

სასწავლო თეატრი

საკვანძო სიტყვები: *სასწავლო თეატრი, ჯაბაძარი, ფაღავა, მარჯანიშვილი, პედაგოგი, სტუდენტი, სპექტაკლი*

სასწავლო თეატრის ფორმირების პროცესი სათეატრო აღზრდის სისტემის ორგანული ნაწილი, მისი შედეგია. სწორედ სასწავლო თეატრის სცენაზე მოწმდება და ფასდება ფართო საზოგადოების წინაშე წარდგენილი ახალგაზრდების ნამუშევრები, მათი პროფესიული ღირებულები თუ ღირებულებანი. შესაძლოა სასწავლო თეატრის ე.წ. საწყისებთან გავიზნოთ, პროფესიული სათეატრო განათლების პირველივე მცდელობა, განხორციელებული სასკოლო დრამის შექმნით თელავისა (1782) და თბილისის სემინარიებში (1755). როგორც ცნობილია, თელავის სემინარიაში მოქმედი წესდება („ტიპიკონი“), რომელიც მისმა პირველმა ხელმძღვანელმა გაიოზ რექტორმა დაამუშავა, სასკოლო კომედიების ლეგალიზებას ახდენდა. წესდების მიხედვით, კვირაში ერთხელ იმართებოდა „კომედიის ან სხვა რამე საჩინო თამაშობა“. სემინარიის მომდევნო წინამძღოლმა – დავით რექტორმა, ანუ დავით ალექსის ძე მესხნიშვილმა (1745-1824), რომელიც თელავის სემინარიაში სამეცნიერო-პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა, იქვე დააარსა ლიტერატურულ-შემოქმედებითი წრე. იუმორის მძაფრი გრძნობით დაჯილდოებულმა დავით რექტორმა, ანუ „ხუმარა, კომიკ, მასხარა ფილოსოფოსმა“, რომელსაც მეტსახელად „ცუკია ფილოსოფოს“ უწოდებდნენ, თავის გარშემო შემოიკრიბა სემინარიის ნიჭიერი ახალგაზრდობა და მათ ასწავლიდა სადეკლამაციო თუ ნოტბის შესხმის ხელოვნებას. მისი ხელმძღვანელობით სათეატრო ხელოვნების ფორმებს დაუფლებული სემინარიელები მეფესთან და ბატონიშვილებთან აწყობდნენ შეხვედრებს, მართავდნენ სადეკლამაციო საღამოებს, დგამდნენ წარმოდგენებს. თელავის სემინარიაში დავით რექტორთან ერთად მოღვაწე ვაბრიელ მაიორმა კი, სასახლესთან ახლოს თეატრიც გაშართა. მის მიერ მოწყობილი სანახაობანი მისტერიული თეატრის თავისებურებასთან იყო ნაზიარები. ზ. ჭიჭინაძის ცნობით, ამ თეატრის წარმოდგენებს არა მარტო სასახლის კარის დიდებულები, არამედ ვარეშე პირებიც ესწრებოდნენ. ფართო საზოგადოებოს წინაშე ნაჩვენებ მისტერიებში, ვაბრიელ მაიორს საერთო ელემენტები შეჰქონდა. შემორჩენილია ერთ-ერთი სანახაობის ბილეთიც წარწერით: „შაური ორი, ვაბრიელ მაიორი“.

შემოქმედებითი ახალგაზრდების აღმოჩენის, მობილიზების, პროფესიული აღზრდისა თუ მრავალფეროვან პრობლემათა მოსაგვარებლად გარჯილი ქართული ინტელიგენცია მეთოდურად ამზადებდა ნიადაგს პროფესიული სათეატრო სასწავლებლის დასაფუძნებლად. ისინი არ ეგუებოდნენ უკიდურესად რთულ პირობებს, რუსიფიკატორული რეჟიმის მსახურთაგან სხვადასხვა ფორმის დევნა-შევიწროებას და დგამდნენ გამოსაცდელ წარმოდგენებს, კითხულობდნენ ლექციებს, ქმნიდნენ სახელმძღვანელოებს. დიმიტრი ყიფიანის ხელმძღვანელობით 1869 წელს თბილისის გიმნაზიის სააქტო დარბაზში ჩამოყალიბდა „სცენისმოყვარეთა მუდმივი წრე“. 1867-1878 წლებში მოქმედებდა „სცენისმოყვარეთა წრე“ ნიკო ავალიშვილის ხელმძღვანელობით. ვ. ვუნია ახალგაზრდა მსახიობთა გამოსავლენად მართავდა „გამოსაცდელ წარმოდგენებს“ (1900-1903). ქუთაისის თეატრში მოღვაწე ლ. მესხნიშვილმა 1904 წელს, ჯერ ლექციების კითხვა დააკანონა მსახიობთა ინტელექტუ-

ალური დონის ასამაღლებლად, ხოლო 1910 წელს, დააარსა „ქართველ მსახიობთა წრე“. 1912 წელს ქუთაისში მ. ქორელმაც გამართა გამოსაცდელი წარმოდგენა.

ქართული თეატრის რეფორმირების აუცილებლობისთვის ახალი ეპოქის მრავალმხრივ განსწავლულ-გაწვრთნილი ახალგაზრდა მსახიობთა აღზრდის საჭიროება გაამყარა და დააჩქარა თეატრალური რეჟისურის ნმაურიანმა წარმატებამ. „სამხატვრო თეატრის“ ლიდერთა მიერ ცხოვრებისეული „მართლმადგვარებით“ განხორციელებული სახელოვანი დადგმების შემდეგ, XX საუკუნის დასაწყისის რუსეთში დაიბადა მეორე დიდი რეჟისორ-რეფორმატორი ვ. მეიერნოლდი. 1904-1906 წლებში, ახალგაზრდა გსევილოდ მეიერნოლდის დასის „ახალი დრამის ამხანაგობის“ ოთხგზის გამართულმა წარმატებულმა გასტროლებმა თბილისში, ქართველი თეატრალეები გააოგნა „მხატვის“ მიზანსცენების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებში მიღწეულმა ცხოვრებისეული დეტალების სრულყოფილ-ხურობამ და იქვე, სიმბოლისტური დრამების არაორდინარულმა სათეატრო ესთეტიკამ.

1908 წელს თბილისის მუდმივმოქმედ თეატრში რეჟისორად მოწვეულმა ვეკილმა ალ. ყანჩელმა ანუ როგორც მას უწოდებენ „ტელეფონით რეჟისორმა“ და ვ. შალიკაშვილმა, დასში აღარ ჩარიცხეს ძველი თეატრის მსახიობ-გარსკვლავები: კ. ყიფიანი და ნ. გაბუნია. 1909 წლის ბოლოს, თეატრალურ რეჟისურაში „მოღვაწე“ არაპროფესიონალი ალ. ყანჩელი, რომელიც ტელეფონის მეშვეობით უძღვებოდა სპექტაკლის მოსამზადებელ საორგანიზაციო საკითხებს, გაერიდა თეატრს. შედეგად, თეატრალური პროცესების ერთბირთვულ მმართველად დარჩენილმა ვ. შალიკაშვილმა გაბედულად განაგრძო ბრძოლა ძველი აქტიორული ხერხების წინააღმდეგ. „სამხატვრო თეატრის“ შემოქმედებითი ძიებების მიმდევარი „ახალი ტიპისა და ახალი ყაიდის“ შემოქმედი უკომპრომისო აღმოჩნდა. „ძველი მსახიობები ახალი დრამის თამაშისათვის მზად არ არიან, ახალი ხელოვნების დამანასიათებელი თვისება სტილიზაცია ვახდა“¹ – წერდა იგი ჟურნალ „ფასკუნჯის“ ფურცლებზე. ცხადი ვახდა, რომ თეატრალურ ხელოვნებაში გამეფებული ღრმა კრიზისის დაძლევა მხოლოდ ახალი თაობის უსწრაფესი აღზრდით იყო შესაძლებელი.

1912 წელს ვალ. გუნიასა და ლ. მესხიშვილის ხელმძღვანელობით დაარსდა პირველი ქართული დრამატული კურსები. იმ პერიოდის კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა დრამატული კურსების მოსწავლეთა მიერ გამართული ცეკვის საღამო, სადაც წარმოადგინეს ქორეოგრაფიული პანტომიმა „კერპთაყვანისმცემელნი“ (ქორეოგრაფი - პაველ ოვერლო,² რეჟისორი ვ. შალიკაშვილი). საზოგადოება მოხიბლა ახალგაზრდების პლასტიკურ-ქორეოგრაფიულმა მომზადების ხარისხმა. ასევე, დიდი გამომხარება მოჰყვა მათსავე საკურსო სპექტაკლს - ილია ჭავჭავაძის „დედა და შვილი“ და სადიპლომოდ წარმოდგენილ ფრანგულ მელოდრამას - „პარიზის ღარიბ-ღატაკნი“. ორივე სპექტაკლის დამდგმელი ვალერიან გუნია იყო. სტუდენტების თამაშს აფასებდა ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა ავტორიტეტული ჟიური: აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშა-

1 ჟურნ. „ფასკუნჯი“, 1908, #4.

2 Павел Оверлло (польск. Paweł Owerłło; 15 сентября 1869, Варшава, Царство Польское, Российская империя — 27 апреля 1957, Варшава, Польша) — польский актёр театра и кино, режиссёр. С 1882 года учился в школе балета и игре на скрипке. В 1892 году окончил студию дикции и декламирования при Варшавском музыкальном обществе. В 1892—1924 годах играл на сцене варшавского театра «Розмайтосьци», с 1924 года — актёр и режиссёр варшавского Национального театра. За период с 1912 по 1939 год сыграл более, чем в 45 фильмах.

ველა, ვასილ ბარნოვი, გიორგი ლასხიშვილი, ზაქარია ფალიაშვილი, იოსებ გედევანიშვილი, გრიგოლ ყიფშიძე, ნიკო ქართველიშვილი, კოტე მაყაშვილი, ია კარგარეთელი, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ეფემია მესხი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი, ვიქტორ გამყრელიძე, ვალერიან შალიკაშვილი, მიხეილ ქორელი. როგორც გაირკვა, ახალგაზრდა მსახიობთა მრავალმხრივი აღზრდის პრინციპს უკვე სერიოზულ საქმიანობად მიიჩნევდნენ, ხოლო სწავლებას ორგანულად უკავშირებდნენ სასწავლო სპექტაკლების საჯარო დემონსტრირებას. სამწუხაროდ, დრამატულმა კურსებმა ერთადერთი გამოშვების მომზადება მოასწრო და 1913 წლის ბოლოს, უსახსრობის გამო, შეწყვიტა არსებობა. მიუხედავად ამისა, მან რამდენიმე საინტერესო წარმოდგენით გააღვიძა ინტერესი პროფესიულად გაწვრთნილ მსახიობთა აუცილებლობის თაობაზე.

XIX საუკუნის 90-იანი წლებისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრალურ პედაგოგიკას უმთავრესად ხელმძღვანელობდა უფროსი თაობის მსახიობ-ვარსკვლავთა გუნდი - ვასო აბაშიძე, კოტე მესხი, მაკო საფაროვი-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია, ლადო მესხიშვილი და ვალერიან გუნია. მათ მიერ გაწეული დიდი ძალისხმევით მიუხედავად, არსებითი შედეგი არ დამდგარა. უახლესი პერიოდის სათეატრო ტენდენციებს ნაზიარები სამსახიობო გუნდის მომზადება მხოლოდ ევროპის წამყვან თეატრებში მოღვაწე, ახალ სათეატრო პროცესებში გარკვეული, ბუნებით დემოკრატი გ. ჯაბადარის მიერ დაფუძნებული თეატრ-სტუდიის (1918-1920) საშუალებით განხორციელდა. წინამორბედთაგან განსხვავებით, ჯაბადარის სტუდია ფლობდა სასწავლო პროცესის თანმიმდევრულ, გარკვეული ეფექტურობით მართვის პრაქტიკულ საფუძვლებს. ამიტომაც, ხანმოკლე არსებობის მიუხედავად, სტუდიამ შეძლო აღეზარდა ახალი სამსახიობო თაობა, რომელმაც მალევე შექმნა ქართული თეატრის სახელოვანი ეპოქა.

გიორგი ჯაბადარმა თავის სტუდიას „ქართული თეატრის აღორძინება“ დაარქვა. სწავლების მეთოდოლოგია ეფუძნებოდა ევროპული და რუსული თეატრების გამოცდილებას და მომავალ მსახიობთა ეფექტურად განსწავლისთვის აუცილებელ ყველა საჭირო დისციპლინის სწავლების წინაპირობას ქმნიდა. აქ „სასცენო ოსტატობის მასწავლებლად და დამდგმელ რეჟისორებად ვალერიან შალიკაშვილი და კოტე შათირიშვილი“³ მიიწვიეს. სტანისლაფსკის მეთოდოლოგიაზე აღზრდილი ვ. შალიკაშვილი დგამდა ი. გედევანიშვილის „სინათლეს“. სტუდიელებისგან მოითხოვდა „ბუნებრივობას, გულწრფელ დამოკიდებულებას პარტნიორებთან, სისადავეს მეტყველებაში... სტანისლაფსკის „პირველადი ელემენტების“ გაცნობას... გიორგი ჯაბადარი, როგორც ანტუანის მოწაფე და ფრანგული სკოლის მიმდევარი, ლექსის წაკითხვის დროს თხოულობდა მელოდიისა და რითმის გამოკვეთას. ვალერიან შალიკაშვილი კი, ლექსის კითხვის დროს რითმას არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა“.⁴

სტუდიას ორი წლის მანძილზე უნდა მოემზადებინა მაღალპროფესიული სამსახიობო ჯგუფი. ამ პერიოდში მათ არ უნდა მიეღოთ მონაწილეობა სარეპერტუარო წარმოდგენებში. სტუდიის დამთავრების შემდეგ კი, სწავლების პროცესში შექმნილი სპექტაკლებით უნდა წარმდგარიყვნენ ფართო საზოგადოების წინაშე. თუმცა, დაფინანსება, რასაც გიორგი ჯაბადარს ჰპირდებოდნენ, მხოლოდ ნაწილობრივ შესრულდა. ამიტომაც, სტუდიელები მკაცრი რეალობის წინაშე აღმოჩნდნენ და სარეპერტუარო წარმოდგენების

3 ვასილე ა., „მოგონებები, ფიქრები“, წ. 1, თბ., 2010, გვ. 43-44.

4 იქვე, გვ. 45, 46.

გამართვით უზრუნველყოფდნენ სტუდიის ფუნქციონირებას. პირველი ნამუშევარი ეყენ ბრიეს „სარწმუნოება“ მათ 1918 წლის 18 და 22 ნოემბერს გაითამაშეს. სენ-სანსის მუსიკაზე დაფუძნებული, ცეკვებით უხვად გაფორმებული მუსიკალური დრამის თაობაზე „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა, რომ სპექტაკლი 150 რეპეტიციით დაიდგა ქართული კლუბის სცენაზე. სტუდიელებმა პიესა ზეპირად და გააზრებულად იცოდნენ, ხოლო „შთაბეჭდილება არაჩვეულებრივი იყო. ასეთი შეხამებით შერჩეული ფერებით, ერთსულოვნებით დადგმული პიესა იშვიათად გვინახავს: ხმა, მუსიკა, ფერები, ცეკვა, მორთულობა, სახის მონატულობა - გრიმი და სხვა დიდი ხელოვნებით იყო მომზადებული... ანჯაფარის ასულმა პირდაპირ მოგვაჯადოვა თავისი ღრმადმეგნებული თამაშით და განცდით... მშვენიერი იყო მასიური სცენები და მუსიკა...“⁵

ჯაბადარის სტუდია ილაშქრებდა თეატრალურ პრაქტიკაში დამკვიდრებული შტამების წინააღმდეგ. მაესტრო მიინევდა, რომ რეჟისორული თეატრის მსახიობი უახლესი პერიოდის სხვადასხვა ჟანრის დრამატურგიის საფუძველზე უნდა აღზრდილიყო. ამიტომაც, ე. ბრიეს „სარწმუნოების“ პარალელურად, დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ ანუ ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული ხასიათისა და ჟანრის პიესა ერთ სპექტაკლად უჩვენა მაყურებელს. ამ წარმოდგენას კრიტიკოსი ილია ზურაბიშვილი ახალ სიტყვად მიიჩნევდა ქართულ სასცენო ხელოვნებაში.

საქართველოში პირველად დადგმულ პროფესიულად გამართულ სანახაობაში „პირობითი თეატრის ესთეტიკა, არა მხოლოდ რეჟისორის მეტაფორულ აზროვნებაში იყო გამოხატული, არამედ აქტიურთა ანსამბლის საშუალებითაც გაცოცხლდა. თეატრ-სტუდია არ ვარდებოდა უკიდურესობაში ერთი რომელიმე პრინციპის აღიარებით და მოიცავდა ფსიქოლოგიურ, რეალისტურ თეატრალურ პრინციპებსაც. ყოველივე ამით, სრულდებოდა სტუდიის არსებობის უპირველესი მიზანი - იზრდებოდა... უნივერსალური მსახიობი“.⁶

თავისი არსებობის ორი წლის მანძილზე, სტუდიამ ათამდე წარმოდგენა გამართა და მძაფრი თავდასხმების სამიზნედ იქცა. გაზეთ „სახალხო საქმის“ კორესპონდენტი აგრესიული ტონით განმარტავდა, რომ „სტუდია არის დრამატული ხელოვნების სკოლა. ჩვენში კი სტუდიას თავს მოახვიეს ესოდენ მძიმე საქმე, როგორიცაა სეზონის წარმოება... ან სტუდია ან დასი“.⁷

შემდგომში სათეატრო ინსტიტუტის დამაარსებელი აკაკი ფალავაც უკმაყოფილო იყო. მას მიაჩნდა, რომ სტუდიამ დაივიწყა თავისი ფუნქცია და აუცილებელი იყო ზემოქმედება. საბოლოოდ, ყოველგვარ მხარდაჭერას მოკლებულმა, უმძიმეს მატერიალურ მდგომარეობასა თუ ქვეყნის დიდი პოლიტიკური ფერიცვალების პირისპირ მყოფმა გიორგი ჯაბადარმა 1920 წლის დასაწყისში, სტუდიაც დატოვა და საქართველოც.

აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის 10-იანი წლების მიწურულს, ქართულ თეატრში უკვე მოღვაწეობდნენ პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები: აკაკი ფალავა, მინგილ ქორელი, ალექსანდრე წუწუნავა და ვალერიან შალიკაშვილი. ოთხივე მათგანს მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან არსებულ სტუდიაში ჰქონდათ განათლება მიღებული და ცდილობდნენ ქართულ თეატრალურ პედაგოგიაში დაემკვიდრებინათ კ. სტანისლავ-

5 ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1918, #16.

6 ჩართოლანი გ., „თეატრალური რეფორმა და გიორგი ჯაბადარის თეატრ-სტუდია“, თბ., 1993, გვ. 75.

7 გაზ. „სახალხო საქმე“, 1919, #691

კის მეთოდოლოგიაზე „სწორების“ პოლიტიკა. აღნიშნული „კონფლიქტიც“ ორ სათეატრო ესთეტიკას შორის ბრძოლად წარიმართა. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ ჯერ კიდევ 1914 წელს გამართულ საქართველოს სცენისმოყვარეთა ყრილობაზე, სწორედ „მხატვლებს“ ჩაბარდათ ქართული თეატრის ბედი. არაერთი გარემოების გათვალისწინებით, ლოგიკური აღმოჩნდა გ. ჯაბადარის სტუდიის დრამატული სვედრი.

ხანმოკლე არსებობის მიუხედავად, ვიორგი ჯაბადარის სტუდიის როლი ფასდაუდებელია ქართული თეატრის ისტორიაში, პროფესიონალ მსახიობთა გუნდის აღზრდის პროცესში. 1920 წელს ქართული დრამატული თეატრის მუდმივ დასში გ. ჯაბადარის სტუდიის მთელი შემადგენლობა ჩარიცხეს: ვერიკო ანჯაფარიძე, აკაკი ვასაძე, უშანგი ჩხეიძე, მიხეილ გელოვანი, ეკატერინე (ცაცა) ამირეჯიბი, მიხეილ ჭიაურელი, ელენე ციმაკურიძე, ალისა ქიქოძე, ვიორგი იშხნელი, შალვა ღამბაშიძე, დიმიტრი მჟავია, მიხეილ ლორთქიფანიძე, ვიორგი სარჩიშელიძე, დოდო ანთაძე... სწორედ მათი მეშვეობით განხორციელდა კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ახმეტელის ხელმძღვანელობით მოქმედი ქართული თეატრის რეფორმირება, მისი ოქროს ხანა, სადაც მკვეთრად შეიმჩნეოდა გ. ჯაბადარის პედაგოგიური მოღვაწეობის შედეგი, მისი პრიორიტეტი. სტუდიის ხანმოკლე, მაგრამ ღირსეულმა მოღვაწეობამ გამოავლინა ისიც, რომ სტაბილური დაფინანსების გარეშე, სათეატრო განათლების თუნდ ყველაზე პროგრესული სისტემა, მუდამ მარცხისთვის იქნებოდა განწირული.

თეატრალური ინსტიტუტი

საქართველოში მორიგი სათეატრო სტუდიის დაფუძნებას წინ უსწრებდა 1920 წლის განაფხულზე, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობთა დიდი ჯგუფის გასტროლები. თბილისელ თეატრალებს უჩვენეს თავიანთი ლეგენდარული წარმოდგენები: ა. ჩხოვეის „აღუბლის ბაღი“, ა. ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“, კნუტ ჰამსუნის „აღსავლის ბჭესთან“ და „ცხოვრების ბრჭყალებში“ (კ. მარჯანიშვილის დადგმით), ფ. დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“ (სცენები). ქართველ მაყურებელზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა რუსული თეატრის იმ დროისათვის „სამარკო“ ნოვაციებმა - ცხოვრებისეული სიმართლის ხილვამ სცენაზე, სასცენო საშუალებათა მრავალფეროვნებამ, მსახიობთა გარდასახვის ოსტატობამ, მეტყველების მაღალმა კულტურამ, სცენოგრაფიამ, სპექტაკლების მუსიკალურმა გაფორმებამ. „მხატვლთა“ საგასტროლო წარმოდგენებით მიღებულმა შთაბეჭდილებამ კიდევ უფრო აამაღლა რუსული თეატრის ესთეტიკისა და მსახიობთა აღზრდის პრინციპების ავტორიტეტი.

საქართველოს გასაბჭოების, გ. ჯაბადარის მიერ საქართველოს დატოვების, შემდეგ ქართული თეატრისათვის მომავალი კადრების აღზრდის სადავეები რეჟისორ-მხატვლთა ხელში მოექცა. მათ გვერდით აღმოჩნდა ა. ახმეტელიც, რომელსაც უკვე დიდი წარმატებით ჰქონდა დადგმული ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“ (1920) და რამდენიმე კრიტიკული პუბლიკაციით მაღალპროფესიულად აღწერდა ქართული თეატრისა და სათეატრო პედაგოგიკის განვითარების რეალურ შესაძლებლობას. მალე საქართველოში ჩამობრძანდა რუსეთში სახელმძღვანელო რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილიც და კვლავ გაჩნდა შესაძლებლობა ქართული თეატრის რეფორმირების მიზნით, ეწრუნათ პროფესიული სასწავლებლის დასაარსებლად.

1921 წლის 30 სექტემბერს გაზეთი „კომუნისტი“ იუწყებოდა, რომ „სახელმწიფო დრამატულ თეატრში ჩატარდა გამოცდები სახელმწიფო დრამატულ სკოლაში შესასვლელ მოსწავლეთათვის“. აკაკი ფალავას ხელმძღვანელობით დაფუძნებული ახალი სტუდია, 1922 წლის იანვარში განთავსდა სახელმწიფო დრამის (დღევანდელი რუსთაველის თეატრი) სარკებიდან დარბაზში. პირველი მისაღები გამოცდები ჩატარდა 1922 წლის 1 ოქტომბერს. კომისიის წევრები იყვნენ რეჟისორები: კოტე მარჯანიშვილი, მიხეილ ქორელი, ალექსანდრე ანმეტელი, აკაკი ფალავა... სტუდიაში ჩაირიცხნენ აკაკი ფალავას ხელმძღვანელობით მოქმედი თბილისის ახალგაზრდა სცენისმოყვარეთა წრის მსმენელები. პირველ სასწავლო წელს მიიღეს 16 ქალი და ვაჟი. მეცადინეობა სასწავლო საგნებში მიმდინარეობდა საღამოობით ხუთიდან რვა საათამდე, ხოლო რვა საათიდან რეპეტიციები. „თუ გ. ჯაბადარის სტუდია ერთგვარი ნაზავი იყო მ. რეინჰარდტის, ა. ანტუანისა და „მხატვის“ გამოცდილების, ა. ფალავას სტუდიამ სამუშაო პრინციპად სამხატვრო თეატრის სკოლა-სტუდიის მოდელი აირჩია“.⁸

სათეატრო სტუდიის პირველი სასწავლო წელი დაიწყო 1922 წლის 3 ოქტომბერს, ხოლო წლისთავზე, 1923 წლის 10 ოქტომბერს, საქართველოს სახალხო კომისართა საბჭოს მიერ გამოცემული დეკრეტით, სტუდია სათეატრო ინსტიტუტად რეფორმირდა. აქ მსახიობთა პრაქტიკული დისციპლინების სწავლებას უძღვებოდა კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ანმეტელის ტანდემი. ამჯერად, ქართული თეატრისა და მსახიობთა აღზრდის სისტემის რეფორმატორმა, კოტე მარჯანიშვილმა, უარყო სამხატვრო თეატრის ლიდერთა მიზნებზე „სწორების“ მეთოდი. იგი მიიჩნევდა, რომ XX საუკუნის დასაწყისის „მხატვის“ სტუდიებში შემუშავებული „სისტემა“ გადახედვას მოითხოვდა. როგორც კ. მარჯანიშვილი წერდა - „სამხატვრო თეატრისთვის ცნობიერების ყოველდღიური ყოფა იქცა თვითმიზნად იმ დროს, როდესაც მთელი აზრი მის სადღესასწაულო ბუნებაშია. მოსკოვის სამხატვრო თეატრი მთლიანად გადართულია განცდაზე, საკუთარი სულის სიღრმეში მიმდინარე პროცესებზე... მან უარჰყო ფორმა, ის არ გრძნობს ცნობიერების რიტმს“.⁹

სინთეზური მსახიობის აღზრდის იდეით შთაგონებული რეჟისორ-რეფორმატორის რწმენით, უახლესი პერიოდის ქართველი მსახიობის აღზრდის პროცესი უნდა დაფუძნებოდა ხალხური სანახაობითი ფორმების გენერირებას, ტრადიციული ღირებულებებისა თუ გენეტიკური ტემპო-რიტმის გათვალისწინებით. მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან მზარდი რიტმოპლასტიკური ექსპერიმენტების გათვალისწინებით, მსახიობთა გამოსაშვები კურსის სადიპლომო სპექტაკლისთვის, მაესტრო ეროვნულ მითხვევებზე ორიენტირდა და პანტომიმური წარმოდგენა დაგეგმა. სწორედ ამ ახალ ჟანრს მიიჩნევდა იგი ახალი მსახიობის ერთ-ერთი უმთავრესი გამომსახველი საშუალების - ჟესტის, მიმიკის, ტემპო-რიტმის დახვეწის, ეროვნული თეატრის შექმნის ყველაზე ეფექტურ მასალად. აღსანიშნავია ისიც, რომ რუსთაველის თეატრში მოღვაწე კ. მარჯანიშვილი „სულ უფრო ხშირად ანაწილებდა სტუდენტებს მის სპექტაკლებში“.¹⁰

როგორც ირვევავა, პრაქტიკოსი რეჟისორ-პედაგოგი აცნობიერებდა მსახიობის ეფექტურ აღზრდაში სათეატრო ფიცარნავთან მისი უსწრაფესი ურთიერთობის პოზიტიურ

8 ხვთისიაშვილი დ., „მსახიობის აღზრდის პედაგოგიური საფუძვლების ინტერპრეტირების საკითხისათვის“, თბ., 2015 (დისერტაცია).

