედებითი ზრდის დასტურად უნდა მივიჩნიოთ. ვასილიევისეული ისკრა ყველაზე მეტად განიცდის

ცვალებადობას. სპექტაკლში ნაჩვენებია ისკრას თვალის ახელის, მისი პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესი. მსახიობის მიერ წარმოქმნილი სიტყვები კომპაგვირელას ინტერესების შესახებ, მუდმივად აღტაცებული, მიზანდასახული მწერა, ენერგული შესტრულება დღევანდელ მაყურებელში ღიმილს იწვევს. ცხოვრებისეულ კონფლიქტებთან კიდილში ისკრას რწმენას საფუძველი შეერუა. უსამართლობასთან შეგახებით გამოწვეული ტრაგედია მისი გონების გამოღვიძების მიზეზად გადაიქცა. „მე ვფიქრობ“ — მთელი ხმით უყვირა მასწავლებელს უკვე მოაზროვნე პიროვნებად გარდაქმნილმა ისკრამ.

თუკი ისკრა სპექტაკლში ბრმადმორწმუნე, დესპოტური კულტის ეგზალტირებული მსახურიდან სულიერად განწმენდილ, მოაზროვნე მემამოხედ გადაიქცა, მისი სატრაფო საშუა (ი. მაჭარაშვილი) მოხულიგნო ოროსნიდან თავისი დროის ქვეშაობით შევიდა, მშინშარა და თავის თავში ჩაეკტილ მუშად მოგვევლინა.

ძირითად თემასთან პარალელურად წარმოდგენაში სამი წყვილის სასიყვარულო ამბავი ვითარდება. თითოეული მათგანი განსხვავებული თვისებების მატარებელია, ზინა კოვალენკო (ნანა შონია) და არტემ შეფერი (დავით ბახტაძე) უაღრესად კონტრასტულნი არიან როგორც გარეგნულად, ასევე შინაგანად. ზინკას მარადიული ქალურობის თემა შემოაქვს. ისკრას პათეტიკური ლოზუნგების საპირისპიროდ ზინკას ინტერესების სფერო ქალურ ბედნიერებაზე ფიქრით შემოისაზღვრება. ნ. შონიას ზინკა ცდილობს მომხიბვლელად გამოიყურებოდეს ნებისმიერ მამაკაცთან ურთიერთობაში, იქნება ეს ასაკოვანი ლიუბერეცკი თუ თანატოლი არტემ შეფერი. ზინკას მოძრაობებში, ცეკვის მანერაში, გამომეტყველებაში — ყველაფერში ნაადრევად მოწიფული ქალიშვილი იგრძნობა, ერთი მხერით რომ განუგმირავს გულს ისედაც

უზომოდ შეყვარებულ არტემს. დავით ბახტაძის არტემი მომხიბვლელია თავისი მოუქნელობით და ტლანქი მოძრაობებითაც.

ვიკა ლიუბერეცკია ყველაზე მოაზროვნე გოგონა. დევეწილი, ინტელიგენტური მანერებით, ფიქრიანი გამოხედვით, მშვიდი, თავშეკავებული საუბრით ნინო თარხან-მოურავის გმირს რომანტიული ფერები შემოაქვს ენთუზიაზმით სავსე თანატოლებში. შთაგონებით კითხულობს იგი ესენინს (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არტემ შეფერის დაბადების დღეზე ესენინის ლექსების დეკლამაციას სიუჟეტისათვის აუცილებელი ფუნქცია აკისრია. შემდგომში ვიკას, უორას და ისკრას მიერ რუსულად წაკითხული ლექსები სპექტაკლისთვის შედმეტია). „შემოდგომასთან დამშვიდობების“ სცენაში ნინო თარხან-მოურავი მისთვის ჩვეული ტაქტით თამაშობს ტრაგედიის ზღვარზე მყოფი ადამიანის გაცდებს.

ნ. თარხან-მოურავი სცენური მომხიბვლელობითა და გემოვნებით გამოირჩევა. ამ სპექტაკლში გამოვლინდა მსახიობის თვისება-თანმიმდევრულად გადმოსცეს პერსონაჟის აზროვნების პროცესი.

მ. ნინიძის უორა ლანდის მრავალგვარი სიტუაციაში ექცევა. მსახიობის შესრულების მანერაც შესაბამისად იცვლება ირონიულ სტილში გათამაშებული პანტომიმური სცენებიდან ტრაგიკულ გაცდამდე. მ. ნინიძე ბავშვური სიანცით მოგვიტორობს ჩანთის მოქნევაზე და უცებ... უორა თითქოს დაპატარავდა სცენაზე, კედლისკენ გაიპარა, მოიბუზა, თვალბუზე ხელები აიფარა, მოსალოდნელ რისხვას მოარიდა სახე. შემდეგ კი გოგნებულმა შეხედა გმირადქცეულ თანაკლასელს...

სპექტაკლში გ. უორდანიასა და ნ. კვასხვაძის აღზრდილებთან ერთად თეატრალური ინსტიტუტის მეოთხე კურსის სტუდენტებიც მონაწილეობენ. დ. ბახტაძესთან ერთად მეცხრე კლასელებს ანსახიერებენ გიორგი გაჩეილაძე (პაშკა),

თემურ ჭიჭინაძე (დიმა), გიგი პიპინაშვილი (ვალთა).

წარმოდგენაში მონაწილე სტუდენტთა შორის განსაკუთრებით მინდა გამოვეყო მალხაზ ჭვრივიშვილი (ლიუბერეცკი). უაღრესად ფაქიზია ლიუბერეცკი შვილთან დამოკიდებულებაში. კეთილმოხსურნე უფროსის ღმილით ისმენს იგი ისკრას ფანატურით პათოსით აღბეჭდილ სიტყვებს. სწორედ ლიუბერეცკისთან დიალოგში ფხიზლდება ისკრა აზროვნება. რომანისეული ლიუბერეცკი ეპიზოდური პერსონაჟია. გ. შორდანიას სპექტაკლში იგი გაცილებით სისხლსავსე და საინტერესო პიროვნება გახდა. ამგვარი ცვალებადობა უფრო მნიშვნელოვანს ხდის გმირს, გამოკვეთს მის ხასიათს.

უსასრულობისკენ მიაბიჯებს იგი... მალხაზ ჭვრივიშვილის თამაშის მანერა ორგანულად ერწყმის ახალგაზრდა დასის წევრთა აქტიორულ სტილს. სასურველი იქნებოდა, მომავალშიც გაგრძელებულიყო მათი შემოქმედებითი ურთიერთობა.

პოლიაკოვა (მაია ფაჩუაშვილი) შინაგანი სიმტკიცით სავსე, ჭეშმარიტი კომისრის სახეა. მუქი პერანგი, ტყავის ქამარი, სიარულის მანერა წარმოდგენას გვიქმნის მის გასამხედროებულ ცხოვრების წესზე. პოლიაკოვას ხმაში თავდაჯერება და ხელმძღვანელის ტონი იგრძნობა. ასეთები საკუთარი სისუსტის გამოვლენის დანახვას არავის აპატიებენ. მუხლებზე დამხობილი კომისარი მთელი ხმით მისტირის თავის განუხორციელებელ ოცნებებს, ქალურ ბედნიერებას... შვილის დანახვაზე მრისხანებამ იფეთქა რკინისებრ ქალში, ქამარი შეიხსნა და სამგზის გადაუქირა იატაკზე გართხმულ შვილს. შემდეგ კი დედობრივმა გრძნობამ გაიდვიძა და გულში ჩაიკრა მოკუნტული, აკანკალებული ისკრა, ყოველივეს დავიწყება სთხოვა...

ქეთი ჩხეიძის ვალენდრა პოლიაკოვასგან განსხვავებით ჭეშმარიტ დესპოტად მოგვევლინა. მსახიობის სიტყვებში იგრძნობა

ძნობა სისასტიკე, სიძულვილი თავისუფლებისკენ სწრაფვისადმი, მსახიობის გამომეტყველებაში ზიზღნარევი, ცინიკურად მიმოიღია აღბეჭდილი, უსაზრმული ნაბიჯები, დგომის მანერა მის ჭეშმარიტ პუნებაზე მეტყველებს. რომანისეული პერსონაჟის შესაბამისად სპექტაკლის ვალენდრაც ერთსახოვანია.

სკოლის დირექტორი რომანინი (გოჩა კაპანაძე) კეთილი ღმილით, წითელი ბუშეთი ხელში გამოეცხადა ბავშვებს. მის მხერაში იკითხება მზრუნველობა, სიყვარული, თანაგრძნობა. რომანინის გადაწყვეტილება ვიკას ღირსეულად დაკრძალვისა ჭეშმარიტ გამოხდად აღიქმება გათვლებული სისასტიკის ფონზე. რომანინის გამოსათხოვარი სიტყვა მოწოდებაა სალი აზროვნებისაკენ, პიროვნებად ქცევისაკენ. „იფიქრეთ, ადამიანებო!“ — იფიქრეთ, რათა თავიდან არ განმეორდეს ყოველივე, რათა გვეკონდეს უფლება ადამიანებად ვიწოდებოდეთ. პერსონაჟის სიტყვები ამავე დროს სპექტაკლის სათქმელიცაა. მხოლოდ მოაზროვნე და სულიერად დახვეწილ ხალხში არ შეიძლება გამეფდეს სისასტიკე და უსამართლობა. სპექტაკლი საჭირობოროტო პრობლემებს წარმოაჩინს. რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე მოღვაწე დასი საინტერესო ცხოვრებით ცხოვრობს. სპექტაკლში იგრძნობა მსახიობთა მისწრაფება დახვეწონ საშემსრულებლო მანერა, სრულყოფილი თავიანთი ოსტატობა.

„ამაღამ აღბათ, იქნება ქარი“ აქტიორული სპექტაკლია. ამ წარმოდგენის უპირველეს ღირსებად ახალგაზრდა მსახიობთა მიერ შექმნილი სახეები მიმჩნია.

გ. შორდანიას, როგორც რეჟისორისა და პედაგოგის უმთავრეს მიზანსაც სწორედ ეს წარმოდგენს. ამიტომაც შევეცადე გამენალიზებინა მათი ნამუშევარი. ვიმედოვნებ, რომ რეჟისორი და მისი თანამოაზრე დასი მნიშვნელოვან, პრობლემატურ სპექტაკლებს დაღვამენ მომავალშიც.

ანა ჭავჭავაძე

რა ხდება

„ფსკერზე“?

„შეუძლებელია ცხოვრობდე საზოგადოებაში და იყო თავისუფალი საზოგადოებისგან“. — ე. ი. ლენინის ეს აზრი ზუსტად გამოხატავს თქვენს სათქმულს. ასე ასრულებს გოგი ქავთარაძე მაცურებლისადმი თავის მოკლე მიმართვას. მართლაც, ეს თეზისი იქცა მ. გორკის პიესის „ფსკერზე“ ქავთარაძისეული იმპროვიზაციის საფუძვლად. შეიცვალა არა მხოლოდ „სოციალური გარემო და პერსონაჟები“, როგორც გვპირდებოდა რეჟისორი, არამედ — რაც პრინციპულია — შეიცვალა პიესის სოციალური მიმართება, ფსკერზე აღმოჩენილ ადამიანთა მოტივები. სპექტაკლში, მართლაც, არ არის დაკონკრეტებული მოქმედების ადგილი, პიანსლოებითა დროც, თუმცა, აშკარაა — გმირები ჩვენი თანამედროვენი უფრო არიან, ვიდრე პიესის ავტორისა. ცხადია, ამის უფლება ჰქონდა რეჟისორს და ცოტა მიაბიტურადაც გამოიყურება მაცურებლისა და კრიტიკოსების წინაშე „იაპონური ხერხის“, „ფლანდრიის“ — „სამშობლოს“, უაილდეო — გაბრიაძისა თუ რენუარის ფრანგული „ფსკერის“ არგუმენტებად მოშველიება, მისი სპექტაკლის მთავარი თემა, იდეა იკვეთება არა ფსკერზე დაშვებული ადამიანის რაობის გარკვევაში, არამედ საზოგადოებისგან ნებაყოფლობით განმდგარი ვინმე მხატვრის სახელოსნოსა თუ სააგარაკო სტუდიაში (გაურკვეველია და არც საჭიროებს გარ-

კვევას) შეზიზნული შემოქმედებით კლასის წარმომადგენელთა ფილოსოფიის კრილში. „ფსკერი“ დიდი ქალაქის ვერთა თავშეყრის ადგილი კი არ არის, არამედ ადამიანთა სულიერი ძალების საზღვარია, სიცოცხლისუნარიანობის კრიზისი, თვითშეცნობის, ჩაღრმავების გარდუვალობას გამოქცეულ შინაგანად გადაღლილ ადამიანთა თავშესაფარი, რომლის გარეთაც თითოეული მათგანი გარკვეულ საქმიანობას ეწევა. ოფიციალური კვაშია, ოდესღაც მსახიობი, რესტორანში მუშაობს, ბარონი — კონფერანსიე და ნასტიკა-მოცეკვავე, ალბათ, რომელიღაც ვარიეტეში; თურმე იბეჭდება მწერლის-სატირის ახალი წიგნი; დაკვეთებს ვერ აუღის ბუბნოვი, რომელმაც მხატვრობას მკერავის პროფესია არჩია; ქურდი-ვასკა ქურდობს. გარდა ამისა, ისინი თითქოს მხატვრის ვასილისა კარბოვნას ექსპოზიციის მოწყობაში იღებენ მონაწილეობას. თუმცა, ეს ინფორმაცია თითქმის არავითარ ფუნქციას არ ასრულებს სპექტაკლში, არ ვითარდება და კვლავ მიაბიტურ არგუმენტად გამოიყურება, რეჟისორი მაინც ცდილობს ამ ადამიანთა თავშეყრის მოტივის გამართლებას, მიზეზის დაკონკრეტებას, რომელსაც არ საჭიროებს ამგვარი იმპროვიზაცია. აკი დასძულია პირობა: შეფარდებითა დრო, ადგილი, გაურკვეველია თეთი ამ დღი, თეთრი ოთახის პირვანდელი დანიშნულებაც. მთელი სცენის სიმადლეზე აღმართული შუშაბანდის ნაწილი თეთრი საღებავით მოუსვრიათ, ხოლო შეუღლებავი ჩარჩოებიდან თავდახრილი პალმები მოსჩანს. მომრგვალებულ თაღში ძველი, თითქმის დაშლილი მანქანა გაჩხერილა, მარჯვენა კედელთან ცელოფანგადაფარებული თიხის უზარმაზარი თავი — ალბათ, კლემჩი — მოქანდაკის ქმნილება — თეატრალური ნიღბის გაყინული გამომეტყველებითა და ცარიელი თვალებით ღვთაებასავით დასცქერის შეკრებილთ. ამ მიტოვებულ სახელოსნოსა თუ გაპარტახებულ



საყვავილეში აკვარიუმის ძვირადღირებული, ეგზოტიკური თევზებით ხელოვნური უანგზადით იკვებებიან ადამიანები. რაზრახებს საყვარე მანქანა; აზრდილივით დააარება ნეტარებაში მიბნედილი ანა-ბალერინა, რომლისთვისაც ექიმ-კოსტილევს (ნ. წერედიანი) პერიოდულად მოაქვს ნარკოტიკები; ციბეცხელების შეტევისგან იატაკზე გორავს ალიოშა-გიტარისტი; დასალევისთვის ფულს მათხოვრობენ მწერალი-სატინი, მსახიობი და ბარონი-კონფერანსიე.

ღ* მაინც, ვინ არიან ქვეთარაძისეული «ფსკერის» მკვიდრნი, რა ფილოსოფიას ეყრდნობა. მათი განდგომა, რატომ არჩივს საძინებელი ტომრებით იატაკზე მოკალათება? მკერავი-ბუზნოვის (დ. გაჩეჩილაძე) მოტივი ნათელია და არსებითად გორკისეული — ცოლისა და მისი საყვარლის მოკვლას გაცლა არჩია, მაგრამ რევისორს კიდევ ერთი დეტალი შემოაქვს: «ცუდ მხატვარს, ჯობს კარგი მკერავი იყო» — ამბობს ბუზნოვი და ამის ფონზე ცოლისა და საყვარლის ამბავი მხოლოდ საბაბად გამოიყურება. მოგვიანებით ვასილისა — მხატვრის (ლ. პაპუაშვილი) სატანისეული სისასტიკით აღშფოთებულნი იტყვიან: «და კიდევ მხატვარი ქვია, ხელოვანი».

მწერალი-სატინი (ბ. ბეჟაური) ასევე გორკისეული ბიოგრაფიის პერსონაჟია, მაგრამ იმპროვიზაციის ავტორები (გ. ქაჯეთარაძე, ი. ფერენჩიკი, პ. პაშკა) კვლავ, თითქოს უმნიშვნელო ვარიაციას გვთავაზობენ: «არ შეიძლება მწერალი იყოს მკვლელი», ეს სიტყვები განმარტავენ მწერლის სკეპტიციზმს, გულგრილობას ახლადგამოსული წიგნის მიმართ, მის კომედიანტურ ბუნებას. ხაზგასმული თეატრალური მაღალფარდოვნებით წარმოთქვამს სატინის ცნობილ მონოლოგს — «ადამიანი — ამაყად ქლერს» — და ბოლოს, რკინის კასრზე მოკალათებული თვითონვე უკრავს ტაშს, მისი აზრით, ჩინებულად გათამაშებულ სცენას. მანდა-

რინის ჰამით გართული ლაბარაკონსერვატორების მიანის ღირსებაზე და ესეც მისი სკეპტიციზმის აშკარა, შეგნებული დემონსტრირებაა.

მაგრამ თუკი მწერალსა და მხატვარს არ უჭირთ საკუთარი მდგომარეობის აღიარება და ხაზს უსვამენ თავიანთ ჯანბაზობას, შეიძლება ითქვას, წარმოდგენის თეატრის, უფრო მეტიც — ბრეხტის გაუცხოების პრინციპით არსებობენ ამ საკრებულოში, ნასტია, ბარონი, კლეში, მსახიობი და ანა ფსიქოლოგიზმზე, გარდასახვის თეატრზე აცხადებენ პრეტენზიას ბარონი — კონფერანსიე (დ. ჯიანი) მომლომებით თამაშობს ცნობილი კინოვარსკვლავის როლს, სიმთვრალისგან არეული ნაბიჯშიც გვაგვრძობინებს თავის იმპოზანტურობას, «სუპერმენის» თვითკაცოფილებით დეჰავს მუნშტუქს და უნიჭოდ გათამაშებული სნობიზმით მიმართავს მოსაუბრეს — «სერ», «ლდე»...

ნასტია — მოცეკვავე (ლ. ხურთი) უიმედოდ შეყვარებულის ამპლუაში გამოდის, უიღბლო სიყვარულის დრამას თამაშობს, არსებითად კი, ისტერიული, თავშეუკავებელი ქალია.

კლეში-მოქანდაკე (ს. პაჭკორია) მთელი პირველი მოქმედების მანძილზე შემოქმედებით პროცესში ჩაღრმავებულ ხელოვანს თამაშობს. გამუდმებით ფუს-ფუსებს ტანსმოწყვეტილი თავის გარშემო, ლაბარაკობს შრომის აუცილებლობაზე, ადამიანის შრომით ამადლებაზე. მეორე მოქმედებაში ცოლის სიკვდილით შეძრული კაცის პოზა მისი უსაქმოდ ხეტიალის ერთადერთ გამართლებად იქცევა. მის სასოწარკვეთილ მონოლოგს და თეატრალურ, ეფექტურ გასვლას მკერავის ზუსტი შეფასება მოყვება: «ყოჩაღ, კარგად ითამაშა».

ანა — ბალერინა (ლ. კალანდია) ისეთივე ნეტარებით იდგამს წამებულის ეკლიან გვირგვინს, როგორითაც მორფს იკეთებს ხოლმე, ხოლო მსახიობს (ლ. ლოგუა) ისღა დარჩენია ბოლომდე, თავის

ჩამოსჩობამდე ითამაშოს თავისი როლი.

ამ კარნავალში ყველას აქვს თავისი ნომერი, პატარა თუ მცირე წარმოდგენა. განსაკუთრებით ეფექტურ, ოსტატურად გათამაშებულ სცენებს შუშაბანდის კედელთან ჩამომწკრივებული თავშესაფრის მკვიდრნი ინტელექტუალი მაყურებლის ცნობისმოყვარეობით აღევნებენ თვალს.

ჯერ კიდევ ანატოლი ეფროსის 1985 წლის დადგმაში იყო საზგასმული ფსკერის ბინადართა კომედიატობა, ერთმანეთის წინაშე თავისი პრიმა-როლის მტკიცების თემა. ნასტიას განცდის მსახიობის ნიჭზე, თანამოსუფრალთა შესხარაობაზე, სატინის ფილოსოფიურ ეტიუდებზე წერს კრიტიკოსი ვ. ივანოვი სტატიაში „გორკისეული სპექტაკლის ტრადიციები და კანონი“. მაგრამ ქაეთარაძის დადგმაში, თუკი ამავე კრიტიკოსის შეჯახებას დავეყრდნობით, ეს პრინციპი მეტი თანამიმდევრობით მუშავდება და მთელი სამყაროს არსებობის კანონადაა წარმოდგენილი. ამ კონტექსტში გვახსენდება სოხუმელთა ერთ-ერთი უკანასკნელი დადგმა — ჩეხოვის „თოლია“, რომელშიც პიესის გმირები ასევე ცხოვრების თეატრის მსახიობებად წარმოგვიდგნენ. იმ სპექტაკლის რეჟისორი და მთავარი მოქმედი პირი იყო დ. ჯაიანის ტრეპლევი. „ფსკერის“ თეატრის მთავარი კომედიანტი, მოვლენათა რეჟისორი კი გარე სამყაროდან მოსული თუ მოგზავნილი უცნობი — ლუკა აღმოჩნდება.

„იგი ექსპოზიციის მოწყობაში მოგვეხმარება“ — ასე ხსნიან სტუდენტი — ნატაშა (ნ. ხურითი) და მხატვარი უცნობის გამოჩენას. პასტორის სამოსი, რომელიც უდავოდ შეენის ვ. არდელიანის თავდაპირილ, იმპოზანტურ, ბინადართა ფონზე ზედმეტად რაფინირებულ გმირს, გაუგებარს ხდის მის კავშირს ხელოვნებასთან. მხატვრის სიტყვები: „ვიცი, მომწერეს, გამაფრთხილეს თქვენს შესახებ“ —



მსახიობი — მ. ყოლბაია.

თითქმის ადასტურებენ ეპოს. უცნობი ამ შეხვედრისთვის საგულდაგულოდ მომზადებული ჩანს: არაფერი უკვირს, ან გაკვირვებას თამაშობს, ყველაფრისთვის მზად არის. კონფერანსის შეკითხვით — პასპორტი გაქვთ? გაღიზიანებული უცნობი ირონიით პასუხობს: თქვენ რა, ჯაშუში ხართ? — და წამსვე უმეტესობის გულს მოიგებს, სანდო ხდება. თვითონ ძალზე ცოტას ლაპარაკობს (ამიტომაც ლუკას ტექსტი ყველაზე მეტად დაზარალდა სპექტაკლში), მაგრამ ოსტატურად ჩართული სიტყვით სხვებს ალაპარაკებს, თითქოს რაღაც უნდა გამოსტყუოს. ლუკას ნუგეშისმცემლობა, რომლის გარეშე მოც ათწლეულების მანძილზე ერთმანეთს ელაგებთან სხვადასხვა რეჟისორთა სპექტაკლები, სოხუმელთა დადგმაში პასტორის მასკარადული კოსტუმის ატრიბუტია მხოლოდ.

მისი ზემოქმედების შედეგად ნელ-ნელა უჩნდება ბზარი განდგომილთა მშვი-

დობიან ყოფას. მწვევდება კონფლიქტი მხატვარსა და დასს შორის, მკვლევლობაში მიდის საკმაოდ უნიციტივო ქურდი — ვასკა (მ. ბრეკაშვილი), რომელსაც შესაძლოა არც გაეგება სტუდენტი — ნატაშას დაყოლიება, უცნობის შეგონებები რომ არა.

წონასწორობას კარგავს მისი ქადაგებით იმედგაღვიძებული, მაგრამ კრანის გარდუვალობაში დარწმუნებული მსახიობი და თვითმკვლელობას მიიჩნევს თავისი როლის ლოგიკურ ფინალად. ქურდივით სათადარიგო კარიდან გაპარული უცნობის მიერ პროვოცირებული ამ თვითმკვლელობის შემდეგ მთავრდება ფსკერის კომედია. შეთთვრებული შუშის კედელი იხსნება, ირღვევა ეს უკანასკნელი თავშესაფარიც და პანიკით შეპყრო-

ბილი ადამიანები აქაურობას ტოვებენ. მსახიობის გემის გარშემო ერთი თოვია გადაბმულები თითქოს იხუთებიან ერთბაშად შემოჭრილი ჰაერისაგან. სცენის სიღრმეში კი იხსნება გარესამყაროს ნატიფი ხედი — პალმები და აგურის ყრუ კედელი.

დაღლილი, ნელი ნაბიჯით მიემართება გასასვლელისკენ მწერალი — ერთადერთი ადამიანი, რომელსაც უნარი შესწევს აღადგინოს მოვლენათა ჭაჭვი, დაუკავშიროს ერთმანეთს მისი გაფანტული რკოლები. ერთადერთი ადამიანი, რომელიც უცნობის კაცთმოყვარეობის ყალბ ფილოსოფიას პაროდიად წარმოადგენს და უარს ამბობს სიცრუით მოპოვებულ სულიერ სიმშვიდეზე, ერთადერთი ვინც იცის, რა ხდება „ფსკერზე“.

„განუხორციელებული როლები“

მოსკოვში, ა. ა. იაბლოჩინას სახ. მსახიობის ცენტრალურ სახლში გაიმართა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის მელა ჯაფარიძის შემოქმედებითი საღამო.

საღამო მიჰყავდა თეატრ „სოვერემენიკის“ მსახიობს იგორ კვაშას.

ნაჩვენები იყო ფრაგმენტები იმ კინოფილმებიდან, რომლებშიც მ. ჯაფარიძე მონაწილეობს. მსახიობი ქალის სცენაზე გამოსვლის შემდეგ დაიწყო საღამო „განუხორციელებული როლები“, „იმპროვიზაცია“. ლიტერატურული ნაწილის ავტორი თავად მსახიობია, რამაც კიდევ უფრო გააღვივა მათურბლის ინტერესი. მსახიობმა წარმოადგინა კომისარი ვა. ვიშნევსკის „ობტიმისტური ტრაგედი-

იდან“, მარგარიტა — ვ. კოროტილევის „მარტოობის დღესასწაულიდან“. მშვიდად, ისტორიული სიმორიდან მოგვიდისრობდა კომისარი — მ. ჯაფარიძე თავის ამბავს. შემდეგ იგი ეკლუტ ფრანგ შანსონიედ გადაიქცა, ქალად, რომელშიც უზომოდ იყო შეყვარებული ნიკო ფიროსმანი. შემდეგ კი ზარეჩნაია ჩეხოვის „თოლიდან“. მეოთხე, განუხორციელებელი როლი ედიტ პიადი გახლავთ, აგებული თავად მომღერალი ქალის მოგონებებზე.

მსახიობის ყოველი გამოსვლა აღმოჩენა იყო მათთვის, ვინც ამ მშვენიერ საღამოს ესწრებოდა.

მ. ჯაფარიძეს მიესალმნ სოციალისტური შრომის გმირი, სსრკ სახალხო არტისტი ს. ობრაზცოვი, სსრკ სახალხო არტისტი, ლენინური პრემიის ლაურეატი, სოციალისტური შრომის გმირი ნ. საცო, რეჟისორი ვ. ი. ზავადსკი.

ნანა ჰოლინა

განვაგრძობთ საუბარს ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე

წელიწადზე მეტი გასტანა ჟურნალ „თეატრალური მოამბეში“ გამართულმა დისკუსიამ თეატრალური კრიტიკის პრობლემებზე. თეატრის პრაქტიკოსებმა პირველად გაგვიცვალეს როლები და გულწრფელად უნდა ვაღიარო, რომ „მსჯავრდებულის“ ტკბილ-მწარე განცდა, რაც მხოლოდ პრაქტიკოსების ხედრია, საკმაოდ რთული ყოფილა და თურმე დიდ ამტანობასაც საჭიროებს.

პირადად ჩემთვის ამ დისკუსიას საცნობარო მნიშვნელობაც ჰქონდა. რა დასამალია, საქართველოში თეატრის კრიტიკოსებს არ გვაქვს ის ერთობა, რაც ხელს შეუწყობდა კრიტიკული აზრის განვითარებას. ამდენად, ყოველი სიტყვა, თქმული აღიარებული ავტორიტეტების მიერ, ორმაგად წონადია და მომავალში უთუოდ ხელს შეუწყობს შემოქმედებითი კრიტერიუმების დადგენას.

„ჩვენს კრიტიკოსებს ავიწყდებათ ის, რომ კრიტიკაც ხელოვნების ნაწილია. ძალიან ცოტა წამიკითხავს ქართველი თეატრალური კრიტიკოსის წერილი, რომელიც ამაღლებებდა ისე, როგორც წიგნი, სპექტაკლი. არადა, კრიტიკოსის წერილმაც ისევე უნდა იმოქმედოს ჩვენს გრძნობათა ბუნებაზე, როგორც მხატვრულმა ქმნილებამ“ (რობერტ სტუ-რუა).

„ვინ უნდა აღიმადლოს ხმა ზემოხსენებულ პრობლემებზე და ვინ უნდა იზრუნოს მსახიობის დაკარგული ადგილის აღსადგენად, თუ არა თეატრალურმა კრიტიკამ? ნუთუ შეიძლება ამაზე სერიოზული საქმე გვექონდეს?“ (ტრისტან ყველიაძე).

„კრიტიკა სასარგებლო რომ გახდეს,

მ ე რ ა ბ
გ ე გ ი ა

„მსჯავრდებულის“
ტკბილ-მწარე განცდა

დარწმუნებული ვარ, რომ ამ დისკუსიას ყველა კრიტიკოსი ადევნებდა თვალყურს, მაგრამ მაინც მსურს გავიმეორო მოწოდებანი, წარმოთქმული პრაქტიკოსების მიერ:

„კრიტიკის დანიშნულებაა კონკრეტული ნამუშევრის განხილვა ღრობის, სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების, მოქალაქეობრივი პოზიციების ურთიერთკავშირში. მაშინ იბადება ის „სასწაული, რომელსაც ჩვენ ხელოვნებას ვეძახით“ (გოგი ხარაბაძე).

„სპექტაკლზე უნდა დაიწეროს და გამოქვეყნდეს არ საყოველთაოდ მიჩნეული და საზოგადოდ აღიარებული, არამედ საკუთარი აზრი“. (მიხეილ თუმანიშვილი).

კრიტიკოსმა კარგად უნდა იცოდეს, თუ რომელი „სადგურიდან“ გამოვიდა ის თეატრი, რა გზით იარა აქამდე (ამ სპექტაკლამდე, ამ სეზონამდე). მხოლოდ ამ შემთხვევაში ექნება სტატიის გამოთქმულ ნააზრევს ღრმა საფუძველი“ (ედგარ ევაძე).

„კრიტიკოსი უნდა გაიზარდოს და ჩამოყალიბდეს, როგორც პროფესიონალი, უშუალოდ თეატრში, რეპეტიციებზე, მსახიობებთან, რეჟისორებთან ურთიერთობაში“ (სოფიკო ჭიაურელი).

ვფიქრობ, ამ სურვილებში თეატრალური კრიტიკის მოქმედების მთელი პროგრამაა მოცემული. პრაქტიკოსებო საკმაოდ ერთსულოვანი გამოდგენენ ქართული თეატრალური კრიტიკის შეფასე-

ბის საკითხში. მათ არ აკმაყოფილებთ არსებული დონე. მაგრამ, თუ არ ვცდები, არც ერთ მათგანს აზრად არ მოსვლია, მოეძია შექმნილი ვითარების ობიექტური მიზეზები. ეს, ალბათ, გულსატკეპია, რამეთუ ჩვენ მიჩვეულნი ვართ გავითვალისწინოთ მათი შემოქმედების დამაბრკოლებელი ობიექტური ვითარებანი.

ჩვენში თეატრალური კრიტიკის განვითარებას ხელს უშლის:

1. ტრადიციად ქცეული საზოგადოებრივი ინდიფერენტობი თეატრალური კრიტიკის, საერთოდ მხატვრული კრიტიკის მიმართ.
2. თეატრალურ წრეებში არსებული ურთიერთობათა კონიუნქტურა.
3. შრომის წარმოუდგენლად დაბალა ანაზღაურება.

ეს მოვლენები ურთიერთდაკავშირებულია და თითოეულ მათგანს თავისი განტოტებანი აქვს.

თეატრალური კრიტიკის მიმართ საზოგადოებრივი ინდიფერენტობი გამოიწვია ათწლეულების მანძილზე თეატრალური კრიტიკის ოფიციალურ აზრთან დაქვემდებარებამ. ცოცხალ, მართალ სიტყვას გზა გადაკეტილი ჰქონდა და იგი შეცვლილი იყო უფერული პანეგირიკით. საბედნიეროდ, დღეს სხვა ატმოსფეროში ვცხოვრობთ და იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ კრიტიკოსთა შემართების წყალობით, ბოლოს და ბოლოს დამოუკიდებელი იქნება აღნიშნული საზოგადოებრივი ინდიფერენტობი.

მაგრამ ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ბოლო მოედება ჩვენს თეატრალურ წრეებში გაბატონებულ ურთიერთობათა კონიუნქტურას. აი, ეს ვითარება კი საოცრად ძნელად დასაძლევია მგონია, რადგან იგი მთელი სიღრმით უკავშირდება უამრავ მოვლენას, რომელთაგან მე პროტექციონიზმს გამოვყოფდი.

რაც შეეხება შრომის წარმოუდგენლად დაბალ ანაზღაურებას, ამ ვითარე-

ბის საშველად კულტურის ორგანიზაციებმა უნდა მიემართოთ (ვინ იცის, მერამდენად). მინდა შევახსენო მათ, რომ თეატრალური კრიტიკის (და საერთოდ მხატვრული კრიტიკის) ძირითადი ასპარეზი, უქვეყლად მრავალტარაიანი გაზეიო უნდა იყოს. ხოლო საგაზეთო წერილს როგორი ანაზღაურება აქვს ჩვენში, ამას ჩემს მაგალითზე ვიტყვი. გაზეთ „თბილისში“ მოთავსებულ ექვსგვერდიან წერილში, რომლის დაწერას თითქმის ამდენივე დღე მოვანდომე და რომელშიც სიყვარულით გამოიყვანდა თითოეული სიტყვა, გადამიხადეს თორმეტი მანეთი. ასეთ ეკონომიკურ პირობებში თეატრალურ კრიტიკას დამოუკიდებლობას ვერ მოსთხოვ! ყველა წერილს, ავსა თუ კარგს, ოფლჩაღვრილსა თუ ზერეღედ შექმნილს, ანაზღაურების პროკრუსტეს სარეცელი ელოდება. ახლა, როცა ამდენს ვლაპარაკობთ ეკონომიკურ სტიქელურებაზე, ნუთუ კვლავ საკუთარი სინდისისა და ენთუზიაზმის ანაზღაურება დავრჩეთ? ასეთ ვითარებაში, ქართული თეატრალური კრიტიკა იმას მინც ახერხებს, რომ მის ირგვლივ დისკუსიები იმართებოდეს. მაგრამ განა მოსალოდნელია წინსვლა?

მიმდინარე დისკუსიის მიხედვით ჩვენი თეატრალური კრიტიკის საქმიანობა ასე შეფასდა:

1. საქართველოში თეატრალური კრიტიკა არ არსებობს;
2. არსებობს, მაგრამ მეტისმეტად პასიური;

3. კვალიფიციური კრიტიკოსება გვყავს, მაგრამ მათი ნააზრევი ჯერ კიდევ ვერ უტოლდება მსოფლიო სტანდარტების დონეს.

მოვიყვან ამ პუნქტების დამადასტურებელ თითო მაგალითს:

„თანამედროვე ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე საუბარი ძალზედ რთულია და აი, რატომ: ჩვენი თეატრალური კრიტიკოსები ორ ბანაკად არიან გაყოფილ-

ნი. ერთნი თავს „ელიტარულ“ კრიტიკოსებად თვლიან. მათ უსათუოდ ქება უნდა უძღვნან მავანი და მავანი რეჟისორების თუ თეატრების ძლიერ თუ სუსტ ნამუშევრებს. ამიტომ ხშირად კრიტიკიუმი ეყარგებათ და ბუნებრივია, ობიექტურობის გრძნობაც დაღატოზი. გარდა ამისა, „ელიტარული“ კრიტიკა გარკვეულ თეატრალურ დაჯგუფებას ემსახურება და ამკვიდრებს, ხშირად სრულიად დაუმსახურებლად, აზრს ამათუ იმ სპექტაკლზე...

