

ქურნალის ნომრები

- 2018
- 2017
- 2016
- 2015
- 2014
- 2013
- 2012
- 2011
- 2010
- 1991
- 1987
- 1964

რუბრიკები

- გამოკვლევა
- კრიტიკა
- გახსენება
- ინტერვიუ
- სხვადასხვა

ჩანაფიქრიდან რეალიზაციამდე, მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლების მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი (რეჟისორის მოსაზრებათა მიხედვით) (ნაწილი I)

Array ბეჭდვა Array

ახალი სტატიები

- ▶ ხელოვანის თვალით დანახული ეროვნული მოძრაობის პროცესები
- ▶ ხელოვანის თვალით დანახული ეროვნული მოძრაობის პროცესები
- ▶ პოლოკონიკო ფლიაგინ!
- ▶ გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი - უმნიშვნელოვანესი სამეცნიერო კერა
- ▶ ინტერვიუ ბესიკ (ბესო) არბოლიძეშვილთან

ელენე თუმანიშვილი

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ხელოვანი, შემოქმედი სხვა თვალით უყურებს სამყაროს. სხვაგვარია დანახულის მისეული აღქმაც, სიმდაგრე აღქმისა. მხატვრულად გააზრებულს და საკუთარ, პიროვნულ პრიზმამში გატარებულს კი სათქმელად ჩამოაყალიბებს შექმნილ ნაწარმოებში,

სამყაროს მის მიერ შემოთავაზებულ ამა თუ იმ მოდელში. ყოველთვის საინტერესო იყო ჩემთვის მხატვრულ ნაწარმოებში მეცადა ამომეკითხა არა მარტო ის, თუ რაზე და როგორ „გვიამბობს“ ეს ნაწარმოები, არამედ მაინტერესებდა (და ეგების, უფრო მეტადაც) დამენახა თუ გამომეკვითა შემოქმედის ის პიროვნული, ის თავისებურება, რაც აგრერიგად დამახასიათებელია ამა თუ იმ ხელოვანისთვის და აგრერიგად გამოარჩევს მას სხვათაგან.

მიხეილ თუმანიშვილის პირად არქივში დაცული ვრცელი მასალა - სარეჟისორო ექსპლიკაციები, წერილები, დღიურები თუ ცალკეული ჩანაწერები, რომლებიც რეჟისურას, მსახიობის ოსტატობას, სათეატრო ხელოვნების სხვა მრავალ პრობლემას და ასპექტს ეხება, მოიცავს, ასევე, სათეატრო მხატვრობასთან, სპექტაკლის მხატვრულ-სახოვან გადაწყვეტასთან დაკავშირებულ მოსაზრებებსაც. როგორი თეატრის მოდელი იყო რეჟისორისთვის ახლოდღიური, როგორი თეატრის შექმნას ესწრაფვოდა იგი, რა იყო ყოველი მოცემულ შემთხვევაში რეჟისორის ჩანაფიქრი, რა იყო მისი სათქმელი და როგორ ახდენდა იგი მხატვართან ერთად, სახვითი სამუშაოებით, თავისი იდეის წარმოჩენა-რეალიზებას, როგორი პირობითი სამყაროს შექმნას, რა „გასაღების“ მორგებას ცდილობდა იგი კონკრეტული პიესისთვის ავტორის სტილისტიკიდან, მისი, ასე ვთქვათ, „გრძნობათა ბუნებიდან“ გამომდინარე და ა.შ. ყოველივე ამაზე, ვფიქრობ, საინტერესო იქნება თავად რეჟისორის ნაფიქრ-ნაზრევით ვისაუბროთ მისივე სპექტაკლების მაგალითზე. ასე მგონია, საუკეთესო სპექტაკლია ყველაზე უკეთ რეჟისორისა და მხატვრის ჩანაფიქრის სრული რეალიზების წარმომჩენი და ამსახველი, არჩევანზე რეჟისორის, მისივე თქმით „მეტ-ნაკლებად ღირებულ“ სპექტაკლებზე შევაჩეროთ. აი, ისინიც: ჯ. ფლექჩერის „ესპანელი მღვდელი“ (1954წ. მხატვ. დ. თავაძე), გ. ნანუკვიძლის „ჭინჭრაქა“ (1963წ. მხატვრები: ი. ქოჩიაძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე), ე. ანუის „ანტიგონე“ (1968წ. მხატვ. გ. გუნია), (ეს სპექტაკლები რუსთაველის თეატრშია დადგმული - ე.თ.) ე. ბ. მოლიერის „დონ ჟუანი“ (1981წ. მხატვ. გ. მესხიშვილი), დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“ (1978წ. მხატვ. გ. ცერაძე), თ. უალდერ - რ. გაბრიადის „ჩვენი პატარა ქალაქი“ (1983წ. მხატვ. ი. გუგუშვილი). (ეს კი კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლებია). ჩამონათვალი მწირია. მგონი, უმართებულო არ იქნება, თუ ამ სიას შემდეგ სპექტაკლებსაც დავუმატებთ ი. ფურჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“ (1951წ. მხატვ. ფ. ლაპინაშვილი), ვ. კოპოლტის „როცა ასეთი სიყვარულია“ (1959წ. მხატვ. დ. თავაძე) და უ. შექსპირის „ნაფხულის ღამის სიზმარი“ (1992წ. მხატვარი გ. მესხიშვილი).

ჩანაწერი დღიურში:

„ოთახში სიჩუმეა. მხოლოდ საათის წიკწიკი ისმის. ცალკეული გამვლელი ან ჩანაქროლი მანქანის ხმაური თუ დაარღვევს ზოგჯერ ქუჩის ძილს. ახლა, ამ სიჩუმეში ძალიან მძაფრად ვგრძნობ, რას ნიშნავს გქონდეს რაიმეს მწველი სურვილი. ჩემი სურვილი კი ისაა, რომ ნამდვილი, ადამიანური, თანამედროვე თეატრი შევქმნა. თეატრი - ვნებიანი, მოაზროვნე, ნატვანი“.

