

მიხეილ თუმანიშვილი

ახლა კი, ფარდა!
თეატრზე ნათიქრიდან
წერილები
წიგნი III



ვამოცემლობა „აგა“

თბილისი

2011

ახალი რედაქცია

ტექსტზე მუშაობდა: ელენე თუმანიშვილი

რედაქტორი: ნათელა ურუშაძე

დამკაბადონებელი: მკატერიინე ოქროპირიძე

კორექტორი: მანანა სანაძირაძე

პირთა საძიებელი: მანანა ჭონიშვილი
ნინო გოგილაშვილი
ნათია გვრიტიშვილი

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing
House “Kentavri”

ISBN 978-9941-9161-0-6 (ტომეული)

ISBN 978-9941-9161-8-2 (წიგნი III)

შინაარსი

წინასიტყვაობა	4
ახლა კი ფარდა	
თავი 1	7
თავი 2	32
თავი 3	57
თეატრზე ნაფიქრიდან	133
წერილები	
პედაგოგად უნდა დაიბადო	196
სად მიდიან ყველანი ნეტავ?	206
საუბარი რეჟისორობის მსურველებზე	218
ფიქრები თეატრის ირგვლივ	226
* * * (უსათაუროდ)	238
სპექტაკლი აღსარება უნდა იყოს	242
ლამის ფიქრები	250
ჟან ანუის „ანტიგონე“	266
„ზაფხულის ლამის სიზმარი“	285
იმპროვიზაცია ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ თემაზე.....	296
პირთა საძიებელი	329

წინასიტყვაობა

ვინც 1996 წლის 11 მაისს უიმისოდ დარჩენილ პატარა სამუშაო ოთახში შევიდა, საწერ მაგიდაზე უთუოდ დაინახა მცირე ზომის ქაღალდი ზედ წარწერით – „ჩემი მესამე წიგნის სათაური და ბოლო სიტყვები – „ახლა კი, ფარდა!“

თუ წიგნია ნახსენები, მისი სათაური და დასასრულად გათვალისწინებული სიტყვები, ეს იმას ნიშნავს, რომ ნაწარმოები თავიდან ბოლომდეა გააზრებული, მაგრამ, ვაი, რომ არგანხორციელებული...

დიდ საქაღალდეში თავმოყრილი მისი ბოლო წიგნის ხელნაწერი ფურცლების ერთი ნაწილი გარკვეული თანამიმდევრობითაა დალაგებული, მეორე – ნაფიქრ-ნააზრების ცალკეული ფრაგმენტებია მხოლოდ. ყველა ერთად კი, არსებითად, მისი ფიქრების ნაკადია. ამიტომაც არაა მწყობრი და გამართული ისე, მას რომ სჩვეოდა საერთოდ. ზოგი ფრაგმენტი დასათაურებულია, ზოგი – არა. შიგადაშიგ ფურცლის მინდორზე ისეთი მინაწერია, მის გარდა რომ ვერავინ გაიგებს. ზოგჯერ ერთხელ უკვე თქმული მეორდება – რატომ? უამრავი „რატომ“ იბადება და რჩება უპასუხოდ, რადგან მოპასუხე აღარაა. არც წიგნია. მასალაა მხოლოდ ფიქრთა ნაკადის წყვეტილად ამსახველი. იქნებ, ასეც ჰქონდა ჩაფიქრებული წიგნის აღნაგობა მის ავტორს? ვინ იცის...

დიდი ქართული რეჟისორის მიხეილ თუმანიშვილის სათეატრო ხელოვნების შესახებ ფიქრთა ნაკადს ხელუხლებლად ვთავაზობთ მკითხველს. ვფიქრობთ, ის ამნაირი წიგნითაც ბევრს გაიგებს მისი ავტორის და საერთოდ სათეატრო ხელოვნების შესახებ – წყვეტილ ფიქრსაც შეუძლია გვაუწყოს რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანი. გააჩნია, ვინ ფიქრობს... მით უფრო, რომ ამ ფიქრებს თან ერთვის ადრე გამოქვეყნებული მისი წერილები სათეატრო ხელოვნების შესახებ და არსებობს მისი ორი შესანიშნავი წიგნი „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“ და „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“.

ახლა კი, ფაჩდა!



J. ayoub Ghannouchi

თავი I

მოდით, პიტაგაშოთ!

დილით ბაზართან ვანო ჯავახიშვილი შეშხვდა. ის ოდესღაც რუსთაველის თეატრის ბევრ სპექტაკლში მონაწილეობდა, ფანდურზე უკრავდა, შაირებს მღეროდა. კარგად უკრავდა და კარგად მღეროდა.

— როგორა ხარ?

— რა მიშავს.

— თეატრი არაფერი არ ყოფილა... გახსოვს ხორავა? გახსოვს, რამხელა ფიგურა იყო? აბა, ღღეს ჰკითხე ვინმეს, მით უმეტეს, ახალგაზრდებს, თუ ახსოვთ, თუ იციან, ვინ იყო ხორავა?!

— ასეა, ასე.

— შენ კიდევ მუშაობ? წავიკითხე შენს წარმატებებზე...

— აბა...

— მოკლედ, არ დაგავიწყდეს ხორავას ამბავი, რა კაცი იყო, რა კაცი... გაქრა. თეატრი წამია, გადიხარ კულისებში და ყველაფერი თავდება, შენი დიდება, წარმატება... ფარდის დახურვასთან ერთად... ყველაფერი თავდება, კვალი არ რჩება.

— სად არის ახლა ფარდა?

— შე კაი კაცი, შენ არ იყავი, რომ მოსპე ის დალოცვილი?

— მივქარე, ალბათ. უნდა აღვადგინო, თუ მოვასწრებ. აბა, კარგად იყავი.

* * *

სცენის ფიცარნაგი. ყოველთვის, როდესაც მას პარტერიდან ეუახლოვდები, სრულიად განსაკუთრებული, არაჩვეულებრივი გრძნობა მეუფლება. მინდა მოგეხვიო, გულში ჩაიკრა ეს უხეში, ხორკლიანი ფიცრები, ლოყა მივადო, მოვეფერო, გავირინდო და არავის დაეუთმო. ეს ამაღლებული ფიცრული იატაკი იმისთვის არსებობს, რომ მასზე ცხოვრება გათამაშდეს. აქ ქმნიან, წარმოაჩენენ ადამიანის არსს, ცხოვრების მოდელს. ამ გრძნობათა ემაფოტზე მსახიობი საჯაროდ მარტოდმარტო რჩება თავის განცდებთან, ვნებათაღელვასთან, აღსარებასავეთ საქვეყნოდ გამოაქვს ყველაფერი, რაც მას ასე აუღელვებს და რაც, ჩვეულებრივ, სხვისთვის უხილავია, ფარული. ამ შემადღებულ

მოედანზე ადამიანი-მსახობი განწმენდის რიტუალს ატარებს და მარადიულთან მიახლოებას ცდილობს. თეატრალური თამაში – კაცობრიობის ბავშვობის გაგრძელებაა.

თამაშობს ყველა, თამაშობენ ცხოველები, თამაშობდნენ პირველყოფილი ადამიანი-მონადირეები, თამაშობენ ბავშვები და უფროსები. თამაშს თითქოს არანაირი პრაქტიკული მიზანი არ უნდა ჰქონდეს, მაგრამ ცხოველთა თამაში ისეთ მოძრაობებსა და ქმედებებს შეიცავს, რომლებიც მისთვის აუცილებელია ყოველდღიურ ცხოვრებაში. გაითამაშებენ სცენებს თავისი მომავალი ცხოვრებიდან: მტაცებლები კვლის მიგებას, თავდასხმას სწავლობენ, ბუბუნავენ – ფხიზლად ყოფნას, დროულად გაქცევას. ცხოველები ისეთ სიტუაციებს აშუშებენ, რომლებთანაც, შეიძლება, შემდგომ მოუწიოთ შეჯახება. საიდან იციან მათ ეს? გენეტიკურად ჩადებული რაღაც კარნახობს მათ ცხოვრებასთან შესაბამისად მზადებას.

პალეოლითის ხანაში მონადირეები ძალზე რთულ სარიტუალო ცეკვ-თამაშებს, პანტომიმებს ასრულებდნენ. ბიზონებსა და ირმებზე ნადირობის წინ რამდენიმე დღის განმავლობაში მონადირეები მაგიურ „ბიზონთა ცეკვას“, ცეკვ-პანტომიმებს განასახიერებდნენ. ერთი ბიზონის ტყავსა და ნილებში გამოწყობილნი, მეორენი კი იარაღით ხელში ასრულებდნენ მომავალი ნადირობის ცეკვას, შენილებულად განასახიერებდნენ იმ ღელვას, დაძაბულობას, ნადირობას რომ ახლავს თან, წარმოადგენდნენ მონადირეებისა და ბიზონების მოქმედებებს, ასახვენ ცხოველთა დაჭერას, მათ მოკვლას, ნადირობისას თვისტომთა დაღუპვასა და მათ დატირებას. პირველყოფილი მხატვრული შემოქმედების ეს ნაირსახეობანი გამოიყენებოდა მოქმედების, ქცევის თვალსაჩინო ნიმუშების შესაქმნელად. ანდა იმისთვის, რომ კიდევ ერთხელ, ხელახლა განეცადათ უკვე განცდილი ან სამომავლოდ განსაცდელი. სადღაც, პირენეის მთებში, გამოქვაბულში თიხისგან გამოძერწილი დათვის ფიგურაა აღმოჩენილი. მის გარშემო იატაკზე ნაპოვნია ადამიანთა ნაფეხურები, ცხოველის ფიგურა კი ნახერებტებითაა დაცხრილული – ჩანს, იარაღის დარტყმისაგან. ძველი მონადირენი, დათვის გამოსახულების გარშემო ცეკვისას, მას შუბებით გმირავდნენ და ამით ნადირობის ღმერთს გამარჯვებას, საქმის კეთილად დასრულებას სთხოვდნენ, მომავალი ნადირობის რეპეტიციას გადიოდნენ.

უადრესი ხანიდან მოყოლებული, ადამიანი ყოველთვის თამაშს ესწრაფოდა: სახალხო წეს-ჩვეულებანი, ქორწილი, დაკრძალვა, საეკლესიო რიტუალები, საქართველოში – ბერიკაობა, ყვენობა. აი,

ერთ-ერთი ეპიზოდი: მოედანზე გამორბოდნენ საკაცეებით და ოყნებით ხელში, თანამედროვე საექიმო ტანსაცმელში გამოწყობილი პერსონაჟები. ისინი ოყნებით წუწავდნენ მაყურებლებს, იჭერდნენ მამაკაცებს და კასტრაციის მიზნით საკაცეებზე აგდებდნენ, აჭრიდნენ ფალოსს, რომელიც წითლად შეღებილი სიმინდის ტაროსგან იყო გაკეთებული. შემდეგ ამ ფალოსს ქალებს ესროდნენ, რომლებიც წვილ-კივილით უკან უბრუნებდნენ ექიმებს და „დაზარალებულს“. ყველა ხარხარებდა, სახალხო თამაში კულმინაციას აღწევდა.

მადრიდში დავესწარი საქალაქო კარნავალს, რომელიც ყველიერის დასასრულს იმართებოდა. ქალაქი სამი დღის განმავლობაში დღესასწაულობდა. ამ კარნავალში, დიდიან-პატარიანად, ყველა მონაწილეობდა. ძალიან ლამაზ, უჩვეულო კოსტუმებში გამოწყობილი მონაწილენი, არაჩვეულებრივი ნიღბებით, ქუდებით, რეკვიზიტით მომარაგებულნი, სხვადასხვა რაიონში ცალ-ცალკე გადიოდნენ რეპეტიციას, რათა მათი გამოსვლა ყველა მონაწილესთვის სრულიად მოულოდნელი ყოფილიყო. ქუჩაში მოძრაობის წესები გაუქმებული იყო, სამაგიეროდ, სრულად მოქმედებდა კარნავალის დაუწერელი კანონები. ქუჩებში საოცარი მხიარულებაა, ჟივილ-ხივილი, ჩოჩქოლი და ფაციფუცი. ყველა თავისი საქმითაა დაკავებული. მადრიდის გენიალური კარნავალი! ნაირნაირ საკარნავალო კოსტიუმში გამოწყობილი ხალხი ქუჩებში ირევა, მთელი ქალაქი თეატრალიზებულია, ქალები გადაცმულნი მამაკაცებად და, პირიქით, — კაცებში გამოწყობილი მამაკაცები.

იქ სადღაც საბავშვო ეტლთა მწკრივია, შიგ საწოვრებიანი ბავშვები სხედან, უკან დედეები მოჰყვებიან ნაირფერად მოხატულ-გაფორმებული მანქანებით. აქვეა ბორბლებზე მოწყობილი თეატრალური ბალაგანი, ცხენების კავალკადა, ხარებშებმული ურმები, უამრავი თვითნაკეთი ლოზუნგი, მრავალრიცხოვანი ორკესტრი. ფორნებიდან ქუჩებზე ფიწლებით თივას ყრიან — ალბათ, ამას ჩვენთვის გაუგებარი, რაღაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. აი, იქ გოლიათები მოდიან უშველებელი ნიღბებით, აქვე ლილიპუტთა გრძელი მწკრივია, იქ კი — უზარმაზარ ნიღაბს ამოფარებული სრულიად შიშველი ქალი; აი, ასე, მოდის თავისთვის, სურვილი აქვს და მოდის! წელიწადში ერთხელ მაინც ხომ აქვს ამის უფლება?! ეს კარნავალის პრინციპია: ყოველივე აკრძალული — სამი. დღის მანძილზე ნებადართულია ნიღაბქვეშ. შთაბეჭდილება ამ დღესასწაულისა და საყოველთაო თამაშობისაგან არაჩვეულებრივია. ახლა შეიძლება გაიგოს კაცმა, როგორი იყო

კარნავალი წინათ, შუა საუკუნეებში. ასეთივე შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე ვაიმარში გამართულმა კარნავალმაც. ყოველივე ეს წარსულის გამოძახილია, როდესაც ეწყობოდა „სულელთა დღესასწაულები“, მასხარების და სულელების სახალხო ზეიმები. ამ დღესასწაულებზე ყველაფერი შეიძლება: ძლიერთა ამა ქვეყნისათა – მეფის, ეპისკოპოსის, სენიორთა, ხელისუფალთა დაცინვა, გაკილევა. საგანგებოდ ირჩევდნენ სულელთა მეფეებს (საქართველოს ყვენი). ბრბო დასცინოდა მათ, მდინარეში აგდებდა. ასეთ მოუხეშავ თამაშობებში ვლინდებოდა მთელი წლის მანძილზე დაგროვებული მტრული დამოკიდებულება ხელისუფლების მიმართ. ასეთი დღესასწაულები, თამაშობანი საზოგადოებისათვის იყო მეორე, ხელისუფლების ოფიციალური აკრძალვებისაგან თავისუფალი ცხოვრება, ანდა, მბახტინის თქმით, კარნავალში თავად ცხოვრება თამაშობს, ხოლო თამაში კი, დროებით, ცხოვრებად იქცევა.

ირონია – ესაა ადამიანის უნარი, გამგებიანი ადამიანის პოზიციიდან იმსჯელოს საკუთარ საქმიანობაზე, ესმოდეს, რომ ყოველივე შეფარდებითია და პირობითი, რომ ყოველივე წარმავალია (რაც იყო, იგივე იქნება და რაც კეთდებოდა, იგივე გაკეთდება – და რომ ამქვეყნად არაფერია ახალი) და არსებობს მხოლოდ თეატრი – თამაში. ადამიანებს თამაში რომ არ ჰქონოდათ, ალბათ, ამ საშინელი ნერვული დაძაბულობისაგან ყველა ჭკუიდან შეიშლებოდა. ასეთი რამ ზშირია რევოლუციების დროს – ადამიანები კარგავენ იუმორის გრძნობას, თამაშის უნარს; რა ეთამაშებათ ამ დროს.

ზშირად დაკვირვებივარ ბავშვებს, საკუთარ ზმანებათა წიაღში ჩაფლულთ. გოგონები დედებს განასახიერებენ, ბავშვ-თოჯინას უვლიან, აჭმევენ, აბანავენ, აძინებენ, ნანასაც უმღერიან და მნიშვნელობა არა აქვს, ძალიან ჰგავს თუ არა თოჯინა ბავშვს. ზშირად ჭინჭტებმეზოხეული ჯოხი ყველაზე საყვარელ სათამაშოდ იქცევა ხოლმე. ეინშტეინს მაინდა, რომ ფიზიკის შესწავლა – საბავშვო თამაშია ბავშვის თამაშთან შედარებით. ბავშვები თამაშობენ „სკოლობანას“, „მაღაზიობანას“, „დედამობანას“, „საავადმყოფობანას“. საბავშვო თამაშები ბავშვის გარემომცველ სამყაროზე კოდირებული ცნობების დასტას წააგავს. ამ თამაშებში გათამაშებული სიტუაციების, მოვლენებისა და მოქმედ პირთა მიმართ ბავშვის დამოკიდებულება ვლინდება. თუ დააკვირდები ბავშვების თამაშს, ყოველთვის მიხვდები, რა ურთიერთობებია მათ ოჯახში. ბავშვი ყოველთვის ბაძავს უფროსს, მის როლს ითვისებს.

ფრონტზე 1943 წელს ყველაზე საშინელი, მძიმე ბრძოლების, დიდი ნერვული დაძაბულობის დროს, როდესაც ყოველ წამს შეიძლებოდა მოეპყდარიყავი, როდესაც, ტყვიების წვიმის მიუხედავად, მივრბოდი, რათა ჩვენი ბატარეა მოახლოებული ტანკების შესახებ გამეფრთხილებინა, ანდა მიწაზე ზოხვით, კაბელის განწყვეტის ადგილებს ვეძებდი, ყოველთვის მეუფლებოდა შეგრძნება, რომ ახლაც, როგორც ბავშვობაში, „ყაჩაღობანას“ ვთამაშობ. ასეთი გრძნობა სულ რამდენიმე წამს მეუფლებოდა, შემდეგ ქრებოდა, რათა კვლავ ისეთივე ძალით გამემორებოდა.

როდესაც პირველად შევეჯექი ცხენზე, ისეთი გრძნობა დამეუფლა, თითქოს, ადრეც მევლოს ცხენით. ეს, ალბათ, იმ პატარა გამოცდილების ანარეკლი იყო, რომელიც ბავშვობაში მივიღე წყნეთისა და კოჯრის გორაკებსა და მინდვრებზე ჯოხის ცხენზე შემოძვდარმა. მაშინ წარმომედგინა, თითქოს, კარგა ჯიშის ცხენს მივაქროლებდი, თუმც კი ფეხებქვეშ ჩვეულებრივი ჯოხი მეგულებოდა. თამაშის დროს რამდენიმე ცხენი მყავდა. თეთრი — კანგაცლილი ჯოხი და მეორე — შავი მუსტანგი, რომელიც განსაკუთრებით მიყვარდა. ბურქებში მათ ჯოხებისგან თავლა გავუკეთე, ვაჭმედი, ვასუფთავებდი, ღამით თოკებით ვაბამდი, წყლის დასალევად წყალსაცავისკენ მიმყავდა. ეს იყო 1929 წელს.

* * *

1934 წელი. წალკერის ახლოს სოფ. ტბა, მთელი დღე ტყიდან ვეზიდებით ხავსს და აივნის იატაკის ერთ ნაწილზე ვაფენთ. აივანი ყოველი მხრიდან საბნებითა და ზეწრებითაა შემოსაზღვრული. ეს ჩვენი სცენაა. შემდეგ მოგვაქვს პატარა ნაძვები და იატაკზე ვამაგრებთ: ნამდვილი ტყე გამოგვდის. „წითელქუდას“ ვთამაშობთ, მგელს სახეს ბურით ვუთხაპნით, წითელქუდას ღამაზე კაბას ვაცმევთ, ბებიას სახეზე პუდრს ვაყრით. ერთ-ორ რეპეტიციას გავდივართ და მაყურებელს ვეძახით. მაყურებელთა შორის არიან ჩვენი მშობლები, აგრეთვე, რუსთაველის თეატრის მოღვაწეები — ს. ახმეტელი, ი. გამრეკელი, დ. მჟავია, კ. პატარიძე. ჩვენ ზღაპარს ვთამაშობთ. პატარა გოგო ტყეში დადის და მარწყვს კრეფს. მარწყვი ნამდვილია: ტყეში ამოვთხარეთ მარწყვის პატარ-პატარა ბურქები და სცენაზე ხავსში ჩავსვით. ნაძვის ტოტებიდან ფაფახიანი მგელი გამოძვრა და ყბუილი დაიწყო. მერე უცებ ტექსტი დაავიწყდა და სპექტაკლი შეწყდა.

ფარდა—საბანი ჩამოეფარეთ. ტაში მაინც დაგვიკრეს. მე მაყურებელთა წინაშე ვიძღვრე ფიგაროს კავატინა და მეფისტოფელის არია, შემდეგ ყველა ჩაის დასალევად სუფრას მიუჯდა.

* * *

როდესაც ბავშვი წვევტს თამაშს, ის იოლად ველარ ელვია იმ სიამოვნებას, რომელსაც თამაშის დროს განიცდიდა, ამიტომ თამაშს მას უცვლის ძილ-ბურანის მდგომარეობა, ფანტაზია, რომელსაც მიეცემა ხოლმე ადამიანთა უდიდესი ნაწილი ოცნებისა და წარმოსახვის დროს. თამაშის ნაცვლად ადამიანი ახლა ფანტაზიას ეძლევა.

* * *

ზოგნი დრამატულ წრეებსა და კონცერტებში მონაწილეობენ, ეზოებში და აივნებზე პატარა წარმოდგენებს აწყობენ, ღელავენ, განიცდიან, თითქმის ყველა ადამიანს აქვს გარკვეულ ასაკში გავლილი ეს პერიოდი, როდესაც თამაშის მოთხოვნილება, ბავშვობის მიწურულს მიძინებული, ახალი ძალით იფეთქებს ხოლმე „ეზო-აივნურ“ წარმოდგენებში. ახალგაზრდა გოგონებსა და ვაჟებს თამაშის, ხალხის წინაშე ცხოვრების გათამაშების სურვილი უჩნდებათ.

ინსტიტუტდამთავრებულსა და სხვადასხვა დაწესებულებაში მომუშავე ოთხ ქალიშვილს თამაში მოუნდა. დიდ ოთახში ჩამოკიდეს ფარდა და გამართეს წარმოდგენა, მთელი სერიოზულობით თამაშობდნენ მამაკაცს და ქალებს ო'ჰენრის მოთხრობის მიხედვით. აფიშაც მოამზადეს, ბილეთებიც დაარიგეს, ულვაშებიც მიიკრეს, გამოეწყვნენ ნაირ-ნაირ კაბაში და გატაცებით თამაშობდნენ. „ნამდვილი მსახიობებივით არ თამაშობენ?!“ — ისმოდა ნაცნობთა შემახილები. ქალიშვილები მოქმედების მსვლელობის მიხედვით ტირილდნენ, იცინოდნენ, ღელავდნენ, განიცდიდნენ, გვატინებდნენ. ცხოვრებაში ყველაზე თავმდაბლებს იქ, სცენაზე ყველაზე თავისუფლად ეჭირათ თავი. საკვირველი რამაა, გაუგებარი ფენომენი, რისთვის დასჭირდათ ამ ახალგაზრდა გოგონებს ყოველივე ეს? რატომღაც დაიბადა თამაშის სურვილი.

თამაშის დროს ადამიანი იერს იცვლის, იცვლება მისი ქცევა, გარემო. თამაშის დროს ის უკვე სხვა ადამიანი ხდება, ვიდრე რეალურ ცხოვრებაში; სხვად ქცევის სურვილი ებადება. თამაში — ეს ისეთი საშუალებათაგანია, რომლის მეშვეობითაც ადამიანი დროებით გაურბის

არსებობის ყოველდღიურობას. საბავშვო თამაშების უბრალო რეჟელექსიდან, ლოცვიდან, რიტუალებიდან, დღესასწაულიდან, ქაღაგებიდან — დაიბადა სცენური თამაში, მსახიობის ხელოვნება. თამაში — ეს განუხორციელებელი სურვილების განხორციელების ილუზიაა, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი პროცესების სარკეა. თამაში, „სარკისებური ასახვის“ მიუხედავად, ახლადწარმოქმნილი რამაა, განსაკუთრებული ფენომენი, სასწაული, რომელიც შესრულების მომენტში სრულიად დამოუკიდებლად არსებობს.

* * *

წვიმს. დედამიწამ ამოისუნთქა. მასთან ერთად ამოისუნთქა ადამიანმაც და ბუნებამ. აგვისტო მიიწურა. სწავლის დაწყებამდე რამდენიმე დღეა რჩება.

ინსტიტუტში სწავლის წლები ყველაზე უღრუბლო, შემოქმედებითი სწრაფვით აღსავსე დროა; ის ხანა, როდესაც არაფრის გეშინია, — ყველაფერი წინა გაქვს, როდესაც ყოველი წუთი — აღმოჩენა, ყოველ ნაბიჯზე ახალი, არაჩვეულებრივად მიმზიდველი სამყარო იშლება, ხოლო თეატრი შენი სიცოცხლის არსად, ყველაზე დიდ სიყვარულად იქცევა, სიყვარულად, რომელსაც ღირს, შესწირო სიცოცხლე. ასეთია ნიჭიერთა ხვედრი. ხოლო მათთვის, ვინც შემთხვევით, ან გაუგებრობის გამო შეაღო ეს კარი, ცხოვრება მოსაწყენ, უსიცოცხლო არსებობად იქცევა. ესე იგი, უნდა შეეგუო პედაგოგებს, უსაფუძვლოდ ხარჯო ენერგია სესიების დროს, ევაჭრო ნიშნებზე, ყველას თავი შეაყოლო, აიფარო ფარი, რომლის უკანაც უხეშობა და თავხედობა იმალება.

ძალიან ვლეღავ. მალეღვებს და მაფიქრებს, როგორი იქნება ჩემი მომავალი შეხვედრა ახალ სტუდენტებთან, პირველკურსელებთან.

თვეც არ გასულა მას მერე, რაც ინსტიტუტის კართან მოუთმენლად ელოდნენ განაჩენს აბიტურიენტები და მათი მშობლები.

ერთ—ერთმა დედამ გამაჩერა და ცდილობდა, დავერწმუნებინე თავისი ქალიშვილის ნიჭიერებაში: რომ ბავშვობიდან მხოლოდ თეატრზე ოცნებობდა და როდესაც მათთან სტუმრები მოდიან, ქალიშვილი მათი თხოვნით სხვადასხვა მსახიობს ბაძავს.

— კი, მაგრამ საიდან ასეთი ზრინწიანი ხმა? — უკმაყოფილოდ შევეკითხე.

— გაციებულია.

ტყუის, ეს ბავშვის უნებლიე მკვლელი. მის შვილს უბრალოდ არ გააჩნია ის მდიდარი ხმა, რომელიც ასე აუცილებელია სცენისათვის.

– მესამე წელია ვაბარებ!

– შარშან რატომ ვერ მოხვდით?

– მითხრეს, რომ მსუქანი ვარ, მაგრამ ახლა 13 კილო დავიკელი.

ღმერთო ჩემო, – ეფიქრობ – რას ემგვანებოდა შარშან, თუ წელს „ბულის“ ფირმის ძველ, გაბლენძილ კომოდს მაგონებს. ნეტავ, როგორ უშვებს თავის შვილს ამ გზაზე მკვლელი დედა, იმ გზაზე, რომელზეც (თუ შემთხვევით ან უნებურად გაძვრება) მთელი თავისი ცხოვრება როლის მოლოდინით უბედური და მთელ ქვეყნიერებაზე ნაწყენი იეღის.

არასწორი არჩევანი – საშინელი და უბედური შეცდომაა. აი, თუნდაც ჩემი ბოლო კურსი, რომელმაც არ გამიმართლა. მე ვერ შევძელი შემოქმედებითი კოლექტივის შექმნა, ხოლო ის თუ არ შეიქმნა, რაღა აზრი აქვს ზუთწლიან წვალებას და წამებას?

ინსტიტუტი სათბურს ჰგავს, ახალ მოხნულ კეალს, რომელსაც საოცარი მოვლა, ხოლო ყოველ ნერგს დიდი ყურადღება და სათუთი მოპყრობა სჭირდება. ნერგიდან დიდი სიყვარულისა და შრომის შედეგად, შეიძლება, როდესმე ძლიერი ხე ან მშვენიერი პალმა გაიზარდოს. იქნებ, ამჟამად გამიმართლოს და ერთ–ერთი ამ ბავშვთაგანი იქცეს იმ მსახიობად, რომელსაც ყველანი ასე ველოდებით?!

* * *

დირექტორი – ნუთუ თქვენ არ გესმით, რომ თეატრს არ შეუძლია თქვენი მიღება, არა გვაქვს ამის საშუალება, შტატი...

მსახიობი ქალი – შენ უკვე სამი წელია მატყუებ.

დირექტორი – არც ერთ რეჟისორს არ უნდა შენთან მუშაობა. ვერ გხედავენ...

მსახიობი ქალი – შენ უბრძანე. შენი უნიჭო რეჟისორები ვერავის ხედავენ, გარდა...

დირექტორი – როგორ ეუბრძანო, როდესაც შტატში მყოფი თოთხმეტი მსახიობი ქალი წლობით უმუშევარია.

მსახიობი ქალი – შენ დამპირდი, შენ სიტყვა მომეცი, რომ მიმიღებ თეატრში. მე განსაკუთრებული მდგომარეობა მაქვს. ჩემი ხასიათის მსახიობი შენ არა გყავს. მე ვცეკვავ და ვმღერი.

რეჟისორი — ჩვენთან ყველა მღერის და ყველა ცეკვავს...
მსახიობი ქალი — (იცინის). საინტერესოა ვინ? ვინ მღერის? ვინ ცეკვავს? თქვენი ქალები კნავიან.

რეჟისორი — ბოლოს და ბოლოს, ეს არ არის მთავარი.

დირექტორი — მერე გეტყვიან, რატომ ხარ უხეშო! განა შეიძლება ასე თავხედურად მოქცევა?

მსახიობი ქალი — შენ ხომ დამპირდი, (ყვირის) ხომ დამპირდი!.. ბოლოს და ბოლოს, ეს სახელმწიფო თეატრია, შენი საკუთარი ხომ არ არის?! მე მაქვს უფლება. არავის წაურთმევია უფლება, ვიყო მსახიობი. შენ არა გაქვს ამის უფლება.

რეჟისორი — მომისმინე, უნდა გაიგო, რომ ჩვენთან შტატში მყოფი ქალები წლობით ელოდებიან როლებს. დირექტორმა რა ქნას, როგორ მიგიღოს?

მსახიობი ქალი — თუ არ გჭირდებათ, გაათავისუფლეთ თეატრიდან.

დირექტორი — ახლა გაგვიჟღებო.

მსახიობი ქალი — დამნიშნეთ როლზე, გამსინჯეთ (ტირის). ასე ხომ არ შეიძლება. მე მოვითხოვ! (ტირის).

რეჟისორი — აბა, მითხარი, რა როლზე დაგნიშნო, როდესაც „ლირში“ ყველა როლზე სამ-სამი ქალია დანიშნული.

მსახიობი ქალი — კორდელიაზე დამნიშნე.

რეჟისორი — ეს როგორ? შენ — კორდელიაზე?

მსახიობი ქალი — მე მგონია, უკეთესად გამომივა ეს როლი, ვიდრე შენს... რა ჰქვია, აი, რომელმაც სცენაზე ლაპარაკი არ იცის...

რეჟისორი — იცი რა, ეს უკვე მეტი სმეტია. მე ვერ ვხედავ შენში კორდელიას.

მსახიობი ქალი — მოინდომე და დაინახავე. საიდან იცი, როგორი მსახიობი ვარ?

რეჟისორი — საქმეც ესაა, რაც ინსტიტუტი დაამთავრე, არსად მინახიხარ, არც ერთ როლში.

მსახიობი ქალი — სხვებს ეუნახივარ.

რეჟისორი — ჰოდა, აი, სხვები მოგცემენ კორდელიას.

მსახიობი ქალი — როგორ არ გრცხვენია. მე მეგონა, დამეხმარებოდი, შენ კი... (ხმაძალა ტირის) მე განსაკუთრებული ეკონომიკური მდგომარეობა მაქვს. სამი წელია, უფულოდ ვზივარ. თქვენთან სასოწარკვეთილებამ მომიყვანა. (მსახიობი ქალი ტირის. პაუზა. დირექტორი და რეჟისორი ღუშან).

დირექტორი — უშტატოდ რომ მიგიღო, რას მიიღებ, კაპიკებს.

მსახიობი ქალი – (სლუკუნებს).

რეჟისორი – მე შენს ადგილას რაიონში წავიდოდი, იქ სჭირდებოდა მსახიობები.

მსახიობი ქალი – მაშინ ბინას დაეკარგავ, ძლივს მივიღე.

რეჟისორი – (იცის, რომ სისულელეს ამბობს) გასაღებით ჩაკეტე.

მსახიობი ქალი – მომეცით რამე, თუნდაც პატარა როლი, დამნიშნეთ დუბლიორად.

დირექტორი – მერე, ვინ იმუშავებს შენთან? ყველას თავისი საქმე აქვს.

მსახიობი ქალი – რეპეტიციებს დავესწრები და მხოლოდ ერთხელ გავივლი...

რეჟისორი – ეს უკვე მეტისმეტია! შენ გგონია, დრამწერში გუშაობთ? ერთი რეპეტიციით ვის რა შეუძლია?

პრემიერი – (მსახიობი ქალის თანაკურსელი) როგორ არ გესმის, რომ...

მსახიობი ქალი – (დირექტორს) უკვე სამი წელია მატყუებ და ახლა მეუბნები, რომ არ გჭირდები? ადრე უნდა გეთქვა. თუ თეატრში არ მიმიღებ, არ ვიცი, რას ვიზამ, თავს მოვიკლავ...

პრემიერი – მომისმინე, ძვირფასო...

მსახიობი ქალი – (აფეთქდა) თავი დამანებე!

ჩემი პირველკურსელები ამ სცენის მოწმენი რომ გამხდარიყვნენ, ყველა ერთად დაანებებდა თავს თეატრალურ ინსტიტუტს და გაიქცეოდა სხვადასხვა მხარეს, – შორს, შორს ამ საშინელებისაგან!

მაგრამ, რატომღაც, არავინ არსად არ გარბის და მე შევდივარ მათთან პირველ გაკვეთილზე.

* * *

ჩემს ფანჯრებთან ბროწეულის ხეები ყვავის. მიყვარს მათი ყურება, განსაკუთრებით, ნაწვიმარზე. რა საინტერესოა, უცქირო ბროწეულის წითლად აფეთქებულ ყვავილს, დააკვირდე ამ სისხლის წვეთებს, თანდათან ნაყოფად რომ იქცევა.

ვინ არიან ეს ახალგაზრდები, როგორები არიან? როგორია მათი სულიერი სამყარო, ინტელექტი, ტემპერამენტი, გრძნობათა გამოცდილება, რა მოთხოვნები აქვთ, რა აინტერესებთ, საით ისწრაფვიან, როგორია

მათი მრწამსი, შეხედულებები?! როგორ წარიმართება ჩვენი ერთობლივი მუშაობა, რას შევასწავლი მათ?!

რატომ ვლელავ ასე ძალიან, რა მაფორიაქებს, რატომ ვერ ვისვენებ? ნუთუ ჩემი გამოცდილება საკმარისი არ იქნება იმისათვის, რომ თავი მოეუყარო ამ ახალგაზრდებს, შეეყვარო ჩვენი საქმე, გაეიტაცო და ავიყოლიო? რატომ ვლელავ ასე ძალიან?

ვლელავ იმიტომ, რომ ახალგაზრდების შეცნობა ერთხელ და სამუდამოდ შეუძლებელია. ისინი ზომ სხვადასხვანაირები არიან, მუდამყამ იცვლებიან, რაღაც ახლის, ძნელად საცნობის, ძნელად მისახვედრის მატარებელნი არიან. იცვლება ცხოვრება, იცვლება საზოგადოებრივი ვითარება, ვიცვლებით ჩვენც, ჩვენთან ერთად კი, ჩვენი შეილები – დედამიწის მოსახლეობის ყველაზე მოძრავი და შეთვისების უნარით დაჯილდოებული ნაწილი. განა ადვილი საქმეა, შეიცნო, შეისწავლო ეს ახალგაზრდები, გაარკვიო, ამოიცნო ის, რაც ერთ თაობას წინა თაობისაგან განასხვავებს. განა ადვილი საქმეა, მიაგნო, მიაკვლიო იმ საშუალებებს, რომელთა დახმარებით ეს ახალგაზრდები შემდგომ ხელოვნების მარადიულ კანონებს უნდა დაეუფლონ?! თუმცა, სიტყვა სწავლება ამ შემთხვევაში მთლად მართებულად არ ედერს. როგორ შეიძლება შეასწავლო ვინმეს ჩვენი ხელობა? იქნებ, მხოლოდ უნდა აღზარდო, დამოუკიდებელი ფრენისთვის შეამზადო. პედაგოგმა ყოველ თავის მოწაფეში, ასტრონომის მსგავსად, ახალი ვარსკვლავი ან – თუ ბედი გაუღიბებს – გალაქტიკა უნდა აღმოაჩინოს. ყოველი ახალი შემთხვევა – ახალი, მხოლოდ მისთვის კუთვნილი ფარდობითობაა, დროისა და სივრცის საკუთარი ათვლის წერტილი.

რით დავიწყო მათთან მუშაობა?

ჩაეაცმევ საეარჯიშო კოსტიუმებს და საეარჯიშოებს, ნაცვლად პირველი კურსისა, მთელი ოთხი კურსის განმავლობაში გაგაცეთებინებ. ეს მათ მუდამ შეახსენებს, რომ ისინი სათეატრო სასწავლებელში იმყოფებიან და არა რომელიღაც საერთო საგანმანათლებლო პროფილის მქონე ინსტიტუტში. ალბათ, ურიგო არ იქნება, შემოვიღოთ წესდება – კურსის ცხოვრების წესი. წესდება უმკაცრესი უნდა იყოს, მსგავსად „მასონთა ლოჟის“ წესდებისა. თანაკურსელებს ერთმანეთის წინაშე ფიცს დავადებინებ, რომ ისინი ამ წესდების ერთგულნი და შემსრულებელნი იქნებიან. ზოლო „რეჟისორ“--სტუდენტთა შორის ყოველი სემესტრისათვის ხელმძღვანელს გამოეყოფ, იმისათვის, რომ მათ უკეთ შეიგრძნონ, გაიგონ, რას ნიშნავს კოლექტივის წარმართვა,

მისი ორგანიზება. სამომავლოდ ეს აუცილებლად გამოადგებათ. აუცილებელია დღიურის შექმნა, სადაც ფიქსირებული იქნება კურსის ყოველდღიური ცხოვრება და საქმიანობა. დღიური მორიგეობით უნდა შეავსოს თითოეულმა სტუდენტმა, აუდიტორიაში კუბებისა და შირშებისაგან მოეწყობოთ პატარა სცენას, რომელსაც ექნება თავისი განათება, რადიოსისტემა, გარდერობი (ჩვეულებრივი კარადა), სარეკვიზიტო ოთახი (ყუთი), საგრიმირო ოთახი (საღმე კუთხეში მიდგმული სარკე).

სასწავლო პროცესის პრინციპი ამდგვარი იქნება: მე თქვენ აგიხსნით, მაგალითების მოშველიებით დაგანახებთ, შემდეგ კი თქვენ თვითონ უნდა სცადოთ. არ მინდა, ვინმე ხვეწნით, ძალისძალად დაეყოლიო. თეატრი სარისკო საქმეა, ამიტომ თითოეულმა საკუთარ თავზე თავად უნდა აგოს პასუხი, თუკი უნდა და თუკი ამის უნარი შესწევს. კიდევ რა?

შევეცდები ჩემს ფიქრებს თავი მოეყარო. პირველ ყოვლისა, რა უნდა ვასწავლო სტუდენტებს?

1. შინაგანი და გარეგანი გამომხატველობის ელემენტები (ტექნიკა).
2. საგარეოშოების, ეტიუდების, იმპროვიზაციების პროცესში შემოთავაზებულ ვითარებაში მოქმედება და ცხოვრება.

3. სიტუაციის გაანალიზება, პიესის ნაწყვეტებში კონკრეტული მოქმედების ანალიზი.

4. სასცენო ხელოვნების თეორია: ზოგადი ესთეტიკური პრობლემების შესწავლა (შესავალი კურსი რეჟისურაში), საუბარი სტილისტურ ცვლილებათა ისტორიის შესახებ.

5. არჩეული კლასიკური პიესის სარეჟისორო გეგმისა და ექსპლიკაციის შემუშავება—შეთხზვა.

ან, იქნებ, უმთავრესი მაინც ის არის, რომ ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურში მათ არაჩვეულებრივის, სასწაულის დანახვა და შერბნება ვასწავლო, რომ თავის გარშემო არსებული სამყარო შეიცნონ, აღმოაჩინონ იგი და აღმოჩენით გაოცებულნი დარჩნენ. აღმოაჩინონ ისეთი არაჩვეულებრივი სამყარო — პლანეტა — როგორიცაა თეატრი.

ვეცდები, რომ მათ ქვეყანაზე ყველაზე მეტად თეატრი უყვარდეთ, თუნდაც, ჩემსავით. ვეცდები, განუვითარო მათ წარმოსახვა, ფანტაზია, რათა შეძლონ თეატრალური სანახაობის შეთხზვა, გამოგონება, რომ შეიჯარონ თამაში ყოველივეს, რაც მათ გარშემო არსებობს: განთიადის, ხის, წყაროს, ცხოველის, აი, აქვე, ჩემს ფანჯრებთან ამოსული პაწაწინა უმშენიერესი ყვავილების, ღრუბლის, გარსკვლავის, რა ვიცი კიდევ რის...

შევეცდები ვასწავლო მოქმედება ნებისმიერ შემოთავაზებულ ვითარებაში, აუხსნა, გააგებინო, რომ სცნური ცხოვრება ორთაბრძოლის გარეშე წამითაც კი არ შეიძლება, არსებობდეს, შევასწავლო ადამიანის ორგანული ქცევის კანონის ელემენტები ცხოვრებასა და სცენაზე; ეტიუდებზე, ნაწვევებზე და იმპროვიზაციებზე ვამუშაო.

რეჟისორებთან ერთად სპექტაკლების ახალ-ახალი ფორმები ვეძებო, მსახიობთან მუშაობა ვასწავლო მათ (თუკი საერთოდ შესაძლებელია ამის სწავლება). შევეცდები, გასაგები გაეხადო მათთვის, როგორ იქნება სცენაზე ატმოსფერო და განწყობა. ვასწავლო, როგორ შეიძლება გათამაშდეს ტრაგედია, როგორც კომედია და პირუკუ: კომედია — ტრაგედიად... ღმერთო, რამდენი რამის სწავლება შეიძლება, თუკი ძალიან გიყვარს თეატრი და ჯერაც არ დაგვიწყებია, რა არის ბავშვობა და ბავშვის თამაში.

* * *

რუსთაველის თეატრის იუბილეზე (100 წელი) გვერდით მეჯდა რობერტ სტურუა — ჩემი მოწაფე, რომელმაც მთელ მსოფლიოში გაუთქვა სახელი ქართულ თეატრს; რომელსაც პიტერ ბრუკის, ჯორჯო სტრელერისა და მრავალ სხვა გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეთა გვერდით იხსენიებენ. ეს ის რობიკოა, ერთხელ თავის მეგობრებთან ერთად ფეხზე რომ ადგა, როდესაც აუდიტორიაში შევედი და ყურადღებით დამიწყო მოსმენა, რათა შეეცნო ოსტატობის საიდუმლო. ეს ის რობერტ სტურუაა, რომელიც ჩემი ყურადღების და მოვლის ობიექტი გახდა (კურსზე ყოველთვის არის ის ერთი სტუდენტი, რომელსაც მთელ სიყვარულსა და ცოდნას გადასცემ). მან თავისი ნიჭით, რომლითაც არავის ჰგავდა, ჩემში ცნობისმოყვარეობა, ინტერესი გააღვიძა და მეც უყოყმანოდ ჩავრიცხე იგი ჩემი თეატრალური შეილების სიაში. მოვინდომე, უანგაროდ გადამეცა ყოველივე, რაც გამაჩნდა. ბედნიერი ვარ, რომ ჩემს მოწაფეთა შორის არიან — მედეა კუჭუხიძე, გოგი ქავთარაძე, ნუგზარ ლორთქიფანიძე, რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე (რასაკვირველია, თუ ის თავის მასწავლებლად მიმიჩნევს) და სხვა. მაგრამ რობერტი მაინც განსაკუთრებული იყო. მას მაინცდამაინც არ უყვარდა და არც შეეძლო მსახიობობა, სამაგიეროდ, ბრწყინვალედ აზროვნებდა, კარგად ხატავდა, უკრავდა. მას ჰქონდა უნარი, რომ აზრი (რომელიც ყოველთვის საოცრად მოულოდნელი

იყო) იქვე საინტერესო სვლად ან, უფრო სწორად, მოულოდნელ გამოგონებად ექცია.

რობერტ სტურუა მოდიოდა ჩემთან, ესწრაფოდა ჩემთან ყოფნას, ხშირად გულშიამწვდომ, მაღლიერ წერილებს მწერდა და მათში იმას გამოთქვამდა, რასაც საჯაროდ ერიდებოდა.

ის ჩემკენ მოდიოდა, მე კი ვცდილობდი, „დამესაკუთრებინა“, განუყოფლად ჩემი გამეხადა. ძალიან ვეჭვიანობდი სხვა პელაგოგების მიმართ. ბელნიერი ვიყავი, როდესაც ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ მისი რუსთაველის თეატრში მოყვანა შეეძლო.

მაგრამ ჩემი საქციელიდან რაიმე გამორჩენას როდი ველოდი, ანდა წინასწარ კი არ მქონდა განსაზღვრული, რომ რობერტი დაიპყრობს მთელ მსოფლიოს – მექსიკას, ლონდონს, ედინბურგს, საფრანგეთს და სხვა. უბრალოდ, იგი იმ ჩემი გეგმების განხორციელებისთვის მჭირდებოდა, რომლებიც ქართული თეატრის მომავალსა და მცირე სცენასთან იყო დაკავშირებული.

რობერტს წარმოსახვის უშრეტი უნარი გააჩნდა. ის, რაზედაც მე ფიქრი და მუშაობა მიხდებოდა, მისთვის იოლი, ძალდაუტანებლად მისაღწევი იყო. ყოველ შემთხვევაში, მაშინ ასე მეგონა. მახარებდა მისი საოცარი ნიჭი სამი ხელოვნების გაერთიანებისა: სცენა და მსახიობი, მსატკრობა, მუსიკა. რობერტი მათ ერთად, თითქოსდა გაუგებარ, ღმერთმა უწყის, საიდან გაჩენილ სვლაში, გადაწყვეტაში აერთიანებდა. ზოგჯერ მწყინდა კიდევ, რომ, ჩემგან განსხვავებით, იგი სრულიად თავისუფალი იყო სტერეოტიპებისაგან. და თუ ჩემთვის ყოველთვის არსებობდა გარკვეულ კანონთა ნუსხა, აკრძალვა, ლოგიკის მოდელები, ფორმათა განვითარების კანონზომიერებანი, ლიტერატურისადმი თანდაყოლილი პატივისცემა, სარეპეტიციო მეთოდი, რომლისაც მჯეროდა და ვირწმუნე – რობერტი არავის და არაფერს ეთაყვანებოდა ჩემ გარდა (ესეც დროებით), იგი ყოველივეს თავისებურად აკეთებდა, კანონებს და მეთოდებს არღვევდა. მაგრამ მე, ჩვეულებრივ, მკაცრი, – როცა საქმე სკოლის ურყევ ჭეშმარიტებებს ეხებოდა, – მის ცდებს მიტკეპით ვუცქერდი, იმდენად მოულოდნელი, საინტერესო და ორიგინალური იყო ზოლმე რეჟისორული გადაწყვეტა. მახსოვს, ინსტიტუტში სტუდენტებთან ერთად ვდგამდი ჟურის პიესას „მეექვსე სართული“. რობერტი ჩემი ასისტენტი იყო. ის რეპეტიციებს თითქმის არ ატარებდა, სამაგიეროდ, კედლის გაზეთს უშვებდა და მასში რეპეტიციების ჩანახატებს ათავსებდა. ეს ძალზე საინტერესო ნახატები გახლდათ. ყოველივე, რაც რეპეტიციაზე ხდებოდა, მის ნახატებში იყო

ტრანსფორმირებული ისე, რომ არსის შეუცვლელად გამოსახულება სრულიად მოულოდნელ და თავისებურ ჟღერადობას იძენდა. დღემდე მაქვს შენახული ეს საინტერესო ნამუშევრები. რობიკო ცდილობდა, რეპეტიციაზე მომხდარი ამბები (და ამბები მართლაც საინტერესო გახლდათ) სხვა, მოულოდნელი კუთხით დაენახა.

რობერტი ნიჭიერია, განათლებული, მოულოდნელი. ნიჭიერი საერთოდაც და, კერძოდ, რეჟისურაში. ეს კი განსაკუთრებული, ღვთის ნაბოძები ჯილდოა.

მაგრამ, ამავე დროს, რობერტი, არც სწავლის პერიოდში და არც შემდგომ, მსახიობებთან მუშაობის სურვილს არ ამჟღავნებდა. უფრო სწორად, სიყვარულს რეჟისორის პროფესიის იმ განსაკუთრებული სფეროსადმი, რომლითაც რეჟისორი ზღედა ექიმ-მეანი, როდესაც საკუთარ თავს იეიწყებს და ყველაფერს აკეთებს, რათა მსახიობთან ერთად სცენაზე ახალი როლი, ახალი ზასიათი შეას.

მე ამ პროცესისაგან ყოველთვის უდიდეს სიზარულს განვიცდიდი და ამიტომაც მინდოდა, რომ ეს გრძნობა ჩემს ყველაზე საყვარელ მოწაფესაც შეეცნო. მაგრამ ისე მოხდა, რომ გავიდა წლები, თეატრიდან წავედი, ჩემი ადგილი ჩემმა საყვარელმა მოწაფემ დაიკავა.

რუსთაველის თეატრის ოუბილეზე მის გვერდით ვიჯექი და თვალს ვადევნებდი, როგორ ატარებდა იგი ზეიმს იმ თეატრის შენობაში, სადაც ოდესღაც ვმუშაობდი. სცენაზე ისმოდა ინგლისური, გერმანული, ესპანური, რუსული და, რასაკვირველია, ქართული მეტყველება. ჩემს თეატრს მსოფლიოს ყველა ენაზე აღიღებდნენ.

* * *

და, აი, დადგა — დღე პირველი, დღე შეხვედრისა, დღე ურთიერთგაცნობისა, დღე ზიარებისა, ძალზე მნიშვნელოვანი დღე — 1967 წლის 1 სექტემბერი.

ან, იქნებ, 1971 წლისა?

ისინი შემოვიდნენ დაძაბულნი, ცნობისმოყვარენი, დამყოლნი, ჯერჯერობით, ყველაფრის შემსრულებლები. ღმერთო, რა არაჩვეულებრივად ლამაზები არიან! ან, იქნებ, ეს მხოლოდ მე მერყენება?

ნანი ჩიქვინიძე, მარინა ჯანაშია, თავიდან ფეხებამდე ვარდისფერში გამოწყობილი მაგდა ნებულიშვილი, ნუგზარ ბაგრატიონ-გრუზინსკი, ვარლამ ნიკოლაძე, ნანა კვასხვაძე, მანანა მენაბდე და სხვები.

იქნებ, ისინი სხვები იყვნენ? იქნებ, ისინი იყვნენ მზია არაბული, დარეჯან ჯოჯუა, ცოტნე ნაკაშიძე, ბადრი კაკაბაძე, ვანო იანტბელიძე, პაატა ბარათაშვილი... მინდა, ყველა წაეიყვანო არაჩვეულებრივ სამყაროში, სადაც ცხოვრება — თამაშია, ჩავსვა ნავში, ამ ნავით მოსაწყენი ყოველდღიურობა გადავცუროთ და მათთან ერთად აღმოვჩნდე თეატრალურ სამყაროში. ვასწავლო... არა, არა, კი არ ვასწავლო — ცუდი სიტყვაა — მორალი კი არ ეუკითხო, არამედ მოეხიბლო თამაშით, თან გავიტაცო. ღმერთმა ნუ ქნას, რომ მათ მოსწყინდეთ.

რატომ ველავ ასე? მე ხომ მრავალი წელია, ემასწავლებლობ? პაუზა.

უეკილებ სიგარეტს, მაშინ ბევრს ეწეოდი.

პაუზა.

მერე ეთქვი: მოდით, ვითამაშოთ!

* * *

„ახლა მეც ვფიქრობ — რით ვარ მდიდარი?

— 7 სპექტაკლი: „ადამიანბო, იყავით ფიზიკად!“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჰინკრაქა“, „ანტიგონე“, „ესპანელი მღვდელი“, „ბაკულას ღორები“, „ღონ ჟუანი“, „ჩვენი პატარა ქალაქი“. რატომ მაინცდამაინც ესენი? — ისინი, ფაქტობრივად, ერთმანეთისაგან განსხვავებული პატარ-პატარა სამყაროებია“.

მინც არ მძივს, არც შეცდომებს უშვებს

ძალიან ცუდია სიბერე. ცუდია იმიტომ, რომ ამ დროისათვის გამოცდილებაც გაქვს, გემგებიც, ფიზიკური ძალა კი აღარ შეგწევს, გააკეთო ის, რაც გინდა და როგორც გინდა. თანაც, ჭირვეული ხასიათი მაქვს. დილა რომ თენდება, სულ იმას ვფიქრობ, ცუდად არ გავხდეთ-მეთქი, სულ მეჩვენება, რომ შეუძლოდ ვარ. კიდევ კარგი, ისეთი მეუღლე მყავს, რომ თუ შევივლე, რამე მაწუხებს-მეთქი — 70 წლის ასაკში ასეც უნდა იყოსო, — მპასუხობს და ეს ცოტათი მამშვიდებს.

ვერც იმას ვიტყვი, ჩემს პროფესიაში არაფერი გამეკეთებინოს და ტყუილად მეშრომოს. თეატრში მუშაობის დროს მუდამ მქონდა მომენტები, როცა ჩემთვის და ჩემი ამხანაგებისათვის ბევრ საინტერესოსა და მნიშვნელოვანს მივაგებდი ხოლმე. სხვა რეჟისორებთან შედარებით, ბევრი სპექტაკლი არ დამიდგამს, — დაახლოებით 67, მაგრამ ოთხი

თუ ხუთი ისეთი, რომელიც ნამდვილად გამოძივდა, რომელშიც ჩემთვის რაღაც ახალი დაიბადა.

საერთოდ, არ მიყვარს ჩემი სპექტაკლები, თუმცა, არის გამონაკლისიც. მაგალითად: „ესპანელი მღვდელი“. ეს დადგმა ძალიან მიყვარდა, ალბათ იმიტომ, რომ პირველად აქ გახდა ჩემთვის ნათელი იმპროვიზაციის მნიშვნელობა. მაშინ მე თვითონ ვიყავი ამ სპექტაკლის მაყურებელი. ჩემი გამორჩეულად ნიჭიერი ამხანაგები (ასეთი თაობა ხშირად რომ მოდიოდეს!) იმპროვიზაციის საშუალებით ყოველდღე თითქოს ახლებურად თამაშობდნენ, არც ერთი წარმოდგენა მეორეს არ ჰგავდა. მაგრამ გავიდა დრო, სპექტაკლი დაიშტამპა და მოკვდა კიდევ. როცა თეატრში ასეთი სიხარული გაქვს განცდილი, ყოველთვის გინდა მისი დაბრუნება, ხელმეორედ განცდა. თუმცა „ესპანელი მღვდელი“ აღვადგინეთ, მაგრამ ორი წარმოდგენის შემდეგ მივხვდით, რომ მან სათქმელი უკვე თქვა და თავისი დრო მოჰყამა. სხვა სპექტაკლებიც იყო: „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჭინჭრაქა“. თუმცა „ჭინჭრაქა“ საბავშვო პიესა იყო, ძალიან მიყვარდა. ჩემს მეხსიერებაში ეს სპექტაკლი მაინც სამუდამოდ დარჩა. მაგრამ, როცა კინოსტუდიაში მისი აღდგენა და გადაღება მთხოვეს — უარი ვთქვი. თეატრის ბედნიერება და უბედურებაც ისაა, რომ მისი ხელოვნება, რაწამს იბადება, მაშინვე ქრება, არასოდეს მეორდება. მასზე მხოლოდ მოგონება რჩება. ხშირად, როცა შევიკრიბებით ხოლმე, ერთმანეთს ვახსენებთ — გახსოვს, ეროსი რომ სცენაზე გამოვიდოდა? მედიკო, აი იქ, აივანზე იდგა, რამაზი კი სერენადას უმღეროდა. ამას წინათ სწორედ იმ სერენადას ვისმენდი... მაშინ სულხან ცინცაძეც ახალგაზრდა იყო, რეპეტიციების დროს ორკესტრში იჯდა და იქიდან ადევნებდა თვალყურს. იქვე, ადგილზე, იმპროვიზებულად ქმნიდა მუსიკას. მაშინ ახალგაზრდები ვიყავით, — აი, ესაა მთავარი. ძალიან მწყდება გული, როცა ვხედავ, რომ ახალგაზრდები თავიანთ საქმეზე არ გიჟდებიან, არ ლელავენ. თუმცა, ახლა ჩემს კურსზე 4—5 ახალგაზრდა რეჟისორია, რომლებსაც თავისი საქმე ძალიან უყვართ და დღე და ღამე შეუძლიათ, იმუშაონ. აი, მათთან ყოფნა სულ მიხარია. 70 წლის კი არა, 100 წლისაც რომ ვიყო, ახალგაზრდებთან ყოველთვის ვიმუშავებ, იმიტომ, რომ ამაზე დიდი ბედნიერება არ არსებობს. ამას წინათ ვერ ვიყავი კარგად, არითმია მქონდა, თუ რაღაც ჯანდაბა. მივედი თეატრში, სარეპეტიციო დარბაზში შევედი და სცენაზე ავედი თუ არა, — რომელიღაც ეპიზოდი უნდა შეგვესწორებინა, — დამავიწყდა არითმიაც და ყველაფერი ამქვეყნად. სწორედ მაშინ გავიფიქრე, რა ბედნიერებაა, რომ სცენა

არსებობს! ადამიანისთვის, რომელიც თეატრში მუშაობს, ეს ყველაფერია, აბსოლუტურად ყველაფერი. დადიხარ სცენაზე, სადაც, შეიძლება, სასწაული მოხდეს, რაც, სამწუხაროდ, ხშირად არ ხდება. სცენაზე შეიძლება დაიბადოს რაღაც უჩვეულო, განუმეორებელი და გაქრეს კიდევ. რას იზამ, ასეთია ჩვენი ხელობა.

ჰო, კიდევ რომელი სპექტაკლი? ალბათ, მაინც, „ანტიგონე“. მაინც კი არა, ჩემთვის ეს ძალიან მნიშვნელოვანი სპექტაკლი იყო. „ანტიგონეს“ გამოშვება თავიდან სათუო იყო. ასევე მოხდა ალ. ჩხაიძის „ხილზეც“. არც ამ სპექტაკლს უშვებდნენ, რა დრო იყო! ახლა კი ეს აღარავის ახსოვს.

თეატრში ბევრი სიხარულიც მინახავს! წყენაც ბევრი მახსოვს, განცდაც, მაგრამ დრო გადის და ყველაფერი ცუდი მავიწყდება. ასეთია თეატრის ბუნება — ხან ეჩხუბობთ, ხან ეკამათობთ, ხანაც ეფეერებით ერთმანეთს, თეატრი სასწაულია, არაჩვეულებრივი სასწაული, მისი მსგავსი ამ ქვეყანაზე არაფერია. ნუთუ არასოდეს გიფიქრიათ იმაზე, რომ თქვენს თვალწინ სცენაზე ჩვეულებრივი ადამიანები გამოდიან და ქმნიან აბსოლუტურად სხვა, არარსებულ სამყაროს. ხშირად ეს გმირები იმდენად რეალურები და ახლობლები ხდებიან, რომ გამუდმებით გახსენებენ თავს. გახსოვთ, რამაზ ჩხიკვაძე „ბებერი მეზურნეებში“ მოხუცს რომ თამაშობდა. გახსოვთ? როგორი სითბო ჰქონდა ამ ბერიკაცს, „ნუცა, ნუცა“, — თავის მოხუც მეუღლეს რომ ეძახდა. სულ მგონია, რომ ის ბებერი მეზურნე არ გამქრალა, დადის სადღაც თბილისის ძველ უბნებში და ეძახის თავის ნუცას. თუმცა, მას მერე რამაზ ჩხიკვაძე, როგორც შემოქმედი, სხვა გზით წავიდა, სხვა როლები ითამაშა, სხვა მასალაზე მუშაობს და ახალს ეძებს, მაგრამ ის მაინც განუმეორებელი იყო. მისი ბებერი მეზურნე დღესაც თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს ჩემს მეხსიერებაში. ან თუ გნებავთ ეროსი; მისი ლოპესი ზომ მხოლოდ იმდროინდელ მაყურებელს ახსოვს. შეიძლება, ბევრი დაიწეროს წერილებში, მოგონებებში, მე დავეწერ ამას თუ სხვა, რა მნიშვნელობა აქვს, — ის მაინც არ იქნება, რაც სცენაზე ხდებოდა. ეროსი არაჩვეულებრივი იყო. თვალწინ მიდგას ის ეპიზოდი, ჯვარს რომ კარგავდა და პანიკაში ვარდებოდა. თითქოს სისულელეა, არა? რა იყო ასეთი? მაგრამ, ალბათ, იყო რაღაც სასწაული და განუმეორებელი.

ახლა ხშირად მიწევს იმ ხალხთან მუშაობა, რომელთაც ჩემი ძველი სპექტაკლები არ უნახავს. როცა ინსტიტუტში ახალი თაობა მოდის, ნულიდან მიწევს მათთან მუშაობის დაწყება, თავიდან, აგურ-აგურ

უნდა ავაშენო მათთვის ყველაფერი. არქიტექტორი კი ააგებს სახლს, ყოველდღე ჩაუელის, შეთვალერებს საკუთარ ნახელავს, გავა ასი წელი, თუ სახლი გაუძლებს – ხომ კარგი, თუ არა და, დაანგრევენ. ჩვენი ხელოვნება წარმატებულია.

მე იმ ორ სპექტაკლზე ვიამბეთ, რომლებიც ძალიან მიყვარს. დანარჩენებიც მახსოვს, მაგრამ არ მიყვარს. სამინელი ტრაგედიაა, როცა სპექტაკლი არ გამოდის. ადამიანებს შორის დადიხარ მარტო, უსუსური, არავის სურს, დაგეხმაროს, მოგიადეროს, თბილი სიტყვა გითხრას. ისეთი შეგრძნება გაქვს, თითქოს, რაღაც დაშავე და არ იცი, როგორ დაიხსნა თავი ამ მდგომარეობიდან. გინდა, ხალხს მუხლებში ჩაუვარდე და უთხრა: მაპატიეთ! მაპატიეთ!

ნებისმიერ რეჟისორს, მსახიობს და, საერთოდ, შემოქმედს მუშაობის გარკვეული მეთოდიკა აქვს. მაგრამ დრო მაინც თავისას შერება. გადის 10 წელი და გრძნობ, რომ ეს შენი მეთოდიკა უნდა შეიცვალოს, რადგან შეიცვალა დროც და პოზიციებიც, დღეს უკვე სხვა სოციალური მდგომარეობაა. დროსთან ერთად ხელოვნებაც იცვლება. თუმცა, თეატრალურ ხელოვნებაში ცვლილებები უცებ არ ხდება, ამას დრო სჭირდება. ალბათ, იმიტომ, რომ ეს სფერო ბუნებით უფრო კონსერვატიულია, უყვარს თავისი აღმოჩენილი ფორმები. არადა, ეს სწორია, ძველი რომ დაანგრიო, ჯერ ხომ ახალი უნდა მოძებნო. მით უმეტეს, თუ იმ ძველზე შეყვარებული ხარ, როგორ უნდა დათმო, როგორ უნდა თქვა უარი! ალბათ, სჯობს, გქონდეს ამის უნარი და უარი თქვა! ალბათ, ჩემი ბრალია, ასე რომ ვფიქრობ, ყოველთვის კომპლექსი მაწუხებდა და ახლაც მტანჯავს. დღესაც მგონია, რომ თეატრში შემთხვევით მოხვდი და არქეოლოგი უნდა ვყოფილიყავი. რატომღაც, ასე ვფიქრობ, ეგებ, იქ უფრო მეტი გამკეთებინა, რაღაცას მივაგნებდი, აღმოვაჩენდი. იქ ცხოვრების სხვა რიტმი მეჩებოდა, ალბათ, თეატრისგან განსხვავებული... თეატრში კი, თითქოს, ცხენზე ხარ ამხედრებული, რომელიც არ იცი, როდის გადმოგაგდებს.

სულ მგონია, რომ თეატრში რაღაცას ისე არ ვაკეთებ, როგორც უნდა ვაკეთებდე, გაუძღვებით უკმარისობის გრძნობა მაქვს. შესაძლოა, მაკლია სითამამე, არტისტიზმი... მეიერჰოლდი, ვანტანგოვი ხომ თვითონ თამაშობდნენ, არაჩვეულებრივი არტისტები იყვნენ, მე კი ეს ყოველთვის მიჭირდა. თუმცა, რეპეტიციების დროს მსახიობს აზრობრივ ან ხერხისმიერ გადაწყვეტას ეუჩვენებ ხოლმე, შემიძლია, ერთწუთიანი სცენა გავითამაშო, მაგრამ როლს თავიდან ბოლომდე ვერასოდეს ვითამაშებ. თუმცა, ყოველთვის მგონია, რომ მსახიობზე უკეთესად

ეთამაშობ. განა იმიტომ, რომ მასზე ნიჭიერი ვარ. უბრალოდ, მე ამ გმირზე უფრო მეტი მიფიქრია, მიმუშავია, ვიდრე მას და მზად ვარ, ესა თუ ის ებიზოდი გავითამაშო. ახლა მაჩვენებთ: ყოველთვის, როცა ეთამაშობ, მსახიობები სიცილით იხოცებიან. გასაგებია, გასაგებია, ბატონო მიშა, — მაწყვეტინებენ.

დრო მიდის და თეატრის ხერხებიც იცვლება. წარმოიდგინეთ, ამას წინათ რადიოში მოვისმინე „ღალატის“ ფირი, შალვა ღაღანიასა და ნუცა ჩხეიძის მონაწილეობით. თავდაპირველად გავოცდი, ასე ხომ დღეს არაეინ თამაშობს—მეთქი. მეორეჯერ რომ მოვეუსმინე, აი, მაშინ მივხვდი, რომ ეს შესანიშნავი თეატრი იყო, მხოლოდ, თამაშის ხერხი ჰქონდათ სხვა. მაშინ უდიდესი ყურადღება ექცეოდა მეტყველების დონეს. მათთვის ყველა ასო, ბგერა, სიტყვა, მძიმე თუ წერტილი მნიშვნელოვანი იყო. ისინი უდიდესი ნიჭის მქონე ადამიანები იყვნენ, საოცარი ტემპერამენტი ჰქონდათ, მაგრამ სულ სხვა თეატრს თამაშობდნენ. ფირი რომ მოვისმინე, თეატრში მოვედი და მსახიობებს ვთხოვე, იმ ხერხით ეთამაშათ. და, იცით, რა მოხდა? ვერ შეძლეს. რატომ? იმიტომ, რომ ჩვენს არტისტებს მეტყველება არ უვარგათ, მათ არ იციან სიტყვის ფასი. მსახიობს სიტყვა უნდა უყვარდეს. სიტყვას უდიდესი ძალა აქვს. სიტყვა თავადაა მოქმედება! სიტყვით შეგიძლია ადამიანი მოკლა ან გააცოცხლო. დღეს კი, ჩემი აზრით, ამ საშუალებამ ფასი დაკარგა. დღეს მსახიობს ის დიდი მნიშვნელობა აღარ აქვს, არა და, თეატრში მსახიობია ძირითადი შემოქმედი. პიესაზე მუშაობისას რეჟისორი ხსნის თავის გეგმას, ჩანაფიქრს — მთელი ყურადღება მისცენ, შემდეგ კი მუშაობის მთელი სიმძიმე თანდათანობით მსახიობზე გადადის და ახლა იგი ქმნის ხელოვნებას. სცენაზე მსახიობია მთავარი, რეჟისორს კი მხოლოდ ტაშის დროს უხმობენ. თუმცა, ცუდიც რომ იყოს სპექტაკლი, რეჟისორს მაინც უხმობენ.

დღეს თეატრში მთელი ყურადღება რეჟისორზეა გადატანილი. უყურებ სპექტაკლს და ხელები, რომ ხელავ არა მსახიობის ნამუშევარს, არამედ რეჟისორისას; არა მსახიობის, არამედ რეჟისორის დღესასწაულს. მაგრამ მეჯერა, მოვა დრო, როცა თეატრის ბატონ-პატრონი, მთავარი შემოქმედი კვლავ არტისტი იქნება! იმიტომ, რომ რეჟისორული ხერხი, ტრიუკი, რარიზ კარგიც უნდა იყოს იგი, თეატრი არ არის, ან სხვა თეატრია! თეატრი სამი არტისტია, რომლებიც სცენაზე გამოდიან და ამ საოცარ ადგილზე დღესასწაულს ქმნიან. შენ კი — მაყურებელი, თეატრიდან ბრუნდები და კარგა ხანს გახსოვს, გაფორიაქებს ის, რაც სცენაზე ნახე. გახსოვთ, რა მსახიობები ჰყავდა

ქართულ თეატრს? ახლაც ყურში ჩამესმის ზორავეს ხმა, თან რა საოცარი პლასტიკა ჰქონდა, თუმცა, ყველა როლი საუკეთესოდ არ შეუსრულებია, მაგრამ ის, რაც კარგად ითამაშა, განუმეორებელია. ზორავეასავით ვერც ერთი მსახიობი ახლა ვერ ითამაშებს. იგი იდეალი გახდა. ასევეა სერგო ზაქარიაძეც. სერგოსნაირად დღეს ვერ თამაშობენ. ხშირად მაგონდება სერგოს რეპეტიციები „ანტიგონეზე“, მახსოვს, ზინასთან ერთად სერგო წამების მთელ გზას გადიოდა, ეს მართლა წამება იყო მისთვის, მაგრამ სერგო ამით ბედნიერი იყო. ასეა, ალბათ, უნდა ეწამო, რაიმე რომ შექმნა. თუ არ ეწამე, სხვაგვარად არაფერი გამოვა...

ახლა გესაუბრებით და ვხვდები, რომ ჩემი ცხოვრება მაინც ორ ნაწილად გაიყო. ერთი ცხოვრებით მე რუსთაველის თეატრში ვიცხოვრე, მეორეთი კი აქ – კინომსახიობთა თეატრში. რუსთაველის თეატრში ჩემი მუშაობა არ ჰგავს დღევანდელ ჩემს ცხოვრებას. ალბათ იმიტომ, რომ იქ ჩემს თაობასთან ვმუშაობდი, აქ კი ყველასათვის უფროსი მეგობარი ვარ. თუმცა, რუსთაველის თეატრში მაშინ რთული სიტუაცია იყო. ეს სირთულე ჩვენმა თაობამ განაპირობა. მაშინ ყალიბდებოდა თეატრის ახალი ესთეტიკა, თანდათან ინგრეოდა ძველი... ამას ბევრ ადამიანს აბრალებდნენ, მათ შორის, რა თქმა უნდა, მეც. მაგრამ ჩვენ კი არ ვანგრევდით, ახალს ვაშენებდით, ვეძებდით ახალ გზებს, ზერხებს. ალბათ, სხვანიჩრად არც შეგვეძლო. იცით, საოცარი დამთხვევაა. მახსოვს რუსთაველის თეატრში პირველად რომ მივედი, სცენაზე წარმატებით გადიოდა „ღალატი“ – არაჩვეულებრივი პატრიოტული სპექტაკლი. დარბაზი მუდამ სავსე იყო ხალხით, ოვაციები, ტაში. ახლა კი „ღალატზე“ კინომსახიობთა თეატრში ვმუშაობ და ხშირად ვეკითხები ჩემს თავს – იქნებ ეს ჩემი ბოლო სპექტაკლია? დავიწყე „ღალატი“ და „ღალატივე“ დავამთავრებ–მეთქი. არადა, გუშინწინ ერთმა რეჟისორმა მითხრა, რა დროს „ღალატიად“. მე კი ვფიქრობ, რომ დადგა დრო, ისევ დაიდგას ეს პიესა. მაშინაც საჭირო იყო და ახლაც დრომ მოიტანა. ერთი რამ ცხადია, თავიდან, ახლებურად უნდა ამოვხსნათ ამ პიესის საიდუმლო. რა თქმა უნდა, ისე ვერ ვითამაშებთ, როგორც მაშინ თამაშობდნენ – ცოტა ხელოვნურად და პათეტიკურად, მაგრამ რაღაც ახალი მუშაობის დროს აუცილებლად დაიბადება. დაიბადება, რადგან დღეს ყველას ეს თემა აღელვებს და მასში ბევრ ამოუცნობს ვხვდავ. არადა, იყო უამრავი ისეთი პიესა, რომელიც არ მალეულვებდა. სამწუხაროდ, სწორედ ასეთი პიესებით დავიწყე მუშაობა: „დაუვიწყარი 1919 წელი“, „მარადმწვანე ქელები“, „ქარიშხლის წინ“...

ყველა ეს პიესა უცხო იყო ჩემთვის, მათი დადგმა ერთგვარი ოფიციალიზმის სახეს ატარებდა. მახსოვს, დაბაშიძე თამაშობდა ამ სპექტაკლებში, მთავარი როლები ჰქონდა. ბოლოს მობეზრდა, ყველაფერი მიატოვა და კინოში წაიდა. ეს პიესები ყველა ჩვენთაგანისთვის უცხო იყო, მაგრამ მთელი ყურადღება იმისკენ მქონდა მიმართული, რომ ჩემი საქმე ამეთვისებინა, რეჟისურის ტექნოლოგია შემესწავლა. როცა გადაწყვიტე, ფუჩიკის „რეპორტაჟის“ მიხედვით დაედგა სპექტაკლი, კონკრეტული გმირის – ფუჩიკის ისტორიის აღწერას არც ვაპირებდი. მინდოდა, უბრალოდ, გმირის ცხოვრება მეჩვენებინა, გმირისა, რომელიც, ალბათ, ყველა დროს სჭირდება. ჩემთვის და ჩემი მეგობრებისათვის ეს სპექტაკლი მანიფესტივით იყო. ფუჩიკს კოტე მახარაძე თამაშობდა, თანაც, როგორი თავგანწირვით, სჯეროდა, რომ მართლა გმირი იყო. ეჰ, როგორ გაქრა ის წლები...

დღეს ძალიან ველავ. ათი წელია, რაც კინომსახიობთა თეატრი არსებობს, მას უკვე თავისი ისტორია აქვს. ამ ხნის მანძილზე დადიოდა საზღვარგარეთ და, როგორც ასეთ შემთხვევებში ხდება ხოლმე, დღეს თეატრიც კრიტიკულ სიტუაციაშია. იგი ვერცე წოდებული მოსიარულე თეატრების მოდელში ჩაჯდა, ყველა მსახიობი სამოგზაუროდაა განწყობილი, სისტემატურად ვალაგებთ ჩემოდნებს, საქმე კი არ კეთდება. ალბათ, ლოგიკურიცაა: მსგავსი მოგზაურობები მოქმედებს სამუშაო რიტმზე. თეატრში სხვაგვარი ატმოსფერო შეიქმნა. მე კი სწორედ ის ატმოსფერო მიყვარს, როცა ყველანი ერთად ვართ, თავდაუზოგავად ვმუშაობთ, ვიღლებით და ყველაფერ ამას ჩვენი მაყურებლისთვის ვაკეთებთ. ეს არის მთავარი. თეატრი ახლა საგასტროლოდ მიემგზავრება, მე კი სტუდენტებთან ვიმუშავე. თეატრში ირა ჟღენტი იმუშავეს ახალ პიესაზე, თუ დავჭირდი, მივეხმარები. თეატრი რომ დაბრუნდება, მე და ქდოლიძე განვაგრძობთ მუშაობას ლ. თაბუაშვილის პიესაზე „ტაძარი“. ძალიან მაინტერესებს ეს სამუშაო, არ ვიცი, რა გამოვა, მაგრამ დიდი სიამოვნებით ვმუშაობ. მოუთმენლად ველოდები ცოტნე ნაკაშიძის დადგმას „კაცია-ადამიანი?!“. სპექტაკლი საინტერესოდ არის ჩაფიქრებული და ყველას გვაქვს იმედი, რომ კარგი გამოვა. მე, როგორც გითხარი, „ლალატზე“ ვმუშაობ, ძალიან რთული, მაგრამ საინტერესო სამუშაოა. არ მინდა, რომ ურატატრიოტული სპექტაკლი გამოვიდეს. ამ პიესაში არაჩვეულებრივი ხასიათებია, რთული სვლები. ვფიქრობ, მომავალ სეზონში სპექტაკლი მზად იქნება. ჩვენს თეატრში გმირის პრობლემა ისევ დადგა, მაგრამ სხვაგვარ სოციალურ და პოლიტიკურ სიტუაციაში.

ეს პრობლემა ჩვენთვის შეიძლება არც ისე შორეული აღმოჩნდეს, რადგან სუბსათაშვილი თავის წინასიტყვაობაში წერს, რომ საქართველო მაშინ კუნძული იყო ისლამის უზარმაზარ ოკეანეში.

კიდევ რას ვაპირებთ? დღეს დასში ბევრს უნდა შექსპირის რომელიმე პიესა დავდგათ. ეს სავსებით გასაგებია, ჩვენი მსახიობები პატარები აღარ არიან, სოლიდური სამუშაო მათ ასაკს შეეფერება. სხვათა შორის, ასაკმა თეატრში ერთი ცუდი რამ მოგვიტანა: ზოგიერთი არტისტი გაზარმაცდა, დამძიმდა, აღარ უნდა ვარჯიში. ახლა ხშირად მეკითხებიან, ვარჯიში რაღა საჭიროაო. ადრე კი ყველანი ვვარჯიშობდით. თუმცა, ზოგიერთებს დღესაც არ ეზარებათ. ადრე ჩვენს თეატრში რიტუალიც სრულდებოდა, თუმცა, ჩემი აზრით, თეატრი, თავისთავად, სარიტუალო სფეროა. ადრე, როცა ყველა ეკლესია განადგურდა, ხალხისთვის თეატრი იქცა ტაძრად. ხალხს ხომ ტაძრის გარეშე არსებობა არ შეუძლია. მხოლოდ რწმენას შეუძლია, გადაარჩინოს ადამიანის მოღვაწე. თეატრი კი სწორედ ამ უდიდეს გრძნობას ემსახურება. სიკეთის რწმენა არის დასაბამი სიყვარულისა და ერთგულებისა. ახლა, როცა ჩემს შვილიშვილებს ვუყურებ, სულ ენატრობ, ნეტავ კეთილი და სათნო ადამიანები გაიზარდონ—მეთქი. ჩემი ქალიშვილი ასეთია და, ღმერთმა ქნას, დედას დაემსგავსონ.

დღეს კი თეატრს ახალი შენობა აქვს. ამაში დიდი დამსახურება ბატონებს რეზო ჩხეიძეს, კაკო დვალისვილს და ნიკო ლეკისვილს მიუძღვით. ყოველ დღით შევდივართ ჩვენს პატარა შენობაში, დარბაზში ესხდებით, შეეყურებთ სცენას და ბედნიერები ვართ. აბა, ამაზე მეტი რა უნდა ინატროს მსახიობმა. ჩვენ ახლა ჩვენი ჭერი გვაქვს, ჩვენი ოთახი. ხშირად მიფიქრია — თეატრი არ უნდა იყოს სამსახური, ოფიციალი, ყველას უნდა უზაროდეს აქ ყოფნა, ისევე, როგორც საკუთარ სახლში. თეატრები ერთმანეთს არ უნდა ჰგავდნენ, ყოველ მათგანს თავისი სახე უნდა ჰქონდეს. ერთნაირი ოჯახებიც ხომ არ არსებობს.

ამჟამად თეატრში „ალუბლის ბაღზე“ მუშაობა შეჩერდა. პიესაში დაკავებული მსახიობები უმეტესად გადაღებაზე არიან. მაგრამ მჯერა, რომ ამ სპექტაკლის დადგმას მოვასწრებ. თითქმის ყველაფერი მზად მაქვს, სცენა მოფიქრებულია. უბრალოდ, ცოტა უნდა დაემშვიდდეთ, დავისვენოთ და მერე გაავარდებლოთ. ამ პიესისთვის სიმშვიდე აუცილებელია. დღეს კი... დღეს, ჩემი აზრით, ყოველმა ჩვენგანმა თავისი საქმე უნდა აკეთოს, რაც შეიძლება კარგად. ზნა კერენჩილაძე მიტინგებზე არ დადიოდა, მაგრამ დმანისში წავიდა და თეატრი შექმნა!

ერლომ ახვლედიანმა ნიჭიერი ხალხი შემოიკრიბა და ძალე საინტერესო პიესები გვექნება. აი, ეს არის მთავარი. როცა ყველანი ჩვენი საქმის ოსტატები გაეხდებით, გაეძლიერდებით, მოვა ის დრო, რაც ასე ძალიან გესურს. მოძრაობა, რომელსაც დღეს ასეთი ძლიერი ხასიათი აქვს, აუცილებელია, აუცილებელია ეს მიტინგებიც. ალბათ, ეს ყველაფერი ნაწილია იმ დიდი პროცესებისა, რაც ჩვენი ქვეყნის დღევანდელ ცხოვრებაში ხდება. მაგრამ პროფესიონალიზმი და საქმის კარგი ცოდნა უპირველესია ერის სიძლიერისთვის. მაშინ უფრო მყარად დავდგებით ფეხზე. მაშინ უკვე იმის ძალაც გვექნება, ამაყად ვილაპარაკოთ.

ჩემთვის ცხოვრებაში მთავარია — დილით ადრე ადგომა, მუშაობა და საღამოს იმაზე ფიქრი, თუ რა გავაკეთე დღეს და რა უნდა გავაკეთო ხვალ... ასე ვიცხოვრე 70 წელი, თუ ომის წლებს არ ჩავთვლით. ეს ჩემი მოთხოვნა იყო და სხვანაირად არ შემეძლო. ყველამ ჩვენი საქმე უნდა ვაკეთოთ. ვაკეთოთ სიამოვნებით, საკუთარი თავისათვის უნდა ვაკეთებდეთ. მარტივ შედარებას მოვახდენ. ვმუშაობ სტუდენტებთან, ვცდილობ, გვერდში ვედგე ჩემს შვილს, კარგი მსურს გაუყუთო ვინმეს, მაგრამ, რომ დაფიქრებულვარ, ამას ყველაფერს ჩემი თავისათვის ვაკეთებ, ეს მე სიამოვნებს. ალბათ, ასეა პროფესიაშიც. ფანატიკურად უნდა გიყვარდეს და ემსახურო შენს საქმეს. მსახიობებს სულ ვეუბნები, თავს ნუ დაზოგავთ, ყველაფერი გააკეთეთ და მაშინ ის, მთავარი, დაიბადება—მეთქი. მსახიობმა თავის გმირზე ფიქრი რეპეტიციაზე კი არ უნდა დაიწყოს, ეს ფიქრი მას მუდამ თან უნდა სდევდეს, დღე და ღამე, გამუდმებით უნდა დუღდეს მასში და მერე რაღაც დაიბადება. ყველა გენიალური ნაწარმოები და ქმნილება ავტორის ფანატიზმისა და უსაზღვრო სიყვარულის შედეგია. ასეთი ნაწარმოებები დროს უძლებენ, ყველა საუკუნეს მიესადაგებიან. ამას წინათ „აბესალომ და ეთერს“ ვუსმენდი. რა მშვენიერია, რაოდენი სიღრმეა ამ მუსიკაში. ნიჭმა და სიყვარულმა შექმნა ეს სიმდიდრე. ძალიან მინდა, დრამატულ თეატრში დავდგა „აბესალომ და ეთერი“. ზომ დავდგა პიტიერ ბრუკმა „კარმენი“? თან რა გენიალურად, მეც ვცდი. ალბათ, ძნელი წარმოსადგენია ეს ნაწარმოები მუსიკის გარეშე, დრამატულ თეატრში, მაგრამ „ეთერიანში“ ორი—სამი სცენა შედეგია, შეიძლება მიაგნო მთავარ საიდუმლოს, მუსიკა კი დრამატული ქმედების ფონს შექმნის. მთავარია, აღმაშენებელი სურვილი, მიზანი და მისკენ მიისწრაფოდეს. თეატრისთვის ეს უმთავრესია. შეყვარებულივით უნდა იყო, სულ მასზე უნდა ფიქრობდე, სულ ის უნდა გაღელვებდეს. სიყვარული

უმთავრესია, უსიყვარულოდ არაფერი გამოვა. მე თუ მსახიობი არ მიყვარს, მასთან ვერ ვიმუშავებ; როცა მიყვარს, გული შემტკივა და მინდა, დავეხმარო. ყველაზე სწორი შემოქმედებითი მზადყოფნაა. იგი დიდი სიყვარულის დროს იბადება. პიესაც ძალიან უნდა გიყვარდეს. შეიძლება, შესანიშნავი არ იყოს, მაგრამ უნდა გიყვარდეს. აი, მაშინ აღმოაჩენ რაღაცას ახალს. სიყვარული ყოველთვის დაგეხმარება, ძალას შეგმატებს. შეხედეთ მარჯანიშვილის პორტრეტს, მე მიყვარს ეს უნიჭიერესი ხელოვანი და მისი პორტრეტიც კი მეხმარება. მარჯანიშვილის ისიც მიყვარს, რომ ყველა პიესას სხვადასხვანაირად ღვაძლი: „ურიელ აკოსტა“ არ ჰგავდა „მზის დაბნელებას“, „მზის დაბნელება“ – „პოპლას“, „პოპლა“ – „ფუნტე ოვეხუნას“ და ასე შემდეგ. ეს მისი უდიდესი ნიჭის ნიშანი იყო. იგი არასოდეს მეორედბოდა. თუმცა, ჩავარდნები მარჯანიშვილსაც ჰქონდა, მაგრამ თუ შემოქმედი ხარ, ჩავარდნებს ვერ ასცდები. ის, ვინც არ ძერწავს, არ ეძებს და არ ქმნის, არც შეცდომებს უშვებს.

თავი II

სად ხართ ახლა თქვენ, ჩემო მოწაფეებო, რასა იქმთ, რომელ თეატრში მოღვაწეობთ, ვისი გწამთ, ვისზე ხართ დამოკიდებული? რას მიაღწიეთ ამ ხნის მანძილზე, რა შექმენით? დაგავიწყდით თუ არა?

არა, ყველას არ დაგვიწყებია. ყოველ წელს, ივლისის თვეს, სტუდენტთა ერთი ჯგუფი ინსტიტუტის დამთავრების დღეს ჩემთან იკრიბება. წესად გვაქვს: ეხსნით შამპანურს და ვიწყებთ წარსულის მოგონებას. ვმსჯელობთ, ვკამათობთ, ვიხსენებთ შეხვედრის პირველ დღეს, ჩვენს პირველ თამაშს.

მაშინ, იმ პირველ დღეს, სტუდენტებს ჯერ არ ესმოდათ, რისთვის იყო ყოველივე ეს საჭირო. იმის ნაცვლად, რომ ლექციებზე მსხდარიყვნენ, რატომღაც, თამაში დაწყებინეს. თავიდან მორიდებით, გაუბედავად, მერე და მერე კი სულ უფრო გატაცებით, შთაგონებით გაიხსენეს თავისი, ეს-ესაა გასული, ბავშვობა და ისე, რომ აღარც კი ახსოვდათ სწავლის დაწყების ეს პირველი, საზეიმო დღე, სირბილი და დაჭერაბანას თამაში დაიწყეს. სიხარულით თვალები უბრწყინავდათ, სახეები უცინოდათ. მეთოთხმეტე (თუ მეთექვსმეტე, კარგად არ მახსოვს) აუდიტორია უცებ მზემ გაანათა მთლიანად (შეიძლება მეჩვენება, რომ ასე იყო) და ყოველ მათგანში პაწაწინა ნაპერწკალი, ვარსკვლავი აციმციმდა, ყველას ერთად კი სიკეთისა და სიყვარულის მშვენიერი ცისარტყელა დაგვანათლდა.

ვიხსენებთ ჩვენს ვარჯიშებს ყურადღებაზე, ქმედებაზე, როგორ ვასახიერებდით ლერწამს ქარში, მტირალა ტირიფს, ახლად გამოღვიძებულ იას. თვალებახვეულნი როგორ მივიკვლევდით გზას სკამებით შექნილ ლაბირინთში. ეთამაშობდით „სარკობანას“, როდესაც ერთი სტუდენტი ზუსტად იმეორებდა თავისი პარტნიორის მოძრაობებს. ვცდილობდით, შეგვეგრძნო (გაგვეხსენებინა და გამოგვესახა) ცხელი სიმინდის, ცივი საზამთროს, წვნიანი ლიმონის, მწარე წამლის გემო. წარმოვიდგენდით, რომ ვეფულობით ცხელ ქვიშაში, გაუვალ ტალახში, დავდივართ მოლიპულ ყინულზე და ძლიერ ქარიან ამინდში, ქარიშხალში. ერთმანეთს ვიჭერდით წარმოსახული ლასოთი, ვასახიერებდით ყველაწირ ცხოველსა თუ ფრინველს. შხაპს ვიღებდით, ერბო-კვრცხს ვწევადით, ვთევზაობდით, ვჭორაობდით, ესაუბრობდით,

ენიზობობდით არარსებულ ენაზე (საამისოდ გამრავლების ტაბულას ან ენის გასატეხს ვიყენებდით), წარმოსახულ ქუჩაზე სეირნობისას ყურს ეუგდებდით ხმებს, ბგერებს და გზადგზა ხან სიხარული, ხან მწუხარება, სედა და მოწყენილობა გვეუფლებოდა.

მას შემდეგ მრავალმა წელმა განვლო (სად მიქრიან ასე უმოწყალოდ ეს წლები!), მრავალმა წყალმა ჩაიარა მდინარე ვერეში, მრავალჯერ გადაპენტა ზემოდან ვილაცამ თეთრად მიწა, მრავალჯერ დაწვა თავის ტაფაზე მზემ დედამიწა, მრავალჯერ დაუშინა წვიმამ.

* * *

მთელი დღე გადაუღებლივ წვიმს, ნამდვილი შემოდგომის წვიმა. წვიმას საკუთარი სახე, რიტმი, ცხოვრება, დასაწყისი და ბოლო აქვს, მხოლოდ საჭიროა, ყურადღებით დააკვირდე, შეიგრძნო, დაინახო. საინტერესოა, ყური მიუგდო, ამოიცნო, რაზე საუბრობენ, ჭორობენ წვიმის წვეთები, რას ეჩურჩულებიან ერთმანეთს. ეს შეიძლება დახატო, გამოძერწო, გაითამაშო. ბევრს უცნაურად მოეჩვენება, როგორ შეიძლება გაითამაშო „შემოდგომის წვიმა“?! შეიძლება! და მერე როგორ! ხელოვნებაში ყველაფერია შესაძლებელი!

* * *

ჩემს მოწაფეთაგან ზოგი კარგი მსახიობი დადგა, მე ვამაყობ მათით, ზოგი მათგანი — ვერა და ისინი ჩემს ტკივილად დარჩნენ. არა იმიტომ, რომ საერთოდ უუნარონი აღმოჩნდნენ (ისინი ჭკვიანი, კეთილი, კარგი ადამიანები არიან, რომლებიც სადმე სხვა დარგში შესანიშნავად გამოავლენდნენ თავის შესაძლებლობებს), მაგრამ იმისათვის, რომ მსახიობი გახდეს, საკუთარ თავში უამრავი რამ უნდა შეათავსო, რაც ესოდენ საჭიროა სცენისთვის. ფიზიკურად კარგად უნდა იყო მომზადებული, უნდა იყო თვალწარმტაცი, მოქნილი, გქონდეს კარგი სმენა, მხედველობა, ლამაზი, ჟღერადი, დამყოლი ხმა, უზადო მეტყველება, ცოცხალი, გამომსახველი სახე, ძალიან მნიშვნელოვანია, გქონდეს მეტყველი თვალები. თვალები — ძალიან ბევრს ნიშნავს. უნდა იყო არაჩვეულებრივად მომხიბვლელი, პლასტიკური, მუსიკალური, კარგად ცეკვავდე. ო, რაოდენ მნიშვნელოვანია ყოველივე ეს! მიმიკით, ჟესტით უნდა შეგეძლოს სხვადასხვა სულიერი განწყობის, მოძრაობის, მდგომარეობის, ფიზიკური შეგრძნების გადმოცემა. უნარი უნდა შეგწედე, განსაკუთრებული სიფაქიზით აღიქვა, შეიგრძნო ბუნების

სხვადასხვა მოვლენა, ადამიანთა განცდები, ცხოველები, საგნები, შეგებლოს სხვათა განცდების განცდა. დაჯილდოებული უნდა იყო შემოქმედებითი წარმოსახვითა და ფანტაზიით. უნდა გრძნობდე სიტყვის, ბგერის, მელოდიის, ტონის გამომსახველობით ძალას. უნდა გაგაჩნდეს პარმონიისა და რიტმის გრძნობა. უნდა იყო დაკვირვებული, არაჩვეულებრივად მიზანდასახული, კონცენტრირებული ყურადღების და მენსიერების მქონე, განათლებული. და, ყველაფერ ამასთან ერთად, უნდა იყო არაჩვეულებრივად მომთმენი, საკუთარი თავის მიმართ მომთხოვნი, აუღელვებელი, საჭიროების შემთხვევაში თავშეკავებული და, რა თქმა უნდა, ძალიან შრომისმოყვარე. უნდა იყო შენი საქმის ფანატიკოსი, საკუთარ სიცოცხლეზე მეტად გიყვარდეს საქმე. ერთი სიტყვით, ღვთით ბოძებული ნიჭით უნდა იყო დაჯილდოებული. მეტისმეტი ზომ არ არის ერთი ადამიანისთვის?!

იმის მიუხედავად, რომ ახალგაზრდებმა ეს ყველაფერი იციან (ბევრჯერ გამიფრთხილებია: დროზე წადით, თავს უშველეთ, სანამ გვიანი არ არის!), ისინი მაინც არ უფრთხიან, თეატრში მიმავალ ბილიკს დაადგენ. თეატრი კი, სამწუხაროდ, ყოველთვის როდია ფიანდაზად გაფენილი გზა.

გენერალური რეპეტიციის წინ

მთავარი რეჟისორი ავსაძე პარტერში ზის. უზარმაზარი ხავერდის ფარდა დახურულია. ყველაფერი მზადაა რეპეტიციის დაწყებისათვის, მხოლოდ რეჟისორის თანაშემწის, გივი ძნელაძის ნიშანს ელოდებიან. გივი კი, რატომღაც, აყოვნებს. დარბაზში სიჩუმეა.

34

ა. ვასაძე (მშვიდად) — გივი! (პაუზა). გივი! (პაუზა). გივიკო! (პაუზა). (თანაშემწე არ ჩანს). (ხანგრძლივი პაუზა). გივი, ძვირფასო! (პაუზა). (ხმაბაღლა). გივი! (პაუზა). გი-ი-ვი-ი! (პაუზა). (დაბოკიდებულება გივის მიმართ თანდათან იცვლება). ძნელაძე გივი! (ყვირის) ძნელაძე, შე მკედარძალლო! (ხანგრძლივი პაუზა). (ისტერიულად ყვირის). ძნელაძე, შენი ღედა ვატირე!!! (ფარდის წინ მკედარძალლი გამოჩნდება).

— რაშია საქმე, რა ზდება, რატომ არ იწყებ?

გ. ძნელაძე (თავშეკავებით, პაუზის შემდეგ) — თამარ ჭავჭავაძე გრძის იკეთებს.

ა. ვასაძე (აღშფოთებით) — ფუი, თქვენი (ისტერია) მეხანძრე, ვედრო! (რუსთაველის თეატრში მეხანძრეები პარტერში ვედროს დგამდნენ პაპიროსის ნამწვავების ჩასაყრელად).

დიდი ხანია, აღარ არსებობს ის მშვენიერი რუსთაველის თეატრი, რომელიც მაშინ ჯერ კიდევ ინერციით ინარჩუნებდა სახმელეთლის თეატრის ტრადიციებსა და წესებს. ძველი თეატრი დაინგრა, გაქრა, ხოლო ახალი, დღეს რომ არსებობს მის სცენაზე, ფოიეში, მსახიობთა ოთახებსა თუ გარდერობში, სულ სხვა თეატრია, შესაძლოა, უკეთესიც, მაგრამ არა ის, წინანდელი.

* * *

ჩვენს ქუჩაზე ერთი ძველი სახლი დაინგრა. ჯერ ბზარები გაუჩნდა და რკინებით გამამგრეს, მერე, უცებ, ეზოდან ქუჩაში გამავალი გვირაბი ჩაინგრა. სახლი დიდრონი, დაბნეული თვალებით მისჩერებოდა გამელულებს, შველას ითხოვდა. მერე, როგორც ხეობარს, რაღაც ძელები, ყავარჯნები შეუბჯინეს. დრო გადიოდა. ჩემი სახლი უფრო და უფრო ბერდებოდა. ბოლოს დაანგრიეს საწყალი, ძალიან შემეცოდა — იდგა თავისთვის, იდგა, ერთ მშვენიერ დღეს კი მორჩა, აღარ არის.

მის ადგილას ერთნაირი ბეტონის ბლოკებით ახალი სახლის მშენებლობა დაიწყო. ალბათ, ახალი სახლი ქუჩას უფრო გაალამაზებს, მაგრამ იმ ძველ სახლთან ერთად ჩემთვის დაიკარგა რაღაც მნიშვნელოვანი, რაღაც ისეთი, რამაც ძალიან დამწყვეტა გული. ჩემი ბავშვობის ქუჩა ვერაზეა. ეს არ არის უბრალოდ გეოგრაფიული წერტილი, ეს ჩემი ქუჩაა. ყველაფერი, რაც ამ ქუჩაზეა — სახლები, სარდაფები, სადარბაზოები, აივნები, სახურავები — წარსულს მაგონებს, ყველაფერი განსაკუთრებულია ჩემთვის. პატარ-პატარა, ერთ რიგად ჩამწყრივებული სახლები, თუთის ხეები, ხის ხვეული კიბეები — ეს ყველაფერი ჩემი წარსულია, ჩემი ბავშვობა, ჩემი სიხარული, სევდა, ტკივილი... ეს არ არის უბრალოდ სახლი, ხე, კიბე... ახალი სახლი, რა თქმა უნდა, კარგია, იქ საცხოვრებელი პირობებიც უკეთესია, მაგრამ ძალიან მიჭირს, ვერა და ვერ შევეგუე, რომ ჩემი ის ძველი, ბრტყელი წითელი აგურით ნაშენი სახლი აღარ არსებობს. აი, ასეთი ბეტონის ბლოკებით ნაგები სახლები კი ნებისმიერ ქალაქსა და ქვეყანაშია.

როდესაც ჩემს სახლს ანგრევდნენ, ასე მეგონა, ჩემთვის ყველაზე ძვირფას რასმე მართმევდნენ, ასე მეგონა, სახლთან ერთად ჩემი

ბავშვობაც ინგეროდა. არა, ეს უკვე აღარ არის ჩემი ქუჩა, ჩემი სახლი.

ექსპერიმენტულ კურსზე მეცადინეობამ ძალიან გამიტაცა. სწავლების ასეთი პროცესი, როდესაც მსახიობები და რეჟისორები ერთად გადიოდნენ მეცადინეობას, ჩვენი ინსტიტუტის პრაქტიკაში პირველი იყო. შეიქმნა, ასე ვთქვათ, კომპლექსური ჯგუფი. მათთან მუშაობას დიდ ღროს ვანდობდები, მაგრამ სხვაგვარად არც შეიძლებოდა, სწავლების პროცესს მთლიანად თუ არ მიეცემი, სტუდენტებისთვის მთლიანად თუ არ გადადებ თავს, არაფერი გამოვა. შემოქმედებითმა პროცესმა ჯერ თავად უნდა გაგიტაცოს, რომ შემდეგ სტუდენტებიც აიყოლიო.

გაკვეთილებზე ჩემი სტუდენტები სხვადასხვა სტილში თხზავდნენ სახლების მონოლოგებს, რომლებსაც ძველ უბნებში უმოწყალოდ ანგრევდნენ. თხზავდნენ ნაირ-ნაირ ეტიუდს ცხოვრებიდან, აგრეთვე, მომავალი სპექტაკლების სარეჟისორო გეგმებს.

მაგრამ, სამწუხაროდ, მათ ჯერ არ შეეძლოთ თავის თავში წარმოსახვის გაღვიძება, საკუთარი თავის მობილიზება, ყურადღების მოკრება. ამ უკანასკნელის გარეშე კი ჩვენს საქმეში არაფერი გამოვა – ყველაფერი ყურადღებიდან იწყება.

* * *

ზაფხულია. ბიჭვინთა.

ზღვის საშინელი ხმაურით ფრინველთა გუნდმა ჩაუქროლა. ჩიტები მეტად აღელვებულები, აფორიაქებულნი არიან, ნერვიულობენ, კივიან, ზღვის გადავლით ჰორიზონტისაკენ მიეშურებიან, მიქრიან მზისკენ, წითელ ბურთად რომ ეშვება ზღვაში. ნეტავ რა დაემართათ, ასე რამ ააღელვათ?! იქნებ, მზეს აცილებენ, ან, იქნებ, სულ სხვა მიზეზის გამო აცხადებენ პროტესტს?!

თუკი ადამიანს შესწევს უნარი, გაოცდეს, ზელახლა აღმოაჩინოს თავისთვის ყოველივე, მის გარშემო არსებული, ის ბედნიერი ადამიანია, ის ზედავს იმას, რაც სხვისთვის უხილავია.

პლაჟზე. ჩემს გვერდით, შეზღონგში მთვლემარე ახალგაზრდა ქალის ფეხია. რა საინტერესოაა მოწყობილი ეს მექანიზმი! ტერფი, ქუსლი, თითები – სულ სხვადასხვანაირი, ფრჩხილები. ანდა, აი, მისი ხელის მტევნები! რა მშვენიერი თითებია, გრძელი, ნატყფი! ვინ მოიგონა,

ვინ შექმნა ისინი, თანაც ასე მიზანდასახულად და, მაშასადამე, ასე ლამაზად?! ეცდილობ, ხელის ყოველი დეტალი დავათვალიერო და ამით თითქოს ვიახლოებ მას, ხელი თითქოს ჩემი ხდება. აი, ერთ-ერთ თითზე პატარა კოჟური შევნიშნე, ეს კი უკვე მრავალი ვერსიისა და მოსაზრების წყაროდ იქცევა: ეს ლერწამივით ქალი სახლში, ალბათ, ქვაბებს ხეხავს, ხახვს ჭრის, თეთრეულს რეცხავს. მთელი დღე შეიძლება ამ თემის გარშემო იტრიალო, ათასი ვერსია და ვარიანტი მოიფიქრო.

აღამიანი მრავალრიცხოვან ობიექტთა სამყაროთია გარემოცული და ამ ობიექტებს იგი გრძნობის ყველა ორგანოთი აღიქვამს.

აღამიანის უნარი — ცალკეულ ობიექტზე ყურადღების კონცენტრირებისა, გარეგანი ობიექტი იქნება თუ შინაგანი (მისი ფიქრები, განცდები, მოგონებები), მას საშუალებას აძლევს, რომ თავისი საპასუხო ქმედებით იმ გარემოს ზემოქმედებას შეეგუოს, რომელშიც იმყოფება. ყურადღება — გარემოში არსებობის საშუალებაა. ყურადღების გარეშე არსებობა შეუძლებელია. აბა, ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ რინგზე მყოფი მოკრივე ანდა კორტებზე მყოფი ჩოგბურთელი, რომლებიც პარტნიორის ქმედების, მის მიერ ნასროლი ბურთის, მისი გადაადგილების, ხასიათის ანდა ტანისამოსის ფერის მიმართ გულგრილნი, უყურადღებონი იქნებიან.

რა საინტერესოა, ყურადღებით დაათვალიერო ობიექტი (თუნდაც, იმ ახალგაზრდა ქალის ხელი თუ ფეხი) და იგი შენთვის სრულიად ახლებურ, აქამდე უცნობ აზრობრივ დატვირთვას მიიღებს. მასში იმდენ ახალს აღმოაჩენ, რაზეც აქამდე წარმოდგენაც კი არ გქონია.

გააკეთეთ აღმოჩენა: დააკვირდით თქვენს სახლს, ქუჩას, რომელზეც ცხოვრობთ, მეზობლებს, რომლებსაც ყოველ დღე ხვდებით და შეეცადეთ, ნაცნობ ობიექტში მანამდე თქვენთვის უცნობი წვრილმანები აღმოაჩინოთ. ყური მიუგდეთ თქვენ გარშემო ხმებს, ბგერებს, თქვენ აუცილებლად აღმოაჩენთ რაღაც ძალზე საინტერესოს, ახალსა და უჩვეულოს.

როგორ უნდა მიაღწიოთ იმას, რომ პარტნიორებმა სცენაზე ერთმანეთი დაინახონ. ხომ შეიძლება, უყურებდე და ვერ ხედავდე. თქვენ უნდა შეეცადოთ, დაინახოთ პარტნიორი, დააკვირდით მას ისე, თითქოს პირველად ხედავდეთ.

* * *

ზღვის ნაპირი. პლაჟი საესეა ზალხით: დილით მზეს ეფიცებებიან, დღისით ისე არიან ქვიშაზე გართხმულნი, გვერნება, კვარცის აპარატის ქვეშ წვანანო, შებინდებისას სკამებზე ჩამოსხდებიან, ზღვაში ჩამავალი მზის ნათელ ბურთს გასცქერიან და თან ჭორაობენ. ყურადღებით ვადევნებ თვალს მათ ქცევას, არ მინდა, თუნდაც ერთი დეტალი გამოძრჩეს, ეუცქერ პეიზაჟს ანდა, აი, ამ ძველი მარკის ავტომობილს. აი, იქ, პირსზე პატარა ბიჭი დგას, ეტყობა, ვერა და ვერ გადაუწყვეტია წყალში ჩახტომა – ეჩვენება, რომ უფსკრულის პირას დგას. ჩემთვის კი აქედან (აი, როგორც იქნა, გაბედა და პირდაპირ მუცლით ჩაეტყეპა ზღვაში), გაუგებარია მისი შიში და გაუბედაობა, ის ზომ წყლის ზედაპირიდან ძალიან ახლოსაა – ასე მგონია მეშვიდე სართულის სიმაღლიდან, მაგრამ როგორია ახლა მისთვის, იმ სიმაღლეზე რომ დგას და გადახტომას ფიქრობს?! ყველაფერი შეფარდებითია. რა საინტერესოა.

პატარა გემი უშველებელი ამწით ნაპირს უახლოვდება. დააკვირდით ამ გემს, მთელი ყურადღება მასზე გაამახვილეთ. ჩაულრმავდით მასზე ფიქრს და ნახავთ, რომ ბევრ ისეთ რასმე აღმოაჩენთ, რასაც ერთი შეხედვით ვერ შეამჩნევდით. საწყალი გემი, ნამდვილი მუშაკაცივით დიდიდან დაღამებამდე შრომობს, მთელი დღე რაღაცითაა დაკავებული, ზან ზღვის ფსკერიდან ამოაქვს რაღაც, ზან ერთი ადგილიდან მეორეზე გადააქვს ტვირთი და ა.შ. ასე, მოთმინებით, აუჩქარებლად შრომობს საწყალი დიდიდან საღამომდე. შეიძლება, როგორც ცოცხალ ადამიანს, საათობით აკვირდებოდე ამ გემის მოქმედებას, ათასგვარი ვერსია და ისტორია შექმნა მასზე. შეიძლება, შეიყვარო კიდეც იგი. ყველაფერი წარმოსახვასა და ყურადღებაზეა დამოკიდებული.

* * *

ყურადღება არსებობს ნებსითი და უნებლიე. უნებლიე ყურადღება თაყისით გადაერთვება რაღაც ძლიერ გამაღიზიანებელზე: ჭექა-ქუხილზე, ელვაზე, ზანძარზე, ყვირილზე, მჭახე ფერზე და ა.შ. ნებსითია ყურადღება მაშინ, როდესაც ჩვენ თვითონ გარე სამყაროდან გამოვყოფთ, ამოვირჩევთ ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოს და მასზე ვაფიქსირებთ ყურადღებას. შემოქმედს აუცილებლად უნდა ჰქონდეს ყურადღების ასეთი უნარი. რა საინტერესოა, თვალი გაადევნო იმას, თუ როგორ

ვიქცევით ცხოვრებაში, რას და როგორ ვაკეთებთ? მაგალითად, როგორ ვიბანთ ღილაობით პირს, როგორ ვესვამთ ჩაის, გაჭირვებით ავდივართ გადაჭედნილ ტროლეიბუსში და ვმგზავრობთ.

* * *

ტროლეიბუსი საესეა მგზავრებით. შემთხვევით ჩემს გვერდით აღმოჩნდა რუსთაველის თეატრის ყოფილი მსახიობი, რომელიც ახმეტელის და ვასაძის დროს მუშაობდა. კარგი მსახიობი იყო.

— ოჰ, როგორა ხარ, მიშა, საყვარელო?!

— კარგად, გმადლობთ.

— ხომ მუშაობთ?

— ვმუშაობ, აბა როგორ.

— ხო, იმ კლუბში, კინოსტუდიის ეზოში. მაგრად უნდა იყო. მწარე ენა აქვს ხალხს. შენ ნუ მიაქცევ ყურადღებას. ყველას კი არ შეუძლია ნამდვილი სპექტაკლების შექმნა!

— ახლა უკვე ალბათ აღარ ლაპარაკობენ ჩემზე!

— როგორ არა! ახლაც არიან მუწუკები, წურბელები...

— ეს კარგია. წურბელა ცუდ სისხლს წოვს და ასუფთავებს.

— როგორ? ხო, ხო, ასუფთავებს, წურბელა ასუფთავებს...

* * *

სალამოა. არა, ღამეა. ბნელა, ცივა, რატომღაც, ნაწყენი ვარ. რატომ? გაუგებარია. მარტოობას ვგრძნობ. რატომ?

ეზოში რაღაც მანქანა ხმაურობს, შოთავეს. ვერა და ვერ მოეწყო თავის ადგილას. ქმინავს, წეალობს. მერე თავიდან იწყებს ყველაფერს. მის ხმაურში კიდევ უფრო იგრძნობა ღამის სიჩუმე.

ჩემ შიგნითაც სიჩუმეა. ჩემს ფიქრთა და გრძნობათა წარმოსახულ მიწისქვეშეთში, ამ უსასრულო სენაკებსა თუ საწყობებში, სადაც მუდამ მელოდებიან, მდარაჯობენ მოგონებანი, მომავლის ოცნებანი, წარსულზე ფიქრები, მასთან დაკავშირებული სინანულისა თუ გულისტკივილის გრძნობები. ღმერთო ჩემო, რამდენი რამაა აქ დაგროვებული ამ 70 წლის მანძილზე, მნიშვნელოვანიც და უმნიშვნელოც.

მაგრამ, უფრო ხშირად, საკნები დაკეტილი მხედება. გასაღების მორგება კი მიჭირს. მინდა, საკნები გაეღო და იქ მიმალული ჩემი

„სიბღღრე“ გამოვიტანო, გამოვიყენო, ხელოვნებად ვაქციო. ზოგჯერ ვიღაც უჩინარი იქ, შიგნით ანთებს ხოლმე ფარანს (ყოველ შემთხვევაში, ასე წარმომიდგენია) და მეც ჭეჭრუტანიდან საწყობებში ვიცქირები, ყურს ეუგდებ რაღაც ხმებსა და ფაჩუნს, რკინით მოჭედილი ხის სქელი კარებიდან რომ მომესმის. ამ ხმებისა და ოდნავ შესამჩნევი კონტურების მეშვეობით ვცდილობ, მთელი ცხოვრების მანძილზე დაგროვილ ფორმათა და იდეათა საიდუმლოებას ჩაეწვდე.

ამ ხნის განმავლობაში ბევრი სპექტაკლის დადგმა მოვასწარი! ამასობაში ცხოვრებისეული გამოცდილებაც მომეცა, განცდათა გარკვეული მარაგიც დამიგროვდა, მეტად გამოიკვეთა პროფესიის პრობლემები და ამოცანები. არა მხოლოდ გონებით, არამედ გულითაც ჩაეწვდი ჩვენი საქმის მრავალ კანონს. მაგრამ რატომაა, რომ ყოველ ჯერზე თავიდან არის ყველაფერი აღმოსაჩენი, თითქოს, ჩემს დღეში არაფერი დამიდგამს?

სპექტაკლის შექმნა – პოეტური აქტია. მას უნდა დაელოდო, შენში მოამწიფო. სპექტაკლის შექმნა – აუხსნელი მაგიაა, შემოქმედებითი აფეთქება, გასხივოსნება – სიყვარულის დარი. შეუძლებელია ფორმულებით, კანონებით, ცივი გონებით რაიმეს შექმნა. განა შეიძლება, ქალს რაღაც კანონების მიხედვით აკოცო? შემოქმედება ძიებაა, ცეცხლი, რომელიც თავიდან ბოლომდე გწკავს, გშთანთქმავს, არაჩვეულებრივი, დაუოკებელი სწრაფვაა აღმოჩენისა, ჯერაც არარსებული თეატრალური სამყაროს შექმნისა. შენ კი ეძებ, იტანჯები, ელი ამ გასხივოსნებას, დაიბადება თუ არა მხატვრული სახე, სიცოცხლე, ახალი სუნთქვა? რაოდენ საწყენია, რომ რაც მეტი წელი გემატება, რაც მეტ კანონსა და წესს ეუფლები, რაც მეტად უხსნი სხვას, მით უფრო იშვიათად იბადება თეატრალური სასწაული. როგორც ჩანს, შემოქმედებითი ცხოვრების ბოლოსკენ ცარიელი წესებიდა გრჩება და შენც ბებერ, გამოცდილ იურისტს ემსგავსები. თუ შეყვარების უნარი დაგეჟარგა, თუ ველარ შეძელი, ცოტათი მაინც გაგიჟდე, რაღად გჭირდება კანონი? სიყვარული ცხოვრების, ადამიანების, ღრუბლების, ყვავილების, მაყვლის და მარწყვის, ლამაზი ქალის, კარგი წიგნის, მუსიკის, საღებავის და წებოს, ხის, ქარის, ღიმილის, ჩურჩულის, ამოხვრის, ყველაფერ იმის, რაც ჩვენს გარშემოა და რაც წარსულიდან გვახსენდება – აი, მხოლოდ ყველაფერ ამის სიყვარულს შესწევს ძალა, შექმნას მშვენიერება. მხოლოდ წარმოსახვას ძალუძს, წარმოიდგინოს, რომ ადამიანის გარეშე, თავისთავად შეიძლება არსებობდეს (როგორც კატის ღიმილი ლ.კეროლის „ალისაში“): ჩურჩული, კოცნა, წყენა, სიგრილე,

ანდა ზიზლი, რისხვა, შიში, სევდა, სიხარული, გაცემა. ცხოვრებაში მათ დამოუკიდებლად არსებობა არ შეუძლიათ, აი, ხელოვნებაში კი შეუძლიათ! რა მოხდება, რომ შევთხზათ რაც შეიძლება მეტი სხვადასხვაგვარი ღიმილი, ტირილი, სევდა, სიცილი, სტრესი? ანდა აი, როგორც „ათას ერთ ღამეშია“: „და როდესაც მან ქალი დაინახა, გონება ამოუფრინდა თავიდან და შეიქმნა სიყვარულისგან ცოფშეყრილივით“... როგორ გინდა ამის წარმოდგენა ცხოვრებასა და სცენაზე? „გონება ამოუფრინდა თავიდან“? ააფრინა, ჭკუა დაკარგა! როგორ გინდა, გამოსახო ეს ქმედებით, გაითამაშო? ველი, ველი გასხივოსნების წამს, ის კი არა და არ მოდის!

დავხეტიალობ ჩემს წარმოსახულ მიწისქვეშეთში და, ალქიმიკოსის მსგავსად, ვცდილობ, არეულ—დარეული ფიქრებისა და წარმოსახვის წიაღიდან წესრიგის აღმოცენების რეცეპტი — საიდუმლო აღმოვაჩინო.

* * *

კანონი: რეალური, ცხოვრებისეული ყურადღება სრულიად განსხვავდება სცენური ყურადღებისაგან. რეალურ ცხოვრებაში, ალბათ, იმაზე ადვილი არაფერია, გაზეთი ან წიგნი გადათვალიერო, მეზობელს წაეჩხუბო, პური დაჭრა. მაგრამ, აბა, შეეცადეთ, თქვენ გააკეთოთ სცენაზე, მაყურებლის თვალწინ. მაშინვე უხერხულობას, შებოჭილობას იგრძნობთ. თქვენი ყოველი მოძრაობა შეზღუდული იქნება ანდა პირიქით, ზედმეტად თავისუფალი, განზრახ საჩვენებლად გამიზნული და, მაშასადამე, არაბუნებრივი. ძალიან ხშირად შსახიობები დიალოგის დროს უყურებენ ერთმანეთს, მაგრამ ვერ ხედავენ, არ რეაგირებენ პარტნიორის ქცევაზე.

უსაგნო ქმედებებსა და იმპროვიზაციებზე ჩატარებული საგანგებო საეარჯიშოები მსახიობს თანდათანობით ათავისუფლებს შებოჭილობისაგან, ზედმეტი დატვირთვისაგან, რათა მთელი თავისი ფიზიკური და სულიერი ენერგია ურთულეს სცენურ ამოცანათა გადაწყვეტას მოახმაროს. ეს საეარჯიშოები მსახიობისაგან ყურადღების არაჩვეულებრივ კონცენტრირებას, წარმოსახვას, ზუსტი დაკვირვების უნარს, ადრე განცდილის დამახსოვრებას, ქმედების ლოგიკასა და თანმიმდევრობის დაცვას ითხოვს. ეს საეარჯიშოები, აგრეთვე, მსახიობს უბრალო ფიზიკურ ქმედებათა ლოგიკისა და თანმიმდევრობის აღდგენაში ეხმარება, ვინაიდან ამ ქმედებებს, რეალურ ცხოვრებაში ხშირი გამეორების გამო, ადამიანი უკვე ავტომატურად, მექანიკურად ასრულებს.

ჩემი სტუდენტები დიდი ხალისითა და გატაცებით წვავდნენ ერო-კვერცხს, რეცხავდნენ და ფენდნენ სარეცხს, ამ დროს თოკი წყდებოდა და სარკები ტალახში უვარდებოდათ, აუთოებდნენ შარვლებს, კაპებს, ხარშავდნენ მურაბებს.

* * *

ტელეფონი რეკავს, მეძახის. ყოველ ჯერზე – განსხვავებულად, ზოგჯერ მიბრაზდება, დიდხანს რომ არ მივდივარ მასთან, ნერვიულობს, დროზე მისვლას ითხოვს. ზოგჯერ აღურსიანად, მეგობრულად მეძახის, ზოგჯერ მთხოვს, მემუდარება, ზოგჯერ ჭირვეულობს. მოკლედ, რაღა არ ემართება ამ საწყალს. მთავარია, გაიგო და განიცადო.

* * *

ვარჯიშები თანდათან ეტიუდებად გადაიქცნენ. ეტიუდი კი უკვე ცხოვრებიდან აღებული პატარა სცენაა. სტუდენტებს უნდა გაეთამაშათ პატარ-პატარა სცენები მოდების ატელიეში, სამკერვალო საამქროში, სატელეფონო სადგურში, საერთო აბანოში, სადგურში. ერთხელ სტუდენტი რეჟისორის, ნუგზარ ბაგრატიონის ხელმძღვანელობით ცალკეული უსაგნო ქმედებებისაგან შეიქმნა პატარა ეტიუდი, რომლის თემა სახინკლე იყო.

ს ა ხ ი ნ კ ლ ე

ადრიანი დილა დუქან „სიმპატიაში“, რომელიც სარდაფშია მოწყობილი. დახლს წინიდან მუყაო აქვს აკრული. ზედ საღებავით ფიროსმანის მიბაძვით დახატულია ყველა ის საგანი, რომელიც სცენაზე ქმედების დროს იქნება „გამოყენებული“. ისმის ძველი ქალაქური სევდიანი მელოდია. ყველა მონაწილე თავისი საქმიანობა დაკავებული, ყოველი მათგანი უსაგნო ქმედებას ასრულებს. დამლაგებელი (ლაურა რეხვიაშვილი) დუქნის იატაკს გვის, მაგიდებიდან ჭურჭელს ალაგებს. ცოტნე ნაკაშიძე საკვებ მანქანაში ხორცს ატარებს, ძროხისას და ღორისას ცალ-ცალკე – სახინკლედ ამზადებს. მზია არაბული ცომს ზელს, აბრტყელებს და ჭიკით რგოლებს ჭრის, ხინკლებს აკეთებს, ვიდაც (ახლა აღარ მახსოვს, ვინ) წყალს ადუღებს და შიგ ხინკლებს ყრის. ოფიციალური მაგიდებს სუფრას აფარებს. პირველი „კლიენტია“

პატა ბარათაშვილი. შემოდის, ითხოვს ზინკალს. დიდი კმაყოფილებით მიირთმევს (ცხარე პილპილი, ცხელი ზინკალი თითებზე გეკრობა, ძნელად იჭმევა, სამაგიეროდ, რა გემრიელია!), მერე პატარა ჭიქით არაყს გადაჰყრავს, ზედ ლიმონათსაც დააყოლებს.

გამოვიდა ძალიან სევდიანი, მაგრამ, ამავე დროს ზუსტი ცხოვრებისეული ეტიუდი-სურათი. სცენაზე თავისებური სამყარო გაცოცხლდა.

ნ ა ნ ი ს ო თ ა ხ ი

ერთ-ერთ გაკვეთილზე, იმისათვის, რომ სტუდენტებს მოცემულ ვითარებებში ბუნებრივად, დამაჯერებლად ყოფნის ჩვევა გამოემუშაებინათ, ნანი ჩიქვინიძეს მივეცი ეტიუდი თემაზე „ლატარიის ბილეთი“.

კუბებითა და თეჯირებით ოთახი გავაკეთეთ, შიგ ავეყვიც დავდგით. მოკლედ, საცხოვრებელი ბინა მოვაწყვეთ. ნანიმ შეთხზა პატარა ეტიუდი ყოფით თემაზე და თავისთვის მოქმედების დაახლოებით ასეთი სქემა შეადგინა:

1. ვიზუალებ იგავს „მგელი და კრავი“, ზეალ მეტყველების პედაგოგს უნდა ჩაებარო.

2. ეზოდან მესმის ნაგვის მანქანის ზარის ხმა. ნაგავი მაქვს გასატანი.

3. გასელისას დავინახე, რომ ფოსტალიონმა ახალი გაზეთები მოიტანა.

4. ნაგავი გადავყარე, ებრუნდები ოთახში, ხელებს ვიბან.

5. ვათვალიერებ ახალ გაზეთებს. დავინახე გათამაშების ცხრილი.

6. ყოველი შემთხვევისათვის ვამოწმებ ობლიგაციებს. ყველაფერს მექანიკურად ვაკეთებ. ჩემთვის მთავარია, იგავი დავიზუპირო. და, აი, უცებ...

7. მოვიგე 100 000 მანეთი. თავზარი დამეცა. როგორ გამოვხატო ეს?

8. მოულოდნელი წარმატების ელდისაგან უნდა გავთავისუფლდე. საშინლად ველავ. 100 000 მანეთი ხუმრობა ხომ არ არის! ეურეკავ ჩემს მეგობარ მარინას, მოგების ამბავს ვატყობინებ.

9. კიდევ ერთხელ ვამოწმებ ცხრილს და ... რა არის ეს, ღმერთო ჩემო, რას ვხედავ! ნომერი კი ჩემია, მაგრამ სერია არ ემთხვევა. საშინლად მეწყინა.

10. ვაგრძელებ იგავის სწავლას, მაგრამ როგორ?

იმპროვიზაციას ერთი მიზანი აქვს – მოამზადოს და განმუხტოს შექმნილი ღადაბულობა. რა არის აქ მთავარი და მეორეხარისხოვანი:

- ა) ვსწავლობ იგავს. ეს შრომაა, პროცესი.
- ბ) მოვიგე 100 000 მანეთი. გავოგნდი.
- გ) გონს მოვდივარ ესოდენ საწყენი შეცდომის შემდეგ.

როგორ იცვლება ამის მიხედვით ადამიანის რიტმი, ტემპი, პულსი, წნევა, სუნთქვა? შეიძლება ამ თემის უსასრულოდ იმპროვიზირება და ყოველ ჯერზე სხვადასხვანაირად.

იმპროვიზაციის დროს ერთხელ მონახულის გამეორებას აზრი არ აქვს. მსახიობის იმპროვიზაციის უნარი იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად საზრიანად მოქმედებს ის მოცემულ ვითარებაში, რამდენად შესწევს უნარი, გააძაფროს, გაამწვავოს მოვლენა – მოქმედება ჯერ გამოუვალ მდგომარეობამდე მიიყვანოს, მერე კი სიტუაციიდან გამოსავალი ეძებოს. აი, როგორც ჩარლი ჩაპლინი წერდა: „პერსონაჟები ჯერ გამოუვალ მდგომარეობაში უნდა ჩამყვანებინა, შემდეგ კი გადამერჩინა ისინი“.

იმპროვიზაცია არის ყოველივე ის, რაც წინასწარი მომზადების გარეშე იქვე, იმ წუთას იბადება. ქმნადობა ქმედებისას! მსახიობი, რომელსაც იმპროვიზაციის უნარი აქვს, თავის როლს უფრო ბუნებრივად, ცოცხლად თამაშობს, ერთხელ მონახულ მონახაზს არასოდეს იმეორებს (რეჟისორის მიერ დადგენილ მიზანსცენას არ ვგულისხმობ), არამედ ყოველ ჯერზე ხელახლა, გზადაგზა ქმნის.

მოცემულ ეტიუდში კიდეც ერთი პერსონაჟია – ფოსტალიონი. მართალია, იგი არ ჩანს, კარს უკანაა, მაგრამ ის არსებობს. დერეფანში თუ გაეიხედავთ, ალბათ, შეეხედებით კიდეც. იქნებ, ფოსტალიონი ქალია? მას თავისი ცხოვრება აქვს, თავისი ამოცანები, პრობლემები, თავისი ხასიათი. ეს პერსონაჟიც უნდა გაეითამაშოთ. მაგ. როგორ ხასიათზეა ის?