მეორენი — ჩემის აზრით, ჯერ უმწიფარნი არიან, და მათ ვერც მოვთხოვთ ბევრს“ (ს. მრეველიშვილი).

მკითხველი თავად შენიშნავდა ტონის კატეგორიულობას. ესოდენ მკაცრი მოსაზრებები და არც ერთხელ „მე ვფიქრობ“, ან „ჩემის აზრით“. ამ „ნა-აზრებს“ ჩვენ კიდევ დავუბრუნდებით, ახლა კი მხოლოდ ერთ რამეს შევახსენებთ რეჟისორს, რომ მენტორის ტონით ახლა კრიტიკოსებს კი არა, ბავშვებსაც აღარ ელაპარაკებიან, ხოლო რაც შეეხება იმას, თუ რომელია ძლიერი და რომელი სუსტი ნამუშევარი, ამის თაობაზე ყველას თავისი აზრი აქვს და მას, როგორც რეჟისორს, უფლება აქვს ამ შეფასებების მხოლოდ არგუმენტები მოთხოვოს თეატრალურ კრიტიკას. სხვა დანარჩენი, თვით თეატრალური კრიტიკის საქმეა.

მეორე პუნქტის შესაბამისი პასუხი:

„თქმა არ უნდა, ჩვენ გვყავს საკმაოდ საინტერესო თეატრალური კრიტიკოსები... მათი წერილების იდეურ-ესთეტიკური დონე მაღალია, მაგრამ სამწუხაროდ, ასეთი თეატრალური კრიტიკოსები ცოტა გვყავს და ისინიც ძალიან ცოტას წერენ“ (ა. ვარსიმაშვილი).

ძნელია არ დაეთანხმო ამ მოსაზრებას.

მესამე პუნქტის შესაბამისი პასუხი: „სხვათა შორის, ამ დღემილს ერთი გამართლებაც აქვს. თანამედროვე ქარ-

თულ თეატრალურ კრიტიკას ვაზა გაღა-ულობა და მაზანდა დაუყარგა რუსულმა და განსაკუთრებით უცხოურმა კრიტიკამ. საგასტროლო მოგზაურობებიდან ქართული თეატრები მეტად ნოყიერი რეცენზიებით ბრუნდებიან შინ“ (ტრისტან ყველაძე).

პირადად მე, ამ საკითხში ნამდვილად ვერ დავეთანხმები ბტონ ტრისტანს, მიუხედავად იმისა, რომ მოლიანობაში მასი პასუხები ძალიან მომწონს და თითქმის ყველა მის ძირითად მოსაზრებას ეიზიარებ. საბჭოთა კავშირში თეატრალურ კრიტიკას ერთნაირად უჭირს და ამას, როგორც ვთქვი, ობიექტური მიზეზები აქვს. რუსულ თეატრალურ კრიტიკას ჩვენთვის მაზანდა არ დაუყარგა და რომ ეს ასეა, იგი ადვილად დარწმუნდება, თუ გადახედავს ჟურნალ „ტეატრში“ გამოქვეყნებულ წერილებს. რაც შეეხება „ნოყიერი რეცენზიებს“, რომლებიც თურმე საგასტროლო მოგზაურობებიდან ჩამოაქვთ ქართულ თეატრებს, მთელი პასუხისმგებლობით შემიძლია განვაცხადო, რომ მათში იმის მესამედიც არ არის თქმული ქართული თეატრის შესახებ, რაც მანამდე ჩვენში უკვე ითქვა. დაფიქრდეს მსახიობი, იქნებ მასზე გარეგნული ბრწყინვალეობა ახდენს შთაბეჭდილებას?

შეკითხვაზე თუ რა არის მიზეზი იმისა, რომ კრიტიკოსები თავს არიდებენ წერას სუსტ სპექტაკლზე, რეჟისორებმა ძალზედ საგულისხმოდ უპასუხეს.

ვთქვი, და კვლავაც ვიმეორებ, რომ კრიტიკოსები მიჩვეულნი ვართ მოვლენის შეფასების დროს იმ მდგომარეობაში ჩადგომას, რომელშიც თეატრის პრაქტიკოსები იმყოფებიან. ეს არის ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რის გამოც სუსტ სპექტაკლზე წერას ვერიდებით ხოლმე. არის ასეთი მიზეზიც — თუ ხელი ჩაიქნეით რომელიმე რეჟისორზე (მსახიობზე), მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში აღვევირება მასზე წერის სურვილი (პი-



რადღა მე, ეს წესი მხოლოდ ერთხელ დავარდევ, ხოლო ამას რა შედეგი მოჰყვა, ამაზე ქვემოთ მექნება საუბარი.

და მაინც, რას ფიქრობენ რეჟისორები, რატომ უჭირთ კრიტიკოსებს სუსტ სპექტაკლებზე წერა?

რეჟისორმა სანდრო მრეველიშვილმა მეტეხის თეატრის მაგალითზე აი, რა თქვა: „ჩვენი თეატრის მაგალითზე ამას ვერ ვიტყვი. ათი წლის განმავლობაში ორმოცზე მეტი სპექტაკლი დავდგით. მათგან განხილულია მხოლოდ რამდენიმე და როგორც წესი, ყველაზე სუსტი სპექტაკლები“.

აი, რეჟისორი ისევ თავად წყვეტს, რომელია სუსტი სპექტაკლი და რომელი ძლიერი. თუ კრიტიკოსების აზრი გაინტერესებს, უნდა შეუთრგდე იმას, რომ პათ აქვთ საკუთარი კრიტერიუმები და განიხილეს ის სპექტაკლები, რომლის განხილვაც საჭიროდ ჩათვალეს. კარგი სპექტაკლი კრიტიკოსისთვის იგივეა, რაც კარგად ნაპოვნი სიუჟეტი მწერლისათვის. ყველა კრიტიკოსი ოცნებობს, ნახოს ისეთი სპექტაკლი, რომელიც მას ააღვლევს და პაპში შემოქმედებით იმპულსებს ამოძრავებს. რაკი კრიტიკოსებში ასეთი იმპულსები არ ამოძრავა მეტეხის თეატრში დადგმულმა სპექტაკლებმა, ბუნებრივია, კრიტიკაც დუმილით შეხვდა მას. ამდენად, ვფიქრობ, გამართლებული იქნება, თუ ს. მრეველიშვილს მისივე კოლეგების მოსაზრებითვე ვუპასუხებთ. „სუსტ სპექტაკლებზე წერას მართო ქართული კი არა, ყველა ხალხის კრიტიკა არიდებს თავს. ამის მიზეზი, მე მგონი, ყველასათვის გასაგებია. საინტერესოა ან ძალიან კარგი სპექტაკლი, ან მთლად ცუდი. უღიმღამო არც კაცია საინტერესო და არც სპექტაკლი“ (ეღვარ ეგაძე).

ასეთივე გაგებით მიუდგა ამ საკითხს რეჟისორი დათო ანდლულაძე: „მინდა მიმაჩნდეს, რომ სუსტ სპექტაკლებზე წერა ისეთივე მტანჯველი პროცესია,

როგორც სუსტი პიესების დადგენა

რაც შეეხება, მეოთხე შეკინოხება, „უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში თქვენს სპექტაკლებზე, როლებზე დაწერილი რეცენზიებიდან რომელს გამოჰყოფდით, რით იყო იგი ღირსშესანიშნავი?“ მასზე მხოლოდ ხუთმა რეჟისორმა უპასუხა ავტორების მითითებით. და ვინაიდან ეს უპრეცედენტო შემთხვევაა სულ ცოტა ორი ათეული წლის მანძილზე, ამიტომაც მომყავს ხუთივე ციტატა:

ს. მრეველიშვილი: „უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში ჩვენს სპექტაკლებზე დაწერილი რეცენზიებიდან ვამოვყით მ. გეგიას რეცენზია (სტილი დაცულია — მ. გ.)! სპექტაკლზე „მკვლევარება“. ეს რეცენზია ღირსშესანიშნავი იყო:

1. მართებული კრიტიკული პაოოსით (სპექტაკლი მართლაც სუსტი იყო).

2. დაბალი პროფესიონალიზმით (თვით კრიტიკის სურვილი ფარავს კრიტიკის საგანს, მის ობიექტურად სუსტ მხარეს, ე. ი. გაკრიტიკებულია არა ის, რაც უნდა იყოს გაკრიტიკებული და რაც მართლა განაპირობებს სპექტაკლის დაბალ დონეს).

3. აშკარა ტენდენციურობით — ერთი სპექტაკლის მაგალითით სრულიად გადაესვა ხაზი თეატრის მთელ შემოქმედებას, ისე რომ პატივცემულ კრიტიკოსს ამ შემოქმედების მეოთხედი ნაწილიც არ აქვს ნანახი. ამგვარად ამ რეცენზიის „ღირსშესანიშნაობას“ განაპირობებს მისი სამაგალითო არაპროფესიონალიზმი“.

შ. გ ა წ ე რ ი ლ ი ა: „ყველა წერილის დასახელება, რომლებმაც კეთილი კვლი დატოვეს ჩემში, ძნელია, ასეთი წერილი ბევრია, მაგრამ არ შემიძლია არ გამოვყო პროფესორ ვასილ კიკნაძის წერი-

¹ ავტორის მიერ აქ და ქვემოთ აღნიშნული ორი კორექტურული შეცდომის გამო რედაქციამ თავის დროზე ს. მრეველიშვილს ბოდიში მოუხადა („თ. მ.“ რედ.).

ლი „დავით კლდიაშვილის სამყარო“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1982 წ. № 12) ასევე მერაბ გეგეას წერილები, რომლებიც „საბჭოთა ხელოვნების“ რამდენიმე ნომერში გამოქვეყნდა. არ შემოიძლია არ აღვნიშნო ვ. ბრეგაძისა და ვ. ძიგუას რეცენზია გამოქვეყნებული გაზეთ „თბილისში“ და ტ. შახ-აზიზოვას წერილი „ირინეს ბედნიერებაზე“ („სოვეტსკაია კულტურა“, 1984 წ., 19 აპრილი).

ა. ვარსიმაშვილი: „ვერა წერეთლის“ შეიძლება თუ არა მიიჩნოს მოთვინიერება“.

ა. ქანთარია: „... იმ რეცენზიამ დიდი სიხარული მომიტანა. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ პირველი იყო, მეორეც იმიტომ, რომ ჩემთვის, მაშინ სტუდენტისათვის, თავად მრავლისმნახველმა ბატონმა დიმიტრი ჯანელიძემ მოიცალა“.

თ. მეხსი: „განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნო კრიტიკოს ვასო კვიციანის რეცენზიები. არასდროს დამავიწყდება სპექტაკლ „ცილინდრის“ განხილვის დროს თეატრის კოლექტივში კრიტიკოს ვახტანგ ქართველიშვილის და ნათელა არველაძის ღრმა და მეტად საინტერესო ანალიზი. ტარიელ ჰანტურია ყველა ქართველი კაცისთვის საყვარელი პოეტია. დიდი დახმარება გამიწვია მისმა წერილმა სპექტაკლ „ვალზე“, რომელიც ჟურნალ „კრიტიკაში“ დაიბეჭდა“.

ამრიგად, რეჟისორებმა უკან არ დაიხიეს და თავისი კეთილგანწყობა თეატრის კრიტიკოსებისადმი (მხოლოდ ერთ შემთხვევაში — არაკეთილგანწყობილება) თავიანთ პასუხებში გაამჟღავნეს. ასევე მოიქცნენ მსახიობები, რისთვისაც ჩვენ მაღლობის მეტი არაფერი გვეთქმის.

და რაკი, უარყოფით მაგალითად მხოლოდ ჩემი რეცენზია იქნა დასახელებული, თავს ნებას მივცემ ამ შეფასებას უფრო ვრცლად შევხვო.

ს. მრეველიშვილმა თავის პასუხებში მთლიანად აიჩუქა ყოველივე ნეგატიური, რაც ზოგიერთ ქართველ რეჟისორს

აქვს ქართული თეატრალური კრიტიკისადმი. ზემოთაღნიშნულ ციტატებში ეს ნათლად ჩანს. ამას დავემატოთ ასევე ეპითეტები: „კრიტიკრიუმში ეკარგებათ“, „ობიექტურობის გრძნობაც დაკარგებათ“, „უშფოფარნი არიან“, „მხრები უნდა შეიბერტყონ“, „ზამთრის ძილიდან“ გამოვიდნენ და აქტიურად ჩაებან ყოველ დღიურ თეატრალურ ცხოვრებაში... „ამ ბოლო დროს კრიტიკა ჩვენი თეატრების ძალზე სუსტ სპექტაკლებს დადებითად აფასებს...“ და ა. შ.

უნდა ითქვას, რომ ეს ორგვერდიანი პასუხი, უამრავი წინააღმდეგობით და ლოგიკური კაზუსებით არის აღსავსე თურმე... „ელიტარულ“ კრიტიკოსებს იმიტომ ეკარგებათ კრიტიკრიუმში, რომ ისინი განსაკუთრებულ მოვლენებზე წყურბენ (?) , ამავ მისთვის ეკარგებათ ობიექტურობის გრძნობა (?), თურმე... „მაღალი პროფესიონალიზმით აღჭურვილი კრიტიკოსები საკმაოდ გყავს“, მაგრამ მათ... „მხრები უნდა შეიბერტყონ“, „ზამთრის ძილიდან“ გამოვიდნენ (?).

თუკი აღამიანი განსაკუთრებულ მოვლენებზე წერს, მას კრიტიკრიუმში არათუ არ ეკარგება, არამედ სწორედ რომ უმახვილდება. კრიტიკრიუმის დაკარვას სწორედ რომ უღიმღამო სპექტაკლებზე წერა იწვევს.

რატომ ეკარგებათ ობიექტურობის გრძნობა იმათ, ვინც განსაკუთრებულ მოვლენებზე წერს, ეს, ეტყობა, მხოლოდ ს. მრეველიშვილმა იცის.

თუკი თეატრალური კრიტიკის მიმართ გავიმეტეთ შეფასება „მაღალი პროფესიონალი“, მას აღარ უნდა დავემატოთ შეურაცხმყოფელი „ზამთრის ძილიდან“ გამოვიდნენ“. გარდა ამისა, განა ძილიდან გამოსვლა არსებობს? მაგას ჩვენში ძილიდან გამორკვევა ჰქვია.

ახლა რაც შეეხება ჩემს რეცენზიას სპექტაკლ „მკვლელობაზე“. თურმე ...ეს რეცენზია ღირსშესანიშნავი იყო „მარკრიტიკოსები საკმაოდ გყავს, მაგრამ



თბულის კრიტიკული პათოსით“. მაგრამ არ იყო ღირსშესანიშნავი „დაბალი პროფესიონალიზმით“ (ასეთი ღირსშესანიშნაობა არსებობს?) თურმე... „გაკრიტიკებულია არა ის, რაც უნდა იყოს გაკრიტიკებული და რაც მართლა განაპირობებს სპექტაკლის დაბალ დონეს“. პატივემულ რეჟისორს ის რომ ცოდნოდა, რა უნდა იყოს გაკრიტიკებული და რა განაპირობებდა სპექტაკლის დაბალ დონეს, ასეთ უსუსურ წარმოდგენას აღარ შექმნიდა.

თუკი კრიტიკული პათოსი მართებულ იყო, მაშ რაღას უნდა ნიშნავდეს სიტყვები „აშკარა ტენდენციურობით“? ნუთუ რეჟისორი ვერ გრძნობს ამ მოსაზრებათა შეუსაბამობას? სენტენციათა ასეთი ურთიერთგამომრიცხავობა განა დასაშვებია იმისათვის, ვისი პროფესიის 90% ლოგიკის სიმტიკეზე უნდა იყოს დაფუძნებული? და ბოლოს, ერთი სპექტაკლის მაგალითით, სრულიად როგორ გადავუსვი ხაზი მეტების თეატრში დაღმულ ორმოც სპექტაკლს? და თუკი ერთი რეცენზიით ეს შევქელი, როგორღა იყო ეს რეცენზია „სამაგალითოდ არაპროფესიონალური“? მეტისმეტად (წარმოუდგენლად) დიდი კომპლიმენტი ხომ არ უნდოდა ეთქვა ჩემთვის პატივემულ რეჟისორს?

რაც შეეხება იმას, რომ „პატივემულ კრიტიკოსს ამ შემოქმედების მეოთხედაც არ აქვს ნანახი“, როდის, ან როგორ დაადგინა პატივემულმა რეჟისორმა, მისი შემოქმედების „რამდენი ნაწილი“ მაქვს ნანახი? მეტების ტაძარში ყოველ ჩემს ვამოჩენას სპეციალურად ამისთვის განკუთვნილ ბლოკნოტში აფიქსირებდა? აი, რა აბსურდამდე შეიძლება მიგვიყვანოს ლოგიკის დაკარგვა.

ბატონ რეჟისორს მსურს დიდი მადლობა ეუთხრა იმისათვის, რომ (თუმცა ერთი ხელის დაკვრით ჩამომართვა სახელმწიფოს მიერ სხვადასხვა დონეზე მონიჭებული პროფესიონალის ორი დიპლომი, ერთი წერილის მაგალითზე ხაზი

გადაუსვა მთელ ჩემ შემოქმედებაზე, რომ პატივემულ რეჟისორს ამ შემოქმედების მეოთხედი ნაწილიც კი არ აქვს წაკითხული) კიდევ კარგი, სკოლაში მიღებული სიმწიფის ატესტატი შემარჩინა. თორემ როგორი ამბავია, ხომ შეიძლება დაწყებითი სკოლის ნოლ ჯგუფში ამომეყო თავი?

რაკი ნოლ ჯგუფში სწავლა ბედმა ჯერ არ მარგუნა, ვსარგებლობ შემთხვევით და სკოლის პროგრამის ფარგლებში მიუვუთითებ რეჟისორს რამდენიმე უხეშ შეცდომამზე.

ასე, მაგალითად, ის წერს, „გამოვყოთ... რეცენზიას“. უნდა ვწეროთ — „გამოვყოთ... რეცენზია“. ის წერს „ჩვენ ხშირად მაყურებლის გარკვეული კონტინენტის დონეზე ვეშვებით“. გეოგრაფიის გარკვევითილებზე კი ასეთი კონტინენტის არსებობა ჩვენთვის არ უსწავლებიათ. ნუთუ ახლა აღმოაჩინეს?

არ ვიცი, ამჟამად რამდენად მართებულია ჩემი კრიტიკული პათოსი და გადავუსვი თუ არა ხაზი ს. მრეველიშვილის ოცწლიან ლიტერატურულ მოღვაწეობას, ერთი რამ კი ფაქტია, ამ შენიშვნების მიხედვით ვეღარ დამწამებს აშკარა ტენდენციურობას, რადგან ყოველივე ეს შავით თეთრზეა მოცემული მის „პასუხში“.

პრაქტიკოსებმა თავისი თქვეს და ახლა ჯერი ჩვენზე მიდგა. აბსოლუტურად ვიზიარებ ეთერ გუშუვილის აზრს, რომ „ეს საყვედური, საყვედური პასიურობის გამო უსიტყვოდ უნდა მივიღოთ ჩვენი ოპონენტებისაგან“. მაგრამ ნურც ისე ეიზამთ, როგორც გვჩვენია, პირში წყალს ნუ ჩაეივებებთ და ვთქვათ ყველაფერი, რაც ხელს უშლის საქართველოში თეატრალური კრიტიკის ახალ მერიდიანებზე გასვლას. სიტყვა მიეცეთ ახალგაზრდებსაც. დარწმუნებული ვარ, მათი აზრი ჩვენთვის საგულისხმო იქნება. და ყოველივე ეს მოემსახურება დღეს პასიურობით დაავადებულ ქართულ თეატრალურ კრიტიკას.

ტატინან პარპაშინა

თეატრალური პორტრეტის

ისტორია

(ვ. შუხაევის და ა. იაკოვლევის დაბადებიდან 100 წლისთავის გამო)

ვასილ ივანეს ძე შუხაევმა — ბრწყინვალე პორტრეტისტმა, სცენოგრაფმა, პეიზაჟისა და ნატურმორტის ოსტატმა 1947 წლიდან მთელი თავისი ცხოვრება და შემოქმედება, საქართველოს დაუკავშირა. თბილისის სამხატვრო აკადემიის ხატვის კათედრის პროფესორმა, დიდი ღვაწლი დასდო ქართველი მხატვრების ახალი თაობის აღზრდას. ვ. შუხაევის მიერ შექმნილი განსაცვიფრებელი სილამაზის პეიზაჟები, მხატვრული პორტრეტები ჩვენი ქვეყნის უდიდეს მუზეუმებში ინახება. განსაკუთრებით კარგადაა ცნობილი ქართული კულტურის მოღვაწეთა გრაფიკული პორტრეტების სერია. მათ შორის თავიანთი გამოჩინებულობით აღსანიშნავია: ს. ზაქარიაძის, ვ. ანჯაფარიძის, ნ. ვაჩნაძის, ა. ვასაძის და სხვათა პორტრეტები. ამავე დროს ვ. შუხაევმა თბილისში ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის, კ. მარჯანიშვილის სახელობის, ალ. გრიბოედოვის სახელობის დრამატულ თეატრებში, მხატვრულად გააფორმა მთელი რიგი სპექტაკლები.

ვ. შუხაევმა მთელი თავისი ცხოვრება მჭიდროდ დაუკავშირა თეატრის ჯადოსნურ სამყაროს. ამ ცხოვრებას კი საფუძველი ჩაუყარა მე-20 საუკუნის გამოჩენილი რეჟისორის მეიერსოლდის შემოქმედებით გენიასთან შეხვედრამ. მხატვრის ბიოგრაფიის ეს ფურცელი

ცხოვლად აისახა სურათში „პიერო და არლეკინი“, რომელზე მუშაობაც ვ. შუხაევმა თავის მეგობართან ა. იაკოვლევთან ერთად დაიწყო 1914 წელს. ნახატი ღრმად ავტობიოგრაფიულია არა მარტო იმით, რომ ავტორებმა მასში თავიანთი თავი ასახეს, არამედ თავისი წყობით, აზრით, კომპოზიციური აგებულებით, რომელშიც აისახა XX საუკუნის დასაწყისის ხელოვნებაში საკმაოდ გავრცელებულ განწყობათა მთელი კომპლექსი.

„პიეროსა და არლეკინის“ ორმაგი ავტორპორტრეტი ვ. შუხაევმა შეასრულა თბილისში თავისი პერსონალური გამოცდის მზადების დროს 1902 წელს. ეს სურათი რუსული ხელოვნების ისტორიის ოქროს ფონდში შევიდა. პორტრეტი ყურადღებას იპყრობს მხატვრული სახის მრავალფეროვნებით. ერთ ტილოზე საკმაოდ ძნელია გააერთიანო ორგვარი შეხედულება საკუთარ თავზე. ავტორპორტრეტი ხომ ითვისისწინებს თვით ავტორების პიროვნებათა ინდივიდუალური სახეების გახსნას, მათი „მეს“ გამოვლენასა და შეცნობას. ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ორი ავტორის შეხედულებათა ბედნიერ ერთიანობასთან, თანხვედრასთან. ვ. შუხაევი და ა. იაკოვლევი ერთად სწავლობდნენ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში, ძალზე მკაცრ და მომთხოვნ პედაგოგთან — პროფესორ დ. ნ. კარდოვსკისთან. ისინი ატარებდნენ ექსპერიმენტებს სხვადასხვა გრაფიკულ და ფერწერულ მასალებზე. იგონებდნენ სანგინით ხატვის ახალ ტექნიკას, იღვვოდნენ ფერწერული ოსტატობის სრულყოფისაკენ. გარდა ამისა, ვ. შუხაევი და ა. იაკოვლევი იყვნენ „ნეოკლასიციზმის“ სტილის მიმდევრები და ერთნაირი მანერით მუშაობდნენ, რაც მათ ძალზე უწყობდა ხელს პორტრეტის შექმნისას სტილური ერთიანობისათვის მიეღწიათ.

პორტრეტში ნათლად აისახა ეპოქის

კულტურული ინტერესები. ყურადღება მივაქციოთ იმას, რომ მასში თავისებურად გადაიხლართა ორი ტენდენცია — კლასიკური ხელოვნების გავლენა ენაცვლება ხალხურ სახუმარო სანახაობას.

მიუხედავად გამოსახულების სრული თვალსაჩინოებისა და გულდასმით დამუშავებული დეტალებისა, ამ სურათში ზღვარია გადებული ცხოვრებისეულ რეალობასა და თეატრის პირობითობას შორის. თავად მხატვრების პორტრეტული ნაკვთები ნახევრად დაფარულია იტალიური სახალხო კომედიის გამირების არღეკინისა და პიეროს ნიღბექვეშ.

პორტრეტის თეატრალიზება — ეს მართო ვ. შუხაევისა და ა. იაკოვლევის ახირება როდია. ეს ერთ-ერთი რგოლია მომავალში განსახორციელებელი შემოქმედებითი კრედოსი, საუკუნის დასაწყისში ხელოვნების მთელ რიგ მოღვაწეებს რომ ახასიათებდათ. ამ დროის ბევრი მხატვარი მჭიდროდ დაუკავშირდა თეატრს. ეს კავშირები სხვადასხვაგვარი იყო — ერთნი თავიანთი დეკორატიულობით აქტიურ მონაწილეობასღებულობდნენ სპექტაკლის გამომსახველობითი სტრუქტურის შექმნაში; მეორენი გატაცებულნი იყვნენ მსახიობთა და რეჟისორთა პიროვნებებით, მათი შემოქმედების სილამაზით, რაც ახალულია მთელ რიგ პორტრეტებში; სხვანი კი ა. იაკოვლევისა და ვ. შუხაევის დარად მსახიობთა ამოღებაში წარმოიდგენდნენ საკუთარ თავს.

უფრო და უფრო მეტი პოპულარობა მოიხვეჭა თეატრის სახალხო ფორმებმა, სახალხო სანახაობის ბრწყინვალეობამ, საზეიმო ხასიათმა, სიხალგათემ. პანტომიმმა, მასკარადი, რაიკი, დელ არტეს კომედია, ბალაგანი აისახა ა. ბლოკის ლექსებში, ი. სტრავინსკის მუსიკაში, მეიერხოლდის დადგმებში, ნ. საპუნოვის, ს. სუდეკინის, კ. სომოვის და სხვათა სურათებსა და თეატრალურ დეკორა-

ციებში. ამავე პერიოდში შეიქმნა სოს „აკრომატების“ მთელი სერია. გამოვიდა აპოლინესის წიგნი სახალხო კომედიაზე „იტალიის თეატრი“. დროის გავლენით სახალხო სანახაობის გულწრფელობა და გულუბრყვილობა დაუპირისპირდა ოფიციალური ხელოვნების ჩვეულ რუტინას.

თეატრალურმა ექსპერიმენტებმა ჩვენი პორტრეტის გამირებიც გაიტაცა. მეიერხოლდის თეატრში შემოხვევით მოხვედრამ განაპირობა ვ. შუხაევისა და ა. იაკოვლევის სახიობა. მათ თავდავიწყებით შეიყვარეს ბალაგანის მიმზიდველი სანახაობა. 1911 წელს მხატვრები პირველად მოხვდნენ სპექტაკლზე „ინტერმედიების სახლი“, რომელიც მეიერხოლდის ექსპერიმენტულ სტუდიაში იდგმებოდა. რეჟისორი ენთუზიასტთა მცირე ჯგუფთან ერთად ცდილობდა სცენაზე აედროძინებინა პანტომიმის, ნიღბების, დელ არტეს კომედიის თეატრები.

ამ ექსპერიმენტებს ჯერ კიდევ 1905 წელს ჩაუარა საფუძველი. მეიერხოლდის თეატრის თბილისში გასტროლების დროს ჩეხოვის, გორკის, შექსპირის ნაწარმოებებთან ერთად ნაჩვენები იყო შენტანის პიესის მიხედვით დადგმული პანტომიმა „აკრომატები“. უფრონაღი „თეატრი და ცხოვრების“ კორესპონდენტი იუწყებოდა: „მეიერხოლდმა სეზონის ღურსმანი თუ არა, „ჰანტიკი“ მაინც აღმოაჩინა. მე ვამბობ „აკრომატებზე“, ეს არის პიესა, რომელიც თბილისელი მაყურებლის გემოვნებასა და მოთხოვნილებას მიესადაგა. შეიძლება თბილისელი მხურვალე აღტაცებამაც განაპირობა მომავალში რეჟისორის ძიებანი პანტომიმის დარგში“.

ერთი წლის შემდეგ მეიერხოლდი ა. ბლოკის „ბალაგანიჩიკში“ ჰპოვეს თავისთვის ესოდენ საპირო განწყობას. ვ. კომისარჟევსკიას თეატრის სცენაზე ბრწყინვალედ დადგმულ პიესაში იგი

აწიშვლებს თეატრალური მოქმედების ბუნებას; ახლებური ხერხის „ტრაგიკული გროტესკის“ დახმარებით გამოხატავს თავის ირონიულ დამოკიდებულებას მოსაწყენი და წინააღმდეგობებით აღსავსე სინამდვილის მიმართ. გროტესკის ამოსავლად შეიერხოლდი თვლიდა აღქმის ხშირ და მოულოდნელად ცვალებად გეგმებს. თავის სპექტაკლებში იგი გაბედულად ხმარობდა ამ ხერხებს. მათ შორის ახალ პანტომიმში „კოლომბინას მოსახსამი“, რომელიც დოქტორ დაპერტუტოს ფსევდონიმით იყო დაწერილი. ამ დროისათვის „ინტერმედიების სახლის“ ხშირი მაყურებლები ვ. შუხაევი და ა. იაკოვლევი, რომლებიც ყველა მსახიობს უკვე კარგად იცნობდნენ, ამ სპექტაკლში მსახიობთა რიგებში აღმოჩნდნენ. „ერთხელ, როგორც, — ისენებს ვ. შუხაევი, — პანტომიმში „კოლომბინას მოსახსამი“ არლეკინის როლის შემსრულებელი ავად გახდა. ის როლი ხუმრობით ა. იაკოვლევს შესთავაზეს. სპექტაკლზე მას დიდი წარმატება ხვდა წილად. შემდეგ ჩემი ჭერი დადგა. მე პიეროს როლის შესრულება მომანდეს. ისე კარგად შევასრულე ეს როლი, რომ აბოვს მერე არლეკინის როლი მომცეს, რადგანაც არ უნდოდათ შუხაევ-პიეროსთან განშორება“. სპექტაკლს ემოციურ განწყობას მატებდა მდიდრული, რადაც დაუოკებელი ვნებით აღვსილი ნ. საპუნოვისეული დეკორაციები. რეჟისორთან ერთად, მხატვარიც ეცადა ხაზი გაესვა და გამოევილინა მემჩანური, უაზრო და არაფრისმთქმელი ცხოვრების ფანტასტიკური და საშინელი ბალაგანი. უხამსად ჭიღილა ოქროსფუნჯიან, მოწითალო — ულოსფერ დაპირებთა ჩარჩოში გაპყვიროდა ფერთა უხამსობა. ასეთ გარემოში აღვილად იბადებოდა „ტრაგიკული გროტესკის“ სახეთა ფანტასმაგორიულობა. სასაცილო და საშინელი ერთმანეთში იყო გადახლართული, მხიარული ნიღბების

მიღმა იგრძნობოდა ძრწოლა ბედნიერების მიმართ.

„კოლომბინას მოსახსამში“ შეიერხოლდი მსახიობებს მხოლოდ და მხოლოდ ძირითად სცენებში ავალებდა ემოქმედათ სცენის აუცილებელი კანონებით. დანარჩენ სცენებში კი შემსრულებელს ჰქონდა იმპროვიზაციის სრული უფლება. მარტო მუსიკალური რიტმები განაგებდნენ აუჩქარებელ მოძრაობას, შესტებსა და მოულოდნელ, ზოგჯერ ტანვარჯიშის ტრიუკებსაც კი. რეპეტიციებზე თითქოს ერთბაშად გარდაქმნილი შეიერხოლდი თავის მოძრაობებში გამოხატავდა გრძნობების, ემოციების, პიესათა გმირების ვნებების ყველა გრადაციას. ცნობილია, რომ იგი იყო გენიალური რეჟისორი — დიქტატორი. მას შეეძლო თავისი რეჟისორული ტემპერამენტით ერთი შეხედვით დატყვევება. ვ. შუხაევი და ა. იაკოვლევი ერთუზიანებით დებულობდნენ მონაწილეობას სპექტაკლებსა და რეპეტიციებზე. ისინი საპატიო „თანამოქმედთა“ ჯგუფის აქტიური წევრები გახდნენ. ამ ჯგუფში შედიოდნენ კულტურის ცნობილი მოღვაწეები, მათ შორის ა. ბლოკი, ა. გოლოვინი, ნ. საპუნოვი, ვ. ბრიუსოვი, ა. გლაზუნოვი, ა. სკრიბინი და სხვები. გარდა ამისა, შეიერხოლდის მიერ გამოცემული ჟურნალისათვის „სამი ფორთოხლის სიყვარული“ მხატვრები ამზადებენ ილუსტრაციებს და აფორმებენ პანტომიმას „შეყვარებულები“, რომელიც დადგმული იყო ესპანელი მხატვრის ანგლადაკამარასის სურათების მიხედვით.

ვ. შუხაევსა და ა. იაკოვლევს კონტაქტი ვ. შეიერხოლდთან მაშინ შეწყდა, როდესაც ორივე მხატვარმა დამთავრა სამხატვრო აკადემია და დაოსტატების მიზნით გაემგზავრა იტალიაში, მაგრამ იქ, კომედია დელ არტის სამშობლოში, მესხიერებაში ახალი ძალით გაცოცხლდა ახლოწარსული. ვ. შუხაევმა და ა. იაკოვ-

ლევია გადაწყვიტეს ერთობლივ ტორლოვ ჯადმოცეკათ ეს ბრწყინვალე და ძვირფასი მოგონებანი. ასე დაიწყეს მუშაობა ავტოპორტრეტზე 1914 წელს. ავტორებმა საკუთარი თავი თავ-თავიანთ როლებში გამოსახეს: შუხაეი იყო პიერო, ხოლო იაკოვლევი — არლეკინი.

ორი სრულიად საწინააღმდეგო ხასიათის ტემპერამენტით შერწყმულ პიესაში ჯადმოცემული იყო მეიერხოლდის დადგმების მთელი არსი. გავიხსენოთ რეჟისორის ხატოვანი აზრი თეატრ-ბაღაღანზე: „სიღრმე და ექსტრატივი, სისხარტე და კონტრასტივი. სცენაზე გაიღვლა გრძელფეხება გაფითრებულმა პიერომ და ამ მოძრაობაში მყურებელმა დაინახა კაცობრიობის ჩუმი, მარადიული ტანჯვა; შემდეგ კი ამ მოძრაობას კვლადაკვალ მოჰყვა მხნე და მხიარული არლეკინადა. ტრაგიკული შეცვალა კომიკურმა, მძაფრი სატირა სენტიმენტალურ სიმღერას შეენაცვლა“.

როგორ განვსაზღვროთ პორტრეტში მხატვართა და პერსონაჟთა შტრიხები? სად არის მათ შორის ზღვარი, თუ იაკოვლევის ნატურა ცხოვრებაშიც არტისტული ბუნებისაა, რაც მის ჩაცმის მანერაში, რხევაშიც ვლინდება? ავტოპორტრეტებში მან თავისი ხატი ჰიპერბოლურად შემოგვთავაზა, თვითირონიით მოახდინა თავისი გარეგნობის უტირიება.

მათ თვითირონიით გამოკვეთეს თავიანთი გარეგნობა. ამ პორტრეტში იაკოვლევი თითქოსდა მთლიანად ინთქმება როლის ხატოვან ქსოვილში. მისი ლამაზი სახის ნაკვთებს არლეკინის ნიღაბი მალავს. თუმცადა, მუქი ფერის კანი, აწკეპილი შავი წარბები, მოხატული თვალები, — ე. ი. აქტიორული გრიმი, ვერ ფარავენ მის გამომეტყველებას, თავად მხატვრის მახვილსა და დამკინავ მწერას. სწორედ ხასიათის ასეთი გახსნა ესადაგებოდა ვ. მეიერხოლდის ჩანაფიქრს. მისი აზრით, არლეკინის სახე

რითულია, გაორებულია. ერთი მხრივ, არლეკინი მხიარული, ცრუპენტელა მხანურია, მეორე მხრივ კი — „არლეკინი დიდი მოგვია, ჯადოქარი და მისანი“. ამ ორ პოლუსს შორის კი რეჟისორმა მოათავსა მსახიობის მიერ შექმნილი მრავალი სახეცვლილება, მრავალი შუქჩრდილი.

„მსახიობი — ამბობდა ვ. მეიერხოლდი, ეუფლება უესტისა და მოძრაობის ხელოვნებას. (სწორედ ამაშია მისი ძალა). იგი ისე შემოატრიალებს ნიღაბს, რომ მყურებელი ყოველთვის ცხადად შეიგრძნობს, თუ ვინ არის მის წინ: ბერგამელი ბრიყვი თუ თვით ეშმა.“

კომენდანტის შენიღბული გაუცინარი სახის ქვეშ დამალული ეს ქამელეონისებური გარდაქმნა ანიჭებს თეატრს სინათლისა და ჩრდილის თამაშის მომხიბველულობას“.