აი, რეჟისორის თეატრალური მრწამსი, მისი კრედო. და კიდევ: მის სპექტაკლებში აუცილებლად იყო ჩადებული რეჟისორის პირადული, მის პიროვნებაში გატარებული, ახლოდღიური, მის მიერ განცდილი, ის, რაც მას იმ მომენტში აწუხებდა თუ აღუვებდა, მისი ცხოვრებისეული პოზიცია, მთავარი სათქმელი, რომელიც სწორედ მოცემული პიესის მეშვეობით ითქმოდა, ცხადდებოდა. უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, პიესაც ამ სათქმელის, საკუთარი პოზიციის გამოსახატავად შეირჩეოდა. ვნახოთ, როგორ რეალიზდებოდა ეს მრწამსი, როგორ ხდებოდა მისი ხორცშესხმა ცოცხალ სპექტაკლში.

დღიურის ჩანაწერი:

„ესპანელი მღვდელი“ შემთხვევით აღმოვეცნა. მიწოდდა დამედგა რაღაც სადღესასწაულო, ცეცხლოვანი, ისეთი, ნაპერწკლებს რომ აფრქვევს და ისეთი, ჩემს საბავშვო თოჯინების თეატრს რომ მომაგონებდა.

ვიწყებ თხზვას...

... არსებობს ასეთი თეატრალური პლანეტა - ესპანეთი. აქ მყუდროდ გრძნობ თავს, თბილად ხარ, მაძლრად და მხიარულად. აქ უყვართ, ეჭვიანობენ, დაშნებით ჩხუბობენ, სერენადებს მღერაინ, თავიანთ მეურვეებს ატყუებენ. ამ ქვეყანაში მოსულელო, სმენადაქვეითებული, ენაბლო, ფულის მოტრფიალე, ხარბი მეფეები, მოსამართლეები, ადვოკატები, ექიმები და მღვდლები, შეყვარებული მხატვრები და მოაწილეები ცხოვრობენ. სახლებში აქ ვეებერთელა კარადები უდგათ, სადაც შეიძლება დაიმალო და ყოველთვის მოიძებნება თოჯის კიბე, შეყვარებულთან რომ შეიპარო.

ეს პატარა ქალაქი მხიარული და ტემერუმენტანი ხალხითაა დასახლებული. ყველა კარგა გვარია ცუდლუტი და ცელქია“.

ცოტათი მოგვიანებით რეჟისორი ჩაწერს დღიურში:

„მიტია თავაძესთან ერთად ძალიან აქტიურად ვმუშაობ მაკეტზე. მიყვარს მხატვართან ერთად მაკეტზე მუშაობა. წავიკითხე ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს წიგნი ანდალოუზის შესახებ. ძალიან ბევრი რამაა შიგ საინტერესო. ჩვენი სპექტაკლისთვის ხიდი და ეკლესია აღმოვაჩინეთ. მთელი ქალაქი გამოგვდის“.



მხატვარი საგულდაგულოდ მიჰყვება რეჟისორის ჩანაფიქრს და წრიულ მოედანზე ქმნის პატარა ქალაქს სამრეკლოთი, ოდრო-ჩოდრო ქუჩებით, ფართო, ნახევარწრიული ფორმის თაღით, რომელსაც, ზედა ნაწილში, ასევე, ნახევარკალად მომცრო საფეხურები დაუყვება და, ამდენად, ხიდსაც წარმოადგენს, წოპროპა სახურავიანი პატარ-პატარა კომპლურებით, თაღებით, კიბეებით, გასასვლელ-გამოსასვლელებით..... დატრიალდა წრე - ახალი ხედი, ახალი მოქმედების ადგილი.

შემდეგი ჩანაწერი:

„ყველაზე კარგი, ჯერჯერობით, მაკეტია. მე ის უკვე მიყვარს, უკვე ფიქრებით დავდივარ ჩემი გამოგონილი ქალაქის ქუჩებში, ვგრძნობ მის სურნელს. ხან ხიდის მოაჯირზე „ჩამოვჯდები“, ხან კიბეზე „ავდივარ“, მერე ფანჯრებში „შევიჭყიტები“, ვიწრო გასასვლელებს „გავივლი“. სამრეკლოს სიმაღლიდან არე-მარეს „შევათვალეურებ.“ ეს რამდენი სახურავია ირგვლივ... მინდა, თოკს მოვქაჩო, რომ ზარმა დარეკოს, მაგრამ მემინია, ეკლესიის მინაშენიდან ნამძინარევი დიეგო გამოძვრება და გამოაძვრება. ეჰ, რა კარგია ჩემს კორდოვამი ცხოვრება!!!“



აი, კიდევ უფრო დაწვრილებითი სურათი-აღწერა დეკორაციისა, ნაწყვეტი წიგნიდან „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ (1983წ.):

„ვიწრო ქუჩები, გადასასვლელები, ფარდ-ღულები, კრამიტის სახურავები, პანაწინა აივნები. ძველი თეატრი სახლები ჩამოცვენილი ბათქამით. ძველებ-ური, ნახევრად დანგრეული, დიდი ნისის შეუკეთებელი ეკლესია, გადაბრეცილი ჯვრით გუმბათზე. სამრეკლო, ზარი, დაბლა დაშვებული მსხვილი ბაგირით. სახურავზე ხე ამოზრდილა. მხარულად რეკავენ ზარები, თავბრულაძვევი სისწრაფით ვითარდება ვინ იცის სად, როდის და ვის თავს მომდარი მოვლენები! დღისით ქალაქში საშინელი სიციხეა, სადამოსკენ აგრილებას იწყებს, ცაზე კი უშველებელი, თეფხივით ვარსკვლავები აბდღვრიალდება. სადამოს ქუჩები ცოცხლდება, ვნებები მძაფრდება, იფურჩქნებიან სახლებსა და თაღებს შემოხვეული მცენარეების დიდრონი ყვავილები. წრე დატრიალდა და ჩვენ მოვხვდით მოედანზე, რომლის უკანაც სასამართლოს მოხელის - ბართოლუშის პატარა უნა, მთლად დაფარული კაქტუსებით. წრე დატრიალდა და ახლა ქალაქის ჭიმვართან აღმოვჩნდით. აი, სერენადებისთვის განკუთვნილი აივანი, აი, დუქანი ახლოგზრდების თავშესაფრულად, აქ კი, პატარა ამოზრეცილი ხიდი, ქუჩის ერთ მხარეს მეორესთან რომ აერთებს, კომპლურები და დაღმართები, დაკეტილი სადარბაზოები და იქვე, უზარმაზარი ჩაქუჩი - კარზე დასაკაკუნებლად.

