

ნათელა არველაძე

როგორ ნავიკითხოთ სპექტაკლი

თბილისი

2021

ამ ნაშრომის შექმნისა და გამოცემის ხელშეწყობისათვის, უღრმეს პატივისცემასა და უსაზღვრო მადლიერებას გამოვხატავ მეუფე დანიელისადმი.

ასევე, მადლიერებით აღვნიშნავ მისი კეთილშობილი გუნდის, დედა ელენესა და დედა ნატალიას მხარდაჭერას.

მადლიერებას გამოვთქვამ ბერი არჩილისა და მამა ზაქარიასადმი, უშურველი სიკეთისათვის.

მონივნით შევთხოვ უფალს, ნუ მოაკლებს მათ მფარველობას, ხოლო საქართველოს კეთილდღეობისა და სიმშვიდისათვის, მხურვალედ ვილოცოთ ყველამ ერთად.

რედაქტორი
იოსებ ჭუმბურიძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
ნანა მასურაშვილი

დაკაბადონება და ყდის დიზაინი
გიორგი ბაგრატიონი

© ნათელა არველაძე, 2021

გამომცემლობა „ნეკერი“, 2021

ISBN 978-9941-479-89-2

ჩელოპოლისაგან

როცა ქალბატონმა ნათელამ ამ წიგნის იდეა და სათაურ-
გამანდო, რატომღაც, ასე ვიფიქრე: წიგნი სპექტაკლის წაკით-
ხვაში მაყურებელს დაეხმარებოდა.

აღმოჩნდა, რომ წიგნი იმათთვის იწერებოდა, მაყურებელს
რომ უნდა დაეხმარონ.

ანუ თეატრმცოდნეთათვის, ამასთანავე, თეატრის მკვლე-
ვართათვის.

მათთვის, ვინც ამ საქმეს დღეს ემსახურება და მათთვისაც,
ვინც ამ გზას სამომავლოდ აირჩევს.

თუ ვინმეს ასეთი წიგნის დანერის უფლება აქვს, უპირვე-
ლესად, სწორედ ნათელა არველაძეს, ვისაც მართლაც ბევრი
უღვაწია და უბრძოლია ამ პროფესიისთვის პრესტიჟის გადა-
სარჩენად.

ამას მისი მტრებიც ვერ უარყოფენ.

ნუ შეგვაკრთობს ეს გამოთქმა.

ქალბატონმა ნათელამ ვაჟაც ჩინებულად იცის და გალაკ-
ტიონიც:

„ო, მებრალება მე ჩემი მტრები, არ ვიცი მტრობა“...



ეს არ არის ადვილად წასაკითხი წიგნი.

ის არ არის „მსუბუქად“ ესეისტური, თუმცა, არც „მძიმედ“
მეცნიერულია.

ამ წიგნს ორი უმთავრესი საყრდენი აქვს: ცოდნა და გამოც-
დილება.

თეატრმცოდნის თეორიულ ნააზრევს აქ მისივე პრაქტიკუ-
ლი ნაღვანი „ამაგრებს“ – რეცენზიები, რომლებიც სპექტაკ-

ლის სწორად წაკითხვის, პროფესიული ანალიზის ნიმუშებად გამოდგებიან.



წიგნი თეატრმცოდნის ხანგრძლივი შემოქმედებითი გზის, მისი ნაღვანის გარკვეულ შეჯამებასაც გულისხმობს.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი კი მაინც ისაა, რომ ნაშრომი ქართული თეატრის უახლეს მიღწევებსაც ეხმიანება.



რობერტ სტურუამ სულ ახლახან დადგა სპექტაკლი, რომელშიც სიტყვა საერთოდ არ ისმის.

ხომ საინტერესოა, როგორ შეაფასებს ასეთ რთულ სანახაობას მისივე თაობის წარმომადგენელი თეატრმცოდნე?

ღირსეულად შეაფასა და დაგვანახა, რომ შესაძლებელია, რეჟისორი და თეატრმცოდნე ერთ ენაზე ლაპარაკობდნენ, თანამედროვე თეატრის ენაზე.



ქალბატონ ნათელას უყვარს სიამაყით იმის ხაზგასმა, რომ მას და სტურუას ერთი პედაგოგი ჰყავდათ.

ვფიქრობ, მიხეილ თუმანიშვილი ორივეთი იამაყებდა – იმ სპექტაკლითა და ამ წიგნით.

იოსებ ჭუმბურიძე

წინათქმა

თანამედროვე მეცნიერული აზროვნების მაღალმა დონემ, ტექნიკის განვითარებამ, სახელმწიფოებრივ ინსტიტუტთა სტრუქტურულმა წყობამ სრულიად ბუნებრივად გამოიწვია ცვლილებები საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველ უბანზე. განვითარების ამ პროცესს „დაემორჩილა“ საერთოდ კულტურა, განსაკუთრებით სათეატრო ხელოვნება, როგორც რეალობის სარკე, ტრიბუნი, სოციალურ საჯაროდ – ცოცხლად ზემოქმედი მოვლენა. სასცენო შემოქმედებამ, სცენის ოსტატთა თეორიულმა მოსაზრებებმა, რეჟისორული თეატრის მიღწევებმა შექმნეს წინაპირობა, რომ სახეცვლილება განეცადა თეატრის შემსწავლელ პრიორიტეტულ დარგსაც – თეატრმცოდნეობასაც.

როგორც ცნობილია, XX საუკუნის კულტურის მონაპოვარია რეჟისორული თეატრი, რომელმაც სასცენო შემოქმედების სპეციფიკური ფორმების ძიებით, გაამდიდრა არა მარტო „სახლი სახილველის“ სამეცნიერო ენა, არამედ მისი შესწავლის, კვლევის, ანალიზის საშუალებანიც. ახალი ტიპის რეჟისორებმა, განსაკუთრებით რეჟისორ-ლიდერთა მოღვაწეობამ, მათ მიერ შექმნილმა არა მარტო სასცენო ნიმუშებმა, არამედ მოსაზრებებმაც, ძლიერი ბიძგი მისცეს და განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე წარმოაჩინეს თეატრის შემსწავლელი დარგიც. ამ მხრივ, განსაკუთრებულია გერმანელ მეცნიერთა პირველი თაობის წარმომადგენლების როლი სასცენო შემოქმედების მეცნიერული კვლევისა და სწავლების თვალსაზრისით (1).

სათეატრო ხელოვნების რეფორმატორებმა თვისებრივად შეცვალეს სასცენო შემოქმედება, სპეციფიკური ნაშრომებით გაამდიდრეს სათეატრო ლიტერატურაც. შეეცადნენ, შემოქ-

მედების „მოუხელთებელ“ პლასტიკებში „შელწევით“, თავად ეს პროცესი ექციათ კვლევის ობიექტად. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულია კონსტანტინე სტანისლავსკის ძიებანი, მისი „სისტემა“ და ამ სისტემის გვირგვინი – „ქმედითი ანალიზის მეთოდი“ (2). რადგან სასცენო შემოქმედებას, როლზე მსახიობის და სპექტაკლზე რეჟისორის მუშაობას აღმოაჩნდა მეთოდი, სასცენო შემოქმედების შემსწავლელ დარგსაც უნდა მიეკვლია ისეთი საშუალებისათვის, რომელიც ამ სპეციფიკური მიდგომით შექმნილი ხელოვნების შესწავლის, ანალიზის, შეფასების უფრო მყარ და საბუთიან მსჯელობას მოახდენდა. ჩემი აზრით, ასეთად შეიძლება დასახელდეს მაქს ჰერმანის მიგნება – რეკონსტრუქციის მეთოდი (3).

ამ მეთოდის შემწეობით, შესაძლებელი აღმოჩნდა ეფემერული სასცენო შემოქმედების გასაგნება გამოსახვის საშუალებათა ფიქსაციით, საბუთიანი მსჯელობა უფრო კონკრეტული გახდა. საერთო ფრაზების, ტერმინოლოგიით ჟონგლიორობის, ზერელე მსჯელობის სანაცვლოდ, წარმოდგენის ანალიზი-შეფასება არა მარტო კონკრეტული, არამედ დასაბუთებული, დამაჯერებელი და მისაღები აღმოჩნდა. ამრიგად, თვისებრივად შეიცვალა თეატრ-მცოდნეობის სამივე განშტოების ამოცანაც და მიდგომაც სათეატრო ხელოვნებისადმი. ასევე, დღის წესრიგში დადგა თეატრ-მცოდნეობის ფაკულტეტებზე სასწავლო პროცესის ცვლილებაც.

წინამდებარე ნაშრომი ეძღვნება სათეატრო კრიტიკის ფუნდამენტურ პრობლემას. ეს არ არის სათეატრო კრიტიკის ფუნქციონირებისათვის ჩამოყალიბებული კანონთა კრებული, ან ობიექტურ მითითებათა ერთობლიობით შექმნილი სახელმძღვანელო. გადანყვეტილება მივიღე, ნახევარსაუკუნოვანი ძიების შედეგად სუბიექტურ მიგნებათა გააზრებით, მკითხველისათვის, განსაკუთრებით ჩემი კოლეგებისათვის, გამეზიარებინა საკუთარი მიგნებანი, სპეციფიკური განსჯანი და სათეატრო ლიტერატურის, განსაკუთრებით წინაპარ სპეციალისტთა ნაშრომების შესწავლის შედეგად, მიკვლეული მოსაზრებები.

სრულიადაც არ ვთვლი, რომ ეს მიგნებანი მხოლოდ სუბიექტური სელაა, ან მხოლოდ ეს არის ერთადერთი გზა სათეატრო ქმნილებების შესწავლა-შეფასებისათვის.

იქნებ საჯარო პაექრობის ბიძგისათვის გამოდგეს ეს ნაშრომი, რათა ერთობლივად მივაგნოთ ოპტიმალურ საშუალებას სპექტაკლების ანალიზისა და შეფასებისათვის, აგრეთვე, თეატრმცოდნეობის მიმართულებაზე სწავლების სისტემის შესაცვლელად.

თეატრმცოდნეობის განვითარება

თეატრმცოდნეობა, როგორც ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და ხელოვნებათმცოდნეობის ერთ-ერთი დარგი, ამოიზარდა იმ საძირკველზე, რომელიც შესაძლებელია, საერთო ეგიდით აღინიშნოს: სათეატრო ლიტერატურა. თუ ისტორიული თვალსაზრისითაც ჩავუღრმავდებით ამ ლიტერატურას, შესაძლებელია აღინიშნოს: მისი შემწეობით თვალნათლივ წარმოსდგება 25-საუკუნოვანი სათეატრო ხელოვნების მიერ განვლილი გზა. ამ ურთულესი და მეტად საგულისხმო გზის საშუალებითაც გამოიკვეთა არა მარტო სასცენო შემოქმედების განვითარების ეტაპები, არამედ თეატრის, როგორც სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი ინსტიტუტის როლი კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე.

როგორც აღნიშნული ლიტერატურა გვიდასტურებს, ცივილიზაცია გამდიდრებულია თეატრის მიღწევებითაც. გამდიდრებულია მისი საჯარო, სინთეზური, მრავალდარგობრივი ხელოვნების ჰარმონიული გაერთიანების შედეგად არსებული (ახალი მთლიანობის!) სახეობის დემონსტრაციითაც. ხელშესახებად გამოვლინდა ერთი უმნიშვნელოვანესი ასპექტიც: თეატრი-სახელმწიფოსა და თეატრი-სოციალური ურთიერთობის საკითხიც.

იმისდა მიხედვით, როგორია ამ ურთიერთობის სტრუქტურა და თეატრის ფუნქციონირება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, შესაძლებელია ვიმსჯელოთ, როგორი სოციალპოლიტიკური ვითარებით არსებობს ესა თუ ის სახელმწიფო, როგორი სახელმწიფოებრივი სულისკვეთებით მიმდინარეობს ქვეყნის ყოფა, მისი საშინაო თუ საგარეო პოლიტიკა. თეატრი ხომ ეპოქის სარკეა და მისი ტრიბუნი: იგი ხომ, პირდაპირ ან შეუფარვით, მაგრამ საჯაროდ გამოხატავს გარკვეულ პოზიციას, ხელოვნათა მრწამსსაც და ორიენტაციასაც. სცენის ცოცხალი, აქტიუ-

რი შემოქმედების შედეგი იმავნუთიერია, ბუნებრივი და მიზან-
მიმართული.

ამიტომაც სასცენო ხელოვნება ნებისმიერი ხელისუფლე-
ბის ყურადღების ცენტრში იმყოფება: მხარს უჭერს აქტიურად
ან ნაკლებად. ამისდა მიხედვით ვითარდება თეატრი-სოციალი-
ზმის ურთიერთობაც. ამ შემთხვევაში, ჩემს ამოცანას არ წარ-
მოადგენს მითითებული პრობლემის გაშუქება და ძირფესვიანი
ანალიზი. ამიტომაც აღვნიშნავ, როგორც ფაქტს, ვინაიდან ეს
ვითარება ბევრად განაპირობებს სასცენო შემოქმედების არ-
სებულ ფორმას. პროფესიული თეატრი ხომ სახელმწიფოს მო-
ნაპოვარია! ეს ფაქტი ბევრად განაპირობებს ერთ ასპექტსაც:
საუკუნეთა მანძილზე ხელისუფალისა და სცენის ხელოვანთა
ურთიერთდამოკიდებულებას. ეს მოვლენა ზემოქმედებს სა-
თეატრო ლიტერატურის განვითარებაზეც.

ანტიკური ეპოქის პროფესიული სათეატრო ხელოვნების
ჩამოყალიბებისთანავე, საფუძველი ჩაეყარა სათეატრო ლიტე-
რატურასაც. ამის შემწეობითაცაა, რომ თანამედროვე სამყა-
როს აქვს ინფორმაცია იმ ეპოქის სათეატრო შემოქმედებაზე.
როგორც ცნობილია, სასცენო ხელოვნება ამოიზარდა დიონი-
სეს საკულტო სანახაობის საფუძველზე, ხოლო პროფესიული
თეატრი უკვე ბერძნული სახელმწიფოებრიობის წარმოქმნას
უკავშირდება.

საერთოდ, ანტიკური სამყაროსათვის დამახასიათებელია
საკულტო სანახაობათა კულტივირება ადამიანთა თანაცხოვ-
რების უძველესი პერიოდიდან. ამის თაობაზე ინფორმაციას
ვფლობთ არქეოლოგიური გათხრების შემწეობით, არსებული
ძეგლებისა და შემორჩენილ საკულტო წეს-ჩვეულებათა ანა-
ლიზის შედეგად. შემდგომ კი, უკვე სანახაობითი კულტური-
სადმი მიძღვნილი ლიტერატურის გაცნობით, ვულმავდებით
ძირძველი პერიოდის ხალხთა ყოფას. ვიგებთ, რომ ამ თანა-
ცხოვრების ფორმათა ერთ-ერთ სახეობას, სწორედ საკულტო
სანახაობისადმი მიძღვნილი „დადგმები“ გამოირჩევა. ასე თან-

დათან გამოიკვეთა სანახაობითი კულტურის ერთ-ერთი სახეობა – თეატრი, ხოლო, როგორც უკვე აღინიშნა, პროფესიული თეატრი და სათეატრო ლიტერატურაც სახელმწიფოებრივი წარმონაქმნის მონაპოვარია. ორივე ამა თუ იმ ეპოქისათვის ნიშანდობლივი სახით არსებობს და ვითარდება.

როგორც ცნობილია, დასავლეთის სათეატრო ლიტერატურას ქმნიდნენ დრამატურგები, ქურუმები, ფილოსოფოსები, შემდგომ ეკლესიის მსახურნიც, ჰუმანიტარული და ზუსტი მეცნიერების წარმომადგენლებიც, იურისტები, ექიმები, ჟურნალისტები, სხვადასხვა პროფესიის პიროვნებები. ეს ლიტერატურა აღორძინების ეპოქიდან გამდიდრდა სცენის ოსტატთა სპეციფიკური ნააზრევითაც. XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან და XX საუკუნეში მითითებული ლიტერატურა შეივსო მნიშვნელოვანი, სპეციფიკური და მეცნიერული მიდგომით აღმატებული მოსაზრებებითაც.

სამოღვაწეო ასპარეზზე ახალი ტიპის რეჟისორთა გამოჩენისთანავე, სათეატრო ლიტერატურა უფრო მაღალ საფეხურზე აღმოჩნდა. რეჟისორთა მოღვაწეობის ეპოქასთან დაკავშირებულია არა მარტო სასცენო შემოქმედების რეფორმა, არამედ თეორიული აღმოჩენებიც. ამ ვითარებამ ბევრად განაპირობა პროფესიონალ თეატრმცოდნეთა სააზროვნო სივრცის განვრცობა, მათი დაინტერესება სასცენო შემოქმედების სპეციფიკური საკითხების კვლევა-ძიებით. ამ მხრივ, განსაკუთრებულია გერმანული სკოლის მეცნიერთა თეორიული განსჯანი, მათ მიერ ჩამოყალიბებული სასცენო ხელოვნების შესწავლისადმი მეცნიერული მიდგომის სახეობანი.

სათეატრო ლიტერატურამ, მისმა პრიორიტეტულმა ფრთამ – თეატრმცოდნე მეცნიერ-მკვლევართა მიგნებებმა, ხელოვნებათმცოდნეობისა და მეცნიერთა სხვადასხვა დარგის მოღვაწეთა ნააზრევის გაცნობა-ათვისებამ კიდევ უფრო გაზარდა სპეციალისტთა კვლევა-ძიების მასშტაბი. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მათ მიერ სპეციფიკური კვლევის ფორმამ, სასცენო შემო-

ქმედების არაერთი ფუნდამენტური ასპექტის შესწავლა-კვლევის შედეგად, აამაღლა და დახვეწა თეატრალური ხელოვნების განვითარებასთან ერთად, აღნიშნული ლიტერატურაც. XX საუკუნეში, როდესაც თვისებრივად შეიცვალა წარმოდგენისათვის სამზადისის პროცესი და რეჟისორთა შემწეობით, მათი თეორიული და პრაქტიკული მოღვაწეობა, განვითარების ახალ საფეხურზე აღმოჩნდა სასცენო ხელოვნება. სათეატრო ლიტერატურაც გამდიდრდა სპეციფიკურ საკითხზე მსჯელობითა და მეცნიერული მიდგომის თვალსაზრისითაც.

ამ მხრივ, განსაკუთრებული როლი შეასრულეს, როგორც აღინიშნა, გერმანული სკოლის მეცნიერებმა. მათ თვისებრივად შეცვალეს თეატრმცოდნეობის, როგორც სასცენო ხელოვნების შემსწავლელი დარგის, არსი და დანიშნულება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია: მაქს ჰერმანის, არტურ კუჩერისა და კარლ ნისენის დამსახურება. მათ გამორჩეული წვლილი შეიტანეს სასცენო ნიმუშების შესწავლა-შეფასებისათვის უფრო მაღალი ფაზის წარმოქმნაში.

მათი უპირველესი დამსახურებაა, რომ განისაზღვრა თეატრმცოდნეობის ამოცანა, კვლევის საგანი და მეთოდი. კვლევა-ძიების თვისებათა გამოკვეთით, მათ თეატრმცოდნეობას მეცნიერულ სააზროვნო სივრცეში კუთვნილი ადგილი მიანიჭეს. კვლევის ამოცანის, საგნისა (სპექტაკლის!) და მეთოდის განსაზღვრით, სასცენო შემოქმედების შესწავლის მნიშვნელობაც გამოიკვეთა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა საერთო ნაკადში მისი დამკვიდრების რეალური უფლებამოსილებაც განისაზღვრა. თეატრმცოდნეობა გახდა თეატრის შესწავლისა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მისი როლის მითითება-შეფასების პრიორიტეტული დარგი.

გერმანელმა მეცნიერებმა არა მარტო თეორიული საქმიანობით დასდეს უდიდესი ამაგი თეატრმცოდნეობის განვითარებას, არამედ პრაქტიკული მოქმედებით განავრცეს მისი აღმავლობის რადიუსი. მათ XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე ბერლინსა

და გერმანიის სხვა ქალაქების უნივერსიტეტებში დააარსეს თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტები. ამით კი შესაძლებელი გახდა მეცნიერ-პრაქტიკოსთა, პროფესიონალთა მომზადების სპეციფიკური სასწავლო პროცესის ჩამოყალიბებაც.

შემდგომში კი, სასცენო ხელოვნების სპეციფიკურ სასწავლებლებში შეიქმნა თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტები (მაგალითად, შესაძლებელია და საკმარისადაც მიმაჩნია მოსკოვის თეატრალური ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტისა და შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის, ამჟამინდელი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის, დასახელება).

XX საუკუნეში, განსაკუთრებით მეორე ნახევრიდან, სათეატრო ლიტერატურის ნაყოფიერ ნიადაგზე ამოიზარდა უკვე სპეციფიკური, თეატრის ფუნდამენტურ საკითხთა გააზრებით გამორჩეული ლიტერატურა, ჰუმანიტარულ მეცნიერებას შეემატა მეცნიერ-თეატრმცოდნეთა მთელი თაობა. მათი შემწეობითაც თვისებრივად შეიცვალა სასცენო ხელოვნების შესწავლა, დასაბუთებული მსჯელობა და შეფასება. მიმდინარე სათეატრო ცხოვრების სიღრმისეული კვლევითა და ანალიზით, გამოირჩეული შრომების შექმნით, სრულიად ნათლად გამოიკვეთა მეცნიერ-შემფასებელთა პრიორიტეტული განსჯანი. ეს ვითარება გამოიკვეთა, როგორც სათეატრო სეზონების შეფასებებით, აგრეთვე, ცალკეული ნაშრომებით სათეატრო კომპონენტთა თაობაზე. ასე შეიქმნა მსახიობთა პორტრეტები, რეჟისორთა მოღვაწეობის წარმოჩენით განმსჭვალული ნაშრომები, თეატრის მიერ განვლილი გზის ამსახველი ისტორიული ნარკვევები და სხვ. ამ მხრივ, გამორჩეულია პირველი და მომდევნო თაობების ქართველ თეატრმცოდნეთა მოღვაწეობაც. მათ გამოიკვლიეს და შექმნეს ეროვნული საშემსრულებლო და სადადგმო ხელოვნების ამსახველი ნაშრომები, სასცენო ხელოვნათა პორტრეტები, ეროვნული თეატრის განვითარების ანალიზით გამორჩეული სათეატრო ლიტერატურა.



როგორც ცნობილია, თეატრმცოდნეობა სამი სახით ემსახურება სასცენო ხელოვნების შესწავლა-შეფასებას: თეატრის ისტორია, თეორია და სათეატრო კრიტიკა. კონკრეტულ სპეციალისტთა სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლით, თეატრის ფუნდამენტურ პრობლემათა გაცნობიერებითა და შეფასებით, თვისებრივად შეიცვალა და საგრძნობლად ამაღლდა თეატრმცოდნეთა მიერ შექმნილი ლიტერატურა. ამ ფაქტის შემეცნების მიზეზთა შორის განსაკუთრებულია რეჟისორთა არა მარტო პრაქტიკული საქმიანობა, არამედ თეორიული განსჯანიც. რეინჰარდტის, მეიერჰოლდის, თაიროვის, მარჯანიშვილის, ახმეტელის, კურბასის, მილტინისის და სხვათა პრაქტიკულ-თეორიული მოღვაწეობით, არა მარტო შეიცვალა და ამაღლდა სასცენო ხელოვნება, არამედ თეატრმცოდნეობაც, როგორც მისი შემსწავლელი პრიორიტეტული დარგი.

ზემოხსენებულ გერმანელ სპეციალისტთა უპირველესი დამსახურება ისიცაა, რომ მათ განსაზღვრეს რა თეატრმცოდნეთა კვლევის საგანი – სპექტაკლი, მიუთითეს კიდევ, რომ თეატრის ისტორია სპექტაკლების ისტორიაა. მათში ხომ ასახულია ეპოქის სოციოპოლიტიკური და კულტურული ყოფა, ხალხის მისწრაფება, სოციალური სულისკვეთება. პროფესიული თეატრის შექმნის პირველივე ეტაპიდან ეს ყველაფერი, უწინარესად, დრამატურგებისა და მსახიობთა თამაშით ვლინდებოდა. შესაბამისად, ისინი იყვნენ სანახაობის შეფასების მთავარი ობიექტები. ყურადღება გამახვილებული აღმოჩნდა დადგმის მიზანდასახულებაზე. სათეატრო ლიტერატურის შეფასების ღირებულებას, სწორედ ამ მთავარი სათქმელის მინიშნება ქმნიდა. ეს თვისება დამახასიათებელია საერთოდ თეატრით დაინტერესებულ პიროვნებათა მსჯელობისათვის, სანახაობის შემსწავლელ-შემფასებელთა ნაშრომებისათვის.

როდესაც გამოიკვეთა ახალი ტიპის რეჟისორთა ოსტატო-

ბა, თეორიული განსჯანი, მათი რეფორმატორული სულისკვეთება, ბუნებრივია, გაჩნდა მოთხოვნილება სასცენო შემოქმედებაზე წერის სახეცვლილებისაც, ხოლო რეჟისორული თეატრის ეპოქამ მოითხოვა უფრო კონკრეტული, დასაბუთებული, სპეციფიკური მსჯელობით გამორჩეული ნაშრომების შექმნაც. პიტერ ბრუკის, ჯორჯო სტრელერის, გიორგი ტოვსტონოგოვის, ანატოლი ეფროსის, სხვათა და სხვათა შემოქმედებისა და ნაშრომების ეპოქამ დაბადა თეატრმცოდნეობის სამივე განშტოების არა მარტო სახეცვლილება, არამედ სცენის ხელოვანთა სპეციფიკური აზროვნების (პრაქტიკულ-თეორიული) შედეგად წარმოქმნილ განსჯათა შესწავლა-შეფასების განსაკუთრებული, პროფესიული, მაღალი დონის სპეციფიკური აზროვნებით გამორჩეული ნაშრომების შექმნა.

რეჟისურამ ბიძგი მისცა თეატრმცოდნეთა სპეციფიკური აზროვნების, ანალიზის, შეფასების ფორმათა დაბადებას. ჩვენში ეს მისია, უწინარესად, მიხეილ თუმანიშვილის ხელოვნებამ და თეორიულმა ნააზრევმა შეასრულა. ამ თვალსაზრისით, აღსანიშნავია თეატრმცოდნეთა ახალი თაობის, ისევე, როგორც ეროვნული რეჟისორული თეატრის ჩამოყალიბება-განვითარებისათვის სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელთა მოღვაწეობა. მნიშვნელოვანია, რომ მითითებულმა ვითარებამ გამოიწვია თეატრმცოდნეობის სამივე განშტოების თვისებრივი გარდაქმნა.

განსაკუთრებით აღვნიშნავ იმ ფაქტს, რომ რეჟისორ-ლიდერთა ოსტატობამ და თეორიულმა ნაშრომებმა, პრაქტიკულ სარბიელზე რეფორმატორულმა სულისკვეთებამ – ბუნებრივად გამოიწვია სასცენო ხელოვნებაზე წერის სახეცვლილებაც. ამასთანავე, სპეციალისტთა მომზადებისა და მოქმედებისადმი ახლებური მიდგომაც, მთლიანად სასწავლო პროცესის გარდაქმნის აუცილებლობაც. ამჯერად ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხი სცილდება ჩემი კვლევის არეალს. მასზე დაფიქრება და სასწავლო პროცესის გარდაქმნა სახელმწიფო ინსტიტუტთა (კულტურის სამინისტრო, შოთა რუსთაველის სახელობის

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის რექტორი (დოქტორი) ხელმძღვანელობის პრეროგატივაა. თავად მხოლოდ პრეზიდენტის ნამოჭრა შემიძლია და საკითხის დადებითად გადაჭრის შემთხვევაში, სასწავლო პროცესის ახლებური გააზრების პრაქტიკული განხორციელება.

რაც შეეხება თეატრმცოდნეობის სამივე შემადგენელ ნაწილს, დღის წესრიგში დადგა კონკრეტული, დასაბუთებული, სპეციფიკური მსჯელობით გამორჩეული ნაშრომების შექმნის აუცილებლობა. ახლა უკვე თეატრის ისტორიის, თეორიისა და კრიტიკის განვითარებისათვის, დიამეტრალურად განსხვავებული მიდგომის პრობლემა გამოიკვეთა. თეატრის ისტორიის ნარკვევებისა და სცენის ხელოვანთა პორტრეტების შექმნა, თეატრმცოდნეთა თეორიული განსჯანი და კრიტიკული ნააზრევიც – საერთო ფრაზებით, სუბიექტური მოსაზრებების კულტივირებით, აბსტრაქტული მსჯელობით, ტერმინოლოგიით ჟონგლიორობით უკვე ნაკლებად საინტერესო, უწინარესად კი, თავად სცენის ხელოვანთათვის მიუღებელი აღმოჩნდა.

მიმდინარე სოციოპოლიტიკური ვითარების ანალიზითა და კონკრეტული სანახაობის, აგრეთვე სეზონის შეფასების დროს, ყოველი დადგმის მიზანდასახულობისა და მნიშვნელობაზე წერის დროს, აუცილებელი გახდა კვლევის ობიექტის, სპექტაკლის, თაობაზე დასაბუთებული მსჯელობა. ეს კი ნიშნავდა კონკრეტული გამომსახველი საშუალებების გაშიფვრას, მათში კოდირებული აზრის, ქვეტექსტის, ქვეტექსტის ქვეტექსტის ახსნას, სასცენო მეტაფორათა სისტემის არა მარტო მითითებას, არამედ მათში დაშიფრული მოსაზრების, მხატვრული გადანყვეტის, დამდგმელი გუნდის მიერ მათში გამოსახული აზრის, გრძნობა-გონების მიგნებასა და ზუსტი სიტყვიერი გამოხატულებით მათ შეფასებას. სიტყვიერი მეტაფორებით, ხატოვანი გამოთქმებით სანახაობის ანალიზი და შეფასება მოითხოვს სპეციალისტის სპეციფიკურ ხედვასა და შესაბამის აზროვნებას, ასევე ლიტერატურული ენის ფლობის კულტურასაც.

ამრიგად, განისაზღვრა რა კვლევის ობიექტი და დასახელდა კვლევის საშუალება, თეატრმცოდნეობის სამივე განშტოება აღმოჩნდა, როგორც აღინიშნა, გარდაქმნათა აუცილებლობის წინაშე. არქეოლოგთა, სხვადასხვა დარგის მეცნიერთა, განსაკუთრებით, სცენის ოსტატთა და ლიტერატურათმცოდნეთა მიგნებებმა, XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან მოყოლებული საერთოდ ჰუმანიტართა, განსაკუთრებით ხელოვნებათმცოდნეთა, მოღვაწეობას ფართო არეალი შეუქმნეს, დიამეტრალურად შეცვალეს შესწავლის ამოცანა და კვლევის რადიუსიც საგრძნობლად განავრცეს. თეატრის ისტორიის, მისი ცალკეული მონაკვეთების შესწავლა და ნაშრომების შექმნა, ისევე როგორც თეორიული და კრიტიკული განსჯანი, ამ მიდგომას დაუპირისპირდა კონკრეტული ფაქტების შეჯერების, სიღრმისეული ანალიზის ტექნოლოგია და ისტორიული წიაღსვლების სპეციფიკური თვალთახედვით განსჯა. რაც ნიშნავდა მეცნიერ-სპეციალისტთა მოღვაწეობის აუცილებლობას. ამასთანავე, თეატრის სპეციფიკის არსში გარკვევას, სასცენო გამომსახველობის ახსნის უნარსა და სცენის მსახურთა მოღვაწეობის პროფესიულ შეფასებას; ამ ცოდნის გამოყენებას სათეატრო ხელოვნების ნებისმიერ პრობლემაზე მსჯელობის დროს.

არსებული სათეატრო ლიტერატურის, განსაკუთრებით თეატრმცოდნე-სპეციალისტთა ნაშრომების გააზრებით, შესაძლებელია სრულიად ლოგიკური დასკვნების მითითება:

1. სათეატრო ლიტერატურას საფუძველი ჩაეყარა პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბებისთანავე;
2. საუკუნეების მანძილზე, იცვლებოდა რა სასცენო შემოქმედება, ფერისცვალებას განიცდიდა სათეატრო ლიტერატურაც;
3. რეჟისორული თეატრის ჩამოყალიბებით, განვითარების ახალ საფეხურზე აღმოჩნდა სასცენო ხელოვნებაცა და სათეატრო ლიტერატურაც, რაც გამოიხატა სპეციალისტთა სპეციფიკური მიდგომით;

4. რეჟისორ-ლიდერთა პრაქტიკულ-თეორიული მიღწევებით, გერმანული სკოლის მეცნიერთა მოღვაწეობითა და სხვათა მიგნებებით, თვისებრივად გარდაიქმნა თეატრმცოდნეობის სამივე განშტოების მსჯელობისა და წერის თავისებურება, გამოიკვეთა სათეატრო ლიტერატურის პროფესიული დონეც.

წინამდებარე ნაშრომის კვლევის ობიექტია თეატრმცოდნეობის ერთ-ერთი განშტოება – სათეატრო კრიტიკა.

კრიტიკის დანიშნულება და რეჟისორული თეატრის მიღწევები

საერთოდ, კრიტიკა ასეა განმარტებული ქართული ენციკლოპედიით: „კრიტიკა (ბერძნ. Kritèsion (κριτική τέχνη) – გარჩევის, მსჯელობის ხელოვნება). 1. რაიმეს გარჩევა (ანალიზი) შეფასების მიზნით. 2. უარყოფითი მსჯელობა რაიმეზე...“ (4).

სათეატრო კრიტიკაც ხომ, უნინარესად, გარჩევის, მსჯელობის ხელოვნებაა, მით უფრო, რომ თავად ხელოვნების ნიმუშების ანალიზისა და შეფასებისათვისაა მოწოდებული. „საბუთიანი მსჯელობაო“, – შემდეგ დაუმატა ილია ჭავჭავაძემ.

ჭეშმარიტად, საბუთიანი მსჯელობა მართებს კრიტიკოსს, მით უფრო, როცა უარყოფითად აფასებს სპექტაკლსა თუ რომელსამე შემსრულებელს, ან წარმოდგენის რაიმე პასაჟს. სცენის ოსტატები ძალზე მკაცრად რეაგირებენ კრიტიკაზე და მწარედ იმახსოვრებენ მიყენებულ ტკივილს. კრიტიკოსს ძლიერი ნერვები, მტკიცე ნებისყოფა და, ნიჭთან ერთად, ცოდნა და პროფესიული უნარ-ჩვევები უნდა გააჩნდეს, რადგანაც თითოეულის პრინციპულ მოქმედებაზე ბევრადაა დამოკიდებული საერთოდ ამ პროფესიის შემდგომი ფუნქციონირება და ავტორიტეტი.

საბუთიანობა და სიმართლის მსახურება მართებს სათეატრო კრიტიკას, თუნდაც იმიტომ, რომ მისი ადრესატი გარდა თანამედროვე მკითხველისა და სცენის მსახურებისა, მომავალი მკვლევარებიც არიან. მათ კი, თეატრის გუშინდელი დღის თაობაზე, უმეტესად, კრიტიკული წერილების საშუალებით ექმნებათ შთაბეჭდილება. ამიტომაც, უდიდესი პასუხისმგებლობა ეკისრება სათეატრო კრიტიკას, ვინაიდან მისი ანალიზისა და შეფასების ობიექტია ეფემერული ხელოვნების ნიმუშები.

მართალია, ახლა ტექნიკის შემწეობით, შესაძლებელია, შთამომავლობა გაეცნოს წარსული წლების სათეატრო ნიმუშებს, მაგრამ ყოველი დადგმის ფირზე აღბეჭდვა ხომ შეუძლებელია. მომავლის ისტორიკოსები თეატრის წარსულზე მსჯელობის დროს, ან თეატრის ისტორიის გაცნობას, უპირველესად, კრიტიკოსთა ნააზრევსა და შეფასებებს ეყრდნობიან. თანაც, ეფემერული სანახაობის ფირზე აღბეჭდვით ვერ შეიქმნება ის განწყობა, რასაც მაყურებელზე ცოცხალი ზემოქმედება იწვევს და სანახაობის „სული“ ეთქმის.

მომავლის ისტორიკოსები, ხელოვნებათმცოდნენი და მეცნიერ-კრიტიკოსები ხომ გუშინდელი დღის კრიტიკოსთა საბუთიან მსჯელობას ითვალისწინებენ წარსულის კულტურული ცხოვრების თაობაზე მსჯელობის დროს. საბუთიანი მსჯელობა კი, სწორედ რეალური სურათის წარმოსახვა-აღდგენას ემსახურება. იგი ერთგვარად ფაქტის, უტყუარი „დოკუმენტის“, ნივთმტკიცების საშუალებასაც წარმოადგენს. საბუთიანი მსჯელობა კი ნიშნავს სასცენო ხელოვნების „სპეციფიკური ენისათვის“ დამახასიათებელ ნიშანთა მითითებასა და საკუთარი მოსაზრების „ნივთმტკიცებას“. ცნობილია, რომ სცენის ხელოვანთა მიერ შექმნილი სანახაობის ენაა – ცოცხალი სასცენო ქმედება, რომელიც გამოისახება ვიზუალურ-ვერბალური აქტის განხორციელებით, ამ საშუალებათა ერთობლიობით.

ამრიგად, სპეციალისტთა ანალიზი და შეფასება, მათი დასაბუთებული მსჯელობა უაღრესად ღირებულია თანამედროვე მკითხველისა და სცენის ოსტატებისათვის, აგრეთვე, მომავლის მეცნიერ-ისტორიკოსებისთვისაც, სპეციალისტებისთვისაც. ამიტომაც, ძალზე მნიშვნელოვანია სპექტაკლების შესწავლა-შეფასების საბუთიანობა, სათეატრო კრიტიკოსის მიერ სპეციფიკური მსჯელობა დადგმის ნებისმიერი ასპექტის თაობაზე. მეტისმეტად საგულისხმოა თითოეული სპეციალისტის პირუთვნელი, პრინციპული და სამართლიანი მსჯელობა-შეფასება. განსაკუთრებულად აღვნიშნავ სათეატრო კრიტი-

კოსთა არა მარტო პროფესიულ უნარ-ჩვევებს, არამედ „გონის-მიერ ხედვასაც“.

სპექტაკლი ხომ სამი შრის თანახმიერობით შექმნილი სანახაობაა: აზრობრივი პარტიტურა (რისთვის დაიდგა და როგორი თანამიმდევრობით ხდება ამბის განვითარება); იგი ბიძგს აძლევს და აძლიერებს ვერბალურ პარტიტურას (ანუ ტექსტის აქტიური ბუნების წარმოჩენას, მის მიმდინარე სოციოპოლიტიკური მოვლენების შესაბამისობას); ამასთანავე, წარმოშობს ვიზუალური (ანუ ფიზიკური, პლასტიკური) პარტიტურის სახიერებას. ამ სამივე პარტიტურის მიგნება და დადგენა დამოკიდებულია ტექსტის (ანუ პირველწყაროს) ინტერპრეტაციაზე.

ამრიგად, ამ სამივე პარტიტურის (აზრობრივი, ვერბალურ-ვიზუალური და გრძნობისმიერი შრეების) ამოცნობა, გაშიფვრა, შესწავლა-ანალიზია კრიტიკოსის ამოცანა. დადგმის შეფასების დროს სიმართლის მსახურებაა მისი მიზანი. დამდგმელი გუნდის მიერ დადგენილი (მოკვლეული!) ინტერპრეტაციის, სანახაობის ზე-ზეამოცანისა და ზეამოცანის ჩამოყალიბებაა მთავარი, საერთო რეპეტიციების წინარე პერიოდში. როდესაც რეჟისორი და დამდგმელი გუნდი იწყებენ მომავალ ქმნილებაზე ფიქრსა და მხატვრული გადანყვეტის ფორმების მოკვლევას, აზრობრივი პარტიტურის ჩამოყალიბება იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. ხოლო საერთო რეპეტიციების დროს ხდება არა მარტო მიკვლეული აზრობრივი პარტიტურის დახვეწა, არამედ, მისი „კარნახით“, ვიზუალურ-ვერბალური აქტიური ფორმების ძიება, დადგენა, გაშალაშინება, ახალი მთლიანობის ჩამოყალიბება.

წარსულის სათეატრო ლიტერატურის გაცნობითა და სცენის არაერთი ოსტატის მოსაზრებით დასტურდება, რომ ყოველი დადგმის კრიტერიუმად შესაძლებელია, დასახელდეს იმ დროის სოციოპოლიტიკური ვითარების შესაბამისობა, როდესაც იქმნება სანახაობა. ეპოქალურ ნიშან-თვისებათა ერთობლიობა, რა თქმა უნდა, ზემოქმედებს ყოველი ადამიანის

ფსიქოფიზიკურ მდგომარეობაზე, მათ შორის სცენის ხელოვანთა აზროვნებასა და მოქმედებაზე. ეს მომენტი თავისთავად ამოქმედდება ხოლმე აზრობრივი პარტიტურის დადგენისა და მხატვრული გადანწყვეტის ძიების დროს.

საგანგებოდ აღენიშნავ, რომ სასცენო ამბავი, მისი ზეამოცანა აქტიური და ემოციურ-ინტელექტუალურად ზემოქმედი ხდება, როდესაც ეს ამბავი მოვლენის ხარისხშია აზიდული და წარმოდგენილი. ამასთანავე, იგი ეხმიანება დროის მოთხოვნას, როგორც მოქალაქეობრივი პოზიციით, ასევე წმინდა ხელოვნებისეული პრინციპების გააზრებითაც (დადგმის ხარისხი თავისთავად იგულისხმება). ამჯერად მხოლოდ საერთო მოცემულობას მივუთითებ, რომელიც ერთგვარ გარანტად ევლინება სათეატრო ხელოვნებას მაღალმხატვრული ნიმუშების შესაქმნელად. ეს არის, თუ შეიძლება ითქვას, ერთგვარი ასაფრენი ბილიკი, ხოლო ფრენის რიტმი, მასშტაბი, ემოციურ-ინტელექტუალური სიძლიერე დამოკიდებულია შემოქმედთა იმ ქვეცნობიერი პლასტების ამოქმედებაზე, რომელიც გასაგნებას არ ექვემდებარება, წარმოადგენს იდუმალ, ძნელად მისაკვლევ – „სუბიექტურ შემოქმედებით ველს“.

იდეალურ შემთხვევაში დამდგმელთა მოქალაქეობრივი მრწამსი, სანახაობის პათოსი, გამოსახვის საშუალებათა მოდერნული სახეობა – ეს თანახმიერება და ჰარმონია ქმნის, აძლიერებს, აღმატებულ ხარისხში წარმოადგენს დადგმას, მის ღირებულებას, მის მნიშვნელობას ეროვნული სათეატრო კულტურისათვის, საერთოდ, ეროვნული კულტურის განვითარებისათვის. ამასთანავე, მისი საერთაშორისო ჟღერადობის წარმოჩენისათვის, ამ სიმბიოზის განსაზღვრისათვის. მოარული სათეატრო ესთეტიკისა და ეროვნული კულტურისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებათა შეჯერების შედეგად, მიგნებული სათქმელი და მისი გამოსახვის ფორმები, მეტაფორათა სისტემის გამიზნულობა აღმატებული ხარისხით წარმოაჩენს სანახაობას.

ამჟამად კარჩაკეტილად აღარ ვითარდება თითოეული ქვეყნის კულტურა, მათ შორის სასცენო ხელოვნებაც. სცენის ოსტატთა შემოქმედებითი წინსვლისათვის მნიშვნელოვანია მთავარ როლს იღებთ და ფორმათა ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი დადებითი ასპექტის მიმანიშნებელი თვისების გააზრებული მიღება-ადაპტაცია ეროვნულ სასცენო ფიცარნაგზე და არა უკონტროლო მიმბაძველობით წარმოჩენა იმ მიმართულებათა თვისებებისა, რომელიც მხოლოდ დროებით ან მოდურ ხასიათს ატარებს. ზერელე მიმბაძველობით კი, როგორც ცივილიზაციის ისტორია და თანამედროვეობა გვიდასტურებს, ვერ იქმნება ხელოვნების ნებისმიერი დარგის უნიკალური და ამდენად, ღირებული ნიმუში. ჩვენში სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაა ამის საუკეთესო მაგალითი.

სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობის ანალიზით დადასტურდა, რომ მან შემოქმედებითად აითვისა და მიიღო XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე აღმოცენებული და შემდგომ აღმატებული ხარისხით განვითარებული, თეატრალური ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი თვისებები. ამ მოცემულობის მიღებით, მან შექმნა სრულიად ორიგინალური სათეატრო მოდელი. ქართული ეროვნული, საუკუნეებით ნაწრთობი ხელოვნების, ხალხური შემოქმედებითი კულტურის გააზრებით, მისი ერთადერთობის ნიშნის საფუძველზე, მან აღმოაცენა ეპოქალური თვისებებით გამორჩეული, ეროვნული პოლიტიკური თეატრი-ფორუმი. ამით რეჟისორ-ლიდერმა არა მარტო თავისი დროის ეროვნული სათეატრო ხელოვნების მასშტაბი განაგრძო, არამედ პრაქტიკულად, სპექტაკლებით დაასაბუთა, რომ ამგვარი მოქმედება შესაძლებელია და მეტისმეტად ღირებულია, თუნდაც, თანამედროვე გლობალიზაციის ეპოქის პირობებშიც კი.

ტრადიციისა და ახალ იდეათა, მოდერნულ ფორმათა მიღების პროცესი მეტად სათუთი მოვლენაა. მნიშვნელოვანია ტრადიციის შენახვისა და სიახლის მიღების დროს „ოქროს შუალედის“ მიღწევა. ტრადიციის ბრმა ერთგულება და

სიახლის პრინციპული მიუღებლობა ისევე ვნებს კულტურის განვითარებას, როგორც ტრადიციისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულება და ახლის უკონტროლო მიღება. ჭეშმარიტი პატრიოტიზმი ხომ ვლინდება, თუნდაც, კულტურის ფლანგზე ტრადიცია-სიახლის ურთიერთდამოკიდებულების განონასწორებელი, ჰარმონიული, ტრადიციის ნიადაგზე დამყნობილი, ლოგიკური ადაპტაციით დამონმებული ნიმუშებით.

ამიტომაც შეიძინა სანდრო ახმეტელის უნიკალურმა ხელოვნებამ გამორჩეული მნიშვნელობა ეროვნული სათეატრო კულტურის განვითარებისათვის. მიხეილ თუმანიშვილს არაერთგზის აღუნიშნავს კიდეც, რომ რუსთაველის თეატრის ტრადიციული სვლა ბევრად განაპირობა ახმეტელის თეატრის ესთეტიკამ. რეჟისორ-ლიდერის მოღვაწეობისა და მოსაზრებათა გაცნობამ უდიდესი ბიძგი მისცა მომავალ თაობებს სადადგმო-საშემსრულებლო ხელოვნების გააზრებისათვის, ტრადიცია-ნოვატორობის პრობლემათა გონივრული გაცნობიერებისათვის. მის პიროვნებასა და შემოქმედებაში ორგანულად იყო შერწყმული პატრიოტული სულისკვეთება და სიახლის მიღების ცნობისნადილი, ტრადიციით გატაცებისა და ნოვატორულ მიგნებათა გონისმიერი ათვისებაც. ამ მხრივ, ეს განონასწორება და გონისმიერი პრიმატით გამორჩეული, პრაქტიკით დამონმებული მიგნებებით გამორჩეული, ახმეტელის უნიკალურ-უნივერსალური პოლიტიკური თეატრი-ფორუმი, ერთნაირად ძვირფასი აღმოჩნდა, როგორც ქართველებისათვის, ასევე უცხოელებისათვისაც.

ამ თვალსაზრისით, სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობა არ არის გამონაკლისი. თუ თვალს გადავავლებთ თეატრის ისტორიის უმნიშვნელოვანეს ძვრებს, თუნდაც XX საუკუნის სცენის ოსტატთა მიღწევებს, გამოიკვეთება, სხვა თვისებებთან ერთად, თეატრისადმი ამგვარი დამოკიდებულების ფაქტები. საკმარისად მიმაჩნია ჯორჯო სტრელერის, ლეს კურბასის, ვსევოლოდ მეიერჰოლ-

დის მოღვაწეობის მითითება. მათ ეროვნული კულტურის ნია-
დაგზე აღმოაცენეს ეპოქალური ნიშნით აღბეჭდილი სათეატრო
შემოქმედება და ამით სანახაობითი კულტურის არამარტომნიშ-
ნელობა გამოკვეთეს ცივილიზაციის განვითარებისათვის, არა-
მედ მასშტაბურად წარმოაჩინეს ეროვნული სანახაობითი კულ-
ტურის ნიშან-თვისებებიც და ნოვატორული სულისკვეთებაც.

ამჟამად ჩვენ ვცხოვრობთ „რეჟისორული თეატრის“ ასწლო-
ვანი პერიოდის იმ სტადიის დროს, როდესაც ამგვარი სათეატრო
ხელოვნება კვლავ განიცდის ცვლილებას... მაგრამ, საგანგებოდ
უნდა აღინიშნოს, რომ რეჟისორულმა თეატრმა უდიდესი როლი
შეასრულა არა მარტო სანახაობის სადადგმო საკითხების გა-
დაჭრის პროცესით, სათეატრო კომპონენტთა ანსამბლური შეს-
რულების დამკვიდრებით, სცენის ხელოვანთა თანამოაზრეობის
პრინციპთა კულტივირებით, პროფესიული აზროვნებისა და შე-
მოქმედების მნიშვნელობის წარმოჩენით, არამედ საშემსრულებ-
ლო ხელოვნების ურთულესი პროცესისადმი ცნობიერი დამო-
კიდებულების, ამგვარი მიდგომის თვალსაზრისით. ამ მხრივაც,
დახვეწილი ფორმების მიგნებითა და სხვადასხვა კომპონენტთა
თანახმიური ურთიერთშემოქმედებით შექმნეს მათ ახალი მთლია-
ნობის – სპექტაკლის – ერთიანი მხატვრული გადწყვეტის ფორ-
მები.

რეჟისორული თეატრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგუ-
რა, ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო რეჟისორის მოღვაწეობის,
მისი ფუნქციის სამ თვისებას საგანგებოდ აღნიშნავს: 1. რეჟი-
სორი განუმარტავს მსახიობს, როგორ უნდა ითამაშოს როლი;
2. რეჟისორი უნდა იყოს სარკე, რომელშიც მსახიობი დაინა-
ხავს მთელს მის შესაძლებლობას, ინდივიდუალობას. ამასთან-
ავე, იგი განსაზღვრავს საით და როგორ უნდა იმოქმედოს
მსახიობმა არა მარტო როლზე მუშაობის დროს, არამედ სცე-
ნაზეც, უკვე მზა სპექტაკლის მსვლელობისას; 3. რეჟისორი
უნდა იყოს მთლიანი სპექტაკლის ორგანიზატორი (5).

როგორც ვხედავთ, სამი თვისებიდან ორი ეხება მსახიობს,

როგორც სანახაობის პროტაგონისტს. თანამედროვე თეატრში როლის ავტორები არიან მსახიობი და რეჟისორი ერთობლივად. მათი ტანდემი ქმნის პერსონაჟის არა მარტო გარეგნულ სახიერებას, გამოკვეთენ მის ფუნქციას ერთიან დადგმაში, არამედ შინაგანი გარდასახვის ნიუანსებით, იდუმალების ეფექტით ასხივოსნებენ პერსონაჟის ადამიანურ ბუნებას. ამასთანავე, გრძნობა-გონების სიღრმისეული პლასტიკის ამოქმედებით, განსაკუთრებული ელფერიტ წარმოსახვენ მოქმედების დაძაბულ ორომტრიალში პერსონაჟის გრძნეულ სულისკვეთებას.

ძალზე რთულია, მზა ქმნილებაში განისაზღვროს და დადგინდეს, რა დოზით მონაწილეობს რეჟისორი მსახიობის შესრულებაში. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც სარეჟეტიციო პროცესს ესწრები, მაინც ბურუსითაა მოცული რომელია ან რა არის ის „სეზამი“, რომელიც მსახიობის დაგმანულ შინაგან სამყაროში შეხსნის კარიბჭეს და ამოხეთქავს ვულკანური ძალის აზრს, ვიზუალურ-ვერბალურ გამომსახველობას. ზოგჯერ, თვით მსახიობიც კი, ვერ აცნობიერებს ამ „სეზამის“ ბიძგს, რომლის წყალობითაც დაიბადა გამოსახვის კასკადის მცხუნვარება და მშვენიერება.

რეჟეტიციებზეც და შემდგომ, სპექტაკლის მსვლელობის დროსაც, უეცრივ აღმოცენებულა ეს „სეზამი“, ზოგჯერ ცნობიერ, ან, უმეტესად, ქვეცნობიერ პლასტიკს ისეთი ძალით ამოქმედებს, რომ ლოგიკურად იზადება მთელი ჯაჭვი გამომსახველობითი ნიუანსებისა. მით უფრო, როცა პარტნიორთა იმპროვიზაციული თამაში ამგვარი მოულოდნელობისათვის მზად არის. მაგრამ ეს პროცესი მატერიალიზირებას, გონისმიერ ახსნას არ ექვემდებარება. მიუხედავად იმისა, რომ სასცენო შემოქმედება საჯაროა, მაინც იდუმალების ბურუსითაა „შემოსილი“ როლზე მუშაობის მთელი პროცესიცა და სპექტაკლის მსვლელობისას აღმოცენებული, იმპროვიზაციული შესრულების მაღლით გასხივოსნებული ნიუანსები. ეს ამოუცნობი, მთრთოლვარე, ფერადოვნებით დამუხტული პროცესი,

თავისთავადაა ხელოვნების მოუხელთებელი ჯადოქრობა. ესაა თეატრის უპირველესი ხიბლი, სასცენო შემოქმედების მიზიდულობისა და უსაზღვრო ზემოქმედების მომხიბვლელი ძალოვნება.

თანამედროვე სცენაზე ასეთი ხიბლის არსებობა, პერსონაჟის სასცენო ამბავის შეთხზვის ხელოვნება, მსახიობისა და რეჟისორის ერთობლივი, შეწყვილებული აზროვნების, გამოსახვის ფორმათა ძიების შედეგია. მაგრამ... ისიც საგულისხმოა, რომ უკვე დასრულებულ მონახაზსა, დასრულებულ ნამუშევარში ვერ და არ უნდა იგრძნობოდეს რეჟისორის აქტიური მონაწილეობის კვალი. იდეალურ შემთხვევაში, როგორც თავად სცენის ოსტატები ამბობენ, ის ფაქტი უნდა განხორციელდეს, რომ „რეჟისორი ჩაიძირა აქტიორში“. ეს არის ობიექტური მოცემულობა, ეს არის რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებითი ურთიერთობის უპირველესი განმსაზღვრელი თვისება, მათი თანაშემოქმედების არსი და თანამოაზრობის ჭეშმარიტი პრინციპი.

მსახიობი ხომ მწერლის, რეჟისორის, პარტნიორების, სხვა კომპონენტთა მონაწილეობის შედეგად, საკუთარი მოსაზრებების კორექტირებას ახდენს. მან ხომ მთელი ამ „კარნახის“ მატერიალიზება უნდა მოახდინოს. უპირველესად, საკუთარი და რეჟისორის „კარნახის“ ტრანსფორმირება უნდა შეძლოს სასცენო სივრცეში, პარტნიორების თანაშემოქმედების ფორმით, ორმხრივი კომუნიკაციის პირობებში (პარტნიორებთან და დარბაზთან ურთიერთობა). ეს არის ობიექტური მოცემულობა, რომელიც კორექტირებას, მით უფრო ძირფესვიან შეცვლას, არ ექვემდებარება. ამ ორმხრივი კომუნიკაციის დახვეწა, სიღრმისეული სვლებით გამდიდრებაა მხოლოდ შესაძლებელი, რაც აძლიერებს ორმხრივი ზემოქმედების პროცესს. ეს პრობლემა ცალკე მსჯელობასა და შესწავლას ითხოვს.

მსახიობის (მსახიობთა!) თამაშის ორგანიზება – ესეც რეჟისორის ხელობის შემადგენელი ნაწილია. ამასთანავე, მთე-

ლი დადგმის ორგანიზატორი რეჟისორია. ამას საგანგებოდ აღნიშნავს ვლადიმერ ნემიროვიჩი-დანჩენკო. როცა რეჟისორი მთლიანი დამდგმელი გუნდის, ტექნიკური პერსონალის ერთობლივი, თანახმიური მოქმედების ორგანიზატორი ხდება, როცა დადგმის მხატვრული გადაწყვეტა, მეტაფორათა სისტემა, განსაკუთრებით მსახიობთა იმპროვიზაციული და მიზანმიმართული თამაშის სახიერება ორგანულად გამოხატავს დადგმის ზეამოცანას და მისკენ მიმავალ საშუალებათა ერთობლიობას, მაშინ იქმნება ერთიანი, მწყობრი, აქტუალური ხელოვნებისეული ქმნილება. ასეთ დროს თავისი სათქმელისა და ვიზუალურ-ვერბალური გამომსახველობით, დადგმა საზოგადოებრივ მოვლენად იქცევა (შესაძლებელია, ყველა ეს თვისება ჰქონდეს წარმოდგენას, მაგრამ იგი ვერ იქცეს მოვლენად).

როგორც იყო აღნიშნული, მთელი XX საუკუნე შესაძლებელია, აღინიშნოს „რეჟისორული თეატრის“ დამკვიდრება-განვითარების ეპოქად. XXI საუკუნის 20-იანი წლებისათვის შეინიშნება ამგვარი თეატრის კიდევ ერთი ცვლილების შესაძლებლობა. ჯერჯერობით, სპექტაკლის მთლიანი პროცესის, მთელი შემოქმედებითი გუნდის, დადგმის ყოველი კომპონენტის თანამონაწილეობის სულისჩამდგმელი, პიესის (ნებისმიერი პირველწყაროს!) ინტერპრეტაციის, სანახაობის ზეამოცანის, მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპის ავტორ-ორგანიზატორი რეჟისორია. როგორც აღექსეი პოპოვი აღნიშნავს, ესაა „რეჟისორული საქმიანობის სული“, მისი გონისმიერი ხედვის, გრძნობის მშფოთვარე ტალღის სრული ერთიანობის პრინციპი.

ასეთ დროს, ასევე, ორგანულად გამოისახება მთლიანი სანახაობის ვიზუალურ-ვერბალური აქტიური ქმედება, განხორციელება ხელოვანთა გონისმიერი ხედვა, ემოციური ვნებიანობა და შემოქმედების გადამდები სიძლიერე. ასეთ დროს ხდება „სახეებში იდეის კრისტალიზება“ (სტანისლავსკი) და მასშტაბური იდეის მაღალმხატვრული განსხეულების სიდიადე – სპექტაკლი იქცევა საზოგადოებრივ მოვლენად.

ჩემი ღრმა რწმენით, აქ „სახეებში“ იგულისხმება არა მარტო მსახიობთა გარდასახვის ოსტატობა, არამედ ყოველი კომპონენტის – მხატვრის, კომპოზიტორის, ქორეოგრაფის, ბუტაფორიის, სინათლისა თუ ხმაურის პარტიტურების შემსრულებელთა – მრავალხმიანობის შეხმატკბილება, მქუხარე პოლიფონიურობა, ჰარმონიული სიმწყობრე. ამ ძნელად მისაღწევ ერთიანობაში ჩაქსოვილია, იკვეთება და იგრძნობა რეჟისორული აზროვნების, მოქმედებისა და „საქმიანობის სული“, მისი ადამიანური გულისთქმა, პიროვნული და პროფესიული სულისკვეთება.

სასცენო მეტაფორებით დახუნძლული, ალეგორიულ-სიმბოლური ფონით დაშიფრული სანახაობა შინაგან „ქანებში“ ინახავს და ღიაობას ამჟღავნებს იმ მთავარი სათქმელის გაცნობიერებისათვის, ბოძგი რომ მისცა ხელოვანს, ავტორ-ორგანიზატორ რეჟისორს – მოეხდინა პირველწყაროს არჩევანი და მისი თანამედროვედ აჟღერება. ამიტომაც, სწორედ რეჟისორული ინტერპრეტაციის შემწეობით, სრულიად ახალი თვალსაზრისით წარმოჩნდა, თუნდაც ქართულ სცენაზე, კლასიკური რეპერტუარი; ასევე დასაბამი მიეცა თანამედროვე დრამატურგიის სასცენო ადაპტაციის აქტუალურ ისტორიას. ქართველ რეჟისორ-ლიდერების შემწეობით შეიქმნა ჩვენში „კლდიაშვილის თეატრი“, პოლიკარზე კაკაბაძის პიესების მოდერნული ინტერპრეტაცია, ახალი თაობის დრამატურგთა პიესების სასცენო ადაპტაციის ნიმუშები.

რაც შეეხება კლასიკის აქტიურ, თანამედროვე ინტერპრეტაციას, მოულოდნელ და რისკიან სასცენო ტრანსფორმაციას, საკმარისად მიმაჩნია მხოლოდ რამდენიმე მაგალითის მითითება: კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმული ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ (1922); სანდრო ახმეტელის მიერ შილერის „ყაჩაღების“ ინტერპრეტაცია („ინ ტირანოსის“ სახელწოდებით, 1933); ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილის“ (1956) და ევრიპიდეს „მედეას“ (1962) ჩხარტიშვილისეული გააზრება; ვასილ ყუში-

ტაშვილის მიერ ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანის?!“ დადგმა (1946); სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“ დიმიტრი ალექსიძისეული განხორციელება (1956); ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდლის“ მხატვრული გადანყვეტა მიხეილ თუმანიშვილის მიერ (1957); ლილი იოსელიანის სპექტაკლი, ბერნარდ შოუს „პიგმალიონი“ (1955); თემურ ჩხეიძისა და რობერტ სტურუას სპექტაკლი დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1969); შალვა განერელიას მიერ დავით კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაჭირვების“ ინტერპრეტაცია (1974) გიზო ჟორდანიას მიერ კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის“ დადგმა (1987) და სხვა არაერთი რეჟისორის მიერ დადგმული სპექტაკლების დასახელებაცაა შესაძლებელი.

ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ინტერპრეტაციის საფუძველია შესაბამისი ცხოვრებისეული რეალობა. ეპოქალური მოვლენების სასცენო ადაპტაციის საშუალებად იქცნენ კლასიკოსები. ისინი იქცნენ „მაყურებლების მოსაუბრეებად“, უწინარესად, რეჟისორების მხატვრული გააზრების შემწეობით. ეს დიალოგი იმდენად სულისშემძვრელი, გულწრფელი, ემოციურად გადამდები, გონისმიერი ხედვით დამუხტული გახლდათ, რომ თითქოს სცენაზე თამაშდებოდა მიმდინარე ცხოვრებისეული მოვლენები. ამჟამინდელი სიტუაციების ამბავი იმდენად სახიერი ნიუანსებით იყო ასახული სცენაზე, რომ შექსპირიც, შილერიც, ლოპე დე ვეგაც, იბსენიც, კლდიაშვილიც, თითქოს, იმავნუთიერი შემოქმედებითი ხედვით უკავშირდებოდნენ XX საუკუნის ადამიანებს. ამ მხრივ რეჟისორის როლი და საქმიანობა გადამწყვეტი ფაქტორი ხდებოდა.

თუკი თავდაპირველად რეჟისორის მოქმედების რადიუსი შემოიფარგლებოდა ამ სიტყვის (რეჟისორი, ლათინურად რეჟო – ხომ ხელმძღვანელობას ნიშნავს) პირველადი მნიშვნელობით, ანუ თეატრის ერთგვარი ადმინისტრაციული ფუნქციის აღმსრულებელ პიროვნებას წარმოადგენდა. თანდათან გამოიკვეთა მისი მოქმედების სახეობა და შემოქმედებითი პროცესის

წარმმართველად იქცა. წინათ იგი შუამავალი იყო თეატრსა და დრამატურგს შორის, მერე მსახიობთა როლზე მუშაობის დროს „ბებიქალის“ ფუნქციასაც ასრულებდა, მერე და მერე იგი შემოქმედებითი პროცესის წარმმართველი, პიესის რისკიანი ინტერპრეტატორი, თეატრის ხელმძღვანელის მაღალი მისიის შემსრულებელი აღმოჩნდა. სამართლიანად აღნიშნავდა გიორგი ტოვსტონოგოვი გასული საუკუნის 70-იან წლებში, რომ „XX საუკუნე არის ატომის, თანამგზავრების, კიბერნეტიკისა და რეჟისურის საუკუნე. წინათ იყო შექსპირის, მოლიერის, გოლდონის, ოსტროვსკის თეატრები... ახლა „ოსტროვსკის სახელობის“ „ჩეხოვის სახელობის“, „გორკის სახელობისა“... წინათ იყო თეატრი კომისარჟევსკაიასი, სარა ბერნარისა; ახლა – ჟან ვილარის, პიტერ ბრუკის, პისკატორის თეატრი“ (6).

გასული საუკუნის დასაწყისიდანვე შესამჩნევი გახდა, რომ პოლიტიკურ ცვლილებათა ეპოქა, ითხოვდა ძვრას თითქმის ყოველ სარბიელზე, მათ შორის სასცენო ხელოვნებაშიც. ამ ძიებათა უმთავრესი ფიგურა სათეატრო არენაზე აღმოჩნდა – რეჟისორი. ანსამბლური შესრულება – პირველი მონაპოვარია, რაც რეჟისურასთან არის დაკავშირებული. რეჟისორული თეატრის თანამედროვე ეტაპზე კვლავ შეინიშნება შესაძლო ცვლილებები. მაგრამ ჯერ კიდევ მნიშვნელოვანია ამგვარი თეატრის უმნიშვნელოვანესი მიგნება – აქტიური იდეით თანამოაზრე შემოქმედთა გაერთიანებით, სცენაზე სრული ანსამბლის მიღწევა. ეპოქალური მოვლენების შესაბამისად, სპექტაკლის ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების მიკვლევა, რათა დადგამამ შეიძინოს საზოგადოებრივი რეზონანსი, რაც ყოველი სათეატრო კომპონენტის ჰარმონიული თანაშემოქმედებითი ანსამბლით ხორციელდება. ამ მთლიანი პროცესის წამომწყები, განმავითარებელი და ახალი ეტაპის მიმანიშნებელიც რეჟისორია.

ამრიგად, შესაძლებელია ასეთი დასკვნების გამოტანა:

1. რეჟისურის ჰეგემონიის ეპოქამ გააფართოვა ანსამბლის ცნება. ანსამბლური შესრულება ამაღლდა ყოველი კომპო-

ნენცის ურთიერთზემოქმედებით შექმნილი ახალი მთლიანობის – სპექტაკლის დაბადებით;

2. რეჟისორულმა თეატრმა წარმატებულად გადაჭრა არა მარტო სადადგმო პრობლემები, არამედ საშემსრულებლო ოსტატობის თვალსაზრისითაც წარმოქმნა მეცნიერული მიდგომის შესაძლებლობა;
3. რეჟისურის მონაპოვარია ჩვენში არა მარტო პირველწყაროს ინტერპრეტაციის რისკიანი ფორმების მიღწევა-დაკანონება, არამედ კლასიკისა თუ თანამედროვე ავტორთა ნაწარმოებების მოულოდნელი რაკურსით ამოხსნა და წარმოდგენა;
4. სათეატრო რეფორმამ, აღმოაცენა რა ერთიანი, მეტად აქტუალური, ეპოქის ცვლილებათა შესაბამისი სასცენო ხელოვნება, თავისთავად გამოიწვია მასზე წერის, მეცნიერული გამოკვლევებისა და კრიტიკული მოსაზრებების გადმოცემის ფორმათა სახეცვლილება;
5. სცენის ოსტატები სათეატრო კრიტიკისაგან მოითხოვენ და ელიან უფრო არგუმენტირებულ, „სასცენო სამეცნიერო ენის“ ფლობისა და ლიტერატურული ენით აზროვნება-გამოსახვის კულტურას.

სათეატრო კრიტიკა პროფესიონალიზმის კულტის ეპოქაში

უკვე აღინიშნა, რომ წინამდებარე ნაშრომი ეძღვნება სა-
თეატრო კრიტიკას. მისი რაობისა და მნიშვნელობის თაობაზე
არაერთი ნაშრომია შექმნილი ჩვენშიც და უცხოეთშიც. რადგან
ეს პრობლემა სათანადოდ არის გაშუქებული და გაანალიზებუ-
ლი, ამიტომაც ამჯერად მასზე აღარ შევაჩერებ მკითხველის
ყურადღებას. სათეატრო კრიტიკის როლსა და მის მონაწილეო-
ბაზე მიმდინარე სათეატრო პროცესის შეფასების პროცესში,
თავად სცენის ოსტატთა მიერ არაერთგზის გამხდარა მწვავე
პოლემიკის ობიექტი, მათ მეტად ღირებული მოსაზრებებიც
გამოუთქვამთ. მათი სერიოზული, შენიშვნები და სურვილები
იმდენად საგულისხმოა, რომ ნამდვილად ღირს, ჩავუფიქრდეთ
და სამოქმედოდ გავითვალისწინოთ ისინი. ახლა მხედველობა-
ში მაქვს სცენის მსახურთა ობიექტური და პრობლემის სიღრ-
მისეული გაცნობიერების შედეგად ჩამოყალიბებული განსჯანი
და არა გაღიზიანებულ, გულმოსულ და პირადად განაწყენებულ
პროფესიონალთა რევანშისტული გამოხდომები.

ამჯერად, სათეატრო კრიტიკის ფუნდამენტურ პრობლე-
მებზე მსურს აზრი გავუზიარო მკითხველს, განსაკუთრე-
ბით თეატრის მსახურთა და თეატრმცოდნეთა იმ გუნდს,
რომელიც სერიოზულად არის დაინტერესებული ამ დარგის
შემდგომი ბედით. ნაშრომის შექმნა განაპირობა, უმთავრე-
სად, თეატრმცოდნეობის თანამედროვე მდგომარეობამ, მისი
განვითარებისა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში კუთვნილი
ადგილის დაკარგვის პერსპექტივამ. და რომ ამის საშიშროე-
ბა დღევანდელ პირობებში უკვე გამოიკვეთა, ამის თაობაზე
მსჯელობა დაგვიანებულიც კი მეჩვენება!

თანამედროვე ქართული თეატრი, როგორც ყოველთვის, არა მარტო დაკვირვებულ კვლევას ითხოვს, არამედ არსებული ვითარების მიზეზთა მიკვლევასაც და საჯაროდ აღნიშვნის აუცილებლობასაც საჭიროებს. მიზეზები, როგორც უმთავრესად, არაერთგვაროვანია. ამჯერად, ჩემი აზრით, უმთავრესზე გავამახვილებ ყურადღებას. აღვნიშნავ იმას, რაც ნიშანდობლივია საერთოდ, თეატრისა და მისი შემსწავლელი პრიორიტეტული დარგის – თეატრმცოდნეობის დღევანდელ მდგომარეობაზე. თეატრის ანმყოზე ღირებული და ფუნდამენტური ანალიზი, შეფასება, პერსპექტივის მონიშვნა, რა თქმა უნდა, პროფესიონალთა პრეროგატივაა.

XXI საუკუნემ საგანგებოდ წამოჭრა პროფესიონალთა მოქმედების, პროფესიულ აზროვნებათა განსაკუთრებულობა ნებისმიერი დარგის განვითარებისათვის. თუ შეიძლება ითქვას, ამჟამად პროფესიონალთა, სპეციალისტთა ჰეგემონიის დრო-ჟამი დაუდგა კაცობრიობას, არც საქართველოა გამონაკლისი. თვალს თუ გადავაგვლებთ კაცობრიობის განვითარების მთლიან მსვლელობას, მის ცალკეულ ეტაპებს და ეპოქათა მიერ გამჟღავნებულ სულისკვეთებას, ერთ საგულისხმო ნიშანს წავაწყდებით: თითოეული ეპოქა თავის უმთავრეს იდეას, უფრო ზუსტად კი, მსოფლმხედველობას, თვალსაჩინოდ გამოხატავს. ნაუცბათევი გააზრებითაც კი, შესაძლებელია, ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით, ყოველი ეპოქა თავის პოზიციას აშკარად ავლენს.

ანტიკურმა ეპოქამ საზოგადოებრივი, სახელმწიფოებრივი თვალთახედვის შედეგად, კვარცხლბეკზე შეაყენა ღმერთების საუფლო და მათი ნება-სურვილი გააფეტიშა. ყოველ შემთხვევაში, პრიორიტეტად გამოაცხადა მათი ნება-სურვილი. მითოლოგია, მითოსური სიუჟეტები და რიტუალური საკრალურობაც ღმერთების არსებობით იყო განპირობებული. გმირებიც კი, მათი ნების გამომხატველნი ხდებოდნენ. ისინი განაგებდნენ სოციუმის ყოფას, მის ქმედებებს. მათი ნების უგულებელყო-

ფა, ან აშკარა წინააღმდეგობა მთავრდებოდა კატასტროფით. ღმერთები განაგებდნენ, ადამიანები ემორჩილებოდნენ, გმირები იბრძოდნენ და იღუპებოდნენ. ზოგჯერ ღმერთებს შორისაც ხდებოდა კონფლიქტი, უპირატესობის დაჩემების ჟინს ვერც ისინი უმკლავდებოდნენ. ასე აისახა მხატვრულ ლიტერატურაში მათი ურთიერთდამოკიდებულება.

შუა საუკუნეებმა პროგრესული სვლა განახორციელა და იმავე კვარცხლბეკზე ერთი ღმერთი შეაყენა. საზოგადოებრივი ყოფის, მისი სულიერების, მისი მორალის კრიტერიუმად, ანგარიშგასაწევ ფაქტორად აღიარა ერთი ღმერთის უფლებამოსილება. ეს დაეტყო კიდეც საზოგადოებრივ ყოფასაც და კულტურასაც. ეკლესია, ლეგენდების გმირები ჩაენაცვლნენ მითს. რიტუალის საკრალურობაც ამ ფაქტორმა განაპირობა.

