

სოფიო ნადიბაიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
სამაგისტრო პროგრამა „ხელოვნების ისტორია და თეორია“
თეატრმცოდნეობის მიმართულების მაგისტრი

თემურ ჩხეიძის სცენური ინტერპრეტაცია „ჩვენი კლასი“ სამეფო უბნის თეატრში¹

საკვანძო სიტყვები: ფსიქოლოგიური თეატრი, სცენური ინტერპრეტაცია, სამეფო უბნის თეატრი.

თანამედროვე ქართული თეატრის ისტორიისათვის თემურ ჩხეიძის შემოქმედებითი გზა გამორჩეულად პროფესიონალური, თვალსაჩინო და თეატრალურ ხელოვნებაში ფსიქოლოგიური აზროვნების წარმომჩენია. როგორც ანტიკური ლიტერატურა, ისე ანტიკური თეატრი, რა ხასიათის ფაბულას, რა ტიპის დრამასაც არ უნდა მიმართავდნენ ისინი, სიუჟეტის ერთგვარად განმსაზღვრელი თუ წარმმართველი ბედისწერის (მოირა) ფენომენის ასახვის მიუხედავად, პერსონაჟთა სულის მოძრაობას მაინც ყოველთვის დაფიქრებისა და მსჯელობის თემად წარმოსახავდნენ. ეს ფსიქოლოგიზმი მემკვიდრეობად გადაეცა შემდგომი დროის თეატრალურ აზროვნებას, თუმცა განსხვავებული ეპოქების სცენური ნოვატივების ძიებამ, ქმედების, დინამიზმის პრიმატმა, კარნავალურობამ, ჰეროიკულობამ, ფსიქოდრამამ და ა.შ. სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ტიპის, მეთოდის, კონცეფციის დომინირება გამოამჟღავნა. ქართულ სინამდვილეში ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპების ხსენებისას, შეუძლებელია თემურ ჩხეიძის შემოქმედების, მისი მუშაობის პროცესზე სათანადო ყურადღების გამახვილების გარეშე საუბარი. მით უფრო, რომ ჩვენი ინტერესის საგანი ის ფსიქოლოგიური ძიებებია, რომელთაც რეჟისორი მიმართავს სწორედ ფსიქოლოგიზმით გამორჩეული თხზულებების ინსცენირებისას, იაზრებს და გვთავაზობს მათ საზოგადოების ჰუმანიზმის

¹ წინამდებარე სტატია ეფუძნება ავტორის საბაკალავრო ნაშრომის „თემურ ჩხეიძის სცენური ინტერპრეტაციები/„დეული“ და „ჩვენი კლასი“ სამეფო უბნის თეატრში“ ძირითად ტექსტს. თემის სამეცნიერო ხელმძღვანელი ასოც. პროფ. მაია კიკნაძე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2021.

კონტექსტში. ჩემი კვლევის მიზანია ის გახლავთ, რომ ჩხეიძისეული სულიერი სამყაროს წინ წამოწევით, განვიხილო და გავიაზრო იდეათა ის სფერო, რომელიც მაქსიმალურად აშინშვლებს პერსონაჟთა სულებსაც და ეპოქალურ პირობითობებსაც, კერძო კაცსაც და საზოგადოებასაც.

თემურ ჩხეიძე არ არის ერთი ქვეყნის სტანდარტებს მორგებული რეჟისორი, იგი გლობალური, საკაცობრიო პრობლემებით ინტერესდება. ადამიანის შინაგან ტემპო-რიტმს, ფასეულობებს, ზნეობრივ პრინციპებს, ფილოსოფიურ კონცეფციასა ჭიდილს, დიქტატორულ იდეოლოგიებსა და ა. შ. იკვლევს. იაზრებს ადამიანის სულის ლაბირინთებს და სცენაზე ავთენტურად გადმოაქვს ისინი მინიმალისტური ჩარევების შედეგად, რასაც, როგორც მეტოდს, მონათხრობის (ნარატივის) მხატვრული ინტერპრეტირება ეწოდება. როგორ საინტერესოდ ეხმიანება ეს ხედეა არისტოტელესეულ ფუნდამენტურ თეზას: „სულს ახასიათებს შემეცნება, შეგრძნება, განსჯა, სურვილი, გადაწყვეტილების მიღება და საერთოდ, სწრაფვა“ („სულის შესახებ“).¹ თემურ ჩხეიძის შემოქმედებითი ძიებების ღირსებაც იმაში მდგომარეობს, რომ ქმედით დიალოგებზე, ანუ ტექსტზე დაყრდნობით, რეჟისორი ქმნის ისეთ მიზანსცენებს, რომლებიც დრამატურგიულად გამართული და ქმედითია, სენტიმენტალიზმი მთლიანად მოშლილია და ლიტერატურული მასალის ინსცენირება დეტექტიურ, საგამომძიებლო თუ ფსიქოანალიტიკურ ჭრილშია გადაწყვეტილი.

ჩხეიძის შემოქმედების ერთ-ერთი დამახასიათებელი შტრიხია ზნეობისა და სინდისის აქცენტირება, როგორც პიროვნული და საზოგადოებრივი ყოფიერების, ჰუმანისტური ცხოვრების წესის საუკეთესო გამოხატულება და ეს სინდისის ფენომენი, საზოგადოდ, მის შემოქმედებაში, მის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლებში, თვალსაჩინოდაა გააზრებული.

„სიტყვას *synesis* არისტოტელე იყენებს „ნიკომაქეს ეთიკაში“ დიანოეტიკური სათნოებების დახასიათებისას და მას ათავსებს სიბრძნესა (*Sophia*) და განსჯას (*phronesis*) შორის. *synesis* მხოლოდ სჯის, მაშინ როდესაც *phronesis* გვიბრძანებს, თუ რა უნდა გავაკეთოთ და რა - არა (არისტ. ნიკომ. ეთიკ., 6, 1143a). საინტერესოა, რომ არისტოტელე „ნიკომაქეს ეთიკაში“ ასევე იყენებს ტერმინ „სინანულს“ (VII, 1150a 22, 1150b 49), რომელიც სინდისის ქეზნის

¹ არისტოტელე, სულის შესახებ, 2001.