ყველაფერი კონკრეტულად, დაწვრილებითაა მოცემული, ყველაფერი ის, რაც ცხოვრებისთვისაა საჭირო, აქ რომ ადამიანმა მოინდომოს ცხოვრება. დეკორაცია მსახიობებთან ერთად ცხოვრობს, აქ ერთი კუთხე-კუნჭული, ერთი დეტალიც კი არ არის დარჩენილი, ქმედებისას რომ არ გამოიყენოს მსახიობმა“.

ვხედავთ, როგორ დეტალურად აღწერს რეჟისორი მის წარმოსახვაში აღმოცენებულ კორდოვას, როგორ კონკრეტულად თხზავს იმ გარემოს, სადაც მოქმედი გმირები უნდა დაასახლოს, ფაქტობრივ, ქმნის მისთვის სასურველი დეკორაციის ზუსტ მონახაზს და ისეა ყოველი დეტალი გათვლილი- გათვალისწინებული, რომ მსახიობის მიერ გამოუყენებელი არ დარჩეს. ახლა ვნახოთ, რას ფიქრობს რეჟისორი ზოგადად დეკორაციის ფუნქციაზე, როგორ მოიზრებს მის არსს.

„როგორი დეკორაცია შეიძლება ჩაითვალოს კარგ დეკორაციად?“ - კითხვას სვამს რეჟისორი და პასუხობს:

1. რომელსაც მკაფიო გადაწყვეტა აქვს, ლამაზია და საინტერესოდ მოფიქრებული
2. პიესის ყველა სურათის მსვლელობაში სამოქმედოდაა მოსახერხებელი.
3. გადაწყვეტის ნებისმიერი პირობითობის შემთხვევაში მსახიობისთვის კონკრეტულია და ცხოვრებისეული.
4. ტყვადია და პოტენციურად შემძლეა ნებისმიერი სცენური ნიშან-მეტაფორების შეთხზვისა.
5. არ ჰგავს სხვა, მეზობელი თეატრების დადგმებს“.

ვფიქრობ, ჩანაწერი ზუსტად ასახავს რეჟისორის მოსაზრებას, მის დამოკიდებულებას დეკორაციისა და ზოგადად სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის მიმართ.

გავყვით რეჟისორის ჩანაწერებს:

„სცენაზე დგას „ესპანელის“ ჯერჯერობით შეუღებავი დეკორაცია. ეს ძალიან ლამაზი, გამოგონილი პატარა ქალაქია. ხვალ მსახიობებთან ერთად სცენაზე გადავდივარ. ახლა მთავარია, ყველაფერი ერთმანეთს შევუთანხმო: მსახიობი, კოსტიუმი, დეკორაცია, მიზანსცენები, ორკესტრი, სხვადასხვა ხმაური, წრის მოძრაობა და ა.შ.“

შემდეგი ჩანაწერი:

„მთელი ღამე განათებას ვაყენებდი. მხოლოდ განათება ანიჭებს სპექტაკლს სიცოცხლეს. და იქმნას ნათელი! - ვთქვი და, ჩემი კორდოვაც განათდა“.

კიდევ ერთი ჩანაწერი:

„განათება სცენაზე - სასწაულთა სასწაულია, თუკი მას არა როგორც ჭად-გამნათებელს შეხედავ, არამედ, როგორც მზეს, რომელიც სცენას სიცოცხლეს, სიკვდილს, სიცივეს, სითბოს, მარტობას, სიხარულს, სიყვარულს, ბოროტზე გამარჯვების ზეიმს ანიჭებს, რა აღარ ძალუძს განათებას, თუ იგი ისევე მოძებნილი, როგორც ხმა, ფერი, მხატვრული სახე. სცენა არ შეიძლება გაანათო,

როგორც სადღური, ანდა მადანია."

მამ ასე, დეკორაცია განათდა, სივრცეზე შთაბეჭერა პატარა ქალაქს. ცოტაც და, რეჟისორისავე თქმით, ზემოდან, მეორე იარაღის ლოკებიდან საყვირის ნმები გაისმება, მუსიკის თანხლებით სცენის მუშები ბაგირებით მალლა ასწევენ მძიმე ფარდას და აი, მყურებლის თვალწინ სცენაზე წარსდგება პატარა აშენებული ქალაქი, სახელწოდებით „კორდოვა“.

პრემიერის დღეებში კი, იმავე დღიურში, უკვე ასე შეაფასებს თავის ნამუშევარს რეჟისორი:

„ხალისიანი, თეატრალური, მხიარული სპექტაკლი გამოვიდა. შეიძლება მთლად ისეთი არა, როგორც წარმოსახვით ვხედავდი, მაგრამ მაინც კარგია, არცთუ ურიგო. გარშემო ისმის ტამი, მყურებელთა რეაქცია, ხარხარი“.

ამ სპექტაკლამდე რამდენიმე წლით ადრე, 1951 წ. რეჟისორი დგამს იულიუს ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფიზიკად“. აი, სად იჩენს ძალუმად თავს რეჟისორის მიერ პირადად განცდილი, რეალურ ცხოვრებაში მის თავს გადამხდარი ამბების მძაფრ შეგრძნებაზე „აგებულნი“ და გამოტანილი სათქმელი, რომლის თქმასაც ასე უწადდა რეჟისორი. „ვგრძნობდი მწველ აუცილებლობას, გულიდან გადმომეშალა ის, რაც ომის წლებში დამიგრძნობდა“-ო, - ჩაიწერს კიდევ თავისთვის.