იმპროვიზაციის სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ მსახიობის თამაში ყოველთვის პარტნიორზეა დამოკიდებული. თუ პარტნიორი ვერ შეძლებს, შემოთავაზებულ მოქმედებას საკუთარი მოქმედების გაგრძელებით უპასუხოს – იმპროვიზაცია არ გამოვა. იმპროვიზაციული თამაში, თავისი არსით, ზომ სწორედ პარტნიორზე „გათვლას“, მასზე მომართვას გულისხმობს – შენს გარეშე მეც არ ვარსებობ!

თუ თემაზე იმპროვიზაციისას რამდენიმე ადამიანი მონაწილეობს, მაშინ ერთ-ერთმა მათგანმა ინიციატორ-დრამატურგის ფუნქცია უნდა იკისროს. მან შემსრულებლებს უნდა შესთავაზოს მოქმედების განვითარება, სიუჟეტი, სცენარი, ფაბულა, სულ ერთია, რას დავარქმევთ ამას. იტალიური ნიღბების კომედიის მსახიობებს ძალზე ძუნწად დამუშავებული სცენარის მიხედვით ბრწყინვალე თამაში — იმპროვიზაცია შეეძლოთ. ეს მთელი სკოლაა.

ა ვ ი მ ე ზ ო ბ ე ლ ი

ახალი ვერსია. შემოგვყავს კიდევ ერთი მოქმედი გმირი — ბოროტი, მოღუშული მეზობელი. ის მუდამ ჩუმადაა, მაგრამ სულ თვალყურს ადევნებს ნანის. საკმარისია, ნანამ კარი მიიხუროს, რომ დადარაჯებული მეზობელი მის სანაგვე ყუთში თავის ნაგავს დებს. ის ყურს მოჰკრავს ნანის და მარინას ტელეფონით საუბარს ლატარიის მოგების შესახებ. ნანის ღერეფანში პატარა კარადა უდგას. კარადაზე ნავთქურაა, რომელზეც ჩაიდანია შემოდგმული. მეზობელი ამ ჩაიდნიდან ჭიქაში ჩუმ-ჩუმად ცხელ წყალს ისხამს. ნანის და მეზობელს შორის, ჯერჯერობით, ურთიერთობა არ არის, ისინი ვითარებიდან გამოზღინარე მოქმედებენ, მაგრამ ცალ-ცალკე.

ბოლოს და ბოლოს ნანი მეზობლის ხრიკებს შეამჩნევს, მაგრამ ცდილობს, თავი შეიკავოს, არ უნდა, საქმე უსიამოვნებამდე, ჩხუბამდე მივიდეს. ისევ ჯობს მოითმინოს.

ვიხსენებთ, რომ სიუჟეტი ექსპოზიციის — კვანძის შეცვრის, ბრძოლის, უმაღლესი დაძაბულობის მომენტის — კულმინაციის და კვანძის გახსნის, ფინალისგან შედგება — ყოველი ეტიუდისა თუ იმპროვიზაციისთვის აუცილებელია ამ ელემენტების არსებობა.

გაკვეთილის დროს ახალი ვარიანტი გვებადება. მეზობელ ქალს მეზობელ კაცად ვცვლით. მას ვარლამ ნიკოლაძე ასახიერებს. ნანის ოთახს საკმაოდ ფართო ღერეფანი „მიეუშენეთ“. ღერეფანში ყველას თავისი კუთხე აქვს მიჩენილი პატარა მაგიდითა თუ კარადით, რომელზეც სადილს ამზადებენ. კომუნალურ ბინებში რომ საერთო სამზარეულოებია, რაღაც ამგვარი მოვაწყვეთ.

ახალი პერსია

1. ნანი იგავს სწავლობს. საკმაოდ ხმამაღლა კითხულობს.
2. მეზობელს ეს საშინლად აღიზიანებს. მთელი ძალით მოიჯახუნებს ნანის კარს და ამით გამოხატავს, რომ ასე ცხოვრება შეუძლებელია.
3. ფოსტალიონი ნანის კარში გაზეთებს შეაქცურებს, მეზობელი ჩუმად ერთ-ერთს აიღებს. ნანი დაინახავს, მაგრამ ცდილობს, არ შეაძინოს.
4. მოგების ცხრილის და ობლიგაციების ამბავი. ნანი ურეკავს თავის მეგობარს და მოგების შესახებ ატყობინებს, ახარებს მას. მეზობელი ჩუმად ყურს უგდებს.
5. შეცდომა ლატარიის ბილეთთან დაკავშირებით. ნანი ტირის მეზობლის გამო, შეუძლებელია ამ ადამიანთან ერთად ცხოვრება, მისგან სიცოცხლე აქვს გამწარებული.

* * *

ქუჩაში მივდივარ და გამვლელებს ვათვალიერებ. ზოგს ყურადღებით ვაცქერდები, ზოგს არა. რატომ? აი, ჩემს წინ მსუქანი ქალი მიდის: ფესსაცმლის ქუსლები მობრეცილი აქვს, მაგრამ ცდილობს, სპორტულად გაიაროს. მეეზოვე ქალი ქუჩას გვის, თან თავის თავს ელაპარაკება, ჩხუბობს. პურის გამყიდველი შემუშაბული სახით, ფართოდ გახეილი თვალებით იყურება სადღაც შორს, დახლს მიღმა, კარს მიღმა, ქუჩის, ქალაქის მიღმა, ვინ იცის, სად! პური რაღაცნაირად თავისით აღმოაჩნდება ხელთ (გამყიდველი ხურდას არ მიბრუნებს). აი, იქ, კუთხეში ნასვამი კაცი ჩასცივებია მეზობელს: გურგენ, თუ კაცი ხარ, მითხარი, რატომ ხარ სომეხი? მითხარი ერთი, რატომ? პირდაპირ აექსენტი ცაგარელის მონოლოგივითაა. გულმოსული გურგენი კარგა ხანს უყურებს ნასვამ მოსაუბრეს თვალებში, მერე უხმოდ განზე გასწევს და გზას გააგრძელებს. ასე გაივლიან ათიოდე მეტრს. ნასვამი დაეწევა: არა, თუ კაცი ხარ, მითხარი ერთი, რატომ...?

ყველა ეს შთაბეჭდილება როდესმე შეიძლება გამომადგეს. სწორედ ასეთი შთაბეჭდილებებით ვძერწავთ სპექტაკლებს, ვთამაშობთ როლებს. რამდენი რამაა ირგვლივ საინტერესო! აი, ჭიანჭველა მირბის, სად მიეჩქარება, ნეტავ? ვცდილობ, წარმოვიდგინო, როგორ ბრუნდება შინ საყიდლებით დატვირთული. როგორ დახვდება ცოლი, მოუწონებს

ნავაჭრს თუ დატუქსავს საბრალოს. ანდა, აი, ეს გოლიათი ცეცხლისმფრქვეველი ცხენები, მაღლა—მაღლა, ქალაქის თავზე ღრუბლებში რომ მიქრიან. ჩვენი პროფესია ასეთია: მუდამ ფხიზლად უნდა იყო, უთვალთვალო, შეამჩნიო, დააფიქსირო, არაფერი გამოგეპაროს. მერე კი, რაც მთავარია, გამოხატო და სხვებს გადასცე შენი აღმოჩენა. როლის, სპექტაკლის შექმნა — ეს ზომ მხოლოდ საბაბია იმისთვის, რომ აღამიანებს საკუთარი განცდები, შთაბეჭდილებები, ფიქრები გაეუზიაროთ. ეს ცხოვრების შესახებ ქადაგებაა. იგი სიკეთისკენ, სიყვარულისკენ უნდა მოუწოდებდეს. ვიღაცას მოეწონება ჩვენი ქადაგება, ვიღაცას კი, შეიძლება, არ მოეწონოს, არ დამეთანხმოს. აკი მლანძღვნიენ კიდევ „აბესალომის“ გამო — ტრადიციებს არღვევო. მე კი ვუამბობდი საკუთარ თავზე და ჩემი ცხოვრების მეგობარზე, რომელსაც ვკარავდი...

* * *

დილაა. ზღვას გაეცქერი. სადღაც შორს, პორიზონტზე პატარა წერტილი მოჩანს. ეს ნავია. შიგ, ალბათ, ხალხია, თუმცა, აქედან არაფერი ჩანს. იქნებ, ისინიც იყურებიან ნაპირისაკენ, მაგრამ ჩემსავით ვერაფერს ხედავენ.

სიჩუმეა, მხოლოდ ცოცხის რიტმული მონასმის ხმა ისმის — მეეზოვე, ჩვენი დასასვენებელი სახლის წინ, ასფალტის ბილიკს გვის.

იქვე, ხეივანში, სადაც სკამთან პორტენზიის ბუჩქი ყვავის, ორი მანდილოსანი საუბრობს. ერთის ხმა კარგად მესმის, მეორის — არა.

— არა, არა, გენაცვალე, ეს თქვენი ეთერი სრულებით გაუგებარია ჩემთვის... გამაგებინა ერთი, რა აყვირებს ასე სცენაზე... ქართულები, გენაცვალე, თავშეკავებული ხალხი ვართ, ყველაფერში ზომ—წონა ვიცით, რა არის ეს ყვირილი, შენი ჭირიმე, არ ვიცი პირდაპირ... ეს მსახიობი ქალები ყველა ერთი მეორეზე გარყვნილია. რა? ბატონო? არა, გენაცვალე, ვიცი, რასაც ვლაპარაკობ. ყველას მშვენიერად ვიცნობ. რას მელაპარაკებით, პეტრე ჩემი უახლოესი მეგობარია, ბალოან კარგად ვიცნობ მაგას. ბატონო? რა—? ვინ გითხრათ ეს? კი მაგრამ, ამ საწყალ თეკლეს რაღას ერჩოდნენ? შეჭამეს და მოსპეს საწყალი. არა, ერთი მითხარით, რას ერჩოდნენ, მაგის მეტი გარყვნილი ვერაინ ნახეს?! არა, არა, გენაცვალე, ნუ მელაპარაკებით მაგას, ის კიდე, რა ჰქვია მაგას, ღმერთო, გამახსენე, რა ჰქვია... ჰო, ჰო, ის, ის... მსახიობია საერთოდ? კარგით რა, თქვენი ჭირიმე, ერთი—ორი რაღაც წაითამაშა, ეგ არის მსახიობობა? რა? სად თამაშობდა? რაღაც კომედიაში

კოდვლობდა უმწოდ. არა, ნუ, რად გინდა ახლა ამასზე ბევრი ლაპარაკი, მე ზომ ვიცი.

პაუზა. იქვე ახლოს გუგუნით ჩაიქროლა მატარებელმა.

— რა, ღერძიშხანი მოგწონთ? ღერძიშხანი? (იციანის) არა, მითხარით, მითხარით, ზომ არის ნამდვილი იდიოტი? პა—პა—პა... ვაიმე, აღარ შემიძლია მეტი, პა—პა—პა... ეჰ, სადღაა ახლა ელიტარული მსახიობები? რა გადასარევი იყო იმასი, რა პქვია იმას... პო, პო, რუქაიაში. გახსოვს? რომ მასხენდება, ტირილი მინდება... სხვათა შორის, გუშინ ფილმი ვნახე. Идиотизм какой_то! ვინ არის ის ახალი „ზევზდა“, რა გვარიაო? ზომ იცით, რას ამბობენ მაგაზე? არ იცით? როგორ არ იცით, რომანი პქონია რეჟისორთან. არა, გენაცვალე, რას მიქვია იგონებენ, ტყუილად არავენ არაფერს იგონებს (ამთქნარებს) Вы слышали, что в Германии эта Этери имела успех? ამას ვერასოდეს დავიჯერებ. ამ გერმანელებს სულ არა აქვთ გემოვნება, სულ. ამას წინათ „დეფას“ ფილმი ვნახე, არა, გენაცვალე, ნამდვილად უგემოვნო ხალხია. А для меня эстетическая форма — это все! არ გახსოვს, რა პქვია იმ ბერძენ ქალს, „ანტიგონეს“ რომ თამაშობდა? რა? „ელექტრას“, ნუ, რა მნიშვნელობა აქვს, პო, პო, პაპატანასია. როგორ გახსოვს ყველაფერი, Вы молодчина! ეს თქვენი ეთერი კიდევ, მომკალით და არ მომწონს. არა, გენაცვალე, არ მესმის მაგის და რა ვქნა... (ამთქნარებს). ეს საწყალი თეკლე კიდევ დადის ასე უბუშუქარი. (ამთქნარებს). А вы знаете, она тоже была любовницей этого... (ამთქნარებს). რა პქვია, კაცო, იმას... სკლეროზი დამეწყო თუ რა უბედურება მჭირს... არა, რად უნდა ახლა ამას ბევრი ლაპარაკი, მე ზომ ვიცი, ყველა გარყვნილია მანდ, ყველა... (ამთქნარებს). პლიაჟზე არ წამოხვალთ?

ნავი ნელ—ნელა ნაპირს უახლოვდება. შიგ ხალხი რომ დავინახე, რაც ძალი და ღონე მქონდა, გაეძახე: ეი, ვინ ხართ მანდ? გააჩერეთ, გააჩერეთ ეს ჭორიკანა დედაკაცები!

ა პ ი მ ე ზ ო ბ ე ლ ი

თეჯირების საშუალებით სივრცე სხვაგვარად დავაგეგმარეთ: „ავაშენეთ“ ორი ოთახი და დერეფანი. მარჯვენა ოთახში ნანი ცხოვრობს, მარცხენაში — ვარლამი. ოთახებს შორის საკმაოდ ფართო დერეფანია. ვიწყებთ იმპროვიზაციას და თვალწინ თანდათან ახალი ცხოვრება იხატება.

1. ნანი იგავს კითხულობს, თან საოჯახო საქმითა დაკავებული. მეზობელმა, ნანის დაუკითხავად, დერეფანში პირსაბანი მოაწყო და ახლა დილაობით საშინელი ხმაურით იბანს პირს. საზიზღარი, აუტანელი კაცია. ნანი ცდილობს, არ მიაქციოს ყურადღება, მაგრამ ძალიან უჭირს. ცდილობს, როგორმე იგავზე გადაიტანოს ყურადღება, მოძებნოს კითხვის საუკეთესო ფორმა, რომ ამ წყვეულ მეზობელზე აღარ იფიქროს. მეზობელი კი უტიფრად ცდილობს, ხაზი გაუსვას, რომ ბინა მისია, რომ მან ეს ბინა ცენტრალური კომიტეტის გადაწყვეტილებით მიიღო.
2. ქუჩიდან ნაგვის მანქანის ზარის ხმა ისმის. სანამ ნანი ოთახიდან გასვლას მოასწრებს, ვარლამი თავის ნაგავს ჩაუყრის ყუთში. ნანი ცოტათი შეფოვნდება – პალტოს მოიცვამს. როგორც კი ნანი გავა ოთახიდან, მეზობელი ფრთხილად გააღებს მის კარს და ოთახში შევა. ოთახს ათვალიერებს, აინტერესებს, როგორ ცხოვრობს ნანი. ამ დროს ნანიც ბრუნდება. გაოცებული ეკითხება: რა გნებათ ჩემს ოთახში? ვერ გაუგია, რა ემართება ამ კაცს. გაბრაზებული ვარლამი დემონსტრატიულად შედის თავის ოთახში. ვერაფრით გაუგია, რატომ ცხოვრობს ეს ქალი მის კუთვნილ ოთახში. მერე რა, რომ ოდესღაც ეს ბინა ნანის მშობლებს ეკუთვნოდა, ისინი ხომ დააპატიმრეს და გადაასახლეს. ახლა ბინის ორდერი მისია! ვარლამი ხშირ-ხშირად გადის დერეფანში და გაუთავებლად „საქმიანობს“, ხან თაროს ჩამოკიდებს, ხან რაღაცას დადგამს, გადაადგილებს... ამით უნდა, დაამტკიცოს, რომ ბინა მისია. ნანი თავის ოთახში შევა, ცოტა ხნის შემდეგ გამოვა, შედის სამზარეულოში, ქურაზე წამოსადულებლად შემოდგამს ქვებს წვნიანით, რომელიც მესამე დღეა, რაც ასე უდგას.
3. აგმა მეზობელმა ვარლამ ნიკოლაძემ ტარაკანებთან ბრძოლა გააჩაღა. ქლოროფორმს მოიტანს და ყველგან მოასხამს. ნანი დაინახავს, მაგრამ ცდილობს, თავი შეიკავოს, პროვოკაციას არ წამოეგოს. თუმცა, გაკვირვებულია, ნუთუ მეზობელი ვერ ხედავს, რომ ქურაზე საჭმელი დგას, როგორ შეიძლება აქ ქლოროფორმის მოსხმა? ნანის მშვენიერად ესმის, რომ ვარლამი მისილამი ბოლმას ამ საწყალ ტარაკანებზე ანთხევს, მათზე იყრის ჯავრს. შევა თუ არა ნანი ოთახში, ვარლამი მაშინვე მის ქვებში

ჩაყოფს ცხვირს, აინტერესებს, რა იხარშება, ყველაფერი აინტერესებს, რაც მისი საქმე არ არის. დიდხანს იყურება ქვაბში, გულდასმით არკვევს, რა არის შიგ. ეგებ, გასინჯოს კიდევ. ნანი ყველაფერს კარის ჭუჭრუტანიდან უყურებს. ხედავს ამ საზოზლობას, რაც ტარაკანებთან დაკავშირებით ხდება. როცა მეზობელი სამზარეულოდან გამოვა, ნანი ქვაბთან მივა და საჭმელს ნიჟარაში გადააქცევს. ცდილობს, თავი შეიკავოს, მოთმინება არ დაკარგოს. ხედავს რომ იგავი აქვს ჩასაბარებელი მალიკო მრეკლიშვილთან.

4. მოდის ფოსტალიონი (მაგდა) და ნანის კარქვეშ გაზეთებს შეატერებს. ერთ-ერთში ლატარიის ცხრილია დაბეჭდილი. ვარლამს უნდა, ფოსტალიონს ერთი გაზეთი გამოართვას იმ პირობით, რომ უკან დაუბრუნებს. ფოსტალიონი არ აძლევს. მაშინ ვარლამი დაელოდება, სანამ ფოსტალიონი წავა, მერე კი კარების ქვემოდან ჩუმად გამოიღებს „კომუნისტს“.
5. ნანი მეცადინეობს. კითხულობს იგავს „მგელი და კრაი“, მაგრამ მთელი გულისყური იმ საზოზლარი მეზობლისკენ აქვს მიმართული, მექანიკურად ათვალთქვებს გაზეთს (ფიქრობს, რატომღა მხოლოდ ერთი?). დაინახავს ლატარიის ცხრილს. მექანიკურად გამოიღებს კარადიდან ობლიგაციებს და ასევე მექანიკურად იწყებს ნომრების შემოწმებას. უცებ...
6. ნანი 100 000 მანეთი მოიგო!!! თავზარი დაეცა. საშინლად აღელდა, სიხარულისგან წამოიყვინრა კიდევ. (მეზობელი გაიგონებს, დაიბაება, ნეტა რა ხდება, რაშია საქმე?) ნანი ტელეფონს მივარდება, იწყებს ნომრის აკრეფას, არ ირეკება, ტელეფონი ურევს. როგორც იქნა, დარეკა თავის მეგობართან. ახალ ამბავს ატყობინებს მარინა ჯანაშიას, აღელვებისაგან ძალიან ხმაძალდა ელაპარაკება. მეზობელი გაიგონებს საუბარს, გაფაციცებით ყურს უგდებს, ყოველ სიტყვას ისრუტავს. მერე ანონიმურ წერილს დაწერს იმის შესახებ, რომ ლატარიის მოგებაც კი ჩაწყობით, ნაცნობობით ხდება. ვარლამი ნანის კარს უახლოვდება, ყურს ადებს ჭუჭრუტანას, სძენად იქცევა, ერთი სიტყვაც რომ არ გამოეპაროს. მოულოდნელად კარი იღება და ვარლამს შიგ შუბლში ხვდება. ვარლამი წივის, კივის, ჩხუბობს, ილანძლება — ნამდვილი ისტერიკა ემართება. აქ უკვე ნანიც ველარ უძლებს და უყვირის: რა გინდათ ჩემთან, რა გამიჭირეთ საქმე! მეზობელი გაითამაშებს, ვითომდა,

ძალიან სტიკია შუბლზე ჭრილობა, ერთი მრისხანედ გახედავს (მზერით გააცამტკერებს) ნანის და თავის ოთახში გაუჩინარდება.

7. ნანი, გულის გადასაყოლებლად, ისევ ცხრილს მოუბრუნდება, ნომრებს ამოწმებს და უცებ... ღმერთო, ეს რა არის! სერია არ ემთხვევა. ვერაფერიც ვერ მოიგო! ამ ოზრადღასარჩენმა ვარლამმა სულ მთლად აუშალა ნერვები! ცრემლები მოაწვება და ხმამაღლა, ტირილ-ტირილით იწყებს იგაეის კითხვას. ვარლამი ამ დროს თავის ოთახში მთელ ხმაზე აკივლებს რადიოს ისე, რომ ირგვლივ ყველაფერი ზანზარებს. ვარლამი შურს იძიებს!

რამდენჯერმე ხელახლა ვიწყებთ ამ სქემის მიხედვით იმპროვიზაციას და ყოველ ჯერზე მოქმედება სრულიად ახლებურ, მოულოდნელ გაგრძელებას პოულობს. მაგ. ერთ-ერთი ვარიანტის მიხედვით ავი მეზობელი ტარაკანებთან ბრძოლისას იმდენ ქლოროფორმს მოასხამდა, რომ თვითონაც კინაღამ იგუდებოდა, ნანის მოსაბრუნებელი ხდებოდა. ნანი ხელოვნურ სუნთქვას უკეთებდა, სასწრაფო დახმარებას იბარებდა და ა.შ.

იმპროვიზაცია სელების გაუთვალისწინებლობას გულისხმობს (თუ ადამიანი ნიჭიერია) და სელებს, ყოველ ჯერზე სრულიად მოულოდნელი გადაწყვეტა მოჰყვება. ჩასწვდენ იმპროვიზატორის ფსიქოლოგიას – ნიშნავს, საკუთარ თავში შემოქმედი აღმოაჩინო.

იმპროვიზაცია მსახიობმა უნდა გაამყაროს, გაამაგროს საკუთარი თავში ქვეცნობიერის გაღვიძების და შემოქმედებით პროცესში მისი ჩართვის პროფესიული უნარით. ამას კი ყოველდღიური ვარჯიში სჭირდება.

მსახიობი, რომელსაც იმპროვიზაციის უნარი არ გააჩნია, ერთხელ მიკვლეულ ხერხს, ავტორისეულ რეპარკებს ჯიუტად ეპოტინება. ასეთი მსახიობისთვის მთავარი ამოცანაა ზუსტად, გამართულად და ემოციურად წარმოთქვას ავტორისეული ტექსტი.

მახსენდება ჩემი პირველი რეპეტიციები რუსთაველის თეატრში. ზოგი მსახიობი რეჟისორის მიერ მითითებულ მიზანსცენას საროლო რეველში ინიშნავდა – მაგიდიდან ფანჯრისკენ უნდა გადავიდე, მაყურებელთან ზურგით დავდგე და ა.შ.

მაგრამ იყვნენ უდიდესი იმპროვიზატორები, რომლებისთვისაც ყოველი სპექტაკლი ისეთივე იყო, როგორც პირველი: სესილია თაყაიშვილი, სერგო ზაქარიაძე, ეროსი მანჯგალაძე, სხვები. ისინი,

რამდენჯერაც უნდა განესახიერებინათ როლი, სცენაზე თავისი არსებობის ყოველ წუთსა და წამს თამაშისათვის ახალ-ახალ ფერს, ნიუანსს პოულობდნენ. ამის საუკეთესო ნიმუშია გიორგი შავგულიძე ხარიტონის როლში.

მსახიობი — იმპროვიზატორი აუცილებლად უნდა იყოს დაჯილდოებული წარმოსახვის უნარით. მას უშუალოდ ქმედებისას უნდა შეეძლოს შეთხზვა, მუდმივად უნდა გრძნობდეს და ავითარებდეს დრამატული ქმედების, ცხოვრების მდინარების ძაფს.

ნ ა ნ ი ს ბ ი ნ ა

ხშირად მოქმედებაში ახალი პერსონაჟები შემოგვყავდა. მაგალითად, მოდიოდა მემანქნე შუშანა, მაწონი და მწვანილი მოპქონდა. მემანქნის გამოჩენა მეზობლების დაპირისპირების ახალ საბაზად იქცეოდა. ვარლამი უტიფრად სინჯავდა ყველა ქილას, რაც ნანის მხრიდან, ბუნებრივია, საშინელ პროტესტს იწვევდა — ხშირად, საერთოდ უარს ამბობდა მაწონის ყიდვაზე, ოთახში იკეტებოდა და ტიროდა. ვარლამი კი ცდილობდა, მაწონი ვალად აეღო შუშანასგან. ამით უკვე ახალი სიტუაცია იქმნებოდა იმპროვიზაციისთვის.

იმპროვიზაციის მონაწილეებს საფრთხე სიტყვების წარმოთქმისას, საუბრისას ეშუქრებათ. იმაზე უარესი არაფერია, როდესაც მსახიობები ლაყბობას იწყებენ; მოქმედების ნაცვლად სიტყვებს იგონებენ. იქაურობა საღაყბოს ემსგავსება, მოქმედება აღარ ვითარდება, პროცესი ირღვევა და ერთი და იმავე ადგილის ყოველად უინტერესო, მომბაზრებელი ტკეპნა იწყება. ასეთი შემთხვევები თეატრშიც ხდება. ცუდი მსახიობი, ხშირად, მაყურებლის საამებლად ავტორისეულ ტექსტს საკუთარი, საკმაოდ საეჭვო ხარისხის ხუმრობებით ანაგვიანებს და რაც მეტად ხარხარებს მაყურებელი, თვითონაც მით მეტად თამამდება.

ერთხელ, სპექტაკლის შემდეგ მაყურებელთა დარბაზში შევიარე. მინდოდა, კიდევ ერთხელ შემეხედა სცენისთვის. მიყვარს ცარიელი სცენა. ის ყოველთვის აღტაცებას იწვევს ჩემში. დარბაზში კაპელდინერები სავარძლებს გადასაფარებლებს აფარებდნენ, თან აღშფოთებით რაღაცაზე საუბრობდნენ. დამინახეს თუ არა, შემოიჩვილეს: ერთი განახათ, რა დღეში იყო დღეს თქვენი მეგობარი სცენაზე! რას მაიბუნობდა! ხან ტექსტს ცვლიდა და უხამსობებს ლაპარაკობდა, ხან

პარტნიორებს აცინებდა, მერე კიდევ რაღაცას უშნოდ ლაზღანდარობდა! რატომ შვრება ამას, შეიძლება, ასე მოექცე თეატრს?!

რატომ შვრები ამას? – გულში ვეკითხები. ეს ხომ უხამსობაა და მეტი არაფერი. შენი აზრით, ესაა იმპროვიზაცია? არაფერი შეგეშალოს. იმპროვიზაცია ხელოვნებაა, დიდი ხელოვნება და მას შენს ტაკიმასხარაობასთან არაფერი აქვს საერთო! ბრბოს გულის მოსაგებად იქცევი და გგონია, ხელოვნებას ემსახურები.

იმპროვიზაციის დროს ხშირად გამრავლების ტაბულას ანდა ენის გასატეხს ვიყენებდით, რაც ძალიან გვეხმარებოდა მოქმედებებისა და ქცევების ძერწვაში, რადგან სიტყვებზე ფიქრი, მათი მოგონება აღარ იყო საჭირო.

მოქმედების ადგილი თანდათან იზრდებოდა. აი, დერეფნის ბოლოს საერთო საპირფარეშო გაჩნდა, რაც ასევე მეზობლებს შორის გაუთავებელი ჩხუბისა და კინკლაობის მიზეზი იყო. ეტიუდი, რომლითაც იმპროვიზაცია დაეიწყო („ლატარიის ბილეთი“), გაქრა და სხვა ახალი თემები გაჩნდა. ავი მეზობელი სულ ცდილობს, დაუმტკიცოს სტუდენტ ნანის, რომ ეს ბინა მისია და ამიტომ უნდა, რაც შეიძლება, მეტი ფართობი დაიკავოს. ხან საუთაო მაგიდა გამოიტანა და შუა დერეფანში დადგა, ხან რაღაც თარო ჩამოიკიდა და ზედ ძველი ჟურნალ-გაზეთები და ათასგვარი არასაჭირო წერილმანი შემოალაგა.

მოდის ქურთი დამლაგებელი და ნანისთვის გასაყიდად უცხოური თეთრეული მოაქვს. ისევ ახალი შეტაკების საბაბი. ვარლამი ხომ მუდამ იქ ყოფს ცხვირს, სადაც მისი საქმე არ არის. მერე თავის ოთახში იკეტება ცკ–ს სახელზე მორიგი ანონიმური წერილის „გამოსაცხობად“.

იმპროვიზაცია გუშინდელი აღმოჩენის გამოვრება კი არ არის, არამედ ყოველ ჯერზე ხელახლა შეთხზვის პროცესია.

ანდა, აი, კიდევ ერთი მაგალითი: მოთმინებიდან გამოსული ნანი შეეტაკება მეზობელს, ის კი გაითამაშებს, ვითომდა, საშინელი სტენოკარდიული შეტევა დაეწყო. შეშინებული ნანი სასწრაფო დახმარებას იძახებს. ექიმები მოდიან და, ვარლამის შეწინააღმდეგების მიუხედავად, ძალიან მტკივნეულ ნემსს ურჭობენ ერთ ადგილას. თემა „სასწრაფო დახმარება“ ყოველ ჯერზე განსხვავებულად თამაშდებოდა. ფიქრი, წარმოსახვა, გრძნობა, გამოცდილება – ყველაფერი ეს თეატრის ფუძეთა ფუძის, იმპროვიზაციისათვის მზადებაა.

ერთხელ ავ მეზობელს ონკანის დაკეტვა დაავიწყდა. წყალმა გაჟონა და ქვევითა მეზობლებს ჭერი ჩამოენგრათ. მეზობლები საშინელი ჩხუბით ამოვარდებიან. ვარლამი ცდილობს, ყველაფერი სტუდენტ ნანის გადააბრალოს. ჩხუბი ქვევით გრძელდება. ავი მეზობელი, შურისძიების მიზნით, ქვედა მეზობლებს სახლის წინ მოწყობილ პატარა ბაღას მოუწოდებს და გამარჯვებული სახით შევა ოთახში. მეზობლები ფსიქიატრიული საავადმყოფოდან იძახებენ სასწრაფო დახმარებას. ექიმები იმ დროს მოდიან, როდესაც ვარლამი გაზეთებს კითხულობს. პროტესტის მიუხედავად, ვარლამს გაეცოტავენ, გიჟის პერანგს ჩააცმევენ და წაყვანას დაუპირებენ. ნანი გადაარჩენს – დაარწმუნებს ექიმებს, რომ ვარლამი გიჟი არ არის.

იმპროვიზაციამ თემაზე „ნანის ბინა“ თანდათან მეცადინეობის სხვა ფორმა მიიღო. ახალი სახელწოდებაც მოვიგონეთ: „კომუნალური ბინის საერთო სამზარეულო“. დღეს ახალგაზრდებს გაუჭირდებათ იმის წარმოდგენა, თუ რა არის კომუნალური ბინა. იმ თაობის სტუდენტებისთვის კი ძალზე ნაცნობი იყო ეს ყველაფერი. თევზირებით და კუბებით საკმაოდ დიდი სამზარეულო მოვაწყვეთ. მეზობლებისთვის ოთახები „განეთავისეთ“. გვექონდა საბაზანო, საპირფარეშო, „გაიფანეთ“ ონკანი წყლით. კუთხეში თითო ოჯახისთვის ცალკე გახეხრა დავდგით. შემოვიტანეთ მაგიდები, სანაგვე ყუთები. გავაბით სარეცხის თოკები, „დავყენეთ“ მრიცხველი, რამდენიმე საფოსტო ყუთიც ჩამოვკიდეთ. ერთი სიტყვით, ყველაფერი ისე მოვაწყვეთ, როგორც წესი და რიგია.

იმპროვიზაციის გაკვეთილების ჩასატარებლად სამი პრობლემა უნდა მოგვეგვარებინა, გადაგვეწყვიტა:

1. მოქმედების ადგილი, გარემო;
2. როლი – ნიღაბი (ვის ვასახიერებ, ვინ ვარ მე?);
3. იმპროვიზაციის თემა.

იმპროვიზაციებზე მუშაობის დასაწყისში სტუდენტებს წინასწარ დამუშავებულ სიუჟეტ-სცენარს ვაძლევდი. ასე მაგალითად: აღრიანი დღია, მეზობლები იღვიძებენ, დგებიან, შედიან სააბაზანოში, სამზარეულოში და ა.შ. რა საინტერესოა, შეთხზა, ვინ როგორ იღვიძებს, იცეპს, იბანს პირს, დგამს ქურაზე ჩაიდანს. ვიღაც ვარჯიშობს, ვიღაც კაბას თუთოებს. საპირფარეშოში შესვლა მოსწრებაზეა. ყველა ჩქარობს, მაგრამ, როგორც წესი, პირველი შესვლას ვარლამი ახერხებს. შედის და საათობით გაზეთებს კითხულობს. კარს უკან რიგი დგება, ვითარება თანდათან იძაბება. შეიძლება, სახალხო აჯანყებაც მოხდეს. ბოლოს, გამწარებული მეზობლები შტურმით იღებენ საპირფარეშოს. ერთხელ კარიც კი ჩამოვლიყეს.

ერთი მონაწილის იმპროვიზაციის შერწყმა პარტნიორის იმპროვიზაციასთან ნახტომია რიტუალური მდგომარეობის სტიქიაში, როდესაც მისი ცნობიერება და ინტუიცია მობილიზებულია, რათა თავისუფლად წარმოქმნილი მოქმედებებისა და ქცევების მოტივთა საერთო დინებას გაჰყვეს. ამ დროს მთავარია არ „დაიხრჩო“ და მეგობარს არ ჩამორჩე. ამისათვის კი მუდმივი მზადყოფნაა საჭირო, რათა პარტნიორის წინადადებას პასუხი შეაგებო, პარტნიორის მიერ შემოთავაზებული მოქმედება აიტაცო, განავითარო და ახალ-ახალი სვლით გაამდიდრო.

ჩვენს კურსზე თემების გათამაშება სრულიად მოულოდნელი ვერსიებით ხდებოდა: ხანძარი, წყალი შეწყდა, ნაგვის მანქანა და ა.შ.

როდესაც სტუდენტებმა იმპროვიზაციის ტექნიკა ათვისეს, მათ მხოლოდ თემას და დროს ვაძლევდი. სტუდენტებს თვითონვე უნდა განეითარებინათ სიუჟეტი – სცენარი და გაეთამაშებინათ იგი. კურსზე ყოველთვის გამოირჩეოდნენ ისეთები, რომლებიც აქტიურად ამუშავებდა და სთავაზობდა სიუჟეტს, ფაბულას. დანარჩენები კი ცხოვრებისეული პროცესის შექმნას ცდილობდნენ.

შემდეგ უკვე მოსამზადებელ დროსაც აღარ ვაძლევდი. ასე უფრო საინტერესო იყო. ერთ-ერთი სტუდენტი (უფრო ხშირად ეს იყო ნანა კვასხვაძე) საერთო სამზარეულოს ჩვეულებრივ, ყოფით გარემოში იწყებდა „ცხოვრებას“ – ჭურჭელს რეცხავდა, მაგიდას ალაგებდა, ჩაიდანს ადულებდა და ა.შ. ე.ი. ქმნიდა „ცხოვრებისეულ ნაკადს“. თავისთავად ძალიან საინტერესო სავარჯიშოა. დანარჩენი მონაწილეები თეჯირებს უკან ემზადებოდნენ – ჩემ მიერ შემოთავაზებულ თემას ამუშავებდნენ, მის მიხედვით საკუთარ სცენარს, ვარიანტს ქმნიდნენ. ამგვარად მომზადებულნი თანდათან შემოდიოდნენ ნანას მიერ შექმნილ გარემოში და მოქმედებაში ერთვებოდნენ. ყოველი მათგანი საკუთარი ჩანაფიქრის განხორციელებას ცდილობდა, მაგრამ მოქმედების მსვლელობისას გზადაგზა „იჭერდა“ ამხანაგების ჩანაფიქრს, აიტაცებდა თემის გადაწყვეტის ყველაზე აქტიურ, საინტერესო ვერსიას – ვარიანტს და მის რეალიზაციაში ერთვებოდა. ნაირ-ნაირ, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ თემას ვირჩევდით:

ამანათი

ეჭვიანობა

სცენა აივანთან (სასიყვარულო სცენა სამზარეულოში ღამით)

ვენერა მილოსელი

დაიკარგა ბრილიანტის ბეჭედი

გულის შეტევა – ინფარქტი და სხვა

სასწავლო წლის დასასრულს სტუდენტებმა იმდენად კარგად აითვისეს მეცადინეობის მეთოდი, რომ გამოცდაზე კომისიის წევრებს შეეთავაზე ნებისმიერი თემა მიეცათ, რომელსაც ისინი აქვე შეასრულებდნენ. საინტერესო გამოვიდა, ჩემი აზრით, რასაკვირველია.

იმპროვიზაცია – წარმოსახვის თავისუფლება, შეუპოვრობა, აღმაფრენა! რა საინტერესოა, უთვალთვალო მსახიობებს, როდესაც ისინი, შემოქმედებით პროცესში ჩართულნი, გატაცებით იწყებენ თემის, სცენის, მოვლენის იმპროვიზაციას.

ზოგჯერ თემა განვითარებისთანავე ამოიწურებოდა, მაშინ იმპროვიზაცია უინტერესო ხდებოდა და ჩვენც თავს ვანებებდით. ამაში არაფერია საგანგაშო.

ჩვეულებრივ, რეპეტიციისთვის ვემზადები ხოლმე. ჩანაფიქრს მოვინიშნავ, ზოგჯერ ჩავიხატავ. მაგრამ რეპეტიციაზე ხელახლა ვიწყებ ყველაფრის შეთხზვას. ადრე მონიშნული კი იმპროვიზაციის თემად იქცევა. სარეპეტიციო დარბაზში მხოლოდ უნდა გამოვიგონო, შეთხზა, მით უფრო, შთაგონება თუ გეწვევა. ამ დროს ახალ-ახალი, მოულოდნელი ვარიანტები იბადება. ისინი მხოლოდ არსით თუ ემსგავსებიან სახლში მონიშნულ იდეებს.

როდესაც რეპეტიციაზე ერთსა და იმავეს იმეორებ და წარმოსახვა ხელიდან გისხლტება – ეს იმის ნიშანია, რომ შემოქმედებას სძინავს, შთაგონებამ მიგატოვა და უფრო ენერგიულ შემოქმედთან გადაინაცვლა. მას პასიური ადამიანები არ უყვარს.

იმპროვიზაცია – შემოქმედების არსია.

თავი III

ხოლო შემდეგ კი იყო სიტყვა. თუმცა კი, სიტყვა სულ დასაწყისში იყო, მაგრამ მე და ჩემი მოწაფეები ერთად მხოლოდ ახლა შევხვდით მას.

სცენური სიტყვა

„— რას კითხულობთ, ზელშეფის შვილო?
— სიტყვებს, სიტყვებს, სიტყვებს...“
(შექსაირი, „ამლელი“)

რეპეტიცია ნიშნავს გამოკვლევას, გამორკვევას, ვარაუდს, გამოცნობას, მიხედვას, შეთხზვას, აგებას. რეპეტიცია ჩვეულებრივად იწყება — მომავალ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს რეჟისორი ურიგდებთ. ამ პატარა რეჟისორებში კი „სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები...“ ჯერჯერობით, გაუგებარი, ცივი, სხვისი... ეს სიტყვები ამოსავალი წერტილია, მასალაა, თიხაა. ყველაფერი აქედან იწყება. მსახიობმა ამ სიტყვებიდან და თავისი ფსიქიკიდან, ნერვებიდან, წარმოსახვიდან, განწყობილებიდან, სხეულიდან ხელების, მიმიკის და მოძრაობის საშუალებით სცენური ხელოვნების ნაწარმოები — სახე უნდა გამოძერწოს.

ყველაფერი სიტყვიდან იწყება. სიტყვა, ჯერ კიდევ მკრთალად მონიშნული საროლო რეჟისორში, არაფრისმთქმელი, თავისთავად არსებული, ცივი და უკარებაა. მსახიობი გაუბედავად კითხულობს სხვის სიტყვებს და ცდილობს, თავისად აქციოს. არსებობს ორი გზა: ერთი — ჯერ კიდევ ბავშვობიდან ყველასათვის კარგად ცნობილი და, მეორე — პროფესიული, ძალზე რთული, მძიმე და მტანჯველი.

პირველი გზა ავტორისეული სიტყვების ზეპირად სწავლასა და მათ, რაც შეიძლება, ცხოვრებისეულად წარმოთქმას გულისხმობს. ამ შემთხვევაში მსახიობი ცდილობს, კარგად წაკითხულ სიტყვებს მოქმედებები, მოძრაობები (ჟესტები) და განცდები მიუსადაგოს. და თუკი მსახიობი ნიჭიერია, ამას ძალზე საინტერესოდ აკეთებს, ზოგჯერ, ღიდ წარმატებას აღწევს.

მეორე გზა — სიტყვების მეშვეობით ავტორისეული ჩანაფიქრის საიდუმლოებათა წვდომის გზაა, გმირთა მოქმედების, ურთიერთობის და განცდის წვდომის გზა, რათა სიტყვებმა ისევე შეძლონ აღმოცენება, ამტკიცებულება, როგორც ოდესღაც ავტორის პქონდა წარმოდგენილი.

ეს გახლავთ ორი ურთიერთგამომრიცხველი გზა, ავტორისეულ სიტყვაზე მუშაობის ორი სხვადასხვა საშუალება. პირველი — თეატრალური ხელოსნობის გზაა, მეორე — ჭეშმარიტი შემოქმედების.

სიტყვები ნიშნათა ისეთ კომბინაციას წარმოადგენს, რომლის საშუალებით ადამიანები ერთმანეთს აგებინებენ თავიანთ განზრახვებს, განცდებს და სხვ. იმისათვის, რომ პარტნიორის ცნობიერებაში რაიმე ცვლილება მოხდეს და მან თავისი ქცევა შეცვალოს, აუცილებელია, სათანადო ინფორმაცია მიიღოს. ჰამლეტს მამა გამოეცხადება და რაღაცას ანიშნებს. ამ ნიშნით აჩრდილმა თავის შვილს გარკვეული ცნობა, აზრი გადასცა, რომელმაც შემდგომ ჰამლეტის ქცევა შეცვალა. მერე აჩრდილმა სიტყვით მიმართა შვილს. სიტყვებმაც შეცვალა მისი ქცევა და ააღელვა. ე.ი., სიტყვა — ნიშანია.

ახალი ინფორმაციის გადაცემისას ყველაზე ძლიერი, ქმედითი ზემოქმედების საშუალებად ჟღერადი სიტყვა გვევლინება. სიტყვები ადამიანთა საქმიანობის რეგულაციაში, მათ ურთიერთობასა და ფსიქიკური ცხოვრების განვითარებაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს. როდესაც ერთი ადამიანი მეორეს ეუბნება: მოეშადე, წადი, ყურადღება მოიკრიბე და სხვა, ამით იგი ზემოქმედებას ახდენს მეორე ადამიანზე, აიძულებს მას, საკუთარი სურვილისამებრ იმოქმედოს. სიტყვა ამ შემთხვევაში ძალას წარმოადგენს, რომელიც მეორე ადამიანის ქცევას წარმართავს, აიძულებს მას, ის გააკეთოს, რასაც უკარნახებენ, ან პირიქით, შეეწინააღმდეგოს მას. თუ ადამიანი ლაპარაკის დროს მეორე ადამიანის ქცევას ვერ შეცვლის, მის გრძნობებსა და აზრებზე იმოქმედებს მაინც. სიტყვის ზემოქმედება ადამიანზე მრავალგვარია. სიტყვით ადამიანში ისეთი ემოციური რეაქციების გამოწვევა შეიძლება, რომლებსაც შემდგომ მასში ფიზიოლოგიური ფუნქციების შეცვლაც კი ძალუძთ. სიტყვით შეიძლება პირდაპირი ან გადატანითი მნიშვნელობით კაცი მოკლა. სამეცნიერო-პოპულარულ ლიტერატურაში ხშირად მოჰყავთ შემთხვევა, როდესაც სიკვდილმისჯილი ბოროტმოქმედი იმისაგან გარდაიცვალა, რომ შთააგონეს, ვითომდა სისხლისაგან იცლებოდა. საკუთარი გამოცდილებით ვიცით, რომ ძველი ამბების გახსენებისა და მოყოლის დროს არამარტო გადაეცემთ მეორე ადამიანს

ჩვენს განცდებს, არამედ თავადაც ხელახლა ვიწყებთ განცდას. „სიტყვა – ჰაერში მფრინავი სათამაშო ბუშტი კი არ არის, სიტყვა საბუთო იარაღია, – წერდა ე.კოროლენკო, – სიტყვამ აუცილებლად უნდა ზიდოს გარკვეული სიმაღლე და მხოლოდ იმის მიხედვით, თუ რამდენად ასწევს იგი სხვის განწყობილებას, შეგვიძლია მისი მნიშვნელობისა და ძალის შეფასება“.

რეაქტიცია – მოქმედების არსის კვლევა

„ცნობილია, რომ კომედია იწერება მხოლოდ იმისათვის, რომ ითამაშონ. ახ, რატომ უწრწევთ ამ პიესის წაკითხვას მხოლოდ იმას, ვისაც გამჭრიახი თვალი აქვს და შეუძლია, ტექსტის მიღმა წარმოადგენა დანახოს“

ბოლიერო

„თუ გსურს, გამოიყენო სიტყვები, სიტყვებს მიღმა სინამდვილე იგულისხმე“

ი. პავლოვი

მსახიობის მიერ ავტორისგან მიღებული სიტყვები ნაბეჭდი ფურცლების ტყეობაში იმყოფება. რა არის საჭირო იმისათვის, რომ სიტყვები ამ ტყეობიდან გაგათავისუფლოთ და ხელახლა აღმოვაკცნოთ ისე, როგორც ავტორს თავიდან ჰქონდა ჩაფიქრებული.

ბოლოს და ბოლოს, რას წარმოადგენს ავტორისეული ტექსტი, რომელიც მსახიობს წინ უდევს პირველ რეპეტიციაზე? რაღაც გრძნობების, მოქმედებების, სურვილების, მისწრაფებების გარსს, ორთაბრძოლების კვალს.

თოვლზე დარჩენილი ნაკვალევის მიხედვით მონადირეს ადვილად შეუძლია წარმოიდგინოს, რა ხდებოდა ტყეში. ასევე უნდა შეძლოს მსახიობმა სიტყვების (ნაკვალევის) მიხედვით ავტორის მიერ დანახული და განცდილი ცხოვრების ამოკითხვა. მაგრამ ეს სიტყვები (ნაკვალევი) ისევე გაყინული და გაქვავებული, როგორც დინოზავრთა ნაფეხური სათაფლიაში. თუკი ძალზე მოვინდომებთ, ალბათ, შევძლებთ წარმოვიდგინოთ, თუ რა ხდებოდა ოდესღაც დინოზავრებს შორის. იქნებ, დინოზავრთა მთელი ოჯახი ნელი, აუჩქარებელი ნაბიჯით

მოსიერნობდა, ეგებ, ეს შეგვარებულ ურჩხულთა კვალთა, ბოლოს და ბოლოსკეს შეიძლება მოწინააღმდეგეთა დიპლომატიური მოლაპარაკების დროს დარჩენილი კვალი იყო. რას არ წარმოიდგენ ადამიანი ნამარხ გეგანტთა ამ გაქვავებული ნაკვალევის (სიტყვების) შემყურე, როდესაც ცდილობ, წარმოსახვის საშუალებით ქვის ფურცლებზე აღბეჭდილი ცხოვრების სურათი დაინახო.

გაქვავებული ნაკვალევი უნდა გავაცოცხლოთ, სული შთაებერთ, გაეაღლოთ, უნდა ვეცადოთ, რაც შეიძლება ღრმად ჩავწვდეთ მის არსს და მომხდარი ამბისა თუ შემთხვევის ყველანაირი ვერსია ვეძიოთ, მაგრამ ამგვარად მოძებნილი შემთხვევა — ამბავი მხოლოდ გაამართლებს ქვის ნაკვალევის წარმოქმნის შესაძლებლობას, შეცვლით კი ვერას შეცვლის. წარმოთქმულ სიტყვას კი შეცვლის უნარი აქვს. იგი შეიძლება იყოს მკვანე, კეთილი, ბოროტი. სიტყვა შეიძლება წარმოეთქვათ რბილად, ალერსით, უხეშად და ა.შ. დიახ, ერთი და იგივე სიტყვა ათასგვარი ნიუანსით წარმოითქმის.

სხვადასხვა ნაპოვნი ვერსიიდან გამომდინარე, ჩვენ შესაფერისად ვცვლით წარმოთქმულ სიტყვათა ელფერს.

ამასთან დაკავშირებით, მაგონდება ამბავი, რომელიც პანტაგრუელსა და მის მეგობრებს უცნობ ჩრდილოეთ მხარეში გადახდათ, სადაც ისინი გაყვნილი სიტყვების ძალზე საინტერესო მოვლენას წააწყდნენ:

„შეიპერმა მიმართა პანტაგრუელს:

— ნურაფრის გეშინიათ, ბატონო! აქ გადის საზღვარი ყინულოვანი ზღვისა, სადაც შარშან ზამთარში არიმასპიანებისა და ნეფელიბატებს შორის საშინელი ბრძოლა მოხდა. ჯერ კიდევ მაშინ ჰაერში გაიყვანა (ავტორის წარმოსახვაში — მთ.) სიტყვები, ქალებისა და კაცების ყვირილი, საომარი კომბლების დარტყმის ხმა, ახჯრის ჩხრიალი, ცხენების ჭიხვინი და ბრძოლის სხვა საშინელებანი. ახლა, როდესაც ყინვებმა გადაიარა და თბილი ამინდები დადგა, სიტყვებმაც იწყეს ღნობა და გასაგებნი გახდნენ.

— ღმერთმანი, მჯერა ყოველივე ამისა — თქვა პანტაგრუელმა. მაგრამ ნუთუ არ შეიძლება როგორმე დავინახოთ ეს სიტყვები? (აღბათ, მოქმედება იგულისხმება — მთ.), მახსოვს, წამიკითხავს, რომ მთის ძირას, სადაც მოსემ იუდეველთა კანონი მიიღო, ზალხი ხმებს მხედველობით აღიქვამდა.

— შეხედეთ, შეხედეთ — თქვა პანტაგრუელმა. — აი, რამოდენიმე ცალი, რომლებმაც ჯერ ვერ მოასწრეს გაღნობა.

და მან გემბანზე გაყინული სიტყვების მთელი ბლუჯა დაყარა. ისინი დრაჟეს წააგავდნენ და ვარდისფრად ელავდნენ. ჭათ შორის იყო წითელი, მწვანე, ცისფერი, ქვიშისფერი და მოოქროვილი სიტყვები. ჩვენს ხელთ ისინი თებობდნენ და თოვლივით დნებოდნენ, და მაშინ მართლაც გვესმოდა ისინი...“ (ფრაბლე, „გარგანტუა და პანტაგრუელი“)

ავტორისეულ ტექსტზე მუშაობისას ჩვენ არსებითად გაყინულ სიტყვათა გადნობასა და მათში სულის შთაბერვას ვცდილობთ. ეს ხდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მსახიობი თავისი გმირის ქცევას დაეუფლება, ე.ი. როდესაც შეიცნობს, რას აკეთებს მისი გმირი. მხოლოდ ამ შემთხვევაში აღმოცენდება (კი არ წაიკითხება და წარმოითქმება) სტრიქონებისა და დეკლამაციის ბორკილებიდან თავდაღწეული თავისუფალი ჟღერადი სიტყვა.

პიტერ ბრუკი ამბობს: „ავტორისეული ტექსტი გარკვეულ შიფრს შეიცავს. შექსპირის მიერ დაწერილი სიტყვები წერილობითი აღნიშვნაა იმ სიტყვებისა, რომელთა მოსმენა მას გარკვეული სიმაღლის ბგერების სახით, გარკვეული პაუზებით, გარკვეული რიტმით, გარკვეული აზრობრივი დატვირთვის მქონე შესტების თანხლებით სურდა“.

სიტყვა ბუნებრივად წარმოქმნილი მოქმედების გაგრძელება უნდა იყოს. მსახიობი დარწმუნებული უნდა იყოს, რომ სიტყვები ბუნებრივად იბადება მხოლოდ მაშინ, როდესაც ისინი აუცილებელნი ხდებიან მოქმედებისათვის. მათი ელფერი დამოკიდებულია ამ მოქმედებაზე. მოქმედება კი დრამატული ხელოვნების არსია. მოქმედება და არა სიტყვა. სიტყვები ხომ მხოლოდ ფოთლებია, მოქმედება კი ფესვებია, ხის ტანი. ფოთლები იშლებიან ხის ტოტებზე და არა პირიქით.

როდესაც მსახიობმა არ იცის, რა გააკეთოს, როდესაც მას არა აქვს მკაფიო სცენური ამოცანა და პარტნიორისადმი მიმართული მისი მოქმედება არ არის გამოკვეთილი, მაშინ იგი, ჩვეულებრივ, სიტყვებს ეპოტინება, იწყებს მათ წვალებას, დეკლამაციას ამ სიტყვის ცუდი გაგებით.

თავიდან მსახიობი ბრძასავით ვერაფერს ხედავს, ყრუსავით არაფერი ესმის, მის წინ თეთრი კლდელი აღიმართება, რომელიც უცნობი ნიშნებით, იეროგლიფებითაა დაფარული. იმისთვის, რომ ამ იეროგლიფების ქვეშ დამალული ცხოვრებისეული მოვლენები, განცდები, გრძნობები ამოვიკითხოთ, აუცილებელია იმ შიფრის გასაღები მოვძებნოთ.

როგორც შამპოლიონმა ამოიკითხა ეგვიპტური იეროგლიფები და ათასობით ადამიანის ცხოვრების ისტორია აღმოაჩინა, ასევე, მსახიობიც

გაღებულა სიტყვებს შორის ის ცხოვრებისეული მოვლენა დაინახოს, რომლის კვალი პიესის ფურცლებზე გაყინულ სიტყვებშია მოცემული. თუკი ასეთი მოვლენა აღმოჩენილი იქნება, მაშინ მსახიობისათვის აქამდე გაუგებარი სიტყვები მოწესრიგდებიან, გასაგებნი და, უფრო მეტიც, აუცილებელნი გახდებიან. მთავარი ხომ სიტყვის მიღმა იმალება და არა თვით სიტყვაში. მსახიობებს და რეჟისორებს კი, საუბედუროდ, სცენაზე სიტყვების გარსი გამოაქვთ, ნაცლად იმისა, რომ გამოიტანონ ის, რაც ამ სიტყვებს აცოცხლებს (აზრები, განცდები, ქმედება). ამის გამო ფრაზაში ხშირად არასწორი მახვილი წარმოითქმება, რაც მას გაუგებარს ხდის. ვიმეორებ, მხოლოდ სიტყვებიდან გამოძინარე ვერ გადაწყვეტ, როგორ უნდა წარმოთქვა ისინი. ხშირად სიტყვაში შეიძლება მოგვატყუოს. შემოქმედებითი წარმოსახვის საშუალებით სიტყვებს უნდა „გადაფერინდე“ და ამ „წარმოსახვითი სიმაღლიდან“ შეეცადო, დაინახო, რა ხდება პიესაში, მოვლენებში, ეპიზოდებში, რა ორთაბრძოლა იმართება.

ერთი ადამიანის ზემოქმედება მეორეზე, უმეტეს შემთხვევაში, ერთი მათგანის შეტევითა და მეორის თავდაცვით ხორციელდება. ყოველ ცხოვრებისეულ ეპიზოდში აუცილებლად იმალება ბრძოლა. თუ მსახიობისთვის გაუგებარია, ვინ გადადის შეტევაზე და ვინ იცავს თავს, და მაინც განაგრძობს ავტორისეული ტექსტის კითხვას, მისი სიტყვები მაშინვე ცარიელ ლაქლაქად გადაიქცევა.

ამ სიტყვებს არ გააჩნიათ არავითარი ინფორმაცია, სიტყვა საწოვარას ემსგავსება, რძის მაგივრად ბავშვს რომ შეაჩერებენ ხოლმე. ამ ვითარებაში მხოლოდ თეატრისათვის დამახასიათებელი უნიკალური სიტუაცია იქნება, როდესაც ადამიანები ერთმანეთს ცარიელ სიტყვებს ეუბნებიან, მიზანი კი არ გააჩნიათ. მხოლოდ იმიტომ ლაპარაკობენ, რომ ავტორმა მოცემული სიტყვები ჩამოურიგა.

სანამ როლს მთლიანად არ აღიქვამ, ზუსტად არ დაადგენ მომავალი სპექტაკლის მთავარ სათქმელს, არ განსაზღვრავ ამ როლის ფუნქციას სპექტაკლის მთლიან სტრუქტურაში, არ დაადგენ მთავარ მოვლენას, მოქმედების მთავარ კვანძებს, ზუსტად არ დასახავენ როლის ადგილს სპექტაკლის კონსტრუქციაში, ვერასოდეს დაადგენ, როგორ უნდა წარმოთქვა სიტყვა. ყველაფერი უნდა გამოიკვლიო მთლიანობაში და ცალკეულ დეტალებში. მთლიანობა მისი შემადგენელი ცალკეული ნაწილებიდან უნდა გააანალიზო, ნაწილები კი მთლიანიდან გამოძინარე დაახუსტო. შორიდან ხომ ყველაფერი უკეთესად ჩანს! შემდეგ კი,

პირიქით, საიდუმლოებით მოცული სიტყვების შიგნით უნდა შეძვრე, შეუღწეველი საიდუმლოებით აღსავსე თეთრ კედელში უნდა შეაღწიო (რეჟისორის სახით რომ დევს რეპეტიციაზე, მსახიობის წინ), გაიგო, რა ხდება ამ სიტყვებს მიღმა, ცხოვრებისეული მოვლენების უდაბურ ტყეში და სწორედ ის ამბავი უნდა აღმოაჩინო, რომელიც პიესის ფურცელზე გაყვანილი სიტყვების გადნობას, გაცოცხლებას შეძლებს.

ვ.მეიერჰოლდი ისეთ თეატრზე ოცნებობდა, სადაც მსახიობს სიტყვებს მხოლოდ „მოძრაობების სცენარის“ შემდეგ მისცემდნენ.

ავტორისეული სიტყვის გამართლება მრავალნაირი ცხოვრებისეული მოვლენით შეიძლება. ერთი და იმავე ამბის მოყოლა ხომ სულ სხვადასხვაგვარადაც შესაძლებელია და არა მხოლოდ ისე, როგორც ტექსტის პირველი წაკითხვისას გვეჩვენება. ხომ ნათქვამია, რომ ზოგიერთ ადამიანს პირიდან მაქარი ამოსდის და გული კი შხამ-მანკით აქვს სავსე. ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ ყველაზე მეტად სწორედ მაშინ ვცდებით, როდესაც როლების მიხედვით პირველად ვკითხულობთ ავტორისეულ ტექსტს. სწორედ აქ გვისაფრდება საშინელი შტამპები... ამ დროს არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ავიჩქარდეთ.

მაგალითისათვის მოვიყვან ერთ პატარა ეპიზოდს „დარისპანის გასაჭირიდან“.

„ონისიმე (ოსიკოს) – ერთობ მოწადინებულა, ქალიშვილი მოგათხოვოს.

ოსიკო – აქვს რამე?

ონისიმე – გავიგებ... ძალიან კი იჩაჩხება“!

მსახიობი, ამ სიტყვების დანახვისთანავე, იწყებს მათ კითხვას. მისთვის ბავშვობიდანვე ცნობილია, როგორ წარმოითქმება ისინი, ეს სიტყვები ბევრჯერ აქვს გაგონილი სცენიდან, რადიოთი, ტელევიზიით და ა.შ. რა მოხდება, სულ სხვა თვალთაა რომ შევხედოთ ამ ნაცნობ სიტყვებს? მაგალითისათვის ავიღოთ ამ ტექსტის გამოვლენის ორი დასაშვები ვერსია.

1. სადაზვერვო ოპერაცია – პირობითად ასე ვუწოდოთ ამ მოვლენას. ოსიკო და ონისიმე, ყველასათვის შეუმჩნეველად, მალულად ეჩურჩულებიან ერთმანეთს. სიტყვებს შუა წარმოქმნილი პაუზების დროს გადახედავენ ხოლმე ერთიმეორეს.

2. საწყალი ადამიანების დაცინვა – ორივე მშვენივრად ხდება, ვისთან აქვს საქმე, ძლივს იკაებენ სიცილს, წამოწითლდებიან,

სიცილისაგან იგულებიან. პატარძლების და მათი შშობლების ამდენ მეტადინებას და მონდომებას აბუჩად იგდებენ.

აი, ერთი და იმავე ეპიზოდის გადაწყვეტის ორი სრულიად განსხვავებული ვარიანტი. და, მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვები უცვლელი რჩება, სულ სხვადასხვაგვარად შეიძლება მათი წარმოთქმა.

ამრიგად, იმისათვის, რომ განვსაზღვროთ, როგორ წარმოვთქვათ ესა თუ ის სიტყვა, აუცილებელია, ჩავწვდეთ მის მიღმა არსებულ მნიშვნელობას, არსს და იქ აღმოვაჩინოთ მომხდარი ამბავი. ალბათ, არც ისე ადვილია ამის მიღწევა. ეს ისევე ძნელია, როგორც კომპოზიციონისათვის მელოდიის შეთხზვა. ხომ წარმოუდგენლად რთულია თოკზე სიარული, მაგრამ ადამიანი ამასაც აღწევს. ძალიან ძნელია, მაგრამ სავსებით შესაძლებელი, თუ მსახიობს აქვს ფანტაზია და წარმოსახვა, ცხოვრებისეული ცოდნა და ადამიანის ფსიქოლოგიაში ღრმად წვდომის უნარი.

სიტყვა – გამოცანაა! მსახიობის საროლო რეპერტუარში სიტყვები ნაკლებია. და არამარტო სიტყვები, არამედ ამ სიტყვებისაგან შემდგარი მთელი ბილიკებია აღბეჭდილი. გამოიკვლიო და განასახიერო – აი, ეს არის მსახიობის პროფესიის ძირითადი არსი. ნიჭიერი მსახიობი როლზე მუშაობის დასაწყისში საავტორო ტექსტს ძალზე გაუბედავად კითხულობს. ნაკლებად ნიჭიერი ან ხელოსანი მსახიობი იმავეს მორიდებლად, უტიფრად და თავდაჯერებულად აკეთებს. ამ პროცესის დაჩქარება არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება. მსახიობი უნდა დაეამშვიდოთ და ეურჩიოთ, რომ როლზე მუშაობის დასაწყისში (ხაზს ვუსვამ, დასაწყისში და არა საერთოდ) სიტყვების ხმამაღლა წარმოთქმა არ არის აუცილებელი. ეს ხომ ჯერ გამოცნობის, კვლევითი დაზვერვის პროცესია. უმჯობესია, დასაწყისში მსახიობი ყველაფერს თითქოსდა „თაღისთვის“ აკეთებდეს. ძალზე მკენებელია, როდესაც რეჟისორი პირველივე რეპეტიციიდან ტექსტის დიქციურ სიწმინდეს, ჟღერად სიტყვას მოითხოვს, ანდა ძიებისა და დაზვერვის ნაცვლად მსახიობს თავის საკუთარ ზედვას სთავაზობს. მაგრამ ყოველად დაუშვებელია, როდესაც ის მსახიობს წარმოსათქმელი სიტყვების საკუთარ ინტონაციებს ახვევს თავს. ასეთი რეჟისორი ვერასდროს აღზრდის ხელოვან მსახიობს.

დაწყებით რეპეტიციებზე ხმამაღალი ლაპარაკი მსახიობს იმ ნაცნობი შტამებისაკენ და ნაცნობი ამოცანებისკენ უბიძგებს, რომლებიც სიტყვებისა და წინადადებების ზედაპირზე დევს.

ფ.ეშივე წერდა: „ნიჭიერ მსახიობთაგან ზოგი ოცი-ოცდაათი წლის მუშაობის შედეგად ხდება, რომ მხოლოდ დეკლამატორი იყო. მანამდე ისინი მხოლოდ იმით კმაყოფილდებოდნენ, რომ აზრში ჩაუწვდომლად კეთილსინდისიერად იმეორებდნენ ფრაზებს. ისინი მწერლის თანამშემწენი კი არა, მსახურნი იყვნენ. მათი პატრონი, ავტორი, ანდობდა მათ ყუთებს. მათ ეს ყუთები სცენაზე გადაჰქონდათ და გაუხსნელად აჩვენებდნენ მაყურებელს. მათ ავიწყდებოდათ ყუთების გახსნა, რათა, ის, რაც შიგნით იყო, ე.ი. აზრი ამოედოთ, ვინაიდან სიტყვა სხვა არაფერია, თუ არა ყუთი, რომელშიც აზრები და გრძნობებია მოთავსებული“.

მსახიობს დასაწყისში როლის უამრავი სიტყვის ათვისება ძალიან უჭირს. ის სიტყვების ზღვაში იხრჩობა და ძირითადად მორეზანისხვნისგან ვეღარ არჩევს. შეუძლებელია, რომ ყველა ფრაზა ერთნაირად მნიშვნელოვანი იყოს. ასეთ შემთხვევაში, მსახიობებს ვურჩევ, რამდენიმეჯერ წაიკითხონ დასამუშავებელი ნაწყვეტი და მთავარი ფრაზები ფანქრით აღნიშნონ. ეს არცთუ ისე ადვილია. გამოყო მთავარი — ეს ნიშნავს, ნაწყვეტში მოვლენა განსაზღვრო, მოქმედების ჩონჩხი შექმნა, მისი არსი გამოკვეთო. ამ ოპერაციის შემდეგ ნაწყვეტში მხოლოდ აუცილებელი სიტყვები რჩება; დიალოგი ტუნწი და გასაგები ხდება. სამაგიეროდ, ჩნდება ე.წ. „სიჩუმის ზონები“ (აპოპოვის ტერმინოლოგიით), ე.ი. ისეთი ადგილები, სადაც მსახიობი უსიტყვოდ მოქმედებს. „სიჩუმის ზონები“ მსახიობისაგან განცდას და ზუსტ მოქმედებას მოითხოვს. ასეთი სარეჟეტიციო ზერხი მსახიობს აჩვენებს, ფაქიზად და ზუსტად გამოიყენოს სიტყვები და ავტორისეული ტექსტის მიმართ მკაცრი დისციპლინა დაცვას.

მას შემდეგ, რაც განსაზღვრულ მოვლენათა სქემა ათვისებულ იქნება და მოქმედება ფაქტობრივ წარმოიშობა, შეიძლება, აუჩქარებლივ, ნაწყვეტის დანარჩენი ფრაზებით დავამატოთ. ამის შედეგად, მსახიობი თანდათან ეუფლება ავტორისეულ სიტყვებს და, რაც მთავარია, ყოველივე ამას არა დეკლამაციის, არამედ მოქმედებების სფეროში აკეთებს.

ემპირიკოლადი ხშირად იმეორებდა, რომ სიტყვა მხოლოდ ჩუქურთმა მოძრაობის ქსოვილზე.

მშენებელი ჯერ ნაგებობის კონსტრუქციას აშენებს და მერე ამკობს ჩუქურთმით.

ჯერ უნდა ააგო ფიგურა, სწორად დააყენო, რომ არ წაიქცეს, ყველაფერი დააზუსტო და მხოლოდ ამის შემდეგ დაიწყო დამუშავება.

ამის მსგავსად, მსახიობის გონებაში ჯერ მოქმედების სქემა უნდა ჩავდოთ და მხოლოდ ამის შემდეგ მივცეთ სიტყვები. მაშინ სიტყვა

ძალად, შთაგონებულ იქცევა და მსახიობში მიძინებული ასოციაციებისა და ქვეცნობიერი გრძნობების, მოქმედებების გაღვიძებას შეძლებს.

იმისათვის, რომ სწორად ვილაპარაკოთ, ჯერ სცენაზე მოსმენა ვისწავლოთ.

ლაპარაკი – მხოლოდ სიტყვების სწორი წარმოთქმა როდია. ილაპარაკო – ნიშნავს, თქვა და მოისმინო. ჩემი აზრით, გაცილებით ძნელია, მსახიობს პარტნიორის მოსმენა ასწავლო, ვიდრე ლაპარაკი. სცენაზე მოსმენა – უდიდესი ხელოვნებაა.

სკოლკონსკი წიგნში „გამომხატველი სიტყვა“, ჩემი აზრით, აღმოჩენას აკეთებს: „მოსმენა პასუხის მომზადებას ნიშნავს, მომავალი სიტყვა ყურადღებიდან იბადება, ხოლო ყურადღება თავისთავად სხვისი სიტყვების ანაბეჭდია“.

კარგად უნდა ჩაეწვდეთ ამ სიტყვების არსს. ეს ფორმულაა. იშვიათად ხდება, რომ ვინმე კარგად უსმენდეს პარტნიორს სცენაზე. ხშირად გვინახავს მსახიობი, რომელიც „უსმენს“ პარტნიორს, მაგრამ არ ესმის მისი. არ ესმის იმიტომ, რომ „მოსმენა“ რეაგირებას ნიშნავს.

პარტნიორის სწორად მოსმენის დროს სიტყვების სწორი წარმოთქმის ხერხი მზადდება და იბადება. უნდა მივაღწიოთ იმას, რომ მაყურებელი სცენაზე იმ მსახიობს უყურებდეს, რომელიც უსმენს და არა იმას, რომელიც ლაპარაკობს, პარტნიორის მოსმენის დროს სცენური ცხოვრებით უნდა იმოქმედო, განიცადო და იცხოვრო. ეს არის მსახიობის ხელოვნების უმაღლესი ზარისხი.

სამწუხაროდ, მსახიობების უმრავლესობა სცენაზე რეპლიკის წარმოთქმის შემდეგ მხოლოდ ელოდება, ელოდება და არ უსმენს, ელოდება პარტნიორის რეპლიკის დამთავრებას და რა სინანულით უყურებ მსახიობს, რომელიც შუშის თვალებით უცქერის პარტნიორს და არ „ესმის“, რას ამბობს ის, თანაც, ყოველნაირად ცდილობს, სათანადო სცენური აგზნება არ დაკარგოს. რა შორს არის ყოველივე ეს ნამდვილი დრამატული ხელოვნებისაგან.

ხოლო როდესაც მსახიობი ნამდვილად უსმენს პარტნიორს (ეს კი ნიშნავს, რომ პარტნიორის რეპლიკის დროს მსახიობი პასუხს ამზადებს, ჩვენ ვხედავთ, პარტნიორის ქცევიდან გამომდინარე, თუ როგორ იბადება პასუხის სხვადასხვა ვარიანტი). ეს პასუხი იმპროვიზაციულად იბადება, იქიდან გამომდინარე, თუ როგორ წარმოთქმას იმ დღეს თავის რეპლიკას პარტნიორი.

ყოველი სპექტაკლის დროს რაღაც ზომ იცვლება. ამ შემთხვევაში სიტყვის ელფერი მაშინვე დაიბადება, იქვე წარმოიქმნება და არ წაიკითხება, დეკლამაციას არ დაემსგავსება.

ე. ი. მოიხინო – ნიშნავს მოაზადო პასუხი, პარტნიორის სიტყვებსა და ქცევაზე რეაგირება მოახდინო. რეაგირება კი ნიშნავს, ფსიქოლოგიური შესტის საშუალებით პარტნიორის სიტყვებისა და მოქმედების მიმართ შენი დამოკიდებულება გამოამჟღავნო.

დამოკიდებულება კი, თავის მხრივ, ფსიქოლოგიური შესტის, მოქმედების, მიმოკის, თვალების, თითების, მთელი სხეულის საშუალებით, ადამიანის მთელი არსებით გამოიხატება. ფსიქოლოგიური შესტი ბუნებრივი გრძნობების გამოამჟღავნებას უწყობს ხელს, როდესაც ისინი, გარკვეული შთაბეჭდილებების გავლენით, გარეგნულ გამოვლინებას თხოულობს. ფსიქოლოგიური შესტი სიტყვებს სიცოცხლეს სძენს. შესტის გარეშე ცოცხალი სიტყვა არ არსებობს.

ჯერ კიდევ XVIII ს. რიკობონი წერდა: „თუ არა გხედავ, შენი ლაპარაკი უსიცოცხლოა, თუ არა გხედავ, შენი სიჩუმე არაფრის გამომხატველია“.

დაახლოებით იმავე ხანაში მარმონტელი წერდა:

„ესტი ყოველთვის წინ უსწრებს სიტყვას, რადგან გაცილებით ადრე გრძნობენ, ვიდრე სიტყვიერად შეძლებენ გამოხატვას და შესტიც გაცილებით სწრაფად მოქმედებს, ვიდრე სიტყვა. იმისათვის, რომ სიტყვა წარმოიქმნას და აქლერდეს, დროის გარკვეული მონაკვეთია საჭირო. შესტი კი შვგრძნების შედეგია და წამიერად ჩნდება, როგორც კი სული შეიგრძნობს“.

თანამედროვე სცენაზე, სამწუხაროდ, საწინააღმდეგო მოვლენას შეიძლება წავაწყდეთ: მსახიობები ხშირად სიტყვების წარმოთქმის შემდეგ ხმარობენ შესტებს. ფსიქოლოგიური შესტი მაშინ არის ბუნებრივი, როდესაც არა გონებიდან, არამედ უშუალოდ რეაგირების შედეგად იბადება. მხოლოდ ფსიქოლოგიური შესტის საშუალებით აგებინებს მსახიობი მაყურებელს, თუ რა პასუხს ამზადებს პარტნიორისთვის. პარტნიორის სწორი მოსმენა ბუნებრივად წარმოქმნილი სიტყვისათვის ამზადებს ნიადაგს. დიალოგი პინგ-პონგის, ფრენბურთის ან ჩოგბურთის თამაშს წააგავს. აქ კამათის ობიექტს სიტყვები წარმოადგენს. არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაეუშვათ, რომ სიტყვები „მიწაზე დაეარდნენ“. ეს ზომ იმას ნიშნავს, რომ თამაში შეწყვეტილია. სულ მუდამ მზად უნდა ვიყოთ, რომ დროზე

მოვახდინოთ რეაგირება, შევცვალოთ განზრახვა, შევცვალოთ არგუმენტები, თავი შევიკავოთ და სხვა.

ვახზონტოვი წერდა: „ჟონგლიორი თეფშებს იჭერს, დიალოგებში თეფშებს უღმობლად ამტყერვენ, — მხედველობაში მაქვს სიტყვები, ფრაზები, რომლებიც უპასუხოდ რჩება ჰაერში, ისე, რომ, პარტნიორი ვერ იჭერს მათ“.

საოროლო რკეულში დაწერილი სიტყვების „გაცოცხლება“ ძალზე ძნელია. ზოგიერთი მსახიობი კი უგულებელყოფს ამ რთულ გზას, რომელსაც მაყურებელი ავტორისეული ტექსტის მიღმა დამალული არაჩვეულებრივი სამყაროსკენ მიჰყავს.

„კითხვის“ წინააღმდეგ კატეგორიულად ვაცხადებ პროტესტს, — ამბობდა სტანისლავსკი. — დაბეჯითებით ვამტკიცებ: არაფერია მსახიობისთვის ისეთი მანებელი, როგორც ის, რომ როლის „წაკითხვას“ მიაჩვიოს თავი, იმის ნაცვლად, რომ როლის ტექსტით „ლაპარაკს“ მაინც შეეცადოს“.

საუბელურად, ჩვენს სცენაზე მსახიობები ხშირად არიან გართულნი „ინტელიგენტური დეკლამაციით“. ისინი „კითხვას“ ძალიან მოხერხებულად ამსგავსებენ „ცხოვრებისეულ სიმართლეს“. მაყურებელიც ხშირად ტყუედება. მაგრამ ასეთი მსახიობები ნამდვილ სცენურ მხატვრულ სახეს ვერასდროს შექმნიან. მიმსგავსება კი ძალიან შორს არის ჭეშმარიტი ხელოვნებისაგან. ეს ნამდვილი ავადმყოფობა!

ავადმყოფობა სხვადასხვა სახის არსებობს. არის, მაგალითად, შემთხვევები, როდესაც მსახიობები ძალზე ბუნებრივად მოქმედებენ, განიცდიან თავისი გმირის ქცევას, მაგრამ იმდენად გაურკვეველად და ჩუმად ლაპარაკობენ, რომ მათი ბუტბუტი პირველ რიგებშიც კი არ ისმის. ეს უზრდელობაა, უარესი სენია, ვიდრე დეკლამაცია. ლაპარაკის ასეთი მანერა, სამწუხაროდ, ჩვენს თანამედროვე სცენაზე ეპიდემიასავითაა მოედებული. მასთან აუცილებელია სასტიკი ბრძოლა. მხოლოდ სწორ, ბუნებრივ მოქმედებაზე ყურადღების გადატანა არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს იმას, რომ სიტყვა, ფრაზა უნდა დაგვაიწიფდეს. ფრაზა უნდა გამოიძერწოს, დაიხვეწოს და ჟღერადი, გამომსახველი გახდეს. არიან მსახიობები, რომლებიც სრულიად გულახდილად კითხულობენ სცენიდან ისევე, როგორც მხატვრული კითხვის დროს. მაგრამ ეს ხომ სრულიად სხვა ხელოვნებაა, რომელსაც სცენურ, დრამატულ ხელოვნებასთან საერთო არაფერი აქვს.

როდესაც მსახიობი სცენაზე ლაპარაკობს, უნდა ეცადოს, რომ მაყურებელმა კი არ უსმინოს (როგორც ოპერაში), არამედ დაინახოს საგანი, რომლის შესახებაც ის ლაპარაკობს და ამ საგნისადმი მისი დამოკიდებულება აგრძნობინოს. ერთი წუთით წარმოიდგინეთ, რომ მხატვრული სიტყვის ჩვენმა სასიქადულო ოსტატმა გ.სალარაძემ, რომელსაც თავისი ხელოვნებით აღფრთოვანებაში მოჰყავს მაყურებელთა ღარბაზი, იგივე ხერხები რომელიმე როლის თამაშის დროს გამოიყენოს. ეს ზომ საშინელება იქნებოდა.

ჰაინრიხ ჰაინეს არაჩვეულებრივი გამონათქვამი აქვს ორი ორატორის (ციცერონისა და დემოსთენეს) სხვაობის შესახებ: „როდესაც ციცერონი სიტყვით გამოდიოდა, სენატი აღფრთოვანებისაგან გრგვინვდა და ხალხი ამბობდა: ღმერთო, როგორ მეტყველებს ციცერონი! როდესაც ბერძნების წინაშე დემოსთენე გამოდიოდა, ათენელები ყვიროდნენ: — ომი ფილიპეს! სად ეწერებიან ომში წასასვლელად!“.

ციცერონის მსგავსი დეკლამატორები თანამედროვე სცენაზე იშვიათად გვხვდებიან, ასე რომ ეს „სენი“ მაინცდამაინც საშიში არ არის.

გაცილებით უარესია ის ავადმყოფობა, რომელსაც პირობითად „ლაზღანდარობა“ შეიძლება ეუწოდოთ. მსახიობები ლაზღანდარობენ მაშინ, როდესაც თამაშის დროს საკუთარ სიტყვებს თხზავენ და ავტორისეულ ტექსტს ამატებენ.

ამ შემთხვევაში მსახიობი საზოგადოების წინაშე წარსდგება არა როგორც ავტორისეული ტექსტის ინტერპრეტატორი, არამედ როგორც მწერლის თანაშემწე (რა თქმა უნდა, ყოველად უბადრუკი). ამ დროს მსახიობი საესტრადო იმპროვიზატორის ან თვითმოქმედი გამართობის როლში გამოდის. თან, როგორც წესი, მისი „აღმოჩენები“ ყოველთვის დაბალი გემოვნებისა და მღარე ხარისხისაა, რადგან ეს ყოველივე ერთი მიზნისათვის კეთდება — როგორმე გააცინოს მაყურებელი, რასაც, საუბედუროდ, ხშირად აღწევენ კიდევ. მაყურებელი იცინის, მაგრამ განა ასეთი იაფფასიანი ხერხებით გამოწვეული სიცილია ჩვენი ხელოვნების მიზანი?

მაგალითად, გაჩნდა ყოველად უბადრუკი და ძალზე გავრცელებული მანერა, აურიო გმირის სიტყვები ისე, რომ ამ პერსონაჟის სიბრიყვეს, სისულელეს გაუსვა ხაზი. ეს ზომ არ ეკადრება ჩვენს დიდებულ ხელოვნებას?!

ჩვენს თეატრებში ეს დაავადება თანდათან ვერცელდება და, ჯერჯერობით, კერავითარი ძალა მას ვერ საბობს. ხშირია შემთხვევები,

როდესაც სტადიონზე მომხდარი ფაქტი ანდა ახალი ანეკდოტი მოულოდნელად კბუჩიძის, ა. ჩხაიძის ან ნდუმბაძის პიესების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებში აღმოჩნდება ზოლმე, მაგრამ ყველაზე საკვირველი ის არის, რომ ეს ნიჭიერი მწერლები სრულიად მშვიდად შესცქეროდნენ ყოველივე ამას და არავითარ აღშფოთებას არ გამოთქვამდნენ.

ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ, რომ კონცერტის დროს ესტრადაზე პიანისტი გამოდის და გია ყანჩელის მუსიკის თაღისებურ „გადაკეთებას“ იწყებს (ნუ აუერეთ ამ შემთხვევას ნამდვილ ჯაზურ იმპროვიზაციასთან. ეს სულ სხვა ხელოვნება!). დარწმუნებული ვარ, რომ გია ყანჩელი მაშინვე პროტესტს განაცხადებს, თეატრებში კი, რატომღაც, ამის მსგავსი არაფერი ხდება.

მშენიერად მესმის — რეპეტიციის დროს, იმისათვის, რომ უფრო ზუსტი ქმედითი სელა მოგნახოთ, ხანდახან რამდენიმე ავტორისეული სიტყვა, ზოგჯერ ფრაზაც კი შეიძლება შეეცვალოს. ამაში არაფერია განსაკუთრებული, მით უმეტეს, თუ მუშაობა არასრულყოფილ პიესაზე გვიხდება. (აბა, ვის მოუვა თავში დ.კლდიაშვილის ტექსტის გადაკეთება? მის ყოველ სიტყვაში, მრავალწერტილსა თუ მძიმეში, სიტყვათა განლაგებაშიც კი უამრავი შესაძლებლობა იქნება, რომ ძველი მასალა ახლებურად ამოიკითხო). ამაში არაფერია განსაკუთრებული, მით უმეტეს, თუ ეს ყველაფერი ავტორთან არის შეთანხმებული.

მე მომხრე ვარ, რომ მუშაობის დროს, მაშინ, როდესაც გერევენა, რომ დიალოგი გრძელი და მოსაწყენია, პიესაში კუბიურები გაკეთდეს. მომხრე ვარ სცენების გადაადგილებისა (მონტაჟი), თუ ამას სარეჟისორო ჩანაფიქრი მოითხოვს. მაგრამ სცენაზე თამაშის დროს საეჭვო სიტყვების თხზვა და ცუდი გემოვნების კალამბურებით ავტორის ნაწარმოების დანაგვიანება — ეს, ჩემი აზრით, ხელოვნების ყველა ღმერთის წინაშე დიდი ბოროტმოქმედებაა.

ეს მაშინ ხდება, როცა მსახიობს ავტორის მიერ შემოთავაზებული „ნოტების“ (სიტყვების) მიხედვით თამაში ან უჭირს, ან ეზარება.

მას სწყინდება და იმის ნაცვლად, რომ ქცევის და მოქმედების სფეროს ჩაუღრმავდეს, პეპელასავით ზედაპირზე დაფარფატებს. მას არ შეუძლია, რიხტერივით მუსიკის სიღრმეებს ჩასწვდეს და სხვისი ნოტებით მაყურებელს საკუთარი აზრები და სათქმელი გაუზიაროს. ასეთი მსახიობი დიდი ინტერპრეტატორი ვერასდროს გახდება. ყველაზე ხშირად ამას არაპროფესიონალი მსახიობი ჩადის, რარიგ ნიჭიერიც უნდა იყოს იგი. რატომღაც, ხშირად გვაევიწყდება, თუ რაოდენ დიდ

ენერგიას ხარჯავს მწერალი თითოეული რეპლიკის დამუშავებაზე. უნდა გვახსოვდეს, რომ საკმე განსაკუთრებულ ხელოვნებასთან გვაქვს. პიესის, დიალოგის, ფრაზის შექმნა ყველას როდი შეუძლია. ამას განსაკუთრებული ნიჭი სჭირდება. რატომ არ იგონებენ მსახიობები სცენაზე ლექსებს? იმიტომ, რომ ლექსის შეთხზვა ძნელია. არანაკლებ ძნელია ნამდვილი დიალოგის შექმნა. ეს ხომ დიდი ხელოვნებაა!

საჭიროა, კიდევ ერთხელ გავერკვეთ სასცენო და სამწერლო შემოქმედების მექანიზმში. როდესაც მწერალი სცენას თხზავს, ის ცდილობს ეს ამბავი ცხოვრებაში წარმოიდგინოს (და არა სცენაზე, დეკორაციებში), ცდილობს, ხმაურით, ბგერებით დაინახოს, აღიქვას, სიტყვები გაიგონოს, განიცადოს და ა.შ. ყოველივე ამის ფიქსირება კი მხოლოდ და მხოლოდ სიტყვების (ნიშნების) საშუალებით ხდება, მოქმედ პირთა სალაპარაკო სიტყვებითა და რეპარკებით. ამ შემთხვევაში, სიტყვები — მხოლოდ ნიშანია, რომლის საშუალებითაც მწერალი თავის წარმოდგენას აფიქსირებს პერსონაჟთა ცხოვრებაზე, ე.ი. მწერლისათვის კვლევის მთავარი ობიექტი პერსონაჟთა ცხოვრება—ამბავი და არა მხოლოდ სიტყვები, რომელსაც ამ ცხოვრების დროს წარმოთქვამენ. მაგალითად, მაგნიტოფირზე რომ ჩავწერთ რაიმე მომხდარი ამბავი, ფირზე მხოლოდ სიტყვები და ხმაური ჩაიწერება. ე.ი. მაგნიტოფირზე ცხოვრებისეული ამბის მხოლოდ ნიშნები აღიბეჭდება და არა თვით ამბავი.

თითქმის იმავეს აკეთებს მწერალი, თუმცა პატარა, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანი განსხვავებით: თუ მაგნიტოფირი განურჩევლად ყველაფერს აფიქსირებს, მწერალი იმავეს შერჩევით და ამოკრებით აკეთებს, რის შედეგადაც ხელოვნების ნაწარმოები იქმნება. განსაზღვრულ სიტყვათა (ნიშანთა) სისტემის შეთხზვა ხელოვნებაა, რომელიც განსაკუთრებულ ნიჭსა და არაჩვეულებრივ შრომას მოითხოვს, მაშასადამე, მწერლის თანავეტრობა ძალზე ძნელია.

სცენაზე უღვთოდ ლაქლაქი, უაზრო კითხვა, გაუგებარი ჩურჩული, საკუთარი სიტყვებით ავტორისეული მხატვრული ტექსტის დამახინჯება — საშინელი ავადმყოფობაა და ამ სენს სასტიკი ბრძოლა უნდა გამოევუცხადოთ.

სიტყვა იგივეა, რაც მელოდია მუსიკაში და ფერი ფერწერაში. იგი სიზუსტეს და აზრობრივ დატვირთვას მოითხოვს. როგორც მშვენიერი მომღერლის სიმღერისას ყოველი ბგერა დიდი ხელოვნებაა, ასევე, სიტყვა მსახიობის შემოქმედებაში ოსტატურად გამოძერწილი

და გაცოცხლებული უნდა იყოს. სიტყვა ბუნებრივად უნდა დაიბადოს და ყალბ დეკლამაციაში არ გადაიზარდოს.

სიტყვის ძალა ხომ განუსაზღვრელია!

ერთი და იგივე სიტყვა შეიძლება იყოს ფრთიანი, სამართებელივით აღესილი, ტბილი, ეკლიანი. სიტყვა შეიძლება ისროლო, მიართვა, სიტყვით შეიძლება დაარტყა, მიუაღერსო, დაარწმუნო, შეაგებინო. სიტყვა შეიძლება იყოს უხეში, რბილი, საწყენი. სიტყვა — ნივთია! სიტყვა ძალზე ძვირი რამ არის! იგი უპატივეცემულო მოპყრობას ვერ იტანს. სიტყვა საშინელი წყენია და როგორც კი უყურადღებობას იგრძნობს, ეწყინება და სამუდამოდ დაიძალდება. თავისი თავის ნაცვლად ცარიელ ხმაურს დატოვებს, უბრალოდ, ბგერების ხმაურს, რომლებიც არავითარ კონკრეტულ ინფორმაციას არ ატარებს. სიტყვა უნდა გვიყვარდეს, პატივი ვცეთ მას, უნდა მოვუაროთ ისევე, როგორც ძველად ნამღვილი ვაჟკაცები თავიანთ იარაღს უვლიდნენ. სიტყვა ხომ ხმალივით ბასრია, ტყვიასავით სწრაფი. მსახიობის იარაღი — სიტყვაა. იგი მოქმედების, ძალის ტოლფასია. სამწუხაროდ, რა ხშირად გვიდევს ეს ჩვენი იარაღი ქარქაშში დაჟანგებული. მსახიობს უნდა ესმოდეს, რომ საუკეთესო სიტყვაც შეიძლება დაკარგო, ფუჭად დახარჯო...

... როცა საზოგადოებრივი მნიშვნელობის აზრი ამოქმედებს სიტყვას, მაშინ თვითონ თქმა ქმნად გადაიქცევა ხოლმე — ამბობდა ილია. — მაშინ სიტყვა უბრალო ლაქლაქი არ არის, მაშინ სიტყვა საქმეა. მაშინ სიტყვა ხმალზეც უფრო სჭრის და ზარბაზანზეც უფრო ძლიერ მოქმედებს, მაშინ სიტყვა ძალაა და ძლიერება“.

* * *

საექტაკლის თხზვა ყოველთვის მცდელობაა, სხვებისაგან ფარული ჩემი მონაგანი სამყარო გამოეხატოს, ეს არის ყოველთვის ჩემი „მე“—დან გამოსვლა, პირადი საიდუმლოსაგან გათავისუფლება. ეს ყოველთვის არის სწრაფვა, საკუთარ თავში აღმოვაჩინო ის, რაც ჩემი ბუნების თვით არსშია ღრმად ჩამალული. გავეითამაშებ რა ცხოვრებას, საექტაკლებს ვდგამ და მათში შეუმჩნეველად გადაედინება ჩემი გულის სიტყვანი, ქვეცნობიერის და გრძნობების ნაყოფი. ამ თვალთმაქცური თამაშისას საკუთარ თავს შევიცნობ, ეუახლოვდები, გამოეხატავ. ალბათ, ზელოვნების არსიც სწორედ ესაა: განთავისუფლდე ზმანებათაგან, მოსვენებას რომ არ გაძლევენ, საშუალება მისცე შენს შიგნით არსებულ

უტყვ ხმას სხვისთვისაც გასაგონი გახდეს. რა ბედნიერებაა! იმას, რის ხილვასაც მისტიკოსები საკუთარი არსების სიღრმეში ჩაძირვის გზით ესწრაფოდნენ ექსტაზისას, ამასვე ან თითქმის ამას შეიგრძნობს შემოქმედი შთაგონების ჟამს. საკუთარი „მე“-ს გამოხატვის გზებზე სურვილით შეპყრობილი მიქელანჯელო გააფთრებული ეჭიდებოდა ქვის უზარმაზარ ლოდებს, იმისთვის, რომ თავისი „მონები“ მათი ტყვეობიდან გამოეხსნა. მათში შთაიღვრებოდა ღრმად ჩამალული მისი შიდა ხმა, მისი გულისნადების გამომხატველი. სპექტაკლების შეთხზვის დროსაც იგივე ხდება.

* * *

რეჟისორის მთავარი ამოცანაა, აღმოაჩინოს უცნობი ნაცნობ პიესაში და თავისებურად (თავისი დამოკიდებულებით) გადმოისცეს, განახორციელოს იგი.

არაპი ღორების შესახებ

მეზობლის ღორები გალაქტიონ ზოსოლიანის ბოსტანს შემოეჩვივნენ და სულმთლად გადათელეს, გააოხრეს და გააპარტახეს იგი. აღარ დაადგათ საშველი! „ღმერთი თუ გწამს, მომავლად ეს ღორები!“ – სთხოვდა და ემუდარებოდა მეზობელს გალაქტიონი. მაგრამ ვერას გახდა. მეზობელი ისევ უშვებს ღორებს საღორედან და ყურსაც არ იბერტყავს. არაფერი გამოსდის საწყალ გალაქტიონს.

და გაახსენდა, რომ კანცელარიაში მოხელედ მისი ცოლის დეიდაშვილი შამა მსახურობს. გადაწყვიტა, მასთან მივიდეს, დახმარება სთხოვოს. დახმარება კი ის იქნებოდა, რომ კანცელარიის ჩინოვნიკები, „სეკრეტარ“ ვასილ ივანიჩის მეთაურობით, საღიზზე სწევოდნენ გალაქტიონს, სტუმრად მოსულიყვნენ, დრო გაეტარებინათ. დანახავდა მეზობელი ბაკულა, თუ რა ხალხთან შეგობრობს გალაქტიონი, ვინა ჰყავს ნათესავები, შეეშინდებოდა და თავის ღორებს საღორეში ჩაკეტავდა.

გაწყვიტა გალაქტიონმა, რაც კი რამ სულიერი ებადა სახლში და სუფრაც საკადრისი გაშალა. სტუმრები მოვიდნენ. ამ არაპზადა შამამ თითქმის მთელი კანცელარია წამოიყვანა. გაიხვერა მოხელეები ღორებზე უარესად იტყოდნენ, გამოთერნენ, აყალმაყალი ატეხეს. გალაქტიონს

იმედი ჰქონდა, რომ ისინი ბაკულას ღორებისგან გადაარჩენდნენ, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ უარესი ღორების ხელში ჩავარდა. ამასთან, ოჯახიც მთლად გაუპარტახდა, ბავშვები შშივრები დაურჩა.

აღარ იცის გალაქტიონმა, როგორ მოიქცეს, სად ეძებოს სამართალი. ბოლოს გადაწყვიტა, მოხელეებზე შური იძიოს. მათზე საშინელი „დანოსი“ დაწერა (მიიყვანეს კაცი ცოდვამდე) და მთავრობას გაუგზავნა. ასე და ასეო, მოხელეები ქრთამებს იღებენო, ხალხს ფულს სძალავენო, მოხელეები კი არა, შარავზის ყაჩაღები არიან, ნამდვილი ყაჩაღებიო.

დაბრუნდა გალაქტიონი შინ და რას ხედავს?! ისევ შემოვარდნილან ბაკულას ღორები ბოსტანში, გადაუთელავთ და მოუსპიათ ყველაფერი.

როგორღა ვიცხოვროთ? – გვეკითხება დავით კლდიაშვილი. როგორ იარსებოს ადამიანმა ამ გადაგვარებული სოციალური ურთიერთობების პირობებში, თანამდებობის პირთა განუკითხავი თარეშის გარემოცვაში, სადაც ყველაფერი იყიდება, სადაც ხელი ხელს ბანს და წესიერებისა და სიმართლის უკვე აღარავის სჯერა. რა დარჩენია საწყალ კაცს? მეზობელი მეზობლად აღარ ვარგა, ძმა ძმად და შვილი – შვილად. გაუფჰდა ხალხი, გაღორდა, სასაცილოდაც არ ყოფნით ისეთი ცნებები, როგორიცაა პატიოსნება, პატივისცემა, ყურადღება, ერთმანეთისთვის ზრუნვა, სიკეთე. შექმნილმა პირობებმა ადამიანებში უიმედობა, დაბნეულობა შეა. ვიდაც უიბლოდ ცდილობს, იეშმაკოს, ვიდაც მოთმინებისკენ მოუწოდებს, ვიდაც კი, რაც ძალი და ღონე აქვს, გამოუვალ წყვდიადისგან თავის დაღწევას ცდილობს და მთელ ამ უსაშველობას ორთავიანი არწივი ადგას სკიპტრით ჭანგებში.

შემოდგომის აზნაურების ფოთოლცვენა. კლდიაშვილი ღორ-მოხელეებზე გვიყვება იგავს, ან იჩნებ, ცუდ მოხელეებზე, შიძლება, ცუდ მეზობლებზე ანდა ქართველ აზნაურთა ფოთოლცვენაზე. ეს კი სულ სხვადასხვა მოთხრობაა.

ფაბულა

ფაბულა – (ლათინური სიტყვა *fabula* არაკს, ზღაპარს, მითს, თქმულებას ნიშნავს) ესაა პიესაში მოთხრობილი ამბის რეჟისორული გადმოცემა, ნაამბობის, წაკითხულის რეჟისორული მოყვლა.

სიუჟეტის თხრობა ადვილია, ის არსებობს, დაწერილია. სიუჟეტი – პიესაში მიმდინარე მოვლენების შესახებ თხრობაა, ხოლო ფაბულა – გმირთა ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენათა რიგია. ფაბულა უნდა ააგო, შეადგინო, შეთხზა. მოთავარია – როგორ მოყვები!

სარეჟისორო კურსზე სტუდენტებს დაეალება მივეცი: ძალიან მოკლედ განესაზღვრათ მერიმეს ნოველა „კარმენის“ არსი (თემა), რადგანაც საექტაკლის ზუსტად განსაზღვრულ თემაში ყოველთვის არის ფაბულის გენი (ჩანასახი). აი, რამდენიმე მათგანი:

1. თავისუფლებისმოყვარე კარმენი ზოზეს შეიყვარებს, მაგრამ სიყვარულის მონობას სიკვდილს არჩევს.

2. ეჭვიანმა ზოზემ კარმენი შეიყვარა. მან უღალატა. ზოზემ კარმენი მოკლა.

3. ბოშა კარმენის სასიყვარულო თამაშებმა სოფლელი ზოზე მკვლელობამდე მიიყვანა.

4. ოფიცერი (კაპრალი) ზოზე კარმენისადმი სიყვარულის გამო ფიცს ღალატობს. კარმენმა სხვა შეიყვარა. ჯარიდან გამოგდებული ზოზე კლავს შეყვარებულს.

მომავალი ფაბულის ამ სრულიად განსხვავებული ფორმულებიდან და ერთი და იმავე ამბიდან სხვადასხვანაირი საექტაკლო იზადება.

შეიძლება დავდგათ „ვენეციელი ვაჭარი“? მშენიერი პიესა!

ამოიკითხო ფაბულა და გაითამაშო იგი – აი, ესაა მთავარი. რამდენჯერ ეუბნებოდი მსახიობებს: პიესა ტექსტის კი არა, ფაბულის მიხედვით გაითამაშეთ. მოახდინეთ ფაბულის იმპროვიზაცია, შეთხზვით მოქმედებაში.

ფაბულა არის კომპოზიცია, შენეული გადმოცემა იმისა, თუ რა ხდება საექტაკლში, რა ემართებათ პერსონაჟებს.

ფაბულა – წაკითხულის შენეული მოყოლა.

სოუჟეტი – ეს ლიტერატურაა, იგი არსებობს, იგი უკვე მოგონილია. ოტელომ, უნდა მას თუ არა, გვინდა თუ არა ჩვენ, დეზდემონა უნდა დაახრჩოს. ეს ნოტებია. იმისათვის, რომ ასეთი მუსიკა გამოგვივიდეს, საჭიროა მათი დაკვრა (თუ შეცვლი მათ – სხვა მუსიკა გამოვა). მაგრამ ჩემთვის, საექტაკლის შეთხზვის პროცესში, უმთავრესია სცენური ამბის საკუთარი ვერსია შევთხზა ისე, რომ ნოტები არ შევცვალო. ვერსია კი მრავალი შეიძლება იყოს, ყველაფერი თვალათხედვანა და მოკიდებული. რა არის ფაბულა? ლათინური სიტყვაა, რომელიც იგავს, მოთხრობას, თქმულებას, მითს, იგავ-არაკს აღნიშნავს. შემთხვევითი როდია, რომ ერთი და იგივე მითი ესქილესთან, სოფოკლესთან,

ვერიპდესთან სრულიად სხვადასხვაგვარად გამოიყურება. ქრისტეს ენებათა ამბავი ოთხჯერ (მეტჯერაც) არის სხვადასხვაგვარად მოთხრობილი. მოვლენები იგივეა, მხოლოდ სხვადასხვანაირად გადმოცემული.

ფაბულა – ჩემული ხედვაა, ჩემული თხრობა, ჩემული წაკითხვა სიუჟეტისა. სიუჟეტი მხოლოდ სიტყვასიტყვით შეიძლება გაიმეორო. საექტაკლის ფაბულა – მომხდარ მოვლენათა რეჟისორული თხრობაა, რომელიც არ არის მხოლოდ „რა ხდება“ (ოტელომ ღეზღემონა დაახლოვებული), არამედ, ამავე დროს, ისიც არის, თუ „რანაირად ვხედავ (აღვიქვამ) მე მომხდარს“. ის იმ პირის სუბიექტურობითაა შეფერილი, ვინც ფაბულას პყვება. შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“ ხომ შეიძლება, სრულიად სხვადასხვაგვარად მოყვე (თუნდაც, შეილოკი – მსხვერპლი, შეილოკი – ბოროტმოქმედი!), სიუჟეტი არ იცვლება. შესაძლებელია მხოლოდ პიესაში მომხდარ მოვლენათა და მოქმედ პირთა მიმართ დამოკიდებულების (შეფერილობის) შეცვლა. ფაბულა აუცილებლად უნდა აეგო, შეთხზა, ნაცნობ ამბავში უცნობი აღმოაჩინო, მასში მონაწილე ადამიანების შესახებ შენებურად მოყვე.

ფაბულა – მომხდარის ჩემული ინტერპრეტაციაა, ჩემული გააზრება, კერსია. მე ასე ვყვები დ.კლდიაშვილის „ბაკულას ღორების“ ამბავს, მაგრამ იგივე შეიძლება სულ სხვაგვარად მოყვე.

მე მგონია, ხელოვნებაში მთავარია, ნაწარმოებით გამოხატო შენი თავი, შენი პირადი, განცდილი, ტანჯვით მოპოვებული, მხოლოდ შენთვის ძლიერ ნაცნობი, შენს მეხსიერებაში, გულსა და წარმოსახვაში გატარებული. და ეს იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუკი თავიდან ბოლომდე ფლობ ფაბულას. თუ შეცდი ფაბულის შეთხზვაში – ეს იმას ნიშნავს, რომ საექტაკლის განვითარების პერსპექტივას ვერ ფლობ. თუ მსახიობი უძლურია, თვალი გაადევნოს ფაბულას და თავისებურად მოყვეს იგი, თუ მას მხოლოდ ცალკეული სცენების აღწერა ძალუძს და არ შეუძლია, პიესის მოვლენები რიგითობისა და ურთიერთდამოკიდებულების მიხედვით განალაგოს, ეს კარგს ვერაფერს მოგვითქმის.

გუმინ სასაფლაოზე ვიყავი და კვლავ ამა სოფლის წარმავლობაზე წამომეშალა ფიქრები: ჩვენ არარაობიდან ვჩნდებით და არარაობაში მივდივართ. დასაწყისი და დასასრული, მათ შუა კი ამაო ფაციფუცი, რისი გულისთვისაც ვველინებით ამ ქვეყანას. ისე, კაცმა რომ თქვას, სასაცილოა — მოხვიდე იმისათვის, რომ წახვიდე! მაგრამ, მაშინ შენი მყოფობის რაღაც კვალი მაინც უნდა დატოვო, ხეზე ჭდე ჩაკეთო ან, თუნდაც, საღლაც კლდეზე, გამოქვაბულში ბიზონი ამოკაწრო, ანდა რაიმე სხვა ნიშანი: „მე აქ ვიყავი, წავედი იქა და იქ“. აბა, რა ნიშანი შეიძლება დატოვოს რეჟისორმა? მოძრაობა სიერცეში და ემოციები? მაგრამ ამის დაფიქსირება ხომ შეუძლებელია. იქნებ, ყოველი რეჟისორი უნდა შეეცადოს, თავისი დროის თეატრალური ტვირთი ცოტათი მაინც წასწიოს წინ, გზადაგზა ოდნავ შეცვალოს, დროის მიხედვით ააწყოს და წინ მიმავალთ გადასცეს. თუკი, რა თქმა უნდა, რეჟისორს ამის უნარი შესწევს.

როგორ შეიძლება გაეარჩიოთ ნიჭიერი რეჟისორის ნამუშევარი უნიჭოსაგან? დარჩენილი ნიშნით, კვალით. სტანისლავსკი ბუტაფორიული ვნებების თეატრი ცხოვრებისეულ თეატრად გარდაქმნა. მთელი პოლდამა ცხოვრებისეული თეატრი მეტაფორების თეატრად აქცია. ახმეტელმა რიტმების და ზეაწეულ ვნებათა თეატრი შექმნა. მარჯანიშვილი ამაღლებულ თეატრს ქმნიდა, თეატრის თეატრს. ჩემს უსაყვარლეს თეატრს! ალექსიძემ შექმნა პომპეზური თეატრი შესანიშნავი სპექტაკლებით „ოიდიპოსი“ და „ბახტარიონი“. რობერტ სტურუამ თეატრი ბახტინის მიხედვით ეფექტურ სამოედნე ქმედებად აქცია. თემურ ჩხეიძე ცდილობს, ადამიანი იპოვოს. მრავლად იყო კარგიც და საშუალო სპექტაკლებიც, ცუდი — კიდევ უფრო მეტი, ნაკაწრები იშვიათად ჩნდებოდა. ხოლო მე? მაქვს კი საკუთარი სახე, შევძლებ კი წინ წაწეო თეატრი, თუნდაც, რამდენიმე მილიმეტრით? ფუჭი ხომ არ არის ეს ჩემი ფაციფუცი? ათვლის ორ წერტილს შუა ამაო ფაციფუცი. ამაზე პასუხს არაეინ გამცემს. ეს ჩვენს მერე, მრავალი წლის შემდეგ გამოჩნდება.

თეატრისაკენ მივიჩქარი. გუმინ იქ პრემიერა იყო. ტაშისცემა, ალტაცება, სიცილი ანდა მრავლის დამტევი პაუზები, სპექტაკლი, რომლის შესახებაც მითხრეს, გამოვივიდაო. მაყურებელთა დარბაზის კარი გამოვადე, შევედი, სცენა დაეინახე (ის ჩემში ყოველთვის რაღაც თრთოლვას იწვევს) და უცებ ვიგრძენი, რომ იქ აღარ იყო ჩემი

საექტაკლი, ჩემი ნაწარმოები. ვიღაცამ თუ მოიპარა ანდა სადღაც აორთქლდა. იქ თეთრტილო გადაკრული ცარიელი სცენა იყო და სხვა არაფერი. ყოველივე ამან სუფთა, თეთრტილო გადაჭიმული ქვეჩარჩო მომაგონა მხატვრის სახელოსნოში. მხატვარს მასზე რაც მოესურვება, ყველაფერი შეუძლია დახატოს და თუ მხატვარი არ წამლის, ნახატი სამუდამოდ დარჩება. მაგრამ მე ხომ დავხატე, გამოვძერწე გუმინდელი საექტაკლი, მე ხომ ვეფერმწერლობდი, ჩემი ტილო კი, რატომღაც, ცარიელი აღმოჩნდა, მცირედი კვალიც არ დარჩენილა!

და აი, მაშინ მთელი ჩემი არსებით, მისი ყოველი უჯრედით, ფიზიკურად ვიგრძენი, სულის ყველა სიმიტ შევიგრძენი, რომ ჩემი ხელოვნება მოჩვენებითია, ვითარცა სიზმარი. მსახიობები წავიდნენ, დადუმდა მუსიკა, შუქი ჩაქრა და, ამასთან, ჩემი ფერწერაც, ჩემი ხელოვნებაც გაუჩინარდა. მსახიობებმა საექტაკლი სახლებში, ბინებში, თავიანთ სულებში წაიღ-წამოიღეს, თითქოს მე არც რამ შემიქმნია და საექტაკლი არც კი ყოფილა. შეიძლება მერე, ვინმე ნაცნობმა თქვას: კარგი საექტაკლი იყო, სასაცილო! მაგრამ მერე ხომ უკვე არც არავინ გაიცინებს და არც არავინ იტირებს. როგორ გადავარჩინო საექტაკლი, როგორ დავაფიქსირო? ვიდეოფირზე ჩაწერო? ფილმი გადავიღო? მაგრამ განა შეიძლება ამოხზვა, კონცა, განცდა დააფიქსირო, ისინი ხომ ყოველ ჯერზე სხვადასხვაა, განსაკუთრებული. ჩემი ხელოვნებისთვის უმთავრესი მაინც დაიკარგება. კინოს თავისი კანონები აქვს, ისევე, როგორც ლიტერატურას. ყველაფერი ფიქსირდება, ინახება. მხოლოდ ჩემი თეატრია წამიერი და მხოლოდ აღსრულების მომენტში არსებობს. მაგიის მსგავსად, ის მეყსეულია, ამოოხვარა, შეყვარებულ თვალთა აფეთქება. იყო და არა იყო რა! უცნაური განცდაა, თითქოს, არც რა შემიქმნია, არც მიმუშავია.

და ხვალ კიდევაც რომ ითამაშონ საექტაკლი, ეს უკვე ის საექტაკლი, ის ხელოვნება აღარ იქნება. მთელი ჩემი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე უდიდესი საიმოვნებით ვიმუშავე ნაწარმოებებზე, რომლებიც ჩემს სახელოსნოში აღარ არიან, რომლებიც ჩნდებოდნენ და იმავ წამიერად ქრებოდნენ ჩემს ტილოზე — სცენაზე. ყოველი მაყურებელიც ხომ თავისებურად გაიხსენებს მათ. ჩემს თეატრ—სახელოსნოში ქვეჩარჩოებია დარჩა, ცარიელი, სუფთა ტილოები. აღარაფერი დარჩა, აღარაფერი მაქვს. მე ვკმნიდი სასწაულებს, რომელთა არსებობა წამიერია.

ჩვეულებრივ, ასეთნაირად თუ დაახლოებით ასეთნაირად ვაფრთხილებ ჩემს სტუდენტ-რეჟისორებს ჩვენი ხელობის სწრაფწარმავლობის შესახებ. ამას იმ იმედით ვაკეთებ, რომ ეგების რომელიმე მათგანი მაინც დროულად მოეგოს გონს და უფრო სარფიან საქმეს მოეკიდოს. მაგრამ, ჩვეულებრივ, ისინი არსად გარბიან და ჩემს გაკვეთილებზე განაგრძობენ სიარულს.

სტატიას ვწერ. ვცდილობ, სიმართლე დაეწერო, ის, რასაც ვგრძნობ და ვფიქრობ. მაგრამ როგორ მიეღწიო ბუნებრიობას, რომ ფიქრები იმ საგანზე, რომელიც მაინტერესებს, ჩემთვის მაინც, სიმართლით იყოს გადმოცემული. თვალთმაქცური სიცრუისა და ყოველგვარი შეფერილობის გარეშე, წყაროსავით პირველ შობილი. სადღაც შიგნით, ჩემში, საკუთარი ცენზორი მიზის. მას მთელი ცხოვრება წვრთნიდნენ და სიფხიზლეს აჩვევდნენ. ის სადღაც სულის შუაგულ მიზის და ჩემს აზრებს უთვალთვალეს. ის ყველაფერს უხამს, დაკანონებულ, ნებადართულ კლიშეს უსადაგებს. ვაითუ, რაღაც ისეთი გამომივიდეს?! არადა, რა მშვენიერია აზრის გაშიშვლებული სიმართლე, სიმშველე — მშვენიერია! მაოცებს და აღტაცებული ვარ რობიკოთი, ის ლაპარაკობს და წერს იმას, რასაც ფიქრობს. მას არაფერი აჩერებს, მასში შინაგანი ცენზორი არ აღუზრდიათ. მე კი წიგნისა და ჟურნალისთვის ასჯერ მაინც მაქვს გადაწერილი ჩემი საფორნტო ჩანაწერები, — იმის მიხედვით, რა იყო მაშინ ნებადართული და რა — არა. და ასე, მთელი ცხოვრება ეფარისეველობდი. შიში მაიძულებდა, უფრო სწორად, ჩვევა შიშისა. არასოდეს დამავიწყდება, მე და ნინელი ღამის პერანგებში როგორ ვიდექით ატუზულები დახურულ დარაბებთან და შიშით ველოდით, როდის მომაკითხავდნენ და წამიყვანდნენ ციბირში იმის გამო, რომ ომის დროს დაჭრილი, გერმანელების ბანაკში მოვხვდი. ქუჩაში კი, მოპირდაპირე სახლში, იქ, სადაც ლოლუები ცხოვრობდნენ, მანქანას ვილაყ მიყავდა. არადა, ბავშვობიდან ასე იყო. ჩვენ მუდამ რაღაცის შიშში ვიყავით. გვეშინოდა, სადმე არ წავეყვანეთ.

მთელი ცხოვრება, რასაც გვეუბნებოდნენ, ყველაფერზე „ვამა-ა!“-ს გავიძახოდით. ფიქრიც კი არ გვჭირდებოდა. ყოველთვის არსებობდნენ ადამიანები, რომლებსაც ინსტრუქცია უნდა მოეცათ ჩვენთვის, ისინი, რომლებიც რაღაც ნიშნით საშუაოდ ცკ-ში ხვდებოდნენ. მათ უწყიან, როგორ უნდა მოვიქცეთ და რა ვაკეთოთ. ეს მზა კონცეფციების ძალაუფლებაა, ამ კონცეფციებს კი სადღაც ზემოთ იგონებენ. იქ ჭკვიანებიც სხედან და სულელებიც, ჩვენ კი რატომღაც მათი გვეჯერა,

თუმცა, ახლა უცებ ირკვევა, რომ ეს ყველაფერი, თურმე, თავიდან ბოლომდე შეცდომა ყოფილა.

ბავშვობიდან ჩაბუდებული შიში. ჩემს ბავშვობაში კი ყველას რაღაცის ეშინოდა, რაღაცას უფრთხოდნენ, ცდილობდნენ, შეუმჩნეველნი ყოფილიყვნენ, „იმათ“ თვალში რომ არ მოხვედროდნენ. მაშინ ადამიანები საღლაც უჩინარდებოდნენ. ჩვენი მშობლები რევოლუციის შემდეგ ისე დააშინეს, რომ რისიშე მოაზრების უნარი დაკარგეს. 1937—მა წელმა ისინი უდრტვინველნი გახადა. შიშისა და გაჭირვებისგან ადამიანები მონებად იქცნენ. აღზრდისას ცდილობდნენ, რომ საკუთარი აზრების გამოთქმის უნარი ჩაეკლათ ჩვენში. მთავარი იყო, რას იტყოდა დიდი მესაჭე! (შიშმა გააჩინა ჩემი ნათესაუბების მაგიდებზე ლენინის და სტალინის სურათები). ჩვენს გადასარჩენად გეარწმუნებდნენ, რომ ყველაფერი რიგზე გვაქვს. ჩვენც მორჩილად გავიძახოდით: „მადლობა დიდ სტალინს ბედნიერი ცხოვრებისთვის!“ პურის და ნავთის უზარმაზარ რიგებშიც კი ამას გავიძახოდით. ლევან ჩიხლაძე სასკოლო კრებაზე გამოიყვანეს და აიძულეს, თავის დაპატიმრებულ მშობლებზე, როგორც ხალხის მტრებზე, უარი ეთქვა, განდგომოდა მათ. ხალხი ჩუმ-ჩუმად ერთმანეთში ზუმრობდა: „საბჭოთა ავადმყოფი ყველაზე ჯანმრთელი ავადმყოფია მთელ ქვეყანაზე!“. „ჩვენ აქ ყველაზე ბედნიერები ვართ, იქ კი, საზღვარგარეთ, ფაშისტები და მტრები არიან“. იქ მართლაც იყვნენ ფაშისტები და ჩემი თაობა ჩვენი საქმის სიმართლეში დარწმუნებული იყო. ჩვენ ვამბობდით: „ესე იგი, ასეა საჭირო!“ ჩემმა თაობამ იმაზე მეტი განიცადა, რაც ადამიანს შეუძლია განიცადოს. დღევანდლები ამას ვერ გაუძლებდნენ. ჩვენ და ჩვენს მშობლებს კი ეს ყველაფერი ძალზე გვიმძიმდა. მასობრივი დაპატიმრებებით, ბანაკებსა და გადასახლებებში, ციხეებში მშობლებისა და ნაცნობების გაუჩინარებით დამფრთხალი ადამიანები შიშისგან კვდებოდნენ. ცდილობდნენ, ერთმანეთისთვის თვალი აერიდებინათ, გაურბოდნენ, აღარ ენდობოდნენ ურთიერთს. მეზობელი მეზობელს ასმენდა. ყველა ელოდა, რომ ვიღაც მოვა და რაღაცისთვის საღლაც წაიყვანენ. ჩვენი ეზოდან ჯერ მიულმანი წაიყვანეს, მერე ლევანის დედ-მამა, მერე ბიძია მიტია, მამაჩემი. ჩვენს მიყვრებულ ბინებში სამოქალაქო ტანსაცმელში გამოწყობილი ადამიანები შემოდიოდნენ, თუმცა ყველამ იცოდა, რომ ისინი სამხედროები იყვნენ ГИВ-დან (მას — მთავარი პოლიტიკური სამმართველოდან). ისინი ისე შემოდიოდნენ, როგორც საკუთარ ბინებში, საწერი მაგიდების უჯრებში და კარადებში ქაღალდებს ჩხრეკდნენ. უსალმოდ შემობრძანდებოდნენ

შუალამისას და ორდერს წარმოგიდგენდნენ, ზოგჯერ კი ორდერის გარეშეც მოდიოდნენ. მამა სთხოვდა: ოღონდ ბავშვები არ გააღვიძოთ! ჩხრეკა მოაწყვეს, ყველაფერი აურ-დაურიეს და მამა წაიყვანეს. ვიღაცამ დაასმინა, ვითომ რაღაც საიდუმლო, იატაკქვეშა სტამბა ჰქონდა. რა სისულელეა! გარშემო დასმენები არ წყდებოდა, საკუთარი თავის გადარჩენის მიზნით (დელას დღიური). დაპატიმრების შემთხვევისათვის ყველას წინასწარ ჰქონდა მომზადებული ბარგი-ბარხანა. დედაჩემთან ერთად მამისთვის ამანათის მისატანად მკს-ში დავდიოდით. ვიწრო, ერთი ბეწო ფანჯრამდე რომ მიგვედწია, უზარმაზარ რიგებში უნდა ვმდგარიყავით. ГПУ-ს ქუჩაზე გავლის გვეშინოდა. ახლაც კი, რაღაც შიშით გავივლი ხოლმე ამ ქუჩას. ისე დავდიოდით, რომ არავის ყურადღება არ მიგვეპყრო, ისე მივაბიჯებდით, ვითომ, ესაო და არაფრისაც არ მეშინია, იმიტომ რომ უდანაშაულო ვარო! ვცდილობდი, წარმომედგინა, როგორ ზის მამაჩემი ციხეში. მერე კი...

მერე კი ყველა ჩეკისტი, ვინც 36-37 წლებში აპატიმრებდა, დააპატიმრეს, გაანადგურეს და ახლები აიყვანეს, რათა კვალი აღარ დარჩენილიყო.

* * *

- თუთუნი ზომ არა გაქვს?
- ეგრე გეთქვა თავიდან, თუთუნი თუ გინდოდა. შენს თავზე რაღაც კარგი ამბავი არ არის! რა გვარი ხარ?
- ბარამიძე.
- მე ართავაზა მქვიან, სომეხი ვარ! შენ რა, სახლი არა გაქვს?
- მაქვს.
- კაცს რომ სახლი აქვს და შიგ არ შეესვლება, ესე იგი, არა გაქვს!
- შენ დედა გყავს?
- ეგლა მაკლია. მე 61 წლის ვიყავი მაშინ. შენ?
- დედაჩემი გუშინ გადასახლებიდან ჩამოვიდა. ციხიდან.
- მერე, შენ ბემურაზო, დედაშენი ციხიდან გამოვიდა და შენ აქ ჩემთან ზიხარ? ადექი! სად მიდიხარ ბიჭო?
- არ ვიცი.
- მოიცა, ჩემი სამუშაო მორჩა, უკვე თენდება! მეც იქით მივდივარ.

ადამიანი ადამიანთან ეძებს...

„ეი, ვინმემ მომხედეთ. მიჭირს!“

- ჩავიდეთ.
- ორი ზამთი, ორი არაყი, ერთი ლიმონათი! ზამთი ჩლიქიანი იყოს!
- (ოფიცინტი) ძროხას ოთხი ჩლიქი აქვს!
- რვა!
- შეგვეწიოს! (სვამს) ეს, ჩემო თემო, მე და შენს გაცნობას გაუმარჯოს...
- გაუმარჯოს!
- ეს, ჩემო თემო, გაუმარჯოს კაცს, რომელიც ღამით დადის და კაცს დაეძებს...
- შენ, ძია ართავაზ, გათენებას ელოდები... მე ახლა მთვრალი ვარ. შენ რამდენი წლისა ხარ, ძია ართავაზ?
- ორასის.
- მე ოცი წლისა ვარ, დღეს ჩემი დაბადების დღეა. მე გათენების მეშინია. მე სახლში მისვლის მეშინია.
- რატომ, ბიჭო, რატომ.
- რატომ და სახლში ახლა ერთი უცხო ქალი მელიოდება. ის ქალი დედაჩემია, თერთმეტი წელი არ მინახავს.
- ეს იმ დედას გაუმარჯოს, თემო, თერთმეტი წელი იჯდა, მაინც თავისი ლეკვი მონახა და შვილი დაუძახა...

(ნოდარ დუმბაძე. „მზიანი ღამე“)

გამოცხადება.

ადამიანმა ადამიანი იპოვა. მან მას უშველა.

წ ა რ მ ო ს ა ხ ვ ა

ცხოვრებაში არის წამები, როდესაც შენში უეცრად წარმოსახვა იღვიძებს და საოცრად მსუბუქი ხდება. და აღარ გაბაღია სხეული, სულია არის და შეგრძნებები. შენს შინაგან მზერას ცხოვრების სურათები, ნიშნები, ლაქები, ათინათები, გრძნობები და ქმედებები წარმოუდგება. შენ ზმანებებს თხზავ, ისინი რაღაცაგვარად შენს შიგნით ითხზებიან თავისთავად. ეს ნაოცნებარი ფანჯრის მიღმა არსებულ რეალურ სამყაროს არ ჰგავს, მაგრამ რეალური სამყარო, როგორც სარკეში (უფრო ხშირად – მრუდელში), ისე ირეკლება

მასში. ჩემი წარმოსახვა ყოველ ჯერზე სხვადასხვანაირად ამრუდებს ამ სარკეებს და იბადება ხილვები, ზმანებანი, ფიქრები — ნეტარია უძილობა წარმოსახვისა. წარმოსახვა იოლად, ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე, თვითონ თხზავს, მე კი ვცდილობ, ადამიანის ცხოვრების ეს ზმანებანი დავიმახსოვრო, რათა მეორე დღეს ისინი რეპეტიციაზე გამოვიყენო. ზმანებანი ისევე მოულოდნელად ქრებიან, როგორც ჩნდებიან. ისინი კალეიდოსკოპს მაგონებს.

რეპეტიციაზე გადატანილი ნერვული სტრესისგან ქანცმიღებული, დახარჯული და ბოლომდე დამწვარი, შინაგანად დაცლილი და მოწყვეტილი ღამით ებრუნდები შინ და ვერა და ვერ მეკარება ძილი. ჯადოსნური უძილობა! მისგან წარმოსახვა სასწაულებს მერწავს. საოცარი მდგომარეობაა, თრობის დარი!

„იმისათვის, რომ სცენაზე გარდაისახოს, მსახიობს „გულწრფელად უნდა სჯეროდეს“ სცენაზე გამოსახული „სინამდვილისა“, რომელიც მან თავისი როლის შესაბამისად უნდა წარმოიდგინოს“.

„ამ წარმოსახული სიტუაციის დაჯერება იმისთვისაა საჭირო, რომ წარმოსახული სიტუაციის შესაბამისი ქცევა მსახიობისა ისევე ბუნებრივად გაიშალოს, როგორც მაშინ, როდესაც ის რეალური სიტუაციითაა შეპირობებული, რომ წარმოსახული სიტუაცია, ასე ეთქვას, ჩაენაცვლოს ქცევის მასტიმულირებელი რეალური სიტუაციის როლს“.

„ხოლო იმისათვის, რომ ეს მოხდეს, იმისათვის, რომ მსახიობმა „დაიჯეროს“ წარმოსახული სიტუაცია, იმისათვის, რომ მისმა ქცევამ ამ წარმოსახული სიტუაციის შესაბამისი დამაჯერებელი ბუნებრიობა შეიძინოს, „სისტემის“ თანახმად, პირველ და მთავარ სტიმულს წარმოადგენს ამ წარმოსახული სიტუაციის რეალური მოცემულობის დაშვება — სტანისლავსკის ცნობილი „თუკი“. „როგორ მოიქცეოდა ადამიანი—მსახიობი, „თუკი“ ესა და ეს ასე იქნებოდა“. და ამ შეკითხვას მან თავისი ქცევით, თავისი ქმედებებით უნდა გასცეს პასუხი“.

„ადამიანის ერთ—ერთ სპეციფიკურობას, რაც მას ცხოველისაგან მკვეთრად განასხვავებს, წარმოადგენს მისი უნარი — წარმოსახულ, წარმოდგენილ გარემოებათა, ვითარებათა შესაბამისად იმოქმედოს“.

„წარმოსახვა ბუნდოვანებას, გაურკვევლობას გადალახავს, მომავლის შესახებ ჩვენი არაზუსტი ცოდნის ზარკეზებსა და დეტალებს შეავსებს და, შესაბამისი სახეების შექმნით, ჩვენს ქცევაზე იქონიებს გავლენას...“

„წარმოსახული სცენური სიტუაცია სტიმულს ანიჭებს თავისი ბუნებრივობით მაყურებლისთვის დამაჯერებელ მსახიობის ქცევას სცენაზე და ზოგიერთ შემთხვევებში, როგორც ცნობილია, ისეთ ფიზიოლოგიურ გამოვლინებებსაც კი, როგორიცაა სცენაზე გაფითრება, ცრემლები და ა.შ.“ (P.Г.Натадзе. Воображение, как фактор поведения. Тб.; 1972; გვ. 5,6,9, 157).

დამოკიდებულება

- Где ты была сегодня, киска?
- У королевы у английской.
- Что ты видела при дворе?
- Видела мышку на ковре.

