

მერაბ მებია

**თ ე ა ზ რ ა დ უ რ ი
კ ა დ ე ი დ ო ს კ ო ვ ი**



**საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი
თბილისი
1990**

წინამდებარე წიგნში თავმოყრილია თეატრმცოდნისა და დრამატურგის ჟანრულად მრავალფეროვანი რჩეული წერილები. მკითხველი გაეცნობა ქართული თეატრის ცხოვრების პერიპეტიებს. ე. წ. უძრავის წლებში, თვალს მიაღწევნებს ბრძოლას ტოტალიტარიზმის წინააღმდეგ, ახალ ფასეულობათა წარმოქმნისა და დასანანო დანაკარგების რთულ პროცესს.

რედაქტორი ვახტანგ ქართველიშვილი,

3 6 0 8 0 3 3

„მუშის სამხეცე“

დარბაზში შუქი ჩაქრა, განათებულია მხოლოდ ერთი ადგილი — სცენის მარცხენა კუთხე. გამოჩნდა მთხრობელი (გურამ სალარაძე), რომელიც ტომ უინგფილდად გვაცნობს თავს და ახასიათებს პიესის ყოველ პერსონაჟს. ვგებულობთ, რომ გათამაშდება ოჯახური დრამა. სახლს, რომელშიც დრამის პერსონაჟები ცხოვრობენ, მხოლოდ სახანძრო შესასვლელი აქვს. ტომის შეხედულებით ამაში არის რაღაც სიმბოლური. რადგან ეს უზარმაზარი შენობა განუწყვეტლივ იწვის აღამიანთა ტანჯვის ნელ ალზე.

რა საჭიროა წინასწარ ვიცოდეთ ყოველივე ეს?

პიესაში მოცემულია ამერიკის რეალური ყოფიდან აღებული ცოცხალი სურათი, უბრალო და ნამდვილი. ბოლოს ვგებულობთ ტომის მოგონებათა მნიშვნელობას. რეტროსპექციის ხერხს უილიამ-სი იყენებს მხოლოდ იმ მიზნით, რომ გვაჩვენოს არა ის, თუ როგორ მოხდა ყოველივე, არამედ რატომ მოხდა.

ტომმა — გურამ სალარაძემ დროებით შეაჩერა თხრობა და რიგით პერსონაჟად გადაიქცა. სცენა გაჩირალდნდა პირობით პლანში გადაწყვეტილი მოძრავი იატაკი დაიძრა და წინ გაცურდა (მხატვარი გ. მესხიშვილი). გამოჩნდნენ ლაურა (ბ. მირიანაშვილი) და ამანდა (მ. ჩახავა), მაგიდას მიუსხდნენ და ტომთან ერთად ყავას მიირთმევდნენ. აქ იწყება პირველი კონფლიქტი ამანდასა და ტომს შორის, რომელიც ჭეშკერობით ოჯახური შეპაექრების ჩარჩოში რჩება. ამ პაექრობას რიტმის მძაფრი ამალგება ახლავს, შემდეგ რიტმი ისევ ჩვეულებრივი, ყოფითი ხდება. ამას მოსდევს ამანდას მოგონებების ბრწყინვალე სცენა.

მას შემდეგ, რაც ქმარმა მიატოვა, ამანდას ერთადერთი საზრუნავი შვილებია. ტომი ფეხსაცმელების მაღაზიაში მუშაობს, თუმცა თავის მოწოდებად უფრო რომანტიკული საქმე მიაჩნია. იგი ლექსებს წერს.

ლაურა ხეიბარია. გათხოვების ასაკი დადგომია. ამ სათნო და კეთილი ქალიშვილის ერთადერთი მეგობრები არიან შუშის მხეცე-ბი, რომლებიც მისი კარადის თაროებს ამშვენებენ.

ამანდას ოჯახში ლიდერის პოზიცია უჭირავს. ამ მშვენიერი ბუნების ქალში პრაქტიკიზმმა უკიდურეს ზღვარს მიაღწია. ამიტო-მაც წარსულის მოგონებანი და ილუზიები მის ცხოვრებაში მხოლოდ ლირიკული გადახვევაა და მეტი არაფერი. მაგრამ, წინააღმდეგ დაუოკებელი სურვილისა, ყოველი მისი გეგმა იფუშება.

აი ამანდამ შეიტყო, რომ უკვე ნახევარი წელია ლაურამ სასწაე-ლებელი მიატოვა. ამ სცენაში ბრწყინვალეა მედეა ჩახავა. იგი შესა-ნიშნავი სახიერებით გადმოგვცემს სასწავლებლის ხელმძღვანელთან ჭაუბარს. უნებურად ვივიწყებთ, რომ მოქმედება ხდება ამერიკაში და ამანდაში ჩვენთვის ნაცნობ ადამიანს ვხედავთ. განზოგადების ეს ელემენტი სხვა სცენებშიც გვხვდება. იმის შემდეგ, რაც ლაურას ამბავი შეიტყო, ამანდას ისლა დარჩენია, რაიმე გამოსავალი იპოვოს მის დასახმარებლად. „ლაურა, ნუთუ შენ არავინ არ მოგწონდა?“— ამ სიტყვებით იწყება უინგფილდების ოჯახის ტრაგედია. ლაურას გათხოვების პრობლემა წალეკავს ამანდას ყველა სხვა ინტერესს.

ტენესი უილიამსი ამ პიესის წინასიტყვაობაში წერს: „როცა უყურებ თხელი მინისაგან გაკეთებულ სამშვენიისს, ფიქრობ, რა მშვე-ნიერია იგი და რა ადვილია მისი დამსხვრევა“. ერთი შეხედვით, ავტორის ეს სიტყვები, პიესის იდეასთანაა გაიგივებული. მართლაც, განა ლაურა არა ჰგავს თხელი მინისაგან გაკეთებულ სამშვენიისს, რომელიც მშვენიერიცაა და ადვილად მსხვრევადიც? მაგრამ რეჟი-სორ მედეა კუჭუხიძესთან საუბრის შემდეგ მთლიანად შემეცვალა შეხედულება და რეჟისორის პოზიციებზე დავდექი. რეჟისორის აზრით, ლაურას გრძნობა შუშის მხეცეების კოლექციისადმი ამბივა-ლენტურ თვისებას ატარებს. რამდენადაც უყვარს ლაურას შუშის სამხეცე, იმდენად ქვეცნობიერად სძულს იგი, რადგან ეს მისთვის ილუზიების შხამიანი სამყაროა, რეალურ ცხოვრებასთან დაპირისპი-რებული, ცხოვრებასთან, რომელიც ლაურას შეუძლებელია არ უყვარდეს. თქმა არ უნდა, ავტორმა კარგად იცოდა შუშის მხეცეების ფასი და შეუძლებელია ისინი თავისი საყვარელი გმირისათვის, ლაუ-რასათვის მიემსგავსებინა ისე, რომ ამაში გულისტკენა არ ყოფილიყო, ტომისთვის აუტანელი ხდება ოჯახში შექმნილი ატმოსფერო.

„ნუთუ შენ გგონია, რომ მე გაგიყვებით მიყვარს კონტინენტალური ფეხსაცმელები?“ აქედან იწყება ტომისა და ამანდას მეორე, უკვე ძალზე მწვავე კონფლიქტის სცენა, რომელსაც შესანიშნავად გვიხატავენ მედეა ჩახავეა და გურამ სალარაძე. აქვე ერთ უმნიშვნელო ნაკლზე მინდა მივუთითო. ამანდას არ მოსწონს ტომის ზედმეტი გატაცება ლიტერატურით. ტომი თავის საქმეებში ჩაურევლობას მოითხოვს. ჩვენ ვხედავთ, როგორი გამწარებული დარბის იგი აქეთ-იქით. შემდეგ გამოაქვს ფურცლები (თავისი ხელნაწერები) და იატაკზე ყრის მათ. მერე ლაურა და ტომი კრეფენ მათ. თუმცა ამას გარკვეული ქმედითობა მოაქვს სცენისათვის, მაგრამ შინაარსობრივად არასაკმარისია, რათა მიზანსცენის ხარისხამდე ავიდეს.

უკეთესად არის ჩაფიქრებული სცენა, სადაც ტომი ამბობს: „შენც გადააქდები მაგ შენს ჯოხს და აფრინდები პაერში“ (იგულისხმება იატაკის ჯაგრისი, რომელსაც ამანდა დაყრდნობია). ეს, თითქოსდა, უმნიშვნელო დეტალი — იატაკის ჯაგრისი უეცრად, ჩვენ თვალწინ გამომსახველ ნივთად გადაიქცევა.

პიესაში ტომისა და ამანდას ეს კონფლიქტი ყოველგვარი შელამაზების გარეშეა მოცემული. ესაა ტომის პირველი, სერიოზული ბუნტი: მას თან ახლავს ტრაგიკული ანაბექტიც, რადგან ტრაგედია იწყება იქ, სადაც უდანაშაულო დამნაშავენი (ამ შემთხვევაში ამანდა) წარსდგებიან ხოლმე ცხოვრების მკაცრი სამსჯავროს წინაშე. ამ პიესაში არ არიან დამნაშავენი, დამნაშავენი სადღაც ამ ადამიანების მიღმაა საძიებელი. და აი, სცენაზე შექმნილ ტრაგიკულ სიტუაციას კომიკურს ხდის იატაკის ჯაგრისი.

ახლა ჩვენ შევეხებით ერთ საინტერესო თავისებურებას მედეა კუჭუხიძის შემოქმედებაში — ესაა ჟანრული სინთეზის ძიება. როგორც ჩანს, ტრაგიკომედიის ჟანრი, რომელსაც თანდათანობით და გეგმაზომიერად ანხორციელებს რეჟისორი, მისთვის ყველაზე ახლობელი და საყურადღებო ჟანრია. საკმარისია გავიხსენოთ ამ ბოლო წლებში მის მიერ დადგმული სპექტაკლები: ელუარდო დე ფილიპოს „კომედიის ხელოვნება“, ალფრედ დე მიუსეს „სიყვარული სახუმარო არ არის“. ორივე ეს ნაწარმოებები ღრმა შინაარსის მომცველი ტრაგიკომედიებია.

ერთ მნიშვნელოვან გარემოებაზე მინდა შევაჩერო მკითხველის ყურადღება. რეჟისორი მედეა კუჭუხიძე მაყურებელს სპექტაკლის

აქტიურ კომპონენტად აქცევს. მის სპექტაკლებში სიცილი ტრაგიკული კოლიზიის განუყრელი თანამგზავრია. ოღონდ იგი უშინა-არსო სიცილისაგან იმით განსხვავდება, რომ სპექტაკლის მსვლელობის დროს მაყურებელს მომხდარისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას უვითარებს. მართალია, ამ შემთხვევაში ტრაგიკულის აღქმა მოკლებულია ჩვეულებრივი ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი ტანჯვის ეფექტს, მაგრამ, სამაგიეროდ, ტრაგიკულის შეფასების დროს, დიდ მონაწილეობას ღებულობს მაყურებლის ინტელექტი, სასურველია, რომ მედია კუჭუხიძემ განაგრძოს ეს რეჟისორული ძიებანი.

მეოთხე სურათი, ხადაც ტომი „კინოდან“ მთვრალი მოდის, ბრწყინვალედაა შესრულებული გურამ სალარაძის მიერ. მისი მონათხრობი კუბოს ფოკუსის შესახებ და განსაკუთრებით სიტყვები: „ნეტა მეც შემეძლოს ამოვხტე ჩემი კუბოდან“, ჭეშმარიტად ტრაგიკომიკურია.

ერთადერთი სცენა, რომლის გაგებაში არ ვეთანხმები რეჟისორს, ესაა მეოთხე სურათში ტომისა და ამანდას შერიგების სცენა. საერთოდ, ამანდას სახე, ჩემის აზრით, ზედმეტად სატირულია. ამანდას მიჰყავს მთლიანად სპექტაკლის მაღალი რიტმი. შესაძლოა ამანაც გამოიწვიოს ის ფაქტი, რომ ამანდა — მედია ჩახავემ ზოგიერთ ეპიზოდში ამ სახეს მოაქლო უილიამსის ტანჯულ ქალთა გალერეის ამ მშვენიერი „ექსპონატისათვის“ დამახასიათებელი სითბო. ფსიქოლოგიური საწყისი შეეწირა ტემპო-რიტმს. ზოგ ადგილას შეწირვამ გაამართლა, მაგრამ აღმოჩნდა სუსტი მხარეებიც.

შესაძლებელია, ამანაც გამოიწვიოს ზემოხსენებული შერიგების სცენის არასწორი გაგება.

თუმცა ეს წინააღმდეგობა არ ილგა გურამ სალარაძის წინაშე, მაგრამ ეს სცენა მანაც სუსტად ჩაატარა.

ტომი, რომელმაც შეურაცხყოფა მიაყენა დედას, მწარე სინანულს განიცდის, მან იცის, რომ დედა დამნაშავე არაა და ეს უღრმავებს მწუხარებას.

ამანდას გრძნობები გაორებულია. მეორეს მხრივ, მას ეშინია კიდევ ტომისა, რადგან მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, ის მისი ერთადერთი „კოზირია“ და მისი დაკარგვა არ სურს. მათი შერიგების სცენა მათი ურთიერთობის ქვაკუთხედიცაა. ეს კი სპექტაკლში

ვერ დავინახეთ, ან, უფრო სწორად, დავინახეთ სხვა რამ, — ორი ერთმანეთისადმი გულგრილი ადამიანის ფორმალური შერიგება.

მეხუთე სურათში მზადდება სპექტაკლის ერთ-ერთი ცენტრალური მოვლენა, ჯიმი ოკონორის მოსვლა. უინგფილდების ოჯახი ემზადება მასთან შესახვედრად. მეექვსე სურათია ამანდას მიერ ლაურას გამოწყობის სცენა. ლაურა იგებს სტუმრის სახელს და ახსენდება სკოლაში გატარებული წლები. ეს სახელი და გვარი მას კარგად ახსოვს. იქნებ ეს ის ჯიმი ოკონორია, სკოლაში თავყვანის-მცემლებით რომ იყო გარშემორტყმული. მისადმი ლაურას ხომ რაღაც გაურკვეველი, ფარული გრძნობა ჰქონდა? ისედაც მორცხვი და ავადმყოფურად გაუბედავი ლაურა მოსვენებას კარგავს.

ბოლოს ჯიმიც მოდის. ეს სურათი მთლიანად მაღალ შეფასებას იმსახურებს.

გამოვტოვოთ ტომისა და ჯიმის საუბარი, ამანდას პირველი შეხვედრაც ჯიმისთან. ლაურა ჯიმის ნახვისთანავე იცნობს, იგი დააბრებს გამოვიდეს სტუმართან, მაგრამ ძალ-ღონე უმტყუნებს და ცუდად გახდება. გადასახადის გადაუხდელობის გამო ბინაში უშუქი გამოირთვება. ამანდა თხოვს ჯიმის მიაკითხოს მარტოდ დარჩენილ ლაურას.

ჯიმი მიდის ლაურასთან, სანთელს იატაკზე დებს და იქვე ჯდება. სცენაზე რაღაც არაჩვეულებრივი სიმყუდროვე ისაღებურებს. მსახიობების სიტყვები თითქოს შორიდან მოისმის. თვით იატაკზე ჯდომაც თითქოს სიმბოლური სურათია ორი ადამიანის რაღაც გარკვეული ღროით გათანაბრებისა. ჯიმის მშვიდი გამომეტყველება და გულითადი, გულწრფელი სიტყვები მალე ამშვიდებს ლაურას და უხერხულობის აუტანელი ტვირთისაგან ანთავისუფლებს. რეჟისორს კარგად აქვს მონახული ჯიმის მიერ სანთლის ალთან თამაშის დეტალი. ჯიმის ახსენდება, რომ სკოლაში ლაურას ცისფერ ვარდს ეძახდა. მას შემდეგ რაც ჯიმი ლაურას თავის ნაკლზე, არასრულყოფილების კომპლექსზე მიუთითებს, რომელიც მან, ლაურამ უნდა დაძლიოს, ჯიმისა და ლაურას შორის უაღრესად თბილი, გამჟვირვალე ურთიერთობა მყარდება.

ტენესი უილიამსი ამ სცენის რემარკაში წერს: „ლაურას იერში თავს იჩენს რაღაც ნაზი, არაამქვეყნიური სილამაზე. ის თითქოს შუ-

შის ნატეხია, რომელსაც სინათლის სხივი შეეხო და წუთიერი, მოჩვენებითი ბრწყინვალეობით ააელვარა“.

ლაურა ჯიმის „შუშის სამხეცეს“ აცნობს, გადმოაქვს მარტორქა და უჩვენებს მას. ისმის „შუშის სამხეცის“ გამჟღავნებელი მუსიკა. მბრწყინავი ბურთი, რომელიც ხცენის შუაგულში პკიდია სინათლით დასხივებული, თბილ ფერებს აბნევს გარშემო. ჯიმი სთავაზობს ლაურას იცეკვოს მასთან. გაოცებული და აღტაცებული ლაურა იწყებს ჯიმისთან ცეკვას.

უეტრად ისინი ეჯახებიან მაგიდას, რომელზეც შუშის ფიგურები ალაგია. მარტორქა ვარდება თაროდან და ერთადერთი რქა მოატყდება. „ახლა იგი ისეთივე გახდა, როგორც სხვები არიან“ — ლაურას ამ სიმბოლურ სიტყვებს მოჰყვება კულმინაცია — ჯიმი კოცნის ლაურას.

უეტრად ჯიმის უბრუნდება „ფხიზელი“ გონება. — „ღრმად შევეტოპე, ამის უფლება არა მაქვს“, — ამბობს იგი და უკვე ნანობს, რომ ცხოვრებაში მხოლოდ ერთხელ იქცა ნამდვილ ადამიანად.

უნებურად ყურადღებას იპყრობს ერთი დეტალი. როცა ჯიმი ამ სიტყვებს ამბობს, სინათლე სარკეს ეცემა, აირეკლება, ზვდება ჯიმის ფიგურას და კედელზე მის ჩრდილს წარმოშობს. ჩვენ წინაშეა გაორების ხილული სურათი.

რა მოუვიდა ჯიმს?

ლაურას შუშის პაწაწინა მხეცებს თაროებზე თავისი ადგილი აქვთ მიჩნეული, საიდანაც მათ დაძვრა არ შეუძლიათ. სწორედ ასე გაუნძრევლად „აწყვია“ ამ ნაწარმოების თითოეული პერსონაჟი თავის თაროზე და თუმც დადიან, ლაპარაკობენ, ისმენენ, მაინც შუშის მხეცებივით გაყინულან. მხოლოდ ზოგჯერ, როცა მათ შემთხვევით დაეცემა სინათლის სხივი, აელვარდებიან ხოლმე სწორედ ისე. როგორც ჯიმი აელვარდა, და მათ ცხოვრებაში გამონაკლისია. ალბათ, ამიტომ დაარქვა ამ ნაწარმოებს ტენესი უილიამსმა „შუშის სამხეცე“.

— „მე ველარ მოვალ თქვენთან“ — ამბობს ჯიმი. იგი სწრაფად ემშვიდობება გაოცებულ ამანდას, სასოწარკვეთილ ლაურას, რომელიც ამ წუთების მოსაგონრად, მას რქამოტეხილ შუშის მხეცს აჩუქებს, და მიდის.

„ეს რა ოინი გვიყავი?“ — ტომისადმი აღშფოთებას ველარ

მალევე ამანდა (აქ ლაურას ტირილი, მე მგონი არ შეესაბამება ამ გმირის ხასიათს), ტომი იცვამს და სურს მალე გაეცალოს იქაურობას. „ოუნდაც მთვარეზე წასულხარ“, — ეს არის საბოლოო სიტყვები, რომელსაც ტომი დედისაგან ისმენს. იგი ტოვებს „შუშის სამხეცეს“ და მიდის.

ტომის ფინალური მონოლოგი, რომელიც დასაწყისის გაგრძელებაა, ლაურას ეძღვნება. ეს მონოლოგი, ისევე როგორც მთლიანად მეშვიდე სურათი, ტრაგიკულ პლანშია გადაწყვეტილი.

„რა დროს სანთლებია, ქვეყანას ელვა ანათებს. ჩააქრე სანთლები ლაურა!“ — გურამ სადარაძის მიერ სიბნელეში ყრუდ და, ამავე დროს, ამბულღებულად წარმოთქმული ეს სიტყვები, შემზარავია.

ლაურა აქრობს სანთელს და ჩვენ ვგრძნობთ, როგორ ქრება, სანთელთან ერთად, ამ ადამიანის ბედნიერების უკანასკნელი გაღვივება.

1970

სპექტაკლი მხიარული მუსიკით იწყება. მარჯვენა და მარცხენა კულისიდან ავანსცენაზე ორი მსახიობი გამოიჭრება. მათი ცეკვა, ჩაცმულობა, აღორძინების ეპოქის შექსპირის თეატრს მოგვაგონებს. ისინი თითქოს გვამცნობენ, რომ ყოველივე რაც სცენაზე მოხდება, ცხოვრებაშიც მრავალჯერ მომხდარა. ეს ტრაგედიაა, ნამდვილი ტრაგედია, მაგრამ ისე ხშირად მეორდება, რომ გვაეკვებს — ნუთუ არ არის გამოსავალი? იქნებ სწორია გლობუსის თეატრის მრგვალი ხის შენობის კოშკზე გამოკვეთილი წარწერა — „მთელი ქვეყანა თამაშობს კომედიას“. შემდგომ ისინი სპექტაკლს ფარდას ახდიან და კვლავ კულისებში გაუჩინარდებიან.

სცენა ჭერ კიდეც არ არის მზად სპექტაკლისათვის. მსახიობები აუჩქარებლად, ჩვენ თვალწინ დგამენ დეკორაციას. მათი ლირიკული სიმღერა (მუსიკის ავტორია კომპ. ნ. ვაწაძე) თითქოს იგივეს გვეუბნება, რაც იმ ორმა მსახიობმა გვითხრა, მაგრამ აქ უფრო მეტი სევდაა. უკვე ყველაფერი მზად არის სპექტაკლისათვის, მსახიობები ტოვებენ სცენას.

დამხმარე პერსონაჟი დაფას გვიჩვენებს წარწერით — შექსპირი „იულიუს კეისარი“. მომდევნო წარწერა გვაუწყებს მოქმედების ადგილს — რომი. ქუჩა.

სპექტაკლის მხატვარს მიხეილ ჭავჭავაძეს სცენის სიშიშველე მხოლოდ დამრეცი დაზგიით და სამივე კუთხეში განლაგებული მოძრავი თაღებით დაუფარავს.

სპექტაკლის დასაწყისში ზეაწეული ტონი, ხაზგასმული თეატრალობა მსახიობთა შესრულებაში, დეკორაციის პირობითობა, შემდგომ სტილისტურად დაუპირისპირდება სცენაზე შიშველი ვნებოთ გათამაშებულ სისხლიან ტრაგედიას. დროდადრო შეგვახსენებს, რომ მთავარი ჩვენი დასკვნებია, თეატრი ჩვენთან ერთად ეძებს ჭეშმარიტებას.

მიუხედავად ზემოაღნიშნული პირობითობისა, მოქმედების დაწყებისთანავე ვგრძნობთ ძველი რომის სუნთქვას. რომი ღელავს, ბორგავს, ხალხს თავი მოუყრია, რათა დაესწროს პომპეუსთან ბრძოლაში გამარჯვებული იულიუს კეისარის ტრიუმფალურ სვლას.

გამოჩნდება იულიუს კეისარი — გურამ საღარაძე, სენატორებით გარშემორტყმული. პირდაპირ სცენაზე დადგმული დაფდაფების რტმულ ხმასთან ერთად სინქრონულად გაისმის ხალხის ძახილი — დიდება! დიდება! დიდება კეისარს!

უეცრად ამ საერთო აჟიოტაჟში კეისარის ყურთახმენას მისწვდება სიტყვები — „მარტის იღებს უფრთხილდი, კეისარო!“ ეს სიტყვები კამერტონია ცენტრალური მოვლენისა. დიალოგი მარტოდ დარჩენილ ეროსი მანჯგალაძე — ბრუტოსსა და გოგი გეგეჰკორ — კაპიტუსს შორის, სათავეა კეისარის წინააღმდეგ შეთქმულებისა.

ზემოდან ეშვება და სცენის დაზვის წინა და უკანა სივარდიელს ფარავს კვიპაროსის ორი ხე და წარმოშობს ბრუტოსის ბაღს. შეთქმულნი, რომელთა რიცხვი ერთიათად გამრავლდა, კეისარის მოკვლის ფიცს დებენ. ისტერიული მღელვარება შეიპყრობს ბრუტოსის მეუღლეს პორციას — ზინა კვერენჩხილაძეს.

მომდევნო სურათი. სცენის დაზგაზე დაიდგმება რომაული ტახტი, რომელიც ქმნის იულიუსის სასახლეს. სასახლეში ყველა შეფოთავს. „არც ცას, არც მიწას მთელი ღამე არ მოუსვენია“ — მისტერიულად წარმოთქვამს ამ სიტყვებს იულიუსი — გურამ საღარაძე. უბედურების წინათგრძნობას შეუპყრია მისი მშვენიერი მეუღლე — კალფურნია — იზა გიგოშვილი.

იულიუსთან სენატორები მოდიან, რათა ეპქეები გაუფანტონ. იწვევენ კაპიტოლიუმში, მონარქის გვირგვინს ჰპირდებიან.

თაღები იძვრიან და კაპიტოლიუმის სცენას ქმნიან. ბრუტოსი — ეროსი მანჯგალაძე მაინც მერყეობს. სურს საბოლოოდ დარწმუნდეს, რომ იულიუსის ამპარტავნობა უსაზღვროა (ბრუტოსის ხასიათის განმსაზღვრელი ეს დეტალი ჩამატებულია თეატრის მიერ). იგი მუხლმოდრეკილი წარმოთქვამს სათხოვარს, იულიუსი მტკიცე უარით პასუხობს. შეთქმულნი დანაშეღერებულნი ესხმიან თავს იულიუსს.

გურამ საღარაძე — კეისარი ექსპრესიულად გამოსახავს ადამიანურად სუსტ, მაგრამ გენიალობით გაამაყებულ კეისარის აგონიას. „შენცა, ბრუტოს! მაშ მოკვდი, კეისარო!“ — ჩურჩულით, შემზარავად წარმოთქვამს იგი თავის საბოლოო სიტყვებს.

რომის დემოსს (რომელიც ამ ვითარებაში პირობითად იმყოფება სცენაზე) თავზარს დასცემს კეისარის მკვლელობა. კაპიტოლიუმში

შემოდის ანტონიუსი — ედიშერ მაღალაშვილი. იგი ვერ ფარავს მწუხარებას მკვლელობის გამო და ზიზღს მკვლელობა მიმართ, მაგრამ მალე გონს მოეგება და ამ უმძიმესი მდგომარეობიდან გამოსასვლელ ფონს ეძებს. ედიშერ მაღალაშვილი საბიერად გადმოსცემს ანტონიუსის სულის მოძრაობის ამ რთულ გრადაციებს.

შეთქმულთ სურთ ცხედარს დააკლან ანტონიუსი. ბრუტოსი — ეროსი მანჯგალაძე, რომლის პროტესტული აღტკინება უკვე საქმის დაბოლოების აზარტმა შეცვალა, მათ წინ აღუდგება. ანტონიუსს უფლებას მისცემს პატივით დაკრძალოს კეისარი და ფორუმზე წარმოთქვამს გრძნობიერ, მოქალაქეობრივი პათოსით გამსჭვალულ სიტყვას — „კეისარი მიყვარდა, მაგრამ რომი უფრო მეტად მიყვარა“. მსახიობი მონდომებით, ძლიერად ატარებს ამ საკვანძო სცენას.

ანტონიუსი — ედიშერ მაღალაშვილი, შეთქმულთა წასვლის შემდეგ, ოსტატურად აგებული დემაგოგიური სიტყვით (უაღრესად ზუსტად არის მიგნებული რეჟისორის მიერ მონოლოგის აქცენტები), გადმოიბირებს მსმენელთ. რეჟისორი გამომსახველად გვიჩვენებს ბალხში განწყობილების ცვლას. ანტონიუსის სიტყვებით აღგზნებულნი, ისინი შეთქმულებზე შურის საძიებლად გარბიან. ანტონიუსი კი გვამს მოხსნის საკეისრო მოსასხამს და სურს თვით მოისხას... თუმცა აქვე მას ოქტავიუსი და ლეპიდუსი შეეცილებიან. ეს სიმბოლური სცენა მთლიანად გაშიფრავს ანტონიუსის ქცევის მოტივებს და გვიჩვენებს შექმნილ ატმოსფეროს.

რომში შინაომი იფეთქებს.

მეორე მოქმედება. მაღლიდან ეშვება კარავი, მეომრები მას სცენაზე ამაგრებენ (დეკორაციის ცვლა ყოველთვის ჩვენ თვალწინ ხდება, რაც ხშირად ძალზე ეფექტურია). გამოჩნდება ეროსი მანჯგალაძე — ბრუტოსი. იგი უქმაყოფილო და დაღლილია, მისი კეთილშობილური განზრახვა — რომში დემოკრატია დაემყარებინა. მოკავშირეებმა ფეხქვეშ გათელეს და პირადი მიზნებისათვის გამოიყენეს. ამაში გვარწმუნებს მისი დიალოგი კასიუსთან (ეს სცენა ოდნავ უფერულია. რადგან არა აქვს გამოანახული შესაფერისი ქმედობები არც).

მარტოდ დარჩენილ ბრუტოსს გამოეცხადება იულიუსის მოსაყვედურე, მედიდური აჩრდილი. ნ. ვაწაძის მუსიკა, ალიონის მომასწავებელი განათება, ბრუტოსის ჯერ მშვიდი, შემდგომ შეძრწუნებული

ლი ფიგურა, იულიუსის ნელი, სიზმარეულად ჰაეროვანი ნაბიჯი, აჩრდილის გამოცხადების მომხიბლავ თეატრალურ სურათს ქმნის.

აჩრდილის ეს მოვლინება ბოლომდე ჯერ არაფერს ეუბნება ბრუტოსს. ის და მისი მომხრეები ემზადებიან გადამწყვეტი ბრძოლისათვის ფილიპეს ველზე.

დემოსის ხვედრი სულ უფრო თვალსაჩინო ხდება სპექტაკლში. მათ არ იციან ვის გააყენენ და მიჰყვებიან მას, ვინც უფრო მეტს ჰპირდება. მერე მათ არავენ აღარაფერს ეკითხება. რეჟისორის მიერ ბრწყინვალედ აგებულ ქმედით, დინამიურ სცენებში ნაჩვენებია მათი გადაქცევა ბრმა, უსულო იარაღად. გაურკვევლობაში მყოფნი, ბოლოსდაბოლოს, გაქნილი დემაგოგების პირად ინტერესებს სწირავენ კეთილდღეობას. დემოსი ამ სპექტაკლის ერთ-ერთი „ცენტრალური გმირია“. ეს რეჟისორის საერთო ჩანაფიქრიდან გამომდინარეობს.

ხალხის ინდივიდუალიზებულ მასას თეატრალური ინსტიტუტის მესამე კურსელები წარმოგვიდგენენ. ისინი „მათემატიკური“ სიზუსტით ქმნიან ურთულეს სცენურ კომპოზიციებს. თითქოს ომმა განძარცვაო, ზედაპირი ეცლებათ თალებს. ჩვენ თვალწინ მხოლოდ შიშველი ხარაჩოებია.

ასეა გამოსახული ფილიპეს ველი. ჩვენ თვალწინ თავს იკლავს დამარცხებული კასიუსი — გოგი გეგეჰკორი. გამოჩნდება სასოწარკვეთილი ბრუტოსი. ექვებით განაწამებს კვლავ გამოეცხადება იულიუსის აჩრდილი. ახლა კი ხვდება ბრუტოსი, რომ შეცდომა იყო კეისრის მოკვლა. წინააღმდეგობებით მოცულ რომში დემოკრატია შეუძლებელია. ბრუტოსი თავს იკლავს — სიცოცხლეს ამთავრებს რომის კეთილდღეობისათვის მებრძოლი, ამ ბრძოლაში მარტოდ-მარტო დარჩენილი კეთილშობილი პიროვნება და მოქალაქე.

სცენაზე ანტონიუსი — ედიშერ მაღალაშვილი და ოქტავიუსი — გოგი ხარაბაძე შემოიჭრებიან. მათ ხალხის რიგები მოჰყვება. გამარჯვებული ანტონიუსი პათეტიკურად წარმოთქვამს ხალხის დასაშოშმინებელ ყალბ ფრაზებს, რასაც ამთავრებს სიტყვით: „დიდება!“ თითქოს რაც ჩასძახეს ის ამოიძახაო, ექოსავით იმეორებს ამ სიტყვას დემოსი, თუმცა იმაშიც კი ჯეროვნად ვერ გარკვეულა, ვისი მისამართით არის იგი წარმოთქმული. ფაქტიურად სიტყვით — დიდება (რომელსაც დასაწყისში მტკიცედ, ბოლოს კი გაკვირვებით,

უმისამართოდ წარმოთქვამს დემოსი) იწყება სპექტაკლი და ამითვე მთავრდება.

ჩვენი მაყურებელი დიდიხანია ელოდა ასეთი დახვეწილი გემოვნებით შექმნილ მასშტაბურ სპექტაკლს. რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა „იულიუს კეისარი“ „პრინციპების ტრაგედია“ წარმოგვიდგინა. ორი პრინციპი შეეჯახა ერთმანეთს — მონარქისტული, იულიუსის სახით და დემოკრატიული — ბრუტოსის სახით. იულიუსი და ბრუტოსი საპირისპირო სიბრტყეებზე დგანან. იულიუსს სწამს, რომ მოცემულ ვითარებაში მხოლოდ მონარქია იხსნის რომს დაშლისაგან. ბრუტოსის რწმენით, ერთი ადამიანის დიქტატი რომის დამხობას უდრის. მაგრამ არაფერი არ სწამთ არც იულიუსის მეგობარს ანტონიუსს და არც ბრუტოსის მეგობრებს — კასიუსს, კასკას და სხვებს. ამ პოზიციიდან შეწყნარებულია იულიუსი, თუმც უგულვებელყოფილია, როგორც ტირანი. ამავე პოზიციიდან მთავარ უარყოფით მოვლენად იულიუსის და ბრუტოსის ე. წ. „მეგობრები“ გვევლინებიან.

იულიუს კეისარის სახე ამგვარადვე იყო გააზრებული სამხატვრო თეატრის დადგმაში ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ. გერმანელმა ისტორიკოსმა თევდორე მომზინმა დაამკვიდრა შეხედულება, რომ შექსპირმა იულიუს კეისარის მხოლოდ სუსტი მხარეები გვიჩვენა — მშიშრობა, მედიდურობა, ფიზიკური სისუსტე, ნახევრად ყრუობა. ამ შეხედულებას იზიარებდნენ ბრანდესი და ლუნაჩარსკი. იულიუს კეისარის შემსრულებელმა სამხატვრო თეატრში — კაჩალოვმა, შეძლო უკუეგდო ეს აზრი. იგივე გააკეთა რუსთაველის თეატრმაც. გურამ საღარაძე — იულიუსი ადამიანური სისუსტეებით დაღირსებებით აღბეჭდილი ტირანია. ამით რეჟისორმა იგი ტიპიურ დიქტატორად აქცია. ამ სახის ასეთი გააზრება სპექტაკლის საერთო ჩანაფიქრმა გამოიწვია. გურამ საღარაძის შესრულება საკმაოდ მაღალ შეფასებას იმსახურებს, თუმცა აკლია ის ღვთაებრივი „ოდნავ“, რაც სრულყოფს ხოლმე როლს და რაც სრული წარმატების საწინდარია. იულიუსის ხასიათურობის გადმოცემა თეატრს არ განუზრახავს. მაშინ იგი ვერ შეძლებდა განეზოგადებინა დიქტატორის სახე, მაგრამ ზომიერად შესაძლებელი იყო ამის ჩვენებაც.

მიუხედავად მთელი სიმპათიებისა ბრუტოსის მიმართ, რეჟისორმა გვიჩვენა, რომ ბრუტოსის საქმე სათავეშივე განწირულია. მხო-

ლოდ დამარცხებაა კეთილშობილი ზრახვებით მარტოდ მებრძოლის ხვედრი.

უეჭველია, თეატრმა განაზოგადა ბრუტოსის სახეც. შექსპირთან ბრუტოსი თითქმის იდეალიზებულია. ამიტომ საჭირო იყო თეატრს ეპოვნა ამ სახის შუქ-ჩრდილები. ამ გზით იგი უფრო გამოკვეთდა ბრუტოსს. არ არის ბოლომდე ჩამოქნილი ბრუტოსის პლასტიკური ნახაზი. მთლიანი გარდასახვა უეჭველად ამ ლაფსუსს დაფარავდა. მაგრამ ვინაიდან მსახიობთა შესრულება უფრო „ეპიურია“, ვიდრე განცდითი (ესეც რეჟისორის საერთო ჩანაფიქრიდან გამომდინარეობს), ამიტომ თითქმის უარი ეთქვა სრულ გარდასახვას და მით ყოველგვარ კონკრეტულ დამახასიათებლობას. მაგრამ „ეპიურობა“ არა თუ გამორიცხავს დამახასიათებლობას, არამედ პირიქით, ამას გულისხმობს. საკმარისია გავიხსენოთ ბრეხტის „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლი „კორიოლანი“ და მთავარი როლის შემსრულებელი ეკეპარტ შალი. მის შესრულებაში იდეალურად იყო შერწყმული გამოსახვის „ეპიურობა“ სახის დამახასიათებლობასთან (აქვე დავსძენთ, რომ „იულიუს კეისრის“ ასეთი „ეპიური“ გააზრების გამო ზოგმა იგი „კორიოლანს“ მიაშგავსა, მაგრამ სავსებით უმართებულოდ).

ეროსი მანჭგალაძე — ბრუტოსს, ცხადია, ყველაზე მეტი მოეთხოვება სპექტაკლში, მაგრამ ამჟამად მიღწეულის შეჯამებას არ ვაპირებთ, რადგან ვიცით, ეროსი მანჭგალაძისათვის ნიშანდობლივია განუწყვეტელი ზრდა სპექტაკლიდან სპექტაკლში.

საინტერესოა რეჟისორის მიერ ხალხის მასის გააზრება „იულიუს კეისარში“. ხალხი მოქმედი გმირია. აქ გამოკვეთილია მასების ყველა დამახასიათებელი ნიშანი: სტიქიურობა, გულუბრყვილობა, უნებისყოფობა, ძალა. თვალხილულია მათი მონაწილეობა ვითარების მსვლელობაში. პასუხისმგებლობა მათ საქციელზე რეჟისორმა მთლიანად მათ წინამძღოლებს დააყისრა. ამიტომ იწვევს ხალხის ხვედრი სიბრალულს. ამით არის გაპირობებული ჩვენი ზიზლი „ცრუბელადების“ მიმართ.

რეჟისორს არ უცდია ისტორიული ატმოსფეროს შექმნა. კონკრეტულად ისტორიული მხოლოდ მხატვარ გოგი მესხიშვილის კოსტუმებია. მიხეილ თუმანიშვილი ერთგული დარჩა პოლიტიკურად მწვავედ გამოსახული „ინტელექტუალური დრამის“ მეთოდისა

(კვლავ გავიხსენოთ ჟ. ანუის „ანტიგონე“). სპექტაკლი შეგვახსენებს ამ ახლო წარსულში მომხდარ პოლიტიკურ მკვლევლობებს; თითქოს პასუხობს შეკითხვაზე — ვის მიერ და რატომ იყვნენ მოკლულნი ჯონ კენედი, რობერტ კენედი, სალვადორ ალიენდე...

ამრიგად, რუსთაველის თეატრის სამოციანი წლების იდეურ-ესთეტიკური ძიებანი არ უნდა ჩაითვალოს დამთავრებულად — ძიება თვით სპექტაკლის მსვლელობის დროს წარმოებს. ეს აუცილებელიც არის. სპექტაკლი ახლახან დაიბადა და მისი ცხოვრება სცენაზე გრძელდება.

1973

შექსპირული სამრეკლოს ხმა

სამეფო ტახტი საბრალდებო სკამია, სამეფო გვირგვინი კი სათამაშო ან ყოვლად უსარგებლო სამშვენისი, და მაინც, მათი მიზიდულობის ძალა, ჩანს, დედამიწისას სჭარბობს, რაკი სპექტაკლის გმირები მათ მოსაპოვებლად უყოყმანოდ ღვრიან ბიწიერთა თუ უბიწოთა სისხლს, არას დაგიდევენ სულის წაწყმედას, მოყვასთა სიძულვილს და საწადელს დაუფლებულნი, ნეტარებით აღივსებიან.

რეჟისორ რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული „რიჩარდ მესამე“ უთუოდ შექსპირული სპექტაკლია, თუმცა განსხვავებულიც არის, რადგან გვირგვინისათვის მებრძოლთაგან არავინაა გარეგნობით განსაკუთრებით მახინჯი ან დამნაშავედ დაბადებული. განსაკუთრებით მახინჯი და დანაშაულებრივია თვით საზოგადოება, სადაც ცხოვრობენ და იღვწიან ეს გმირები.

არავინ აპირებს შექსპირის ბოროტმოქმედთა მწყრივში სხვათა ზურგს ამოაფაროს მეფე რიჩარდი. მაგრამ განა ძმათა და ჩვილ ძმისწულთა მკვლელობით არ ავიდა ტახტზე მეფე ედვარდი? განა გვირგვინის შეთავაზებით არ დააოკა რიჩარდმა ლედი ანასა და დედოფალყოფილი ელიზაბეტის შურისმაძიებელი რისხვა? განა ამის გამო უმაღლ არ ეპატია მას მათი მეუღლისა თუ მცირეწლოვანი შვილების ამოხოცვა? განა გვირგვინის ირგვლივ გათამაშებული ინტრიგების გამო არ ჩაიდინეს უმძიმესი ცოდვები ლორდმა ჰესტინგსმა და რიჩარდის ძმამ ჯორჯ კლარენსმა? ახლა რიჩმონდი? ვინღაა ნორჩი რიჩმონდი, მომავალი ჰენრიხ მეშვიდე, გლოსტერის ეგრეთ წოდებული „ნამდვილი“ მეგობარი და გულის მესაიდუმლე, რომელიც შემდგომში სიკეთის სახელით შეებრძოლება მას, დაამარცხებს და შექმნის ტიუდორების კეთილმოყოფილობის მითს?—სხვა არავინ, თუ არ გამეფების იდეა-ფიქსით შეპყრობილი გაიძვერა, რომელიც იმ წამს ელოდება, როცა რიჩარდისადმი სიძულვილი საყოველთაო გახდება, რათა იგი დაამხოს და თვითონ გამეფდეს. სისხლიანი ტრაგიზმით აღსავსე ურთიერთობათა კოლიზიაა. მაგრამ უკვე კოშიკურში გადაზრდილ. ამიტომაც რეჟისორს არ განუზრახავს

ჩვენი ემოციები მისტიკურ საშინელებათა ასპარეზად ექცია. ჩვენი გრძნობა და ფიქრი ორდება, როცა სცენაზე მანიაკების ცხოვრებას ვხედავთ. რეჟისორის დიაგნოზი, ცხადია, წმინდა მორალური ხასიათისაა. იბადება ცინიზმი? რა თქმა უნდა. წარმოიშვება ირონია? უთუოდ. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო, რადგან ცინიზმმა და ირონიამ უკვე თვით ამ მანიაკთა შემეცნებამდე მიაღწია. ისინი თავადაც აღიქვამენ საკუთარი არსებობის ტრაგიკომიზმს, მაგრამ აჩაფერი არ შეუძლიათ გააწყონ. და როგორ ფიქრობთ, ვინ აღიქვამს ყველაზე უკეთ თავისი და გარშემომყოფთა ყოფის ამაოება? თვით რიჩარდ გლოსტერმა, რომლისთვისაც იორკერების და ლანკასტერების ეს სისხლიანი საგვარეულო დრამა, სახიფათო, მაგრამ ერთადერთი გასართობი საშუალება გამხდარა.

„ვისაც გიყვარვართ, მომყევით!“

ცინიზმით მიმართავს რიჩარდი—რამაზ ჩხიკვაძე თავისი კლანის წევრებს (რომელთაც რიჩარდი კი არა, მგონი, თავისი თავიც მოძულეობით) — დარბაზი ერთსულოვნად იცინის.

„როგორ მჭეროდა ამ კაცის!“

— ამოიძახებს იგი — როცა ერთ-ერთ მეტოქეს (წინათ მის „ერთგულს“) გზიდან ჩამოიშორებს. და რომელ სულელს სჯერა, რომ მას სჯეროდა ლორდ ჰესტინგსისა.

„ანა, არ მეთხოვები?!“ — რომანტიკული გრძნობამორევით (და უკიდურესი ცინიზმით) მიმართავს იგი ლედი ანას, რომელიც ახლახან საყვარელი მეუღლის ცხედართან გააუპატიურა.

„როგორ მიყვარდა ეს კაცი!“

უსამართლოდ შეურაცხყოფილის პათოსით აღმოხდება რიჩარდს რიჩმონდის მისამართით (თუმცა უსამართლობისა და მით უმეტეს, პათოსისა არა გვჭერა), როცა მიხვდება, რომ ყველაზე ძლიერი მტერი გამორჩა და როცა თვითონაც არ ესმის, როგორ მოუვიდა ასეთი პრიმიტიული შეცდომა.

ახლა გვირგვინი? იგი მთავარ გასათამაშებელ კოზიჩად და ამავე დროს საღისტური თავშექცევის საგნად ქცეულა. საამისო საბაბიც საკმარისად აქვს. ლამის ჩვენი თავი შევიქცით, როცა ვხედავთ, როგორ ეფერებიან, როგორ ელაციცებიან გვირგვინს სპექტაკლის გმირები.

აი, ჰესტინგსმა გვირგვინი „დაიმართოხელა“. ღმერთო ჩემო, რა ძალა აქვს ამ ძვირფასი ლითონის რკალს, რა თილისმასა და ჰესტინგ-

სი ველარ უძლებს სატანურ ცდუნებას — ოქროს სარტყელს ანგარიშმიუცემელი სისწრაფით თავზე ჩამოიდებს. ჩამოიდებს და კახი კავსაძე-პესტინგსი, ყვირილი რომ არ აღმოხდეს, ხელებს პირზე აიფარებს. ამ დროს ისეთი ალტაცებულ-შეძრწუნებული გამომეტყველება აქვს, რომ ღიმმორეულებმა აღარც კი ვიცით, ხომ არ ვუთანაუგრძნოთ ამ განდიდების მანიით შეპყრობილ აყლაყუდას.

რიჩარდს მეფედ სვამენ. რიჩარდი-ჩხიკვაძე აშკარა კატათავგობანას ეთამაშება თავის თავს და ირგვლივ მყოფთ. იგი „კატეგორიული წინააღმდეგია“. არა! იგი არ არის ასეთი პატივის ღირსი: — ბეკინგემი-გიორგი გუგუქორი არწმუნებს, რომ გვირგვინი არავის თავს ისე არ მოუხდება, როგორც გლოსტერისა. რიჩარდი ითხოვს, უფრო მეტიც, მოითხოვს — ნუ აიძულებენ! ექსტაზში მყოფი იგი დაემხობა. მის წინ გვირგვინი ძევს. ჯერ მარცხნიდან გაჰყრა „კლანკი“ — არა, არ შეუძლია! ახლა მარჯვნიდან — ნუ ითხოვენ იმას, რაც მის ძალას აღემატება! ისევ მარცხნიდან, მერე მარჯვნიდან — და ჰა, ბოლოს და ბოლოს „დაითანხმეს“ როგორც იქნა. იძულების უესტით (მაგრამ უკვე გამხელილი ალტაცებით) გვირგვინს დაიდგამს თავზე და რეჟისორი ამ სცენის ყველა მონაწილეს რიჩარდთან ერთად გვირგვინით შეამკობს, რითაც, როგორც ჩანს, გვაუწყებს, რომ კლანის სხვა წევრებსაც ერგოთ თავისი წილი მეფობა.

მაგრამ გვირგვინი რა ბედენაა, როცა გლოსტერს ადამიანებიც გადაუქცევია სათამაშო კამათლებად; თუ მოგებას აძლევს, ხომ კარგი, თუ არადა იმ გზას გაუყენებს, საითკენაც წასულნი უკან აღარასოდეს ბრუნდებიან. რიჩარდს მოჰპარბებულად აქვს იუმორის გრძნობა, ამიტომაც არ უყვარს, როცა მისი პოლიტიკური ხუნტის წევრები სერიოზულობენ, სენტიმენტალობენ, ეკამათებიან. იგი მოითხოვს, რომ მისი ბრძანებები შესრულდეს უყოყმანოდ, ისეთივე სიმსუბუქით და ძალდაუტანებლად, როგორც თვითონ სჩვევია. ამას მოითხოვს მათ ირგვლივ არსებული რეალობა, რა სერიოზულობაზე შეიძლება ლაპარაკი იქ, სადაც ედვარდი მეფობს?

აი, სცენაზე გამოჩნდა ხელმწიფე — ავთანდილ მაზარაძე. ფეხშიშველი, ინფანტილიზმში ჩავარდნილი მეფე ჰოჭინაში მოუთავსებიან, სახე-ნიღაბზე პროსტრაცია აღბეჭდვია. მეფეს აღარ უნდა კონფლიქტები. სიკვდილის პირას მყოფ დაჩაჩანაკებულ, ძალაგამოლუულ ბებერ ლომს სიკეთე და მოყვასთა სიყვარული მონატრებია. ამ სათამაშო ტიკინას ერთგულებას უმტკიცებენ გარშემომყოფნი, თუმცა

ყველას აღიზიანებს მისი მოგვიანებული ფილანტროპია. და აი, უეცრად, რიჩარდი მიახლის, რომ კლარენსი მოუელავთ ტაუერში. დაეკეცებული ხელმწიფე დედოფალს მიეპყრება. დაძაბუნებული ხელებით დახრჩობას დაუბირებს. მსახიობი ერთი ფრაგმენტითაც დეტალურად აგვიწერს ედვარდის სულიერ მდგომარეობას: სინდისის ქენჯნას, რომელიც ოღონდ არ აწუხებდეს და მზადაა თავი სკლეროზით დაიავადოს; დადლილობას, რომელიც სულაც არ არის მოხუცებულობის ბრალი; და შეჩვენებას, რომელსაც უთვლის ყველას, ვინც ასეთი ყოფა მიუსაჯა. ავთანდილ მახარაძე არაჩვეულებრივი მხატვრული ძალით უთავსებს ერთმანეთს გროტესკს, ფსიქოლოგიურ სიმართლეს და ბრეხტიანულ „გაუცხოებას“. და, რაც მთავარია, მის მიერ შექმნილი სახე ზუსტად შეესაბამება სპექტაკლის ტრაგიფარსულ ჟღერადობას.

„რიჩარდ მესამე“ რუსთაველის თეატრში არ მოითხოვს ჟანრის დაზუსტებას. კლასიკის ესოდენ თანამედროვედ გააზრება თავისთავად გულისხმობს მხატვრული საზღვრების გაფართოებას. ბრეხტიანული „ფარსის“ პრინციპი დასაშვებად მიიჩნევს გადავუხეიოთ შექსპირის ტრადიციულ გრძნობათა ბუნებას. კლასიკის ამგვარი ადაპტაციის გზა უკვე კარგა ხანია მოინიშნა საბჭოთა თეატრში (გ. ტოვსტონოგოვი, ა. ეფროსი, ა. ხეიფეცი, ი. ლიუბიმოვი) და მას არსებობის უფლება თვით დრომ მოუპოვა.

„ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ მესამისა“ — ეს წიგნია, რომელსაც მედღეა ჩახავა, საგვარეულო დრამის ერთ-ერთი მსხვერპლ-თაგანი, გვიკითხავს.

ასე განსაჯეთ, ამ წიგნიდან ამოიკითხავს (წიგნი ხელში მედღეა ჩახავას უჭირავს) თავის გამოსამშვიდობებელ მონოლოგს ლორდი პესტინგსი. ეს ბედის მწერლის დაწერილი წიგნია და, ბუნებრივია, რომ მასში წინასწარ არის მოცემული ტრაგიკული ფინალი. მაგრამ რეჟისორს არც კი უფიქრია, პერსონაჟთა ცხოვრება ბედისწერასთან დაეკავშირებინა. მისი ღრმა რწმენით, მოვლენების ასეთი განვითარება სიძულვილზე აშენებული საზოგადოებრივი ცხოვრების ლოგიკური შედეგია. წიგნის შემწეობით იგი აგვიწერს „ცხოვრებას და სიკვდილს“, რათა კრიტიკული თვალთ შევხედოთ მას და სრულიად არ ცდილობს პერსონაჟთა ვნებებისაგან წარმოშობილ მოქმედებაში ჩაგვითრიოს. ამიტომაც სპექტაკლისაგან წარმოშობილი ემო-

ცია განსხვავებულია, ბრეხტისეულია, შეპეცნების სიხარულითაა წარმოშობილი.

სპექტაკლი მთლიანად განთავისუფლებულია დროისა და ადგილის კონკრეტულობისაგან. და, ასეთი თავისუფლების მიუხედავად, მხატვრულად უაღრესად ლოგიკური, ცხადი და მეტყველია. რობერტ სტურუას ყველა სცენისათვის დაუძებნია მხატვრული გადაწყვეტა. მაგრამ ეს არ არის რუსთაველის თეატრში უკვე ტრადიციად ქცეული ცალკეული სცენის ფუნქციური ამეტყველების ცდა, (როცა იგი სიმბოლური, მეტაფორული ან გროტესკული ხერხით გვაუწყებს მოვლენის ქვეტექსტს), ეს სცენაზე შექმნილი ფანტასტიკური რეალობის ცალკეული ეპიზოდებია, რეალობისა, რომელიც პირობითი საშუალებებით სცენიდან მოგვითხრობს და თვით ეს თხრობის ხერხებია მხატვრული განზოგადების საშუალება. გამონაკლისს ამ თვალსაზრისით არც რიჩარდის სინდისის ქენჯნისაგან გამოწვეული კოშმარული ხილვები წარმოადგენს (მოკვდინებულთა აჩრდილების გამოცხადება), რომელსაც სპექტაკლში სიურრეალისტური იერი აქვს და თეატრალური მისტიკურობითაა აღბეჭდილი. ყოველივე ეს ექვემდებარება მკაცრად განსაზღვრულ რიტმულ სტრუქტურას.

სპექტაკლში მხოლოდ ერთხელ გვხვდება მეტაფორა, ფინალში, როცა დედამიწის რუკაგადაფარებული რიჩარდი და რიჩმონდი ომს ამთავრებენ. რიჩმონდი გამოდის რუგიდან, რიჩარდი კი ეცემა ბრძოლის ველზე ისე, რომ წამოსასხამსაც გაიყოლოებს. ხომ არ არის ეს რეჟისორის გაფრთხილება, რომ სპექტაკლში ასახულმა ადამიანთა ურთიერთობებმა შეიძლება დაღუპვამდე მიიყვანოს პლანეტა?

ამრიგად, რობერტ სტურუამ სპექტაკლი სრულიად ორიგინალური და ძალზე რთული რეჟისორული პარტიტურით შექმნა. და რა საამაყოა, რომ ამ რთულ რეჟისორულ აზროვნებას ასეთი მხატვრული დამაჯერებლობით, გააზრების სიღრმით და მართლაც ვირტუოზული ინტონაციური მრავალფეროვნებით გადმოსცემს მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე. თანამედროვე თეატრალური რეჟისურა მსახიობის მეშვეობით აზროვნებს. „რიჩარდ მესამეში“ ჩვენ დავინახეთ რეჟისორისა და მსახიობის არაჩვეულებრივი თანაშერწყმა. უკვე გამოიკვეთა რობერტ სტურუას შემოქმედებითი სტილი და იგი უკვე მოითხოვს შესაბამის მსახიობს. ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობ, რამაზ ჩხიკვაძის გარდა, რეჟისორის ამოცანები ზუსტად შეასრულებს მსახიობებმა — ავთანდილ მახარაძემ (ედვარდ IV, კენტერბერის არქიეპის-

კობოსი, მასხარა), კახი კავსაძემ (ლორდი ჰესტინგსი), მარინე თბილელმა (რიჩარდის დედა). ისინი ნათლად გამოხატავენ რეჟისორის მიერ სპექტაკლში შემოთავაზებულ „თამაშის წესს“.

წარმოდგენაში მიღწეულია მხატვრის (მირიან შველიძე), კომპოზიტორის (გია ყანჩელი) და ქორეოგრაფის (იური ზარეცკი) არაჩვეულებრივი სინთეზი. მახვილგონივრულადაა გამოყენებული ბახის, ჩერნის, პიარტის მუსიკა. სპექტაკლი პოლიფონიურობის პრინციპზეა აგებული და თითოეული მხატვრული კომპონენტი ერთ თეატრალურ სახეს ქმნის. და ეს სახე მხოლოდ სცენისთვის დამახასიათებელი ფანტასტიკური სინამდვილეა (უნებლიედ გვაგონდება ე. ვახტანგოვის ფანტასტიკური რეალიზმი).

მრავალგზის აღნიშნულა, რომ რობერტ სტურუას ბოლო წლების დადგმებში აშკარად მოჩანს ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკის ზეგავლენა. მაგრამ თავს ნებას ვაძლევთ ვამტკიცოთ, რომ „რიჩარდ მესამეში“ ბრეხტის „ეპიკური თეატრის“ პრინციპები სპექტაკლის მხოლოდ ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია, და არა ერთადერთი. დიახ, ეს დამოუკიდებელი თეატრალური სტილით შექმნილი სპექტაკლია. ეს რომ ვირწმუნოთ, საკმარისია დავაკვირდეთ სპექტაკლში დიალოგის აგების ხერხს, დიალოგისა, რომელიც დრამატულ ხელოვნებაში სიახლეთა თავი და თავი ყოფილა მუდამ. ერთი პერსონაჟი, დამოუკიდებელ სცენურ გარემოში (სხვების თანდასწრებით ან განცალკევებული) ლაპარაკობს მეორის შესახებ, რომელიც პიესის მიხედვით ახლა სხვაგან იმყოფება. სპექტაკლში ის ზოგჯერ ესწრება მის შესახებ საუბარს, ზოგჯერ კი თავის სცენურ გარემოში აგრძელებს პარალელურ მოქმედებას. მომდევნო ეპიზოდში ეს ორი პერსონაჟი ერთ სცენურ გარემოში მოექცევა და ერთმანეთში დიალოგს გამართავს.

ზოგჯერ პერსონაჟები არ ერთდებიან და მათ პარალელურ მოქმედებას საერთო თემა აკავშირებს. ამრიგად, დიალოგი გადაჭეუ-ლია არა მხოლოდ პერსონაჟთა ურთიერთობის საშუალებად, არამედ, პირველყოვლისა, მოქმედების ინფორმაციის წყაროდ. მოვლენების ეპიკურ ასახვასთან ერთად ამ ხერხით რეჟისორი თავიდან იცილებს „ინფორმაციის დეფიციტს“, რომელიც თანამედროვე თეატრის „აქილევსის ქუსლია“.

ხშირად, პერსონაჟის მიერ წარმოთქმული განსაკუთრებული მნიშვნელობის სიტყვები აქცენტირებულია მუსიკის, პლასტიკის

ახ სცენური განათების შემწეობით. მაგრამ თითქმის ყოველთვის ეს დამხმარე საშუალებები გამოყენებულია აშკარა დისტანციით (ხშირად კონტრასტული) სიტყვის თუ მოვლენის მიმართ. მთლიანობაში იქმნება სპექტაკლის კალიდოსკოპური სახე, რომელიც სხვადასხვა აზროვნული თუ მხატვრული პლასტების ჯამს წარმოადგენს.

წინამდებარე რეცენზიაში მიზნად არ დაგვისახავს დეტალურად გვესაუბრა სპექტაკლის ავ-კარგზე. ჩემი აზრით, რუსთაველის თეატრის ეს ნამუშევარი ისეთი მოვლენაა, რომ იგი სცილდება ერთი სპექტაკლის მნიშვნელობის საზღვრებს. ეს უკვე გამოკვეთილი თეატრალური ტენდენციაა. რობერტ სტურუას აფრთხილებენ, რომ იგი შეიძლება დადგეს საკუთარი ხელწერის განმეორების საშიშროების წინაშე. ვფიქრობ, ამგვარი რამ არ მოხდება, თუკი რეჟისორი უკვე ამავე სტილში მიაგნებს მრავალსახეობას. მაშ ასე, ქართული თეატრი და ისევ შექსპირი, ისევ კამათი, აზრთა კიდილი, ანუ ის, რასაც ასე ვეტრფით და რასაც თეატრალური ცხოვრება ჰქვია.

1979

ბოტოქარი დღეების გამოქანლი

ბ. ლავრენიოვის „რღევა“ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში იწყება განყენებული პერსონაჟით. მას მეფარნე ჰქვია. მისი პირდაპირი მოვალეობაა ქუჩის ლამპიონებს მოუაროს. მაგრამ მეფარნე ამით არ იფარგლება. ის სპექტაკლის კომენტატორიცაა და მისი სარკასტული ღიმილი მხოლოდ მოქმედების პროცესში ხდება საცნაური. სადაოს არაფერს ამბობს, ახდენს ფაქტების კონსტატაციას, გვაცნობს პერსონაჟებს, მოქმედების ადგილს. ინტონაცია კი მისი ნებაა — უნდა სერიოზული ექნება, უნდა ირონიული. არც იმას უნდა მივაქციოთ ყურადღება, რომ ხელში ხან ვიოლინო უჭირავს, რომელსაც იგი ლირიკულ კილოზე აელერებს, ხან ურიკას დააგორებს, რომელშიც დაღუპულთა წამოსასხამები თუ სურათები ყრია, ხან კი საყვირს ჩაბერავს და შეშინებული კულისებში გაუჩინარდება. დავუშვათ, რომ მოვლენების და პერსონაჟთა ცხოვრების ეს უტყვი მოწმე ზოგჯერ თავს ირთობს, რათა სცენაზე არ მოიწყინოს. ერთი კია, იგი ბოროტი, გნებავთ კეთილი აზრდილივით თავს დასტრიალებს ყოველივე იმას, რასაც ადამიანები ამბობენ, ან აკეთებენ, ყველაფერს ორაზროვნად და ეჭვის თვალთ უყურებს, და, არცთუ იშვიათად, თავისი ხმოვანი ინსტრუმენტის შემწეობით ამხელს ამ მოვლენებისადმი საკუთარ დამოკიდებულებას. და, რაღა თქმა უნდა, მსახიობის, ლადო მექვაბიშვილის დიდი დამსახურებაა ამ რთული ქვეტექსტების მაყურებლამდე ესოდენი სიმსუბუქითა და დახვეწილად მიტანა.

ხოლო ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება, ათასნაირად შეიძლება იყოს კომენტირებული. ვის-ვის და ბერსენეგების ოჯახს მართლაც სჭირდება მოვლენების არსში გარკვევა. რევოლუციის ქარიშხალს ისინი გაშლილ ზღვაში გაუტაცნია, ამიტომაცაა, გაფაციცებით რომ ეძებენ ნავსადგურს, თუნდაც პატარა ყურეს, სადაც შესაძლებელი იქნება ლუზის ჩაშვება და ფეხზე მყარად დადგომა.

მაგრამ გზის ყოველი მაჩვენებელი მოშლილი და გაუქმებულია. რის გამოც მათ ისღა დარჩენიათ, ან მხოლოდ ინტუიციას ენდონ, ან

უპრალო ბიოლოგიურ თავდაცვით ინსტინქტს აპყენენ და სინანდელს შეეგუონ. ეს კი არცთუ ისე იოლია მოაზროვნე ადამიანისათვის.

მათ მიღმა კი აქაფებული, მოგუგუნე ტალღებია. ეს ტალღებია ღველის ნგრევის იდეით შეპყრობილი რევოლუციის ჭარისკაცებისა, რომელთა წინამძღოლი ბოლშევიკი გოდუნი მტკიცედაა დარწმუნებული რევოლუციის გარდუვალობაში. რევოლუცია უნდა მოხდეს, თუნდ მან ათასობით, მილიონობით ადამიანი შეიწიროს. რადგან იგი არასწორი საზოგადოებრივი ყოფის უარყოფის ლოგიკითაა ნაკარნახევი.

მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის მთავარმა რეჟისორმა შალვა გაწერელიამ დაკვირვებისა და შემეცნების მთავარ ობიექტად ნაწარმოების ფილოსოფიური შრეები აქცია. ამიტომ ჩხრეკს ასე გულმოდგინედ პერსონაჟების სულიერ სამყაროს, ამიტომაც, რომ თითოეულ მათგანში ააშკარავენ ფარულ მამოძრავებელ იმპულსებს. ისინი კი ქვეცნობიერებაში საკმაოდ ღრმად მიმაღულან და უკვე გამოჰხეურებულნი, არცთუ მიმზიდველად გამოიყურებიან.

„რღვევის“ დამდგმელ რეჟისორს, არა მარტო რევოლუციური სულისკვეთებით გამსჭვალული რომანტიკა აინტერესებს, არამედ ის სიტუაციებიც, რომლებსაც ჩვეულებრივი, სოციალური კატაკლიზმები იწვევს.

ჰემინგუეის ცნობილი გამოთქმა — რევოლუცია კათარზისია — აქ უკუახსნას ეძებს. ყოველი ამბოხი შეიძლება იყოს კათარზისი, მაგრამ მას რევოლუციას ვერ ვუწოდებთ, თუ არ დაეყრდნობა მასების შეგნებას. მხოლოდ ამ შემთხვევაშია გამართლებული მსხვერპლი, რომელიც თან სდევს რევოლუციას. და ამის საილუსტრაციოდ, რეჟისორი სწორედ მსხვერპლზე ამახვილებს ყურადღებას, როცა გვერდიგვერდ აყენებს სხვადასხვა სოციალური ფენების წარმომადგენლებს და ასახავს მათ შეუნიღბავ ანტაგონიზმს. აქედან გამომდინარე, სპექტაკლში ერთმანეთს უპირისპირდება რევოლუციის სტიქიონი და ინტელიგენტების ერთი ოჯახი, რომლის წევრების დაბნეულობა კარგად მოჩანს ერთ-ერთი პერსონაჟის, ბერსენევის მეუღლის, სოფია პეტროვნას სიტყვებში — „რატომ ხდება ეს? რისთვის? ვისი გულისთვის?“ და მისი ქალიშვილის, ტატიანას პასუხში — „ამას ვერავინ გეტყვის, დედა!“ თუმცა, ოჯახის მამას, კაპიტან ბერსენევს ეს პრობლემა იოლად გადაუწყვეტია. ამ სიტუაციაში იგი აკეთებს იმას, რასაც პატრიოტული და პროფესიული მოვალეობა კარნახობს,

რასაც ვერ ვიტყვით მის სიძეზე, ლეიტენანტ ლეოპოლდ ფონ შტუბეზე, რომელიც დაბნეულობისაგან მთლიანად პარალიზებულია.

მაგრამ გმირების ცხოვრებას მხოლოდ პრობლემები როდი წარმოადგენს. ასე რომ იყოს, ყველაფერი უფრო იოლად გადაწყდებოდა და რევოლუციური ატმოსფერო სულიერი საწყისის გამოვლინება აღარ იქნებოდა. ბერსენეევის ოჯახის დრამას გრძნობათა და ვნებათა ჭიდილიც ბადებს, რომლის წიაღში საკმაოდ ნათლად იკვეთება სასიყვარულო სამკუთხედი — შტუბე — ტატიანა — გოდუნე. რა თქმა უნდა ვნებათღელვანი ზოგჯერ გადამწყვეტ ზეგავლენას ახდენს გმირების ქცევაზე. ლავრენიოვმა მხოლოდ მიაინიშნა შტუბეს, ტატიანას და გოდუნის სასიყვარულო სამკუთხედი, წიაღსვლებს იგი მოერიდა, რადგან მრწამსთა შეჯახება უფრო აინტერესებს, ვიდრე შეყვარებულთა მეტოქეობა.

შ. გაწერელიამ სხვა ამოცანა დაისახა. მისთვის შტუბესა და გოდუნის იდეოლოგიური ბრძოლა, მზისქვეშეთში ადგილის დამკვიდრებისათვის ბრძოლაა და სატრფოს გულის მოპოვებისათვის ჭიდილიც. ეს გარემოება ახალი ქვეტექსტებით მოსავს მათ მოქმედებას. არც ეულად დარჩენილი და ერთი შეხედვით ნეიტრალური პოზიციის გმირები არიან მშვიდად. ბერსენევის მეუღლემ ახლახან შეიღი დაასაფლავა და კიდევ, ღმერთმა უწყის, რას ელის მომავლისაგან. რაც შეეხება ბერსენევის უმცროს ქალიშვილს ქსანას, რომელიც მისივე სიტყვებით თუ ვიტყვით — ჯერ არ აყვავებულა და უკვე ჭკნება — გარეშე გამღიზიანებლებს უპირისპირებს პასიურობას, როგორც უკუბასუხს. ამით იგი ფარავს თავის პროტესტს ყოველივე იმის წინააღმდეგ, რაც მის ორგვლივ ხდება. ქსანას პრობლემა სპექტაკლში „დაკარგული თაობის“ გამოძახილია და ყოველივე ამის მიღმა „უდიდესი ექსპერიმენტის“ — რევოლუციის ლანდი იკვეთება. ამ ექსპერიმენტმა ქსანას ახალგაზრდობის შეწირვა მოითხოვა. „მე ყვავილებს მხოლოდ ჩემი ტოლების დასაფლავებაზე ვხედავ“, — ამბობს ქსანა ერთ-ერთი ეგზალტირებული აღსარების დროს და ეს სიტყვები თითქოს ექოა „ორმოცდამეერთისი“, რომელშიც ლავრენიოვმა იგივე სიტყვები ათქმევინა ქსანას მსგავს მსხვერპლს — გოვორუხა-ოტროკს.

ლავრენიოვმა ქსანას სახით ფსიქოლოგიურად რთული პერსონაჟი შექმნა. დაპირისპირება ქსანას ფუქსავატური, გარეგნული სიმ-

ზიარულისა, შინაგან ტრაგიზმთან, რომელიც მოულოდნელად იჩენს თავს, ორმაგ ეფექტურ ზემოქმედებას ახდენს. სპექტაკლში თ. ლოლაშვილის ქსანა მოაზროვნე გმირია. ამიტომ მსახიობი ნაწილობრივ დასცილდა დრამატურგის მიერ შემოთავაზებულ პერსონაჟს და თავისი ინტერპრეტაცია მოგვაწოდა. თ. ლოლაშვილი — ქსანას ქცევა თავიდანვე პროტესტის ნიშნებითაა აღბეჭდილი, ასე რომ, ფინალში ფარული პროტესტის გადაზრდა ტრაგიზმში. სრულიად ლოგიკური გვეჩვენება.

და ამ მშფოთვარე გმირების ფონზე, ყველაზე თავდაპერილი მაინც სოფია პეტროვნაა. ეს იმ ტიპის რუსი ქალია, რომელიც ყველა დროს და ყველა გაჭირვებას შეეგუება. ეს რაღაც მარადიული ძალაა, რომლისთვისაც არ არსებობს ბრძოლა განყენებული, ან, თუ გნებავთ, კონკრეტული ამოცანებისათვის. მის ყოფას შეადგენს სიყვარული მოყვასისა და ეს მისი უდიდესი თავდაცვისუნარიანობაა. იგი მარტოც რომ დარჩეს, ალბათ, იცხოვრებს იმისთვის, რომ ახლობლების საფლავებს მოუაროს. ამ დიდ ოჯახში იგი ერთადერთია, რომელიც არ ექვემდებარება „უდიდესი ექსპერიმენტის“ რკინის მარწუხებს, თუმც გარეგნულად ყველაზე დაბეჩავებული ჩანს. რეჟისორმა და მსახიობმა ლემურა ჯაყელმა სწორედ ასე გაიზარეს ეს გმირი.

ახლა მეზღვაურები... როგორ შეიძლება არ მოგვხიბლოს მათმა სიცოცხლის ხალისმა და ენერგიამ, გაცხადებულმა სიძულვილმა მჩაგვრელებისადმი და უხეშმა პირდაპირობამ. რეჟისორი აქაც ხმარობს ირონიულ საღებავებს. ასე მაგალითად, მათი წვრთნა გემბანზე იწყება არა სამხედრო მანევრებით, არამედ იმ სიმღერების რეპეტიციით, რომელიც შესანიშნავად გაუზეპირებიათ. მათ შეუძლიათ იმღერონ ინტერნაციონალი, მარსელიოზა და თვით „უფალო ჭფარვიდე მეფეს“ — ეს უკანასკნელი, რა თქმა უნდა, ირონიული ქვეტექსტით. და ამ თავზეხელაღებულ ყოჩაღ ბიჭებს აერთიანებთ არა მარტო რევოლუციური შეგნება, არამედ რევოლუციური გამოცდილებაც, რომელიც მათ მეზღვაურთა წინა თაობაჲ უანდერძა, თუმც მათ რიგებშიც არიან სხვადასხვა მრწამსისა და მიდრეკილების ადამიანები. ასე მაგალითად, მეზღვაური შვაჩი, რომელსაც მსახიობი გ. რევაზიშვილი ანსახიერებს, სრულიად განსხვავებულ გზას იჩიევს. მას ლალატით სურს დაწინაურდეს. ლავრენიოვს არ აქვს დასაბუთებული შვაჩის ლალატის მოტივები, და მსახიობის დიდი დამსახურე-

ბაა, რომ ამ მოტივებს იგი თვით შვაჩის ხასიათში პოულობს და ჩვენც გვარწმუნებს. რევოლუციის ქარიშხალში ასეთებმაც შეიტანეს თავისი „წელილიო“. რეჟისორი არ ფარავს, რომ ეს მეზღვაურები წინამძღოლის გარეშე შეიძლება მცდარი გზით წავიდნენ. მათ აუცილებლად სჭირდებათ ბერსენევი, მათთვის აუცილებელია გოდუნი.

რევოლუცია გარდუვალი იყო. ასე ფიქრობს ლავრენიოვი და ამავე აზრს მისდევს რეჟისორიც. იგი თვლის, რომ რევოლუცია გამოიწვია არა ჩაგრულთა ემოციურმა აღტინებამ, არამედ გარდუვალმა აუცილებლობამ. ყველაფერი, რაც არ ექვემდებარებოდა ამ აუცილებლობას, არ იყო რევოლუციური. ეს სპექტაკლის იდეურ-მხატვრული გააზრების ერთი მხარეა.

ყველა ისინი, ვინც შეგნებით იყვნენ რევოლუციონერები, კარგად ესმოდათ, რომ გაღებული მსხვერპლი მხოლოდ მაშინაა გამართლებული, თუ შენარჩუნებული იქნება რევოლუციის მონაპოვარი. და ამაზე პასუხს აგებენ არა მარტო ისინი, ვინც ქმნიდა რევოლუციას, არამედ პასუხს ვაგებთ ჩვენც, რევოლუციის შთამომავალნიც. ეს არის სწორედ სპექტაკლის ძირითადი სათქმელი.

ლავრენიოვის პიესაში ოჯახურ ინტიმს მეზღვაურების რომანტიკა ცვლის. ისინი თითქმის ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად არსებობენ. რეჟისორმა გრძნობათა ეს ორი სამყარო გააერთიანა და აქცია ერთი და იმავე მოვლენის საპირისპირო პოლუსებად. აქედან გამომდინარე, თითოეული პერსონაჟის ბედი იმდენადაა საინტერესო, რამდენადაც იგი რევოლუციასთანაა დაკავშირებული. რეჟისორი მთლიანად გაჰყვა ამ კვალს და უარი თქვა იმ ეპიზოდებზე, რომლებიც არ ემსახურებოდნენ ამ ჩანაფიქრს (ამ თვალსაზრისით, განაკუთრებით თვალშისაცემია გეშბანზე გათამაშებული ეპიზოდების შეკვეცა). შესაბამისად, ყურადღების ცენტრში მოექცა პერსონაჟთა ურთიერთობა და ის სულიერი მდგომარეობა, რომელიც წარმოადგენს მათ პასუხს გარემო გამღიზიანებლებზე. ამან გამოიწვია ის ფსიქოლოგიური ანალიზი, რომელსაც ყოველთვის მიმართავს რეჟისორი, როცა მოქმედ გმირებს აბასიათებს. ასე, მაგალითად, ლეიტენანტ ფონ შტუბეს, ტრადიციულად. უარყოფით გმირად სახავდნენ. შ. გაწერელიამ ამ როლის შემსრულებელ გ. ცხვარიანშვილთან ერთად, გმირი განარჩია ყოველგვარ რადიკალიზმს. ფონ შტუბე აზროვნებს, მაშასადამე, აუცილებელია მოვეუსმინოთ მას. ასეთმა გადაწყვეტამ შესამჩნევად გაამდიდრა როგორც პიესის შინაარსი,

ასევე მთლიანად ღრამის მექანიზმი და კონფლიქტმა იდეურ წიაღის-
კენ გადაინაცვლა. მსახიობ გ. ცხვარიაშვილის მთავარი ღირსება ის
არის, რომ იგი დამაჯერებლად გადმოსცემს პერსონაჟის სულში მიმ-
დინარე რთულ ფსიქოლოგიურ პროცესებს. რეჟისორის ინტერპრე-
ტაციით, ლეიტენანტი ფონ შტუბე, რღვევის ერთ-ერთი უმთავრესი
მსხვერპლთაგანია. თავისი ქცევითა და საუბრით, შტუბე საკმაოდ
შინაარსიანი და დადებითი პიროვნების შთაბეჭდილებას სტოვებს.
მაგრამ შტუბე არ ჩადგა რევოლუციის სამსახურში, რადგან მას
ხელი შეუშალა კლასობრივმა ზიზღმა დაბალი ფენებისადმი. მან ვერ
გაუგო რევოლუციას მხოლოდ იმიტომ, რომ არ შეუძლია პარტინო-
რებად იგულოს მისი ყოფილი ხელქვეითნი, რომელთაც ნახევრად
პირუტყვებად მიიჩნევს. ამიტომაც, რომ შტუბე ვერ გრძნობს განახ-
ლების სუნთქვას, რომელიც ახალ დროებას მოაქვს.

კაპიტან ევგენი ბერსენევი ორი შემსრულებელი ჰყავს — რევაზ
თავართქილაძე და ნოდარ ცერცვაძე. ინტერპრეტაციის იგივეობის
მიუხედავად, ისინი განსხვავებული საშუალებებით ანსახიერებენ ამ
გმირს. რ. თავართქილაძის მიერ შექმნილი ბერსენევი მკაცრი და
პედანტურია, ღრმად სჯერა თავისი სამართლიანობა და სისწორე.
ყოყმანს, შეყოვნება გადაწყვეტილების მიღების დროს მისი წამიერი
სისუსტეა.

ნ. ცერცვაძის ბერსენევი შედარებით სუსტი ნებისყოფის ადა-
მიანია. მისი პედანტიზმი ზრდილობის შედეგია, ხოლო ყოყმანი
თქმის თანდაყოლილი თვისება. იგი ლოიალური ადამიანია და
ხშირად უჭირს ვინმეს გამტყუნება.

ორივე მსახიობის მიერ განსახიერებული ბერსენევი შორსაა
იდეალიზაციისაგან. რეჟისორი ბერსენევს არ მიიჩნევს იდეალად
იმიტომ, რომ იგი ნაწილობრივ ბრმად ემსახურება რევოლუციას და
არ გააჩნია ჩამოყალიბებული რევოლუციური მრწამსი.

სპექტაკლში საინტერესოდ გამოიყურება ტატიანას სახე. მსახი-
ობმა მ. აბაშიძემ სისხლსავსედ გადმოსცა გმირის ვნებათა ჭიდილი,
მისი გაუცნობიერებელი ლტოლვა რევოლუციისაკენ და შეუნიღბავი
სიძულვილი მეუღლის ინერტულობისადმი. საკმარისია ითქვას, რომ
ამ სიძულვილმაც მიიყვანა ლეოპოლდი საბედისწერო გადაწყვეტი-
ლებამდე — აეფეთქებინა პეტერბურგისაკენ მიმავალი რევოლუ-
ციონერთა გემი, რომელზეც იპოფეობდნენ კაპიტანი ბერსენევი და
ჯოდჟინი.