9 მარჯანიშვილი კ., „მოგონებები, სტატიები, გამოსვლები“, თბ., 1958, გვ. 112.

10 გუგუშვილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“. თბ., 1979, გვ. 309.

შედგეს. სავარაუდოდ, გ. ჯაბადარის სტუდიის სარეპერტუარო პრინციპთან „მხატვლოთა“ დაპირისპირებაც მხოლოდ ინტერესთა კონფლიქტით იყო მოტივირებული. დაფინანსების გარეშე დარჩენილ სტუდიელთა სპექტაკლებიც შესაძლოა სასწავლო პროცესის ორგანიზაციულ ნაწილად, კვალიფიკაციის ამაღლების ერთადერთ გარანტიად მივიჩნიოთ. ახალგაზრდები არ უნდა დისტანცირებულიყვნენ სცენისაგან. მათ უნდა ჰქონოდათ ასპარეზო განვითარებისათვის საკუთარი სამსახიობო რესურსი, არ განხილულიყვნენ როლში გარდასახვის ვნებისაგან.

პირველი რეპეტიცია სტუდიელებთან პირველ ქართულ პანტომიმზე „მზეთამზე“, კოტე მარჯანიშვილმა 1923 წლის 27 სექტემბერს ჩაატარა (კომპოზიტორი თამარ ვახანიშვილი, პლასტიკის მასწავლებელი ვ.ლ. ვენდეროვიჩი-ჟღენტი). ლიბრეტო კ. მარჯანიშვილს ეკუთვნოდა. იდეა შთაფენებული იყო ბორჯომის ხეობაში მდებარე გორაკი „მზეთამზეთი“, რომლის წვერსაც მუდამ ანათებდა ამომავალ-ჩამავალი მზის სხივები. სიუჟეტი ეყრდნობოდა მზიური ქვეყნის მფლობელი მეფის ასულ მზეთამზეს ტრაგიკულ სიყვარულს. მუსიკა პანტომიმის ხერხმალს წარმოადგენდა. ლიბრეტო და მუსიკა მუშაობის პროცესში უსუსტდებოდა მსახიობთა სპონტანურად წარმოქმნილ მიზნებთან შესატყვისად. სპექტაკლის ქორეოგრაფიულ ნაწილზე მუშაობდნენ „რიტმის მასწავლებელი ვ.ლ. ვენდეროვიჩი-ჟღენტი და ოპერის ბალეტმანსტერი ალბერტი,¹¹ რომელიც აღმოსავლური მოძრაობის ელემენტებში ავარჯიშებდა სპექტაკლის მონაწილეებს“.¹² დ. ანთაძე წერს, რომ სამმოქმედებიან პანტომიმში „მრავლად იყო ჩართული საცეკვაო ნომრები - ქართული საქორწილო, შემოსეული არაბების, ფატმანის მორჩილი ჭინკების, მზეთა-მზის მეგობარ ასულებისა და სხვა...“.¹³

ალ. ახმეტელი გვიან, მაგრამ აქტიურად ჩაერთო პანტომიმზე მუშაობის პროცესში. მარჯანიშვილისაგან განსხვავებით, რომელიც მუსიკის ტემპო-რიტმზე აკეთებდა აქცენტს, ახმეტელი სპექტაკლის გამომსახველობით მხარეს ქართულ ხასიათსა და პლასტიკაზე აფუძნებდა. ეს ფაქტი მარჯანიშვილის უკმაყოფილების მიზეზიც გახდა, თუმცა აღნიშნულ მოვლენას პოზიტიურად აფასებდა ა. ფევერალსკი. იგი შენიშნავდა, რომ წარმოდგენის „სცენურ მოძრაობას ეროვნული პლასტიკა დაედო საფუძვლად, რაც პირველ ცდად გვევლინება და მან შესამჩნევი როლი ითამაშა ქართული სცენური ხელოვნების განვითარების საქმეში“.¹⁴

სპექტაკლის პრემიერა 1926 წლის 16 მარტს გაიმართა უკვე რუსთაველის თეატრის სცენაზე და მასში ყველა კურსის სტუდენტი მონაწილეობდა. ამაღლებული შინაგანი რიტმით გამორჩეულ, იმ დროისათვის უჩვეულო სანახაობაში, სრულ ჰარმონიაში იყო სიტყვა, მუსიკა, მოძრაობა, მხატვრობა. თვითმხილველთა შეფასებით, მრავალმხრივ გაწვრთნილი დებიუტანტი მსახიობები თანაბარი სიძლიერით ფლობდნენ სამემსრულებლო ხელოვნების ყველა კომპონენტს. სპექტაკლის ერთ-ერთ თანაავტორს, კომპოზიტორ თამარ ვახანიშვილს მიაჩნდა, რომ ამ სპექტაკლზე მუშაობამ „მოძრაობის პლასტიკურობა

11 ალბერტი - 20-იან წლებში თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის მოცეკვავე, ძირითადად ასრულებდა ქართულსა და აღმოსავლურ ცეკვებს - დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 146.

12 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, „ხელოვნება“, თბ., 1981, გვ. 82.

13 ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულისა, „ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 309.

14 დავითაია ე., მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები, თბ., 1981, გვ. 46.

და სიმსუბუქე, მკვეთრი რიტმი, რომანტიკული ზეაწეულობა და... ჰეროიკული პათოსი“¹⁵ შესძინა ახალგაზრდებს. მაღალ შეფასებას აძლევდნენ სპექტაკლის უჩვეულო სილამაზით გამომსახველ მასობრივ სცენებს, წერდნენ, რომ „კიდევ უფრო კარგია პლასტიკა, რიტმი და სინათლის ეფექტები. სცენაზე სასტიკი დისციპლინაა, მშვენივრად დამუშავებულია არა მარტო მთავარი, არამედ სტატისტთა როლებიც...“¹⁶ შემსრულებელთა შორის გამოკვეთდნენ ს. თაყაიშვილის მიერ განსახიერებული ფატმანის დახვეწილ პლასტიკას, მიმიკასა და გრაციოზულობას; თ. წულუკიძის - მზეთამზეს ბუნებრივ თამაშს, ხოლო თემურის როლის შემსრულებელ ვანო ლალიძის შესახებ წერდნენ, რომ მას „სპარსული მინიატურების შესატყვისი მოძრაობები და პოზები ჰქონდა“.¹⁷ „მზეთამზეს“ კოსტიუმებსა და დეკორაციებზე დასაწყისში ი. შარლემანი მუშაობდა. მოგვიანებით სპექტაკლის მხატვარი ლ. გუდიაშვილი, კოსტიუმების მხატვარი დ. შევარდნაძე იყო.

სამწუხაროდ, სათეატრო ინსტიტუტმა მხოლოდ მსახიობთა ჯგუფის ორი გამოშვება (1924, 1926) მოასწრო და 1926 წელს დაიხურა. კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ანბეტელის შემოქმედებითი კონფლიქტის შემდეგ, ინსტიტუტი ისევ სტუდენტად დაიშალა. აკაკი ხორავასა და აკაკი ფალავას ინიციატივით, რუსთაველის თეატრისა და სხვა სტუდიათა ბაზაზე, 1939 წლის 1 სექტემბერს კვლავ აღდგა საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი და მას შემდეგ აღარც შეწყვეტილა მისი ფუნქციონირება. სხვადასხვა წლებში თეატრალურ ინსტიტუტს შეემატა მრავალი ფაკულტეტი და უნივერსიტეტად გარდაიქმნა. 1992 წელს საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტს ეწოდა თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტი, 2002 წლიდან კი საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტი

1939 წელს აღდგენილი ინსტიტუტის სასწავლო გეგმები, მეთოდოლოგია, კათედრებად ჩამოყალიბება და სხვა ადმინისტრაციულ-ორგანიზაციული საკითხები ამჯერად უკვე რუსული იმპერიის დედაქალაქიდან, მოსკოვიდან იმართებოდა. აკაკი ფალავას რექტორის მოადგილეობა ანუ სასწავლო-სამეცნიერო დარგის პრორექტორობა მიანდეს, ხოლო რექტორის სავარძელი, ცნობილმა ქართველმა ტრაგიკოსმა - აკაკი ხორავამ (1895-1972) დაიკავა.

აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტის პირველი რექტორი 1939-1949 წლებში აკაკი ხორავა, პარალელურად იყო რუსთაველის თეატრის დირექტორიც და საქართველოს მშვიდობის დაცვის რესპუბლიკური კომიტეტის თავმჯდომარეც. დიდი ავტორიტეტის მქონე ხელოვანი, მივლინებებით ხშირად იმყოფებოდა საზღვარგარეთ, სადაც ეცნობოდა ახალ თეატრალურ ტენდენციებსაც და კორექტულად ცდილობდა ახალი შემოქმედებითი ახალგაზრდების აღზრდის სისტემაც ევროპულთან მიეახლოვებინა. 40-იანი წლების კომუნისტური მმართველობის უმკაცრეს, სამამულო ომისა და შიმშილის პირობებში, თეატრებიც და თეატრალური ინსტიტუტიც სრულფასოვანი შემოქმედებითი აღმავლობით

¹⁵ ვახვახიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, თბ., 1968, გვ. 45.

¹⁶ იქვე, გვ. 89.

¹⁷ იქვე, გვ. 85.

ცხოვრობდა. საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლები, სასცენო მეტყველებასა თუ სასცენო მოძრაობაში არსებული ე.წ. საწარმოო პრაქტიკები, ცნობილ მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა მეთვალყურეობით იხვეწებოდა... ახალი კადრების აღზრდის პრინციპებით გატაცებული აკაკი ხორავა მკაცრი იყო, რაც არაჩვეულებრივ ეთიკურ ნორმებს ქმნიდა. უკომპრომისო რექტორი, ზოგჯერ მთელ კურსებს ხურავდა ხოლმე. ყველა სპექტაკლს ჯერ თავად ნახულობდა, თუ არ მოეწონებოდა - მოხსნიდა, თუ მოეწონებოდა, მთელ თეატრალურ საზოგადოებას ჰპატიჟებდა.

XX საუკუნის 40-იან წლებში მსახიობის ოსტატობასა და რეჟისურაში ერთ-ერთი სახელოვანი პედაგოგი, თბილისის მოზარდმეცნიერებელთა რუსული თეატრის ყოფილი მსახიობი, მოსკოვის „გიტისის“ კურსდამთავრებული ვიორჯი ტოვსტონოვოვი, კონსტანტინე სტანისლავსკის მოწაფე-მომდევართა - ა. ლობანოვისა და ა. პოპოვის აღზრდილი იყო. მას საფუძვლიანად ჰქონდა შესწავლილი სტანისლავსკის „სისტემა“, რომელსაც ცხოვრებისეული კანონებიდან წარმოქმნილ მსახიობისა და რეჟისორის აღზრდის მეცნიერულად გამართულ ფუნდამენტად მიიჩნევდა. ახალგაზრდა რეჟისორ-პედაგოგი იზიარებდა დიდი მკაცროს თვალსაზრისს მეთოდოლოგიის მუდმივი განახლების საჭიროებაზე და ახალგაზრდებთან მის სწავლებას ახალი რეალობისა და ეროვნული ღირებულებების ინტერპრეტირებით ახდენდა. სტუდენტებს იგი ვაბედულ მოღვაწეებად, პიროვნებად ზრდიდა. ამიტომაც, თბილისში ჩამოსული მოსკოველი პედაგოგები ალტაცებითა და გაოცებით აცხადებდნენ, რომ „გიტისში“ ასეთი სითამამის უფლებას არავის აძლევდნენ.

ვიორჯი ტოვსტონოვოვის მიერ განხორციელებული სასწავლო სპექტაკლები სარეჟისორო თვალსაზრისითაც მაღალმხატვრული იყო. მის სამსახიობო ჯგუფთან 1942 წელს შექმნილ ნამუშევარს - ა. ბრუმტეინის „ცისფერი და ვარდისფერი“, მაღალ შეფასებას აძლევდნენ თბილისში ევაკუირებული მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობები. აღსანიშნავი იყო აგრეთვე ვიორჯი ტოვსტონოვოვის მიერ დადგმული მ. გორკის „მდაბინიც“, სადაც მესამე კურსის სტუდენტმა ეროსი მანჯგალაძემ შექმნა ტეტერევის ღირსშესანიშნავი მხატვრული სახე. სწორედ გ. ტოვსტონოვოვის სახელს უკავშირდება სტანისლავსკის „სისტემით“, მისი „ქმედითი ანალიზის მეთოდით“ მსახიობთა და რეჟისორთა აღზრდის ფუნდამენტის დაფუძნება ჩვენში. მან მხოლოდ შვიდი სასწავლო წელი დაჰყო ჩვენს მშობლიურ თეატრალურში, მაგრამ დატოვა სახელოვანი მემკვიდრეები - მიხეილ თუმანიშვილი და ლილი იოსელიანი.

XX საუკუნის 40-იანი წლების რეჟისორ-პედაგოგთა შორის ვიორჯი ტოვსტონოვოვთან ერთად გამოირჩეოდა დიმიტრი ალექსიძეც. მდიდარი ფანტაზიისა და დიდი წარმოსახვის უნარით, მაქსიმალური იმპროვიზაციული ნიჭიერებით აღსავსე დ. ალექსიძე ცდილობდა სტუდენტებში განეკეთებინა ფანტაზია. მიხეილ თუმანიშვილი მასზე წერდა: „ბატონი დოდო ბუნებით რომანტიკოსი, შმაგი თეატრალი, ყოფითობაზე ოდნავ ზეაწეული იყო მუდამ და თვით ამ ყოფითობას თეატრალურ თამაშობად გადააქცევდა ხოლმე“.⁸

დიმიტრი ალექსიძის მოწაფეები (ვიორჯი გეგეჭკორი, ეროსი მანჯგალაძე, კოტე მახარაძე და სხვა), აღნიშნავდნენ რომ თეატრალური ფორმირებებით აღსავსე რეპეტიციებზე, მკაცროს ისეთი ოსტატობით დემონსტრირებდა იუმორსა და სარკაზმს, კომიკურსა და დრამატულ ხასიათთა უსწრაფესი ცვლის ხელოვნებას, რომ სტუდენტებიც

⁸ ანდრონიკაშვილი ვ., „სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიის საკითხები“, თბ., 2008, გვ.70-71.

შეუმჩნეველად ითვისებდნენ ერთი განწყობიდან მეორეში გადასვლის ოსტატობას... თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წერდა: „დღემდე მახსოვს დოდო ალექსიძისა და მიხეილ თუმანიშვილის მიერ XX საუკუნის 50-იანი წლების დასაწყისში დადგმული სპექტაკლები: „ფიგაროს ქორწინება“ (სადაც ბრწყინავდნენ რამაზ ჩხევიძე და გურამ სალარაძე) და „მშვიდობის კუნძული“ (შეუდარებელი იყო რეზო თავართქილაძე)“.¹⁹

XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან XX საუკუნის მიწურულამდე რეჟისორ-პედაგოგთა შორის ლიდერობდნენ: მიხეილ თუმანიშვილი, ლილი იოსელიანი და მათი აღზრდილები. სულ უფრო პრიორიტეტული ხდებოდა დოგმატური აზროვნებისა და ფორმების მსხვერვა, განახლებული სათეატრო ესთეტიკისა თუ გამომსახველობითი ხერხების ძიება. თუ მიხეილ თუმანიშვილის პედაგოგიური მოღვაწეობა სიტყვისა და სანახაობითი ფორმების ტანდემს დაეფუძნა, ლილი იოსელიანი პრიორიტეტს ანიჭებდა ქმედითი სიტყვის დაბადებას. მას მიაჩნდა, რომ „სიტყვამ თეატრალური ხელოვნება ჩვეულებრივი, რიტუალური სანახაობიდან, მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ მძლავრ, დიდი ემოციური ზეგავლენის მქონე ხელოვნებად გადააქცია“.²⁰

XX საუკუნის 20-იან წლებში დაარსებული და 30-იანი წლების მიწურულს აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტი ძალზე ავტორიტეტული უმაღლესი სასწავლებელი იყო, რომელიც სწავლების მაღალ ხარისხს ფლობდა. თეატრალურ ინსტიტუტში მოხვედრა მრავალი წლის მანძილზე ახალგაზრდებისთვის საოცნებო იყო. საქართველოში ყველაზე მცირერიცხოვან ინსტიტუტში ჩასარიცხთა ადგილები მცირე იყო, მსურველი - უამრავი... თითოეული სტუდენტი უნიკალურ მოვლენად აღიქმებოდა. ამ ფაქტს აცნობიერებდა თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო პროცესის მონაწილე, პიროვნული ღირსებებით გამორჩეული ყველა პედაგოგი.

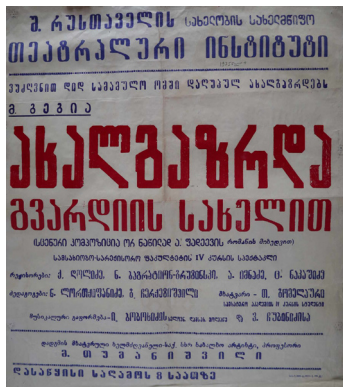
XX საუკუნის 40-50-იანი წლების თეატრალური ინსტიტუტი სულ ცნრა აუდიტორიისგან შედგებოდა. იმ დროისათვის იდეალური ტექნიკური აპარატურით აღჭურვილი იყო სცენაც. სპექტაკლისათვის კოსტიუმებს რუსთაველის თეატრის მდიდარი ვარდერობიდან ირჩევდნენ და საერთოდაც, რუსთაველის თეატრთან ძალზე მჭიდრო კავშირი არსებობდა. იქ გადიოდნენ სტუდენტები სარეჟისორო პრაქტიკას, მსახიობები მასობრივ სცენებში მონაწილეობდნენ, სისტემატურად ესწრებოდნენ სპექტაკლებსა თუ რეპეტიციებს, მაღალპროფესიულ ატმოსფეროში იზრდებოდნენ, რითაც ინვესტობდა მათი შემოქმედებითი ხედვა და გემოვნება.

სასწავლო თეატრი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი (წარსულში თეატრალური ინსტიტუტი) დაარსების დღიდან ფლობდა #1 აუდიტორიად წოდებულ სცენას. სწორედ ამ სცენაზე პროფესიულად ჩამოყალიბდა ქართული თეატრის მრავალი სახელოვანი მსახიობი თუ რეჟისორი. 2023 წელს ამ სცენას სახელოვანი რეჟისორ-პედაგოგის, მიხეილ თუმანიშვილის სახელი მიენიჭა. თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო სცენაზე საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებს დგამდნენ როგორც პედაგოგი რეჟისორები, ასევე დიპლომანტი რეჟისორები. აქ ნაჩვენები არაერთი სპექტაკლი

19 გურაბანიძე ნ., გავ. „თეატრი და კინო“, 27.III.1997.

20 ხუთისიაშვილი დ., „ლილი იოსელიანი“, თბ., 2002, გვ. 170.



ქართული თეატრის ისტორიის სახელოვანი ფურცელია. თეატრალური ინსტიტუტის კედლებში იბადებოდა მაღალმხატვრული სპექტაკლები, რომლებიც შემდეგ დედაქალაქის აკადემიური თეატრების საეტაპო მნიშვნელობის წარმოდგენებად გადადიოდა დიდ სცენაზე, ან ახალ თეატრალურ კოლექტივს წარმოშობდნენ. სწორედ აქ მომზადდა რუსთაველის თეატრის სახელოვან დადგმად აღიარებული პირველი ქართული პანტომიმა „მზეთამზე“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი, 1926). ინსტიტუტის კედლებში დაიბადა მიხეილ თუმანიშვილის პედაგოგიური მოღვაწეობის კონკენი-ალურ მოვლენად აღიარებული „მეუერთმეტე აუდიტორიის



სურ. 1,2,3. სცენები სპექტაკლიდან „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“, რეჟ. მ. თუმანიშვილი, 1972

თეატრი“ და მისი სპექტაკლი - ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ (რეჟ. მ. თუმანიშვილი, 1974, კინომსახიობთა თეატრი), რომლის საფუძველზეც დაფუძნდა კინომსახიობთა თეატრი. მიხეილ თუმანიშვილის მიერვე თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე დადგმული „ბაკულას ღორები“ კი დღემდე ამშვენებს კინომსახიობთა თეატრის რეპერტუარს. თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო სცენაზევე დაიდგა სანდრო მრევლიშვილის სპექტაკლი „მობი ვნახთ ვენახი“ (მისივე ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით, 1972), რომლის წარმატებამაც განაპირობა 1974 წელს „მეტენის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის“ ფორმირება. 1967 წელს თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა ჯგუფმა რეჟისორ ნანა დემეტრაშვილის ხელმძღვანელობით მესხეთში აღადგინა თეატრი... „ო. ჩხეიძის „თევდორე“ მათი მოქალაქეობრივი განაცხადი იყო. თეატრის ფარდა გაიხსნა 1967 წლის 23 სექტემბერს“.²¹ უნივერსიტეტის საკურსო და სადიპლომო წარმოდგენების ბაზაზე შეიქმნა აგრეთვე ახმეტელის თეატრი, საინგილოს თეატრი, პანტომიმის თეატრი და სხვა.

ინსტიტუტის სცენიდან სასწავლო-სადიპლომო სპექტაკლის პროფესიული თეატრე-

21 კენაძე ვ., „გამოთხოვება მოგონებებთან“, თბ., 2002, გვ. 135-137.

ბის რეპერტუარში გადანაცვლების ტრადიცია არც შემდეგ შეწყვეტილა. სწორედ ინსტიტუტის სცენაზე დაიდგა რეზო გაბრიადის „სამოთხის ჩიტი“ (რეჟ. ვიზო ჟორდანიას, 1981) ირაკლი აფაქიძისა (ნეჩო) და მამუკა კიკალეიშვილის (თავადი ვანო ფანტიაშვილი) ფოიერვერკული დუეტით. სპექტაკლმა მალე მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში დაიმკვიდრა ადგილი. რეჟისორ ვიზო ჟორდანიას მიერ დადგმულმა „ანა ფრანკის დღიურის“ წარმატებამ (1987, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა) განაპირობა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის აღდგენა. ვიორჯი მარგველაშვილის მიერ განხორციელებულმა სპექტაკლებმა - ლ. პირანდელოს „ავტორის მადიებელი ექვსი პერსონაჟი“ და „ჯულიეტა და რომეო“ (უ. შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ მიხედვით), კინომსახიობთა თეატრის რეპერტუარში გადანაცვლა. გ. შალუტაშვილის დადგმული ალ. ვამპილოვის „იხვებზე ნადირობა“ კი (ავტ. ალექსანდრე ვამპილოვი, 2001), მაყურებელმა თავისუფალი თეატრის რეპერტუარში იხილა.

80-იანი წლების დასაწყისში, იმჟამინდელი რექტორის, ქალბატონ ეთერ გუგუშვილის ძალისხმევით თეატრალურ ინსტიტუტს გადმოეცა კინოთეატრ „სპარტაკის“ შენობა. სარეკონსტრუქციო სამუშაოების ჩატარების შემდეგ, 1983 წლის 21 სექტემბერს, საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა თეატრალური ინსტიტუტის 200-ადგილიანი სასწავლო თეატრი. მას თეატრალურ ინსტიტუტში მოღვაწე სახელოვანი რეჟისორისა და პედაგოგის, დიმიტრი ალექსიდის სახელი მიენიჭა. თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებთან ერთად, აქ სპექტაკლების შექმნაზე დღემდე გატაცებით მუშაობენ სამხატვრო აკადემიისა და კონსერვატორიის სტუდენტები. სასწავლო თეატრის სცენაზე დადგმულმა ყველაზე გამორჩეულმა საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებმა ამიერიდან რეპერტუარული ხასიათი შეიძინა... აქ შესაძლოა შევიცნოთ, თუ როგორი იქნება ქართული თეატრის მომავალი.

თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგის, ევროპულ კულტურას ნაზიარები, პარიზის თეატრ „ატელიეს“ ერთ-ერთი დამაარსებელი ცნობილი რეჟისორის, ვასო ყუშიტაშვილის აზროვნების ორიგინალობა, იშვიათი თეატრალურობა თუ სცენური სიმართლე მკაფიოდ გამოვლინდა მისი უნიჭიერესი მოწაფეების - ვიზო ჟორდანიასა და შალვა გაწერელიას პედაგოგიურ მოღვაწეობაში. ამ პრაქტიკოს-რეჟისორთა მსოფლგანცდითა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობით შეიქმნა მსახიობთა აღზრდის შერეული მეთოდიკა, რომელიც XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან XXI საუკუნის 10-იან წლებამდე ერთ-ერთი პრიორიტეტული იყო თეატრალურში. სწორედ რეჟისორ ვიზო ჟორდანიასა და მის აღზრდილ „შემოქმედებით ვუნდს“ უკავშირდება რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის აღდგენა და მისი წარმატებული ფუნქციონირება XX საუკუნის 80-90-იან წლებში. ამავე წლებში შალვა გაწერელიას პედაგოგიური მოღვაწეობის ღირსშესანიშნავ მოვლენად იქცა „28-ე აუდიტორიის თეატრის“ ფორმირება თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში.

XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დაწყებულ ახალ თეატრალურ ტენდენციებსა და ალტერნატიული თეატრების მოძრაობას, ისევე როგორც 70-იან წლებში (რუსთავის თეატრი - 1967, მეტენის თეატრი - 1974, კინომსახიობთა თეატრი - 1978, მესხეთის თეატრი - 1967), ამჯერადაც საფუძველი საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში მოუშადა. დიმიტრი ალექსიდის სახელობის სასწავლო თეატრის სცენაზე დიდი წარმატებით დაიდგა ა. ჰაკეტისა და კ. ვუდრიჩის „ანა ფრანკის დღიური“ (1985). რეჟისორ ვიზო ჟორდანიას მიერ იმჟამად III კურსის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან განხორციელებულმა წინასააღიპლომო სპექტაკლმა რამდენიმე სესონის მანძილზე მიიპყრო დედაქალაქის ახალგაზრდებისა და პროფესიონალ-

თა ყურადღება. წეიმური თეატრალურობით აღსავსე წარმოდგენაში, მთავარი როლის შემსრულებელი ორივე მსახიობი, ნანა (ნანუკა) ხუსკივაძე და ნინო თარხან-მოურავი, ფეიერვერკული არტისტიზმით ქმნიდნენ მეამბოხე ანა ფრანკის დაუვიწყარ სახეს. ირონიულ-გროტესკული, ფარსული ელემენტებით გამორჩეული დადგმა წინასწარმეტყველებდა რუსული იმპერიის ნგრევას, მის შედეგებს და გამოხატავდა ახალგაზრდების მყარ პოზიციას. სახელოვანი რეჟისორ-პედაგოგი აქ უკვე მიმართავდა შოუს პროვოკაციულ ხერხს, რაც მოგვიანებით წამყვან ტენდენციად გადაიქცა.



სურ. 4. სცენა
სპექტაკლიდან „ანა
ფრანკის დღიური“,
რეჟ. ვიზო ჟორდანიას, 1997

სპექტაკლში მონაწილე ახალგაზრდა მსახიობები გაბედული, ზოგჯერ სკაბრეზული საშემსრულებლო ხერხებით, დანაშაულებრივ უმოქმედობაში ადანაშაულებდნენ პასიურ საზოგადოებას. ავანსცენის კიდესთან ხმაურიანი კანკანის ცეკვით მომდგარი გოგონების ჯგუფი (ნ. თარხან-მოურავი, ნ. ხუსკივაძე, ქ. ჩხეიძე, ნ. შონია, მ. ფაჩუაშვილი), უეცრად ზურგს შეაქცევდნენ ხოლმე მაყურებელს, გრძელ კაბას წამოიხდიდნენ, უზარმაზარ ყვითელ ტრიკოზე შავი საღებავით მიხატულ სვასტიკიან ვაგას დემონსტრაციულად გააქნ-გამოაქნევდნენ და ხმაურიანად „შეურაცხყოფდნენ“ დარბაზში გარინდულ მაყურებელს. ამავე ჯგუფის სადიპლომო წარმოდგენა ბ. ვასილევის „ამალამ მგონი იქნება ქარი“ (რეჟ. ვიზო ჟორდანიას, რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა, 1987), XX საუკუნის

30-იანი წლების მოვლენებს უჩვენებდა. შავ-თეთრსა და წითელ ფერებში გადაწყვეტილ სანახაობაში რეჟისორს მომავალი წარსულში გადაჰქონდა და პირობით. დადგმა ასახავდა ძველი ეპოქის ნგრევა-განუკითხაობის ქაოსში გათავგებებული ადამიანების შემოღობულ სახეებს, ძალაუფლების ხელში ჩაგდებას ვნებით მოტივირებულთა უსასტიკეს ხრიკებს, შურისძიების დახვეწილ მეთოდებს. წარმოდგენა კომუნისტური იდეოლოგიის ფორმირების პერიოდის ჩვენებით, საზოგადოებას შეახსენებდა „მოხერხებულ“ პერსონათა დანაშაულებრივ ქმედებებს, სისხლიან წლებს, როცა თვითნებურად აკანონებდნენ სიცოცხლისათვის ხელმყოფ დოგმებს. სპექტაკლი ერთი სკოლის თანაკლასელთა დრამატული ხვედრის მაგალითზე, ემოციურად და სახიერად ასახავდა უკონტროლო, სასტიკ რეჟიმს შეწირული, თავისუფალი არჩევანისაგან განძარცვული, ტოტალური კონტროლისაგან დათრგუნული ახალგაზრდების დაბნეულ სახეებს. აქ „სახელმწიფოებრივი პრობლემების მოტივით კრძალავდნენ ადამიანის მიერ საკუთარ ბედზე ზრუნვას და სულიერად ამახინჯებდნენ ინდივიდს“.²²

XX საუკუნის მიწურულს აგბედითი ახლო წარსულის გახსენებით, კვლავ ძველი რეჟიმის ნგრევის გარდუვალი რეალობის, გაურკვეველი რეფორმების, უკიდურესად საეჭვო ვარდამავალ პერიოდში მყოფ მაყურებელს, სიფხიზლის, გონიერების, მარადიულ ღირებულებათა დასაცავად მოუწოდებდა.

წარმატებული სპექტაკლის მთელი შემოქმედებითი ჯგუფი რეჟისორ ვიზო ჟორდანიას ხელმძღვანელობით, რუსთაველის თეატრის ახალადდგენილ მცირე სცენაზე დამკვიდრდა. გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიციისა და მწარდი პოპულარობის გამო,

22 ბალანჩივაძე რ., ვაზ. „თბილისი“, 18. III. 1989.

მაცურებელმა მას „მცირე თეატრი“ უწოდა. XX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს შექმნილი მათი ახალგაზრდული სპექტაკლები, გამოკვეთდა ახალი თეატრალური რეფორმის მანასიათებელ, ალტერნატიული თეატრების კონტურს. აქვე განხორციელდა გ. ჟორდანიასა და მ. თუმანიშვილის მოწაფის, იმჟამად ჯერ კიდევ მსახიობადაც მოღვაწე ლ. წულაძის რეჟისორული დებიუტი. 1994 წელს გეორგ ბიუნენის „ვოიცეკის“ დადგმით, იგი ქართულ თეატრში XX საუკუნის დიდ მწერლად აღიარებული ამ თვითმყოფადი, რევოლუციონერი დრამატურგის ცნობილი პიესის ერთ-ერთი პირველი ინტერპრეტატორი გახდა.

შერეული ჟანრისა და სათეატრო ესთეტიკის წარმოდგენაში სიღარიბით დაჩაგრულ-დამცირებული პატარა ადამიანის სასოწარგვეთის, უსამართლობის მწვავე განცდის, ძალადობის ზეიმის, ღირებულებათა დამნობის მოწმე ვხდებით. გამეფებული ამორალიზმით, სისასტიკით, დისჰარმონიული ყოფით, ორმაგი სტანდარტებით ოსტატურად მანიპულირებადი, უკიდურესად გაუსახურებელი „ცივილიზებული“ საზოგადოებით აღშფოთებული სპექტაკლის დამდგმელი ჯგუფი მაცურებელს სცენიდან აფურთხებდა, ღორებს უწოდებდა და ირონიული ორაზროვნებით მოუწოდებდა „ვანტანგურად მოსაშარდად“. შესამჩნევი გახდა დამკვიდრებულ მანკიერებათა მიმართ ახალი თაობის შეუწყნარებლობა, მათი აგრესიული მხილების, მიუღებელი რეალობის ცვლილებების ვნება. ბალაგანური სიჭრელით გამორჩეულ ლ. წულაძის სპექტაკლში, „თანაარსებობდა ფსიქოლოგიზმი და გროტესკი, ბუფონადა და ტრაგიზმი, ფარსი და კარიკატურა, პოეზია და კლოუნადა“.²³ წარმოდგენა გამოირჩეოდა აკადემიური შესრულების მანერისა და გამომწვევი, თითქმის ეპატაჟური გამოსახვის ფორმების მკვეთრი შეჯახებით, რაც ენშიანებოდა პოსტმოდერნისტი ლესლი ფიდლერის მიერ, ჟურნალ „ფლეიბოიში“ გამოქვეყნებული, პროგრამული სტატიის ძირითად თეზისს: „საზღვრების წაშლა მასობრიობასა და ელიტარობას შორის, ხელს უწყობს პუბლიცისა და ხელოვანის გაერთიანებას, აფართოებს შესაძლებლობებს“.²⁴

ახალი თეატრალური პროცესების ერთ-ერთ საწყისად იქცა რეჟისორ ვიორჯი მარგველაშვილის მიერ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრში (ამჯერად მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის სცენა) დადგმული ლუიჯი პირანდელოს შედგენი „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“ (1991, 1999). კლასიკური თეატრალური რეჟისურის ხერხებით განხორციელებულ პირანდელოს ამ დადგმაში (მხატვარი - ნინო ჩიტაიშვილი, მუსიკალური გამფორმებელი - ვია კიტია), შესაშური ქარიზმატული არტისტიზმით ქმნიდნენ თავიანთ პირველ როლებს ზურაბ გეწაძე (დირექტორი), თამთა ცინცაძე (გერი), ვიორჯი ნაკაშიძე (ვაჟიშვილი), დათო იაშვილი (ბიჭი), ნინო გაჩეჩილაძე (მადამ პაჩე). ცხოვრებისეული რეალობის, ადამიანური არსებობის, თეატრალური ხელოვნების შესაძლებლობებისადმი იუმორითა თუ ირონიით აღსავსე ამ არაორდინარულმა, წარმატებულმა სპექტაკლმა თეატრალური საზოგადოება შეამზადა თამამი ექსპერიმენტების, ახალი სათეატრო ენის ძიებათა მარათონისთვის.

დადგმაში მონაწილე ე.წ. მსახიობები „რეალურ“ ადამიანთა სახეებსა და მათ პრობლემებს ხელოვნური გამომსახველობითი ხერხებით, სხვისი ბედისადმი აღმამფოთებელი გულგრილობით წარმოგვიდგენდნენ. ავტორს გაქცეული შავსამოსიანი ექვსი პერსო-

23 ყუშიტაშვილი ფ., „ჩემი საყვარელი ბალაგანი“, ვან. „ივერია ექსპრესი“, 1994, 12.4.#26, გვ. 3.
24 ველში ვ., პოსტმოდერნი“, ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა“, ჟ. „აფრა“, 1998, #4.

ნაჟი კი - ისეთი უჩვეულო სიმართლით, წრფელი, გადამდები ემოციით ყვებოდა და „თამაშობდა“, რომ მაყურებელს მათი ცხოვრებისეული პრობლემების თანამგრძობის ხდიდა. მსახიობებისგან განსხვავებით, ექვსივე უჩვეულო, ექსცენტრიული არსება, სისხლსავსე, თვითგამორკვევისკენ მიზანმიმართული, საკუთარი პიროვნული ღირსების თავგანწირვით დამცველი, იმავდროულად კი ადამიანთა გაუცხოების გადასალახად მებრძოლი და შეამბოხე იყო. ეს ნერვული პერსონაჟები თითქოს მოქმედებდნენ ალბერ კამიუს ცნობილი სლოგანის თანახმად, - „ამბოხს ვაწყობ, ე.ი. ვარსებობ“. მეტაფორებით გადავსებული დადგმა გამოკვეთდა ოჯახური ინსტიტუტის ნგრევის რეციდივებს, უახლოეს ადამიანთა შორის კომუნიკაციის აღდგენის დაუთრგუნავ წადილს, უნარსა და აუცილებლობას. სპექტაკლში მკაფიოდ იკითხებოდა თანამდროვე საქართველოში „ადამიანური არსებობის აბსურდულობის, პიროვნების სრული არაკომუნიკაბელობისა და საშინელი სიმარტოვის, მისი ტოტალური თვითგაუცხოების თემა“.²⁵ XX საუკუნის 90-იანი წლების მიწურულის ქართულ რეალობაში განშირებულმა პიროვნების რღვევის მასშტაბმა გამოკვეთა ისიც, რომ „ადამიანი წარმოდგება არა როგორც საკუთარი ბედის აქტიური შემოქმედი, არამედ როგორც ცხოვრების ანარქიული, მტრული და მისთვის გაუგებარი პროცესების პასიური ობიექტი... პერსონაჟი, რომელმაც თავისი არსებობის საფუძველი და საზრისი დაკარგა“.²⁶

1994 წელს კინომსახიობთა თეატრში განხორციელებული მიხეილ თუმანიშვილის შეგირდის, დავით დოიაშვილის სადიპლომო ნამუშევარი, რიუნოსკე აკუტაგავას „ცხოვრება იდიოტისა“ თეატრალური რეჟისურის ახალი თაობის დაბადების დემონსტრირებად იქცა. ამ დროისათვის დავით დოიაშვილს უკვე წარმატებით ჰქონდა დადგმული საკურსო სპექტაკლად წარმოდგენილი გუსტავ ფლობერის „მადამ ბოვარი“ და მაყურებელი დიდი ინტერესით ელოდა მის მორიგ განაცხადს.

„ცხოვრება იდიოტისა“ ეფუძნებოდა რიუნოსკე აკუტაგავას მოთხრობებს „ნანკინელი ქრისტე“ და „ჯადოქარი“. ინსცენირებისა და მუსიკალური გაფორმების ავტორი თავად ახალგაზრდა რეჟისორი იყო. ორიგინალური მწერლის შემოქმედებითა და ტრავგიკული ბიოგრაფიით გატაცებული დებიუტანტის დადგმა ეხმიანებოდა იაპონელი კლასიკოსის დრამატულ ხეგდრს, რომელმაც სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. წარმოდგენა ასახავდა ხელმოკლე ინტელიგენტის მარტოობას, მისი სირთულეებით აღსავსე ყოფას სოციუმში, რომელიც მასისგან განსხვავებული ინდივიდისადმი მუდამ დაქვეებული და გაუცხოებული, შეშლილად ან იდიოტად სახავს „სხვას“, მასწრად იგდებს და სპობს.

სპექტაკლი გამოხატავდა ახალი ტენდენციის დასაწყისს. მუსიკალურ გაფორმებაში ერთმანეთს კვეთდნენ აღმოსავლური თუ ქართული ჰანგები; გია ყანჩელისა და ბობ მაკფერენის მუსიკალური თემების ფონზე რეჟისორის მიერ შექმნილი პირობითი, პოეტური სცენური სამყარო აღმოსავლური სათეატრო ესთეტიკით იყო გადავსებული. რეჟისორი ცდილობდა შეექმნა პლანეტარული სანახაობა, სადაც იქმნებოდა ქართული, ევროპული და აღმოსავლური სადადგმო და საშემსრულებლო ხერხების ტრიადა, რაც მკაფიოდ იყო გამოხატული სალომე მაჩაიძის სცენოგრაფიითა და იმჟამად ასევე დებიუტანტი მსახიობის - ნატო მურვანიძის ქორეოგრაფიული ენით. ახალგაზრდა მსახიობი სპექტაკლში მწერლის სატრფოსა და მუზას, - ძინხუას მხატვრულ სახეს ქმნიდა აღმოსავლური თეატრის პლასტიკური სახიერებითა თუ თამაში, ვნებით აღსავსე განცდით.

25 თოფურიძე ე., „ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია“, თბ., 2010, გვ. 17.

26 იქვე, გვ. 36.

ახალგაზრდა რეჟისორის ვატაცეცა აკუტაგავას პერსონითა და შემოქმედებით, წამიერად აღძრავდა პარალელს 1982 წელს, მედეა კუჭუხიძის მიერ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დიდი წარმატებით დადგმულ სპექტაკლთან, - მონძაემონ ჩიკამაცუს „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“. თუმცა, დებიუტანტი რეჟისორის მიერ მცირე ტექსტუალური ჩანართით წარმოდგენილი, ეგზოტიკური პლასტიკითა და ჟესტებით გადავსებული, პანტომიმურ ჟანრს მიახლოებული ექსპერიმენტული დადგმა, ესწრაფოდა ხილულად გადაეჭია მწერლის ფანტაზიიდან აშლილი უხილავი შემოქმედებითი პროცესები.

დავით დოიაშვილის ორიგინალური დადგმა, გაუხეშებული საზოგადოების მიერ გარიყული მეამბოხე ხელოვანის მწარე ხვედრზე მოგვითხრობდა. სცენაზე დაფარფატებდნენ კრიტიკულად მოაზროვნე ხელმოკლე მწერლის წარმოსახვის, ფანტაზიის, ხილვების, ყოველდღიური ცხოვრებისეული განცდების ფანტომები, ავყია თანამოქალაქეთა გროტესკული აჩრდილები... მსახიობ გიორგი ნაკაშიძის მიერ განსახიერებული აკუტაგავას წარმოსახვიდან დაბადებული დაუმორჩილებელი პერსონაჟები, ენერგიულად იბრძოდნენ საკუთარი სახისა და ბედის ავტორობისთვის. ახალგაზრდა ავტორი ექსპრესიულად იგერიებდა მის ირგვლივ აშლილი, აბუნარ არსებებს, ცდილობდა განედევნა ისინი საკუთარი მიეროსამყაროდან, გამხდარიყო თანამოქალაქეთა იდენტურად ჩვეულებრივი, ვარემომცველი სასტიკი რეალობისადმი ინდიფერენტული. მწერლის გაბრძოლება საკუთარ ფანტაზიებთან ტრაგიკულად მთავრდებოდა. რეალურ-ირეალური, დეფორმირებული სახეები ყოველი მხრიდან უტყვევდნენ. მწერლის ბინაში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესიდან, ამ მარადიული ტანჯვიდან წარმოქმნილ ბაკქანალიას გულმოდგინედ უმზერდა მოსამსახურე ბიჭი - მსახიობ გოგა გველესიანის მიერ განსახიერებული გონსკე. ის თითქოს რეალურ ადამიანს თამაშობდა, მაგრამ მოგვიანებით, მწერალი და მოსამსახურე როლებს ცვლიდნენ და ცხადი ხდებოდა, რომ ისინი ხელოვანის ღვთაებრივი სიგიჟის ჰიპოტაზის, მწერლის მსოფლგანცდის ანასხლეტს, შემოქმედის ინსპირაციის წყაროს წარმოადგენდნენ.

მუდამ სიუჟეტებსა და პერსონაჟებთან მებრძოლს, შემოქმედებითი შრომისგან დაღლილი, გადაძწვარ გიორგი ნაკაშიძის სცენურ გმირს, სულ უფრო უჭირდა ფანტაზიისა და რეალობის ერთმანეთისგან გარჩევა. წუთისოფლის წყვილიადმი საკუთარი მარტოსულობისა და გარესამყაროს შეცნობით დათრგუნული, ნილაბანდილი საზოგადოების მხილებისთვის მოწოდებული, შემოქმედთა ღვთაებრივი სიმშავის პიკზე მყოფი, უეცრად საკუთარი ალესილი სამართებლის მსხვერპლი ხდებოდა... სპექტაკლში სახიერად ვლინდებოდა ახალგაზრდა მსახიობთა არტისტიზმი, ძიების პროცესში მოფარფატე, ჯერ კიდევ დაუხვეწავი გამომსახველი ხერხების კონტურები.

ახალი თეატრის ფორმირების ვნებით შეპყრობილი დ. დოიაშვილის მაძიებლური პათოსით ანთებული ეპატაჟური სანახაობა ხმაურიანი წარმატებით სარგებლობდა 90-იანი წლების ახალგაზრდებში, დიდ ინტერესს იწვევდა უფროს თაობაშიც, განსაკუთრებით თეატრალუბში. ცხადი ხდებოდა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორი სრულიად შორდებოდა სტანისლავსკის „სისტემის“ სახელოვანი ინტერპრეტატორის, მაესტრო მიხეილ თუმანიშვილის სკოლას და არაერთ სიურპრიზს ჰპირდებოდა ქართულ თეატრს. ეს მოლოდინი მალევე დადასტურდა მარჯანიშვილისა თუ მუსიკისა და დრამის თეატრის სცენაზე განხორციელებული მისი არაორდინარული, ზოგიერთი ძალზე თამამი, სკანდალური დადგმით.

მოსტსაბჭოური პერიოდის მღელვარე სინამდვილე ახალ თაობას აიძულებდა თეატრის მიმართ პრაგმატულ მიდგომას. ახალგაზრდა რეჟისორთა სპექტაკლები ამჯერად ღიად „საუბრობდნენ“ საექვო აწმყოზე, მიმართავდნენ კლასიკური ტექსტების მოდიფიკაციებს, უსწრაფესად დგამდნენ ადრე აკრძალულ ავტორებს. 90-იანელთა ხელოვნება კონცენტრირდა კომუნისტური რეჟიმის დროს იგნორირებულ აბსურდის სათეატრო ესთეტიკაზე, თეატრალური ენის განახლებაზე. თუ XX საუკუნის ქართველი 60-იანელები თეატრს ქართული ენის სიწმინდის ასპარეზად მიიჩნევდნენ, 90-იანი წლებიდან პრინციპულად არღვევდნენ მეტყველების კულტურას. ამიერიდან თეატრი მენტორული ტონით აღარ ელტვოდა საზოგადოების აღზრდას. ახალმა სინამდვილემ გამოკვეთა ახალი ხედვები და ახალი ხერხები, ახალმა ტექსტებმა კი - მოითხოვა ახალი, თავისუფალი, საზღვრებმორღვეული სივრცეები.

XX საუკუნის მიწურულიდან თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ახალგურსდამთავრებული რეჟისორების, მაგისტრანტებისა და დოქტორანტების მიერ დაფუძნდა არაერთი კერძო და მუნიციპალური თეატრი. მათ შორის აღსანიშნავია - „სარდაფის თეატრი“ რუსთაველსა და ვაკეში (1997, 2003), „თავისუფალი თეატრი“ (2000), „სამეფო უბნის თეატრი“ (1997), „თბილისის კამერული თეატრი“, თეატრალური კომპანია „ხვლიკი“ (2019) და სხვა. ამჟამად თითოეული სხვადასხვა ფორმით მონაწილეობს ახალი თაობის თეატრალთა აღმზრდის პროცესში. მათ სცენებზეც იდგება სადიპლომო წარმოდგენები. სტუდენტი მსახიობები სახელოვან თუ უფროსი თაობის მსახიობებთან თანამშრომლობით ქმნიან თავიანთ პირველ როლებს.

XX საუკუნის მიწურულიდან დაფუძნებული ალტერნატიული თეატრები თუ მოძრავი კომპანიები შეეცადნენ მაქსიმალურად აესახათ „რკინის ფარდის“ გახსნის შემდგომ განვითარებული მოვლენები. შეიქმნა ექსპერიმენტული წარმოდგენები. სარეპერტუარო პოლიტიკა უკიდურესი სიჭრელით აღინიშნა. თანამედროვე და კლასიკური, ეროვნული და უცხოური დრამატურგიისა თუ ინსცენირებების გაბედული გააზრებით, თეატრი მკაცრად და დაურიდებლად რეაგირებდა ყველა მნიშვნელოვან, ადრე დაფარულსა თუ აკრძალულ პრობლემურ თემაზე. ავანსცენასა და დარბაზში გადატანილი, ცხოვრების სარკედ მოაზრებული სპექტაკლები აშიშვლებდა სქესთა სამკვდრო-სასიცოცხლო ომს, ღირებულებათა დაუნდობელ მსხვერველს. პოპულარობა შეიძინა თეზამ, - „ჩვენს დროში დაწყებული პოლიტიკითა და დასრულებული პოეტიკით, ყველაფერი თეატრალური გახდა“.²⁷ ახალი ათასწლეულიდან ახალგაზრდა რეჟისორების პარალელურად, უფროსი თაობის რეჟისორებმაც დაიწყეს მაყურებლის „დაკვეთის“ გათვალისწინება. სულ უფრო პრიორიტეტული გახდა ტენდენციები: ამოკალიფსური აზროვნება, ავტორიტეტთა ნგრევა, აბსურდისტული ცნობიერება, სისასტიკის თეატრის მსოფლმხედველობითი პრინციპები და თუ სადადგმო ხერხები, სანახაობრივობა, ინტერტექსტუალობა. რეჟისორები სულ უფრო უსწრაფესად მრავალგვარი აზრის, იდეის, ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. პოპულარობა შეიძინა აზრმა - მაყურებელს საკუთარი ინტერპრეტაციის უფლება აქვს. ხელოვნებასა და აზრს შორის მიმართება თამაშზე ორიენტირდა, „სწორედ ასეთ თამაშს მივყავართ მნიშვნელობათა მრავალგვარობის ამოკითხვასთან, რაც სრულ თავისუფლებას ანიჭებს მაყურებელს და უზრუნველყოფს მის ჩართვას შემოქმედებით აქტში“.²⁸

27 მუჟლაძე დ., „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებები“, #10, თბ., 2006, გვ. 81.

28 მუჟლაძე დ., „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, II ნაწ., უ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006,

მაყურებლის ინტერესის გასამძაფრებლად აქტიურად იქნა გამოყენებული ეპატაჟის, პროვოკაციული, ადრე „აკრძალული“ ხერხები. ავტორი აღარ განიხილება ტექსტის ერთპიროვნულ ავტორად. ახალი აქტივობით იმძლავრა ფილოსოფიურმა მეტაფორებმა: „ავტორის სიკვდილი“, „სუბიექტის სიკვდილი“.

XXI საუკუნის მზარდი პრობლემებით დათრგუნულ საქართველოში, იმედგაცრუებით წარმოქმნილმა დეპრესიამ, სტუდენტურ სცენაზე დაამკვიდრა ადამიანის ტოტალური უმწეობის გამოსახვის ფორმები. თვითირონით გამსჭვალული კლოუნადა, ერის ღირსებააყრილი ყოფის ლოგიკურ შედეგად ვაცხადდა. მონარდმაყურებელთა თეატრს განშორებული შალვა გაწერელის მიერ ფორმირებულ „28-ე აუდიტორიის“ სცენურ მოედანზე გამოჩნდა ალტერნატიული თეატრების ძირითადი თემები. უკვე ღვაწლმოსილი რეჟისორის ესთეტიკაში შეიჭრა ბალაგანური თეატრის, ექსცენტრიკის, სატირისა თუ გროტესკის შტრიხები, ახალი პერიოდის მსოფლმხედველობითი პრინციპები, მისი ცალკეული სადადგმო ხერხი. გამოიგვეთა ექსპერიმენტული დადგმებისადმი ვაცხოველებული ინტერესი. მაესტრო წერდა: „ინსტიტუტი იმით მნიშვნავს და მიტაცებს, რომ ექსპერიმენტებია შესაძლებელი... მაინტერესებს დაოსტატებული და ახალგაზრდა მსახიობების გამომსახველი ხერხები როგორ ერწყმის ერთმანეთს და ვხედავ რომ ისინი ჰარმონიაში არიან“.²⁹

რეჟისორ-პედაგოგი სტუდენტურ დადგმებში მონაწილეობის მისაღებად ხშირად იწვევდა სხვადასხვა თაობის ქართული თეატრის წამყვან მსახიობებს (თამარ მამულაშვილი, მაია ჩართოლანი, ალექო მახარობლიშვილი, ზურაბ პირველი, დავით ხახიძე, მაია დობორჯვინიძე, თინათინ კორძაძე, მაკა შალივაშვილი, გოგა ბარბაქაძე, მამუკა მუმლაძე, გურამ ბრეგაძე და სხვები).