ვ. შუხაევი უფრო ავტოპორტრეტულია. აქ მეტი მსგავსებაა საკუთარ თავთან, სახის ინდივიდუალურ ნაკვთებთან. თუ ამ გამოხატულებას შევადარებთ მხატვრის სხვა პორტრეტებს, მაშინ შევამჩნევთ ძალიან მსგავს, მისთვის დამახასიათებელ გამომეტყველებას, შინაგან წესრიგს, ხოლო ზედმეტად გადაფითრებული სახე, სევდიანი ნაკეციები შუბლზე და პირთან გამოხატავენ იმ სიმწარესა და სიმარტოვეს, რაც ახასიათებთ პიესის გმირებს. პიეროს ხასიათის სპეციფიკის ახსნაში თავად მსახიობი ვ. მეიერხოლდი გვეხმარება. იგი იშვიათად თამაშობდა სპექტაკლებში. დასამახსოვრებელი გახდა პიეროს როლი ა. ბლოკის „ბაღაღანჩიკში“. ვ. მეიერხოლდი ყველაზე მეტად ისწრაფოდა ჯადმოცეკა პიეროს ტრაგიკული სახის სიღრმე, მისი განწირულობა. თანამედროვენი იხსენებენ, რომ მეიერხოლდის გმირი „მთლიანად მახვილკუთხოვანია, რომელიც დათრგუნული ხმით ჩურჩულებს არაამყვენიური სევდის გამოხატველ სიტყვებს... რადაცნაირი მჩხვლეთავია,

სულის გამგმირავი, ნაწი და ამასთან ერთად თავხედიც...“

შუხავეის მიმურ როლზე სიტყვაც არავის დაუძრავს, მაგრამ თავის გამომსახველი უნეტებით, გამომეტყველებით, მოძრაობით მან შეძლო ისე გადმოეცა სევდის, მარტოობის და გაუგებრობის გრძნობა, როგორც ეს ავტობიოგრაფიაშია გახსნილი.

მოქმედ პირთა ხასიათებს ბრწყინვალედ ესადაგება მათი კოსტუმები — პიეროს თეთრი, ქათქათა სამოსი და არლეკინის ქრელი ტრიკო, შესრულებული ნ. საპუნოვის ესკიზის მიხედვით.

პიეროს კოსტუმის მონუმენტურად ჩამოწვებული ნაოქები, უფართოესი სახელოები ხაზს უსვამენ მოძრაობის სინარჩრებს, მისი ბუნების მთლიანობას. მოსახსამზე მოვლებული წვრილი ფურჩალები და უბო რომანტიკულ იერს აძლევს ამ სევდიან სახეს. არლეკინის სხეულზე კი შემოკრულია კლასიკური დომინო. კოსტუმის გეომეტრიული ნახატი, რომელიც ყოველ მოძრაობაზე იცვლის სახეს, არლეკინის მოქნილობაზე, სისხარტზე და ფიგურის პლასტიკურობაზე მეტყველებს. არლეკინი ხომ შეიერზოლდის აწრით, — „ექვილიბრისტი, ლამის თოკზე მოსიარულე მუშაითა“.

კოსტუმების გარდა არაფერი არ გვახსენებს სპექტაკლის გაფორმებას. ვ. შუხავეი და ა. იაკოვლევი უარს ამბობენ ნ. საპუნოვის ექსცენტრიულ დეკორაციებზე. ისინი კლასიკური ხელოვნებისადმი თავიანთი ორიენტაციის შესაბამის ახალ სცენურ სამყაროს აგებენ.

ჯერ კიდევ აკადემიაში სწავლისას, მხატვრები სრულყოფილად ფლობდნენ ნახატის ოსტატობისა და ფერწერის ტექნოლოგიას.

რაც უფრო მეტად გაეცვნენ იტალიის დიდი მხატვრების შემოქმედებას, მით უფრო გაუცხოველდათ ინტერესი კლასიკური ხელოვნებისადმი, დიდი სტილი-

სადმი, ლაკონური ფორმისადმი, ფერწერაში მონუმენტური ხერხისადმი.

აღსანიშნავია, რომ მხატვრები წერენ არამარტო ინტერიერში, არამედ ქმნიან განსაკუთრებულ, კლასიკურად ნათელ და პარმონიულ გარემოს. არქიტექტორული ელემენტები, თალი, კომპოზიციას რომ ამთავრებს, მაღალი, სწორი სვეტები, გეომეტრიულად დაგებული პარკეტი აღამიანის განდიდებას ემსახურება მხოლოდ. ამ ფონზე ფიგურები ზედმეტად მონუმენტურად და დიდებულად გამოიყურებიან. ისინი თითქოსდა ამაღლებულან სცენაზე და ისე გადმოსცქერიან მაყურებელთა დარბაზს. ტილოზე გმირებს ურთიერთობა ერთმანეთთან მხოლოდ გარეგნულად, კომპოზიციურად აქვთ. ისე, რომ არ არღვევენ ავტობიოგრაფიის თვითგამოსახვის შინაგან ლოგიკას. სურათში პიეროს და არლეკინის მეტყველ, სცენურ სახეებს განსაკუთრებული გამომსახველობა და კონკრეტულობა ახასიათებთ.

ავტობიოგრაფიის „პიერო და არლეკინი“ თავისებური საპროგრამო სამუშაოა და მასში განხორციელებულია შემქმნელთა შეხედულებანი ხელოვნებაზე, მათ მიერ სამყაროს ხედვა და ესთეტიური მიდრეკილებანი.

პ ო რ ტ რ ა ტ ი ე ბ ი

ვიოლეტა ჩერკაშვილი

შტრიხები მსახიობი

ქალის კორტრამტისათვის

სოფიო აგუშა იმ მსახიობთა რიგს განეკუთვნება, რომლებიც მკაცრად ხელისუფლებით გაცისკროვნებულ წუთებს ანიჭებენ, შეჰყავთ ჭადოსნურ სამყაროში და აგრძობენ თეატრის მაგიურ ძალას. დროის დისტანცია საშუალებას გვაძლევს ნათლად შევიცნოთ ძირითადი არსი ყოველივე იმისა, რაც სულს ასეთი ძალით აფორიაქებს. ყოველთვის შეწყადა დამეწერა ამ მსახიობ ქალზე, მის შესახებ შეამჩნა მათთვის, ვინც იცნობს და მით უმეტეს, ვინც არ იცნობს. ეს შტრიხები პორტრეტისათვის მხოლოდ ნაწილია იმისა, რაც უნდა მიეგოს მას იმ წუთებისათვის, თეატრის ჭადოსნურ სამყაროში რომ განგვაკლდევიანებს.

საქართველოს სსრ სახალხო და აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტის სოფიო აგუშას როლები, დაწყებული სულ ადრეული პერიოდიდან, 60-იანი წლების დასაწყისიდან, მნიშვნელოვანია თავისი მკაცრი, ერთიანი წყობით. მისი გამორჩევის სამყარო ინტონაციით მდიდარი, რელიეფური დეტალებით აღსავსეა. „მედიაში“ კორინთელ ქალთა ქოროს ერთერთი წამყვანი, ა. შერვაშიძის „დედის სიმღერაში“ გაანჩნლებული მდაბიო სურია — მსახიობის ყველაზე ადრინდელი ნამუშევრები — პროფესიული სიმწიფით ანციფერებდა მკაცრად. მისი გამოჩენები მესხიერებას შემორჩა როგორც ლირიზმით აღსავსე და მკაფიოდ ნაძირში ინდივიდუალური სახეები.

სოფიო აგუშამ ბავშვობა სოფელ დურბაში გაატარა. სკოლის დამთავრების შემდეგ ნიჭიერი ქალიშვილი თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი გახდა. „ინსტიტუტში სწავლების პერიოდი ჩემთვის ილბლიანი იყო. გარდა იმისა, რომ საუკეთესო პედაგოგები მასწავლებდნენ, თავიდანვე ძალები სხვადასხვა ხასიათის როლებში გამოვცადე. თავდაპირველად მასწავლებდნენ ა. ფალავა და გ. სარჩიელიძე. მათი მეშვეობით შევიმეცნებდი სახასიათო როლების ბუნებასა და საიდუმლოებას. პარალელური კურსის წამყვანი პედაგოგი იყო საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ა. ხორავა, რომელმაც რამდენიმე როლზე დამნიშნა. ამ სპექტაკლებში მუშაობა მიწვედა დრამატულ და ფსიქოლოგიურ მასალაზე“, — იგონებს სოფიო აგუშა.

სიყმაწვილიდანვე აინტერესებდა ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი ფსიქოლოგია, რეალური ცხოვრება, სოციალური და სულიერი ყოფა. იგი ეკუთვნის იმ სამსახიობო სკოლას, რომელიც შემსრულებლისთვის აუცილებლობად მიიჩნევს თავისუფალ, ვირტუოზულ გარდასახვას, რომ მსახიობი სხვადაცქევის ხელოვნებას უნდა ფლობდეს სრულყოფილად.

ს. აგუშა მარჯვედ იყენებს გრიმს. უყვარს ნათელი, კონტრასტული ფერები, სცენური რიტმის მძაფრი ცვალებადობა. როგორი გრიმიც არ უნდა გამოვიდეს სცენაზე, ყოველთვის მოლოდინელია, სადა და იდუმალებით მოცული. თამაშობს საპირისპირო ხასიათის როლებს, შეუძლია ითამაშოს კომედიასა თუ ტრაგედიაში, ფლობს გრიტის ხელოვნებას, ახალ სცენურ სახეებში გარდასახება გულწრფელად. მსუბუქად, ბუნებრივად. როლებსათვის ყოველთვის ეძებს განსაკუთრებულ ფორმას, რომელიც საშუალებას მისცემს პერსონაჟის ხასიათი მაქსიმალურად

რად წარმოაჩინოს. „სოფიო აგუმაას სცენაზე შემოაქვს რაღაც განსაკუთრებული რიტმი, რომელიც მისი გმირების გარშემო ქმნის თითქოსდა რაღაც დაძაბულ, მაგნიტურ ველს. მას უნარი შესწევს ჩასწვდენს გმირის ხასიათის სიღრმისეულ ფენებს, გააანალიზოს სახის შინაგანი სამყარო“, — წერდა აგუმააზე საპკოთა კავშირის სახალხო არტისტი შ. ფაჩალია.

შემოქმედებითი ცხოვრების 28 წლის მანძილზე მან შექმნა სცენური სახეები: ანიტა (ნ. თარბას „სიმღერის შექმნა არაა ადვილი“), უარდახანი (ა. ლავცილავას „აბრკილი“), ნატაშა (დ. პავლოვას „სინდისი“), სელმა (დ. გულიას „მოჩვენებანი“), ზარადა (მ. შავლოხოვის „სასძობები“), ნაზი (მ. ბაიჭიევის „დუელი“), ასმათი (რ. ვაშათოვის „მთიელი ქალი“), ებოლი (ფ. შილერის „დონ-კარლოსი“), ბიანკა (ტ. უილიამსის „ტრამვაი „სურვილი“), თიზბე (ვ. პიუგოს „ანუელა“), ქალი (ლ. ზორინის „ვარშავული მელიოლია“), კომისარი (ვს. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“), გარაზია (ბ. შინკუბას სატირულ კომედიაში „როგორც გენებოთ“) და სხვა.

მაგრამ, როგორც არ უნდა იცვალოს სცენაზე სახე, მას ყოველთვის უმაღლეს დონეზე და მისი ხელოვნებით აღტაცების მოლოდინი დაგეუფლებათ.

„სოფიო აგუმაას, აფხაზური თეატრის მსახიობს, ჩვენი მყურებლები ცნობენ უმაღლეს და შეუმცდარად, როგორი გრძობა არ უნდა ეყვითოს. მყურებელთა დარბაზში უსათუოდ გაიგონებთ ჩურჩილს: „ელექტრა“. მართლაც, შეუძლებელი იყო მსახიობი არ დაგვსომეზოდა ამ როლში, რომელსაც იგი იშვიათი ემოციურობით, ჭეშმარიტად ტრაგედიის შესატყვისი ტემპერამენტით ასრულებდა, და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ნათლად, დამაჯერებლად გვაგრძობინებდა ადამიანის პასუხისმგებლობას ყველაფერ იმისადმი, რაც ამქვეყ-

ნად ხდება“, — წერდა თეატრმცოდნე ნაბოკოვა გაზეთ „პრიაზოვსკი რაბოჩი“-ში.

სოფოკლეს ელექტრა სუსტი არსებაა, მაგრამ ძლიერია იმით, რომ ჰყოფნის ძალა დაძლიოს თავისი ქალური სისუსტე. დააღწიოს თავი სასოწარკვეთილებას. დაუძლეველის დაძლევა ქმნის სპექტაკლის პათოსს (სპექტაკლი დადგარეჟისორმა მ. მარხოლიამ). ს. აგუმაა ძუნწი შტრიხებით წარმოაჩენდა გმირი ქალის მიერ მწარე გამოცდისა და მისი დაძლევის აუცილებლობის შეგნების მთელ პროცესს. ყოველი შესტი, გამოხედვა გაგრძობინებდათ გადატანილ ტანჯვა-ვაებას. სიტყვებს წარმოთქვამდა ხმადაბლა, დეკლამაციური ტუბილხმოვნების გარეშე გამოკვეთდა მათ არათანაბარი ინტონაციით.

„ყოველი ადამიანის პასუხისმგებლობის შესახებ კამათს, მათსავე საქმეთა გამო, რომელსაც გარემომყოფებთან მართავს ელექტრა — ს. აგუმაა, რეჟისორი მ. მარხოლია წინა პლანზე სწევს და ამით მყურებელს აიძულებს ჩაუფიქრდეს ყოფის იმ საკითხებს, დღესაც რომ არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. მოკამათეთა ლექსიკონში ვერ გაიგონებთ სიტყვებს „სინდისი“, „კომპრომისი“, მაგრამ სწორედ სინდისი ტანჯავს ელექტრას, იდეალების დაცვისათვის პასუხისმგებლობა, იდეალებისა, რომლებიც აღმალლებენ ადამიანს. „სოფოკლეს „ელექტრას“ დადგმით აფხაზეთის ს. ჭანბას სახ. დრამატულმა თეატრმა ამჯერადაც წარმოაჩინა თავისი უნარი, რომ ფლობს ტრაგედიის ურთულეს ხელოვნებას, რომ გამოავლინა რეჟისურისა და მსახიობების ახალი შესაძლებლობები“, — აღნიშნავდა გაზეთი „სოვეტსკაია კულტურა“ (25. XII. 1979).

ნ. დუმბაძის „თეთრ ბაიარადებში“ დედის სახე ასხივებდა უწარმაშარ თავშეკავებასა და შინაგან სიღრმეს. განსაკუთრებული მხატვრული ზომიერების

გრძნობა, რომელიც საშუალებას აძლევდა არ დაერღვია წონასწორობა, დეხშიზა მსახიობს შეექმნა დედის — ფრუ ალვინგის დიდებული და გრაციოზული სცენური სახე იბსენის „მოჩვენებაში“.

მსახიობი დიდი ძალით წარმოაჩინდა გააფთრებული, დამახინჯებული დედობის თემას „დედილო კურაჟში“. ძალაუფლება და სიმდიდრე უნდოდა მოეპოვებინა შვილებისათვის ამ ძლიერ და შემწარავ ქალს, მაგრამ ნაცვლად ამისა, უბედურება. არგუნა მათ ფიზიკურადაც და სულიერადაც.

ევოისტური ხუმტურებით, ინტანტილიზმით გამსჭვალული დედის სახე შექმნა შ. ქვალუას კომედიაში „თოჯინა“.

საერთოდ, მიღებულია მსახიობის შემოქმედების მთავარი თემის გახსენება, რათა გამოვიცნოთ მისი სცენური სახის მნიშვნელი. ს. აგუმაასთან დაკავშირებით ძნელია ამის გაკეთება, იმდენად საოცრად საპირისპირონი არიან მისი როლები, მისი სცენური ქმნილებები.

მისი გმირები ყოველთვის ძლიერა ბუნების ადამიანები არიან, ძლიერი ვნებებისა და ნებისყოფის. მსახიობი მათ წარმოაჩენს ინტენსიური ფერებით და ტონებით, განწოვადებულად, რაც ასე აუცილებელია თეატრში. „ასეთი თვისებით ხასიათდება მისი ტალანტი, დამოუკიდებლად იმისაგან, განაწყობს თუ არა მას ეს განწოვადება კომედიურ-გროტესკულად, ანდა დრამატულად და ტრაგედიულად. მის ხელოვნებაში გაერთიანებულია კონკრეტული ყოფითი სიმართლე და ის სიმართლე, რომელიც მოიცავს მთლიანად ცხოვრებისეული მოვლენის არსს. ს. აგუმაას შემოქმედების ამ თვისებამ მიიქცია ჩემი ყურადღება, როდესაც ვირჩევდი მსახიობს დედის როლისათვის, სატელევიზიო მხატვრული ფილმისთვის „უცხო ქვეყნის ცის ქვეშ“, დგულიას მოთხრობის მიხედვით“; — ივონებს დამდგმელი რეჟისორი გ. მიქვაბია. „ს. აგუმაა მაქსიმალურად გამოხატავს



ს. აგუმაა — პრინცესა ებოლი

სცენაზე სიყვარულსა და სიძულვილს, პათივისციმასა და ზიზღს. ასეთია იგი ცხოვრებაშიც. მრავალი წელია, რაც მასთან მიხდება მუშაობა, — ამბობს საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მ. მარსოლია, და ყველა მისი უკიდურესობა, ვაჟვიადება, სცენური მეტაფორების კატეგორიულობა განპირობებულია მისი თავისებური რომანტიკით, ტიპურ-რამენტით, ცხოვრებისადმი და ადამიანებისადმი მსურველ სიყვარულით. აზიტომ, ყველა თავის გარდასახულ სცენურ სახეში იგი გვევლინება როგორც ლირიკოსი მსახიობი, მსახიობი-რომანტიკოსი“.

სოფიო აგუმაას სცენაზე ვერანდროს ინილავთ უგულისყუროს, დაუდევრად ირონიულს და მით უმეტეს, გულგრილს. მას ან უყვარს, ან სძულს, ალამაღლებს ან ანარცხებს, მაგრამ მისთვის დამაზნაოთებელი რაღაც განსაკუთრებული სინაზით ეპყრობა კარგი ქალებისა და დედების სცენურ სახეებს, დედების, რომლებიც ქმნიან სიცოცხლეს, ცხოვრებას და გმირულად, შეუპოვრად იცავენ მას.

ბაიოზ იაკაშვილი

თოჯინავის

მეგობარი

— ჩემს პროფესიონალურ სრულყოფა-დაოსტატებაში დიდი წვლილი მიუძღვის პირველ პროფესიონალ რეჟისორს თოჯინების ჟანრში, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს გიორგი მიქელაძეს — სიამაყით იგონებს ანზორ ჩხიკვაძე.

თოჯინების ქართული თეატრის კოლექტივმა შექმნის დღიდანვე მიიბყრო საზოგადოებრიობის ყურადღება. ამიტომ ანზორმა მისვლისთანავე იგრძნო კოლექტივის წევრთა ზრუნვა და თანადგომა. ეგი საათობით იჯდა რეპეტიციებზე, სპექტაკლებზე, სამხატვრო დეკორატიულ საამქროში და სწავლობდა თოჯინურ ხელოვნებას. იყო რეჟისორის თანაშემწე, რეჟისორის ასისტენტი, დამდგმელი რეჟისორი. პარალელურად, საჭიროების შემთხვევაში, სცენის მუშაც იყო, რადისტიც, გამათებელიც, ინსტრუმენტის ამწყობიც.

პირველი სპექტაკლი გ. კუშინსკის „ალმასი“, როგორც მაშინდელი პრესა აღნიშნავდა, ალმასივით შუქნათელი გამოვიდა.

მეორე დადგმა გახლდათ ვახტანგ გოგლაშვილის ორიგინალური ზღაპარი „სინათლის ჩიტი“, მხატვარი ი. მღებრიშვილი, კომპოზიტორი თ. ხატიაშვილი, დამდგმელი ჯგუფის ახალგაზრდულმა შემართებამ ბრწყინვალე შედეგი გამოიღო. სპექტაკლი დიდხანს არ ჩამოსულა სცენიდან. ამ წლების თითქმის ყველა ნამუშევარი კრიტიკამ აღიარა. განსაკუთრებით მოიწონა მაყურებელმა ნ. ბრეშიძის „სიკეთის ძალა“ (გ. სარჩიშვილი).

სთან ერთად), ს. პროკოფიევას „ჩემი ბიანი მგელი“.

მიუხედავად წარმატებისა, ანზორი მაინც გრძნობს, რომ აუცილებელია თეორიული ცოდნის გაღრმავება და 1964 წელს მისაღებ გამოცდებს აბარებს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე. თვალსაჩინო თეატრალურმა მოღვაწეებმა: დიმიტრი ალექსიძემ, დიმიტრი ჯანელიძემ, ნათელა ურუშაძემ, ნადეჟდა შალუტაშვილმა ბეჭერი რამ შესძინეს პროფესიული სრულყოფისათვის. ინსტიტუტს 1969 წელს წარჩინებით ამთავრებს და კვლავ უბრუნდება თოჯინების ქართულ თეატრს;

მიუხედავად წარმატებებისა, რაც მის სპექტაკლებს ზედა წილად, ანზორი ყოველთვის გრძნობდა, რომ სრულყოფილად ვერ ფლობდა თოჯინურ, რთულ ხელოვნებას, სიღრმე აკლდა მის შემოქმედებას და 1973 წელს მიემგზავრება მოსკოვს — თოჯინების ცენტრალურ თეატრში სტაჟირებისათვის; როგორც შემოთ აღვნიშნეთ ზედი ეწვია ანზორს და ორი წლის განმავლობაში სსრკ სახალხო არტისტის, ლენინური პრემიის ლაურეატის სერგეი ობრაზცოვის ხელმძღვანელობით იმადლებდა კვალიფიკაციას. დიდოსტატი არ იშურებდა ცოდნას და გამოცდილებას შეგირდის დაოსტატებისათვის; შეგირდი თავის მხრივ მთელი გულისყურით ითვისებდა, სწავლობდა, იწვრთნებოდა და ოსტატდებოდა.

შედეგმაც არ დააყოვნა, სტაჟირების პერიოდში თოჯინების ქართულ თეატრში ობრაზცოვის უშუალო ხელმძღვანელობით დადგა ო. დრიზის „ვერცხლის სამკვდლო“ და ა. ტოლსტოის „ოქროს გასაღები“, ანუ „ბურატინოს თავგადასავალი“, ორივე სპექტაკლი დღესაც სცენაზეა.

1975 წლიდან კვლავ თოჯინების ქართულ თეატრშია, ამ პერიოდში დადგმულ სპექტაკლებს: ვ. რაბადანის „პატარა ფე-



რიას“, მ. აბრამიშვილის „განთავისუფლებულ ზღაპრებს“, ვ. იაკაშვილის „შავ-ლეგა ციკანს“. ჯ. როდარის და გ. სარტარელის „ჯადოსნურ ფლეიტას“ თვალნათლივ ეტყობათ პროფესიული სიღრმე და ოსტატობა. სცენურ სახეებს კი — სრულყოფა, რომლებსაც დიდი ოსტატობით ძერწავდნენ: საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ე. ცქიტიშვილი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: კ. მაჭარაძე, შ. ცუცქერიძე, მსახიობები: ქ. ძაძაძია, ე. ბეროზაშვილი, ც. თოდრია, მ. მიქელაძე, ზ. წულუკიძე და სხვები.

1979 წლიდან გადაყვანილი იქნა თბილისის თოჯინების რუსული თეატრის მთავარ რეჟისორად. აქ ნათლად გამოავლინა თეატრის ხელმძღვანელის ყველა სასიკეთო თვისება, განსაკუთრებით სარეპერტუარო პოლიტიკის, მსახიობთა პროფესიული სრულყოფა — დაოსტატებისა და სწორად დატვირთვის საქმეში. რუსულ თოჯინების თეატრში დადგმული სპექტაკლებიდან აღსანიშნავია: მ. აბრამიშვილის „ვარსკვლავი“, გ. ოსტერის „მ8 თუთიყუში“ და „სალამი მაიმუნს“, ნ. შურდიას „მუსიკალური ზღაპარი“,

ე. ორლოვის „ოქროს წიწილა“, მ. ნინის „ბუტია“.

ამავე პერიოდში ქუთაისისა და რუსთავის თოჯინების თეატრებში დადგა დ. ხურიძის „კოტრიალა“, ე. შვარცის „წითელქუდა“, ე. ორლოვის „ოქროს წიწილა“.

ანზორ ჩხიკვაძე ამ წლების მანძილზე კითხვობდა რეჟისურასა და მსახიობის ოსტატობის კურსს მხატვრული თვითმომქმედების კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებელში თოჯინების განყოფილებებზე. მისი უშუალო ხელმძღვანელობით მომზადდა ორი ჯგუფი, უმრავლესობა მისი აღზრდილებისა წარმატებით მოღვაწეობს რესპუბლიკის სახელმწიფო თოჯინების თეატრებში.

1981 წლიდან არის თოჯინების თეატრების მოღვაწეთა საერთაშორისო ასოციაციის წევრი.

ანზორ ჩხიკვაძე არაერთხელ ყოფილა მასიური ღონისძიებების რეჟისორი, როგორც ხელოვანი და საზოგადო მოღვაწე თავს ვალდებულად თვლის მონაწილეობა მიიღოს და თავისი წვლილი შეიტანოს ყველა საერთო-სახალხო ზეიმში.

ჯამალ მონიავა

კოტე მარჯანიშვილის რების, დურგლების თუ დროს თეატრალურ აფიშებში გრიმორების, მკერავების ზზე იბეჭდებოდა თეატრის თუ მხატვარ-შემსრულებ-ყველა მუშაკის გვარი და ლების, ტექნიკური რეჟიპროფესია. ამდენად, ხალსორების გვარები. ამთვანხმა იცოდა, ვინ რას წარტექნიკური რეჟისორის მოადგენდა და ვის რა მოპროფესია, ალბათ, გამორვალეობა ეკისრებოდა თეჩეულად საპატიო გახლდათ, ატრში. ალბათ, ბევრს ახვინაიდან დღეს ბევრმა შესოვს: თეატრში იმართებო-მოქმედმა იცის ივანე ყორდა ზოლმე დვაწლმოსილ, ელიანის, ირაკლი გრატი-ამაგდარ მოღვაწეთა სალა-აშვილის, გივი კვაჭაძის, ვა-მოები. თეატრის ისტო-ლიკო გაბისიანის და სხვა-რიას შემოუნახავს ბუტა-თა გვარები. ამ პროფესიით დაიწყო დიდი გზები დო-ფორების თუ რეკვიზიტო-

პროფესიონალი

დო ანთაძისა, კუკური პატარაძისა, გოგი ქავთარაძისა, ოთარ ზაუტაშვილისა და სხვათა და სხვათა, რომელთა გვარების გარეშე დღეს თეატრი ბევრს დარკავდა.

ტექნიკური რეჟისორა სპექტაკლის ბატონ-პატრონია, სტრატეგი. ცნობილია, კურიოზული ფაქტი, რომ ტექნიკურმა რეჟისორმა ივანე ყორჯოლიანმა კულისებიდან „გააძევა“ თვით კოტე მარჯანიშვილი, როცა იგი შენიშვნას აძლევდა მსახიობს სპექტაკლის მსვლელობის დროს. ხოლო, დოდო ანთაძემ, როგორც ტექნიკურმა რეჟისორმა, ეს პროფესია საოცარ სიმაღლემდე აიყვანა. ცნობილია, რეპეტიციების მისეული ჩანაწერები, რომელთა საშუალებით ბევრი სპექტაკლის უნაკლოდ, მისხალ-მისხალ აღდგენაც კი შეიძლება.

არიან ადამიანები ვისთვისაც თეატრი, სცენა, კულისები, ცხოვრების აზრსა და მიზანს წარმოადგენენ. საბედნიეროდ, ასეთი პიროვნებები არცთუ ცოტაა, ერთ-ერთი ასეთი, თავმდაბალი და ჩუმი, მაგრამ საოცრად აბრეგორიული, მომთხოვნი და პრინციპული პიროვნება გახლავთ კ. მარჯანიშვილის თეატრის ტექნიკური რეჟისორი ბიჭიკო კოხიძე. დამთავრა თბილისის უნივერსიტეტის ისტორიული ფა-



ბ. კოხიძე

კულტეტი მაგრამ თეატრის სიყვარულმა, ღრმა პატივისცემამ და გატაცებამ იგი პროფესიონალ ტექნიკურ რეჟისორად ჩამოაყალიბა.

ფართოა ბიჭიკო კოხიძის ინტერესების სფერო — არც ერთი ფილმი თუ სპექტაკლი, არც ერთი ახლად დაბეჭდილი წაუკითხავი მხატვრული ნაწარმოები. იგი არის უცვლელი ხელმძღვანელი თეატრის წიგნის მოყვარულთა საზოგადოებისა და კეთილსინდისიერად ასრულებს ამ საპატიო მისიას. ცხოვრებაში ნაზი და აღერსიანი, შეყ-

ვარებული მსახიობებსა და თეატრზე, მუშაობის დროს მკაცრი, დაუნდობელი და პრინციპულია. ისე განიცდის შეცდომას, უზუსტობას სცენაზე და ისე მიაქვს ყოველივე გულთან, რომ მსახიობები ვერიდებით მის გაღიზიანებას და ვცდილობთ არ მივაყენოთ ტკივილი. სპექტაკლის დაწყებამდე დიდი ხნით ადრე მოდის თეატრში. ამოწმებს რეჟეიზიტს, დეკორაციას, ზარსა და რადიოს და არამარტო აფრთხილებს, არ მოშორდება, სანამ მევანი მსახიობი სცენაზე არ გამოვა.

ახლახანს მას 50 წელი შეუსრულდა. ამ წელთაგან ნახევარზე მეტი თეატრს მიუძღვნა.

თეატრის მთელი კოლექტივი მხურვალედ ულოცავს ბიჭიკო კოხიძეს ამ ღირსშესანიშნავ თარიღს და მრავალ სიხარულსა და შემოქმედებით ბედნიერებას უსურვებს მას.

ცოცხლობს თეატრის სიყვარულით

თუ თვალს გადავაყვებთ ალექსანდრე ნიკოლოზის ძე ბეთანელის ბიოგრაფიას, მასში განსაკუთრებული არაფერია. დაიბადა 1912 წელს ქუთაისში, მამა ფირალაოვის თამბაქოს ფაბრიკის მუშა იყო, დედა — დი-

ასახლისი. ალექსანდრემ დაწყებითი განათლება მიიღო ქუთაისის მე-2 შეიღწულედაში, საშუალო განათლება კი ქუთაისის ინდუსტრიულ მუშუაქაში: აქვე მიიღეს კომკავშირის რიგებში. თეატრზე შეყვარებულა

სრულიად ახალგაზრდა კაცი მუშაობას იწყებს ქუთაისის მუშა-ახალგაზრდობის თეატრში მთავარ ადმინისტრატორად. თეატრს იმ დროისათვის სათავეში ედგა შემდგომში ცნობილი ქართველი კინორეჟისორი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი შოთა მანავაძე. 1935 წელს ალ. ბეთანელი ქუთაისის თეატრის დირექტორია, აქვე შეთავსებით მუშაობს ქუთაისის სახფოტოს დირექტორად.

1938 წელს ქუთაისში ჩამოყალიბდა ლ. მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრი, ალ. ბეთანელი დაინიშნა თეატრის სცენის ინსპექტორად, შემდეგ ადმინისტრატორად, უფროს ადმინისტრატორად, ხოლო 1941 წლიდან თეატრის დირექტორის მოადგილედ.

„ბედნიერი კაცი ვარ, — ამბობს ალექსანდრე, — ბედნიერი იმიტომ, რომ ბევრ კარგ რეჟისორთან მიმუშავია, მათ შორის იყენენ: დოდო ანთაძე, თეიმურაზ ლორთქიფანიძე, ვასო ყუშიტაშვილი, აკაკი ვასაძე, გიგა ლორთქიფანიძე და სხვანი. მომსწრე ვარ გამოჩენილი მსახიობების ა. იმედაშვილის, ი. ზარდალიშვილის, ა. ხორავას, ა. ვასაძის, ა. მურუსიძის, თ. ღვიინიაშვილის, ც. ამირეჯიბის, მ. გელაშვილის, კ. აბესაძის, ნ. წინამძღვარის, შ. პირველისა და ბევრ სხვა მსახიობთა ნიჟის გაბრწყინებისა ჩვენი თეატრის



ალექსანდრე
ბეთანელი

სცენაზე. თეატრი ხომ ტაძარია, წმინდა ტაძარი, სადაც მსახიობები იწყიან, იღვენთებიან, ხოლო თეატრის ტექნიკური პერსონალი ის ბირთვია, რომელიც მულხნაუხრელი შრომობს მსახიობებთან ერთად კარგი სპექტაკლის შესაქმნელად“.

1971 წლიდან ალ. ბეთანელი თეატრის დირექტორ-განმკარგულგებელია. უანგაროდ და უხვად გაცემული სითბო და სიყვთე უკვალოდ არ იკარგება. ამის დასტურია ის, რომ 1980 წელს საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით მას საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მუშაკის საპატიო წოდება

მიენიჭა. ამ სპექტაკლში ნისტის, თეატრის ერთგული მსახურის მკერდს მთავრობის მრავალი ჯილდო და მედალი ამშვენებს.

— ყველა პროფესიის აღამიანს, კაცური კაცის მადლი უნდა ამშვენებდეს — ამბობს ბატონი ალექსანდრე.

იგი დღესაც დიდი სიყვარულითა და მოწონებით სარგებლობს არა მარტო თეატრში, არამედ მთელს ქალაქში.

1982 წლიდან ალ. ბეთანელი თოჯინების სახელმწიფო თეატრის სადადგომო ნაწილის გამგეა.

— თეატრი მაინც ვერ დავთმო, — ამბობს იგი და დღესაც სიყვარულითა და მისთვის ჩვეული ენერგიით განაგრძობს მუშაობას ამაყდარი კაცი, ქუთაისის თეატრალური ცხოვრების ცხელი მატანე.

ალექსო გიგაშორი

ერემია ქარელიშვილი

პიერ კობახიძე

ძალიან ადრე წავიდა ჩვენგან, წავიდა სამოც წელს მიახლოებული, სრული შემოქმედებითი სიმწიფის ასაკში, მაყურებლის სიყვარულით გარემოსილი და აღიარებული.

იგი თეატრში შინაგანმა მოწოდებამ მიიყვანა. ბავშვობიდანვე ყოფილა ლიტერატურითა და ხელოვნებით გატაცებული და მისი ამ გატაცების გაღვივებას დიდად შეუწყო ხელი იმ გარემო-წრემაც, რომელშიც აღრიდანვე მოხვდა.

პიერ (პეტრე) კობახიძე დაიბადა ქ. შუგდიდის მაზრაში, სოფელ ხამისკურში. 1907 წლის 29 ივნისს, საკმაოდ კულტურულ ოჯახში. პირველდაწყებითი განათლება შუგდიდშივე მიიღო, მერე თბილისში გადმოვიდა და მეორე გიმნაზია დაამთავრა. ეს გიმნაზია ახლანდელი მარჯანიშვილის თეატრის მახლობლად მდებარეობდა. მაშინ იქ მოთავსებული იყო სახალხო თეატრი, რომელიც სისტემატურად მართავდა წარმოდგენებს გამოჩენილი მსახიობებისა და სცენისმოყვარეების მონაწილეობით. გიმნაზიის მოსწავლეები ხშირად ეწვებოდნენ ამ წარმოდგენებს, შინ მსახიობების თამაშით მოხიბლულნი ბრუნდებოდნენ და მეორე დღეს მიღებულ შთაბეჭდილებებს ერთმანეთს გატაცებით უზიარებდნენ. ამასთან ერთად, მეორე გიმნაზიაში იმ დროს მასწავლებლად მუშაობდა არაერთი გამოჩენილი მოღვაწე, რომლებმაც თვალსაჩინო როლი შეასრულეს ეროვნული კულტურის განვითარებაში. ამ მასწავლებლებს შეუმჩნეველი არ დარჩენიათ ნიჭიერი ახალგაზრდა, რომელიც ღმკსებს წერდა და ამხანაგებში გამოშახებ-

ლად, არტიტული აღმაფრენით კიბხულობდა. ისინი ხელს უწყობდნენ. ღრმად დაწაფებოდა ცოდნას და რწმენით გაპყობდა თავის მოწოდებას. მათს წაქეზებასაც მიუძღვის წილი იმაში, რომ უკანასკნელი კლასის მოსწავლე პარალელურად აკაკი ფაღვას თეატრალურ სტუდიაში იწყებს შეცადინებას. აკაკი ფაღვას სტუდია დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, თეატრალური განათლების დაუცხრომელი ენთუსიასტი, რეჟისორი და თეატრის თეორეტიკოსი, რომელსაც სამხატვრო თეატრში ჰქონდა მიღებული პროფესიული განათლება, თავის ირგვლივ იკრებდა მხატვრული ნიჭით დაჯილდოვებულ ახალგაზრდებს და შემოქმედების ფართო გზაზე გამოჰყავდა. სტუდიაში ხელოვნებისა და ლიტერატურის გამოჩენილი მოღვაწეები, ცნობილი მეცნიერები და გამოცდილი პედაგოგები ასწავლიდნენ. სტუდია მოსწავლეებს კარგ პროფესიულ განათლებას აძლევდა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ 20—30-იანი წლების თითქმის ყველა ახალგაზრდა მსახიობს აკაკი ფაღვას თეატრალური სტუდია ჰქონდა გავლილი.