(ინგლისური ზალხური საბავშვო
სიმღერები ს.მარშაკის თარგმანით)

რომეოს გარკვეული ხასიათი აქვს, მაგრამ ჩვენ მას შშობლებთან, მეგობრებთან, მერკუციოსთან სულ სხვადასხვა დამოკიდებულებაში ვხვდავთ. ჩვენ ვხვდავთ, რომ ის ღირსების დასაცავად ტიბალდთან ბრძოლაში ებმება, ვხვდავთ, რა მიმნდობია ბერის მიმართ, როგორ აღმერთებს ჯულიეტას, როზალინდათი კი მარტოოდენ გატაცებულია.

უმეტეს შემთხვევაში, ცხოვრების ეს ელემენტი ყურადღების მიღმა რჩება და ფიცარნაგზე მსახიობების ურთიერთდამოკიდებულებას ვუყურებთ. ხორავას ან ზაქარიაძეს პარტნიორები, უმეტესწილად, ისე ეპყრობოდნენ, როგორც კულისებში, როგორც ცხოვრებაში. ვენეციის დოჯი მავრ ოტელოს ელაქუცება, ჯულიეტას როლის შემსრულებელ მსახიობს აეიწყდება, რომ მას ძიძასთან, გრაფ პარისტან, ტიბალდთან, რომეოსთან სრულიად სხვადასხვა დამოკიდებულება აქვს. მაგონდება, როგორ ამბობდა, როგორ ითხოვდა ხორავა, რომ მასას, მის გარშემომყოფთ, ეთამაშათ მისი ტარიელ გოლუა. მისდამი მათ დამოკიდებულებას ამ ფიგურისათვის ძალა, ავტორიტეტი, მნიშვნელოვნება უნდა მიენიჭებინა. მაშინ ვეკამათებოდი ხორავას, ახლა კი მგონია, რომ, გარკვეულწილად, ის მართალიც იყო. მოქმედ პირთა შორის ურთიერთდამოკიდებულების სისტემა, მოქმედების ფინალისაკენ მიახლოებასთან ერთად, ტრანსფორმირება უნდა განიცადოს და ურთიერთობათა ახალი სისტემა უნდა მივიღოთ. დარისპანთან თავის დამოკიდებულებას ყველა პატივისცემაზე აგებს. ეს იმიტომ

ხდება, რომ დარისპანს, ჩვეულებრივ, დიდი მსახიობი თამაშობს, არადა, დარისპანს ასეთი ავტორიტეტი არ გააჩნია.

კანონის მეორე ელემენტი – დამოკიდებულება

ცხოვრებაში ადამიანი, რაიმე ობიექტის გაცნობისდაკავალად, მასთან გარკვეულ დამოკიდებულებას ამყარებს, ე. ი. თავისი ქცევით მასზე გარკვეულად რეაგირებს.

თუკი კაცი ხელთ მოხვდება ბაყაყი, გველი, თუკი კაცი შემთხვევით ლომთან ერთად ვოლიერში აღმოჩნდება, თუკი კაცი სულით ავადმყოფთან დარჩება მარტო, თუკი კაცი საყვარელ ქალს დაინახავს და ა.შ.

ადამიანის მთელი ცხოვრება რეაგირებათა უსასრულო პროცესია: ციემა ქარმა დაბერა – ადამიანი რეაგირებს; ჩავიდა ან ამოვიდა მზე – კვლავ გარკვეული რეაქცია; საღლაც მოულოდნელად ბავშვმა წამოიყვია; ტელეფონმა დარეკა; სადილის სუფრაზე გემრიელი კერძი გაჩნდა; ვიტრინაზე ადამიანმა წიგნი შენიშნა, რომელსაც დიდი ხანია ეძებდა.

მაგრამ ადამიანის დამოკიდებულება ამა თუ იმ ობიექტის მიმართ კონკრეტული ვითარებიდან, მოცემული ადამიანის ხასიათიდან, მისი მდგომარეობიდან გამომდინარე, შეიძლება, იცვლებოდეს. „უკვე 52 წლისა ვარ“ – ამბობს ერთი, „ჯერ 52 წლისა ვარ“ – ამბობს მეორე. თუ თქვენ ჯამაგირამდე 50 მანეთი დაგრაათ, ამის შესახებ შეიძლება თქვათ: „50 მანეთილა დამრჩა“, მაგრამ შეიძლება წამოიძახოთ: „კიდევ 50 მანეთი მქონია“. ორივე შემთხვევაში ერთსა და იმავე თანხაზეა საუბარი, მაგრამ მისდამი დამოკიდებულება სხვადასხვა. ამის შესანიშნავ ნიმუშად შეიძლება გამოდგეს საინტერესო ცნობა იმის შესახებ, როგორ იცვლებოდა პარიზული გაზეთების თეალსაზრისი, როდესაც ნაპოლეონი „ასი დღის“ ხანაში პარიზს უახლოვდებოდა და ისინი ნაპოლეონის წარმატების კვალად იტყობინებოდნენ:

1. „კორსიკანელი ურჩხული ჟუანის ყურეში გადმოვიდა“.
2. „კაციჭამია გროსისკენ მიემართება“.
3. „უზურპატორი გრენობლში შევიდა“.
4. „ბონაპარტმა ლიონი დაიკავა“.
5. „ნაპოლეონი ფონტენბლოს უახლოვდება“ და ბოლოს...
6. „მის საიმპერატორო უდიდებულესობას დღეს თავის ერთგულ პარიზში ელოდებიან“.

ერთხელ მოსკოვში ანატოლი ეფროსის ყოფილ კურსთან სემინარი ჩავატარე. სტუდენტებს დავალება მივეცი: მოდიტ, ავიღოთ ჩეხოვის „ბოროტგანმზრახველი“ და მასზე გავივარჯიშოთ. ოდესღაც, ჯერ კიდევ ომამდე ჯარში ყოფნისას, „ბოროტგანმზრახველში“ გამომძიებელს ვთამაშობდი, ერთ ბებერ არმიყს, რომელიც გამუდმებით ღიღინებდა: „Брось тоску, брось печаль, мы с тобой умчимся в даль...“. ერთ-ერთმა სტუდენტმა თავისი ვარიანტი მაჩვენა: გამომძიებელი მასთან უცებ მკლავზე სევასტიკის ნიშნიან, ტყავის ქურთუკში გამოწყობილ ფაშისტად გადაიქცა. ჰოდა, ეს ფაშისტი ამ უბედურ, მოცულობით გლეხკაცს ფაშისტების დილეგის ყველა წესის მიხედვით უწყობდა დაკითხვას. რამდენიმე ფრაზას გერმანულადაც კი გაჰყვროდა. ბოროტგანმზრახველს ლამის კოცონზე წვაედნენ. არადა, მოთხრობა ხომ სულ სხვანაირადაა დაწერილი. იქ არცთუ ჭკვიანმა გამომძიებელმა ვერა და ვერ დასტყუა ამ უბირ კაცს სიმართლე. იქ გლეხკაცია მთავარი: ჩვენ ყველაფერს კი არ მოვხრახნით ხოლმე, კი გვესმის, განა არ ვართ განათლებულნი? მე მაინც ყველას ეურჩედი, დადგან ის, რაც პიესაში თუ მოთხრობაში წერია. თორემ ახლა ასეთი მოდა შემოვიდა: ვიღებთ „დარისპანის გასაჭირს“, კაროუნას დაპყრობილი საქართველოს სიმბოლოდ ვაქცევთ და დ.კლდიაშვილმა რომ დაწერა, იმ კომედიის კვალიც კი აღარ რჩება. მაშინ, არა სჯობია, „ქეთევან წამებული“ ავიღოთ და იმის შესახებ დავდგათ?! ეს ხომ უწიგნურობაა.

გუშინ სუმბათაშვილის „ღალატი“ ენახე (დამდგმელმა ოდესღაც ჩემი სკოლა გაიარა, ჩემდა სამარცხვინოდ, ჩემთან სწავლობდა), სცენაზე გაუგებარი რამ ხდებოდა. პიესის მიხედვით, ფიგურა, რომლის წინაშეც ყველა შიშით ცახცახებს, სოლეიმან ხანია, დაპყრობილი საქართველოს მბრძანებელი. ყველანი – მსახურნი, ოთარ ბეგი, თვით დედოფალი ზეინაბიც კი – მის წინაშე შიშით უნდა თრთოდნენ. ასეა დაწერილი პიესა. მაშინ გასაგები ხდება, რა ძალასთან მოუხდათ შეტაკება საქართველოს პატრიოტებს, რაოდენი გმირობა და სამშობლოს სიყვარული იყო საჭირო, რომ ოკუპანტებისთვის წინააღმდეგობა გაეწიათ. ეს არის ნაწარმოების არსი.

საექტაკლში კი (ჩემი მოწაფისა) ყველაფერი პირიქით იყო. იმის გამო, რომ ოთარ ბეგის როლს მოთავეხედო, სახელგანთქმული

კინომსახიობი ასრულებდა, დამოკიდებულებათა და ურთიერთდამოკიდებულებათა ყველა აქცენტი შეიცვალა. ოთარ ბეგი გაიძვერა მელა კი აღარ იყო, როგორც მას სოლეიმან ხანი უწოდებს, არამედ ბატონ-პატრონი, თანაც იგი, კაცმა არ იცის, რატომ, უკმაყოფილო გახლდათ. ზეინაბის მიმართ მუდამ თავხედურად ზურგშექცევით იდგა, უყვიროდა ამ გაუბედურებულ სოლეიმანს, რომელსაც ერთი საცოდავი, საკმაოდ საეჭვო ნიჭის მსახიობი ასრულებდა. (მეორე მოქმედებაში ოთარ ბეგი უგრძესი მათრახით სცემდა ანანიას, რომელიც დიდი სიამოვნებით წვებოდა იატაკზე და ღებულობდა სასჯელს. ყოველივე ამან რაღაცით ბიჩერ-სტოუ მომაგონა).

დამოკიდებულებათა სისტემა დაირღვა და ყველაფერი გაუგებარი შეიქნა. მახსოვს, ჯერ კიდევ თეატრალურ ინსტიტუტში სწავლის დროს ერთი პოპულარული მსახიობის შესახებ გვიყვებოდნენ, რომ ის რეპეტიციის დროს სცენაზე გამოდიოდა თუ არა, რეჟისორს ეკითხებოდა, ვინ როგორ დამოკიდებულებაში იყო მასთან და თავად ის როგორ აგებდა სხვებთან ურთიერთობებს. თურმე, შესაბამის უესტებსაც კი აკეთებდა, ვიღაცას უღიმოდა, ვიღაცას ქედს უხრიდა, ვიღაცას ეშუქებოდა და ა.შ. ეს აუცილებელი პირობა იმისათვის, რომ სცენა გამართულად აგო.

ისევ და ისევ „წითელქუდა“ გავიხსენოთ. ის მგელს ტყეში შეხვდა. შეშინდა თუ არა? ზღაპრის მიხედვით, არ შეშინებია. რატომ? ესე იგი, მას მგლის არ ეშინია. მგელი კი გოგონას ისე ექცევა, როგორც საუზმეს, რომელიც მოიცდის. მაგრამ რატომ არ ჭაშმ მგელი გოგონას? მე, მაგალითად, შევჭამდი. მაშინ რა, ზღაპარი აღარ იქნებოდა? ამას წინათ ერთ ჟურნალში ამ თემაზე შესრულებული ორი კარიკატურა ენახე. წითელქუდა – მსუბუქი ყოფაქცევის ქალი, ტყეში, კუნძუზე წამოსკუბებულა: „რას მომამტერდი, მგელო, რა, წითელქუდები არ გინახავს?“ (თურმე, ასე უწოდებენ მათ). მგელს გაუკვირდა და თავის გზას გაუყვა. ანდა, აი, მეორე კარიკატურა – წითელქუდა ბეზიას კარზე უკაკუნებს: „შემოდი, შეიღო, აქა ვარ. აი, შემთხვევით ხორცი ვიშოვე, კატლეტებით გაგიმასპინძლები!“. თოკზე გასაშრობად მგლის ტყავი ჰკიდია, ბებია კი ხორცსაკებ მანქანაში მგლის ხორცს ატარებს. ურთიერთდამოკიდებულებათა სისტემა დარღვეულია და ნაწარმოები კარგავს აზრს ანდა სრულიად სხვა აზრს იძენს. აი, რაოდენ მნიშვნელოვანია ეს ელემენტი – დამოკიდებულება.

დამოკიდებულება ძალზე მნიშვნელოვანი ელემენტია კანონისა, რომელსაც თეატრის მოღვაწენი იშვიათად აქცევენ ყურადღებას. ცხოვრებაში კი ყველა როლი ძალიან ზუსტადაა განაწილებული. რა დამოკიდებულება ჰქონდა ოტელოს იაგოსთან? იაგო მისი ხელქვეითია. იმის მიუხედავად, რომ ოტელო მასთან კარგ დამოკიდებულებაშია, ის მაინც ხელქვეითია. იაგოს ამ ურთიერთობათა ნორმა რომ დაერღვია, ოტელო მას გააგდებდა. ვინ არის რუქაია? როგორ ექცევა მას ზეინაბი ანდა ისახარი? როგორც მონას. რას ნიშნავს ეს? ზეინაბს თავად მიჰყავს ის სოლეიმანთან, ე.ი. ეს გოგო მიჰყავს თავის ქმარ—მბრძანებელთან. რისთვის? იმისთვის, რომ მან შაჰრაზადისავე სოლეიმანს საინტერესო ამბები მოუთხროს? თავისებური ლიტერატურული დამძინებელი. ასეა ეს? რუქაია ლოგინში ჩასაგორებელი მონაა თუ სოლეიმანის ჯაშუში, რომელიც დედოფალს უთვალთვალებს? ეს უკვე ახალი ურთიერთობებია. მსახიობმა თავისი ქცევით ზუსტად უნდა მოხაზოს სხვა მოქმედ პირებთან თავისი დამოკიდებულება.

ჩვენს სპექტაკლებში კი წარამარა არეუ-დარევეს ნახავთ. მაგალითად, ჩვენს „ღონ ჟუან“—ში სგანარელი (აამირანაშვილი) თავის ბატონს, ღონ ჟუანს ისე ექცევა, როგორც თანასწორი თანასწორს. მათ შორის კი უზარმაზარი სხვაობაა, ღონ ჟუანი გრანდია, სგანარელი — მსახური. აუცილებელია, ზუსტად გავიგოთ და განვსაზღვროთ, რას ნიშნავდა იმ დროს მსახური. სგანარელი მსახურია, ხელქვეითი, ეშმაკი, გაიძვერა, ჩვენს სპექტაკლში კი ისინი ისევე თანასწორებივით ექცეოდნენ ერთმანეთს, როგორც ამას შემსრულებლები ცხოვრებაში არიან ჩვეულებრივ.

ერთხელ, წვიმის დროს, ჩინეთის იმპერატორი თავისი ამალისა და მინისტრების თანხლებით ქალაქში გამოვიდა სასეირნოდ. კეთილი იმპერატორი შეწუხდა იმის გამო, რომ ზოგიერთი ჩინელი უქოლგოდ დადიოდა წვიმაში და ამის შესახებ თავის პრემიერს უთხრა. პრემიერმა იმპერატორის ეს შენიშვნა ყოველგვარი განმარტების გარეშე უმაღლეს გადასცა შინაგან საქმეთა მინისტრს. მან, თავის მხრივ, უკვე თავისი ინტერპრეტაციით მიუთითა ქალაქის უფროსს: იმპერატორი ქალაქში სეირნობს, ვიღაც ღვთის პირიდან გადავარდნილნი კი წვიმაში უქოლგოდ დაიარებიან. ქალაქის უფროსმა უმაღლ ზომები მიიღო და ბოქაულებს უბრძანა, ყურადღება მიექციათ: — ვიღაც არამზადები წვიმაში უქოლგოდ დაიარებიან. ახლავე დაიჭირეთ! ბოქაულებმა თავის ხელქვეითებს უბრძანეს და დასაჭერად დაერივნენ ყველას, ვისაც ქოლგა არ ჰქონდა. სეირნობის დასასრულ კი პატაკი ქვემოდან ზემოთ პრემიერამდე

მივიდა და მან იმპერატორს მოახსენა: — თქვენო უდიდებულესობავ, თქვენს დედაქალაქში ახლა ერთი ადამიანიც კი არ არის, ვინც წვიმაში უქოლგოდ გაივლის. და იმპერატორიც კმაყოფილი დარჩა. მან არ იცოდა, რომ უბედურ უქოლგო ღარიბ-ღატაკებს უკვე თავები დააყრევინეს.

„თ ვ ი თ მ ა ვ ლ მ ბ ი“

მანქანები, მანქანები, მანქანები. ფანჯრიდან ეზოს გავყურებ და ავტომობილების მწკრივს ვხედავ, რომლებსაც პოლონეთში „სამოხოდს“ ეძახიან. რა კარგია!

მთელი ეზო, ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით, წალეკილა პატარა და დიდი მანქანებით. ისინი ასფალტზე დგანან, ბაღში შემძვრალან, ტროტუარზეც ამობობლებულან, სახლის კედლებს მიყრდნობიან, მთელი სიგრძე-სიგანით დგანან, ბალახი გადათელეს, ბუჩქები და ხეები გაანადგურეს, თავის გარშემო და ქვეშ ზეთის და ბენზინის გუბეები დააყენეს. მათ ჩვენი ეზო-ბაღის ოკუპაცია მოახდინეს.

სხვა ფანჯარასთან გადავდივარ და ახლა ქუჩას ვაეცქერი. მთელი ქუჩა ავტომობილებითაა გადაჭედილი — ეზოები, შესახვევები და პროსპექტები, ბაზრები და სადგურები, სკვერები და პარკები.

ისინი უცხოპლანეტელები არიან. ეს გახლავთ კაცობრიობის დაპყრობა, დამორჩილება, დაკაბალება და ყოველი ცოცხლის თანდათანობით მოკვდინება.

მანქანები ბრაზობენ, როდესაც გადასასვლელზე ადამიანები დაუხვდებიან, ეჯახებიან მათ. ისინი ჯაერობენ. ისინი სხვა მხარეს გადადიან და აკრძალულ ადგილზე უხვევენ და თუკი მათ ამ დროს ფეხქვეშ ადამიანი მოხვდებათ, ისე გალანძღავენ მას, როგორც ოკუპაციის დროს გერმანელი ებრაელს ლანძღავდა, როგორც რომაელი — ეგვიპტელს. ისინი აღშფოთებულნი არიან იმით, რომ ვიღაც კიდევ ბედავს წინააღმდეგობას და პროტესტს. ისინი ჰაერს წაჰლავენ, თავისი უტიფარი მკივანა სიგნალებითა და მუხრუჭების ისტერიული ღრჭიალით ყურთასმენას აფრთხობენ. შემთხვევით ღამით რომ შეეხო მათ, დიდხანს, გაბმით, შეუჩერებელივ კივიან და ხალხი სასოწარკვეთილებამდე მიჰყავთ.

ისინი ღამეულ, განათებულ ქუჩებში დაქრიან და არაეითარ ყურადღებას არ აქცევენ იმას, რომ ამ ქუჩებში ხალხი დიდის. ზუსტად

ისევე, როგორც ამერიკის ესპანელი დამპყრობლები არ აქცევდნენ ყურადღებას საწყალ აბორიგენებს.

ისინი ერთმანეთს ეჯიბრებიან და მტაცებლურ თამაშობებს აწყობენ, როდესაც ავტობუსები და ტროლეიბუსები პროსაექტებზე დაჭერობანას თამაშობენ, აინუნშიაც არ აგდებენ დამფრთხალ ხალხს, შიგ რომ შეტენეს. გარშემო „სამოხოდებია“, მათ ქვეშ კი — მიწა, მათ რომ დაიპყრეს, გადათელეს, მოწამლეს, შეაშინეს. ისინი ბოროტნი და შურისმაძიებელნი არიან, ვერაგნი და პატივმოყვარენი. ადამიანები ამ საშინელი მანქანური ჯოგის, ავტომობილურ, თვითმავლურ კალიათა შემოსევის მონები გახდნენ.

მაგრამ მათ სხვა თვალსაზრისითაც შეიძლება შეხედოს კაცმა.

საცოდავი თვითმავლები — ცხენთა რობოტები, ადამიანის მიერ დაკაბალებულნი და იძულებულნი, დაემორჩილონ მას. ძალიან მეცოდებიან ისინი. ერთხელ დანებდნენ ბელს და სამუდამად უნდა ეშასხურონ ადამიანს. ადამიანი კი უღმობელაა, ურცხვად დააქროლებს ამ თვითმავლებს აქეთ-იქით, აიძულებს, მისთვის იმუშაონ. ასე ჰგონია, რომ რაზან მანქანაა, ესე იგი, ვერაფერს გრძნობს და ვერაფერს განიცდის.

დილიდან დაღამებამდე, ღამეც კი — ეს ცხენთა რობოტები ათასჯერ ათასობით ადამიანს დაატარებენ. მათ მოსვენებას არ აძლევენ, სულ ერეკებიან და ერეკებიან, ვინ სად და ვინ კიდევ — რისთვის.

საცოდავი რობოტები, რას არ მოიგონებს ადამიანი, რომ როგორმე ტანჯოს ისინი.

ორთაბრძოლა პარტნიორთა შორის

(საში გაკვეთილი და სხვადასხვა მოსაზრება
პარტნიორობის ბუნების შესახებ)

ხელთ მაქვს ფურცლები ავტორისეული ტექსტით. მაგრამ ეს სიტყვები ჯერჯერობით არაფერს მეუბნება იმის გარდა, რომ მათ უკან რაღაც საინტერესო ამბავი — ცხოვრება იმალება. მე ჩემს მოწაფეებთან ერთად უნდა გავშიფრო ეს ცხოვრება. როგორ გავიგო, რა ზდება ამ სიტყვათა მესერს მიღმა, როგორ დავინახო, ამოვიკითხო — რას აკეთებენ იქ ქმელების კვალად გმირები, როგორ ამოვიცნო ქცევები, განცდები, ყველაფერი ის, რასაც ცხოვრება ჰქვია?

ბავშვობაში ხეების ხატვა მიყვარდა და ყველაზე მეტად ხის ტანისა და ტოტების დახატვა მიჭირდა. ეს ხომ ხის კონსტრუქციაა. სწორედ ტანით და ტოტებით განირჩევა ალვის ხე კაკლისგან, აკაცია – ჭადრისგან. რა საინტერესოა მცოცავი ლიანების ტანები, ხე-მსხვერპლებს რომ შემოჰხვევიან! და, რაღა თქმა უნდა, ფოთლები. ძალიანაც ნუ გავაზვიადებთ – სიტყვები, მაინც სიტყვებია ღრამატურგისთვის მთავარი. მაინც ხომ სიტყვით შეიძლება, ჩასწვდე აზრს: მხოლოდ აზრი განსაზღვრავს ქმედებას და ამით წარმოთქმულ სიტყვებს ამართლებს. ასეა ეს. მაგრამ ჩვენთვის, რეჟისორებისა და მსახიობებისთვის, მაინც ის ტანი და ტოტებია ძალზე მნიშვნელოვანი, ესაა უპირველესი საზრუნავი. ისინი – მოქმედების ჩონჩხია. და რაც უფრო მშვენიერია ავტორისეული სიტყვა (მაგალითად, ჩეხოვის), მით უფრო ძნელია, ტოტებს ჩასწვდე და სცენაზე ქმედებით დახატო ცხოვრების ღერძი.

აბა, სცადეთ და ყოველდღიური ტელესპექტაკლების მსვლელობისას ტელევიზორის ხმა გამორთეთ. მაშინვე გამოაშკარავდება, რა უშინაარსოდ და უინტერესოდ მუშაობენ მსახიობები, აღმოჩნდება, რომ ისინი მხოლოდ და მხოლოდ კითხულობენ ავტორისეულ ტექსტს და, თანაც, ვითომ რაღაცას განიცდიან – ერთგვარი უფერული ფუჭი „განცდები“. აი, ფელინის „ორკესტრის რეპეტიცია“ კი, შეიძლება, ხმის გარეშეც უყურო. იქ ყველაფერი გასაგებია, იქ ყველაფერი ქმედებებით, ხასიათებითა და ბრძოლითაა ნაქსოვი.

„იმისათვის, რომ მწერალი ბელეტრისტიკისგან ღრამატურგი დადგეს, კარგი იქნება, თუ ვაიძულებთ მას, რამდენიმე პანტომიმა (ქმედებათა ჩონჩხი) დაწეროს. მხოლოდ იმის შემდეგ დავრთავთ ნებას, მსახიობს სიტყვები მიაწოდოს, როდესაც მოძრაობათა სცენარი ექნება შექმნილი. ნეტავ, მალე თუ დაწერენ სჯულის ფიცარზე თეატრალურ კანონს: „სიტყვები თეატრში მხოლოდ მაქანია მოძრაობათა ქსოვილზე“ (მეიერჰოლდი. „სტატიები“). გენიალურია!

თეატრში რეჟისორისთვის საფუძველთა საფუძველია კონფლიქტი, წინააღმდეგობათა შეჯახებით მიღებული მოძრაობა. სპექტაკლში ცხოვრების არსი – სურვილთა ბრძოლა; პირველობის, ინიციატივის, ადგილის, ლიდერობის მოსაპოვებლად ადამიანთა შორის წარმოებული კონფლიქტებია. ერთი ადამიანი ზემოქმედებს მეორეზე, ანდა მრავალზე. ამის გარეშე სცენაზე ცხოვრება არ არის.

ნოუტონის მესამე კანონი გვაუწყებს: „ქმედებას ყოველთვის ახლავს ტოლი და საწინააღმდეგოდ მიმართული უკუქმედება.“

თუკი არსებობს ქმედება – აუცილებლად უკუქმედებაც უნდა არსებობდეს. ნიუტონი, თავისი კანონის განმარტებისას წერდა: „თუ ერთი საგანი აწვება ანდა ეწვეა მეორეს, მაშინ თავად იგი ამ უკანასკნელისგან განიცდის დაწოლას ანდა გაწვევას. თუკი თითს დაეჭვრთ ქვას, მაშინ ჩვენ თითსაც აჭერს ქვა...“ თუ სცენაზე ყველაფერი ცხოვრებისეული კანონების მიხედვით უნდა ხდებოდეს – მაშინ უკუქმედების კანონიც აუცილებლად უნდა დავიცვათ. „ცხოვრება, არსებითად, წინააღმდეგობრიობის სინონიმია... მე პერსონაჟებს რთულ ვითარებებში ვაყენებდი“ – ამბობს ჩარლი ჩაპლინი, – მერე კი დავიხსნიდი მათ! შესანიშნავია!

როგორია ქმედებათა კანონები? პიესის ქმედითი გარჩევის მეთოდი მათ ზუსტად განსაზღვრავს:

1. პიესა უნდა ავაგოთ მოვლენებით, რომლებიც თავისი მნიშვნელოვნებით სიღრმისეულნი და თავისი სიუჟეტური შინაარსით ქმედითნი იქნებიან.
2. უნდა გვახსოვდეს, რომ იდეა სცენაზე (ისევე, როგორც ცხოვრებაში) მთავარი, „გამჭოლი“ ქმედების კონტრქმედებასთან ბრძოლით განმტკიცდება. ბრძოლის გარეშე არ არსებობს დრამატული კონფლიქტი. ბრძოლის უკიდურესად გამძაფრებისა არ უნდა შეგვეშინდეს, ოღონდ კი მის საფუძველად ტიპური ცხოვრებისეული ფაქტი იდოს.
3. განვაავითაროთ პიესის ქმედება იმ გარემოსგან მოუწყვეტლად, სადაც სიუჟეტი აღმოცენდა.
4. აღამიანთა ხასიათები ცხოვრებიდან ავიღოთ, წარმოვაჩინოთ ისინი აღამიანის პიროვნების სრულყოფის ან დეგრადაციის პროცესში (კ.სტანისლავსკი. სტატია „დრამატურგიის პრობლემები“).

უკუსვლა ბრძოლის იმგვარი მსვლელობაა, ცხოვრებაში ყველაზე ხშირად რომ გვხვდება და, რატომღაც, იშვიათად – სცენაზე, სპექტაკლში. რა საინტერესოა, აკვირდებოდე კონფლიქტებს საზოგადოების ცხოვრებაში, თუკი შეძლებ გვერდიდან უმზირო მათ და თავს ნებას არ მისცემ, ჯნებათაღელვის მორევმა ჩაგითრიოს. მორევის სიღრმიდან შეუძლებელია რისამე გარჩევა და იოლად შეიძლება, დაიხრჩო.

რეჟისორი (ო. ეგაძე) – როდესაც პიესიდან ეპიზოდს ვიღებთ და მას ცხოვრებისეული სიმართლით ვაგებთ, „ისე, როგორც ცხოვრებაში“, ეს უნიტერესო გამოდის. აქ რაღაც საიდუმლოებაა?

მე – სცენაზე ცხოვრება „ჰგავს – არ ჰგავს“ როდია. ცხოვრება ყოველ ჯერზე უნდა შეთხზა დახლოებით ისევე, როგორც მას თხზავს მწერალი, მხატვარი. ეს – შემოქმედებაა, შთაგონება. აქ მთავარია „როგორ?“ ცხოვრებისეულად ჩვეულებრივში დაინახო არაჩვეულებრივი, ამ არაჩვეულებრივის მოუძებნო საინტერესო, მოულოდნელი სიუჟეტი – ჩონჩხი და ქმედებათა ფორმა (თეატრალური თამაშის ხერხი) – აი, ხელოვნების სიმართლე. გამონაგონის გარეშე სიმართლე არ არსებობს. კეთილი ინებეთ და საინტერესოდ შეთხზეთ.

სცენის ტექსტიდან გამომდინარე მოიგონო, შეთხზა მოქმედების სიუჟეტი – სულაც არ არის ადვილი. ამას მუშაობა, წვალება სჭირდება. სცენის შეთხზვა ისევე რთულია, როგორც მუსიკის შექმნა, ქანდაკების გამოძერწვა, მრავალფეგურიანი კომპოზიციის დახატვა, პოემის დაწერა. რაც მეტად ნიჭიერია რეჟისორი, იმდენად მეტ ვერსიას შექმნის იგი (მით მეტია მისი მარაგი). „ღარიბ“ რეჟისორებს კი, ჩვეულებრივ, ერთადერთი, სადღაც თვალმოკრული თუ ავტორის რემარკის მიხედვით ამოკითხული ბანალური ვერსია აქვთ.

სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტი გოგონა „ეთერიანის“ დადგმაზე მუშაობდა: ბევრს კითხულობდა, ბიბლიოთეკებსა და არქივებში სწავლობდა მასალას, ნაწარმოების გამოწვლილვით ანალიზს აკეთებდა, მისი სარეჟისორო გეგმა კალიგრაფიული ნაწერით იყო შესრულებული, მე კი სულ ვცდილობდი, მის წარმოსახვამდე მიმეღწია, გამეგო, როგორ ხედავს ის მომავალ საქეცაკლს.

ხელოვნება – ეს არის „როგორ“, და არა მხოლოდ „რა“. „რა“ – უფრო გასაგებია, ბოლოს და ბოლოს, ის შეიძლება სადმე ამოიკითხო. „როგორს“ ვერ ამოიკითხავ, ის უნდა გამოიცნო, შეიგრძნო, მოიგონო და შექმნა. სტუდენტი ჯიუტად მიაბობდა ნაწარმოების შინაარსს, მიყვებოდა ეპოსის არსებული ვარიანტებისა და ვერსიების შესახებ, წიგნებიდან ამოკითხულ ფილოლოგიურ აღმოჩენებს აკეთებდა. მე კი

გაუთავებლად ერთსა და იმავეს ვეკითხებოდი: „როგორ იქნება ეს სცენაზე?“

„ვანა გაუგებარია?“ – მეკითხებოდა სტუდენტი, ნერვიულობდა, ვერ გაეგო, რა მინდოდა მისგან, მიბრაზდებოდა, ეგონა, სულ უბრალო რაღაცას ვერ ვხვდებოდი.

გაუგებარია, გაუგებარი როგორ იქნება ეს ყველაფერი საექტაკლოში? როგორ შედგება აბსალდომის და ეთერის შეხვედრა და როგორ განვითარდება მათი ურთიერთობა, დაწყებული პირველი შეხვედრიდან, ვიდრე ერთგულების ფიცამდე? ეს ხომ მთელი რომანია, მთელი ეტაპი ახალგაზრდების ცხოვრებაში. ეს ხომ ყოველთვის ძალზე მნიშვნელოვანია. როგორ ხდება ეს შეხვედრა, რა ვითარებაში, სად, რაწირად? რას ნიშნავს „ისინი განცვიფრებულნი არიან ურთიერთით“, მოეწონათ ერთმანეთი. როგორ ცდილობს მამაკაცი... ქალი კი ცდილობს დამალოს თავისი... ისინი როგორ... და ასე ამგვარად ფიცამდე?! ეს გზაა, სიგრძით ას „როგორს“ რომ მოიცავს და ყველაფერი უნდა მოიგონო, შეთხზა.

სამი დღის შემდეგ სტუდენტმა დამიძახა და კვლავ მშვენიერი ლექსები მასმენინა. მსახიობები კვლავ უმოქმედონი იყვნენ. მე ჩუმად ვიყავი, უბრალოდ არ ვიცოდი, რა უნდა მეთქვა ან მეღონა.

– რა, ისევ გაუგებარია? – შემეკითხა იგი. სახოვანებისა და ქმედითობის მიმართ სმენადახშული, უგრძნობელი, წარმოსახვას მოკლებული, როგორც უსმენო ადამიანი – ის ვერ ხვდებოდა, რას ველოდი მისგან.

– ყველაფერი გასაგებია, – ეუპასუხე მე. ან კი რა შეიძლება იყოს გაუგებარი ამ ქრესტომათიულობაში, მოძველებულობასა და მოწყენილობაში. ყველაფერი გასაგებია, მაგრამ...

თეატრი ლიტერატურიდან აღმოცენდება, მაგრამ მის საზღვრებს მიღმა იწყება და მწიფდება. ცრულიტერატურულობასთან ბრძოლა – მთავარი ამოცანაა, როდესაც პიესის საექტაკლოდ დაკვირვება იწყება. ლიტერატურის ბორკილებიდან წარმოსახვის გაშლილ სივრცეში გააღწიო – აი, რა არის მთავარი რეჟისორის შემოქმედებაში. იგივე ხდება ჭეშმარიტ ბალეტში, სადაც მუსიკას ცეკვავენ და არა მუსიკის თანხლებით (ლიტერატურული ბალეტი ილუსტრაციულია, მაგრამ რა მშვენიერი იყო ბალანჩინის ბალეტი!)

გ. ლორკა თავის დროზე წერდა: „პოეტს ერთი მისია აკისრია: გაასულიეროს, პირდაპირი აზრით სული უბოძოს. წარმოსახვის

ჭეშმარიტი შვილი — მეტაფორაა, რომელიც ინტუიციის წამიერი აფეთქებითაა ნაშობი, წინათგრძნობის მშფოთვარებით გაცისკროვნებული!“ რა მშვენიერია!

მე ვუთხარი ჩემს სტუდენტს: ყველაფერი მოძრაობათა (ქმედებათა) ძიებით იწყება. მანამდე ბასია, პიესის კითხვა, აწონ-დაწონა, ვერსიების შეთხზვა. მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ სამზადისია შემოქმედების დასაწყებად, სულის ასამოძრავებლად. რეჟისურა — ლიტერატურიდან მოძრაობათა თხზვაა, ოღონდაც, ლიტერატურულობიდან დაწმენდილ მოძრაობათა თხზვა. მოვლენათა რიგი — ეს ბაღა, ქსოვილი, რომელზეც მხედველობითი, სმენითი, პლასტიკური, სახვითი, ემოციური, ფერითი, განათებითი და ა.შ. რიგები ამოიქარება.

მეღერე სიტყვა მოგვიანებით აღმოცენდება. მანამდე კი ჩვენთვის, რეჟისორებისთვის, მთავარია, გამოვძერწოთ გრძნობებითა და წარმოსახვით გაფიცებული მოძრაობები სივრცეში. მოძრაობები ოთახის, სცენის, არქიტექტურული კომპლექსის, კედლების, თაღების, კიბეთა სივრცეში, ფიგურათა მოძრაობა ცარიელ სივრცეში უნდა გამოიგონოთ, შეთხზათ, თუ გნებავთ, დაინახოთ. იქნებ, ამის გამო კამათობდნენ სტანისლავსკი და გორდონ კრეგი?

ყურები ბამბით დაიცეთ და თუკი სპექტაკლი გაგიტაცებთ, ეს ყოფილა თეატრი. თეატრები დახუჭეთ და მოუსმინეთ სპექტაკლს: თუ იქ მოძრაობა არ არის, სიტყვები კვლავ ლიტერატურად გადაიქცევა და სულ სხვა ხელოვნებასთან მიგვიყვანს. ტყუილად კი არ ერქვა ძველ ქართულ თეატრს სახილველი და არა მოსასმენი.

ცარიელი სცენა. იატაკზე მწუხარე პოზაში გოგონა წევს, არ ინძრევა. მაგრამ მოძრაობა მასში უკვე ჩასახულია, თუმცა, ღრობით დამალული. მაყურებელთა დარბაზში გაფაციცებით ელიან მოძრაობის გაგრძელებას, აინტერესებთ, რად გადაიზრდება, როგორ განვითარდება იგი. ნარნარი, თხრობითი მოძრაობა იქნება ეს თუ მოულოდნელი, მკვეთრი მოძრაობა — სასოწარკვეთის, მოსალოდნელი უბედურების წინ შეიკუმშება თუ გახარებული გაიშლება, გადაიხსნება ან როგორი იქნება სულის შემდგომი მოძრაობანი? ეს ყველაფერი უნდა შეეთხზათ! თუკი რეჟისორი ვერ ხედავს და ვერ გრძნობს ცარიელ სივრცეში ფორმის მოძრაობას, ის ვერასოდეს გახდება ნამდვილი ხელოვანი. იგრძნო და დაინახო იგი — სწორედ ეს არის საიდუმლო ჩვენი საქმისა.

მოთმინებას ვიკრებ და კვლავ ემსჯელობ, ვცდილობ ავეუხსნა, ვასწავლო.

ჩემთვის მთავარია ბრძოლის სქემა მოვიხელთო. დიახ, დასაბამიდან იყო სიტყვა, მაგრამ, სიტყვებიდან გამოძინარე, მე მოქმედებათა სქემას ვთხოვ. მსახიობები ძალიან მალე ხვდებიან ასეთი ხერხის სარგებლობას. აი, მათ გაითამაშეს ერთი, ორი, სამი, ოთხი მოქმედება და ცხოვრების ძაფიც წარმოიქმნა. როდესაც მე და თქვენ ზმანებათა „კინოფორის“ მიხედვით შევძლებთ მოგვეთ როლი, მაშინ შედგება აქტი – სიტყვებიდან ცხოვრების დაბადება.

ძალიან ხშირად რეჟისორი გრძნობს და განიცდის კიდეც ამა თუ იმ სცენას (მაგალითად, აბესალომის და ეთერის შეხვედრას), მაგრამ გრძნობის თამაში ხომ არ შეიძლება. ჩვენს საქმეში მთავარია გრძნობა, განცდა, შეგრძნებანი ქმედებების და ბრძოლის ენაზე გადაადნო. ყველაფერი, რაც ახლა ჩვენს შორის ხდება, ქმედებით მოყვებით და აქვე გაითამაშეთ. რას აკეთებენ ისინი, როგორ აკეთებენ? რას აკეთებს ის გოგონა, როგორ აკეთებს? რა ხდება, როდესაც ქალი და მამაკაცი ერთმანეთს მიეღწევიან, როგორ იქცევიან ისინი? ქმედებათა მეშვეობით მოყვებით, რისი თქმა გსურთ, სცენაში ჩადეთ პირადი, საკუთარი შეგრძნებები და შთაბეჭდილებები სიყვარულის ამ გრძნობის აღმოცენების შესახებ, საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილება მოიშველიეთ. რეჟისურის არსიც, ალბათ, ესაა – თხრობა ცხოვრების, საკუთარი თავის, სხვათა შესახებ.

აი, მაგალითად, როგორ ვხედავ, აღვიქვამ და ვგრძნობ ნაწყვეტს იმავე „აბესალომ და ეთერიდან“.

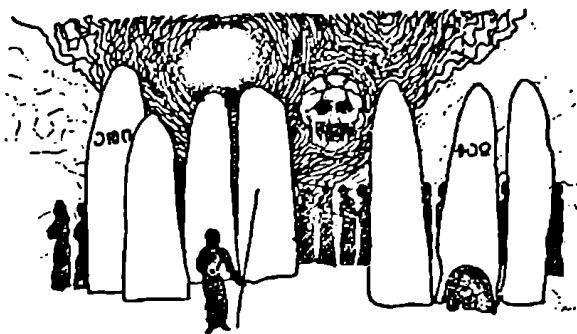
1. შემორბის ეთერი. ის სახლიდან გამორბის, სადაც კვლავ დედინაცვალთან ჩხუბი მოუვიდა.

დაუდევრად აცვია. ხელში ღოქი უჭირავს, ტირის, ვერა და ვერ მშვიდდება, წყალს შეუშვერს ღოქს, გამორეცხავს, ისევ ავსებს, ოღონდ ცრემლები, ცრემლები ახრჩობს. ეს ეტიუდია.

2. სადაც ჩაიარეს ბერებმა ხელში ანთებული სანთლებით. ნადირობისას ცაზე შავი მზეა. შორიდან მონადირეთა სიმღერა ისმის.

3. შემოდის აბესალომი. დაინახა ეთერი. გაოცდა. გაოგნებისაგან გაირინდა (ეს რაღა ამბავია?). მიუახლოვდება, უყურებს სუნთქვაშერული, კიდეც უფრო ახლოს მოვა. ქვაზე ჩამოჯდება.





4. ზუმრობით არშიყობა. აბესალოში საალერსო სიტყვებს ეუბნება ეთერს, სილამაზეს უქებს. ეთერი შეშინებულია, არ იცის, როგორ მოიქცეს, აბესალოში ზომ უფლისწულია. ამას აქ აუცილებლად უნდა გაესვას ხაზი.

5. მოფერება. აბესალოში ეთერს ეფერება თმაზე, ხელებზე, სურს, ხელი მოხვიოს. აი, აქ, შეცბუნების დასაძალად, ეთერი მას წყლით საესე ფიალას აწვდის. აბესალოში გამოართმევს, ერთ ყლუპს მოსვამს და, თავის მხრივ, ეთერს გაუწვდის დასალევად. ეთერი გვერდზე გაიწევა. ადგომა და გაქცევა უნდა, მაგრამ აბესალოში არ უშვებს. ისე, რომ უფლისწულს არ ეკარება, ეთერი იცილებს მის ხელეს, მთელი სხეულის გადაზნექით განზე გაიწევს. აბესალოში ცდილობს, კიდევ ერთხელ მოეფეროს, მაგრამ არაფერი გამოსდის. ის სერიოზულადაა გატაცებული.

6. ინტიმური სცენა. ეთერი ჩურჩულთ ემუდარება აბესალომს, თავი დაანებოს. ახლა ისინი პირველად დარჩნენ მარტონი და ქალსა და მამაკაცს შორის ინტიმი გაჩნდა. აქ კარგი იქნებოდა, გაგვეხსენებინა ცხოვრებისეული ფაქტები. ქალიშვილსა და ყმაწვილს შორის ჩამოვარდნილი ინტიმური პაუზების და დუმილის წუთები საკუთარი გამოცდილებიდან უნდა გავიხსენოთ.

7. აბესალოში სიყვარულს უხსნის ეთერს. ეთერი წამოხტება, გაქცევა უნდა, მაგრამ ეს უკვე შიშით კი არ მოსდის — კეკლუცობით. აბესალომს კი ზუმრობის თავი აღარ აქვს, მასში საოცარი ენება ილვიძებს. მან უცებ იგრძნო, რომ არ შეუძლია ეთერს თავი დაანებოს, მისი გულისთვის გონებას კარგავს. ცდილობს, მისი გული მოიგოს.



მან არაჩვეულებრივი აღამიანი აღმოაჩინა, ის, ვისაც დიდი ხანია ეძებდა. ეთერი ეზუდარება, თავი დაანებოს, მოშორებით მდგარ მურმანს გაჰყურებს ხშირ-ხშირად (ეგებ იმან გადაარჩინოს?), მაგრამ ეს ისე, ზრდილობის გულისათვის. სიყვარულმა უკვე ეთერსაც დასცა ელდა. სასიყვარულო თამაში იწყება, ოღონდ, მხოლოდ დასაწყისია. აბესალომი იქვე მდელისკენ გაიქცა, ყვავილები დაკრიფა და ეთერს ზედ გადააბნია. ეთერი ბალახზე ეშვება, ერთიანად ყვავილებშია ჩაფლული. მას რცხვენია, უხერხულად გრძნობს თავს. მერე დაუსხლტება და განზე გაირბენს. აბესალომი მიუახლოვდება, ეთერი ისევ გაეცლება და ხეს ამოეფარება. აბესალომი გამოუდგება. ეთერი განზე გაიჭრა, ჩქარ-ჩქარა გარბის, აბესალომი ბილიკ-ბილიკ, კლდე-კლდე, აღმართ-აღმართ მისდევს მას. შორიდან ქალის კისკისი ისმის. მოჩანს, როგორ გადარბენა-გადარბენით იჭერს ერთმანეთს ქალ-ვაჟი. ეს ბედნიერი წამებია.

8. სასიყვარულო თამაში. მათ უკვე ისე შეუყვარდათ ერთმანეთი! სასიყვარულო დაჭერობანა-დამალობანა! და უცებ ბილიკზე ამაღა გამოეფინა — უფლისწულის მონადირენი. ხელთ ირმების საჭერი ვერცხლის ბადე უჭირაეთ. აბესალომი ხუმრობით გამოსტაცებს მათ ბადეს და შიგ ეთერს მოამწყვდევს. ეთერი დაუსხლტება და წყაროსკენ გაიქცევა.

9. აბესალომის ფიცი. ბადე გადავარდა. აბესალომი ყველას გასაგონად ერთგულებას ეფიცება ეთერს. ეთერი ძალიან ნელა უახლოვდება აბესალომს და მის წინაშე მუხლებზე ეშვება. აბესალომი ნახად, ფრთხილად წამოაყენებს და მოეხვევა, კოცნის.

10. ნიშნობა. გარშემო დგას მთელი ამაღლა. ეთერს ცხენს მოუყვანენ. აბესალომი მას უნაგირზე შემოსვამს. ამაღლას გაჰყავს ისინი.

აი, ბრძოლის მიახლოებითი სქემა პერშოვის მიხედვით.

რა უძღვის წინ ბრძოლას? რაზეა დამოკიდებული მისი ხასიათი?

1. გმირების ხასიათზე (მუშაობის დასაწყისში ესკიზურად, მიახლოებით).

2. მოქმედ გმირთა შეხედულებებზე (რწმენაზე), პარტნიორების რწმენაზე. რანაირია იგი?

3. მათ ინტერესებზე. საკუთარი ინტერესები – პარტნიორის ინტერესები. რანაირია ისინი?

4. პარტნიორთა ურთიერთდამოკიდებულებაზე.

ყოველი პიესა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ადამიანებს შორის გარდასახვად ურთიერთობათა ჯაჭვი. ისინი შეიძლება იყოს:

ა) სტაბილური – უფროსი (დედა, მამა) – ხელქვეითი (ვაჟი, ქალიშვილი).

ბრძოლა, ოღონდ ადგილის კი არა, საქმის გამო.

ბ) ვითომდა სტაბილური. ბრძოლა ადგილისთვისაა. ერთ-ერთი მხარე ისწრაფვის ან მოითხოვს ადგილების გადასინჯვას. ურთიერთდამოკიდებულება შეიძლება გარეგნულად მგობრული ჩანდეს, მაგრამ, არსებითად, ერთიმეორეს ძლიერ იტანენ, ნერვიულობენ.

გ). მტრული, გაშიშვლებული ბრძოლა. კონფლიქტის გასამწევაებად სულ მცირე საბაბსაც კი იყენებს. ზოგჯერ რომელიღაც იძულებული ხდება, მოითმინოს.

5. წარმოდგენებზე:

ა) საკუთარ თავზე (სწორი – არასწორი).

ბ) პარტნიორის შესახებ (სწორი – არასწორი).

პარტნიორის მიმართ მომთხოვნელობის ხარისხი პირდაპირაა დამოკიდებული იმაზე, თუ რა წარმოდგენისაა სუბიექტი საკუთარ თავზე. პარტნიორზე წარმოდგენა მასზე ზემოქმედების საშუალებებს კარნახობს. ამიტომ პარტნიორზე წარმოდგენა არამარტო წინ უძღვის ბრძოლას, არამედ სახეს იცვლის მის განმავლობაში.

ბრძოლის განსაზღვრა – დადგინდეს საბაბი

1. მოვლენებად დაყოფა (წინააღმდეგობათა დაძლევის სია, ნუსხა მთელი პიესისათვის როლების მიხედვით).
2. განვითარებადი ბრძოლის, მოვლენათა რიგის მიხედვით კონფლიქტის განსაზღვრა (დაზვერვა).
3. თემის განვითარება (მოვლენათა რიგის შეთხზვა). რაც უფრო საინტერესოა ეს საროლო სლალომი, მით უფრო შინაარსიანია როლი.
4. ბრძოლის განსაზღვრა ყოველ მოვლენაში.

ბრძოლა – ბრძოლის თავს მოხვევა (იერიში)
ბრძოლისთვის თავის არიდება (თავდაცვა)

რთული დასადგენია, ადამიანები საქმით არიან გართულნი თუ ურთიერთობებით. მოლაპარაკება ან იერიში და თავდაცვა, ან დათმობა და საპასუხო დათმობა. ბრძოლის სიმწვავე განუყოფელია ძალთა შეჯიბრში მერყეობისგან.

1. პროგნოზი მომავალი ქცევისა (თითოეული პარტნიორის ამოცანები).

2. ინიციატივის განსაზღვრა. თითოეულის ამოცანის აქტიურობის ზარისზი.

3. პოზიციური (პიროვნული) ბრძოლა. ის კონკრეტულ საქმეებს გამოირებს, თუკი ერთ-ერთი ახალ ადგილს, ახალ მდგომარეობას იჩემოს.

ვითომც საქმიანი ბრძოლა, საქმიანად შენიღბული.

სისუსტე და სიმტკიცე.

პოზიციური იერიშების ნაირსახეობანი:

(თანასწორთა შორის – უთანასწოროთა შორის)

საკუთარ თავზე უფრო მეტი წარმოდგენის დაჩემა, რომელიც გარშემო მყოფთ არ გააჩნიათ.

ა) თავიდან მოცილება. თავდამსხმელი ცდილობს, თავისსა და პარტნიორს შორის გაზარდოს დისტანცია, თავისი ადგილი მიუჩინოს მას.

ბ) დაიაზლოს.

4. საქმიანი ბრძოლა — საქმისა და არა ადგილის გამო.

ინფორმაციის გაცემა იმისათვის, რომ ახალი მიიღო. მტრული დამოკიდებულება — მოიპოვო ინფორმაცია, საკუთარი კი არ გასცე.

„პიროვნება ხასიათდება არამარტო იმით, თუ რას აკეთებს იგი, არამედ იმითაც, თუ როგორ აკეთებს“ (ფენგელსი „ლასალის დრამების შესახებ“).

მეორე გაკვეთილი. სტუდენტებთან ერთად ნ.დუმბაძის „მზიანი ღამის“ ნაწყვეტის რეპეტიციას გავდივარ. დიალოგი თერთმეტსართულიანი სახლის ღამის ღარაჯ ართავაზსა და უნივერსიტეტის სტუდენტ თემურს შორის — ღამეა (სტუდენტები ამ სცენის რეპეტიციას გადიან).

— მოიცათ, გაჩერდით! არა მჯერა, რომ შაშხანა უკვე დაგჭირდა, აუცილებელი გახდა შენთვის. შენ ხომ ჯერ არა ხარ იქამდე მისული, რომ იარაღს დასტაცო ხელი. თოფს იმიტომ ეცი, რომ ამის შესახებ თავად ნაწყვეტშია ნათქვამი, და არა იმიტომ, რომ გმორს სხვა აღარაფერი დარჩენია, თუ არა ის, რომ იარაღით დაიცვას საკუთარი თავი და მალაზია. ასე ხომ უკიდურეს შემთხვევაში იქცევით. იარაღი, ალბათ, ბოლო სტადიაა თემურთან ორთაბრძოლისა, შენთვის უცნობ ტიპთან, ღამე, მალაზიასთან, როცა გგონია, რომ ის ბოროტი განზრახვით შეგიჩნდა შენ, ღამის ღარაჯს. აქამდე უნდა მიხვიდე.

ეს პირველი. მთავარი შეცდომა კი ისაა, რომ თქვენ ორთავე ერთმანეთს უყურებთ, ერთიმეორეს კი ვერ ხედავთ. თქვენი ყურადღება ტექსტისკენაა მიმართული და არა პარტნიორისკენ. მთავარ ობიექტზე ყურადღების მიპყრობა იმიტომაცაა აუცილებელი, რომ შეამოწმოთ, როგორ რეაგირებს პარტნიორი თქვენს ქცევაზე, სიტყვებზე, მით უმეტეს, ასეთ კრიტიკულ ვითარებაში. გთხოვთ, ხელახლა დაეიწყეთ.

(გადიან რეპეტიციას).

არა, არა. თქვენი არსებობის პირველივე წამიდან („ცივა? არა, ცხელა!“) იწყება ორთაბრძოლა. „არა, ცხელა“ — ამის ქვეტექსტი იქნება — „გაიარე, რას გადამეცილე. ხომ ხელავ, მორიგე ვარ!“. ქვეტექსტი უნდა გაგვავიწყდეს, თავად სიტყვა კი გადმოცემის საშუალებას მხოლოდ.

მთავარია სიტყვის შეფერილობა და არა თვით სიტყვა. სიტყვა ლიტერატურაში მთავარი. ქვეტექსტი – შეფერილობაა, რომლის მეშვეობითაც სიტყვებში დაფარულ, არა სწორხაზოვან, არამედ მთავარ შრეებს, დედაზრს, შინაარსს, საკუთარი ქცევის აზრს გამოვხატავენ. თქვენთან კი თვითონ სიტყვა ისმის, რომელიც არაფრითაა ავსებული. ეს უფრო კითხვაა და არა ქმედება.

სხვათა შორის, თქვენ ისევ უყურებთ ერთმანეთს და ვერაფერს ხედავთ. დაინახო, გაიგონო ნიშნავს, რეაგირება მოახდინო და პასუხი მოაშალო, ეს კანონია. რამ შეიძლება „გაგკრათ“ ისე, რომ რეაგირება მოგახდენინოთ მოწინააღმდეგის ქმედებებზე? თავად პარტნიორმა. თქვენ არ იყენებთ „მასალას“, რომელსაც პარტნიორი თავისი ქმედებებით იმპროვიზაციისთვის გაწვდით. და თუკი ეს ორივე მხრიდან ასეა – საშინელებაა, სიცარიელე, სრული უსიცოცხლობა. ძალიან სასაცილო და სულელური რამ გამოდის – ორი ადამიანი რაღაც სიტყვებს წარმოთქვამს და დაჟვებილი, შუშის თვალებით, რომლებშიც აზრის ჭაჭანება არ არის, მიშტერებია ერთმანეთს. თეატრში ეს საშინელება!

(გადიან რეპეტიციას)

კიდევ ერთი, ჩემი აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანი შენიშვნა: თქვენთან ყველაფერი მეტისმეტად სწორხაზოვანია. როგორც პიესის სიტყვებში წერია, თქვენც ვითომცდა ისე მოქმედებთ, არადა, ხშირად ზომ ყველაფერი პირიქით ხდება. აი, მაგალითი გუშინდელი რეპეტიციიდან: ქალი თავის საყვარელს საყვედურობს – მგზნებარე და ვნებიან სასიყვარულო წერილებს რომ მიგზავნი, ქმრისა და მულების წინაშე უხერხულ მდგომარეობაში მაგდებო. და, აი, ახლა მისი ლექსად დაწერილი წერილები გაქრა და საესებით შესაძლებელია, რომ ქმრის ხელთ აღმოჩნდა. ის წაიკითხავდა ამ წერილებს და ყველაფერს გაიგებდა მათი სიყვარულის შესახებ. ეს კი საშინელებაა. ქალი უკიდურესად აღშფოთებულია და განაწყენებული (ბ.შოუს ერთმოქმედებიანი პიესა). ერთი სიტყვით, სკანდალია.

მოვლენა რეჟისორის მიერ განსაზღვრულია, როგორც „პანიკა“, „განგაში“, ქალი შეშინებულია, ლანძღავს საყვარელს, ის კი ყველაფერს ზუმრობაში ატარებს.

ეს სწორხაზოვანი სელაა. ის პირდაპირ ავტორის ტექსტის და ჩანაფიქრის მიხედვით სრულდება. ეს პირველი შრეა. მაგრამ, ზომ შეიძლება, სულ სხვა რამ მოვსინჯოთ. მაგალითად: ქალი თავის

საყვარელს მუხლებზე უზის, მის ხვეწნა-კოცნაშია მთლად ჩაძირული (ან იქნებ ისინი ტახტზე, რბილ ბალიშებზე სხედან?), ქალი ენებათა და ემოციათა ვულკანში იწვის და ამ დროს იმავე ავტორისეულ ტექსტს, კოცნასა და კოცნას შორის, სხაპასხუპით წარმოთქვამს. მაგრამ ახლა ეს ტექსტი სულ სხვაგვარად გაიფიქრებს. ავტორის ტექსტის აზრი იცვლება. ჩვენ ახალ ქმედით უკუსვლას მივიღებთ, ახალი ქმედით—გრძნობითი სფერო, ახალი შრე გაჩნდება. მოვლენის განსაზღვრაც აღარ იქნება სწორი. მოვლენა სრულიად ახალ ელფერს, შეფერილობას იძენს. სიტყვები ირონიად, სასიყვარულო თამაშის ნიღბად იქცევიან. ქალი ტრფობას მისცემია და საყვარლის მის ოჯახურ ცხოვრებაში შემოჭრას ისე, სასხვათაშორისოდ აპროტესტებს. ქალი ერთს ამბობს და სულ სხვას კი აკეთებს. ერთი შრე — ავტორისეულია, მეორე კი ახალი შინაარსით ამდიდრებს მას. პირველი შრე ბადეს წააგავს, რომელზეც ჯვარედინად ორნამენტს ქარგავენ, ან გობელენს ქსოვენ, მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოები მაინც თავად გობელენია და არა ბადე.

უდიდესი აღმოჩენაა — უკუსვლა!

(გადიან რეპეტიციას)

პასუხისას რეაგირება მოახდინე არა სიტყვაზე, არამედ ქმედებაზე. სიტყვას რომ უპასუხო, ამის უფლება უნდა მოიპოვო. ჯერ შენ თვითონ უნდა შეხვიდე სიტყვაში, რომ მასზე პასუხი შეძლო. ჩვენი გრძნობების გადმოსაცემად კი ფესტი უფრო მეტყველი საშუალებაა, უფრო მეტყველი და უსიტყვოდ გასაგები. ფესტი ზომ მყესულად, მოუფიქრებლად იბადება, ჩვენში სრულიად მოულოდნელი, სიღრმისეული იმპულსის, ჩვენი შინაგანი სურვილის პასუხად, როგორც რეაქცია პარტნიორის ქცევაზე. ადამიანი ვერც კი ასწრებს მოფიქრებას, რომელი სიტყვა უნდა თქვას, ფესტმა კი უკვე გამოხატა გრძნობა, დამოკიდებულება, რეაქცია. ფესტი უფრო სწრაფად და ზუსტად გამოხატავს ჩვენს სურვილებს, გადაწყვეტილებებს, ჩანაფიქრებს.

(გადიან რეპეტიციას)

შეჩერდი, ნუ ჩქარობ. ქვეტექსტი — შინაარსია, რითაც ჩვენ ვმსჭვალავთ სიტყვებს, შეფერილობაა. როდესაც ქვეტექსტი ხდება მთავარი, სიტყვები თავისით მოიპოვებენ ადგილს ქმედებაში. სიტყვა

ცხოვრებისეულად დამაჯერებლად ჟღერს. ცხოვრება ზომ ფრაზებისგან კი არა, ქმედებების, ქცევებისა და განცდებისაგან შედგება, სწორედ ისინი სძენენ სიტყვებს ყოველ ჯერზე სხვა შეფერილობას.

როდესაც ზაზა ართავაზს სიტყვას შეუსწორებს („უსტავი“ არ არის სწორი, სწორია „წესდება“), მისი ფიქრები პარტნიორთან დამოკიდებულების ახალ სფეროში მოექცევა. ის, ალბათ, ფიქრობს: რამდენი მაწანწალა მოედო ამ ჩვენს უბედურ საქართველოს, თბილისს! ჩვენს სიტყვებს, ჩვენს ენას ასახიჩრებენ! ასეთი, ერთგვარად მოულოდნელი შემოტევა პატრიოტიზმისა.

(გადიან რეპეტიციას)

ზურა, შენ მაინც არ იმყოფები თავად სიტუაციაში, კი არ ცხოვრობ, არამედ ვითომ ცხოვრობ. ამას ვამჩნევთ, როდესაც შენ პარტნიორს უყურებ და ვერ ხედავ მას. მთელი შენი ყურადღება ავტორისეული ტექსტის კითხვაზე გადადის, სწორედ რომ კითხვაზე და არა მის დაბადებაზე. მაგრამ ჩვენ ვერ მოგვატყუებ.

ისეთი ოსტატებიც არსებობენ, რომლებიც მაყურებელს ატყუებენ, ისე მოგაჩვენებენ, თითქოს ცხოვრობენ, სინამდვილეში კი ლოგიკურად წარმოთქვამენ ავტორისეულ სიტყვებს, ოსტატურად ბაძავენ ცხოვრებისეულ სიმართლეს, ქმნიან უტყუარი ქმედების ილუზიას. მაგრამ, როგორც წესი, ნებისმიერი ტყუილივით, ეს მკითხველობითი ილუზიონი ვერასოდეს ქმნის დიდ ხელოვნებას.

(გადიან რეპეტიციას)

გაჩერდი, გაჩერდი! შენ ახლა ფორმალურად ატრიალებ თავს აქეთ—იქით, ვითომ გარშემო ცარიელ ქუჩებს ათვალიერებ, ვითომ ცდილობ, გაიგო, თავდასასხმელად ვიღაც ზომ არ გეპარება. მაგრამ არსებითად შენ არაფრის გეშინია, მე ვგრძნობ ტყუილს.

რატომ მაშტერდი ერთ წერტილს, განა არსებობს საგანი, მოვლენა, რომელიც ერთი წერტილისგან შედგებოდეს? ესე იგი, საჭიროა ობიექტი მოიხილო და ბევრი წერტილი აითვისო, მათთან ურთიერთობა დაამყარო. ურთიერთობა კი ადამიანის უწყვეტი შინაგანი მონოლოგის საშუალებით წესრიგდება. ადამიანი, ნებისმიერი საბაბით, თითქოსდა, თავის თავს ელაპარაკება, ეს კი ნიშნავს, რომ ის აზროვნებს. შიდა აზრი გამუდმებით, შეუწყვეტლივ დაყიალობს, სიბნელეში პატარა ფარანივით სულ რაღაცას

დაძებებს, გამუდმებით მოძრაობს. ფიქრი ერთ ადგილზე არასოდეს იყნება, თვალები კი, როგორც იტყვიან, სულის სარკეა, მათში იმპულსები, შიდა მოძრაობანი ირეკლება.

ართავაზს (ლამის დარაჯი) მოულოდნელი აზრი მოუვიდა. მან აქეთ-იქით ყურება დაიწყო, აღელდა, იქნებ გაახსენდა, რა დეშარტა წინა ღამეს მის მეგობარ კოლას, როგორ გაძარცვეს მისი მაღაზია, ყველაფერი წაართვეს, გაღახეს და წავიდნენ. ღირეპტორის კაბინეტიდან სარკე წაიღეს.

(გადიან რეპეტიციას)

შენ ინიციატივა არ გაქვს. შენ მღვთაშობის ბატონ-პატრონი არა ხარ.

ართავაზი თეზურთან ერთად უზის მაგიდას, ისინი ზაშს მიერთმევენ, არაყს აყოლებენ. ამ სუფრას აუცილებლად ხელმძღვანელი სჭირდება. ყოველ საქმეს აუცილებლად უნდა ჰყავდეს ხელმძღვანელი. სუფრაზე ყოველთვის ერთი აქტიურია, მეორე — პასიური. შენ უნდა აიღო ხელში ინიციატივა, სხვაგვარად ცხოვრებაში არ ხდება. მთავარია, პარტნიორის ქმედებიდან, მისი ქცევიდან გამომდინარე იმუშაო, ამ ბიჭიდან გამომდინარე, რომელიც წინ გიზის, ასე დასვედიანებული. შენ უნდა იმოქმედო მასზე, მისი ქცევა შეცვალო. ღიახ, ღიახ, აიბულო, შეცვალოს ქცევა, თუკი შენ მიგაჩნია, რომ ის არასწორად იქცევა, არ სვამს, მოწყენილია, ცხოვრება აღარ უნდა. თუკი მას უჭირს, უნდა გადაარჩინო. ხედავ, რამდენი საქმე გქონია! უნდა შეაცვლევიო მას გეგმები, განზრახვები. საამისოდ მე დიდ ძალას, ენერგიას ვხარჯავ, ჩემი გულის, სხეულის, ნერვების, ფსიქიკის, მთელი ჩემი არსების ენერგიას. ახლა ყველაფერი უნდა ჩართო მუშაობაში, და არა მხოლოდ სამეტყველო ორგანოები, რომლებიც ავტორის ტექსტს წარმოთქვამენ (რომლის გახსენებასაც, ხშირად, გამწარებული ვცდილობ). რატომ მიწოდებენ მსახიობს, „აქტიორს“? იმიტომ, რომ ჩემი საქმის ოსტატი ვარ, ქმედების და განცდის ოსტატი, და არა მხატვრული კითხვისა.

სახაშეში მაგიდას ორი კაცი უზის. მათ შორის რაღაც ხდება, ერთი დიდ ინიციატივას იჩენს, მეორე — თავდაცვას აწარმოებს.

აი, მაგალითად, ერთმა მოსკოველმა თეატრმცოდნე ქალბატონმა მითხრა — კარგი იქნებოდა, რესტორანში გვესადილაო. ვერ ვიტან რესტორნებს და იქ არასოდეს დავდივარ. მაგრამ აქ ვერაფერს გავხდებოდი და წავედი. შევედი, მაგიდას მიუუსხდით. შევეცადე,

ხალხისგან მოშორებით ამერჩია მაგდა. ოფიციატს დაეუძახე. არ ეცი, რა და როგორ შეუკვეთო. ვიწროაღე, ვიწროაღე, მერე ვეუბნები: თქვენ თვითონ, რაც გნებათ, შეუკვეთეთ, მე გადავიხდი. ქალს გაუზარდა, დაიწყო ხელმძღვანელობა, შეუკვეთა, რაც უნდოდა და ყველაფერი თაუ-თავის ადგილას დალაგდა. ინიციატივა მან აიღო ხელში, მე კი ყრუ თავდაცვის გზას დავადექი. ნებისმიერ დიალოგშიც ზუსტად ასე ხდება: ერთი მბრძანებლობს, მეორე ემორჩილება ან ოდნავ ეწინააღმდეგება ინიციატორს და ამით ცდილობს, შეებრძოლოს. ხდება ხოლმე, რომ მოქმედების დროს როლები იცვლება, ის, ვინც თავს იცავდა, შეტევაზე გადადის და პირიქით. ყველას უნდა, გამარჯვებული იყოს, მაგრამ ყველას როდი გამოხდის.

მოცემულ შემთხვევაში ღამის დარაჯი, მარტოხელა ართავაზი ხელმძღვანელობს.

აბა, ჩაწერა რად გინდა? ეს უნდა აკეთო, საროლო რეველში კი არ ჩაიწერო!

(გადიან რეპეტიციას)

ეი, ყმაწვილო, დრამატულ თეატრში კითხვა აკრძალულია, ეს სულ სხვა ხელოვნებაა. როდესაც ადამიანს ველაპარაკები, მე მას ეუფურებ (რასაკვირველია, გამონაკლისებიც არის). იცი, რატომ ეუფურებ? იმიტომ, რომ, ჯერ ერთი, მინდა გაეიგო, იმას რა უნდა ჩემგან, და, რაც მთავარია, იმიტომ, რომ სულ, გამუდმებით ვაპოწმო, ჩემს სიტყვებსა და ქმედებებზე როგორ რეაგირებს. იქნებ, ჩემი სიტყვების შემდეგ შენს სახეზე ღიმილს ან ცრემლს დავინახე?

(გადიან რეპეტიციას)

მონოლოგი ყველაზე აქტიური მომენტი ადამიანის ცხოვრებაში. ეს ის უბნია, როდესაც იგი ძალიან აქტიურად განიცდის და ფიქრობს, შექმნილი ვითარებიდან გამოსავალს ეძებს, რაღაცას გეგმავს, გზებს ეძებს.

(გადიან რეპეტიციას)

აი, ახლა ისევ რაღაცის თამაში დაიწყო, მოტყუება! ქმედებისას შეეცადე, პარტნიორში რაღაც შეცვალო, მისი ქცევა შეცვალე, შენ მას მხოლოდ სიტყვებით ეკითხები, ცხოვრებაში კი ადამიანი საამისოდ

ყველაფერს იშველიებს, რაც რამ შეიძლება: ხმას, ხელებს, ტემპერამენტს, მოძრაობას, ნერვებს, ემოციებს.

მაინც, რატომ გაურბიხარ პარტნიორის ყურებას?

— ამ დროს ვფიქრობ.

— ახლა მე რომ გიყურებ, განა არ ვფიქრობ? აი, ახლა ვფიქრობ, მაინც რანაირი ჩერჩეტი ხარ, რატომ მოკიდე ხელი იმას, რაც შენი საქმე არ არის? ეს ხომ შენი საქმე არ არის! არა, შენ იმიტომ არ უყურებ პარტნიორს, რომ შენ იქ არაფერი გესაქმება, არ იცი, რა უნდა აკეთო იქ. აქ, საროლო რეგულში სიტყვები გაქვს, კითხულობ ტექსტს და შენს სტიქიაში იმყოფები, იქ კი პარტნიორია, იქ შენ მოულოდნელი იმპროვიზაცია გელის, ის, რისთვისაც ჯერ არ ხარ მზად. აი, ამიტომ გირჩევნია, ტექსტი იკითხო. იქ სირთულეა, რისკი, აქ კი არაფერ გიშლის. აი, ამიტომაც გვატყუებ, გინდა მოგვაჩვენო, რომ მოქმედებ, სინამდვილეში კი კითხულობ. პარტნიორს მიხედვ, ეს ხომ გაცილებით უფრო საინტერესოა. ანდა თავი დაანებე ამ ხელობას და მხატვრულ კითხვას შეუდექი, ან, თუ ხმა გაქვს, მომღერალი გახდი.

(გადიან რეპეტიციას)

ყველამ მომისმინეთ, არსებობს კანონი, რომელიც ათასჯერ ამიხსნია თქვენთვის: მე მას ეუწოდებ ღია და დახურული კარის კანონს. თუ თქვენ ამოცანა გაქვთ: „ქუჩაში მინდა გავიდე“ და კარი ღიაა — გადით! რაღად გინდა ამოცანა, თუ მას ასე იოლად შეასრულებთ. აი, თუკი კარი დახურულია, დაკეტილი, ჩახერგილი, შენ კი, რაღაც არ უნდა დაგიჯდეს, ქუჩაში უნდა გახვიდე, მაშინ ამოცანა „ქუჩაში მინდა გავიდე“ ძალზე აქტიურია და უამრავ საშუალებასა და ფიზიკურ ქმედებას წარმოშობს. რეჟისორმა და მსახიობმა ყოველთვის ისე უნდა ააწყონ ქმედება, რომ კარი რაც შეიძლება მაგრად იყოს ჩარაზული. მაშინ წინაღობა ჩნდება და აქტიური ქმედება წარმოიქმნება. ვიდრე ამოცანებს დასახავდეთ, კარი ჩარაზეთ.

მესამე ბაკპეტილის შემდეგ. ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობის“ ნაწყვეტის მორიგი განხილვის შემდეგ გაჩენილი შენიშვნები მეორე კურსის მეტადინოებებზე.

1. ნუ ჩქარობთ. პირველ ყოვლისა, გაარკვიეთ და დააზუსტეთ, წარმოსახვით შექმენით მოცემული პირობები. სად და როგორ ხდება

ეს ყველაფერი. ბოლო დროს, ამას, რატომღაც, ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ. არადა, მთავარი ზომ ესაა.

2. თავიდან, ტექსტის კითხვისას, ნურაფერს თამაშობთ. ჩვენ ზომ ჯერ სრულებით არ ვიცით, რა და როგორ ვითამაშობთ. დასაწყისში მხოლოდ იმისთვის იკითხეთ, რომ გაერკვეთ, გაიგოთ, გამოიკვლიოთ, განსაზღვროთ. ამოიკითხეთ, ამოკრიფეთ აზრობრივად მთავარი წინადადებები, თვით არსი სცენისა. „ზედმეტები“ დროებით შეიძლება გამოვტოვოთ. თავიდან შეუძლებელია ერთიმეორეზე მიყოლებით ყველაფერი ითამაშოთ, ეს არაფერს მოგცემთ. ზოგადიდან, საერთოდან მთავარი გამოავლინეთ. შეიძლება, გაზაზოთ კიდევ ეს მთავარი ფრაზები. ჩვენ ჯერ ზომ მხოლოდ ეზვერავთ და არაფერს ვაზორციელებთ. მუშაობის დასაწყისში აჩქარება დამღუპველია.

3. რა საინტერესოა, სხვადასხვა შემოთავაზებულ ვითარებაში ჩააყურეუმელავო გმირი და უთვალთვალო, რას მოიმოქმედებს იქ, რას იგრძნობს, როგორ რეაგირებას მოახდენს? ყოველთვის უმჯობესია, გაამწეავო ვითარება. ამის მიღწევა კი იმ შემთხვევაში შეიძლება, თუკი შემოთავაზებულ ვითარებებს შეცვლი, მათ მანიპულირებას მოახდენ.

4. იმისათვის, რომ საინტერესოდ ააგო სცენა, იგი ნაწილებად უნდა დაშალო, გააანალიზო, შეიძლება რიგიც გადაანაცვლო, მერე კი ისევ ისე დააწყო, როგორც ავტორს ჰქონდა. ეს სცენას გაამდიდრებს.

5. მუშაობის პროცესში შეიძლება ტექსტს გასცილდე, საკუთარი სიტყვებით ილაპარაკო, რომ მერე, როდესაც საინტერესო ქმედებებს მოსინჯავ, რაც შეიძლება მეტად მიუახლოვდე ავტორისეულ ტექსტს; მოვლენათა სრულიად სხვადასხვა ვერსია შექმნა და მხოლოდ ამის შემდეგ დატოვო ის, რომელიც ყველაზე მეტად შეესაბამება ავტორის ჩანაფიქრს. რაც გინდა, აკეთე, ოღონდ არასგზით არ გადაუხვიო ავტორს, ყველაფერი დაინგრევა. მუსიკაც ზომ ასეთა.

6. მთავარია, გავარკვიოთ, რა გვინდა და ჩვენი ოპუსით ეაუწყოთ ადამიანებს.

7. აი, ჩემს სტუდენტ-რეჟისორებს ვეუბნები: მოეშვით პიესის შესახებ თქვენი საკუთარი აზრის დადგმას, ჯერ პიესა დადგით. ბევრჯერ წაიკითხეთ პიესა, შეისწავლეთ იგი. მთავარია, დე ფილიპოს პიესა დადგათ და არა დე ფილიპოს პიესის მოტივებზე შექმნილი. თქვენ კი ყველა პიესის მიხედვით თხზავთ რაღაცას, რაც მეზობელი თეატრის მოდურ სპექტაკლს წააგავს.

8. ნუ თხზავთ ნაცნობს, ბანალურს, იმას, რაც უკვე ათასჯერ ყოფილა. ადამიანებს თქვენი საკუთარი, განუშეორებელი აინტერესებთ. თქვენი სიმართლე სხვისას არ ჰგავს. სპექტაკლის შექმნა – თქვენი თვის აღსარება უნდა იყოს, გვიამბეთ, პირველად როგორ გაკოცათ ახალგაზრდა ვაჟმა? რა მოგივიდათ, რას განიცდიდით? ოლონდ, სიტყვებით კი არა, ქმედებით. მხოლოდ აღსარებაშია აღმოჩენა.

9. ეტიუდი, რომელზეც ორი კვირა მუშაობთ, ეტიუდი კი აღარ არის, არამედ უკვე დადგმაა. ეტიუდი – ესკიზია, ჩანახატი სურათისათვის. ის სწრაფად უნდა გაკეთდეს. ეს სინჯებია, კროკები, ფიქრი ქმედებისას, სხვადასხვა ფიქრები. ეტიუდების დადგმა არ შეიძლება. ეტიუდი დაზვერვისა და ტექსტის კვლევის ქმედითი ხერხია. ეტიუდი ახალი ქმედითი სკლების, თამაშის ახალი ფორმების შეთხზვის ხერხია.

10. ნიჭიერს ერთი და იმავე მოვლენის ასობით ვერსია შეუძლია დაითვალოს. თეატრის გამარჯვება ხომ, ჩვეულებრივ, ისაა, როდესაც ნაცნობი პიესა თავისი უჩვეულო, მაგრამ სწორი წაკითხვით უცებ ყველას განაცვიფრებს. ბანალურობა – ხელოვნების მტერია. თუმცა, ბანალურობაც ოდესღაც აღმოჩენა იყო. ახლა კი გაშლები საშუალებაა.

11. თუ სიმართლის გრძნობამ გიმტყუნა, ესე იგი, შენი საქმე ცუდადაა, არაფერი გამოგივა.

12. რა საშინელებაა, როცა „დარისპანის გასაჭირს“ კახელები თამაშობენ, თქვენ კი ილია ჭავჭავაძის ტექსტს იმერულად წარმოთქვამთ. არ ვარგა!

13. შეეცადეთ, სცენა, როგორც საბავშვო კონსტრუქტორი, ნაწილებად დაშალოთ და მერე ამ ნაწილებისგან ცხოვრების ახალი მოდელი ააწყვეთ. ის დაგეხმარებათ, გამოხატოთ უშინაგანესი. ოლონდ, თქვენს საიდუმლოს ნურავის გაანდობთ.

14. ეპიზოდის ზუსტი სახელწოდება იმისთვისაა საჭირო, რომ მიხვდე, რა უნდა ითამაშო აქ. როგორც კი ქცევაში წინააღმდეგობას ვაწყდები, მაშინვე ამოცანის განსაზღვრას ვიწყებ. ამის გარეშე ეტიუდის გათამაშება შეუძლებელია. მაგრამ ყველაზე ცუდია, ფორმალური ამოცანა – თავიდან მოსაცილებლად.

თუმცა, ზოგიერთ მსახიობს ამოცანის ზუსტი განსაზღვრა უშლის. ასეთებიც არიან. რამაზ ჩხიკვაძეს, მაგალითად, ამოცანა არასოდეს დასჭირვებია. ის რაღაც სხვანაირად მუშაობდა. მაგრამ ძალიან ნიჭიერთათვის კანონი არ არსებობს. ერთხელ, რეპეტიციის დროს

შევეკითხე: შენი ამოცანა სად არის მეთქი? რამაზი ვითომდა ამოცანის საძებნელად მაგიდის ქვეშ შეძერა, ბალაგანი მოაწყო, ბევრი ვიცინეთ. მაგრამ, სხვათა შორის, ეს როლი ცუდად ითამაშა (პ.კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“). სპექტაკლიც არ გამოვიდა. ის მაინც ყოველთვის წარმოდგენის მსახიობი იყო და არა განცდის.

15. ჩემო ძვირფასო რეჟისორებო, თქვენ მოგმართავთ – ღრობით დაეანებოთ თავი დამდგმელობით რეჟისურას, ვისწავლოთ მსახიობთან მუშაობა, ქმედებებისა და გრძნობების ლოგიკის აგება. ესაა მთავარი. და თუ თქვენ უნარი შეგწევთ, მოიფიქროთ და აავით სპექტაკლი, ეს თანდათან ისედაც მოვა. ჯერ, როგორც მხატვრები იქცევიან, შევისწავლოთ პერსპექტივა, შუქ-ჩრდილის, მოცულობის, პროპორციების კანონები და შემდგომ ამისა, დაეარღვიოთ ისინი. თეატრში, ჩემი ღრმა რწმენით, მაინც მსახიობია მთავარი, თეატრი – სამსახიობო ხელოვნება! მსახიობთან მუშაობა ვისწავლოთ, კანონები კი ამის შემდეგ დაეარღვიოთ.

16. დკლდაშვილი, ნლორთქიფანიძე თავისი ბუნებით, და ზერხებით სრულიად განსხვავებული ავტორები არიან. მათი ერთნაირად თამაში არ შეიძლება. მათი პიესები ერთიმეორისაგან ისევე განსხვავდება, როგორც შოპენის მუსიკა მოცარტისგან.

17. მოვლენა ისე უნდა გაითამაშო, რომ მისი არსი მაშინვე ნათელი გახდეს.

18. მსახიობებს ისე უნდა უამბო სცენა, რომ ძალზე რელიეფურად გაჩნდეს რეალურის, კონკრეტულის, მაგრამ აქამდე უცნობის შეგრძნება. ზოგადი სიტყვების და საუბრების გეშინოდეთ. ყველაზე ხშირად ჩვენი რეპეტიციები იძირება ლაყბობის მორევში, რომელიც მომავალ სპექტაკლს არაფერს მატებს. ყველაფერი პრაქტიკულად, ქმედებაში უნდა მოსინჯოთ. მნიშვნელოვანი საუბრის შთაბეჭდილება იქმნება, საქმე კი ადგილიდან არ იძვრის. ყველა გრძნობა და შეგრძნება ფიზიკურ ქმედებათა ენაზე უნდა ითარგმნოს.

19. როდესაც მსახიობს არ შეუძლია თავისი ეპიზოდი გაითამაშოს, უმეტეს შემთხვევაში, პარტნიორს ადანაშაულებს, ყველას არწმუნებს, ამოცანის შესრულებაში ხელს პარტნიორი მიშლისო. ეს ძველი ავადმყოფობაა.

20. ამოცანამ აქტიური ქმედებისკენ უნდა გიბიძგოს. კარგი ამოცანა, ჩვეულებრივ, შეუსრულებადია. ესაა უდიდესი, მისალწევად ძნელი სურვილი. თუკი ამოცანა ადვილად სრულდება, ის ან არასწორია, ანდა სუსტია. მე ერთი ხელით გმირების ამოცანებისთვის

წინააღმდეგობებს ვიგონებ, მეორე ხელით კი ვცდილობ, ისინი გადავლახო. რაც შეიძლება მეტი წინააღმდეგობა შექმნა – აი, მთავარი სირთულე. შექმნა გმირის სურვილის, მისი მოძრაობის საპირისპირო წინააღმდეგობა.

21. თავიდან, ავტორის ტექსტის შესწავლის შემდეგ, კარგი იქნება, თუკი ტექსტის გარეშე, ეტიუდების მეშვეობით ავაწყობთ ცხოვრებას.

22. რეპეტიციის დროს უნდა ესწრაფოდეთ, შექმნათ ცხოვრება, ერთგვარი თეატრალური ფენომენი. თუ თქვენ სრულიად ახალ სცენურ ცხოვრებას ვერ შექმნით, მაშინ რა ჯანდაბად გინდათ თეატრი! თეატრი ზომ ფენომენალური მოვლენაა: რეალურად არსებული მეორე ცხოვრება, ცხოვრება ცხოვრებაში. ეს სასწაულია, რომელსაც უნდა ეთაყვანებოდეთ!

23. ყოველი სცენა – ბრძოლაა. თუ სცენა წინ არ მიიწევს, ის მკვდარი ყოფილა. როდესაც მაყურებელი თეატრში საუბარს ისმენს და არ აღეგნებს თვალს ბრძოლის განვითარებას – თეატრი მკვდარი ყოფილა. მთავარი ისაა, გააცოცხლო იგი, სიცოცხლე შთაბერო.

24. როლს აკეთებენ: სუფლიორის კარნახით, რეჟისორის კარნახით, როლის ქარგაზე იმპროვიზაციით. ნამდვილი მსახიობი, ჩვეულებრივ, როლს მესამენაირად აკეთებს.

ილია ჭავჭავაძე – „გლახის ნაამბობი“

სცენა ორღობეში. სარეჟისორო ვერსია (ეტიუდები)

ეს არ არის თამროს და გაბრიელის პირველი შეხვედრა, მათი პირველი კონტაქტი. აქამდე ისინი შორიდან უთვალთვალებდნენ ერთმანეთს, ახლა კი გამოუტყდნენ საკუთარ თავს სიყვარულში და თავისთვის ჩუმად ეტრფიან ერთმანეთს, ღამეებს ათენებენ, განიცდიან, ოცნებობენ, სევდიან სიმღერებს მღერაან: მაგრამ ცალ-ცალკე, ერთმანეთს ჯერ ვერ უმხელენ საკუთარ გრძნობას.

I. შეხვედრა – თამროს მინდორში მამისთვის სადილი (ჯერი) მიაქვს.

უცებ, ორღობეში გაბროს შეეჩეხება, ორივე წითლდება, გონება აერევთ. თამრო ჩქარი ნაბიჯით წავა წინ, გაბრო დაეღვენება. ეძახის: ქალო! რა მიგარბენინებს? მგელი ზომ არა ვარ, ბიჭი ვარ, ადამიანი.

II. „დაჭერობანა“ — თამრო არაფერს პასუხობს, ჩქარ-ჩქარა მიდის წინ. გაბრო გამოედევნება. თამრო ნაბიჯს უმატებს, გარბის. გაბრო გამოეკიდება. თამრომ უმატა სირბილს, გაბრომაც. ძლივს იკავებენ ღიმილს, თითქოს დაჭერობანას თამაშობენ. თამრომ მონასტრის ეზო გადაირბინა ისე, თითქოს რაღაც საქმეზე ერქარებოდა და კარის ღიობს შეაფარა თავი, ტაძარში მიიმალა. იქ სიბნელეა, მხოლოდ ღვთისმშობლის ხატს ანათებს ჭრახე. თამრო სარკმელს მიეპარება და გახედავს გაბროს. ძლივს სუნთქავს. იმედი აქვს, რომ გაბრო აქ, ამ სიბნელეში მას კერ მიაგნებს, თვითონ კი თავისი სამალავიდან შეუძლია უთვალთვალოს. გაბროს თამრო დაეკარგება, ძებნას დაუწყებს. იჩნებ, ტაძარში დიმილა? გაბრო ცკლესიაში შედის. იქ სიბნელეა, სჯობს, ისე ეზოში გააგრძელოს ძებნა, მაგრამ, უცებ...

III. ორთაბრძოლა — გაბრომ სიბნელეში თამროს სუნთქვა გაიგონა. შეჩერდა. სიბნელეს თვალი შეაჩვია და უცებ სარკმელთან მიყუყული თამრო დაინახა. ცოტა ხანს გაჩერებულია. უცებ თამრო გასასვლელისაკენ გაეჭანება, გაბრო მოასწრებს და გზას გადაუღობავს.

— ნუ გარბი, შენი კენესამე! შენ ხელთ მიმიცია ჩემი საბელი ყელისა.

— გზა! მამა მყავს და ნამუსი მაქვს.

— ღმერთმან ნურც ერთსა და ნურც მეორეს ნუ მოგაშოროს. მე სამტროდ არა ვარ მოსული.

გაბრომ პირჯვარი გადაიწერა, ხატს შეხედა და თქვა:

— ღმერთო, ზომ შენ იცი! ჩემი გული და წადილი ისეთი წმინდაა, კელაპტრად ხატს აენტება.

მერე ჩუმად დაუმატებს:

— მე მარტო ის მინდა, რომ ჩემი ობოლი თავი შენთა ფეხთ-ქვეშ გზად გამეშალა.

გაბროს გვერდით ორი ანგელოზი გაჩნდება, თამრო „გაშრა“. სადღაც შორიდან, ზემოდან ჩურჩულით გაისმის სიტყვები:

— არ ინდომე?! ღმერთმა მშვიდობა მოგცეს, ლამაზო ქალო, და მე თუნდა შენის ჭირის სანაცვლოდ ვიყო, გზაო, მიბრძანე შენ, — დამითმია გზა! გზა მშვიდობისა! ლხინი შენ და ჭირი მე.

გაბრო კარს გაშორდება, ხანგრძლივი, გაურკვეველი სიჩუმე ჩამოვარდება. ანგელოზები ქრებიან. სიჩუმე აუტანელი ხდება.

თამრო გრძნობს, რომ სჯობს, აქაურობას გაეცალოს. დარჩენა უხერხულია და სახიფათოც. ძალიან ნელა გავა მონასტრის ეზოში. ხელში მამისთვის გამზადებული დოჭი და ქოთანნი უჭირავს. გაბრო მიმავალ თამროს თვალებით აცილებს.

IV. კაკლის ხე — თამრო გზას გაუღდება, მიდის, უკან არ იხედება — მიზნებს ვერ პოულობს. ვეება კაკლის ხესთან შეჩერდება. საქმიანად ახედავს ტოტებს, მოძებნის ჯოხს და იწყებს კაკლის ბერტყვას — საქმეს გაიჩენს, რომ ჩუმ-ჩუმად გაბროს გახედოს ხოლმე, რამდენიმე ძირს დაცვენილ კაკალს აკრეფს, ქვით ამტვრევს, თან ჭამს, თითქოს ვერც კი ამჩნევს, როგორ უახლოვდება გაბრო. გაბრო მიუახლოვდება თამროს, დიდ ჯოხს სტაცებს ხელს და მთელი ძალით მოუქნევს ხეს. ხიდან სეტყვასავით ჩამოცვივდება კაკლები, თამრო შეჰკოვლებს. გაბრო კაკლებს შეუგროვებს და თამროს წინ დაუბნევს. ისევ გამოელაპარაკება.

— ქალო! რად მიკარგავ გზა და კვალს? რისი გეშინიან, რომ ვერხვივითა თრთი? ცა რისხვით თავზედ დამექცეს, ფეხ-ქვეშ დედამიწა გამერღვეს, თუ გაბრიელმა შენზედ ავი ფიქრი გულს გაიტაროს!...

— დამეხსენ!

— არ დაგეხსნები, მინამ ჩემის გულის წაღილს არ შეიტყობ. ნუ ფრთხი უგუნურ მტრედღვითა...

თვითონ კი გაბრო ცახცახებს, სულ მთლად გაწითლდა.

— შენი სიყვარული გულს ჩამიყარდა, მე ქმარი და შენ ცოლი, ჩემო მარგალიტო!

V. წყარო — თამრო არაფერს პასუხობს, უცებ წამოხტება, კაკლისგან გამაყებულ ხელებს ჩამოიბერტყავს და წყაროს მიუახლოვდება. ხელს დაიბანს, მუჭაში ქვიშას დაიგროვებს და დოჭის ხეხვას იწყებს. მერე დოჭს წყლით აავსებს. ყველაფერს დიდის გულმოდგინებით და გულისყურით აკეთებს, თითქოს, ამის გარდა ქვეყანაზე სხვა არაფერი აღარდებოს. გაბრო აუჩქარებლად მიუახლოვდება:

— ოღონდ ჩემი გულის პასუხი კი მითხარი და ჩემი ობოლი თავი მოკედეს, თუ რომ... გაბრიელმა შენ რამ გაწყენინოს. სიჩუმე ჩამოვარდება. ისმის წყაროს ჩუხჩუხი. უცებ თამრო დაიხრება, იქვე მდგარ ფიალას წყლით აავსებს და გაბროს გაუწოდებს, ისე, რომ მას არ უყურებს. გაბრო დაღვეს, თამრო

გაულებს, ისე აუესებს. გაბრო სიხარულით ამასაც დაღვეს. თამრო გადაიკისკისებს და სავსე დოქს მიაწოდებს. გაბრო უცებ დაავლებს დოქს ხელს და მთელ წყალს თავზე გადაისხამს. თამრო წამოიყვრება და იწყებს სიცილს. გამხვეებული გაბრო შთაგონებით ამბობს:

– თავი მომიკდეს, თამრო, თავი მომიკდეს, თუ შენის მეტი ცოლი მე მოვინდომო. ხმა ამოიღე, შენი კენესამე, შენი!.. ერთი ობოლი ბიჭი ვარ, რასაც მხედავ – ესა ვარ. ნუ დამაწყველინებ ჩემის გაჩენის დღესა, ნუ დამღუპავ, შენ გენაცვალოს ჩემი თავი!

ასე უხსნის სიყვარულს თამროს თავით ფეხებამდე სველი გაბრო.. მერე მიუახლოვდება, უცებ თავს წყაროს მიუშვერს (შეიძლება ჩახტეს კიდეც წყაროში) და აღელვებული ეტყვის: – მე ქმარი და შენ ცოლი. მითხარი რამე, შენი ჭირიმი, თორემ, ლამის ლოდინში სული შენთა ფეხთა-ქვეშ გამიფრინდეს.

VI. ერთმანეთთან ახლო-ახლო – გაბრო მიუახლოვდება თამროს, მის გვერდით ჩამოჯდება. ისინი ისე ახლოს არიან ერთმანეთთან, რომ ორივეს სუნთქვა ისმის. გულები ისე მაგრად უცემთ, გეგონება, მთელ ქვეყანას ესმის მათი გულისცემა.

ორივე გაიკმინდება, სულს განაბავს.

თამრო დოქს დააშტერდება.

– თამრო! შემომხედე, ამ ერთმა ლოდინის წუთმა რარეგად დამაღწი, გამაგონე, შენი სირინოზის ხმა, ცელი პასუხს. მითხარი! ნუ გებრალბები!...

ხმა გაძე, ხმა...

ხელს მოკიდებს. თამრო ხელიდან გაუსხლტება, უცებ ფეხს წამოკრავს დოქს, დოქი წაიქცევა და გატყდება.

– გამიშვი, ადამიანო! ცუდად ნუ გადამიღებინხარ, ქვეყანა დაღის, სირცხვილია. – ძალიან რბილად, შინაურულად ეტყვის თამრო და გახურებულ შუბლს გაბროს სველ მხარს მიაღებს.

– სირცხვილი იმას, ვინც საძრახისი ინდომოს. არ გაგიშვებ. რომ გაგიშვა, ჩემი სულიც თან უნდა გაგაყოლო, რასაც მე გემუდარები, იმის პასუხი მითხარი და ინაცვალე ჩემი თავი კიდეც!...

– (ჩურჩულით) რა გითხრა, ადამიანო?

– (ჩურჩულით) ან ჰო, ან არა და მომკალ კიდეც!...

პაუზა. თამრო ჩუმად კრეფს ღოქის ნატეხებს.

– შენს სიკვდილს კიდეც, ჰოს თქმა მირჩევნია, შე უბრალოდ იმედგადაწყვეტილო – რაღაც გაურკვეველად ჩაიბურტყუნებს თამრო და ნატეხებს გვერდზე გადაყრის.

ამ დროს წყაროსთან თამროს ამხანაგი მოვა. ხელში ორი ღოქი უჭირავს. უცებ მიხვდება, რაც ხდება აქ, შეტრიალდება და ღოქებს შეუშვერს წყალს – უნდა, მალე გაეცალოს აქაურობას, თამროს და გაბროს ხელი არ შეუშალოს. ისე იქცევა, ვითომც არც იცნობდეს მათ. თამრო და გაბრო ჩუმად დგანან გასუსულნი. უცებ თამრო ხელს დასტაცებს ამხანაგის საესე ღოქს, ქოთანს და ელდანაკრავივით მოსწყდება ადგილს. ამხანაგი დაიბნევა, ვერაფერს გაიგებს, შეხედავს გაბროს – რა, გაგიჟდა? გაბრო ხელებს გამლის, მხრებს აიჩეჩავს, კიდეც რამდენიმე წამს დგას ასე გაურკვეველად და მერე საწინააღმდეგო მხარეს წავა.

25. თქვენს ნაწყვეტს (თამროს და გაბროს შეხვედრა ორლობეში) დასაწყისი, განვითარება და დასასრული არ ჰქონდა. არ ჰქონდა დასაწყისი – რით დაიწყო, როგორ დატრიალდა ეს ყველაფერი. როგორღა ვითარდებოდა? ხან ერთმა იმარჯვა, ხანაც მეორემ და ბრძოლა არაფრით დაბოლოვებულა, არაფერი შეცვლილა. არ შეიძლება გმირები სცენის დასაწყისში და მის დასასრულს ერთნაირები იყვნენ. მათში რაღაც აუცილებლად უნდა შეიცვალოს. თუ არადა, რაღა აზრი აქვს ამას?

26. რეჟისორული ფანტაზია მაღლა ცაში უნდა დალივილივებდეს, მისი ფესვები კი მიწა-მართლმგებარობას არ უნდა წყდებოდეს და რეჟისორის მიერ მოგონილ თამაშში რაც მეტი პირობითობა იქნება, მით მეტი ცხოვრებისეულობა და სიმართლე უნდა იყოს მსახიობთა თამაშში, მათ ურთიერთდამოკიდებულებაში.

27. ძალიან დამწყდა გული, როდესაც თქვენ, ზათუნა, დახლოებით იგივე გაიმეორეთ, რაც ექვსი დღის წინათ იყო. ეს ექვსი დღე რას აკეთებდით?

ჩვენს საქმეში არაფრის გამეორება არ შეიძლება. ყოველ ჯერზე ყველაფერი სხვაგვარად უნდა იყოს. არ უნდა გაიყინოთ, არ უნდა დააფიქსიროთ, ყოველ ჯერზე სხვადასხვანაირად უნდა მოსინჯოთ. დაფიქსირება მხოლოდ ბოლო ეტაპზე, პრემიერის წინ შეიძლება. და

მაშინ, რკინიგზის ზუსტად აგებულ ლიანდაგზე, აუცილებელია ლაღი იმპროვიზაცია.

28. თქვენ ჯერ ამბობთ, წარმოთქვამთ სიტყვას, შესტი კი მას მოჰყვება. ეს არ არის სწორი. შესტი სიტყვასთან ერთად იბადება. ან, უფრო სწორად, ჯერ შესტი იბადება, ზოლო მის კვალად – სიტყვა. მჩეხოვის „ფსიქოლოგიური შესტი“ ყოველთვის შიგნიდან იბადება, ის შინაგანი ცეცხლის შედეგია.

29. არ ვარგა სულ მაგიდასთან ჯდომა და რაღაცაზე ლაპარაკი. კეთილი ინებთ, ადექით და მომზადარის ყოველნაირი ვერსია სივრცეში მოსინჯეთ, დაძებნეთ. საუბრები სიცხველეს უკარგავს ფანტაზიას. მსახიობი, რომელიც დიდხანს ზის და ფიქრობს (უმეტეს შემთხვევაში – ფორმალურად) იმ მფრინავს წააგავს, რომელიც აეროდრომზე ზის და თვითმფრინავს ისე მართავს. გეთაყვა, წარმოსახვის ჰაერში აფრინდით და იქ გამოცადეთ თქვენი წინადადებანი, თქვენი „მკვდარი მარყუქები“. ფრენის გარეშე ხელოვნება არ არსებობს.

30. გამოარკვეთ, პაუზის დროს თქვენ შორის რა ხდება. რეჟისურა, ალბათ, პიესის პაუზებიდან ამოკითხვის ხერხია. იმის ამოკითხვის, რაც დღეს ჩვენს საზოგადოებას ძლიერ აღელვებს.

31. ნუთუ გაუგებარია: ჯერ ქმედების ჩონჩხი უნდა ააგოთ და ამის შემდეგ დაფაროთ იგი სიტყვებისა და განცდების ხორციით – და არა პირიქით.

32. რეჟისორის ნამდვილი საქმეა, „არაფრისგან“ შექმნას ცხოვრება, თქვას ახალი ვითომდა ძლიერ ნაცნობის შესახებ. ცხოვრების ნაკადიდან კრიზისული კვანძები გამოყოს და ისინი კონფლიქტებად, მოვლენებად აქციოს, ცხოვრების წონასწორობა, სიმეტრია დაარღვიოს, ბრძოლა გამართოს.

33. ჯერ ნოტები დაუკარით, პიესაში დაწერილი გაითამაშეთ, შემდეგ ამისა, შეასრულეთ, აბსტრაქტირება მოახდინეთ, მეტაფორები გამოივლინეთ. ცუდია, როდესაც აბსტრაქტიის საუფლოდან მიწა აღარ ჩანს.

34. როდესაც პიესაზე ვფიქრობ, ყოველთვის ვცდილობ, როლები ჩემს ახლობლებსა და ნათესავებს შორის, ჩემთვის ნაცნობ ადამიანებს შორის „გავანაწილო“. მე სპექტაკლს მათ შესახებ ვდგამ. ეს ძალიან მგზმარება. მათ კარგად ვიცნობ, მე თვითონ მათ შორის ვცხოვრობ და მათ ნაწილს წარმოვადგენ. მეც იგივე მალეღვებს, რაც ყოველ მათგანს, რაც ჩემს საზოგადოებას. სპექტაკლები შენსა და შენი ნაცნობების

შესახებ უნდა დადგა. სპექტაკლი — პირადი დღიურია, რომელიც ყველას წინაშე იწერება.

თქვენ მეტისმეტად ნორმალურები ხართ, ისევე ცხოვრობთ, როგორც ყველა. თქვენი პროფესიის გამო ჭკუას არ კარგავთ. რეჟისორი კი ცოტათი არანორმალური უნდა იყოს. ის მხოლოდ ხელოვნების ინტერესებით უნდა ცხოვრობდეს და არავითარ შემთხვევაში ყოველდღიური ყოფითი საზრუნავისა და პრობლემების სფეროში არ უნდა ჩაიძიროს. ყოველ შემთხვევაში, უნდა ეცადოს, ხელოვნების პრობლემებს არ გამოეთიშოს. მისი ინტერესების სფერო კი ფართო უნდა იყოს, მას ყველაფერი უნდა აინტერესებდეს. ეძებთ, მუდამდღე ეძებთ. რეჟისორი სიზმარშიაც კი უნდა ფიქრობდეს და განიცდიდეს თავის შემოქმედებით იღებოს.

35. როდესაც არჩილს თამაშობ, ნუ თამაშობ მას როგორც ცუდ ადამიანს, ცუდი ადამიანები არ არსებობენ, ყველას ჰგონია, კარგი ვარო. უნდა შეეცადო, გაამართლო იგი. მეიერჰოლდი ამბობდა, რომ მსახიობი თავისი როლის ან ადვოკატი უნდა იყოს, ანდა პროკურორი. შენი გმირის ადგილას დააყენე თავი და შეეცადე მისი თვალთახედვით იფიქრო და განიცადო, და არა იმ მეზობლის თვალთახედვით, რომელიც მას ცუდ ადამიანად მიიჩნევს. არ არის განა საინტერესო, არჩილის ქმედებათა და ენებათა ფსიქოლოგია მოჩხრიკო, ვიდრე ერთი „ბოროტი“ ფერით დახატო იგი. იქნებ, მისი ენებანი მისი უბედურებაა.

36. ახალგაზრდა რეჟისორებისგან ყოველთვის მოულოდნელ რასმე ველი. სულ გელოდები, რომ თქვენ, ბავშვობიდანვე ნაცნობსა და ჩვეულებრივში, უჩვეულოსა და არაჩვეულებრივს, ჭკუის სასწავლებელ და ძალზე მნიშვნელოვან რასმე აღმოგიჩენთ — იმას, რისი დანახვაც, ამოცნობაც მე ვერ შეუძელი. ესაა მთავარი.

37. ვილაცას კარგად აქვს ნათქვამი: სიტყვა მინდა დაეინახო, ქმედება კი — მოვისმინო!

38. მაძლარი კაცი ხელოვნებისთვის უვარგისია, ის ახალს ვერაფერს შექმნის. მაძლარი დამშვიდებულია, მას არაფერი აწუხებს.

39. წვერს რატომ არ იპარსავთ? წვერის მოშვება გსურთ, თუ გაპარსვა გეზარებათ? მსახიობის სახე და სხეული ფერმწერის ტილოსავით სუფთა და თავისუფალი უნდა იყოს. მსახიობი მასზე ხომ წერს, ძერწავს, ქმნის თავისი გმირის ხასიათს. აბა, როგორღა შეძლებს ამის გაკეთებას, როდესაც მას მუდამ წვერ-ულვაში აქვს?

თუმცა, აი, სალვინის კი უზარმაზარი ულვაშები ჰქონდა, მაგრამ ეს, ალბათ, სულ სხვა ხელოვნება იყო.

ამ ნაწყვეტში ყველაფერი იწყება რეპლიკით: „გამარჯობათ, ქალბატონო!“ და მთავრდება რეპლიკით: „გამარჯობა, დედა!“ იცვლება გმირის დამოკიდებულება.

ის დიდხანს აყოვნებდა დედასთან შეხვედრას (ამისათვის იყო აუცილებელი მთელი ეს სცენები ართავაზთან), მაგრამ ბოლოს შევიდა და ნასევამმა (გათამამებულმა) უთხრა: „გამარჯობა, დედა!“

როგორ იცვლება დამოკიდებულება სიუჟეტის განვითარების კვალდაკვალ. რა ემართება მას ამაღამ.

ნაწყვეტის ანალიზი

3 ნაწილი

1. ქუჩის კონფლიქტი.
2. შერიგება.
3. აღსარება.
4. ორი უცხო ადამიანი ქუჩაში მოდის.
5. „გემო“ – ართავაზი ახალგაზრდას დაეხმარა.

ყოველმა ადამიანმა, ყოველმა ცოცხალმა არსებამ, სანამ ქმედებას დაიწყებდეს, გარემოს კითარებაში უნდა გაიგნოს გზა და მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც გაერკვევა მასში, თავისი ამოცანებისა და ინტერესებიდან გამომდინარე, შეაფასებს მას, შეუძლია ამა თუ იმ მიმართულებით ქმედებას შეუდგეს.

პალერიან გუნია!

„იმისათვის, რომ აზრმა მაყურებელთა დარბაზი დააინტერესოს, ის უნდა იყოს ცოცხალი, მთლიანად იწვოდეს „სურვილთა თრთოლივით“, თავის თავში უნდა ატარებდეს სწრაფვას, შეასრულოს სურვილი და დაბადოს სურვილი“ (ვ.გუნია. „ფიქრნი და შენიშვნანი“. 1901 წ. გვ. 66-67 – გამოუქვეყნებელი დღიური).

გენიალურია! 1901 წელს – კ.სტანისლავსკის „სისტემის“ მთელი არსი.

თორმეტწლიანი გადასახლების შემდეგ, უკუღმართი ბედისწერით განაწამები თემოს დედა შინ ბრუნდება.

იყო ასეთი საშინელი დრო. ყოველ ღამე ჩვენი, ჯავახიშვილის ქუჩიდან მიჰყავდათ ხალხი და ისინი, როგორც ინკეიზიციის დროს, სამუდამოდ ქრებოდნენ. ჩვენს მეზობლად ჩიხლაძეების ოჯახი ცხოვრობდა. მამა სადღაც ზემდგომ ორგანოებში მუშაობდა. ერთხელ გვიან ღამით შავი მანქანა შემოვიდა, იქიდან ვიღაცები გადმოვიდნენ, მთელი ბინა გადააქოთეს, რაღაც ქაღალდები წაიღეს, სადღაც ღამეში გადაკარგეს კაცი. რამდენიმე დღის შემდეგ ისევ მოვიდნენ (მათ ღამღამობით იცოდნენ მოსვლა) და დედა წაიყვანეს. ხმაურისაგან უფროს ბიჭს (მამინ 8 წლის იყო) გამოეღვიძა, ტირილი დაიწყო. როდესაც დედა წაიყვანეს, ბიჭი ქუჩაში გამოეარდა, მანქანას გამოუდგა. ღამის სიჩუმე ბავშვის კივილმა გაარღვია — „დედა—აა!“ სახლების დარბაზები ფრთხილად გაიღო და რამდენიმე წამში შიშით მიიხურა.

— დედა—აა! დედიკო—ო—ო—ო!

პატარა ბიჭი ფეხშიშველი, ღამის პერანგის ამბრა გარბოდა ჯავახიშვილის ქუჩაზე, უკან ახალგაზრდა მოსამსახურე გოგონა მისდევდა. დაიჭირა ბავშვი, გულში ჩაიკრა, შინ შეიყვანა. მან ბავშვები გადაარჩინა, დელობა გაუწია. მერე ისინი ამ ბინიდან გაასახლეს, ერთოთახიანში შეასახლეს. სკოლაში ლევანი კრებაზე გამოიყვანეს და აიძულეს, თავის ტროცკისტ მშობლებზე უარი ეთქვა. ბიჭები უთქმელები, თავის თავში ჩაკეტილები გაიზარდნენ. აი, ეს შემორჩა ჩემს მეხსიერებას... ნაწყვეტში კი... გავიდა ბევრი წელი და, აი, თემოს დედა, უცხო, უცნობი, გადასახლებიდან დაბრუნდა. შვილი დაინახა, აქვითინდა:

— გამარჯობა, შვილო.

— გამარჯობა, ქალბატონო — უპასუხა ბიჭმა.

ბიჭი დაიბნა, ძლიერ აღელდა და რომ არ იცოდა, როგორ მოქცეულიყო, ღამეულ, დიდი ხნის მიძინებულ ქალაქში სახეტიალოდ გაემართა.

ღამეა. ცა — როგორც მუქი ლურჯი ხავერდი თვატრში და ზედ წერილ მძივად დანბნული ვარსკვლავები. დაბლა — ქალაქის, გორაკების სილუეტი, სილუეტი იმ ადგილებისა, სადაც დავიბადე, ვცხოვრობდი,

ვიზრდებოდი, დაეკადი; ადგილისა, რომელიც უახლოესია და უძერფასესი მთელ ქვეყანაზე. აქ ყოველი შესახვევი, ყოველი სადარბაზო თუ ჭიშკარი – სახსოვარია. მშვენიერია ჩემი ქალაქი ღამით და ღლისით, ზამთარსა და ზაფხულში.

* * *

ჩამიწეში არ ისმოდა, მხოლოდ ზოგჯერ, აქა-იქ, შორიდან მორიგე მილიციონერთა და მეზოვეთა სტვენის ხმა და სადგურიდან ელმაგალთა საყვირის შორეული, მოგუდული ხმა არღვევდა სიჩუმეს.

გასტრონომთან, თერთმეტსართულიანი სახლის საფეხურებზე, უზარმაზარ ქურქში გახვეული, თოფიანი დარაჯი იჯდა. გვერდით ვედრო ედგა გაგარეარებული ნახშირით. თემო მიუახლოვდა.

– გცივა, ბიძაჩემო?

– მცხელა.

– შეიძლება, ცოტა გაუთბე?

– არ შეიძლება.

– რატომ?

– არ ვიცი, არ შეიძლება და მორჩა! (პაუზა)

– ესე იგი, შენ ამბობ, რომ არ შეიძლება?..

– მე კი არ ვამბობ, უსტავი ამბობს!

– წესდება, არა?

– რა გინდა, შეილო, შარი ხომ არა ხარ, გაიგე, მე სამსახურში ვარ. შენ ღვინოს ინელებ, სხვა ადგილი ვერ ნახე?

– არაფერს არ ვინელებ, კაცო, უბრალოდ დაგელაპარაკე.

– ჰოდა, გაიარე ახლა. (დარაჯმა სასტვენნი ამოიღო). – სამამდე ვითვლი, არ გაივლი, ეუსტვენ.

– მოიცა, კაცო, რა მოგივიდა, ქურდი ხომ არა ვარ?

– ერთი...

– არ გრცხვენია, რამ შეგაშინა? ნახე, არაფერი არა მაქვს, ისე, ვილაცას მინდოდა დაგელაპარაკებოდი და შენთან მოვედი, თუ გინდა, წავალ!

– წადი, შეილო, თუ მიდიხარ, ვაა, ეს ვინ ყოფილა?

– ააა, გეშინია?

– რისი უნდა მეშინოდეს, თოფი აქა მაქვს, სასტვენნი აქა მაქვს! (აიღო თოფი, დაუმიზნა).

– ეეე, გაგიჟდი?!

აი, როგორც იქნა, ცხოვრებიდან აღებული ვარჯიშების, ეტოულების, თემის ირგვლივ იმპროვიზაციების შემდეგ ღვება ღრო, პიესის ან პროზის ნაწყვეტს მოკიდოთ ხელი და მოწაფეებთან ერთად შევეცადოთ, ეს მასალა სცენაზე ცხოვრებად ვაქციოთ, წაკითხულს სუნთქვა შთაგებოთ, სული შთაგებოთ ზუსტად ისევე, როგორც საბოთი შთაგებრავს სულს ადამს სიქსტის კაპელის პლაფონზე. როგორ?

იტალია. რომი. სიქსტის კაპელა. ბუნაროტის პლაფონი. ღმერთი საბოთი ანგელოზებით განატაცები, ან, იქნებ, სულაც, თავისი ცხოველმყოფელი ქოლევით მათი წარმტაცებელი, მიფრინდება ადამთან, მძვინვარე გრიგვალად მოჰქრის მოსასხამით შენიღბული ძალა. მათი დაჭიმული თითები თითქმის ეხება ერთმანეთს და, ელექტრული ნაპერწკლის მსგავსად, სული სიცოცხლისა შედის მის სხეულში. უსიცოცხლობა პირველ ამოსუნთქვად, სიცოცხლის ენერგიად იქცევა.

მე და ჩემი მოწაფეები (ისინი უკვე მრავლად არიან, ისინი დიდი ხანია მოღვაწეობენ საქართველოს ყველა თეატრში, ბევრი მათგანი სახელგანთქმული ჭეშმარიტი ოსტატი გახდა — ეს ჩემი მოსავლია, ჩემი იღბალი!) საღამო ხანს მრგვალ მაგიდას ეუსხდით და ნოდარ დუმბაძის „მზიანი ღამის“ ინსცენირების ნაწყვეტს კკითხულობდით. კკითხულობდით და ვცდილობდით, სიტყვებს მიღმა ცხოვრების საიდუმლო გვეპოვა.

„სიტყვების კითხვისას მათ მიღმა მუდამ შესტებს ვხედავ...“ — წერდა „ანტიქრისტიანში“ ფ.ნიშეცე.

ჩვენ კკითხულობდით, მაგრამ კითხვა ყინულზე სრიალს წაგავდა. მუშაობას რომ შეუდგები, მუდამ ასეა ხოლმე. რას მოვეჭიოთ, როგორ გაეაღწიოთ სიტყვათა მესერს იქით და ჩავიძიროთ მათ მიღმა არსებულ ცხოვრებაში? როგორ მივაგნოთ ამ სიტყვათა წარმოშობა მიზეზს? მწერალი ზომ ცხოვრებას ხედავდა, რომელსაც სიტყვებით აფიქსირებდა, ჩვენ კი სიტყვების მიღმა, ალბათ, ჩვენებურად, ხელახლა უნდა შევქმნათ იგი. ეგების, ოღონა ჩვენებურად, მაგრამ მაინც იგივე ცხოვრება.

შენი კოლეგებისგან იმაზე მეტს ნუ ითხოვ, ვიდრე მათ შეუძლიათ, მოგცენ. თუ დაგვიწყეს, ესე იგი, ღლეს შენ მათ მაინცდამაინც არ ჭირდებათ. თავს ნუ მოაბეზრებ, ნუ აეკიდები. საკუთარ მოგონებათა თუ იდეათა კატაკომბებს მაშურე და იქ ეძებ იმაზე უფრო საინტერესო გადაწყვეტები, ვიდრე ისინი, რომლებითაც შენ შეგობრების დაინტერესება ვერ შეძელი.

გარშემო სიჩუმეა. ირგვლივ, მუქ ცაზე, ვარსკვლავთა ნადიმია. ის მანამ იარსებებს, სანამ მე ვფიქრობ და ვერძნობ. ყველაფერი პირობითია და შეფარდებითი. რას განიცდი!

* * *

იმპროვიზაცია პირველშემოქმედებასავითაა. უწესრიგობიდან წესრიგი გამოიყვანო — მთავარიც ესაა!

* * *

ჩვენ, როგორც იდუმალ კუნძულზე, ისე ვცხოვრობდით ჩვენს აუდიტორიაში. ირგვლივ კი მთელი ქვეყანა შფოთავდა. ელავდა, ფეხქვეშ მიწა ზანზარებდა. რაღაც იცვლებოდა, იმ ღროისთვის სრულიად უჩვეულო საზოგადოებრივი პროცესები მიმდინარეობდა. ევროპაში, ხან აქ — ხან იქ, სტუდენტური და სახალხო აჯანყებები იფეთქებდა, მაგრამ მათ ტანკებით თელავდნენ და აიძულებდნენ, დიქტატს დამორჩილებოდნენ. თუმცა, უკვე ყველა როდი ემორჩილებოდა. გვიკრძალავდნენ არტურ მილერის დადგმას, „როცა ასეთი სიყვარულიას“ ავტორი პაველ კოპოუტი და მრავალნი კანონგარეშე იყვნენ გამოცხადებულნი. ყველაფერი ეს გვაღელვებდა და მოსვენებას გვიკარგავდა. თეატრში ვცდილობდით, სცენიდან ისეთი რამ გვეთქვა, რის გაფიქრებაც კი გვეშინოდა ადრე. ასე დაიბადა „ანტიგონეს“ ჩანაფიქრი, მის კვალდაკვალ კი სპექტაკლიც. კრეონის პაუზის უსიტყვო როლს ჩემი მოწაფე მარინა ჯანაშია ასრულებდა. დღემდე მახსოვს მისი თვალების გაფაციცებული, პასუხის მომლოდინე გამოხედვა.

ოდესღაც, წინათ, ღია პარტიულ კრებაზე კონფლიქტი მოხდა. პარტიაში ორი ახალგაზრდა სტუდენტი გოგონა მიიღეს (ორი წლის შემდეგ მათ თავიანთი პარტილები საზეიმოდ დაწვეს!), ყმაწვილი

კაცი კი უარით გაისტუმრეს. უარი უთხრეს! ამან შეკრებილთა აღშფოთება გამოიწვია: ეს როგორ გაბედა ქმა პარტკომმა და ბიუროზე უარი უთხრა სტუდენტს, რომელიც ავღანეთში იმობდა, დიჭრა, აქტიური საზოგადოებრივი მუშაკი იყო, გამორჩეული სტუდენტი და ა.შ. ყველა რიგიდან გაისმოდა ქალების კივილი, რომელიც მთელ დარბაზს აზანზარებდა. ყველა საჯაროობას, დემოკრატიას, პარტკომის მიერ დაუპროგრამებელი აზრების გამოთქმის საშუალებას ითხოვდა, ითხოვდნენ სამართლიანობას. კრება თანდათან უმართავე გახდა, ენებათაღელვისგან ქალები თავს კონტროლს ვეღარ უწყევდნენ. ქნი თავმჯდომარე, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, მაგიდას უბრაზუნებდა და ცდილობდა, ქალთა აჯანყება დაეშოშმინებინა. მხოლოდ პარტკომი, თითქოს მას ეს სრულებითაც არ ეხებოდა, ჩუმად იჯდა და აქ გაჩაღებულ ბრძოლაზე არ რეაგირებდა. ბოლოს და ბოლოს, ქალებმა, რასაკვირველია, გაიმარჯვეს! ეს მუდამ ასეა, ჯერ კიდევ ლიზინსტრატეს დროიდან მოყოლებული. მათ ბიუროს დადგენილება გააუქმეს და ყმაწვილი პარტიაში მიიღეს.

ახლა კი მოვლენის ანალიზი: მთელ ამ ქალთა არეოპაგს ფეხებზე ეკიდა ომგადახდილი ჯარისკაცი, მას ქნი პარტკომი სძულდა. საქმიანი ბრძოლის ნიღაბქვეშ (ავღანელის მიმართ სამართლიანობა) მიმდინარეობდა გააფთრებული პოზიციური ბრძოლა ქალთან, რომელიც მიზეზთა და მიზეზთა გამო (ის მამაკაცთა საზოგადოებაში წარმატებით სარგებლობდა) ქალბატონთა გულისწყრომასა და თანამდებობიდან მისი გადმოგდების, შურისძიების სურვილს იწყევდა. რა საინტერესოა!

თეატრის სხვადასხვა ტიპი

1. თეატრი—ფურგონი (მოძრავი სცენა—ოთხთვალა) — ტრუბადურები, მესტიერე (ოთხთვალა, ურემი). მათ სპექტაკლებს კრძალავდნენ და მათ, ჩვეულებრივ, ქალაქიდან აგდებდნენ, ზოგჯერ სჯიდნენ კიდევ. ოსტატობის ღონე — ძალიან დაბალი („პამლეტი“ — მსახიობები, „ოტელო“, რომელსაც ეზო—ეზო თამაშობდა ბაბაიანი). თოჯინების თეატრი ეზოებში — ჩემი ბავშვობა. თეატრის მოძველებული სახეობა. დღეს — სარდაფები, სხეენები; ჩაპლინი, რაიკინი. ხალხში სიარული, სიმართლის თქმა.

2. ბერიკაობა-ყენობა – ევროპაში მისტერიების თეატრი (ბახტინი). (კარნავალი მადრიდში, ლიტანიობა გერმანიაში, პოლონეთში – ჩესტიახოვოში). გამოიყენება, როგორც თეატრალური თამაშის ფორმა და ხერხი. ოსტატობა – სახიობა. საკარნავალო – საყველიერო კარნავალის დროს ყველაფრის მთქმელი, რისი თქმაც აქამდე ხელისუფლების მიერ აკრძალული იყო (პერცოგი-ფეოდალი, მთავრობა). სადღეისოდ მოძელებული საზოგადოების ცხოვრების მოდელირება. მასხარას უფლება ეძლეოდა, რამდენიმე დღის განმავლობაში სიმართლე ელაპარაკა, ნილაბწაფარებული მმართველი კი ყველაფერს ამას ისმენდა და იაზრებდა, რა ტრიქალებს მის საზოგადოებაში.

2ა. ანტიკური ბერძნული დემოკრატიული თეატრი – დღეს გამოიყენება მხოლოდ როგორც თეატრალური გადაწყვეტის ფორმა (ბახტინი – რაბლე).

3. პომპეზური სანახაობანი (ნერონისა) – არსებული წყობის, მთავრობის პოლიტიკის განმადიდებელნი. ნილაბი და მის უკან საიდუმლოდ მოსაუბრე ადამიანი გაქრა, გაქრა სიმართლე. ლაპარაკობენ და ქადაგებენ ტყუილს. მასხარამ, რომელიც თანამდებობრივად მოვალე იყო, სიმართლე ეთქვა, თავის მოვალეობას და ფუნქციას აღარ ასრულებდა და მხოლოდ საკუთარ კეთილდღეობაზე მზრუნავ მლიქნელად გადაიქცა. ამ სანახაობებში ათასობით ადამიანი მონაწილეობს. ისინი არაფერს გამოხატავენ, ისინი მხოლოდ და მხოლოდ შემსრულებლები არიან.

4. ტაძარი (სამთავრობო თეატრი) – მეკლარი. აქაც სხვებისთვის მუშაობენ. აკადემიური, სოლიდური. ოსტატობა – მაღალი (ყოფილი ფანატიკოსები არიან), მაგრამ უსიცოცხლოა. უკვე აღარ გამოხატავენ საკუთარს, სიმართლეს, ანდა გამოხატავენ იმას, რაც ნებადართულია, ანდა ოდნავი მინიშებით იმას, რაც გილიტინებს, მაგრამ არ გაშინებს. სითამამეს თამაშობენ. ფეოდალის (მთავრობის) რუპორს წარმოადგენენ.

5. ფსევდოპოლიტიკური – თავი მოაქვს, ვითომ ლაპარაკობს იმას, რაც მიღებული არ არის, ლაპარაკობს სიმართლეს.

ამას მხოლოდ მას შემდეგ აკეთებს, როდესაც შეიტყობს, რომ ხელმძღვანელობა (ფეოდალი, მოლიერის დროს ლუი XIV) ასევე ფიქრობს. სამთავრობო დისიდენტის, ნებადართული დისიდენტის ტიპი.

6. თეატრი—სტუდია (მონასტერი—სახელოსნო) — აქ მუშაობენ, რაღაცის სწავთ. ცოტათი გულუბრყვილო თეატრი, კინაიდან ილუზორულ სამყაროში ცხოვრობს. ჰგონია, რომ საზოგადოებას გაემიჯნა. სჯერა იმისა, რასაც ამბობს. საზოგადოების მწვავე პრობლემებს თავს არიდებს ან სულ ოდნავ ეხება მათ. საზოგადოების ცხოვრება იმეფამიერად კი არ აისახება, არამედ — ტენდენციად დაღუპილი—გაფორმებული. უმაღლესი ოსტატობა, იმპროვიზატორები. ეძებენ თავისთვის. აღასრულებენ რიტუალს, რომელზეც ზოგჯერ მრევლს, მაყურებელს ასწრებენ. აქ მუშაობენ, წერენ ფრესკებს, წიგნებს, სპექტაკლებს დგამენ, ლოცულობენ.
7. ფსევდო სტუდია — ყოფილი ფანატიკოსები, „პიჟონები“, თეატრის ყველაზე საშინელი და ყალბი ფორმა. მას შიგნიდან ხრწნიან. არაფერს ქადაგებენ. „ლაღადებენ“. მასხარა, რომელიც მოგვაჩვენებს, ვითომდა ცუდად ცხოვრობს და მას სიმართლის თქმის უფლებას არ აძლევენ.
8. არათეატრი (სამსახური) — მკვდარი. ასეთები მრავლად. უმეტესობა. არაფერს ამბობენ, არც ტყუილს, არც მართალს.
9. პოლიტიკური თეატრი — ტრიბუნა, დემონსტრაცია, მიტინგი. ჩვენში ასეთი არ არის. ბრეხტი — წყობის ანდა არსებული სტრუქტურის, საზოგადოების პოლიტიკის შეცვლისკენ მოუწოდებდა.
10. დამბანგველი თეატრი — გამამხიარულებელი, გამართობი. ოპერეტა. მუსიკალური, საცეკვაო — არაფრის შესახებ, წვრილმანზე მამხიარულებელი.
11. საყოველთაო (საქალაქო) ანტიკური თეატრი — (იდეალური დემოკრატიული საზოგადოება. თუმცა, იქაც იყვნენ მონები). ესქილე. პერიკლეს დემოკრატიის სულისკვეთებით მოქალაქეთა აღზრდა. შორიდან არცთუ მთლად გასაგები. მაგრამ თეატრი, ზღაპრისთვის საჭირო თეატრი.

* * *

ქმარმა ცოლს უღალატა, ცოლი ჯავრობს, ეჭვიანობს. გულნატკენია! მაგრამ რანაირია ეს წყენა, რანაირად ვლინდება, რანაირად შეიძლება ის ღანახო, დააკვირდე მას? როგორ იცვლება, როგორ მიმდინარეობს? ყოველივე ეს, ჩვეულებრივ, ჩვენი ყურადღების მიღმა რჩება. არადა, სწორედ რომ ეს არის ყველაზე საინტერესო და საგულისხმო თეატრის ხელოვნებაში. რანაირად ეჭვიანობს ოტელო? მსახიობს უნდა შეეძლოს თავის განცდათა სიუჟეტის მოყოლა. ერთმა ჭკვიანმა რეჟისორმა თქვა: სევდა „ზოგადად“ არ არსებობს, სევდა კონკრეტულია, სიუჟეტური. მთავარია, მოყვე დარისპანის, პლატონის და სხვათა განცდები სპექტაკლებში, რომლებიც დ.კლდიაშვილის ნაწარმოებების მიხედვითაა დადგმული. კაროჟნას თითქმის არა აქვს სიტყვები, მაგრამ კარგი მსახიობი მისი განცდების შესახებ დაწერილებით მოგვითხრობს. მისი განცდები სიუჟეტურია, მხოლოდ, საჭიროა, აღმოაჩინო ისინი გმირის ქცევაში და მათ შესახებ მაყურებელს უამბო.