სპექტაკლში გოდუნს მსახიობი ოთარ ბალათურია ანსახიერებს. გოდუნი ის ძალაა, რომელიც უპიპრიკსპირდება, რღევების პროცესში მყოფ ბერსენეევის ოჯახს. მსახიობი ამ გმირის დახასიათებისას არ ერიდება მუქ საღებავებს, შუქჩრდილებს, უხეშ შტრიხებს, მიმართავს მისი სხვადასხვა თვისებების პედალიზაციას, რათა გოდუნის რელიეფური სახე შექმნას. ო. ბალათურიას გოდუნი მრავალმხრივი პიროვნებაა. იგი დაჯილდოებულია მახვილგონიერებით და სიტუაციამა გარკვევის დიდი უნარით. ბერსენეევის ოჯახთან დაახლოებაში გოდუნი კიდევ ერთხელ დაარწმუნა, რომ მაღალი წრის წარმომადგენლებს ისეთი ღირსებები აქვთ, რომელთა შეძენა შესაძლებელია. ამიტომ გულმოდგინედ ისწრაფვის განათლებისაკენ. მეორეს მხრივ, იგი გრძნობს თავის უპირატესობასაც, რომლის შეძენა არცთუ იოლი საქმეა — ესაა აღსრულების ძალა და სიცოცხლისუნარიანობა. რეჟისორი არ მალავს, რომ გოდუნში ჯერ კიდევ ცოცხლობს კლასობრივი „კომპლექსი“, რითაც გარკვევით გვეუბნება, რომ უარყოფითად მიაჩნია მათი ნებისმიერი გამოვლენა.

ო. ბალათურია ქმნის უაღრესად დასამახსოვრებელ გმირს. მისი დახვეწილი ტექნიკა, სხვადაქცევის უნარი, გააზრების სიღრმე, ხშირად ალტაცებას იწვევს.

ამრიგად, რეჟისორმა დაგვიხატა ცოცხალი ადამიანები და შიშველი, შეუღამაზებელი რეალობა. აქედან გამომდინარე, სპექტაკლი სულაც არ არის რევოლუციის ანგარიშმიუცემელი პანეგირიკი. პირიქით, ყოველი მოვლენა, ყოველი ეპიზოდი თუ დეტალი, ნიშნეული რევოლუციური პერიოდისათვის, ანალიზის სისწორეზეა დამყარებული და მხოლოდ შემდგომ ამტყველებული. თუმცა მათ მიღმა აშკარად იკითხება რეჟისორის რწმენა, რომ ადამიანთა საზოგადოების გონებისმიერი მოწესრიგება შესაძლებელია. სწორედ ეს აძლევს სპექტაკლს თანამედროვე ელერადობას, სწორად ამიტომ ეგრძნობთ, რომ რეჟისორს წარსული თანადროულობის პოზიციებიდან აინტერესებს...

სპექტაკლი მთლიანად პირობით პლანშია გადაწყვეტილი. შიშველი სცენა ბერსენეევის ოჯახის ამსახველი ფოტოსურათების ჩარჩოში ზის (მხატვარი მ. ჰავჭავაძე). სცენის რეკვიზიტი არ მოგვაგონებს ჩვიდმეტ წელს, თუ არ ჩავთვლით პიტერის ლამპიონებს, რომელთაგან რამდენიმე კულისების გასწვრივაა განლაგებული და

მხოლოდ ერთი მათგანია წინ გამოტანილი, რათა ხელოვნურად შექმნილ პროსცენიუმზე ეპოქის განწყობილება წარმოშვას. რეჟისორი ამ სივრცეში, როგორც მხატვარი სუფთა ტილოზე, წერს სპექტაკლის თითოეულ ეპიზოდს. ამ შემთხვევაში პროსცენიუმი ასრულებს „მსხვილი პლანის“ როლს და გამოყენებულია მხოლოდ მაშინ, როცა რეჟისორს ამა თუ იმ მოვლენის კურსივი ესაჭიროება. ასეთია, მაგალითად, გოდუნის მონოლოგი პირველ და მეორე მოქმედებაში, ბერსენევისა და შტუბეს, შტუბესა და ტატიანას სცენები. რეჟისორი აქაც უშვებს გამონაკლისს, უფრო სწორად, მიმართავს ირონიულ შტრიხს, როცა ამავე პროსცენიუმზე გამოჰყავს ბერსენევის ოჯახის მოახლე გლაშა სამოვრით ხელში, რომელიც გულწრფელად განცვიფრებულია იმით, თუ რატომ სვამენ ყველანი ამდენ ჩაისს. ამ როლის შემსრულებელი მსახიობი მ. მაჩაიძე ზუსტად გადმოსცემს რეჟისორის ჩანაფიქრს.

სპექტაკლში გამოყენებულია რევოლუციური ატმოსფეროს ამსახველი ყველა ატრიბუტი — სროლა, ჩოჩქოლი, შიშით გათანგული და ბრძოლის წყურვილით ანთებული სახეები, სისხლისმღვრელი შეტაკებანი, მარში, მაგრამ ყველა ისინი რეჟისორის მხატვრულ — მეტაფორული საღებავებია და თავისი იდეური ფუნქცია აკისრიათ. მაგალითისათვის ერთი სცენური ეპიზოდის გახსენებაც კმარა: ქუჩიდან ისმის სროლის ხმა, სადღაც იმსხვერვეა ფანჯრის მინები, ბერსენევის სახლში სინათლე ქრება. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ეს არ არის ჩვეულებრივი ელექტროავარია. სინათლის ჩაქრობა რევოლუციის ტალღამ გამოიწვია. სცენაზე იქმნება ამდაგვარი სიტუაციისათვის დამახასიათებელი დაბნეულობა. მოქმედებაში პაუზაა. სიჩუმის ზონა მრავალმნიშვნელოვანია. შტუბე ისეა გარინდული, თითქოს უხარია ჩაბნელება. შორიდან მოისმის ოჯახის დიასახლისის სოფია პეტროვნას სასოწარკვეთილი ხმა — „ლეოპოლდი! სად ხარ?“. ლეოპოლდი გამოერკვა. მისი ყურადღება ახლა ოჯახის დიასახლისისკენ წარიმართა. იგი უკიდებს ასანთს. სოფია პეტროვნა მოიჩქარის სინათლის წყაროსაკენ. უკვე მოსული, თითქოს ეფიცება სინათლეს. იბადება მეტაფორა — სოფია პეტროვნას შტუბეს ხელში ასანთის მოკიდებული ღერილა დარჩენია იმედად. მეორეს მხრივ, ეს იმედის ერთი ნაპერწკალთაგანია, რომელსაც შტუბე ფლობს. ეს მეტაფორა სხვაგვარადაც შეიძლება იქნას წაკითხული. ვფიქრობთ, ყველა შემთხვევა-

ში, რეჟისორმა შესძლო მხატვრულად განეზოგადებინა სცენაზე წარმოშობილი ვითარება.

სპექტაკლში არის ერთი მელოდია, რომელიც შეიძლება აღვქვათ როგორც რეჟისორული ჩანაფიქრის კონტრაპუნქტი. ესაა ტანგო, რომელიც სწორედ მაშინ ევლინება სცენას, როცა უხილავი ღირსების ჯოხის ბრძანებით, პერსონაჟები ერთ ტაქტში იწყებენ ცეკვას. ოღონდ ეს არ არის ცეკვა პირდაპირი გაგებით, ესაა უხილავი ჰიპნოზით გამოწვეული ქვეშეცნეული როკვა, რომლის გავლენის ქვეშ მოქცეულ გმირებს არ შეუძლიათ არ აყენენ ამ მუსიკას, როგორც დროის „ფეხის ხმას“. (სპექტაკლის კომპოზიტორია დ. ტურიაშვილი, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის დ. გურგენიძეს, ქორეოგრაფია ი. ზარეკი).

პირობით-მხატვრულ ორგანიზაციას ექვემდებარება დადგმის მიზანსცენებიც. გავიხსენოთ ერთი მათგანი. შინ ბრუნდება კაპიტანი ბერსენევი. მის მოსვლას წინ უსწრებს „პრელუდია“ ზემოხსენებული ტანგოს სახით. პერსონაჟების რიტმული როკვა მთავრდება. სცენაზე იმართება გაცხარებული დიალოგი ბერსენევსა და შტუბეს შორის. გაისმის რევოლუციური მარში. ორივე კულისიდან მწყობრად შემოდინან შეიარაღებული მეზღვაურები, ავანსცენაზე ჩამწყვირდებიან, დაცლიან ვაზნებს და, იმავე მარშის ხმაზე, კვლავ კულისებში გაუჩინარდებიან. მათი სხეულით დაფარული სცენა თავისუფლდება და ჩვენ ვხედავთ სიახლეს — სცენის შუაგულში, სავარძელში ზის ბოლშევიკი გოდუნი.

აღნიშნული მიზანსცენით რეჟისორმა მთლიანად მოხაზა სიტუაციის შინაარსი. გოდუნის აშკარად „საეზიბიტო ბარათი“ ჩვენთვის საცნაურს ხდის მისი მოვლინების საფუძველს და ხვედრით წონას.

ამრიგად, რეჟისორი სპექტაკლის სხვადასხვა კომპონენტების შემწყობით, გამოკვეთს მსახეული ინტერპრეტაციის კონტურებს. და ეს მხატვრული პლასტები ერთმანეთში ჩაწნული, ქმნიან სპექტაკლის „თამაშის წესს“.

რეჟისორული პარტიტურის სირთულის მიუხედავად, ურთიერთგადამკვეთი სიუჟეტური თუ იდეური ზაზები ნათლად იკითხება. რეჟისორი მათ დაპირისპირებაში ხედავს სპექტაკლის ზეამოცანას. ყველაფერი ინტელექტუალურად დრამის პრინციპზეა აგებული. შედეგად, სპექტაკლში აღძრული პრობლემები ჩვენგან მოითხოვენ პა-

სუხს. რეჟისორს სწამს, რომ თეატრი ტრიბუნაა, სადაც პრობლემები უნდა აღიძრას და არა კათედრა, საიდანაც ისინი მზამზარეულად უნდა იქნას მოწოდებული. „რღევების“ დადგმით მოზარდ მაყურებელთა ქართულმა თეატრმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ უნარი შესწევს ურთულესი თეატრალური აზროვნების გზით გრძნობათა და აზრთა მღელვარება გამოიწვიოს, დაფიქროს მაყურებელი და როგორც ესთეტიკური, ისე შემეცნებითი სიხარული მიანიჭოს.

1980

„შეშლილი, შეშლილი... ახალი წელი“

სცენის ფიქარნაგი ერთი წუთითაც არ არის მოსვენებული, აქ ერთმანეთს ეჯახებიან სხვადასხვა ხასიათები, სასიცოცხლო ინტერესები, წინასწარ გათვლილი, ხან კი აქვე, წამიერად დაბადებული მიზნები და ამოცანები. კომიკური სიტუაციები ელვის სისწრაფით ყალიბდება. თავბრუდამხვევი სიჩქარით იცვლება ცხოვრებრივი ვითარებანი, ისინი წარმოიშვებიან და მყის განქარდებიან. მიჯრით მიწყობილი მოვლენები დასკვნის გამოტანას არ გვაცლიან, კვლავ ახალ მოვლენათა ჩასახვას და მყისიერ განვითარებას მოასწავებენ, და ასე მთელი სპექტაკლის მანძილზე, თვით ფინალურ წერტილამდე, სადაც მოვლენათა კომიზმი, როგორც ფოკუსში იყრის თავს და კეთილ დასასრულს გვპირდება. ასეთია ახალგაზრდა დრამატურგის თამაზ მეტრეველის პიესა „შეშლილი, შეშლილი... ახალი წელი“, ასეთ წარმოდგენას გვთავაზობს რუსთაველის თეატრი, რომელმაც მიმდინარე სეზონში სერიოზული განაცხადი გააკეთა თანამედროვე ეროვნული დრამატურგიის სამეურვეოდ.

თუმც თ. მეტრეველის ერთმა პიესამ უკვე ნახა რამპის შუქი მეტეხის თეატრ-სტუდიაში, ამ ახალ დადგმას, ვფიქრობ, მაინც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მისთვის. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მას შემდეგ კარგა დიდი დრო გავიდა, და მეორეც, იმ დადგმას ექსპერიმენტული მიმართულება ჰქონდა, ეს დადგმა კი ავტორის დრამატურგად აღიარებაზე მეტყველებს.

ნაკლებად მნიშვნელოვანი როდია ის გარემოებაც, რომ დრამატურგს საშუალება მიეცა ფართო სამსჯავროზე გამოიტანოს თავისი ნაწარმოები და მისი წარმატება-წარუმატებლობის მეტყველურე გახდეს. სათქმელ-საჩვენებელი კი ბევრი აღმოაჩნდა ავტორს. მან შესანიშნავი „კომედიური ენერგია“ გამოამჟღავნა. და რაც მთავარია, ეს პიესა აშკარად არღვევს ქართული კომედიის აქამდე არსებულ საზღვრებს და კომიკური სიტუაციის აგების ჩვენთვის ახალ სტრუქტურას გვთავაზობს.

ცნობილია, საქართველოში კომედიის ხელოვნებას მყარი ტრადიციები აქვს. ამის დასტურად გიორგი ერისთავის, ავქსენტი ცაგარელისა და პოლიკარზე კაკაბაძის სახელების გახსენებაც კმარა, თუნდაც აპირებ, ამ ქანარში წარმატების მისაღწევად ჩვენ დრამატურგიას ნიადაგი მზად აქვს. მაგრამ პიესა „შეშლილი, შეშლილი... ახალი წელი“ ყურადღებას თავისი სიახლით იპყრობს. დრამატურგი ტრადიციულ კომედიურ ხერხებთან ერთად (სადაც მოცემულია სიტუაციური და ხასიათების კომიზმი), უხვად იყენებს კომედია ბუფის, სამოედნო ფარსის და თანამედროვე კომედიოგრაფიაში (განსაკუთრებით დასავლეთ ევროპაში) გაბატონებულ „კომიკური აბსურდიზმის“ პრინციპებს. ამ პიესაში დიდია პირობითობისა და გამოგონებლობის ხვედრითი წონა. იგი არ არის აგებული „მოხდა, ან შეიძლებოდა მომხდარიყო“-ს პრინციპზე. ამაზე მეტყველებს მისი სიუჟეტი, ამბის არქიტექტონიკა. არსად, არც ერთ ოჯახში არ შედიან კარზე დაუკაკუნებლად. არსად არ უცდიათ ოჯახის მამის მოსვლას, რათა მასთან ანგარიში გაასწორონ. ვერცერთი სამტროდ მოსული უცხო სტუმარი, რამდენიმე წუთში ვერ იქცევა გაშინაურებულ წევრად და ვერცერთი ვერ გაუბედავს ოჯახის მამას (მით უფრო, თანამდებობის პირს) სიტყვიერ თუ ფიზიკურ შეურაცხყოფას. ეს ყველაფერი კი სპექტაკლში ხდება. ემპირიულად დაუჩვენებელია? რა თქმა უნდა, მაგრამ საკმარისია მაყურებელთა დარბაზი დაითანხმოს პირობით სამყაროში მოგზაურობაზე, რომ ეს დაუჩვენებლობის ბარიერი მოიხსნას. აქ მთავარი ის კი არაა, რამდენად დამაჯერებელ ამბავს მოგვითხრობს თეატრი, არამედ თვით მოტივები, რაჟანც წარმოშვა ეს პირობითი სიტუაცია, და ეს თითქოსდა ხაზგასმულია როგორც დრამატურგის, ისე თეატრის მიერ.

ავტორს არ უცდია სიმართლის ილუზიის შესაქმნელად სხვადასხვა დროსა და სივრცეში განეფინა მოქმედება. პირიქით, პირობითი ეფექტისათვის მან დროის, ადგილისა და ვითარების ერთიანობა შემოგვთავაზა. მოქმედება ერთ საღამოს, ახალი წლის კვირაძალს ხდება. ვინ იცის, იგულისხმა თუ არ იგულისხმა ავტორმა ძველისა და ახლის მიჯნის პრობლემა, ერთი კია, ეს პრობლემა უთუოდ იკითხება. და მეორეც, სწორედ ამ დღეს, მექრთამე ოთარ კილაძეს თავს დაატყდება გასულ წელს ჩადენილ დანაშაულებათა მთელი სიმძიმე (ხომ არ არის ეს განვლილი წლის ცოდვათა მოკითხვა?). ყველაფერი იმით იწყება, რომ ახალგაზრდა ცოლ-ქმარს, ჭემალს და ელისოს,

რომლებსაც არ აქვთ ბინა, ოთარი დიდძალი ქრთამის სანაცვლოდ ბინას შეპირდა, პირობა არ შეუსრულა და ისინიც იძულებულნი არიან კილაძეების ოჯახს შეეყვდნონ. სწორედ ამ დღეს, ამავე მიზეზით, ამ ოჯახში თავს მოიყრიან ლილი, ნელი და გადაცმული მილიციის თანამშრომელი, რომელსაც ისე მწვავედ უდგას ბინის პრობლემა, რომ მზადაა დანაშაულის აღკვეთის ნაცვლად, ყოველგვარი დანაშაული ჩაიდინოს.

და თითქოს ეს შემოსევა გულმა უგრძნო, ოჯახის დიასახლისი სწორედ ამ დროს გადაწყვეტს გაამელავნოს დაფარული ვნებანი თავისი უფროსის, ბატონ გივის მიმართ, რაც, კინალამ სამუდამოდ მიატოვებინებს ქმარ-შვილს. საბედნიეროდ, ეს არ მოხდება, მაგრამ უმწურო ქალის (და ამასთანავე, მომხიბლავად უცნაურის) პროტესტი უყურადღებო და მორალურად არასაიმედო ქმრის მიმართ, უკვალოდ არ ქრება. იგი მკვეთრად შეარყევს ქმრის პოზიციებს ოჯახში.

მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ ოჯახის დიასახლისის, იამზეს პროტესტის ფარგლებში დარჩებოდა, რომ არა ხათუნა — ოთარის და იამზეს ქალიშვილი, რომელსაც დიდი ხანია მოებზრებია ეს ოჯახური პერიპეტეიები და უკვე ავტონომიის უფლებაც მოუპოვებია. მაგრამ პროტესტი, დედის მსგავსად, მას ილუზიების სამყაროში გადაასახლებს. გოგონა ოცნებობს ცხოვრების ისეთ პარტნიორზე, რომელსაც ქალის გაიდილება შეუძლია. და რაკი, ჭერ-ჭერობით ასეთი არავინ გამოჩნდა, თვითონ უწერს თავის თავს ლექსებს და მერე თავისსავე თავს უგზავნის, მეორე მოქმედებაში კი პირველი კოცნის უფლებას მიანიჭებს ჭემალს, რომლის ერთგულება ოჯახისადმი, პატივისცემა მეუღლისადმი აშკარად მოხიბლავს გოგონას. დიახ, ეს შეთხზული სამყაროა, და დრამატურგი არ ცდილობს სინამდვილის ილუზია შეგვიქმნას. და სწორედ ამის გამო, მის მიერ შექმნილი მხატვრული სინამდვილე დიდ საზოგადოებრივ სატყეარზე გაგვიმახვილებს ყურადღებას.

თ. მეტრეველის პიესის ღირსება ესაა. იგი სრულიად შეუმჩნევლად, თავზე მოუხვევლად, ცხოვრების რთული პერიპეტეიების ჩვენების გზით აღძრავს ზნეობრივ თუ სოციალურ პრობლემებს, რომელთა აქტუალობა კი არ აქვეითებს, ამძაფრებს კომიზმს.

პერსონაჟების დახასიათების პროცესში დრამატურგი არ ერიდება მკვეთრ ტონებს და ინტონაციებს. უფრო მეტიც, იგი გაბედულად იყენებს მეტყველების პარადიულ მოდელებს, მოულოდნელო-

ბის ეფექტს. ამასთანავე, ზოგიერთ პერსონაჟთა დახასიათებაში შეინიშნება გარკვეული პარაბოლა, მიმართული ნილბის შესაქმნელად. მიუხედავად ამისა, პიესის ეს გმირები საესეებით რეალური ადამიანები არიან.

ყველა პერსონაჟი შინაგან დაუქმყოფილებლობას განიცდის.

ქმრის მეორე უყურადღებოდ მიტოვებული იამზე ხსნას ეძებს ილუზიების სამყაროში;

ხათუნა ახლა იწყებს შეგნებულ ცხოვრებას, და უკვე გადაჭრით უარყოფს თავისი მშობლების ურთიერთობის ნორმებს;

უბნაოდ დარჩენილი ცოლ-ქმარი ქრთამის იმედით არიან;

სასოწარკვეთილებას შეუპყრია ორი ახალგაზრდა მანდილოსანი — ლილი და ნელი;

მილიციის თანამშრომელი არღვევს იმ კანონს, რომლის დაცვაც ეცირება;

ქალბატონი ცირა შვილის მომგებიან ქორწინებაზე ამყარებს მონაწილის იმედებს და ა. შ.

და ყველა მათი მიზანი და სურვილი ახალი წლის ღამეს ერთმანეთს გადაეჯავა.

ამრიგად, რეჟისორ რეზო ჩხაიძეს ხელთ ჰქონდა ქმედითი სცენური ნაწარმოები, ორიგინალური, და, გარკვეულწილად, ნოვატორულიც კი. რეჟისორმა პიესას არა მარტო შეუნარჩუნა მხატვრული ღირსებები. არამედ კიდევ უფრო სახიერი, უფრო დინამიური გახადა იგი. მან ოსტატურად და გამომსახველად განფინა პიესის მხატვრული რეალიები რუსთაველის თეატრის სცენურ სივრცეში. მკაცრ ლოგიკას დაუქვემდებარა სცენური პლანები (იგულისხმება არიერსცენის, სცენის და შიდა მოედნის ინტეროერის ოსტატური გამოყენება). ამ თვალსაზრისით, რეჟისორს ძალზე შეუწყო ხელი მხატვარ მ. ჭავჭავაძის სცენოგრაფიამ.

პირობითი დეკორატიული გადაწყვეტის მიუხედავად, სცენა საჭიროების შემთხვევაში რეალობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ხოლო იქ, სადაც მნიშვნელოვანია მოვლენების განზოგადება, იგი ამ ფუნქციასაც წარმატებით ასრულებს. ასე მაგალითად, მოძრავი ტიხარი, რომელიც ერთი შეხედვით საესებით პირობითად დგას სცენაზე, უაღრესად სახიერი და ფუნქციური ხდება გადაადგილების შემდეგ — იგი სცენურ სივრცეს სხვადასხვა პლანებად ჰყოფს.

მაგრამ რეჟისორი თავის ჩანაფიქრს, ძირითადად, მსახიობების მეშვეობით ახორციელებს. კომედია-ფარსის, ბუფონადურობის მიუხედავად, მსახიობები გარდაისახებიან თავიანთ პერსონაჟებში და ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელ, სრულფასოვან სახეებს ქმნიან. ბუფონადურობისა და გარდასახვის პრინციპების სინთეზი განსაკუთრებულ მომხიბლაობას სძენს ამ სპექტაკლს. და ცხადია, ყოველივე ეს ჰაერში გამოეკიდებოდა, რომ არა კომედიის ერთი საოცარი თვისება — გაგვართოს და გაგვკილოს. ამ მხრივ კი სპექტაკლს მკვეთრი და საზოგადოებრივად აქტუალური სათქმელი აღმოაჩნდა.

გარეგნული ნიშნების მიხედვით, ყურადღების ცენტრში უბინაობას პრობლემა, ნურც ამას ჩავთვლით დაწვრილმანებად — მოგვეხსენება, ბინა ადამიანის უპირველესი მოთხოვნილებაა.

რაკი არსებობენ უბინაონი და ბინის გამანაწილებლები, მაშასადამე, მათ შორის უნდა არსებობდეს ურთიერთობის რალაც საზოგადოებრივი კრიტერიუმი. საკმარისია აქ დაირღვეს საზოგადოებრივის პრინციპი, რათა გზა გაეხსნას კორუფციას და პროტექციონიზმს. აი, რა შორს მიდის ამ კომედიის საზღვრები, რა ფართო თვალსაწიერი და ასპარეზი აქვს მას.

მაგრამ ეს სპექტაკლის მხოლოდ ერთი შინაარსობრივი მხარეა. ყოველთვის, როცა მხატვრული რეალობა მშვენიერების კანონებს ექვემდებარება, იგი თავისთავად იძენს მოულოდნელ ქვეტექსტებს. ამიტომაც, რომ დრამატურგიის კლასიკური ნიმუშები ათასგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას გვაძლევს. ამ სპექტაკლშიც ასეა. უბინაობის პრობლემა, უეცრად, პერსონაჟების მორალურ მიუსაფრობაში გადაიზრდება. ეს კი უკვე ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი პრობლემაა, ვიდრე ოთხი კედლის და ჭერის პრობლემა. და ეს მორალური მიუსაფრობა, რიგორც ვაჩკევეა, თითქმის ყველა პერსონაჟის ხედრი გამხდარა. გამონაკლისს არც თვით ბატონი ოთარი წარმოადგენს, რომელიც აღებულმა ქრთამმა სრულიადაც ვერ გახალა ბედნიერი, პირიქით, ჩვენს თვალწინ, ადამიანის ერთ-ერთი ყველაზე ბედნიერი წუთები — ახალი წლის მოსვლა ჩაამწარა.

ამ ფიქრებს სხვა გაგრძელებაც შეიძლება ეუპოვნოთ. ბატონ ოთარს მშვენიერი ბინა აქვს. მაგრამ განა მისი მეუღლე, ქალბატონი იანზე მოლსაფრად არ გრძნობს თავს? ან განა იგივე არ ითქმის მის ქალიშვილზე, ხათუნაზე. რომელიც ეს-ესაა ახლა იწყებს ცხოვრების განაზე გამოსვლას, მორალური საყრდენები კი არ გააჩნია?

მაგრამ ეს ფიქრებია, რომელიც სპექტაკლის ნახვის შემდეგ შეიძლება აღგვეძრას. თვით სპექტაკლი კი ჩქეფს, დულს, სცენაზე კომედიური სიტუაციების ორომტრიალია. ყოველი ეპიზოდი თუ სცენა დამუშავებულია რეჟისორის მიერ, რაც ბოლოს და ბოლოს, ერთიან მყარ კომპოზიციაში ყალიბდება. სცენები თითქმის გარითმულია ერთმანეთთან, ყველაფერში რეჟისორის გეგმაზომიერება იგრძნობა. იდეური აქცენტების გამოკვეთის მიზნით, საერთო განწყობილების შესაქმნელად, რეჟისორი ოსტატურად უსადაგებს რიტმულად მჩქეფარე, ბალაგანურად მოძრავ ეპიზოდებს, ფსიქოლოგიურად ღრმა, გამომსახველ ლირიულ სცენებს. აქ მისი ჩანაფიქრის განხორციელებას გ. ყანჩელის მუსიკაც უწყობს ხელს. შედეგად ვლელბულობთ ემოციურად მრავალფეროვან, სანახაობრივ სპექტაკლს. და რაღა თქმა უნდა, ჩვენი ყურადღება მსახიობებზეა მიჯაჭვული. მათ უნდა გვიამბონ თავიანთ პერსონაჟზე, უნდა გავვიხსნან მათი ხასიათი და თვალთახედვა ცხოვრებაზე. სპექტაკლის ბურლესკურობა კი თავისთავად დიდ გასაქანს აძლევს მათ ფანტაზიას, და ამასთანავე, საშუალებას უქმნის მიმართონ მკვეთრ საღებავებს, გროტესკულ პლასტიკას.

სპექტაკლი ანსამბლურობის პრინციპზეა აგებული. ყველა მსახიობს დამოუკიდებელი და საკმაოდ ტევადი მოქმედების არეალი გააჩნია. მაგრამ მათ შორის მაინც გამოირჩევა ოთარის მეუღლის, იაშხეს სახე, რომელიც არა მარტო ყველაზე რელიეფურია, არამედ ყველაზე მრავალმნიშვნელოვანი და საგულისხმოც. იგი, პირველყოელისა, გვხიბლავს სხვადასხვა ადამიანური თვისებების დიალექტიკური ურთიერთშერწყმით. სათნო და მეოცნებე, თავისი საქმის კარგი მცოდნე და ფანტაზიორი, კაცთმოყვარე და ექსცენტრიკული—იგი, ასაკის მიუხედავად, კვლავაც ეძებს იდეალს და უხეში მკაცრი რეალობის წინაშე უსუსური და დაუცველია. ამ იერსახეს ქართულ კომედიოგრაფიაში წინამორბედი არ ჰყავს. და თუ მაინც პარალელს მივმართეთ, ასოციაციები ევროპულ დრამატურგიასთან მიგვიყვანს. ამ მხრივ, იგი უეჭველად ენათესავება დიასახლისის ჩვენთვის უკვე კარგად ცნობილი ფრანგი დრამატურგის, ფერმოს კომედიიდან „კარებს აჯახუნებენ“. თუმც ავტორმა, და შემდგომში რუსთაველის თეატრმა შეძლეს ამ სახის ორიგინალის სიმალემდე აყვანა და შექმნეს ჩვენი თანამედროვის ცოცხალი ტიპი. რა თქმა უნდა, რეჟისორთან ერთად ეს მსახიობ ნ. ფაჩუაშვილის დამსახურებაცაა, რომ-

ლის გრაციოზული და გააზრებული თამაში, თავიდანვე ხიბლავს მაყურებელს და შემდგომ. მთელი სპექტაკლის მანძილზე ამ სახის ტყვეობაში ამყოფებს. მსახიობმა ამ როლის მაღალ დონეზე შესრულებით, თავისი მონაცემების ახალი მხარე გვიჩვენა და კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ რუსთაველის თეატრის სამსახიობო პოტენციალი ულევია.

იამზეს სახეში მოცემულია როლის ყველა კომპონენტი: გარეგნობა, პლასტიკა, ფსიქოლოგიური დახასიათება, ფარული მამოძრავებელი იმპულსები, მრწამსი და ცხოვრებრივი მიზნები. დაცულია როლის პერსპექტივის პრინციპიც — შეხედულებების და ილუზიების მსხვრევის მიუხედავად, იამზე არ ილუპება როგორც პიროვნება, რადგან აღნიშნული თვისებები მისი სულიერი მოთხოვნილებაც არის და, ამასთანავე, უკეთესი მერმისის რწმენაც. და მათი შერყევა, როგორც ირკვევა, ცხოვრებრივ ვითარებებს არ ძალუძთ.

ვფიქრობ, შედარებით სქემატური აღმოჩნდა ოჯახის მამის, ოთარის სახე. თუმცა თეატრმა ყველა ღონე იხმარა, რათა პიესის ეს ხარვეზი დაეძლია. ოთარი სპექტაკლში, სამწუხაროდ, არ აღგვიძრავს კონკრეტულ ასოციაციებს — იგი არც ყოფილ პლანშია განფენილი და არც გროტესკული გადაწყვეტა გააჩნია. არ არის მოტივირებული არც მისი მექრთამეობა და არც ყოვლად გულგრილი დამოკიდებულება ოჯახის მიმართ. ჩვენთვის შეუცნობელი რჩება ამ კაცის მრწამსი, მისი დეგრადირების მიზეზები, ხოლო მისი დაპირება სპექტაკლის ფინალში, რომ ახალი წლიდან შეეცდება ახალი ცხოვრება დაიწყო, მოკლებულია ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობას და როლის პერსპექტივის მექანიკური გადაწყვეტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მთავარი შეცდომა, ვფიქრობ, თვით ამ სახის აგების სტრუქტურაშია დაშვებული. რაკი დრამატურგმა და თეატრმა აირჩიეს „ჩვეულებრივი გმირის“ სცენური დახასიათება, აუცილებელი იყო მისი ყოფის ლოგიკისა და მოტივების დასაბუთებაც.

აღსანიშნავია: სპექტაკლი იმდენად მწყობრია კომპოზიციურად, რომ ეს ხარვეზი თვალსაჩინო ხდება მხოლოდ ანალიტური მიდგომის შემდეგ. ამ როლის შემსრულებელი, მსახიობი ტრისტან ყველაიძე გარეგნულად სავსებით ჩაწერილია სპექტაკლის „თამაშის წესში“.

შეკრული, დასაბუთებული, ჩამოყალიბებულია მსახიობი მ. ჭიჭინაძის ხათუნა. დებიუტანტმა შესძლო ლაკონიური საღებავებით გადმოეცა გოგონას რთული სულიერი სამყარო. როცა მის თამაშს

ვუყურებთ, არა მარტო ვიჭერებთ ნახულს, არამედ განვიცდით გპირ-
თან ერთად. მისი კომიზმიც განსაკუთრებულია, იგი ნაკლებად ექვემ-
დებარება ბურლესკის პრინციპებს და უფრო კომედიური ფსიქოლო-
გიზმის არეშია მოქცეული. ეს კი, კომედიის ხელოვნების ერთი
მწვერვალთაგანია, მიმზიდველი და თანამედროვე ქართული თეატ-
რისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი. ამ გოგონას მთავარი ფსიქო-
ლოგიური და კომიკური მახასიათებელია გამომსახველი, მრავლისმთ-
ქმელი და სიცილის გამომწვევი პაუზა. მისი გმირი უსიტყვოდ მოქმე-
დება, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია ამოვიკითხოთ მისი ფიქრების წყობა,
მოწმენი გავხედოთ მისი გამოკვეთილი ურთიერთობისა სხვა პერსონა-
ჟების მიმართ. ჩვენ იმასაც ვგრძნობთ, რომ ოჯახური მოუწესრიგებ-
ლობის გამო ეს გოგონა თავის თავში ჩაკეტილია, საკუთარი მიკრო-
სამყარო შეუქმნია. იგი თითქმის დაკმაყოფილების გრძნობას განიც-
დის იმ რევანშის გამო, რომელიც მამის შეუფერებელ საქციელს
მოჰყვება. ყოველივე ეს კი გვაფიქრებინებს, რომ ამ გოგონაში სიყე-
რის და მოქალაქეობრიობის დიდი პოტენციალი იმალება.

ჯემალი და ელისო გამოუვალ მდგომარეობას მოუყვანია კილა-
ძეების ოჯახში. მათ მოულოდნელ შემოჭრას, ურთიერთდამოკიდებუ-
ლებას და ქცევას, უქვევლად ახლავს გროტესკული ელემენტი. ეს
პერსონაჟები, მსახიობების ვ. გოგიტიძის და ი. გულაძის შესრულე-
ბით, ცოცხალ ადამიანებად აღიქმებიან. ჩვენ მათ თანავუგრძნობთ
და გვაინტერესებს მათი ბედი.

სამსახიობო ანსამბლში გამომსახველად, მკვეთრი ტონებითაა
ჩაწერილი მსახიობების ნაწული საარაჩიშვილისა და მანანა გამცემ-
ლიძის ლილი და ნელი. როგორი გამოცოცხლება, რამდენი სახასია-
თო, მკვეთრი შტრიხები მოაქვს სცენაზე მათ გამოჩენას. თითქმის რა
უბრალო ხერხს გვთავაზობენ დრამატურგი და თეატრი, მუდამ რა-
ღაცით უკმაყოფილო, ავი, ხშირად კი სკანდალური ნელი, უზომოდ
სწრაფად ლაპარაკობს. მისი მეტყველების ეს დეფექტი, ცხადია,
კომიკურ ეფექტს იწვევს. მიუხედავად იმისა, რომ იგი სიტყვებს
იმეორებს, მსმენელს ძალზე უჭირს მისი ნათქვამის გაგება. ამიტომ
ლილი, რომელსაც ზედმიწევნით კარგად აქვს შესწავლილი ნელის
საუბრის ყველა ნიუანსი, უკვე დალაგებით „უთარგმნის“ მსმენელებს
ნელის ნათქვამს.

ეს თითქმისდა უბრალო ხერხი, უკვე ამოქმედებული (ნელი,
როგორც კი გული მოუვა, პირარებით ეკვეთება ხოლმე შეურაცხ-

მყოფელს), ამ ადამიანის მთლიან სურათს გვიქმნის. ჩვენ აღარ გვესაჭიროება მისი ბიოგრაფიის ცოდნა, თვით მისი ხასიათი აღვივებს ჩვენ ფანტაზიას და მასზე კონკრეტულ წარმოდგენას გვიცალებს.

თუ ამ მხრივ საღებავები აკლია მსახიობ ნაწილი სარაჯიშვილის ნელის, თვით ის ფაქტი, რომ მას საყვარელი ჰყავს და უბნაობის გამო მასთან ურთიერთობას ვერ ამყარებს, კომიზმით მოსაგს ამ სახეს და სხვადასხვა კომიკურ პერიპეტიებში მოაქცევს. ეს ლუბიკ უთუოდ ამშვენებს სპექტაკლს.

საყურადღებო, საინტერესოა მსახიობ თამარ თარხნიშვილის ცირა. მას თავისი შვილის ხათუნაზე დაქორწინება განუზრახავს. თუმცა ამ ალიანსის მოტივებზე ბევრი არაფერია ნათქვამი, ჩვენ ვხვდებით, რომ ცირას ამ ჩანაფიქრსაც ოთარის მექრთამეობასთან მივყავართ. ოთარის სავარაუდო სიმდიდრეა, მოსვენებას რომ არ აძლევს ამ ასაკოვან ბანოვანს. და რაოდენ კომიზმითაა გამსჭვალული მისი მორცხვი შვილის, ბრგე ლევანის გამოჩენა, რომელიც დედის მარიონეტად ქცეულა. სიტუაციასთან ერთად კომიზმს უთუოდ აძლიერებს მსახიობ ტრისტან სალარიძის შესრულებაც. მას უსიტყვო როლი აქვს, სცენაზე ცოტა ხნით იმყოფება, პერსონაჟის მთლიან დახასიათებას კი ახერხებს. აი, რა შეუძლია დრამატურგის მაყრ სწორად შემოთავაზებულ სიტუაციას, რეჟისორისა და დრამატურგის ურთიერთგაგებას.

არსებული პრეტენზიები ოთარ კილაძის სახის მიმართ, მთლიანად შეიძლება გავავრცელოთ ექიმზე და ბატონ გივიზე. დრამატურგს, ჩემი აზრით, თავიდანვე დაუშვია შეცდომა. რატომ ქვია გადაცმულ ბილიციელს ექიმი? მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი თავს ექიმად ასალებს? ეს, რა თქმა უნდა, ლიტერატურული შეუსაბამობაა. მაგრამ ეს უმნიშვნელო შეუსაბამობა თითქოს შეცდომის კამერტონად იქცევა. აშკარაა, კომედიური ტალანტით დაჯილდოებულ მსახიობს გივი ქიქინაძეს, როლმა გასაქანი არ მისცა. დასაწყისში იგი ექიმის გროტესკულ სახეს ქმნის და თითქოს ყველაფერი რიგზეა. მაგრამ როცა ვიგებთ, რომ ეს კაცი ექიმი კი არა, ბილიციის თანამშრომელია, ყველაფერი წყალში იყრება. ვერც დრამატურგი, ვერც თეატრი ვერ ახერხებს ამ გმირის ტიპიზაციას, რის გამოც ირლევია არა მარტო სახის, არამედ, ბოლოს და ბოლოს, მოქმედების ლოგიკაც.

კვლავ უნდა ითქვას ამ სპექტაკლის ერთ საოცარ ღირსებაზე — ოსტატურად მიჩქმალოს თავისი ნაკლი. ისევე, როგორც ტრისტან ყველაიძის გმირი, გივი ჭიჭინაძის გმირიც, აღნიშნული ალოგიურობის მუხედავად. ჩაწერილია სპექტაკლში. თვით წარმოდგენის პროცესში იგი „ხელს არ კვიშლის“, მაგრამ ვფიქრობთ, ამ ნაკლზე უნდა ითქვას. ერთ პიესაში რამდენიმეჯერმე ჯანმეორებული შეცდომა, უკვე მეთოდოლოგიურ შეცდომაზე მიგვანიშნებს.

რადგან ჯერი დაჯგუფებაზე მიდგა, უნდა ითქვას, რომ აქ შესაძლებელია პერსონაჟების გარკვეული სისტემატიზაცია. პირველი ჯგუფი — ოთარი და ექიმი, მეორე ჯგუფი — იამზე, ნელი, ლილი და ლევანი. მესამე ჯგუფი — ხათუნა, ცირა, გივი. ამათგან, ჩემის აზრით, ტიპიზაციის უქონლობის გამო, ყველაზე სუსტი პირველი ჯგუფია. მეორე ჯგუფი მკვეთრად სახასიათო, გროტესკული აზროვნების პრინციპს ექვემდებარება. მესამე კი ფსიქოლოგიური კომედიის პრინციპებს. აქ კი, ყველაზე სუსტი რგოლია მსახიობ გოგი თურქიაშვილის გივი, რადგან მასში ყველაზე მეტადაა დარღვეული პირობითობის ზღვარი, და შესაბამისად, მოქმედების მოტივებიც. და მაინც, მგონია, რომ ეს თეატრს უფრო უნდა დაეაბრალოთ. ის გარემოება, რომ ბატონი გივი შეაწუხა იამზეს სიყვარულმა და ამან ახალი წლის ღამეს კილაძეების ოჯახში მოიყვანა, შეიძლებოდა უკეთ გათამაშებულიყო. სპექტაკლში კი ეს ეპიზოდი არ არის მკაფიო და სახიერი. აზრით კი ვიგებთ გმირის სულიერ მდგომარეობას, მაგრამ ემოციურად გულგრილნი ვრჩებით. მოვლენის კომიზმიც ერთფეროვნად, სწორხაზოვნად მიედინება, და რაც მთავარია, ჩვენში არ იბადება არც პროტესტი, არც სიბრაღეული ამ გმირის იაშხესადმი ესოდენ შეუბრალებელი მოპყრობის გამო.

ქების დროს ყოველგვარ კრიტიკას გადაჩვეული მკითხველი და თეატრი, ვშიშობ, რომ მეტისმეტად მუქ ტონებში აღიქვამს ამ შენიშვნებს. ამიტომ ვჩქარობ დავარწმუნო, რომ, ჩემის აზრით, სპექტაკლს იმდენი ღირსება აქვს, რომ ეს მცირეოდენი ნაკლი სათვალავში მისაღები არაა. თუნდაც ის ფაქტი, რომ პერსონაჟთა სისტემაში სხვადასხვა ესთეტიკაზე აგებული როლები არსებობს და ისინი მწყობრ ანსამბლს ქმნიან, უაღრესად მნიშვნელოვანია. და ეს ხდება

იმიტომ, რომ რეჟისორი პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარეობს, მის სულიერ სამყაროს ეყრდნობა. ეს სამყარო კი, როგორც ცნობილია, სხვადასხვაგვარია.

ან კი როგორ შეიძლება ეს სათვალავში მივიღოთ, როცა ვიხილეთ ახალგაზრდა ნიჭიერი დრამატურგის პიესა, დრამატურგისა და რეჟისორის ღრმა ურთიერთგაგება, ესოდენ საინტერესო სამსახიობო ნამუშევრები. და როცა კიდევ ერთხელ ვერწმუნდებით რა ძალაა მათ ერთობლიობაში, ისლა დაგვრჩენია, მივულოცოთ თეატრს ეს წარმატება.

1982

სინამდვილის გაშიშვლებული ფესვები

უკვე მერამდენედ მიუბრუნდა მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი დავით კლდიაშვილს, უკვე მერამდენედ აამეტყველა პროზის იითოსტატის ჩმნილებანი. ამჯერად საშუალება მოგვეცა გვეხილა „ირინეს ბედნიერების“ ახალი ვერსია, გაზრებული და გადმოცემული რეჟისორ შალვა გაწერელიას მიერ. თითქოს ხელახლა დაიბადნენ ნაწარმოების გმირები, იქცნენ ჩვენს თანამედროვეებად, ჩვენი ფიქრებისა და გრძნობების მესაიდუმლედ. და კვლავ გვიაზებს ჩვენს შესახებ ისეთი რამ, რაც ალბათ ვიცოდით, მაგრამ თავს არ ვუტყდებოდით, ან დიდი ხნის წინ გადაჭრილ-გადაწყვეტილი გვეგონა, და რაც, თურმე, კვლავაც დღის წესრიგში დგას.

ვაქს ქალი შეუყვარდა, იმ ქალს სხვა უყვარს, მაგრამ მამის ნებას წინ ვერ აღუდგა და „არასასურველს“ ცოლად გაჰყვა... „არასასურველმა“ მითქმა-მოთქმა ვერ აიტანა და ყველანი მოიძულა — თავიც, ოჯახიც და ცოლიც.

განა რა ჰქუა უნდა გვასწავლოს გასულ საუკუნეში იმერეთის ცრა-ერა სოფელში მომხდარმა ამ უბრალო ისტორიამ?

მაგრამ სპექტაკლი გვარწმუნებს, რომ მწერალს ბევრი რამ სადღეისოდაც საჭირობოროტო უთქვამს და ზოგიც, ჩანს უგულისხმია; და სწორედ ის, რაც უგულისხმია, მთავარი გამხდარა თეატრისათვის. ამაში იოლად გვარწმუნებს შეუნელებელი ინტერესი, რომელსაც პერსონაჟების სცენური ცხოვრება იწვევს. და კიდევ, ის სცენური ანტურაჟი. რომელიც რეჟისორს შეუქმნია ნაწარმოებზე დაყრდნობით და რომელშიც გამხელილია თეატრის ძირითადი სათქმელი. ეს ანტურაჟი ადამიანებია, ისინი, ვინც სპექტაკლის გმირებს გარს არტყია შინ თუ გარეთ. სწორედ ისინი ქმნიან ეგრეთწოდებულ საზოგადოებრივ აზრს, რომელსაც ესოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ სპექტაკლის გმირები და რაც, ბოლოს და ბოლოს, მათთვის უჩინმაჩინის ქუდით შემოსილი ასთავიანი უბედურება გამხდარა.

შეიძლებაოდა გვეფიქრა, რომ ეს საზოგადოებრივი აზრი პერსო-

ნათა რაობის მორალური კატალიზატორია. ნურას უკაცრავად, იგი „ბრბოს“ საღიზმის ასპარეზია და ამჯერად მსხვერპლად აბესალოს სიცოცხლე მოუთხოვია.

„ბრბო“ ჯერ თანაუგრძნობს აბესალოს გადაწყვეტილებას, შეირთოს ირინე (აქ მის მსხვერპლად ირინეს და პავლეს სიყვარული გვევლინება), შემდეგ კი განუზომლად აზვიადებს ირინეს სიყვარულს პავლესადმი, რათა გააღვივოს და ააგიზგიზოს აბესალოს სიძულვილის ნაპერწკალი. და ეს „ბრბო“ სტუპიზების სახით შენიღბული, შავ არშად არტყია სპექტაკლს. იგი ასრულებს ეპიზოდებს შორის დიკერტისმენტის ფუნქციას, იგია სპექტაკლის ფონი და თუ გნებავთ, თავისებური ქოროც, რომელიც მოქმედებას არც ხსნის, არც თანაუგრძნობს, მხოლოდ „ერითმება“ და მით ამოძრავებს ამ მოქმედებას, ყოველგვარი ჩარევის გარეშე. და ამ ჩაურევლობის შედეგია აბესალოს დაბნეულობა, ხანჯლის უმისამართო ქნევა. ამ უსიტყვო მოქმედების დამსახურებაა, მას, მარტოდ დარჩენილს, გამოუვალობის გრძნობით შეპყრობილს, გული რომ უჩერდება.

რალაც გარეშე, უხილავი ძალის ზეგავლენაა ისიც, რომ გმირები ერთი წუთითაც კი ვერ ისვენებენ. იშვიათია შემთხვევა, როცა ისინი ჩვეულებრივად დგანან და საუბრობენ. ისინი კი არ დადიან, — დაძრწიან, კი არ დაფუსფუსებენ, შფოთავენ, კი არ მსჯელობენ, ამტკიცებენ. გამონაკლისი არც ფინალური სცენაა, მაღაც გახევებული პერსონაჟები მოუთმენლად ელიან პასუხს უმიზეზო შეურაცხყოფისათვის, თუმც ასეთი პასუხი არსად არ მოიძეევა. ასე, მაგალითად, პავლე როდამიშვილის ცდა, ექვები გაუფანტოს აბესალოს, კი არ ანელებს, უფრო ამძაფრებს აბესალოს დამცირებულ მდგომარეობას. ერთი სიტყვით, ქვა ააგდონ და თავი შეუშვირონ — სხვა არავითარი გამოსავალი არ დარჩენიათ პერსონაჟებს. და ეს მაშინ, როცა კონფლიქტის საფუძველი ფაქტიურად არც კი არსებობს.

სწორედ ეს ვითარება აქცია რეჟისორმა სპექტაკლის ქვაკუთხედად, ამ გარემოების წყალობით შექმნა არაფრის გამო აურზაურზე დაყარებული ტრაგიკომედია.

რეჟისორი გამოშსახველობითი სიფაქიზით არგებს ნაწარმოებს სცენურ ჰირობითობას. ფიცარნაგი ყოველთვის მზადაა განზოგადებისათვის, პოეტური თუ მეტაფორული აღმაფრენისათვის, რომლის შინაარსი არასოდეს არ არის გმირული, და მხოლოდ ცრემლიან სიცილს იწვევს.

სცენური გროტესკი ხან ღრეობის ქართულ ვარიანტს ასახავს ხან სიყვარულის ჩვენებულ მოდელს გვიჩვენებს, ხან კი ჩხუბის წმინდა ნაციონალურ თავისებურებას. ასეთ დროს რეჟისორი უხვად იშველიებს მუსიკას და ქორეოგრაფიას. ასე განსაჯეთ, პირველ გაწევ-გამოწევა აბესალოსა და პავლე როდამიშვილის შორის, საბალეტო-ქორეოგრაფიულ პასაჟს პავეს. ეს კი ირონიის გამომწვევი მხატვრული ხერხიკაა. და საერთოდ, როგორც შ. გაწერელიას ყველა წინამორბედ დადგმებში, ამ სპექტაკლშიც დავით კლდიაშვილის მხატვრული სამყარო შესაძლებლობას უქმნის რეჟისორს, საოცარი ძალით აამეტყველოს სცენის სახვითი გადაწყვეტა, მუსიკა და ქორეოგრაფია. იგი ქმნის ისეთ სინთეზს, სადაც თითოეულ ამ კომპონენტს, ესთეტიკურთან ერთად, მნიშვნელოვანი იდეური დატვირთვა აქვს.

არაორაზროვნად გვაგონებს საბალეტო ხელოვნების ხერხს აბესალოს ინტროსპექცია, როცა იგი პავლე როდამიშვილთან მოცეკვავე, გაშიშვლებულ ირინეს წარმოიდგენს (სპექტაკლში ეს სცენა ორჯერ მეორდება). რაოდენ სახიერია ეს უბრალო საბალეტო ნომერი (სპექტაკლში ქორეოგრაფი ი. ზარეკი რეჟისორის თანადამდგმელად გვევლინება), როგორ აღძრავს ერთდროულად ცინიზმს და სიბრალულს ექვით დაავადებული გმირის მიმართ. ასეთი სცენური ეფექტი იშვიათი როდია და სპექტაკლის გროტესკულ-პლასტიკური გადაწყვეტის შემადგენელი ნაწილია.

კამათის სურვილს აღძრავს სპექტაკლ ოს მუსიკალური თანხლება. ასე, მაგალითად, სპექტაკლში ზოგჯერ ისტონაციურ დისონანსად უღერს ჩვენი საუკუნის დასაწყისისათვის ნიშნული რუსული რომანსები და საცეკვაო რიტმები. იქნებ, ეს ცდაა, მიგვანიშნონ საქართველოში ევროპეიზმის გავლენაზე? შესაძლებელია. და თუ ასეა, იგი უთუოდ გარკვეულ ფუნქციას იძენს სპექტაკლში. პერსონაჟებს ზომ სურვილი აქვთ, თავი „ცივილიზებულ“ ადამიანებად წარმოგვიდგინონ. ეს კი უკვე მნიშვნელოვანი შინაარსობრივი რგოლია და სწორედ ამიტომ ჩნდება მისი უფრო მეტად გამოკვეთის სურვილი.

მომხიბლავია მ. შველიძის სცენოგრაფია, რომელიც რეჟისორული გადაწყვეტის ინტუიტურ ჰერეტას ემყარება. იგი აბსტრაგირებულად წარმოსახავს სცენურ გარემოს და ქმნის ისეთ მხატვრულ ფონს, რომელიც სპექტაკლის კამერტონად იქცევა. მხატვარი ენდობა

მაყურებლის აღქმის უნარიანობას და არც ტყუედება. სულ რაღღე-
ნიმე სცენის შემდეგ, მხატვრობა რეჟისურის განუყოფელი ნაწილი
ხდება.

სპექტაკლში უაღრესად ფუნქციურად და ხატონადაა გამოყენე-
ბული სცენური განათება. განათებაც, ისევე როგორც სხვა მხატვრუ-
ლი გამომსახველი საშუალებები, ასახავს მოვლენების ფარულ
შინაარსს, კმნის მოქმედების ქვეცნობიერ ფონს. ასე, მაგალითად,
აბესალოს ეპვიანობის ერთ-ერთ სცენაში, რიგრიგობით ნათდება
უკანა პლანზე დახატული თვალები. რას მიგვანიშნებს ასეთი აქცენ-
ტი? ეს უკვე მაყურებლის სუბიექტური აღქმის სფეროა და რეჟისო-
რი შეგნებულად გვერდს უვლის მის დაკონკრეტებას.

შეჰყურებ სპექტაკლს და გრძნობ რეჟისორის ხელს, რომელიც
თითქმის აქვე, შენს გვერდით დგას და მკაცრად განსაზღვრული პარ-
ტიტურაით დირიჟორობს ყოველ სცენას თუ ეპიზოდს. მიუხედავად
ამისა, სპექტაკლი აბსოლუტურად თავისუფალია კანონიკური ჩარ-
ჩოებისაგან. მსახიობებს ფანტაზიისა და იმპროვიზაციის სრული
უფლება აქვთ მინიჭებული. ამიტომაცაა მათი თამაში ლალი და მჩქე-
ფარე. და ამ სამსახიობო ანსამბლში, თითქმის შეუძლებელია რომე-
ლიმე გამოარჩიო. რეჟისორს თითოეული მათგანისათვის უპოვნია
ტრადიციული და ახლებური გააზრების ზუსტი პარამეტრები, და
პერსონაჟის თვით მოულოდნელი ინტერპრეტაციაც კი (როგორიცაა
პავლე როდამიშვილი თ. შამათავას შესრულებით) ორგანულადაა ჩა-
წნული სპექტაკლის ქსოვილში.

დავით კლდიაშვილთან პავლე ტიპიური სოფლის ინტელიგენტია
(ანუ ზომიერი განმსჯელი, თავაზიანი, დამთმობი). სპექტაკლში კი
იგი ყოველმხრივ ცდილობს საკუთარი უნიუალობის დაფარვას, ანუ
იცავს საკუთარ პრესტიჟს სხვების თვალში, და სხვა არაფერი. ცხა-
დია, პავლეს ასეთი დახასიათება საერთო მონაფიქრიდან გამომდინა-
რეობს, მაგრამ კი არ აქვეითებს, უფრო რელიეფურს ხდის ჩვენს
შთაბეჭდილებას.

რეჟისორი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რაც ზოგადსაქაო-
ბოა დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში. იგი შეგნებულად
უვლის გვერდს იმერული ყოფის დეტალიზაციას. და თუ კუთხური
კილოკავი მსახიობთა მეტყველებაში მაინც შეინიშნება, იგი საფანე-
ლია მხოლოდ და არა გამოსახვის საშუალება. რეჟისორს ნახევარ-
ტონები სჭირდება, რადგან მხოლოდ სცენური ნიუანსების წყალობი-

სა სჯერა და პოულობს, რასაც ეძებს; სწორედ ამიტომ აღარ აშინებს სცენური ტრაფარეტი. უფრო მეტიც: იგი ისეთ რეჟისორულ პარტიტურას ქმნის, სადაც სტანდარტული გააზრება არა თუ ხელს არ უშლის, ზელსაც უწყობს სპექტაკლის სათქმელის უკეთ გამოვლენას. ასე, მაგალითად, საესკიზო ტრადიციულია, მაგრამ თანამედროვეობის მაღალ მხატვრულ სიმაღლემდე აყვანილი მსახიობ ნ. ცერცვაძის ფილიპე ბარბაქაძე (ირინეს მამა). მაგონა გარდასახვის სიღრმესთან და ფსიქოფიზიკურ ორგანულობასთან ერთად, საგულისხმოა ის აზარტი, რომლითაც მსახიობი ქმნის თავის პერსონაჟს. ეს აზარტი კი, რეჟისორის მონაფიქრთან სრული შერწყმით მოიპოვება. რა დასაძლია, ჩვენ არ ვართ განებივრებულნი რეჟისორული სქემით განმტკიცებული და ამავე დროს ყოფითი რეალებით აღბეჭდილი სცენური სახეებით. მსახიობის ტრადიციულ გარდასახვას რატომღაც ანი, ბანი და განი დავარქვით და ადგილი ჩრდილში მივუჩინეთ. ამაში კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, როცა მივყევით ნ. ცერცვაძის გმირის სულიერ მოძრაობას. და ეს ჩვენთვის არ არის ჩვეულებრივი თანაგანცდის მომენტი, რადგან ჩვენი ემოცია და ინტელექტი ზიარი ჭურჭლის მდგომარეობაში იმყოფება — ვფიქრობთ გულით და განვიცდით ინტელექტით.

ამავე პრინციპით ქმნიან თავიანთ პერსონაჟებს თ. ლოლაშვილი (ირინე) და ა. მახარობლიშვილი (აბესალო), შ. ქრისტესაშვილი (სამსონი) და ბ. ხაფავა (ეკა), შ. ლორია (ვიქტორი) და ვ. მექვამიშვილი (ნესტორი), მ. შარიქაძე (სოგრატი) და თ. შამათავა (პავლე). კომპონენტების ამ სიმწყობრის შედეგია, რომ მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლი „ირინეს ბედნიერება“, სცენურ გრავიურას ჰგავს, რომელშიც რეჟისორის იუველირის ოსტატობით ჩაუწერია სცენური ეპიზოდები. და ეს წარსული როდია, წარსულში არსებული სინამდვილის გაშიშვლებული ფესვებია, რომლის ექო ჩვენს დღეებამდე ატანს და ყველა ჩვენთაგანში ხმაინდება.

სსკარეზობენ აღკმონური ვნებები

ყველა ცუდი სპექტაკლი თითქოს ერთ თარგზეა აკრილი. ყველა მიმზიდველ სპექტაკლს თავისებური მიმზიდველობა აქვს. ტოლსტოის „ანა კარენინას“ ცნობილი პროლოგი ოჯახური ბედნიერების შესახებ (გაიხსენეთ — „ყველა ბედნიერი ოჯახი ერთმანეთს ჰგავს. ყველა უბედური, უბედურია თავისებურად“), თეატრში პირუკუ ვლინდება. ალბათ იმიტომ, რომ ხელოვნებაში წარმატება ადამიანის სულის ხვეულებს გამოივლის, პიროვნების ნიშნებს გამოიყოლებს, იმ მყოფადობით აღიბეჭდება, რაც მხოლოდ ამ ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი. სულის ლაბირინთს მიღმა შექმნილი ხელოვნება კი, ნაჩქარევად ჩამოსხმულ სერიულ ნაკეთობას ჰგავს, უსახლსა და უხეიროს, ნაცოდვილარს და არა ნაამაგარს.

ასეთ ფიქრებს აღგვიძრავს ცნობილი ამერიკელი დრამატურგის ტენესი უილიამსის თვითმყოფადი განსახიერება გორის გიორგი ერისთავის სახელობის დრამატულ თეატრში. რეჟისორმა ქეთევან ხარშილაძემ და მსახიობთა დასმა შექმნეს თეატრალური შთაგონებით აღსავსე სპექტაკლი „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“, და ეს საოცარი უილიამსი, პოეტური და მიწიერი, ფიქრიანი და გრძნობიერი, ამალეზულისა და მდაბლის მესაიდუმლე, დრამატურგი „თხემით ტერფამდე“, ამიერიდან ქართულ სცენას სამუდამოდ დაუმოყვრეს.

გორის თეატრის სპექტაკლი, უწინარეს ყოვლისა, გააზრების სიღრმით გვხიბლავს. რეჟისორს ოდნავადაც კი არ უცდია შეეცვალა დრამატურგის ჩანაფიქრი, არ უცდია ქართულ ყაიდაზე „გადმოეკეთებინა“ პიესა (რაც ზოგიერთ რეჟისორს მაყურებელთან კონტაქტის საწინდრად მიაჩნია). მან გაბედულად, მაგრამ წინდახედულად და ფაქიზად გაშიფრა პიესაში მოცემული ვითარებანი, ავტორს დაეყრდნო, მაგრამ თავისიც შთაუწერა პერსონაჟებს. მთლიანად პიესიდან გამომდინარე ააგო მოქმედების ლოგიკა და ამავე დროს, ჩვენს ტემპერამენტს, ფსიქიკურ წყობას შეუესატყვისა, ანუ ნაწარმოებს სცენაზე დაუმატა მაგიური „ოღნავ“, რაც სრულიად საკმარისი

სი აღმოჩნდა „მშობლიური“, ნაცნობი ატმოსფეროს შესაქმნელად.

ასეთ რეჟისორულ მანიპულაციებს უილიამსი ადვილად „დაჰყვა“ (ქვეშარიტი დრამატურგიის კიდევ ერთი უტყუარი ნიშანი) და ახლებურადაც ამეტყველდა. თითქოსდა ამის თავდებად შესთავაზა რეჟისორს კეთილშობილურად სადა, თითქმის მოარული სიუჟეტი, გადმოცემული ზოგადადამიანური, ზოგადკაცობრიული ტკივილით, რომელიც გამოხატა ისე, რომ ამერიკის შეერთებული შტატების პროვინციაში მცხოვრები ერთი ტიპიური ოჯახის ფარგლებს არ გასცდენია.

როცა უილიამსი „ტრამეის“ მხატვრულ სამყაროს ქმნიდა, პოეტურსა და მკაცრს, მინიშნებებითა და სიმბოლოებით აღსავსეს, მისთვის მოქმედების ადგილი უთუოდ პირობითი იყო. ეს გარემოება მაქსიმალურად გამოიყენა რეჟისორმა და სპექტაკლი განზოგადების გზით წაიყვანა ისე, რომ თავისი რეჟისორული „დიქტატის“ არც ერთი საშუალება არ გამოუყენებია. თავისი ხედვა მან ჩანერგა და არა ჩაბატა, შეაზავა და არა გამოყო. სწორედ ამას უნდა მივაწეროთ სპექტაკლის განსაკუთრებული ორგანულობა.

მყუდროდ მცხოვრებ ცოლ-ქმარს (ქმარი „ქვეშარიტი“ მამაკაცია, ძლიერი, თავგერძი და პედანტი. ცოლი „ნამდვილი“ ქალია, სათნო, საქმიანი და ერთგული) ერთ ჩვეულებრივ დღეს ქალაქიდან სტუმარი ეწვიათ (თუკი ცოლისდას ჩვენში შეიძლება სტუმარი უწოდო). იგი მომხიბლავი, თუმცა უკვე ასაკოვანი, კულტურული, რომანტიული, მაგრამ როგორც შემდგომ გამოიჩევა, რეპუტაცია-შერყეული, ბედდამსხვრეული და ისტერიული ბანოვანია.

სათაყვანებელი დის ჩამოსვლამ გაახარა ცოლი. ცოლისდის განსხვავებულობა დისკომფორტი აღმოჩნდა ქმრისთვის. მით უფრო, რომ უკვე მასპინძლად ქცეული „სტუმარი“, ქვეშეცნეულად, იმ ადგილს ეძებს დის გულში, რომელიც კარგა ხანია, ქმარს უკავია. და აი, მათ შორის დაიწყო ფარული ომი, რომელიც, შემდგომ, არსებობისათვის ბრძოლად გადაიქცა. ორთაბრძოლა კი დამთავრდა იმით, რომ ქმარმა გაანადგურა თავისი ცოლისდა როგორც სულიერად, ისე ფიზიკურად. სასოწარკვეწილი ქალი ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოათავსეს.

ქმარს აღუდგინოთ სახელი — სტენლი, ცოლს — სტელა, ცოლისდას — ბლანში. პიესაში სტენლი არ დაკმაყოფილდა ბლანშის მოშორებით (მას შეეძლო კატეგორიულად მოეთხოვა ეს და ცოლი

მის სურვილს წინ ვერ აღუდგებოდა), მან ბრძოლის უფრო რთული გზა აირჩია. ამ გზას იგი ბლანშის პიროვნების სრულ ნიველირებამდე მიჰყავდა. სწორედ ეს აინტერესებდა სტენლის, ამ გზით სურდა თავისი მამაკაცური „მეს“ დამკვიდრება. ხოლო საშუალებები არ უძებნია. ამ მიზნის მისაღწევად ყველა საშუალება გამოდგებოდა. და მან მიაღწია თავისას, გაანადგურა მეტოქე. გაანადგურა უკანმოუხედავად, სინდისის ყოველგვარი ქენჯნის გარეშე, და სწორედ ამაში გამოიხატა ადამიანისადმი მისი დამოკიდებულების „ამერიკანიზმი“. საგულისხმოა, რომ შეერთებულ შტატებში ამ პიესის გამოჩენას აუოტაუი მოჰყვა და კრიტიკა, თითქმის ერთსულოვნად, სტენლის განოქრომაგა. ანუ მას, ვინც, ფაქტიურად, უმძიმესი ადამიანური დანაშაული ჩაიდინა.

როგორ შეძლო რეჟისორმა ყოველივე ეს ჩვენთვის მაინტერესო გაეხადა? უწინარეს ყოვლისა, შეძლო იმით, რომ ყურადღება პიესის ფაბულიდან, მის შიდა მამოძრავებელ იმპულსებზე გადაიტანა. შეძლო იმით, რომ კონფლიქტის არსი განაზოგადა, ანუ თვით ადამიანთა შეტაკების ფონზე მათი ქცევა გადააქცია ყურადღების მთავარ ობიექტად. შეძლო იმით, რომ პერსონაჟების სულელო მოძრაობის გამჟღავნებელ სურათი შექმნა. ადამიანის სულელო ცხოვრება ყველგან ერთნაირია და ყოველგან თანაბარ ინტერესს იწვევს. რეჟისორმა გვერდი არ აუარა პიესის სირთულეებს, ურთიერთობანი არ გააპარტივა. მან კარგად იგრძნო, რომ უილიამსი რა უილიამსი იქნებოდა, თუკი დასკვნების გამოტანას ასე გაგვიადვილებდა. საქმეც ის არის, რომ სტენლისა და ბლანშის ორთაბრძოლას რომ შეეყურებთ, ჩვენ ხან ერთს, ხან მეორეს თანაუვგრძნობთ. სტენლის რომ სისუსტე გამოეჩინა, ღმერთმა უწყის, განადგურებული რომელი მათგანი აღმოჩნდებოდა. მათი კონფლიქტი ჩანასახშივე ატარებდა ტრაგიკულ ფინალს, ესაა, რომ ტრაგიკული გმირი წინასწარ არ იყო ცნობილი. და ეს გმირი ბლანშში აღმოჩნდა, ბლანშში, რომლის ტრაგედია დასთან ჩამოსვლამდე დაიწყო და აქ, სტენლის შემწეობით დაგვირგვინდა. სტენლი? სტენლის სხვა არაფერი დარჩენოდა გარდა იმისა, რომ ეკისრა ჯალათის როლი, და მან ეს როლი იკისრა.

ამაზრზენია მოყვასის გაწირვის ფაქტი, მით უფრო ისეთის, რომელიც სიბრალულს და თანაღმობას იწვევს, მაგრამ სტენლის გაგებით, ასეთია ცხოვრების კანონი — ძლიერნი ამარცხებენ სუსტთ.

ხელოვნებაში მთავარია როგორ ვუამბობთ, და არა ის, თუ რას ვუამბობთ. პიესაში „ტრამვაი, რომელსაც სურვილი ჰქვია“, უილიამ-სნა იმდენი რამ ჩაატია უბრალო დიალოგებს შორის, იმდენი ფარული დინებანი აღმოაჩინა ადამიანთა ჩვეულებრივი ურთიერთობის წიაღში, რომ ეს პიესა ჰემინგუეის ცნობილ გამოთქმას თუ მოვიშველიებთ, აისბერგია, რომელსაც ზედაპირზე თავისი მასის მხოლოდ მცირედი ნაწილი მოუჩანს.

სპექტაკლი, ერთი შეხედვით, აგებულია სრულიად მარტივი რეჟისორული საშუალებებით. მსახიობები ჩვენს წარმოსახვაში არსებული უილიამსის პერსონაჟების იდენტურნი არიან. მრავალპლანიანი სცენოგრაფია არსად არ ქმნის ზედმეტ სცენურ დეკორს და უშუალოდ მოქმედებას ემსახურება (მხატვარი ი. მკედლიშვილი). მუსიკა, ძირითადად, მოქმედების ფონს ქმნის (შერჩეულია დ. გურგენიძის მიერ). არც ერთი მიზანსცენა არაა თვითმიზნური და მსახიობებზე თავსმოხვეული. სპექტაკლის ყოველი კომპონენტი ურთიერთდაკავშირებულია და ორგანულად აღმოცენდება. ანუ ხდება ის, რასაც ბერნარდ შოუ „ნორმალურს“ უწოდებდა (ასოციაციამ გამახსენა ბერნარდ შოუსა და თვალის ექიმის დიალოგი, სადაც გაირკვა, რომ ნორმალური მხედველობა მხოლოდ გამონაკლისებს აქვთ).

და ეს ძალდაუტანლობა, თავსმოხვეველობა, მსახიობის შესაძლებლობის რწმენა და აქედან გამომდინარე, მსახიობთა ლალი თამაში, სცენაზე ადამიანის სულიერი ცხოვრების წარმოსახვის განსაკუთრებულ პირობებს ქმნის. და ისევე, როგორც პოეტისათვის რითმა საშუალებაა და არა მიზანი, რეჟისორული ხერხები ამ სპექტაკლში პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობის ამსახველი საშუალებათაგანია. ისინი ისევე იბადება, როგორც ლექსში რითმა. და ეს მით უფრო საყურადღებოა, რადგან სპექტაკლში მრავლადაა პარაბოლა და სცენური სიმბოლიკა, რაც, უთუოდ, შემოქმედებითი სიმწყობრისა და თანმიმდევრობის შედეგია. გავიხსენოთ რამდენიმე მათგანი.

ბლანში ქალური ინტუიციით გრძნობს თავის აღსასრულს. მიტჩთან რომანი დასრულდა, რადგან სტენლიმ აცნობა მიტჩს ბლანშის საეჭვო წარსულის შესახებ. პროფესია, ფრანგული ენის მასწავლებლობა, მთლიანად უპერსპექტივო გახდა სახელის დისკრედიტაციის გამო. მატერიალური საარსებო წყარო გადაწურულია. მამული „ოცნება“ ვალებზე შეიწირეს; ასაკში შესული ბლანშისათვის თვით პროსტიტუციის გზაც კი მოჰრილია.

მაგრამ ადამიანს უჭირს თვალი გაუსწოროს მწარე სინამდვილეს. და ბლანში არარსებულ გამოსავალს გამოიგონებს. თურმე ნუ იტყვი, იგი ფეშენებელურ აგარაკზე მიუპატიჟია ერთ ყოფილ თაყვანისმცემელს, ამჟამად ცნობილ მილიონერს.

სტენლის, ცხადია, ბლანშის არც ერთი სიტყვა არ სჯერა. ოცნების აზარტით შეპყრობილ ბლანშს მაგიდაზე სკამი ააქვს და იქ წამოსკუპული „ხატავს“ თავის მომავალს. ცოტაც, და სტენლიც მის გვერდზე აღმოჩნდება. ბლანში — ეუუუნა კაბულაშვილი უკვე მეცხრე ცაზება. „აჰუ!“ ირონიულად აღვივებს სტენლი — ოთარ ქუთათელაძე ბლანშის ფანტაზიას, თან ამ შეძახილს აღვირსაც ახმარს. მაგრამ ოცნების ეტლმა ბლანში მეტისმეტად შორს წაიყვანა (თვით ოცნებასაც კი სტენლისთვის რეალური საზღვრები აქვს). და სტენლიმ აღარ თქვა „აჰუ“, აღვირსაც ხელი უშვა. სტენლის პაუზით განაწყენებული ბლანში შეწყვეტს თავის საოცნებო ტირადას, გაკვირვებული გადახედავს სტენლის და მიამიტი შეძახილით „აჰუ!“ შეახსენებს მას, რომ ოცნება ჭერ კიდეც არ დამთავრებულა.

ცხადია, ოცნების ეტლი, სტენლის აღვირი და მით უფრო შეძახილი „აჰუ“, რეჟისორის ნაპოვნი შტრიხია. ის დანამატია, რომელიც, ჩვეულებრივ, სცენური გარსით ამდიდრებს დრამატურგის ჩანაფიქრს.

მიტითან სცენაში ბლანში იხსენებს იმ დროს, როცა ბედნიერი იყო თავის ნორჩ, ქალურად პირმშვენიერ ქმართან. ბუნებრივია, ამ სცენაში ლირიკული და ამავე დროს ტრაგიკული ინტონაცია დომინირებს და თითქოს ამის პასუხად, სცენის სიღრმეში, გამკვირვალე ფარდის მიღმა ნათდება ნელი ვალსის მოცეკვავე ქალ-ვაჟი. იღუმენი მუსიკის ჰანგზე მათი ჰაეროვანი ცეკვა უნებლიედ გვაგონებს შექანიკურად მოცეკვავე ბროლის ფიგურებს, რომელთა მშვენიერება. მოცემულ ეპიზოდში, აშაღლებულთან ერთად, უსიცოცხლობის სინონიმიცაა. ეს დეტალიც რეჟისორის ნაპოვნი და იგი სცენურად დასრულებულს ხდის ავტორის ჩანაფიქრს.

შეპყურებ ეუუუნა კაბულაშვილის და ოთარ ქუთათელაძის შთაგონებულ, სახიერ თამაშს და არც კი გახსოვს, რომ მათ როლები რეჟისორთან თანამშრომლობით შექმნეს. მხოლოდ სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ხვდება, რომ მსახიობთა სულისკვეთების ასეთი ერთიანობა, პარტიტურის სიზუსტე და სიმდიდრე, უპირველეს ყოვ-

ლისა, რეჟისორის დამსახურებაა. მხოლოდ მას ძალუძს სტილურად, რიტმულად და ინტონაციურად გაამთლიანოს სპექტაკლი.

მსახიობები დახვეწილად, ნახევარტონებით, ნიუანსებით ქმნიან პერსონაჟთა რთულ ფსიქოლოგიურ სურათს. მათი დიალოგი, სიტყვიერი პასაჟი, მიმოკა, ჟესტი, პაუზა თუ პლასტიკური გამოხატულება ისე მწყობრად ენაცვლება ურთიერთს, რომ უნებლიედ ივიწყებ თეატრში ყოფნის ფაქტს და ახალი რეალობის მოწმე ხდები.

ყველა მსახიობი შემოქმედებითად დამუხტულია და მონაწილეობას იღებს სასცენო გრძნობების ასპარეზში (რომელიც არ შედგება, თუკი თუნდ ერთი მათგანიც კი ამ სცენურ ატმოსფეროს დროებით გამოეთიშება). აქტიურად ერწყმიან სპექტაკლს სტელა—ლ. ჰაშური, მიტჩი — ზ. ჰინჯარაძე, დუნისი — ი. ცინცაძე, სტივი—კ. გაბეშია, პაბლო — თ. რევაზიშვილი, ზანგი ქალი — ნ. ზაკალაშვილი, ექიმი — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ვ. მარსაგიშვილი, ზედამხედველი ქალი — ც. კორკოტაძე, ყვავილების გამყიდველი გოგონა — მ. თეოდორაშვილი, გაზეთების გამყიდველი ბიჭი — გ. მაყაშვილი, ქუჩის მუსიკოსი — ზ. კაკალაშვილი.

„ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“... რას გვაუწყებს ეს სათაური?

ცხადია, უილიამს ამ სათაურის სიმბოლიკაში (რომელიც ინტუიციურად უფრო იშიფრება), რაღაც ცნობიერიც ჩაუდევს. და თუ მაინც მის ამოხსნას შევეცდებით, უნდა გავიხსენოთ, რომ ტრამვაი რელსებზე მდგომი (და ერთობ ანაქრონისტული) ტრანსპორტია. მისი სვლაგეზი წინასწარ დაგეგმილია. სურვილთან შეკავშირებული, იგი მყარ და ამავე დროს ირონიულ ქვეტექსტს იძენს. მყარს იმიტომ, რომ რელსებზე მდგომ სურვილს წინ ვერაფერი აღუდგება. ირონიულს იმიტომ, რომ სურვილის სწორხაზოვნება სურვილისავე იძულებითობაზე მეტყველებს. ჩემი აზრით, განსაკუთრებით საგულისხმოა ის, რომ ტრამვაის არსად გადახვევა არ შეუძლია.

სტენლის არ შეუძლია არ გაანადგუროს ბლანში. ბლანშს არ შეუძლია არ ისურვოს სტენლის ადგილი სტელას გულში. სტელას არ შეუძლია დახმარების ხელი გაუწოდოს ბლანშს. მათი სვლაგეზი წინასწარაა დაგეგმილი.

და მაინც, ჩვენი გონება ვერ ურიგდება ბლანშის დაღუპვის ფაქტს, და ალბათ ჩვენი შინაგანი პროტესტია ამ სპექტაკლის საბო-

ლოო მიზანი. ამიტომ ბაღებს იგი შეუწელებელ ინტერესს, სურვილს გააანალიზო ნანახი და გაგონილი.

სტანისლავსკის უთქვამს „თეატრი საკიდარიდან იწყება“. მას არ უთქვამს (და არც უცდია ეთქვა) თეატრი რითი მთავრდება, რადგან თავისთავად იგულისხმება, რომ ჭეშმარიტი თეატრი არასოდეს არ მთავრდება, მაყურებელთა დარბაზიდან გასულსაც თან მიგყვება და შენი ცხოვრების მეგზური ხდება. ასეთი სპექტაკლია ერისთაველ-თა „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ დაუფიქსარი ბლანშით, სტენლით და ამადლელებელი, გულისა და გონების შემპერელი ადამიანური ვნებების ასპარეზით.

ადამიანური ყოფის კარტოთეკა

კარტოთეკა ჰქვია გარკვეული სისტემით დიფერენცირებულ ინფორმაციულ ბარათებს, რომლებსაც, ჩვეულებრივ, საპეციალურ უჯრებში ვინახავთ ხოლმე. ამ ბარათებში აღფაბეტის მიხედვით აღწუსებული გვაქვს უმთავრესი მოვლენები და ფაქტები, და, თითქმის ყოველთვის, დარწმუნებულნი ვართ, რომ ჩვენთვის საპირო ბარათს იოლად მივაგნებთ.

ასეთსავე კარტოთეკას შეიცავს ჩვენი ფსიქიკა, გვეუბნება ცნობილი პოლონელი დრამატურგი, პოეტი და პროზაიკოსი თადეუშ რუჟევიჩი. ყოფითი რეალების კატალოგიზაციის დროს ჩვენ დარწმუნებულნი ვართ, რომ მეხსიერების ბარათებში აღწუსებული მოვლენები და ფაქტები ხელუხლებლად შემოგვენახება და ჩვენთვის სასურველ სამსახურსაც გაგვიწევს. მაგრამ, საშუხაროდ თუ საბედნიეროდ, ჩვენს ფსიქიკაში მიმალული უხილავი რეჟისორი, მათ თავის ნებაზე გადააწყობს ხოლმე, რითაც ამ მოვლენების თუ ფაქტების თავისებურ ინტერპრეტაციას ახდენს, და არ არის გამორიცხული, რომ რეტროსპექტულმა ანალიზმა სრულიად მოულოდნელ დასკვნებამდე მიგვიყვანოს. საშუხაროდ თუ საბედნიეროდ, ყველაფერი უხილავი რეჟისორის კარნახით ხდება, და ჩვენ ისღა დავგრჩენია, ჩვენივე მეხსიერებაში გათამაშებული დრამის პასიური მოწმენი გაეხდეთ.