აღორძინების ეპოქამ არსებულ კვარცხლბეკზე შეაყენა ა დ ა მ ი ა ნ ი! ჰუმანისტებმა, ამ თვალსაზრისით, გაუგონარ და მეტისმეტად პროგრესულ სვლად მიიჩნიეს თვალთახედვის ამგვარი წყობის წარმოჩენა. აღორძინების ეპოქამ ადამიანი მიიჩნია ყოველი სახის მოქმედების ეპიცენტრად და მას დაუკავშირა მითისა, თუ ლეგენდის, საკულტო რიტუალის საკრალურობა. ეს დაეტყო საზოგადოებრივ ცხოვრებასაც და კულტურასაც. თუ შეიძლება ითქვას, ეკლესია ჩაენაცვლა მითს, ხოლო მითიურ გმირებსა და პერსონაჟებს ჩაენაცვლნენ მღვდელმსახურები, ანგელოზები, ცდუნებისათვის – ეშმაკები. ღმერთისა და ადამიანის თანაცხოვრებას, ღმერთისა და ადამიანის ჭიდილის სწორუბოვარ კონფლიქტს მიეცა გზა ფართო. ასე გამოვლინდა ჰუმანისტთა სულისკვეთებაც.

განათლების ეპოქამ იმავე კვარცხლბეკზე შეაყენა უკვე განათლებული ადამიანი, მისი დახვეწილი გონების პრიმატი. მითიურ სიუჟეტებს, ეკლესიურ მორალიტეს, ღმერთების ნებასურვილის გაფეტიშებას ახლა რეალური სიუჟეტებისა და ადამიანურ ვნებათა ღელვას დაეთმო ასპარეზი. აღორძინების ეპოქიდან მოყოლებული, გონებისა და გრძნობის ჭიდილის,

მოვალეობისა და ვნების შეჭიდების სიუჟეტებმა გადაფარეს უწინდელი კონფლიქტები კულტურის სფეროში. ახალმა ეპოქამ უკვე უკან მოიტოვა კაცობრიობის ისტორიული მიგნებანი და მათ ნიადაგზე აღმოაცენა რეალობის კულტის მართებულება. რეალურმა სიუჟეტებმა, ისტორიულმა პერსონაჟებმა და პროგრესულ იდეათა მსახურმა გმირებმა დაიპყრეს კულტურის ასპარეზი.

და XX საუკუნემ იმავე კვარცხლბეკზე წამოასკუპა კაპიტალი! კაპიტალის კულტმა იმდენად იმძლავრა, რომ გაალატაკა სულიერებით მცხოვრები ადამიანი, საზოგადოების უმეტესობა. ზნეობრივად დაკნინებული ადამიანი შეეჭიდა არა საკუთარ უმოქმედობასა და მორალისაგან გაუცხოებას, არამედ პრობლემის მიზეზთა „დამნაშავედ“ ჩათვალა სხვა, უცხო, სახელმწიფო! უხერხემლო ადამიანი აუჯანყდა კანონს! აუჯანყდა კანონს, როგორც თანაცხოვრების მარეგულირებელ საშუალებას. კანონთა კრებული კი ჩათვალა სახელმწიფო სისტემად, რომელიც ამ მექანიზმის ფლობით ზემოქმედებს ადამიანზე, საზოგადოებაზე.

ჩვენში ამ საერთო ვითარებას დაემატა ორასწლოვანი არსებობა რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში ყოფნით გამოწვეული მდგომარეობით. საზოგადოების სახელმწიფოებრივი აზროვნებისაგან გაუცხოებამ, კიდევ უფრო დააქნინა ადამიანურობის საწყისი. კაპიტალის გაფეტიშებამ საერთოდ მოარყია პირადი პასუხისმგებლობის ცნება, მიმდინარე პოლიტიკური ცხოვრების დინამიზმი უმეტესად განიხილა, როგორც შემოსავლის წყარო. კაპიტალის კულტი, დამქანცველი სრბოლა მისი მოხელთებისათვის იქცა ნორმად. „ოქროს ციებ-ციხელებით“ გათანგულმა ადამიანმა ვერც კი შეამჩნია, როგორ იქცა კაპიტალის მონად!

XXI საუკუნემ საგანგებოდ წამოჭრა პროფესიული აზროვნების განსაკუთრებულობა ნებისმიერი დარგის განვითარებისათვის. თუ შეიძლება ითქვას, ამჟამად სპეციალისტთა ჰეგემონიის

დრო-ჟამი დაუდგა კაცობრიობას, მათ შორის საქართველოსაც. ისიც აღმოჩნდა, რომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში არაერთ სახელმწიფოებრივ ინსტიტუტს წარმართავს არაპროფესიონალთა არმია. ამგვარი მოცემულობის არსებობამ კიდევ უფრო მწვავედ განაცდევინა სახელმწიფო მმართველ ელიტასაც და სოციუმსაც – რა განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ჭეშმარიტ პროფესიონალთა საქმიანობა ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში. უფრო ზუსტად კი, რა მნიშვნელობისაა სახელმწიფოებრივი ყოფის ყოველ უბანს რომ წარმართავდეს ეროვნული სულისკვეთებით გამორჩეული პროფესიონალთა გუნდი.

ამის კლასიკურ მაგალითად შესაძლებელია დასახელდეს პანდემიის (COVID-19) პირობებში, თუნდაც, საქართველოს მთავრობის პოზიცია. ამ დროს სახელმწიფოს საქმიანობა განისაზღვრა პროფესიონალ ინფექციონისტთა პოზიციის გათვალისწინებით. „ეპიდემიის მართვის“ პროცესში გამოიკვეთა არა პარტიათა ლიდერების, ანუ არასპეციალისტთა მოსაზრებებით მოქმედება, არამედ სწორედ ჭეშმარიტ პროფესიონალთა პოზიციის გათვალისწინებით გადანყვეტილებების მიღება, მათი „ნების გაფეტიშება“. სპეციალისტ მედიკოსთა მოსაზრებები იწინამძღვრა მთავრობამ, მათი მითითებები გაითვალისწინა მოსახლეობის უმეტესობამ და საქართველო ჩინებულად გაუმკლავდა ეპიდემიის პირველ ტალღას. უწინარესად, სწორედ ეს გვასწავლა ეპიდემიამ! ბრძოლა „უხილავ მტერთან“ სწორედ სპეციალისტ მედიკოსთა თავგანწირული, პროფესიული საქმიანობით მიმდინარეობდა და მათი გამარჯვებით დაგვირგვინდა კიდევ. ამ გამოცდილებით გაამდიდრა ჩვენი ყოფა არსებულმა მოვლენამ (ახლა მხოლოდ ამას მივუთითებ).

პროფესიონალთა მოსაზრების გათვალისწინებით რომ მიმდინარეობდეს ყოველი დარგის ფუნქციონირება, უკეთესად განვითარდებოდა ჩვენი სახელმწიფო. ამჯერად მხოლოდ კულტურის სფეროს ერთ შემთხვევაზე მივუთითებ მკითხველს. მხედველობაში მაქვს კულტურის, განათლება-მეცნიერების,

სპორტის ერთ სისტემაში გაერთიანება. აქ სხვა სახელმწიფო-თა ვითარების გაზიარება არას გვარგებს. საკუთარი ტრადიციის მიხედვით რომ ვაკომპლექტებდეთ სახელმწიფოებრივ ყოფას, უფრო წარმატებულ შედეგს მივალწევდით. ამ სვლით სახელმწიფომ თავად გაირთულა თითოეული ამ დარგის განვითარებისათვის ხელისშეწყობის პრობლემა. ისიც გამოიკვეთა, რომ კულტურა არცთუ მომგებიან მდგომარეობაში აღმოჩნდა.

ხომ ფაქტია, რომ საქართველოს მსოფლიო თანაცხოვრების პროცესში, უპირველესად, კულტურის შემწეობით შეუძლია დაიმკვიდროს თავისი კუთვნილი ადგილი. ისიც ფაქტია, რომ ტურიზმის განვითარებისათვის რა ხვედრითი წონისაა ჩვენი კულტურის ძეგლთა არსებობა. უმეტესად, მათი ხილვისათვის სტუმრობენ საქართველოს უცხოელები. უწინარესად, კულტურაა ერის სავიზიტო ბარათი და ამის უგულებელყოფა ძვირად დაუჯდება ქვეყანას. არაერთი სხვა პრობლემის დასახელებაც შეიძლება, მაგრამ ეს საკითხი სცილდება ჩემი კვლევის ობიექტს. მხოლოდ იმის აღნიშვნა მსურს, რომ საერთოდ, ეკონომიკის, წარმოების განვითარებასთან ერთად, უდიდესი ძალისხმევა გვმართებს კულტურის შემდგომი მოვლა-პატრონობისა და განვითარებისათვის.

რა თქმა უნდა, საერთოდ კულტურას, განათლება-მეცნიერებას, სპორტს თუ პრიორიტეტული მდგომარეობა ექნება სახელმწიფოებრივი ყოფის სისტემაში, ბევრად მოიგებს თავად სახელმწიფო. ამიტომაც მიმაჩნია, რომ შეცდომა იყო ასეთი გაერთიანებული სამინისტროს შექმნა და ახლა თავად პარლამენტმა უნდა მოინადინოს და ცალკე გამოყოს თავისთავად მრავალფუნქციური კულტურის სამინისტრო. მხოლოდ ეს არ იქნება საკმარისი. აუცილებელია, რომ კულტურის სამინისტრო დაკომპლექტდეს ეროვნულ-სახელმწიფოებრივად მოაზროვნე, მცოდნე, პრინციპულ პროფესიონალთა გუნდით. ეყო კულტურის სამინისტროს წლების მანძილზე, უმეტესად, თავდადრეკილი და უპრინციპო ჩინოვნიკთა ამარა ყოფნა. ეს იქნება სამივე ხელისუფლების, არა-

ერთი სპეციალისტის მიერ გადადგმული მნიშვნელოვანი ნაბიჯი, თუნდაც, კულტურის გადარჩენა-განვითარებისათვის. თუ ეს იქნება ნამდვილი მზრუნველობისა და არამორჩენებითი პატრონობის ფორმა, ამით შესაძლებელი იქნება შემდგომში რეალური, უაღრესად პრაქტიკული, ღირსეული და პერსპექტიული მზრუნველობის გამოხატულება. დანარჩენი კულტურის მოღვაწეთა ხელოვნებაზე, მათ ნიჭსა და პროფესიულ სიმწიფეზე იქნება დამოკიდებული.

როცა ნაშრომზე ვმუშაობდი და ამ სტრიქონებს ვწერდი, მაშინ კულტურა ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი იყო უზომოდ გაზრდილი სამინისტროსი და მას არც თუ პრიორიტეტული მდგომარეობა ჰქონდა. როგორც ცნობილია, ეროვნული კულტურა საუკუნეების მანძილზე ასაზრდოებდა ერის სულიერ ამაღლებას. XX საუკუნის სათვალვერო ხელოვნებაც მაქვს მხედველობაში. სასურველია, რომ კულტურის საკითხებს წყვეტდეს, კულტურას კურირებდეს პროფესიონალთა პრინციპული გუნდი. სამინისტრო არ უნდა გახდეს მოყვარულ სპეციალისტთა, ან ქვეშევრდომული ფსიქიკის ადამიანთა ან ძალაუფლების მოყვარულთა თავშესაფარი (ვგონებ, კულტურის სამინისტროს ცალკე გამოყოფის პრობლემა დადებითად არის გადაწყვეტილი).

ამიტომაც მიმაჩნია, რომ კულტურის სამინისტრო, თავისი ისედაც მრავალფუნქციური საქმიანობით, პრინციპულ სპეციალისტთა კადრებით დაკომპლექტების შემთხვევაში, თუ დამოუკიდებელ ერთეულად არსებობას მოიპოვებს და დაფინანსებაც გაიზრდება, ეს იქნება სახელმწიფოს მიერ კულტურის განვითარებისათვის ჭეშმარიტი მზრუნველობის გამოხატულება. როგორც აღვნიშნე, პროფესიული საკითხების გადაჭრა, საერთოდ, კულტურის დონის ამაღლება, მხატვრულად ღირებული ნაწარმოებების შექმნა – თავად პროფესიონალთა პრეროგატივაა, მათი ნიჭისა და ოსტატობის შედეგია. აუცილებელია, რომ კულტურის სამინისტრო ხელმძღვანელობდეს პრინციპით:

„მიეცით ნიჭსა გზა ფართო“ და არა პირადული ინტერესებისა და ახლობელთა უზრუნველყოფის კულტივირებით. სახელმწიფოებრივი აზროვნებით, ობიექტურობით, ეროვნული და პერსპექტიული საქმიანობის მხარდაჭერით თუ იქნება გამორჩეული მოხელეთა არმია, ეს მნიშვნელოვნად წაადგება კულტურის განვითარებას, არსებული ძეგლების მოვლა-პატრონობის საქმიანობასაც.

თავის დროზე განათლების პრობლემისადმი ახლებური მიდგომის თაობაზე სპეციალისტების აზრისათვის რომ მოესმინათ, მათი მოსაზრება რომ გაეთვალისწინებინათ, არც ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი დარგის წინაშე აღმოჩნდებოდა ის ვითარება, რომელმაც ასეთი ზიანი მიაყენა განათლების სისტემას. ამ გაუმართლებელ ე.წ. რეფორმას შეენირა, თუნდაც, თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე სპეციალისტთა აღზრდის ფორმა. ეს პრობლემაც გადასაჭრელია და დაუყოვნებელ მოქმედებას საჭიროებს. ფაქტია, რომ თეატრმცოდნეთა პროფესიული მომზადების პროცესში უგულებელყოფილია მთავარი – სპექტაკლის ანალიზი-შეფასების, ანუ სპექტაკლის ნაკითხვისათვის სპეციალისტების მომზადება, უნარ-ჩვევების მომართვა და დახვეწა.

მით უფრო საწუხარია იმ ვითარების არსებობა, როცა კადრების მომზადების პროცესში უგულებელყოფილია ის მონაპოვარი, რომლითაც გამდიდრებულია თეატრმცოდნეობა და მონიშნულია მისი განვითარების პერსპექტივა. მით უფრო, როცა არსებობს მეტოდი, რომლითაც შესაძლებელია სასწავლო სისტემის პრაქტიკასთან დაახლოების გამოკვეთაც.

განათლების ჭეშმარიტი რეფორმის შემთხვევაში, გასათვალისწინებელია სახელოვნებო უმაღლეს სასწავლებელთა სპეციფიკა. ამ შემთხვევაში, უწინარესად, ვგულისხმობ თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე სპეციალური საგნის სწავლებას. ჩვენ ხომ „მეცნიერების ეპოქაში“ ვცხოვრობთ! ნუთუ შესაძლებელია, ისე აღიზარდოს თეატრმცოდნე, რომ მას არ გავუღრმავოთ, „სპექტაკლის ნაკითხვის“ უნარი? არ მივანოდოთ

ინფორმაცია ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა მიღწევების თაობაზე, არ მოვახდინოთ მათი შემზადება ინტერდისციპლინური კვლევისათვის? არსებობს თეატრმცოდნეთა უფროსი თაობის მიერ მიღებული მეთოდი სპექტაკლის ნაკითხვისა და მისი შეფასების, საბუთიანი მსჯელობისათვის. ამის თაობაზე კი, ლექტორები ინფორმაციასაც კი არ აწვდიან სტუდენტებს.

ამ პრობლემის გადაჭრა მარტივად შეიძლება, თუკი მზაობას გამოხატავენ მაპროფირებელი საგნების ლექტორები, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტისა და შესაბამისი სამინისტროს ხელმძღვანელობა.

არსებობს კიდევ ერთი საკითხი, რომელმაც ხელი შეუწყო არაპროფესიულ მსჯელობას მასმედიის საშუალებებით. თანამედროვე საზოგადოება ცხოვრობს მასმედიის ბუმის ეპოქაში. საქართველოში პოლიტიკური ყოფის თაობაზე ხდება აქცენტის გამახვილება. ტელევიზიის ეკრანიდან მოედინება პოლიტიკოსთა ღვარძლიანი გამოსვლების კასკადი, ურთიერთქიშპის გამაოგნებელი ქარტეხილი, „მძულვარების ენით“ საუბარი. ამ თვალსაზრისით, ბეჭდური მედიაც სცოდავს. დამახინჯებული ქართულით საუბარი, ბარბარიზმებით აღსავსე სტატიების ბეჭდვა, უკვე ნორმად იქცა. ამ ფონზე იშვიათია კულტურის თაობაზე პროფესიული მსჯელობა. მით უფრო „დაიჩაგრა“ სათეატრო ხელოვნება, რომელიც ეფემერულია და მისი შეფასება არც თუ ისე იოლია, როგორც ეს ზოგიერთ ჟურნალისტს ეჩვენება.

სატელევიზიო გადაცემებს, ისევე როგორც ჟურნალ-გაზეთებს, აქვთ გამოყოფილი კულტურის თაობაზე ინფორმაციისათვის გარკვეული სივრცე. უმეტესად, შტატში მყოფი ჟურნალისტები საუბრობენ და „აფასებენ“ კულტურის სხვადასხვა სფეროს, მათ შორის სასცენო შემოქმედებასაც. მათ აქვთ „მონოპოლია“ სათეატრო მოვლენების გაშუქებაზეც. იშვიათია, რომ გამოჩნდეს პროფესიონალი ხელოვნებათმცოდნე (მათ შორის თეატრმცოდნეც), რომელიც ჯეროვნად გააშუქებს კულ-

ტურის საკითხებს. ამასთანავე, თავად მწერლების, მხატვრების, მუსიკოსების, არქიტექტორების, ქორეოგრაფთა, სცენის ოსტატთა მოსაზრებებსაც მოვისმენთ. ზოგიერთი წამყვანის ან სტატიის ავტორის მოსაზრებები იმდენად სუსტია, ზოგადი და არაფრის მთქმელია, რომ გათვითცნობიერებული მკითხველისა თუ მაყურებლის გულისწყრომასაც კი იწვევს. ეს ეხება სასცენო შემოქმედების განხილვის საკითხებსაც.

რა თქმა უნდა, არსებობს ბედნიერი გამოჩაქლისი, როცა ჟურნალისტი „თეატრალური სმენითაც“ არის დაჯილდოებული. იგი იმდენად განაფულია სასცენო ნიშანთა სისტემის ამოკითხვის მცდელობით, იმდენად უყვარს თეატრი და ესმის სათეატრო ხელოვნების სხვადასხვა ასპექტის მნიშვნელობა, რომ თითქმის სპეციალისტთა აზროვნებით გამოირჩევა. ამჯერად მეტად სიმპტომურ მოვლენაზე გავამახვილე ყურადღება, თორემ ჟურნალისტიკას, როგორც სპეციალობას არას ვერჩი, არაერთი ჟურნალისტის სტატიას სპექტაკლისა თუ სხვა საკითხების გაშუქებაზე, გულისყურითა და სიამოვნებით ვეცნობი.

ნუთუ ასე რთულია, თუნდაც, სატელევიზიო გადაცემა დაეთმოს თვეში ერთხელ მაინც, ერთსაათიან პროგრამას კულტურის თაობაზე. არა ჟურნალისტების თვითდაჯერებულ და, უმეტესად, ზერელე გამოსვლებს, არამედ სპეციალისტების საუბრებს, თუნდაც, თანამედროვე კულტურის სხვადასხვა ასპექტზე მსჯელობას. იგივე ითქმის ჟურნალ-გაზეთებზეც. ამ მხრივ, მომავლის სპეციალისტების საბუთიანი მსჯელობისათვის მასალა არსებობს – წიგნების, სახვითი და მუსიკალური ხელოვნების ნიმუშთა სახით. სათეატრო ხელოვნების თაობაზე მსჯელობა კი რთულია, რადგანაც სასცენო შემოქმედება „დროისა და სივრცის“ უმკაცრეს კანონს ექვემდებარება. ამდენად, სპექტაკლების თაობაზე მსჯელობა იმდენად რთულია, რომ სპეციალისტ თეატრმცოდნეთა შეფასებას ითხოვს და არა არაპროფესიულ განსჯას, გაზეპირებული ეპიტეთების კასკადსა თუ სხვათა მოსაზრებების საკუთარივით თავ-

მომწონედ წარმოთქმას. მომავლის მკვლევარებს ამ ნაკლებად სანდო მასალას ვუტოვებთ თეატრის თაობაზე და ამით არა მარტო ვცოდავთ თანამედროვე სცენის მსახურთა წინაშე, არამედ პერსპექტივასაც კითხვის ქვეშ ვაყენებთ. უთუოდ, სპეციალისტებიც ვცოდავთ. თეატრმცოდნეებმა თვინიერად დავთმეთ სამოქმედო ასპარეზი.

საქართველოს 60-ზე მეტ თეატრს (საოპერო, დრამატულ და მუსიკალურ თეატრებს) თეატრმცოდნეთა არმიის ერთი გაზეთიც კი არ გაგვაჩნია, რომ შევძლოთ, თუნდაც, ერთმანეთს მაინც მივანვდინოთ ხმა იმის თაობაზე, რა ხდება თანამედროვე თეატრსა, თუ თეატრმცოდნეობით ფლანგზე. ამ მხრივ, არასამთავრობო ორგანიზაციას, საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებას, ნამდვილად შეუძლია უდიდესი როლის შესრულება. მხედველობაში მაქვს არა მარტო ერთჯერადად საიუბილეო თარიღის აღნიშვნა, არამედ გეგმაზომიერი და სისტემატიური მოქმედების სახეობა, თუნდაც, წელიწადში ერთხელ მაინც სეზონის შემაჯამებელი პლენუმის ჩატარება. რაც შეეხება ჟურნალ „თეატრს“, მასზე მსჯელობაც აუცილებლად მიმაჩნია. მართალია, ვიზუალურად, ფორმის თვალსაზრისით, გაუმჯობესდა ჟურნალი, მაგრამ ნაკლებად შეიმჩნევა მისი შინაარსისა და განსაკუთრებით თეატრმცოდნეთათვის საასპარეზოდ მისი როლის გაზრდა.

გასაოცარი ფაქტის წინაშე აღმოვჩნდით: ის, რაც არ უკადრებია ილია ჭავჭავაძეს, სერგი მესხს, იოსებ იმედაშვილს და სხვა წარჩინებულ რედაქტორებს, დასაშვებად გაუხდია ამ ჟურნალის რედაქტორს. თავდაპირველად, ყოველ ნომერს „ამშვენებს“ მისი ფოტოსურათი და სტატია, ეტყობა მისი ზეგავლენა ამ დანესებულების მესვეურებზე იმდენად დიდია, რომ არც კი დაინტერესებულან, რატომ განაცხადა რედკოლეგიის წევრობაზე უარი ერთმა სპეციალისტმა. შეიძლება მთელი წლის მანძილზე არც კი მოიწვიონ რედკოლეგიის სხდომა? საკუთარი ნების (გემოვნების!) გაფეტიშებით საქმიანობა, არა მგონია, სასიკე-

თოდ წაადგეს საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებას.

ჩემთვის პირადად გაუგებარია ამ არასამთავრობო საზოგადოების ფუნქციონირება რაში გამოიხატება, თუკი არ შეასრულებს მთავარ და საგულისხმო როლს თანამედროვე სასცენო ხელოვნების პროპაგანდისათვის. თუკი მისი როლი მხოლოდ ერთჯერადად „გამოტანილი“ პრემიების უხვად გაცემის ფაქტია, მაშინ რისთვის იხარჯება ის, თუნდაც, მცირედი თანხა ამ საერთო გაჭირვების პირობებში რომ არის გამოყოფილი მისთვის?! მისი ფაქტობრივი უფუნქციობის პანდემიით გამართლება, არა მგონია სამართლიანი იყოს. მხოლოდ ერთი წელია, რაც შეიცვალა ჩვენი, ისევე როგორც მთელი მსოფლიოს, ცხოვრების ფორმა. ვნახოთ, როგორ წარმოჩნდება მისი საქმიანობა პოსტპიდემიის პირობებში. არადა, არასამთავრობო ორგანიზაციას ჭეშმარიტად შეუძლია არაერთი სასიკეთო როლის შესრულება ჩვენს საზოგადოებრივ ყოფაში.

მით უფრო საგულისხმოა, რომ სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა, თუნდაც, რეჟისორთა და მსახიობთა ახალი თაობა. განა მათი პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯების აღნიშვნა არ არის მნიშვნელოვანი? აღარას ვამბობ არაერთი მომნიშვნეული საკითხის თაობაზე, რომელსაც, სასურველია, მიედევნას ჩვენი საზოგადოების თუნდაც ერთი ფორუმი.

განსაკუთრებით აღვნიშნავ სათეატრო კრიტიკის ანმყოს. ფაქტია, რომ სადღეისოდ მან დათმო პრიორიტეტული მდგომარეობა სასცენო ნიმუშების ანალიზისა და შეფასებისათვის. არადა ყველაზე კარგად არასამთავრობო ორგანიზაციას უნდა ესმოდეს ამ ვითარების მთელი სირთულე. პროფესიულ, საბუთიან სათეატრო კრიტიკას უდიდესი მისია აკისრია არა მარტო თანამედროვე სცენის მსახურთათვის, არამედ თეატრის ისტორიისთვისაც. უწინარესად, თეატრალური საზოგადოების მესვეურთ გაცნობიერებული უნდა ჰქონდეთ, სათეატრო კრიტიკის როლი ანმყო-წარსული-მომავლის შესწავლა-შეფასებისა და ხვალინდელი დღისათვის, ამ პერსპექტივისათვის აქტიური

მოქმედება. სრულიადაც არ ვთვლი, რომ თეატრმცოდნეობას და მის განშტოებას, სათეატრო კრიტიკას, შეუძლია, შეცვალოს სასცენო შემოქმედების ბედ-ილბალი. ეს სცენის ოსტატთა პრეროგატივაა, მაგრამ თეატრმცოდნეობას, სათეატრო კრიტიკას შეუძლია, ითანამშრომლოს ამ პროცესის ანალიზისა და შეფასების სახით, პერსპექტივის წარმოჩენისათვის.

ამჟამად თეატრმცოდნეობას სათანადო ასპარეზი არ გააჩნია. მით უფრო დასანანია, რომ არც აღნიშნული არასამთავრობო ორგანიზაცია ცდილობს, გაითვალისწინოს მოცემული პირობები და მოქმედებისათვის „გზა ფართო“ დაუთმოს თეატრმცოდნეობას, თუნდაც, მიმდინარე სათეატრო პროცესის შეფასების თვალსაზრისით. ამ შემთხვევაში სათეატრო კრიტიკის პროფესიულ ანალიზსა და შეფასებას, მართლაც, რომ ფასდაუდებელი როლი შეუძლია შეასრულოს, როგორც თანამედროვე სათეატრო ცხოვრებაში, ასევე ისტორიისათვისაც. ამგვარი ობიექტური და პერსპექტივის მიმანიშნებელი მოსაზრებანი თავად სცენის ოსტატებისათვის იქნება საინტერესო. აღარას ვამბობ, ამგვარი „დოკუმენტის“ შექმნა რა ღირებულებისა იქნება მომავალი მეცნიერებისთვის, ეროვნული სათეატრო ცხოვრების გუშინდელი დღის გაცნობისათვისა და სათანადოდ შეფასებისათვის. არც მითითებული ორგანიზაციის მესვეურები ითვალისწინებენ არსებულ ვითარებას, თეატრმცოდნეობის განვითარებისა და მისი ავტორიტეტის განმტკიცებისათვის. საამისოდ, აქტიურად არ არიან მოწოდებულნი.

არც თავად დავუთმობდი ამდენ ადგილს ჩემი პროფესიის ანმყოზე მსჯელობას ნაშრომში, რომელიც სათეატრო კრიტიკის ფუნდამენტურ პრობლემას ეძღვნება. უნდა ვაღიარო, რომ საამისოდ სხვა ასპარეზი არ გამაჩნია. დღეს, როდესაც მასმედია, უმეტესად, სენსაციური საკითხების დემონსტრაციით არის დაკავებული, არც დაბეჭდავენ და არც საეთერო დროს დაუთმობენ სპეციალისტებს, მათთვის ძალზე მტკივნეულ და აქტუალურ საკითხებზე მსჯელობისათვის. თეატრმცოდნეობის

წინაშე კი, არა ერთი ობიექტური და სუბიექტური პრობლემაა წამოჭრილი. მართალია, წინააღმდეგობათა ნაწილი მაინც თავად ამ პროფესიის პიროვნებათა გადასაწყვეტია. ამიტომაც მხარდაჭერას იმსახურებს, თუკი გაიმართება აზრთა გაზიარება იმ პრობლემებზე, რაც წამოჭრა დროებამ თეატრისა და მასზე პროფესიონალთა მსჯელობის წინაშე.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თითოეულმა პროფესიონალმა, ვინც აქტიურად არის ჩართული ამ პროფესიის მოქმედების პროცესში, გარკვეულ სვლას მიაგნო. ამ მიგნებათა გაზიარებისათვის საინტერესო იქნებოდა გამგეობის ერთი პლენუმის ჩატარება და მსჯელობა მეტად აქტუალურ პრობლემებზე. ასეთ ფორუმზე სცენის ოსტატებსაც მიეცემოდათ საშუალება გამოეხატათ პოზიცია, თუნდაც, სათეატრო კრიტიკის თაობაზე და შეეფასებინათ კრიტიკოსთა მოღვაწეობაც. ახლა თავყრილობები იშვიათობაა, სხვადასხვა დარგის მმართველი აპარატი, თითქოს, გაურბის ასეთ ფორუმებს. ეს ერთი წელი გასაგებია, რომ ამგვარი ცხოვრების ფორმა დამკვიდრდა მთელს მსოფლიოში, მაგრამ მანამდეც...

მხოლოდ 14 იანვარს, ქართული თეატრის დღის აღსანიშნავად, საზეიმოდ განწყობილნი ვიკრიბებოდით და აბა, ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგზე ხომ არ ვიმსჯელებდით. შევიკრიბებოდით და ნაცვლად იმისა, რომ გვემსჯელა არსებულ ნაკლოვანებებზეც, უხვად არიგებდა თავმჯდომარე ერთჯერად პრემიებს. ასე ცდილობდა იგი მრევლის გულის მოგებას. ვნახოთ, რა იქნება მერე, როცა ჩაივლის ეს საერთო „ჭირი“ და ამოიწურება ერთჯერადი პრემიების გაცემის ლიმიტიც. საქმეს ვერ შევლის სეზონის საუკეთესო ნამუშევრების გამოვლენისათვის ჟიურის შერჩევა და სრულიად ქართული თეატრის სპექტაკლების დათვალიერება. ესეც პრემიების გაცემის საშუალებაა და ამიტომაც ეს ტრადიციული სვლა აღდგენილია ამჟამადაც. გულისტკივილით აღვნიშნავ ამ ფაქტებს, რადგანაც ნამდვილად მეგონა, რომ ახალი ხელმძღვანელობა საერთოდ გაემიჯნებოდა იქ არსებულ მანკიერ და „დაკანონებულ უკანონობას“. პა-

ტიოსნება კარგია, მაგრამ უმოქმედობა წამგებიანია საქართველოს თეატრალური საზოგადოებისათვის. მას კი, ნამდვილად ესაჭიროება დაკარგული ავტორიტეტის აღდგენა, მით უფრო ამ, მართლაც, საიუბილეო დღეებში. ჩინებული პიროვნებების მიერ 140 წლის წინათ შექმნილ გაერთიანებას და მის წესდებას თუ ვინჩამძღვრებთ, ეს იქნება მათი ღვაწლის ჭეშმარიტი დაფასების ფაქტიც. მესმის, რომ უსიამოვნოდ ჟღერს ეს, ერთი პროფესიონალის, გულისტკივილით გაჯერებული შეფასება არსებული ვითარების ერთი ასპექტისა. ისიც მესმის, რომ გაიზრდება ჩემზე გაჯავრებული კოლეგებისა თუ სცენის ოსტატთა ნაწილის რაოდენობა, მაგრამ სხვაგვარად ყოფნა და „ჭირთა მალვა“ არ ძალმიძს.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ თეატრმცოდნეებიც ვცოდავთ და იმასაც ვიტყვი, რომ ახლა ეს მიუტევებელია, როცა სასწორის პინაზე შეგდებულია ჩვენი პროფესიის ყოფნა-არყოფნის საკითხი, მისი ავტორიტეტის პრობლემა. ყველაფერს ერთიანად წინამდებარე ნაშრომში ვერ განვიხილავ. ამჯერად მივუთითებ მხოლოდ ერთ, მეტად მნიშვნელოვან, მოვლენას: ზოგჯერ თეატრმცოდნეები, მათ შორის სათეატრო კრიტიკოსებიც ისე წერენ და სატელევიზიო გადაცემის დროს ისე მსჯელობენ, რომ მათი განსჯანი დიდად არ განსხვავდება არაპროფესიონალთა სტატიებისა თუ საჯარო გამოსვლებისაგან.

რაც არ უნდა განსწავლული იყოს თეატრმცოდნე, ნაკითხული ჰქონდეს არსებული ლიტერატურა ფენომენოლოგიურ ანალიზზე, ჰერმენევტიკასა თუ სემიოტიკის თაობაზე, შეეძლოს „ტერმინოლოგიით ჟონგლიორობაც“, იგი ნამდვილ ავტორიტეტს ვერ მოიპოვებს, თუკი მისი სტატია, საჯარო გამოსვლა არ იქნება გამყარებული „საბუთიანი მსჯელობით“. სპექტაკლზე ობიექტური, სამართლიანი, დასაბუთებული მსჯელობა კი დამყარებულია სპეციფიკური „სათეატრო ენის“ შესმენის კულტურაზე, წარმოდგენის დაშიფრული კოდური სისტემის ამოხსნაზე, ანუ „სპექტაკლის ნაკითხვის“ უნარზე.

ესაა ჩვენი სპეციალობის თავი და თავი, ჩვენი სპეციალობის უპირველესი ნიშანი. სულაც არ ვთვლი, რომ ამ უნარით სხვა სპეციალისტები არ არიან დაჯილდოებულნი, რაც მათ ნაწერებს და საჯარო გამოსვლებს წონას ჰმატებს, მაგრამ პროფესიონალისათვის „სპექტაკლის წაკითხვა“, ნიშანთა სისტემის ამოცნობა, ქართული სალიტერატურო ენის ნორმათა ცოდნა – აუცილებელია. ეს არ არის ჰობი, ეს ამ პროფესიის უმთავრესი ნიშან-თვისებაა, ის დვრიტაა, რომელიც განასხვავებს პროფესიონალს, თეატრის მოყვარული ადამიანის მსჯელობისაგან.

თავად არა ვარ სატელევიზიო გადაცემათა აქტიური მაცურებელი, მაგრამ ზოგჯერ მიწევს მათი გაცნობა. გაოგნებული ვარ, როცა შტატში მყოფი, პროფესიით თეატრმცოდნე ისე მონაწილეობს ამა თუ იმ გადაცემის მსვლელობაში, რომ აშკარაა – ის საერთოდ მოუმზადებლად ჩაერთო და მხოლოდ უკვე ჩვევად დაკანონებულ უნარს ავლენს – ის ყველგან უნდა იყოს, როგორც სათეატრო გადაცემათა მეტრი, განმგებელი! ის, რომ მას წაკითხულიც კი არა აქვს ლიტერატურა იმ საკითხის თაობაზე, რაზეც მიმდინარეობს მსჯელობა, საერთოდ ზერელე წარმოდგენა აქვს იმ ეპოქაზე, რასაც ეხება გადაცემა, ეს ამ სატელევიზიო არხის მესვეურთ, როგორც ჩანს, არ აღელვებთ. ის რიხიანად ლაპარაკობს და ყალბ ინფორმაციას აწვდის მაცურებელს, ის ცრუობს! ასე მახინჯდება ისტორია, ასეა გაყალბებული ისტორიული ფაქტები, მაგრამ განმკითხავი არავინ არის!

სპეციალობით თეატრმცოდნისაგან მიკვირს ამგვარი ქმედება, თორემ გადაცემათა ავტორისა თუ რედაქტორ-რეჟისორი ზოგიერთი ჟურნალისტისაგან აღარც კი მიკვირს, როდესაც ზერელედ მომზადებულ გადაცემებს ვუყურებ (იშვიათად ვუყურებ, რადგანაც ასეთი ყალბი ფაქტების შემყურეს, საერთოდ სატელევიზიო გადაცემების, ზოგიერთი ჟურნალისტის გამოსვლებით გაოცებულს, აღარა მაქვს სურვილი მათი აქტიური მაცურებელი ვიყო). აღარც ის მიკვირს, კადრს მიღმა რომ ისმენ

სპეციალისტის მოსაზრებას, რომელსაც ახლა თავისად „ასა-
ლებს“ ჟურნალისტი. როგორც ჩანს, ესეც „დაკანონებული უკა-
ნონობაა“ – სხვისი მოსაზრებები მიითვისო! ამას სხვა კვალიფი-
კაცია აქვს და ეს იციან ჟურნალისტებმა, მაგრამ განმკითხავი
არის ვინმე? პლაგიატობა ნორმად იქცა, როგორც ჩანს. სხვა
არაერთი ფაქტის მითითებაც შეიძლება, მაგრამ ამჯერად ესეც
საკმარისი მგონია.

თუ შევაჯამებთ გამოთქმულ მოსაზრებებს, შესაძლებელია
დავასკვნათ:

1. ჩვენს ამჟამინდელ ეპოქას პროფესიულ მსჯელობათა დეფი-
ციტი ახასიათებს, კვარცხლბეკზე კი პროფესიონალიზმის
კულტია შეყენებული;
2. იქნებ მოხერხდეს და სატელევიზიო გადაცემებს, თუნდაც
თვეში ერთხელ, შეემატოს კულტურის თაობაზე მსჯელობა
პროფესიონალთა მონაწილეობით;
3. გადასახედია საქართველოს თეატრალური საზოგადოების
მოქმედების ფორმა. უმჯობესია, რომ ეროვნული თეატრისა
და თეატრმცოდნეობის საკითხებზე მსჯელობას დაეთმოს
გამგეობის პლენუმები;
4. თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე, იქნებ შეიცვალოს სპე-
ციალობის სწავლების ფორმა;
5. სათეატრო კრიტიკას მართებს არა მარტო ობიექტური და
სამართლიანი შეფასებისათვის მოქმედება, არამედ, უმთა-
ვრესად, დასაბუთებული მსჯელობისათვის გარჯა, რაც
„სპექტაკლის წაკითხვის“ უნარს გულისხმობს.

ჩემი პოზიციის გამოხატვისათვის იძულებული გავხდი მი-
მემართა პუბლიცისტური ჩანართისათვის. ამგვარი პუბლიკა-
ციებისათვის და სპეციალისტთა გამოსვლებისათვის, მასმედია
ვერ გაიმეტებდა საეთერო დროსა და საგაზეთო ფორმატს.

სათეატრო კრიტიკის ფორმები

სპექტაკლი არა მარტო მრავალფუნქციურია, არამედ, როგორც ხელოვნებისეული მოვლენა, თავისი არსით, კოლექტიური ურთიერთშემოქმედებითი აქტის, შემოქმედებითი პროცესის საჯარო განხორციელებით არსებული ახალი მთლიანობაა. ეს არის მისი ფუნდამენტური თვისება, რომელიც ნებისმიერ ეპოქაში უცვლელად ახასიათებდა სასცენო ხელოვნებას. თუ ანტიკურ ეპოქაში, ძირითადად, დრამატურგი – აქტიორი „განაგებდა“ ამ ახალი მთლიანობის შექმნისა და შემდგომ დემონსტრაციის პროცესს, სათეატრო ლიტერატურაც ამ ორი შემოქმედების სასცენო ხელოვნებას განიხილავდა და აფასებდა.

თანდათან, საუკუნეთა მანძილზე, უფრო გართულდა სასცენო შემოქმედების ფორმები. სათეატრო ლიტერატურამ შემოგვინახა ინფორმაცია ტექსტის სასცენო ტრანსფორმაციის ფორმათა ნაირგვარობაზე. ეს სვლა აისახა კიდევ სათეატრო კრიტიკის სფეროშიც. სათეატრო კრიტიკა თანდათან სხვადასხვა კომპონენტთა მხატვრული გადანყვეტის პრინციპებზეც მსჯელობს. კრიტიკა უკვირდება და აფასებს იმ მთლიანობის ღირებულებას, რომელმაც განვითარების უფრო მაღალი ფაზა წარმოქმნა და XX საუკუნეში გაფორმდა, როგორც „რეჟისორული თეატრი“. მიუხედავად ასეთი მაღალმხატვრული შემოქმედებითი მიღწევებისა, სპექტაკლის ეფემერულობა და უნიკალურობა ძალზე რთულად შესაფასებელი აღმოჩნდა.

თავად კრიტიკის მიმართ ხელოვანთა დამოკიდებულება არაერთგვაროვანია. მაგალითად, უილიამ ფოლკნერი ასე პასუხობს ჯინ სტაინის შეკითხვას:

„კითხვა: კრიტიკის დანიშნულებაზე რა აზრისა ბრძანდებოთ?

ფოლკნერი: ხელოვანს არა აქვს იმისი დრო, რომ კრიტიკოსებს უსმინოს. ისინი ვისაც მწერლობა სურთ, რეცენზიებს კითხულობენ, ხოლო ვისაც წერა სურს, რეცენზიების წასაკითხი დრო არა რჩებათ. კრიტიკოსი ცდილობს თქვას, კირლოი იქ იყო (პირველი მსოფლიო ომის დროს ამერიკელი ჯარისკაცები გერმანიის ქალაქებში ასეთ წარწერებს ტოვებდნენ – მთარგმნელები). მისი მსჯელობა უშუალოდ მხოლოდ ხელოვანს არ ეხება. ხელოვანს არ სჭირდება კრიტიკოსი, რადგანაც ისეთ რამეს წერს, რაც კრიტიკას აღძრავს, ხოლო კრიტიკოსის ნაწერი ყველაზე მოქმედებს, გარდა ხელოვანისა...

მე ლიტერატორი კი არა, მწერალი ვარ, წერამ სიამოვნება უნდა მომანიჭოს და თუ ასეა, აღარავისთან მჭირდება მის შესახებ საუბარი. თუ სიამოვნება არ მომანიჭა, მსჯელობა ვერაფერს უშველის, მხოლოდ ცოტა მეტი მუშაობა თუ გააუმჯობესებს. ლაყბობა არასდროს მეპიტნავებოდა“ (7).

უილიამ ფოლკნერს აქვს უფლება, ასე გამოთქვას საკუთარი დამოკიდებულება კრიტიკის მიმართ. საერთოდ არაერთი ხელოვანისათვის დამახასიათებელია კრიტიკის დაახლოებით ამგვარი შეფასება. ეს მათი სუბიექტური აზრია. მწერლის ქმნილება, მართალია, დროში იქმნება, მაგრამ მას სივრცის განსაზღვრულობა არ ახასიათებს. ჭეშმარიტი მწერლის შემოქმედება ეკუთვნის თავის ქვეყანას და კაცობრიობას. სამართლიანად აღნიშნავს აკაკი მინდიაშვილი: „ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები კი უკვე კუთვნილებაა არა მარტო კონკრეტული ერისა, ვის წიაღშიც და ვის ენაზეც იქმნება იგი, არამედ მთელი კაცობრიობისა“ (8). ამდენად, საუკუნეთა მანძილზე მხოლოდ იზრდება მისი ღირებულება. გამოცემული რომანები, პოეზია, დრამატურგია, ესეები და სხვ. უძლებს ნელთადრიცხვის უღმობელ სვლას და არ კარგავს აქტუალურობას.

სასცენო ხელოვნება კი, ეფემერულია და მომავალ თაობას, უმეტესად, მხოლოდ კრიტიკოსთა შეფასებით შემორჩება.

ბა (ვიდეო, აუდიო ჩანაწერები, ფირზე აღბეჭდილი დადგმები, ტექნიკური პროგრესის ეპოქისთვისაც კი, იშვიათობაა). თანაც, არაერთი კრიტიკოსის მოსაზრებები, თავად სცენის ოსტატებისთვისაც მისაღები და ღირებულია, მიუხედავად იმისა, რომ მხოლოდ მაღალი ზნეობის ხელოვანთ ძალუძთ ამის საჯაროდ აღიარება. როგორც უკვე აღვნიშნე, ნებისმიერი კრიტიკოსის მოსაზრებას ორი ადრესატი ჰყავს – თანამედროვენი და მომავალი მეცნიერ-ისტორიკოსები. ობიექტური, სამართლიანი, დასაბუთებული და პროფესიული სათეატრო კრიტიკა მეტად ღირებულია, ვინადან იგი ასახავს და ისტორიას შემოუნახავს სპექტაკლის თაობაზე მნიშვნელოვან ინფორმაციას. ამდენად, სათეატრო კრიტიკასა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის კრიტიკოსთა შორის ზღვარი მეტისმეტად დიდია. სათეატრო კრიტიკოსის საბუთიანი მსჯელობის დროს, ჯერ ხდება „საბუთის“ გასაგნება, ფიქსირება, შემდგომ კი, ანალიზი-შეფასება.

კიდევ ერთი მომენტია აღსანიშნავი. სპექტაკლის, ისევე, როგორც ნებისმიერი ხელოვნებისეული ნაწარმოების შეფასების დროს, აბსოლუტურად ვერ გავექცევით სუბიექტურობას. სპექტაკლი ისევე, როგორც მისი პირველწყარო, „გახსნილი მოცემულობაა“. ნებისმიერი ხელოვანი თავისუფალია ავტორის ტექსტის ნაკითხვის დროს და იგი ამოიკითხავს მწერლის ნაწარმოებიდან იმას, რაც მისი პიროვნებისა და მოქალაქისათვის, მოცემული პირობების გათვალისწინებით, არის აქტუალური. ამიტომაც, პიესას (ნებისმიერ ტექსტს) იმდენი ნაკითხვის ფაქტი ახასიათებს, რამდენი ადამიანიც (ხელოვანიც!) კითხულობს და ახდენს ტექტის სასცენო ტრანსფორმაციას. ასევე ხდება სპექტაკლზე მსჯელობის დროს. ყოველი ადამიანი (მათ შორის კრიტიკოსებიც) წარმოდგენის შესწავლის დროს, ამოიკითხავენ იმას, რისთვისაც მზად არის მათი გრძნობა-გონება, ამდენად, დადგმას იმდენი ახსნა-განმარტება გააჩნია, რამდენი მაყურებელიც, რამდენი კრიტიკოსიც აფასებს მას.

სიორენ კიერკეგორი ერთგან მიუთითებს, რომ: „სუბიექტურობა, ტრავესტირება (ანუ მხატვრული ნაწარმოების სახეცვლილება – ნ.ა.) არის ერთადერთი ჭეშმარიტება“. სათეატრო კრიტიკოსისათვის შეფასების დროს ჭეშმარიტებას წარმოადგენს სწორედ დამდგმელი გუნდის ინტერპრეტაცია. სუბიექტურ ფუნდამენტზე აღმოცენებული ეს ჭეშმარიტება სასურველია (რომ არ ითქვას – აუცილებელია!), მოიცავდეს პერსპექტივის მარცვლებს. სპექტაკლი შესაძლებელია, შეფასდეს სუბიექტური განწყობით, მაგრამ ისტორიული ხედვის გათვალისწინებით. დასაბუთებული ანალიზი-შეფასება, გამორიცხავს რა ტენდენციურობას, ეფუძნება სასცენო ამბის ფიქსირება-ანალიზს, ამასთანავე, ითვალისწინებს გუშინდელ მიგნებათა მარცვლებს და წარმოაჩენს პერსპექტივის ნიშნებსაც. ეს სვლა აძლიერებს კრიტიკოსის ნააზრევის ღირებულებას, წარმოშობს პროფესიული თვალთახედვის განსაკუთრებულ ნიშანს, სპეციფიკური აზროვნების პრინციპს.

მიხეილ ბახტინის აზრითაც, შეუძლებელია, კრიტიკოსი აბსოლუტურად გაექცეს სუბიექტურობას, მაგრამ „სუბიექტურობის მოთოკვა“ არა მარტო შესაძლებელია, არამედ აუცილებელიცაა. ჭარბი სუბიექტურობა ისევე ვნებს კრიტიკოსის მოსაზრებათა მნიშვნელობას, როგორც საერთოდ ვნებათა ღელვისაგან გაუცხოება. „სუბიექტურობის მოთოკვა“ გასაოცარი ძალით ასულდგმულებს, ამაღლებს, აკეთილშობილებს ნაწერს. გრძნობათა ზომიერება კი, სილალესა და სიმსუბუქეს ჰმატებს თვით ყველაზე მკაცრ კრიტიკულ ნააზრევსაც კი.

სპექტაკლის სანახაობითი მხარე და შინაარსობრივი პლასტები ხომ შეიცავს მრავალგვარ და მრავალფეროვან მოსაზრებათა ერთობლიობას. აზრთა სხვადასხვაობა და მრავალრიცხოვნობა დამოკიდებულია არა მარტო პირველწყაროს ავტორის მონაცემებზე, არამედ დამდგმელი გუნდის ოსტატობასა და განათლებაზე, მოქალაქეობრივ პრინციპებსა და პიროვნულ კულტურაზე, რაც მთავარია, მათ ნიჭიერებასა და

პროფესიონალიზმის რანგზე. იგივე ითქმის სათეატრო კრიტიკოსზეც. ნიჭიერება და წერის კულტურა, რა თქმა უნდა, ძალზე მნიშვნელოვანია, მაგრამ კრიტიკოსის უნარზე – ამოიკითხოს, ჩასწვდეს და შესაბამისი სიტყვიერი ქარგით გააფორმოს პროფესიული მიგნებები – კრიტიკოსის ნააზრევს მეტ წონასა და ღირებულებას ჰმატებს.

აუცილებელია, ზომიერი სუბიექტურობის ფუნდამენტზე აღმოცენებული საბუთიანი მსჯელობა თავის თავში მოიცავდეს ამგვარი თვალთახედვის მარწუხებს, მაგრამ გაჯერებულს ისტორიული ხედვის მასშტაბით. დადგმის ამგვარი ანალიზი-შესწავლა გამორიცხავს რა ტენდენციურობასაც, ეფუძნება სასცენო ამბის, ცალკეული პასაჟების გადმოცემას, გუშინდელ მიღწევათა მარცვლების გათვალისწინებასაც და პერსპექტივის ნიშნების წარმოჩენასაც. ამგვარი სვლა აძლიერებს არა მარტო კრიტიკული ნააზრევის ღირებულებას, არამედ წარმოშობს პროფესიული პოზიციისათვის დამახასიათებელ განსაკუთრებულ ნიშანს – სპეციფიკური აზროვნების პრინციპს. ასეთ შემთხვევაში, სათეატრო კრიტიკოსის მიერ დადგმის შესწავლის შედეგად გამოთქმული შეფასება არა მარტო ინტერესს იმსახურებს, არამედ ბადებს ავტორის მიმართ ნდობას, უქმნის მას ავტორიტეტს.

სპექტაკლის გონით-გრძნობადი სიღრმე, ავტორთა მრავალგანზომილებიანი ხედვა, დადგმის მრავალმხრივობა, მისი „ლიაობა“ (უმბერტო ეკო), აზრთა სიმრავლე და განუსაზღვრელობა, უსასრულოება და, ამავე დროს, მისი სისრულე, ანიჭებს სასცენო ქმნილებას განსაკუთრებულ იდუმალებასაც. მისი მიკვლევა, ამოცნობა-გაშიფრვაცაა კრიტიკოსის ფუნქცია. ამას იშვიათად ვახერხებთ, მაგრამ ამისკენ სწრაფვა აკეთილშობილებს კრიტიკულ ნააზრევს. ხელოვანთა ენთუზიაზმი, „ღვთაებრივი შეშლილობით“ აღმოცენებული უხილავი იდუმალება, „ღვთიური გახელება“ გადამდებია, მაყურებლის აღგზნებასა და აღფრთოვანებას იწვევს. როცა კრიტიკოსის

მიერ სახილველის ეს ასპექტიც ჯეროვნად არის შენიშნული და გადმოცემული, იგი უახლოვდება შემოქმედთა „ღვთიურ გახელებას“. მაშინ კრიტიკოსი ხდება არა მარტო სპექტაკლის თანაშემქმნელი (როგორც მაყურებელი), არამედ დადგმის ავტორთა თანაშემოქმედიც (როგორც შემფასებელი).

ამგვარი ერთიანობით, მჭექარე ხმოვანებით გამორჩეულმა სპექტაკლებმა უძლიერესი გონით-გრძნობადი ზემოქმედება მოახდინეს ჩემზე, შემძრეს როგორც პიროვნება, მოქალაქე და კრიტიკოსი. დრო გადის და მათგან მიღებული შოკისმომგვრელი შთაბეჭდილება არ განელებულა. ამავე დროს, შემოქმედია, აღვადგინო არა მარტო საერთო მონახაზი, არამედ დეტალებიც კი, აღვადგინო ნიუანსები, სადაც ხდება „სახეებში იდუმალების კრისტალიზება“. ამაშია სცენის ხელოვნების უდიდესი, უმშვენიერესი, ზედროული გამონათების ხიბლი და გრძნეული იდუმალეობაც, „ღვთიური გახელების“ ნირვანაც და შინაგანი ალტკინება-ამაღლების უსაზღვროებაც.

იდეალურ შემთხვევაში, ერთიანი შემოქმედებითი პრინციპებით გაერთიანებული გუნდის ნააზრევი თანახმიერებითა და ჰარმონიული წყობით გამოირჩევა. ასეთ შემთხვევაში, რთულია რომელიმე კომპონენტის ცალკე გამოყოფა და განხილვა.

მაგალითად შეიძლება დასახელდეს ბესარიონ ბელინსკის ნაშრომი, „შექსპირის ჰამლეტი და მოჩალოვი ჰამლეტის როლში“. XIX საუკუნის თეატრში შესაძლებელი იყო ერთი მსახიობის გამოყოფა და მასზე მსჯელობა. თანამედროვე ანსამბლურ სპექტაკლში ამგვარი სვლა გართულებულია. ჰარმონიული მთლიანობის მიღწევა სწორედ რეჟისორის განსაკუთრებული ხედვის, ორგანიზაციული უნარის წყალობით ხდება. ერთი შეხედვით, შეუძლებელიც კია მისი „მტკიცე ხელის“ შემჩნევა, მაგრამ ასეთი მთლიანობის მიღწევა და მხატვრული ჩანაფიქრის თითქმის სრულყოფილი რეალიზება, რეჟისორული ხელოვნებისა და ოსტატობის უფრო მაღალი ეტაპის მიმანიშნებელია.

რეჟისორული თეატრი, როგორც სასცენო შემოქმედების ინტენსიური განვითარების უფრო სრულყოფილი პერიოდი, სწორედ სათეატრო კომპონენტთა თანახმიერებითა და ერთიანი მხატვრულ-იდეური ფორმით არსებულ ხელოვნებისეულ მოვლენად ყალიბდება. ამგვარი რეჟისორული თეატრის ნაწარმოების ამოკითხვა, გაშიფვრა, ანალიზი-შეფასება, კრიტიკოსის მსჯელობის თვისებრივ სხვაობას ითხოვს. აქ ობიექტის ცინცხალი ფორმა და მხატვრულობის ხარისხი არ იგულისხმება, რადგანაც ეს ყოველივე თავისთავად მოქმედებს, როგორც გამორჩეულობის ნიშანი. მაგრამ ასეთი თეატრის ქმნილება კრიტიკოსის ადეკვატურ ცოდნასა და ნიუანსების ამოცნობის უნარს მოითხოვს.

სასურველია, რომ კრიტიკოსი ერკვეოდეს იმ ცვლილებათა არსში, რასაც მიაღწია პროფესიულმა თეატრმა თავისი არსებობის 25-26 საუკუნის მანძილზე. ეს ცოდნა დაეხმარება კიდევ მას, ამოხსნას დამდგმელი გუნდის მიერ ამ საუკუნოვანი ისტორიის „მონაწილეობა“ თანამედროვე დადგმაში.

ყველაზე რთულია მსახიობის ნამუშევარში ზუსტად განისაზღვროს რეჟისორისა და არტისტის შემოქმედებითი ურთიერთობის შედეგად, როგორ იქმნებოდა მომავალი პერსონაჟის ფსიქოფიზიკური ინდივიდუალობა. მზა როლის მრავალპლანიან სახიერებაში რეჟისორის მონაწილეობის ხვედრითი წონის დადგენა, თითქმის შეუძლებელია. როლზე მუშაობის დროს, მაშინაც კი, თუ კრიტიკოსი ესწრება რეპეტიციებს, თითქმის შეუძლებელია, ზუსტად დადგინდეს რა დოზით მონაწილეობს დამდგმელი ან პარტნიორი, ან რომელიმე კომპონენტი სახის შექმნაში. თავად შემოქმედებითი პროცესი ხომ იდუმალი, მეტისმეტად ფარულია, მსახიობის ქვეცნობიერი ბუნების ამოქმედება საიდუმლოებითაა გარემოსილი.

ჩემი ღრმა რწმენით, თანამედროვე თეატრში ყოველი როლის ავტორები არიან: მწერალი, მსახიობი და რეჟისორი. როცა ვამბობთ, რომ დღეს მსახიობ-ავტორის მონაწილეობის

პერიოდია დამკვიდრებული სცენაზე, ნიშნავს, რომ მწერლისა და რეჟისორის კარნახი (ან ნებისმიერი მონაწილის კარნახი) მსახიობის ინდივიდუალური შემოქმედების „ქურაშია“ გადადნობილი და ამის შედეგადაა გაზიარებული შემოქმედის მიერ. ასევე, რეჟისორის „მტკიცე ხელით“ შედუღებულ სანახაობაში, დამდგმელის ხედვა და მხატვრული პრინციპები ჩაქსოვილია სცენოგრაფიასა თუ მუსიკალურ გაფორმებაში, ქორეოგრაფიულ პლასტიკასა თუ განათებასა და ხმაურის პარტიტურაში.

ამ მთლიანობის მხატვრული პრინციპების ამოცნობა, შემოქმედებითი გუნდის ერთობლივი ხედვის, თითოეულის მოქმედების ინდივიდუალური ხვედრითი წონის მიგნება – ურთულესი პროცესია. ეს არის თანამედროვე რეჟისორული თეატრის უმთავრესი თვისება და მისი შეგრძნების, გაცნობიერების აუცილებლობაა კრიტიკოსის უპირველესი უნარი. შესაძლებელია ითქვას, რომ ამ თვისებით გამოირჩევა ის და ჭეშმარიტად ამდიდრებს სათეატრო ლიტერატურას. ამ უნარით არის ხოლმე გამსჭვალული ჭეშმარიტი სათეატრო კრიტიკოსის მთელი სტატია და ზეპირი გამოსვლა, ამასთანავე, ყოველი ეპიზოდის ანალიზი თუ შემოქმედებითი გუნდის, თითოეული მათგანის ნამუშევრის შეფასება.

თანამედროვე რეჟისორული თეატრის ცალკეული შემსრულებლის სამოქმედო არეალის შეფასება და მისი წვლილის ზუსტი მიკვლევა და აღნიშვნა ყოველ სტატიაში შეუძლებელია. ეს მეცნიერული კვლევის შედეგად თუ არის შესაძლებელი. მაგრამ პროფესიონალი კრიტიკოსის ცოდნა, განათლება, სპეციფიკური აზროვნებისა და გუმანის შემწეობით მიგნებული სვლა, საგრძნობია, მეტად ღირებულია და ნდობას იმსახურებს, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც სპექტაკლის ავტორები არ იზიარებენ ცალკეულ შენიშვნებს. ამ შემთხვევაში სპეციალისტი კრიტიკოსის მიმართ მაინც ჩნდება ნდობასთან ერთად, პატივისცემა.

კიდევ ერთი მომენტი თავიდანვე აღსანიშნავი. სპექტაკლის ავტორისა და თანაავტორთა გუნდის მოღვაწეობა სასურველია, რომ შეფასდეს იმ პრინციპის გათვალისწინებით, რასაც მისდევენ, ემსახურებიან და გამოხატავენ ისინი. მაგალითად, შეუძლებელია ედავო მიხეილ თუმანიშვილს ახმეტელის სათეატრო მოდელის (თეატრი-ფორუმის) ამოღებული სანახაობის პოზიციიდან. ან რობერტ სტურუას თეატრი-ბალაგანის სანახაობა შეაფასო მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პოზიციით. თუმანიშვილისა და სტურუას თეატრის ხელწერის ინდივიდუალურობა თავიდანვე თუ არ არის გათვალისწინებული, მაშინ სპექტაკლის შეფასება, ობიექტურობისა და სამართლიანობის ნიშნით, განწირული აღმოჩნდება.

სათეატრო ესთეტიკათა თვისებები საგანგებოდ მიუთითებს მაყურებელს (სათეატრო კრიტიკოსსაც!), რა პრინციპით არის გადანყევტილი დადგმა და ამისდა მიხედვით უნდა შეაფასონ კიდევ გარკვეული სათეატრო მოდელი. ამგვარი შეცდომა არაერთგზის მოსვლიათ ცნობილ თეატრმცოდნეებსაც კი. „სტანისლავსკის სისტემის“ და მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპებზე აღზრდილმა თეატრმცოდნეებმა აღნიშნული სისტემა, რატომღაც, მიიჩნიეს მხოლოდ ე.წ. რეალისტური, შინაგანი ფსიქოლოგიური სვლების ამოხსნა-დამკვიდრების მცდელობად, ამასთანავე, ერთადერთ მიმართულებად. მათ ტოლობის ნიშანი გააუღეს ამ სისტემასა და სამხატვრო თეატრის პრინციპებს შორის და ამ გზიდან გადახვევის ნიშნად ჩათვალეს, თუნდაც, თუმანიშვილისა და, განსაკუთრებით, სტურუას თეატრები.

სინამდვილეში აღნიშნული სისტემა, განსაკუთრებით მისი გვირგვინი – „ქმედითი ანალიზის მეთოდი“ – მართლაც არის სპექტაკლზე, როლზე გუშაობის, საერთოდ, პიესის მხატვრული გადანყევტის, მისი სასცენო ტრანსფორმაციისათვის, ყველაზე უმოკლესი გზა, ღირებული და უნიკალური საშუალება. რადგანაც იგი მეთოდია, ამდენად მისი გამოყენება შესაძლებელია.

ბელია ნებისმიერი პიესის (საერთოდ, ნებისმიერი პირველწყაროს!) სასცენო ტრანსფორმაციის დროს, მასზე დაყრდნობით, შესაძლებელია, პროფესიული დადგმის შექმნა. ხოლო რამდენად იქნება სპექტაკლი ზეალმტაცი, „ღვთიური გახელების“ შედეგად აღმოცენებული სანახაობა, ეს არაერთ ფაქტორზეა დამოკიდებული, ეს სხვა რანგია, ეს იშვიათობაა!

სტანისლავსკის სისტემა, თავის თავზე და როლზე მსახიობის მუშაობის საშუალებათა ერთობლიობა, მისი შესწავლა, მიღება, მასზე დაყრდნობით მუშაობა, ეს არის იგივე, რაც პიანისტისთვის გამებით ვარჯიში. ამის შემდგომ ხდება პიანისტი ნებისმიერი მუსიკალური ქმნილების ინტერპრეტატორ-შემსრულებელი. ასევეა თეატრშიც, დრამის ინტერპრეტაცია-შესრულების პროცესში. მაგალითად: იმას, რასაც კონსტანტინე სტანისლავსკი უწოდებდა სპექტაკლის „მარცვალს“, თავისთავად უნდა ყოფილიყო საგრძნობი ყოველი ეპიზოდის სიღრმისეულ შრეშიც და ზედაპირულზეც. თუ შეიძლება ითქვას, ეს არის ერთგვარი ემოციური მგრძნობელობა და გონით შემაგრებული მარცვალი, რომლითაც განმსჭვალულია მთლიანად სპექტაკლი.

წარმოდგენის ზეამოცანა კი დადგმის მიზანია, მისი დედააზრია, მთავარი სათქმელია, რომლის მისაღწევად იქმნება საშუალებები, გამჭოლი მოქმედების სახით. საშუალებათა კომბინაციები, რომელთა შემწეობითაც მიემართება (ანუ იბრძვის) შემოქმედებითი გუნდი ამ მიზნის მისაღწევად. სისტემის მიხედვით, მას გამჭოლი მოქმედება ეწოდება. ხოლო მთავარი სათქმელი, ანუ ზეამოცანა დამოკიდებულია ცხოვრების მიერ წამოჭრილ პრობლემებზე, შემოქმედთა მთელი გუნდის, განსაკუთრებით რეჟისორის მოქალაქეობრივ პრინციპებზე (ანუ ზე-ზეამოცანაზე).

სრულიადაც არ არის სავალდებულო, რეცენზიის გადატვირთვა ამ ტერმინოლოგიით. ჩემი ფიქრით, ეს არ არის კრიტიკოსის სპეციფიკური აზროვნების უტყუარი ნიშანი. მაგრამ

მისტვის ცნობილი რომ იყოს მთელი ამ გზის მნიშვნელობა („სისტემის“ გააზრებული ცოდნა), ეს გაუადვილებს კრიტიკოსს სპექტაკლის აღქმას, მის შესწავლას, შეფასებას.

ჩემი ღრმა რწმენით, კრიტიკოსის მიერ სანახაობის შესწავლის პროცესში, უწინარესად, მისაგნებია მთავარი სათქმელი, ანუ ზეამოცანა. სპექტაკლის ზეამოცანიდან გამომდინარე, ხომ იკვეთება ნებისმიერი როლის ზეამოცანა. მაგალითად, ეროსი მანჯგალაძის როლის ტექსტის თავფურცელზე თავდაპირველად მინიშნებული იყო გვადი ბიგვას ზეამოცანა – „როგორ გამოვეყვებო ხუთი მშვიერი შვილი!“. მუშაობის პროცესში, ეპიზოდების სქემის აგების შედეგად, ნაწარმოების სიღრმისეულ შრეებში „შეჭრის“ შემდეგ, სრულიად ნათელი გახდა, რომ როლის გააზრება მასშტაბურ სათქმელს ვერ გამოხატავდა. გვადის სასცენო ამბავი მხოლოდ მამის განცდებზე არ იყო ორიენტირებული. რეჟისორის მიერ „პატარა ადამიანის“ დრამა, მასშტაბური სათქმელისათვის შეირჩა.

ეროსი მანჯგალაძის როლის საკუთარი ხელით გადანერილი ტექსტის თავფურცელზე გაჩნდა უფრო მასშტაბური დედააზრის გამომხატველი ჩანაწერი, დაახლოებით ასეთი: მინდა ვუჩვენო საკუთარ თავს, გამოვხატო როგორ იღვიძებს ტყირპიან, სხვისი ხელის შემყურე, ცრუ-პენტელა გვადიში ღირსების გრძნობა, რომ მასში პიროვნება იბადება! სპექტაკლში მნიშვნელოვანი ეპიზოდი აღმოჩნდა, სწორედ თავისი ჯარგვალიდან გამოსული გვადის მსვლელობა მარიამის – მედეა ჩახავას ოდა-სახლისკენ. მამა-პაპისეულ თეთრ ჩოხაში გამოწყობილი გვადი ბიგვა, შინაგანად გარდაქმნილი, ამაყად, სხივჩამდგარი თვალებით მიდიოდა მარიამისაკენ, როგორც ახალშობილი ღვთისმშობლისკენ. ეს უფრო მეტი იყო, ვიდრე მამაკაცის მსვლელობა ქალისაკენ. აქ სიყვარულის გაცხადება, ჩვეულებრივი ჟანრული სცენა, უფრო მეტის დამტევი და გამომხატველი აღმოჩნდა. აქ შეყვარებული პიროვნება იდგა „დამკვრელი“

ქალის, მარიამის, წინაშე! (ლეო ქიაჩელის „გვადი ბიგვა“, რეჟისორი – მიხეილ თუმანიშვილი, რუსთაველის თეატრი, 1967).

ზნეობამორყეული საზოგადოების ამბავს გვიჩვენებდნენ რეჟისორები და მსახიობები. დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ასე ამოიკითხეს თემურ ჩხეიძემ, რობერტ სტურუამ და მსახიობებმა. ამიტომაც ბავშვის (ქონების მოწილის) გაჩენას, სიხარულის სანაცვლოდ, გლოვა მოჰყვა სცენაზე. ბეკინა – სერგო ზაქარიაძე დარცხვენილი, სიმწრის და სიხარულისნარევი ღიმილით იღებდა მოსალოცად მოსულ თანასოფლელებს, პანაშვიდის რიტუალით გათამაშდა ეს ეპიზოდი. თვალნათლივ დაინახა და შეიგრძნო მაყურებელმა ზნეობრივი დაცემის მთელი სისასტიკე. ვაჟიშვილის დაბადება გლოვის ნიშნად იქცა! („სამანიშვილის დედინაცვალი“, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, 1969).

კრიტიკოსი, უწინარესად სპექტაკლის შესწავლის დროს, სწორედ მისი დედააზრის, მისი მთავარი სათქმელის, მისი ზეამოცანის მიკვლევას ცდილობს (უნდა ცდილობდეს, ყოველ შემთხვევაში). ამ მთავარი მიზნის მიღწევისათვის აგნებენ და აყალიბებენ მსახიობები რეჟისორთან ერთად – საშუალებათა მთელ სისტემას, საშუალებათა (ანუ საქციელთა) კომბინაციებს. მსახიობთა სურვილები, მისწრაფებები, შინაგანი მონოლოგი და გრძნობათა ხარისხი ხილული, სახიერი, შესაცნობი ხდება სწორედ ამ საშუალებების შემწეობით. ამ უჩინარი პროცესის გასაგნება ხდება რეპეტიციებზე, საქციელთა რიგის ძიება-დადგენით. მათში იკითხება და ამოიცნობა პერსონაჟის უხილავი სურვილებიცა და პერსონაჟი-ადამიანის სრული შინაგანი ცხოვრების მთელი ნიუანსები, როლის სიღრმისეულ შრეებში დაშიფრული აზრის, ქვეტექსტის ამოცნობაცაა შესაძლებელი.

სწორედ ამ გამოსახვის ერთობლიობის ამოკითხვა, გაშიფრვა, ემოციური მუხტის გათავისუფ-

ბაა კრიტიკოსის ამოცანა. ესაა „სპექტაკლის წაკითხვის“ სახეობა, დადგმის გონით-გრძნობადი სისტემის ამოკითხვა-ამოცნობის სახეობა. ამ საქციელთა კომბინაციების შემწეობით ხდება დამდგმელთა დაშიფრული აზრის ამოცნობა-მიგნება. კრიტიკოსის ხელობა სწორედ სასცენო ტექსტის წაკითხვაა, ამის შემდგომ ხდება სანახაობის შეფასება. ტექსტის წაკითხვის შედეგად მიგნებული აზრის – „სიტყვიერი გაფორმების“ ოსტატობაა სათეატრო კრიტიკოსის მიზანი, რაც მის ნიჭსა, წერის კულტურასა და სპეციფიკური აზროვნების სისტემაზეა დამოკიდებული. სასცენო მეტაფორათა გაშიფრვა და ადეკვატური სიტყვიერი მეტაფორის მიგნებაა კრიტიკოსის ნიჭიერებისა და ხედვის თავისებურების შეწყვილების შედეგი.

ეს არ ნიშნავს, რომ კრიტიკოსის მიერ შემოქმედთა ჩანაფიქრის გაშიფვრისა და მოტივაციის ამოხსნა, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, დაემთხვევა სანახაობის ავტორთა მოსაზრებებს. ზოგჯერ ეს იქნება მიახლოებული ვერსია, ზოგჯერ განსხვავებული, ან იდენტური. მაგრამ კრიტიკოსის მიერ, თუნდაც, სასცენო მეტაფორის გაშიფვრის მცდელობა, საკუთარი ვერსიის სიტყვიერ მეტაფორათა ნაკადით წარმოჩენა, მაინც ნიშნავს, რომ იგი სპეციფიკური მიდგომით „კითხულობს სასცენო ტექსტს“, რაც მისი პროფესიის არსია, როგორც ზემოთ ითქვა.

სამართლიანად აღნიშნავს დონალდ დევიდსონი: „შესაძლებელია ითქვას, რომ კრიტიკოსი ერთგვარად კონკურენციას უწევს მეტაფორის ავტორს. კრიტიკოსი ცდილობს, საკუთარი ვერსია აღსაქმელად უფრო გამჭვირვალე გახადოს. ამასთანავე, ის ცდილობს, ნაწილობრივ მაინც სხვა ადამიანში აღადგინოს ის შთაბეჭდილება, რაც ორიგინალმა გამოიწვია მასში. ამ ამოცანის შესრულებისათვის კრიტიკოსი იმავდროულად (და შესაძლოა მის ხელთ არსებული საუკეთესო საშუალებითაც) ცდილობს ჩვენი ყურადღების მიპყრობას სილამაზის, სიზუს-

ტისა და მეტაფორის, როგორც ასეთის, დაფარული ძალისაკენ“ (9). ძალზე საყურადღებოა მეცნიერის მოსაზრება, ვინაიდან ეფუძნება და გამოსახავს კრიტიკოსისა და მხატვრული ქმნილების ურთიერთობის რეალურ და ბუნებრივ პროცესს.

ზოგჯერ კრიტიკოსი იმაზე მეტს ამოიკითხავს სასცენო ტექსტის ამა თუ იმ სახიერი გამომსახველობიდან, ვიდრე ეს თავდაპირველად ჩაიფიქრა შემოქმედმა, მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ ავტორთა „კოდური სისტემის“ ღიაობა, მრავალი რიცხოვნობით ამოხსნას ბადებს. ამიტომაც, სასცენო ტექსტი ერთია, მაგრამ მისი წაკითხვის იმდენი ვერსია არსებობს, რამდენი მაყურებელი, კრიტიკოსიც კითხულობს და აფასებს მას.