აუცილებელი თანმხლები განცდაა“.¹

სინდისი ზნეობის დამამკვიდრებელი ფსიქოლოგიური თეატრისთვის პრიორიტეტული სათნოებაა. აქედან გამომდინარე, წინამდებარე ტექსტში ისეთ დადგმაზე გამახვილდება ყურადღება, სადაც დომინირებს პერსონაჟების ფსიქოლოგიური პორტრეტები და მათი ეთიკური იერსახის შუქ-ჩრდილები.

პოლონელი დრამატურგის – ტადეუშ სლობოდზიანევის – პიესაში „ჩვენი კლასი“ ასახულია ათი (პოლონელი და ებრაელი) თანაკლასელის თავგადასავალი. ბოლშევიკური და ნაცისტური რეჟიმის დროს მათი მეგობრობა მტრობაში გადაიზრდება. პიესა ეხება 1930-იან წლებში პოლონეთში მცხოვრები ერთი კლასის . თანაკლასელები თავად მოგვითხრობენ „ფაშიზმამდე, ფაშიზმის დროსა და ფაშიზმის შემდგომ ვითარებას. შემდგომში ეს კლასი გადაიქცევა საზოგადოების პატარა „მოდელად“.

პიესა ეპოქალურია, საინტერესოა პოლიტიკური, რელიგიური, სოციალური თვალსაზრისით, რადგან დრამატურგი პიესის სიუჟეტს ისტორიულ ფაქტებზე დაყრდნობით აგებს. პიესის გაანალიზებამდე, აუცილებელია იმ ფაქტებზე გამახვილდეს ყურადღება, რომლებიც მას უდევს საფუძვლად. ადგილობრივი ებრაელების მასობრივი გენოციდი ხომ მანამდე დაიწყო, ვიდრე საბჭოური და ნაცისტური რეჟიმი შეიჭრებოდა პოლონეთში. ებრაელები ერთადერთი სემიტური მოდემის ხალხია, რომელმაც ანტიკურ ხანაშივე უარყო ელინისტური პრინციპები. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ მათ უგულვებლყვეს რელიგიისადმი ლიბერალური მიდგომა. აუცილებლად ხაზგასასმელია, რომ იუდაიზმში არ არსებობდა ღმერთებისა და ქალღმერთების ანტიკურ-წარმართული პანთეონი, მათთვის – მონოთეისტებისათვის ღმერთი იყო ერთადერთი, შემოქმედი ყოველივესი და რჩეული ერის უზენაესი მსაჯული. ოდითგანვე ებრაელებსა და წარმართებს შორის სოციალური ურთიერთობა კონფლიქტური სიტუაციებით სრულდებოდა, ამიტომაც, როგორც ზოგიერთი მკვლევარი წერს, კაცობრიობას ებრაელები სძულდა, რადგან ისინი უცხო ღმერთის მიმართ შეუწყნარებელნი იყვნენ. შემდგომში კი ამან ებრაელების ხოცვა-ჟლეტა გამოიწვია და ეს ქმედება განიხილებოდა, როგორც საზოგადოების განწმენ-

¹ ბარბაკაძე, სინდისის ფენომენი, გვ. 14.

https://atsu.edu.ge/images/pdf/disertaciebi/disertacia_barbakadze.pdf (20/02/2022).

და-გაჯანსაღების პროცესი.¹

ტადეუშ სლობოდზიანეკის პიესა ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოებია, რომელიც ეხმიანება იედვანბენში მომხდარ სისასტიკეს. დრამატურგი ამბობდა: „მე ამ თხზულებით ვცდილობ აღმოვაჩინო ტრაგედიის მექანიზმი, რომელიც გავლენას ახდენს ადამიანზე“. მწერალმა პიესაში არსებული ისტორიები შეაგროვა ისტორიკოსებისა და ჟურნალისტების წიგნებიდან. ვფიქრობ, პიესაში არსებული რეალური მასალა დრამატურგიული სტრუქტურითაც საინტერესო და სცენაზე მარტივად ტრანსფორმირებადი რომ ყოფილიყო, ავტორმა წინასწარ გაუიოლა პიესის დამდგმელ რეჟისორებს საქმე და ტექსტშივე მიანიშნა იმაზე, თუ რომელ სცენაში როგორი გადაწყვეტის განხორციელება იყო შესაძლებელი. მაგალითად, დრამატურგი პერსონაჟებს წარსულში მომხდარ მოვლენებზე აწმყოში ალაპარაკებს, ასევე, პიესის ბოლოს პერსონაჟებს ეჩვენებათ გარდაცვლილი თანაკლასელები, რომლებიც მათ ახსენებენ წარსულში ჩადენილ შეცოდებებს.

პიესის ფაბულა ასეთია: პოლონეთის პირველი მარშალი იუზეფ პილსუდსკი ყოველთვის „ცდილობდა, რომ პოლონეთი რუსეთის ბატონობისგან გაეთავისუფლებინა, მის დაბადებას დაემთხვა 1863 წლის აჯანყება, ამ პერიოდში რუსებმა სისხლით ჩააქრეს პოლონელთა ამბოხი, რამაც პოლონეთის მწუხარებასა და გლოვას მისცა დასაბამი. მკვლევარი მალხაზ მაცაბერიძე თავის წიგნში „ქართული ემიგრაციის თვალთ“² პილსუდსკის შესახებ წერს, რომ იგი იყო პოლონეთის დამოუკიდებლობისთვის მებრძოლი პიროვნება, რომელსაც სოციალიზმი სამშობლოს გათავისუფლებისათვის ერთ-ერთ საშუალებადაც კი მიაჩნდა. პიესაშიც ისევე, როგორც პოლონეთის ავტონომიური მმართველობის ხანაში, ყველაფერი მაშინ შეიცვლება, როდესაც 1930-იან წლებში მარშალი პილსუდსკი გარდაიცვლება. სკოლის მოსწავლეების მშვიდობიან თანაცხოვრებას თავდაყირა დააყენებს ჯერ წითელი არმიის შემოსვლა, შემდეგ კი – ნაცისტების სასტიკი რეჟიმი. უაღ-

¹ OUR CLASS A play by Tadeusz Slobodzianek English Version by Ryan Craig READING AND STUDY GUIDE with historical, literary, and biblical references for individual reading and class discussion Prepared by Dr. Suzanne Free Historical consultant: Avi Ben-Hur Thanks to Dr. Michael Naragon for source materials on Neighbors. February 2013. Visit: <https://classroomswithoutborders.net/files/OurClass-ReadingStudyGuide.pdf>; (20/02/2022).