ასეთი კარტოთეკა ყველა ადამიანის ფსიქიკაშია. მაგრამ დრამატურგმა მხოლოდ ერთი ადამიანი შეარჩია, რომელსაც, უბრალოდ, გმირი უწოდა. იგი გონებრივი და ფიზიკური ძალების სრული სიმწიფის ხანაში იმყოფება (40 წლისაა). საზოგადოებაში თავი ი ადგლი ნაპოვნი აქვს (თანამდებობის პირია), მოხდლი აქვს მოქალაქეობრივი ვალი (ბოლო ომის მონაწილეა), ერთი სიტყვით, ყოვლად საიმედო და რესპექტაბელური პიროვნებაა. დრამატურგს იგი არ ჰყავს განფენილი კონკრეტულ დროსა და სივრცეში. ქვეყნიერებას ასეთი გმირი შეიძლება მოევილინოს ყველა დროსა და ვითარებაში. შეიძლება იგი იმ დროში არსებულიყო, როცა პიესა დაიწერა (1959), შეიძ-

ლება ჩვენს დროშიც ცხოვრობდეს. რა მნიშვნელობა აქვს დროს, თუკი ფასეულობათა გადაფასების ხანა ყოველთვის შეიძლება დაგვიდგეს; თუკი მოვლენების უბრალო „ინვენტარიზაციასაც“ კი უნაჩი შესწევს სასოწარკვეთილებამდე მიგვიყვანოს; თუკი ჩვენს აზროვნებას შეუძლია გადაგვისროლოს ისეთ მორევში, საიდანაც გამოსავალი არ ჩანს, თუმცა ფსიქიკა ვერ ურიგდება ამ ფაქტს და იბრძვის თავგანწირვით, მთელი ძალით და ენერგიით. და პიროვნების „მე“-სთან კონფლიქტში მყოფი, „იგი“ თუ „ის“ — „მეს“-ს აიძულებს თოკი მოძებნოს, ყულფში თავი გაყოს, რათა ბოლოს და ბოლოს შეაჩეროს აზროვნების უთაებლო სრბოლა, წერტილი დაუსვას გაუთავებელ ყოყმანს და ქიდილს.

მაგრამ ასეთი ფინალი ხომ კონკრეტული დასკვნის შედეგი იქნებოდა. ასეთი დასკვნის შესაძლებლობა კი სულოერი ტრანსის პირობებში არ არსებობს. და რუჟევიჩის გმირი, უეცრად აფეთქებული და აღშფოთებული, ყულფს კისრიდან იხსნის და ისტერიულად გაჰყვირებს, რომ ამ ყულფში თავს იმათ გააყოფინებს, ვინც იგი ამ მდგომარეობამდე მიიყვანა. მაგრამ ვინ არიან ისინი, ვინც იგი ამ მდგომარეობამდე მიიყვანა? სამწუხაროდ, ეს მან არ იცის. სამწუხაროდ, მის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესები არ არის უბრალო რეფლექსია. არ არის არასრულფასოვნების კომპლექსისა თუ ფიქსირებული იდეის შედეგი. მოწინააღმდეგეს რომ ხედავს, ჩვენი გმირი ხელში ავტომატს დაიჭერდა, ძველებურად ტყეში გაიჭრებოდა და იმ პარტიზანად გადაიქცეოდა, ორმოციან წლებში ფაშისტების რიგვას რომ წარმოადგენდა.

ჩვენი გმირი სრულიადაც არ არის მოწუწუნე ფილისტერი. პირიქით, ის მოქმედების ადამიანია. გრძნობს რომ ცხოვრების იდეალი ხელიდან უსხლტება, მაგრამ ვინ ან რამ შექამა „ლურჯი ფრინველი“, ეს ვერ დაუდგენია; ამიტომაც თავის გულს ასკდება, ადამიანის გონებრივ შესაძლებლობათა შეზღუდულობას მისტირის და, სასოწარკვეთილს, ისლა დარჩენია, ლოგინში ჩაწევს, თავზე საბანი წაიხუროს, თვალები დახუჭოს და თავისი თავი ცოცხალ ლეშად გამოაცხადოს.

მაგრამ აზროვნების პროცესის შეჩერება შეუძლებელია. და აი, მისი მეხსიერების კარტოთეკიდან ნელ-ნელა მასთან მოსვლას იწყებენ მისივე ცხოვრების პერსონაჟები. იქნებ ისინი არიან დამნაშავენი, იქნებ მათ აუწყონ რაიმე ახალი? იქნებ მათთან ხელახალ-

მა დიალოგმა ნათელი მოჰფინოს, ან ნაწილობრივ მაინც გაუნათოს წყევდიადი? საკმარისია ჩვენმა გმირმა კენჭმარიტების თუნდ მბეუტავი სინათლე შენიშნოს, თავდაუზოგავად გაიჭრება მისკენ. სიკვდილი არა, სიკვდილი არ არის საშიში მისთვის. საშიშია იმის შეგრძნება, რომ იგი აბსოლუტური პიროვნული იმპოტენცია, შეგნება იმისა, რომ აბსოლუტურად მოკლებულია უნარს მიიღოს რაიმე გადაწყვეტილება; და რაოდენ პარადოქსულია, რომ ასეთი გრძნობა ეწვია გონებრივი და ფიზიკური შესაძლებლობების სრული გაფურჩქენის ხანაში, ეწვია მაშინ, როცა ძალისა და ენერგიის საოცარ მოზღვავენას გრძნობს. და იგი გოეთეს ვერთერის, ბაირონის ჩაილდ პაროლდის თუ ლერმონტოვის პეჩორინის მსგავსად, იმ საყრდენს ეძებს, სადაც თავის სულიერ ბერკეტს მოათავსებს, ეძებს და ვერ უპოვნია. ვერ უპოვნია და თავისავე სულიერ კონველსიებში იხრჩობა. ცხოვრება კი ძველებური კალაპოტით მიედინება და ჩვეულებრივ მოთხოვნებს უყენებს. ცხოვრება საესეა შემთხვევითობებით, მოულოდნელობებით, და მას ყოველ გამღიზიანებელზე პასუხს სთხოვს.

თადეუშ რუჟევიჩი ისეთ მხატვრულ სამყაროს გვთავაზობს, რომელსაც არ გააჩნია რეალური კონტურები. იგი ასახავს არა ყოფას, არამედ ყოფის ანარეკლს; არა პერსონაჟებს, არამედ მათ სუბიექტურ დეფინიციას; არა თვით ფსიქიკას, არამედ ცნობიერების ნაკადს, რომელიც მოიცავს პიროვნების ურთულეს სულიერ სამყაროს და ასევე მის დამოკიდებულებას გარესამყაროსთან (ერთ-ერთი ვერსიის მიხედვით, ამ პიესის ესთეტიკური სტრუქტურა თეატრალიზებულ სიზმრებად არის გამოცხადებული, რაც, ჩემი აზრით, საფუძველს მოკლებულია).

ცნობიერების ნაკადის წარმოსახვა ხელოვნებაში სიახლეს არ წარმოადგენს. მაგრამ თუ პროზაში მას სახელგანთქმული ადებტები ჰყავს, ამას ვერ ვიტყვით დრამატურგიის შესახებ, სადაც ცნობიერების ნაკადის წარმოსახვა არცთუ ხშირი მოვლენაა. ამ თვალსაზრისით, რუჟევიჩის ცდა ერთ-ერთი ყველაზე შედეგიანი აღმოჩნდა, და, რაც მთავარია, ცნობიერების ნაკადის ასახვა ერთადერთი გზაა პიესის შინაარსის გადმოსაცემად. იგი უშუალოდ და მყარად არის დაკავშირებული ავტორის სათქმელთან და სრულ პარმონიაში მოჰყავს ისეთი სცენური განზომილებანი, როგორიცაა მოვლენა, დრო, ადგილი. ბოლოს და ბოლოს, ცნობიერებას ნაკადი, მოვლენების ინტერ-

პრეტატორიცაა და მოდიფიკატორიც. სწორედ მის მიღმა ვხედავთ იმ პიროვნებასაც, რომელმაც აზროვნების ფიასკო განიცადა და ახლა ყველასთან და ყველაფერთან კონფლიქტში იმყოფება.

მეორე მხრივ, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის ყოფითი რეალიზაცია, რომლებიც, ერთი შეხედვით, საკმაოდ ბუნდოვნად და ერთი მოსმით ასახა ავტორმა. თუმცა პიესაში ყოველივე მხოლოდ ქვეტექსტებს და ზოგად მინიშნებებს ემყარება, მაგრამ ქვეტექსტებიც და მინიშნებებიც, კონკრეტულ მოვლენებთან არის დაკავშირებული და, ცხადია, აუცილებელია მათი გაშიფრვა. ამდენად, საეცებით ლოგიკურია, რომ მარჯანიშვილის თეატრმა, ამ პიესის დასადგმელად, პოლონელი რეჟისორი მოიწვია, რომლისთვისაც პიესა „კარტოთეკა“ არა მარტო ზოგადსაქაოებრიო, არამედ ეროვნული მოვლენაცაა.

რეჟისორმა ბოგდან ჰუსაკოვსკიმ სცენაზე შექმნა მომსიბლავი თეატრალური სამყარო. ასეთი ყაიდის სპექტაკლი ქართულ თეატრში თითქმის არ შექმნილა. ამის მიზეზი ნაწარმოების განკერძოებულობა როდია. თანამედროვე ქართული თეატრი, რომელიც ერთი მხრივ მიისწრაფვის მეტაფორული განზოგადების, პირობითი თეატრისაკენ, ხოლო მეორე მხრივ, თეატრალიზებული ფსიქოლოგიზმისაკენ, ჯერაც არ შეხებია სხვადასხვა სტილთა ასეთ ჰარმონიულ მთლიანობას. რეჟისორმა თვით პიესიდან გამომდინარე, შექმნა სრულიად პირობითი, ბრეხტისეული სპექტაკლი; ამავე დროს მან ხაზგასმით, დეტალურად, თითქმის ნატურალისტურად წარმოაჩინა ყოფითი ანტურაჟი. სპექტაკლის მხატვრული ქსოვილი, თავისთავად მიმსწრაფი პირობითობისაკენ, მან მკაცრი ფსიქოლოგიური სიმართლით განსაზღვრა. ისეთი მხატვრული ხერხები, როგორიცაა მეტაფორა, სიმბოლო, გროტესკი, მან სპექტაკლის საერთო აღქმის საფუძვლად აქცია. მოქმედების რიტმი გამომდინარეობს პერსონაჟთა სულიერი ცხოვრებიდან, მაგრამ, ამავე დროს, იგი მთლიანად პიესის შემოქმედებითი გააზრების შედეგიცაა. პიესაში მოცემულ ყოველ აბსტრაქტულ საწყისს რეჟისორმა კონკრეტული სცენური გარსი მოახვია, და პირიქით, იმას, რაც მეტისმეტად ცხოვრებისეული და კონკრეტულია, აბსტრაქტული ჟღერადობა შესძინა. უაღრესად ზუსტად, ფუნქციური მიზანდასახულობითაა გამოყენებული ბრეხტისეული „აპარტი“. იგი ისეთ ვითარებაში ქმნის „გაუცხოების ეფექტს“, სადაც განსაკუთრებით მძაფრია მსახიობისა და პერსონაჟის სულოერი შერწყმის მომენტი; ამავე დროს, ეს ძირეული გარდატეხის მომენტიცაა გმირის.

ცხოვრებაში, რითაც ამ ხერხს ორმაგი მნიშვნელობა ენიჭება. იგი განსაზღვრულიც არის და ახალი სცენური პერიოდის დაწყებაც.

სპექტაკლის ყველა კომპონენტში იგრძნობა განსაკუთრებული ზომიერება (ზოგჯერ ჩვენი ტემპერამენტისათვის შეუფერებელიც კი). სპექტაკლში ზუსტად არის დაცული მხატვრული განზოგადების პარამეტრები. უაღრესად ფაქიზადაა მისადაგებული, ხშირად განსხვავებული თეატრალური ინტონაციები. მკაცრად გეგმავიზირებული და, ამავე დროს უაღრესად ინტენსიურია სპექტაკლის ტემპი. ანუ შემნილია ურთულესი რეჟისორული პარტიტურა, რომელიც მხოლოდ ჩანაფიქრშია ინდივიდუალური და რეჟისორული დიქტატის არც ერთ გარეგნულ ნიშანს არ ატარებს. და სწორედ ეს არის ცნობილი ესთეტიკური მომენტი, როცა რეჟისორი „კვდება“ არა მსახიობში, არამედ მთლიანად სპექტაკლში, შემდგომ კი აღორძინდება სპექტაკლის დამოუკიდებელი არსებობის ფონზე. ბოგდან ჰუსაკ-უსკი სწორედ ასეთი რეჟისურის მოწმედ გვხდის.

თანამედროვე თეატრში ერთ მხატვრულ კონტექსტში მოიხსენიება რეჟისორისა და სცენოგრაფიის ცნებები. მაგრამ ამ ვითარებამ კი არ გააუფასურა, არამედ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი გახადა მხატვრის ადგილი თეატრში. მხატვარი ხომ რეჟისორული ჩანაფიქრის არა მარტო მოდელირებას, არამედ სცენურ რეალიზებას ახდენს, ამიტომაც, რომ სპექტაკლ „კარტოთეკაში“ გქეგოჟ მალეცკის სცენოგრაფია თვით არის სპექტაკლის რეჟისურა. იგი მთლიანად გამოხატავს რეჟისორის სულისკვეთებას და რეჟისორული ჩანაფიქრის არა ილუსტრატორი, არამედ, პირველყოვლისა, სცენური ორგანიზატორია.

გქეგოჟ მალეცკის არაჩვეულებრივი ორგანულობით შეუთავსებია სპექტაკლის ჩანაფიქრში მოცემული საპირისპირო საწყისები. მხატვრობაში შერწყმულია კონსტრუქტივიზმი და ნატურალიზმი, გროტესკი და ყოფითი ატრიბუტები, ბუტაფორია და რაფინირებული ინტელექტუალიზმი. სცენის, ერთი შეხედვით, საოცარი გადატვირთულობის მიუხედავად, სცენოგრაფიაში ვერ აღმოვაჩენთ თუნდაც ერთ ზედმეტ შტრიხს, ზედმეტ ნიუანსს, სცენურ სივრცეში განფენილი ყველა ხაზი თუ დეტალი ერთ მთლიან კომპოზიციას ქმნის და მისი დარღვევა აღქმის მთლიანობის დარღვევას გამოიწვევდა. სცენოგრაფია, ისევე როგორც მთლიანად სპექტაკლი, აღსავსეა ქვეტექსტებით და მინიშნებებით. მაგრამ გამოყენებულია არა პირდაპირი

მისამართით, არამედ სპექტაკლის შინაგანი მხატვრული პლასტის გამოსახვის მიზნით. ცხადია ჩვენი ინტელექტი მაინც მიისწრაფის გაარკვიოს, რას ნიშნავს სცენის სარკის მიღმა შექმნილი მეორე სცენური ჩარჩო? რას ნიშნავს ზეალმავალი კიბე, რომელიც სპექტაკლში მხოლოდ ერთხელ გათამაშდება, მაგრამ მაინც უაღრესად საჭირო ატრიბუტად აღიქმება. ან ვინ არიან ამ კიბეზე მდგომი მანეკენები, ან რას უნდა ნიშნავდეს მათი სიმრავლე? ან ეს ოთხკუთხა მინის ტიხარი რაღაა? ვინ არიან ეს აღამიანები, რომლებიც იქიდან გაფაციცებით თვალყურს ადევნებენ ცენტრალური გმირის ცხოვრებას, ხოლო შემდგომ დალაგდებიან და მარშით, მწყობრად შემოლაგდებიან სცენაზე. ან რას ნიშნავს სარკე, რომელიც გმირის საწოლის გვერდით დგას, და არცთუ იშვიათად, მასში ვხედავთ გმირის არეკლილ ფიგურას. ასეთი და ამდაგვარი შეკითხვები სრულიადაც არ არის რიტორული. პირიქით, ეს შეკითხვები მართლაც გვებადება სპექტაკლის ყურების დროს. და, რაც მთავარია, მათზე პასუხი ჩვენს შიგნით ხშირადდება, გვანიჭებს რა, ამავე დროს, თანაშემოქმედების სიხარულს.

მაგრამ სპექტაკლის რეჟისურაც, სცენოგრაფიაც, დახვეწილ გემოვნებით აგებული მუსიკალური გაფორმებაც (სპექტაკლში ჟღერს შოპენის ნაწარმოებები) ჰაერში გამოეკიდებოდა, ასეთივე მაღალი რომ არ იყოს სამსახიობო შესრულების დონეც. საერთო გააზრებასთან ერთად, პირველი, რაშიც იგრძნობა რეჟისორის განსაკუთრებული როლი, ეს პერსონაჟთა მხატვრული სახიერებაა. მარჯანიშვილის თეატრისათვის შესრულების სახიერება ახალი მოვლენა არ არის. ამ თეატრის მსახიობები, შეიძლება ითქვას, თავის საფუძველშივე ატარებენ თეატრალურ სახიერებას. მაგრამ ეს უნარი ასეთი ზომიერებით და მკაცრად გაპირობებული ფუნქციურობით (რაც მეტისმეტად საგულისხმოა) ამ სპექტაკლში მართლაც სრულყოფილად გამოვლინდა. სწორედ ამის შედეგია აქტიორული მიღწევები, რომლითაც ასე მდიდარია სპექტაკლი.

როგორც ვთქვით, პიესა მთლიანად ერთ ცენტრალურ გმირზეა აგებული. ბუნებრივია, სპექტაკლში მოქმედება ამ გმირის ირგვლივ წარმოებს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, წარმოდგენაში შექმნილია ისეთი ღრმა და ყოვლისმომცველი ეპიზოდური სახეები, რომელთა დავიწყება შეუძლებელია და ეს, რა თქმა უნდა, რეჟისორის დამსახურებაა. მაგრამ ვიდრე ამ ეპიზოდურ როლებზე და მათ შემსრუ-

ლებლებზე ვიტყოდეთ რაიმეს, ჩვენი ყურადღება კვლავ ცენტრალურ გმირზე შევაჩეროთ.

მსახიობი გივი ჩუგუაშვილი, ამ ერთაქტიანი სპექტაკლის მთავარი ფიგურაა. იგი სპექტაკლის დასაწყისიდან დამთავრებამდე სცენაზე იმყოფება და შესაბამისად, სამსახიობო ანსამბლის ღერძს წარმოადგენს. მელანქოლიაში მყოფი მისი გმირი სცენაზე ხელმეორედ გაივლის თავისი ცხოვრების უმთავრეს პერიოდიებს: ხან მოტივინე ბავშვად იქცევა, ხან ვნებით ატროკებულ მაჰაყაცად, ხან თანამდებობის პირად და ხან უსუსურ, სასოწარკვეთილებაში მყოფ უნებისყოფო ადამიანად. ამავე დროს, მესხიერებაში რესტავრირებული ადამიანები მას ახალ ჰიპოსტასში ევლინებიან. ჩვენი გმირი მათთან სრულიად ახალ ურთიერთობას ამყარებს. ასე, მაგალითად, დედას და მამას, რომლებსაც რესპუბლიკის სახალხო არტისტები დოდო ჭიჭინაძე და ირაკლი უჩანეიშვილი ანსახიერებენ, იგი ჯერ ყურადღებით და ბავშვური მორჩილებით უსმენს, შემდგომ კი, აღმოაჩენს რა ყალბ ნოტას მათ დიდაქტიაში, ჭიქურ მიეჭრება და გალიზიანებული აღიარებს ყველა თავის ბავშვურ ცოდვებს. ამ სცენაში კარგად ჩანს, რომ ჩვენი გმირი უარყოფს უფროსებისა და ბავშვების ურთიერთობის არსებულ მოდელს და ახალი თაობის აღზრდის ტრადიციულ მეთოდებს მორალურ სიმახინჯედ თვლის.

ჩვენი გმირი თავისი ცხოვრების არც სხვა პერიოდებს წყალობს. მას სჯერა, რომ უკვე დაკარგა ადამიანებთან ბუნებრივი, უშუალო ურთიერთობის უნარი, და ახლა ისლა დარჩენია, უკვე დადგენილი ნორმების მონა გახდეს. თითქოსდა ამ ფიქრის პასუხად ევლინება მას სამი მოხუცი, რომლებსაც რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები გიზო სიხარულიძე, დავით დვალისშვილი და ბონდო გოგინავა ანსახიერებენ. ეს სამი მოხუცი მოკლებული როდია სინამდვილის რეალურ აღქმას. არც ახალგაზრდული შემართება დაუკარგავთ. ერთადერთი, რაც მათ სამუდამოდ დაკარგეს, ეს არის ცხოვრებისადმი აქტიური პოზიცია და, ნებას აყოლილნი, იმ მანეკენებს ემსგავსებიან, კიბეზე გახევებულნი რომ დგანან. ალბათ ამიტომაც რეჟისორმა

ესინი ცოტა ხნით ამ მანეკენებს გვერდით ამოუყენა. გმირი — გივი-
ჩუგუაშვილი გრძნობს, რომ ახლო მომავალში ამ მოხუცების ხვედ-
რი ელოდება, გრძნობს, და მთელი არსებით იბრძვის სიცოცხლეშივე.
მანეკენად გადაქცევის წინააღმდეგ.

ცხოვრებაში ვის ან რას არ შეხვდებით. ნეტავ ვინ არიან ან რას
ესწრაფვიან ეს კეპიანი კაცი — მსახიობი მამუკა კიკალეიშვილი და
შლიაპიანი კაცი — მსახიობი ავთანდილ მიქაძე? ყველაფერს ისმენენ,
ყველაფერს იწერენ, ყველაფრის მიმართ მზა დამოკიდებულება აქვთ.
მართლაც შესაშურია მათი ენთუზიზმი და თავდაჭერებულობა. მაგ-
რამ ჩვენს გმირს ებრალება ისინი, რადგან მათაც ცოცხალ მანეკენე-
ბად თვლის. მათი საქმიანობა მოჩვენებითია, მათი მოძრაობა — მე-
ქანიკური.

ან ვინ არის ეს თმაგაყოფილი კაცი, რომელსაც რესპუბლიკის.
სახალხო არტისტი ლეო ანთაძე განსახიერებს? რამ აიძულა ან ვინ.
აიძულა ცხოვრების ყურმოჭრილ მონად იქცეს? რა გასცა ან რა.
მიიღო ცხოვრებისაგან ისეთი, რომ მზად არის თავისი ერთგულების.
დასამტკიცებლად პირუტყვის ხვედრი გაიზიაროს?

სულ ერთხელ გამოჩნდა სცენაზე მსუქანი ქალი — რესპუბლი-
კის სახალხო არტისტის ელენე ყიფშიძის შესრულებით, სულ
ერთხელ ჩაივლის ჩვენი გმირის თვალწინ, მაგრამ დასკვნების საშუა-
ლებას მაინც მოგვცემს. ისევ ფილოსოფიური პრობლემა, ისევ ადა-
მიანური ყოფის რაობაზე ფიქრი — ვინ არის ეს მსუქანი ქალი?
მუცელმერთობას გადაყოლილი არსება, თუ უმოძრაობით დაღუ-
პული მანდილოსანი? რისთვის ან ვისთვის ცხოვრობს?

ახლა მასწავლებელი? რატომღაც ხელში გლობუსი რომ უჭი-
რავს, როგორც საყოველთაო ცოდნის და განათლების სიმბოლო.
რაოდენ ზუსტად, რაოდენ სახიერად, და, ამავე დროს, მრავალპლა-
ნიანად გვიხატავს ამ სახეს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტა
დავით ქუთათელაძე. მისი გმირი სიბრაულესაც აღძრავს და სკეფ-
სისსაც, საყვარელიცაა და საგმობიც ერთსა და იმავე დროს. და რაც
ყველაზე უფრო საგულისხმოა, მან არ იცის, ცოდნას რისთვის.
ნერგავს.

ასეთივე მრავალპლანიანი და აზრობრივად მნიშვნელოვანია
სპექტაკლის ყველა პერსონაჟი: მდივანი — ლია ქობულაძე, ოლღა —

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ქეთევან კიკნაძე, ბიძა — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გივი ციციშვილი, ოფიციალური ქალი — ქეთევან გეგეშიძე, მკვირცხლი ქალი — ნანა ჩიქვინიძე, კეკლუცი ქალი — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მარინა ჯანაშია, გერმანელი გოგონა — მაია ზედგენიძე, ჟურნალისტი — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მარლენ ეგუტია, ყვავა — გია ბურჯანაძე, ახალგაზრდა კაცი — რევაზ ჩხიკვიშვილი.

მაგრამ ახლა ისიც ვიკითხოთ, ვინღა ეს ჩვენი გმირი, ყველასა და ყველაფრისადმი უარყოფითად განწყობილი? ნიპილისტია? ალბათ არა, რადგან ნიპილიზმს აქტიური ცინიზმი და სკეპტიციზმი ახასიათებს. ჩვენი გმირი კი თავის ნაჭუქშია გამოკეტილი და გარემოს ყოველგვარ შეფასებაზე უარს ამბობს.

მაშ ვინ არის? კაცობრიობის ბედ-იღბალზე დაფიქრებული პიროვნება, რომელსაც მომავალი მუქ ფერებში ესახება? ალბათ, არა, რადგან საამისო არც პრეტენზიები აქვს და არც გონებრივი მონაცემები.

იქნებ გაგიჟდა? რაიმე ავი სენით დაავადდა? ნამდვილად არა, რადგან სამყაროს აღქმა და შეფასება ძალზე გამახვილებული აქვს და, შეიძლება ითქვას, არც ერთი ცხოვრებისეული ნიუანსი არ გამოეპარება.

იქნებ, უბრალოდ, გახლებული ახალგაზრდობის წარმომადგენელია? იმათი, სამოციან წლებში ხელოვნებაში ახალი მორალური ნაკადი რომ შექმნეს? არც ეს არის სარწმუნო. რაღა ახალგაზრდაა, ჩვენი გმირი თითქმის შუახნის მამაკაცია.

მაშ ვინ არის? რა მოუვიდა? განსაკუთრებული არაფერი. ვივარაუდოთ, რომ ერთ მშვენიერ დღეს ცუდ გუნებაზე გაიღვიძა, თვალი გადაავლო თავის ცხოვრებას და დაუქმყოფილებლობის გრძნობა დაეუფლა. შემდგომ გააანალიზა ყოველივე ის, რაც არ მოსწონს თავის თავში და თავის გარშემო, მძიმე ფიქრმა სასოწარკვეთილებამდეც კი მიიყვანა. იცოდა, რომ ასეც მოხდებოდა, მაგრამ მაინც მოიხედა უკან, მაინც ჩაუტარა რევიზია საკუთარ თავს. აღსარებაც თქვა, ცოდვებიც აღიარა, სულიერად განიბანა და ასე, განწმენდილი შეეგება მომდევნო დღეს.. და, თადეუმ რუჟევიჩის რწმენით, ქეშმარიტი ადამიანი ასე უნდა ცხოვრობდეს. მაშინ დედამიწის ზურგიდან

გაქრებოდნენ მექანიკური ადამიანები, უმიზნო ენთუზიასტები, უვიცი დიდაქტიკოსები, რუტინიორი ტრადიციონალისტები, კონფორმისტები, ობივატელები, ამა სოფლის მანეკენები.

„კარტოთეკის“ დადგმით მარჯანიშვილის თეატრმა ერთდროულად რამდენიმე რთული ამოცანა გადაჭრა: რეპერტუარი გაამდიდრა პრობლემური, მხატვრულად მრავალფეროვანი ნაწარმოებით; გზა გაუხსნა ახალი ტიპის რეჟისურას; მიაგნო სამსახიობო სახიერების ზუსტ მხატვრულ პარამეტრებს, გამოხატა თავისი მოქალაქეობრივი მრწამსი და ჩვენ ისლა დაგვრჩენია, მივულოცოთ თეატრს მორიგი წარმატება.

1984

ჩვენებურების სამყაროში

თეატრი — ეს არის ბრტყელი ფიქარნაგი, ორი მსახიობი და ჩვეულებრივი ადამიანური ვნებათაღელვანი. ფიქარნაგს როგორმე ვიშოვნით. მსახიობებიც არსად გაგვექცევინან. აი, ვნებათაღელვა კი, დიდი უკარება ვინმეა — უთქვამს ფედერიკო გარსია ლორკას.

სამწუხაროდ, ეს „უკარება ვინმე“, ამ ბოლო ხანებში ჩვენ თეატრებს მეტისმეტად არ წყალობს. და თუ მაინც ზოგიერთებს ესტუმრება ხოლმე, ერთი მათგანი, უთუოდ, მოზარდთა ქართული თეატრია.

მოგეხსენებათ, სცენაზე ადამიანურ ვნებებს რეჟისორი ქმნის და ამისათვის მას, პირველყოფლისა, შესაფერისი პიესა ესაჭიროება. ამიტომ, სპექტაკლების არაემოციურობა, ძალიან ხშირად, დრამატურგს ბრალდება. არ ვაპირებ ვამტკიცო, რომ კარგი პიესები უთვალავია (თუმცა ვინ იცის?), რადგან შეგნებული მაქვს, რომ რეჟისორი იმ ერთადერთ პიესას ეძებს, რომელიც მის ფიქრებს ეხმიანება და რომ ამ პიესას, მისი შეძერა თუ არა, აღელვება მაინც ძალუძს. მაგრამ როგორ ეძებს ან სად ეძებს ასეთ პიესას, ეს კი მართლაც საკითხავია (თუმცა ვინც ეძებს, პოვნებს კიდეც), თორემ აგერ მოზარდთა ქართული თეატრის მთავარმა რეჟისორმა შალვა გაწერელიამ ხომ გამოძებნა მიხეილ ჭაფარიძის პიესა „ჩვენებურები“, და თანაც, ძებნად შორს კი არ წასულა, ქართული თეატრის განვლილ რეპერტუარს გადაავლო თვალი და რაც სჭირდებოდა, აღმოაჩინა კიდეც.

თავად აღმოჩენა ჭირს, თორემ უკვე აღმოჩენილი გვეჩვენება, რომ საოცრად იოლი აღმოსაჩენი იყო. მართლაც, თუ თეატრში ომის თემის ასახვა გვსურდა, აგერ ჩვენებური „ჩვენებურები“, აგერ თეატრის წამყვანი მსახიობები, მხატვარი თემურ სუმბათაშვილი, კომპოზიტორი გომარ სიხარულიძე. თურმე რა ადვილი იყო ისეთი სპექტაკლის შექმნა, რომელიც შესძრავდა მაყურებელს სიმართლის ძალით, აზროვნების სიღრმით, თეატრალური ხატოვნებით, ესთეტი-

კურად განუმეორებელი, მხოლოდ თეატრისთვის ნიშნული უშუალოდ.

რეჟისორს სპექტაკლის შესაქმნელად არ უძებნია რაიმე განსაკუთრებული გამომსახველობითი საშუალებანი; არც ის უცდია, ამ ერთი სპექტაკლით გადაეჭრა (ან გნებავთ აღეძრა) ყველა საკაცობრიო პრობლემა. პირიქით, მან ნიშანში ამოიღო ერთი უბრალო ქართული სოფლის ცხოვრება, ამ სოფელში მცხოვრები ადამიანების თავგადასავალი ომის ფონზე, და შექმნა ის „პური არსობისა“, რაც ასე ფასობს ხელოვნებაში და რომლის შექმნა ყველაზე დიდ ძალისხმევას მოითხოვს.

როცა ჰემინგუეის ჰკითხეს, თავიდანვე გაიაზრა თუ არა სიმბოლურად „მოხუცი და ზღვა“, მან არაორაზროვნად უპასუხა: არ ვიცი, რას ვუწოდებთ სიმბოლურ გააზრებას, ვიცი მხოლოდ ის, რომ ავსახე ნამდვილი მოხუცი, ნამდვილი ზღვა, ნამდვილი თევზი და ნამდვილი ბიჭი და თუ ამან სიმბოლო შეადგინა, ეს მხოლოდ მათი ნამდვილობის შედეგია.

აქაც ასევე, რეჟისორმა შალვა გაწერელიამ აიღო ნამდვილი სოფელი, ნამდვილი ადამიანები ნამდვილი ომის ატმოსფეროში, შედეგად კი მიიღო ისეთი განზოგადება, რომლის აღქმა მხოლოდ ქვეტექსტური აზროვნებითაა შესაძლებელი.

მეორე მსოფლიო ომი... რამდენი რამ ითქვა და დაიწერა მასზე. არ დარჩენილა რაკურსი, რომლითაც არ აღექვათ და არ წარმოესახათ „ადამიანის გონებასთან და სინდისთან ეს ყოვლად შეუთავსებელი“ საკაცობრიო კონფლიქტი. და მაინც, სათქმელი არ იწურება. და რა გასაკვირია, რომ დღევანდელ თაობას (და არა მარტო მათ), ვისაც არ განუცდია ომის საშინელება, ამ თემის სიღრმისეული შრეები უფრო აინტერესებს (ანუ ის, რაც ნებისმიერ ბათქა-ბუთქზე უფრო შემზარავია), ვიდრე მისი წარმოშობის მიზეზები და შედეგები. და აი, შალვა გაწერელიამ ასახა ის მომენტი, რაც „ჩვენებულების“ ეპიგრაფად გამოდგება:

„არჩევანი — ასე სცოდნია ომს!

გეგელა — ოო... ეგ იმისთანა მხეცია, გაჩნდება თუ არა, მაშინვე ზნეში ჩაგჭიდებს კლანჭებს“.

ლევ ტოლსტოის სინდისი მიაჩნდა ადამიანის ყველაზე ღვთიურ ნიშნად, სინდისის ქენჯნა კი ყველაზე დიდ სულიერ ტანჯვად. სინდისის ქენჯნა იგულისხმა ავტორმა, როცა ზნეში კლანჭების ჩაჭიდებაზე

ლაპარაკობდა. და სწორედ ზნეობრიობის პრობლემაა სპექტაკლის შთამაგონებელი, საოცრად უბოდიშოდ და შეულამაზებლად გაშიფრული რეჟისორის მიერ.

სინამდვილის შეულამაზებლად გადმოცემა საერთოდაც დამახასიათებელია შ. გაწერელიას რეჟისურისათვის. ამ სპექტაკლში კი მისმა „სიმკაცრემ“ თითქმის ზღვარს მიაღწია. მოვლენათა წარმოსახვის ეპიუროზა (ანუ მოვლენების სრული ობიექტივატია), ესოდენ ახლობელი მისი სცენური აზროვნებისათვის, აქ წმინდა სახით წარმოგვიდგა. რეჟისორი არც ბრალმდებელია და არც დამცველი. იგი ის გულმართალი მოსამართლეა, რომელიც გულისყურით ისმენს და თვალს ადევნებს მის მიერვე შექმნილ „სასამართლო პროცესს“, და ერთადერთი, რასაც ცდილობს, ჩვენთან ერთად დაადგინოს ისტორიული, სოციალური და ფსიქოლოგიური კეშმარტება. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ პერსონაჟების მიმართ მისი პოზიცია, უმეტეს შემთხვევაში, სავსებით ნეიტრალურია და ისინი (პერსონაჟები) მას ძირითადად მოვლენების კონტექსტში აინტერესებს. რეჟისორს მოვლენების კვრეტა და ანალიზი უფრო იტაცებს, ვიდრე ამ მოვლენებისადმი თავისი მკვეთრი დამოკიდებულების გამოხატვა. ერთი კია, გოგოლის თქმისა არ იყოს, მის სპექტაკლებში დადებითი ან უარყოფითი გმირი ყოველთვის სცენის მიღმაა საძიებელი. თავისთავად მოვლენების აღქმის პროცესში ძნელი არაა ამოვიკითხოთ რეჟისორის პოზიცია, მისი დამოკიდებულება ამა თუ იმ სცენური ვითარებისადმი.

შ. გაწერელიას მხატვრული აზროვნება მათემატიკურად თანმიმდევრულია. მისი სპექტაკლები, როგორც წესი, მხატვრულად და აზრობრივად, ერთიან კომპოზიციაშია მოქცეული და ერთ მთლიან იდეურ-ესთეტიკურ სამყაროდ აღიქმება. შ. გაწერელია, ეპიკური თეატრის ტრფიალის მიუხედავად, არ არის ბრეხტის თეატრალური მოძღვრების ორთოდოქსალური მიმდევარი. ბრეხტის თეატრალური კონცეფციები მისთვის ერთ-ერთი საშუალებათაგანია, და არა ერთადერთი. მის სპექტაკლებს ყოველთვის თან ახლავს მძაფრი ემოციური ფონი, განცდათა სიმართლე და სიღრმე.

აი, აქაც, ამ სპექტაკლშიც, იგი ქმნის არა მხოლოდ სოფლის სურათებს, ლოგიკურად მკაცრად განსაზღვრულს, არამედ ადამიანური ყოფის პანორამას, სადაც ცხოვრება იდეალიზებული კი არ არის, არამედ პირიქით, გაშიშვლებული და ნიღაბახდილია.

თურმე ომის დროსაც ცხოვრება ჩვეულებრივად გრძელდება. ვილაცას უყვარს, ვილაც ექვიანობს, ვილაც კარიერაზე ფიქრობს, ვილაც თავისკენ მეტს ეზიდება, ვილაც წვრილმანი საზრუნავის ჭაობში ჩაფლულა. ერთი სიტყვით, ადამიანები ცხოვრობენ იმავე ცხოვრების კანონების მიხედვით, როგორც მშვიდობიანობის დროს. განსხვავება იმაშია, რომ მიზნების განხორციელება უფრო გართულებულია, ხოლო ურთიერთობანი უფრო გამძაფრებული.

მაშ რაში მდგომარეობს ამ სპექტაკლის ჰუმანისტური ძალა და ჰათოსი? ალბათ იმაში, რომ ცხადყოფს — ომის დროს თითოეული ადამიანი იქნებ შეუცნობლადაც, თავის თავს სხვების ფონზე აღიქვამს, თავისდა უნებლიედ სხვებზეც ფიქრობს. პო, ომი საშინელებაა, ომი საკაცობრიო ტრაგედიაა, მაგრამ დახეთ, გაქირვებამ როგორ ააღორძინა კეთილშობილური ღტოლვები, როგორ დააკრისტალა ადამიანების სული, როგორ გააერთიანა გაქირვებაში მყოფი ჩვენებურები (თითქოსდა ამ ვითარებაში დასტურდება ჰეგელის ცნობილი მოსაზრება, რომ წინააღმდეგობა ის ფორმაა, რომელშიც ისტორიული განვითარების ძალა ვლინდება). და განა ამ პატარა სოფლის მაგალითი არ გვარწმუნებს, რომ სამშობლოს ფრონტის ხაზზე და ზურგში მყოფნი ურთიერთგადაჯაჭვულნი არიან და ერთმანეთის გაგრძელებას წარმოადგენენ? თუმც პატრიოტიზმი იქ, ფრონტის ხაზზე უფრო მოჩანს, აქ კი, შედარებით მშვიდ ზონაში, პატრიოტიზმი იმდენად სუბლიმიზრებულია, რომ გარეგნული ნიშნები თითქმის დაკარგული აქვს — ადამიანთა საუკეთესო მისწრაფებანი, უმრავლეს შემთხვევაში, ჩუმ, შენიღბულ იერს ატარებს და უმაღლესი ზნეობის კარნახით იბადება.

სცენურ ქმედებას ღია ან დაფარული მიზნები წარმოქმნიან. ფარული მიზნის აღმოჩენა (როგორც ამას ამტკიცებს თანამედროვე პარაფსაქოლოგია და ფსიქოსომატიკა), იმავე ქვეცნობიერის ამოკითხვას ნიშნავს. ხოლო ქვეცნობიერი კი, როგორც ირკვევა, ადამიანის ქცევის ძირითადი განმსაზღვრელი მექანიზმია. სხვა რითი, თუ არა ომის ქვეცნობიერი. შიშით უნდა აიხსნას პერსონაჟების პანიკური ფაცი-ფუცი. სხვა რითი, თუ არ სიკეთის გამარჯვების რწმენით უნდა აიხსნას ეთიკური პოსტულატების სიმტკიცე. და ეს რწმენაა, სპექტაკლს რომ ჰუმანიზმით მსკვალავს.

ღიახ, ერთი შეხედვით, მთელი სპექტაკლი ადამიანთა ფუსფუსი, თავის გადარჩენაზე ფიქრია, მაგრამ ამ ფუსფუსს მიღმა ღრმა ადა-

მიანური ტრაგედია იკითხება (უნებლოედ გვაგონდება დავით კლდია-შვილის „აბა, რა ქანა“). მართლაცდა, აბა რა ქანა შიმშილით და სიცივით გატანჯულმა ადამიანებმა, ბედს როგორ შეურიგდნენ?

არჩევან ზეციხელს ქადის ნატეხი ენატრება. მას ხელს უმარ-თავს ბრიგადირი მინაგო სვანიძე — არჩევანის ქალიშვილში, ზენარ-ში შეყვარებული.

ზენარას კი გოგი უყვარს, ომიდან მის დაბრუნებას ელოდება. მისი სიყვარული საიდუმლოს არ წარმოადგენს ხალიბაძის ოჯახისათვის. აგერ, გოგის დედას, როდამს, საკაბეც კი მოაქვს მისთვის.

სოფლის თავმჯდომარეს, ტარიელ ხალიბაძეს, ერთადერთი სა-დარდებელი აქვს, რა ბედი ელის მის დედისერთა ბიჭს, ფრონტზე წასულს და აკი მიიღებს კიდეც შვილის დაღუპვის ცნობას. რაღა აზრი აქვს თავმჯდომარის ჰიცოცხლეს?

აგერ, მაქციას მინაგო სვანიძე შეყვარებულია.

ილარიონ კუმბურაძეს ერთადერთი საზრუნავი გასჩენია, რო-გორმე შიმშილისაგან იხსნას ოჯახი. ამიტომ უნდა ბრიგადირობა (ზენარაზე განაწყენებული მინაგო სოფლიდან წასვლას აპირებს), შემდგომ კი, რამდენიმე ბათმანი სიმინდის ფასად, მაშვლადაც კი და-უდგება ბრიგადირს. მერე, როცა შეიტყობს, რომ ზენარას გოგი უყვარს, სინდისის ისეთ ქენჯნას იგრძნობს, რომ გამეხებული პასუხს მოსთხოვს უდანაშაულო მინაგოს, რომელმაც უკვე იცის თავმჯდომარის ბიჭის დაღუპვის ამბავი.

ბრიგადირობას მოინდომებს ფოტინე აბესიურიც, მაგრამ ილა-რიონს წინ არ აღუდგება. დიდი სიკეთე გამოსჰყვივის იმ სცენაში, როცა ილარიონი და ფოტინე (ორივენი ამოიცნობენ ერთმანეთის განზრახვას) ერთმანეთს უთმობენ ბრიგადირობას, ბოლოს კი, ესაო და მოყვასი არ დაეჩაგრეო, საერთოდ უარს ამბობენ ბრიგადირო-ბაზე.

ქმრის გაბრიგადირება მოსურვებია ხათუნას (აქაოდა იქნებ ცოტა სული მოვითქვაო). თუმცა, მისი ქმარი ალექსანდრე ბაკურა-ძე (სოფლის ინტელიგენტი მასწავლებელი) თვლის, რომ ეს არც მასწავლებლის მორალს შეეფერება და არც მოწოდებას.

ამრიგად, ეს შინაგანი მოუწესრიგებლობა (გარეგანზე რომ არა-ფერი ეთქვათ), სპექტაკლის ყველა გმირის ხედრია და სწორედ ეს ქმნის მათი არსებობის კონტრასტს. ისინი ცხოვრების გაუმჯო-ბესებისაკენ მიილტვიან, მაგრამ სინდისთან გარიგებაც ერცხვინებათ

და ხან ერთ კედელს ეხეთქებიან და ხან მეორეს. და ამ შინაგან გარბაშია მათი მჩქეფარე ვნებების სათავე.

ყოველივე ეს მოცემულია მიხეილ ჯაფარიძის პიესაში და სპექტაკლი ამ მოვლენების უბრალო კონსტატაცია იქნებოდა, შალვა გაწერელის რეჟისორული ხელწერით ახლებურად რომ არ ამეტყველებულიყო. იგი ხომ არასოდეს არ კმაყოფილდება მოვლენათა შორის ზედაპირული კავშირის პოვნით და გმირის ქცევაში ყოველთვის აღმოაჩენს ხოლმე ფარულ მოტივებს (რომლებიც, უმრავლეს შემთხვევაში, ანგარებიანი ან პატივმოყვარულია), და მათი გამოვლენით ქმნის იმ ტრაგი-კომიკურ ატმოსფეროს, რაც მისი სპექტაკლების მუდმივი თანამგზავრია.

მაგრამ ამჯერად, ფარული მოტივების ძიებამ სრულიად ახალი ნაყოფი გამოიღო. ომი, რომელიც მოვლენების ზოგადი ფონია, ის ლაკმუსი აღმოჩნდა, რომელიც აღვიძებს სინდისს, და ფსკერთან მიახლოებული გმირები თითქმის ყოველთვის ნანობენ მორალურ დაცემას და განწმენდისაკენ მიილტვიან.

სიღუბნჭირეს რომ თავი დააღწიოს, არჯევანი მზად არის თავისი ქალიშვილი მინაგოს მიათხოვოს, მიუხედავად იმისა, რომ მინაგო ნახევრად ხეიბარია.

ბრიგადირის სოფლიდან წასვლა აწყობს არა მარტო ილარიონს, ფოტინეს, ხათუნას, არამედ უსახლკარო გეგელასაც, რომელიც იმედოვნებს, რომ ბრიგადირის ბინა მას დარჩება.

მაქციას უხარია, რომ ზენარას გოგი უყვარს, ეგება მინაგომ ზენარა გადაიყვაროს და თვალში მე მოვუვიდეო. ასეთივე ფარული ზრახვები აქვთ სხვა გმირებსაც. მაგრამ მათ ცხოვრებისეულ ზრახვებს სიმტკიცე აკლია და მორალური ტკივილითაა შეფერილი. თითქმის ყოველი მათგანი გარკვეულ მომენტში უარს ამბობს თავის გადაწყვეტილებაზე. ამიტომ შეფოთავენ, დრტვინავენ სპექტაკლის გმირები, ამიტომ ჰგავს თეატრალური ქმედება ვერცხლისწყალს (გნებავთ სარკის ათინათს), რომელიც მოუსვენრად დაჰქრის და გვაიძულებს მის სრბოლას თვალი უსწრაფესად გავადევნოთ.

საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ზენარას გოგი „დაუსწრებლად“ შეუყვარდა და შეუყვარდა იმიტომ, რომ მისი ჭარისკაცობა ეამაყება.

სპექტაკლში არის კიდევ ერთი გმირი — სოფლის ობოლი გოგონა ნანული.

იგი ერთთავად გზას გასცქერის, ვინ იცის, იქნებ სოფლის შარაზე გამოჩნდეს მისი ომგადახდილი ქმარი. იგი მისალმებისთანავე ყველას მიახარებს, ჩემი ქმარი დააჯილდოვესო „ზა ატვაგუ“. და ამას ისეთი სიამაყით ამბობს, თითქოსდა მეზობლებს ამცნობს, ფეხმძიმედ, აი, ამ დევგმირისაგან ვარო. სპექტაკლში მხოლოდ ორი ადამიანია მორალურად დაკმაყოფილებული, ზენარა და ნანული, და თავისთავად, ეს ქმნის ძალზედ საგულისხმო კონტრასტს.

მაგრამ ერთსაც და მეორესაც იმედების მსხვერველა მოელის. გოგიც და ნანულის ქმარიც ომში იღუპებიან.

მოვლენების სიმრავლის მიუხედავად, სპექტაკლს ტრადიციული „ბოლო ამბავი“ არ გააჩნია. სპექტაკლის კომპოზიცია არ ემყარება ერთ ძირითად ამბავს. და ეს, კიდევ უფრო ხაზს უსვამს წარმოდგენის ეპიურობას, გზას უხსნის რეჟისორს პანორამული აზროვნებისაკენ.

რეჟისორი სპექტაკლს არ ჰყოფს სხვადასხვა ხარისხის ეპიზოდებად, რადგან მთელი სპექტაკლი, პირველი სცენიდან ფინალამდე, ომის ვითარებით გაპირობებული მოვლენების ჯაჭვია და ამდენად, სპექტაკლისთვის თანაბრად მნიშვნელოვანი. ამით, ეს სპექტაკლი, იმ მუსიკალურ ნაწარმოებს ჰგავს, სადაც დომინირებს რამდენიმე თემა, ერთმანეთთან მხოლოდ შინაგანი ლოგიკით დაკავშირებული.

მ. გაწერელია მთლიანად უარს ამბობს სცენურ ნიშნებზე. ეპიზოდებს იგი კინოკადრებით გვიჩვენებს. (მონტაჟი, შიდაკადრული კომპოზიცია). მოვლენების ხაზგასასმელად იგი იყენებს სრულიად უბრალო ხერხს — სასცენო პუნქტირს. მის მიერ აქცენტირებული სიტყვები, დროთა განმავლობაში აზრობრივ რეფრენად გადაიქცევა. „მეზობლებო, მასესხეთ ნახევარი ბათმანი სიმინდი“ — ამ სიტყვებს სხვადასხვა დროს საწყალობლად წარმოთქვამენ სხვადასხვა პერსონაჟები სწორედ მაშინ, როცა მოვლენა იწყება ან მთავრდება.

ნანულის სიტყვები „დაუჯილდოებიათ, ზა ატვაგუ“, მრავალჯერ მეორდება სპექტაკლში და პუნქტირით გამოყოფასთან ერთად, თვით ნანულის დახასიათებასაც გვაწვდის.

საპუნქტირო სიტყვებს თავისი ადგილი აქვთ სცენურ სივრცეში. ისინი წარმოითქმება ხან სცენის ზედა ნაწილში (სპექტაკლში სცენური სივრცე ორ სართულადაა დაყოფილი), ხან პორტალთან ახლოს, ანუ ძირითადი „სათამაშო მოედნიდან“ მოშორებით. და ეს

ახდენს ზემოქმედებას, რადგან რეჟისორს, ძირითადად, გამოყენებული აქვს ფრონტალური მიზანსცენები, რომელთა ფონზე სასცენო პუნქტირი უაღრესად ეფექტურია.

სცენური ნიშნების ამგვარი ლაკონიურობის მიუხედავად, სპექტაკლში მუდმივად იგრძნობა რეჟისორის თანხლება, რეჟისორის თანხლების მიუხედავად, მსახიობებს სრული თავისუფლება ენიჭებათ (აქ კი, უთუოდ, თეატრალურ პარადოქსთან გვაქვს საქმე, რაც გულდაგულ შესწავლას მოითხოვს). სწორედ მან, მსახიობმა უნდა შექმნას ის შინაგანი მჩქეფარება, რაც ფაქტიურად, ძირითადია რეჟისორისათვის. ამით არის განპირობებული შესრულების დინამიზმი, ნიშნეული სპექტაკლში მონაწილე სამსახიობო ანსამბლისათვის.

კვლავ არაჩვეულებრივი ძალით გაიბრწყინა რევაზ თავართქილაძის კომედიურმა ტალანტმა. მის მიერ შექმნილი ილარიონ კუმბურაძის სახე მნიშვნელოვანი მოვლენაა. ამ როლში მის იმპროვიზაციას შთაგონება ასაზრდოებს, შთაგონებას გარდასახვის სიღრმე (რის შედეგად ხმის ტემბრიც კი შეეცვალა). რ. თავართქილაძე იმ სამსახიობო სკოლის წარმომადგენელია, რომელიც, მიხეილ ჩეხოვის განსაზღვრებით, თვითონ მიისწრაფის პერსონაჟისაკენ და მისი ძირითადი მოკავშირე — ინტუიციაა. ყოველივე დანარჩენი, ჩემი აზრით, აქედან გამომდინარეობს. კერძოდ, ტემპორიტმის არაჩვეულებრივი გრძნობა, პლასტიკური გამომსახველობა, ინტონაციური მრავალფეროვნება. ამავე დროს, სამსახიობო ერუდიცია მას საშუალებას აძლევს ზუსტად იგრძნოს სპექტაკლის სტილი, რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული „თამაშის წესი“. ამიტომ, მისი შესრულება აღბეჭდილია ფსიქოლოგიური სიზუსტითაც და განუმეორებელი თეატრალობითაც.

ვლადიმერ მექვაბიშვილი უფრო ეპიკური თეატრის მსახიობია, მისი კომიზმიც უფრო ნიღბსეულია, გროტესკულია. მის მიერ დიდი არტიზმიტით შექმნილი არჩევან ზეციხელი უფრო ზოგადი სახეა, ვიდრე კონკრეტული.

ოთარ ბაღათურია უკვე მერამდენედ დაგვარწმუნა, რომ მკაფიო ინდივიდუალობის მსახიობია. სცენაზე იგი თუმცა ფსიქოლოგიურად ზუსტად მოქმედებს, მაგრამ ამავე დროს არ მიისწრაფის სრული გარდასახვისაკენ, ყოველთვის იტოვებს პიროვნულს, თავისეულს. მის მიერ შექმნილი მინაგო სვანიძე, ცხოველყოფილი. სისხლსავსე სცენური გმირია.

სამსახიობო ანსამბლში ძნელია ვინმეს გამოყოფა. ფსიქოლოგიურად ღრმად ნოდარ ცერცვაძის ტარიელ ხალიბაძე, ცხოვრებისეულია, მხატვრულად მრავალფეროვანია ლემურა ჯაყელის როდამი, მრავლისმთქმელია ციალა ქორჯოლაძის სალომე, ბერტა ხაფაევას ფოტინე, იოსებ მოლოდინაშვილის ალექსანდრე ბაქურაძე, ტარიელ გიორგაძის გეგელა ხვედურიძე, მანონ აბაშიძის ხათუნა. ახალგაზრდა მსახიობები — თ. ლოლაშვილი (მაქცია) და ნ. მამულაშვილი (ზენარა) ღირსეულ პარტნიორობას უწევენ უფროს კოლეგებს.

რეჟისორი მთლიანად დაეყრდნო დრამატურგის მიერ შემოთავაზებულ პერსონაჟთა ურთიერთობის სქემას, მაგრამ სპექტაკლის ფორმამ, ატმოსფეროს პანორამულობამ მოითხოვა დამატებითი აქსესუარული პერსონაჟების შემოყვანა. ამ მხრივ, რეჟისორმა ორი მიმართულება აირჩია. ერთის მხრივ, ხეიბრები (ფრონტიდან დემობილიზებული ხეიბარი ჯარისკაცები) და მეორე მხრივ, ქალაქელი მათხოვრები. უაღრესად შთამბეჭდავია ნასევამი ხეიბარი ჯარისკაცების სიმღერა. აქ სევდაც მოჩანს, უიმედობაც, თუმცა ამას თან ახლავს ვალმოხდილობის სითამამეც და სიამაყეც.

სპექტაკლში ორი „მოხეტიალე მსახიობი“, კონცერტებს მართავს და ამით ირჩენს თავს. მათ მიერ მოწყობილი კონცერტები საოცარი ფერადოვნებითაა აღბეჭდილი, რაც რეჟისორისა და შემსრულებელთა თანაბარი დამსახურებაა. არ შემიძლია არ გამოვეყო მათა ჩართოლანს, რომელიც საოცარი დამაჯერებლობით და სახიერებით ქმნის მომღერალი გოგონას სახეს.

და ბოლოს, რითი მთავრდება ეს პანორამული სპექტაკლი? ზენარა შეიტყობს, რომ გოგი დაიღუპა, ცოლობაზე დათანხმდება მინაგოს, მაგრამ ისე, რომ მინაგოს განზრახვაზე ხელს ააღებინებს. (სპექტაკლში ეს მოცემულია ნახევარტონებით. ზენარა ისე მიახლის მინაგოს სხვა გამოსავალი არ მაქვსო, რომ აშკარაა, ქელავს მის თავმოყვარეობას).

ნაწულის მოსდის ცნობა, რომ მისი ქმარი გმირულად დაიღუპა. ვერ გადაიტანს ამ უბედურებას და თავს მოიკლავს. ასეთია სპექტაკლის ფინალური აკორდი. ამრიგად, არც ერთი სიუჟეტური ხაზი არ

მიდის დასრულებამდე. იქმნება აზრობრივი სინკოპი. და უეცრად ეს დაუსრულებლობა საოცარი ძალით კრავს სპექტაკლს, ხელახალ გააზრებას იწვევს და ერთბაშად გვახსენებს ყველა ეპიზოდს. თეატრალური „ნონ-ფინიტო“, ესოდენ ზუსტად და მახვილგონივრულად გამოყენებული რეჟისორის მიერ, აღწევს თავის მიზანს. კიდევ ერთხელ მთლიანობაში დაგვანახებს ომის საშინელებას. ვფიქრობ, რომ ეს ხერხი ასე ზუსტად ქართულ თეატრში ჯერ არავის გამოუყენებია.

და ბოლოს, კვლავ მინდა დავუბრუნდე მიხეილ ჯაფარიძის პიესას. რა ნაკლიც არ უნდა ჰქონდეს მას, ერთი რამ ცხადია, იგი დასახლებულია ცოცხალი პერსონაჟებით და რეჟისორს ვნებათა ღელვისათვის შესაფერის ასპარეზს უქმნის. პიესის ენა დახვეწილი და ხალხურია: „ბავშვს რაღაცით გული მინდა გავუხარო და მოწყალე-ბად მიიჩნიე?“, „თუ არ იუქმებ, ჩემო გეგელა, კვირაც ორშაბათია“. „ეგრე პატარა ბავშვებმა იციან სუფრაზე, თავის კერძი წინ უდევთ, დედის მიერ შერჩეული, უფრო მაწიერი, უფრო გემრიელი, მაგრამ მაინც სხვის კერძში ყოფენ ხელს“. „ოჯახი, ბატონო, ერის აკვანიაო“. „უკაცრავად მინაგო! მარცხენს ხოლმე ეს ოხერი, იმისთანა სიცილი ვიცი! ერთი თუ ამივარდა და გამაჰენა, თავს ველარ ვიკავენ უხედარი კვიცივით“. „გეტყოდი, გაგანდობდი ჩემი გულის საიდუმლოს, მაგრამ გახეული ჯიბესავით სანდო არა ხარ და რა ვქნა“, „ღმერთო, უმარჯვე ჩვენს ხალხს, ამტანიც არის და გამტანიც“. პიესა აღსავსეა ასეთი მოქნილი გამოთქმებით. მიხეილ ჯაფარიძე აგრძელებს დავით კლდიაშვილის და ნიკო ლორთქიფანიძის ლიტერატურულ ტრადიციებს და კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ ქართული დრამატურგიის საგანძურში მრავალი მივიწყებული მარგალიტი ინახება.

ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები რაღაც ამბის თხრობაა. იმისათვის, რომ ამბავი ფასეული იყოს, ცნობისწადილი უნდა აღძრას. ცნობისწადილს კი მაშინ აღძრავს, თუკი რასმე ახალს გვიამბობენ. (ცხადია, თუკი ამბავი ცნობილია, მისმა ახალმა ვერსიამ უნდა დაგვანტერესოს). ინტერესი ღრმავ, თუკი ინფორმაცია უწყვეტ ნაკადად მოედინება. ინფორმაცია უწყვეტია, როცა მას გამომსახველი საშუალებები ეშველება. და თუ ყველაფერი რიგზეა, ახლა ის რჩება, რამ-

დენად აგვალელვა ამბავმა. ხოლო თუ დაგვაფიქრა კიდეც, მაშასადამე ამბის თხრობამ თავის მიზანს მიაღწია.

„მე არ მსურს მაყურებელთა დარბაზი ერთი სულისკვეთებით შეეკრა. პირიქით, მე მსურს ისინი დაეანაწევრო“. ბრეხტის ეს ცნობილი გამოთქმა, უთუოდ, ამბის ბოლო ეფექტს გულისხმობს (დაფიქრება, განსჯა, დისპუტი), ხოლო როცა რეჟისორს უნარი შესწევს სცენური ნიშნებით და ვნებების სიმართლით გვიამბოს ამბავი, შეგვიძრას და დაგვაფიქროს, ეს უკვე იდეალია, რომლისკენაც უნდა ისწრაფვოდეს თანამედროვე თეატრი.

1985

სიყვარულის მეტაფორა

რამდენიმე ათეული წელია მოქადობული წრიდან თავის დაღწევას გზებს ეძებს ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრი. რაღა არ იღონა მან ამ ძიების პროცესში, მაყურებლით განებივრებულს, ჭერ იყო და, პროვინციალიზმი, დაბალი დონის მაყურებლის მაამებლობა უკიყინეს. შემდგომ, როცა გადაწყვიტა განთავისუფლებულიყო ამ ბრალდებისაგან, ჟანრისაგან გადახვევა და მაყურებლის უგულვებელყოფა დასწამეს. ყველა გზა თეატრის მიერ არჩეული, ჩიხისაკენ მიმავალი აღმოჩნდა, და ალბათ, ეს ძიება უიმედოდ ჩაითვლებოდა, აქა-იქ რომ არ გამოენათებინა ცალკეულ სპექტაკლებს. ახლა კი, როცა თეატრს სათავეში ჩაუდგა ახალი ხელმძღვანელობა გიგა ლორთქიფანიძის მეთაურობით, როცა რეჟისურაში უკვე გაჩნდა იმედის მომცემი სიმპტომები, ცხადია, ორმაგად სასიხარულოა ყოველი ახალი გამარჯვება, მოპოვებული თეატრის მიერ, რადგან იგი ჟანრის უშრეტ შემოქმედებით შესაძლებლობაზე მეტყველებს, და ცხადია, ახალშექმნილ სპექტაკლზე მაყურებლის მოქარბება, ისევე როგორც თეატრალური „ბომონდის“ კმაყოფილება, ოპტიმისტური სულისკვეთებით განმსჭვალავს ამ თეატრის. ყველა მოყვარულს.

„მოტაცება ჩვენებურად“ — ასე ჰქვია თეატრის ახალ სპექტაკლს და თუმცა იგი ჟანრულად განსაზღვრულია როგორც მუსიკალური კომედია, ეს უფრო მიუზიკლი-რევიუა, ფარსისა და ბუფონადის ელემენტებს შემცველი. პიესის ავტორს, ვახტანგ გოგოლაშვილს, ისევე როგორც დამდგმელ რეჟისორს ვარლამ ნიკოლაძეს, არ უცდიათ დროის, ეპოქის შესატყვისი კონკრეტული ხასიათების ან ნიშნების გადმოცემა; ან კიდევ, ყოფითი რეალიების საფუძველზე რაღაც ახალი, განსაკუთრებული ურთიერთობების აღმოჩენა. ერთი კია. მათ ირონიული საღებავებით ასახეს ცხოვრებისეული ერთი ისეთი პარადოქსი, რომელიც თავისთავად ღიმბილსაც იწვევს და დაფიქრების საბაზსაც იძლევა. ამ სპექტაკლზე შეგიძლიათ „თვალს წყალი დააღვეთოთ“, იცინოთ, შეგიძლიათ ლირიკულ ყაიდაზეც განე-
30

წყობ. მავრამ უეცკელია. ჩვენ ყოფასაც ვოხების ოქალს გადავ-
ლებო. აუ სატიროულს არა. ირონიულ მზერას შეავლებო შინც. არა-
ვა, სცენიდან მოთხრობილ ამბავში თიოქოს განსაუკოებულო არა-
ფერია. მამები მზად არიან დააქორწინონ თავიანთი შვილები; მეგობ-
რები მზად არიან მათ ხელი შეუწყონ; შვილებიც მზად არიან იქორ-
წინონ თუკი... თუკი მშობლები წინააღმდეგნი იქნებიან. და აი. სწო-
რედ ეს არის მთავარი. თუ მშობლები წინააღმდეგნი იქნებიან. რო-
მანტიკულო სასიყვარულო ისტორია გარანტირებულია. შვილებს
სამუშალება ეძლევათ თავიანთი პროტესტი გამოხატონ მამების დიქ-
ტატისადმი. განა რომეოსა და ჭულიეტას სიყვარული ორი გვარის
უდიდესი მტრობის წიაღში არ ჩაისახა? ასეთია სიყვარულის დია-
ლექტიკა და ეს ამბავი რომანტიკულო ისტორიის საბაბად არ იქცეო-
და, მამებს... შეგნებული რომ არ ჰქონოდათ ასეთი წინააღმდეგობის
აუცილებლობა. ამიტომ გაითამაშებენ მტრობის ფარსს, მხოლოდ
შვილების დასანახავად უღერებენ მუშტებს ერთმანეთს. ორივენი
ქორწინებაზე თანახმანი არიან, მაგრამ რა ქნან, რომანტიკულო ის-
ტორიის გაუბრალოების ემინიათ. ამიტომაცაა, ქრისტეფორეს დახმა-
რებით, ვენერას ხელოვნურ მოტაცებასაც გაითამაშებენ. რასაც
ლადო რაინდულად წინ აღუდგება. და თუმცა, სულ მალე, ამ ფარსს
ფარდა აეხდება, მტრობაც მართლა დაითესება, რასაც მოტაცებაც
მოჰყვება, ჩვენი გონების თვალი უეჭველად შეამჩნევს ერთ გარე-
მოებას. რომ ახალგაზრდების (წყვილების) ცხოვრება იმდენად გა-
ფერმკრთალებულია, მათთვის ხელოვნური რომანტიკულო სიტუაცი-
ის შექმნა გამხდარა საჭირო. და ეს პირველყოვლისა, მამებს აქვთ
შეგნებული. აქედან ხომ ერთი ნაბიჯია ახალგაზრდობის სულიერი
სილატაკის აღიარებამდე. ცხოვრებას ხომ მართლაც აზრი არა აქვს
რომანტიკულო პერიპეტეიების გარეშე. და ვაი ჩვენ, თუკი ეს პერი-
პეტეიები ხელოვნურად უნდა შეექმნათ, აი, რა მნიშვნელოვანი სათქ-
მელი ჰქონია საექტაკლს.

„მოტაცება ჩვენებურად“ არ არის დრამატურგიული თხზულე-
ბა, ამ ცნების ტრადიციული გაგებით. იგი უფრო ლიბრეტოა, იმპრო-
ვიზებული ოპუსია მოარული თემების და სიუჟეტების ირგვლივ.
ავტორს არ უცდია, ახალი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ტიპის „აღ-
მოჩენა“. არც ის უცდია, პიესის ორიგინალობა ყოფილიყო მოქმე-
დების ერთადერთი მასულდგმულებელი. აქ, ნაცნობი მხატვრული

მოდელები და ნაცნობი სიტუაციები ისეთ რაკურსშია წარმოსატლ-
ლი, საიდანაც ისინი ახალ ნილაბს იძენენ, ახალ ჰიპოსტასში გვევლი-
ნებიან და იმ სიხარულს გვანიჭებენ, რაც აზრის კალეიდოსკოპურ
მოძრაობას თანსდევს ხოლმე. თითქოსდა რა არის ახალი მამებისა და
შვილების ზემოაღნიშნულ დამოკიდებულებაში? განა ცოტა გვინა-
ხავს პიესა თუ ფილმი, ახალი თუ ძველი, მამების და საქორწინოდ
გამზადებული მათი შვილების კომიკურ კოლიზიებზე შექმნილი?
მაგრამ ამ ტრადიციულ განზომილებაში მოულოდნელად წარმოქმნი-
ლი პარადოქსი — შვილები მხოლოდ მაშინ იქორწინებენ, თუ მამე-
ბი წინააღმდეგნი იქნებიან — განა ახალ ჟღერადობას არ სძენს
ნაცნობ თემას?

განა ნაცნობი, პირობითი ხერხებით შექმნილი პერსონაჟები —
ქრისტეფორე (რომანტიკული დარდიმანდი), ამალია (ქართველზე
შეყვარებული უცხოელი მომღერალი ქალი), ლადო (რუსულ კულ-
ტურაზე აღზრდილი ქართველი ახალგაზრდა) — არ ქმნიან მოვლე-
ნების განმაზოგადებელ ფონს, რაც ასე აუცილებელია მიუზიკლის
პრინციპებისათვის? ნაცნობი მოტივები, ნაცნობი პერსონაჟები ქმნი-
ან იმ ხალისიან სურათს, სადაც ირონიული ქვეტექსტი, დისტანციუ-
რი დამოკიდებულება ადვილად იკითხება. ორიგინალობა ცოტაა?
არაუშავს. ამ ეტაპზე, როგორც ჩანს, თეატრს სხვა, უფრო მნიშვნე-
ლოვანი მხატვრული ამოცანები აქვს გადასაჭრელი, მხატვრული პო-
ზიციები და საზღვრები აქვს დასადგენი. „მოტაცება ჩვენებურად“
ამის საშუალებას იძლევა.

პირველი, რაც გვხიბლავს და განასხვავებს ამ სპექტაკლს წინა-
მორბედთაგან აზროვნების დინამიზმია. იგი, პირველყოვლისა, სპექ-
ტაკლის რეჟისურაშია მოცემული. ვარლამ ნიკოლაძეს ზუსტად აქვს
დაძებნილი სპექტაკლის კომპოზიციური კონტრაპუნქტი. წინააღმდე-
გობათა ამ ერთობლიობით, უკუსვლებისა და უკუფენების სიმძლავ-
რით, ეს წარმოდგენა, მართლაც კალეიდოსკოპურ მოძრაობაშია მო-
ყვანილი. ყოველი სცენა გააზრებულია მხატვრულად და პირობითო-
ბის მიუხედავად (ან, იქნებ, სწორედ ამის გამო), ფსიქოლოგიურად
დამაჯერებელია. სპექტაკლში ბევრია რეჟისორული მიგნებები. შე-
სანიშნავად არის გამოყენებული ქვევრი, რომელიც სცენის შუაგულ-
შია მოთავსებული და მოქმედების უმთავრესი მამოძრავებელიცაა.
სწორედ მასში, ამ ქვევრში აისახება მთელი სპექტაკლის მეტაფორა.
ქვევრის თავზე ქეიფობენ, ქვევრში იმალებიან, ქვევრზე ცეკვავს. თა-

ვის ვნებიან ცეკვას ამალია. და რა გასაკვირია, თუ შეყვარებულთა შეხვედრის, მათი ტრფობის თუ კინკლაობის ადგილი კვლავ ქვევრი იქნება. აქ ხომ ყველაზე მეტი სიმყუდროვეა.

სპექტაკლი ფილიგრანული ოსტატობით არის ორგანიზებული. გუნდი, ბალეტი, ცალკეული შემსრულებლები — მხატვრულად გაერთიანებულია და ქმნის სპექტაკლის ინდივიდუალურ ქსოვილს. აქ ძნელია გამოპყო რომელიმე კომპონენტი, განსაკუთრებულად რომელიმე შემსრულებელი — ყოველივე ანსამბლურობის პრინციპს ექვემდებარება და იმ მიზანს ემსახურება, რასაც, მოკლედ, სპექტაკლს ვუწოდებთ.

კომპოზიტორ თ. ჭაიანის მიერ შექმნილი მუსიკა ლიბრეტოს სრული ანალოგიაა და ისიც, ძირითადად, ნაცნობი თემების მოულოდნელ ინტერპრეტაციას ეყრდნობა. ხალხური თემები აქ გადაჯაჭვულია თანაპედროვე რიტმებთან, მუსიკის ლირიკული ელერადობა ირონიულ ქვეტექსტს უეცრად იძენს და ორგანულად ეხმიანება სცენურ მოქმედებას. მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკა ფრაგმენტულია (არ არის დრამატურგიულად მტკიცე), იგი არ ტოვებს დანაწევრების შთაბეჭდილებას, რადგან მთლიანად ამოზრდილია სპექტაკლის გააზრებიდან, მოვლენების გრძნობათა ბუნებიდან. კომპოზიტორი ქმნის რევიუსათვის შესაფერის მუსიკალურ ნომრებს, ხელს უწყობს ბალეტისა და გუნდის ფუნქციის გამოვლენას. ხოლო ორკესტრის მწყობრი ელერადობა პეტრე დავითაშვილის ღირსეულობით, ემსახურება კომპოზიტორის ჩანაფიქრის გადმოცემას.

სხვათა შორის, სპექტაკლი „მოტაცება ჩვენებურად“, გუნდისა და ბალეტის ორგანიზების თვალსაზრისით, შეიძლება ითქვას, სამაგალითოა. ცხადია, აქ არ იგულისხმება მხოლოდ ის, რომ გივი ოდიკაძემ შთაგონებულად შექმნა რთული ქორეოგრაფიული პარტიტურა, ხოლო ავთანდილ განუგრავამ კარგად მოამზადა გუნდის მსახიობები, არამედ ისიც, რომ ბალეტი და გუნდი ინდივიდუალიზების ყველა ნიშნებს ატარებს და შესაბამისად, ქმნის კიდევ სპექტაკლის რიტმს, შინაგან მოძრაობას. და ბუნებრივია, ყოველივე ეს სცენურ სივრცეში ჭეოვნად ვერ ჩაიწერებოდა, სპექტაკლის მხატვარს (თ. ხუციშვილი) ზუსტად რომ არ შეერჩია სცენური გარემო.

ამ ტრადიციულ, თუმცა ზედმიწევნით სტილიზებულ სცენოგრაფიაში, განსაკუთრებულ სიახლეებს ვერ წააწყდებით, სცენურ სივრცეში დომინირებს კიბე, გონებამახვილურად, მაგრამ მაინც ტრადი-

ციულად არის გამოყენებული კულისები. ის გარემოება, რომ მხატვარმა უარყო ბუტაფორია, ცხადია, უკვე სიახლეს არ წარმოადგენს, მაგრამ ეს სპექტაკლი, სწორედ აქით არის განსაკუთრებული. გარეგნულად, თითქოსდა, სიახლეს არ გვთავაზობს, შინაგანი დამუხტულობის გამო კი, იმდენად ავსებს ჩვენს წარქოსახვას, რომ აბსოლუტურად არ გვაგარბნობინებს სიახლის „დეფიციტს“. ზუსტად იგივე ითქმის პერსონაჟთა კოსტუმებზეც. ამ მხრივ, მხატვარს, ერთი მთავარი პრობლემა ჰქონდა გადასაჭრელი. მას სოლისტთა, გუნდის და ბალეტის მსახიობებისათვის უნდა შეერჩია უაღრესად მრავალფეროვანი და ამავე დროს სტილურად გაერთიანებული კოსტუმები. აქ უეჭველად უნდა გათვალისწინებულიყო რეჟისორის დისტანციური (ირონიული) დამოკიდებულება პერსონაჟებისა და სცენური მოვლენების მიმართ. კოსტუმში უნდა გამჟღავნებულიყო ერთგვარი ბუფონადური დამოკიდებულება. სპექტაკლში წარმატებით არის დაძლეული ყველა ეს პრობლემა.

ჩვეულებრივ, როცა სპექტაკლი იმარჯვებს, იგი, სულ ცოტა, ერთ მსახიობს მაინც დაგვანახებს ხოლმე მთელი სისრულით. ამ თვალსაზრისით, „მოტაცება ჩვენებურად“ ჯანო ჯანჭალაშვილის „საბენეფისო“ სპექტაკლი გამოდგა. გარდასახვის უნარი, ტემპორიტიმის გრძნობა, როლის დისტანციური აღქმის უნარი, შესანიშნავი ვოკალი, პლასტიკური გამომსახველობა, ფორმისა და სტილის შეგრძნება --- ყოველივე ეს იმ თეატრალურ სიხარულს განგვაცდევინებს. მსახიობის წარმატებას თან რომ სდევს ხოლმე. ამავე როლში ჩვეული ოსტატობით გაიბრწყინა საქართველოს დამსახურებულმა არტისტმა ოთარ ბახტაძემ.

„მოტაცება ჩვენებურად“ იმდენად ანსამბლური სპექტაკლია, რომ ძნელია რომელიმე პერსონაჟის (ან პერსონაჟთა ერთობლიობის) მნიშვნელობის გამოყოფა. მაგრამ აშკარაა, რომ წარმოდგენის ინტონაციურ ფონს, მის ემოციურ წიაღს ერთი ტონით მაღლა სწევს ამალია ფრანგი შანსონეტკა, რომელსაც სამი შემსრულებელი ჰყავს — მსახიობი მარიკა ლორთქიფანიძე, საქართველოს დამსახურებული არტისტი ლილი ჩიბალაშვილი და მსახიობი ლერა ჩიკვაიძე. ეს სპექტაკლი „საბენეფისოა“ მსახიობ მარიკა ლორთქიფანიძისთვისაც, რადგან იგი პირველად წარსდგა ასეთ „ამპლუაში“. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ სამივე მსახიობი სხვადასხვანაირად ქმნის ამ სახეს, რაც თავისთავად მნიშვნელოვანი ფაქტია. ის, რომ სპექტაკლის საერთო

დინარებას, მის მთლიან პაბიტუსს, საოცრად ზუსტად ეპასუხება აშლიან დივერტისმენტები, ის, რომ აშლიას ფრანგულ-იმერული პრონოსი. საპაცილოცაა, გამართობიც და გულუბრყვილოც, მომხიზ-
ლავიც და თავისებურად შუქმფინარიც, მსახიობებთან ერთად, უთუ-
ოდ რეჟისორის დამსახურებაა. მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ ზერსონაჟი მთლიანად წარმოსახულია ვოკალურ-ქორეოგრაფიული საშუალებებით.

ყველა მსახიობში იგრძნობა მიდრეკილება დისტანციური თამ-
შისაკენ. ამ თვალსაზრისით, რამდენადმე განცალკევებულია საერთო
ანსამბლიდან. საქართველოს დამსახურებული არტისტების ბადრი
ბეგალიშვილის და იური ვასაძის დათა. ამ ორი, ძალზედ კოლორ-
ტული და თვალსაჩინო მსახიობის მოულოდნელი განცალკევება,
ჯრთვარ გაუგებრობას წარმოშობს. ისინი, რატომღაც, ბოლომდე არ
მისდევნენ რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ „თამაშის წესს“, აღ-
რებული, ცნობილი მსახიობების შესახებ საუბარი. ცხადია, მხოლოდ
ზოგიერთ სადავო მომენტზე თუ შეიძლება, თორემ სხვაფრივ. ბუნე-
ბრივია, მათი გამოჩენაც კი სცენაზე მაყურებელთა ინტერესს ოწ-
ვევს. ეს, ცხადია, დაპირისპირებისათვის არაა თქმული, მაგრამ ამავე
როლების სხვა შემსრულებლები, ჯიბო თალაყვამე (ოქროპირი) და
გოვენ ჭეიშვილი (დათა) სავსებით იზიარებენ რეჟისორის კონცეფ-
ციას.

სცენურად მომხიბლავ სამეულს ქმნიან ჭიჭიკია, აჩიკია და მე-
სიკოსი. ქრისტეფორეს ეს „დოსტები“, მუსიკალურ-ქორეოგრაფიუ-
ლი გააზრებით, ხმაშეწყობილი სიმღერით და ცეკვით, არაერთ საინ-
ტერესო სცენურ მომენტს ქმნიან. ამ როლებსაც ორი შემადგენლობა
განასახიერებს. ესენი არიან: აპოლონ დაშნიანი და გია ქემერტელი-
ძე, თემურ ოთარაშვილი და გრიგოლ ხაჩატუროვი, მუსიკოსის როლს
განასახიერებს მერაბ შევარდნაძე, გამოყოფის ღირსია მუსიკოსის
ცეკვის სცენა, რომელსაც მაყურებელი ერთსულოვანი ტაშით ეგებე-
ბა ხოლმე. აქაც ნათლად მოჩანს რეჟისორის და მსახიობის უნარი,
ხასიათი გამოკვეთონ ქორეოგრაფიული საშუალებებით.

ძალზე სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს ლადოს და ვენერას
დუეტი. ბადრი დავითაშვილი. ამირან ბახუაშვილი (ლადო), მარინე
ჯოხაძე, მედეა ფოჩხუა და მარინე ცაგარელი (ვენერა), მართლაცაა
ახალგაზრდული შემართებით ანსახიერებენ თავიანთ როლებს. ლ-
დოსა და ვენერას ურთიერთობა, ისევე როგორც სპექტაკლის არქი-

ტექტონიკა, არ ემყარება კონკრეტულ ვითარებას, მაგრამ, თავად გათამაშების ცხოველხატულობის გამო, მხატვრული სინამდვილის ყველა ნიშნითაა აღბეჭდილი. ვოკალური პარტიტურაც მათთვის სრულიად შესაფერისად არის დაძებნილი. ეს სახეები მდიდარია საღებავებით, რეჟისორს უნარი შესწევს უმნიშვნელო დეტალიც კი გათამაშების საბაზად აქციოს. ასე, მაგალითად, ლადოს რუსულ-ქართული მეტყველება, ვენერას ცდა კარგ მექართულედ აქციოს რუსეთში აღზრდილი ყმაწვილი, ლადოს მონდომება, უზადოდ წარმოთქვას ციტატები „ვეფხისტყაოსნიდან“, თავისთავად ქმნის ურთიერთობის ფერადოვან გამას.

თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე, რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ საკვებით სამართლიანად ილაპარაკა იმ მავნე ტენდენციებზე, როცა რეჟისორული დიქტატის ზეგავლენით, მსახიობისათვის მიცემული როლი, სპექტაკლში მხოლოდ იდეურ ფუნქციამდე დაიყვანება. გარკვეულ პერიოდში, როცა ქართულ თეატრს ერთგვარი ქაოტურობა მოეძალა, როლების ფუნქციებად დაყოფას ჰქონდა თავისი შემოქმედებითი მიზანი. დღეს, როცა ეს ცნება, სრულიად ელემენტარულ თეატრალურ აზროვნებას გულისხმობს, მსახიობის იდეურ ფუნქციაში ჩატოვება ყოველად გაუმართლებელია. სპექტაკლში „მოტაცება ჩვენებურად“, მსახიობთა იდეური ფუნქციებიც გარკვეულია და ამავე დროს მათ ეძლევათ ვრცელი ასპარეზი საკუთარ შესაძლებლობათა გამოსავლენად. და სწორედ ეს განსაზღვრავს სპექტაკლის შემოქმედებით ატმოსფეროს. ამ სპექტაკლით, თეატრმა დაგვანახა, რომ ძალა შესწევს შეეპიდოს მსოფლიოს საუკეთესო შედეგებს მუსიკალური თეატრის სამყაროში, და არა მარტო შეეპიდოს, არამედ შექმნას ღრმად ნაციონალური მუსიკალური სპექტაკლი, მხატვრულ-სანახაობრივად საინტერესო და აზრობრივად ღრმა.

ჩვენ ვიბით...

ბერტოლტ ბრეხტმა თავის შესანიშნავ ნაშრომში „ხუთი სირთულე მართლის მწერლისთვის“, — სირთულეთა გვარობა და სახეობა ასე ჩამოაყალიბა: „მ ა მ ა ც ი უნდა იყო და წერო სიმართლე მიუხედავად იმისა, რომ მას ყველგან ახშობენ, გ ო ნ ი ე რ.ი უნდა იყო, რათა შეიცნო სიმართლე მიუხედავად იმისა, რომ მას ყველგან ჩქმალავენ, უნდა შ ე გ ე ძ ლ ო ს სიმართლის საომარ იარაღად გადაქცევა. უნდა გქონდეს უ ნ ა რ ი, რათა შეარჩიო ადამიანები, ვინც შეძლებს ამ იარაღის მოხმარებას, დაბოლოს, უნდა იყო მ ო ხ ე რ ხ ე ბ უ ლ ი, რათა სიმართლე ამ ადამიანებში გაავრცელო“. ამრიგად, ყველაფერთან ერთად, ბრეხტი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა აუდიტორიას, სადაც სიმართლე უნდა გავრცელებულიყო.

ჩვენს ქვეყანაში სიმართლეს ფართო გზა აქვს გახსნილი და ცხადია, იგი ცხოვრებაზე ღრმა დაკვირვების, საფუძვლიანი ანალიზის შედეგი უნდა იყოს. და თითქოს, ამ მოწოდების პრელუდიად იქცა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური საკრავების თანხლებით“ (პიესა ა. ჭიჭინაძის და რ. სტურუასი), მაგრამ არა მშრალ დიდაქტიკად, არამედ ემოციური ზემოქმედებით აღსავსე სანახაობად, რამეთუ, რეჟისორმა, ბერნარდ შოუს შეგონების თანახმად, სცენა ერთდროულად „სალექციო აუდიტორიად და ცირკის ასპარეზად“ აქცია.

რა დაედო საფუძვლად ასეთ „კონცერტს“? ამბავი ერთი ხელმძღვანელი პირის თანამდებობიდან „გადაყენებისა“ და მის ადგილზე ახლის მოსვლისა. საკმაოდ სერიოზული თემა... მით უფრო დღეს, როცა მთელ ქვეყანაში ესოდენ დიდი როლი ენიჭება კადრების შერჩევას, მართვის სისტემის სრულყოფას, მათი რეორგანიზაციის გზებს და მეთოდებს.

როგორც ცნობილია, ძველს ყოველთვის უჭირს ახლის აღიარება. და ამ მარადიული კოლიზიის რესტავრაცია არც იქნებოდა საინტერესო, „ძველის“ არგუმენტებში მარცვალ-მარცვალ გაბნეული რომ არ იყოხ ჩვენთვის საცნაური კეშმარიტებანი. პროგრესი

აროდეს ყოფილა სწორხაზოვანი და მისი დამკვიდრების ზიგზაგებს მრავალგზის გამოუწვევია მწვავე პოლემიკა. აქაც, ამ სპექტაკლშიც, „ძველი გვარდიის“ წარმომადგენელი ბატონი არჩილი, არცთუ იოლად თმობს თავის პოზიციებს და არცთუ იშვიათად, თავისი გულწრფელი მტკიცებებით, დამარწმუნებლადაც გამოიყურება. მისი ძირითადი „დებულება“, რომ არსებულ ვითარებაში მართვის შემწეობით მდგომარეობა არ გამოსწორდება, თითქოს ჰაერშია გამოკიდებული, მაგრამ მაინც საგანგაშოდ ჟღერს. თუმცაღა არც „ახალი ტალღის“ წარმომადგენლის. ბატონ გიორგის შეხედულებანია უნიკალური, რომლის ღრმა რწმენით, ყოველთვის, ყველა დროში და ვითარებაში. პირვენება, ადამიანის ფაქტორი განსაზღვრავდა ნებისმიერ პროგრესს. და ჰა, იშვიათად თავსატეხი მსგავსი იმისა, რომელმაც რამელი გააჩინა. კვერცხმა — ქათამი, თუ პირიქით.

მართლაც რომელი ფაქტორია უმთავრესი, ადამიანი თუ ადამიანთა ურთიერთობის მექანიკა? დრონი მეფობენ თუ მეფენი? სპექტაკლი ბადებს ამგვარ კითხვებს და ჩვენში იმ აქტივობას აღვივებს, რაც ქვეშარიტების (სიმართლის) ძიების აუცილებელი პირობაა.

ყოველივე კი იწყება იმით, რომ ბატონი არჩილი და ბატონი გიორგი ერთმანეთს კაბინეტში გადაეყრებიან. ორივენი ადრე მოსულან. ერთი იმისათვის, რომ ბოლომდე აიკრას „გულა-ნაბადი“, მეორე კი იმისათვის, რომ სავარძელი დროულად „მოირგოს“.

დასაწყისში მათი ურთიერთობა არ ჰგავს საკონფლიქტო. პირველი თავაზიან-გასაუბრების შემდეგ, ძველი „ხელთათმანა ესერის“ ახალს, რის შემდეგაც მათ შორის აშკარად მტრული, აგრესიული ურთიერთობა დამყარდება. და ჩვენც მალე ვრწმუნდებით, რომ დასაწყისში მათი ხაზგასმული თავაზიანობა, ნიღაბი იყო მხოლოდ.

აქვე უნდა ითქვას, რომ მოქმედების სტრუქტურაში ეს ერთადერთი ალოგიკური მომენტია. რადგან „ამინდის“ შეცვლა მათ ურთიერთობაში „მოცემული ვითარებით“ არ არის გაპირობებული, თუმცა რეჟისორმა შემოგვთავაზა ასეთი დეტალი: ბატონი გიორგი ჯიბის საათს უწვდის ბატონ არჩილს. ეს საათი ბატონ არჩილს მაგიდაზე დარჩა. საათის გადაწოდება სპექტაკლში ფსიქოლოგიურად აქცენტირებულია (ფაქტია, რომ რეჟისორმა დროის სიმბოლო გამოიყენა), მაგრამ ქვეტექსტი არ იკითხება, რაც ერთადერთი შემთხვევაა მთელ სპექტაკლის მანძილზე.

ვიგარაუდოთ ასე, მინიშნებამ, რომელიც დროს არ შეეფერება, ბატონი არჩილი გაანაწყენა. და აი, ორივე „ვიოლინო“ გზას აძლევს ბრალდებათა ნიაღვარს. თუ ძველი ახალგაზრდობას მიაწერს მეტ-მეტ თავდაჯერებულობას და უტილიტარიზმს; ახალს არ მოსწონს ძველი თაობის უნებისყოფობა და უპრინციპობა.

მართალია. არჩილი და გიორგი სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები არიან, მაგრამ მათი თვალსაზრისის სხვადასხვაობა მხოლოდ საქმისადმი დამოკიდებულებაში მქალაქდება. სხვათვრთ, ზოგადად, ისინი ერთსა და იმავე მიზნებს და იდეალებს ემსახურებიან. ძველი ხელმოკარულია, რის გამოც გაღიზიანებულია, ექვის ქია ღრღნის. ახალი კი ოპტიმისტია და სჯერა თავი იკოვლის შემოღობა. მწვერვალი ხომ, ჩვეულებრივ, ერთი შეხედვით, უფრო ადვილი დასალაშქრი ჩანს, ვიდრე ეს სინამდვილეშია, ხოლო დამარცხებულს ხომ თავისი დამმარცხებელი უძლეველი ჰგონია? ასე რომ, მათი განწყობილება ჩვენთვის სავსებით ბუნებრივი და ნაცნობია. ამდენად, მნიშვნელოვანია ის არგუმენტები, რომელსაც ორივე მხარე იშველიებს კამათის პროცესში, და არა მათი თაობრივი ან ხასიათობრივი დაპირისპირება. სწორედ ამის გამო, ეს თეატრალური ნაწარმოები, მთლიანად „იდეათა დრამის“ ჟანრს განეკუთვნება.

პოლემიკის პროცესში „ჩველისა“ და „ახლის“ ურთიერთობამ ბევრი ისეთი მოვლენა „ამოატივტივა“, რაც ორივესათვის სრული მოულოდნელობა იყო. ნაბიჯ-ნაბიჯ, ნელ-ნელა გამოიკვეთა კიდეც მათი ცხოვრებისეული ბიოგრაფია. კავშირი გარესამყაროსთან, რასაც ხელი შეუწყო უსიტყვო „პერსონაჟმა“ — ტელეფონმა. და ეს ჩვეულებრივი, საყოფაცხოვრებო კომუნიკაციის საშუალება — ტელეფონი, მეორე მოქმედებაში მხატვრული და აზრობრივი მედიაციის საფუძველი გახდება. ეს მოხდება მას შემდეგ, როცა გაირკვევა სატელეფონო ხაზის მეორე ბოლოში ვინ იმყოფება.

აი, სულ ეს არის ვითარება, რამაც წარმოქმნა ამ „ორი ვიოლინოს“ დავა. ამას მხოლოდ ისღა უნდა დაეუმატოთ, რომ კაბინეტის ყოფილი პატრონი (რომელიც დისკრედიტირებულია თანამშრომელთა კოლექტიური წერილობითი პროტესტით). აღსარებასავით წარმოადგენს თავის განუხორციელებელ პროექტს, ხოლო ახალი დაუშვებს პირველ კომპრომისს, მილიციას დაუკავშირდება, რათა არჩილის ვაჟი პატიმრობიდან გამოიხსნას. ამით, ფაქტიურად, არსებობას წყვეტს წარმოდგენის ფაბულა.

მაგრამ ამჯერად, ჩვეულებრივი ამბის ნაცვლად. სპექტაკლში საიციცხლეს განაგრძობენ მოპაექრეთა არგუმენტები, და თანაც ისე, რომ იგავ-არაკებად „გარდაისახებიან“. ეს „ორი ვიოლინოს“ არგუმენტების ალეგორიული პლასტია. არსებობს კიდევ მეორე, რეალური შრე. გარესამყარო (ტელეფონის ზარის „ავტორები“), რომლებსაც გავეცნობით სპექტაკლის მეორე ნაწილში. ერთად აღებულნი ისინი „აღმოსავლურ საკრავებად“ იწოდებიან და იმ ფონს ქმნიან, რომელშიც ნებისთ თუ უნებლიეთ „ჩაწერილნი“ არიან მთავარი პერსონაჟები. მთელი პირველი მოქმედება „ორი ვიოლინოს“ დიალოგზეა აგებული და ფსიქოლოგიურ-ყოფითი დრამის პრინციპებს ემყარება. რეჟისორი არ ცდილობს რაიმე განსაკუთრებული თეატრალური ხერხების მოშველიებას და არც თვით ფსიქოლოგიური ქანრის ფარგლებში გვთავაზობს რაიმე სიახლეს.

სულ სხვაა მეორე მოქმედება. კაბინეტის „რეალური“ კედლები მუშებს სცენიდან გააქვთ (რაც საკმაოდ ორაზროვანია) და ახლა მის ადგილს იკერს პირობით-ილუზორული დეკორაცია. რომლის პირველივე ხილვა გვარწმუნებს, რომ რეჟისორი რობერტ სტურუა და მხატვარი გოგი მესხიშვილი თავის თეატრალურ სტიქიას დაუბრუნდნენ. იგივე უნდა ითქვას კომპოზიტორ გია ყანჩელზე, რომელიც თითქმის მთელი პირველი მოქმედება „ჩიუტად სდუმდა“. მეორე მოქმედებაში ქორეოგრაფი რეზო წულუკიძე „იტყვის“ თავის სიტყვას. „ორ ვიოლინოს“, გიორგი გეგეჭკორის (არჩილი) და გიორგი ხარაბაძის (გიორგი) „აღმოსავლური საკრავები“ თანხლებას გაუწყვენ. ესენი არიან: თ. თარხნიშვილი (არჩილის მეუღლე), ი. აფაქიძე (არჩილის ვაჟი) ა. ხიდაშელი (სკოლის ამხანაგი). ზ. ლებანიძე (მამიდა), მ. ჭინორია (ამხანაგი ცენტრიდან). მ. მალაქელიძე (ლენა), დ. უფლისაშვილი (ეჭიმი) ლ. გაფრინდაშვილი (ზაურ კიკნაველიძე), დ. პაპუაშვილი (ვაჟა), ლ. გუდაძე (ვაჟას მეუღლე), ზ. ბოცვაძე (მოტოვებული სატრფო), ო. ზაუტაშვილი (პასუხისმგებელი მუშაკი), ჯ. ლაღანიძე (მორიგე ჭუჭულაშვილი), ი. მახარაძე, გ. ოთარაშვილი, ტ. სარალიძე (სამი ამხანაგი), დ. კვირცხალია (ბიჭი), ლ. ჭავჭავაძე (გიორგის დედა), და ბევრი სხვანიც, ვინც აღმოსავლურ არაკებაში მონაწილეობენ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სპექტაკლში მონაწილეობს დასის (განსაკუთრებით მამაკაცთა) თითქმის სამი მეოთხედით.

„აღმოსავლურ საკრავებს“ მუსიკალურ ლაიტმოტივად გასდევს ვია ყანჩელის მიერ დრამატული სიმწყობრით, რიტმით და მელოდით აღსავსე მუსიკალური ემფაზა „ჩვენ ვიცით!..“ მეორე მოქმედებაში „ღია თეატრისთვის“ ნიშნეული დროის და სივრცის თავისუფალი მოდელირებით გათამაშდება სცენები როგორც რეალური ცხოვრებიდან, ასევე უამრავი ქვეტექსტების შემცველი არაქები. თითოეულ არაქს რეჟისორმა მოუძებნა სცენარი, პლასტიკური და მუსიკალური გადაწყვეტა, თუმც სტილურად გაამთლიანა ისინი. აქ, ისევე, როგორც თავის წინამორბედ სპექტაკლებში, რეჟისორი მიმართავს თეატრალური სტაფაჟის პრინციპებს (როცა სცენაზე იმყოფებიან, მაგრამ ეპიზოდში არ მონაწილეობენ სხვადასხვა პერსონაჟები), რითაც ხაზს უსვამს თეატრალური ატმოსფეროს ერთბაშად. აქვე ერთ დეტალზე შეეჩერდებით. როგორც ვთქვით, მთელი მეორე მოქმედება „ორი ვიოლინოს“ არგუმენტების უარყოფას ან დადასტურებას ემსახურება. გამონაკლისია სკოლის ამხანაგი და მისი მამიდა. მამიდის დაყინებული რჩევის მიუხედავად, — „სკოლის ამხანაგი“ არ ურეკავს ბატონ გიორგის. მამიდისა და ძმისშვილის იდილია, რეჩიტატიული სასიმღერო გადალაპარაკებანი, იმ სიმყუდროვით არის აღბეჭდილი, რაც მცირედით დაკმაყოფილებულთა ხვედრია. და თუმც მათი ყოფის გადმოსაცემად რეჟისორი მიმართავს ირონიულ საღებავებსაც, ეს „დუეტი“ უთუოდ სიყვარულით არის ნაქსოვი, ემოციურ ფონად გასდევს მთელ მეორე მოქმედებას და მიმდინარე მოვლენების ანტითეზაა.

აგერ, ერთი არაქი შეუნიღბავად მოგვითხრობს ხელისუფალთა სიბრიყვეზე, ერთპიროვნულობისადმი ლტოლვის მანიაკალობაზე; მეორე კი — აღმოსავლეთელი მბრძანებლის გონებაში მოულოდნელად წარმოქმნილ საკრამენტულ კითხვაზე — რა განსხვავებაა კეთილშობილსა და მდაბიოს შორის? (პასუხი ასეთია: კეთილშობილი სხვებზეც ფიქრობს, მდაბიო კი მხოლოდ თავის თავზე).

მესამე არაქში აღმოსავლეთელი მბრძანებელი რთული ალტერნატივის წინაშე იმყოფება. მისი საშუასო რწმენაზე, სურსათზე და შეიარაღებაზეა დაფუძნებული. და რაკი ეს „სამი ვეშაბი“ ხელიდან ეცლება, ერთი მათგანი მაინც უნდა შეინარჩუნოს (ბოლოს და ბოლოს იარჩევს რწმენას).

მეოთხე არაქი მოგვითხრობს იმის შესახებ, დახურული ქუჩიდან როგორ ასხამდნენ რძეს დახურულ კასრში (ყველამ რძის

იაგივრად წყალი ჩაასხა იმ იმედით, რომ სხვა, რძეს ჩაასხამდა). ამას მოყვება არაკი ბადრიჯნის შესახებ (რომ ბადრიჯანი კარგი პროდუქტია, თუ მბრძანებელს მოსწონს, ცუდია თუ არ მოსწონს) და ასე შემდეგ.

ცხადია, ზოგი არაკი პირდაპირ მიგვანიშნებს ჩვენში არსებულ ზოგიერთ სიმახინჯეზე, ზოგი კი გაფრთხილებად ჟღერს. ამავე დროს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყოველ მათგანს პირდაპირი კავშირი აქვს „ორი ვიოლინოს“ არგუმენტებთან.

მაგრამ რეჟისორს არ სურს არაკების სამყაროში მთლიანი „ჩაბრვა“. არაკების გვერდით იგი გვთავაზობს ისტორიულ პერსონაჟებს (მოცარტი და სალიერი), ფრანგული და იტალიური ხალხური კომედიის ნიღბებს — პიეროსა და არლეკინს, და ამავე დროს, ყოფილი რეალებს (ვუდსა და მისი მეუღლის, ზაურ კიკნაველიძის, მიტოვებული სატრფოს, მილიციელების, გლეხების სცენებს). ამ სცენებს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა არა აქვთ და რეჟისორის ამა თუ იმ „საოქმელს“ ემსახურებიან. ეს სცენები „თვალსაჩინო სახელმძღვანელოებია“ ბატონი გიორგისათვის, რომელმაც დაე იცოდეს, რა გარემოსთან, ვისთან ექნება საქმე.

არაკები, ნიღბები და ყოფილი რეალები. როგორც წესი, კონტრაპუნქტის პრინციპზეა აგებული. მათში, ხშირად, მოქმედება, შინაარსი და დრამატული ინტონაცია ურთიერთგამომრიცხველია. სწორედ ამ გზით აღწევს რეჟისორი იმ სანახაობილობას და იდეათა „თამაშს“, რის შექმნობითაც იბადება უამრავი ქვეტექსტი. ცხადია, სპექტაკლში მრავლად გვხვდება სიმბოლოები, რომელთა ახსნა დროულ ფუქი კარგვია, რადგან სიმბოლოს ახსნის ცდა, როგორც წესი, ახალი სიმბოლოს წარმოქმნით მთავრდება. ერთი რამ ცხადია, არაკებია. ისევე როგორც „ნიღბებით“ და ცხოვრებისეული ეპიზოდებით. რეჟისორი სხვადასხვა განზოშილებაში გადმოგვცემს „ორი ვიოლინოს“ დავის შინაარსს.

ფელზენშტეინს ეკუთვნის ერთი, ჩემის აზრით, არაჩვეულებრივად მოხდენილი გამოთქმა: „ყოველივე ხილული ისევე წარმოადგენს მუსიკას, როგორც ყოველივე მოსმენილი — მოქმედებას“. რობერტ სტურუას სპექტაკლები ამისი დადასტურებაა. პლუს, კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ესთეტიკური მომენტი — რობერტ სტურუასთვის სცენური მოქმედება თვით ატარებს მუსიკის ყველა თვისებას.

მაგრამ რამდენად გაპართლებულია ერთ სპექტაკლში გვერდი-
გვერდ ორი განსხვავებული ქანრის და სტილის არსებობა? ხომ არ
იწვევს იგი ეკლექტიზმს? ხომ არ უშლის ხელს ესთეტიკური აღქმის
პოლიანობას?

აღბათ უშლის... მაგრამ აქ საკვირველი არაფერია, თუ რეჟი-
სორის მიზანს გავითვალისწინებთ, მეორეს მხრივ, დისონანსი, რო-
მელსაც ორი მოქმედების განსხვავებულობა ქმნის, თუ მუსიკალურ
ტერმინს მოვიშველიებთ, ის კონსონანსია, რომლის ბუნებაშიც ჯერ
ჯერ გავერკვეით. ხოლო თუ მაყურებლის ინტერესს გავითვალისწი-
ნებთ, თამაშად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თეატრმა დაახულ მიზანს
მიადწია.

არსებობს ამავე პრობლემის მეორე შრე. იმავე სამოციან წლებ-
ში, რუსთაველის თეატრს არცთუ უსაფუძვლოდ საყვედურობდნენ
ეკლექტიზმს. მაგრამ თეატრი იმ დროს ძიებაში იყო და ეკლექტიზმი
ამ ძიების ბუნებრივ ანარეკლს წარმოადგენდა. ვფიქრობ, რუსთა-
ველელთა „კონცერტი“ ასეთივე ძიების შედეგია.

სპექტაკლის ფინალში ბატონი გიორგი წარსდგება მაყურებლის
წინაშე და მას მიმართავს როგორც თავისი დროის, ამჟამინდელ აუ-
დიტორიას (პუბლიცისტური „აპარტე“). და ჩვენც ვგრძნობთ. რომ
დიდ საქმეში ჩვენგან თანადგომას ითხოვენ. სპექტაკლი ამ თანადგო-
მისათვის გვამზადებს.

„ჩვენ ვიცით!“ — ისმის სცენიდან სპექტაკლის ფინალური
აკორდი. და ჩვენც გვჯერა — თეატრმა იცის. რას და რისთვის ლაპა-
რაკობს.

1986

ურთიერთშთაგონებისა და თანადგომის მატიანე

„რუსთაველიდან გალაკტიონამდე“ ჰქვია ჩვენს წიგნს. რვაასი წელია განფენილი ამ პოეტებს შორის, ერთად გაიარა ეს გზა ქართულმა მწერლობამ და თეატრმა, ხელჩაიდებულნი მიდიოდნენ ძნელბედობისა და სიხარულის ჟამსაც, ისტორიის ბნელ ლაბირინთებში ანათებდა მათი სული. ისინი წინ მიუძღოდნენ ქართველ ხალხს“. ასე იწყება თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძის წიგნი, მიძღვნილი ჩვენი ერის კულტურული ცხოვრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხისადმი. ავტორმა თავი მოუყარა ქართული სიტყვაკაზმული მწერლობისა და ეროვნული სახილველის რვაასაუკუნოვან ისტორიას, რითაც უაღრესად საგულისხმო სურათი გადაგვიშალა. მკითხველისთვის ცხადი ხდება, თუ რა გზით შთააგონებდნენ ურთიერთს მწერლობა და თეატრი ერის სამსახურს, რარიგ ასახავდნენ ხალხის სულიერ განწყობილებას, ეპოქის მაჯისცემას.

ავტორი არ ეძებს თეატრისა და მწერლობის პირდაპირ კოორდინაციას, არ ეძებს უშუალო პარალელს ლიტერატურულ და თეატრალურ მიმდინარეობებს შორის, მაგრამ გარეგნულად შემთხვევითი, თითქოსდა სტიქიურად წარმოშობილი ფაქტები, შინაგან კანონზომიერებას ამჟღავნებენ, და სწორედ ამ კანონზომიერებათა პოვნა და დადასტურება შეადგენს ავტორის უმთავრეს ამოცანას. იგი გვარწმუნებს, რომ ქართული მწერლობა და თეატრი ერთი არხით მიედინებოდნენ, ერთი და იმავე ესთეტიკით თუ პრობლემატიკით იკვებებოდნენ. ვასილ კიკნაძე დრამატულ პოეზიას განიხილავს როგორც ეპიკური და ლირიკული ჟანრის სინთეზს. ამიტომაც ეძებს პოეზიისა და პროზის გზის შესაყარს თეატრალურ პროცესებთან. წიგნში გამოვლენილია ქართული ეროვნული სახილველის ფუძისეული შრეები, სააზროვნო თუ სამეტყველო ლექსიკის, სცენური ინტონაციის, გრძნობათა ბუნების სათავეები. ყოველივე კი იწყება რუსთაველის ნაცნობი სტრიქონებით, რომელთა ექო მომღევენო საუკუნეებში გახმანდება:

ბაღსა შიგან თამაშობად
 საღამოსა გავე ვაშსა,
 გავიტანე ხათუნებო, მათო
 კმევო ჩემგან ხაშსა, —
 მოყვებოდეს მომღერალნი,
 იტყოდნან ტკილსა ხმასა,
 ვიმღერდი და ვყმაწვილობდი,
 ვიცვალეზი რიდე-თმასა.

ამას მოჰყვება თეიმურაზ პირველის „გაბაასება“.

არც მე მონდოდა ბაასო.
 მოთქვამს, აქებდეთ რუსთველსა,
 მას ხარბად ენა-მეტყველსა,
 ვთ ტკილო მოსდის თვე სთველსა,
 მაგრამ თეატრონს ავსებენ,
 ახარებსა და კვლავ ველსა,
 ბაასობენ და გვადროან,
 ვხედავ ხანდახან თვალ-სველსა.

ხოლო XVIII საუკუნეში გ. ავალიშვილი იტყვის:

მე სახედველნი იგ ჩემნი
 დავაშვრე წიგნთა წერითა,
 ზოგთ ჩემით მოქმედებულზე,
 ზოგთზე სხვით გადმოწერათა.
 თუ ხართ ვინმე მოსურნენი
 თეატრს სმენად ანუ ცნობად,
 წეიმატებთ განდიდებას,
 ბოძენთა აგებთ თქვენდა
 მკობად.

ვ. კიკნაძე საქართველოში თეატრის აღმავლობის ყოველ ხანას მწერლობის აქტიუზაციას უკავშირებს: „მომდევნო საუკუნეებში (ანუ XII საუკუნიდან მოყოლებული — მ. გ.) საქართველოს ისტორიის პირქუშ ფონზე, დიდი ინტენსიობით როდი გამოირჩეოდა ქართული მწერლობისა და თეატრის ურთიერთობა. XVI—XVII საუკუნეებში, ისევ იმძლავრა ქართულმა მწერლობამ და თეატრისადმი ინტერესიც გაიზარდა“. მაშასადამე, როგორც ავტორი სამართლიანად თვლის, მხოლოდ ეროვნული დრამატურგია როდია თეატრის აღმავლობის განმსაზღვრელი; ეროვნული პროზა და პოეზია აქ არანაკლებ როლს თამაშობს.

ეს კონცეფცია საფუძვლად უდევს მთელ წიგნსა და მკვეთრად უპირისპირდება მათ ნააზრევს, ვისაც თეატრის საფუძვლად მხოლოდ და მხოლოდ ეროვნული დრამატურგია ესახება. თავისი შეხედულებების დასტურად, ავტორი მოკლედ მიმოიხილავს გ. ავალიშვილის, დ. ჩოლოყაშვილის, ა. ჭავჭავაძის, ა. ორბელიანის წვლილს ქართული პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბების საქმეში. ზოლო წიგნის ერთ-ერთი თავი „რომანტიკულ სამყაროში“, უშუალოდ მიგვითითებს პოეტების იმ უჩინარ ზეგავლენაზე, რომლის ძალითაც ქართულ თეატრს მემამბოხისა და რომანტიკოსის სული ექნა შთაბერილი. ასეთებად მას გრიგოლ ორბელიანი, და, კიდევ უფრო, ნიკოლოზ ბარათაშვილი ესახება: „თავისთავად ბარათაშვილის ლექსები ტრაგიკულ მონოლოგებსა ჰგავს. მასში არის შექსპირისეული ვნებათაღელვა და გაქანება... ალბათ არც ის იყო შემთხვევითი, რომ მაჩაბელმა შექსპირის პიესები ნ. ბარათაშვილის თოთხმეტმარცვლოვანი ლექსით თარგმნა“. ავტორი აქვე იმოწმებს ს. ახმეტელის ნააზრევს ბარათაშვილის „მერანის“ გამო: „მერანის“ გახელდებული სრბოლა ახმეტელისათვის ჭივრცეში უსაძრულო ნავარდი როდია. მისი აზრით, ბარათაშვილმა — ძლიერი ადამიანის კულტი მოგვცა. გმირობა და სულით ობლობა, სამყაროს თვალშეუდგამ ჭივრცეში ნავარდი და „კოსმიური ინტიმის“ გრძნობა, კაცობრიობის პროგრესისათვის ბრძოლა და მარტოობის განცდა, ბუნებრივად თავსდება რომანტიკული გმირის ტრაგიკულ წინააღმდეგობაში. ამჟვე წინააღმდეგობაშია საცნაური გმირის სუბიექტურ ზრახვებს და ობიექტურ სინამდვილეს შორის წარმოქმნილი კონფლიქტის მოხსნის შესაძლებლობაც“. აქედან გამომდინარეობს ავტორის დასკვნა, რომ „ბარათაშვილის ლექსის ფორმა ახლოს დგას დრამატულ პოეზიასთან“ — და მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, ავტორის აზრით, რომანტიკული სულისკვეთება არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ცალკეული, თუნდ გენიალური მწერლის ძალისხმევის შედეგი: „რომანტიკული გმირის ეს ნაგვიანევი გამოჩენა ჩვენს თეატრში სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ იგი უტრადიციოდ, ასე, უცებ გაჩნდა. იგი ავითარებს, აღრმავებს და აზოგადებს იმ საწყისებს, რომელიც არა მარტო მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში, საერთოდ ქართველი ხალხის ისტორიის წიაღიდან იღებს დასაბამს“.

პრობლემა, რომლის ირგვლივაც ავტორის ყურადღებაა გამახვილებული, დღემდე ინარჩუნებს განსაკუთრებულ აქტუალობას. რო-

მანტიკული სულისკვეთებითაა განმსჭვალული ქართული ეპოსი და პოეზია, რომანტიკული მისწრაფებითა ხასიათდება თვით ქართული ჰაგიოგრაფიული ეპგლებიც კი. რომანტიკული სულისკვეთება გამო-სკვეივის ქართველი ერის გრანდიოზულ მატრიანეში „ქართლის ცხოვ-რება“. და სწორედ ეს გვაფიქრებინებს, რომ რომანტიზმი ოდითგან ქართველი ერის სულიერ ნიშან-თვისებად იქცა, რომ იგი მცირერი-ცხოვანი ერის თავდაცვითი ინსტინქტის ამოქმედების, სულიერი ძა-ლების მაქსიმალური მობილიზების შედეგი იყო. ამიტომ მიიჩნევენ ავტორი ახმეტელის სურვილს, გაეხშიანოს და განამტკიცოს ქართვე-ლის სულში რომანტიკული საწყისი, ისტორიისადმი შემეცნებითი დამოკიდებულების გამოვლინებად.

ამ თვალსაზრისით, ვ. კიკნაძის პოზიცია პრინციპულია, მაგრამ არა კატეგორიული. ამიტომ, რომ წიგნში „რომანტიკული სამყა-როს“ თემა ერთ-ერთია და არა ერთადერთი.

სიტყვაკაზმული ხელოვნების თეატრზე ზეგავლენის კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს გამოვლენად ავტორს სცენური სიტყვა მიაჩნია. დრამატული სიტყვა მისთვის დიდი ლიტერატურის ანარეკლია. იგი მკაცრად ილაშქრებს ფსევდოთანამედროვეობით შენიღბული, სიტყ-ვისადმი ფრივოლური დამოკიდებულების წინააღმდეგ: „სიტყვიერი მასალისაგან სცენის განტვირთვით ან ვითომდა გასადავების ტენდენ-ციის მიღმა ხშირად სხვა რამ იშლება: მათ შორის (და ესაა მთავარი) მსახიობის მონაცემების შეზღუდულობა“. სამწუხაროდ, ჩვენ თეატ-რებს ზოგჯერ ამის შეხსენება სჭირდებათ.

ამა თუ იმ მწერლის სულიერი მემკვიდრეობის შესწავლისას, ვახილ კიკნაძისათვის ყოველ დეტალს თუ შტრიხს აქვს მნიშვნელო-ბა. ამიტომ იგი მხოლოდ ზოგად კანონზომიერებათა ძიებით როდი შემოიფარგლება. იგი შეისწავლის ქართველ მწერალთა ნააზრევს, რათა ღრმად ჩასწვდეს მე-19 საუკუნისათვის ნიშნულ ესთეტიკურ ტენდენციებს, ანუ ყოველივე იმას, რამაც შემდგომ ქართული პრო-ფესიული თეატრი წარმოშვა.

მიმოხილვითი ხასიათისაა წიგნის მესამე თავი—„XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მწერლობა და თეატრი“. სხვაგვარად, ალბათ, ამ შედარებით მცირე მოცულობის წიგნში, შეუძლებელი იქნებოდა ესოდენ მნიშვნელოვანი პერიოდის შემოქმედებითი ცხოვრების წარ-მოსახვა. ავტორი გვერდს არ უვლის არც ერთ საყურადღებო მოვ-

ლენას, რათა მწერლობისა და თეატრის ურთიერთშთაგონებისა და თანადგომის ერცელი პანორამა გადაგვიშალოს. ამ თავში განხილულია გ. ერისთავის, ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, გ. წერეთლის, ი. პაჩაბლის, ნ. ნიკოლაძის და სხვა ქართველ მწერალთა კავშირი ქართულ თეატრთან.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის თეატრალური პროცესების უკეთ წარმოჩენისათვის, ვ. კიკნაძე ქართულ თეატრს განიხილავს მსოფლიო თეატრალური კულტურის განვითარების ფონზე: „საინტერესოა ის ფაქტი, რომ დასავლეთ ევროპაში სანახაობითი ხელოვნების განვითარებაში შეინიშნება ის ტენდენციები, რომელიც თავისი ხასიათით ახლოს დგას ქართულ სანახაობითს კულტურასთან. უფრო სწორად, ქართული თეატრალური ხელოვნების წიაღში მიმდინარე პროცესები იზოლირებული არ არის საერთო თეატრალური კულტურისაგან. მასში საცნაურია კონტაქტები არამარტო აზიის ქვეყნების სანახაობებთან, არამედ დასავლეთ ევროპულთანაც. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს საკითხების ფართო წრე და არა მხოლოდ ცალკეული კონტაქტები“.

წიგნში ასახული ყოველი ფაქტი, ყოველი მოვლენა, მწერლობისა და თეატრის ურთიერთმიმართებაშია მოცემული. ამიტომაც, რომ ავტორი დიდ ადგილს უთმობს რუს და უცხოელ მწერალთა ესთეტიკურ ნააზრევს, ესოდენ მნიშვნელოვან ფაქტორს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული თეატრის შემოქმედებითი ფორმირებისათვის. წიგნის ამ თავში თავმოყრილი მასალებიდან ჩანს, თუ როდენ ღრმა და საფუძვლიანი იყო აღნიშნული პერიოდის ურთიერთკავშირი მწერლებსა და ქართულ თეატრს შორის. და არ შეეცდებით თუ ვიტყვით, რომ ისტორიული როლის თვალსაზრისით, პრიმატი ქარულ მწერლობას ეკუთვნოდა, ეს ვითარება კი თვითმყოფადია არა მარტო ქართულ, არამედ საერთოდ, მსოფლიოს თეატრების განვითარების ისტორიაში.

მომდევნო თავში — „ტრაგიკული მუზები“ — ყურადღება გამახვილებულია ვაჟა-ფშაველასა და ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედებაზე. მათი გამოყოფა ორი ფაქტორითაა გაპირობებული. პირველი ის, რომ ვაჟა-ფშაველასა და ყაზბეგის სამწერლო თემატიკა ერთ რკალშია მოქცეული, და მეორეც, მათი თეატრალური მოღვაწეობა უნიკალურია ქართული მწერლობის ისტორიაში: „თავიანთი ორიგინალური ხმით გამოირჩეოდნენ ვაჟა-ფშაველა და ალექსანდრე ყაზ-

ბეგი. მათ თეატრში მოიტანეს მანამდე განუცდელი და უხილავი სამყარო. ეს იყო „ახალი ტალღა“, რომელმაც განსხვავებული ენერგია და ძალა შემატა ქართულ დრამატულ მწერლობას, მათ მოიტანეს ვაჟაკური მანერა ქართული თეატრალობისა, გაამძაფრეს ტრაგიკული საწყისები, დაუპირისპირდნენ ძველი თბილისის ყოფის ამსახველ დრამატურგიის მძლავრ დინებას და ხელი შეუწყვეს საგმირო რომანტიკის დამკვიდრებას ქართულ თეატრსა და დრამატურგიაში“.

ავტორი გვერდს არ უვლის იმ ფაქტს, რომ ვაჟა-ფშაველას თეატრალური მოღვაწეობა ჯეროვნად არ იქნა დაფასებული მისი თანამედროვეობის მიერ. ასე, მაგალითად, დრამა „მოკვეთილი“, მხოლოდ ჩვენ დროში აღიარეს დრამატული პოეზიის უმშვენიერეს ნიმუშად.

ვაჟა-ფშაველას ტრაგიკულ მუზას სისადავე და მონუმენტურობა ასაზრდოებდა. უშუალობის ატმოსფერო, რომელშიც ცხოვრობენ და მოქმედებენ მისი გმირები, ვასილ კიკნაძის მოსწრებული თქმით, „თავისუფალია ჩვენი საუკუნის სკეფსისისაგან“. იგი მორალურიდან ფილოსოფიურისაკენ, კონკრეტულიდან კოსმიურისაკენ მიისწრაფვის. „აღაშინანსა და სამყაროს მთლიანობის აღდგენისაკენ“ ლტოლვა კი, სწორედ დღეს ჟღერს განსაკუთრებით აქტუალურად. ვ. კიკნაძე დამაჯერებლად ასაბუთებს, რომ ვაჟა-ფშაველას დრამატული შემოქმედების მიმართ, მის თანამედროვეთა ერთგვარი ინდიფერენტუზი (ისევე როგორც დ. კლდიაშვილის პიესებისადმი), გამოწვეული იყო მწერლის ესთეტიკური და ფილოსოფიური აზროვნების სირთულით. მან, ყველა დიდი მწერლის დარად, გაუსწრო თავის ეპოქას და თანამედროვეთა შექცენებისათვის მიუწვდომელი გახდა.

წიგნში დიდ ინტერესს იწვევს ვაჟა-ფშაველას მხატვრული სახეების პარალელი მსოფლიოს დრამატული კულტურის სხვა შედეგებთან. ავტორს არა მარტო მიუგნია მსგავსება-განსხვავებისათვის, არამედ მათი ფსიქოლოგიური და მორალური რაობაც წარმოუჩინია. აღტაცებას იწვევს აღაზასა და ანტიგონეს მხატვრული სახეების შეჯერებითი ანალიზი. სავსებით დამაჯერებელია ავტორის დასკვნა, რომ აღაზას პიროვნება, თუ მას მორალური, სოციალური და ეთნიკური პირობების ერთიანობით აღვიქვამთ, მარადქალური საწყისით, თვით ანტიგონეზე მაღლა დგას: „თუ ანტიგონე აღიარებულია მსოფლიო ლიტერატურის დამამშვენებელ სახედ, ასევე თამამად შეიძლება აღაზას შესახებაც ვთქვათ, რომ იგი მსოფლიო პოეზიის უბრწყინ-

ვალესი სახეა, რომელიც სცილდება ეროვნულ საზღვრებს და კაცობრიობის საუკეთესო იდეალებისათვის მებრძოლ ქალთა თანაუარსკვლავედს განეკუთვნება“. ვაჟასეული ტრაგიკული მუზის შეხმობიანებად აღიქვამს ავტორი ყაზბეგის შემოქმედებას. წიგნში დიდი ყურადღება ეთმობა ყაზბეგის თეატრალურ მოღვაწეობას.

მომდევნო თავი — „ბრძოლა ფსიქოლოგიური რეალიზმისათვის“ — ასახავს სამი გამოჩენილი ქართველი მწერლის — დავით კლდიაშვილის, ნიკო ლორთქიფანიძის და მიხეილ ჭავჭავაძის როლს. ქართულ სცენაზე ფსიქოლოგიზმის დაჰყვირებას საქმეში. თუ წინამორბედ მწერალთა შემოქმედებაში რომანტიკული სამყარო და ტრაგიკული მუშები პრევალირებდა, ამჯერად, მათი შემწეობით, ფსიქოლოგიურ რეალიზმს ეძლევა ფართო ასპარეზი. სამი დიდი მწერლის ძალისხმევას ლიტერატურაში, შეუძლებელია შესაბამისი გამოხმაურება არ ეპოვა თეატრშიც. დღევანდლობას მხოლოდ დ. კლდიაშვილის თეატრალური მემკვიდრეობა შემორჩა. მაგრამ ეს სამი ავტორი, მე-20 საუკუნის დასაწყისში, იმ მძლავრ ნაკადს ქმნიდა, რომლითაც სულიერად საზრდოობდა ქართული თეატრი, ქმნიდა ფსიქოლოგიური რეალიზმის სცენურ ნიჟურებს, იკვებებოდა რა ამ მწერლების მიერ შექმნილი მხატვრული სახეების ფსიქოლოგიური მოდელებით.

ამავე თავში ვასილ კიკნაძე დიდ ყურადღებას უთმობს ფსიქოლოგიური რეალიზმის წარმომადგენლების პრაქტიკულ საქმიანობას ქართული თეატრის აღორძინების საქმეში. მკვლევარს აღმოუჩენია უაღრესად საინტერესო მასალები ამ მწერალთა ესთეტიკური კრედიოს განსაზღვრისათვის, დაუდგენია აქამდე უცნობად აღიარებული წერილების ავტორის ვინაობა, იგი ვრცლად მიმოიხილავს დ. კლდიაშვილის, ნ. ლორთქიფანიძის და მ. ჭავჭავაძის პუბლიცისტურ მემკვიდრეობას.

წიგნის ბოლო თავი „XX საუკუნის მწერლობა და თეატრი“ — კვლავ მიმოიხილვითი ხასიათისაა. აქ მოცემულია ჩვენ საუკუნეში ქართველ მწერალთა მოღვაწეობის მოკლე, მაგრამ მრავლისმთქმელი ისტორია. ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს 20—30-იან წლებს, როცა ქართველ მწერალთა კავშირი თეატრთან, შეიძლება ითქვას, ყოვლისმომცველი გახდა: „მე-19 საუკუნის 60—70-იან წლების შემდეგ, ისე ახლოს არასდროს არ ყოფილა მწერლობა და თეატრი, როგორც ჩვენი საუკუნის ოციან-ოცდაათიან წლებში. ეს

არის ახალი საუკუნის დიდი მწერლობა და დიდი თეატრი. ისინი ერთმანეთზე ახდენდნენ ზემოქმედებას, ერთად ქმნიდნენ ახალ ქართულ კულტურას, ამ პერიოდის თითქმის ყველა პოეტისა და პროზაიკოსის შემოქმედებაში იგრძნობა ინტენსიური თეატრალური აზროვნება“. ვ. კიკნაძე ყოველ მათგანს უთმობს ყურადღებას, მოკლედ განსაზღვრავს მათი თეატრალური ღვაწლის პარამეტრებს, მემკვიდრეობის მნიშვნელობას. აქაც მრავლად ვხვდებით ქართველ მწერალთა თეატრალური მოღვაწეობის ახალ მასალებს, რომელთა კვლევა-დაზუსტება მომავლის საქმეა.

წიგნი მთლიანობაში იკითხება, როგორც ვრცელი ესსე. ვასილ კიკნაძის ნაშრომებში ყოველთვის გადაჯაჭვულია მკვლევარ-ისტორიკოსის და აქტიური კრიტიკოსის პოზიცია. არცთუ იშვიათად, მეცნურული სიზუსტე ადგილს უთმობს ფანტაზიის გაქანებას, ავტორისათვის ისტორიული მოვლენა ან ფაქტი ხშირად იქცევა ხოლმე ვარაუდისა და ინტუიტიური წვდომის, ლოგიკური იმპროვიზაციის ვრცელ ასპარეზად. ამიტომაც, რომ წიგნი თვითვეა მკითხველის ფანტაზიის ამოქმედების მძლავრი წყარო.

წიგნი „რუსთაველიდან გალაკტიონამდე“, თანამედროვე ქართული მწერლობისა და თეატრის ურთიერთობაზე გულისტკივილითაა დაწერილი. ეს ზეამოცანა გამოსტკივის ყველა თავში, ყველა გვერდზე, ყველა აბზაცში. თანამედროვე ქართულ მწერლობას თეატრისადმი უყურადღებობას ვერ დავწამებთ, მაგრამ ავტორს მეტი უნდა, იგი ოცნებობს იმ დროზე, როცა მწერლობა და თეატრი კვლავაც აღიარებენ განუყოფელობას, კვლავაც ერთად შეეჭიდებიან იდეურ და ესთეტიკურ პრობლემებს, ხოლო თუ რა ნაყოფი მოაქვს ამ განუყოფლობას ხელოვნების ამ ორი უმნიშვნელოვანესი დარგისათვის, ამის პასუხი თვით წიგნშია მოცემული.

1983

რეჟისორის მუშაობა — კლასიკა

რუსთაველის თეატრიდან მიხეილ თუმანიშვილის წასვლის მომსწრეთ კარგად ახსოვთ ამ ფაქტის ირგვლივ წარმოშობილი დებატები. მიხეილ თუმანიშვილი არ იყო გამონაკლისი. თეატრიდან „ეპოქის“ შემქმნელი ხელმძღვანელის წასვლას ეს დებატები ხშირად თან სდევს. პირადად მე, ორჯერ მოვესწარი ასეთ დებატებს. პირველად დოდო ალექსიძის, მეორედ მიხეილ თუმანიშვილის ირგვლივ. და უნდა ვაღიარო, რომ ორივე შემთხვევაში მეგონა (რასაც ახალგაზრდული თავდაჯერებაც თან ახლდა), რომ დადგა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი აღსასრულის დღე.

რეჟისორი თეატრიდან წავიდა.... ერთ მხარეს მითქმა-მოთქმა, მეორე მხარეს კი ბუდიდან ამოვარდნილი „მარჩენალი“.

და აი, მრავალი წლის შემდეგ თეატრალურ რომანიტიკას მოეწონა მიხეილ თუმანიშვილის წიგნი „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“. და რა გასაკვირია, რომ თეატრის ყველა გულშემატკივარმა იგი განსაკუთრებული მღელვარებით, მე ვიტყვოდი, მთრთოლვარებით ავიღეთ ხელში.

წიგნის პირველივე აბზაცებიდან თითქოს ვიღაცამ მკაცრად შეგვკრა თავისი აზროვნების არტახებში, თავისი ფიქრი, განცდა, წარმოსახვა, ლტოლვა, ოცნება ჩვენეული გახადა. და ამ ტყვეობაში დავრჩებით წიგნის დასასრულამდე.

საკვირველია, როდესაც რაიმე ახალ მხატვრულ ხერხს გადააწყდები, გეჩვენება, რომ მისი აღმოჩენა სულაც არ იყო ძნელი (გავიხსენოთ ჯოისის მისამართით თქმული მოაზრებული სიტყვები, რომ მან ყველას ცხვირწინ არსებული ამერიკა აღმოაჩინა); თურმე რა ადვილია შენი განცდილი და ნაფიქრალი ფურცელზე გადაიტანო, რა ადვილია გააერთიანო წარსული და აწმყო, „შეკრა დროთა კავშირი“. ამისთვის საკმარისია სულ უბრალო რამ — წერო თავისუფლად. წერო თავისუფლად... განა ეს მიხეილ თუმანიშვილის საყვარელ ციტატას არ გვაგონებს — კანონების ცოდნა გვჭირდება იმისათვის, რომ განვთავისუფლდეთ მათგან.

როგორია ამ წიგნის სტრუქტურა? ასე ეძრებაშად, ალბათ, შეუძლებელია მისი განსაზღვრა. კარს გიმტვრევენ, ფურცელზე განლაგება. იოხოვენ ცნებები — ფუგა, პოლიფონიზმი, სიმფონიზმი. რომელი მათგანი მიესადაგებოდა ამ წიგნის მხატვრულ აღნაგობას?

მეორეს მხრივ, სურვილიც არ გაქვს, წიგნის რეალობა მეცნიერულ ტერმინოლოგიას მიუსადაგო, რადგან იგი სწორედ თავისთავადი, სუვერენული არსებობით გხიბლავს.

ჩვეისორი თეატრიდან წავიდა... და მრავალი წლის შემდეგ. უამრავი ფიქრის, განსჯის, ანალიზის, შეჯერებისა და გამოწვლილის შემდეგ დაწერა წიგნი თეატრიდან წასვლის მიზეზების შესახებ. მასში უკვე ჩამცხარალია ვნებები, დაყუჩებულია ტკივილები, იგი თეატრიდან წავიდა უხეშად, ყოველგვარი აყალმაყალის გარეშე. „კარა გამოიხურა და ქუჩაში გამოვიდა“ და „თეატრი დარჩა შორს, როგორც ქალაქის დიდი და ნისლიანი სილუეტი“.

ეს მაშინ. ახლა კი ბევრი რამ გაირკვა და დადგინდა. ნისლიც გაიფანტა. სილუეტმა გამოკვეთილი კონტურები შეიძინა. თეატრიდან წასვლის ფაქტი კი აზროვნების ახალ იმპულსად იქცა. და წიგნში ერთმანეთს ჩაეწნა აზროვნება და ცხოვრება, პიროვნება და პროფესია, ყოველდღიურობა და მიზნის მაგისტრალი, სუბიექტური აღქმა და საზოგადოებრივი აზრი, რემინისცენციები, ასოციაციები, დეტალები, შტრიხები და ისევ წიგნის და ცხოვრების მთავარი თემა — თეატრი. მაშ ავტორი უშუალოდ გადაგვიხსნის თავის ფსიქიკურ წყობას? უთუოდ, და აქ განმსაზღვრელია, რას ხედავს, რას აკვირდება და ყოველივე როგორაა ტრანსფორმირებული მასში. და მიხეილ თუმანიშვილმა სამყაროს თავისუფალი აღქმა გადმოგვცა ისე, რომ არც ერთ კონკრეტულ თემატურ არხს არ გაჰყოლია. ჩვენ კი — არა დაქსაქსულობის, არამედ კანონიკური კომპოზიციურობის შთაბეჭდილება გვრჩება. იმიტომ, რომ ეს წიგნი მოწოდების მქონე ადამიანმა შექმნა, ადამიანმა, რომელმაც დაიკმაყოფილა თავგამოზატვის ინსტინქტი, იპოვნა ცხოვრების მიზანი და მთლიანად გაზავდა მასში.

აგერ, ბრწყინვალე სურათები ხელოვანის ბავშვობისა. თითოეული გვერდი რარიგ განმსჭვალულია ხელოვნების მოწიწებული და უანკარესი სიყვარულით. აგერ, პირველი თეატრალური შთაბეჭდილებები, რომელიც „თურმე. სანდრო ახმეტელის დადგმებიდან იღებს სათავეს. ისევ დღევანდლობა, მერე ისევ წარსული, აგერ. ზრუნვა მომავალზე. ფიქრის ნაკადი მზის ათინათივით დაჰქრის წიგნის

ფურცლებზე და საოცარია, სწორედ იმ ფიქრის არეალს ანათებს. რაც მოცემულ მომენტში ჩვენთვის ყველაზე უფრო საინტერესოა.

აჰა, ომის წლებიც. ჭარისკაცის ფარაჯაში გამოწყობილი მიხეილ თუმანიშვილი. ამავე ფარაჯით მოვა ის, შემდგომ, თეატრალურ ინსტიტუტში. სულ რამდენიმე სიტყვა, რამდენიმე თხრობითი პასაჟი (რიტმსა და პასაჟს იგი პროფესიონალი მწერალივით ფლობს), და ჩვენ ვგრძნობთ არა მარტო ომის ატმოსფეროს, არამედ ვხედავთ კიდევ მხედრულად მავალ მომავალ სახელგანთქმულ რეჟისორს.

არც ეს კადრი ჩერდება დიდხანს. ცოტაც და აზროვნების ნაკადში რეჟისორის პედაგოგიური გამოცდილება ამოტივტივდება. აჰა, პირველი ციტატაც, რომელიც იმ საეიზიტო ბარათს ჰგავს, რომლის მიხედვით ძნელი აღარაა ავტორის ვინაობის დადგენა. აი, ისიც: „ხშირად მაგონდება, რა თქვა ერთხელ აისედორა ღუნკანმა: „ბავშვებო, მე არ ვაპირებ თქვენ ცეკვა გასწავლოთ; თქვენ როცა მოგესურვებათ იცეკვებთ იმ ცეკვებს, რისი ცეკვის სურვილი გექნებათ. უბრალოდ, მე, თქვენ გასწავლით ფრინველებივით ფრენას, გასწავლით სხეულის დრეკას, როგორც ქარში იდრიკებიან ნორჩი ხეები, გაიხარებთ, როგორც მაისის დილას ხარობენ პეპლები, როგორც ხარობს პაწია ბაყაყი ცვარში, გასწავლით ნისლივით ლაღად სუნთქვას, რუხ კატასავით მსუბუქად და უხმაუროდ ხტომას“.

აისედორა ღუნკანის ეს სიტყვები, თითქოსდა ავტორის სულისცეკვების კაპერტონია. ვისაც ეცეკვება, იცეკვოს, მაგრამ აღმაფრენასათვის სწავლა აუცილებელია. მით უფრო, როცა შენი აღმაფრენა სხვას უნდა გადასდო. და ჩვენ ვიცით, როგორ სწავლობდა აღმაფრენას და ასწავლოდა სხვებს მიხეილ თუმანიშვილი. და ორგანულად იბადება თეატრალური პედაგოგის თემა, როცა ავტორი იხსენებს სტანისლავსკის და თავისი პირველი პედაგოგის გიორგი ტოვსტონოგოვის გაკვეთილებს.

სტუდენტობის წლები. პირველი შემოქმედებითი ცნებები, რომლებიც შემდგომ, მისი ცხოვრების მეგზურნი გახდებიან. თეატრალური ქმედების საიდუმლოების ძიება, პირველი შეხვედრა მსახიობებთან, პირველი შეგონებანი: „ყველაფერი კონფლიქტამდე უნდა მიიყვანოთ, ნუ მსჯელობთ, იმოქმედეთ, გააღიზიანეთ, გაანადგურეთ, გააბრაზეთ თქვენი პარტნიორები“.

პირველი მოსკოვური შთაბეჭდილებები, შეხვედრები გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეებთან. ყოველივე ეს ასახულია ერთ-

მონასმით, მთავარზე ყურადღების გამახვილებით, შინაგანი ექსპრესიით. წიგნის ღირსებაჲ ხომ ესაა, როცა ავტორი გიქმნის ატმოსფეროს თავისი შთაბეჭდილებების გასაზიარებლად. არ ვიცი, სხვამ როგორ, მაგრამ მეც წიგნის ავტორთან ერთად გავიარე ძველი, ოცდაათიანი წლების თბილისის ქუჩები და ქუჩაბანდები. დავინახე, როგორ ვაქრობენ ქუჩაში გადმომდგარი დახლიდარები, როგორ მისრიალებენ ტაატით მტკვარზე ტივები, როგორ დაატარებენ მაწონს სახედრიოთ, როგორ დაჰქრიან ეტლები და როგორ გაისმის შეძახილ-„ხაბარდა“. შესაძლოა განვლილი პერიოდის ეს სურათები ამჟამად სუბლიმირებულია მასში, მაგრამ მან შეძლო ამ სურათებიდან ამოეკრიბა ძირითადი, ყველაზე ნიშნეული და სახასიათო; და სწორედ ამით აგვიყოლია ისინიც, ვისაც ეს სურათები არ გვინახავს. და ცხადია, უთუოდ ისინიც, ვინც უშუალოდ ამ ატმოსფეროში იზრდებოდა.

წიგნში ასახული ცხოვრების არც ერთი ეპიზოდი არ არის დარჩენილი ავტორის შეფასებისა და დასკვნის გარეშე. მაგრამ ასევე ვერ იპოვნია ვერც ერთ წინადადებას, რომელსაც კატეგორიულობა, მტკიცებულობა ახლდეს. სწორედ ეს სძენს ნაწერს არაჩვეულებრივ სანდომიანობას, ალბობს კრიტიკულ განწყობილებას, ბადებს სტრვილს იაზროვნო ავტორთან ერთად.

ამავე მიზნის მისაღწევად ავტორს კიდევ ერთი. შესანიშნავი მოკავშირე ჰყავს. ესაა იუმორი. წიგნის კითხვისას ხშირად გვეუფლება ლალი აღტაცება. გვიჩნდება სურვილი. ვინმეა ვაუხიარ-შენი მხიარულება, აღუწერო (ან წაუეიახო) სცენა თუ დიალოგი. აქ კომიკურად რომ გააღვივა შენი წარმოსახვა. და ეს გრძნობა ხშირად გვეუფლება სწორედ იმ ადგილების კითხვისას, რომელთა სტრუქტურა და მნიშვნელობა ეჭვს არ იწვევს. ესეც რეჟისორული ხერხია (ოღონდ პროზაში გადმოტანილი). განა ბრეხტმა არ გვიანდერსა „გართობით ვასწავლოთ“?

ასეთივე „მსუბუქი ტონებითა“ წარმოსახული თეატრალური პროცესები, რომელთაც უკავშირდება მიხეილ თუმანიშვილის მოღვაწეობის დასაწყისი, და თუმცა იგი იმ პერიოდის თეატრზე წერს ისტორიკოსის ყოველგვარი პრეტენზიის გარეშე, ჩემი აზრით, უფრო მეტს ამბობს, ვიდრე ამას თეატრის ისტორიის ნებისპიერი სახელმძღვანელო გვეტყვის. რატომ? თუნდაც იმიტომ. რომ აქ თავს იყრის იმ დროის ყველაზე მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენები, თეატრალური სახელები, ისევ და ისევ ურთიერთკოორდინაციით. რაც,

ბოლოს და ბოლოს, ერთ მაღლიან პანორამას ქმნის. ამისათვის საკმარისია, ავტორმა მოკლედ ასახოს საქმის ვითარება, ყოველგვარი დეტალიზაციის გარეშე დაგვიხატოს ესა თუ ის თეატრალური მოღვაწე.

ერთი მონასმით, არსობრივის გადმოცემის გზით, მიხეილ თუმანიშვილი ახერხებს აკაკი ხორაგას, აკაკი ვასაძის, სერგო ზაქარაძის, ვასო გოძიაშვილის, ვერიკო ანჯაფარიძის, სესილია თაყაიშვილის შეპოქმედებითი პორტრეტების შექმნას. ამ შემთხვევაშიც მისი საუკეთესო მოკავშირეა გამოკვეთილი, სახასიათო შტრიხი. ერთი მონასმით გვიხატავს იგი თავისი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მომენტს. აქაც სახასიათო შტრიხი ქმნის საერთო ატმოსფეროს. მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს: აი, მას, უკვე არა სტუდენტს, არამედ რუსთაველის თეატრის რეჟისორს, დასადგმელად შესთავაზეს პიესა „საწარმოო“ თემაზე. და თუმც ამ პიესას „ვერაფერი გაუგო“, მაინც უდიდესი ენაუზიარებით შეუდგა მუშაობას. ყველაფერი დაიწყო სპექტაკლის დეკორაციის მაკეტიდან. კომპეტენტურმა პირებმა მაკეტი დაუწუნეს. პირველი მარცხით გულნატკენი, მხატვრის სახელოსნოდან გაიშალა, მაყურებელთა დარბაზში შეიხედავს. სცენაზე სპექტაკლს თამაშობენ. თვალის მაყურებლისკენ გაექცა, შემდეგ, უნებლიედ, უზარმაზარი ბროლის ქალს ჩააშტერდა. მერე კი: რატომღაც, კედელზე გამოქანდაკებულ თაბაშირის კუბიდონებს შეავლო თვალი, და მას მოეჩვენა, რომ „თაბაშირის კუბიდონები იქედნურად მილიმოლნენ“.

თეატრიდან გამოსულს თვალში ეცა აფიშა, სადაც დიდი ასოებით ეწერა „ლალატი“. ყოველივე ეს კი დამთავრდა იმით, რომ იმავე ღამეს თეატრში ხანძარი გაჩნდა, და ავტორი დასძენს: „ასე, ხანძრით დაიწყო ჩემი ცხოვრება პროფესიულ თეატრში“.

ცხადია, თაბაშირის კუბიდონს, აფიშას და ხანძარს აქ მეორადი დანიშნულება აქვს, მაგრამ სწორედ ისინი გვიქმნიან წარმოსახვით განწყობილებას.

მიხეილ თუმანიშვილი, არცთუ იშვიათად, საერთო ატმოსფეროს მეტაფორის საშუალებით გადმოგვცემს. თავისთავადაც საინტერესოა ამაგდარი რეჟისორის აზრი თეატრალური ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენაზე, მაგრამ როცა ყოველივე ამას მეტაფორა გვეუბნება, აზრი განსაკუთრებულ მომხიბლაობას იძენს: „ჭორაობაც კულასების სამყაროა (მოულოდნელი, ცოტა არ იყოს, შოკის გამომწვევი, მაგრამ სიყვარულით გამთბარი განცხადებაა, მ. გ.) ეს მისი ატმოსფეროა.

კვლისების კორები ეს როლების მომლოდინე მსახიობების ფაქტია, მათი შარიშურია, ეს, თითქოს ფოთლების ჩურჩულია, ეთერის წაილია“.

ეს მეტაფორა განსაკუთრებით ენიშნება მას, ვინც ერთხელ მაინც შესწრებია საყულისო ჩურჩულს.

ძალზე ხშირად, ავტორი მოვლენის არსს მხატვრული შედარების გზით გადმოგვცემს. აი, როგორ გვიხატავს იგი პიესაში კონფლიქტის აღმოჩენის პროცესს: „კიდევ ერთხელ ვკითხულობ სუბოვო-კობაღინის „საქმეს“. ვსინჯავ პიესას, როგორც თერაპევტი რაიონის პოლიკლინიკიდან, ნაჩქარევად, თითქმის ზერელედ. ვიღაცამ ავადმყოფობის მიზეზი ასანთს შეადარა, რომლისგანაც სახლში ხანძარი გ. ჩნდა. წარმოიდგინეთ, რა რთულია ამ ასანთის პოვნა ხანძრის შემდეგ“.

მიხეილ თუმანიშვილის წიგნში უაღრესად ჰარმონიულადაა შერწყმული ანალიტიკური აზროვნება და გარემოს მხატვრული კვრეტა. არც ერთი მხატვრული შედარება, არც ერთი მეტაფორა არ იბადება „დუნქის“ გარეშე. სულ რამდენიმე გვერდია საჭირო იმისთვის, რომ მიუხვდე ავტორს „წერის წესს“, მიუხვდე, რომ კულისები ან კუპიდონები შემთხვევით არ ახსენა; რომ შემთხვევით საერთოდ არაფერს არ ახსენებს. თვით ბუნების უბრალო აღწერასაც კი მკაცრად განსაზღვრული ქვეტექსტი აქვს.

კითხვისას თვალწინ გვიდგება, როგორ შეიკრიბა რესტორან „გემოში“ ცნობილი თეატრალური „შვიდკაცა“. იუმორის გრძნობით, რომელშიც, უთუოდ ამოიკითხება ნოსტალგია, მიხეილ თუმანიშვილი გვიამბობს თავის „არმიის“ პირველ შეკრების შესახებ. აქ „საიდუმლო სერობაზე“ შეხვდნენ ერთმანეთს კოტე მახარაძე, ბაღარი კობახიძე, გოგი გეგეჭკორი, მედეა ჩახავა, ეროსი მანჭგალაძე. ნოდარ ჩხეიძე, მერაბ გეგეჭკორი, კარლო საკანდელიძე და მათთან ერთად, რაღა თქმა უნდა, მიხეილ თუმანიშვილი, მათი წინამძღოლი და იდეური სულისჩამდგმელი. დღეს ეს უკვე ისტორიაა. მაშინ კი ახალი თეატრალური ხანის დასაწყისი იყო. და აქვე, ავტორი გვაწვდის „შვიდკაცას“ მოკლე დახასიათებას, სადაც, ჩემი აზრით, ყოველივე არსებითი თქმულია ამ მსახიობების შესახებ.

მიხეილ თუმანიშვილი გვიხსიათებს (უფრო სწორი იქნებოდა გვთქვა — წარმოგვისახავს) არამართო იმპრონდელ მოვლენებს და აღმიანებს, არამედ თვით თავისი სპექტაკლების შექმნის პროცე-

სებსაც, დაწყებული ჩანაფიქრიდან, მის პრაქტიკულ განხორციელებამდე. ამ წარმონახობით უპველად შეუძლიათ ისარგებლონ შემოქმედების თეორეტიკოსებმაც. აქაც კონკრეტული იდეა ჩაწნულია იმ პიროვნულ იმპულსებთან, რამაც ავტორს შთააგონა ამ სპექტაკლის დადგმა.

მაგრამ ავტორი ასახავს არა მარტო სპექტაკლის ევოლუციას, არამედ თავის შემოქმედებით ევოლუციასაც ხელოვნებაში (რაც წიგნში ურთიერთპროპორციულადაა მოცემული). გვიამბობს, თუ როგორ კარნახობდა თემა მხატვრულ საშუალებებს, როგორ იქცა ქმედითი ანალიზის მეთოდი მის მესაქედ ხელოვნებაში, რა გააცოთა მან ამ მეთოდის შესწავლისა და დანერგვისათვის. ყოველივე ეს უაღრესად ცოცხლად და ხელშეწყობადაა გადმოცემული, ისე, რომ უკან მავალს „სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“.

წერის იმპროვიზაციული მანერის მიღმა მკაფიოდ იკვეთება მოვლენათა კანონზომიერებანი, რასაც თან ახლავს გამოცდილების გაზიარებაც. ფაქტიურად, ავტორი გვაწვდის სპექტაკლის შექმნის საშუალებათა მთელ არსენალს, რომელიც მოცემულია შემდეგი თამაშ-იმპლემენტებით: როგორ გავალხოთ გაყინული სიტყვები (ისევ შეტანიშნავი მეტაფორა): კონფლიქტი—სცენური ცხოვრების დინამიკა; მოვლენების რიგის, თანმიმდევრობის დადგენა; სურვილი, მოქმედება. ფიზიკური ქმედება, შეგუება და ყოველივე ამის გვირგვინი — გრძნობა. საშუალებები: ეტიუდი, იმპროვიზაცია. შემდგომ ამისა, ავტორი გვესაუბრება სპექტაკლის ფორმის შესახებ. ვიმეორებ, ყოველივე ეს ისეა შენიღბული და ცხოვრების გარსში ჩასმული, რომ შეუძლებელია დიდაქტიკის ან დამრიგებლური ტონის შემჩნევა. ყველაფერი გამსკვალულია სიბხლის გრძნობით, ექსპერიმენტული სულისკვეთებით.

რეჟისორის პროფესიაში მიხეილ თუშანიშვილი სან საყრდენს გამოყოფს — წარმოსახვა. გონება, გრძნობა. ამათგან კი, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას წარმოსახვას ანიჭებს. და სწორედ ამით ახსელს თეატრალური ხელოვნებისადმი თავისი დამოკიდებულების მთელ შინაარსს, სწორედ ამიტომაცაა, რომ ხელოვნებაში ყველაფერზე მაღლა იგი სახეებით აზროვნებას აყენებს. აი, რას წერს იგი წარმოსახვის შესახებ: „წარმოსახვას ვერ დაინახავ, ხელს ვერ შეახებ, მაგრამ ის მუდამ შენთანაა, მუდამ შენშია — ფეთქავს, ხან ააღდება. ხან ჩაქრება. ხან ნაპერწყმებს ყრის. ხან თოთქოს ჩა-

ევლემს. რალაც თავისთავადი სამყაროა. სამყარო სამყაროში, უხილავი, მაგრამ გარემოსადმი უალრესად მგრძნობიარე. წარმოსახვა, გონება და გრძნობა — აი, ჩვენი პროფესიის სამი საყრდენი წერტილი. მაგრამ, უნდა ვალიარო, რომ ჩემთვის მთავარი მაინც წარმოსახვაა“.

ალტაცებაში მოვეყვართ ავტორის დიფერენცირების უნარს (რაც კარგად ჩანდა ზემომოყვანილ მაგალითებშიც). იგი აქაც ერთი მონასმით პოულობს წყალგამკვეთს. აი, რას წერს იგი:

„სარეჟისორო ხელოვნების განვითარებამ იქამდე მიგვიყვანა, რომ შეიქმნა, შეიძლება ითქვას, თეატრის ორი სახეობა. ერთ მათგანს ნიშნების თეატრს ღავარქმევდი, მეორეს კი — პროცესების თეატრს. პირველ შემთხვევაში ამა თუ იმ საშუალებით აღნიშნავენ მოვლენებს და პროცესებს, მეორეში გვიჩვენებენ თვით ამ პროცესებს, ანუ მოძრაობებს, ცვლილებებს — ადამიანში, საზოგადოებაში“.

რეჟისორული აზროვნების ასეთი სხარტი დიფერენციაცია, პირადად ჩემთვის, ახალია. საინტერესოა, რომ მიხეილ თუმანიშვილის აზრით, პროცესებისა და ნიშნების შეერთებამ უნდა მოგვეცეს საუკეთესო ნაყოფი. ამის მაგალითად ასახელებს იგი სპექტაკლებს „ქორწილი“ (ა. ფეროსი) და „ცხენის ისტორია“ (გ. ტოვსტონოგოვი). და ბოლოს, იგი აყალიბებს თავის მრწამსს: „როგორც ჩანს, შესაძლებელია პროცესების და ნიშნების გაწონასწორება მათი ურთიერთშეჯერებით, თუკი სამსახიობო ხელოვნებას გავაყულებთ. შეუუქმნით მსახიობებს სასურველ კლიმატს და მთელ ჩვენ ყურადღებას წარვმართავთ სამსახიობო ხელოვნებისაკენ“.

წინამდებარე წერილის ავტორი, მიხეილ თუმანიშვილის მოღვაწეობის ორი ბოლო ათწლეულის მომსწრეა. და თუმც ექვი აროდეს შეპარვია მისი თვალსაწიერის მასშტაბებში, მაინც გააკვირვარეჟისორის მიერ ფასეულობათა გადაფასების უნარმა. თუმც მიხეილ თუმანიშვილის გარეშე ვერცერთ თანამედროვე თეატრალურ გზაჯვარედინს გვერდს ვერ ჩავუვლით, უნდა ვალიაროთ, რომ ამ წიგნის გამოსვლამდე ბევრი რამ არ ვიცოდით ამ ხელოვანის შესახებ.

მხატვრული თუ ანალიტიკური აზროვნების გვერდით, რელიეფურად იკვეთება პიროვნების შემოქმედებითი დაუცხრომლობა.

იგონობა რომ თეატრალური მრწამსისა და შემოქმედებითი მეთოდის სიმკვეთრის მიუხედავად, ავტორს, ერთ მშვენიერ დღეს, რაიმე სხვა მეთოდი უკეთესად რომ ეჩვენოს, დაუფიქრებლად ხაზს გადუხავს ამდენი წლის ნაშრომ-ნაფიქრალს და ახალ გზას დაადგება. ხელოვნებაში ასეთი დამოკიდებულება მხოლოდ იმათი ხვედრია, ვისაც სჯერა ხელოვნების ამოუწურავობა. ამისი დემონსტრაცია მისი განსაკუთრებული სიყვარული თეატრალური ინსტიტუტის „ერთი ცილა“ ფიცარანგებისადმი, მისი ლტოლვა კამერული, ინტიმური, ზეფსიქოლოგიური თეატრისაკენ. თანამედროვეობაა ის კომპასი, რომლითაც ის ხელმძღვანელობს თავისი მუშაობის პროცესში, თანამედროვეობის მიერ იყო ნაკარნახევი მისი ბრძოლა თეატრალური შტამების წინააღმდეგ, თანამედროვეობის გრძნობამ დააახლოვა ახალგაზრდობასთან, ამავე გრძნობამ აქცია სრულიად ახალგაზრდული კოლექტივის სამხატვრო ხელმძღვანელად.

მოდით, ვსინჯოთ. ეს სიტყვები რეფრენად გასდევს მთელ წიგნს. ვსინჯოთ, ნიშნავს შევეხოთ რაღაც ახალს, ჯერ კიდევ მოუხინჯავს, მოუხელთებელს. ვსინჯოთ, ნიშნავს რისკი გავწიოთ. და განა ამ შემოქმედებითი აზარტის გარეშე საინტერესოა თეატრალური, ან თუ გნებავთ, ნებისმიერი ცხოვრება?

და ბოლოს, კვლავ მივპართავ მიხეილ თუმანიშვილის შესანიშნავ შედარებებს:

— „ხელოვნანის ცხოვრებიდან მხოლოდ ძირითადი საფეხურები რჩება, როგორც გზისპირზე მდგარი კილომეტრების აღმნიშვნელი ბოძები — წარმატების სიმბოლო. აი, ეს გზა არის შენი ტრადიცია, შენს შემდეგ საით წავა იგი, არავინ იცის, შესაძლოა იგი ზედმეტად მიიჩნიონ, თუკი დრომ უარი თქვა მასზე და გააგრძელა იგი სხვამ, შესაძლოა საწინააღმდეგო მიმართულებით“.

ამაში კი ვერ დავეთანხმებით, რადგან საითაც არ უნდა წავიდეს ქართული თეატრი, როგორადაც არ უნდა გადაუხვიოს მაგისტრალიდან, გზა, გავლილი ბატონ მიხეილის მიერ, მაინც დარჩება. ამ გზას მიჰყავდა და მიჰყავს ქართული თეატრი პროფესიონალიზმისაკენ, დაუცხრომელი ძიებისაკენ. რაც შეეხება „შვიდკაცას“ თეატრალური მოღვაწეობის ისტორიას, ეს ერთი დიდი რგოლია ჩვენი ეპოქის თეატრალური ჯაჭვისა, რგოლი, ურომლისოდაც, ჯაჭვი ჩაირღვევა.

თვით წიგნი კი, ყველას გამოადგება საზრდოდ, თეატრალურს —

საყოველღეობად, არათეატრალურ — თეატრის ლაბორატორიაში შესახედად.

„რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ — სათაურიდან გამომდინარე უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს წიგნი ავტორის მოღვაწეობის მხოლოდ ერთ პერიოდს შეეხება. ველით მისგან სხვა პერიოდების გაშუქებას.

წიგნს თან ახლავს ავტორის საღალაობო ჩანახატები, შესრულებული ხაზის განსაკუთრებული გრძნობით.

ლევ ტოლსტოის სთხოვეს განემარტა თავისი რომან-ეპოპეის იდეა. მან მწარედ ჩაიციხა და თქვა, ეს რომ შემძლებოდა, ამ რომან-ეპოპეას აღარ დავწერდიო.

რომ შემძლებოდა წიგნის მთელი ღირებულების გადმოცემა, ეს წიგნი ალბათ, თავის მნიშვნელობას დაჰკარგავდა. ამიტომ, ბოლო სიტყვა მკითხველისთვის მიგვინდვია.

1984

პოეტები

მსახიობის ხვედრი საქართველოში

ერის ისტორიაში ხელოვნების ფასეულობებს განუთვნილი აქვს უდიდესი და იქნებ ყველაზე საპატიო ადგილი. ეს ისეთი კონსტანტაა, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემა და გადაფასებას არ ექვემდებარება. ერი პატივს მიაგებს არა მარტო რეალურად არსებულ მემკვიდრეობას, არამედ ისეთ ნიმუშებსაც, რაც მხრლად „ისტორიულმა“ მეხსიერებამ შემოუნახა. უშანგი ჩხეიძის პამლეტი, აკაკი ხორავეს ოტელო, ვერიკო ანჭაფარიძის ივლითი — ისეთივე სრულფასოვანი რეალებია, ვითარცა მატერიალური კულტურის ძეგლები.

ხელოვნების ფასეულობებს განუკერძოებელი კულტუროლოგიური მნიშვნელობა აქვთ და ერის სასიცოცხლო პროცესში ერთმანეთს ვერ ენაცვლებიან. ხელოვნების ყოველი დარგის მოქმედების არეალი განსაზღვრულია ერთხელ და სამუდამოდ და მისი. შეცვლა არ ძალუძთ თვით საზოგადოებრივ კატაკლიზმებსაც კი. ასე მაგალითად, სამსახიობო ხელოვნება იმით არის ღირსშესანიშნავი, რომ აყალიბებს ერის ხასიათს, ავლენს ინდივიდთა შინაგან ბუნებას და ფსიქოფიზიკურ სტრუქტურას. უშანგი ჩხეიძემ პოეტური განცდის მოდელი შექმნა, აკაკი ხორავემ სულიერი მონუმენტურობის ეტალონი, გიორგი შავგულიძის პლასტიკამ კი ისე აირეკლა ერის ხასიათი, როგორც წვეთმა მზის სხივი. ისინი კერპები იყვნენ და ერის სულიერი თუ ფიზიკური არსებობის სიმბოლოები.

მოხდა ისე, რომ 60-იანი წლების ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებმა ჯერ დააქვეითეს, ბოლოს კი ძირფესვიანად შეცვალეს მსახიობის, როგორც დამოუკიდებელი ფენომენის მნიშვნელობა. ძველი კერპები ისტორიის კუთვნილებად იქცნენ, ახლებმა კი სხვადასხვა მიზეზის გამო ისინი ვერ შეცვალეს. შედეგი სავალალო გამოდგა. სამსახიობო ხელოვნება იდეალის გარეშე დარჩა. და რაოდენ გარკვეულიც არ უნდა იყოს ერის დამოკიდებულება ხელოვნების

ფაქტულობისადმი, ირაციონალური მომენტი მაინც გადამწყვეტია. მაქ. უფრო მეტად უნდა სწამდეს, ვიდრე გონებით საზღვრავდეს. და იმისათვის, რომ იწამოს, საჭიროა, რომ კერპებმა ერთხელ და სამუდამოდ დაიპყვიდრონ ადგილი მის ფსიქიკაში. ეს კი ვერ განხორციელდება ერთი პიროვნების ძალისხმევით შედეგად, ამაზე მთლიანად თეატრალური კულტურა უნდა ზრუნავდეს.

ღიახ, ფასეულობები ერთმანეთს ვერ ენაცვლებიან და „სამსახურიც“ სხვადასხვა აქვთ. ასე განსაჯეთ, სხვადასხვაა მათი გავლენის გეოგრაფია. ზოგს მსოფლიო აღიარებს, ზოგი თავისი ქვეყნის ფაგლებში რჩება, თუმც ამით სრულიადაც არ კნინდება მისი მნიშვნელობა.