1924 წელს სტუდიის კურსდამთავრებული პიერ კობახიძე შედის რუსთაველის სახ. თეატრის დასში, რომელსაც სათავეში კოტე მარჯანიშვილი ედგა. უკეთეს ვერც ინატრებდა! კოტე მარჯანიშვილი, რომელმაც სულ იროოდ წლის წინათ სათავე დაუდო ქართულ საბჭოთა თეატრს, მის ჩრდილდაკრულ კედლებს მზიური სხივი მოჰფინა. ეს დიდი რეჟისორი სცენის ოსტატთა გენიალური აღმზრდელი იყო. პიერ კობახიძეც ასეთ ბედნიერთა რიცხვს ეკუთვნის. მსახიობმა რუსთაველის თეატრში აიღვა ფეხი, აქ, მარჯანიშვილისა და ახმეტელის სპექტაკლებში შეასრულა პირველი როლები, მისი დაოსტატება და შემოქმედებითი დავაყვაცება კი მარჯანიშვილის თეატრში მოხდა. კოტე მარჯანიშვილი რომ რუსთაველის თეატრიდან წავიდა, პიერი ერთ-

ხანს იქვე დარჩა, მაგრამ გული მანც დიდი მასწავლებლისაკენ მიულტვოდა... 1930 წელს კოტე მარჯანიშვილის თეატრში გადადის და სულ მალე კოლექტივიში წრთ-ერთ მოწინავე ადგილს იკერს, როლები ნიჭიერი შესრულებით და სცენური მომხიბვლელობით მაშინვე იქცევა ყურადღებას. არც შევცდებით. თუ ვიტყვით, რომ პიერ კობახიძის სახით კოლექტივის იმჟამად შეემატა მოაზროვნე და უშუალო განცდის მსახიობი, რომელსაც წინ ფართო პერსპექტივები ესახებოდა. იგი გამოირჩეოდა მკაფიო ინდივიდუალობით, — რომანტიკული პათოსით, ზომიერი ტემპერამენტით, დახვეწილი პლასტიკით, განცდის გულწრფელობითა და გამართული მეტყველებით. მის წარმატებებს ხელს უწყობდა უმაგალითო შრომისმოყვარეობაც. არასოდეს არ რჩებოდა ბუნებრივი მონაცემების ანაზრად, არ ენდობოდა იმპროვიზაციას, თუმცა, ამისთვის მას აშკარა შესაძლებლობანი გააჩნდა: მახვილგონიერება, იუმორის გრძობა, პლასტიკური სიმდიდრე. იგი ბევრს მუშაობდა ჯერ ტექსტზე, რათა ღრმად ჩასწვდომოდა როლის არსს, ამოეხსნა ქვეტექსტებში „მიმალული“ ავტორისეული აზრი და შესატყვისი გამომსახველი საშუალებები მოეხაზა. სახის არსს მიაგნებდა თუ არა, მაშინვე იწყებდა მის თანდათანობით დახვეწას და სრულყოფას. ამით აიხსნებოდა, რომ მისი თამაში მუდამ ღალი, თამამი, მსუბუქი (ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით) გახლდათ.

როგორც ყოველ ქეშმარიტ ხელოვანს, მასაც დიდი გამბედაობა ახასიათებდა. შეეძლო „საბედისწერო“ რისკიც კი გაეწია, მაგრამ ამ რისკის დროსაც შინაგანად დაჭერებული იყო, გამარჯვების იმედი ჰქონდა. ერთ ასეთ მაგალითად მის მიერ ურიელ აკოსტას როლში გამოსვლა შეიძლება მივიჩნიოთ. როდესაც გენოალური მსახიობი უშანგი ჩხეიძე სცენას ჩამოშორდა, დიდი რეჟისორის ბრწყინვალე სპექტაკლის სიცოცხლეს საფრთხე

დაემუქრა. რომელ დიდსა და უნიჭიერეს მსახიობს არ სურდა ეცადა უშანგის ურიელის „მოთინიერება“ და გათავისება, მაგრამ გამარჯვება და აღიარება პიერ კობახიძის ურიელს ხედა წილად. ეს მოხდა თვით უშანგი ჩხეიძის სიცოცხლეში და იმ აუდიტორიაში, რომლის მეხსიერებაშიც კვლავ ცოცხლობდა უშანგის აკოსტათავისი სიღიადით, მრავალპლანიანობით, სულიერი სიმდიდრითა და ესთეტიკური ხიბლით. პიერ კობახიძის ურიელი გარეგნული ფორმისა და შინაგანი არსის ორგანული ერთიანობის ჩინებული ნიმუში იყო მსახიობის შემოქმედებაში. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ურიელში მსახიობში გამოაღვიძა ის ძლიერი ფსიქიკური ენერჯია, ტრაგიკულის მძაფრი გრძობა და ტემპერამენტი, რაც შემდეგში მთლიანად გამოვლინდა მის მიერ შესრულებულ კლასიკურ თუ თანამედროვე რეპერტუარში. მდიდარი არტისტული პალიტრა საშუალებას აძლევდა ცოცხლად, შთამბეჭდავად გადმოეცა გმირის ხასიათი — მისი სულიერი სიმძიმელი თუ ხალისიანი აღმაფრენა, სიყვარული თუ სიძულვილი, გულგატეხილობა თუ იმედია-ნობა, სიმხნევე.

გზიბლავდათ მისი გულწრფელი სიყვარულით ანთებული, ეკვით დაკოდილი და, ამავე დროს, მამაცი მეომარი ანტონიუსი; მგზნებარე ტემპერამენტით შესრულებული ფერდინანდი; ნებეირი, ოსუნჯი და უდარდელი ჰეტრუჩიო, რომელსაც ქართული ხალხური კომიკური ნიღბების ერთგვარი სიმსუბუქის იერი და სურნელება დაჰკრავდა; ბედის უკულმართობით თითქმის უკიდურესად განადგურებული, მაგრამ გულწრფელი სიყვარულით სიმბათიური არმანდი, პლასტიკური პერიპეტებით უხვი, მოქნილი და წინდახედული ცბიერი ფუშე; ფხიზელი გონების, მტკიცე ნებისყოფის პატრიოტი და უკომპრომისოდ მებრძოლი ჰარი სმითი...

პიერ კობახიძეს ერთი სახარბიელო თვისებაც ჰქონდა, — მიღწეულით თვით-

კმაყოფილებას არ ეძლეოდა, თუ საჭიროდ დაინახავდა, პრემიერის შემდეგაც განაგრძობდა ძიებას, სცენური სახის დახვეწას, სრულყოფას. მაგონდება მისი პარატოვი. პირველ წარმოდგენაში თითქოს რღაც აკლდა. ამას თვითონაც მიხვდა და სულ ორიოდვე წარმოდგენის შემდეგ ჩვენ ვიხილეთ ქეშმარიტად ოსტროვსკისეული პარატოვი — ლამაზი და ცბიერი, გულწრფელი გრძნობებისაგან დაცლილი, მდგომარეობით გამედიდურებული მამაკაცი, რომელიც ურცხვად ატყუებს ლამაზ, გულუბრყვილო, სიღარიბისაგან გასაცოდავებულ ახალგაზრდა ლარისას, ცხოვრების გზას უზნევს, სამუდამოდ აუბედურებს ისე, რომ იოტისოდენა სინდისის ქენჯნასაც კი არ განიცდის, ოსტროვსკისეულმა მამხილებლურმა პათოსმა პიერ კობახიძის შესრულებაში ზუსტი გამოხატულება პოვა. პარატოვის სახემ მსახიობის შემოქმედებაში ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრა, როგორც სრულყოფილი მხატვრულმა ქმნილებამ...

განსაკუთრებული წარმატებით გამოდიოდა ქართულ კლასიკურ და თანამედროვე რეპერტუარში. აქ თითქმის ყოველთვის სწორ ფსიქოლოგიურ გადაწყვეტას პოულობდა და ქეშმარიტ სცენურ გარდასახვას აღწევდა, გმირის ნამდვილი ცხოვრებით ცხოვრობდა. ეროვნულ რეპერტუარში პ. კობახიძე ხავსებით ამართლებდა გოეთეს აზრს: „მსახიობი იმ ცეცხლით უნდა იწვოდეს, რომლითაც თვით ავტოოი იწვოდა შემოქმედების პროცესშიო“ მისი ონისე ყაზბეგის ტიპური მთიელის სრულქმნილი სახე იყო, წარმოსადეგი და ლამაზი, „ერთ დროს თემის თავმოსაწონი“, „მომქმეთავის თავდადებული“, მტერს ტყვიად რომ ზედებოდა, ბოლოს სიყვრულით განადგურებული, თემის აღათის დარღვევისათვის თემიდან მოკვეთილი, „გალახული, მოღლილი, დაოსებული, რომელსაც მზის სხივიც კი შეზარებოდა“, მაგრამ შინაგანი ადამიანური სიამაყე, ცოდვა-მადლის შეგრძნების უნა-



ურცილი — პ. კობახიძე
ივლითი — ვ. ანჭაფარიძე

რი მთლიანად მანიც არ დაეკარგა. მსახიობი კვალდაკვალ გაჰყვა მწერალს და დავანახა, თუ გაწბილებულ სიყვარულს როგორი ტრაგიკული კატასტროფა შეეძლო გამოეწვია მოძველებული ტრადიციებით შებოჰილ საზოგადოებაში. ონისესა და მყვალას ერთმანეთი უყვარდათ. ისინი ერთმანეთისა არ გახდნენ და ამან ონისეს მოსვენება დაუკარგა, თავგზა აუზნია, არ უნდოდა მყვალა სხვისთვის დაეთმო, სულიერთი იყო, ვინ იქნებოდა ეს სხვა. სიცოცხლე ჯოჯოხეთად გადაექცა, არც მყვალას სიცოცხლე იყო მშვიდი და ბედნიერი, მაგრამ ონისე თავის სამრეკლოდან სჭვრეტდა მოვლენებს და უსაყვარლესი ადამიანი მოკლა, რათა სხვის ხელში არ ეხილა იგი და სულიერი სიმშვიდე დაებრუნებინა. იმედი არ გაუმართოდა, ჩადენილმა ბოროტებამ უფრო მეტი ტანჯვა მიაყენა და მისმა სიცოცხლემაც აზრი დაჰკარგა, ონისე მიხვდა თავის დანაშაულს და სიკვდილს გულდამშვიდებით შეხვდა. სიკვდილში პოვებდა ნამდვილ სულიერ სიმშვიდეს! როცა სახლში

მუხლებზე დაცემულ ონისეს გული გაედღედა და „სახეშეშლილი... რაღაცას ლულ-ლულელებდა, გელამ წრე გაარღვია, ონისესთან მიიჭრა და შესძახა:

„შენ მომიკალ მაყვალაი, მაყვალაი ჩემი იყო და... თემს რასა სთხოვ? შენ მოკალ, და სისხლსაც მე ავიღებ! ონისემ შეხედა და გაიღიმა. — მომიკალ, მომიკალ! — დასძახა იმან განარებულმა და მკერდი უფრო მეტად გადაიწია“. აქ მსახიობი ნამდვილი გამოცდის წინაშე იდგა, მას ამ რთული სულიერი მოძრაობისათვის შესაფერი გარეგნული გამოხატულება უნდა მიეცა. მან ეს ჩინებულად შეძლო. უმაგალითო ტრავმამ მთიელის არსებაში მთლიანად ვერ ჩაჰკლა პიროვნული ღირსება და მწერალმაც და მსახიობმაც „თვითმკვლელობა“ დანაშაულის მონანიებად ჩაუთვალეს, სულიერი სილამაზე შეუნარჩუნეს, საზოგადოების გარკვეული თანაგრძნობა დაუბრუნეს. მთელი მოქმედების მანძილზე მაყურებელი შებოჭილი ჰყავდა მსახიობის გარდასახვის ძალას, მისი სცენური მოქმედების სიმართლეს. მაგრამ ონისეს ტრავედია მაინც პირადი მოტივებით იყო განპირობებული და გმირის ხასიათის რომანტიკას, რასაც მთის ხალხის ცხოვრების თემა თითქოს აუცილებლად მოითხოვს, მსახიობმა ერთგვარი პათოსი დააკლო, მისმა მხატვრულმა აღღომ არც აქ უღალატა რომიერებას. არსებითად ასეთსავე პირადულ საფუძველზეა წარმოშობილი ჩონთასა და ბანვას კონფლიქტი ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილში“, მაგრამ ჩონთას სახეში ჩაქსოვილი გმირული პატრიოტული საწყისი მსახიობს საშუალებას აძლევდა უფრო პოეტურად გამოეხატა იგი, ეჩვენებინა მისი რაინდული კეთილშობილება. როდესაც მის მტერს ბანვას თემიდან მოკვეთას უპირებენ, კობახიძე — ჩონთა ამ ამბავს გულგრილად არ ხვდება, ეხვეწება თემს სხვა სასჯელით დაქმყოფილდნენ, არ მოკვეთონ.

მსახიობის მხატვრული სტილის თავი-

სებურება, მისი რომანტიკული აღმავლენა მთელი თავისი მომხიბვლელიობით გამჟღავნდა რევოლუციონერ იცვა რიუნაშვილის სახეში. ეს სახე ღრმად გაიაზრა და შექმნა ხალხისათვის თავდადებული მებრძოლის დასრულებული, განზოგადებული ხასიათი, რომელსაც არც ადამიანური თვისებები დააკლო და არც გმირული შემართება.

პიერ კობახიძის მიერ თანამედროვე პოზიტიური პერსონაჟების განსახიერება ყოველთვის ყურადღებას იქცევდა გააზრების სიზუსტით, განცდის უშუალოდობითა და პიროვნული მომხიბვლელიობით. აქ გვინდა, როგორც ტიპური მაგალითი, გავიხსენოთ მისი შოთა („ფიქრის გორა“). აგი სამამულე ომის გმირია, ბრძოლიდან შინ ხეიბარი დაბრუნდა, ისე დაუმეხინჯდა სახე, რომ მისი ცნობა შინაურებისთვისაც კი შეუძლებელი აღმოჩნდა. დაბრუნდა, მაგრამ თავისი ვინაობა არ ვაამჟღავნა, არ უნდა ასეთი სახით ეჩვენოს თავის საცოლეს — თამროს, არ იცის როგორ შეხვედება იგი და როგორ გადაიტანს ამ ელდას. თამროს ოჯახში შოთას ახლო მეგობრად ვაასაღებს თავს, გატაცებით მოუყვება ახალგაზრდა ქალს საქმროს გმირულ თავგადასავალს. იმდენ სითბოს, გულითადობას, სინაწეს გამოამჟღავნებს, რომ თამროსა და მის მშობლებში პატივისცემას დაიმსახურებს. თამრო და შოთა ხშირად ხვდებიან ერთმანეთს, თამროს წუთითაც არ ეპარება ეჭვი მის გულწრფელობაში, თანაც მის ქცევასა და ხასიათში შოთასთან იმდენ მსგავსებას აღმოაჩენს, რომ მის ხეიბრობას არაფრად ჩააგდებს და სიმპათიით განეწყობა. ბოლოს ყველაფერი გამჟღავნდება... შოთა ფსიქოლოგიურად რთული სახეა, მის დამაჯერებლად წარმოსახვას ქეშმარიტი ოსტატობა ესაჭიროება; მსახიობმა ხასიათის სიმართლეს რომ მიაღწიოს არაგულწრფელობა გულწრფელად უნდა გაითამაშოს. სირთულეს ისიც ქმნის, რომ თავიდანვე თვით მწერლის მიერ პიესაში

დიდი პირობითობა დაშვებული და მსახიობმა ამ პირობითობას რეალურობა უნდა მიანიჭოს. პიერ კობახიძე ამ როლს დიდი შთაგონებით ასრულებდა და პირობითობის თითქმის ნატამალსაც აღარ სტოვებდა, მაყურებელში ნდობასა და თანაგრძნობას იმსახურებდა.

სრულიად სხვანაირი იყო მსახიობის გამომსახველობითი საშუალებები ნეგატიური ხასიათის ძირწვის დროს. აქ იგი მარჯვედ იყენებდა გროტესკულ შტრიხებს, იუმორს, თანდათან აშიშვლებდა პერსონაჟის საქმის თვისებებს და მკაფიოდ გამოხატავდა თავის პოზიციას. მისი ერთ-ერთი ასეთი სრულყოფილი სახე იყო ევგენი ამაშუკელი („უფსკრული სახე“). ამ როლსაც არ აკლდა რთული წიაღსვლები. გარეგნულად მოხდენილი, ერთი შეხედვით მიმზიდველიც კი, თვალთმაქცი, გაიძვერა, უზნეო, სულიერად მახინჯი პიროვნება, იყო. ქამლეონის მოქნილობა ჰქონდა, მდგომარეობის მიხედვით წარამარა იცვლებოდა. ვიდრე თამარის მოტყუებას შესძლებდა, გულკეთილი და თავზაიანი იყო, მერე მიზეზიანი და „მომთხოვნი“ გახდა, რათა ხელში მონასავით სჭეროდა. ცოტა დრო რომ გავიდა, მობეზრდა, თავიდან მოშორება მოინდომა, ზედმეტად უხეში და აუტანელი შეიქნა. მთელი ამ სახეცვლილებისათვის მსახიობი შესაფერის ფერებს პოულობდა, ყოველ მდგომარეობაში მისი პლასტიკა, მიმიკა, ინტონაცია ბუნებრივი იყო და შთამბეჭდავი.

მსახიობი მოქალაქეობრივადაც საინტერესო პიროვნება იყო და აქტიურ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწეოდა. იშვიათი იყო რაიმე მნიშვნელოვანი ღონისძიება თეატრალურ ცხოვრებაში, რომ მასში მონაწილეობა არ მიეღო. სხვებთან ერთად ხალხით მიდიოდა ხოლმე პერიფერიულ თეატრებში სპექტაკლების დასათვალიერებლად და სეზონების შედეგების შესაჯამებლად. ამ დროს იგი იშვიათი გულისყურით ეპურობოდა კოლექტივს, მის ყოველ წევრს, პირუთვნელად და სა-

თუთად იხილავდა რეჟისორისა და მსახიობის ნამუშევარს. — ჩვენ რევიზორები არა ვართ, — იტყოდა ხოლმე, — მეგობრებთან მოვსულვართ და შთაბეჭდილების გულწრფელი გაზიარებით თუკი რამე სარგებლობას მოვუტანთ, ჩვენი მოვალეობა პირნათლად იქნება შესრულებულიო. მახსოვს ერთი ასეთი შემთხვევა. სეზონის ბოლოს ქიათურის თეატრში წავედიო, ეს თეატრი იმჟამად ერთ-ერთი ძლიერი კოლექტივი გახლდათ რესპუბლიკაში. აქ იყვნენ პროფესიულად დაოსტატებული რეჟისორი და ნიჟიერი მსახიობები. დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ მიდიოდა. პიერი გულწრფელად აღფრთოვანებული იყო, დეილავდა, ადგილზე ვერ ჩერდებოდა, სპექტაკლი დამთავრდა თუ არა, კულისებში შეიჭრა, ჯერ ისევ გრიმპოუხსნელი მსახიობები გულში ჩაიკრა და გულწრფელად გაუზიარა თავისი აღტაცება. აუწერელი იყო კოლექტივის რეაქცია სახელმწიფოებრივი მსახიობის ასეთ ადამიანურ გულთაძლიერებაზე.

პიერს სათუთი გული ჰქონდა, ისე გერჩვენებოდათ, თითქოს მას წყენა და გულისმოსვლა არ შეეძლო, მაგრამ ეს ადამიანური თვისებებიც არ იყო მისთვის უცხო. თვითონ მართალი და გულწრფელი, სხვის აშკარა უსამართლობას ვერ იტანდა. მახსოვს, თეატრის სამხატვრო საბჭოს ერთი უსიამოვნო სხდომა. ერთი გამოჩენილი მსახიობი უმიზეზოდ ახირდა. მას დასში თითქმის ყველა ემდუროდა. არავინ ხმას არ სცემდა, ამ შემთხვევაშიც დუმილი არჩიეს. ჩხუბს დასასრული არ უჩანდა. პიერმა, როგორც მეგობარმა, თავი მოვალედ სცნო და დამშვიდება სცადა. — ამბავი სწორად არ გადმოუციათო, ამხანაგებს დაუჭერე, ამ საგანზე საუბარი გადავდოთ შემდეგისათვის, ახლა კი დღის წესრიგს დავუბრუნდეთო. არაფერი გამოვიდა, მის ჩხუბს ბოლო არ უჩანდა. პიერმა მოთმინება დაკარგა და გულმოსული სხდომიდან უსიტყვოდ გავიდა. მოჩუბარი მაშინვე გონს მოვიდა, მაგრამ



უკვე გვიან იყო, სხდომამ ეშხი დაკარგა და აღარ გაგრძელებულა.

მე მხიბლავდა პიერის პოეტური ბუნება, მისი ადამიანური გულითადობა, პუმანურობა და სრულიადაც არ მიკვირდა, რომ იგი ასეთი იყო. მას ხომ მეორე მოწოდებაც დაჰყვა თან, მისი გული პოეტურ ცეცხლსაც იტევდა. პოეტი იყო, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, მაგრამ თავისი სული მთლიანად თეატრს მისცა და თანაც პოეზიაზე ხელი არ აიღო ლექსის წერის „ცდუნებას“ ბოლომდე გაყვა და „მსახიობი პოეტის“ სახელი დაიმკვიდრა. მართლაც უველაზე საუკეთესო პოეტი იყო მსახიობთა შორის, და, თუ პოეტადაც მივიჩნევთ, პოეტთა შორისაც საუკეთესო მსახიობად დარჩება. იგი წერდა დიდი სიყვარულითა და სითბოთი აღბეჭდილ მიძღვნებს მსახიობებისა და მწერლებისადმი. არ უფილა არცერთი მათგანის იუბილე, რომ პიერი გულწრფელი ლექსით არ გამოხმადურებოდა. იუმორის გრძნობაც კარგი მქონდა და სუსხიანი საღალღობო ლექსების წერაც ეხერხებოდა, ლირიკაშიც ამჟღავნებდა პოეტურ მადლს. ზოგიერთი მისი სატრფიალო ხასიათის ლექსი სიმღერად იყო გავრცელებული. ალბათ, არც თუ იშვიათად მოვისმენიათ ისინი, ავტორის „გაუმხელად“. ახლა შეიძლება ამ „საიდუმლოების“ გამჟღავნება. მისი ერთი ასეთი უპოპულარესი სატრფიალო ლექსია „გოგოვ, გოგოვ!“ აი, მისი გულწრფელი ვნებით ანთებული სტრიქონებიც:

„გულს რად მიკლავ? მე სიცოცხლე
ჯერ არ დამიმთავრებია!
მე ხომ გულით ვიხედები,
გული ჩემი თვალებია!
ზამთარია მათოვს, მაწვიმს,
შენ კი გაგიდარებია,
ღრუბელი რომ გულზე მაწევს,
ეგ ხომ შენი თვალებია.

და ა. შ.

პიერ კობახიძის პოეტურ მოწოდებაზე

მორიდებით და ცოტა „გაუქვიანდა“ პარაკობთ, რადგან ჩვენს ხელთ იყო მხოლოდ მისი მსახიობობის წლებში დაწერილი ლექსები, აღრინდელზე ვიცოდათ ავტორის მიერ მოკრძალებით ნათქვამიც, ბავშვობიდან ვწერ ლექსებსო. თუ არა დოც. აღ. კოკაიას სასიამოვნო აღმოჩენა, რომელიც გაზ. „სოფლის ცხოვრების“ ფურცლებზე დაიბეჭდა, ვერ წარმოვიდგენდით, რომ 13—14 წლის მოსწავლე — პეტრე ხეთერელი (პიერ კობახიძე) ქ. ზუგდიდში, სკოლის ამხანაგებთან ერთად, ორკვირეულ ოთხგვერდიან სტამბურად დაბეჭდილ გაზეთ „ავრორას“ უშვებდა და მასში, ლექსებთან ერთად, ლიტერატურულ სტატიებსაც ათავსებდა. ეს მნიშვნელოვანი აღმოჩენა სენსაციასავით ეღერს. იგი მხოლოდ მსახიობის შემოქმედებითს ბიოგრაფიას როდი ამღიდრებს. გაზეთ „ავრორას“ პირველი ნომერი 1921 წელს, 15 იანვარს გამოსულა, საბჭოთა ზელისუფლების დამყარებამდე საქართველოში. ეს პოლიტიკური მნიშვნელობის ფაქტიც არის.

* * *

პიერ კობახიძე თავისი პროფესიის ფანატის იყო, თავდავიწყებით უყვარდა თეატრი და მთელი გული მას მისცა. მის უდროო სიყვარულშიც ამ სიყვარულს უდევს წილი. 1963 წლის ზაფხულში მარჯანიშვილის სახ. თეატრი სოხუმში სავანტროლოდ ჩავიდა... მსახიობი მისთვის ჩვეული ტემპერამენტითა და გატაცებით თამაშობდა ურიელ აკოსტას. მაყურებლის აღტაცებით აღგზნებული უცბად მოსწყვდა სცენას და კულისებში გაიქრა... და აი, ამ დროს მან მძიმე ტრავმა მიიღო. სპექტაკლის გაგრძელება აღარ შეიძლებოდა, მაგრამ მსახიობს ამის გაგონებაც არ უნდოდა.

ის საღამო მისთვის საბედისწერო აღმოჩნდა.

— მსახიობი გარდაიცვალაო, ამბობენ ჩვეულებრივ საუბარში, მაგრამ არ დაჯეროთ, მსახიობი არ მომკვდარა. იგი გარდაისახა, რადგან კმაყოფილმა მაყურებელმა სიკვდილის შემდეგაც მისი სახელი თავის ზსოვნაში ცოცხლად შემოინახა

თეატრი

პარლამენის

პროცესში

„თეატრალური მოამბის“ მრგვალი მაგიდის“ გარშემო შეიკრიბნენ ქართული თეატრალური კრიტიკის წარმომადგენლები: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, სსრკ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის მდივანი, თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი ვთერ გუგუშვილი. პროფესორები: ნათელა ურუშაძე და ნინო შვახირაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატები: დალი მუმლაძე, ვახტანგ ქართველიშვილი, მიხეილ კალანდარიშვილი, ია თუხარელი, პაოლა ურუშაძე, ახალგაზრდა თეატრალური კრიტიკოსები ანა ჭავჭავაძე და ლევან ხეთაგური.

ქართული თეატრის სადღეისო პრობლემებისადმი მიძღვნილ ამ საუბარში მონაწილეობდნენ აგრეთვე თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე, სსრკ სახალხო არტისტი გიგა ლორთქიფანიძე, კავშირის პირველი მდივანი, რესპ. სახალხო არტისტი ბადრი კობახიძე და „თეატრალური მოამბის“ რედაქტორი გ. ბათიაშვილი.

გურამ ბათიაშვილი. „თეატრალური მოამბის“ რედაქცია შეეცადა, მრგვალი მაგიდის გარშემო ქართული თეატრალური კრიტიკის საუკეთესო და სრულიად სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები შეკრებილიყვნენ, რადგან ვვარაუდობდით, რომ ყოველ თაობას თავისი ხედვა და შეფასება აქვს მოვლენებისა. ამან კი საინტერესო უნდა გახადოს ჩვენი საუბარი ქართული თეატრის წინაშე არსებულ პრობლემებზე. რა მიმართებაშია თეატრი დღევანდელობასთან, იმ პროცესებთან, რაც დღეს ჩვენს ირგვლივ შეინიშნება? თეატრი ხომ ის ინსტიტუტია საზოგადოებრივი ცნობიერებისა, ყველაზე ცოცხლად რომ ეხმაურება ცხოვრების სიახლეს. დღეს ჩვენი ქვეყანა სრულიად სხვა ცხოვრებით ცხოვრობს, თითქმის დაუჭერებელი პროცესები მიმდინარეობს. როგორ აისახება ყველაფერი ეს ქართულ თეატრში, რამდენად გამოხატავს ქართული თეატრი დღევანდელობას, იცვლება რაიმე მისი ცხოვრების რიტმში თუ არა?

და კიდევ. დღეს, შეიძლება ითქვას, ქართულ თეატრს მთელს მსოფლიოში იცნობენ, მის სპექტაკლებს ინტერესით მოელოან, განიხილავენ, აღფრთოვანებით აფასებენ მსოფლიოს სხვადასხვა კონტინენტზე. მიუხედავად ამისა, არც ერთ ჩვენგანს არ შეუძლია თქვას, რომ კმაყოფილია დღევანდელი ქართული თეატრის საერთო დონით. შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ქართულ თეატრში დაიკარგა ის შემოქმედებითი პროცესი, რაც ყოველ გამარჯვებას არა ეპიზოდურს, არა გამონაკლისს, არამედ კანონზომიერს გახდიდა.

თეატრალურ კრიტიკას უნდა ჰქონდეს თავისი პასუხი იმაზე, თუ რატომ არის ასეთი კონტრასტი ჩვენს თეატრებსა და სპექტაკლებს შორის, რატომ მოხდა, რომ

ქართულ თეატრში აღარ იქმნება მნიშვნელოვანი სახეები, რატომ მოგვეძღვნა დღეი უფერული, უღიმღამო სპექტაკლი და ა. შ. მოვლენების ანალიზი მრავალ კითხვას წამოჭრის.

ეს გახლავთ საკითხების წრე, რომლებზეც უნდა ვისაუბროთ დღეს, მაგრამ, ეს განცხადება ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მხოლოდ ამ საკითხებით უნდა შემოვიფარგლოთ.

ე თ ე რ გ უ გ უ შ ვ ი ღ ი. დღეს ჩვენ ფაქტიურად განვილილ თეატრალურ სეზონს ვაჭამებთ, მაგრამ ჩვენი საუბარი არ იფარგლება მხოლოდ ამ ერთი პრობლემით, რადგან ბევრი რამ სცილდება ერთი სეზონის ფარგლებს, დამახასიათებელია ჩვენი თეატრის დღევანდელი მდგომარეობისათვის, მისი შემოქმედებითი და პრაქტიკული საქმიანობისათვის.

თეატრი ურთულესი ორგანიზმია, შეიძლება ყველაზე ურთულესიც კი ხელოვნების მთელს სისტემაში. შეუძლებელია იმ მოვლენათა წინასწარ განსაზღვრა, რაც თეატრში შეიძლება მოხდეს, ძნელია მის არსში წვდომა. თეატრში, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში, მე ვიტყვოდი, ისევე როგორც ცხოვრებაში, მის ყოველდღიურობაში, არსებობს კანონზომიერებანი, სპეციფიკური, სავსებით ლოგიკური კანონები, რომლის მიხედვით ცხოვრობს თეატრი და რომლის მიხედვითაც ვითარდება მისი ხელოვნება. და როცა ეს კანონები ირღვევა შეიძლება, როცა მათ უგულვებელყოფენ, აბუჩად იგდებენ, თეატრი შურს იძიებს. ასეთი შურისძიება შეიძლება მოხდეს, მაგალითად, რეპერტუარის დარღვაში, როცა თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა არ პასუხობს დროის, ხალხის, საზოგადოების ინტერესებს, როცა რეპერტუარის შერჩევას შემთხვევითობა განაპირობებს, როცა არ არის შემოქმედებითი პრინციპი, როცა არ არის გათვალისწინებული თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის მხატვრული შესაძლებლობანი.

თეატრმა შესაძლოა შური იძიოს მაშინაც, როცა დასი არათანაბრად დატვირთული. ეს ეხება არამარტო მსახიობების, არამედ რეჟისორების დატვირთვასაც. შეუძლებელია მსახიობები, რეჟისორები წლების მანძილზე უქმად ისხდნენ. ხელოვნების უსაქმურობა პროფესიის დაკარგვას ნიშნავს. განსაკუთრებით საშიშია ეს შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისში, როდესაც უაღიბდება ადამიანის შექმედებითი პოტენცია, როცა ის ფეხზე დგება, აღსავსეა ენერჯით, იმედებით. მაგრამ მის ამ მშფოთვარე გზაზე. ჩნდება ისეთი დაბრკოლება, როგორიცაა უსაქმურობა და რომლის გადალახვის ძალა აღარ შესწევს. ჩვენში ეს ჩვეულებრივი ამბავია. განა შეიძლება, რომ ზინა კვერენჩხილაძე და იზა გიგოშვილი, ეს ორი, მე ვიტყვოდი უნიკიერესი, უნიკალური მსახიობი წლების მანძილზე უქმად ისხდნენ და არაფერს აკეთებდნენ? ასეთსავე დღეში არიან სრულიად ახალგაზრდა მსახიობები: აფაქიძე, ჭოხაძე, თავარიანი და მრავალი სხვა. რატომ ვლამპარაკობ ამაზე? იმიტომ, რომ უსაქმურობის გამო, სათავე ედება ისეთ ნეგატიურ მოვლენას, როგორიცაა ფსიქოლოგიური კლიმატის დარღვევა. ეს არა მარტო ახალგაზრდებს ეხება. რას აკეთებს ბოლო წლების მანძილზე გოგი გეგეპკორი? ფაქტიურად არაფერს. ჩნდება დაუქმყოფილებლობის გრძნობა, იქმნება მძიმე ატმოსფერო. ადამიანები გამოსავალს არაშემოქმედებით საქმიანობაში ეძებენ. მსახიობის, რეჟისორის, მწერლის ხელოვნება იქიდან იწყება, აქვს თუ არა მას სათქმელი, რომელიც თანამედროვეობის პრობლემებს შეეხება. იგი უნდა იყოს მიმართული ადამიანებისადმი, თანამედროვეობისადმი. ხელოვნება უნდა იცოდეს, რისთვის მოვიდა ხელოვნებაში, რა აღევლებს მას, როგორია მისი ადგილი თანამედ-

როვე ცხოვრების სისტემაში. თუ ეს არ ხდება, ხელოვანის არსებობა კარგავს თავის დანიშნულებას — ეს აქსიომაა.

მე ღირსეულად მიმაჩნია ის თეატრი, რომელშიც პირველ პლანზეა მსახიობი, მისი სულიერი, სცენური განცდები, მის მიერ სახის გააზრების სიღრმე, გმირის ფსიქოლოგიის შეცნობა, მაგრამ არის ხელოვნებაში ისეთი მოვლენებიც, რომლებიც ჩემი პირადი გემოვნებისა და სიმპათიების მიღმა, ობიექტურად არსებობენ და არ შეიძლება გვტოვებდნენ გულგრილად. მეტიც, დროდადრო აღგვაფრთოვანებენ კიდევც. აღფრთოვანებული ვარ რობერტ სტურუას უნიკალურად გამოკვეთილი მხატვრული პოზიციით, მისი სცენური, თეატრალური აზროვნების მასშტაბებით, რომელიც დროის ატმოსფეროს შეეფერება, დროისა, რომელშიც არ შეიძლება ლაპარაკი ხმადაბლა, ნახევარ ტონებში, არ შეიძლება ამ დროის გამოხატვა ჩუმი პლასტიკით, უოფთი დეკორაციებითა თუ ტანსაცმლით, და რაც მთავარია, ტექსტის პირდაპირი გადმოცემით, მოსაბეზრებელია ე. წ. „ცხოვრების“ თავში.