რა საინტერესოა, მეორე ადამიანის საიდუმლოში ჩაიხედო, შეაღწიო. ეს იგივეა, რომ სხვის ფანჯარაში შეიხედო და იქ ადამიანთა ენებების, კონფლიქტების, სიზარულისა და მწუხარების ახალი, ჩვენთვის საინტერესო სამყარო აღმოაჩინო, ადამიანთა ინტიმური გამოვლინებების სამყარო. სამსახიობო შემოქმედება საშუალებას უნდა იძლეოდეს, შეაღო ფარდა, ფანჯარა, ჭუჭრუტანა ადამიანთა განცდების საიდუმლოებისა. რა საინტერესოა!

მაგრამ, უმეტეს შემთხვევაში, ჩვენ სცენაზე ადამიანის ცალსახა, სქემატურ, მიახლოებით არსებობას ვერგევიტ. უკვე აღარ ვითხოვთ, რომ მსახიობმა თავისი ქცევის ყველაზე ფარული საიდუმლოებანი გამოამჟღავნოს. უმეტესწილად თეატრობანას, მიახლოებითობანას თამაშით ვართ გატაცებულნი და ამასობაში ვივიწყებთ ადამიანს, მისი ქცევის საიდუმლოებითურთ.

* * *

თეატრის შესანიშნავი ქართველი მოღვაწე ვალ.გუნია ჯერ კიდევ 1889 წელს წერდა: „რაოდენ მნიშვნელოვანია, რომ მსახიობმა ყური მიუგდოს ავტორს“, რომ იმისდა მიხედვით, თუ როგორ უგდებს ყურს მსახიობი პარტნიორს, შეგვიძლია ამოვიცნოთ მისი ნიჭი, რომ ნებისმიერ გრძნობათა გამოხატვა მართალი უნდა იყოს და ა.შ. თუკი სამსახიობო

თამაშს გემოს ველარ გაუვლებთ, ჩვენს შემდეგ უნაყოფო უდაბნოს ზომ არ დატოვებთ?! ხელოვნებად მხოლოდ ის წამი შეიძლება ჩათვალოს, როდესაც მსახიობს ქვეცნობიერის რაბი ეხსნება და ის თამაშისას თხზვას, იმპროვიზაციას იწყებს. არაჩვეულებრივი ზეშთაბეჭება იბადება, ჩნდება გაუთვალისწინებელი პაუზები, ამოოხვრები, სხეადასხვა მდგომარეობა, მოულოდნელი მოძრაობანი, რიტმები და ტემპები, მსახიობური გარდასახვის სასწაული ღებება.

ამბობენ, რეჟისორი მსახიობში უნდა მოკედესო, მაგრამ სიკვდილს მაშინ აქვს აზრი, თუ მსახიობი საპასუხოდ თამაშის სასწაულს ქმნის, სხვა შემთხვევაში – რა მოგახსენოთ. მოკვლე ჩამღრძვალ მსახიობში – დიდი ვერაფერი საქმე გახლავთ. დე, თვითონ განუტევეს სული, უჩვენოდ.

თეატრებში ჩვენ მუდამ ერქარობთ და ეს ბუნებრივიცაა, თეატრი – წარმოებაა. ახალგაზრდა მსახიობი კი, აუცილებელია, კიდევ რამდენიმე წელიწადი აუჩქარებლივ აღზარდო, მისი საერთო უღელში შებმა არ შეიძლება, ის ეს–ესაა დაფრთიანდა, მაგრამ ფრენა ჯერ ვერ ისწავლა. უნდა აღზარდო, გამოზარდო, და არა უბრალოდ გზა მისცე. ინსტიტუტი – ორანჟერეა, სანერგე, იქ ნერგები გამოჰყავთ. თეატრი – ბაღია, პლანტაცია. ნერგი უზარმაზარ ყურადღებას, მოვლას, სიყვარულით მოვლას საჭიროებს. ნერგიდან, თუ მას სიყვარულით მოუვლი, მძლავრი, ლამაზი ხე შეიძლება ამოიზარდოს.

* * *

სადღაც ამოვიკითხე: „ახალგაზრდობაში იძულებული ხარ, მოხუცებისგან დაიცვა თავი, მოხუცებულობაში კი – ახალგაზრდებისგან“. სასიამოვნო თამაშია. რა უნდა იღონო, რომ მუდამ ახალგაზრდებთან იყო? იქნებ, უფრო შეშწინარებლურად უნდა მოვეყრათ მათ, მათ ნამუშევარსა და ქცევას? უფრო ხშირად მინდობით ვესაუბროთ, ისე, როგორც ზრდასრულებს ეკადრებათ, ნაცვლად იმისა, რომ უკმაყოფილო, ყველაფრის მცოდნე, ვერ-გაგებული გენიოსის პოზაში დავდგეთ. ახალგაზრდობას არაფრით არ უნდა მოსწყდე. მოსწყდები და – სიკვდილია. ახალგაზრდებს ახალი იდეები, ახალი მიდრეკილებები მოაქვთ.

სცენაზე ცხოვრება შემოთავაზებულ ვითარებებთან მსახიობის მიერ კავშირის მოგვარებითაა შეპირობებული.. ეს კავშირები, სპექტაკლის ყოველ საგანთან, პარტნიორთან, მოვლენასთან

ცხოვრებისეულ დამოკიდებულებათა მსგავსი, ზუსტი სცენური დამოკიდებულებების პოვნით გამოიხატება. შემოთავაზებულ ვითარებებში ყოფნა – ნიშნავს პირობით სამყაროსთან რეაგირების პროცესი მაგვარო ისე, როგორც არაპირობითთან, ირწმუნო ხელოვნური, როგორც ნამდვილად არსებული.

მსახიობი შემოქმედებითი წარმოსახვის ძალით საკუთარ თავს აიძულებს, დაიჯეროს და სწორი რეაგირება მოახდინოს ჩვეულებრივ ჭინჭზე, როგორც მდიდრულ კაბაზე, მხოლოდ წარმოსახვაში არსებულ პაემანზე, როგორც უტყუარ ცხოვრებისეულ მოვლენაზე. მსახიობს სჯერა, რომ ცივი უთო გახურდა, რომ კაბა დაიწვა, რომ დამწერის სუნი დგას და ყოველივე ამაზე შესაბამისად რეაგირებს. ასობით და ათასობით კონტაქტსა და რეაგირებას ახდენს ხელოვნურ ობიექტებზე ისე, როგორც უთუოდ არსებულზე.

დაიჯერო, დაამყარო ურთიერთობა – ნიშნავს ქცევის მეშვეობით სწორი რეაგირება მოახდინო. შეძლო სწორად განსაზღვრო ეს ურთიერთობანი და სცენურად დაეუფლო მათ – ნიშნავს, მიაღწიო „თანდასწრებას“ – როგორც დიულენი ამბობს.

რეჟისურა – პროფესიის არსი

რა ზუსტად აქვს ნათქვამი თეატრის შესახებ ჟან ლუი ბაროს: „ყველაფერი ადამიანისთვის, ყველაფერი ადამიანის მეშვეობით, ადამიანის გულისთვის“.

რეჟისურა თეატრთან ერთად აღმოცენდა. ვილაცას ზომ უნდა ეხელმძღვანელა პროცესისთვის (თავად ცნება სულ ახლახანს გაჩნდა გერმანიაში, მე-18 საუკუნის მიწურულს, გოეთეს თეატრალური ცდების დროს). მონადირეთა ძველთაძველი პანტომიმების დროსაც კი ქმედებას შამანი ხელმძღვანელობდა, მისი მარჯვნივზედელიც იყო და რიტუალის წამყვანიც. თვით სიტყვა *rego* ლათინურიდან წარმოდგება და მართვას ნიშნავს. უდიდესი დრამატურგები – ესქილე, სოფოკლე, შექსპირი, მოლიერი, იბსენი – იმასვე აკეთებდნენ, რასაც დღეს ჩვენ. ჩვენ კი რას ვაკეთებთ? ექიმი, რომელიც ჩემმა ცოლმა ჩემს სპექტაკლზე დაპატიჟა, ძალიან აქებდა მას, მაგრამ ვერაფრით გაეგო, მე რა ხელი მქონდა ყველაფერ ამასთან. „მსახიობი თამაშობს, მხატვარი დეკორაციებს და კოსტიუმებს ქმნის, კომპოზიტორი მუსიკას წერს, დრამატურგი პიესებს თხზავს და რეჟისორი რაღას აკეთებს, რეჟისორი, რომელსაც

არც ერთი ამათგანის გაკეთება არ ძალუშს? რაში გამოიზატება მისი შემოქმედება? რჩეულნი სათვალავში ჩასაგდები არ არიან: სტანისლავსკი და მეიერჰოლდი შესანიშნავად თამაშობდნენ სცენაზე, ეიზენშტეინი შესანიშნავად ზატავდა, მოლიერი პიესებს წერდა, დიდ ჩაპლინს კი ყველაფერი ხელეწიფებოდა. ისინი გამონაკლისები არიან, დიადი გამონაკლისები. თუმცა, კარგმა რეჟისორმა ცოტ-ცოტა ყველაფრის კეთება უნდა იცოდეს, თუნდაც, თეორიულად. ის ცოტათი მწერალიც უნდა იყოს, ცოტათი მუსიკოსიც, ფერმწერიც, მსახიობიც. ყოველ შემთხვევაში, იმდენად, რომ მსახიობისთვის ცალკეული სცენების ჩვენება შეძლოს. ის ცოტათი მოცეკვავეც უნდა იყოს. მაგრამ, მთავარია, არაჩვეულებრივად შეეძლოს გამოგონება. ცოდნის დიდ მარაგსაც უნდა ფლობდეს, განათლებული და ინტელიგენტი იყოს. რაც მთავარია, იყოს კარგი ორგანიზატორი.

რეჟისორს კარგი გემოვნება და დახვეწილი ესთეტიკური ალლო უნდა ჰქონდეს, სხვადასხვა ეპოქის სულსა და ფორმებს უნდა გრძნობდეს, უნდა გრძნობდეს და ესმოდეს მსახიობის ბუნება. რეჟისორს ადამიანთა კარგი ცოდნა, მახვილი, დაკვირვებული ხედვა და საზოგადოებაში მიმდინარე მოვლენათა არსში წვდომის უნარი მოეთხოვება. იგი მხოლოდ საგანგებო თეატრალური ცოდნით აღჭურვილი კი არა, ყოველმხრივ განათლებული ადამიანი უნდა იყოს და, პირველ ყოვლისა, იდეური, ფილოსოფიური თვალსაზრისით თავის კოლექტივზე წინ მდგომი.

დამდგმელი-რეჟისორი — უპირველეს ყოვლისა, პიესის განმმარტებელია. ნაწარმოების იდეის ხორცშესხმა — მისი ძირითადი ამოცანაა.

ვლ.ნემიროვიჩ-დანჩენკო რეჟისორის მოღვაწეობის სამი მხარის შესახებ საუბრობს:

„1. რეჟისორი—განმმარტებელი; იგივე — მაჩვენებელი იმისა, თუ როგორ ითამაშო. ასე რომ, მას შეიძლება უწოდო რეჟისორ-მსახიობი ან რეჟისორ-პედაგოგი;

2. რეჟისორი—სარკე, მსახიობის ინდივიდუალური თვისებების ამრეკლავი; და

3. რეჟისორი—ორგანიზატორი მთელი სპექტაკლისა...”

თუკი რეჟისორს არ ძალუშს, უნარი არ შესწევს მსახიობთან იმუშაოს, ის ჭეშმარიტ სპექტაკლს ვერასოდეს დადგამს. რეჟისორმა უნდა შეძლოს, დაეხმაროს მსახიობს, რომ მან როლში შემოქმედებითად

იპოვოს საკუთარი თავი, შეძლოს ერთ შემოქმედებით ანსამბლად შეკრას მსახიობები, ყოველი შემსრულებლის ნება სპექტაკლის იდეურ-მხატვრულ ამოცანათა განხორციელებისკენ მიმართოს.

ერთი და იმავე პიესიდან ზომ შეიძლება ძალზე ბევრი, ერთმანეთისგან განსხვავებული სპექტაკლი დაიბადოს. ყველაფერი რეჟისორზე, მის ნიჭსა და გემოვნებაზე, განათლებაზე, იდეურ მიზანდასახულობაზეა დამოკიდებული. რეჟისორი მაყურებელს მუდამ წინ უნდა უსწრებდეს. მის უკან კი არ უნდა მიჩანჩალებდეს, როდესაც მისთვის (მაყურებლისთვის) ისედაც ყველაფერი ნათელი და ნაცნობია, არამედ – გამოცანების წინაშე დააყენოს, რომელთა გამოცნობაც მან უნდა მოასწროს. გამოცანა-მეტაფორა, რომელიც მაყურებელში ძალზე ზუსტ ასოციაციას იწვევს, და არა გამოცანა-რეზუსი, რომლის ამოხსნაც მაყურებელს არ ძალუძს. ჩანაფიქრისა და მისი კონკრეტული მხატვრული ხორცშესხმის ერთობა – აი, რეჟისურის პროფესიული საფუძველი.

რეჟისორმა, ლიტერატურული ნაწარმოების ღრმა შესწავლის საფუძველზე, უნდა აღმოაჩინოს ავტორის ზერხი, მისი შემოქმედების საიდუმლო, პიესის სახეთა სისტემისა და ურთიერთობების აგების კანონზომიერება. რეჟისორმა უნდა ამოხსნას, მიაგნოს დრამატურგის ზერხს და ამ ზერხს სპექტაკლის ყველა კომპონენტი დაუმორჩილოს.

რეჟისორმა, პიესის სტილისა და ბუნებიდან გამომდინარე, (გავიხსენოთ „პილის ექიმის“, კოპოუტის პიესის და სხვა რეპეტიციები) კონკრეტული პიესისათვის რეპეტიციის განსაკუთრებული ზერხის პოვნა უნდა შეძლოს. რეჟისორი – მთარგმნელივითაა, უცხო ენაზე მოლაპარაკე მწერლის შედეგს რომ მოგვითხრობს. რეჟისორი – სწავლულივითაა, ძველებურ ლურსმულ დამწერლობას რომ ამოგვითხავს. რეჟისორი ტექსტის თანაბარ და მშრალ სტრიქონებს ცოცხალ სახეებად და ქცევებად „მთარგმნის“.

რეჟისორი ის კი არ არის, ვინც სპექტაკლს ღვამს, არამედ ის, ვისაც არ ძალუძს, არ დადგას სპექტაკლი.

შესტი სიტყვაზე კლიერია

„ჩემი წადილა და მინდა, რო ოდენ
ნიშნებითა ვიპაექროთ, ზმამოუღებელიც,
ღუმლითა, რამეთუ თითოეული საპაექრო
საგანი ესე იმოღენად რთულაია,
ვერავითარი კაცობრივი სიტყვა იმგეარად
ვერ გამოხატავს, როგორაცა ეისურვებდი“.

(ფრაზლე „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, XVIII თავი)

აი, პიესა. წავიკითხეთ.

დასაწყისში წარმოსახვა ცალკეულ სურათებს, სახეებს ხატავს.

ვამწიფებთ იდეა—აზრს. რის შესახებ არის იგი? კარგი იქნებოდა, მომხდარ შემთხვევაში პირადი მეპოვნა, მერე კი გაგებრაზებულიყავი, რომ სპექტაკლით იოლად გამოეთქვა ჩემი სათქმელი.

ვიგონებთ სპექტაკლის დადგმით ფოკუსს, მის გადაწყვეტას.

მსახიობებთან მოსინჯვა. მხატვართან, მუსიკოსთან, გამნათებელთან ერთად ვმსჯელობთ.

მსახიობებთან ერთად პიესის სიტყვებს მიღმა ვცდილობთ, ცხოვრება ამოვიცნოთ. რეპეტიციას გავდივართ — ვიგებთ, ვიკვლევთ მოვლენათა რიგს, ვახდენთ მის კონსტრუირებას, ვიგონებთ ცხოვრებას.

ეპერწავთ სპექტაკლს (სამუშაოს უმთავრესი ეტაპი). ყველაფერი დანარჩენი ამ მომენტისათვის მზადდებოდა. მსახიობები მუშაობენ, ცდილობენ, დამდგმელის თანავტორები გახდნენ. მხატვარს დეკორაციის და კოსტიუმების პროექტი (კროკები) მოაქვს. ამის შედეგად ბევრი რამ უფრო ნათელი ხდება, იცვლება. ჩნდება მომავალი სპექტაკლის სიერცის, „საარსებო სიერცის“, ხმების, ხმაურის, განათების, ადამიანთა ფიგურების და ჯგუფების შეგრობება.

ყველაფერი წესრიგში მოგვყავს. სპექტაკლი კიდევ ითხოვს დამუშავებას. ისევ ვეძებთ, ვეძერწავთ, კიდევ რამდენიმე გამოგონება, დეტალი, ცეკვა, სიმღერები, რიტმები. მსახიობთან ვმუშაობთ, ახლა ყველაფერი მასზეა დამოკიდებული.

ვანათებთ. უწყვეტ რეპეტიციას ვატარებთ – ვცდილობთ, სიცოცხლე შთაებერიოთ, სუნთქვას, აზროვნებას, სიარულს ვასწავლით.

ადამიანთა მცირე ჯგუფისთვის საჩვენებლად გამოგვაქვს – ისინი პირველ აზრს ქმნიან.

კიდევ ერთხელ ვახდენთ ყველაფრის კორექტირებას, ვასწორებთ ან გადავაკეთებთ ხოლმე.

ვანგენებთ მაყურებელს – და მხოლოდ ახლა, უცებ, ნათელი ხდება, შედგა თუ არა ნაწარმოები, დაიბადა თუ არა იგი.

იწყება განცდები – დადებითი ან უარყოფითი.

* * *

მარინა ცვეტაევა
(ნ.გონჩაროვას შესახებ)

„რა არის ადამიანის შემოქმედება? საპასუხო დარტყმა, სხვა არაფერი. საგანი მირტყამს, მე ვპასუხობ უკუდარტყმით. ანდა საგანი მეკითხება, მე ვპასუხობ, ანდა პასუხის წინ შეკითხვას ვსვამ. მუდამ დიალოგი, ორთაბრძოლა, შეტაკება, ჭიდილი, ურთიერთქმედება. საგანი იძლევა გამოცანას. პო – ლურჯი, პო – სუფთა, პო – მლაშე – რაშია საიდუმლო? ფუნჯის ქვეშაა პასუხი. პასუხი ანდა პასუხის ძიება, მესამე, ახალი, ზღვით და ჩემით აღმოცენებული. მოგერიებული დარტყმა და არა საგანი“.

* * *

ჩვენ ხელოვნების მარადის კანონებს ვასწავლით, მაგრამ თქვენ თქვენი უნდა თქვით და დიდი ხნის ნამღერი სიმღერა არ იმეორეთ. ყველაფერი, რასაც ისწავლით, კალოობისას რომ იცინან, ისე გაანიავეთ და სიტყვაზე ნურაფერს დაგვიჯერებთ. ყველაფერი გრძნობით და გონებით მოსინჯეთ თავად, თვითონვე აღმოაჩინეთ თქვენთვის ყველაფერი, რაც ჯერ არს, თეატრში აღმოაჩინოთ. ჩვენს ხელოვნებაში ძალზე ცოტა რამ თუ შეიძლება, გამრავლების ტაბულასავით დაისწავლოს. მინდა, გისურვოთ, თქვენი საკუთარი ხმით გამოხატოთ დრო.

* * *

ახლა კი, შარდაი..

**თეატრზე
ნათესაობიდან**

თეატრზე ნაწიპრიდან

წინააღმდეგობა მოვლენაში

მხედველობაში მაქვს მიზნისკენ სავალ გზაზე წინააღმდეგობათა დაძლევის თანდაყოლილი რეაქცია, რომელიც ი.პ.პავლოვმა აღმოაჩინა და „თავისუფლების რეფლექსი“ უწოდა. თავისუფლების რეფლექსი – ქცევის დამოუკიდებელი ფორმაა, რომლისთვისაც წინააღმდეგობა არანაკლები სიძლიერის სტიმულია, ვიდრე შიშშილი – საკვების მოძიებისთვის, ტკივილი – თავდაცვითი რეაქტიისათვის. „თავისუფლების რეფლექსი რომ არ არსებობდეს – წერდა ი.პ.პავლოვი – ყოველი უმცირესი წინააღმდეგობაც კი, რომელსაც ცხოველი წააწყდებოდა, სრულიად შეწყვეტდა მისი ცხოვრების მდინარებას“.

ძულებისადმი წინააღმდეგობის გაწევის მოტივაცია

ადამიანისთვის დამახასიათებელია მიმბაძველობით ქცევაზე გადასვლა, დამოუკიდებლობაზე უარის თქმა, სიტუაციაზე პასუხისმგებლობის ლიდერზე გადატანა.

* * *

მიღამო, სადღაც, ადგილ-მამულების მოშორებით, სამლოცველოსთან. მაგრამ ბალი ძველია, ალუბალს აღარ ისხამს. მოქმედი პირები რაღაცნაირი აზიზები არიან, ცდილობენ, თავის არაჩვეულებრივ ზნეობრიობაში დაარწმუნონ ყველა, ცდილობენ, იმაზე მეტად კეთილზნაიანი იყვნენ, ვიდრე სინამდვილეში არიან. ასეც შეიძლება.

134

ან, „ლურჯი ფრინველი“ როგორღა დავდგა? გადაკითხვის დროსვე უნდა შევთხზათ მართლაც არაჩვეულებრივი სამყარო!

* * *

„მე მსმენელის კი არ მეშინია, მეშინია ცუდად დაუეკრა, ნაწარმოების მეშინია“ (სერგისტერი, 1986 წ.).

* * *

ადგილიდან: — კი მაგრამ, ნეკროპოლის „ძია ვანია“?

თუმანიშვილი: — ვფიქრობ, ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ძალიან თავისებურად დგამენ, მაგრამ მაინც ჩეხოვს. იქ მშვენიერი სცენებია. მაგალითად, თუნდაც, სცენა სონიას და ასტროვს შორის, სცენა თაროებთან არყის ბრტყელი ბოთლით. ამ სცენაში ყველაფერი მშვენიერია და ჩეხოვის შესატყვისი. ეს დიდებულია.

ერთი კრიტიკოსი ქალბატონი მეკამათებოდა სამი მსახურის თაობაზე, რომლებიც პიესაში არ არიან. აღშფოთებული მეუბნებოდა: — რა არის ეს, ეს ჩეხოვს არა აქვს!

მე კი მგონია, ჩეხოვს რომ ენახა ეს სპექტაკლი, პიესაში აუცილებლად შეიყვანდა ამ რეგვენებს. მხოლოდ მათი წყალობით შევიგრძენი ამ უსუსურ ადამიანთა ტრაგედია, მთელი მათი ღრამა, იმიტომ რომ ეს სამი საშინელზე საშინელი, უტიფარი თანამედროვე ფიგურა შეძერა მათ სულში, მათ სახლში, მათ სამყაროში და თავხედურად დაიარება მათ შორის. აი, რაზეა საუბარი. ავტორისადმი ერთგულებაზე და არა იმაზე, რომ ყველაფერი რემარკის მითითებით გააკეთო.

* * *

სტანისლავსკი მსახიობისა და რეჟისორისგან მოქმედ პირთა შორის ურთიერთობათა უკიდურესად დამუშავებულ სისტემას ითხოვდა. ყოველმხრივ, ღრმად და მრავალფეროვნად გახსნილი ურთიერთობათა სისტემა — სცენაზე ორგანული არსებობის, მოცემული პიესის ეპოქაში, ყოფაში, გარემოში და ა.შ. და ა.შ. შელწვევის საწინდარია.

* * *

ჩემთვის უამბიათ, რომ მიხეილ ჯაფარიძეს უცდია, „ალუბლის ბაღი“ გადმოეკართულებინა და დაწერა პიესა „გადაჭრილი მუხა“. ეს თემა ძალიან ახლობელია ქართველი თავადაზნაურობისათვის.

* * *

„მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“ — მოსაწყენი წიგნია, ის მაინცდამაინც კერ გამოუვიდა ავტორს. მაგრამ წითელი ფანქარი მოვიმარჯვე და მოენიშნე ჩემი აზრით მხოლოდ ყველაზე მნიშვნელოვანი. ძალზე პატარა, მაგრამ ძალზე მნიშვნელოვანი წიგნი გამოვიდა. ის უნდა შეისწავლო, ანუ შენთვის ხელახლა აღმოაჩინო. რას ნიშნავს ამოცანა, მოცემული პირობები, ნაწყვეტები ანდა მოვლენები, ხერხი, გრძნობათა ბუნება. როლი — ესაა ამოცანათა სისტემა სხვადასხვა, ცვალებად შემოთავაზებულ ვითარებაში. ამოცანათა სისტემის გარეშე იმპროვიზაცია ნულიდან იწყება. იმპროვიზირება მხოლოდ ამოცანათა გზაზე ან, სულ ცოტა, მათ ბილიკზე შეიძლება.

* * *

ახლაზან ანდრეევის „იუდა ისკარიოტელი“ წავიკითხე. საოცარი მიგნებაა. მარტო იუდა უტრიალებს ჯვარცმას, დანარჩენი მოწაფეები — სადღაც მოშორებით არიან. ბოლოს იუდამ დაიყვირა: ნუ მიმატოვებ! მე ყოველთვის გემორჩილებოდი, მუდამ გასრულებდი შენს დავალებებს, შენ კი უცებ მიმატოვე. ეს საინტერესო ვერსიაა. აი, ასე შეიძლება პიესების გააზრება, როლების შეცვლა.

* * *

მსახიობი შეკითხება: როდისღა ზდება მოქმედება? ალუბლის ბალები ყვავიან, შარლოტა კი კიტრებს მიირთმევს. შუა ზაფხულია, ალუბალი კი პირველ მოქმედებაში ყვაოდა. დრო მიდის. ესე იგი, პირველ და მეორე მოქმედებებს შორის დრო გასულა. მათ კი ამასობაში არაფერი იღონეს. ელიან, ელიან, ელიან. რაღას?

* * *

თქვენ თუ ხატავთ? ყოველდღე უნდა ხატოთ. რისთვის? რომ თავი გამოხატოთ. თუ არ ხატავთ, მაგრამ წერთ, წერეთ ყოველდღე, თუნდაც სამ—სამი სტრიქონი. პლასტილინისგან პატარა ფიგურები გამოძერწეთ, თუნდაც, არც ისე კარგად გამოგივიდეთ. მაგრამ ეს

მიგჩევით, რომ უნდა ძერწოთ, ძერწოთ და ძერწოთ. აი, ეს არის ჩვენი საქმე. მსახიობთან, მხატვართან, მუსიკოსთან ერთად ვძერწოთ. ბევრი ფიქრობს, რომ რეჟისორი ის ადამიანია, რომელიც მუდამ ყველას რაღაცას უხსნის. არადა, როდესაც რეჟისორი ბევრს ლაპარაკობს — ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩიხში მოხვედრილა. რეპეტიცია საღამოდ იქცევა, ხელოვნებას სძინავს.

* * *

ყოველთვის არა, მაგრამ ძალიან ხშირად გმირის ბოლო რეპლიკას მთელი როლისთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ყოველთვის გარგებთ, ეს რეპლიკა მოძებნოთ და მას დაუფიქრდეთ. გასხოეთ ჩაპეის „დედა“? მთელი პიესა აგებულია „ნუ წახვალთ“—ზე, „ნუ გახვალთ ქუჩაში“, სადაც ბრძოლაა, სადაც ერის ბედი წყდება. და მხოლოდ ბოლო რეპლიკა — „წადი“. ესე იგი, მთელი საიდუმლოება ისაა, რომ დაახლოვდეთ ეს რეპლიკა, შეეწინააღმდეგო მას, პროტესტი გამოუცხადო, იმისთვის, რომ, ბოლოს და ბოლოს, წარმოთქვა.

* * *

სპექტაკლი სხვადასხვანაირი არსებობს. ერთხელ „მსხვერპლი“ სოფელში, ქუჩაში, გზაჯვარედინზე ვითამაშეთ, მაცხოვრებლები კი აივნებიდან, წნულის ღობეებიდან გვიყურებდნენ. სამხატვრო თეატრის „სამ დაში“ მთელი სცენა ხმელი ფოთლებით იყო დაფარული — ეს თამაშის სულ სხვა ხერხია. ახლა ვნახოთ ანტიკური ბერძნული თეატრი, რომის თეატრი — იქ უამრავი სხვადასხვა ფორმაა, თამაშის სხვადასხვა ხერხი. რა არის თეატრალური თამაშის ხერხი? მაყურებელსა და სცენას შორის შეთანხმება თეატრალური პირობითობის ხარისხის შესახებ. მსოფლიოში პირველი თეატრი — ესაა ბიზონებზე ნადირობა. ეს უკვე თეატრია, შამანი იკეთებდა ბიზონის ნიღაბს (მე ბიზონი ვარ) და თამაშობდა, კვდებოდა. ინდური თეატრი, იაპონური კაბუკი, ნო, ყვავილების გზა, ყოველი ექსტი — განსაკუთრებული შინაარსი. ანდა ავსტრალიური — ჩიტების ცეკვა. ახლა, რამდენი სხვადასხვა თეატრი არსებობდა ჩვენამდე: მარჯანიშვილის, ახმეტელის, თაბორის, მკერძოლის, ბრეზტის, „კომედი ფრანსეზ“, „ატელი“ და ა.შ.

„ლურჯი ფრინველი“. ის უთუოდ დასადგმელია. იყო ერთი სიმღერა კაპიტანზე, რომელიც არასოდეს დარღობდა. ამ სიმღერას ჩერკასოვი მღეროდა. ომში, როდესაც განსაკუთრებით მიჭირდა, არადა, თითქმის ყოველ დღე მიჭირდა, ჩემთვის ელილინები ამ სიმღერას კაპიტანზე. (როცა ცუდად ხართ, გაიღიმეთ და ყველაფერი კარგად იქნება). ასეა „ლურჯი ფრინველიც“. ის უთუოდ დასადგმელია. შენი ოცნება უნდა ეძებო. მაგრამ უნდა დაიდგას სხვაგვარად, არა ისე, როგორც სტანისლავსკიმ დადგა თავის დროზე. დღეს ყველას ძალიან სჭირდება „ლურჯი ფრინველი“. ეს ხომ ოცნებაა იმაზე, რომ ხვალ ყველაფერი კარგად, შესანიშნავად იქნება. უნდა დაიჭირო ლურჯი ფრინველი. მე, ყოველ შემთხვევაში, დარწმუნებული ვარ, რომ ჩემი შვილიშვილები, როდესაც გაიზრდებიან, ნახვენ აღმასებდაფრქვეულ მსოფლიოს. ისინი ბედნიერნი უნდა იყვნენ, ისინი თვითონ შექმნიან ამ ბედნიერებას.

საექტაკლის გადაწყვეტა, ევრიკა – და ერთ წამში ყველაფერი ნათელი ხდება! მიგნება. წრეზე განლაგებული ხეები და მათში გამავალი სხივები „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ რაინჰარდტთან – შეიძლება მოიპარო. თეჯირები „ჰამლეტში“ გორდონ კრეგთან – შეიძლება მოიპარო. „პრინცესა ტურანდოტი“ ვახტანგოვთან – შეიძლება მოიპარო, იმიტომ რომ ეს მიგნებაა. აშდუგარი მაგალითები თეატრის ისტორიიდან უნდა იცოდე, როგორც ორჯერ ორი. ესაა ხელოვნება, ესაა ძერწვა, ესაა შემოქმედება. ჩვენი საქმეა – ეძებო, მიაგნო, აღმოაჩინო! ზოლო დიდი ხნის წინ გამოყენებული გადაწყვეტების ცოდნა აუცილებელია, რათა ბიძგი მიიღო და გაეცალო, ახალი აღმოაჩინო. სამწუხაროდ, ჩვენ უფრო ხშირად შტამებით, გასაღებელათი ესარგებლობთ. თეატრი თავისი არსით – პოეზიაა. ცუდია, როდესაც სხვების მიგნებულთ სარგებლობ.

თეატრალური თამაშის ხერხი – ეს თეატრალური პირობითობის ზარისხია. ასეთი ხერხი აურაცხელია. ახლა ამათგან ფუძემდებლურსა და ურთიერთსაწინააღმდეგოზე შეეჩერდეთ: ესაა ცხოვრებისეული, თეატრალური ილუზიურობის თეატრი და პირობითი, მეტაფორული თეატრი. პირობით თეატრში მთავარია ნიშანი, ილუზორულ თეატრში კი – ცხოვრება ყველა თავისი წერილმანით. მაგალითი: სკანდალი ბესსემენოვის სახლში „მდაბიონიდან“ და მარკიზ ფორლიპოპოლსა და გრაფ ალბაფიორიტოს შორის სკანდალი „სასტუმროს დიასახლისში“. ეს ორი სრულიად სხვადასხვა რამაა.

რა არის ჟანრი? ფორმის და შინაარსის ურთიერთობათა კანონზომიერება. გახსოვთ „ორი ბატონის მსახური“? სილვიე, ახალგაზრდა, ძლიერი მამაკაცი დაშნით ებრძვის შარვალში გადაცმულ გოგონას და აგებს ბრძოლას. ეს პირობითობაა, კომედიური ჟანრის პირობითობა. ასეთი რამ ტრაგედიაში ვერ მოხდება.

საინტერესოა, შეეძაროთ ერთი და იმავეს სხვადასხვა გადაწყვეტა. მეფე ლირის სამეფო ტახტი ავიდოთ. როგორი ტახტი ჰქონდა მეფეს? გადაწყვეტო ეს ამოცანა — ნიშნავს, დადგმის პრობლემა გადაჭრა. მაგალითად, როცა ა.ვასაძის სპექტაკლს შესანიშნავი მხატვარი ს.ქობულაძე აფორმებდა, მან უზარმაზარი ციხე-დარბაზი ააშენა, ციხე-ქვეყნიერება, რკინის ჯაჭვებით, რგოლებით, ბიარალებით, პერალდიკური ნიშნებით, კიბეებით. სამეფო ტახტის ნაცვლად ზევითკენ აღმავალი კიბეები, კიბეების ზემოთ კი, ძალიან—ძალიან მაღლა — გრანდიოზული გოთური საეარძელი. როდესაც ლირი—ღმერთი იქ ჯდებოდა, იგი ყველას და ყველაფრის თავზე ლივილივებდა, ზემოდან გადმოსცქეროდა. იქიდან დაშვება შეიძლებოდა. პიტერ ბრუკთან სამეფო ტახტი — ოვალური მაგიდა და უხეშად გვდილი სკამებია. მოდიოდა ძლიერი ლირი. ანდა მარჯანიშვილის ჩანაფიქრი: ლირის ტახტი — დათვის ტყავადაფარებული უზარმაზარი ლოდია. ლოდზე მოხუცი მონადირე იჯდა. მე ძალიან მიტაცებს ასეთი შვდარებები. შეიძლება, გადაწყვეტათა კოლექციები შეაგროვო.

სარეჟისორო ფაქულტეტზე მიღებისას აბიტურიენტებს ყოველთვის ერთსა და იმავე შეკითხვას ეუსვამ: როგორ თეატრზე ოცნებობენ ისინი? მე მაინტერესებს, როგორ თეატრზე ოცნებობენ შემდგომნი ჩვენნი. ისინი, უმეტეს შემთხვევაში, არა საინტერესოდ პასუხობენ, დაახლოებით ასე: მე მინის თეატრზე ვოცნებობ. იქნებ, ეს რაღაც ახალი მეთოდია? არა, თურმე ტროლეიბუსი ივლის ქუჩაში, მაყურებელი კი ზის და ზან ტროლეიბუსს შეხედავს, ხანგამოშვებით კი — სპექტაკლს. სისულელეა. რად მინდა ასეთი თეატრი?! პირიქით, ასე მგონია, რომ ახლა, ამ საშინელი საზოგადოებრივი ძვრების დროს, თეატრი საღდაც გამოქცეაბულში ანდა მონასტერში უნდა წავიდეს, რათა ადამიანები, დაღლილი, ცხოვრებისგან მოშლილი ადამიანები ჩვენთან მოვიდნენ და ჩვენ ყველამ ერთად რიტუალი ჩავატაროთ, რათა განადგურებისგან დავიცვათ კულტურა.

რაოდენ ნაირგვარია ჩეხოვი! „ალუბლის ბაღი“ სულ სხვანაირად უნდა დაიდგას, ვიდრე „პალატა № 6“. უზარმაზარი დაცილებაა. მოდიტ, შევქმნათ ცხოვრება სცენაზე! მაგრამ თუკი ის ვერ იქმნება, რა უნდა ვიღონოთ? უნდა ვეძებოთ, დაველოდოთ. მაგრამ ძალიან უნდა დაველოდოთ! ამაშია მთელი საიდუმლოება. ასეთ დროს მიყვარს ქუჩაში სიარული, პარკში რკოებს ვაგროვებ. ვაგროვებ, ვითომც არაფერზე ვფიქრობდე. მაგრამ, უცებ, რაღაც ამიმომრავდა შიგნით, ჯიბიდან ვიღებ უბის წიგნაკს, ვიღებ ფანქარს, მაგრამ შიგ ვერაფერს ვწერ. ცრუ განგაში. ისევ დავდივარ, ველოდები. ერთი საათი, ორი, ერთი დღე, მეორე, მთელი კვირა. და უცებ, ჩქარა ფურცელი, ჩქარა ტელეფონი: დანიშნეთ რეპეტიცია, რაღაც ვიპოვე... ესაა, ალბათ, შემოქმედებითი პროცესი. როდესაც შოპენი საფრანგეთში თავის მაზურკებს თხზავდა, ის პოლონეთზე დარდობდა. საოცარი მაზურკებია! მათში ისეთი საოცარი, არაჩვეულებრივი, ხიბლანი სვედაა, რომლისგანაც ტირილი გინდება, გინდა დატკბე, დაჰყვე ამ სევდას. ამ სევდას არაჩვეულებრივი ბედნიერება მოაქვს. როდესაც „ალუბლის ბაღის“ რეპეტიციებს გავდიოდით, ხშირად ეუსმენდით შოპენის მაზურკებს. რა არის მათ შორის საერთო? ძალიან ბევრი რამ.

შემონახული მაქვს ტოვსტონოგოვის რეპეტიციების ჩანაწერები, როდესაც ის 1945 წელს თეატრალურ ინსტიტუტში „მდაბიონის“ რეპეტიციებს ატარებდა. ჩემთვის ჩანაწერებს ვაკეთებდი. და როდესაც მან „მდაბიონი“ „დიდ დრამატულ თეატრში“ დადგა, ამ სპექტაკლის მონაწილეთათვის (მე იქ უბრალოდ რეჟისორის თანაშემწე ვიყავი და პირველ კურსზე ვსწავლობდი), ჩვენთვის ყველასათვის ეს ყველაფერი ძალზე ნაცნობი იყო, თითოეული ამოცანა, თითოეული სცენა. რასაკვირველია, „დიდ“-ს სცენაზე ეს ყველაფერი უფრო გამდიდრდა, იქ შესანიშნავი მსახიობები თამაშობდნენ, ლებედევისნაირნი, ხოლო არსი იგივე დარჩა. ყოველი რეპეტიცია თავიდან ბოლომდე ჩაწერილი მაქვს ისე, როგორც მაშინ მესმოდა, როგორც ვგრძნობდი. ეწერდი იმაზე, რაც მოცუბდა, რასაც ჩემთვის აღმოვაჩენდი. ტოვსტონოგოვი ძალიან ზუსტად და ქმედითად განსაზღვრავდა ამოცანებს. ეს ჩანაწერები შემოძრჩა. კითხვისას ისინი ძალიან ბევრს მაძლევს, ვიხსენებ ანაბანას და ვიცი, რომ სწორედ ეს არის სათავე. მე ამას ჩემებურად ვაკეთებ, ისე, როგორც ვგრძნობ და მესმის. ეს ხომ საცალო საქონელია.

მე სტანისლავსკის სისტემით ვმუშაობ? არა, ასე ვერ ვიტყვით. ვმუშაობ ისე, როგორც გავიაზრე ჩემი მასწავლებლის გაკვეთილები,

როგორც შევითვისე ისინი, როგორც მთელი ცხოვრების მანძილზე ჩემებურად შევითვისე და გარდავსახე. მე ჩემებურად ვმუშაობ, მაგრამ ვცდილობ, გამოვიყენო ის, რასაც დიულენის, მეიერჰოლდის, სტანისლავსკის, ბრეტის, გუნიას და სხვათა სკოლები მაძლევს. ეს ბუნებრივიცაა. თუკი უცაბედად კნებელთან აღმოვაჩენ ქმედითი ანალიზის მეთოდს და ის მუშაობაში დამეხმარება, რატომ არ გამოვიყენო? საშუაოს ყველაფერი წაადგება, თეორიაც და კანონებიც. მაგრამ, როგორც ჯორდანო ბრუნო ამბობდა, პოეზია ყველაზე ნაკლებად წესებიდან იბადება, პირიქით, წესები წარმოიშობებიან პოეზიიდან.

ინფორმაცია — მოხსნილი განუსაზღვრელობის ზარისხია. რა კარგია ეს და როგორ უკავშირდება სპექტაკლის დადგმას. ჩვენ ვიღებთ პიესას და ვცდილობთ, რაც შეიძლება მეტი ბუნდოვანება, გაურკვეველობა ჩამოვაშოროთ მას.

ბარსაკის თეატრი — „ატელიე“ თამაშობდა სპექტაკლს „ერთი თვე სოფლად“ — დიდი დივანი, მის კუთხეებში ორი ქალი ზის და 20 წუთის განმავლობაში თითქოს არც მოძრაობს. მაგრამ, არსებითად, ბრძოლით გართულნი, ზვერავენ ერთმანეთს, ეპარებიან, ვითომ უკუიქცევიან, მოულოდნელად თავს ესხმიან. და ეს ყველაფერი ვით მაქმანი, ფაქიზია, როგორც თავად ტურგენევის პიესა. მხოლოდ გაღიმება, თითქოს გაღიმება, რომელიც მერე გაქრება, დაიმალება, თვალებში რაღაც გაკრთება, შეშფოთება იგრძნეს, რომ ერთმანეთს მახეს უგებენ...

ქოლგა. უბრალო ქოლგა. ავიღოთ ქოლგა, როგორც გამოხატვის საშუალება. იმუშავეთ მასთან, დრო ნუ დაგეანანებათ. ქოლგასთან თამაშის 60 სხვადასხვა საშუალება არსებობს. როგორი ქოლგა ექნება, მაგალითად, პრინცესა ტურანდოტს? ანდა ბესსემენოვს? მისი ქოლგა ძველი ყაიდისაა, ფართო, მომრგვალებული სახელურით. ანდა, როგორი ქოლგა აქვს რანეცკაიას? ოლონდ, ამას სასხვათაშორისოდ კი არა, მართლად გაკეთება უნდა. ჩვენს წინაა თვალუწვდენელი, უსაზღვრო პალიტრა-ცხოვრება.

სულ სხვადასხვაა, სულ სხვადასხვა თეატრები! აიღეთ ბრეიგელის თეატრი—ბალაგანი „ყველიერიდან“. ფიცარანაგი, უკან ფარდა, იქიდან სუფლიორი იხედება, სიტყვებს კარნახობს. მაგიდა, სკამები, ქალი და მამაკაცი, რაღაც ხდება, ბალაგანის გარშემო კი, უზარმაზარ მოედანზე

ხალხია თაემოყრილი, დამდგარა და უყურებს. ანდა, აი, ინსტიტუტში დავდგი კლდისაშვილის „მსხვერპლი“. სცენაზე რვა იმერული ჭიშკარი იდგა, მათგან მოქმედების სხვადასხვა ადგილი ეწყობოდა, მსახიობები კი კიდეებზე ისხდნენ, აქვე იცვამდნენ, გრიმს იკეთებდნენ, თამაშში ჩასართველად ემზადებოდნენ. ესეც ხერხია. მილიონობით ხერხი არსებობს. ანდა სასამართლო, სამსჯავრო არ არის განა თეატრალური თამაშის ხერხი? შეიძლება სპექტაკლი გაკეთდეს, როგორც თოჯინების თეატრი. ანდა, აი, მე დავდგული მაქვს „კბილის ექიმის თავგადასავალი“: სცენაზე შაფ-თეთრი თევზირებისგან „ქალაქი“ ავაშენეთ.

გვექონდა რაისაბჭო, საავადმყოფო, პოლიკლინიკა, ბაღი, ბულვარი და ერთდროულად მიმდინარეობდა ყველა მოქმედი პირის მიერ ცხოვრების იმპროვიზირება. ისინი თავიანთ ბინებში ცხოვრობდნენ, მსახურობდნენ, ცდილობდნენ, ბავშვებით ეთამაშათ, ქალაქი ცხოვრობდა. მერე კი, თანდათან სიუჟეტიც გამოიკვეთა. ჟურნალისტი ქალი პოლიკლინიკაში მომხდარი ამბის გამოსარკვევად ინტერვიუსთვის გაემუშრა: ახალ კბილის ექიმს კბილი უმტკივნეულოდ ამოუღია და ქალაქი აღელდა – დაიბადა სატელეფონო საუბრების, ჭორების სცენა. სცენაზე გამოდიოდა წარმოდგენის ოცი მონაწილე სატელეფონო ყურმილებით ხელში, ერთმანეთს ურეკავდნენ, საქმეს არჩევდნენ, აღტაცებაში მოდიოდნენ, არარსებულ რაღაცებსაც კი თხზავდნენ...

ანდა შესანიშნავი გადაწყვეტა ლიუბიმოვის სპექტაკლში „განთიადი კი აქ წყნარი იცის“ (მხატვარი ბოროვსკი): საბარგო მანქანის ძარა, რომელიც სახეს იცვლიდა და უამრავ მოქმედების ადგილს ქმნიდა – აბანოს, საბარგო მანქანას, ლობეს და ა.შ. იმავე ბოროვსკის ჰქონდა მაკეტი: მთელი სცენა თევზირებით იყო ჩახერგილი: დიდითა თუ მცირეთი, როკოკოს თევზირებით განსაკუთრებული, განუმეორებელი სამყარო იქმნებოდა. ანდა ოქროსფერი თევზირები გორდონ კრეგის „ჰამლეტ“–ში! ანდა ოხლოპკოვის წითელი ქსოვილი „ახალგაზრდა გვარდიში“. ის სუნთქავდა, იბრძოდა, გულამომჯდარი ტიროდა, ხარობდა, მოუწოდებდა, ის ცოცხლობდა და ეს მშვენიერი იყო. ოდესღაც „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ დავდგი – ერთი სცენა სულ მთლად უზარმაზარ გვირილებს მოეცვა: მსახიობები გამოდიოდნენ, დაასობდნენ გვირილებიან ღიდრონ ნემსებს და მთელი მდელი ყვავილნარად იქცეოდა. ძალიან ლამაზი იყო! უნდა მოიგონო, შეთხზა, ფეხით იდგე მიწაზე (ლოგიკის), ფანტაზიებით და გადაწყვეტებით – ცაში ფრენდე. უნდა შეთხზა ნიშნები, მეტაფორები, ქარავმები. მეტად პირობითი, ნაკლებად პირობითი. ნებისმიერი მოქმედება უნდა აქციო იმის ნიშნად,

რისი გამოხატვაც გასურს. თუკი ეს ნიშანი არ იარსებებს, მსახიობებმა რამდენიც უნდა განიცადონ, არაფერი დაფიქსირდება და არ გადმოიცემა, ანდა თეატრი ლიტერატურულ თეატრად გადაიქცევა.

მიზანსცენა – გამოხატვის საშუალებაა. მე ასე მასწავლიდნენ: მხატვარი შარლემანი ასანთის ღერებს მაგიდაზე გააბნევდა და ამბობდა, ისე განალაგეთ ეს ღერები, რომ იქნებოდეს სევდა, მოწყვნილობა, ბოძოქრობა; ანდა ჩვენ შემოდგომის ხმელი ფოთლებისაგან ნაირ-ნაირ კომპოზიციას ვაკეთებდით. ყველაფერს ამას მიზანსცენასთან მივყავართ. მეიერჰოლდს დიაგონალური კომპოზიცია აქვს – ეს ყველაფერი უნდა იცოდეს. გახსოვთ ლიტველთა „ძია ვანია“? თაროელი. მუხლმოყრილი სონია – მარჯვნივ, ის მარცხნივ, თაროელის შუაში კი ბრტყელი ბოთლი დგას და იქიდან ცრემლებივით არაფი მოწვეთავს. არაჩვეულებრივი მიგნება! შესანიშნავია! შეაგროვეთ დიდ ოსტატთა სურათების რეპროდუქციების კოლექციები, იქ ბევრი საინტერესო მიზანსცენაა. მაგალითად, ელ გრეკოს უაღრესად საინტერესო მიზანსცენები აქვს. აიღეთ, შეისწავლეთ, თუ შეგიძლიათ, ქანდაკებები. დაიარეთ მოქანდაკეთა სახელოსნოები, იქ არაჩვეულებრივად საინტერესო გამოუფენელი ნამუშევრებია. ისინი ეძებენ, ცდიან. მუსიკით, ფერით, მოცულობებით სულ, გამუდმებით უნდა ძერწო მსახიობებთან ერთად. უნდა დადგა და ძერწო შენთვის, შენთვის გამოიგონო. სულაც არ არის აუცილებელი, ყველაფერი სხვას აჩვენო. შეიძლება, წარმოსახვაში დადგა პიესები, რომლებიც არასოდეს დაიდგმება. ამაშია მთელი არსი და ხიბლი ჩვენი არსებობისა. სადღაც, წარმოსახვაში ნარინჯისფერი ბუჩქი ანდა რაღაც ბგერა აღმოცენდება. ჩვენ, ფსიქოლოგების, მოქანდაკეების, მესაათების მსგავსად, სპექტაკლები ბგერებისგან, წამებისგან, შეგრძნებებისგან, რიტმისგან, სივრცისაგან და სივრცეში უნდა ავაწყოთ. შევექმნათ სიმეტრია, რათა შემდგომ დაეარღვიოთ იგი.

მსახიობობა – ეს ქმედებაა, მგზნებარე არსებობა რისამე გამო, სცენაზე წვა. ინგლისელები (პიტერ პოლი – შექსპირის „ზამთრის ზღაპარი“) დეკორაციის, კოსტიუმების, მუსიკის გარეშე თამაშობდნენ. შუა სცენაზე მსახიობი ქალი გამოვიდა, დადგა, ყურადღება მოიკრიბა და თხუთმეტი წუთის განმავლობაში მონოლოგს თამაშობდა. მთელი დარბაზი, რომელსაც ერთი სიტყვაც კი არ ესმოდა, მონუსხულივით იჯდა, იმიტომ, რომ რაღაც ამბავი დაიბადა, განვითარდა და ჩაქრა.

ფიროსმანის ქანდაკება. ის მუხლებზე დგას და ორივე ხელით კრავი უჭირავს. ეს მსხვერპლია. მაგრამ მას იგი ისე უჭირავს, რომ ამ კრავის მიმართ გრძნობა გიჟდება. ამ ფიგურის ირგვლივ რაღაც ცოცხალი ჰაერი ჩნდება, თითქოს, მისი სამყარო, სიცოცხლე წარმოიშობა. ცხოვრებისადმი დამოკიდებულება ლითონით, ქვით, მიზანსცნით, ბგერებით შეიძლება დაფიქსირო და ესაა ყველაზე მთავარი. ვცდილობ, შევადწიო ამ თავისთავად არსებულ სამყაროში. ეს შეჩერებული წამია. როდენის ფიგურები მარმარილოსგან არიან გამოკვეთილი და მათ შორის რაღაც ხდება. მაგრამ გასაოცარი ის არის, რომ ქრება მარმარილო—სიმძიმე და ფიგურებს შორის იბადება გულისცემა, ჩურჩული, არაჩვეულებრივი სიმსუბუქე, სიცოცხლე, ნებიერობა, ერთმანეთისადმი სწრაფვა, ანუ იბადება ის, რასაც წონა, ფორმა, კონტური არ გააჩნია, მაგრამ რაც უმთავრესია ცხოვრებაში. ესაა გრძნობათა, ფიქრთა და იდეათა, ფსიქოფიზიკურ ქმედებათა გამოსახვის ხერხები, რომლებიც პლასტიკის ნიშნებით, გარინდებული მოძრაობით გამოიხატება.

მარსელ მარსოს ასეთი ეტიუდი აქვს: მას მატარებელზე აგვიანდება. ძლივს მათარევს უმარავ ჩემოდანს, მირბის ბაქანზე, ეძებს მატარებელს, ეძებს, ვერა და ვერ პოულობს, ნერვიულობს. ბოლოს და ბოლოს, გახარებული აგნებს თავის ვაგონს, ძლივძლივობით ადის. მთელი თაროები ჩემოდნებით აეცო, დიდხანს აწყობდა, გაიხადა, საუბზე ამოაღავა, ფანჯარასთან მოკალათდა, ფარდა გადაწია და უცებ სახე შეეცვალა. ხედავს, რომ მისი მატარებელი სადგურიდან გავიდა. შესანიშნავი ეტიუდია. ეს საინტერესოც არის.

გახსოვთ, რაიკინს ჰქონდა ასეთი ეტიუდი „ადამიანის ცხოვრება“. კულისებიდან გამოდის კაცი, ის ახლად დაბადებული ბავშვია, მერე მთელ ცხოვრებას გაივლის, ბოლოს კი, უკვე მოპირდაპირე კულისებში შესვლის წინ ამბობს: — მე ზომ რაღაც უნდა გამეკეთებინა, მაგრამ ახლა დამეიწყდა — რა, მთელი ცხოვრება გავიდა! ჩვენც ასე ვართ. შევდივართ — გამოვდივართ, ვიბადებით — ვკვდებით, შუაში კი რაღაც—რაღაცები კიდევ ხდება.

ალბათ, მთავარია, პიესაში შენი, საკუთარი მოძებნო. თავიდან ბევრი რამ გაუგებარია შენთვის, მაგრამ უკვე გრძნობ რაღაცას, ნაცნობს, ახლობელს. ბავშვობაში, ჩვენს ბინაში საწოლ ოთახს ჰქონდა კარი, და იქ, კარს მიღმა, სხვა ხალხი ცხოვრობდა. საღამოობით ისინი

ჩონგურზე უკრავდნენ და სევდიან მეგრულ სიმღერებს ამღერებდნენ. ეუსმენდი ამ სიმღერებს და რატომღაც ტირილი მინდებოდა. ზოგჯერ კარს იქით ჩხუბობდნენ, ჩემამდე რაღაც სიტყვები აღწევდა. სულ მინდოდა, გამომეცნო, რა ზღებოდა იქ. ეს ძალიან საინტერესო იყო. ასეა პიესაც, სიტყვებით და რემარკებით უნდა გამოიცნო, კედელს, კარს მიღმა რა ზღება, როგორ ცხოვრობს იქ ხალხი.

ალბათ, საბოლოოდ ყველაფერი აქეთიკენ მიდის კიდევ. თუკი პიესაში ძალიან ზუსტად შეიგრძნობ ცხოვრებას, თუ ის სიხარულს ანდა ტკივილს მოგგვრის, აი, მაშინ სცენა შეგნიდან გააცოცხლდება. სცენა კი მაშინ ცოცხლდება ჩემთვის, როდესაც ის შეგნიდან ჩემი „ავტობიოგრაფიით“, ჩემი ცხოვრებისეული მოგონებებით ივსება. მაშინ მეჩვენება, რომ მომავალი სპექტაკლის სცენები ივსება იმით, რაც ჩემთვის ძალიან ახლობელია. ეს სცენები ჩემს შესახებაა, ჩემი ნაცნობების, ჩემი წარსულის, აწმყოს შესახებ. უბრალოდ, მე ვცვები. ვცვები არა სიტყვებით, არამედ ქცევით, განწყობილებით, ატმოსფეროთი, ქმედებებით. აი, მაშინ ჩემთვის ყოველივე იოლი და გასაგებია. მე ვძერწავ ცხოვრებას, რომელსაც კარგად ვიცნობ. სცენის მოშინაურება უნდა შეგეძლოს. გახსოვთ, ეკზიუპერიის „პატარა უფლისწულში“ უფლისწული როგორ იშინაურებდა მელას? დილაობით, როდესაც პარკში ესეირნობ, მაშინაც კი, როცა ძალიან ცუდ გუნებაზე ვარ (რაღაც არ გამომდის ან ვინმე ახლობელი ავადა), ერთ პაწაწინა ცისკრის ვარსკვლავს ავხედავ და იმედი მეხადება, რომ იქ პატარა უფლისწულია და აუცილებლად მიშველის. ის ჩემთვის ახლობელია. მე მას უკვე დიდი ხანია ვიცნობ, ვიშინაურებ მას, ის ჩემია. და ეს ძალიან მშველის. ვფიქრობ, პიესა მხოლოდ იმ შემთხვევაში უნდა დადგა, როდესაც გრძნობ, რომ ის შენია, ჩემი, რაღაცით ჩემს შესახებაა. მაგალითად, სოფოკლეს „ანტიგონე“ წავიკითხე და მისი დადგმა არ მომინდა, უარი ეთქვი. წავიკითხე ანუი და მაშინვე ვიგრძენი, რომ ის ჩემია, რომ ის მე მჭირდება.

ხშირად ვაკვირდები ჩემი სახლის ეზოში ბავშვების თამაშს. ახლა, მართალია, ცივა, მაგრამ ზაფხულში ყველანი ეზოში ჩამორბიან, იკრიბებიან და ძალიან აქტიურად ბჭობენ „მნიშვნელოვან“ პრობლემებზე (ზუსტად უფროსებით), ეზიდებიან რაღაც ფიცრებს, აგურებს, პატარა სახლებს აშენებენ, ამ სახლებში თავიანთი მშობლების ნაირად, მათი მიბაძვით ცხოვრობენ. ამ საბავშვო თამაშებში უფროსების ცხოვრება ირეკლება. ისინი განიცდიან, უხარიათ, ბავშვებს ზრდიან, ჩხუბობენ,

ბაზარში დადიან. ისინი „ცხოვრებობანას“ თამაშობენ. და რა კარგად გამოსდით ეს. მაგრამ აი, როცა ბავშვებმა იცინ, რომ მათ ვილაც უყურებს, მაშინვე მათ ქცევაში რაღაც არაბუნებრიობა ჩნდება. ბავშვები მსახიობებს ბაძვენ და უარესად იწყებენ თამაშს.

ერთმა მოთხრა: აი, თქვენ ახსენეთ სული, მე კი მგონია, რომ ჩვენი პროფესია — ეს ჩვეულებრივი სამუშაოა. ჩვენი სამუშაო — დადგმა — ჩვეულებრივი სამუშაოა, რომელიც ლოგიკაზეა აგებული და მაინც, ეს ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი სამუშაოა. მაგრამ, აბა, რანაირად შეიძლება: 11 საათზე გამოიძახო შენი ფერია, იმიტომ რომ 11-ზე იწყება რეპეტიცია და, მამასადამე, შთაგონებაც 11 საათზე უნდა გეახლოს?

მიქელანჯელოს შთაგონება სულ მუდამ დიდ რკინის ჯაჭვზე ჰქონდა დაბმული, და ამ ქალბატონს გვერდიდან ერთი წუთითაც არ იცილებდა. ის ისეთი გააფთრებით ურტყამდა თავის მარმარილოს ლოდებს, რომ მცირეოდენი არაზუსტი მოძრაობაც კი ქანდაკებას გაუფუჭებდა. იმიტომაც ურტყამდა ასე, რომ ის, მისი შთაგონება, ყოველთვის მასთან იყო.

ხოლო თუკი თქვენთან ის დილის 11 საათზე მოდის, ორის ნახევარზე კი მიდის — ან, იქნებ, შეიძლება კიდევ ითქვას, რომ ხელოვნება — ეს სამუშაოა. დიახ, ეს სამუშაოა, ოღონდ შთაგონებული!

სულის გარეშე კი ვერაფერს გახდები. თეატრში ისე მივდივარ, როგორც ქალიშვილთან ან მანდილოსანთან მიდიან პაემანზე. მე არ შემიძლია სამუშაოზე წასვლა, მე პაემანზე მივდივარ. მე სიყვარული მინდა, განცდა მინდა, ბედნიერება მინდა, მე ჩემს მსახიობებთან მინდა. ქალაქის ქუჩებში მივდივარ, ჩემს ძველ ნაცნობებს ვხვდები. აი, ხე, რომელთანაც საათები გამიტარებია ოხვრაში. აი, სადარბაზო, სადაც მიმიცილებია ის და ვერა და ვერ მომიხერხებია, რაღაც მნიშვნელოვანი სიტყვები მეთქვა. აი, საფეხური, სადაც ჩამოვმსხდარყვართ და ბედნიერები ყოფილყვართ. ეს ხომ მთელი სამყაროა. აი, ღრუბლები და მათ წიაღ კაშკაშა ლაქა, ფერწერაში რომ ვერ გადმოსცემ, ისეთი. თუკი ყველაფერ ამას საკუთარი სულიდან არ მივიტან რეპეტიციასზე, მაშინ როგორღა შევთხზავ ცხოვრებას, როგორ დაგებადებ მას.

ქალაქ შარტრში შევიდა მწირი. მოედანზე მან ქვისმჭრელები დაინახა და ჰკითხა: აქ რას აკეთებთ? ორმა უპასუხა: ქვებს ვთლითო. მესამემ კი ამაყად მიუგო — შარტრის ტაძარს ვაშენებო.

ვფიქრობ, ამაშია საქმის არსი.

გიგობენიათ ოდესმე სპექტაკლზე ქანცაწყვეტილი მუშაობის შემდეგ მაყურებელთა დარბაზის სიცივე? აი, მე კი ბევრჯერ მიგრძენია. მახსოვს, როცა შექსპირის „იულიუს კეისარი“ დავდგი, ძალიან საინტერესო მასობრივი სცენები გვქონდა. ჩემი მოწოდებები შესანიშნავად მუშაობდნენ, ყველაფერი უზუსტესად აწყობილი და ორგანიზებული გვქონდა. მაგრამ, როდესაც პრემიერის შემდეგ ქუჩაში გამოვედი და მეგონა, მთელი თბილისი მუხლებზე დაემხოოდა ჩემს წინაშე — არავინაც არ დამხობილა. მარტო ჩემი მეუღლე იდგა, მელოდებოდა და ჩვენ ერთად გაუწყვეით ქალაქის ცარიელ ქუჩებს. ძალიან ბევრი კი ვიმუშავე, იმაზე მეტიც კი, ვიდრე საჭიროა.

— როგორ შევინარჩუნოთ სპექტაკლი?

სპექტაკლის შენარჩუნება შეიძლება ყოველდღიური წრთვით, ყოველდღიური ვარჯიშებით, რეპეტიციებით. ჩვენ ამას პროფილაქტიკურ რეპეტიციებს ვუწოდებთ. სცენაზე უფრო ხშირად უნდა შეიცვალოს რაღაც ხერხები, ქმედებები, მსახიობისთვის საინტერესო რომ იყოს. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორი კლიმატია თეატრში. მშვენიერად ვგრძნობ ამას, როდესაც მსახიობები იკრიბებიან თეატრში წარმოდგენის წინ, როგორ იქცევიან, როგორ ემზადებიან, სურთ თუ არა ჩემთან შეხვედრა, სცენის რაღაც პრობლემების გამორკვევა.

ახლა მათ არ სურთ ჩემთან შეხვედრა. რატომ? ეს პროტესტია. ახლა მე ოპერაში ვდგამ და ისინიც ეჭვიანობენ. თეატრი — ის ხომ ოჯახივითაა. მსახიობებს უნდათ, რომ მათი რეჟისორი ყოველთვის მათთან ერთად იყოს და, როგორც თქვენ ამბობთ, მათთვის მუშაობდეს. და აი, მაშინ, როდესაც ასეთი ატმოსფეროს შექმნა ხერხდება, მსახიობური ხელოვნების სასწაული ნახევრად ცარიელ დარბაზშიც კი იბადება.

ეს გარკვეული რიტუალივითაა, წესჩვეულებების აღსრულებასავით. ვფიქრობ, რომ თეატრში საუკეთესო სპექტაკლები მაშინ გამოდის, როდესაც რიტუალი, განსაკუთრებული ატმოსფერო არსებობს. ზოგჯერ ვცდილობ, რომ სამსახიობო ფოიეში ნაკლები შუქი იყოს. მეორე სპექტაკლისთვის კი პირიქით, საჭიროა ბევრი სინათლე, ღელასწაული. თეატრებში, საუბედუროდ, ხშირად სრულიად უმსგავსო რამ ხდება. მაგალითად, ერთ-ერთი თეატრის ფოიეში უშველებელი ტელევიზორია ჩართული და, ნაცვლად იმისა, რომ მსახიობები გამოსვლისათვის ემზადებოდნენ, ფეხბურთის თამაშს გულშემატკივრობენ. ეს უმსგავსოა. ასეთ სპექტაკლში თქვენ განსაკუთრებულ ატმოსფეროს, განსაკუთრებულ ცხოვრებას ვერ აღმოაჩენთ. მსახიობები ვერ შეძლებენ მრავალჯერ

დადგენილის პირვანდელივით იმპროვიზირებას. თუ თქვენ და თქვენი მსახიობები სწორედ ამით იქნებით დასაქმებულნი, მაშინ სპექტაკლი საინტერესო გახდება, მასში საიდუმლოება, განსაკუთრებული ატმოსფერო დაიბადება. მსახიობები მონიშნულის მიღვევებით იმპროვიზირებას შეძლებენ. ამიტომაც მიმაჩნია, რომ ჩვენ მსახიობს უფრო გულისხმიერად უნდა მოვეყრათ, უნდა მოუფრთხილდეთ, დავეხმაროთ მას. არსებითად, მსახიობები ზომ უმწესონი არიან, ისინი სცენაზე გამოდიან, ჩვენ კი კულისებში ვიმალებით. მათ თამაში, სახიობა სურთ. ეს მოთხოვნილებაა, აუცილებლობა. ისინი თქვენ მოგყვებიან და იმედი აქვთ, რომ იცით, საითკენ მიგყავთ. მსახიობებს ფაქიზად უნდა მოვეყრათ.

მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენ სულ მუდამ სადღაც ვჩქარობთ, ძალიან ბევრი „მნიშვნელოვანი“ საქმე გვაქვს. არსებითად კი, ამ საქმეზე უფრო მნიშვნელოვანი არც არაფერია. ჩვენ სულ მუდამ ჩვენს მსახიობებთან უნდა ვიყოთ. თუმცა კი, შეიძლება, ერთმანეთს თავიც კი მოვაბეზროთ.

მე მგონია, რომ ჩვენი ურთიერთობა მსახიობებთან ოჯახური, მეუღლეთა ურთიერთობის მაგვარი უნდა იყოს. მათ შეიძლება ერთმანეთს თავი მოაბეზრონ, მაგრამ შეიძლება ერთად 40 წელი იცხოვრონ და ბედნიერნი იყვნენ, და ქმარი მუდამ გაოცებული იყოს — რა მშვენიერი ცოლი მყავსო. საკუთარ თავს კი არ ელოლიავენბოდეს, არამედ ცოლს, რათა მან იგრძნოს, რომ თქვენ ის მოგწონთ. მთელი საიდუმლოც ესაა.

კონფლიქტებიც ხდება. თავიდან, სანამ მსახიობები ახალგაზრდები არიან, შეიძლება შეუყვირო კიდევ, მერე და მერე კი ყველაფერი იცვლება. ერთხელ ეუყვირე მსახიობ ქალს, მან კი მომიგო: თქვენ გაეიწყლებათ, რომ მე უკვე 36 წლის ვარ. რა საჭიროა ყვირილი, უნდა გიყვარდეს ისინი, მათთან უნდა იყო, უნდა მოუფრთხილდე. მორალი არ უნდა უკითხო მუდამყამს, უნდა გაიყოლიო ისინი.

ჩვენს თეატრში ჩემს მსახიობებთან ურთიერთობა რამდენადმე განსხვავებულია. ყველა მათგანი წარსულში ჩემი ნამოწაფარია, რუსთაველის თეატრში კი, ძირითადად, ჩემივე თაობის ამხანაგები მყავდა. მაშინაც კი, როდესაც სპექტაკლი ჩავკვივარდებოდა, სამსახიობო ოთახებში ვიკეტებოდით და არავისთან გვსურდა შეხვედრა.

თეატრი, ჩვეულებრივ, რამდენიმე ნამდვილი მსახიობისა და რეჟისორ-ლიბრისგან შედგება, დანარჩენები კი ამ ბირთვს ეხმარებიან. თეატრი სწორედ ეს არის.

რეჟისორი, უპირველეს ყოვლისა, პიესის განმმარტებელია და ხელოვანი, რომელიც იგონებს ლიტერატურის ადეკვატურ, სპექტაკლის სცენურ გადაწყვეტას. ერთი და იმავე პიესიდან ზომ შეიძლება სულ სხვადასხვა, ფორმით და ჩანაფიქრით განსხვავებული სპექტაკლი დაიბადოს. ჩანაფიქრის ერთიანობა და მისი კონკრეტული მხატვრული ხორცშესხმა — ესაა რეჟისურის მთავარი პრობლემა. რეჟისორების ორი ტიპი არსებობს: ერთნი სპექტაკლის მხატვრულ სახეს ქმნიან, მეორენი მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობის მეშვეობით დგამენ სპექტაკლს და სხვა ყველაფერს მას უტყემაღებარენ. ალბათ, რეჟისორის საუკეთესო ტიპი — მესამეა, რომელშიც პირველი ორი ერწყმის ურთიერთს. არიან რეჟისორები, რომლებისთვისაც პიესა მხოლოდ დამოუკიდებელი სცენური ნაწარმოების შექმნის საბაბია. ასეთ სპექტაკლს, სიტყვიერი ტექსტის გარდა, პიესასთან, ავტორისეულ ჩანაფიქრთან არაფერი აკავშირებს. ჩემი აზრით, ეს არ არის რეჟისურის საუკეთესო გზა.

მეუბნებას რომ შეუდგები, შინაარსთან და ფორმასთან დაკავშირებული ამოცანები წარმოჩნდება, რომლებიც გადაწყვეტას ითხოვს. სპექტაკლის შეთხზვის მთავარი წყაროებია: პიესა (ავტორს განსაკუთრებული თავისებურებანი, საკუთარი ხერხები და ფერები გააჩნია), ჩემს ირგვლივ არსებული ცხოვრება თავისი დადებითი და უარყოფითი ფაქტებით, საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან ჩემი დამოკიდებულება და თეატრალური თამაშის ის ხერხი, რომელსაც მე ვირჩევ. ძალიან ბევრია დამოკიდებული ჩემს მსახიობებზე, მხატვარზე, მუსიკოსზე, ჩემს წარმოსახვაზე, ფანტაზიაზე და კიდევ ბევრ სხვა რამეზეც.

ჩემს წინაშე ოთხი მთავარი პრობლემაა, რომლებიც უნდა გადავწყვიტო:

1. იდეურ—თემატური ჩანაფიქრის პრობლემა. იდეა №1, ქმედებათა და გარემოებათა დაზვერვა, მთავარი მოვლენა, მოქმედ პირთა ურთიერთობანი და მათი დახასიათებანი და ა.შ.

2. თეატრალური თამაშის ხერხის, პირობითობის ხარისხის პოვნა. როგორი ტიპის თეატრს შეიძლება მიემართო?

3. რეჟისორი — მსახიობის თანაშემწე ანდა რეჟისორ—პედაგოგი: სიტყვა — ფსიქოლოგია — ქცევა — სიტყვა, ქმედითი ანალიზი, ეტიუდები, იმპროვიზაციები. ბრძოლა —

(დედანში გვერდი აკლია — რედ).

მეორე – ესაა თეატრალური ხერხის პოვნა. ისევე, როგორც კომპოზიტორები სწავლობენ ფორმის კანონებს, ჩვენც, რეჟისორებმა თეატრალური თამაშის ყველანაირი ფორმა, ხერხი კარგად უნდა ვიცოდეთ: ხალხური თეატრი – საქართველოში იყო ასეთი თეატრი – ბერიკაობა, ყეენობა. ანტიკური თეატრი, მისტერიული, საკარნავალო, იაპონური ნო, კაბუკი, ნიღბების კომედიის თეატრი, იმპროვიზაციული თეატრი, თეატრი რომანტიკული, ნატურალისტური, ბრეხტისეული, პომპეზური, სტუდიური, პოლიტიკური და ა.შ. ყოველ სპექტაკლს საკუთარი გასაღები, თამაშის საკუთარი წესი მოეპოვება. რამდენჯერ ყოფილა ასე: გამოშვლია ერთი ხერხი, მერე იგივე ხერხი სხვა სპექტაკლში გაიმეორებია და ჩაფულავენულვარ. რატომ? იმიტომ, რომ ხერხი მხოლოდ მოცემული პიესისთვის, მოცემული გადაწყვეტისთვისაა ვარგისი.

არიან რეჟისორები, რომლებმაც სკოლები, მიმდინარეობები შექმნეს: სტანისლავსკი, მეიერჰოლდი, ვახტანგოვი. ჩემთვის ყველაზე ახლო მარჯანიშვილია, მე ვისურვებდი, ეყოფილიყავი ისეთი, როგორიც ის იყო. კიდევ ვინ შეიძლება დავასახელო? ახმეტელი. პიტერ ბრუკი – შესანიშნავი რეჟისორი, სტრელერი. სხვა საქმეა, მოგწონთ თუ არა, მაგრამ ბრეხტი – აღმოჩენაა. ის რეჟისორები, რომლებიც დავასახელე – პლანეტები, რეჟისორული პლანეტები. ტოვსტონოვოვი – სკოლაა. მე უდიდეს რეჟისორებზე მაქვს საუბარი. სამწუხაროდ, სტანისლავსკის სახელის ხსენება დღეს უჯერობად ითვლება. სულ ტყუილად. მასთან ბევრს ნახავთ მოსახმარს. იქ ყველაფერი დევს.

თეატრალური თამაშის ყველანაირი ხერხი უნდა შევისწავლოთ. ახლახან თბილისში „კაბუკის“ თეატრი ჩამოვიდა. ეს თეატრალური თამაშის საუცხოო, განსაკუთრებული ხერხია. მას საკუთარი ენა, ნიშნების, ფესტების ენა აქვს. ამ შესანიშნავ ენობრივ ნიშანთა მთელი არსენალის შესწავლაც კი შეიძლება. მეიერჰოლდი, როგორც ამბობენ, ხშირად სარგებლობდა თამაშის ამ ხერხით.

ზოგჯერ წაკითხვა აშკარად ეწინააღმდეგება ავტორისეულ ჩანაფიქრს, მაგრამ ორკესტრმა ზომ მაინც ის უნდა დაუკრას, რაც ნოტებში წერია. მესმის, რომ შეიძლება, პიესის მონტაჟი გაკეთდეს, თვითონაც ხშირად მიუძღუეულვარ ასე, რათა რაღაც გამძვინვარებინა, რაღაცისთვის ხაზი გამესვა. შეიძლება, ზოგიერთი ფრაზა ამოაგდო,

ენიდან ეს ფრაზები, ჩენი აზრით, აღარაა აქტუალური და აუცილებელი. მაგალითად, „ლირის“ მასხარას ზოგიერთმა ზუმრობამ დაკარგა თავისი სიმძაფრე იმიტომ, რომ დღეს ჩვენ, უბრალოდ, რიგანად ვერც კი წარმოგიდგენია, რაზეა საუბარი. არსებობს რაღაც-რაღაცები, რაც დროს გადაყვება ზოლმე. როგორც ჩანს, ისინი მხოლოდ იმ დროისთვის იყო დამახასიათებელი, მაგრამ ამ ყველაფრის არსი კი... მასხარა, უკიდურეს შემთხვევაში, შეიძლება, მოკლა, როგორც ეს სტურუას კქონდა. ამის გამართლება შეიძლება იმით, რომ ის მოულოდნელად სადღაც ქრება, შეიძლება, რომ ერთმა და იმავე მსახიობმა მასხარაც ითამაშოს და კორდელიაც. ყველაფერი ეს დასაშვებია იმიტომ, რომ არსებობს რაღაც ცნობები, მასალები, საიდანაც გვეულობთ, რომ ჯერ კიდევ შექსპირის დროს იყო ამის მცდელობა – ასეთი გადაწყვეტაც შეიძლება. მაგრამ თავად დრამატურგიის, მისი სტრუქტურის შეცვლის უფლება უბრალოდ არა გვაქვს. ასევე არა გვაქვს იმის უფლება, რომ სიმფონიაში მუსიკა შევცვალოთ. ჩვენ შეიძლება, არანაირებას მივმართოთ, ისიც, ძალიან ფრთხილად. ახლახან მოვისმინე მენდელსონის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ თანამედროვე არანჟირებით. განსაცვიფრებელი იყო! მაგრამ ამაში ავტორისადმი პატივისცემა იგრძნობოდა. როდესაც ჩვენ ერთ პიესას ვიღებთ, რაღაც სულ სხვას კი ვდგამთ, მაშინ იბადება კითხვა: არ ჯობდა, სხვა პიესა აგვერჩია?

და თუკი მაინცდამაინც გადაწყვეტთ გადაკეთებას, მაშინ უმჯობესია, ისე მოვიქცეთ, როგორც ბატონი ბრეხტი იქცეოდა. ის გადაკეთებდა ზოლმე პიესებს, მაგრამ ყოველთვის დაწერდა „ბრეხტი-შექსპირი“, „მოლიერი-ბრეხტი“. ამის უფლება ყოველ ხელოვანს აქვს. მაგრამ ზომ არ შეიძლება ვისარგებლოთ იმ გარემოებით, რომ დღეს შექსპირს არ აქვს საშუალება, სასამართლოში გვიჩივლოს, როდესაც მის ნაწარმოებს ვასახიჩრებთ. იმას მოგახსენებთ, რომ თუკი შოპენის „მაზურკას“ ვიღებთ, არ უნდა ვეცადოთ, ვალსი დაუუქრათ.

ჯერ იმის დაკერა ვისწავლოთ, რაც პიესაში, ნოტებში, პარტიტურაში წერია, შემდეგ კი შეიძლება შესრულებაზე, იმპროვიზირებაზე ვფიქროთ. როლებზე მუშაობისასაც იგივე ხდება. ხშირად იმპროვიზაციას ნოტების აბოუკითხავად ვახდენთ. ჯერ სიმეტრიის აგება, წონასწორობის შექმნა ვისწავლოთ და მხოლოდ ამის შემდგომ დავარღვიოთ ის. და არა პირუქუ. ჯერ ვისწავლოთ სცენაზე უტყუარი ცხოვრების შექმნა ყველა წერილმან-მსხვილმანით და მხოლოდ ამის შემდგომ მოვაშროთ

მას ყოველი ზედმეტი, გარდაცხადებით ის პირობითობად, გამოეძერწოთ მეტაფორა. ჯერ არქიმედესეული საყრდენი წერტილი, შემდგომ ამისა – ფარდობითობა და არა პირუკუ. ჯერ ცხოვრება და მხოლოდ ამის შემდგომ – განსხვავება. თავიდან გეჭირდება საგანი, ფაქტი, მოვლენა ისეთი, როგორცაა სინამდვილეში (თუნდაც, წარმოსახვაში). სხვაგვარად არც არაფერი იქნება განსასხვავებელი, „დასამახინჯებელი“, სხვა მხრიდან შესაძლებელი. სხვაგვარად შეიძლება სასაცილო მდგომარეობაში აღმოვჩნდეთ.

რეჟისორის თვისებები, პირველ ყოვლისა, აზროვნების ჟანრული და სტილისტური მრავალფეროვნების უნარით უნდა განისაზღვრებოდეს. ხშირად შემოთავაზებულ კითარებათა, ამოცანათა, რიტმთა გარკვევისას, ჩვენ მოქმედების და ხასიათების უტყუარობის მიღწევას ვესწრაფვით, მაგრამ გვაიწყლება, რომ ყოველ ნაწარმოებში ცხოვრებისეული სიმართლე თავისებურ, განუმეორებელ მრუდ სარკეში, საკუთარ „გრძნობათა ბუნებაში“ აირეკლება. ეს განსაკუთრებული სამყაროებია, აი, როგორც სხვადასხვა ჰლანეტა, სადაც ყველაფერი თითქოს ერთნაირია და, ამავე დროს, სრულიად სხვადასხვაგვარი.

კარგია, როდესაც რეჟისორებს შესწევთ უნარი, მრავალნაირი გასაღები იპოვონ და სხვადასხვა კარი ერთადერთი „გამღებით“ არ გააღონ. ეს ზომ მოსაწყენია.

ხშირად სამსახიობო შტამპის შესახებ ვსაუბრობთ. ეს ჩვენი საქმის დაეადებაა. მაგალითისაც მოგიყვანთ: ჩვენს სპექტაკლში – „ჩვენი პატარა ქალაქი“ – არის ერთი პატარა სცენა, რომელსაც მსახიობი, ჩემი აზრით, ძალიან კარგად თამაშობს. სცენის აზრი ასეთია: დედა განიცდის ქალიშვილის გათხოვებას, სულ ეტირება, უნდა, მარტო დარჩეს და იტიროს. ამის შესახებ შეიძლება ძალიან ბევრი ვილაპარაკოთ, მოვიყვანოთ მაგალითები. არასოდეს გაგითხოვებიათ თქვენი ქალიშვილი? მე კი ვიცი, რას ნიშნავს ეს. ღამეები არ მეძინა, განვიცდიდი – ერთიკი ვნახოთ, ყმაწვილმა დაჩაგროს, დაამციროს, ეჩხუბოს? როგორ, ვის აქვს უფლება, ეჩხუბოს ჩემს ქალიშვილს? ჩემს ქალიშვილს, რომელიც ყველაზე უკეთესია ქვეყანაზე? საშინელი განცდაა. ამას ორი სიტყვით ვერ გადმოსცემ. ალბათ, ეს დამფრთხალი, ნატანჯი კაცის შინაგანი მონოლოგებია. აი, დაახლოებით, ასეთი სცენაა. მსახიობი ყველაფერს ძალიან ფაქიზად, ძალიან კარგად აკეთებდა.

მაგრამ ერთხელ, ის რომ განცდებში იყო, დარბაზში ხითხითი, სიცილი გაისმა. მსახიობს ეს მოეწონა და მას მერე ამ სცენას დაედო და დაედო კოური—შტამპი. მსახიობებს ემართებათ ეს. როდესაც ისინი გრძნობენ, რომ აქ რისამე გამოჩენა და დარბაზში რეაქციის გამოწვევა შეუძლიათ. ყველაფერი ამ წერტილის გარშემო იყრის თავს და იმათაც მისკენ მიეჩქარებათ. მაყურებელთა დარბაზის სიცილისგან მიღებული სიამოვნებით წინასწარ ტკბებიან. მსახიობი თავის ლუქმას არ ელევა და, აი, აქ იწყება ბრძოლა. რა შეიძლება ვილონოთ ამ შემთხვევაში? ავიყოლიოთ იგი, რომ მან ამ სცენის სხვაგვარი იმპროვიზირება შეძლოს. სხვა მიმართულებით გავიყოლიოთ, რაღაც ისეთი ეუამბოთ, რაც მას გაიტაცებს, მის გულს მოხვდება, რათა მან იგრძნოს, რომ ამ ახალი სვლით გაცილებით მეტის თქმას შეძლებს, ვიდრე დღეს ამბობს.

არსებობს თეატრალური პირობითობის კიდევ უფრო ფაქიზი ხარისხი, რასაც ჩვენ გრძნობადობის ბუნებას ეუწოდებთ და თუკი რეჟისორი ამას ვერ შეიგრძნობს, ვერ გაიგებს, ვერ იგრძნობს, მაშინ თავი უნდა დაანებოს ამ პროფესიას. რატომღაც მუსიკოსებს ეს არ ემართებათ. ერთმა ღირიფორმა მითხრა: „თქვენ ეს იმიტომ გემაართებათ, რომ კანონები არ გაქვთ. ჩვენ კი გვაქვს ასეთი კანონი — ჯერ უნდა ნოტები წაიკითხო და დაუკრა“. ისინი ჯერ უკრავენ, არჩევენ ნოტებს, მერე კი ასრულებენ. შესრულების დროს კი შეიძლება წარმოსახვის ფრთები გაგიჩნდეთ. შეიძლება აფრინდეთ, შეიძლება მომხდარის არსში ჩაიძიროთ ანდა სადმე იქით გასწიოთ, საითცნაც გული გაგიწევთ.

როდესაც ავტორის მიმართ ერთგულებაზეა საუბარი, ასოთა მიდევნება კი არ იგულისხმება, არამედ ავტორის სულის მიმართ ერთგულება. ფესვებით პიესას უნდა ეჭიდებოდე, წარმოსახვით კი — ფრთავამლით აღმასვლას ესწრაფოდე. ილონდ, ფესვებს ნუ მოსწყდებით.

როდესაც პიესის, ავტორის მიმართ ერთგულებაზე ვსაუბრობთ, მაღალი რანგის ლიტერატურას ვგულისხმობთ. სამწუხაროდ, სუსტ პიესებზეც გვიხდება მუშაობა. მაშინ ჩვენით შეთხზვას ვიწყებთ. მეტი გზა აღარ გვაქვს. პიესას გულდასმით უნდა ჩაეძიო. ამას თითოეული თავისებურად აკეთებს. მე, მაგალითად, თუ პიესამ გამიტაცა, გვერდზე გადავდებ ხოლმე მას და წარმოსახვით ვცდილობ ავტორის მიერ აღწერილ სამყაროს ჩავენდე, გავიგო, რის შესახებაა ეს პიესა,

საით მიხმობს, როგორაა აგებული, როგორია სიტყვებს მიღმა დამალული ცხოვრება? ვცდილობ, ჩემთვის რაღაც, თუნდაც მიახლოებითი, კონსტრუქცია ავაგო. ყველაფერს, რაც თავში მომდის, ვიწერ და ეხატავ ფურცელზე. ეს მე მეხმარება, ეს ჩემთვის აუცილებელია. ზოგჯერ ღამე ვიღვიძებ, უცებ რაღაცას „აღმოვაჩენ“ ჩემთვის და მაშინვე ფურცელზე კვალს ვტოვებ, ზოგჯერ მხოლოდ რაღაც ნიშნის სახით. მერე ვაშუშავებ, ვცდილობ, პიესის სიტყვებს მიღმა ვნებათა, სწრაფვათა სამყარო, ცოცხალი ცხოვრება აღმოვაჩინო. როდესაც „აღმოჩენათ“ ნაკადი დაიშრიტება, კიდევ ერთხელ გადავიკითხავ პიესას. ახალი სამყარო რომ შევთხზა, ჩემთვის აუცილებელია, რაც შეიძლება მეტი ცნობა – როგორც ღღეს იტყვიან – ინფორმაცია შევაგროვო. რა არის ინფორმაცია? მოხსნილი განუსაზღვრელობის ზომა. ჰოდა, მეც ვცდილობ, პიესას, მოქმედ პირთა ურთიერთობებს ეს განუსაზღვრელობა მოვაცილო, ვცდილობ განესაზღვრო, დავაზუსტო. „ჰამლეტს“ ვღაბთ? ვცდილობ, გავიგო, რა ურთიერთობაა დედა–შვილს შორის. მართალია, რომ პერტრუდა ცუდი ქალია? ამით ზომ ყველაფერი იცვლება. ანდა ლედი მაკბეტი ჯოჯოხეთის მოციქულია? თუ მხოლოდ ეს არის, მაშინ საინტერესოც არაფერია. ან, იქნებ, ეს საკითხი არც ისე ნათელია, როგორც გვეჩვენება?

სპექტაკლზე მუშაობის დასაწყისში, სულ დასაწყისში, დიდი ხნის ჩეულებსამებრ, ვცდილობ, პიესაში სამი წერტილი, სამი მოვლენა, სამი სიტუაცია აღმოვაჩინო, როგორც თაიროვი იტყოდა: საწყისი მოვლენა, ბრძოლა და მიწისძვრის ეპიცენტრი, ბრძოლის ყველაზე თავჩენილი და გაშიშვლებული ნაწილი. გახსოვთ არისტოტელეს ნათქვამი – „მთელი არის ის, რასაც აქვს დასაწყისი, შუაგული და ბოლო“. გენიალურია!

მთავარი მოვლენა თითქმის საოქმოსთან არის მიახლოებული, მასზე ადრე კი – საწყისი მოვლენაა. აი, სამი საყრდენი წერტილი. გახსოვთ – „მომეცით საყრდენი წერტილი და მთელ ქვეყნიერებას გადავაბრუნებ“. ასევეა ანალიზის დროსაც. იბსენის „მოჩვენებანი“: საწყისი მოვლენა – წყვილი აივანზე. მთავარი მოვლენა – ოსვალდი დედას სიტყვას ჩამოართმევს, თუ შეტევა დამეწყება, მომწამლეო. საოქმო მოვლენა – „დედა, მომეცი მზე...“. ამ წერტილებს შუა კი ჩვენში დაბუღებული მოჩვენებებია და მათთან ბრძოლა.

კანონი: ყველაფერი კონფლიქტამდე მივიყვანო. შევიშუშავე კიდევ დახურული კარის კანონი. დაუშუშეთ, მსახიობს განეუსაზღვრე ამოცანა: ოთახიდან გასვლა გსურს. კარი ღიაა. ისიც ადგა და გავიდა. ეს ყველაფერი მეტისმეტად მარტივია. მაგრამ კარი რომ გასაღებით ჩავეკეტოთ, გასაღები კი ფანჯარაში გადავისროლოთ? მაშინვე ამ დაბრკოლების გადალახვის აუცილებლობა გაჩნდება, გაჩნდება წინააღმდეგობა, ბრძოლა, გაჩნდება ის, რაც მთავარია თეატრში – შეპირისპირება, გარემოებებთან ბრძოლა და ემოცია, ამ ბრძოლის შედეგად დაბადებული. ჩვენ, რეჟისორები – კონფლიქტებზე მონადირენი ვართ, მაძებარნი, კონფლიქტების, ბრძოლის კვალის მაძიებელნი. თუკი მოქმედების ყოველ ეპიზოდში ვერ მივაგენი „ომს“, არა გარეგნულს, ცხადია, არამედ შინაგანს, მაშინ ეს ეპიზოდი არაფრად ღირს. მოქმედ გმირებს არ უნდა ეადვილებოდეთ სცენის გავლა, მასში ცხოვრება. თუნდაც, ეს იფოს სიყვარულის ახსნა ჯუღიეტას სახელგანთქმულ აივანთან. იმისათვის, რათა მსახიობმა მოქმედება გაასრულოს, მას აუცილებლად ვიღაც ან რაღაც უნდა უშლიდეს ხელს. ტექსტის უმცირეს ნაწილსაც კი ამბად, ცდომილებად ვაქცევთ. გახსოვთ ანეკდოტი? ვიღაც ტიპი მოელაპარაკა კახპას, მიიყვანა სახლში. ქალი მაშინვე გაშიშვლდა, საწოლზე ჩამოჯდა და ელოდება. ტიპმა დიდხანს უყურა და ბოლოს წარმოთქვა: „აბა, ჩაიცვი, გამიძალიანდი!“. რა თქმა უნდა, ეს ხუმრობაა, მაგრამ აქ მინიმუმბაა, საიდუმლოება სცენის აგებისა, საიდუმლოება იმისა, როგორ ვაქციოთ ლიტერატურა თეატრად. თუ დაპირისპირება არ იქნა, ვერც სცენა იქნება. ოღონდ, კიდევ ერთხელ მინდა გავიმეორო: სიტყვა „ქმედება“, „კონფლიქტი“ ჩხუბად არ უნდა მივიჩნიოთ.

„სულისთვის კი აუცილებელია, რომ ხელი შეუშალონ, გაკერან, რადგან ის სიმშვიდის მდგომარეობაში არ არსებობს... რა შეიძლება ითქვას მარილზე, რომელიც არ არის მლაშე? ... რა შეიძლება ითქვას ტკივილზე, რომელიც არ გტკივა? ... სულისთვის (ტკივილისთვის) სიმშვიდე ანესთეზია – თავად მისი არსის მოკვდინება“.

მარინა ცვეტაევა

ხოლო ტკივილი – სიმშვიდე რომ არ არის, ისაა.

ამოცანა

ამოცანა – „არ გავბრაზო“ – საფრანგეთში დაყენებულ სასაცილო საგზაო ნიშანს წააგავს, რომელიც გვაუწყებს: „ეს ის გზა არ არის!“. ამოცანა – ეს ზუსტი განსაზღვრებაა იმისა, თუ საით უნდა იარო და ყველაფერი იღონო იმისათვის, რომ გაიარო!!!

რეპეტიციის დროს ჩვენ ვეძებთ, ვკამათობთ, ჩემმა მსახიობებმა იციან, რომ ჩვენ ვეძებთ ვითარებებს, რომლებსაც შეუძლიათ, შეაჯანჯლარონ, შეარყიონ სცენა, წონასწორობა, სიმეტრია, სიმშვიდე დაუკარგონ მას, როდესაც ლიტერატურის ბორკილებიდან გათავისუფლებული ქმდება იბადება და მოვლენად იქცევა. ამ დროს უკვე შეიძლება, ეტიუდებს მიმართო, მოსინჯო, მოძებნო, გამოძერწო. ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ ჩვენ ოდნავადაც ვაკინებთ ლიტერატურას, პირაქით, ეს ნიშნავს, რომ ჩვენ მას ფრთებს ვასხამთ, რათა თავისუფლება შეძენილი სიტყვა აფრინდეს. რა საშინელებაა, როდესაც თეატრი მკვდარ სიტყვათა გამზმოვანებლად იქცევა, როგორც ცუდ რადიოდანგამში.

ჩემთვის ყოველთვის აუცილებელი იყო ემოციური კონტაქტი მსახიობებთან, რომლებთანაც ვმუშაობდი. ვცდილობდი, ისინი ისეთ შემოქმედებით მდგომარეობამდე მიმეყვანა, როდესაც ცოცხალ, გაყარვარებულ პლასტილინად იქცეოდნენ. ჩვენ ერთად ვძერწავდით და ვცდილობდით, ცოცხალი ადამიანები გამოგვეძერწა. მსახიობები თანამონაწილენი უნდა იყვნენ ჩემი საქმისა, ჩემი საქმისა. ყველაზე საშინელი ის არის, როდესაც მსახიობი გეკითხება, რა გააკეთოს ახლა? – შენ მე მითხარი, რა და როგორ უნდა გავაკეთო, მე კი შევასრულებ. ის ტყვედ ბარდება შენს შემოქმედებას. ეს საშინელებაა. ბედნიერებაა მოაზროვნე, შემგრძნობ, განმცდელ, მოკამათე მსახიობთან მუშაობა. მაშინ, თუ ილბალი გაქვს, გაგიმართლებს. ასეთი მსახიობი გახლდათ სერგო ზაქარიაძე.

დაბოლოს, დგება დრო სპექტაკლის შექმნის პროცესის მეოთხე პრობლემის გადაწყვეტისა: სპექტაკლის გამოძერწვა სარეპეტიციო ოთახსა და სცენაზე. ეს ჩემი დღესასწაულია, დიდი ხანი ვემზადები მისთვის. ეს ნიშნავს, იდეა გადაადნო თეატრალურ ფორმებად, ლეკორაციის, მიზანსცენათა ფორმად, მუსიკალურ გადაწყვეტად, შექმნა გმირების ხასიათები, ააგო საინტერესო მასობრივი სცენები. გადაწყვეტილი – ნიშნავს, შეთხზა სამყარო სარკის მიღმა.

თეატრი სხვადასხვაგვარი არსებობს. ჩვენ თეატრალური თამაშის მრავალ ფორმას ვიცნობთ. ანტიკური თეატრი. მახსოვს, ჯერ კიდევ ინსტიტუტში, პირველ კურსზე სწავლისას, ანტიკური თეატრის უზარმაზარი მაკეტი გამოვძერწე. მინდოდა გამეგო, შემესწავლა სოფოკლე, არისტოფანე, მისტერიული თეატრი, ლაპე დე ვეფას თეატრი, სერვანტესის ოთხთვალა, შექსპირის „გლოუსი“, იტალიური ნიღბების კომედია, ბიურგერული დრამა, მელოდრამა – არაფეულბერიეი სამყარო, „მტურმ უნდ დრანგი“, რომანტიზმი, იზსენი, ჩეხოვი, სამხატვრო თეატრი, ბრეხტის თეატრი, ვერც გენიალურ ჩარლი ჩაპლინს გამოაკლებ, დაბოლოს, დღევანდელი თეატრი. თეატრი პირობითი, თეატრი მიმსგავსებითი, თეატრი მეტაფორული. და ძიება, ძიება იმისა, როგორ, რა საშუალებით ასახო დრო? წინათგრძნობა, ჯერაც გამოუხატავი შეგრძნებები, აღმოჩენის მოლოდინი და ძერწვა, ძერწვა სცენების და ხასიათების, ყოველდღე, დილას და საღამოს. და უცებ, მოულოდნელად გონება გამინათდა – მივხვდი, როგორ უნდა გავაკეთო ეს სპექტაკლი! დიდი ხანია, ვგრძნობდი ამას, მაგრამ ვერა და ვერ მოვიხველეთე საიდუმლო. მთავარი ხომ ის არ არის, რომ ნიუტონი ვაშლის ბაღში მოხვდა და თავზე ვაშლი დაეცა, არამედ ის, რომ ეს აღმოჩენა დიდი ხანი მზადდებოდა, მწიფდებოდა მასში და უცებ, აჰ! – გამონათების წამი. იბადება თეატრის ახალი ფორმა, მაყურებლისათვის მათსავე შესახებ ნაირ–ნაირი ამბის მოყოლის მხატვრულად ახალი ხერხი.

მასობრივი სცენა, სახალხო სცენა შექსპირის „ოელოუს კეისარში“. კეისრის გაველას ელოდებიან. როგორ გამოვძერწო ეს? მახსენდება, თბილისში ინდოეთის პრემიერი ნერუ ჩამოვიდა თავის ქალიშვილთან ერთად. მთელი თბილისი რუსთაველის გამზირზე მორეკეს, ბოძებზე გრძელი ბაგირები გააბეს. აქეთ ჩვენ ვართ – ხალხი, ბაგირებს იქით – ისინი, მილიცია. ოდნავდაც რომ თავი გამოეცყო დადგენილ საზღვარს იქით, იმავე წუთს უკან შეგაგდებდნენ ანდა მიგაბრძანებდნენ, სადაც ჯერ არს. დიდხანს ვიდევით. ოთხი საათი მაინც. მერე მანქანები გამოჩნდნენ, ბევრი მანქანა, ჩვენ კი მისასალმებელ სიტყვებს გავყვიროდით და ყვავილებს ვისროდით, რომლებსაც აქვე საბარგო მანქანიდან გვირიგებდნენ. გამახსენდა ეს და სახალხო სცენის ძერწვა დავიწყე. ხელისუფლებასა და ხალხს შორის კონფლიქტი გავამძაფრე. ხალხი ხომ სხვადასხვანაირია, ვის არ ნახავ აქ, ამ ბრბოში. გამახსენდა შეგრძნება, როდესაც თვითონ ვიდევით ბრბოში. მე რატომღაც მრცხვენოდა. გამახსენდა და ძერწვა დავიწყე. ხან გამოდის, ხან არა. სცენათა გადაწყვეტას საკუთარი დრამატურგია უნდა ჰქონდეს.

გადაწყვეტა განვითარებადი უნდა იყოს. ეს იგივეა, რომ დეკორაციული გადაწყვეტა სტატიკური იყოს, არ განვითარდეს, დამატებით ვარიანტებს არ გვთავაზობდეს, ახალ შესაძლებლობებს არ ქმნიდეს. მაშინ ის მხოლოდ მკვდარი, უსიცოცხლო ფონი იქნება. გახსოვთ, სიმოვთან „სამ დაში“ ხეები და ფოთლები შემოდგომის ბაღში, სახლი სიღრმეში, პერსპექტივა – მთელი სამყარო. მაგრამ ეს ფოთლები რომ გადაიტანო ბრეზტისეულ ცარიელ, თეთრ ქსოვილშემოვლებულ სცენაზე, ფოთლები, მხოლოდ ფოთლები და კიდევ, იქნებ, ბაღის მერხი, ძალიანაც კარგი გამოვა, რაღაც ახალი დაიბადება. ორი პირობითობა: თეატრობანას თამაში და ეს „ნატურალისტური“ შემოდგომის ფოთლები, ფოთოლთა განუმეორებელი შრიალი, ხმელი ფოთლების შარიშური შემოდგომის პარკში. ეს ხმა, შარიშური – გასაოცრად ტეკადია.

როგორღა ავსახოთ სპექტაკლში პოლიტიკური მოვლენები – თეატრი აგიტპუნქტი არაა, არც სპექტაკლებია – პროკლამაციები. ჩვენ ხელოვნებით უნდა ვიყოთ დაკავებულნი. მაგრამ ჩვენ ხომ აღმამანები ვართ და არ შეგვიძლია, საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესებისადმი და, აქედან გამომდინარე, ჩვენში მიმდინარე პროცესებისადმი გულგრილნი ვიყოთ. ამ პროცესთა არეკვლა გარდუვალია. მარჯანიშვილმა 1919 წელს კიევში ლოპე დე ვეგას „ცხერის წყარო“ დადგა. ეს სპექტაკლი არაჩვეულებრივად აქტუალური, პოლიტიკურიც კი გახდა. ასეთი ვითარება იყო მაშინდელ ქალაქში. მაგრამ, პირველ ყოვლისა, ალბათ, ეს იყო მაღალი ხელოვნება. ხოლო როდესაც აგიტფურცელ-პროკლამაციას წინასწარ გეგმავ, უმეტეს შემთხვევაში, უფრო ხშირად, შეიძლება, მხოლოდ პრობლემამ აგაღელვოს და არა ხელოვნებამ. ხელოვნება ლოზუნგზე რთულია.

საერთოდ, ბოლო ხანს მიძნელებდა სპექტაკლების ყურება. უფრო მეტ სიამოვნებას რეპეტიციები მგერის. სხვის სპექტაკლებსაც, თუ მაინცდამაინც საინტერესო არ არის, გაჭირვებით ვუყურებ. მოსაწყენია, აგიტირებულის როლში იმყოფებოდე, რასაც თქვენ პოლიტიკურ სიტუაციას უწოდებთ. აი, პიტერ პოლის და პიტერ ბრუკის თეატრს კი არაჩვეულებრივი ინტერესით ვუყურე. იმიტომ, რომ მათ ახლა ისეთი რამ იპოვეს, რისი დაკარგვაც ჩვენ რატომღაც გადავწყვეტიტ.

როგორ დავიწყო რეპეტიცია? ზუსტად არასოდეს ვიცი. ყოველთვის ძალიან ვდელავ. ერთი-ორი დღე როლებს ვკითხულობთ. საერთოდ, მიმაჩნია, რომ სანამ მსახიობს ხელთ არ აქვს გადაბეჭდილი როლი –

ყოველგვარი საუბარი — დროის ფუჭი კარგვაა. ნაკლები ღაპარაკი, მეტი კონკრეტული წინადადება, სიტუაციების დაზუსტება, ეტიუდების მოსწავლა. მაგრამ ეტიუდები და არა მიზანსცენები. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ეტიუდი — ეს მხოლოდ დაზვერვაა და არა გამოძერწილი სცენა. ამ საკითხში გაუგებრობას ზოგჯერ ცუდ შედეგებამდე მივყავართ. ეტიუდი — ყოველთვის იმპროვიზაციაა. იმპროვიზაცია კი თავის თავში გაურკვევლობას, წინდაუხედაობას მალავს, რომელიც ყოველ ჯერზე გასაოცრად და მოულოდნელად გადაწყდება ზოლზე. ცდილობთ, სცენის არსი ვიპოვოთ. მის გათამაშებას ხან ასე ვიწყებთ, ხან ისე. მაგრამ საამისოდ მსახიობები გაეარჯიშებული უნდა იყვნენ. მე სხვადასხვაგვარად გავდივარ იმპროვიზაციას, მუდამ ვთხზავ, ეტიუდები მრავლად უნდა გექონდეს, პატარა-პატარა, ამ წამიერი სინჯები, და არა ის, რასაც პირველ კურსზე გავდივართ. იქ ამას ეტიუდებს ეუწოდებთ, არსობრივად კი ვდგამთ პატარა სცენებს ცხოვრებიდან.

მთავარია ეტიუდები და მოვლენათა რიგის მონახაზი, რათა კითხვისაგან, ლიტერატურულ ნიშანთა ბორკილებისგან გაეთავისუფლდეთ. ყველაფერი მოვლენად, სიტუაციად უნდა გაქციოთ, რომ მსახიობებმა ტექსტი კი არ იკითხონ, არამედ იმოქმედონ. მაგალითად, ქრესტომათიულად ცნობილი აიენის სცენა „რომეო და ჯულიეტადან“. პრალაში დადგმულ ერთ-ერთ სპექტაკლში საგანგებოდ ქეჩის მაღალი დაზგები ააგეს. ზემოთ ჯულიეტა, ქვემოთ — რომეო. ის ცდილობს, როგორმე აძერეს აიენაზე. ჯულიეტა ცდილობს, მოეხმაროს, ხელებს უწევდის, მაგრამ არაფერი გამოდის. რომეო ძირს ეცემა. მათ შეერთება სწადიათ, და ასე რამდენჯერმე მეორდება.

ჩეხოვის „აღუბლის ბალის“ ხერხემალ-ჩონჩხის პონა უფრო ძელია, ვიდრე, მაგალითად, გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისისა“, მაგრამ „ბალშიც“ აუცილებელია, აღმოვაჩინოთ, განვსაზღვროთ იგი. რამდენადაც მეტად ფენატაზიორობთ პიესის გარშემო და წარმოსახვათა სამყაროში ვიძირებით, მით უფრო ზუსტად უნდა იყოს განსაზღვრული ძელები, ჩონჩხი, მსახიობური ამოცანები, ყველა გამჭოლი მოქმედება და ა.შ. თუმცა, ყველა ეს ცნება დღეს არ არის მოდური და, იქნებ, სულ ტყუილადაც. რას აკეთებს გავეი, რას საქმიანობს? არაფერს? ასე არ ხდება. რისგან შედგება ცნება „არაფრის კეთება“? სიტყვების რახარუხის გარდა, ის ზომ კიდევ რაღაცას აკეთებს? ის ცხოვრობს. რისგან, რა ელემენტებისგან, რა საქმეებისგან შედგება ეს ცხოვრება? — სურვილთა და ამოცანათა უსასრულო ჯაჭვისგან, რომელთა

შესრულების საშუალებას მას მოცემული პირობები არ აძლევენ. გაევი არაფერს საქმიანობს, განა ეს თავისთავად დრამა არ არის? ადამიანის ტრაგედია? დაბოროტების სახლში, რაღაც სისულელეებს როშავს. აი, ლოპახინმა კი კარგად უწყის, რაც უნდა გააკეთოს, მას საქმეები აქვს, ყოველდღიურად მთელი ნუსხა საქმეებისა. ვარიანაც ბევრი საქმე აქვს. აბა, მიდი და ხალხის ამხელა ზროვა გამოკვებე! რა, გავეს საქმე არა აქვს? იქნებ, პატარა-პატარა საქმეები ჰქონდეს, საქმის გარეშე კი არაფრით არ შეიძლება. გახსოვთ, ამ ამბის ბოლოს, თავის დასთან მარტოდ დარჩენილი გაევი რომ ტირის? როგორ გადმოვცეთ ეს საიდუმლო?

„ალუბლის ბაღი“. როგორ იცვლება ატმოსფერო პიესა-ამბის დასაწყისიდან ბოლოსკენ. ატმოსფეროთა ცვლის ასეთი გრაფიკი რომ შევადგინოთ, რა საინტერესო იქნება და, თანაც, ისინი რომ არ გამეორდეს. ეს არცთუ ისე ადვილია – ეს ფერწერის დარია – შექმნა ატმოსფეროს პარტიტურა. ის მუსიკასავით ცვალებადია. ანდა ტემპო რიტმული რიგის პრობლემა. ეს ძალზე მნიშვნელოვანია. ანდა ცნების ისეთი ელემენტის პრობლემა, როგორიცაა შეფასება. შეფასება – ერთი მოვლენიდან მოერეზე გადასვლაა. დღევანდელ თეატრში „შეფასებას“ თითქმის არ აქცევენ ყურადღებას, ამ „შეფასებას“ არ თამაშობენ. მეტად და მეტად დასრიალებენ სიტყვათა ზედაპირზე. „შეფასება“ კი ძალზე მნიშვნელოვანია, ეს ზომ ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის მომენტი-კვანძებია. თუკი რეჟისორი მსახიობებთან ერთად მეტყველ შეფასებათა რიგს მონახავს, ეს ძალზე საინტერესო იქნება.

პატარა ამოცანებით ნუ დაიწყებთ. თავიდან დიდ მოვლენებს მიყევით. როდესაც მე არქიტექტურულ ინსტიტუტში ვაპირებდი ჩაბარებას, ზეესის თავის დახატვა თვალებით დავიწყე. პედაგოგ შეხვედმა მითხრა: ჯერ თავი მთლიანად მოხაზე, დეტალების დამუშავება მერე დაიწყეთ. ჯერ ააგეთ. ერთი ხერხი ძალიან მშველის. ცალკეულ მოვლენათა განსაზღვრისას ხშირად ვიმეორებ – ცხრა მთას იქით იყო და არა იყო რა... ეს მე ძალიან მშველის. ყოველ ჯერზე ვცდილობ, საერთო მწკრივში ამ მოვლენის ადგილი განვსაზღვრო. რაც უფრო ხშირად მოყვები, მით უფრო ზუსტი იქნება მონაცემი. ის ზომ ყოველ ჯერზე ზუსტდება. იყო და არა იყო რა... ექიმი შტოკმანი. ჯერ მთელი გამოძერწე, შემდეგ კი – დეტალები.

ადრე ჩვენ თითქოს ნაწყვეტებისგან ჯაჭვს ვაგებდით, დღეს კი — მოვლენათა რიგს. წყალში ქვა ჩააგდე, გარშემო წრეები გაიშლება. მერე მეორე ჩააგდე და წყალზე ახალი წრეები გაიშლება. ძველი წრეები ახლებში შედის. ასეა ყველაფერი ერთმანეთს გადახლართული, ხოლო ხაზი, სადაც ქვები ეცემოდა — პუნქტირია, გზა.

მაგიდასთან ჯდომა და ზოგად თემებზე საუბარი ნაკლებადაა საჭირო. თუ მსახიობი ჩაძიებული შეკითხვების დასმას შეუდგება, რეპეტიციის გავლა არ სურს. მაშინვე ეტიუდისთვის, სადაზვერვოდ უნდა წამოაგდო და არაფრისმთქმელი ლაყბობაც უმაღლეს შეწყდება.

— მოვლენასა და სიტუაციას შორის რა განსხვავებაა?

— მოვლენა — ცდომილებაა — ჩამოვიდა რევიზორი! ყალიბდება სიტუაცია. სიტუაცია გარემოებათა, გარკვეული ვითარების შემქმნელ პირობათა ერთობლიობაა. მე ვცდილობ, გმირთა მდგომარეობა განვსაზღვრო ამ ვითარებაში. თუ სიტუაცია მკვეთრად შეიცვალა, მაშასადამე, რაღაც მომხდარა. მოვლენასთან გვაქვს საქმე.

თეატრში სტუდიური, მუშა ატმოსფერო უნდა იყოს. ძალიან რთულია მისი შექმნა. ბრძანების გაცემით ამას ვერ მიადევ. მსახიობები ჯარისკაცები არ არიან, შეყვრილები არაფერი გამოვა. სტუდიის შექმნა აუჩქარებელი, თანდათანობით თუ შეიძლება, მისი ყველა წვერის უდიდესი მოწადინებით. ამ დილით თეატრში შევიარე. ჩემი წამყვანი მსახიობი ქალი ცუდ გუნებაზეა: სიცოცხლე არ მინდა და თეატრი არ მიყვარსო. სახლში დაეჯდებიო. ტირის. სიცოცხლე არ უნდა. მორჩა. რაღაც უნდა მოვიმოქმედო, ის როდი ხუმრობს. საღამოს კი სპექტაკლია. დაუწყო ლაპარაკი, წინა სპექტაკლის გამო შევაქე. ეუთხარი, რომ თუ ის აღარ იცოცხლებს, მაშინ საერთოდ ცხოვრება გაჩერდება, რომ ის ყველაზე კარგია, ყველაზე ლამაზი, რომ საღამოს სპექტაკლზე დაგვესწრება ერთი ჩემი ნაცნობი, თეატრის კარგი მცოდნე.

ზოგჯერ შეყვრილებაც შეიძლება, მაგრამ არა უკმეხად, და კიდევ, გააჩნია, ვის შეუყვრი. ზოგს ეს შეუძლია, ზოგს კიდევ — არა. მსახიობები ხომ ბავშვებივით არიან: თანებანი, მაგრამ უმწუხონი. ჩვენ, რეჟისორები დიპლომატები, ფსიქოთერაპევტები, ექსტრასენსები, მეანები უნდა ვიყოთ, სხვაგვარად არაფერი გამოვა. მსახიობებს მზრუნველობა სჭირდებათ. მათ ზუსტად უნდა იცოდნენ, რისთვის მუშაობენ თეატრში და რას ემსახურება ეს თეატრი. სხვაგვარად ამას აზრი არ აქვს.

ყოველ თეატრს ზუსტი შემოქმედებითი პროგრამა უნდა ჰქონდეს – რისთვისაა ეს ყველაფერი საჭირო. არ ღირს თეატრის გახსნა მხოლოდ იმიტომ, რომ ახალ მშენებარე რაიონს თავისი თეატრი არ აქვს. მას აზრი უნდა ჰქონდეს.

ვიცი, რომ საჭიროა დღედაღამ მუშაობა, რომ იმ ჩემი საექტაკლების უმეტესობა, რომლებზეც ამბობდნენ, რომ გამოვიდა, ჩემთვის მოულოდნელობა იყო. მაშინ ეს ზეიმი! მაგრამ პირიქითაც ხდება, დარწმუნებული ვარ, რომ საექტაკლი გამოდის, ყველაფერი რიგზეა და უკვე იმაზეც ვფიქრობდი, თუ რომელი ნათესავისთვის შემიძინა ბილეთი, რომლისთვის კიდევ სალაროში გადამენახა... – და უცებ – საექტაკლი ჩავარდნილა, მაყურებელთა დარბაზში მოწყვნილობა – შეჩერება, ერთისა და იმავეს ტკეპნა, წამიც კი საინტერესო ქმედების გარეშე ანდა მაყურებელთა დარბაზის მხრიდან გაუგებრობა – თეატრის სიკდილია. მხატვარს რა უჭირს – ის თავისთვის ხატავს. არ გამოუვა, აიღებს და გადაადგებს. ჩვენთან კი – გინდა, არ გინდა, უნდა აჩვენო მაყურებელს. უზარმაზარი ჩარჩო – სცენის სარკეს რომ ეძახიან, ხშირად ოქროსფერია, ჩვენ კი შიგ ჩვენს უხეირო სურათებს ვტენით, რომლებიც ძალიან ხშირად არც კი გვინდა, ხალხს ვაჩვენოთ. უბედურება!

ოდესღაც ქიაჩელის რომანის მიხედვით „ტარიელ გოლუას“ ვღვაჭდი. იყო ასეთი რევოლუციური საექტაკლი ღიდი მასობრივი სცენებით, მძაფრი მიზანსცენებით, ბობოქარი რიტმებით. რეპეტიციებს გავდიოდი, ამ დროს კი თბილისში ფინელები ჩამოვიდნენ. რეპეტიციის დროს დარბაზში ხუთი ცნობილი ფინელი მსახიობი შემოიყვანეს. რეპეტიციის შემდეგ ჩემთან მოვიდნენ, ხელი ჩამომართვეს, ერთ-ერთმა კი თარჯიმანს მიმართა: გადაეცით, რომ ის რეჟისორი კი არა, რიტმების კომპოზიტორიაო. პა! რიტმების კომპოზიტორი! როგორ ჟღერს! სახლისკენ გაეკანდი: ფინელებმა მითხრეს, რომ რიტმების კომპოზიტორი ვარ. ბედნიერი ვიყავი. პრემიერის დღეს დარბაზი გაჭვდილია, მთელი ქვეყანა აქაა, მთელი ქართველი ინტელიგენცია სავარძლებში ზის, ხალხი ჭაღებზეც კი კიდა, საკვირველებას ელოდებიან. მე ქანდარაზე ვზივარ. საექტაკლი დაიწყო, დაახლოებით ხუთი წუთის შემდეგ უცებ რალაცნაირად მივხვდი, ვიგრძენი, რომ ყველაფერი, რაც აგებული მქონდა, დაინგრა, და რასაც რეპეტიციების დროს მეუბნებოდნენ – „მიმა, შენ ახმეტელი ხარ, მისი საქმის გამგრძელებელი ხარ“ – ეს ყველაფერი სისულელეა. მივხვდი, რომ მე, საერთოდ, თეატრიდან ვარ

წასასვლელი. მორჩა. ბოლომდე არც კი მიყურებია სპექტაკლისთვის, ღერუვნებში დავდიოდი. ბოლოს ტაში დაუკრეს, ქათნაურებიც მითხრეს, მაგრამ ვერძნობდი, რომ ეს ყველაფერი წაგავადა იმ ვითარებას, როცა აღამიანი მბიძე ავადმყოფია, მას კი ამშვიდებენ – მალე ყველაფერი გაგივლისო. რეჟისორობა აღარ მინდოდა. ძეგლია, უყურო საკუთარ სპექტაკლებს, სულ გინდება, რაღაც შეასწორო, მაგრამ იძულებული ხარ, უყურო, მთლად რომ არ გაფუჭდეს. გუშინ ეუყურე სპექტაკლს, ძალიან ველელადი, მსახიობები ამლაშებდნენ, მინდოდა დამეყვირა: „მოიცათ, მადროვეთ, ჯერაც მეფე ვარ! ასე არ შეიძლება!“ მაგრამ სპექტაკლის დროს ყვირილი არ შეიძლება, სპექტაკლი თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს, დარბაზი საესეა. ობიექტური შეფასება უმეტესწილად უფრო გვიან მოდის, მაგრამ ძალიან ძეგლია, ცხელ გულზე იყო ობიექტური. მაგალითად, პრემიერის დღეს. პრემიერის დროს მშობიარე ქალს ვგავართ. ის ძალიან მნიშვნელოვან რასმე განიცდის, ღელავს, ნერვიულობს. ჩვენც ასევე. ჩვეულებრივ, წარუმატებლობის მიზეზს სხვებში, და არა საკუთარ თავში, ვებებთ. მაგრამ, შემდგომ, დრო გაივლის და ყველაფერი ნათელი ხდება, შეცდომა – გასაგები. მოჭადრაკეთა შორის ყველაზე მეტად ტალი მიყვარდა. წარუმატებელი პარტიის შემდეგ ის, სხვებსაკით, სახლში კი არ გარბოდა, არამედ იქვე, იმავე დაფაზე სვლების ყოველნაირი ვარიანტის მოსინჯვას იწყებდა, შეცდომას ეძებდა. დრო რომ გაივლის, მე უკვე შემიძლია, საკუთარ ნამუშევარს სხვისი თვალთ შევხედო. ზოგჯერ ეს გამომდის ხოლმე: ვერ გამოძიედა, სწორად ვერ გავერკვიე. ჩვენი სამუშაო ასეთია – შეიძლება მაშინ გამოგივიდეს, სულ რომ არ ელოდები, შეიძლება არც გამოგივიდეს. შეიძლება ჟანრი ვერ შეიგრძენი. ანდა სწორი თამაში არ გაითამაშე, ან კიდევ გადაწყვეტამ არ გაამართლა, ანდა ის უბრალოდ უინტერესო იყო. შეიძლება, მსახიობურად არ გამოვიდა და ამაშიც მე ვარ დამნაშავე, ვერ შევძელი, სწორად წარმემართა ისინი. და იწყებ წარუმატებლობის მიზეზად ხან მსახიობების, ხან მხატვრის გასაღებას. ასე არ შეიძლება. ყველაფერზე თავად ვაგებ პასუხს!

საიტაკი

როდესაც მიწისძვრა მოხდა, ეპიცენტრიდან მრავალი კილომეტრის დაშორებით, საოპერო თეატრის რამპაზე ვიდექი. ოპერას ვდგამდი. სცენაზე 80–90 კაცი იყო – მსახიობები, მოცეკვავეები. ორმოში ორკესტრი იჯდა. თეატრი გაჭედილია, მთლად პრემიერის წინა დღეებია. და უცებ ვიგრძენი... საოპერო სცენა მოაწყვეს ოსტატებმა გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკიდან, ტრიუმფი იქ მაღლა აღიან, მოძრაობენ, დაბლა ეშვებიან. ბორბლებიანი ფიცარნაგები (ე.წ. „ფურკები“) სხედასხვა მხარეს დადიან. მე ვდგავარ, გვერდით ღირიჟორი ჯ.კახიძე მიდგას და, უცებ... ყველაფერი შეტორტმანდა, ამოძრავდა. კიდევაც გავიფიქრე, რეპეტიციის დროს რამ ჩაართვევინათ მთელი ეს ტექნიკა, ისე, რომ არავინ არაფერი მკითხა–მეთქი. მერე, ვხედავ, მაყურებელთა დარბაზში უზარმაზარი ბროლის ჭალი აქეთ–იქით ქანაობს. იმავე წამს გავიფიქრე: სახლში უნდა დავრეკო. და უცებ რომელიღაც მსახიობი აყვირდა: ყველანი რამპაზე, რამპაზე! მთელი თეატრი ზანზარებდა. და ეს ყველაფერი საიტაკიდან ასე შორს ხდებოდა. წარმოიდგენიათ, იქ რა ხდებოდა? მაიბეს, რომ იქ სკოლა ჩამონგრეულა და იმ გადახსნილ სართულებზე ბავშვები იყვნენ. ვილაცამ ეს ფირზე გადაიღო. მერე ხელმეორე ბიძგი ყოფილა და ბავშვები მასწავლებლებიანად ძირს ჩაცვენილან. საზარელი რამაა, რაღაც საშინელება. როგორ გინდა, სცენაზე გადმოსცე ეს?

ზოგჯერ ისე ხდება, რომ ვეჯავგურებით მსახიობს, ვაძლევთ რთულ ამოცანებს, მას კი არ ძალუძს მათი შესრულება. ვერჩუბებით მას, გაუუნაწყენდებით. დამატებით რეპეტიციებს ვნიშნავთ და მაინც არაფერი გამოდის. ასეთ შემთხვევაში ანეკდოტი უნდა გავიხსენოთ: გლეხი ცემს თავის ძროხას, ის კი ბღავის. მეზობელი ეკითხება: რად სცემ ძროხას? რძეს არ იძლევა – პასუხობს გლეხი – იმიტომაც ვცემ. იქნებ არ შეუძლია, არა აქვს რძე, რა ქნას? აი, ასე. არიან, რა თქმა უნდა, ჯიბრიანი მსახიობები, ყველანი ადამიანები ვართ, რეჟისორებიც და მსახიობებიც, რას იზამ. ზოგჯერ მსახიობს აღარ უნდა მეტი რეპეტიციის გავლა, რაღაცას მოიმიზეზებს. მასხოვს ტოესტონოგოვის ერთი რეპეტიცია ჯერ კიდევ ინსტიტუტში. საღამოს მძიმე რეპეტიციაა, გვიანია, მსახიობები უკვე იცვამენ და უცებ, ტოესტონოგოვი ამბობს: არავინ წავა, ყველაფერს თავიდან ვიწყებთ. აბა, უწყვეტი რეპეტიცია! ეს ღამის 11 საათზე ხდებოდა. კარგი

რეპეტიცია გამოვიდა. საზოგადოდ, თუ რეჟისორი ლიდერია, ხელმძღვანელი, მაშასადამე, „ძალადობის“ მომენტიც არსებობს. მაგრამ არა სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. სხვადასხვაგვარად ხდება ზოლზე. ხდება კონფლიქტებიც. თეატრის ცხოვრებაში დგება ისეთი ეპიზოდები, როდესაც ურთიერთობანი კოლექტივში რთულდება, ყველას ჰგონია, რომ მათი თეატრი „ხალხთა ციხეა“. თავისუფლება სურთ. მე ყოველთვის მესმის მათი. ზოგიერთები თეატრიდან მიდიან კიდევ, მაგრამ აყალმაყალის გარეშე. ჩემთან, ყოველ შემთხვევაში, ასეა. ისინი მოდიან და მეუბნებიან: ძალიან გვიყვარხართ, მაგრამ სხვა თეატრში გვინდა წასვლა. მეც ვპასუხობ: წადით.

* * *

გუშინ ნათესავის დაკრძალვაზე ვიყავი. შემდეგ ქელებზე ამოყავით თავი. საინტერესო სიტუაცია შეიქმნა. თამადა დანიშნეს – სამას კაციანი სუფრის ხელმძღვანელი. გამახსენდა, რომ ეს კაცი ოდესღაც ცკ-ში მუშაობდა, მაგრამ მერე მოხსნეს. დაიწყო ფეხით სიარული. და, აი, დანიშნეს ქელების გამძღვანებელი. თავიდან ჩურჩულით დაიწყო. პირველი სადღეგრძელო – მიცვალებულის ხსოვნისა – ძალიან მოკრძალებულად და ლამაზად წარმოთქვა, ჩუმად, მორიდებულად. მეორე სადღეგრძელო – მშობლებისა – უკვე ხმის ოდნავ აწევით იყო წარმოთქმული. მესამე სადღეგრძელო – უფრო აქტიურად. ყველა მისკენ შეტრიალდა, იგი ყურადღების ცენტრად იქცა. შემდეგ – კიდევ უფრო ხმამაღლა. ბოლო სადღეგრძელოს წარმოთქმისას – ასე, საათნახვერის შემდეგ – ის უკვე ღრიალებდა. იგი სადღეგრძელოებს უკვე ჩვენთვის კი არა, თავისთვის ამბობდა. ეს სპექტაკლი იყო. თანდათან ყველას დაავიწყდა მიცვალებული, ილიმბოღნენ, კიდევ დალიეს, გადაჯდომ-გადმოჯდომა დაიწყეს. შეზარხოშებულთა პატარ-პატარა ჯგუფები იქმნებოდა. თამადის გარშემო ზაღხი შემოიკრიბა, ფეხზე იდგნენ და ერთმანეთს ქათინაურებს ეუბნებოდნენ. აი, თამადის გვერდით უცებ ჩემი ახლო – აწ უკვე დაქვრივებული – მეგობარი დავინახე, რაღაცას უხსნიდა თამადას და ილიმბოდა. ის კი თავს უკრავდა და ერთსა და იმავეს იმეორებდა: გმადლობთ, გმადლობთ! კიდევ ვიღაც მიუახლოვდა მას, ერთი მაგიდიდან მეორეს მიუსხდნენ. დაიწყეს ხმამაღლა ლაპარაკი, ერთმანეთს სიტყვას აწვევტინებენ, ღებებან, მოდიან, უკან ბრუნდებიან. გავიფიქრე, ეს რაღა ამბავია? რას ელაქუცებიან ამ ტიპს ყველანი? მაგრამ ყველაზე საინტერესო ის არის, რომ ამის

გაფიქრება და ჩემი მის გვერდით აღმოჩენა ერთი იყო. თანაც, მხარზეც მოვეფერე. მან კი მითხრა, რომ ჩვენ ნათესავეები ვყოფილვართ, ოღონდ შორეული, ძალიან შორეული. რა ძალამ გადამასერინა რესტორნის მთელი უზარმაზარი ღარბაზი და ამ ტიპთან მიმიყვანა, ანდა რატომ? და საერთოდაც, რაში მჭირდება ის? მეტი არც არასოდეს შეგხვდები. დინჯი საქელებო სუფრის არაორგანიზებულ მდგომარეობაში თანდათანობითი გადაზრდა როგორ ავაგო სცენაზე? რამდენი ამოცანა, რამდენი სურვილი, რამდენი ქმედება, შესტი, ქცევათა ცვლა. უაღრესად საინტერესოა ამის აღდგენა სცენაზე, მაგრამ როგორ? როგორ გამოვხატო, რაში გამოვხატო, ეს ზომ ზელოვნება? რიტმით, განათებით, მუსიკით, მრავალ ფიგურიანი კომპოზიციით გამოვხატო? შესტით! ჩვენ თითქმის არ ვაქცევთ ყურადღებას თამაშის ისეთ მნიშვნელოვან ელემენტს, როგორიცაა შესტი. ჩვენ მხოლოდ ყოფით შესტებს ვიყენებთ, შესტი კი აბსტრაქტიზებულიც შეიძლება იყოს. რა საინტერესოა ყოველივე ეს.