ცნობილია, განსხვავებული ერის შვილებს არ შესწევთ უნარი თანაბრად და სრულყოფილად აღიქვან ერთმანეთის ხელოვნების ყველა ნიმუში. თარგმანში პროზაც ბევრს ჰკარგავს, მაგრამ ხომ აშკარაა, რომ პოეზია განუზომლად მეტს. ფერწერისა და მუსიკის პოპულარიზაცია შეუდარებლად უფრო ადვილია, მაგრამ განა ამის გამო, პოეზია ერისათვის ნაკლებად ღირებულია? ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტურ ქმნილებებს არსად ისე არ ეწაფებიან, როგორც საქართველოში. ჩვენ ვიცით, რომ მისი რომანტიკული ლირიკა მსოფლიოს საუკეთესო ნიმუშებს უტოლდება. და ამის თქმის უფლება იმასაც აქვს, ვისაც ბაირონი ორიგინალში არ წაუუკითხავს. აქვს, რადგან ხელოვნების დაბალი საფეხურებია განუსაზღვრელი. მწვერვალები კი თანაბარი. ასეთი ქმნილებები პასუხობენ ერის სასიცოცხლო ინტერესებს, და არა ის, თუ ინგლისელებმა როგორ აღიარეს ჩვენი კულტურის ესა თუ ის დარგი, რა გამოხმაურება ჰქონდა ქართულ წარმოდგენებს ავსტრალიაში. რა თქმა უნდა, ვერავინ უარყოფს იმას, რომ მცირერიცხოვანი ერისათვის კანონიერია, იმამყოს ნებისმიერი სენსაციური წარმატებით. ეს საჭიროა თუნდაც იმისთვის, რომ მსოფლიოს სხვაერებმა გაგვიცნონ და გვაღიარონ, გავვიცნონ კონფლიქტებისა და პოლიტიკური ინსინუაციების გარეშე. მაგრამ ამის გვერდით ერის სასიცოცხლო ინტერესები არ უნდა დაგვავიწყდეს. სამსახიობო ხელოვნებაც, ისევე როგორც პოეზია, არსებულ ვითარებაში შესაძლოა „საექსპორტო“ ნაკლებად გამოდგეს, მაგრამ ამით იგი ჩვენთვის ნაკლებად ფასეული როდია.

მსახიობის, როგორც დამოუკიდებელი ფენომენის დევალვაცია ჩვენში ერთბაშად არ მომხდარა. ასე მაგალითად, ძნელიც კია თვალი

მივადევნოთ, როდის გამოგვეცალა ხელიდან, ვთქვათ, ისეთი კომპონენტი, როგორიცაა მსახიობის გარეგნობა. მსახიობის შინაგანი სამყარო იქნებ მთავარიც არის, მაგრამ ნუთუ ვინმე ფიქრობს, რომ არტისტული კერპების წარმოსაქმნელად გარეგნობას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს? ნუთუ ძნელია იმის მიხედვრა, რომ მსახიობის გარეგნობა, ფიზიკური აღნაგობა, ისევე როგორც სულიერი მონაცემები, სამსახიობო ფასეულობის ორი განუყოფელი მხარეა? ნუთუ ვინმე უარყოფს იმ ფაქტს, რომ მსახიობის ფიზიკური აღნაგობა, ბოლოს და ბოლოს, ერის „სავიზიტო ბარათიცაა?“ დაფიქრებულიან კი ამაზე დრამის და კინოს ჩვენი რეჟისორები? განა ყველა მათგანმა გაამყდავანა ლტოლვა ამ ფენომენის შენარჩუნებისაკენ? პასუხი ამ შეკითხვებზე უშუალოდ უკავშირდება ჩემს მიერ აღძრულ პრობლემას, და ახლა, როცა ქართულ თეატრსა და კინემატოგრაფში სამსახიობო კერპები თითქმის აღარ გვყავს, დროა განგაშის მაუწყებელი ზარი შემოვკრათ. საშველად ვუხმოთ ყველას, ვუხმოთ, რადგან ხელიდან გვეცლება ქართული კულტურის უდიდესი მონაპოვარი და მომდევნო თაობებს „სამსახიობო ვაკუუმი“ ემუქრება.

არ არის გამორიცხული, ვინმე შემოგვედგავს კიდეც, ესაოდა ჩვენში ცოტა როდიაო პოპულარული მსახიობი. კი, პოპულარული მსახიობები გვყავს, მაგრამ არა გვყავს სცენის ლეგენდარული გმირები. ლეგენდა იყო, როცა ამბობდნენ, — უშანგი ჩხეიძე სცენაზე ისე განიცდის ჰამლეტის ბედს, რომ გონსმოსასვლელად რამდენიმე დღე სჭირდებაო. ლეგენდა იყო, როცა ამბობდნენ — აკაკი ვსაძაქს შეუძლია ცრემლები მხოლოდ ერთი თვალიდან გადმოუშვასო. ლეგენდა იყო, როცა ხმა გავრცელდა, რომ თითქოს ნატო ვაჩნაძემ სილამაზის მსოფლიო კონკურსში მეორე ადგილი დაიკავა, ნაწყენმა იტირა და როცა ჟიურის წევრებმა მომტირალი ნატო დაინახეს, ნეტავ ადრე გეტირათ, ცრემლები ისე გშვენით, უეჭველად პირველ ადგილს მოგანიჭებდითო — უთხრეს. პო, ახლა იქნებ გვეცინება კიდეც ასეთ გულუბრყვილობაზე, მაგრამ რაოდენ მშვენიერია, როცა მსახიობს ლეგენდის შარავანდედი მოსავეს.

რაზე ოცნებობდნენ ისინი, ვისაც სურდა მსახიობი გამხდარიყო? ოცნებობდნენ ეთამაშათ ჰამლეტი, ოფელია, მეფე ლირი, ოტელო, შექსპირის სხვა ტიტანური გმირები; ოცნებობდნენ ეთამაშათ მოლიერის ტარტიუფი, დონ ჟუანი, ანუ ეთამაშათ ყოველივე საუკეთესო, რაც კაცობრიობის არტისტულ გენიას შეუქმნია. ყოველივე ეს სა-

კვრველ რომანტიკულ ბურჟუაზიაში ახვევდა მსახიობის არაორდინარულ პროფესიას.

სამწუხაროდ. ასეთი ილუზიების ხანა მოკვდა. და ქართულმა თეატრმა არათუ არ გაუწია წინააღმდეგობა ამ პროცესს, პირიქით, ხელი შეუწყო. 60-იან წლებში, რუსთაველის თეატრში თანადროულობის მოთხოვნად ჩაითვალა უკოსტუმოდ და უგრიმოდ თამაში. შემოქმედებითი პოტენციალის გაფუჩქვების ხანაში ეროსი მანკაღაძემ დათვო. გიორგი გეგეჭკორმა მგელი ითამაშა („კინკრაქა“). შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ პირეის ანტიკური მემორიალური თეატრის პაროდირების მიმართეს. გაისმა მოწოდება მოესპოთ ბარბერი სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის.

ამ ეგრეთწოდებული ექსპერიმენტების ძალა იმაში მდგომარეობდა, რომ ფასეულობათა დევალვაციასთან ერთად, ნიჭიერების წყალობით. იგი ახალ, მანამდე არარსებულ ფასეულობათა შექმნას უწყობდა ხელს. ზემოხსენებულ „კინკრაქაში“ სერგო ზაქარიაძემ დაუეწყარი ბაყბაყ დევი ითამაშა, ხოლო რამაზ ჩხიკვაძემ გასაოცარი ქოსიკო, რამაც სათავე დაუდო ამ მსახიობის არტისტულ აღზევებას ქართულ თეატრში. მაგრამ ეს ახალი ფასეულობანი ძველის ნანგრევებზე იქმნებოდა და ამ პროცესში ძველი და საშუალო თაობის მსახიობები უკვე მოპოვებულ მხატვრულ სიდიდეებს „ახურდავებდნენ“. ამიტომ ეს უფრო თავის თავში ჩაკეტილი შემოქმედებითი წრებრუნვა იყო და, ბოლოს და ბოლოს, მხოლოდ ერთ მიზანს ემსახურებოდა — რეჟისორი სპექტაკლის დემიურგად ექცია.

თეატრისათვის რომანტიკული საბურველის ჩამოშორების ცდა რუსთაველის თეატრში თვალჩინა და ხშირად. იმდენად გამოძვრევით იყო. რომ განგაშის პირველი ზარი სწორედ მაშინ შემოიკრა. მაგრამ. კრიტიკოსთა მოწოდებას ყური არავინ ათხოვა, რუსთაველის თეატრის მსახიობთა ყველაზე ნიჭიერმა ბირთვმა, ანუ სწორედ იმით. ვინც უკიდურესად წინააღმდეგი უნდა ყოფილიყო რომანტიკული სამოსელისაგან განძარცვისა, კრიტიკოსთა მოწოდებანი ერთ ყურში შეუშვა და მეორედან განუტევა. თეატრს უყვარს აგიოტაჟი, ეს მისთვის აღიარების ერთი სიმპტომთაგანია. ამიტომ მას ანგარიში არ გაუწევია გამაფრთხილებელი შემახილისათვის. ან კი. იმ პერიოდში ვინ წარმოიდგენდა, რომ ეს იყო დასაწყისი, მსახიობის ლეგენდის დასასრულისა.

რეჟისურამ მსახიობი, როგორც რეალური ძალა თეატრში, გზიდან ჩამოიშორა და ერთპიროვნულობის „გვირაგინს“ წაეტანა. ამის მძალწევად მხოლოდ ერთი ბარიერი იყო გადასალახი, ფანტაზიისა და გამოვლენებლობის წყალობით მას უნდა შეექმნა ისეთი სპექტაკლები, რომლებიც საზოგადოებრიობას აალაპარაკებდნენ. შექმნა რა ასეთი სპექტაკლები, რეჟისურამ მსახიობის მიერ მიტოვებული რომანტიკული მანტია თეატრის დახამხამებაზე უსწრაფესად ტანზე მოიხსნა და მსახიობს, ამ „ნიჭიერ მარიონეტს“ დიდების კვარცხლბეგიდან მოჰყალედ გადმოხედა. რეჟისორი თეატრის ერთადერთ ფასეულობად იქცა.

ცხადია, ყოველივე ეს ერთი პიროვნების სურვილით ან ძალისხმევით არ მომხდარა. დროც ასეთი იყო. საზოგადოებრივი ცხოვრების დემოკრატიზაციამ, პიროვნების საზოგადოებრივმა გააქტიურებამ, ახალი მოთხოვნები წაუყენა ქართულ თეატრს და ისიც მზად დაჰვდა განახლების ამ ტალღას. „მთავარი ის არის, სპექტაკლით რაღა თქმა სურს რეჟისორს“, „თეატრი ისეთი ტრიბუნაა, საიდანაც ხალხს დღევანდელ სატკივარზე უნდა ელაპარაკო“. ამდაგვარი მოწოდებანი მრავლად გაისმოდა ამ პერიოდში და არაფერ დაფიქრებულა იმაზე, რომ თეატრის ასეთი პუბლიცისტური დეფინიციით, ეროვნულ სახილველს მარადიულ ფასეულობებს შეურყევდა, ხოლო რაღა მოიშალა ბარიერი სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის, მსახიობი ჩვეულებრივ ინდივიდად იქცა და „მრევლს“ ჩვეულებრივ, „ადამიანურ“ ენაზე დაუწყო საუბარი.

რომანტიზმის საბურველი ყველაფერს შეიძლება ჩამოაცილო. ასეთი მიდგომით, რომეოსა და ჯულიეტას სიყვარული ფროიდისტული ლიბიდოს შენიღბული გამოვლენაა. ენა დარკის პატრიოტიზმი — ჯოჯური ინსტინქტის ამოქმედება. პამლეტის და პორაციოს მეგობრობა — ეგოისტთა კავშირი ურთიერთგამორჩენის მიზნით. მაგრამ განა ეს არ მოასწავებს ადამიანის დაქანებას პრაგმატიზმის უფსკრულსავე? ასეთი პროგრესიით ხომ ისიც მოსალოდნელია, რომ ადამიანის ქმედება სრულ ავტომატიზმამდე დავიყვანოთ.

დღევანდელი ქართული სამსახიობო სკოლა არ პასუხობს ელემენტარულ თაობრივ მოთხოვნებსაც კი. თუმცა სერგო ზაქარიაძე, ისევე როგორც გიორგი შავგულიძე ან აკაკი კვანტალიანი, მარჯანიშვილის სამსახიობო სკოლის მეორე თაობის წარმომადგენლები იყვნენ, არცვის აზრადაც არ მოსვლია მათი, როგორც მომდევნო თაობის,

ცალკე გამოყოფა. ჩვენს სამსახიობო სკოლას იმდენად გამოკვეთილი სახე ჰქონდა, რომ არ საჭიროებდა თაობრივ დიფერენციაციას. ქართულ თეატრში მარჯანიშვილის სკოლისაგან განსხვავებული თაობა 50-იან წლებში მოვიდა და მიხეილ თუმანიშვილის დროშის ქვეშ გაერთიანდა. ცხადია, ეს პროგრესული მოვლენა იყო და მან ხელი შეუწყო ახალი თეატრალური იდეების დამკვიდრებას. დღეს წარმოდგენილია ჩვენი თეატრი ეროსი მანჯგალაძის, რამაზ ჩხიკვაძის, გიორგი გეგეჭკორის, გურამ სალარაძის, კოტე მახარაძის, მედეა ჩახავას, სალომე ყანჩელის გარეშე. და იცით, რამ განაპირობა ასეთი მძლავრი ახალი თაობის წარმოქმნა? იმან, რომ ისინი უძლიერეს სამსახიობო თაობას დაუბირისპირდნენ.

მაგრამ ახლა ისიც ვიკითხოთ, ამ ახალ თაობას შეექმნა ის პირობები, რაც წინამორბედებს ჰქონდათ? ითამაშეს მათ ის როლები, რაც უკვდავყოფდა მათ სახელს თეატრის ისტორიაში? და საერთოდ, ჩამოყალიბდნენ ისინი ისეთივე სკოლად, როგორიც მათი წინამორბედნი იყვნენ? ან კი როგორ ჩამოყალიბდებოდნენ, თუკი თეატრის მთელი ყურადღება რეჟისორის თავგამოხატვისაკენ წარიმართა; თუკი სპექტაკლი გახდა მთავარი, და არა როლი; თუკი მხოლოდ „სათქმელი“ გახდა მნიშვნელოვანი და არა ის, თუ სცენიდან ვინ იტყოდა ამ „სათქმელს“.

მსახიობის უძველეს პროფესიას, მის დაფნის გვირგვინს, საბოლოო ლაზვარი „ტოტალურმა“ რეჟისურამ ჩასცა. ნებისთ თუ უნებლოედ, ეს პერიოდი დაემთხვა „ეპიკური“ ანუ ბრეხტის თეატრალური პრინციპების დანერგვას ქართულ თეატრში. აქედან მოყოლებული, აღარავის უფიქრია მსახიობისათვის როლი მიეცა თეატრში, როლის მცნება მთლიანად გადაგვარდა და იგი სპექტაკლის იდეურ ფუნქციამდე იქნა დაყვანილი.

პირად საუბარში თუ ტრიბუნიდან, ვინ უწყის, რამდენჯერ გვიწოდებია სტურუას რეჟისურისათვის კოლოსალური. მისი ტრიუმფალური სვლა „ყვარყვარედან“ „რიჩარდ მესამემდე“, გასაოცარი გასხივოსნებით იყო აღსავსე. სულ მალე, ჩვენი აღტაცება უცხოეთ-მაც გაიზიარა. ასეთ ვითარებაში, კრიტიკოსს ალბათ ისღა დარჩენია, თავისი ზოგადი დასკვნები გვერდზე გადადოს და ტრიუმფატორი — ხელშეუხებ, „კანონგარეშე“ ფასეულობად გამოაცხადოს. მაგრამ გვინდა თუ არ გვინდა, გვიწყობს თუ არ გვიწყობს ხელს სიტუაცია, ჩვენ მოვალენი ვართ მომავალზე ვიზრუნოთ. რა დასამალია, რო-

ბერტ სტურუას უდიდეს სადადგმო პოტენციალს, მხარს არ უშეგნებს ისეთივე დონის მოძღვრის და სელექციონერის რეპუტაცია. „კანონგარეშედ“ გამოცხადებულ რეჟისორს ყველაფერი ეპატიება, მაგრამ რა ვუყოთ იმათ, ვისაც მისი მიბაძვის დაუოკებელი წყურვილი ახრჩობს? რა ვუყოთ იმას, რომ ქართული რეჟისურის ახალი თაობა საორიენტაციოდ სწორედ მას უსწორდება. ხომ არ მოასწავებს ეს ვითარება ახალი თაობის რეჟისურის ეპიგონიზაციას და მასთან ერთად ქართული თეატრის ტოტალურ დაქანებას „ტოტალური“ რეჟისურისაყენ?

თეატრებს, ისევე როგორც ადამიანებს, თავისი ბედი აქვთ და მათ, რაოდენ საკვირველიც არ უნდა იყოს ეს ფაქტი, თავისი „ხასიათიც“ უყალიბდებათ. რუსთაველის თეატრი რეჟისორის თეატრად ახმეტელის ხელში იქცა და ახმეტელმა არა მარტო წარუშლელი კვალი დაამჩნია რუსთაველის თეატრის მომავალ ცხოვრებას, არამედ ის საძირკველიც ჩაყარა, რაც ურთიერთობის ყველა ასპექტს მოიცავს. თვით ახმეტელის წასვლის შემდეგ, თეატრში ორი ვარსკვლავი დარჩა — აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე. ამ ორი მსახიობის ფიგურაც ერთგვარ ფეტიშად იქცა მრავალი წლის მანძილზე და საკვირველი კანონზომიერების გამო, თუმცა თავის გვერდით არც ერთი გამგრძელებელი არ წარმოუშვია, აქტიურად შეუწყო ხელი ახალი თაობის მსახიობთა წარმოქმნას, მიუხედავად იმისა, რომ ახალი თაობა, რამდენადმე, მათთან „დაბირისპირებაში“ ყალიბდებოდა. არა, არც მსახიობები და არც რეჟისორები არ იბადებიან. მათ რაღაც ნიადაგი ქმნით, რაღაც ამინდი ახარებთ. აბა, სხვაგვარად როგორ უნდა აიხსნას აქტიორული ძალების საოცარი მოზღვაება მარჯანიშვილის მოღვაწეობის წლებში და თანაც ისეთი მოზღვაება, რომ თითქმის ორმოცდაათი წლის განმავლობაში აქტიორული ძალების „დეფიცირტი“ ერთხელაც კი არ გვიგრძვნია. რუსთაველის თეატრისათვის მარჯანიშვილმა თავისი გააყეთა, ახმეტელმა თავისი, თეატრი კი, შემდგომ, ორი დიდი მსახიობის ანაბარა დარჩა, და თუმც მთელი ის პერიოდი ახმეტელის წასვლიდან მოყოლებული ვიდრე ორმოცდაათიან წლებამდე, არც ერთი მნიშვნელოვანი დადგმით არ გამდიდრებულა, თეატრმა შემოქმედებითი დონე შეინარჩუნა. მსახიობი თეატრის ერთადერთ ფასეულობად გამოცხადდა.

50-იანმა წლებმა ახალი სული შთაბერა რუსთაველის თეატრს. როგორც ნერგები ხარობენ ნოყიერ ნიადაგზე, ისე გაჩნდნენ აქა-იქ

სამსახიობო ტალანტები, ფესვიც გაიღგეს და „ტანიც აიყარეს“. ამ პერიოდის რუსთაველის თეატრისათვის უმთავრესი და ყველაზე მეტად ყურადსაღები „შეიდაცას“ წარმოქმნა იყო. „შეიდაცას“ თავისი მეთაურიც ჰყავდა, უაღრესად ნიჭიერი, თანამედროვედ მოაზროვნე. მაგრამ ბელადის ტალანტს მოკლებული რეჟისორი მიხეილ თუშანიშვილი. ბელადის ტალანტს მოკლებული იყო-მეთქი, ვთქვი, და ვჩქარობ აქვე დავიზინო, სწორედ რომ ბელადის ტალანტს, თორემ ლიდერის ყველა თვისებით იყო აღჭურვილი, და თანაც ისეთი ლიდერისა. რომლისაც არა მარტო სჭეროდათ. არამედ თავყვანს სცემდნენ და უყოყმანოდ ემორჩილებოდნენ. მაგრამ მას არ ჰქონდა ის ძალა და ომახი, ის უკანმოუხედავობა და აზარტი, რაც გამოუყენობი სამყაროაქენ უბიძგებს თანამებრძოლთ. ესეც ამ თეატრის „ხასიათის“ ერთი მხარე გამოდგა. ახმეტელის ხარაჭერ კიდევ აჩნდა თეატრს, ამ პიროვნების გასაოცარი აღზევებაც ახსოვდათ და ტრაგიკული დასასრულიც. ასე იყო თუ ისე, მიხეილ თუშანიშვილი, თვით ისეთი უნიკიტრესი რეჟისორის გვერდითაც კი. როგორიც იყო დოდო ალექსიძე, ერთპიროვნულ ლიდერად იქცა და შექმნა არა მარტო საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლები, არამედ სკოლაც რეჟისურაში, რაც უნიკალური შემთხვევაა ქართული პროფესიული თეატრის საუკუნოვან ისტორიაში.

შეუძლებელია ამ პერიოდის რუსთაველის თეატრზე ილაპარაკო და არ გაიხსენო ისეთი მნიშვნელოვანი პიროვნება. როგორიც იყო დიმიტრი ალექსიძე. მას ხელეწიფებოდა ყოველგვარი სპექტაკლის შექმნა, ტრაგედიიდან მოყოლებული. ბუფონადით დამთავრებულ. და ყოველივე ეს მუდამ რჩებოდა კანონიკური თეატრის ფარგლებში. იგი ტრადიციული სამკუთხედის — დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი — ქადაგი იყო. მრავალი სიკეთე მოჰქონდა და კიდევ შეეძლო მოეტანა. მაგრამ ერთი თვისება აკლდა ამ მრავალი ტალანტით შემკულ პიროვნებას, იგი არც ბელადი იყო და არც ლიდერი. არაჩვეულებრივი იუმორის გრძნობით დაჭილდოებულ. გამჭრიახი და ენაწყლიანი, ინერციით მიიწევდა წინ და არასოდეს გეგმავდა მომავალს. ჩანაფიქრის რეალიზაციას ახდენდა შემთხვევიდან შემთხვევამდე და არ უძებნია კანონზომიერებანი იმ შემთხვევითობებს შორის. ერთი სიტყვით, არ ჰქონდა მყარი სარეჟისორო ორიენტაცია, რის გამოც არ იყო თანამოაზრეებით გარშემორტყმული. რუსთაველის თეატრის გარდატეხის მომენტში ამას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა.

60-იან წლებში თანამოაზრეობა მსახიობისა და რეჟისორის ტანდემს გულისხმობდა. ეს იყო შორს გამიზნული გეგმა, თეატრის სტრატეგია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, და იგი თითქმის მყარად შედგენილ სამომავლო რეპერტუარს ითვალისწინებდა. თანამოაზრეობა ეს იყო კოლექტიური სწრაფვა შემოქმედებითი ამბღლებისაკენ, ხოლო რეჟისორი იყო ის პიროვნება, ვინც კრავდა და აკავშირებდა ასეთ კოლექტივს.

შემდგომში ამ ცნებამ სრულიად მოულოდნელი კონტექსტი შეიძინა და იგი მსახიობის რეჟისორისადმი მორჩილების სინონიმად იქცა.

რუსთაველის თეატრში უაღრესად მწვავედ ჩატარდა თაობათა ცვლის პროცესი. მსახიობთა ახალმა თაობამ თეატრს სერიოზულ „განაცხადი“ წარუდგინა. თითქოსდა ყველა ნიშნის მიხედვით, ახალი კერპების წარმოქმნა გარანტირებული იყო. მაგრამ სრულიად მოულოდნელად, თეატრის რეჟისურამ ზურგი შეაქცია მსახიობის შემოქმედებას და მთლიანად საკუთარი საქმიანობით დაინტერესდა. დაიწყო „ტოტალური“ რეჟისურის ხანა რუსთაველის თეატრში. 60-იანი წლების რეჟისურის სასიკეთო ინიციატივები, ხანმოკლე აღმოჩენა.

ვინ იცის, იქნებ „ტოტალური“ რეჟისურა ის სახადი იყო, რაც ქართულ თეატრსაც ადრე თუ გვიან უნდა მოეხადა. როგორც ვთქვით, მან განადიდა რეჟისორთა სახელები. მაგრამ მსახიობთა მსხვერპლშეწირვის პროცესი ამ პერიოდიდან დაიწყო და დღემდე გრძელდება. ამ პროცესმა მთლიანად შეაფერხა მსახიობთა ახალი თაობის წარმოქმნა ქართულ თეატრში.

რეჟისორის გავლენის ხანგრძლივობა, მხოლოდ მსახიობის შემწეობით დასტურდება. მსახიობი ინახავს და მომავალ თაობებს გადასცემს რეჟისორის ესთეტიკურ ნაკვალევს. რეჟისორი, რომელიც არ აწარმოებს ტალანტების სელექციას, რაოდენ დიდი „დამდგმელიც“ არ უნდა იყოს, მისი დიდება ინტეგრირებულია აწმყოს ცნებაში. მთლიანად თეატრალური კულტურა კი უეჭველად წაგებული რჩება.

იმავე სამოციან წლებში მოხდა კიდევ ერთი ძალზე არასასიამოვნო ფაქტი. სამსახიობო კერპების მსხვერველთაჲნ ერთად, ძირი გამოეთხარა დრამატურგის შემოქმედებით სტატუსს ქართულ თეატრში. ძნელია იმის თქმა, ჰქონდა თუ არა ერთმანეთთან კავშირი დრამა-

ტურგოვა და მსახიობის ცნების დევალვაციის პროცესს. ერთი რამ კი ცხადია. „ტოტალურმა“ რეჟისურამ ორივე იმსხვერპლა. და თუ მსახიობის ცნების დევალვაციას დიდი აჟიოტაჟი მოჰყვა, დრამატურგია ისე გასწირეს, თითქოსდა იგი თეატრისათვის უცხო სხეული ყოფილიყოს.

რაკი შექსპირი და მოლიერი არად დაფასდა. რალა ხვედრი ელოდა „ადგილობრივ“ დრამატურგებს? თუკი რეჟისორსა და მსახიობს შორის ხიდი გაიბზარა, რეჟისორისა და დრამატურგის დამაკავშირებელი ხიდი მთლიანად ჩატყდა და ისინი ლამის მოსისხლე მტრებად გადაიქცნენ. შედეგად დაირღვა კიდევ ერთი ისტორიული კავშირი — რეჟისორმა თავიდან მოიშორა ოდესღაც თავისი შთაგონების წყარო — დრამატურგი.

ეს ფაქტი, რომ დრამატურგი ქმნის ცხოვრების თეატრალურ პროექციას, რომ იგი ლატერატორიც არის და თეატრალიც, რომ იგი ქმნის სამსახიობო პარტიტურას, სამეტყველო ნორმებს, რომ მას, ბოლოს და ბოლოს, ინდივიდუალური ხედვა და სამყარო მოაქვს თეატრში, მივიწყებულ იქნა. რეჟისორმა დრამატურგის ფუნქციები თავად იტვირთა და დრამატულ თხზულებებს ისე შეხედა, როგორც საკუთარი სამყაროს წარმოსახვის საშუალებას. ამიტომაცაა, „ტოტალური“ რეჟისურის წარმომადგენელი თავისასავე მიერ შექმნილ თეატრალურ სტერეოტიპებს თავს ვერ აღწევს და მისი სპექტაკლები ისე ჰგვანან ერთმანეთს. როგორც წყლის წვეთები.

მაგრამ ფასეულობები ერთმანეთს ვერ ენაცვლებიან. რეჟისორმა დრამატურგი ვერ შეცვალა, დრამატურგის როლის ასეთმა ნიველირებამ კი იქამდე მიგვიყვანა, რომ თეატრები ყველა დრამატურგს ერთ „გასაღებში“ დგამენ და რაც განსაკუთრებით საგანგაშოა, მსახიობსაც აძლევენ სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე გაიმეოროს რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული შაბლონი. აბა, ასეთ ვითარებაში, რა ახალი ფასეულობების წარმოშობაზე შეიძლება იყოს ლაპარაკი?

თუ „ტოტალურმა“ რეჟისურამ მსახიობი აშკარად „დაჩაგრა“, დრამატურგი საერთოდ „შთანთქა“. თუ სარეჟისორო და სამსახიობო კერებებს წარმოშობა შედარებით იოლი წარმოსადგენია, გაცილებით რთული და იშვიათია დრამატურგიული კერპის წარმოშობა და იგი მრავალი ფაქტორის თანდამთხვევას საჭიროებს. 60—70-იანმა წლებმა არ შეგვძინა არც ერთი დრამატურგი, რომელიც მომავალში ამ პერიოდის ქართული თეატრის თუნდ ფავორიტად მაინც იქნება მო-

ჩსენიებული. და როგორ არ მოგვაგონდეს ისევ და ისევ ის საოცარი კოტე მარჯანიშვილი, როგორ არ გავიხსენოთ ის ფაქტები. როცა ედრამატურგებს ოთახში „ამწყვდეუდა“ და ააქულებდა პიესა შეექმნათ. ცხადია, ქართულ თეატრში მისი ათწლიანი მოღვაწეობა საკმარისი არ აღმოჩნდა, დრამატურგთა თაობის წარმოსაქმნელად, მაგრამ დრამატურგისადმი თეატრის სწორ დამოკიდებულებას სწორედ მან ჩაუყარა საფუძველი.

სამწუხაროდ, 40-იანი წლების დასასრულს და 50-იანი წლების დასაწყისში წარმოქმნილმა „უკონფლიქტობის“ ტენდენციამ ჩანასახშივე მოაშთო ქართული დრამატურგია და აი, 60-იან წლებში მას პირველად ამ ხნის მანძილზე მიეცა თვითდამკვიდრების საშუალება, და ახლა, „ტოტალურმა“ რეჟისურამ გადაუღობა გზა.

აღორძინების გზაზე ქართული დრამატურგია ახლაც დგას, 80-იან წლებში. დრამატურგთა ახალი ტალღის გამოჩენა უაღრესად სათუთ მოპყრობას საჭიროებს. მოიცლიან ჩვენი თეატრები მათ საპატრონოდ? რისი იმედი უნდა ვიქონიოთ, როცა არათუ ახალბედებმა, მსოფლიოში აღიარებულმა დრამატურგებმა გვერდით ისე ჩაუქროლეს ქართულ თეატრს, რომ შთაგონების წყაროდ ერთხელაც კი არ იქცნენ. ნიშანდობლივია, რომ მსოფლიოს არც ერთ თანამედროვე დრამატურგს არ მოუხდენია ზეგავლენა ჩვენი თეატრების შემოქმედებით ცხოვრებაზე. არადა, ყველაზე მეტად ეს რუსთაველის თეატრში იყო მოსალოდნელი, რამეთუ იგი პირველი გამოცხადებულა მსოფლიოში მიმდინარე ახალ თეატრალურ ტენდენციებს.

მოვლენები სულ სხვაგვარად წარიმართა მარჯანიშვილის თეატრში. აქ ჭერაც მძლავრობდნენ „ძველი“ თაობის წარმომადგენლები. მათ წიაღში ახლებიც იშვნენ, მაგრამ „ძველების“ უდიდეს ზეგავლენას განიცდიდნენ. თუ რუსთაველის თეატრმა მთლიანად დაუთმო ასპარეზი ახალ თეატრალურ იდეებს, მარჯანიშვილის თეატრი საოცრად კონსერვატიული აღმოჩნდა. ისიც ანგარიშგასაწევია, რომ „ძველი“ თაობა ჭეროვნად აღიქვამდა მსახიობის „გაუფასურების“ პროცესს ქართულ თეატრში და ბუნებრივია, ინსტინქტურად კიდევ უფრო ებლაუჭებოდა წარსულს. შედეგად, ამ თეატრში წარმოიშვა მეორე უკიდურესობა — უგულებელყოფილი იქნა ახალი ტალღები თეატრალურ ხელოვნებაში. და თუ ახალმა თეატრალურმა იდეებმა ახალი თაობა შექმნა რუსთაველის თეატრში, ამ იდეების არქონამ, ბუნებრივია, ასეთი თაობით ვერ გაამდიდრა მარჯანიშვილის თეატრი

და თიუქოს ამის პასუხად. მარჯანიშვილის თეატრს გამოეყო ახალ-გაზრდა მსახიობთა ბირთვი და რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის მე-
თაურობით შექმნა ახალი, რუსთავეის თეატრი. ეს ლახვარი იყო მარ-
ჯანიშვილის თეატრისათვის. მაგრამ სხვა გზა არ იყო, მისი „კონსერ-
ვატიზმი“ დაძლევა სხვა გზით შეუძლებელი აღმოჩნდა.

ახლა, როცა მას შემდეგ ოცმა წელმა განვლო, ცხადი ხდება, რომ ქართული თეატრი ასგზის მოიგებდა, თუკი ეს „განხეთილება“ უშუალოდ მარჯანიშვილის თეატრის წიაღში მოხდებოდა. მათ უფრო, რომ ახალი თაობის რეჟისორთაგან, გიგა ლორთქიფანაძე ერთადერთი იყო, ვისაც უნარი შესწევდა დაპირისპირებოდა „ტოტა-
ლურ“ რეჟისურას. ამ დაპირისპირების შედეგი ის იქნებოდა, რომ მარჯანიშვილის თეატრი შეინარჩუნებდა სამსახიობო ხელოვნებისა-
ში ჯანსაღ დამოკიდებულებას, მის წიაღში ახალი თაობა აღმოცენ-
დებოდა და დღეს მარჯანიშვილელთა სულ სხვა მიღწევების მოწმენი
ვიქნებოდით.

რუსთავეის თეატრმა გიგა ლორთქიფანიძის ეგიდით მხოლოდ რვა სეზონი იარსება. ქართული თეატრის ცის კაბადონი ახალმა სამსა-
ხიობო ვარსკვლავებმა დაამშვენეს. დრამატურგი კვლავ გახდა ღირაი
დაეტეხო მაყურებელი პოეტური სიტყვით, დრამატული პასაჟებით,
სისხლსავსე პერსონაჟებით. გამოიკვეთა თაობათა პროფილიც და
მსახიობთა ახალმა ნაკადმაც იწყო გამოჩენა.

მაგრამ, სათანადო პირობების უქონლობის გამო, რუსთავეის
თეატრის მსახიობთა ძირითადი ბირთვი, თავის მესვეურთან ერთად,
კვლავ მარჯანიშვილის თეატრს დაუბრუნდა. ასეთმა „მიმოსვლებმა“,
ბუნებრივია, მარჯანიშვილის თეატრში არათანმიმდევრული გახდა
თაობათა ცვლის ორგანული პროცესი. შედეგად აღარ გამოიკვეთა
მხატვრული ტენდენციები, არ მოხერხდა ესთეტიკური ორიენტაციის
პოვნა, რის გამოც ნიადაგი არ მოჰზადდა ახალი სამსახიობო ფასეუ-
ლობების წარმოსაქმნელად.

საოცარია, იმ ცხოველმყოფელ სამოციან წლებში, რომელმაც
უდიდესი კვალი დააჩნია ჩვენს მწერლობას და სახვით ხელოვნებას,
გადატრიალებანი მოახდინა თეატრსა და კინემატოგრაფში, თუ
მხედველობაში არ მივიღებთ რუსთავეის ახლადდაარსებულ თეატრს,
ფაქტიურად არაფერი გაკეთებულა სამსახიობო ხელოვნების აღმა-
ვლობისათვის, და თუმც ამ პერიოდის სხვა თეატრებშიც გამოჩნდა
ახალი თაობის თითო-ორი ლიდერი, მოძრაობა ამ მიმართულებით

სტაბილური არ გამხდარა. საპირისპირო მიმართულებით კი ბევრი რამ გაკეთდა და ამის ნაყოფს ახლა ვიმკით.

60-იან წლებში მარჯანიშვილის თეატრმა მიუხედავად იმისა, რომ მასში კვლავაც მოღვაწეობდნენ სახელგანთქმული მსახიობები, ფაქტიურად შეწყვეტა არსებობა, როგორც დამოუკიდებელმა თეატრალურმა ფენომენმა. მას შემდეგ ამ თეატრს არც ერთი ახალი თაობის ვარსკვლავი არ წარმოუშვა. ამჟამად აქ მოღვაწე მსახიობები, რომელთაც შეიძლება პრესადაგოს ეს ეპიზოდი, ან 50-იან წლებში, ან 70-იან წლებში არიან გამოშული ქართული თეატრის ასპარეზზე. მარჯანიშვილის თეატრში თაობების საკითხი კვლავ აღძრულია და ჰველი თაობა არავითარ „კონკურენციას“ არ განიცდის ახალგაზრდობის მხრიდან.

გამოცოცხლების ის მძლავრი ნაკადი, რაც მოჰყვა თემურ ჩხეიძის მოსვლას ამ თეატრში და განსაკუთრებით „ჰაქი აძბას“ დადგმას, მოულოდნელად მიჰქრალდა და ახლა მხოლოდლა ბეუტავს.

სხვა საკითხია, რომ თემურ ჩხეიძის მოსვლამ რამდენიმე მნიშვნელოვანი სპექტაკლით გაამდიდრა ეს თეატრი, საგულისხმო კორექტივები შეიტანა თეატრის სადადგმო კულტურის სფეროში. მაგრამ თეატრს, რომელშიც საშუალო თაობის უდიდესი სამსახიობო ძალებია თავმოყრილი. და რომელიც უკვე რა ხანია რეფორმას საჭიროებს, პრობლემებს ვერ გადაუჭრი სპექტაკლების სადადგმო კულტურაზე ზრუნვით. აქ თეატრალური სასწაული უნდა მოხდეს, დაახლოებით ისეთი, 20-იანი წლების ქართულ თეატრში რომ მოხდა. და აქ მოღვაწე რეჟისორს. ინსტრუქტურად სწორედ ასეთ მოთხოვნებს უყენებენ.

ახლა, როცა უკვე საქმარისად დიდი დრო გავიდა, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ თემურ ჩხეიძეს ამ თეატრთან შეხვედრის მომენტში, არ ჰქონდა შემთვავებული მყარ შემოქმედებითი პროგრამა. თუმცა იგი მსახიობთან მუშაობის დიდოსტატად ითვლება, რუსთაველის თეატრიდან მაინც გამოჰყვა განსაკუთრებული „სიმპათიები“ „ტოტალური“ რეჟისურის მიმართ. ალტერნატივის წინაშე მდგარმა ვერც ძველი დასთში და ვერც ახალი მიმართულება აირჩია. მნიშვნელოვანი წარმატებებს მიუხედავად, მის ხელმძღვანელობას მაინც ემჩნევა ყოყმანის კვალი. არადა, იგი ისეთი ღირსებებით არის შემკული, რომ უეჭველად შესწევს უნარი ახალ მიჯნამდე მიიყვანოს მარჯანიშვილის თეატრი.

70-იანმა წლებმა კიდევ ერთი გარდატეხა მოუტანა ქართულ პეატრს. ახალშობილ თანამოაზრეთა კოლექტივებს შესაძლებლობა მისცა დედაქალაქში ახალი თეატრების შექმნისა. ამ მომენტით ისარგებლა რეჟისორმა სანდრო მრეველიშვილმა და საქართველოში პირველი თეატრი-სტუდია დააარსა. მოსალოდნელი იყო, რომ ახალი თეატრალური კერა მსახიობების სამჭედროდ გადაიქცეოდა, რადგან თეატრის დამაარსებელს არც ენერგია აკლდა, არც ინტელექტი და არც გამოცდილება. მაგრამ მოლოდინი არ გამართლდა. თეატრ-სტუდიის ორგანიზატორი და სულისჩამდგმელი „ტოტალური“ რეჟისურის ტიპური ადვოკატი გამოდგა. იგი, შეიძლება ითქვას, შეპყრობილი იყო საკუთარი სადადგმო იდეების ხორცშესხმის სურვილით და თითქმის არავითარ ენერგიას არ ხარჯავდა მსახიობთა აღსაზრდელად. შედეგად, თეატრ-სტუდიის პირველშემქმნელნი დაიშალნენ დასხვადასხვა თეატრში დაიქსაქსნენ. მეტეხის თეატრ-სტუდიამ ჯერ კიდევ 70-იან წლებში ფაქტიურად შეწყვიტა არსებობა, როგორც მსახიობთა აღზრდის სახელოსნომ და იგი ჩვეულებრივ, რიგით თეატრად გადაიქცა. სხვა საკითხია, რომ იგი მაინც დარჩა ერთ-ერთ „საყდელ პოლიგონად“, რამაც თავისი ნაყოფიც გამოიღო. ახლა ამ თეატრში რამდენიმე უდავოდ ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობი მოღვაწეობს.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში შეიქმნა კიდევ ერთი თეატრალური კერა, თბილისის დრამატული თეატრი (იგი ახლა ახმეტელის სახელობისაა), ამ ახალგაზრდულ თეატრს მიზნად არ დაუსახავს და არც წარმოუშვია მნიშვნელოვანი სიდიდის ვარსკვლავები. ამ მხრივ გამონაკლისი აღმოჩნდა კიდევ ერთი ახლადდაარსებული თბილისის კინომსახიობთა თეატრი, რომელმაც დაუცხრომელი მიხეილ თუმანიშვილის წყალობით, რამდენიმე ახალი სახელით გაამდიდრა ქართული სამსახიობო სკოლა.

მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრიდან წასვლის შემდეგ, მთლიანად შეცვალა თავისი რეჟისორული კრედიტო. თუ ადრე იგი „ტოტალური“ რეჟისურის ერთ-ერთი პირველი დამწერტავი იყო ქართულ თეატრში, ახლა რეჟისორ-პედაგოგად და სელექციონერად იქცა. ბუნებრივია, სწორმა მეთოდებმა თავისი ნაყოფი გამოიღო, და თუ ამ თეატრში მოღვაწე მსახიობების სვლა ზენიტისაკენ ასეთივე ტემპით განვითარდა, აშკარაა, რომ ისინი მნიშვნელოვანი სიდიდის ვარსკვლავებად ჩამოყალიბდებიან.

საქართველოს თეატრალური ცხოვრების წინააღმდეგობებით

დასავსე პროცესში უთუოდ გამოყოფის ღირსია მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის საქმიანობა. შალვა გაწერელის არაჩვეულებრივმა რეჟისორულმა ძალისხმევამ, ეს თეატრი ჯერ სრულფასოვან შემოქმედებით კერად აქცია, ხოლო შემდგომ შემოქმედებით ძიებათა ავანგარდში ჩააყენა, რაც რეფორმის ტოლფასი იყო. ეს ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტია, ვინაიდან ამიერიდან ამ თეატრის შეფასების კრიტერიუმი უშეღავათო იქნება და ათვლითი ღირებულება დაექვემდებარება ხელოვნების მაღალ ნიმუშებს. და თუმცა ამ თეატრში, ისევე როგორც მთლიანად ქართულ თეატრში, არ წარმოქმნილა ახალი მსახიობო ფასეულობანი და მოძრაობა ამ მიმართულებით დინამიზმით არც დღეს გამოირჩევა, შალვა გაწერელია, ვფიქრობთ. მომავალში უეჭველად დადებითად გადაჭრის ამ პრობლემასაც.

დღეს შეუძლებელია მსახიობზე ლაპარაკი კინოში მისი მოღვაწეობის გაუთვალისწინებლად. თუმცა კინემატოგრაფს თავისი ვარსკვლავებიც ჰყავდა, მაგრამ თეატრი მუდამ რჩებოდა მის ძირითად მსახიობოებელ წყაროდ. 60-იან წლებში, სწორედ იმ დროს, როცა ქართულ კინემატოგრაფიაში გადატრიალებანი მოხდა და იგი მთელ მსოფლიოში აღიარეს, ქართველ მსახიობთა ცხოვრებაში შეიქმნა მეორე საბედისწერო სიტუაცია. ქართულმა კინემატოგრაფიამ მთლიანად დაკარგა ინტერესი პროფესიონალი მსახიობების მიმართ და ფართოდ გაუღო კარი... ვის? არც კი ვიცი, რა ვუწოდო იმათ, ვისაც ამ წლებიდან მოყოლებული დაპყრობილი აქვთ ჩვენი კინოეკრანი.

ახლა არ შევეუდგებით ამ პერიოდის ქართულ კინემატოგრაფში მიმდინარე პროცესების ანალიზს, მაგრამ ვიტყვით მხოლოდ იმას, რომ ერთის მხრივ ნატურალიზმით, ხოლო მეორეს მხრივ ირეალური, განზოგადებული ფორმებით გატაცებამ, თითო-ოროლა გამონაკლისი გარდა, ქართული კინოსათვის სრულიად არასაქირო გახდა პროფესიონალი მსახიობი. მართალია, იყო ისეთი შემთხვევებიც, როცა ფილმის მთავარ გმირებს სცენის ცნობილი ოსტატები ანსახიერებდნენ, მაგრამ, რეჟისორი მათ ან გადაასხეაფერებდა ისე, რომ კვლავ „ნატურას“ მოუახლოვებდა, ან იმდენად მექანიკურად მოათავსებდა საკუთარი ხედვით შექმნილ კინოშაბლონში, რომ იოტისოდენა გასაქანსაც არ უტოვებდა.

მართალია, ამ პერიოდში ოთარ მელვინეთუხუცესმა, თენგიზ

არჩაქემ, გივი ბერიკაშვილმა და მათი თაობის სხვა* მსახიობებმა მნიშვნელოვანი ეკრანული სახეები შექმნეს, მაგრამ ეს მაინც ზღვაში წვეთია. გარდა ამისა, ეს არ უნდა ჩავთვალოთ ჩვენი კინემატოგრაფის დამსახურებად, რადგან იგი სრულიადაც არ ითვალისწინებდა ახალი კერპების წარმოქმნას კინოხელოვნებაში. ასე მაგალითად, ტელეფილმი „დათა თუთაშხია“, რომელიც სხვა ღირსებებთან ერთად, ჩვენი სამსახიობო ხელოვნების თავისებური გაღერეაცაა და უეჭველად მატიაწის როლს ითამაშებს მომავალი თაობებისათვის, თეატრის რეჟისორის, გიგა ლორთქიფანიძის მიერაა შექმნილი. ასეთ-სავე ბედნიერ გამოცდისად უნდა მივიჩნიოთ 80-იან წლებში ფილმ „მონანიებაში“ აბელ არავიძის სახის შექმნა ავთანდილ მახარაძის მიერ.

ჩვენი კინემატოგრაფი ზოგჯერ მაინც „წყალობს“ თეატრის სახელმწიფო მსახიობებს. მაგრამ იგი მთლად უმოწყალო გამოდგა ცელი კინოვარსკვლავების მიმართ და თანაც ისე, რომ სანაცვლოდ მას არც ერთი ახალი კინოვარსკვლავი არ წარმოუშვია. გამოცდისად შეიძლება ჩავეთვალო ზურაბ ქაფიანიძის გამოჩენა, მაგრამ მის ძლიერ ტალანტს, არათანმიმდევრული გამოყენების გამო, ის ხმა და რეზონანსი არ შეუძენია, რასაც ყველა ღირსების მიხედვით იმსახურებდა.

ასე და ამრიგად, ქართული სამსახიობო ხელოვნება ორმაგი წნეხის ქვეშ მოექცა და ბუნებრივია, ვერ შეძლო საკუთარი ძალების სრული რეალიზება, ხოლო ასეთ ვითარებაში, ახალ ფასეულობათა წარმოქმნაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია.

თუ დედაქალაქში, ასე თუ ისე, ხან შემთხვევის, ხან ბედნიერთანადამთხვევის წყალობით ყურადღება მიიპყრო ამა თუ იმ მსახიობის სახელმა, მთლად ჩრდილში აღმოჩნდა პერიფერიაში მოღვაწე მსახიობთა სახელები, ძველმა თაობამ დატოვა თეატრი და მათთან ერთად გაქრა ის დიდებაც, რაც ცალკეულ მსახიობებს პქონდათ რაიონში, და ზოგჯერ მთელ იმ მხარეში. დედაქალაქის „ავადმყოფობა“ პერიფერიაში მყოფ თეატრებსაც გადაედოთ, როლის მცნება აქაც დაიკარგა და იგი სპექტაკლის ვითომცდა ხაერით დონეზე ზრუნვამ „ჩაყლაპა“. დედაქალაქის არც ერთ მსახიობს, რომელსაც პირველობა პერიფერიულ თეატრში გარანტირებული ექნებოდა, იქ

მოღვაწეობის იოტისოდენა სურვილი არ მოსვლია, რადგან იცის, რომ მდებარეობის ასეთი გამოცვლით, მისდამი დამოკიდებულება თვისობრივად არ შეიცვლება. უფრო მეტიც, პერიფერიაში ინტენსიურად მომუშავე პროფესიონალი მსახიობები, ბედის საძებნელად დედაქალაქში გამორბიან, ესაოდა, თუ როლებს არ ვითამაშებთ, რომელიმე სახელგანთქმული რეჟისორის სპექტაკლში მაინც მივიღებთ მონაწილეობასო. შედეგად, პერიფერიულ თეატრებს, ერთი-ორი გამოჩენილი გარდა, საერთოდ აღარ შერჩათ სამსახიობო კერპები და ის დრო, როცა იქ მოღვაწე სახელგანთქმული მსახიობი იმ რეგიონის უგვირგვინო მეფე იყო, თუ სამუდამოდ არა, კარგა ხნით მაინც ჩაბარდა ისტორიას.

ასეთ ვითარებაში, მოსალოდნელი იყო, რომ მსახიობები ხმას აღიმალლებდნენ რეჟისორთა უზურპაციის გამო. მოხდა კი პირიქით, დღეს მსოფლიოში ჩვენ ალბათ ყველაზე დამთმობი და ინერტული მსახიობი გვყავს.

მსახიობის პროფესია, თუმცა სხვაზე დამოკიდებული პროფესიაა, მაგრამ მასაც შეუძლია იქონიოს შემოქმედებითი გეგმები, რაც თვითდაკვირვებას, თვითჩაღრმავებას, ტექნიკის სრულყოფას გულისხმობს. ფსიქოტექნიკა, აუტოტრენინგი და პლასტიკაზე ზრუნვა, თეორიაში გათვითცნობიერება, მსახიობის ლაბორატორიული საქმიანობის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილებია. სამწუხაროდ, ამის ტრადიცია არ გვაქვს და ახლო მომავალში ასეთი ტრადიციის შექმნა არ მოინიშნება. მაგრამ სად გაქრა ის ტრადიციები, რომელიც წარსულში ქართველ მსახიობებს ჰქონდათ. კერძოდ, რატომ მოიძულეს ესტრადა ჩვენმა მსახიობებმა? განა ოდესღაც დღესასწაული არ იყო ესტრადაზე სერგო ზაქარაიძის, ვასო გოძიაშვილის, სესილია თაყაიშვილის, აკაკი კვანტალიანის გამოჩენა? ამ მხრივ გამოჩენილი მხოლოდ მედია ჯაფარიძეა, რომელთან შეხვედრა დღესაც სიხარულით აღაფსებს მაყურებელს.

პირადი ინიციატივა ცოტას როდი ნიშნავს. ასე მაგალითად, გოგი ხარაბაძემ იძულებითი შემოქმედებითი პაუზის პერიოდში ტელევიზიას მიაშურა, და ინდივიდუალური სამსახიობო საქმიანობისათვის თითქოსდა ეს შეუფერებელი დარგი, თავისი მოღვაწეობის,

სამსახურში ჩააყენა. მის მიერ შექმნილმა სატელევიზიო კომპოზიციებმა საყოველთაო აღიარება ჰპოვა და ბუნებრივია სახელი და შემოქმედებითი სიხარული მოუტანა მსახიობს.

სამსახიობო ხელოვნების დეველუაციას, თავისდა უნებლიედ, ჩვენმა თეატრალურმა კრიტიკამაც შეუწყო ხელი. კრიტიკოსთა რეცენზიებში სულ უფრო შემცირდა საუბარი მსახიობთა ღვაწლზე და მთელი აქცენტი სპექტაკლის რეჟისურისაკენ წარიმართა.

რეჟისორებმა თავგამოხატვის ასპარეზად თეატრი აქციეს. კრიტიკოსებმა კი, სპექტაკლი აქციეს თავგამოხატვის ასპარეზად. შედეგად, მთლიანად ჩრდილში დარჩნენ მსახიობები და დრამატურგები. და რაკი სპექტაკლის ავ-კარგზე პასუხისმგებლობა მხოლოდ რეჟისორს დაეკისრა, მოვალეობის საფასურად მან უფლებებაც მოითხოვა. ამ ოცი წლის მანძილზე, ძნელია დაგასახელოთ თუნდ ერთი რეცენზია, სადაც სპექტაკლის ჩავარდნა მსახიობს, ან მით უფრო, დრამატურგს დაბრალდა. ასეთ პირობებში, ბუნებრივია, რეჟისორი თავს თეატრის დემიურგად გრძნობს.

და ჰა, შედეგმაც არ დაიგვიანა, თეატრების საარსებო წყარო დაშრა, ფასეულობანი განიავდა, ათვლითი ღირებულება მხოლოდ ერთ ინდივიდამდე იქნა დაყვანილი. თეატრი, თავისდა შეუმჩნეველად, შემოქმედებითად გაღარიბდა და ლამის სრული გაკოტრების წინაშე აღმოჩნდა. ეს დროც არ არის მთებს გადაღმა, თუ ამ პროცესს აქტიური წინააღმდეგობა არ გავუწიეთ.

ახლა ის ვიკითხოთ, გვაქვს თუ არა უფლება შეველიოთ სამსახიობო კერაებს თეატრალურ ხელოვნებაში? გავიხსენოთ ლადო ასათიანის დაუვიწყარი სტრიქონები: „დაუკარით! და იმღერეთ შადიანი, ფიცხელ ომში რომ მღეროდა მაჩაბელი!“ ახლა გავიხსენოთ ბარკადებზე ამაყად მდგარი ლადო მესხიშვილი, გავიხსენოთ ვალერიან გუნია, ქარქაშიდან ამოღებული ხმლით მანიფესტაციას რომ მიუძღოდა, გავიხსენოთ და აშკარა გახდება, ერი რა ადგილს მიუჩენს სამსახიობო კერაებს საზოგადოებრივ ასპარეზზე.

ჯერაც არ ჩამცხრალა გლოვა ეროსი მანჭგალადის გარდაცვალების გამო. მის განდიდებაზე მაინცდამაინც არავის უზრუნია. რაღაც საოცარი არტისტული ანდამატის ძალით, იგი თვითონ იქცა სრულფასოვან კერპად. განა თეატრში გარშემორტყმული იყო იმ ყურად-

ლებით. რაც შეეფერებოდა ერის რჩეულს? ბოლო ათწლეულში რა როლები განასახიერა. ან თეატრსა და კინოში?

თუკი რეჟისორები უკვე აღიარებულ კერპებს არად დაგვიდევინ, რას უნდა ელოდნენ ახალბედები?

დიახ. ფასეულობები ერთმანეთს არ ენაცვლებიან და ყოველ მათგანს დამოუკიდებელი სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს, რეჟისორს თავისი, მსახიობს თავისი და დრამატურგს თავისი. ამიტომ არ შეიძლება მათი ერთ ფასეულობამდე დაყვანა. ეს, ადრე თუ გვიან, თვით თეატრის გაუფასურებამდე მიგვიყვანს. და აკი მიგვიყვანა კიდეც. ეს უნდა გვახსოვდეს და მხოლოდ ამის გათვალისწინებით უნდა ვიცხოვროთ და ვიღვაწოთ.

1987

ქართული დრამატურგია და თეატრი

ჰკითხეთ ნებისმიერ ქართველ ხელოვანს, ჩვენთან ლიტერატურის რომელი დარგია ყველაზე მეტად ჩამორჩენილი და იგი დაუფიქრებლად გიპასუხებთ — დრამატურგია.

ახლა ჰკითხეთ ნებისმიერ ქართველ მწერალს, ისურვებდა თუ არა დრამატურგიაში თავისი ძალების მოსინჯვას? დარწმუნებული იყავით, რომ იგი დადებითად გიპასუხებთ.

რას ამბობენ ისინი, ვისაც ჩამორჩენის მიზეზების კვლევა ევალება? რამ გაუჭირვო ასე ქართულ დრამატურგიას? იქნებ საქართველოში არ იბადებიან მელპომენას და ტალიას მუზით მირონცხებულნი? განა თვით ამ კრიზისის პირობებში ქართული პიესები არ იდგმება საბჭოთა კავშირის ყველა კუთხეში და მის ფარგლებს გარეთ? განა სულ ახლახანს ქართულ დრამატურგიას ახალი თაობა არ შეჰოემატა? მაშ რა გვაქვს საგანგაშო? არადა, საგანგაშო გვაქვს. გვაქვს, რადგან ყოველივე სასიკეთო ცვლილებების მიუხედავად, ჩვენ წარმოუდგენლად შორს ვართ დრამატურგიის განვითარების გლობალური პროცესებისაგან. და ამ პროცესებთან მიახლოების არავითარი პერსპექტივა არ მოინიშნება.

დრამატურგი ოდითგან პოეტად მოიხსენიებოდა. არაფერს ვიტყვი ანტიკური ხანის დრამატურგებზე, არც აღორძინების ხანის დრამატურგებს გადავწვდები; ლექსადაც წერდნენ დრამებს, მაგრამ პოეტებად ამიტომ როდი მოიხსენიებოდნენ. დრამატურგობა სიტყვის ლექსად თქმაში როდია, დრამატურგია ადამიანის სულის პოეზიაა, ურთიერთობათა პოეზიაა. აქ, მხოლოდ დრამატულ თხზულებაშია შესაძლებელი, უკიდურესად ტრაგიკული და უაღრესად კომიკური პოეტურად გამოითქვას. აქ, დრამაში, სულები ერითმებიან ერთმანეთს, ქმნიან გრძნობათა ფარულ ნაკადს, ვითარდებიან და ბოლოს წარმოშობენ ვნებათა იმ გრივალს, რომელიც მშვენიერია მაშინაც კი, როცა ყოველივე ტრაგიკულად თავდება, ან პირიქით, მშვიდობიანად მთავრდება და მხოლოდ აურზაურია არაფრის გამო. ეს დრა-

მის იმდენად მომხიბლავი თვისებაა, რომ რა ვქნათ, არ გაგვემტყუნება, თუკი ექვის თვალთ ჟუჟურებთ თეატრის იმ მოღვაწეს, ვინც ამას ვერ ამჩნევს და თავისი შთაგონების ძირითად წყაროდ სულ სხვა რამ გადაუქცევია. მაგრამ ამაზე ქვემოთ...

ვინ არის ის თეატრალური მოღვაწე, ვინც ვერ ამჩნევს დრამატურგიის ღირსებებს და თავისი შთაგონების წყაროდ სულ სხვა რამ გაუხდია? საკვირველია, მაგრამ ჩვენში ასეთი მოღვაწე არის რეჟისორი, ხელოვანი, რომლის პროფესიის თავი და ბოლო, დასაწყისი და დასასრული, მთლიანად დრამის შთაგონებულ ამოკითხვაზეა დამყარებული.

შეიძლება გვეფიქრა, რომ რეჟისორმა სრულყოფილად შეცვალა დრამატურგი და თეატრი ამით არ დაზარალებულა. ეს იმ შემთხვევაში მოხდებოდა, რეჟისორი ისეთ ფასეულობას რომ ქმნიდეს, რომელსაც თუ ვერ გაიმეორებ, სრულფასოვნად მიბაძე ვერც. ეს თეატრალურ ხელოვნებაში შეუძლებელია. ისევე, როგორც ნებისმიერი ასლი ჩამოუვარდება ორიგინალს, აქაც ყოველგვარი წაშაბაძელობა უღიმღამო ეპიგონობით თავდება. სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ, ბუნებაში რეჟისორი მხოლოდ ერთ ეგზემპლარად იბადება.

რით იწყებს მსოფლიოს ყველა დიდი რეჟისორი სპექტაკლზე მუშაობას? პიესის მიმართ ალტაცების გამოხატვით. რატომ? იმიტომ, რომ ეს აუცილებელია დასის შემოქმედებითი კონსოლიდაციისათვის. რაც უფრო მეტად აღაფრთოვანებს პიესა მსახიობს, მით უფრო ძლიერად ამოქმედდება მისი ინტუიცია, მით უფრო დიდია მისი ენთუზიაზმი. მით უფრო შემოქმედებითია საერთო ატმოსფერო.

რით იწყებენ უმრავლესობა ქართველი რეჟისორებისა სპექტაკლზე მუშაობას? საკუთარი ჩანაფიქრის თხრობით, თითქოსდა ბუნებაში დრამატურგი არც კი არსებობდეს. ხოლო ჩანაფიქრი იმდენად „კარგია“, რომ რა მოხდება ისეთი, თუკი მას პიესა ემსხვერპლება.

შეიძლება გვეფიქრა, რომ რეჟისორი მსახიობებისგან დაფარულად მუშაობს პიესაზე, ხევწს მას, აკეთილშობილებს. ნურას უკაცრავად, ამას იგი დემონსტრაციულად აკეთებს, ყველას დასაინახად. ტექსტის შეპირება ხომ პირდაპირ რეჟისორების მანიალ იქცა. თუმცა სიტყვები რაა, თვით პერსონაჟები ისე ქრებიან ხოლმე პიესიდან, როგორც გემები და ადამიანები ბერძულის კუნძულებთან.

ერთი ძველი თაობის ქართველი დრამატურგი არ დაემორჩილა რეჟისორების დიქტატს. პერსონაჟის კი არა, ერთი სიტყვის ამოღება არ დაანება. ის დღე იყო და ის დღე, ის დრამატურგი ცნობილმა რეჟისორებმა ახლოს აღარ გაიკარეს. არადა მისი ზოგიერთი პიესა, ითამაშო კი არა, სცენიდან უბრალოდ რომ წაიკითხო, დღესაც ანშლავს გამოიწვევს ნებისმიერ თეატრში. მაგრამ მერე რეჟისორებს რაღა? რა მნიშვნელობა აქვს იმას, მაყურებელს რა მოსწონს? მთავარი, მაყურებელს რეჟისურა მოეწონოს და რეჟისორი შეაქოს. სხვა ყველაფერი წყალსაც წაულია. ყოველივე ამას შედეგად ის მოჰყვა, რომ დრამატურგი თეატრს მთლიანად ჩამოსცილდა.

დრამატურგი პოეტური ტალანტით დაჯილდოებული ბერეკაა. სცენის მიმეტურ ძალისხმევაში იბადება და ყალიბდება ბერეკას ტალანტი. თუკი ადამიანს გული თეატრისკენ გაუწევს, და თუ ეს ლტოლვა არც გვაროვნულ-ტრადიციულია და არც მხოლოდ პატივმოყვარეობითაა ნაკარნახევი, მაშასადამე, ეს ლტოლვა წმინდა ბერიკულია. თვით გენიალური სტანისლავსკი თვლიდა, რომ რეჟისორი უნდა იყოს უდიდესი სამსახიობო ტალანტით დაჯილდოებული პიროვნება. და საერთოდ, ყველა, ვინც თეატრში მუშაობს და თეატრის გარეშე ცხოვრება არ შეუძლია, იქნება ეს აღიარებული პრემიერი თუ სცენის მუშა, ბერიკაობის „ჭიით“ დაავადებული ხალხია.

ასეთივე ბერიკაა დრამატურგი.

ახლა დავსვამთ პრიმიტიული შეკითხვა: სად არის მეპურის ადგილი? რა თქმა უნდა, ფურნეში. მსახიობის? რა თქმა უნდა, სცენაზე. რეჟისორის? პარტერში, რეპეტიციაზე. კრიტიკოსის? ასევე პარტერში. სპექტაკლზე. დრამატურგის? აბა, მიპასუხე, მკითხველო, სად არის დღეს დრამატურგის ადგილი. თეატრში? სცენაზე? პარტერში? იქნებ კულისებში? ნურას უკაცრავად, დრამატურგის სამუშაო ადგილი საწერი მაგიდაა. დაე, განმარტოებულმა შექმნას, თუ რამის თავი აქვს. მაგრამ რატომ უნდა განმარტოვდეს ის, ვინც კოლექტიური შემოქმედებისათვის ქმნის, რატომ უნდა მოვწყვიტოთ იგი იმ კერას, სადაც მისი შთანაფიქრი უნდა განხორციელდეს?

მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე პიესის ავტორი ვარ და მათ შორის ზოგმა რამისი შუქიც იხილა, არ მაინტერესებს შემრაცხეს თუ არა დრამატურგად. არ მაინტერესებს, რადგან მე თეატრი მიყვარს. და არა თეატრალური მუნდირი. მხოლოდ ერთხელ, ისიც განგების ძალით მომეცა სამუშაოება, დრამატურგის როლში ვყოფალიყავი იმ:

დასისტან ერთად, ვინც ჩემს მიერ შექმნილ კომპოზიციაზე მუშაობდა.. ზაფხულში, აგარაკზე, ერთად ვცხოვრობდით და ერთად ვქმნიდით სპექტაკლს. და თუმც ჩემი როლი, როლი დრამატურგისა, ერთობ მოკრძალებული იყო — რეჟისორის ფუნქციებში აბა როგორ ჩავე-რეოდი, ნებისით თუ უნებლიედ, მონაწილე ვიყავი იმ სასწაულის და-ბადებისა, სპექტაკლი რომ ჰქვია. ცხადია, ჩემი მაშინდელი სულიერი მდგომარეობა არ შეიძლებოდა „კაბინეტური“ ყოფილიყო, მსახი-ობის მიერ რეპეტიციაზე წარმოთქმული ყოველი სიტყვა, საოცარი ძალით ამოქმედებდა ჩემს ქვეცნობიერ შემოქმედებით უნარს. იქვე, მუშაობის დროს წარმოიშვებოდა ხოლმე ახალი დრამატული პასაჟის იდეა. რეპეტიციის შემდეგ, ჩემი გრძნობა და ფიქრი, საკვირველ ჰარმონიაში მოდიოდა და სულ ახალ-ახალ სცენებს მკარნახობდა. მე ვცხოვრობდი თეატრის შთაგონებით, და ის, რასაც განვიცდიდი, სწორედ ის ქურაა, სადაც დრამატურგის ტალანტი უნდა გამოიწვას.

და, ჰოი საოცრება, ეს ყოველივე სპექტაკლს დააჩნდა. და თუმცა ეს უკვე არსებული ნაწარმოების დრამატულ კომპოზიციად ქცევა იყო და სხვა არაფერი, მე განვიცადე ის ბედნიერება, რაც უძლებლივ ყველა დრამატურგს აკლია ჩვენში — განვიცადე კოლექ-ტიური შთაგონების წუთები.

არაფერს ვიტყვი გასულ საუკუნეზე, როცა დრამატურგს შეეძ-ლო საკუთარი თეატრი ჰქონოდა. უფრო შორს ხომ არ წავალ და არ წავალ, როცა დრამატურგი რეჟისორიც იყო და მსახიობიც. აქვე, ახლო წარსულზე მოგახსენებთ. ოციან წლებში, დრამატურგის თეატრთან დაშეგობრება, ყველაზე დიდ პატივად და თეატრის ლამის საქვეყნოდ აღიარებად ითვლებოდა. დრამატურგი თეატრიდან იმი-ტომ კი არ მიდიოდა, რომ მისთვის იქ ადგილი არ ჰქონდათ. პოეტს, შთაგონების ერთადერთ წყაროს, ვინ აკადრებდა, შენ თეატრთან რა გესაქმებო. უბრალოდ, თვით დრამატურგს, რომელიც უკვე მომწი-ფებული იყო ამ ხელოვნებისათვის, აღარ ეცალა თეატრალური სა-დაგობისათვის. მას განმარტოება სჭირდებოდა, რათა ხორცი შეესხა ყოველივე იმისათვის, რაც თეატრში ყოფნამ შთააგონა.

დრო იყო, როცა არ იყო თეატრალური ინსტიტუტი, მაგრამ იყვნენ ედმუნდ კინები და ტომაზო სალვინები, იყვნენ ელეონორა დუზეები და სარა ბერნარები. არ იყო უნივერსიტეტი, მაგრამ იყვნენ გოლდონები და გოცები, კორნელები და რასინები. ყველა მათგანისა-თვის ინსტიტუტი თვით თეატრი იყო. აბა, წაიკითხეთ ბერნარდ

შოუს წერილები. უმაღლეს დარწმუნდებით, რომ მთელი მისი ცხოვრება თეატრალური კონტაქტებისაგან შედგებოდა.

შორს ისევ ნუ წავალთ. ჩვენი დროის ყველაზე სახელგანთქმული დრამატურგები — ტენესი უილიამსი, ფრიდრიხ დიურენმატი, შონ ო კეიპი, არტურ მილერი, იუჯინ ო ნილი, ედუარდ ოლბი, ჟან ანუი, ჟან-პოლ სარტრი, ეივენ იონესკო, ჟან კოკტო, სამუელ ბეკეტი, ედუარდო დე ფილიპო — თეატრში დაიბადნენ თუ არა, ეს არ ვიცით, მაგრამ იქ რომ გაიზარდნენ, ამას მათი ნებისმიერი ბიოგრაფი დაგიდასტურებთ, და ნუ გვეგონება, რომ მათ თავიდანვე დრამატული შედეგები შექმნეს. პირიქით, ყველა მათგანმა დასაწყისში სასტიკი მარცხი იწვნია და ეს იმდენად ტიპური მოვლენაა, რომ პირველი პიესის ჩავარდნა კარგის მომასწავებლადაც კია მიჩნეული.

გამონაკლისებიც არიან. ზოგს ბედმა არ არგუნა თეატრთან დაწინდება. ლტოლვაზე არას ვამბობ, ლტოლვა ხომ თავისთავად ჰქონდათ იმ გამონაკლისებს. მაგრამ ისინიც ვერ ავიდნენ დრამის მწვერვალზე — კაფკა, მაგალითად. ერთი სიტყვით, დრამატურგი რომ თეატრში უნდა იზრდებოდეს, ამ სიტყვის როგორც პირდაპირი, ისე გადატანითი მნიშვნელობით, ვფიქრობ, ამას თვით რეჟისორებიც აღიარებენ, მიუხედავად იმისა, უნდათ ეს თუ არა.

იქნებ ვცდები და მეშინია კიდევ ამ განცხადების, მაგრამ ჩვენ ერთადერთი ქვეყანა ვართ კულტურულ ქვეყნებს შორის, სადაც დრამატურგს თეატრისკენ ყველა გზა მოჭრილი აქვს (საქმით, რა თქმა უნდა, და არა სიტყვით). თეატრალურ ინსტიტუტში სწავლის პერიოდში ხომ თვალი არ მომიკრავს იქ მოსული არც ერთი დრამატურგისათვის. თეატრებშიც ხომ მხოლოდ პრემიერაზე მოსულს ნახავთ ცოცხალ დრამატურგს, სხვებთან ერთად სცენაზე რომ მოუხმობენ ხოლმე და საქციელწამხდარმა არ იცის ვის გადაუხადოს მადლობა ასეთი პატივისათვის. მერე, როცა მოვისურვე ახლოს გავცნობოდი დრამატურგების ცხოვრებას, მოწმე ყოფილიყავი მათი შემოქმედებითი თუ ყოფითი რეალიების, გავცეანი და ერთი უცნაური აზრი ამეკვიტა: შთაბეჭდილება შემექმნა, რომ მათ ვილაც სპეციალურად უღობავს გზას თეატრისაკენ. ერთი პირობა ისიც ვიფიქრე, ხომ არ არის ეს იმ შავბნელი, ყველაფრისადმი შიშით გაყდენთილი ეპოქის გამოძახილი? მით უფრო, რომ რაღაც მანქანებით, დრამატურგის თეატრიდან განდევნა სწორედ იმ პერიოდში დაიწყო.

ასე გაკვირვებაში ჩავარდნილმა დრამატურგმა საშველად ხელი

რეჟისორისაკენ გაიწოდა და ის მოუვიდა, რაც ჩაპლინის ერთ ცნობილ გმირს მის ერთ-ერთ ფილმში. მიშველების ნაცვლად, მას წიხლი უჯავახეს და ბედის ანაბარა-მეთქი, რომ ვთქვა, მეტისმეტი იქნება, საერთოდ არაფრის ანაბარად დატოვებს.

ყველაზე ცინიკურებს რეჟისორებს შორის, და მათ, ვისაც ქართული თეატრის ბედ-ილბალი ფეხებზე ჰკიდია, ამ სიტყვებზე ირონიულად ჩაეცინებათ. მაგრამ ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ ეროვნული თეატრის მთავარი ფასეულობა მხოლოდ და მხოლოდ დრამატურგიული მემკვიდრეობაა. მხოლოდ დრამატურგს ძალუძს გასდოს ხელი წარსულსა და აწმყოს შორის და მხოლოდ მას შეუძლია მომავალთან დაგვაკავშიროს.

დრამატურგიის, და, საერთოდ, ყოველგვარი ლიტერატურული პირველწყაროს გასაბიძგებლად ერთი დიდი მედროშის პოვნა იყო სჯირო, და ასეთი მედროშეც გამოინახა — ბერტოლტ ბრეხტი. რა მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ბრეხტის ეპიკური დრამა იშვა როგორც პასუხი ფაშისტურ შოუზე, მილიონობით გერმანელს „ჰაილის“ ძახილით უფსკრულისკენ რომ მიაქანებდა. რა გასახსენებელია ის, რომ დრამის ინტელექტუალიზაცია ბრეხტს დასჭირდა თანამომეტაგამოსაფხიზლებლად და პიპნოზისაგან გამოსარკვევად. არც იმას აქვს მნიშვნელობა, რომ ბრეხტი თუ ეპიკურ დრამებს ქმნიდა, თვითონ იყო რეჟისორიც და უნიჭიერესი დრამატურგიც. ან ის რა გასახსენებელია, რომ მსოფლიოს თეატრი იმ გზით არ განვითარებულა. რაც მთავარია, მან, ბრეხტმა, საქვეყნოდ ცნობილმა რეჟისორმა და დრამატურგმა, ყოველგვარი ბორკილები აჰყარა დრამატულ თეატრს და იგი საციკო წარმოდგენას გაუტოლა — შესაბამისი კორექტივებით, რა თქმა უნდა. ჰოდა, ჩვენ რა გვრჩის? საკმარისია ამოვეთვაოთ ბრეხტის სახელს და... ინდულგენცია გარანტირებული გვაქვს. რა მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ბრეხტი იმ ერის შვილია, სადაც დაიბადა ზაქსი და ლესინგი, გოეთე და შილერი, კლეისტი და ბიუხნერი, გუცოვი და გებელი, გოლცი და ჰაუპტმანი, ცუკმეიერი და გუნეკლევერი, კაიზერი და ტოლერი, ვოლფი და... თვით ბერტოლტ ბრეხტი. როცა დრამატურგიის ასეთი ტიტანები გყავს, შეგიძლია ზოგჯერ თავს ნება მისცე, დაივიწყო დრამატურგიის მნიშვნელობა. ჩვენ კი, რისი იმედით ვაპირებთ თეატრის ამ ფუძეთა-ფუძის მოშლას? შეიძლება კი, რომ მაღალკულტურული თეატრის მქონე ერს არ ჰქონდეს თუ ტოლფასი არა, თავისი თეატრის ღირსებებთან რამ-

დენამდე მაინც მიახლოებული დრამატურგია? რა თავში ვიხლიდით ანტიკური თეატრის შესახებ რაიმე ცოდნას, რომ არა სოფოკლესა და ევრიპიდეს სექვიდრეობა? რა დარჩებოდა აღორძინების ეპოქის თეატრისაგან, რომ არა შექსპირი და ოლიერი? რას მოგვემდგა კლასიციკლური თეატრის ისტორიის ცოდნა. კორნელისა და რასინის დრამების გარეშე? რა ისტორიული ნარკვევები გვამცნობენ რომანტიზმის ხანის თეატრის სუნთქვას, ბაირონისა და შელის წაქიზება. რომ არ შეგვეძლოს? დარჩებოდა ის, რაც შუასაუკუნეების დრამისგან დარჩა — ცოდნა პისტრიონების, ლიტურგიკული დრამის, მისტერიის, მირაკლისა და მორალიტეს არსებობის შესახებ, რომელიც მხოლოდ ცოდნად რჩება და ფაქტიურად „მკვდარი კაპიტალი“ თეატრებისათვის. აი, ასეთ „მკვდარ კაპიტალად“ გადაიქცევა მომავალში ის დიდება, რაც დღეს ქართულ თეატრს აქვს.

ახლა ბევრს ვლამბარაკობთ ქართულ თეატრში მსახიობის მნიშვნელობის დაქვეითებაზე. მაგრამ მიზეზთა კვლევისას, იშვიათად თუ ვახსენებთ დრამატურგიას. არადა, ეს პროცესი, სწორედ დრამატურგიის მნიშვნელობის დაქვეითებაზე წარმოშვა.

თავის დროზე, როცა რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთდაპირისპირება მხოლოდ ილანდებოდა, მსახიობი რეჟისორს დრამატურგიის გაბიზრუებაში იოლად აჰყვამდა. ჯერ ერთი სიტყვა შეაკვეცივნა, მერე ერთი ებიზოდი, მერე მთელი სცენა, ბოლოს კი, პერსონაჟი. კი იქირქილა რეჟისორთან ერთად, მაგრამ თვითონაც რომ დრამატურგის კვალად უკვალოდ გაქრა, ეს აღარ მოეწონა.

რეჟისორის პროფესიამ საოცარი მეტამორფოზა განიცადა. ასე, მაგალითად, დრამატული ხელოვნებისაგან ნაშობმა კინოხელოვნებამ არა მარტო მეტოქეობა გაუწია თეატრს, მასზე ერთი უარყოფითი ზეგავლენაც მოახდინა. მოხდა ისე, რომ კინორეჟისორის მსგავსად, დრამის რეჟისორიც სპექტაკლის ერთადერთ შემქმნელად, მსახიობი ბრმა შემსრულებლად, ხოლო დრამატურგია ყრუ მასალად იქცა. და თუმცა, დანარჩენ მსოფლიოში, უკუშეგვიყვას პროცესი არათუ დაიწყო, კარგა ხანია უკვე დამთავრდა კიდევ, ამ გზაზე ჩვენ სადღაც უკან გავეჩხირეთ. დიახ. მხოლოდ კინემატოგრაფიაში აქვს რეჟისორს ასეთი განუსაზღვრელი უფლებები, მხოლოდ კინემატოგრაფიაშია შესაძლებელი, კინოსცენარისტი რეჟისორის მხოლოდ ერთ-ერთი თანაშემწე იყოს. რეჟისორი ხომ უკვე, როგორც წესი, ფილმის ტერმინში, თითქმის ყოველთვის მოიხსენიება სცენარისტთან ერთად.

ღღეს ჩვენ რეჟისორები აფიშაზე თავის გვარს არ აწერენ დრამატურგის გვერდით. მაგრამ ეს მხოლოდ და მხოლოდ ინერციაა. უკვე მკვდარი ტრადიციის ანარეკლი. თორემ, სხვაგვარი, სადაა ავტორი? არის ამა თუ იმ ავტორის მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი ერთმა რეჟისორმა, არც მეტი, არც ნაკლები, მსოფლიო შედეგად აღიარებული კლასიკური პიესის ინსცენირება შემოგვთავაზა. თუმცა, მოვეშვათ კონკრეტულ მაგალითებს. გამონაკლისები ისინი არიან, ვინც პატივით ეპყრობა დრამატურგიას, და თუ თეატრს, როგორც ხელოვნების უმშვენიერეს დარგს, დასამარება უწერია, მესაფლავებდა, უთუოდ, დრამატურგიის უარყოფელი რეჟისორები მოგვევლინებოდნენ. თუმცა რას ვამბობ, თეატრის ჩვენში დასამარება, ხომ არ ნიშნავს თეატრის საერთოდ დასამარებას? ჰოდა, ვიყოთ ამ იმედით, რომ თუ ჩვენში არა, სხვაგან მაინც იარსებებს თეატრი.

რა შედეგი მოჰყვა დრამატურგიის თეატრიდან გაძევებას? დრამატურგია ჩაკვდა და სამაგიეროდ იშვა დრამისმკეთებლობა.

ხელოვნებაში ყოველთვის განასხვავებდნენ ხელოვანს და ხელოსანს. ხელოსნობა სულაც არ არის ხელწამოსაყრავი მოვლენა. ვინ უწყის, რამდენი ენერგია, ცოდნა და გამოცდილება სჭირდება ხელოსნობას. მაგრამ ხელოსნობის ნაკლი ისაა, რომ იგი კუდში მისდევს ცოცხალ პროცესებს და უნარი არ შესწევს რაიმე სიახლის დასაბამად იქცეს.

არც ის არის სწორი, თითქმის ხელოვანმა ხელოსნობით უნდა დაიწყოს. ხელოსნობა ხელოვანში კლავს ღვთიურ ნაპერწკალს, ემოციურ საწყისს, ყოველივე ირაციონალურს, ქვეცნობიერს. ხელოსნობა ბევრ ისეთ რამესაც ასწავლის ხელოვანს, რაც მისთვის მართლაც გამოუცნობი უნდა დარჩეს.

მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, დრამატურგმა თავისი პროფესიის ანბანიც კი არ იცოდეს. არადა, სამწუხაროდ, ხშირად ასეც ხდება ხოლმე. და ჰოი, საკვირველებავ, თვით ისინიც კი, ვისაც დრამატურგიის „ინჩი-ბინჩი“ არ გაუგებათ, თავიდანვე დრამისმკეთებლობით იწყებენ. და ეს ხდება იმიტომ, რომ პიესის წერა მათთვის ბუნებრივი მოთხოვნილება კი არა, საკუთარი თავის რეალიზების იოლი საშუალებაა და მეტი არაფერი.