დღიურში ვკითხულობთ:

„რეპორტაჟი მარყუჟით ყელზე“ - ეს არის ჩანაწერები ჩემი კომუნისტის, იულიუს ფუჩიკისა, რომელიც ფაშისტებმა ციხეში აწამეს. წავკითხე და მთელი დამე არ მეძინა. ფუჩიკი - ეს ჩემს შესახებაა, ჩემი ომის შესახებ. და პირველად ცხოვრებაში მომინდა დადგმა. ვერც კი წარმოვიდგენდი, რომ დადგმის სურვილი ასეთი ძლიერი, გამოკვეთილი შეიძლება ყოფილიყო. როგორც ჩანს, ბოლოს და ბოლოს ვიპოვე ის, რასაც სცენიდან შექმლო ჩემი პირადულის, ჩემს, ჩვენს მიერ გაცდილის შესახებ ეამბნა.

აქამდე თეატრი ძალზე პირობითი რამ იყო ჩემთვის. აქ კი, ფუჩიკთან - თვით ცხოვრებაა, ამ წუთას განცდილი, რეალური, საშინელი, გმირული. ფუჩიკის ღიმილში რაღაცაა ძალიან ჩემსა ვგრძნობდი, მშობლიურს. იქნებ, ეს ქვეცნობიერი სურვილი იყო ისეთად წარმომედგინა თავი, როგორც ფუჩიკი იყო და როგორც მე თვითონ არ ვიყავი ცხოვრებაში, სამწუხაროდ.

რა მარაგს ვფლობდი სპექტაკლზე მუშაობისთვის? პირადი მოგონებები ომზე, ასოციაციები, შეგრძნებები, გულის და გრძნობის მახსოვრობა“.

თანდათან იბადებოდა სცენაზე საჭირო ატმოსფერო, ივსებოდა ამ შეგრძნებებით, „გულის და გრძნობის მახსოვრობით“. „შეუმჩნევლად, მაგრამ მაინც რაღაც გადადიოდა სცენაზე იმ რეალური სამყაროდან, იმ ცხოვრებისეული, ჩემი განცდილი წუთებიდან. შეუმჩნევლად, მაგრამ მაინც თავს იჩენდა ყოველივე ეს ქმედებებში, განწყობებში, ატმოსფეროში, რიტმებსა თუ ხასიათებში“-ო, დაწერს რეჟისორი.



პიესის ბუნებიდან, სტილისტიკად გამომდინარე რეჟისორის წარმოსახვა „ძერწავს“ სადა, მკაცრ გარემოს, სულ რამდენიმე ყველაზე დამახასიათებელი, საჭირო საგნითა თუ დეტალით.

აი, მისი ჩანაწერი:

“ყველაფერი ძალზე უბრალო უნდა იყოს, მოუხეშავიც კი: ცარიელი სცენა, ავეჯის ცალკეული დეტალები, ეკრანი, პროექციები. მაგიდა და სკამები, ბევრი სკამი. ან იქნებ, უხეში ტაბურეტები სჯობს? არავითარი თეატრალური შელამაზება - მშვენიერება უხეშში, ყოველდღიურში, არათეატრალურში უნდა ვეძებოთ. არათეატრალური თეატრალურობა. ციხის ბაღანდა, ერთი შავი, მძიმე პური, კოჭა ძაფი, იმისთვის, რომ ეს პური ოც კაცზე გადაანაწილო. რას წარმოადგენს პანკრატის ციხე, „კინოთეატრი“ ოთახი, სადაც დაკითხვის მოლოდინში იატაკქვეშელები ისხდნენ? ხელახლა ვკითხულობდი და ვკითხულობდი ფუჩიკის წიგნს, ქუჩა-ქუჩა დავდიოდი და ამ ყველაფერზე განუწყვეტლივ ვფიქრობდი, ვფიქრობდი.

სპექტაკლი იწყებოდა იმით, რომ ახალგაზრდა გოგი გეგეჭკორი სცენაზე გამოდიოდა იულიუს ფუჩიკის წიგნით ხელოში.

ფურცელ-ფურცელ იშლებოდა წიგნი, ჩვენს თვალწინ კი ფუჩიკისა და მისი მეგობრების ცხოვრების უკანასკნელი დღეები ცოცხლდებოდა. საკანი, ოთახი კედელი, გისოსი... საზარელი მოვლენები, სრულიად გარკვეული ტრაგიკული დასასრულით...

სურათები კინოფილმის კადრების გალევებასავით ცვლიდნენ ერთი მეორეს“.

სადა, ძუნწი, ყოველგვარი ეფექტებისგან დაცლილი გარემო, ეს „არათეატრალურ თეატრალურობა“, ჩანს, რეჟისორს საშუალებას აძლევდა შეექმნა სწორედ ის ატმოსფერო, სადაც უფრო მკვეთრად, მთელი სიმძაფრით და სიზუსტით წარმოჩინდებოდა მოქმედ გმირთა ცხოვრების შემზარავი სურათები. აკი, იტყვის კიდევაც „მინდოდა, სპექტაკლში მაქსიმალური ცხოვრებისეული სიზუსტე ყოფილიყო“-ო. ასე მგონია, ეს სპექტაკლი, მასში ჩადებული პირადულით, განცდილით, სადაც შიგნით, სიღრმეში სამუდამოდ დალექილი ტკივილით, გარკვეული კუთხით, მისი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ავტოპორტრეტიც“ კი იყო.