² მაცაბერიძე, იუზეფ პილსუდსკი ქართული ემიგრაციის თვალთ, 2019, გვ. 41-44.

რესად დაძაბული ვითარებისა და თვითგადარჩენის ინსტინქტიდან გამომდინარე, ადამიანები აქტიური ცხოვრების სხვადასხვა ფორმას ირჩევენ: თითოეული თანაკლასელი საკუთარი თავის გადარჩენაზე იწყებს ფიქრს, რამდენიმე პერსონაჟი ქმნის იატაკქვეშა ორგანიზაციას, ზოგიერთი კი, თანამშრომლობას იწყებს, როგორც შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატთან (НХВД), ისე ნაცისტებთანაც.

თავდაპირველად, ებრაელებს პრივილეგირებული ურთიერთობა ჰქონდათ საბჭოთა ოკუპანტებთან. თუმცა ნაცისტების რეჟიმის დროიდან ებრაელების ბედი გადაწყვეტილი აღმოჩნდა, ცხადია, მათივე სავალალოდ: თანაკლასელები არსებული გარემოების მსხვერპლნი ხდებიან. იცვლება რეჟიმი და მეყსეულად იცვლება ახალგაზრდების იდეოლოგიაც, ისინი ერთმანეთს აწამებენ, აუპატიურებენ, კლავენ. ომის დასრულებისას, მასობრივი ხოცვა-ჟლეტის შემდეგ, გადარჩენილები საიდუმლო პოლიციას (SB) უერთდებიან და შურისძიებას იწყებენ.

პიესის მნიშვნელოვანი ასპექტი არის ის, რომ ათი პერსონაჟიდან არც ერთი არ არის მთავარი, ათივე პერსონაჟის მხატვრული სახე თანაბრადაა აქცენტირებული. ტექსტში წარსულისა და აწმყოს მონაცვლეობა ქმნის პერსონაჟების ერთგვარ გაუცხოებას ისტორიისადმი, საზოგადოდ, რაც ქრონოლოგიური ტრილის თვალსაზრისით, ზუსტი რაკურსითა და ობიექტურობით დაგვანახვებს იმდროინდელ ტრაგიკულ მოვლენებს.

პიესა ერთგვარი გადააზრებაა იმ ისტორიისა, რომელიც ებრაელების მასობრივ გენოციდს ასახავს. პიესაში იგრძნობა ბიბლიის გავლენა, განსაკუთრებით, პერსონაჟ აბრამის სახით. პიესაში დრამატურგი ჰოლოკოსტის თემასაც ეხება. ის თეორიულადაც შემზადებული იყო მესამე რაიხის მიერ. ჰიტლერის აზრით, არ შეიძლება არსებობდეს კომპრომისი ებრაელებთან: „ებრაელების შინაგანი თვისება ცბიერებაა. ისინი ყოველთვის ასეთები იყვნენ, თავად ებრაელებს არასოდეს ჰქონიათ კულტურა“.¹ ამ და სხვა ბოდვითმა იდეებმა გასაქანი მისცა მეოცე საუკუნის წარმოუდგენლად სამარცხვინო და ანტიჰუმანურ ტრაგედიას, ადამიანთა დაყოფას რასებად, „ღირსეულებად“ და „უღირსებად“, სასიცოცხლოდ და სასიკვდილოდ განწირულებად, რამაც მილიონობით სიცოცხლე შეიწირა... ჰიტლერი თავის წიგნში „ჩემი ბრძოლა“ ამბობს,

¹ ჰიტლერი, ჩემი ბრძოლა, 1992 გვ. 34.

რომ, როგორც ცნობილია, არიელები თავიდანვე მომთაბარე ცხოვრებას ეწეოდნენ და მკვიდრ ბინადრობის წესზე დროთა განმავლობაში გადავიდნენ. მართო ესეც კი აჩვენებს, რომ არიელებს არაფერი არ ჰქონიათ საერთო ებრაელებთანო.¹ ტექსტში ხაზგასმულია „ჰოლოკოსტის“ რაობაც, რაკილა პიესაში, ისევე როგორც იმდროინდელ ევროპულ რეალობაში, გერმანიის ნაცისტური ხელისუფლებისა და მისი მოკავშირეების მიერ განხორციელებულ ებრაელების გენოციდს ვაწყდებით. თავად ცნება „ჰოლოკოსტი“ (holocaust) ინგლისური სიტყვაა და ნასესხებია ბიბლიის ლათინური თარგმანიდან, რომელიც, თავის მხრივ, სეპტუაგინტას ბერძნული ვერსიიდანაა შესული ლათინურში და „სრულად დაწვას“ ნიშნავს. ნაცისტები ებრაელებს არიული რასისათვის საფრთხედ აცხადებდნენ, შფოთავდნენ, რომ ებრაელები თითქმის ყოველგვარ გერმანულ კომერციულ საქმეში მონაწილეობდნენ და წარმართავდნენ კიდევ ბევრ კომპანიას. ისინი აქტიურობდნენ ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში, მეცნიერებაში, კულტურულ-საგანმანათლებლო პროცესებში, რის შედეგადაც, ნაცისტური პროპაგანდით, გერმანულ ეკონომიკასა და კულტურას თითქოსდა ხელს უშლიდნენ. ეს იყო ერთ-ერთი არგუმენტი იმ მრავალ მიზეზთაგან, რომლებზე დაფუძნებითაც ჩამოყალიბდა ანტისემიტური იდეოლოგია. მან, საბოლოოდ, ხელი შეუწყო და წააქეზა კიდევ ებრაელების გენოციდი.