შესტი

არსებობს შემთხვევები, რომელთა უბრალოდ, ცხოვრების მიბაძვით, ყოფითად თამაში არ შეიძლება. აქ საჭიროა შესტი, შესტი კი — როგორც მიჰოელსი ამბობდა, — აზრის გაგრძელებაა. სულის მოძრაობაა — განსაზღვრა მიზეზი ჩეხოვმა. ყველაფერი, რაც ჩვენში ხდება, ყველა ჩვენი განცდა და ენება გამომსახველ, მეტყველ შესტად შეგვიძლია ვაქციოთ. შესტი კი — ზელოვნებაა. არა უბრალო, ყოფითი შესტი, არამედ განზოგადებული, უკიდურეს გამომხატველობამდე აყვანილი შესტი. ხშირად შესტი სიტყვაზე ძლიერი შეიძლება იყოს. ჯერ კიდევ პირველყოფილ ადამიანსაც თავიდან, ალბათ, შესტი გაუჩნდა — ენის საფუძველი. შესტს თან ახლდა ბგერა, ბგერებისგან თანხმოვანთა (შემდეგ ხმოვანთა) ურთიერთშეხამება წარმოდგა, შესტი ენას განამტკიცებდა. ჯერ **შესტი** იყო, შემდეგ — **სიტყვა**. საშუალოდ, ამაზე თითქმის არ ვმუშაობთ. შესტი — სულის მოძრაობა, რომელიც ხელით, ფეხით, ხერხემალით (ეს ძალიან მნიშვნელოვანია), თვალებით, მიმიკით, დაბოლოს, ყველაფრით გამოიხატება. შესტთან არის დაკავშირებული დიდი გორდონ კრევის სახელი. ასე მგონია, რომ მისმა პრინციპულმა თეატრალურმა შეხედულებებმა კ.სტანისლავსკი ფიზიკურ ქმედებათა მეთოდის აღმოჩენამდე მიიყვანა.

შესტი — ქმედებაა, ძალაა. ფსიქოლოგიური შესტი თავის თავში ძალიან ბევრ რასაზე იტყვის. ნიჭიერ მსახიობებს ყოველთვის მეტყველი

ფესტი აქვთ. ეს მისაღებ გამოცდებზეც კი კარგად ჩანს. მოსდევენ ერთმანეთს უღიმღამო აბიტურიენტები, მგლის და კრავის შესახებ ერთსა და იმავე იგავს კითხულობენ, კითხულობენ, კითხულობენ საშინლად მოსაბეზრებლად, და უცებ, ერთი მოძლიერი გოგონა შემოდის, ხელით, კისრით რაღაც მოძრაობას აკეთებს და ყველას, ვინც კი კომისიაშია, სახეზე ღიმილი ეფინება. ის რაღაცნაირად გაკვირვებული შემოვიდა, ეგებ ბედნიერი, არცთუ დარწმუნებული, რომ მიიღებენ და უცებ, ყველამ ერთბაშად დაინახა ფესტი. ამ გოგონას არც სჭირდება ბევრი შემოწმება, ისედაც მაშინვე გამოჩნდა ყველაფერი – მშვენიერი, დაბალი, ხავერდოვანი ხმა, მეტყველი ფესტი, ტემპერამენტი – თავზე საყრელი, პლასტიკურია, მომხიბვლელი – მისგან დადგება მსახიობი. ფესტი მაშინვე ჩანს. როდესაც რიხტერი მუსიკალურ ფრაზას ათავსებს და კლავიშებზე ზეაღმართავს ხელს – ეს შინაარსით, მუსიკის გაგრძელებით აღსავსე ფესტია.

მსახიობს მხოლოდ ეჩვენება, რომ, მაგალითად, სიძულვილი ან სიყვარული თვალებით შეუძლია გამოხატოს, სინამდვილეში კი ამ პროცესში მთელი სხეულია ჩართული, ხერხემალი, ხელები, ხელის მტევნები და ა.შ. ძალიან საინტერესოა, როდესაც, მაგალითად, ხერხემლის მდგომარეობა იცვლება, იცვლება ყველაფერი. მიაქცეით ყურადღება, როგორ ესხედვართ, ვის რა მდგომარეობაში აქვს ხერხემალი. ეს ძალზე მნიშვნელოვანია.

მუშაობის პირველ წლებში ფესტებს, მიზანსცენებს რეპეტიციამდე ვიგონებდი, ახლა რეპეტიციების მსვლელობისას ვეძებ. ნამდვილი ფესტი, მიზანსცენა ჩვენში უშუალოდ ქმედებისას იბადება.

საერთოდ, მსახიობებს პარტერიდან და სარეჟისორო მაგიდიდან ვერ უხელმძღვანელებ, უშუალოდ მათ შორის უნდა იმყოფებოდნენ. პარტერიდან მე ვამოწმებ. ცუდია, როდესაც რეჟისორი თავის მაგიდას უზის და ქაქანებს. ეს რეპეტიციას კლავს. სცენაზე, მიზანსცენის შუაგულში მყოფმა, შიგნიდან უნდა გაიტაცო მსახიობი, გაახარო შენი იმპროვიზაციული გამონაგონით. იმდენად უნდა მიეცე ქმედებას, რომ შენთვის აღარაფერი დაიტოვო. არიან რეჟისორები, რომლებმაც ყველაფერი იციან. ეს საშინელებაა. ალბათ, რა მოსაწყენი იქნება მათი ცხოვრება.

მე კაპიტანი ვარ და ამიტომაც ვზრუნავ ეკიპაჟზე, ჩვენ ერთად უნდა ვიმუშაოთ, თუ არადა, შეიძლება, ერთად ჩავიძიროთ.

გემი – კარგი სახე-ხატია თეატრისა.

არავენ არაფერი იცის. ამიტომ, უმთავრესია, გამოვხატო ის, თუ რას და როგორ ვგრძნობ, განვიცდი. ქუჩებში დავდივარ, ვუყურებ, ვაკვირდები, საკუთარ იაყს ველაპარაკები. რაღაცზე ვფიქრობ, განვიცდი. ასე გადის ცხოვრება. ჩანაფიქრს და გადაწყვეტას ვეძებ როგორც პიესიდან, ისე იმ პრობლემიდან გამომდინარე, რომელიც მალელებს, როგორც აღამიანს. ზოგჯერ ჯერ პრობლემა შემაწუნებს, მერე კი მის გამოსახატად ვეძებ პიესას, რომელიც სათქმელის გამოთქმაში დამეხმარება.

ხოლო ბრეხტი — არ არის მხოლოდ პოლიტიკა, მხოლოდ „განსხვისება“, „გაუცხოება“. „გაუცხოება“ — სიტყვა „უცხოურიდან“ ე.ი. უჩვეულო, დაცილებულიდან მოდის. ესაა მთელი საიდუმლო. „უცხო“. თითქოს ნაცნობი საგანია, მოვლენა, მაგრამ თუკი მას შეუჩვევლი, უცნობი კუთხით, უჩვეულო რაკურსით შევხვდეთ, მისი სრულიად ახალი თვისებები წარმოჩნდება. ერთია მიწაზე მცოცავი ჭიანჭველა, სულ სხვაა კიდევ — იგივე ჭიანჭველა, მრავალგზის გადიდებული. ჩვენთვის სრულიად წარმოუდგენელი რაკურსები გადაგვეშლება. ის მხოლოდ შრომისმოყვარე არსება კი აღარაა, არამედ ურჩხულია. დააკვირდით, რა ყბები აქვს ჭიანჭველას და რამდენი. გარეშე ხეღვის წერტილიდან დაინახო ნაცნობი და პირიქით, ნაცნობში დაინახო რაღაც უცნობი — ეს ძალზე საინტერესოა.

არა, არ არის ეს ადვილი საქმე — დადგა კარგი სპექტაკლი. ეს საქმე იღუმალებითაა აღსავსე და ბოლომდე ვერგასაგები. წინასწარ ზომ არავენ უწყის, საითკენ წაიყვანს მას (სპექტაკლს) შენი წარმოსახვა. ყოველ მათგანს (სპექტაკლს) საკუთარი ბედი აქვს.

ზოგიერთი სპექტაკლი ტანჯვით იბადება, ქანცგამწყვეტ ყოველდღიურ შრომას ითხოვს; მუშაობას, რომელსაც ბოლო არ უჩანს, როდესაც უზომოდ იღლები და გრძნობ, რომ შენი ემოციური და აზრობრივი მარაგი გამოლევაზეა, კიდევ გამოგელია. სპექტაკლი კი არა და არ გამოდის. პირიქითაც ხდება, ის პიესის პირველივე წაკითხვისთანავე, როლების ზუსტი განაწილების მომენტიდან (ეს კი წარმატების 75%-ია), მსახიობებთან, მხატვართან პირველი შეხვედრისთანავე გამოსულია, როდესაც სწორედ იმას მოგიტანს, რაზეც გიოცნებია, იმაზე უკეთესსაც, უფრო საინტერესოსაც. ყველაფერი თითქოს შემთხვევით, თავისთავად, რაღაცნაირად კარგად ეწყობა, რაღაცნაირად პარმონიულად შეირწყმება ერთ სახელ და ჩანაფიქრის

მკაფიოობას თამამად მიჰყავხარ შეუცნობელისკენ. სპექტაკლის დაბადებისას ყველაფერი ხდება.

ხელოვნების რაც მეტ კანონს შევიცნობთ, მით უფრო იდუმალი ხდება თეატრალური სარკისმილმური სამყარო. ყველაფერი ცოტათი უკლმა, ყველაფერს შენი სული და წარმოსახვა წვეტს, იქ ყველაფერი ოდნავ კანონს აცდენილია, მის გვერდით, ცხოვრებასთან შედარებით, ყველაფერი ცოტათი შეცვლილია, დამახინჯებული. რაღაც დარღვეულია იმისათვის, რომ არეკლილი ცხოვრება უფრო მართლმადგვარი გახდეს (ელ გრეკო, „ალისა საოცრებათა ქვეყანაში“, შექსპირი...). ეს განსაკუთრებული უნარი გახლავთ – ისე დაარღვიო კანონები, რომ ხელოვნება ცხოვრებაზე უფრო მართალი გახდეს, რომ მან ცხოვრების ზეაზრი გახსნას, გამოააშკაროს. ამას ვერ დაისწავლი, ეს უნდა მოგდგამდეს. ამას დაბადებისას ურიგებენ, მაგრამ ყველას არა.

არა, სრულებითაც არ არის ეს ადვილი საქმე – დადგა კარგი სპექტაკლი, რა იცი, საითკენ წაგიყვანს იგი. ყოველ ჩვენგანს ზომ რაღაც არაჩვეულებრივი ინტუიციური ძალა წარმართავს (ასე აგნებენ გზას სხვა კონტინენტებისკენ მიმომფრენი ფრინველები), მას მივაყურადებთ, ვგრძნობთ მის მოძრაობას, მხოლოდ იმ უშუალო ფშვინვიერი იმპულსებისა გვჯერა, ჩვენში რეპეტიციის დროს რომ იბადება. მაშინ ყველაფერი ცოცხალი, სისხლსავსე, ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი გამოდის. არაჩვეულებრივი სიმსუბუქის საუცხოო მდგომარეობა მეუფლება, როდესაც უკვე მე კი აღარ ვმბრძანებლობ განსჯის მეშვეობით ყველაზე, არამედ თავად რეპეტიცია მიმაქროლებს სანუკვარი მიზნისაკენ.

ცირკი უმძიმესი შრომისა და მკაცრი რეჟიმის გამო მიყვარს. ასევე ბალეტშიც. ცირკსა და ბალეტში შეუძლებელია არ იმუშაო. აი, დრამატულ თეატრში კი, რატომღაც, ვიდაცებისთვის ეს დასაშვებია. ეს არის ჩვენი საქმის უბედურება. ცირკში შეუძლებელია ყოველდღე არ იმუშაო, თუ არადა, ტრაპეციიდან ან მაეთულიდან ჩამოვარდები და ჯიქის ან ლომის საუზმედაც შეიქნები. დრამატულ თეატრში ფიზიკურად ვერ გადმოვარდები სცენიდან, ჩვენდა საუბედუროდ, ის საკმაოდ განიერი. მაგრამ, იცოდეთ, თვალი გვატყუებს. როდესაც მსახიობი თავით დაღმა მიექანება, თავიდან ამას ჩემს მეტი ვერაინი აშწნევს, მაგრამ მერე, თანდათანობით, მაყურებელიც კარგავს სცენაზე მომხდარის მიმართ ინტერესს. ეს კი ნიშნავს, რომ მსახიობი ჩამოვარდნილია და უკვე კარგა ხანია, არენაზე წევს. სიმაღლის

გარეშე კი, აბა, რისი ხელოვნებაა. ცირკი და ბალეტი — პროფესიონალიზმის ლაკმუსის ქაღალდია, ასევე — ოპერაც.

ჩვეულებრივ, რეჟისორები სხვადასხვა თეატრ-ქუჩით დადიან, ერთმანეთს რომ არ შეეჯახონ, რაიმე შეხლა-შემოხლა რომ არ მოხდეს მათ შორის. ხალხისთვის კი, გარეგნულად, ყოველთვის ცდილობენ, ნეიტრალიტეტი შეინარჩუნონ. თითოეული თავის თეატრ-საქათმეში მამალია, ერთადერთი ყველა ქათმისთვის — თავისი მსახიობისთვის. მის გვერდით კი, როგორც წესი, რამდენიმე შეუხედავი, განუვითარებელი მამალი თუ მამლაყინწა დაიარება.

რეჟისორები, ჩვეულებრივ, სხვა რეჟისორების შესახებ თავის აზრს არ გამოხატავენ, ხელს აუქნევენ, პირში წყალს იგუბებენ, კამათში არ ებმებიან, გვერდს უვლიან. როდესაც მათი თანდასწრებით სხვებს ლანძღავენ, თავისთვის ჩაეცინებათ ხოლმე, ამით საოცარ კმაყოფილებას განიცდიან. სხვა მამლისა და მისი საქათმის შესახებ საკუთარი, სრულიად გარკვეული მოსაზრება გააჩნიათ, უმეტესწილად უარყოფითი, მაგრამ ამის შესახებ მხოლოდ განსაკუთრებული გულახდილობის ან თავშეუკავებლობის ჟამს ლაპარაკობენ.

აი, ნამდვილი, მებრძოლი მამლები კი მართლაც რომ ცოტანი არიან, ზედმეტად მცირერიცხოვანნიც. ჭეშმარიტი რეჟისორი — უნიკალური მოვლენაა. მას ვერ გამოზრდი, ვერ ასწავლი, ვერ გამოიგონებ. ის უნდა აღმოცენდეს, დაიბადოს, საზოგადოებას გამოეცხადოს და მაშინ, პირველ ხანებში, შეიძლება, ცოტათი წაეხმარო, ხელი შეაშველო, რომ ფეხზე დადგეს, სიარული ისწავლოს. მერე ის თავისებურად გაიქცევა, თანაც, უმეტეს შემთხვევაში, არა ისე, როგორც შენ ასწავლიდი. ის თავის გარშემო ყველას აბრაზებს, აწერვიულებს, თვითონაც კისერს იგრეხს და სხვებსაც უგრეხს, ყველას, ვინც კი გზად შეხვდება. ის გაგაბრაზებს, მაგრამ ის ვალუტაა, ოქროს ფონდი. ისინი ცოტანი არიან, მეტისმეტად ცოტანი იმისთვის, რომ არ დააფასო, არ აიტანო, თუმცა კი ეს ძნელია. მათ მძიმე ხასიათი აქვთ. ჩვენ — ჭკუა და მოთმინება არ გვეოფნის.

პიესას კიბე უღო

თეატრში ყველაფერი პიესის კითხვით იწყება. პიესას გაჭირვებით კითხულობ, თავიდან არაფერი მესმის, კონკრეტულს ვერაფერს ვხედავ, მაინცდამაინც ნათლად ვერ წარმომიდგენია, რის თაობაზეა მთელი ეს სიტყვები, საუბრები, მოვლენები. ცოტა მოგვიანებით, მეორე მოქმედების შუისკენ უკვე ვგრძნობ, დავდგამ თუ არა ამ პიესას. ჩემ შიგნით რაღაც აფუთფუთდა, ამოძრავდა და შეეუდექი ფიქრს, ახალი ზმანების ლოდინს.

უცებ, რაღაც ნაცნობი, საკუთარი ვიგრძენი. მაშასადამე, დავდგამ! თითქოს ჩემი და ჩემი ახლობლების შესახებაა ეს ყველაფერი. თუკი ეს ასე არ იქნება, მაშინ რა აზრი აქვს ატეხო ერთი ამბავი. თეატრი ხომ იმისათვის არსებობს, რომ სცენაზე ჩემს თანამედროვეთა ცხოვრების პროცირება მოვახდინო, პროცირება ჩემი შინაგანი სამყაროსი, სამყაროს ჩემულის ხედვის და საზოგადოების, რომელშიც ვცხოვრობ. თუ არადა, ბოლოს და ბოლოს, რა მესაქმება იმ ადამიანებთან, ოდესღაც საღდაც რომ ცხოვრობდნენ, რაღაცის გამო რომ წაეკიდნენ ერთმანეთს („ექიმი მტოკმანი“) ანდა რაღაცას განიცდიდნენ (რასინის „ფედრა“).

და უცებ, გვერდზე გადამაქანა და მომელანდა მაღალი მთა, მე კი მის წვერზე ვდგავარ. შინაგანი მზერით მთელი ჩემი ცხოვრების არაჩვეულებრივი, 70 წლის სიგრძის პანორამა დავინახე. აი, სახლი, სადაც დავიბადე, ჩემი ბავშვობის ქუჩა, ჩემი სკოლა თავდაღმართზე, სადაც ამდენი რამ მოხდა – პირველი გატაცებანი, პირველი რეპეტიციები და სპექტაკლები, გამოცდები. მერე ჯარში სამსახური, საზღვარი, ომი (არაჩვეულებრივ ამბავთა ქვეყანა), ინსტიტუტი, რუსთაველის თეატრი, ნინელის გარდაცვალება. აი, საღდაც აქვე, ახლოს კი პატარა თეატრი ძველ კინოსტუდიაში. რამდენი მოვლენა, შემთხვევა, კონფლიქტი, რამდენი შეხედრა ადამიანებთან, რომლებიც თავიდან მეგობრობდნენ, მერე მტრებად იქცნენ, შემდეგ – ისევ მეგობრებად. რამდენი შიში, მარცხი, გამარჯვება, და ჩაყარდნა... ყველაფერ ამას გრძნობათა მეხსიერებით, განცდებით ვხედავ და ვცდილობ ამ ზმანებათა, შემთხვევათა შორის მოვებნო ის, რომელიც ცოტათი მაინც მომაგონებს პიესაში ასახულ მოვლენებს.

ცუდი მოწაფეები არასოდეს მყოლია, მყავდა მეტ-ნაკლებად ნიჭიერები. ყველა ისინი მიყვარდა და მათთან ურთიერთობა მსიამოვნებდა. მაგრამ იყვნენ ისეთებიც, რომლებსაც სულ მუდამ

ვაკვირდებოდი, რომლებიც თავისთავად იპყრობდნენ ჩემს ყურადღებას. მათი გულისათვის მეტადინოებზე მიმეჩქარებოდა, მათი გულისათვის დამატებით გაკვეთილებს ენიშნავდი. ისინი მალეღვებდნენ, ჩემთვის მათი გადაწყვეტები მოულოდნელი იყო და ჩამითრეღდა ზოღმე.

ნამღელი მსახიობი გაიძულეს, უყურო, უსმინო მას. ის გიშორჩიღებს, გატყევეღებს. ასეთები იყენენ ზორავა, ვერიკო. მათ არაჩეუღებრივი ზიბლი ჰქონღათ სცენაზეც და ცხოვრებაშიც. ეს არ არის გაზვიადება.

უღიღეს მსახიობებს გამოარჩევთ მათ მიერ შექმნილი როღების განცღათა სიშღიდრე, ზასიათების ორიღინაღობა, სცენაზე შექმნილი ცხოვრების დამაღერებღობა და უტყუარობა, უზარმაზარი ტემპერამენტი, ჰარმონიუღობის გრანობა და უზღლო გემოვნება. ასეთი იყენენ სესიღლა, ვასო, სერგო, ეროსი, შეღიკო, რამაზი. გ.შაგუღიღის ცეკვა ვახტანგ ტაბღიაშვიღის ფიღმიღდან „ქეთო და კოტე“ — ეს ნიჭიერებით აღსავსე პატარა შეღვერია. მათი არაჩეუღებრივი მომზიბღლეღობა გეაღვღებღდა, სიამოვნებას გევერიღდა. უბღღურებაა, როღესაც სცენა გადავსღებულია ძაღიან აქტიური მსახიობებით, მაგრამ არაღვინაა, ვისაც შეზღდავ, ვისი მოსმენა მოღინღება, ვისაც ყურს მიუღვღებ. ეს თეატრი არ არის. მსახიობის სცენური მომზიბღლეღობა და მისი უნარი აგიყოღიღოს — ღვთით ნაბოღები ნიჭია.

თეისება — საკუთარი სუღის სრული გადაღინებისა იმ ადამიანის სუღში, რომელსაც თამაშობ (ზინოვი გერღტი).

თუ ეჭვს არაფერში შეიტან, არც აზღალი იღეები დაგებაღება.

მეკითზებიან:

— თქვენ პრინციპულად წინაღმღევი ზართ ემოციის, განცღის?

არა. მე სწორედ განცღის მომზრე ვარ... თეატრს განცღა თუ წაართვი, ვის სჭირღება ასეთი თეატრი! მაგრამ, განა განცღა თავისთავად არ შეღვება ქცევათა უმცირესი დეტაღებისაგან? „ადამიანი სზვა არაფერიღა, თუ არა რივი თავისი ქცევებისა“ (ფ.ჰეღელი). საჭიროა, კარგად დღუკვირღე, შეისწავლო და შემღევ შეთზზა, როგორ იქცევა ადამიანი ყოველ ცაღკეულ შემთზვევაში. განცღა განა სზვა რა არის, თუ არა ჯაჭვი კონკრეტული ქცევებისა, რომლებიც ერთმანეთს უერთღებიან და ქზნიან ცნებებს: „იტანჯება“, „ეჭვიანობს“, „განციღს“ და ა.შ. „იტანჯებას“ თავისი სიუჟეტი აქვს. ამის გარეშე „იტანჯება“

ცარიელი ცნებაა. როგორ იწყება და სად მთავრდება „ტანჯვა“? როგორ გვიამბობს ამის შესახებ მსახიობი? ეს არის ყველაზე საინტერესო ჩვენს ხელოვნებაში. ლიტერატორი, მწერალი, მხატვარი სიტყვებით, სახეებით, მეტაფორებით, ფერწერით, ფიგურული კომპოზიციებით აღწერენ ადამიანურ განცდებს, გრძნობებს, განწყობილებებს.

რას ნიშნავს „სევდა“? მოქმედებით, ქცევის სხვადასხვა დეტალით უნდა მოყვე იგი. მარტო პოზა ამისთვის არ გამოდგება. ეს ნიშანი იჩნება. მშრალი, უინტერესო.

რეჟისორების და მსახიობების საქმე ეს არის: მოქმედებით, ქცევით, მოძრაობით, რიტმით, ტემპით და, რა თქმა უნდა, განცდით, ემოციით შეეკმნათ სიუჟეტი. მაგალითად: განვიცდი შვილის სიკვდილს (ჩაპეკის პიესაში „დედა“).

მსახიობი ორი ტიპის არსებობს: ერთნი თავისი გმირის მკვეთრი, ზუსტი სახასიათო თვისებების მეშვეობით გარდაისახებიან – საკუთარი გარეგნობისა და ქცევის გარეგნული ფორმის მეშვეობით. ასეთ მსახიობებს, ჩვეულებრივ, „სახასიათოს“ უწოდებენ.

მეორე ტიპის მსახიობი მხატვრულ სახედ გარდაისახება შინაგანად, გარეგნულად კი ნაკლებად იცვლება. გარეგნული ცვლილებები მათ მიერ ხორციელდება პრინციპით „სულ ოდნავ“, ეს კი მსახიობის მხატვრულ სახედ გარდასახვის უმაღლესი დონეა.

მსახიობის ორივე ტიპს აქვს არსებობის უფლება, მაგრამ მეორე ტიპი მხატვრული თვალსაზრისით ხელოვნების უფრო მაღალ საფეხურზე წარმოგვიდგება.

პირველ ტიპს მიეკუთვნება: ე. მანჯგალაძე, გ. გეგეჭკორი, კ. საკანდელიძე, რ. ჩხიკაძე, მ. ჯინორია...

მეორე ტიპს მიეკუთვნება: ვანჯაფარიძე, ზ. კვერენჩილაძე, ელენე ვაიგელი...

ალბერ კამიუ (მეამბოხე ადამიანი)

„თეატრი:

ჩაწვდე ყველა ცხოვრებას, განიცადო ისინი მთელი მრავალფეროვნებით – აი, რას ნიშნავს – თიამაშო.

თავისი ყოველდღიური სახიობით მსახიობი გვიჩვენებს, თუ რამდენად ძალუძს მოჩვენებითს, არსებულად იქცეს. ვინაიდან ესაა მისი ხელოვნება

– სრულყოფილებამდე მიყვანილი თვალთმაქცობა, სხვათა ცხოვრების მაქსიმალური წვდომა. საბოლოოდ მისი მოწოდება ცხადია – სულთ და გულთ იგი ისწრაფვის, იყოს არარა, ე.ი. იყოს მრავალი... სამ საათში ის მოკვდება ნილაბქეშ, რომელიც საამდღოდ მის სახედ ქცეულა. სამი საათის მანძილზე მან უნდა განიცადოს სვებედი და ზორცი შეასხას მთელ მის განუმეორებლობას. სწორედ ამას ჰქვია, დაკარგო საკუთარი თავი, რათა იპოვო იგი. მსახიობი სამი საათის განმავლობაში იმ უსაშველო გზის ბოლოს მიაღწევს, რომლის გასაგებლადაც პარტერში მყოფ მაყურებელს მთელი ცხოვრება სჭირდება.

თეატრში სხეული მეფობს...

თეატრში ყველაფერი თვალისთვისაა შექმნილი“.

ბალზე მოკლედ, კონსპექტურად მეცნიერებისა და ხელოვნების შესახებ

ჩვენი წინაპრები, რომელთაც თავისი გამოქვაბულების კედლებზე გენიალური ნახატები დაგვიტოვეს, არამარტო პირველი მხატვრები იყვნენ, არამედ თავისი დროის მოაზროვნენიც. მათ უკვე იცოდნენ შედარება, შეპირისპირება, ანალიზი, ნაწილის მთელისგან გამოცალკევება. ქვაში გამოკვეთილი გამოსახულებები პირველყოფილ მხატვრებს აბსტრაქტიზების და ასოციაციური აზროვნების უნარს უვითარებდნენ. ეს იყო მცდელობა სამყაროს ათვისებისა მთელი მისი მრავალფეროვნებით. ეს იყო ადამიანის ორი სახის მოღვაწეობის – ხელოვნების და მეცნიერების – საწყისი.

ხელოვნების და მეცნიერების მიზანია, შეიმეცნოს სამყარო, საზოგადოება, ცხოვრება, ადამიანი, მოვლენები. ხელოვნება, ისევე, როგორც მეცნიერება, სამყაროს შემეცნების ფორმაა. მაგრამ თუ მეცნიერება მიმართავს ფაქტებს, ცნებებს, რომლებიც უშუალოდ ადამიანის ცნობიერებაზე მოქმედებს, ხელოვნება სახეებით ახდენს ზემოქმედებას. ისევე, როგორც მეცნიერება, ხელოვნებაც ასახავს ცხოვრებას, პროცესს. მაგრამ, მეცნიერებისგან განსხვავებით, მათ ამრეკლავი სარკის სიზუსტით კი არ გადმოსცემს, რომელიც მიუკერძოებლად ასახავს ყველაფერს, რაც წინ დახვდება, არამედ მოვლენის ასახვისას მასში თავის პირადულ შეფასება–დამოკიდებულებას აქსოვს. ხელოვნება სუბიექტურია.

მეცნიერება ლოგიკური საბუთებით ამტკიცებს, ხელოვნება მხატვრული სახეებით წარმოგვიდგენს. მეცნიერება და ხელოვნება ობიექტური სინამდვილის ერთი და იმავე სურათის ორ პროექციას წარმოადგენს. მეცნიერება ასობით იგივეობრივი მოვლენისათვის საერთო კანონზომიერებას ეძებს. შეისწავლის რა 100 შემთხვევას – დასკვნები გამოაქვს, მოვლენის კანონზომიერებას ადგენს. მეცნიერებისთვის ცალკეულ, 101-ე შემთხვევას არ აქვს მნიშვნელობა, ხელოვნებისთვის კი სწორედ 101-ე შემთხვევაა მნიშვნელოვანი, ის ერთადერთი, რომელიც თავისი ინდივიდუალობისა და განუმეორებლობისას სხვა დანაარჩენსაც ასახავს. განზოგადებული, ოღონდ არა ინდივიდუალობა დაკარგული, ის მხატვრის პიროვნების თავისებურებას ასახავს. აინშტაინს ფარდობითობის კანონი რომ არ აღმოეჩინა, მას აღრე თუ გვიან სხვები აღმოაჩენდნენ. მაგრამ ვერაინ, რენუარის გარდა, ვერ შექმნიდა მის ტილოებს, ვერაინ, როდენის გარდა, ვერ გამოაქანდაკებდა მის ქმნილებებს.

რა არის მხატვრული სახე? ხელოვნების ენაა, მოვლენის არსის გარეგანი გამოხატვა, საგნის ნიშანი.

რა შესაკრებთაგან შედგება მხატვრული სახე? იდეთ გამსჭვალული მართლმადგვარობის და გამონაგონის ერთობლიობისგან. მაგალითად: კენტაური, ჩარლი ჩაპლინის გმირი, ჰამლეტი და ა.შ.

ხელოვნება ზემოქმედებას ახდენს წარმოსახვაზე, წარმოსახვის მეშვეობით – ემოციაზე, ემოცია კი – ცნობიერებაზე. ზოლო რადგანაც ცნობიერებაზე ზემოქმედება არის იდეა, ის აუცილებლად განუყოფელია ხელოვნებისგან.

ხელოვნება სინამდვილეს მხატვრული სახის მეშვეობით შეომეცნებს. სილამაზე – მონაგონსა და მართლმადგვარობას შორის პარმონია. ესთეტიკა – მხატვრული სახის, მშვენიერების შესახებ მეცნიერება. ის ადამიანის ცნობიერებაში სილამაზეს შეისწავლის.

დაკვირვებულობა

რა საინტერესოა, ყურადღებით ათვალიერო ღრუბლები (ეს განსაკუთრებული სამყაროა), ხეები, ნაძვის კენწეროზე შემოძვლარი ყვავი, გამზირზე მიმავალი ხალხი, ახალგაზრდა მოკისკისე შეყვარებულები, სამსახურიდან დაბრუნებული დაღლილი ადამიანები,

საღამო ხანს ეული გამგელები. რა საინტერესოა, ყური მიუგდო ფანჯრებს მიღმა მიმდინარე ცხოვრებას, ყური მიუგდო სიტყვებს, ფანჯრის, ღამით ძველი სახლის ხის აივანზე ჩამოვდეს და მეორე სართულის სიმაღლიდან დააკვირდეს ყველაფერს, რაც ხდება შენ ქვემოთ, შენ ზემოთ. დააკვირდეს ხანდაზმული კაცის ქცევას, მის განცდებს, პენსიის ასაღებად რიგში რომ დგას, ოპერის თეატრის შინაგანსაგან ტროლიბუსების გაჩერებაზე მდგარ ახალგაზრდა წყვილს. უნდა ჩაიწეროს, დაამახსოვროს, გააანალიზოს, გააძლიეროს, ვერსიები შეთხზას ყველაფრის შესახებ, რასაც კი შენ ირგვლივ დაინახავ და გაიგონებ.

შენ ვარაუდებს გამოთქვამ, ცდილობ, გადალახო გაუგებრობა, გაურკვევლობა, შეავსო ხარვეზი, ვერ შესაერთებელი შეაერთო, შექმნა სახეები. წარმოსახვას შესწევს უნარი, ჩვეულებრივი არაჩვეულებრივად აქციოს, უხილავისა და არარსებულის სამყაროს ჩასწვდეს. მწირ წარმოსახვას ძალუძს, იგივე სამყარო უდაბნოდ აქციოს. თუმცა კი, უდაბნოდ პირთამდე სავსეა ხმებითა და ზმანებებით, ოღონდ, უნდა შეძლო, გულით მოუსმინო მათ.

რა საინტერესოა, ცარიელ ოთახში საკუთარი ნაბიჯების ხმას უსმინო, დამეულ ქუჩაში – ქუსლების ბაკუნს ასფალტზე. ამ ხმებს ოდნავ გასარჩევი ექო დასდევს ყველგან. ექო კი – ხმის მოცულობა...

ტელეფონი რეკავს. მეძახის. ყოველ ჯერზე სხვადასხვანაირად. ზოგჯერ ბრაზობს, ნერვიულობს, ითხოვს, ზოგჯერაც ალერსით, მეგობრულად რეკავს. ზოგჯერ გთხოვს, გემუდარება, ზოგჯერ ჭირვეულობს. რა აღარ ემართება ხოლმე!

ორ ადამიანს ერთმანეთი უყვარს ძალზე ძლიერ და უცებ მათ შორის საზიზღარი ჭორი ჩადგა. თეთრი ანონიმური ქაღალდის ფურცლით აფარებული. უკბილო პირის და ჩაცვნილი თვალების შავი ღრმულებით, ის კლაკენით აღწევს (ზებლანტ სითხეს წააგავს) ნებისმიერ ჭუჭყუტანას, ყველაფერს ადამბლავებს, კლავს. გულისცემა, ჩურჩული, წყენა, გულამოსკვნილი ტირილი და ცრემლები!

აი, წვიმაც წამოსულა. არ გესმით, განა? წვიმის წვეთები ესაუბრებიან ერთმანეთს. ნეტავ, რაზე? გუშინდელ სპექტაკლზე თუ ჭორაობენ, ან იქნებ ვიღაცას დასცინიან. ყურს ეუგდებ, ვცდილობ, გამოვიცნო.

ლიფტი ჭუჭყიან სადარბაზოში. იმათშიც ხომ არიან მდიდრები, ოფიციალურ დაწესებულებაში სტუმრებისათვის განკუთვნილი და

ჭუჭყიანები — კომუნალურები, ნათურაგადამწვარი, არისტოკრატები და ღარიბები, თავი ძლივს რომ გააქეთ. აჭერთ ღილაკს და ის საწყალი გემორჩილებათ, გამოძახებისთანავე მობრბის თქვენთან, ღლეღლამ შრომობს, მუშაობს, ათრევს და ათრევს, ცდილობს, გადატვირთვას უდრტვინველად ითმენს, ღამეები არ სძინავს. იქნებ, ღლიურს წერს. საცოდავი, გული მტკიცა მის გამო.

ანდა, თუკი წარმოსახვით წარმოვიდგენთ, რომ ადამიანისგან დამოუკიდებლად, თავისთავად შეიძლება იარსებონ (როგორც კატის ღიმილი ლ.კეროლის „ალისაში“): ჩურჩულმა, კოცნამ, წყენამ, სიგრილემ, ანდა ზიზღმა, რისხვამ, შიშმა, სევდამ, სიხარულმა, გაკვირვებამ? ანდა, რომ შევთხზათ, რაც შეიძლება ბევრი სხვადასხვა ღიმილი, ტირილი, სხვადასხვა სევდა, სიცილი, სტრესები? „და როდესაც იგი იზილა, თავიდან გონება ამოუფრინდა და შეიქმნა იგი შმაგი სიყვარულისგან, გონებადაკარგული დაენარცხა მიწას და დაიწყო ტირილი, სახესა და გულში ხელებს იცემდა და მის გამოსახულებას კოცნიდა. („ათას ერთი ღამე“). კი მაგრამ, როგორ ხდება ეს ცხოვრებაში — „გონება თავიდან ამოუფრინდა“? ააფრინა! როგორ გამოიხატება ეს ქცევი? როგორ უნდა ითამაშო ეს?

წერილი მსახიობს

ჩემო ძვირფასო! ძალიან მინდოდა, მომეწერა შენთვის და ჩემი შიში თუ განცდები გამეზიარებინა. პასუხს არ ველი. ეს სისულელე იქნებოდა. ჩვენ ყოველდღე ვხვდებით ერთმანეთს და ამგვარი უსტარის გარეშეც შეგვიძლია, ვისაუბროთ. მაგრამ ძალიან მინდა მოგწერო იმის შესახებ, რაც ასე მალეღვებს, წარმოუდგენლად მალეღვებს. ჩვენ, რეჟისორები, იმდენს ვლაპარაკობთ, რომ მსახიობებს ხშირად ენებელბათ მთავარის გამოყოფა კერძოსგან. პოდა, ღღეს მთავარი მინდა გამოეყო. მოუეზშირე ფიქრს საკუთარ თავზე, შენზე, თეატრზე, თანამედროვე თეატრზე. საერთოდ, მაფიქრებს ის, რომ ჭეშმარიტი თეატრალური სკოლა ქრება, ნელ—ნელა ქვიშაში იპარება, როგორც ტალღები ზღვის პირას.

ძალიან მალეღვებს ის, რომ ჩვენს შემოქმედებაში სულ უფრო და უფრო ქრება განცდის უტყუარობა, სცენაზე სულ უფრო ხშირად მიახლოებითი ცხოვრება თამაშდება და არა თავად ცხოვრება. ჩვენ

დაეშვიდებით, ტელე და რადიოსტუდიებში მიმოვიფანტეთ, უგერგილო, არაპროფესიულ გადაცემათა ხშირი სტუმრები გაეხდით, ჩვენ სცენაზე ვამპირებით ასეულობით ნაცნობი შტამპი ამობობლდა. შტამპი – საშინელი სენია, მსახიობური სკლეროზი. ეს ნაადრევი სიბერეა, საშინელება. შტამპი – შემოქმედების სიკვდილია. შტამპს ძებნა, დაძახება არ სჭირდება, ის თავისით იბადება. საკმარისია, საროლო რვეულის პირველივე გვერდი გადაფურცლოთ, რომ უმაღლეს შტამპიც ჩვენთან გაჩნდება. და ჩვენც ვიწყებთ თამაშს, დაშტამპვას, ერთსა და იმავე მოძრაობებს, ინტონაციებს, პატარა-პატარა ტრიუკებს ვიმეორებთ. სპექტაკლიდან სპექტაკლში გადაგვაქვს ისინი და გვაევიწყლება, რისთვის ვართ აქ შეკრებილნი. შეიძლება ვიღაც ნაცნობებმა სპექტაკლის შემდეგ შეგვაქონ, ისე, უბრალოდ, იმისთვის, რომ გვასიამოვნონ. ისინი ხომ ამით არაფერს კარგავენ. ეს კი საშინელებაა!

თეატრის მსახურების ორი ტიპი არსებობს: ერთია – ხელოვნების არაჩვეულებრივ სამყაროში ფანატიკური ჩაძირვა, მეორეა – როცა თეატრი სამუშაო ადგილად, სამსახურად იქცევა, ადგილად, სადაც ჯამაგირს გიზღიან.

ეს, თითქოსდა, ჩვენ არ გვეხება. მე მგონია, რომ ჩემი მსახიობები – ის ადამიანები არიან, რომელთაც თავისი ღვთით ბოძებული ერთი სიცოცხლე თეატრის მსახურებისთვის, მისი ქალღმერთის მსახურებისთვის გაიღეს. და მით უფრო ძლიერ სახიფათოა და დამლუპველი „სკლეროზი“, რომელზეც ვსაუბრობთ. ეს საშინელი დაავადება შეუმჩნეველად მოგეპარება, რომ ხელი სტაცოს და გაანადგუროს ცოცხალი, მფეთქავი, მკრთომარე. ეგების, ჩვენ ჩვენი სამუშაოთი სხვებზე მეტად ვართ გატაცებულნი (თუმცა, ალბათ, სხვებიც ამავე აზრის არიან საკუთარ თავზე), მაგრამ მოსმენას გადავეჩვიეთ, ყურთასმენა დაპაპარბმით, უმთავრესის მიმართ სმენა დაგვეხში. დაევიწყეთ ეტიუდურობა, მუშაობის იმპროვიზაციული პრინციპი (ჯერ კიდევ არისტოტელე მიუთითებდა „პოეტიკაში“ (თავი 4), რომ თეატრი იმპროვიზაციიდან აღმოცენდა!). დაევიწყეთ, ანდა ვგულისხმობთ, რომ ეს ყველაფერი ჩვენთვის ნაცნობია და უკვე ათვისებული. შიში გეუფლება, როდესაც მსახიობს როლის პირველივე სიტყვების წარმოთქმისას, პირველი მოძრაობისთანავე მისდა უნებურად შემოქმედებითი საცავებიდან ყველასთვის ნაცნობი და მოგებზრებული შტამპები, გამღებები ამოაქვს. სიტყვები ჩვეულებისამებრ წარმოითქმება, ისინი კი, ენის წვერზე მოხვედრისთანავე, თვითონ ისწრაფიან ნაცნობი ინტონაციებისკენ (ცხოვრებაში ასე არაეინ ლაპარაკობს, ასე მხოლოდ

თეატრში ლაპარაკობენ. ეს განსაკუთრებული, ცრუ თეატრალური ენაა, ის არ არის ცხოვრებისეული, არც მართალი, ის — ამ ქვეყნისა არ არის!) და სცენა საშინელი სიყალბით ივსება. მსახიობების ყურს აღარ ესმის (მოსმენა — რეაგირებას ნიშნავს), თვალები კვლავ ზედავენ, უყურებენ და ვერ ხედავენ (დანახვა — რეაგირებას ნიშნავს), წარმოსახვის ქაღალდმერთს სძინავს.

ამისთვის შევიკრიბეთ, განა? ჩვენ გვასწავლიდნენ, რომ როლზე მუდამ უნდა ვიმუშაოთ ისე, როგორც პირველად, დაწერილობით, გამოწვლილებით, ელემენტების მიხედვით. გამოვიცნოთ ჩვენი გმირის ქცევის საიდუმლო — ქმედითი ეპიზოდების განსაზღვრით, იმ ვითარებათა განსაზღვრით, რომლებშიც გვიხდება მოქმედება; ამოცანების და სურვილების, კონფლიქტების და მათი განვითარების დადგენით. პარტნიორთან ურთიერთობის მიღწევას უნდა ევცადოთ, სპექტაკლის მოდელის აგებისას როლების ფუნქციები განსაზღვროთ და შეეთხზათ. ხოლო გამოძერწო ხასიათი — ნიშნავს, სრულიად ახალი ადამიანი შეთხზა და შექმნა, შეისისხლხორცო როლი, საკუთარი თავიდან მხატვრული სახისკენ იარო. და რაც უფრო თავისუფლად და ბუნებრივად იგრძნობს თავს ეს „უცხო“ ჩემს სხეულსა და სულში, ჩემს გულში, ჩემს თვალებში, ჩემს ხელ—ფეხში, ჩემს ხერხემალში, დაბოლოს, ჩემს ცნობიერებასა და ფსიქიკაში, მით უფრო მაღალი იქნება ხელოვნება, რომლისკენაც ვისწრაფით. ყოველივე ეს ხშირად გვავიწყდება. თქვენ ახალგაზრდები იყავით, ხოლო ახალგაზრდობის ხიბლი, სინორჩე, სიყმაწვილე — მხატვრულ სახეზე „მუშაობდა“. ახალგაზრდებს ბევრს მიუტეებენ იმ იმედით, რომ მომავალში ყველაფერი გაიფურჩქნება და კეთილსურნელებას მოაფრქვევს.

მაგრამ, აი, ახალგაზრდობაც გავიდა (ამ ზღვარს, მოჯნას ვერაფრით შენიშნავ!) და მსახიობი თითქოს თავისი თავის ნახევარს კარგავს. ეს ნახევარი ოსტატობით უნდა შეივსოს. ახლა ოსტატობა და მაღალი პროფესიონალიზმი საჭირო. ჩვენ ათი წლით დავვაყუაცდით. ნუ ღელავთ, ეს ყველა მსახიობის ხვედრია, ეს — კანონზომიერია. დიდმა სესილიამ, სხვაგვარად ვერ ეუწოდებ მას, თავისი შესანიშნავი სახეების შექმნა სწორედ ამ პერიოდში დაიწყო. ზოგნი ამ ზღვარს ისე გადალახავენ, რომ კვლავ უამრავს მუშაობენ, სხვანი კი, როდესაც რეპეტიციებზე იმავე შენიშვნებს ღებულობენ, რასაც ახალგაზრდები, განაწყენებულნი თავის თავში იკეტებიან, არათეატრალურ საქმეებს ჰკიდებენ ხელს, ე.ი. კოლექტივში უკმაყოფილებას თესავენ, თავისთვის განსაკუთრებულ მდგომარეობას, განსაკუთრებულ ადგილს მოითხოვენ.

თუმცა კი, ასეთ ადგილს ამნაირად ვერასგზით მოიპოვებ, ვინაიდან მსაჯული ჩვენ ყველას ერთი გეყავს — მაყურებელი, თეატრის ბილეთში ის ფულს იხდის! წესები და კანონები, რომლებიც საკმარი იყო ახალგაზრდებისთვის, თურმე ხელოვნების ანბანი და არითმეტიკა ყოფილა მხოლოდ. როდესაც ბავშვები დედანიდან კითხულობენ ლექსებს, ეს არაჩვეულებრივად მომხიბვლელია. მაგრამ როდესაც იმავეს მოზრდილი მსახიობები აკეთებენ, მათ უკვე სხვა მოთხოვნებს წამოუყენებენ ხოლმე. მათგან ხელოვნებას ითხოვენ. ეს კი სულაც არ არის უბრალო რამ. შეუძლებელია, ხელოვნებაში გასული წლების მომავადობელმა ღიმილმა გაცხოვროს, ეს უჯერო საქციელია. ეს იგივეა, როდესაც ხანდაზმულ მსახიობ ქალს საკუთარი ასაკი ავიწყდება და ჩვეულებისამებრ ახალგაზრდასავით იწყებს კეკლუცს. მის მაგივრად გეუხერხულება ხოლმე. ასევეა პროფესიაშიც: მოწიფულ მსახიობს მხოლოდ ანბანი და არითმეტიკა ვეღარ უშველის, ჩვენ უკვე უმაღლესი მათემატიკის და ფარდობითობის თეორიის ათვისება გვმართებს. აუცილებელია, თავდაუზოგავად იშრომო, რომ მეორე სუნთქვა გაგეხსნას და ოდნავ მაინც მიუახლოვდე იმ ნიშნებს, სესილია რომ ქმნიდა.

ყველაფერი თავიდანაა დასაწყები. ყოველ ჯერზე, ყოველდღე! რეპეტიციებზე ხშირად ვიმეორებთ, რომ ისე უნდა გავაკეთოთ, როგორც ცხოვრებაში. და მაინც, როგორაა „როგორც ცხოვრებაში“? ცხოვრებაში ყველაფერი ისე მარტივად როდი ხდება, როგორც გვეჩვენება. ჩვენ ვეძებთ ცხოვრებისეულ სიმართლეს „ზოგადად“ და ეს „ზოგადადაა“ სწორედ შტამპი! ყოველ ჯერზე, ყოველ როლში ყველაფერი თავიდანაა აღმოსაჩენი. უბრალო ეტიუდები, რომლებსაც ოდესღაც მრავალგზის ისეთი გატაცებით და თავგამეტებით ვაკეთებდით, თურმე, არ დაგვისრულებია. ისინი ყოველდღე, ყოველ რეპეტიციაზე, ყოველ სექტაკლზე უნდა გავიმეოროთ. ჩვენს ოსტატობას აუცილებლად ყურადღების არაჩვეულებრივი მოკრება სჭირდება, მიახლოებითობა კი არა, არამედ ნაწარმოებისათვის ყურადღების არაჩვეულებრივი მიპყრობა (როგორც რიხტერთან).

ახლა, რაც შეეხება როლის ფუნქციას. რამდენიმე წლის წინ ერთ-ერთ მსახიობს „მეფე ლირში“ გლოსტერის როლის შესახებ ვესაუბრებოდი, ვცდილობდი, ამ როლის არსი მომეძებნა, მეფე ლირის შესახებ ამბავში ამ ფიგურის ფუნქცია მეპოვა. სულ ვეკითხები საკუთარ თავს: ნუთუ არ შეიძლება ამ როლის ამოღება პიესის სიუჟეტიდან, ნუთუ მას ვერ მოვიკლებთ? და თუკი ვერა, ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ როლს მოხუცი მეფის შესახებ თხრობის მთლიანობაში

ძალზე მნიშვნელოვანი, განსაზღვრული ფუნქცია ჰქონია. მსახიობმა მკითხა: მთავარი რა უნდა ვითამაშო გლოსტერში? ჩვენ დიდხანს ვისაუბრეთ, ბოლოს კი დავასკვნით – გლოსტერში მთავარია ის, რომ თვალზილული გლოსტერი სინამდვილეში ბრმა იყო, ზოლო როდესაც ის დააბრმავეს, თვალი აეხილა და ყველაფერს მიხვდა. ეს მხატვრული სახის მთელი ფილოსოფიური სისტემაა. ადამიანი იყურებოდა და ვერ ხედავდა, ეგონა, ვხედავო, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ მან მხოლოდ მას შემდეგ დაინახა, რაც თვალები დათხარეს! საზოგადოებას, რომელშიც ის ცხოვრობდა, მის თვალში სულ სხვა შექი მოეჩინა. მან იდეოლოგიური კატასტროფა დაინახა. იყო სტალინი – ღმერთი და უცებ გვითხრეს, რომ ის თურმე გაუნათლებელი კაცი, ბანდიტი ყოფილა. საშინელი ფსიქოლოგიური აღმოჩენაა. ეს რწმენის ტრაგედიაა, ტრაგედია მთელი თაობისა. ეს ზომ უნდა გაიგო, ყველაფერ ამაში გაერკვე, ცალკეულ ეპიზოდებად დაყო (ყველაფერი ნაწილებად იყოფა); ყოველივე ამის გათამაშება სცადო, ქმედით ეპიზოდებად აქციო, მათ იმპროვიზირებას შეეცადო, ქმედებით მოყვე გლოსტერის ამ ტრაგედიის შესახებ. ეს არაჩვეულებრივად საინტერესოა.

რაც ვიცი, ყველაფერი ხელახლა შევისწავლო. თითქოს, არც კი მცოდნია. კიდევ ერთხელ შევიმეცნო და, ალბათ, უკვე სხვაგვარადაც. ჩვენ დავიწყეთ როლების, მოვლენათა რიგის შედგენა ძალიან ფორმალურად. გვაეციწყდება, რომ ეს ნიშანია, კომპასი, ხერხემალი, რომელიც აუცილებელია, რათა სპექტაკლის ფინალისკენ მიმავალთ გზა არ დაგვებნეს და მერე, კომპასი – უბრალოდ „სამხრეთი-ჩრდილოეთი“ არ არის, ათასნაირი წერილმანით, სურვილით, მისწრაფებით, იდუმალი ზრახვებით აღსავსე ცხოვრებაა. დიახ, დიახ, ყოველ ადამიანს, როლს თავისი ოცნება აქვს, რომლის მიღწევასაც ის, რაც ძალი და ღონე აქვს, ესწრაფვის. სცენაზე მსახიობს თავისი ყველაზე პიროვნული, მარტოობაში, საკუთარ თავთან პირისპირ განცდილი გამოცდილება მოაქვს.

წერით დავიღალე, სათქმელი კი ჯერაც მრავლად მაქვს. გთხოვთ: მოდით, სერიოზულად მოვკიდოთ ხელი ჩვენს ხელობას.

ყოველდღე ჩავეუვლი და ქუჩიდან ვუყურებ ხოლმე ამ ფანჯარას. მჭიდროდ დახურული ფარდის მიღმა არაფერი ჩანს. მაგრამ ღროთა განმავლობაში ფანჯარა თანდათან იცვლებოდა. რაფაზე რაღაც საგნები გაჩნდა. თავიდან ეს იყო გაზთების დასტა. მერე ყვავილებიანი ლარნაკი. შემდეგ სათამაშოები, საწოვრები, მერე – ორთქმავლები და

კონსტრუქტორები. ყველაფერი იმაზე დაშორებული, თუ რა ზღბოდა თვალისთვის უხილავ ოთახში. მთავარი დამალულია, როგორც პლატონთან. ჩვენ კი მხოლოდ ანარეკლს ვხედავთ.

ოთახში სტუდენტი ცხოვრობდა.

შეუყვარდა, დაიწყო არშიყობა.

დაქორწინდა (როგორ აისახა ეს რაფაზე?).

დაიბადა ბავშვი. მეორე. ბევრი სათამაშო გაჩნდა.

ფული არ ყოფნით. დაიწყო სმა, ფლოსტებით სიარული.

ცოლს გამოირდა. სამსახურიდან წაივდა. რაფაზე დახეკებული ცარიელი ბოთლები. გაზეთებს კითხულობდა ისე, რომ არაფერი ესმოდა. ფანჯარაზე კვლავ უამრავი გაზეთი, რომლებმაც სათამაშოების ადგილი დაიკავე. როგორ შეიცვალა ფანჯარა!

და უცებ, ერთ მშვენიერ დღეს, ჩაეუარე ამ ფანჯარას და რას ვხედავ — ფანჯრიდან ყველაფერი გაქრა. ფარდა ჩამოგლეჯილია, რაფაზე საძლებრო იარაღებია, ოთახი კი — ცარიელი. რა დაემართა პატრონს? იქნებ, სხვებს მიყიდა ბინა? ცვალებადია ფანჯარა — რეალური ცხოვრების ანარეკლი. რა ქარმა, რა ქარიშხალმა აღგავა ეს ნივთები?

გუშინ იმ ბედზე ფანჯარასთან ჩავიარე: ფანჯრის თავზე აბრა კილია:

„Camel — 27 მანეთი

Marlboro — 22 მანეთი“

და მინებზე სიგარეტის კოლოფებია მიწყობილი.

სახლში კომერცია შევიდა. ღროა ასეთი.

მთავარია მიზეზი, მთავარია, საითკენ გადახრის ის ტოტებს. მთავარია — ცხოვრება ფარდის უკან და არა ის, რაც თვალწინაა, სიტყვებს მიღმა და არა სიტყვებში. ქვეყნიერებისათვის უხილავი ცრემლები!

თეორია

რაც მეტად ეუკირკიტებ რეჟისურის თეორიას, მით უფრო ვრწმუნდები, რომ ეს ყველაფერი სულელებისა და უნიჭოებისთვისაა გამოგონილი. ტალანტს რაში სჭირდება თეორია? ის უმისოდაც შექმნის ხელოვნების მშვენიერ ნაწარმოებს. თეორია ხომ ყავარჯნებია იმისათვის, რომ სწორ იატაკზე იარო და არ დაეცე. ნიჭიერი კი თავისუფლად დადის და კიდევ დასრიალებს მავთულზე, და ის არათუ

ეცემა, ცეკვავს კიდეც. შეწონილობა და ჰარმონია, წარმოსახვა — ნიჭის თანდაყოლილი თვისებაა. ნიჭი ან გაქვს, ან არ გაქვს! და ამას ვერსად წაუხვალ. უნიჭოს რამდენიც უნდა უხსნა, ვერას გახდები. ის ყველაფერს მშვენივრად გაიგებს, მაგრამ გაკეთებით ვერაფერს გააკეთებს. მას უბრალოდ არ შესწევს შეთხზვისა და ქმნის უნარი. ეს განსაკუთრებული ნიჭია. რაც მეტად უკირკიტებ თეორიას, მით მეტად გაუგებარი ხდება მშვენიერება! მით უფრო შორეული! ყველაფერი გამოშრება, სქემად გადაიქცევა და შენ წინაშე არა ცოცხალი სახეები და გრძნობები, არამედ გამოშრალი კანონები, ნაცნობ სამოსელში გამოწყობილი ფორმულები. სადღა ღვთიური ცეცხლი, შემოქმედის სხეულს და სულს რომ სწევას, სადღა წარმოსახვის გალაქტიკა, სახეების და შეგრძნებების ზღვა?! ამის გარეშე ხომ არაფერი გამოვა. თუ ადამიანს სმენა, მუსიკალურობა არა აქვს, მისგან მუსიკოსი ვერ დადგება. მაგრამ, ყველაფერ ამასთან ერთად, საჭიროა ნიჭი, თხზვის, სახეთა შექმნის უნარი. შეიძლება ასწავლო სიარული, ე.ი. ფეხების გადაადგილება, მაგრამ განა შეიძლება ასწავლო ისე ცეკვა, როგორც ვახტანგ ჭაბუკიანმა იცოდა?! ხელოვნება ხომ მაშინ იწყება, როდესაც ყველაფერი ჩვეულებრივი, გასაგები, უკვე გამზადებულია. შემოქმედებითი პროცესი მხოლოდ ამის შემდეგ იწყება. შეიძლება ადამიანს ასწავლო ნოტებით სიმღერა, მაგრამ განა შეიძლება ასწავლო, როგორ გაგაოგნოს?! როგორ მოგაჯადოოს?! სისულელეა ეს. ყველაფერ ამაზე ხელი უნდა აიღო!

ცხოვრების პირდაპირი ასახვა სცენაზე შორსაა ხელოვნების დანიშნულებისაგან. გორდონ კრეგი, ეს უდიდესი რეჟისორი, წერდა, რომ თუკი ფორმა სურათზე ცოცხალი ცხოვრების ფორმა იქნება, მაშინ მისთვის ფერები ფანტაზიის უცხო ქვეყანაში უნდა ვეძებოთ („ალისა სარკის მიღმა“).

დავით კლდიაშვილს მოთხრობაში „მსხვერპლი“ ერთი შესანიშნავი ეპიზოდი აქვს: კაცი ხიდან გადმოვარდა და მოკვდა. საიქიოსკენ მიმავალ ბილიკს მოუყვება. წყაროსთან ანგელოზი შეხვდება. დააკირდით, რა ღიღებულობა: ანგელოზი წყაროსთან. ჩენები სად არიან? ანგელოზმა გზა უჩვენა. კაცი გაუყვა გზას. ხედავს, ხის ქვეშ, ნოხზე მისი გარდაცვლილი ნათესავები სხედან და სამოთხის ღვინოს წრუპავენ. გაეხარდათ, დაუწყეს გამოკითხვა: იქ, თქვენთან, დედამიწაზე, რა და როგორ არისო? მერე უთხრეს, შენთვის აღრეა სიკვდილი და უკან უნდა გაბრუნდეთ. ნაცნობებთან მოკითხვა დააბარეს. და, აი, კაცი ისევ

იმ ვაშლის ხის ქვეშ აღმოჩნდა, საიდანაც გადმოვარდა. როგორ უნდა გაითამაშო ეს? აქ ნიუტონის ერთი ნიშნით ვერას გახდები, ის აინშტაინის ფარდობითობას უნდა შეუხამო. ხელოვნების სარკეში არეკლილი ჩვენი სამყაროს, ცხოვრების გარდა კიდევ რაღაც სხვა სამყარო არსებობს — მრუდე სარკეში არსებული სამყარო. ერთი სამყარო მეორეს ედება, განმსჭვალავს მას, ანიჭებს მოცულობას, ნაცნობის უცნობი თვალთ დანახულის მოულოდნელ რაკურსს. იბადება „ტურანდოტის“ სამყარო, მარჯანიშვილისეულ დადგმათა სამყარო — „ურიელი“ ანდა ახმეტელისი — „ინ ტირანოსი“. სამყარო პირობითი, მიწას აცილებული, როგორც ბოტიჩელისთან, სამყარო აპოკალიფსის, იოანეს გამოცხადების მსგავსი. ტოვსტონოვოვი რეჟისურის ლექციებზე გვეუბნებოდა, რეჟისურა ცოტათი არანორმალურების ხელობააო. ნორმალური ადამიანი განსაკუთრებული წარმოსახვის, არაჩვეულებრივი ხილვების დანახვის უნარის არმქონე ადამიანია. ის საინტერესო სპექტაკლს ვერასოდეს დადგამს. მე ვცდილობ, პიესიდან, რაც კი შეიძლება, ყველაფერი ამოვიკითხო, საყვარელი ქალივით ვეარშიყები მას, ვაქცმაცებ და ვაერთებ, ეურმაველები, ვისისხლხორცებ და ვშლი. აი, ისიც მთლიანად ჩემს წინაშეა და მელოდება, ელოდება ჩემს მოგონებებს, ჩემს ფანტაზიებს, რათა თავისი ფიჭა თაფლ—ბალზამით აავსოს.

კიტა ბუაჩიძის პიესა „ამბავი სიყვარულისა“. უცებ ჩემი ბავშვობის ნაწყვეტი მახსენდება. აი, აქ, ციცაბო ქუჩის ქვემოთ, პატარა სკვერია. აქ ვსვინობდით, აქ იყო კინოთეატრი „სოლეი“, თავს იყრიდა ხალხი. აი, შეგხვდი 18 წლის გოგონას. მას ნამძინარევი თვალები აქვს, შემიყვარდა ეს თვალები და გული შემიღონდა, და პიესაში ყველაფერი გასაგები გახდა. და მე უკვე მხატვართან, მსახიობებთან გავრბივარ. ჩემთვის რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანი გავიხსენე. მე რომ ვინმეს ამის შესახებ მოუუყვე, ვერ გამოიგებენ. არავის არაფერს ვეტყვი, ჩემთვის ზომ ყველაფერი გასაგები გახდა! და ვიწყებ სპექტაკლის ძერწვას. ეს ავტორს ჰგონია, რომ მე მისი გმირების შესახებ ვდგამ, მე კი ჩემიანებზე ვდგამ. უნდა ძერწო, ძერწო. რეპეტიციებზე ნუ ვიბაასებთ, უნდა ძერწოთ, როგორც მოქანდაკის სახელოსნოში.

პიესას ნაწილ—ნაწილ ვშლი, ჩემი დამოკიდებულებით ვავსებ, ადგილს ეუნაცვლებ აქცენტებს, მოქმედებებს, განცდებს. მაგრამ სურნელოვანი ვარდი ფურცელ—ფურცელ რომ დამალო — ეს უკვე აღარ იქნება ვარდი, მისი სურნელი გაქრება. ყოველ ფურცელს ცალ—ცალკე შევისწავლი და აუცილებლად ხელახლა შევკრავ, რათა სურნელი, პიესა არ გაქრეს.

კიდევ ერთხელ დაეაზუსტე ფაბულა. ახალ და ახალ გარემოებათა გამორკვევისას კიდევ ბევრჯერ მომიწევს მისი დაზუსტება. აღმოვაჩინე სამყარო, ნაცნობიც და უცნობიც, გასაგებიც და, რაღაც მხრივ, ბოლომდე ვერგაგებულის. ან, იქნებ, სულაც მომჩვენა, რომ რაღაც ახალი აღმოვაჩინე?! სად არის ეს სამყარო? სადღაც სხვა პლანეტაზე, ჩვენსას რომ რაღაცით კიდევ ჩამოჰგავს და კიდევ არა. პლანეტა – თეატრი.

ზ ი ძ რ ე ბ ი

„მხოლოდ შენ ერთს...“

ბავშვობაში მიყვარდა, დედა რომ რომანსებს მღეროდა. ეს დიდი ხნის წინ იყო. ჩემი ცხოვრების დასაწყისში. იგი კი გავიდა, როგორღაც უცებ გამისხლტა. და ისე გამოვიდა, რომ ბარონის მონოლოგი – თითქმის რომ ჩემ შესახებაა. რაღაც გაუგებარი, გაურკვეველი მოხდა. სიბერე მოვიდა. მოვიდა, კარზე მოგვიკაკუნა, გაღებას არ დაელოდა, თვითონ შემობრძანდა ბინაში, ყველა სკამზე ერთდროულად ჩამოჯდა, ყველაფერი დაიკავა. ესხედვართ, ველოდებით. მივაყურადე – მაჯისცემა მაქვს ამოვარდნილი. ერთხელ, ორჯერ – არითმია ჰქვია, უფრო შელამაზებულად თუ ვიტყვით – მოციმციმე! ლეილა მეუბნება – ნუ აქცევ ყურადღებას! მეც მიციმციმებს, მაგრამ ამის შესახებ ზომ არ გატყობინებ ყოველ ჯერზე!

ძალიანაც კი მინდა, არ მივაქციო ყურადღება, მაგრამ არ გამომდის. ეს წყვეული დედაკაცი ყველგან დამჯდარა, ყველა ოთახში, ყველა ქუჩაში, მთელ ქალაქში, მთავრობის სასახლის წინ, მოუთმენლად რაღაცას ელის.

გრიგალი, მალე მოვა გრიგალი! ისევ! ხვალ რა იქნება, არავე იცის. და ასე მთელი ცხოვრება? იწურება ივლისი, რომელიც სულ არ ჰგავს წინანდლებს. ეკლიანია, დავიწყებისა და დასვენებისათვის არ განგაწყობს. ახლა გვეუბნებიან, თქვენი ცხოვრება არასწორად გაიარეთო. ალბათ, ასეც არის. გუშინდელ გაზეთში წავეითხე, რომ ლენინი თავიდანვე მომხრე ყოფილა ტერორის, თავისი მტრების დაზოცვის და ა.შ. ამაზრზენია ეს ყველაფერი. მაგრამ ზოგჯერ კარგიც ზომ ზღებოდა. იყო თეატრები, კარგი სპექტაკლები, საინტერესო რეჟისორები და მსახიობები. ახლა? ძალაზიები ისევ ცარიელია, ქუჩებში

– მიტინგები და პიკეტები. ისერიან. მოსკოვის ქუჩებში დადიან ლოზუნგით: მოესპოთ ყველა კომუნისტი არამზადა!

ჩენი სახლის ფანჯრებთან პატარა ბალი გვექონდა. ბროწეული, ლელი, ყურძენი, წითელი გლიცინია, ვარდები, იები. ახლა აღარაფერია. ვილას ჩვენ ზემოთ კიდეც ორი სართულის დაშენება მოუნდა, ადამიანები ვერა და ვერ დატეულან დედამიწაზე, ადგილი ეცოტავებათ, ყოველ ეზოში აშენებენ. ურჩხული მოათრიეს, რაღაც დინოზავრი თუ იქთიოზავრი – ზუსტად არ ვიცი, და ამ ურჩხულმა ბალის და იების ნაცვლად ქვაბული დაგვიტოვა, ქვაბული – ნაცვლად სიჩუმისა და თეატრებისა.

ეზოში ქარი ხის ტოტებს ხრის. საით მიემართება ეს ყველაფერი? კარგად ვიქნებით? ინსტრუქტორი მოსკოვიდან აღარ მიკარნახებს, სტუდენტები როგორ უნდა აღეზარდო, ანდა სპექტაკლები როგორ დაეცა? იქნებ, ეს უკეთესიც იყოს, მაგრამ მე ამას უკვე ვეღარ მოვესწრები. მხოლოდ ჭლექია ხოლმე სწრაფმდინარე, ეს კი რევოლუციაა, სამოქალაქო ომი. ომის დროს კი ადამიანებს და საზოგადოებას არ ეთეატრება.

არსებობს ორი ტიპის რეჟისორი: ისინი, ვისაც რეპეტიცია უყვარს და ისინი, ვისაც თავისი ნაწარმოების გასაღება უყვარს. ალბათ, ერთიც და მეორეც უნდა შეგეძლოს. მეორენი დიდი ტაშ-ფანდურით ახერხებენ ხოლმე თავისი უვარგისი საქონლის გასაღებას.

ჩვენ ყველანი გარდუვალობის შიშით ვცხოვრობთ. ვინ წავა ჩვენგან პირველი, ვინ – მეორე, ვინ ვის დაიტირებს? არ ვისურვებდი, ცხოვრებაში მეორედ ამ როლში აღმოვჩენილიყავი. ან იქნებ, ყველაფერზე ხელი ჩავიჭინო და ისევ შევეცადო, ვიფრინო ღრუბლებში, იქ, სადღაც, წარმოსახვის ზღვარზე ვიფრინო, რომ აღარ შემეხოს, აღარ ამადლეოს იმან, რაც გარშემო ხდება. ზომ არსებობს რაღაც მარადიული. გარშემო კი ყველაფერი ირღევია, „вся от края и до края широка страна моя родная“. ჩვენ მაინც ჩვეულებრივი ადამიანები ვართ, ანდა ანგელოზები მოკვეთილი ფრთებით. ექვსიდან წყვილილა დამრჩა. არადა, უნდა ვიფრინო.

სანთელი ავანთე. ცეცხლის ყურება მიყვარს. იქ, მართალია, არც თუ გარკვევით, მაგრამ მაინც შეიძლება ნაირ-ნაირი მოძრაეი კაცუნები

გაარჩიო. მე ვხედავ. ზოგჯერ საკუთარ თავსაც კი შევიცნობ. აი, ახლა კი ლიკა დავინახე, კარგი და საყვარელი. ალის შიგ გულში შეულწევია, სულ ერთი ბეწოა, ნახევარსანტიმეტრიანი. აი, ახლა კი ლეილამ შემოაღო კარი (ასევე პატარა) და მეუბნება: ტუ-ტუ-ტუ, ტუ-ტუ-ტუ, ტუ-ტუ-ტუ... ესე იგი – სამსახურში მივდივარო.

მერე კი ტელეფონმა დარეკა:

– Кто говорит? Слон?

– არა, ქეთი ვარ, დოლიძე. პიტერ ბრუკი ჩამოდის და ისინი „ალუბლის ბაღს“ ითამაშებენ. ბილეთები უნდა ვიშოვნო.

მაშინვე ჩემი სანთლის პატარა სამყაროდან ვისკუპე, საშინლად გავიზარდე, ნამდვილ სავარძელში ჩავეკეტი, სანთელი ჩაეაქრე და დაიწყო დღე, სრულიად ჩვეულებრივი, ისეთივე, გუშინ რომ იყო, დღესაც და, ალბათ, ხვალაც რომ იქნება.

დილის შვიდი საათია. ეზოში აღარ არის წითელი ბროწეულები, აღარც ხასხასა ნარინჯისფერი ხურმაა. შიშველი ტოტებიღაა. სიჩუმე იჩნებოდა, რომ არა შავი, მოსუქებული შაშვები, ჭახჭახით რომ სივრცეს ანაპრალებენ. თავის ქალბატონებს ეარშიყებიან. ან იქნებ, მხოლოდ მათთვის გასაგებ მნიშვნელოვან შაშვეურ საქმეებზე მსჯელობენ. სარეპეტიციოდ ვეშაღდები. ეს ერთადერთია, რაც ჯერ კიდევ სიხარულს მანიჭებს ზოგჯერ.

სასაფლაოზე წავედი. იქ ყოფნა მიყვარს. ნინელისგან არცთუ შორს ჩემი უახლოესი მეგობრის ახალგაზრდილი საფლავია. ისიც ახლახან წავიდა ჩვენგან. დაწყველილი წელიწადია, ყოველდღე ვიღაცის პანაშვიდია, ვიღაცის დაკრძალვა. დაკრძალეს სოლიკო ვირსალაძე – უდიდესი მხატვარი. სად მიდიან ისინი ყველანი? ლეილა ფილოსოფიურად ამბობს: – მერე რა, ჩვენი თაობის დროც მოვიდა.

ჩვენს თეატრალურ სამყაროში უცებ ყველაზე მოხუცი აღმოვჩნდი. სასაცილო აღმოჩენაა. სულ უფრო ხშირად ვგრძნობ დაღლილობას, ტახტზე წამოწოლა მინდება. 70 წელი – ეს უკვე საქმეა. ნეტავ, რამდენი დამრჩა კიდევ? დღე, თვე, წელიწადი, ორი-სამი წელი?

პიტერ ბრუკის „ალუბლის ბაღზე“ მივდივარ და საშინლად ვღელავ. რა მალეღებებს? იქაც, კულისებშიც ღელავენ. ეს მღელვარება ბაღებს თეატრს. მე მათგან რაღაც არაჩვეულებრივს მოველი, ისინი კი თავიანთ

ტანჯვაზე — ჩემს ემოციურ რეაქციას. ისინი ფიცარნაგზე საჩვენებლად, გასაშვებლად გამოვლენ. მათ ხალხი ნახავს (და მეც მათ შორის). ისინი კი გვიჩვენებენ თავის საიდუმლოებებს — ნატანჯ-ნაგრძობს, რასაც, ცხოვრებაში, ჩვეულებრივ, მალავენ. სწორედ ასეთ ორმხრივ ღელვა-წამებაში იბადება ის განუმეორებელი სასწაული, რისი გულისთვისაც აღამიანები თეატრში დადიან, ურთიერთ გამანაყოფიერებელი მღელვარება. რა კარგია, როდესაც დღესასწაულის წინათგრძნობა, მოლოდინი მართლდება და სულში კვალს ტოვებს.

დრო მიქრის, მიექანება საღღაც, დილა — საღამო, დილა — საღამო, ღამე და ისევ დილა. წინ კი მთელი ღელვა. რაღაცას ესაქმიანობ, რეპეტიციის ჩატარებაში ეეხმარები სხვებს, ინსტიტუტში მეცადინეობებზე დავდივარ და სულ ვფიქრობ იმაზე, რომ ყველაფერი ეს უკვე იყო, ყველაფერი მიკეთებია. რატომღა ვიტყუებ თავს, მე ხომ ეს არ მაინტერესებს. ჩემი მსახიობები ავსტრალიაში არიან, მათ შესახებ არაფერი ვიცი, ესე იგი, მათ უკვე შეუძლიათ უჩემოდ ყოფნა.

კარში კი გაზაფხულია, სითბოა, გულს უხარია. მხოლოდ სული დამიმძიმდა და დამიცარიელდა, „и некому руку подать...“. მოხუცი კლოუნი არენას ტოვებს. „ქალაქის“ მერე, რამდენი წელია, არაფერი დამიდგამს, არაფერი შემიქმნია. ორგანიზაციული საკითხებით ვარ დაკავებული, მშენებლობის პრობლემებით, რემონტით და თავს ვიტყუებ, რომ ძალიან მნიშვნელოვან საქმეებს ვაკეთებ. კარგი იქნება, გამოვფხიზლდე, ამ გაურკვევლობიდან გამოვალწიო და იქ, საკუთარ თავში წესრიგი დავამყარო. მონასტერს წაესულიყავ და მარადიულისთვის მიმეხედა. რაღაც სულიერი, ძალზე მნიშვნელოვანი გეისხლტება ხელიდან.

ფანჯარა გამოვალდე. იქ კი მერამდენედ უკვე დაუოკებელი ამონაზარდით იშლება, ფეთქავს გაზაფხული, ფეთქავს აკვირებული. ბროწეულის ხის ქვეშ მთელ ქვეყანას ყვილით აყრუებს მამალი და ქათამი კრიახობს — კაცობრიობას მემკვიდრე უფლისწულის დაბადებას აუწყებენ, რომელსაც მერე წაართმევენ და ერბოკვერცხად აქცევენ. რაღაც უნდა იღონო, გამოვფხიზლდე, ტოტს შეახტე, მთელ ქვეყანას შესძახო, პროტესტი გამოუცხადო. მერე კი საქმეს მიხედო, მუშაობა დაიწყო. მთელი საქმეც ისაა, რომ საკუთარ თავში აუცილებლად დაჯაბნო ეს უაზრო არსებობა. აპრილი თავდება. გაიღვიძე, გაიღვიძე! მოიმარჯვე გუთნის სახელური და გაირეკე წინ ხარები (ცხოვრება და წარმოსახვა). როგორ ხარ, ვინ ხარ, საით მიდიხარ, საით მიღიხარ?

უფრო ხშირად მივაშურებ წარსულს და ვცდილობ, იქ დავიმყოვლო. ძალიან მინდა, დავხატო უზარმაზარი ფრესკა, ხედი მთიდან, საიდანაც მთელი ჩემი ცხოვრება გამოჩნდება. ძალზე საინტერესო ამბავია და უკომიკურესიც.

მადლობა ღმერთს, ცოტათი გრილმა ნიაგმა წამოუქროლა. ამოდრავდნენ, ათრთოლდნენ ხეებზე ფოთლები. მოძრაობა — სიცოცხლე, თეატრი — მოძრაობაა. გაჩერება არ შეიძლება, ნიღბის მოძრაობა, რომლის მიღმაც შეიძლება ამ უმსგავსობას დავეშალო. უნდა ვიმუშაო და ვიმუშაო, უსიამოვნო წერილმანებს რომ არ გამოვეკიდო, ვიდრე ძალა მეყოფა (ის კი გამოლევასება).

ჩვენს ეზოში შავი კატები მოშენდ-მოძრავლდნენ და უკვე ვეღარ გამიგია, ისინი როდის გადაძირბნენ ხოლმე მე გზას, როდის კიდევ მე — მათ. ამიტომაც, ჩემს ცხოვრებაში წარმატება-წარუმატებლობა ერთმანეთში აირია და ერთ მოსაწყენ ნაკადად იქცა.

ბუნებას რაღაც ემართება. გამუდმებით რაღაც უცნაური თავსხმა წვიმებია, ხანძრები, მეწყრები, მიწისძვრები, კატასტროფები გზებზე, ატომურ სადგურებზე, ქარბორბალები, ქარიშხლები. დახმარების ნაირ-ნაირი ფონდი ჩამოყალიბდა, ნომრებსაც კი ვერ დაიმასსოვრებ. აღმნიშვნები ცდილობენ, თავისივე დანგრეული კულტურის ძეგლები გადაარჩინონ, თეატრი პრესტიჟული გახდა. მსახიობები, რომლებსაც წინათ წესიერ საზოგადოებას არც აკარებდნენ და კელესის გალავანში არ ასაფლავებდნენ, ახლა სახელმწიფო მოღვაწეებად იქცნენ, გაბუნძილი, პრესტიჟული დეპუტატები გახდნენ. პრესამ და ტელევიზიამ იმდენი ადრე აკრძალული სიმართლის ლაპარაკი დაიწყო, რომ უცებ გაირკვა — თურმე, ჩვენ ერთ უზარმაზარ, სიბინძურით საესე სანაგვეში გვიცხოვრია. გაქრა სულის სარგო თეატრები, განმანათლებლობა უკანა პლანზე გადავიდა. საზოგადოების ცხოვრება შეიცვალა, წინანდელი ინტელიგენციის ნარჩენი საიქიოს წაყიდნენ და საზოგადოებას სულიერების, იდეალების, ოცნებების გარეშე დარჩა. სოფელმა თავისი პირველქმნადობა, გულუბრყვილო სიბრძნე და სისუფთავე დაკარგა. იგი, ქალაქსა თუ დედაქალაქში გადმოსახლებული, ხეპრეობად და სირევევინედ გადაიქცა. უწინ არსებობდნენ ბაცაცები და ქურდები, მაგრამ ისინი ცოტანი იყვნენ. მათ თავისი ფილოსოფია ჰქონდათ. ახლა კი ყველა „ქურდია“ და ბაცაცა—თადლითი, ოღონდ ოფიციალური, თანამდებობიანი. „მაღალმა საზოგადოებამ“ ყველაფერი შთანთქა. ჩვენ გავეშქმანდით და თავისუფლება მხოლოდ საკუთარი ცხოვრების

მოსაწყობად გვეჭირდება. „მაღალი საზოგადოება“ — ნომენკლატურული მუშაკებია, რომლებიც, რატომღაც, სადღაც ყველაფერი იმას ღებულობენ, რასაც ნორმალური ადამიანები ვერ მიიღებენ. ღმერთო, მოგვიტყევე ჩვენ ცოდვილთ. აი, ასეთები ვართ, საზიზღრები, ცარიელები, პრეტენზიულები, ნახევრად ტიტველნი, თუმცა, გაჭირვების კი არა, მოდის გამო, ფეხზე — ნახევრად უცხოური, ნახევრად ეროვნული ადილასები გვაცვია, მაგნიტოფონებს ვაგრიანებთ, პორნოვიდეოფილმების ყურებისას გული გველევა, ერთმანეთს არაფრის გულისთვის ვკლავთ, ხოლო ჩვენი საყვარელი ქალაქის ქუჩებში ფანჯრებიდან და აივნებიდან საჭმლის ნარჩენებს ვყრით. ტყეები დავაბინძურეთ, ჭალა წაებოდა, დასაჯდომი ადგილი არ დავტოვეთ, ზედ ბუნქებთან თუ არ შევაყვანეთ ჩვენი მანქანები, არ იქნება, ფეხით სიარულს გადავეჩვიეთ, ხეპრეობა გააზნაურდა და ყველაფერი მიდის პროგრამით — „Кто был ничем, тот стал всем!“.

არა, იქ, ომში, მომავლის სულ სხვა სამეფოზე ვოცნებობდი. რა გულუბრყვილო ვიყავი. დედამ გამზარდა ასე არაამქვეყნიური. ჩვენ ყველანი კი ერთად ვღაობთ „პროგრესს გავეუსწროთ!“

წავიდა ცხოვრება. როგორც დღეს ამბობენ, თურმე, არასწორად გვიცხოვრია და კარგი არაფერი გავგიკეთებია. ჩვენ ყველაფერი წარსულში მოვიტოვეთ. წავიდა ცხოვრება. რა საინტერესოა! რა არ მომხდარა ამ ცხოვრებაში, თითქოს საგანგებოდ მოგონილი კინოფილმი დატრიალდაო. ბავშვობა, საერთო ჯამში, ძალიან მძიმე — საქართველოს გასაბჭოება, ირგვლივ აპატიმრებდნენ და ხვრეტდნენ, ტროცკისტებს იჭერდნენ. უშმაზე ჩემი ნათესავი პიმენ დეალი დაიღუპა. ამტკიცებდა, რომ იქ ავი სულელები არ არისო. თუმცა, ამბობდნენ: სულ ერთია, მას, როგორც ტროცკისტს (მისი საწერი მაგიდის თავზე ტროცკის პორტრეტი ეკიდა) მაინც დახვრეტდნენო. სკოლა — ჩვენთვის ბუნდოვანი ხანა, მთელი პლანეტა. პედაგოგები კარგი გვყავდა, ძალიან განათლებულები, ჯერ კიდევ ლეკანდოესკის გიმნაზიის დროისა. შემდეგ — წითელ არმიაში სამსახური. ომი. მთელი ამბავია: საზღვარზე, უკან დახევა, დაჭრა, ტყვეობა, გაქცევა, ოკუპირებულ ტერიტორიაზე ხეტიალი, რამდენჯერმე დასახვრეტად წამიყვანეს, გადავრჩი, პარტიზანობა, ისევ ჯარში, ამჯერად ყუბანელ კაზაკთა კავალერიის კორპუსში, იერიში, პერეკოპი, ჰოსპიტლები. სახლში — ომისშემდგომი მძიმე წლები, ცალი შავი პური — 100 მანეთად. ღამეები არ გვეძინა იმის მოლოდინში, რომ მოვლენ და, როგორც ტყვეობაში ნამყოფს, დამაპატიმრებენ. იმ

დროს ყველა ასეთს შუა აზიაში ან ციმბირში ასახლებდნენ. მთელი ოჯახებით ასახლებდნენ. ინსტიტუტში ჩავაბარე. ბედნიერი დრო, მიუხედავად მძიმე ცხოვრებისა. ნინელიკა! დაეჭორწინდი.

რუსთაველის თეატრი – განსაკუთრებული სამყარო. მე და ჩემი „შვიდკაცას“ მეგობრები ვცდილობდით, ხელოვნებაში რაღაც ახლისთვის მიგვეღწია. მერე სტალინის სიკვდილი. გვეგონა, ქვეყნის დასასრული დადგაო. მერე ხრუშჩოვმა გამოაცხადა, რომ სტალინი – დამნაშავეა და უეცრი. მერე ახალგაზრდების ჯანყი სტალინის დასაცავად. ტანკებით და ტყვიამფრქვევებით დაცხრილეს. ყველაფერ ამის მიღმა – მღელვარებით აღსავსე ცხოვრება. ლიკას დაბადება. ნინელის სიკვდილი. მარტოობა. დაერჩით მე და ლიკა. საშინელი მდგომარეობა რუსთაველის თეატრში. წასვლა. ახალი თეატრის ორგანიზება. და, აი, ახლა კი საქვეყნოდ აცხადებენ, რომ მთელი ჩვენი ცხოვრება შეცდომა ყოფილა, 70 წლის სიგრძის შეცდომა. ცხოვრება კი მხოლოდ ერთხელ გვეძლევა.

თოვლი, მზე, ხან ქარი ხეებს ფესვებიანად გლუჯს, ხან კი სიშშივდება და ისინი არც კი შეტოკდებიან ჩემს ფანჯარასთან. ვერ გაიგებ, რა უნდა ჩაიცვა... როგორც მაშინ... ის გვეუბნებოდა: „ჯერ არს ძესა კაცისასა მიცემად ხელთა კაცთა ცოდვილთასა, და ჯერ—ცმად, და მესამესა ღღესა აღდგომად...“ და კაცთ წინანდებურად ორგულობენ, ჯვარს აცვამენ, მაგრამ ისინი თითქმის არასოდეს აღსდგებიან. მამა მეუბნებოდა: ეს ლეგენდაა, მაგრამ ყოველ ლეგენდაში სიმართლის მარცვალია – იფიქრე ამაზე.

მზეა, მაგრამ ციდან თოვლის ფანტელები ცვივა. რამდენი ხანია, ვცხოვრობ და ვსწავლობ ლეგენდებს. ვერა და ვერ გამიგია, რა ხდება ქვეყანაზე, ცოდვილნი და ფარისევლები რატომ ტანჯავენ მართალთ. სულ ვფიქრობ და ვფიქრობ ამაზე. ჩვენს საზოგადოებაში ფარისევლები თავზე საყრელადაა.

რაღაც ხდება. მე ამას ვგრძნობ. კულტურის, სულიერების, ინტელიგენტობის დაცემა ცხოვრებაში, თეატრში, ლიტერატურაში, უნივერსიტეტში. რაღაც ხდება. მალე ყველაფერი აფეთქდება. მაიძუნი ამოთხრის ადამიანის თავის ქალას და მის შესწავლას შეუდგება. ყველაფერი თავდაყირაა.

გუშინ ობობის ყბებიდან და აბლაბუდიდან ჭიანჭველა გამოვათავისუფლეს. მერე ღიღხანს ვფიქრობდი ამაზე. საკუთარ თავზე კი არა, მათზე. მათთან ისევეა, როგორც ჩვენთან. ძლიერი სუსტს

ჭაშს. ობობას ეწყინა (რას ერევი ჩემსა და ჭიანჭველას ურთიერთობაში, რა შენი საქმეა?!). ჭიანჭველამ, მწეხვარე აბლაბუდიდან გათავისუფლებისას, ცოტა ხანს იფართხალა, მერე წავიდა, კიდევაც გაიქცა თავის საქმეებზე, ისე, რომ მაღლობაც არ უთქვამს. გაუკეთე ამის შემდეგ მაგათ სიკეთე.

ჩემი ფანჯრის მიღმა ტოტებზე კვლავ ბროწეულებია, უზარმაზარი, იდუმალი. მეკითხებიან: აბა, როგორ ხარ, არა გიშავს?

შემოდგომა მოდის. ბუნებაშიც და ცხოვრებაშიც. წინანდელზე უფრო ხშირად ვიხსენებ ბავშვობას, ომს, რუსთაველის თეატრს (ეს არცთუ სასიამოვნოა). მიყვარს ფეხით სიარული და ცხოვრებაზე ფიქრი, ისევე, როგორც ყველას ჩემს ასაკში.

სიბერე საათის გაჩერებას ჰგავს. გაჩერდა და მორჩა. რამდენიც უნდა აჩვენო ხელოსან-მესაათეებს, იმუშაოებს ცოტ-ცოტას, მერე ისევე გაჩერდება. თავისი წილი იარა, ირბინა, იწიწიკა და გაჩერდა. მაგრამ ჩვენ ეს ჯერ კიდევ წინა გვაქვს.

ჩემი შექება საზიფათო არ არის. სხვებზე მეტად ვიცი საკუთარი თავის ფასი. ახლა უკვე შეუძლებელია, შექებამ გამაფუჭოს. ყველაფერი უკვე აღსრულდა ან თითქმის ყველაფერი. ხოლო ნეტავ ვინმემ იცოდეს, რაოდენ, რა ზომაზე მეძნელება ხელოვნება. მუშაობის დროს სულ ვგრძნობ, რომ ჩემი საქმის გაკეთებას ისე ვერ ვახერხებ, როგორც მომინდებოდა. ხშირად არ გამომდის ის, რასაც ვეძებ, მუდამ წარუმატებლობა დამტრიალებს. ხოლო როდესაც წარუმატებლობა მეტისმეტად აშკარაა, მოჩვენებად დამიდგება პრობლემა: იქ არ მოგვხდის, იმ კარში არ შევდი, ჩემი მონაცემების პატრონმა რა ვაკეთო მელპომენას და თალიას ამ შესანიშნავ ტაძარში? მაგრამ ახლა თავი სადღა შევგო?

ახლაზან მეოთხედ ვნახე ფელინის „ორკესტრის რეპეტიცია“. ეუფურები და გულდაწყვეტილი ლამისაა ვტიროდი, რომ ვერ შეეძელი ასეთი რამ შეგექმნა. რა ზუსტად აქვს ყველაფერი გაკეთებული. მილიონი რამ ერთ მთლიან ნამუშევარშია ჩანასკეული და, ამავე დროს, განბორკილი, კიდებწარეცხილი.

უამრავს ებუშაობ, ძალიან ვიღლები, ერთი საბუშაო მეორეს ასკდება და ორთავე კი მესამეს ეხეთქება. ზოგჯერ მინდა, დავიყვირო: „ეი,

მანდ, ვინმე, სადა ხართ?!", მაგრამ ირგვლივ მხოლოდ საკუთარი საქმეებით გართული ხალხია და შენთვის არავის სცალია.

გული მწყდება, რომ ჩვენს ძველ ბინაში უცხო ხალხი ცხოვრობს. გული მწყდება, რომ ის სადღაც მიდის, აარაში ინთქმება. ძველს ანგრევენ, ჩეხავენ, ანადგურებენ და ძველი თბილისისგან უკვე თითქმის აღარაფერი რჩება. რგავენ, აშენებენ ახალს, მაგრამ რასაც ძველის კვალი ატყვია, ქრება. ძველ სახლებს, ქუჩაბანდებს, ბინებს იღუმალ წამთა, შვერძნებათა, გრძნობათა, სიჩუმეთა ხსოვნა აესებს. მათ ახლებით და, ალბათ, უფრო კეთილმოწყობილით ვერ შეცვლი. ჩვენ სულ სადღაც გადვდივართ, ვიუმჯობესებთ ყოფას, ვეძებთ საბოლოო თავშესაფარს. ზოგჯერ სულელური აზრები მომდის თავში: რომელი ოთახიდან გამასვენებენ?

ბევრი რამ, ძალზე მნიშვნელოვანი, რაც არავის მიერ არასდროს ცხოვრებაში არ ფიქსირდება, მიდის, არ ნარჩუნდება, ირეცხება, ცვივა, ვითარცა ძველი ფრესკა. ზმირად ამ მოგონებებს უმოწყალოდ ვეკცევით. ისინი ჩვენთან ერთად სადღაც მიდიან, იქ, სადაც არ არის ბინები, საერთოდ არაფერია. იქ მხოლოდ სულია.

ამას წინათ, სამხედრო კომისარიატში გამოძიებას და მითხრეს: წარმოადგინეთ ცნობა, რომ თქვენ ომში დაჭრილი იყავით, მაშინ პირველი ხარისხის ორდენი გერგებათ. ავლელდი: რის ცნობა, გერმანელები ცნობებს არ გასცემდნენ, ისინი ან გკლავდნენ, ან ტყვედ მიჰყავდი. რატომ უნდა ვამტკიცო, რომ დაჭრილი ვიყავი? აი, ჩემი ნაიარევი, ჩემი ჭრილობა და მომშორდით თავიდან, დამანებეთ თავი თქვენი ორდენებიანად. პირადად ჩემთვის ვიყავი დაჭრილი, რად მინდა თქვენი ორდენი! ეშმაკსაც წაუღიხართ ყველანი!

აბიტურიენტებთან ჩემმა შეხვედრებმა ძალიან უსიამოვნო შვერძნება დამიტოვა. შეუძლებელია, თეატრის პრობლემებზე, ჩვენი ხელობის პრობლემებზე უამრავი ხალხის წინაშე ისაუბრო. არადა, ისინი 40 კაცზე მეტნი იყვნენ. აქ კი კონტაქტი ერთეულებთან უნდა დაამყარო, უკიდურეს შემთხვევაში, ათ კაცთან. თორემ ვღაეარ, თითქოს სახანძრო კოშკიდან რაღაცას ვქადაგებ, ისინი კი ქვემოდან მათვალისწინებენ და საკითხის არსზე კი არ ფიქრობენ, არამედ იმაზე, თუ ამ საზიზღრობას როგორ ვაკეთებ. არ ღირს ხელოვნების შესახებ ბევრი ლაპარაკი, ის უნდა აკეთო, უნდა მოსინჯო. მონაწილეობა ორივე მხარეზე, მსახიობებმაც და რეჟისორებმაც, უნდა მიიღოს. რასაც თავად გრძნობ, ძნელია,

სხვის საკუთრებად აქციო. მთავარია, მათში მოძებნო ეს და დაანახო, სად უძეეთ იგი. დაანახო, როგორ გამოიყენონ და განავითარონ ეს სიმდიდრე. ქმედებათა სცენარი – აი, რა არის საჭირო და მხოლოდ ამის შემდეგ – სიტყვები. ძნელია. ძნელია, იმიტომ, რომ საჭიროა სულა, ხერხი მოძებნო, მას კი ისე იშვიათად აგნებ!

როდესაც მსახიობს არ გამოსდის (თუკი, რასაკვირველია, ის ნიჭიერია), ეს ნიშნავს, რომ არ გამოსდის რეჟისორს. არსებობს ასეთი სარეჟეტიციო სიცარიელები, როდესაც ყველაფერი, რასაც აკეთებ, ბრტყელ-ბრტყელია, ოდესღაც უკვე გამოყენებული და არც სიცოცხლის სცხია რამე, არ თამაშდება, არ იშლება პასიანსი. მაშინ ეცემა ხოლმე მსახიობს, სხვა არაფერი დაგრჩენია, თუ არა – ვინმე სხვას გადააბრალო საკუთარი დანაშაული.

გამუდმებით უამრავი უსიამოვნებაა. ან, იქნებ, ეს ჩვეულებრივი ცხოვრებაა, მე კი, უბრალოდ, მეჩვენება, რომ უსიამოვნებებია. ჭიანჭველებსაც მოსდით უსიამოვნება, მაგრამ ჩვენ ამას ვერ ვამჩნევთ. მეც უნდა მივეჩვიო, ყურადღება არაფერს მივაქციო! მუშაობისგან სიამოვნება მივიღო, ჩავიძირო მუშაობაში, თავი მივცე მუშაობას, კიდევ მეტი ვიმუშაო, უსასრულოდ ბევრი! ალბათ, შეიძლება დროის დაწნეხვა. უბედურება ისაა, რომ ჩვენ ძალზე მგრძნობიარენი ვართ, იოლია ჩვენი ტკენა, ყველაფერი მოქმედებს ჩვენზე, ყველაფერი გეანერვიულებს. ვერაფრით შევკუებივართ იმას, რომ ქვეყნიერებას ჩვენს გემოზე ვერ გადავაკეთებთ. ან იქნებ, არც ღირს მისი გადაკეთება, დე, გასწიოს იქ, სადღაც, ქვესკნელისაკენ?! ასეა ჩაფიქრებული.

წერილები

პედაგოგად უნდა დაიბადო

აბიტურიენტთა ჯგუფებს კვლავ მოუყრიათ თავი თეატრალური ინსტიტუტის ღერეულებში – მალე მისაღები გამოცდები დაიწყება. მე კვლავ უნდა შეეკრიბო მსახიობების და რეჟისორების კომპლექსური ჯგუფები, მსურველთა უმრავლესობიდან ავირჩიო მხოლოდ ის, ვინც მომავალში ოსტატი გახდება.

ჩვენი ინსტიტუტი – სოლიდური დაწესებულებაა, თავისი ისტორიითა და კარგი ტრადიციებით. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ აქ, მის კედლებში თავის დროზე ასწავლიდნენ: ა. ზორავა, ა.ვასაძე, გ.ტოვსტონოვოვი, მ.მრეკლიშვილი, გ.კიკნაძე, ე.ბერიძე, დღეს კი მსახიობის ოსტატობას ასწავლიან დ.ალექსიძე, ლ.იოსელიანი, ზ.კვერენჩილაძე, გ.ლორთქიფანიძე, გ.ჟორდანი, რომ ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა რიცხვს ეკუთვნის ე. მანუკაშვილი, გ. გვეგეჭკორი, რ. ჩხიკვაძე, გ. საღარაძე, თ. მელვინეთუხუცესი, რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე და მრავალი სხვა.

ამასწინათ ერთ-ერთი კურსის ჩათვლას დავესწარი: ვუყურებდი ახალგაზრდებს და მიხაროდა: პედაგოგმა ცხოვრების უტყუარ სინამდვილეს ხალისიანი თეატრალური თამაში აუწყო, რაც მონაწილეებს ძალიან იტაცებდა. ისინი სიამოვნებას ღებულობდნენ ამ თამაშისაგან. ძალზე რთულია პედაგოგიკაში ძაფის ამ ორი ბოლოს შენარჩუნება: ერთი მხრივ, ცხოვრებისეული სინამდვილე, მეორე მხრივ კი არაჩვეულებრივი, აზარტული თეატრალური თამაში, მთელი თავისი პირობითობით, მისტიფიკაციითა და იმ საოცარი სიამოვნების გრძნობით, რომელსაც ეს თამაში იწვევს. რაოდენ მნიშვნელოვანია, არ გადაიქცე მოსაწყენ პედაგოგ-დამრიგებლად, რომელიც სტუდენტებს აუტანელი „ყველაფრისმცოდნეობით“ აბეზრებს თავს.

მაგრამ იმ სტუდენტურმა წარმოდგენამ ნამდვილად არაჩვეულებრივი სიამოვნება მომგვარა. როგორ გატაცებით იყვნენ ჩაბმულნი ახალგაზრდები ამ თეატრალურ თამაშში! კამათიც მინდოდა, მშურდა კიდევ, კარგი გაგებით, რომ თვითონ ვერ მივაგენი ასეთ საინტერესო სეულას. ყველაფერი ძალიან თამამი და მოულოდნელი იყო ჩემთვის.

პედაგოგის მუშაობა – შემოქმედებაა, შთაგონებული ოსტატობა და არა მოსაწყენი მუშაობა შეთავსებით. თეატრი – ინსტიტუტი – ერთიანი შემოქმედებითი ამოცანაა, ერთი მეორეს აცხებს და პირიქით.

აბა, სხვანაირად რა აზრი ექნებოდა მათ თანაარსებობას! ინსტიტუტი ახლოს უნდა იყოს თეატრთან. თეატრი ერთ ადგილზე არ დგას, ის, ისევე, როგორც ყველაფერი ცხოვრებაში, სახეცვლილებას განიცდის. ჩვენს საქმეშიც ყველაფერი „შედარებითია“, შემოქმედებითად გაურკვეველი და ბოლომდე ჩამოუყალიბებული. ამ რთული პრობლემების გარკვევაში სტუდენტს აღმზრდელი, პედაგოგი უნდა ეხმარებოდეს. ადვილი როდია, ისეთი გასაღები მოძებნო, რომ სტუდენტის თვალში ერთმანეთს არ წაკიდო სტანისლაესკი, ბრეხტი, მეიერჰოლდი, მარჯანიშვილი და ყველაფერი ის, რაც თანამედროვე თეატრში აღმოცენდა. უბედურება ისაა, როდესაც სტუდენტს ჩვენთვის ძვირფას ჭეშმარიტებებს ზოგადად, მიახლოებით აწვდიან და ის ამ საკითხში უკეთაა გათვითცნობიერებული, ვიდრე მისი ცხოვრებას ჩამორჩენილი პედაგოგი. ასეთ შემთხვევაში სტუდენტი ლექციებს აღარ ესწრება და ვერც უსაყვედურებ. პედაგოგს ჩამორჩენის უფლება არა აქვს.

ჩვენთან, სამწუხაროდ, არის ისეთი ჯგუფები, რომელთა სწავლება ძალზე მოსაწყენად, უხალისოდ მიმდინარეობს, პედაგოგი მათ ყოველგვარი ინტერესის გარეშე აწვდის საყოველთაოდ ცნობილ ჭეშმარიტებებს, უფრო თავიდან მოსაშორებლად, ვიდრე სწავლების მიზნით, სასხვათაშორისოდ, ჩქარ-ჩქარა. ჩვენ ისე ეჩქარობთ, თითქოს იმაზე მნიშვნელოვანი საქმეები გექონდეს, ვიდრე კარგი მსახიობის ან რეჟისორის აღზრდაა. მოთმინების, სიყვარულის და ლოღინის გარეშე არაფერი გამოვა. სტუდენტიც ასე, „სკოლის“ გავლის გარეშე ამთავრებს ინსტიტუტს. როგორც წესი, მისგან მაყურებლის გამართობის, ტაქიმასხარას მეტი არაფერი გამოდის. ასეთი მსახიობი პროფესიონალი, ოსტატი ვერასდროს გახდება.

სრულებით არ არის საჭირო ჯგუფების რაოდენობის უსასრულო ზრდა. რამდენი კარგი აღმზრდელიცაა ინსტიტუტში, იმდენი ჯგუფი უნდა არსებობდეს. რეალურად, სამწუხაროდ, პირიქით ხდება: რომელიმე თეატრი ახალი ჯგუფის გახსნას ითხოვს და ჩვენც დაუყოვნებლივ ვიწყებთ სხვადასხვა თეატრში პედაგოგების ძებნას, სრულებით არ ვითვალისწინებთ იმას, რომ ყველა, ვინც თეატრში მუშაობს, თუნდაც კარგად, არ შეიძლება, მოწოდებით პედაგოგი იყოს. პედაგოგად უნდა დაიბადო. ცუდ მასწავლებელს სჯობს დროზე ჩამოშორდე, რომ მან რაც შეიძლება ნაკლები ბავშვის დასახიჩრება მოასწროს.

ეს სტუდენტებსაც ეხება. თუ სწავლების პერიოდში გაირკვა, რომ ახალგაზრდაში არ გაიღვიძა ბუნებრივმა მონაცემებმა, კერძოდ, წარმოსახვამ, ანდა ჩვენ მისი მიღებისას შეცდით, სჯობს, არ მოვერიდოთ,

პირდაპირ აევსნათ, რომ შემდგომ, მთელი ცხოვრების მანძილზე საკუთარი უუნარობის, უმწეობის მტანჯველ გრძნობას ააჩივოს თავი.

უმაღლესი სასწავლებლის ყველა წესის და კანონის შემოქმედებით სასწავლებლებზე განზოგადება, გავრცელება, ჩემი აზრით, არ ღირს. ეს ძალზე სერიოზული შეცდომაა. თეატრალურ ინსტიტუტში მთავარი უნდა იყოს თეატრი, სხვა დანარჩენი კი ამ ძირითადი ამოცანის განხორციელებას უნდა უწყობდეს ხელს, რომ მომავალში კარგი, თანამედროვე მსახიობი აღიზარდოს. სრულებით არ არის აუცილებელი, ყველა კურსდამთავრებულმა პროფესიონალი მსახიობის დიპლომი მიიღოს. კარგი მსახიობი — უნიკალური მოვლენაა. არ შეიძლება მისი სწავლება წარმოების ნაკადურ საშუალებად ვაქციოთ.

სამსახიობო და სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტებს აურაცხელი ოდენობის საგანი ეკითხებათ; შესაძლოა, თითოეული მათგანი თავისთავად ძალზე მნიშვნელოვანი იყოს, მაგრამ ადამიანს არ შეუძლია, უსასრულოდ აღიქვას მიწოდებული ინფორმაცია. აქაც თავისი ნორმები არსებობს. ბეჯითი სტუდენტები, ყველა ლექციას რომ ესწრებიან, ვიწროვლიან ბოთლებს გვანან, რომლებშიც ინსტიტუტი ცდილობს კედრითი ჩაასხას წყალი. ზოგჯერ თავში ასეთი ერეტიკული აზრებიც მოძლის: განა არ შეიძლება ზოგიერთი საგანი ფაკულტეტური გახდეს. როგორც ეს იყო წინათ. ანდა გარკვეული თეორიული საგნები ექსტერნად ბარდებოდას. სტუდენტს საშუალება არა აქვს, ნორმალურად იკითხოს ლიტერატურა, დაესწროს თეატრალურ პრემიერებს, ნახოს ჩამოსული გასტროლიორები, უბრალოდ, ფიქრის დროც კი აღარ რჩება, რომ დამოუკიდებლად იმუშაოს როლზე. საგნები კი ყოველ წელს მატულობს და მატულობს, როგორც სოკოები შხაპუნა წვიმის შემდეგ. ჩვენს ინსტიტუტში, მაგალითად, რეჟისორები და მსახიობები გადიან ათეიზმს, კინოს ისტორიას და ა.შ. და ა.შ. მე და ჩემს თანაკურსელებს, თავის დროზე, ეს საგნები არ გვეკითხებოდა. ჩვენ თვითონ ვსწავლობდით. სამაგიეროდ, ძალიან დაწვრილებით გვასწავლიდნენ კოსტიუმის ისტორიას, ხატვას, გვაცნობდნენ კომპოზიციის, პერსპექტივის, შუქისა და ფერის პრობლემებს, რიტმიკაში, ცეკვაში, ფარეკაობაში, ფსიქოლოგიასა და ლოგიკაში გაძლიერებული გაკვეთილები გვიტარდებოდა, ვსწავლობდით მეტყველებას და, საერთოდ, ყველაფერ იმას, რაც, სხვათა შორის, შემდგომ ასე გამოგვადგა. ჩემი სტუდენტები ამ საგნებს ძალიან შემოკლებულად გადიან, ზოგიერთი კი საერთოდ არ ეკითხებათ. ვიღაცამ გადაწყვიტა, რომ ეს მათ აღარ სჭირდებათ და სხვა საგნებით შეუცვალა.

რამდენიმე დღის წინ ერთი საკურსო სპექტაკლი ენახე, უშეგლებელი დეკორაციით, ბევრი მუსიკით, ბევრი რეჟისორული მეტაფორით. პედაგოგი გლობალურ რეჟისორულ პრობლემას წყვეტდა, მსახიობები კი თამაშობდნენ ცუდად, ბუნდოვნად, არაზუსტად. ისეთი შვერბება მქონდა, რომ მსახიობებს ძალიან ზოგადად, მიახლოებით უსახვეწ ამოცანებს და შინაგანი მუშაობის ჩვევას არ უნერგავენ. ინსტიტუტში, ამ ბოლო დროს, სადადგმო პრობლემებზე ყურადღების გამახვილების ტენდენცია დაიწყო, საბოლოო ჯამში კი ყველაფერი ზედაპირზე ამოტივტივდა — გმირი დაიღუპა, ახალგაზრდა გოგონა ტირის, ფრონტელი ომიდან დაბრუნდა, სახლში სიხარულია, ქმარი ცოლს ღალატობს — წყენა, ექვტიანობა — ზოგადად. ხოლო როგორია ეს წყენა, როგორ ვლინდება, როგორ მიმდინარეობს — ყოველივე ეს ჩვენი ყურადღების მიღმა რჩება. სინამდვილეში კი სწორედ ეს არის ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი ხელოვნებაში. გავიხსენოთ ს.ეიზენშტეინი: სევდა „ზოგადად“ არ არსებობს, სევდა კონკრეტულია, სიუჟეტური. ამ საკურსო სპექტაკლში მსახიობურად ყველაფერი ბრტყელი, ერთფეროვანი იყო. ვიჯექი და ვუსმენდი ტექსტს, როგორ წარმოთქვამდნენ მას მსახიობები — კარგად თუ ცუდად, როგორ გადააკეთა იგი რეჟისორმა, რომ საკუთარი გადაწყვეტა ავტორის ჩანაფიქრისათვის მოერგო როგორმე (გადაწყვეტა, თავისთავად, შეძლება, საინტერესოც იყო). რეჟისორმა გამოძერწა და არა „გამოზარდა“ სპექტაკლი. სცენური ცხოვრების ფესვები კი მსახიობის ფარულ, მაგრამ ძალიან მოძრავ ფსიქიკაშია, იქ გრძნობათა, ენებათა, სურვილთა და მისწრაფებათა მთელი სამყაროა.

ინსტიტუტის პედაგოგები რეჟისორულმა გადაწყვეტამ გაიტაცა და კათედრაზე განხილვისას სპექტაკლი მოიწონეს. ავდექი და მივმართე მათ: მოდით, აქ, მსახიობის ოსტატობის კათედრაზე, ბოლომდე გულახდილნი ვიყოთ და ჩვენს თანამონაწილეობას ნუ დავეუკარგავთ აზრს. ჩვენ ზომ იმისათვის არ შევკრებილვართ, რომ ერთმანეთი ვატყუოთ, ან რეჟისორული ნამუშევარი შევაფასოთ. ჩვენ იმისათვის მოვიყარეთ თავი, რომ სწორად შევაფასოთ ქართული სამსახიობო სკოლის დღევანდელი ვითარება, სკოლისა, რომლის სულისჩამდგმელები იყვნენ ვ.გუნია, კ.ყიფიანი, კ.მარჯანიშვილი. იმისათვის შევიკრიბეთ, რომ სტუდენტთა ზრდის მორიგ ეტაპს დაეპყვირდეთ, კიდევ ერთხელ შევამოწმოთ, ზომ არ სცოდავენ ისინი ცხოვრებისეული სინამდვილის წინაშე, რამდენად დამაჯერებლად მოქმედებენ სპექტაკლის ვითარებაში, უსმენენ თუ არა პარტნიორს, ქმნიან თუ არა „აღამიანის სულის

ცხოვრებას“, თუ პედაგოგის რეჟისორული ფანტაზიით არიან მხოლოდ გატაცებულნი.

ჩვენ თანდათან ეკარგავთ სინამდვილის შეგრძნების ლაკმუსის ქაღალდს და მსახიობის სცენაზე მიახლოებით არსებობას ვეგუებით. მთავარი ის არის, რომ რეჟისორულად საინტერესოდ გადაწყვეტილ სპექტაკლში მსახიობი, ადამიანის ორგანული ქცევის ყველა წესის შესაბამისად, სცენაზე განიცდიდეს, შეიგრძნობდეს და მოქმედებდეს, როგორც ცხოვრებაში. ამასთან, იგი სპექტაკლის უანრს და გრძნობათა ბუნებას უნდა ითვალისწინებდეს.

სამწუხაროდ, მსახიობის ხელოვნება სულ უფრო მიახლოებითი ხდება. ჩვენი ცნობისმოყვარეობა ადამიანის შინაგანი, ფარული მამოძრავებელი იმპულსებისადმი სავსებით ბუნებრივია. რაოდენ საინტერესოა, ჩაიხედო, შეაღწიო სხვის სამყაროში და მისი საიდუმლოება ამოიცნო.

მსახიობის შემოქმედება ადამიანის ფარულ განცდათა ჭუჭყრუტანაში ჩახედვის საშუალებას უნდა იძლეოდეს. აღმოჩნდება, რომ იქ, გარკვეულ ვითარებაში, ყველაფერი ძალზე მარტივადაა, ჩვეულებრივად, როგორც ყველა ადამიანთან, ხოლო ის, რაც ერთი შეხედვით თითქოს მარტივია, ძალიან რთული და გაურკვეველი შეიძლება იქნეს სინამდვილეში. ორი მეგობრის ჩვეულებრივი შეხვედრა ან ყოფილი ცოლისა და ქმრისა – სრულიად მოულოდნელი, გაუთვალისწინებელი და რთული შეიძლება აღმოჩნდეს. სწორედ ეს არის საინტერესო.

არა, ჩვენ ნამდვილად ვერვცერთ მსახიობის სქემატურ არსებობას სცენაზე. მას აღარავენ სთხოვს „იცხოვროს როლში“, როგორც ცხოვრებაში. თეატრალური თამაში გვიტაცებს, ადამიანი კი გვაიწყვება. შესანიშნავი ქართველი თეატრალური მოღვაწე ვ.გუნიას ჯერ კიდევ 1889 წელს წერდა, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ მსახიობი ანგარიშს უწევდეს ავტორს, რომ იმის მიხედვით, თუ როგორ უსმენს მსახიობი თავის პარტნიორს, შეიძლება მისი ნიჭის დადგენა, რომ ნებისმიერი გრძნობის გამოხატვა აუცილებლად უნდა იყოს მართალი და ა.შ. ღმერთმა გვაშოროს არა-რეჟისორული, მოსაწყენი თეატრი! ვინც მარჯანიშვილის თეატრალურ მრწამსს ეზიარა, მისთვის ეს ყოვლად მიუღებელია. მკვეთრი, ნათელი რეჟისორული გადაწყვეტა-მონახაზის გარეშე თეატრი უსიცოცხლოა. მარჯანიშვილი თავისი ხელოვნების ფორმულაში არაჩვეულებრივად საინტერესო რეჟისორულ ჩანაფიქრს და უკიდურესად მართალ მსახიობურ თამაშს (სთაყაიშეილი, ვანჯაფარიძე, ს.ზაქარიაძე, ვ.გობიაშვილი, გ.შაგვულძე

და სხვ.) აერთიანებდა. მარჯანიშვილმა ნიჭიერ მსახიობთა მთელი პლეადა დაგვიტოვა, საფუძველი ჩაუყარა ცხოვრების რეალისტურ სკოლას, რომლის ფორმულაა — არა როგორც ცხოვრებაში, არამედ ცხოვრების კანონების მიხედვით. ამ პრინციპის დაკარგვა არ ღირს, მით უმეტეს, იმათთვის, ვისაც ზეპირსიტყვიერების თეატრის ბედი აბარია. მსახიობების თამაშისადმი გულგრილნი, უნაყოფო უდაბნოში არ აღმოჩნდნენ საბოლოოდ! მსახიობის ხელოვნების კათედრაზე იმისათვის მოვიყარეთ თავი, რომ ინტიმურ, მეგობრულ წრეში კიდევ ერთხელ კომპასით შევამოწმოთ ჩვენ მიერ არჩეული გზა. ჩვენ, ექიმთა კონსილიუმის მსგავსად, ავადმყოფის მოტყუების უფლება არა გვაქვს. არ შეიძლება, პრესტიჟული კამათის გამო იგი სასიკვდილოდ გაეწიროთ. ჩვენ წინაშე კი ავადმყოფია. არა, ახლად დაბადებული ადამიანი, მომავალი მსახიობი, რომელიც ცხოვრების ფართო გზაზე უნდა გაეუშვათ. ჩვენ შენ-გინეკოლოგების კონსილიუმში ვართ და გამუდმებით უნდა ვადევნოთ თვალყური ახალი ორგანიზმის წინსვლას, ამის ნაცვლად კი, პირადი ინტერესებიდან გამომდინარე, დითირამებს ვუმღერით მას.

ერთ-ერთმა ჩვენმა ახალგაზრდა კურსდამთავრებულმა ნ.ჭანკეტაძემ თეატრში ჟ.კოკტოს მონოლოგები წარმოადგინა. ძალიან კარგად. ჭეშმარიტ ხელოვნებად მხოლოდ ის მომენტი შეიძლება მივიჩნიოთ, როდესაც მსახიობში ქვეცნობიერების რაბები იხსნება და ის, თამაშით გატაცებული, იმპროვიზაციის დაუსრულებელ ზღვაში გადაეშვება. მსახიობის ქმედებაში ჩნდება მოულოდნელი შეფასებები, გამოხედვები, შეჩერებანი, რიტმები, რომლებიც თითოეულ სიტყვას და პაუზას ამართლებს. რეჟისორი ამ დროს უხილავია, მაგრამ რა მნიშვნელობა აქვს ამას! მთავარი ისაა, რომ მსახიობი „წამოვიდა“ წინა პლანზე — ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი წუთებია ხელოვნებაში (რა შესანიშნავად თამაშობს აკერტინსკაია ანატოლი ეფროსის „ტარტიუფში“). რეჟისორი არ გამოჩნდა, მაგრამ მან მსახიობური ოსტატობის საოცარი, განუმეორებელი წუთების დაბადებას შეუწყო ხელი. ეს არის თეატრალური ხელოვნების უმაღლესი ფორმა. ასეთია აფრეინდლიხის თამაში. მაშინ აქვს აზრი, „მოკვდე“ მსახიობში, თუ ის, საპასუხოდ, თამაშის სასწაულქმედებას მოახდენს. რა აზრი აქვს, მოკვდე უსიცოცხლო, მომაკვდავ მსახიობში, ის უჩვენოდაც კარგად მიიცვლება. თეატრალური თამაშის პროცესში მხატვრული აღმოჩენების პრობლემა, რატომღაც, აღარ არის ჩვენთვის მთავარი. დღესდღეობით მას უფრო წარმატებული კინოხელოვნება განახორციელებს

(მხედველობაში მაქვს მაღალი რანგის კინოხელოვნება). მეტაფორულმა თეატრმა რეჟისორებს როლზე, მხატვრულ სახეზე შთაგონებით მუშაობის სურვილი დაუკარგა რატომღაც. არაზუსტად გაგებულმა ქმედითი ანალიზის მეთოდმა ისინი მაგიდასთან ძიების პროცესს გადააჩეია. ცხოვრებისეული მოვლენის არსის დადგენაში, აღმოჩენაში კი სწორედ ეს მეთოდი გვეხმარება. ჩვენ, რატომღაც, ყველას ვაქებთ და ვადიდებთ, ამასობაში კი თამაშის სიმართლის კრიტიკრიუმი დაკარგეთ. ან იქნებ, დღეს ის უკვე აღარც არავის სჭირდება? სტანისლავსკი და მისი სკოლა — თეატრალური ხელოვნების ეს მაცოცხლებელი წყარო, ახლა რელიქტადაა გადაქცეული, გენიალური ბრეხტი კი უნივერსალურ გასაღებს მივამსგავსეთ, რომელიც განურჩევლად ყველაფერს ერგება. თუ პიესაში რაიმე არ გამოგვდის, უებარი საშუალება — გაუცხოება — უმაღლეს ხელთა გვაქვს. ის კი ყველაფრის უფლებას გვაძლევს, ყველაფერს გვაპატიოთ, თუმცა, არა, არ გვაპატიოთ. ბრეხტი — მხატვარია, სტანისლავსკიც — სხვათა შორის და არა ვიღაც ახირებული მოხუცი, რომელიც კარგი ტონის ოდესღაც არსებული წესებით გვაბეზრებს თავს. ეს არის ორი ნაკადი, რომელიც შემოქმედების დიდ მდინარეს უერთდება. დღეს ისინი ერთმანეთის გარეშე ხრიოკი უდაბნოა. ამ უდაბნოში ეკალ-ბარდი იწყებს მოძრავლებას, მსახიობის რიგიანი თამაში კი თითქმის გაქრობის გზაზეა.

მაღე მისაღები გამოცდები დაიწყება. ინსტიტუტის კარებთან აბიტურიენტების და მათი მშობლების ჩოჩქოლი, აყალ-მაყალია. ესეც საინტერესო მოვლენაა და ღირს მასზე დაფიქრება, წინათ მშობლები კატეგორიულად წინააღმდეგნი იყვნენ, რომ მათ შვილებს თეატრალურ ინსტიტუტში ესწავლათ. ეს რა პროფესიაა! — ამბობდნენ აღშფოთებულნი. ახლა ვითარება შეიცვალა, ისინი ყოველნაირად ცდილობენ თავიანთი შვილების „მოწყობას“. რატომ? რა მოხდა? ეგებ, ფიქრობენ, რომ აქ მოხვედრა უფრო ადვილია და იმიტომ?!

მშობელს ვესაუბრები. იგი მიხსნის, თუ რაოდენ ნიჭიერია მისი გოგონა, რომ ბავშვობიდან შეყვარებულია თეატრზე (მაინცდამაინც იმ თეატრზე, რომელშიც მე ვმუშაობ) და როცა მათთან სტუმრები მოდიან, როგორ მშვენიერად ასახიერებს ცნობილ მსახიობებს. მოთმინებით ვუსმენ მშობლის ამ სტერეოტიპულ არგუმენტებს და ასეთივე სტერეოტიპით ვპასუხობ: თუ თქვენი შვილი ნიჭიერია და სხვა ნიჭიერ ბავშვებთან კონკურსში გაიმარჯვებს, მას აუცილებლად მიიღებენ. ნუ ნერვიულობთ, ჩვენ თვითონ ვეძებთ ტალანტებს.

— მაგრამ, მითხარით, რატომ აქვს ასეთი ჩახლეჩილი ხმა? — ვკითხები.

— გაციებულისა.

ტყუის დედა — ბავშვის ეს უნებლიე მკვლელობა. მისი გოგონა გაციებული კი არ არის, უბრალოდ, არა აქვს თეატრალური ხელოვნებისათვის ესოდენ საჭირო — ობერტონებით მდიდარი, ჟღერადი, გამომხატველი და სასიამოვნო სცენური ხმა (როგორი უბადლო ხმები ჰქონდათ ახორავას, ე. მანჯგალაძეს!).

— მესამე წელია ვაბარებ.

— შარშან რატომ არ მიგიღეს?

— მითხრეს, მსუქანი ხარო. ახლა ცამეტი კილო დავიკელი.

ღმერთო, წარმომიდგენია, რა იქნებოდა შარშან, როცა ახლაც გაბერილია ბუშტივით! დედამისი კი იმ გზისკენ უბიძგებს, რომელზეც ის, თუ რაღაც სასწაულით მაინც მოხვდა (ლიბიტი და ა.შ.), უროლოდ, გაუბედურებული და განაწყენებული იქნება მთელი ცხოვრება. რატომ არ ესმით ეს მშობლებს?!

ღირსეულთა არჩევის დროს ან შემდგომ, სწავლების პერიოდში, შეცდომის დაშვება — გამოუსწორებელი დანაშაულია. აი, თუნდაც, ჩემი ბოლო სამსახიობო კურსი, მან ვერ გაამართლა იმედები. მათგან მეგობრული კოლექტივის შექმნა ვერ შეეძელი. ჩემთვის კი აუცილებელია არა უბრალოდ მომავალი მსახიობის აღზრდა, არამედ მცირე თეატრალური კოლექტივის ჩამოყალიბება. სხვადასხვა პიროვნება — ერთად მთლიანი პატარა კოლექტივია.

ხშირად მოისმენთ ინსტიტუტის მიმართ გამოთქმულ საყვედურს — კარგ რეჟისორებს და მსახიობებს ცოტა რაოდენობით უშვებთო. ეს ასე არ არის. ქართველ მსახიობთა და რეჟისორთა მრავალრიცხოვანი ჯარი — თეატრალური ინსტიტუტის დაუღალავი მოღვაწეობის შედეგია. ზოგჯერ მიზანში ვხვდებით და მაშინ ჩვენს თეატრებს ემატება ისეთი ნიჭიერი მსახიობები, როგორიცაა: ნ. ჩიქვინიძე, მ. ჯანაშია, ნ. ჭანკეტაძე, ნ. ბურდული, დ. ხაჩიძე, რ. ბოლქვაძე, გ. ჩუგუაშვილი, ზ. ყიფშიძე, ა. ამირანაშვილი, რ. ჩხიკვიშვილი, ნ. კავსაძე, მ. კახიანი და მრავალი სხვა. უკვე აღარ ვლაპარაკობ იმაზე, რომელთაც ქართულ თეატრს სახელი გაუთქვა ჩვენს ქვეყანაში და მის საზღვრებს გარეთ. მიზეზი სხვაში უნდა ვიძებნოთ: მსახიობი, ან რეჟისორი შეიძლება სწორად აღზარდო, მაგრამ შემდგომ მას საშუალება უნდა მისცე, თეატრში დაეუფლოს თავის პროფესიას, უნდა დაეხმარო კიდეც ამ რთულ საქმეში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მცირედი გამონაკლისის

გარდა, ახალგაზრდისაგან პროფესიონალი ვერ დადგება. ჩვენ თეატრებში ნიჭის მომწიფებისათვის აუცილებელი პირობები და ატმოსფერო, სამწუხაროდ, იშვიათად იქმნებოდა. თეატრში ჰყავთ ინსტიტუტის კურსდამთავრებულნი და მერე ბედის ანაბარა ტოვებენ მათ, ზოგჯერ შტატგარეშე, სრულიად უპერსპექტივოდ.

თეატრში მუშაობის პირველი წლები — პროფესიის პრაქტიკული ათვისების წლებია და ამას ვინმემ აუცილებლად უნდა ადევნოს თვალყური თეატრში. მისცე მსახიობს ერთი ან ორი მთავარი როლი — ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, აღზარდო იგი. ჩვენ არ გვაქვს უფლება, ვისარგებლოთ მისი ბუნებრივი მონაცემებით, ახალგაზრდობით, შემართებით და ყოველნაირად გამოვიყენოთ ყოველდღიური თეატრალური საქმისათვის, შემდგომ კი ხელი აღარ შევეწყვით ოსტატობის დაუფლებაში და ასე, ლიბონივით გაწურული, მასობრივი სცენებისა და ეპიზოდებისათვის გავწიროთ სამუდამოდ (ზოგს ესეც მონატრებული აქვს).