კვლავ სადა სასცენო სივრცე, მთლიანად შემოსილი შავი ხავერდით, მაგრამ „ფუჩიკის“ გარემოსგან სრულიად განსხვავებული, სრულიად სხვაგვარი განწყობა-ატმოსფეროთი, სხვა პაერით „დამუხტული“. მორუხო კონსტრუქცია - სამი ერთი ერთმანეთზე განთავსებული წაკვეთილგვერდებიანი, უჩვეულო ფორმის, სცენის კიდეით კიდემდე გაგრძელებული მოედანი მაღლა მდებარე მცირე მოედნით სრულდება. მოედნები ერთმანეთს სულ რამდენიმე ვიწრო და გრძელი საფეხურით უკავშირდება. მათ ტუხილ კიდეებზე დაყოლებული შავი კონტურით ერთმანეთისგან გამოყოფს მორუხო-ნაფრისფერ სიბრტყეებს. ქვედა მოედნის შუიდან წინ, მაცურებელთა დარბაზისკენ მოემართება ამ მოედნის ორ ბაქნად გამოყოფი კიდე ერთი, სოლისებრი მოყვანილობის მოედანი, იგი გადაფარავს საორკესტრო ორმოს, აგრძელებს „სვლას“ და პარტურში, რიგებს შორის არსებულ გასავლელოში იჭრება. აი, სულ ეს არის და ეს. აქ, ამგვარ გარემოში გათამაშდება ერთი სიყვარულის საბედისწერო ამბავი, პ. კოპოლტის „ამბავი სიყვარულისა“, რომელიც 1959 წელს დაიდგა. ამ სისადავეში მკვეთარ მახვილებად ჩნდებოდა ესა თუ ის აუცილებელი, მიმანიშნებელი საგანი თუ დეტალი, ხოლო სცენის სიღრმეში ჩნდებოდა პროექცია მოქმედების ადგილის (ქუჩის, მოედნის) აღმნიშვნელი სლოაიდით, ანდა „ლატერნა მაგიკის“ ეფექტისამებრ მთელ ეკრანზე გამოისახებოდა მოქმედ გმირთა სახე: არაჩვეულებრივად მეტყველი და ბუნებრივი, - არანაირი გრიმი, არანაირი პარიკი. ამ სისადავეში ხელის გულზე დადებულებით ჩანდა, მძაფრ მახვილად იკითხებოდა ცალკეული ფიგურა თუ აგებული მიზანსცენის ნახატი.

მიზანსცენა: სულ ზედა, მომცრო ბაქანზე, კუთხეში, შუქნიშნის სვეტის აქეთ-იქით მდგარი ორი დაძაბული ფიგურა - ქალის და მამაკაცის.

რეჟისორის ჩანაწერი: „ორს უყვარს ერთმანეთი, მაგრამ ის ცოლიანია. კაცმა რომ თქვას, საკმაოდ ბანალური ისტორიაა. ... ეს ყოვლისშთანმთქმელი, გადამბუგველი, ძალ-ღონის გამომკვლევი, ქანცამწყვეტი სიყვარულია.“

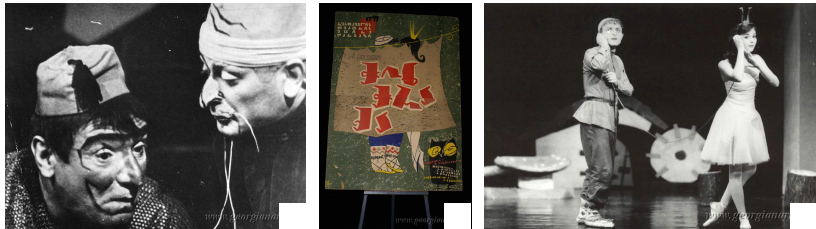
და აი, ვანზრახ თუ შემთხვევით, ისინი გზაჯვარედინზე, ტრამვაის გაჩერებაზე შეხვდებიან ერთმანეთს. შუქნიშანი: მწვანე, ყვითელი, წითელი. წითელზე არ შეიძლება გადასვლა - აკრძალულია. მათ კი აუცილებლად უნდა გადალახონ საზღვარი, მიჯნა, დაარღვიონ აკრძალვა...”

შუქნიშანი ციციციებს: მწვანე, ყვითელი, წითელი. მანქანების პიპინი, ათასი ფეხის ხმა. აქ კი წამით შეჩერებული კადრი: შეჩერებული კადრი-ცხოვრება, ხალხმრავალ ნაკადში შეჩერებული კადრი-კუნძული...

სასცენო სივრცის ამგვარი გადაწყვეტა, მიზნობრივად დაყვანილი დეკორაციითა თუ საგნებით, საშუალებას იძლეოდა, ყურადღება მთლიანად მოქმედ გმირებზე, მათ შინაგან სამყაროზე, სიღრმისეულ განცდებზე ყოფილიყო კონცენტრირებული - თითქმის კინოკამერამ მსხვილი პლანით „აიღო“ ისინი და ფოკუსში „მოაქცია“. არაფერი ზედმეტი, არც ერთი გარე შტრიხი, ნიუანსი - მათგან ყურადღების მომწყვეტი და გადამტანი...

რამდენიმე წელიწადში კი, კერძოდ 1963 წელს, რეჟისორი რუსთაველის თეატრის ახლად გახსნილ მცირე სცენაზე გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქას“ დადგამს, ზღაპარს იმის შესახებ, თუ როგორ ამარცხებენ მეფის ასული მზია და გლეხის ბიჭი ჭინჭრაქა ბაყბადევს. სულ სხვა პლანეტა-სამყარო, სრულიად სხვა სტილისტიკა, აბსოლუტურად განსხვავებული პირობითობის ხარისხი. პიესა-ზღაპარი - აგებული მოქმედ გმირთა ლად, არაჩვეულებრივად ხალისიანი, იუმორით აღსავსე იმპროვიზაციულ თამაშზე.