როგორც უკვე აღვნიშნე, პიესაში იგრძნობა ბიბლიის გავლენა. მეტიც, პიესა ირიბად ბიბლიურ თემატიკასაც ეხება პერსონაჟ აბრამის განსახოვნებით, სახისმეტყველებით. ამ გმირის არქეტიპული ბიბლიური წინასახე მამამთავარი აბრაამია, ვინც სიყვარულითა და მორჩილებით გაჰყვა ღმრთის მოწოდებას, დატოვა თავისი საცხოვრისი, დამკვიდრდა ალთქმულ მიწაზე და განამრავლა შთამომავლობა. აბრაამი ერთადერთი მოქმედი გმირია, რომელიც პიესაში ცოცხალი რჩება. როგორც იუდეველთა წმინდა წიგნში, ისე პიესაში „ჩვენი კლასი“ აქცენტირებულია მისი ერთ-ერთი მისია – შთამომავლობის გამრავლება, ანუ ტომის, ხალხის უკვდავყოფა. პიესის აბრაამიდ წავიდა ამერიკაში უფრო ადრე, ვიდრე პოლონეთში ბოლშევიკური რეჟიმი დაისადგურებდა, შეირთო ცოლი და გაამრავლა თავისი მოდგმა. ამის შესახებ კითხვას სვამს მკვლევარი და მწერალი ნინო ჩხიკვიშვილი: „რამ განაპირობა აბრაამის

¹ იხ.: ჰიტლერი, ჩემი ბრძოლა, 1992

გადარჩენა, ამერიკაში წასვლამ?“ – ის თითქოს მთავარ კითხვას პასუხსაც სცემს. თუმცა, პასუხის საპოვნელად, ვფიქრობ, აბრაამის როლი პიესაში ბიბლიური რაკურსიდან უნდა დავინახოთ. ბიბლიაში აბრაამი ის ადამიანია, ვინც თავისი განუმეორებელი ინდივიდუალურობითა და ბედით პირველად გამოჩნდა ძველი აღთქმის ისტორიაში, როგორც პიროვნება. პროფესორი ზურაბ კიკნაძე თავის ბიბლეისტურ წიგნში „ძველი აღთქმის წუთისოფელი“ სვამს კითხვას, „გაუგებარია, თუ რატომ ან რისთვის გამოარჩია ღმერთმა აბრაამი თავისი სანათესავოდან ან რა იყო ის უშუალო მიზეზი მისი აყრისა „ქალღვევლთა ურიდან“.¹

ასე, პირდაპირი მნიშვნელობით, თითქოს არც წერია, რომ პიესაში რელიგიური თემატიკა დომინირებს, თუმცა თუ გავიხსენებთ, რომ ინსცენირებისას რეჟისორი ათი მცნებიდან ყოველთვის ერთ-ერთზეა კონცენტრირებული, შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ რელიგიური კონცეპტუალიზმი და, მისგან მომდინარე, მნეობრივი რიგორიზმი ყოველთვის ერთ-ერთი დომინანტი თემაა თ. ჩხეიძის შემოქმედებაში.

პიესა ირეკლავს ყველა იმ ტრაგედიას, რისი გადატანაც ებრაელობას მოუწია ფაშიზმის ზეობის ჟამს. სტრუქტურულად ნაწარმოები 14 გაკვეთილისგან შედგება. მოთხრობილია ათი ადამიანის ისტორია, თანაკლასელობიდან გარდაცვალებამდე. ბოლშევიკური რეჟიმიდან ნაცისტურ რეჟიმამდე, რეალისტური სურათები ისეთი დინამიზმით ენაცვლება ერთმანეთს, რომ მკითხველი ამ მოთხრობილი სასტიკი ისტორიის თანამონაწილეც კი ხდება.

2017 წლის 27 ოქტომბერს სამეფო უბნის თეატრის სცენაზე რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ მაცურებელს წარუდგინა ტადეუშ სლობოდზიანეკის პიესა „ჩვენი კლასი“, რომელშიც მონაწილეობდნენ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტები: ნატალია გაბისონია (ზოსკა), ანა-მარია გურგენიშვილი, სოფიო ზერაგია (დორა), ანასტასია ჭანტურაია, ლიკა მაისურაძე (რახელკა), ნიკოლოზ გოგიძე (რისეკი), გიორგი რაზმაძე (მენახემი), ივა ქიმერიძე (იაკუბ კაცი), ბექა ხაჩიძე (ვლადეკი), ლევან სარალიძე (ჰენეკი). სტუდენტებმა, ოთხი წლის განმავლობაში, სამსახიობო კურსი გაიარეს თემურ ჩხეიძესთან. ეს სპექტაკლი – თეატრალური უნივერსიტეტისა და სამეფო უბნის თე-

¹ კიკნაძე, ძველი აღთქმის წუთისოფელი, 2003, გვ. 21 http://kartvelologybooks.tsu.ge/uploads/book/Kiknadze_Zurab_Dzveli.pdf (20/02/2022).

ატრის თანამშრომლობის შედეგი - იყო ერთგვარი შემაჯამებელი წარმოდგენა, რომლის საფუძველზეც სტუდენტებს უნივერსიტეტში ნასწავლი თეორიული და პრაქტიკული ცოდნის სცენაზე გადმოტანის საშუალება მიეცათ. აღსანიშნავია ისიც, რომ თემურ ჩხეიძის კურსდამთავრებულებთან ერთად, სპექტაკლში მონაწილეობას იღებდნენ რეჟისორ ანდრო ენუქიძის სტუდენტი მსახიობებიც: გიგა დათიაშვილი (ზიგმუნდი), ნოდარ იაკობიშვილი (აბრამი).

პიესის მთარგმნელი თამაზ გოდერძიშვილია. თარგმანი ცალსახად დამოუკიდებელი ღირსების, პროფესიონალური ტექსტია, რასაც მკითხველი წაკითხვისთანავე იგრძნობს. თამაზ გოდერძიშვილი კარგად ფლობს ენის გამომსახველობით უნარებს, მისი ფრაზები ტევადი და მოქნილია. მნიშვნელოვანია, რომ მისი ენა, მეტყველების დინამიკური სტილი იძლევა ტექსტის დრამატურგიული ტრანსფორმირებისა და ინტერპრეტირების საშუალებას.