რა თქმა უნდა, დრამატურგიაა მომავალი სპექტაკლის საფუძველი. მწერლის პოზიცია, თვალთახედვა, დრამის სტრუქტურა, სიტყვით გამოხატული აზრის განვითარება – კარნახობს დამდგმელ გუნდს სანახაობის ზემოცანასაც, სასცენო ქმედების მთლიან სტრუქტურასაც, ყოველი მოვლენის გამოსახვის ფორმებსაც. ამასთანავე, განაპირობებს დამდგმის მთლიან მხატვრულ გადაწყვეტას. მაგრამ ავტორისა და შემოქმედებითი გუნდის ძირითად საფუძველს, საყრდენს, ფუნდამენტის სიმყარეს – წარმოადგენს ცხოვრება, ის სოციოპოლიტიკური ვითარება, რომლის წიაღშიაც დაიბადა გადაწყვეტილება, დაიდგას სწორედ ეს პიესა, ინსცენირება და სხვ. კლასიკური ნაწარმოების სასცენო ადაპტაციაც დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად მასში არსებული პრობლემები, მოსაზრებები, ან სულაც ცალკეული ეპიზოდები ესიტყვება იმ ვითარებას, როდესაც იდგმება იგი.

სწორედ რეალობაა ის ძირითადი მოკარნახე-მოცემულობა, რომელიც ბიძგს აძლევს და აყალიბებს დამდგმელი გუნდის მოქალაქეობრივ პოზიციას, თვით მოვლენების სუბიექტურ აღქმასაც. შემდგომ კი გამოიკვეთება დამდგმელი გუნდის მხატვრული პრინციპები, რაც განაპირობებს პირველწყაროს ინტერპრეტაციის სახეობასაც. რეჟისორულმა თეატრმა შეცვალა დრამი-

სადმი უწინდელი დამოკიდებულებაც კი. თანამედროვე თეატრში პირველწყაროს გააზრება ეფუძნება, უწინარესად, რეალობაში არსებულ მოვლენებს, ამიტომაც დამდგმელი ცვლის ზოგჯერ ლიტერატურული ტექსტის იდეას, ცალკეული ეპიზოდების მიზანს, უმატებს რეპლიკებს, ამონტაჟებს ტექსტს და ა.შ. ამრიგად, რეჟისორი დრამას, უმეტესად, მოიაზრებს მომავალი სანახაობის „ესკიზად“ (10).

თანამედროვე თეატრში, რეჟისორული ჰეგემონიის პირობებში, თვით შექსპირის დრამატურგიაც კი, მხოლოდ საშუალებაა, რათა შემოქმედებითმა კოლექტივმა გამოხატოს თავისი მოქალაქეობრივი და ხელოვნებისეული კრედო. რეჟისურას ეს „უფლება“ არავისთვის უთხოვია, საკუთარი ავტორიტეტით მოიპოვა. დღეს უკვე აღარავინ მოუწოდებს მას, ნებისმიერი პიესის განხორციელების პროცესში, მიმართოს დრამის ამოხსნის იმ ერთადერთ საშუალებას („გასაღებს“), რომელიც მისთვის ორგანულია. სადღეისოდ, სპექტაკლი, უმეტესად, ფასდება შემდეგი კრიტერიუმით: რამდენად ორგანულია ეს მხატვრული გადაწყვეტა იმ სათეატრო მოდელისათვის, რომელიც შექმნა რეჟისორმა, რამდენად მიაგნო მან გამოსახვის ახალ-ახალ საშუალებებს და გაამდიდრა საკუთარი სათეატრო მოდელი.

მაგალითად, დღეს აღარავინ უკიჟინებს სტურუას, რომ მან „რიჩარდ მესამე“ დადგა არა მარტო კარიერისათვის ბრძოლის სისხლიანი გზის საჩვენებლად, არამედ ისიც გამოკვეთა და გვიჩვენა, პოლიტიკოსთა „ადმინისტრაციულ თამაშობათა“ შედეგად, რა ემართება საზოგადოებას, თავად ამ თამაშის მომწყობ ფიგურებსაც. ამგვარი გადაწყვეტა იმ სოციალპოლიტიკურმა ვითარებამ განაპირობა, რომლის „ტყვეობაშიც“ აღმოჩნდა იმ პერიოდში ქვეყანა (შექსპირის „რიჩარდ მესამე“, რუსთაველის თეატრი, 1979).

ისიც აღსანიშნავია, რომ რეჟისორული ჰეგემონიის გარიჟრაჟზე, გასული საუკუნის 20-იან წლებში, არავის მოუთხო-

ვია კოტე მარჯანიშვილისთვის ლოპე დე ვეგას ტექსტისადმი ერთგულების დაცვა. მან „ცხერის წყარო“ 1919 წელს კიევში დადგა იმდენად აქტუალური პათოსით, რომ ჯარისკაცებს უჩვენებდნენ სპექტაკლს და ისე მიჰყავდათ ისინი ბრძოლის ველზე. არც სანდრო ახმეტელის „თავნებობად“ მონათლეს მისი პოზიცია, როდესაც რეჟისორმა შილერის ანტიფეოდალური პიესა, „ყაჩაღები“, ქვესათაურით დადგა („ინ ტირანოსი“). მან მასშტაბურად გაიაზრა და წარმოადგინა სპექტაკლი, როგორც საერთოდ ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრებული თეატრის მოქალაქეობრივი მრწამსი (შილერი „ინ ტირანოსი“, რუსთაველის თეატრი, 1933). რა ხდებოდა ამ დროისათვის ევროპის შუაგულში, ან საბჭოთა კავშირში, ისტორიული მოვლენების ანალიზით დასტურდება. ნათელია, რომ ახმეტელის სათეატრო მოდელი, „თეატრი-ფორუმი“, შესაძლებელია, ამ მოვლენათა ექოდ ჩავთვალოთ, წინასწარმეტყველ დადგმადაც კი განვიხილოთ.

ამრიგად, თანამედროვე თეატრში რეჟისორის ხედვა, მისი პრინციპები გადამწყვეტია დრამის ინტერპრეტაციის დროს. თავისუფალი ინტერპრეტაცია ეფუძნება რეალობის მიერ შექმნილ პირობებს და მათზე რეაგირებისათვის მიმართავს რეჟისორი ამა თუ იმ დრამას. თავისუფალი ინტერპრეტაცია, როგორც ზემოთ ითქვა, განიხილავს დრამას, როგორც სანახაობის „ესკიზს“ რეალურ ყოფაში არსებული მოვლენები განაპირობებენ რა პირველწყაროს არჩევანს, რეჟისორის წინამძღოლობით შემოქმედებითი გუნდი ცდილობს, სასცენო ფიცარნაგზე გამოისახოს რეალობის ადეკვატური ეპიზოდები, შეიქმნას მოვლენათა რიგი. ხოლო როგორი იქნება სანახაობის მხატვრული გადანწყვეტა, ეს მთლიანად დამოკიდებულია დამდგმელი გუნდის, მისი წინამძღოლის პრინციპებზე.

ამ პროცესის გაცნობა, ამ თვალთახედვის გააზრება და კრიტიკიუმად დასახვა შეუქმნის კრიტიკოსს იმ „ცოდნის ველს“, რომელიც ბევრნილად განაპირობებს არა მარტო დადგმის აღ-

ქმას, არამედ მისი შეფასების პროფესიულ დონეს, რაც მთავარია, საბუთიან მსჯელობას, ობიექტურობას, სიღრმისეულ სპეციფიკურ განსჯას. მხედველობაში მაქვს არა ზედაპირული აღქმა სანახაობისა და მისი შეფასების ტენდენციურობა, ან კრიტიკოსის განსწავლულობისა და ფსევდოპრინციულობის დემონსტრაცია, არამედ სანახაობის სიღრმისეულ პლასტებში ჩაღრმავების უნარი და სამართლიანობის პრინციპული ერთგულება.

კიდევ ერთი სვლაა საგულისხმო და ანგარიშგასაწევი. მეტად ღირებულია, რომ კრიტიკოსმა გაითვალისწინოს შემოქმედთა ხედვა, მათი ხელოვნებისეული პრინციპები. ელემენტარულ მოსაზრებას მივუთითებ და გავიმეორებ: ხომ შეუძლებელია გააკრიტიკო ბრეხტის თეატრი, მისი სასცენო ნიმუშები, ვთქვათ, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი პრინციპებიდან; ან ახლანდელი მარჯანიშვილის თეატრის დადგმა სტურუას სათეატრო მოდელის პოზიციიდან. ან პირიქით. ამ დროს უდიდესი მნიშვნელობისაა თავად კრიტიკოსის არა მარტო ცოდნა და გემოვნება, არამედ მისი „გარდასახვის უნარიც“

შეუძლებელია, რომანტიკული დრამა და ასეთი მიმართულების გამომხატველი წარმოდგენა, გავაკრიტიკოთ პოსტმოდერნული სათეატრო ესთეტიკის პრინციპით. ასეთ დროს ხელში შეგვრჩება არა მარტო არაობიექტური, უსამართლო კრიტიკა, არამედ კრიტიკული წერილის ავტორის უმეცრებაც.



სპექტაკლის ნაკითხვის, შესწავლისა და შეფასების პროცესი მეტად რთულია, მაგრამ უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებს მაყურებელს, მით უფრო თეატრმცოდნე-კრიტიკოსს. ეს შინაგანი სისავსე და პროფესიული კმაყოფილება მეტისმეტად ძვირად ფასობს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მიაგნებ შემოქმედთა ჩანაფიქრის

ახსნას, პოზიციის რეალიზაციის საშუალებასაც ამოიცნობ და სახიერი გადანყვეტის ფორმებსაც გაშიფრავ. სანახაობის შიდა პლასტებში „შეჭრა“ განსაკუთრებით საინტერესო და სასიამოვნოა. სანახაობის ავტორების მიგნებათა რეალიზება სიტყვიერი ქარგის შემწეობით, თანაც, როცა რეცენზია სანახაობის შესაბამისობას ამჟღავნებს და იქმნება სანახაობის ადეკვატური სტატია, მაშინ სპეციალისტი ჭეშმარიტად ხდება თეატრის თანამოაზრეც, ობიექტური და საბუთიანი შემფასებელიც.

ჩემი პროფესიის არსზე მრავალწლიანი ფიქრისა და მუშაობის შედეგად, მივაგენი მოსაზრებათა იმ ნყებას, რომელიც გავუზიარე მკითხველს, ჩემს ახალგაზრდა კოლეგებსაც. ისე არ გამიგოთ, თითქოს, თავად ყოველთვის ვაღწევ წარმატებას. უმეტესად, მხოლოდ ამ მიზნისაკენ მიმავალ ბილიკს ვაგნებ-ხოლმე. მაგრამ ის მაინც გაცნობიერებული მაქვს, რას ნიშნავს სათეატრო კრიტიკოსის მიერ ჭეშმარიტად საგულისხმო შეფასება არა მარტო თავად თეატრისათვის, თანამედროვე მკითხველისა და კოლეგებისათვის, არამედ მომავალი სპეციალისტებისათვისაც. ვცდილობ (ზოგჯერ ვაღწევ კიდევც), სიტყვიერი მეტაფორისა ან მოსაზრების ჩამოყალიბების დროს, აღვიძრა მკითხველში ის განწყობა (გონით-გრძნობადი შთაბეჭდილება), რაც დაიბადა ჩემში სპექტაკლის ხილვისას.

თეატრის სამეცნიერო ენის ქველითი ბუნება

ყოველი სათეატრო ტექსტი, სპექტაკლი, გარკვეული სამეცნიერო ენის გამოხატულებაა. მისი სამეცნიერო ენა ცოცხალი სასცენო ქმედებაა. მართებულად აღნიშნავს ჰეგელი, რომ ყველა ენას, უკვე თავისთავად, უამრავი მეტაფორა აქვს. მეტაფორათა სისტემა ახასიათებს თეატრის სამეცნიერო ენასაც. მისი შემწეობით, მომჭირნედ და სახიერად გამოხატავს ავტორთა ჯგუფი თავის სათქმელს. თეატრის სამეცნიერო ენა ვიზუალურ-ვერბალურია და ამდენად, ორივე ამ განზომილებისათვის დამახასიათებელ მეტაფორებს ითავსებს. ამ კომბინაციათა სისტემით გამოისახება სასცენო სამეცნიერო ენა, რომლის ბუნება ქმედითობაა, მეტად მოძრავი და მეტაფორული თავისი არსით. ამ ენობრივი სტრუქტურის ინდივიდუალურობა, მისი აქტიურობა და ამბივალენტობა გასაგები, გაცნობიერებული როცა აქვს სათეატრო კრიტიკოსს, როცა ამ ნიშანთა სისტემის ამოცნობისათვის არის მიმართული მისი გონით-გრძნობადი ბუნება, მაშინ „სანახაობის წაკითხვა“ ადვილად მიმდინარეობს და უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებს მას, როგორც მაყურებელს, როგორც სპეციალისტს.

იცვლება რა სასცენო ხელოვნება, მისი კომპონენტების ურთიერთზემოქმედების პროცესი უფრო მაღალი „ძაბვით“ ზემოქმედებს მაყურებელზე, ეს მომენტი თავისთავად ითხოვს კიდევ დადგმის შეფასების, მასზე მსჯელობის მეტად მაღალ პროფესიონალიზმსაც. როდესაც შეიქმნა ევგენი ლებედევის ნაშრომი „ჩემი ბესემენოვი“ (გასული საუკუნის 60-70-იანი წლები), მსახიობის თამაშზე ისე წერა, მისი პერსონაჟი-ადამიანის ამბავზე იმგვარი შეფასების წარმოთქმა, სადაც საერთო ფრაზებით იქნება შემოფარგლული რეცენზია, უკვე შეუძლებელი

ბელია. თავად თეატრმა, სასცენო ხელოვნების თანამედროვე ძიებებმა და მიგნებებმა, სრულიად კანონზომიერად გამოიწვიეს თეატრმცოდნე-კრიტიკოსთა სპეციფიკური აზროვნებისა და წერის თვისებრივი ცვლილება. ამას ხელი შეუწყო, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, რეჟისორული თეატრის პრინციპებმა, ამასთანავე, იმ სოციოკულტურულმა მოვლენებმა, რომელთა ნიაღშიც ჩამოყალიბდა XX საუკუნის თეატრი.

გასული საუკუნე ტექნიკისა და მეცნიერების მაღალი საფეხურის, განვითარების მაღალი ფაზის ეპოქაა. ბერტოლდ ბრეხტის განსაზღვრებით, ამ პერიოდის სასცენო ხელოვნება „მეცნიერების ეპოქის თეატრია“, რაც, უნინარესად, გულისხმობს გამოსახვის საშუალებათა სიზუსტეს, რაოდენობრივი განმეორადობით დასაბუთებულ და ცდის მიერ მოკვლეულ ფორმებს. ბრეხტის „ეპიკური თეატრი“, ანტონენ არტოს „სი-სასტიკის თეატრი“, მეიერჰოლდის თეატრი, მარჯანიშვილის „სადღესასწაულო თეატრი“, ახმეტელის „თეატრი-ფორუმი“, შემდეგ პიტერ ბრუკის, ეჟი გროტოვსკის, ჰაინერ მიულერის, გიორგი ტოვსტონოგოვის, ანატოლ ეფროსის, იური ლიუბიმოვის, მიხეილ თუმანიშვილის, რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძის, სხვათა და სხვათა ძიებანი მეცნიერებათა ეპოქის მონაპოვარია. თეატრის თეორეტიკოსთა მოღვაწეობა სცენის ხელოვანთა ამ მდიდარ ნიადაგზე ამოიზარდა. მხედველობაში მაქვს ჰანს ლემანის, ჟოზეფ-ანხელ გომესის, გერდა პომმანის, პატრიკ პავის, როლან ბარტის, გერმანული სკოლის წარმომადგენლების, სხვათა და სხვათა მოღვაწეობა.

მეცნიერების ეპოქის მონაპოვარია თეატრის მეცნიერული კვლევის ფორმები, სისტემა და სხვ. სცენის ხელოვანთა შემოქმედებისადმი მეცნიერული მიდგომის, სიღრმისეული კვლევის მეთოდის მიგნებაც, XX საუკუნის მიღწევათა რანგს განეკუთვნება. ამ მხრივ, განსაკუთრებულია კონსტანტინე სტანისლავსკის მოღვაწეობა, მის მიერ შექმნილი სტუდიები, სისტემა და მისეულ ძიებათა გვირგვინი – „ქმედითი ანალიზის

მეთოდი“. ასევე, გერმანული სკოლის წარმომადგენლის მაქს შერმანის მიერ სპექტაკლის შესწავლისათვის გამიზნული „რეკონსტრუქციის მეთოდი“. თეატრმცოდნეთა მეცნიერული კვლევის შედეგად მეთოდის ჩამოყალიბება ისეთივე მნიშვნელობისაა, როგორც „სტანისლავსკის სისტემისა“ და მისი მიგნების „ქმედითი ანალიზის მეთოდის“ აღმოჩენა სცენის მსახურთათვის.

ამდენად, შესაძლებელია, ითქვას, რომ „მეცნიერების ეპოქის თეატრი“ მსოფლიო სათეატრო ისტორიაში აღინიშნება, როგორც ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა განვითარების მაღალი ფაზის წარმოქმნის ეტაპი. ამჟამად სცენის ხელოვნებასაც და მათი შემოქმედების შემსწავლელ დარგსაც – თეატრმცოდნეობას (მის სამივე განშტოებას), განსაკუთრებით კი, სათეატრო კრიტიკას, შესაძლებლობა აქვს, უფრო ზუსტი და შედეგიანი სვლით განიხილოს ლიტერატურული ტექსტის ტრანსფორმაცია სასცენო სივრცეში და ასევე, ზუსტი და დასაბუთებული მიდგომით ჩაულრმავდეს, შეისწავლოს და შეაფასოს სასცენო სანახაობის ნებისმიერი სახეობა.

ჩემი აზრით, მეტად სიმპტომურია მიხეილ თუმანიშვილის თეორიული განსჯანი. იგი, როგორც პრაქტიკოსი-მკვლევარი, მოღვაწეობდა ზუსტი და ჰუმანიტარული მეცნიერებების უახლეს მიგნებათა დაახლოების, ზოგიერთ შემთხვევაში გადაკვეთის, ეპოქაში. მისი თეორიული განსჯანი ამ მიღწევათა ურთიერთშეგავლენასაც ითვალისწინებს და მიუთითებს: „ბოლო დრომდე მიიჩნევდნენ, რომ ხელოვნება სრულად იყო მოკლებული ზუსტი მეცნიერების მეთოდების გამოყენების შესაძლებლობას. მაგრამ კიბერნეტიკის, ინფორმაციის თეორიის გაჩენასთან ერთად, ეს ზღვარი სულ უფრო იშლება. მეცნიერების მეთოდები ხელოვნების კვლევის სფეროებში იწყებს შეღწევას და პირიქით, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა მეთოდები ზუსტ მეცნიერებათა შორის მზარდი პოპულარობით სარგებლობს. ყველასათვის ცნობილია, რომ კ. სტანისლავსკი შემოქმედებითი პროცესის კანონებს

ი. პავლოვის უახლეს (იმ დროისათვის) აღმოჩენებში, ანუ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში ეძებდა. ახლა კი, ფსიქოლოგიის შესახებ მრავალ სამეცნიერო ნაშრომში სტანისლავსკის აღმოჩენებზე მითითებას წააწყდებით" (11).

იმ პერიოდისათვის დამახასიათებელი აღმოჩნდა მეცნიერებათა სხვადასხვა დარგის, თვით ზუსტ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ურთიერთზეგავლენა, შეხების წერტილების არსებობა. მიხეილ თუმანიშვილი სწორედ ამ თვისებას აღნიშნავს. განსაკუთრებით დიდი მიღწევებით გამოირჩეოდა ლიტერატურისმცოდნეობა, რომელიც დანინაურდა ხელოვნების მცოდნე სპეციალისტთა მიგნებებით. რა თქმა უნდა, ამ გავლენის სფეროთა შორის სხვადასხვა იყო მეცნიერების დარგთა ზეგავლენის ხვედრითი წონა. მაგრამ თავად ეს პროცესი გახდა მეტად ღირებული მეცნიერების ეპოქისათვის. თავად ეს ტენდენციაა მეტად მნიშვნელოვანი, რომელმაც მეცნიერული მიდგომით, კვლევა-ძიებით, ამგვარი აზროვნებით გაამდიდრა საზოგადოებრივი ყოფა.

თეატრის, სცენის ხელოვანთა შემოქმედების მეცნიერული კვლევის შესაძლებლობაც მეცნიერული ეპოქის მონაპოვარია. მეტად ფასეულია ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიის, ლიტერატურათმცოდნეობის მიგნებების გაზიარებით, საერთოდ, შემოქმედებითი პროცესის კვლევა-შესწავლა. ასევე, განსაკუთრებულია ფაქტი, რომ სოციოლოგიური გამოკვლევების, კულტუროლოგიური ძიების ფორმათა, სემიოტიკის (როგორც ერთგვარი „მეტამეცნიერების“) მიგნებათა გაცნობამ, გაზიარებამ და ამ ნიადაგზე თეატრის მეცნიერულმა შესწავლამ, თვით თეატრმცოდნეობითი ძიებების გაღრმავებამ უდიდესი გავლენა იქონია, თუნდაც, სათეატრო კრიტიკის ბედზე. ეფემერული ობიექტის, სპექტაკლის, შემეცნება-შესწავლა-შეფასებისათვის, საბუთიანი მსჯელობისათვის, სხვადასხვა დარგის მეცნიერებათა კვლევის შედეგების გამოყენებამ, შესაძლოა, უფრო მაღალი ფაზა წარმოქმნას სათეატრო კრიტიკის განვითარებისათვის. ეს ურთიერთზეგავლენა არა მარტო გაამდიდრებს და დახვეწს

თეატრმცოდნეობას, არამედ გაამძაფრებს დასაბუთებულ და ობიექტური მსჯელობის ეფექტსაც.

ამჯერად, გამოვეყოფ კონსტანტინე სტანისლავსკის მიგნების მნიშვნელობას სპექტაკლის შესწავლისათვის და მაქს პერმანის მეთოდის გამოყენების ღირებულებას სპექტაკლის შეფასებისათვის. ორივე მეთოდი: ერთი – ობიექტური მიგნებაა ნებისმიერი პირველწყაროს სასცენო ადაპტაციისათვის, ხოლო მეორე – სასცენო გამომსახველობის ფიქსაციისათვის, რაც ხელს შეუწყობს კრიტიკოსის საბუთიან მსჯელობას. მათი შესწავლა და გამოყენება, უთუოდ, შესძენს სათეატრო კრიტიკას (საერთოდ, თეატრმცოდნეობას) მეტ ნდობას, აამაღლებს მსჯელობის ხარისხს და შეუქმნის იმ ავტორიტეტს, რომელიც ბოლო ხანს ობიექტური, თუ სუბიექტური მიზეზებით, საგრძნობლად დაეცა.

როგორც ცნობილია, „ქმედითი ანალიზის მეთოდი“ მეტად პრაქტიკული, ზუსტი და ქმედითი საშუალებაა სპექტაკლის შექმნისათვის (12). მეთოდი ორი ფაზისაგან შედგება: „დაზვერვა გონებით“ და „დაზვერვა სხეულით, ანუ მოქმედებით“. მეორე ფაზა პრაქტიკულია და მსახიობთა მიერ როლზე მუშაობისათვის არის გამიზნული, იგი მეტად სპეციფიკურ საშუალებას წარმოადგენს. ამ მეთოდის დაუფლებით, მსახიობი უფრო აქტიურად არის ჩართული სარეპეტიციო პროცესში, ამაღლებულია მისი ინდივიდუალური მონაცემების ამოქმედების ხარისხი. იგი არა მარტო ჭეშმარიტად ხდება როლის ავტორი (მწერალთან და რეჟისორთან ერთად), არამედ თავიდანვე გათვალისწინებულია, როგორც შემოქმედებითი პროცესის თავისებურება, ასევე ცხოვრებისეული კანონზომიერებაც: როლზე მსახიობის მუშაობის დროს პერსონაჟი-ადამიანის ფსიქოფიზიკური მოქმედების ერთიანობა და მსახიობის ინიციატივის საგრძნობი ამაღლება, გამოსახვის საშუალებათა შერჩევის, დადგენის, დახვეწის პირობებში.

ჯერ ერთი: ფიზიკური მოქმედება ხომ ფსიქოფიზიკურია

თავისთავად. აქ აზრის, გრძნობის, პლასტიკური სახიერების ერთიანობასთან გვაქვს საქმე. ხოლო რეჟისორის ან ნებისმიერი მონაწილის კარნახი – რა უნდა გაკეთდეს, მსახიობის შემოქმედებით „ქურაშია“ გადადნობილი, რადგანაც მხოლოდ მასზეა დამოკიდებული – როგორ უნდა გამოისახოს სცენაზე ის, რასაც კარნახობენ, ან თავად აგნებს. მსახიობის ფსიქოფიზიკური ბუნება, მაქსიმალური აქტიურობით როცა არის ჩართული, შემოქმედებითი პროცესის ორგანული მსვლელობა და როლზე მუშაობის ინდივიდუალური სახეობა, ამასთანავე, კოლექტიური, თანაშემოქმედებითი პრინციპი – გარანტირებულია. ასეთ შემთხვევაში, მსახიობი მუდმივად, თავად ხდება როლის ავტორი. რეჟისორულ თეატრში, სადაც მაქსიმალურად გაზრდილია და გამოკვეთილია რეჟისურის შემოქმედებით-ორგანიზაციული საქმიანობა, იდეალურ შემთხვევაში ეფუძნება და ითვალისწინებს ყოველი მონაწილის, განსაკუთრებით მსახიობის, როლის ავტორობის პრინციპს. ასეთ დროს „რეჟისორის მტკიცე ხელი“ მზა სპექტაკლში არ იგრძნობა, რადგანაც მოქმედებს უმნიშვნელოვანესი პრინციპი: „რეჟისორი ჩაიძირა მსახიობში“. უფრო ზუსტად კი, „რეჟისორი ჩაიძირა“ ყოველი კომპონენტის თანახმიერებაში, ურთიერთშემოქმედების პროცესში.

როცა რეჟისორული თეატრის ეს ნიშანი სათეატრო კრიტიკოსისათვის გაცნობიერებულია, მისი შენიშვნებიც, ან დადებითი შეფასებაც მისაღები ხდება შემოქმედებითი გუნდისათვის, რადგანაც კრიტიკოსის სპეციფიკური რჩევა-შეფასება მონოლოგის ფორმითკი არ მიმდინარეობს, არამედ დამდგმელ გუნდთან დიალოგის შემცველია.

„ქმედითი ანალიზის მეთოდის“ პირველი ფაზით, „გონებრივი დაზვერვით“, მიგნებული და ჩამოყალიბებული მოსაზრება, სცენაზე „მოწმდება“ როლის სქემის აგებისას (პარალელურად იქმნება მთლიანი სპექტაკლის აზრობრივი პარტიტურის საფუძველზე, დადგმის სქემაც). „ფიზიკური“, ანუ „მოქმედე-

ბით დაზვერვით“ მსახიობი ახდენს „გონებრივი დაზვერვით“ მიგნებულ საქციელთა რიგის დაზუსტებას, გაშალაშინებას, დახვეწას. ამასთანავე, უფრო აქტიური და მიზანმიმართული საშუალების მიგნებასაც; სასცენო მეტაფორის, როგორც კოდურ ნიშანთა სისტემის შექმნით, სანახაობის სახიერი პლასტიკის გამოკვეთით, დახვეწით ხდება სპექტაკლის ესთეტიკური მგზნებარების წარმოქმნა, ზეალმტაცი ვნებათა ლელვის დაბადებაც.

თუკი სპექტაკლზე მუშაობის პირველსავე ეტაპზე ხდება მწერლის სიტყვიერი ქარგის, ლიტერატურული ტექსტის, ანუ სიბრტყეზე არსებული სიტყვის ტრანსფორმაცია სივრცულ (სცენაზე!) განზომილებაში, თუკი ეს სვლა სრულდება საქციელთა რიგის, ანუ ქმედითი საშუალებების მიგნებითა და დახვეწით; ამასთანავე, თუკი მათში კოდირებულია პერსონაჟი-ადამიანის იმავნუთიერი სურვილები (ამოცანები), მოტივაცია და ზეამოცანის მიღწევისათვის ბრძოლის საშუალებები (ზუსტი და სახიერი საშუალებები!), მაშინ შესაძლებელია, ვივარაუდოთ, რომ მთელი ეს გარეგნული, ფიზიკური პარტიტურა, არის ყოველი როლის, მთლიანი სპექტაკლის გონით-გრძნობადი პარტიტურაც. მარია კნებელიც აღნიშნავს, რომ: „...სცენაზე მნიშვნელოვანია სიმართლით ვურქვენოთ, მაინც როგორ მოქმედებს პიესის პერსონაჟი. ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ ადამიანის ფსიქიკური და ფიზიკური შეგრძნების შერწყმით“ (13).

სიტყვის პლასტიკურ, ქმედითი საშუალების ენაზე „თარგმნის“ ფორმაც – ხელშესახებია, ეფემერული დადგმის ერთგვარი „გასაგნების“ საშუალებაა. მაშინ შესაძლებელია, „ნაიკითხოს“, ამოიცნოს და შეაფასოს მაყურებელმა მოუხელთებელი, იდუმალი, შეფარვით მონოდებული აზრის, მხატვრული გადანყვეტის, ხელოვანთა ჩანაფიქრის სისტემა. ხოლო კრიტიკოსმა „სპექტაკლის ნაიკითხვის“, მისი ანალიზის, გარეგნული პარტიტურის ფიქსაციის შემწეობით, შეძლოს არა მარ-

ტო დადგმის საერთო ფრაზებით შეფასება, არამედ საბუთიანი მსჯელობაც, რასაც უდიდეს ღირებულებად თვლიდა ილია ჭავჭავაძე. სათეატრო კრიტიკოსიც სპექტაკლის შესწავლის დროს, შემდგომ კი, შეფასებისას, თუკი „გონებით დაზვერვას“ გამოიყენებს, ადვილად შეძლებს ამ საქციელთა რიგის მიღმა ამოიკითხოს მათში კოდირებული გონით-გრძნობადი, აზრის შემწეობით „დამონმებული“ დამდგმელთა ჩანაფიქრი (14).

რაც შეეხება, „რეკონსტრუქციის მეთოდს“, მისი უპირველესი ღირებულება, სწორედ ეფემერული მოვლენის, სპექტაკლის, „გასაგნებაა“. ეს ემსახურება და აადვილებს ჭეშმარიტად საბუთიანი მსჯელობის მიღწევას. ამ მეთოდის დაუფლების შემწეობით, კრიტიკოსი ახდენს დამდგმელი გუნდის ჩანაფიქრის რეალიზების, მხატვრული გადანყვეტის სახიერების, სასცენო ტექსტის ენობრივი სტრუქტურის ფორმათა შეცნობას, ნაკითხვას და ანალიზსაც. იგი ახდენს ამ საქციელთა რიგის, სასცენო მეტაფორათა სისტემის შემწეობით, დადგმის ყოველი ეპიზოდის, მოვლენათა რიგის ქვეტექსტისა და ქვეტექსტის ქვეტექსტის (კონოტაციის) ამოცნობას.

რეჟისორი სათეატრო კომპონენტთა ურთიერთზემოქმედების „აქტიური ველის“ შექმნითა და მეტაფორათა სისტემით – ნამაღვეი აზრის, იდუმალი ფიქრის, მოუხელთებელ მისწრაფებათა „შენიღვას“ ცდილობს. ხოლო ამ სათეატრო ენით, ანუ ცოცხალი სასცენო ქმედების ენით, ხელშესახებს ხდის რეჟისორული აზროვნების სიღრმესა და ხელოვნებისეულ ხატოვანებას. რადგანაც ყოველი ფიზიკური მოქმედება, ამასთანავე, ფსიქოფიზიკურია, ამიტომაც საქციელთა რიგის შესწავლა-შეფასების პროცესში, გრძნობათა დუღილიც „მონაწილეობს“ და მისი უგულებელყოფა შეუძლებელია. ფიზიკური, პლასტიკური, საქციელთა რიგის ფიქსაცია, მისი რეკონსტრუქცია შესაძლებელია. ამიტომაც, ამ მეთოდის შესწავლა და გამოყენება არა მარტო აადვილებს და თვალსაჩინოს ხდის მათ მიზანშეწონილობას, არამედ ქმნის ერთგვარ „გონით-გრძნობად ველს“,

რომლის გადმოცემა სიტყვიერი ქარგით, სიტყვიერი მეტაფორებით – შესაძლებელია. ეს არის კრიტიკოსის სპეციფიკური აზროვნების, მსჯელობის, სპექტაკლის ნაკითხვისა და დასაბუთებული შეფასების, მისი პროფესიონალიზმის ნიშანიც.

სპექტაკლის ნაკითხვისა და შეფასებისათვის ამ ორი მეთოდის გაცნობიერება, გათავისება და შემდგომ მათი შემწეობით სპექტაკლზე დასაბუთებული მსჯელობა და შეფასება, კრიტიკოსის სპეციფიკური ანალიზის უნარზეც მეტყველებს. ესაა კრიტიკოსის საქმიანობის დვრიტა, სპეციალობის ფუძისეული თვისება. „გონებრივი დაზვერვის“ შედეგად შესწავლილი სანახაობის ფიზიკური (ანუ ფსიქოფიზიკური) პარტიტურის ნიშანთა სისტემაში ჩაკირული მოტივაციისა და დამდგმელთა ჩანაფიქრის გაშიფრვა, შემდგომ კი, რეკონსტრუქციის მეთოდის შემწეობით, ამ ჩანაფიქრზე, მხატვრული გადანყვეტის პრინციპზე დასაბუთებული მსჯელობა, კრიტიკოსის შეფასებას საფუძვლიანსა და სამართლიანს ხდის. ობიექტური და პროფესიული მსჯელობა კრიტიკოსის შეფასებას, ცალკეულ შენიშვნებსა თუ მართებულ ახსნას, დამაჯერებლობას ჰმატებს, მისი ავტორიტეტიც განსაკუთრებულად მაღლდება. ასეთ შემთხვევაში, საერთოდ თეატრმცოდნეობაც დაიბრუნებს დათმობილ მდგომარეობას, დაიბრუნებს მიმდინარე სათეატრო პროცესის, საერთოდ სათეატრო კულტურის ისტორიისა და თანამედროვეობის ანალიზისა და შეფასების პროტაგონისტის როლსაც.

ფაქტია, რომ სასცენო ხელოვნებას საკუთარი და უნიკალური ენა მოეპოვება – ცოცხალი ქმედების ენა. ამ ენის ცოდნაც, სპექტაკლის ნაკითხვისა და პროფესიული ანალიზის უნარი გამოარჩევს სათეატრო კრიტიკოსს სხვა დარგის მკვლევართაგან. დღეს, თუნდაც, სატელევიზიო გადაცემების დროს, უმეტესად, ჟურნალისტები მსჯელობენ თეატრებზე, მსახიობებსა თუ სარეჟისორო ხელოვნებაზე. თეატრმცოდნეთა მოსაზრებების გაცნობა ნაკლებად ხდება.

რეჟისორულ თეატრში, როგორც უკვე აღინიშნა, სათეატრო კომპონენტთა ურთიერთემოქმედების პროცესით იქმნება ერთიანი, ანსამბლური სანახაობა. ამიტომ რთულიც კი არის რომელიმე მათგანის ცალკე გამოყოფა და შეფასება. განსაკუთრებით ძნელია მსახიობის ნამუშევარში, როგორც უკვე აღინიშნა, რეჟისორის მოსაზრებათა და მისი მონაწილეობის ხვედრითი წონის განსაზღვრა. ამიტომაც, უმეტესად კრიტიკოსი მსჯელობს მსახიობის – როლის ავტორის ხელოვნებაზე, მის მიერ სახის შექმნის დასრულებულ ვარიანტზე, ისევე როგორც ნებისმიერი კომპონენტის შესრულების თაობაზე. მაგრამ ყოველ სპექტაკლზე მსჯელობისას, თვით რეჟისორის მიერ დრამის გადანყვეტის პრინციპის შეფასებისას, უნინარესად, მსახიობის თამაშის მნიშვნელობა ხდება განმსაზღვრელი, როგორც სასცენო ქმედების მთავარი წარმმართველი ძალა. რეჟისორის მოქმედების ხარისხი და მისი ჩანაფიქრის პრიორიტეტული არსი იგულისხმება ყველგან, ნებისმიერი თანაავტორის ხელოვნებაში. რეჟისორი მათ აძლევს თავისუფლებას, მაგრამ მხატვრული გადანყვეტის პრინციპით, საკუთარი ჩანაფიქრით შეუმჩნევლად, მაგრამ მაინც ქმნის ერთგვარ ჩარჩოს, თითოეული ხელოვანის თავისუფალი მოქმედების შემთხვევაშიც კი.

ფედერიკო ფელინი საკუთარი ინდივიდუალური მუშაობის პრინციპს ასე აღწერს: «ვცდილობ, აქტიორს მივანიჭო სრული თავისუფლება, ვცდილობ შევქმნა ისეთი ატმოსფერო, რომელიც არავითარ შემთხვევაში არ დაემსგავსება გამოცდას, სადაც მე მოსამართლის როლს შევასრულებ. მინდა, რომ მსახიობი ჩემში ხედავდეს მეგობარს, მრჩეველს, ადამიანს, რომელიც იმასვე განიცდის, რასაც მსახიობი და რომელიც მასთან ერთად ცდილობს, შეძლებისდაგვარად, შექმნას რაღაც ნაკლებად პრიმიტიული და პირობითი... დარწმუნებული ვარ... ჩვენი შეთანხმების შემთხვევაშიც კი, მსახიობი თავისი შესრულებით მაინც შეეცდება გამოხატოს ის, რაც მისთვის ახლობელია. ყო-

ველ შემთხვევაში ოთხმოცდაათი პროცენტით ეს ისეთი პერსონაჟი იქნება, როგორადაც მას ხედავს აქტიორი და ძნელი დასაჯერებელია, რომ სახის მისეული გადანწყვეტა სავესებით დაემთხვას ჩემსას“ (15).

კინოხელოვნებისათვის, როდესაც მსახიობთა უმეტესობა (განსაკუთრებით ხალხმრავალი ეპიზოდების გადაღებისას) მცირე დროით არიან მონვეულნი, დიდი ფუფუნებაა ყოველ მათგანში თანამზრახველი და სულიერი ახლობელი აღმოაჩინო, მაგრამ ზოგჯერ ასეთ შემთხვევასაც აქვს ადგილი. მაგალითად, ფელინისა და მარჩელო მასტროიანის შემოქმედებითი ურთიერთობის შედეგად, რამდენიმე ფილმი მაღალი ხელოვნების ნიმუშად შეიძლება დასახელდეს. აქტიორი მიუთითებს, რომ რეჟისორი მსახიობისთვის სასიამოვნო ატმოსფეროს უზრუნველყოფით, თავადაც მონაწილეობს პერსონაჟის შექმნაში.

თეატრში, სადაც წლების მანძილზე ყალიბდება დასისა და რეჟისორის შემოქმედებითი თანაზიარობის პრინციპი, მათი ურთიერთობა უფრო მყარი და თანამიმდევრულია. ოლეგ ეფრემოვი აღნიშნავდა: „თეატრი ჩემთვის არის ისეთი ადამიანების თანამშრომლობა, რომლებიც ერთი სულისკვეთებით არიან აღვსილნი, ერთსა და იმავე იდეებს ქადაგებენ. ეს არის რამდენიმე ათეული ადამიანის შეწყობილი გულისცემა, რამდენიმე ათეული გონება, რომელიც პასუხს ეძიებს, ცხოვრების მიერ წამოჭრილ ამალეღვებელ საკითხზე. ეს პრობლემები აღელვებს ყველას სათითაოდ. ეს არის კოლექტივი, რომელიც მთლიანობაში მხატვარია“ (16). რეჟისორმა ეს მოსაზრება გამოთქვა თეატრი-სტუდიის, „სოვრემენნიკის“, შექმნისას, როდესაც თანამზრახველ მსახიობთა შემოქმედებითი გაერთიანება რეჟისორი – ლიდერის თაოსნობით, რეჟისორული თეატრის განვითარების ძირითად პირობად იქცა.

მიხეილ თუმანიშვილმა ამავე პერიოდში ჩამოაყალიბა მსახიობთაგუნდი, ე.წ. „შვიდკაცა“ და თანამზრახველთა გაერთიანებით

ააღორძინა ქართულ სინამდვილეში რეჟისორული თეატრი. მან ქართულ თეატრსა და თეატრალურ ინსტიტუტში დანერგა „ქმედითი ანალიზის მეთოდი“ და მიუთითა: „მსახიობი უნდა გაერკვეს, რას წარმოადგენს პიესის ყოველ ნაკვეთში მომხდარი ქმედება, მოვლენა, მსახიობი აქტიურად ცდილობს, წარმოადგინოს გმირის საქციელი, შენიღბული როლის სიტყვათა მიღმა“ (17).

ამრიგად, სხვადასხვა მრწამსისა და კონცეფციის რეჟისორები აღნიშნავენ, რომ რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებითი ურთიერთობა ეფუძნება თანამზრახველობას, თანაშემოქმედებით პროცესსა და თეატრის სამეცხველო ენის, მისი ფუნქციის გააზრებას, აქტიურ მოქმედებას „მოვლენათა რიგის“ შექმნის დროს. მაგრამ შემოქმედებითი ურთიერთობის, როლზე მუშაობის სპეციფიკის თაობაზე, ისინი საერთო ფრაზებით იფარგლებიან. როგორც უკვე აღინიშნა, შემოქმედებითი პროცესი მარადიულად იდუმალებით მიმდინარეობს. ზოგჯერ თავად რეჟისორებსაც და მსახიობებსაც კი, გაცნობიერებული არა აქვთ, როგორ მიმდინარეობს სახის შექმნის პროცესი, ან როგორ მიჰყავს რეჟისორს მსახიობი სასურველ შედეგამდე. ამიტომაც კრიტიკოსი რეცენზიაში ნაკლებად თუ შეეცდება ამ საკითხზე მსჯელობას, ეს არ იმოქმედებს მისი სპეციფიკური ნააზრევის ღირსებაზე.

მთავარია, რომ სათეატრო კრიტიკოსს გაცნობიერებული ჰქონდეს ამ პროცესის მნიშვნელობა, ერკვეოდეს სპექტაკლზე მუშაობის სპეციფიკურ საკითხთა ერთობლიობაში, ფლობდეს „სპექტაკლის ნაკითხვის“ ტექნიკას, უნარი შესწევდეს ლიტერატურული ენით მიგნებათა წარმოჩენას, შეეძლოს სპეციფიკური აზროვნებით სანახაობის დასაბუთებული შეფასება.

სოციოპოლიტიკური ვითარება და პიესის არჩევანი

ტექსტის ერთი განზომილებიდან (სიბრტყიდან) მეორეში (სცენაზე) ტრანსფორმაციის შემთხვევაში, დამდგმელი გუნდის მიერ არა მარტო სიტყვიერი მოქმედების შექმნა-მიგნება ხდება, არამედ მხატვრული გადანწყვეტის, ჩანაფიქრის რეალიზებისათვის აუცილებელ საშუალებათა ძიებაც. უმთავრესი კი არის სანახაობის მთავარი სათქმელის, დედააზრის, ზეამოცანის დადგენა. ამას კი განაპირობებს ის სოციოპოლიტიკური ვითარება, რომლის რეაგირებისათვის, რომელზეც საპასუხო რეაქციისათვისაც აირჩიეს მწერლის ეს ნაწარმოები. რეპერტუარის შერჩევა ზოგჯერ იმისდა მიხედვით ხდება, როდესაც დასში არის ამა თუ იმ მთავარი გმირის შემსრულებელი. მაგალითად, რუსთაველის თეატრის დასში აკაკი ხორავას არსებობამ ბევრწილად განსაზღვრა შექსპირის „ოტელოს“ დადგმის არჩევანი; მოსკოვის მცირე თეატრის დასში პავლე მოჩალოვის შემოქმედებითმა ინდივიდუალურობამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა შექსპირის „ჰამლეტის“ დადგმისათვის.

გასული საუკუნის 20-30-იან წლებში ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ სასცენო ადაპტაცია და შილერის „ყაჩაღების“ განხორციელება განაპირობა არსებულმა სოციოპოლიტიკურმა ვითარებამ. კოტე მარჯანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე „ცხვრის წყაროს“ დადგმის გადანწყვეტისათვის, აშკარა გახდა ანტიფეოდალური მოტივის განსაკუთრებული ძალით წარმოჩენა, რამაც იმ პერიოდის პოლიტიკური ვითარების გამოძახილად და აქტიურ სანახაობად აქცია დადგმა, ამიტომაც, ამ ამოცანის შესრულებისათვის დამონტაჟდა პიესა, რომელ-

მაც დაბადა მაყურებლის აქტიურობაც. მოსამართლის შეკითხვას – „ვინ მოკლა კომანდორი?“ – სოფლის გლეხობასთან ერთად, მაყურებელიც პასუხობდა: „ფუნტე ოვებუნამ!“ (1922).

სანდრო ახმეტელის მიერ შილერის პიესის, „ყაჩაღების“, ინტერპრეტაცია დაბადა ტირანიის წინააღმდეგ ახალგაზრდობის გალაშქრების უაღრესად მბორგავი მუხტის არსებობამაც. რეჟისორის გადანწყვეტილებით სპექტაკლი დაიდგა (ქვესათაურით) სათაურით – „ინ ტირანოსი“ (1933). იმ პერიოდის ევროპის ცენტრსა და თვით საბჭოთა რუსეთის იმპერიაშიც გამოიკვეთა ტირანიის ნიშნები, რამაც დაბადა პიესის ანტიტირანული განწყობა.

60-იან წლებში აშკარა გახდა მდაბიორთა სულისკვეთების მოძალევა საბჭოთა კავშირის მთელს ტერიტორიაზე. ამავე პერიოდში ლენინგრადის დიდ დრამატულ თეატრში, გიორგი ტოვსტონოგოვმა დადგა მაქსიმ გორკის „მდაბიონი“. ამ სულისკვეთების წარმოჩენისათვის პიესას აქტიური გადანწყვეტა მოუძებნა. ფინალში, ბესემენოვის სასტუმრო ოთახში შეკრიბა ყველა მოქმედი პირი და ისინი ფოტოაპარატით „დააფიქსირა“. მათ შორის აღმოჩნდა პროლეტარი ნილიც. მისი მომავალი ასე „ინინასწარმეტყველა“ რეჟისორმა. რეალური ცხოვრების გმირი – ნილი (მუშათა კლასის წარმომადგენელი), ბესემენოვთან კამათის მიუხედავად, მისი შთამომავალი აღმოჩნდა! ეს პერსპექტივა აღმოცენდა ცხოვრებისეული ფაქტების განჭვრეტის შედეგად. რეჟისორმა თავდაყირა წარმოაჩინა სიუჟეტიც და პერსონაჟებიც.

XX საუკუნის 70-იან წლებში დასავლეთში ერთობ დაიძაბა პოლიტიკური ვითარება. ახალგაზრდობა აუმხედრდა „ფხიზელი გონებითა“ და კომპრომისული სვლებით გამყარებული ძალაუფლების თარეშს, სახელმწიფო „წესრიგის მარყუჟს“, რომელიც სულს უხუთავდა სოციალს. ახალგაზრდობას აღარ სურდა, შეგუებოდა „მზარეული“ პოლიტიკური თვითმარქვია ლიდერების მიერ გამოცემულ კანონებს. ჩაკეტილ საზოგადოებრივ ყოფასა

და დასავლეთის ცხოვრების წესს შორის ზღვარი საგრძნობი იყო, მაგრამ გარკვეული ზედაპირული ინფორმაცია მაინც ჟონავდა. 1968 წელს მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დადგა ჟან ანუის ინტელექტუალური დრამა. პატარა ანტიგონეს – ზინა კვერენჩილაძის პიროვნებად შედგომა და მისი ამბოხი კრეონის უსამართლო კანონის წინააღმდეგ იდეათა დაპირისპირების ფონით გამოკვეთა რეჟისორმა. ასე შეეხშიანა თეატრი ევროპა-ამერიკის კონტინენტზე ამოვარდნილ პოლიტიკურ ქარიშხალს.

1974 წელს რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე რობერტ სტურუამ განახორციელა პოლიკარპე კაკაბაძის პიესის „ყვარყვარე თუთაბერის“ ადაპტირებული ვარიანტი. რეჟისორის გადწყვეტით, უპოვარი ნაცარქექია, ყვარყვარე – რამაზ ჩხიკვაძე, ახლა უკვე რევოლუციის ქაფით შეგულიანებული, ჯერ მესიად მოველინა გაბრიყვებულ, ქანცგანყვეტილ, მხსნელის მომლოდინე ხალხს, შემდეგ კი, რევოლუციონერად, ბელადად, ტირანად გამოეცხადა დათრგუნულ მასას. კონცეპტუალური რეჟისორული ხედვით, სტურუამ განავრცო ამბავიცა და პერსონაჟის სასცენო ბიოგრაფიაც, ყვარყვარე აქცია მასშტაბურ ავანტიურისტ მოთამაშე-ბელადად. რეჟისორმა ეს ერთი „ლოკალური“, თითქმის ანეკდოტური ამბავი, დისტანციური შეფასებითა და ისტორიული რეგალიებით „შემოსა“, რამაც სასცენო სახიერებით, ზოგადკაცობრიული ჟღერადობა შესძინა სანახაობას.

ძალაუფლების ტრფიალის თემა კვლავ გააგრძელა რობერტ სტურუამ. რუსთაველის თეატრის სცენაზე წარმოაჩინა უბელადო ცხოვრებით გაბეზრებული ხალხისა და ძალაუფლების მოხელთების უინით შეპყრობილი რიჩარდ გლოსტერის ამბავი. 1979 წელს დადგა შექსპირის „რიჩარდ მესამე“. სცენაზე გამოისახა კარიერისტი ინგლისელი მეფისწულის სისხლიანი სვლა ტახტის მოსაპოვებლად. „სისხლიანი წვიმების“ ეპოქამ, სისხლიანი მსვლელობით გამოსახულმა ძალაუფლების უინ-

მა, „ადმინისტრაციულ თამაშობათა“ მასშტაბმა, იმჟამინდელი ქართული სინამდვილის ექომ, თავად რიჩარდ გლოსტერის კარიერა ზედროულობის ნიშნით წარმოსახა და მას საკაცობრიო „მისამართი“ განუმტკიცა.

1980 წელს შალვა განერელიამ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სცენაზე ბორის ლავრენტიევის „რღვევა“ წარმოადგინა. რეჟისორმა რევოლუციური რომანტიკა მოისროლა ისტორიის პიედესტალიდან. პერსპექტივის სიმკაცრითა და შეუნილბავი მსვლელობით გვიჩვენა, რას ნიშნავდა კაცობრიობისათვის უტიფარ გოდუნთა აღმოჩენა პოლიტიკურ სარბიელზე. ახლა რეჟისორმა დრამატურგის ტექსტი შეუცვლელად დატოვა, ოღონდ, სიმძაფრე, ქვეტექსტი, „სიტყვიერი მოქმედების“ ძალა და სიღრმისეული გააზრება, დისიდენტური შეფასებით გამოსახა. დროის ქროლვა აღსდგა სცენაზე და ყოველი მოვლენა ამ ისტორიული დისტანციით იყო ამოხსნილი და გამოსახული.

1984 წელს თემურ ჩხეიძემ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე წარმოადგინა მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“. მეტაფორათა სისტემით, სახიერად და მძაფრი სვლებით გვიჩვენა, როგორ დათმო უნიათო ხევისთავმა – ნოდარ მგალობლიშვილმა, მამაპაპისეული მამული, მდგომარეობა და მეუღლეც კი მომხდური ველური ჯაყოს ძლიერი ტორისა და ცხოველური ინსტინქტის ბობოქრობის წინაშე. ეს ის დროა, როდესაც ოფიცოზი საქართველოს რუსეთთან შეერთების ორასწლოვან „საიუბილეო თარიღს“ ზარ-ზეიმით აღნიშნავს. თეატრი კი გვიჩვენებს ჯაყო ჯივაშვილი – გივი ჩუგუაშვილის უტიფრობისა და ძალმომრეობის შედეგად, როგორ შეიცვალა თეიმურაზ ხევისთავის, მისი მამულის ყოფა, ჯაყოთა ბატონობის შედეგად. მტკვრის ერთ ნაპირზე ზეიმი გრძელდებოდა, ხოლო მეორე ნაპირზე თეატრი გოდებდა ამ პოლიტიკური უსამართლობის შედეგზე. მაყურებლის ოვაცია, გადაჭედილი დარბაზი და შემსრულებელ-მაყურებელთა ერთიანობა გამოა-

ვლინა თეატრმა. „ტექსტის გაცოცხლების“ (ბარტი) ოსტატობას შევარქმევდი რეჟისორის ამ სვლას.

პატრიოტული სულისკვეთების ჩინებულ მაგალითებად შემორჩა თეატრის ისტორიას თემურ ჩხეიძის მიერ 1978 წელს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე წარმოდგენილი ილია ჭავჭავაძის „ჩემო კალამო“ და 1982 წელს ილიას ნაწარმოებთა კოლაჟით შექმნილი „ასის წლის წინათ“, მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. პირველ შემთხვევაში აბობოქრებული საზოგადოების გულისთქმა გამოისახა, ხოლო მეორე წარმოდგენა „ბოთლიდან ჯინის“ ამოსვლის შედეგად, პატრიოტული ვნებათა ღელვის გამძაფრებისთვის დაიდგა. გონიერი განსჯისთვისა და გონივრული მოქმედებისთვის მოუწოდებდა თეატრი მაყურებელს.

ქართული თეატრი განსაკუთრებულ მისიას ასრულებდა, როდესაც ერის სულიერი შეჭირვება, „ერის წყლული აჩნდა წყლულად“. ასეთ საკითხთა შორის პატრიოტული სულისკვეთების წარმოჩენა, თვალსაჩინოს ხდიდა თეატრის დამსახურებას ერის წინაშე სახელმწიფოებრივი პრობლემების სასცენო ადაპტაციის დროს. უწინარესად, ამ თვალსაზრისით შეიძლება შეფასდეს მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის მიერ რეპერტუარში პატრიოტული თემატიკისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების ჩართვა. ეს ტრადიცია გაგრძელდა შემდგომ. ამ მხრივ გამორჩეულია მარჯანიშვილის სცენაზე 1989 წელს წარმოდგენილი გრიგოლ რობაქიძის „გრალის მცველნი“. 9 აპრილის მოვლენების შემდგომ, 16 ივნისს, პრემიერა ითამაშეს და ჭეშმარიტად განხორციელდა სცენისა და დარბაზის სულიერი ერთიანობის დიდებული მისტერია.

სცენაზე ფრიალებდა დამოუკიდებელი საქართველოს სამფეროვანი დროშა. უნივერსიტეტის იმჟამინდელმა სტუდენტმა დავით ტურაშვილმა დარბაზში ააფრიალა ალამი, შემდგომ კი ოთარ მელვინეთუხუცესს გადასცა. მსახიობის ხელში ამაყად ფრიალებდა დამოუკიდებელი საქართველოს ნეტარი სიმბოლო.

ისმოდა მზისა და ქართული სულის სადიდებელი „ლილეო“; შემდეგ ფეხზე ამდგარი მაყურებელი ხელში სანთლებითა და რევაზ ლალიძისეული ჰანგით, ილია ჭავჭავაძის გრძნეული ტექსტით შეეხმინა არა მარტო სპექტაკლს, არამედ იმ სოცოპოლიტიკურ ვითარებას, რამაც რეჟისორ დავით ანდლულაძეს ამ ნაწარმოების დადგმა გადაწყვეტიტა. ჩემს წარმოსახვაში ეს მელოდია და სიტყვები მარადიულად დაუკავშირდა იმ საღამოს: „ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგინწყენია, ანწყო თუ არა გწყალობს, მომავალი შენია!..“ თავად რომანის მითოლოგიურ-მისტერიულმა განწყობამ, დასისა და დამდგმელის სულისთქმამ, ზედროულობის ნიშნით აღბეჭდა საღამო; ფინალის შემდეგ სპონტანური, იმპროვიზაციული სცენა-დარბაზის ერთიანი სულისკვეთების „გათამაშება“, დარბაზის ტკივილნარევი და მაინც ოპტიმისტური სიმღერა სიმბოლურად გამოხატავდა მთელი ერის გაერთიანებას ერთი იდეის ირგვლივ: „გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს“.

XX საუკუნის 80-იანი წლებისათვის საბჭოთა კავშირის პოლიტიკური მოვლენები ელვის სისწრაფით ვითარდებოდა. ოფიცოზი, თითქოს, ამ ვითარებას ვერც კი ამჩნევდა. საბჭოეთის „მძლე კავშირის“ მითი შინაგანად ირყეოდა, მაგრამ ოფიცოზი ძველებური „სიმტკიცით“ ცდილობდა, შეენარჩუნებინა ავტორიტარული მმართველობა, რადგანაც სხვაფრივ ვერ წარმოედგინა იმპერიის ამ უშველებელი ტერიტორიის მართვა. შინაგანი რყევა ხელშესახები ხდებოდა. 1987 წელს რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე რობერტ სტურუამ შექსპირის „მეფე ლირი“ დადგა. სცენაზე გამოისახა დესტრუქციული გარემო, რომელიც ძალუმად ჩამოჰგავდა საბჭოეთის ბელადისდროინდელ ყოფას.

მირიან შველიძის სცენოგრაფია, ლირის სახელმწიფო, რუსთაველის თეატრის ინტერიერის გაგრძელებას წარმოადგენდა, მხოლოდ ოქროთი მოვარაყებული არ ჩანდა ლოყები და იარუსები. ასე „გათამაშდა“ ლირის სახელმწიფოს სიმკაცრე და ნაცრის-

ფერი უნიფორმით შემოსილი სასახლის კარის ყოფა. „ლირის თეატრი“ – მისი ავტორიტარული მმართველობის ტყვედქმნილ ყოფას წარმოგვიდგენდა. იარუსზე გაყურებული ჩანდა მაყურებლის ფიტული. „ლირის სახელმწიფო-თეატრი“ მისივე ნებით და მმართველობის შვილებზე გადაცემის გამო, ირყეოდა. ფინალში ისმოდა გამაოგნებელი გრუხუნი, მიწისძვრის მსგავსად ინგრეოდა იარუსები და თვინიერად გაყურებული მაყურებელი გადმოეკიდებოდა იარუსებიდან ჰაერში. „ლირის თეატრის“ ნანგრევებს ასე დაჰყურებდა გაყურსული მაყურებელი. წუთით გაყურდებოდა დარბაზი და გონსმოსული ნამდვილი მაყურებელი მქუხარე ტაშით აჯილდოებდა რეჟისორს, დამდგმელ ჯგუფს, მსახიობებს. სტურუამ ლირის დესტრუქციული თეატრი-სახელმწიფოს გარდაქმნა კი არა, არამედ დანგრევა იწინასწარმეტყველა. რეჟისორის გუმანი რეალური ამბის ნამდვილი პერსპექტივის მაუწყებელი აღმოჩნდა.

გამოხდა ხანი. თითქმის მეოთხედი საუკუნის შემდეგ, საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, სრულიად სხვა სოციალპოლიტიკურ ვითარებაში აღმოჩენილი ჩვენი ქეყანა, ვერა და ვერ განთავისუფლდა საბჭოეთის რეჟიმის ნარჩენებისაგან. ავტორიტარული მმართველობის სისტემა, შეცვლილი ფასადით ცდილობდა საერთაშორისო ასპარეზზე დემოკრატიული ნიშნით შეენილბა შიდა სახელმწიფოებრივი სისასტიკე და შიშით დათრგუნული მოსახლეობის იავარქმნილი ყოფა. 2011 წელს მარჯანიშვილის თეატრში ლევან წულაძემ ჯოვანი ბოკაჩოს „დეკამერონის“ მოტივებზე შექმნილი სპექტაკლის დადგმა განახორციელა. საფინალო აკორდი მეტად „მარტივი“, მაგრამ ძალზე ზუსტი მეტაფორით გამოსახა: მაყურებელთა დარბაზს თეთრსუდარას გადააფარებენ. საერთოინტრიგის, სიცრუის, მრუშობის, ხაზინის ქურდობის, კაცისკვლის შემდეგ, რაც გათამაშდა სცენაზე, რეჟისორმა თვინიერი მოსახლეობა-მაყურებელი მიცვალებულთა საკრებულოსთან გააიგივა.

რობერტ სტურუამ დაურევებული მაყურებლის ფიტული,

თეატრი-სახელმწიფოს ნანგრევებს რომ შეატოვა, სხვა თაობის რეჟისორმა ამ სპექტაკლის მაყურებელი სოციალური სიმბოლოდ განიხილა და ყოველი დადგმის გათამაშების საღამოს მას, როგორც თანამედროვე საზოგადოებას, კიდევ უფრო მკაცრი განაჩენი გამოუტანა. თეატრმა „დეკამერონის“ პერსონაჟები საუკუნეთა სიღრმიდან გამოიხმო, რათა აწინდელი სოციალური დამოძღვრა განეხორციელებინა. ათი მცნებისაგან გაუცხოებულმა საზოგადოებამ კატასტროფა განიცადა. ჟან ბოდრიარის ზუსტი შეფასება: „თანამედროვეობა – რეალობის აგონია“, სცენაზე ორივე შემთხვევაში მეტაფორათა სისტემით გამოისახა. მეტისმეტი სანუხარი კი ის აღმოჩნდა, რომ საქართველო დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგაც ვერ განთავისუფლდა „ბოროტების იმპერიის“ (რეიგანი) პოლიტიკური ბანგისაგან. წითელი რუსეთის იმპერიისგან თავდახსნა ძნელი აღმოჩნდა.

ამავე წელს, სეზონის ბოლოს, რუსთაველის თეატრმა თამაზ ჭილაძის „ნადირობის სეზონი“ წარმოადგინა. რობერტ სტურუას თამაში ინტერპრეტაციით, სცენაზე დარბოდნენ ავტომატიანი, „მოხალისე-მკვლელები“ და უგონოდ, უმისამართოდ, ზოგჯერ ჰაერშიც კი ისროდნენ. ისინი მსხვერპლს დასდევდნენ, მავანთა დაკვეთას ასრულებდნენ, შიშის ზარს სცემდნენ უჩინარ მოსახლეობას. ჩვენი ქვეყნის რეალური ვითარება ყოველგვარი შეფარვისა და სიმბოლური მინიშნების გარეშე გათამაშდა სცენაზე. მაყურებელი შესაბამისად რეაგირებდა მისთვის აგრერიგად ნაცნობ „მხედრიონელთა“ თარეშის რეალობაზე. „ასოციაციური ნაკადი“ შეუცდომლად ილანდებოდა, გონებაში აღსდგებოდა ხოლმე ნაცნობი ფაქტები, სცენაზე წარმოსახულ მოვლენათა განვითარების სიცხადით რომ გვახსენებდნენ ჩვენი სამშობლოს ავბედით ყოფას.

ქვეყნის სოციოპოლიტიკური ვითარების გამოძახილად პიესის არჩევანი და მისი აქტუალური ინტერპრეტაციის სახეობა, ტრადი-

ცით გადმოეცა XX საუკუნის ეროვნულ სცენას. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულია 1882 წლის 20 იანვარს მუდმივმოქმედი თეატრის სცენაზე „სამშობლოს“ განხორციელება. ვიქტორიენ სარდუს პიესის გადმოქართულებული ვარიანტი დავით ერისთავმა ნაიკითხა „დროების“ რედაქციაში და გადანყდა კიდეც მისი დადგმა. სპექტაკლის მნიშვნელობა გასცდა სათეატრო ხელოვნების ასპარეზს და შეიძინა უდიდესი საზოგადოებრივი რეზონანსი. დადგმამ, პატრიოტული სულისკვეთებით, არა მარტო შეკრა სცენა-დარბაზი, არა მარტო გამოვლინდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის უზენაესი მიზანდასახულობა, არამედ ეროვნული თვითშეგნებით, პატრიოტული ვნებათა ღელვით, ეროვნული ღირსების დაცვისათვის გააერთიანა სრულიად საქართველო.

ამ დროისათვის მეტად რთულ ფაზაში აღმოჩნდა საქართველო. მხოლოდ უმთავრეს ფაქტებს მოვუხმობ: ერთი წლის შემდეგ გეორგიევსკის ტრაქტატის ხელმოწერიდან საუკუნე მიიღევა; სახელმწიფოებრიობის დაკარგვიდან რვა ათეული წელი გასრულდა, ხოლო ქართული მართლმადიდებელი ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმებიდან – შვიდი ათეული წელი. თბილისისა და ქუთაისის გუბერნიებად დაყოფილი საქართველო რუსეთის პოლიტიკური ინტერესების გამოცდის, დანერგვისა და გაბატონების პოლიგონად იქცა. მეტროპოლიის ვერაგულმა პოლიტიკამ ჯერ გათიშა ქართველობა, ხოლო შემდგომ ცალცალკე შემოირიგა თავად-აზნაურთა უმეტესობა. ქვეყნის გარუსების პოლიტიკა ახალ ფაზაში აღმოჩნდა დიდი სამეულის: მთავარმმართველი დონდუკოვ-კორსაკოვის, პავლე ეგზარქოსისა და სასწავლო ოლქის მზრუნველის, ბატონი იანოვსკის ძალისხმევით.

უდიდესი დარტყმა განიცადა ქართულმა ენამ, როგორც ეროვნულობის უპირველესმა ნიშანმა. ჯერ დაწესებულებიდან განიდევნა ქართული ენა, შემდეგ კი საგანმანათლებლო სისტემიდანაც. გიმნაზიაში ქართული გაზეთების კითხვა აუკრძა-

ლეს ახალგაზრდობას, ხოლო ქართველს საჯაროდ თავის სამშობლოდ საქართველოს ხსენების უფლება ჩამოართვეს!

აი, ასეთი პოლიტიკური წნეხის პირობებში, საზაფხულო თეატრის სცენიდან ისმოდა ხიმშიაშვილი – ლადო მესხიშვილის ღირსებისა და პატრიოტული სულისკვეთების გამომხატველი სიტყვები: „მე და ჩემი ხმალი, ორივე ქართველები ვართ!“ წარმოდგენის შემდეგ, აღფრთოვანებულმა მაყურებელმა დავით ერისთავი, რეჟისორი მიხეილ ბეჟუთაშვილი და მსახიობები ხელში აყვანილები გამოიყვანეს შენობიდან. ერთი თვის შემდეგ თბილისისა და მოსკოვის გაზეთებში გაიმართა მძაფრი პაექრობა სპექტაკლის თაობაზე. ქართველი მამულიშვილები იცავდნენ არა მარტო დადგმას, ქართულ დროშას, არამედ ქართველი ერის ეროვნულ ღირსებასაც.

სრულიად ნათელი გახდა – რა შესძლებია თეატრს, პატრიოტულ წარმოდგენას, მაღალი ხარისხის დადგმას ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებისა და დაცვისათვის. მაყურებელზე ცოცხალი და აქტუალური ზემოქმედების საშუალებამ, სიტყვიერი მოქმედების ძალამ შეძლო, „ხმლის ტრიალის“ გარეშე გაეგრძელებინა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ის ტალღა, რომელიც წამოიწყეს ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა, სხვა მამულიშვილებმა, ე.წ. „თერგდალეულებმა“ XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან.

თუნდაც აქ მოხმობილი მაგალითებით ნათელი გახდა სასცენო ხელოვნების როლი და მნიშვნელობა მაყურებლის „აქტიურ პუბლიკად“ (ჯორჯო სტრელერი) გადაქცევისათვის, მისი მოქალაქეობრივი მრწამსის გამოხატვისათვის, კულტურის განვითარებისათვის. სასცენო ტექსტის ინტელექტუალურ-ემოციური ზემოქმედების საშუალებით, მისი აქტიური ბუნების შემწეობით, თეატრს ყოველთვის ენიჭებოდა საგულდაგულო როლი საზოგადოებრივი, სახელმწიფოებრივი პრობლემების მონესრიგების პროცესისათვის.

სასცენო ამბავი, მისი დედააზრი (ზეამოცანა) აქტიური და

მეტად ძლიერი ზემოქმედი ხდება, როცა ეს ამბავი მოვლენის ხარისხშია ამაღლებული, როცა მოქალაქეობრივი პათოსი და მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი ეხმიანება დროის სულისკვეთებას, ამასთანავე, გამოხატავს ხელოვნებისეული კრედოს თანამედროვე სახეობას, მის პერსპექტიულ განვითარებას. ცოცხალი სასცენო ქმედება, თავისი აქტიური ბუნებით და მოულოდნელობის ეფექტით, ძლიერად ზემოქმედებს მაყურებელზე, იწვევს დადგმის აქტიურ მონაწილეობას საზოგადოების ცხოვრებაში.

როდესაც სათეატრო კრიტიკოსი, სპექტაკლის შესწავლის შემდგომ, მის შეფასებას ცდილობს, უწინარესად, სწორედ ამ მთავარი სათქმელის, სანახაობის ზეამოცანის შეცნობას უნდა ესწრაფოდეს. შეფასების კრიტერიუმად კი შესაძლებელია, მივიჩნიოთ იმ დროების სოციოპოლიტიკური, სოციოკულტურული ვითარება, რომლის ნიაღშიაც იშვა ეს პრობლემა, რა მოვლენათა ერთობლიობამაც განაპირობა პირველწყაროს არჩევანი და მისი ინტერპრეტაცია. სასცენო ტექსტის შემეცნება, შესწავლა, შეფასება მის სიღრმისეულ პლასტიკაში „შელწევას“ ნიშნავს. ეს კი, დამოკიდებულია კრიტიკოსის პროფესიონალიზმზე, მის სპეციფიკურ ოსტატობაზე, განსაკუთრებულ უნარსა და ხედვაზე, ამოხსნას დადგმის სხვადასხვა შრეში დაუნჯებული დამდგმელთა აზრი, ქვეტექსტი, ქვეტექსტის ქვეტექსტი.

რა თქმა უნდა, იშვიათია, რომ კრიტიკოსის მიგნებები აბსოლუტურად დაემთხვას ავტორთა მოსაზრებებს, მაგრამ მათი მინიშნებების წაკითხვის, ლოგიკური ერთიანობის ამოცნობის უნარი, განასხვავებს ჭეშმარიტ სათეატრო კრიტიკოსს მოყვარული კრიტიკოსისაგან. როცა სანახაობა, სიღრმისეული სვლებით, მეტაფორათა სისტემით, აზრის მასშტაბითა და მხატვრული გადაწყვეტის ორიგინალობით ეხმიანება სასცენო ხელოვნების თანამედროვე სახეობას, შესაძლებელია, საერთოდ მოდერნული, მოარული იდეების კონტექსტით შეფასდეს და-

დგმა. ასეთ დროს მჟღავნდება სათეატრო კრიტიკოსის არა მარტო ნიჭიერება, არამედ განათლებაცა და თანამედროვე სა-
თეატრო ხელოვნების სპეციფიკის ცოდნაც. ასეთ დროს იზრ-
დება კიდევ კრიტიკოსის მსჯელობის ხარისხი და მისი ავტო-
რიტეტი.

და... ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ძალზე საგულისხმოა
გოეთეს მოსაზრება: „ყოველთვის ყველაფერი კონცეფციაზეა
დამოკიდებული“. ეს ეხება არა მარტო მწერლის თხზულებას,
რეჟისორსა და მთლიანად შემოქმედებით გუნდს, არამედ მათი
ხელობისა და ხელოვნების შემფასებელ სათეატრო კრიტიკა-
საც.

გამოსახვის ფორმათა ამოსწოვის საკითხისათვის

თანამედროვე ინფორმაციული ბუმის დროებამ, „დააგროვა“ მეტად ზუსტი ცნობები სამყაროზე, ადამიანზე, სოციალურ, საერთოდ, ნებისმიერი კვლევის ობიექტზე. თანაც „მეცნიერების ეპოქამ“ თითქმის კატეგორიულად მოითხოვა საფუძვლიანი მსჯელობა, ასევე ნებისმიერ ობიექტზე და პრობლემაზე, მით უფრო თეატრზე, როგორც რეალობის მოდელზე. შესაძლოა, ამიტომაც, სცენის ოსტატები უკვე კატეგორიულად მსჯელობენ და მოითხოვენ კრიტიკისაგან ზუსტ, დასაბუთებულ და ობიექტურ მსჯელობას სპექტაკლის თაობაზე. ამგვარ მოთხოვნათა შორის განსაკუთრებულია პროფესიული, სამართლიანი ანალიზი და შეფასება სასცენო ხელოვნების ქმნილებებისა.

ჯერ კიდევ 1967 წელს გიორგი ტოვსტონოგოვმა ჩამოაყალიბა საკუთარი მიდგომა სათეატრო კრიტიკისადმი: „მე ვალდებული ვარ, გავიგო კრიტიკის მოტივები, ასევე, კრიტიკოსიც ვალდებულია, იცოდეს სპექტაკლის შექმნის საშუალებები, მისი დაბადების მთლიანი პროცესი. ის ვალდებულია, ერკვეოდეს მსახიობისა და რეჟისორის თანამედროვე ურთიერთობებში. ეს ურთიერთობანი კი, უკვე ისეთი აღარაა, როგორიც იყო თუნდაც ათი, ოცი წლის წინათ... მე მინდა, კრიტიკულ წერილში ლაპარაკი იყოს არა მარტო სპექტაკლის ფილოსოფიურ მხარეზე, არამედ მის სტრუქტურაზეც. საუკეთესო კრიტიკაც კი, რომელიც წარმატებით წყვეტს ლიტერატურულ, ფილოსოფიურ, პუბლიცისტურ ამოცანებს, ჯერ კიდევ ვერ ახერხებს სპექტაკლის ტექნოლოგიის, გამომსახველობითი საშუალებების ანალიზს“ (18).