„28-ე აუდიტორიის“ მინიატურულ სცენაზე დადგმულ სპექტაკლებში დიდი ტკივილით გათამამდა მარადიულ ღირებულებათა დაუნდობელი მსხვერვა, თაობათა კონფლიქტი, „მოტყუებულ-დაკარგული“ თაობის ტრაგედია. აუდიტორიის პატარა წრიული სცენა, ასახავდა რეჟისორის ვატაცებას სამოედნო თეატრის თამაშის ხერხებით. სასწავლო თეატრის მოდელი წააგავდა, როგორც სალონურ, ისე ქუჩის თეატრს, სადაც მაყურებელი ყველა მხრიდან აკვირდებოდა დარბაზთან მაქსიმალურად მიხლოვებულ ე.წ. სცენას. ასეთ რეჟიმში მოქმედი მსახიობი იძულებული იყო ეწრუნა თავისი შემოქმედებითი აპარატის მუდმივ სრულყოფაზე. ახალგაზრდული თეატრით ვატაცებული რეჟისორის მოღვაწეობის ადრეული პერიოდისათვის პრიორიტეტულ ფსიქოლოგიურ-ეპიკურ, შემდგომ კი აბსურდის თეატრის ესთეტიკაში, სულ უფრო აქტიურად შეიჭრა პრინციპული ეკლექტიზმით ასახული, ფარული თამაშებით აღბეჭდილი ურთიერთობები. სამართლიანად წერდა რეჟისორი ვიორჯი შალუტაშვილი, რომ „მან „თეატრალურის 28-ე აუდიტორია“ უნიკალურ მოვლენად გადააქცია თანამედროვე ქართულ თეატრალურ სივრცეში. ბევრი მსხვილბიუჯეტისანი თეატრისაგან განსხვავებით თქვენ აქ ვერ გადააწყდებით ბულვარულ დრამატურგიას ან სადღაც უკვე ნანახ მიზანსცენებს, პრივილეგირებულ არაპროფესიონალიზმს, თუ გარანტირებული წარმატებისთვის განწირულ ნუგვორიშებს“.³⁰

28-ე აუდიტორიის მინიატურულ სცენაზე მაყურებელმა იხილა სახელოვანი მაესტ-

#1-2, გვ. 27.

29 ქუთათელაძე თ., „დიאלოგ-მონოლოგი“, ვაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14. I. 2011.

30 „შალვა გაწერელია - 80“, თბ., 2011, გვ. 111.

როს მიერ სტუდენტებთან დადგმული გასული საუკუნის კლასიკოსებისა და თანამედროვე ავტორთა დრამატურგიის საფუძველზე შექმნილი, თამამად გააზრებული: ა. ჩეხოვის „ალოუბლის ბაღი“ (1999) და „თოლია“ (2000), შ. დადიანის „ვეშინდელნი“ (2001), ი. სამსონაძის „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“ (2002), მ. გორკის „ფსკერზე“ და „ვასა ჟელეზნოვა“ (2003), ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“ (2004), ლ. ბუღაძის „სულიერი არსებები“ (2008) და „სამი პატარა პიესა“ (2010). მათში იკვეთებოდა ახალ რეალობაში თაობათა დეგრადაციის მასშტაბი, უპასუხისმგებლო ინტელიგენციის გაღვრევა, უახლესი „ღირებულებები“. რეჟისორი უჩვენებდა თანამედროვე ადამიანის შინაგანი სამყაროს დაშლასა თუ უმწიბრობას, ე.წ. გარდაქმნის შედეგებით იმედგაცრუებასა და მომავლისადმი პანიკურ შიშს.

„28-ე აუდიტორიის“ სპექტაკლები მაქსიმალურად მიუახლოვდა რეალობას, მაგრამ გაემიჯნა „ქუჩის რეალიზმის“ ნატურალისტური სიმძაფრით გადატანას სცენაზე. მიუხედავად სიახლისადმი სწრაფვისა, შალვა გაწერელია კვლავ დარჩა რომანტიკოსად. თავის დადგმებში იგი ქმნიდა პოსტმოდერნული პერიოდისთვის დამახასიათებელი თამაშისა და ტრადიციული ხელოვნებისთვის ნიშანდობლივი ფსიქოლოგიური წვდომისა თუ რეალობასთან მისადაგებული ილუზიის ერთგვარ ტანდემს. ამასთანავე, მის წარმოდგენებში გაჩნდა უსამართლობისა და ძალადობისგან შეძრწუნებული, მოქმედების უნარდაკარგული ან წართმეული, ზედმეტ არსებად ქცეული თანამედროვე, სასოწარგვეთილი ადამიანი. მოქმედებასა და დიალოგს შორის გაჩნდა წინააღმდეგობა, მეტყველება თვითგამონატვის საშუალებას კი აღარ წარმოადგენდა, არამედ ნიღაბს. იკვეთებოდა სიტყვის ნაკადზე მრავლისმთქმელი, მოქმედებასა და შესტში გამჟღავნებული ინფორმაცია, - შინაგანი შფოთი და განგაში.

90-იანი წლებიდან ქართულ სცენაზე ვახშირდა ჩეხოვისეული დადგმები, მისი პოეტიკის ახლებური გაშინაარსება, მიმდინარე პროცესებში ინტელიგენციის ბრალეულობის, განწირულების, „დანაშაულებრივი უმოქმედობითა“ თუ „დანაშაულებრივი აქტივობით“ თავს დატყუილი ხვედრის გააზრება. სწორედ ახალი საუკუნის ღირებულებათა გათვალისწინებით დადგა შ. გაწერელიამ აბსურდის სათეატრო ესთეტიკასთან მიახლოვებული ა. ჩეხოვის „ალოუბლის ბაღი“ (1998), შემდგომ კი „თოლია“ (2000).

28-ე აუდიტორიის თეატრში გათამაშებულ ა. ჩეხოვის „ალოუბლის ბაღში“ (1998), სცენაზე იყო უსაქმური, უსახური, გადაგვარებული, ნერვული საზოგადოება. უსიყვარულო ვარემოში თითოეული სცენური გმირი თავდავიწყებით ეძებდა სარგებლიან ურთიერთობებს. მათი აპოკალიფსური უზნეობის გამო, სრულიად ლოგიკური ჩანდა ამ საზოგადოების ბუნებრივი ვარდაცვალება, რაც სინანულსაც აღარ იწვევდა. ა. ჩეხოვის „თოლიაში“ (2000), სპექტაკლი ექსცენტრიკული „მასკარადით“ იწყებოდა. ცხოველთა ნიღბებმორგებული ახალგაზრდები მკაცრი სინამდვილისაგან გაქცევის მიზნით ისტერიულად მღეროდნენ პრიმიტიულ საბავშვო სიმღერას „მგელი ჩვენ რას დაგვაკლებს!..“ მათი მოჩვენებითი მხიარულება დიდხანს ვერ გრძელდებოდა. მალევე იღვრებოდნენ ნიღბებს და შეშფოთებულნი ბრუნდებოდნენ რეალობაში.. ლიბნისფრად განათებულ ვარემოში პიანინოსთან მჯდარი ს. ცაავას წამყვანი თუ პიესის ავტორი, შემინებული ადევნებდა თვალყურს მისი პერსონაჟების დესტრუქციულ ქმედებებს. შექმნილი ქაოსიდან თანდათან იკვეთებოდნენ მთავარი გმირები და სპექტაკლი წარმოგვიდგებოდა თაობათა ბრძოლის კვლად.

დადგმაში ტრეპლევი (მსახიობი დიმიტრი მერაბიშვილი) აპოკალიფსური საუკუნის

დებრესიულ, პროვინციის მიყრუებულ ჭაობში მიტოვებულ მეამბოხე მარტოსულს თამაშობდა. იგი თავზარდაცემული აცნობიერებდა, რომ ადამიანური არსებობისადმი ვულგარილ ვარემოში, არაჯანსაღი სინამდვილის ცვლილებებს არაფერს ჩქარობდა. შესაბამისად, მხოლოდ საფანჯარო პროცესების გაღრმავება ელოდათ. ამ ახალგაზრდა დრამატურგის რეფორმატორული სულისკვეთებით აღსავსე სადებიუტო წარმოდგენაში, მინიატურულ სცენაზე დახტოდნენ თანამედროვე, „ცივილიზებული“ ადამიანებისადმი ზიზღითა და სიძულვილით განწყობილი ემპატიები. ისინი სარდონიკული ხარხარით ეგებებოდნენ დედამიწაზე სიცოცხლის ქრობას, ცინიკურად ადევნებდნენ თვალყურს გადაგვარების პიკზე მყოფთა აგონიას და დაუფარავად ზეიმობდნენ კაცობრიობის აღსასრულს. მინიშნებებით აღსავსე ეპატაჟური სანახაობა ამტკიცებდა რომ ფსევდოლირიბულებებზე ორიენტირებულმა უფროსმა თაობამ ფატალურ ჩინში შეიყვანა რეალობისგან დისტანცირებული ხელოვნება, გაძარცვა და დასანგრევად გაწირა სამყარო. ტრეპლევის დებიუტი ავლენდა „მამათა“ და „შვილთა“ თაობის მოსალოდნელ, გარდაუვალ დაპირისპირებას.

წარმოდგენაში ნინო იოსელიანის მომხიბლავი არკადინა არტისტული კარიერის დაღმართზე დაქანებული, სიყვარულში ხელმოცარული ქალის გაუსაძლისი ხვედრის სიმბოლო იყო. მიზანსწრაფული მსახიობი გამოგვეთდა იმასაც, რომ ჯერ კიდევ შემორჩენილ, მოკრძალებულ მდგომარეობას, უბრძოლველად შვილსაც არ დაუთმობდა. მისი რწმენით, არასრულფასოვანი, პრეტენზიული ახალგაზრდობა, აგრესიულად ილტვოდა უფროსების განკითხვა-შევიწროებას. ამიტომაც, ამიერიდან მისი შვილიც მშობლის წინააღმდეგ მოჯანყე, სახიფათო თაობის „სახე“ ხდებოდა, რომელიც საყვარელი პროფესიიდან გაძევებით ემუქრებოდა, აიძულებდა შეგუებოდა უსინარულო, პასიურ სიბერეს. ტრეპლევის დეკადენტური მანიფესტი საფრთხეს უქადადა პროფესიისთვის თავდადებულ დედას და ისიც ემზადებოდა თავგანწირული ომისთვის, სადაც თავისი წარმატება დღემოკლედ, მაგრამ მაინც სასურველად ესახებოდა.

საზოგადოების ვასაფხინილებლად მიმართული ტრეპლევის დადგმის სულისკვეთება უკომპრომისო იყო. იგი წინასწარმეტყველებდა არსებული, ალოგიკურად მართული სამყაროს საგარაუდო ტრაგიკულ ფინალს. „თანამედროვე თეატრი რუტინაა!“ - მტკიცედ აცხადებდა იგი და მისთვის უძვირფასეს დედას, იმავდროულად, პროგრესული აზრის ჯალათად აღიქვამდა. ახალგაზრდა დრამატურგის ტრაგიკულ მდგომარეობას ამწვავებდა მისი შემოქმედებითი მუხის, მომხიბლავი და ჰაეროვანი ნინა ზარეჩნაიას ლალატიც (მსახიობი რ. გაფრინდამვილი). ტრეპლევის დებიუტის კრანის შემდგომ, ხელოვნებაზე თავდავიწყებით შეყვარებული პროვინციელი გოგონა, სწრაფვას იწყებდა სახელგანთქმული ტრიგორინისკენ. ამჯერად, ასაკოვანი მწერალი ესახებოდა მას სიყვარულის ღირსეულ ადრესატად, საიმედო ავტორიტეტად, მისი სამსახიობო კარიერის სწრაფი აღმასვლის გარანტად.

ტრიგორინის სახით რეჟისორი და მსახიობი წარმოდგენაში ქმნიდნენ ელევანტური, თავდაჯერებული ალფონსის კლასიკურ ნიღაბს. ა. კუბლაშვილის ტრიგორინი უახლესი სახელოვნებო პროცესებისადმი ცინიკური, მწერლური შრომისაგან განზიბლული, ცბიერი და სარგებლისმოყვარე ლაველასი იყო... იგვეთბოდა გამოუცდელი ახალგაზრდების მოღვაწეობის დასაწყისი მტრულ ვარემოში. უფროსი თაობის პირისპირ მარტოღმარტო დარჩენილთა მარცხი გარდაუვალი ჩანდა.

XXI საუკუნის დასაწყისის მძაფრი სულიერი კრიზისის ფონზე, როდესაც ისევ განახლდა რადიკალური გარდაქმნების მოლოდინი, რეჟისორმა გიორგი მარგველაშვილმა

ორი წარმატებული სპექტაკლით გაამდიდრა ქართული ჩეხოვიანას სასცენო ისტორია. კინომსახიობთა თეატრში წარმატებით დადგმული „ალუბლის ბაღის“ (22. X. 2004) შემდეგ, მან ასევე შთამბეჭდავი ინტერპრეტაციით წარმოადგინა „სამი და“ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში (2014).



მესამე კურსის მსახიობებთან მომზადებულმა წარმოდგენამ ასახა საოცნებო მომავლის ტოტალური ნგრევით განცდილი სულისშემძვრელი ტკივილი. პროვინციის



სურ. 5.ნ. სცენები სპექტაკლიდან ა. ჩეხოვის „სამი და“, რეჟ. ვიორჯი მარგველაშვილი, 2014

დამორგუნველი ყოფისაგან თავდახსნისა და მოსკოვთან ასოცირებული ამაღლებული ღირებულებებისაკენ მიმსწაფი მარიამ სუჯაშვილის ირინა პროხოროვა, ქათქათა თეთრ კაბაში გამოწყობილი და გორგოლაჭებზე შედგარი, სრიალ-სრიალით ჩნდებოდა სცენაზე. დასაწყისში სიცოცხლისმოყვარე, შრომის ექტაზითა და უკეთესი მომავლის რწმენით აღსავსე ვოვონა, სპექტაკლის ბოლოსკენ იმედგაცრუებული და შეშლილობის ზღვარს მიღწეული, სცენური დროის ვრცელი მონაკვეთის მანძილზე ტრიალებდა პროხოროვთა გადამწვარ, ძველმანებით მოფენილ ნასახლარზე. პირად ცხოვრებაში ხელმოცარულ, ტრაგედიულ, უსწრაფესად დაბერებულ ახალგაზრდა ქალს ღვარად სდიოდა ცრემლი და ესწრაფვოდა თვითმკვლელობას. მისი ძმა - მოსკოვის უნივერსიტეტში პროფესორობაზე მეოცნებე ერეკლე გეწადის მიერ განსახიერებული რომანტიკული ანდრეი, საეჭვო ყოფაქცევის პროვინციელი მდაბიოს, მსახიობ ლიზა ტრაპაიძის - ნატაშას მსხვერპლი ხდებოდა. სახელოვანი ძველი ინტელიგენციის ეს გალოთებული, იმედმიქრალი, ნაკაცრად ქცეული, გამდაბურებული არსება, გააფთრებული ვლეჯდა, ანაკუწებდა, ფეხებით თელავდა და ავანსცენაზე გათხრილ ორმოში ასამარებდა წიგნებს, მრავალწლიან ოცნებებს, საკუთარ თავსა და მომავალს.

ამიერიდან საყვარელი კაცისგან მიტოვებული, სასოწარკვეთილი შუათანა და, - ანკა ვასაძის მამა, პროვინციის უსახურ ყოფას შეგუებული უფროსი თუ ნახევრადშემილი უმცროსი და, ინერციითაა განავრძობდნენ არსებობას ცხოვრების ელემენტარულ საღსარს მოკლებულნი, დევრადირებული ძმის ტრაგიკული ხვედრით ზარდაცემულნი და საძულველ, უპერსპექტივო, პროვინციის გაუვალ ჭაობში ფატალურად დაძირულნი.

XXI საუკუნის ქართულ რეალობაში უსწრაფესად განვითარებული პროცესების გათვალისწინებით, შალვა გაწერელიას მიერ დადგმულ მორიგ სპექტაკლში მ. გორკის „ვასა

ჟელეზნოვა“ (განხორციელდა პირველი მოქმედება, 2003), გამოიკვეთა რეჟისორის გატაცება „სისასტიკის თეატრის“ ესთეტიკით. საქართველოში საკმაოდ მწირად დადგმადი დრამატურგის ამ ორიგინალურმა წარმოდგენამ უჩვენა უსახური რეალობით გამხეცებულ ადამიანის თავზარდამცემი აგრესია, ნოსტალგია მყარ ღირებულებებზე, იმ საყრდენზე, რომელიც სამუდამოდ დაკარგა კეთილდღეობის ჟინით შეპყრობილმა საზოგადოებამ. სანახაობაში ცნობიერდებოდა თანამედროვე ადამიანის სულიერების არნახული კრიზისი, შემამფოთებელი მარტობა. გამოკვეთილი იყო ის ალოგიური სინამდვილეც, რომლის გარდაქმნაც შეუძლებელი, მასთან ადაპტირება კი დამლუპველი იყო.

რეჟისორი საუკუნის ასაკს მიღწეული პიესით (პიესა დაიწერა 1910 წელს) კრიტიკულად აანალიზებდა XX და XXI საუკუნეების დასაწყისის მოვლენებს და წარმოაჩენდა, რომ პრობლემები კვლავ იდენტური იყო. რღვევას განიცდიდა მარადიული ღირებულებები, ადამიანური ურთიერთობები, საოჯახო ინსტიტუტი. სიყვარული ზედმეტ და უსარგებლო ტვირთად ქცეულიყო. ადამიანის სულიერ სამყაროსთან ერთად იშლებოდა კომუნიკაციის ფორმებიც. დადგმა ასახავდა ძალაუფლების მიტაცების ქაოტურ რეჟიმში მყოფი ქვეყნის, ეკონომიკური კრიზისის შოკურ ფაზაში ბიოლოგიური არსებობისთვის თავდავიწყებით გარჯილი საზოგადოების ტრაგიკულ ყოფას.

სცენაზე იყო შემამფოთებლად თეთრი სცენოგრაფია. ქათქათა თეთრი ნაჭრით შეფუთული კედლები, თეთრი შალითაგადაკრული სკამები, ავანსცენასა და სცენის სიღრმეში ჭერს მიბჯენილი უზარმაზარი რკინის კიბეები თავშესაფარს, ბუნგერს, ყუთსა თუ საკანს ჰგავდა. მსახიობ თამთა ნამიჭეიშვილის დაღლილი, ელეგანტური ვასა ჟელეზნოვა, ქმრის უკიდევანო ვადაგვარებას შეგუებული, ენერჯის სრული მობილიზებით იბრძოდა შვილების გადასარჩენად. საგანგაშო მომავლის შიშით შეძრულ დედას, გარესამყაროში მიმდინარე დამანგრეველი პროცესებისგან განრიდება და იზოლირებული, სუფთა და მყუდრო მიკრომოდელის შექმნა სურდა. მალევე ხდებოდა ნათელი, რომ თვითგადარჩენის ნებისმიერი ცდა განწირული იყო. წარმოდგენა შავი იუმორით, გროტესკითა თუ სარკაზმით „ყვებოდა“ ოდესღაც ძლიერი და სახელოვანი ჟელეზნოვთა გვარის დაცემის ისტორიას, ხოლო მუსიკალური ფონი, მკვეთრი მახვილებით კიდევ უფრო ამძაფრებდა რეჟისორის კონცეფციას. გამოუვალ სიტუაციაში უმწეოდ დარჩენილ ადამიანებს უზენაესის მიერ უხვად მოვლენილი გამაყრუებელი ჭექა-ქუხილის ხმები თუ წარღვნად ქცეული წვიმები, თითქოს განკითხვის დღისთვის ამზადებდა. სცენოგრაფიის ქათქათა სივრცესაც გამუდმებით ავსებდნენ უზარმაზარი ყვავების გუნდს მიმსგავსებული, გაშლილი შავი ქოლგები. დაუსრულებლად მძვინვარე სტიქიით, ავისმომასწავებელი ელვით, მამაზეციერი თითქოს აფრთხილებდა, შემდგომ კი თავადვე წარმართავდა მის შეუსმენელ, გონგაცლილ ნაშიერთა ქმედებებს, უბიძგებდა მათ თვითგანაჩენით აღესრულებინათ მსჯავრი საკუთარ თავზე, ჩადენილ ცოდვასა თუ დანაშაულზე.

სომნამბულისტურ მდგომარეობაში მყოფ, თითქოსდა ზომბირებულ ჟელეზნოვაებში სულ უფრო ვლინდებოდა კანიბალურ-ნეკროფილური ვნებები. შალვა გაწერელიაც, ისევე როგორც პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსი ჟან ბოდრიარი, თანამედროვე საზოგადოებას აქ სიკვდილის შემოქმედად წარმოგვიდგენდა. გვიჩვენებდა შეშლილ სამყაროში უმიზნო არსებობისგან ვადაგვარებულთა აგრესიას. აქ, ჟელეზნოვთა დებრესიული ოჯახის ორი უფროსი, ე.წ. ძლიერი სქესის წარმომადგენელი მამა და ბიძა (ნიკა ქაცარიძე, დავით ხანიძე), უსასრულოდ ლოთობდნენ და მრუშობდნენ. ახალგაზრდებიც მათს ე.წ. თაყვანისმცემლებთან ერთად, ანალოგიურად „მიზარულობდნენ“, თავისუფალი სიყვარულით

ერთობდნენ თავს. მათი მცდელობა - ხმაურიანი ცეკვა-სიმღერით განრიდებოდნენ მა-
ხინჯ ყოფას, შემზარავ შედეგს იძენდა. მოჩვენებითი სილალით ძალაგაცლილები, უეც-
რად დამსხვრეული თოჯინებივით ენარცხებოდნენ სასცენო ფიცარნაგზე და გაავებულნი
ზვერაგდნენ ერთმანეთს. ქრებოდა ზღვარი ადამიანსა და მხეცს შორის. თითოეულს
ელვისებური სისწრაფით ეცვლებოდა განწყობა ისტერიული სიცილიდან ტირილამდე,
სიყვარულიდან სიძულვილამდე. წამის წინ თითქოსდა აღურსისთვის განწყობილებს,
უეცრად ზიზლით ევსებოდათ თვალები, მტრულად ზვერაგდნენ პარტნიორს და უჩვეუ-
ლო სისასტიკით მიიწვედნენ ერთმანეთის დასაგლეჯად.

სიყვარულის, წესრიგის, სიცოცხლის დასამარებისთვის მომართულ სინამდვილესთან
ადაპტაცია „რკინის წინაპართა შთამომავლებისთვისაც“ შეუძლებელი იყო. თამთა ნამი-
ჭვიშვილის ვასა საწამლავით სავსე სასმისს უწვდიდა ქმარს, ბოჭქუერი ცხოვრებით და-
უძღურებულ ნიკა ქაცარიძის სერვეის, რომელიც ქვითინით მუხლმოყრდილი შესთხოვდა
შეუბრალებელ ცოლს სიცოცხლის უფლებას. თუმცა, შვილების გადასარჩენად ნებისმი-
ერი მსხვერპლისთვის მზადმყოფი, თავგანწირული დედა დაუნანებლად კლადა კაცს,
ოდესღაც თავდავიწყებით რომ უყვარდა.

ჟელეზნოვთა სახელოვანი ოჯახის დეგრადირებულ ნაშიერთა მოახლოვებულ კატას-
ტროფას დაუფარავი ზეიმით ადევნებდა თვალყურს ვასას მდივან-მესაიდუმლე, სოფო
ფერაძის დისტროფიული სიგამხდრის, ქცობაშეპარული ანა ონოშენკოვა. ავსულის იერ-
სახის მქონე, მოელვარე ფოლადისკბილება ქალი, სუნთქვაშეკრული უთვალთვალებდა
დიასახლისს და მოუთმენლად ელოდა ჟელეზნოვთა ქონების დატაცების ხელსაყრელ
წამს. შავსამოსიანი, „ხელმარჯვე“, ცინიკური ღიმილით მოყურადე ანას მღელვარებას
ამხელდა მის მოცანცანე ხელებში ჩაბლუჯული, სქელ რკინის რგოლზე ასხმული ვასა-
ლებების დიდი დასტის ნერვული ჩხრიალის რიტმი.

რეჟისორი პიესის ტექსტს მწვავე ქვეტექსტებით ავსებდა, ძველ პრობლემათა გა-
ნახლებით, - თანამედროვე სანახაობას ქმნიდა. აქ მრავალაზროვნად თამაშდებოდა
ყველა საგანი, კოსტიუმი თუ ნივთი. კრეატიულ, ელვარე თეატრალურ აზროვნებაზე
აღმოცენებულ, მისტიკურ სპექტაკლში ყველაფერი არ იმიფრებოდა, მაყურებელი თა-
ვად უნდა ჩასწვდომოდა მთავარი მოვლენის არსს, სადაც შესამჩნევი იყო თანაგანცდა
„მეფისტოფელის საუკუნის“ მსხვერპლადმყოფთა ტანჯვისადმი.