რეჟისორმა მინიმალური ჩარევით შეძლო ტექსტის ადაპტაცია. მან მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეცვალა ტექსტი, როცა ამას სცენური ინტერპრეტაცია მოითხოვდა. თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვან მწერალ ნინო ჩხიკვიშვილის შემჩნეულ რამდენიმე ნიმუშს:

„სისულელეა, კასტეტი არა მქონია, გავბრაზდი, როცა დავინახე, როგორ გაეღიმა იმ დამპალს, რომელმაც ცოლი გამიუპატიურა, შვილი დამიწვა და მეგობარი მომიკლა“. აქ რეჟისორი ცვლის ზმნას: „გავბრაზდის“ ნაცვლად „გავცოფდი“-ო, ათქმევინებს პერსონაჟს და სრულებით იცვლება ხასიათი, ქმედება, დამოკიდებულება მეორე პერსონაჟისადმი“, ასევე მეორე წანაცვლება: ზიგმუნდი (გიგა დათიაშვილი) ჰყვება ვლადეკის (ბექა ხაჩიძე) ცხოვრებაზე: „ვლადეკი მსოფლიო ხალხთა უმწიკვლო და სამართლიან მსახურად რომ გამოაცხადეს, ამაში მეც მედო წილი. მაგრამ ოჯახური ცხოვრება ვერ ააწყო. წისქვილს, რომელსაც თითქოს უნდა გაემდიდრებინა, რიგიანად ვერ ამუშავებდა“. აი, აქ ერთ სიტყვას ჩაურთავს რეჟისორი - „წისქვილს, რომელსაც, თითქოს უნდა გაემდიდრებინა“ და სიტყვა „თითქოს“ მთლიანად ცვლის კონტექსტს, ვლადეკის ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებას თვალსაჩინოს ხდის“.¹

რეჟისორისთვის ტექსტთან მუშაობის განმსაზღვრელი ფაქტორია თავად ტექსტის ავთენტურობა, მისი კონცეპტუალური და ფსიქოლოგიური სტატუსი და პოზიცია, რაც შემდგომში ქმნის როგორც ავტორისეული (დედნისეული), ისე თეატრალური წარ-

¹ ჩხიკვიშვილი, ფსიქოლოგიური თეატრის დიდოსტატი, 2018, გვ. 225.

მოდგენის დრო-სივრცის (ქრონოტოპის) სწორი აღქმის წინაპირობასა და სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებთან შემოქმედებითი, კოლექტიური მუშაობის პროცესს. პიესა რეჟისორს აძლევს სცენური თხრობის მრავალფეროვან არჩევანს, მაგალითისთვის: პიესაში, ისევე, როგორც რეჟისორის ნამუშევარში, პერსონაჟები პირად ისტორიებს ჰყვებიან მესამე პირში ისე, რომ არც მაყურებელს კარგავენ და არც სცენაზე მდგარ პარტნიორს. სპექტაკლში არის რეჟისორის მიერ ისეთი მნიშვნელოვანი გადაწყვეტაც, როცა მსახიობები მაყურებელთან კომუნიკაციის დასამყარებლად პირდაპირ მაყურებელს ელაპარაკებიან და მაყურებლის შეფასებებისა და იმპულსების საგარაუდო წინასწარი შეცნობით პასუხობენ თავიანთ დასმულ შეკითხვებს, რომლებიც, ცხადია, არ იმის, მაგრამ აშკარად იგრძნობა. ვგულისხმობ, რომ ისინი შინაგანად არიან მატარებელნი საკუთარ კითხვებზე პასუხებისა, რომლებიც კერძობითის ზღვარს სცდება და საყოველთაობის, ზოგადობის პარამეტრს იძენს. ასე მაგალითად, სპექტაკლის მთავარი ფრაზა, რომელსაც ყველა პერსონაჟი ამბობს, თუმცა მხოლოდ დორა და მარიანა გამოთქვამენ, გახლავთ: „ეს არის მთელი ჩემი ცხოვრება?“ – პიესაში პასუხგაუცემელია, რიტორიკულობის ველს არ სცილდება. ვფიქრობ, აღნიშნული ფრაზა ერთგვარი მწერლისეული ხრიკია, მკითხველისთვისაც შეგნებულად დატოვებული ღია სივრცე, ალბათობა, შესაძლებლობა ადამიანური საზრისისა და ყოფიერების ტრაგიზმის შესამეცნებლად. რეჟისორი ცდილობს სპექტაკლით ამოხსნას დილემა კერძოსა და საზოგადოს შორის, დასვას აქცენტები, პერსონაჟებისათვის არსობრივად მნიშვნელოვან შეკითხვას მოუხსნას დროითი დასაზღვრულობა და მაყურებლისათვის სწორი ორიენტირებისკენ წამბიძგებლად აქციოს.

სპექტაკლში მსახიობები დიალოგურ მეტყველებას ნაკლებად იყენებენ, ისინი უფრო მონოლოგური სამეტყველო ფორმით ურთიერთობენ მაყურებელთან. ეს საგანგებოდ გათვლილი რეჟისორული გადაწყვეტაა, შემოქმედებითი რაკურსია, ვინაიდან ამით აქცენტირებულია, რომ სწორედაც მაყურებელია მოპასუხე ობიექტი. მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში ათივე თანაკლასელი ერთ-ერთი პატარა ქალაქის – იედვანის – მცხოვრებია, ეს ის „კლასია“, რომელიც შემდგომში საზოგადოების მოდელად იქცევა. სპექტაკლში მსახიობები პარტერიდან მაყურებლის იმპულსებს, შემეცნებით განწყობას, თანამოაზრეობას გრძნობენ. რეჟისორი მონოლოგურ

და დიალოგურ მეტყველებას ოსტატურად და სიმბოლურ-ალეგორიული კონტექსტის მინიშნებისათვის იყენებს, არ კარგავს მთავარ ღერძს, ვისზეც აგებს კიდევ სპექტაკლს. ეს ღერძი, ფუნდამენტი მსახიობისა და მაცურებლის ერთიანი, შინაგანი პასუხია არსებულ მოვლენებზე, რომელთაც სპექტაკლის დასაწყისიდან დასასრულამდე თანდათანობით თანაბრად იაზრებენ ორივენი, ესაა პასუხი იმ ავბედით კითხვაზე, პერსონაჟებმა რომ დასვეს.