ჩანაწერი დღიურში: „ყოველი გადაწყვეტა - საბავშვო თამაში ყოველი მოვლენა - პლასტიკური გადაწყვეტა, რომლის ფუძემდებ საბავშვო თამაში ძვეს. სპექტაკლის გადაწყვეტა - საბავშვო თამაშები ტყის პატარა მდელოზე“. რეჟისორისთვის სპექტაკლის გადაწყვეტის მახიბრებლად იქცა მისი ბავშვობის დროინდელი, მზეთამაშეში გატარებული ზაფხულის ერთი მოგონება: „ერთხელ, დამით, როდესაც სავსე მთავარემ ჩვენს ენოში შემოიჭყიტა და ჩვენი აგარაკის წინ მდებარე პატარა მდელოს ვერცხლისფერი შუქი მოჰფინა, ჩვენ წარმოადგენა გავმართეთ. თეთრეულის გასაშრობად გაბმულ თოკებზე ფარდების ნაცვლად თხელი საბნები ჩამოვკიდეთ და თამაში დავიწყეთ“ - გვიამბობს იგი და განაგრძობს: „ტყის მდელოზე გამართული სპექტაკლის ეს მოგონება, შემდგომში, სპექტაკლ „ჭინჭრაქის“ გადაწყვეტად, უფრო სწორად, თეატრალური თამაშის წესად იქცა. აქედან დაიბადა სარეპეტიციო ხერხი - იმპროვიზაცია“. მამ ასე, სპექტაკლის გადაწყვეტის ხერხი, პირობითობის ხარისხი მოქმედილია.



ვნახით, როგორ ხდებოდა მხატვართა ე.წ. „სამეულის“ (ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე) მიერ რეჟისორისეული ჩანაფიქრის ხორცშესხმა: მაცურებელი სათამაშო გარემოში იმთავითვე შეპყავდა სცენის მთელ სივანეზე თოკზე გაჭიმულ განიერ, ფერად-ფერადი ალიაკაციებით

შექმნილ ფარდას, ზედ დაკრული დიდრონი მწვანე ნაძვებით, ღია ფერის წაწვეტებული, ბრტყელტანიანი ხეებით, ორნამენტისებრ რომ ჰქონდათ მორკალული თითო-ოროლა მიშველი, უფოთლო ტოტი, ქვემოთ კი, მთელ სიგრძეზე, ნაქარგი ყუავილებიანი ორნამენტული ზოლი მიუყვებოდა („საბანი-ფარდა“ მზეთამზედან); დიდრონი წითელი ვარდებით მოფენილი ტყისპირა მდელო, თეთრად დაწინწკლული წითელიქულიანი უზარმაზარი სოკოები, რომლებშიც ხან ჩამოჯდებოდა, ხანაც პუანტებით შედგებოდა ხოლმე რაიმე საბალეტო მოძრაობის გასაკეთებლად ბალერინის კაბაში გამოწყობილი მეფის ასული. იხსნებოდა ფარდა, სცენის სიღრმეში იდგა კაფელის მსგავსი თეთრი, სხვადასხვა ფორმის დიდრონი ნატეხებით „მოპირკეთებული“ საკმაოდ მაღალი ტანტი, რომელზეც წამოგორდებოდა და ჰაერში აათამაშებდა ხოლმე ფენებს თანამედროვე ჯინსებსა და მაღალყლიან, დადარულძირებთან ფეხსაცმელში გამოწყობილი ბაყაყდევი (ს. ზაქარაძე) - ეს მსხვილტანიანი, მოსულელო დიდი ბავშვი, რომელსაც სამამდე დათვალავ კი უჭირდა. ერთხელ რეჟისორმა მეტად მისულ მსახიობს უთქვამს: „მე პატარა დეგენერატს ვითამაშებ. მან ისიც კი არ იცის, რომ ორჯერ ორი ოთხია!“ -ო, - იხსენებს რეჟისორი. ასევე, ძალიან სახალისოდ იყვნენ ჩამოვლნი დანარჩენი მონაწილეები. „სამეულის“ მიერ შექმნილი, გარკვეული დეტალისა თუ აქსესუარის შტანით „გათანამედროვეულ“ კოსტიუმსა და თითო-ოროლა მკვეთრი, კომიკური შტრიხით ხაზგასმული მეტად პირობითი გრიმში, არაჩვეულებრივად იყო მიგნებული-დაჭერილი და ზუსტად გადმოცემული მოქმედ გმირთა ხასიათი, პლასტიკა. იქნება ეს ბაყაყდევის თვალბეჭევი და პირის ირგვლივ დატანებული კონტურშემოვლებული დიდრონი თეთრი ლაქები თუ მისი ქონა-მრჩევის, ქოსიკოს (რ. ჩხიკვაძე) თოვით შეკრული გრძელი ხალათი, აღმოსავლური ყაიდის აპრილიწვეტიანი ფლორსტები და თეთრნაჭურწაკრული გვერდზე მოქცეული კიტრივით წაგრძელებული თავი, ნაჭრის ზოლიდან გამოშვერილი ცალი ყურით, ცალ თვალზე ტეხილად შემოვლებული მუქი კონტურით და წვერ-ულვაშის ნაცვლად პირის კუთხეებიდან და ნიკაძიდან ჩამოშვებული ორი წვრილი თოვით. ასეთი კოსტიუმი თუ გრიმი კი ძლიერი ბიჭის, იმპულსის მიმგემა მსახიობისთვის მხატვრული სახის შექმნა-აქრული პროცესში და მეტიც, თავად „კარნახოს“ მას პლასტიკურ მონახაზს, გარკვეულ მოძრაობასა თუ ქესტს.