სპექტაკლის სტრუქტურის, ტექნოლოგიის, გამოსახვის

ფორმების გაშიფვრა-ანალიზი, გულისხმობს თეატრმცოდნე-კრიტიკოსის მიერ წარმოდგენისადმი სპეციფიკური მიდგომის პრინციპს. ეს კი, ნიშნავს „სპექტაკლის წაკითხვის“ უნარსა და სასცენო ნიშანთა სისტემის ამოცნობის ოსტატობას. თუკი რეჟისორი მსახიობებთან და ყოველ კომპონენტთან ერთად აგნებს და თხზავს ლიტერატურული ტექსტის ყოველი ასპექტის გამოსახვის საშუალებებს, მათი ამოკითხვა და მათში კოდირებული აზრის, მინიშნებათა ამოცნობა შესაძლებელია, კრიტიკოსის სპეციფიკური ანალიზის ობიექტად ვივარაუდოთ. სწორედ გონით-გრძნობადი მოტივაციისა და პერსონაჟის სურვილების ამოცნობა, შესაძლებელია სასცენო ხელოვნების ენის, მისი ნიშანთა სისტემის შეცნობით.

ფარდის გახსნისთანავე, მაყურებელი (კრიტიკოსიც!) ეცნობა სცენოგრაფიას. ფოტოებზე აღბეჭდილი სურათებით მეტად სახიერი მეტაფორებით გამოისახა ირაკლი გამრეკელის მასშტაბური სცენოგრაფია სანდრო ახმეტელის სპექტაკლისათვის „ინ ტირანოსი“. აბოზოქრებული რეალობის მაჯისცემა შეიგრძნობოდა მხატვრისა და რეჟისორის ჩანაფიქრით.

ალექსანდრე ახმეტელის დადგმა, რეჟისორის შემოქმედების ახალი ეტაპის დასაწყისად მოიხსენია თამარ წულუკიძემ (19). სასცენო ვარიანტით, მოქმედება მიმდინარეობდა მოოროების სასახლეში, ტავერნასა და ტყეში. სასახლის მაღალი სვეტები, გაშლილი სივრცე, მოქუფრული გარემო, რუხი ფერები და სავარძელი – ფეოდალური არისტოკრატიის ძლევამოსილების ნიშნად აღიქმებოდა. აქ პოლონეზის მოზომილი ილეთები, ფრანცის ინტრიგების საუფლოდ ქცეული სასახლის კარის „თამაშის წესებს“ გამოხატავდა; ტავერნის გაშლილი სივრცე, ინტერიერი და ამბოხებული ახალგაზრდების მოქმედების რიტმი, საგანგაშო მოლოდინის განწყობას ქმნიდა. შემდეგ მოორთა სასახლის მისადგომებთან შავ მოსასხამში „გახვეული“, ხმალამოწვდილი ყმანვილების გუნდი შეტევის, ამბოხების, დაუმორჩილებლობის გრაფიკულ სურათს ქმნიდა.

ფულუროებით დასერილი, უშველებელი ხე ტყის სიმბოლოდ მოიაზრებოდა, მაგრამ... ამბოხებულ სტუდენტთა ფიგურები მას სუბიექტის რანგით წარმოსახავდა. ამ ფულუროებიდან ზოგს მხოლოდ თავი წამოეყო, ზოგიც დაჭიმული ტორსითა და ხელაღმართული მარჯვენით, თავდასხმისათვის მზადყოფნას გამოხატავდა; მავანი ფართეფარფლებიანი ქუდიტა და მრისხანე მხერით წინააღმდეგობისათვის მზაობას გამოსახავდა; მავანი თეთრი ქსოვილით გადახვეული თავით, გადატანილ შებრძოლებას უჩვენებდა მაყურებელს. აქ ხე ფეოდალური არისტოკრატის შინაგანად გამომპალ, საუკუნეების მანძილზე ძაღოვანებისა და ძველებური სიამაყისაგან განძარცულ სიმბოლოდაც აღიქმებოდა. რეჟისორის ჩანაფიქრი და ირაკლი გამრეკელის სცენოგრაფია, მეტაფორათა სისტემით გამოხატავდა ავტორთა მიზანდასახულობას: ძველი ყოფა ისევე იყო განწირული, როგორც ეს შინაგანად გამომპალი ხის ტანი, როგორც მოორების სასახლეში ეულად მიტოვებული ძველებური სავარძელი, მათი ძლევაგამოსილების გამომხატველი სიმბოლო.

მაქსიმ გორკის „მდაბიონის“ სცენოგრაფია თავად რეჟისორს, გიორგი ტოვსტონოგოვს, ეკუთვნის. ბესემენოვის სასტუმრო ოთახის ინტერიერი, აქსესუარები, ავეჯი და თავად პერსონაჟთა ჩაცმულობა გამოხატავდნენ ულიმლამო, უსიხარულო, ერთფეროვან ყოფას. მაყურებელთა დარბაზის მხედველობა მიჯაჭვული იყო ოთახის მძიმე ჭერზე, იგი ზემოდან აწეებოდა პერსონაჟებს, სულს უხუთავდა მათ, თავისუფალ მოქმედებასაც კი აბრკოლებდა, თითქოს. მდაბიორთა ყოფა თავიდანვე განწირული აღმოჩნდა, მეპატრონის შეზღუდული აზროვნებითა და მცირემასშტაბიანი იმპერატივის შემწეობით.

მიხეილ თუმანიშვილისა და გიორგი გუნიას გადანყვევით, კრეონის კაბინეტის შემოსაზღვრული სივრცე (ჟან ანუის „ანტიგონეს“ მოქმედება კრეონის კაბინეტში მიმდინარეობს),

გარღვეული აღმოჩნდა. ის, რაც ხდებოდა კაბინეტში, რეჟისორის მიერ გადატანილი აღმოჩნდა ღია სივრცეში. მთელი სცენა მთელს სამყაროს მიაწვდებოდა, სადაც მოქმედების ადგილად მოიაზრებოდა კაცობრიობის ნებისმიერი მონაკვეთი. მასშტაბის გაზრდამ გამომსახველ საშუალებათა მინიმალური, მაგრამ მეტად ზუსტი და სახიერი ფუნქციის გამომხატველობა იტვირთა. სცენის შუაგულში შემოხაზული დიდი და მცირე ზომის წრე მოვლენათა დაძაბული გათამაშების მაუწყებელი აღმოჩნდა. ანტიგონე – ზინა კვერენჩხილაძისა და კრეონი – სერგო ზაქარიასის ორმოცნუთიანი დიალოგი-ბრძოლა, მეტი ფერით გამოყოფილ პატარა წრეში იწყებოდა. შემდეგ კი, მთელს სივრცეში გრძელდებოდა. მასიური, მძიმე სკამები, კრეონის სახელმწიფო-სამეფოს მყარად ნაგები წესრიგის მაუწყებელი ჩანდა. ანტიგონე მრისხანედ ეურჩებოდა კრეონს და ანგრევდა ამ წესრიგს, მიმოფანტავდა სავარძლებს. კრეონი, ჩვეული მოძრაობებით, თავის ადგილს მიუჩენდა მათ და ცდილობდა, აღედგინა წესრიგი თავის სამყოფელში. უკან მდგარი გადაჭრილი ანტიკური სვეტები, იმასაც მიაწვდებდნენ, რომ ღმერთებისკენ სავალი გზა მოჭრილი გახლდათ.

მღელვარე კრეონი მოძღვრავდა, ცხოვრების „ფილოსოფიის“ გაკვეთილს უტარებდა ფიქრებში ჩაძირულ დისწულს. იგი ნერვიულად დადიოდა, „ექაჩებოდა“ სიგარეტს და ძველებურ ლარნაკს „დაათრევდა“, ფერფლი იატაკზე რომ არ დაეყარა. მას ნივთებთან და ადამიანებთან უტილიტარული დამოკიდებულება ჰქონდა. არც ძვირფასი ლარნაკი იყო გამონაკლისი. სვეტთან ჩამჯდარი, თავდახრილი და გაყურებული ანტიგონე ისმენდა ბიძის შეგონებას. მერე წამოდგებოდა, წუთით, სვეტს მიეყრდნობოდა, მრისხანე მზერას ჩამცხრალი თვალები შეენაცვლებოდა და... მაყურებლის თვალწინ ხდებოდა უჩვეულო მეტამორფოზა – ის მშვიდად, მტკიცედ და ურყევი რწმენით ამბობდა: „თქვენ პირუტყვები გირჩევენიათ, მათი მართვა ადვილიაო“ და... ნელგამართული იდგა კრეონის წინაშე არა მისი

დისწული, პატარა, ჯიუტი გოგონა, არამედ შემართული პიროვნება, ოიდიპოსის ასული – ანტიგონე!

ის წუთი, როდესაც პატარა, ჯიუტი ანტიგონე, მტკიცე ნების პიროვნებად იქცა, საგანგებოდ აისახებოდა მსახიობის მზერაში, მიმიკასა და მთელი სხეულის შემართებაში. გაფითრებული კრეონი ძლივს იოკებდა მრისხანებას და შინაგანად ემზადებოდა მორიგი თავდასხმისათვის. ახლა მის წინაშე ანტიგონე კი არა, ოიდიპოსის აჩრდილი იდგა. მსახიობის მზერა მთელი მისი შინაგანი მონოლოგის, შინაგანი ცხოვრების, შინაგანი მრისხანების გამომხატველი ხდებოდა და დამარცხებული „მზარეული მმართველის“ ვნებათა ღელვას მთელი სისავსით ავლენდა. გამარჯვებული მმართველის ზნეობრივი მარცხი ანტიგონეს ზნეობრივი უპირატესობა, მათი დამუხტული ორთაბრძოლა, ნიუანსებით გაჯერებული ფაქიზი, მაგრამ მტკიცე საშუალებებით გამოისახა.

რეჟისორისა და მსახიობების ჩანაფიქრი მთელი მოვლენის ზუსტი გრაფიკული მონასმებით ავლენდა მორალის სფეროში გადატანილი კონფლიქტის სიდიადეს, იდეათა დაპირისპირების მრავლის გამომხატველ ფაქტს. ანტიგონესა და კრეონის ორთაბრძოლა, ტექსტი და მისი შემწეობით მიგნებული ეპიზოდის გრაფიკული სახიერება, უფრო მეტის გამომხატველი აღმოჩნდა, ვიდრე ბიძა-დისწულის დაპირისპირება. მწერლის მიზანი, ინტელექტუალური დრამის თვისებები მოქმედების ენაზე „თარგმნის“ პროცესში გამოიკვეთა, როგორც ორი საპირისპირო ცხოვრებისეული პრინციპის ურთიერთგამომრიცხავი შეპირისპირება. აქ მარადიულად არსებული ზნეობრივი არჩევანის პრობლემატა ჩაქსოვილი აღმოჩნდა გრაფიკული სახიერების ოსტატობით გათამაშებულ მოვლენათა რიგით. გამოსახვის „უჩინარი“, ფაქიზი, მაგრამ მრავლისდამტევი, ზუსტი და სახიერი საშუალებები, ნოკტიურნის პიანოსა და კრესჩენდოს მჭექარე შეჯერებით, ლოგიკური გადასვლებითა და რიტმის მოუხელთებელი მონაცვლეობით იჭედებოდა, ნიუანსებითა და ფართო მონასმებით

„ნაქსოვი“, ორი ადამიანური პრინციპის შეუთავსებლობის კარ-
დოგრამა.

ჟან ანუის სიტყვიერი ქარგა „თეატრის ენაზე თარგმნის“
დროს მიგნებული საშუალებების შემწეობით, სიტყვიერი და
ფიზიკური მოქმედების იდენტურობით, რეჟისორის მიერ მიგ-
ნებული ზუსტი და სახიერი მეტაფორებით, მსახიობთა შესრუ-
ლების თანახმიერების ოსტატობით გათამაშდა. რეჟისორული
თეატრის პრინციპების გამომხატველი, აწყობილი აზრობრივი
და პლასტიკური პარტიტურები, ავტორთა კონცეპტუალური
მიზანდასახულობა უდიდეს ესთეტიკურ სიამოვნებასაც განაც-
დევინებს მაყურებელს, იწვევს მის მოქალაქეობრივ აქტიურო-
ბასა და თანამონაწილეობის ამაღლებულ განცდასაც.

ასეთი ჰარმონიული, ანსამბლური, აწყობილი სანახაო-
ბა კრიტიკოსსაც აღაფრთოვანებს. სანახაობა არა მარ-
ტო ტეკობას მოჰგვრის მას, არამედ ადვილად „კითხუ-
ლობს“ დადგმას. „იჭრება“ რა იგი სასცენო ტექსტის
სიღრმისეულ შრეებში, აგნებს და შეიმეცნებს რა გამომ-
სახველ საშუალებათა კოდურ სისტემას, ასევე ადვილად
გადააქვს დაბადებული მოსაზრებები და „ასოციაციური
ნაკადის“ შემწეობით მიგნებული განსჯანი, უკვე საკუთარი
„სიტყვიერი ქარგის ენაზე“. იდეალურ შემთხვევაში იქმნება
მწერლის, სანახაობის ავტორთა (განსაკუთრებით რეჟისორ-
თა!) მიგნებების შესაბამისი, ლიტერატურული ენით გამო-
სახული რეცენზიის ტექსტი. ამის მიღწევა მეტად რთულია
და იშვიათად ხდება ასეთი თანახმიერების გამომხატველი
კრიტიკული წერილის, ან საჯარო გამოსვლის შეთხზვა.

რობერტ სტურუამ „ყვარყვარე თუთაბერის“ ადაპტირებუ-
ლი ვარიანტი დადგა რუსთაველის დიდ სცენაზე და მას ზო-
გადასაკაცობრიო ჟღერადობა მიანიჭა, თუნდაც, სათაურის
შეკვეცით. „ყვარყვარედ“ წოდებული სანახაობა ისტორიული
და ნაციონალური რეგალიებისაგან დაცლილ სამყაროს წარმო-
სახავდა სცენაზე. უბელადო ცხოვრებისაგან, უნიათობითა და

უპერსპექტივობით გასავათებულ ხალხს უპოვარი ნაცარქექია, წმინდანის ქიტონით შემოსილი და ფეხშიშველა გამოეცხადებოდა. სასწაულის მომლოდინე სოფელს შვებას ჰგვრიდა არსაიდან მოვლენილი „წმინდანი“. დაურევბული, აღტკინებული ხალხი თვინიერად შეჰყურებდა მესიად მოვლენილ ყვარყვარე – რამაზ ჩხიკვაძეს. შემდეგ გათამაშდებოდა მიქელანჯელოს ფერწერის ფრაგმენტი – „სამყაროს შექმნა“. ოღონდ ახლა მაცხოვრის სანაცვლოდ, სიცოცხლის სახსარს რევოლუციონერი სევასტი – რეზო ჩხაიძე გადასცემდა არსაიდან მოვლენილ ყვარყვარეს. ერთ-ერთი მავედრებელი ქალის სხეულზე წამოსკუპებული ყვარყვარე, დაჯერებით გაუნვდიდა ხელს სევასტის და... პოსტმოდერნიზმის თვალთახედვის პრიზმიდან აღსდგებოდა პეტრეს ტაძრის პლაფონზე გამოსახული ცნობილი ფრესკის ფრაგმენტი. მაცხოვრისა და ადამის ფიგურათა ზეანუელი გამოსახულება, რეჟისორის მიერ დაკნინებული ფორმით იყო გადმოტანილი სასცენო ფიცარნაგზე.

შემდეგ რევოლუციონერად, მერე ბელადად, ტირანად ევლინებოდა ხალხს ავანტიურისტი მოთამაშე – ქართული ზღაპრის პერსონაჟი, ახლა უკვე ზოგადსაკაცობრიო რეგალიებით, მასშტაბური სიფლიდის განსახიერება და... მაინც ფეხშიშველა ყვარყვარე. ავსაქმეთა ჩამდენს, თანასოფლელთა დამსჯელს და მასის დამცირების მოყვარულ ყვარყვარეს, ფინალში აბობოქრებული ხალხი ჯვარცმისათვის იმეტებდა. უპოვარს, მაგრამ გაყოყოჩებულს, ჯვარცმიდან ჩამოხსნილს სანაგვეში უკრავდნენ თავს... რეჟისორი იმ სინამდვილის შემყურე და წარმომადგენელი გახლდათ, რომელიც ყვარყვარეთა სამჭედლოდაც მოიაზრებოდა ხოლმე. ამიტომაც მისთვის „ჰეფი ენდი“ ამ საკითხში შეუძლებელი გახლდათ. ასეთი ფინალის შემყურეს, ვერც მაყურებელთა დარბაზს გაიმეტებდა. ყვარყვარე სანაგვედან თავს წამოყოფდა, თითქოს ნახტომისთვის ემზადებოდა, მას მარადიულ სიცოცხლეს უწინასწარმეტყველებდა რეჟისორი. სამწუხაროდ, ის მართალი აღმოჩნდა.

მოზარდთა თეატრის სცენაზე, რევოლუციური რომანტიკის სანაცვლოდ, დისტანციურად შეფასებული „რღვევა“ წარმოადგინა შალვა განერელიამ! ბერსენიევთა სასტუმრო ოთახში, შავი ხავერდის ფარდა კედლის მაგივრობას ქმნიდა. მასზე ჩამოკიდული იყო ჩარჩოიანი ფოტოსურათები საოჯახო ალბომიდან. უტიფარი ნაბიჯებითა და მზესუმზირის კნატუნით ოთახში შემოაბიჯებდა გოდუნი – ოთარ ბალათურია. არავითარი მორიდება! ეს გოდუნი მეპატრონის იერით, ქორის მზერით, მძიმე ნაბიჯებით, გამომწვევი ლიმილით აფასებდა გარემოს. ეს გოდუნი რევოლუციის ქაფით აღზევებული მდაბიორი, შურისძიების მაძიებელი მეზღვაური გახლდათ და არა ახალი ცხოვრების მაუწყებელი, რევოლუციური რომანტიკით გამორჩეული გმირი. რეჟისორი, მხატვარი – მიხეილ ჭავჭავაძე და მსახიობი თანამზრახველნი აღმოჩნდნენ იმ მოვლენათა შეფასებისათვის, რომელმაც მკაცრი რეჟიმი გაამეფა დედამიწის ერთ მეექვსედ ნაწილზე. შავი ხავერდის ფარდაზე გამოფენილი ფოტოსურათები, რომელზეც აღბეჭდილი იყო წარსულის კულტურის ნიშანიც, გოდუნთა უმეცრებისა და უზნეობის შემოჭრით, იატაკზე ცვიოდა. კულტურა მიწასთან იყო გასწორებული. ასე აფასებდნენ „იმ დღეების რომანტიკას“ სპექტაკლის ავტორები. ისტორიული ფაქტების გააზრება, დისტანციით დანახული და პერსპექტივით შეფასებული მოვლენები, ასოციაციური ნაკადის შემწეობით, უცხადესად მეტყველებდნენ ავტორთა დისიდენტურ აზროვნებაზე. გასული საუკუნის 80-იან წლებშიც კი, იოლი არ იყო ამგვარი კონცეფციის წარმოჩენა საჯაროდ, სასცენო სივრცეიდან.

ამ პერიოდის გამორჩეულ სპექტაკლად დავასახელებდი თემურ ჩხეიძის მიერ მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ დადგმას. მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენა განსაკუთრებული მოვლენაა ქართული თეატრის ისტორიისთვისაც, აღარას ვამბობ იმ დროების მაყურებელზე. გადაჭედილ დარბაზში, ოვაციითა და აღმტაცი ვნებათა ღელვით თამაშდებოდა ამბავი

ნათავადარი თეიმურაზ ხევისთავისა. თემურ ჩხეიძეს არაერთი წარმატებული წარმოდგენა დაუდგამს სხვადასხვა თეატრში, მაგრამ ჩემთვის ყველაზე ძვირფასია „ჯაყოს ხიზნები“. სცენაზე ერთნაირი ძალით გამოისახა წარსული, აწმყო და მომავლის პერსპექტივა. ასეთი შინაგანი კავშირით გამთლიანებული სანახაობა იშვიათობაა.

რეჟისორის კონცეფციით, მეტად აქტუალური და აქტიური აღმოჩნდა წარმოდგენა. მწერლის სიტყვა, რეჟისორის მხატვრული გადაწყვეტა, მსახიობთა თამაში, სცენოგრაფია, მუსიკალური გაფორმება, კოსტიუმები, ნივთები, განათება, პლასტიკური პარტიტურა, მეტაფორებით დახუნძლული სპექტაკლი – მოქალაქეობრივი მრწამსით, სრული ანსამბლით, მსახიობთა შესრულებით, მეტად მნიშვნელოვანი გახლდათ პოლიტიკური და წმინდა ხელოვნებისეული თვალსაზრისითაც. თუ შეიძლება ითქვას, სცენაზე მოქმედებით გამოისახა ილია ჭავჭავაძის მოწოდება-ანდერძი, ერთგულება და დაცვა „წმინდა სამებისა“, რომელიც მან სამი სანუკვარი სიტყვით აღმოთქვა: „მამული, ენა, სარწმუნოება“. ამ სამთა კავშირის დიდებულება იკითხებოდა მთლიანი სანახაობით, მისი ყოველი ასპექტით, ყოველი მოვლენითა და სათეატრო კომპონენტთა ჰარმონიული თანახმიერებით.

სცენიდან ისმოდა დარბაისლური ლიტერატურული ენა და ჩინებულად მეტყველებდნენ მსახიობები; კილოკავით შეფერილი წინადადებაც კი, აღიქმებოდა ხასიათის გამოკვეთის საშუალებად. მთელი სანახაობა შეკრული აღმოჩნდა საქართველოს ბედ-იღბალზე მოფიქრალი გუნდის ერთიანი ძალისხმევით. მოქმედება მიმდინარეობდა იავარქმნილ ტაძარში, ჟამთა სიავისაგან ფერნაცვალი ღვთისმშობლის ფრესკის ფონზე. იქვე, კუთხეში თავმოკრული ქილები ენყო, ამაღლებულის დამდაბლების ნიშნად. სცენოგრაფიას ეტყობოდა გემოვნებიანი და კონცეპტუალური აზროვნების შედეგად რომ შეიქმნა რეჟისორისა და მხატვრის, გოგი ალექსი-მესხიშ-

ვილის, მეტად მეტყველი „მოსაუბრე“ და მიზანმიმართული მხატვრობა.

პერსონაჟთა ჩაცმულობაც კი, „თამაშობდა“ და ავლენდა მოვლენათა ავბედით მონაცვლეობას, პერსონაჟთა სულიერ მეტამორფოზას. კნეინა მარგო ფავლენიშვილისა თავდაპირველად შავი კოსტუმითა და მორიდებული, თანაც მაყვედრებელი მზერით, თითქმის მდუმარედ ისმენდა თეიმურაზისა და ჯაყოს დიალოგს. მერე, ჯაყოს ხასად ჩამოქვეითებულს, მენამულისფერი, ამოღებული გულისპირიანი ზედატანი ეცვა. მსახიობს უტიფრად შემოენყო ფეხები სკამზე და ჟინიანად ჩაჰკებინდა ნითელ ვაშლს; მერე კი, ჯაყო ჯივაშვილის „თანამეცხედრედ“ დამდაბლებულს ნაცრისფერი, ხმარებისაგან გაცვეთილი სამოსი ნათხოვარივით ეკიდა ჯერ კიდევ ყმანვილურ ტანზე. ნანი ჩიქვინიძის მიმქრალი, უმეტყველო პირისახე, მხრებზე მოგდებული ტომრის სიმძიმისაგან მოხრილი სხეული, მდუმარებაში დანთქმული „სოფლის სამდურავი“ – ნათლად მეტყველებდა მის სულიერ (და არა მარტო ფიზიკურ!) სიბეჩავეზე. ფიზიკური ტკობის ჟინს ჩაენაცვლა ჯივაშვილთა ულიმლამო და სუსხიანი ყოფის სიმძიმელი. მსახიობი გვიჩვენებდა, რომ მარგო უკვე თვინიერად დაატარებდა თავის „მძიმე ჯვარს“, რადგანაც შემწე აღარავინ ჰყავდა თავისსავე ყოფილ და ახლა კი, გასხვისებულ მამულში.

მანამდე კი გათამაშდა სცენა, როდესაც მარგო-ჯაყოს ურთიერთობის მთელი ამბავი სახიერად, პლასტიკური მონახაზის სიმკვეთრით, შინაგანად ატორტმანებული რიტმით გამოვლინდა. ვენურ სკამზე ეულად ჩამომჯდარ მარგოს, ჯერ კიდევ ბოლომდე არ ჰქონდა გაცნობიერებული, როგორ აღმოჩნდა ველური ჯაყოს ტორებში. ნირნამხდარი, დაგლეჯილი სამოსითა და სხეულით, სასონარკვეთას „ასხივებდა“ მისი ტკბილ-მწარე გამოხედვა. ისმოდა ჰანგი, რომელიც მის სულიერ წამისყოფას გამოხატავდა. პირუტყვეული ჟინით დამუხტული ჯაყო – გივი ჩუგუაშვილი გაშლილ, ცეკვისათვის მზადმყოფი ილე-

თით, დაგეშილი მხეცივით ჩაუდგებოდა გაყურსულ მარგოს. განცდილი სიამის ტყვედქმნილი ქალი, აჰყვებოდა მელოდიას... მერე მეპატრონის ჟინით ატორტმანებული ჯაყო, ძალის მიმანიშნებელი მათრახით ხელში, ჩაბლუჯულ ქალს საქანელაზე ჩამოსვამდა. მერე თავად წამოგორდებოდა მის ფერხითით... საქანელის რიტმს აყოლილ მარგოს, უკვე გათავისებული ჰქონდა ჯაყოს ცხოვრების წესი. ის ანგარიშიუცემელი ლტოლვით გადმოეშვებოდა საქანელიდან კუნთმაგარ ჯივაშვილის სხეულზე. იქ, ტაძრის კარიბჭეში ქეშელა – ზურაბ სტურუა მკვეთრი მოძრაობებით, ისიც ჟინიანად აჰყვებოდა „სიმდის“ ტკბილხმოვან და მაცდურ ჰანგს. მთელი დამუხტული სხეული, ელვარე თვალები და ველური ჟინი ჩააქსოვა მსახიობმა ცეკვაში. ახლა უკვე ჯაყო-მარგოს რეალური ამბავი სახიერად გამოისახა მელოდიითა და ცეკვის ილეთით. პლასტიკური მონახაზითა და მსახიობთა „გაშიშვლებული“ შეფასებით, უსიტყვოდ, მაგრამ ძალუმად მეტყველი სახიერებით გამოისახა სცენაზე მომხდური მამრისა და უპატრონოდ მიგდებული ქალის ფიზიკური (და არა სულიერი!) მიზიდულობის ამბავი. ეს ძალზე მეტყველი პლასტიკური „დიალოგი“ უფრო მეტის გამომხატველი აღმოჩნდა, ვიდრე ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის ამბავი. ამ „რიტუალით“ მაყურებელმა შეიგრძნო და შეიმეცნა, რატომ და როგორ იქცა კნეინა მარგო ჯაყოს დაურევებულ და მორჩილ ქვეშევრდომად.

კიდევ უფრო სახიერად, ქვეტექსტის სიმძაფრით იყო გამოვლენილი ხევისთავის – ნოდარ მგალობლიშვილის ბიოგრაფიის დრამატული განვითარება და ტრაგიკული ფინალი. საკუთარ მამულში ჯაყოს ხიზნად ქცეული თეიმურაზი, მომჩვენარულ სხეულს უცხოსავით დაატარებდა (ბრეიგელის ნახატს ჩამოჰგავდა!), მერე ჯაყოს ჭრელ ტყაპუჭში გამოწყობილი, წამოჯამაგირალს ნოქრად დაუდგებოდა; მერე და მერე ჯაყოს ჩექმებსა და შარვალ-ხალათში გამოწყობილი, თვინიერად ეგუებოდა თანამეცხედრის წამოჯამაგირალის ხასად გადაქცევას. ბოლოს

კი, როცა ჯაყოს მეცხვარის „ჩაფხუტსაც“ მოირგებდა, ნათავადარი გარეგნული „იმიჯით“ ნამოჯამაგირალს ჩაენაცვლებოდა დუქანში. ფინალში ჯარისკაცის ფარაჯის მსგავსი სამოსით, იგი უარს ამბობდა სოფლის მასწავლებლობაზე, ისევ კოოპერატივს ირჩევდა. წუთით იყინებოდა მოქმედება და თეიმურაზის გაფითრებულ სახეზე უსულგულო გამოხედვით, იკითხებოდა მწერლის განაჩენივით აღმომსკდარი საფინანსო სიტყვები: „და... ელოდება ნაქმარევი ნაცოლარს“.

მიხეილ ჯავახიშვილის მეტყველი სიტყვიერი მიგნებები: ნასოფლარი, ნაშინდარი, ნატაძრალი, ნათავადარი, ნამოჯამაგირალი, ნაქმარევი, ნაცოლარი – რეჟისორის მიერ ასევე სახიერად, „სასცენო ენის“ შემწეობით, ზუსტად და ხატოვანი მინიშნებებით, სიმბოლიკით და მეტაფორათა სისტემით იქნა გადატანილი სასცენო სივრცეში. სულიერი თანახმიერება ძალუმად იგრძნობოდა მწერლის, რეჟისორის, მთელი შემოქმედებითი გუნდის ურთიერთზემოქმედებითი პროცესით. მაყურებელს თვალწინ ეშლებოდა მისი მამულის შერყვნილი და იავარქმნილი სურათი, მისი იდენტობის უპირველესი ნიშანი – ენა და ქრისტიანული მრწამსის გამომხატველი ტაძარი – შეგინებული და დაკნინებული რომ იყო. პრემიერის დღეებში და შემდგომაც, ახლაც კი – ვთვლი, რომ თეატრი ასე იბრძოდა დამოუკიდებლობისათვის, მომხდური მოძალადის კლანჭებიდან ერის განთავისუფლებისათვის; ეროვნული ღირსების, იდენტობის, რწმენის დაცვისათვის; მამულის, ენის, სარწმუნოების გადარჩენისათვის. საერთოდ, ჩემი აზრით, პატრიოტული სპექტაკლების დადგმით (რუსთაველის თეატრში – „გუშინდელნი“, „ჩემო კალამო“; მარჯანიშვილის თეატრში – „ჰაკი აძბა“, „ასის წლის წინათ“, „ჯაყოს ხიზნები“ და სხვა და სხვა) თემურ ჩხეიძემ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა იმ პერიოდის საზოგადოების ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებისათვის.



მკითხველი უთუოდ მიხვდება, რომ ეს ორი თავი: „სოცოპოლიტიკური ვითარება და პიესის არჩევანი“, „გამოსახვის ფორმათა ამოცნობის საკითხისათვის“ – მიუძღვნენ კრიტიკოსის სპეციფიკური ხედვის პრობლემას. იმისათვის, რომ მეჩვენებინა, რატომ ირჩევს დასადგმელად თეატრი სწორედ ამ დროს, სწორედ ამ პიესას; ამასთანავე, სპექტაკლის გამოსახვის საშუალებათა „ნაკითხვის“ შედეგად, როგორ ვცდილობ ამ არჩევანის მოტივაციის ახსნას, მათში კოდირებული აზრობრივი პარტიტურის მიკვლევას, ფიზიკური, პლასტიკური პარტიტურის ამოცნობის, გაშიფვრის შედეგად, მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპის მიგნებას. რამდენად შევძელი ამ ამოცანის შესრულება, ამის შეფასება მკითხველისათვის მიმინდვია.

თეატრალური ტექსტის ამოკითხვის მსდელობა

სავსებით სამართლიანად აღნიშნავენ სცენის ოსტატები, მეცნიერები, კრიტიკოსები, რომ ლიტერატურული ტექსტი ერთია, ხოლო მისი წაკითხვის იმდენი ვერსია არსებობს, რამდენიც მკითხველი ეყოლება მას. ასევე, რეჟისორები და მსახიობები, სათეატრო კომპონენტთა ერთობლიობაც იმას ამოკითხავს ტექსტიდან, რაც აქტუალურია მისი თანამედროვე დროებისათვის და რისთვისაც მზად არის მათი გონება და გრძნობა. ამ პროცესს შესაძლებელია ეწოდოს „ტექსტის გაცოცხლება“ (ბარტი). ნებისმიერი ლიტერატურული ტექსტი იმდენჯერ „გაცოცხლდება“, რამდენჯერაც დაიდგმება იგი სცენაზე.

სწორედ იმიტომ, რომ ტექსტის სასცენო ტრანსფორმაცია, უწინარესად, დამდგმელთა კონცეფციასა და ინტერპრეტაციაზეა დამოკიდებული, ამიტომაც ერთი ტექსტი მრავალგვარი ვარიანტით არის ტრანსფორმირებული სასცენო ფიციარნაგზე. ეს ეხება კლასიკასაც. სწორედ ამგვარი მიდგომის მიზეზით, განსხვავებულია სხვადასხვა ეპოქაში „ოტელოს“ სასცენო ვარიანტიც. XX საუკუნის 30-იან წლებში რუსთაველის თეატრში განხორციელებული შექსპირის ტრაგედია აბსოლუტურად განსხვავდება 60-იანი წლების ინგლისური თეატრის დადგმისაგან. ასევე თვისებრივად განსხვავებულია არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ ბათუმის თეატრში დადგმული „ოიდიპოს მეფე“, გიგა ლორთქიფანიძისა და თემურ ჩხეიძის მიერ ამავე პიესის ინტერპრეტაცია და გამოსახვის ფორმები, მარჯანიშვილის თეატრისა და მეტეხის სათეატრო სივრცეში. ამ სპექტაკლების შეფასების კრიტერიუმიცა და ვიზუალურ-ვერბალური (სიტყვიერ მოქმედებას ვგულისხმობ) „გაფორმებაც“ სხვადასხვა იქნება.

იგივე ითქმის ნებისმიერი სპექტაკლის თეატრმცოდნე-კრიტიკოსთა მიერ შეფასებაზეც. სასცენო ტექსტი ერთია (უნინარესად, მისი ინტერპრეტაცია და არა ამ ტექსტის ეფემერული თვისება), მაგრამ ანალიზისა და დასაბუთებული მსჯელობის იმდენი ვარიანტი იარსებებს, რამდენი კრიტიკოსიც შეაფასებს წარმოდგენას. უმეტესად, იცვლება კრიტიკოსის კონცეფციის შესაბამისად, ანალიზის ფორმა და არა დადგმის საერთო შეფასება. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ერთი კრიტიკოსი პრინციპულად იწონებს დადგმას, ხოლო მეორე უარყოფითად აფასებს მას, ამ დაპირისპირების განმსჯელი თავად საზოგადოებაა. კრიტიკოსთა პოზიცია, ისევე, როგორც წარმოდგენა, დროის დისტანციითაც ფასდება. დრო ბევრწილად განსაზღვრავს არა მარტო სასცენო ვარიანტის ღირებულებას, არამედ სათეატრო კრიტიკოსის პოზიციის მართებულობასაც.

როგორც არ უნდა იცვალოს „ზნე და ფერი“ თეატრმა, როგორც არ უნდა განვითარდეს თუნდაც ამჟამინდელი რეჟისორული თეატრი ან სამსახიობო ხელოვნება, ერთი თვისება უცვლელია და ჟამთა სვლას არ ემორჩილება: სასცენო შემოქმედება ერთი ენობრივი სტრუქტურიდან (ლიტერატურა), მეორე ენობრივ სტრუქტურაში (სასცენო ქმედება) ტრანსფორმაციის, „თარგმნის“ ხელოვნებაა. რადგანაც ეს „მარტივი“ კანონი ფუნდამენტურ ნიშანთა რიგს განეკუთვნება, ამიტომაც მისი შემეცნება და გათვალისწინება კრიტიკოსთა არმიასაც მართებს. ამიტომაც, შესაძლებლად მიმაჩნია ლიტერატურისმცოდნე იური ლოტმანის მოსაზრება სასცენო ხელოვნებასაც მიესადაგოს. საერთოდ კი, მეცნიერთა ამ ჯგუფის მოღვაწეობით, შესაძლებელია, ითქვას, რომ ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარებით, მათ ახალი და სრულიად მართებული ფურცელი გადაშალეს.

მეცნიერის მოსაზრებით, „...ტექსტი ჩვენს წინაშე წარმოსდგება არა როგორც ერთ ენაზე რეალიზებული ცნობები, არამედ როგორც რთული მონყობილობა, რომელიც ინახავს მრავალ-

სახეობრივ კოდს, რომელსაც მიღებული ცნობების ტრანს-
ფორმაციის უნარი შესწევს და შეუძლია, აღმოაცენოს ახალი,
როგორც ინფორმაციულმა გენერატორმა, რომელიც ფლობს
ინტელექტუალური პიროვნების თვისებებს, ამასთან დაკავში-
რებით, იცვლება შეხედულება მომხმარებლისა და ტექსტის ურ-
თიერთობის თაობაზეც“ (20). მომხმარებლისა და ტექსტის ურ-
თიერთობა, შესაძლებელია, ჩვენს შემთხვევაში ასე შეიცვალოს:
მაყურებლისა (კრიტიკოსისაც) და სასცენო ტექსტის ურთიერ-
ობა. ეს ორმხრივი კომუნიკაციის, ცოცხალი ურთიერთობის
სახეობა, აგრეთვე, არის სასცენო შემოქმედების ფუნდამენტუ-
რი თვისება და არც ეს ექვემდებარება დროის მსვლელობას.
ამრიგად, ენობრივი სტრუქტურა და ორმხრივი, ცოცხალი კო-
მუნიკაცია (მაყურებელი – სცენა; სცენა – მაყურებელი) არის
სასცენო შემოქმედების ფუნდამენტური ნიშანი, რომლის გაც-
ნობიერება ისევე აუცილებელია კრიტიკოსისათვის, როგორც
ვიზუალურ-ვერბალური ფორმების კოდურ ნიშანთა ამოცნობა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, შეუძლებელია, რომ ყოველ კონკ-
რეტულ შემთხვევაში კრიტიკოსის მიერ მიკვლეული და გაშიფ-
რული კოდური სისტემა, სრულად და აბსოლუტურად დაემთხვეს
სანახაობის ავტორთა მიერ ვიზუალურ-ვერბალურ სისტემაში
ჩაქსოვილ, ჩანიშნულ, შენიღბულ აზრობრივ პარტიტურას. ასე-
თი დამთხვევა იშვიათად ხდება. ამიტომაც მეტად საგულისხმოა
დონალდ დევიდსონის მოსაზრება კრიტიკოსისა და სასცენო ტე-
ქსტის ურთიერთობის (შემდეგ ანალიზისა და შეფასების) თაობა-
ზე: „შესაძლებელია ითქვას, რომ კრიტიკოსი ერთგვარად კონკუ-
რენციას უწევს მეტაფორის ავტორს. კრიტიკოსი ცდილობს,
საკუთარი ვერსია აღსაქმელად უფრო გამჭვირვალე გახადოს.
ამასთანავე, ის ცდილობს, ნაწილობრივ მაინც სხვა ადამიანში
(მკითხველში, მსმენელში – ნ.ა.) აღადგინოს ის შთაბეჭდილება,
რაც ორიგინალმა გამოიწვია მასში. ამ ამოცანის შესრულებისა-
თვის კრიტიკოსი იმავდროულად (და, შესაძლოა, მის ხელთ არ-
სებული საუკეთესო საშუალებითაც) ცდილობს ჩვენი ყურადღე-

ბის მიპყრობას სილამაზის, სიზუსტისა და მეტაფორის, როგორც ასეთის დაფარული ძალისაქენ“ (21).

რა თქმა უნდა, დასაბუთებული მსჯელობა და შეფასება, გულისხმობს გამოსახვით საშუალებათა ფიქსაციის შედეგად, მის ამოხსნას, მაგრამ რეცენზენტის ამოცანა ამით არ შემოი-საზღვრება. კრიტიკოსის საბუთიანი მსჯელობა და კოდირებუ-ლი სისტემის გაშიფრვა, იმასაც გულისხმობს, რომ მკითხველ-ში გამოიწვიოს იმგვარი გონით-გრძნობადი შთაბეჭდილება, რაც თავად განიცადა მაყურებელთა დარბაზში ყოფნისას. ეს განსაკუთრებით ეხება მეტაფორათა სისტემას. ანალიზისა და შეფასების დროს შეთხზული სახიერების ექვივალენტი სიტყ-ვიერი მეტაფორის მიგნებაცაა კრიტიკოსის ნიჭისა და ოსტა-ტობის ნიშანი. ზოგჯერ იმგვარად ხდება, რომ კრიტიკოსი იმ-დენად ღრმად „შეიჭრება“ სანახაობის სიღრმისეულ ფენებში, იმდენად მრავალგვარად აგნებს და ხსნის სანახაობის ავტორ-თა მინიშნებულ ჩანაფიქრს, რომელსაც შესაძლოა, გუმანით ქმნის ხელოვანი, ხოლო კრიტიკოსი, ინტელექტის წყალობით, არა მარტო ამოიცნობს მასში კოდირებულ აზრს, არამედ სას-ცენო სახიერების ექვივალენტ სიტყვიერ მეტაფორასაც პოუ-ლობს. ამით რეცენზია არა მარტო სპეციფიკური ანალიზით გამოირჩევა, არამედ ლიტერატურული ხელოვნებითაც. ეს კი, მეტად იშვიათი მოვლენაა!

სასცენო მეტაფორა, თავისი არსით, სახიერებით, მნიშვნე-ლობით, იმდენად განსაკუთრებული მოვლენაა, რომ იგი არა მარტო აზრის მასშტაბით ახდენს მაყურებელზე ძლიერ შთაბეჭდილებას, არამედ სილამაზით, სიმშვენიერით, სილა-ზათითა და დახვეწილობით ამკობს სანახაობას. ასეთ დროს იქმნება „საოცრებათა ველი“, რომელიც ზღვარდაუდებელ ვნებათა ლელვასა და ზეალმტაც რეაქციას ბადებს მაყურე-ბელთა დარბაზში. ასეთ მეტაფორათა ელვარება შემორჩება ხოლმე თეატრის ისტორიას, როგორც სანახაობის მასშტაბუ-რი აზრის გამომხატველი ნიშანი, დიდებული სამკაული. უკვე

ეროვნული თეატრის ისტორიის კუთვნილებაა ფოტოსურათზე აღბეჭდილი მიზანსცენა, რომელიც ამგვარი აზროვნებისა და გრძნობათა აზვირთების მიმანიშნებელი ხდება და სანახაობის მხატვრული გადანყვეტის პრინციპსაც მიაწვდის. ამ ფოტოსურათებზე, თითქოს, ზებუნებრივი წამია „შეჩერებული“ მთელი სიღრმით რომ შეგვაგრძნობინებს „სანახაობის სულს...“

კოტე მარჯანიშვილის მიერ ქუთაის-ბათუმის თეატრის სცენაზე განხორციელებული „ურთელ აკოსტა“. მანასეს სასახლის კიბის თავში შემართული ივდითი – ვერიკო ანჯაფარიძის კდემამოსილი ფიგურა, ფრთოსანივით გაშლილი ფრთით (სამოსის ნაკეცებიანი სახელო აძლიერებდა შთაბეჭდილებას), ჩამოჰგავდა ანტიური მითოლოგიის პერსონაჟთა ქანდაკებას; ანდა მეორე სახელმწიფო თეატრში დადგმული მარჯანიშვილისეული „ოტელოს“ ინტერპრეტაციის ზუსტი გამომხატველი მეტაფორა: იატაკზე გართხმული, გონდაკარგული მავრის – შალვა ლამბაძის სხეულზე აღზევებული, მსხვერპლზე სეავევით წამომდგარი ფრთაგაშლილი, მოზეიმე იაგო – უშანგი ჩხეიძე. ბოროტების წუთიერი ზეიმის გამომხატველი მიზანსცენა, დამდგმელის კონცეფციის, სანახაობის გადანყვეტის სიმბოლური, მეტისმეტად სახიერი მინიშნება გახლდათ.

სანდრო ახმეტელის სპექტაკლები დახუნძლული იყო მეტაფორათა სისტემით, რომელიც ისეთ ზემოქმედებას ახდენდა მაყურებელზე, რომ შემართული დარბაზი მზად იყო შებრძოლებოდა ნებისმიერ მომხდურს.

სპექტაკლი „რღვევა“ – კრეისრის შემობრუნება მაყურებელთა დარბაზისაკენ, თითქოს, მაყურებელი ჰყავდათ მეზღვაურებს ნიშანში ამოღებული და იარუსებიდან დაშვებული წითელი დროშის ფრიალი, რევოლუციური რომანტიკის აღმნიშვნელი მეტაფორა გახლდათ...

„ანზორი“ – ჯავშნოსანი მატარებლის სირენის ფონზე, აჯანყებულთა ალესილი ცეკვა, მსხვერპლშენიერვის რიტუალით რომ გამოხატავდა მოვლენის დრამატიზმს...

„ლამარა“ – ხევსურთა ნაბდების ფრიალით გამოხატული ვნებათა ღელვის სიძლიერე; ანდა, თამარ წულუკიძის ლამარას ქურციკივით ლალი სრბოლა ხევსურეთის ჭიუხებში; ანდა, მთის ფერდობზე შეფენილ ხევსურთა ემზიანი ლხინი და გულ-გახსნილი სიმღერა: „აი, იმ მთაზედა, თოვლიანზედა...“

„ინ ტირანოსი“ – დაკოჟრილი ხის ფულუროებიდან ამოსხლეტილი ამბოხებული ყმანვილები, ხე – აქ სუბიექტის ნიშნად ქცეული, მოძველებული ყოფის გამომხატველი ნიშანი გახლდათ, მთელს სცენაზე განტოტვილი დაბრკოლებად რომ აღიქმებოდა.

ძველისა და ახლის ჭიდილის შინაგანი დრამატიზმი გადმოჰქონდა რეჟისორსა და დამდგმელ გუნდს სცენაზე, რომელსაც XX საუკუნის 30-იან წლებში, ჯერ კიდევ სჯეროდა ამ დაპირისპირების რევოლუციური შემართების გზით გადალახვის აუცილებლობა. ირაკლი გამრეკელის სახიერ, გრანდიოზულ დეკორაციებში იყვნენ „ჩასახლებულნი“ ასეთივე მასშტაბური იდეის გამომხატველი, სულიერად ამაღლებული და რწმენით აღვსილი პერსონაჟები.

დიმიტრი ალექსიძის დადგმა „ბახტრიონი“ ქართველთა ლაშქრის მიერ ბახტრიონის ციხის აღებას ეძღვნებოდა სპექტაკლი. ლეგენდის გათამაშების ამბავი სიმბოლურად გამოხატავდა ეროვნული თვითშეგნების სიძლიერეს. ლელა – ზინა კვერენჩხილაძე და ანდარეზი – კოტე მახარაძე, ეწირებოდნენ ამ ეროვნულ იდეას. ქართველთა ლაშქარი ნაბდებზე დასვენებულ შეყვარებულებს მაყართა ტრადიციულ „ხმლების ხეივანში“ გაატარებენ. მეომრებმა სიკვდილის შემდეგ დააქორწინეს სამშობლოსთვის თავგანწირული გმირები.

მიხეილ თუმანიშვილის დადგმა „ესპანელი მღვდელი“ – ტაძრის გალავანზე შავი ანაფორით შემოსილი ლოპესი – ეროსი მანჯგალაძე და დიეგო – ემანუილ აფხაიძე, ყვავებივით იყვნენ ჩამომსხდარნი. ისინი „გულმოდგინედ“ ავედრებდნენ უზენაესს საკუთარ თავს. ფსევდომორწმუნეთა თვალთმაქცობას ირო-

ნითა და იუმორით გამოსახავდა მღვდელმსახურთა ეს დუეტი. მათს დაკნინებულ ზნეობას გვიჩვენებდნენ დამდგმელი და მსახიობები.

„როცა ასეთი სიყვარულია“ – კაცი მანტიით – სერგო ზაქარაძე სინდისივით თავს წამოადგებოდა სიყვარულით გათანგულ ლიდა მატისოვა – მედეა ჩახავას. „მაინც მოვალ!“ გულის ყივილით აღმოსთქვამდა ქალი და უჩოქებდა თავის სიყვარულს. რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი და მსახიობები ტრფობის ძლიერ და ყოვლისმომცველ გრძნობას, თითქოს, ძეგლს აღუმართავდნენ.

თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი „გუშინდელნი“ – რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე გადაჭიმული იყო უშველებელი მაგიდა, მხატვარი მიხეილ ჭავჭავაძე. ამ მაგიდას შემოუსხდებოდნენ და „ბჭობდნენ“ თანასოფლელები. ისინი ილხენდნენ... „ბჭობდნენ“ საკუთარ გამორჩენაზე და არა „სოფლის ჭირზე“. მიზანსცენა, თითქოს, იმეორებდა ლეონარდო და ვინჩის ფრესკას, „საიდუმლო სერობას“. ოღონდ ისაა, ცენტრში წამომართული მამასახლისი და თანასოფლელები რწმენის სიდიადეს კი არ ასხივებდნენ, არამედ საკუთარი გამორჩენისთვის ირჯებოდნენ. ისინი გულმხურვალედ ბჭობდნენ, მაგრამ მათ შორის ერთი იოდა კი არ გაყურსულიყო (ვერცხლიანი ქისით), არამედ თითოეული მათგანი მამულის გამყიდველ-ჩარჩებს ჩამოჰგავდნენ.

სანადიმოდ გაშლილი მაგიდა, სცენის ნახევარს რომ ფარავდა, სიმბოლურად ქართველთა ეპიკურეისტულ მიდრეკილებებზე მიუთითებდა. თითქოს, მთელი საქართველო ილხენდა! მაგრამ... მთელი საქართველო ილხენდა „ჟამიანობის დროს!“. იმაზე კი არ დაფიქრებულან სოფლელები, მამული რომ ეცლებოდათ ხელიდან! კაპიტალის კულტს დამონებულები, გროშის მოხელთებისთვის იმეტებდნენ მამა-პაპათა დანატოვარს. სცენაზე გამოისახა ლხინისათვის გაერთიანებული საქართველო და არა ქვეყნის, ამ დანატოვარის გადარჩენისათვის გაერთიანებული ერი და ბერი.

სიმბოლურად, ამ მეტაფორით გამოიხატა მხიარული, უდარდელი, მოქეიფე და დარდიმანდი ერი („მიმინოშვილისეული ფონი“) და მხიარული, მხოლოდ პირადულ ინტერესთა ერთგული, მომლხენი და ავანტიურისტული საქართველო („კვაჭისეული ფონი“). თავის დროზე მხიარული ინგლისი, წინათ მძლეველი და ახლა მხოლოდლა შემაქცევარი ინგლისი, „ფალსტაფური ფონით“ აღინიშნა (ენგელსი). მართლაც, ყოველ ენას, მათ შორის თეატრის ენასაც, უამრავი მეტაფორა აქვს, რათა მიაგნოს, მიაინიშნოს, წარსულიდან გამოიხმოს და აღბეჭდოს დროების ქროლვა, ეროვნული თვითშეგნების ამაღლების მშვენიერების ან დაკნინების უმეცრება, გამოსახოს მისი სულის დრტვინვა და ბედისწერის „ნალმა-უკულმა ტრიალის“ ავბედიითი დრამატიზმი.

თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი „ასის წლის წინათ“ – გოგი ალექსი-მესხიშვილის სცენოგრაფია რეჟისორის ჩანაფიქრის ადეკვატური გახლდათ. სცენის შუაგულში ილია ჭავჭავაძის ფოტოსურათები მწყობრად იყო განლაგებული. ყოველ მათგანზე არსებული სისხლიანი ლაქა მიუთითებდა, რომ ილია, საქართველოს უპირველესი ჭირისუფალი და მისი უგვირგვინო მეფე, ნიშანში ჰყავდათ ამოღებული რუსეთის „ოხრანკას“, ადგილობრივ სოციალ-დემოკრატებს, ახლად გამოჩეკილ ბოლშევიკებსაც. ყურადღებას იპყრობდა ცენტრში განლაგებული „ბატალური ეპიზოდის“ აღმნიშვნელი ფოტო: უნიათოდ გაყუჩებული, უმოქმედო ქართველობა და ცენტრში ილიას ძლიერი ფიგურა. ცნობილ ილიაობაზე, ყვარელში გადაღებულ ფოტოზე, თითქოს, აღიბეჭდა ამ სისხლიანი კვალის უპირველესი „დამნაშავე“ – უმოქმედო, უნიათო ქართველობა. მძაფრად, სახიერად, ტკივილითა და ნამდვილობის ეფექტით მიღწეული აღმოჩნდა რეჟისორისა და მხატვრის მიზანი – მაყურებელზე ზემოქმედების ძლიერი მუხტის აღმოცენება.

მერე თამაშდებოდა „მგზავრის წერილების“ ეპიზოდები. დარბაისელი ავტორისა და უმეცარი რუსი ოფიცრის პაექრო-

ბა, რომელიც გამოხატავდა ორი პოზიციის, ორი კულტურის, ორი მსოფლალქმის ურთიერთგამომრიცხავ იდეოლოგიას. ავტორის დაფიქრებული, მოსაუბრის ყურადღებიანი შეფასება და პაექრობის კულტურა ეხეთქებოდა დაჭიმული ოფიცრის თავდაჯერებას. თენგიზ არჩვაძისა და თენგიზ მაისურაძის პერსონაჟთა ორთაბრძოლის საფინალო აკორდს წარმოადგენდა იაკობ ტრიპოლსკის, თავაზიანი მოხევის, გულმხურვალედ ამოხეთქილი ფრაზა: „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნეს!“ შორიდან მონაბერი გომარ სიხარულიძის მუსიკალური ფრაზა ლელთ ლუნიას სატკივარის ექოდ აღიქმებოდა. რეჟისორი, მსახიობები, მხატვარი და კომპოზიტორი ერთი იდეით იყვნენ აღვსილნი და მაყურებლის თანაზიარობას ეშურებოდნენ. მეტაფორათა სისტემის რთული, მაგრამ ზუსტი წყობა მასშტაბურად ავლენდა ილია ჭავჭავაძისა და სანახაობის ავტორთა პატრიოტულ სულისკვეთებას. იგი აღბეჭდილი გახლდათ ყოველი ეპიზოდის, ყოველი კომპონენტის თანახმიერი, ჰარმონიული ერთიანობით.

მეტაფორა, მართლაც, პირდაპირ არ გვამცნობს მასში კოდირებულ აზრს. ასოციაციური ნაკადით, მასში უფრო მასშტაბური მინიშნების შეცნობისათვის ამზადებს დარბაზს. ინფორმაციის სისრულით მიღებისათვის, „მეტაფორა ყოველთვის ვარაუდობს იმ სინამდვილის მრავალგვარობას, რომელსაც გადმოგვცემს“. ამგვარად, „კონცეპტუალური ველი“ წარმოაჩენს მეტაფორის კიდევ ერთ თვისებას – მის იდუმალებას, ამოცნობის მრავალგვარობას, მის მრავალგვარ ფუნქციონირებას. მეტაფორაში „გადახლართულია“ ესთეტიკურობის სილაზათე და რაციონალურობის სიზუსტე. როგორც აღნიშნავს ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი: „...მეტაფორა არა მარტო გამოხატვის საშუალებაა, არამედ იგი აზროვნების მნიშვნელოვანი „იარაღიცაა“. ამრიგად, მეტაფორა იქცა აზროვნების იმ იარაღად, რომლის შემწეობითაც ვახერხებთ ჩვენი კონცეპტუალური ველის ყველაზე დაშორებული უბნის მოხელთებასაც კი“ (22).

რადგანაც სასცენო მეტაფორა საჯაროდ, ცოცხლად და

იმავნუთიერ ორმხრივ კომუნიკაციას ინვევს, ამიტომაც მისი მნიშვნელობა უაღრესად გაზრდილია „კონცეპტუალური ველის“ განვრცობისათვის, მაყურებელზე ზემოქმედების სიძლიერისათვის, მასში აქტიურობის მუხტის ამოქმედებისათვის. სასცენო მეტაფორა, ქეშმარიტად, დამდგმელი გუნდის სწორუპოვარი „იარაღია“ მაყურებლის არა მარტო თანამემკმნელის როლის გამოკვეთისათვის, არამედ მასში თანამოაზრის აქტიურობის ამაღლებისათვის. ეს კი სასცენო ხელოვნების ნამდვილ ბუნებას, მის მოქალაქეობრივ მიზანდასახულობის, მის მრწამსს გამოხატავს.

ზვიად გამსახურდია აღნიშნავს: „დღევანდელი მეცნიერული თვალსაზრისის მიხედვით... ძველი ლიტერატურათმცოდნეობა იკვლევდა პოეტურ ხატს, მეტაფორას, მითს მხოლოდ გარეგანი თვალსაზრისით, ზედაპირულად, ყოველივე ამას, უმეტესწილად, აკუთვნებდნენ მხატვრული სამკაულის ღირებულებას და ამის გამო სწავლობდნენ მას, როგორც ცალკეულ ნაწილებს მთელისას. თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნე კი, თვლიან, რომ სწორედ მითოსში მჟღავნდება დანიშნულება და ფუნქცია ლიტერატურისა... ამ თვალსაზრისით, ადამიანის სულიერი მოღვაწეობა შეითავსებს მეტაფორულ და მითოსურ აზროვნებას, ე.ი. მეტაფორებით აზროვნებას, პოეტური თხრობის ფორმებით აზროვნებასა და ხედვას... ძველი მითოლოგია ხედავდა ყოველივე ამაში მარტოდენ მხატვრულ ხერხებს (ან უბრალოდ სამკაულებს). კანონზომიერია, რომ დღეს საერთო და ყურადსაღები ტენდენცია არის *Wettanschauung*-ის აქცენტირება“ (23).

იგივე პროცესი დასტურდება ხელოვნებათმცოდნეობის ყოველი დარგისათვის, მათ შორის თეატრმცოდნეობისთვისაც, მით უფრო სათეატრო კრიტიკოსისათვის. თუკი თანამედროვე რეჟისორული თეატრი არა მარტო მიმდინარე სოციოპოლიტიკური მოვლენების შესაბამისად ახდენს დრამის ინტერპრეტაციას. ამასთანავე, სანახაობის ვიზუალურ-ვერბალური

სახიერებით ცდილობს, შექმნას ამ პროცესის, დადგმის სიღრმისეული აზროვნების მასშტაბურ-პოეტური სახიერება, მაშინ სასურველია, რომ სათეატრო კრიტიკოსიც საბუთიანობისათვის, ამ გამომსახველობის, ანუ აზრის მატერიალიზებული სისტემის ფიქსაციით, აძლიერებდეს საკუთარ მტკიცებულებას, ქმნიდეს ერთგვარ გონით-გრძნობად „კონცეპტუალურ ველს“.

მეტაფორა, აძლიერებს რა მაყურებელზე ზემოქმედების ხარისხს, აიძულებს მას, აქტიურად ჩაებას მეტაფორათა ამოხსნის პროცესში. ამითაც ქმნის დარბაზის აქტივობის სულისკვეთებას და სანახაობის „კონცეპტუალური ველის“ გათავისებას, თანაშემქმნელის შედარებით პასიური მდგომარეობიდან, თანამოაზრის ხარისხში მაყურებლის ამაღლებას. თავისთავად, ეს პროცესი ანიჭებს მაყურებელს (თეატრმცოდნე-კრიტიკოსსაც!) ესთეტიკურ ტკობას, სულიერებით ცხოვრების განცდის სიამეს, რაც დასტურდება თეატრისადმი მისი მიზიდულობის ნიშნით. ასე თანდათან ყალიბდება და იზრდება თეატრის მოყვარულთა რიცხოვნობა. ასეთ ტკობას განიცდის თეატრმცოდნე-კრიტიკოსიც, რომლის ანალიზი-შეფასებაც სპეციფიკური აზროვნების გარდა, ლიტერატურით გამოხატულ ესთეტიკურ სიამესაც ჰგვრის მკითხველს. რეცენზია მკითხველში აღძრავს იმგვარ შთაბეჭდილებას, რაც იქმნება მაყურებელთა დარბაზში სასცენო ქმედების აღსრულების პროცესით. ამის მიღწევა რთულია და იშვიათი, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში, თავად კრიტიკოსი მაღლდება შემოქმედთა ხელოვნების რანგში.

რეჟისორული გამოგონებულობის ამოცნობის პრობლემა

უკვე ითქვა, რომ ეროვნული რეჟისორული თეატრის განვითარება კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის გარდაცვალებით შეწყდა. რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებს სათავეში ჩაუდგნენ მსახიობები. მათ, ნიჭიერების მიუხედავად, მეცნიერების ეპოქის მონაპოვარის – რეჟისორული თეატრის – აღმავლობისათვის მოქმედება ვერ შეძლეს. ეს ბუნებრივიცაა, რადგანაც ამგვარი სათეატრო ხელოვნება სადადგმო-საშემსრულებლო შემოქმედების ნიუანსების წვდომისა და წარმოჩენის გარდა, სათეატრო კომპონენტთა თანახმიერების ორგანიზაციული უნარის ფლობასაც მოითხოვს. ჩვენ ამჟამად რეჟისორული თეატრის ჰეგემონიის პირობებში ვცხოვრობთ. საქართველოში ამგვარი თეატრის აღორძინება დაკავშირებულია სამოღვაწეო ასპარეზზე რუსთაველის თეატრის ახალი თაობის რეჟისორთა გამოსვლასთან. მათ შორის გამორჩეული როლი შეასრულა მიხეილ თუმანიშვილმა.

ქართული სასცენო, შემოქმედების ცვლილებისათვის იღვწოდნენ რეჟისორთა იმ თაობის წარმომადგენლები, მოღვაწეობა რეჟისორ-ლიდერთა უშუალო ურთიერთობით რომ დაიწყეს. მათ შორის დანიშნულდნენ არჩილ ჩხარტიშვილი და დიმიტრი (დოდო) ალექსიძე. ამასთანავე, პარიზიდან დაბრუნებულმა ვასილ ყუშიტაშვილმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ეროვნული სასცენო ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის. ახლა მხოლოდ სამი რეჟისორი გამოვყავი, ვინც XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან დაიწყო აქტიური მოღვაწეობა და შეამზადეს ნიადაგი საქართველოში რეჟისორული თეატრის აღორძინებისათვის.

წინამდებარე ნაშრომი არ არის ეროვნული სარეჟისორო ხელოვნების ისტორიისადმი მიძღვნილი გამოკვლევა. მიუხედავად იმისა, რომ თავად ჩამოყალიბებული მაქვს მოსაზრება ქართული რეჟისურის ისტორიის თაობაზე (არაერთი ჩემი კოლეგისაგან განსხვავებული პოზიციაც მაქვს), ამჯერად, მხოლოდ ზოგადად მივუთითე გასული საუკუნის სათეატრო კულტურის ეს ერთი ასპექტი. რადგანაც „სპექტაკლის ნაკითხვის“ კულტურა თეატრმცოდნე-კრიტიკოსის პროფესიის არსად მიმაჩნია, ამიტომაც განსაკუთრებით აღვნიშნავ რეჟისორთა მიგნებებს. მათ გაშიფრვას მივუძღვენი ნაშრომის ეს ნაწილი.

კიდევ ერთხელ მივუთითებ, რომ რეჟისორთა სახიერი მიგნებების ამოხსნის იმდენი ვერსია არსებობს, რამდენი რეცენზიაც იქმნება ამა თუ იმ სპექტაკლზე. ამჯერად, საკუთარ ვერსიას გავაცნობ მკითხველს. სასცენო ტექსტი, ისევე, როგორც ლიტერატურული თხზულება, ხომ გახსნილი მოცემულობაა. თითოეული მაყურებელი, მათ შორის სათეატრო კრიტიკოსიც, სპექტაკლის შესწავლის დროს, შემდგომ კი, რეცენზიის შექმნის პირობებში რეჟისორის მიგნებების შეცნობა-შეფასების პროცესში, თავისუფალია მასში კოდირებული აზრის ამოკითხვისას.



1946 წელს მარჯანიშვილის თეატრში ვასილ ყუშიტაშვილმა წარმოადგინა ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“ ლუარსაბ თათქარიძეს განასახიერებდა ვასო გოძიაშვილი. ლუარსაბი კი არ შემოდიოდა სცენაზე, არამედ შემოგორდებოდა. თეთრ ჩოხასა, ქამარ-ხანჯალსა და წულებში გამოწყობილი, ის „ჩაჭედილი“ გახლდათ სამოსში. ლუარსაბი ზედმეტ მოძრაობას ერიდებოდა, ჩოხა რომ არ „შემოსკდომოდა“ ტანზე. მართლაც, თურაშაული ვაშლივით უღვიოდა ლოყე-

ბი, თავი კისერზე გოგრასავით ედგა, მაგრამ გამომწვევად კი იყურებოდა ყვრიმალეებში „ჩაძირული“ თვალებით. ასეთი შემორჩა ჩემს მეხსიერებას ბაღლობაში ნანახი სპექტაკლი და მსახიობი.

ლეგენდასავით შემორჩა თეატრის ისტორიას შემდეგი ფაქტი: 1922 წელს, როდესაც კოტე მარჯანიშვილმა პირველად შედგა ფეხი რუსთაველის თეატრის შენობაში, მას შემთხვევით არჩილ ჩხარტიშვილი შემოხვდა. ბატონი არჩილი შეუძღვა კოტე მარჯანიშვილს თეატრში. არჩილ ჩხარტიშვილმა ისტორიას შემოუნახა უიშვიათესი მასალა – მარჯანიშვილისა და ახმეტელის რეპეტიციათა ჩანაწერები. მათი შემწეობით, არაერთ თეატრმცოდნეს მიეცა საშუალება ამ ჩანაწერებზე დაყრდნობით, შეექმნა მეცნიერული ნაშრომი (24). არჩილ ჩხარტიშვილი შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრშიც მოღვაწეობდა, ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის თეატრშიც დადგა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად. ასევე, ნაყოფიერად ითანამშრომლა რუსთაველის თეატრში, შემოქმედებითი კოლექტივისათვის მეტად კრიტიკულ პერიოდში, გასული საუკუნის 60-70-იან წლებში. მეტად ძვირად ფასობს ამგვარი თანადგომა.

1956 წელს არჩილ ჩხარტიშვილმა მარჯანიშვილის თეატრში დადგა ვაჟა-ფშაველას პიესა „მოკვეთილი“. საერთოდ, რეჟისორის შემოქმედებისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელი აღმოჩნდა მასობრივი სცენების დადგმის უნარი. ამ თვალსაზრისით, გამოირჩეოდა ხატობის სცენა. მიუხედავად იმისა, რომ ჩონთას „კაი ყმის“ სახელი ჰქონდა, ბახას შეყვარებულის გატაცებისათვის თემმა მას სასჯელი მაინც დაუწესა. ხატობაზე ბახა კლავდა ჩონთას. მან ვერ აპატია შეურაცხყოფა ჩონთას. რეჟისორმა ასე გადაწყვიტა ეს ეპიზოდი:

სცენაზე ხატობის მონაწილე ახალგაზრდობა „ცოცხალ კედელს“ ქმნიდა. დაჭრილი ჩონთა – ოთარ მელვინეთუხუცესი ჩოქვით ჩაუვლიდა თანამოძმეთა ამ „კედელს“, თვალს

ვერ უსწორებდა მათ... თამაშდებოდა ძველი ხალხური სანახაობის ფორმით წარმოსახული ურთიერთობა ჩონთასა და თანამოდმეთა შორის: „ნეტავ, დედავ, რაო!“ – კვნესასავით გაისმოდა სცენაზე და მთელი შეძრწუნებული გუნდი ხრიდა თავს, დაჭრილი ჩონთა ჩოქვით ჩაუვლიდა ცოცხალ „კედელს“, მკლავით ეჭიდებოდა მას, მაგრამ შვებას მაინც ვერ გრძნობდა... სოფელს უყვარდა „კაი ყმა“, ესმოდა მისი გულისტიკილი, განიცდიდა, მაგრამ... ისიც ესმოდათ, რომ ჩონთას შეცდომა თემისათვის მიუტევებელი აღმოჩნდა, მაგრამ... მაინც დაინდეს ჩონთა! მან ხომ წინათ არაერთგზის უშურველად გამოხატა თემისადმი სიყვარული, მტერთან შებმის დროს იხსნა მშობლიური მთა! თემმა მოიკვეთა ბახა!

ქართული ხალხური სანახაობითი კულტურის სასცენო ადაპტაცია მთელი სიღრმით გამოხატავდა ჩონთა-ბახას კონფლიქტისადმი თემის ორმაგ დამოკიდებულებას. გონით-გრძნობადი აღქმა ავლენდა მოვალეობისა და გრძნობის კონფლიქტსაც, პატრიოტულ ვნებათა ლელვასაც და... ერთი მხრივ თემის კანონთა შეუვალობასაც და მეორე მხრივ, თემის კანონთა რღვევის სიმძიმისა, თუ აუცილებლობასაც. ეს ყოველივე იკითხებოდა ძალზე სახიერად გადანყვეტილი ეპიზოდის ვერბალურ-ვიზუალური პლასტიკით.

არჩილ ჩხარტიშვილმა გააგრძელა და, ინდივიდუალური შეფერილობით, ახალი თვალსაზრისით წარმოაჩინა კოტე მარჯანიშვილის „თეატრი-დღესასწაულისა“ და სანდრო ახმეტელის ეროვნულ-ხალხური კულტურის ფესვებზე ამოზრდილი პოლიტიკური თეატრის სულისკვეთება. ბატონი არჩილი საქართველოს ჭეშმარიტი პატრიოტი გახლდათ. ჩემი აზრით, იგი ამით ახმეტელის მიმდევარი იყო, თუმცა თავად მარჯანიშვილის რეჟისორული აზროვნების, მისი სათეატრო მოდელის კუთვნილებას აშკარად გამოხატავდა.

არჩილ ჩხარტიშვილს არაერთგზის უთქვამს, რომ თავისი

მრწამსით, რეჟისორული კუთვნილებით, მარჯანიშვილის სა-
თეატრო ესთეტიკის მიმდევარი გახლდათ. შეიძლება ამიტომაც,
„ურიელ აკოსტას“ მარჯანიშვილისეული დადგმიდან მიზანსცენა
გადაიტანა „მედეას“ წარმოდგენაში. ამით გამოხატა კოტე მარ-
ჯანიშვილის მიმართ პატივისცემა და ერთგულება.

1962 წელს ბატონმა არჩილმა მარჯანიშვილის თეატრ-
ში ევრიპიდეს „მედეას“ დადგმა განახორციელა. მედეას
განასახიერებდა ვერიკო ანჯაფარიძე. რეჟისორის ინტერ-
პრეტაციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან თემად უსამშობლო
ადამიანის ტრაგედია იქცა. ამ მხრივ, ქოროსა და მედეას
თანადგომის ეპიზოდს განსაკუთრებული სახიერებითა და
ქვეტექსტით წარმოადგენდა დამდგმელი გუნდი. სცენის ცენ-
ტრში მედეა ჩამჯდარი გახლდათ ფიცარნაგზე. მას რკალად
ეხვივნენ ქალთა ქოროს წევრები. ისეთი შთაბეჭდილება იქმ-
ნებოდა, თითქოს, მედეას წინ აკვანი ედგა. არჩილ ჩიმაკაძის
მუსიკის ფონით, იგი ირწეოდა, უფრო ზუსტად, თითქოს,
აკვანს არწევდა.

სამშობლოდან გამოყოლილი ცხოვრების წესი, მუსიკის
მშობლიური ჰანგი მას ახსენებდა საკუთარ ფესვებს, იაზო-
ნის გრძნეული, ძლიერი ტრფობის მიზეზით, თავად რომ გა-
დაჭრა. უსამშობლო ადამიანის ტრაგედიის უსაშველო სიმძი-
მილს გამოხატავდა მედეასა და ქოროს თანაგანცდის ეპიზოდი.
ვერიკო ანჯაფარიძე მთელი სხეულით, პირქუში სახით, თვა-
ლებში გაელკებული სითბოთი წარმოადგენდა სამშობლოს და-
ნატრებას. ტრაგედიის რანგში აზიდული ეს ვნებათა ლელვა
კიდევ უფრო ამძაფრებდა ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელ
გამორჩეულ ძალასა და მსახიობურ ოსტატობას. რეჟისორი
ითვალისწინებდა ჟანრის თავისებურებას, სამშობლოს სწორუ-
პოვარი განცდის სიდიადეს და, რაც მთავარია, მსახიობის შე-
საძლებლობის მასშტაბს.

ჩვეუღრმავდი რა არჩილ ჩხარტიშვილის რეჟისორულ მიდ-
გომას, საერთოდ, პიესის ინტერპრეტაციის სახეობას, მის მიერ

არაერთი დადგმის დროს მასობრივი სცენების გადანწყვეტის პრინციპს, შესაძლებლად მიმაჩნია, ვალიარო მასში ახმეტელი-სეული სულისკვეთების არსებობაც. განსაკუთრებით პატრიოტიზმის გააზრებისა და წარმოჩენის პროცესს თუ გავითვალისწინებთ.

1964 წელს დიმიტრი ალექსიძემ რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე წარმოადგინა ბერტოლდ ბრეხტის პიესა „სამგროშიანი ოპერა“. ლონდონის ერთი უბნის, სოხოს, ბინადართა ამბავს მოუთხრობდა მაყურებელს თეატრი. მექი-დანას როლს თამაშობდა რამაზ ჩხიკვაძე. მისი ფსევდოდასჯის ეპიზოდი ასე გადანწყვიტა რეჟისორმა: სცენის შუაგულში სახრჩობელა იყო აღმართული. ელეგანტური მექი-დანა ასევე „ეკიდა“ თოკზე. იგი მოჩვენებითი თვინიერებით იყურებოდა. სახრჩობელის „ფერხით“ მგლოვიარე „მისი ქალები“ და პოლიციელები იდგნენ. ძნელი დასაჯერებელი იყო, რომ ასე მომხიბვლელი მექი-დანა ამგვარი დასასრულით დააღწევდა თავს მართლმსაჯულებასაც და მისით მოხიბლულ ქალებსაც. იუმორითა და მოჩვენებითი სევდით წარმოადგენდნენ რეჟისორი და მსახიობები ამ ეპიზოდს.

გასული საუკუნის 80-იან წლებში პრალაში მცირე ფორმის თეატრების რიცხვი 30-ს აჭარბებდა. ამგვარი თეატრების მამთავრად ითვლებოდა თეატრი „ზაბრადლიზე“. წარმატებული დადგმა გახლდათ ედვარდ ოლბის პიესა „სანაპიროზე“.