სპექტაკლი თითქოს ორ ნაწილად იყოფა. პირველი ნაწილი იწყება მაშინ, როდესაც თანაკლასელები მაცურებელს ეცნობიან, ხოლო მეორე ნაწილი – დორას დაწვის სცენის შემდეგ. რეჟისორმა ზუსტად დასვა წერტილი, თუ სად უნდა დამთავრებულიყო პირველი მოქმედება – დორას საბძელში დაწვით. ვფიქრობ, ტექსტი თავად გაძლევს საშუალებას, ორივე მოქმედება ცალკე, სრულ ნამუშევრად აქციო. ცხადია, ორივე მოქმედება ურთიერთგამომდინარეა, თუმცა პირველი მოქმედება ცალკე დრამატურგიული სტრუქტურით ვითარდება (დასაწყისი, განვითარება, კულმინაცია, დასასრული) და მეორე მოქმედებაც – ანალოგიურად. თითქოს ორივე ცალკე დამოუკიდებელი ნამუშევარია და ერთიანობაში ერთ დიდ სცენურ ტილოს ქმნის.

სპექტაკლი იწყება იაკუბ კაცის (ივა ქიმერიძე) შემოსვლით. იგი შემოდის სივრცეში, სცენაზე ათვალღერებს ადგილს, თითქოს დიდი ხანია არ უნახავს „საკლასო ოთახი“, თუმცა მე პირველყოფილი ადამიანების საცხოვრისთან, გამოქვაბულთან გამიჩნდა ასოციაცია. სპექტაკლის დასაწყისში სცენოგრაფმა ელენე აფრიამაშვილმა ისეთი სასცენო გარემო შექმნა რეჟისორთან ერთად, რომ თავიდანვე მძიმე, უხეში ატმოსფერო მაცურებელს თითქოს ამზადებს უდიდესი ტრაგიკული ისტორიის კიდევ ერთხელ გასააზრებლად. სწორედ ეს ჩანს თავიდანვე, იმ გამომწვარ ტყავში, რომელიც, როგორც სცენაზეა დაკიდებული, ისე მაგიდაზე გადაფარებული. დრო-ჟამისგან იავარქმნილი, ცეცხლით შეტრუსული ეტრატის, წარსული ისტორიის მატეანის ანალოგია იკითხება.

სცენაზე გამოჩნდებიან თანაკლასელები. ათივე ერთად სხდება გრძელ მაგიდასთან (მაგიდა გრძლივად დგას, შემოწყობილი სკამებით). უნებურად მიჩნდება ლეონარდო და ვინჩის ფრესკის „საიდუმლო სერობა“ ვიზუალური ასოციაცია. მსახიობები სახით მაცურებლისაკენ სხედან, სადღაც, უკიდევანო სივრცეში იყურებიან და თითქოს თავიდანვე სვამენ კითხვას – ნამდვილად „ეს

არის ჩვენი ცხოვრება?“. საინტერესოა მწერალ ნინო ჩხიკვიშვილის მოსაზრება სცენოგრაფიული გადაწყვეტის თვალსაზრისით. თავის წიგნში „ფსიქოლოგიური თეატრის დიდოსტატი“ ერთ-ერთ თავს, რომელშიც ყურადღება სპექტაკლ „ჩვენ კლასზეა“ გამახვილებული, ავტორი შემდეგნაირად დაასათაურებს: „როცა უფლის სკამი ცარიელია“. აქვე ისიც აღსანიშნავია, რომ ცარიელი სკამის მოპირდაპირე მხარეს, სპექტაკლში კიდეც ერთი ცარიელი სკამი დგას. რას უნდა ნიშნავდეს ეს? სავარაუდოდ იმას, რომ უფლის წინაშე ვერავის გაუბედავს დაჯდომა, ჯერ არ ყოფილა ადამიანი, რომელიც ღმერთს გაუტოლდებოდა.

აუცილებლად აღსანიშნავია ის, რომ ათივე თანაკლასელი თანაბრად არის აქცენტირებული, რეჟისორი არ მიმართავს მათ დიფერენციაციას და ეს ჩანს თითოეული პერსონაჟის ტექსტის რაოდენობრივ გადანაწილებაშიც. სცენაზე გმირები ინდივიდუალიზმს არ კარგავენ. პირველივე სცენაში რეჟისორმა მათი ხასიათი, ფსიქოპორტრეტები გამოკვეთა. მსახიობები, მიუხედავად იმისა, რომ თანაბარი უფლებებით სარგებლობენ, მაინც ინარჩუნებენ თავიანთ ხასიათთა პალიტრას. ეს ინდივიდუალიზმი გაცნობის სცენაშივეა გამოვლენილი, როცა სათითაოდ წამოუდგებიან ფეხზე მაყურებელს და საკუთარ თავს წარუდგენენ.

სპექტაკლში რეჟისორის მიერ გადაწყვეტილი ორი საინტერესო სცენაა. პირველი სცენა იაკუბ კაცის წამებასა და სიკვდილს ასახავს. რეჟისორს მინიმალისტურად, ყოველგვარი მხატვრული ხერხის გამოყენების გარეშე, ვერბალური ფორმით აქვს წარმოსახული სიტყვიერი მოქმედება. იაკუბი თავად ჰყვება მაყურებელთან, თუ როგორ მოკლეს და როგორ გამოუტანეს მას განაჩენი თანაკლასელებმა – რისეკმა, ზიგმუნდმა და ჰენეკმა – პარალელურად, ცემის ეპიზოდი მაგიდაზე ხელების დარტყმითა და იაკუბის განცდით არის ვიზუალიზებული. თანაკლასელები მაგიდას ხელს ურტყამენ და თითოეული დარტყმა იაკუბის რეაქციას ასახავს – თითქოს, როგორ ენარცხება ძირს, შემდეგ რისეკი როგორ ჩაარტყამს ქვას, იაკუბი თავს ხრის და ეს მწირი მინიმუმბა უკვე გასაგებს ხდის, რომ იაკუბი, ქვით თავგატეხილი, გარდაიცვლება.