შალვა გაწერელიას პედაგოგიური მოღვაწეობა, მსახიობის აღზრდის მისეული მეთო-
დოლოგია სწავდასწავ სათეატრო ესთეტიკათა ნაერთი იყო, რაც დროის პრიორიტეტთა
შესატყვევსად იცვლებოდა. სტანისლავსკისაგან მან ისესხა გრძნობათა სიწრფელე და
როლის განცდათა სისტემა, მეიერხოლდისაგან – როლის პლასტიკური გააზრება, ბრენ-
ტისაგან – როლთან გაუცხოების პრაქტიკა. ქართველი მაესტრო წინამორბედთა ყველა
თეორიას მისაღებად მიიჩნევდა, თუ იგი ხელს უწყობდა მსახიობის სწორად აღზრდის
მეთოდს, მომავალი სპექტაკლის გაცოცხლებას. სამსახიობო უნივერსალიზმს იგი აღი-
არებდა ახალი ეპოქის მთავარ მოთხოვნად. ამიტომაც, მოღვაწეობის ბოლო წლებში,
გატაცებით მუშაობდა ახალი „სათეატრო მოედნის“ ძიებაზე, სწამდა, რომ სცენა-კო-
ლოფი არ წარმოადგენდა თეატრალური ქმედების უალტერნატივო სივრცეს. მაესტროს
სახელოვან „28-ე აუდიტორიაში“ მუდამ უზარმაზარი პლაკატები იყო გავრული. მათზე
დიდი, სქელი ასოებით ეწერა - „ყოველი დღე განუმეორებელია ცხოვრებაშიც და თე-
ატრშიც“, „ილაპარაკეთ მეაფიოდ და გარკვევით“, „შემოქმედებითი განწყობის შექმნა
ძნელია, მისი მოკვლა - ადვილი!“, „შემოქმედებითი პროცესი უნდა დაიწყოს შეგნე-

ბულად და სწორად. შეგნებული და სწორი პროცესი ქმნის სიმართლეს, სიმართლე აჩენს რწმენას, მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს ამოქმედებას ქვეცნობიერი და შეიძლება მოვიდეს შთაგონებაც... მსახიობობა - თამაში, თამაში - მოქმედება, ანუ წინააღმდეგობის გადალახვა... ყველა ქვეტესტი ხილული უნდა იყოს. სცენაზე ფიქრიანი, ტკივილიანი ხალხია და არა მოთამაშე. რწმენა რომ გაჩნდეს, ბუნებრივი უნდა იყოს. როცა რწმენა გაჩნდება, თამაშიც დაიწყება, თეატრი - უხილავის გამოსახვის ასპარეზია“. სტუდენტთა პრობლემების გათვალისწინებით, მრავალფეროვანი პლაკატებიც იცვლებოდა. სახელოვანი რეჟისორ-პედაგოგი მოითხოვდა გამომსახველი ხერხების ლაკონურობას, თეატრალურობის განვითარება-დანგეწას.

XXI საუკუნის 10-20-იანი წლების სტუდენტური დადგმები

თეატრალური ინსტიტუტის სახელოვანი პედაგოგის, ევროპულ კულტურას ნაზიარები, პარიზის თეატრ „ატელიეს“ ერთ-ერთი დამაარსებელი რეჟისორის, ვასო ყუშიტაშვილის უნიჭიერესი მოწაფეების - გიზო ჟორდანიასა და შალვა გაწერელიას პედაგოგიკაში შესამჩნევი იყო მსახიობში რეჟისორის პროფესიის უნარ-ჩვევათა გამოვლენა და აღზრდა. ორივე რეჟისორ-პედაგოგი ესწრაფვოდა მსახიობში განვითარებინა დამოუკიდებელი, საკუთარი როლის ავტორ-რეჟისორი, რომელიც შეეცდებოდა დაებრუნებინა და გაეფართოვებინა XX საუკუნის დასაწყისში დაკარგული პროფესიული უფლებები. სწორედ გიზო ჟორდანიასა და შალვა გაწერელიას სამსახიობო ჯგუფის კურსდამთავრებულნი იყვნენ: ლევან წულაძე, გოჩა კაპანაძე, ნანუკა ხუსკივაძე, მათა დობორჯგინიძე, თინათინ კორძაძე, გიორგი მარშანია და სხვები. ამჟამად თითოეული წარმატებით მოღვაწეობს რეჟისურაში, ან რეჟისურასა და სამსახიობო ასპარეზსა და პედაგოგიკაშიც.



რეჟისორ გიზო ჟორდანიას ერთ-ერთი გამორჩეული მოწაფის, მსახიობ ნანა (ნანუკა) ხუსკივაძის შთამბეჭქდავი დებიუტი რეჟისორ-პედაგოგის რანგში განხორციელდა 2014 წელს, ჟან ანუის „ანტიფონეს“ ორიგინალური დადგმით. ახლო წარსულისა თუ არცთუ მშვიდი რეალობის გათვალისწინებით, სასწავ-



სურ. 7,8. სცენები სპექტაკლიდან „ანტიფონე“, რეჟ. ნანა (ნანუკა) ხუსკივაძე, 2014

ლო თეატრის სცენაზე გათამაშებული სპექტაკლის მოქმედება ბუნკერში განვითარდა. სცენოგრაფიაში გამოკვეთილი იყო კრეონის რეჟიმის სუსხი. რეონის ძალადი კედლებით შექმნილი სცენური ვარემო წააგავდა წამების კამერასაც. წინსაფრიალი, ნარკოტიკების შემოქმედებით უცნაური ღიმილით სახემოღრეცილი ახალგაზრდა მამაკაცები, უეცრად ბუნკერის სახურავიდან ჭინკებივით სტებოდნენ სცენაზე. მათი ტენილი მოძრაობები, ცინიზმითა და აგრესიით აღსავსე ინტონაციები, კრეონის ნებისმიერი ბრძანების უპირობო აღმსრულებელ ჯალათთა ასოციაციებს იწვევდა. სცენური სივრცის ამ ექსცენტრიულ „მასპინძელთა“ გუნდს ლოგიკურ „ბოსად“ ევლინებოდა ნიკა ქაცარიძის თავგადაპარსული, სახენაირევი, თანამედროვე შარვალ-კოსტიუმში ჩაცმული კრეონი. მისი ინტონაცია თუ ქმედებები, თავდაჯერებული მაფიოზის პორტრეტს ხატავდა. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ დიდი ვარჯით ჰქონდა მოპოვებული საოცნებო ძალაუფლება. ამიტომაც, ელდანაკრავი რეაგირებდა მისი კანონის ხელმოყოფი, მსახიობ ნატალია ჯუღელის მიერ განსახიერებული ანტიგონეს ამბოხზე. ოიდიპოსის კერპი ასულის პირისპირ მშფოთვარე ხელისუფალი, დროდადრო თავდაცვის პოზიციაში მყოფი, თითქოს წინასწარ გრძნობდა თავის გარდაუვალ, სამარცხვინო მარცხს.

სასცენო ფიცარნაგზე უზვად მიმოფანტული ფურცლები ნათელს ჰგენდა კრეონის მიერ გამოცემულ კანონთა სიმრავლეს. უკიდურესად თანამედროვე თინეიჯერის იმიჯის მქონე, შავი ხავერდის შარვლით შემოსილი ნატალია ჯუღელის სიფრიფანა ანტიგონეს სულიერი სიმტკიცე, მისი მყარი არჩევანი, კრეონში უსწრაფესად ანგრევდა საკუთარი ძალაუფლების რწმენას. ანტიგონესთან ცხარე კამათის დროს, იგი ნაძალადევად ცდილობდა სიმშვიდის შენარჩუნებას, პედანტურად იცავდა თავის რეჟიმს, თუმცა სულ უფრო ნერვიულად ხვრებდა მირთმეულ წვნიანს და წონასწორობას აკარგვინებდა ბიძამართველის შეგონებებისადმი გაკერპებული ანტიგონეს გულგრილობა, მისი მედიდური თავდაჭერა. შეუსმენელ ანტიგონესთან „უსარგებლო“ დიალოგის დასასრულს, რაც მონოლოგს უფრო ჰგავდა, ნიკა ქაცარიძის კრეონი თითქმის სასოწარკვეთილი მოხვეტდა ხოლმე ქალადების დიდ დასტას და ხარბად ივრავდა მკერდში. სპექტაკლის მიწურულისკენ, ძალაუფლების სამარცხვინო კრახსა თუ ეფემერულობაში დარწმუნებული, კანონებით აჭრელებულ ფურცლებს, ზიზღით ყრიდა ავანსცენაზე გაჭრილ ორმო-სანაგვეში და უშედეგო ბრძოლით ოფლადგაღვრილი, გულწრფელად, საბრალობლად, ლამის სინანულით აღიარებდა - „ძალზე რთული როლი შეხვდაო“. ადრეული კრეონებისგან განსხვავებით, ნიკა ქაცარიძისეული სცენური ვმირი სცენას ტოვებდა ლამის შეშლილობის ზღვარზე მყოფი. სპექტაკლის ფინალში მისი გაუჩინარება ავანსცენის ორმოში, თვითგანაჩენის ეფექტს იძენდა.

1991 წელს, საქართველოში პირველად, სწორედ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში დაარსდა დრამატურგიის ფაკულტეტი და სავსებით სამართლიანად. დრამატურგია იქმნება სცენაზე დასადგმელად და მისი კვლევა უმთავრესად თეატროლოგთა პერეოგატივია. ვარდა ამისა, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში „დრამატურგის ხელოვნების“ მიმართულების ეფექტური ფუნქციონირება უადვილებს ახალგაზრდა რეჟისორებს უახლესი ტენდენციებისა და პრობლემების წვდომას, ამკვიდრებს დრამატურგსა და რეჟისორს შორის მყარი ურთიერთობის ტრადიციას.

„დრამატურგის ხელოვნებას“ თავდაპირველად თამაზ ჭილაძე, მისი გარდაცვალების შემდეგ კი დღემდე ირაკლი სამსონაძე ხელმძღვანელობს. მიმართულებამ არაერთი საინტერესო ავტორი შემატა ქართულ დრამატურგიას, რომელთა შემოქმედებაც, გაჯერე-

ბული ეროვნული სულისკვებებისა თუ პრობლემების სხვადასხვა რაკურსით წარმოჩენის ოსტატობით, უკვე მრავალჯის იხილა ქართველმა მაყურებელმა საქართველოს სხვა-დასხვა თეატრის სცენაზე. მათ შორის ლიდერობენ ლაშა ბულაძე, მანანა დოიაშვილი.

2016 წელს ახალგაზრდა დრამატურგ ლილე შენგელიას სადიპლომო ნაშრომი - დრამა „დაგნი იუელი“ (ხელმძღვანელი ირაკლი სამსონაძე) მიეძღვნა XX საუკუნის დასაწყისის თბილისში დატრიალებულ ტრაგედიას, რომელმაც მსოფლიო შეძრა. XIX საუკუნის ევროპული კულტურის მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის, დაგნი იუელის საიდუმლოებით მოცული, დღემდე დაუდგენელი მკვლელობის ამბავი არაერთ ქართულსა თუ უცხოურ მოთხრობას, რომანს, პიესას და ფილმს დაედო საფუძვლად. ამ ექსტრაგავანტური ქალბატონისა და ორიგინალური ხელოვანის ტრაგიკული ხვედრი, რომელმაც სამუდამო განსასვენებელი ჰპოვა ქართულ მიწაზე და დაკრძალულია კუკიის სასაფლაოზე, პირველად აღმოჩნდა ახალგაზრდა ქართველი თეატრალუბის ყურადღების ცენტრში.

როგორც ცნობილია, 1901 წლის 5 ივნისს, სასტუმრო „გრანდ ოტელის“ ნომერში ნორვეგიელი მწერალი და პიანისტი დაგნი იუელი (1867-1901), 33 წლის ასაკში მოკლა მისმა პოლონელმა მეგობარმა, ჭიათურაში მარგანეცის საბადოს მფლობელის 25 წლის ვაჟმა ვლადისლავ ემერიკმა. ნორვეგიის ერთ-ერთი ყველაზე მდიდარი და წარჩინებული ოჯახის შვილი, „სიყვარულის ქალღმერთად“, „ბოჰემის დედოფლად“ აღიარებული დაგნი იუელი, მრავალი დიდი შემოქმედის, მათ შორის ედვარდ მუნისა და ავგუსტ სტრინდბერგის მუხა იყო. მეამბოხე სულის მქონე ეს ულამაზესი ქალბატონი ვახლდით მეუღლე პოლონური მოდერნიზმის იდეოლოგისა და „სისასტიკის თეატრის“ წინამორბედის, პოლონელ ნიცშედ აღიარებული მწერლის, სტანისლავ პშიბიშევესისა.

ლილე შენგელიას სადიპლომო დრამა „დაგნი იუელი“ დადგა დიპლომანტმა რეჟისორმა ანანო დოლიძემ (კომპოზიტორი გიორგი ლალიძე, მხატვარი თეო კუხიანიძე, 2016

2016 - 2017 წლების სეზონი

რეპერტუარი

27 ნოემბერი 19:00

2 დეკემბერი 19:00

4 დეკემბერი 20:00

პ რ ე მ ი ე რ ა

ლილა შენგელია

დაგნი იუელი

დსიოლოგიური დრამა ერთ მოქმედებად

დადგმალი რეჟისორი - ანანო დოლიძე

შეხვედრა - თეო კუხიანიძე

კომპოზიტორი - გიორგი ლალიძე

მონაწილეობენ:

ნათია მღვანელიძე,

გიორგი ჩარაშვილი,

ნიკა ჩხიტიძე

საქართველოს ეროვნული თეატრი

როსტომიშვილის თეატრი

საქართველოს ეროვნული თეატრი

საქართველოს ეროვნული თეატრი

პ რ ე მ ი ე რ ა

22, 23 მარტი

ლილა შენგელია

დაგნი იუელი

დრამა ერთ მოქმედებად

რეჟისორი - გიორგი ლალიძე

დასაწყისი 19:00



სურ. 9. აფიშები ლილე შენგელიას დრამის საფუძველზე დადგმული სპექტაკლისთვის

წლის 22 ივლისი, ნ. დუმბაძის თეატრის „სხვენი“). აღსანიშნავია ისიც, რომ დებიუტანტი დრამატურგის ამ პიესამ გაიმარჯვა მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის თეატრალური ხელოვნების განვითარების ფონდის პროექტის კონკურსში „პიესა რუსთაველის თეატრისათვის“. 2016-2017 წლის თეატრალურ სეზონში, გამარჯვებული პიესა რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე დადგა მაგისტრატურის მიმართულების სტუდენტმა, რეჟისორმა ვიორჯი ჩალაძემ (სპექტაკლში მონაწილეობდნენ მსახიობები: ანა ამილახვარი, ზურაბ ინგოროყვა, ქეთი სვანიძე, ბაჩო ჩაჩიბაია).

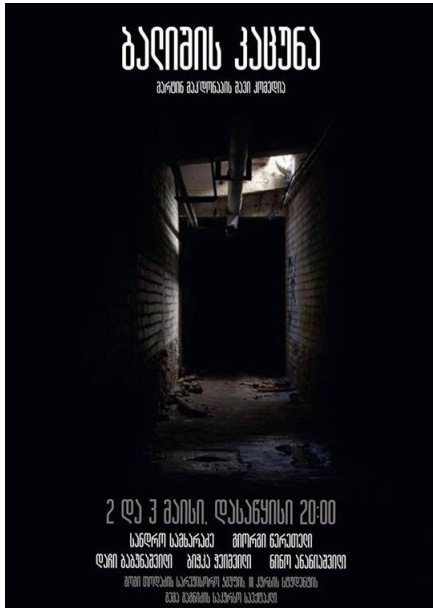
რეჟისორ-დიპლომანტი ანანო დოლიძის სპექტაკლის სცენოგრაფია სიმბოლურად ასახავდა სიყვარულის, სისხლსავსე ცხოვრების, თვითრეალიზებისთვის მებრძოლი ინტელიგენტის მძიმე ხვედრს, რომელსაც უსამართლო ბედმა მოულოდნელი ტრაგიკული აღსასრული განუშადა. ერთმოქმედებიან წარმოდგენაში, სცენაზე იყო პირქუმ შავ სივრცეში მატარებლის ლიანდაგის გადაკვეთის ხაზზე მდგარი საწოლი. თამაშდებოდა მიწიერი რეალობიდან განდევნისთვის განწირული ინტელექტუალი ქალბატონის ცხოვრების კრიტიკული პერიოდი. ავისმომასწავებელი წინათგრძნობით აფორიაქებული ახალგაზრდა ქალი ნერვიულად მოძრაობდა ნახევრადჩაბნელებული სასტუმროს მოკრძალებულ საძინებელში. იგი უსასრულოდ წერდა და ხევდა თაბახის ფურცელზე ნაჩქარევად გამოყვანილ ტექსტს. შემოქმედებითი და პირადი ცხოვრების კრინისულ ფაზაში მყოფი ემზიანი ქალი, არასასურველ მამაკაცთან უცხო ქვეყანაში მოტყუებით ჩამოყვანილი, დანმარებას სთხოვდა მისგან გაუცხოებულ, შეუბრალებელ მეუღლეს. ცხადი ხდებოდა, რომ ბოჰემური ცხოვრების მოყვარე, სახელოვანი ქმრის ოდესღაც ცეცხლოვანი გნება მიმქრალიყო. საყვარელი მამაკაცის უყურადღებობით დათრგუნული ლამაზმანის არცთუ საამური ცხოვრების დრამა ტრაგიკული ფინალისთვის იყო განწირული. ფსევდოლირებულებების მქონე, ჭირვეულ, ძალადობისთვის განწყობილ მამაკაცთან მისი ურთიერთობა სულ უფრო ვაუსაძლისი ხდებოდა. ქალის გულგრილობით შეურაცხყოფილი, გულზვიადი პარტნიორი, მისი უარყოფისა და დამცირებისთვის, სასიკვდილო განაჩენით ქურდულად უსწორდებოდა სიცოცხლისა და თავისუფლების მოყვარე, მედიდურ ქალბატონს. სპექტაკლში შესამჩნევი იყო სახელოვანი მწერლის მკვლელობის მოტივაციის დღემდე ბუნდოვან ფინალზე რეჟისორისა და დრამატურგის თამამი პოზიცია. ლილე შენგელიასა და ანანო დოლიძის სადიპლომო ნაშრომით ქართულ დრამატურგიასა და სცენაზე პირველად გამოჩნდა საქართველოსთან მიმართებაში დაკავშირებული უცხოელი ხელოვანის საბედისწერო დრამა.

თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამორჩეული ბრიტანელი დრამატურგის, მარტინ მაკდონახის პიესა „ბალიშის კაცუნა“ (2003) დიდი წარმატებით დაიდგა თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში (2019). დრამის რეჟისურის მიმართულების მესამე კურსის სტუდენტ გეგა ვაგნიძის სპექტაკლში (ხელმძღვ. პროფ. ვიორჯი თოდაძე) მონაწილეობდნენ თემურ ჩხეიძის სამსახიობო ჯგუფის მეორე კურსის სტუდენტები: სანდრო სამხარაძე, ვიორჯი წერეთელი, დაჩი ბაბუნაშვილი და ნინო ანანიაშვილი, აგრეთვე ლევან წულაძის სამსახიობო ჯგუფის კურსდამთავრებული ბიჭიკო ჭიეშვილი.

მარტინ მაკდონახის პიესა ქართველ მაყურებელს პირველმა გააცნო რეჟისორმა დავით დოიაშვილმა (ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკისა და დრამის თეატრი, 2016). დედაქალაქის სახელოვანი, გემოვნებიანი დამდგმელი გუნდის ნამუშევრის შემდეგ, დიდ გამბედაობას წარმოადგენდა ახალგაზრდა რეჟისორის დაინტერესება ამ აღიარებული ნამუშევრით. რისკიანმა დებიუტანტმა ღირსეულად დაძლია პრობლემა და რადიკალურ

რად განსხვავებული ინტერპრეტაცია შეიძლება. შერეულ ჟანრში გადაწყვეტილი დადგმა უახლოვდებოდა დეტექტივის, კინოთხრობის, ნატურალისტური თეატრის ხერხებს, ბრესტისა და სისასტიკის თეატრალურ ესთეტიკას. სპექტაკლში მძაფრად იყო ნაჩვენები ტოტალიტარულ სახელმწიფოში სისტემისა და მშობლებისგან ბავშვობაში მიღებული ტრავმებით დამახინჯებულ ადამიანთა სულიერი ტრაგედია. როული ფსიქოანალიტიკური და ფილოსოფიური სვლებით გაჯერებული პიესის ინტერპრეტატორი, კრიტიკულად განიხილავდა საკანონმდებლო და რელიგიურ დოგმებსაც. სპექტაკლი ყოველგვარი მუსიკალური გაფორმების, მხატვრული განათების, დეკორაციის გარეშე ქმნიდა შეულამაზებელი სინამდვილის ილუზიას, საზღვარს შლიდა თეატრსა და ცხოვრებას შორის.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სარდაფში წარმოდგენილ სანახაობაში შიშველი კედლები, ასფალტის რუხი და ცივი გარემო, მაყურებელს გათამაშებული ისტორიის თანამონაწილედაც აქცევ-



სურ. 10,11. აფიშა და სცენა სპექტაკლიდან „ბალიშის კაცუნა“, რეჟისორი გეგა გაგნიძე, 2019

და. რეჟისორული კონცეფცია სპექტაკლის ექსპოზიციურ ნაწილსა და ფინალს მანქანის სალონში ავითარებდა. მოცვეთილი, წყობიდან გამოსული მანქანის ძრავის თუნთხი, მისი შესაზარი ქროლა თუ ფარნების უხეში ნათება, შოკისმომგვრელ ეფექტს იწვევდა. სცენაზე იქმნებოდა დიქტატორულ სახელმწიფოში შემოქმედისა და სისტემის დაპირისპირების დამთრეუნველი სურათი.

რეჟისორი თითქმის ნატურალისტურად წარმოდგენდა ტოტალიტარული რეჟიმის ზომბირებულ ჩინოვნიკთა (მსახიობები - ვიორჯი წერეთლის ტუპოლსკისა და დანი ბაბუნაშვილის არიელი) უჩვეულო სისასტიკეს ე.წ. ეჭვმიტანილის მიმართ. სისხლში მოსვრილ სანდრო სამხარამის კატურიენს გამოძიებლები ქალაქში გავრცელებულ ბავშვთა მკვლელობებში ადანაშაულებდნენ. დაკავებული მწერლის დაკითხვის პარალელურად იგვეთებოდა, წარმოდგენის დასაწყისში ძალაუფლებით გათავსებულ, „კანონიერების დამცველთა“ პრობლემური წარსული. ბავშვობაში განცდილი ტრავმები მათ მძაფრი შერისძიებისთვის განაწყობდა რეჟიმის მიერ საეჭვო ინტელექტუალად მიჩნეულის მიმართ. თუმცა, მალევე იშლებოდა ზღვარი ე.წ. დამნაშავესა და ბრალმდებლებს შორის. მწერლის დაკითხვის პროცესს ენაცვლებოდა ე.წ. დამნაშავისადმი თანაგრძნობა, პატივისცემა

და თანამოაზრობაც. ცნობიერდებოდა, რომ თანამედროვე საზოგადოება ბავშვობაში მიღებული ტრავმების, მათ შორის - მშობლების, გარემომცველი საზოგადოების, მახინჯი საკანონმდებლო ბაზისა და ა.შ. მრავალგვარი ძალადობის, უსამართლობის, უფროსთა პრობლემური ფსიქიკის მსხვერპლია, რაც აგრესიის, შურისძიების სახით უბრუნდება ფართო საზოგადოებას.

მსახიობი სანდრო სამხარაძე განასახიერებდა მაღალი ხელოვნებისთვის თავგანწირული მწერლის სახეს. მისი კატურიენისთვის აზრს კარგავდა უმიზნო არსებობა ტოტალურ ძალადობაზე დაფუძნებულ სინამდვილეში. სპექტაკლის შესახებ სამართლიანად წერდა ფილოსოფოსი გიორგი მაისურაძე: - „პაროდულიობა კულმინაციას მესამე მოქმედებაში აღწევს, როდესაც კატურიენი, რომელიც ყველა დანაშაულს საკუთარ თავზე იღებს, ევაჭრება ერთმანეთთან მოჩხუბარ ორ პოლიციელს, რომ მისი ხელნაწერები 50 წლის შემდეგ გამოაქვეყნონ. თავისი ლიტერატურული გზავნილის მკითხველამდე მიტანა მისთვის იმდენად შესაძლებელი მნიშვნელობის აქტია, რომ ის საკუთარი სიცოცხლის ფასად უღირს“.³¹

„მკვლეელი“ მწერლისადმი აგრესიით განწყობილი, შემდგომ კი სრული თანადგომით გამსჭვალული დაჩი ბაბუნაშვილის არიელი მორჩილად ასრულებდა მის მოთხოვნას, ხოლო მეორე პოლიციელი თვალს არიდებდა „ეჭვმიტანილისადმი“ თანაგანცდას და მხოლოდ ფორმალურად ცდილობდა საკუთარი მოვალეობის აღსრულებას. სპექტაკლის ბოლოს ჰაერში ეკიდა ტრადიციულად პასუხგაუცემელი შეკითხვა, - ვინ არის დამნაშავე თანამედროვე სამყაროში კვლავაც გაშფოთებულ ფარულსა თუ ღია ტირანიაში?!. მასზე, რეჟისორის ნებით, თავად მაყურებელს უნდა ეპასუხა.

XXI საუკუნის 20-იანი წლებიდან გამძაფრდა ინტერესი ესპანელი დრამატურგის ფედერიკო გარსია ლორკას მთავარი ტრაგედიების, მათში ასახული „ოჯახური ტირანის“, უახლოეს ადამიანთა გაუცხოების, ანგარების მნიშვნელობის ტენდენციებისადმი. რეჟისორმა გიორგი სინარულიძემ შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მესამე კურსის საკურსო სპექტაკლად, ფედერიკო გარსია ლორკას სიმბოლისტური ტრაგედია „სისხლიანი ქორწილი“ (2021) თუმანიშვილის კინომსახიობთა თეატრში, თანამედროვე სათეატრო ტენდენციებითა და თვალთახედვით დადგა (რეჟისორის ასისტენტი - თინათინ კორძაძე).

ესპანური მოდერნიზმის სახელოვანმა ავტორმა გარსია ლორკამ, „სისხლიანი ქორწილით“ ანგარებისანი ქორწინება ტრაგიკულ დანაშაულად სცნო, მისი კრახი გარდაუვალად მიიჩნია. სიუჟეტი მარტივია: ქორწილის დღეს პატარძალი ყოფილ შეყვარებულთან ერთად გაიქცა. საქმრო დაედევნა მათ და მეტოქეებმა ერთმანეთი დახოცეს. ეს უმარტივესი ფაბულა ლორკას შემოქმედებითი ოსტატობით გაიჟღინთა ანდალუსიის ბოშათა მითოლოგიიდან ჩართული კუბლეტებითა და მუსიკით. შურისძიებისა და ყოვლისწამლეკი ვნების გარდა, პიესა გამოირჩევა ფართო სოციალური მოტივით. ლორკამ სიყვარული სცნო უმაღლეს ადამიანურ ღირებულებად, რაც თანამედროვე საზოგადოებაში სრულიად უცხო კრიტერიუმებს დაუქვემდებარა. ამით შემზარავი დანაშაული ჩაიდინა და დაამახინჯა მომავალი.