ასიმეტრიულმა დიდმა თეთრმა ლოდებმა ზღვისა და უნაპირო სივრცის მიმანიშნებელმა სარკემ, სცენაზე სანაპიროს უკარება განწყობა დაბადა. ობლად ანათებს ერთი ნათურა. მხატვარი იან დუშეკი არც მთვარის შუქის ილუზიას ქმნის და არც ზღვისას. ხმელეთისა და წყლის ზღვარზე მდებარეობს ცხოვრებისეული სინამდვილიდან ამოგდებული ეს სანაპირო. სულის გამყინავი ხმაური, შოკის მომგვრელი ბუბუნის ისმის უკუნ სიბნელეში. დარბაზის ბოლო რიგებიდან ქალის გამყინავი ძახილი მოგვესმის: „ჩარლი, ჩარლი!“ მარტოსული მოყვასს

უხმობს, მაგრამ ამაოდ... თვითმფრინავის გუგუნი და ტალღების ზარი პატარა დარბაზის სიმყუდროვეს არღვევს...

რეჟისორი ლუციე ბელოჰრადსკა ამ კონტრასტით, ამ გამოგნებელი ხმაურისა და პასტორალური მდუმარების მონაცვლეობით ცდილობს, დარბაზის იდილიური გაყუჩება უეცრივ წაღეკოს და ოლბის პერსონაჟების სულიერი კატაკლიზმების მორევში ჩაითრიოს სავარძლებში მოხერხებულად მოწყობილი მაყურებელი. ხმაურის პარტიტურა ზუსტად არის გაანგარიშებული: თვითმფრინავების გუგუნი, საკრავების მჭექარე ძახილი, ზღვის გულიდან ამომსკდარი ბუბუნი, ქალის უსაშველო მოძახილი ამ უბინო ლოდებისა და ჩამუქებული სივრცის ფონზე, ერთ მთლიან მშფოთვარე მელოდიად იკითხება და ზვავევით გორდება გარინდულ დარბაზში. აქ ჰარმონია არც ბუნებას შეუნარჩუნებია და არც ადამიანს. ქაოსი და გაუგებრობა ჩაბუდებულია ადამის ძეთა შორის. ყველაზე ახლობელნიც კი გათიშულან და საკუთარ ნაჭუჭში გამოკეტილან. გონება და გრძნობა დახშულა სხვათა გამოძახილის შესასმენად...

1989 წელს თბილისს ეწვია პიტერ ბრუკის თეატრი, ანტონ ჩეხოვის „აღუბლის ბაღით“. წარმოდგენის მხატვრული გააზრება, შესაძლებელია, გამოითქვას ორი სიტყვით: მარტოსულობის სევდა. ასეთი განწყობა დამეუფლა არა მარტო რეჟისორული აზროვნების სიმწყობრით, არამედ მსახიობთა თამაშითა და სცენოგრაფიის გადანწყვეტითაც.

სანახაობამ ერთგვარად „დააპატარავა“, დიდი სამყაროსაგან გამიჯნა რანევსკაიას სასტუმრო ოთახი. ოლონდ ესაა, რეჟისორისა და მხატვრის, ქლოა ობოლენსკის, ნებით, უხილავი აღუბლის ბაღით დამშვენებული მამული, უკიდევანო სივრცის გარინდულ ოაზისად იქცა. მაღალი, მძიმე და მუქი, მამაპაპისეული სიმტკიცით ნაგები სვეტები ცას რომ მიბჯენიან, თითქოს, ამავე დროს, მყარსა და მკაცრ ჩარჩოში მოაქცევენ ბინადართა ცხოვრებას, რათა შემდგომ ბუნებაში გასულეები, ისევ

დიდ სივრცეს შეერწყან, როგორც სამყაროს სისხლხორცეული ნაწილები. ლაკონიზმი საერთოდ დამახასიათებელია ბრუკისეული სპექტაკლებისათვის.

სცენოგრაფიაშიც ფუნქციურ დატვირთავს იძენენ ძუნწად წარმოდგენილი საგნები: შინდისფერი თეჯირები (თამაშის სიმბოლოდ მოაზრებული დეტალი), ერთადერთი რბილი სავარძელი (უზრუნველი ყოფის გამომხატველი სიმბოლო), რამდენიმე სკამი (მხოლოდ ოთახის „დეკორად“ აღიქმებიან, რადგანაც, უმეტესად, იატაკზე, ბუნებრივ პოზაში განალაგებს რეჟისორი პერსონაჟებს), დიდი ხალიჩა (სიმყუდროვის ნიშანი) და სცენის შუაგულში მორცხვად გარინდული, „ღრმად პატივცემული კარადა“... მზრუნველი და ნატიფი დიასახლისის ხელი აკლია საგნებს. სამაგიეროდ, ვარიას – სტეფანი როტის წესრიგის მოყვარულ ნებას შეუფუთავს ისინი, რათა ამ „ყაზარმული“ წესრიგით თავისი პატარა უფლებამოსილების უინი დაიცხროს.

ერთი კი აშკარაა: აქ არ ცხოვრობენ! მოგზაურთა დროებით თავშესაფრად ქცეულა სახლი. სიმყუდროვე განწირულია ისევე, როგორც ალუბლის ბაღი – წარსულის სილამაზისა და უშფოთველობის სიმბოლო. რანეესკაია – ნატაშა პარიც და ანია-რებეკა მილერიც ნივთებს აღიქვამენ, როგორც მშობლიური ადგილის ნიშანს. ისიც აშკარაა, მათგან ისევე გაუცხოებულან, როგორც ყოველივე მშობლიურისაგან. ამგვარი განცდაც არ არის უცხო ამ მოფარფატე ინტელიგენციისათვის. მიმტვევებლური და რბილი ირონიით წარმოგვიდგენს დამდგმელი ჯგუფი სულიერი ნოსტალგიის ამ ტკივილიან სურათს. მთელი ეპიზოდის რეჟისორული გადანყევების „ინტონაციაში“ ფაქიზად წარმოგვიდგა ადამიანისადმი სიყვარულის ჩეხოვისეული ვნებაც.

ამავე პერიოდში დადგა ვილნიუსში ეიმუნტას ნეკროშუსმა ანტონ ჩეხოვის „ძია ვანია“. ობივატელთა მძლავრობის თემა საგანგებოდ იკითხებოდა პიესის მისეულ ინტერპრეტაციაში.

ფინალში ვოინიკებს „ფეხქვეშ“ აცლიდნენ ლაქიები სავარძლებს, სკამებს, ეტაჟერს, სამოვარს. თექის შინაური ფეხსაცმელებით სრიალებდნენ ისინი ოთახში. დამფრთხალი, საკუთარ უიღბლო ცხოვრების სიმძიმით გაოგნებული პერსონაჟები თვინიერად თმობდნენ არა მარტო ნივთებს, არამედ საცხოვრისსაც. გულისტკივილით, მაგრამ მკაცრად და „შეუნიღბავად“ წარმოაჩენდა რეჟისორი ისტორიულ სინამდვილეს. ამ სახიერი, მეტისმეტად რეალურ-სიმბოლური, ტრაგიფარსის ტონალობით გაჯერებული ფინალით, ნეკროშუსმა თავისი სათეატრო მოდელის თემა განავრცო და „სათუთი ფერებით“, სასცენო ქმედების ენით წარმოაჩინა სამყაროს პერსპექტივის განცდაც.

ამ თემასაც ეხმიანებოდა 1981 წელს კინომსახიობთა თეატრში მიხეილ თუმანიშვილის მიერ განხორციელებული მოლიერის „დონ ჟუანი“. წარმოდგენის მრავალფუნქციურ საკითხთა შორის, საგანგებოდ გამოვყოფ აღნიშნულ პრობლემას. სცენის მარჯვენა მხარეს, რამპასთან ვხედავდით გაყურებულ, ღამეულ, ვარსკვლავებით მოჭედილ, ფიქრიან, სილაზათის სიმბოლოდ ქცეულ დედამიწის სფეროს. დონ ჟუანი – ზურაბ ყიფშიძე და სგანარელი – ამირან ამირანაშვილი კარგა ხანს გამძაფრებით კამათობდნენ. თავისი სიმართლით დაჯერებული დონ ჟუანი ამაყად გადახედავდა მსახურს და გაბედულად შემოდგამდა ჩექმიან ფეხს ღამეულ, მდუმარე სფეროს. დონ ჟუანმა, თითქოს, დაიპყრო იგი!

კამათის სიმწვავეთ გონდაკარგული სგანარელი ძალუმად იქნევდა ჰაერში ხელებს. ბოლოს სიტყვებს ველარ პოულობდა, რათა დაემარცხებინა თავისი ბატონი. პაექრობის ეშხში შესული სგანარელი, გაგულისებული გაექანებოდა რამპისაკენ, ფეხმოკეცილი წამოაჯდებოდა ღამეულ სფეროს. მდაბიორმა მსახურმა მასზე წამოსკუპების სურვილი, ნება და ძალოვანება „უბრალოდ“ გაამჟღავნა!

1983 წელს ამავე სცენაზე მიხეილ თუმანიშვილმა „ჩვენი პა-

ტარა ქალაქი“ რომ დადგა, იმავე ადგილას, რამპასთან, დედამინის სფეროს სანაცვლოდ, ლამაზი და ამაყად წამომართული ძველი ქართული ტაძრის მაკეტი დადგა. ამ მშვენიერი მაკეტის მგრძნობიარე სულის, მფეთქავი მუხტის „გამხმოვანებელი“ აღმოჩნდა ზურაბ ყიფშიძის პერსონაჟი. ის ამაყად გარინდული ტაძარივით ახსენებდა თანამოქალაქეებსაც და მაყურებელსაც გუშინდელ ქართველთა პატრიოტულ სულისკვეთებას. „დროთა კავშირის“ ძიებას ან ამ კავშირის დარღვევის სიმძიმისაც გამოხატავდა დამდგმელი გუნდი. სხვა პერსონაჟთა გაცრეცილი სულისკვეთებაც იკითხებოდა მათ წარსული ცხოვრების ნოსტალგიაში.

ამგვარი მიმქრალი ვნებათა ღელვის გამოძახილად აღვიქვი რუსუდან ბოლქვაძის მიერ შექმნილი იანგაროზა. მას კარგა ხნის წინათ შეკერილი შავი კოსტიუმი ეცვა, დაგრეხილი დადიოდა, თითქოს, გაუჩინარებას ლამობდა. გამუდმებით, მორცხვად და მრავლისმთქმელი გამოხედვით იხდიდა ბოდიშს, რომ არსებობდა, უფრო მეტს რომ ხედავდა, ვიდრე თანამოქალაქენი... ბოდიშს იხდიდა საერთოდ იმისათვისაც, რაც არ ჩაუდენია, მაგრამ შეიძლებოდა ჩაედინა... ის მოძრაობდა ნელა, უჩინარი რომ გამხდარიყო, ეშინოდა, დედამინას რომ ამძიმებდა... მსახიობი წარმოადგენდა ამგვარი სულიერი კონსტიტუციის ადამიანთა სიმბოლურ ხატს...

1984 წელს მარჯანიშვილის თეატრმა წარმოადგინა ლაშა თაბუკაშვილის პიესა – „შენკენ სავალი გზები“. კაცობრიობის მარადიული საფიქრალის – საკუთარი თავის შეცნობის საკითხს, წარმოაჩენდა თეატრი. ამასთანავე, შეაგონებდა მაყურებელს, რომ სიყვარულისა და სიკეთის ერთგულებით უნდა იბრძოლონ სამყაროს უკეთესი მომავლისათვის. ამბავი კი, „მარტივი“ გახლდათ: ყრმათა მამლაცინწურ ჩხუბს განარიდა ქალბატონმა მარიამმა უცნობი ყმანვილი, შეიფარა და უპატრონა. მისი საქციელი მოყვასის სიყვარულით, ნათელი სიკეთით არის გასხივოსნებული. მარიამის ოთახიც, თითქოს,

ოაზისივით ჩაკარგულა ამ უგულობით გაძედილ სამყაროში. რეჟისორის, დავით ანდლულაძის, მიგნებად აღიქმებოდა ეს მიზანსცენა. სანოლზე ჩამომჯდარ მარიამს – მედეა ჯაფარიძეს თავს კალთაში ჩაურგავდა ყრმა – გია ბურჯანაძე. ახალი ტიპის მადონა პირმშოთი – ასე იკითხებოდა მეტაფორა. თანამედროვე სამყაროს უანგარო და წმინდა სიყვარულისა და სიკეთის დანატრებაცაა გაცხადებული ამ ეპიზოდის ქვეტექსტით.

2006 წელს მარჯანიშვილის თეატრმა წარმოადგინა შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, ლევან წულაძის ინტერპრეტაციით. ეს ზღაპრული, პოეზიით, სიყვარულით, სიანცით გაძედილი სანახაობა, რეჟისორული გადანყვეტით ადაპტირებულია თანამედროვე ყოფისა და ფანტასმაგორიული სიჭრელის ნაზავით. ბაკქური სიანცით აღსავსე სანახაობით, მსახიობთა მახვილგონიერებითა და რეჟისორული გამომგონებლობით, პაროდულ-ონავრული თამაშით, თეატრი იბრძვის ყოველი სახის ტაბუს, იმპერატივის, ძალადობის წინააღმდეგ. დავით დვალისვილის თეზესი, თეატრის ვერსიით, ქალაქის თავი, ამ რეალურ-ირეალური ნაზავით წარმოსახული სანახაობის დიდაქტიკური მუხტის თამაში გამომხატველია. თანამედროვე შარვალ-კოსტუმში გამოწყობილი, გაფუყული, სერიოზული თეზესი მკაცრად აფასებს პერსონაჟთა გიჟმაჟ ყოფას; ცდილობს, შეუმჩნეველი აღმოჩნდეს მისი გაოგნება; თითქოს, საგანგებოდ იმახსოვრებს კიდევ თითოეულის საქციელს, რათა შემდგომ... მისი ცივი გამოხედვა ავისმომასწავლებელ თავდასხმას მოასწავებს...

რამდენიმე წლის შემდეგ იგივე პიესა რეჟისორმა დავით დოიაშვილმა წარმოადგინა ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის თეატრის სცენაზე. თავად რეჟისორის მიერ სცენოგრაფიის გადანყვეტა, უკვე მიაინიშნებდა, რომ მან სწორედ პიესის პირქუში მხარე წამოსწია წინა პლანზე. შავ-თეთრი ფერები სჭარბობდა სცენაზე. აქცენტი გადატანილი აღმოჩნდა

შავი ხავერდის ფარდაზე, რომელიც არა მარტო დომინანტურ აქსესუარად იქცა, არამედ სწორედ ათენის უმკაცრესი კანონის „აღმსრულებელ“ სახიერებას წარმოადგენდა.



განსაკუთრებულად აღვნიშნავ რეჟისორულ მიგნებებს, რომლებიც ნიუანსის, შტრიხის ფორმით არსებობენ, მაგრამ ავლენენ, ეხმიანებიან დამდგმელის მხატვრული გადანწყვეტის პრინციპს, ზოგიერთ შემთხვევაში, ამდიდრებენ და გამოკვეთენ დამდგმელის ფანტაზიის ხარისხს, იუმორის თავისუფალ გაქანებას. ზოგჯერ ეს ნიუანსი დეროდანტიზაციის უტყუარ საბუთად გვევლინება, ზოგჯერ, პერსონაჟთათვის ხასიათის ძირითადი სახის გამოძერწვას ემსახურება. ამჯერად, რამდენიმე ასეთ ნიუანსს გავიხსენებ, რომლებმაც განსაკუთრებულად გამოკვეთეს რეჟისორული აზროვნების თავისებურება.

1938 წელს მარჯანიშვილის თეატრმა წარმოადგინა პოლიკარპე კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ (რეჟისორი – შალვა ღამბაშიძე). ხარიტონის როლს განასახიერებდა გიორგი შავგულიძე. მას ყვითელი მოგრძო ხალათი ეცვა, შიშველ შუბლს მეჩხერი კულული „ამშვენებდა“. ხელქვეითებს საჩქაროდ ჩამოუვლიდა გახსნილი სიგარეტის კოლოფით. ღიმილით შესთავაზებდა, ისინი ვერ ასწრებდნენ ღერის ამოღებას... „არ გინდათო?!“ შესძახებდა და დახურულ კოლოფს ჯიბისკენ მსწრაფლ გააქანებდა, კითხვის ნიშანივით დაგრეხილი განერიდებოდა გაოცებულ ახალგაზრდებს. არტისტიზმი და თამაშის ჟინი გამოარჩევდა ხარიტონს, სიყალბესაც კი არტისტული თავაშვეებულობით წარმოადგენდა. ჩემი თაობა აღდგენილ სპექტაკლს მოესწრო. ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის წინანდელი სანახაობა დღესაც კი, ნათლად მაქვს აღბეჭდილი გონებაში, იმდენად „გიჟმაჟი და შუშპარიანი“ იყო მსახიობის შესრულება.

1981 წელს კინომსახიობთა თეატრის რეპერტუარში გამოჩნდა მოლიერის „დონ ჟუანი“. ზურაბ ყიფშიძე თამაშობდა ზეპური საზოგადოების სნობიზმისა და თვალთმაქცობის წინააღმდეგ ამხედრებულ მომხიბვლელ ყმანვილკაცს. მამის წინაშე კი, თავადაც თვალთმაქცობდა. მამის მუხლებთან იჩოქებდა ჟუანი და თანაც არ ავინწყდებოდა, რომ იქვე, მუხლის ქვეშ ბალიში შემოედო. მთელი მისი მონოლოგი-მონანიება იუმორს ბადებდა და პაროდირს ელემენტსაც „აფრქევდა“. ეს სცენა ცენტრში მიმდინარეობდა, როგორც საგულისხმო მოვლენა.

ლურჯი, ვარსკვლავებით მოჭედილი დედამინის სფერო კი, რამპასთან იყო გაყუჩებული. ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენა თამაშდებოდა, რომლის ეპიცენტრს ეს ღამეული სფერო წარმოადგენდა. ზემოთ ნახსენები დონ ჟუანისა და სგანარელის პაექრობას ვგულისხმობ. რამპა – სათეატრო სანახაობისათვის იგივეა, რაც ძახილის ნიშანი მართლწერისათვის. რამპასთან გათამაშებული ეპიზოდები ამგვარ საგანგებო, საგანგამო, უმნიშვნელოვანეს სათქმელად შეიძლება, ჩაითვალოს.

2019 წელს დამოუკიდებელი საქართველოს პარლამენტარიზმის ასწლოვან თარიღს მიუძღვნა რობერტ სტურუამ სანახაობა „ბედი ქართლისა“. რამპის შუაგულში წამომართული იყო ოქროს სანმისი. თამაშდებოდა ცნობილი მითის სიუჟეტი – მედეასა და იაზონის სიყვარულისა და ოქროს სანმისის გატაცების ამბავი. შემდგომ იმავე ადგილზე ნინო კაბადოკიელი ჯვარს აღმართავდა. შემდეგ იმავე ადგილზე, თითქოს ჯურღმულიდან „ამოიმართებოდა“ სტალინისა და ორკონიკიძის ფოტოები. რეჟისორული მიგნება ასე „მარტივად“ აკავშირებდა წარსულს იმ ანმეოსთან, რომელმაც წაღმა-უკუღმა დაატრიალა ბედი ქართლისა. რამპასთან სიმბოლურად გადაიშალა მითოლოგიიდან დაწყებული ქართლის ბედი, XX საუკუნის 20-იან წლებამდე (მოხარული ვიქნები, თუკი რუსთაველის თეატრის სცენაზე ვიხილავ „ბედი ქართლისას“ შემდგომი პერიოდის ქრონიკასაც, თანამედროვე ეპოქის ჩათვლით).

1981 წლის 27 მარტს, მარჯანიშვილის თეატრში თემურ ჩხეიძის მიერ „ჰაკი აძბას“ ინტერპრეტაცია, ჩემი ფიქრით, მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. ცარიელ სცენაზე შავი ეტლი, უმოძრაო ეტლი იდგა. გამწვევი ძალის გარეშე მყოფი ეტლი, ბედისწერის სიმუხთლესაც გვახსენებდა. მერე მასზე წამომართული ჰაკი აძბა – ნოდარ მგალობლიშვილი, შავი სამოსით, ავაზასავით იყო წამომართული. ავბედიტად უპირისპირდებოდა გაშლილ სივრცეში „ეტლი და მხედარი“ სოხუმის ნავსადგურში რუსული კრეისერის შემოჭრას. სცენის თავზე, ამ ცარიელი სივრცის თავზე, ჭაღვით ეკიდა ბოლჩაში გამოკრული ნივთები, მათ შორის თოჯინის ფეხიც მოჩანდა. ბოლჩა მოხეტიალე ტომის ცხოვრების წესსაც მიანიშნებდა (მხატვრები: ოლეგ ქოჩაკიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი, იური ჩიკვაიძე – სამეული)...

2017 წელს ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სცენაზე, ქართული ხალხური ზღაპრის მოტივებზე შექმნილი სპექტაკლი „რწყილი და ჭიანჭველა“ წარმოადგინეს. რეჟისორებმა დიმა ხვთისიაშვილმა და გია მარლანიაშვილმა ამბავი ორგანულად „თარგმნეს“ თეატრის ენაზე. რწყილის „მოგზაურობა“ მეგობრის გადასარჩენად, მეტად სახიერ მიგნებებით იყო გაჯერებული. მსახიობები ნიკა ნანიტაშვილი და ნიკა ფაიქრიძე მოქნილი და დახვეწილი პლასტიკური პარტიტურით წარმოსახავდნენ ტყის ბინადარ თუ შინაურ ცხოველებთან „სტუმრობას“. სათხოვნელად მისულსა და მასპინძელს შორის მეტად საგულისხმო, სახიერი და იუმორით აღსავსე პაექრობა იმართებოდა. ერთ-ერთი ასეთი მიგნება გახლდათ „სტუმრობა“ ძროხასთან, რძის სათხოვნელად. ეპიზოდებში მონაწილე ცხოველებს თოჯინები „განასახიერებდნენ“, მათ ოსტატურად დაატარებდნენ მსახიობები.

მინიატურული ძროხა კოხტად იყო წამომართული საგანგებო „კვარცხლბეკზე“. რეჟინის სამედიცინო ხელთათმანი იქცა რძით სავსე ცურად, რომელსაც წველიდნენ მსახიობები.

თავისთავად ეს „მარტივი“ მიგნება, იუმორით გათამაშებულ სცენას მეტ სისხარტესა და გამომგონებლობის სიცხოველეს ჰმატებდა. ზღაპრის დიდაქტიკა მეტად სახიერი ფიზიკური პარტიტურით იყო მოწოდებული და ამიტომაც ძალდატანების გარეშე ზემოქმედებდა მაყურებელზე მორალიტე და ზღაპრული გარემო. ამგვარი ფარსული ილეთებით გაჯერებული მორალიტე ნებისმიერი ასაკის მაყურებელზე ალტაცებასა და საზეიმო განწყობას ბადებდა. ნაცნობი აქსესუარები, ახლა სრულიად სხვა რანგით წარმოდგენილნი, ნაცნობი სვლებით „თარგმნილი“ მოქმედების ენაზე, ბადებენ მაყურებლებში იუმორთან ერთად, სიმბოლურ მინიშნებათა ხარისხს. ამ საოცარი მიგნებებით, თეატრი ცდილობდა, შეგონებასთან ერთად, მაყურებლის გემოვნების დახვეწასაც, მათში ფანტაზიის მუხტის ამოქმედებას.

საგანგებოდ გამოვარჩევ თელაველთა სპექტაკლს – „ალალეს“. საგულისხმოა, რეჟისორმა ალექსანდრე (ნუკრი) ქანთარია მწერლის სიტყვა როგორ „გარდაქმნა“ სცენაზე და მთელი სანახაობის „მარცვლის“ მიმანიშნებლად აქცია. 1987 წელს რევაზ ინანიშვილის პიესა წარმატებით დაიდგა თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის თეატრში. მწერალმა თავის შეთხზულ, არაპრაქტიკულ, თავქარიან, ჩიტირეკია პერსონაჟებს – ცეცები შეარქვა. ვგონებ ეს იქცა რეჟისორისათვის სანახაობის უმთავრეს თვისებად. სასცენო ქმედება აწყობილი გახლდათ მჩქეფარე, გიჟმაჟი, დაუოკებელი სიანცის რიტმზე. სცენაზე დულდა სიხალისით ატაცებული პერსონაჟების ქროლვა სოფლის გზებზე. ოთხი ცეტი შემოენთებოდა-ხოლმე სცენაზე და ჭიაკოკონასავით მფეთქავი მუხტით მთელ გარემოს „ითრევდა“ თამაშის ორომტრიალში.

ოთხი ცეტი დაჰქროდა სცენაზე: წეწიკო-მამო – ვენერა ფეიქრიშვილი, ალალე – ვანო იანტბელიძე, დოდრიალა დათა – თემურ ხუნაშვილი, აბრამა – ზურაბ ანთელავა. ოთხი შვება და სილალე, სიხალისე და თავქარიანობა ნავარ-

დობდა სოფლად. ისინი ილხენდნენ, მღეროდნენ, ცეკვა-თამაშით აყრუებდნენ და ართობდნენ ყოველდღიურ ფაციფუცში გათანგულ სოფლელებს. პრაგმატული ყოფა, „ოქროს ციებ-ცხელება“ მათთვის მიუღებელი კი არა, არამედ საერთოდ გაუგებარი მისწრაფება გახლდათ. ისინი პრაქტიკულ, ჩარჩული სულისკვეთებით დამუხტულ რეალობას ვერც ამჩნევდნენ. ამგვარ „სულმდაბალ“ მისწრაფებებზე ამაღლებულები, ჩიტებივით თავისუფალი ნავარდით გამოხატავდნენ უდრტივნულ შინაგან სიამეს. აქ ბიბლიური შეგონება აღსდგა მჩქეფარე სასცენო ქმედებით: „ხვალემ იზრუნოს ხვალისა“.

წენიკო-მამო ალუშინის ტაშტზე დოლივით შემოჰკრავდა განაფულ ხელებს და ცეცხლოვან რიტმს აჰყვებოდა მთელი სხარტი სხეულით. როცა სასმელი აიკრძალა ოფიციალური მიერ, ისინი დიდ ჩაიდანს შემოდგამდნენ მაგიდაზე და ჩაის ჭიქებით სვამდნენ ღვინოს. ალალეს იუმორზე, – ჩვენ კახელები ვართ და ცივი ჩაი გვიყვარსო, – ეშმაკურად ჩაიცინებდა აბრამი, დოღრიალა დათა ააკენესებდა აკორდეონს და... ისევ გიჟმაჟი სიმღერით, ხალისითა და სიამით ივსებოდა სოფლის ორლობე.

1962 წელს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე რეჟისორმა ანზორ ქუთათელაძემ დადგა ნ. პერიალისის დრამა, „ბაფთიანი გოგონა“, მხატვარი – ოთარ ლითანიშვილი. მთელს სცენაზე, რომელიც დედამიწის სფეროს ასოციაციას ბადებდა, განმხოლოებით იყო აღმართული ფოთლებისაგან განძარცული ხე. უნაყოფო, დაქანებული, მარტოხე, დედამიწის მკვიდრთა უსულგულობისა და მარტოსულობის სიმბოლოდ აღიქმებოდა, თანაც ხელოვნურ, უსიცოცხლო შთაბეჭდილებას ქმნიდა.

გოგონას როლის შემსრულებლის, სოფიკო ჭიაურელის მოძრაობის, ქცევის, პლასტიკის „მოკარნახე მოცემულობას“ ამ ხის ხატი ქმნიდა. მსახიობი, თითქოს, მას „დაესესხა“ ქცევის სახიერებას. ის, ხელაღმართული, შინაგანად დამუხტული, სხივჩამდგარი, წუთიერად გაყუჩდებოდა. ხის გადახრილ ტანთან

მდგარი გოგონა და ხელოვნური ხე, თითქოს, შესისხლხორცე-
ბულნი, თანაშეზრდილნი იყვნენ. ეს სიმბოლური მიზანსცენა,
ერთი შეხედვით, მათ თანაზიარობას გამოხატავდა... მაგრამ
გოგონას ცეცხლოვან თვალებში, იღუმალ მზერაში, მის სხივ-
ჩამდგარ თვალებში ცხოვრების მჩქეფარების დანატრებაც იკი-
თხებოდა...



თავად ყველაზე რთულად მაინც მსახიობთა თამაშის შეფა-
სება მესახება. მით უფრო რეჟისორული თეატრის დადგმიდან
მსახიობის შესრულების „ამოგლეჯა“ და მისი როლის გააზრე-
ბასა თუ გადაწყვეტაზე მსჯელობა ძნელი მგონია. მოუხედავად
ამისა, ჯერჯერობით სხვა ხერხს ვერ მივაგენი. ახლა რამდენი-
მე მსახიობის შესრულებას მივუთითებ. ისინი წლების შემდე-
გაც ცოცხლად აღიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში.

1983 წელს კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის სოხუ-
მის დრამატულ თეატრში დიმიტრი ალექსიძემ შექსპირის „ვე-
ნეციელი ვაჭარი“ დადგა. სერგო პაჭკორია ანტონიოს თამა-
შობდა. მსახიობი ახალი ტიპის ვაჭარს განასახიერებდა ლალად,
ფართო მონასმისა და ფერადოვანი ნიუანსის ერთიანობით. იგი
თამაშობდა ძლიერ, მთლიან, უშიშარ პიროვნებას. რეჟისორი-
სა და მსახიობის ინტერპრეტაციით, როლის ძირითადი ფერი,
მთავარი ბგერა ერთგულეობა გახლდათ. ამ თვისებას სერგო
პაჭკორია ხაზგასმით კი არ წარმოაჩენდა, არამედ დინჯად,
დაკვირვებით, ლაკონიური ჟესტითა და თბილი ღიმილით, თან-
დათან აჩენდა, რაოდენ ძვირფასი იყო მისთვის მეგობრისთვის
მიცემული სიტყვა. იგი განსაკუთრებით წარმოადგენდა რაინ-
დობის ინსტიტუტის ერთ ასპექტს – მეგობრის მიმართ ერთ-
გულეობას, თავდადებას, პასუხისმგებლობას. შინაგანი სხივით
იყო განათებული მსახიობი, როდესაც მეგობრის უმძიმესი გა-
ნაჩენისგან თავდახსნის საშუალებას წარმოთქვამდა.

1991 წელს, ამავე თეატრში რეჟისორმა ბექა ქავთარაძემ წარმოადგინა ედვარდ ოლბის პიესა, „რა მოხდა სამხეცეში“. ჯერის როლს განასახიერებდა მერაბ ყოლბაია. მერაბი ცხოვრებაში სიტყვაძუნწი, მორიდებული პიროვნებაა. სცენაზე იგი გახსნილი, თამამი, სევდიანი ბერიკაა. ფელინის განმარტება რომ მოვიშველიოთ, ის „მწითური ჯამბაზია“. მისი ფერები თბილია, ფიქრიანად უმხელს მაყურებელს სულის კვნესას. ამ თვისებათა ერთობლიობით გამოაქანდაკა მსახიობმა ჯერის როლიც.

პერსონაჟთან ერთად სცენაზე შემოდიოდა მარტოსულობის სევდა, საერთოდ, მიუსაფრობა, სოციუმისაგან გაუცხოება, კაეშანი, თრთოლა და შინაგანი აგრესიაც – ამ სულიერ „კარდიოგრამას“ მსახიობი მიმქრალი ფერებით, ძუნწი ჟესტით, ავისმომასწავებელი, მეძებრის გამჭოლი მზერით, იმპულსური მოძრაობებით წარმოადგენდა. როლის მოზომილი, მოქნილი პლასტიკური ნახაზით უკვე ჩანდა, რომ ქალაქის ცენტრში, მეხუთე ავენიუზე მდებარე უსუფთაო პარკი, ჯერისთანებისათვის სამხეცედ აღიქმებოდა. აქ გამომწყვდეული ნადირივით ძრწოდა ჯერიც. ინსტინქტების რეაბილიტაციას წარმოაჩენდა მსახიობი და მას იყენებდა გარემოს სისასტიკის ფარად... ოლბის სათეატრო ესთეტიკის ორგანული გათავისება, დროების მაჯისცემა, რეჟისორული ხედვის შეცნობა ერთიანდებოდა მსახიობის თამაშში. იგრძნობოდა კიდეც სამყაროს საგანგებო ჭვრეტის, დემოკრატიის მიმზიდველი მედლის მეორე მხარე, დეგრადირებული მხარე, საჯარო მხილებისა და შეგნებული ამბოხის აუცილებლობაც. ეპოქის პარადოქსულობაც იკითხებოდა მსახიობის სიმივით დაჭიმული სხეულით... მაგრამ მაინც ჩანდა თავად შემოქმედის ფაქიზი სულისა და ოსტატობის გამონათება...

თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი, „ზღვა, რომელიც შორია“ (გურამ ოდიშარიას პიესა), ინტელექტუალური დრამის ქარგაზეა აჭრილი. ორი მეგობარი, ქართველი ზურაბი – დიმა ჯაიანი და აფხაზი ასტამური – მერაბ ბრეკაშვილი, გამოგონილმა კონფლიქტმა

და ომმა გაყარა. ზურაბი ოფიციალური ვიზიტით ესტუმრა მშობლიურ სოხუმს. გაირკვა, რომ ზურას მამის საფლავს ასტამური უვლის. მეგობრები შეხვდნენ ერთმანეთს. მთავარი ეპიზოდი მათი კამათია, ორივესათვის მტკივნეულ დაპირისპირებაზე.

მერაბ ბრეკაშვილის პერსონაჟი დაჯერებული სიმშვიდით, ურყევი ნებითა და უპირატესობის აშკარა დემონსტრაციით იცავს თავის სიმართლეს. მისი ჟესტი ლაკონიურია, მეტყველება სოხუმური „დიალექტით“ გაჯერებული, ხმა მტკიცე. თვალებში ნაუცბათევად გაელევებული სითბო, უხერხული ღიმილი თუ გასცემს მის შინაგან კონფლიქტს გრძნობასა და მოვალეობას შორის. კლასიკური კონფლიქტიც დაკნინდა, ახლა გრძნობასა და გონის მრისხანებას შორის კონფლიქტი გაიელვებს ასტამურის შინაგან სამყაროში; სული კი, რაინდული კოდექსის ერთგული რჩება, მეგობრის თავდადებული მოყვარული! გონება კი... აიძულებს, შეუპოვრად და ჟინიანად, უკომპრომისოდ იკამათოს. ეს შინაგანი დაპირისპირება იკითხება მსახიობის ალესილი სხეულით, გამეხებული გამოხედვით, უეცარი სითბო რომ გაიელვებს თვალებში და მოჭარბებული ტემპერამენტის დაოკებას რომ ლამობს თბილი ღიმილით. ძმობის ძალოვანება აცეტებული, ატორტმანებული, მბორგავი როყიო ტყვიასავით ეძგერება დაჭიმულ სხეულს და... სიძულვილით ალესილი გონება ცდილობს ჩაახშოს სულში აძგერებული მეგობრობის ვნებათა ღელვა. ასტამური შეუვალი ხდება! მასში ამ მინა-წყლის მეპატრონე იღვიძებს. „მეპატრონე“ – როლის მარცვალია, რომელიც აშკარად იკითხება ყოველი ეპიზოდის გათამაშების დროს, მით უფრო ამ პოზიციათა დაპირისპირების პროცესით. მსახიობი მედგრად იცავს პოზიციას და კარგავს წარსულს! ამ მასშტაბური გადანყვევით, რეჟისორიცა და მსახიობიც ოსტატის რანგში მალღდებიან...

1995 წელს კინომსახიობთა თეატრში დაიდგა რაფიელ ერისთავის პიესა „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ (რეჟისორი

გიორგი მარგველაშვილი). პარუმ ოსეფას თამაშობდა გიორგი პიზინაშვილი. მსახიობი კი არ წარმოგვიდგენდა ოსეფას, კი არ ცხოვრობდა მისი ყოფით, არამედ ხელის მაგიური მოძრაობით გადახსნიდა ფარდას და... ოსეფათა მთელი მოდგმის შინაგან სამყაროშიც კი, გვახედებდა. ეს იყო სიბრძნე ნიჭიერებისა, სიმახვილე გამონაგონისა, სიცხოველე ფანტაზიისა. ეს მფეთქავი, კადნიერი, თამამი, მახვილგონივრული ბერიკაობაა, საუკუნეთა სიღრმიდან გადმოსული თანამედროვე ქალაქში, კაპიტალის კულტს დამონებულ სოციალიზმში. ის მსუბუქი ნაბიჯებით დადის, თითქოს, შეუმჩნევლად სურს შეძვრეს თავის „სოროში“. მას საკუთარი ჩრდილიც კი აკრთობს, ამიტომაც ცბიერად ეყინება მიაშიტი ღიმილი გაოგნებულ პირისახეზე.

მჭლე ბერიკაცი ყველაფერს უფრთხის, შიშია მისი ხასიათის მთავარი ფერი... თავქარიან აპოლონს შემპარავი ირონიით ულიმის, ეშმაკი გულუბრყვილობით მიაპყრობს ნაცად მზერას, თითქოს მისი წადილის ამოცნობას ლამობსო; მაშეკოს ენისმოჩეკით ესიყვარულება, იქნებ დედის სიანჩხლე შეარბილოსო; სერგოს გულმხურვალედ, მშობლის დამმუნათებელი გამოხედვით შესთხოვს – ვალების გადახდა არ მაიძულოსო; ელისაბედს კი, შეთქმულის მარადიული სიფრთხილით უთვალთვალებს, მახე არ დამიგოსო; მოსამსახურე გოგოს ჯერ უნდილი მზერით ზომავს, მერე ბერიკაცის სიხარბით წაატანს ხელს, ვაჭმევ და ესეც მერგებაო... გარეგნულად იგი მოსიყვარულე და დამთმობია, შინაგანად კი, კერპი და შეურყეველია. ზანდუკში ფულებთან ერთად, თითქოს, ჩაკირული აქვს სიმხნევე და ღირსებაც! ოლონდ კი შერჩეს ნაგროვები ფულები, მეტი არაფერი უნდა! არტისტის ფანტაზიას საზღვარი არა აქვს. დახვეწილი პლასტიკით, აზრიანი იუმორით, ფერადოვანი ნიუანსებით ადვილად იკითხება ქვეტექსტიცა და მიაშიტობის უმეცრებაც. მისი ყოველი მიგნება (აივნის სვეტზე აძრომა, მერე მბრძანებლური იერით ნათქვამი – „ჩამამსვით!“) მაღალი ხელოვნების სინატიფით გამოირჩევა და ოსტატობის დღესასწაულად იქცევა.

2010 წელს რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე რობერტ სტურუამ მაქს ფრიშის „ბიდერმანი და ცეცხლისნამკიდებელი“ დადგა. ახლა გავიხსენებ ბიდერმანის – ზაზა პაპუაშვილისა და მისი მეუღლის, ბაბეტას – ნინო კასრაძის სასიყვარულო სცენას, რომელიც რეჟისორისა და მსახიობების მიერ გათამაშდა ყოველგვარი სკაბრეზული გამომსახველი საშუალებების გარეშე, გემოვნებითა და დახვეწილი მონახაზით. რუხი ფერებით შექმნილ სივრცეში ოაზისივით გამოისახა ხასხასა ბალახით, ბუნებრივი სიმწვანით მოსილი პატარა მიწის ნაკვეთი. ბუნების წიაღში განმარტოებული ცოლ-ქმარი ვნების ტყვედ ქმნილად იქცნენ. უსიერ ტყეში ვნებით აღტკინებულ გორილას დაემსგავსა ხახადაღებული ბიდერმანი, ნეტარი ღიმილით „ჩაიკარგა“ ბალახებში ბაბეტა. მერე ატოკდა ბიდერმანი, ფართოდ გაშლილმა ხელებმა, თითქოს, დავლური დასცეს, გაიტრუნა მიღებული ბაბეტაც.

მერე ძუ ლომის დაქადნებას დაემსგავსა მისი ფაფარაყრილი თავი. უეცრივ აღიმართა შლეგი ვნებით ატორტმანებული სხეული, ძუსა და ხვადის უზომო ბლავილმა შეძრა სივრცე და ძლიერმა ბიძგმა ლამის ჩააღწა დედამიწა. ინსტინქტთა რეაბილიტაციის ძალოვანება და სიშიშვლე წარმოისახა სცენაზე ბუნებრივი, გამიზნული, სახიერი პლასტიკითა და ცინცხალი ნიუანსებით. რეჟისორული გამომგონებლობით აღსავსე ეპიზოდი, მსახიობებმა შეასრულეს დახვეწილი პლასტიკური მონახაზით, „მარტივად“, „უბრალოდ“, ყოველგვარი გადამეტებისა და სიშიშვლით კეკლუცობის გარეშე. ასეთი ბუნებრივობითა და ქვეტექსტით დახუნძლული სცენის თამაში მხოლოდ ნიჭიერებით, ოსტატობითა და კიდევ იმ იდუმალი, სხვათათვის მოუწვდომელი, მათთვის კი, ეგზოტ საცნაური „სამეტყველო ენითაა“ შესაძლებელი, სტურუა და მისი მსახიობები რომ ფლობენ. ეს შესანიშნავად დადგმული და აზრიანად, ზომიერად გათამაშებული ეპიზოდები ამ „ენის“ არსებობის შესანიშნავი დასტურია...

2017 წელს ვალერიან გუნიას სახელობის ფოთის თეატრის სცენაზე ვიხილე ლევ ტოლსტოის „კრეიცერის სონატის“, ადაპტირებული ვარიანტი, რომლის ავტორი თავად ლიტველი რეჟისორი საულიუს ვარნასია. რეჟისორმა წარმოადგინა დახვეწილი, აწყობილი, შინაგანად ტევადი სანახაობა. ამ გარეგნულ სილაზათესა და სიმშვენიერეს არღვევენ ადამიანები მბორგავი ვნებებითა და უმიზნო, შმაგი ქცევით. ადამიანები ამ მიმზიდველ გარემოში (მხატვარი იურაიტე რაჩინსკაიტე), უმეტესად პეპლებივით დაფარფატებენ. პეპლების „ერთდღიან“, ხანმოკლე სიცოცხლეზეც მიანიშნებს რეჟისორი.

მსახიობი ჯანო იზორია წარმოგვიდგენს თანამედროვე სამყაროს მძულვარების, აგრესიის, ბრმა გამეტების, დაუნდობლობის მსხვერპლს, პოზნიჩევს. რეჟისორი ტენდენციური სვლით გვამცნობს თავად ავტორის რწმენის სიდიადესაც და მის მოწოდებასაც – „ასე ცხოვრება უკვე შეუძლებელია!“ პოზნიჩევი მკვლელად იქცა! ჩემი აზრით, მსახიობის როლის მარცვალი „დაცემული ანგელოზია“. ჯანო იზორია პერსონაჟს წარმოადგენს როგორც მოქანდაკე, ყოველი მხრიდან აღსაქმელს. მან ჩაგვახედა პოზნიჩევის შინაგან სამყაროში. იგი „დაგვანახებს“ პერსონაჟის სულიერი ვიბრაციის თვალთ უხილავ ასპექტს. მაყურებელი „ხედავს“, როგორ „ინასკვება“ მის სულიერ ქვესკნელში აზრის სიმახვილე, საქციელის მოტივაცია, როგორ გარდაიქმნა შეყვარებული ყმანვილი იმედგაცრუებულ, ეჭვიან მკვლელად. მაგრამ მაყურებელი იმასაც ხედავს, პოზნიჩევი ეჭვიანობით კი არ კლავს ცოლს, არამედ მან გაიმეტა სიყვარულის სიმბოლო, რადგანაც მშვენიერი პრინცესა, შეყვარებული საცოლე, ვერ იქცა სიყვარულის დედოფლად!

თავდაპირველად, მსახიობი წარმოგვიდგენს საკუთარ თავში ჩაკეტილ პიროვნებას, შემდეგ კი – სიყვარულის მაძიებელ ყმანვილს... მან მიაგნო კიდეც იდეალს: მსახიობის შავი ჩასაცმელი, დაფიქრებულ სახეზე აღბეჭდილი ჭმუნვა უეცრივ ფერს იცვლის! მიღწეულ თვალებში სხივი აკიაფდება, ბალღური ღიმილი ირეკ-

ლება მის გახსნილ პირისახეზე. მსახიობი გვიჩვენებს სიყვარულის ელდას, ოცნების ახდენით მოგვრილ ნირვანას. განხიზვლის ვნებათა ლელვას მასში გაღვიძებული პირუტყვის ბლავილით გვამცნობს მსახიობი. რამდენჯერმე მეორდება ეს ბლავილი, როგორც მთვარიან ღამეში მგლის ყმუილი. მიუსაფარი პოზნიჩევი, თითქოს, დასჯის სამყაროს, ჩაეშვება ქვესკნელში... შემდეგ კი, ჯაჭვით თავდაყირა დაკიდული პერსონაჟი აღსარების სიმხურვალით მმართვეს დარბაზს... „ვხედავთ“, როგორ მნიფდება მასში მრისხანების შედეგი – მკვლელობის გადანყვეტილება...

მკვლელობის შემდეგ, ძალაგამოცლილი პოზნიჩევი მიემართება დარბაზისკენ, ისევ იმ ხიდზე (თუ პოდუმზე) შედგება, გზას გახედავს და ემბრიონის პოზით მიეგდება იმ ხიდზე, სცენასა და დარბაზს რომ აერთიანებს. ასე ასრულებენ რეჟისორი და მსახიობი ამ სევედიან ამბავს. ერთ-ერთი პერსონაჟი მას გადააფარებს მოსასხამს და მოფარფატე, ჯოხზე წამოცმული ლამაზი პეპელათი „ასაჩუქრებს“... დასრულდა პოზნიჩევის პეპელასავით ხანმოკლე სიცოცხლე. რეჟისორი ენდო მსახიობს, რომელმაც ხატოვანი ფერებით, სხარტად და დაფიქრებით მოუთხრო მაყურებელს ადამიანური ტრაგიფარსი – ამ მოუწესრიგებელ, უხეშ, აგრესიულ წუთისოფელში, იდეალური სიყვარულის მაძიებელ პიროვნებას მძიმე განაჩენი რომ ელის!..



ერთი საკითხი მეტად საგულისხმოა, ამიტომაც კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ: მოარულ იდეათა ან გამოსახვის ფორმათა მიღება და ამ თარგზე აჭრილი სანახაობის ადაპტაცია ეროვნულ თეატრში, სასურველია არა უკონტროლო მიმბაძველობით, არამედ გააზრებული და ორგანული შეთვისებით ხდებოდეს. იმ სვლათა გაუაზრებელი მიღება, მხოლოდ გარკვეული დროით

რომ არის წარმოქმნილი ან მოდურ ხასიათს ატარებს, არა მგონია, სასიკეთოდ წაადგეს ეროვნულ სასცენო ხელოვნებას. ასეთ დროს საგანგებო მნიშვნელობას იძენს სათეატრო კრიტიკოსის დასაბუთებული მსჯელობა, ისტორიული ნიაღვრეებით გამყარებული და სიახლეთა არსზე მიმთითებელი. მისი პოზიცია და პერსპექტივის განჭვრეტის მცდელობა, დამდგმელი გუნდისთვისაც, მკითხველისთვისაც და მომავალი მკვლევარებისა, თუ კრიტიკოსებისთვისაც მეტად საგულისხმო იქნება.

ამ თვალსაზრისით, სათეატრო კრიტიკოსთა საბუთიანი მსჯელობა, სპეციფიკური საკითხების წვდომის უნარი, განათლებისა და წერის კულტურასთან ერთად, მეტად ფასეულია. ჩემი ღრმა რწმენით, ამ თვისებათა ერთობლიობა ანიჭებს კრიტიკოსს პროფესიონალის სტატუსს. მისი მითითებები მისაღები ხდება შემოქმედებითი გუნდისათვის, ხოლო მისი განსჯანი – დამაფიქრებელი თეატრისათვის. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც შემოქმედთა ნაწილი არ ეთანხმება კრიტიკოსის ნააზრევს, მისი პროფესიული ხედვა, მისი მსჯელობა დამდგმელი გუნდის „რეალურ ენაზე“, მათთვის ღირებულია. ამიტომაც ეს პრინციპი ბევრწილად განაპირობებს კრიტიკოსისადმი ნდობის ფაქტორსაც კი.

ასეთი კრიტიკული ნააზრევის შექმნა იშვიათობაა, მაგრამ ამგვარი პრინციპისათვის რეალური ძიებები, რა თქმა უნდა, ბევრად განაპირობებს თეატრმცოდნეობის ავტორიტეტის მოპოვება-დამკვიდრებას. იმ დიდი წარმატების შემდეგ, რაც მოჰყვა, განსაკუთრებით, რუსთაველისა და შემდგომ კინოსახიობთა თეატრების შემოქმედებას, ჩვენშიც და უცხოეთშიც. მოულოდნელად შენელდა მთლიანად ქართული თეატრის ის მიღწევები, რომელმაც აღაფრთოვანა ოთხივე კონტინენტის მაყურებელი. უთუოდ ასახსნელია ეს ვითარება. თითო-ორ-ოლა საინტერესო დადგმა, ამ მოვლენის ძირითად თვისებას ვერ განმუხტავს. თეატრმცოდნეებმა, ობიექტურობით უნდა ახსნან ეს ვითარება.

თუკი თეატრი ძიებისა და ახლებური თვალსაზრისის მიგნება-დამკვიდრების ასპარეზადაც შეიძლება მივიჩნიოთ, მაშინ მისი შემსწავლელი პრიორიტეტული დარგისათვის, თეატრმცოდნეობისათვის, მისაღებად შესაძლებელია ჩაითვალოს, თუნდაც, რისკიანი ძიებები. როცა კრიტიკოსი ეძიებს მოდერნულ ფორმათა გამოყენებას სასცენო ტექსტის შეფასებისათვის, ჩემი ღრმა რწმენით, ეს სელა გასაგები და მისაღები იქნება შემოქმედებითი გუნდისთვისაც. კიდევ ერთხელ მივუთითებ, რომ ამგვარი კრიტიკული ნაწარმოების შექმნა, ძალზე რთულია. თუ შეიძლება ითქვას, ამ სამთა კავშირის არსებობა – სფეციფიკური ხედვა, თანამედროვე სასცენო ხელოვნების თვისებებზე ინფორმაციის ფლობა და ანალიზი, წერის კულტურა – შეაძლებინებს თეატრმცოდნეობას, აღიდგინოს და განავრცოს თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების განვითარების პროცესში მისი განსაკუთრებული როლი და ადგილი...



2021 წლის პირველ აპრილს ნოდარ ღუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სცენაზე ვიხილე ეყენი იონესკოს „ორთა ბოდვა“. რეჟისორი კონსტანტინე (კოკო) როინიშვილი, მხატვარი – ბარბარა ასლამაზი, ქორეოგრაფი – თინათინ წულაძე, მუსიკალური გაფორმება – ზურაბ გაგლოშვილისა. წარმოდგენამ ამაფორიაქა, რადგანაც გამახსენდა ჩემი სამშობლოს ავად სახსენებელი წლები – სამოქალაქო დაპირისპირების დღეები. ჩემი სამშობლოს ისტორიის უმძიმესი პერიოდის გახსენება ასოციაციური ნაკადის სიმძიმეზე განაპირობა. მაშინ, ქალაქის ცენტრში, ოპოზიცია რუსეთის ჯარის ნაწილთან ერთად უტევდა ჩემი ქვეყნის პრეზიდენტს. ისმოდა გამაყრუებელი სროლის ხმა და შეძახილები...

სცენაზე ვიხილე ცოლ-ქმრის ამაზრზენი დაპირისპირება, ხელჩართული ჩხუბი, მამლაყინური ორთაბრძოლა. მთელი ეს

პროცესი მწერლის მიერ ორთა ბოდვად იყო მიჩნეული. რეჟი-
სორმა და ქორეოგრაფმა კიდევ უფრო გააღრმავეს ამ „ბოდ-
ვის“ გამომსახველი პლასტიკური მონახაზი. მოქმედება მიმ-
დინარეობს თითქმის რამპასთან. ამდენად, მთელი სპექტაკლი
წარმოსახულია, როგორც ძახილის ნიშანი – SOS! ამ აბსურ-
დული დრამის, აბსურდული სიუჟეტის, აბსურდული ცოლ-
ქმრის ჩხუბი, მიმდინარეობს ქუჩის რეალური დაპირისპირების
ფონზე. იქ, ამ „ოთხი კედლის“ მიღმა, მართლაც მიმდინარე-
ობს „რალაც მნიშვნელოვანი“, მაგრამ ეს ხმა ვერ აღწევს „ორი
მდაბიორის“ სულიერ სამყარომდე. აქ მიმდინარეობს „არაფრის
გამო“ ორთა დავა-ბოდვა. მათ არაფერი ესაქმებათ გარესამ-
ყაროში მიმდინარე „მნიშვნელოვანი“ პროცესისადმი... ისი-
ნი ახლა ორთა დავის, „არაფრის გამო“ დავის ორომტრიალს
მინდობილები, თავიანთი „ბრძოლის ველზე“ უმთავრესს ვერც
აღიქვამენ, ვერც ესმით, ვერც განიცდიან!

ჩვიდმეტიწლიანი თანაცხოვრების განმავლობაში, ცოლ-
ქმარს დრო გაჰყავთ ჩხუბსა და დავიდარაბაში „არაფრის გამო!“
მათი ჩხუბი იწყებოდა, ვითარდებოდა, კულმინაციას აღწევდა,
შემდეგ დაპირისპირება თანდათან ნელდებოდა... ცოლ-ქმარი
ვერ მშვიდდებოდა... ისევ იწყებდნენ დავას, დაპირისპირება
თანდათან ვითარდებოდა, კულმინაციას აღწევდა... შემდეგ
ჩხუბის ტემპერატურა იკლებდა, შინაგანი მუხტი კვლავ მძლავ-
რობდა და... დაპირისპირება კულმინაციას აღწევდა, შემდეგ
ისევ... აღარც კი მახსოვს, რაზე იწყებდნენ დავას პაექრობაში
დანთქმული ქალი და მამაკაცი...

მსახიობები, თეკლა ჯავახიძე და ირაკლი გოგოლაძე,
მართლაც ოსტატურად ქმნიან ამ ჩხუბის სახიერ ვი-
ზუალურ-ვერბალურ პარტიტურას. შინაგანი აგრესიული
მუხტის ამოფრქვევისა და ავყია „სიტყვათა კონის“ ორომ-
ტრიალით, ისინი იმდენად არიან განაფულნი, რომ ერთგვარ
სიამესაც განიცდიან. მათ მხოლოდ ასე შეუძლიათ, მხოლოდ
ასე იციან, მხოლოდ ასე წარმოუდგენიათ თანაცხოვრება!..

ასე მგონია, მათ შეუსვენებლივ შეუძლიათ, კიდევ დიდხანს „ატრიალონ“ ჰაერში ამოფრქვეული უმისამართო აგრესია... მსახიობები ჩინებულად ფლობენ ჩხუბის ტექნოლოგიას და მაყურებელსაც ითრევენ ამ „ხელობად“ ქცეული დავიდარაბის პროცესში. ძნელი წარმოსადგენია, მაგრამ ფაქტია: ამ ორი მსახიობის ხელოვნებით მონუსხულს, თავადაც სიამეს მგვრი- და დავა-ბოდვის რეჟისორული გადანყვეტაც და არტისტთა თამაშის გამიზნულობაც. ეს მხოლოდ ხელოვნებას ძალუძს – ამაზრზენი დავა აქციოს თამაშის ოსტატობად და სიამე მოჰგვაროს მაყურებელს!

მსახიობები ძველმან ნივთებს – ბავშვის ყავლგასულ, ჟანგიან აბაზანას, ხმარებისაგან მორყეულ გრამაფონს, ისევე ატრიალებენ ჰაერში, როგორც აგრესიით ამოხეთქილ ან ნაგულისხმევ „ბილნსიტყვაობას“. მათთვის ეს გულსატკენ სიტყვათა წყობა ისეთივე ბრძოლის იარაღია, როგორც გარედან გამოსროლილი ქვა, ტყვია, ყუმბარა... ამ ძველმანი ნივთების გათამაშებით, დამდგმელი გუნდი იმასაც გვეუბნება, რომ ცოლ-ქმრის ჩხუბი ისეთივე უძველესი ფაქტია, როგორც ეს ჟანგიანი აბაზანა და მორყეული გრამოფონი... ასოციაციით იმასაც ვგრძნობ, რომ ყოველი დროის ეპოქალურ მოვლენებს თან სდევს მდაბიოროთა შეუსმენლობა, საკუთარ ნაჭუჭში მათი გამოკეტვა, „მნიშვნელოვანი“, გარედან მოგიზგიზე დაპირისპირებათა პროცესით გაუცხოება...

ქალი და მამაკაცი „ლოჯიაში“ კამათობენ (ე. ნ. ლოჯია აფრებით შემოსაზღვრულ გემბანსაც ჩამოჰგავს (დასაკონკრეტებელია სცენოგრაფიის ამ ნაწილის გადანყვეტაც). ამ ოთხი კედლით შემოსაზღვრულ სივრცეში გამოკეტილი, სულიერებისაგან სრულიად დაცლილი, მოქალაქეობრივი სულისკვეთებისაგან გაუცხოებული ცოლ-ქმარი, ვერც კი ამჩნევს რა ხდება ამ შემოსაზღვრული სივრცის მიღმა – მათ ეს არ ეხებათ!

სცენაზე უკან, საჩუხართან, ვხედავთ სასტუმრო ოთახის ძველებურ მონყობილობას. ეს ოჯახური სიმატკბილობის სიმ-

ბოლოდ აღვიქვი, მაგრამ ეს ორი, გაავეებული და ურთიერთის-განაც გაუცხოებული ადამიანი, ამ ოჯახური სითბოსგანაც გაუცხოებულნი არიან. მიმქრალი სხივით განათებული ოთახი ოჯახური სიაბტკიბილობის ნივთმტკიცებაა, მაგრამ ქალი და მამაკაცი ერთხელაც არ შესულან ამ სასტუმრო ოთახში. ისინი უცხონი გამხდარან ოჯახური სიმყუდროვისაგან. იქ, გარეთ, ამ ოთხი კედლის მიღმა, „საკუთარი ნიჟარის“ მიღმა, შესაძლოა, „რალაც მნიშვნელოვანი“ მართლაც ხდება... მაგრამ მათთვის უცხო და შეუსმენელია გარეთ მიმდინარე პროცესი, ისევე, როგორც ოჯახური სიმყუდროვე. ამიტომაც მათი კამათი, ღვარძლიანი შესიტყვება ორთა ბრძოლაა, ანუ ორთა ბოდვაა მაშინ, როცა „რალაც ხდება“ ამ ოთხი კედლით შემოსაზღვრული სამყოფელის მიღმა...

ყმანვილი რეჟისორი, რომელიც არ შესწრებია ჩვენი სამშობლოს ამ გამაოგნებელ სამოქალაქო დაპირისპირებას, როგორც ჩანს, ინფორმაციას ფლობს და შინაგანად აღშფოთებულია... ამას დაემატა ამჟამინდელი ყოვლად გაუმართლებელი დაპირისპირება არჩევნებში გამარჯვებულ „ოცნებასა“ და ოპოზიციას შორის. ამჟამინდელი უგონო და ხელოვნური კონფლიქტის შემსწრეს, როგორც ირკვევა, გააზრებული აქვს დაპირისპირების შედეგის სიმძიმელი. არა აქვს მნიშვნელობა, ამჯერად ჩემთვის კონსტანტინე როინიშვილის პოლიტიკურ არჩევანს (მასთან ამის თაობაზე არ მისაუბრია). ამჟამად, საგულისხმოდ მეჩვენება მისი პოზიცია – ორი მდაბიორის სამოქალაქო აზროვნებისა და სულისკვეთებისაგან გაუცხოების პრობლემა იმდენად მიუღებელია მისთვის, რომ დუმილი არ ძალუძს. ამიტომაცაა მისი სპექტაკლი-მოწოდება აგრერიგად მნიშვნელოვანი ჩვენი ამჟამინდელი დაძაბული ყოფისთვისაც.

2021 წლის ორ აპრილს რუსთაველის თეატრმა წარმოადგინა რობერტ სტურუას მიერ შექმნილი „სანახაობა-ზმანება“ ერთ მოქმედებად: „ერთხელ... მხოლოდ...“ მხატვარია ანა ნინუა, ქორეოგრაფი გახლავთ კოტე ფურცელაძე. ეს სანახაო-

ბა რობერტ სტურუას სათეატრო მოდელის ერთგვარ მედიტაციად აღვიქვი. აქ მთავარია ფიქრი, განსჯა, იმ პრობლემების თაობაზე, რაც წლებია, აწვალებს რეჟისორს: როგორ ხდება, რომ დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ, ვერაფრით გავერთიანდით! მცირერიცხოვან ოპოზიციონერთა მიერ, თითქოს, ტყვედქმნილია ქართველი ერი. ოპოზიციონერი პოლიტიკოსები ლაპარაკობენ (უფრო ზუსტად, ზოგნი გაჰკივიან!) მთელი ერის სახელით. სინამდვილეში კი გაბრიყვებულ მცირერიცხოვან მხარდამჭერთა ლიდერები არიან. ამ გაავებულ გამოსვლებს რომ შევყურებ, ვხვდები: მათ ქვეყნის ბედ-ილბალი კი არ აწუხებთ, არამედ... პირადად ჩემი სატკივარი სწორედ ის ამომრჩეველია, რომელმაც მათ ხმა მისცა...

რობერტ სტურუა აქტიური შემოქმედია. მას ამჟამად აწვალებს არა მარტო მსოფლიოში მიმდინარე ურთულესი პოლიტიკურ-ეკონომიკური პროცესები, არამედ საკუთარი სამშობლოს ბედ-ილბალი, მსოფლიო მოვლენების კონტექსტით. იგი კალენდარულ პრობლემათა ადაპტაციას როდი ახდენს სცენაზე. მისი ფიქრი გლობალურ საკითხთა თაობაზე მიუთითებს თავის მაყურებელს. ის მთავარი, აქტუალური სათქმელისათვის უხმობს თავის მრევლს. ის ახსენებს მაყურებელს გუშინდელ ისტორიას, შიშით დათრგუნული შემოქმედის ბედს. მან თანამედროვე საზოგადოებრივი ყოფის უმნიშვნელოვანესი ნიშანი თეატრის ენით გამოსახა – ცოცხალი სასცენო ქმედებით.

ურთიერთგაათიშულ ადამიანთა წყობა და არა ერთობა – ეს წარმოაჩინა რეჟისორმა სცენაზე, თავისი არსითა და სისრულით, სიშმაგითა და აგრესიული მღელვარებით. მათი მისწრაფება ნათლად იკითხება, ხოლო ინდივიდი ისევეა გამიზნულად უარყოფილი, ან უგულებელყოფილი, როგორც ურთიერთობის მთავარი საშუალება – სიტყვა, მეტყველება. კომუნიკაცია განწირულია, თითქოს! უარყოფილი სიტყვა აქ შეცვლილია მუსიკალური ნაწარმოებების (დიდებული ქმნი-

ლებების!) ენით. მან პოსტდრამატულ მიმდინარეობას სრული თავისუფალი სვლა მიანიჭა და დრამატულ თეატრში პლასტიკურ, ფიზიკურ პარტიტურას მიაკუთვნა პრიორიტეტი. რეჟისორის ბოლოდროინდელი სპექტაკლები ამ პოზიციის საგულდაგულო დამუშავების შედეგად დაიდგა, სადაც ვიზუალური და ვერბალური გამომსახველობის თანაფარდობა იყო მიღწეული. ამჯერად, როგორც აღინიშნა, პრიორიტეტული აღმოჩნდა ვიზუალური პარტიტურა, რომლის შემწეობით მოახდინა რობერტ სტურუამ მოეთხოვრო, ეჩვენებინა, წარმოეჩინა ჩვენი ყოფისა და მთელი სამყაროს ერთ-ერთი საგულისხმო პრობლემა – როგორ ცვლის ძალაუფლება ადამიანს!

ამ სანახაობით, რეჟისორული გადანწყევით, სცენაზე შექმნილი ფიზიკურ მოქმედებათა და მუსიკალურ ვერსიათა შემწეობით, იქმნება იმგვარი ემოციურ-გონისმიერი ამბავი, რომელიც ერთობ სიმპტომური აღმოჩნდა პოლიტიკური ცხოვრებისათვის. ჩვენი ავბედითი ცხოვრების მესიტყვეებად იქცნენ: ფალიაშვილი, ბახი, ბეთშოვენი, ვერდი, ჩაიკოვსკი, მალერი, შონბერგი, რაველი, ბერგი, ყანჩელი, ქართული ხალხური მუსიკალური ნაწარმოებები ჰამლეტ გონაშვილის შესრულებით.

ამ კომპოზიტორთა ქმნილებებს ჩვევად მიღებული წარმოდგენის მუსიკალური გაფორმებისათვის როდი მიმართა რეჟისორმა. ისინი ჩვენი უიღბლო, უთავბოლო, დრამატული მოვლენების მოძახილად აღიქმებიან. თითოეული მუსიკალური ფრაზა ორგანულად ჩაენაცვლა სიტყვას, სიტყვიერ მოქმედებას. თავადაც მათში ეპოვე და შევიგრძენი ჩემი სამშობლოს დრამატული ყოფის ამონაკვნესი და შემაზანზარებელი შეძახილიც... და მაინც, პირველად იყო სიტყვა!

ბარბარიზმებით გაძედილი ამჟამინდელი სასაუბრო ენის ნაცვლად, ვისმენტ აწყობილ, ჰარმონიულ, ზოგჯერ ბობოქარ, ზოგჯერ ტკბილხმოვან, ზოგჯერ სულისშემძვრელ, ზოგჯერ გულისხმიერ მუსიკალურ ფრაზათა სიმწყობრეს, რომელიც ფი-

ზიკური პარტიტურის შესაბამისად ჩაგვესმის. რეჟისორი ფიქრისა და განცდის სინქრონული წყობით, ვიზუალური სახიერი გამომსახველობით გვიმძაფრებს ცნობისნადილს – შინაგან რყევათა შედეგად აღმომსკდარ ცვლილებათა მნიშვნელობაზე. ასოციაციური ნაკადით კი ვახდენთ წარსულისა და აწმყოს, უახლესი ისტორიისა და აწინდელი ყოფის დაკავშირებას. რაც შეეხება ვიზუალურ გამომსახველობას, რამდენიმე მონახაზი ძლიერად ჩამრჩა გონებაში.

თავდაპირველად მინდა, ეურჩიო რეჟისორს: იქნებ შეამციროს სანახაობის პირველი ნაწილი. ნიჭიერი მსახიობის, გიორგი ბარბაქაძის, შესრულებით დირიჟორის მოქმედება ისედაც ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს. სასცენო ამბავი ფაქტობრივად იწყება მაშინ, როდესაც ახლოვდება ძალაუფლების სიმბოლოს, „სამეფო გვირგვინის“, გათამაშების ეპიზოდები. ჩვეულებრივი ყრმა მოირგებს გვირგვინს და... ჩვენს თვალწინ დავით გოცირიძის ვაჟი მყისიერად შეიცვლება. იგი გოროზი, თავდაჯერებული, გაფუყული, პირქუში ხდება. მას ებრძვიან, საპყრობილეში – რკინის გალიაში (ზემოდან ჩამოეშვება!) გამოკეტავენ. მაგრამ... გვირგვინის მოხელთებისათვის ქალის წაქეზებაც საკმარისია და... იგი კვლავ ჟინიანად ირჯება „გვირგვინის – ძალაუფლების“ მოხელთებისათვის. გვირგვინი, ძალაუფლების სიმბოლო, ხდება ორომტრიალის ქვაკუთხედი.

მეხსიერებაში აღსდგა ერთი ეპიზოდი სტურუას სპექტაკლიდან „რიჩარდ მესამე“. ბაკინგემი, თითქოს, ხელის კანკალით გაუწვდის რიჩარდ გლოსტერს სამეფო გვირგვინს, რიჩარდი ჯერ უარზეა... არის წუთი, როდესაც ბაკინგემი – გიორგი გეგეჭკორი თავისკენ უბიძგებს გვირგვინს, რიჩარდი, რამაზ ჩხიკვაძე, მსწრაფლ გამოსტაცებს გვირგვინს და თავად ჩამოიშობს საკუთარ თავზე. მეფედ კურთხევის დამსწრე მასას წამოსასხამში (ანუ გულში!) მიმალული ძალაუფლების სიმბოლო აუთამაშდება ხელში და ყველა თავზე დაიდგამს... ყველას ძალაუფლების ჟინი აწვალებს.

სცენაზე შავადმოსილი „დამსჯელი რაზმი“ ავისმომასწავლებელი სიმწყობრით საქუთარიდან მოემართება წინ, რამპისაკენ. ეს სიმწყობრე, დამუხტული რაზმის მიზანმიმართული სვლა აღსდგება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მსხვერპლის მოხელთება სურთ... გონებაში აღსდგა ჩემი ოჯახის, სანათესაოს უფროსი თაობის სიმწრით მონათხრობი: შავი სამოსით მოსილი, უტყვი და შიშისმომგვრელი, სიმბოლოდ ქცეული „დამსჯელთა რაზმი“, როგორ „უფარდებოდა“ მსხვერპლს ბინაში. ღამეულ სიბნელეს შეფარებული „დამსჯელი რაზმი“ ჩხრეკდა... სანერი მაგიდის უჯრებს სიშმაგით „უტევდნენ“, კარადიდან ტანსაცმელს იატაკზე ყრიდნენ, ცდილობდნენ უხმაუროდ ემოქმედათ, მაგრამ შიშის ზარს სცემდნენ ოჯახის გაყურსულ წევრებს. ისინი კანონს ემორჩილებოდნენ ამ უკანონო სახელმწიფოში – „სამხილს“ დაბეჯითებით ეძებდნენ. მერე მიჰყავდათ მსხვერპლი დახურული, შავი მანქანით... მერე ასევე უსულგულო „სამეული“ სასამართლო პროცესს ცინიკურად განასახიერებდა და... მსხვერპლს ჩრდილოეთის, ან შორეული ციმბირის ბანაკებში ამწესებდნენ, ან უბრალოდ... ხვრეტდნენ!

აი, ეს მონათხრობი, სიმბოლურად, 37 წლით აღნიშნული მოვლენა აღსდგა გონებაში, როდესაც თვალწინ შემზარავი სიმწყობრით მოემართებოდა „დამსჯელი რაზმი“ წინ, რამპისაკენ... ისტორიის ავანგარდის მდგომარეობა იმავე ისტორიული კანონზომიერებით აღიკვეთა... ასე ხატოვნად, სასცენო მეტაფორით აღადგინა რეჟისორმა საბჭოთა სინამდვილე, რუსეთის მოდერნული იმპერიის, დამონებული ხალხების ყოფა XX საუკუნის 20-30-იან წლებში. ეს ხდებოდა შემდგომაც, მხოლოდ ოდნავ შეცვლილი ფორმით. მილიონობით ადამიანი იმსხვერპლეს ბელადომანიით შეპყრობილმა კომუნისტური პარტიის ლიდერებმა. ეს ხდებოდა შიშის, უნდობლობის, სიყალბის დემონსტრაციისათვის, რათა მმართველ ძალას საყოველთაო ძრწოლა დაენერგათ დედამწის 1/6 ნაწილზე. ასე იხანგრძლივებდნენ ძალაუფლებას კომუნისტური პარტიის ცენტრალუ-

რი კომიტეტის ლიდერები, სხვადასხვა რანგის „ყურმოჭრილი“ მმართველები...

სცენაზე შავად „შემკობილი“ რაზმი წინ მოიწევს, რამპი-საკენ, ანუ ისტორიის ავანსცენისკენ, მათ ისტორიაში დამკვიდრების ჟინიც ამოქმედებთ. ისინი მოიწევენ წინ, მოიწევენ მწყობრად, უემოციოდ, აგრესიული ჟინით... ეს ხდება უკვე ჩვენი უიღბლო სამშობლოს აწმყოში, თუნდაც, ოპოზიციის ხმაურიანი ბოიკოტის ფორმით... ასოციაციური ნაკადის შემწეობით, ჩემი გონება დაჟინებით უბრუნდება მიმდინარე დაძაბულ ყოფას.

ეს დაპირისპირებები ხელისუფალთა და ოპოზიციას შორის ხდება იმ დროს, როდესაც სასწორის პინაზეა შეგდებული ჩვენი სამშობლოს დამოუკიდებლობა (გავიხსენოთ, თუნდაც, ახალი პოლიტიკური ლიდერის დაუფარავი პოზიცია რუსეთთან ურთიერთობის თაობაზე!); გვიტევს „უხილავი მტერი“ (პანდემია Covid-19); სამხრეთ კავკასიის პოლიტიკური ყოფა კვლავ დაიძაბა, რუსეთის იმპერიის შემწეობით; ევროკავშირისა და აშშ-ის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა საქართველოსა და უკრაინის ოკუპაციის პრობლემა მაშინ, როდესაც რუსეთმა კვლავ მოიკიდა ფეხი სამხრეთ კავკასიაში: როგორც კი იგრძნო ამჟამინდელი რუსეთის იმპერიის მმართველმა ძალამ, რომ კარგავს სამხრეთ კავკასიას, გადადგა მოულოდნელი, დაუჯერებელი ნაბიჯი – მრავალწლიანი „მეგობრული“ ურთიერთობა სომხეთთან განირა და აზერბაიჯანს დაეხმარა ყარაბაღის დაბრუნებაში. ამ გზით აღმოჩნდა რუსეთი კვლავ „მოკავშირე-მოკეთე“ სამხრეთ კავკასიის ერთ-ერთი დამოუკიდებელი რესპუბლიკისათვის. ზუსტად მიუთითებს ქართველი პოლიტიკოსი (თუ არ ვცდები – კარლო ჩხეიძე): „რუსეთი ყოველგვარ შეუძლებლობათა შესაძლებლობის ქვეყანაა“. და ასეთი რუსეთი ჩვენი მოსაზღვრე სახელმწიფოა, რომელიც ასე უკონტროლოდ აგრძელებს საქართველოს ოკუპაციას, ჩვენი მიწა-წყლის უკანონო მიტაცებას.