ისევე, როგორც მზეთამზე ტყისპირა მდელო (პირობიად ასე დავარქვათ), ასევე, ტყის ბინადარ მხეცთა ჩვეულებრივი, „თანამედროვე“ ტანსაცმელი, ამა თუ იმ ცნოვების ხასიათის გამომკვეთი თითო-ოროლა დეტალით, თუ მეფის ასულის საბალეტო კაბა და პუანტები, რეჟისორის ჩანაწერებიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, მისივე მიწოდებული იდეა იყო მხატვრებისათვის. აი, როგორ ახასიათებს მათ თავის წიგნში „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“: „...მხეცები ტყის შუა მდელოზე პატარა მდელოზე შეიკრიბნენ. პიუმაში ჩაცმული დათვი ძალიან ჰგავს ჩემს მეზობელს. მგელი ჩექმებშია, თავზე ფაფახი ახურავს, განიერ პერანგზე ვერცხლის ქამარი აქვს შემორტყმული, მოდას აყოლილ მელაკუდას, უგრძესი წამწამებით, მხრებზე მელის ბეწვი მოუდია. ტურა კი ჭორიკანაა, თანაც, ფეთიანი, პანიკურად ეშინია ყველაფრის“. ანდა აი, რას წერს იგი გლეხის ბიჭის, ჭინჭრაქასა და მეფის ასულის ტყეში შეხვედრის სცენაზე: „დავიწყეთ იმპროვიზირება... ვფანტაზიორობთ, ვხინჯავთ, ხან ასე, ხან ისე. შეხვედრა, შიში, გაცნობა. რატომღაც, მოულოდნელად, ცეკვა დაიბადა, უფრო სწორად, საბალეტო მოძრაობები. რატომღაც არა? კეკლუცობა. სახტუნაო. სახტუნაო ორი გულის შემაერთებელ ტელეფონის მავთულად გადაიქცევა“.

ხალისიან თამაშს ეძლეოდნენ ბავშვებად ქცეული მსახიობები და მათთან ერთად - არანაკლებ „ბავშვი“ რეჟისორი. „ცელქობდნენ“ და მხარულობდნენ. მათი თამაშის ხერხს, რეჟისორის თქმით, ღრმა ფესვები ჰქონდა. ეს იყო ხალხური თამაშები და ცეკვები, ანდაზები, გამოცანები, ენის გასატეხები, ჭიდაობა“...

ულევი იყო მათ მიერ გამოგონილი, მოულოდნელობებით აღსავსე ათასგვარი ოინი, ულევი იყო მათი ფანტაზია, იმპროვიზაციის უნარი: „მაგალითად, ჩვენ ხალიჩა-თვითმფრინავით დავფრინავდით და თანაც, როგორ დავფრინავდით! ამ ხალიჩას ისე ვკოქავდით, როგორც ნამდვილ ავტომობილს, რაღაცას მივანარან-მოვანარანხნიდით - და მივფრინავდით!“ - იხსენებს იმავე წიგნში რეჟისორი.

„ჭინჭრაქა“ ბერიკაობის რეკონსტრუქცია არ ყოფილა, მაგრამ, თავისი ბუნებით, უახლოვდებოდა ამ თეატრალურ ფორმას. რას არ ვიკონებდით!“ - წერს რეჟისორი და დასძენს: „მიუხედავად იმისა, რომ ვნუმრობდით, გვინდოდა, სპექტაკლი იმით ყოფილიყო გაჯერებული, რაც მაშინ გვაღელვებდა. თითქოს ბავშვებს ვუყვებოდით ზღაპარს, სინამდვილეში კი, დღევანდელიობაზე ვესაუბრებოდით უფროსებს. სხვათა შორის, სპექტაკლს დიდებაც და პატარებაც ხალისით უყურებდნენ“.

ასეთი იყო დიდ-პატარისთვის განკუთვნილი, თანამედროვე, აქტუალურ პრობლემებზე ხუმრობა-ხუმრობით მოსაუბრე ეს ხატოვანი, მართლაც ძალიან ხალისიანი სანახაობა-სპექტაკლი.

1968 წ. ამავე მცირე სცენაზე რეჟისორი დგამს ე. ანუის „ანტიგონეს“. აი, რას წერს რეჟისორი ამის შესახებ თავის წიგნში: „...დიდი ხანია სრულიად ვიყავი შეპყრობილი სცენური ორთაბრძოლის პრობლემით. მაინტერესებდა, როგორი იყო მისი ბუნება. უცებ, ჩემს ხელთ ვიგრძენი საინტერესო, ცოცხალ პრობლემათა მთელი თაიგული... უნდა გავრკვეულიყავი მათში, პრაქტიკაში მეცადა ისინი... ანუის „ანტიგონე“ ამის საშუალებას იძლეოდა. აქ ყოველი დიალოგი - მორიგი რაუნდია, ცხოვრებისეული პოზიციისთვის ბრძოლა“.



აი, მოძებნილია კიდევ ხერხი, გასაღები სპექტაკლის გადაწყვეტის: პოზიციათა შეჯახება, დიალოგი-რაუნდი, რაუნდი კი, ჩვეულებრივ, მოედანზე უნდა გაიმართოს. და რეჟისორიც იწყებს ამ ორთაბრძოლისთვის გარემოს თხზვას: „სპექტაკლის გარეგნული სახე ძალზე სადაა. წრიული ფორმის, მაყურებელთა დარბაზისკენ გამოწეული მოედანი, შუაში - ბრძოლისთვის განკუთვნილი წითელი ხალიჩა დაგებული. წითლის გარშემო ნაცრისფერი არეა. ანტიკური სვეტების ფრაგმენტები, დიდი ბურთული ამფორა“... „სცენაზე კიდევ დგას სკამები. თავიდან ისინი გარკვეული წესრიგითაა განთავსებული.“

გამათებული ხელსაწყოები კულისებიდან გარეთ არის გამოტანილი, განათება მომავალი შტაკების ადგილისკენაა მიმართული. ყველა, ყურადღებამოკრებილი, რაღაცას ელოდება“.