პიესის თემა, ისევე როგორც მთელი მისი შინაგანი მოცულობა, დრამატურგს სპონტანურად უნდა დაებადოს. იგი უნდა არსებობდეს მის ქვეცნობიერში, როგორც ნაყოფი ღედის საშოში. ისევე როგორც

ლექსი თავიდანვე ლექსად იბადება, დრამაც თავიდანვე დრამადაა ჩასახული. და თვით ჩასახვის მომენტი, საოცრად ჰგავს ლექსის ჩასახვის მომენტს. და თუ ლექსის შთამაგონებელი პოეტური განწყობილება, დრამატურგისთვის ასეთივე შთამაგონებელი იმპულსია. თეატრალური განწყობილება. ის რაც პოეტისთვის სულიერი ცხოვრებაა, იგივეა თეატრი დრამატურგისათვის. აი, რატომ იქცევა დრამისმკეთებლად თეატრს ჩამოშორებული დრამატურგი.

ზოგიერთ თეატრალურ მოღვაწეს ჰგონია, რომ თუკი ბევრი ქართული პიესა დაიდგმება, ქართულ დრამატურგიას ეშველება. მნიშვნელოვანია არა ბევრი ქართული პიესის დადგმა, არამედ დრამატურგისადმი რეჟისორთა დამოკიდებულების შეცვლა. დაე, სეზონში ერთი ქართული პიესა დაიდგას, მაგრამ დაიდგას დრამატურგისადმი მოწიწებით, გულისყურით, მისი მხატვრული რაობის ამოხსნასაკენ სწრაფვით. აი, მაშინ დაიძვრის ყინული, მაშინ ჩაისახება დრამატურგისადმი ის დამოკიდებულება, რასაც ასე ვესწრაფვით და რაც ასე ჰაერით გვკვირდება.

ლიტერატორები თვლიან, რომ დრამატურგის ხსენა მის ხშირ ბეჭდვაშია. მაგრამ, დრამატურგია არ შეიძლება ვაქციოთ ლიტერატურის აჩრდილად. დევიზი — „ვაქციოთ პიესა ლიტერატურულ ფაქტად“ — ერთი იმ ფუყე ლოზუნგთაგანია, რომელსაც ხანგრძლივი სიცოცხლე არ უწერია. პიესამ, უპირველეს ყოვლისა, სცენაზე უნდა მოიპოვოს აღიარება, იქ, სცენის ფიქარნაგზე უნდა იშვას, როგორც ხელოვნების ოპუსი, და მხოლოდ მაშინ იქცევა ნებისმიერ ფაქტად (ლიტერატურულ ფაქტადაც), უკვე იმის გარანტიით, რომ მომავალში, თუ ბალავერად არა, განვითარების ერთ საფეხურად მაინც გამოდგება.

ახლა ის ვიკითხოთ, რამდენად სწორი იქნება რეჟისორებს რომ მოვთხოვოთ, ნებაყოფლობით გაუხანწილონ დრამატურგებს „სამეფო ტახტი?“ გულუბრყვილობა იქნება. არც ერთი ხელოვანი, და მთ შორის, რეჟისორიც, ნებაყოფლობით არავის არაფერს არ გაუხანწილებს. ყოველგვარი შეგონება ფუჭი აღმოჩნდება, რადგან რეჟისორის მთელი ბედნიერება, მის განუსაზღვრელ ძალაუფლებაშია. იგი უნდობლად უყურებს ამ ძალაუფლების ნებისმიერ მოცილეს, სულ ერთია ვინ იქნება ის, მსახიობი, დრამატურგი თუ თეატრის სხვა დარგის მოღვაწე.

რა გამოსავალი შეიძლება მოინახოს არსებულ ვითარებაში? დრამატურგი უნდა დავაბრუნოთ თეატრში. როგორ, რა ხერხებით, რა საშუალებებით, ამაზე ყველას ერთად გვმართებს დაფიქრება. აი, ეს არის ერთადერთი გზა ქართული დრამატურგიის ჩიხიდან გამოყვანისა და ამ გზას უნდა გავხედოთ იმედით, რწმენით და პრობლემის გადაწყვეტის აუცილებლობის შეგნებით.

1988

3 0 6 8 6 3 3 6 0

პო. შერაბ ზეგოა

.

ორი ფიროსმანი

მეხსიერებამ ცოცხლად შემოგვინახა რუსთაველის თეატრში სერგო ზაქარიაძის მიერ განსახიერებული ფიროსმანი. თითქმის თხუთმეტი წლის შემდეგ კვლავ ვიხილეთ ფიროსმანი, ამჯერად რუსთავის თეატრში, ოთარ მელვინეთუხუცესის მიერ განსახიერებული.

თეატრის ესთეტიკის თვალსაზრისით, ამ ორ სპექტაკლს ცოტა რამ აქვს საერთო. დოდო ალექსიძის და გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისურაში თითქმის შეუძლებელია პარალელის პოვნა. ეს გასაგებიცაა. თხუთმეტი წლის მანძილზე ქართულმა თეატრმა მნიშვნელოვნად იცვალა სახე. ამას დაერთო ისიც, რომ ვადიმ კოროსტილევა რუსთავის თეატრს შეუქმნა საესეებით ორიგინალური დრამატული მასალა — პიესა-მონოლოგი. მაგრამ პრობლემის ერთგვარობამ, მხატვრული მიზნების ერთტიპიურობამ, ორი ფიროსმანი ერთმანეთს დაახლოვა და ვფიქრობთ, მათ შორის პარალელის პოვნა შეიძლება.

ამ წერილში გვერდს არ ავუვლით ორი ფიროსმანის ურთიერთგადამკვეთ ტენდენციებს, მაგრამ ეს მათ დაპირისპირებაში არ უნდა ჩაგვეთვალოს. ნუ დაგვაფიწყდება, რომ ფიროსმანის მხატვრული ასახვა უამრავი ასპექტიდან შეიძლება. ყველა დრო ახლებურად ახსნის ფიროსმანს, რადგან ყურადღების ცენტრში მოექცევა არა მარტო ფიროსმანი, არამედ საერთოდ უკომპრომისო ხელოვანის ბედი ადამიანთა საზოგადოებაში. აქი მოექცა კიდევც... სწორედ ამ მოვლენის გასაანალიზებლად გვინდა შევაჯეროთ ორი ფიროსმანი.



სერგო ზაქარიაძის შესრულებას ორი გამოკვეთილი პლანი გააჩნდა — მხატვრული და მოქალაქეობრივი. მან ისინი ერთმანეთში ჩაბეჭდა. მის წინაშე ძალზე რთული მხატვრული ამოცანა იდგა. უნდა

დაეკავშირებინა ფიროსმანის სულიერი სამყაროს განვითარების ოთხი მკვეთრად განსხვავებული საფეხური — ბედნიერი სიჭაბუკე, იმედების მსხვერველა, მხატვრის სოციალური განწირულება და სიკვდილი. სხვა იქნებ მხოლოდ ამ ამოცანის გადაჭრით დაკმაყოფილებოდა, სერგო ზაქარიადემ კი სრულ გარდასახვასთან ერთად, მიზნად დაისახა განეზოგადებია ფიროსმანის, როგორც მხატვრის სახე და მით თავისი მოქალაქეობრივი მრწამსიც გამოეხატა.

ზაქარიადეს გააზრებული ჰქონდა სახის ყველა ნიშანდობლივი დეტალი. სახის დახასიათებისას იგი არ ერიდებოდა ნატურალისტურ თანაგანცდას. ასეთი იყო ფიროსმანის ტირილი, ალკოჰოლის ხშირი მიღებისაგან გამოწვეული ხელის კანკალი, პალუტინაცია და სხვა. იგი ფიროსმანის ასახვის უმთავრეს მომენტში, მთლიანად ინტუიციის სპონტანურობას ეყრდნობოდა.

მიუხედავად ს. ზაქარიადის მიერ შესრულებული ფიროსმანის შინაგანი და გარეგანი ტემპო-რიტმის იდენტურობისა, მსახიობმა სპექტაკლში მრავალჯერ გამოიყენა გმირის მოქმედების „უკუქცევით“ ასახვის მეთოდი. (მაგ. უკუერეაქცია მარგარიტას სანკტ-პეტერბურგს გამგზავრების გამო). ძალზე ხშირად იგი უკიდურესად დრამატულ მომენტებს პაუზით გამოხატავდა. (მაგ. სცენა სამიკიტნოში, როცა დავით ზურაბიჩი ნიკალას ნახატებს იწუნებს). ხშირად, ს. ზაქარიადის დუმილში, გმირისეულ სულიერ განცდასთან ერთად, გმირისადმი თავისი დამოკიდებულებაც იყო გამხელბილი. ასეთი შესრულება, მაყურებლისაგან, ემოციურთან ერთად, აზრობრივ კომუნიკაციასაც მოითხოვდა.

ფარდის გახსნისთანავე, ს. ზაქარიადე ფიროსმანის ხასიათის უმთავრეს ნიშანს, მის მეოცნებეობას უსვამდა ხაზს. (პირველი „რგოლი“ — ბედნიერი სიჭაბუკე). მის მიერ წარმოთქმული ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსი — „ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს“ — სწორედ ამ გზნებით იყო გამსჭვალული. ეს ფიროსმანის სახის სიმბოლური კამერტონიც იყო. ამავე დროს, ნიკალა წარმოგვიდგებოდა ცხოვრების წადილით ანთებულ, წრფელ და ამაღლებულ ქაბუკად. უეცრად მასში შემოიჭრებოდა მარგარიტას სიყვარული — აუხსნელი და ყოველგვარ ცხოვრებისეულ ლოგიკას მოკლებული. მას არ აინტერესებდა განესაზღვრა ვინ იყო ეს ქალი. ის მხოლოდ თავის ხედვასა და აღქმას ენდობოდა. „სხირტლადის კაფე-შანტანის“ პირველ სცენაში, ზაქარიადე-ფიროსმანი მარგარიტას მიხაკებს ფეხქვეშ

უგებდა, რითაც გვარწმუნებდა, რომ უფრო თავის ოცნებაში იყო შეყვარებული, ვიდრე რეალურ პიროვნებაში.

ზაქარიადე ზმანებასავით წარმოგვისახავდა ფიროსმანის ცხოვრების ამ მონაკვეთს, პარალელურად ჩვენს თვალწინ მზადდებოდა „აქტრისა მარგარიტას“ ლალატი და ვაქრების შეთქმულება ფიროსმანის წინააღმდეგ. მარგარიტას მიერ თავისი პორტრეტის დაწუნება და სანკტ-პეტერბურგს ფარული გამგზავრება, ფიროსმანისათვის კატასტროფად იქცეოდა (მეორე „რგოლი“ — იმედების მსხვერველ). რეჟისორულად საინტერესოდ იყო აგებული ფიროსმანის გაკოტრების სცენა. სულში ჯოჯოხეთიზებული ზაქარიადე-ფიროსმანი ნელი ნაბიჯით მოეპარებოდა თავისი დუქნისაკენ. ბუნდოვნად ჩაესმოდა სიტყვები — „შენი ბარგი-ბარხანა აქედან მოაშორე (იკულისხმებოდა მისი ფერწერული ტილოები) და ამ დუქანთან ახლოს გავლილი არ დაგინახო“...

გაკოტრება ზაქარიადე-ფიროსმანის სულს არ ეკარებოდა. იგი მიზრუნდებოდა ქუჩაში დაყრილი თავისი ნამუშევრებისაკენ (ზურკით მაყურებლისაკენ), დაიხრებოდა, იქვე ჩამოჯდებოდა და უხმო ტირილით. მხრების თრთოლვით გამოხატავდა თავს დამტყდარ უბედურებას. გაკოტრებას არ ჩიოდა, იგი თავის უარყოფილ სიყვარულს დასტიროდა.

მომდევნო სურათში ჩვენს წინაშე ცხოვრებას იწყებდა სხვა ნიკალა (მესამე „რგოლი“ — მხატვარი). არაჩვეულებრივად ღრმა და სახიერო იყო ზაქარიადის პირველი გამოჩენა. მას ჭიუტი, კუშტი, საკუთარი ღირსების შემმეცნე კაცის გამომეტყველება ჰქონდა. მკაცრად მოკუმული ტუჩებით, მოკიაფე, მეოცნებე თვალებით, წელში ოდნავ მოხრილი, ხელში მოლბერტით, გაცრეცილ ძველმანებში გამოწყობილი ზაქარიადე არა მარტო გარეგნულ, ფიროსმანის სულიერ დახასიათებასაც გვაწვდიდა. ჩაცმულობა და გარეგნობა ერთი შეხედვით მისი ცხოვრების უმძიმეს პირობებზე მიგვანიშნებდა, მაგრამ მერე და მერე უფრო თვალსაჩინო ხდებოდა მისი გაუტეხლობა, სულიერი სიმტკიცე, რომლის შეძვრა ცხოვრების ბედ-იღბალს აღარ შეეძლო. მხოლოდ ერთი რამ ამხელდა მხატვრის „სისუსტეს“, მის კავშირს რეალობასთან — თრობის ტრფიალი. ზაქარიადე-ფიროსმანი სინამდვილეს ხატავდა. რათა ახალი, მშვენიერი სინამდვილე შეექმნა. თვრებოდა, რათა შესძლებოდა შემწყწნარებლის თვალთა აღქმვა რეალობა. თითქოს ეშინოდა, გარემოს თვალი არ აეჭრელებინა მის-

თვის, არ დაერღვია მისი სულის წონასწორობა („კი არ ელოთო, არაყს რომ დავლევ, უფრო კარგად ვგრძნობ... უკეთა ვხედავ“).

ჩვენს თვალწინ ყალიბდებოდა ფიროსმანის მიკროსამყარო.

ზაქარიადე უაღრესად დამაჯერებლად გადმოსცემდა ფიროსმანის უკომპრომისობას:

„ა ლ ე ქ ს ი. ნიკალაქან!.. აი იქ, ერთი კურდღელიც რომ მიახატო...“

ნ ი კ ა ლ ა. რას ამბობ, კაცო, შე უღმერთო! რა საჭიროა?!

ა ლ ე ქ ს ი. ვაჰ, მე კი მგონია, რომ საჭიროა... ბოლოს და ბოლოს, შემკვეთი მე ვარ და ერთხელ მაინც ხომ უნდა დამიჯერო! ძმავო, მეგობარო რა გაბრაზებს! ნუთუ ერთი პატარა კურდღლის მიხატვა ეგრე გეძნელება?

ნ ი კ ა ლ ა. კი არ მეძნელება, გეუბნები, საჭირო არ არის მეთქი!

ა ლ ე ქ ს ი. მე კი მგონია, რომ მოუხდება.

ნ ი კ ა ლ ა. (ფუნჯს ხელში მიაჩეჩებს.) მოუხდება და აჰა, შენ თვითონ მიახატე...“.

ზაქარიადე, ფიროსმანს წარმოსახავდა ჭეშმარიტ ხელოვნად თუნდაც უბრალო, ხელოსნური სამუშაოს შესრულების დროსაც. მისი ფიროსმანი შთაგონების გარეშე, ერთ ხაზსაც არ გაუსვამდა ტილოზე.

ერთ-ერთ ეპიზოდში ზაქარიადე-ფიროსმანი გადაწყვეტდა თავისი ყარაჩოხელი ნაცნობის დახატვას. ყარაჩოხელი იგვიანებდა. დაგვიანებულს ნიკალა მკაცრად გაეზუტებოდა:

ნ ი კ ა ლ ა. შე ყურუმსალო, სად ხარ აქამდის... ეხლა ველარ დაგხატავ.

ბ ე გ ო. რატომ?

ნ ი კ ა ლ ა. იმიტომ, რომ... შენს მოლოდინში, ნიჭი დამელალა“...

მტკიცე და შეუვალი გვიჩვენა ზაქარიადე ფიროსმანის რწმენა საკუთარი შემოქმედებითი ღირსებების მიმართ.

ფიროსმანის ნამუშევრებით დაინტერესებული ორი ახალგაზრდა მხატვარი (როგორც ცნობილია, ესენი იყვნენ მხატვრები კირილე ზდანევიჩი და მიშელ ლე დანტიუ), ფიროსმანს დაეძებს. იპოვნიან და აღფრთოვანდებიან:

„მ ი შ ე ლ. ბატონო ნიკო, თქვენი სურათები—ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშებია... თქვენ არც კი იცით, ფერწერის რა დიდი ოსტატი ბრძანდებით.

ნ ი კ ა ლ ა. ყმაწვილო, რათა გგონია, რომ მე ეგ არ ვიცი (ამ სიტყვების დინჯად და რწმენით წარმოთქმის შემდეგ ზაქარიადე-ფიროსმანში უეცრად ეჭვი იფეთქებდა). ჰმ, ზედავ, ალექსი, ეს ღლაპები რა ეშმაკურად დამცინიან!...”

„რათა გგონიათ, რომ მე ეგ არ ვიცი!“ — ეს რწმენა ზაქარიადემ ფიროსმანის ქცევის ლაიტმოტივად აქცია მთელი სპექტაკლის მანძილზე.

ზემოაღწერილ ეპიზოდში ზაქარიადე-ფიროსმანი პირველად ისმენდა განათლებულთა ქებას... ამაყი, ფარული ღიმილით გამოხატავდა მადლიერებას დამფასებელთა მიმართ... და მეტი არაფერი. ქების გამო ნიკალა არ იცვლებოდა. პირიქით, შემდეგ კიდევ უფრო ჩაღრმავდებოდა თავის მიკროსამყაროში. ქება არ უყვირდა, როგორც არ გაუყვირდებოდა მისთვის რომ ეთქვათ, თვალისჩინი გაქვსო. უფრო მეტიც, ქება ზედმეტ ტვირთად აწევებოდა. მას სურდა გულშეუძერელი ყოფილიყო როგორც ქების, ისე დაწუნების მიმართ. თუმც, ეს ძვირად უღირდა. კირილესთან და მიშელთან შეხვედრის შემდეგ, ფიროსმანს სიხარულის შეკავენისაგან გული უღონდებოდა.

სპექტაკლის მთავარი „სათქმელი“, ფიროსმანის ცხოვრების ამ მონაკვეთში იყო მოთავსებული. იგი ოთხ მორალურ პრინციპს ეყრდნობოდა: — სულიერ მიკროსამყაროს, უკომპრომისობას, რწმენას და შთავგონებას. მაგრამ ფიროსმანის სულის ეს საყრდნობი არ იმყოფებოდა მშვიდ გარემოცვაში. ზაქარიადე-ფიროსმანს ისინი სჭირდებოდა, როგორც მუდმივი მოკავშირე გარესამყაროსთან ბრძოლაში. ფიროსმანის სწორედ ეს მუდმივი ბრძოლა ქმნიდა იმ ტრაგიკულ ანაბეჭდს, რომელიც ყველა სცენურ ეპიზოდში ვლინდებოდა და კულმინაციას აღწევდა სპექტაკლის ფინალში.

სცენა წარმოგვიდგენდა მარტოობით გათანგულ, სხეულში სიკვდილჩაბუდებულ ფიროსმანს (მეოთხე „რგოლი“ — ფიროსმანის სიკვდილი). ეს სცენა, თავიდანვე ფიროსმანის ცხოვრების ბოლო მონაკვეთის მთლიან განზოგადებას გვთავაზობდა. ფიროსმანს უკვე გაწყვეტილი ჰქონდა ცხოვრებასთან ყველა ის ძაფი, რაც აკავშირებდა („ველარ ვხატავ. მარჯვენა აღარ მემორჩილება“). მასთან მოსულ სტუმარს, მხატვარ ლადოს (გ. ნახუცრიშვილს ნაგულისხმევი ჰყავს ლადო გუდიაშვილი), რომელიც მის ჯანმრთელობას მოიკითხავდა, ეუბანუხებდა: „ნ ი კ ა ლ ა. კი არ ვბრძანდები, ძალღვიით ვგდი-

ვარ... აი, ხომ ჰხედავ. ამ მარტოობამ სული წაიღო. სულ გვერდით მიზის, როგორც ყრუ-მუნჯი დედაბერი“...

ზაქარიაძის ფიროსმანის სიცოცხლის ბოლოს გამოქული იყო თავისი მიკროსამყაროდან, რადგან ცხოვრების მიზანი, თავისი შემოქმედებითი საქმიანობა უკვე დასრულებულად მიაჩნდა. მხატვარ ლადოს იგი აღსარებასავით უამბობდა თავისი ცხოვრების ბედუკულ-მართობის შესახებ. მარტოდ დარჩენილი კი, თავს ნებას აძლევდა ჩვეულებრივად, ადამიანურად გახარებოდა მხატვრად აღიარება:

„ნიკალა. (დასტკერის გაზეთში მოთავსებულ თავის ფოტოსურათს) მე ვარ... აშკარად მე. ვარ. (კითხულობს) „სახალხო მხატვარი ნიკო ფიროსმანაშვილი“... ჰა, როგორ სთქვა? შენი პარტივისმცემლები მრავლდებიანო. აჰა. დედასა, ნიკალა ფიროსმანაშვილო! მაშ ზღნც გელისა, ბიჭო?... ჰმ, მაინც შენი გაიტანე, ჰა, შე სახეძალო!“

„მაინც შენი გაიტანე“, — ეს იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი ზაქარიაძის ფიროსმანის, როგორც პიროვნების და შემოქმედის დახასიათებისათვის.

ისმოდა კარზე კაკუნის ხმა. ნიკალა სტუმარს უხმობდა. სარდაფში მეეზოვე შემოდისოდა. ეს ცხადივ ხდებოდა, თუ მისმა ნახატმა აღდგა ფეხი?

„ნიკალა. რა გინდა, შე უღმერთო, ერთხელ ხომ დაგხატე?“ ნიკალა საბოლოოდ კარგავდა ზღვარის შეგრძნებას ხელოვნებასა და რეალობას შორის. (საფუძველი გვაქვს, ვივარაუდოთ, რომ ფიროსმანის ეს ირაციონალური წამოძახილი, შემდგომში რაციონალურ მარცვლად იქცა ვ. კოროსტილევის „მარტოობის დღესასწაულისათვის“). ლადო გუდიაშვილის მიერ ტილოზე აღბეჭდილი „ფიროსმანის სიკვდილის“ მსგავსად, ს. ზაქარიაძე-ფიროსმანის სიკვდილი რეკვიუმიც იყო ამ დიდებულ ხელოვანზე და ჰიმნიც, ამავე დროს. ზაქარიაძემ ფიროსმანი წარმოსახა, როგორც ტრაგიკული ბედისაგან გვემული ხელოვანი, რომელშიც მოცემული იყო ძალა და მგზნებარება, გულუბრყვილობა და სინაზე, შეერთებული ამქვეყნიური ავ-კარგის უშუალო ფილოსოფიურ ჰერეტიკთან.

სერგო ზაქარიაძე, ფიროსმანის, როგორც მხატვრის ასახვით ამკვიდრებდა შეხედულებას, რომ შემოქმედება „თვითგვემის“ გზაა, და მხოლოდ ამ გზას შეუძლია ხელოვანს გამარჯვება მოუტანოს.

მიუხედავად ესოდენ პოზიტიური კონცეფციისა, ფიროსმანის ცხოვრება ზაქარიასის მიერ მთლიანად ტრაგიკულის ზეგავლენით იყო პროექტირებული.



ოთარ მელვინეთუხუცესს წილად ხვდა ქართული სამსახიობო ხელოვნებისათვის უჩვეულო ამოცანის გადაჭრა, მას პიესა-მონოლოგში, „თამაშის წესის“ მიხედვით, ფიროსმანის „ცნობიერების ნაკადი“ უნდა გადმოეცა. ყოველივე ეს შემდგომ უნდა განზოგადებულიყო, მაგრამ ისე, რომ შენარჩუნებოდა გმირის დახასიათებისათვის საჭირო კონკრეტული ნიშნები. ამ გარემოებამ უაღრესად რთული და საინტერესო ვარიაციები შესძინა მელვინეთუხუცესის შესრულებას.

სპექტაკლის პროლოგს ო. მელვინეთუხუცესი „ეპიკური“ სტილით იწყებს. თხრობითობის მიუხედავად, მისი ინტონაცია მომავალი ქმედების ატმოსფეროს გადმოსცემს. სინათლე ქრება, კვლავ ინთება და ჩვენ წინ მცირე ოთხკუთხა ფიგურაზე წევს მელვინეთუხუცესი-ფიროსმანი და იწყებს მონოლოგს — „სიჩუმე ის არის, როცა შენს ირგვლივ ოთხი კედელია და კარები არ არის, რომ ვინმე შემოვიდეს!“...

მსახიობის სცენური კოსტუმი არაფრით არ მოგვაგონებს ფიროსმანაშვილის ჩაცმულობას. ფიგურაზე იგი უმოძრაოდ წევს. სცენის მქრქალი განათება ფიროსმანის სახის აღქმას აძნელებს. მიუხედავად ამისა, ფიროსმანის „ცნობიერების ნაკადის“ გადმოცემა იმდენად ზუსტია, რომ ჩვენს წინაშე გაცოცხლებას იწყებს ფიროსმანის ხმა, სხეული.

ფიროსმანის სულიერი არსის გადმოსაცემად ვ. კოროსტილევმა აირჩია ყველაზე დრამატული სიტუაცია ადამიანის ცხოვრებაში — მიჯნა სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის. იგი ამ სიტუაციის შემწეობით ფსიქოლოგიური რეტროსპექციის გზით წარმოგვიდგენს ფიროსმანის მიერ განვლილ ცხოვრებას. ამიტომ, გარეგნულად, პიესას მხოლოდ ერთი პლანი გააჩნია — ირეალური. მაგრამ ეს სავსებით პირობითი მომენტია.

ფიროსმანის ცნობიერებაში აღბეჭდილია მისი ცხოვრების მთავარი საკონფლიქტო კონფიგურაციები. მისსავე ფსიქიკაში ისინი

კიდეც ერთხელ აჯანყდებიან მის წინააღმდეგ. ფიროსმანის საბოლოო და გადაწყვეტი ბრძოლა, ამავე დროს აღსარებაცაა.

სავსებით ლოგიკურია, რომ „აჯანყებულნი“, თვით ფიროსმანის პერსონაჟები არიან. ვ. კოროსტილევი ამაში ხედავს მხატვრისა და რეალობის დიალექტიკურ ურთიერთკავშირს.

რამდენადაც ერთი მონასმით ცხადდება ფიროსმანის პერსონაჟები, იმდენად ინდივიდუალურია მეღვინეთუხუცესი-ფიროსმანის მათთან დამოკიდებულება. აქ მსახიობის ქცევა ფიროსმანის სულიერი სამყაროს ილენტურია.

ფიროსმანის ვ. კოროსტილევისეული დახასიათება, ფიროსმანის გარემომცველთა ბრალდებებზე და შემდგომ ამ ბრალდებების გაბათილებაზეა აგებული. იგი ფიროსმანის სულის ყველაზე მტკივნეულ სფეროებს ჩხრეკს:

„გ რ ი გ ო ლ ი. სამოცს ოთხი წელი გიკლია, შე მამაცხონებულო, აქამდე როგორ ვერ გახდი კაცი?“

ან კიდეც:

„გ რ ი გ ო ლ ი. შენი დახატული კაცი კაცს რომ გავდეს, სურათებს გაპყიდდი მაინცა“...

მომდევნო ეპიზოდები მსგავსი ბრალდებების ნაქაღია. სინამდვილიდან მოწყვეტას უსაყვედურებენ ფიროსმანს „მეთევზე“, „აქტრისა მარგარიტა“, „სამი თავადი“.

ფიროსმანის ცნობიერებაში ამოტოვტივებული ყოველი პერსონაჟის მიმართ მეღვინეთუხუცეს-ფიროსმანს დასაწყისში თავდაცვითი პოზიცია უჭირავს, თავის პერსონაჟებთან კონფლიქტის პროცესში იგი ხელახლა გაივლის თავისი ცხოვრების საკვანძო პერსპექტივებს:

„ფ ი რ ო ს მ ა ნ ი. რად მინდა ოქრო, ისედაც მდიდარი ვარ.

გ რ ი გ ო ლ ი. რისი პატრონი ხარ, მაინც?

ფ ი რ ო ს მ ა ნ ი. ყველაფრის... ჩიტი რომ დაფრინავს ცაში—ჩემია, ირეპი რომ დარბის ტყეში — ჩემია... შენი ბალიც ჩემია!.

გ რ ი გ ო ლ ი. ჩემი ბალის პატრონი მე ვარ.

ფ ი რ ო ს მ ა ნ ი. შენ კი არა ხარ ბალის პატრონი, ბალია შენი პატრონი“.

ამ გასაუბრებაში მეღვინეთუხუცესი-ფიროსმანი მხატვრის „ამა ქვეყნის ამოებათაგან“ თავისუფლების პრობლემას აყენებს. იგი პიროვნების თვითმყოფლობას მიიჩნევს მიკროსამყაროს ჩამოყალიბების საწინდრად.

„გ რ ი გ ო ლ ი. ეგ სახლისოდენა ალუბლის მარცვლები რაღაა?! საუ გინახავს ეგეთი ალუბალი?

ფ ი რ ო ს მ ა ნ ი. ეგეთ ალუბალში მე მინდა ვიცხოვრო, იმიტომ ვხატავ სახლისოდენას. კურკას გაეასახლებ და თვითონ დავბინადები. გავიხედავ გარეთ და ყველაფერი ვარდისფრად მომეჩვენება“..

ზაქარიადის ფიროსმანის მსგავსად, მელვინეთუხუცესის ფიროსმანაც ხელოვნებაში შთაგონებით საზრდოობს. თუმცა, მელვ-ნეთუხუცესის ფიროსმანი მხატვრის ცხოვრების ჩვეულებრივი ნორმების მიმართ კიდევ უფრო რადიკალურადაა განწყობილი:

მ ე ო რ ე თ ა ვ ა დ ი. გესმის რაა მხატვრობა?

ფ ი რ ო ს მ ა ნ ი (თავისთვის). მხატვრობა ისაა... როცა ქუჩაში შიშის და უცებ... თითქოს თვალეში დანა ატაკესო...”

ან კიდეც:

„ფ ი რ ო ს მ ა ნ ი. მხატვარი ის კაცია, რომელიც ეტლში ზის, ამ დროს ცხენები დაფრთხნენ და ეტლი გაიტაცეს...”

მ ე ო რ ე თ ა ვ ა დ ი. ეგ ხომ უბედური შემთხვევაა!

ფ ი რ ო ს მ ა ნ ი. მხატვარიც ეგაა—უბედური შემთხვევა. ბედნიერი შემთხვევა თუა, მაშინ მხატვარი აღარ იქნება“...

ეს ეპიზოდი, სოციალური შეპირისპირების ნიშნებსაც ატარებს. ამასთან, იგი სპექტაკლის ფილოსოფიურ კონტრაპუნქტიცაა. აქ პირველად გაისმის მელვინეთუხუცესი-ფიროსმანის პროტესტი. პერსონაჟების შემოტევა კულმინაციას აღწევს. ფიროსმანი დამარცხების მიჯნაზეა. საფხვებით ლოგიკურია, რომ სულიერი დაცემის ამ მომენტში, მას ირეალური პერსონაჟი, ქალის მისი იდეალი, ია მოველინება. მას დასვენება სჭირდება, რათა შემდგომ აღზევდეს და გაუქმლავდეს თავგასულ „ნახატებს“. თავის იდეალთან შეხვედრამ მელვინეთუხუცესი-ფიროსმანი არაჩვეულებრივად მიმნდობ, გულუბრყვილო ბავშვად აქცია. მხოლოდ ერთ ადგილას იას სათნოებით და მშვენიერებით მოჭადროებული უეცრად გაიხსენებს თავის წარსულს და ბრალმდებლური, საყვედურის კილოთი. გოდებით ამოიძახებს: „რატომ ადრე არ მოხვედი, ვისთან დაეთრეოდი?“ ამ ამოძახილში მელვინეთუხუცესი ფიროსმანის ტანჯვის ზღუდეებს ამხელს. მაგრამ იას სათნოება, ერთგულება, მას ბავშვად აქცევს. ია დასასვენებლად თავის კალთას სთავაზობს. ბავშვად ქცეული მელვინეთუხუცესი-ფიროსმანს ამქვეყნიური გაკვირვებით და აღტაცებით აღმოხდება— „შენ გიყი ხარ!“ იგი იას კალთაში იძინებს. იას გამოცხადებას ფი-

როსმანისათვის ყველაზე კრიტიკულ მომენტში, ღრმა ქვეთქმის აქვს. ია ფიროსმანს არასოდეს დაუხატია. მაგრამ ია მუდმივ ცხოვრობდა მასში „გულისცემასავით განუწყვეტელი იყო“. ია ფიროსმანის საოცნებო არსებაა. ხოლო რაკი „ოცნებას ხელით ვერ შეეხება“, ფიროსმანი ირჩევს უკომპრომისო გზას, მუდმივ ლტოლვას ამ არსებობასავე.

ფიროსმანთან მხატვრის სტუმრობით „მარტოობის დღესასწაული“ მთლიან განზოგადებას აღწევს. მათ დიალოგში შეგიძლიათ გაიგოთ თუ რატომ არის დღესასწაული ფიროსმანის მარტოობა. ამ დიალოგში კოროსტილევი მეტაფორული ხერხით მხატვრის დანიშნულებას განსაზღვრავს.

„ფიროსმანი. არსად არასოდეს არ მისწავლია...

მხატვარი. ვის უნახავს ფრინველს გალობას ასწავლიდნენ? ფრინველი ან ბუღბუღია, ან არაა ბუღბუღი. ბალახს, ცას, ხეებს გალობა არ შეუძლიათ. ბუღბუღი ყველას ნაცვლად გალობს“.

მელვინეთუხუცესი-ფიროსმანი მთლიანად გახსნის გულს სულიერი მეგობრის წინაშე და თანაც თავი ღირსეულად უჭირავს. რაკი თითქმის ჩამოიფერებხავს მთელი ცხოვრების მტვერს და გამშვენებულნი წარსდგება მეგობრის წინაშე. ამ ეპიზოდში, ოთარ მელვინეთუხუცესი, ფიროსმანის სახეს აკონკრეტებს. ეს ერთადერთი ადგილია მთელ სპექტაკლში, სადაც გამოყენებულია ძველი თბილისის ინტონაცია. ფიროსმანი ხელგამოშლილი ხედება ძვირფას მეგობარს. მას გაიტაცებს მასპინძლობის აზარტი. მელვინეთუხუცესი-ფიროსმანი ცეკვავს გრძნობიერად, მაგრამ მშვიდად და ამაყად. მელვინეთუხუცესი-ფიროსმანის ცეკვის პლასტიკური იდენტურობა მისსავე ნახატებთან, ჩვენს თვალწინ დასტურდება.

მართლაც, ამ ცეკვაში მოცემულია ფიროსმანის ნახატებისათვის დამახასიათებელი შინაგანი დრამატიზმი და თავდაპირველი, ექსპრესიული და უშუალობა. ცეკვის პლასტიკური ნახაზი ისეთივე ლაღადარული და ლაკონურია, როგორც ფიროსმანის ხაზი მის ფერწერულ ტილოებზე. მაგრამ თანამოაზრეთა შეხვედრის მიზანი სტუმარ-მასპინძლობით არ ამოიწურება. ისინი ერთმანეთს თავიანთ ბედუქუდპართობას შესჩივლებენ. მათ საუბარში შეიგრძნობა ფიროსმანის ყველაზე ტრაგიკული ბედი: „მომკლეს... გულგრილი თვალებით მირტყამდნენ დიდხანს, მთელი ცხოვრება და აი... ბოლოც

მომიღეს!“ მაგრამ ისევ, როგორც მთელი სპექტაკლის მანძილზე. აქაც ტრაგიკული ტონი მხოლოდ წაჰიერად თუ გაიღვებს.

მხატვართან შეხვედრა მელვინეთუხუცეს-ფიროსმანს საკუთარი თავისადმი რწმენას განუმტკიცებს. წითელ ცხენზე საუბარი ამაღლს მათი მხატვრული ხედვის ერთგვარობას. აქედან მოყოლებული, მელვინეთუხუცესი-ფიროსმანი თავს ნებას აძლევს შეაჯამოს განვლილი ცხოვრება, მაგრამ ეს შეჯამება ფიროსმანის მხრიდან რეფლექსია აღარ არის. პირიქით, იგი ტრიბუნი ხდება და მოგვიწოდებს იმ მშვენიერებისაკენ, რომლის მფლობელიც თვითონაა.

პიესა-მონოლოგის ბოლო ნაწილი ფიროსმანის ცნებად გარდაქმნის და განზოგადების მიზანს ემსახურება:

„ფიროსმანი. აქ, ამ კიბის ქვეშ მიწასთან უფრო ახლო ვარ. კიბე ზევით მიემართება, მე კი ზევით რა მინდა? განა ჰეშმარიტება ზევითაა? ჰეშმარიტება რკინასავით მძიმეა და მიწაშია. სხვათა შორის, მიწა თუ გათხარე, შეიძლება იპოვნო კიდევ, მაგრამ ვისა სცალია ამისათვის! ყველა კიბეზე ასვლას ჩქარობს: ზევით! ზევით! იარონ! მე მათი ამქრის კაცი არა ვარ“.

საფინალო მონოლოგში ე. კოროსტილევი ფიროსმანის მხატვრობის მამოძრავებელ მექანიზმს მოიძიებს:

„ფიროსმანი. როცა ვხატავ ადამიანის სახეს, მთავარი—სიხარულია!... ეს მე ვარ—საქორწილო ღვინო! რომ გარდაექმნი ადამიანებს და დაე, ათას წელს იხარონ ადამიანებმა! გაგიმარჯოთ ყველას!“

ფინალური „აპარტე“ — „გაგიმარჯოთ ყველას“, მონოლოგების მორალური დიაგრამის ყველაზე მაღალი წერტილია. ოთარ მელვინეთუხუცესი ამ სიტყვებს მთელი პიესის მანძილზე ამზადებს, რადგან იგი მისი მოქალაქეობრივი პოზიციაა და ფილოსოფიური მრწამსიც.

როლში მოქალაქეობრიობის სტილურად წინ წამოწევა, როგორც წერილის პირველ ნაწილში აღვნიშნეთ, ს. ზაქარიასის ზეამოცანას შეადგენდა. მაგრამ იგი მხატვრულ სახეში განუყრელად იყო ჩაბეჭდილი. ო. მელვინეთუხუცესმა მხატვრული ხერხების გამოთლიანების ტენდენციის ნაცვლად, მათი ცალკეული დანაწევრების და ერთმანეთში ვარირების ხერხი აირჩია.

ფიროსმანის გზა ტანჯვის გზად არის აღქმული როგორც რუსთაველის, ასევე რუსთავეს თეატრის მიერ. მაგრამ, რუსთავეს თეატრის ფილოსოფიური კონცეფციის მიხედვით, ფიროსმანმა ამ ტანჯ-

ვის გზით მიაღწია მშვენიერების საუფლომდე, და ბოლოს, თვით გზაც მისთვის მშვენიერებად იქცა. ამიტომ, მეღვინეთუხუცესი-ფიროსმანი არ დასტირის თავის ბედუკუდმართობას. პირიქით, იგი ბედნიერია განვლილი გზით. ზაქარიაძე ასახავდა ფიროსმანის ცხოვრების ტრაგიზმს; იგი კონტრასტს ქმნიდა ფიროსმანის ნათელსულსა და მასთან დაპირისპირებულ სინამდვილეს შორის. ამეამინდელი ფიროსმანის არსი განსხვავებულია, რადგან მასში პოზიტიური პლასტია დომინირებული. სწორედ ეს მოულოდნელი, ოპტიმისტური შემობრუნება „ფიროსმანის ტრაგედიისა“, დრამატურგის, რეჟისორის და მთლიანად ამ სპექტაკლის შემქმნელი კოლექტივის მიერ „ფიროსმანის პრობლემის“ ნოვატორულ გააზრებაზე მეტყველებს.

თავამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რუსთაველის თეატრის „ფიროსმანში“ ყველა ის პრობლემა, რომელიც შემდგომ გადაიკრა რუსთავის თეატრში, დაყენებული იყო. სწორედ მან შეუშადა ნიადაგი დღევანდელ ფიროსმანს. ამიტომაც, რომ ეს ორი ფიროსმანი, ქართულ თეატრში ტრადიციისა და ნოვატორობის ერთ-ერთ ნიშნად შეიძლება ჩაითვალოს.

1975

კნალიტიკოსი

თვალეში მუდამ უკრთის შემოქმედებითი ცეცხლი. რეპეტიციის დროს ამ თვალეში აზარტი სახლდება — შემტევი და შეუცნობლად მშვენიერი. შალვა გაწერელია ცხოვრებაშიც ასეთივე აზარტულია — უკომპრომისო, დაურიდებელი, მაგრამ გულისხმიერი და სამართლიანი. იგი ჰგავს განდევნილს, ფანატიკოსს, რომელიც ეძებს იდეალს და რომლის სულის წიაღში რთული პროცესები მიმდინარეობს. იქნებ ამიტომ იგი ზოგჯერ გულჩათხრობილიცაა. თუმც კი, უეცრად გადაიყრის ხოლმე ღრუბელს და მის სახეზე რწმენის მირონი აციმციმდება.

მისთვის დამახასიათებელია რთული სულიერი დაკავშირებანი — უკიდვანო ექსტაზი და მოვლენებისადმი ანალიტიკური, რეფლექსიამდე მისული დამოკიდებულება. უყვარს პარადოქსში. კეშმარიტის ძიება. რაციონალისტია და ამევე დროს აქვს ყოველგვარი აბსურდულის აღქმის გამახვილებული უნარი. სპექტაკლი მისთვის თავგამოხატვის საშუალებაა. ალბათ ამიტომ არის მისი დადგმები მრავალფეროვანი და ჟანრობრივად შეუზღუდველი.

მისმა ენერგიამ ზღვარი არ იცის, თავდაუზოგავია და არც სხვებს ინდობს. აიძულებს ყველას ბოლომდე მოიხადონ ვალი იმ მუზის წინაშე, რომლის სამსახურში ჩამდგარან. სპექტაკლს, თიხისაგან კი არა, გრანიტის მასალისაგან ქმნის: ამიტომაც მისი სამუშაო იარაღებია ჩაქუჩი და საჭრეთელი. მისთვის გაუგებარია სარეპეტიციო იდილიის ცნება, რადგან თავს კარგად გრძნობს მხოლოდ ქარიშხლიან ამინდში. მისი რეპეტიციებიც პარადოქსულია — მსახიობების მორჩილება საკუთარი ძალების რწმენაში გადაიზრდება. თავდაუზოგავობა — შთაგონებაში, მიღწეულით დაუქმყოფილებლობა, ბადებს იდეალისკენ სწრაფვას. მას ენდობიან, მისი ესმით.

მაგრამ მისდამი ასეთი ნდობა, მრავალი წლის მუშაობის შემდეგ მოვიდა. მისი წინააღმდეგობრივი, დაუოკებელი ხასიათი, ბევრისთვის მხოლოდ დროთა განმავლობაში გატკბა. ძნელი არ არის წარმოვიდგინოთ, რას მოუტანდა იგი ახალბედა რეჟისორს, რომელსაც არც დიპლომატია გააჩნდა და არც ნაქსოვის სილბო აღამიანებთან ურთიერთობაში. ასევე არ გააჩნდა არც სითაფხედე და ზერელე თავგამოჩენისადმი მიდრეკილება და თუ, მიუხედავად ამისა,

ლელო ბოლომდე მაინც გაიტანა, ამას მის გაუტეხელობასა და სიჭიუტეს უნდა ვუმადლოდეთ.

ქართული თეატრის ისტორიაში საგანგებო ადგილი უჭირავს ჩვენი საუკუნის 60-70-იან წლებს. ესაა პერიოდი თავზეხელალებული ექსპერიმენტების, აღმაფრენისა და ჩაყარდნების, მიღწევებისა და იმედგაცრუების. ეროვნულ ნიადაგზე მყარად მდგარი ქართული თეატრი ევროპეისტულ ესთეტიკასთან აღმოჩნდა დაკავშირებული. შალვა გაწერელიამ ამ დინებაში თავისი მძლავრი შენაკადი შექმნა. მის მიერ დადგმული სპექტაკლები: „უმზითვო“, „პედა გაბლერი“, „სიზიფე და სიკვდილი“, „ძია ელიოზი“, „ანა ფრანკის დღიური“, „გალილეო გალილეი“, „მოკვეთილი“, „ქამუშაძის გაჭირება“, „სიმონა მამარის სიზმრები“, „რღვევა“ — მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ჩვენი ეროვნული საზოგადოების განვითარებისათვის. ამ სპექტაკლებს ახასიათებდათ კონცეფციურობა, ლტოლვა ახალი გამომსახველი საშუალებებისაკენ, მეტაფორულობა, გროტესკულობა, ლაკონიზმი. თავის დროზე მასზე დიდი გავლენა მოახდინა ინტელექტუალური დრამის პრინციპებმა. ამ თვალსაზრისით შალვა გაწერელიას რეჟისურა უთუოდ ენათესავება რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითს ძიებებს.

ნაყოფიერი აღმოჩნდა რეჟისორის მოღვაწეობა ტელეთეატრის ეანრშიც, სადაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მის მიერ დადგმული დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“.

შალვა გაწერელია თითქმის ორი ათეული წელია დაკავშირებულია მოზარდთა თეატრთან. ამ ხნის მანძილზე მან რამდენჯერმე შეიცვალა მუშაობის სტილი, მაგრამ არ უღალატია მიზნისათვის — იდეალთან მიეახლოებინა თავისი მუშაობის მეთოდოლოგია. შალვა გაწერელიას თაოსნობით მოზარდთა თეატრი საკავშირო ასპარეზზე გამოვიდა და ამჟამად ავანგარდში იმყოფება.

ვინც მას იცნობს, ძნელად დაიჯერებს, რომ ორმოცდაათი შეუსრულდა. მხედველობაში მაქვს არა მარტო გარეგნული, არამედ, პირველ ყოვლისა, სულიერი ფაქტორები, რომლებიც ახალგაზრდობის ერთადერთ უტყუარ გამომხატველად უნდა მივიჩნიოთ. ეს არის ძიება, ლტოლვა იდეალისაკენ, მოქალაქეობრივი მრწამსისადმი ერთგულება, შემოქმედებითი უკომპრომისობა.

დალოცვილი ჰქონდეს სიმწიფის გზა.

ხელოვნის სამრეკლო

ჩვენს თეატრალურ სინამდვილეში, ალბათ, ძნელია დაიძებნოს მეორე ისეთი რეჟისორი, რომლის პიროვნება და შემოქმედება ასე ემთხვეოდეს ერთმანეთს. მოქალაქეობრივი შემართება, ტრაგიკულად მყდური პათოსი, ყოვლის დამთრგუნველი ძალა და ენერგია და, მის გვერდით თანალმობის საკვირველი უნარი, თანადგომის დაუოკებელი სურვილით გამოწვეული ვაჟკაცური ცრემლი — ხან პატრიოტული, ხან მორალური ტანჯვის მაუწყებელი; დისკუსიებში ანაზღად შობილი რეპლიკები, ზოგჯერ ჯავრიანი, ზოგჯერ კი გამანადგურებელი სარკაზმით აღსავსე, გადაწყვეტილების სიმტკიცე, საკმათო სიტუაციაში შეუპოვრობა, და იქვე, თუ გამტყუნდა, მოკრძალება და დამთმობლობა; საოცარი გულფიცხოება და, თუ საჭიროა, სიღინჯე და თავშეკავებულობა — აი. ის რამდენიმე კონტრასტული შტრიხი, საიდანაც ერთდროულად მოჩანს ბატონ გიგა ლორთქიფანიძის პიროვნება და შემოქმედების კონტურებიც.

უანგარო ენთუზიასტიც არის და შფოთისთავიც, აღმშენებელიც და დაუდევარიც. მაგრამ, ენთუზიაზმშიც, შფოთისთავობაშიც, აღმშენებლობაშიც და დაუდევრობაშიც, საკვირველად სტაბილური და თანამიმდევრულია.

დაუოკებელი ტემპერამენტი და ენერგია აქვს, უამრავ შემოქმედებითსა და საზოგადოებრივ უბანზეა გაბნეული და ამიტომაც, ჩვენთვის თითქოსდა ძნელი უნდა ყოფილიყო არსის გამოყოფა. მაგრამ საკმარისია თვალი გადავავლოთ მის მიერ განვლილ გზას, რომ ცხადი ხდება, ყოველივე ამას რაღაც კანონზომიერად უდევს საფუძვლად, ერთი და იგივე იმპულსით არის ნასაზრდოები და ეს იმპულსია მისი ჯვარიც, მისი შერანიც და სიზიფეს ტვირთიც.

ვინ არ იცის, რომ მისთვის თეატრალური შემოქმედება არც გულდინჯი საზოგადოებრივი მოღვაწეობაა და არც ლაბორატორიაში გამოკეტილი მოაზროვნის კვლევითი საქმიანობა. შემოქმედება მისთვის ბრძოლაა, ომია და აქ იგი მხედართმთავარია, ბელადია, რომელიც თავისი ლაშქრით დაძრულა მშვენიერების გამოსახსნე-

ლად, ბოროტების დასათრგუნად, რაღაც იდეალის დასამკვიდრებლად.

ამ ლაშქრობაში მას არ სჭირდება ისინი, ვისაც მგზნებარე გული არა აქვს, ვინაც არ შეუშუყრია აღშფოთებას და შურისძიებას. ასეთი თანამებრძოლი თვითონვე ჩამოშორდება, რადგან ვერ გაუძლებს მწველ სიბზურვალეს, რომელსაც იგი წამისწამ ასხივებს. მისთვის უცხოა გულდინჯი აკადემიზმი, აზარტულია და ისეთი მოთმენლობა ახასიათებს, რომელიც ზოგჯერ სულსწრაფობაშიც კი გადაზრდილა. ყოველთვის ასეა, როცა საომრად გიწევს გული, ყოველთვის ასეა, როცა კეთილშობილური მიზნის მისაღწევად არც თავს ზოგავ და არც სხვებს. რა თქმა უნდა, ზოგჯერ დათმობაც საჭიროა, მოთმენაც, მაგრამ არა ბატონ გიგასათვის. დათმობა და მოთმენა რომ შესძლებოდა, თანამებრძოლებისადმი კომპრომისული დამოკიდებულება რომ ჰქონოდა, განა ასეთი ზიგზაგებით ივლიდა სელოვნებაში? საბჭოთა კავშირის რომელი აკადემიური თეატრი არ ისურვებდა მუდმივ თანამგზავრად „აკადემიურ“ გიგა ლორთქიფანიძეს?

აროდეს დალოდებია „აღზევების წამს“, ყოველთვის თვითონ მიილტვოდა ამ წამისაკენ, და იბსენის ბრანდის მსგავსად, აროდეს დაკმაყოფილებულა მცირედით. ბედნიერება, რაც მისთვის შემოქმედების სინონიმი, ან სრული უნდა იყოს, ან სულ ნუ იქნება. ან ყველაფერი, ან არაფერი — ყოველთვის ეს იყო ბატონ გიგას სამომარი ყოყინა.

ამ სამომარი ყოყინით შეჰყარა თანამოაზრენი ორმოცდაათიან წლებში ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდამ, და ქუთაისს, ლადო მესხიშვილის ნამოღვაწარ თეატრს მიაშურა. ამ სამომარი შეძახილით შეჰყარა სამოციან წლებში თავისი თანამოაზრენი მარჯანიშვილის თეატრიდან და რუსთავე ქალაქში შექმნა ახალი თეატრი. ამავდროულად სამომარი ძახილით დაუბრუნდა სამოცდაათიან წლებში მარჯანიშვილის თეატრს და ამავდროულად შეძახილით დატოვა იგი, როცა იგრძნო სამომარი სულისკვეთების მოდუნება.

აი, ასე დაიბადა მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების ზიგზაგები, ასე იშვა რეჟისორის ბიოგრაფია, რომელსაც მხოლოდ მხედართმთავრის ბიოგრაფიას თუ შეადარებ.

აროდეს ჰქონია სტრატეგიული დაზავების უნარი, ყოველთვის.

აკლდა დიპლომატის მოჩვენებითი სანდომიანობა. მაგრამ, განა რომელ თავზეხელაღებულ ბელადს ჰქონია იგი? განა შეუძლია წინამძღოლს, ერთსა და იმავე ტაძარში ორ ღმერთს მსახურებდეს? ვინდა ირწმუნებს მის თავდადებას? ვინდა აღიარებს მას ერთპიროვნულ ლიდერად?

და იქ, სადაც იგი ქმნიდა ქარიშხალს, გამარჯვებაც არ იგვიანებდა. რუსთავის თეატრში შეიქმნა, ახმეტელის შემდეგ, ალბათ, ყველაზე მონუმენტური, ეროვნული სულისკვეთებით განმსჭვალული სპექტაკლები: „ასი წლის შემდეგ“, „სირანო დე ბერჟერაკი“, „კახაბერის ხმალი“ (განახლებული დადგმა), „ფსკერზე“, „მარტოობის დღესასწაული“, „საბრალდებო დასკვნა“. ხელოვნებისადმი სწორედ ასეთი უკომპრომისო დამოკიდებულების შედეგია ის ეითარება, რომ ბატონ გიგას სპექტაკლების მთავარი ღირსება მათ სულისკვეთებაში მდგომარეობს.

მისი სპექტაკლების სულისკვეთება იმდენად მძლავრია, რომ ჩრდილავს, კიდევ სულიერი ცხოვრების სხვა პლასტებს, ყოფითობა იქნება ეს თუ ფსიქოლოგიზმი, და სრულიად გამორიცხავს ეპიკურობას ან შიშველ ინტელექტუალიზმს. კარგია ეს თუ ცუდი, დავ, ისტორიამ განსაჯოს. ჩვენ კი მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციით დაეკმაყოფილდეთ.

აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, რომ ბატონი გიგა ყოველთვის წინააღმდეგ იყო იდეის დაწვრილმანების, სცენა აროდეს უქცევია ეიწროდ აქტუალურ პრობლემების ტრიბუნად, გულდინჯი განსჯის აუდიტორიად, იდეების შეპირისპირების თემიდად. იგი ყოველთვის ეტრფოდა და ეტრფის ისეთ თეატრს, სადაც კი არ მსჯელობენ მარადიულ ფასეულობაზე, არამედ იბრძვიან მის დასამკვიდრებლად, თუნდაც მისთვის „ცეცხლი და მახვილი“ იყოს საჭირო, სადაც იდეის მატარებელი გმირია და მასთან მთელი სპექტაკლი. ამიტომაც, რომ პიესაში იგი, პირველ ყოვლისა, დიდი მასშტაბის გმირს ეძებს (ან მათ ერთობლიობას), სხვაგვარად ვერ განიცდის ხელოვნების კათარზისს და, ბუნებრივია, ვერც სხვას განაცდევინებს.

მისთვის აუცილებელი პირობაა მოვლენის სიცხადე. გმირი, რომელიც იდეალებისათვის იბრძვის, არ შეიძლება ყოყმანობდეს, „მოქნეულს“ ზომავედეს. გმირის სიღრმეს იგი ხედავს ყოყმანში კი არა, თავდაუზოგავობასა და უკანმოუხედავობაში. ამიტომაც, რომ მის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლებში, მოვლენები მეტაფიზი-

კურალ დანაწევრებულია. გმირი ამკვიდრებს ან ხელალებით უარ-
ყოფს რაღაც ადამიანურ ფასეულობას.

თანამედროვე რეჟისურაში გაბატონებული დამოკიდებულების
საპირისპიროდ, ბატონი გიგა საოცრად სათუთად, ყურადღებით
ეპყრობა ავტორის დრამატურგიულ სამყაროს. აქ, ამ სამყაროს
წიაღში აღმოაჩენს ხოლმე იგი მოახლოებული ქარიშხლის სუნთქ-
ვას. სხვებისგან განსხვავებით, მაგიურ უნარს ანიჭებს თეატრალურ
სიტყვას, რადგან სიტყვები, მისთვის, სამრეკლოდან წამოსული
ზარის ხმებია. ის დრამატურგები, რომლებზეც იგი შეაჩერებს
ხოლმე თავის არჩევანს, სიტყვის ფანატიკური მოტრფიალენი
არიან. სოფოკლე, ედმონ როსტანი, მაქსიმ გორკი, ვადიმ კოროსტი-
ლევი, პოლიკარპე კაკაბაძე — აბა, გაიხსენეთ რაოდენ დიდია მათ
შემოქმედებაში თეატრალური სიტყვის, მთლიანად სიტყვიერი ქსო-
ვილის ხვედრითი წონა. ამიტომაც, რომ ბატონ გიგას სპექტაკლებში
ჯერაც ცოცხლობს და თავის ნათელ მშვენიერებას ასხივებს დრამა-
ტული მონოლოგი, პოეტური დიალოგი, მახვილსიტყვაობა, სხვადა-
სხვა სიტყვიერი პასაჟი. პიესას იგი გულის კარნახით ირჩევს, და
სწორედ ამიტომ, მას საოცრად განვითარებული აქვს ინტუიცია.
მოწმე ვყოფილვარ პიესის გარშემო ატეხილი ცხარე დისკუსიები-
სა, სადაც მხოლოდ ბატონი გიგა იცავდა ავტორსა და მის პიესას.
სპექტაკლს მთლიანად დაუდასტურებია მისი ვარაუდი.

მას, ბუნებრივია, დიდი სურვილი ჰქონდა შემოქმედებითად
დაწინდებოდა თანამედროვე ქართველ დრამატურგს. ამ ძიებამ,
შემდგომ, ლიტერატურაში გადაინაცვლა. ნოდარ ღუმბაძე გამოდგა
ის მწერალი, ვისი ნაწარმოებების მიხედვითაც რეჟისორმა სპექტაკ-
ლების მთელი ციკლი შექმნა. ღუმბაძისეული მახვილი, თუმცა შე-
მწყნარებლური იუმორი, ყოფით რეალიზმთან სიახლოვე, ლი-
რიკული წიაღი, ყოველივე ეს რეჟისორის ხელში უშრეტ შემოქმე-
დებით წყაროდ იქცა. იგი მალამოდ ედებოდა მის მოთხოვნილებას—
ეთქვა რაიმე მნიშვნელოვანი ქართული სინამდვილის შესახებ.

ნოდარ ღუმბაძის ნაწარმოებების მიხედვით დადგმული სპექ-
ტაკლის არც ერთ პრემიერას ისე არ ჩაუვლია, რომ ჩვენთვის ახალი
სცენური სახის დაბადება არ ემცნო. გავიხსენოთ სესილია თაყაი-
შვილის ბებია სპექტაკლში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, გოგი
ქავთარაძის სოსოია, ქეთევან კიკნაძის ხატია და ვახტანგ ლაფერაძის
ბეჟანა სპექტაკლში „მე ვხედავ მზეს“. ოთარ მეღვინეთუხუცესის

ლიმონა, გივი ბერიკაშვილის ტიგრან გულოიანი. ეს ხომ დაუღეწ-ყარი სახეებია ქართულ სცენურ ხელოვნებისათვის. გიგა ლორთქიფანიძის კომედიურ ტალანტს, ნოდარ დუმბაძის დარად, ქართული კომედიის ბუნების ღრმა ცოდნა და განცდა ასაზრდოებდა.

ბატონი გიგა დღემდე ვალშია ქართული კლასიკური კომედი-გრაფიის წინაშე. ამჟამად, ამ სფეროში მას ძალიან ბევრის გაკეთება შეეძლო. ამას ადასტურებს მის მიერ პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმლის“ დადგმა. ეს სპექტაკლი გამოირჩეოდა არა მარტო კომედიის ფორმის არაჩვეულებრივი მიგნებით, არამედ, პირველ ყოვლისა, იმით, რომ მასში გაშიფრული იყო მრავალპლანიანი კომედიური ნაწარმოების სიღრმისეული პლასტები. რეჟისორმა შექმნა რიტმულად და მუსიკალურად არაჩვეულებრივად ორგანიზებული წარმოდგენა, სადაც უხვად იყო გამოყენებული ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. ეს იყო წმინდა წყლის რიტუალური სპექტაკლი, რომელსაც ხალხური ნიღბების ხატოვანი წარმოსახვა ასაზრდოებდა. კომედიური ინტონაციის სიძლიერის მიუხედავად, მთელი სპექტაკლი გაჟღენთილი იყო პატრიოტული თრთოლვით.

და მაინც, ყველა ღირსების მიუხედავად, კომედია ბატონ გიგას შემოქმედებითი მოთხოვნილების მხოლოდ ერთ მხარეს აკმაყოფილებდა. განზე რჩებოდა მეორე მხარე, ის, სადაც სუფევდა შფოთი და ამბოხი. ამ მოთხოვნილების დაკმაყოფილება რეჟისორმა შეძლო ედმონ როსტანისა და ვადიმ კოროსტილევის პიესების შემწეობით. „სირანო დე ბერჟერაკი“ და „ასი წლის შემდეგ“ ის პიესები აღმოჩნდა, რომლებიც სცენას სამრეკლოდ აქცევდნენ, ხოლო თეატრს — საზოგადოებრივ ტრიბუნად.

განკერძოებით უნდა ითქვას ბატონი გიგასა და ვადიმ კოროსტილევის შემოქმედებით თანამშრომლობაზე. თეატრალური იდეების თანადამთხვევამ, მსოფლმხედველობისა და მსოფლგანცდის თანახმიერებამ ის ნაყოფი გამოიღო, რომ ქართულ თეატრში შეიქმნა ორი უმნიშვნელოვანესი სპექტაკლი — „ასი წლის შემდეგ“ და „მარტოობის დღესასწაული“ (ორივე ეს სპექტაკლი თვით ავტორმა აღიარა საუკეთესოდ მისი პიესების ყველა დადგმებს შორის). ეს თანადამთხვევა განაპირობა ავტორისა და რეჟისორის ლტოლვამ მასშტაბური აზროვნებისაკენ, პიროვნებისა და მის ირგვლივ არსებულ ფასეულობათა დაცვის ღრმა შეგნებამ, ყოფიერებისადმი რომანტიკულმა დამოკიდებულებამ. პიესამ დეკაბრისტებზე, ხოლო

შემდგომ, ფიროსმანის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, არაჩვეუ-
ლებრივი საზოგადოებრივი რეზონანსი გამოიწვია. მან კიდევ
ერთხელ ცხადყო, თუ რაოდენ ღრმა არის ქართული რომანტიზმის
ფესვები.

მრავალფეროვანი და მიღწევებით აღსავსეა ბატონ გიგას მიერ
განხორციელებული კლასიკური პიესების დადგმები. ეს დადგმები
სათავეს იღებს გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისიდან“, რომე-
ლიც რეჟისორმა ჯერ კიდევ ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისში
განხორციელა. ამ დადგმაში მან გაამჟღავნა კლასიკური ნაწარმოე-
ბის სცენური ადაპტაციის არაჩვეულებრივი უნარი, შეძლო ავტო-
რის მიერ ასახული ეპოქის სუნთქვის გადმოცემა, გმირების ზუსტი
დახასიათება. განსაკუთრებული საზეიმო განწყობილების შექმნა და
ყოველივე ამის დღევანდლობასთან დაკავშირება, ნიშნული გახდა
მის მიერ განხორციელებული კლასიკური რეპერტუარის სხვა დადგმ-
ებისთვისაც. ახალგაზრდა რეჟისორი პირველად შეხვდა ქართული
სცენის კორიფეებს: ვერიკო ანჯაფარიძეს, სერგო ზაქარიაძეს, შალ-
ვა ღამბაშიძეს.

ფიქრობ არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ „სირანო დე ბერჟე-
რაკის“ დადგმა რუსთავის თეატრში უნიკალური იყო ამ ნაწარმოე-
ბის დადგმის მთელ ისტორიაში. რეჟისორმა საოცარი ძალით დაგვი-
ხატა პოეტისა და რომანტიკული რაინდის ცხოვრების ცეცხლოვანი
სურათები.

შექსპირის „მეფე ლირი“, გორკის „ფსკერზე“, სოფოკლეს
„ოიდიპოს მეფე“, ყველა ეს სპექტაკლი არაჩვეულებრივი რეჟისო-
რული ძალისხმევით გამოირჩეოდნენ.

ბატონ გიგას ყოველთვის ჰქონდა განსაკუთრებული უნარი
„გაექართულებინა“ პიესა ისე, რომ მასში არ ჩაეკლა ორიგინალის
ეროვნული სულისკვეთება. მის მიერ შექმნილი წარმოდგენები
ქართული ვნებებით არის აღსავსე, და მაინც, შენარჩუნებული აქვთ
გრანოზათა ბუნების ეროვნული საწყისი. ეს მასშტაბური დადგმები
დასახლებული იყო უადრესად რელიეფური თეატრალური პერსო-
ნაჟები. აქ, ამ სპექტაკლებში ჩამოყალიბდა ოთარ მელვინეთუხუ-
ცესის სამსახიობო ფენომენი. ქართველმა მსახიობებმა ბატონ გი-
გასთან თანამშრომლობით შექმნეს არა ერთი და ორი უნიკალური
სცენური სახე, მაგრამ ამ ფართო წრის ფონზე უდავოდ გამოირჩე-
ვა მისი და ოთარ მელვინეთუხუცესის შემოქმედებითი ტანდემი.

აქ, ამ ორ უაღრესად თვითმყოფად ხელოვანში თავი მოიყარა ჩვენ-
თეატრალური ხელოვნების საუკეთესო თვისებებმა: ემოციურმა
სიჩქვეთრემ, პლასტიკურმა დახვეწილობამ, შემართებამ, მრავალ-
პლანიანმა გააზრებამ. ისინი არ დაჰყვნენ ახალი ტალღის მოზღვავე-
ბას ქართულ თეატრში, ეპიკური და რაციონალისტური თეატრის
ესტეტიკის შემოქრას, არ დაჰყვნენ და იმ თეატრალურ ციტადელად
იქცნენ, რომელიც ამაგრებს ქართულ თეატრალურ ფესვებს, ასაზრ-
დოებს მის ისტორიულ ნიადაგს.

აღრე უკვე ვთქვით, რომ ბატონ გიგას დამოკიდებულება დრა-
მატურგიის მიმართ არატიპიურია. ასეთივე არატიპიური და გამორ-
ჩეულია მისი დამოკიდებულება სამსახიობო ხელოვნების მიმარ-
თაც. ეს გამორჩეულობა ნაკარნახევია არა მარტო განსაკუთრებული
სიჯვარულით მსახიობისადმი, არამედ იმის შეგნებითაც, რომ მსა-
ხიობი სპექტაკლის ძირითადი საყრდენია, რომ სამსახიობო ხელო-
ვნების სპონტანურობა ქმნის თეატრალური ხელოვნების მთავარ
ფაქტულობას, რომ თეატრალურ მაგნეტიზმს მხოლოდ მსახიობები
ქნიან. რომ, რაოდენ ოსტატურიც არ უნდა იყოს რეჟისურა, თეატ-
რალურ აურას უქვეყლად რაღაც დააკლდება, თუკი ის მსახიობი-
საგან არ მოედინება.

სამწუხაროდ, ცხოვრებისა და შემოქმედების ზიგზაგებმა.
უფრო კი, მუდამ ექსტრემალურ შემოქმედებითას ვითარებაში ყოფ-
ნამ, ბატონ გიგას დრო არ დაუტოვეს სტუდიური მუშაობისათვის.
იგი არაჩვეულებრივად გრძნობს ახალი ტალანტის გამოჩენას, მაგ-
რამ აროდეს ეცალა მათი სელექციისათვის. განსაკუთრებული ვი-
თარება, რომელიც, როგორც წესი, ყოველთვის ყალიბდება იქ,
სადაც ბატონი გიგა მოღვაწეობს, მუდამ აჩქარებდა ხოლმე, ხელს
უშლიდა ეზრუნა ხვალინდელ დღეზე. ამით აიხსნება ის გარემოება,
რომ იგი ზედმეტ ექსპლუატაციას უწევს თავის თავსაც და სხვებ-
საც. ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ, ხშირად, უმნიშვნელოვანესი
როლი მიუხედავად ახალგაზრდა მსახიობისათვის, და რაო-
დენ განსაცვიფრებელია, რომ შედეგიც არაჩვეულებრივი გამომდ-
გარა. ერთი კია: ამ შედეგს ლოკალური საზღვრები ჰქონდა —
ეროი სპექტაკლი. ამ მსახიობის ხვალინდელ დღეზე ზრუნვისათვის
კი ურო არასოდეს არ რჩებოდა. ბატონ გიგასათვის ხომ ყოველ-
თვის ყველაფერი თავიდან იწყებოდა. ისევ ზიგზაგები, ისევ ექსტ-
რემალური სიტუაცია. მხოლოდ ერთხელ მოახერხა მან საკმარისი

დრო დაეთმო სელექციისათვის და შედეგმაც არ დაიგვიანა, მან მსახიობის მთელი პლეადის წარმოშობას შეუწყო ხელი. ეს პლეადა დღეს მარჯანიშვილის თეატრის ბირთვის წარმოადგენს. ესენი არიან: ოთარ მელენიშვილი, თენგიზ არჩვაძე, ნოდარ მგალობლიშვილი, ირაკლი უჩანეიშვილი, გივი ბერიკაშვილი, ლეო ანთაძე. თენგიზ მაისურაძე, გიზო სიხარულიძე, სოსო გოგიჩაიშვილი, ოთარ სეთურიძე, ქეთევან კიკნაძე, თამარ სხირტლაძე, ლეილა შოთაძე. ზაზა ლებანიძე და სხვანი და სხვანი.

მსახიობისათვის თავზე აროდეს მოუხვევია რეჟისორული კონცეფცია, მსახიობი აროდეს უქცევია სპექტაკლის სქემის შექანიკურ შემსრულებლად. კლასიკური ალიანსი — დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი — ყოველთვის წმიდათაწმინდა იყო მისთვის. სწორედ ამან განაპირობა „დუენდეს“ არსებობა მის საუკეთესო სპექტაკლებში, იმ განუმეორებელი წამისა, სადაც შეერთებულია ექსტაზი და ეგზისტენცია, სიჩუმეში გახვეული გრძნობა და აღტკინება, ზოლოს და ბოლოს, ყოველივე ეს ქმნის იმ თეატრალურ ესთეტიკას, რაც დღეს მხოლოდ ბატონი გიგასთვისაა ნიშნულში.

და აი, ცხოვრების ზიგზაგებზე ბატონი გიგა კინოს სამყაროში მიიყვანეს. „დათა თუთაშხია“ იყო პირველი ფილმი, რომელიც გადაიღო მან კაბუა ამირეჯიბის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით. ყველა, ვინც იცნობს ამ რომანს, ადვილად დაგვერწმუნება, რომ ფილმში რომანს მთლიანად შენარჩუნებული აქვს ყველა ღირსება და წარმოსახვითად უფრო გამდიდრებულია კიდევ. შთაბოძებულია, ოღესმე, მაღლობას ეტყვის რეჟისორს იმისათვის, რომ მან თავი მოუყარა და ისტორიას შემოუნახა მსახიობების მთელი პლეადა თავის საუკეთესო იპოსტასში. თავიანთი ნიჭის გამოვლენის ერთ-ერთ უმაღლეს საფეხურზე. იგივე ითქმის ფილმზე „წიგნი ფიცისა“.

და ისევ ზიგზაგები... ამჯერად მან გიგა ლორთქიფანიძე მუსიკალური კომპოზიციის თეატრში მიიყვანა. კვლავ ესპექტრმალური სიტუაცია, მითქმა-მოთქმა, პროგნოზები. ბატონმა გიგამ პირველივე სპექტაკლით ცხადყო, რომ ეს სინთეზური ჟანრი, არც მეტი, არც ნაკლები, აერთიანებს ყველა იმ ღირსებას, რაც მისთვის, როგორც რეჟისორისათვის არის დამახასიათებელი. მან საკვირველ ძალით შეძლო სპექტაკლში გაეერთიანებინა აქტიორული შესრულება, ვოკალი, გუნდი, ბალეტი, სცენოგრაფია, მუსიკა. მიუზიკლი „მევო-

ლინე სახურავზე“ იქცა თეატრალურ დღესასწაულად, საეტაპო მოვლენად მუსიკალური კომედიის თეატრის ცხოვრებაში.

განა რა არის ცხოვრება ხელოვნებაში, რომანტიკული აღზევების გარეშე? რომანტიკულმა აღზევებამ დაბადა ბატონი გიგა ზიგზაგები ცხოვრებასა და შემოქმედებაში, მანვე, იქნებ შეუცნობლადაც, წარმოშვა მის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში ექსტრემალური სიტუაციის აუცილებლობა. მანვე დაბადა მასში პირდაპირობა და უკანმოუხედაობა. მანვე წარმოშვა მოქალაქეობრივი და პიროვნული პათოსი, ძალა და ომახი, რაც ბოლოს შეადგენს გიგა ლორთქიფანიძის საომარ ყიჟინას — „ყველაფერი, ან არაფერი!..“

1987

მსახიობის ფენომენი

მსახიობი, რომელზეც საუბარი გვექნება, ჯერ კიდევ არ არის ააყოველთაოდ აღიარებული; მისი ფოტოპორტრეტები ჯერაც არ უყიდიათ მსოფლიოს პოპულარული კინოვარსკვლავების გვერდიშ. თეატრსა და კინოში მის მიერ შექმნილი სახეები, ღირსებისა და მნიშვნელობის მიუხედავად, ჯერ კიდევ არ გვაძლევს უფლებას ამ მსახიობის განვლილი გზა შევაჯამოთ. თუმცა, ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მისი სამსახიობო ფენომენი კარიერის დასაწყისშივე რომ გამეღვენებელიყო, ახლა არათუ შეჯამების, თვით საბოლოო დასკვნის გამოტანის უფლებაც გვექნებოდა. ამისათვის საჭირო იყო სულ უბრალო რამ — გამართლებოდა. როგორც მსახიობს.

დღეს იგი ნიჭიერების სიმყუდროვიდან მშფოთვარე წარმატებაში გადასვლის მიჯნაზე იმყოფება და ჩემთვის განსაკუთრებით სასიამოვნოა მასზე წერა და ლაპარაკი, რადგან უკვე მომწიფებული მოვლენის პროგნოზირებას, ყოველთვის თან ახლავს რწმენა და სიხარული.

სამსახიობო ბედის წყალობა ვახსენე და არკი ვთქვი, რომ ჩემი ღრმა რწმენით, ავთანდილ მახარაძეს არც შეიძლებოდა ასე იოლად „გამართლებოდა“. ასეთი ტიპის მსახიობს არ შეუძლია რაღაც თანმხედში ფაქტორების წყალობით ფონს გასვლა. მას არც გარეგნობა აქვს განსაკუთრებული და არც სულის ზედაპირზე უძველეს მთავარი აქტიორული ღირსებები. ავთანდილ მახარაძე ის მსახიობია, რომელსაც როლიც საგანგებოდ უნდა შეერჩეს, სათქმელიც გამორჩეული უნდა გამოეძენოს, და თვით ხელოვნების ოპუსიც რაღაცით უნდა განსხვავდებოდეს ჩვეულებრივი, ტიპური მოვლენისაგან. მხოლოდ ასეთ ვითარებაში ავლენს იგი მთელ თავის შესაძლებლობებს და ჩვენს წინაშე წარმოდგება აბსოლუტურად თვითმყოფად, თავისი ხმისა და ხელწერის მქონე სახვის ოსტატად.

ყველა ხელოვანს აქვს თავისი „უამი ელვარებისა“ (გავიხსენოთ გალაკტიონის „ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია, ელვარებს იგი, სამუდამოდ დაშრება ვიდრე...“). „ელვარების უამის“ კანონ-

ზომიერება დაუდგენელია და ეს უკვე, ადრე თუ გვიან, თავისით დგება. კონსტანტინე გამსახურდიას უთქვამს: საბელი სიკვდილსა ჰგავს. როცა საჭიროა, თავად მოგაციოხავს. ამიტომ ხელოვანის ხედრი ლოდინია მხოლოდ და მას უნდა შეეძლოს ლოდინი, უნდა შეეძლოს, რადგან სწორედ მხოლოდინია შემოქმედებით აღზევების უმთავრესი სტრუქტურა.

ამასთან დაკავშირებით, როგორ არ გავიხსენოთ ოსკარ უაილდის „ღირსშესანიშნავი შუშხუნა“. ალბათ გახსოვთ, ერთი კეთილშობილი წარმომავლობის შუშხუნა თავის თავს განსაკუთრებულ ფაზს რომ ადებდა, ქადილით, ყიფობით მოძმეთ სული ამოხადა. შურით და ლოდინით გულდამძიმებულმა იმდენი იწუწუნა, იმდენი ცრემლი ღვარა, რომ საფანელი დაისველა და ველარ აფრინდა. და ეს მაშინ, როცა მის გვერდით, მოკრძალებული (და იქნება ნაკლებად კეთილშობილი) შუშხუნები შხუილით აიჭრნენ ზეცაში. აელვარდენენ ღამის წყვილიადში და თავისი თვალისმომპყრელი მშვენიერება ქვეყანას ამცნეს.

ავთანდილ მახარაძესაც კქონდა ხანგრძლივი პერიოდი, როცა მთლად „უმუშევარი“ იყო. მაგრამ ჩრდილში ყოფნას ისე ურიგდებოდა, როგორც მძიმე გარდაუევალ სახადს (ვინ უწყის, რამდენს ვერ გაუძლია ამ „სახადისათვის“. რამდენს თავი დაუხურდავებია და უმიზნოდ გაფლანგულა). დიალექტიკა აქაც ამბობს თავის სიტყვას. ასეთი „უმუშევრობა“ ალმასებს ხელოვანის ტალანტს, გზას უხსნის არტისტულ გრძნეულებას, მოაზღვევებს პოტენციალს.

ზოგჯერ, გახმაურებულ სპექტაკლში, აქა-იქ, მასაც ერგებოდა ხოლმე ერთი-ორი მონასმის უფლება (გავიხსენოთ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და „გუშინდელნი“). ეს იყო ხმის მოსინჯვა, ერთი ბგერა ორკესტრის ხმოვანებაში და მადლობა ღმერთს, არ ყოფილა შემთხვევა, რომ ეს მონასმი ავთანდილ მახარაძეს თუ ფერწერული არა, გრაფიკული შთაბეჭდილების სიმალღუმდე მაინც არ აეყვანოს. და ეს იყო, ალბათ, მისთვის ის წყარო, დამაშვრალს რომ უდაბნოს გადაატარებს.

თეატრში არც ერთი როლის თამაშზე არ უთქვამს უარი, თვით უსიტყვო როლებსაც ისეთი ენთუზიზმით და ერთგულებით ეკიდებოდა, რომ გარეშე თვალს იქნებ მოსჩვენებოდა კიდევ, რომ ყოველი როლი თანაბრად აღაგზნებდა მის ფანტაზიას. ეს კი საუკეთესო საგარაუდლოა მხოლოდ, რომ ეს როლები იყო პურის ის ლუქმა,

წყლის ის ყლუბი, რამაც წარმატებამდე გააძლევინა და ამიტომ, უნდოდა თუ არა, როცა არაფრისაგან დახეხს კმნიდა, დროებით მაინც გადაიქცეოდა ხოლმე იმ პიგმალიონად, თავისივე არსებიდან ოომ ქერწავს სრულიად ახალ არსებას, ახალ სულს უდგამს და ხორცს ასხამს მას.

ანალიზის თავისუფალი მანერა საშუალებას მაძლევს გადავწყვედე ავთანდილ მახარაძის სიკბატუკის ხანას, იმ პერიოდს, თეატრალურ ინსტიტუტში რომ სწავლობდა (ჩვენ ერთ თაობას განეკუთვნებოდა). აი, სად ანებივრებდნენ მას როლებით. აქ ითამაშა მან შაილოკი შექსპირის „ვენეციელ ვაჭარში“, მთავარი პერსონაჟები მერიმეს ცრთაქტიან პიესებში. ერთ-ერთი მთავარი როლი „ქუჩის უკანასკნელ მაწანწალაში“. მდიდარი სამსახიობო ინტუიციით დაჯილდოებული. იგი, როგორც ეს მოქმედ ადამიანებს სჩვევიათ, სიამოვნებით თამაშობდა ყველა ჯურის და ყაიდის სპექტაკლში, თამაშობდა განუზრუნვლად და განუკითხავად. ზემოხსენებული სახელგანთქმული პერსონაჟების საკმაოდ ზედაპირული წარმოსახვის მიუხედავად, ერთი რამ აშკარა იყო, რომ ავთო მახარაძე ბუნებამ სცენისათვის ჩამოაგება, მსახიობის სული შთაბერა და ასპარეზზე გასასვლელად იზმო. და ჩემთვის პარადოქსული ისაა, რომ როლებით განებივრებული ავთანდილ მახარაძე გაცილებით ნაკლებად მომწონდა, ვიდრე როლებს დანატრებულს. ამავე სიკბატუკის წლებში, რუსთაველის თეატრში ნათამაშევი ეპიზოდები ჩემზე უფრო დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა, ვიდრე ინსტიტუტში ნათამაშევი დიდი მასშტაბის როლები. ასე იყო თუ ისე, ინსტიტუტის წლებში ჩემი მხედველობის არეს ვერ მისწვდა მისი უმთავრესი ღირსებები.