31 გიორგი მაისურაძე „კეთილი „ბალიშის კაცუნა“ (კულტურა - ინდიგო, [https://indigo.com.ge](https://indigo.com.ge/articles) > articles, INDIGO.COM.GE. კეთილი „ბალიშის კაცუნა“ და ცხოვრების გაუსაძლისი სიმძიმე | გიორგი მაისურაძე. 02 ივ. 2019.



სურ. 12,13. „სისხლიანი ქორწილი“, რეჟ. ვიორგი სინარულიძე, 2021. ფოტოები ლაშა ბანძელაძის.

დადგმაში აღსანიშნავი იყო მინიმალური გამომსახველი ხერხებით შექმნილი ატმოსფერო. ვიორგი სინარულიძის გადაწყვეტა ერთგვარ რეპორტაჟს წარმოადგენდა. თავად რეჟისორი ინტერვიუერის როლს ირგებდა და მთელი წარმოდგენის მანძილზე მსახიობთა პირისპირ მყოფი, სტუდენტებს ეხმარებოდა კიდევ მათი პირველი როლების შექმნის პროცესში. ავანსცენის სიანგლოვს განთავსებულ სკამზე ჩამომჯდარი ანა ბერელაშვილის მიერ განსახიერებელი შვილმკვდარი, ძაძებით მოხილი სასიძოს დედა, ინტერვიუერის შეკითხვებზე შინაგანი მღელვარებით, ვრცელი პაუზებით ყვებოდა მომხდარი ტრაგედიის პერიპეტიებს. ახალგაზრდა მსახიობის სახით, სცენაზე ვხვდავდით მწუხარებისგან უსწრაფესად მოტეხილ მოზუცს. იგი წარმოდგენაში მთხრობელის ფუნქციას ასრულებდა, დროდადრო უშუალოდაც ერთვებოდა მოქმედებაში, გარკვეულ ეპიზოდებში კი, კვლავ ეთიშებოდა სასცენო ქმედებას და გვაწვდიდა ინფორმაციებს სხვა პერსონაჟებზე.

მხატვარ თვით კუხიანიძის უცვლელ დეკორაციაში აღმართული მაღალი, თითქოსდა მასიური ქვის თლილი კედლებით შემოსაზღვრული სამოქმედო არენა გამოქვაბულს ჰგავდა. მას მთვარის მოყვითალო სინათლე ანათებდა და ამძაფრებდა სასცენო მოედნის სუსნიან ატმოსფეროს. კომპოზიციურად ძველბერძნული ტრაგედიის იდენტურად აგებულ ლორკასეული პიესის დადგმაში, გუნდის ფუნქციას ასრულებდნენ დასაწყისში მხიარული, მომღერალი და მოცეკვავე ახალგაზრდები, ხოლო მოგვიანებით გამოქვაბულის მაღალ კედლებზე უკვე სასმისით ხელში გადმოფენილი სტუმრები. ცოცხალი მუსიკით, სიმღერებითა და ცეკვებით გაფორმებულ სანახაობაში შესამჩნევი იყო ცეცხლოვანი ესპანური ტემპერამენტი. თავდაპირველად ქორწილის მოლოდინში მყოფი ეს ლალი გუნდი ვნებით ავსებდა სცენას, შემდეგ ავისმომასწავებელ, აღმზნებ ფუნქციას ასრულებდა, ხოლო ფინალში - მოსიერი - მოთვალყურე და შურისძიების წამახალისებელი ხდებოდა (ვოკალი – მაია მიქაბერიძე, მუსიკალური გაფორმებელი – ანი მურღულია, ქორეოგრაფი – კოტე ფურცელაძე, სასცენო მოძრაობა – შოთა გეგიაძე).

ერთმოქმედებიან ლაკონურ სპექტაკლში სცენური მოვლენები ელვისებური სისწრაფით მიექანებოდა სისხლიანი დასასრულისკენ. ანდალუსიურ ქალაქში ემზადებოდნენ ქორწილისთვის. საქმროს ოჯახი მხოლოდ დედისგან შედგებოდა. მას ქმარი და უფროსი ვაჟი ვინმე ფელიქსთან ორთაბრძოლაში დაღუპვოდა, რომლის ვაჟს, ისევ მხურვალედ უყვარდა ყოფილი საცოლე. პიესაში მხოლოდ ამ ერთ პერსონაჟს, პატარძლის ყოფილ შეყვარებულს აქვს საკუთარი სახელი, - ლეონარდო, რაც ცნოველთა მეფესავით ძლიერს ნიშნავს. მსახიობ კონსტანტინე ფოცხვერაშვილის ცეცხლოვანი, ნერვიული სცენური

გმირიც, ქარიშხალივით შემოენთებოდა ხოლმე სცენას და თავის ექსპრესიულ ენერგეტიკულ ველში ახვევდა მისგან დისტანცირებისთვის განწყობილ, ვნებიან პატარძალს. მამა ჩქარობდა მომნიბლავი, მერყევი ქალიშვილის (ნუცა აბაშიძე, ანა ბანძელაძე) შეძლებულ სასიძოვნე ვათხოვებას. პატარძალიც გაგებით ეკიდებოდა სიღარიბისგან თავდახსნის ამ აპრობირებულ მეთოდს, თუმცა მოუგერიებელი, მშთანთქმელი ვნებით გრძნობამორეული შეყვარებულები ქორწილიდან გარბოდნენ. მოგვიანებით, საქმროსა და სატროფოს დაღუპვის შემდეგ, მგლოვიარე დედასთან დაბრუნებული ნახევრადშემლილი, განაჩენისთვის მზადმყოფი პატარძალი თავის „დანაშაულს“ ასე განმარტავდა: „ცეცხლმა დაძვია... შენი შვილისგან ველოდი სიმშვიდეს, ბავშვებსა და ჯანმრთელებას, მაგრამ ვნებამ გამიტაცა და ყველაფერი გაანადგურა“.

დანაშაულის მთავარ მიზეზად სპექტაკლში ისევე, როგორც ლორკასეულ პიესაში, მიჩნეულ იქნა საზოგადოება, რომელმაც თავისი სარგებლისმოყვარე დირექტივებით „აღწარდა“, დაამახინჯა და იმსხვერპლა ახალგაზრდები. მიუხედავად ამისა, ლორკა არც შეყვარებულებს ათავისუფლებდა პასუხისმგებლობისგან, რადგან მათ არ იზრუნეს დაეცვათ საკუთარი არჩევანი და თავს დაიტყუეს დამსახურებული სასჯელი.

ფედერეოვ გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“, 1936 წლით თარიღდება. ავტორი ამავე წელს გენერალ ფრანსისკო ფრანკოს ფაშისტურ დიქტატურას შეეწირა. რეალობიდან თითქმის დოკუმენტური სიზუსტით გადმოწერილ ტრაგედიას უხვად შერჩა იმდროინდელი პირქუში სინამდვილის სუსხი. თავად პიესის მთავარი პერსონაჟის - ბერნარდა ალბას სახეც მრავალი წლის მანძილზე დედა-ტირანის მეტაფორად იქცა. 2021 წელს, „ბერნარდა ალბას სახლი“ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სცენაზე, თემურ ჩხეიძის IV კურსის სამსახიობო ჯგუფის საკურსო ნამუშევრად დადგა რეჟისორმა მათა დობოროჯინიძემ (ხელმძღვანელი თემურ ჩხეიძე). სპექტაკლში ბერნარდას როლს მოწვეული მსახიობი ლილი ხურიითი ასრულებდა.

რეჟისორმა თითქმის საუკუნის ასაკს მიღწეული პიესით, შექმნა მასშტაბური ტრაგედია. მხატვრული გაფორმება დასაწყისშივე გვაწვდიდა ინფორმაციას ბერნარდას ოჯახში განვითარებული ტრაგედიის მთავარ ინსპირატორზე. სცენის მარჯვნივ, თმახუჭუჭა,



სურ. 14, ნ. „ბერნარდა ალბას სახლი“, აფიშა და სცენა სპექტაკლიდან, რეჟისორი მათა დობოროჯინიძე, 2021, აფიშა დათო ლოლაძის.

კუბიდონივით თვალწარმტაცი ახალგაზრდა კაცის მოზრდილი პორტრეტი იყურებოდა დარბაზში. ეს პეპე იყო, რომელსაც სპექტაკლის მსვლელობისას, თითქმის ყველა ახსენებდა, ხოლო მოქმედებაში მხოლოდ ირიბად ერთვებოდა, მაყურებელი მას ვერ ხედავდა. წარმოდგენის დამდგმელმა მისი პორტრეტი საჯაროდ გამოფინა, ბერნარდას ოჯახის მუდმივ მეთვალყურედ გადააქცია და თითქოს განაჩენიც გამოუტანა, დემონის ფუნქცია დააკისრა. სიღარიბისგან ტანჯულ, გაუცხოვებულ, თითქმის არქაული ადათ-წესებით დათრგუნულ, მამაკაცთაგან გაცლილ სოფელში, პეპე ყველასათვის სასურველი მამაკაცი იყო. საგარაუდოდ არცთუ ინფანტილური არსება, თავადაც ცდილობდა საკუთარი ღვთით ბოძებული სიღამაზე სარფიანად დაეხანძებინა. ამ მოსაზრებას ამყარებდა ბერნარდას მოხუცი დედის წინასწარმეტყველური გაფრთხილებაც, - „პეპე ყველას შეგჭამო“.

მხატვარ ნუცა ჭყონიას მიერ შექმნილ პირქუმ, უსაზღვროდ სუფთა, დახვეწილ სცენურ გარემოში, მოქმედების დრო და ადგილი განუსაზღვრელი იყო. წარმოდგენის დასაწყისში სცენაზე განლაგებულ ავეჯს, სკამებს, საგარძღებსა თუ სარკეს, შავი ნაჭერი ჰქონდა გადაფარებული. სულ მალე მას ხსნიდნენ საფარველს და ნაირფერად გაფორმებული სკამები გამოკვეთდა ხელმომჭირნე ოჯახის დახვეწილ სამყოფელს. იგრძნობოდა, რომ ბერნარდა და მისი ასულნი თანამედროვე, პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანები იყვნენ. აცნობიერებენ ფატალურ გარემოში არჩევანის უნარწარმეულ ქალთა უნუგეშო ყოფას. ამ ცინესიმაგრისა თუ მონასტრის ე.წ. მცველი ქალბატონი, რადიკალურად განსხვავდებოდა მისი წინამორბედი ბერნარდას როლის შემსრულებელ მსახიობთაგან და თავისუფლების სივრცესაც უტოვებდა ბედისწერისგან უსამართლოდ ტანჯულ ქალიშვილებს.

სპექტაკლის ეფექტურ, ემოციურ ექსპოზიცივაში, შავ სამოსიანი, შოლტივით ატყორცნილი ქალების გუნდი სევდიანად მოძრაობდა წრეზე ნახევრად ჩაბნელებულ დარბაზში. ისინი ოჯახის უფროსს - ბერნარდა ალბას მეორე ქმარს მიაცილებდნენ ბოლო გზაზე. იწყებოდა მათ ცხოვრებაში სრულიად ახალ ეტაპი, ხოლო გემოვნებით გაფორმებულ სცენას მალევე ავსებდნენ XXI საუკუნის „ტრენდულ“ ექსტრაავაგანტურ შარვლებში გამოწყობილი ბერნარდას მოსიყვარულე ქალიშვილები.

ლილი ხურიითის ბერნარდა სიტყვაძუნწი, ძალაუფლებისმოყვარე, დაღლილი ქალბატონი იყო. მის ქცევასა და ხასიათში იგრძნობოდა სულიერი შფოთი, მარტოობის შიში, პასუხისმგებლობის მძიმე ტვირთი. განმარტოებული დედა იშორებდა ძაძებს, შავ ნაჭერს ხსნიდა სარკეს, ვარცხნილობას ისწორებდა, მეუღლის გარდერობიდან ტანსაცმელს ბრაზით ისროდა იატაკზე, მაგრამ მის ერთ-ერთ პერანგს სახეზე იფარებდა და აშლილ მოვონებებში ჩაძირული მოწყვეტით ეშვებოდა დივანზე. მსახიობი თამაშობდა ქმარზე შეყვარებულ, მაგრამ მისგან გულნატკენ ქალს, რაც ირეკლებოდა კაცებისადმი ქალიშვილთა დამოკიდებულებაშიც. ბერნარდას სახლში სჯეროდათ, რომ ქალები მხოლოდ მორჩილებისა და ტანჯვისთვის იყვნენ განწირულნი. მათ უნმოდ, თვინიერად უნდა ეხიდათ თავიანთი მძიმე ტვირთი, შეგუებოდნენ მამაკაცის ღალატსა თუ შეურაცხყოფას, მით უფრო თუ ქალს მოკრძალებული მზითევი ჰქონდა.

ქალბატონი ალბასათვის საზოგადოებრივი აზრისადმი მორჩილება ტრაგიკული აუცილებლობა იყო. ამიტომაც ცდილობდა პედანტურად ეტარებინა თავისი მძიმე ჯვარი, საძულველი ტრადიცია. თუმცა, გლოვის ბარბაროსული მეთოდი მისთვის ერთგვარ საბაბსაც წარმოადგენდა საჭირო მზითვის შესაგროვებლად, რომ სილატაკის ბრალდე-

ბით არ დაეჩაგრათ მისი უდანაშაულო ასულნი. შვილებსაც უყვარდათ დედა, გაგებით ეკიდებოდნენ მის „ახირებებს“, თვლიდნენ, რომ მათთან ერთად, ბერნარდაც ტყვე იყო სასტიკი სინამდვილის.

უსინხარულო, პირქუში, ლატაკი გარესამყაროსგან იზოლირებულ ალბას სახლში სიყვარულსა და თავისუფლებასე თცნებობდა ყველა. მშვენიერი გოგონები ტანჯვით ეგუებოდნენ ანგარებაზე დაფუძნებულ ურთიერთობებს. მხოლოდ უმცროსი ადელა ახერხებდა ღიად გაეპროტესტებინა ბარბაროსული სინამდვილე. იგი აღმფოთებული იმაღლებდა ხმას გამხეცებული თანასოფლელების წინააღმდეგ, როცა ისინი ლინჩის წესით უსწორდებოდნენ ახალგაზრდა ქალს ე.წ. უკანონო სიყვარულით დაბადებული ბავშვისთვის. ნინო ანანიშვილის მიერ განსახიერებული ნაწი, მოსიყვარულე, დედისადმი დიდი კრძაღვით განწყობილი ადელა, მისი მეამბოხე სულისკეთების მიუხედავად, ვერ ახერხებდა დროულად აღეკვეთა ბერნარდას მიერ მის პირად ცხოვრებასა და არჩევანში საბედისწერო ჩარევა. თავად ღილი ხურითის სცენური ვმირისთვის კი, მეაცრი, შეუსმენელი ქალის ნილაბი თავდაცვის საშუალებად იყო გააზრებული. მას სწამდა, რომ მხოლოდ ამ ხერხით შეეძლო პირნათლად შეესრულებინა დედის მოვალეობა, განურჩევლად ეზრუნა ხუთივე ქალიშვილის ბედნიერებისთვის, მოქცეულიყო „ისე, როგორც საჭიროა და არა ისე, როგორც თავად სურდა“. შედეგად, ადელას მოულოდნელი თვითმკვლელობით თავზარდაცემული, საყვარელი ქალიშვილის ცხედარს ემსობოდა და მრავალგზის იმეორებდა შეშლილი მარია ხოზეფას სიტყვებს: „ჰაერზე გამიყვანეთ, ზღვის სანაპიროზე მინდა!“.

რეჟისორი ლოგიკურად კრავდა სპექტაკლს და ბერნარდას მისივე დედის, შეშლილი მარია ხოზეფას ხვედრს უმზადებდა. ასეთი ფინალი შვილებზე ზღვარგადასული მზრუნველობით ჩადენილი შეცდომების შედეგი იყო, რადგან განიზრახა შეუძლებელი - სხვისი ბედის ძალადობრივი მართვა.

XXI საუკუნის დასაწყისიდან მზარდი საზოგადოებრივი უკმაყოფილება, არასტაბილური გარემოს მუდმივი შეგრძნება, მიგრაციული პროცესების გააქტიურება, დაუცველობის მუდმივი განცდა თუ ტოტალური აგრესია, ლოგიკურ გავრძელებაში გადაიზარდა. 20-იანი წლების დასაწყისში „გაცოცხლდა“ ჩვენი ყოველდღიური ყოფისათვის აქამდე მივიწყებული პრობლემები, - პანდემია, ომი, ფაშიზმი, სამყაროს აღსასრული, განვითხვის დღისა და მეორედ მოსვლის მოლოდინი. გაცხადდა, რომ მსოფლიო ისტორია მეორდება და გარკვეული მეტაფიზიკური ბმა არსებობს **XX** საუკუნის 20-იან წლებთან. მრავალი წლის მანძილზე უტოპიურ თხზულებებად აღიარებული, ამჯერად ანტიუტოპიურ თუ დისტოპიურ ნაშრომებად, გაფრთხილებად იქნა „წაკითხული“ ალბერ კამიუს „შავი ჭირი!“ (1947), ჯორჯ ორუელის „1984 წელი“ ანუ „უკანასკნელი ადამიანი ევროპაში“ (1948), ოლდოს ჰაქსლის „საოცარი ახალი სამყარო“ (1932), რეი ბრედბედერის „ფარენჰაიტი 451“ (1953), ეგგენი ზამიატინის „ჩვენ“ (1921) და სხვა. მათში თითქოს არაორაზროვნად აღწერეს ჩვენი არცთუ შორეული რეალობა, მოსალოდნელი საშიშროება, რაც ნაწილობრივ ახდა კიდევ.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სარეჟერტუარო პოლიტიკა პროფესიულ თეატრებზე სწრაფად და აქტიურად შეეხმიანა ჩვენს რეალობაში წარმოქმნილ ცვლილებებს. მიმდინარე სეზონში პანდემიისა თუ ფაშიზმის ნარატივის, მისი მოტივაციის შთამბეჭდავი ილუსტრირებით იქნა ნაჩვენები **XX** საუკუნის ცნობილ დრამატურგთა პიესები: კარლ ჩაპეკის „თეთრი ჭირი“, ალექსანდრე ქანთარიას „მარიამობის თვე 1924“, ჯონ პრისტლის „დრო და ქონვეის ოჯახი“, ართურ მილერის

„სეილემის პროცესი“, ედუარდო დე ფილიპოს „შიში ნომერი ერთი“ და სხვა. მათში ახალგაზრდებმა დამაჯერებლად შექმნეს არაერთი მაღალმხატვრული სცენური სახე, მძაფრად დანატეს ჩვენი გამშაგებული ეპოქის პორტრეტი. დადგმული სპექტაკლებიდან ცნადი ვახდა, რომ სახელოვან ავტორთა მიერ ასახული და შეფასებული მსოფლიო ისტორიის (XX საუკუნის 20-30-იანი წლების) კატაკლიზმები დღესაც მრავალმხრივ საყურადღებო „მოსაუბრეა“.

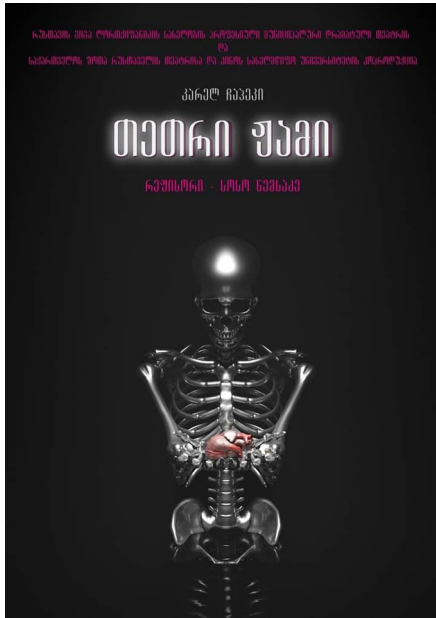
ტრაგიკული ბედისწერის მქონე ჩეხი მწერლის, კარელ ჩაპეკის (1890-1938) მიერ 1937 წელს დაწერილი ანტიფაშისტური პიესა „თეთრი ჭირი“, რეჟისორმა სოსო ნემსაძემ დადგა სახელწოდებით „თეთრი ჟამი“ (მხატვრები - ელენე მეგრელიშვილი, ანი ბედელაძე (სამხატვრო აკადემიის III კურსის სტუდენტები, კომპოზიტორი - გიორგი მაისურაძე, სასცენო მოძრაობა - შოთა გეგიაძის, ვოკალი - კობა კალანდაძის). ორი მსოფლიო ომის შუალედში განვითარებული ჩაპეკის შემოქმედება შავი იუმორით აღწერდა XX საუკუნის 30-იანი წლების გეოპოლიტიკას. მისი ერთ-ერთი უკანასკნელი პიესა „თეთრი ჭირი“, გაბედულად ამხელდა პოლიტმაფიის მიზანსწრაფვებს, რაც კონკრეტული დროით არ აღმოჩნდა შემოსაზღვრული. პიესაში უსახელო ქვეყნის ხელისუფლება, რაც მეტაფორულად უკონტროლო ძალაუფლებით აღვირახსნილი ნებისმიერი ქვეყნის მმართველობის ტრადიციულ ფორმად იქნა გააზრებული, „მცირე სახელმწიფოთა“ დაპყრობითი ომებით იყო დაკავებული. უსასრულო საომარი ოპერაციებით მოწამლულ ქვეყანაში გავრცელებული პანდემია „თეთრი ჭირი“ კი, მუსრს ავლებდა მოსახლეობას. სხეულზე თეთრი ლაქებით დაწყებული ავადმყოფობა სწრაფად ვრცელდებოდა და გაუსაძლისი ტანჯვით, გარდაუვალი სიკვდილით მთავრდებოდა. დაავადებულნი უმთავრესად საშუალო ასაკის ადამიანები იყვნენ, რაც იმედს აღუძრავდა ახალგაზრდებს. მათ სწამდათ, რომ მწარდი უმუშევრობის ჟამს, მოსახლეობის „წმენდა“ პოზიტიურ სამსახურს გაუწევდათ. ასეთ დროს, ყველასათვის უცნობი ექიმი გალენი ქმნიდა ვაქცინას, რომლითაც მხოლოდ ღარიბებს კურნავდა. მდიდრებისადმი მისი ულტიმატუმი ურყევი იყო - აეძულებინათ ხელისუფლება შეეწყვიტა ბარბაროსული ომის ისტერია, რაც მიუღებელი აღმოჩნდა სარგებელზე ორიენტირებული მთავრობისა და ახალგაზრდებისთვის.

წარმოდგენაში პოლიტიკური მაფიის მანებლური ქმედებებით შემფოთებულ, მტკიცე ნებისყოფის ახალგაზრდა ექიმი გალენის სახეს, გააზრებულად თამაშობდა ახალგაზრდა მსახიობი ლაშა გაბუნია. იგი უშიშრად იცავდა სიღარიბის გამო ჩავრულ, დაუცველ ადამიანთა სიცოცხლის უფლებას, ბოლომდე ერთგულებდა მარადიულ ღირებულებებს, მაგრამ ეწირებოდა კიდევ საკუთარ პრინციპებს. მარტოსული ექიმის ბრძოლა ომისა და პანდემიის წინააღმდეგ - უტოპიურ მოთხოვნად ეჩვენებოდა ყველას. მსახიობის მიერ შექმნილი სახით, მაყურებელი შემფოთებული ადევნებდა თვალყურს მშვიდობისათვის თავგანწირული ინტელექტუალის ტრაგიკული მარტოობის, მისი განწირულების თავზარდამცემ სურათს.

მომხვეჭელობის სენით შეპყრობილ ვარემოში ექიმი გალენის რადიკალურად განსხვავებულ პერსონაჟს წარმოგვიდგენდა მსახიობი ნიკოლოზ გაგნიძე. იგი ხატავდა კორუმპირებული, სიკვდილით მოვაჭრე ექიმის, პროფესორ სიგელიუსის მხატვრულ სახეს. კლინიკის ეს ასაკოვანი, ჯანგაბტეხილი „პატრონი“, მომგებიანად ვაჭრობდა პანდემიით, ხელისუფლებასთან ალიანსით. იგი თავგამოდებით იღვწოდა ვაქცინის ხელში ჩასაგდებად, სახიფათო მეტოქის ჩამოსაცილებლად. უკონტროლო, სარგებლისმოყვარე საწოლადობაში საბედისწეროდ მთავრდებოდა ხელისუფლის ნათესავისა და თანამებრძოლის,

ეპიდემიით სნეული ბარონ კრიუგის (მსახიობი ნიკოლოზ გვაჩავა) მცდელობაც - ვალენის მოსყიდვით ან ომის აზარტით შეშლილ ანღობელზე ზემოქმედებით მოეპოვებინა სასურველი ვაქცინა.

ქვეყანაში მძვინვარე ჭირის მთავარი ინსპირატორის სახეს სცენაზე წარმოგვიდგენდა ანაღვანდა მსახიობი ლაშა მეზუკე. მის მიერ განსახიერებული უკიდურესად ცინიკური, პატარა ერების განადგურების ჟინით შეპყრობილი მარშალის სახეში, იგვეთვოდა ჩვენი საუკუნის არაერთი ხელისუფლის ექსცენტრიული პორტრეტი. ფინანსებზე სულგაყი-



სურ. 16,17,18. „თეთრი უამი“, რეჟ. სოსო ნემსაძე, 2021, ფოტოები ველა ბედიანაშვილის.

დული მმართველი, თავადაც ძალზე გვიან და უხალისოდ, ებიდეშის მხოლოდ სასიკვდილო, მტანჯველი ტვივილების აგონიაში თანხმდებოდა ექიმი ვალენის ულტიმატუმს. პიესის ავტორის შესატყვისად, რეჟისორიც იმედის სწიფს არ უტოვებდა მაყურებელს. სპექტაკლს ამთავრებდა უკომპრომისო, გარდაუვალი ფინალი. სარგებლიანი საომარი პოლიტიკის ეიფორიაში მყოფი, გონგაცლილი, ზომბირებული ახალგაზრდების ჯგუფი, ეჟენ იონესკოს მარტორქებივით იწირავდნენ მსხვერპლად კეთილშობილ ექიმს, ახადგურებდნენ ვაქცინას და სპობდნენ როგორც თანამოქალაქეების, ისე საკუთარი ვადარჩენის უკანასკნელ იმედს.