ახლა ჩვენ განვიცდით უმწვავეს პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, ზნეობრივ კრიზისს. არაერთი პრობლემა მყისიერ გადაწყვეტას ითხოვს. აი, ასეთი მოცემული პირობების გაუთვალისწინებლად, ოპოზიცია ექვსი თვეა ბოიკოტის ხმაურიანი რეჟიმით ებრძვის ხელისუფლებას. ოპოზიცია ძალაუფლების მოხელთებისათვის იბრძვის, ამ დაძაბულ საშინაო თუ საგარეო ვითარებას არად დაგიდევს! მმართველი პარტია უცხოელ კეთილშობილურ ნე ქვეყნების იმედზეა მინდობილი.

ისიც გასათვალისწინებელია და ეს ობიექტური ჭეშმარიტებაა: ყოველი კეთილშობილურ ნე, მეგობარი ქვეყანა საკუთარი სახელმწიფოებრივი ინტერესების პრიორიტეტით ირჩება. ძვირად დაუჯდება საქართველოს ის შეცდომები, გუშინ რომ დაუშვა და დღეს დაუშვებს. ხომ ფაქტია, რომ ჩვენ გავუშვიტ შესაძლებლობა, გვემოქმედა ილია ჭავჭავაძის უმთავრესი მონოდებით: „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნეს!“ ამგვარ ბრძოლას ძალაუფლებისათვის, უთუოდ, შეენიერება ილია ჭავჭავაძის ანდერძიც: „მამული, ენა, სარწმუნოება!..“ ასეთი ფიქრი აღმიძრა რუსთაველის თეატრის ბოლო სპექტაკლმა და... ვგონებ, მარტო არა ვარ, ასეთი განწყობით რომ აღვიქვი რობერტ სტურუას სპექტაკლი-ზმანება.

რობერტ სტურუა თავისი ქვეყნის მოქალაქეა და როგორც აქტიურად მოქმედი რეჟისორი, ვერ დაუშვებს დუმილს, როცა საქართველოს, სამხრეთ კავკასიას, მთლიანად კაცობრიობას, ჟამიანობა უდგას. ის, რაც მანუხებს თავად, როგორც მოქალაქე-თეატრმცოდნეს, ის ამოვიკითხე სტურუას სპექტაკლში. არა მგონია, რომ ვერ გავუგე რეჟისორს, მთლიანად შემოქმედებითს გუნდს, რადგანაც ყოველი ჭეშმარიტი მამულიშვილი ახლა ამ პრობლემაზეა დაფიქრებული. და... ვისაც როგორ შეგვიძლია, ვმოქმედებთ საქართველოსთვის! რეჟისორი რობერტ სტურუა, ღრმად განიცდის რა თავისი სამშობლოს ბედ-იღბალს, ქმნის სანახაობას აქტუალურს, სინამდვილისა და მოლანდებებით აღრეულს, მაგრამ უმთავრესი სატკივარისათვის

გამიზნულს, დამაფიქრებელსა და ქვეტექსტებით აღსავსეს. და მაინც, უნდა ითქვას მთავარი: პირველად იყო სიტყვა... მით უფრო დრამატული თეატრის სცენაზე.

პოსტდრამატული თეატრის პერიოდისათვის უმთავრესი გამოსახვის ფორმების გამოყენებით, რეჟისორი ქმნის მეტად აქტუალურ, სახიერ სანახაობას. ეს სპექტაკლი-ზმანება სტურუას პოლიტიკური სათეატრო მოდელის ორგანული ნაწილია. ჩემი აზრით, უკანასკნელი დადგმებით, იმ პრინციპებისა და სათქმელის გამომხატველია, მოქალაქე რობერტ სტურუა რუხი ფერებით რომ გვაუწყებს: რატომ ვერ გაერთიანდა ერი „დე იურედ“ გამოცხადებული დამოუკიდებლობის შემდგომ, „დე ფაქტოდ“ დამკვიდრებისათვის. რატომ დაუშვით შეცდომა – ოპოზიციონერთა შეგნებული მოქმედებით, ქვეყნის შიგნით არეულობის ილუზიის წარმოქმნა?! რატომ დაუშვა ერმა ერთი და იგივე შეცდომა ორჯერ: პირველად, ეროვნული ხელისუფლების წინააღმდეგ ბრძოლის დროს (რუსეთის საჯარისო განაყოფების გამოყენებით); ახლაც, ასევე ეწინააღმდეგება ოპოზიცია მოსახლეობის უმრავლესობის მიერ არჩეულ საკანონმდებლო ორგანოს ფუნქციონირებას! ასე თავგამოდებით, ჟინიანად და აგრესიულად ლაპარაკობენ ოპოზიციონერი ლიდერები ტყუილ-მართალს!

სტურუა-მოქალაქე დაფიქრებით განიხილავს რა ზემოთ მითითებულ პრობლემას, პოსტდრამატული თეატრის სახიერი და გამიზნული პლასტიკური პარტიტურის შემწეობით, სცენაზე ქმნის სტურუას პოლიტიკური თეატრის ორგანულ სანახაობას. მან ამ სანახაობის უმთავრეს პრობლემად ძალაუფლებისათვის ბრძოლის დაუძლეველი მისწრაფების დემონსტრაცია აქცია. ასე გამოხატა რეჟისორმა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების უმთავრესი სატკივარი და თანამედროვეობის უმძიმეს მოვლენას შეეხმიანა.



უკვე აღინიშნა, რომ რეჟისორის პროფესიონალიზმის უპირველესი ნიშანი, მისი ხელობისა და ხელოვნების გამორჩეულობა სიტყვის, ანუ მწერლისეული ტექსტის სიბრტყისეული განზომილებიდან, სივრცულ განზომილებაში ტრანსფორმაციის ოსტატობაა. რეჟისორი მოვლენათა რიგის წარმოქმნით ადგენს რა სასცენო ქმედების უწყვეტ ნაკადს, ამასთანავე, მეტაფორათა მიგნებით „ალამაზებს“ სასცენო ტექსტს და მას ანიჭებს ამბივალენტურ, მასშტაბურ, სიღრმისეულ მნიშვნელობას. მთელი ამ პროცესის ორგანიზების დროს, რეჟისორი გამოყოფს პრობლემას, რომელიც უმთავრესია მისი ინტერპრეტაციისათვის. ასეთ შემთხვევაში ორგანულად „იქსოვება“ სასცენო ტექსტის ვერბალურ-ვიზუალური პარტიტურა. ასეთი სანახაობის ანალიზი-შეფასება არა მარტო სიამოვნებას ანიჭებს მაყურებელს, სათვატრო კრიტიკოსსაც, არამედ აადვილებს კიდეც „სპექტაკლის წაკითხვას“, მეტაფორათა სისტემის ამოცნობასა და მთელი პროცესის შესწავლა-შეფასებასაც. რეცენზიის შექმნის პროცესიც სიამოვნებას ანიჭებს კრიტიკოსს. როდესაც ხდება დამდგმელი გუნდის მიგნებათა ამოცნობის შედეგად, სივრცული განზომილების შესატყვისი სიტყვიერი მეტაფორათა სისტემის (ანუ სივრცული განზომილების სადარი სიტყვიერი ტექსტის) შექმნა, თავად ეს პროცესი იმდენად დიდ ზემოქმედებას ახდენს ჯერ თავად კრიტიკოსზე, შემდგომ კი, მკითხველსა და უპირველესად – თეატრზე, რომ კრიტიკოსი ხდება ამბის არა მარტო თვითმხილველი, არამედ აქტიური მონაწილე, თანამზრახველი, ამ „საიდუმლო სერობის შეთქმულიც“. ეს იშვიათად ხდება, მაგრამ ამისკენ მიმართული რეცენზენტის ქმედება, ერთხელ მაინც აღწევს შედეგს. ჩემი ფიქრით, ეს არის თეატრის, მაყურებლის, თეატრმცოდნე-კრიტიკოსის ჭეშმარიტი ზეიმის ნიშანიც, საერთო გამარჯვების ნიშანიც.

მიხეილ თუმანიშვილის წარმატებული სპექტაკლების

შესწავლა, ნაკითხვა, ანალიზი უდიდეს სიამოვნებას მანიჭებდა. მეგონა, რომ თავადაც „ვმონაწილეობდი“ ამ მიგნებათა პროცესში. მით უფრო, რომ საშუალება მქონდა, პირადად მისთვის გამეზიარებინა მოსაზრებები. ის მოსმენის იშვიათ კულტურასაც ფლობდა! თავდაპირველად, ჩემს მონოლოგს ისმენდა, როგორც პედაგოგი, ამ დროსაც მასწავლიდა. თანდათან შეიცვალა ჩვენი ურთიერთობა, ჩვენ უკვე დიალოგის ფორმით ვარჩევდით დადგმას. პროფესიული ჩვევების დახვეწას ვახდენდი, ასეთ დროს. თეატრმცოდნე-კრიტიკოსისათვის ხელოვანთან ასეთი ფორმის ურთიერთობა, მეტად მნიშვნელოვანია.

პირადად ჩემთვის, ახლა ძალზე ადვილია რეჟისორებთან პირისპირ საუბარი. ამ მხრივ გამოვარჩევ რამდენიმე მათგანს, ბატონმა მიშამ მიმაჩვია გულწრფელად აზრის გაზიარებას. ასეთი საქმიანი ურთიერთობა მაქვს თემურ ჩხეიძესთან, რობერტ სტურუასთან, არაერთ სხვა რეჟისორთან, მსახიობებთანაც. მათთან სპექტაკლსა თუ შესრულების თაობაზე მსჯელობის დროს, დიპლომატიური სვლების ძიება არ მჭირდება, თავისუფლად შემიძლია, გავანდო ჩემი მოსაზრებები. არა მგონია ვაჭარბებდე – ჩვენ ერთ, პროფესიულ ენაზე ვსაუბრობთ! ამის მიღწევა ძალზე რთულია, მაგრამ შესაძლებელია. ეს ხდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც კრიტიკოსი (ნებისმიერი სპეციალობის ადამიანი, მით უფრო სპეციალისტი-კრიტიკოსი!) დაჯილდოებულია უნარით – „ნაკითხოს სპექტაკლი“, ამოხსნას რეჟისორისა და მსახიობთა მიგნებები, ობიექტურად შეაფასოს დადგმა.

რა თქმა უნდა, მქონია უსიამოვნებებიც, არაერთგზის მწვავე კამათიც, ყოველთვის სამართლიანი, შესაძლებელია, არც თავად ვყოფილვარ, მაგრამ... არასოდეს ვმოქმედებ ანგარებით! ადამიანი ვარ და არაერთი ნაკლი მაქვს, მაგრამ როგორც კრიტიკოსი, ერთ თვისებას განსაკუთრებით ვაფასებ და ვუფრთხილდები: როცა კალამი ხელთ მიპყრია და ვწერ რეცენზიას

ან გამოკვლევას, საერთოდ მავიწყდება თუ რამ გულისტკივილი მომაყენა ოდესმე რეჟისორმა, მსახიობმა, დრამატურგმა, ან მხატვარმა. მათი შემოქმედების შეფასების დროს, ადამიანურ სისუსტეზე, სპეციალისტი მაღლდება ჩემში! ამ ჩვევის გამომუშავებას ვურჩევ ჩემს ახალგაზრდა კოლეგებს, რაც მათ გაუადვილებს, პატივისცემა დაიმსახურონ, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც კრიტიკულად აფასებენ დადგმას.



მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლი, მოლიერის „დონ ჟუანი“, ის შემთხვევა იყო, როდესაც სპექტაკლის ნაკითხვა ჭეშმარიტ სიამოვნებას მანიჭებდა. დადგმა კარგა ხანს შემორჩა რეპერტუარს, რამდენჯერმე მაქვს ნანახი და არაერთგზის დამინერია მასზე. სანახაობას დიდი წარმატება ხვდა წილად საქართველოში, უცხოეთშიც, სპეციალისტთა აღფრთოვანებული შეფასებებიც დაუბეჭდავთ ჟურნალ-გაზეთებს. რამდენიმე ათეული წლის წინათ ნანახი წარმოდგენა, ახლაც ნათლად მაქვს აღბეჭდილი გონებაში, იმდენად სახიერად, ზუსტად და ლოგიკურად იყო გათამაშებული დონ ჟუანის ამბავი სცენაზე. ახლა დონ ჟუანის სასიყვარულო ისტორიებს გამოვყოფ და შევეცდები ავხსნა რეჟისორისა და მსახიობთა თამაშის რამდენიმე ასპექტი.

სპექტაკლი საყვირთა ხმოვანებით იწყებოდა. ასე უხმობდნენ შუა საუკუნეებსა თუ ალორძინების ეპოქის დასაწყისში მოხეტიალე მსახიობები მოსახლეობას წარმოდგენაზე დასასწრებად. „დონ ჟუანიც“, რეჟისორის გადაწყვეტით, პროვინციულ სცენაზე გათამაშებული სანახაობა გახლდათ. სცენის სიღრმიდან რამპისაკენ მოეშურებოდა იმ დროების ტანსაცმელში გამოწყობილი, მშვენიერი გარეგნობის დონ ჟუანი – ზურაბ ყიფშიძე. ჩვეულებრივი პირსახოცით ინმენდდა პირისახეს. რეჟისორმა, თავიდანვე, ამ ერთი სვლით დიდების კვარცხლბეკიდან „ჩამოა-

ქვეითა“ არისტოკრატი დონ ჟუანი. რამპისაკენ მოდიოდა ჟუანი და დაჟინებით უყურებდა დარბაზში, მაყურებელთა შორის, აღმოჩენილ წყვილს. მამაკაცი ეხვეოდა ყმანვილ ქალს. დონ ჟუანი მკაცრი და ჟინიანი მზერით შეჰყურებდა წყვილს. მერე ისინი სცენაზე აღმოჩნდებოდნენ. დონ ჟუანის თანდასწრებით, ქალი შეუძლებელია, სხვას ეკუთვნოდეს! აშკარად ჩანდა მსახიობის შმაგ და ეჭვიან მზერაში ჟუანის გულისწყრომა და გულისნადებიც...

მერე ელვირა – ნინელი ჭანკვეტაძე გათქვირული შემოენთებოდა სცენაზე, გაგულისებული დაეძებდა ჟუანს. სამგზავრო ტანსაცმელი არ გამოგიცვლიათო, – ეუბნებოდა არისტოკრატი დონ ჟუანი ქალს და... საკმარისი იყო ჟუანის სიახლოვე, რომ დონა ელვირას დავიწყებოდა კდემამოსილება, არისტოკრატიული მანერები და გაკაპასებულს ეყვირა. დონ ჟუანი სკამზე, როგორც პიედესტალზე, შეაყენებდა მგზავრობისაგან გასავათებულ, ეჭვიანობით გონდაკარგულ ქალს. „არა!“ – ყვიროდა დონა ელვირა და თან იხდიდა ლაბადას, ზედატანს! ჟუანი კოცნიდა ქალს. „არა!“ – ყვიროდა ელვირა და იხსნიდა სამკაულებს, ქვედატანს. „არა!“ – ისევ კიოდა ქალი და ახლა საცვლების ამარა, სკამზე აღმართული და ალესილი შეჰყურებდა ჟუანს. დონ ჟუანი გაეცლებოდა ქალს, უყურებდა გაოცებული და დამცინავი ღიმილი უკრთოდა სახეზე. დაპყრობილი ქალი მისთვის უინტერესო ხდებოდა! მკაცრი განაჩენი იელვებდა მის ჩამცხრალ მზერაში...

შემდეგ რამპასთან თამაშდებოდა დონ ჟუანისა და შარლოტას – დარეჯან ხაჩიძის სცენა ნავში. დახრჩობას გადარჩენილს, განუწულსა და გულმეღონებულს, ძლივს ამოათრევდა მას წყლიდან შარლოტა. ახლალა აღმოაჩენდა სოფლელი გოგო ჟუანის მშვენიერ გარეგნობას. გონსმოსული ჟუანი, შეხედავდა თუ არა შარლოტას, ნდომითა და სითბოთი ეუბნებოდა გაზეპირებულ ფრაზას: „მე შენ მიყვარხარ“. ისეთი ეშხითა და სითბოთი იმეორებდა რეპლიკას, რომ შარლოტა უმალ იხიბლუ-

ბოდა. აცეტებული გამოსტაცებდა ხელს, საკოცნელად მზადყოფნა. მერე შრომისაგან დაკოჟრილ ხელებს დახედავდა და ჟუანის დახვეწილ სხეულს მზერით ადარებდა...

აღორძინების ეპოქის სამოედნო თეატრის თავნება მუხტი-თა და მჩქეფარებით, ფერადოვანი სიანციითა და მზურვალე გულუბრყვილობით თამაშდებოდა ჟუანის ტრფობით აღგზნებული სოფლელი გოგონების, მზია არაბულისა და დარეჯან ხაჩიძის, გულღია სითამამით აღსავე შეტევა ჟუანზე. ზეპური საზოგადოების მანდილოსნებიცა და პროვინციელი გოგონებიც მისკენ, როგორც ფარვანა სინათლისაკენ, ისე მიილტვოდნენ. ის კი, გულფიცხი ტორეადორის მარჯვე ილეთებით იგერიებდა გოგონების სიანცეს. ოლონდ, წითელი წამოსასხამის სანაცვლოდ, ბაფთიან საბანს აფრიალებდა ჰაერში, მოქნილი და სხარტი ჟუანი. მას თავზე ჩაჩი წამოეცვა, თეთრი მაქმანიანი „პანტალონი“ უჩანდა და შიშველი ფეხები „ფლოსტებში“ ნაჩქარევად გაეყარა – ასეთი ტორეადორი იგერიებდა ხარივით დაგეშილ ყმანვილ ქალებს. ეს შეუსაბამობა ამ „სასიყვარულო ბრძოლას“ ირონიითა და კომიზმით წარმოადგენდნენ რეჟისორი და მსახიობები.

მთავარი კი, მაინც ის აღმოჩნდა, რეჟისორმა გამორჩეულობის კვარცხლბეკიდან რომ „ჩამოაქევიტა“ დონ ჟუანი, რომელიც ლეგენდად შემორჩა კაცობრიობას. პოსტმოდერნიზმის ეპოქადერო-მანტიზაციითა და ირონიით აფასებდა კლასიკურ პერსონაჟებს. ზურაბ ყიფშიძე თამაშობდა სიყვარულის ნიჭით დაჯილდოებულ ყმანვილ კაცს. ამიტომაც რეჟისორმა ასეთი ფინალით დაასრულა დონ ჟუანის სასცენო ამბავი: დონ ჟუანს მაინც შეუნარჩუნა ლეგენდის იერი. ფინალში შორს, საქუსართან, ნავის ქიმთან იდგა ჩამოქნილი დონ ჟუანი, მისკენ მავედრებლად ხელგანვდილი, მონუსხული ქალები ტრფობის ნეტარებით შესცქეროდნენ. სიყვარულს დანატრებული თანამედროვე საზოგადოების ვნებათა ლელვაც შეიცნობოდა ამ მიზანსცენით. დონ ჟუანი კი ცნობისნადილით იყურებოდა წინ; ახალ ტრფობათა სიმზურვა-

ლის შესახვედრად მზადყოფს, სინათლის სხივი დასთამაშებდა სახეზე. დისტანციით, დროთა მსვლელობის, ჟამთა შეჭიდების ნიშნით აღბეჭდა რეჟისორმა ჟუანის ტრფობის ამბავი და ლეგენდის მგზნებარება შეუნარჩუნა.

საზოგადოების სნობიზმის წინააღმდეგ ამხედრებულ, ჟინიან, მაცდურ, ირონიულ, მაგრამ მაინც თავისუფლების ტრფიალით მონუსხულ დონ ჟუანს წარმოადგენდა მსახიობი. სიყვარულის ნიჭი ბობოქრობდა მასში, მაგრამ ძალუმად იგრძნობოდა ზეპური საზოგადოების თვალთმაქცობის, მანერულობის, სიყალბისა და ფსევდომგრძნობელობის მიუღებლობა. სუსტი სქესის წარმომადგენლებს მასში ტრფიალის ელვარება, აშიკობის ოსტატობა, შინაგანი თავისუფლება, თავისუფალი სიყვარულის ხიბლი იზიდავდა. ისინი ვერ თმობდნენ ამ გიჟმაჟ ვნებას და ურიგდებოდნენ! პროვინციელი გოგონები ვერც ამჩნევდნენ მის ირონიას, ზოგჯერ გულქვა მედიდურობასაც კი. რეჟისორმა სააზროვნო სივრცე განავრცო და წარმოაჩინა ასეთი მემამბოხე პიროვნება საშიში რომ იყო საზოგადოებისთვის, მაგრამ... საზოგადოებამ მაინც აშიკობის ოსტატობისა და თავისუფალი ტრფობის სიმბოლოდ შემოუნახა ცივილიზაციას – დონ ჟუანი!

2017 წელს ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის თეატრის პატარა სცენაზე გიორგი სიხარულიძემ დადგა „ედიტ პიაფი“ (ქუთაის-ბათუმის თეატრების საერთო ნამუშევარს ითვალისწინებდა პროექტი. პიესის ავტორი – ნინო სადღობელაშვილი, მხატვარი – თეო კუხიანიძე). მთავარ როლს ასრულებდა მაია ცეცხლაძე. მაყურებელთა დარბაზი ამფითეატრის ფორმისა გახლდათ, ამიტომაც ზევიდან დავყურებდით პატარა სცენას. შესაძლოა, ამგვარმა ინტერიერმაც განაპირობა, ედიტ პიაფი, თავდაპირველად, პატარა, სიფრიფანა, დაუცველი მარტოსული რომ მეჩვენა. განათებაც უწყობდა ხელს, რომ იგი ფერმიხდილი გამოჩენილიყო.

თანდათან შევიცანი პერსონაჟის თვისებები, მსახიობი მათ
ძალზე ფაქიზად, მაგრამ დაჯერებით ავლენდა. იგრძნობოდა
ედიტის ერთგვარი ფორიაქი, ნერვული მოძრაობები, გამაოგნე-
ბლად სევდიანი მზერა, ზოგჯერ სასონარკვეთილი გამოხედვა...
ამასთანავე, მტკიცე ნაბიჯები გვიჩვენებდა გადაწყვეტილების
მიღების წინაშე რომ იმყოფებოდა ეს ციციქნა, სიფრიფანა ქალი.
ის ერთი შეხედვით მიუსაფარი ჩანდა, მაგრამ რალაც განსაკუ-
თრებული შინაგანი სიმტკიცე ბობოქრობდა მასში... სიმტკიცე
დროდადრო თავს ახსენებდა, მაშინ ედიტ პიაფი ჯერ უმწეოდ
მოავლებდა თვალს სივრცეს, მერე ეს ციციქნა ქალი წელში გაი-
მართებოდა და ისეთ ძალას აჩენდა მიღებული სხეულით, რომ
მისი დაზაფრული შინაგანი სამყარო მთელი სიღრმით იშლებო-
და მაყურებლის თვალწინ. იშლებოდა და... მასში სიყვარულის
ელდა, მოულოდნელი ძალის აფეთქება და დაუძლეველი ვნება
გადახლართული გახლდათ. ხელის ერთი ნერვიული მოძრაობა
და მწველი ფიქრი უმაღლ ქრებოდა. ედიტ პიაფი სიმღერისთვის
მზად ხდებოდა! რეჟისორისა და მსახიობის გადაწყვეტით, პია-
ფის მრავალ თვისებათა შორის, ოქროს სხივივით ელვარებდა
ნიჭიერება, ედიტ პიაფი სიმღერაში პოულობდა შვებას, იმედს,
სიყვარულის სიმბურვალეს. ედიტ პიაფი სიმღერისთვის გაჩნდა
ამ ქვეყნად, სიმღერისთვის არსებობდა, სიმღერის სულთქმას
დაატარებდა მიღებული სხეულით. ნიჭიერების გამოსხივებას,
ნიჭიერების დღესასწაულს მიუძღვნეს რეჟისორმა და მსახიობ-
მა სანახაობა. სიმღერის სიყვარულის სიმბოლოდ შემორჩა კა-
ცობრიობას ედიტ პიაფი!

ნიჭის ელვარების წინაშე ქედმოხრილი გახლდათ მიხეილ
თუმანიშვილი. ეს თემა გაგრძელდა მისი შეგირდის, გიორ-
გი სიხარულიძის, შემოქმედებაშიც. ასე გრძელდება ქართულ
თეატრში ტრადიცია, მასწავლებელი-შეგირდის ურთიერთობა
ცოცხალი ქმედების ენით.

კიდევ ერთი თვისებით უახლოვდებიან ერთმანეთს მიხეილ
თუმანიშვილი და მისი მოწაფე გიორგი სიხარულიძე. ვინც

იცნობდა, მეგობრობდა, ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ბატონ მიშასთან, კარგად ემახსოვრება: მიხეილ თუმანიშვილის ერთადერთი ტრფიალი თეატრი გახლდათ. მისი უდიდესი ზრუნვის ობიექტი მსახიობი იყო. იგივე სათუთი დამოკიდებულება შევიცანი გიორგი სიხარულიძის რეჟისორულ მოქმედებაშიც.

ქუთაისის თეატრში რამდენიმე წლის წინათ დავესწარი გიორგი სიხარულიძის სპექტაკლს, ლევ ტოლსტოის „ანა კარენინას“. ანას როლს თამაშობდა ენდი ძიძავა. მისი შესრულებითაც გამოიკვეთა ანა კარენინა – სიყვარულის ნიჭიერებით დაჯილდოებული პიროვნება. მსახიობი თამაშობდა თავგანწირვით, მთელი აქტიორული რესურსის მობილიზებით. ახლა მისი შესრულების თაობაზე არ ვისაუბრებ. მსურს სხვა ასპექტი შევაფასო – რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთდამოკიდებულება. ქალბატონმა ენდიმ ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. დამთავრდა თუ არა წარმოდგენა, სცენაზე ავედი, რომ მიმელოცა მსახიობისათვის. სცენის უკანა მხარე ფარდით იყო გამოყოფილი...

მსახიობისათვის რეჟისორმა პატარა, ფარდებით შემოსაზღვრული ფართი გამოყო. იქ სკამზე იყო მისვენებული ენერგიისაგან დაცლილი და ჯერ კიდევ „ანას ტყვეობაში“ მყოფი, ფერმიხდილი მსახიობი. მას ხშირად უწევდა კოსტიუმების გამოცვლა, პარტნიორთა ეპიზოდების გათამაშების დროს რომ შეენარჩუნებინა შესაბამისი განწყობა, რეჟისორმა მას სცენაზე შეუქმნა პატარა ნავსაყუდელი. რეჟისორული ორგანიზაციის კიდევ ერთი ასპექტით შევიცანი შეგირდში მასწავლებლის „აჩრდილი“. გამახსენდა: თითქმის ნახევარი საუკუნის წინათ, კულისებში შევედი, იმდენად იმოქმედა იმ დღეს მედია ჩახავას მიერ ლიდა მატისოვას თამაშმა. ფინალილა იყო დარჩენილი. ჟურნალისტი ცდილობდა ქალბატონი მედეას საკაზმულოში შესვლას. ბატონი მიშა საკაზმულოს კართან იდგა. მშვიდად და ჩურჩულით უთხრა ჟურნალისტს: „ახლა მედიკოს შენუხება არ შეიძლება, მას ურთულესი საფინალო ეპიზოდი აქვს შესასრულებელი!“..



ნახევარ საუკუნოვანი ძიების შედეგად, ჩამომიყალიბდა გარკვეული მოსაზრებები თეატრმცოდნეობასა და მის ერთ-ერთ განშტოებაზე – სათეატრო კრიტიკაზე. წინამდებარე ნაშრომით მსურს ეს მიგნებები გავუზიარო, უპირველესად, ჩემს კოლეგებს და, საერთოდ, მკითხველს. ისიც მსურს, გამოვიწვიო დისკუსია, რაც დაანახებს მმართველ ელიტასაც და საზოგადოებასაც თეატრმცოდნეობის ამჟამინდელი მდგომარეობის ავ-კარგს, რათა ყურადღება მივაპყროთ მისი განვითარების პერსპექტივას.

ნაშრომი გაჯერებულია პუბლიცისტური ლელვითა და სპეციფიკური განსჯით. რაც შეეხება სპეციფიკურ ხედვასა და სპექტაკლის წაკითხვას, ამ საკითხს მივუძღვენი არაერთი ნაშრომი და რეცენზია. ამჯერად, რამდენიმეს ვთავაზობ მკითხველს.

სრულიადაც არ ვთვლი, რომ ისინი სრულყოფილად გამოხატავენ ნაშრომში მითითებულ მოსაზრებებს და უკვე მივალნიე ურთულეს მიზანს. უბრალოდ, მსურს, მკითხველს გავუზიარო ამჟამინდელი მიგნებები, დისკუსიის შედეგად კი, კიდევ უფრო მეტად ჩავუღრმავდე „სპექტაკლის წაკითხვის“ ტექნიკასა და რეცენზიის ხელოვნებისეული ხარისხით წარმოდგენას. ეს ძალზე რთულია და მისი მიღწევისათვის ვცდილობ, გავაგრძელო და გავაღრმავო ძიებები.

ჩვენი წყალ-ჭალის ხმები

ახლაბან თბილისელებმა ნახეს თელავის თეატრის სპექტაკლი – რევაზ ინანიშვილის „ჩემი წყალ-ჭალის ხმები“. ეს ჩინებული ნამოწყებაა, რომელიც ტრადიციად იქცა უკვე – დედაქალაქში უჩვენონ რესპუბლიკის სხვადასხვა თეატრის სპექტაკლები – თუნდაც ერთი, მხოლოდ საუკეთესო! ამიტომაც ამ საქმის მოთავენი მხოლოდ მადლობას იმსახურებენ. იმ საღამოს საზეიმო განწყობილება სუფევდა თეატრში. სპექტაკლის ბოლოს დიდხანს გრძელდებოდა ოვაცია.

მაინც რა იყო ამ წარმატების თავი და თავი? შევეცდებით ავხსნათ ამ თეატრალური ფაქტის მიზეზი, გამოვყოთ სპექტაკლის რამდენიმე თვისება და ის პრობლემა, რომელმაც განაპირობა მაყურებელთა ამგვარი თანადგომა.

ეს იყო წარმატება ახალგაზრდა რეჟისორ ალექსანდრე ქანთარიაში, რომელიც ჩვენს წინაშე წარმოსდგა, როგორც ხელოვანი-მოქალაქე.

ქართული თეატრალური საზოგადოებრიობა საგანგებო გულისყურით ეგებება ყოველი ახალგაზრდა შემოქმედის დაბადებას, რათა კიდევ უფრო ამაღლდეს სრულიად საქართველოს (და არა მხოლოდ თბილისის!) სათეატრო ხელოვნება და სადადგმო კულტურა. ნიჭიერი ახალგაზრდა რეჟისორებისა და მსახიობების გამოჩენა ხომ ქართული თეატრის ხვალისდელი დღეა და მაშასადამე ხვალისდელ წარმატებათა საწინდარიც. იმ საღამოს ჩვენ ყველანი შევკავშირდით ამ იმედითა და რწმენით.

და მაინც, წარმატების უპირველესი მიზეზი უნდა დაიძებნოს იმ მოქალაქეობრივი სათქმელის აქტუალობაში, რომლის წარმოსაჩენადაც შეკავშირდნენ მწერალი რეზო ინანიშვილი, თელავის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი – მსახიობე-

ბი, მხატვარი თამაზ როსტომაშვილი, კოსტუმების მხატვარი დარეჯან გაგნიძე, კომპოზიტორი გომარ სიხარულიძე, ქორეოგრაფი ბექარ მონავარდისაშვილი, ტექნიკური რეჟისორი თამაზ მაისურაძე – რეჟისორ ა. ქანთარიას წინამძღოლობით. ეს თანამოაზრე შემოქმედებითი კავშირი ჩვენი ყოფის სურათებს გვიჩვენებდა სცენაზე და თეატრალური თხრობის საშუალებით გვეუბნებოდა – იხილე თავი შენი, დატკბი და გახსოვდეს, ყველაფერი წესრიგში როდია ჩვენს ცხოვრებაშიო. სოფლის ყოფა, მისი კოლორიტი, სურნელი, შეულამაზებელი სიმართლით აღსდგა სცენაზე. მწერლის სიტყვაში, რეჟისორის მეტაფორაში, მსახიობების მიერ შექმნილ ხასიათებში სუნთქავდა თანამედროვე ცხოვრება მთელი თავისი უკიდევანო ალალ-მართლობით, გოროზი სიტლანქით, სიმკაცრით, დაურიდებლობით, სიზნანტით, „უნმანური“ ლექსიკის სილალით, უბოროტო გულით.

სოფლური ყოფის ფსკერიდან ამოკრეფილი მართალი თხრობის მიღმა, მძაფრი და მნიშვნელოვანი სათქმელი იკითხებოდა. არც მახვილი სიტყვა, ოხუნჯობა, მთელის სიცხადით რომ წარმოგვიდგენდა სოფელსა და გლეხკაცს; არც მახვილგონივრული სცენური მინიშნებები, თავდავინწყებამდე რომ გვაცინებდნენ, ანეკდოტური თხრობის შთაბეჭდილებას არ ქმნიდნენ და თეატრში მისულებს უგემოვნო გასართობის მაყურებლებად არ გვაქცევდნენ. სპექტაკლში ყველაფერი – მთავარიც და მეათეხარისხოვანიც – ერთიან კავშირში იმყოფებოდა, რათა თეატრს ჩვენთვის ერთხელ კიდევ შეეხსენებინა, რომ სცენა ის მაღალი ტრიბუნაა, საიდანაც შენს ერს უაღრესად მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი სათქმელი უნდა უთხრა. თბილი იუმორით, ცრემლწარევი სიცილით, ფაქიზად, დიდი ტკივილითა და მაინც, სიმკაცრით გვიმხელდა თეატრი თავის მოქალაქეობრივ სათქმელს: ნადიმებსა და ღრეობებში არ შემოგვეძარცვოს მამულის სიყვარულიო; საკუთარი წყალ-ჭალის ხმებში უმეტესად დროსტარების, ანგარებისა და ულაზათო თავშეყრის მელოდია ნუ ჩაგვესმისო. ეს გაფრთხილება მოგვესმა ჩვენ სცენიდან და

გვიხაროდა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორი ასე ღრმად დაფიქრებულია თავისი ქვეყნისა და ხალხის ანმყოზე, ასეთი უშურველი ზრუნვა უტვირთია თავისი ქვეყნისა და ხალხის მერმისზე.

თეატრის პოზიცია არც ყალბი პატრიოტული ნიღბით იყო გადმოცემული, არც ილუსტრაციული სპექტაკლისათვის დამახასიათებელი ჭარბი ტენდენციურობით. ეს სათქმელი რეალურ ყოფაში ღრმად ჩახედული ადამიანების ძლიერი გულისფეთქვით იყო გამჟღავნებული. ამ ჭეშმარიტი გულისტკივილით ნათქვამმა სიმართლემ, წრფელი განცდითა და ვაჟკაცური სიმკაცრით გამხელილმა გულისნადებმა ჩვენც აგვაფორიაქა და დაგვაფიქრა. თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების ეს უმთავრესი თვისება ძალდატანების გარეშე ამოქმედდა წარმოდგენის მსვლელობის დროს.

რ. ინანიშვილის სათუთი, მართალი, პატიოსანი მამულიშვილის მწერლური სამყარო მისივე საკადრისი თეატრალური ხერხით გადაიხსნა ჩვენს წინაშე. მწერლის აზრების, ვნებებისა და განცდების სითბო შევიგრძენით სპექტაკლში. ასეა მუდამ, როცა თეატრში ნამდვილი ლიტერატურა, ჭეშმარიტი მწერლობა მოდის. რ. ინანიშვილისა და შემოქმედებითი კოლექტივის ურთიერთწვდომის, ურთიერთნდობის ამ ამაღელვებელ ფაქტში თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების თანამოაზრეობის თვისებაც გამოჩნდა მოჭარბებული მანერულობისა და ყალბი პათოსის გარეშე.

ეს სპექტაკლი ჩაფიქრებულია როგორც მწერლისა და თეატრის ერთობლივი მონოლოგი-განდობა მაყურებლის წინაშე, ფორმით კი, ცოცხალი სურათებით ამოქმედებულ გრაფიკულ ჩანახატებს მოგვაგონებს. მსახიობების ცხოველი და სისხლსავსე მიმართვა მაყურებლისადმი ყოფის ილუზიის ფარგლებს ორგანულად არღვევს და მეტაფორული აზროვნებით „გლობალური თეატრის“ თვისებებსაც ავლენს.

ამ შემოქმედებითი კავშირის გულწრფელ განდობაში შევიცანით ქართველი გლეხკაცის უმთავრესი თვისებაც. ქარ-

თველ გლეხკაცს უბრალოდ მიწის მუშა არ ეთქმოდა. მიწა, საქონელი, თავად ბუნებაც – მისი მოკეთე, თანამდგომი ან ღირსეული მონინააღმდეგე და თანამოსაუბრე გახლდათ. ვენახში გლეხი ვაზს გაანდობდა ხოლმე გულისნადებს, ჭალაში – ფრინველს, მთაში – ფარას, ბაღში – ხეხილს... მთვარიან ღამეში ნამღერი ურმულიც ქართველი გლეხკაცის თავის გულის მესაიდუმლებთან – ხარებთან, ბედის ჩივილის, მამულის განუკურნებელი სიყვარულის, მშვენიერების განცდით აღვსილი ვნებიანი განდობაა. მეცხვარისა და მენახირის სალამურის დაკვნესებაც სიყვარულის, ნატვრისა და იმედის დაჩივლებაა ბედის თანამოზიარე პირუტყვებთან. ბუნებასთან თანასწორად განმარტოებული გლეხი კი, თავადაც ძლიერი და მთლიანი ხდებოდა, ბუნებასავით თავის თავში ატარებდა ჰარმონიულობისაკენ სწრაფვის შეგნებას. ბუნებასთან ამგვარი ურთიერთობა არ უნდა გაქრეს... ამაზე გვაფრთხილებს, ამაზე დაგვაფიქრებს სპექტაკლი.

ფულის საშოვნელად ამაოდ დამაშვრალი სანდროს (ზ. ანთელავა) დაფიქრებული და სევდიანი მზერით იწყება სპექტაკლი. მსახიობის თვალებში, მთელს არსებაში მიწის, სოფლის, მამულის სუნთქვის მონატრება შეიგრძნობა. განცდის უშუალობა, საფიქრალის სიმძაფრე, აზრის გამიზნულობა ერთობლივად ამოიცნობა აქტიორის დამძიმებულ მოძრაობებში, ბრმა ჟინიანობასა და გულუბრყვილო ამბოხში. ტიცინიან ტაბიძის ლექსით აუმხედრდა მოცეკვავე თანატოლებს სანდრო – ზ. ანთელავა და მერე უკვე მაყურებელთა დარბაზს მიმართა, როგორც მოქალაქემ, როგორც მამულიშვილმა. ჟანრული სცენიდან გადასვლა დარბაზისადმი პირდაპირ მიმართვაზე მიღწეულია აქტიორის შინაგანი სისავსითა და თავისი მოქალაქეობრივი ვალის სრული შეგრძნებით. ამიტომაც ორგანულია და ბუნებრივი ამ სცენური ცხოვრებისათვის.

სადგურის რესტორანში გარინდულ სანდროს თავისი სოფლის სურათები უდგას თვალწინ... სცენის სიღრმეში უმიზ-

ნოდ დაგეშილ, აცეტებულ, უსაქმურ მამაკაცებს ღრეობა გაუმართავთ, ქამარ-ხანჯლის ნაცვლად პურის საჭრელ დანას ხმარობენ, ფარის ნაცვლად ხის სამფეხათი ეძგერებიან ერთმანეთს, როგორც დეზებიანი მამლები საქათმის შუაგულში. ბ. მონავარდისაშვილის ზუსტად მიგნებული ცეკვის ილეთი, მთელი ძალით გამოსატავს რეჟისორულ ჩანაფიქრს და ამავე დროს სცენის ამოხსნის ინტონაციურ მახვილსაც წარმოადგენს. გაბმით ბრავუნობს დოლი, ერთმანეთს აქეზებენ ღვინით ამჩატებული ახალგაზრდები, ქმენა, ძახილი, უმეცარი გამოსხედვა ჩაიხლართა დოლის ხმაში, და მაინც შვენის სიმარჯვე და მოსხლეტილი მოძრაობები გოგია ბრიგადირს – ზ. კოლელიშვილს... ამ ღრიანცელს აეტორღილა მოცეკვავე ქალიც – ც. გიგაური. აღარც რიდი, აღარც მოკრძალება, აღარც ალტკინებული გამიჯნურებულის ლალი ცეკვა – მხოლოდ უმიზნო როკვა, სულის სიცარიელეში ჩაბუდებული ენერგიისაგან დაცლის სურვილი და მხოლოდ გახელება შეიგრძნობა ახალგაზრდების ამ თავყრილობაზე. მერე უმეტყველო, ჩამქრალი თვალებით გაირინდება ტაბლაზე ამხედრებული მოცეკვავე. აქ წყდება ერთი წუთით ღრეობა... და მამაკაცის ფიქრიანი ხმა მიმართავს დარბაზს...

მერე კვლავ რამდენჯერმე ანაზღეულად წყდება ჟინიანად მბორგავი დოლის ხმა, გაირინდებიან მოცეკვავენიც და კვლავ მსახიობი მიმართავს დარბაზს. ბრეხტისეული თეორიის ამ თავისებურ გააზრებაში შემოქმედებითი კოლექტივის მოქალაქეობრივი სათქმელი მეტ სიმძაფრეს იძენს და ეფექტიც უფრო მასშტაბური ხდება. ასეთი ხაზგასმული „აპარტე“ ზონების შესატყვისად აღიქმება. მაყურებელთა დარბაზთან ორგანულად და სახიერად დაბადებული ეს გადაძახილი აზროვნების დომინანტის ფუნქციასაც ასრულებს. ბუნებრივად ხდება პოეტის ერთი სტროფის, ან მოთხრობის ერთი მონაკვეთის ნაკითხვა სცენიდან. ცხოვრებაშიაც ხომ ხშირად ხდება, კრიტიკულ სიტუაციაში, როცა ძალზე გვილხინს ან უკიდურესად დამწუ-

ხრებულნი ვართ, ლექსს ან ანდაზას მოვიშველიებთ ხოლმე. ასეთი ჩანართები სპექტაკლის ავტორის პოზიციას სრულად ავლენენ და წარმოდგენის გადანყვეტის მთლიანობას არ არღვევენ...

სცენაზე კვლავ გრძელდება დროსტარება. იქ, ლობის მიღმა შექუჩდებიან ქალები. დაუფარავად აქილიკებენ და თანაც შურით შესცქერნიან მამაკაცებთან მობუქნავე იმ გაბედულ ქალს. იქ საათობით ღრეობენ, აქ საათობით დგანან და ჭორაობენ, სიცილით, ქილიკით გადასძახებენ მეზობლის ქალს... და ასე გადის დრო... ის მეზობლის ქალიც, კოხტა და ხალისიანი მაყვალა (ვენერა ფეიქრიშვილი), გულიანად კისკისებს, ისიც როკავს შინაგანად, ტაშტის ფსკერზე, როგორც დოღზე ისე აპარტყუნებს ხელებს და დაურიდებელი კიჟინით ჰყვება ქმარზე, მაზლზე, რძალზე, ვირზე... თანაც თვალებს აბრიალებს, სულის ყიჟინს გვიმხელს, ჩვენც გვითრევს დაგუბებულ სიცილ-ხარხარში. და ამ ჟანრული სცენის სიღრმეში კვლავ მოქალაქეობრივ დაჩივლებას ვისმენთ, კვლავ ვუბრუნდებით სანდროს დანისლულ მზერას და ვგრძნობთ, რომ მამულის სიყვარულის ქადაგია იგი. მსახიობების გულმართალ გამხელაში ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფის პულსი შეინიშნება – ამიტომაც ვირწმუნეთ მათი შეგონებანი და გავითავისეთ მათი გმირების სულიერი შეჭირვებაც. დოლის რიტმულ ზარს ინერციით აყოლილი მსახიობების სცენურ ქმედებაში კვლავ იკითხება – აი, ასე ვცხოვრობთ, უღიმღამოდ, მხოლოდ პირადული სანუხარით, პატარა ადამიანური ვნებებითა და განცდებითო.

ვ. ფეიქრიშვილის, მ. ბიჩელაშვილის, ნ. ქემაშვილის, ზ. ლომინაძის, მ. ბაღლიაშვილის, ნ. არჩვაძის, ც. ქოთილაძის, გ. დოლონაძის, ა. გუღიაშვილის, ე. ხანჯალიაშვილის, გ. მანველის, ბ. მარტიაშვილის, თ. ხუნაშვილის, გ. პაპოშვილის, გ. მამუჩიშვილის, დ. ლალანიძის პერსონაჟები კახეთის სოფლის ტიპური მკვიდრნი არიან. იმ ორლობეების ბინადართა ხასიათებისა და ყოფის ცოდნამ დაბადა უთუოდ ის სახიერი ინტო-

ნაციები და ფერადოვანი ნიუანსები, რომელთა საშუალებითაც ასე მეტყველად გადაიტანეს მსახიობებმა მწერლის სიტყვა სცენურ ქმედებაში.

შემდეგ იქ, სცენის სიღრმეში, მწყობრში ჩადგნენ ქალები. ზანტად შრომობენ ისინი. გაჭიმული გოგია ბრიგადირი (ზ. კოლელიშვილი) სახრით ხელში დააბოტებს ქალებს შორის. თითქოს მისი მოვალეობა მხოლოდ ის იყოს, საქონელივით მორეკოს ქალები და ბოლოს სატვირთო მანქანით სოფლისკენ წაასხას. მანქანის ძარაზე შეჯგუფებული ქალები ჩამქრალი თვალებით, უმეტყველოდ „მოეჭიდებიან“ კაბინის სახურავს და ამ მეტაფორაში ვგრძნობთ მათ ჩივილს – ჩვენლა შევრჩით სოფელსაო... იქ, უკან, ყოჩივით მდგარი ნაბახუსევი ბრიგადირი თავს ძლივს იმაგრებს – მთელი დღე ამ ქალების მწყემსვას შევალე და აბა რა ხეირი უნდა ვნახოო. და თითქოს სოფლის მტერიან შარაგზაზე მიტორტმანებს სატვირთო მანქანა, თან კი, ნაჯაფი ქალების ფიქრიანი მზერა მიაქვს, მალიმალ გზისკენ რომ გაურბით თვალი, საშოვარზე წასული ქმრების მოლოდინის გამო. ასეთი სახიერი მინიშნებები სპექტაკლის სათქმელს ერთიან სისტემაში აქცევენ, მეტაფორული აზროვნებით სოფლის ყოფას თვალწინ გვიშლიან. ცხოვრება კი, თავისი გზით მიდის: ცხოვრება სწრაფმავალია თავისი მომქანცველი და დაძაბული რიტმით...

სადგურის სცენებში თითქმის მთელი დასი მონაწილეობს. მაგრამ ეს არ არის ჩვეულებრივი მასობრივი სცენა – აქ ყოველი პერსონაჟი – ინდივიდია, სხვებისაგან გამორჩეული, მაგრამ ყველა ერთად სადღაც მიმავალი მგზავრია, ეჩქარება, გარბის, რაღაცისკენ მიილტვის, მაგრამ თითქოს მისამართი შეშლიაო – კვლავ იმავე ადგილს უბრუნდება... ბაქანზე კი, შეუჩერებელივ მიჰქრის მატარებელი. სამი გლეხკაცი ნაღვლიან და დანატრებულ მზერას გააყოლებს ვაგონებს. რამპასთან, შლაგბაუმის ქვეშ დააყენა ისინი რეჟისორმა. მხოლოდ ამ სამს უპყრია ხელთ ცელი, მხოლოდ ესენი შემორჩნენ სოფელს და

ამათაც გასაქცევად მიუღობით თვალი. მათი ნატვრაც მწირია და პირადული. სამიოდ რეპლიკით ამოიწურა მათი სურვილი – ლუარსაბისეული სტომაქის პრობლემა, კვაჭისეული ფული-სა, ქალისა და დროსტარების სიყვარული... ეს ვნებაა, რომ უღრღნის სულს ამ სამ გლეხკაცს, ცოტანილა ფიქრობენ საერთოზე, საზოგადოებრივზე, სოფელსა და ქვეყანაზე.

სოფლის ორღობეში ორი ქალი მხოლოდ პირადულ სატკივარზე ჩივის. ნ. არავიაშვილის თავის თავში ჩაკეტილი მათიკო და მისი ნუგეშისმცემელი ესმა – ე. ბაბილაშვილის, უღიმღამო ცხოვრების ნაწილს წარმოადგენენ, ისევე როგორც სადგურის რესტორანში მბორგავი ლოთი ქალი – მ. ბაღლიაშვილი... სოფლის წყაროსთან შეკრებილი ქალები კი, აი უკვე მერამდენედ ისმენენ მოხუცი ანანოს – ო. შუბითიძე – კვნესა-გოდებას დაკარგულ შვილზე. მსახიობების სიმართლითა და სისავსით შესრულებულ ამ პერსონაჟებში ყოფის ერთფეროვნება და შინაგანი სიცარიელე შევიგრძენით – მოხუცი ანანოს კვნესამ შეგვძრა! მაგრამ მხოლოდ ამ სოფლის სატკივარისა და ცრემლის გამზიარებლად როდი მოგვიხმეს მსახიობებმა!..

ნინო კურტანიძის თინაც ადრე დაქალებული ის მორცხვი გოგონაა, იდეალად რომ შერაცხა თავდაპირველად სანდრომ. თეთრ, უბინო წინსაფარს იხსნის იგი და ჩვენს თვალწინ მისი სინორჩიდან გააეებული დედაკაცი წამოიზრდება. ასეთი ფაქიზი ნიუანსით ხსნიან ამ მოვლენას რეჟისორი და მსახიობი.

ამ ნაცნობსა და ათასწილ განცდილ სიმართლეში ცხოვრებისა და აზროვნების გადასინჯვას თხოულობს თეატრი, ნითელი შლაგბაუმიც ამიტომ ჩამოუშვა რეჟისორმა იმ დაუმთავრებელი სახლების ფონზე, მთელ სცენაზე რომ არის მიმოზნეული. მხატვარიც ასევე მკაცრად, ლაკონურად, რუხი ფერებით ქმნის სამოქმედო გარემოს და ყველანი ერთად გვეუბნებიან: ჩვენი სამყოფელი ჩვენი მიწა-წყალია, ყველაზე საამო ხმები ჩვენს წყალყოფით, თავგამოდებული ჯაფით ჩვენვე უნდა შევქმნათ უკეთესი ცხოვრება.

სპექტაკლში არის დაუმუშავებელი სცენები. გაჭიანურებული ეპიზოდები, შესაკვეცი მოვლენებიც კი. მაგრამ ამჯერად იმისი თქმა გვინდა, რომ თეატრი გულმხურვალედ, სამართლიანი, დაუნდობელი და სიყვარულიანი მონოლოგით მოგვმართავს ყველას: ნერილმან, პირადულ სანუხარზე ავმადლდეთ! საერთო, საზოგადოებრივ პრობლემებზე დავფიქრდეთ და თითოეულმა თავისი სამრეკლოდან ჩამოვეკრათ განგაშის ზარი ქვეყნის სასიკეთოდ.

გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 7 იანვარი, 1983 წ.

სეპლიანი სანახაობა

ნისლიან ბინდს შეერწყა თითქოს, ისე შემოიპარა ხვეულ გზაზე კარლო საკანდელიძის ნოე. სამტრედეს მიაშურა. მენამულ ქსოვილში გახვეული „განძი“ მიწას საგულდაგულოდ მიაბარა... სცენა მიმქრალი შუქით განათდა. ნელ-ნელა ამოიზარდა ქალაქის მიუსაფარი, მიტოვებული სასაფლაო... სამტრედე ბიბლიური ნოეს კიდობანს გვახსენებს, ოღონდ ისაა, აქ მხოლოდ სარფიანი მოგებისათვის მოუმრავლებიათ მტრედები. გათენდა. დაიწყო წყევლა-კრულვიანი კიდევ ერთი დღე. თითქოს, ქვესკნელიდან მოგვევლინა ნოეს „ღირსეული“ თანამეცხედრე, თმებგაშლილი, გალეული, ნაცრისფერი ქალი – ზაზა ლებანიძის თამრო. ის ავყიაობით იკლებს ამ უსიცოცხლო გარეუბანს.

ჭეშმარიტი გარდასახვის ოსტატობას ავლენს მსახიობი. მისი ენამწარე, გაავებული და ანჩხლი თამრო სანახაობის კამერტონად გვევლინება. იმდენად ორგანულია მსახიობის სასცენო ცხოვრება, რომ თავისთავად ამეტყველდა ამგვარი მოდგმის მთელი ბუნება. ზოგჯერ ავი გამოხედვა, ზოგჯერ გაუცნობიერებელი თანაგრძნობის აფეთქება, ცბიერი ღიმილი, ბრიყვეული დაზავება, ქმრის შიშიც და ძმის სიბრალუელიც იმ პირუტყვეული ინსტინქტების რეაბილიტაციაა მხოლოდ, ასე ძალუმად რომ ჩანნეხილა ამ უაზრო ჯაფისაგან დალეულ ქალში. კი არ დადის თამრო-ლებანიძე, მიწას ამძიმებს მხოლოდ. ასე განვლო წუთისოფელი და არც იმაზე დაფიქრებულა, დედაშვილობის მაღლისაგან რომ დაცლილა მისი ნაოჯახარი...

ირაკლი სამსონაძის პიესა „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“, მწერლის გულწრფელი და ფიქრიანი განდობაა. თანამედროვეობა აქ წარმოჩენილა, როგორც სამყაროს წრებრუნვის

ნანილი – მჭიდროდ დაკავშირებული თავის უძველეს წინაპრებთან და მშფოთვარედ შემყურე იდუმალებით მოცული მომავლისა. ნათელი სულით, სიყვარულით აღსავსე გულით, პატიოსანი და მართალი სიტყვით, რეალობის პირუთვნელი ასახვის უნარით, დრამატურგი ქართული მწერლობის ტრადიციის გამგრძელებლადაც გვევლინება. ასოციაციების ნაკადი და ალუზიები მეტყველებენ მის ღრმა აზროვნებაზე, განსწავლულობასა და სინამდვილის შემეცნების განსაკუთრებულ ნიჭზე. ცხოვრებისეულ ორომტრიალს ჯერ კიდევ ყმანვილკაცის მიაშიტი მზერა წარმოაჩენს, მაგრამ უთუოდ შეიცნობ მომავალი ოსტატის სრულიად განსაკუთრებულ სულიერ სამყაროს. ირაკლი სამსონაძე ახალი თაობის დრამატურგთა ღირსეული წარმომადგენელია და მისი პიესაც, ჩემი ფიქრით, ამ „ამქართა დასის“ საერთო გამარჯვებაა...

სანთლით ხელში, გაცრეცილი, გამჭვირვალე და ფიქრიანი მარინე (მარინა ჯანაშია) გულმხურვალედ ლოცულობს. ღმერთს ავედრებს შერყენილ ადამის მოდგმას, რათა „ადგილი მოუსწორონ მას, ვინც მოდის“. იდუმალი, რაღაც ღვთიური მადლი ჩაბუდებულია მის სხეულში. ზეცად აღვლენილი ჩურჩულით, უხილავი ძალის შემნეობითაა იგი, თითქოს, გამთლიანებული. სიმივით დაჭიმული ძმის, პატიკოს (კახა თავართქილაძე) „შემოტევას“ რაღაც ღვთიური მიმტევებლობით იგერიებს. შინაგანად აღმატებული მარინე ამ ცოდვა-მადლიანი მიკროსამყაროს ჯერ კიდევ შეურყვნელ სინდისად გვევლინება. იქნებ, სწორედ მის სხეულში აღმოცენებული სიცოცხლის მოვლინებისათვის უნდა შემზადდეს გზა? მაგრამ ვინ იცის, იქნებ ის მომავალიც ნოეს მემკვიდრეა, „ნოეს პურნაჭაში“ მოდგმის შთამომავალია და უკვე ბედისწერისაგან განწირულია? ვინ იცის?! ამ საიდუმლოსაც დაატარებს ჯანაშიას მარინე...

სცენაზე ნაცრისფერი ქარბობს. მიტოვებული საფლავეები ცოდვიანი მოდგმის დაცემისა და დაკნინების ბრალდებადაც

ალიქმება. ამ გახუნებული პანორამის ფონზე გრაფიკული ჩანახატის სიმკვიდრე ნაღვლიან განწყობილებას აღძრავს. გემოვნება, ზომიერება, სინატიფე, საერთოდ, დამახასიათებელია მირიან შველიძისათვის. მისი სცენოგრაფია, უმეტესად, თავისთავად არის მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც სპექტაკლის არსის წარმოჩენასაც ემსახურება და დამოუკიდებელ მნიშვნელობასაც ავლენს. ასეა აქაც. გაუქმებული სასაფლაო სანახაობის მოქმედი პირია, გუშინდელი ცოდვის მეტყველი პერსონაჟია, უტყუარი საბუთია უკვალოდ გამქრალი ადამიანებისა. მათ ბედუკუდმართ დროსთან შერკინებისათვის ვერაფერი იღონეს, მაგრამ თავიანთი უდრტვინველი არსებობითაც კი, ბრალს სდებენ მათ, ვისაც ნოესავით ბეზლობით აქვთ მოპოვებული „დასახურებული პენსია“, მინაში ჩაფლული განძი და უფლება, გასაყიდად გამოხადონ არაყი...

თეთრი ჩოხით, მამაპაპეული ქამარ-ხანჯლითა და მარად სევდიანი გამოხედვით დავით პაპუაშვილის მენატურე, მართლაც, გახუნებული ფიტულია ჩვენი წინაპრებისა. ჩოხაცა და ქამარ-ხანჯალიც აშოლტილი და მკლავმაგარი წინაპრების სიმბოლო იყო. დღეს კი, დროის ირონიად გვევლინება მენატურის მიმჭკნარ სხეულზე. ეს ჩვენი ნოსტალგიის გამოხატულებაცაა გარდასულ დღეთა სიქველეზე. ახალგაზრდა მეუღლის მხარზე, როგორც ყავარჯენზე დაყრდნობილი მენატურე, მოკრძალებული ნაბიჯით მისთვის მოზომილ ბილიკს მსუბუქად მიუყვება. ჩვენი ღირსეული წინაპრების სამოსით შემკული, მხრებში ჩავარდნილი მენატურე, მუდმივი მოწმეა ცოდვა-მადლიანი წუთისოფლის დაუნდობელი ქროლვისა, შიში, უტყვი მორჩილება, უმიზნოდ გატარებული ცხოვრება, უნუგემო სიყვარული – სხვა არაფერი გაიმეტა ბედისწერამ ამ ნაკაცარისათვის. ისიც იმ დიდი თამაშის მსხვერპლია, რომელიც თავის ძალმომრეობას გაუფასურებული ინდივიდის შებილწულ სხეულზე და გახუნებულ სულზე ამოწმებდა. მოწმე-მსხვერპლის ტვირთს ეზიდება მენატურე. ასე თამაშობს დავით პაპუაშვილი. მისი ამბოხიც

ნოესაგან დასესხებული ძალმომრეობის ნამსხვრევია, რადგანაც თავისი ბუნებრივი, ადამიანური ხმა იმ წყეულ დღეებში ჩასწყდა, როდესაც სიძის თავდებით გამოუშვეს საპყრობილედან. აქ, ამ გარეუბანში, მხოლოდ ნოეს ბილწი ხნულისაგან ამოზრდილი, მხოლოდ ნოეს პურნაჭამი სიცოცხლე ბუჟტავს. იქ, კი ქვევით, ქალაქი ცხრაბალიანი ღელვით ბობოქრობს, მაგრამ ეს „ხმა მომავლისა“, ამ გაუცხოებულ გარეუბანში ვერ აღწევს...

სპექტაკლი დადგეს რეჟისორებმა გიორგი თავაძემ და გიორგი ბარაბაძემ. დადგმის ხელმძღვანელია რობერტ სტურუა. არ ვიცი, რაოდენი წვლილი მიუძღვის მასწავლებელს შეგირდთა ამ ნამუშევარში, ახლა ეს არაა მთავარი. მნიშვნელოვანია, რომ ახალგაზრდა რეჟისორებმა თავიანთი სპექტაკლით საკუთარი ტკივილიც, საკუთარი თაობის სათქმელიც გამოიტანეს სცენაზე და რუსთაველის თეატრის ძიებათა რკალშიც აღმოჩნდნენ. დრამატურგის მხატვრულ მეტაფორებს, გამიზნულ აღუზიებს, კაცობრიობის წარსულიდან მოხმობილ არქეტიპებს, ბიბლიურ ნოესა და მარიამ მაგდალინელს რეჟისორებმა ორგანულად მოარგეს თანამედროვე რეგალიები. რეჟისორულმა ჩანაფიქრმა ახალი დროის ბიბლიური პერსონაჟები ყოფით გარემოში მოაქცია და სიმბოლოები საყოფაცხოვრებო დეტალებით „შენილბა“. თბილი, რბილი ფერები, ნაღვლიანი იუმორი, სიყვარულიანი სამდურავი გამოსჭვივის რეჟისორული გააზრებიდან. მკაცრი ინტონაცია იმ შემთხვევაში გამოკრთის, როდესაც ნოეს ბრალდება ან უსაქმური ყმანვილების ავყიაობა სურთ წარმოაჩინონ (ფიქრობ, გოჩასა და ნიკოს ეპიზოდები დასახვეწი აქვთ დამდგმელებსაც და თავად მსახიობებსაც – ტრისტან სალარიძესა და გურამ მგალობლიშვილს).

მითის, ბიბლიური სოუჟეტებისა თუ პერსონაჟების მოხმობა თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრების მიზეზთა წარმოჩენისათვის, საერთოდ, დამახასიათებელია რუსთაველელთა

უკანასკნელი ორი ათეული წლის შემოქმედებითი ძიებებისათვის. ეს ალუზიები ფარსული სამოსელით მორალიტეს შეგონებებს გამოკვეთდნენ. ახლა პაროდია და ღია თამაშის წესი შერბილებულია, მაგრამ თეატრის პოზიციისათვის დამახასიათებელი ძირითადი მუხტი აქაც ძალუმად შეიგრძნობა. თეატრი იბრძვის არა რეალობის განახლებისათვის, არამედ იმ სინამდვილის ძირფესვიანი რღვევისათვის, აბსოლუტური ნგრევისათვის, რომლის არსებობაც თავისთავად ბოროტება და საზოგადოების დაცემის საწინდარია. ასეთია თეატრის მრწამსი. ეს მიკრონარღვნაც (წყლის მილის გასკდომა) იმ ბიბლიური ნარღვნის სიმბოლოა, რომელმაც ცოდვიანი სამყარო წალეკა და პირველქმნილი სიმშვიდის დასტურად ზეთისხილის შტოთი დაამშვენა ნოეს მტრედები. ოღონდ ისაა, ახალი დროების ნოე არც განწმენდილ სამყაროს არსებობაზე ფიქრობს და არც ცოდვით დაცემული ადამიანის ამაღლებაზე.

ალარც მისი მტრედები მოაფრიალებენ აყვავებული ზეთისხილის შტოს. ამ ნოეს მტრედები „თარსები“ არიან, მექორწინეთათვის უბედურება მოაქვთ, ხოლო პატრონისათვის – ფულები. კარლო საკანდელიძის ნოეს ჩამომხმარ სხეულში მხოლოდ თვითგადარჩენის ინსტინქტი ფეთქავს, მიმინოს გამოხედვაში კი, დროებით დაურევებული პატარა „მბრძანებელი“ გაყუჩებულია. თავის ჟამს ელის ნოე-საკანდელიძე. ბიბლიურმა ნოემ ახალ სამყაროს დაუდო სათავე, ახალი დროების „ფეხუცა“ ნოე კი, გაუქმებულ და მიუსაფარ სასაფლაოს ვერასოდეს გადააქცევს გასხივოსნებულ საცხოვრისად. ბოროტებასთან წილნაყარი „ფეხუცა“ თავისსავე მსგავს დეფორმირებულ შთამომავლობას ამრავლებს. ოღონდ ისაა, რომ ნოეს შებილწული ხელიდან მიღებული პურის ნატეხი (დვრიტა არსებობისა) ყელში ეჩხირებათ მისივე ბოროტების მსხვერპლთა ნაშვირებს. ნილაბი ჩამოხნილია, მაგრამ ნამდვილი ნარღვნა იგვიანებს.

სწორედ, ამ დაკნინებული ნოეს შთამომავალთა ამაღლები-

სათვის, მკედრებით აღდგომისათვის იბრძვიან დრამატურგ-
ცა და რეჟისორებიც. ამ პოზიციით უახლოვდებიან ისინი რუს-
თაველის თეატრის ძიებებს. თამაშის წესი კი, მაფიქრებინებს,
რომ შემოქმედებითი კოლექტივი მზადაა, კვლავ გააგრძელოს
თეატრის უპირველესი ტრადიცია – მარად განახლებისაკენ
სწრაფვა. ამ გზაზე გასასვლელ ბილიკთა მისაგნებად იწვევენ,
უთუოდ, ახალგაზრდა რეჟისორებსაც. ამ ბილიკზე დგამენ
პირველ ნაბიჯებს გიორგი თავაძეც და გიორგი ბარაბაძეც.
როგორი იქნება ეს სვლა, ამას ხვალინდელი დღე გვიჩვენებს.
დღეს კი ახალგაზრდა რეჟისორებმა, ჩემი ფიქრით, საინტერე-
სო სანახაობა შექმნეს...

ბოლმა, სიხარული, სიძულვილი, მამის სინაზე, მომავლის წი-
ნაზე კრთომა, ბოროტების მხილების ჟინი ერთმანეთში არევია
გურამ სალარაძის მხატვარს. მონის ტოტალურ შიშს სძლია, მა-
გრამ მშობლის ინსტინქტმა იმძლავრა უმაღლ და შვილს აუშხე-
დრდა. გურამ სალარაძე ერთდროულად ვაჟიშვილთან სულიერ
თანაზიარობასაც გვიმხელს და პატიკოს-კახა თავართქილა-
ძის თავგანწირვის საშიშროებასაც ძლიერად გვაგრძნობინებს.
იქ, ქალაქის შუაგულში თავისუფლებისათვის აბოპოქრებული
ხალხი იზიდავს და აკრთობს კიდეც. ასე გაორებულია იცხო-
ვრა სალარაძის პერსონაჟმა, „ფეხუცას“ პურნაჭამმა გიომ,
რომლის მამაც ნოეს დაბეზლებას მსხვერპლად შეენირა. გურამ
სალარაძეს სცენაზე გამოაქვს გუშინდელი ტრაგედიის მთელი
სიმძიმე. მას სიყმანვილე და სიჭარმაგე გაუშნარა გაუსაძლის-
მა ტკივილმა და შიშმა. ახლა კი, ამბოხში შეიგრძნო შეება.
გურამ სალარაძე-მხატვარი ამ ამბოხის უფლებამოსილებაში
ხედავს პიროვნული სიამაყის ნიშანს, ოღონდ ესაა, სიმთვრა-
ლეში უძლიერდება ნოეს მხილების სურვილი. მთელი თაობის
ტრაგედიაა გაცხადებული ამ უშედეგო გაბრძოლებით. მეორე
მოქმედების ეპიზოდებს უფრო ღრმა დაფიქრებით, ზომიერი
ემოციით, შინაგანი ექსპრესიით და მეტყველი ფერებით თამა-
შობს მსახიობი. განსაკუთრებული სისავსით გამოირჩევა ურ-

თიერთობა ქალიშვილთან და დიალოგი ვაჟიშვილთან. გონიერ, მაგრამ შიშის ინსტინქტით დაურევებულ კაცს თამაშობს გურამ სალარაძე...

გზააბნეული ყრმის დაბრუნებას ჩამოჰგავს ომარა-ვანო გოგიტიძის „ოჯახში“ შემოსვლა. მაგრამ არც ომარაა ძე შეცდომილი და არც ნოეა მარადიულად შემნდობი მშობელი. „ფეხუცა ნოე“ და მისი გზასაცდენილი ძე საერთოდ გაუცხოებულან იმ აღმტაცი ვნებისაგან, რასაც მამაშვილობა ეთქმის. გოგიტიძის ომარას გაავეებული დაუნდობლობა ნოეს ძალადობაში იღებს სათავეს და ორივე ასე აგრძელებს გაპირუტყვევებულ არსებობას. მაგრამ აქ, ვგონებ, თეატრის მიერ მოკვლეული და სხვადასხვა სპექტაკლში წარმოჩენილი ერთი თემაც გამოკრთა. მოგზაურია ვანო გოგიტიძის პერსონაჟი. ომარა ის მარადიული მოგზაურია, რომელიც არსაიდან არსაით არ მიდის, რომელსაც აღარც ეროვნული მეობა გამოარჩევს და აღარც მამულიშვილის მძიმე ტვირთი ასულდგმულებს. „უჩემოდ ქეიფობენ“ – ეს არის მისი ერთადერთი სანუხარი.

საზოგადოების დაკნინების უმთავრესი ნიშანი ათი მცნების დარღვევაა. როცა მამა-შვილის ურთიერთობაში ჩნდება ბზარი და უნდობლობა, როცა მამა-შვილის ურთიერთგამეტება ნორმად იქცევა – იქ ზნესრულობაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. აქ, გარიყულ გარეუბანში, შვილი აღზევდა მამაზე. ამ პრობლემის წარმოჩენითაც საგულისხმოა დამდგმელი ჯგუფის ნამუშევარი...

აშკარაა უტიფრობა, ურცხვი ღიმილი, გამომწვევი სითამამე... და მაინც მარტოსულის სევდა შეიგრძნობა მარინე კახიანის შესრულებაში. ვნებააშლილი ლიდა ბედისწერას გაშმაგებით ებრძვის, პაროდირებულია ბიბლიური პერსონაჟი. ახალი დროის მაგდალინელი ღვთის ძის ნაცვლად, „ფეხუცას“ ძე ცდომილს ჩასდგომია კვალში. თითქოს, მღვრიე ტალღას შეერია ლიდას ცოდვიანი სხეული, ისე უგონოდ აგზნებული დაეშვება ქვევით, არსაით მიმავალ გზაზე. მარინე კახიანი

თამაშობს ლალად, თამამად, იგი მთელი არსებით შეხიზნულია პერსონაჟის ტყავში და თავისუფალი გაქანებით წარმოგვიდგენს ცოდვით დაცემულ ჯილაგს. სინატიფე და სიხალისე ასხივებს მის მოქნილ მოძრაობებში. სახიერი დეტალები და გრაფიკული ჩანახატის სიმკვეთრე წარმოაჩენს მსახიობის უნარს, სულის უმცირესი მოძრაობანი ფერადოვანი პლასტიკით წარმოსახოს...

გულში შვილივით ჩაკრული პატეფონი, უსიცოცხლო სახე... შემდეგ გულლია ღიმილი, სხივამდგარი თვალები, უსასრულობაში ჩაკარგული მზერა, ყელმოღერებული გარინდება და სიმღერაში ჩაღრმავება – ნანა ფაჩუაშვილის მომღერალი ქალი დროის ნიშნად აღიქმება. მისი ყოველი გამოჩენით დრო წარსულს აბრუნებს, თითქოს ბელინის არიაც წარსულის, ან იქნებ ბედისწერის შეხსენებაა. ნანა ფაჩუაშვილის პერსონაჟი თავის „სიმღერას“ თან დაატარებს, როგორც ბედისწერას. დრო და დრო „ჩაიკარგება“ მასში, როგორც ოცნების ზღვაში. უხემ და დამთრგუნველ რეალობას გამიჯნული ეს „განწყვეტილი დროის ნიშანი“ ადამიანურობის გაქრობის მაუნყებელია, თავისუფლად ცხოვრების უპერსპექტივობის განაჩენი და დარღვეულ რეალობას შეწირული მსხვერპლიცაა. ნანა ფაჩუაშვილი დიდი შთაგონებით გვიმხელს დროის სიმკაცრის გამო ნამალევად დამუხრუჭებული ნიჭისა და სიკეთის ფარფატს ადამიანის მიუსაფარ სულში. ფაქიზი პლასტიკური ნახაზი და ჰაეროვანი სულიერი განცდები ოსტატობით წარმოსახა მსახიობმა. მისი გმირი თავადაც მგრძნობიარე ჰანგია, ამ მივიწყებული სასაფლაოს ბინადართა ერთი დიდი შვების მომგვრელი მელოდიაა...

და ისევ ბორგავს ფეხარეული გიორგი: „მთავარი ნოეა, იმ წარღვნის დროს „ფეხუცა“ ამოირჩიეს... ჩვენ კი, ყველანი იქიდან მოვდივართ. აი, შენი მომავალიც ჯერ არ დაბადებულა და ისიც იქიდან მოდის“... როგორც ღვთისმშობლის ხატთან მუხლმოდრეკილი, გიორგი მარინეს შესთხოვს რწმენისა და

იმედის მინიჭებას. „გზა უნდა მოვუსწოროთ იმას, ვინც მოდის“ – პასუხად ღალადებს გიორგის გამჭვირვალე და ფიქრიანი ქალიშვილი, მაგრამ მას ათინათი აღარ ამშვენებს, შეშლილი მომღერალი ქალის თავსაბურავი უფარავს მხრებს. ესეც ბედის ირონიაა...

იქ, ქალაქის შუაგულში, ცხრაბალიანი ღელვით ბობოქრობს ხალხი. აქ, ამ გარეუბნის მიტოვებულ სასაფლაოზე, ნოეს შთამომავლობა ქრისტეს აღდგომას ზეიმობს. შესაძლებელია კია ნოეს ხომალდის გადარჩენა? შესაძლებელია „ფეხუცა“ ნოეს ნაშიერთა ამაღლება, ჭეშმარიტად მკვდრეთით აღდგომა? ამ კითხვის იდუმალებით მთავრდება ეს სევდიანი სანახაობა.