ახალგაზრდა ძირითად პროფესიულ სწავლებას თეატრში, მის ყოველდღიურ დაძაბულ რეჟიმში უნდა გადიოდეს. სასწავლო თეატრები ამ პროცესის მაგივრობას ვერ გაწევენ. მათ ცოტაოდენი დახმარება თუ შეუძლიათ მხოლოდ.

თეატრებში ჩვენ ყოველთვის ვჩქარობთ. ეს ბუნებრივიცაა — თეატრი წარმოებაა. ახალგაზრდა მსახიობს კი წლების მანძილზე სჭირდება დიდი გულისყურით და მოთმინებით აღზრდა. საერთო უღელში მისი უცებ ჩაბმა არ შეიძლება. ახლად გამოჩივლულ მსახიობს ეს-ესაა ფრთები დაეტყო (თვითონ კი ჰგონია, რომ გაიზარდა), მან ზომ ჯერ ფრენა არ იცის. ინსტიტუტი — სანერგეა. იქ რგავენ ნერგებს. თეატრი — ბღნარია, პლანტაცია. ნერგებს უზარმაზარი ყურადღება, მოვლა—პატრონობა და გულისყური სჭირდება. ძალიან ფრთხილი, ყურადღებიანი მოვლის შედეგად რომელიმე ნერგიდან შესაძლოა მძლავრი ხე ან მშვენიერი პალმა აღმოცენდეს. დღეს კი ჩვენს თეატრებში ნიჭიერი ახალგაზრდები წლობით ელოდებიან სამუშაოს, ანდა ყოველდღიურად თამაშობენ სპექტაკლებში, სადაც მოურიდებლად იყენებენ მათ ფიზიკურ მონაცემებს და ხვალინდელ დღეზე არ ფიქრობენ. რ.სტურუა, თ.ჩხეიძე, მ.კუჭუხიძე, გ.კავთარაძე — დღევანდელი ქართული რეჟისურის ფლაგმანები, თავის დროზე სწავლას თეატრებში აგრძელებდნენ. იქ მათ მუშაობის პირობებს უქმნიდნენ, არ აჩქარებდნენ, რისკის, მოსინჯვის საშუალებას აძლევდნენ, წარუმატებლობის შემთხვევაში უყურადღებოდ არ ტოვებდნენ.

თეატრებში ისინი ფეხზე დადგომას, საკუთარი გზის არჩევას სწავლობდნენ. ახლა ეს აღარავის ახსოვს, მათაც კი. მაგრამ ეს იყო იმ ახალგაზრდების ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანესი ეტაპი. რეჟისორს, იმისათვის, რომ მყარ, პროფესიულ საფუძველზე დადგეს, თეატრში მუშაობის სულ ცოტა ათი წელი მაინც სჭირდება, შესაძლოა, ცოტა ნაკლებიც, ზუსტად ვერ გეტყვით. მათ ზომ არამარტო ზაფხულის კარგ ამინდში უნდა ვასწავლოთ ფრენა! მსახიობისათვის და რეჟისორისათვის ინსტიტუტიდან თეატრში გადასვლის პერიოდი ყველაზე რთული და საპასუხისმგებლოა. ამ დროს ყველაზე ადვილია ჩაქრე, დაკარგო ინტერესი, ანდა გაიყინო და საკუთარ თავში ჩააკეტო.

ასლოვდება გამოცდები — შემაჯამებელი, სახელმწიფო და მისაღები. გამოცდა ჩვენი მიღწევების და შეცდომის შემოწმებელია. რომელიღაც ახალმოხვედრილი სტუდენტი გულმოდგინედ შეუდგება მეცადინეობას, ახალგაზრდა მსახიობთა რომელიღაც ჯგუფი ჩვენი თეატრის კარებს შეაღებს... იქნებ, რომელიმე მათგანი მომავალი დიდი მსახიობია, რომელსაც ასე ველით ყველა. ამის გულისათვის ნამდვილად ღირს მუშაობა.

(„თეატრალური მოამბე“, № 3, 1984)

სად მიდიან ყველანი ნებაჲ?

აი, დადგა ჩემი ქუჩებში სიარულის დროც მრავალრიცხოვან მემორიალურ დაფათა შორის, რომლებიც ჩემი მასწავლებლების, მეგობრების და კოლეგების საპატივცემულოდ არის მიმაგრებული სახლების კედლებზე. გუშინ არ იყო განა, ერთად რომ ვიყავით, რეპეტიციებს ვატარებდით, განვიცდიდით, ვკამათობდით, მეგობრების ახალ აღმოჩენებსა და მიგნებებს აღფრთოვანებაში მოვყავდით, ცოტ-ცოტა გეშურდა კიდევ მათი, ზოგჯერ წავეჭორავებდით ერთმანეთზე. ახლა კი?! ახლა რა დარჩა?! აი, ეს დაფები, სტანდარტული, ან კიდევ, საგანგებოდ შეკვეთილი. მაღე, ალბათ, მთელი ქალაქი ამ დაფებით გაიყვება. ნეტავ, რა იქნება მერე, ასე, 50-იოდე წლის შემდეგ?!

როდესაც ჩემი მეგობრები და კოლეგები მიდიან ამ ცხოვრებიდან, ჩემ ირგვლივ წარმოუდგენელი სიცარიელე, სრული ვაკუუმი წარმოიქმნება. ადამიანებს მხოლოდ ჰგონიათ, რომ ერთი ადამიანის მეორით შეცვლა შეიძლება. არა, ნამდვილად არა. განა შეიძლება ლადო გუდიაშვილის, ელენე ახვლედიანის, სერგო ქობულაძის, დავით კაკაბაძის, ქეთო მაღალაშვილის სხვა მხატვრებით (თუნდაც, უკეთესითაც) შეცვლა?! ასეა თეატრშიც.

არსებობს წამიერი სინამდვილე, ენებათაღელვა (ემოციების, განცდათა და წყენათა ბადეში მომწყვდეული ადამიანი) და ისტორიული სინამდვილე. ბანალური ჭეშმარიტებაა. ხოლო სინამდვილეში, როდესაც მთელი ცხოვრება გაქვს გავლილი, ეს აღმოჩენაა. ვინ რად ღირს, ვინ რომელ თაროზე დაიმკვიდრებს ადგილს? თურმე, ეს ყველაფერი მაშინ ზუსტდება, როდესაც ჩვენ აღარ ვართ. მერე, თანდათანობით იმკვიდრებს ყველა მისთვის განკუთვნილ ადგილს. კარგნი და ცუდნი, ნიჭიერნი და უნიჭონი, თავსეღნიც და თავმდაბალნიც – უკლებლივ ყველას მიჩენილი აქვს თავისი ადგილი ჩვენი საქმიანობის ისტორიაში.

დოდო ალექსიძე პიროვნება იყო, იგი არავის ჰგავდა, მისი განმეორება შეუძლებელია.

თეატრალური ინსტიტუტი, რომლის ერთ-ერთი დამფუძნებელი ბ-ნი დოდო იყო, მისი წასვლის შემდეგ დაობლდა, სხვანაირი გახდა. ის განსაკუთრებული თეატრალური სამყარო, ის ინტელიგენტურობა, თეატრალურობა, რომელიც ბ-ნი დოდოს დროს სუფევდა, დღეს იქ აღარ არის. ახლა ინსტიტუტი უფრო საერთო საგანმანათლებლო უმაღლესს დაემსგავსა. თეატრშიც რაღაც გაქრა, ვერ გამოიგია ოლონდ — რა. თეატრი, ალბათ, უკეთესიც გახდა, ყოველ შემთხვევაში, მსოფლიო არენაზე გავიდა, რაც ადრე არ ყოფილა, მაგრამ ის თეატრი, რომელიც ჩვენი ქალაქისათვის არსებობდა, ის ძველი, ფარდინი თეატრი დღეს უკვე აღარ არის.

ყოველთვის, როდესაც მემორიალურ დაფასთან ჩავეივლი, ჩემთვის ხმადაბლა, ისე, რომ ვერავინ გამიგოს, ევსალმები ჩემს მეგობრებს. ეროსი! ჭეშმარიტად სახალხო არტისტი! სესილია, უდიდესი მსახიობი! ვასო ყუშიტაშვილი, პიროვნება, მანსტრა! ალექსანდრე ოშიაძე, გიორგი საღარაძე, სალომე ყანჭელი! რამდენი რეპეტიცია, რამდენი განცდა, რამდენი ძიება, გამარჯვება, რამდენი მარცხი! და ეს ყველაფერი ჩემს სახლთან, ცოტა მოშორებით კი ღიმილტრი ალექსიძე, ანუ დოდო. განა შეუძლია ამ უმეტველო ლითონის დაფას, რაიმე გამოხატოს?!

რეჟისორი, განგების მიერ მისთვის განკუთვნილი დროის მანძილზე ბევრ სხვადასხვა სპექტაკლს დგამს და ყოველ ჯერზე ქანცის გაცლამდე მუშაობს, ყველაფერს, რაც კი რამ აბადია, შემოქმედებას ახმარს. ისტორია კი, ეს მკაცრი და წუნია მანდილოსანი, თავის ყულაბაში მხოლოდ საუკეთესოს ინახავს. მის მაგივრად ძნელია მსჯელობა, მაგრამ, ჩემი აზრით, იგი თავის ყულაბისათვის აუცილებლად შეარჩევდა „ოიდიპოს მეფეს“ „ბახტრიონს“ და, რაღა თქმა უნდა, განსაცვიფრებელ „საპატარძლოს აფიშიდან“. შესაძლოა, კიდევ რაიმეს. ეს სპექტაკლები ეტაპება, აღმოჩენები. მათი შექმნით თეატრის განვითარების ისტორიაში განსაკუთრებული ეტაპები ყალიბდება.

რეჟისორს აქვს სპექტაკლები, რომლებიც შთამომავალთა მანსოვრობაში განსაკუთრებულ კვალს არ ტოვებს, მაგრამ ისინი თავის დროზე მაყურებელთა გადავსებული დარბაზის წინაშე თამაშდებოდა, როდესაც მაყურებლები სიცილისაგან იზოცებოდნენ და

საერძობიდან ეცემოდნენ, აღფრთოვანებულნი ტაშს უკრავდნენ და სპექტაკლის დამთავრებისას თეატრის შესასვლელთან თაყვანისმცემელთა მთელი რიგი დგებოდა. ეს არის სწორედ თეატრი, ამისთვის არსებობს იგი. „პირველი ნაბიჯი“, „ბარათაშვილი“, „პეპო“ და სხვა მრავალი. რა ბედნიერებაა, როდესაც სცენა, ვირტუოზული აქტიორული ოსტატობის აფეთქებებით დაატყვევებს მაყურებელთა დარბაზს და მაყურებლებიც საოცარი ძალით რეაგირებენ, განიცდიან, უხარიათ ან ტირიან.

ბერტოლდ ბრეხტმა გარკვეულწილად მოგვაკლო იმ ბედნიერ წუთებს, როდესაც სცენაზე მსახიობის იმპროვიზაციის დღესასწაული ჩქეფდა. ასეთი დღესასწაული დღეს სულ უფრო და უფრო იშვიათად გვხვდება. ჩვენ თითქოს უკვე გვრცხვენია მისი, ანდა, უბრალოდ, გადავჩვიეთ მას, აღარ ვიცით, როგორ უნდა შევქმნათ ეს დღესასწაული სცენაზე და მიგვაჩნია, რომ დღეს ის ნაკლებად ინტელექტუალურია. არადა, როგორ სიხარულს ანიჭებდა მაყურებელს მღერა ჩახავას, ეროსი მანჯგალაძის და ნოდარ ჩხეიძის ოსტატობა „პეპოს“ პირველ ვარიანტში, როგორ ტიროდნენ და ლელავდნენ მაყურებელთა დარბაზში, როდესაც გოგი გეგეჭკორთან ერთად ნიკოლოზ ბარათაშვილის ბედს განიცდიდნენ. ანდა რა სიხარულით და სიყვარულით ზვდებოდნენ იმავე მსახიობს ესპანელ „დონ სეზარ დე ბაზანში“. სულხან ცინცაძის მშვენიერი მუსიკა ქედმაღლური ესპანეთის სურნელებასა და განწყობას ქმნიდა. ანდა ირ. გამრეკელის ბრწყინვალე, არაჩვეულებრივად დახვეწილი კიბის ხვეული ოქროსფერ ჩარჩოში და ემანუილ აფხაიძის პანდოლფო („საპატარძლო აფიშიდან“). ძველებური კომედიური თეატრი!

რა საოცრად ლამაზი იყო ვალიკო დოლიძე – იერემია წარბა „პირველ ნაბიჯში“ და იმავე სპექტაკლში, უსიტყვო როლში, ბადრი კობახიძე. რამდენი წელი გავიდა მას შემდეგ, დავიწყება კი არ შემოძლია. ოთაქთაქიშვილის ბრწყინვალე ქორალები „ოიდიპოს მეფეში“ მთელ სპექტაკლს არაჩვეულებრივად ზუსტ კამერტონს აძლევდა. ცეცხლის ალები ელავდნენ და ზეცაში აღმართული ფრთოსანი ნიკეს ფიგურა ზალხის ენებათა გრანდიოზულ სცენას ზემოდან დაჰყურებდა. მათ გააოგნეს მოსკოვი. გონებაშემლილი ქადაგი – სერგო ზაქარაიძე, ზინა კვერენჩილაძისა და კოტე მახარაძის არაჩვეულებრივად სათნო დუეტი და ფარნაოზ ლაპიაშვილის მოყვითალო-ღვინისფერი „ბახტერიონი“ – ყველაფერ ამაში კი სულდგმულობდა და ცოცხლობდა ბ-ნი დოდო. ბუნებით რომანტიკოსი, შმაგი თეატრალი, იგი ყოფითობაზე ოდნავ ზეაწეული იყო მუდამ და თვით ამ ყოფითობას თეატრალურ

თამაშობად გადააქცედა ზოლმე, იქნებოდა ეს პლენუმი, სხდომა, რეპეტიცია, სუფრა თუ პრემიერა. რამდენჯერ ყოფილა, თავისი მრისხანე გამოსვლა კრებაზე თუ საბჭოზე ბ–ნ დოდოს ხუმრობითა და მზიარული სიცილით დაუმთავრებია.

ახლის ბიების პერიოდში, ჩემთვის, შესაძლოა, მისი თეატრალური სტილი მიუღებელიც იყო, შეიძლება შეკამათა კიდევ მასთან, მაგრამ ბ–ნი დოდოს რჩეული სპექტაკლები რომ დიდი ხელოვნებაა – ეს უტყუარი ფაქტია. ეს კი იმდენად იშვიათი მოვლენაა ჩვენს საქმეში, რომ ამის დაფიქსება შეუძლებელია. რისთვის ვწერ ამას? მე ზომ თავად არაჩვეულებრივი დაჟინებით, მთელი შემართებით ვეძიებდი ახალ თეატრალურ ფორმებს, ახალ სტილისტიკას? ზოლო ვწერ და განვიცდი იმიტომ, ალბათ, რომ ჩემდაუნებურად აღმოვაჩინე: თუკი ადრე თეატრი თავისი, შეიძლება, პრიმიტიული თეატრალური ხიბლით და ჯადოსნურობით, ელვარე მსახიობური თამაშით არაჩვეულებრივ სიამოვნებასა და სიხარულს მგერიდა, ახლა თეატრი უფრო გონებისმიერი, ცივი გახდა, თითქოს, მას ცხელი სისხლი გამოაცალესო. არადა, ემოცია და სიტყვაგამოცლილი თეატრი ვის რა ეშმაკად უნდა?! აი, სიტყვები კი ნამდვილად დავკარგეთ. ესპანეთში გასტროლებზე სინქრონული თარგმანის გარეშე ვთამაშობდით და წარმატებაც მოვიპოვეთ – როგორც ოპერაში, რომელიც ორიგინალის ენაზე სრულდება უცხოელთათვის, როდესაც დარბაზში არც ერთ კაცს არ ესმის იტალიური ან გერმანული. კარგ მუსიკას ისმენენ, სიტყვები კი არ ესმით. წინათ პარტერში განიცდიდნენ, იცინოდნენ და ტიროდნენ. ინტელექტუალურმა თეატრმა კი უფრო გონებისმიერ განსჯას მიგვაჩვია, თანაგრძნობისა და სიხარულის განცდა დაგვაკარგვინა. უწინ ხან ერთ, ხან მეორე თეატრში იმართებოდა პრემიერები. მაყურებელი ერთსა და იმავე სპექტაკლზე ბევრჯერ დადიოდა, მერე სახლში იხსენებდნენ ნანახს, მსჯელობდნენ მის შესახებ, ერთმანეთს შთაბეჭდილებას უზიარებდნენ, ამა თუ იმ მსახიობს განასახიერებდნენ. მოკლედ, ნანახის მიმართ ძალიან ემოციური დამოკიდებულება ჰქონდათ. თუმცა, ასაკში შესული ადამიანები (მე კი უკვე მათ რიცხვს ვეკუთვნი) ყოველთვის უკმაყოფილონი არიან აწმყოთი და გუშინდელს მისტირიან. დოღო ალექსიძის თეატრი გუშინდელია, შეიძლება, სადღაც, ძველი ყაიდისაც, მაგრამ მას თეატრალურობის ის არაჩვეულებრივი ხიბლი დაჰკარგვდა, რაც თამაშის თეატრის ხვედრია მხოლოდ. როდესაც „დონ სეზარ დე ბაზანის“ რეპეტიციებზე დავდიოდი, ყურადღებით ვაკვირდებოდი, როგორ გადიოდა

ბ-ნი დოდო შახიძეებთან იმპროვიზაციებს, თვითონაც არაჩვეულებრივი ზალისით მათში მონაწილეობდა. იმპროვიზაცია ყოველთვის მოულოდნელობის, შეუცნობადობის ელემენტს შეიცავს და მას (თუკი ადამიანი ნიჭიერია) შეიძლება გასაოცარი, სრულიად მოულოდნელი დაბოლოება ჰქონდეს. აი, სწორედ ესაა, ჩემი აზრით, ბ-ნი დოდოს ნიჭის განსაკუთრებულობა. მას ჰქონდა უნარი, წარმოსახვის უშრეტი ნაკადით სცენების ათასნაირი, დაუსრულებელი ვარიანტი და ვერსია შეეთხზა. თანაც, ახლად წარმოქმნილი ვერსია სრულიად სპობდა წინას. ყოველთვის მიკვირდა, როგორ შეეძლო ბ-ნ დოდოს გენერალური რეპეტიციის დროსაც კი გაეჩერებინა მსახიობები და რაღაც შეესწორებინა, გადაეკეთებინა, ახალი ვარიანტი მოეძებნა.

ბ-ნ დოდოს შეეძლო, ნებისმიერი ადამიანისთვის, ვინც კი სარეპეტიციო ოთახში იმყოფებოდა, ყური დაეგდო, გაეთვალისწინებინა მისი რჩევა და მაშინვე გამოეყენებინა იგი. ასევე ძალდაუტანებლად, იოლად შეეძლო, თავის საკუთარ ვარიანტსაც მიბრუნებოდა. რეპეტიციებზე ბ-ნი დოდო არც ერთ სხვა რეჟისორს არ ჰგავდა. რეპეტიციებს აქტიურად, ძალზე ხმაურიანად ატარებდა, პარტერიდან ხმამაღლა ისროდა „უხამს“ რეპლიკებს, საკვირველია, მაგრამ მსახიობებს მისგან არასოდეს არაფერი სწყენიათ. ეს ბ-ნი დოდოს განსაკუთრებული სარეპეტიციო სტილი იყო. ის ძალიან ალგზნებული და აღელვებული გადიოდა რეპეტიციებს, საშინლად განიცდიდა, თვითონაც თამაშობდა, სულ მოუსვენრად იყო. სწრაფად გაიხდიდა პიჯაკს, პალსტუხს ჩამოიღევდა, ჩქარ-ჩქარა აიკაპიწებდა სახელოებს და სცენაზე აეარდებოდა. ძალზე ბევრს ეწეოდა, სულ წრიალებდა, პარტერიდან წამდლაუნუმ არბოდა სცენაზე და უკან ბრუნდებოდა დარბაზში, მსახიობებთან ერთად განიცდიდა. ბ-ნ დოდოს ძალიან უყვარდა, როდესაც მის რეპეტიციას გარეშე ვინმე ესწრებოდა. ახალი მაყურებელი ეხმარებოდა მას, ფრთებს ასხამდა მის წარმოსახვას. ზოგჯერ, ასეთ დროს, რეპეტიცია თავის არსს კარგავდა და გადაიქცეოდა სანახაობად, სადაც მთავარი მოქმედი გმირი თავად რეჟისორი იყო. დამსწრენი არაჩვეულებრივ სიამოვნებას ღებულობდნენ, მაგრამ ამ წუთებში ყველაზე ბედნიერი თავად რეჟისორი იყო. ბ-ნი დოდოს გარშემო სულ მუდამ სიცილისა და მხიარულების ატმოსფერო იქმნებოდა, მის გვერდით მყოფი მუდამ კარგ გუნებაზე ღვებოდა და მხიარულად იცინოდა. ახლა ჩვენ შორის იშვიათად თუ ვინმე გაიღიმებს ან გაიცინებს, სამწუხაროდ, აღარ არის ის ადამიანი, ვისაც უნარი შესწევს, თავის ირგვლივ ასეთი კარგი გუნება-განწყობილება შექმნას. თურმე, როგორი

აუცილებელი ყოფილა ეს ჩვენი პროფესიის ადამიანებისთვის! ბ-ნი დოდოს გარშემო ყოველთვის დღესასწაული იყო, მაშინაც კი, როდესაც სპექტაკლი არ გამოდიოდა. ბ-ნი დოდო მარცხის სიმწარეს მალავდა და მაყურებლის წინაშე თავის დასაკრავად გამოსული, ყოველთვის საზეიმო განწყობილებას ქმნიდა სცენაზე. იმის მიუხედავად, რომ მას სცენაზე არასოდეს უთამაშია, იგი თხემით ტერფამდე მსახიობი იყო ყველგან – ცხოვრებაში, რეპეტიციაზე, ყველგან, ყველგან. თავის თავზე ლაპარაკი ბ-ნმა დოდომ მუდამ ირონიულად იცოდა და თავის პატარ-პატარა „ემმაკობებზე“ თვითონ ხარხარებდა ყველაზე მეტად, თანაც, ხშირად „არშიყად“ მოჰქონდა თავი.

ერთხელ ინსტიტუტში, „გელა გაბლერის“ ძალზე დაძაბული რეპეტიციის დროს, ბ-ნი დოდო პარტერიდან უყვიროდა იზა გიგოშვილს:

– Мало страсти, надо больше страсти. Думай о мужчине, понимаешь, о мужчине. Мысленно раздевай его, раздевай. Дура, делай все страстней. Я не чувствую страсти. Думай о мужчине, думай обо мне, как о мужчине ...

– Потому и не получается.

– Что ты сказала?

– Потому, говорю, и не получается, что думаю о Вас, как о мужчине.

– Дура! Хамка! Идиотка!

დარბაზში და სცენაზე ყველა ხარხარებდა, ბ-ნი დოდო – ყველაზე მეტს. მაგრამ მან გაბრაზებაც იცოდა, აღშფოთებაც, საშინელი ნერვიულობაც. მახსოვს, ერთხელ ოპერის კულისებში მან ხელი დასტაცა კრებულს, რომელშიც მისი სტატია არ აღმოჩნდა და ისე მიახეთქა კედელს, რომ წიგნი ნაწილებად დაიშალა. განრისხებული ბ-ნი დოდო საშიში იყო. როდესაც თეატრში უსიამოვნება იწყებოდა, ბ-ნი დოდო შემიყვანდა ხოლმე თავის კაბინეტში და დიდხანს მარწმუნებდა, რომ ჩვენ ერთად მეგობრულად უნდა ვიმუშაოთ. მერე ჩვენ, ხელიხელგადახვეულნი, ერთმანეთს ერთგულებაში ვეფიცებოდით.

დოდო ალექსიძესთან ერთად რამდენჯერმე მომიწია მუშაობა ინსტიტუტის სპექტაკლებზე „პარიზული მედონდე“ (ეროსი მანჯგალაძე და ელენე ყიფშიძე) და „ფიგაროს ქორწინება“. თუმცა, სიტყვა მუშაობა ამ შემთხვევაში ცოტა პათეტიკურად ჟღერს. პირველად (როდესაც კოტე მახარაძემ შესანიშნავად ითამაშა ქერუბინო) რეჟისორის თანამემწის ფუნქციას ვასრულებდი, მეორედ კი ასისტენტად ვიყავი. ამ დროისათვის ინსტიტუტი უკვე დამთავრებული მქონდა და

პედაგოგობას ვიწყებდი. რეპეტიციას მეორე შემადგენლობასთან ვატარებდი. ამ სტუდენტურ საექტაკლებზე ბ-ნი დოდოსგან ბევრი რამ ვისწავლე. იმ დროს ინსტიტუტის საექტაკლები სადღესასწაულო სანახაობად იყო გადაქცეული. ინსტიტუტს სრულიად შეცვლილი ჰქონდა იერსახე, დერეფნებში ვიწრო გრძელი ხალიჩები იგებოდა. ინსტიტუტის რექტორი ა.ხორავა საექტაკლებზე ჩვენი ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებს იწვევდა, ითხოვდა, რომ სტუდენტებს გამორჩეულად, საუკეთესოდ სცმოდათ, ისე, როგორც ეს იმ დროისათვის იყო შესაძლებელი. ეს ზომ მაინც ომისშემდგომი წლები იყო. სხვა კურსის სტუდენტებს მორიგეობა ჰქონდათ დაწესებული მაყურებელთა დარბაზში, ოღონდ სავარძლებში დასხდომის უფლებას არ აძლევდნენ, სანამ სტუმრები არ დასხდებოდნენ.

დოდო ალექსიძემ არაერთი პირველხარისხოვანი არტისტი აღზარდა, მაგრამ მოწაფეები იშვიათად არიან ბოლომდე ერთგულნი თავისი მასწავლებლისა და ხშირად ივიწყებენ, რომ ოდესღაც მათ ვიღაცა ასწავლიდა სიარულს, სიტყვების წარმოთქმას, ივიწყებენ იმას, ვინც მათი ცხოვრების მთავარ საქმეს აყვარებდა.

ერთხელ ბ-ნმა დოდომ თავისი წიგნი მაჩუქა ასეთი წარწერით: „ჩემს მიშას! ხელოვნებაში ჩვენი რთული და მძიმე ცხოვრების სამახსოვროდ. ჩვენ გვიან გავაკეთეთ დასკვნები ზოგიერთ ჩვენს მოწაფეებზე, და საერთოდ...“

როდესაც მოწაფეები გლალატობენ ან აღარ სურთ შენი, როგორც პედაგოგის, აღიარება – ამასთან შეგუება ძალზე მძიმე და მტკივნეულია.

განსაცვიფრებელია თავისი სიღრმითა და არაჩვეულებრივი სისადავით „Советская Культура“-ში დაბეჭდილი ბ-ნი დოდოს ბოლო წერილი, ძალიან მნიშვნელოვანი, ყოველგვარ შინაგან ფორიაქს მოკლებული, დამშვიდებული და ჭკვიანური წერილი – ანდერძი მომავალ თეატრს. ეს ზომ მთელი სკოლაა, თეატრში განვლილი ცხოვრების შედეგი.

მეც, ისევე, როგორც სხვა რეჟისორები, ყოველთვის ვოცნებობდი იდეალურ თეატრალურ თანამეგობრობაზე, მინდოდა თეატრისათვის თავდადებული კოლექტივი შემექმნა. რეალურად კი ასეთი აწყობილი შემოქმედებითი პროცესი ყოველთვის არ გამოდიოდა, ჰარმონია არ მყარდებოდა. საშინლად ეგზარზობდი, წყობიდან გამოვდიოდი, ვყვიროდი, რაღაცას ხმამაღლა „ეკადავებდი“, მაგრამ ჩემი ყვირილი და „ეკადავება“ არსობრივად არაფერს ცვლიდა, ყველაფერი თითქმის ისევე თავის არასწორ ადგილებზე რჩებოდა, როგორც საერთოდ ზღემა ხოლმე.

ჩვენ ხომ რეპეტიციებზე ყოველთვის ვეჩხუბებით იმათ, ვინც ესწრება, სწორედ იმათ გამო, ვინც იმ დღეს არ გამოცხადდა. საბრალო რეჟისორები! რა ამარა ჩვენი გარჯა და წადილი!

* * *

ერთხელ, დილის მორიგი სპექტაკლის დროს, პატარა იუმორესკა ჩაეწერე, სადაც ბ-ნი დოდო მთავარი მოქმედი გმირი იყო.

1. დილაა. მსახიობები აუჩქარებლად, უხალისოდ ემზადებიან სპექტაკლის („ამბავი სიყვარულისა“) დაწყებისათვის. ნახევრადჩაბნელებულ სამსახიობო ფოიეში ბ-ნი დოდოს ფიგურა გამოჩნდა, ჩანს უგუნებოდაა. ის დიდხანს დაძაბულად ათვალისწინებს ნუგზარ ანდლულაძეს:

— Почему Вы не загримированы?

— მე ყოველთვის ასეთი გრიმი მაქვს.

ბ-ნმა დოდომ მსახიობს შუბლზე თითი გადაუსვა და სრულიად სუფთა თითი მაჩვენა.

— რას ჰგავს ეს! თეატრში მოსვლა ვერ მოასწარიტ და უკვე...

— У Аполлона нет грима, — თავს იმართლებს მსახიობი.

— Как нет грима? Начали сезон и нет грима?!

2. საგრიმიორო. აპოლონი ზანტად რაღაცას უკირკიტებს პარიკს. კარი გაჯახუნდა და შემოეარდა გრიგალი.

— Аполлон, в чем дело? До каких пор в театре будет такое безобразие? Отвечай мне, в чем дело? Почему у актеров нет грима? А это что такое, опять халтурите! Аполлон, я вас спрашиваю, что это за парик? Ты видишь, Миша, в каком театре мы работаем? Аполлон, объясни пожалуйста, почему у актеров нет грима?

— А что я могу сделать, складчик не дает, — უცებ იფეთქა გრიმიორმა.

— ადამიძე, სად არის საწყობის გამგე? რატომ არ არის? ახლავე გამოიძახეთ ჩემთან საწყობის გამგე.

გრიგალი კარში გავარდა.

3. სადღემო ნაწილის გამგის, კრავიშვილის კაბინეტი. კრავიშვილი მშვიდად განისვენებს დივანზე, სახეზე აფარებული გაზეთით, რომელშიც მთვარეზე მეორე რაკეტის გაშვების ცნობაა მთელ გვერდზე მოთვსებული. კოლია უდრტინველად წევს და ხერინავს. ელვისებური სისწრაფით იღება კარი.

— Коля, объясни пожалуйста, до каких пор мы будем терпеть в театре эти безобразия?

შემოდის ჟორა შერმაზანოვი — სცენის უფროსი მუშა.

— Снимите фуражку, Вы в театре. Выньте руки из карманов, Вы разговариваете с главным режиссером!

შემობის აქლომინებული ვახტანგი, დირექტორის მოადგილე. ძლივს უპოვიათ სადღაც.

— В чем дело, Вахтанг?! Вахтанг, почему театр провонял уборной? Все коридоры во-ня-ют уборной! Неужели ничего нельзя сделать с этой проклятой уборной? Чему Вы улыбаетесь, Чхиквадзе, чему Вы улыбаетесь? Тому, что Ваш театр провонял как протухшая селедка?!

რამაზ ჩხიკვაძე ვერ იკავებს სიცილს.

— Смеетесь?! Подлец, мерзавец! Всех выгоню! Я вам покажу „Швидкаца“! Кого я вырастил, Миша, кого мы с тобой вырастили?! Бандиты, разбойники!

4. სამსახიობო ფოიე. მოკლე ტრუსებსა და მაისურებში გამოწყობილი გოგონები სავარჯიშო რგოლებით ხელში გარბიან სცენაზე გასასვლელად.

— პარტკომი გამოიძახეთ ჩემთან. Коля, дорогой, или мы будем работать или мы должны разойтись! სად არის თეატრის მთავარი მხატვარი? სად არის თავად? რატომ არ არის? რისთვის გავაკეთე სამსახიობო მოხსენება, გეკითხებით ვისთვის, ბებიაჩემისთვის?! Это не театр, а вонючий унитаз! ყველას დაგხსნით, ყველას გაგყრით, მეც გამაგდებენ, მაგრამ რუსთაველის თეატრი იარსებებს.

ფოიეში აპოლონი გამოჩნდა.

— აპოლონ, რა გარაკეთ, რატომ არ გაქვთ გრიმი? არა, ამხანაგებო, მე ან გავაკეთებ თეატრს, ან...

ფოიეში შემობრბის რეჟისორის თანაშემწე გივი კვაჭაძე.

— ჩუმაღ, სცენაზე ყველაფერი ისმის.

ყველა გაისუსა. პაუზა. ბ-ნი დოდო გაბუტულივით მიყურებს, თითქოს მეუბნება: „ხედავ რა ხდება, რეჟისორის თანამემწეც კი ბედავს მითხრას „გაჩუმდით“. პაუზა. სწრაფად გაეცალეთ იქაურობას.

5. ანტრაქტი. ბ-ნი დოდოს კაბინეტი.

– გამოიძახეთ ჩემთან კოლია კრავეიშვილი, ვახტანგი, საამქროს უფროსი, ახლავე! – ტელეფონის ბილი მთელი ძალით ეხეთქება აპარატს.

კარებში მწერალი ვასო პატარაია გამოჩნდა.

– А у Ваших голых девушек на сцене приятные ножки, хе-хе-хе!

– А у них есть еще кое-что приятное... – იცინის ბ-ნი დოდო. მას უკვე გადაუარა სიბრაზე და დამშვიდებულია.

– Ой, и развратник ты, Додо.

ფრთხილად იღება კარი – „შეიძლება?“ – შემოდის საამქროს უფროსი, მას სხვებიც შემოჰყვნენ, ოთახის კედლებს გასწვრივ სხდებიან ჩუმად.

– ამხანაგებო, ახლა აი აქ შეკრებილია მთელი თეატრის ტვინი, გული,... ფილტვები, ღვიძლი... – ბ-ნი დოდო თავს ველარ იკაეებს და ხარხარებს... – ასე დიდხანს გაგრძელება არ შეიძლება, უნდა ვიზრუნოთ ჩვენს თეატრზე, სეზონი გაიხსნა და საწყობში გრიმი არ არის! – აღერსიანად ამბობს ბ-ნი დოდო.

– საწყობში არის გრიმი! – უცებ კატეგორიულად აცხადებს ვახტანგი.

– Как, как – есть грим, Аполлон?!

– Есть, Димитрий Александрович, но только синий грим есть!

– Синий? Как синий? – ბატონი დოდო ხარხარებს.

– სხვა არ არის.

– ვახტანგ, რა უნდა უქნას აპოლონმა ამ ლურჯ გრიმს? Обезьянам задницу мазать? Ну, чего ты молчишь?

– გადარიცხეთ მხოლოდ ლურჯს იძლევიან.

– Объясни мне Вахтанг, ты был во время войны комендантом Кенингсберга или еще чего-то, объясни, что творится в нашем театре?!

ბ-ნი დოდო მშვენიერ გუნებაზეა და ჩვენც მასთან ერთად მხიარულად ვიცინით, მაგრამ პრობლემის გადაწყვეტა არ შეგვიძლია.

— მიშა, შენი ბრალა ყველაფერი. მსახიობებს უფლებას აძლევ, უგრიბოდ ითამაშონ, სპექტაკლებს უფარდოდ დგამ და საერთოდ... არადა, რა თეატრი შეგვეძლოს, შეგვექმნა ერთად...

ორივენი კილიმით.

დიდი ხნის წინათ იყო ეს ყველაფერი.

* * *

საქალაქში, სადაც ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვან წერილებს ვინახავ, შენახული მაქვს ბ-ნი ღოდოს წერილიც, გამოგზავნილი მოსკოვიდან, როდესაც ბატონი ღოდო პუშკინის სახ. თეატრში დგამდა გ.მდივანის პიესას „ტერეზას დაბადების დღე“.

„ჩემო ძვირფასო მიშა! ძალიან გამიხარდა, რომ ვასილევმა, ჩემი ინსტიტუტის მეგობარმა, რომელიც მოსკოვის კომისიას ხელმძღვანელობდა, ასეთი კარგი შეფასება მისცა შენს „ესპანელ მღვდელს“. ერთი კვირის წინ მოვიდა ჩემთან სასტუმროში და თავისი შთაბეჭდილებების შესახებ მიაშობდა. დაიწყო ჩემი „ცხელი დღეები“. რეპეტიციები სცენაზე გადავიტანე. ამ თვენახვერის განმავლობაში დიდი სიყვარული და ავტორიტეტი დავიმსახურე. ძალიან სჯერათ ჩემი. ძალიან ხშირად, რეპეტიციის დროს, მსახიობები ტაშს მიკრავენ. მოსკოვში უკვე ლაპარაკობენ ჩვენს რეპეტიციებზე. ძალიან მიხარია, თანაც, ცოტათი ვღელავ. არ არის კარგი, როდესაც წინასწარ ლაპარაკობენ ბავშვზე, რომელიც ჯერ არ დაბადებულა. რა ხანია, დამეინწყდა, რა არის ძილი. ნერვები უკიდურესად მაქვს დაძაბული. ერთი თავისუფალი საღამოც კი არა მაქვს. რეპეტიციებს დილა—საღამოს გავდივარ, ღამის პირველ საათზე ვამთავრებ. მეც დავიღალე და ის ხალხიც დატანჯე. ისინი მეუბნებიან, რომ ასეთი დატვირთვით აქამდე არასოდეს უმუშავიათ, მაგრამ სხვა გზა არა მაქვს, თეატრი აპრილის შუა რიცხვებში ლენინგრადში უნდა წავიდეს და იქ ოხლოპკოვი შეცვალოს. გუშინ რეპეტიციას მკნებელი დაესწრო — ძალიან მოეწონა ჩემი ნამუშევარი — გადამეხვია და მაკოცა. ეს ყველაფერი უფრო მალელებს და მანერვიულებს. ცინცაქემ თავისი მუსიკით ყველა გააგიჟა.

მიშა, ამ დღეებში მოსკოვის ცენტრალურ საბავშვო თეატრში ენახე როზოვის პიესის „გზა მშვიდობისა“ მიხედვით დადგმული საექტაკლი, შესანიშნავი პიესაა ახალგაზრდობის ცხოვრების შესახებ.

თუ IV კურსთან არ დავიწყებ მუშაობას, გირჩევ, აიღო ეს პიესა. მერწმუნე, არ წააგებ. მე მგონი, ძალიან კარგი იქნება თეატრისათვის. ხორავას უთხარი. მე ავტორს და შახაზიზოვს მოველაპარაკები. თუ ეიშოვი ეგზემპლარს, გამოგიგზავნი. ოხლოპკოვის „ჰამლეტმა“ ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება არ დატოვა, ძალიან კარგია მხატვარი. „სათაგურის“ სცენა, ლაერტიისა და ჰამლეტის დუეტი და „ყოფნა, არ ყოფნა“ — არ გამოვიდა და საერთოდ, მსახიობები ძალიან სუსტები არიან. სამხატვრო თეატრში ძალზე ცუდი სპექტაკლია „ლერმონტოვი“. გიაცინტოვას უნდა, რომ მე ახლავე დავიწყო მის თეატრში („ЛЕНИНСКИЙ КОМСОМОЛ“-ში — მ. თ.) მუშაობა. მართალი ვითხრა, ძალიან გამიჭირდება, ძალა აღარა მაქვს, სრულიად დაცარიელებული ვარ. ნეტავი, იმის ძალა მეყოს, რომ ასე კარგად დაწყებული საქმე ბოლომდე მივიყვანო. ღმერთმა ქნას, ყველაფერი კარგად დამთავრდეს. დიდი მადლობა „ეკსპრესს“ გამო გამოგზავნილი ტელეგრაფისთვის. თეატრისა და ინსტიტუტის კოლექტივებს მოკითხვა...

გაოცნი ბევრს, ბევრს. შენი — დაღუქვილი.

ძალიან ნაზად აკოცე ჩემს მფარველ ანგელოზ რუსუდანს. მოკითხვა ბიბლიოთეკას“.

ამავე საქალაქოში შენახული მაქვს ძალიან სასაცილო ჩანახატები — ბალერინების, სხვადასხვა სახეების, ერთ-ერთი მეიერჰოლდისაა, მგონი, ე-გუგუშვილისა და ბ.ნიკოლაიშვილის. ეს ჩანახატები თეატრალური ინსტიტუტის მისაღები გამოცდების დროსაა გაკეთებული. ერთხელ ბ-ნი დოდო ჩვეულებისამებრ ხატავდა, მერე უცებ მომიბრუნდა და ხუმრობით მითხრა: აი, ხომ ხედავ, ეხატავ, ეხატავ და სულ ტყუილად... არავინ მართმევს მუზეუმისათვის... მეც წაეართვი, ვთხოვე, ხელი მოეწერა. ბ-ნმა დოდომ ხელი მოაწერა და აი, დარჩა კვალდი. რა საინტერესოა, ამ ნაკვალევზე, წარმოსახვით, აღამიანთა ცხოვრების ცალკეული მომენტები აღადგინო.

ბ-ნი დოდო აღარ არის ჩვენთან. თითქოს გუშინ იყო, რომ ხუმრობდა, იცინოდა, რეპეტიციებს ატარებდა, სხდომებზე სიტყვით გამოდიოდა, განიცდიდა, ღელავდა, ბობოქრობდა და უცებ მიყუჩდა, წავიდა. ნეტავ, სად მიდიან ყველანი?

ამ სიჩუმეში, ამ სასოწარკვეთილ სიჩუმეში ქართული რეჟისურის მთელი ეტაპია.

საუბარი რეჟისორობის მსურველებზე

ერთხელ კიევის თეატრალურ საზოგადოებასთან შეხვედრაზე მივიღე მღელვარე ჩანაწერები: „როგორია თქვენი დამოკიდებულება იმასთან, რომ მსახიობები და რეჟისორები, უმაღლესი სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, პრაქტიკულად, უმუშევრად რჩებიან?...“ „ჩვენ ისე მოვმზადდით, რომ საშველი აღარაა: არც როლები გვყოფნის, არც თეატრები (ხოლო როგორც ანაწილებენ, თავადაც მოგეხსენებათ, ამას ყოველთვის ნიჭი კი არ წყვეტს)...“ „ამჟამად თეატრში ძალზე მწვავედ დგას რეჟისურის საკითხი. როგორია თქვენი დამოკიდებულება ამასთან...“ „თქვენ თეატრში თუ გყავთ რიგითი რეჟისორები, როგორ ყალიბდება მათთან თქვენი და მსახიობების დამოკიდებულება?...“

მართლაც, როგორ ყალიბდება? როგორც ყველგან და, თითქოს, ნორმალურად. რუსთაველის სახელობის საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტი, რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროსთან ერთად, ცდილობს ახალგაზრდა რეჟისორების მიღებისა და გამოშვების რეგულირებას მათზე მოთხოვნილების შესაბამისად. ყველა მათგანი (ან თითქმის ყველა) მუშაობს. სხვა რაღაა საჭირო?

არა, მაინც საჭიროა, მეტი გულისყურით ჩაუღრმავდეთ პრობლემას. შევადგინე სია იმ რეჟისორებისა, რომლებსაც ოდესმე ჩემთან უსწავლიათ. საინტერესოა თვალყურის მიდევნება, თუ როგორ წარიმართა მათი ბედი, ვინ ვინ გახდა, ვინ რას მიაღწია.

ჩვენთან, საქართველოში, როგორც წესი, ყველა ახალგაზრდა რეჟისორს აძლევენ სამუშაოს. ბევრი ახალგაზრდა რესპუბლიკის თეატრებს ხელმძღვანელობს. სანიმუშოდ დაეასახელებდი თუნდაც ა.ქანთარიას, რომელიც გატაცებით მუშაობს შედარებით პატარა ქალაქ თელავში. მის სპექტაკლებზე თბილისიდანაც ჩამოდიან. სულ ამას წინათ გ.სიხარულიძემ რამდენიმე წლის დუმილის შემდეგ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში საინტერესო სპექტაკლი დადგა და მრავალნაცადი მსახიობები – ზ.კეკელიძე, ნ.ხილაძე და ე.მაღალაშვილი კმაყოფილებით მუშაობდნენ მასთან. თეატრალურ ინსტიტუტშიც ოსტატების ხელმძღვანელობით დღეს ძალზე აქტიურად მუშაობს ახალგაზრდა რეჟისორ-პედაგოგთა მთელი პლეადა.

მოდით, უმჯობესია, სხვა კითხვა დაესვათ: ყველა ახალგაზრდა რეჟისორი თუ ღვამს კარგ სპექტაკლებს? ხშირად თუ აჩენენ ისინი საკუთარ შემოქმედებით სახეს? არა, ეს არც ისე ხშირად ხდება და ეს არც ყველას ძალუძს. არცთუ იშვიათად, ბაძავენ იმას, რაც ღვამს უბრალოდ ყველაზე უფრო პოპულარულია. მარცხიანნი თუ არიან? რამდენიც გნებავთ! არადა, ისეთ პროფესიაში, როგორიც რეჟისურაა, როგორ ავიციდნოთ შეცდომები? იმისათვის, რომ რეჟისორი გახდეს, სურვილი არ კმარა. „რეჟისორი მინდა ვიყო“ და „რეჟისორი ვარ“ — ამ სიტყვებს შორის უშველებელი ზღვარია.

ჩემს სიაში ძალზე განსხვავებული ინდივიდუალობები იყრიან თავს. არიან ისინი, რომლებმაც პირველივე ნაბიჯებიდან, ჯერ კიდევ ინსტიტუტის კედლებში, საკურსო სპექტაკლებით მიიპყრეს თეატრალური საზოგადოების ინტერესი. დამოუკიდებელი მუშაობის პირველივე დღიდან აქტიურად იკვალავენ გზას ხელოვნებაში. ასეთ რეჟისორებს მიჰყვებიან, მათ ირგვლივ რაღაც ახალი იქმნება. ესენი ლიდერები არიან და, სხვა თეატრში მისულნიც, თავისად აქცევენ მას. არიან უბრალოდ გამრჯენი, „რიგითი“ რეჟისორები, ბევრს, გაცუთაძლე რომ მუშაობენ. არიან სხვებიც — ბუნებით ნიჭმომადლებულნი, ისინი, გასამრჯელოს გამოკიდებულნი, თავიანთ ტალანტს წერილმანებზე ხარჯავენ, გაწამებულნი ფაციფუცობენ თეატრებშიც, კინოშიც, ტელევიზიაშიც. ბევრს ღვამენ, მაგრამ უმეტესად ზედაპირზე დაღივილივებენ, ვერასოდეს ასწრებენ არსამდე ჩაღრმავებას. ძალზე ხშირად ისინი ირონიულნი არიან თავიანთი თავისა და თეატრის ფანატიკოსების მიმართ.

არიან ისინიც, რომლებიც წლობით ელოდებიან მომენტს, როცა მათ დაეხმარებიან დედაქალაქის პრესტიჟულ თეატრში მოწყობაში. ისინი ყოველთვის უკმაყოფილონი გახლავან. შესაძლოა, ასე უკმაყოფილობა და განაწყენებულობა გალიონ მთელი ცხოვრება და ყოველთვის თავიანთ თავს დაუთმონ მეტი გულისყური, ვიდრე საქმეს. ამათთვის რეპეტიცია მათი ყოველდღიური არსებობის სასიცოცხლო მოთხოვნილება არაა. არადა, რეჟისორი, კლასიკოსის ნათქვამის პერიფრაზირებას თუ მოვახდენთ, ის კი არაა, ვინც სპექტაკლებს ღვამს, არამედ ის, ვისაც არ შეუძლია, ისინი არ დადგას. თანაც, არ შეუძლია, ნიჭიერად არ დადგას. ეს აუცილებელი პირობაა. ერთხელ პერსპექტიული ახალგაზრდა რეჟისორები მიიწვიეს და პატარა ქართულ ქალაქში თეატრის ხელმძღვანელის ადგილი შესთავაზეს. ყველამ იუარა. რატომ? პასუხისმგებლობის ეშინიათ?

ემინათ, რომ საქმეს თავს ვერ გაართმევენ? თბილისიდან გასვლა არ უნდათ? გინდ ასე თქვი და გინდ ისე, ერთი რამ კი გამოდის: მაინცდამაინც ძალიან არ უნდათ სპექტაკლების დადგმა. მათ აუცილებლად ღელაქალაქის თეატრი უნდათ და არა ადგილი, სადაც ისინი თავიანთი საქმის გაკეთებას შეძლებდნენ. მაგრამ, აი, მოლიერი პროვინციაში მუშაობდა, პარიზი კი მერე დაიპყრო. ჩემი მოწაფეები გიორგი ქუთარაძე და ნანა ღემეტრაშვილი პერიფერიაში გაემგზავრნენ, უკვე რამდენიმე წელია მუშაობენ ქართული კულტურის ავანპოსტებზე და ძალზე მნიშვნელოვან, უბადლო საქმეს აკეთებენ. და ჯერ არავინ იცის, ვის მეტი სარგებლობა მოაქვს თავისი სამშობლოსთვის, — მათ, ვინც ღელაქალაქშია, თუ მათ, ვინც ცენტრიდან მომზრებულ ადგილებში ქმნის, შეცდომებს უშვებს, ხარობს, ცოცხლობს. ანდა, ვთქვათ, თემურ ჩხეიძე, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის დღევანდელი ხელმძღვანელი. ხომ არ შეეშინდა მას, ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ თავის ამხანაგ მსახიობებთან ერთად წასულიყო რაიონულ ქალაქ ზუგდიდში და რამდენიმე სეზონი იქ ემუშავა, იქ ბევრი რამ ისწავლა, პრაქტიკას ეზიარა, საქმეში გამოცადა თავისი თავი. რასაკვირველია, ეგრეთ წოდებულ პროვინციაში მუშაობა არა კომფორტული რამაა. აი, სხვა ახალგაზრდა კაცი ამიტომაც რჩება ღელაქალაქში, ელოდება... ნამდვილ რეჟისორს კი ლოდინი არ შეუძლია, მას სპექტაკლების დადგმა, მსახიობების ორგანიზება სწყურია. მისთვის აუცილებლობაა სპექტაკლების დადგმა და თეატრალური ამერიკების აღმოჩენა — ეს ხომ განუკურნებელი რეჟისორული ავადმყოფობაა!

მე არ მჯერა ტალანტების დაკარგვისა, არ მჯერა, რომ ისინი ვერ შეამჩნიეს. მათი შეუმჩნეველობა შეუძლებელია, ისინი, კარგი გაგებით, თავხედები არიან: მათ კარიდან თუ გაყრი, ფანჯრიდან შემოძვრებიან. შესაძლოა, ტალანტის საიდუმლოებაც სწორედ ეს იყოს: სიმშაგე თავის პროფესიასთან, თავის თეატრალურ საქმესთან მიმართებაში.

არიან ისეთებიც, რომლებიც, რაღაც გაუგებრობის შედეგად მოხვდნენ სარეჟისორო ფაკულტეტზე — საბუდისწერო შეცდომა ჩაიდინეს. ესენი, სამწუხაროდ, ცოტანი არ არიან. ისინი ძალიან გვებრალებს, მაგრამ მათი დახმარება შეუძლებელია. ასეთი რეჟისორი საშინელი ტვირთია თეატრისთვის და არც ისე იოლი მოსაშორებელია. მსახიობის ხელმოცარულების ცხადყოფას ძალზე ცოტა დრო სჭირდება, ბალერინის ხელმოცარულების გამოვლენას — კიდევ უფრო ნაკლები, მაგრამ ხელმოცარულ რეჟისორთან, რა გინდა, გააწყო?

მგონი, მუსრი გაგავლუე ახალგაზრდა რეჟისორებს. აი, ჩემი მეუღლე (ის ექიმია, მაგრამ იცნობს თეატრალურ ახალგაზრდობას) ამბობს — ყველაფერი პირიქითაა, მთავარი რეჟისორები უშლიან ხელს ახალგაზრდებს მუშაობაში. მე ვბრაზობ: ვინ უშლის მათ?! აი, ვთქვათ, ამასა და ამას ვინ უშლის ხელს? არავინაც არ უშლის, თვითონ მას არ სწყურია მუშაობა მაინცდამაინც. „არაფერიც, — თავისას მიმტკიცებს მეუღლე, — მას არ ანებებენ იმის დადგმას, რაც თვითონ სურს, ხოლო იმის დადგმა, რასაც თეატრში თავზე ახვევენ, არ უნდა“. „მაშინ მისი საყვარელი პიესა სხვა თეატრში დადგას, — უკვე ყვერი, — ბათუმში, გორში, თელავში, ქუთაისში. არა, იგი უღიარებელი ტალანტის რეალთ ტკება!“

ვერ ვთანხმდებით და ჩვენ-ჩვენი საქმეების მისახელად გავდივართ სახლიდან. მაგრამ მისმა არგუმენტებმა რამდენადმე შეარყიეს ჩემი თავდაჯერებულობა და შევეფიქრიანდი: მე თვითონ, მთავარი რეჟისორი, მართალია, პატარა თეატრისა, მაგრამ მაინც მთავარი რეჟისორი, ხელს ზომ არ ეუშლი ჩემს ახალგაზრდა კოლეგებს? ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ მათ ვეხმარებოდი, მაგრამ ისინი რას ფიქრობენ? ერთმა მათგანმა უცებ თვითდაჯერებულად გამომიცხადა გუშინ, რომ ამოწეწვარი ხე უკვე ღრმომოჭმული ფაქტურაა დეკორაციისთვის და დღეს თეატრში ნიკელი ან თითბერია საჭიროო. მე კი გავცხარდი და მინდოდა მას წაეჩხუბებოდი. შემდეგ გამახსენდა ჩემი შეტაკებები მთავარ რეჟისორთან ერთ-ერთ ჩემს სპექტაკლში ალუმინის მილების თაობაზე და თავი შევიკავე. შესაძლოა, მთავარ რეჟისორებსაც მართებთ, უფრო ზშირად გაიხსენონ დრო, როცა თვითონ ისინი ახალგაზრდები — „რიგითნი“ და „მოწვეულნი“ იყვნენ.

მაგრამ, როცა ჩვენ ახალგაზრდები ვიყავით, — ვერა და ვერ ვცხრები, — სადადგმო გეგმა კი მაშინ ახლანდელზე უფრო მკაცრი იყო, გახელებით ვდგამდით, ვდგამდით დაუგეგმავ სპექტაკლებსაც კი, ვდგამდით ღამეც, რეპეტიციების შემდეგ. და პრობლემები და სირთულეები მაშინაც იყო. რეპეტიციებს ვატარებდით ახალგაზრდა მსახიობებთან და მთავარ რეჟისორებს არ ველოდებოდით. გვიჭირდა, მაგრამ სპექტაკლებს მაინც ვდგამდით. ახლა ახალგაზრდა რეჟისორები მეტს იცდიან. იცდიან „მოწვეულნი“, სამწუხაროდ, იცდიან სამუშაო-სამსახურით ნანანავეები „რიგითნიც“ და არიან თავისთვის უდრტვინველად, ჩუმ-ჩუმად თათხავენ მთავარ რეჟისორს და აღვარღვარებენ „მსოფლიოსგან დაფარულ ცრემლებს“.

მოწაფეობის შემდეგ, ჩემი აზრით, აუცილებელია რამდენიმე წელიწადს ქარგლად მუშაობა. ვეროკიოსთან შეგირდობდა დიდი ლეონარდო და სწორედ აქ, მასწავლებლის ტილოში ჩახატა თავისი გენიალური ანგელოზი, ჩახატა და თავისი გზით წავიდა.

მაგრამ ქარგლებს ძალზე უჭირდათ, ეს მძიმე ფუნქციაა. ქარგალს მისი მდგომარეობა აღშფოთებს, ანერვიულებს, მას დამოუკიდებლობის წყურვილი არ ასვენებს, აწვალებს. ეს საესეებით გასაგები გრძნობაა. მაგრამ ამ შავი მუშაობის პერიოდის გავლა აუცილებელია. სწორედ ანბანის პრაქტიკული წვდომის ეს ეტაპი აწრობს რეჟისორს და იგი პროფესიას ეუფლება. ბუნებრივია, ყველას სურს, რაც შეიძლება ჩქარა გათავისუფლდეს მთავარი რეჟისორის მეურვეობისგან, რომელშიც ყოველთვის ხედავენ ახლის ხელისშემშლელ, დროის მოთხოვნებისგან ჩამორჩენილ პიროვნებას, მაგრამ ზშირად ამ ნაადრევ განთავისუფლებას ახალგაზრდა რეჟისორის მხოლოდ შემოქმედებით აღსასრულამდე მივყავართ.

მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ გავიგე, რა ბევრი პროფესიული რჩევა შევიძინე ჩემი უფროსი ხელმძღვანელისგან, აკაკი ვასაძისგან, რომელიც შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში თეატრალური ხელოვნების ჩემთვის და ჩემი ამხანაგებისთვის მაშინ სრულიად მიუღებელ პოზიციაზე იდგა. ის სცენაზე ამკვიდრებდა გმირის თითქოს მზამზარეულ, ურყევ ფორმას, ჩვენ კი გვაინტერესებდა, თვალი მიგვედევნებინა, თუ როგორია ეს ქეროიზში შინაგანად, საიდან იღებს ძალას ჩვეულებრივი ადამიანი ამ გმირობის ჩასადენად. მთავარი რეჟისორი ხელს მიშლიდა ჩემი ცხოვრების მთავარი საქმის კეთებაში. მას შესწორებები შეჰქონდა ჩემს დადგმებში, აფუჭებდა, როგორც მაშინ მჩვენებოდა, ჩემს „ბრწყინვალე“ მიზანსცენებს, ჩემს სპექტაკლს აღავსებდა თეატრალური შტამებით, ამკვიდრებდა სწორედ იმას, რაც მხოლოდ ოდნავ მინდოდა მომეხაზა და მასთან ცხარე კამათში პროფესიას ვითვისებდი! არის საიდუმლოებანი, რომელთაც მხოლოდ თეატრში ჩაწვდები. ზოგჯერ რამდენ დროს კარგავ იმითვის, რომ ადამიანს განათების სწორად გამოყენება ასწავლო. მაგრამ ახალგაზრდა კაცს, მით უფრო, თავდაჯერებულს (რეჟისორები კი, უმეტეს შემთხვევაში, თავდაჯერებულნი არიან, ეტყობა, ესეც ამ პროფესიის ერთ-ერთი თვისებაა) ადვილად ვერ დაარწმუნებ. პროფესიის საიდუმლოებები თაობიდან თაობას მათი პრაქტიკული ათვისების გზით გადაეცემა, ისევე, როგორც პეტიპასა და ფოკინის ბალებები. ისინი არსად არაა დაფიქსირებული, მაგრამ როგორღაც ინახება დროსა და სივრცეში, ინახება გამოცდილებით.

ჩემთვის თეატრში ყველაზე მნიშვნელოვანი ადამიანებია, რომლებთანაც ვმუშაობ, რომლებიც თამაშობენ, ანათებენ, აფორმებენ. თეატრი — ესაა კოლექტივი და მე, ან პირიქით, მე და კოლექტივი, რომელიც ჩემ ირგვლივაა, კოლექტივი, რომელშიც შედგან ჩემი ახალგაზრდა კოლეგა-რეჟისორებიც. ყოველთვის ვცდილობ, რომ ისინი ჩემთან იყვნენ. ზოგიერთი მათგანი ზოგჯერ ვერ იტანს ჩემს „დიქტატორობას“ და თავისი გზის საძებნად სხვაგან მიდის, ზოგიერთი უკან ბრუნდება და მაშინ ბედნიერი ვარ. ამ რეჟისორებს არასოდეს ეკუთვნის ჩემი მსახიობებთან, მაგრამ მსახიობებს ზოგჯერ ეკუთვნის ზოლმე: აბა, ესა და ეს რეჟისორი როგორ მუშაობს—მეთქი? და როცა ისინი კმაყოფილებას გამოთქვამენ, ახალგაზრდას თავის ნებაზე ვუშვებ. დაე, თვითონ მოიხვეჭოს ავტორიტეტი. რეჟისორის ავტორიტეტი არც თეატრის დირექტორის და არც მთავარი რეჟისორის ბრძანებით არ შეიძლება. მსახიობები ხელიდან არ გაუშვებენ კარგ ახალგაზრდა რეჟისორს, ისინი მას აუცილებლად დაიცავენ. ისინი მაშინვე იგებენ, ვინ სჭირდებათ მათ და ვინ — არა. და, ვინც სჭირდებათ, იმას არ დაგაჩაგვრებენ, მისთვის იბრძოლებენ.

მაგრამ ღრია, უკვე ნათლად გამოვკვეთოთ, ვინ მივიჩნიოთ ახალგაზრდა რეჟისორად — ის, ვინც ეს—ესაა დაამთავრა ინსტიტუტი თუ ის, ვინც თეატრებში უკვე ათი წელი იმუშავა? როცა მე ორმოცი წლისა ვიყავი, რეცენზიებში ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რეჟისორად მიხსენიებდნენ. ეს რატომღაც მწყინდა — იმ დროისთვის უკვე დადგმული მქონდა ყველა ის სპექტაკლი, რომლებსაც დღეს ჩემს წარმატებად მიიჩნევენ.

მიყვარს აქტიური ახალგაზრდა რეჟისორები, ისინი ჩემთვის ყოველთვის საიდუმლოს წარმოადგენენ. აი, ახლაც თბილისში ჩვენთან მუშაობს ირინე ჟღენტო, ოპერის თეატრში — ლელა გვარიშვილი, თელავში — მალხაზ ასლამაზიშვილი, ქუთაისში — გოგი გაბილაია, რას მიაღწევნენ ისინი? ეს ისევე საინტერესოა, როგორც იმის გამოცნობა, თუ როგორი იქნება დღევანდელი ტანმორჩილი ნაზი ნერგი ათი წლის შემდეგ. ერთიც ვნახეთ და, ჯადო—ხე გაიზარდოს? ახალგაზრდებს უნდა დავეხმაროთ თავიანთი საიდუმლოების გამხელაში.

მაგრამ ღრია, მთავარი რეჟისორის პიროვნებაზე ვისაუბროთ. ყოველთვის დგას კი იგი სათანადო სიმაღლეზე ახალგაზრდობასთან ურთიერთობისას? ზომ ამბობენ, იმავე ვეროკიომ, როცა ლეონარდოს არაჩვეულებრივი ძალა დაინახა, ფერწერას შეეშვა და მხოლოდ

ქანდაკებაში დაიწყო მუშაობაო. შესაძლოა, ეს ანეკდოტიც იყო, მაგრამ რა კარგი ანეკდოტია! თუ „მთავრეუბები“ ჩვენში უტაქტოდ ერევან ახალგაზრდა კოლეგების მუშაობაში და, რაც ყველაზე უფრო უღირსი საქმეა, მათთვის რამდენიმე მიზანსცენის შესწორების შემდგომ სპექტაკლის დამდგმელად ეწერებიან, — ეს, უბრალოდ, ისეთი უწესობაა, რომელიც რომელიმე დადგენილებითაც კი უნდა აიკრძალოს. მთავარი რეჟისორი, უწინარეს ყოვლისა, ნიჭიერი უნდა იყოს, ჭეშმარიტი ტალანტი კი გულუხვია და ახალგაზრდობისთვის აუცილებლობის გამო გაცემულ ნამტკეებს თელას არ დაუწყებს.

არის შემთხვევები, როცა მთავარი რეჟისორი ახალგაზრდა კოლეგის ნამუშევარს მის ჩანაფიქრში ჩაუღრმავებლად ასწორებს. მაგრამ ხელმძღვანელის ამოცანა ზომ ისაა, რომ ახალგაზრდა კოლეგას დაეხმაროს ჩანაფიქრის ხორცშესხმაში და არა ის, რომ სპექტაკლი უკვე ცნობილ კლიშეს, შერეულ შტამპებს მიუმარჯვოს. ცუდია, თუ ჩვენი ხელმძღვანელობით სპექტაკლი თანდათან ჩვეულებრივ, ნაცნობ კონტურებს იძენს.

თუ ახალგაზრდა რეჟისორი გეთავაზობს ახალ, პროგრესულ მხატვრულ იდეებსა და გამომსახველობით საშუალებებს, ზოლო მთავარი რეჟისორისთვის ისინი მიუღებელი ან, უბრალოდ, გაუგებარია, აღიძვრება საქყაროსავით ძველი კონფლიქტი. ახლის ბრძოლა ძველთან ყოველთვის მტკივნეული, მაგრამ ბუნებრივი პროცესია, ოღონდ, ახალგაზრდებმა არ უნდა იფიქრონ, როგორც ერთ ღროს მე ვფიქრობდი, თითქოს ამ ბრძოლისას ცრემლებს მხოლოდ ისინი ღვრიდნენ. „მსოფლიოსთვის დაფარულ“ ცრემლებს მთავარი რეჟისორებიც ღვრიან, მაგრამ ეს ცრემლები, რატომღაც, ნაკლებ ჩანს, შესაძლოა, მთავარი რეჟისორების მიერ წლების განმავლობაში შეძენილი მათი დამალვის უნარის გამოისობით. და ყოველთვის არც ეს მთავარი რეჟისორები ღვამენ იმას, რაც თვითონ სწადიათ...

როგორ უნდა დავეხმაროთ ახალგაზრდა რეჟისორს თავისი თავის მეტი ძალით და უფრო ნათლად გამოვლენაში? რეჟისორმა ე.სარქისოვმა გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურა“-ს ფურცლებზე შემოგვთავაზა ორგანიზება სპეციალური საექსპერიმენტო მოედნებისა, სადაც ახალგაზრდებს დადგმის საშუალებაც მიეცემათ და ცდის ჩატარებისაც. მაგრამ ასეთი ღონისძიება მსახიობთა კოლექტივის, დამდგმელ ნაწილს საჭიროებს. ეს დამატებითი მატერიალური პრობლემები და ორგანიზაციული სირთულეებია. და, შემდეგ, რამდენი ასეთი მოედანი უნდა გაიხსნას საბჭოთა კავშირის მასშტაბით? უამრავი, აურაცხელი.

როგორ მივიწვიოთ იქ ახალგაზრდა რეჟისორები და რომელი რეჟისორები მივიწვიოთ? სამხატვრო საბჭოსაც ზომ უნდა თავმჯდომარე. პოლა, იგი გახდება მთავარი რეჟისორი და ყველაფერი თავიდან დაიწყება.

ჩემი აზრით, უფრო ბუნებრივი იქნებოდა ხელშეკრულებითი სისტემების შემოღება, რომლებიც განამტკიცებდნენ თეატრისა და ახალგაზრდა რეჟისორის ურთიერთობებს. რამდენიმე წელს მუშაობის ხელშეკრულება თავისებურ ბრიოლაში გამოცდა იქნებოდა. რამდენი ითქვა ამაზე, რამდენი დაიწერა, მაგრამ აქედან დღემდე არაფერი გამოვიდა. არადა, ხელშეკრულებითი სისტემა რომ შემოგვედო, კადრები ზომ „ბუნებრივი შერჩევის“ წესით შეირჩეოდა. დირექტორს ან მთავარ რეჟისორს უნდა ჰქონდეთ უფლება, თვითონ დაუდონ ახალგაზრდა რეჟისორს არა სპექტაკლების დადგმის, როგორც ეს ამჟამად, არამედ თეატრში გარკვეული ხნით მუშაობის ხელშეკრულება და თვითონვე გაწყვიტონ, გააუქმონ ეს ხელშეკრულება, როცა ამას საჭიროდ მიიჩნევენ. მკაცრი პირობაა? ალბათ, მაგრამ, რას ვიზამთ? რეჟისურა ძალზე ძნელი, მე ვიტყვოდი, უნიკალური პროფესიაა, ზოლო რეჟისორული ნიჭი იშვიათი, უჩვეულოა. ე.ი. ვერც სიძნელეებს გავექცევით.

(„სოვეტსკაია კულტურა“, 1985 წ. 6 აპრილი)

ფიქრები თეატრის ირგვლივ

გუშინ ახალი პიესა მომიტანეს. ყველაფერი გადავდე და გულისყურით შევუდექი კითხვას. პირველი მოქმედების შემდეგ ინტერესი თანდათან გაძიქრა და შიშით დავიწყე ფიქრი იმაზე, რა არასასიამოვნო საუბარი მელოდა ავტორთან. თავს ვირწმუნებდი: პიესა რომ ყოფილიყო ცხოვრებისეული, დამაჯერებელი, მაღალმხატვრული დონის, ხომ მაშინვე დავიწყებდი მასზე ფიქრს, როლებს გავანაწილებდი და სპექტაკლს დაედგამდი. ამ გამოგონილი, ხელოვნური, მკვლადშობილი პიესის დადგმა კი არ შეიძლება. ვის რად უნდა ასეთი პიესა?! განა არ სჯობს, ისევ კარგ პროზაზე ან კლასიკაზე ვიწვალო, იქნებ, რამე გამომივიდეს! ჩვენს თეატრს სასწრაფოდ სჭირდება კარგი პიესა. და ვერავინ დამარწმუნებს, რომ მსოფლიოში არსებობს რეჟისორი, რომელიც უარს იტყოდა ასეთ დრამატურგიულ ნაწარმოებზე. მაშ, რაშია საქმე? ალბათ, იმაში, რომ ნამდვილი, კარგი პიესის დაწერა მაროლატ ძალზე რთულია, იქნებ პოემაზე ან რომანზე უფრო რთულიც. თავის მოტყუებას ხომ არ დაეიწყებოდა – დიდი ხანია, მაღალმხატვრული, თანამედროვე პიესა არ წაგვიკითხავს, არც რუსეთში, არც ჩვენთან. მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ აუცილებლად დაიწერება.

რამდენიც არ უნდა ვიმსჯელოთ, ვიკამათოთ, პიესა, ლიტერატურა – თეატრალური ნაწარმოების ფუძეთა ფუძეა.

ჩემი თეატრალური ახალგაზრდობის ჟამს ეს პრობლემა არ არსებობდა, არავინ კამათობდა იმის შესახებ, რა უფრო მთავარია – დრამატურგია თუ რეჟისურა? ყველა მიიჩნევდა, რომ მსახიობი თეატრალური ხელოვნების საფუძველია. დრამატურგი კი ქმნის თეატრალური ხელოვნების შინაარსს. ეს ლიტერატურის განსაკუთრებული სახეობაა და მას თეატრის გარეშეც შეუძლია არსებობა (ამას წინათ გრიგოლ რობაქიძის პიესები გადავიკითხე. შესაძლოა, ისინი ვიღაცას მოსწონდეს, ვიღაცას – არა, მაგრამ როგორც ლიტერატურულ ფაქტს – თავისთავადი ღირებულება აქვს).

მსახიობის ხელოვნება მთავარია თეატრში, დრამატურგია – წამყვანი. რეჟისორმა უნდა მოძებნოს დრამატურგის სტილის თავისებურება (გრძნობათა ბუნება) და თეატრალური ხელოვნების ყველა კომპონენტი მას დაუქვემდებაროს.

ასე იყო მაშინ, როდესაც ქმნიდნენ ეპიერპოლდი, ევახტანოვი, კმარჯანიშვილი, სახმეტელი. ისინი კი, არ შეიძლება, დრამატურგის რეჟისორ—მსახურებად მივიჩნიოთ. არანაირი დაქვემდებარება არ ახასიათებდათ; პირიქით — წარმოსახვის თავისუფლება, დადგმის არაჩვეულებრივი ხატოვანება და, ამასთანავე, დრამატურგის არაჩვეულებრივი პატივისცემა. მათი კამათი არამც და არამც არ ეხებოდა დრამატურგიის მნიშვნელობას, როლს თეატრის ხელოვნებაში (განა თავად ეპიერპოლდი არ წერდა: „ლიტერატურა კარნახობს თეატრს“). ისინი კამათობდნენ სპექტაკლის სტილისტიკისა და პირობითობის, თეატრალური თამაშის წესისა და ბუნების გარშემო, ისინი ნატურალისტური თეატრის დოგმის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ.

არ შემიძლია დავეთანხმო იმას, რომ თეატრები ქართულ პიესებს არ დგამენ. სანდრო მრეკელიშვილის თეატრი ახალგაზრდა დრამატურგთა ლაბორატორიად იქცა. ანდა, ავიღოთ, თუნდაც, უკვე ყველასთვის კარგად ცნობილი შ.შამანაძის პიესების მაგალითი: ისინი საქართველოს თითქმის ყველა თეატრმა დადგა. არა მჯერა, რომ კარგი პიესა ყველა თეატრმა მაშინვე არ დაიტაცოს დასადგმელად. ჩვენ, რეჟისორებს თუ თეატრების ლიტერატურული ნაწილის გამგეებს, ძალიან ბევრი პიესის კითხვა გვიწევს. ისინი მოაქვთ დრამატურგებს — პროფესიონალებსაც და არაპროფესიონალებსაც, მაგრამ კარგ პიესას იშვიათად თუ წაწყდებით. ეს ბუნებრივია — პიესა, პირველ ყოვლისა, დიდი ლიტერატურა უნდა იყოს. რატომ არის, რომ ნოდარ დუმბაძის ლიტერატურა მთლიანადაა გადატანილი თეატრალურ ენაზე?! სწორედ იმიტომ, რომ უპირველეს ყოვლისა, ეს დიდი ლიტერატურაა, თავისი ბუნებით კი უაღრესად თეატრალურია. ჩვენ კარგი პიესის დაბადების მუდმივ მოლოდინში ვართ.

დრამატურგი, მით უფრო, თუ ის ახალგაზრდაა, თეატრით უნდა ცხოვრობდეს, ხშირად უნდა ესწრებოდეს სპექტაკლებს, რეპეტიციებს. სემინარებზე ხშირად ვლაპარაკობთ ამის შესახებ, სინამდვილეში კი დრამატურგი თეატრში იშვიათი სტუმარია.

არ ღირს კამათი იმის შესახებ, რომ ქართული თეატრის საფუძველი ქართული ლიტერატურა უნდა იყოს. ეს ისედაც ყველასთვის ნათელია. ან კი შეიძლება, სხვაგვარად იყოს?! „ბაკულას ღორები“, ანდა „წუთისოფელი ასეა...“ ჩვენს თეატრში მსახიობებისა და რეჟისორებისთვის ბევრად ძვირფასი და ახლობელია, ვიდრე მოლიერის „დონ ჟუანი“, რევაზ გაბრიაძის მიერ გაქართულებული „ჩვენი პატარა ქალაქი“ უფრო გასაგებია, ვიდრე უცნობი პიუსტონი. მე, პირადად, არ

მესმის იმ რეჟისორებისა, არაჩვეულებრივი დაჟინებით რომ დგამენ პინტრს, იონესკოს, ბეკეტს, რომელთა ბუნება ჩვენთვის სრულიად უცხოა და არც ბოლომდე გასაგები.

რისთვის ეკამათობთ, რისთვის ემართავთ დისპუტებს? ვარკვეთ, ვინ არის დაშნაშვე იმაში, რომ თეატრში ცოტაა ქართული პიესა? სად, რომელ ქვეყანაში გვევლება დღესდღეობით კარგი თანამედროვე პიესები? საბჭოთა კავშირში, ყოველ შემთხვევაში, მათი სიუხვე არ შეიძინევა. უკვე რამდენი წელია, თეატრების მიმართ გამოთქმული ერთი და იგივე ბრალდება მესმის, თეატრები კი ყოველთვის ქართულ მასალაზე მუშაობას უფრო ცდილობდნენ, ვიდრე არაქართულზე. საუკეთესო პიესები მომავალ თაობებს რჩება, შემთხვევითი – უკუაღოდ ქრება.

ამდენს ეკამათობთ, სპექტაკლებს კი ასე ცოტას ვდგამთ! ადრე ხან ერთ, ხან მეორე თეატრში ცხადდებოდა პრემიერა, ანონსი. ერთი სეზონის განმავლობაში ბევრი ახალი დადგმის ნახვა შეგვეძლო, აღტაცებული ვრჩებოდით მსახიობთა მიერ შექმნილი ახალი სახეებით; ზოგი რამ მართლაც კარგი იყო, ზოგი – ნაკლებად, მაგრამ ნამდვილი თეატრალური აღმოჩენებიც ზომ იყო (ვერიკო, სესილია, სერგო, ვასო, აკაკი)... ერთ სპექტაკლს რამდენჯერმე ვნახულობდით. რატომ ზღებოდა ასე? ალბათ, იმიტომ, რომ ერთმანეთისგან განსხვავებული სპექტაკლები იდგმებოდა, რეჟისორებიც – ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულნი – კამათობდნენ, უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს. შესაძლებელი იყო განსხვავებულ სტილთა თანაარსებობა და მოულოდნელი სამსახიობო აღმოჩენები. ყველანი გავრბოდით სესილიას „ელისაბედის“ სანახავად, რომ კიდევ ერთხელ დავმტკბარიყავით მსახიობის წარმატებით, განგვეცადა, სიამოვნება მიგველო მისგან! დღეს კი სულ უფრო მეტს ვლაპარაკობთ იმის თაობაზე, ვინ ვის კლავს: რეჟისურა მსახიობებს თუ მსახიობები რეჟისორს. ან, იქნებ, კულტურის სამინისტრო არ გვაძლევს თავისუფლებას? მაგრამ ზომ მივიღეთ ეს თავისუფლება. ოღონდ, რომ არ ვიცით, როგორ მოვიხმაროთ იგი?! თავისუფლება კი არაა, ჩვენ გვჭირდება სხვადასხვანაირი სპექტაკლი და ახალი, არაჩვეულებრივი როლები, თეატრებს შორის შემოქმედებითი შეჯიბრი, ხელოვნების ნამდვილი ნაწარმოების შექმნის სურვილი – აი, რა გვჭირდება. გარდაქმნა კი არ არის საჭირო, საჭიროა შექმნა, მუშაობა, სპექტაკლების დადგმა, დღედაღამ შთაგონებული რეპეტიცია, ძიება, ახლის მოსინჯვა, თავის საქმეში შეყვარებული კოლექტივის შემოკრება

და კიდევ, უმთავრესი — ყოველივე ამისგან არაჩვეულებრივი სიაშოვნების მიღება.

დღევანდელი თეატრი, ისევე, როგორც ყოველგვარი უსარგებლო საქონლით გადატენილი ჩვენი მაღაზიები, „პოზიციური“ სპექტაკლებითაა სავსე. ჩვენ კი გვიკვირს, თეატრალური დარბაზები სულ უფრო და უფრო რომ ცარიელდება. გასაგებია, რომ მაყურებელი საინტერესო ვიდეოკასეტის ნახვას ამჯობინებს. როგორც ჩანს, ყველანი რაღაცაში ვცოდავთ.

დღეს ხშირად წერენ და ლაპარაკობენ „აგრესიული რეჟისურის“ შესახებ, რომ რეჟისურა კლავს ცოცხალი მსახიობის თეატრს. „აგრესიულ რეჟისურაში“, როგორც ჩანს, უსულდგმულობა იგულისხმება. აგრესორი — მტაცებელია, მძარცველი! ასეთია ამ სიტყვის მნიშვნელობა. ხაზგასმით მინდა აღენიშნო, რომ როდესაც ამ პრობლემას ვვხვებით, რ.სტურუას რეჟისურას არ ვგულისხმობ. ეს განსაკუთრებული შემთხვევაა, განსაკუთრებული ნიჭი. მას შეიძლება არ დაეთანხმო, მაგრამ არ აღიარო იგი, — არ შეიძლება. უბედურება ის არის, რომ ზოგი არამხატვარი, არაშემოქმედი, ანდა სულ სხვა ბუნების მქონე რეჟისორი ცდილობს, მიბაძოს ამ რეჟისორს, გამოიყენოს მისი ძიებები და მონაპოვარი.

რამ გამოიწვია ჩვენი სპექტაკლების სულიერი გაღარიბება?! პირველ რიგში, ჩვენივე დამოკიდებულებამ პიესისადმი. თითქოს იგი სპექტაკლისთვის დაწერილი სცენარი იყოს (როგორც კინემატოგრაფიაში), რომელიც შეიძლება შენს გემოზე დაჭრა, დააქუცმაცო. ეს რაღაც გაუგებრობაა! პიესა — ფუძეა სპექტაკლის. წინათ მონტაჟსაც, თუკი ის დაიშვებოდა (მარჯანიშვილი, ახმეტელი), ძალზე ფრთხილად ეკიდებოდნენ, ცდილობდნენ, პიესის ქარგა არ დაერღვიათ. პიესა — ხელოვნების დასრულებული ნაწარმოებია. მოტარტის მუსიკის დაქუცმაცება არ შეიძლება — სულ სხვა მუსიკა გამოვა. ალბათ, შეიძლება მისი ახლებურად ორანჟირება, მაგრამ ორანჟირებას თავისი ავტორი ჰყავს. აფიშაზე იბეჭდება „შექსპირი-ბრეხტი“. თავად შექსპირი იღებდა სხვის პიესებს და შემდეგ თავისებურად გადაწერდა-გადააკეთებდა, მაგრამ ხელს აწერდა — „შექსპირი“. კარგად ვერ გამოიგია ბოლომდე, რად დასჭირდა გოგი ქეთარაძეს ხელახლა გადაეწერა გორკის „ფსიკრეზი“?! ალბათ, იმიტომ, რომ მასალა და პრობლემა მოეახლოებინა დღევანდლობისათვის. მაინცდამაინც ამას ვერ დავეთანხმები, მაგრამ შესადავებელიც არაფერი მაქვს, რადგანაც გოგიმ აფიშაზე ხაზგასმით აღნიშნა — პიესა მე

დაეწერო. ისევე, როგორც „ბაზ-ბუზონის“ შემთხვევაში და ა.შ. ავტორისეული ბუნებისადმი, მისი სულისადმი უფაქიზესი დამოკიდებულება — თეატრის უპირველესი კანონია.

გადავიკითხე რობაქიძის პიესა „ლონდა“ და თავად ლიტერატურისაგან უდიდესი სიამოვნება მივიღე. არის მასში რაღაც სიღრმისეული, ფარული, როგორც ბახის მუსიკასა და ხალხურ მრავალხმიანობაში. ნაწარმოების ინტერპრეტაცია ყოველთვის იყო შემსრულებლის უფლება, მაგრამ თუკი ჩვენ ამ პიესაში ანტიკურობის პრინციპებს დავარღვევთ და მოქმედების პოეტანზე, მისტიური თეატრის ატმოსფეროში გადავიტანთ, სულ სხვა რასმე მივიღებთ. შესაძლოა, რომ სანახაობა ამ გადაადგილებით უჩვეულო კუთხით წარმოდგეს, მაგრამ სურნელება და სტრუქტურა რობაქიძისეული ამ უცნაური ლიტერატურისა, მისი სიღრმისეული არსი კი უეჭველად დაიკარგება.

ყოველი ნაწარმოები დადგმისას მის ხელახლა გადაკითხვას ითხოვს, ოდესღაც აქტუალური — დროთა განმავლობაში თავის სიმძაფრეს კარგავს და პირველ ადგილს იკავენს ის საჭირობოროტო, რაც დღეს არის საზოგადოებისათვის ამაღელვებელი და საწუხარი. ეს ბუნებრივიცაა. მაგრამ თუ ნაწარმოებს, რომელსაც დღეს თეატრი ირჩევს დასადგმელად, აქტუალობის ხაზგასმის მიზნით სულს გამოვაცლით და მის სანაცვლოდ სხვას ჩავებრავთ, ნაწარმოები თავის სულიერებას დაკარგავს. როგორც ჩანს, დადგა პიესა იმგვარად, როგორც ის არის დაწერილი, ამავე დროს, მოუნახო საინტერესო რეჟისორული გადაწყვეტა და მისი შესატყვისი თეატრალური თამაშის წესი — გაცილებით როული და პრობლემატურია.

რაც შეეხება მონტაჟს: ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, როგორ გააკეთებ მას. ეს ისეთივე რთული ოპერაციაა, როგორც ადამიანის ცოცხალ ორგანოთა გადანერგვა-ტრანსპლანტაცია; გადანერგილი გული ანდა თირკმელი, როგორც უცხო სხეული, შესაძლოა, მიიღოს ან არ მიიღოს ორგანიზმმა. რეჟისორის ამოცანაა, ისე გადააკეთოს პიესა, რომ მან ავტორისეული სული არ გაკარგოს. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, რაოდენ ფრთხილად ჩაატარებ ამ ოპერაციას. ვაკეთებ კი მე თვითონ მონტაჟს? ალბათ, ვაკეთებ, მაგრამ ვცდილობ, ავტორისეული სტრუქტურა არ დაეარღვიო. მაგალითად, მოლიერის „დონ ჟუანში“ სუფელიორი რომ არ შემეყვანა, მაშინ სულ სხვა სპექტაკლი იქნებოდა. არც ერთი აწკარი, არც ერთი სიტყვა გენიალური ტექსტისა შეცვლილი არ არის. თანხებიც თავისი სპექტაკლი „ოტელო“ პიესის ფინალური სცენით დაიწყო, დასაწყისი მოაშორა, მაგრამ

შალსაბაძის ცნობილი სპექტაკლიც, რომელშიც ა.ხორავა თამაშობდა, ხომ ასევე პირველი სურათის გარეშე გადიოდა. ძალიან მომწონს თემურის სპექტაკლი, თუმცა, ზომაღლის შიგნით მთელი მოქმედების გადატანა შესაძლებელია: ამაში არის რაღაც არაბუნებრივი. ჩვენ, რეჟისორები, ყველაფერს ამას იმის შიშით ვიგონებთ, რომ მაყურებელმა არ მოიწყინოს, ასეთი თეატრალური გადაწყვეტის მაგალითი უამრავია. თავის დროზე, რეჟისორი საშა მიქელაძე ამას „ცულულუტობას“ ეძახდა და როდესაც ჩემს სპექტაკლებშიც შენიშნავდა, ძალიან მწყინდა.

იქნება, ეს იმიტომ ხდება, რომ ჩვენ მსახიობებთან მუშაობას გადაეჩვიეთ? უმჯობესია, სხვაგვარად დასვა შეკითხვა: ვიცი თუ არა, როგორ უნდა მსახიობთან მუშაობა (ჩემს თავზე ვლაპარაკობ)? ყოველმა ჩვენგანმა რაღაც უმთავრესი, ყველაზე მნიშვნელოვანი უნდა გაიხსენოს. აი, მაგალითად, როგორ მუშაობდა, რითი იყო დაკავებული რეპეტიციებზე, თუნდაც, ვასო ყუშიტაშვილი? როგორც ამბობენ, მას კარგად სცოდნია და ყვარებია მსახიობებთან მუშაობა. თავად ჩვენ რეჟისორებმა, დაკარგეთ რაღაც მნიშვნელოვანი, დავივიწყეთ, როგორ იქნება სცენაზე ცხოვრება. იქნება, პიესის გადაკეთება ანდა სპექტაკლის გადაწყვეტა უფრო ადვილია, ვიდრე მსახიობებთან მუშაობა და იმის მიღწევა, რომ სცენაზე მხატვრული სახე იხადებოდეს? ალბათ.

ამ ცოტა ხნის წინ ერთმა რეჟისორმა შეკამათებისას მითხრა:

— განა საჭიროა დავდგათ ისე, როგორცაა დაწერილი პიესა? თქვენ ხომ გეასწავლიდით, რომ პიესის საკუთარი გადაწყვეტა უნდა მოენახოთ?

— ალბათ, ცუდად გასწავლეთ. უნდა ავირჩიოთ კარგი, მაღალმხატვრული პიესა და დავდგათ, ანდა ავიღოთ სხვა, თუკი ის, წინა არ მიესადაგება იმ სათქმელს, რისი გამოხატუაც გვსურს. რატომ უნდა „ეწვალოთ“ პიესა, რატომ უნდა ვაიბულოთ „ილაპარაკოს“ ის, რაც მასში არ არის.

ეს ყველაფერი, სამწუხაროდ, ჩვენი შეცდომებია და არა „აგრესია“.

ამბობენ, რომ რეჟისურა კლავს ცოცხალ თეატრს. სახელდობრ, ვიზუალური? მედეა კუჭუხიძეზე თუ შალვა გაწერელიაზე, რომლებმაც იციან და უყვართ მსახიობებთან მუშაობა და, ყველაფრიდან ჩანს, მსახიობებსაც უყვართ მათთან მუშაობა?! გოგი ქავთარაძეზე, რომელმაც ასე ასწია მსახიობის ოსტატობის ღონე სოხუმის თეატრში?! თემურ ჩხეიძეზე? გიგა ლორთქიფანიძეზე, რომელიც აპოპოვის და მკნებელის მოწაფე და მიმღევარია?! ვიზუალური, საკუთრივ, საუბარი? გიზო ჟორდანიასზე, ლევან მირცხულავასა და ალექსანდრე ქანთარიაზე?

იქნებ ჩემზე, აკი ბავშვივით დამტუქსა ფიქრია შალამბერიძემ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე „აგრესიის“ გამო „შემლილის წერილებში“.

მაგრამ მე ყოველთვის ვცდილობდი გამეღვიძებინა მსახიობში უნარი, მისი ბუნება და შემოქმედებითი პროცესისაკენ წარმემართა იგი. რასაკვირველია, ყოველთვის არ გამოდიოდა ის, რაც მინდოდა. მაშ, მე თუ არა, ვინღა ეს აგრესორი? ყოველი ჩვენგანი თავისი ნიჭისა და შესაძლებლობისდაგვარად ირჯება. ჩვენ არა ვართ აგრესორები, უბრალოდ, მუშაობის რაღაც საიდუმლოება დავკარგეთ და ვერაფრით გვიპოვია. მაგრამ, დარწმუნებული ვარ, თუ ძეხნას დავიწყებთ — აუცილებლად ვიპოვით კიდეც. ოღონდ, უნდა ვეძიოთ და სხვის წამბაძეულობას თავი ვანებოთ.

გაუთავებლად ეკამათობთ იმაზე, ვის ხელთაა თეატრები — რეჟისორის, მსახიობებისა თუ ჩინოვნიკების? ამბობენ, რომ მსახიობის ხელოვნება მიიჩქალა, მეორე პლანზე გადავიდა. ვინ არის დამნაშავე? დარწმუნებული არა ვარ, რომ ეს მხოლოდ რეჟისორის ბრალია. ზოგჯერ, ალბათ, მოხუცებულობით, მგონია, რომ თეატრი, თეატრი-ტაძარი გასასვლელ ეზოდ გადაიქცა: ყველა სადღაც გარბის, ჩქარობს, ზოგჯერ შემოირბენენ რეპეტიციებზე, გადაფურცლავენ როლს — „გასაგებია, გასაგებია...“ და ისევ სადღაც გარბიან. ხომ არ გგონიათ, ვინმე სხვაზე მაქვს საუბარი?! კინომსახიობთა ახალგაზრდა კოლექტივზე, ჩემს თეატრზე მოგახსენებთ. ჭეშმარიტი ხელოვნება ყურადღების არაჩვეულებრივი დაძაბვა—მოკრების, სულიერისა და ფიზიკურის სრულად გაცემის შემთხვევაში იქმნება მხოლოდ, თუ გნებავთ — სიჩუმეში, და მაშინაც კი ყოველთვის როდი გამოდის ის, რაზეც ოცნებობდი.

საკუთრივ, რაზე გვაქვს დისკუსია? იმაზე, რომ ჩვენი თეატრები ცუდ მდგომარეობაშია? ვინ თქვა? ჩვენი თეატრები მსოფლიო არენაზე გავიდნენ. აკადემიურ თეატრებს ამჯერად არ ვგულისხმობ. ვინ იფიქრებდა, რომ თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა პატარა ჯგუფი, კინოსტუდიისა და კინოკომპიტიტის დახმარება—შეარველობით თეატრად ჩამოყალიბებული, საგასტროლოდ ესპანეთში ან სამხრეთ ამერიკაში წავიდოდა!

ჩვენში დარჩეს და, რა გვინდა სამხრეთ ამერიკაში?! იქ გველოდებიან სწორედ! თეატრი, პირველ ყოვლისა, თავისი ქუჩისთვის, თავისი უბნისთვის, თავისი მაყურებლისთვის უნდა არსებობდეს. მოვწონვართ თუ არა ჩვენს ქუჩას — აი, რა არის საკითხავი; აი, ეს უნდა გახდეს ჩვენთვის მთავარი კრიტერიუმი. იქნებ, ღირდეს ცოტა დაფიქრება,

ყურადღების შეჩერება იმაზე, რომ როდესაც „დონ ჟუანს“ ვაჩვენებთ მთელ მსოფლიოს, ამასობაში, საკუთარ თეატრში მუშაობა არ დაგვაიწყდეს, სხვადასხვა ადგილის გაუთავებელი ცვლა ჩვევად არ გადაგვექცეს; არ დაგვჩქმდეს აჩქარება, ფაციფუცი, ისეთი განწყობილებით მუშაობა, რომ რაც შეიძლება სწრაფად შევაკონწიწოთ სპექტაკლი და ჰაიდა!... მაშინვე ჩვენი ქუჩის საზღვრებს გარეთ, ქვეყნის გადასაყარავში გავაქანოთ. მერე კი ვიდევნებ ჩაწერილი უცხოელი მაყურებლის ტაშით და ოვაციებით ჩვენი შეზობლები გავაკვირვით. ეს ყველაფერი ძალიან კარგია და, ალბათ, საჭიროც. მაგრამ ყოველდღიური შემოქმედებითი ცხოვრება თეატრისათვის კიდევ უფრო საჭირო და მნიშვნელოვანია. ეთიკა, რეჟიმი თეატრისათვის გარდაუვალი, პირველი აუცილებლობაა. ხელოვნება ვერ გულის აჩქარებას. წარმატებით დაგვირგვინებული ყოველი სპექტაკლი – ეს ხომ შემოქმედებითი აღმოჩენაა და არა უკვე ცნობილის განმეორება.

თეატრის შესახებ დაწერილ სტატიებში ხშირად შეხვდებით რეჟისურის მიმართ გამოთქმულ საყვედურს იმის თაობაზე, რომ რეჟისურა, რბილად რომ ვთქვათ, სამსახიობო ხელოვნებას აფერხებს, ხელს არ უწყობს. არ ვარ დარწმუნებული, რომ მხოლოდ ჩვენ, რეჟისორებს მიგვიძღვის ამაში ბრალი. ხშირად მიფიქრია, ნუთუ, მეც არ ვაძლევ მსახიობებს შემოქმედებით თავისუფლებას? შევეცდები, რაც შეიძლება მეტი თავისუფლება მივანიჭო. მაგრამ ემიშობ, რომ ისინი დაიბნევიან, ვერას გახდებიან და რეპეტიციებზე კლავინდებურად დაიწყებენ მსჯელობას არა იმაზე, თუ როგორ უნდა ითამაშონ თავისი როლი, არამედ იმაზე, თუ როგორ უნდა დაიდგას სპექტაკლი. საერთოდაც, რატომღაც, დღესდღეობით თეატრში ყველა რეჟისორული პრობლემებით არის შეპყრობილი. ეგებ, ამიტომ გახდა თეატრებში ასე იშვიათი ნამდვილი გარდასახვა, ან იქნებ თვით სიტყვა გარდასახვა გახდა „უცენზურო“? დღეს მსახიობები სულ უფრო თვითგამოხატვით, შემოთავაზებულ ვითარებაში საკუთარი თამაშით არიან გატაცებული: მე – დონ ჟუანში, ფაუსტში, დარისპანში, ყველგან თვითონ მსახიობი, როგორც ოპერაში – მომღერალი. დღეს თითქოს არავინ ფიქრობს, გაარღვიოს საკუთარი თავის საზღვრები, სხვა ადამიანში „შეაღწიოს“ და ამ სხვა ადამიანის სახის შექმნაზე იზრუნოს.

აი, წინათ კი... თუმცა, არ ღირს სულ ერთი და იმავე მაგალითების მოყვანა წარსულიდან. მაგრამ, რატომ იყო, რომ იმ წარსულში სპექტაკლების დამთავრებისას ხშირად ნახავდით გამოსასვლელ კარებთან თავშეყრილ აღფრთოვანებულ ხალხს, თეატრის

თავიანისმცემელთ? რატომ ღებულობდნენ მსახიობები ასე ხშირად მაყურებლების აღელვებულ წერილებს?! აი, ამის შესახებ, ალბათ, ღირს ნამდვილი მსჯელობა და დაფიქრება.

მინდა გავიზიაროთ, რომ ჭეშმარიტი პატივისცემით გავიმსჭვალე კოტე მახარაძის „საჩინო“ ჩატარებული ექსპერიმენტისადმი. ვილაცას იგი შეიძლება მოეწონოს, ვილაცას – არა: ამიტომაცაა ეს ხელოვნება. მაგრამ თვით მოვლენა, ფაქტი – მსახიობის ლტოლვა სამსახიობო ხელოვნების სამყაროსკენ – ძალზე სიმპტომატურია. რის გამო მოხდა ასე? იქნებ, მსახიობებს თეატრში არაფერი აქვთ სათამაშო? და აი, კოტე თავის თეატრში – აბსოლუტური სიზუსტით მომზადებული, ათასგზის შემოწმებული ავტორისეული ტექსტით, ნაცნობებთან განუმეორებელი გასაღებით მოუბარი მსახიობი ყოველ სპექტაკლზე ხელახლა იბადება. ეს მონაპოვარია. შეიძლება, გაზეპირებული ტექსტი სხაპასხებით მაწოდო მაყურებელს, მაგრამ მაშინ გაქრება მაყურებელსა და შემსრულებელს შორის გაჩენილი ის არაჩვეულებრივი ერთიანობა, რომელიც დიდი ხანია გაქრა ჩვენს თეატრებში. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილებაც კი გრჩება, რომ კოტემ გადაწყვიტა, მსახიობობას თავი დაანებოს და განმანათლებლობა დაიწყო. ჩემი აზრით, სწორედ ამ თანაგანცდის ნაპერწკალი გვაკლია დღეს. ჩვენ იგი სადღაც, გაუცხოებისაკენ მიმავალ გზაზე დავკარგეთ. არაჩვეულებრივი სიამოვნებით იკრიბება მაყურებელი კოტეს თეატრის პატარა დარბაზში და თეატრალური ქმედების საოცრების – თანამონაწილეობის ატმოსფეროში იძირება. ამ განწყობილების შემქმნელი კი ადამიანია, პროფესიით – მსახიობი.

რატომ მოხდა ასე, რომ თეატრალური ხელოვნების შემქმნელი მსახიობი უკანა პლანზე გადავიდა და შემოქმედებითი პროცესის პასიური თანამონაწილე გახდა? ეს ხომ იგივეა, ბალეტის მოცეკვავე (ჭბაუკიანი, ულანოვა, მაქსიმოვა და სხვა) რომ აღარ იყოს ამ ხელოვნების მთავარი მოქმედი პირი. არა, ბალეტში მთავარია მუსიკა და მოცეკვავე, ამ მთავარს მიღმა კი დიდი ბალანჩინი იმალება!

მეტაფორების, ნიშნების თეატრმა, დროთა განმავლობაში, ისევე, როგორც ყველაფერმა ცხოვრებაში, შეიძლება თავისი შესაძლებლობები ამოწუროს და ჩვენ ბანკროტები აღმოვჩნდებით, თუ დროზე არ გავიხსენებთ ერთ ჭეშმარიტებას: მხოლოდ თეატრს და, პირველ რიგში, მსახიობს შესწევს უნარი სხვა, მეორე ადამიანში გარდაისახოს. იქნებ ღირდეს ამაზე დაფიქრდეთ ჩვენც – რეჟისორები, კრიტიკოსები და, რაღა თქმა უნდა, მსახიობები.

ერთ წერილში საინტერესო დიალოგი-ჩანაწერი წავიკითხე დღევანდელ თეატრზე. მიდის ლ.პეტრუშევსკაიას პიესა.

მაყურებელი ეკითხება თავის მეზობელ კრიტიკოსს:

„— ეს რა არის?

— ეს ჰიპერრეალიზმია, — ჩურჩულით პასუხობს კრიტიკოსი.

— ა, ა... — თითქოს გაიგო, თავს უკრავს მაყურებელი.

— აი, ახლა სიყვარულის თემა ერთება, — უხსნის ინტელექტუალური მეზობელი, — აი, ახლა, მიაქცეე ყურადღება, პასუხისმგებლობის თემა დაიწყო“.

ეს დიალოგი არ არის გამოგონილი. ის სინამდვილეში მოსმენილი და ჩაწერილია, ისევე, როგორც შემდეგი:

„— საერთოდ, რა არის ეს?

— ეს აბსურდიზმია, ავტორი ადამიანთა შორის არსებული ყველა შესაძლებელი ურთიერთობის დემონსტრირებას ახდენს.

— აა, აი თურმე რა ყოფილა... — (დასტურის ნიშნად აქნევს თავს)“.

აი, წინათ კი თეატრში მაყურებელი ტიროდა ანდა სიცილით იხოცებოდა, ნამდვილ სიამოვნებას იღებდა და შინ ბედნიერი ბრუნდებოდა.

სპექტაკლების რეჟისორული გადაწყვეტა, მათი იდეური მიმართულება (სამწუხაროდ, ალბათ, მეც ვცოდავ ამაში) დღეს ზოგჯერ, როგორც დეკლარატორობა, ისე ესმით. თეატრიდან თანდათან უჩინარდება მხატვარი — თეატრალურ სახეთა სამყაროს, გრძნობების, განცდების, მოძრაობის შემქმნელი მხატვარი.

ოღესლაც მხატვართა ერთმა ჯგუფმა ყველაფერს თავი დაანება და სოფლებს მიაშურა, რათა იქ, ბუნებასთან მარტოდმარტო დარჩენილთ, წმინდა ხელოვნებისთვის, მხატვრობისათვის მოეკიდათ ხელი; ხელახლა, ღრმად შეესწავლათ შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტის გზები. მათ მსოფლიო ფერწერას ახალი მიმართულება შესძინეს. იქნებ ჩვენც, რეჟისორები და მწერალ-დრამატურგები, დავფიქრებულებიყავით ამაზე?

რა საეაღდებულოა, ისე დავდგა, როგორც ნაწარმოება დაწერილი?!

— გაბრაზებით შემეკამათა ძველი ნაცნობი.

უნდა დაიდგას პიესა — ეს აქსიომაა. სხვა საქმა, ამ ლიტერატურის დასადგმელად, როგორც ფორმას, თეატრალური თამაშის რომელ საშუალებას ავირჩევთ. ყოველ სპექტაკლს თამაშის თავისი წესი, თავისი სახე უნდა გააჩნდეს. ყოველმა რეჟისორმა თავისი „თამაში“

უნდა ითამაშოს, ისე, რომ არ უთვალთვალოს მეზობელს, ვინაიდან ჩემი თეატრალური თამაში ჩემი აღსარებაა.

და საერთოდ, პიესის გადაკეთებაზე „შეიძლება“ – არ შეიძლება – თი მსჯელობა არასერიოზულია: ყველაფერი საბოლოო შედეგზეა დამოკიდებული. შედეგი ცოცხალი, ბუნებრივი უნდა იყოს, ყველაფრის გაკეთება შეიძლება, რასაც წარმოსახვა გეიკარნახებს, ოღონდ, ფაქიზად, ლიტერატურაში არსებული სულიერების მიმართ უდიდესი სიფრთხილითა და ცოდნით. ჩვენი სპექტაკლებიდან (კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლები მაქვს მხედველობაში) გაქრა ატმოსფერო, განწყობა, ცხოვრების სიღრმისეული პროცესების შეცნობა – შეგრძნობისაკენ სწრაფვა. ეს არ არის მარტივი საკითხი.

ერთხელ, როდესაც აბიტურიენტთათვის რეჟისურაში კონსულტაციას ვატარებდი, ერთმა ახალგაზრდამ მითხრა:

– „დარისპანის გასაჭირი“ არ მომწონს. ერთადერთი, რისი მოფიქრებაც შევძელი, ის არის, რომ პელაგია და დარისპანი ჩხუბის სცენაში, ძაღლებივით აყეფდებიან (უფალო, შეიწყალე ცოდვილი).

– გახსოვს კაროენას რეპლიკა – „არ მინდა, ბატონო, გათხოვება, ვიქნები ჩემთვის...“ განა ეს არ არის ადამიანის ტრაგედია, ღრამა? განა ეს არ არის საინტერესო?

ახალგაზრდა დაფიქრდა, მერე ნაძალადევად მიპასუხა:

– არ მიყვარს პიესები, რომელთა მოქმედება ოთახში მიმდინარეობს. დარისპანი – უსაქურია. ამ პიესას რეჟისორი არ სჭირდება, მსახიობები ისედაც ყველაფერს ითამაშებენ. მე სიერცის, სამყაროს ჩვენება მინდა.

ცოტა ხნის შემდეგ „ოიდიპოს მეფეზე“ თქვა: „ოიდიპოსი არ არის ლაიოსის შვილი და, საერთოდ, მთავარი აქ კრეონია. ეს ყველაფერი მისი ინტრიგებია. „რომეოში“ სულ არ არის საჭირო მერკუციო!“ ამ ახალგაზრდას კლდიაშვილის „უბედურებაში“ მთელი სცენა ჯაჭვებში ჰქონდა გადაწყვეტილი, გმირები კი ამ ჯაჭვებიდან თავის დაღწევას ცდილობდნენ. და ყველაფერი ეს ხდება უფაქიზესი მხატვრის პიესაში! განა არ არის საკმარისი, ერთხელ მაინც შევხედოთ დ.კლდიაშვილის პორტრეტს, რომ მივხვდეთ: ჯაჭვები მის პიესაში – უდიდესი შეცდომაა!

ვინ უთხრა ამ ყმაწვილს, რომ პიესის დადგმა ისე, როგორც არის დაწერილი, არ შეიძლება, სირცხვილია? სამწუხაროდ, ზოგჯერ ასე ფიქრობს არა მარტო ეს თექვსმეტი წლის ჭაბუკი, არამედ პროფესიონალი რეჟისორებიც. შესაძლოა, ეს იდეები დრომ მოიტანა, ჩვენ კი, იმის შიშით, რომ მაყურებელი მოიწყენს, მზად ვართ, „დარისპანი“

კოსმოსში გავუშვათ. ეს უბედურებაა! იქნებ, ესინჯოთ და უფრო ღრმად ჩაეწვდეთ მოვლენას, ჩავიწვათ, მოგვცდეთ, ემსხვერპლოთ სცენას?!

ძალიან გავბრაზდი, მერე უცებ ვიგრძენი, როგორ დავბერებულვარ. დიდხანს, ძალიან დიდხანს ვფიქრობდი, განვიცდიდი, და ბოლოს, მგონი, მივხვდი, რატომ არის დღევანდელი თეატრი ზოგჯერ უინტერესო ჩემთვის. გამახსენდა, როგორ მიამბობდნენ იმ დროზე, როდესაც სცენაზე გამოდიოდა ლაღო მესხიშვილი და გულწასული ქალბატონები დარბაზიდან გაჰყავდათ. დღეს რატომღაც მათ გული აღარ მისდით.

რატომ, ნეტავი?!

(„საბჭოთა ზელოვნება“, № 7, 1988)

დღეს 70 წლის შეესრულდი. ცხოვრება გავლილია. მინდა შედეგები შევაჯამო. ჩემი ოთახის კედლები ესკიზებითა და ფოტოსურათებითაა საესე, თაროები წიგნებითა და სხვადასხვა „რელიკიებით“, ჩემს მეტს რომ არავის სჭირდება. ცხოვრება მთავრდება და უკვე შემძლია თავი მოეუყარო იმას, რაც წლების მანძილზე დაევაგროვე. ლიკა, ნინო, მიშკო, ლეილა... თუმცა, მოიცა, მოიცა... ვინ ჩავწერო ამ ჩემს საშემოსავლო წიგნში პირველ რიგში, ლეილა თუ ლიკა? ვერ გადამიწყვეტია ვერაფრით. ორივე პირველ ადგილზე უნდა იყოს, მაგრამ ჩემს გულში ადგილი ხომ ერთია – ერთ ადგილზე ორნი ვერ იქნებიან. ეს შეუძლებელია, მაგრამ... და მაინც, ვინ ჩავწერო პირველ რიგში? ოჰ, ღმერთო ჩემო! რა რთული ამოცანაა, მით უმეტეს, ჩემთვის, რომელიც მათემატიკასთან და, საერთოდ, ზუსტ მეცნიერებასთან კარგ ურთიერთობაში არასოდეს ყოფილვარ. ჩემი შვილიშვილი მიშკო კი ამ სფეროში ბაბუამისზე (ე. ი. ჩემზე) ბევრად კარგად აზროვნებს. ეს ნიჭი ჩემი სიძისგან, ზურიკოსგან გადაელოცა ბავშვს. აი, კიდევ ურთულესი ამოცანა, ვინ ჩავწერო პირველ ადგილზე: მიშო (ის ჩემი პირველი შვილიშვილია, ჩემი სიყვარული, ჩემი არაჩვეულებრივი ბიჭი) თუ ნინიკო? რაც უნდა იყოს, ის მაინც ქალია (ჩემი ვარსკვლავი, ჩემი ძალიან-ძალიან ლამაზი გოგო, ჩემი პატარა კაპარჩხანა!). რა საწყენია, სიის ბოლოში ზურიკო რომ უნდა აღმოჩნდეს. რატომ უნდა იყოს ზურიკო ამ ოჯახური ერთობის ბოლოს? ისიც ხომ ჩემი სიმდიდრეა, ჩემი სიძე, კეთილი და კარგი, ჩემსავით არაპრაქტიკული. ნამდვილად ბედი მქონია! არა, არა, ხუმრობის გარეშე, მართლა ბედი მქონია.

კედლებს და წიგნის თაროებს თვალი შევავლე. აქ ჩემი უსაყვარლესი წიგნები აწყვია, ისინი მთელი ცხოვრება თან დამყვებიან: „გარგანტუა“, „აღისა“, „პატარა უფლისწული“, „კოლა ბრუნიონი“, ლორკა და სხვა. აქვეა ჩემი პატარა საწერი მაგიდაც. ის ოდესღაც საგრძნობო თეატრალური მაგიდა ყოფილა. დიდი ხნის წინ ეს მაგიდა საბურთალოს ბაზრობაზე ჩემმა სიმამრმა სპირიდონ ჩიქოვანმა იყიდა.

რას არ ნახავ კაცი ამ ოთახში! აი, ჩემი საუკეთესო სპექტაკლების ფოტოსურათები (ყოველ შემთხვევაში, მე მგონია, რომ ისინი საუკეთესოა). საინტერესოა, რომლები ამოვარჩიე, ალბათ, ისინი, რომლებისთვისაც, არც კი მახსოვს, რამდენი წლის მანძილზე აძლენი ვიწვალე. მოდი, ჩამოვთვალოთ: „რეპორტაჟი მარყუჟით ყელზე“, ეს ჩემი პირველი წარმატებაა. აი, აქ კი „ესპანელი მღვდელი“, არსებითად, ამ სპექტაკლის შემდეგ დარწმუნდნენ ჩემი ახლობლები და მეგობრები, რომ ჩემგან შეიძლება რეჟისორი დამდგარიყო. აი, ამ კუთხეში „როცა ასეთი სიყვარულია“. მაშინ ამბობდნენ: ახალი თეატრი დაიბადო. ეს რა არის ასეთ ძვირფას ჩარჩოში? „ჭინჭრაქა“ – განხუცტიშვილის ზღაპარი. თავის დროზე, ამ სპექტაკლის გარშემო ერთი ამბავი ატყდა. ამ ფოტოსურათზე კი „ანტიგონე“, სერგოს და ზინას სცენა. აფუროსმა მაშინ თქვა, რომ სპექტაკლი რიხტერის დაკვრას ჰგავსო. აქვეა „ბაკულაძე“. სპექტაკლი ძალიან მოეწონა დ.კლდიაშვილის შვილს – სერგოს. ამავე კედელზე მოლიერის „დონ ჟუანის“ პარიზული აფიშა კიდია. ედინბურგის ფესტივალზე ამ სპექტაკლის საუკეთესო რეჟისურისთვის საგანგებო დიპლომი მომანიჭეს. ეს დიპლომიც აქვეა, აშშ-ში ფერად ფოტოს, რომელზეც მე პიტერ ბრუკთან ერთად ვარ გადაღებული. დიდი პატივია ჩემთვის. ეს კი „ჩვენი პატარა ქალაქი“, იყო ასეთი სევდიანი სპექტაკლი. აი, მგონი სულ ეს არის მთელი ჩემი თეატრალური მიღწევები და წარმატებები, ჩემი აძლენი წლის მუშაობის შედეგი. თუმცა (ჯიბეების ამოტრიალებას, ზურდა ფულის ამოღებას ვიწყებ), ინსტიტუტშიც მქონდა რამდენიმე კარგი სპექტაკლი. „ერთი თვე სოფლად“, „მშვიდობის კუნძული“, „მეექვსე სართული“. მგონი, „დარისპანის გასაჭირის“ ტელედადგმაც არ იყო ურიგო, რაღაც ახლებური, სევდიანი სპექტაკლი გამოვიდა. კარგად თამაშობდნენ სერგო ზაქარიაძე, მედეა ჯაფარიძე, თინა ჩარკვიანი, სხვებიც. მორჩა, აი, სულ ეს არის და ეს. არადა, ამ წლების მანძილზე რამდენი სპექტაკლი დამიდგამს – ჩემიც და სხვისიც. იმისთვის, რომ ნამდვილი სპექტაკლი შექმნა, ძალიან უნდა შეიყვარო ის, შიგნიდან კარგად უნდა ააგო, აავსო შენით, ფორმა მოუძებნო, გაითამაშო და თუკი თეატრის ქალღმერთი შენდამი მოწყალებას გამოიღებს (ასეთი ბედნიერი შემთხვევებიც არსებობს, ბედის საჩუქარი!), სპექტაკლი შეიძლება დაიბადოს. აურაცხელი სიმრავლიდან შენი შემოქმედებითი გზის ცილომეტრის აღმნიშვნელ ბოძებად ერთეულები თუ გამოიყოფა მხოლოდ. აი, ასე! კიდევ რა? ჰო, კინაღამ დამეინწყდა: კინოსახიობთა

თეატრი შევექმენი, რამდენიმე ძალიან კარგი რეჟისორიც აღვზარდე. განა, ეს სიმდიდრე არ არის?

მოპირდაპირე კედელზე, დიდ ძველებურ ჩარჩოში ბიძია მიშას (დელაჩეშის ძმის) ფოტოსურათი კიდია. მის საპატივცემულოდ დამარქვეს მიხეილი. ეს სახელი ძველ ებრაულ ენაზე ნიშნავს: – ვითარცა ღმერთი! მაგრამ, რასაკვირველია, ეს მე არ მეხება. ბიძია მიშა კოჯორთან ბრძოლებში სისხლისგან დაიცალა, მაშინ სულ ცამეტიოდე დღის ვყოფილვარ. ბავშვობიდან მიყვარდა ეს პორტრეტი, ყოველთვის მფარველ ანგელოზად მევლინებოდა. თუმცა კი, ბიძაჩემი არასოდეს მინახავს. აი, აქ ჩარლი ჩაპლინის პორტრეტია. პირველმა მან მაზიარა თეატრის მთავარ საიდუმლოს: შეუქმნა გმირებს გამოუვალი სიტუაცია და ეცადო, იქიდან გამოსავალი უპოვო. ბავშვობიდან აღფრთოვანებული ვიყავი ჩაპლინით და მის საყურებლად „სოლეში“ დავებოდი. ახლაც, ამ სიბერის ჟამს, აღფრთოვანებული ვარ მისით და მიმაჩნია, რომ ჩაპლინი XX საუკუნის ყველაზე დიდი ფიგურაა. ჩაპლინი, ეინშტეინი და . . . თუმცა არა, არა, ოღონდ ისინი არა... ისინი ზომ თავისი გრანდიოზული სასაკლაოებითა და საზოგადოებრივი გარდაქმნებით სიცოცხლეს უმწარებდნენ ყველას, გეგონება, დელაძიწა კაციჭამათა ექსპერიმენტებისათვის გამიზნული სახელოსნო იყოს.

კედლიდან თაბაშირის ვოლტერი განმგმირავი თვალებით მიყურებს. რამდენჯერ მიხატია ეს თავი სხვადასხვა მხრიდან, როდესაც სკოლაში ესწავლობდი და სამხატვრო აკადემიის მოსამზადებელ კურსებზე დავდიოდი. მაშინ ბევრს ეხატავდი. ერთხელ შიშველი, საკმაოდ ჩასუქებული ნატურა (მახსოვს, ზოია ერქვა) უნდა დამეხატა. უხერხულობისგან ვიწვოდი. არქიტექტორობა მინდოდა – ისეთი შენობის პროექტი გამოვიგონე, სადაც ცირკი, ოპერა, დრამა, კინო – ყველაფერი ერთად იქნებოდა თავმოყრილი.

აი, ასე! რა მაქვს კიდევ? აა, აი, ცნობილი დელოფლის, ნეფერტიტის და ეხნატონის ქალიშვილის მერიხამონის კოხტა, პატარა თავი. მის უკან, თაროზე ჩემი წიგნები აწყვია. ესეც ცხოვრების კვალია: „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ და ერთი პატარა ბროშურა მოსწავლეთათვის სამსახიობო ოსტატობის შესახებ. გვერდით კოტე მარჯანიშვილის პორტრეტია. არ ვიცი, რატომ, მაგრამ ყოველთვის მიმაჩნდა, რომ სწორედ მარჯანიშვილია რეჟისურაში ჩემი იდეალი. ბავშვობიდან სახმეტელის სპექტაკლებზე დავდიოდი, „ინ ტირანოსით“, „ანზორით“, „რღვევით“ აღფრთოვანებული ვიყავი,

ჩემს იდეალად კი ყოველთვის კმარჯვანიშვილი მიმაჩნდა. რატომ — არ ვიცი.

საწერი მაგიდის თავთან კიდევ ერთი ფოტოსურათი მიკიდია. მასზე საინსტიტუტო სპექტაკლის — „მდაბიონის“ — მონაწილენი არიან ალბეჭდილნი, ეროსი, გოგი, გიგა, ნათელა, თენგიზ აბულაძე, კაკო... ამ სპექტაკლში, ჯერ კიდევ პირველკურსელი, რეჟისორის თანაშემწის ფუნქციას ვასრულებდი. აქ ნინელიცაა, მაგრამ მასზე მოგვიანებით. ის ჩემი ტკივილია.

მაღალი თაროდან უშველებელი ზარი ეშვება. ზარზე წარწერაა: „შემოგწირე მთავარანგელოზს მიქელ-გაბრიელს სო-სია სამსავემ. მამაო — დამიცავი — დამიფარე სული წმინდა შემიწყალე“. ზარი თელავის თეატრის მსახიობმა ვანო იანტბელიძემ მაჩუქა, ოდესღაც ჩემთან სწავლობდა. ყოველ დილას ჩამოვკრავ ზარს. ნეტავ, ვის უხმობს ეს ჩემი ზარი?!

1991 წლის 6 თებერვალი

სამეცხადო აღსარება უნდა იყოს...

მიხეილ თუმანიშვილი – ჩვენი პროფესია ძალიან პრაქტიკულია. კონკრეტულად: არსი, ეტიუდი, იმპროვიზაცია ეტიუდზე და მერე ეპიზოდის გაკეთება, მთავარი ხაზების გამოკვეთა. მოძრაობა, მოძრაობა და მოძრაობაა ჩვენი საქმე.

მუშაობის დროს კანონებზე არ ვფიქრობ. მე კანონი მჭირდება მაშინ, როდესაც მოვიფიქრებ და არ გამომივა ის, რაც მე მინდოდა. ამაში ძალიან ხშირად ვცდებით. ჩვენი მთავარი ამოცანაა – შეექმნათ ცხოვრების სურათი.

აი, დღეს დილით საღვადოვრ დალის რეპროდუქციას ვუყურებდი. პირობითობა მის ზელოვნებაში უმაღლეს წერტილამდე აყვანილი. მაგრამ ნახეთ, როგორ ხატავს თავის ცოლს. მისი მეუღლე შემთხვევით ფანჯარასთან დგას. ნახეთ, რა ანატომიურობამდე მიყვანილი სიზუსტეა. უმაღლესი დონის პროფესიონალიზმია.

შეხედეთ გოიას! მისი ტილო არასოდეს არ ჰგავს ცხოვრების ასლს, მაგრამ ზუსტად ცხოვრების კანონების მიხედვითაა შექმნილი. შეიძლება, ის რაიმეს აძლიერებს ან ასუსტებს, მაგრამ ყველაფერი ცხოვრების მიხედვით კი არა, ცხოვრების კანონების მიხედვითაა.

აი, ახლა, ჩვენი მსახიობები ზოგადად, დახლოებით რაღაცას, ვიღაცას თამაშობენ. მე კი ყველაზე მეტად მაინტერესებს იმ სხეულში, რომელიც დადის, ცეკვავს თუ ლაპარაკობს, რა ხდება. აი, ახლა ჩვენ ვსხდებით და უკვე სამ ნიღაბს ვთამაშობთ. სცენაზე არ შეიძლება ნიღბის თამაში, იმიტომ კი არა, რომ აკრძალულია, ან წარმოუდგენელი, არა – უბრალოდ, დღეს ეს აღარ მაინტერესებს.

როდესაც თქვენ ნაწყვეტზე მუშაობთ, ნუ იფიქრებთ ჟანრზე, ფორმაზე. ჩვენ ამ ეტაპზე ჯერ არ ვიცით, რა არის ფორმა.

ბუშრანდა იაშვილი – არა, იცით, ბატონო მიხეილ, უბრალოდ მოლიერი არ გამომივიდა.

მ.თ. – მოიცათ! თქვენ საიდან იცით, მოლიერი როგორია. მე „დონ ჟუანი“ დაუდგი და თქვენ გგონიათ, რომ მოლიერია? ფაქტობრივად, ჩვენ ვიგონებთ მოლიერს. თავის პიესებს სად დგამდა – სასახლეში თამაშობდა, ხომ? ე.ი. სასახლეში რა დეკორაცია, რა ფორმა უნდა ყოფილიყო?

* 1989 წლის 31 ოქტომბერი. მიხეილ თუმანიშვილი ესაუბრება II კურსის სტუდენტ გურანდა იაშვილს, რომელიც „ტარტიუფის“ სარეჟისორო გეგმაზე მუშაობდა. საუბარი ჩაწერა თეატრმცოდნე მანანა ტურიაშვილმა.

მე მინახავს სკოფილდი „ჰამლეტში“, „მეფე ლირში“. ეს იყო ცოცხალი ადამიანი, რომელიც იქვე, სცენაზე ცხოვრობდა. ის მთელი პირველადი ელემენტების მიხედვით თამაშობდა, მაგრამ ამ ელემენტებზე არ ფიქრობდა. აი, ეს საიდუმლო უნდა დაიჭირო. საიდუმლო უნდა დაიჭირო – როგორ?

აი, ერთი მაგალითი ჩემი პრაქტიკიდან. ვღვაძდი კოპოუტის პიესას „როცა ასეთი სიყვარულია“. როლი არ გამოდიოდა. რამდენიმე დღე ვიწვალეთ. მერე მოვიფიქრე – ნაჭრები დაეფინე იატაკზე და მსახიობებს ვუთხარი, ჩაიცვით უბრალო სამუშაო ფორმა და დაწეკით—მეთქი. რამდენიმე სცენა მწოლიარე მდგომარეობაში ჩავატარეთ. ასე ვიმუშავეთ სამი-ოთხი დღე. აი, სწორედ იმ რეპეტიციებზე მოვნახეთ პიესის გრძნობათა ბუნება. რამაზ ჩხიკაძე და მედეა ჩახავა მეტყველი ჟესტით ლაპარაკობდნენ, ერთმანეთის სხეულს გრძნობდნენ. ახლა, აუცილებელი არ არის, მსახიობები ყველა რეპეტიციაზე სხვადასხვა პოზაში დააწვინო – ეს, უბრალოდ, იმ რეპეტიციის ხერხი იყო.

აი, მეორე შემთხვევა. „ფილოსოფიის დოქტორს“ ვღვაძდი. იქ იყო ოჯახური სცენები, პოლიტიკური კამათი, ათასი რამ. დიდი თეჯირების მოტანა ვთხოვე, სარეპეტიციო დარბაზში გაეკეთებინე დიდი ბინა, ყველას თავისი ოთახი ჰქონდა, რომლებიც დერეფნებში გადიოდა.. ამ დერეფნების საშუალებით მსახიობები დადიოდნენ საბაზანოში, სამზარეულოში. ახალი პერსონაჟები გაჩნდნენ: დაგვჭირდა მზარეული ქალი, დამლაგებელი. დაეწყო ცხოვრება. თანდათანობით მთელი პიესის გათამაშება დაიწყო. ძირითადი ცხოვრებისეული კამერტონი დაეჭირეთ... ამ ხერხით მსახიობებს გაეგებინე, რომ ჩვენ ჩვეულებრივ ბინაში ვთამაშობთ, განსაკუთრებული არაფერი ხდება. ეს ხერხი ყველას დაეხმარა. დაიწყო გახსენება, როგორ საუბრობენ სახლში, როგორ მოქმედებენ, როგორ კამათობენ. ჩვენ კამათის დროს ან ვჭამთ, ან ვსაქმიანობთ. სცენაზე კი, მსახიობები, რატომღაც, უცნაურ პოზაში დგანან. და როდესაც ისინი ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული საქმეებით იყვნენ გართული, თანდათანობით მიხვდნენ, სად იყო ამ სპექტაკლის „სიმარტივე“. რატომ? იმიტომ. რომ ამ ხერხმა უფლება მოგვცა, ეროსის დიდი ცხვირი ჰქონოდა. პერსონაჟებს უცნაური კოსტიუმები ჩავაცვიტ, მერე კიდევ რაღაცა მოვიფიქრეთ... და ეს საიდან წამოვიდა? ნატურიდან... ჯერ ნატურამდე უნდა მივიდეთ. აი, მე და თქვენ ვსხედვართ და ვსაუბრობთ. არ გაინტერესებთ, რაც ჩვენ შორის ხდება, სცენაზე გადავიტანოთ? ამ შემთხვევაში, მანანა

მაყურებელია. მანანა ან თანაუგრძნობს ამ პერსონაჟებს, ან მათთან ერთად ცხოვრობს, ან მათზე მსჯელობს. ე.ი. მოწმეა. რითაა გართული, ეს მისი საქმეა, მაგრამ ჩვენ ნატურა უნდა შევექმნათ. მერე ეს ნატურა თანდათანობით ჩვენთვის საჭირო პირობითობაში გადაგვყავს. ავტორის ზერხი უკვე პირობითობაა. პირობითობაზე ჯერ ნუ იფიქრებთ. ვიფიქროთ იმაზე, თუ როგორ შეერწყმის პირობითი ცხოვრებისეულს – აი, ესაა ძნელი. იმ პირობითობას თქვენ მონახავთ, იმიტომ, რომ გინახავთ ფოტოებზე, ხელოვნების ნაწარმოებებში, წიგნებში.

ახლა მე ვმუშაობ სპექტაკლზე და სულ წიგნებს, ილუსტრაციებს, რეპროდუქციებს ვათვალიერებ... რატომ?... იმიტომ, რომ მოვიპარავე? არც ერთი არაა ამ პიესისთვის შექმნილი, მაგრამ იმპულსს მაძლევს.