მეორე სცენა დორას გაუპატიურების ეპიზოდია, რომელიც რეჟისორმა მინიმალისტური, თუმცა ნიუანსებით გამოკვეთილი მოძრაობებით გამოხატა. დორა ზურგით წევს მაგიდაზე, ხოლო თანაკლასელები მასზე ძალადობენ. დორას მონოლოგი მაყურებლის

წინაშე, თუ როგორ გააუპატიურეს - განყენებული და თხრობითა. ის იმიტირებს ყველაფერს, თუმცა გულწრფელად. ყვირილის დროს ის ნამდვილად არ ყვირის, სიამოვნების დროს, როდესაც ამბობს, რომ „ესიამოვნა“ ძალადობა, ნამდვილად არ სიამოვნებს. იგი უბრალოდ ჰყვება თავს გადამხდარ ამბავს და ქმედითად ახორციელებს მონათხრობს. რეჟისორისა და მწერლის აზრობრივი თანხვედრა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ისინი არ აღანაშაულებენ რეჟიმებს. უბრალოდ რეჟისორი ხაზს უსვამს, რა ზემოქმედებას ახდენს არსებული იდეოლოგიები ადამიანზე. მსახიობების განცდები და განწყობილებები გაშიშვლებულია. მაყურებელმა თითქოს წინასწარვე იცის, რატომ არის მოსული თეატრში, ისიც კი იცის, თუ რა სასტიკი დრამა უნდა გათამაშდეს... სინამდვილეში მაყურებელსაც აწუხებს კითხვა - „ეს არის მთელი ჩემი ცხოვრება?“ და ამ ეგზისტენციალური საფიქრალის განხილვა-შეცნობაში მთელი სამი საათის განმავლობაში ჩართულია შემოქმედებითი ჯგუფიც და მაყურებელიც.

სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში ყველა ცოცხალია, არავინ კვდება. უფრო სწორად, თანაკლასელების ქვეცნობიერში არიან მოჩვენებითად ცოცხლები, ამიტომაც უკვე მკვდრები მოგვითხრობენ აწმყოში ავბედიით წარსულის შესახებ. თეატრალიზებული თამაშის ეს ხერხი სწორად გადმოსცა შემოქმედებითმა ჯგუფმა. ამ მეთოდით პერსონაჟები უფრო მეტად გამოკვეთენ გაუცხოებას არსებული მოვლენების მიმართ. წარმოსახული ფაქტების საფუძველზე, თითქოს ჩვენც, მაყურებლებს, მეტი ფიქრის საშუალებას გვაძლევენ, რათა მომხდარი ტრაგიკული, ანტიჰუმანური მოვლენები, როგორც იდეოლოგიური, ისე ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, შესაბამისად ავწონ-დავწონოთ და ჰუმანური დასკვნები გამოვიტანოთ.

სტუდენტების სამეტყველო აპარატის ხარისხი მაღალპროფესიულ დონეზეა წარმოდგენილი. გავისხენებ თეატრმცოდნე მარიკა წულაძის რეცენზიას სპექტაკლ „ჩვენ კლასზე“, რომელშიც ავტორი ყურადღებას ამახვილებს მსახიობების ხმასა და მეტყველებაზე: „მოქმედი გმირები ჰყვებიან მომხდარს და თან ბუნებრივია, თხრობა სცენაზე უნდა ითვალისწინებდეს თამაშს, ეს არ უნდა ყოფილიყო ლიტერატურული საღამო, თუმცა, ასეთი მუდმივი - აპარტეები, გმირების მაყურებლისათვის მთხრობლის ფუნქციაში ყოფნა, ამის საშიშროებას ქმნიდა. მით უფრო, რომ საქმე გვქონდა

მხოლოდ ოთხწლიანი სწავლების შედეგად, ამ რთული სამსახიობო ამოცანის წინაშე მდგარ ახალგაზრდებთან, ასეთი პირობითობა უნაკლო მეტყველების უნარსა და ხმის საჭიროებასაც მოითხოვდა და თან ხმა, მეტყველება მხოლოდ საშუალება უნდა ყოფილიყო ორგანული ქმედებისთვის, ხასიათის შექმნისათვის და, რაც მთავარია, ძალიან მძიმე ვითარების თხრობის ხერხით გათამაშებისათვის. მათ დაევაღათ ბეწვის ხიდზე გასვლა ლიტერატურულ თხრობასა და სცენურ ქმედებას შორის“.¹

ვფიქრობ, რომ შემოქმედებითმა ჯგუფმა ბეწვის ხიდი პროფესიონალურ დონეზე განვლო. თემურ ჩხეიძის სპექტაკლმა კიდევ ერთხელ დაგვანახვა პიროვნების შინაგანი სამყაროს მრავალფეროვნება, ამბივალენტურობა და დრამატიზმი, ადამიანის ინდივიდუალური პრობლემების საწყის ავთენტურ, არქეტიპულ ჭიდილსა და ურთიერთშეუწყნარებლობას თუ რა ტრაგიკულ, დეჰუმანიზებულ და ხანდახან ბოღვით იდეებამდეც კი მიჰყავს კაცობრიობა.

სპექტაკლის კულტუროლოგიური ღირებულება წარმოინდა ინსცენირებისათვის შერჩეული მხატვრული ტექსტის, როგორც ვერბალური, ისე კონცეპტუალური პოტენციალის სცენური ინტერპრეტირების დროს შენარჩუნებული და უფრო გამკვეთებული იდეური, ფსიქოლოგიური თუ ესთეტიკური აქცენტებით, რომელთაც რეჟისორი ასე ოსტატურად მიმართავს. თემურ ჩხეიძე იკვლევს ექსტრემალურ ვითარებაში მოქცეული ადამიანების აფექტურ ქცევას, ინსტინქტებისა და სულიერი სამყაროს მარადიულ ბრძოლას, დესტრუქციულობის ტრაგიზმსა და ჰუმანიზმის პერსპექტივებს. ეს საკითხები ვერ განისაზღვრება ამა თუ იმ კონკრეტული ეთნიკური, გეოგრაფიული, რელიგიური თუ პოლიტიკური ვითარებით, რადგან ზოგადსაკაცობრიოა თავად ეს პრობლემეტიკა. ცხადია, ჩხეიძის სპექტაკლებიც, მათი კულტუროლოგიური ღირებულება სცილდება საკუთრივ ერთ კულტურულ (ქართულ) რეალობას და გაცილებით დიდი მასშტაბის სახელოვნებო ფაქტად გვესახება.