ე. გუშუშვილი



გ. ლორთქიფანიძე



ბ. კობახიძე

შესაძლოა ვცდები, მაგრამ ფიქრობ, დღეს ჩვენში თეატრის ოთხი სახეობა ჩამოყალიბდა. პირველი გახლავთ მსახიობის თეატრი, თეატრი, რომელსაც მიხეილ თუმანიშვილი ხელმძღვანელობს. მხედველობაში მაქვს ის გლობალური ფსიქოლოგიური სიმართლე, რომელიც გულისხმობს მსახიობის მიერ მოვლენის არსში ღრმად წვდომას. სიმართლე, პოეტური სიტყვა და რეჟისორული ნახაზი სრულად ემთხვევა ერთმანეთს. მაგრამ მის გვერდით არსებობს „გაუბრალოებული სიმართლის“ თეატრი. და რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, სწორედ ასეთ თეატრში, ე. წ. „უოფთი რეჟისურის თეატრში“ იხადება ის საშიშრო, ყალბი სიმართლე, რომელიც დამლუპველია თეატრისთვის. სიმართლის მიბაძვა არ შეიძლება. არ შეიძლება სიმართლის თამაში. სიმართლე (ვგულისხმობ სცენურ სიმართლეს) ან უნდა იყოს, ან-არა. ჩვენში უფრო მეტად ისეთი თეატრია გავრცელებული, სადაც მსახიობი ნორმალურად ლაპარაკობს, ლოგიკურად მსჯელობს, მაგრამ არ არის ის დიდი შინაგანი სიმართლე, რომლის გარეშეც შეუძლებელია გარდასახვის ხელოვნება. მესამე ტიპის არის პოლიტიკური, გრანდიოზული, მასშტაბური ე. წ. რეჟისორული თეატრი. ამის მაგალითია რუსთაველის თეატრი და რ. სტურუას რეჟისორული პრინციპები. მაგრამ მის გვერდით გაჩნდა ე. წ. მიმბაძველი თეატრი. წინათ ვიცოდით, რომ რუსთაველის თეატრს ჰქონდა თავისი გა-



წემეორებელი სახე, მარჯანიშვილისას — თავისი. ეს ორი თეატრი განსხვავდება და ერთმანეთისაგან. ამ აზრის განმარტება არ არის საჭირო, იგი არ არის საკმაო და ყველასათვის გასაგებია, თუ რა განსხვავებაა ლაპარაკი, მაგრამ დღეს სხვადასხვა თეატრალური სტილი ერთმანეთში აირია. აქედან გამომდინარე, რადგანაც უმრავლესობა ბაძავს, მაგრამ არ შეუძლია ავიდეს დიდი სიმართლის სიმაღლეზე, საქმე იქამდე მიდის, რომ თეატრის წლევანდელი სეზონი ფაქტიურად ჩავარდნილია. თითო-ორი კარგი სპექტაკლი ვხედავთ თეატრში ძალიან ცოტაა. და თუ ასე გაგრძელდება, მომავალში ქართული თეატრი რთულ პირობებში აღმოჩნდება.

დ ა ლ ი მ ი უ მ ლ ა ძ ე. ქალბატონო ეთერ, რაც თქვენ ბრძანეთ, სრული ჭეშმარიტებაა. მართლაც რომ ამ მდგომარეობაშია ქართული თეატრი, მაგრამ მინდა გკითხოთ — რაში ხედავთ გამოსავალს?

ე. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი. ძალიან ბევრი პრობლემა გადასაჭრელი. ვგულისხმობ, უპირველეს ყოვლისა, თვით შემოქმედებითი პროცესის ორგანიზაციას. წინააღმდეგობა, რეჟისორთა დაუტვირთაობის თაობაზე მოგახსენეთ. მე, როგორც თეატრალური ინსტიტუტის ერთ-ერთ მუშაკს, ეს პრობლემა მაწუხებს ყველაზე მეტად. რატომ ხდება ეს? არც ერთ თეატრს, არც რუსთაველის, არც მარჯანიშვილის და არც რაიონულ თეატრებს არა აქვთ კონკრეტულად დამუშავებული გეგმები. რას ვგულისხმობ დაგეგმარებაში? რა თქმა უნდა, არა ფინანსურს, არამედ შემოქმედებით დაგეგმარებას. არ შეიძლება თეატრი შემთხვევითობის პრინციპით ცხოვრობდეს. შემთხვევითია რეპერტუარის შერჩევა, მსახიობის როლზე აყვანა, რეჟისორების დატვირთვა. არც ერთმა რეჟისორმა თუ მსახიობმა არ იცის, რა უნდა ითამაშოს ხვალ, როგორია მისი მომავალი გეზი, როგორია მისი განვითარების გზა, როგორც შემოქმედის. არც ერთ სერიოზულ თეატრში ეს არ უნდა ხდებოდეს. მსახიობმა უნდა იცოდეს, რა უნდა ითამაშოს ხვალ, რომელი როლი იქნება, სასარგებლო მისი ზრდისათვის. აი, ნუგზარ ლორთქიფანიძემ დადგა „წუთისოფელი ასეა“, ნუთუ არ უნდა იფიქროს რაზე იმუშავოს შემდეგ, რა არის დაგეგმილი მისი შემდგომი ზრდისთვის? ყოველი სპექტაკლი მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებითი ცხოვრების მარჯვენა ხელი უნდა იყოს. აი, ეს არის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი იმისა, რომ თეატრში შემოქმედებითი პროცესი სტიქიურად მიმდინარეობს.

გ ი ვ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. მარჯანიშვილის თეატრში წლების მანძილზე არ თამაშობენ: დეო ანთაძე, ელენე ყიფშიძე, თენგიზ მაისურაძე, ოთარ მედიენო-თუხუცესი, თენგიზ არჩვაძე, ირაკლი უჩანეთიშვილი. იგივე მდგომარეობაში არიან ახალგაზრდებიც.

ე. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი. მე მაინც ვფიქრობ, რომ ჩვენი ინსტიტუტი ყველა დარგში პროფესიონალებს უშვებს. ჩვენ გვყავს შესანიშნავი პედაგოგი — ოსტატები სპეციალურ საგნებში, მათი პროფესიული დონე როგორც რეჟისორებისა და პედაგოგებისა, მაღალია. გვყავს კარგი პედაგოგები მსახიობის ოსტატობასა და თეატრის პრაქტიკულ დარგებში. იგივე შეიძლება ითქვას თეატრმცოდნეობაზეც. მაგრამ ხდება ისე, რომ ახალგაზრდები არ მუშაობენ თავის თავზე, უსაქმურად სხედან. ამით ხომ პროფესიონალიზმი იკარგება. აი, ეს არის ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემა ჩვენს თეატრებში.

დ. მ ი უ მ ლ ა ძ ე. ქალბატონო ეთერ, აი, თქვენ ბრძანეთ, რომ მსახიობი უკვე დასრულებული პროფესიონალი გამოდის ინსტიტუტიდან და მერე კარგავს პროფესიონალიზმს. მიუხედავად იმისა, რომ მწამს ჩვენი ინსტიტუტის პედაგოგე-

ბისა, ეჭვი მეპარება, რომ ჩვენ ვახერხებთ ნამდვილი პროფესიონალების გამოყენებას. უველგან და არა მხოლოდ ჩვენს ინსტიტუტში, ძალიან რთული სიტუაციაა. შემოქმედის აქტივობის პრობლემას მოწყვეტილად განიხილავენ იმ პრობლემებისაგან, რომლებიც თანამედროვე სამყაროში სუფევს. მე კი მგონია, რომ მსახიობი თანამედროვე თეატრში დაახლოებით ისევე გამოიყურება, თუ რა თქმა უნდა, იდენტური არ არის, როგორც თანამედროვე ადამიანი სამყაროში. მსახიობი წარმოადგენს ადამიანის მიკრომოდელს და სანამ ის არ მოახერხებს პიროვნებად განხორციელებას, ვიდრე ვერ შეძლებს გადაიქცეს ლიდერად და უკან გაიყოლოს თანამოაზრენი, მისი მდგომარეობა იგივე იქნება, როგორც დღეს არის.

ფიქრობ, ქართველი მსახიობების დიდი ნაწილი ძალიან ცოტას მუშაობს თავის თავზე, ან თითქმის არ მუშაობს. საერთოდ ჩვენი ეროვნული თვისება ინტუიტური წვდომის არაჩვეულებრივი უნარი. ხშირად ამის გამო ძალიან დიდი სიმალღეების დაპყრობას ვახერხებთ. იშვიათად ხდება, რომ ჩვენი ინტუიტური წვდომა აყვანილ იქნას ინტელექტუალურ სიმალღემდე. საკითხის იმგვარად დაყენება, რომ ჩვენ პროფესიონალებს ვუშვებთ ინსტიტუტიდან, სიმართლეს არ შეესაბამება.

ე. გ. უ. გ. უ. გ. უ. გ. უ. გ. უ. ალბათ, სწორედ ვერ გამოვიტყვებულთა პროფესიონალებზე ვლაპარაკობ, სრულიად არ ვგულისხმობ მათ სრულ დაოსტატებას. მე მიმაჩნია, რომ ისინი პროფესიონალები არიან. სწავლა



ნ. შენგალაძე



ნ. ტურუშაძე

ტიტუტში არ მთავრდება, იგი გრძელდება და უნდა გრძელდებოდეს მთელი ცხოვრების მანძილზე. აკაკი ხორავა, სერგო ჯაქარიძე, რამაზ ჩხიკვაძე, ოთარ მელვინეთუხუცესი — არც ერთი მათგანი პირველივე დღიდან არ გამხდარა დიდი მსახიობი. ამას წლები დასჭირდა. საჭიროა კიდევ ერთი რამ: წლების, დროის კვაანური გამოყენება და შრომა საკუთარ თავზე. როდესაც ეს ხდება — რეზულტატი სახეზეა. მე კი ვლაპარაკობ იმ შემთხვევებზე, სადაც ეს, სამწუხაროდ, არ ხდება...

დ. მ. უ. მ. ლ. ა. ძ. ალბათ, აქ იგულისხმება ის, რაც სწავლების პროცესში შეიძლება მიაწოდო სტუდენტებს, ის, რითაც შეიძლება მათი თეატრში გაშვება. ჩვენი ინსტიტუტი სხვა ხასიათის გახლავთ, აქ სხვა უმაღლეს სასწავლებლებთან შედარებით გაცილებით უკეთესი მდგომარეობაა.

ჩვენ დღესდღეობით გვაქვს სპექტაკლი, რომელსაც შეუძლია მეტოქეობა გაუწიოს მსოფლიოს საუკეთესო დადგმებს. მე მხედველობაში მაქვს „მეფე ლირი“ და დარწმუნებული ვარ, რომ სამი-ოთხი მსახიობის გარდა, ნებისმიერი მსახიობი



რომ იქნას შეცვლილი, ეფექტი დაახლოებით იგივე იქნება. სწორედ ეს სიტუაციაა მიმართული საგანგაშოდ და დასაფიქრებლად. რობერტ სტურუას რეჟისორულმა აზროვნებამ იმ დონეს მიაღწია, რომ მას შეუძლია ლავირება მაშინაც კი, როდესაც არ შეეძლება სასურველი დონის მსახიობი. ხოლო ის, რომ ასეთი მსახიობები არ შეეძლება, მისი ბრალი არ არის, რობერტ სტურუა ხომ არ ეწვევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას და რაც შეეძლება იმას, რომ იგი ყველანაირ შემსაძლებლობას აძლევს მსახიობს, რათა განხორციელდეს მისი თვითგამოხატვა, ამაში ექვი არავის ეპარება, ყოველ შემთხვევაში, აქ დამსწრე საზოგადოებას, რადგან ალბათ, ყოველი ჩვენგანი ყოფილა რობერტ სტურუას რამდენიმე რეპეტიციაზე და უნახავს, უგრძნვია, რა პირობებს უქმნის მსახიობს იმისთვის, რომ რეჟისორს მიაღწიოს. ამ შემთხვევაში, მექმნება შთაბეჭდილება, რომ „ლირის“ მხატვრულ სტრუქტურაში კოდირებული აზრი ზოგიერთი მსახიობისათვის გაუგებარია. სწორედ ეს მიმართული საგანგაშო გარემოებაა.

გ. ლორთქიფანიძე. როცა მსახიობს არ ესმის, თუ რას თამაშობს, მართლაც საგანგაშოა.

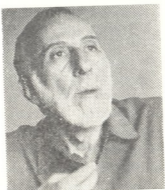
ე. გუგუშვილი. არ შემძლია დავეთანხმო დალი მუმლაძეს, როცა „ლირის“ ახალგაზრდა მსახიობებზე ლაპარაკობს (ალბათ, მარტო „ლირი“ არ იგულისხმება), რომ მათთვის რ. სტურუას კოდირებული აზრი გასაგები არ არის და ზოგიერთმა არც კი იცის, რატომაა სცენაზე. ვფიქრობ, ასეთი კატეგორიულობა ახალგაზრდების მიმართ, მიუღებელია. ეს უფრო საშიშია, ვიდრე ის ძირითადი მიზეზი, რის გამოც მსახიობი ბოლომდე არ ჩანს სპექტაკლში. ამას წინათ, ჩვენს რეცენზიაში „მეფე ლირზე“ გავაკრიტიკე კენტის როლის შემსრულებელი მ. ჭინორია, რეცენზიის დაბეჭდვის შემდეგ კიდევ ვნახე ეს სპექტაკლი და მივედი იმ დასკვნამდე, რომ მსახიობი არაფერ შუაში არ არის. კენტი თავთ რეჟისორისთვისაა წვდამეტი პიროვნება. კენტი, როგორც სახე, არ ჯდება მის კონცეფციაში. იმგვარი ლირის გვერდით, როგორც ჩაფიქრებული და ნათამაშებია სპექტაკლში, კენტის დაწინაურება სრულიად გაუგებარია. ის ხომ ჭკვიანი, ბრძენი კაცია და რისთვის, ვისთვის სწირავს თავს? აი, რატომ არ შეიძლებოდა მონახულიყო ამ კონცეფციაში კენტის ლირისადმი ერთგულებისა და სიყვარულის გამართლება. მსახიობი გამოუვალ მდგომარეობაში ვარდება. გეკითხებით: ვინ არის დამნაშავე — მსახიობი თუ რეჟისორი? იგივე ეხება ბსენებულ რეჟისორულ კოდებს. ისინი სრულიად არ გულისხმობენ მსახიობის დამოუკიდებლობას. გეთანხმებით, სრულიად თავისუფლად შეიძლება ერთი მსახიობის ადგილზე აღმოჩნდეს მეორე მსახიობი და სპექტაკლი იგივე დონეზე დარჩეს. ერთხელ ამის შესახებ ვწერდი კიდევ. ასეთ სცენურ მდგომარეობაში მყოფ მსახიობებს ვადარებდი ჭადრაკის ფიგურებს, რომლის გადაჭრუფება თავისუფლად შეიძლება, თუ იცი სვლების კანონები, მაგრამ პასუხს აგებს ამაზე არა მსახიობი (თანაც ახალგაზრდა!), არამედ რეჟისორი. აღფრთოვანებული ვარ რ. სტურუას რეჟისორული კულტურით, ფანტაზიით, ნიჭით, გემოვნებით, უდიდესი შინაგანი პოტენციით, თანამედროვეობის მასშტაბური გრძნობით და ა. შ. მაგრამ ამავე დროს ვფიქრობ მისი მსახიობების ბედზე. გავაწლები და ისინი ვერ შეიძენენ შინაგან თავისუფლებას და უფორ

მეტად იქნებიან დამოკიდებული რეჟისორულ კოდებზე, მეტაფორებზე და ა. შ. მსახიობები ფაქტიურად თამაშობენ ერთს, ნაპარახებ ამოცანას, განწყობილებას, რომელიც მოცემულია რიტმის ფაქტორ და გრაფიკულ ნახატში. და ეს რეჟისორული მოცემულობა იმდენად აქტიურია და შთამბეჭდავი, რომ არავითარ

აზრი არა აქვს მის შერწყმას მსახიობის სულიერ ბუნებასთან, სახის შინაგან ქმედით არსთან. არსებობს აქედან გამოსავალი თუ არა? ალბათ, არსებობს, მაგრამ ეს უკვე სხვა თეატრი იქნება.

დ. მუშლაძე. აქ კიდევ ერთი გარემოებაა — ის, რაც მიღწეულია რუსთაველის თეატრში, თავისთავად თეატრის ბუნებას, მის არსს ეწინააღმდეგება. ამიტომ, ეს მდგომარეობა არ შეიძლება სტაბილური იყოს და დიდხანს გაგრძელდეს. ისიც კი მგონია, რომ კრიზისი, რომელიც დღეს შეინიშნება ქართულ თეატრში, გარკვეულწილად კიდევ უფრო მეტად გაღრმავდება, როდესაც რობერტ სტურუას რეჟისურის ეპოქა დამთავრდება. ეს ალბათ, მართლაც, ასე მოხდება, რადგან დღესდღეობით არ გვყავს ისეთი თეატრალური კოლექტივი, რომელიც მეტოქეობას გაუწევს რობერტ სტურუას თეატრს. ვვცრობ, თუკი აზრი აქვს ჩვენს შეკრებას, რაიმეზე უნდა შევთანხმდეთ და ჩვენმა შეთანხმებამ უნდა იმოქმედოს იმ ორგანიზმზე, რომელსაც თეატრი ჰქვია. იქნებ, შესაძლებელია რაიმე გზების დაძებნა ან გააზრება, რითაც ეს სიტუაცია შეიცვლება.

ნათელაურ უშაძე. არა ვგონებ, რომელიმე ჩვენგანმა, ან ყველამ ერთად გამოსავალი მოვძებნოთ, იმიტომ რომ ჩვენ ვლასპარაკობთ თეატრზე და თეატრმა თვითონ უნდა მოძებნოს გამოსავალი. ჩვენ შეგვიძლია ნხოლოდ ვიმსჯელოთ, გამოვთქვათ აზრი, მაგრამ ამის იქით ვერ წავალთო, ბრძანა ქ-მა ეთერიმ და სწორიც



დ. მუშლაძე

ვ. ქართველიშვილი

იყო. ჩვენ დღეს განვსხვავდებით საბჭოთა კავშირის სხვა თეატრებისაგან. ცუდი მდგომარეობა არა გვაქვს, მდიდრები ვართ რეჟისურით. ჩამოვთვალთო რეჟისორები კავშირის მასშტაბით, მე მხედველობაში მაქვს ის, რასაც გულისხმობს რეჟისურა, ამ სიტყვის დიდი მოთხოვნის საპასუხოდ და ვნახოთ საქართველოში რა მდგომარეობაა — ამ მხრივ ჩვენ ძალიან მდიდრები ვართ. საქმეც ის არის — ამდენი რეჟისორი გვყავს, ამდენი კარგი წარმოდგენა არსებობს და თეატრის მდგომარეობა მძიმეა. სწორედ აი, ამას სჭირდება დაფიქრება. ქ-მა ეთერიმ ბრძანა, რომ არსებობს ოთხი სახის თეატრი. მე კი ვფიქრობ, არსებობს ორი დიდი ჯგუფი, ვინაიდან სათეატრო ხელოვნებაში ორი უმთავრესი გზაა: პირველ ჯგუფს მივაკუთვნებ რობერტ სტურუას, თავისი ე. წ. აშკარად დადგმითი რეჟისურით, ის თვითონ აცხადებს, რომ განცდის წინააღმდეგია და როგორც თავად ბრძანეთ, მსახიობი არაფერს წყვეტს მის სპექტაკლში. ეს კი უკვე იმას ნიშნავს, რომ განცდის გამოშტანი სცენაზე მსახიობი არაა. ეს მისი გარკვეული პოზიციაა. შესაბამისად, არიან ამავე რწმენის ადამიანები, მაყურებლები,



კრიტიკოსები; ქართველ რეჟისორთა უმრავლესობა, მიუხედავად იმისა, რომ თი გახმაურებული წარმატება არავის აქვს, მაინც მეორე ჯგუფს შეადგენს. აქ საქმე ხარისხში კი არ არის, არამედ პრინციპში, მხედველობაში არა მაქვს მხატვრული ხარისხი. ჩვენ ვზრუნავთ მსახიობებზე, გვაწუხებს მათი მდგომარეობა, მაგრამ ჯგუფებს მაინც რეჟისორების მიხედვით ვყოფთ, და სავსებით ბუნებრივად, სწორედ ისინი განაპირობებენ მსახიობთა კოლექტივების დაჯგუფებას. იმის კითხვა: რა ვითარებას ქმნის ეს გარემოება თავად თეატრში? ლიდერი რეჟისორია. სავსებით გასაგებია, რომ რეჟისორი დღევანდელ თეატრში ყველაფერს განაპირობებს ნიჭის მიუხედავად. მისი თანამდებობა თეატრში, მისი უფლებები ზოგჯერ წინააღმდეგობრივია და ნიჭი სრულიად არაფერს ცვლის. მთავარია იუს მთავარი რეჟისორი. ეს გარემოება აუცილებლად უნდა იქნას გათვალისწინებული.

დ. მუშლაძე. ნუთუ არ შეიძლება ყველა თეატრს ჰყავდეს მთავარი რეჟისორი, ადამიანი, რომელსაც შესწევს უნარი თეატრს მისცეს ის, რაც სჭირდება. მის გვერდით კი იყვნენ რიგითი რეჟისორები და დადგან სპექტაკლები. შეიძლება სხვა ფორმის გამოჩახვაც.

ე. გუგუშვილი. საბჭოთა თეატრალურ წრეებში დღეს არსებობს მოსაზრება, რომ თეატრს სათავეში შეიძლება ჩაუდგეს კრიტიკოსიც და მოღვაწეც. პიროვნება, რომელსაც შეუძლია განსაზღვროს თეატრის ბედი.

ნ. ურუშაძე. თეატრის ხელმძღვანელი შეიძლება იყოს კაცი, რომელსაც ძალუძს შეასწოროს სპექტაკლი, გამართოს იგი. თუ მას ეს არ შეუძლია, თუ ვერ დაეხმარება სხვა რეჟისორს, როგორ იქნება ხელმძღვანელი? არ მესმის, როგორ შეიძლება კრიტიკოსი იყოს თეატრის ხელმძღვანელი.

დ. მუშლაძე. ამისათვის კრიტიკოსიც იმ დონეზე უნდა იყოს, რა დონეზეც რეჟისორია.

ნ. ურუშაძე. რეჟისორებს შორისაც არის განსხვავება თეატრის ხელმძღვანელის ფუნქციის შესრულების თვალსაზრისით. რეჟისორის ნიჭი სრულიად არ გულისხმობს, რომ ხელმძღვანელობის ნიჭიც აქვს. ერთია უხელმძღვანელო სპექტაკლს, რომელსაც დგამ და მეორე — უხელმძღვანელო თეატრს. ეს სრულიად განსხვავებული ცნებებია. ყველა თეატრში არსებობს სქემა, რომელშიც მოცემულია დასის და სარეპერტუარო სპექტაკლების სია. თუ ამ სქემას გადავხედავთ, დავინახავთ, რამდენი ახალგაზრდა თუ ხანდაზმული მსახიობია უსაქმოდ, ვისი ბრალია ეს? მხოლოდ ცუდი ხელმძღვანელის! ის ცუდი მეურნეა, არ იცის ფუნქციების განაწილება და არ უვლის თავის სიმდიდრეს იმიტომ, რომ თუ ერთ წელიწადს არ ითამაშებს მსახიობი, ის უკვე პროფესიას კარგავს. განა შეიძლება მარჯანიშვილის თეატრში ელენე ყიფშიძე მხოლოდ ავტიკას თამაშობდეს? შეუძლებელია! უბრწყინვალეს სპექტაკლს დადგამს რობერტ სტურუა როცა გამოუვა, ასევე თემურ ჩხეიძე, მაგრამ მეორეობა, ზრუნვა სამსახიობო სიმდიდრეზე ეს უკვე ხელმძღვანელობის საქმეა. იქნებ ამ ერთ საკითხზე სასაუბროდ შევხვედეთ რეჟისორებს, მაშინ შეიძლება აზრი ჰქონდეს ჩვენს ჩარევას. აბა ჩამოვთვალოთ ჩვენი რეჟისორები, ხომ გვყავს ათი კაცი მაინც საქართველოში, რომლებსაც კარგი სპექტაკლები აქვთ — გვაქვს კი წელიწადში ათი კარგი სპექტაკლი? არა! წელიწადში ერთხელ მაინც თუ არაფრის დადგმა არ უნდა და არ შეუძლია, ის რა შემოქმედი?

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. რეჟისორიც თუ მძიმე მდგომარეობაშია?

ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. უნდა გაირკვეს, დადგმა არ მისცეს, თუ თვითონ არ უნდა დადგმა? კიდევ ერთი რამ, როცა ჩვენ ორგანიზაციულ თუ შემოქმედებით საკითხებს ვვხებით, უამრავ სირთულეს ვაწყდებით. მაგრამ რა სირთულეც არ უნდა იყოს, თუ ნიჭიერ კაცად ხარ დაბადებული და გაქვს სათქმელი, რომელიც გაწუხებს, აუცილებლად იტყვი მას ნებისმიერ ვიარებაში. ჩემის აზრით, ჩვენი ყველაზე დიდი სისუსტე მოქალაქეობრივი ინერტულობაა. ნუთუ არაფერი მნიშვნელოვანი არ მომხდარა ამ ხნის განმავლობაში საქართველოში? ნუთუ ჩვენი საზოგადოება ასეთ მშვიდ ცხოვრებას ეწეოდა და ეწევა? ჩვენ ხომ ძალიან ბევრი რამ გვადევნებდა, მაგრამ მოქალაქეობრივი ინერტულობა ყველ.ზე დიდო მუხრუჭი, თორემ ნიჭი არ აკლია ქართულ თეატრს არც რეჟისურის, არც სამსახიობო სტელოვნების და არც სხვა რომელიმე ლარკში.



ი. თუხარული



მ. კალანდარიშვილი

ე. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი. სწორი ბრძანდებით, ძალიან მნიშვნელოვანია თვით ეს პრობლემა. თეატრი ვალდებულია უპასუხოს ყველა იმ საკითხს, რომელიც ეხება ადამიანის სოციალურ, ზნეობრივ, მორალურ, მოქალაქეობრივ და საპირბოროტო პრობლემას. აი, თქვენ მოქალაქეობრივი ინერტულობა ახსენეთ. რამ განაპირობა იგი? საიდან გაჩნდა? — წლების მანძილზე ახალგაზრდობის თვალწინ ხდებოდა ღირებულებათა გადაფასება ის, ვისიც უნდა ერწმუნათ ახალგაზრდებს, ვისაც აიგივებდნენ პარტიასთან, დიდებისა და ქების ღირსი არ იყო. პიროვნების უსაფუძვლოდ განდიდება უარყოფითად მოქმედებდა ხალხზე, მით უფრო ახალგაზრდებზე, მათს აზროვნებასა და რწმენაზე და მაშინ, რწმენის იდეალად მათ ენა აირჩიეს, მშობლიური ენა იყო მათთვის ერთადერთი რწმენა, რწმენა ენისადმი უკავშირდებოდა რწმენას სამშობლოსადმი.

ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. და აისახა ყველაფერი ეს სადმე?

ე. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი. არსად.

ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. რატომ? იმიტომ რომ ჩვენ არ ვცხოვრობთ ამით. აბა, კუჩვენოთ ყოველივე ეს სცენაზე! ეყოლება მას მაყურებელი?

ანა ქავჭავაძე. წელს ახალგაზრდა თეატრმცოდნეები მიწვეულნი იყვნენ ჯავით ბიჭვინთის დრამატურგთა სემინარზე და უფრო ახლოს გავეცანით ახალგაზრდა დრამატურგთა შემოქმედებას. შეიძლება პირდაპირი სახით არა, მაგრამ ის პროცესები, რომელთა შესახებაც თქვენ ბრძანეთ, მათ ნაწარმოებებში თავისებურად აისახა.

ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. რომელ პიესებს გულისხმობთ?

ა. ქ ა ვ ქ ა ვ ა ძ ე. თამაშ ბაძალას ხუთი პიესა არსებობს. აქედან ორს კარგად ვიცნობთ, „რეკვიემი ვერცხლის ქორწილისათვის“ და „ღუზა ჩაუშვი, ანგელოზო“. შედარებით გვიანდელ პიესებს „ფარდის დაშვებამდე“ და „ძველ როიალს“ თითქმის არ ვაცნობიან რეჟისორები. ჭერჭერობით ისინი არ დაბეჭდილა. **ქუჩნალ** „საბჭოთა ხელოვნებაში“ იყო გამოქვეყნებული ირაკლი სამსონაძის „შუალამისას“, აღმანახ „სათავეში“ იბეჭდება მისივე კინომოთხრობა „ბედნიერი ბილეთი“, რომლის მიხედვით შექმნილი პიესაც წელს განიხილეს სემინარზე და შალვა გაწერელთა აპირებს მის დადგმას მოზარდ მაყურებელთა თეატრში. შესაძლოა თეატრსა და რეჟისორებს თავიანთი პრეტენზიები ჰქონდეთ ამ დრამატურგთა ნაწარმოებების მიწართ, მაგრამ უდავოა, რომ ახალგაზრდების საშუალო, ში-იანელთა ხედვა, მათი დამოკიდებულება ჩვენს ცხოვრებაში მიმდინარე პინაგანი, სულიერი პროცესებისადმი, მათი ურთიერთობების ხასიათი მაშენისაღმძი, ჩემის აზრით, წარმოჩინდა ჩვენი დრამატურგიისათვის ახალ ხარისხში.

დ. მ უ მ ლ ა ძ ე. ე. ი. რაღაც ძვრები არის!

ა. ქ ა ვ ქ ა ვ ა ძ ე. უდავოდ, შამანაძის დრამატურგია აღიარებულია თეატრის მიერ და უველანაირად მხარდაჭერილა...

ბ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. არც შამანაძის პიესებისგან შეიქმნა სეზონის ვადაშუაგები სპექტაკლები.

ა. ქ ა ვ ქ ა ვ ა ძ ე. დიახ, არ შეიქმნა. ეს არის სწორედ დამაუიქრებელი. ეს სპექტაკლები საინტერესო იყო დრამატურგის დაბადების თვალაზრისით.

ი ა თ უ ხ ა რ ე ლ ი. აქ საუბარი იყო ნიჟიერებასა და უნიჭობაზე. ქ-მა ნათელამ თავისი გამოსვლა იმით დაანთავრა, რომ ნიჟიერი კაცი ყოველთვის იპოვნის გზას. მე მაინც მგონია, უველაზე მთავარი ქართული თეატრისთვის არის, გაირკვეს, ვის აქვს ხელოვნებაში ცხოვრების უფლება და ვის არა.

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. ჭერ ის უნდა გაირკვას, ვის აქვს ამის თქმის უფლება და ვის არა.

ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. როგორ განვსაზღვროთ, რა ნიშნით?

ი. თ უ ხ ა რ ე ლ ი. ამისთვის არსებობს საზოგადოებრივი აზრი, კრიტიკა. განა არ შეგვიძლია, ცუდ სპექტაკლზე ვთქვათ, რომ ის ცუდია?

ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. ეს სხვა საკითხია.

მ. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი. ცუდი სპექტაკლი არ ნიშნავს იმას, რომ აუცილებლად უნიჭო რეჟისორის მიერაა დადგმული.

დ. მ უ მ ლ ა ძ ე. შვიდი ცუდი სპექტაკლი ზედისეედ ნიშნავს იმას, რომ...

ე. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი. მარჯანიშვილსაც ჰქონდა სუსტი სპექტაკლები.

* გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. მე მაინც ვფიქრობ, რომ არანაირი მსჯელობა არ შეიძლება პროფესიაზე ნიჟიერების და უნიჭობის მიხედვით. სტანისლავსკი, რომელმაც სისტემა შექმნა, ამბობდა, ჩემი სისტემა არ არის ნიჟიერი ღალბისთვის განკუთვნილი, ისინი გენიუსები არიან, ეს მათ არ შეეხებათო. არ შეიძლება ლაპარაკი გამოწაკლისებზე. გენიუსი არის ერთი და ორი, ისინი არ ექვემ-

დებარებიან კანონებს. მსახიობის ოსტატობას ვერ ასწავლი ჩარლი ჩაპლინი, მოქმედების მიხედვით — იგი იმის საწინააღმდეგოს აკეთებს, რასაც ჩვენ ვასწავლით, მისი ხელოვნება ალოგიურობას ეფუძნება. წელს, სეზონში 130-ზე მეტი სპექტაკლი დაიდგა, დაიდგა ისეთი საინტერესო სპექტაკლი, როგორცაა „მეფე ლორი“, მაგრამ იგი ვერ განსაზღვრავს სეზონის ავ-კარეს. ამ სპექტაკლმა სეზონი გადაგვირჩინა, მაგრამ ზიუხედავად ამისა, მაინც უნდა ვიმსჯელოთ ქართული თეატრის მდგომარეობაზე. რობერტ სტურუა 80 სპექტაკლს ხომ ვერ დადგამს? ამიტომ, ჩვენი მოვალეობაა, ვიზრუნოთ იმაზე, რომ საქართველოში თეატრის საერთო დონე იყოს მაღალი. საერთო დონეში არ იგულისხმება სრულიად უნიკონი, რომელთაც არაფერი შეუძლიათ, ან ძალიან ნიჭიერი. აქ იგულისხმება ნორმალური თეატრალური პროცესი. ერთი რეჟისორი 120 სპექტაკლს კი არა, თავის თეატრში 6 სპექტაკლსაც ვერ დადგამს. შე ვიზიარებ ქ-ნ ნათელას მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ უნდა გავმიჯნოთ ერთმანეთისაგან დამდგმელი რეჟისორი და თეატრის ხელმძღვანელი, რაც სრულიად სხვადასხვა მცნებაა და ჩემის აზრით, სხვადასხვა პროფესიაც. ადამიანი შეიძლება იყოს ნიჭიერი რეჟისორი, მაგრამ ცუდი ხელმძღვანელი. როგორც ქ-მა ნათელამ თქვა, ცუდი ხელმძღვანელობა შინაგანი ძალების, რესურსების ცუდად გამოყენებაში, ცუდ შე-



ა. ქავჭავაძე

ლ. ხეთაგური

ურნეობაში ვლინდება. როგორც რუსთაველის თეატრის პრაქტიკა გვიჩვენებს, რობერტ სტურუას, როგორც სამხატვრო ხელმძღვანელს, არ აინტერესებს და არც მონაწილეობს სხვა სპექტაკლების დადგმაში.

დ. მ უ მ ლ ა ძ ე. ეტყობათ კიდეც იმ სპექტაკლების მხატვრულ-ესთეტიკურ დონეს.

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. არადა, სამხატვრო ხელმძღვანელის საზრუნაო უნდა იყოს ნ. ხატისკაცის, გ. ანთაძის, გ. სიხარულიძის და სხვათა საქმიანობა თეატრში. სამხატვრო ხელმძღვანელი მხოლოდ თავის თავის ხელმძღვანელი ხომ არ არის? იგი დანარჩენებზეც უნდა აგებდეს პასუხს. ის, რომ ჩვენთან მთავარი რეჟისორი კმაყოფილიც კია იმით, რომ სხვა რეჟისორის სპექტაკლი ცუდია, უკვე წესად იქცა.

ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. პასუხს არავინ სთხოვს სხვის სპექტაკლებზე და იმიტომ

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რუსთაველის თეატრის სეზონი დამაკმაყოფილებელი იყო? შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გამოყენებული იყო მთელი შემოქმედებითი რესურსები, შინაგანი ძალები? რა თქმა უნდა, არა მარჯანიშვილის თეატრში წელიწადნახევარია სპექტაკლი არ დადგმულა — არც

ცუდი, არც კარგი! საერთოდ არსებობს კი მორიგი რეჟისორის პრობლემა? ხომ არ შეიძლება ექვსი სტურუა იყოს ერთ თეატრში — დანარჩენები? თუ ეს ის ხალხი არ არის, რომელიც ჩემს თეატრში უნდა იყვნენ, მაშინ უნდა ვიბრძოლო იმისათვის, რომ აღვზარდოთ სხვა. ეს კი საერთოდ აღარ ხდება ქართულ თეატრში. იმას არ ვამბობ, რომ ოდესმე ეს საკითხი იდეალურად იყო მოწესრიგებული. მაგრამ, მთავარი რეჟისორი შეიძლება იყოს ის კაცი, რომელიც უფრო საშუალო სპექტაკლს დგამს, ვიდრე, მაგალითად, ისეთ ცნობილს, როგორცაა „მეფე ლირი“, მაგრამ, რომელიც განსაზღვრავს ძირითადად თავისი თეატრის მიმართულებას. მაგალითად ნეკროშიუსი ხომ არ არის მთავარი რეჟისორი, მაგრამ თავისი სპექტაკლებით ის განსაზღვრავს თეატრის საქირო მიმართულებას.

ე. გ უ მ ლ ი. არც ეფროსი იყო მთავარი რეჟისორი...