აი, როგორ წარმოგიდგენიათ სცენა ცხოვრებიდან?... იცით, მე რას ვაკეთებ? პირველ რიგში, ეს სცენა სხვა სიტუაციაში გადამაქვს, უფრო ნაცნობში. თქვენს ნაცნობებში, ახლობლებში ზომ არიან მოლიერის პერსონაჟების მსგავსი სახეები...

ბ.ი. – არიან.

მ.ი. – ჰოდა, ეს სცენა, ურთიერთობები იმ ნაცნობ გარემოში გაითამაშე. აი, ვთქვათ, თუკი არსებობს, შექმენი ქუთაისური ვარიანტი. ბოლოს, როდესაც მონახავ, შეგიძლია გაიხსენო, რომ ესენი ფრანგები არიან, რომ ეს მოლიერია. რა ჟანრია, რა სტილი.

მე გეუბნები – მოვლენა ან ეპიზოდი განსაზღვრე და სახელი დაარქვი. ოღონდ, ისე უნდა დაარქვა, როგორც დაარქმევდი, დავუშვათ, შენს სახლში მომხდარ ამბავს. თქვენთან რა ხდება, რა პარალელი შეგიძლიათ გაავლოთ თქვენს ცხოვრებასა და ამ ოჯახის ცხოვრებას შორის. როგორ მოყვებოდით... კლესანტი, ალბათ, ზის და პატარა ჭიქით ყავას მიირთმევს. თქვენთან ასე არ იქნებოდა. ყოველ შემთხვევაში, პატარა ჭიქით ყავას თუ დალევდა, სხვანაირი პოზა ექნებოდა. რა გაზეთია ქუთაისში? „ქუთაისი“? შეიძლება „ქუთაისის“ კითხულობს. ჩვენ კი მოლიერის გარემოში რომ გადავდივართ, რატომღაც, გაზეთს არ ვიყენებთ. ზომ შეიძლება, გაზეთი მოლიერის დადგმისასაც გამოვიყენოთ?

ბ.ი. – მე უბრალოდ ვაანალიზებ... ჩვენ ვფიქრობდით, რომ ის ზეაწეულია.

მ.ი. – ზეაწეული კარგია, ოღონდ ძალზე რთულია, მაგრამ ეს არ არის დამარწმუნებელი, ჩვეულებრივი სიტყვა. აი, სტანისლავსკის ჰქონდა ფრაზა „არ მჯერა“ („He верю“). მორჩა და გათავდა. ჩვენ რომ ეხატავთ, რატომღაც არ ვამბობთ: არ მჯერა. ჩვენ ვამბობთ:

მომწონს, არ მომწონს. „He verio“ – არ გჯერა ჩემი, ესე იგი, არაღამარწმუნებლად ვაკეთებ. აბა, მიაბე, როგორ ააგე ეს სცენა? უბრალოდ მითხარი, რა ხდება?

ბ.ი. – ხდება ის, რომ... (იყურება ფურცლებში).

მ.თ. – აი, ხომ ხედავ, „შპარგალკისკენ“ მიდიხარ...

ბ.ი. – არა, არა... (გურანდამ მოწყვეტა თვალი ფურცლებს) ესე იგი, ღორინამ უნდა შეარიგოს ორი გაბუტული შეყვარებული – მარიანა და ვალერი, შური რომ იძიოს...

მ.თ. – ეს შინაარსია.

ბ.ი. – დიახ, ეს შინაარსია...

მ.თ. – ახლა მითხარი, რა ხდება?

ბ.ი. – ახლა ღორინა შურისძიებას იწყებს.

მ.თ. – ერთხელ, ღლით, 12 საათზე აჯდექ, მოუთავე ჩემი საქმეები და...

ბ.ი. – მაშამ გამოუძახა ქალიშვილს და გამოუცხადა, რომ სხვაზე ათხოვებდა.

მ.თ. – ახლა წარმოიდგინეთ, როგორ მოხდებოდა ეს თქვენს ოჯახში.

ბ.ი. – ამ ამბავს ესწრება მათი მწე ქალი, ღორინა.

მ.თ. – თქვენთან რა, მწე ქალი უნდა იყოს?

ბ.ი. – ჩემთან არა. ჩემთან არა...

მ.თ. – ამაშია საქმე, რომ ჩვენ მწე ქალი სხვა გვეგონია, არადა, „ღარისპანის გასაჭირშია“ მწე ქალი – პელაგია.

ბ.ი. – ის ოჯახის ახლობელია, უფრო სწორად, ოჯახში ჩახედული ადამიანი...

მ.თ. – რატომ გეკითხები? იმიტომ, რომ გაეარკიოთ, ქცევის მხრივ, რა უფლებები აქვს. აი, როდესაც მე ბიკოლარქთან მივდივარ, იქ ყველა უფლება მაქვს. ე.ი. შევდივარ სამზარეულოში, ვთქვათ, თუ წიგნი მაინტერესებს, ავიღებ წიგნს. იქ ყველა უფლება მაქვს, იმიტომ, რომ ჩემიანებთან ვარ. მაგრამ თუ მივდივარ, დაუშვით, ვახტანგ ბერიძესთან, იქ განსხვავებულად ექცევი... რატომ? იმიტომ, რომ იქ არა მაქვს ამის უფლება. უნდა გაეარკიოთ, ვის რა უფლებები აქვს.

ბ.ი. – ღორინას ყველა უფლება აქვს, ამ სახლს ის ატრიალებს...

მ.თ. – გასაგებია... რა განსხვავებაა ღორინასა და მარიანას შორის, რა ურთიერთობები აქვთ. ერთია, როდესაც ამას ვაღვნთ თეორიულად, მეორეა – რა ურთიერთობები აქვთ თქვენს „X“ ვილაცას ვილაცასთან. აბა, უბრალოდ მიაბეთ.

ბ.ი. – მარიანა...

მ.თ. – მარიანა არ მინდა.

ბ.ი. – ცხოვრებიდან?

მ.თ. — ჩემთვის მნიშვნელობა არა აქვს, რა ჰქვია, მარიანა თუ სხვა სახელი — ეთქვათ, მე მჭირდება ქეთო, მაგრამ ბოლოს ქეთო კი არ გამოვა სცენაზე. გივი ელაპარაკება ქეთოს. ქეთო ერზუბება გივის — სახლში შენ არაფერს არ აკეთებ, მოხვალ, ჯდება ტელევიზორთან და რალაცას ქადაგებ — ოჯახური ჩხუბია. ეს მე მასალას მაძლევს. მე ზუსტად ვიცი, როგორ წაერზუბება ქეთო გივის და გივი როგორ უპასუხებს. მაგრამ ვიცი, რით დამთავრდებოდა ეს ჩხუბი, იქ ნოდარი რომ ყოფილიყო, რადგანაც გივი სხვანაირია, ნოდარი — სხვანაირი. აი, როგორია ეს შენი მარიანა თუ მარო, არ ვიცი.

რას ნიშნავს დამოკიდებულება — რა უფულებით სარგებლობენ. ლეილას შეუძლია მითხრას, სისულელეს ნუ ლაპარაკობო. მე ლეილას ვერ ვეტყვი ამას. მეშინია, სხვანაირი რეაქცია ექნება. ალბათ, მჭონდა შემთხვევები, როდესაც იქიდან არასასიამოვნო რეაქცია მივიღე. იმის შემდეგ ვერიდები... ამ ბილიკით აღარ ესარგებლობ. ზომ? მაგრამ, მეორე მხრივ, რალაცის უფლება მაქვს. აი, ამაზე უნდა ილაპარაკო შენ, და არა იმაზე, რა ჟანრია; რა არის ჟანრი. ზომ აგიხსენით?

ბ.ი. — ფორმისა და შინაარსის ურთიერთდამოკიდებულება...

მ.თ. — ურთიერთდამოკიდებულების კანონზომიერება — მთავარი სიტყვა დაგავიწყდა. იგივე უბრალო ენაზე რომ გადავიტანოთ — გააჩნია, რას მოგიყვები. კაცი გამოვიდა სახლიდან, შესანიშნავ გუნებაზე იყო. ჯავახიშვილის ქუჩით წავიდა და უცებ კინოს სახლთან წაიქცა. წაიქცა და მოკვდა (შეიძლება, ნამეტანი მოგვივიდა...). ზომ შეიძლება, ეს ამბავი სხვადასხვანაირად მოყვე? ეთქვათ, დაიწყო სიცილი, ვერ გააჩერეს, მერე სასწრაფო გამოიძახეს... კომედიაში სასწრაფოს გამოძახება შეიძლება, თუ „ჰამლეტში“ გამოიძახებენ სასწრაფოს, ეს უკვე ძალიან მნიშვნელოვანი ამბავია. ეს უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ჩვეულებრივი, ცხოვრებისეული.

ერთ რამეს გეტყვი: პირველ სამ რეპეტიციაზე მე უამრავი რეკვიზიტი, ყოფითი დეტალი მჭირდება. დაეუსმეთ, სცენა სააბაზანოში. კარნეს პიესაში „მატყუარები“ იყო ერთი სცენა — სააბაზანოში. ამ სცენისთვის მჭირდება საპონი, ჯაგრისები, საცხებლები, წყალი, აბაზანა — უამრავი რამ. საბოლოოდ კი, სპექტაკლში, შეიძლება, მხოლოდ სარკე დარჩეს. დასაწყისში ღორიანს, ვალერიის და მარიანას აქვთ სცენა პარკში. ჩვენ ხშირად სცენაზე გვაქვს ერთი სკამი, ერთი ყვავილი. სინამდვილეში ზომ პარკში უამრავი ვარდი, ხე, სკამი და შადრევანია? ყოველივე ეს უნდა გამოიყენო. საბოლოოდ კი, სცენაზე რაც აუცილებელია, იმას დატოვებ, რათა ამდენმა უსარგებლო დეტალმა არ დაკარგოს, არ

მიჩქალოს კონფლიქტის მთავარი ძარღვი – ეპიცენტრი. რის უფლება აქვს ვალერიის?

ბ.ი. – არაფრის უფლება არა აქვს...

მ.თ. – რას ნიშნავს – არაფრის უფლება არა აქვს?

ბ.ი. – ამჟამად, სახლში შესვლა საერთოდ აკრძალული აქვს.

მ.თ. – ესე იგი, მალულად შემოვიდა. აი, წარმოიდგინე, ქუთაისში, შენს სახლში, ვიღაც კაცი შემოვიდა. პირველ კურსზე ლიკას ვიღაც შეუყვარდა. ვინ – აღარ მახსოვს. ერთხელ მივედი სახლში, ვხედავ – ვიღაც მხატვარია ჩემს ბინაში. ატრიალებენ ფირფიტებს. აელაბრული მულოდიები ისმის – გავგიჟდი კაცი. ხომ არ ვეტყვოდი, გაეთრიე-მუთქი. მივესალმე, გაგიმარჯოსო, მიპასუხა. ლიკას ვეკითხები: „ლიკა, როგორა ხარ? ლიკა, შენ ეს გააკეთე?“ მერე ოთახიდან მპასუხობს: „დამანებე თავი, მამა!“ ესე იგი, დამანებე თავი, ხომ ხედავ სტუმარი მყავსო. ახლა ველარ ვიხსენებ, ვინ იყო. შენი ვალერი რომ შემოვა, აუცილებლად შუა სცენაზე დგას. ეს უკვე შტამპია. რა რიტმით შემოვა იგი. საშინლად აღელვებულია, ხომ? რა ტემპერატურა აქვს, ვინ აწყენარებს?

ბ.ი. – მარიანა... ღორინა კი მარიანას ეხმარება...

მ.თ. – მთავარი ის არის, როგორმე გაეაჩერო ეს კაცი, დავაწყნარო, თორემ აქაურობას დაღეწავს.

ბ.ი. – დაღეწავს და შეიძლება უარესიც მოხდეს.

მ.თ. – ხედავ, რა არის სათამაშო? ჩვენ სიტყვებიდან წამოვედით, არა? ახლა სიტყვები არ გეჭირდება, სიტყვას მერე გაამართლებ. პირიქით, ახლა სიტყვებს მიღმა ვეძიებთ – რასაც შენ ყვები, ამ ეპიზოდის თუ მოვლენის ცენტრი ვალერია. ისაა დასაწყნარებელი.

ბ.ი. – ღიახ, ამ ეპიზოდის ცენტრი ვალერია.

მ.თ. – ჰოდა, გაითამაშეთ ეტრუდი, არავითარი ფორმა არ გინდათ. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეტიუდი არა გაქვთ. გააკეთეთ ეტიუდი – როგორ იქნებოდა ეს ამბავი ქუთაისში, თბილისში, აფრიკაში.

ეს მარიანა ლიკაა. ის კაცი კი უცხოა ჩემთვის. სხვანაირად აცვია. განსხვავებულად ჯდება. უცებ აიღო ჩემი სკამი. არადა, იმ სკამზე არაეინ ჯდება – „მიმას სკამია, მიმას სკამიაო“, ამბობენ. დაჯდა ჩემს სკამზე, აიღო ჩემი წიგნები და თვალიერება დაიწყო. თავხედი, მამაძაღლი... აი, ხომ ხედავ, მე უკვე ჩემს თავს ვაღიზიანებ: ვის წინააღმდეგ? ვალერიის წინააღმდეგ. ვალერი, ვალერი... საქართველოში რატომ უნდა დაერქმიათ ბიჭისთვის ვალერი. რა უბედურებაა! აი, უკვე დამოკიდებულია. ღორინა? რას შერება ამ ღროს?

რაიონის სკაქენი? იმ წუთშივე ვიცი — ენმავთა. გაატყრა. მაგრამ ეს არაფერია არ არის. ასეთი სკაქენი ცხოვრებაში უნდა ვნახო. იქნებ, მე თუარბაყ ვარ სკაქენი! იქნებ, მე ვერაზობ ამის და სხვა ვერაზონ ბეჯეს ამამ სკაქენ! ეს არის აღსარება. ხნარად მივდარს, უნდურებ წარბეღებას. თანამოქმ და არ ბეზმის. რას თანამოქმ — თავის მიუბეჭება ბეჭობსება ბეჭობსება არ ღამსკაქმ — ისინი ზოგადი მამსობა, ბეჭობს კაობსობა. ღამსკაქმ — სკაქენი რეზობა. ბეჭობს და აღსარება უნდა ვიცი. რაღაც ენმავთ და ღამსკაქმ. ბეჭობს და აღსარება ბეჭობს ღამსკაქმ

უყვართ. ლაპარაკი უფრო ადვილია, ვიდრე ცხოვრებისეული სცენების ბერწვა.

შენ თუ დაგჭირდება ამოცანები, ელემენტები გამოიყენე, ოღონდ ნუ გააფუტიშებ. რადგანაც ზშირად ასწავლი თეორიას, ასწავლი იმისთვის, რომ აზრზე მოვიდეს, ის კი თეორიის მიხედვით მუშაობს.

მანანა ტურიაშვილი — ბატონო მიხეილ, თქვენ ყოველთვის ზუსტ, ლოგიკურ სელებს ეძებთ, გამუდმებით ამოწმებთ, უკან იხევთ. გამოდის, რომ ამგვარი კანონზომიერებით ყოველთვის კარგი სპექტაკლი უნდა შეიქმნას...

მ.თ. — მიუხედავად ამისა, დავდგი 70 სპექტაკლი და ამათგან 4–5 თუ მომწონს. ხანდახან ყველაფერი სწორია, ზუსტია, მაგრამ არ მწიფდება, არ იბადება. მილიარდი ელემენტია, უამრავი შემადგენელი ნაწილი. უბრალოდ, შეიძლება, რაღაც ზედმეტი იყო, ან რაღაც ისე არ გამოვიდა.

რა არის თეატრი? რა არის თეატრის არსი? თუ მაყურებელი თეატრში არ დადის, ესე იგი, ის თეატრი საზოგადოების მიღმა არსებობს, საზოგადოება კი თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს. მერე მოდის „X“ რამდენიმე კაცი, ქუჩაში, მოედანზე ღებებიან და ქადაგებენ — მღერიან, მოძრაობენ... გამგელები ჩერდებიან, უყურებენ. თუ საინტერესოა, დიდხანს ჩერდებიან, თუ არა, მიდიან. პირველყოფილი მონადირეები ნადირობის წინ რეპეტიციებს გადიოდნენ. რისთვის ემზადებოდნენ? ნადირობისათვის. ზოგი ნადირს თამაშობდა, ზოგი მონადირეს. ყველა მონაწილეობდა. მაყურებელი არ ჰყავდათ. სამაგიეროდ, რიტუალი ტარდებოდა.

მერე, თანდათანობით, ნაწილი, რომელიც ქადაგებდა, შიგნით დარჩა და გარშემო მდგომი კი, ვინც ამა თუ იმ საქმეში მონაწილეობდა, მაყურებლად გადაიქცა. აი, რა არის თეატრი...

ნიუტონმა მაშინ კი არ აღმოაჩინა დედამიწის მიზიდულობის კანონი, როცა ბაღში სეირნობისას დაინახა, თუ როგორ ეარდებოდა ხიდან ვაშლი, არამედ 20 წლის განმავლობაში დადიოდა, ეძებდა და უცებ დაინახა ის, რაც „ვერიკას“ სჭირდება. ეს იყო ერთი ნაბიჯი. უცებ დაინახა და აღმოაჩინა, ზომ? ასეა აქაც. შენ დღე და ღამე ამ ამბით უნდა ცხოვრობდე, რომ მერე აღმოაჩინო.

ლაპარაკით არაფერი გამოდის. გურანდა, იმუშავეთ, იმუშავეთ იმიტომ, რომ ამ ცხოვრებაში მეტი არაფერი რჩება.

(„თეატრი და ცხოვრება“, № 2, 1992)

ღამის შიჰრამბი

ვერა და ვერ ვიძინებ. ეწრიალებ. ხან ერთ გვერდზე გადაებრუნდები, ხან მეორეზე. ათასი ფიქრი მიტრიალებს თავში, ზოგს ბლოკნოტში ვიწერ, აქვე საწოლთან რომ მიდევს ისე, ყოველი შემთხვევისათვის, რაიმე აზრიანი თუ მომივა თავში.

* * *

წვიმს. ჩემს ფანჯრებთან ბროწეულის ბუჩქები და მწიფე ხურმის ტოტებია. ვინ შექმნა ეს სისხლისფერი და ნარიჩვისფერი ფანტაზია? ღმერთმა? სულმა? ბუნებამ? როგორ შეეძლო თავისთავად ბუნებას ამის შექმნა? სად იმალება ეს ყოვლისმქმნელი ძალა? აქვეა, ჩვენს გვერდით თუ ცაზე, ან, იქნებ, სადღაც იქ, გაცილებით მაღლა, ვიდრე ცაა! არის კი ფანჯრებს იქით წითელი, ძოწსავსე ბროწეულები, თუ ყოველივე ეს მხოლოდ გვეჩვენება? ვინ თხზავს ჩვენს სიზმრებს, ღამლამობით რომ ვხედავთ ძილში? ჩვენ ვხედავთ ჩრდილებს გამოქცაბულთა კედლებზე, ჩვენთვის უხილავი საგნებისა თუ სიცოცხლის ანარეკლს. მგონი, ასე ამბობდა პლატონი.

ორი ყვავი ერთმანეთს დასჩხავის. ყურს ეუგდებ მათ საუბარს და არაფერი მესმის. კაცობრიობა, ჯერჯერობით, უძლურია, ჩასწვდეს ამ საიდუმლოს. ყვავები კი კვლავინდებურად განაგრძობენ საუბარს. იდუმალი ჩვენს გვერდითაა.

ჩვენს ბინაში ჭინკა ცხოვრობს. არასოდეს მინახავს იგი, მაგრამ როდესაც კარადის ან ტახტის უკან მემალება, მისი ჩრდილის მოძრაობას ვამჩნევ. მე ვიცი, ან იქნებ მინდა ვიფიქრო, შევიგრძნო, დავიჯერო, რომ ის ახლაც, აი, აქ ზის და მითვალთვალებს. ზოგჯერ რაღაც ფაჩუნი შემომესმის. როდესაც ოთახიდან გავდივარ, ეს უჩინარი არსება საწერ მაგიდაზე საგნებს მიადგილებს ხოლმე. რა უნდა, ნეტავ? არაფერი, ალბათ, მე თვითონ მჭირდება ეს ანცი, კეთილი, უსხეულო პატარა სული.

აი, ამ საიდუმლოს ამოცნობაც კი არ შეგვიძლია. რაღა ვთქვათ მაშინ შთაგონებაზე, ინტუიციაზე, წარმოსახვაზე, შინაგან გასხივონებაზე, სცენურ გარდასახვაზე?! ეუხსნი ჩემს მოწაფეებს, როგორ უნდა დაიდგას

საქეტაკლი და თან ვეჭვობ — თავად კი ვიცი? არაგინ იცის, ჩვენ მხოლოდ ვცდილობთ, რაღაცას მივხვდეთ.

სამყარო საიდუმლოებითაა მოცული. ღამის ქლაქის თავზე უშველებელი მთვარე ჰკიდია და არ ვარდება. მეცნიერებას ეს ახსნილი აქვს. მე კი მაინც არ მესმის, რატომ არ მემზობა თავზე და ხან პატარავდება, ხან კი საესე, ანთებულ ბურთად იქცევა. ჩვენ არაფერი ვიცით, ყველაფერი იდუმალებითაა მოცული. ვინ იცის, იქნებ, ასე სჯობდეს კიდევ. ყველაფერი გასაგები რომ იყოს, მაშინ ზომ მისახედრიც აღარაფერი დაგვრჩებოდა. არადა, რამხელა სიამოვნებაა ძიების, მიგნების, აღმოჩენის პროცესი. რამხელა სიამოვნებაა, ამოიცნო სცენაზე თამაშის, ანდა საქეტაკლის დადგმის საიდუმლო. ამისთვის ღირს სიცოცხლე!

* * *

ზოგჯერ ნაცნობი მხატვრები მთხოვენ, დაგხატავო, თუ დრო მაქვს, ეთანხმდები. მაგრამ, აი, რა უცნაური რამ ხდება: სენასის დაწყებიდან მის დამთავრებამდე მხატვრები არავითარ ყურადღებას არ მაქცევენ — თავისთვის ხატავენ და თან მელაპარაკებიან. ისეთი შეგრძნება მეუფლება, რომ ისინი მე კი არ მხატავენ, არამედ რაღაც საკუთარს, იმას, რაც ჩემში დაინახეს, ანდა მოეჩვენათ, რომ დაინახეს. შეიძლება, შედეგრიც კი შექმნან, მაგრამ ამ შედეგს ჩემთან ზომ არაფერი აკავშირებს.

უცნაურია, ამ პორტრეტებზე საკუთარ თავს მაინცდამაინც არ ვგვარ. როდესაც კითხე, ასე რატომ ხდება — შეთქი, ერთმა მხატვარმა ამიხსნა: მე თქვენ კი არ გხატავთ, თქვენს სულს გხატავ ისეთს, როგორსაც მას ვხედავო. მაშინვე ყველაფერი გასაგები გახდა ჩემთვის. მაგრამ ეს ჩემი სული სრულიადაც არა მგავდა მე. რატომღაც ვერა და ვერ შევეგუე მას. მხატვრებს დაახლოებით იგივე ემართებათ, რაც ჩვენ, რეჟისორებს, დრამატურგთა ნაწარმოებების დადგმისას.

რამდენიც არ უნდა ვიკამათოთ, პიესა, ლიტერატურა — თეატრალური წარმოდგენის ფუძეთა ფუძეა.

ჩემი ახალგაზრდობის ჟამს ეს პრობლემა, უბრალოდ, არ არსებობდა. არაგინ კამათობდა იმის თაობაზე, ვინ უფრო მნიშვნელოვანია თეატრში — დრამატურგი თუ რეჟისორი. მაშინ ასე მიაჩნდათ: დრამატურგი ქმნის თეატრალური ხელოვნების შინაარსს. სამსახიობო ხელოვნება მთავარია თეატრში, დრამატურგი კი წამყვანი ძალაა (მეიერჰოლდი

წერდა: ლიტერატურა კარნახობს თეატრს.) რეჟისორმა უნდა შეიგრძნოს დრამატურგის სტილის განსაკუთრებულობა, მისი გრძნობათა ბუნება და შემდეგ თეატრალური ხელოვნების ყველა კომპონენტი მას დაუქვემდებაროს.

მაშ, რა ეუფოთ მონტაჟს, რომელიც ხშირად აუცილებელი ხდება სპექტაკლის დადგმისას? ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორ შევხვდეთ ამ საკითხს. ეს ისეთივე რთული ოპერაციაა, როგორც ადამიანის ცოცხალ ორგანოთა ტრანსპლანტაცია. ორგანიზმს შეუძლია, მიიღოს გადანერგული გული თუ ღვიძლი, ან უარყოს, როგორც უცხო სხეული. ამოცანის სირთულე შემდეგში მდგომარეობს: რეჟისორმა თავისებურად უნდა გააკეთოს, მაგრამ ისე, რომ, ამავე დროს, ავტორისეულიც არ დაიკარგოს. თუკი ნაწარმოებს ამოაცლი მის სულს და სხვას შთაბერავ, ნაწარმოები თავის აზრს დაკარგავს. ალბათ, გაცილებით ძნელია, პიესა ისე დადგა, როგორცაა დაწერილი, ადეკვატური თეატრალური თამაშის წესი მოუნახო, მოიფიქრო საინტერესო რეჟისორული გადაწყვეტა, — ვიდრე ის, რომ სრულებით სხვა რამ შეთხზა.

ამას წინათ ერთმა რეჟისორმა კამათისას მკითხა:

— კი მაგრამ, რატომ უნდა დავდგა ისე, როგორც პიესაში წერია. განა თქვენ არ გვასწავლიდით, სპექტაკლის საკუთარი გადაწყვეტა უნდა მოეფიქროთ?

— ესე იგი, ცუდად მისწავლებია. ცხადია, საკუთარი გადაწყვეტა უნდა მოიფიქროთ, მაგრამ კონკრეტულად ეს პიესა უნდა დადგათ, ანდა სხვა აიღოთ, თუკი ის პირველი არ შეესაბამება იმას, რისი თქმაც და გამოხატვაც გსურდათ მისი მეშვეობით. რა საჭიროა, ეგზიმპლუმად პიესას, ვაიძულოთ იგი, „ილაპარაკოს“ ის, რაც მასში არ არის და არც არასოდეს ყოფილა?! რატომ უნდა მოვახვიოთ მას საკუთარი სათქმელი. არ ჯობია, ისეთი პიესა აიღო, რომელიც შენს სათქმელს იტყვის, განა ეს უფრო სწორი არ იქნება?!

მ ო ქ მ ე ღ ე ბ ა

ყველაფერი შეგრძნებებით იწყება. სიტყვები – განსაზღვრებები მოგვიანებით მიჩნდება, რათა განამტკიცონ ეს შეგრძნებები და მერე, თუკი შევძლებ, სხვებსაც გავაგებინო. თუ იპოვი საჭირო სიტყვას (ნიშანს), რომელიც ზუსტად განსაზღვრავს იდეას, სახეს, მსჯელობაც გაიოლდება, უფრო გასაგები, კონკრეტული გახდება. იდეა ყოველთვის ზუსტად მოძებნილ სიტყვასთანაა დაკავშირებული. სიტყვები საგნებს იერსახეს ანიჭებენ.

რა ხდება ამ პიესაში, რა ცხოვრება იმალება ამ სტრიქონებსა და დიალოგებს მიღმა? რაც შეიძლება მეტი ვერსია უნდა შეიქმნას. ნიჭიერ კაცს მრავლად მოეპოვება ისინი და ყოველთვის აქვს არჩევანის საშუალება. მაინც, რას ეხება ეს პიესა, რას?

და ისევ, ჯერ ვარაუდი, ბუნდოვანი, გაურკვეველი (როგორ იქმნებოდა ყოველივე ეს სინამდვილეში, ცხოვრებაში), შემდეგ მსჯელობა, ხშირად ერთიმეორის საწინააღმდეგოც. ჩემს აზრებს სიმწყობზე აკლიათ, პატარა ბოროლასავით დაბარბაცებენ, ეს–ესაა დგომა რომ ისწავლეს, სირბილი კი – ჯერ ვერა.

ძველი მიგდებული სახლი, მიტოვებული ბინის ღია კარი. კედელთან ამოზრდილი ლეღვის ხე. წარსული ცხოვრების კვალი; რაღაც ძველი ნივთები, საკერავი მანქანა „ზინგერი“, ძველებური სკამი (დღეს ასეთ სკამებს აღარაეინ აკეთებს), ვიღაც სამხედრო პირის მივიწყებული, რევოლუციამდელი პორტრეტი. ჩამოქცეული სახურავი. ჩამოქცევის ადგილას, სახურავქვეშ, დიდი ხნის ნაღები ფოთლების გროვა. კიდევ და კიდევ რაღაც ძველი მიტოვებული ნივთები... მინდა, ეს ყველაფერი შინაგანი მზერით გავაცოცხლო და წარმოვიდგინო, როგორ ცხოვრობდნენ აქ ადამიანები, რა ახარებდათ, ანდა რა საწუხარი, სატკივარი არ ასვენებდათ! რაღაც ხატი, ზმანება, გაურკვეველი სიტყვები. ეს უაილდერის პიესაა – „ჩვენი პატარა ქალაქი“. და მაინც, რა ხდება აქ?

ხელახლა გადავიკითხე პიესის ცალკეული სცენები. სად არის პიესაში აღწერილი ამბის ეპიცენტრი? საიდან დაიწყო ყველაფერი?

ან კიდევ, საკმაოდ შეძლებული, წარჩინებული ოჯახის ქალი (კედა გაბლერი) თავს იკლავს, რატომ? რა მოხდა? სად იმალება ყოველივე ამის მიზეზი? საიდან წარმოიშება, ვით წყლის ზედაპირზე,

მოვლენის წრეები? ჩვენ ვიკვლევთ სიტუაციის ყველა შესაძლებელ ელემენტს და ვარაუდთა, ვერსიათა რიგს ვადგენთ. ქვეცნობიერება შეუსვენებლად მუშაობს. იგი გარკვეულ დავალებას იღებს და დამოუკიდებლად განაგრძობს ძიებას. სასიამოვნო მოუსვენრობის შეგრძნება მეუფლება, სულგანაბული რაღაცის მოლოდინში ვარ, „აღმოჩენის“ მოლოდინში.

რატომ დაწერა ავტორმა (ლამა თაბუკაშვილმა) „ნატადრალი“, რამ ააღებინა ხელში კალამი და ფურცელი? ვიღაც ამბობდა, რომ ის ამ პიესას ძალიან აყადმყოფი მამის გვერდით წერდა. საერთოდ, წერის მოთხოვნილება ადამიანს იქნება განსაცდელმა, უბედურებამ გაუჩინა, იმ დაუკმაყოფილებელმა მოთხოვნილებამ, რომ გვერდით მოსაუბრე ჰყოლოდა, ჰყოლოდა ის, ვისაც თავის ტკივილსა თუ სიხარულს გაუზიარებდა. უილიამსი ერთგან კარგად აღნიშნავს: ადამიანები მარტოხელები არიან. ისინი, თითქოს, ცალ-ცალკე საკნებში არიან გამოწყვედულები; ხოლო მათი ერთმანეთთან გადაძახილი – დაკაკუნება არის სწორედ ხელოვნება. მის გარეშე ადამიანები გაველურდებოდნენ.

შემოქმედება მონოლოგი არ არის, იგი ფარული დიალოგია ადამიანსა და სამყაროს შორის. დიალოგი არა მხოლოდ ადამიანებთან, არამედ ხეებთან, ვარსკვლავებთან, სამყაროს ყველა საგანსა თუ მოვლენასთან.

შინაგანი მზერით ვცდილობ, მივყვე ლ.თაბუკაშვილის პიესაში აღწერილ მოვლენებს. რას მოგვითხრობს ავტორი? გადავიკითხე ეკოტეტიშვილის სტატია „სურამის ციხის“ ლევენდის რამდენიმე ვერსიის შესახებ. ეს პარალელები საინტერესოა, მაგრამ ლამასთან ლევენდა მხოლოდ ფუძეა, საქარავი ქსოვილის ზედაპირი, რომელზეც მას სულ სხვა სახე, ორნამენტი გამოჰყავს. ხალიჩის მთავარი ღირსება კი მისი ფერი და ორნამენტია.

არც ისე იოლია, ჩასწვდე მომხდარის არსს. სიტუაციის შესწავლის, მასში ჩაღრმავების გზით აზროვნებას და წარმოსახვას ჯერ ვარაუდამდე, შემდეგ კი პიესაში მომხდარი კონფლიქტის არსის გამორკვევამდე მივყავართ.

რა სურს გმირს, რას ესწრაფვის, ხელს ვინ უშლის, რა სურთ მათ – ყველას ერთად? ამგვარი კითხვების საშუალებით წრე, რომელშიც დაღვმის გადაწყვეტა უნდა მოვიძიოთ, თანდათან ვიწროვდება, სულ უფრო მცირდება.

ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“. ჩემი აზრით, მისი საუკეთესო პიესაა. რა ხდება აქ? სად არის ეპიცენტრი, მთავარი მოვლენა? ეს მხოლოდ

ბაღის დაკარგვა თუ რაღაც ღიდის, გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანის, არსებობის?! ვინ არიან ეს ადამიანები, გვგვანან თუ არა ჩვენ, რას აკეთებენ, „როგორ“ აკეთებენ? „როგორ“ — ეს ზომ ყველაზე მთავარია.

ამბობენ, „სიტყვები ფიქრთა სამოსია“. ამის პერიფრაზირებას თუ მოვაზღენტო, ქცევა, უესტი — სურვილთა სამოსი იქნება. სანამ არ შემოსავ სურვილებს, ისინი უჩინარნი არიან. რეჟისორის მთავარი საქმეა, შეთხზას ქცევები და მოქმედებები.

მ ა ნ ი მ ა

როდესაც პირველად გკითხულობ პიესას (თუნდაც, ჩემთვის ძალიან საყვარელ „დარისპანის გასაჭირს“), იგი მაგონებს ტყეს უქარო ამინდში.

რა ძალას მოჰყავს ეს მოჩვენებითი სიმშვილე მოძრაობაში? შემოქმედებითი აქტი — ეს არის გათავისუფლება იმისგან, რაც გაღელვებს, მოსვენებას გიკარგავს, რასაც განიცდი, რაც აუცილებლად უნდა ითქვას: დედააზრი!

მართამ საწყალი პელაგიას უმზითვო ქალიშვილის, ნატალიას გათხოვების გეგმა შეიმუშავა. ყველაფერი მოამზადა. ონისიმეს კი თავისი გეგმა აქვს, საპირისპირო: მან ოსიკოს მდიდარი საცოლე უნდა უშვოს და, ვინ იცის, ამ საქმიდან, ეგებ, თავისთავად ერთ-ორი კაპიკის სარგებელი ნახოს. მართა და ონისიმე ორივე მზადყოფნაშია, ორთაბრძოლა იწყება. ორივე დაინტერესებული მხარე ცდილობს, შეტყვის საკუთარი გეგმა განახორციელოს და გამარჯვება მოიპოვოს. ონისიმეს მოსვლამდე დარისპანის და მართას საუბარი არ არის მთავარი (მართას ხელს უშლის კიდევ ეს საუბარი), მთავარია ონისიმესა და ოსიკოსთან შეხვედრისთვის მზადება. მართა ძალიან აქტიურად ამზადებს ნატალიას, ხშირ-ხშირად გახვდავს გზას — ორთაბრძოლის მოლოდინშია. დარისპანი კი ხელს უშლის. მართა ცდილობს, თავიდან მოიშოროს დარისპანი, პელაგიას შეაჩერებს, რომ მან როგორმე გაართოს დარისპანი, გაესაუბროს, ანდა, უბრალოდ, დაუჯდეს მაინც. მაღლობა ღმერთს, მალე დარისპანი თვითონვე მოითხოვს ცოტა ხნით დასვენებას, — წინ ღიდი გზა აქვს გასავლელი.

დარისპანი ბრძოლაში გაცილებით გვიან, ვითარებათა თანდათან გარკვევისას ებმება. იგი მართასა და ონისიმეს შორის უკვე დაწყებულ ბრძოლაში ერევა, ურევს მათ გეგმებს, არღვევს ორთაბრძოლის არსებულ ეტიკეტს, სხვის ბრძოლაში კანონგარეშე ებმება, როგორც იტყვიან,

„ჩქებით აწვება“. საწყალმა დარისპანმა სხვის თამაშში შერგო თავი, ყველაფერი აურდაურია, დაანგრია. ეს არის მოვლენის ეპიცენტრი, მიწისძვრის, ქარიშხლის ეპიცენტრი.

ჩვენი მთავარი ამოცანაა ლიტერატურაში ქარიშხლის ეპიცენტრის აღმოჩენა. ის არასოდეს დევს ზედაპირზე. ის უნდა ამოიკითხო, აღმოაჩინო მისი სიძლიერე, რათა დაირღვეს ძალთა წონასწორობა, წარმოიქმნას მოძრაობა, კონფლიქტი, ქარიშხალი, შეიძლება, კატასტროფაც კი.

ტოტები გარკვეული მიმართულებით იწყებენ მოძრაობას, ხის ტანი ქანაბს, ამრიალებიან ტოტებს მოწყვეტილი ფოთლები, ტკაცანით გადატყდება ხე, მას ფესვებიანად ამოგლეჯენ და მიწაზე დააგდებენ. ქარიშხალი ხეებს ღუნავს, გოგონებს კაბებს უფრიალებს, სახურავებს გლეჯს. ყოველივე მთავარ მიზეზში, ქარიშხლის ეპიცენტრში ძევს. რაც უფრო საინტერესოდ იცვლება, გროვდება, ვითარდება და კატასტროფამდე მიდის ეს ფარული ძალა (დარისპანის გამოუვალი მღვდმარება), მით უფრო საინტერესოა სცენაზე მიმდინარე მოქმედებაც.

თეატრი — ბრძოლაა, პროცესი, ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულებაში დამყარებული წესრიგის დარღვევა, ვნებათაღელვის წარმოქმნა და ურთიერთსაწინააღმდეგო სურვილთა შეჯახება. თუკი სპექტაკლში ძალისა და მოძრაობის ამომფრქვევი ამ მთავარი მიზეზის აღმოჩენა შეუძლებელი იქნება, მაშინ იგი (სპექტაკლი) ოკეანეში მყოფ ბრტყელძირიან ნავს დაემსგავსება. ასეთი ნავი ვერ გატურავს. მას აუცილებლად სჭირდება კილი, საჭე, კომპასი (ფაბულა) და გაშლილი იალქნები, რომ კონფლიქტთა ქარი დაიჭიროს და საჭირო მიმართულებით წარმართოს. მისდით მხოლოდ ავტორისეულ სიტყვებს — ეს დაახლოებით იგივეა, რომ ბერმუდის სამკუთხედში საჭის გარეშე იცურო.

სად არის ქარიშხლის ეპიცენტრი შექსპირის „მაკბეტში“? ალბათ, ეს არის წარმოუდგენელი, კატასტროფული პატივმოყვარეობა, სამწიგნო დაავადება, რომელიც უკურნებელია. აჩეხვის „ალუბლის ბალის“ ეპიცენტრი — ეს არ არის ბალის გაყიდვა, ბალი კი — ცხოვრების აზრია, ცხოვრების არსი! აცაგარელის „ხანუმაში“ — ეს ორი მაჭანკლის ბრძოლაა, ძველის და ახლის, სამკედრო—სასიცოცხლო ბრძოლა! ამ ბრძოლაში მთელი ქალაქია ჩართული. ან, იქნებ, ეს არის სონას და კოტეს არაჩვეულებრივი სიყვარული, ესეც ხომ „დაავადებაა“, მათ არ ძალუბთ მისგან განკურნება. მაინც სად არის ეპიცენტრი? ჟანუის „ანტიგონეში“ ეს არის საოცარი შინაგანი მოთხოვნილება, თუნდაც,

სიკვდილის ფასად გამოუცხადო დიქტატურას „არა“! აქ შეთანხმება შეუძლებელია. დ.კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირში“ კი ეს არის დარისპანის სრულიად გამოუვალი მდგომარეობა, მისი აუტანელი ცხოვრებისეული გასაჭირი და არა მხოლოდ მისი, არამედ შემოდგომის აზნაურთა — გუშინდელთა და დღევანდელთა. ეს მათი კენესაა, სასოწარკვეთა, ყოვლად გამოუვალი მდგომარეობა. ამის გამო შეიძლება კაცი გაგიჟდეს! მაგრამ, ამავე დროს, არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ ავტორი კომედიას წერდა (ქანრის პრობლემა).

* * *

მოქმედ გმირთა ქცევის მოტივთა ამოცნობის, გაურკვევლობის შემცირების სურვილი გვაიძულებს, საკუთარ თავს შეკითხვები დაუესვათ. პასუხად ვერსიები იხადება.

შემოქმედში ორი ადამიანი უნდა არსებობდეს: ერთი უშიშრად, უკონტროლოდ უნდა თხზავდეს „ყველაფერს, რაც თავში მოუვა“, მეორე კი ყველაფერს ეჭვის ქვეშ აყენებდეს. თუმცა, არ ივარგებს, თუკი ეს მუდმივად გააკონტროლებს, მეორე ზედმეტად აქტიური იქნება და შეთხზვის საშუალებას არ მისცემს პირველს და წარმოსახვის სამყაროში ნაბიჯსაც კი არ გადაადგმევინებს, ნამდვილად არ ივარგებს. შემოქმედება — ეს ხომ არარსებული მოთხრობებია ჩვენი ცხოვრების შესახებ. ეს გამოგონებლობაა, მთხზელობა. აუკლებელია, გადალახოთ ზღვარი „ასე არ ხდება“ და ადამიანთა მხიარული თუ სევდიანი თავგადასავლები არაჩვეულებრივი დამაჯერებლობით, უტყუარობით მოყვეთ.

ადამიანი რაღაცას ესწრაფვის, რაღაც სწადია, მაგრამ წინააღმდეგობებს აწყდება და მათ დაძლევის ცდილობს. იქნება ეს შაილოკი, ოთარ ბეგი თუ ოდიპოსი! წინააღმდეგობათა, გარემოებათა დაძლევა — ალბათ, ეს არის უმთავრესი ადამიანისთვის ცხოვრების ეკლიან გზაზე. ცხოვრება — ბრძოლაა. იგი ძალზე კონკრეტულია. ჩაიხედეთ მიკროსკოპში და იქ ცხოვრების მოდელს დაინახავთ. იმისათვის, რომ იცხოვრონ, ინფუზორიები იძულებულნი არიან, „ერთმანეთი დაჭამონ“. უჯრედებს შორის კონფლიქტი იწყება. კონფლიქტი კი მოძრაობის საფუძველია: წონასწორობის დარღვევა, ასიმეტრია, მინუსიდან პლუსისკენ მიმართული მოძრაობა, მაღალი ძაბვა. შეთხზა სპექტაკლი, ნიშნავს, შეთხზა წინააღმდეგობები და მათი დაძლევის საშუალებები.

ადამიანის ფიქრი, ქცევა თუ ქმედება იმ სურვილთა და ამოცანათა წიაღიდან აღმოცენდება, რომელთაც მას გარე ვითარებანი თუ შინაგანი ზრახვები უკარნახებენ. ჩვენ თითქმის გამუდმებით გვიხდება ფიქრი, როგორ მოვიქცეთ ამა თუ იმ ვითარებაში. აი, უკვე მესამე დღეა, რაც ფოსტალიონს არ მოაქვს გაზეთები, სტუდენტი გააკეთილს აცდენს, ვსულიერა სატროფოსთან შესახვედრად მშობლების დაუკითხავად, ღამის პერანგისამარა გამოდის აივანზე. გაგიჟება შეიძლება! ძიძას კი ისე უჭირავს თავი, თითქოს, კერაფერს ამჩნევს. რაღაც ზომები უნდა მივიღოთ.

ამოცანის გადაწყვეტის აუცილებლობა მაშინ გვიჩნდება, როდესაც გზავჯარედინზე, დახურული კარის წინ აღმოვჩნდებით. არჩევანი უნდა გავაკეთოთ. ადამიანის აზროვნება — გაუთვალისწინებელ ვითარებაში მისი ორიენტირების უნარია.

* * *

გარემოებათა ხლართებში ცხოვრების გზაზე მიმავალნი, გზადაგზა ცხოვრებისეულ ამოცანათა გადაჭრისას (რომელთაგან ზოგი ძალზე მნიშვნელოვანია, კულმინაციური და მათზე ხშირად ადამიანთა ბედია დამოკიდებული), ჩვენ უცვლელნი ვრჩებით, მაგრამ, ამავე დროს, ვიცვლებით კიდევ. ალბათ, სწორედ ეს ცვლილება წარმოადგენს თეატრის მთავარ ინტერესს. სპექტაკლი — მსახიობთა მიერ ხელის შემშლელ გარემოებათა დაძლევის და მათი ქცევის მუდმივი ცვლილების დემონსტრირებაა. გმირი დაბრკოლებათა გადალახვის გზით მოვლენათა რიგს მიჰყვება და თან ცვლილებას განიცდის. დასაწყისში ის სხვაგვარია, სპექტაკლის ბოლოს კი — სულ სხვანაირი. ჰამლეტი სპექტაკლის დასაწყისსა და ბოლოში სულ სხვადასხვაგვარია, თუმცა კი, იმავე ჰამლეტად რჩება. გარემოებებთან ბრძოლის პროცესში შეცვალა იგი, ველარც კი იცნობ. ჰამლეტი მუდმივ მოძრაობაში იმყოფებოდა, დაბრკოლების ყოველი გადალახვა ცვლიდა, კვალს აჩნევდა მას. ალბათ, სწორედ ესაა თეატრის არსი: ყოველ სპექტაკლში იმპროვიზაციულად განვლო დაბრკოლებათა, განცდათა საკუთარი გზა და ადამიანებს უამბო საკუთარ თავზე, თავად მათზე, იმ საზოგადოებაზე, რომელშიც ვცხოვრობთ.

მოვლენათა, წინააღმდეგობათა დამუშავების, გარემოებათა შესწავლის, ვერსიების მოძიების პერიოდში რეჟისორის ცნობიერებაში უნებლიეთ

ნაცნობი სქემები და მოდელები წამოტივტივდება. ისეთი ფსიქოლოგიური მექანიზმიც კი არსებობს, რომელიც ფიქრს, წარმოსახვას წარსულ სპექტაკლთა ბოლომდე განუხორციელებელ იდეაზე აჩერებს. ასე მომივიდა „ესპანელი მღვდელის“ წარმატების შემდეგ „ტარიელ გოლუაზე“ მუშაობისას. ეს მექანიზმი წარმოსახვას საშუალებას არ აძლევს, სხვა მიმართულებით გააკეთოს მოულოდნელი ნახტომი (რაც ბრწყინვალეაა გადმოცემული ლ.კეროლის წიგნში „აღლის საოცრებათა ქვეყანაში“). ეს მექანიზმი იმ თვალსაფარს წააგავს, ცხენს რომ სწორი გზიდან გადახვევის საშუალებას არ აძლევს. ცხენს წართმეული აქვს სხვადასხვა ვარიანტის არჩევის საშუალება, იგი მოკლებულია წარმოსახვას, სტერეოტიპის ტყვეობაშია მოქცეული და მხოლოდ ერთ გზას ხედავს. ყველაზე მოულოდნელი კი მარჯვნივ ან მარცხნივ, საერთოდაც, გაკალული გზის მიღმა საძიებელი. გამოცდილება ხშირ შემთხვევაში ხელის შემშლელია მხოლოდ. იქ, წარსული გამოცდილების უკან, მთელი ცხოვრებაა გამოსაცნობი. რეჟისორი ხომ შეკლეს, ანდა ანთროპოლოგს წააგავს. სიტყვებისა და რეპარკების მიხედვით მომხდარის არსის ამოცნობა, მისი წარმოდგენა ისევე ძელია, როგორც თავის ქალის ან ძელების მიხედვით იმის განსაზღვრა, თუ როგორ ცხოვრობდნენ ჩვენი წინაპრები.

კონფლიქტი

პიესაში ასახულია კონფლიქტები, საზოგადოებაში წარმოქმნილი წინააღმდეგობები. გმირი (ეკიმი შტოკმანი) ან მოკმედ პირთა ჯგუფი, საზოგადოებრივ აზრთან იწყებს ბრძოლას, იწყება მოცემულ საზოგადოებაში დამყარებული ქცევის ნორმების რღვევა. გალაქტიონ ზოსოლანი („ბაკულას ღორები“) წერს საჩივარს. ლისისტრატე მუშარ მამაკაცთა წინააღმდეგ აჯანყებას აწყობს. გმირი ამას პირადი (ტარტიუფი), პატრიოტული (ოთარ ბეგი), ანგარების (მაკებეტი), პროგრესული, რეაქციული ან კიდევ სხვა მიზნით სჩადის. საზოგადოება შეძრულია კონფლიქტით.

„ცხოვრება — თეატრია“ და ამ თეატრში ყველა საზოგადოების მიერ მისთვის განსაზღვრულ როლს თამაშობს (საზოგადოება ნებას რთავს, აეკლებს, ანდობს, აკრიტიკებს, ნიშნავს, ხსნის, აჯილდოებს, ციხეში სვამს). ყოველი ჩვენგანი დაკისრებულ როლს თამაშობს.

ამბობენ, რომ ორი სახის კონფლიქტი არსებობს: საქმიანი და პოზიციური. უკანასკნელი უფრო ხშირია ცხოვრებაში, ამდენად, პიესებშიც უფრო ხშირად აისახება. ყველაზე ხშირი ცხოვრებისეული კონფლიქტია ადამიანის ორი როლის ურთიერთშეჯახება: როლის, რომლის თამაშსაც მას საზოგადოება აკისრებს, იმ როლთან, რომლის თამაშსაც თავად ამჯობინებს. აი, ვიდაცას ავალებენ, ემსახუროს, მას კი ხელმძღვანელობა სურს („არტურო უის კარიერა“). მის გარშემო მყოფთ, ვის ხელთაცაა ძალაუფლება, არ სურთ დათმობა და იწყება დრამა – კონფლიქტი, როგორც მაიმუნებთან: ბრძოლა მეთაურ-ლიდერსა და ამ როლზე პრეტენდენტებს შორის. კონფლიქტის ტიპურ სურათს, ჩვეულებრივ, წარმოაჩენს საზოგადოებაში დაწესებული წესრიგითა და ამ საზოგადოებაში თავისი როლით უკმაყოფილო ადამიანი. რამდენი პიესაა ამაზე დაწერილი! მეამბოხე თავისთვის იმ როლს ითხოვს, რომელიც, მისი აზრით, ყველაზე მეტად შეეფერება (სხვები ასე არ ფიქრობენ) და იწყებს ამბოხს, ცდილობს, დაარღვიოს არსებული წესრიგი. მაგალითისთვის, თუნდაც, საზოგადოების „მიკრორეგანიზმი“, ოჯახი ავიღოთ. მისი ყოველი წევრი გარკვეულ როლს თამაშობს (ანეკდოტი: ქმარი ოჯახის თავია, ცოლი – კისერი, საითაც საჭიროა, იქით მიატრიალებს თავს!). სწორედ ესაა ოჯახური ბედნიერების და კეთილდღეობის საწინდარი.

სადაც წავიკითხე, რომ კრიზისი მაშინ იწყება, როდესაც ოჯახის ერთ-ერთი წევრი არ ეთანხმება ოჯახში განაწილებულ როლებსა და მათ ფუნქციებს (იბსენის ნორა, პედა). ის იწყებს ამ ამხანაგობის ეთიკური ნორმების, დაწესებული ოჯახური სიტუაციის რღვევას, წინ აღუდგება სახლში არსებულ წესებს, ტრადიციებს, თავისთვის სხვა როლს ითხოვს.

კონფლიქტი ოჯახურ ანსამბლს შლის, მის ფარგლებს სცილდება და საზოგადოებაში გადადის (ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“). კონფლიქტი ფართოვდება. სიმშვიდის დამარღვევის გარშემო საზოგადოებრივი წესრიგით განაწყენებულნი იყრიან თავს (არტურო უი). ზოგჯერ ის ლიდერიც ხდება (კასიუსი – „იულიუს კეისარიდან“). იწყება საზოგადოებრივი, სოციალური კონფლიქტი, რომელიც სისტემა-ფორმაციას არყევს (შილერის „ყაჩაღები“, გოეთეს „ვეგმონტი“). მაგრამ, სადაც მის გვერდით ჩნდება უფრო ძლიერი ლიდერი. ის პირველს ლიბერალად აცხადებს და ცდილობს, როგორმე აჯობოს მას. ხდება ზოლმე, რომ „პროგრესული“ ლიდერი თავხედისა და ძლიერის წინაშე ფარ-ხმალს ყრის, ვინაიდან ეშინია მისი გაუთვალისწინებელი

ქმედებებისა (შექსპირის „რიჩარდ III“). ორთაბრძოლის კონფლიქტი სულ უფრო იზრდება და ერთი ამარცხებს მეორეს.

და, აი, უკვე ყოფილი ლიდერი დამღამობით ზის დახურულ დარბაზთან და შიშით ელოდება, როდის მოვლენ მის დასაპატიმრებლად. ის უკვე ქადაგებს: გაუმარჯოს თავისუფლებას, მაგრამ ჩემს პიროვნებას ნუ შეეხებით! სრულიად არ მეშინია, საკუთარი აზრი გამოეთქვა, მაგრამ ამ კოლექტიურ ფსიქოზში მონაწილეობის არავითარი სურვილი არა მაქვს. „ეს ბრბოა, უეიცი ბრბო!“ ბოლოს ყვირის – „მაგათ მაგარი ხელი სჭირდებათ! სად არის პოლიცია?!“ და ეს თავისუფლებისათვის ყოფილი მეამბოხე წესრიგისა და ტრადიციების დამცველად გამოდის. ყოველივე ამაში უნდა გავერკეთო, მოვლენათა ზუსტი ჯაჭვი აევაოთ, შემდეგ კი მსახიობებს აუხსნათ.

მაგრამ შეიძლება განეაგრძოთ შეთხზვა, უქმაყოფილო სუბიექტით დაწყებული კონფლიქტი განეავითაროთ. „ლიდერის“ მიერ წამოწყებული ამბოხის ჩაზშობა უკვე შეუძლებელია, ის ვითარდება, ფართოვდება და კონფლიქტი რეეოლუციაში გადაიზრდება. ალტკინებული ბრბო ბასტილიას მიეარდება და აბსოლუტიზმის ციხეს ანგრევს. არსებული ფორმაცია იშლება. ზამთრის სასახლე აღებულია, „აერორამ“ გაისროლა, მაგრამ ირკვევა, რომ ციხის გარეშე არც ახალ წყობილებას შეუძლია. სიკვდილით დასჯის, იძულების საშუალება იცვლება უფრო ჰუმანურით, გილიოტინით და კელავ იჭრება თავები, ოღონდ, ახლა ამას ახალი მანიაკები სჩადიან. აქ უამრავი როლია.

ასე და ამრიგად, ყველაფერი კონფლიქტის არსის განსაზღვრით იწყება. ის უნდა იგრძნო, უნდა დაინახო არა ნაწილ-ნაწილ, არამედ მთლიანად, როგორც ერთი მოვლენა, ეპიცენტრიდან დასაწყისისკენ და ბოლოსკენ, ფინალისკენ მიმართული. ამბობენ, მოცარტს სმენითი წარმოსახვით შეეძლო ერთ წამში თავიდან ბოლომდე მოესმინა თავისი ჯერ არდაწერილი სიმფონია! წარმოუდგენელია, მაგრამ შესაძლებელი!

* * *

გამომეღვიძა. თავში ათასგვარი ფიქრი მიტრიალებს... სცენაზე ჭეშმარიტი თამაში, ალბათ, ჰგავს ღრმა ძილს, რომელშიც იძირები, იმყოფები და განიცდი. იქ გული იწყებს ძვერას იმის მიხედვით, თუ რა ხდება სიზმარში (სპექტაკლში). ცხოვრება – სიზმარია! და პირუკუ, სიზმარი – ცხოვრებაა! ზოგჯერ სიზმარში დაფრინავ ან ეცემა, ანდა უსაფეხურო რკინის კიბეზე აღიხარ ისევ (თითქმის),

როგორც სცენურ ცხოვრებაში, როდესაც პარტნიორი შენი სურვილების მთავარი ობიექტი ხდება და მის გარდა შენთვის აღარაფერი არსებობს.

* * *

„შენ-მე-შენ“. ვცდილობ, შენში შემოვიდე, ამოვიცნო, რა ხდება შენს სულში, ფიქრებში, შენს სხეულში. აი ახლა, ამ წუთს რა გაღელვებს, რა გასურს, რა იმპულსი გამოძრავებს ჩემ მიმართ? აი ახლა, როდესაც ჩემთან ხარ, რისკენ ისწრაფვი, რა გინდა – ჩემთან იყო თუ წახვიდე? რა საქმიანობით ხარ დაკავებული?

შენ – მე, მე – შენ, შენ – ჩვენ. აქ, ახლა, ჩვენს შორის, არა თამაშის მისხდვით, არამედ სინამდვილეში, რეალურად. აქ – ახლა – ჩვენ შორის. აი, ეს არის მთავარი. როცა ყველაფერი ასე ნათელია, რატომღაც ჭირს დასწრების ეფექტის მიღწევა. როგორ მივაღწიოთ დასწრების ეფექტს სცენაზე?

ვერა და ვერ ვიძინებ. ვანთებ შუქს. ვიწყებ გორდონ კრეგის კითხვას. არ მაინტერესებს. ვფიქრობ, რატომ ვდგამ სპექტაკლებს, ასეთი რა მოთხოვნილებაა ჩემში, რა სურვილი მამოძრავებს?

ყოველი სპექტაკლი, როლი თუ ცალკეული სცენა ჩემი ცხოვრების, ჩემი ცხოვრებისეული გამოცდილების ნაწილია. სცენებს საკუთარი შეგრძნებებით, შთაბეჭდილებებით, ხილვებით, ჩემი და ჩემი მსახიობების ცხოვრებისეული გამოცდილებებით ვავსებ. ვცდილობ, გავისხენო და გადმოვცე, როგორ განვიცდიდი, როგორ შევიგრძნობდი, რანაირად ვიტანდი პიესის მოვლენების მსგავს რეალურ მოვლენებს ჩემს ცხოვრებაში. მოვლენები, შეჯახებები! ვიღაცამ თქვა, რომ თამაში – ეს არის წარსულ შთაბეჭდილებათა არარსებული კომბინაციები.

ქუჩაში გაბმულად, შფოთიანად ყვირის მანქანა, შველას ითხოვს. ჩემს ფანჯრებთან ღამის წყვდიადში რაღაც ხდება. საშინელი გულისცემით ვიღვიძებ, ყურს ეუგლებ.

* * *

საინტერესოა, როგორ არის ორი ადამიანი სცენაზე ერთიმეორით დაკავებული, ერთიმეორით დამუხტული, „შთანთქმული“. მათ შორის რაღაც ძალზე პირადული, ინტიმური, მხოლოდ და მხოლოდ მათი ხდება. ამ ორი ადამიანის სიღრმისეულ შრეებში ერთმანეთისადმი

არაჩვეულებრივი ინტერესი იბადება. მაყურებელი კი ამ ორი სულის, სხეულის ერთიმეორით არაჩვეულებრივი დაინტერესების მოწმე ხდება. ისინი იწვიან ერთიმეორეში, როგორც არტო ამბობს: „მსახიობები კოცონზე მდგარ მოწამეებს უნდა ჰგავდნენ, რომლებიც ჯერ კიდევ ასწრებენ ჩვენთვის გარკვეული ნიშნების მოწოდებას თავიანთი აღმოდებული ბოძებიდან“.

* * *

თეატრი ლიტერატურის გამხმოვანებელი, ანდა გამაცოცხლებელი კი არ არის, არამედ ეს არის შობადი, წარმოშობილი ხელოვნება, აქტი, რომელიც სრულდება აქ, ახლა, ამ წუთს მსახიობების სულსა და სხეულში (და არა მრავალჯერ ნათამაშების გამეორება) მოწმეთა (მაყურებელთა) თანდასწრებით. თეატრი ამბავს არ გვიყვება, თეატრში ამბავი ხდება.

* * *

თვალდაუჩქული ვწევარ. ვისინებ: ევრონას ქუჩებში დაეხეტიალო. მცირე კოლიზუები, კეისრის ხიდეები, ანტიკური თეატრის ნანგრევები, ავსტრიული ციხე-სიმაგრეები, რენესანსული ვიწრო ქუჩა-მოსახვევები, სახლები, გასასვლლები, თაღები, სვეტები, მოედნები – ეს ზომ ნოტებია, ხელოვნების კარგად ტემპირებულ კლავიშში: აი, ჯულიეტას ციკქა ეზო. აქვე შორიასლოს რომეო ცხოვრობდა. ტრაგედია სრულებითაც არ მომხდარა რაღაც პომპეზურ მოედნებზე, იგი ქალაქის პატარა, ჩვეულებრივ (თუმცა, არაჩვეულებრივ) მისახვე-მოსახვევებში მოხდა. ქალ-ვაჟი აქვე, სულ ახლოს იყო, აი, ამ აივანთან, აი, ამ ფანჯარასთან, ყვავილი რომაა ქოთნით, აი, ამ სახურავებთან, ზედ კატა რომ მოკლათებულა ნებიერად, აი, ამ სართულზე ჩამოკიდებულ წიწაკის გრძელ აცმასთან, ატმებთან. ამას სხვანაირი თამაში უნდა.

გლიცინიის ხეული ჯულიეტას აივანთან, მისი ავლით სატრფოსთან მოხედრა შეიძლება. რომეოს სახლში კი სრულიად ჩვეულებრივი, მაგრამ შუასაუკუნეების რკინის აივანია. აი, ახლაც თოქზე გასაშრობად დახეული წინდები ჰკიდია. ყველაფერი დროთა განმავლობაში მოძველდა. ამ სახლებში ახლა ჩვეულებრივი იტალიელები ცხოვრობენ. ისინი სიძველეებზე ზრუნვით მაინცდამაინც თავს არ იწუხებენ. იქნებ იმიტომ, რომ მათ გარშემო ამდენი ხელოვნებაა. რეჟისორმა მილტინისმა

იტალიაში ყოფნისას მითხრა: „აქ იმდენი ხელოვნებაა, რამდენიც წყალში სისველე“. იტალიელები, ისევე, როგორც ქართველები, სრულებით არ უფრთხილდებიან თავიანთ განძს... ვერა და ვერ ვიბნებ.

* * *

თეატრში ყველაზე ბედნიერი დრო ის არის, როდესაც კოლექტივი უკვე პროფესიულად კარგად ფლობს ოსტატობას, მაგრამ როგორც საწარმოს, მას ჯერ არ აქვს ამოწურული საკუთარი შესაძლებლობანი; როდესაც არსებობს იმ ადამიანთა ჯგუფი, რომელთაც აინტერესებთ ერთმანეთი, ერთად ყოფნა უნდათ; როდესაც ჯგუფს სურს დაამტკიცოს, რომ მისი თეატრი მსოფლიოში საუკეთესოა. მერე, როდესაც ეს უკვე „დამტკიცებულია“, ყოველ შემთხვევაში, მსახიობებს ასე ჰგონიათ, ყოველივე სამსახურებრივ მოვალეობად იქცევა და მორჩა, დგება დასასრული. ამის შემდეგ იწყება უკმაყოფილება, უსიამოვნება, ყველა სხვადასხვა მხარეს გარბის.

ჩ ვ ე ნ

კიკეთი. ტყე, მიშიკო და ნინო! ჩემს ბებრულ ხელში ნინიკოს პატარა ხელი მიჭირავს და არაჩვეულებრივ სიამოვნებას განვიცდი.

ნინო: — მიშო, ნუ ყვირი, ბაბუმ იმ დღეს ზომ გვითხრა, რომ სოკოები ყვირილს ემალებიანო.

— როგორ იმალებიან? — მეკითხება მიშო.

— მიწის ქვეშ ზომ უამრავი ქალაქია. იქ პატარა სოკოები, ქონდრისკაცები ცხოვრობენ, — ვთხზავ მე.

— რამხელები არიან ქონდრისკაცები? — მეკითხება ნინო.

— ძალიან პატარები, აი, ამხელები. ტყეც ცოცხალია, ტყე ფიქრობს, ხეები ელაპარაკებიან ერთმანეთს. აბა, მოუსმინე. აი, ეს მოჭრილი ხე ტირის, თავის გაჭირვებაზე უჩივის მეზობელს. მეზობელი ხე თანაუგრძნობს.

— გამარჯობა, ტყეო—ო, როგორა ხა—არ? — ჩურჩულთ ვყვირი მე. პაუზის შემდეგ რეალისტი მიშო გვატყობინებს:

– კარგად ვარო, კარგად.

– ტყეო, ტყეო, – ჩურჩულით ეძახის ნინო, – როგორა ხარ? როგორა ხარ?

სამივე დიდხანს ვუგდებთ ყურს...

ფანჯრიდან მქრქალი შუქი შემოიპარა. ნუთუ გათენდა? შვიდი საათია. ადგომის დროა, ნეტავ, როდისღა მუძინა?

(„თეატრი და ცხოვრება“, № 2, 1992)

უ ა ნ ა ნ ყ ი ს „ ა ნ ც ი გ ო ნ ე ”

სპექტაკლის ჩანაწერი
ყველა ქვეტექსტი ფესტით, ქცევით უნდა წარმოჩინდეს

პირველი აქტი

უმოციური ნაწილი

1. სვეტები. გარკვეული წესით (ნახევარწრიულად) განლაგებული სკამები. გამნათებული აპარატურა ისეა განლაგებული, როგორც კინოს გადასაღებ მოედანზე. აქ, ამ „მოედნის“ შუაგულში რაღაც უნდა მოხდეს.

სიბნელეა.

გაისმის მანქანის მუხრუჭების საშინელი ღრჭიალი (ავტოკატასტროფა მოხდა) და ვერდის რეკივები (საყვირთა ბლავილი). სიბნელიდან მოჩანს ოღროწოღრო გზებზე საშინელი სისწრაფით მიმავალი ორი მანქანის ანთებული ფარების ციმციმი. მანქანები მიჰქრიან და მოსახვევში ცდილობენ, ერთმანეთს გაუსწრონ – ეს ჩვენი საზოგადოებაა, რომელიც სიცრუის, სიყალბის, ფარისევლური ლოზუნგების გზით უფსკრულისკენ მიექანება.

სიბნელეში გამოდიან მსახიობები და თავ-თავიანთ ადგილებს იკავენ. სცენა ნათდება.

2. პროლოგი – მსახიობი თითქმის აუღელვებლად გვამცნობს ტრაგედიის პერსონაჟებს: ისინი აქვე, სხვადასხვა კუთხეში, დამნაშავეებით მიყუყულან, თანდათან, მოქმედების დაწყებასთან ერთად გაუჩინარდებიან, ყველა თავის საქმეს მიაშურებს.

3. სიტუაცია I. მთავრობის საწინააღმდეგო აჯანყების დროს, დაიღუპა ანტიგონეს ორივე ძმა, ოიდიპოსის ვაჟები. მთავრობამ (კრეონმა) ერთი მათგანი დიდის პატივით დაკრძალა. ისე, როგორც ნამდვილ გმირს შეეფერება. მეორე კი – სხვების ჭკუის სასწავლებლად ბრძოლის ველზე აფთარათა და ორბთა საძიძვნად დატოვა – აი, ასე მოუვა ყველას, ვინც კანონიერი ხელისუფლების დამხობას განიზრახავს!

4. გუშინ დღემა (ანტიგონემ და ისმენემ) მოილაპარაკეს, რომ ჩუმად მივიდოდნენ ძმის ცხედართან და დამარხავდნენ მას. მაგრამ ისმენემ, ჩვეულებისამებრ, დროზე ვერ შეძლო გაღვიძება, ანტიგონე მარტო წავიდა.

5. სისხამ დილით გათოშილი, სრულიად გატანჯული ანტიგონე მინდვრიდან ბრუნდება, სადაც მან ძმის ცხედარს სათამაშო ნიჩბით მიწა მიაყარა. ჰგონია, ვერაფერ ვერაფერი შეამჩნია.

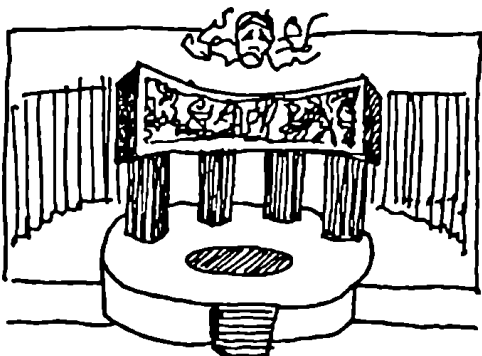
ჩუმად გაიხდის გაჭუჭყიანებულ სანდლებს. ცდილობს, შეუმჩნევლად შეიპაროს საძინებელ ოთახში, მაგრამ ძიძა ჩაავლებს.

6. ძიძა ყველაფერს ზღვება, მაგრამ სხეების დასანახავად, ისე, ყოველი შემთხვევისთვის საყვედურობს ანტიგონეს. გავა, ხალათს შემოუტანს, თბილ რძეს დააღვინებს, ფეხებს ცხელი წყლით დაბანს, სანდლებს სადღაც მიმალავს, ახლებს გამოუტანს. ცდილობს, დამალოს თავისი ურჩი გაზრდილის ღამის „მოგზაურობის“ კვალი.

7. ოთახში ისმენე შემოდის - ახლად გაღვიძებული, თბილი, ღამაზი. ცდილობს, დაარწმუნოს ანტიგონე, რომ მან ხელი აიღოს თავის ჩანაფიქრზე. არ შეეწინააღმდეგოს ბიძამისს, ყველაფერი ისე გააკეთოს, როგორც ის ურჩევს. კრეონმა იცის, რა არის მათთვის უკეთესი. როგორ სჯობს მოქცევა.

ანტიგონე უხეშად მიუგებს, რომ ისმენეს გარეშეც ყველაფერი უკვე მოგვარებულია. აქ კვანძი იკვრება.

კამათში აღელვებული ანტიგონე ისმენეს მძივს (გაკეთება არ დავიწყებია) სწვდება და ჩამოგლეჯს. ძვირფასი თვლები ოთახში



მიმოიფანტება. ისმენე განცვიფრებული დგას: ეს ხომ ძალიან ძვირფასი მძივია! ჩაიკუდება და აკრეფას იწყებს. ანტიგონესთან კამათი მისთვის მტორეხარისხოვანი ხდება. ისმენე ითვლის მძივებს და უკანასკნელს ვერ პოულობს. საშინლად აღელდება. ანტიგონე სადღაც სკამის ქვეშ შეგორებულ ძვირფას ქვას დაინახავს, აიღებს და თითქოს წერტილს სვამსო ამ უაზრო კამათში, აწვდის მას ისმენეს, თან ოთახიდან აგდებს.

8. ანტიგონეს შეამცივნებს, უცებ კანკალი აიტანს, — ასე იცის ხოლმე, როდესაც ნერვები დაძაბულობას ვერ უძლებს, მთელი სხეულით იწყებს ცახცახს. ძიძას ღიღი, ღუნღულა შალი შემოაქვს, და შიგ გაახვევს თავის პატარა აღზრდილს. ასე გადახვეულნი სხედან ნახევრად ჩაბნელებულ ოთახში. (სარკმელში ინათა, სადღაც შორს, შემადლებათზე ძველი ტაძრის კედლებს მზის სხივი შეეხო) და...

ანტიგონე ეთხოვება ძიძას.

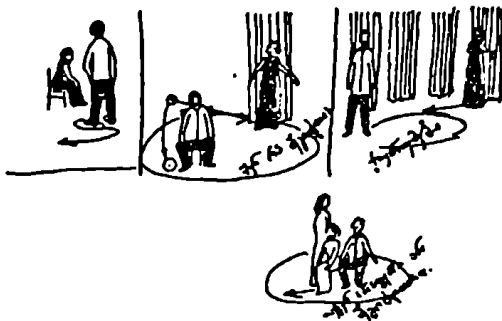
ახლა იგი ძალიან დასუსტებულია, ავადმყოფი, უძწეო, ემუდარება ძიძას, რომ სიკვდილის შემდეგ კარგად მოუაროს ანტიგონეს უსაყვარლეს ძალს (გიშერა). უნდა, ძიძას გააგებინოს. რომ ეს გამოთხოვებაა, დასასრულია, თუმცა კი თვითონ მაინცადამაინც კარგად ვერ წარმოუდგენია, რა არის ეს. ძიძა ეფერება, თვალებს უკოცნის, როგორც ოდესღაც ბავშვობაში. თავს იკატუნებს, ვითომ ვერაფერს ზღუდა. ძიძამ ღონიერი, შრომას ნაჩვევი ხელები მაგრად შემოახვია თავის ბავშვს და მზადაა, დაიცვას, არავის დაუთმოს. ისე ძლიერად იკრავს გულში ამ პატარა, დაუძლურებულ სხეულს, თითქოს უნდა, შეერწყას მას, ერთ სხეულად იქცეს მასთან და მაშინ, გინდ აწამონ, გინდაც მოკლან — არავის დაუთმოს თავის ერთადერთ, ყველაზე ძვირფას არსებას. ყველაფერში ხომ თვითონ არის დამნაშავე, განა მისი აღზრდილი არ არის ანტიგონე! მან არ გაზარდა ასეთი! ძიძა საკუთარ თავს წყველის.

9. გამოთხოვება.

ისმენე გონს მოეგება და ადრიაინი საათის მიუხედავად, ჰემონს დაედევნება. ასე ხომ არ შეიძლება, რაღაც უნდა იღონოს. იქნებ ჰემონმა, ანტიგონეს შესანიშნავმა საქმრომ, შეძლოს დაარწმუნოს ანტიგონე, თავი დაანებოს ამ სისულელეს. ვის სჭირდება ეს მსხვერპლი?!

10. ჰემონის დატირება.

საყვარელი ადამიანის დატირება! ანტიგონე ეფერება მას, ცხოვრებაში პირველად კოცნის, ემშვიდობება. ცრემლით ევსება ღიდრონი თვალები, თვალს ძლივს იკავებს. ჰემონი დაბნეულია, ვერაფერი გაუგია, რა



ხდება? ცდილობს, თავისი სატრუო დააწყნაროს. ეს საშინელი სცენაა. ბედნიერთა ტანჯვა, უბედურება (ტრისტანისა და იზოლდას, ვისისა და რამინის გოდება), ეს ტრაგიკული განშორება, ანტიგონე ეშვილობება ჰემონს, რათა თავისუფალი იყოს თავის მოქმედებებში. ეს უდიდესი მსხვერპლია.

კარს უკან ისმინე ღვას (იგი 22-23 წლისა იქნება), ჰემონისა და ანტიგონეს შეხვედრის შედეგს ელოდება, მაგრამ, უცებ მიხვდება, რომ მისი ჩანაფიქრიდან არაფერი გამოვიდა. ჰემონი წაეა, წაეა იმ იმედით, რომ მამამისი დაეხმარება ვითარების გარკვევაში, ყველაფერს მოაგვარებს ისე, როგორც საჭიროა.

11. ისმინე ოთახში შემოვლის. კიდევ ერთხელ ცდილობს დაარწმუნოს ანტიგონე, ისე მოიქცეს, როგორც ბიძამის სურს. ისმინეს არ უნდა, მთავრობასთან ურთიერთობა გაიფუჭოს. ანტიგონე მტკიცედ გამოუცხადებს, რომ აკრძალვის მიუხედავად, ისინი ვალდებული არიან, ძმის ცხედარი მიწას მიაბარონ. ეს წმინდა ვალია. და ანტიგონე კვლავ ძმის ცხედრისკენ გაეშურება. ჩიზი. გამოუვალი მღვთაშობა. გმირთა ბედ-იღბალი სათუა. სამყარო თითქოს შეყოვნდა. პაუზა ჩამოწვა. მუსიკა. ბეთჰოვენის „ბაგატელები“.

12. განგაში.

მთელ თეატრში ზარების რეკვა ატყდება. გაბზულად კივის სირენა. აციმციმდებიან მილიციის მანქანის ნათურები, გაუთავებლად რეკავენ ტელეფონები. ატყდება სირბილი. ყველა სადღაც გარბის, კარებს აჯახუნებენ, უამრავ კარს. ოჯახური საქმე უცებ პოლიტიკურ საქმედ გადაიქცევა. ბრძოლაში სამთავრობო ორგანოები ჩაერთვებიან. შეშინებულ ჩაფარს კრეონთან მოაქვს ამბავი იმის შესახებ, რომ

მეამბოხეს ცხედარს მიწას აყრიდა ვიღაც გოგონა, რომელიც მან, მადლობა ღმერთს, დაიჭირა და აქ მოათრია. ანტიგონე! ოჰ, ეს წყველი მოდგმა ოდიპოსის! კრეონი ცდილობს სწრაფად გაიზიაროს მომხდარი. გამოსავალი იპოვოს და რაც შეიძლება სწრაფად მიჩქმალოს ეს ამბავი, რათა ხმამ ოპოზიციამდე, თებემდე არ მიაღწიოს. კრეონი ნერვიულობს. მტრებმა ეს პარტია მოიგეს. კრეონის გვერდით მისი პატი დვას. უცებ თავში იდება გაუელევებს: ეს პატარა ბიჭუნა ხომ არ გაეღო მსხვერპლად? ვითომდა, მან დაარღვია საგანგებო მდგომარეობის, სამხედრო რეჟიმის განკარგულება?! ეს მომგებიანი სელა იქნებოდა. იქნებ, მართლაც ღირს ამაზე წასვლა?! „ბიჭუნა, თანახმა ხარ ჩემი გულისათვის მოკვლე?“ ბიჭი ფართოდ გახელილი თვალებით ჩუმად უყურებს. პიესის მიხედვით პაქს სიტყვები არ აქვს. ის მხოლოდ უყურებს კრეონს და ჩუმად, უხმოდ დაჰყვება მის ნებას. ეს კრეონის სინდისია. რატომ უნდა მოკვდეს ჩემი გულისათვის ეს ბიჭუნა? ან, იქნებ, იდეის გულისათვის? რომელი იდეის? სულერთია! ყველაფერი სულერთია. მთავარია, დროზე მიჩქმალოს ეს იდიოტური ამბავი. რომ როგორმე თებემდე, პარლამენტამდე არ მიაღწიოს (თითქოს განგებ, ჯობრზე, სწორედ დღეს არის მოწეული პარლამენტის სხდომა, სადაც კრეონმა თავის მოხსენებაში საზოგადოებრივი მშენებლობის წარმატებაზე უნდა ისაუბროს). თორემ ამას აჯანყებაც შეიძლება მოჰყვეს.

ჩაფარი შიშისგან კანკალებს. თავის ტყავს უფრთხილდება. ფიქრობს — როგორ გადარჩეს? პიესის მიხედვით მოქმედება გრძელდება, ჩვენს სპექტაკლში კი აქ იქნება პირველი მოქმედების დასასრული. (როდესაც სპექტაკლს ვთამაშობდით, პირველი აქტის ბოლოს არასოდეს ყოფილა ტაში).

მეორე აქტი

13. ქორო — მსახიობი. ის მსჯელობს ტრაგედიის უპირატესობაზე დრამასთან შედარებით, იმის თაობაზე, რომ XX საუკუნე ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული ეპოქაა, რომელიც ისევე, როგორც ტრაგედიის გმირი, გამოუვალ მდგომარეობაშია.

14. ჩაფრებმა ანტიგონე დაიჭირეს. ბორკილები დაადეს და ჯაჭვით შემოათრირეს სასახლეში. ჩაფრებს სრულიად არ აინტერესებდათ, რისი გულისთვის ჩაიღინა მან დანაშაული. მათთვის მთავარია, ამ სიტუაციიდან

თვითონ გამოძვრნენ „სუფთად“. ჩაფრები საზოგადოების გარეშე არიან, მათ არანაირი იდეა არ გააჩნიათ, ისინი ყოველთვის იმათ ემხრობიან, ვინც კარგად უხდის. რა მნიშვნელობა აქვს, ფაშიზმი იქნება ეს, კომუნიზმი, თუ რაღაც სხვა. ისინი ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი აღაძმანები არიან. თუკი საჭირო გახდა, მზად არიან დემონსტრაციაზე გამოვიდნენ ვაშას ძახილითა და ნაირ-ნაირი ლოზუნგით! მთავარია, ეს მათთვის სარფიანი იყოს. მეტი მოგება ნახონ, რაც შეიძლება მეტი მიიღონ, თანამდებობა იქნება ეს, მომგებიანი ადგილი, დასურული მაღაზია თუ სხვა.

აი, ახლაც თავხედურად დამსხდარან სახელმწიფო სკამებზე, უჭირავთ ჯაჭვით დაბმული ანტიგონე და ჯერ კიდევ ცოცხალი გოგონას თანდასწრებით მის ქელებზე საუბრობენ. ეს არის ხეპრების უდიდესი დღესასწაული!

* * *

არეული, შფოთიანი დღეები. ვიღაცამ თქვა: საქართველოში მე თვითონ უნდა ჩავიდეთ. და უცებ ყველაფერი დატრიალდა, დაბზიალდა, აგუგუნდა. აწრიადლენენ აქამდე ტკბილ კაბინეტურ ძილს მიცემული განყოფილების გამგეები, მინისტრის მოადგილეები და კიდევ ვიღაც საეჭვო ხალხი (გასტროლებს რომ დაჰყვებიან ვიღაც ტიპები, აი, მათი მსგავსი). ყველა დაშინებულია და გაბოროტებული, გაუთავებელ „რჩევებს და მითითებებს“ იძლევიან. მათი რჩევები კი ერთგვარ ბალანსს ქმნის იმ მავთულზე, რომელიც ერთი ბოლოთი ადგილობრივ პატრიოტიზმზეა დამაგრებული, მეორით კი — „ცენტრზე“.

— ბატონო მიხეილ, თქვენ ხომ გესმით, კონცერტის დასაწყისში განსაკუთრებით უნდა მივესალმოთ პატივცემულ სტუმარს!

— რატომ?

— ხომ გესმით!

მლიქვნელობის ბორბალი დატრიალდა. კი მაგრამ, მე რა შუაში ვარ! რა საზიზღრები არიან ეს ჩაფრები. თუ გუშინ მაგანი და მაგანი არაფერს წარმოადგენდა, დღეს იგი რატომღაც მნიშვნელოვანი ფიგურაა. მის აზრს ანგარიშს უწევენ, მისი აზრი აინტერესებთ, დღეს ის ავტორიტეტია. ხელისუფლების წარმომადგენელი. ჩვენ კი, მათხოვრებივით ვუღიბით ამ ნაძირალებს იმის გამო, რომ მათ რაღაცაში ხელი არ შეგვიშალონ, ცხოვრება არ გაგვიშწარონ.

ამ დღეებში ისევ გამოიმძაფრეს. ისევ დამავალეს: ქუთაისში სიცილის დღესასწაული „ქუთაისობა“ უნდა ჩაატაროთო, ცოტა მარცხი გაიცინოს ზალხმა! კი მაგრამ, ეცინებათ?! განა ასე მოგვარებული აქვთ ყველაფერი? ჩაფრების ეს ტიპი ერთ ყაიდაზე, ერთნაირ ნაცრისფერ კოსტიუმებში გამოწყობილი, ზალიჩადავებულ იატაკებზე დააბიჯებს, სხდომებს მდიდრულად მოწყობილ კაბინეტებში ატარებს. „საქმიანი“, გაბლენძილი სახით ჯდება მანქანაში და მუდამყამს სადღაც მიიჩქარის. საზოგადოებრივი საქმეები მათთვის ცარიელი სახის ბუშტია. იდეა გაქრა, დარჩა მხოლოდ ცარიელი ბუტყურობის სიტყვები, რომლებიც ყოველ სადგურზე, ქუჩასა და კუთხე-კუჩქულზე მიწერილი. ის, ვინც ამ იდეებს ეწირებოდა — შეცდა, იმ ზალხის მაგივრად ახლები მოვიდნენ, რომლებმაც ამ იდეებთან არაფერი აქვთ საერთო. ჩემი სიღვრით გვიყვებოდა: „მაგათ ყველაფერი გააფუჭეს. სულ იმას გაიძახოდნენ — თანასწორობა, ერთობა, თავისუფლება იქნებაო. მამაჩემს წისკვილი ჩამოართვეს, უთხრეს — ზალხს უნდა გადაეცეთო. მე რაიკომის მდივანმა ეს წისკვილი მიისაკუთრა და მეზობლებს სიმინდის დაფქვაში ფულს ართმევდაო“. არა, მე არ ჩავატარებ სიცილის დღესასწაულს ქუთაისში, იმიტომ, რომ, ჯერ ერთი, ეს ჩემი საქმე არ არის, და მეორეც — სრულებით არ მეცინება!

* * *

15. მანქანა ამუშავდა! უნდა გავაჩეროთ!

კრეონი შემოვრის. მოკლედ, საქმიანად ეკითხება ჩაფრებს საქმის ვითარებას. ფიქრობს, როგორ იმოქმედოს შექმნილ სიტუაციაში, რომ როგორმე პოლიტიკური მანქანა არ ამოქმედდეს. სასტიკად უბრძანებს ჩაფრებს, მომზდარის შესახებ სიტყვა არსად წამოსცდეთ. ოპოზიციამაც სწორედ ახლა წამოყო თავი და შეტევისათვის ემზადება. კრეონს არ სცალია. დღეს პარლამენტის სხდომაა. მოხსენებისათვის უნდა მოემზადოს.

16. კრეონი ცდილობს, რაც შეიძლება სწრაფად მოამთავროს ეს საქმე. უხსნის ანტიგონეს, როგორ უნდა მოიქცეს ამ ვითარებაში. კრეონს სურს, ყველაფერი ისე წარმოაჩინოს, თითქოს რაღაც გაუგებრობას ჰქონდა ადგილი. თითქოს ანტიგონე სრულიად შემთხვევით მოხვდა აკრძალულ ადგილას. „გამაგებინე ერთი, რა გინდოდა იქ, სხვა ადგილი ვერ ნახე სასიეროდ?!“ რაღაც სისულელე ჩაიღინა ამ გოგომ, ახლა კი კრეონმა იტეხოს თავი, ეძებოს გამოსავალი:

— ახლავე წახვალ და იტყვი, რომ ეს ყველაფერი ბეშობაა, თამაში, რომ შენ არ გინდოდა კანონის დარღვევა. — მაგრამ ანტიგონე ჯიუტი ბავშვით მოიკრეუს ძალას, შიმის გრძნობას დაძლევს — იტყვის „არა“.

მუსიკა: ბეთოვენის „ბაგატელები“

17. ორთაბრძოლის დასაწყისი.

კრეონი ბრაზდება. ძმისწულს დაკითხვას მოუწყობს. ვერ გაუგია, როგორ გაბედა ამ ერთი ცილა გოგომ მის მიერ გაცემული განკარგულების დარღვევა?!

ანტიგონე ატირდება — ეს ხომ ჩემი ძმა! — კი მაგრამ, მე ხომ აკრძალე! ანტიგონე დუმს. არ სურს და აღარც ძალა შესწევს, კრეონს შეეპასუხოს. მთავარი ხომ უკვე გაკეთებულია — კანონი დარღვეულია! მაგრამ, მეორე მხრივ, ასეთი განა რა ჩაიღინა? დას უნდა დაიტიროს და დაკრძალოს თავისი ძმა. მას კი ამის გაკეთებას უკრძალავენ! რატომ? ეს რომ საქართველოში მომხდარიყო, ხომ არ აკრძალავდნენ?

თუმცა, 1936–37 წლებში კრძალავდნენ! აი, ესაა პრობლემის მთელი სირთულე! კრძალავდნენ!

18. კრეონი აღელვებულია. ხელში სათამაშო ნიჩაბი უჭირავს. ნიჩაბი ჩაფრებმა ანტიგონეს წაართვეს, როდესაც ის პოლინიკეს ცხედარს მიწას აყრიდა. რა სისულელეა! რაზე ეხარჯავ დროს! ყველაფერი ეს მისი (კრეონის) მტრების ნახელავია. თუ გვონია, რახან ოიდიპოსის ქალიშვილი ხარ, შენ არ გეხება კანონები. არა, არ გვონია, კრეონი ძალიან არის აღელვებული. ანტიგონეს ცივი, ოფიციალური ტონით ელაპარაკება. ესაა ბიძის შეხვედრა თავის სულელს, გაუზრდელ ძმისწულთან. ერთი კარგად უნდა მიბეგვოს კაცმა და ცხვირით კუთხეში დააყენოს — მაშინ ისწავლის ჭკუას. ეს ბიძა კი საერთოდ უნდა გაგდო, დაიჭირო, ან გადასახლო. მოამრავლეს აქ უმადყოფილოთა მთელი ჯარი!

კრეონი ცდილობს, ანტიგონე დაარწმუნოს, რომ მისი წამოწყება სისულელეა და მეტი არაფერი. დასცინის მას. ანტიგონე მტაცებელი ცხოველივით იღრინება.

19. ოჯახური უსიამოვნება.

კრეონი განრისხდება. გაახსენდება ოიდიპოსი, მისი ხასიათი და თავისი დიდებული ნათესაისადმი ძველი სიძულვილის გრძნობას ვერ მალავს. ოიდიპოსის მოდგმას ხომ არ შეუძლია, ნორმალური ადამიანივით იცხოვროს. ეს მისი შთამომავლები აუცილებლად უნდა

შეებრძოლონ განგებას, სიკვდილს. უნდა მოუკლან მამა, შეუღლდნენ საკუთარ ღედასთან, თავისი სიმართლითა და სამართლიანობით ქვეყანა ჭკუიდან უნდა გადაიყვანონ... ჯანდაბამდე გზა ჰქონია ყველას! ჩვენ კი, ჩვენ რას მიეწვდებით იმ დიდ ადამიანებს, ჩვენ უბრალო ხალხი ვართ, საღ გეცალთ თვალების დასათხრელად. ჩვენ უნდა ვიმუშაოთ და ვმართოთ! ვილაკებ ხომ უნდა გმართოთ თქვენ?! მე რომ არა, ერთმანეთს გადაჭამდით. კრეონი სულელი კი არ არის, ხელისუფლებაზე უარი თქვას. ამ ადგილის გარეშე ის არარაობაა. აი, ამიტომ ასე გამაღბებული ცდილობს, ანტიგონეს აუხსნას, რომ პოლიტიკაში ორჯერ ორი ყოველთვის არ უდრის ოთხს. ეს ძალიან დიდი ოჯახური უსიამოვნებაა. ანტიგონე თვალებში მისჩერებია კრეონს და ჩუმად, ძალიან ჩუმად ტირის.

20. კრეონი მიუახლოვდება ანტიგონეს, მოეხვევა, მოეფერება, გაეხუმრება კიდევ. სახლში წავიდეს, თვითონ მოავგარებს ყველაფერს ისე, რომ ეს ამბავი არ გახმაურდეს. კრეონს მიაჩნია, რომ ამით საუბარი დამთავრებულია.

აქ ორთაბრძოლის პირველი ეტაპის ფინალია, მაგრამ...

ანტიგონე კარს მიუახლოვდება, მაგრამ არა იმ კარს.

— ანტიგონე საღ მიდიხარ?

— იცით, სადაც. (ე. ი. ძმასთან).

როგორი ყალბია ეს ყველაფერი! ირჩევენ პრეზიდენტს. ხელის აწევით კენჭს უყრიან — ვინ მომხრეა, ვინ — წინააღმდეგი, თავი ვინ შეიკავა, ხოლო როცა ერთხმად არჩეულები პრეზიდენტში ავლენ, ტიპოგრაფიული წესით წინასწარ დაბეჭდილ ბლანკებზე იწყებენ საკუთარი გვარების ძებნას — ვინ საღ უნდა დაჯდეს. რატომ არ შეიძლება პრეზიდენტის არჩევა ყოველგვარი წინასწარ შემზადებული ქაღალდების გარეშე? დაასახელონ ჯერ ერთი, მერე მეორე. თუმცა, ამას რა მნიშვნელობა აქვს, პრეზიდენტი ხომ მაინც არაფერს წყვეტს. ყველაფერი წინასწარაა გადაწყვეტილი. პრეზიდენტი მხოლოდ რიტუალია ამ მასკარადისა.

მთელი ქვეყანა ამ ფაშისტების ხელთაა. და სრულებით არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, თუ რას უწოდებენ ისინი თავიანთ თავს — კაპიტალისტებს, სოციალისტებს თუ ალი-ბაბას გამოქცეულის ყაჩაღებს. მათი ლოზუნგები და მოწოდებები შინაარსგამოცლილ ფუფე სიტყვებად იქცნენ. საზოგადო საქმეების ნიღაბს ამოფარებულნი, საკუთარ საქმეებს აკვარახჭინებენ, ცდილობენ, ხელისუფლებაში

მოხვდნენ, ზელში იგდონ პრესა. ყველაფერი იყიდება: სასამართლო, მილიცია, სამხედრო კომისარიატი, ჯარი. სიმართლეს ვერ იპოვი კაცი. მათთვის ყველაფერი ნებადართულია, ისინი განაგებენ სწავლა-განათლებით, სკოლით, ზელოვნებით, ჭკვეის, ეთიკის წორებს განსაზღვრავენ. ძნელია კრეონისათვის ამ ყაჩაღებში მეთაურის როლის თამაში. ოიდიპოსისათვის ეს ყველაფერი გაცილებით ადვილი იყო.

21. მეორე რაუნდი.

არა, ასე არ შეიძლება! ეს გოგონა ნამდვილად ჭკუიდან გადაიყვანს კრეონს. იგი უთუოდ მტრების, ამ წყეული ოპოზიციის შემოგზავნილი იქნება. „მორჩი ამ სისულელეებს, თორემ ახლავე გიჩვენებ, როგორ უნდა დაკითხვა საგანგებო კომიტეტში. მე შენ გიჩვენებ, როგორ უნდა გაჩუმება!“

მაგრამ ანტიგონე არ ნებდება, ეკამათება, ეწინააღმდეგება. მაშინ კრეონი ძალას მიმართავს – მაგრად ჩააყლებს ზელს და წაუჭერს. ოჰ! ანტიგონე უცებ გაწითლდება, მერე ფერს დაკარგავს, თვალებში გამოშფევედ შეხვდავს კრეონს და ჩუმად, თითქოს თავის თავს ეჯიბნებო, ეტყვის – აღარ მტკივა! ანტიგონე ცდილობს, საკუთარ თავში შიშის და ტკივილის შეგრძნება დაძლიოს.

22. გამოცხადება კრეონისა.

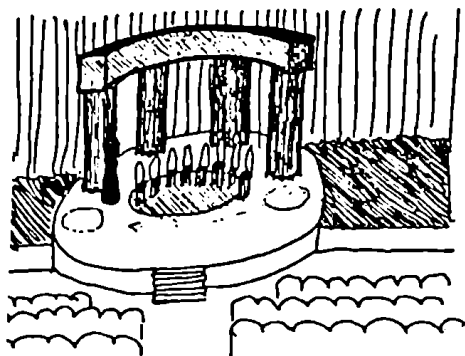
რა უყოს ამ გოგოს? კარგი, ახლავე აგისწი ყველაფერს, თუ შენ შეძლებ ამ პოლიტიკურ თამაშში გაერკვო. პაუზა, კიდევ პაუზა. და აი, კრეონი გულახდილად ესაუბრება ანტიგონეს. ან, იქნებ, მხოლოდ და მხოლოდ იმისათვის მსჯელობს, რომ საკუთარი თავი დაარწმუნოს: სწორად ვიქცევიო. არადა, როგორ გინდა აუხსნა, რომ მისი ძმა პოლინიკე – ეს მხოლოდ და მხოლოდ პოლიტიკაა! რომ შესაძლოა, თავად კრეონი სხვანაირადაც კი ფიქრობდეს, მაგრამ იძულებულია, ასე მოიქცეს. ეს ხომ მის მოწინააღმდეგეებთან ბრძოლაა, ეს...

23. ბრძოლა

ანტიგონე იღრინება, შემდეგ იწყებს კამათს, როგორც ნამდვილი ზრდასრული, მოწიფული ადამიანი. აი, სად ალაპარაკდა ოიდიპოსის სისხლი! ეს ანტიგონეს პირველი კონტრშეტევაა.

სქემა:

კრეონი – ჩემთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, რა აზრის არის ჩვენი საზოგადოების შესახებ სამტრუდიელი დელეგატი. მე უნდა ვიმუშაო, რომ როგორმე შეინარჩუნო ეს ნგრევის პირას მისული საზოგადოება. სახელმწიფო წყობა.



ანტიგონე – რისთვის? რატომ არ შეიძლება თქვა „არა“! რატომ არ გინდა, დაანგრიო, რომ მერე გააკეთო? რატომ გინდა, ატყუო საკუთარი თავი, რომ ჩვენ ცივილიზებულ საზოგადოებაში ვცხოვრობთ?!

ანტიგონე და კრეონი ამ ორთაბრძოლაში თანასწორი მოწინააღმდეგენი არიან, მათი ძალები თანაბარია. ანტიგონე უმტკიცეს, რომ იგი კრეონზე ძლიერი და ბედნიერია, რადგანაც პოლიტიკურ სიცრუესთან არაა დაკავშირებული. მას თავისუფლად შეუძლია, აკეთოს ის, რასაც საჭიროდ მიიჩნევს. ოო, როგორ ოცნებობს ანტიგონე, აფეთქოს ეს ბუტაფორული კეთილდღეობა, ეს სიცრუისა და ზეპრების სამეფო, ეს – სულერთია ვისი – პროლეტარიატის თუ ნაციზმის, – ამაზრზენი სამეფო. და იყვიროს „არა“, „რატომ ტყუით ყველანი!“ – მერე კი, რაც გინდა, იყოს. თუნდაც სიკვდილის ფასად! ამ წყევლმა პოლიტიკოსებმა უღალატეს შესანიშნავ იდეას: მეგობრობას, თანასწორობას, თავისუფლებას, დემოკრატიას! თავ-თავიანთ კაბინეტებში რბილ სავარძლებში მოკლათებულებს თავი მოაქეთ, ვითომდა, ახლაც ამ იდეისათვის ცხოვრობენ. ტყუილია ეს ყველაფერი, უსინდისო ტყუილი! ოო, როგორი გასანადგურებელია სიყალბესა და ზეპრობაზე აშენებული რჩეულთა კმაყოფილების ეს საშინელი საუფლო!!!

მადრიდის თეატრალურ ფესტივალზე გამგზავრების წინ მოსკოვში, რაღაც უზარმაზარ შენობაში გამოგვიძახეს! უამრავი, ერთი მეორეზე მიწყობილი კაბინეტები! ერთ-ერთი მათგანი ორი საათის განმავლობაში გვიხსნის, როგორ უნდა მოვიქცეთ ესპანეთში, რისი თქმა შეგვიძლია, რისი — არა, რაა ნებადართული, რა — აკრძალული. წყენისა და დამცირებისაგან გული კინალამ გამისკდა. როგორ უნდა მეჭიროს თავი საზოგადოებაში — ეს მე ბავშობიდან მშობლებმა საკუთარი მაგალითით მასწავლეს. ეს მათ, რომ იტყვიან, ძვალსა და რბილში ჰქონდათ გამჟღარი! ეს ვინ გამომიხტა აქ, ჭკუის დამრიგებელი! უცებ ყვირილი მომინდა: გაჩუქდი, თქვე ხეპრეობა! ხეპრეობა კი. თუ მიღერის პერიფრაზს ვაკეთებთ, იგივე ფაშიზმია! თქვენ ნამდვილი ფაშისტები ხართ, გლეხუჭები, მდაბოები! დამეკარგეთ აქედან! და ნუ მასწავლით, როგორ უნდა მოვიქცე! გთხოვთ!

ამ რაუნდში ანტიგონემ გაიმარჯვა.

მაგრამ კრეონი კიდევ ერთხელ ცდილობს, გადაარწმუნოს ანტიგონე (რამდენ დროს კარგავს ამ ჯიუტ გოგოსთან კამათში!) — კრეონი პოლიტიკური ბრძოლის არსის ახსნას იწყებს. ცდილობს, ანტიგონეს გააუბნოს, რომ მისი ორავე ძმა ნაძირალაა, რომ ორივე ხელისუფლებას ებრძოდა და რომ ერთის განდიდება და მეორის დამცირება — მხოლოდ პოლიტიკური თამაშია და სხვა არაფერი. მათი სიკვდილის შემდეგ სახეებიც კი ვერ გაარჩიეს — რომელი რომელი იყო, ამიტომ სინამდვილეში, ღმერთმა იცის, რომელი წვეს ახლა ბრძოლის ველზე. და ბოლოს, რა მნიშვნელობა აქვს ახლა ამას?! კრეონი უცებ გადაწყვეტს, ყველაფერი აუხსნას ანტიგონეს: შენ რა გგონია, მართლა არ მესმის, რომ მთელი ეს იმპერია ცარიელი ბლეფია, მაგრამ სხვანაირად ვერ მოვიქცევი, გესმის, უფლება არ მაქვს. სხვაგვარად ყველაფერი დაინგრევა და ჩვენც ამ უზარმაზარი იმპერიის ნანგრევებში მოგვცებით.

ანტიგონე დუმს.

კრეონი იფიქრებს, როგორც იქნა, ანტიგონე დავარწმუნე და გადმოვიბიძგო. მიუახლოვდება, რაღაცას გაეხუმრება.

ეს ორთაბრძოლის მეორე ეტაპის ფინალია.

24. კრეონი, კრეონები. (ისინი ხომ გამორჩეული პიროვნებები არიან, რომელთაც ხელეწიფებათ საზოგადოებრივი აზრის შემუშავება, პოლიტიკური სვლების გათვლა, იციან, როდის უნდა გამოიყენონ ძალადობა, როდის უნდა წაახალისონ, ისინი დიდი პოლიტიკური

თამაშის ნამდვილი ოსტატები არიან), მაინც არ არიან ოიდიპოსები — გმირები!

მათ ზელშია ადამიანები, საზოგადოება, სახელმწიფოები. მათით აღტაცებულნი არიან, ფანატიკოსები მათზე ლოცულობენ, აღმერთებენ. მათ შესწევთ უნარი, დიქტატის ძალადობის ქვა ააგორონ. ისინი ყოველთვის სასახლის კედლებს შეფარებულნი არიან, მათ საზოგადოება ვერ ხედავს. ისინი არიან იქ, სადაც სახელმწიფოების და ხალხის ნება წყდება. ისინი ბრძენი ადამიანები, ყოვლისშემძლენი არიან. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ასე ვფიქრობდით.

მაგრამ, აი. გააღეს კრემლის კარი და აღმოჩნდა, რომ იქ ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი ადამიანები ყოფილან, თავისი სისუსტეებით, სურვილებითა და ენებებით. მხოლოდ გარედან ჩანს, თითქოს ისინი განსაკუთრებული, შთაგონებული (მაო საკმაოდ კარგ ლექსებსაც კი წერდა), სამართლიანი ადამიანები არიან, სინამდვილეში კი აღმოჩნდა, რომ ჩვეულებრივი კარიერისტები ყოფილან. კრეონი თავის პოლიტიკურ მანქანას იცავს, თანაც, ამავე დროს, დემოკრატიას თამაშობს. კრეონი, თავისებურად, ეგებ, სხვასაც კი ჯობდეს — ახალგაზრდობაში ლექსებს წერდა, მუსიკა უყვარდა, შეყვარებულიც იყო. აი, როგორც დღეს კემონია.

ანტიგონე მიხვდება, რომ კრეონი ცდილობს, აიძულოს იგი, ისე იფიქროს და იმოქმედოს, როგორც არსებულ ვითარებაში, დღესდღეობით სჭირდება კრეონს თავის მტრებთან ბრძოლაში.

მუსიკა: ბეთჰოვენის „ბაგატელები“.

25. ანტიგონეს ამბოხი.

აი, სად იფეთქა ოიდიპოსის სისხლმა! ანტიგონეს ნერგული შეტევა, ნამდვილი ისტერიკა ემართება. ფანჯარასთან მიიღბენს, გააღებს და მთელი თებეს გასაგონად მორთავს ყვირილს. ახლა ესაა მთავარი! შემოვარდება ისმინე და ისიც დას უჭერს მხარს. კრეონი შეეცდება, გააჩეროს ანტიგონე, მაგრამ გააფთრებული ანტიგონე მივარდება კრეონისეული წესრიგით განლაგებულ სკამებს და სათითაოდ ძირს ანარცხებს მათ. კრეონი კვლავ თავის ადგილას დგამს, აწესრიგებს სკამებს, ცდილობს, გააჩეროს ანტიგონე, მას არ უნდა, ჩაფრებს დაუძახოს, მაგრამ ანტიგონე... და დაუძახებს კიდევ!

საგანგაშო სირენის გაბმული ხმა.

26. ჩაფრები ანტიგონეს ზელს დაავლებენ და მიჰყავთ. კრეონი ზურგს შეაქცევს. ის თავისი სკამებითაა დაკავებული. თითქოს, ამაზე

მნიშვნელოვანი სხვა არაფერია. აუცილებელია წესრიგი, წესრიგი და კიდევ ერთხელ წესრიგი!

ისმინე ანტიგონეს გაედევნება. გაედევნება კია? შუა მოქმედების დროს შემოჭრილი ქორო ცდილობს, შეაჩეროს მოქმედების მსვლელობა, შეაჩეროს კრეონი და დააბრუნოს ანტიგონე. კაცობრიობა ცდილობს, შეაჩეროს ტრაგედიის დატრიალებული ბორბალი. კრეონი შეუვალია.

27. შემორბის ჰემონი. ემუდარება მამას, თუნდაც მისი, ჰემონის გულისთვის გადაარჩინოს ანტიგონე. ჰემონმა პირველად დაიანახა მამის თვალებში სიკვდილი. მას უნდა, რომ მამამისი სხვანაირი იყოს, არ უნდა მას დაემსგავსოს! არადა, როგორ უყვარდა მამა! უცებ, ჰემონის შემზარავი ჟესტი: „მიშველეთ“! ის ვერ გადაიტანს ანტიგონეს დაკარგვას!

აქ საექტაკლის კულმინაციაა.

მუსიკა: ბეთჰოვენის „ბაგატელები“.

28. ეს საექტაკლი ზეპრეობის და ფაშიზმის წინააღმდეგ ამბოხებაზე მოგვითხრობს. ვილაცამ – პირველმა დახუჭა თვალი სახელმწიფო დანაშაულზე საკუთარი სარგებლობის გამო და როცა უნდა ეთქვა „არა“, თქვა „კი“. დემოკრატია გაიყიდა. ასე იყიდება სისტემა. მეთოდი. ცნებები (მათ თავისებურ ინტერპრეტაციას აძლევენ), რწმენა, მერე ყველაფერი გაცილებით ადვილია: თავისით მიგორავს, თანდათან ეჩვეოდნენ სიყალბეს და ლოზუნგს „პროლეტარებო, ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!“ – სიმართლედ „მიიჩნევდნენ“. ვინ პროლეტარები, რა პროლეტარები, სად არიან ეს პროლეტარები და, საერთოდაც – რატომ უნდა შეერთდნენ? ყველაფერი გარშემო სიყალბემ მოიცვა. ზეპრეობა ისე აყვავდა, ვით სარეველა ბოსტანში. ჩვენ კი გვიხარია: ეს რა მოსავალი მოსულაო.

ანტიგონეს ჩაფრები მათრევენ. მათთვის სულერთია, ვის წათრევენ. კრეონი მათ ზურგს შეაქცევს.

საქალაქო კონფერენცია. სრულიად ზედმეტად ვგრძნობ თავს და მოწყენილობისაგან, ჩვეულებისამებრ, საკუთარ შეგრძნებებს ვიწერ. რაღაც საშინელებაა. კითხულობენ ვილაცის მიერ წინასწარ გამზადებულ მოხსენებებს. იმეორებენ ათასგზის გაზეთში დაბეჭდილს, ერთსა და იმავეს ტკეპნიან, უშველებელ დარბაზში საშინელი ყაყანი დგას – ყველა საუბრობს, მომხსენებელს არავინ უსმენს. ხელისუფლების პირამიდა კარგად მოსუქებული, პირგაპარსული მოხელეებისაგან შედგება. მათთვის მთავარია, რაც შეიძლება მეტ

ზანს შეინარჩუნონ თავიანთი რბილი სავარძლები. ყველა ჩუმ-ჩუმად სარგებლობს ამ დრომოჭმული ფენომენის პრივილეგიებით. ჩემი მეგობარი მსახიობი დელეგატი გაღწეული მთვრალი დგას მასავით ნასვამ ზალხში და ლაზღანდარობს. რა გვინდა აქ? რას ვაკეთებთ? ხომ ამჟღარა, რომ ყველას, ამ კონფერენციის მომწყობთა ჩათვლით (არც კი ვიცით, რა მიზეზით მოეწყო კონფერენცია და, საერთოდ, რატომ მოგვიწვიეს), რომ იტყვიან, ცალ ფეხზე გვიკიდია ეს ყველაფერი. ყველა ელოდება შესვენებას, რომ ბუფეტში წავიდეს. ამბობენ იქ წითელი და შავი ხიზილალაა, ზუთხი, ჩეხური ლუდი. აი, ამიტომაც ვართ ფოიეში და არა სხდომათა დარბაზში. ეს გრანდიოზული ფარსია, ჩვენ კი კრეონისეული ჩაფრებით ვართ: რასაც გვიბრძანებენ — იმას ვასრულებთ. ყველაფერი წინასწარ შემუშავებული გეგმით მიმდინარეობს და ამიტომაც არის ასეთი აუტანელი და შესაზარი. სახლში მინდოდა წასვლა, მაგრამ კარებთან ორმა ახალგაზრდამ (ჩაფარმა) შეკეტა გადამიღობა გზა, არ შეიძლება, ასე რომ გაგიშვათ, დარბაზში კი უნდა მეთქვა „არა“ და წავსულიყავი.

19.. წელი.

29. ანტიგონე მარტოა ჩაფართან. ესაა უკანასკნელი ადამიანი, ვისაც იგი ხელავს, ჩაფარი, ვითომც აქ არაფერი, თხილს ამტკრევს და ხმაურით ღეჭავს. ლაპარაკობს პენსიის შესახებ, რომელიც უნდა მიიღოს. პატარა ანტიგონე შიშმა აიტანა, დამფრთხალი ჩიტივითაა მობუზული. მისი „არა“ სასახლის სიკარიელეში დარჩა, მის ამბოხს თებებდე არც მიუღწევია. იგი ემუდარება ჩაფარს (ჩუქნის ოიდიპოსის ბეჭედს), ჩაიწეროს წერილი, რომელსაც უკარნახებს და ჰემონს გადასცეს.

ანტიგონეს წერილი

„ჩემო საყვარელო! გადავწყვიტე, მოვკვდე და შენ, ალბათ, გადაგიყვარდები. კრეონი მართალი აღმოჩნდა. რა შემზარავია ეს ყველაფერი! ახლა, ამ ადამიანის გვერდით, აღარც კი მესმის რისთვის ვკვდები, მეშინია. ო, ჰემონ, ჩვენი პატარა ბიჭი, ჩვენი ოცნება... მხოლოდ ახლა მესმის, რა მარტივი ყოფილა სიცოცხლე. მაპატიე, საყვარელო! პატარა ანტიგონე რომ არა, ყველანი გაცილებით მშვიდად იქნებოდით. მიყვარხარ“.

საშინელი წერილია. იგი ბევრს რასმე მაგონებს.

წერილის გადაცმა ვერ მოასწრეს.

ანტიგონე გაჰყავთ. ყველაფერი ძალზე მარტივია. ოდესღაც მეც ასე მიყავდი ომის დროს დასახერებლად თივის ზეინების შორიახლოს... ყველაფერი ძალზე მარტივია. ასეთია ცხოვრება!

30. ეს უკვე დასასრულია. ქორო აცნობებს კრეონს ევრიდიკეს სიკვდილს, ჰემონის სიკვდილს... კრეონი ყველაფერს აიტანს.

31. კრეონი მარტოა. (მის გვერდით პატარა ბიჭუნა — მისი სინდისი). კრეონი სამუშაოზე მიდის. დღეს ბოუროს სხდომა, მოხსენება უნდა გააკეთოს. ჩვენს საზოგადოებაში ყველაფერი რიგზეა ძველებურად.

32. ქორო—ფინალი.

საღღაც სიბნელეში მიქრის მანქანა, ისმის სასწრაფო დახმარების სირენის გამგმირავი წივილი. ავისმომასწავებლად ციმციმებს ნათურა მანქანის სახურავზე. მაგრამ ხომ არ დაგვიანა უკვე?

* * *

ვინ არის ეს ხალხი? რა საზოგადოება? უნდათ, ყველა დაარწმუნონ, რომ დღეღამე ხალხზე ზრუნვის მეტს არაფერს აკეთებენ. რომ მათ შეცდომა არ მოსდით. ცდილობენ, ისეთი შთაბეჭდილება შექმნან, თითქოს უამრავს მუშაობენ, ძალიან იღლებიან (სინამდვილეში, არავინ არაფერს აკეთებს, შეიძლება ერთი კრეონი მუშაობდეს მარტო). ვილაციის თვალის ასახვევად მოხსნიან მინისტრს, მერე იქვე უფრო მაღალ თანამდებობაზე დასვამენ. მათ განსაკუთრებული სახლები და ავარაკები აქვთ. თავიანთ შეილებს სპილოებზე სანადიროდ აფრიკაში გზავნიან. სიცრუე წლობით გროვდება. ყველას რალაციის ან ვილაციის ეშინია. კრეონი ხსნის და ნიშნავს არა იმის მიხედვით, თუ რამდენად სასიკეთოა ეს და წაადგება საქმეს, არამედ იმის მიხედვით, თუ რამდენად საჭიროა ეს დღეს მისი პოლიტიკისათვის. ეს თამაშია, დიდი თამაში. კრეონმა მშვენიერად იცის, რომ მავანი და მავანი ნაძირალაა, ამის მიუხედავად, მას ახალ თანამდებობაზე ნიშნავს. კრეონს შეუძლია იფიქროს ერთი და აკეთოს მეორე, იმისდა მიხედვით, დღეს რა უფრო საჭიროა მისთვის, შეიძლება, ვილაცას ვერ იტანდეს, სხვების გასაგონად კი აქოს და აღიღოს. ოიდიპოსისათვის გაცილებით ადვილი იყო ყველაფერი. ერთია, ეძიო სიმართლე და შეუდარებლად მძიმეა, მართო საზოგადოება, სადაც ყველა ტყუის და იბულებული ხარ, ფხიზლად ადევნო თვალი, შემთხვევით ვილაცას სიმართლე არ წამოსცდეს.

ანტიგონეს სული ეხუთება სიყალბისა და სიცრუის ამ აუტანელ ატმოსფეროში. არადა, რა ადვილია იყო ბედნიერი ასეთ საზოგადოებაში:

საკმარისია, არ გეკონდეს საკუთარი აზრი და გაიმეორო ყველაფერი ის, რასაც გაზეთებში წერენ. აი, როგორც ისმინე, თუმცა ვინ იცის, არც მთლად ასეა საქმე...

33. ოიდიპოსი ყოველთვის სიმართლეს ეძიებდა, მიზეზებს ჩხრეკდა, ჩაპკირკიტებდა. კრეონი ცდილობს, მიჩქმალოს მიზეზები, არ გამოამხუროს, ამიტომაც კმნის ილუზიას, რომ „ჩვენთან ყველაფერი რიგზეა!“ ოიდიპოსი – მრავალთაგან ყველაზე გამორჩეულია, ის საზოგადოების ნაწილია. მას არ ძალუძს, ხალხს სიმართლე დაუმალოს. კრეონი ერთია, ერთ-ერთი, ვინც უნდა ატყუოს მრავალნი, რათა დაარწმუნოს, რომ „ყველაფერი რიგზეა“. კრეონი ანტიგონეზე ამბობს: „ანტიგონე იმისთვის არსებობდა, რომ უნდა მომკვდარიყო. შეიძლება თვითონაც არც კი ჰქონდა გათვითცნობიერებული, მაგრამ პოლინიკე საბაბი იყო მხოლოდ. ანტიგონე იძულებული რომ ყოფილიყო, ამ საბაბზე უარი ეთქვა, ის უეჭველად რაიმე სხვა საბაბს მოძებნიდა. მისთვის ყველაზე მთავარი იყო ეთქვა „არა“ და „მომკვდარიყო“.

დაიბადე, ანტიგონე!

გაიღვიძე, ანტიგონე!

მოდი, ანტიგონე!

ანტიგონე საზოგადოების სინდისია, მისი იმედი!

რეკლამები „ანტიგონეს“ განხილვის შემდეგ

გუშინ ანტიგონეს განხილვა იყო. ჩემი სპექტაკლების განხილვა ყოველთვის დაძაბულად, კონფლიქტურად მიმდინარეობდა.

I მოხელე. რის შესახებაა ეს პიესა?

II მოხელე. ანუის დრამატურგია მეზიზღება. როგორ შეიძლება ანუის დადგმა, როდესაც სოფოკლე არსებობს. თანაც – დღეს, როდესაც ჩეხოსლოვაკიაში ასეთი ამბებია!

III მოხელე სპექტაკლი ძალიან კარგია, მაგრამ რისკენ მოგვიწოდებს? და სწორედ მაშინ, როდესაც ევროპაში საშინელი ამბები ტრიალებს. სპექტაკლი ასოციაციებს ბადებს. ის რა, ხელისუფლების წინააღმდეგაა?!

ტელეფონით: მიშა! შენ არ გესმის! შენ ბრწყინვალე სპექტაკლი დადგი!



მე (დიდხანს ვლაპარაკობ). ვერ გამოვიცა, კონკრეტულად რა ასოციაციები გებადებათ? ე. ი. გამოდის, რომ სპექტაკლი საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგაა?

I მოხელე. მე, როგორც უფროსი, მოვითხოვ, რომ ჩვენს პოლიტიკას ანგარიში გაუწიოთ.

თეატრის დირექტორი (ჩუმად). ნუ ნერვიულობ. არ მიაქციო ყურადღება.

მე (აღელვებული დიდხანს ვლაპარაკობ). მაშინ მოხსენით სპექტაკლი. პრინციპულები ხომ უნდა იყოს. მოხსენით, მოხსენით სპექტაკლი.

მთავარი მოხელე. რატომ, ჩვენ არ მოვხსნით სპექტაკლს, ჩვენ მხოლოდ ვმსჯელობთ, შემდეგ კი შესაბამის დასკვნებს გამოვიტანთ.

IV მოხელე. რატომ უნდა მოვხსნათ? სპექტაკლს მაყურებელი არ ეყოლება — ისედაც მოხსნის თავის თავს.

მსახიობი. არაფრით არ მეგონა, რომ ასე მოიქცეოდი, ლანძღავ პიესას, მაშინ, როდესაც თვითონ დაამტკიცე.

II მოხელე. მე თავიდანვე ვაპბობდი, რომ საჭიროა, სხვა რეჟისორი მოვიწვიოთ და, საერთოდაც სოფოკლე დაიდგას! რენესანსი...

მე (აღელვებით). კი მაგრამ, ვერ გამოვიცა, რა გინდათ, ის, რომ ჩაფრებს ხელებზე სეასტიკა გაეუკეთო — აქაოდა, ჩვენ არ გვეხებაო, თუ რა? ამით ხელოვნება უკეთესი გახდება?

თეატრმცოდნე. ყოჩაღ, ბატონო მიხეილ, ყოჩაღ.

IV მოხელე. მაყურებელი მაინც არ ევოლება ამ სპექტაკლს.

I მოხელე. რა ანგარიშით დამთავრდა ფეხბურთი?

შსახიობი. (ჩუმად). კარგი იქნებოდა, სპექტაკლი რომ მოეხსნათ.

მე (აღელვებით). დამანებეთ თავი თქვენი პოლიტიკით!

ხმები. გილოცავთ, გილოცავთ! მშვენიერი სპექტაკლია!

პრემიერის შემდეგ

I მოხელე. აი, ახლა სულ სხვა ამბავია, აქცენტები შერბილდა, დაზუსტდა (არადა, მე ისე ვიყავი გულდაწყვეტილი, არც კი მივკარებოდა სპექტაკლს და. ბუნებრივია, არც არაფერი შემიცვლია).

შსახიობი (აღელვებული). ბატონო მიხეილ, ყველა, როგორც ერთი, აღიარებს, რომ ეს თქვენი საუკეთესო სპექტაკლია!

დირექტორი. არა, კოპოუტი მაინც სხვა იყო!

პრიმადონა (დილით, ტელეფონით). მიშა, მთელი ღამე არ მძინებია. მართალია, მე თვითონ არ მინახავს. ეწვევარ, მაგრამ მითხრეს, რომ რაღაც საოცრებაა. ისე ვნერვიულობ, მეშინია, ამ გამარჯვებას რაზე ცუდი არ მოყვეს. მთელი ღამე არ მძინებია. ნემსი გამიკეთეს ერთ ადგილას. ზინა მართლა კარგია?

ნაცნობი. მიშა, გილოცავ, ძალიან კარგი სპექტაკლია. ვილაყვებმა კი თქვეს, რომ სპექტაკლი ზელისუფლების წინააღმდეგ არისო.

ეროსი. კონიაკი ჩემზე იყოს!

ტოლია ფეროსი. ეს ისეთი სპექტაკლია, რომ შენ იმპერატორივით შეგიძლია იარო. ნამდვილი ოსტატი ხარ და რას გეტყვი, იცი, რაც უნდა ის ილაპარაკონ. ერთი მაგათი...

ნაცნობი რეჟისორი. მომილოცავს, ნამდვილი ასპროცენტის სპექტაკლია. სხვათა შორის, გუშინ ოპერაში ციციწომ და პეტრემ ისე იჩხუბეს, ისე იჩხუბეს – საშინლად, ჰა-ჰა-ჰა!

სახლში: როგორ დაიღალე, შენ თვითონ თუ ხარ კმაყოფილი?

მე. (ჩუმად, თითქმის ჩურჩულთ). ძალიან მომეწონა.

1967-68 წლები
(„ზელოვნება“, №7-8, 1992)

„ზაფხულის ღამის სიზმარი“. ოდესღაც მე დავდგი შექსპირის ეს შესანიშნავი, ყველაზე იღუმალი ქმნილება, რომელიც არც ერთ მის პიესას არ ჰგავს. მაგრამ განა ახლა ამის დროა? თეატრში საყინულეა. დენი არ არის. როგორ დავდგა ეს ზღაპრული ფერია დეკორაციისა და კოსტიუმების გარეშე? იქნებ, ეტიუდები გავაკეთო „სიზმრის“ თემაზე? ჩავიცვამთ სავარჯიშო ფორმებს და... დავიძინებთ... წაველთ ზმანებათა სამყაროში. იქ სიზმარი მოგვევლინება... გარინდებული მაყურებლის წინაშე უცებ ანცი პაკი გამოჩნდება. აი, მან წარმოთქვა კიდევ შექსპირის შესანიშნავი სიტყვები, რომ ცხოვრება სიზმარია და ხანდახან, როცა ძალიან მოგვინდება სასტიკი სინამდვილისაგან გაქცევა, წარმოსახვაზე უკეთესი არაფერია. მუსიკა! ცარიელი, გაკრიალებული სცენის კუთხეში თეზესი და იპოლიტა გამოჩნდნენ. მაგრამ ეს ის ცნობილი გმირი – თეზესი არ არის – მინოტავრის დამმარცხებელი, არიადნეს, ფედრას და ბეერი სხვა დედოფლის მეუღლე. ეს მე ვარ, სამოცდაათი წლის მამაკაცი, რომელიც კვლავინდებურად ოცნებობს სიყვარულზე, კოცნაზე, გატაცებაზე, თუმცა, ეს წყეული რადიკულიტი კლავს. იპოლიტა კი – მშვენიერი ამორძალი. ახალგაზრდა, სიცოცხლით სავსე – მოძალებული მოტრფიალის დაშოშმინებას ცდილობს. მათ სასიყვარულო თამაშს საზეიმო ცერემონიალთა გამგებელი ფილოსტრატე არღვევს. იგი შედის მოწიწებით, ისე, როგორც დიდი თანამდებობის პირს ეახლებიან ზოლმე კაბინეტში. უნდა მოახსენოს, რომ მას ეახლა... მაგრამ არ დასცალდა, სიტყვები ბაგეებზე შეეყინა, კაბინეტში უკვე თავად შეიჭრა (ურიგოდ, როგორც ეს ვეტერანებს სჩვევიათ) ეგეოსი – ომის ვეტერანთა საზოგადოების თავმჯდომარე. საერთოდ, ის თეზესის პოლიტიკით უკმაყოფილოა (აქ შეიძლება ეტიუდის გაკეთება): ზნეობა მოიშალა, რწმენა დაიკარგა. ახალგაზრდებს გარყვნილებაში აღაწაშაულებს და ამასაც თეზესს აბრალებს... კანონებს არ იცავენო... და თუ დროზე არ მიიღეს გადაწყვეტი ზომები, როგორც თავმჯდომარე, აუცილებლად დააყენებს საკითხს ამის თაობაზე... მაგრამ, აი, მისი საყვარელი ქალიშვილი ჰერმია, მიჯნურთა გარემოცვაში... როგორ თავხედობენ! (დღეს ეს მოდაშია). ეგეოსი მათ კამათში ჩაება. მერე ცუდად

ხდება. „სასწრაფოს“ იძახებს. უკეთებენ ნემსს. ეგეოსი მიჰყავთ. დილის ტრფიალს მოწყვეტილი, ახლა კი უკვე გააფთრებული თეზევსი ახალგაზრდებს (პერმეასა და ლისანდრეს) რისხეასავით დაატყდება. განაჩენი გამოტანილია: მონასტერი ან სიკედილი.

ამ დროს მეორე კაბინეტში — კულტურის განყოფილებაში (რომლის გამგე ფილოსტრატეა) სახალხო თეატრის მოყვარული მსახიობები შეიკრიბნენ. თავს უზერხულად გრძნობენ. იღიმებიან. ზუმრობა ზომ არ არის — თვით პრეზიდენტს, მთლად უფროსს უნდა შეხვდნენ. ღელავს რეჟისორი. ღელავს განყოფილების გამგე, რადგან მან შეარჩია ეს მსახიობები. რას იტყვის ხელმძღვანელობა? აი, უკვე ატყდა წრიალი, მღივნები დარბიან, ტელეფონები რეკავენ. იძახებენ ზემოთ უფროსებთან. შეხვედრა. თეზევსი ფეხზე დგება, უზარმაზარ საწერ მაგიდას მოსცილდება და მსახიობებს მიესალმება. ისინიც უმაღლესად გაუწვიან ხელს. ყველა იღიმება... მთავრობის შეხვედრა კულტურის მუშაკებთან (ეტიუდი). საუბარი სასიამოვნო თემაზე. იპოლიტა ელამ რეჟისორს ეკექლუცება. მისი ხანდაზმული საქმრო მაშინვე აღელდება, ფილოსტრატეს დაავალებს ამ საქმის მოგვარებას და განაწყენებული გადის. იპოლიტა უკან გაჰყვება. თითქოს უამრად წარიმართა შეხვედრა.