სპექტაკლში თავზარდამცემი იყო აგრესიული, გამხეცებული ახალგაზრდების სახეები. მასობრივ სცენებში მონაწილე ამ ჭრელსამოსიანი, ფერადთმიანი, ნარკოტიკების ზემოქმედებით სახედაკარგულთა ხმაურიანი ჯოგი, ყველა იმედს სპობდა. მათ გვერდით კოლორიტული იყო აგრეთვე მსახიობ მარიამ ქანთარია მთავრად შექმნილი ინდიფერენტული ჟურნალისტის პორტრეტიც. იგი თამაშობდა მიმდინარე პროცესების ვულგარილ მაყურებელს, მოკრძალებული ხელფასის მოსაპოვებლად გარჯილ, ხელისუფლების ე.წ. პატრიოტული მიზანსწრაფვების თავგამოდებულ რეკლამისტს და არა პროფესიული მოვალეობის აღმსრულებელს, სიმართლის უკომპრომისო მსახურს.

ალექსანდრე ქანთარიას დადგმული სპექტაკლი „მარიამობის თვე 1924“, დაფუძნებული დოკუმენტური მასალების კოლაჟზე, შეგვასხენებდა ჩვენთვის მრავალგზის ნაცნობ საქართველოს გასაბჭოების შედეგად განვითარებულ სისასტიკეებს. წარმოდგენა



სურ. 19. სცენა სპექტაკლიდან „მარიამობის თვე 1924“, რეჟ. ალ. ქანთარია, 2023

მოგვითხრობდა ერთმორწმუნე მეზობლის მიერ ქართული სამეფო სახლისა და ერის საუკეთესო ნაწილის დამსობის მრავალრიცხოვან ფაქტებს. წარმოდგენას დიდ ემოციურ მუხტს სძენდა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული გაფორმება. განსაკუთრებით ამაღლებული იყო ცეკვა ქართულის ჰაეროვანი, უნაზესი მუსიკალური ფონი, რომელსაც თან სდევდა, ნელ-ნელ ანშობდა და გადაფარავდა ხოლმე თავადაზნაურთა დარბევისა და დახვრეტის მიზანსცენა (სპექტაკლის მუსიკალური გამფორმებელი და სასცენო ტექსტის ავტორი ალექსანდრე ქანთარია, ქორეოგრაფი კოტე ფურცელაძე).

რეჟისორ თემურ ჩხეიძის ბოლო ნამუშევარში - ამერიკული დრამატურგიის კლასი-

კოს ართურ მილერის „სეილემის პროცესში“ (სპექტაკლი დაასრულა თემურ ჩხეიძის ასისტენტმა მაია დობორჯგინიძემ) შესამჩნევი გახდა მაესტროს უნიკალური სკოლა, მსახიობთა მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეთა ზუსტი ინტონირებებისა თუ სიტყვის უბადლოდ გაჟღერების ხელოვნება. ინტერპრეტაცია გამოკვეთდა ხელისუფლებისა და რელიგიის მსახურთა დანაშაულებრივ ალიანსს, ძალაუფლების უსასრულოდ გაფართოებისთვის ხალხის უუფლებო, უპიროვნო მასად გადაქცევის გაწაფულ ხერხებს. შემაშფოთებელი იყო მოსახლეობაში ტოტალური შიშისა და მორჩილების დასამკვიდრებლად, მათ მიერ ახალგაზრდების უმნიშვნელო ცელქობის სასურველი მიმართულებით წარმართვის უსასტიკესი მეთოდები. სამსახიობო ნამუშევართა შორის გამოირჩეოდა ნეოლოზ ბაქრაძის მიერ შექმნილი უკონტროლო ძალაუფლებით, დაუსჯელობის სინდრომით, ხალხის დაუცველობით გათავსებული ცინიკური და თავდაჯერებული ადვოკატის სახე.



სურ. 20. სცენა სპექტაკლიდან „სეილემის პროცესი“, რეჟ. თ. ჩხეიძე, მ. დობორჯგინიძე

ვიორგი ქანთარიას მიერ დადგმული XX საუკუნის ბრიტანელი კლასიკოსის, ჯონ პრისტლის „დრო და კონვეის ოჯახი“ (1937), წარმოაჩენდა მსოფლიო ისტორიის გარდამავალ პერიოდებში აღმოცენებულ თაღლითთა ჯგუფის კორუფციულ საქმიანობას. მათ მიერ

ძველი რეჟიმის მსახურთა და დიდგვაროვანთა ქონების მიტაცების, მათი „კანონიერად“ გაკოტრების ფანტასმაგორიულ ხრიკებს.

ნანა ხუსეივაძის მიერ დადგმული XX საუკუნის ცნობილი იტალიელი კომედიოგრაფის, რეჟისორის, მსახიობისა და სცენარისტის, ედუარდო დე ფილიპოს „შიში ნომერი ერთი“, სხარტ იუმორზე, სახალისო და დინამიკურ სიტუაციებზე იყო აგებული. მსუბუქი დიალოგები და სატირული ხასიათის პერსონაჟთა რეალისტური ბუნება გადმოსცემდა გასული საუკუნის 20-30-იანი წლების იტალიაში განვითარებულ პროცესებს, რაც ჩვენს სინამდვილესთანაც გვაახლოვებდა. სპექტაკლში ომის საშიშროების მიმართ პანიკური შიშით დათრგუნული ოჯახის უფროსის სახეს ოსტატურად ქმნიდა ახალგაზრდა მსახიობი ვიორგი ტაბიძე. თავდაცვის პანიკური შიშით შეპყრობილი, აურაცხელი პროდუქტების მომარაგებით გასავსებული მისი სამზადისი, რეალური კატასტროფით მთავრდებოდა. სპექტაკლის მიწურულს სცენაზე იყვნენ იარაღმომარჯვებული, ნაზღრევებსა და კვამლში გახვეული ადამიანები.

სასწავლო თეატრის 2022-2023 წლის თეატრალური სეზონი კვლავაც ხატავდა ჩვენს შფოთიანი, პრობლემური სინამდვილის მძაფრ სიუჟეტებს. წარმოდგენილი სპექტაკლების უმეტესობა ისევ გასული საუკუნის დასაწყისის დრამატურგიას ეფუძნებოდა. მათში შესამჩნევი იყო ფსიქონით დაავადებული საზოგადოების ნოსტალგია მშვიდობაზე, სიმ-

შიდეზე, სიყვარულზე, მყარ ღირებულებებზე. კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე დადგმული მარიამ სინარულიძის სადიპლომო სპექტაკლი იეშუა სობოლის „გეტო“³² (ჯგუფის ხელმძღვანელი - ვია კიტია), სიცოცხლის სიყვარულსა და ბოროტებასთან თავგანწირული ბრძოლის აუცილებლობაზე მოუწოდებდა მაყურებელს.

მხატვარ თეო კუხიანიძის სცენოგრაფია სისხლისა და ჭუჭყის ლაქებით მოსვრილ შიშველი აგურის კედლებს წარმოადგენდა. სცენაზე ჩამწვრივებული იყო მიცვალებულთა ჩასასვენებელი ურიკები. სცენის სიღრმეში უცვლელად იდგა თეთრი მარიონეტი, - უღმერთო სამყაროში მიტოვებული დაუცველი ადამიანის მეტაფორა. მოქმედება ვითარდებოდა არა მხოლოდ სცენაზე, არამედ დარბაზსა და კულისებშიც. ამ დამთრგუნველ ატმოსფეროში ჟღერდა ცნობილი გერმანული მარშები, გერმანული და ებრაული სიმღერები და ცეკვები. აქ ცეკვა და სიმღერა, - გეტოს მცხოვრებთა პროტესტი იყო სამყაროში გამეფებული ბოროტების, სიკვდილის, უდანაშაულო ადამიანის მიერ შეუგუებელ უსამართლობასთან (მუსიკალური გამფორმებელი - ნინო სინარულიძე, ქორეოგრაფები - ნათია მეტრეველი, დეა აბაკელია).

სპექტაკლი უჩვენებდა ადამიანის უკიდურესი გავლურების ამოგეასაც და ძალადო-



სურ. 21,22. სცენები სპექტაკლიდან „გეტო“, რეჟ. მარიამ სინარულიძე, 2022

ბით დამცირებულთა ღირსეულ თავდაჭერასაც, მათ ერთგულებას მარადიული ღირებულებებისადმი, ბრძოლას სიცოცხლის, თავისუფლებისთვის. სწორედ სიკვდილზე გამარჯვების, შიშზე ამაღლების, რეალობიდან გაქცევის მოტივით ერთიანდებოდნენ გეტოს სიკვდილმისჯილები და ქმნიდნენ ჯადოსნური ზემოქმედების მქონე ცეცხლოვან თეატრს. მოვლენათა „ეპიცენტრში“ უეცრად ექცეოდა მსახიობ ნუცა სულაბერიძის მიერ განსახიერებული, სიკვდილის შიშით დათრგუნული, იმედმიქრალი ყოფილი მსახიობი ხაიალე. მასში, ვეუა ქაცარავას მიერ განსახიერებული შრულივის წახალისებითა და მეგობრების თანადგომით, იღვიძებდა გადარჩენისთვის თავგანწირული ბრძოლის აუცილებლობის რწმენა. ადრე სახელოვანი მსახიობი და სულ ცოტა ხნის წინ სიკვდილს შეგუებული ხაიალე კვლავ გარდაიქმნებოდა ელვარე მსახიობ-ვარსკვლავად, ამაყ, მედიდურ ქალბატონად. მასთან ერთად, გეტოს სხვა ბინადრებშიც ჩნდებოდა იმედის სხივი, წრფელი ურთიერთობები, სამომავლო გეგმების დასახვის ვნება. მათი სიცოცხლის წყურვილითა და სიყვარულით აღსავსე შემოქმედება სიკვდილის ყველაზე ცინიკურ მსახურზეც ახდენდა გავლენას. სიმშვიდე, ადამიანური ურთიერთობების გაბმის სურვილი და სიყვარულის

³² ელენე შალუტაშვილის რეცენზია - Dance Macabre, ანუ „სიკვდილის ცეკვა“.

განცდის უნარი უნებურად იღვიძებდა ჯალათად მოვლენილ, მუდამ იარაღით მოთამაშე ილია ჭეიშვილის ვაისკოფში.

ამიერიდან რადიკალურად იცვლებოდა სიკვდილის შიშით მიმქრალი, უსიცოცხლო ადამიანთა სახეები. ღიმილი და ხალისიანი განწყობა ისადგურებდა გეტოში. იბადებოდა კიტელისა (გიორგი ვიორგიძე) და ხაიალეს ურთიერთლოტოლოვა. სწრაფად იღებდა სტარტს იაკობ განსისა (კონსტანტინე ფოცხვერაშვილი) და კიტელის სარფიანი ნარკობიზნესი. ცხოვრება თითქოს კვლავ ჩვეულ რიტმს უბრუნდებოდა, მაგრამ უეცრად ისევ იცვლებოდა სიტუაცია. ომის მარცხი თავდაყირა ამსობდა დიდი ძალისხმევით აწყობილ ცხოვრების წესს. ამჯერად უკვე ყოფილი ჯალათი, ილია ჭეიშვილის ვაისკოფი შფოთავდა ყველაზე მეტად და გადარჩენის, ახალ რეალობასთან ადაპტირების მიზნით, მოულოდნელად ხაიალესე აჩერებდა მზერას, სთავაზობდა მასთან ერთად გაქცევას. გეტოს თეატრის შემოქმედებითი ლიდერიც უსწრაფესად ივიწყებდა თანამებრძოლთა მიერ მის გადასარჩენად გაწეულ შრომას და გარბოდა.

სპექტაკლის აგებულები დაურიდებელი სიმართლით უჩვენებდნენ თავისუფლებას მოწყურებულ ადამიანში მთვლემარე ეგოიზმს, ხოლო იქვე - ვარდაუვალი სიკვდილის პირისპირ დაუცველად დარჩენილთა უნებობივ საქციელს. ავანსცენაზე ჩამწკრივებული, დასახვრეტად განწირული მეგობრები ჯერ სევდიანად გასცქეროდნენ სივრცეს, შემდეგ კი წელგამართული და თავაწეულები ელოდნენ ვარდაუვალ აღსასრულს. უძძიმეს წუთებში, სასაკლაოზე მყოფ სიკვდილმისჯილთა შორის, ყველაზე პატარა გოგონა იდა (მსახ. თინი კვერნაძე), ყველაზე მამაცი ხდებოდა. იგი თავისი შინაგანი სიმშვიდით აღსავსე თავდაჭერით, ემოციური სიტყვითა და თანადგომით ამხნევებდა შეყვარებულს, გუგა ქაცარავას შრულიკსა და თანამოაზრეებს. თავადაც უმწეო გოგონა ცდილობდა იარაღმომარჯვებულ მოძალადეთა პირისპირ არ გამხდარიყვნენ შიშისა და სულიერი დაცემის მსხვერპლი. ხაიალეს ღალატით დამცირებულნი იმქვეყნიურ საუფლოში გადასულიყვნენ ამაყები, მართლები, უცოდველები. ამიტომაც სპექტაკლის ფინალში, გეტოს ლიკვიდაციასა და საკუთარი აღსასრულის წუთებს, სიცოცხლის წყურვილით აღსავსე ახალგაზრდები ცეკვით ეგებებოდნენ.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მეორე აუდიტორიაში მაგისტრანტმა რეჟისორმა დავით თარბამ (ქეთევან სამხარაძესთან ერთად) ქართულად თარგმნა და წარმოადგინა ჰოლანდიელი მწერლის, ტეოდორ ჰოლმანის დრამა „ინტერვიუ“. მასში გამოკვეთილი იყო ჩვენი დროის არაერთი პრობლემა - გენდერთა ანტაგონიზმი, ტოტალური მერკანტილიზმი, ფსევდოლირებულებათა სახიფათო საზღვრები.

თამარ სამხარაძის მინიმალისტურ სცენოგრაფიაში ნაჩვენები იყო XXI საუკუნის პრეტენზიული თაობის უსახური საცხოვრებლის სტანდარტული ვარემო. თეთრ კედლებში მომწყვდეული ბინის ინტერიერის შუა კედელზე ეკიდა ტელევიზორი, მარჯვენა მხარეს იდგა დიდი მწვანე ტახტი, მარცხნივ, კედლის პატარა თეთრ თაროზე განეთავსებინათ არისტოტელეს ბიუსტი და მსახიობ კატარინას ვიდეოფილმების დასტა.

რეჟისორმა ორი მსახიობით წარმოადგინა დინამიკური სპექტაკლი. დასაწყისში მაყურებლისთვის შეუმჩნევლად იქვე, იატაკზე იწვა ჩაძინებული შუახნის მამაკაცი. მისი მობილურის ზარის ხმაზე კაცი იღვიძებდა. იგი პიერ პეტერსი გახლდათ, ყოფილი პოლიტიკური მიმომხილველი, რომელიც ახლახანს „ჩამოაქვეითეს“ და უსწრაფესად აღსევებულ ტელესერიאלების ე.წ. სუპერვარსკვლავთან ინტერვიუს ჩაწერა დააგაღეს. პიერ პეტერსის როლს ვივი ბალანჩივაძე განასახიერებდა. ის გაღიზიანებული პასუხობ-

და, ლამის ეჩხუბებოდა თანამოსაუბრეს მისდამი უპატივცემულო დამოკიდებულებით აღმოფთვებული. პიერის უკმაყოფილებას იწვევდა ის ფაქტიც, რომ პორნოვარსკვლავი თითქოს განგებ აგვიანებდა... თუმცა, სწორედ ამ დროს, მოულოდნელად კამერით ხელში შემოდიოდა სტუმარზე არანაკლებ გაღიზიანებული სახელოვანი, მაღალანაზღაურებადი ტელევარსკვლავი.

გარემოებების განვითარების შესაბამისად, პიერი და კატერინა მრავალჯერ ცვლიდნენ როლებს. ინტერვიუს წარმმართველი ხან პიერი ხდებოდა, ხან კატერინა. მსახიობების - ლიზი კოტრიკაძისა და ვივი ბალანჩივაძის კამათის სცენები წარმოაჩინდა შოუ ბიზნესითა და ომის თეატრით მოთამაშე პოლიტმაფიის კლანჭებში გაბმულ მერკანტილურ არსებათა ყოფას. ჟურნალისტი მაშაკაცი მრავალგვარ ხრიკს მიმართავდა საეჭვო რეპუტაციის ახალგაზრდა ქალისთვის სკანდალური ინფორმაციების დასაცინცლად მის პარტნიორებსა თუ უსწრაფესად მზარდი პოპულარობის ორგანიზატორ ბოსზე. ყვითელი პრესის მუდმივ ობიექტად ქცეული, რეგულარული თავდასხმებით გაბეზრებული ლამაზმანი ცდილობდა ოსტატურად აერიდებინა მორიგი ჟურნალისტის იერიში. თავისი გულახდილობის ავანსად, იგი ინტერვიუებისგანაც მოითხოვდა მისი ცოდვების გულწრფელ აღიარებას. ნელ-ნელა ვლინდებოდა „წყვილის“ სულის სიღრმეში გადამალული ტრაგედიები. ირგვეოდა, რომ ბოსნიაში ომის კორესპონდენტად მივლენილი პიერი ახლახანს მუცელში დაჭრილი დაბრუნდა ცხელი ეპიცენტრიდან და მორიგი პრობლემები დაატყდა თავს. შვილი ავტოკატასტროფაში დაეღუპა, ცოლმა მიატოვა და კრიზისულ სიტუაციაში ღალატით განრისხებულს მეუღლეც შემოაკვდა. ამის შემდეგ, იგი საყვარელ სამუშაოსაც ჩამოაშორეს და სავარაუდოდ, ახლაც მახეს უგებენ. თუ ვერ შეძლებს „ხაფანგიდან“ მონერნებულად თავდასხნას, შესაძლოა, განსასჯელის „სავარძელშიც“ აღმოჩნდეს.

სასცენო მოქმედება ორი მარტოსული ადამიანის საგულდაგულოდ დაგმანული შინაგანი ვნებათაღელვის პროცესის მხილებით იქნა გათამაშებული. თუმცა იქვე, შეიმჩნეოდა სცენაზე მიმდინარე დელიკატური პროცესის მესამე, უხილავი მმართველის აჩრდილიც, რომელიც მორიგ კონფლიქტურ სიტუაციას ხლართავდა მთავარი გმირების ირგვლივ.

მსახიობი ვივი ბალანჩივაძე სახიერად უჩვენებდა პერსონაჟის გრძნობათა გრადაციებს. მისი მიმიკა, ჟესტი თუ შინაგანი ვანცლა პერსონაჟის პირადი ცხოვრებისა და კარიერის კრიტიკულ ფაზას გამოკვეთდა. არცთუ უმწიველო არსება თავს დამნაშავედ, მოტყუებულად, ზედმეტად გრძნობდა უსულგულო, ფინანსებს დახარბებულ საზოგადოებაში. პროსტრაციაში მყოფი, გაბრიყვებული, დაბნეული, მსმენელსა თუ რჩევებს მოწყურებული მარტოსული, თანდათან მონათესავე სულთან შეხვედრით მოჯადოებულს ემსგავსებოდა. პიერს უსიყვარულოდ ტანჯულ არსებად წარმოუდგა კარიერული წარმატებისა და კეთილდღეობის მაძიებელი თვალისმომჭრელი სილამაზის ჯანგატენილი ახალგაზრდა ქალი. მას მოეჩვენა, თითქოს სახელოვანი ლამაზმანი მის მიმართ თანაგრძნობითა და ვნებით განეწყო. საკუთარი ინტელექტისა თუ მდგომარეობის უპირატესობით თავდაჯერებული კორესპონდენტი, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ დაუნდობლად კენწლავდა თითქმის შვილის თანატოლ ლამაზ თოჯინას მდარე პროფესიული ღირსების, საეჭვო რეპუტაციისა თუ მფარველი პარტნიორების გამო, წარმოდგენის მეორე მონაგვითში, დაუფარავად უმხელდა თავის ყველა საიდუმლოსა თუ დანაშაულებრივ საქმიანობას.

მესამე კურსის სტუდენტი მსახიობი ლიზი კოტრიკაძე დამაჯერებლად თამაშობდა

მამაკაცებზე წარმატებით მონადირე ქალს და თითქმის ერთობოდა. ის ხან ხაფანგში ამწყვდევდა პატივმოყვარე, ცხოვრების ლაბირინთებში ფატალურად გახლართულ, დაბნეულ კაცს, ხან თავს აცოდებდა თავისი უმწეობით. მსახიობები ორმაგი თამაშის პრინციპით განასახიერებდნენ თავიანთ სცენურ სახეებს. ორივე მათგანი ჩვენი დროის პრაგმატული ეპოქის მსხვერპლიც იყო და სიმულაციური საუკუნის ადეკვატი თაღლითიც.



სურ. 23. სცენა სპექტაკლიდან „ინტერვიუ“, რეჟისორი დავით თარბა, 2022

დავით თარბა წარმოადგენდა „ინტიმური თეატრის“ სანახაობას, სადაც იკვებებოდა უღმერთო, ქაოტური სამყაროს ფსევდოლირებულებებში დაკარგული უიმედო, მოწყენილი, დაბნეული, სასიკვდილოდ განწირული და მაინც, რეალობასთან ადაპტაციის მოსურნე ორი თაობის პორტრეტი. კომპრომისებზე ორიენტირებული ამ ორი დაღლილი მარტოსულის მიერ გათამაშებული ორთაბრძოლის დასასრული ისეთივე ორანჟოვანი იყო, როგორც მათი მიზნები და ერთმანეთისადმი განწყობა. რეჟისორი ავტორისეული ტექსტის ფინალს ოსტატურად ცვლიდა, გვთავაზობდა გაუგებრობაზე, ორმაგ ფინალზე, ინტრიგაზე ორიენტირებულ დასასრულს. კატერინას ბინიდან გამოსული პიერი უმაღლ ტელეფონით კარნახობდა ბოსს ქალის ინტიმურ საიდუმლოს. მოთვალთვალე „მსხვერპლი“ კი მალულად ისმენდა ამ ამბიციური მამაკაცის უხეო „ღალატს“ და არც თავად რჩებოდა ვალში. ტელეფონზე საუბრის დასრულებისთანავე, განრისხებული ტელეფარსველავი, რთავდა მონიტორს და პიერს ასმენინებდა ტელეფონ-ალში მის მიერ განსახიერებელი პერსონაჟის იდენტურ აღსარების ტექსტს.

თავმოძღვრე ჟურნალისტიკისგან დასმენით შეურაცხყოფილ პორნოგარსველავს, ოსტატურად გამოჰქონდა განაჩენი მამაკაცის თავხედური ცნობისმოყვარეობის, მარად ღალატისთვის განწყობილი, ეგოცენტრული ბუნებისთვის. ცხრა მილიონი ტელეაუდიტორიის მფლობელი, ფინანსურად უზრუნველყოფილი, საყოველთაო ყურადღებითა და სიყვარულით გარემოცული ეს ნერვიულ-დებრესიული ქალბატონი, საზრიანი, მოხერხებული, ცბიერი და დაუმარცხებელი ჩანდა.

რეჟისორისა და სამსახიობო დუეტის ჰარმონიულ ნამუშევარში მძაფრად იკვებებოდა სამყაროს ცინიკურ მმართველთა მიერ მარადიულ ღირებულებათა მიზანმიმართული, უკიდევანო მსხვერვის ტენდენციაც. შესაბამისად, თვალნათელი ჩანდა მაღალი ხელოვნების არაპოპულარობისა და დაბალ ხელოვნებაში აკუმულირებული დიდი ფინანსური რესურსის შედეგები, მისი არცთუ უსაფრთხო, საეჭვო არეალი.

საქართველოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სცენაზე მეორედ და ისევ წარმატებით დაიდგა „ახალი თეატრის“ მანიფესტად აღიარებული ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური დრამა „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“. 2022 წელს წარმოდგენილი ვიორჯი შალუტაშვილის სპექტაკლი უახლესი თეატრალური ტენ-



სურ. 24,25. სცენები სპექტაკლიდან „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“, რეჟ. ვიორჯი შალუტაშვილი, 2022

სრულყოფილად გამოხატავდა ადამიანის მრავალსახოვნებას, ყოფიერების რეალური და ფანტასტიკური პლასტის ტანდემს.

სცენის წინ, დარბაზში მოწყობილ „სარეპეტიციო ოთახში“ (სცენოგრაფი ელისაბედ ჭიჭინაძე) ახალი სპექტაკლის სამზადისში მყოფი მსახიობებისა (თორნიკე კაკულია და სალომე ხინანიშვილი) და რეჟისორის (მსახიობი აკო (არსენ) გოგელია) თვალწინ, უეცრად ახდელი სცენის სიღრმისეული ფარდის მიღმა, ყურადღებას იპყრობდა ე.წ. მაყურებელთა დარბაზში მსხდარი, შავსამოსიან უცხო პირთა ჯგუფი (კოსტიუმების მნატვარი ნინო, ნუცა ჭყონია). ავტორს გამოქცეული ექვსი პერსონაჟი: მამა, დედა, ვაჟიშვილი, გერი, ბიჭი და მცირეწლოვანი ვოგონა, დაჟინებით მოითხოვდნენ დაედგათ მწერლის ფანტაზიაში დაბადებული დაუსრულებელი პიესა, მათი ტრაგედია. პერსონაჟები, საკუთარი სახელის ნაცვლად, სოციუმში მათი ფუნქციის შესაბამის ნიღბებს წარმოგვიდგენენ: მამა – სინდისის ქენჯნას, დედა – ტანჯვას, ვაჟი – ექვსს, გერი – შურისძიებას. რეჟისორი თავდაპირველად აპროტესტებდა ექსცენტრულ არსებათა უცნაურ მოთხოვნას, მოგვიანებით კი თანხმდებოდა.

პერსონაჟები თანმიმდევრულად ყვებოდნენ და თამაშობდნენ საკუთარი საოჯახო

დენციების გააზრებით გათამაშდა თეატრის მთელ პერიმეტრზე. პირანდელოსეული „იუმორით“ შექმნილი სანახაობის ანალიტიკური არსი, - ცხოვრების რეკონსტრუქციას გვთავაზობდა მთელი თავისი სასწაულებრივი აუხსნელობით, დაფუძნებულს პოლიფონიაზე, სადაც ცხოვრება თამაშად განიხილება, ხოლო მოქმედება დაჩენილია მუდმივი წყვეტით, ავტორის ჩანართებით, ე.წ. მეოთხე კედლის სრული მორღვევით, რაც 90-იანელთა თაობის რეჟისორთა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიღწევაა.