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. არც ეფროსი იყო „მალია ბრონიაზე“ მთავარი რეჟისორი, მაგრამ დუნაევს შესანიშნავად ესმოდა, რომ ეფროსის გარეშე შეუძლებელია ამ თეატრის არსებობა. ჩვენი თეატრის ხელმძღვანელებს კი საკუთარი სპექტაკლის გარდა არაფერი აინტერესებთ, არ აინტერესებთ სხვათა სპექტაკლების ბედი. გამოდის, რომ თითოეულმა რეჟისორმა უნდა შექმნას თავისი საკუთარი თეატრი, რაც გამოიწვევს ურიცხვი თეატრის არსებობას, ან სეზონში იქნება მხოლოდ ერთი კარგი სპექტაკლი და დანარჩენი იმდენად ცუდი, რომ ვერაფრით ვერ განსაზღვრავს ქართული თეატრის საერთო დონეს. დაახლოებით იგივეა ჩემთვის ძალზე საპატივსაცემო რეჟისორის შალვა გაწერელიას მდგომარეობა. იგი ორ-სამ სეზონში ერთ კარგ სპექტაკლს დგამს, რომელიც რამდენადმე განსაზღვრავს ამ თეატრის სახეს. სხვათა შორის, როდესაც ვლაპარაკობთ დღევანდელი თეატრის სახეზე, არ უნდა დაგვაფიქვდეს თემურ ჩხეიძე, მედეა კუჭუხიძე. მე რომ მოსკოვში ლალი როსებას პიესები წავიკითხე, ვაღიმ კოროსტილიოვმა წამაკითხა, მიუხედავად იმისა, რომ საოცრად მომეწონა და მე თვითონ ძალიანაც მინდოდა მათი დადგმა, მაინც გადავწყვიტე, რომ ამას ჩემზე უკეთ შედეკო კუჭუხიძე დადგამდა, იმიტომ რომ ეს ნაწარმოებები ახლოა მის მსოფლმხედველობასთან. მე ამ ფაქტს აღვნიშნავ არა როგორც ჩემს დამსახურებას, ეს ჩემი თანამდებობრივი მოვალეობა გახლდათ. მე ვალდებული ვარ ვიფიქრო იმაზე, რა დადგას კუჭუხიძემ, რა ითამაშონ ელენე ყიფშიძემ და ოთარ მელვინეთუხუცესმა ამ სეზონში. ეს ჩემი პროფესიაა, თუ მე თეატრის ხელმძღვანელი ვარ, ხოლო თუ მხოლოდ რეჟისორი ვარ და ვდგამ სპექტაკლებს, მაშინ უნდა ვიცოდე, რისი დადგმა მინდა, რა უნდა გვაკეთო 3—4 სეზონის განმავლობაში. თუ კლდეების წევრი ვარ, იქაც უნდა მივიღო მონაწილეობა რეპერტუარის შერჩევასა და თეატრის საერთო სახის შექმნაში.

დაუშვებელია დამოკიდებულებისა და სიმპათიების მიხედვით მსახიობის დანიშვნა როლზე. ჩემთვის როლების განაწილება ძალიან რთული პროცესია. სანამ როლებს არ გავანაწილებ, მუშაობა არ შემიძლია. მგონი არ შეცვლები, თუ ვიტყვი, რომ იგივე არაჩვეულებრივ სპექტაკლში „მეფე ლირი“ როლები შეიძლებოდა ათჯერ უფრო უკეთ განაწილებულიყო. მაგრამ რ. სტურუა იმდენადაა დარწმუნებული საკუთარ რეჟისორულ ძალებში, რომ მუშაობს მხოლოდ იმათთან, ვისთანაც თვითონ სიამოვნებს.

დ. მ უ მ ლ ა ძ ე. ხომ აქვს უფლება აირჩიოს ის, ვინც უნდა?!

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. ალბათ ვერიკოსთან და სესილიასთან მუშაობა

გაცილებით რთული იყო, ვიდრე სხვებთან იმიტომ, რომ ისინი თავიანთი შემოქმედებითი პრინციპებით სრულიად დამოუკიდებელი პიროვნებები იყვნენ. მაგრამ ხომ არ მქონდა უფლება მათთან მუშაობაზე უარის თქმისა?! როგორ ფაქტობრივად, ადვილია შედგინეთ უხუცესთან მუშაობა? რას არ მიმართავს რეჟისორი. რათა მოძებნოს ამა თუ იმ მსახიობთან მუშაობის სწორი გზები. იმიტომ, მე ვფიქრობ, რომ საკითხი, რომელზეც დღეს ვსაუბრობთ, არის თავიდათვი ჩვენს გაქირვებისა, იმიტომ რომ ჩვენ არა გვყავს თეატრების ხელმძღვანელები. ოლეგ ეფრემოვზე, როგორც რეჟისორზე, საშუალო აზრისა ვარ. მაგრამ იგი თეატრალური საქმის უდიდესი ორგანიზატორი, ხელმძღვანელია. ეფროსი გაცილებით დიდი რეჟისორი იყო, მაგრამ როგორც ხელმძღვანელი არ ვარგოდა, არ მქონდა ეს თვისებები. იმის გარდა, რომ ოლეგმა იცის, რა უნდა გააკეთოს. ვინ უნდა მოიყვანოს თეატრში, ვის უნდა დაადგმევინოს სპექტაკლი, რომელ მსახიობს უნდა დაეყრდნოს, იგი თეატრის ხელმძღვანელია, ამ სიტყვის სწორი გაგებით. ერთადერთი კაცი, რომელსაც საამისოდ ყველა თვისება აღმოაჩნდა და ამიტომაც არას უცვლელი ლიდერი საბჭოთა თეატრისა — გიორგი ტოვსტონოვოვი. მე პირადად ლიუბომოვისთანა ნიჭიერი რეჟისორი არ მეგულება, უბრწყინვალესი რეჟისორია, მაგრამ თანამედროვე რუსული სამსახიობო სკოლის ბედი ლიუბომოვზე რომ ყოფილიყო დამოკიდებული, ეს კატასტროფის ტოლფასი იქნებოდა. ამას განსაზღვრავენ ეფროსის, ეფრემოვის, ტოვსტონოვოვის მსახიობები. ქ-ნი ეთერი ლაპარაკობდა ინსტიტუტდამთავრებულზე. ხომ ფაქტია, რომ დაახლოებით 15 წელია საქართველოში დიდი მსახიობი არ აღმოუჩენიათ. მიმდინარეობს ექსპლუატაცია იმისა, რაც უკვე ნაპოვნი იყო. რამაზ ჩხიკვაძე ნაპოვნი იყო ტურუმდევ, ოთარ მეღვინეთუხუცესი და ნოდარ მაგლობლიშვილი თემურ ჩხეიძემდე, სად არიან ახალი სახელები? ამასთან შერიგება არ შეიძლება!

ე. გუგუშვილი. რისი თქმა გსურთ — ამაში რეჟისურაა დამნაშავე?

გ. ლორთქიფანიძე. რა თქმა უნდა.

დ. მუმლაძე. იზოლირებულად არ შეიძლება ამ საკითხის განხილვა.

ე. გუგუშვილი. რამაზ ჩხიკვაძეც ხომ არ იყო დღევანდელი რამაზ ჩხიკვაძე, როცა თეატრში მოვიდა და „ხალისიან მეგობრებში“ თამაშობდა, ან სხვა სპექტაკლებში, რომლებიც მაშინ იდგმებოდა, არც ის იყო მაშინ ლიდერი ისეც ხომ ხდება, რომ მსახიობი შემდეგ იხსნება და არა გზის დასაწყისში. ღმერთმა ნუ ქნას, რომ ვეროკოს, ვასაძის, ხორავას ასლები გამოჩნდნენ, იმიტომ რომ ყველა დროს თავისი მსახიობი ჰყავს, თავისი თეატრი აქვს. დღეს ალბათ, „ფუნტიკ ოვებუნას“ ყურებაც არ შეიძლება, ყველაფერს თავისი დრო აქვს და რაც ახლა ჩვენს თეატრში ხდება — სურვილი ისაუბროს ახალ თეატრალურ ენაზე, ახალი ლექსიკით, ახალი თეატრალური პლასტიკით — ვერ უთავსდება ყოველივე იმას, რაც 30-იან, 40-იან გნებავთ, 50-იან წლებში იყო. ეს ახალი თეატრის გამოხატულებაა.

გ. ლორთქიფანიძე. ეს ყველაფერი უცებ არ შეუძლიათ არც ვერიკოსთანა, არც სეხილიასთანა მსახიობებს.

ი. თუხარელი. ხომ არ შეიძლება ავიღოთ მხოლოდ ერთი კონკრეტული შემთხვევა. — როცა ნიქს ვაფასებთ, ფასდება მთელი შემოქმედება, საერთო აზრი ამ მსახიობზე. ბ-მა გიგამ საინტერესო შავალითი მოიყვანა, იგი დანტიერსდა როსებას პიესებით და მისცა ისინი მედიკო კუჭუხიძეს, რადგან იცოდა,

რომ თეატრში ჰყავდა მედიკო კუჭუხიძე, მაგრამ ვის უნდა მისცეს პიესა სტუ-
რუამ, რომ სჯეროდეს მისი წარმატების?

ე. გუგუშვილი. სტურუას არ ჰყავს კარგი მსახიობები?

ი. თუხარელი. მსახიობები ჰყავს, მაგრამ რომელ რეჟისორს შეიძლე-
ბა ენდოს. ჰქონდეს გარანტია. რომ ეს სპექტაკლი თეატრის საერთო დონეს
აამაღლებს?

დ. მუმლაძე. რატომ, ხომ მისცა გულსუნდა სიხარულიძეს სპექტაკლი?

ე. გუგუშვილი. გულსუნდამ ხომ დადგა სპექტაკლი..

დ. მუმლაძე. საქმე არც ამაშია, თეატრში მოსულ რეჟისორს თითქმის
არასოდეს არა აქვს უფლება დადგას ის, რაც სურს. ყოველთვის დგამს შემო-
ჩეჩებულ პიესას, რომლის დადგმა არ უნდა არც ერთ რეჟისორს, და მერე ჩვენ
მის მიხედვით ვლაპარაკობთ ამ რეჟისორის შემოქმედებაზე.

ე. გუგუშვილი. სწორედ ამიტომაც არსებობს სამხატვრო საბჭო.

გ. ბათიაშვილი. მინდა ერთი კორექტივი შემოვიტანო. ცოტა უფრო
კონკრეტული რომ იყოს ჩვენი საუბარი, ვისაუბროთ სპექტაკლებზე, ვისაუბროთ
ბეზონზე, იმაზე, თუ როგორ პასუხობდა მისი სპექტაკლები დროს.

ნინო შვანგირაძე. ჩვენ ორი რამ უნდა გავარკვიოთ: მიზეზი და გა-
ნისავალი, თორემ ის, რომ ცუდი მდგომარეობა გვაქვს თეატრში, ცხადია. უამრავი
სპექტაკლის ნახვამ, სამწუხაროდ, დამარწმუნა იმაში, რომ სამი-ოთხი მაღალი დო-
ნის სპექტაკლის გარდა, ჩვენ სპექტაკლები არა გვაქვს. ამ დღეებში ქუთაისში
გახლდით ფესტივალზე. მთხოვეს ავტოპარხანაში წამეკითხა ლექცია თეატრთან
დაკავშირებულ ნებისმიერ საკითხზე. შევეცადე მომეხაზა ძირითადი ეტაპები რო-
გორც ქართული, ასევე მთლიანად საბჭოთა თეატრის განვითარებისა. ლექციას
დიდი აუდიტორია ესწრებოდა. ეს იყო აუდიტორია, რომელსაც თეატრი უყვარს.
გამოაცა მაყურებლის მომზადებამ, რა თქმა უნდა, აკლიათ პროფესიონალებზე.
მაგრამ გონივრულად და საოცარი გულსიქვილით ლაპარაკობენ. ისინი საყვე-
დურს გამოთქვამენ თეატრალური მოღვაწეების მისამართით, „შუშანიკისა“ და
„და არს მუსიკისა“ ვერაფერი გავიგეთო. ერთმა ხანშიშესულმა კაცმა მითხრა, ვე-
რაფერი რომ ვერ გავიგე, სპექტაკლების შემქმნელებისათვის არ დამიბრალებია.
ისინი რომ ცუდ სპექტაკლებად მივიჩინე, ჩემს თავს დავაბრალებ, ალბათ, როგორც
მაყურებელი არ ვარ მზად ამ სპექტაკლისთვისო. რატომ იწერება ისეთი რეცენ-
ზიები, საიდანაც ჩვეულებრივი მაყურებელი აზრს ვერ გამოიტანსო. როცა წერთ,
იფიქრეთ იმაზეც, რომ თქვენთვის, რჩეულთათვის კი არ იწერებოდეს ეს რეცენ-
ზიები, ხალხისთვის დაიწეროსო.

გ. ლორთქიფანიძე. ეს ყველაფერი იმიტომ ხდება, რომ ჩვენ შეფასე-
ბის ზუსტი კრიტერიუმები არ გაგვაჩნია. თუ მინდა ვიტყვი, რომ სპექტაკლი
„ფსკერზე“ ძალიან კარგია, თუ მინდა იმასაც ვიტყვი, რომ ცუდია და ვერც ვე-
რავინ შემედავება, რომ ან ერთს, ან მეორეს არასწორად ვფასებ. შეფასების კრი-
ტერიუმში ყოველთვის ავტორისეული პოზიცია იყო — მაიღწია თუ არა სპექტაკლი
პირველწყაროს სიღრმეებს. ახლა კი მივიჩინეთ, რომ ავტორს მნიშვნელობა არ
აქვს. რეცენზიებს არაფერი აქვთ საერთო ნაწარმოებთან. წინათ მთავარი იყო,
ხალხს მოსწონდა თუ არა სპექტაკლი. ახლა პირიქითაა — თუ მოსწონს ე. ი. ცუდი
სპექტაკლია. მე, თეატრალურ კრიტიკოსს თუ მომწონს ის, რაც ხალხს, მაშინ რაღა
გენიოსი ვარ და თუ არავის მოსწონს და მხოლოდ მე მომწონს მაშინ, ვარ
გენიოსი, გამოჩაყლისი. თეატრალური ხელოვნება ყველა დანარჩენი ხელოვნებისგან

უპირველესად იმით განსხვავდება, რომ მაყურებელი მისი თანამონაწილეა, მისი კომპონენტი, იმიტომ რომ ხელოვნების ყველა სახეობა შეიძლება არსებობდეს მაყურებლის გარეშე — წიგნი არსებობს თავისთავად, მხატვრობა არსებობს თავისთავად და მისი შექმნის პროცესში მაყურებელი მონაწილეობას არ იღებს. კინოშიც ასევეა, მაყურებელი არ არის კომპონენტი. რადგანაც კინოფირი არსებობს დამოუკიდებლად. ნეკროპოლისის „ძია ვანი“ ეწინააღმდეგება საერთოდ ადამიანის არსს. იგი დადგმულია ზიზღითა და სიძულვილით სპექტაკლის პერსონაჟებისადმი. ასტროვზე უფრო მომხიბლავი პიროვნება რუსულ ლიტერატურაში ბევრი არ შეგულება. გასაცარი პიროვნებაა. რა მოგახსენოთ ამ სპექტაკლის ასტროვზე? როგორ შევფასოთ იგი? დავუშვათ, ვიტყვი, რომ მომწონს, სხვას კი არ მოსწონს. როგორ შევთანხმდეთ? კუბიურების უფლება შეიძლება მხოლოდ ერთს ჰქონდეს და მეორეს არა? მაშინ ხომ ყველას გაუჩნდება პრეტენზია? უნიჭიერები კაცთა გოგი ქავთარაძე, საოცარი დახი აღზარდა, კარგი მსახიობი, თავადაც კარგი რეჟისორია, გუშინ ვნახე მისი სპექტაკლი „ფსევრზე“ და ერთი დასკვნა გამოვიტანე — დღეს სოხუმის ქართული თეატრი. ერთ-ერთი საინტერესოა თბილისის გარეთ მდებარე თეატრებს შორის. დანარჩენში არ ვეთანხმები, კუსტარულობა არ შეიძლება ვაქციოთ საუბრის თემად. გემოვნება სხვა საკითხია. შემოქმედებით პრინციპზე მსჯელობა შეიძლება, მაგრამ როგორ განვიხილოთ ის, რაც განხილვას არ ექვემდებარება? გავიძახოთ კი, როგორ ვუშველოთ!

ნ. შ ვ ა ნ გ ი რ ა ძ ე. მინიატურების თეატრში რამდენიმე სპექტაკლი ვნახე. დამეთანხმებით, რომ აქ სპექტაკლების დონე საოცრად დაბალია, მაგრამ მას ზეაღსაყვამურავე მაყურებელი, რომლის გემოვნება სულ უფრო დაბლდება და არავინ ფიქრობს ამაზე.

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. მე კი გეტყვით, იმ დაბალი დონის მაყურებლისათვის ის დაბალი დონის სპექტაკლი შესდგა, მაგრამ ცარიელ დარბაზში, რომელშიც 15 კაცი ზის და კარგი სპექტაკლი მიდის — არა.

ნ. შ ვ ა ნ გ ი რ ა ძ ე. ჩვენი მიზანი არ უნდა იყოს მაყურებლის გემოვნების დაქვეითება. ის უნდა გაიზარდოს. რუსთავეში ვნახეთ „რკინის კარის მიღმა“, პიესაა სუსტია, მაგრამ ვილაყვას ხომ ევალდება პიესის მიღება? კოტე მარჯანიშვილიც დგამდა ნაკლებ საინტერესო პიესებს, მაგრამ ის ახერხებდა მიენიჭებია მათთვის მხატვრული ღირსებები. რეჟისორმა შემოქმედებითად უნდა აღიაროს ასეთი პიესის ხაჭირება და მიანიჭოს დიდი მხატვრული ღირსებები. ამჭერად კი ეს არ მოხდა.

ჩვენ არავითარი რეცეპტების გამოწერა არ შეგვიძლია, ეს არც შედის ჩვენს ფუნქციებში. მხოლოდ გულისხმიანად გამოვთქვამთ, რომელსაც, ვფიქრობ, რეჟისორს უნდა მოყვება.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი. აი, როდესაც კრიტიკა ახსნის მოვლენის არსს, იმას, თუ რამ გამოიწვია, რამ განაპირობა ასეთი მდგომარეობა თეატრში, ეს უკვე ბევრს ნიშნავს.

ნ. შ ვ ა ნ გ რ ა ძ ე. ეს მხოლოდ ფაქტის კონსტატირებაა და არა ამ მდგომარეობიდან გამოსავლის მოძებნა.

მ ი ხ ე ი ლ კ ა ლ ა ნ დ ა რ ი შ ვ ი ლ ი. მინდა დავიწყო სწორედ იქიდან, რის თაობაზეც ისაუბრა ქალბატონმა ნათელამ. ეს გახლავთ ჩვენი საზოგადოებრივი აქტიურობა. ჩემის აზრით, სწორედ ჩვენი ახალგაზრდა, დამწყები რეჟისორთა ასახვევ ზოგიერთ მოვლენას. ზაზა სიხარულიძემ დადგა „რომანისი შეყვარებულებზე“. ჩემის აზრით, ძალზე საინტერესო სპექტაკლია. მინდა ვისარგებლო შემთხვევით,

რომ აქ იმყოფება ბატონი გიგა და ვუთხრა: სწორედ იმ ნიჭიერ რეჟისორებთან, რომლებმაც უკვე მოასწრეს ერთი-ორი კარგი სპექტაკლის დადგმა და გამოავლინეს თავიანთი შესაძლებლობები, სხვა დამოკიდებულება უნდა გვქონდეს.

გ. ლორთქიფანიძე. ისევე როგორც ერთ დროს აღექსიძემ, თუმანიშვილმა, ლორთქიფანიძემ აღზარდეს სტურუა, ჩხეიძე, კუჭუხიძე და სხვები; ისევე როგორც რუსთაველის თეატრმა, ხორავამ და ვასაძემ, კარი გაუღეს ეროსი მანჯგალაძეს. გოგი გეგეჭკორს, მედეა ჩახავას, სალომე უანაშელს, მისცეს როლები, მისცეს სპექტაკლები, მოიწვიეს რუსთაველის თეატრში თუმანიშვილი, დელაშვილი. მარჯანიშვილის თეატრში გიგა ლორთქიფანიძე. ლილი იოსელიანი, ოთარ მეღვინეთუხუცესი, თენგიზ არჩვაძე და სხვები, ასევე უნდა ვიქცეოდეთ დღესაც. გეგითხებით — ვინ აკეთებს ამას დღეს? ამჯერად მე არ მაინტერესებს ის, თუ ვინ დადგა სპექტაკლი კარგად. მე მაინტერესებს, რა კეთდება ქართული თეატრის ხვალინდელი დღისათვის?

ე. გუგუშვილი. ხანა მიხეილ თუმანიშვილმა არ შემოიკრიბა ახალგაზრდები? დეკანოზოვით თუნდაც ნუგზარ ლორთქიფანიძე და ნუგზარ ბაგრატიონი. მაგრამ ვიმეორებ — მათ არა აქვს სამუშაო. ორ-სამ წელიწადში მხოლოდ ერთი სპექტაკლის დადგმა ცოტა ახალგაზრდებისათვის.

მ. კალანდარიშვილი. ამიტომაც მოგმართავთ პირადად თქვენ, ბატონო გიგა, იმ იმედით, რომ ყველანი მივხედავთ ამ საქმეს. მით უფრო, რომ თქვენ გაქვთ ამის უფლება, არა მარტო როგორც თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარეს, არამედ როგორც უდიდესი გამოცდილების რეჟისორს. და კიდევ მინდოდა მეთქვა, რომ როდესაც ვლაპარაკობდი ახალგაზრდა რეჟისორებზე, მხედველობაში არ მქონია და არც წარმომედგინა მათი მთავარ რეჟისორებად დანიშვნა, ამაზე ახლა არც შეიძლება ლაპარაკი. რა თქმა უნდა, მთავარი რეჟისორი გამოცდილი უნდა იყოს. ახალგაზრდა რეჟისორები სპექტაკლებში შეძლებისდაგვარად ასახავენ იმ დიდ პრობლემებს, რომლებიც გვაღელვებს და გვაინტერესებს. რეცენზენტთა ვარ ჩვეულებრივი სადიპლომო სპექტაკლისა, რომელიც იგორ ფილიევმა გრიბოედოვის თეატრში ნინა სადურის ორი პიესის მიხედვით დადგა. ჩემის აზრით, ეს არის პასუხი იმ შეკითხვაზე, თუ სად იღებს სათავეს ჩვენი წარსული ცხოვრების აბსურდი. გარკვეულწილად ახლანდელი ცხოვრებისაც, რაშია ყველაფერ იმის მიზეზი, რომ ადამიანებს აღარ ესმით ერთმანეთის, თითოეული თავისი სამრეკლოდან რეკავს და თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს. მინდა ისიც აღვნიშნოთ, რომ როდესაც ქიათურის თეატრის რეჟისორი ლევან სვანაძე მიმართავს პიესას, რომელიც შეიქმნება ქართული თეატრალური პროცესების მიღმა დარჩენილიყო, ჩემის აზრით, მისასალმებელია. აი ის, რისი თქმაც მინდოდა ახალგაზრდულ რეჟისურაზე, ხოლო რაც შეეხება კრიტიციუმს, მე თავად მინდოდა მეკითხა თქვენთვის. მართლაც, არა მარტო მსახიობები და რეჟისორები, არამედ თეატრმცოდნეობა, კრიტიკოსებიც ვკარგავთ ყოველგვარ კრიტიციუმს. ცოტა ხნის წინათ ვნახე ახალგაზრდა რეჟისორის გოგი გაბელაიას სპექტაკლი „შენსკენ სავალი გზები“. ვიჭევი სპექტაკლზე და არ მჭეროდა, რომ ჩვენს დროში ახალგაზრდა რეჟისორს შეუძლია ასეთ დროშოქმული, 30 წლის წინანდელი კატეგორიებით აზროვნება. ესეც ძალზე ხა განგავსო ფაქტია. ძირითადად ახალგაზრდა ქართული რეჟისურა გამოხატულება ჰპოვებს იმ რეჟისურაში, რომელიც ჩვენ დღეს გავაჩნია. პირადად მე ოპტიმისტურად ვუყურებ ამ პროცესს და ვფიქრობ, ჩვენს ახალგაზრდა რეჟისურას ეყო

ლუბა თავისი გიგა ლორთქიფანიძე, რობერტ სტურუა და სხვა ცნობილი რეჟისორები.

ნ. შვანგირაძე. ეს ძალზე კარგი სურვილებია, მაგრამ ჩვენ გადაჭარბებულიად ხომ არ ვაფასებთ ახალგაზრდა რეჟისორების კარგ სპექტაკლებს? მაინტერესებს, მიგაჩნიათ თუ არა, რომ ჩვენს თეატრებში ცუდი მდგომარეობაა? კეთილი, „ლირი“ კარგია, კიდევ ერთი — ორი კარგი სპექტაკლი, მაგრამ მართლმოდენ ისინი ხომ ვერ განსაზღვრავენ ჩვენი თეატრის დღევანდელ სახეს მთელს რესპუბლიკაში?

გ. ლორთქიფანიძე. სოხუმშია ქავთარაძე, თელავში — ქანთარია, ჭიათურაში — სვანაძე, ვინმემ მოიწვია ისინი? დაინტერესდა მათი შემდგომი ბედი?

ა. ჭავჭავაძე. ჩვენ ვლაპარაკობთ ახალგაზრდა რეჟისურაზე. მე მიმაჩნია, რომ ახალგაზრდა დრამატურგებმა ამ ეტაპზე მოახერხეს თავიანთი თაობის სატიკვარის გადმოცემა. ისინი დრამატურგიულად ძალზე საინტერესო სვლებს ეძიებენ. მაგრამ ვინ უნდა დადგას ეს პიესები? ვის უნდა მოვთხოვოთ მათი განხორციელება? ვინ უნდა განსაზღვროს მათი ბედი?

გ. ლორთქიფანიძე. თეატრის ხელმძღვანელობამ.

ა. ჭავჭავაძე. რა თქმა უნდა, თეატრის ხელმძღვანელობამ. მაგრამ იმ ახალგაზრდა რეჟისორებს, რომლებზეც ჩვენ ვლაპარაკობთ და იმედებს ვამჟღავნებთ, რომელთათვისაც უპირველეს ყოვლისა თვითგამოხატვის საშუალება უნდა გახდეს პიესა, რომელშიც მათი თანამედროვენი მოქმედებენ, ხშირად წაკითხული აქვთ მხოლოდ შამანაძის ორი პიესა, დანარჩენს არ იცნობენ.

გ. ლორთქიფანიძე. იმიტომ, რომ „გენიოსი“ შეიძლება გახდეს მაშინ, თუ უკვე არსებულ, ცნობილ ნაწარმოებებს პირუკუ დადგამ. ჩვენი თაობა თვლიდა, რომ უველაზე დიდი სიხარული და ბედნიერებაა, როდესაც შენ აღმოაჩენ შენს მწერალს, შენს მსახიობს, შენს თანამოაზრეს და მათთან ერთად მუშაობ. ამის გარეშე შეუძლებელია თეატრის არსებობა.

ა. ჭავჭავაძე. მეც გეთანხმებით იმაში, რომ შამანაძის პიესების მიხედვით არ შექმნილა შესაბამისად მაღალი დონის სპექტაკლები. გულსუნდა სიხარულით ორივე დადგმა, ჩემთვის პირადად, მნიშვნელოვანია დრამატურგისა და რეჟისორის თანაშემოქმედების, მათი ურთიერთაღმოჩენის თვალსაზრისით.

გ. ბათიაშვილი. ეს იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ ქართული რეჟისურა ვერ შეხვდა მომზადებული ქართული დრამატურგიის ახალ ნაკადს?

დ. მუმლაძე. თანამედროვე ქართული რეჟისურა ძალიან ცუდად გამოიყურება ქართულ დრამატურგიასთან მიმართებაში, ქართული კლასიკური ლიტერატურის ათვისების თვალსაზრისით, მხოლოდ ერთი-ორი კაცია, რომლებმაც რაღაც მნიშვნელოვანი გააკეთეს ამ სფეროში. ესენია გ. ლორთქიფანიძე და თემურ ჩხეიძე.

გ. ლორთქიფანიძე. ნება მომეცით ერთი პრაქტიკული წინადადება შემოვიტანო. მე არა მაქვს იმედი, რომ ჩვენი თეატრები გადაიქცევა ახალგაზრდობის სამშენებლოდ. იქნებ იყოს რაიმე გამოსავალი იმაში, რის გაკეთებასაც ვაპირებ? რამდენიმე თვეში გვექნება კეთილმოწყობილი, 400 ადგილიანი დარბაზი. მინდა შევქმნა თავისუფალი თეატრი კოოპერაციულ საწყისებზე, მეგობრის თეატრის ეგიდით. გვექნება ჩვენი სამხატვრო საბჭო. საშუალებას მივცემთ ნებისმიერ ახალგაზრდა რეჟისორს მონახოს თავისი თანამოაზრე ახალგაზრდა დრამატურგი, ან მიმართოს უკვე არსებულ ნაწარმოებებს, შემოიკრიბოს ნებისმიერი თე-

აქრის მსახიობები. დავუდებთ ხელშეკრულებას, ავუნაზღაურებთ შრომას, დავუმზადებთ დეკორაციებს და ამ სპექტაკლებს ცხოვრების და არსებობის საშუალებას მივცემთ. ახლა კი თბილისსგარე თეატრების თაობაზე — ბევრად უფრო გაუმჭობესდა მდგომარეობა ქუთაისში ამ ბოლო პერიოდში. ედგარ ევაქმე დადგა ნხაიძის „სამიდან ექვსამდე“ და ჟამიაკის „ბატონი ამილქარი“. ორივე უაღრესად საინტერესო სპექტაკლია. მაგრამ ამ კაცმა, როგორც ჩანს, ვერ გამოიხატა საერთო ენა დასთან, მე უფრო მეტად ედგარის გადარჩენის საკითხი მაღელვებს და არა დახჯის. იგი მუშაობს თავდადებით, ინტენსიურად, მაგრამ მაფიქრებს დასისა და ხელმძღვანელის ურთიერთობა. ქუთაისის თეატრი ჩვენი პირველი თეატრია და იგი მთავარი რეჟისორის გარეშე დარჩება. ფაქტურად ასეთივე მდგომარეობა ბათუმის, ცხინვალის, ფოთის, ზუგდიდისა და სხვა თეატრებში. ვინ წავა ამ თეატრებში სამუშაოდ? ამაზე სერიოზული დაფიქრებაა საჭირო. აქ ითქვა, რომ ახალგაზრდა ავტორის პიესა შეიძლება დადგას არა ახალგაზრდა რეჟისორმა, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ მისი გულისტკივილი მაინც მისივე თაობის კაცმა უნდა გაიგოს. ნოდარ დუმბაძეს და მე შემოქმედებითი ურთიერთობისას ერთი მინას გვაშობდავებდა, ერთი იყო ჩვენი საფიქრალი. ყველაზე სწორი გზაა დავუძაბოთ თემურ ჩხეიძეს, რომერტ სტურუას და ვუთხრათ, აი პიესა, თუ მოგეწონება დადგი ახალგაზრდებთან. მერე მას ჩვენ უნდა ვუპატრონოთ.

დ. მუშლაძე. რა თქმა უნდა, ამას პროპაგანდა, მხარდაჭერა, სიტუაციის შექმნა უნდა.

გ. ლორთქიფანიძე. და არა ის, რომ მთელს რუსთაველის თეატრში არავის უნდა დაიდგას ის სპექტაკლი, რომელსაც დგამს გია ანთაძე, ან ნანა ხატისკაცი. დაწყებული ხელმძღვანელიდან დამთავრებული რიგით მსახიობით, არავის აინტერესებს ისინი რას დგამენ.

ვახტანგ ქართველიშვილი. საკითხი, რომელიც ძალიან მაღელვებს უკვე წამოიჭრა. მოგახსენებთ ჩემს აზრს თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელებთან დაკავშირებით. მე მთლიანად ახალგაზრდობის მხარეზე ვარ, მაგრამ დაუშვებლად მიმაჩნია ის, რომ რეჟისურას ჩვენთან ამდენი უფლებები აქვს მინიჭებული. ვგულისხმობ ფორმალურ უფლებებს. სტუდენტი ვერ მოასწრებს ინსტრუქტის დამთავრებას, ჯერ არ არის ჩამოყალიბებული როგორც პიროვნება, როგორც პროფესიონალი ჯერ მხოლოდ ფეხზე დგება და ჩვენ შესაძლებლად მაგვარჩნია, გავუშვათ იგი რაიონის თეატრში მთავარ რეჟისორად, სამხატვრო ხელმძღვანელად მხოლოდ იმის გამო, რომ მან სარეჟისორო ფაქულტეტი დაამთავრა. ყოველად დაუშვებელია, რომ თეატრს ხელმძღვანელობდეს ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი, პროფესიონალიადასაუფლებელი ადამიანი. თეატრალური ცხოვრების პრაქტიკაში, რატომღაც, ჩვევად იქცა, რომ აუცილებლად რეჟისორი უნდა იყოს სამხატვრო ხელმძღვანელი, რაც ჩემთვის კატეგორიულად მიუღებელია.

ნ. ურუშაძე. მაინც, ვინ უნდა იყოს თეატრის ხელმძღვანელი?

ვ. ქართველიშვილი. არ ვგულისხმობ აუცილებლად თეატრმცოდნეს, მაგრამ ასეთ ფაქტსაც მოვიყვან. ჩვენთან ჩამოვიდა ესტონეთის თეატრი. ეს არის ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრი, მან ფესტივალზე წარმოადგინა სპექტაკლი „მოგზაურობა ა პუნქტიდან ბ პუნქტში“. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი წლებების მანძილზე არის ადამიანი, რომელიც პროფესიით თეატრალური კრიტიკოსია. ეს გახლავთ იაკ ალიკი. ერთ დროს იგი კულტურის სამინისტროში სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგიის მთავარ რედაქტორად მუშაობდა, შემდეგ თეატრ

ჩააბარეს. მისი ხელმძღვანელობისას თეატრში ვებერთელა ძვრები მოხდა. ალიკი იწვევს სხვადასხვა რეჟისორებს და თავად ხელმძღვანელობს თეატრში მიმდინარე პროცესებს. მიმართა, რომ თეატრის ხელმძღვანელი უნდა იყოს ადამიანი, რომელსაც შეუძლია არა ის, ქალბატონო ნათელა, რომ სპექტაკლი შეასწოროს, სპექტაკლს ჰყავს თავისი რეჟისორი და მან ზრუნოს ამაზე, არამედ ის, რომელიც პირველ ყოვლისა, განსაზღვრავს თეატრის სახეს, რეპერტუარს და გაერკვევა მიმდინარე თეატრალურ პროცესებში, იქნება განსწავლული, მოაზროვნე ადამიანი, და რაც მთავარია — პიროვნება. სრული პასუხისმგებლობით ვაცხადებ, რომ ჩვენ ძალიან ცოტა გვყავს რეჟისორები, რომლებსაც შეუძლიათ თეატრის ხელმძღვანელობა. უმრავლეს შემთხვევაში სამხატვრო ხელმძღვანელებად არიან ისეთი რეჟისორები, რომლებიც მხოლოდ სათავისოდ ზრუნავენ. თეატრში მოსულ ახალგაზრდა რეჟისორს აჩიჩებენ იმას, რის დადგმაც თვითონ არ უნდათ. აბა წარმოიდგინეთ, რეჟისორი კი არ იყოს სამხატვრო ხელმძღვანელი, არამედ სხვა პროფესიის ადამიანი, რომელიც არ არის დანტერესებული, რომ მაინცდამაინც თვითონ დადგას სპექტაკლი და აუცილებლად მასთან იყოს დაკავებული ესა თუ ის მსახიობი. მისთვის მთავარია მის თეატრში დაიდგას კარგი სპექტაკლები. ჩვენთან რეჟისორები ძალზე ეგოისტურად არიან განწყობილნი. ეს ალბათ, იქიდან მოდის, რომ თვითონ გახლავან სამხატვრო ხელმძღვანელები. თუ არის ისეთი რეჟისორი, რომელსაც თავი აქვს თეატრის გაძღოლის, სათეატრო პროცესების წარმართვისა. ამას რა სჯობია. მაგრამ თუ არ არის? ყველანაირად უმჯობესია თეატრს ხელმძღვანელობდეს ადამიანი, რომელიც ერკვევა ზოგად ვითარებაში, რომელსაც შეუძლია ობიექტურად შეაფასოს მოვლენები, მოიწვიოს რეჟისორები, ჩამოაყალიბოს თეატრის სახე. აი, ერთი საკითხი, რომელიც ძალიან მალეღვებს. მეორე — დღეს თეატრში თეატრმცოდნეს არაფერი ესაქმება. იგი თეატრს გარეთაა, უკეთეს შემთხვევაში თეატრის ლიტერატურული ნაწილის გამგეა. თუ ევროპის თეატრებს გადავხედავთ, უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება იმის დასტურად, რომ იქ ლიტერატურული ნაწილის გამგესთან ერთად არსებობს შეფ-დრამატურგი თავისი საშტატო ერთეულებით.

გ. ლორთქიფანიძე. ჩვენთან ლიტერატურული ნაწილის გამგე დააკნინეს და დაარქვეს რეჟისორის თანაშემწე ლიტერატურის დარგში.