გაზეთი „თბილისი“, 17 მაისი, 1991 წ.

საშობაო არდადეგები

ჩვენს უღიმლამო და უფერულ სათეატრო ცხოვრებას დეკემბერ-იანვარში ცოტაოდენი გამოცოცხლება დაეტყო – საშობაო არდადეგებისათვის ემზადებოდნენ. დედაქალაქის თეატრებმა რამდენიმე ახალი წარმოდგენა უჩვენეს მაყურებლებს: რუსთაველის თეატრი – ანტონ ჩეხოვის „პალატა №6 (რეჟისორი დავით ანდლულაძე), მარჯანიშვილისა – „ძველი ვოდევნილები“ (აღადგინა ელენე ყიფშიძემ), კინომსახიობთა თეატრი – შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (დადგმა მიხეილ თუმანიშვილისა), მეტეხის თეატრი – ლავრენტი არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“ (დადგა სანდრო მრეველიშვილმა). წლის ბოლოსათვის ოთხი პრემიერა უჩვენა გრიბოედოვის თეატრის შემოქმედებითმა კოლექტივმა (სამხატვრო ხელმძღვანელი გოგი ქავთარაძე), ქართულმა საბავშვო თეატრმა რამდენიმე ხნით ადრე უჩვენა ნორჩებს მარკ ტვენის „ტომ სოიერის თავგადასავალი“ (რეჟისორი შალვა განერელია), მუსიკალურმა თეატრმა აღადგინა რევაზ ლალიძისა და გუგა ნახუცრიშვილის „კომბლე“ (რეჟისორი თემურ აბაშიძე), პეტროს ადამიანის სახელობის სომხურმა თეატრმა წარმოადგინა გუგა ნახუცრიშვილის „ნაცარქექია“ (რეჟისორი ლილი ბულუხია)...

ამ არასრული ნუსხითაც ნათელია, რომ მაყურებლებს საშუალება აქვთ სცენაზე იხილონ ოსტატებიც, ახალგაზრდა მსახიობებიც; სულის საზრდო მიიღონ და გაეცნონ ეროვნული სათეატრო ხელოვნების ამჟამინდელ ვითარებას.

ახლა სათეატრო ცხოვრების ავკარგის გარჩევას არ შეუუდგები. ეს სამომავლოდ გადავდოთ. ამჟამად ერთ, ჩემი ფიქრით, მეტად საინტერესო სანახაობაზე მინდა გამოვთქვა რამდენიმე მოსაზრება: საბავშვო და საყმაწვილო რუსულმა თეატრმა, ტრადიციისამებრ, საახალწლო სანახაობა უჩვენა მა-

ყურებელს. რამდენიმე წელია, რაც ეს შემოქმედებითი კოლექტივი საგანგებოდ ემზადება საშობაო არდადეგებისთვის. სპეციალურ სანახაობას სთავაზობენ ნორჩებს, საახალწლო ნაძვის ხის ზეიმი აქ, მართლაც, დღესასწაულად იქცევა ხოლმე. ასეა ამჯერადაც:

ჯერ კიდევ, თეატრის შენობასთან მიახლოებულ მაყურებელს თოჯინების თეატრის მსახიობები ხვდებიან, ფოიეში თეჯირია მონყობილი. სხვადასხვა სპექტაკლის გმირები ნორჩებს საშობაო ნაძვის ხის ზეიმზე უხმობენ. ამ საშობაო ზღაპრის პერსონაჟებს თავადაც სურთ ზეიმზე მოხვედრა – კომბლე, ცხვრები, მაიმუნი, სირაქლემა, ბეჭემოთი, დათვი, თუთიყუში, ზღარბი და სხვანი, ტყის თითქმის ყველა ბინადარი აყრილა თითქოს და თეატრისკენ გაუნევია პატარებთან ერთად მოსალხენად. ომახიანი სიმღერები და სხარტი დიალოგები მაყურებელს სასურველ განწყობას უქმნიან. საგანგებოდ მოკაზმული ჯამბაზები დროს არ კარგავენ, თავიანთ ხელოვნებას უჩვენებენ ცნობისნადილით გარინდულ ბაღებს. გათამამებული ნორჩები თანდათან ერთვებიან ამ კარნავალურ თავაშვებულ თამაშში. შემდეგ მამალი მედიდურად გადახედავს მონვეულ სტუმრებს. ჭრელა-ჭრულა მოსასხამს ფრთებივით გაშლის და წინ წაუძღვება მათ ზღაპრულ პერსონაჟებთან შესახვედრად.

მთელი შენობა, ფოიე, სარდაფი, გარდერობი, კიბეები, მაყურებელთა ორივე დარბაზი საზეიმოდაა მორთული. ატრაქციონის ლაბირინთისკენ ბავშვები ყიჟინით მიემართებიან. თავდაპირველად მათ ჯადოქარი ხვდებათ, ფოკუსებით ართობს და ოსტატობის საიდუმლოსაც „გაანდობს“ ამ უჩვეულო სანახაობით აღტყინებულ პატარებს. იქვე ბარონ მიუნჰაუზენი გამოგნებელ თავგადასავალს უყვება ნორჩებს, ნანადირევსაც სთავაზობს და ნამდვილი საარაკო „ტყუილითაც“ უხვად უმასპინძლდება. შემდეგ ბურატინო და ყარაბას-ბარაბასი გუნდებს ჩამოურიგებენ მაყურებელს და ვინც მიზანს – დიდ ცილინდრს

მოახვედრებს გუნდას, ის ჯილდოდ მოსაწვევს იღებს ამ ზეიმზე კვლავ დასასწრებად. ჩონჩხად ქცეული გაუგონარი ბავშვის ამბავს ჰყვება მამალი – ის ვინც დედას არ უგონებს, ცელქობს და ცუდად ჭამს, ასეთი რამ ელის. ასეთი სახიერი დიდაქტიკა ბავშვების მხიარულ სიცილს იწვევს. თამაშის პირობა მათ უკვე გაითავისეს და ახლა თავადაც აქტიურობენ: კითხვებს აყრიან მამალსა და ბურაგინოს, უყიჟინებენ ყარაბას-ბარაბასს, ეშმაკსა და დევებს, იქვე, პატარა გამოქვაბულში რომ შეყუჟულან.

ქოსატყუილასა და კუდიან დედაბერს ბავშვებისათვის არ სცალიათ, ისინი კამათელს აგორებენ და ცდილობენ ერთმანეთის მოტყუებას. ალაღინის კარავში კი, პირბადიანი ქალი ცეკვავს აღმოსავლური საკრავის თანხლებით – ყველას რომ მზეთუნახავი ჰგონია. ერთი ვინმე გონჯი და შუუხედავი აღმოჩნდება შემდგომ. ნორჩები ჟრიაბულით მიუყვებიან ჯადოსნურ კიბეს და ახლა თოჯინების თეატრის პატარა დარბაზში ამოყოფენ თავს; უფრო სწორად – ჩინეთის იმპერატორის სასახლეში აღმოჩნდებიან. აქ მათ ციცქნა „იმპერატორი“ და მისი მარიონტო მომავალს უწინასწარმეტყველებენ. მკითხაობით გართული პატარები ვერც კი ხვდებიან, როგორ მოხვდებიან „თოვლის დედოფლის“ დარბაზში. აქ მათ ყვავი და ყვანჩალა ქცევის წესებს ასწავლიან. სიმღერა, ლექსი, ცეკვა ერთმანეთს ენაცვლება. ახლა ნორჩები უკვე თამამად მღერიან და ცეკვავენ, უკვე ძნელია მათი დაოკება, ისინი ხომ თავად არიან თამაშის მოყვარულნიც და ჩინებული გამომგონებლებიც...

ასე სიმღერით, ჟრიაბულითა და მხიარულებით შედიან მაყურებელთა დარბაზში, სადაც, მამლის საზეიმო სიტყვის შემდეგ, იწყება საკუთრივ სპექტაკლი – ზღაპარი იმის თაობაზე, როგორ იმარჯვებს პატარა დაძმამ მშობლებთან ერთად და როგორ დაამარცხეს ბოროტი „გენერალი უ“. წარმოდგენის შეთხზვა არ გასჭირვებიათ მსახიობებსა და რეჟისორს გია კიტიას. იმპროვიზაციის ნიჭით დაჯილდოებულნი ერთობლივად ქმნიან და აგნებენ ლიბრეტოსაც და გამომსახველ საშუალებებს

საც. აქ გამოყენებულია ქართული ზღაპრის მოტივები, შვარცის, მეტერლინკის, ანდერსენის, გიბსონის, დიკენსის ნაწარმოებები. სიუჟეტი ძალზე ნაცნობია: ბოროტთა გენერალმა უ-მ დაატყვევა დრო. ჯადოსნური გასაღების მოსაძებნად პატარა და-ძმა, მშობლები და ჯადოქარი ერთად გაემართებიან კეთილი ფერიების სასახლეში. „ფერია დილა“, „ფერია შუადღე“, „ფერია საღამო“, „ფერია ღამე“ თავთავიანთი სასახლის კარზე მართლაც ჩინებული ზეიმით ხვდებიან სიკეთისათვის მებრძოლთა ოჯახებს. აქ მღერიან, ცეკვავენ, გაითამაშებენ პატარა ნოველებივით წარმოდგენებს, უჩვენებენ ფოკუსებს, და ისევ და ისევ ებრძვიან გენერალ უ-ს მსტოვრებს. ისინი ათასგვარ ხიფათს უქმნიან კეთილ ადამიანებს. საბოლოოდ სიკეთე ამარცხებს ბოროტებას.

ბავშვები მთელი წარმოდგენის მანძილზე ჩართულნი არიან მოქმედებაში, პერსონაჟებს დარბაზიდან აწვდიან რეპლიკებს, ცდილობენ ბოროტი მსტოვრები ამხილონ, უკარნახონ და-ძმას, სად იმალებიან ისინი. მართლაც, მშვენიერი სანახავია უშუალო, გულუბრყვილო, სხვათათვის სიკეთის უშურველად გაღებისათვის მზადმყოფი დარბაზი. ბაღლების სახეზე ათამაშებული ეშმაკური ღიმილი, გულწრფელი შეძახილი, აღტაცებული მზერა იმაზეც მიგვანიშნებს, რომ მათ ძალაც ერჩით, უნარიცა და სურვილიც აქვთ თავადაც ასევე თავდადებით შეებრძოლონ ბოროტებას, ამ შემთხვევაში – გენერალ უ-ს. როცა ფინალში ავანსცენაზე გამოსული მამალი დარბაზს სთხოვს, რომ თითოეულმა მაყურებელმა ცოტაოდენი გულის სითბო გაიღოს ბოროტთა გენერლის ყინულოვანი სასახლის გასაღებობად, როცა ვიხილე ბავშვების ზეალმართული ხელები, როცა მათ აელვებულ თვალებში სცენაზე აჭრისა და საკუთარი ძალით ყინულის კედლის დანგრევის წადილი ამოვიკითხე, კიდევ ერთხელ შევიგრძენი, რა ძალა აქვს თეატრის ხიბლს, მის მარადიულად მგზნებარე ზემოქმედებას მაყურებელზე. ბედნიერნი იყვნენ დარბაზში – პატარები, სცენაზე – მსახიობები: მათ ხომ

ერთმანეთისაკენ სავალ გზას მიაგნეს, ერთობლივი ძალისხმევით დაამარცხეს ბოროტება და ერთად იზეიმეს სიკეთე...

ასევე გულუხვად გაიღეს პატარებმა მცირე დანაზოგი და მამლის მოწოდებისთანავე, დიდ ტომარაში ჩაყარეს ფული ლტოლვილებისა და ბავშვთა სახლის ბინადართა დასახმარებლად. სპექტაკლის ბოლოს მამალმა შეკრებილი თანხის რაოდენობა ამცნო მაყურებელს და ისიც გაანდო, 13 იანვარს მარტყოფიდან რომ ჩამოიყვანენ მათ თანატოლებს – სანახაობაზე მოწვეულთ საზეიმოდ გადასცემენ ყოველ სპექტაკლზე შეგროვილი თანხით შეძენილ საჩუქრებს. ამ კეთილი სანახაობით მოგვრილი სიხარულის, ამ სიკეთით აღვსილი დარბაზის ჯილდო იყო გულთბილი ტაში, შემოქმედებითი კოლექტივი რომ დაასაჩუქრეს ნორჩებმა. კვლავ გაისმა ხალისიანი მუსიკა, საცეკვაო ჰანგმა როკვისათვის განაწყო მაყურებლები. მამლის მიწვევისთანავე სცენაზე აიჭრნენ ნორჩები. მსახიობებთან ერთად შეკრეს წრე, იცეკვეს, იმღერეს, იმხიარულეს, აღარავის ეთმობოდა სცენა; არავინ ჩქარობდა შინ წასვლას...

ეს ფერადოვანი, მხიარული, გამომგონებლობით აღსავსე, კარნავალური სითამამით გამორჩეული „საშობაო ზღაპარი“, ნამდვილად, დიდი საჩუქარია ბავშვებისათვის. ფანტაზიითა და სილალით აღვსილი რამდენიმე საათი ნორჩებმა, მართლაც, ზღაპრულად გაატარეს...

ამ სანახაობის შემყურემ კიდევ ერთხელ შევიგრძენი, რა შეუძლია თანამოაზრეთა თანამშრომლობას. ეს კოლექტივი ერთიანი, თეატრისა და პროფესიის სიყვარულით აღსავსე ადამიანთა საკრებულოა. ეს ხომ უნიკალური თვისებაა დასისა, სწორედ ამ ნიშნით გამოვარჩევდი მას. ერთია შექმნა კარგი სპექტაკლი (წარმატებაცა და მარცხიც სათეატრო ცხოვრების თანამდევით თვისებაა), მაგრამ სულ სხვაა გქონდეს უნარი შეაკავშირო, შეადუღაბო დასი და იგი ერთ დიდ სათეატრო ოჯახად გადააქციო. უწინარესად, ამ ნიჭით არიან დაჯილდოებულნი თეატრის ხელმძღვანელი ნიკოლოზ ჯანდიერი, რეჟისორი გია კიტია,

მსახიობები. ყველანი ერთად არიან ამ ნათელი საახალწლო სანახაობის ავტორები. (ამიტომაც არ გამოვარჩიე ცალკე რომელიმე მსახიობის ნამუშევარი). ისინი პატივს სცემენ ერთმანეთს და თეატრს, მათ დაპირისპირებისათვის არ სცალიათ, ისინი თავდაუზოგავად მუშაობენ...

გაზეთი „თბილისი“, 11 იანვარი, 1993 წ.



მითითებული სტატია იმიტომ დავურთე ამ ნაშრომს, რომ აღმენიშნა საბავშვო და საყმაწვილო თეატრების როლი ახალგაზრდა თაობის სულიერებით გამდიდრების პროცესში. კიდევ იმიტომაც, რომ ამ თეატრის მოწოდება ისიცაა – აღზარდოს აღნიშნულ თაობაში საჯარო ცხოვრების ფორმათა გათავისება, შეამზადოს ისინი „დიდი თეატრების“ მომავალ მაყურებლებად „გარდაქმნისათვის“. რაც უმთავრესია – გაამძაფროს მათში პირადი პასუხისმგებლობა, სიკეთისა და მოყვასის სიყვარულის გრძნობა ქვეყნისა და თანამოქალაქეთა მიმართ.

შეხედეთ, როგორი პერსონაჟი სახლობს სცენაზე!

...მატარებლის შეკივლება, ამოხენეშა, გრუხუნია. იხსნება მოძრავი, ფართო კარიბჭე, ეკრანს რომ ჩამოჰგავს... ლანდების გადარბენა, ვიშვიში, სასონარკვეთილი შეძახილი – მატარებელმა ადამიანი გაიტანა.

ბედისწერის გარდუვალობა

ერთი ჯგუფი გულწასულ ქალს შემორკალვია. ფერმიხდილი ანა კარენინა, წუთიერი სისუსტისათვის, ბოდიშს იხდის, გასწორდება და ვრონსკის თანაგრძნობით აღვსილ თვალებს წააწყდება. ისინი დიდხანს შეჰყურებენ ერთმანეთს, თითქოს, იძირებიან თვალთა წიაღში. ირგვლივ კიდევ უფრო უფერულდება ძაძით მოსილი მოედანი, კიბეები, გზა, ხიდი... კიდევ ერთხელ რწმუნდება: როცა სწორედ „ის“ ქალი და „ის“ მამაკაცი ხვდებიან ერთმანეთს, მაშინ ისეთი ხელთუქმნელი იდუმალება, საკრალური რიტუალის ისეთი გრძნეული მიზიდულობა, გამთლიანების ისეთი ძალოვანება წარმოიქმნება, როდესაც სხვა ყოველივე ადამიანურ სწრაფვას აზრი და მნიშვნელობა ეკარგება. მაშინ, ეს შეხვედრა ბედისწერაა, თვალშეუდგამი განგების ნებით ხელდასხმული ერთიანობაა და მას აღარაფერი ეშველება. გიორგი სიხარულიძის სპექტაკლის პირველ მოქმედებას ბედისწერის გარდუვალობას დავარქმევდი. თავნება ბედისწერა წარმოდგენის კიდევ ერთი პერსონაჟია. მას სპექტაკლში ხელშესახებად ვერ ხედავ, მაგრამ ყოველ წამს გრძნობ, ელოდები და უხმობ კიდევაც, რაც შენს თვალწინ ხდება, უბრალო ადამიანურ ენაზე „თარგმნას“ არ ემორჩილება. მას ვერც გონის მიუკერძოებულობით ახსნი და ვერც

გრძნობის ცეცხლოვანი გზებით ჩასწვდები. ორივე უნდა მოიშველიო, თანაც ერთდროულად!..

ნინელი ჭაკვეტაძე ანა კარენინას სასცენო ამბავს ისეთი ფაქიზი, გრძნეული, მთრთოლვარე ოქსინოთი ქსოვს, თუ ერთდროულად გონსა და გრძნობას არ დაეყრდნობი, ამ ამბავს ერთდროულად რეალურსა და ირეალურს, ადამიანურსა და მითიურს, მიწიერსა და ამაღლებულს, საწყისსა და სასრულს, ვერც შეიგრძნობ და ვერც შეიცნობ. გონისა და გრძნობის გამთლიანება კი, ადვილი მისაღწევი არ არის.

...წარმოდგენა ჩვეულებრივად დაიწყო. დარბაზში შუქი ჩაქრა. გავირინდეთ, გავყურდით, მოლოდინით აღვივსეთ. სცენა პისტოლეტით განათდა და სიღრმიდან ორი მამაკაცის ძალზე ჩვეულებრივი დიალოგი ჩაგვესმა, ვერც კი მივხვდი, როდის დამეფულა რაღაც განსაკუთრებულის, განსაცდელის, იდუმალების შეგრძნება. სტივა ობლონსკისა და კონსტანტინ ლევინის დიალოგმა, უეცრად, მაგიური შეფერილობა მიიღო, დარბაზს მშვიდი და, იმავდროულად, ფარული ამბოხის ინტონაცია მოეფინა. ლევინის მენტორულ, მიწიერ დიდაქტიკას სტივას დადგენილი წესრიგისაგან გაუცხოებისა და თავისუფალ არჩევანს დანატრებული არისტოკრატის თავნებობა შეეფეთა. ზურაბ გენაძის ლოგიკურ, განონასწორებულ, აზრიან მსჯელობას ენაცვლება ზაზა მიქაშავიძის ტაქტიკანი, ფიქრიანი, დაეჭვებით დამძიმებული, მაგრამ მისი პერსონაჟისთვის აგრერიგად ნათელი და მისაღები ფილოსოფია: ცხოვრება არ არის მხოლოდ ნათელი, ან მხოლოდ ჩრდილი, ეს ნათელი და ჩრდილია, ერთდროულად! ზაზა მიქაშავიძე წარმოგვიდგენს სტივა ობლონსკის – თხემით ტერფამდე არისტოკრატს, თანაც ნოდებრივი კუთვნილებით კი არა, სწორედ, სულიერი კონსტიტუციით. ის თამაშობს შინაგანი თავისუფლების ხიბლით მოსილ პიროვნებას, რომელიც ცხოვრების საზრისს სიამოვნებასა და ნების შეუზღუდველ მეუფებაში ხედავს. მსახიობის პერსონაჟი ანა კარენინას ბიოლოგიური ძმა კი არ არის მხო-

ლოდ, არამედ მისი სულიერი წყობის, თავისუფალი გაქანების, მისი შინაგანი ამაღლების, არისტოკრატიული ცხოვრების წესის თანაზიარია. ეს სტივა ობლონსკი ერთგვარი გზამკვლევია, ანას პიროვნული სამყაროს შეცნობისათვის რომ შეთხზა რეჟისორმა და მსახიობმაც ესოდენ არტისტული ოსტატობით, ტაქტიანი სისადავით შეასრულა! იშვიათია, რომ მსახიობმა შეძლოს, ორიოდ ეპიზოდის შესრულებით, სასცენო ამბის აზრიანი გათამაშებით, პერსონაჟი მთელი სანახაობის კამერტონად, თამაშის წესის მიმანიშნებელ ძალად და ტონის მიმცემ სუბიექტად აქციოს. ამ კულტურული, ანყობილი, ლოგიკური, მთლიანი და ღრმა სანახაობის სახიერ უვერტიჟურად იქცა ლევინისა და ობლონსკის მეგობრული ბაასი, მათი აღსარება (ზურაბ გენაძის ძუნწი და ბუნებრივად მორცხვი პერსონაჟიც ამ სანახაობის ორგანული ნაწილია).

აღსარების იდუმალება და სიუჟეტი

მოსკოვის დიდ მეჯლისზე ნათელი გახდა, რომ ანა კარენინა და ალექსეი ვრონსკი გამიჯნურებული წყვილია, სწორედ რომ წყვილი და არა ერთარსებად ქცეული ქალი და მამაკაცი. რეჟისორს არ აინტერესებს მეჯლისი, არც ზეპური საზოგადოების დადგენილი დროსტარების ეტიკეტი, ან არისტოკრატთა ცხოვრების წესის დემონსტრაცია. ორიოდ სტატისტიკის (სამწუხაროდ, ისინი პროვინციულ იერს ატარებენ თავიანთი ქცევით, კოსტიუმის ტარების მანერითა და მოზომილი ჟესტიკულაციით!) ამარა „მიტოვებული“ საზოგადოება შეგნებულად ვერ ხვდება მაყურებლის ხედვის ფოკუსში“. ეს პრინციპული სვლა მგონია, რადგანაც არც ანასთვისაა დიდად მნიშვნელოვანი ეტიკეტის დაცვა. იგი ვერ შეეპუება საზოგადოებრივი აზრის დომინანტად აღიარებას. მით უფრო, მასთან შეგუებას, ან ქვეშევრდომის თვინიერებას. რეჟისორი ანა კარენინას, ბედისწერაზე, ანას თვალსაზრისზე, მისი სამყაროს თვალში-

უნვდომელ სიღრმესა და სიყვარულის სიმდიდრეზე დგამს სპექტაკლს.

თავადაც ამ სანახაობის პროტაგონისტის სასცენო ამბავს შევცხები:

გიორგი სიხარულიძისა და ნინელი ჭანკვეტაძის ინტერპრეტაციით შექმნილი, უფრო ზუსტად კი „ჩამოქნილი“ ანა კარენინა უმთავრესშია ტოლსტოის პერსონაჟი – იგი სიყვარულის ნიჭითა და არისტოკრატთა ბუნებრივობით გამორჩეული პიროვნებაა. ამდენად, ეს ნილაბი პატიოსანი თვალის ბრწყინვალეობით არის უპირატესი! ღმერთკაცად აღიარებული ტოლსტოის შემხედვარე მწერლის აღტაცებული სიტყვები მახსენდება: „შეხედეთ, რა გასაოცარი ადამიანი ცხოვრობს დედამიწაზე!“ ასევე, შეიძლება, ითქვას: „შეხედეთ, რა გასაოცარი ნიჭისა და ბუნებრიობის პერსონაჟი სახლობს კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე! ყველაზე მეტად, მხიბლავს მხოლოდ მსახიობის შინაგანი გარდასახვის უნარი კი არა, არამედ, სწორედ, ანასთან მისი სულიერი ნათესაობა, ანას სულის თრთოლვათა ბუნებრივი შეგრძნება-გამოხატვის შესაძლებლობა. რეჟისორმა და მსახიობმა ხელშესახებად გვიჩვენეს და დაგვაფიქრეს ანას პიროვნულ ხიბლზე, სულის არისტოკრატიზმზე (და არა ნოდებრივ კუთვნილებაზე) და კიდევ იმაზე, სიყვარულის ნიჭი, საერთოდ, ნიჭიერება, „საკუთარი ბედის გამოჭედვა“ რომ არის. სცენაზე მსხვილი ხედით არის ნაჩვენები „ბედისწერის გამოჭედვის“ ურთულესი და უნატიფესი მოზაიკა. სპექტაკლის ავტორთა ყურადღება გამახვილებულია ანა კარენინას აფეთქებულ სიყვარულზე, დანტემ რომ „ღვთაებრივი სიგიჟე“ შეარქვა. ამიტომაც სპექტაკლში არც იკითხება და არც „ზის“ ანას ბიოგრაფია, ანუ როგორ იქცა მშვენიერი ყმაწვილი ქალი, ანა ობლონსკაია, ჯერ პეტერბურგის ზეპური საზოგადოების ბანოვანად (ქმარს მონივნებითა და პატივისცემით რომ შეჰყურებს), ხოლო შემდეგ შეყვარებულ ქალად. ეს სპექტაკლი ანა კარენინას ბო-ბოქარ, უნაპირო და უკალაპოტო ვნებათა ღელვას ეძღვნება,

ანუ – სიყვარულის ნიჭს. აქ არც კარენინია მაღალი საზოგადოების „მისი უდიდებულესობა“ და „დიადი“ სახელმწიფო ჩინოვნიკური მანქანის გამოხატულება. გია როინიშვილი გაფხორილი დადის, უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ყოველ სიტყვას, მხოლოდ საკუთარ თავს უსმენს. მისი კარენინი, სინამდვილეში, „დიადი სახელმწიფო მოღვაწის“ მხოლოდ ფიგურაა, სხვათა დასაურვებლად რომ შერჩენია მედიდური იერი. თუკი ელისაბედ დედოფალზე ითქვა, რომ მან ინგლისზე იქორწინა, მაშინ, ანა ობლონსკაიამ რუსეთის სახელმწიფო ჩინოვნიკურ აპარატზე იქორწინა. მაგრამ ეს ქორწინება დაირღვა, რადგანაც ღვთისაგან არ იყო ნაკურთხი. კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლში სახელმწიფო მანქანა, „მისი უდიდებულესობა“ საზოგადოება არ გვევლინება ურჩხულად. ეს მონსტრი, უბრალოდ, არსებობს, ოხრავს, ქმინავს, ჟღარუნობს, როგორც სცენის თავზე მოძრავი, პატარა ორთქლმავლიანი მატარებელი. ანასა და ვრონსკის გამიჯნურების ამბავი კი, ისე გადმოიფრქვა, გეგონებოდათ, სიყვარულის „დაიდრა ზეავი“...

ანას სიყვარული აფეთქებული ალუბლის შტო კი არ არის, მწველი და ცეცხლოვანი ბროწეულის ყვავილია, თავნება აფროდიტეს მენამული როკვაა, თან რომ წაგიღებს, მხურვალე ვნების ნეტარებით აგავსებს, ზეცისკენ აგტყორცნის, აგამაღლებს, დაგწვავს და თავადაც დაიფერფლება.

ნინელი ჭანკვეტაძისათვის ტოლსტოის გმირის ის თვისებაა გაცნობიერებული და სცენურ ქმედებაში სახიერად გადატანილი, რასაც შეყვარებულთა კანონი ეთქმის და რასაც ასე ჟინიანად ერთგულებს მისი ანა. სხვა კანონს ანა, უბრალოდ, არ ცნობს, ამის გამო, მას არც ბუნებასთან აქვს უთანხმოება და არც საკუთარ თავთან, სხვა დანარჩენს კი, აზრი ეკარგება. ეს შინაგანი ჰარმონია, თანახმიერება საკუთარ თავთან, საკუთარი ზნეობრივი კანონისადმი ერთგულება და სიყვარულის ყოვლისნამლევადი ვნება მოაქვს თან ანას, როდესაც ის ვრონსკისთან მიდის იმით, რომ სხვაგვარად არ ძალუძს!..

კაემანს შეუპყრია ვრონსკი – გიორგი პიპინაშვილი, ერთიანად გათანგული, მოცელილივით ასვენია იმ პატარა მოედანზე, შეყვარებულთა სამყოფელად რომ გამოყო რეჟისორმა. ამ ვრონსკის ესმის, იცის, შეცნობილი აქვს ანას პიროვნული აღმატებულობის ხიბლი, ფასეულობა, მასშტაბი. გიორგი პიპინაშვილის ვრონსკი ჭეშმარიტად შეყვარებულია, მამაკაცურად ამაყია ასეთი ქალის ტრფობით. გულანთებულმა ისიც მშვენივრად იცის, ბევრის დათმობა რომ მოუწევს ამ ზეგარდმო ვნების მიზეზით, იგი მზად არის ასეთი მსხვერპლშენივრისთვის, ოღონდ ერთია... ანასა და ვრონსკის, მამაკაცისა და ქალის სიყვარული სხვადასხვა „წონითი კატეგორიაა“ და ამას აღარაფერი ეშველება...

ვრონსკი – პიპინაშვილი საკუთარ თავთან განმარტოებულია, თავის ტრფობასთან განმხოლოებას ეშურება; ანა – ჭანკვეტაძე კი მშვენიერი და ეული მარტოსულია, უბადლო სამკაულად რომ მიუძღვნა საკუთარი ტრფობა ვრონსკის. აქ რაიმე გაუგებრობა, უკმარობა, ეგოიზმი, ან ალტრუიზმი არაა დავანებული, აქ სიყვარული მეუფებს მხოლოდ! ვრონსკის შეკითხვას – დაგინახა ვინმემ? ანა მშვიდად, მაგრამ გაოცებული უპასუხებს, არ მაინტერესებსო. იქ, სადაც ტრფობა წამებული ისადგურებს, იქ, სადაც ადამიანი ბუნებასთან არის წილნაყარი, სადაც პიროვნება შინაგანად აღესილია, საზოგადოება ნომინალურად ფიგურირებს და სხვათა აზრიც აზრს კარგავს!

ორი დაბინდული მზერა გადაიჯაჭვა, ფიქრი გამჭვირვალე, ხოლო ვნება ზეაღმტაცი შეიქნა; ორი დაურევებული სამყარო, პირისპირ შეყრისას, რიდით გათანგული აღმოჩნდა. ასე გაყუჩებულნი შესცქერიან ერთმანეთს ანა და ვრონსკი, იქსოვება გულმხურვალეების უბინო, საკრალური მაქმანი; თანაც ისე, მხოლოდ სხივჩამდგარი თვალების ეშხს, სულში ჩაღვენთილ „ციურ შუქთა კამარას“ რომ ძალუძს. აქ სცენის ორი ოსტატის მაღალი დონის არტისტული მგზნებარება თანახმიერ პარტი-

ტურას ასრულებს. ამ თვალების, ღიმილის, აზრის, გრძნობის სხეულის, სულის, მოუხელთებელი მოძრაობის „პარტიას“ ჩინებულად ასრულებენ მსახიობები.

ამ სცენას, თავისი მწველი ვნებითა და თვალშეუდგამი ფიქრით, ნესტან-დარეჯანისა და ტარიელის შეხვედრას შევადარებდი, დიდი ილია გრძნობის ძლიერებასა და სიდიადეს, მომაჯადოებელ მშვენიერებასა და სასწაულთმოქმედებას რომ არქმევს. ამას თამაშს, გარდასახვას, წარმოსახვას ვერ შეარქმევ! აქ ორმა ოსტატმა სიყვარულის რიტუალი შეასრულა, ქება-თა-ქება უძღვნა თავად ტრფობას და თავად ტრფობა აღამალა სასცენო კვარცხლბეკზე. და ამ სულისაღმტაცი წუთების შემდეგ, განა, შესაძლებელია იფიქრო, რა არის სწორი, მისაღები, დადგენილი, ანგარიშგასანევი?! ანა ამ კატეგორიების მიღმა ცხოვრობს, მისი სტიქია თავდავინყების სიმშაგე და ვნების გრანდიოზულობაა, რაც ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის შეუცნობელი და გაუგებარია. ეს არც ბრანდისეული მაქსიმალიზმია – ყველაფერი ან არაფერი! ნინელი ჭანკვეტაძის ანა ვრონსკის გვერდით, უფრო ზუსტად კი თავისი სიყვარულის შემწეობით (ვრონსკი ხომ მისთვის თავად სიყვარულია!), ქალად იქცა! ტრფობის მძვინვარებით მან, თითქოს, თავად ბუნება გამოიწვია. შეყვარებული, დაეჭვებული, ჩიტივით მოფართხალე, ფიქრებით გათანგული ქალი, სიყვარულით შეპყრობილი ანა ვერ იგუებს შეთანხმებას, ის ვერავის დაუზავდება!

და როცა ანამ გადანყვეტილება მიიღო, დამშვიდდა, მისწური ღიმილი აკიაფდა მის ფერმკრთალ პირისახეზე, იდუმალეობით აღსავსე მზერა მიაპყრო ვრონსკის... აკი, ამიტომაც ვერ მიუხვდა ალექსეი, ვერ შეივრდომა მისი სულის ამონაკენესი – მე გადანყვეტილება მივიღეო. ანასთვის ჩვეულებრივი, მოზომილი ბედნიერება, იდილია (კიტი შერბაცკაია – ნატაშა შენგელაიასა და ლევინის ურთიერთობათა რეჟისორული ინტერპრეტაცია, აქ კონტრასტის როლს ასრულებს), ადამიანური სისუსტენი გაუგებარი და, ამდენად მოუღებელია. ჭანკვეტაძის ანა

პიროვნული მშვენიერებისა და სიმდიდრის მიზეზით ვერ იქნება ჩვეულებრივი მოყვარული ცოლი, დედა, საყვარელი... კიტივით, ქამარზე ოთახების გასაღებს ვერ ჩამოიკიდებს, მურაბის ხარშვით ვერ შეიქცევს თავს და ვერც თავის პირმშოს სახის ნაკვთებში შეეცდება მშობლებთან მსგავსების აღმოჩენას.

ანა, ინტელექტუალური დრამის პერსონაჟთა მსგავსად, განგებასთან ყოველგვარი გარიგების უარყოფით, საბედისწერო არჩევანითა და პატარა ადამიანური „ბედნიერების“ მიუღებლობით, ფარვანასავით მიილტვის დამბუგავი მზის მცხუნვარებისაკენ, ანუ ბედისწერის გარდუვალობისაკენ. მსახიობმა, თავისი შესრულებით, გვაგრძნობინა: ანამ სიყვარულის ღვთიური არსი შეიცნო, აქმის პიროვნებას დაეუფლა იმგვარი მისტიკურ-რაციონალურ-გრძნობადი შთაგონება, ისეთი გარინდება და სიმშვიდე, როდესაც მარადისობასთან შერწყმა გარდუვალი და სწრაფმავალი ხდება. ნინელის ანა კი არ ჩაუვარდა ორთქლმავალს, – პერსონიფიცირებული საზოგადოების რკინის ურჩხულს, არამედ ნაბიჯი გადადგა იმ „რეალობისაკენ“, სადაც ნანატრი სულთა თანახმიერება ზეობს და არა ფსევდონატურალური ოჯახური იდილია.

ნინელი ჭანკვეტაძემ გონითა და გუმანით შეიგრძნო ტოლსტოის ბოხოქარი სტიქია, ისიც შეიცნო, რომ ავტორსა და პერსონაჟს შორის, თითქმის, წაშლილია სადემარკაციო ხაზი, რომ ანაში ძალუმად ფეთქავს თვით ავტორის მისტიკური მოწინება ამ ბანოვანის ხელთუქმნელი არისტოკრატიული ბუნებრიობის მიმართ. სწორედ ეს თვისება საგანგებოდ გამოჰყო მსახიობმა და ძვირფასი გულსაკიდევით შეამკო კინომსახობთა სცენა. ზოგჯერ მგონია, მსახიობმა ინსტინქტურად, მეექვსე გრძნობით მიაგნო, სწორედ, ტოლსტოის ანას მიკროსამყაროს ფერადოვანი მოზაიკის თითოეულ ნამსხვრევს და საკუთარი სულის ხვეულებში გამოტარებით, შეაკონინა გმირის სულიერი ცხოვრების მთელი პანორამა. ზოგჯერ კი ვფიქრობ, რომ ამ მიგნებათა ნიადაგზე გავლე-

ბულია ძალზე ღრმა ხნული, რომელიც გაპოხიერებულია ისტორიული გამოცდილებით, რომ ეს გამოცდილება ცხოვრობს მსახიობის გონით-გრძნობად მიკროსამყაროში. მსახიობისა და რეჟისორის ინტერპრეტაციით შეიცნობ ტოლსტოის „ანა კარენინაზე“ ივანე ტურგენევის, ფეოდორ დოსტოევსკის, თომას მანის, მაქსიმ გორკის, სხვათა და სხვათა ნააზრევსაც. ამ კულტურული მემკვიდრეობის „ტვირთი“ ისე მსუბუქად, ორგანულად, ხალასად არის ჩანსული აზრობრივსა თუ პლასტიკურ პარტიტურაში, ნიუანსის სიფრიფანა გაელვებასა თუ გრძნობათა ბუნების მოუხელთებელ ცვლილებაში, რომ ყოველივეს წუთიერი, ცინცხალი აღმოჩენის და, ამდენად, მხოლოდ საკუთარი მიგნების ხიბლი დაჰყვება.

რეჟისორული მიგნებები

ლიტერატურული პირველწყაროს მთლიანი გადატანა ვიზუალურ ხელოვნებათა ენაზე, კინემატოგრაფმაც კი ვერ შეძლო, არამცთუ სცენამ. ეს გამოცდილება გაითვალისწინა გიორგი სიხარულიძემ და მიაგნო ისეთ სადადგმო „ფოკუსს“, რომელმაც თავიდანვე გვამცნო: ეს სანახაობა გადასაღები მოედანია, აქ იღებენ ფილმს – „ანა კარენინას“ და მაყურებელი იმ ეპიზოდების ფირზე აღბეჭდვას ესწრება, რომლებიც ახლა გეგმით არის გათვალისწინებული. ამდენად, პროზის სხვა ეპიზოდები ამ გადაღებებს შორის უნდა ვიგულისხმოთ. რეჟისორი ენდობა, ითვალისწინებს მაყურებლის ცოდნას, ინტელექტს, გუმანს, ფანტაზიას, კეთილგანწყობას. რეჟისორი იყენებს ფილმის გადაღების მომქანცველი ყოველდღიურობის, ყოფის მექანიკურ ერთფეროვნებას და მას მოიჩნევს კონტრასტის ძირითად პლასტად. ამ ყოველდღიურ ფუსფუსში იხატება ანა კარენინას არაჩვეულებრივი პიროვნება, მისი და ვრონსკის შეხვედრის დღესასწაული (ამ გამორჩეულობას ამძაფრებს დოლის – ნინო ჩხეიძის ბალღური აღტაცება ანას პიროვნებით და

ლიდია ივანეს ასულის – ნატო არჩვაძის კნინი, ქალური შური).

სცენის შუაგულში პატარა მოძრავი წრეა – სიყვარულის საუფლო. ამ პატარა სცენაზე, როგორც კვარცხლბეკზე, შეაყენებს რეჟისორი ანა კარენინასა და ალექსეი ვრონსკის; ნათელი სხივით გაანათებს მათ, იღვენტება ტრფობის მცხუნვარება თითქოს, ჩამოქნილი წყვილი ცეკვავს, ისმის შტრაუსისა და მალერის ურთიერთში ჩაქსოვილი მელოდია, ბრუნავს პატარა სცენა-კვარცხლბეკი, ჩვენს თვალწინ ერთმანეთში დანთქმული ქალი და მამაკაცი ერთ არსებად იქცნენ. ასე აღმართეს სიყვარულის ძეგლი რეჟისორმა და მსახიობებმა; აი ისეთი, გალაკტიონი რომ იტყოდა: „უეცარი გასხივოსნება!“.

ამ ანყობილ, გემოვნებით გამორჩეულ, მიგნებებით აღსავსე (რად ღირს გადასაღებ მოედანზე, ცხენზე „ამხედრებული“ ანასა და ვრონსკის ანუ სიყვარულის აღსარება, თან რომ დაჰყვება აყვავებულ რტოთა რიგი; ანდა პეტერბურგის ხიდები რომ იხსნება და საპირისპირო მხარეს რომ აღმოჩნდებიან ანა და სხვები; ზღაპრულ ვენეციაში, გონდოლებით სეირნობის ჟამს, მინი კარნავალს რომ მოუწყობს ვრონსკი თავის სიყვარულს და უეცრივ რომ გაიელვებს რუსეთის არისტოკრატთა დროსტარების ჩვეული „აქსესუარი“ – თავნება ბოშათა ცეკვა...). ამ უაღრესად „პლასტიკური“ სპექტაკლის მშვენებაა ანა მოსიძის მიერ შესრულებული ანა კარენინას სადარი, ნატიფი, მშვენიერი და დიდებული კოსტიუმები, მხატვარ დავით აფციაურის ჩანაფიქრი (გზა, კიბეები, ხიდი, მოძრავი სცენა-პედესტალი).

ამ უაღრესად „პლასტიკურ“ სანახაობას ნიუანსის ფერადოვნებას ანიჭებს, მის აზრობრივ მიმართებას გამოკვეთს, ხან სადღესასწაულო, ხან კი მიამიტურ-ბუკოლიკურ ატმოსფეროს აძლიერებს რეჟისორული ფანტაზიის კიდევ ერთი ასპექტი – განათების, ხმაურისა და მუსიკალური პარტიტურების მართლაც, მხატვრული გადანყვეტა (მშვენიერია სოფლის იდილიის გამოსახვა ლევინის ძროხების ბლავილით თუ ქათმების კაკანით, ანდა აუწყობელი ინსტრუმენტის კლავიშებზე ბავშვე-

ბის ბრახუნი, რომელმაც ობლონსკების ოჯახის მარადიული შეუთავსებლობა და განწირულება გვამცნო). ასე ფაქიზად, თანმიმდევრულად, რეჟისორული ნების დაჯერებული გამოხატვის უფლებამოსილებით, კრავს და ამთლიანებს გიორგი სიხარულიძე ავტორის, დამდგმელი გუნდის, მსახიობთა მიგნებებს საკუთარ აღმოჩენებთან და ქმნის სანახაობის – ახალი მთლიანობის, პლასტიკურ-ხმოვან მეტაფორათა სისტემას.



...თეატრის ფოიეში გამოსული, მიხეილ თუმანიშვილის პორტრეტთან შეეჩერდი – მასწავლებელთან გაბაასება ისე მომწყურდა... და ვიფიქრე: ეს თქვენი თეატრის კიდევ ერთი გამარჯვებაა, ბატონო მიშა; ეს სპექტაკლი თქვენი თეატრის ღვიძლი შვილია და მიხარია, რომ გრძელდება თქვენი თეატრის სიცოცხლე, გრძელდება ისე, როგორც თქვენს შეგირდებს შესწევთ ამის უნარი. თქვენს მიერ გავლებული ღრმა ხნულიდან ამოიზარდა საკრალური თეატრის რელიგია, წმინდა თეატრის მისტიკურ-მისტერიული რიტუალი, რომელიც იდუმალი, მომწუსხველი, დამამშვიდებელი სულთანასავით ჩაგვესმის დარღვეულ, აგრესიულ, გაპარტახებულ რეალობაში. ეს არის მთელი დასის, მთელი გუნდის კიდევ ერთი სიხარული, იმის განცდის მშვენიერება, რომ თქვენ ისევ ცოცხლობთ თქვენი შეგირდების ქმნილებებში, ჩვენს ფაქიზ აზრებსა თუ ფიცხელ მოგონებებში...

გაზეთი „თბილისი“, 29 ნოემბერი, 2001 წ.

გაზაფხული არ დაივინოთ, გაზაფხული!..

ერთი თვის შემდეგ რობერტ სტურუას 75 წელი შეუსრულდება. ასე მგონია, საკუთარ საიუბილეო თარიღს მიუძღვნა ამ მცირე ფორმის თეატრის გახსნაც და ეს დადგმაც: „მარია კალასი. გაკვეთილი“. ავტორი – ტერენს მაკნელი. თარგმნა მანანა ანთაძემ. სცენური ვერსია – რობერტ სტურუასი და ნინო კანტიძისა. სცენის მხატვრობაზე იზრუნეს მირიან შველიძემ და რობერტ სტურუამ. გამოყენებულია ბეთხოვენის, ვერდის, ბელინის, პუჩინის, ყანჩელის მუსიკა. მუსიკალური რედაქტორია ია საკანდელიძე. კონცერტმაისტერია ვიკა ჩაპლინსკაია.

სადადგმო ჯგუფმა ერთიანი, მთლიანი, ერთი ამოსუნთქვით შექმნილი სანახაობა წარმოადგინა. დადგმა დაკვირვებულ მსჯელობასა და შეფასებას ითხოვს. ახლა მოჭარბებული ემოცია ცივი განსჯის უნარს მისპობს. ახლა მხოლოდ ფრაგმენტულად გამოვთქვამ ჩემს მოსაზრებას.

მარია კალასის მასტერ-კლასის ჩვენებით, სიმბოლურად – გაკვეთილი რომ ჰქვია, რობერტ სტურუამ, თითქოს, საკუთარ თავს საჩუქარი გაუკეთა და „უნებურად“, ყველა მისი ახალბეალი, მეგობარი, სისხლითა თუ სულით ნათესავი დაგვასაჩუქრა. მან, მართლაც, ფიქრიანი, ორლესული, მრავალპლანიანი გაკვეთილი ჩაგვიტარა; რობერტმა კალასის ნიჭის ბრწყინვალეობის გამონათებას პირადი ბიოგრაფიის „ნამსხვრევებიც“ ჩააქსოვა და, მართლაც, დაგვმოძღვრა ყველანი – ნიჭი ღვთის ხელდასხმული საოცრებაა, ნიჭი, თავისთავად, ხელთუქმნელი ძეგლია, რომლის ხელყოფა შეუძლებელია! ნიჭს მხოლოდ უნდა თაყვანი სცე! ნიჭი, თავისთავად, აღმატებულებაა, მასთან ყოველდღიურ, წვრილმან ფაციფუცს ან ქვეშევრდომულ ფუსფუსს არაფერი ესაქმება. ნიჭი პიროვნების დიადემაა, ნიჭი გამორჩეულობის ნიშანია, ნიჭი თავისუფლებაა! მარია კალასი

ღმერთის რჩეული გახლდათ. სმენადახშულ ბეთხოვენს ღმერთი ეჩურჩულებოდა. ილია ჭავჭავაძეც ღმერთთან საუბრობდა!.. ნიჭს უძღვნა დითირამბი სცენის ოსტატმა. რობერტ სტურუამ და ლელა ალიბეგაშვილმა ნიჭიერებას დაუდგეს ძეგლი!

რას შეიძლება შევადაროთ სპექტაკლი? გაზაფხულის მშვენიერებას, აფეთქებულ ნუშის ნატიფ ყვავილობას! მოცარტის ლალ, გამჭვირვალე, მსუბუქ მელოდიას, ბეთხოვენმა რამდენიმე აკორდი რომ „ჩასვა“. სულთათანასავით მგრძნობიარე და მწუხრის სევდასავით მიუსაფარი ვნებათაღელვა დაქრის სცენაზე, ნათელი ლირიზმი და მწველი დრამატიზმი ჩაქსოვილია რეჟისორულ გადანწყვეტაში, მსახიობთა ინტონაციაში, ჟესტსა თუ ირონიულ ღიმილში. ასე აღვიქვი სანახაობა. რიტუალის საკრალურობა, სულის ყვილის მისტერია, ბედისწერის გარდუვალობა – ასე თამაშობს ლელა ალიბეგაშვილი მარია კალასის გაკვეთილს, ასე წარმოგვიდგენს ნიჭიერების ბედისტრიალის დრამატურგიას. მთლიანი, ძლიერი, თვითთრონიული პიროვნებაა ლელას პერსონაჟი. ღვთიური ხმა კალასს ბედისწერად ექცა. ასე გამოისახა მისი ხასიათის მთავარი ფერი მსახიობის ინტერპრეტაციით.

სცენის მოწყობა სულ „უბრალოდაა“ გადანწყვეტილი: ვიოლონჩელი, ვიოლინო, პიუპიტრები, თითქოს, ჰაერშია გამოკიდული. ის, რაც მუსიკალურ ხელოვნებასთანაა დაკავშირებული, რეალობაზე აღმატებულია. ის სამყარო, ბგერათა ჰარმონიით რომ იქმნება, სულის დაგმანულ კარიბჭესაც რომ შეხსნის და შელენავს – ამაღლებულია, ზეციურია, მღუმარებაში დათქმულია, რათა, მერე, ადამიანის სულის სიმებზე ქამანის შეხებით მადლმოფენის რიტუალი ჩაატაროს. სცენაზე როიალი დგას მხოლოდ, ისიც ბუტაფორიული, ხელოვნური... რამდენიმე პირადი ნივთი, კალასის პორტრეტი და არქექტიპური სამყაროს ნიშანი – რომელიღაც ტაძრის „ნამსხვრევი ლოდები“. ის, რაც მიგვანიშნებს მარია კალასის მშობლიურ მხარეზე „მოკრძალებით“ იმყოფება გაკვეთილზე, მაგრამ,

სწორედაც, რომ მიგვანიშნებს იმ კულტურაზე, რომელმაც საძირკველი გაუმყარა ცივილიზაციას და რომელმაც დაბადა საოპერო სცენის ღვთაება – მარია კალასი. ამ კულტურას, ამ კულტურით სიამაყეს წარმოაჩენს ლელა ალიბეგაშვილი დახვეწილი მოძრაობებით, მკაცრი-სათნო მიმიკით, ისარივით მზერის ერთი გაელვებითაც კი და... გამოვგებელი ღიმილით: კიდეც რომ გათბობს, კიდეც რომ გასუსხავს, კიდეც რომ გეაღერება, კიდეც... მარია კალასმა იცის საკუთარი თავის ფასი! ღვთიური ხმა მისი ბედისწერაა, რომელმაც „ნაართვა“ ბავშვობა, სიყმანვილე, სიყვარული, დედობის ბედნიერება. მან მუსიკის სამსხვერპლოზე მიიტანა ყველაზე დიდი შესანიშნავი – მის სხეულში ჩასახული სიცოცხლე! ამ ტრაგიკული ნოტის გაელვებას, ამ დრამატულ კოლიზიას მგრძნობიარედ, მაგრამ უდიდესი ტაქტით წარმოსახავს ლელა ალიბეგაშვილი. ამ რამდენიმე წამით – არტისტულმა ხიბლმა, ძალამ, ტაქტიანმა შესრულებამ წარმოაჩინა ლელას მდიდარი სამსახიობო რესურსი და შინაგანი დრამატიზმი, ტრაგიკულ განცდას რომ შეეტოლებს.

სცენა ჯერ კიდევ აუწყობელ დარბაზს მოგვაგონებს. უეცრად, დირიჟორის მკაცრ მოძრაობას ჭექა-ქუხილივით მგრძნობიარე მუსიკალური ფრაზა მოჰყვა და... გაირინდა სცენა, აკიაფდა სინათლის სხივი, განივრცო სცენის სივრცე. სახელდახელოდ დაგებულ ფიცრებზე, რომელთა წყობა პოდიუმს ჩამოჰგავს, გამოჩნდა მარია კალასი. მსახიობი შემოვიდა ისე, რომ თან შემოჰყვა პიროვნული ღირსებისა და კულტურის შლეიფი, თითქოს, სცენის ფიცარნაგზე დაეშვა ჰერა ოლიმპოს მთიდან. მარია კალასთან ერთად სცენაზე შემობრძანდა მისი ბრწყინვალე ნიჭი, ღირსება, თავისუფლება. ლელა ალიბეგაშვილმა გვაგრძნობინა მარია კალასი თავისი თავის უფალი რომ არის! რამდენი ფერი, ნიუანსი, შტრიხი, გრადაცია წარმოაჩინა მსახიობმა ამ ერთი ეპიზოდით!

მარია კალასის თავყვანისცემას გამოხატავს დავით დარჩიას პერსონაჟი. კალასი მისთვის სიმღერის ხატია, ამიტომაც,

კდემამოსილებაა აღბეჭდილი მის პირისახეზე. მსახიობი სახიერი მიმიკით, ჟესტით, მრავლისმთქმელი პაუზით გვიჩვენებს აღტაცებულ მელომანსაც და კომპრომისულ პროფესიონალსაც. ასევე, მეტყველი და ფერადოვანია დავით უფლისაშვილის კალასისადმი ტრფიალის გამოხატულება. მსახიობი მონუსხული მზერითა და უჩვეულო, მოკრძალებული სიარულით გვამცნობს, რას ნიშნავდა მისთვის მარია კალასი.

სტურუა-ალიბეგაშვილის ტანდემმა ისიც გვიჩვენა – მათ გვერდით ყველა შემსრულებელი მთელი ძალით რომ „იხარჯება“, შესაძლებლობების მაქსიმუმი რომ გამოაქვთ სცენაზე. ახალგაზრდა მსახიობები ლელა ახალაია და ქეთევან სვანიძე ღირსეული პარტნიორები აღმოჩნდნენ. ერთი მოკრძალებას განასახიერებს, მეორე – გაბედულებას (რად ღირს ქეთევანის მიერ ლედი მაკბეტის არიის გათამაშების სცენა). მარია კალასის გვერდით ყველა განიცდის შინაგან მეტამორფოზას, მათ ეუფლებათ აღმაფრენა – ამას გვიჩვენებს ორივე მსახიობი დაჯერებით, შინაგანი სისავსით, სახიერი პლასტიკით.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ახალგაზრდა ტენორი – არჩილ გოგიტიძე. ის ჩინებულად ახერხებს დრამატული სამსახიობო ოსტატობისა და მუსიკალური მონაცემების შერწყმას. იუმორი და თავდაჯერებულობა, საკუთარი თავით ტკბობა და პროფესიული გაბედულება – ამ ფერთა მონაცვლეობით მსახიობმა წარმოსახა ამბიციურობა ახალგაზრდა შემსრულებლისა, რომელიც კალასის ზეგავლენით ჭეშმარიტ ხელოვანად გარდაიქმნა. რად ღირს მისი კავარადოსის არიის შესრულება-თამაში მარია კალასის გაკვეთილზე.

საექტაკლის შემდეგ აღტაცებული მაყურებელი ვერ ელეოდა რეჟისორსა და მსახიობებს. დიდხანს, დიდხანს, დიდხანს ვიდექით პატარა ფოიეში და თითოეულის შინაგანი აღტაცება დაოკებას არ ცდილობდა. მაყურებლები ვეხვეოდით რეჟისორს, მხატვარს, მსახიობებს და იმ წუთებში აღმოვაჩინეთ გასაოცარი ახლობლობა ერთმანეთისა... იმ წუთებში ჩვენ გვიყვარდა ერთმანეთი.

გვიან ღამით მეგობარი შემეხმინა. სპექტაკლზე ვუამბობდი კარგა ხანს. ბოლოს მკითხა: როგორი სცენა, დარბაზი და საკაზმულოებიანო. დავფიქრდი, მაშინლა გავაცნობიერე, რომ ვერ შევაფასე შენობა. წარმოდგენის წინ ვლელავდი და ამის თავი არ მქონდა, მერე კი, ისეთი ალტაცებული ვიყავი, რომ საერთოდ არ გამხსენებია ინტერიერი. მხოლოდ, დარბაზის ძველებური, კარგად გამომწვარი აგურის კედლები მახსენდება, მაგრამ ამას რა მნიშვნელობა ჰქონდა, როდესაც დღესასწაული მეუფებდა ამ კედლებში.

რობერტ სტურუამ ერთხელ კიდევ დაანარცხა ცოდვილ მიწაზე მოდას აყოლილი, ავყია და ამბიციური კრიტიკოსები, მედროვე ფსევდომეგობრები, მისგან შერისხული პოლიტიკოსები და განაწყენებული ხელისუფალი. წლების მერე ვის გაახსენდება მისი ოპონენტები: აგრესიული ცინიკოსი-„დიდაქტიკოსი“ ხათუნები; უტიფრად მოკისკისე „პიროვნების თავისუფლების დამცველი“ თამრიკოები; სამოქმედო ასპარეზზე დამკვიდრების მსურველი ფსევდოგაბედული კრიტიკოსები, რომლებიც პროფესიულ კრიზისს უწინასწარმეტყველებდნენ სცენის ოსტატს. სტურუას რაიმე რომ უწინასწარმეტყველო, სულ მცირე, სპექტაკლის წაკითხვა უნდა შეგეძლოს, თუნდაც ისე, მას რომ შეუძლია რეალობასა და პიესაში ჩაღრმავება, დღევანდელი სამყაროს ქაოტურ ყოფაში უმთავრესი დილემის ამოცნობა, მასზე სანახაობის „აწყობა“.

წლების შემდეგ, ვილას გაახსენდება მორჩილი ჩინოვნიკი, რომელმაც თვინიერად აღასრულა ხელისუფალის ბრძანება... რობერტ სტურუას სახელი კი, დაამშვენებს ქართული კულტურის ისტორიას.

წლების შემდეგ, ვილას ახსოვს საბერძნეთის კულტურის მინისტრის გვარი, რომელსაც უთანხმოება ჰქონდა მარია კალასთან და რომელმაც აღასრულა მომღერლის ანდერძი: ოკეანეს „მიაბარა“ მისი ფერფლი. არ ვიცი, ნამდვილი ამბავია თუ მოარული ლეგენდა – როცა მინისტრმა ფერფლი მიმოაბნია ოკეანეს, თურმე, ძლიერმა ქარმა დაბერა – უთუოდ, პოსეიდონი აღშფო-

თდა, ქარმა გუგებში შეაყარა ფერფლი მინისტრს და, ამბობენ, რომ ის დაბრმავდა... მარია კალასი კი, საოპერო ხელოვნების ღვთაება, მარადიულ სიცოცხლეს ეზიარა!..

სტურუას უკიჟინებდნენ: სასცენო რეპუსების ოსტატიაო, სათქმელი ამონურაო, ცინიკოსიაო, – რეჟისორმა კი, პოსტ-მოდერნული ეპოქის ინტელექტუალთა მიერ კვარცხლბეკიდან მოსროლილი ადამიანი სასცენო პედესტალზე აღამალა. სასცენო კვარცხლბეკზე ძლიერად წამოიმართა სტურუას თეატრის პროტაგონისტი – პიროვნება, მისი ნიჭიერება, ღირსება, თავისუფლება.

სტურუას უკიჟინებდნენ, მსახიობთან მუშაობა არ უყვარსო. ახლა ის კი არ „მოკვდა“ მსახიობში, როგორც ამბობდნენ წინათ, არამედ რეჟისორი ჩასახლდა მსახიობში, პიგმალიონივით ჩაჰბერა სული და ნიჭიერი ლელა ალიბეგაშვილისაგან გამოძერწა მარია კალასის ფიგურა.

ახლა 75 წლის რობერტ სტურუა ბრძენის სიმშვიდით შეჰყურებს ცხოვრებას. მას ახლა პიროვნების ბედისწერა, ნიჭიერების ბედი აღელვებს ამ აუნყოფელ, პრაგმატულ, კომფორმისტულ წუთისოფელში. დღეს სტურუას თეატრი კიდევ ერთი ფერისცვალების კარიბჭესთან იმყოფება...

სპექტაკლიდან გამომყვა და ახლაც სულს მიფორიაქებს მარია კალასის სიტყვები: „გაზაფხული არ დაივინყოთ, გაზაფხული!..“ მისთვის სცენა გაზაფხულის მშვენიერებას ნიშნავდა. ვარდისფურცლობის ნიშნად აღვიქვი ეს მშვენიერი სანახაობა.

გაზეთი „რეზონანსი“, 28 ივნისი, 2013 წ.

კრიტიკოსის პერსია

პრემიერაზე ყოველთვის ვლელავ. ფარდის შერხევას გამძაფრებული ცნობისნადილით ველი. პროგრამას ჩავეიკრიტებ: რუსთაველის თეატრმა ბერტოლდ ბრეხტის ხსოვნას მიუძღვნა სპექტაკლი „დაკანონებული უკანონობა“. მხიარული არაკიორ მოქმედებად. დამდგმელია თავად რობერტ სტურუა, რეჟისორი კი, ნიკოლოზ ჰაინე-შველიძე. გერმანულიდან უთარგმნია ნათია მიქელაძეს. სცენური ვერსია შექმნეს დამდგმელმა რეჟისორმა და ნინო კანტიძემ. ქორეოგრაფია ეკუთვნის კოტე ფურცელაძეს, კომპოზიტორია გია ყანჩელი, ვოკალის პედაგოგი ნათია აზარაშვილია, ტექნიკური რეჟისორი კი – მარინე ამალლობელი. მხატვარი არ არის მითითებული. გამორჩათ? ისევ პროგრამას ვეცნობი, დრო გამყავს, ათასი ფიქრი მიტრიალებს თავში, საკუთარი გულის ფეთქვა ჩამესმის...

რობერტ სტურუას ფანტაზიას საზღვარი არ გააჩნია, მით უფრო მაშინ, როდესაც სატიკვარ-სათქმელი გამოკვეთილი აქვს, მხატვრული გადანყვეტის პრინციპი – მოფიქრებული. დეტალების, ინტონაციის, პლასტიკური მონახაზის, შეფასებათა ფერადოვნების, აზრის სიმახვილის დაზუსტებას პირდაპირ სცენაზე ახდენს. რეპეტიციაზე მისი კარნახი ყოველთვის ზუსტი, აზრიანი, რისკიანია. ვერც იგებ, როგორ იხვენება გამოსახვის საშუალებები, რადგანაც მსახიობთა გუნდი ადვილად უგებს რეჟისორს. მათ სჯერათ მისი, პრაქტიკული კარნახი იოლად „გადააქვთ“ სასცენო ფიცარნაგზე...

როცა პრემიერას ვესწრები სიამეს მგვრის არა მარტო მისი გაბედული აზრები, დროის შესაბამისი ქვეტექსტები, აშკარა მინიშნებები, მიგნებები, არამედ თითოეული „რეზუსის“ ამოკითხვა-ამოცნობაც. ზოგჯერ ნათლად წარმოვიდგენ, როგორ იქსოვება რეპეტიციაზე ამბის თხრობის მისეული ვერსია, ნიუანსები,

ქვეტექსტის ქვეტექსტები... ასე იყო ამჯერადაც, 23 ივნისის პრემიერაზე.

თეატრმა შექმნა პიესის თავისი ვერსია. რეცენზიის სანაცვლოდ, ახლა მკითხველს გავაცნობ კრიტიკოსის ვერსიას... „მხიარული არაკიო“ – ასეა აღნიშნული პროგრამაში, მაგრამ სცენაზე გათამაშებული ეს არაკი მეტისმეტად რეალური თხრობაა სამყაროს ამჟამინდელ უამიანობაზე! რობერტ სტურუა კვლავ თავისი პოლიტიკური თეატრი-ბალაგანის ერთგულია. ოღონდ ახლა მსოფლიო მოქალაქის პოსტამენტი ქართველი შემოქმედის სულის შემძვრელი შეჭირვებითა და ძლიერი გულისფეთქვითაა გაჯერებული.

რობერტ სტურუა ნილაბს არ ირგებს, მასხარას ჩაჩით არ თხზავს სასცენო ამბავს, ის არც ცრუობს, არც ენის მოჩლექით ესაუბრება თავის სვეგამწარებულ ერს, არც ნახევარ სიმართლესაა ჩაჭიდებული, როგორც წყალწაღებული ხავსს. ის საქართველოს განიხილავს, როგორც მსოფლიო თანაცხოვრების ნაწილს; ის გლობალური პრობლემების ეპიცენტრში თავისი სამშობლოს სატკივარს ხედავს, განიხილავს და წარმოაჩენს მას, მსოფლიო თანაცხოვრების კონტექსტით. რობერტ სტურუა სამყაროს ამჟამინდელ ისტორიულ, სოციოკულტურულ, პოლიტიკურ, ზნეობრივ მოვლენებს აღიქვამს მბორგავი და მახვილი თვალით. სცენა – მისი არაკების, კლასიკოსთა ნიმუშების, მოარული ლეგენდების თხრობის დროს, მსოფლიო თანაცხოვრების მოდელს წარმოადგენს. ამიტომაცაა მისი თხრობა აქტიური, მებრძოლი, ზოგჯერ დაუნდობელიც, სანახაობრივიც, მაგრამ ყოველთვის სიმართლის მქადაგებელი.

წმინდა სათეატრო პრინციპებით კი, ჩემი აზრით, სტურუა ცდილობს პოსტდრამატული პერიოდის „ჯვაროსნული ლაშქრობისაგან“ დაიცვას სიტყვა – სხარტი, გამიზნული, მოზომილი. მისი ბოლოდროინდელი საზრუნავია ჩემი აზრით, სიტყვისა და ფიზიკური მოქმედების ანუ სიტყვიერი და პლასტიკური პარტიტურების განწონასწორებული თანაფარდობის მიღწევა. ამ

თვალსაზრისით, წარმატებულია მისი ძიებები. შესაძლოა, ამიტომაცაა, რომ ის მხოლოდ თავისუფალი ინტერპრეტაციით კი არ დგამს პიესას, არამედ ავტორისეული ტექსტის საფუძველზე თავის ვერსიას ქმნის.

ის კი არ უარყოფს დრამატურგიას, მწერლის მიერ სამყაროს ხედვის ინდივიდუალობას, არამედ ცდილობს, ამოიცნოს ის ფარული აზრი, რომელიც სტრიქონებს შორის ჩააქსოვა ავტორმა. ის ცდილობს, განაღმოს ავტორის მიერ დანაღმული ტექსტი და მიაგნოს იმ რაციონალურ მარცვალს, რომელიც ახლა, ამ წუთებში, აქ სჭირდება სანახაობის „აქტუალური ველის“ შესაქმნელად. მისთვის მწერლის სიტყვა (მთლიანად ტექსტიც) საშუალებაცაა და მიზანიც ერთსა და იმავე დროს. საშუალებაა – რათა ამბავი მოგვითხროს და მოქმედება განავითაროს სცენაზე; ხოლო მიზანია, რათა სიტყვიერმა მოქმედებამ ისარივით განკვეთოს მაყურებლის გაყურებული გონება. ამიტომაცაა, რომ მის სპექტაკლებში (განსაკუთრებით ბოლოდროინდელ წარმოდგენებში) ასე უხვად არის გამოყენებული სხვადასხვა მწერლია აფორიზმებივით სხარტი გამონათქვამები. ეს ციტატები სწორედ იქ, იმ დროს, იმ დოზით არის მოწოდებული, რათა გამოიკვეთოს მოვლენის არსი, ქვეტექსტის ქვეტექსტი, რათა მაყურებელმა შეიცნოს, გაიაზროს და შეიგრძნოს რეჟისორის მიერ რეალობის აღქმის სიმწვავე.

ასე მგონია, ამით რეჟისორი კიდევ უფრო მეტად აახლოებს მწერალს (მით უფრო კლასიკას!) თანამედროვე ცხოვრების მაჯისცემასთან. ეს არ არის თანამედროვე რეჟისორული თეატრის დამახასიათებელი ერთადერთი ნიშანი, რეჟისორის მიერ რეალობისა და სცენის დამაკავშირებელი ერთადერთი ხერხი. რობერტ სტურუა მას მიმართავს საკუთარი პოლიტიკური თეატრის აზრობრივი პოტენციალის გაზრდა-გაღრმავებისათვის, სინამდვილის საგანგაშო ფერებით წარმოსახვისათვის. მას ყოველთვის აქვს გამიზნული სათქმელი, ძალზე ზუსტი, მეტისმეტად აქტუალური და მაყურებელზე ზემოქმედებისათ-

ვის ტექსტს იყენებს, როგორც ოსტატი პალიტრაზე აღმოჩენილ ფერებს...

და ის ქმნის მწერლის ტექსტზე დაყრდნობით თავის ვერსიას. თანამედროვე მაყურებლისათვის უფრო გასაგებს, საცნაურს, მიზანმიმართულს. ის დრამატურგიას უდგება ისე, როგორც ძველბერძენი ტრაგიკოსები მითს! ახდენს მის ინტერპრეტაციას თანამედროვე ადამიანთა შეგონება-გართობისათვის. და სულ ფუჭია ყიჟინი იმის თაობაზე, რომ ეს არ არის შექსპირი, კლდიაშვილი, კაკაბაძე, სხვანი და სხვანი... ეს რობერტ სტურუას თვალით ამოცნობილი შექსპირის, კლდიაშვილის, კაკაბაძის სამყაროა. ის ისევე ექცევა ტექსტს, როგორც თავის დროზე შექსპირი მოარულ სიუჟეტებს, ისტორიულ ფაქტებსა და მოვლენებს, ისტორიულ გმირებსა და პერსონაჟებს. ამისი უფლება სტურუას არავისთვის უთხოვია. მან ეს უფლება საკუთარი შემოქმედებითი ავტორიტეტით მოიპოვა!

რა თქმა უნდა, შეგიძლია, მიიღო ან არ მიიღო მისი პოზიცია, მაგრამ სამართლიანობა მოითხოვს შეფასების დროს გაითვალისწინო მისი პრინციპი, მისი პოლიტიკური თეატრი – ბალაგანის არსებობის კრედო. სასურველია, გააკრიტიკო სანახაობა მისივე არჩეული კრიტერიუმებით. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ეს იქნება ბნელ ოთახში შავი კატის ძიება, მით უფრო, როცა... ნუ დავიცავთ ავტორის უფლებებს მაშინ, როცა თეატრი არ არღვევს მათ.

რაც შეეხება პოსტდრამატული თეატრის ვითარებას, რობერტ სტურუა, როგორც უკვე აღვნიშნე, ძიებათა იმ შედეგებს თუ გავითვალისწინებთ, რისი მომსწრენიც ვართ, შეეჭიდა სპეციფიკურ მოვლენებს და საინტერესოდ გადაჭრა კიდეც. სიტყვამ მის სპექტაკლებში შეიძინა ავტორიტეტული, დეტერმინანტული, მტკიცე (ზოგჯერ ირონიული) ფუნქცია, ერთგვარი მგზნებარებაც კი („კონ ბრიო“). სიტყვას ზუსტი გზავნილი, ზუსტი ადრესატი, ზუსტი დრო და ზუსტი მიზანი გააჩნია. ის სატევარივით ბასრი, მოქნილი, ძლიერია!

სტურუას ბოლოდროინდელი ძიებებით მიღწეულია სიტყვისა და პლასტიკის (რეპლიკისა და საქციელის, ფიზიკური მოქმედების) ფუნქციური ერთიანობა, ერთდროულობა, სიმულტანობა, სისხარტე, ფერადოვნება, თამაშის ელვარება. ვინც თეატრის სპეციფიკას იცნობს, ვინც არტისტების საშემსრულებლო არსენალს სპეციალისტის თვალთ სწავლობს, ესმის რომ ეს არ არის იოლი მისაღწევი. რობერტ სტურუამ ამ თვალსაზრისითაც, მნიშვნელოვან შედეგს მიაღწია, ისიც საგულისხმოა, რომ მას მიმდევრებიც აღმოუჩნდნენ. ახლა მხოლოდ ერთს მივუთითებ: ნიკა ჰაინე-შველიძეს.



მისი სპექტაკლები კალენდარული დროის აქტივობითაც გამოირჩევიან და მარადიული, მასშტაბური აზრობრივი პარტიტურითაც. მას თანამედროვე სოციუმის მაჯაზე უდევს ხელი, გრძნობს და ესმის მისი მაჯისცემის რაობა, ანგარიშს უწევს მას. ზოგჯერ იუმორითაც კი აფასებს მაყურებლის სურვილთა და მისწრაფებათა მგზნებარებას, რომელიც იქნებ შეუსაბამოც კია სინამდვილის იმ შეჭირვებასთან, ჩვენს სამშობლოს რომ სჭირს...

მდუმარებაში დანთქმულ მაყურებელს შაოსანი მამაკაცების უთავბოლო სროლა, ექსტრემისტთა ყიჟინი და უმისამართო აგრესია ტორნადოსავით უეცრივ დაატყდება თავს. სანახაობის პროტაგონისტებს ბარსელონას საფეხბურთო გუნდის ალაში გამოაქვთ, ჩაგვესმის მონოდებაც: „თავისუფლება კატალონიას!“ დარბაზი იცინის, ხარობს – ახლა ხომ საფეხბურთო ორომტრიალის ციებ-ცხელებითაა გათანგული მთელი მსოფლიო. ქართველთა უმეტესობა ბარსელონას საფეხბურთო გუნდის „ფანია“. მათ ახლა საქართველოს საჭირობოროტო პრობლემისათვის არ სცალიათ! სამშობლო მოიცდის!..



შიშველი ფიცარნაგი მართლაც უდაბნოს ასოციაციას ქმნის. ქვიშასაც კი „ხედავ!“ გრძნობ და ხვდები – ეს უდაბნოც ოდესღაც ყვავილნარი შეიძლება ყოფილიყო. ალბათ სიცოცხლე ყვაოდა, მაგრამ ახლა ერთფეროვან უდაბნოდ იქცა. ადამიანის ბუნებასთან ჭიდილის შედეგს თვალნათლივ აღიქვამ. უფიქრდები კაცობრიობის ამჟამინდელი ყოფის სიველურეს – ბუნებასთან მორკინალმა ადამის მოდგმამ, შედეგად მიიღო მინისძვრები, ღვარცოფები, ბობოქარი ტორნადოები, უდაბნოები, სულიერი უდაბნოებიც. ახლა ოთხივე სტიქია აუჯანყდა ადამიანთა უგუნურებას!