ასეთივე მხატვარ გ. გუნიას მიერ სცენაზე შექმნილი გარემო - უკიდურესად სადა, მკაცრი, ერთთავად მორუნო-ნაცრისფერი, თითო-ოროლა საგნით მიმანიშნებელ-მაჩვენებელი ეპოქისა (სცენის სიღრმეში განთავსებული ანტიკური სვეტები, მარცხენა კუთხეში მდგარი ფიგურებმონატული ბერძნული ამფორა). ცენტრში - მთავარი მოქმედების ადგილი - წითელხალიჩიანი წრიული მოედანი. „მელეზარე“, „შფოთიანი“ წითელი ავისმომასწავებლადაა განათებული წინ, რამაზე გამოტანილი პროექტორებით - გრძობ, აქ კარგი არაფერი მოხდება. ქვეყნის მმართველის, კრეონტის კაბინეტში ნახევარწრეზე გამწვრივებული სადა, მაღალ-ურგაინი სკამები - მათი მწყობრი სისტემა, მოზომილ-მონოტონური რიტმი... მხოლოდ ერთხელ ირდევს ეს მათი მკაცრი წესრიგი - ანტიგონესა და ბიამისის, კრეონტის შეჯახება-ორთაბრძოლისას. კრეონტის აკრძალვის მიუხედავად, თავისი ძმის ცხედრის დამარხვის სურვილით შეპყრობილი (რის გაკეთებასაც ცდილობს კიდევ სისხამ დილითი მინიდან გაპარული) ურჩი ანტიგონე კრეონტთან კამათის დროს ერთი მეორის მიყოლებით ანარცებს მათ იატაკზე - არდევს კრეონტის მიერ შექმნილ სისტემას, მის მიერ დადგენილ წესრიგს. არდევს მის ურყევ შენედელებებს. თითქოსდა, უმარტივესი სამუალებებით შექმნილი უფტიერესი რეჟისორული მეტაფორა, მთლიანად სახე-ხატი სპექტაკლისა - გადმომგები რეჟისორის მთავარი სათქმელისა, სპექტაკლის მთავარი იდეისა.

აქაც, ისევე, როგორც დანარჩენ შემთხვევებშიც, ვხედავთ იმავე სურათს - კვლავ რეჟისორი გამოდის მხატვრისთვის არა მარტო თავისი ჩანაფიქრის ზოგადი იდეის, ზოგადი მონახზის, არამედ უკვე მოფიქრებული, ჩამოყალიბებული, სრულიად კონკრეტული გარემოს მიმწოდებელი.

1978წ. რეჟისორი უკვე კინომსახიობთა თეატრში დგამს დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორებს“ (ყველა შემდგომი სპექტაკლი, რომელზეც აქ გვქმნება საუბარი, კინომსახიობთა თეატრშია დადგმული).

„დავით კლდიაშვილს ირგვლივ მყოფი ადამიანების ფიქრი და დარდი აქვს... თითქმის გამოუვალის, უსაშველოს შესახებ ის რაღაცნაირი განუმეორებელი, ოდნავ შესამჩნევი იუმორით მოგვითხრობს... დავით კლდიაშვილი - ეს განსაკუთრებული სამყაროა, ეს მთელი თეატრია“ - წერს თავის წიგნში რეჟისორი.

განსაკუთრებულად საყვარელია მისთვის ეს მწერალი, განსაკუთრებით მანობელი - აკი ამბობს კიდევაც - „რადაც მის გმირებში საკუთარ თავს და ჩემს ახლობლებს მაგონებს“-ო. და კიდევ: „დავით კლდიაშვილით ვარ გატაცებული. უდიდესი ხელოვანია, არავის რომ ჰგავს, ისეთი. ეს ძირის-ძირიდან ამომავალი უდიდესი ხელოვნებაა, რომელიც მხოლოდ გეჩვენება, რომ უბრალოა, როგორც საერთოდ ყველაფერი დიდი! შეყვარებული ვარ მასზე. ის არაჩვეულებრივია.“

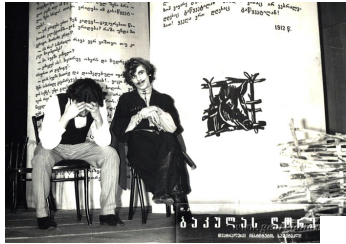
იწყება შეთხზვის პროცესი.

ჩანაწერი:

„წარმოსახვაში რაღაც ჩნდება, რაღაც ფიგურები, ხასიათები. ისინი დადიან, საუბრობენ, დელავენ, ძალიან გაცხარებულნი რაღაცაზე კამათობენ, ერთმანეთს ეწურაფლებიან. დაწესებულებებში დადიან, კაბინეტების კარებთან ატუზულები რაღაცას ელოდებიან, წერენ განცხადებებს... და, აი, ამ მოძრავ მასას შორისაა გალაკტიონ ხოსოლიანი - მეზობლებით, მოხელეებით, უფროსებით დაშინებული, დევნიტ გაწამებული ერთი პატარა კაცი“, რომელიც „ცდილობს გამოძვრეს, გადაარჩეს, თავი დაიხსნას ამ ღორებისგან, ცხოვრებას რომ უმწარებენ, ცხოვრების საშველს რომ არ აძლევენ“.

მოგვიანებით კი, რამდენიმე თვეში, ასეთი ჩანაწერი ჩნდება დღიურში:

„მხატვრის მოლოდინში თვითონ მოვიფიქრე „ბაკულას“ დეკორაციები“. წიგნიდან ამოვხეი მოთხრობის ფურცლები და მაკეტში კულისების მსგავსად განვათავსე. ძალიან საინტერესო გამოვიდა - თითქოს გაცოცხლებული გვერდებიო“.



და კიდევ, ფრაგმენტი წიგნიდან:
 „წნული ღობე, ღობეზე - ცხენის თავის ქალაა წამოცმული, იქვე დოქიც შრება. ღობის იქით კი მჭლე, დაშუებული და თავგასული ღორების გამო ადამიანები ერთმანეთს არიან გადაკიდებულნი - განიცდიან, ბრაზობენ, ჩხუბობენ“.
 ასევე „ხელოვნობლად“ გადავა შემდგომ ეს დეკორაცია-ფურცლებიგ და წნული ღობეც სპექტაკლში (მხატვ. გ. ცერაძე).

ნაწილი II »

ნანახია: 11192-ჯერ