ვ. ქართველიშვილი. ბატონო გიგა, ჩემის აზრით, დადგა დრო, როცა თეატრმცოდნეებს უნდა ჰქონდეთ იმის საშუალება, რომ, თუ არა სამხატვრო ხელმძღვანელის, სამხატვრო კონსულტანტის უფლებებით მაინც იყვნენ თეატრში და სამხატვრო ხელმძღვანელთან ერთად წარმართავდნენ თეატრის მუშაობას. რუსთაველის თეატრთან დაკავშირებით გეტყვით — გახსოვთ, როგორი სპექტაკლები დაიდგა მაშინ, როცა თეატრს აკაკი ბაქრაძე ედგა სათავეში? ისიც დასაფიქრებელია, თუ როგორ ხდება ჩვენთან ახალი თეატრების შექმნა: ქალბატონი ეთერი ერთ საკითხში სწორია, მე სპეციალურად ვნახე ჩვენი ინსტიტუტის გამოშვებული რამდენიმე ახალი სპექტაკლი და სრულიადაც არ ვაქარბებ — გახარებული ვიყავი იმით, რომ იგი აშკარად ზრდის პროფესიონალებს. მხედველობაში მყავს შალიკაშვილის ჭუფი და ის კურსი, რომელმაც „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და „ნანა ფრანკის დღიური“ ითამაშა გიგო უორდანიასა და ნანა კვასცაძის ხელმძღვანელობით. ეს უკანასკნელნი ახლა ერთად არიან რუსთაველის თეატრში და სწორედ ესაა იმედის მომცემი. უნდა გაირკვეს ერთი რამ — როგორ უნდა მივიყვანოთ ეს ახალგაზრდები თეატრში — ან ისეთი ვითარება უნდა იყოს, ხელმძღვანელობას ისეთ-

ნაირად უნდა ჰქონდეს დაპროგრამებული სამუშაო, რომ მოიყვანოს ის ახალგაზრდა, რომელიც სჭირდება და არა რომელიმე სხვა, ან არადა ახალგაზრდებს მეტი უფლება უნდა ჰქონდეთ — თვითონ შექმნან ახალი თეატრები. ამასთან დაკავშირებულია კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც დადებითად თუ არ გადაწყდა, დროთა ვითარებაში ძალიან ცუდ მდგომარეობაში აღმოვჩნდებით.

როდესაც გარდაქმნა დაიწყო, მოსკოვში 16 სტუდია დაარსდა, იმიტომ კა არა, რომ ზევიდან უბრძანეს, იმიტომ რომ საოცარი სურვილი აქვთ რაღაც გააკეთონ. ჩვენთან კი არაფერი კეთდება. ახლა ნახეთ, რა ხდება პრესაში! ეს საკითხი მარტომე არ მაწუხებს. მწერალთა კავშირში შამანაძემ დასვა იგი. პირველად ვხედავ იმას, რომ რუსულ პრესას ჩვენ კუბიურებს ვუკეთებთ, ეს ხომ ამერიკული პრესა არ არის! შთაბეჭდილება მრჩება, რომ ჩვენ, ყველანი კონსერვატორები ვართ. არავინაა დანტერესებული, რაღაც შეიცვალოს. ჩვენთან ახალგაზრდული თეატრების ფესტივალი ჩატარდა. თუ საბჭოთა თეატრების დიდ რუკაზე მხოლოდ ის სექტაკლები მოიძებნა, რომლებიც ჩამოიტანეს, ძალიან ცუდად ჰქონიათ საქმე. ჩვენი არათუ რაიონის, არამედ სახალხო თეატრებია ამ დონეზე. ვუსმენდი თეატრმკოდნეების მსჯელობას და იქიდან წამოსულმა ვიფიქრე, მეფეები ვართ ქართველი თეატრმკოდნეები მათთან შედარებით მეთქი, ყველას ეს გრძნობა გაუჩნდა, მაგრამ ერთი რამ ცხადია, ბევრად უფრო შრომისმოყვარენი არიან, ამაში ჩვენ მათ უნდა მივბაძოთ, და თუ ასე არ მოხდა, რამდენიმე ხანში შეიძლება ღრმა პროვინციად ვიქცეთ. სადაც კი ხელი მიგვიწვდება, ყველანაირად უნდა შევეცადოთ ვიზრუნოთ იმაზე, შეიქმნას ახალი თეატრები, იყოს სურვილი ახლის დაბადების.

დ. მუშელაძე. კი მაგრამ, ჩვენ ხომ არ გავაკეთებთ ამას, თვითონ ახალგაზრდებს უნდა გაუჩნდეთ სურვილი.

ვ. ქართველიშვილი. არადა, მათ მიეცათ ამის საშუალება. წინათ ბეკეტის ხსენება შეუძლებელი იყო. მახსოვს, როდესაც ამაზე საუბარი შედარებით უფროს თაობასთან გვქონდა, ისინი ამბობდნენ, არასოდეს მოხდება ჩვენს ქვეყანაში ის, რომ ოდესმე სცენაზე აბსურდის დრამატურგია დაიდგასო. სარტრი და ანჟი არ იდგმებოდა, ახლა ინტელექტუალური დრამა იდგმება. ალბათ, მოვა დრო და აბსურდის დრამატურგიაც დაიდგმება-თქო, პასუხად ისინი ამბობდნენ, ეს მთლიანად ეწინააღმდეგება ჩვენს პოლიტიკასო. ახლა ნახეთ მოსკოვში რა ხდება! ბეკეტიც იდგმება, იონესკოზეც ფიქრობენ, ყველა გზა ხსნილია. ჩემის აზრით, ხელოვნებაში არ არსებობს ახალგაზრდა და ხანდაწმული. არსებობს ნიჭიერი და უნიჭო, სარტრიმ თავისი პირველი პიესა 40 წლის ასაკში დაწერა. სერგო ზაქარიძე ამბობდა: ჩასაფრებული ვართ, თეთრი ცხენი როდის გამოვარდება, ან მოვახერხებთ დაქვრას, ან არა. როდის გამოჩნდება იგი კაცმა არ იცის, ღმერთმა ქნას, რომ ერთხელ მაინც გამოჩნდეს ცხოვრებაში. ჩვენ ვამბობთ, რომ ახალგაზრდა მსახიობები არა გვყავს. როდის დავიწყეთ ლაპარაკი ავთო მახარაძეზე როგორც დიდ მსახიობზე? — რამდენიმე წელიწადია! დიდ მსახიობ რამაზ ჩხიკვაძეზე? — ქოსა მრჩევლის როლის შესრულების შემდეგ, როდესაც 35 წელს იყო მიტანებული. ყველაფერი ხდება, მთავარია პირობები იყოს იმგვარი, რომ ახალგაზრდა კაცს თეატრში დაეღვამებოდეს და რაღაც ახალი ჰქონდეს სათქმელი. არაერთ მსახიობს უთქვამს, სანამ თეატრში ხარ, ახალგაზრდა უნდა იყო, თუ არადა უნდა წახვიდე თეატრიდანო. მსახიობები ძნელად იზადებიან იმიტომ, რომ პიროვნებას უჭირს, პიროვნებისათვის არაფერი კეთდება, ყველაფერი სტანდარტული ადა-

მინისათვისა და მერე ვწუხვართ, სად არიან დიდი მსახიობებიო. დიდი მსახიობები დიდი პიროვნებაა.

ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. ჩვენ შემოქმედებით ახალგაზრდას კი არა, გზის დასაწყისს ვგულისხმობთ, აღამიანი თეატრში ცხოვრებას რომ იწყებს, შევუწყეთ მას ხელი, ამაზეა ლაპარაკი.

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. მიხილ თუმანიშვილმა დაინახა რამაზ ჩხიკვაძეში ნიქიერება, ხან ეს როლი მისცა, ხან ის და ბოლოს უპოვნა გზა.

დ. მ უ მ ლ ა ძ ე. ეს გზა რამაზ ჩხიკვაძემ თვითონ მონახა.

ვ. ქ ა რ თ ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი. თვითონ მოინდომა და მოითხოვა ეს როლი.

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. მაგრამ ხომ დათანხმდა რეჟისორი?

დ. მ უ მ ლ ა ძ ე. რა თქმა უნდა, თუმანიშვილის როლის გამორიცხვა ამ შე- მთხვევაში არ შეიძლება.

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. საქმეც იმაშია, ჩვენ თეორიულად დავასაბუთეთ, რომ ხელოვნებაში ეგოცენტრიზმი სჭობია.

პ ა ო ლ ა უ რ უ შ ა ძ ე. რამდენი უმუშევარი მსახიობი გვყავს თეატრში. თუნდაც ერთმა რატომ არ გამოხატა პროტესტი?

დ. მ უ მ ლ ა ძ ე. შინაგანი პოტენცია და ენერჯია, ჩვენდა საუბედუროდ, არ შეინიშნება. და რამდენიც არ უნდა ვიმსჯელოთ, თუ პრაქტიკულად არ გან- ხორციელდა, ჩვენი პროექტები ვერაფერს შეცვლის.

ბ ა დ რ ი. კ ო ბ ა ხ ი ძ ე. ხომ შეიქმნა ამგვარი დაჯგუფება რუსთაველის თე- ატრში? რუსთავის თეატრში? იმიტომ რომ იგი არსებულს უპირისპირდებოდა. ახლა ახალგაზრდობას საკუთარი პოზიცია არ გააჩნია.

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. მსახიობები თეატრში კი არ მუშაობენ, მოწყალე- ბას ელიან. მეტს გეტყვით, როლებიც განაწილება არც აინტერესებთ, მაგრამ რო- ცა ცხადდება, თუ ვინ მიდის საზღვარგარეთ, მაშინ სულ სხვა სურათია...

ბ. კ ო ბ ა ხ ი ძ ე. ძალიან მომრავლდნენ მიმზაძველები. რობერტ სტურუამ იციხ, რას აკეთებს და როგორ. მისმა მიმზაძველმა რეჟისორმა კი — არა.

ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. აი. ჩვენ მსახიობის ბედზე ვისაუბრეთ — შე მინდა ვიკითხო რატომ თამაშობს ზინა კვერენჩხილაძე მერი პოპანსს?

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. იმიტომ, რომ მსახიობია და თამაში უნდა..

ნ. უ რ უ შ ა ძ ე. კი ბატონო, მაგრამ რეჟისორმა ხომ უნდა იცოდეს, მისთვის რა არის უკეთესი?

გ. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. ჩვენთვის დაუვიწყარია ვახტანგ ტაბლიაშვილი, რომელმაც მე და ლილი იოსელიანი თეატრში მიგვიყვანა. ჩემი პირველი სპექტა- კლი მარჯანიშვილის თეატრში ვერიკო ანჯაფარიძის, შალვა დამბაშიძის, სერგო ზაქარიაძის, კაკო კვანტალიანის, სანდრო ჟორჟოლიანის მონაწილეობით დავდგი. პირველსავე სპექტაკლში ასეთ მსახიობებს შევხვდი.

დ. მ უ მ ლ ა ძ ე. მაშინ სხვა დრო იყო, სხვა ურთიერთობები, სხვა ეპოქა. სხვა ხალხი ედგა თეატრს სათავეში...

ლ ე ვ ა ნ ხ ე თ ა გ უ რ ი. ყველამ კარგად იცით, რომ მოსკოვში დიდი სტუ- დიური მოძრაობა დაიწყო. მათი თითქმის ყველა სპექტაკლი ვნახე. მოსკოვის სტუდიების წევრები ძირითადად წამყვანი თეატრების მსახიობები არიან, ისინი, რომლებიც ნაკლებად გახლავან დაკავებული სპექტაკლებში და ბევრი თავისუფა- ლი დრო აქვთ. ჩვენთან კი ყველა მსახიობს უნდა იყოს რუსთაველის ან მარჯანა- შვილის თეატრების დასში. ეს უფრო მნიშვნელოვანია მათთვის, ვიდრე როლის

თამაში, ვიდრე ის, რომ შექმნან მხატვრული ღირებულების ნაწარმოები თბილისში ძალიან ბევრი ახალგაზრდა რეჟისორია, რომელსაც არანაირი სურვილი არ აქვს საკუთარი თეატრის შექმნისა. მოსკოვში კი ახალგაზრდა რეჟისორები თითქმის არ არიან და ყველა ამ სტუდიას სათავეში მსახიობი უდგას. ძირითადი პრინციპი ამ სტუდიების არსებობისა არის ის, რომ ისინი კარგ დრამატურგიულ ნაწარმოებებს ღვამენ და მსახიობი თამაშობს იმას, რაც თვითონ უნდა. ამ სტუდიების საერთო მხატვრული დონე დაბალია და რაც თქვენ ბრძანეთ, ბატონო ვახტანგ, ფესტივალის თაობაზე, მეც ზუსტად იგივე აზრისა ვარ — ზოგიერთი ჩვენი სახალხო თეატრი, მართლაც, სჯობია იმ წამყვან თეატრებს, რომლებიც ფესტივალზე იქნა წარმოდგენილი. მნიშვნელოვანია აგრეთვე პრობლემა მაყურებლისა თეატრში, რომელიც დღითიდღე მცირდება, ინფორმაციის საკითხი, ის, თუ რა ინფორმაციას ვაწვდით მაყურებელს და რა ინფორმაციას ვიღებთ თეატრალურ პროცესებზე. ყველა წამყვან ქვეყანაში თეატრმცოდნეობამ უკვე გარკვეულ ეტაპი გაიარა ლიტერატურისმცოდნეობიდან და იგი სამეცნიერო დარგი ხდება, იქმნება თეატრმცოდნეობითი ლაბორატორია, რომლის საფუძველია ვიდეო და ტექნიკური აპარატურა. სეზონის თითქმის ყველა სპექტაკლი რჩება ფირზე არა მაყურებლისათვის, არამედ სპეციალისტებისათვის. სეზონებზე იწერება მთელი ტომები და ვიდეო ფონდში ინახება. რაც შეეხება კონკრეტულად მაყურებელს — ინსტიტუტში სწავლისას მეორე კურსის შემდეგ სკოლებში დავდიოდით, გვყავდა კლასები, რომელთაც ვაძლევდით ინფორმაციას თეატრის შესახებ, ვდგამდით სპექტაკლებს. საოცარია ის ფაქტი, რომ ოპერის თეატრის აბონიშენტებს თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებს ურიგებენ. ეს, ალბათ, მე-მ-4 კლასებიდან უნდა დაიწყოს. ძნელია თეატრმცოდნეობამ მიმართულება მისცეს რეჟისურას და სამსახიობო ხელოვნებას, ეს, ალბათ, მის კომპეტენციაში არ შედის, მაყურებლის აღზრდა კი ჩვენი ფუნქციაა. მაყურებელი მომზადებული უნდა გავუშვათ თეატრში, რომ მან შესაბამისად, ნორმალურად აღიქვას სპექტაკლი. საკმაოდ მიმაჩნია, რომ ჩვენ არ გვყავს კარგი თეატრმცოდნეები. ჩემის აზრით, კრიტიკამ ავტორიტეტი დაკარგა. დაკარგა იმდენად, რომ ჩვენ ვკითხულობთ ერთმანეთის რეცენზიებს იმ შურნალებში, რომლებიც ჩვენთვის გამოდის და საერთო მაყურებელი ჩვენს აზრს არ ითვალისწინებს. ისინი ისე მიდიან მინიატურების თეატრის სპექტაკლებზე, რომ არც ერთ ჩვენს კრიტიკულ რეცენზიას არ კითხულობენ.

დ. მ უ მ ლ ა ძ ე. მათ არც მსახიობები კითხულობენ.

ლ. ხ ე თ ა გ უ რ ი. არც რეჟისორები! — ამდენად, ალბათ, საფიქრალია ის, თუ როგორ უნდა მოიხვედოს ავტორიტეტი ჩვენმა თეატრმცოდნეობამ. წლების განმავლობაში მტკივნეულია ქართული დრამატურგიული ნაწარმოებების გამოცემის საკითხი. მე არ მიმაჩნია, რომ ჩვენი ახალგაზრდა დრამატურგია ორიგინალური დრამატურგიაა. იგი სოციალური დრამატურგიაა. მას საფუძველები ევროპულ დრამატურგიაში აქვს. ჩვენი 80-იანი წლების დრამატურგია „განრისხებულითა თაობის“ ინდენტისტიკაციაა. ეს კარგია და ჩვენ ამ პროცესს გვიან, მაგრამ მაინც გავივლით. აქ სხვა პრობლემების წინაშე ვართ. ჩვენთან არ იბეჭდება პიესები, რომლებიც თეატრში იდგმება და უკვე ნათარგმნია. პროგრამასთან ერთად პიესის უიდეაზე ოცნება შედმეტია, ამდენს ალბათ, ვერ მივალწევთ, მაგრამ სერიულად მაინც გამოდიოდეს, თუნდაც ისეთივე სერიით, როგორიცაა „თეატრის სამყარო“. უხერხულია, როდესაც საქართველოში, რომელსაც ასეთი თეატრალური კულტურა აქვს, შექსპირის გარდა ვერ დავასახელებთ თარგმანს, რომელიც სრული სა-

ხით იყოს გამოცემული. არც იმ პიესებს ვიცნობთ, რომლებიც დღეს რუსეთში, ან სხვა რესპუბლიკებში იდგმება. და აბა, როგორ შეგვიძლია ვუსაყვედუროთ რეჟისორებს, თუ რატომ არ დგამენ ამ ახალგაზრდა დრამატურგების ნაწარმოებებს? თეატრში პიესები, როგორც წესი, ლიტერატურაში მიდის და უკანვე ბრუნდება. არამართო რეჟისორებმა, მყურებლებმაც უნდა იკითხოონ პიესები. თუ საერთო დაინტერესება არ იქნა, ძნელია, თეატრმცოდნეებმა უნდა აიღონ თავიანთ თავზე ამ პიესების პროპაგანდა და რეკლამირება.

გ. ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი. დასასრულ, მინდა ორიოდ სიტყვა ვთქვა. როდესაც დღევანდელ საუბარს ვამზადებდით, უფრო სხვაგვარად წარმოგვედგინა იგი. დასაწყისში მოგახსენეთ ჩვენი მიზნის თაობაზე და ახლა აღარ გავიმეორებ, მაგრამ საუბრის პროცესში სრულიად სხვა პრობლემები „შემოგვეჭრა“. ეს პრობლემებიც ჩვენია, ესენიც ჩვენი სატკივარია და როგორც ჩანს, ძნელია გვერდი აუარო უცვლად ამას. მიუხედავად იმისა, რომ მიზანი ნაწილობრივ იქნა მიღწეული, დღეს უთუოდ საინტერესო და მნიშვნელოვანი საუბარი გაიმართა: გამოითქვა ბევრი საუბრადღებო მოსაზრება, რომლის ანგარიშის გაუწველობა სიბეცე იქნება და საკუთარ თავში შეტისმეტი თავდაჯერებულობა. იყო ტენდენციური განცხადებებიც. რა გაეწყობა, ამას ვერ გაექცევი. მთავარია, რომ ეს იყო გულშემმატკივარი ადამიანების დამოკიდებულება ქართული თეატრის დღევანდელი მდგომარეობისადმი.

ჩვენს რედაქციას განზრახული აქვს ცოტა მოგვიანებით მრგვალი მაგიდის გარშემო სასაუბროდ მოიწვიოს ქართული თეატრის რეჟისორები, ადამიანები, რომლებიც ჭმნიან დღევანდელი ქართული თეატრის სახეს, შემდეგ კი მოვიწვიეთ მსახიობებს, ამ შეფთქავ ნერვს ჩვენი თეატრისა. მრგვალი მაგიდის გარშემო ასეთი შეხვედრები სასარგებლო იქნება და გარკვეულ დასკვნამდე მიგვიყვანს. „თეატრალური მოამბის“ რედაქციის სახელით კი მაღლობას მოგახსენებთ იმისათვის, რომ ასე გამოგვეხმაურეთ.

ღიმიტრი ჯანელიძე

ახალგაზრდა თეატრმცოდნის გამარჯვება

მიხეილ კალანდარიშვილის წიგნის სათაურით მისი შინაარსი „პრობლემები“ ე. ი. წიგნი იმ საკითხებზეა, რომელნიც კვლევას, ახსნას და გარკვევას საჭიროებენ, შემოთავაზებულია შეუსწავლელის, ან ნაკლებად. არადირსეულად შესწავლოლის კვლევა-ძიება. „პრობლემები“. — იმასაც ნიშნავს, რომ კვლევა ამოწურული არ არის, ე. ი. იგი არც ყოვლისმომცველი იქნება; ქეშმარიტება საბოლოოდ დადგენილი კი არ არის, არამედ ის ქეშმარიტებისაკენ გზასავალზეა მისწრაფებული. პრობლემების კვლევამ წინ წაიწია. მაგრამ ისინი ჭერ კიდევ პრობლემებად რჩებიან. ასეთ მიდგომაში ვხედავ მკვლევარის წინდახედულობას, აუჩქარებლობას, სიდინჯეს და მიზანსწრაფვას, რასაკვირველია, — თავმდაბლობას, რაც ასე აუცილებელია მწერლისა და მეცნიერისათვის.

ყურადღებას იქცევს მიხ. კალანდარიშვილის ერთხელ არჩეული თემისადმი ერთგულება. თემა ერთი ხელისმოსებით, ნაუცბათევად კი არ არის ნამუშავენი, არამედ წლობით შრომის ჯარდაკშია გამოტარებული, მრავალწლით ნაჯაფია, ნაფიქრ-ნაზარევი. სტუდენტობის დროსაც, ასპირანტურაში მეცადინეობის კვალობაზედაც, დისერტაციაზე თავაულებელ მუშაობისას და, მით უფრო, თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევით სექტორშიც, მისი საწუხარი და საფიქრალი ისევ ეს ფუძეთემაა — მისი ბოლომდე ერთგულია.

წიგნს საფუძვლად უდევს სრულიად გარკვეული მეთოდოლოგია, ის ამ მეთოდოლოგიის ერთგულია და არა მგავს ზოგიერთ იმათგანს, ვინც მეთოდოლოგიურ ფარხმალს ჰყრის და თავგზააბნეულია. მიხეილ კალანდარიშვილი მტკიცედ დგას მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პოზიციებზე და ეს შველის ნათელი და გარკვეული გააზრება და ახსნა მოუძებნოს საკითხებს, წინ წასწიოს პრობლემების კვლევა-ძიება.

წიგნის ავტორს ახასიათებს თემის თანდათანობითი გაშლა, მისი მრავლისმომცველობა, თემის სიღრმისეული ფესვების შეცნობისადმი მისწრაფება. კვლევა-ძიება არ არის ვიწრო ეროვნული შეზღუდულობით კარჩაკეტილი. პრობლემები განხილულია მსოფლიო თეატრალური აზროვნების განვითარების ფონზე, ეროვნულ თეატრალურ ურთიერთობათა, ურთიერთგავლენის და ურთიერთგამდობების წარმოჩენის მისწრაფებით, — და ეს, უთუოდ, წიგნის ღირსებაა.

წლების მანძილზე ვაკვირდები მიხეილ კალანდარიშვილის კვლევით მუშაობას. დიდა მისი ინტერესი თანამედროვე, მიმდინარე თეატრალური ცხოვრების გზა-კვალის შეცნობისადმი, მაგრამ ესეც და სხვა ყოველივე, რასაც კი ის ხელს მოკიდებს, რასაც კი წააქითხავს, ნახავს თუ მოისმენს, ყოველივეს მიმართავს, გა-

მოიყენებს თავისი ფუძემდებმის კვლევა-ძიების სრულყოფისათვის. წიგნია თუ სექტაკლი, თავს ყოველთვის იჩივთ მიიქცევს, რათა გაამდიდროს, შეავსოს, ნათელყოფს და წინ წასწიოს ფუძემდებმის პრობლემების კვლევა-ძიება. ამის მაგალითია მსოფლიო და ქართულ თეატრში სიმბოლიზმის პრობლემით ჩვენი ავტორის დაინტერესება; ქართული საბჭოთა თეატრის პროგრამაზე მისი მუშაობის მაგალითიც ამაზე მეტყველებს, მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებითი მეთოდის გარკვევაც მას რუსთაველის თეატრის რეჟისურის პრობლემების შესწავლაში ეხმარება. ამისავე მაგალითია რუსული საბჭოთა დრამატურგიის და მისი სცენური განსახიერების საგანგებოდ შესწავლა, რუსთაველის თეატრთან მიმართებით მეტად საგულისხმო კვლევა-ძიების გაშლა.

წიგნის ავტორი თავისი ფუძემდებმის სიღრმისეულ საწყისებამდე ჩაღრმავებაზეა გადაგებული. ამით აიხსნება ბერიკაობა-ყენობისადმი, ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის კულტურისადმი, ხალხური რიტმებისადმი, საერთოდ, ხელოვნების დემოკრატიული ტრადიციების გამომხატველი ობიექტებისადმი მისი დაუშრეტელი ინტერესი. ამის გამოც არის, რომ მიხეილ კალანდარიშვილი დიდი ხალისით მონაწილეობს ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელ ექსპედიციებში, ცდილობს შეიცნოს მთიელთა სულიერი ცხოვრების თავისებურება, მათი სიტყვის და ქმედების რიტმი. — მოგვყვება ფშავ-ხევსურეთსა და ხევში, ესწრება ხატობას, უცქერის, თუ შვიდკაცა კრებული როგორ შეაბორკილებს და გათანგავს საწვარაკე ნებიერს, ხევსიბერი სანაღობო ხელში ხარს რქებშუა ბალანს როგორ შეუტრუსავს, ანდა, დასტურები როგორი სიმარჯვით მოიქნევენ თავმოკვეთილ ცხვრებსა და ბატკნებს და მალლობიდან ძირს გადაუშვებენ. ეს ყოველივე, რიტუალურ-მითოლოგიურის შეცნობა და გაგება აიარაღებს „ლამარას“ და „თეთნულდის“ მკვლევარს ბერიკაობაზე რეჟისორული ექსპერიმენტების წარმოსახვისა და შესწავლისათვის.

აქ არა მარტო აღამიანები, არამედ ბუნებაც, — მთის თხემიდან მის ძირამდე ტყეებით შემოსილი მწვანე სიდიადე, არავის არაგვიანი მოძახილი მოქმედებს და სულს უდგამს მკვლევარს რეჟისურის რიტმების შესაცნობად.

და დასასრულ, ესეც უნდა ვთქვათ, — პროფესორ ეთერ გუგუშვილის თეატრალური კრიტიკის სემინარებში გამოწრთობილი და ლენინგრადის თეატრმცოდნე-პროფესორებისაგან ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატად ხელდასხმული, ასეთი დასრულებული მკვლევარი მ. კალანდარიშვილი რომ მოგვევლინა, ასეთი წიგნი რომ დაიწერა და გამოქვეყნდა, ესეც საბჭოთა თეატრალური განათლების მაღალ დონეზე მიგვითითებს.

არ შევცდები თუ ვიტყვი, რომ მიხეილ კალანდარიშვილის ეს წიგნი, მისი სამეცნიერო-კვლევით სექტორში მუშაობა, მისი პედაგოგიური მოღვაწეობა თეატრალურ ინსტიტუტში და საატესტაციო სარბიელზე მისი უნარიანი ძალისხმევა მოწმობს, რომ მისი სახით ქართველ თეატრმცოდნე-ახალგაზრდობას ღირსეული ლიდერი ჰყავს, რისთვისაც მის აღმზრდელ პროფესორ-მასწავლებლებს დიდი მადლობა ეთქმის, ხოლო თეატრალურმა ინსტიტუტმა შეიძლება თავი მოიწონოს კიდევც, რომ ის ასე გაბედულად აწინაურებს მეცნიერ-ახალგაზრდებს და ამას სასიკეთო ნაყოფიც დიდი მოაქვს.

ჯვარცმული ცხოვრების ფურცლები

დიდ ქართველ რეჟისორზე, სანდრო ახმეტელზე ამ ბოლო წლებში ბევრი რამ დაიწერა — მოხდა ერთგვარი კომპენსაცია ხანგრძლივი სიჩუმის წლების შემდეგ. ერთ-ერთი მეცნიერი, რომელიც წლების განმავლობაში რუღუნებოა სწავლობს ახმეტელის ცხოვრების ამსახველ ყოველ დოკუმენტს, ყოველ ფაქტს, სააშკარაოზე გამოაქვს ბევრი რამ, რაც უცნობი იყო ფართო საზოგადოებისათვის, არის პროფესორი ვასილ კიკნაძე.

ვასილ კიკნაძის მოღვაწეობა თავდადებული შრომის შესანიშნავი მაგალითია, წლების მანძილზე იგი არა მარტო სწავლობს, მზის სინათლეზე გამოაქვს ესა თუ ის ისტორიული ფაქტი, არამედ, კვლავ და კვლავ უბრუნდება მათ, ახალი რაჟურსით იხილავს, ცდილობს ჩაწედეს მოვლენების საიდუმლოს, ამასთან არ ერიდება იმის უარყოფასაც, რაც ადრე დამტკიცებულად ეჩვენებოდა, ეს კი ჭეშმარიტი მეცნიერის უტყუარი თვისებაა, მთავარი ხომ მკვლევარისათვის სიმართლეა, სიზუსტე...

ამიტომაც იგი კვლავ და კვლავ უბრუნდება საყვარელ თემას, საყვარელ პიროვნებას — სანდრო ახმეტელს. ვ. კიკნაძის უკანასკნელი წიგნი «ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა», რომელიც «ხელოვნებამ» გამოსცა 1986 წელს, განსხვავდება ადრინდელი ნაშრომებისგან და არ წარმოადგენს მეცნიერულ ნაშრომს. ავტორს ამ შემთხვევაში აინტერესებს არა იმდენად მეცნიერულად დასაბუთებული ანალიზი, ეს ამოცანა ადრე დაწერილ შრომებში მშვენივრად იყო დაძლეული, რამდენადაც თვით რეჟისორის პიროვნების ფენომენი. წლების განმავლობაში მკვლევარი დაწვრილებით სწავლობდა ახმეტელის ცხოვრებას, მის აჯამიანურ თუ შემოქმედებით ურთიერთობებს, აანალიზებდა დადგმულ სპექტაკლებს, მის შესახებ დაწერილ რეცენზიებს, მემუარულ ლიტერატურას... ერთი შეხედვით, თითქოს სურათი ნათელი იყო, თითქოს ყველაფერი ადგილზე დადგა. თუმცა, კამათი და პოლემიკა ამ პიროვნების ირგვლივ ძველი სიცხარით გრძელდებოდა... შეიძლება ამ პოლემიკამაც შვა სურვილი შეექმნა უაღრესად რთული, შინაგანი წინააღმდეგობებით სავსე პიროვნების ფსიქოლოგიური პორტრეტი...

მსოფლიო ლიტერატურაში ცნობილია დიდ მოღვაწეთა უაღრესად საინტერესო ფსიქოლოგიური პორტრეტები, ს.ცვეიგის, ა. მორუას და სხვათა მიერ შექმნილი დიდ ადამიანთა სახეები ლიტერატურის თავისებურ, განსაკუთრებულ ენარს წარმოადგენენ. აქ საკმარისი როდია მხოლოდ ფაქტების ცოდნა, ფაქტების მწყობრი სისტემა ჩონჩხია, რომლის საშუალებითაც მწერალი, ლიტერატორი ქმნის სახეს, რომელშიც სინამდვილე და ფანტაზია ისეა შერწყმული, რომ მათი დაცილება შეუძლებელია. ასეთი ჟანრი მხოლოდ მეცნიერული ცოდნით ვერ დაკმაყოფილდება. აქ საჭიროა ჭეშმარიტი მწერლის ნიჭი, ფანტაზია, იმ ადამიანად გარდასახვის უნარი, რომლის შინაგან სამყაროსაც აგვიწერს ავტორი. მეცნიერმა, რაგინდ კეთილსინდისიერად არ უნდა იმუშაოს მასალაზე, შეიძლება მაინც ვერ შეავსოს «ცარიელი» ადგილები, ამოხსნას გმირის ამა თუ იმ საქციელის მოქმედების მოტივება. ის რის აღდგენაც, სამწუხაროდ, ამდენი წლის

შემდგომ უკვე შეუძლებელია. აწ შემთხვევაში, როდესაც ადამიანთა ურთიერთობის ამოხსნა საჭიროა, და დიდი ხელოვანის სულში წვდომა, წიგნ-ავტორის დიდი ტაქტი სჭირდება. უნდა ითქვას, რომ ვ. კიკნაძე შეუძლოდღა გაევიდა „ბეწვის ხიდზე“, შეეცადა არსებული ფაქტების საფუძველზე, დროის ეპოქის თავისებურებათა გათვალისწინებით მიუყვარებლად გაეანალიზებინა მოვლენები, რომლებმაც ახმეტელის ცხოვრების ტრაგიკული დასასრული გახაზირობეს.

შეიძლება ავტორს ვინმემ უსაყვედუროს, რა იცით, რას ფიქრობდა ს. ახმეტელი რუსთაველის თეატრის წინ რომ იდგა გულდათუთქული, თავისი თეატრიდან განდევნილი, ან როგორი იყო მისი სულიერი მდგომარეობა, განცდები და ა. შ. ვფიქრობთ, რომ ვ. კიკნაძეს ამის უფლებას თვით წიგნის ეპირი და, რაც მთავარია, ახმეტელის ცხოვრების, წლების განმავლობაში მისი პიროვნების ზედმიწევნით შესწავლა აძლევდა...

რასაკვირველია, ძნელია, უადრესად ძნელი ასეთი წიგნის შექმნა და მია უფრო სასიხარულოა ავტორის გამარჯვება. გამარჯვება რომ უტყუარია, ამაზე მკითხველმა გასცა ამომწურავი პასუხი.

ვ. კიკნაძე ჰეშმარიტი მწერლის, ლიტერატორის ნიჭით აღწერს ახმეტელის ნამდვილად შექსპირისეული ტრაგიზმით აღსავსე ცხოვრებას. პროლოგში ერთგვარ ეპიგრაფად ეღერს ასევე ტრაგიკული ბედის შემოქმედის ვახ. კოტეტიშვილის წინასწარმეტყველური სიტყვები „...უზარმაზარი წყალქვეშა გემია ეს ქიზიყელი ჯიქი, ვიი, რომ შორს ვერ გასცურავს — ან ჩაიძირება, ან აფეთქდება“... პირველი თავიც ასევე დრამატული სათაურით იწყება — „ტკივილის დაბადება“... ტკივილი, ბრძოლა, უკანდაუხეველი, მსხვერპლშეწირული მიზანსწრაფვა. როდესაც ვ. კიკნაძის წიგნს ვკითხულობთ, თვალწინ წარმოგვესახება აღორძინების ხანის პიროვნება დიდი ვნებებით, შემოქმედებითი აღმაფრენით, მიზნისაკენ ჯიუტა სწრაფვით, განწირული ჰიდილით საკუთარ თავთან და მოწინააღმდეგეებთან. ამ ადამიანში საოცრად იყო შეზავებული დიდი ნიჭი, ადამიანური სისუსტე, მიკერძობა, სიჯიუტე, რამაც არ მისცა საშუალება დინჯად მოეხედა უკან, არ მიავანა მოვლენათა ანალიზამდე...

ხშირად უთქვამთ, რომ სანდრო ახმეტელი აბობოქრებული სტიქია იყო, უადრესად იმპულსური ადამიანი, ემოციური. ალბათ, ამ ადამიანზე ისევე ემოციურად, მღელვარებით უნდა დაწერილიყო წიგნი, როგორც თვითონ დგამდა თავის განუმეორებელ სპექტაკლებს ეს დიდი შემოქმედი. ს. ახმეტელი მაქსიმალისტი, რომანტიკოსი იყო, წიგნის ავტორის სიტყვით, იგი ვერ იტანდა ცხოვრების მონოტონურ რიტმს, ის სულ ქარიშხალს ეძებდა ლერმონტოვის ეული აფრის მსგავსად. თეატრი გახდა ახმეტელისათვის პირველი და ერთადერთი სიყვარული, ყოველი დანარჩენი მეორეხარისხოვნად ეჩვენებოდა. მისი ბობოქარია, რომანტიკული ბუნება თეატრში ჰპოვებდა იმას, რაც ცხოვრებაში აკლდა, ნ. ბარათაშვილის მსგავსად მწარე და ტკივილიანი მაგრამ აღმაფრენით საესე იყო მისთვის ცხოვრება... ვ. კიკნაძე შესანიშნავად გვიჩვენებს დიდი ხელოვანის ცხოვრების გოლგოთას, იმ რთულ გზას, რომლითაც იგი დიდების მწვერვალზე აღიოდა: ყველაფერში, შემოქმედებაშიც, პირად ცხოვრებაშიც უკომპრომისო იყო, განახევრებული, დაუმთავრებელი არაფერი სწამდა. ოცნებობდა გმირული, ეროვნული, ჰეშმარიტად სახალხო თეატრის შექმნაზე. ჯიუტრ მიდიოდა წინ, არ ერიდებოდა სიმართლეს, რა გინდ მწვავეც ყოფილიყო. ამიტომ, ხშირად აყენებდა

ტკივილს იმათაც კი, ვინც უყვარდა. ვ. კიკნაძის წიგნში დიდის ტაქტითაა გულ მოცემული კ. მარჯანიშვილთან განხეთქილება, „ლურჯის“ წვერთა ურთიერთობანი, პირველი გასტროლები მოსკოვსა და ხარკოვში და ის შინაგანი ბზარით რომელიც ახმეტელსა და მის ძმადნაფიცებს შორის გაჩნდა. ვ. კიკნაძე მიუღვამელი შემატანია, იგი არ ცდილობს ვიღაც გაამტყუნოს ან გაამართლოს, მან კარგად იცის, რა არის თეატრი, თეატრალური ურთიერთობანი, ამიტომაც მსახულის პოზის გარეშე აკვიწებს დრამატულ ამბებს დიდ ხელოვანთა შორის, რომელიც ისტორიას ჩაბარდა და რომლის საიდუმლოებები მთავარმა გმირებმა თან წაიღეს.