რეჟისორები რობერტ სტურუა და ნიკოლოზ ჰაინე-შველიძე დაფიქრებულან კაცობრიობის ამჟამინდელ უპირველეს საფრთხეზე. მართლაც და რა ელის სამყაროს, ცივილიზაციას, საზოგადოებას, ადამიანს?! თეატრი აგნებს პრობლემებს, სვამს კითხვებს... პრობლემების გადაჭრა, კითხვებზე პასუხი სხვა ინსტანციას ითხოვს, ეს სახელმწიფოებრივ ინსტიტუტთა სხვა სფეროს პრეროგატივაა. ახლა იმაზე ფიქრობ, არც ისე იოლად რომ არის გადასაჭრელი ეს საკაცობრიო რანგის პრობლემები. თეატრს დუმილი კი, არ ძალუძს!



წარმოდგენის მთავარი სათქმელი, უპირველესი მეტაფორა დამდგმელთა მბორგავი აზრის შეცნობისაკენ მიბიძგებს: როგორ დაკნინდა სოციალური, როგორ დაკნინდა ადამიანი, მისი სულიერი სამყარო! მართლაც, რა დაემართა კაცობრიობას?! სცენიდან აღმომსკდარი ეს გამაოგნებელი შეძახილი გულის-გულში ხვდება მაყურებელს. პრაგმატულმა, კონფორმისტ-მა „ოქროს ციებ-ცხელებით“ აღტკინებულმა და შეძრულმა საზოგადოებამ, ტექნიკური პროგრესით შეგულიანებულმა

ადამიანმა, ვერც კი შენიშნა, როგორ დაემონა კაპიტალს! როგორ აღმოჩნდა ვერცხლის ბრმა და ჟინიანი მოყვარული! როგორ განუდგა დანერილ თუ დაუნერეულ კანონებს, მორალურ კოდექსს და მხოლოდ კაპიტალი აღიარა უმაღლეს ინსტანციად! იმ კვარცხლბეკზე, რომელზეც აღორძინების ეპოქის ჰუმანისტებმა ღმერთების სანაცვლოდ ადამიანი რომ აღამალღეს, XX-XXI საუკუნეების პრაგმატულმა მენარმე-საქმოსანმა და პოლიტიკოს-მოხელეებმა კაპიტალი წამოასკუპეს! და იყიდება მიწები, წიაღისეული სიმდიდრეები, სახლები, ზნეობა, ადამიანებიც კი!.. სცენიდან ისმის რობერტ სტურუას სპექტაკლიდან („კავკასიური ცარცის წრე“) ჟანრი ლოლაშვილის წამყვანის ცნობილი სიმღერა: „იყიდეთ, იყიდეთ, იყიდეთ რამე!..“ ეს ციტატა იმასაც მიაჩნებოდა, რომ ნახევარი საუკუნის შემდეგაც კი, არაფერი შეცვლილა მსოფლიოში, აქედან გამომდინარე საქართველოშიც!

რობერტ სტურუა ამ ციტატითაც აკავშირებს წარსულს ან-მყოსთან და თავისი პოლიტიკური თეატრი-ბალაგანის შინაგან კავშირზეც მიგვანიშნებს. ციტატის როლი ამგვარი მინიშნებაცაა. ზოგჯერ გაიგონებთ, სტურუა იმეორებს საკუთარ სვლებს, ძარცვავს საკუთარ თავს! მაგალითად მოჰყავთ მის დადგმებში უწინდელი სპექტაკლების ნაკვალევი. ციტატა – ეს შემოქმედთა ხერხია, რათა გაამძაფრონ სათქმელი, მიუთითონ წარმოდგენების აზრობრივ ან სანახაობრივ კავშირებზე. ქართული თეატრის ისტორიიდან ახლა ორ მაგალითს მოვუხმობ. არჩილ ჩხარტიშვილმა „მედეას“ დადგმის დროს გამოიყენა კოტე მარჯანიშვილის მიზანსცენა „ურიელ აკოსტადან“; ვახტანგ ჭაბუკიანმა კოტე მარჯანიშვილის მიზანსცენა აღადგინა – გონდაკარგულ ოტელოს იაგო სვავივით თავს წამოადგება.

რობერტ სტურუა კი არ იმეორებს და ძარცვავს საკუთარ შემოქმედებით მიღწევებს, არამედ მიმართავს ციტატის ხერხს, როგორც აზრობრივ-სანახაობით დომინანტურ საშუალებას. ჩემი აზრით, რეჟისორი საკუთარ შემოქმედებით გზას განიხ-

ილავს, როგორც ერთიანი სისტემით არსებულ თეატრს, ერთიან მიზნობრივ იდეაზე აწყობილ სასცენო ხელოვნებას, ერთიან სანახაობით კულტურას, სადაც იცვლებიან ავტორები, მოცემული პირობები, სიუჟეტები, მოქმედი პირები, მაგრამ არ იცვლება სტურუა-მოქალაქის, სტურუა-რეჟისორის რეალობის აღქმის სიმძაფრე; ხელოვანის პრინციპი – სცენიდან თავის მაყურებელს გაუმხილოს სიმართლე და მხოლოდ სიმართლე! დაანახოს მას რეალობა გამადიდებელი სარკით. მკვახე შედახილით გამოაფხიზლოს საზოგადოება.

სტურუა-რეჟისორი ცდილობს თეატრის არქეტიპული სამყაროს დამოყვრებას მოდერნულ სასცენო გამოსახვის ფორმებთან. მისი პოლიტიკური თეატრის სასიცოცხლო მუხტია თამაშის „გულუბრყვილობა“, სისხარტე, სიმსუბუქე, ფერადოვნება, ბალაგანური სიჭრელე გაჯერებული აზრის, მახვილგონიერების, ირონიის სიღრმესთან. გაძარცული, ერთფეროვანი, მოსაწყენი, სრულიად უინტერესო სტურუას თეატრი ძნელი წარმოსადგენია. ვიმედოვნებ, პროფესიული გუმანი არც ამჯერად მიმუხთლებს.

თანამედროვე სამყარომ კვარცხლბეკზე წამოაბრძანა კაპიტალი და ვერ განსაზღვრა მთავარი – ფულს არა აქვს ეროვნება, სარწმუნოება, სინდისი, სული, გული, ფერი, გემო, სურნელება! კაპიტალს აქვს – ძალა! კაპიტალის გაფეტიშება შობს დაუნდობლობასა და სიხარბეს! კაპიტალის შმაგი მფლობელი იქცა მოძალადედ! ჩვენ თვალწინ თამაშდება მინი-არაკი – როგორ იქცა ოქროს მაძიებელი ევროპელი ლანგმანი თავისი გამყოლების მოძალადე-მბრძანებლად. და... მოყვასი ვერცხლის საფასურად იმეტებს მოყვასს! უმადურობა, უზნეობა, ლალატი ნორმად იქცა! იუდას აჩრდილი დაძრწის ამქვეყნად! კაპიტალს კი არა, კაპიტალის კულტს, კაპიტალის უზომო ტრფიალს, კაპიტალის გაფეტიშებასაც მოჰყვა უკანონობის დაკანონება! კაპიტალის კულტი ძალადობს ადამიანზე! ამ მცირე არაკის მორალიტეთი გვმოძღვრავს თეატრი!

სცენა თანამედროვე სამყაროს მოდელად იქცა, და... „ლურჯი ფრინველის“ ძიებას ახლა ჩაენაცვლა კომფორმისტ „ნავთობის მაძიებელთა“ ოდისეა... ქანცის გამწყვეტია ეს ოდისეა ლანგმანისა (ზვიად პაპუაშვილი) და მისი გამყოლებისა (ბექა სონლულაშვილი და დავით გოცირიძე). ცისფერ რომანტიკას ჩაენაცვლა მკაცრი და რუხი რეალობა – ლანგმანი იოლად აფრქვევს დაპირებებს, უპოვარი გამყოლები ადვილად იჯერებენ! ერთი მონუსხულია კაპიტალის კულტით, მეორე – უზრუნველი ცხოვრების პერსპექტივით!

უდაბნოს ცხელ ქვიშას მიაპობენ „შავი ოქროს“ ხარბი მაძიებელი და ბედის უგონო მაძიებელნიც! ისინი კაპიტალის მონებად იქცნენ. მონობა კი ორი საუკუნე მაინც იქნება, რაც „გადავარდა“ სამყაროში. კაპიტალის კულტმა შობა არა უუფლებო, თვინიერი მონა, არამედ... ახლა მონობის უღელი საკუთარი ნებით დაიდგა გუშინდელ ამაყ ქედზე უსახსრობით განანამებმა ადამიანმა! მაგრამ თეატრის შეგონება აქ არ მთავრდება – პარადოქსი ისაა, რომ ლანგმანიცა და გამყოლებიც კაპიტალის კულტმა დაიმონა! თავისუფალი პიროვნება სანთლით საძებნელი გამხდარა.

შემადრწუნებელი და სულის შემხუთველია „ნავთობის მაძიებელთა“ მიერ უდაბნოს დალაშქვრის ამბავი, მით უფრო, რომ ახლა მათ კვალს სხვა ჯგუფიც ჩასდგომია. სხვა ექსპედიციის უფროსი (ქეთი სვანიძე) პლაკატებით ხელში ენერგიულად მიაბიჯებს უდაბნოში. ისინი ჩქარობენ – ნავთობი იმათ ერგებათ, ვინც პირველები მივლენ საბადოსთან.

„შავი ოქროს“ სიმბოლოდ მომცრო შავი ბორბალი იქცა (აქ გათამაშებულია სამყაროს, დედამიწის მოძრაობის სიმბოლო-ბორბალი), ხელიდან ხელში რომ გადააქვთ ქრისტიან ევროპელსაც, ნავთობის „მფლობელ“ მუსლიმან შეიხსაც (ნიკა ქაცარიძე), უეროვნებო, ენერგიულ, უთვისტომო,

მოსამართლესაც (დავით დარჩია). ტვინს მიბურღავს მკაცრი რეალობა – დიახ, ლურჯ ფრინველს შავი ოქრო ჩაენაცვლა! როგორ გაუხეშდა სამყარო! მკაცრად, ზოგჯერ იუმორით, შიგადაშიგ მსუბუქი ირონიით გვამცნობს დამდგმელი გუნდი. შავი, გრძელი ქსოვილი სუდარასავით რომ კვეთს უდაბნოს, მდინარედ კი არა, ნავთობის თხევად მასად აღიქმება. რა დღე-ში აგდებს „შავი ოქროს“ მდინარე ადამიანს, ახლა დამცირებულია და დამონებულს, უწინდელი ბუნების მშვენებასა და მის დემიურგს, დიდებულ შემოქმედს.



ნავთობის მაძიებელთა, ნავთობის მფლობელთა, ზეციდან მოვლენილ მოსამართლესაც, მათ კამათსა და ჭიდილსაც, თითქოს, დამდგმელი ირონიული ღიმილით შესცქერის და დაფიქრებულს აღმოხდება; რატომ იბრძვიან, რას ვერ იყოფენ ქრისტიანები, მაჰმადიანები, იუდეველები, სხვანი და სხვანი. მაღლიდან კი მათ უგონო გნიასს გეომეტრიული ფიგურები დასცქერიან: ორი სამკუთხედი და ერთი სფერო... თეთრი, წითელი, ცისფერი – საფრანგეთის დროშის ფერი, ადამიანთა ჩავგრისაგან თავდახსნის, თავისუფლების, თანასწორობის სიმბოლოს რომ მიგვანიშნებს. ახლა კი, ისტორიული ფაქტის გახსენებისათვის რომ არსებობენ სასცენო სივრცეში. თავისუფლება, თანასწორობა, ძმობა – ხელახლა აქვს აღმოსაჩენი მსოფლიო თანაცხოვრებას. ცივილიზაცია უმძაფრესი განსაცდელის წინაშე აღმოჩნდა – თამაშით გვაფრთხილებს თეატრი.



შევყურებ ამ „მხიარულ არაკს“ და სანახაობის ქვეტექსტს ადვილად ვხვდები: ნავთობის ქრისტიანმა მაძიებლებმა დაივიწყეს ათი მცნება, მუსლიმანმა შეიხმა – ყურანი, მაღლ-

იდან „ღმერთების საუფლოდან“ მოვლენილმა მოსამართლემ –
კანონი! უკანონობა – დაკანონებულია! თავისუფლება, თანას-
წორობა, ძმობა – მირაჟი აღმოჩნდა! ცივილიზაციამ დასავ-
ლეთი-აღმოსავლეთის საზრიანი დიალოგის სანაცვლოდ, შეიხ-
ის შაოსანი დიაცების, მისი ჰარამხანის ბინადართა გონების
წამლეკავი, გამაყრუებელი და თავზარდამცემი ყიჟინი მიიღო!
მწარე ღიმილით შევცქერო სცენას. ჩემი სამშობლოს დღევან-
დელობა აღსდგა სულსა, გულსა, გონებაში. შემძრა რობერტ
სტურუას ზუსტმა და რისკიანმა აღმოჩენამ. რა შეუძლია ჭეშ-
მარიტი შემოქმედის საზრიან, უდავო და შეუცდომელ მიგნებას!
შემოქმედმა ნიშანში ამოიღო დარბაზის გონება და გრძნობა,
ერთი სვლით, ერთი ნიჟანსით შეგვახსენა, შეგვაგრძნობინა,
დაგვანახა რეალობა, საფრთხე, ჩვენი უმოქმედობის საზღაუ-
რი! იმაზეც დავეფიქრდი: ახლა ქვეყნებს უმეტესად რომ გა-
ნაგებენ არა კეისრები, ფარაონები, შაჰინ-შახები, შეიხები,
იმპერატორები, ბურბონები, ბაგრატიონები, ტიუდორები, რო-
მანოვები... სამყაროს განაგებს კაპიტალი! ადამიანებმა თავად
დაიდეს „ოქრო-ვერცხლის“ ბორკილები. ახალი ათასწლეულის
დასაწყისი მოდერნული მონობის დროებაც აღმოჩნდა!



რობერტ სტურუას ზოგჯერ უკიჟინებენ, მსახიობთან მუშაო-
ბა მისი აქილევსის ქუსლიაო, არტისტები მარიონეტები არი-
ან მის ხელშიო. ამ მოსაზრების გასაქარწყლებლად არაერთი
მსახიობური წარმატების დასახელება შეიძლება. ახლა მხოლოდ
რამდენიმე აქტიორულ წარმატებულ როლს გავიხსენებ მისი
ბოლოდროინდელი დადგმებიდან: ია სუხიტაშვილის პერსონაჟი
(„ნადირობის სეზონი“), ლელა ალიბეგაშვილი („მარია კალა-
სი. გაკვეთილი“), დავით უფლისაშვილის იულიუსი („იულიუს
კეისარი“), ზვიად პაპუაშვილის ლანგმანი („დაკანონებული
უკანონობა“).

ძალზედ შთამბეჭდავია ნიკა ქაცარიძის მიერ შექმნილი შეიხის სახე. მსახიობის შემპარავი ინტონაცია, ფრთხილი მოძრაობები, ცბიერი გამოხედვა, მოზომილი საქციელი. შენიღბული შეფასებები ნათლად წარმოსახვენ პერსონაჟის წარმომავლობასაც, ინდივიდუალობასაც და მისწრაფებებსაც. შეიხს თავდაჯერებით ჩაუბლუჯავს „შავი ოქროს“ სიმბოლო – პატარა შავი ბორბალი, როგორც ძუნწ მფლობელს სამფლობელო. ორიოდუ ეპიზოდით მსახიობმა შექმნა არა მარტო კონკრეტული პერსონაჟი, არამედ მთელი ამგვარი მოდემის ნილაბი.

დავით დარჩიას ნიჭიერება კიდევ ერთხელ გამოჩნდა მოსამართლის ეპიზოდური როლით. უცნაური, აღმოსავლურ-რომაულ თარგზე აჭრილი ალისფერი ჩაცმულობა, ენერგიული ნაბიჯები, ურიგოდ შენიღბული მოტივაცია, მოულოდნელი აფეთქებები – კანონის დამცველის ფიგურისათვის შეუსაბამოა. სწორედ ამ შეუსაბამო, უეცარი, გაუცნობიერებელი საქციელით მიგვანიშნებს მსახიობი პერსონაჟის გაუცხოებას კანონის დამცველის ცენზისაგან. მოსამართლე რიხით და დაჯერებით ჩადის უკანონობას! მბორგავი ტემპერამენტი და ჯიქური გახელება, მკვეთრი გარეგნული სახიერება და შეფასებათა ფერადოვნება – მთლიან მოვლენას შთამბეჭდავს ხდის. მსახიობი თამაშობს არა მარტო ერთ პერსონაჟს დამოუკიდებლად, არამედ წარმოაჩენს მთლიანი მოვლენის არსს და ორგანულად „თავსდება“ რეჟისორული გადანწყვეტის მთლიან სივრცეში.

ეკა მინდიაშვილის ტემპერამენტიანი პერსონაჟი, ქეთი სვანიძის ჟინიანი, ექსტრავაგანტული ექსპედიციის უფროსი, დავით გოცირიძისა და ბექა სონლულაშვილის მიერ გათამაშებული არაკი – „მოყვასის ლალატისა“, მეტად ღირებული შესრულებაა, რომელმაც გამოკვეთა სანახაობის აზრობრივი პარტიტურა და თამაშის მიამიტურ-ბალაგანური ასპექტი, პერსონაჟთა შინაგანი სვლების წარმოჩენასთან ერთად.

სანახაობის პროტაგონისტია ზვიად პაპუაშვილი. მსახიობი

თამაშობს დაჯერებით, შინაგანი სისავსით, ფერადოვანი შეფასებებით, ათასგვარი მიმიკური სპექტრით. ის წარმოსახავს საუკუნის წინანდელი ეკონომიკური ექსპანსიის დაუნდობლობას, ინტრიგის ოსტატობას „ოქროს ციებ-ცხელების“ მაგიურ აგონიას. ის გვიჩვენებს, კაპიტალის კულტმა როგორ გააქრო ლანგმანში ღვთიური სანყისი, ადამიანობა. ის განასახიერებს დაცემულ ადამიანს, ბუნებრიობასთან მორკინალ უზნეობას, ნავთობის მაძიებლის (ანუ ძალოვანებისა და კეთილმოწყობის სანყაოს!) უკიდევანო გახელებას. კაპიტალს დამონებული ეგოცენტრიკის აზროვნება, მისწრაფებათა სიშმაგე, სულიერი სიღატაკე ხელის გულზეა გადაშლილი. ლანგმანი არ ცნობს მორალურ კოდექსს და ქრისტიანის კონსტიტუციას (ათი მცნება მაქვს მხედველობაში!), ის დაუშვებლის დაშვების ოსტატია. სცენაზეა უკანონობის დაკანონების პერსონიფიციკრებული სახიერება! მსახიობის სხარტი, მტკიცე და უხეში გამოსახვის საშუალებები გაჯერებულია იუმორით, ზოგჯერ უცნაურად გამკრთალ ზომიერ ირონიასთან. მის ლანგმანს სახეზე „ანერია“ შინაგანი მონოლოგის სიმძაფრე და... რაღაც ცხოველური ჟინის მძვინვარება „დაგეშილი“ „მგლური“ ინსტიქტის სისასტიკე. თვალნათლივ იკითხება პერსონაჟის თვისებათა უმთავრესი ფერი – სიშმაგე! ის შმაგია მიზნის დასახვისას, უდაბნოს დალაშქვრისას, გამცილებლისა თუ მუშის ფულით ცდუნებისას, შეიხსა თუ ექსპედიციის უფროსთან ურთიერთობისას. თვით დაუნდობლობის სიშმაგეა გაცხადებული სცენაზე.

ზვიად პაპუაშვილი, ერთის მხრივ, აგრძელებს კიდევ ამ სცენაზე შექმნილი სტურუას თეატრის პროტაგონისტთა შესრულების ტრადიციას და, ამასთანავე, ახალი ინტონაციით, ფერებით, ნიუანსებით ამდიდრებს მას. სწორედ ეს ინდივიდუალური სვლები, ნიუანსები, შეფასებები იწვევს ჩემში ნდობასა და სიხარულს. ნიჭიერება ზეიმობს სცენაზე!



ფინალში თეატრი-ბალაგანისათვის დამახასიათებელი პარად'ალე საზეიმო განწყობით ახშიანდა. ომახიანი ჰანგი (საერთოდ, სანახაობის მუსიკალური ორანჟირება, მუსიკალური შედევრების „დუელი“, ცალკე შეფასებას ითხოვს), სახალისო შეძახილები, პლასტიკური მონახაზის სიჭრელე, ღია თამაში... მოულოდნელად გამოირთო შუქი (ჩვენი უახლესი წარსულის ექო!..), მრუმე სიშავეში ჩაიძირა დარბაზი, სცენა... სიჩუმე გამეფდა!.. დაიძაბა დარბაზი... პაუზა, სიბნელე, მაყურებლის გაოგნება... და მრუმე სივრცე გაკვეთა სანახაობის რეჟრენმა: „ცა-ფირუზ, ხმელეთ-ზურმუხტო, ჩემო სამშობლო მხარეო, შენი ვარ, შენთვის მოვეკედები...!“

განათდა დარბაზი და სცენა! გაოგნებულმა მაყურებელმა იხუვლა, ტაში და ოვაცია შეაგება დამდგმელის ნიჭიერ სვლას, გამომგონებლობას... სტურუა დგამს კალდერონს, შექსპირს, ბრეხტს და სხვ. გათამაშებული ესპანეთის, ინგლისის თუ გერმანიის საცნაური ამბის თხრობით, იგულისხმება საქართველო. იგულისხმება ჩვენი დროების მოვლენები. ეს განწყობა ბოლოდროინდელ სპექტაკლებში განსაკუთრებული ძალით შეიგრძნობა და მთელი ძალით ახშიანდა...

ამ წუთშიც, სხვებივით გაოგნებულს, ამეკვიატა ერთი სურათი! რობერტ სტურუა რეპეტიციაზეა, მარტოა მაყურებელთა დარბაზში, ის ინტონაციებს, პლასტიკურ მონახაზს, საქციელს კარნახობს მსახიობებს, სტურუა მუშაობს, სტურუა თხზავს, სტურუა მოგვითხრობს და... ამ წუთებში მთელი ძალით შეიგრძნო, შეიმეცნა, გაიაზრა თავისი სვეგამწარებული სამშობლოს ახლანდელი უამიანობა და... თავადაც გაოგნებულს აღმოხდა აკაკი წერეთლის საკრალური ლოცვა, აღსარება, ანდერძი!



P.S. ერთხელ აღვნიშნე და ახლა გავიმეორებ: რობერტ სტურუას მთელი შემოქმედებითი გზა შესაძლებელია, განვიხილოთ შემოქმედი-მოქალაქის აქტიური პოლიტიკური მრწამსის გამოხატულებად. მისი თეატრი-ბალაგანი ცივილიზაციის, კაცობრიობის, მისი ნაწილის, საქართველოს, სოციალურ-ტურული რეალობის, მწვავე პოლიტიკური მოვლენების სასცენო ადაპტაციის ასპარეზია.

მისი სათეატრო მოდელის სხვადასხვა ეტაპზე იცვლებოდა რეჟისორის თხრობის წყობა, იხვეწებოდა გამოსახვის ფორმები – არ იცვლებოდა მხოლოდ ხელოვანის აქტივობა, მისი პოლიტიკური თეატრი-ბალაგანის გამძაფრებული მოქალაქეობრივი პათოსი, სიმართლის ქადაგების უნარი და ერის გამოფხიზლების მიზანი.

ამ ხნის მანძილზე, რობერტ სტურუამ მთელი სიღრმითა და მასშტაბით გააცნობიერა, რომ მსოფლიო მოქალაქეობა საკუთარი სამშობლოს სიყვარულის მერიდიანზე გადის. ეს პოზიცია განსაკუთრებული ძალით გამოიკვეთა მისი ბოლოდროინდელი დადგმებით და ბუნებრივად აღმოხდა მას აკაკის გულმხურვალე ლოცვა!

ამიტომაც, მთელი შეგნებით ვდგავარ მის გვერდით. სტურუა არ საჭიროებს დაცვას, იგი საკმაოდ ძლიერია. ის თავად გაუმკლავდება ოპონენტებს. არც სახოტბოდ ამილია კალამი ხელში. მხოლოდ რამდენიმე მოსაზრება გავუზიარე მკითხველს, გავაცანი სტურუას პოლიტიკური თეატრი-ბალაგანის თაობაზე ჩემეული ვერსია. ეს ჩემი პროფესიული ვალდებულებაა.

გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 27. 06. 2016



როგორც მკითხველი მიმიხედება, არაერთი გამოქვეყნებული რეცენზიიდან, უმეტესობა ამოვარჩიე ერთი ნიშნით: მხარი დამეჭირა ახალგაზრდა რეჟისორებისათვის. რეჟისურის ეპოქის თეატრი, მისი მომავალი, ამ ახალი თაობის ხელოვნებით რომ „იჭედება“ – ამის სათქმელადაც მივიჩნიე თეატრმცოდნეთა მოღვაწეობის მნიშვნელობის წარმოჩენა. ამ პრინციპული პოზიციის გამოვლინებადაც შეიძლება ჩაითვალოს სტატია, რომელიც მიეძღვნა ახალი თაობის რეჟისორის პირველ ნამუშევარს. ამ წერილით ვამთავრებ წინამდებარე ნაშრომს, რადგანაც ჩემი პროფესიის ვალდებულებად, სხვა ფაქტორებთან ერთად, ახალგაზრდობის მხარდაჭერაც მიმაჩნია...

მინიშნაბაჲი და ასოშიასიური ნაქაღაჲი

ჩემი მეგობრის, გივი ჩუგუაშვილის, ბინაზე გულღია საუბრის დროს, მიმოვიხილეთ დედაქალაქის სათეატრო ცხოვრება. ტკივილით აღვნიშნე: ახლა კრიტიკოსებს „გაუნყრნენ“ და „განუდგნენ“ თეატრების ხელმძღვანელები. აღარ გვინვევენ და ვერ ვიგებთ სად, როდის იბადება ახალი სპექტაკლი. წინათ საკუთარი ინიციატივითაც კი, ჩავდიოდით სხვადასხვა ქალაქში და ვეცნობოდი თეატრების რეპერტუარს. თეატრალური საზოგადოების მიერ ჩატარებულ სეზონის შემაჯამებელ ფორუმზეც იქმნებოდა სოლიდური (ზოგჯერ ტენდენციური) შეფასებები, მაგრამ მომავალ სპეციალისტებს მაინც ექმნებოდათ შთაბეჭდილება ეროვნულ სათეატრო ცხოვრებაზე. ახლა ესეც განუხორციელებელი ოცნებაა. თეატრი კი, მოგეხსენებათ, ეფემერული ხელოვნების „სახლი სახილველია“ და როგორ ვიმეტებთ არაერთ საგულისხმო ნამუშევარს, თუნდაც, მომძლავრებულ ტენდენციას, ან მსახიობის შესრულებას შეფასების გარეშე.

სამწუხაროდ, თეატრმცოდნე-კრიტიკოსებმა სცენის ხელოვანთა ნდობა დავკარგეთ! ასეა თუ ისე, ფაქტი ყოვლად შეუწყნარებელია. ახლა ამის მიზეზთა კვლევას ვერ შევუდგები – ვუბნები ჩემს მეგობარს და გულისტკივილით ვუმხელ: თეატრების დირექტორებმაც და სამხატვრო ხელმძღვანელებმაც, მათთან ერთად კრიტიკოსებმაც, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მსახიობს, განსაკუთრებით ახლა მას გამოვყოფ, მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ამსახველი მხოლოდ ის ფარატიონა ქალაქებზე შემორჩენილი რეცენზია-შეფასება შეახსენებს თავს და მომავალ ისტორიკოსებსაც მისი შემწეობით მოუწევთ იმსჯელონ მსახიობის ხელოვნებაზე...

რეჟისურაზე მსჯელობის დროს გივიმ გაიხსენა მარჯანიშ-
ვილის თეატრის სპექტაკლი, ნიკოლოზ გოგოლის „შინელის“
მიხედვით დადგმული წარმოდგენა. ძალზე საინტერესო რეჟი-
სორული ნამუშევარია და მსახიობებიც ჩინებულად თამაშობე-
ნო. თანაც დაუმატა: იშვიათად არის განრიგში, აუცილებლად
უნდა ნახო, შენი აზრი მაინტერესებსო... მისი წყალობით მო-
ვხვდი სპექტაკლზე 23 თებერვალს. როგორც შევითყუე, პრემიე-
რა უთამაშიათ 2019 წლის 20 ნოემბერს, თავად კი დავესწარი
მეშვიდე წარმოდგენას! სამი თვის მანძილზე მხოლოდ შვიდი
სპექტაკლი! რატომ გავიმეტეთ ასეთი ინტერვალით თამაშის-
თვის დადგმა, რომელსაც ასე ესაჭიროება გაათამაშება, მაყუ-
რებელთან ასეთი „პირისპირ“ (პირდაპირი მნიშვნელობით!)
შეხვედრა?!



წარმოდგენამ ამაფორიაქა, შინაგანად შემძრა – დადგ-
მა იმდენად აქტუალურია, იმდენად ქმედითი და სადღეისოდ
მნიშვნელოვანია (რომ არ ვთქვათ, მარადიულად მნიშვნელო-
ვანი), ვერ მოვისვენებდი ვინმესათვის რომ არ გამენდო ჩემი
გულისნადები. გივი ჩუგუაშვილი არ აღმოჩნდა ქალაქში. რა
მექნა, ისევ ქალაქს გავანდე ჩემი ფიქრი. მიუხედავად იმისა,
რომ ახლა მასმედია უმეტესად სკანდალურ სტატიებს ბეჭდა-
ვს, ხოლო სპეციალისტები მოკლებულნი ვართ ჟურნალ-გაზე-
თებისა და სატელევიზიო გადაცემათა ხელმძღვანელების „ყუ-
რადლებას“, მაინც ვწერ სტატიას, ვინძლო გამიმართლოს... არ
შეიძლება უყურადღებოდ დავტოვო ასეთი დადგმა, რეჟისორის
– კონსტანტინე როინიშვილის და მსახიობების ნამუშევარი.
ახლა მხოლოდ ნიკოლოზ კუჭავას გამოვეყოფ. სრულიად სხვა
კუთხით დამანახა სანახაობამ ეს აქტიორი და მასში აღმო-
ვაჩინე არტისტული პოტენციის გონივრული და გემოვნება-
ნი ამოფრქვევა. არ შემიძლია უყურადღებოდ დავტოვო ასე-

თი მიგნებებით აღსავსე, გამიზნული და აქტიური სანახაობა, მსახიობთა ნიჭიერი შესრულება. ეს ჩემი პროფესიული ვალდებულებაა, თუნდაც – პროფესიული ღირსების საქმეა!..

მაშ ასე – ერთიანი სანახაობა და ასოციაციური ნაკადის უწყვეტობა:

მაყურებელი სცენაზეა შეჭრილი, ჩაგვესმის შემსრულებელთა სუნთქვაც კი! ჩვენ სცენაზე სახელდახელოდ გამოტანილ სავარძლებში ვართ „ჩაფლულნი“, რამდენიმე უკანა რიგი ჩვეულებრივი სავარძლების წყობაა... ეს ხერხი „არ ახალია, ძველია“: ოხლოპკოვისეული „არისტოკრატების“ და ამავე სცენაზე განხორციელებული „ჟოლოს“ გახსენებაც კმარა. ამ შემთხვევაში ვერ ვიტყვოდი, რომ ეს სვლა ორგანულია სანახაობის შინაგანი სტრუქტურისთვის. ურიგო არ იქნებოდა ერთის მხრივ „ცარიელი სასცენო სივრცე“ და მეორეს მხრივ „დარბაზის სავსე სივრცე“ ერთიან სივრცეში აღგვექვა, შინაგანად დაკავშირებული გვენახა. მესმის თეატრის პოზიციისა. როგორც ჩანს გადაწყვიტეს – ამბის გათამაშება უფრო საგულისხმო იქნებოდა, როცა მაყურებელი არა მარტო თანაშემწედ, არამედ უშუალო „თანამონაწილედ, თანამხილველად“ თუ იგრძნობდა თავს... მაგრამ ხელოვნების შეთხზვის უნარს თავისი ლოგიკა გააჩნია, ამბავს თავისი, რეჟისურულ ინტერპრეტაციას თავისი. ეს უკანასკნელი, ჩემი აზრით, ითხოვს მასშტაბურ სივრცეს. არა მარტო მასშტაბურ სასცენო „ცარიელ სივრცეს“, არამედ მაყურებელთა, თანამზრახველთა აღტკინებული სულისკვეთების ერთიან მოძრაობაში მოყვანას, ამოხეთქილ გუგუნად გაერთიანებულ შეძახილსაც!

ჩვენ ხომ იმ სინამდვილეში ვცხოვრობთ, როდესაც საკუთარი საცხოვრისის ოცი პროცენტი ოკუპირებული აქვს რუსეთს – ამ სიტყვებით იწყება სპექტაკლი. რეჟისორი ყოველგვარი დიპლომატიური სვლების გარეშე, პირდაპირ „რქებში წვდა“ რეალურ პრობლემას. მის გულფიცხ აზროვნებას სცენაზე გამოაქვს არა დრამა ე.წ. „პატარა ადამიანისა“ (როგორადაც

წარმოგვიდგენდნენ XIX-XX საუკუნის ლიტერატორები ბელიკოვებისა და ბაშმაჩინების (ცხოვრებას) არამედ დამდგმელის ჩანაფიქრით, სანახაობა მიმართულია უფრო დიდი სიმართლის, უფრო მნიშვნელოვანი სათქმელის, უფრო ფართომასშტაბიანი „ასოციაციური ნაკადის“ ამოქმედებისათვის. რეჟისორი ცდილობს პასუხისათვის შეამზადოს დარბაზი (სავსე დარბაზი და არა ორმოცდაათიოდე ადამიანი) ანუ თანამედროვე საზოგადოება (არამარტო ქართველი, არამედ საერთაშორისო საზოგადოებაც!): მსოფლიო საზოგადოებრიობამ უნდა გააცნობიეროს მთავარი პრობლემა – როგორ, რისი შემწეობით იქცა ველური ყოფის, შეზღუდული აზროვნების ჩინოვნიკურ-მძარცველი რუსეთი ზესახელმწიფოდ, რომელიც სულ რაღაც ოთხიოდე საუკუნის მანძილზე ისე მომძლავრდა, რომ თავის ნებაზე „ათამაშებს“ მსოფლიო თანამეგობრობას.

აღვნიშნავ დადგმის უმთავრეს ღირსებას! ყოველგვარი გამომგონებლობითი კეკლუცობის გარეშე, ყოველგვარი ხმაურიანი რეკლამის გარეშე, მიგვითითა რეჟისორმა ჩვენი უპირველესი სანუხარის, ტერიტორიების დაკარგვის, ორსაუკუნოვანი სისასტიკით ქვეშევრდომულ მდგომარეობაში ყოფნის უძველესი კულტურისა და სახელმწიფოებრივი ისტორიის მქონე ქართველი ერის ჩაგვრა იმ ხალხის მიერ, რომელიც ასეთ ფესვებზეა ამოზრდილი. პროზის სტრიქონებს შორის ჩაღრმავებითა და ამოკითხვით შექმნა რეჟისორმა მოხელეთა მექანიკურ-უმეცარი საქმიანობის ქრონიკა... და ძალდაუტანებლად ამოქმედდა ასოციაციური ნაკადიც...

„ცარიელი სცენა“, სათამაშო მოედანი, მოიცავს მთლიან სივრცეს, საქუსარიდან მოყოლებული რამპის ჩათვლით. სცენური ტექნიკური აღჭურვილობა, რკინის უკანა გადასასვლელი, განათების ხელსაწყოები, სოფიტები – სახეზეა. არაფერია დაფარული, ან შელამაზებული. ეს თეატრია, ხელშეუხებელი სამყაროა, სადაც თამაშდება არა გამოგონილი სიუჟეტი, ან შეთხზული გმირების შინაგანი კოსმიური სივრცე, არამედ... რეჟისორის

დაკვირვებული თვალთახედვით ზედმიწევნით ზუსტი სასცენო ნიშანთა სისტემით წარმოდგენილია, ისეთი საფუძვლიანი სიმართლე, ზედმეტად ნამდვილი რეალობა, თავისი უტყუარი ნიუანსებით: როგორ წრუპავენ, ან ყლუპავენ პერსონაჟები არაყს; უნდოდ შეჰყურებენ ერთმანეთს, დაუნდობლად ძარცვავენ ნაცნობ-უცნობებს. ქმრის თითქმის თვალწინ, ცოლი ღალატობს ქმარს, უბეში ჟინიანად ინახავს გასამრჯელოს, მერე თანამეცხედრეს უტიფრად გაჰკრავს მუჯღლუგუნს; არყით გამომთვრალნი (კაცი-ქალი!) ორგიას მართავს, რათა მოძალებული ველური ჟინი ამოხეთქოს გატიალებული სხეულიდან. ეს უხეში სიმართლეა, რომელიც ძალზე კარგად იცინან წარსულის ეჭვმიუტანელი ფაქტების შემსწავლელმა ისტორიკოსებმა, მაგრამ... მათი გამომზეურება და შეუცდომელი ანალიზი შეუძლებელი გახლდათ.

ამჯერად ეს ფესვები, წარმომავლობის ეს „ნიუანსები“, ზუსტი ქვეტექსტით და ერთიანი სათეატრო ენით ისეა აკინძული, რომ თვალნათლივ „ვხედავთ“ ამ მინიშნებათა შინაგანი მონოლოგით რისი თქმა სურს რეჟისორს, მთლიანად დამდგმელ გუნდს. ეს სათქმელი კი ეფუძნება „სამ ვეშაპს“: მოქალაქე – მამულიშვილის გულფიცხ ბუნებას; პროფესიონალის ოსტატობას; რეჟისორის უნარს ჩასახლდეს მსახიობში და მასთან ერთად გამოძერწოს არაერთი პერსონაჟის ფსიქოფიზიკური სამყარო, არამედ მთელი ამგვარი მოდგმის არსებობის არსი, მათი ყოფისა თუ საქმიანობა-მისწრაფებათა „დიახრონია“. ასეა ჩაფიქრებული და გათამაშებული ჩინოვნიკური რუსეთის ამბავი. მთელი ეს ნიშანთა სისტემა კი, რეალური ფაქტებია და არა გამოგონილი, ერთჯერადი სიტუაციები.

შინელი, ჩექმა, თრობის ბაკქანალია, ურთიერთუნდობლობა, რაინდული კოდექსისაგან აბსოლუტური გაუცხოება – ასეთი შინაგანი დინება ამოვიკითხე გათამაშებული ამბის სიღრმისეულ შრეებში, რომელიც ორთავიანი არწივის უცაბედი გაელვებით გამოიკვეთა – ორი უსახური ჩინოვნიკის უხეირო ძარცვის შემდგომ, მათ ტანზე მორგებული შინელის „გარდა-

სახვა" ორთავიანი (ჩინოვნის ბენჯიანი ქუდების გათამაშებით) არნივის ფრთიან ფიგურად. სახელმწიფოს ძლიერების სიმბოლო, ორთავიანი არნივის გრაფიკული გამოსახულება, მოხელეთა უგუნურ საძირკველზეა წამომართული და... ისევ იმ საფიქრალით, ისევ იმ სატკივართ გაბოინასკვა ჩემს გონებაში პასუხგაუცემელი კითხვა: როგორ მოხდა ამ ტომის მიერ მიტაცებული ტერიტორიებით, ხალხთა ასიმილაციით, გამოგნებული სისასტიკით სიძლიერის მოპოვება და ჩემი ბედკრული, კულტურული შლეიფის მქონე სამშობლოს ამ „ორთავიანი არნივის“ ქვეშევრდომად ყოფნა ორი საუკუნის მანძილზე. თანაც ეს ხდებოდა ცივილიზებული სახელმწიფოების თვალწინ, მათი უმოქმედობის ხელშეწყობითაც. ახლა კიდევ უფრო გამომძაფრდა შინაგანი დაუმორჩილებლობის განცდა! ნუთუ არ აღმოჩნდება შესაძლებლობა (თუნდაც მსოფლიო თანამეგობრობის გაერთიანებული ძალისხმევაც!) რომელიც ამ უძღები სახელმწიფოს ამბიციებს დააოკებს! მარადიული ხომ არაფერია ამ დედამიწის ზურგზე! თუ ეს დროზე არ მოხდა, თუ დროზე არ შეაჩერეს ეს „ჩრდილოელი დათვი“, სამყაროს ელის უდიდესი ზნეობრივი გადაგვარება და ფიზიკური კატასტროფა.

ერთი კია – რომის იმპერია, იმ დროისთვის უძლიერესი სამხედრო პოტენციალის მქონე სახელმწიფო, ველური, ბარბაროსული ტომების ურდომ შეაზანზარა. სხვა მიზნებთან ერთად, მთავარი სწორედ ამ მომხდური ბარბაროსების თავდასხმა აღმოჩნდა, რომის იმპერიის დანგრევის შედეგი. რუსეთის იმპერიას ეს საშიშროება არ ელის. თავადა გასაოცარი სიმბიოზით არსებული ქვეყანა: ველური ყოფის (მისი ბუნებრივი მდგომარეობა), სამხედრო პოტენციალის (რეპრესირებულთა ინტელექტის გამოყენებითაც მიღწეული) მატერიალური კულტურის (ევროპელ ინტელექტუალთა ასიმილაციითაც გამდიდრებული) გაერთიანების, შერწყმის, შენივთების შედეგად მიღწეული მდგომარეობა. ამ ნიადაგზე, სისასტიკის შემწეო-

ბითაც, წამოიშრთა რუსეთის იმპერია და ახლა მძლავრობს მსოფლიოზე. აი ასეთ ამბავზეა მინიშნება ამ, ერთი შეხედვით, მიაშიტური სასცენო წყობით.

რეჟისორის მინიშნებები იმდენად ზუსტია, ნათელი და ტევადია, რომ მისი თხრობა ბადებს „ასოციაციური ნაკადის“ უწყვეტ დინამიკას. ერთი მხრივ გაფორიაქებს, შვებასა და იმედს გისახავს გულში, მეორე მხრივ კი, არ გეშვება, შინაგანად მოქმედებს - რამდენიმე დღეა გაბრუნებს სანახაობასთან, გონებით „იჭრები“ მის შრეებში, უკვირდები მის შინაგან უწყვეტ დინამიკას, რათა უკეთ შეიცნო მოვლენაც და მისი შემქმნელი გუნდიც, ეს კი, თანამედროვე სამყაროს წილნაყარი ინტელექტუალური ხელოვნების ნაწილია - კონკრეტულ ფაქტში (სპექტაკლში!) ამოიცნო მიზეზი და შედეგზე დააფიქრო მაყურებელი (მსმენელი, მკითხველი!). ყოველგვარი ინტელექტუალური „თამაშის“ გარეშე, მიღწეულია თეატრის უმნიშვნელოვანესი თვისება: მთლიანი, შეკრული, ვიზუალურად მიაშიტურიც კი, მაგრამ სახიერი, ტევადი, გამომგონებლობით გამდიდრებული აქტიური სანახაობა, ვგონებ, ეს რეჟისორული თეატრის მონაპოვარია, რომელიც ერთდროულად გატკბობს და სულსაც გიფორიაქებს, მოქმედებისკენ გიბიძგებს (ამ შემთხვევაში წერილის შექმნაა ჩემი მოქმედება, როცა არ შემიძლია არ აღმოვთქვა სათქმელი).

რაოდენ სასიამოვნოა, რომ ასე აზროვნებს და ასე თხზავს ნაწარმოებს ჯერ კიდევ სიჭარმაგის ასაკში არ შესული, საბჭოეთის წნეხში არ მოყოლილი ხელოვანი - კონსტანტინე (კოკო) როინიშვილი. ვგონებ, ინტუიციამ, ნიჭმა, უნარმა და ამჟამინდელი საზოგადოებრივი ყოფის დაკვირვებულმა ანალიზმა შეაძლებინა, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რეჟისორს, აღმოეთქვა და სახიერად ეჩვენებინა სცენიდან არა მარტო ე.წ. „პატარა ადამიანის“ დრამა, თუ ტრაგიკომედია, ან ტრაგიფარსი, არამედ შეემზადებინა მაყურებელი ფართომასშტაბიანი სააზროვნო სივრცის წარმოჩენით, თანამედროვე ურთულესი პრობლემის

შეცნობა-გააზრებისთვის. აქ შინელი, სამოსი, ძაღვანების სიმბოლო- ძირეულად არ ცვლის ადამიანური სამყაროს ბედს. ეს „მკვდრად შობილი“, სხვათა გადაშენების მოსურნე, მიტაცებული ტერიტორიებითა და სამხედრო პოტენციალით გაყოფილი, ურწმუნო, დაუნდობელი „უძღები შვილია“. იმ სამყაროს მიერ ნაშობი შვილია, რომელიც პირველყოფილი დაცემის დროინდელმა შეცდომამ, ამგვარი პერსპექტივის საშიშროება რეალურად აღმოაცენა.



სათქმელის მასშტაბური გამოთქმის მთავარი საშუალება ამ ანყობილი და ერთიანი სისტემით არსებული წარმოდგენისა, მსახიობთა წარმატებული გუნდია. ამ გუნდის დამსახურებაა ასე ორგანულად რომ „მოქმედებს“ მხატვრის ბარბარა ასლამაზიშვილის დეკორაცია; ზურა გაგლოშვილის მიერ შერჩეული მუსიკალური ნაწარმოებები, თინათინ წულაძის ქორეოგრაფია; ასე გამართულად რომ არის ჩართული სპექტაკლში ნიკოლოზ გაგლოშვილის მიერ „ამოდრავებული“ ტექნიკა (ვიდეო-პროექცია); თამარ ფრუიძის ხელმძღვანელობით ასე უნაკლოდ რომ მიმდინარეობს ტექნიკურად რთული სანახაობა. და მაინც ამ რეჟისორული სპექტაკლის პროტოგონისტები მსახიობები არიან, რომელთა შორის გამოირჩევა ბაშმაჩკინის როლის შემსრულებელი, ნიკოლოზ კუჭავა.

სანახაობის ქვეტექსტი ადვილად იკითხება შინაგანი სულებით აღმოცენებულ მეტაფორულ სისტემაში, რომლის ექსპოზიციის ეპიცენტრს ირაკლი ჩხიკვაძისა და ნოდარ ძონენიძის მიერ შექმნილი მოხელეთა სახეები წარმოადგენს. ძნელია მაყურებელთან ასეთი სიახლოვის დროს, შეძლო მასთან დისტანციურ-ახლობლური ურთიერთობის აღმოცენება. მათ სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მსახიობებს ეს სირთულე დაძლეული აქვთ. სწორედ ამ წყვილმა შექმნა ისეთი განწყობა, რომელიც თან დაჰყვება მთელ

დადგმას. მსახიობები თამაშობენ აზრიანად, დაჯერებით, შინაგანი სისავსით. რაც მთავარია, მათი თამაშით, იუმორითა და მსუბუქი ირონიით შევიცანი განვრთნილ მოხელეთა, დაუდევარ მძარცველთა, მონური მორჩილებით გამობრძმედილ ქვეშევრდომთა ბუნება. მათში ამოვიკითხე არა მარტო ამ კონკრეტული მოხელეების სულისკვეთება, არამედ მომავალი დობჩინსკებისა და ბობჩინსკების მთელი მოდგმის „ავლა-დიდება“. ისინი ტონს აძლევენ სანახაობის „ხმოვანებას“, რომლის კრესჩენდოსა და პიანოზე ასე ძლიერად არის დამოკიდებული წარმოდგენის ვიზუალურ-ვერბალური სახიერება.

ვარლამ კორშია ივან ანდრეევიჩის მამლაცინწური სიარულის მანერითა და მოზომილი მბრძანებლობის ფორმით, წარმოგვიდგენს ამ მოხელეთა იდეურ წინამძღოლს. მაგრამ საკმარისია ბახუსის ზემოქმედებით „ამსუბუქდეს“, რომ ჩინოვნიკური ორგანოს ორგანული ნაწილი გახდეს. მათი საქმიანობისა თუ ღრეობის ნაწილია „მორჩილი“ და „მორცხვი“ ანა გრიგოლიას პერსონაჟი. მისი მარია მოხელის „ფორმას“ ხელის ერთი მოძრაობით ოსტატურად გადააქცევს ორგანოს მონაწილის სამოსად. ამ მსახიობური ანსამბლის ორგანული ნაწილია მკერავიცა (გიორგი კიკნაძე) და მისი მეუღლეც. მსახიობ ანა იმნაძის პერსონაჟი მკვეთრი გამომსახველობით წარმოაჩენს ამგვარი მოდგმის აზროვნების სიმწირესა, არყისა თუ ფულის უგონო სიყვარულისა და მრუშობის მოთხოვნილებასაც. ოღონდ ისაა, ამგვარ ღრმა და დახვეწილ თამაშის სტილს, ეგონებ, ოდნავ „ჩამცხრალი ფერადოვნება“ უფრო შეესაბამება.

დადგმის პროტაგონისტია ნიკოლოზ კუჭავა, რომელმაც შექმნა არა მარტო აკაკი ბაშმაჩკინის კონკრეტული სახე, არამედ ბაშმაჩკინების მოდგმის, კაცობრიობის ამგვარი რანგის სიმბოლო-ხატი. მან კი არ მიგვანიშნა ხასიათზე, კი არ წარმოაჩნა მხოლოდ მათი სამყარო, არამედ აამეტყველა, გააცნობიერა, გამოსახა მოხელის არსი, თავისი ცნობიერი თუ ქვეცნობიერი ბუნებით. მსახიობმა ნიჭიერი მოქანდაკის ოსტატობით ჩამოქ-

ნა მისი „უმეტყველო“ უფერო, უსახური, უღიმღამო ფიგურა. ბაშმაჩკინს სახეზე შეჰყინვია მარადიული „დამნაშავის“ მორიდებული ღიმილი, მოდიშის მომგვრელი გამოხედვა. ასეთებზე უთქვამს უთუოდ დანტეს: „შეხედე და განერიდე“... მსახიობი ისე ქმნის მოხელის პორტრეტს, თითქოს მთელი ცხოვრება სწავლობდა მისი ცხოვრებისა და „უაზრო აზროვნების“ წესს, მისი სამყაროს ყოველ ხვეულს, თითქოს გუმანით ელოდა შემთხვევას, რომ ეს დაკვირვება, ცოდნა, მიგნებები სასცენო ფიცარნაგზე გადაეტანა, თამაშით წარმოესახა, თვალნათლივ და მჭექარედ ეთქვა საკუთარი გულისნადები. ის, რაც სცენაზე ვიხილე, მხოლოდ გარდასახვის ოსტატობას ვერ მიაწერ. ვგონებ, ხელოვნების ექსტაზის რიტუალით, რაღაც თილისმით შეკრა განგებამ „ერთ სულ და ერთ ხორც“ ორი ფიგურა: მსახიობის ნიჭიერი ინდივიდუალობა და პერსონაჟის გახუნებული ბუნება. მსახიობი-ფერმწერის მიერ მიგნებულია „უფერო“ ფერთა გამა, ხელოვანის ფუნჯის მთრთოლვარე მონასმით მიღწეულია მთელი მოდგმის „ფერწერული“ პორტრეტი. ასეთ თამაშზე შესაძლებელია ითქვას, რომ მსახიობმა ამოიცნო გოგოლის მბორგავი აზრის ნიუანსები, რეჟისორული ხედვის სიღრმისეული შრეები და საკუთარი ფსიქოფიზიკური ბუნებით გაამთლიანა სამი ხელოვანის აზროვნების, გულისფეთქვის ხმოვანი პარტიტურა. ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს უთქვამს ვერიკო ანჯაფარიძის მარგარიტა გოტიეს ნახვის შემდეგ: „რამდენიმე ასეთ დონეზე შესრულებული როლისთვის, მსახიობს ძეგლს დაუუდგამდიო“.



ახლა სპექტაკლის მეტაფორული სისტემიდან სამ მომენტზე შევაჩერებ მკითხველის ყურადღებას, რათა თვალსაჩინოდ წარმოვაჩინო როგორ იქსოვება სახიერი სასცენო თხრობა კომპონენტთა ერთიანობის შედეგად...

სასურველ განწყობას, მის ატმოსფეროს გაშლილი სივრცის რკინის კონსტრუქცია ქმნის – ეს სცენის თეატრალური სურათია. მხატვრისა და რეჟისორის (ტექნიკურ პერსონალთან ერთად!) სცენოგრაფიის გადანწყვეტა რეალურ-ირეალურ მოვლენათა რიგს ქმნის: ნაცრისფერი, უკან მეტალის ფირფიტები, ოთხიოდე კუბოს მიმსგავსებული დანადგარი, რომელიც მოძრაობაში მოჰყავთ მასში „ჩაჭედილ“ მსახიობებს – ჩინოვნიკთა სამოქმედო საცხოვრისი, საქმიანობა, ბიუროკრატიული ერთფეროვანიც გარჯა – საგანგაშო განწყობას ამძაფრებს. მართლაც, „მკვდრად შობილებს ჩამოგვანან ერთფეროვანი „საკანი-სატუსალო-კუბოს“ მიმსგავსებულ კონსტრუქციაში ჩაჭედილი მოხელეები. ასეთი განაჩენი გამოუტანა დამდგმელმა გუნდმა ჩინოვნიკურ ქვეყანას...

ხმაურის პარტიტურამ სათანადო რიტმით გამოხატა მოვლენის დაძაბულობის ხარისხი. მკერავს, გიორგი კიკნაძეს, საქმიანად გამოაქვს მცირე ზომის საკერავი მანქანა, რაღაც ეშმაკისეული გარინდება დაჰყვება მას. მთელი ძალით ახმიანებული მანქანა გვამცნობს იქვე გათამაშებული ეპიზოდის რიტმულ წყობას, ხმაური კიდევ ერთ მოქმედ პირად იქცა...

ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის რომანტიკული სვლით წარმოსახვამ „გაანათა“ ეს ერთფეროვანი წყობისთვის განწირული საცხოვრისი. სცენის ტექნიკური აღჭურვილობის ძალზე ლაკონურმა, სახიერმა, მიზანმიმართულმა გადანწყვეტამ, უწინარესად, თავად რეჟისორისა და ნიკოლოზ გაგლოშვილის გამომგონებლობისა და ფანტაზიის ხარისხზე მიგვითითა. უკან, აღმაცერად დაკიდულ დიდ „მეტალის ფირფიტებზე“ ბაშმაჩკინისა და მარიას ლალი ურთიერთობის, ფიზიკურ-ფსიქოლოგიური ლტოლვა სახიერად გამოისახა სარკისებურ ფირფიტებზე. ამ გამომგონებამ ერთგვარად „გაათბო“ მკაცრი ტონალობითა და გამოსახვის ფორმით წარმოსახული სამყარო. მიუხედავად იმისა, რომ რომანტიკული აღმაფრენა ამ მიუსაფარი და უხეში, მოხელეთა სულიერებისაგან გაუცხოებულ სამყაროსთვის

ერთგვარად შეუსაბამოც კია, მაგრამ... აქ გათამაშებულია და თავის „უფლებაში იმყოფება“ სიყვარულის ყოვლისშემძლეობის სულთქმა! ასე ფაქიზად, ლამაზად გათამაშდა ქორეოგრაფიული ეტიუდი მსახიობთა მიერ...



დამუხტული, აზრისა და გრძნობით გაძეძგილი გამოდიხარ სათეატრო შენობიდან. უკან მოგყვება და მოსვენების სახსარს გისპობს გოგოლის შავი ფანტაზია – რეალობით შექმნილი რუსეთის სახე, რეჟისორისა და მსახიობების მიერ ასე ზუსტად მიგნებული გამომსახველობით წარმოჩენილი უსულგულო, გამოფიტული, ურთიერთუპატივცემულო, სიყვარულისგან გაუცხოებული სამყარო. ასოციაციით დღევანდელობას უბრუნდები: თავს გახსენებს ამჟამინდელი ზესახელმწიფოს დაუოკებელი ამბიცია – გახდეს მსოფლიო წესრიგის (ანუ უწესობის!) უპირველესი მოკარნახე! ის ჩადენილ სისასტიკეს არ ცნობს, ცრუობს, მსხვერპლს მოძალადედ წარმოაჩენს, თავად ჩაგრულთა დამცველად მოაქვს თავი. ის შეფარვით კი არ ცდილობს ავსაქმეთა ჩადენას, არამედ აშკარად, გამოწვევით მოქმედებს, მაღალი ტრიბუნიდან კი, ცრუობს... მას აკრიტიკებენ, ამუნათებენ, სანქციებს უწესებენ... რუსეთის ნებისმიერი პოლიტიკური იმპერიისათვის სანქციებს აზრი არა აქვს – ყოველთვის აღმოჩნდება ვინმე ფრაუ, რომელიღაც სახელმწიფოს პირველი პირი, რომელიც მოინდომებს მხილებულის, დასჯილის რეანიმაციას... ამ არეულ წუთისოფელში რუსეთის პოლიტიკურ ელიტას ლომის წილი შეაქვს. მსოფლიო თანამეგობრობა კი, სანქციებით იფარგლება... ნუთუ არ მოელება ბოლო რუსეთის მსოფლიოზე გაბატონების ამბიციას!..



ეს პირველი შემთხვევა არ არის, როდესაც გივი ჩუგუაშვილი ასე გატაცებით აღნიშნავს თეატრის ნამუშევარს, არც პირველად ვწერ სტატიას მასთან დიალოგის შემდეგ. ის ჩინებული მსახიობია, მაგრამ, ამავე დროს, თეატრის ჭეშმარიტი გულშემატკივარია, ამიტომაც უწევს ასეთ გულიან და პროფესიულ რეკლამას არა რომელიმე რეჟისორს ან მსახიობს, არამედ თეატრს! ამ შემთხვევაში, მარჯანიშვილის თეატრს, თავის უშუალო კოლეგებს...

გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 19-26 ივნისი, 2020 წ.

შენიშვნები:

1. იხ.: კარლო ინასარიძე. თეატრისმეტყველება, მოუნხენი, 1995.
2. იხ.: К. С. Станилавский. Собрание сочинений в восьми томах, том II, Москва, 1954, том III, Москва, 1955, том IV, Москва, 1957; М. Кнебель. Вся жизнь, Москва, 1967; М. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли, Москва, 1982; Г. Товстоногов. О профессии режиссера, Москва, 1967; А Эфрос, Профессия: режиссер, Москва, 1969; მ. თუმანიშვილი. სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბილისი, 1977.
3. იხ.: ნათელა არველაძე. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები (სპექტაკლ „სამშობლოს“ შესწავლა-რეკონსტრუქციის მეთოდით“), თბილისი, 1998.
4. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. VI, 1993, გვ. 38.
5. Алексей Попов. Спектакл и режиссер, Москва, 1961. с. 12.
6. Г. Товстоногов. О профессии режиссера, Москва, 1967, с. 59.
7. უილიამ ფოლკნერი. გულის ჭიდილი საკუთარ თავთან, თბილისი, 1999, გვ. 141-142.
8. აკაკი მინდიაშვილი. ღმერთი, სამშობლო და ადამიანი, თბილისი, 2018, გვ. 32. აკაკი წერეთლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის საკითხებზე მსჯელობის დროს, ავტორი სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს მითითებულ მოსაზრებას.
9. Теория метафоры. Сборник статей, Москва, 1990, с. 199.
10. იხ.: კარლო ინასარიძე. თეატრისმეტყველება, დასახ. გამოც.
11. მიხეილ თუმანიშვილი. ფიქრები თეატრსა და ცხოვრებაზე, წიგნი IV, თბილისი, 2013, გვ. 7-8.
12. იხ.: М. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли, Москва, 1961.

13. М. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли, указ. изд, с. 10.
14. იხ.: ნათელა არველაძე, მსახიობი, რეჟისორი, რეპეტიცია, თბილისი, 1978.
15. Федерико Феллини. Сборник статей, Москва, 1968, с. 181-182.
16. Сборник. Режиссёрское искусство сегодня, Москва, 1962, с. 346.
17. М. Тумანიшვი. О методе действенного анализа, სამეცნიერო ნაშრომი დაცულია შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის საცავში, გვ. 36.
18. ციტირებულია ნათელა არველაძის ნაშრომიდან: თეატრმცოდნეობის საფუძვლები, თბილისი, 2013, გვ. 131-132.
19. იხ.: გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1986, 12 დეკემბერი.
20. Ю. М. Лотман. Чему учатся люди, Москва, 2010, с. 71.
21. Теория метафоры. Сборник статей, указ. изд. с. 192.
22. Теория метафоры. Сборник статей, указ. изд. с. 71-72.
23. ზვიად გამსახურდია. ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბილისი, 1991, გვ. 5.
24. იხ.: სერია „პიესის სცენური ცხოვრება – „ანზორ“, თბილისი, 1977.

ილუსტრაციები სპექტაკლებიდან



სცენა სპექტაკლიდან „ცხვრის წყარო“.



სცენა
სპექტაკლიდან
„ურიელ აკოსტა“
ივლითი –
ვერიკო
ანჯაფარიძე.



სცენა სპექტაკლიდან „რღვევა“.



სცენა სპექტაკლიდან „ღამარა“.



სცენები სპექტაკლიდან „ინ ტირანოს“.



სცენა სპექტაკლიდან
„კაცია ადამიანი?“
ლუარსაბი – ვასო გოძიაშვილი.



„ბაფთიანი გოგონა“ –
სოფიკო ჭიაურელი.



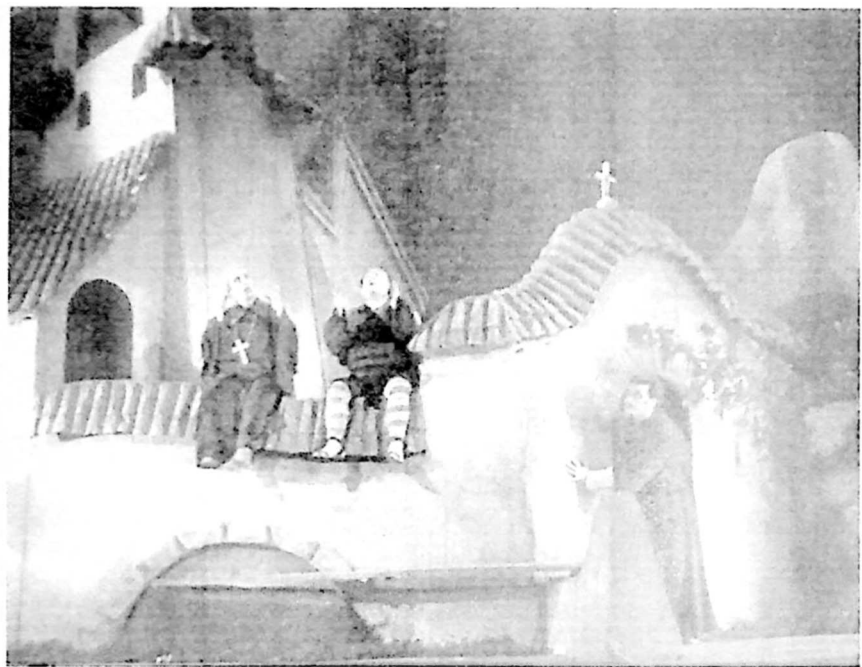
„კოლმეურნის ქორწინება“
ხარიტონი – გიორგი შავგულიძე.



სცენა სპექტაკლიდან „მელა“, მელა – ვერიკო ანჯაფარიძე.



სცენა სპექტაკლიდან „მოკვეთილი“,
ცენტრში – ოთარ მელვინეუხუცესი.



სცენა სპექტაკლიდან „ესპანელი მღვდელი“.



სცენა სპექტაკლიდან „როცა ასეთი სიყვარულია“.

სცენა სპექტაკლიდან
 „ადამიანებო,
 იყავით ფხიზლად!“
 მთავარ როლში – კოტე მახარაძე.



სცენა სპექტაკლიდან
 „ბასტრიონი“,
 ლელა – ზინა კვერენჩილაძე
 ანდარეზი – კოტე მახარაძე.

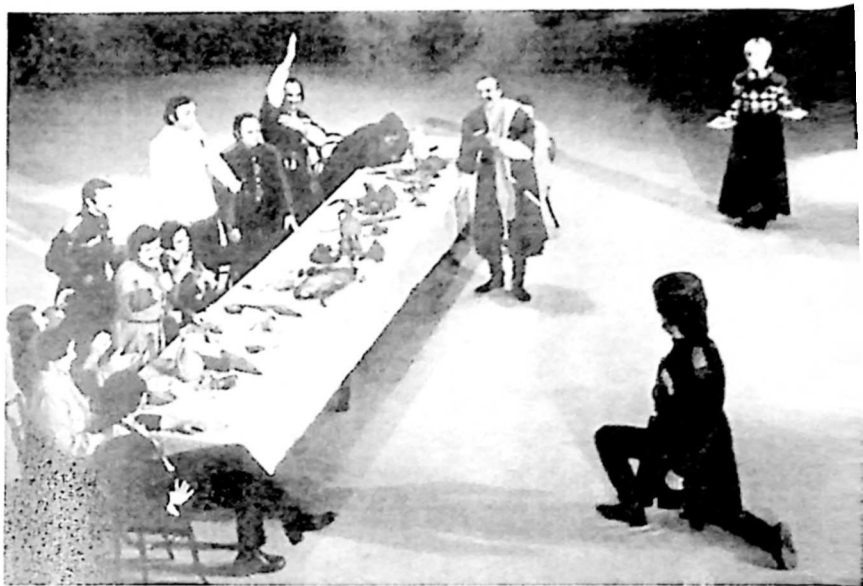




სცენა სპექტაკლიდან „რიჩარდ მესამე“.



სცენა
სპექტაკლიდან
„სამგროშინი ოპერა“,
მედი-დანა – რამაზ ჩხიკვაძე.



სცენა სპექტაკლიდან „გუშინდელი“.



სცენა სპექტაკლიდან „სამანიშვილის დედინაცვალი“,
პლატონი – გიორგი გეგეჭორი, კირილე – რამაზ ჩხიკვაძე.

სცენა
სპექტაკლიდან
„ყვარყვარე“.



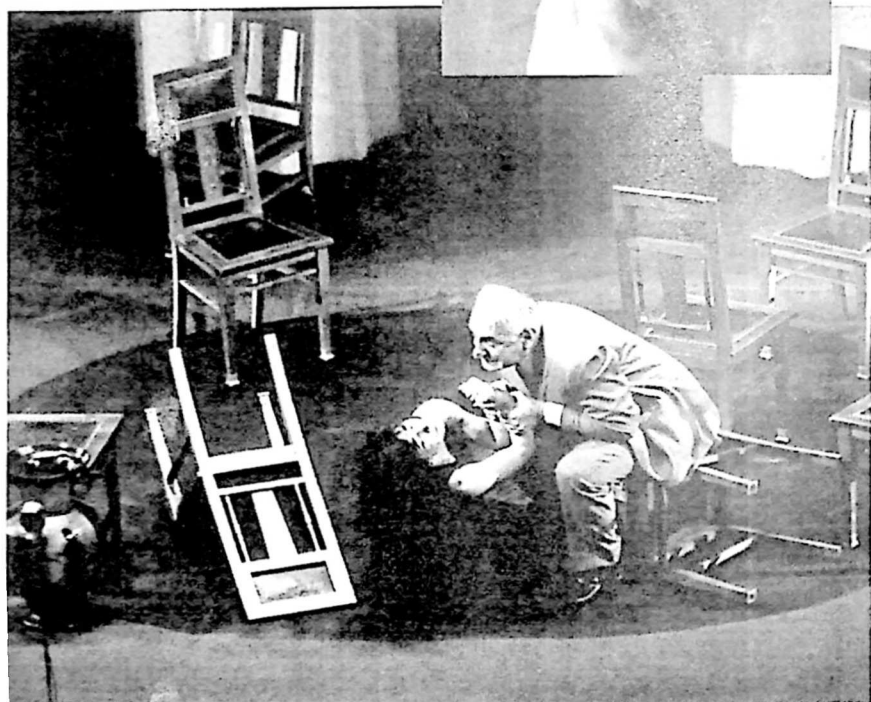
სცენა სპექტაკლიდან „ჯაყოს ხიზნები“,
ჯაყო – გივი ჩუგუაშვილი, მარგო – ნანი ჩიქვინიძე.

სცენა
სპექტაკლიდან
„ზღვის შვილები“,
ბოცო – ეროსი მანჯგალაძე.



სცენა
სპექტაკლიდან
„ჭინჭრაქა“,
დათვი – ეროსი მანჯგალაძე.

სცენა
სპექტაკლიდან
„გვადი ბიგვა“,
გვადი – ეროსი მანჯგალაძე.



სცენა სპექტაკლიდან „ანტიგონე“,
ანტიგონე – ზინა კვერენჩილაძე, კრეონი – სერგო ზაქარიაძე.



სცენა სპექტაკლიდან „დონ ჟუანი“,
დონ ჟუანი – ზურაბ ყიფშიძე.



სცენა სპექტაკლიდან „ჯერ დიხოცნენ, მერე იქორწინეს“,
ოსეფა – გოგა პიპინაშვილი, ელისაბედი – ნინელი ჭანკვეტაძე.



სცენა სპექტაკლიდან „ანა კარენინა“,
ვრონსკი – გოგა პიპინაშვილი, ანა – ნინელი ჭანკვეტაძე.



სცენა სპექტაკლიდან „ალალე“.



სცენა სპექტაკლიდან „დეკამერონი“.



სცენა სპექტაკლიდან „შინელი“,
აკაკი ბაშმაჩკინი – ნიკოლოზ კუჭავა.



სცენა სპექტაკლიდან
„მეფე ლირი“.



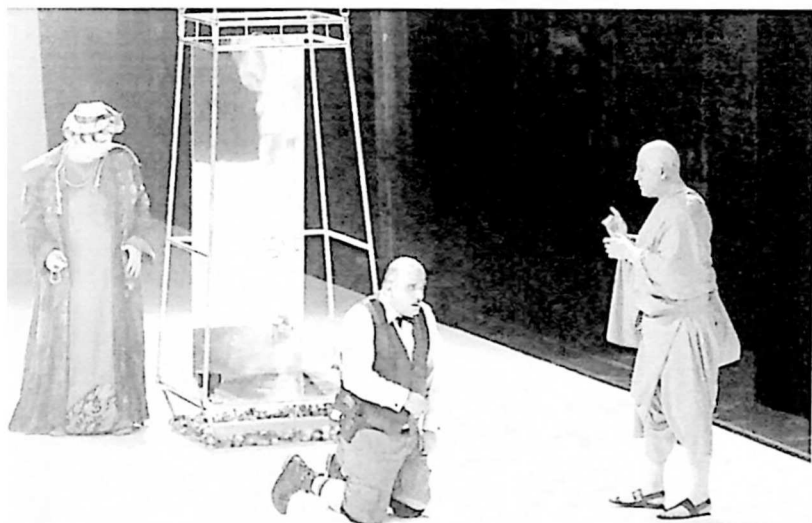
სცენა სპექტაკლიდან
„მარია კალასი. გავვეთილი“,
მარია კალასი –
ლელა აღიბეგაშვილი



სცენა სპექტაკლიდან „ასულნი“.



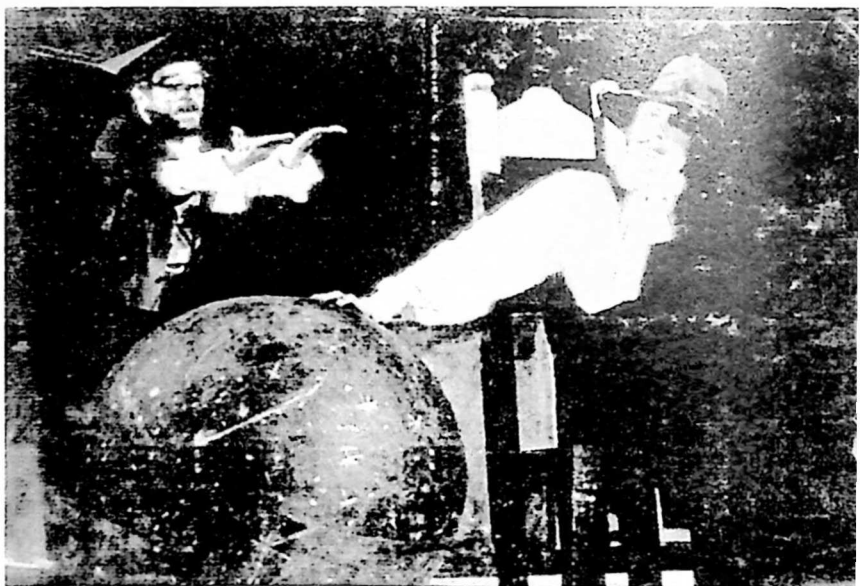
სცენა სპექტაკლიდან „იულიუს კეისარი“,
იულიუს კეისარი – დავით უფლისაშვილი.



სცენა სპექტაკლიდან „დაკანონებული უკანონობა“.



სცენები სპექტაკლიდან „დონ ჟუანი“



სარჩევი

რედაქტორისაგან.....	3
წინათქმა	5
თეატრმცოდნეობის განშტოებანი	8
კრიტიკის დანიშნულება და რეჟისორული თეატრის მიღწევები	18
სათეატრო კრიტიკა პროფესიონალიზმის კულტის ეპოქაში.....	32
სათეატრო კრიტიკის ფორმები	49
თეატრის სამეტყველო ენის ქმედითი ბუნება	67
სოციოპოლიტიკური ვითარება და პიესის არჩევანი.....	79
გამოსახვის ფორმათა ამოცნობის საკითხისათვის	91
თეატრალური ტექსტის ამოკითხვის მცდელობა.....	104
რეჟისორული გამომგონებლობის ამოცნობის პრობლემა	115
ჩვენი წყალ-ჭალის ხმები.....	159
სევდიანი სანახაობა	168
საშობაო არდადეგები.....	177
შეხედეთ, როგორი პერსონაჟი სახლობს სცენაზე!	183
გაზაფხული არ დაივინყოთ, გაზაფხული!.....	194
კრიტიკოსის ვერსია	200
მინიშნებები და ასოციაციური ნაკადები	216
შენიშვნები:	229
ილუსტრაციები სპექტაკლებიდან	231