ამრიგად, ისევე, როგორც მისი სადადგმო რეპერტუარია მრავალფეროვანი, რეჟისორის ესთეტიკაც ძიებების პროცესის, ვიზუალური ინტერპრეტირების მრავალფეროვან არჩევანს გვთავაზობს. თუმცა მთავარი სახელოვნებო შტრიხი, რომელსაც თემურ ჩხეიძე ყველგან და ყოველთვის ინარჩუნებს, არის სცენაზე ისეთი

¹ წულაძე, ჩვენი კლასი, გვ. 18.

პერსონაჟების წარმოჩენა, რომელთა განსახიერებაც ადამიანის ფსიქოლოგიის სიღრმისეულ ცოდნასა და კვლევაზეა დამყარებული. ის საგანგებოდ ირჩევს შესაბამის ლიტერატურულ თუ დრამატურგიულ მასალას, რათა თავისი პროფესიული კრედიო და სახელოვნებო პრინციპები, თავისი საზოგადოებრივი როლი მისთვის დამახასიათებელი ესთეტიკითა და კონცეპტუალიზმით წარმოუჩინოს მაყურებელს.

თემურ ჩხეიძის შემოქმედების გააზრების პროცესი, მისი დამოკიდებულება მხატვრულ სიტყვასთან, ტექსტთან, საზოგადოდ, და შემდგომ, ამ სიტყვის ფუნქციის შენარჩუნება დრამატურგიულ ქსოვილში, სიტყვის ლოგოსურ პოტენციალს გაგვახსენებს, რაც ჩვენი კულტურის ქრისტიანული ძირებისათვის ფუნდამენტურად ახლობელია და სიტყვის საკრალიზების ტენდენციებს მიგვანიშნებს. რეჟისორი არ ცვლის ფაბულას, დიალოგებს, მონოლოგებს, ინარჩუნებს სიტყვიერ მასალას და სცენაზე ქმნის ტექსტის, მსახიობისა და თითოეული სასცენო ინსტრუმენტის (განათება, სცენოგრაფია, მუსიკა და ა.შ.) გამორჩეულ ჰარმონიას. ის არ აკრიტიკებს პერსონაჟებს, არ სძულს ისინი, ეძიებს კითხვებზე პასუხს და ცდილობს ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით ახსნას – რატომ და როგორ მივიდა კონკრეტული პერსონაჟი ამა თუ იმ მდგომარეობამდე. თანასწორობისა და ჰუმანურობის ეს ტენდენცია, პერსონაჟთა გალერეის დონეზე გამოვლენილი, მისი, როგორც პიროვნების, დამახასიათებელიცაა იმავდროულად.

თუ გვსურს ჩხეიძის შემოქმედებას ძირფესვიანად ჩავწვდეთ, ჯერ ჩვენ უნდა შევიმეცნოთ ჩვენივე თავი. საკუთარ თავს უნდა დავუსვათ კითხვები: „რატომ?“, „რისთვის?“, „როგორ?“, ერთი შეხედვით, ასეთი ეგზისტენციალური კითხვები, რომლებიც ძალიან რეალისტურია, თითქოს სევდის მომგვრელიცაა, რაც ჩხეიძის შემოქმედებასაც თან სდევს. თუმცა ეს სევდა არ არის უარყოფით კონტექსტში წარმოჩენილი, პირიქით, ეს სევდა არის წუხილი კაცობრიობის ქმედებების გამო, რაც აღელვებს რეჟისორს და ასე კარგად ჩანს მის შემოქმედებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არისტოტელე. სულის შესახებ. მთარგ. თამარ კუკავა. თბ., 2001.
- ბარბაქაძე, შორენა. სინდისის ფენომენი ძველბერძნულ ლიტერატურაში (დისერტაცია). ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი. 2014 https://atsu.edu.ge/images/pdf/disertaciebi/disertacia_barbakadze.pdf (20/02/2022).
- კიკნაძე, ზურაბ. ძველი აღთქმის წუთისოფელი. თბ., 2003. http://kartvelologybooks.tsu.ge/uploads/book/Kiknadze_Zurab_Dzveli.pdf (20/02/2022).
- მაცაბერიძე, მალხაზი. იუზეფ პილსუდსკი ქართული ემიგრაციის თვალთ. თბ., 2019.
- ჩხიკვიშვილი, ნინო. ფსიქოლოგიური თეატრის დიდოსტატი. თბ., 2018. წულაძე, მარიკა. ჩვენი კლასი. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“. N6. 2017.
- ჰიტლერი, ადოლფ. ჩემი ბრძოლა. თბ., 1992.
- OUR CLASS. A play by Tadeusz Slobodzianek. English Version by Ryan Craig. <https://classroomswithoutborders.net/files/OurClass-ReadingStudyGuide.pdf> (20/02/2022).

UNIVERSITY MA PROGRAM

Sofia Nadibaidze,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Master of Theater Studies

STAGE INTERPRETATION OF THE PLAY „OUR CLASS“ BY TEMUR CHKHEIDZE AT THE ROYAL DISTRICT THEATER

Summary

Keywords: Stage interpretation, Royal District Theater, psychological theater.

Temur Chkheidze in his performance „Our Class“ shows universal, super-epochal problems and relationships that cannot be contained in a space-time frame and, therefore, gives an artistically, creatively thought-out version of an event as an inspiring process of humanization of the reader or viewer. The tragedy of existence, the rational purposefulness of a person, the ephemerality of psychological balance and relationships, the activation of actions not as an external factor of narration, but the emphasis on internal dynamism, the movement of the soul, the focus on creative vision are unambiguously expressed in the work of Temur Chkheidze.

The play „Our Class“ reflects all the tragedies that the Jewish people had to go through during the period of fascism. Structurally, the work consists of 14 lessons telling the story of ten people from the school period to their death. From the Bolshevik regime to the Nazi regime, realistic images alternate with such dynamism that it even seems to the reader that he becomes an accomplice to this cruel story.

In my work, I reviewed the play by Tadeusz Słobodzianek „Our Class“ staged by director Temur Chkheidze at the Royal District Theater, which vividly reflects the search for a person's inner life, resistance, deep and thoughtful psychology, the ideological struggle of a person who is in captivity of everyday life, epoch, and ideologies. All this may be interesting to such an outstanding creator as director Temur Chkheidze.