ვ. კიკნაძის, როგორც მეცნიერისა და მწერლის ნიჭი იმაში ვლინდება, რომ იგი გვიჩვენებს არა სწორხაზოვან სახეებს კეთილი და ბოროტი ადამიანებისა, გვიჩვენებს თვით დროს, ეპოქას და რთული ურთიერთობების ქსელში მოქცეულ ადამიანებს, მათ ვნებებს, სუბიექტურ შეფასებებს. აქ არავინაა მტყუანი და მართალი, ეს არის დრო, შუქ-ჩრდილებით მოსილ ადამიანთა ხასიათები, აქ თვით სიმართლეა ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი. ამიტომაც ელერს დამაჯერებლად ამ ბრძოლების აღწერისას ავტორის სიტყვები — „არც ახმეტელს ასვენებდა ქვეცნობიერის სფეროში შორეულ ტალღასავით დაძრული პატივმოყვარეობა, რომელიც თანდათან იზრდებოდა, მაგრამ ყველაზე მეტად ეშინოდა ლალატისა“. (გვ. 178).

ავტორი არ გაუბრბის იმის ჩვენებასაც, თუ რაოდენ მტკივნეულად განიცდიდა ს. ახმეტელი კრიტიკას, როგორ ვეფხვივით დაეტაკებოდა მოწინააღმდეგეებს და იცავდა არა მხოლოდ საკუთარ თავს, არამედ უპირველესად თავის თეატრს, თავის ამხანაგებს, თავის შემოქმედებით პრინციპებს.

შესანიშნავია ამ მხრივ დიალოგი ცნობილ კრიტიკოს იუზოვსკისთან, რომელმაც საყვედურით ჰკითხა — „...ზედმეტი ხომ არ მოგივიდათ. ზოგჯერ კრიტიკა უნდა მიიღოთ“... და საშინელი ტკივილით სავსე პასუხი — „თბილისში დამაჩვიეს. თქვენ არ იცით, რა დღეში ვარ, პირდაპირ გვროზგავენ, თუ რამე არ მოეწონათ“... (გვ. 265).

ვ. კიკნაძე გვერდიგვერდ აყენებს ორ დიდ ხელოვანს — კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს, მათი თეატრში მუშაობის იმ დრამატულ მომენტებს.

ცალკე ნოველასავითაა დაწერილი სცენა 319 გვერდზე. 24 სექტემბერი, — ს. ახმეტელი ბინიდან ვაეიდა და რუსთაველის პროსპექტის მეორე მხრიდან ეთხოვებოდა თავის თეატრს; შეხვედრა დიმიტრი ალექსიძესთან, — ქართული რეჟისურის წარსული და მომავალი ერთად შიბიჯებდა ალექსანდრეს ბაღისაკენ.

ბევრისმთქმელია ავტორის მიერ მოყვანილი ია ქანთარია სიტყვები: „წვეთი სისხლიც არ არის შენში ჰარაპართული“ და უფლება არ გაქვს არ გაიზიარო შენი წინაპრების ხვედრი, ტანჯვის გზით მოიპოვო დიდი ქართველის სახელი! ყველაფერს ვაგიღებდი, რის გაღებაც ცოცხალ ადამიანს შეუძლია, ოღონდ ქართულ თეატრში შენს დაბრუნებას შემასწრო. ვინც ქრისტესავით ეწამა, ის უნდა აღდგეს კიდეც“. . (გვ. 224). დახ. ი. ქანთარია ვერ მოესწრო ს. ახმეტელის თეატრში დაბრუნებას, ჩვენ კი ბედნიერი მომსწრენი ვართ არა მარტო მისი ქართული თეატრის ისტორიაში დაბრუნებისა, ერის უდიდესი და სამართლიანი სიყვარულისა, ჩვენ მომსწრენი ვართ იმისიც, რომ ახმეტელი უკვდავია ქართული კულტურის, აზროვნების ისტორიაში, რაშიც დიდი დამსახურება მის მეუღლესთან თ. წულუკიძესთან, ნ. შენგირაძესთან, ნ. ურუშაძესთან, ე. დავითაძესთან, მ. კალანდარიშვილთან და სხვა ქართველ თეატრმცოდნეებთან ერთად პროფესორ ვასილ კიკნაძეს მიუძღვის.

დაბრუნებული სახელები

ბრიგოლ რობაქიძე



კოტე მარჯანიშვილი

თავის დაკვრას ვერ მოასწრებ.

შენ გინდა მისი ნახვა და იგი ქუჩის მეორე მხარეზეა, გადასჭრი ქუჩას. მაკრამ; სანამ ქუჩის შუაგულს მიაღწევდე — იგი უკვე შენთანაა საღმის მომცემი.

კოტე მარჯანიშვილი თავაზიანია, როგორც ძველი ქართველი.

შედისართ ერთად კაფეში. კაფე სახლია — (უფრო თავშესაფარი) — ბოქმეი. ელისათვის. იგიც ბოქმეიელია. ბოქმეა — ყოფილ კატეგორიაა მთელი, ეს მან კარგად იცის. ბოქმეაში იბადებიან შკოლები და მანიფესტები. ბოქმეა სალონია არტისტებისა და პოეტებისათვის. სალონში — „დენდი“, ბოქმეაში — „ავარა“. იქ — მაღამ რეკამიე. აქ — ჭერა კურტიზანი. ბოქმეა უარყოფაა მეშჩანური ყოფის — (რომელ ყოფას არ უცდია ეს მეშჩანობა?)

მაგარი ყავა და კონიაკი. იწყება — Causieret საუბარი ლათინურ ტემპერამენტის გაგებით. მოგონება სცელის მოგონებას. შეხვედრას მოსდევს შეხვედრა. სტანისლავსკი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო. სუმბათაშვილი-იუჟენი. მეიერხოლდი. ტაიროვი. გორკი. კნუტ ჰამსუნი. გახელებული სკრიაბინი, შემოილილი სამკუთხის ხაზებით: რუსეთის ველები — ნორვეგიის ფიორდები — ხმელთაშუა ზღვის ნაპირები და ყველგან, არტისტისთვის წვა და გზნება.

კოტე მარჯანიშვილის უყვარს „რომანების“ გახსენებაც — (რა კაცია ის კაცი, რომელიც ხანდახან კაზანოვას რკალში არ გადავარდება?) მას უყვარს „მძლეოსნობაზე“ ლაბარაკი სქესთა შეხვედრაში — (ეს რომანოვს უნდა ეკითხოს: აქ იგი შეუღლებელი მაცენტრა). ყველა იგი სხვადასხვა შემთხვევებს. სახე უბრწყინდება, სიცილი ემატება. ხმა უნელდება, საზღვარი?! ჰოო: ეს და ავიწყდა. ასე იცის გულმა, რომელიც არ იჭვობს.

კაცი ზოგი „ტვინია“ — ზოგი „ნება“ — ზოგი „სულელია“ — ზოგი „ხასიათია“ — ზოგი „გულია“. კოტე მარჯანიშვილი „გულია“ მარტო, მაგრამ საკვირველი მაჯისცემა „ნების“ კაცისა აქვს — საოცრად ნელი (ნაბოლგონის?) არაერთარი „ანალიტიკა“ ამ გულს არა აქვს: იგი მიმნდობია და მრწმენელი. ცდება ხშირად? რა ვუყოთ გულჩათხრობას შეცდომა სჯობია.

მოდის მასთან რომელიმე მწერალი — (გუშინწინ ხელნაწერი მიუტანა: უთუოდ „ღრამა“ იქნება).

კოტე ოდნავ იღიმება. ეს მცირე მოწონებისაა.

კოტე იღიმება. ეს მოწონებისაა.

კოტე მეტად იღიმება. ეს მაგარი მოწონებისაა.

კოტე მეტად იღიმება და თავს აქნევს. ეს აღფრთოვანებისაა.

კოტე ისე იღიმება — რომ ღიმილი თითქმის სიცილში გადადის: უხმო სიცილში (ასეთი სიცილი მარტო მას აქვს) შემდეგ იღებს ხელნაწერს. წაიკითხავს რომელიმე ადგილს ან და: თვითონ მწერალს გადასცემს წასაკითხად. მწერალი

კითხულობს. კოტე იმ დროს მარტო თვალზეა — (სიცილით თუ ღიმილით) უფრო აქნევს. ეს დიდი აღფრთოვანებისაა.

მაგრამ: თუ სიცილი (თუ ღიმილი) შეწყდა — თავიც გაჩერდა — სახემ მიიღო სიმშვიდე — იცოდეთ: ეს ნიშანი იქნება გაკვირვების. კოტე მაშინ ჰიპერბოლა ქებაში.

თუ არაა არც ერთი — მწერალმა არაფერი უნდა ჰკითხოს.

მაგრამ კოტე მაინც აიშვებებს: „დავდგამთო“. აქ „თან“ მალული პასუხია იცოდეთ: არ დაიდგმება.

ასეთია „გული“ კოტე მარჯანიშვილის.

თუ გსურს მთლად გაიგო ეს გული — მაშინ კოტე რეპეტიციაზე უნდა იხილო. აქ იგი სხვაა. მნახველი გაკვირვებულია: რომ კოტე მარჯანიშვილის „გული“ წყრომა ყოფილა და გახელება — „გულისმოსვლა“. პიჯაკი საღლაც მიუგვია. საათი მაგიდაზე დაუდევს. ხელები დაუკარწყახებია. ყვირის. გარბის. ამას ეცემა. იმას მივიარდება. აკეთებს მიზანსცენებს. მსახიობი ხანდახან გაკვირვებულია — (გუშინ რომ სხვა მიზანსცენა გაკეთა?!). ხოლო მსახიობმა არ იცის: რომ არტისტულ სხეულყოფას ერთი დიმიენია არ აქვს — (გაუკრვევლად ემორჩილება). არტისტებს თვალი და ყური მისკენ აქვთ. მაგრამ: თუ ვინმემ წაიჩუჩულა ან სხვა რამ იმოქმედა — მაშინ ვაი უბედურს — (კოტემ დაზოგვა არ იცის), კოტე რეპეტიციაზე ცეცხლია მარტო, რომელიც თავისთავს სწვავს. მაგიდაზე ჰყრია ურიცხვი ნამწვავი პაპიროსის. ეს ალბათ „სიმბოლური ნიშნები“ მისი ნერვების წვის. მნახველი ერთ მიზანსცენას ამჩნევს. ეტყობა არ მოსწონს.

— ბატონო კოტე! მე მგონია: ეს რომ სხვანაირად...

— ჰოო, ვნახოთ... ჯერ ასე...

კოტე მნახველს არ უყურებს. განზე იხედება.

მნახველი კიდევ ესწრება რეპეტიციას. ხედავს: საკამათო მიზანსცენა არაა შესწორებული. მნახველი კოტეს კიდევ გაახსენებს ნაჩვენებს. კოტე ყურს წაიყრუებს. მნახველი „მრჩევის“ როლში გადადის. კოტეს გული მოსდის — (თუშცა, მნახველი ვერ ამჩნევს). „რჩევა“ მატულობს. კოტე უფრო ამძაფრებს გაკეთებულს და ასე... მისი „დაჯერება“ ყოვლად შეუძლებელია. კოტე ტინიანია გადამეტებით. ალბათ „ცეცხლმა“ თავისი გზა თვითონ უფრო იცის. შეეცდომა?! იყოს: „ცეცხლი“ თვითონ გაიტანს მას.

ასე ფიქრობს ალბათ კოტე მარჯანიშვილი.

ჩვეულ რეპეტიციას მოსდევს გენერალური. აქ კოტე რისხვია. პიჯაკი აცვია არც გარბის. მაგრამ ყვირის. მსახიობს შეძახების ეშინია და განაბულია როგორც სომნამბულა.

„საშა!“ „კუკური!“ „დოდო!“

უფრო ხშირად: „დოდო“.

გაისმის სახელები.

შეძახებას შეტევა მოსდევს. საწყალი მაგიდა მაშინ!

კიდევ უფრო საწყალი ზარი! კოტე ხელს ურტყამს გახელებით მაგიდას. ხანდახან შეტევა გავარდნაში გადადის. კოტე სცენაზე გარბის. ვაი, მაშინ არტისტული ხანის დამრღვეველს!

დამსწრეთ უკვირთ: ალბათ პიესა მზად არაა.

ერთი მათგანი ანტრაქტში კოტეს მიმართავს:

— მგონი: პიესას აკლია კიდევ მზადება...

— პიესა წაეა...

— ამრიგად?!
— თუ გენერალური რეპეტიცია კარგად მიდის — პიესა ვერ გაიმარჯვებს...
დაცდილი მაქვს...
მეორე დამსწრე სხვა რამეს ანიშნებს:
— აქ და აქ ხიწვია, რომ ამოიღებდეთ...
— მე ვენერას არ ვამზადებ...
— ?!.. ?!.. ?!..
— გრუშენკას ფეხზე ერთი თითი მოქცეული აქვს...
— ?!.. ?!.. ?!..
— კარამაზოვს ეს თითი უფრო აგვიყვებდა...
შემკითხე გავიყვებულა.
მესამე უთითებს.
— არტისტებს როლები მარჯვედ არა აქვთ გავილილი...
— მერე?!
— პირველ წარმოდგენებზე ნერვები ეყოფათ... შემდეგ...
— მე ვიძლევი გახურებულ რკინას...
— შემდეგ „გახურებული რკინა“ განელდება...
— განელდეს...
— მეათე წარმოდგენა უკვე ის აღარ იქნება...
— ნუ იქნება...
— „სამხატვრო თეატრი“...
— ოჰ: კიდევ „სამხატვრო თეატრა“!.. მე მაშინერიას არ ვეწევი...
— კი... მაგრამ...
— პირველ წარმოდგენაში ბოძ იქნება ცეცხლიანი...
— კი... მაგრამ... შემდეგ...
— ას შენებულს წარმოდგენას ერთი ცეცხლიანი მარჩენია...
შემკითხე აღარ ეკითხება.
გენერალური რეპეტიცია თავდება.
სარეისორო მაგიდა დაფარულია პაპიროსის ნაშუქავებით. ნაშუქავებით მოცულია იატაკი. ეს ადგილი პარტურის სტუდენტის მანსარდას გაგონებს მაშინ.
კოტე შუბლს იწმენდს.
ხელ წარმოდგენაა. წარმოდგენას კოტე დაესწრება. დაჯდება ლოჯიაში როგორც უბრალო მყურებელი. აღარ არის უსვენარი. ეხლა დანელებულია და მშვიდი. არ ღელავს: იცის ალბათ რომ „ღელვა“ არტისტებს შეაშინებს.
შეიძლება „ღელავს“ კიდევ — მაგრამ თავს ასე აჩვენებს?!..
მით უკეთესი. კოტე მარჯანიშვილი არტისტიც ყოფილა.

ექსპრესიონიზმი

ფორმულა პირველი:

მე მსურს ავსახო საგანი ისე, როგორც არსებობს საგანი თვითონ, არც მეტი არც ნაკლები. საგანი! თითქოს გარე სუბიექტისა, მთელი ენერჯია საგნის სისწორით გადმოცემისათვის.

ეს იქნება ნატურალიზმი.

ფორმულა მეორე:

მე მსურს ავსახო საგანი ისე, როგორც ჩემს შთაბეჭდილებაში იგი ახატული, არა საგანი თვითონ, არამედ ჩემი შთაბეჭდილება,

არავითარი ზედმეტი, მთელი ენერგია მხოლოდ შთაბეჭდილების და ქერისათვის.

ეს იქნება იმპრესიონიზმი.

ფორმულა მესამე:

მე მსურს ავსახო საგანი არა ისე, როგორც არსებობს საგანი თვითონ, მაგრამ არც ისე, როგორც ჩემს შთაბეჭდილებაშია იგი ახატული. არამედ ისე, როგორც არის იგი გარდაქმნილი ჩემს სულში. მთელი ენერგია საგნის გარდაქმნისათვის არა ნაკლები.

ეს იქნება ექსპრესიონიზმი.

ხოლო ძნელია ორ მიმართებას შორის, საგნისადმი თუ ამსახველისადმი, რომელიმე მეტი კურსივი არ მისცე. თუ პირველს გაუსვი მეტი ხაზი, ექსპრესიონიზმი იქნება ექსტენსიური, თუ მეორეს გაუსვი მეტი ხაზი ექსპრესიონიზმი იქნება ინტენსიური. ტერმინები ფეხტერისა.

მაგრამ ორივე შემთხვევაში ექსპრესიონიზმისათვის თავი და თავი საგნის გარდაქმნა სულით და არა უბრალო ახახვა.

ნატურალიზმთან ომში იგი ბლოკითაა შეკრული იმპრესიონიზმთან. ნატურალიზმთან ომის დამთავრების შემდეგ იგი იწყებს ახალ ომს იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ. ექსპრესიონიზმი ანტი-იმპრესიონიზმია.

იმპრესიონიზმი უკანასკნელი სიტყვა იყო საფრანგეთის სახვითი ხელოვნების უკანასკნელი მასშტაბის სიდიდით. ედუარდ მანესათვის პირველი იყო შთაბეჭდილების „სიწმინდე“, პირვანდელი, შეუღლახავი, ცინცხალი, აბსოლიტური უშუალო. არგაფუჭებული რეფლექსიით, ერთი სიტყვით, ქალწულური შთაბეჭდილება. ამსახველი თითქოს თავისებური აპარატი უნდა იყოს, რომ სისწორით დაიჭიროს „პირველი“ შთაბეჭდილება. „მოგონებული წარმოდგენა“ (გახსენებული მისთვის არ არსებობდა. შემოქმედი იქცა პასსივ ამსახველ ფორფიტად აქედან: სიკვდილი „სურათის“ და გამარჯვება კოლორის, თავიდათავი: პლანერიზმი, პერსპექტივის ალგს-ლაქები მხოლოდ. განშორებით-საგნები ჰქრებიან: ინთქმებიან თვალისმჭერელ ფერებში. სახე განათებული ცივი დღის სინათლით ერთი მხრით და მწვანე ფოთლებით მეორეს მხრივ-პირველ შემთხვევაში მოლურჯოა, მეორეში მომწვანო. ტყუილად არ უწოდეს იმპრესიონიზმს „ხელოვნება ახლო-მხედველთა“.

რეაქცია იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ ჯერ თვითონ საფრანგეთში დაიწყო. ცნობილია პოლ გოგენის ამოძახილი: „განზე ბუნება, უკან სურათისაკენ!“.

გერმანიაში ეს პაროლი მთელს მიმართულებად გადიქცა. იქ აქ პატრიოტული მოტივიც: თავის დაღწევა ტყვეობისაგან ხელოვნებაში, მაგრამ კიდევ იყო სხვა რამ: ევროპის დიდი ომი და რუსეთის დიდი რევოლუცია. რატომ მაინც და მაინც გერმანიაში-ამის შესახებ ბოლოს. აქ მხოლოდ ეს სიტყვა: ამ ორი დიდი მოვლენის განცდაში მიუღებელი დარჩა პასივიზმი იპრესიონიზმისა. ამსახველი პასივიზრი კი არ უნდა ეძლეოდეს საგანს, რომ მიიღოს შეუღლახველი

„შთაბეჭდილება“, არამედ აქტივური უნდა „იურვებდეს“ საგანს, რომ მიიღოს მისი ქმედითი „გარდაქმნა“. აი ფორმულა საქმისათვის. პირველად ეს ფორმულა გაიხაზა სახვით ხელოვნებაში, შემდეგ-ხელოვნებაში საერთოდ. ბოლოს მსოფლიო გზნების რკალშიც შეიქრა კარგად იტყვის მაქს პიკარი:

იმპრესიონიზმს არ უცდია გამოეყო საგანი და განეცალკევებინა იგი. იგი არ იღებდა თავისთავაზე პასუხგებას საგნისათვის. მისთვის თავიდათავი იყო ურთიერთმიქცევა საგნების და არა თვითონ საგნები. საგანი, ამ ურთიერთმიქცევით გამოხმობილი, უკანვე ინთქმებოდა უსახელო ქაოსში. ექსპრესიონიზმს გამოჰყავს საგანი ამ ქაოსიდან. იგი სახელს არქმევს საგანს, მაგრამ უბრალო მიმართვა საგნისადმი საკმაო არაა, რომ საბოლოოდ გამოგლიჯო საგანი გარემოცულობას, საკიროა მისი გარდაქმნა. აქედან: საგანთა ტიპიზაცია, აუცილებელია საგნის წმინდა ლოგიკა. შინაგანი არსი საგნის და არა მისი ეფექტი. აი მთავარი.

ერთი სიტყვით, აქტივიზმი სულის.

ექსპრესიონიზმი ამ აქტივიზმს ავრცელებს ყველგან.

„საგნის გარდაქმნა სულით-მაშასადამე სული და სულობა თავიდათავი“. აი სხვა ფორმულა. „სულობა“ ექსპრესიონიზმისათვის არის მეტაფიზიკური ცნება და არა „ფსიქოლოგისტური“ ტერმინი. პირიქით: „ფსიქოლოგია“ განდევნილია.

ლუდვიგ რუბინერი ამბობს: ყოველი მომავალი თქმა იქნება არა ფსიქოლოგიური, არამედ მეტაფიზიკური. ჩვენი რეალობის ლექსიკონით იგი იქნება ეთიური გამოსავალი მუხლი: სიცოცხლე აბსოლუტურში, მიზანი: სიცოცხლე ინტენსივობაში. ინტენსივობა სიმპტომია სულის ქმედების.

კიდევ უფრო ძლიერად მეტყველებს კაზიმირ ედშმიდი:

ახალ ხელოვნებაში აღარ არის ამბავი ცოლ-ქმრობის შესახებ

აღარ არის გარემო, აღარ არის ვიწრო არე

აღარ არის ტრაგედია „თუობით“ გამოწვეული

აღარ არის მხიარული აფიცერი

აღარ არის ტიკინი ფსიქოლოგიური ქსოვილით.

აღარ არის ტიკინების სიცილი, ტირილი, საზრისი

არის მხოლოდ ადამიანი უბრალო

უშუალოდ შერთული კოსმიურ ყოფას

იგი არ ფიქრობს თავის თავზე

იგი განიცდის თავის თავს

იგი არ არის არც უკაცური და არც ზეუკაცური

იგი მხოლოდ ადამიანია, როგორც მოავლინა შემქმნელმა.

აქ აღარ არის ჩვეული „ფსიქოლოგია“ და მისი აპარატი

განცდა მიდის მარტივი გზნებით

მან არ იცის ადამიანის მიერ შექმნილი მარტივი ხვეულები

იგი არ თამაშობს მალულაობას საგანთა გარშემო

იგი წვდება თვითონ მათ შუაგულს

აქედან: უარყოფა ატომიზმისა და იმპრესიონიზმის დეტალებისა

მატერიის გარღვევით — მატერიის ასულიერებული ექსტრაქტი-
კისაკენ

იულიუს ბაგი ამბოჯ:

ფსიქოლოგია ისეთნაირადვე ნაკლებ ლაპარაკობს ადამიანზე,
როგორც ანატომია

ვილჰელმ ჰაუსენშტაინი ამბოჯს:

თავანების ადგილს იკავებს სიცხარე

მორჩილობის ადგილს-გახელება

უშუალო ცდის ადგილს-ლოდინი ცხადების

ქვრეტის ადგილს-ხილვა

იმედის ადგილს-ექსტაზი

ხდება აფეთქება საგნების

ექსპრესიონიზმში კაცი აგებულია თავის თავად: ყოვლის გარე-
კოსმოსსა და კაცს შორის აღარ არის არავითარი ზღვარი ან ზღუდე.
ატომიზმი განცდების უარყოფილია. არის მხოლოდ ერთი გრძნობა:
კოსმიური გრძნობა, ყოვლის შემცველი და ყოვლის დამტევნელი,
განუყოფელი და განუწევრებელი. წამი არამედ მარადისობა. აქე-
დან ელემენტარობა და პრიმიტივი (ამ სიტყვების არა ვულგარული

ბრძოლ რობაჰმისის პიესები ექსპრე-
სიონიზმის ნიშნით არის აღბეჭდილი.
მწერლის სხვა ნაწარმოებებშიც შეინიშ-
ნება წერის ექსპრესიონისტული მანერა.

გრ. რობაქიძე ევროპულად მოაზროვნე
მწერალი იყო. განსაკუთრებით კარგად
იცნობდა გერმანულ მწერლობას (და არა
მარტო მწერლობას), ექსპრესიონიზმაც
სწორედ იქ იღებს სათავეს. გრ. რობაქი-
ძის განმარტებით „ახალი სული ნაწუ-
ლობს ახალ რიტმს, გამოთქმის ფრაზება
სხვარეგ იქსელებიან რიტმში, მელოდია
მართავს მას“. ეს არის ერთ-ერთი არსე-
ბითი მხარე ექსპრესიონიზმისა.

„როგორც აქტივისტები ექსპრესიო-
ნისტები სოციალ-რადიკალისტებია. ზოგი
მათგანი კომუნისტიცაა (მაგ. ერნსტ ტო-
ლერი)“. როგორც წერილიდან ჩანს გრ.
რობაქიძის საჯარო ლექციებიც წაუკი-
თხავს ექსპრესიონიზმისა და სიმბოლი-
ზმის საკითხებზე, ასევე ექსპრესიონიზმის
შესახებ.

ექსპრესიონიზმი კაპიტალიზმის მხილე-

ბის დროშით გამოვიდა, თუმცა მის
წიაღში კი წარმოიშვა. მისი რევოლუ-
ციური ფრაზეოლოგია, მოქრილი, სხარ-
ტი შეძახილი, ექსპრესია, ექსტაზი, აქტი-
ური პოზიცია გარკვეულ თანხმებებს
პოულობდა მაყურებელში. თვით ყველაზე
უკიდურესად „პასიური პროტესტით“ და-
წერილი ექსპრესიონისტული „შიგიელ-
მენში“ კი წარმოადგენდა გარკვეულ პრო-
ტესტს ძველის ნგრევისა. რასაკვირველია,
„ექსპრესიონიზმის ანტიბურჟუაზიულიო-
ბას ყოველთვის სოციალიზმთან ან კომუ-
ნიზმთან არ მიეყვარათ“ (ა. ლუნაჩარსკი),
მაგრამ ამ დრამატურგიამ თავისი დადები-
თი როლი შეასრულა საბჭოთა თეატრ-
შიც.

გრ. რობაქიძის „მალშტრემი“, „ლონ-
და“ ექსპრესიონისტული დრამებია. ასე-
თია „კარდუც“, რომლის მხოლოდ ნაწყ-
ვეტის წაკითხვა შეეძელით, რადგან ჭერ
ვერ მივაკვლიეთ დანარჩენ ნაწილს. ქარ-
თულმა თეატრმა არაერთხელ დადგა ექს-
პრესიონისტული პიესა: ე. ტოლერის პა-
ესამ „პოპლა ჩვენ ვცოცხლობთ“ სათავე
დაუდო კოტე მარჭანიშვილის თეატრს.
ექსპრესიონიზმი თავისი ავ-კარგაინობით

გაგებით).

ხელოვნების საგანია სულის აქტივობის ცნაურება
ხული ომს უცხადებს თვითმპყრობელ მატერიას
სული ილაშქრებს რეალური ფაქტების წინააღმდეგ
სული არღვევს „ყოველდღიურობის ფიზიკას“
იბრძვი ჰაუზენშტაინი ამბობს:

ხელოვნება-ეს დაჭერაა საგნებზე ხვთის კვალისა
იგი იჭერს ღვთიურ ნომოსს სამყაროსას.
მაგრამ რა გზით?

მხოლოდ ექსტაზით. ექსტაზით უნდა გაარღვიოს სულმა ტრანს-
ცენსი. მხოლოდ მაშინ იხილავს იგი ღმერთს.

შესანიშნავ სიტყვას ამბობს ამის გამო დონცოლერი:
„როცა ვისმეს, ჩამოახრჩობენ, იგი უკანასკნელ წამს ერთხელ
კიდევ განიცდის მთელ თავის სიცოცხლეს-მხოლოდ ეს შეიძლება
იყოს ექსპრესიონიზმი“. აქ ექსტაზი წამებამდეა დაყვანილი.

ახალი სული ნახულობს ახალ რიტმს, გამოთქმისას ფრაზები
სხვარიგ ექსელეებიან რიტმში, მელოდია მართავს მას მაგრამ ეს არ
არის თვითმიზანი, იგი ექვემდებარება მათ გამაფორმებელ სულს.
ფრაზები აღარ იკვრიან „ლოგიური გადასვლის ბუფერით“, სიტყვა
იღებს ახალ ძალას. სიტყვა ამწერელი ქრება. სიტყვა ხვდება საგნის
შუაგულს და ხდება მის კრისტალურ ხატად.

ექსპრესიონიზმი ყველგან ნახულობს კოსმიურ გრძნობას. საკ-
მაოა გავიხსენოთ გრეკო, ზენატურალიზმი გოტიკისა (ქიმიკიზმი),
გოტიური პრიმიტივი და პრიმიტივი საერთოდ, ველურების ფეტი-
შები, ძველი პაპირუსი, ინდოეთის კოლოსი, ზანგების ნაშენი, გრი-
უნვალი და მრავალი სხვა.

ქმედითი ფორმა ექსპრესიონიზმისა, ექსტაზია. ამ მხრივ იგი
ეწინააღმდეგება გოეტჰეს ფორმას, გოეტჰეს ფორმა იყო „კეთილ-
შობილი სიმარტოვე და წყნარი სიდიდე“. აქა ვარდნა და გადალახ-
ვაა. გოეტჰე წერს ცელტს: განსხეულებაა ქმნილება ბუნებისა და ხე-
ლოვნებისა, სხეულებში უნდა იყოს სპეციფიკა (აუცილებელი ხაზე-
ბის). ამას გოეტჰე რომანტიზმზე ამბობდა, მაგრამ რამდენადმე ეს შე-
საძლოა შეეხოს ექსპრესიონისტებს, უკანასკნელთა სიტყვა მეჩვიდ-
მეტე საუკუნის ბაროკოს კონვულსიაა და მოწამეობის სურვილი.
აქ ნათელი და დახვეწილი ხაზები კი არაა, არამედ გრივალი და ნი-
აღვარი. საკითხავია ეგუება თუ არა გერმანულობის სულს ეს ქმედი-

ქართული თეატრის უკვე განვლილი ეტა-
პია, განვლილი პერიოდი ჩვენი დრამა-
ტურგისა, მაგრამ ვანა უარყოფილია ის,
რაც განვლილია?

გრ. რობაქიძის ეს ორი წერილი შემ-
თხვევითი დაწერილი არ არის. მას სუ-
ლიერი ნათესაობა აკავშირებს კოტე მარ-
ჯანიშვილთან და ექსპრესიონიზმთან.

ვასილ კიკნაძე

თი ფორმაა? თუ გოეტქვეს ავიღებთ, მაშინ რასაკვირველია არა, მაგრამ გოეტქვეს გარდა გერმანელებს ჰყავთ გრიუნევალი და დიურერი, რომ ეძახდნენ უკანასკნელ ქმნილს „რისხვიან პორტრეტს“.

არის კიდევ სახელი, რომელსაც უნდა დაეპირისპიროს ექსპრესიონიზმი, ფრიდრიხ ნიცშე. აქ მხოლოდ ის უნდა ითქვას, რომ ნიცშეს იმმორალიზმი ექსპრესიონიზმისათვის მიუღებელია. სხვა საკითხია ნიცშეს სწავლა ექსტაზზე და ნიცშეს სტილი. აქ შესაძლოა ნათესაური კავშირის გამონახვა.

როგორც აქტივისტები, ექსპრესიონისტები სოციალ-რადიკალიზტებია, ზოგი მათგანი კომუნისტიცაა (მაგ. ერნსტ ტოლლერი)

ჩემს საჯარო მოხსენებაში მე განვაცხადე: სამწუხაროდ გერმანიაში, ერთი მეორეს ურევენ იმპრესიონიზმსა და სიმბოლიზმს. ეს არევა მიუტევებელია. შორს არ წავალ. ავიღოთ რუსეთის სიმბოლიზმი (ვიაჩესლავ ივანოვი, ალექსანდრე ბლოკი, ანდრეი ბელლი). აქ ექსპრესიონიზმი მთელი მისი ფორმულებით უკვე მოცემულია. მე შემთხვევა მქონდა ურიცხვი ციტატებით დამემტკიცებინა ეს დებულება, აქ მას არ გავიმეორებ.

მაგრამ როგორც „ტონუსი განცდისა“ ექსპრესიონიზმი უთუოდ ახალია გერმანიაში, ომში დამარცხებულად თავს არ გრძნობს მილიტარული მხრითაც კი. აქ არის უდიდესი ტრაგიკული ნება და ჰეროული შეხვედრა ბედისა. მაგრამ დამარცხებაში რომ თავის თავი იგრძნო შინაგან დაუმარცხებლად — ეს კათარზისია ნამდვილი. აქ არის მოცემული ყოველი კუნთის დაჭიმვა. აქ არის დაწურვა უკანასკნელი, აქ არის წვა საშინელი, აქ არის ლოდინით ავსილობა. ცხადია: აქ ბუდობს ნამდვილი ექსტაზი დიდი ხილვისათვის და ცნაურისათვის. ეს ტონუსია ექსპრესიონიზმის ხერხემალი. აქ არის ისიც მოცემული, რომ ექსპრესიონიზმი როგორც მიმართულება ჰერჯერობით მხოლოდ გერმანიაში, მის ფარგლებშია მოქცეული.

ორი სიტყვა მიღწევის შესახებ.

ლირიკაში ექსპრესიონიზმი ვერ შეედრება სიმბოლიზმს ვერც საფრანგეთისას, ვერც რუსეთისას. დრამაში კი მისი გამარჯვება დიდია (გეორგ კაიზერი, ფრიც ფონ-უნრუჰ, ფრანც ვერფელი და სხვა). აქ უთუოდ არის მოცემული ახალი ხაზი, მაგრამ ესეც სხვა ექსკურსის საქმეა. საგულისხმოა, რომ დრამა უფრო განვითარდა. ეს კიდევ უფრო ამხვილებს ზემოთქმულს. ტონუსი კოლექტივის მონოლიტური ნების, ცხადია დრამაში უფრო ცხადყოფდა თავს, ვიდრე ვიწრო პიროვნულ ლირიკაში.

გარეკანის პირველ გვერდზე:

სცენა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან
„მეფე ლირი“ ლირი — რ. ჩხიკვაძე, მასხარა — ე. ლოლაშვილი

გარეკანის მეორე გვერდზე:

სცენა ოდესის სახელმწიფო მუსიკალური თეატრის სპექტაკლიდან „მთელი იმედი“.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

სცენა თბილისის პანტომიმის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „კრიმინალი“

«ТЕАТРАЛУРИ МОАМБЕ» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТНИК»)

№ 4 (158) 1987 г. Тбилиси

Редактор **ГУРАМ БАТИАШВИЛИ**

გადაეცა წარმოებას 8/VII-87 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 6/VIII-87 წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6,87

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 5,85

ქალაქის ზომა 60×90¹/₁₆

უე 05997

შეკვეთა № 2311

ტირაჟი 1500

Сдано набор 8/VII-87 г.

Подписано к печати 6/VIII-87 г.

Учетно-издательских листов 6,87

Объем издания 5,85

Заказ № 2311

УЭ 05997

Тираж 1500

ფასი 55 კპ.

ИНДЕКСИ 76143

Цена 55 коп.

ИНДЕКС 76143

საქ. თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, კლ. ცეტკინის ქ. № 133.

Типография Союз театральных деятелей Грузии, Тбилиси,
ул. Кл. Цеткин № 133.

ქვირფასო მებობარო!

გამთინებრეთ თუ არა

„თეატრალური მოამბე“?

„თეატრალური მოამბე“ გვიღვას რეცენზიებს, შემოქმედებით
კორექტივებს, მასალებს ქართული თეატრის ისტორიის საკითხებზე,
თეატრალურ მოღვაწეთა მემუარებს, აუშქებს თანამედროვე ქართუ-
ლი თეატრის კრობლემურ საკითხებს და სხვ.

„თეატრალურ მოამბეზე“ ხელმოწერა მიიღება შეუზღუდავად
„სოიუზკაჩატის“ ნებისმიერ სააგენტოში.

„თ. მ.“ გამოდის ორ თვეში ერთხელ, ერთი ნომრის ფასია 55 კა-
პიკი, წლიური ხელმოწერა — 3 მანეთი და 30 კაპიკი.



თავისუფალი პრესა "N
19/19