ყოფდა გამხელილი სჯობია და — სტუდენტობის წლებში მეც და სხვებიც არაჩვეულებრივის აღმოჩენის მანიით ვიყავით შეპყრობილნი. ალბათ ამიტომაც, ყველას მიერ ნიჭიერად შერაცხილი სტუდენტი ჩვენში არ ბადებდა მაძიებლურ განწყობილებას. ახლა კი, როცა ვიხსენებ ავთო მახარაძის კარიერის დასაწყისს, რა თქმა უნდა, ვგრძნობ, რომ გამოცდილება არ მეყო მისი შეფასებისათვის. ისევე, როგორც დღეს, მაშინაც ხომ ავთანდილ მახარაძისათვის ტექსტი არ იყო მთავარი. მთავარი იყო გმირის სულიერი ატექსტატი, თვით ფსიქოლოგიური ტიპი. და საკმარისი იყო ტექსტი გამხდარი-რეყო სცენაზე მისი ქცევის განმსაზღვრელი. რომ იგი თვალსა და ხელს შუა კარგავდა თავის ძირითად კოზირს — ენთუზიური ზე-

მოქმედების უნარს და იმის გამო, რომ მისი, როგორც მსახიობის. თვითგამორკვევა სულ ახალი დაწყებული იყო, ჩვენ ხშირად გვინდებოდა მისი ხილვა მისთვის არამომგებიან იპოსტასში. და ჩანს, სწორედ ეს იყო დაბნეულობის მიზეზი.

დიდ მხატვრებს სჩვევიათ ასე, რაღაც მანქანებით, მასალა მათ ხელში მეორეხარისხოვან ფაქტორად იქცევა ხოლმე. განა როცა ვისმენთ ვაგნერს, ვკითხულობთ ჰოფმანს, არ გვაგიწყდება, რომ ყოველივე ეს მოქსოვილია ჩვეულებრივი სიტყვებისაგან ან ბგერებისაგან? და ეს ხდება იმიტომ, რომ ამ სიტყვებისა და ბგერების უკან არაჩვეულებრივი ინდივიდუალობა დგას, პიროვნება, რომელსაც აბსოლუტურად ორგანულად შეჰყავხარ თავის მხატვრულ სამყაროში.

მაგრამ დაუფრუდეთ კვლავ ავთანდილ მახარაძეს. თვით ინსტიტუტის წლებშიც კი, ჩვენს მიერ აგრერიგად განებივრებულად წარმოადგენილი, იგი სრულიადაც არ იყო მოსვენებული. წინააღმდეგობათა გადალახვა მას არტისტული კარიერის დასაწყისშივე „დაენათლა“. შესაძლოა, ახლა ბევრმა არც იცის, რომ მას მეტყველების დეფექტი ჰქონდა. დღეს, როცა მის ხელოვნებას მთლიანობაში აღვიქვამთ, მეტყველების ლაფსუსს კი არა, სერიოზულ ნაკლსაც ვაპატიებთ (არათუ ხელოვნებაში, თვით სპორტშიც კი, არ არსებობს ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი სტანდარტები. ფეხბურთის ვარსკვლავს გარინჩას ერთი ფეხი მეორეზე მოკლე ჰქონდა, ხოლო დაუმარცხებელ პროფესიონალ მოკრივეს როკი მარჩიანოს—ნორმაზე მოკლე ხელები).

თავის ნაკლს ავთო მახარაძემ სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გამოუცხადა (დემოსთენის დარად), და აკი დაამარცხა კიდევ. მაგრამ ეს ბრძოლა შედგა და მას თან ახლდა, ერთის მხრივ, დაუშსახურებელი ტკივილის, და მეორეს მხრივ, გამარჯვებით მოგვრილი ტკიბობის წუთები. და როგორც ჩანს, ხელოვნებაში ასეთი წუთები განსაკუთრებული ნეტარებითაა აღბეჭდილი.

ამრიგად, ჯერ კიდევ ინსტიტუტის წლებში, ავთანდილ მახარაძემ ფაქტიურად მთლიანად გამოავლინა თავისი ინდივიდუალობა. თითქოს-და გვითხრა: მომზირალმა დაინახოს და მსმენელმა ისინო!ო. უფრო მეტიც, თვით კინემატოგრაფშიც კი (მისი კინოდებიუტი სტუდენტობის წლებში შედგა) მისი გამოჩენა კინოფილმ „მინაში“, ზედმიწევნით შთამბეჭდავი იყო. ის, რომ ავთანდილ მა-

ზარაძის „კინოგენიურობა“ ყველამ ერთხმად აღიარა, ამაზე აზრის ვაშბობ. მთავარი ის არის, რომ ამ ფილმში მან გამოამჟღავნა ნიჭის ერთი განსაკუთრებული თვისება (რაც შემდგომში კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთა), მხატვრული დეტალის მიგნების არაჩვეულებრივი ალღო. ვისაც ეს ფილმი ნანახი აქვს, უეჭველად ემახსოვრება სიკოს ცეკვა. ცეკვის დროს მსახიობმა სულ უბრალო შტრიხით, თითების მოძრაობით მთლიანად დაგვიხასიათა თავისი გმირი. და აი, მსახიობის ხელებმა გმირის შესახებ იმდენი რამ გვიამბეს, რის მოთხრობასაც თვით დიდი მწერლის კალმით, რამდენიმე გვერდი დასკირდებოდა. ამ თვალსაზრისით ხომ მსახიობის ხელოვნება მუსიკას ჩამოჰგავს, იგი მხოლოდ მხატვრული ხერხებით აზროვნებს (ჰეგელმა მუსიკას „წმინდა ფორმა“ უწოდა. განა ასეთივე წმინდა ფორმა არ არის სახეც?).

ასეთი დებიუტის შემდეგ, თავისუფლად შეიძლებოდა პრეტენზიები გასჩენოდა. ალბათ გაუჩნდა კიდევ, მაგრამ ითმენდა. და ერთი აღმოსავლური შეგონების კვალად, თუ შეძენილ სახელს ვერაფერს წაუშატებ, ნურც რას მოაკლებ და ესეც სახელიაო — ოლიმპიური სიმშვიდით ეგუებოდა თავის ხვედრს.

ცხადია, ჩვენც აქ სამსახიობო ფენომენზე რომ არ გვექონდეს ლაპარაკი (ანუ იმაზე, რაც დამახასიათებელია მხოლოდ ავთანდილ ნახარაძისათვის), თამამად ვიტყოდით, რომ იგი დიახაც არ დარჩენილა რეჟისორების ყურადღების გარეშე. ამიტომ მიანდეს გოდუნოვი „ივანე მრისხანეს სიკვდილში“, მთხრობელი „ანტონიუს და კლეოპატრაში“, ორგონი და მოლიერი „ტარტიუფში“, მთავარი როლები „სიტუაცია“ და „ათვინიერებენ მიმინოში“ და სხვა და სხვა. მაგრამ ეს როლები ავლენდნენ მისი ღირსებების რომელსაღმე ერთ მხარეს და ვერ გამოხატავდნენ მას, მთლიანობაში. მოუწია მუშაობამ კინოშიც და ტელევიზიაშიც. მაგრამ აქაც მხოლოდ კინოფილმ „ლაზარეში“ შექმნილი ეკრანული სახე გამოხატავდა მის ფენომენს. ეს იყო და ეს. „ელვარების ჟამი“ კი ახლოვდებოდა და იგი, ჩემის აზრით, იყო ბოლო შანსი ავთანდილ ნახარაძის სამსახიობო ფენომენის სრული გამოვლენისათვის. აქ, სასწორზე იდებოდა ყველაფერი — მისი პროფესიონალიზმი, ნიჭი, თეატრალური იდეები, გამოცდილება. ხელოვნებაში სანუკვარია ეს წამი და ამავე დროს, უფსკრულევიტ საშიში. როგორია, მოგეცეს ბოლო შანსი იმისა, რაც შენთვის სიცოცხლეს უდრის, რასაც უანგაროდ ემსახურებოდი.

წლების განმავლობაში და რის სამსხვერპლოზეც უკვე მითანილი გაქვს სულერი სომეხი, სტაბილური ყოფა, მატერიალური კეთილდღეობა და სხვა წერალმანი თუ მსხვილმანი ცხოვრებით ეული მოვლენები. ავთანდილ მახარაძე აბსოლუტურ მზადყოფნაში შეხვდა იმ წაჰს და ერთგვარად განაპირობა კიდევ ამ არაჩვეულებრივი სპექტაკლის წარმატება. მხედველობაში მაქვს შექსპირის „რიჩარდ ზესაჲ“, რობერტ სტურუას დადგმით, სადაც ავთანდილ მახარაძემ მეფე ედვარდი განასახიერა, (ამავე სპექტაკლში შექმნა მან მასხარასა და კენტერბერიის არქიეპისკოპოსის სახეები, რაც თავისთავად საგულისხმო ფაქტია). მახსოვს, მაშინ, ცხელ კვალზე, გზით „ლიტერატურულ საქართველოში“ დავბეჭდე რეცენზია. სადაც შევეცადე კიდევ სრულად გამომეხატა ჩემი აღტაცება ამ სახის შექმნის გამო, მაგრამ ახლა ვგრძნობ. რომ ის ლოკალური შეფასებანი (საკმაოდ თავდაპირველი ჩვენში, საკმაოდ აღფრთოვანებული უცხოეთში) ვერასგზით ვერ გასწვდებოდა თავად ესთეტიკურ მოვლენას, რასაც ამ სახის შექმნა მოიცავდა, და ეს იმიტომ, რომ ჩვენ მოწმენი გავხდით საიდუმლოებით მოცული აქტიორული ტალანტის სრული აელვარებისა. ეს კი, ნებისმიერი ერთი როლის შესრულებანზე ნეტია.

თქმა არ უნდა, ეს იყო ვირტუოზული ნამუშევარი, სახე-გროტესკი, ფსიქოლოგიურად ზუსტი, მათემატიკურად გამოთვლილი და ამავე დროს, სპონტანური. შექმნილი და ამავე დროს, დაბადებული. მაგრამ ეს მხოლოდ სიტყვებია, რომლებიც ვერასოდეს შეცვლიან თვით ხელოვნების ფაქტთან ზიარების მომენტს. და სწორედ ამაშია სცენური ხელოვნების განუყოფლობა.

ეს იყო ავთანდილ მახარაძის პირველი შეხვედრა რობერტ სტურუასთან, რომლის შემდგომ, ასეთივე გარეგნულად მათემატიკური, მაგრამ შინაგანად შეუტნობადი ფენომენის რეჟისორს აშკარად გაუჩნდა სურვილი, ეს მსახიობი თავისი სპექტაკლის ინტონაციურ-ვიზუალურ კამერტონად ექცია (ამისი ნათელი დადასტურებაა როგორც „რიჩარდ ზესაჲ“, ასევე ახლახანს განხორციელებული „ას ერგასის დღე“). აბსოლუტურად დარწმუნებული ვარ, რომ მათი ძირითადი სათქმელი ჯერ კიდევ წინაა და ეს შემოქმედებითი ალიანსი მომავალში არაჩვეულებრივ ეფექტს გვპირდება.

არ ვიცი რა მანქანებით, მაგრამ ავთანდილ მახარაძის მიერ შესრულებული ჯაყო „ჯაყოს ხიზნებში“, რატომღაც კომპოზიციუ-

რად ჩემი წერილის ბოლოში მოექცა. ეს როლი მან ჯერ ტელესპექტაკლში, ხოლო შემდგომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში განასახიერა. მსახიობის შემოქმედებითი თანამეგობრობა რეჟისორ თემურ ჩხეიძესთან, ლოგიკური წარმატებით დაგვირგვინდა. ჯაყოც ის როლია, რომელიც მსახიობმა ბოლომდე მოიღგო, ის სახეა, რომლის წიაღში ამ მსახიობის ფენომენი იკვეთება.

და მაინც, იქნებ შევეცადოთ ავხსნათ ეს ფენომენი? პირველი, რაც მისი ფენომენის გამოკვეთას სჭირდება, ეს არის შესაქმნელი სახის არატიპიურობა.

მეორე, ეს უნდა იყოს როლი, რომელშიც მოცემულია რაღაც დემონიური და მისტიკური.

მესამე, იგი უნდა იძლეოდეს სულიერი გრადაციების გადმოცემის საშუალებას.

მეოთხე, მასზე დაყრდნობით შესაძლებელი უნდა იყოს სახე-ნიღაბის შექმნა.

მეხუთე, იგი პარადოქსული უნდა იყოს.

ასეთია, ზოგადად, ის კომპონენტები, რომლებიც აელენენ ავთანდილ მახარაძის სამსახიობო მონაცემებს.

მაგრამ ეს მისი მონაცემების მხოლოდ ერთი მხარეა. ჯერ კიდევ ბოლომდე არ არის გამოვლენილი მისი კომედიური ტალანტი, რომლის თავისებურებებზე მხოლოდ აპრიორული მსჯელობა თუ შეიძლება. და მსახიობი კვლავ მოთმინებით ელოდება რეჟისორს, სპექტაკლს, როლს.

ასეთი მსახიობია ავთანდილ მახარაძე. იგი იმ მთამსვლელს ჰგავს, უმაღლესი მწვერვალის დალაშქვრა რომ ჯანუზრახავს და ამიტომ, მიზნის მისაღწევ რიტმად დინჯი სვლა აურჩევია (აქედან გამომდინარეობს მისი პიროვნული სიღარბაისლექ). და რაოდენ მომხიბლავია, როცა ამ დინჯ სვლაში მოჩანს შინაგანი აზარტი და მწვერვალის დაპყრობის დაუოკებელი წყურვილი.

ამ შტრიხების წერის პროცესში მისი სამსახიობო ბუნება მკარნახობდა ტონს, მიზანს, სულისკვეთებას. ეს არც არის გასაკვირი. ჩვენ ხომ ვარსკვლავები ისევე გვჭირდება, როგორც ასტრონომებს, და ბედნიერნი ვართ, როცა მათ ვუჭვრეტთ და მათ არსებობას ვადასტურებთ.

შანტაჟისტური და რეალური ზღვარზე

ხელოვანისათვის ყველაზე რთული მხატვრული ორიენტაციის პოვნაა; მკვლევარისთვის ყველაზე ძნელი, ამ ორიენტაციის საყრდენის აღმოჩენა. როცა შეპყურებე ჟანრი ლოლაშვილის მხატვრობას, განცვიფრებასთან ერთად სურვილი გიპყრობს შეიმეცნო, რას ეყრდნობა მისი შემოქმედება.

როცა ხელოვნების ნიმუში უკვე არსებული თარგის სუბიექტური მოდულაციაა, საყრდენები შედარებით თვალხილულია. ხოლო როცა ხელოვანი საკუთარ ესთეტიკურ თარგს ქმნის, რის შემდგომ მის მოდელირებას ახდენს, სავსებით გასაგები მიზეზების გამო, ჩვენი ინტერესი მისი პიროვნებისკენ გადაინაცვლებს. ჟანრი ლოლაშვილის ფერწერას რომ ეცნობი, უპირველეს ყოვლისა, მისი პიროვნება გაინტერესებს.

იგი აშკარა ინდივიდუალისტია, მიდრეკილია აბსტრაქტიზმისაკენ, მუშაობს ქვეცნობიერის კარნახით. და ასეთი სუბიექტივიზმი სხვისას დაემსგავსებოდა, მთელი მისი შემოქმედება აბსტრაქციის ტყვეობიდან თავდაღწევის ცდა რომ არ ყოფილიყო.

თავის ხელოვნებაში იგი მართლა და სხვებისგან გამოყოფილი ადამიანის სიმწვავეით განიცდის სამყაროსთან თავის დაპირისპირებულობას. ეს განცდა ტკივილად იღვრება და გრძელდება მანამ, ვიდრე არ გამოინახება სამყაროსთან შერწყმის ახალი გზა. და ვფიქრობ, რომ ჟანრი ლოლაშვილს ამ „გაუცხოების“ თავიდან ასაცილებლად სცენაც დასჭირდა და მხატვრობაც. მაგრამ იქნებ სწორედ იმიტომ, რომ სცენა და მხატვრობა, მისი სულიერი მოთხოვნილების სხვადასხვა წახანაგზეა, ისინი კი არ ავსებენ ერთმანეთს (რაც თითქოსდა მოსალოდნელი იყო), არამედ უპირისპირდებიან და ერთმანეთის გააღმავლებას უწყობენ ხელს. და რამდენადაც ექსცენტრიკულია ჟანრი ლოლაშვილი სცენაზე, იმდენად განდევნილია თავის მხატვრობაში.

ჰენრიხ ნეიჰაუსს ეკუთვნის ასეთი სიტყვები: „მუსიკალური

ბგერა სიჩუმეში უნდა იყოს გახვეული. ბგერა ისე უნდა განისვენებდეს სიჩუმეში, ვით ხვეერდის ყუთში ძვირფასი თვალი“.

ქანრი ლოლაშვილის ფერწერა მთლიანად სიჩუმეშია გახვეული.

არაფერს ვამბობ ლოლაშვილის პეიზაჟებზე, სადაც სიჩუმე, „აკუსტიკური იზოლაციით“ არის გამოწვეული და სადაც, ზოგჯერ (ერთ-ერთ მათგანში) ერთადერთი სულიერი მოჩანს, და ეს სულიერი — თევზია, კიბეების მეორე საფეხურზე რომ გდია.

არაფერს ვამბობ იმაზე, რომ თუ პეიზაჟში წყალია (მდინარე, ტბა, ზღვა), იგი აუცილებლად უმოძრაოა. მასში არეკლილია ცა, მიწა, ხეები, ზოგჯერ სახლებიც კი. მაგრამ ისინი სიჩუმეში არიან გახვეულნი.

არაფერს ვამბობ იმაზე, რომ პეიზაჟში, სადაც ლოგიკური იქნებოდა სწორედ ახლა რომ წვიმდეს, წვიმას უკვე ჩაუვლია და ყოველივე წვიმის შემდგომ იღუპალებას მოუცავს.

არაფერს ვამბობ იმაზე, რომ ჩიტი, ფანჯრის რაფაზე მდგომი, თვითონ ფანტასტიკური, რაღაც ფანტასტიკურ კაქტუსთან ერთად, ისეა გარინდებული, თითქოსდა ირეალურ სამყაროს კერეტს.

არა, ჩიტი ჩვენ არ გვიყურებს, არც იმას უყურებს, რაც ფანჯარაშია (ვერ უყურებს, ფარდა ხელს უშლის), იგი ეგზისტენციის მდგომარეობაში იმყოფება — უხმოდ განიცდის სამყაროს.

ეს ყოველივე იქნებ ბუნებრივიც არის. მაგრამ კარნავალი? რატომ უნდა იყოს სიჩუმეში გახვეული? რატომ სდუმან? რატომ არიან მსახიობები აბსოლუტურად გახვეებულნი? ან რატომ შეკრებილან ისინი?

რატომ უნდა სდუმდეს ქალი, ფანტასტიკურ კუნძზე მჯდომი ფანტასტიკურ ტყეში? ან რა უკვირს მას? სამყაროში არსებობა უკვირს?

ან კიდევ, ნატურმორტები...

ცნობილია, უსულო საგნები არ ლაპარაკობენ. მაგრამ ერთმანეთზე შეხლისას სხვადასხვა ბგერებს გამოსცემენ (უსულო ლითონი, სიმაღლედ მოვლენილი, რომელიღაც ვირტუოზის ხელში ხომ საერთოდ სირინოზად გადაიქცევა ხოლმე). ხომ შეიძლებოდა (და თითქოს, ლოგიკურიც იქნებოდა) ქანრი ლოლაშვილის ნატურმორტში აესახა ისეთი ნივთები, რომლებიც „არ ლაპარაკობენ“?

მაგრამ, არა. მან ყველაზე ხმოვანი ნივთები შეარჩია: შუშა,

რკიხა, ჯაჭვი. ისინი კი არ აწყვია, ყრია. აქ თავმოყრის წინ, ალბათ რა სხვადასხვა ბგერები გამოსცეს. ახლა კი აშკარად სდუმან. და შორეული ცის ფონი თითქოს ფატალურს ხდის მათ ღუმელს.

ლოლაშვილის ზოგიერთ ნახატში „აკუსტიკური დინამიკა“ თითქოსდა გარდუვალია. აგერ, ფრინველებს სადღაც გაუწევიათ. აშკარაა, ფრენის ექსპრესიოდან გამომდინარე, ჩვენ უნდა „გვესმოდეს“ მათი ფრთების ტლაშინი. მაგრამ არა. მხატვარი ექსპრესიას სიზმარეულ ხილვამდე დაიყვანს, ფერი, ხაზი, მთლიანად პლასტიკური გამომსახველობა მოგვაგონებს კოშმარს, როცა სიზმარში რაღაც დიდი საფრთხისაგან გაქცევა გვსურს, მაგრამ ფეხები არ გვემორჩილება. აქაც, ფრინველებს ფრთები არ ემორჩილება. მათ პოზაში არ ჩანს ის სიმჩატე, პაეროვნება, მაჟორულობა, რაც ფრენის აუცილებელი ატრიბუტია.

და მოულოდნელად ჩვენ თვალი გადაგვაქვს კვერცხებზე, რომელიც ქვევით, მიწაზე (ან იქნებ სივრცეში?) მიმოზნეულია და კვერცხებს უნებლიედ ვუკავშირებთ ფრთების პარალიზებას.

ყოველთვის ასეა. ჟანრი ლოლაშვილის ყველა ნახატში, დეტალებით რაოდენ გადატვირთულიც არ უნდა იყოს, თვალი (აღქმის ცენტრში) გარბის ჭერ რაღაც კონკრეტულისაკენ, დინამიკურისაკენ, რეალურისაკენ, ხოლო შემდგომ, როცა იქ ვეღარ პოულობს ინფორმაციის საყრდენს, შთაბეჭდილების გასრულებას სხვა დეტალებით ლაპობს, და როგორც წესი, ამ დეტალებს დაჟინებით უმზერს. აი, აქ კი, მას ფანტასტიკური პასუხი ელოდება.

ერთ-ერთ სურათზე სამი ქალია აღბეჭდილი, ექსპრესიული და გამომსახველი. ნახატის „სიმძიმის ცენტრი“, ცხადია, მათგან იხრება, მაგრამ, ინფორმაციის დეფიციტი (ვინ არიან, სად არიან, რატომ არიან) გვაიძულებს (თუ ჩაგვითრევს) თვალი ვკიდოთ სიბრტყის მეორე ნაწილს. აქ კი ჩვენ მისტიკური, ისევ მღუმარე სამყარო გველოდება — ხე, ეკვალიპტის მსგავსი რამ, და გახვევებული, მოკამკამე, ცისფერი ტბა. და ჩვენ ახსნას აღარ ვეძებთ, ყოველივე ისედაც ცხადზე უცხადესია. ჩვენი აღქმა ჭკრეტის, ინტუიციის სამყაროში გადასახლდა. და იგი კვებავს ჩვენს წარმოსახვას.

საერთოდ, კომპოზიციის სიბრტყეებად დაყოფა მხატვრის ერთ-ერთი სულიერი მოთხოვნილებათაგანია და იგი, როგორც წესი, რეალურისა და მისტიკურის დაპირისპირებაზეა აგებული.

მაშინაც კი, როცა ჟანრი ლოლაშვილი გატაცებულია ფერწე-

რული ამოცანებით, იგი ფილოსოფიური განზოგადებისაკენ მიისწრაფვის, თითქოსდა გვეუბნება: არ შეიძლება არსებობდეს ასეთი ხე, ასეთი ტბა, ასეთი ჩიტი, მაგრამ არსებობს ასეთი სიმართლე, ასეთი ჩუმი აღტკინება, ასეთი მდუმარე ეგზალტაცია, შეხედეთ, რაოდენ იდუმალი და მშვენიერია იგი, რა უცნაური, რა რეალური და რა დიდებული.

არ ვიცი, შეუქმნია თუ არა ჟანრი ლოლაშვილს ერთი პორტრეტი მაინც, ერთი კომპოზიცია მაინც, რომელიც სივრცეში არ არის ჩაყვანილი და კონკრეტულ გარემოშია მოქცეული. ისე კი, ვგონებ არ უნდა შეექმნა, თორემ დაარღვევდა იმ კანონზომიერებას, რომლის მიხედვით მისი პერსონაჟები ყოველთვის კულისებში იმყოფებიან.

ჩიტი ფანჯარასთან დგას, მაგრამ არა სამყაროს „სცენაზე“, არამედ სამყაროს „კულისებში“. მას ფარდა ეღობება.

ქალი ტყეშია, მაგრამ უცნაურ კენიზე ზის და ტყისგან გამოცალკევებულია. ის ტყის კულისებში იმყოფება.

მსახიობები, რომლებიც სხედან თუ დგანან, აშკარად კულისებში არიან და სცენაზეც რომ იყვნენ, დარბაზში კაციშვილის ქაქანება არ არის.

მაგრამ არის გამონაკლისიც. აგერ ქალების რიტმული კომპოზიცია. აჰ, მგონი, ფეხის ხმაც ისმის. თანაც, ეს ქალები, აშკარად სცენაზე არიან. მაგრამ ისევ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ფეხის ხმა იყო (ახლა ისინი იატაკს აღარ ეხებიან), და მეორეც, რიტმის მთელი ექსპრესიულობით კულისებისაკენ მიისწრაფიან. და მესამეც, კარგად დააკვირდით, განა ეს სცენის ფიცარნაგია? ეს ხომ ფანტასტიკური, ქვიშიანი ნაპირია, და თანაც, პერსპექტივით ქალებისგან გამოყოფილი. მაშ ქალები ჰაერში ყოფილან, და მათი საოცრად რეალური და ფანტასტიკური პლასტიკა ისევ სტატიკურისა და დინამიკურის ნაზავი ყოფილა.

ლოლაშვილის ყველა ნამუშევარი, ფსიქიკური სუბლიმაციის ნიმუშებია. ეს ბადებს ფანტასტიკურ ინტერიერს, ფანტასტიკურ პლასტიკას, ფანტასტიკურ ანტურაჟს. სუბლიმაციის პროცესი კი, ყოველთვის რაღაც ფარული სურვილის (გაუმხელელის) შედეგია. ამ ნატვრას მხატვარი სპონტანურად გაამხელს, და მისი ფანტაზიის ნაყოფი არა მარტო მშვენიერებისა და ამბლბულის, ოცნებისა და ზმანების, ფსიქიკურისა და თიზიოლოგიურის მყარი ნაერთია, არა-

მედ იმ სამყაროს კარის შეღების ცდაა, სადაც „სული ცდომილი-
ვით მოხეტიალეა, ბედი — იღუმალი“ (ავრელიუსი). და სწორედ ამ
სპონტანურობის გამო, იგი იმავე საშუალებებით იპყრობს ჩვენს
წარმოსახვას, რა საშუალებებითაც ჩაწვდა იგი ობიექტის საიდუმ-
ლოს. ჩვენი და მხატვრის განწყობა თანაზიარი ხდება. და სწორედ
ეს, განწყობის ესოდენ ანაზღეული გადაცემა, მისი მხატვრობის
ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად იქცევა და მის ნამუშევ-
რებს მხილველისათვის უაღრესად გასაგებს და ხელმისაწვდომს
ხდის.

როგორც ცნობილია, რაიმე ობიექტზე ჩვენი მზერა ყოვნდება
მანამ, ვიდრე იგი ინფორმაციას გვაწვდის. ლოლაშვილის ნამუშევ-
არი წამსვე იზიდავს ჩვენს ყურადღებას. მაგრამ ეს მხოლოდ წინას-
წარი ეფექტია. და როგორც მარსელ პრუსტის პროზა, აქაც თითო-
ეული ფერი, ხაზი, მთლიანად კომპოზიცია, თავისავე თავიდან შობს
ინფორმაციის ახალ ნაკადს. და ეს ნაკადი უწყვეტ დინებად მოე-
დინება მანამ, ვიდრე იმ გაეღვებას არ გვაგრძნობინებს, სადაც
მხატვრის ეგზისტენციაა მოთავსებული.

ექსპრესია, გამომსახველობა, ესთეტიზმი, ფაქტურულობა — ეს
პირველი, ყველაზე ზედაპირული შრეა. მათ, ჩვენდა შეუმჩნეველად,
ჩვენი წარმოსახვა ფილოსოფიური კვრეტისკენ მიჰყავთ (სწორედ
კვრეტისკენ და არა ანალიზისკენ). მაგრამ არც ეს არის ბოლო გა-
ჩერება. ბოლო გაჩერება ბევრად უფრო მარტივი და სულის შემ-
დგრელია. და ეს იმიტომ, რომ მხატვარი, უეცრად ყველასათვის
ნაცნობს, ყველასათვის გასაგებს ხელახლა აღმოაჩენს. და ამ აღმო-
ჩენის სიხარულს გვიწილადებს.

უკვე ვთქვით, რომ ლოლაშვილის ნამუშევრებში გარემო არა-
სოდეს არ არის დაკონკრეტებული. მაგრამ შეიძლება გარემო არ
იყოს დაკონკრეტებული, მაგრამ მას, პირობითად მაინც, ფსიქოლო-
გიურად გამართლებული გარემოცვა ჰქონდეს. ჟანრი ლოლაშვილი
აროდეს ცდილობს რაიმე „გაამართლოს“. პირიქით, იგი, როგორც
წესი, კომპოზიციაში ერთგვარ დაპირისპირებას, ანტაგონიზმს ქმნის.
და სწორედ ეს დაპირისპირება, ეს ანტაგონიზმი წარმოშობს წარმო-
სახვის კონტრაპუნქტს.

აგერ, ქალი, შანტეკლერის ან რომელიღაც ვარიეტეს დედოფა-
ლი (ან იქნებ, უბრალოდ მსახიობი ქალი) — სად იმყოფება იგი?
ვთქვათ, კულისებში (ისევ კულისები), მაგრამ როდის შემოვიდა. ან

შემოსვლის შემდეგ რა გააკეთა? იქნებ ახლა აპირებს სცენაზე (ეს-ტრადაზე) გამოსვლას? ან იქნებ ვინმეს ელოდება? იქნებ მას მიე-ლიან სადმე? ამ შეკითხვებზე პასუხი რომ გაცემულიყო, ეს პასუხი იქცეოდა ამ ნახატის უმთავრეს შინაარსად. ხოლო სწორედ იმიტომ, რომ ქალი ამ შეკითხვების და მათზე გასაცემი პასუხების ზღვარზეა (არც აქეთ, არც იქით), ძირითად შინაარსად ის მომენტი იქცევა, რომელსაც მისი ტანის ანაზღეული მოძრაობა „გვიამბობს“. და სა-ინტერესოც მხოლოდ ესაა. ეს ქალი (ჩიტის დარად), თავისი არსე-ბის სამყაროდან მთელ სამყაროს უკავშირდება. ამწამიერის ექს-პრესია გვაძლევს თვალი მივადევნოთ ქალის ყოველ ნაკვთს, ფერთა გამას, იღუმალ შინაგან პლასტიკას, რომელიც ისევე, რო-გორც ლოლაშვილის მთელი შემოქმედება, მისტიკური სიჩუმის საბურველშია გახვეული. და აქაც, ისევე როგორც რეალურისა და ირეალურის ნახევში, ერთმანეთს ენაცვლება ყურადღების ცენტრი-დანული და ცენტრისკენული რწევა. ენაცვლება და ერთმანეთს ავსებს. აქ, სიჩუმეში გათამაშებულ დრამაში, პოულობს მხატვარი ქვეშაირიტებას, აქ აღდგენს იგი სულიერთა და უსულოთა ნამდვილ რაობას. და, თუ გარეგნულად, ლოლაშვილის შემოქმედება რალაცი-ტრეტესკულ რეალიზმს მოგვაგონებს, შინაგანი პულსაციით იგი ფენომენოლოგიისკენ იხრება.

თუ ფერით მეტყველება (კოლორიტი) ზოგ ნამუშევრებში პოსტიმპრესიონისტულია, ეს მხოლოდ და მხოლოდ შემთხვევას უნდა მიეწეროს. ქანრი ლოლაშვილისათვის ფერი იმდენად ფუნქ-ციური მოვლენაა, რომ არ შეიძლება რაიმე გავლენის შედეგი იყოს. მისი ნახატი ფერისგან აღმოცენდება (ისევე, როგორც „ტრაგედია მუსიკისაგან აღმოცენდება“ — ნიცშე); ფერმა უნდა წარიტაცოს ჩვენი ყურადღება, შემდეგ, განყენებული მედიტაციის ტყვეობაში მოგვაქციოს, ხოლო დასასრულ იმ სულიერ პლასტებში ჩავვახე-დოს, რაც სიღრმეში, სადღაც ფსკერზეა მიმოხეული.

ქანრი ლოლაშვილის მხატვრობა მთლიანად ორიგინალურია (თუმც მისი ნატურმორტები შეადარეს ჯორჯი მორანდის ნატურ-მორტებს). მისი ფერწერული ტექნიკა შეუძლებელია განვსაზღვ-როთ რაიმე ტრადიციული მიდგომით (თუმც მისი მუშაობის მანერა სავსებით სამართლიანად შეადარეს მიეიწყებულ „ალლა პრიმა“-ს).

პოეტური სიმყუდროვე, ლირიკული პასაჟი, თემის განყენებუ-ლობა და სიმარტივე, სულიერი ცხოვრების ყოველგვარი დიფე-

რენციაციის გადალახვის წყურვილი, აი, საით მიისწრაფვის და ჩვენც აგვიყოლიებს ფსიქიკური რეაქციების მესაიდუმლე მხატვარი ლიტერატურაში ესოდენ გავრცელებული „ლუციფერული“ და „არიმანული“ საწყისები (საიდანაც მომდინარეობს კლოდელის პოეზიის „ზეციური“ და „მიწიერი“ სახეები) თითქოს ახალი ძალით იფეთქებს მასში, და ჩვენდა შეუმჩნევლად, სრულიად ახალ, ელემენტარულ ინტონაციას იძენს.

იაპონელების დარად, იგი ყველაფერში ეძებს იმას, რითაც ტკბობა შეიძლება (ჰანამი — ყვავილით ტკბობა, ცუკიმი — მთვარით ტკბობა, იუჯიმი — თოვლით ტკბობა), და ამ გზით, ბოლოს და ბოლოს, ერთ ყველაზე მთავარ ჰემმარიტებას აღმოგვაჩენინებს: რომ ტკბობა ყველაფრით შეიძლება, თუკი ობიექტის იდუმალ შინაარსს ჩავწვდებით; რომ ობიექტთა შინაგანი არსის აღმოჩენაა მთავარი, სხვა ყოველივე მელანია და პროზა.

1986

გ ნ ა ჯ მ ბ ე ბ ი

დიკლოგი-ინტერვიუ

შერაბ ჯუგია — თქვენს მიერ სცენაზე შექმნილი სახეები ცხადყოფენ, რომ თეატრი თქვენთვის არ არის ყოფის ფრაგმენტი. იგი ან აპაღლებულ გრძნობათა საეანეა, ან ადამიანში მოცემულ წინააღმდეგობათა ბრძოლის ველი. თქვენი გმირები სცენაზე ბჭობენ, ფიქრობენ, მღერაიან თუ დაშნას იქნევენ, მათი ექსტაზი მუდამ მშვენიერებასა და სიკეთეს ემსახურება.

თქვენ პერსონაჟს გამოხატავთ, პერსონაჟი გამოგხატავთ თქვენ. ცნება — „მე არ ვწერ ლექსებს, ლექსი თვითონ მწერს“, განსაკუთრებით მსახიობის ხელოვნებაში მეღავენდება. რა წარმოადგენს თქვენი და პერსონაჟის ერთმანეთთან შეხების წერტილს?

ოთარ მელვინი თუხუცესი. — ტკივილი, ამ სიტყვის ფართო გაგებით. თუ ვგრძნობ, რომ გმირის ტკივილები—ჩემი სატივარაცაა, მაშასადამე, ჩვენ ერთმანეთს შევხვდით, შევეყარეთ. ამით იწყება ჩვენი ერთად ცხოვრება სცენაზე. ხელოვნების მიზანია ტკივილებს გზა გაუკაფოს, ამოხსნას ისინი, გვიჩვენოს მათი განკურნების საშუალებანი. და როცა ჩემი პერსონაჟი თავისუფლდება ტკივილისაგან, ეს ჩემი განთავისუფლებაც არის. შეიძლება მსახიობს სცენა სწორედ ამიტომ იზიდავს. ძალზე ძნელია მარტომ, პერსონაჟის დახმარების გარეშე, ტკივილისაგან თავი გაინთავისუფლო.

მ. გ. — თქვენს მიერ განსახიერებულ გმირებში შერწყმულია ირონია და პათოსი, მრისხანება და ლირიზმი, სასაცილო და სატირალი. ერთმანეთის გვერდით ეს განსხვავებული განცდები. უფრო გამოკვეთილად მოჩანან. ხშირად ისინი მხატვრულ კონტრასტსაც ქმნიან. ამით სახეს რელიეფურობა ემატება. ვფიქრობ, ასეთი გმირების განსახიერება თქვენს არტისტულ კრელოს შეესაბამება.

ო. მ. — ყოველთვის მსურდა მეძებნა და მეპოვნა ჩემში ასეთი გმირის ასახვისთვის საჭირო გრძნობები. მწაჟს, რომ ადამიანები სწორედ ასეთები არიან. მათში მეტნაკლებად ხასიათის ორი ან მეტი

საწყისი ბატონობს. თუ გსურს, ადამიანის შესახებ სიმართლე თქვა-
იგი მთელი მრავალფეროვნებით უნდა გადმოასცე. მე რეალიზმი
მხოლოდ ასე მესმის. გარდა ამისა, ეს სცენურადაც საინტერესოა,
რადგან ხშირად „მოულოდნელობის“ ეფექტს ქმნის.

მ. გ. — სამსახიობო ხელოვნება ერთ-ერთი ყველაზე უძველეს-
ია. მისი ესთეტიკური ფუნქცია, ოდითგანვე განსაზღვრულია. მიუ-
ხედავად ამისა, ყველა ეპოქა, დრო, თავის შესაფერის მსახიობს
წარმოშობს. სამსახიობო ხელოვნების ტრანსფორმაციის ტეპში ამ-
ჟამად კიდევ უფრო დაჩქარდა. იგი თითქმის ყოველ ათწლეულში
იცვლის სახეს. დღეისათვის მსახიობს, ყველა სამსახიობო მონაცე-
მების გარდა, ინტელექტი სჭირდება, რათა აღიქვას და შეიმეცნოს
თანადროულობის პრობლემები. სამსახიობო ოსტატობის გამომუ-
შავება, რადიკალურად განსხვავდება ძველი მეთოდისაგან. თუმც
„მსახიობად დაბადების“ ცნება ძალაში რჩება, მაგრამ დღეისთვის
იგი კვლავინდებურად ფატალური არ არის. ამჟამად პიროვნება-
მსახიობი ხდება საკუთარი თავის შემოქმედი.

ო. მ. — სამსახიობო ხელოვნება მართლაც ნელ-ნელა, მაგრამ
დაბეჭითებით იცილებს მისტიკურ საბურველს, მაგრამ ბევრი რამ
ჯერ კიდევ გაურკვეველია. მსახიობის უმთავრეს ღირსებად საქმი-
ნადმი თავგანწირვა მიჰაჩნია. მას უნდა გააჩნდეს უნარი ყველაფე-
რი გასწიროს, თეატრის სამსხვერპლოზე მიიტანოს. უამისოდ იგი
ვერ გახდება სრულყოფილი ხელოვანი. მაგრამ თვით ეს უნარიც
საიდუმლოებითაა მოცული. ვის შეუძლია ახსნას, რა აიძულებს
ენერგიით, სილადითა და ტემპერამენტით დაჯილდოებულ ადამიანს,
მსახიობის „განდეგილი“ ცხოვრების ფანტიკურად ერთგული
იყოს?!

მ. გ. — ჭერჯერობით ამას პიროვნების თვითგამოხატვის ინს-
ტინქტს მიაწერენ.

ო. მ. — ჩემთვის ეს აზრი გაუგებარია. არ მესმის, რის გამო-
ხატვაზეა საუბარი. ეს ინსტინქტი ყველა ადამიანის თანდაყოლილი
თვისებაა; ნუთუ მხოლოდ ხელოვანნი ხდებიან. მისი მსახურნი? მეც-
ნიერების სფეროში, სადაც თითქოს გამორიცხულია სუბიექტური
თვითგამოხატვის მომენტი, ხშირად წააწყდებით პიროვნებას, რო-
მელსაც თავისი საქმე ფანტიკურად უყვარს. მისი სწრაფვა ახლის
შეცნობისაკენ, იმავე „განდეგილობით“, თავგანწირვით უნდა
აახსნას.

მ. გ. — ცნობილია, რომ ეინშტეინმა მეცნიერების მსახურსა-სამ კატეგორიად დაჰყო: პირველნი მხოლოდ უტილიტარულ მიზანს ისახავენ, მეორენი პატივმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად იღე-წიან, მესამენი (უცნაურნი, გულჩათხრობილნი, განმარტოებულნი, გამონაკლისნი) ბედნიერებას ჰპოვებენ სამყაროს უბრალო და ნათე-ლი სურათის წარმოსახვაში. ალბათ მსახიობის მოღვაწეობასაც გა-აჩნია მსგავსი მამოძრავებელი იმპულსები.

ო. მ. — „განდგეილთა“ ცნებაში მე სწორედ მესამე კატეგორი-ის ადამიანები ვიგულისხმე. თუ მსახიობი ამ თვისებითაა დაჯილ-დოებული, ჩემი აზრით, მას უთუოდ გააჩნია არტისტული ნიჭი, რაც წარმოშობს მის ლტოლვას სცენისაკენ.

მ. გ. — მეცნიერებისაგან განსხვავებით, მსახიობს შემეცნებითი ინტერესის გარდა, წმინდა მხატვრული, უფრო ფართოდ თუ ვიტყ-ვით, ესთეტიკური ინტერესები ამოძრავებს. თქვენის აზრით, რა წარმოადგენს მსახიობის მთავარ ზემოქმედებით ძალას?

ო. მ. — იმის უნარი, რომ თავისი განცდა მაყურებელს გადას-ცეს. მე ამგვარი სამსახიობო სკოლის თაყვანისმცემელი ვარ. მხე-დველობაში არ მაქვს მხოლოდ „თანაგანცდის“ მომენტი. მაყურებ-ლის თვალწინ უნდა გადმავლო გმირის სულიერი ცხოვრება. მისი ცნებათღელვანი, ფიჭრი, მისწრაფებანი, ყოველივე ეს უნდა მიაწო-დო ლაკონიურად, თავს მოუხვევლად, გაამდიდრო იგი ემოციურად. ჩემი აზრით, სწორედ ეს ქმნის კეშმარიტ თეატრალურ შთაბეჭდი-ლებას.

მ. გ. — როლის პირველი კითხვიდან მოყოლებული, საბოლო-ოდ ნათამაშევი სპექტაკლის ჩათვლით, სახის განვითარების პროცე-სი არ წყდება. როლზე მუშაობა რამდენიმე პერიოდად იყოფა, რო-მელთაგან მკვეთრად განსხვავებული პერიოდია ჩაბნელებულ დარ-ბაზში რეჟისორთან ერთად გავლილი რეპეტიცია და მაყურებელ-თან შეხვედრა. თუ პირველ პერიოდში დასაშვებია ძიების ყოველ-გვარი ფორმა, მეორე შემთხვევაში ძიებათა საზღვრები შეზღუდუ-ლია, თუმცა იმპროვიზაციის მომენტი ძალაში რჩება. რა უფრო მეტ შემოქმედებით სიამოვნებას ანიჭებს მსახიობს, რეპეტიცია თუ შექმნილი სახის მაყურებლის წინაშე გათამაშება?

ო. მ. — წინათ სახის შექმნის პროცესი უფრო მახარებდა, ახლა უფრო ხშირად მახარებს მაყურებელთან შეხვედრა. როლზე მუშაო-ბა ჩემთვისაც პერიოდებად არის დაყოფილი, თუმც მათ შორის

მკვეთრ განსხვავებას ვერ ვხედავ. მაყურებელთან კონტაქტს გად-მ-წყვეტი მნიშვნელობა აქვს. იგი აგანთებს, მობილურს გზდის, გაი-ძულებს გასცე მაქსიმუმში. ჩემი აზრით, ეს პრობლემა, თეატრალური შემოქმედების თეორიაში, ძალზე მკრთალად არის გაშუქებული. სწორად. სპექტაკლის მსვლელობის დროს, მიპოვნია ისეთი დეტალი, შტრიხი ან ნიუანსი, რომელსაც რეპეტიციის დროს ვერაფრით ვერ მივაგნებდი. იგი მხოლოდ მაყურებელთან კონტაქტში იზადება. ამიტომ ვთვლი, რომ მაყურებელთა რაოდენობას დარბაზში დიდი მნიშვნელობა აქვს.

მ. გ. — კონტაქტი სცენასა და მაყურებელს შორის, კვლევის პოპულარული თემაა, ამ საკითხს მრავალი ასპექტი გააჩნია. ამიტომ მას იკვლევენ არა მარტო თეატრმცოდნეები. არამედ ფსიქოლო-გებიც და სოციოლოგებიც. თქვენს მიერ აღნიშნულის გარდა, კიდევ რა მოულოდნელობას აწყდება მსახიობი ამ კონტაქტის დროს?

ო. მ. — მათი ჩამოთვლა ძალზე შორს წაგვიყვანდა. დავასახე-ლებ ერთ-ერთ მოულოდნელობას. თეატრალურ ინსტიტუტში გან-ჯასახიერე ჭიბო კვანტრიშვილი შალვა დადიანის პიესაში „გუშა-დელნი“. ეს სახე ჩემთვის უჩვეულოდ გავხსენი. სახის ძიება ფორ-მით დავიწყე და თამაშის დროსაც უპირატესობა ფორმას მივანიჭე. ასეთი გზით წარმატების მიღწევა ჩემთვის მოულოდნელი იყო. თუმცა ქებამ გამახარა, მაგრამ შემოქმედებითი კმაყოფილება ამ როლს ჩემთვის არ მოუტანია. მსახიობს ის ახარებს, როცა შეგნე-ბულად, გამიზნული გზებით იპყრობს მაყურებელს. ამ თვალსაზრი-სით, ყველა მოულოდნელობა, მოსალოდნელი მოულოდნელობა უნდა იყოს.

მ. გ. ჩვენ აშეამად, ძირითადად, „თანაგანცდის“ თეატრის ე-სახებ ვლაპარაკობთ. არანაკლებ საინტერესო პრობლემების მომცე-ლია ბრეხტისეული ეპიკური თეატრი. მასაც გააჩნია თავისი დამოუ-კიდებელი გამოსახვის საშუალებანი, მაყურებელთან კონტაქტით დაბადებული თეატრალური ეფექტები, როლზე მუშაობის შემოქმე-დებითი პროცესიც განსხვავებულია და შემოქმედებითი კმაყოფი-ლება. თუ „თანაგანცდის“ თეატრში პრიმატი ემოციას ეთმობა, აქ მთავარი თვით სათქმელია, თვით პრობლემა. თუ „თანაგანც-დის“ თეატრი ემოციური ზემოქმედების საშუალებით არწმუნებს მაყურებელს, „ეპიკური“ თეატრი ლოგიკის გზით ცდილობს პრობ-ლემის არსში ჩაახედოს მაყურებელი. ამ შემთხვევაში, მაყურებე-

ლი თეატრის უფრო აქტიური კომპონენტი ხდება. ქართულმა თეატრმა ამჟამად ნაწილობრივ უკვე აითვისა ეს მეთოდი და თავის ინდივიდუალობას მოარგო. თუმც მხატვრული ადაპტაციის პროცესი კვლავ გრძელდება. თქვენი აზრით, შეესაბამება თუ არა „ეპიკური“ თეატრი ჩვენს ეროვნულ თეატრალურ ბუნებას?

ო. შ. ამაზე პასუხს მომავალი გასცემს. ჩემის მხრივ, მხოლოდ ის შემოიძლია ვთქვა, რომ მართო „ეპიკური“ მეთოდით თამაში არ დამაკმაყოფილებდა. ეს შეეხება არა მხოლოდ ჩემს აქტიორულ ბუნებას, არამედ ჩემს მრწამსსაც. ვერ წარმომიდგენია ხელოვნების ვერც ერთი სფერო „თანაგანცდის“ გარეშე. საკითხი სხვაგვარად უნდა დაისვას. არამც და არამც არ უნდა დავუპირისპიროთ ერთმანეთს „დისტანციური“ თამაში და „თანაგანცდა“. მათ შეუძლიათ ერთმანეთის გვერდგვერდ იარსებონ. ამაში დაერწმუნდი, როცა მიტჩელ ლის „ლამანჩელში“ დონ კიხოტი განვსახიერე. ამ პიესაში მრავლად არის ეპიკური თეატრის ელემენტები. აბსურდულად მეჩვენება იმის მტკიცება, თითქოს ეპიკურ თეატრში მსახიობი არ არის უაღრესად მნიშვნელოვანი კომპონენტი. საკმარისია გავიხსენოთ „ბერლინერ ანსამბლის“ გასტროლები თბილისში და ამ თეატრის მსახიობი ეკეპარდ შალი. იგი მთელი სიღრმით ხსნიდა კორიოლანოსის სახეს („კორიოლანოსი“ — შექსპირი-ბრეხტი). მხოლოდ განცდის აპოგეის დროს მიმართავდა ე. წ. „გაუცხოების ეფექტს“. „თანაგანცდის“ მდგომარეობიდან „დისტანციურ“ მდგომარეობაში ეს უეცარი გადასვლა, არაჩვეულებრივად ეფექტური იყო. იძენდა დიდ აზრობრივ დატვირთვას. იგივე შთაბეჭდილება შემიქმნა „სამანიშვილის დედინაცვალმა“ რუსთაველის თეატრში. ალბათ ამ გზით აჯობებს „ეპიკური“ თეატრის პრინციპების ჩვენ ეროვნულ თეატრალურ ჭფეროში გადმოწერვას.

შ. გ. — სინთეზირების ტენდენცია თითქმის ყველა სფეროში შეიმჩნევა. იგივე ითქმის რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთდამოკიდებულებაზეც. ამჟამად სულ უფრო და უფრო იკვეთება რეჟისორ-მსახიობის თანაშემოქმედებითი ურთიერთობის უპირატესობა თეატრში. მაგალითისათვის საკმარისია დავსახელოთ ბრუკი, ეფროსი, ლუბიმოვი. ამ ვითარებაში რეჟისორი საინტერესოს ვერაფერს იტყვის თუ თანამოაზრე მსახიობი არ ჰყავს. მხედველობაში მაქვს როგორც მხატვრული, ასევე ინტელექტუალური თანამოაზრობა.

ო. მ. — რეჟისორები და მსახიობები დარწმუნდნენ, რომ მაქსიმალური ურთიერთხელშეწყობის გარეშე საქმე არ კეთდება. ღლეს სპექტაკლში მართო ბრწყინვალე რეჟისურით ვერავის განაცვიფრებ. იგივე ითქმის ცალკეულ სამსახიობო მიღწევებზე. სპექტაკლზე მთლიან შთაბეჭდილებას, ანსამბლს, ღღისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს.

მ. გ. — მხატვრული და ინტელექტუალური თანამოაზრეობა თანამედროვე ქართული თეატრის მთავარი პრობლემაა. ამჟამად ამ პრობლემის მოწესრიგებას წინ მრავალი რამ ელბება. რაოდენ პარადოქსალურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, მთავარი წინააღმდეგობანი მაინც პრაქტიკული ხასიათისაა. მათ შორის განსაკუთრებით საზიანოა კოლექტივიზმის დაქვეითებული გრძნობა, თეატრალური ეთიკის დაბალი დონე და ა. შ. ყოველივე ეს ერთი ხელის მოსმით არ აღმოიფხვრება. ეს გარემოებანი თანამოაზრეობის რთულ პროცესს შეუძლებელს ხდის. თანამოაზრეობა სრულიადაც არ არის მშვიდი ბუნების; იგი იბრძვის კონკრეტული მხატვრული ტენდენციების წინააღმდეგ და ამკვიდრებს ახალს. თანამოაზრეობა თეატრში ერთი მიზანსწრაფვით გამსჭვალულ მხატვართა „შეთქმულებას“ ჰგავს. იგი გაიფლის განვითარების ყველა სტადიას და სიმწიფის სტადიაში იძლევა მაღალ შემოქმედებით ნაყოფს. ხშირად თანამოაზრეობას ხელს უშლის აღიარებულ მსახიობთა ამბიციები. როგორ ფიქრობთ, არსებობს თუ არა მსახიობის ზრდადარულლება?

ო. მ. — არ არსებობს. სამსახიობო ხელოვნება იმდენ მხატვრულ საიდუმლოებას მოიცავს, რომ ერთი სიცოცხლე არ არის საკმარისი მათ შესაცნობად. თვით სტანისლავსკიმაც კი, რომელმაც საკუთარი „სისტემა“ შექმნა, სიკვდილის წინ „აღიარა“, რომ ლჰირს „იმქვეყნად“ წასვლა მაშინ, როცა ეს-ეს არის თეატრის რაობაში გარკვევას იწყებს. ამიტომ ვარ თეატრ-სტუდიის მომხრე. ამის გარეშე თეატრში იწყება ერთისა და იმავეს ტყეპნა. მსახიობის ზრდა, დაუსრულებელი პროცესია. ეს ესმის ყველა მსახიობს, ვინც თავის თავს სიმართლეს არ უმაღავს. თუმცა ახლო ნაცნობობა მათთან არ მაქვს, მაგრამ, თეორიულად, თეატრ-სტუდიის კარგ ნიმუშად ვთვლი მილტინისის და გროტოვსკის თეატრს. ყოველგვარი ექსპერიმენტის მომხრე ვარ. უფრო მეტიც, დასაშვებად

მოჰაჩნია ნებისმიერი შემოქმედებითი სითამამე, სადაც საკუთარ ავტორიტეტსაც კი არ უფრთხილდებიან. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჯოველგვარი ექსპერიმენტი ღრმა, გააზრებულ მხატვრულ პრინციპებს უნდა ეყრდნობოდეს.

მ. გ. — თანამოაზრობას მუდამ თან ახლავს შემოქმედებითი თანამიმდევრულობა. იგი გარკვეულ სტილს წარმოშობს. თანამოაზრეთა თეატრში ყოველი ახალი სპექტაკლი შინაგანად დაკავშირებულია ძველთან და მის ორგანულ გაგრძელებას წარმოადგენს. ამ ვითარებაში არ არსებობს სარეპერტუარო პრობლემა, ვინაიდან თეატრი გზადგზა ხვდება, რა მხატვრული თუ იდეური ამოცანა აქვს გადასაჭრელი. პიესის შერჩევა, ასეთ ვითარებაში, ძალზედ თოლია. მეორე მხრივ, იმისათვის, რომ სიახლე დაიბადოს და არსებობის უფლება მოიპოვოს, აუცილებელია თანადროულობის ტკივილებს პასუხობდეს, ანუ საზოგადოებრივად აქტუალური იყოს. მაგრამ ხშირად საზოგადოებრივად აქტუალურს პრიმიტიულად განსაზღვრავენ და მხოლოდ კერძო, კონკრეტული პრობლემის გაშუქებას მიიჩნევენ აქტუალურად. რამდენად სწორია ეს?

ო. მ. — ეს შეცდომაა. ვინ დაჰარწმუნებს, რომ სირანო დე ბერჟერაკის, დონ კიხოტის, ან სატინის ასახვით უფრო ნაკლებს იტყვი, ვიდრე ნებისმიერი ჩვენი თანამედროვის გამოსახვით. ხელოვნებაში არსებობს მარადიული თემები. ისინი ყოველთვის აქტუალური რჩებიან მათში მოცემული საკაცობრიო პრობლემების გამო. ცხადია, ჩვენ უნდა გაგვაჩნდეს ზეამოცანაც. შესაძლებელია ისტორიულ თემატიკას მოჰკიდო ხელი, რათა თანადროულობის კონკრეტული პრობლემები გააშუქო, სულ ერთია, საზოგადოებრივი პრობლემა იქნება ის თუ პოლიტიკური. მე მითამამია თითქმის ყველანაირი როლი. რუსთავის თეატრამდე ნათამაშევი როლებს შორის გამოვყოფდი ჩონთას („ბახტრიონი“), ნოდარს („ორი ფერი“), რომეოს („უცნობი“), გივის („ჩვენი ერთი საღამო“), რეზოს („კოლეგები“). რუსთავის თეატრში: სატინს (ფსკერზე“), სირანოს („სირანო დე ბერჟერაკი“), ნიკოლოზს („ასი წლის შემდეგ“), დონ კიხოტს („ლამანჩელი“), ლიმონას („საბრალოდებო დასკვნა“). ჩემი აზრით, ბევრი რამ შემძინა იმან, რომ შემოქმედებითი მომწიფების ხანაში, სწორედ მარადიულ თემატიკასთან მომიხდა შეხვედრა. ამის გარეშე თითქოს მასშტაბი გაკლდება...

მ. გ. — რომელი ტიპის რეჟისორთან გირჩევნიათ თანამოღვაწეობა — რეჟისორთან, რომელიც თქვენდა შეუმჩნეველად გკარნახობთ სახის შექმნის გზებს, თუ რეჟისორთან, რომელიც პირდაპირ და მტკიცედ მიგითითებთ მისთვის სასურველი რეჟულტატისკენ?

მ. გ. — თითოეულ მათგანს თავისი ნაკლი და უპირატესობა გააჩნია. რა თქმა უნდა, სასიამოვნოა, როცა რეჟისორი თავსმოუხვევლად გკარნახობს რა დროს რა უნდა გააკეთო, მაგრამ ასეთ რეჟისორს ყოველთვის აკლავს ლიდერის სიმტკიცე. ამის გამო, შეიძლება მსახიობი დაიბნეს, ვერ გაერკვეს იმაში, რას მოითხოვენ მისგან. რაც შეეხება ე. წ. „რეჟისორ-დესპოტებს“, მათთან საერთო ენის გამონახვა უფრო ადვილია — ან ეთანხმები, ან ეწინააღმდეგები. უეჭველად იმართება შემოქმედებითი ორთაბრძოლა, ორი მხატვრული ინდივიდუალობა ეჭახება ერთმანეთს. ცხადია, ეს არ არის კონფლიქტი. ეს ძალთა ჰარმონიული შეჯახებაა. ხშირად კამათში კეშმარიტება იბადება. რეჟისორ-დესპოტის შემოქმედების ძალა დიდია, მაგრამ წარმოიშვება სხვა საშიშროება. ხშირად მტკიცე მითითების ნაცვლად, სახის შექმნას ხელშეწყობა სჭირდება. მსახიობის ხელოვნება ბაგირზე მოსიარულის ხელოვნებას ჰგავს. იქაც და აქაც პირველ რიგში რწმენა გესაჭიროება. მაგრამ განა ყოველთვის ერნაირად გწამს შენი თავის? ასეთ შემთხვევაში რეჟისორის უგულისყურობა მაღიზიანებს ხოლმე, დაზმარების ნაცვლად, მის სიმტკიცეში ჩაგვრას ვხედავ. აქ კი უკვე ყოველგვარი ჰარმონია ირღვევა.

მ. გ. — თქვენ ხელოვნებას რომელმა რეჟისორებმა დაამჩნიეს მნიშვნელოვანი კვალი?

მ. გ. — მსახიობის რეჟისორთან თანამოღვაწეობა, ურთულესი შემოქმედებითი პროცესია. გარდა წმინდა მხატვრული, ესთეტიკური, აზრობრივი ერთობისა, იგი ფსიქოლოგიურ თანახმიერებასაც მოითხოვს. ეს შემოქმედებითი ურთიერთგამდიდრების თვალსაჩინო ნიმუშია. უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებ რეჟისორის შესაძლებლობების რწმენას. ძალზე მნიშვნელოვანია ის ფსიქოლოგიური ინტიმი, რომელიც მყარდება რეჟისორსა და მსახიობს შორის. როლის შექმნის დროს, გზად მრავალი წინააღმდეგობანი გვხვდება, ყოველ ახალ რეპეტიციაზე, ახალი სიძნელეები წარმოიშვება, რომელთა დაძლევა იოლია რეჟისორის შემწეობით. ახალი სახის პოენისათვის, მისი შინაგანი სამყაროს სცენური გამოსახეი-

სათვის, რეჟისორის თვალი თითქმის ყველაფერია, იგი აკონტროლებს შენი სულის მოძრაობას, თვალს ადევნებს სახის ჩამოყალიბებას, გეხმარება მის რელიეფურად გამოხატვაში. შენი ნებისმიერი შეცდომა, მის მიერ ფიქსირებულია და საჭიროების მიხედვით, იგი ან გაჩერებს, ან რეპეტიციის დასასრულს მოგიხმობს და ნაკლზე მიგითითებს. უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებ რეჟისორულ ტაქტს. მწამს, რომ შენიშვნის ატანა ყველა ადამიანს შეუძლია. მთავარია როგორ ფორმას უპოვნი შენიშვნას.

არტისტული კარიერის დასაწყისში ჩემზე დიდი გავლენა იქონია რეჟისორმა ლილი იოსელიანმა. მან როლზე მუშაობა მასწავლა. დღემდე, მისი გავლენით, თვით უმნიშვნელო დეტალებსაც კი, ანალიზს ვუჭევმდებარებ. მიუხედავად ამისა, ჩემ თავს ანალიტიკოსად არ ვთვლი. ინტუიცია, ქვეცნობიერება, შემოქმედების უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად მიმაჩნია, თუმც ანალიზი და ინტუიცია ერთმანეთს ზელს არ უშლიან. თუ სტანისლავსკის დაუეუჯერებთ, ქვეცნობიერისკენ ცნობიერ გზასაც შეუძლია წაგვიყვანოს. მომწიფების ხანაში ჩემთვის ნაყოფიერი გამოდგა რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძესთან თანამოღვაწეობა. იგი დამეხმარა შესაძლებლობათა რეალიზაციაში, სამსახიობო კრედოს ფორმირებაში.

მ. გ. — მსახიობის აღზრდის პრობლემა, ქართული თეატრის ერთ-ერთი მტკივნეული პრობლემაა. ამჟამად შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში, მიმდინარეობს აღზრდის სისტემის რეორგანიზაცია. უფლება გვაქვს მომავალს იმედის თვალით შევხედოთ. საიდუმლოს არ წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ თეატრალური ინსტიტუტის მიერ სამსახიობო კადრების მომზადება, განვლილ პერიოდში არ იდგა სათანადო დონეზე. ყოველწლიურად იზრდებოდა გამოსაშვებ მსახიობთა რაოდენობა. საქმე კი წინ არ მიდიოდა. შესაძლებელია ვაჭარბებ, მაგრამ მიმაჩნია, რომ თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა მხოლოდ მეთაედი ეწეოდა ნაყოფიერ შემოქმედებით მუშაობას, კიდევ უფრო ნაკლები — ხარისხიანს. ეს ძალზე დაბალი კოეფიციენტია. რას იტყვით ამ პრობლემის შესახებ.

ო. მ. — მსახიობის აღზრდის საკითხს განსაკუთრებული ყურადღება სჭირდება. ჩვენს თეატრალურ ინსტიტუტში არ წარმოებდა არსებული სასწავლო სისტემის ბოლომდე რეალიზება. კომპ-

როპისა კი, ახალგაზრდა მსახიობის აღზრდის საქმეში, დაუშვებელია.

თეატრალური ინსტიტუტი ძირითადად სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით ამზადებს კადრებს. მაგრამ განა ყოველმა კურსდამთავრებულმა იცოდა ამ სისტემის რაობა? მსახიობთა სწავლების პროგრამა გადატვირთულია როგორც ზოგადსაგანმანათლებლო, ისე სპეციალური საგნებით. ჩემი აზრით, თითოეული სასწავლო დიპლომანა მსახიობის აღზრდის უშუალო მიზანს უნდა ისახავდეს. ამისთვის აუცილებელია მათი კოორდინირება. არავითარი აზრი არა აქვს ისტორიის შესწავლას, თუ იგი თანამედროვეობის პრობლემათა ამოხსნაში არ ეხმარება სტუდენტს. ოთხი წელი, რომელსაც სტუდენტი თეატრალური ინსტიტუტის კედლებში ატარებს, არ არის საკმარისი სადღეისოდ გართულებული სამსახიობო ხელოვნების თუნდაც ანბანის ასათვისებლად. სტენაზე ახალი ფეხადგმული მსახიობები ზედებიან პირდაპირ პროფესიულ თეატრში. სწორედ მაშინ, როდესაც მათ სჭირდებათ განსაკუთრებული ყურადღება, ისინი ჩრდილში რჩებიან. ხშირად, მათ, თეატრში არაფერი აქვთ გასაქმებელი. ძნელია აღწერო რა უარყოფითად მოქმედებს ეს გარემოება მათ სამსახიობო პოტენციალზე. ცხადია, განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებულნი, ყველა ბარიერს გადალახავენ, მაგრამ აქ საუბარია საერთო დონეზე, რომელიც მაღალი უნდა იყოს.

მ. გ. — თეატრალურ ინსტიტუტში ბევრი რამ კეთდება ამ ხარვეზების აღმოსაფხვრელად. განზრახული აქვთ დააარსონ სასწავლო თეატრი, ექსპერიმენტული თეატრი-სტუდია და სხვა.

ახალგაზრდების აღზრდას ნაწილობრივ ხელს უშლის ამჟამინდელი თეატრების ორგანიზაციული სისტემა. მართლაც, თეატრში მისულ ახალგაზრდას „ჩრდილში“ ყოფნა უხდება. ნუთუ არ შეიძლება გამოსავლის პოვნა?

ო. მ. — დარწმუნებული ვარ, რომ შეიძლება. ჭერ ერთი, არავითარ სირთულეს არ წარმოადგენს პროფესიული თეატრის დასში მეორე, ახალგაზრდული დასის ჩამოყალიბება. სეზონის განმავლობაში ამ ძალებით უნდა განხორციელდეს მინიმუმ ერთი დადგმა. მათ მეთვალყურეობა უნდა გაუწიოს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა, სამხატვრო საბჭომ. დროთა განმავლობაში გაირკვევა ახალგაზრდა მსახიობების შესაძლებლობანი, ინდივიდუალობა,

არტისტული მიდრეკილებანი. ეს დიდ სარგებლობას მოუტანს თვით თეატრს.

მ. გ. — ჩემი აზრით, ეს მთლიანად ვერ შეცვლის თეატრ-სტუდიის და თეატრ-ლაბორატორიის ფუნქციას.

ო.. მ. — ცხადია, ისინი უფრო ეფექტური აღზრდის საშუალებებია. თეატრ-სტუდიაში მიმდინარეობს უკვე არსებულის ათვისება და შემდგომ მისი განვითარება. აქ სპეციალური ყურადღება ეთმობა მთლიანად თეატრალური კოლექტივის შემოქმედებითი ზრდის საკითხს. თეატრი-ლაბორატორია უფრო ვიწრო მიზანს ისახავს, თუმც კიდევ უფრო რთულს. მას სურს, ექსპერიმენტების საფუძველზე, თეატრში დაამკვიდროს გარკვეული მიმართულების მხატვრული ტენდენცია, თეატრ-სტუდიას ყოველთვის შეუძლია, საჭიროების შემთხვევაში, ლაბორატორიად იქცეს. თეატრ-ლაბორატორიას მოქმედების სარბიელი უფრო სწორხაზოვანი აქვს. მსახიობის აღზრდის თვალსაზრისით თეატრი-სტუდია უფრო მნიშვნელოვანია.

მ. გ. — დასაშვებია თუ არა ექსპერიმენტი თვით თეატრალური შემოქმედების ორგანიზაციის სფეროში? ვგულისხმობ რეპერტუაჟის სისტემას, როლების განაწილებას, მსახიობის თავის თავზე მუშაობის მეთოდებს და ა. შ.

ო. მ. — არათუ დასაშვებია, აუცილებელიცაა. ამ მხრივ კარგი მაგალითი გვიჩვენა პანევეესის თეატრმა. იქ ყველა მსახიობს უფლება აქვს დამოუკიდებლად მოამზადოს ესა თუ ის როლი. გამოთქვას სურვილი ამა თუ იმ როლის თამაშისა. შესაძლებლობათა მოსინჯვა საქმის ნახევარია. ასეთ თავისუფლებას ყოველთვის დაუბოთი შედეგი მოაქვს.

მ. გ. — თეატრს არა მარტო მხატვრული, არამედ საწარმოო პრობლემებიც გააჩნია. მან ყოველდღე სპექტაკლები უნდა უჩვენოს, გამოუშვას გარკვეული რაოდენობის პრემიერა. ასეთი მუშაობით მსახიობი შეიძლება ზომამზე მეტად გადაიტვირთოს.

ო. მ. — სხვა გამოსავალი არ არის, მან უნდა შეძლოს ყველა სირთულის დაძლევა. სწორედ ეს სირთულეები ვიგულისხმებ, როდესაც ვთქვი, რომ მსახიობში ყველაზე მეტად საქმისადმი თავგანწირვას ვაფასებ-მითქი.

მ. გ. — შესაძლებელია თუ არა მსახიობმა მიაღწიოს დიდ თეატრალურ ეფექტს სცენური პარტნიორის გარეშე?

ო. მ. — ასეთი გამოცდისიკ არსებობს. მაგრამ ეს როდი აგნიანებს პარტნიორის მნიშვნელობას. პირიქით, საბრალონი არიან ის მსახიობები, რომელთაც მარტოს უხდება მაყურებლის „დამარცხება“. ეს ენერგიის გადახარჯვას იწვევს. კარგი პარტნიორი კი მსახიობისათვის თვით არის ენერგიის წყარო. მე პირადად, რუსთა-ვის თეატრში მყავს ასეთი პარტნიორები.

მ. გ. — თეატრალური ხელოვნების რომელ ჟანრს ანიჭებთ უპირატესობას?

ო. მ. — მნიშვნელობის მხრივ მათ შორის განსხვავებას ვერ ვხედავ. ჩემთან უფრო ახლოა ტრაგედია, განსაკუთრებით შექს-პირის ტრაგედიები „კორიოლანოსი“ და „ჰამლეტი“. ჰამლეტთან „შეხვედრაზე“ ყრმობის წლებიდან ვოცნებობ, მაგრამ ჯერჯერობით ამოად.

მ. გ. — თეატრის თეორიაში გაცხოველებული კამათი მიმდინარეობს ჩვენს ხელოვნებაში ტრაგედიის, როგორც ჟანრის არსებობის შესაძლებლობაზე. ამ ჟანრს, უკონფლიქტობის მავნე თეორიის გავლენით, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდიდან განდევნის საშიშროება დაემუქრა. აშეამად მიმდინარეობს მისი აღორძინება. ვამოსადგვია თუ არა ეს ჟანრი საბჭოური ხელოვნებისათვის?

ო. მ. — რა თქმა უნდა. ტრაგედია, როგორც ჟანრი, არასოდეს არ მოკვდება. კონფლიქტის, მნიშვნელოვანი წინააღმდეგობის გარეშე კაცობრიობის არსებობა წარმოუდგენელია. სხვა საკითხია, რა ფორმებს იძენს ეს ბრძოლა. სამწუხაროდ, ჩვენი სინამდვილის ამსახველ ტრაგედიებს ჯერჯერობით მნიშვნელოვანი დადებითი რეზულტატი არ მოჰყოლია. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ძიებას თავი უნდა დავანებოთ.

მ. გ. — თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში იშვიათად იქმნება დიდი მასშტაბის, სცენურად საინტერესო გმირები. ამის მიზეზად რას მიიჩნევთ?

ო. მ. — მრავალი მიზეზი არსებობს, რომელთაგან ერთის გამოყოფა მსურს. ოდესღაც პიესები მსახიობებისთვის იწერებოდა. ყველაფერი კეთდებოდა იმისათვის. რომ მსახიობს სცენურად ეფექტური, საინტერესო, რთული მასალა ჰქონოდა დასაძლევად. დრამატურგი ქმნიდა არა მარტო რეალურ, არამედ სცენურ პერსო-

ნაცად. ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი მხატვრული მომენტი, თეატრში ამის დაფიქსება მიუტევებელია. თეატრალური ქმედება, თეატრალური სიტყვა ხომ იგივე პოეზიაა, რომელსაც სჭირდება მძლავრი ფსიქოლოგიური და პოეტური შენაქადები. ასე წერდნენ თავიანთ პიესებს შექსპირი, მოლიერი, ოსტროვსკი. შექსპირი და მოლიერი თვითონ იყვნენ მსახიობები. სრულყოფილად ფლობდნენ თავიანთ პროფესიას და ერკვეოდნენ მის ყველა სპეციფიკურ წვრლმანში. ამიტომ დღესაც მათ პიესებში თამაში, მსახიობობა თვით დიდი გამოცდაა. ოსტროვსკი კი უშუალოდ დაკავშირებული იყო თეატრთან. იგი მსახიობს არა მარტო უქმნიდა სცენურ მასალას. არამედ ხშირ შემთხვევაში, მათ შესაძლებლობებს შეუსაბამებდა ამა თუ იმ პერსონაჟის სცენურ ცხოვრებას. ასეთი უნდა იყოს დრამატურგისა და თეატრის ურთიერთდამოკიდებულება. სამწუხაროდ, სავსებით გაუგებარი მიზეზების გამო, ეს ტრადიცია აღარ არსებობს. ჩვენმა დრამატურგებმა ჩვენ სინამდვილეში ვერ დაინახეს დიდი მასშტაბის გმირები. ხოლო თუ დაინახეს, ვერ გადმოსცეს ისინი მაღალხარისხოვანი სცენური ფორმით. ეს გვაძლევს მივმართოთ კლასიკას.

მ. გ. — რას გვეტყვით ვადიმ კოროსტილევის პიესა-მონოლოგის „ფიროსმანის“ შესახებ?

ო. მ. — ეს არის პიესა ფიროსმანის სულზე და არა მისი ბიოგრაფია. და როგორც საერთოდ იმ ადამიანის სულში, ვისაც თავი რაიმესთვის შეუწირავს, აქაც ასახულია უკიდურესობანი, განცდათა კონტრასტები, როგორიცაა: ამადლებული ტანჯვისაგან მიღებული ბედნიერება, მარტოობის სიმშვენიერე, ფიროსმანის ბრძნული მიკროსამყარო და ამავე დროს ბავშვური გულუბრყვილობა. თუმც ყოველივე, რასაც ვამბობ, სჯობს სპექტაკლში იხილოთ.

მ. გ. — გყავთ თუ არა სამსახიობო ხელოვნების სათაყვანო კერპები?

ო. მ. — მყავს. ასპასია პაპატანასიუ და ლოურენს ოლივიე. ისინი რადიკალურად განსხვავებული მსახიობები არიან. პირველში მათეებს ემოციის ძალა, მეორეში უნარი — გადმოსცეს ფიქრის ნაკადი. პირველს ალტაცებაში მოყვავარ, მეორე განმაცვიფრებს ხოლმე. საბჭოთა კავშირში მათი ტრიუმფალური გასტროლების მოწმე ვიყავი. მაპატიონ რეჟისორებმა, მაგრამ ამ მსახიობთა შემო-

ქმედება ყველას ადვილად დაარწმუნებს, რომ თეატრის მთავარი ფუნქცია, მაინც მსახიობია.

მ. გ. — სამსახიობო ხელოვნება მხოლოდ აწმყოში არსებობს. მსახიობი მოკლებულია საშუალებას იხილოს თავისი დიდებული წინამორბედების ხელოვნება. იგი იძულებულია წარმოსახვითად განჰყრიტოს რანი იყვნენ ისინი წარსულში. რა თქმა უნდა, ძირითადი თეატრალური მიღწევანი თაობიდან თაობას გადაეცემა, მაგრამ იკარგება განუმეორებელი ინდივიდუალობა, მსახიობის ხელწერა, სტილი. ამჟამად ტექნიკური საშუალებებით ცდილობენ გაახანგრძლივონ მსახიობის ხელოვნება, აღბეჭდონ იგი კინოფირზე. მაგრამ ეს ცდები ჭერჭეროვით მიზანს სრულყოფილად ვერ აღწევენ. არის თუ არა ეს გარემოება აუნაზღაურებელი დანაკლისი მომავალი თაობებისათვის?

ო. მ. — არა. თეატრის თავისი არსებობის ლოგიკა აქვს. მსახიობის ხელოვნება მოუწყვეტლად დაკავშირებულია თანადროულობასთან. ადვილად შესაძლებელია, რომ წარსულში დიდებულ მსახიობებს, დღეს აღარ ეეღერათ სცენაზე. სწორედ ამაშია თეატრის საიდუმლოება. ეს როდი აკნინებს მათ დამსახურებას თეატრის წინაშე. მათ თეატრის განვითარებაში განუსაზღვრელი წვლილი შეიტანეს. ყველა ეპოქის, ყველა დროის დიდი მსახიობი რაღაცა თავისას სძენდა, უმატებდა თეატრალურ ხელოვნებას. თეატრი ხომ ადამიანის ამოცნობისკენ მოისწრაფვის. იპოვო ახალი საშუალებები ამ მიზნის მისაღწევად, აი მსახიობის მთავარი დანიშნულება. და თუ იგი ამ მიზანს ნაწილობრივ მაინც განახორციელებს, თავი ვალმოხდელად უნდა ჩათვალოს. ტრადიცია, ნოვატია. მხოლოდ ერთ მიზანს უნდა ემსახურებოდეს — ამოიცნო შენი თანამედროვე ადამიანის ბუნება, დაანახო მას საკუთარი თავი და გაიყვანო იმ გზაზე, სადაც ადამიანები უკეთესები ხდებიან.

1974

გიკლთგი ბასკუბრების ბარეში

მერაბ გეგია — ედმონ დე გონკური მკითხველისადმი მიმართულ წინასიტყვაობაში წერდა: „თავს ვიდეთ, კვალში მივყოლოდით ადამიანის ცვალებად, დენად ბუნებას და მოგვეხელთებინა ყოველ ცალკეულ წამს გამოცხადებული მისი ჭეშმარიტი სახე.“

ხშირად დავეძვებულვარ, ჩვენთვის ახლობელი და ძვირფასი ადამიანების იერცვლას ხომ არ იწვევს-მეთქი ჩვენში მომხდარი ცვლილებანი.

ვალაჩებ, რომ ეს საფსებით შესაძლოა“.

არა მაქვს პრეტენზია, რომ შევეხები იმ ერთადერთს, იმ არაცვალებად სიდიდეს, რაც თემო გოცაძის შემოქმედებით ფენომენს ქმნის. იგი ხომ ჩემთვის არც მხოლოდ მხატვარია, არც მხოლოდ პიროვნება, და არც მხოლოდ ცოცხალი არსება, რომლის ცხოვრებისა და შემოქმედების უნებლიე მოწმედ ვიქეცი ათეული წლების განმავლობაში. და ახლა, როცა შევეცადე გარკვეულწილად შემეჩამებინა ნანახი და განცდილი, უკმარისობის გრძნობა დამეუფლა, რადგან მივხვდი, რომ მხატვრის სულიერ ლაბირინთში შესვლა შესაძლებელია, ამ ლაბირინთიდან გზის გამოკვლევა კი შეუძლებელი, და ამიტომაც, მგონია, რომ სადღაც შუალედში ვარ დადგენილსა და დაუდგენელს შორის. და თუ მაინც ვბედავ ვილაპარაკო მასზე, მხოლოდ ერთი განზრახვით — თუ თავად ვერ შევძელი, ნიადაგი მაინც შევამზადო იმ შემოქმედებითი პორტრეტისათვის, რომელიც მასზე, ადრე თუ გვიან, მაინც დაიწერება.

ჩემს გადაწყვეტილებას ზურგს ისიც უმაგრებს, რომ ახლა იგი ჩემს გვერდითაა, და თუმცა ჩვენი დიალოგი არ შეიცავს გასაუბრებას, მას შეუძლია ჩემს ნათქვამში ნებისმიერი კორექტივები შეიტანოს.