„იტალიის ჩენოვად“ აღიარებულ, 1934 წლის ნობელიანტ ლეიჯი პირანდელოსთვის (1867-1936), რეალობიდან ხელოვნებაში გაქცევა, ადამიანის სისუსტეს წარმოადგენდა, თუმცა, ტოტალიტარულ რეჟიმში მცხოვრებთათვის, ერთადერთი ღირსეული არჩევანი იყო თვითრეალიზების, ცხოვრების ხელოვნებად გადამუშავებისთვის. ვარდა ამისა, „თეატრში თეატრის“ ხერხები

კონფლიქტის ბანალურ ისტორიას. დესპოტ ქმარს, თავისი ცოლისადმი სიმპათიით განწყობილი მამაკაცისთვის თანხა შეუთავაზებია და თავიდან მოუშორებია მობეზრებული ცოლი. ამ ექსცენტრული და თავისუფლებისმოყვარე ქმრის სახეს სპექტაკლში განასახიერებდა რუსთაველის თეატრის მსახიობი თემურ ჭიჭინაძე. იგი მკაცრი კლასიკური სისადავის გრძელ შავ მანტოში იყო გამოწყობილი და ირონიითა და გროტესკით თამაშობდა ასაკუპზარულ ლაველას. ეს შებერებული, პატივმოყვარე კაცი, თავის გულგრილობას, უყურადღებობასა და დანაშაულს ყოფილი ცოლისადმი, მისივე ბედნიერებისთვის მსხვერპლად გაღებული სიკეთით ნიღბავდა, ცდილობდა მოხერხებულად აეცილებინა პასუხისმგებლობა ყველა გაცხადებულ ბრალდებაზე.

მრავალტანჯული, ცრემლმორეული, მუდამ ცხვირსახოცმომარჯვებული დედა (მსახიობები - თეა ალფიძე, სალომე ჯაფიძე), თავის ტანჯულ ყოფაში ქმარს ადანაშაულებდა, რადგან ცოლზე ვული აიცრუა, მიატოვა, შემდეგ საერთო ვაჟიც წაართვა. მეორე ქმართან ჰარმონიული თანაცხოვრებისას, ქალს კიდევ სამი შვილი შეეძინა: გერი, ბიჭი და გოგონა, მაგრამ მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ, ოჯახი გალატაკდა, ხოლო უფროსი ქალიშვილი (გერი - ლიზა ნიკვაშვილი, სალომე ესაძე) იძულებული გახდა მუშაობა დაეწყო საროსკიბოში. ბედის ირონიით სწორედ მას დაადგა თვალი მამინაცვალმა. მგლოვიარე და გამოუცდელი გერი შეეცადა აეცილებინა მისთვის უსიამოვნო მოვალეობა, მაგრამ ის დაჟინებით მოითხოვდა მომსახურებას და კრიტიკულ მომენტში ოთახში შეჭრილმა დედამ სასწაულებრივად გადაარჩინა ისინი ინცესტისგან. დამცირებული გერი მამინაცვლისადმი აგრესიითა და შურისძიების გრძნობით იყო აღსავსე, თუმცა მამა თავის წამიერ ვნებას ცოდვად არ მიიჩნევდა და არაფრად ავლებდა გერის გესლიან შეტევებს, რომელიც ვერ პატიობდა დედისადმი ღალატს, მგლოვიარე და სიღარიბით დაჩაგრული ქალიშვილისადმი სისასტიკეს, გმობდა და აპროტესტებდა თანამედროვე ამორალური, ჰედონისტი, მერკანტილური საზოგადოების ცხოვრების წესს, გულგრილობით მრავალგვარ დანაშაულში მუდმივ მონაწილეობას.

ვიორჯი შალუტაშვილის კონცეფციამ გამოსახა დაუცველი ადამიანის ჯანყი მემჩანური ყოფის წინააღმდეგ. სპექტაკლმა უჩვენა გაუცხოებულ ადამიანთა ბრძოლის აუცილებლობა ურთიერთობის ნორმალისების, კომუნიკაციის აღდგენის, თვითშეცნობის მისაღწევად თუნდ მესამე, დამოუკიდებელი მხარის შუამავლობით. დრამატურგისა და რეჟისორის ტანდემით გაცხადდა თეატრალური ხელოვნების ფუნქციაც შეულამაზებელ მანკიერებათა ფართო საზოგადოების წინაშე დაუფარავად გასატანად, მაიწე სამსჯელოდ, უკომპრომისო დასკვნებისა თუ განაჩენისთვის.

პერსონაჟები თავიანთ ისტორიას თამაშობდნენ დიდი განცდითა და სიზუსტით, მათ მონათხრობს კი იწერდა რეჟისორის ასისტენტი. იმავდროულად, პროფესიონალი მსახიობ-ვარსკვლავებიც (მსახიობები თორნიკე კაკულია და სალომე ხინანიშვილი) უსმენდნენ და აკვირდებოდნენ პერსონაჟთა თხრობას და თამაშს, თუმცა, მოგვიანებით, მთელი თავიანთი არტისტული რესურსის მობილიზებით, მაინც ვერ ახერხებდნენ ნანახ-გაგონილის გამეორებას... აღნიშნული მიზანსცენა რეჟისორ ვიორჯი შალუტაშვილისა და ქორეოგრაფ კოტე ფურცელაძის მიერ მანერული საცეკვაო ფრაგმენტის ჩანართით გათამაშდა, რაც იუმორით ხატავდა სხვისი ტრაგიზმის ასახვისა და განცდის ეფემერულ ხასიათს. პერსონაჟთა მონაყოლის „განმეორებისას“, შესამჩნევი იყო, რომ მსახიობთა წყამოცანად, საკუთარი საშემსრულებლო ოსტატობის წარმოჩენა იქცა. ეს ფაქტი, პერსონაჟთა მიერ სამსახიობო ხელოვნების მარცხად შეფასდა. გაპროტესტდა თეატრში



სურ. 26. სცენა სპექტაკლიდან „ლისისტრატე“, რეჟ. თათა თავდინიშვილი, 2023

ცხოვრების, სხვისი გაცდის ცხოვრებისეული სიზუსტით ჩვენება, მიმბაძველობა, ნატურალიზმის პრინციპი. პერსონაჟთა მსოფლგანცდით, სცენაზე წარმოდგენილი ტრაგედია მხატვრული სასწაულის - შთამაგონებელი ფანტაზიის გარეშე ყალბია. დროსა და სივრცეში მარად ცოცხალი თამაშის მისტიკურ საიდუმლოთა მფლობელნი კი მხოლოდ თავად რჩებიან, რადიკალურად განსხვავებული, მრავალაზროვანი სიმართლით.

საშუალო ასაკს გადაცდენილი მამა, თითქოსდა სინდისის ქენჯნით შეწუხებული და დანაშაულის გამოსასყიდად მზადმყოფი, რეალურად კი მარტოობით ტანჯული, ყოფილ ცოლს ურიგდებოდა. უფროსი ვაჟი (მსახ. ლუკა კალატონიშვილი) ბრახობდა დედის დალატით, გაუცხოებული მშობლისა და მისი შვილების შინ დაბრუნებით, საკუთარი თავისუფლების ხელყოფით, თუმცა შეუცნობელი სიხარულით ცდილობდა ურთიერთობის აღდგენას. წარმოქმნილი გადასალახნი გაუცხოება მორიგ ტრაგედიას შობდა - საოჯახო კონფლიქტს ეწირებოდა ორი უდანაშაულო მოზარდი.

პერსონაჟების თხრობა დროდადრო წყდებოდა ბრალდებებით, თეატრში მსახიობთა თამაშის პრინციპების თაობაზე კამათით, თეატრალური ხელოვნებისა და ცხოვრებისეული სიმართლის შეპირისპირებით, ავტორისეულ კონცეფციათა დემონსტრირებით. მოზარდთა გარდაცვალების შედეგად სიუჟეტი დაუსრულებელი რჩებოდა. გაუგებრობით გაღიზიანებული რეჟისორი უარს ამბობდა პიესის დადგმაზე. თუმცა, შესამჩნევი იყო ისიც, რომ მაღალი დრამატურგიის მაგნეტიზმი მათ მუდამ აცვლევინებს ხოლმე პოზიციას. ამიტომაც, დაცარიელებულ თეატრში ფანტასმაგორიულ ლაშქრობას განაგრძობდა არარეალიზებული ოთხი პერსონაჟის ნიღაბი. დეკორაციის განათებულ ფონზე ჩანდა

მათი უზარმაზარი ჩრდილები, დაღუპულ ბავშვთა გარეშე, რომელთა გარდაცვალებაც რეალობაში გარდასახულ ფანტასტიკად აღიქმებოდა. წარმოდგენიდან იკვეთებოდა სიმართლისა და გამონაგონის ტანდემით მოქმედი ხელოვნების ღირებულება, მისი ძალა და მასშტაბი, რომელსაც შესწევს უნარი აგრესიულად შეიჭრას ცხოვრებაში და მის გზაზე გაანადგუროს ყველა სალი აზრი. რეჟისორი სპექტაკლის ღია ფინალით წამოჭრიდა გარკვეულ კითხვებსაც - იპოვეს პერსონაჟებმა საკუთარი ავტორი?.. თუ ეს პროცესი მარადიულია?!. ექვსი პერსონაჟის ბანალური ისტორია ნათელს ჰფენდა ფილოსოფიურ თეზას, რომლის თანახმად, მაღალმხატვრული გმირები, ზოგჯერ ავტორისთვისაც შეუცნობლად, იძენენ თავისუფლებას, აღწევენ დიდ მასშტაბს და უსაზღვროდ მოგზაურობენ სხვადასხვა თეატრის სცენებზე.

2023 წელს დიმიტრი ალექსიდის სახელობის სასწავლო თეატრის სცენაზე დოქტორანტმა რეჟისორმა თათა თავდიშვილმა ფემინისტური კონცეფციით დადგა არისტოფანეს ერთ-ერთი ცნობილი კომედია „ლისისტრატე“, შექმნილი ძვ. წ. 410-411 წლებში. მესამე კურსის სტუდენტ მსახიობთა შემადგენლობით განხორციელებული სანახაობა (მარი ენგურელი, თამარა ვანიშვილი, მანუ თავაძე, ბაია კერესელიძე, ნინო ნოზაძე, ქეთევან ჯავახიშვილი, ანუკი ბუბუტეიშვილი, ანკო ენიაშვილი, მარიამ ყიფიანი) მსუბუქი სოციალურ-პოლიტიკური ნიშნით, ირონიითა და იუმორით გათამაშდა „ფინიკური თეატრის“ სადადგმო ხერხებით. „ლისისტრატეს“ ქორეოგრაფიაზე მუშაობდნენ აგრეთვე თბილისში სტაჟირებაზე მყოფი იტალიელი ახალგაზრდების ტრიო (ფრანჩესკა გრიმიერი, იდე იოანი, ერიკა ჩიკონე).

არაორდინარულად მოწყობილ დარბაზში შესულ მაყურებელს თვალისმომჭრელი სილამაზის მიზანსცენა ხვდებოდა. სცენის თავზე გამოკვეთილ ქანდარის მოაჯირზე ჩამომსხდარიყვნენ მოწყენილი, მშვენიერი ქალების გუნდი. დაუსრულებელ ომში გადახვეწილი, საყვარელი მამაკაცებისგან მიტოვებული, დაღლილ-გატანჯული ათენელი ქალბატონები და ასულები, მშვიდობის დამყარების მიზნით, ამბოხს გეგმავენ. ცხადი ხდებოდა, რომ მრავალსაუკუნოვანი დისტანციის, ცივილიზაციის აჩქარებული ტემპისა თუ ე.წ. დემოკრატიზაციის მიუხედავად, ლტოლვა ომის, მეზობელი ერების მიწების მიტაცებისა და გამდიდრებისკენ, ხოლო ხალხის ბრძოლა მშვიდობიანი თანაცხოვრებისათვის, კვლავ უცვლელი რჩებოდა.

სცენოგრაფმა და კოსტიუმების მხატვარმა ტატო გელიაშვილმა ოსტატურად აითვისა სასწავლო თეატრის სცენის კოლონათა თეთრ-რძისფერი თაღების მონაწილეობა. მასში უჩვეულო ორგანულობით „ინატებოდა“ კოსტიუმების პასტელური ფერი და ხაზები - ტუნისის ელემენტებით გაფორმებული ელეგანტური კლასიკური ბერძნული კაბების სახეობა თუ გამჭვირვალე ფარდები. დებიუტანტი კომპოზიტორის - სანდრო მიშელაშვილის მუსიკალური დრამატურგია იკრებდა აღმოსავლურ მოტივებს ნეო-დისკომდე, ელექტრონული მუსიკის თემებიდან საცეკვაო რიტმებამდე. ფინალში ჟღერდა ბანის არია „შემიწყალე ღმერთო“ (ელექტრო მუსიკის დირიჟორი თორნიკე მანჭავა).

ფინიკური და მხატვრის თეატრის ტანდემში წარმოდგენილ ქორეოგრაფიულ ნამუშევარში, სტუდენტებმა ანტიკური პიესის საფუძველზე შექმნილ ქორეოდრამის ეგზოტიკურ სანახაობაში, ეფექტურად წარმოაჩინეს მარად მშვიდობისმოყვარე ქალთა ამბოხი დისპარმონიული ყოფის წინააღმდეგ. არავერბალური თეატრის დინამიკური წარმოდგენა ავლენდა ახალგაზრდა მსახიობების მაძიებლური პათოსით გამოჩენულ ხელოვნებას, ინდივიდუალური გამომსახველობითი ხერხებითა და თანამედროვე ტენდენციათა გათვა-

ლისწინებით შემუშავებულ პლასტიკურ აზროვნებასა და კომუნიკაციის ფორმებს.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის 2023 წლის პირველ პრემიერად წარმოადგინლ-
მა „ლისისტრატემ“ სიმბოლური მნიშვნელობაც შეიძინა. როგორც ცნობილია, ახალდა-
ფუძნებული თეატრალური ინსტიტუტის პირველი სპექტაკლის, კოტე მარჯანიშვილის
მიერ განხორციელებული, პირველ ქართულ პანტომიმად, ზოგიერთი ვერსიით კი ქო-
როოდრამად მიჩნეული „მზეთამზეს“ პირველი რეპეტიცია სტუდიელებთან საიუბილეო
თარიღს ითვლის. იგი სწორედ 1923 წელს ჩატარდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ თუ გასუ-
ლი საუკუნის 20-იანი წლების ეროვნულ მითოსზე დაფუძნებულ სანახაობაში ახალგაზ-
რდა წყვილის ბრძოლა ბედნიერებისთვის ტრაგიკული ფინალით დასრულდა, ამჯერად
ძველებრძნული პიესის მიხედვით შექმნილ ქოროოდრამაში, ქალთა ამბოხი მშვიდობის
მოსაპოვებლად და საყვარელი მამაკაცების გადასარჩენად, პოზიტიური შედეგით დაგ-
ვირვიანდა. თუ ხელოვანს მართლაც ხელეწიფება თუნდაც ახლო მომავლის ერთგვარი
პროგნოზირება, ეს სიმბოლიკა ჩვენი სინამდვილის სახეცვლილების ნიშანს შეიძენს,
თუმცა შესაძლოა ის ქართველთათვის ოდითგანვე ნიშანდობლივი რომანტიკით, მკაც-
რი სინამდვილის უსაფუძვლო, ილუზორული ხედვითაა მოტივირებული. ამას მომავალი
გვიჩვენებს.

საქართველოში მსახიობთა აღზრდის უმნიშვნელოვანესი ასპარეზის - სასწავლო
თეატრის ფორმირების, მისი ევოლუციური პერიოდების თუნდ ფრაგმენტული გახსენება
ადასტურებს ქართული სადადგმო და საშემსრულებლო ხელოვნების პრიორიტეტულ
ღირებულებებს, სათეატრო ხელოვნებაში თანადროული პრობლემების იდეურ-თემატუ-
რად გამომსახველი მაღალმხატვრული სასცენო ტექსტის დამკვიდრების, ახალი ეპოქის
მთავარ ტენდენციათა შესაბამისი სადადგმო ფორმების ძიების, მსახიობთა გამომსახვე-
ლობითი ხერხების დახვეწის, ფანტაზიის განვითარების, კრიტიციზმის განვრცობისა და
მხატვრული სიტყვის ხარისხის ამაღლებისთვის მიზანმიმართულ ძალისხმევას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალექსანდრე ახმეტელი – დოკუმენტები, ნარკვევები. თბ., 1978, ტ. I.
2. ანდრონიკაშვილი ვ., „სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის საკითხები“, თბ., 2008.
3. ბერიძე ვ., მოვონებები, თბ., 1987.
4. გუგუშვილი ე., „კოტე მარჯანიშვილი“. თბ., 1979.
5. გურაბანიძე ნ., „ჩემი ცხოვრების თეატრი“, თბ., 2006.
6. ვასაძე ა., „მოვონებები, ფიქრები“, წ. 1, თბ., 2010,
7. ვახვანიშვილი თ., კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, თბ., 1968.
8. თოფურაძე ე., „ლეიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური კონცეფცია“, თბ., 2010.
9. ილია თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 63.
10. კიკნაძე ვ., საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ასი წელი, თბ., 1981, გვ. 33.

11. კინაძე ვ., „სინამდვილე და სახიობა“ 1990.
12. კინაძე ვ., „გამოთხოვება მოგონებებთან“, თბ., 2002.
13. მასისურაძე გ., „კეთილი „ბალიშის კაცუნა“ და ცხოვრების გაუსაძლისი სიმძიმე, 02.11.2019. (კულტურა - ინდიგო), <https://indigo.com.ge/articles/ketili-balish>
14. მარჯანიშვილი კ., მოგონებები, სტატიები, გამოსვლები. თბ., 1958.
15. მუშლაძე დ., „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“, №10, თბ., 2006, გვ. 81.
16. მუშლაძე დ., „თანამედროვე სათეატრო თეორიები“, II ნაწ., ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2006, №1-2, გვ. 27.
17. ნინიაშვილი კ., „გურამ სალარაძე“, თბ., 2008,
18. ქუთათელაძე თ., „შალვა გაწერელია - 80“, თბ., 2011.
19. ყიფიანი კ., „მოგონებები“, თბ., 1964. გვ. 60.
20. შალივაშვილი ვ., წერილები, მოგონებები, თბ., 1962, გვ. 194.
21. ჩართოლანი გ., „თეატრალური რეფორმა და გიორგი ჯაბადარის თეატრ-სტუდია“ თბ., 1993.
22. ჩხეიძე უ., კოტე მარჯანიშვილი – რეჟისორი და ხელმძღვანელი 1949.
23. წულუკიძე თ., „მხოლოდ ერთი სიცოცხლე“ „ხელოვნება“, თბ., 1983.
24. ხვთისიაშვილი დ., ლილი იოსელიანი, თბ., 2002.
25. შალუტაშვილი ე., Dance Macabre, ანუ „სიკვდილის ცეკვა“, <https://www.theatre-life.ge/sikvdilisrokva>
26. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. М.:, 1984. Кн. 1. ст. 222.
27. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, #6, თბ., 2015.
28. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, #31, თბ., 1910.
29. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, #14, გვ. 15, თბ., 1918.
30. ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“, #16, თბ., 1918.
31. ველში ვ., „პოსტმოდერნი“ ჟ. „აფრა“, #4. თბ., 1998.
32. ჟურ. „ფასკუნჯი“, #4. თბ., 1908.
33. გაზ. „ალიონი“, 1918, 25 მარტი, გვ. 1.
34. გაზ. „ივერია“, 1879, #2.
35. გაზ. „დროება“, 1880, #208.
36. გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. 24 ივნისი.
37. გაზ. „სახალხო საქმე“, 1919, 15 ნოემბერი, გვ. 3.
38. გაზ. „საქართველო“, 1920, 17 მარტი, გვ. 4.
39. გაზ. „სახალხო საქმე“, 1919, #691.
40. გაზ. „სახალხო საქმე“, 1920, #720.
41. საქართველოს თეატრისა და კინოს მუზეუმი, კატალოგი #20, #6-15894.
42. „ქართული თეატრის დღე“, 1923.
43. გაზ. „თეატრი და კინო“, 14. I. 1995.67.
44. გაზ. „დურუჯი“, 23. III. 2007.74.
45. გაზ. „თბილისი“, 18. III. 1989.
46. გაზ. „ივერია ექსპრესი“, 1994, 12. 4, #26,
47. გაზ. „საქართველო“, 1918, #88.
48. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14. I. 2011.

EDUCATIONAL THEATRE

Summary

The article describes the process of emergence and evolution of theatre teaching in Georgia. The study of teaching processes begins with the functioning of short-term “courses” that existed before the first professional school was established. These courses /G. Eristavi/ provided study training and informal knowledge to future and actively working actors. It was precisely these courses that formed the basis for the training of qualified, uncompromising professionals who consciously recognised their national cultural values. In this field, the role of the school theatre led by Giorgi Eristavi and Lado Meskhishvili was extremely important. The article underlines the history of the development of the professional theatre school, which is closely linked to the development of the directing profession. In this context, it is worth mentioning that Giorgi Jabadari (1918) and later Akaki Paghava made a great contribution to the education of professional theatre cadres with their studies.

The article devotes considerable space to the creation of Akaki Paghava’s studio, including the establishment of the Theatre Institute. The role of teachers of directing - the great Georgian directors Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli, the rector of the theatre institute of the great actor Akaki Khorava - is also highlighted. The principles and ethical standards set by him are specifically emphasised, etc.

The article mentions all the important theatre performances that were prepared and performed on the stage of the Teaching Theatre. These performances created the basis for the emergence of new theatres. For example the “Theatre of the 11th Auditorium” founded by director Mikheil Tumanishvili as a pedagogue, the “Metekhi Theatre” founded by Sandro Mrevlishvili and others.

The article also mentions the establishment of the Chair of Artistic Speech Education under the leadership of Maliko Mrevlishvili and Babo Nikolaishvili.

One of the greatest achievements of the Theatre Institute/Theatre School is the establishment of the Faculty of Dramatic Arts and its successful operation under the leadership of Tamaz Chiladze and Irakli Samsonadze. Mention should also be made of the popular youth performances on the stage of the “Teaching Theatre” in the renovated hall of the former “Spartacus” film theatre.

The article pays great attention to the analysis of theatre performances (“The Diary of Anne Frank”, “Bird of Paradise”, “Fear Number One”, “Six Actors Search for the Author”, “The Salem Witch Trial”, “Antigone”, “The Pillowman”, “Lysistrata” and others.) by well-known directors, teachers and their students who also worked at the theatre school (Giorgi Tovstonogov, Lili Iosseliani, Mikheil Tumanishvili, Gizo Jordania, Temur Chkheidze, Shalva Gatsrelia, Giorgi Margvelashvili, Giorgi Shalutashvili, Nanuka Khuskivadze, Maia Daborjginidze, David Tarba, Tata Tavdishvili, Gega Gagnidze and others.

These theatre performances are an inseparable part of the learning process and their analysis and study testify to the creative, professional and pedagogical achievements and accomplishments of teachers, students, directors and actors.

DAS LEHRTHEATER

Zusammenfassung

Im Artikel wird der Prozess von Entstehung und Evolution des Theaterunterrichtens in Georgien beschrieben. Die Untersuchung der Lehr-Prozesse beginnt mit dem Funktionieren von kurzfristigen „Kursen“, die vor der Entstehung der ersten Berufsschule existierten. Diese Kurse / G. Eristavi / gaben den zukünftigen und aktiv arbeitenden Schauspielern eine Studienausbildung bzw. informelle Kenntnisse. Gerade diese Kurse bildeten die Voraussetzung für die Ausbildung von qualifizierten, kompromisslosen Fachleuten, die ihre nationalen Kulturwerte bewusst zur Kenntnis nahmen. Auf diesem Gebiet war die Rolle des Schultheaters geleitet von Giorgi Eristavi und Lado Meskhishvili äußerst wichtig. Im Artikel wird die Entstehungsgeschichte der beruflichen Theaterschule betont, die mit der Entwicklung des Regieberufs eng verbunden ist. In diesem Zusammenhang ist es zu erwähnen, dass Giorgi Jabadari (1918) und später Akaki Paghava mit ihren Studien einen großen Beitrag zur Erziehung der Berufskader geleistet haben.

Im Artikel wird ein geraumer Platz der Entstehung des Studios von Akaki Paghava, einschließlich der Gründung des Theaterinstituts, eingeräumt. Hervorgehoben wird ebenfalls die Rolle der Pädagogen im Fach Regie – der großen georgischen Regisseure Kote Marjanishvili und Sandro Akhmeteli, des Rektors des Theaterinstituts /der Theaterhochschule des großen Schauspielers Akaki Khorava. Die von ihm bestimmten Prinzipien und ethischen Normen werden speziell unterstrichen etc.

Im Artikel werden alle wichtigen Theatervorstellungen erwähnt, die auf der Bühne des Lehrtheaters vorbereitet und aufgeführt wurden. Diese Aufführungen schufen die Grundlage für die Entstehung von neuen Theatern. So z. B. das vom Regisseur Mikheil Tumanishvili als Pädagogen gegründete „Theater des 11. Hörsaal“, das von Sandro Mrevlishvili gegründete „Metekhi-Theater“ u.a.

Im Artikel wird auch auf die Gründung des Lehrstuhls für künstlerische Sprachausbildung unter Leitung von Maliko Mrevlishvili und Babo Nikolaishvili eingegangen.

Zu einer der größten Errungenschaften des Theaterinstituts /Theaterhochschule gehört die Gründung der Fakultät für Schauspielkunst und deren erfolgreiche Tätigkeit unter Leitung von Tamaz Chiladze und Irakli Samsonadze. Erwähnt werden ebenfalls die beliebten jugendlichen Aufführungen auf der Bühne des „Lehrtheaters“ im renovierten Saal des ursprünglichen Filmtheaters „Spartacus“.

Große Aufmerksamkeit wird im Artikel der Analyse der Theateraufführungen („Tagebuch der Anne Frank“, „Paradiesvogel“, „Angst Nummer Eins“, „Sechs handelnde Personen suchen den Autor“, „Hexenprozess von Salem“, „Antigone“, „Das Kissenmännlein“, „Lysistrata“ u. a.) von bekannten Regisseuren, Pädagogen und deren Schülern, die auch an der Theaterhochschule mitwirkten, beigemessen (Giorgi Tovstonogov, Lili Iosseliani,

Mikheil tumanishvili, Gizo Jordania, Temur Chkheidze, Shalva Gatserelia, Giorgi Margvelashvili, Giorgi Shalutashvili, Nanuka Khuskivadze, Maia Doborjginidze, David Tarba, Tata Tavdishvili, Gega Gagnidze u. a.

Diese Theateraufführungen stellen den unzertrennlichen Teil des Lernprozesses dar und deren Analyse und Untersuchung zeugt von schöpferischen, beruflichen und pädagogischen Leistungen und Errungenschaften der Pädagogen, Studenten, Regisseure und Schauspieler.