მიუხედავად იმისა, რომ თემო გოცაძის მხატვრად მომწიფება ბევრად უფრო გვიან მოხდა, მე მას მაინც სამოციანელთა პლეადას მივაკუთვნებ.

თემო გოცაძე — 60-იანი წლები მართლაც გასაოცარი წლები იყო ჩემთვის. სწორედ ამ წლებში მოხდა ხელოვნების სხვადასხვა საფეროს დაახლოება; საკვირველად გაიზარდა ინფორმაცია იმის შესახებ, თუ რა ხდებოდა მსოფლიოში და ჩვენი, ჩვენდა შეუცნობლად, ამ პროცესებს დავუახლოვდით.

ყოველი წუთი, ყოველი წამი რაღაც ახლის შიშიანიდას ჰქონდა და დათმობილი. სპექტაკლები, გამოფენები, კონსერვატორიის დიდი დარბაზი, და, საერთოდ, ჩვენი ქალაქური ყოფა — თავის ღრმა ანაბეჭდს ტოვებდა ჩვენში.

ვისმენდით შალვა ნუცუბიძის, კოტე ბაქრაძის, აკაკი გაწერელიას, ვახტანგ ბერიძის ლექციებს. ჩვენი თაობა, რომელმაც ის-ის იყო ფეხი აიდგა, არა მხოლოდ ძიების სულისკვეთებით იყო განმსჭვალული, არამედ ამ ძიებათა გარეშე თავს არაზად თვლიდა. ახლა, როცა ვიხსენებ იმ დროს, არც კი ვიცი, რა უფრო ძლიერ გავლენას ახდენდა ჩემზე — გალაკტიონის პოეზია, კლასიკური ჯაზი, თუ სტრავინსკისა და ბელა ბარტოკის მუსიკალური ოპუსები. ან კი, როგორ განიზომოს ზეგავლენა, რომელიც ჩემზე იქონია გრიგოლ რობაქიძის საოცარმა ესეებმა და ექსპრესიონისტულმა პოეზიამ.

მ. გ. — ჩვენ ვკამათობდით, ძალიან ბევრს ვკამათობდით. კამათი არ იყო ქეშმარიტების დადგენის ან რაიმე მოვლენის გამორკვევის ცდა, კამათი — ეს იყო ჩვენი თვითგამორკვევა, დაგროვილი ინფორმაციისაგან განტვირთვის სურვილი და სწორედ ამიტომ, იგი წმინდა იმპროვიზაციას ეყრდნობოდა. კამათი ეს იყო ჩვენი ცხოვრება და ამ კამათს, ერთი შეხედვით აბსურდულს. თუმცა ჩვენთვის მთლიანად გასაგები შინაარსით აღსავსეს, თემო გოცაძის ხმა განსაკუთრებულ ელფერს სძენდა. და თუ მაინც შედარებას მოვიწადინებ, ეს იყო გახელებული მარტორქის შეტაკება უხილავ ცნებებთან, რაც, ბოლოს და ბოლოს, საკუთარ თავთან დაპირისპირებაში გადაიზრდებოდა ხოლმე. და რაოდენ საკვირველია, რომ ეს ვითარება მის ფერწერულ ტილოებშიც ადვილად ამოიკითხებოდა.

თ. გ. — არ არის სწორი მოსაზრება, თითქოსდა მე არავისგან არაფერი მისწავლია. თუმცა შიშნაკრავი და გაღიზიანებული ვიყავი, მაგრამ განსაკუთრებული გულისყურით ვისმენდი ჩემი პირველი მეტრის, ხიტა ქუთათელაძის ყოველ რჩევას. თუმცა, ხშირად, ვისმენდი მხოლოდ იმიტომ. რომ მერე დავპირისპირებოდი მას. ჰო, ასეთი იყო ჩემი სწავლის მანერა და იგი, ვფიქრობ, თუმცა პრინცი-

სულად განსხვავდება კლასიკურისაგან, მაინც სავსებით მისაღებად შეიძლება იყოს მიჩნეული.

თუმც ვჯიუტობდი, მაგრამ მაინც ესწავლობდი ფერწერის ანბანს, და საკმაოდ გვიან მიეხვდი, რომ კანონებისგან განთავისუფლება, მხოლოდ მათი ბოლომდე დაუფლების გზითაა შესაძლებელი.

მ. გ. — „გამონათქვამი, რომ სტილი ადამიანია, საყოველთაოდ ცნობილი. ეს ისეთი აფორიზმია, რომელიც იმდენს ამბობს, რომ ბეჭდს არაფერს ნიშნავს. სად ვეძიოთ გოეთე — ადამიანი? მის ჩიტვით მოედურტულე ლირიკაში თუ მოუხეშავ პროზაში? ვფიქრობ, თუ კაცს არეული გონება აქვს, ნაწერიც არეული ექნება, თუ პირველი ხასიათი აქვს, ნაწერიც ასევე უცნაური გამოუვა, ხოლო თუ სწრაფი და გამჭვირავი გონება გააჩნია, რომელიც მას ათას სხვა საგანს გაახსენებს ერთი დანახვისას, ეს კაცი თავის ნაწერს დატვირთავს მეტაფორებითა და შედარებებით, თუკი დიდი თავდაპირისუფარი არ აღმოაჩნდა“.

თუ ვირწმუნებთ სომერსეტ მოემის ამ მოსაზრებას, ერთი რამ ცხადი გახდება: თემა გოცაძის შემოქმედება უეჭველად ცალმხრივი იქნებოდა, მასში მხოლოდ ერთ, რომელსავე საწყისს რომ გაემარჯვა. დღეს კი თავისუფლად შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მასზე, როგორც უცვლელ კომპონენტით აღჭურვილ ხელოვანზე. ეს კი, უნდა ვაღიარო, სულაც არ იყო მოსალოდნელი.

თ. გ. — მხატვრობა დიდად არის დამოკიდებული შინაგან ენაზე. ადვილი არ არის იმეტყველო იმ ენით, რომელიც ყველაზე მეტად მოგწონს, არც თემატიკის მოპოვებაა ადვილი. თემა, რომელიც ნამდვილად მალეღვებს, პირადად მე მხოლოდ ტანჯვის გზით შეძლევა. ყოველივე ის, რის რეალიზებასაც ვაპირებ, რაღაც გარემოებითაა ნაპარნახევი, მაგრამ რამდენია ასეთი გარემოება და რაღის ან რის გამო უნდა შეაჩერო ერთ-ერთ მათგანზე არჩევანი? იყო დრო, როცა ჩემს წინაშე არ იდგა არჩევის პრობლემა. ესა-ტყვიდი ყველაფერს, რისი ასახვის სურვილი მომივიდოდა. და ახლა, როცა შევცურებ თუნდაც იმავე 60-იან წლებში შექმნილ ჩემს ნამუშევრებს, ნატურმორტებს, პეიზაჟებს, პორტრეტებს, ვგრძნობ, თუ რაოდენ გულუბრყვილო იყო ჩემი დამოკიდებულება გარე-სამყაროსადმი. ვნანობ, მართლა ვნანობ, რომ დავეარევე ეს გულუბრყვილობა, მაგრამ მიხარია, რომ ბორბლის ხელახლა გამოვო-

ნება არ დამჭირდება. რომ გზა ხელოვნებაში, ჩემს მიერ არჩეული, მტკაველებით ვერ გაიზომება, მიუხედავად იმისა, აღიარებენ მას თუ უარყოფენ.

მ. გ. — ტომრები აიკიდეს და ზღაზვნით გაუდგნენ გზას წითელ-ეგვიპტელები. აკაიწებული შარვლის ტოტებიდან გამოყოფილ გალურჯებულ ფეხებს სველ სილაში შლაპა-შლუპი გაუდიოდათ. ბანჯგვლიან კისერზე მოწითალო-აგურისფერი კაშნე ჰქონდა წაყრული. ქალი ქალური ნაბიჯებით მისდევდა: მაწანწალა და მისი ხასა. ნადავლი ზურგზე ეკიდა ქალს. ფხვიერი სილა და ნიჟარების ხრეში შიშველ ფეხებზე ეკვროდა. თმა ჩამოშლოდა ქალი და გაცრეცილ სახეზე.

ჩემს ჭოისმა „ულისეს“ ამ ეპიკურ პასაჟში ყველაფერი ერთბაშად გადმოსცა ისე, რომ ყურადღება არ გაუმახვილებია არც სულიერ მდგომარეობაზე, არც რიტმზე და არც მოვლენის ფერწერულ რაობაზე.

პარალელად ნუ ჩამეთვლება, მაგრამ რაღაც მიახლოებულს ამდაგვარ მოვლენასთან თემო გოცაძის ფერწერაშიაც ვხედავ. იგი არასოდეს აზუსტებს მოვლენათა კონტურებს, არ ცდილობს იზროვნოს თანმიმდევრულად. და, მიუხედავად ამისა, ჩვენში აზრისა და გრძნობის იდენტურობას აღწევს, რაც, თითქმის, მხოლოდ გამოკვეთილი რეალობის აღქმის დროსაა შესაძლებელი. და უნებლიედ კვლავ მახსენდება „ხელოვნების ნესტრით დაპყრობა“ ჩვენს დიდი წრე, რომელთა შორის თემო გოცაძე იქნებ ერთადერთი აღმოჩნდა, ვინაც პირდაპირი ხაზი გაავლო ცხოვრებასა და შემოქმედებას შორის და თავისი წრებრუნვის წიაღში პოლარული ცნებების ურთიერთშეთანხმება შეძლო. მისი მსოფლმხედველობათი რელიატივიზმი, საკმაოდ მყარ მხატვრულ კრედიტს ჩამოყალიბდა.

თ. გ. — მასწავლიდნენ ყურადღების გადატანას ასახვის ობიექტის ნაწილებზე, კომპოზიციის ცალკეულ კომპონენტებზე, მე კი მთელზე მსურდა ფაქრი. მხატვრობა ჩემთვის არ იყო განკერძოებული მოვლენების ასახვის საშუალება, მას ჩემი თვითგამოხატვის საშუალებად ვთვლიდი და იქნებ ქვეცნობიერადაც, მთელი არსებით მძულდა დაწესებული საზღვრები. არ ვიცი, იქნებ მეტისმეტი სითამამისა თუ თავდაჭერებულობის გამო, მსურდა მეფიქრა გლობალურზე, იმაზე. რასაც ადამიანების უმთავრეს სულიერ ფასეულობად ვთვლიდი.

მ. გ. — ეს სრულიადაც არ გამოირიცხავს დეტალების მნიშვნელობას თემო გოცაძის შემოქმედებაში. გაეჩინათ, თუნდაც. ოთარ კილაძის, ან, გნებავთ, ენრიკო ეგაძის პორტრეტები. თემო გოცაძის მიერ ნაპოვნი დეტალები აროდეს არის ემპირიული, მაგრამ რაოდენ ზუსტად გადმოსცემს ზოგად ატმოსფეროს, რაოდენ უწყობს ხელს საერთო განწყობილების შექმნას.

მისი ნამუშევრები ძნელად, ძალზე ძნელად მიიკვლევდნენ გზას. ცხადია, სამხატვრო აკადემიის კედლებში იგი არ შეიძლება აღიარებული ყოფილიყო, თუნდაც იმიტომ, რომ მთლიანად უგულვებელყოფდა დაწესებულ ნორმებს. ყოველივე ფასეული რაც მან შექმნა, სამხატვრო აკადემიიდან წასვლის შემდეგ განხორციელდა. და მაინც, მიუხედავად ამისა, მისი სტუდენტობის წლების ნამუშევრები, უკვე იწვევდნენ ცხოველ ინტერესს, შეუცნობელი ძალით იზიდავდნენ მნახველს, და, რაც მთავარია, ერთხელ და სამუდამოდ რჩებოდნენ მნახველის ფსიქიკაში. მისი ყველა ნამუშევარი, თუნდ ყველაზე სუსტიც კი, რაღაცით სენსაციური იყო.

თ. გ. — ჩემთვის მხატვრობა არაოდეს ყოფილა დაყოფილი მიმდინარეობათა მიხედვით. მხატვრებს, მიუხედავად მათი წვლილისა და მსოფლიო აღიარებისა, ყოფილი და ახლაც ყოფილი არ კატეგორიად — მოაზროვნე და არამოაზროვნე მხატვრებად. არ ვიცი რატომ, მაგრამ აზროვნება, სამყაროს ხილული თუ უხილავი შინაარსის გადმოცემა, ჩემთვის უმთავრესი მიზანი იყო მუდამ. ამ თვალსაზრისით, მიქელანჯელო უფრო თანამედროვედ მესახება, ვიდრე თუნდაც, მოდერნისტები, რომელთა თვალსაწიერი იმდენად შეზღუდული აღმოჩნდა, რომ ოდნავადაც კი ვერ გასცდა ტილოში მოცემულ თემას.

რაიმე საგანში, მოვლენაში, მშვენიერების აღმოჩენა, უდიდესი პრეროგატივაა. მაგრამ მე არ ვთვლი ამ უნარს დამაკმაყოფილებლად. საერთოდ, მშვენიერებაზე მე ჩემი შეხედულება მაქვს და იგი ვერ ჩაეტევა მხოლოდ ნატიფის ცნებაში. ჩემთვის გასისხლიანებული ხარი ისეთივე მშვენიერია, როგორც მოქუთრული ზეცა, და ყოვლად დაუშვებლად მიმაჩნია მშვენიერებათა შორის რაიმე ტოლობის ნიშნის დასმა. გალაკტიონს უამრავი მეტაფორა აქვს, მაგრამ ერთი მათგანი ჩემთვის განსაკუთრებით ძვირფასია: „სულს სწყურია საზღვარი, ისევ ეფემერული, სულს სწყურია,

საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“. აი, თუ გნებავთ, მშვენიერების სრულიად ახალი ნიმუში.

მ. გ. — იგი ყველაფერს ახალს ისრუტავდა, როგორც საწვლელს, რათა ოდნავ მაინც დაეკმაყოფილებია ძიების წყურვილი. დღემდე ინტერესს იწვევს მისი კუბისტური და აბსტრაქციონისტული ფერტილოები. ცხადია, ამ ძიებებში მას არ უცდია ბოლომდე ჩაპყოლოდა ამ სიახლეს, ალბათ ამის სურვილი, უბრალოდ. არ ჰქონდა. მაგრამ გატაცების პერიოდში, თავდავიწყებით ქმნიდა მათ.

სწორედ ამ პერიოდში მოხდა მისი ზიარება ბოსხთან და ბრეი-გელთან, კაფკასთან და ჯოისთან, ფრანგ ეგზისტენციალისტებთან — სარტრთან და კამიუსთან. ამავე პერიოდს უკავშირდება გატაცება ბენედიტო კროჩეს და ორტეგა-ი-გასეტის თეორიებით. ყოველგვარ ამაღლებას იქნებ რამდენადმე ქაოტური, მაგრამ მკაცრად ანტიგრაფიკული სამყარო, შემდგომ უკვე მის თავისებურებად ცნობილი.

თ. გ. — ამ ატმოსფეროში მწიფდებოდა რაღაც ისეთი, რასაც სახელი ვერც მაშინ ვუპოვნე და არც ახლა ვიცი, რა დაეარქვა. ფანტასტიკური რეალიზმი? თუ იქნებ, რეალიზმი საერთოდ, საზღვრების გარეშე?

ხშირად, როცა ცდილობენ განსაზღვრონ ჩემი მუშაობის სტილი, ამა თუ იმ მიმდინარეობას მიმაკუთვნებენ ხოლმე. იქნებ ვცდები კიდევ, მაგრამ მაინც მგონია, რომ ეს განსაზღვრებანი მხოლოდ ცალკეულ გავლენაზე მიუთითებს. ან კი, საერთოდ; რა აუცილებელია განსაზღვროთ მოვლენები ხელოვნებაში. განა მაიო კონსტატაცია საკმარისი არ არის?

მ. გ. — ირაციონალური საწყისი ყოველთვის ძალზე ძლიერი იყო მასში, მაგრამ ირაციონალურ საწყისს ყოველთვის პოზიციებს უმაგრებდა გონისმიერება. ამდენად, როცა მის შემოქმედებაზე ვლაპარაკობთ, ეს ორი საწყისი მუდმივად უნდა ფიგურირებდეს. რა რაოდენ საკვირველია, რომ ურთიერთგამომრიცხავ საწყისთა ერთობლიობა მის ტექნიკურ თავისებურებასაც შეადგენს.

თ. გ. — 60-იან წლებში ძალზედ პოპულარული იყო ერთი ტენდენცია, რომლის მიხედვით ტილოზე ყოველი სანტიმეტრი ფერადოვანი ინფორმაციით უნდა ყოფილიყო დატვირთული. ასპარეზზე უკვე გამოსული იყვნენ ჯიბსონ ხუნდაძე და ედმუნდ კალან-

დაძე. ამდენად, ფერწერული აზროვნების ასეთი საშუალებები ალარ იყო „უცხო ხილი“ ქართული მხატვრობისათვის.

მუშაობის ასეთი მანერა არა მარტო პოპულარული, პრაქტიკულიც კი იყო. მეც შევქმენი რამდენიმე ასეთი ნამუშევარი, მაგრამ არ ვიცი რატომ, თვით მუშაობის ასეთი სტილი აღმაფრენას არ იწვევდა ჩემში. სწორედ ამ დროს, ჩემდა შეუცნობლად, დამებადა სწრაფვა მონუმენტური ფერწერისაკენ. ახლა ჩემთვის ღიმილისმომგვრელი ფაქტია ის, რომ ჩემი ტილოების ზომა ნელ-ნელა სულ უფრო დიდდებოდა და, ბოლოს, ტილოდან კედელზე გადავიწაცვლე. ასეთივე პროპორციით იხვეწებოდა ჩემი ტექნიკაც, და მე; უპირავი სირთულის დაძლევა მომიხდა.

კედლის მხატვრობა მიბიძგა ფერწერის იმ გაგებისაკენ, რომლითაც დღესაც ვმუშაობ. ეს არის დიდი ფერადოვანი ლაქების ტრანალური ფერწერა. მაგრამ ეს გზა არ აღმოჩნდა ერთტიპიური. ასე მგონია, რომ ამ ღასიათის ჩემს პირველ ნამუშევარს და ბოლო ნამუშევარს შორის კოლოსალური განსხვავებაა. სითამამით შეპყრობილს, პირველ ხანებში, ფერისადმი გარკვეულწილად ნიპილისტური განწყობილება ჩამომიყალიბდა. ფერს მხოლოდ გარკვეული ფუნქციის მატარებლად ვთვლიდი და მისი ზემოქმედების არეალი სათქმელის გადმოცემამდე დამყავდა. ამ მხრივ, მონუმენტური ფერწერა შეუზღუდავ ასპარეზად მეჩვენებოდა. ფერის მნიშვნელობისა და ღირსების შეგნება ოდნავ გვიან მოვიდა და მოვიდა. მაშინ, როცა შეიცვალა ჩემი დამოკიდებულება მთლიანად ფერის მნიშვნელობისადმი.

მ. გ. — ჩემს თვალწინ იწერებოდა თემო გოცაძის „მზის ნარქენი“ და „ლურჯა ცხენები“, „დაბადება“ და „ქალის პორტრეტი“. გამოფენის მიღმა დარჩა „ხიროსიმა“, რომელიც შემდგომ სხვა ჩანაფიქრში გადაიზარდა. ეს იყო მისი შემოქმედების პირველი პერიოდი, აღსავესე შინაგანი ექსპრესიითა და დაუოკებელი მხატვრული ენით. ამ ნამუშევრებში უკვე მოცემული იყო მხატვრის საწყისი მიდრეკილებები, ინტერესთა სფერო, მაგრამ ეს მხოლოდ გზის დასაწყისი იყო, უკვე ყველა თვისებით გარემოცული, მაგრამ მაინც გზის დასაწყისი. თითქოსდა თავისთავად მოვა მიდრეკილება ირეალური სამყაროს იდუმალი კვრეტისა, ხმოვან, ალტკინებულ ინტონაციას ფილოსოფიური მედიტაცია შეცვლის. სწორედ ამ დროს შეიქმნება ავტობიოგრაფიული სამ განზომილებაში.

თ. გ. — არ ვიცი, რა ცვლილებები იწვევს მხატვრის შინაგან განვითარებას. ჩემში სრულიად შეუცნობლად მოხდა სახვითი ამოცანების კრიტიკული ანალიზი. ასე მაგალითად, „ლურჯა ცხენები“ ჩემთვის, უპირველეს ყოვლისა, სულისკვეთებით იყო მნიშვნელოვანი. მსურდა აქვეყნებოდა, რომელიც თავის თავშია ჩაკეტილი და მხოლოდ გოგონა წარუბრუნებოდა იფარგლება. ვერ ვიტყვი, რომ „ლურჯა ცხენების“ თემა გალაკტიონის პოეზიით არის ნაკარნახევი. სრულიადაც არა. მაგრამ რაღაც ერთი მომენტი, რომელიმე ერთი პოეტური კამარა, უთუოდ ჩემს იმპულსად იქცა, მაგრამ შევძღვო მან რთული გზა გაიარა, რის გამოც საგრძნობლად დაშორდა პირველწყაროს.

დღეს, როცა შევყურებ ამ ნამუშევარს, უკმარისობის გრძნობა მიპყრობს, თუმცა ვიცი, რომ ბევრი რამ, უკვე განხორციელებული მასში, დღეისათვის ჩემთვის იქნებ ხელმეორედ მომელიც იყოს. მაგრამ პოლიტიკა, რომლითაც შექმნილია „ლურჯა ცხენები“, საკვირველი ცვლილება განიცადა. ძალიანაც რომ მოვინდომო, დღეს ასე ვეღარ ვიმუშავებ. ფერთა შეზავება ხომ წმინდად ფილოსოფიური პროცესია, და იგი ყოველ პერიოდში სრულიად თავისებურად მიმდინარეობს.

მ. გ. — დიდი, ძალზე დიდი აუიოტაჟი მოჰყვა თემო გოცაძის პირველ პერსონალურ გამოფენას. ამ გამოფენაზე უკვე თავმოყრილი იყო ყოველივე ის, რაც წლების განმავლობაში დაგროვდა მის აქტივში. ძირითადად მისი შემოქმედების ორი პერიოდი იყო წარმოდგენილი. არის რაღაც გამოუცნობი იმ ლტოლვაში, რომელიც საზოგადოებრიობას ჰქონდა ამ გამოფენისადმი და უთუოდ, შეფასებათა ნაირგვარობის მიუხედავად, ყოველი ინტელიგენტი თავს ვალდებულია თვლიდა, გასცნობოდა ამ მოვლენას.

თ. გ. — როგორიც არ უნდა იყოს მხატვრის მრწამსი, როგორიც არ უნდა იყოს მისი მსოფლგანება და მსოფლგანცდა, ერთი რამ აშკარაა, — ტილოზე მას მხოლოდ ის გადააქვს, რაც ამჟამად აინტერესებს. წამიერი ინტერესი, ეს უმაღლესი მამოძრავებელი ძალაა. ჩემს ცხოვრებაში არცთუ იშვიათად მქონია შემთხვევა, როცა საჭიროების შეგნებით აღვსილი მივსულვარ ტილოსთან, მაგრამ უეცრად მიგრძენია, რომ აბსოლუტურად ცარიელი ვარ და, ერთი მონასში რაა, ამ მონასმის გაკეთებაც კი არ ძალმიძს. ეს იმი-

ტომ, რომ ყოველივე აბსოლუტურად ქვეცნობიერად ხდება — ლტოლვაც თემისაკენ, მისი რეალიზების წყურვილიც და ის წამიერი ნდობაც, ურომლისოდაც ხელოვნება ხელოსნობაა და სხვა არაფერი.

მ. გ. — თემო გოცაძის შემოქმედების მესამე ფაზა, ჩემი აზრით, ჯერ არ შეიძლება დამთავრებულად ჩაითვალოს. ცხადია, საუბარი იმის შესახებ, თუ რამ განაპირობა მისი შემობრუნება კერძო თემატიკისაკენ, უაზრობა იქნებოდა. ეს უშუალოდ მხატვრის საქმეა, მაგრამ ერთი რამ კი აშკარაა: თემო გოცაძის მიერ არჩეული გზა ხელოვნებაში, ეს მისი პირადი გატაცების შედეგია და მე, ცხადია, თავს უფლებას ვერ მივცემ, ამ გატაცებათა განმსჯელი ვიყო.

თ. გ. — და მაინც, ყოველივე ირაციონალურის მიუხედავად, ჩემთვის სურათის კეთება, აზროვნების პროცესია. ჯერ ზუსტი მოდელი კეთდება და მერე, იგი გადადის ტილოზე, საკმაოდ ძველი და ნაცადი ხერხია. ასეთივე ძველი და ნაცადია ლაქური ფერწერის პრინციპი, მიუხედავად იმისა, თუ რა მასშტაბის სურათთან გვაქვს საქმე. ამრიგად, 'თითქოს ყველაფერი დაგეგმილია და წინასწარ მოფიქრებული. და მაინც, მუშაობის პროცესში, ყველაფერი თავიდან იწყება. ერთხელ მიგნებული პალიტრა ათასგზის მეტამორფოზას განიცდის. და ის ჭიდილი, რომელიც წარმოებს დაგეგმილსა და წამიერად ნაპოვნს შორის, ჩემი შემოქმედების ძირითადი მასაზრდოებელი წყაროა. ალბათ ამიტომ არ მიყვარს ეტიუდების კეთება. სპონტანურობა, რომელიც არაფრით არ არის გამაგრებული, ჩემში არ ბადებს მუშაობის ხალისს. ჩემი სურათი იწერება ისე, როგორც იგი ჩაფიქრებული მაქვს, და მხოლოდ ფერის სპექტრალურ დაშლას მივყავარ ფერწერის ჩემეულ ვარიანტამდე. სურათი ფერთა მეტყველებით უნდა გაკეთდეს. ერთი ფერი რომ დაშალო, ორმოცდაათამდე ქვეტონია, მეტი თუ არა. საკმარისი არ არის მხატვრობის ტექნოლოგიის ცოდნა. ცოდნის ეს სახეობა მექანიკური არ შეიძლება იყოს. სამწუხაროდ, ჩვენი აკადემიის სწავლების უმთავრესი ნაკლი, მხატვრობის ტექნოლოგიისადმი სწორედ ასეთ მიდგომაში მდგომარეობს.

ჩემთვის უცნობი იყო ცნება „მრავალფენოვანი ფერწერა“, რომლის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი წარმომადგენელი იყო სერგო

ქობულაძე. იგი ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, რომ ეს ცოდნა არავის-თვის გაუზიარებია. და არა იმიტომ, რომ ამისი სურვილი არ ჰქონ-და, მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ ტექნოლოგიის შესწავლით, არც ერთი ღირსეული მხატვარი არ იყო დაინტერესებული, ახალბედი-სათვის კი მრავალფენიანი ფერწერის შესწავლა იგივეა, რაც ჩვი-ლისთვის გაუხედნავ ცხენზე შეჯდომა.

არადა, უკმარისობის განცდა, როგორც ჩანს, ჩვენი შემოქმე-დების უმთავრესი ზედამხედველია. სწორედ უკმარისობის-განცდამ მიმიყვანა სიბრტყის უფრო სრულყოფილად დამუშავების იდეამ-დე. და სწორედ ამ გზით დაიბადა ჩემში მრავალფენიანი ფერწერის-გამოყენების აუცილებლობა.

მ. გ. — თემო გოცაძის ნამუშევრებში თემის რეალიზაცია ინ-ტუიციით დაყრდნობით მიმდინარეობს. აქ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ირაციონალურ პლასტს, — სწორედ ირეალურის, ქვეცნობიე-რის ასახვას მიჰყავს იგი სიურრეალისტურ აქცენტებამდე. ამავე დროს, ირეალურის და რეალურის შეპირისპირება ინტელექტუა-ლურ გააზრებამდეა დაყვანილი, რაც, თავისთავად, მისი შემოქმე-დების ნებისმიერი ფაზისთვის თუ პერიოდისთვისაა დამახასიათე-ბელი.

როცა შევეყურებთ მის ნამუშევრებს, სულის ყივილი გვესმის. ზოგჯერ ეს ყივილი შორეულ ექოში გადაიზარდება წმინდა პლას-ტიკის თვალსაზრისით, აქ მოძრაობა იმ ანაზღეულ წამამდეა და-ყვანილი, როცა მოქმედება ერთი უკიდურესი მდგომარეობიდან მეორეში უნდა გადაიზარდოს. პლასტიკური მოქმედებისა და სუ-ლიერი ამოძახილის ეს ერთობლიობა ქმნის იმ განსაკუთრებულ-სტილს, რომელიც მხოლოდ თემო გოცაძის ნამუშევრებისთვისაა დამახასიათებელი.

მეორეს მხრივ, მხატვრის შემოქმედების ჩემეული აღქმა, იქნებ არც იყოს ერთადერთი. არ არის გამორიცხული, რომ ამ წმინდა გარეგანი კონტურების მიღმა, ქვეცნობიერ იმპულსებზე ზემოქმედება უკიდურესად სუბიექტურად მიმდინარეობდეს. ასეა თუ ისე, ერთი რამ აშკარაა: თემო გოცაძის ფერტილოების ხილვა-თავისთავად რთული ესთეტიკური ფაქტია. ყოველი ხელოვანი თა-ვის სამყაროს ქმნის. რაოდენ დიდი არ უნდა იყოს მხატვრის ტა-ლანტი, იგი ვერავითარ კვალს ვერ დატოვებს, თუ მისი შემოქმე-დება არ ასახავს მის სულიერ ცხოვრებას. ხოლო თუ სულის ეს

ბიოგრაფია, ამასთანავე, საინტერესოა როგორც დამოუკიდებელი ფენომენი, მაშინ იქმნება ხელოვნების ის ნიმუშები, რომლებიც დროის ყოველგვარ გამოცდას უძლებენ. თემო გოცაძე დღეს თავისი შემოქმედების ზენიტშია და ბუნებრივია, მისი შემოქმედების ხვალისდელ დღეზე, მხოლოდ ხვალ შეიძლება საუბარი. ხოლო დღეს, ყოველივე ის, რაც ითქვა, იქნებ მხოლოდ შტრიხებია იმ კონტურებისა, რასაც თემო გოცაძის მხატვრობა ჰქვია და ამჯერად მისი სილუეტის ამ კონტურებს დავჯერდეთ.

1988

თ ვ ე ზ რ ე ჯ რ ი
ი უ მ ლ რ ე ს კ ე ბ ი

მშვენიერებით შენიღბული

(პორტრეტი აუმორისტული შტრიხებით)

თამარ დოლიძე. მეტსახელად თათული. ქეშმარიტი იბერიელი, საშუალოზე მაღალი, ტანკენარი, ზომიერი მიხვრა-მოხვრის, ზედმეტ წონას ერიდება, ამიტომ მეტწილად დიეტაზეა. კვკიანური გამოშეტყველების, ლაბაზი ცისფერი თვალები აქვს, რითაც საკმაოდ იოლია მისი სხეებისაგან გამორჩევა. ხშირად იღიმება, რადგან დარწმუნებულია, რომ ღიმილი უხდება. ღიმილის დროს მოვარდისფრო ლოყებზე ღრმულები უჩნდება, ფრიად სანდო პირები ადასტურებენ, რომ ფარულად ამაყობს კიდეც ამით. თავაზიანი და ტაქტიანია, რითაც ეტყობა „მზაკვრული“ განზრახვების მიჩქმალუასურს. თეატრალურ ინსტიტუტში შესვლისთანავე რაღაც „მაქინაციებით“, ყურადღების ცენტრში მოექცა. თითქმის მოულოდნელად გამოავლინა სახასიათო როლების შესრულების დიდი უნარი, რითაც გამოაშკარავა მიდრეკილება ადამიანებში, პირველყოლისა, ნაკლი ეძიოს. ეს ცხადი გახდა, როცა ითამაშა აგაფია ტიხონოვნა გოგოლის „ქორწინებაში“. რა თქმა უნდა, აღფრთოვანებული რეაქცია, რომელიც მაყურებელთა დარბაზს ჰქონდა, წინასწარ იყო „ჩაწყობილი“ მის მიერ, აღსატაცებელი მე იქ ვერაფერი დავინახე. იძულებული ვარ, დაწვრილებით აღვწერო იგი ამ როლში.

მისი ხმა მოისმა თუ არა, დარბაზში სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. როცა სცენაზე მომხიბლავი გარეგნობის აგაფია ტიხონოვნა შემოვიდა, მივხვდი, რომ იგი აპირებდა მუხანათურად ელატნა ტრადიციებისათვის. ისე უშუალოდ მოქმედებდა, იმდენ საღებავს ხმარობდა, რომ თავი მაყურებელთა დარბაზში კი არა,

მასთან შინ, სტუმრად მეგონა. ხომ უნდა დაიბადოს ადამიანი ანე-
თი თვალთმაქცი! რომ ვუყურებდი, ხან მეცინებოდა, ხან მეტირებ-
ოდა. ერთი სიტყვით, როგორც უნდოდა, ისე მამბურთავებდა. ერთ-
გან კი, ისეთი ტემპერამენტი გადმოაფრქვია, რომ დავრწმუნდი —
მასთან პირისპირ შებმა არავის არ არგებს. მთელი სპექტაკლის
მანძილზე რალაც მელოდის ღიღინებდა, რითაც სურდა დავერწმუ-
ნებინეთ, რომ აბსოლუტური სმენის პატრონია. ნურას უკაცრავად,
ერთ მელოდის ვინც გინდა ის დაისწავლის, და საერთოდ, თუ
ოპერაა, ვიმღეროთ, თუ თეატრია, ვილაპარაკოთ. კინალამ დამავი-
წყდა. ერთგან ვითომდა ნერვებაშლილმა, ცრემლები გადმოყარა.
წინა რიგებში ვიჯექი და გარკვევით დავინახე, როგორ მიიღო თვა-
ლებზე ცხვირსახოცი, რომელიც, ექვევარეშეა, ხახვის წვენიტ იყო
დანამული. ხალხს კი, რალა თქმა უნდა, ნამდვილი ცრემლი ეგონა.
არა, აქაიკ კი გაისმა სიცილი, მაგრამ ცრემლები რომ ნამდვილი
იყო, ყველამ დაიჯერა. მერე იყო და სასიძოსთან, ვინმე კაჩკარდოვ-
თან შეხვედრის სცენაში, ისე იგრინებოდა, ისე ხშირად იცვლიდა
მიმიკას, რომ დარბაზში პომერიული ხარხარი ატყდა. ყველა იცი-
ნოდა ჩემს გარდა. ან როგორ უნდა გამეცინა, როცა ეხედავდი,
როგორ უმოწყალოდ დასცინოდა თავის გმირს. ერთი სიტყვით, ის,
რაც იმ საღამოს ვნახე, არასოდეს არ დამავიწყდება, რაც არ უნდა
მოვიწოდო, ვერც დავივიწყებ.

და რა გასაკვირია, რომ ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე, იგი
რუსთაველის თეატრის მსახიობი გახდა. ასეთ ადამიანს რა გაუ-
ჭირდება? აბა, ეგ რა არის, თეატრში მისვლისთანავე მიიქცია ყუ-
რადლება და არაერთი და ორი მთავარი როლი იგდო ხელთ. მარ-
თალია. ჩვენთვის კარგად ცნობილ მიხეილ ჭავჭავაძის „ქალის
ტვირთში“ მთავარი როლი მთლიანად ვერ ჩაიგდო ხელში (მას
არანაკლები ძალა დახვდა მსახიობ მარინე ჭანაშვიას სახით, რომ
მელზეც ცალკე გვექნება საუბარი), მაგრამ ის ნახევარიც, რომელ-
საც ასახიერებდა, ბევრისთვის მიუღწეველ ოცნებად დარჩენილ
წლების განმავლობაში. არ უარყოფთ, რომ მას ეს როლი გამოუვი-
და. არც იმას უარყოფთ, რომ მომხიბლავი და დამაჯერებელი იყო.
მაგრამ ნუთუ ვინმე უარყოფს იმას, რომ იგი ფლიდ, მზავრულ.
მაგრამ ეშმაკეულად მომხიბლავ ქალბატონს თამაშობდა? ამ სპექ-
ტაკლში მისი თვალთმაქცობის უნარმა კიდევ უფრო განმაცვიფრა.
არ მოველოდი, თუ ასეთ პირობითად გადაწყვეტილ სპექტაკლში

ისევ შემიქმნიდა ილუზიას, რომ რაც სცენაზე ხდება, ყველაფერი რეალობაა. იგი რაღაც შინაგანი სიმართლით ახერხებს ჩვენს მოჯადოებას. უკაცრავად, თქვენს მოჯადოებას.

ახლა ის ვიკითხოთ — როგორ მოახერხა მან ეთამაშა გრუშე ვანნაძე ბრეხტის „კავკასიურ ცარცის წრეში“? აქვე მინდა შეგახსენოთ შემდეგი: ამ როლს იზა გიგოშვილი თამაშობდა. არაფერს ვიტყვი იმაზე, რომ ადგილობრივმა კრიტიკოსებმა იზას შესრულებას აღფრთოვანებული რეცენზიები მიუძღვნეს, ხოლო უცხოელმა კრიტიკოსებმა კი ვირტუოზული უწოდეს. დავუშვათ, ეს შეფასება ი. გიგოშვილმა ადგილზე „ჩააწყო“, მაგრამ როგორღა მოახერხებდა ამას საზღვარგარეთ, სადაც ხანგრძლივი გამოძიების შემდეგ მას არც ნათესავები აღმოაჩნდა და არც ნაცნობები. წარმოიდგინეთ, თამარ დოლიძემ, იგივე თათულიმ, შეუძლებელი შესძლო — ა. გიგოშვილი შეცვალა ამ როლში. ვფიქრობ, ეს ფაქტი კომენტარს არ საჭიროებს.

შემდეგ მისმა „სიხარბემ“ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ერთ სპექტაკლში ხელთ იგდო ორი როლი, ჩვენთვის ასევე კარგად ცნობილი თამაზ ჭილაძის პიესაში „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“. ახლა ის ვიკითხოთ — მსახიობთა სპექტაკლებში დაუკავებლობის აღმავლობის პერიოდში, ჰქონდა თუ არა მას ამის მორალური უფლება? და მეორეც, ძნელი არ არის შევამჩნიოთ პროგრესი მის „ვერაგულ“ მოქმედებაში. „ქალის ტვირთში“ ნახევარი, „კავკასიური ცარცის წრეში“ მთლიანი, „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ უკვე ორი როლი! რა თქმა უნდა, ახლა საესტეტიკო შესაძლებელია, ერთ სპექტაკლში სამი და მეტი როლის ხელში ჩასაგდებად ემზადებოდეს. ეს ნახტომი არ უნდა შედგეს, თორემ გარწმუნებთ, მისი შეკავება შეუძლებელი გახდება ისიც ვიკითხოთ, რისთვის ითამაშა მან ეს ორი როლი? იმისათვის, რომ დაემტკიცებინა — თითქმის ჩვენს სინამდვილეშიც შეიძლება ყმაწვილი ქალი მივიდეს სასოწარკვეთილებამდე და თავი მოიკლას. სამწუხარო ის არის, რომ მან შეძლო ამაში ჩვენი დარწმუნება. რა თქმა უნდა, პირადად მე ვერ დამარწმუნა, მაგრამ საზოგადოების კარგა მოზრდილ ნაწილს კი სრული ილუზია შეუქმნა. ისიც უნდა მოგახსენოთ, რომ ამ პიესის კითხვისას, სულ ბეკეტი. პინტერი, კაფკა, ჯოისი და სხვა ამდაგვარი ხალხი გახსენდება. თამარ დოლიძემ, იგივე თათულიმ, ისე დაუახლოვა ეს აბსურდუ-

ლი პერსონაჟი ჩვენ სინამდვილეს, რომ ბოლოს და ბოლოს გააგებინა მაყურებელს, რისი თქმა სურს ავტორს. მისმა „თვალთმაქცობამ“ ახალი მიმართულება მიიღო. არც ცრემლი დაუღვრია, არც ვინმეს წაჩხუბებია, ერთხელაც კი არ დაუწუწუნია. ადგა და პირდაპირ ყულფში გაჰყო თავი.

ამრიგად, ჩვენ საქმე გვაქვს საკმაოდ საშიშ პიროვნებასთან. ასე თუ გაგრძელდა, იგი ადრე თუ გვიან, რუსთაველის თეატრის მსახიობ ქალთა პლეადის ლიდერი გახდება. მაშინ კი მის „ასალაგ-მაჟად“ მიღებული ზომები, უიმედოდ დაგვიანებული იქნება!

1980

კლარ მინდა

პრემიერის ბუნდოვანი დღეები უკან დარჩა. ჩემს მიერ დადგმული სპექტაკლი ნახა ყველამ, ვისაც შეეძლო ჩემთვის ძირი გამოეთხარა. თეატრში მოვიდა ის მაყურებელი, რომელთა აზრს ასე არ ვუწევთ ანგარიშს და რომელთა გამოჩენა ყველას პაერივით გვკირდება.

ერთხელ ფოიეში თვალი მოვკარი ნაცნობ კრიტიკოსს. იგი უკვე მეორედ ნახულობდა ამ სპექტაკლს. გამოცდილებით ვიცოდი, რომ კრიტიკოსი თეატრში შემთხვევით ორჯერ არ მოვა.

იგი შორიდან მომესალმა, შემდეგ მომიახლოვდა, ხელი მრავალმნიშვნელოვნად ჩამომართვა, ჩემსკენ გადმოიხარა და ფრიად საიდუმლოდ წამჩურჩულა. — „დავწერ, აუცილებლად დავწერ!“.

მადლობის ნიშნად რაღაც წავიდუდღუნე, უაზროდ გავუღიმე და ასე დავცილდით.

რა დასამაღია, მოუთმენლად ველოდი დაპირებული რეცენზიის გამოჩენას. ერთ დღეს კი, თეატრში მოსულს, კაპელდინერმა ეჟურნალი გამომიწოდა და მოწიწებით მითხრა — „თქვენზე წერენ!“...

გადავშალე ეჟურნალი, მოვძებნე ჩემი ნაცნობი კრიტიკოსის გვარი და იქვე ამოვიკითხე სათაურიც — „ის, რაც რელევანტურია!“

ჯანდაბას, გავიფიქრე, იყოს რელევანტური. მთავარია რას წერს.

მოვძებნე სარჩევში აღნიშნული გვერდი და კითხვას შევუდექი: „ამ სპექტაკლში რეჟისორული აბდიკაციის მოწმენი გაეხდით. სპექტაკლის იდეა არ გეგონოთ ბაბუვისტური, ის ფაქტი, რომ იგი გავოტური სისტემითაა წარმოდგენილი, სულაც არ ნიშნავს მოვლენათა დაზიმეტრიულობას. ერთი შეხედვით, შესაძლებელია, თვალში გვეცეს მხატვრული ჩანაფიქრის ეგზეგეტიკურობა, მაგ-

რამ ეს მხოლოდ მხატვრულ ცნებათა ვედემეკუშია, რომლის ზიგომორფულობა თავიდანვე ცხადი ხდება“.

ჩემთვისაც თავიდანვე ყველაფერი ცხადი გახდა, მაგრამ შესაქალისათვის ყურადღება არ მიმიქცევია, მოთმინებით აღვიჭურვე და კითხვა განვაგრძე:

„ამიტომაც რომ ჩვენ იმთავითვე განვიცდით შთაბეჭდილებათა თეზარეაცთა. აქედან გამომდინარეობს ჩვენი აღქმის იერატოკულობა, რომელიც, ხშირად, კადასტრული ანალიზით თავდება.“

ავილოთ, თუნდაც, მსახიობთა ლანთანურობა. რას მოასწავებს იგი, თუ არა ერთგვარი, დახასიათების მარგინალიას? ბუნებრივია, ჩვენ არ უნდა გავეჭვოთ გამომსახველობით ნეოფიტს, მაგრამ არც ის გვეკადრება, არტისტული ოკლუზიის მსხვერპლად ვიქცეთ. ამიტომაც აუცილებელი ყოველთვის ვიყოთ მაქსიმალურად პალისადურები, რათა თავიდან ავიცილოთ ყოველგვარი გამომსახველობითი ექიკადიულობა“.

სასოწარკვეთილმა გადაწყვიტე კითხვა შემეწყვიტა, მაგრამ სწორედ ამ დროს დავინახე, რომ ახალი აბზაციდან ჩემზე იწყებოდა საუბარი. ცნობისმოყვარეობამ წამძლია.

„ალბათ დამეთანხმებით, ამ რეჟისორის წინა ნამუშევრების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მოსალოდნელი იყო მხატვრული მიმართების ერთგვარი რეაგენტაცია. ყველაფერი კი პირიქით მოხდა, საგიტალური აზროვნება შეცვალა ტაკელაჟურმა, უვრაცული — ფელდეგერულმა, რის შედეგადაც, ცხადია, მაშინვე დაირღვა ქონდრომი“.

ჩემთვის საესებით „ნათელი“ გახდა, რამ რა შეცვალა. ისიც, თუ რა დაირღვა, და კითხვა განვაგრძე.

„ნურგინ იფიქრებს, რომ ჩვენ კრიტიკულ ლაზავათს ვეწეით. ღმერთმა დაგვიფაროს, რეცენზია არ არის ყალიბი იგი მოწოდებულია იყოს შვერმერი, რათა ცხადყოს თეატრის და რეჟისორის ნამუშევრის შინაგანი ჩაინვორდულობა. ეს რეცენზია ცაიტლუბური სისტემითაა შექმნილი და ამდენად, არა აქვს პრეტენზია ძაბაცურობაზე. თუ რეჟისორისათვის გასაგებია ჩემი ხირაგანა, ნუ მიიღებს მას როგორც ჭოლტს, იგი მხოლოდ და მხოლოდ მეგობრული პარპუნია“.

ასე მთავრდებოდა ეს რეცენზია.

ბევრი არ მიფიქრია, იქვე დავუწერე ძვირფას კრიტიკოსს პასუხი: „დიდი სიამოვნებით წავიკითხე თქვენს მიერ ცაიტლუპური სისტემით შექმნილი რეცენზია. არ ვიცი, გაქვთ თუ არა პრეტენზია ძაიბაცურობაზე, მაგრამ ვფიქრობ, ეს აბრაკადაბრა თავისუფლად შეიძლება ექსტრავაგანტურად ჩავთვალოთ. თქვენ ჰეშმარიტი ბაბუინი ბრძანდებით. ჩანს, გენტილური ტრანსფორმაციის გზაზე დგახართ. თქვენი აზროვნების დივერგენცია, სიტყვების ემფაზა, ვალორიზაციით არის გამოწვეული. და საერთოდ, იკმარეთ ბითურობა, თქვენგან იმდენი ვისწავლე, რომ მომავალში თქვენ მეგობრულ ჰარპუნს აღარ ვსაჭიროებ. აღარ მინდა თქვენი არც ჯოლტი, არც ხირაგანა და არც სხვა რამ ამდაგვარი. თქვენ თქვენთვის, მე—ჩემთვის, — მეყოლეთ ელევანტურად!“

მას შემდეგ, ის კრიტიკოსი, აღარ მომსალმებია.

1981

ლირი, ყველასგან მიტოვებული;

— მოგეხსენებათ, — დაიწყო რეჟისორმა საუბარი „მეფე ლირის“ პირველ რეპეტიციაზე, — ტრადიციულად ლირი დადებით-გმირად ითვლება, მოხუცმა ქალიშვილებს თავისი სამეფო დაუნაწილა, თვითონ კი უთავშესაფროდ დარჩა, გაიარა ცხოვრების „უნივერსიტეტები“ და, ასე ვთქვათ, „გაადამიანდა“. ეს შეხედულება საუკუნეებს გადმოეცა და აგერ, ჩვენს დრომდე მოაღწია. ცხადია, ლირის ასეთი ინტერპრეტაცია ჩვენ არ დაგვაკმაყოფილებს. ჩავუკვირდეთ, იქნებ, ლირის ისტორიის მიღმა რაღაც ფარული, ჯერ კიდევ ამოუხსნელი ქვეტექსტი იმალება?! ბევრი რომ არ გავაგრძელო, პირდაპირ გეტყვით — ლირისთანა უსინდისო და ნამუს-გარეცხილი ადამიანი ჯერ დედამიწის ზურგზე არ დაბადებულა.

ყველა სულგანებული უსმენდა რეჟისორს. აშკარა იყო, იგი ლირის სრულიად ახალ ვარიანტს სთავაზობდა მათ, და თანაც, სენსაციურს.

— მოკლედ გეტყვით რას ვგულისხმობ, — განაგრძობდა რეჟისორი, — სიბერემ კი არა, ვერაგობამ უკარნახა (იცოდა, თუ ნებით არ დათმობდა, ძალით დაათმობინებდნენ) ტახტი ქალიშვილებისათვის გადაუბარებინა. როცა ტახტს შვილებს გადააბარებს, შეიძლება იფიქრო, რომ სულთ ანარქისტია, სიამოვნებს თავის ხროვასთან ერთად აქეთ-იქით წანწალი, ლოთობა და აყალმაყალი. სინამდვილეში კი გაიძვერა პოლიტიკოსია, რომელსაც მხოლოდ ერთი მიზანი ამოძრავებს — გზიდან ჩამოიშოროს ტახტის მემკენი, ამ შემთხვევაში თავისი შვილები. სამეფო იმიტომ დაანაწილა, რომ ტახტისათვის მებრძოლები (ე. ი. შვილები) დაეშოშმინებინა. ამის შემდეგ, განზრახული ჰქონდა მათ შორის შუღლი ჩამოეგდო, მერე ერთ-ერთ მათგანს ვითომ მიმხრობოდა, მეორე დაემარცხებინა და კვლავ გამეფებულიყო. მაგრამ, როგორც ნახეთ, გონერლამ და რეგანამ ლირის ეს „სვლა“ ამოიცნეს და მოხუცის გეგმე-

ბი ჩაიფუშა. აქვე უნდა დავძინო, რომ ჩემ სპექტაკლში გონერ-
ლაც და რეგანაც სპეტაკი, კეთილშობილი ადამიანები იქნებიან,
რომლებიც ბოლოს და ბოლოს მაინც წამოეგებიან ლირის „ანკეს-
ზე“. აქამდე ითვლებოდა, რომ ლირი გიჟდება. არაფერი ამის
მსგავსი! ლირი თავს მოიგიჟიანებს. რატომ? ასეა საჭირო. აბსოლუ-
ტურად ზედმეტად მეჩვენება ლირის ცნობილი მონოლოგი „ჩამო-
იქროლე, ქარიშხალო, გამძვინვარებით, უბერე მანამ ღაწვები არ
დაგასკდებიან“. ასე ჩვენს დროში არავინ არ ლაპარაკობს. გარდა
ამისა, ამ მონოლოგის მიხედვით გამოდის, რომ ლირი ქალიშვილებ-
ზე დბოლმილია, რაც არ არის სწორი. მართალია, ლირმა პირვე-
ლი რაუნდი წააგო, მაგრამ გადამწყვეტი რაუნდები წინაა და ეს
პროვოკატორი (ნება მიბოძეთ ასე ვუწოდო), გადამწყვეტ ბრძო-
ლას ახლა იწყებს.

ვიდრე ლირის სახის ინტერპრეტაციას გავაგრძელებდე, მინდა
ორიოდე სიტყვა ვთქვა კორდელიაზე....

— თუ შეიძლება, მე ვიტყვი! — წარმოიძახა კორდელის
როლის შემსრულებელმა.

— სიამოვნებით — ნება მისცა დაინტერესებულმა რეჟი-
სორმა.

— კორდელია — დაიწყო მომავალმა კორდელიამ — სრუ-
ლიადაც არ არის დადებითი გმირი. მე ვგრძნობ, რომ ის ბორო-
ტია, — განაგრძო მსახიობმა, — მართალია, არ შეიძლება შევადა-
როთ ლედი მაკბეტს, მაგრამ სისასტიკის ფორმით ლედი მაკბეტზე
უარესია.

— უოჩა! — ჩაილაპარაკა რეჟისორმა და დაუმატა — ის
შენიღბულია, და ამიტომ, რა თქმა უნდა, უფრო თანამედროვე და
დამაჯერებელი ბოროტმოქმედია; ვიდრე თუნდაც ლედი მაკბეტი.

— ხოლო ლირის ფარული კავშირი კორდელიასთან, ხომ ეჭვს
არ იწვევს — დაამთავრა მომავალმა კორდელიამ.

— აი, ეს მინდოდა გეთქვა — თქვა უკვე გაღიმებულმა რე-
ჟისორმა, დანარჩენი კი, მე მგონი, უკვე ნათელი ხდება.

— მაგრამ დაუბრუნდეთ ისევ ლირს — განაგრძო რეჟისორ-
მა. — ამრიგად, ლირმა თავი მოიგიჟიანა და დაიწყო ვითომ მაწანწა-
ლობა. მასთან გაჩნდა კენტი. აქამდე ცნობილი ვერსიის მიხედვით,
ლირი ვერა და ვერა ცნობს კენტს. ისიც ცნობილია, რომ სტოლს-
ტოიმ ეს ხერხი შექსპირს მიწუსად ჩაუთვალა. მე ვფიქრობ, ლევ

ნიკოლაევიჩი ცდებოდა. ლირი ყველას, და მათ შორის, კენტსაც, ნაწინვე ცნობს, მაგრამ არ ამხელს. ლირიც და კენტიც კარგად მომზადებულ ფარსს თამაშობენ. რატომ? სულ მალე გაიგებთ.

მე ასე, ლირი თვითონ კი არ გიყვება, სხვებს „აგიუებს“.

— მაპატიეთ, — თქვა ედგარის როლის შემსრულებელმა — ცნობისმოყვარეობა მაწვალებს და ველარ ვითმენ. ედგარი? ედგარიც სხვებს „აგიუებს“ თუ მართლა გიყვება?

რეჟისორმა მომავალ ედგარს მწყრალად გადახედა, რითაც ანიშნა, შენგან მეტს ველოდიო. მომავალი ედგარი მიხვდა, რომ გამოსავალი უნდა ეპოვნა და სანამ რეჟისორი რამეს იტყოდა, სწრაფად დაუმატა:

— ჩემის აზრით ლირი და ედგარი ერთმანეთს „აგიუებენ“.

რეჟისორმა შევებით ამოისუნთქა და გაილიმა. — რა თქმა უნდა, თქვა მან, — ისინი მოპირისპირე ბანაკის წევრები არიან. ახლა სწორედ ამაზე მინდოდა მელაპარაკა. ამ პიესაში არის კიდევ ერთი გმირი, რომელიც, ვფიქრობ, საერთოდ გაუგებრობის მსხვერპლია. ეს არის ედმუნდი, გლოსტერის უკანონო შვილი. ადრე ითვლებოდა (საქმოდ პრიმიტიული ინტერპრეტაციის მიხედვით), რომ ედმუნდი განიცდის თავის „უკანონობას“ და ამიტომ სჩადის სისაძაგლეებს. ცხადია, ეს შეცდომაა. ედმუნდი სრულიად არ არის გლოსტერის შვილი. გლოსტერის უკანონო შვილი რა ხანია მკვდარია. ედმუნდი ლირის აგენტია და ყველაფერს ლირის დავლებით აკეთებს. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ედმუნდს რეჟანა და გონერილა თავდავიწყებამდე შეიყვარებენ და სწორედ ამ სიყვარულის მსხვერპლნი გახდებიან.

ასეთი ახსნა იმდენად მოულოდნელი იყო ყველასათვის, რომ მათელმა დასმა ტაში დასცხო. ედმუნდის როლის შემსრულებელი გაბადრული იჯდა.

— და ფინალში, — განაგრძო ტაშის შემდეგ რეჟისორმა — ედმუნდში მოულოდნელად იღვიძებს აღმშინაობა, რის გამოც იგი კლავს ლირს. ასე რომ, ლირის განზრახვა, დაეღუპა თავისი შვილები და ტანტს ერთპიროვნულად დაუფლებოდა, კრაზით დამთავრდა.

ახლა კიდევ ერთი საკითხი. ვინ არის, თქვენის აზრით, მეფის ხუმარა?

ხუმარის როლის შემსრულებელი წამოენთო:

მე მგონია. — დაიწყო მომავალმა ხუმარამ — ხუმარა სრულიად არ არის ხუმარა.

ყველა ელოდა ამ ვერსიის გაშიფრვას, მომავალმა ხუმარამ კი მრავალმნიშვნელოვნად გაიღიმა, რითაც ყველას ანიშნა, რომ ჰეტის თქმას არ აპირებდა.

— მაშ ვინ არის? — არ მოეშვა რეჟისორი.

— შუამავალი ლირსა და ედმუნდს შორის, — ანუ — „სვიაზნოი“. — თქვა არც მთლად გაბედულად მომავალმა ხუმარამ.

რეჟისორი ერთხანს ჩააშტერდა მსახიობს, მერე, უეცრად, ტაში შემოკრა. მას ყველა აყვია. მომავალი ხუმარა, თუმცა ოდნავ საქციელწამხდარი, მაგრამ ბედნიერი ილიმებოდა.

— ასე და აპრიგად, — განაგრძო რეჟისორმა, — ამ პიესას პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ ლირის შეთქმულება დანარჩენი სამყაროს წინააღმდეგ.

— და ალბათ აჯობებდა, სპექტაკლსაც ეს სათაური ჰქონოდა. — ჩაურთო სალიტერატურო ნაწილის გამგემ.

— ხალხს ნუ გავაღიზიანებთ. — არ დაეთანხმა რეჟისორი.

ამ საკითხზე კამათი ატყდა და ამიტომ ვერაგინ შეამჩნია, რომ დარბაზში... შექსპირი შემოვიდა. იგი ნელი ნაბიჯით მიუახლოვდა შეკრებილთ. რეჟისორმა საუბარი შეწყვიტა, შუბლი შეიკუმშნა და აშკარად უკმაყოფილოდ დააცქერდა უცნაური გარეგნობის და ჩაცმულობის უცნობს.

რეჟისორის გუნების შეცვლამ ყველა გამოარკვია. უცხო კაცი ახლად შეამჩნიეს და მოულოდნელობისაგან გაშრნენ. რეჟისორი პირველი მოეგო გონს.

— უკაცრავად, ვინ ბრძანდებით? — გარეგნული თავაზით, მაგრამ საკმაოდ მკაცრად იკითხა მან. (ასეთ დროს დარბაზში უცხო პირის შემოსვლა ხომ თეატრალური ეთიკის უსასტიკეს დარღვევად ითვლება).

შექსპირს გაეღიმა.

— ნუთუ, მართლა, ვერ მცნობ? — იკითხა მან.

— უილიამ! — გაოცდა რეჟისორი.

— ვიცოდი, რომ უცებ ამომიცნობდი. — უილიამს პირზე კვლავ ღიმილი დასთამაშებდა.

— აჲ რამ მოგიყვანათ, ბატონო უილიამ?!

— ცნობისწადილმა. ცდუნებას ვერ გავუძელი, „ლირი“ ხომ ჩემი ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი ნაწარმოებია. აი, იქ, იმ ლო-
ჯაში. ფარდის უკან ვიჭექი და თქვენ საუბარს ვისმენდი. ვიფიქრე,
რომ მორჩებიან, უმალ უხმოდვე გავიპარები-მეთქი, მაგრამ გულმა
ვერ მომიტოვინა. გმადლობთ, გმადლობთ. მე დღეს ხელახლა დავი-
ბადე. თქვენ ხელახლა აღმოაჩინეთ ჩემი „ლირი“. ო, რომ შემეძ-
ლოს მე მას თავიდან დავწერდი, სწორედ ისეთ „ლირს“, როგორც
თქვენ გაქვთ ჩაფიქრებული. მე კი, სამწუხაროდ, ამის გაკეთება
არ შემიძლია. ამიტომ მათქმევინეთ ორიოდ სიტყვა. თქვენც კარგად
მოგეხსენებათ, რა ბედკრულიც აღმოვჩნდი. ჯერ იყო და დამივი-
წყეს, შემდეგ აღმომაჩინეს, მაგრამ პლაგიატობა დამწამეს. ვინლა
არ აქციეს ჩემი პიესების ავტორად: ფრენსის ბეკონი, გრაფი რეტ-
ლენდი, გრაფი დერბი და გრაფი ოქსფორდი. იმდენად დამამცირეს,
რომ ჩემი პიესების ავტორად ზოგმა ჩემი ცოლიც კი დაასახელა
(დედოფალ ელისაბედს კიდევ აიტანდა კაცი). დღესდღეობით ჩემი
პიესების ავტორობას ორმოცდაჩვიდმეტი კაცი მეცილებს, ამიტომ
უნდა გთხოვო — მაკმარე პლაგიატის სახელი, ნამდვილ პლაგია-
ტად ნუ მაქცევ. ის, რაც შენია, მე ნუ ზომავურ. თორემ ეს ბოლო
წვეთი იქნება, ამას ველარ გადავიტან! — თქვა მან, ყველასათვის
მოულოდნელად რეჟისორის მკერდში თავი ჩარგო და... ის ატირდა
ერთ მეფე ლირი, ლირი ყველასგან მიტოვებული...

1984

შის ჰქვია თეატრმცოდნე

ყური მიგდე, ვახტანგ — მიემართე ერთ ჩვეულებრივ ხალამოს ადამიანს, რომელთან ერთად ფინჯან ჩაიზე არა ერთი და ორი სალამო გამიტარებია და რომელთან საუბარი ამქვეყნად ყველაფერს მერჩივნა — მოდი, როგორმე ვუშველოთ ტერმინ თეატრმცოდნეს, ბოლოს და ბოლოს ეს ჩვენი პროფესიული ვალია.

იგი უცებ მიმიხვდა რაზეც მქონდა საუბარი და ჩვეული აზრტით (რაც ასე მზიბლავდა ხოლმე) მსწრაფლ გამომეხმაურა. „ვის ჰქვია თეატრმცოდნე? — რიტორიკულად იკითხა მან, — ადამიანს, რომელსაც თეატრის აკარგი. მოეკითხება. ჩვენში კი, თქვენის ნებართვით და ხელშეწყობით (როცა ვახტანგს რამე არ მოსწონს, ყველას, და მათ შორის შენც, დამნაშავედ გთვლის) თეატრმცოდნეებად მხოლოდ თეატრის თეორეტიკოსები მოიხსენიებიან. მან რა ეუწოდოთ დოდო ალექსიძეს, მიხეილ თუმანიშვილს, გიგა ლორთქიფანიძეს, რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძეს, შალვა გაწერელიას და სხვათა და სხვათა, რომელთა თეატრის ცოდნა სიტყვითაც და საქმითაც დაამტკიცეს?“.

ექვგარეშეა, თეატრმცოდნეები — ვთქვი მე.

— აბა ჩვენ ვინ ვართ, რეჟისორები? — გულუბრყვილოდ გაუკვირდა მას. (ეს გულუბრყვილობაც ვახტანგის ნატურის საყვარელი თვისებაა).

არა, ვთქვი მე, ჩვენი თავისთვის, რაღაც სხვა უნდა გამოვიგონოთ. რეჟისორი ერქვას იმას, ვინც ეს-ესაა ფეხი აიღვა სპექტაკლის სადადგმო ასპარეზზე. დაე, იბრძოლოს იმისათვის, რომ ოდესმე თეატრმცოდნედ იწოდებოდეს. ჩვენთვის კი სხვა სახელწოდებაა მოსაძებნი.

მან ამაზე არაფერი მიპასუხა, მზერა მომაპყრო და სმენად გადაიქცა, რაც, ჩვეულებრივ, სასიამოვნოდ აღიზიანებდა ხოლმე ჩემს სააზროვნო პოტენციალს.

— ხომ არსებობს ტერმინი ფილოლოგი — ვთქვი მე — რატომ არ შეიძლება, რომ ჩვენ თეატროლოგები გვერქვას?

— კი მაგრამ, — რბილად შემედავა იგი — ლოგოსი რომ სიტყვას ნიშნავს? ფილო-ლოგოს კი სიტყვის სიყვარულს, „თეატრო-ლოგი“... თეატრის სიტყვა... სადღაა აქ პროფესიის განმსაზღვრელი ნიშანი?

ამ საკითხზე დავა შეიძლებოდა (ამ არგუმენტით ხომ ფილო-ლოგიც არასრულყოფილი ტერმინია), მაგრამ თვით დავის წარმოშობამ მაფიქრებინა, რომ ჩემს გამოგონებას რაღაც აკლდა და მეც უკან დავიხიე.

— კეთილი, მაშინ თეატროსოფოსი — ვთქვი მე. ხომ არსებობს ტერმინი ფილოსოფოსი ანუ აზროვნების, სიბრძნის მოყვარე, რატომ არ შეიძლება, რომ ჩვენ თეატროსოფოსები გვერქვას? ვახტანგი ჩაფიქრდა. აშკარა იყო, ისევე რაღაც არ აკმაყოფილებდა.

— ამ შემთხვევაშიაც ჩვენ მხოლოდ თეატრის მოყვარულები გამოვდივართ, პროფესიული ნიშანი კი ისევე სადღაც დაიკარგა — თქვა მან ბოლოს.

— თეატროგრაფი? თეატროგრაფზე რას იტყვი? ხომ არსებობენ გეოგრაფები. რატომ არ შეიძლება, რომ ჩვენ თეატროგრაფები გვერქვას?

— გრაფობის საწინააღმდეგო არაფერი მაქვს — იხუმრა ვახტანგმა — მაგრამ გრაფია ხომ აღწერას ნიშნავს. განა ჩვენ მარტო აღწერლები ვართ?

— თუ ასეა, მაშ ვიყოთ თეატრომეტრები, რაც თეატრის მზო-ველობას ნიშნავს — ვთქვი ამყად.

მან მხრები აიჩეჩა — გრაფი, მეტრი — პრეტენზიულა. უფრო ნეიტრალური სიტყვაა საჭირო.

მე ტვინში გადავათვალიერე პროფესიის აღმნიშვნელი სხვა ტერმინებიც და გამახსენდა, რომ ჯერაც არ მიხსენებია „ნომია“.

— ხომ არსებობს ასტრონომია? მეცნიერება, რომელიც შეესწავლის ციური სხეულების ფიზიკურ თვისებებს და ქიმიურ შემადგენლობას? განა იგი არ ჰგავს ჩვენს დამოკიდებულებას თეატროსთან?

— ნუ დაგვაფიქვდება — მეუბნება ის სერიოზულად — რომ ძველქართულად თეატრს თეატრონი ერქვა. თეატრონ-ომი... აბა, წარმოიდგინე, რა ელფერს იძენს ეს ტერმინი. ამით ჩვენი პროფე-

სიის მხოლოდ ერთი მხარე გამოიკვეთება — ავრესიულობა და ექსპანსიურობა.

— გამოიკვეთოს — ვოქვი მე. დაე იცოდნენ, ვისთანაც აქვთ საქმე.

— არ ივარგებს — თქვა მან. წინასწარ ომს რატომ უცხადებ ჩმათ, ვ-სთანაც. შესაძლოა, დამეგობრებას აპირებ?

— მაშ თუ ასეა, ვუწოდოთ ჩვენ თავს თეატრ-ურკება. ზამ არიან დრამატურგები, ჩვენ რაღა დავაშავეთ?

— თეატრ-ურგი — დამარცვლა მან. ესე იგი თეატრისთვის ურგები ადამიანი. არ გამოვა.

— კეთილი, ვოქვი მე, რადგან მივხვდი, რომ ფანტაზია ამომე-წურა — იქნებ შენ გაქვს რაიმე ვარიანტი?

— მოგეხსენება. — დაიწყო მან. — ჩვენი პროფესია მოითხოვს, რომ ხშირად ვიაროთ თეატრებში (ვახტანგი თავის ვარიანტს არასოდეს პირდაპირ არ გთავაზობს. ვიდრე თავის ვარიანტს გეტყვოდეს, არგუმენტებით სულს ამოგხდის). მართო საქართველოში ოცდაათ-ზე მეტი თეატრია. მთელ მსოფლიოში, თუ სადმე რამე მნიშვნე-ლოვანი დაიდგა, ჩვენი პირდაპირი მოვალეობაა ეს სპექტაკლები ვნახოთ და ჭეროვანი შეფასებაც მივცეთ. რა უფლება აქვთ უჩვენოდ მართავდნენ წარმოდგენებს „ოლდ ვიკი“, „დე ლა სიტე“, „დიუ სოლეი“, „ლა მამა“, „ლა სკალა“, „ვიე კოლომბიე“, „ფოლკ-სბიუნე“ და „ფოლკსოპერა“, „ატელიე“ და „ატელიე-217“, „დ-34“, „აბე“, „სან-ფერდინანდო“ და „სან-სამუელე“, „დროტინგსპოლი“ და „დრამატენი“, „არენა სტეიჯი“, „პიკოლო“, „ესპულჩესნი“, „ტალია“, „სიტუი“, ნოს ანუ ნოგაკუს ტიპის თეატრები, რომლებიც წარმოიშვნენ სარუგაკუს და დენგაკუსაგან, „ტეატრო დე ლა სეკ-რეტარია და რეკურსოს ინდაულიკოს“...

მივხვდი, რომ საჭირო იყო აღმეკვეცა ვახტანგ-ის ოცნება. კმარა! — ვოქვი მე, — ნუ გააჟენე, რა ამბავია!

ვახტანგი შეცბა. — რა მოხდა?! — გაუბედვად იკითხა მან.

— აღარ მინდა ტეატრო დე ლა სეკრეტარია და...

— რეკურსოს ინდაულიკოს — წამეშველა იგი.

— რეკურსოს ინდაულიკოს — გავიმეორე მაშინაღუარად. დუმილი ჩამოწვა.

— რას იტყვი? — დასვა მან კითხვა პაუზის შემდეგ.

— რა უნდა ვთქვა? — ვუბასუხე გაღიზიანებულმა.

— მეთანხმები?

— გეთანხმები, მაგრამ არ მესმის, საით მიგყავს საუბარი.

— იქნებ ჩვენ ყველაზე მეტად ტერმინი თეატრონაქტი დაგმშვენიდებოდა? თეატრის მოგზაური—მშვენიერია!—შეფარული აღტაცებით წარმოთქვა მან.

— საქმე ის არის, ვთქვი მე, რომ შენ, როგორც მოგზაურობის მოყვარულს, მოგწონს ეგ ტერმინი. აბა, ახლა ვიკითხოთ ზოგ-ზოგებს, აწყობთ მოგზაურის სახელი? მოგზაური, მოხეტიალე და მაწანწალა თავი გაბიაო, გეტყვიან. ჩვენ სავარძლებში განვისვენებთ და საბერიკაოდ არ გვცალიაო.

ვახტანგმა თვალები დახარა. ჩანს ჩემმა არგუმენტმა გასჭრა.— აბა, არ ყოფილა საშველი, — დაასკვნა ბოლოს.

უეცრად, რაღაც აზრმა გამკენწლა.

— ვახტანგ, ვთქვი მე გახარებულმა, ყველაფერს სჯობია, ყველა თეატრის კრიტიკოსს სხვადასხვა ტერმინი მიუუსადაგოთ. ასე, მაგალითად, თეატრმცოდნეობის კურსდამთავრებულს — თეატროლოგი, ანუ თეატრის მოყვარული. იმათ, ვინც ბევრს კითხულობს თეატრალურ ლიტერატურას, ესწრება რეპეტიციებს, აგროვებს თეატრალურ ფაქტებს — თეატროლოგი. იმათ, ვისაც სავარძლებში ჯდომა უყვართ — თეატროგრაფები. იმათ, რომელთაც ძალიან უყვართ ვინმეს კიცხვა და განქიქება — თეატრონომები. იმათ, ვინც ხშირად დადის მივლინებებში სხვადასხვა სპექტაკლების სანახავად — თეატრონავტები. ჭკუისდამრიგებლებს — თეატრომეტრები, ხოლო იმათ, რომლებიც არც არაფერს წერენ და არც არაფერს ლაპარაკობენ — თეატრურგები. ამაზე რას იტყვი?

— კარგი აზრია, — თქვა ვახტანგმა ღიმილით.

— ხოლო რაც შეეხება რეჟისორებს, დაე მათ შორის გამორჩეულთ ეწოდოს თეატრმცოდნეები — დაეასრულე მე.

— თეატრმცოდნე რობერტ სტურუა... ჟღერს — თქვა მან.

— თეატრმცოდნე თემურ ჩხეიძე — ავიტაცე მე, ჟღერს რომელია!

— თეატრმცოდნე სტანისლავსკი, კონსტანტინ სერგეევიჩი — მე მგონი ჟღერს, თქვა მან დაფიქრებით.

— თეატრმცოდნე მეიერხოლდი, ვსევოლოდ ემილევიჩი — შესანიშნავია!

— თეატრმცოდნე მაქს რაინჰარდტი — იფ, დიდებულია!

— თეატრმცოდნე გორდონ კრეგი — ამას რა სჯობია!

— რეჟისორები ოდესმე მაღლობას გვეტყვიან — თქვა ვახტანგმა.

— და თეატრმცოდნეებიც — ვთქვი ამაყად.

— დარწმუნებული ვარ, ჩვენი გამოგონება მთელ მსოფლიოს მოედება. — ამყვა იგი.

— ჰოდა, გაუმარჯოთ თეატრმცოდნეებს, ანუ საუკეთესო რეჟისორებს.

— გაუმარჯოს თეატროსოფებს, თეატროლოგებს, თეატროგრაფებს, თეატრონომებს, თეატრონავტებს, თეატრომეტრებს და თეატრურგებს! — თქვა ვახტანგმა და რაბინდრანატ თაგორის სამშობლოში მოყვანილი ჩაი მოსვა.

ჩაი მეც კმაყოფილებით მოვსრუტე.

— კი, მაგრამ, ჩვენ რომელ კატეგორიას ვეკუთვნით? — ვიკითხე მორიდებით.

— ყველა ნიშნის მიხედვით, თეატრონათლიებს — თქვა მან და დასძინა — გასკდნენ, ახლა, შურით, რეჟისორები!...

ქ ვ ე ტ ე ქ ს ტ ე ბ ი

სამხატვრო საბჭოს ერთ-ერთ სხდომაზე, როცა მთავარი რეჟისორი მომავალი დადგმის ქვეტექსტებზე გატაცებით ლაპარაკობდა, რიგითმა რეჟისორმა ყველას გასაგონად დაამთქნარა.

ამთქნარებს, მამაძალი, — გაიფიქრა მთავარმა რეჟისორმა, — ყველას უჩვენებს, რომ ჩემი იდეები არ აინტერესებს. — გეტყობა წუხელ ცუდად გეძინა. — ვითომ ხუმრობით მიმართა მან რიგით რეჟისორს.

რიგითმა რეჟისორმა თავაზიანად თავი დაუქნია.

დირექტორი სიბრაზისაგან გაწითლდა. — ხედავ, რაებს კადრულობს მთავარი რეჟისორი? ყველამ იცის, რომ მივლინებაში ვიყავი და წუხელი დამე შინ არ გამითევია. ამით ყველას ეუბნება, რომ რიგითი რეჟისორი და ჩემი ცოლი... — წუხელი ისე წვინდა, რომ რა დააძინებდა: — ირონიულად თქვა დირექტორმა.

მთავარმა რეჟისორმა ტუჩზე იკბინა. რას მერჩის ეს დამპალი? — გაიფიქრა მან, — ყველას უნდა გააგონოს, რომ მე და რიგითი რეჟისორი, წუხელ ერთად ვსვამდით, — წვიმას კი გაუძლებს კაცი, მკბენარები რომ არ აწუხებდეს — თქვა მთავარმა რეჟისორმა.

მკბენარებიო?! — სიბრაზისგან კიდევ უფრო გაწითლდა დირექტორი. — საიდან იცის ამ გათახსირებულმა, რომ ექსტაზში ჩემი ცოლი იკბინება?! — მკბენარებსაც გაუძლებს კაცი, ქუჩის მღებავები ხელს რომ არ უშლიდნენ, — თქვა დირექტორმა.

მღებავების ხსენებაზე მთავარი მხატვარი აიღეწა. რა უნდათ ჩემგან, გაიფიქრა მან, არ დამღეკეს?! — მღებავები რა სახსენებელია, თუკი ხალხს პირში ცხელი კარტოფილი უდევს და საღებო რეზინის გარეშე ცხოვრება არ შეუძლია, — თქვა მთავარმა მხატვარმა.

პირში ცხელი კარტოფილის ხსენებაზე წამყვანი მსახიობი აი-
ღწა. ბოლო ხანებში რამდენიმე წინა კბილი დაკარგა და ახლა
ს-ს ნაცვლად, შ-ს ამბობდა. ყველას ერთი სურვილი აქვს, როგორ-
მე დამწიხლონ, — გაიფიქრა მან. — ცხელ კარტოფილს კი მოვე-
ლევა, მაგრამ ტლინკაობას როდის მოვეშვებით? — თქვა მან ბოლ-
მით.

ამ სიტყვებზე წამყვანი მსახიობი ქალი ზე წამოიჭრა. — ტლინ-
კაბი ჩემია და მინდა ვიტლინკავებ და მინდა არა! ბატონო მთავა-
რო რეჟისორო, რას გულისხმობდით, როცა რიგით რეჟისორს ეუბ-
ნებოდით, წუხელ ცუდად გეძინაო? იმას, რომ ჩემთან ერთად ეძი-
ნა? მერედა, ვისი რა საქმეა, მე ვისთან ერთად ვიძინებ? ბატონო
დირექტორო, რას გულისხმობდით, როცა ამბობდით, წუხელი წვიმ-
დაო? იმას რომ სმა მიყვარს? ეს ჩემი პირადი საქმეა, მინდა დაე-
ლე და მინდა არა! ბატონო მთავარო რეჟისორო, მკბენარების ხსე-
ნება იმაზე მეტყველებს, რომ ჯენტლმენი არა ხართ. ექსტაზში ყვე-
ლა ვნებიანი ქალი იკბინება. ბატონო მთავარო მხატვარო, ვისი რა
საქმეა, შევიღებები თუ დავიხატები? მე თუ ცეკვა მიყვარს, განა ეს
ტლინკაობაა?

— მოვეშვათ ქვეტექსტებს! — დაიღრიალა მთავარმა რეჟისო-
რმა.

— ახლა არ ამბობდით, პიესაში მთავარი ქვეტექსტიაო? — თქვა
რიგითმა რეჟისორმა და ყველას გასაგონად, გულიანად დაამთქნარა.

პ რ ი ტ ი კ ა

„შუშის სამხეცე“	9
„იულიუს კეისარი“ რუსთაველის თეატრში	12
შექსპირული სამრეკლოს ხმა	19
ბობოქარი დღეების გამოძახილი	26
„შეშლილი, შეშლილი... ახალი წელი“	36
სინამდვილის გაშიშვლებული ფესვები	47
ასპარეზობენ ადამიანური ვნებები	52
ადამიანური ყოფის კარტოთეკა	59
ჩვენებულების სამყაროში	69
სიყვარულის მეტაფორა	80
ჩვენ ვიცით	87
ურთიერთშთაგონებისა და თანადგომის მატიანე	94
რეჟისორის წიგნი — აღსარება	102

პ უ ზ ლ ი ც ი ს ტ ი კ ა

მსახიობის ხედრი საქართველოში	115
ქართული დრამატურგია და თეატრი	134

პ ო რ ტ რ ა ტ ა ზ ი

ორი ფაროსმანი	147
ანალიტიკოსი	159
ხელოვანის სამრეკლო	161
მსახიობის ფენომენი	170
ფანტასტიკურის და რეალურის ზღვარზე	177

დ ი ა ლ ო გ ა ზ ი

დიალოგი-ინტერვიუ	187
დიალოგი გასაუბრების გარეშე	201

თეატრალური იუმორისტები

მშვენიერებით შენიღბული	215
აღარ მინდა	219
ლირი, ყველასგან მიტოვებული	222
ვის ჰქვია თეატრთმცოდნე?	227
ქველევსტები	232

გამომც. რედაქტორი — ი. ნ ე მ ს ა ძ ე
ტექ. რედაქტორი — მ. გ ვ ე ლ ე ს ი ა ნ ი
კორექტორი — ნ. გ რ ძ ე ლ ი ძ ე

გადაეცა წარმოებას 3.01.90 წ. ხელმოწერილი დასაბუქდად 16.03.90
ქალაქის ზომა 60×84¹/₁₆. ნაბეჭდი თაბახი 14,5,
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 12,0.
შეკვ. № 2 უე 14203, ტირაჟი 3.000

ფასი 1 მან. 20 კაპ.

Мераб Владимирович Гегია
ТЕАТРАЛЬНЫЙ КАЛЕЙДОСКОП

(на грузинском языке)
Союз театральных деятелей Грузии
Тбилиси, Кирова 11 а
1990

ს. ბ. № 180.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა,
კლ. ცეცხლის ქ. № 133.