მსახიობებს როლები იქვე გაუნაწილეს და დაუმტკიცეს. მაგრამ ლომის როლზე კაცი შემოაკლდათ. რა ქნან? განყოფილების გამგე ნაცნობ მეხანძრეს იძახებს. მოდის რაღაც საშინელება. შენ ითამაშებ ლომს! კი ბატონო. ოღონდ, ტექსტს ვერ ვიმახსოვრებ. არაფერია, მხოლოდ ღრიალი გვევალება. ისე, თუ გაგიჭირდა, მე ეიდრიალებ შენს მაგივრად. მთავარია, უფროსებს მოეწონოთ. შეუდგენენ საქმეს. ძალიან

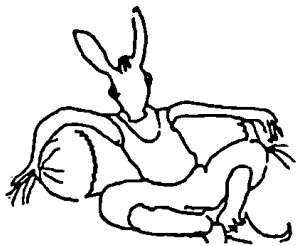


დ. ჯ. ტრიაქი — ლისანდრი

კარგი სპექტაკლი უნდა დადგას. პარტიის დავალება სახუმარო საქმე არ არის. წასვლისას ყველა მსახიობს ოქროს ვაშლი უძღვნეს. ასეთი ვაშლები მხოლოდ იქ იყიდება, თეზევსის სასახლის ჯიხურში.

ბინდდება. ეგეოსის სასახლის აივანზე (ეტიუდი) ტირის დაღონებული პერმეა. საყვარელ ადამიანს მოაშორეს. უსაზღვროა მისი მწუხარება. უზურად ჩაივლის ბაღში მიმავალ კიბეს. იქ სატრფო ელოდება. ცაზე უზარმაზარი

მთვარეა. ათენში ვართ. შეყვარებულები სადარბაზოში დგანან (ეტიუდი). ქალი სიყვარულს დასტირის. ვაჟი ფაგოტით აწყნარებს. ცდილობს, აუხსნას, რომ უკვე იყიდა თვითმფრინავის ბილეთი და მამიდასთან მიჰყავს — თურქეთში. გაეპარებით საზღვარგარეთ და იქ ვიქორწინებთ. ჰერმია სიხარულისაგან კინაღამ შეირყა. იწყება კოცნის სცენა.



ერთმანეთს კოცნიან შუბლზე. ლოყაზე, ნიკაბზე, ბოლოს კი ტუჩებში. უსასრულოდ გრძელი კოცნა (მეტრონომიკ გაგიჟდა). ყოველ კოცნაზე მთელი თეატრი ზანზალაკების წკრიალით ივსება. შეყვარებულებმა ჭკუა დაკარგეს. საღღაც გაუფრინდათ. ყოველივე უსიამოვნო გაქრა. სხეულში დარჩა მხოლოდ სიყვარული და ისინიც ნეტარებისა და თაუდავიწყებაში ჩაიძირნენ. ეს შეპრაზადის ზღაპარივითაა.

მაგრამ სწორედ რომ ბედნიერებას აქვს სწრაფი დასასრული. მეტრონომი გაჩერდა. შეყვარებულებმა უკვე მოახლოებული ლანდი შენიშნეს... (ღამეა, ათი საათი) იგი უჩუმრად გამოვიდა სახლიდან და ქუჩაში ტელეფონს მიუახლოვდა. ელენეს არ უნდა, შინ მოისმინონ, თუ როგორ ელაპარაკება იგი დემეტრიოსს (უსაყვარლეს, უძვირფასეს ადამიანს). შენიშნა... წვეილი ერთმანეთს კოცნის. ჰერმია და ლისანდრე შეიცნო. დაიბნა (ეტიუდი), რა ქნას, ზომ არ შეეკითხება, აქ რა გინდათ, ამ ღამით ქუჩაში? უხერხულია. შენ ღამაში ხარ, მე უბედური. რა ჯადოთი მოხიბლე დემეტრიოსი? თუმცა, შენ ყველას ავიყუებ. ორივე ატირდა. ნუ ტირი. ჩვენ გაქცევა გადაწყვეტილი, შტატებში მივდივართ. მთავარია, ეს ტყე გავიაროთ, მერე — კიკეთი. გახსოვს, ბავშობა იქ გავატარეთ. რამდენს ექანაობდით საქანელაზე. რა კარგი იყო. შენი დემეტრიოსი შენთან რჩება. აბა, მშვილობით! ტირიან. შეყვარებულებმა შეხვედრის დრო დათქვეს. ჰერმია შინ შედის, მოსამზადებლად. ლისანდრე გარბის, „ნივა“ წესრიგში უნდა მოიყვანოს.

უბედური ელენე მარტო დარჩა. ეული. რეკავს დემეტრიოსთან. დღლაპარაკება ვერც კი მოასწრო, რომ ახლა სხვა წვეილი გამოჩნდა. ეს თეზევსი და მისი ამორძალი მიჯნურია. ჩხუბობენ (ეტიუდი) იმ ერთი ციდა რევისორის გამო. ამბობენ რეპლიკებს „ჭირვეულის მორჯულებიდან“. მაგრამ ჩვენ არ გვესმის. ჩხუბობენ. ცუდია! აი, იპოლიტა შეტრიალდა, თეზევსს ზურგი აქცია და თავისთან წაივია. მოვხუცდი. არავეის აღარ ეჭირდები. ამაშია საქმე! იყო დრო... არიადნე. ფედრა, ანტიოპა, ანაქსა, იოპა... იპოლიტამაც მიმატოვა.



ამ დროს ელენე ურეკავს დემეტრიოსს. პურის მაღაზიასთან (ახლა გრძელი რიგი დგას გამუდმებით) რომ ტელეფონ-ავტომატია, იმით. რეკავს. არ იღებენ ყურმილს (ეტიუდი). როგორც იქნა, უპასუხეს. დემეტრიოსს ხშირად ღამები არ სძინავს. პოლიტიკითაა გართული. გაზეთებს კითხულობს. ყველა ბრძანებულება და გადაწყვეტილება იცის. ვინ ურეკავს? ზემოდან ზომ არ არიან. პასუხობს თავაზიანად. ელენე შერჩა ხელში. გააწყალა გული! მერე რა, რომ რამდენჯერმე აკოცა? ამის გამო

ასევერ ზომ არ უნდა დაურეკოს („ადამიანის ხმა“ — ჟ. კოკტო). წაიღო ტვინი! რა გინდა, რა? არ მიყვარხარ, მეზიზღები! ამ მთავრობამ მაშინ გაათავისუფლა არა? არ სჭირდებათ. ბიუროდანაც გამოიყვანეს. მაგრამ, რასაკვირველია, ამას არ ამბობს. ეს ისე, თავში გაუელვავა. რაო, რა თქვი, გარბიან? კოჯრის გზით მიდიან? მე მაგათ ეურჩენებ სეირს! კიდებს ყურმილს. ტუ-ტუ-ტუ... ელენეც გარბის, ახლავე ჩაიცვამს. აბა, სატრფოს მარტო ზომ არ გაუშვებს. ამ ღამეში სად უნდა იაროს. მოკვდება, კი ბატონო. მოკვდეს, ოღონდ მასთან ერთად... უპ, აქ რომ შეიძლებოდა რომელიმე არიის შესრულება (უბედური ტრაგიატა რომ მღერის, იმის მსგავსი). საბრალო ელენე, როგორ უყვარს დემეტრიოსი. მთელი არსებით, სულით, სხეულით. მერე როგორ ჟღერს მისი სახელი — დე-მეტრი-ოს! ერთმანეთი პერინის ქორეოგრაფიულ სტუდიაში გაიცნეს. დემეტრიოსი რას ცეკვავდა! ღმერთს ჰგავდა... არა, უფრო წარმართულ სულს... და კიდევ ცრემლები ცვივან, ცვივან... ღაპაღუპით მოგორავენ ლოყებზე. აი, უკვე აღიღდა ცრემლის მდინარეც. გაღმა თვითონ დარჩა, დემეტრიოსი კი გამოღმაა. ისეთი შორეული გახდა, მიუწვდომელი, მაგრამ, ამავე დროს, მშვენიერი და სანატრილი... მთვარე. ვარსკვლავები. თანავარსკვლავედები ისე იკითხება, როგორც ასტრონომიის სახელმძღვანელოში. აი, ორიონი... ღიდი დათვი... ეს კი... ცრემლები...

ამასობაში, ლისანდრე და ჰერმენია მიიპარებიან. ჰერმიამ გადმოყარა ღიდი, ღამაში ჩანთები, კბილანებიანი საკეტები (ასეთ ჩანთებს მხოლოდ საზღვარგარეთ აშხადებენ). მიაქვს კაბები, თეთრეული, სამკაულები, ლისანდრემ ბარგი აკრიფა. ო, ღმერთო! რამსიმძიმეა! უთოები ჩაალაგა თუ რა ჯანდაბაა!

გაიქცნენ. ეგოსს, მამამისს, გამოცდილ ვეტერანს, კარის ღრჭიალის ხმა მოესმა. ადგა, ქალიშვილს გასძახა. სად წავიდა? აქ იქნება ეტიოდი „ვენეციელი ვაჭრიდან“. ჯესიკა გაიქცა, შილოკი ჭკუაზე გადავიდა. უტექსტოდ. საბრალო მამა ქუჩაში გამოვარდა. მე განმიცდია, როცა ღამით არ იცი, სად მოძებნო ქალიშვილი. ორი საათია. ის კი არა ჩანს. პერ-მი-ა-ა-ა!

მთვარე უზომოდ გადიდდა. გეგონება, მომახლოვდა... კიბეს თუ მიაყულებ, შეიძლება, ახვიდე და ჩამოჯდე კიდეც.

რეზიდენციის პარკში ეულად დახეტიალობს თეზვესი. იპოლიტა თავის მოსასვენებელში განმარტოვდა. თეზვესი დაღონებულია, იხსენებს ახალგაზრდობას, ფათურაკებს, თავგადასაყლებს... მაგრამ ეს ყველაფერი იყო... იყო... სკამზე ჩამოჯდა. მარტობა საშინელებაა! ფეხები გაჭიმა წინ. რა არის ცხოვრება? წარმოთქვა შექსპირის სევდიანი ტექსტი თუ რომელიღაც სონეტი და ჩაეძინა. აი, ამ ღროს მის არსებაში გაიღვიძა სხვა სულმა. ცელქმა პაქმა. იგი გამუდმებით ცხოვრობს ჩემშიც. არ მასვენებს, ხან რას მოიგონებს და ხან რას. ახლა, უცებ, საიდანღაც გაჩნდა ამ ბრძოლებით მოღალეული გმირის გვერდით, მაყურებელს ანიშნა, ნუ იხმაურებთო, და პირველი აქტი დაასრულა.

მეორე მოქმედება: ესიზმრა თეზვესს უცნაური სიზმარი. ცხოვრება-სიზმარია! ასეჯერ თქმულა ამის თაობაზე და ჰოი, საოცრებაც, სინამდვილე ყოფილა! როცა უსაშველოდ მიჭირს, ევლარ ამიტანია ამდენი გაბოროტებული მზერა და საყოველთაო ისტერია, მოუთმენლად ეელოდები ღამეს. ძილს ვეძლევ. თანაც შუქი არ არის. გათბობა არ არის. მე ვხედავ სიზმრებს. მათში ირეკლება და ხშირად ყირამალა დგება ჩვენს სულში მზორგავი ფიქრები, ოცნებები. მოძველდება სიზმარი. არა, ეს მე არა ვარ. ეს თეზვესია. რა საოცარი ტყეა! როგორ მიზიდავს და მიხმობს თავისკენ. მაგრამ ტყე არის უღრანი. გაუვალი, მაცდური და მშვენიერი. მთელ სამყაროში ჟღერს მუსიკა. კომპოზიტორები სულგანაბლური უსმენენ. უზარმაზარი ვარსკვლავები, თანავარსკვლავედები დაეშვენენ დაბლა, დედამიწისაკენ (სოფიტები ხომ არ დაეუშვა? მაგრამ, ღმერთო ჩემო, ეს ხომ პრიმიტიულია!) საიდანღაც გამოვიდნენ ფერიები, სულები, ქონდრისკაცები, ჯუჯები. ფერიას პაკი შეუყვარდა. პაკი მას ნამდვილ წარმოდგენას გაუმართავს. მეფე და დედოფალი მოდიან - ტიტანია და ობერონი. რა ახალგაზრდები არიან, მოქნილნი, ლამაზები! ეს თეზვესი ხედავს ასე თავის თავს და თავის ამორძალ მიჯნურს. გაიბუტნენ. დამორდნენ ერთმანეთს. იწყება ენებათა და განცდათა კალეიდოსკოპი. ყველაფერი აირია სიზმარში.

სულები, რეალური ადამიანები. საბრალო ვეტერანი ტყეში ქალიშვილს დაეძებს. ჩაიარა ვიღაც ორმა, პალტოსა და ქუდში გამოწყობილმა. ერთმა მკორეს სთხოვა, მომიკიდო, და გაუდგა მერე თავის გზას. ობერონის შურისძიების მსხვერპლი ტიტანია ვირს შეიყვარებს. ხუმრობა საკმაოდ ბოროტია, მაგრამ უნებურად რას არ ჩავიდნთ ხოლმე, მერე კი ენანობთ. დედოფალი იძინებს. ხელთ „მანონ ლესკო“ უყრია. ტყეში სარეპეტიციოდ მოდიან ხელოსნები. გრძელ ჯოხზე ყველას ჩაუკიდია ხელი, ამ სიბნელეში რომ არ დაიკარგონ. ჯოხის თავში ფარანი კიდია, გზის მანათობლად. მოდიან და თავისთვის ხმადაბლა რაღაცას მღერაან, არანორმალური, მაგრამ ბედნიერი ხალხია! ცდილობენ, შეთხზან განსხვავებული სამყარო, რომ ცოტა ხნით მაინც იცხოვრონ მასში, ერთფეროვანი ყოველდღიურობიდან სხვა განზობილებაში უნდათ გაქცევა. რა არის მათი ცხოვრება: ჭამა, მუშაობა, ტელევიზორი, ჭამა, მუშაობა, ტელევიზორი. თეატრშიც კი აღარ დადიან. ცოლებს ვერ გაუგიათ. ბრაზობენ, ჩხუბობენ. თავიანთ პიესას საგულდაგულოდ უმაღავენ ოჯახის წევრებს. ლეიბის ქვეშ ინახავენ, ბავშვებს თვალში არ მოხვდეთო. მათ დაცინვას ერიდებიან. და, აი უკვე ტყეში არიან. მე ტყეში ხეტილისას სულ მეჩვენება, რომ ვიღაც მითვალთვალებს: ხეები, ჩრდილები, ტყის სულები. ეს ხომ არაჩვეულებრივია.

ვიღაც ტიპმა გაირბინა ტრანზისტორით. გზაში უსმენს: სადღაც რაღაც ხდება. გამორთე, ჩქარა გამორთე! ძილს ნუ მირღვევ. არ მაინტერესებს, სად რა ხდება!

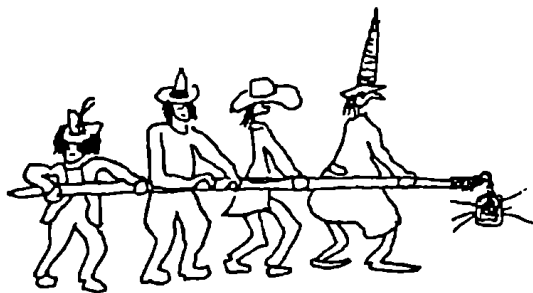
ტყის ლაბირინთებში გზაბნეული შეყვარებულები ერთმანეთს დაეძებენ. აღმაფრენები, დაცემები, მეფე — ობერონი მათ ვაებას ყურადღებით აკვირდება. აინტერესებს, რა არის სიყვარული!... სიგიჟე?

ტანჯვა? ერთმა ბრძენმა თქვა, სიყვარული ცოცხთაო. ალგგვის პირისაგან მიწისაო. მერე ამ პაკმა (ვითომ, შემთხვევით?) ყველაფერი აურია შეყვარებულებს და ჭკუიდან შეშალა. მათი განცდები, ენებათაღელვანი — სიცოცხლის უბედნიერესი ჟამია. ისინი შეყვარებულები არიან. არავის ამჩნევენ. სიყვარულის გამო ემღერებათ, ლექსები ეწერებათ, კოცნით არ იღლებიან. მზად არიან, სიცოცხლე გაწირონ ერთმანეთისათვის. ნეტარი წამი!



სიზმარში ქრება ქცევის ლოგიკა, რჩება შემთხვევითობა. მოვლენები თითქოს სულ უადგილოდ ებმიან ერთმანეთს. ჩაფიქრდა ვიღაც კაცი. უცებ, ზემოდან ვაშლი დაეცა თავზე, ზელში აიღო და სიხარულისაგან შეხტა. კანონი აღმოაჩინა. მერე მოვიდა მეორე, შეხვდა ამ ვაშლს, გატყორცნა გალაქტიკაში და ჟესტით გამოხატა: ყველაფერი ფარდობითია! შეყვარებულთა უსასრულო კოცნის დროს, უცებ პურზე დიდი რიგი დადგა და ჩაიარა კიდეც. აქაც რიგებია?

რეპეტიცია. ესეც სიგიჟეა. აბა, რომელი ნორმალური ადამიანი იმუშავეს პიესაზე, რომელსაც ჰქვია: „პირამოსისა და მისი ტრფიალი თისბეს სევდისმომგვრელი კომედია სხარტულად გრძელი“. ასეთები იკრებებიან სარდაფებში, სხვენზე, ტყეში, წარმოთქეპენ სხვათა სიტყვებს, უდიდესი სიამოვნებით წარმოსახავენ უსაზღვრო ვნებებს, ასახიერებენ ლომს, მთვარეს, კედელს ზერელით. გიჟები ზომ ამბობენ ზოლზე „ხელს ნუ მკრავ, მინისა ვარ, დავიმსხვრევი! სჯერათ კიდეც, რომ დაიმსხვრევიან. ჩვენ ხელოვნებასაც ეს დაევალება სჭირს. ჩვენ არანორმალურები ვართ. გეჭირს უკურნებელი, მაგრამ ბედნიერების მომტანი სენი – ახვიდე სცენაზე და გამოსახო ის, რაც ასე გვაკლია ცხოვრებაში: დიდი სიყვარული, ვნებანი, სიკეთე, კეთილშობილება. მე მინდა მთვარის შუქი ვითამაშო. რა არანორმალური ბედნიერებაა! ერთი მსახიობი, რომელმაც იფიქრა, რომ იგი შეუცვლელია და ყველა როლის თამაში შეუძლია, ვირად იქცა. ეს პაკმა და ობერონმა მოუწყეს. არიან მსახიობები, რომლებსაც ერთხელ გამოუვათ როლი და მას შემდეგ ფიქრობენ, მე ვარ – რაცა ვარო! შეხვდეთ ერთი, როგორ დადიან ქუჩაში. თითქოს, თავიანთი ნაბიჯებით დედამიწას ატრიალებენ – სამყაროს ცენტრად მიაჩნიათ თავი. ახლა თავყვანისმცემლები! შეყვარებულები რომ არიან მათში (ტიტანია). ეს ყველაფერი ავიწყობ,



ჭკუაზე შლით. ისინი მართლა გიჟდებიან. თავი არისტოკრატებად მოაქვთ. მაღალ საზოგადოებაში ცდილობენ მოხვედრას. ჰოი, საბრალო ჩვენი თავო, როგორ ვიბნევით ზოლმე, როცა ვფხიზლდებით. როცა ვიღვიძებთ და ვხვდებით, რომ ხალხს ჩვენი ხელოვნება ხიბლავს და არა ჩვენ. გამორკვევა მუდამ მტკივნეულია. სევდამორეული ობერონი ათავისუფლებს სატრფო-დედოფალს საშინელი, ვირული სიზმრისაგან და მათ ერთმანეთი უყვართ. რა შეიძლება იყოს ტიტანიას სიყვარულზე უფრო მშვენიერი. იგი ზომ თავად სიყვარულია. ობერონი სევდიანია. დაძინებულ შეყვარებულებს ოქროს ისრებს სტყორცნის და ტიტანიასთან ერთად ოცნებაში უჩინარდება.

რა კარგი იყო ჩვენი ახალგაზრდობა... ტყე იღვიძებს. ახალი დღე თენდება. სულები ქრებიან. ისინი ზომ ლანდები არიან და იქცევიან ჩრდილად, ნისლად, შრილად. მათ მხოლოდ მხატვრები და შეყვარებულები ამჩნევენ.

რასაც მე ყვეები სპექტაკლის შესახებ, ყველაფერი ჩემი ფანტაზიაა, გამოწავონი, რომელიც, ალბათ, ასე არ განხორციელდება. ეს ჩემი ფიქრებია. ჩემი ოცნება. სინამდვილეში სულ სხვა რამ გამოდის ზოლმე. ამასთან, ვინ იცის, დაგვრთავს ამგვარი ფანტაზიის ნებას ბატონი შექსპირი! სცენაზე რომ ავაღთ და სიტყვებს წარმოვთქვამთ, სიტყვებს, რომლებიც მხოლოდ რაიმე ცნების გამომხატველი კი არა, მუსიკალურ ჟღერადობასთან ერთად, აზრისა და კმედების შემცველიცაა, შესაძლოა, ყველაფერი განსხვავებულად წარიმართოს.

და აი, მესამე, ბოლო მოქმედება. კულმინაცია აქ არის... ეს ჩვენზეა, პაროდია საკუთარ თავზე, ოდნავი სევდით განზავებული. სპექტაკლი! რამდენ საიდუმლოს და სურვილს იტევს იგი. რა მშვენიერია, როდესაც



TISBEE

PIRAMVS

ჩვეულებრივი ადამიანი უეცრად გმირად იქცევა, მიჯნურად, მთვარის შუქად, თუკი საიდუმლოს მიაგნებ, სცენაზე შეგიძლია ყველაფერი განასახიერო. და აი, ჩვეულებისამებრ, ჩვენი მსახიობები აგებენ ფიცარნაგ—ეშაფოტს. იმოსებიან, გრემს იკეთებენ, ღელავენ, ფარდის ღრიჭოდან მაყურებელთა დარბაზში იჭვრიტებიან. თეზესი და სხვები აქ ულამაზეს კოსტიუმებში უნდა იყვნენ გამოწყობილნი. დაე, მსახიობებმა თავად მოძებნონ თავიანთ სკივრებში ძველი, მიეწყებული ტანისამოსი. ღლეეს ის უკვე მოდური იქნება. ღელავს ფილოსტრატე, კულტურის განყოფილების გამგე. თურმე, თეატრის დიდი მოტრფიალე ყოფილა. ახალგაზრდობაში ბევრჯერ უთამაშია დრამწერში, ანუ როგორც ღლეეს უწოდებენ, სახალხო თეატრში. იგი პროლოგი იქნება და ბერძნულ ქოროსაც ითამაშებს (წამლერებით გავიმეორებთ მოქმედ პირთა ზოგიერთ რეპლიკას). ყველა ღელავს. ირეკება ზარი. ოღონდ არა ელექტრონული. ბუნებრივია, ყველა წუთებში რაღაც მაინც ავიწყლებათ, ვიღაც სადღაც მირბის. მარად კურთხეულ იყავ, თეატრო, ოღონდ, ნუ შემოუშვებ შენს ტაძარში გამყიდველებსა და ვაჭრებს. აქ, ამ ფიცარნაგზე არაეინ არაფერს იღებს. აქ მხოლოდ ენით აუწერელი ნეტარი სიკვდილით კედებიან. აქ იბადება ჩვეულებრივისაგან განსხვავებული, სხვა ცხოვრება. იბადება ოცნება იდეალურ სიყვარულზე და სიყვარულისათვის ლამაზ სიკვდილზე. აქ, როგორც ბოტიჩელისთან, ყველაფერი ოდნავ ზეაწეული და ამღვლებულია. არ მიყვარს თეატრი, რომელიც ცხოვრებას ნაგვის გროვითა და სიბინძურით გამოხატავს, სისამაგლე ისედაც საკმაოდ ჭარბადაა. ჩვენ ხილვები, ზეშთაგონება გვაკლია.

ამბობენ, როდესაც სცენაზე დიდი მსახიობი ღაღო მესხიშვილი თამაშობდა, იმდენად დიდი იყო მაყურებლის თანაგანცდა, რომ ქალები გულშელონებულები გაჰყავდათ დარბაზიდან. აი, როგორ მოქმედებდა მათზე მსახიობის თამაში. სპექტაკლი „თისბესა და პირამოსზე“ ოდნავ ირონიული (თუ გამოვა) და სასაცილო უნდა იყოს. ეგეოსი კი ტირის, ცრემლს ღვრის. თავის ამბავს იგონებს, ამბავს, რომელსაც ამ პიესასთან საერთო არაფერი აქვს. იქნებ ომს იხსენებს, იასპინის ბუჩქებს. უნაზეს სურნელთა ბურუსში გახვეულან ეგეოსი და გოგონა. რა ერქვა, აღარ ახსოვს. ღმერთო ჩემო, როგორ ეტრფოდა. ის კი ხუმრობაში ატარებდა ყველაფერს. ისე წავიდა ომში, ერთხელაც ვერ მოახერხა მისი კოცნა, მაგრამ მთელი ცხოვრება იგონებდა. ახლა შესცქერის პირამოსის ტრფიალს და ცრემლს იწმენდს. მსახიობებს



პგონიათ, თამაშმა მოხიბლაო. კულისებში შერბიან და ჩურჩულებენ „ტირის“, „ტირის“ და ორივე ბედნიერია. საწყალი მსახიობიცა და საწყალი მაყურებელიც. მათი შეხვედრა ბედნიერების მომტანი აღმოჩნდა, თუმცა, ვერ გაუგეს ერთმანეთს. გვერდით ახალგაზრდები სხედან, შეყვარებულები, ცინიკურები. ისინი ირონიით უყურებენ მსახიობთა თამაშს. მაგრამ ესეც კარგია, ესეც თანაგანცდაა, თუმცა თავისებური ფორმით. უკვე სპექტაკლის კულმინაციაა. მუსიკა გუგუნებს, ელავს, შეყვარებულები კვდებიან, ლომი ნაფლეთებად გლეჯს სატრფოს წამოსასხამსა და „თეატრალურ ვნებებს“, მაყურებელი ტაშს უკრავს. მსახიობები უცებ კელავ ჩვეულებრივ მოკვდავებად იქცნენ (ხეალ პურის რიგში დადგებიან, ან ხაჭოსი — თუ სადმე გაყიდეს. ანდა თეატრში მივლენ, რომ როგორმე ავანსი გამოსტყუონ). მდაბლად უკრავენ თავს მაყურებელს, თითქოს ამბობენ: მოგვიტყუეთ, თუ რიგიანად ვერ გასიამოვნეთ, ჩვენ ისე ვცდილობდით. მთავრდება წარმოდგენა, შუქს აქრობენ. ახალდაქორწინებულები თავიანთ საწოლ ოთახებში შედიან. პაკი, ჩემი საყვარელი ჭინკა, რომელიც სულ ჩემშია, გასაღებით ეკეტავს მათ კარს და შემდეგ ამ გასაღებზე, როგორც ფლეიტა — პიკოლზე, ნაღვლიან მელოდიას უკრავს. აი, ეს კი, მგონი, რეინჰარდტს მოეპარე. დიდი ამბავი! რა დიდი ცოდვა ეს არის! პაკი სედიან პანგზე ამთავრებს სპექტაკლს.

ქუჩაში ისვრიან.

ეს სპექტაკლი ჩვენზეა. ჩვენს წარსულზე, აწმყოზე, მომავალზე. ჩვენც ველავთ, როცა გვეძახიან ჰერცოგებთან, უფროსობასთან, როცა უნებურად ვებმებით ხოლმე სასახლის კარის ცხოვრებაში (გადის

დრო და რა უმნიშვნელო გვეჩვენება ეს ყველაფერი). ეს არის სპექტაკლი სიყვარულზე, სულების, ადამიანების სამყაროზე. ჩვენ ვარსებობთ, ვბერდებით და მაშინლა ვხვდებით, თუ ვიწყებთ მიხედვას, რომ წარსული — სიზმარია. ეს ყველაფერი იყო... იყო და არა იყო რა. „გიჟებს, მიჯნურებსა და პოეტებს ტვინი სავსე აქვთ წარმოსახვა — მოჩვენებებით“... იქნებ, ცოტას ვთხზავ კიდევ. ვითომდა იყო. ვთხზავ ჩემს მონაწილეობას სასახლის გადატრიალებებში, სასიყვარულო ისტორიებში. ცხოვრება მიდის. სულ მცირეა დარჩა. მალე ჩვენც ლანდებად გადავიქცევით და დილის რიჟრაჟთან ერთად გავექრებით.

„წამოდგა ეოს, მარად ნორჩი, უკუნ ლამიდან“... ხშირად ვირწმუნებთ თავს, მით უფრო, როცა ასაკში შევდივართ, რომ არსებობს ჩრდილთა სამეფო, სადაც ყველა ჩვენგან წასული, ერთად იყრის თავს და როგორც ეს დავით კლდიაშვილს წარმოუდგენია, სხედან იქ სიძწვანეში, უსმენენ ანგელოსთა გალობას, მსჯელობენ ჩვენზე და გველიან. მე მჯერა, რომ ყველა აღმოვჩნდებით იმ სამყაროში, რომ ცხოვრება სიზმარია და ძნელია მიხვდე, რომელია უფრო ნამდვილი, ცხადი თუ სიზმარი!..

(„ხელოვნება“, №2, 1993)

ი მ ქ რ თ ვ ი ზ ა უ ი ა
ჩ ე ხ თ ვ ი ს
„ ა ლ ყ ბ ლ ი ს ბ ა ლ ი ს " თ ე მ ა ზ ე

დილაობით ადრიანად ვდგები და ახალი დღის მოახლოება რომ არ გამომრჩეს, მაშინვე ქუჩაში გავედივარ. გარიჟრაჟი — ნამდვილი საოცრებაა. ყურს ეუღლებ მას.

ჩქარი (რამდენადაც გამოძღის) ნაბიჯით პარკისკენ, სტადიონისკენ მივდივარ. იქ ჩემი უბნელები — ახალგაზრდები, მოხუცები, ქალები და კაცები, ბავშვები დამხვდებიან. ყველა ვარჯიშობს: ზოგი დარბის, ზოგი ჩქარი ნაბიჯით დადის, ზოგიც ჩოგბურთს თამაშობს. ანდა კუს ტბისკენ მიმავალ აღმართს მიუყვება. ჩვენ ღაერბივართ. ერთი მსუქანი კაცი შეძახილებით გვაძახვებს: „მოუმატე, მოუმატე!“

დილაობით, სეირნობისას, ვფიქრობ, ვგეგმავ, ახალი დღისათვის ვეშადები. ვფიქრობ „ალუბლის ბაღზე“, ვფიქრობ იმაზე, რომ ცხოვრებაში ყველაფერი ცვალებადია და წარმავალი. ქრება რაღაც, ჩვენთვის ძალიან მნიშვნელოვანი, ძვირფასი.

საღღაც აღმოსავლეთით ცის ელვარე მნათობი ამობრწყინდება და გვეუბნება — დილა მშვიდობისა ადამიანებო—ო!

* * *

იწყება „ალუბლის ბაღი“. ზაფხულობით სამ საათზე, ჯერ კიდევ ბნელა. გარეთ წვიმს, მოქუფრული ცა უფრო მეტად აბნელებს ღამეს. დიდი სახლია, ძველი. სახურავიდან წყალი ჩამოდის, მეორე სართულის ერთ-ერთ ოთახში ტაშტები და ქვაბებია დადგმული. ღუნიაშას დროდადრო წყლით სავსე ტაშტი გააქვს, მერე ცარიელი შემოაქვს და კვლავ უდგამს. წვიმა ხან მატულობს, ხან ცოტათი იკლებს. ცაზე ვეებერთელა, გოლიათი ღრუბლები ერთმანეთს ებრძვიან. ტახტზე ლოპახინს სძინავს. მერე ეღვიძება, გაუგებარია, რატომ? იქნებ, ღუნიაშამ სიბნელებში შემთხვევით სკამი წააქცია და ზმურმა გააღვიძა. იზმორება.

— რომელი საათია? ძალე ორი გახდება.

ახალ ყვითელ ფეხსაცმელში საშინლად დაუბუჯდა ფეხები. ძლიერ გაიხდის ფეხსაცმელს. ხელით ისრესს ფეხის თითებს. ჩაფიქრდება. თავის თავს ებაასება. იხსენებს რანეესკაიას, ბავშვობას, ფეხსაცმელს ჩაიცვამს, შეიკრავს. ადგება, წვიმის წყლით სავსე ტაშტს მოუხლოვდება, ხელებს გადაიბანს. ამ დროს ღუნიაშაც შემოდის. ღოჭით სუფთა წყალი მოაქვს მისთვის. უცებ ლოპახინი წელამდე გაშიშვლდება. სიამოვნებით, ხმაურით იბანს. ღუნიაშა განუწყვეტლივ ყბელობს. ლოპახინი საბოლოოდ გამოფხიზლდება. ღუნიას პირსახოცი მოაქვს. ლოპახინი ნელა, აუჩქარებლად იმოსება. რანეესკაიასთან შესახვედრად ემზადება. კვლავ თავის თავს ესაუბრება. მხოლოდ ერთხელ, ისიც უკმაყოფილოდ, გახედავს ღუნიას. ღუნიაშა ბატონებს ბაძავს — ეს კი მას არ მოსწონს.

ტემპი შენელებულია. ჭერიდან ჩამოსული წვიმის წვეთები წკაპა-წკუპით ეშვება ტაშტში — ყურს თუ დაუგდებთ, თავისებურ მუსიკას მოუსმენთ.

სველი ჩექმებით შემოაბიჯა ეპიზოდოვმა. ალუბლის ხის ტოტები მოაქვს. ამ სიბნელეში როგორ იარა ბაღში, ანდა, როგორ დატეხა ტოტები, როგორია ეს ბაღი? იქნებ, აღარ ჰგავს იმ წინანდელ აყვავებულ ბაღს? მფირსო ზომ ამბობს, რომ იყო დრო, როდესაც ამ ალუბლისაგან მურაბას ხარშავდნენ, ახმობდნენ კიდევ და ქალაქს მიჰქონდათ გასაყიდად. ახლა კი... მებაღეობის წიგნში ამოვიკითხე, რომ ყოველ ათ წელიწადში ერთხელ ალუბლის ხე უნდა ამოძირკვოდეს და მის ადგილას ახალი დარგოდეს. ბაღი, რომელსაც ასე მისტირიან, კარგა ხანია, თითქმის აღარ არსებობს. ყველანი ჩვენს წარსულს მივტირით და ხშირად შორიდან მშვენიერი გვეჩვენება იგი. პარიზში ყოფნისას რანეესკაია თავის წარმოსახვაში არაჩვეულებრივ ალუბლის ბაღს ხატავს. ამ ბაღში ტალავრებიცაა, მღვიმეებიც, გუბურებიც, მშვენიერი პაერი, საქანელები. არაჩვეულებრივი ბაღია, პირველქმნილი სილამაზე! პარიზიდან დილიჟანსით ან ფაეტონით დიდხანს რომ იმგზავრო, ბოლოს და ბოლოს ჩააღწევ რუსეთამდე. ალუბლის ბაღამდე, ბავშვობამდე. ბავშვობა კი უმშვენიერეს, ულამაზეს ალუბლის ბაღშია ჩაფლული მუდამ.

ბავშვობა. მცხეთა. ბებიარემის სახლიდან ქვემოთ, ხიდიდან ხელმარცხნივ, პატარა სამჭედლოსთან, ბებრიციხის მიმართულებით, ბებრიციხემდე, ალუბლის ბაღებია გაშენებული. მარჯვენა მხარეს არაგვი ხმაურობს, მის უკან, ციცაბო ფერდობზე ჯვრის მონასტერია აღმართული. კოხტა და ლამაზი, მშვენიერ საზაფხულო კაბაში

გამოწყობილი ბებია შვილიშვილებთან ერთად ეტლში ზის და ყველანი ალუბლის საკრეფად მივლივართ. ირგვლივ არაფერია. სიჩუმეა. ამ სიჩუმეში მხოლოდ ჭრიჭინებისა და სხვადასხვა მწერის ბზუილი ისმის. ძალიან მაღლა, უკიდევანო ცაზე, მწველი მზე გამოკიდულა. სიცხეა. ალუბლის ტოტებქვეშ გადაწოლილ ჩრდილში კი სასიამოვნო სიგრილეა. ვკრეფთ დამწიფებულ ნაყოფს, ბებიას შექება გვინდა დავიმსახუროთ. ყუნწებზე ორ-ორი, ზოგჯერ სამი ალუბალიც ჰკიდია ერთად. რა საოცარი, მსუყვე ფერი აქვს მწიფე ალუბალს, რა დამატორობელი სიგრილითაა აღსავსე...

გადმოცემით ვიცი, რომ ოდესღაც ეს ბალი ბაბუაჩემს ეკუთვნოდა, მერე კი ვიღაც მდიდარი სომხისათვის მიუყიდია.

და მაინც რა ხდება, რა იმალება სიტყვებს მიღმა? მატარებელი იგვიანებს. იმ დროშიც იგვიანებდნენ მატარებლები, ლოპახინს ჩაეძინა. საგანგებოდ, მათ დასახვედრად ჩამოვიდა, მაგრამ ჩაეძინა.

ღამის სამი საათია. რანვესკაია, გაევი, ანია, სახლში წასვლის ნაცვლად, სადგურში შერჩერდნენ წასახმსებლად. ნუთუ მაშინ ბუფეტები ღამის სამ საათზეც მუშაობდა? ალბათ, ბარგს თუ ელოდებოდნენ. ერთი ჩემოდნით ზომ არ ჩამოვიდოდნენ. დღეს შეიძლება ერთი ჩემოდნით მთელი მსოფლიოს შემოვლა, თორემ მაშინ სხვანაირად მგზავრობდნენ, სად არის ანია? შეიძლება მოსაცდელში სკამზე ზის... იქნებ, ჩათვლიმა კიდევ?

არსებობს სამხედრო სპეციალობა — მენაღმე. ისინი განსაკუთრებული ხელსაწყოთი, გარკვეულ ადგილებში — ხიდებქვეშ, სახლებში — ეძებენ ნაღმებს და უვნებელყოფენ. ჩვენ, რეჟისორები, მენაღმეების მსგავსად ვეძებთ ნაღმებს, ოღონდ, მათგან განსხვავებით — ვაფეთქებთ. პიესაში სად არის დამალული ასაფეთქებლად გამზადებული ნაღმები. მთავარია გაუწონასწორობულობის, კონფლიქტის მიზეზის დადგენა, ვინ ვის უშლის ხელს, ვინ რითია დაინტერესებული... რა ამოძრავებს კონფლიქტთა სისტემას? თუმცა, კონფლიქტი სულაც არ ნიშნავს ჩხუბს, აურზაურს, ცხოვრებისეული კონფლიქტები, უმეტესწილად, ჩვენში ხდება, ჩვენსა და ჩვენ ირგვლივ მყოფთ შორის, ჩვენსა და სხვადასხვა გარემოებას შორის. ყველა ამ კონფლიქტს ჩვენ, უბედურები, საოცარი სიმძაფრითა და განცდით აღვიქვამთ.

რა მოხდა ალუბლის ბალის მკვიდრთ შორის? რას იტყვიან ამ ამბავზე მრავალი წლის შემდეგ. აქ დასახლებული მეაგარაკენი რაზე იჭორავენ? იქნებ იმაზე, რაც სასაცილო, ყოვლად მოუხერხებელ, უუნარო ადამიანებს გადახდათ თავს? რას მოგვითხრობენ ისინი?

არსი

ვალების, პროცენტების გადაუხდელობის გამო ალუბლის ბალი უნდა გაიყიდოს. საღად მოაზროვნე, პრაქტიკული ადამიანი აქ მაცხოვრებელთ გადარჩენის საშუალებას სთავაზობს. ეს გეგმა კი მათთვის საშინელი, წარმოდგენელი რამაა. ამ ადამიანისათვის „ბალი“ – ხეებია, მათთვის კი – სულიერი ცხოვრების კვალი, ისინი – უუნარონი არიან, წუხანდელი, ჩავლილი დღის მსგავსნი. მხოლოდ სასწაულსღა ელოდებიან. სასწაული კი არ ხდება. „ბალი“ საჯარო ვაჭრობაზე გაიყიდა. პრაქტიკულმა ადამიანმა იყიდა, მორჩა და გათავდა. არაპრაქტიკული ადამიანები კი თანდათან მიდიან და თან მიაქვთ რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანი, ძვირფასი, ის, რისი არც ყოფა შეიძლება და არც გაყიდვა.

მშვიდობით, ალუბლის ბალო!

ზოგი გაიციხავს ამ არაპრაქტიკულ ადამიანებს, სხვა სევდანარევი აღფრთოვანებით ისაუბრებს მათზე, ზოგიერთნი საქმიანი ადამიანების საზრიანობით აღფრთოვანდებიან, ზოგმა კი, შეიძლება, სწორედ ამ პრაქტიკული ჭკუის გამო გაიციხოს ისინი, ამას წინათ ერთი საკმაოდ სიმპათიური ადამიანი დიდხანს მიხსნიდა, თუ როგორ უნდა იცხოვროს კაცმა დღეს. თურმე, იმისათვის, რომ შექმნა ხელოვნება, თეატრშიც და ცხოვრებაშიც, ფულის კეთება უნდა ისწავლო. ეთქვათ, ციმბირში იყიდი ტყეს (!) და ინგლისში გაყიდი (!) მერე მონაგები ფულით ფილმს გადაიღებ. ანდა კახეთში მოხარშავ კაკლის მურაბას და მერე გაყიდი... არ ვიცი, იქნებ რაღაც ვერ გავიგე. შეიძლება გააკრიტიკო ჩემი ნაცნობი, ტადარს შესული ეს საქმოსანი გაიციხო, ან პირიქით, აღფრთოვანდე მისი საზრიანობით. თითოეულმა თხრობის საკუთარი ვერსია უნდა აირჩიოს, საკუთარი ამბავი მოყვეს.

მოვიდა ეპიზოდოვი. ერთი უიღბლო, გამეშანებული ხეპრე. ქვემოთ, კიბესთან შეჩერდა. სისულელეებს ბლუყუნებს. მას ყურადღებას არ აქცევენ. თუმცა არა, აი, ღუნიამამ გაიარა და, თითქოს შემთხვევით, ეპიზოდოვს და მის მოტანილ ტოტებს ჭუჭყიანი წყალი გადაასხა.

წვიმამ ისევ დაუშვა. ღუნიამა ტაშტებით შემორბის და დგამს იქ, სადაც წვეთავს. წვეთების ხმას ზარის წკრიალი უერთდება. ეს პირველი ეტიუდია.

ძალიან შემიყვარდა პიტერ ბრუკი – ანთებული, გატაცებული, თავის საქმეზე შეყვარებული... ძველებური პატარა თეატრი აქვს,

იარუსებით, ოდესღაც ოქროთი ყოფილა მოპირკეთებული. ბრუკმა გააუქმა სცენა, მოაშორა პარტერი და შუაში ნახევარი მეტრის სიმაღლის ფიცარნავი დადგა, როდესაც მასთან თეატრში ვიყავით, ბრუკმა ფეხზე გაიხადა, მსახიობებთან ერთად წრეში ჩადგა და მათთან ერთად სავარჯიშოებს შეუდგა: მაღალი ინდოელი რაღაც რთულ მოტივს ღლინებდა, დანარჩენები კი, პიტერ ბრუკის ჩათვლით, ტაშს უკრავდნენ და მელიოდის იმეორებდნენ. თან, გზადაგზა, რიტმს და მონახაზს ცვლიდნენ. ისინი ამ სავარჯიშოებს ატარებდნენ, როგორც რიტუალს. რიტუალის გარეშე კი ნამდვილი თეატრი არ არსებობს.

წვიმს. სახურავს გასდის, ცაში შავ-თეთრ ღრუბლებს ომი აქვთ გაჩაღებული. გაუთავებლად ერთმანეთს ეჯახებიან. სადღაც სადგურში რანევსკაია, გაევი, ანია და სხვები ბარგს ელოდებიან. რა მოვლით ამ საოცრად სიმპათიურ, მაგრამ არაპრაქტიკულ ადამიანებს?

სადგურში გაევი დას და დისწულს ძალიან ენერგიულად, ხმაურიანად შეხვდება. მერე კი უცებ მოეშვება, ადგილს ვერ პოულობს. დაჯდება... წამოხტება, სწრაფად გაივლის ბაქანს, საბარგო განყოფილებისაკენ მიემართება, რომელიც სადგურის ბოლოს, ასანთის ქარხნის ახლოს მდებარეობს. მერე მოსაცდელ დარბაზში შევა. რატომღაც ყურადღებით წაიკითხავს მატარებლის განრიგს, ხანძრისა და მაღარიის კოლოს შესახებ პლაკატებს დაათვალიერებს, სადგურის ნახევრადმძინარე უფროსთანაც შეივლის. მერე თავისიანებთან დაბრუნდება, რესტორანში თუ ბუფეტში წაიყვანს ყველას. გაევი აღელვებულია — აი, ჩამოვიდა და დაიწყებს უფროსობას. ეჰ, არა უშავს, როგორღაც ყველაფერი მოგვარდება!

შორიდან მეეტლის ზარის წკრიალი მოისმა... სახლში ყველა გამოცოცხლდა, ატყდა სირბილი, ფაციფუცი. ორივე კარი ღიაა და პირველ სართულზე, შემოსასვლელში ატეხილი აურზაური ზევითაც ისმის. კიბეზე ანია ამოვლის. მოჰქრის, სველ მოსასხამს იატაკზე დააგდებს. ნამგზავრს თმა აშლია. ამოდის ვარია, ისიც გალუმპულია (ეს ყველაფერი ეტიუდებია).

შემდეგ დანარჩენებიც შემოდიან. საქმიანად გაივლის გაევი — თითქოს უამრავი საქმე ჰქონდეს და ვერ ასწრებდეს, სინამდვილეში, სულაც არ აქვს საქმე.

და აი, როდესაც სცენაზე ხალხი ირევა (მაგრამ ყველა ჩურჩულთ ლაპარაკობს, ჯერ ხომ ღამეა), შემოდის რანევსკაია! შეჩერდა. ეგონა, ყველა გაირინდებოდა, ის ხომ თავის სამშობლოში დაბრუნდა! მაგრამ მის მღელვარებას ვერავენ ამჩნევს. არ შედგა! ყველაფერი ჩაიშალა,

რანეესკაია აირევა, თავის თავში ჩაიკეტება და საბავშვო ოთახიდან გადის. ეს ზომ ყოფილი საბავშვო ოთახია.

საბავშვო ოთახი! ეს ყველაზე ინტიმური, ყველაზე თბილი და ძვირფასი ოთახია ქვეყანაზე. აქ ცხოვრობდნენ ბავშვები. აქ ეძინათ. თითოეულს თავისი პატარა საწოლი ედგა. სათამაშოები პქონდათ, თამაშობდნენ, კუთხეში მარმარილოს პირსაბანი იდგა, იქვე პირსახოციც ეკიდა, საღამოობით აქ ზღაპრებს გვიყვებოდნენ — იყო და არა იყო რა... აქვე ფორტეპიანოზე გედიკეს ეტიუდებს გვიკრავდნენ და ჩვენ, ყველანი ერთად, ვმღეროდით. აქ ნაძვის ხის სათამაშოებს და სამასკარადო ქულებს გვიკრავდნენ. ეს ყველაზე ნათელი ოთახი იყო მთელ სახლში. საბავშვო ოთახი — ბენიერი ბავშობისა და წარსულის სიმბოლოა! ეს არის ის, რისი გულისთვისაც ჩამოვიდა რანეესკაია, მაგრამ ზღაპრის ნაცვლად მას ჭერჩამოქცეული მინებჩამტვრეული გამაყალი ოთახი დახვდა, სადაც ეს საზიზღარი ტანტები დაუდგამთ.

გავეი და რანეესკაია და—ძმანი არიან. მათ მამა — გენერალი გავეი, უაღრესად ღვთისმოსავი ადამიანი გახლდათ. საკმაოდ მდიდრულად ცხოვრობდა. აწყობდა მეჯლისებს, გენერლები მოდიოდნენ. „აღუბლის ბალი“ ენიციკლოპედიურ ლექსიკონშიც კი შეიტანეს. რანეესკაია — ქმრის გვარია. უყვარდა სტუმრები, დღესასწაულები, მუსიკა, მზიარულება, უდარდელი, დიდბუნებოვანი ადამიანია. ცხოვრება უიბბლოდ წარემართა: დეიდის სურვილის წინააღმდეგ, ცოლად გააყვა არა აზნაურს, არამედ უბრალო გვარის წარმომადგენელს.

ქმარი შამპანურის სმას გადაჰყვა (ლოთი იყო).

რანეესკაია სხვას გაიჩენს.

ამ დროს პატარა გრიშა მდინარეში დაიხრჩობა. საშინელებაა.

რანეესკაია საზღვარგარეთ გარბის.

საყვარელი გაედევნება. მერე ავად ხდება (რით?).

მენტონის მახლობლად ყიდულობს აგარაკს (ფული).

სამი აუტანელი წელიწადი მენტონის აგარაკზე.

აგარაკს ვალების გასასტუმრებლად ყიდიან.

პარიზს მიემგზავრება. საყვარელს გაურბის, მაგრამ ის კვლავ დაედევნება, მთელ მის ქონებას გაფლანგავს პარიზში.

საყვარელი ღალატობს. რანეესკაია თავს იწამლავს.

სირცხვილი, დამცირება, სასოწარკვეთა, დარდი სამშობლოზე.

ჩამოდის ანია. რანეესკაიას აცნობს, რომ ვალებში აღუბლის ბალი უნდა გაყიდონ.

სამშობლოში დაბრუნება, სირცხვილი, სასოწარკვეთა.

სამშობლოში უკანასკნელი ფული დაანიავა. ლოპაზინისაგან 40 ათასი ისესხა.

სახლი და ბაღი გაყიდეს.

საყვარელი პარიზში დაბრუნებას სთხოვს დაჟინებით.

უკანასკნელ ფულით (რაც კი გააჩნდათ, ყველაფერს წაიღებს) ბრუნდება პარიზში. სამუდამოდ?

მზის წითელი დისკოდან აგიზგიზებული ცეცხლოვანი ბრძმების სიღრმიდან პატარა, გამსდარი, გამლღვალ კაცუნები მოძვრებიან. დისკოს კიდეზე ჩამოსხდებიან და მხიარულად ათამაშებენ ფეხებს. მერე ზღვაში გადაეშვებიან, ტალღებზე მიცურავენ. მზიდან ნაპირისაკენ მიმავალი კამკამა, ელვარე ზოლი წარმოიქმნება. ზოლი ისე ბრწყინავს, რომ თვალები გეჭკუტება. მზე კი სულ დაბლა და დაბლა ეშვება, რომ კაცუნები ერთად შეაგროვოს და შორს, პორიზონტს იქით ზღვის მორევი მიაცინოს. მოელვარე ბილიკი ქრება. არც დღეა, არც ღამე, რაღაც შუალედურია, თითქოს გაჩერდა ყოველივე. მთვარე ღამის ნათურას ანთებს და ყველას მიაცინებს. ბოდვია და მეტი არაფერი. საღამოა. საღამოობით სევედა მერევა და მარტოობას ვგრძნობ, იმიტომ, რომ ჩემი პატარა, გამსდარი გამლღვალ კაცუნები საღდაც დასაძინებლად მიდიან.

ყველა მოვლენაში, საერთოდ ყველაფერში, რაც კი ჩემ ირგვლივ ხდება, ამ პატარა კაცუნებს და ვეებერთელა გოლიათებს ვხედავ. როდესაც ცაზე ბევრი ღრუბელია ერთად, ჩემს წარმოსახვაში ერთდროულად პატარა, გამსდარი, ოდნავ წაგრძელებული კაცუნები და უშველებელი, ზორბა, ღრუბლებზე მაღალი, ღრუბლებისაგან ქმნილი გოლიათები ჩნდებიან. ისინი მშვენიერად თანაარსებობენ, ან უფრო სწორად, ვერც კი ამჩნევენ ერთმეორეს, სხვადასხვა განზომილებაში არიან. პატარებისათვის გოლიათები იმდენად დიდები არიან, რომ ისინი ვერ აღიქვამენ მათ, გოლიათები კი პატარებს უბრალოდ ვერ ამჩნევენ. კაცუნებს და გოლიათებს შინაგანი მზერით, შეგრძნებით აღიქვამ. რა საინტერესოა მათზე დაკვირვება.

ყოფილი საბავშვო ოთახი ღერეფანს დაემსგავსა. სიმყუდროვე გაქრა, რანეესკაია ოთახში შევიდა და გაშრა. გაქვავდა, ჯერ კიდევ პარიზში, შემდეგ კი გზაში ეს სცენა წარმოსახვაში მრავალჯერ გაითამაშა. საშინლად ღელავს. საკუთარი თავის შეცნობითაა დაკავებული. მინაგან ხმასაც უსმენს და, ამავე ღროს, გაუცხოებულადაც

უყურებს. უცებ, ძალიან შეეცოდება საკუთარი თავი. გრიშას სიკვდილის შემდეგ, ამ ოთახში პირველად შემოვიდა.

მახსენდება: ბებიჩემი, თავისი დაღუპული შვილის, მიშას ყოველ გახსენებაზე ჩუმად, სხვებისაგან მალულად ტიროდა. მის ხსენებაზე დიდრონი ნაცრისფერი თვალები უმაღლესი ცრემლით ევსებოდა. კედელზე მდიდრულ ვერცხლისფერ ჩარჩოში მიშას სურათი ეკიდა — სამხედრო ქუდითა და ხმლით, სულ ეს დარჩა მისგან. 1921 წლის 19 თებერვლის იმ საშინელ დილას წავიდა და ტაბახმელასთან ახლოს მოკლეს კიდეც.

ან მეორე ვარიანტი: რანეცკაია მარტო გამოჩნდა სიბნელეში. ქვითინებს. როდესაც სხვები შემოვლენ, პატარა საბავშვო სკამიდან წამოდგება და თავის თავში წასული, ჩაკეტილი, ოთახს დატოვებს. მისი აღზრდის ადამიანებმა იცოდნენ გრძნობების დამალვა.

ჩამონათონი წყლის კვალი შიშველ კედლებზე, ვებერთელა კაკლის ხის კარადა. კარადაზე ფანჯრიდან ჩამოვლევადილი გამჭვირვალე მდიდრული ფარდა. ჩარჩოს ერთ კუთხეში ბაბუას სურათთან ერთად გრიშას სურათიცაა. ჭერიდან უშველებელი აბაჟური ეშვება, ავეჯი ძველებურია. დღეს ასეთი ავეჯი აღარ მზადდება. ოთახი დასალაგებელია, მოუწესრიგებელი (ვერ გაიგებ, რა ოთახია), შუა ოთახში, რატომღაც, პირსაბანის ნიჟარა დგას და არავის აფიქრებდა მისი სადმე სხვა ადგილას გადადგმა. ამ ოთახსაც ჰქონდა თავისი წარსული. აქ გაისმოდა მუსიკა, ღებულობდნენ სტუმრებს, განსაკუთრებულ ლიქოვს საგანგებო პატარა ჭიქებით მიირთმევდნენ...

მახსენდება ჩემი ცხოვრება ჯავახიშვილის ქუჩაზე. ასე მგონია, ეს ჩემი ახალგაზრდობის უბედნიერესი, უმშვენიერესი ხანა იყო. სინამდვილეში, რასაკვირველია, ეს ასე არ არის, ანდა მახსენდება ბებიჩემის სახლი მცხეთაში, ალუბლის ბაღი, ნუშის ხეები.

ყველაფერი რაც წარსულშია, მშვენიერია, განუმეორებელი, მხოლოდ ერთხელ არსებული. წარსულმა დიდი ხანია განვლო, ჩვენ კი კვლავ იქა ვართ.

ესაა ისტორიის გამჭოლ ქარში ცხოვრება. აი, როგორც ახლა ვერაფრით გაგვიგია, რა გველის.

ვარიას ანიასაგან მგზავრობის შედეგების შეტყობა სურს: პარიზიდან ჩამოიტანეს თუ არა პროცენტების გადასახდელი ფული? ამ დროს ანია ჩემოდნის ამოლაგებას იწყებს. ამოიღებს ღამის პერანგს, ფლოსტებს, ნელსაცხებლებს, სუნამოს. ვარიას საჩუქარს. თან ყვება (თავს

იმართლებს), დედა ცუდ დღეშია, ფული ვერ ჩამოიტანა, რაც ჰქონდა, ისიც გაფულანგა. ვარიას საყვედურებით ავსებს: რატომ გამიშვი პარიზში, რა საჭირო იყო, არც ფრანგული ვიცი წესიერად. თან კიდევ ეს შარლოტა! (ასე მელაპარაკება ხოლმე ჩემი შვილი ლიკა, თუმცა იცის, რომ მაინც არ ვუპასუხებ).

ვარიას მართო დარჩენა მოუნდა. მიხვდა, პროცენტების გადასახდელი ფული არ არის. ცდილობს, მღელვარება დამალოს. ოთახიდან გასვლისას კარებთან ანთებს კითხვა დაეწევა:

– პროცენტები გადაიხადეთ?

– საიდან!

ყველაფერი გასაგებია. კატასტროფა. პაუზა. ყველაზე მეტად ხომ ამისი ემინოდათ. და აი, აღსრულდა კიდევ.

შემოდის ლოპახინი. ლოპახინმა ბალის გადარჩენის გეგმა მოიფიქრა და ამის შესახებ რანეესკაიას ხუთ საათამდე უნდა შეატყობინოს. ვარია მას ოთახიდან აგდებს – უკვე გვიანია, ანთაც ჩაუძმელია.

ანთა ოდნავ გაბრაზებული ეკითხება: ერთი ამბისენი, ცოლად რატომ არ მიჰყვები? ეს საყვედურია. შენ ბევრი სიკეთე გახსოვს ჩვენი ოჯახიდან, შეგეძლო ამ გასაჭირის ჟამს დაგეხმარებოდი!

ვარია აღელდება. ანთა მიუხვდება. თავის გამართლებას ცდილობს, მერე უცებ ჩაეხუტებიან და ებოდიშებიან ერთმანეთს. ატირდებიან. ვარიას შემთხვევით კაბაზე დამაგრებული ქინძისთავი შეერჭობა. წამოიყვრება. ანთა საღდაც გარბის, ღამის პერანგი და ფლოსტები ავიწყდება.

აი, აღელვებული ღუნიაშა გამოჩნდება. ვერ გაუგია, რა მოუხერხოს ახალ ყავის საფუკავს, ის ხომ განსაკუთრებულია, პარიზული.

მერე ისევ ანთა შემობრბის ფლოსტების წასაღებად. ნახევრად გახდილია. უცებ შეჩერდება – ყურს უგდებს განთიადს.

ვარია – ერთი, შენი თავი გაგვათხოვებინა ვინმე მდიდარ კაცზე.

ანთა – ჩიტები ჭიკჭიკებენ (სამშობლოში, საკუთარ სახლში იგრძნო თავი), – დააულებს ხელს ღამის პერანგს და თავის ოთახისკენ გარბის.

დღით, რანეესკაიას ჩამოსვლის წინ ლოპახინი იხსენებდა: რა გამზდარია ლიუბა! ლოპახინი შეყვარებულია მის სიგამზდრეში, შეყვარებულია ამ სიფრიფანა, დახვეწილ, არაჩვეულებრივ ქალში. ეს ქალი ყოველთვის ხიბლავდა, იზიდავდა, თუმცა ახლოს არასოდეს მიუშვია. მასთან არ შეიძლება იყო უბრალოდ, შინაურულად, თვითონ კი ყველასთან შინაურულადაა.

და აი, ჩამოდის რანეესკაია, ის სულაც არ შეცვლილა. ისეთივეა, როგორიც იყო: პატარა, უმწეო, უსაზღვროდ კეთილი. ღია ფერის თმა და საოცრად ღრმა ცისფერი თვალები აქვს. ოდნავ მგრძნობიარე ტუჩები. თმის ვარცხნილობას ხშირად იცვლიდა და ყველანაირი ვარცხნილობა უხდებოდა, ლამაზი, კოხტა, მოუხედავად ასაკისა, მაინც ახალგაზრდა ლიუბა... უბრალო კაბაც კი საოცრად შეენის. ყოველთვის კარგი ფეხსაცმელი ეცვა. უყვარდა სიმღერა და თვითონაც კარგად მღეროდა. როილზე შოპენის მაზურკებს უკრავდა. ხშირად იღუშალი ღიმილი დაჰკრავდა სახეზე, მაგრამ თვალები ცრემლით ავესებოდა ხოლმე. ყველგან, სადაც არ უნდა გამოჩენილიყო, მუდამ ყურადღების ცენტრში ექცეოდა. ამას მშვენიერად გრძნობდა და სიამოვნებდა, რომ ყველას მოსწონდა. ხშირად ჭირვეულობდა, ზოგჯერ გაბრაზებაც იცოდა. ირონიიდან პათეტიკაში გადადიოდა, პათეტიკიდან – ღრმა სევდამი: „ჩემი გრიშა, ჩემი... ბიჭი, იქ ანთას სიძინავს, მე კი... ასე ვხუმრობ“. ლოპახინისაგან უზარმაზარი თანხა ისესხა და მთელი აზარტით კარტს (ფრასს) თამაშობს, ძალიან განიცდის ამ ამბავს, ისე განიცდის, რომ ირგვლივ ყველაფერი ავიწყდება.

ლოპახინის საქმიანი წინადადება – მოქმედების ეპიცენტრია. ლოპახინმა რანეესკაიას და ანთას ჩამოსვლისთანავე, ფაქტობრივად რომ მიეგება მათ, გაეცა უთხრა, რომ ის დილის ხუთ საათზე მიემგზავრება და აბიტომ სასწრაფოდ უნდა მოელაპარაკოს საქმეზე. რაღაც მოფიქრე, – უთხრა ლოპახინმა, – გაეშვა ვერაფერი გაიგო, მაგრამ უპასუხა: „ე-ე-ეს გენიალურია!!! ახალი ამბის შესატყობინებლად დასთან გაიქცა – გამოსავალი ნაპოვნია, ლოპახინი ალბათ, პროცენტებს გადაიხდის და ეს ვარიანსათვის საქორწინო საჩუქარი იქნება.

მოლაპარაკებაზე ყველა თანახმაა, აი, სამგზავრო ტანსაცმელს გამოიცვლიან, მოწესრიგდებიან და ამ დიდ, ძველებურ, ფირსივით დაშლილ სახლში გადაწყვეტენ იმ დიდ პრობლემას, ასე რომ აწუხებს ყოველ მათგანს. კარგ დღეში რომ ყოფილიყო სახლი, ლოპახინი ხომ არ დაანგრევდა მას? აქ უამრავი ოთახია, კიბეები, აივნები, ვერანდები. შენობის გარემონტებას, ალბათ, დიდძალი თანხა დასჭირდება და უფრო ძვირიც დაჯდება. მოაგარაკენი, როგორც წესი, ასეთ სახლებს არ ქირაობენ, ჩვეულებრივ, მათ ანგრევენ და იმ მასალით ახალ აგარაკებს აშენებენ.

შეიკრიბნენ. მთავარ თემაზე საუბრის დაწყებას თავს არიდებენ. რანეესკაია პარიზიდან ჩამოტანილ საჩუქრებს არიგებს. გავიხსენოთ,

როგორ რიგდება საჩუქრები: თითოეულს საგანგებოდ გადასცემ საჩუქარს და ისინიც განსხვავებულად მიიღებენ მას. ეს – ვარიას, ეს – ფირსს, თოჯინა – ღუნიაშას. რანეესკაიას ღუნიაშას წლოვანება უკვე დაავიწყდა.

და აი, უცებ რანეესკაიამ ძველი კარადა შენიშნა: ბავშვობის ამ კვალმა შეძრა... ბავშობისდროინდელი რამდენიმე ძველი ნივთი შემორჩა. ისინი განსაკუთრებით ძვირფასია ჩემთვის, მხოლოდ ჩემთვის. როცა სევდა შემომანწვება ხოლმე, ვიღებ ამ ნივთებს, ვწმენდ და ვაკვირდები. წარმოსახვით ვცდილობ, ჩაეწვდე, მიეუახლოვდე და გავიხსენო წარსული... მათი მემკვიდრეობით მოგონებებში გადავეშვები ხოლმე. კარადა! კაკლის ხის ვეებერთელა, ზორბა, ტლანჩი კარადა! ჩემთვის ეს გასული ცხოვრების სიმბოლოა. ხშირად, როცა მარტო დარჩენა მინდოდა, დავიმალეობდი კარადის უკან კუთხეში და ვარკვევდი, რატომ იყო ჩვენი ბინის ეს კუთხე სხვა კუთხეებზე მეტად წაწვეტილებული. კარადის თავზე ძველი, რევოლუციამდელი საბავშვო ჟურნალები ეწყო. რამდენჯერ დავმალულვარ ამ კარადაში, როგორ მიყვარდა იქ ჯდომა. ეს კარადა ჩემი წარსულის სიმბოლოა. ჩვენი კარადა იმხელა იყო, რომ შიგ ბინაში ააწყვეს – კარებში ვერ შემოეტიო. ასეთი კარადის წინ მონოლოგის თქმაც კი შეიძლება.

ლოპახინმა სიურპრიზი მოამზადა: ალუბლის ბაღი ნაკვეთებად გადავანაწილოთო. ეს დღეს იგივეა, რომ ჩემთვის ეთქვათ: მოდიო, თქვენი ბინა სამ თითო ოთახად დაეყოთო. გექნებათ საერთო სამზარეულო და ტუალეტი, სამაგიეროდ, ამ ოთახებს თვეში 100 მანეთად (დღეს არ ვიცი, რამდენი ელირებოდა) სტუდენტებს მაქირავებთ და მოგებაც გექნებათო! ლოპახინს არავინ უსმენს. იქნებ, გაუგებრად ლაპარაკობს; იქნებ, სხვანაირად უნდა აეხსნა? არადა, როგორ უხაროდა, ეგონა, ბაღის გადარჩენის ასეთი კარგი გეგმა გაახარებდა მათ.

რა სისულელეა! ალუბლის ბაღი ხომ საგვარეულო მამულია!

ლოპახინს ვერა და ვერ გაურღვევია მათი მოჩვენებითი უყურადღებობა. ყველა აღელდა, სახეზე წამოწითლდნენ, მერე ფერი დაკარგეს. მოლაპარაკება არ შედგა. ბაღის ნაკვეთებად დაყოფა? რა სისულელეა! გაევისა და რანეესკაიასთვის ეს სრულიად წარმოუდგენელია. ლიუბა არც კი დაინტერესებულა წერილმანებით, მკვახედ უარყო ლოპახინის მოსაზრებები. ლოპახინს აღარ უსმენდნენ, რადგან ამ უცნაური ადამიანებისათვის თავისთავად ცნება „ბაღის გაყიდვა“, მისი ნაკვეთებად დაყოფა და გაქირავება – უხამსობაა! უზნეობაა! განა შეიძლება სული, გული ნაწილებად დაყო?

გაევი წამოწითლდა (შეურაცხყოფისაგან წნევა ამ აუწია) და ამ ხეპრე ლოპახინის ახსნა დაუწყო, რომ ბაღი ეროვნული და საგვარეულო სიამაყეა, რომ მათ ასწლიანი ფესვები აქვთ, გენებს ძველებური ვენზელები უმშვენებს, რომ მათმა წინაპრებმა რომი იხსნეს ოდესღაც. ყოველივე ამის შემდეგ შეიძლება ასე მოექცე ბაღს? აი, სწორედ ამ სიტუაციაში იბადება გაევის მონოლოგი კარადაზე – ეს ქარის წისკვილებთან ბრძოლაა. ლოპახინი დაბნეული უსმენს ამ ბებერ, არაფრის მაქნის ბავშვ-მემამულეს და აღარ იცის, რა უპასუხოს. მას ზომ მთელი არსებით სურს დახმარება, ისინი კი ხელს უშლიან, არ ესმით, რომ ეს ფანტაზიები წარსულზე პრობლემებს ვერ გადაწყვეტს, აქ ზომ ყველაფრის შეცვლაა საჭირო, სახლი მთლიანად უნდა გადაკეთდეს. მათსა და ლოპახინის შორის გაუგებრობის კედელი აღიმართა. ლოპახინი ხვდება, რომ ყრუ ადამიანებს ესაუბრება და თანდათან მეორე პლანზე გადადის: მოკლედ, მოიფიქრეთ, ერთ-ორ კვირაში ჩამოვალ!

გაევი გაბრაზებულია დაზე – ლიუბას ბრალია, თავისი დაუფიქრებლობით ყველაფერი გააფუჭა, ჩემთვის მაინც კეთიხა რჩევა, ჯერ პროექტი უნდა განხილულიყო, იქნებ, ლოპახინი ამ საქმეში ფულს აბანდებდა? ლიუბას რა ენაღვლებოდა, რა. მოკურცხლავს ისე თავის პარიზში... ჩვენ ვიკითხოთ, რა გვეშველება. ჯანდაბას მაგის თავი! ისე, ლოპახინიც კარგი ვინმეა, თავხედი! ამ სისულელის შემოთავაზება როგორ გაბედა!

რანეესკაია თავს იმართლებს, ცდილობს, აუხსნას უარის თქმის მიზეზი. მთელ ჯაერს პეტიაზე იყრის, რომელიც ასე უდროო დროს მოვიდა. გაევი ბრაზობს. თუმცა, თავის შეკავებას ცდილობს. იცდის, ლიუბას გასვლას ელოდება.

ოთახში ვარია და ანია რჩებიან, მისი საქციელით აღშფოთებული გაევი გულს გადაუშლის ვარიას (ლიუბას რა ენაღვლება, ჩაჯდება მატარებელში და მოკურცხლავს პარიზში, ამით რა ეშველებათ, ამ უბედურებასა და გასაჭირში რომ უნდა იცხოვრონ!). გაევი გრძნობს, გადარჩენის ბოლო შესაძლებლობაც აღარ არსებობს. ბრაზობს, დაუსწრებლად ლანძღავს დას. უზნეობას და, ვინ იცის, კიდევ რას არ დასწამებს. რა არის ეს? ნუთუ მართლა ასე ფიქრობს გაევი? ჩემს ნათესავებს ერთმანეთი ძალიან უყვართ, მაგრამ, სულ აკრიტიკებენ ერთმანეთს: იმან ასე უთხრა, ამან ასე უპასუხა, ის ასეთია და ისეთი! მაგრამ საკმარისია, ვინმე გარეშე რომელიმე მათგანი აუჯად მოიხსენიოს, რომ ყველა ერთად თავს დაესხმება, სიტყვასაც არ შეარჩენენ. გაევიც ასეა. მას ძალიან უყვარს თავისი და, ანია, ვარია, მაგრამ აკრიტიკებს

მათ. ჩემი ძვირფასი საყვარელი ნათესავები საოცრად ჰგვანან გაევის ამ კომპანიას. ისინიც, ალუბლის ბაღის მფლობელთა მსგავსად, არაპრაქტიკულნი და გულუბრყვილონი არიან. მეოცე საუკუნის ბოლოს მეცხრამეტე საუკუნის წესებითა და ნორმებით ცხოვრობენ. ღმერთმანი, ეს მშვენიერია.

ანია — ბიძა, არ გინდა, გაჩუმდი. გაეც შერცხვება. ხელს შემოხვევს დისწულს და გადარჩენის სრულიად წარმოდგენელი გეგმის შეთხზვას იწყებს. ამ ოცნებით ანიასაც ამშვიდებს და თვითონაც ცხრება. ბოლოს, შთაგონებას აყოლილი, საკუთარ მონაგონს დაიჯერებს და სხვის დარწმუნებასაც ცდილობს. რა კარგია, როცა სასოწარკვეთილს იმელს ჩაგინერგავენ და გეტყვიან — ყველაფერი მოგვარდება, ყველაფერი კარგად იქნებაო.

რა ზღემა მერე? ყველა ამთქნარებს, ყველას საშინლად ეძინება. ამთქნარებენ გაუთავებლად, ყველაზე პათეტიკურ მომენტებშიც, ამთქნარებენ მაშინაც კი, როცა გაევი არწმუნებს ანიას, რომ ყველაფერი მშვენიერად მოგვარდება.

აი, პირველი მოქმედების ძირითადი კვანძი. წარმოიქმნება ორი ძალა: ლოპახინის საქმიანი წინადადება და გაევის არაპრაქტიკული გამონაგონი (ბეზია გვასესხებს).

ვიწყებ შეთხზვას. ვცდილობ, შევიგრძნო კარ-მიდამოს ცხოვრებისეული ატმოსფერო, ამოვიცნო მოქმედ გმირთა სურვილები. საკუთარი ცხოვრებიდან მსგავს სიტუაციებს, წარსულში მომხდარ ამბებს ვიხსენებ. ეს ჩემთვის ბედნიერი წუთებია. ვთხზავ რანეესკაიას და გაევის ბავშვობას, ვცდილობ წარმოვიდგინო, როგორ ცხოვრობდნენ, რას თამაშობდნენ, სად დარბოდნენ. მართლაც ასეთი არაჩვეულებრივი იყო მაშინ ყველაფერი, როგორც ახლა, უკვე ასაკში შესულთ წარმოდგენიან? რანეესკაიამ ძლივს იცნო დუნიაშკა, პეტია, ფირსი (რომელიც ისეა დაფეხვილი, ძლივს დგას ფეხზე), ეს ლოპახინი კიდევ ისეა გამოწკეპილი, რომ...

და საერთოდ, შეიძლება კი ა. ჩეხოვის ამ საუკეთესო პიესის გაანალიზება, მოვლენებად დაშლა, აწყობა და ა. შ.? პიესა მოვლენების მიხედვით დაწყავი და შემდეგ პასიანსივით დავალაგე. მოვლენათა რიგი შევადგინე. თითქოს ყველაფერი თავ-თავის ადგილას დალაგდა. მაგრამ ეპიზოდები გადავიკითხე და ვიგრძენი, რომ ყველაზე მთავარი ხელიდან მისხლტებოდა. განა შეიძლება, დეგას გენიალური ბალერინები — ლაქების, ფერების, ფიქრების, განცდების მთელი ეს სამყარო — რაიმე სქემაში მოაქციო?! განა შეიძლება, შოპენის მაზურკების სქემა

ააგო? რა დარჩება მათგან? მე რას ვაკეთებ? ვკითხულობ რეპლიკებს და ჩემს წარმოსახვაში ჩნდება რაღაც განუშეორებელი, ნაცნობი და, ამავე დროს, უცნობიც: თანდათანობით იკვეთება ცხოვრება, ადამიანთა ბედი, აწყობ თუ წარსული, თან შენიც, თანაც არა — შენი. აი, დაიბადა სუნთქვა, ხმები, მოძრაობები, ფაჩუნი, ყოფის შეგრძნება, პაერი. ესაა ფიქრი წარმატებულ და მომავალ თაობებზე, ოცნებებზე, ცხოვრების დასაწყისსა და დასასრულზე, ჩვენზე. რაღა იქნება მერე?

რით უშველონ „ალუბლის ბაღს“? ჩამოვიდნენ, შეიკრიბნენ ბაღის ბედის გადასაწყვეტად და ვერ შეძლეს. დანარჩენები კი აქეთ, ცალკე ოთახში შეკრებილან. ყველამ იცის, ავადმყოფის დღეები დათვლილია, მაგრამ ვერ გადაუწყვეტიათ, როგორ უნდა მოიქცნენ მერე, როდესაც ის აღარ იქნება. რა მოუხერხონ ბაღს?

დილაა. წვიმამ გადაიღო. ბუჩქებში, აქა-იქ გაბეჭულ ობობას ქსელში აღმასებევით ბრწყინავენ წვიმის გაყინული დიდრონი წვეთები. სიჩუმეა. პეტეას რომანის დილაა. „წამოდი, წამოდი, ძვირფასო...“ ვარია გაიყვანს ანთას. შორს ბაღის სიღრმიდან პიკოლოს ჩუმი ხმა ისმის. პირველი მოქმედების დასასრული.

მეორე მოქმედება

ეს პიესა იმდენად იდუმალია, რომ ლ. ფეიხტვანგერმა მას „ჯოკონდას ღიმილი“ უწოდა. ალბათ, აღარასოდეს დაუდგამ „ალუბლის ბაღს“, მაგრამ ზოგჯერ გადავხედავ ხოლმე, რაღაც გამახსენდება, ვიფიქრებ დღევანდლობაზე, წარსულზე... როგორია აქ ჩეხოვი, სვედიანი თუ ირონიული, შემოდგომისაა თუ გაზაფხულის?

ბორცვზე აქა-იქ უზარმაზარი, ხავსმოკიდებული ლოდეები ყრია. სხვადასხვა ფერის ხავსია მოდებული: მწვანე, ყვითელი, ნაცრისფერი, ირგვლივ უამრავი მინდვრის ყვავილია. აქედან კარგად ჩანს სოფლისკენ ზოზინით მიმავალი ნახირი. ძროხები თვითონ აგნებენ თავ-თავიანთ ეზოებს. გარშემო საოცარი სიჩუმეა. ჩვენც აქვე, გორაკზე ვსხედვართ და მზის ჩასვლას ეუყურებთ.

რენუარი თავის პარიზს ხატავს. იგი ფერთა ლაქებით, ფერთა მუსიკითაა გატაცებული, მაგრამ მისთვის მთავარია პარიზი, მისი სული, მისი ცხოვრება. ჩემი ფანჯრების წინ პანაწინა ბაღია. ბაღში იები ყვავის, ყოველთვის მიყვარდა იები. მუდამ ვაკვირდები მათ, მთავარია, არ აჩქარდე, შეეცადე ყური მიუგდო, დაინახო, შეიგრძნო

მათში სიცოცხლე. ისინი ჩვენსათვის არიან. იები ალიონზე, ადრიანად ილიძებენ, იზმორებიან. გაიხედ—გამოიხედავენ — მეზობლებს ეძებენ, მისაღებებიან, მერე თავებით ზევით — ზევით მიიწევენ და მზის სხივებს ეგებებიან. თორმეტი საათისათვის კი, ფოთლების ჩრდილში მიმალულნი, ყველანი სადღაც უჩინარდებიან. თუ ამ დროს, უცებ შხაპუნა წვიმა დაუშვებს და თან მზეც გამოანათებს, აი, როცა მზე პირს იბანს, მაშინ ჩემი იებისათვის ნამდვილი დღესასწაული დგება. თუკი კარგად მიუვდებ ყურს, შეიძლება გაიგონო, როგორ ჭორაობენ იები, მხოლოდ მათთვის გასაგებ პრობლემებზე. როგორ მსჯელობენ. განა არ შეიძლება ყოველივე ამის ეტიუდში გათამაშება? ნამდვილი თეატრი ხომ ეტიუდებიდან იწყება და არა სიტყვიდან.

ამ დღილით პარკში კავალერი—ძალდი თავის „სატრფოს“ ეარშიყებოდა. მათ ერთმანეთი უყვარდათ! უცებ, საიდანღაც ხეპრე ძალდი გამოჩნდა. კავალერს შეუღრინა. ეცა, კინაღამ კბილებით გაგლიჯა. ის საწყალი ტკივილისაგან წკმუტუნებდა, ყმუოდა, მერე ზურგზე დაწვა. მაგრამ ხეპრე ცხოველი არ მოეშვა, კბილებით ხახაში წვდა — ჩემია, აქ ყველაფერი ჩემია, ყველგან ყველაფერი ჩემია. მისთვის ჯენტლმენობა, რაინდობა გაუგებარია. ბოლოს, როგორც იქნა, მოეშვა, გაბრაზებული გაეცალა მას. დამარცხებული კავალერი კუდამოძებულები ვანზე გადგა, „თავხედურ ძალას“ დაემორჩილა. ამ დროს კი სატრფო გაუნძრევლად იწვა — თითქოს მას ეს ყველაფერი არც ეხებოდა.

მოვდიოდი და ვფიქრობდი — ჩვენც, ადამიანები, ზმირად ხომ ასე მხეცურად, თავხედურად ვიქცევით. შეიძლება ვილაცას ყელი არ გამოვლადროთ, მაგრამ ქცევით კი დაახლოებით ამგვარადვე ვიქცევით. თავხედთა წესია თავხედობა. მძულს!

ბალახზე უზარმაზარი ბოშური შალღა გაშლილი. მასზე მსახურები წამოგორებულან, ფეხსაცმელები გაუხდიათ და შიშველი ფეხის თითებს ათამაშებენ. ღუნიაშკა აღფრთოვანებულია ანიას გარეგნობით. ანია ნაზი მეოცნებე ქალიშვილია. ღუნიაშკას კი ფეხის ზომა 42 აქვს. იაშკას ყვითელი ფერის კუბოკრული ჟილეტი აცვია, სიგარას ეწვეა, ამ სამინელ ქვეყანაში ცხოვრება აღარ შეუძლია. აქაურობა არ შეეფერება, საკუთარი დღისაც კი რცხენია. განსხვავებული კულტურა, სხვანაირი ფრანგული სიყვარული მოუნდა იაშკას. ანდა ებიზოლოვი, ეს ფარშევანგისფრთიანი ყვავი (მართალია, წიგნებს კითხულობს, მაგრამ მათი არაფერი გაეგება), არაფრის მაქნისია, თავი კი არისტოკრატად მოაქვს. ღმერთო, შეუნდე! ამ არისტოკრატის შემხედვარე შიში

გეუფლება კაცს. ღვთის მადლით, მეოთხე მოქმედებაში ლოპახინი კარმიდამოს შეისყიდის, მისი პატრონი გახდება, ეპიხოლოვს დახრავს და ისიც კუდამოძეებული მუშაობას შეუდგება.

ეპიხოლოვს პისტოლეტი უჭირავს, ქალაქში შეიძინა, როდესაც ყიდულობდა, ღიჯანს იჯდა და ირჩევდა – უნდოდა, მაღაზიაში ყველას დაენახა, რასაც აკეთებდა. როდესაც ადამიანი იარაღს ყიდულობს, ის არ ხუმრობს. ამ თემის გარშემოც შეიძლება ეტიუდის გათამაშება. მოვიდა, თავისი სქელი ერთი ნაწილით დააჯდა საფლავის ქვას. მართალია, წარწერა ქვაზე წაშლილია, მაგრამ ის ზომ ადამიანთა მეხსიერებას ინახავს. დაჯდა და წამოწოლილ წვეილს თავხედური დელიკატურობით უყურებს. საზიზღრად მღერის რომანსს. იქნებ, მართლაც უყვარს ღვინაშა ან უბრალოდ შეყვარებულის როლი მოსწონს. სამიში მამაკაცია, საკუთარ თავსა და ტემპერამენტზე პასუხს არ აგებს. თუმცა, ეპიხოლოვს ტემპერამენტი არსებითად არცა აქვს. მეტისმეტად ეძალება ნაირ-ნაირ განცდას. როდესაც აღვზნებულია, მდინარესთან მიდის და გაუხდელად ხტება წყალში. აი, ახლაც ისე იქცევა, თითქოს, თვითმკვლელობას აპირებს, ანდა სხვისი (ალბათ, იაშკას) მოკვლა სურს, ან იქნებ ღვინაშკასი, რომელიც სიყვარულისაგან კვირტივით დაიბერა. გამოუცდელი ღვინაშკა მეტისმეტად ეტმასნება იაშკას. ეს სულელი სოფლის გოგო ცდილობს, იაშკასთან სიახლოვე მთელ ქვეყანას მოსცდოს. იაშკა ეუბნება: მოითმინეთ, მომწყდით თავიდან, ახლა ბატონები მოვლენ! არა, არა სულ სხვაა პარიზელი გოგოები, ისინი უმაღლე ზედეზიან ყველაფერს.

ვინ არიან ეს ადამიანები, ადრე სამზარეულოს იქით ფეხს რომ არ ადგმევინებდნენ და ღღეს რომ (ახლა ზომ დემოკრატია გვაქვს) ბატონების ოთახებში დაბრძანდებიან, მსჯელობენ, ხალხს ტელევიზიით მორაღს უკითხავენ, ყველას ჭკუას არიგებენ.

დიდრონი ვარდებით მოჩითული ბოშური შალი. შორს, პარიზონტზე საკვამლე მილი მოჩანს. იქნებ, სატელეგრაფო მავთულები ზუზუნებენ, გაეცხნოთ, როგორ ზუზუნებენ მავთულები. იქნებ ახლა, მათი მეშვეობით პარიზიდან რანეესკაიას სახელზე ტელეგრაფს გადმოსცემენ: „ჩამოდი, უშენოდ აღარ შემიძლია“, ან იქნება ანიას ბებიის ტელეგრაფი მოდის: „მიიღეთ ფული!“

ყველა თავისი საქმითაა დაკავებული. შარლოტა ჯიბიდან კიტრს ამოიღებს და ხრამუნით ჩაებნის. ალბათ, ეს-ესაა, ბოსტანში მოწყვეტი. შარლოტა. ვინ არის ის? უთვისტომო, ყველასგან მიტოვებული შარლოტა. წვეს დახუჭული თვალებით და საუბრობს. მერე ოდნავ

გახელს თვალებს და შუა ცაზე მიმავალ ღრუბლებს გახედავს. ელოდება. სამეულზე ირონიულად ლაპარაკობს. ჯამბაზს ჰგავს. აიღებს თოფს. რისთვის, სანადიროდ? იქვე, ტყეში, ბილიკების გადასაყართან, მინდორში გავა. შუე ჩავიდა. ირგვლივ მაყვლის ბურქებია, ზოგ მათგანზე ნაყოფი დამწოფდა კიდევ. ბინდდება. უკვე კანტიკუნტად გაისმის ჩიტების ჟღერტული. შარლოტას მომავალი ცხოვრება დამოკიდებულია დეპეშაზე, რომლის მოსატანადაც ახლა წავიდნენ ბატონები — გამოგზავნის თუ არა ბებია ფულს, გადაიხდის თუ არა პროცენტებს?

როგორც იქნა, ხმები გაისმა. იაშკა წამოხტა. ხელი ჰკრა ღუნიაშკას, ჩქარა გასწი აქედან, მდინარისკენ წადი!

აი, ანიაც გამოჩნდა მეზღვაურის კოსტიუმში გამოწყობილი. ბავშვობაში ჩვენც ვატარებდით ასეთ კოსტიუმებს. წვერილი ხელჯოხები, მარაოები, ჯოხები, მინდურის ყვავილების თაიგულები. სადგურში დეპეშისათვის წავიდნენ, გზად კი რესტორანში გაუხვიეს. „რა საჭიროა ამდენი ჭამა, რა საჭიროა ამდენი სმა, რა საჭიროა ამდენი ლაპარაკი“ — ამბობს რანეესკაია. ახსენდება პარიზი, თავისი სატრფო. მსუბუქად წაიცეკვებს. იხსენებს, ოდნავ ალამაზებს მონაყოლს.

მოვიდნენ, დასხდნენ, დაიწყეს ბაასი, მაგრამ მთვარეზე საუბარს ყველა გაურბის. გაჩუმდნენ, რაიმე მნიშვნელოვნის გადასაწყვეტად უძღურნი არიან, რადგანაც აუადმყოფს ვენაში ყველანაირი წამალი უკვე გაუკეთეს და მაინც არაფერი ეშველა. ექსტრასენსებიც იყვნენ, ექიმბაშებიც, ვინ აღარ იყო. ყველა რაღაცას ელოდება, იქნებ, ჩეხოვის გამწყდარი სიმის ხმას?

ცხოვრების სამი წესი (სისტემა)

გაევი და რანეესკაია — ჩვენმა წინაპრებმა რომი გადაარჩინეს. ცხოვრება წარსულით.

პეტია — ოცნება და მოწოდება უკეთესი ცხოვრებისაკენ, რაიმე ქმედების გარეშე.

ლოპახინი — საქმის კეთება.

ლოპახინი! საგანგებოდ ჩამოვიდა. უამრავი საქმე ჰქონდა, მაგრამ ყველაფერი მიატოვა და „ალუბლის ბაღის“ გადასარჩენად ჩამოვიდა. მშვენიერი გამოსავალი იპოვა. ყველაფერს თვითონ მოაგვარებს. ლოპახინი გადაარჩინს მათ, გადაარჩინს რანეესკაიას — ყველაზე არაჩვეულებრივ ქალს მთელ ქვეყანაზე!

ან, იქნებ, დაყრუდნენ და აღარაფერი ესმით! ლოპახინი უხსნის და უხსნის, იქნებ როგორმე შეუშვას მათ არაპრაქტიკულ თავებში, რომ მომაკდების გადასარჩენად აუცილებელია მოქმედება. ნუთუ არ ესმით, რომ ეს გაპარტახებული ბაღი აღარ ვარგა? ან, იქნებ, ამ სახელწოდების მიღმა სხვა რამეს გულისხმობენ? ლოპახინისათვის ბაღი — შეშა, გასაყიდი მასალაა, სახლი კი — ერთი ძველი, დანგრეული შენობა, რომელიც უნდა დაინგრეს და მის ადგილზე ახალი აშენდეს. იქნებ მათთვის „ალუბლის ბაღი“ ნიშნავს სულს, ხსოვნას, წარსულს, ფასეულობას?!

ლოპახინი გიჟდება, იტანჯება, ცდილობს დაარწმუნოს, მაგრამ უშედეგოდ, ისინი სულ სხვა რამეზე საუბრობენ, ლაპარაკობენ... გაუთავებლად — „ეინაიდან გულის სისავსისაგან მეტყველებს ბაგე“ (მათე, XII, 34). მჭევრმეტყველებას ამოფარებული, იმალებიან. ლოპახინს დამალვა არ სჭირდება, მან ყველა კონკურენტს უნდა გამოგლიჯოს „ალუბლის ბაღი“, უნდა იბრძოლოს, გადაარჩინოს წარსული: მისი მამა-პაპა ყმები იყვნენ, მას კი ბაღის ყიდვა შეუძლია, ბაღის მეპატრონე გახდება! მაგრამ... აი, ამ მოუხერხებელ ადამიანებს აქვთ რაღაც ისეთი, რასაც ვერაფრით იყიდი და რისი ყიდვაც, მოუხედავად ღიძმალი ფულისა, ლოპახინს არ ძალუძს! საქმეც ესაა!

მზე ჩაესვენა.

როგორ უნდა იცხოვრო? იცხოვრო წარსულით, აწმყოთი, იოცნებო თუ ბევრი იმუშაო? თუ მხოლოდ უკეთესი მომავლისაკენ უნდა მოუწოდო და არაფერი აკეთო? როგორ უნდა იცხოვრო მომავალში?

ბევლი ურთიერთობები გაქრა (მატონი, მეპატრონე, მსახური, მეცნიერი, მზარეული, გლეხი) და გაჩნდა ახალი: ყველა ადამიანი თანასწორუფლებიანია, ბლიერია ის, ვისაც ფული აქვს, ვისაც საქმის კეთება შეუძლია. ყველა პრობლემას, ყველა ურთიერთობას ფული წყვეტს. სულიერება გაქრა. კიკეთის დარაჯის ცოლი მთავრობის სახლში მებუფეტელ მუშაობს. დარაჯს მიაჩნია, რომ კიკეთი მისი საკუთრებაა. თავხედია, მაგრამ აი, ისეთმა ადამიანებმა, როგორიც ლოპახინია, ვაჭრებმა, საქმოსნებმა რანევსკაიების წყალობით ინტელიგენტობა, დიდი კულტურა შეითვისეს და შემდგომ მსახურად დაუდგნენ ამ კულტურას. ფაქტობრივად, რუსეთში ყველა დიდი საქმისა და წამოწყების სულისჩამდგმელები მდიდარი ვაჭრები იყვნენ. ისინი თეატრებს აშენებდნენ, მუზეუმებს ხსნიდნენ, არსებობს საინტერესო ფოტოსურათი: ვაჭარი მოროზოვი სამხატვრო თეატრის მშენებარე ნაგებობასთან დგას და ხელოსანს აგურს აწვდის. თეატრი ორ წელიწადში ააშენეს. ეს ადამიანები თვითონ მუშაობდნენ, კულტურას ემსახურებოდნენ. ისინი, თავისი ბუნებით, მოღვაწეები იყვნენ, შეეძლოთ ფულის კეთება, ცოდნას ინტელიგენციისაგან, გაღატაკებული თავადაზნაურებისაგან ღებულობდნენ.

ლოპახინი რანევსკაიას აღმერთებს, იქნებ, შეეყვარებულაცაა. მახსოვს, ჩემს ბავშვობაში იყო ერთი მანდილოსანი, სულ მის გვერდით მინდოდა ყოფნა. ჩემზე ბევრად უფროსი იყო. მისგან ვიღებდი იმას, რისი არც ყოფდა შეიძლება და არც გამოვრება. ყველაფერს განსაკუთრებულად აკეთებდა: მისი სამოსი თუ სიარული, სიცილი თუ ჭამა, კითხვა თუ ჰამაკში დასვენება — განსაკუთრებული იყო. რანევსკაია გამოუცნობია, იღუმალი. იგი მაგნიტივით გიზიდავს, ის ყოველთვის ყურადღების ცენტრშია.

„სახლი, რომელშიც ვცხოვრობდით, დიდი ხანია, აღარ არის ჩვენი სახლი“, — ამბობს ანია. თითოეულმა მათგანმა (ალბათ, შარლოტას გარდა) დაახლოებით მაინც მონიშნა თავისი მომავალი ცხოვრება, მონიშნა შეგონებით, მახლოებით, მაგრამ ესეც ფანტაზიაა, არარეალური პროექტები. გავეი ბანკის შესახებ მიედ—მოედება რაღაცას, მაგრამ ვინ მიიღებს ბანკში? საჭიროა მუშაობა. გავემა კი მუშაობა არ იცის. გავეს შეუძლია, მაღალფარდოვნად ისაუბროს მორალზე, მოვალეობაზე, გენებზე... სოკრატეს ზუგდიდელმა შვილმა გარიგება შემოგვთავაზა (მე ვყიდი, თქვენ ყიდულობთ, მომეცით ფული — ბინა თქვენია). ჩვენ აღუშფოთდით (ტროფიმოვი, ანია), წესიერებისაკენ მოუწოდებთ, იდეალებზე ვესაუბრებით... სულიერებას ვქადაგებთ. სოკრატეს შვილი

კი სულიერების მიმართ ყრუა, ჩვენი არ ესმის, მომავალში თუ რაიმე შეიცვლება, ამის იმედი აღარა გვაქვს. პეტრას კი ჯერაც სწამდა.

ან რა უნდა ეშველოს ამ ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში დაბალზამბეულ ფირსს? როგორ უნდა იცხოვროს დღეს? წარსულის იდეალებით, ფულით, რევოლუციით, თავისუფლებით (რა არის ეს თავისუფლება, თავისუფლება რისგან?) თუ კიდევ რაღაც სხვით. პეტია და ლოპახინი კამათობენ. გადაწყვეტილება ვერ მიიღეს, ვერაფერზე შეთანხმდნენ, იმიტომ რომ ერთმანეთის არ ესმით. მათ განსხვავებული ზნეობრივი კოდექსები, ქცევის განსხვავებული ეთიკური ნორმები და ცხოვრების წეს-ჩვეულებები აქვთ. ისინი სხვადასხვა ენაზე საუბრობენ, აი, როგორც ოდესღაც ბაბილონში: ადამიანთა ამპარტავენობამ ღმერთი განარისხა და მან ისე არია ერთმანეთში ენები, რომ ადამიანები ერთმანეთს ვეღარ ელაპარაკებოდნენ. ამას კოშკის მშენებელთა შორის ისეთი არეულობა მოჰყვა, რომ მათ განზრახვაზე უარი თქვეს და ქვეყნის სხვადასხვა მხარეს დაიშალნენ. გავეს „აღუბლის ბაღის“ გადარჩენა სურს, მაგრამ როგორ? არ იცის. იგი ცდილობს, თავისი ოჯახის უბედურების მიზეზი გაარკვიოს: ეს ჩვენი ცოდვებია! ის, რასაც ლოპახინი სთავაზობს, მისთვის უზნეობაა. საჩვენო საქმე არ არის.

და უცებ, თითქოს ქვესენილიდან, აჩრდილ-გამვლელი აღმოცნდება! არყისათვის ფულს მათხოვრობს, მაწანწალაა, თავხედური გამომეტყველებით, თუმც, ინტელიგენტად მოაქვს თავი. ეს ადამიანთა განსაკუთრებული ტიპია. მათთვის ყველაფერი დასაშვებია, უფრო სწორად, თვითონ აძლევენ თავს ყველაფრის უფლებას. სირცხვილის გრძნობა არ გააჩნიათ. მათი თავხედობისაგან გარშემომყოფნი წითლდებიან, თავად ისინი კი – არა. სხვანაირად ცხოვრება ვერც კი წარმოუდგენიათ. ზოგჯერ მათში ნიჭიერებიც და ასე თუ ისე განათლებულებიც გამოერევიან, რაც კიდევ უფრო საზიფათოა. ისინი საზოგადოების ეთიკურ მცნებებს ირონიით უყურებენ. იქნებ, სწორედ ესაა თავისუფლება? მაშინ მე არ მინდა ასეთი თავისუფლება. მათ გვერდით ყოფნა საზიფათოა. ცხოვრებაში შემხვედრიან ასეთი ადამიანები და ყოველთვის გავეუბრდები მათ.

რანეესკაიამ პარიზიდან კიდევ ერთი დეპეშა მიიღო. ასე მგონია, მას შინაგანად უკვე გადაწყვეტილი აქვს პარიზში დაბრუნება, იცის, რომ ვერ შეძლებს აქ ცხოვრებას. შორიდან, პარიზიდან, სახლი, კარ-მიდამო რომანტიკულად, ლამაზ ფერებში წარმოედგინა, სინამდვილეში კი სულ სხვა რამ დახვდა, რანეესკაია მართლაც

მთელი არსებით მოიწვედა თავისი ბავშობისაკენ. თავის წარმოსახვაში შექმნილი ალუბლის ბალისაკენ, სამშობლოსაკენ. მაგრამ... არა, არა, თავის მანსარდას, პარიზს ის ვერ მიატოვებს, უკვე სხვა ცხოვრებასაა მიჩვეული. თან კიდევ, გრიშას საფლავის ქვა. გრიშა სულ ხუთი წლისა იყო! არა, არა, აქ დიდხანს ვერაფრით ვერ გაძლებს. რუსეთში ერთი, ორი, ან, სულ დიდი, სამი თვით შეიძლება ჩახვიდე. მაგრამ არა სამუდამოდ. აი, გავეი კი პარიზში ცხოვრებას ვერ შეძლებდა. ის ალუბლის ბაღივითაა, ფირსივითაა. გავეი აქაურია, შეზრდილია აქაურ მიწას, ამ ქალაქს, უმიზნოდ შემოირბენდა ხოლმე ქალაქს, ნაცნობ-ნათესავებს დაივლიდა, სადღაც, ალბათ, საყვარელიც ჰყავდა. დიდი ხნით არსად ჩერდებოდა, სულ ეჩქარებოდა, თუმცა, საქმე არ ჰქონდა.

სადღაც, ოცნებათა მხარეში ეძახის პეტია ტროფიმოვი ანიას და ანიაც მიჰყვება, მიჰყვება მის იდეებში, მის რწმენაში, მის რევოლუციურ რომანტიზმში შეყვარებული. ანია ამალღებულზე, მშვენიერზე, თავგანწირვაზე ოცნებობს. და, აი, თავის წარმოსახვაში ფეხშიშველი მტვრიან, ჭუჭყიან გზაზე მიდის უკვე და ხალხისათვის რწმენა, შეება, ბედნიერება მოაქვს, სიკეთეს ქადაგებს! და სჯერა, რომ ცაზე ალმასები აკიაფდებიან! ოჰ, ეს საცოდავი – ბედნიერი გოგონა! მის ცხოვრებაში ზომ ყველაფერი პირიქით მოხდება. მას მოუწყობელი, აწეწილი, გაჭირებული ცხოვრება ელის, არა ოჯახი, არა სიყვარული... ასე, კარდაკარ ივლის სხვის სადილებზე და გაკვეთილებს ჩაატარებს, მაგრამ ამის მიუხედავად, მუდამ ოცნებითა და იმედით იცხოვრებს.

მოქმედი გმირების შესახებ ჩეხოვის აზრი ამოვიკითხე:

რანევსკაია – კეთილი სულელი. მდიდრულად არა, მაგრამ ყოველთვის დიდი გემოვნებით აცვია, ძალიან კეთილია, დაბნეული, საკუთარ შეცდომებს ყოველთვის აღიარებს, მოინანიებს. სახე მუდამ მოღიმარი აქვს. არა, არასოდეს მღიმოდა ამ ქალის დამშვიდებული ყოფნა. მას მხოლოდ სიკვდილი თუ დაამშვიდებს. რანევსკაიას თამაში რთული არ არის. ღიმილისა და სიცილის მანერაა მოსანახი. კარგად ჩაცმაც უნდა იცოდეს. ძალიან ალერსიანი უნდა იყოს. თითებზე უამრავი ბეჭედი უკეთია. მისი ხელები მუდამ ფეერებიან, ეალერსებიან საგნებს. რბილად ეხებიან ადამიანებს.

ლოპაზინი – მომისმინეთ, ის არ ყვირის, მას ზომ ყვირთელი ფეხსაცმელი და ბეკრი ფული აქვს. ეს კომიკური როლია, ცენტრალური. თუ ლოპაზინი ფერმიხდილი იქნება, როლიც, მთელი პიესაც ჩაეარდება.

ის ზომ ვაჭარი არ არის ამ სიტყვის აღრინდელი მნიშვნელობით — ეს უნდა გაეაცნობიეროთ. ის რბილი ადამიანია.

ანია — ახალგაზრდა მსახიობი.

ვარია — გერი. 22 წლის. კომიკური როლი.

მეორე და მეოთხე მოქმედებაში ხმა უნდა იყოს მოკლე და შორეული.

მეორე და მეოთხე მოქმედება უნდა გრძელდებოდეს 12 წუთი და არა ორმოცი, როგორც სამხატვრო თეატრში.

მესამე მოქმედება

სიღრმეში უზარმაზარი თეთრი კედელია, წყლის ჩამონაჟონით დალაქული. ზემოთ ალუბლის ტოტებია. მარცხნივ, კედლის წინ ნამდვილი საპერო ბუშტის მცირე მაკეტია. ამ ბუშტით ანია პარიზში დაფრინავდა. ბუშტი ანიას განწყობის მიხედვით (როგორც ბარომეტრი). ხან დაბლა ეშვება, ხან კი მაღლა—მაღლა მიიწევს. ბუშტი სიბნელეშიც შიგნიდან ანათებს. სცენის დიაგონალზე დიდი მაგიდა დგას სკამებით. სუფრა ლამაზადაა გაწყობილი 20 კაცზე. მაგიდის ერთ კუთხეში სანთლები სდგა როგორც მიცვალებულის სასთუმალთან. მაგიდაზე ძალიან მდიდრული ნაქსოვი სუფრაა გადაფარებული, რომელიც დაბლა ეშვება და იატაკს ხალიჩასავით ეფინება. მასზე დადიან. ეს სუფრა—ხალიჩაა. სცენაზე, აქა-იქ, ძველებური სათაგურები დაუდგამთ. ფირსი. როგორც ამ საქმის დიდი სპეციალისტი, სულ სათაგურითაა დაკავებული. რასაკვირველია, სცენაზე თავგებს არ იჭერენ.

სპექტაკლი პოეტურ მოთხრობასავით უნდა შეთხზა. ზოგჯერ, შეიძლება, ავტორს არც კი მისდიო, უმჯობესია, პიესა რამდენიმე ხნით გადადო კიდეც და საკუთარი სამყარო შეთხზა. მერე კი, თუ ეს კარგი ავტორია, როგორც ჩეხოვი ან სოფოკლე, დაეკითხები: შეიძლება თუ არა ასე? ჩემთვის ყველაზე ბედნიერი წუთები მაშინ დგება, როდესაც თავისუფლად ვიწყებ შეთხზვას და არაფრის მეშინია. ამ დროს გმირების, ჩემი ან ჩემი ახლობლების ცხოვრება ერთმანეთს შეერწყმება, ერთ მთლიანობად იქცევა. ხარკოვიდან უახლოეს სადგურამდე გამყავს რკინიგზა, რანეესკაიას მაშულის ახლომახლო ვაშენებ სახლს, ვარკვევ, სად ცხოვრობს ანიას ბებია, მაინტერესებს, როგორ ბინაში ცხოვრობს ეპიზოდოვი; მსურს გავარკვიო, ვინ არიან ამ ებრაული ორკესტრის მუსიკოსები, როგორები არიან, როგორ

მოვიდნენ და დასხდნენ, როგორ უკრავენ? სად უკრავენ, სცენის უკან კულისებში თუ ნახევრადჩაბნელებულ სცენაზე?

უკრავს ორკესტრი. მესამე მოქმედებაა. საშინელი საღამოა. ვხედავ გაურკვეველ ჩრდილებს, უზარმაზარ ჩრდილებს, ჭერსა და კედლებზე რომ დაცოცავენ. განათებაც შემზარავია, იქნებ, ვილაცამ ნავთის ლამპა „ელვა“ (მახსოვს, ჩემს ბავშობაში იყო ასეთი ნათურები) იატაკზე დადგა და ამიტომ სინათლე ქვემოდან ამოდის. ასე ხდება, როდესაც ოდნავ შეზარზორშებულები რაღაცას ვიგონებთ: ცეკვები, ცეკვები სიბნელეში. შარლოტამ რაღაც ახალი ნიღბები გამოიგონა, ვილაცამ თქვა, ბერიკები მოვიდნენო. ახლა სულაც არ მაინტერესებს, საიდან გაჩნდნენ აქ ბერიკები, ამას მერეც გავარკვევ. ამ წუთას ისინი სცენაზე სიგეიის აგონიის შესაქმნელად მჭირდებოდნენ. ეს კარგად უნდა მოევიქრო: ლხინი ჟამიანობის დროს.

შარლოტას ტრაგიკული ბალაგანი. ჯამბაზის კოსტიუმი აცვია. ერთბაშად თითქოს ყველას გადააეწედა მოახლოებული კატასტროფა. შარლოტას მშობლები ოდესღაც ცირკში მუშაობდნენ. საინტერესოა ცირკის მსახიობებზე დაკვირვება. ოღონდ არენაზე კი არა, კულისებში. მათი სამყარო სრულიად განსხვავებულია. მათ განსაკუთრებული ცხოვრების პირობები აქვთ, განსაკუთრებული ვარჯიშები. ისინი ნახერხისა და ცხოველების სუნის განსაკუთრებულ გარემოში ცხოვრობენ. ისინი ყველანი ჯამბაზები არიან, მათი შვილებიც აუცილებლად ცირკის მსახიობები ხდებიან. „ვინა ვარ მე, ვის ეჭირდები? ხვალ ამ სახლს გაყდიან, მე რა ვქნა, სად წავიდე?“

მსჯელობენ ყველაფერზე, ალუბლის ბალის გარდა, რანევსკაია თავზე წამოცმული ცილინდრით მაზურკას ცეკვავს.

ლია ელიავამ მიაბზო, მშობლების დაპატიმრების შემდეგ ის და ბებიამისი სადღაც სარდაფში როგორ ცხოვრობდნენ და როგორ ასწავლიდა მას ბებია მაზურკის ცეკვას. ეს ეპიზოდი უნდა გამოვიყენო. რანევსკაია პეტეას მაზურკის ცეკვას ასწავლის! პეტია ეწინააღმდეგება, რანევსკაია იძულებით აცეკვებს და კმაყოფილია ამით. უცნაური ქალია, ალბათ, ძნელია მასთან ცხოვრება.

მერე, უცებ, რანევსკაია ვარიაზე, ლოპახინზე იწყებს საუბარს. ცდილობს, მთავარს გვერდი აუაროს, რაღაც სხვაზე გადაერთოს, მაგრამ გულის სიღრმეში ახლობლების ბედ-იღბალი აღელვებს. სასწაულს ელოდება, რაღაცის იმედი აქვს, თუმცა კი იცის, რომ ბალი დაღუპულია. ღმერთო, როგორ უნდა, რომ ეს ყველაფერი დამთავრდეს, ყოველივე დაივიწყოს! ცდილობს, ცეკვითა და იმ სულელური ფოკუსებით,

რომლებსაც მარლოტა უკვე მეთასაჯერ აჩვენებს, გაირთოს თავი და გაურკვევლობის შიშს განერიდოს. ელოდებიან, ყველა ელოდება გულის რთული ოპერაციის შედეგს, ძალიან ღელავენ, მაგრამ სულ იღიმებიან. სად არის აქამდე მამა? რა ხდება, რატომაც ცხოვრებაში ასეთი საშინელი პაუზა? ეს სულელური სადამო, ცეკვები, სტუმრები — ყველაფერი ლოუბას მოგონილია, რათა საკუთარი თავიცა და სხვებიც დაარწმუნოს, რომ ყველაფერი რიგზეა, განსაკუთრებული არაფერი ხდება.

და აი, ლიუბა, თავიდან კარგად რომ ეგვირა თავი, თანდათანობით კონტროლს კარგავს, პეტიას ეკამათება, ცდილობს, გული ატკინოს, თითქოს ყველაფერში პეტიას დამნაშავე (გრიშა რომ დაიღუპა, პეტია იქ იყო), კამათში იხარჯება. პეტი — გამხდარია, გრძელთმიანი, მუდამ წიგნი უჭირავს ხელში, თავიდან რაღაცას თავისებური გატაცებით უმტკიცებს რანეესკაიას, მერე შეცბება, დაიბნევა, ლოუბას პირდაპირობის შეეშინდება და გაიქცევა, საღღაც კიბეზე დაეცემა.

„ადამიანებისაგან შეუჩნევლად შიში ისადგურებს“ — ასე წერდა ამ სცენის შესახებ მეიერჰოლდი. ვიღაცა გიტარას აკვნესებს. ცოტაოდნე შეზარხორებულნი არიან. იაშკა ხარხარებს (ჯადოსნური ფარნით შიშველ გოგოებს აჩვენებს, პარიზიდან ჩამოიტანა), საზიზღარი, ბოროტი იაშკა, პერსონაჟები ჯადოსნური ფარნის სხივში მოძრაობენ, რის გამოც თეთრ კედელზე უზარმაზარი შემზარავი ჩრდილები ჩნდება. იაშკა სატანაა, მესამე მოქმედებაში ის მართავს მეჯლისს, თავისი პერსონით მთელ სათამაშო სივრცეს ავსებს, ორკესტრს ღირიურობს, საზღვარგარეთულ სიმღერებს მღერის — თავისი საზიზღარი, წრიპინა ხმით გააყრუა იქაურობა. თავხედურად ცხოვრობს, ისე, როგორც მოეპრიანება! ხეპრე! ვერ ვიტან!

და აი, სოლოში, მთელი ქვეყნის უკიდევანო სივრცის შორეთიდან ანია რანეესკაიას უყვირის: სამზარეულოში თქვეს, რომ ბალი გაიყიდა!!! რანეესკაიას შემზარავი ხმით აღმოხდება: ვინ იყიდა? — თითქოს ახლა ამას რაიმე მნიშვნელობა ჰქონდეს. მთავარია — ბალი გაიყიდა და ის უკვე აღარ არსებობს.

სიჩუმე ჩამოვარდა, ყველა საღღაც მიიმალა, ალბათ, იმის გასაგებად, თუ ვინ იყიდა ბალი. მხოლოდ ფირსი დაფაჟუნობს უხმოდ პარკეტზე, წინა საუკუნეში ჩარჩენილი ფირსი, რომელსაც წარმოდგენა არა აქვს, რა ხდება. რანეესკაია სიჩუმეში აუჩქარებლად ეკითხება: შენ სად წახვალ? პასუხი — საღაც მიბრძანებთ. შემზარავი რეპლიკაა.

აღელვებული შემორბის იაშკა, უკვე მიხვდა, რომ რანეესკაია პარიზში წასვლას დააპირებს. იქნებ, როგორმე დაითანხმოს და გაჰყვეს.

იასკას პარიზში უნდა! ამ გადაჯიშებულს თავის სამშობლოში გაჩერება აღარ შეუძლია. შემორბის პიშიკი. რანეესკაიას საცეკვაოდ იწვევს. ვალსის ნელი ცეკვით გადიან. სიჩუმეა.

გააზნაურებული ზეპრები შემორბიან — ეს რეაქციაა სიჩუმეზე. ხარხარებენ, ზორზოცობენ, როგორც ბოროტი სულელები ვალპურგიის ღამეს. იასკა და ეპიზოდური გამოთვრნენ. ეს უკანასკნელი ღუნიაშკას სიყვარულს უხსნის, ყვირის, ყველა ყვირის და ხარხარებს. სასაცილოა თუ არა, მაინც ყველა სიტყვაზე იცინიან. უაზრო ხარხარია, ისეთი, როცა თვითონ ხარხარი განიჭებს სიამოვნებას და არა ის, რაზეც იცინი. ნახევრადსიბნელებში ოდნავ ნასვამი ღუნიაშკა ვალსს ცეკვავს. იასკა ცენტრშია!

და უცებ, ვარიას ისტერია. სამოთხიდან განდევნა. ბილიარდის ჯოხს წააგლებს ხელს და ამ თავზე გასულ მსახურთ ბატონების სახლიდან ერეკება. სამზარეულოში, ეზოში გაყრის. ვარია გაცოფებულია, ყველანი ადგილებზე!!!

პაუზა. პაუზა. ყველა გაშემდა. გაირინდა, როგორც პანაშვიდზე. ჩემად დგანან და ელოდებიან.

მოდის გავეი. უჩუმრად მიმართება თავისი ოთახისაკენ. ცდილობს, არ დაენახოს დას. გაისმა ბილიარდის ბურთების რაკარუკის ხმა, ორკესტრი თანდათან ჩუმდება. რანეესკაია: ალუბლის ბალი გაიყიდა? ვინ იყიდა? და აი, აქ, ჩემად, თითქოსდა მობოდიშებით, ლოპახინი:

— მე ვიყიდე.

გრძელი პაუზა. ვარია გასაღებების აცმას გადაუგდებს. ხმა — წერტილი.

ლოპახინმა სითამამისათვის გადაკრა და საპროგრამო სიტყვა წარმოთქვა: აქ მე ვარ ბატონ-პატრონი! დღეიდან მე ვარ! აი, აქ არის მთელი პიესის ულკანის ამოფრქვევის მწვერვალი. ვიყიდე, თუმცა, მაინცდამაინც არ მჭირდებოდა, ამ არაჩვეულებრივ ქალთან ახლომანლო ყოფნა — აი, ეს იყო ჩემი ოცნება.

რას კარგავენ?

რანეესკაია — წარსულს, ყველაფერს, რაც ესოდენ ძვირფასი იყო მისთვის. ახლა პარიზში წავა, მანსარაში იცხოვრებს.

გავეი — მამულს, სახლ-კარს, ფირსს, ცხოვრების ცენტრს. ბანკში მუშაობა რომ დაიწყოს, მაშინვე მიხვდებიან, ვისთან აქვთ საქმე და გამოაგდებენ.

ანია — ბავშვობას. მასწავლებლობას მიჰყოფს ხელს. მუდამ გაჭირვებაში იცხოვრებს. აღმასებით მოჭედილ ცაზე იოცნებებს.

ფირსი — ცხოვრებას, ყველაფერს.

დუნიაშკა — კეთილ ბატონებს — ლოპახინი ყველას მუშაობას აიძულებს. თუ არ იმუშავენ — გააგდებს.

იაშკა — ერთ ხანს რანევსკაიასთან იმსახურებს. სანამ ლიუბას იაროსლაველი ბებიის ფული არ გამოელვება. მერე რესტორანს გახსნის.

ეპიხოლოვი — ლოპახინი ეპიხოლოვს გააგდებს. მას მუშაობა აღარ შეუძლია.

ვარია — ვინმესთან სახლში კარგ გუვეერნიორად იმუშავენ ან მონასტერში წავა.

პეტია — ასე, მთელი ცხოვრება რაღაცას იქადაგებს. მერე რევოლუციის მოწინააღმდეგე გახდება. იქნებ, საღლაც გადაკარგულში, ციმბირის მღარაობებში დალიოს სული.

ლოპახინი — დიდ საქმეებს დაატრიალებს, მთელი ცხოვრება ალუბლის ბაღს გაიხსენებს.

„ალუბლის ბაღი“ მუსიკასავითაა. ეს პიესა ცხოვრებაზეა, ცხოვრებაზე, რომელიც იწყება და სრულდება. ეს პიესა სულიერების, ცხოვრების აზრის შესახებ გვესაუბრება. გვესაუბრება მოუხერხებელ ადამიანებზე, რომლებმაც არ იციან, როგორ იცხოვრონ, „ალუბლის ბაღი“ — შედეგია. ესაა ფიქრი დროზე, წარმატებულ თაობებზე, მოახლოებულ საშინელებებზე: ფიქრი მოუწყობლობაზე, ადამიანთა რწმენაზე, რომ წარსული ბევრად უკეთესი და საინტერესო იყო.

კარგი იქნებოდა, ყოველ ჩვენგანზე, ჩვენს საზოგადოებაზე მოგვეთხოვა, დაგვედგა სასაცილო და ოდნავ სევდიანი სპექტაკლი ჩვენ შესახებ.

ჩვენ მუდამ არაპრაქტიკულები ვიყავით, მაღალი მატერიებით, სულიერი ფასეულობებით ვცხოვრობდით. მატერიალურ ფასეულობებს ჩვენთვის მნიშვნელობა არ ჰქონდა. არც ვიცოდით, როგორ შეგვეძინა თუ დაგვეგროვებინა ისინი. ჩვენს შორის არასოდეს ყოფილან ლოპახინები... არადა, სწორედ ისინი აკეთებდნენ საქმეს: ბაღებს ჩეხადნენ, ცხოვრების ახალ მოდელებს აგებდნენ. დაკარგვის არ ეშინოდათ, მაგრამ გზადაგზა კარგავდნენ იმას, რისი შეძენაც შეუძლებელია. თუ მხოლოდ გვეჩვენება ეს!

ჩემმა მეუღლემ, ლეილამ, მითხრა: ვერ გამოვიდა „ალუბლის ბაღი“ რატომ მოგწონს? საზიზღარი ხალხია. რანევსკაია და მისი ძმა სულ ერთმანეთის ლანძღვაში არიან, საქმეს არ აკეთებენ, ყველაფერი საზღვარგარეთ დაანიავეს. ნორმალური ოჯახი არ შექმნეს, ბაღი დაღუპეს. ვის რად უნდა ასეთი ადამიანები? ყველაფერში თავად არიან დამნაშავენი.

რობერტ სტურუა კი „აღუბლის ბალის“ შესახებ აი, რას წერს – „ჩეხოვი იცნოდა. ის ვერ იტანდა, ეცოდებოდა ინტელიგენცია და მაინც, რომ ყველა უბედურება მათგან და მათი ამპარტავენობიდან მოდის... ლოპახინი კი არ არის ღამნაშავე, არამედ თავად ინტელიგენცია და ამის შესახებ მათ ხანდისხან უნდა შევახსენოთ“.

არ ვეკამათები მათ. შეიძლება ისინი მართლებიყ არიან, მაგრამ ჩემთვის ეს კონცეფცია სევდის მომგვრელია. რატომღაც აღარ ახსოვთ ინტელიგენციის სიკეთე. ამ ადამიანებთან ერთად რაღაც კარგი, განუზოვრებელი წავიდა. ისინი თეთრი წეროვებით არიან. ეს შშენიერი ფრინველები თანდათანობით ქრებიან. ყოველ გაზაფხულზე ველოდებით, აბა, ამ ჯერზე რამდენი მათგანი მოფრინდება, ანკი მოფრინდებიან საერთოდ?

მეოთხე მოქმედება

შოპენის ნოქტიურნი და მაზურკა (a_moll, op. 17 №49)

აუჩქარებლად გავდივარ რეპეტიციას. საოცარ სიამოვნებას განვიცდი. მეოთხე მოქმედება გარინდებულია, მიყრებულ: აღარ ისმის ბილიარდის ბურთების რაკუნი. ყველა კუთხე-კუთხე იმალება – თითოეულ მათგანს, თუნდაც წამით, სახლთან მარტო დარჩენა სურს, ყველა სხვადასხვა მხარეს დაიფანტება. რანეესკაია ოჯახის ჯგუფურ ფოტოსურათს გამოიღებს ჩარჩოდან. იქ, პარიზში, ეს მისი უპვირფასესი რელიკვია იქნება.

აღუბლის ბალი გაყიდულია. ცხოვრება ახლიდან უნდა დაიწყონ, ხელახლა მოაწყონ. ქალაქ-ქალაქ დაიფანტებიან სხვა, რეალური ცხოვრების საძებნელად, „აღუბლის ბალის“ მითის გარეშე, რომელიც ენციკლოპედიურ ლექსიკონშია შეტანილი. ლუკმა პურის საშოვნელად დაიწყებენ ცხოვრებას, მასწავლებლობას, გუვერნიორობას, მოხელეობას მიჰყოფენ ხელს. სტუდენტები გახდებიან, ჯამაგირიდან ჯამაგირამდე დაიწყებენ ცხოვრებას. ისე მოიქცევიან, თითქოს განსაკუთრებული არაფერი მომხდარა. უბრალოდ, მათ ძალიან კარგად იციან თავის დაჭერა, იციან, როგორ ღამაღონ ის, რაც შინაგანად სტანჯათ. აგიჟებთ, საშინლად დაბნეულები, დათრგუნეილები, ყველაფრის მიუხედავად, ილიმებიან, ისე იქცევიან, თითქოს ყველაფერი რიგზეა. ეს ფინალური სცენები „მხიარულად“ უნდა გათამაშდეს, რაც მათ განწირულობას კიდევ უფრო მეტად გაუსვამს ხაზს.

ახლები კი ისე დაიწყებენ ცხოვრებას, როგორც სჭირდებათ: ღიღ საჩქებს დაატრიალებენ, საზღებს, მაღაზიებს აიშენებენ, ოფისებს გახსნიან, თავის მომავალს უზრუნველყოფენ.

თემიდან გადახვევა

ჩვენ, რეჟისორები, ინტელიგენტები უნდა ვიყოთ, მსახიობებს თავაზიანად უნდა ვეპყრობოდეთ, რადგან ისინი ყველაზე უბედური და დამოკიდებული ზღვზია ქვეყანაზე. როდესაც სპექტაკლი ჩაყარდება, ჩვენ, რეჟისორები, ჩვეულებრივ, კულისებში ვიძალებით, საწყალი მსახიობები კი, ყველას დასანახად, სცენაზე არიან. არა, რაც უნდა მოხდეს, ყოველთვის მსახიობების მხარეს ვარ. ისინი დაუცველები არიან. იმის შიშით, როლის გარეშე არ დაერჩეოთ, ცდილობენ, რეჟისორს არ წაეჩხუბონ. მსახიობები ჭირვეულები, საზიზღრები, აუტანლები არიან, მაგრამ მათ გარეშე ჩვენ რა ვართ – არაფერი. თეატრი – მსახიობია!

მეოთხე მოქმედება

1. გასამგზავრებლად ემზადებიან. ნიეთებს ალაგებენ, ჩემოდნებს კრავენ. გამოსამშვიდობებლად გლეხები მოვიდნენ. ეს სცენა ტექსტიდან ქმედებაში უნდა გადმოვიტანო.

2. ტროფიმოვისა და ლოპახინის ბოლო კამათი, ეს ორ იდეოლოგიას შორის კამათია. ისინი კი არ ჩხუბობენ, არამედ კამათობენ, არკვევენ. საზოგადოდ, მოსწონთ კიდევ ერთმანეთი.

3. პირველ მოქმედებაში ანიას სკივრიდან ფრთხილად ამოაქვს პარიზში ახალნაყიდი ლამაზი სერეიზი. მესამე მოქმედებაში სუფრას ამ სერეიზით აწყობენ. მეოთხე მოქმედებაში კი მას კვლავ სკივრში აწყობენ – თითოეულ ნიეთს ნაჭერსა თუ ქალაღში ფრთხილად ახვევენ.

4. ფირსი ბედის ანაბარა დატოვეს. უყურადღებო ადამიანები არიან. ვერ შეამჩნიეს. ვილაცას მაინც ზომ უნდა შეემჩნია იგი, მაგრამ ვის?

5. დუნიაშა უბედურია. იაშკას ეთხვევა. სოფლელი დედაკაცივით ტირის (იქნებ, ფეხმძიმედაა). იაშკა ცდილობს, როგორმე ხელიდან გაუსხლტეს.

6. ოპტიმისტები – ისე უჭირავთ თავი, თითქოს ყველაფერი რიგზეა.

7. შარლოტას საშინელი სცენა. უკანასკნელი რეპლიკა: ჩემო პატარავ, ნანა–ნანა, ჩუ, ჩემო ბიჭო, ჩემო კარგო, როგორ მეცოდები...

მთელი სიცხადით შეივრძნეს შარლოტას მარტოობა. ყველა სახტად რჩება.

8. პიშიკი ვალებს ისტუმრებს. ამ მოქმედებაში ყველაზე ბედნიერი ადამიანია. ძალიან აქტიურია, აღელვებული, სენტიმენტალური. პიშიკი სულ მუდამ განსაცდელშია. სულ მუდამ საზრუნავი აქვს – ისესხოს, ვალები გაისტუმროს, მერე კვლავ ისესხოს, და იქნებ, გასაჭირს თავი დააღწიოს... უამრავი ვალი აქვს.

9. რანეესკაია ვარიას მოწყობას ცდილობს. ლოპახინს ახვედრებს (ნუ დაგვაიწყდება, რომ რანეესკაიას ლოპახინის 40 ათასი მართებს, ღმერთო, რამდენია!).

10. ხელის თხოვნა – სასაცილოა და სევდიანი, როდესაც ლოპახინი დააპირებს, სიყვარული აუხსნას ვარიას, უცბად დაინახავს, რომ კარადის უკან რანეესკაია იმალება. საშინლად შეცბება. არაფერი გამოუვიდა. ან იქნებ, ლოპახინი უბრალოდ ვეღარ შეჰხედავს ვარიას ხელის თხოვნას. ან იქნებ, რანეესკაია სულაც არ იყო იქ.

11. ხმაურიაწი ბამბაჯაშვრება. ოთახებში ვიღაცები მიდო-მოდიან. აი, ის საზიზღარი ზეპრე გამვლელიც მორე მოქმედებიდან – ბარგს მოათრევს, სკივრებისა და კალათების გადატანაში ეხმარება. ზეპრები ყველა კუთხე-კუნჭულიდან მოძვრებიან, მთელ სახლს ავსებენ. ყველა თავისას ითხოვს, მაგრამ ლოპახინი ამუშავებს მათ. გაუთავებლად წინ და უკან დადიან, როგორც სადგურში. წინათ ბოდიშის მოხდით ეკითხებოდნენ: შეიძლება, შემოვიდეთ? ახლა უკითხავად, ყოველად უტიფრად მოძვრებიან. ბოლოს, ლოპახინი მაინც ყველას იძულებით ამუშავებს, ეპიზოდოვსაც კი – უსაქმურებს ფულს არ გადაუხდის. დუნიაშკა მაშინვე მოსამსახურედ გადაიქცევა, იაშკა ცდილობს, რანეესკაიას მოემსახუროს, რომ როგორმე აქ არ დატოვონ. სცენაზე ზეპრეს სიმბოლური ფიგურა დასერილობს. რა უნდათ აქ, ვინ შემოუშვა, ვინ დაუძახა? ვინ სთხოვა? მათ უცებ აიტაცეს ლოზუნგი „თანასწორობა, ძმობა, თავისუფლება!“ ყველაფერი ხელთ იგდეს. წესიერი ხალხი გააძევეს. განათლებულები გახდნენ. განათლებული ზეპრე კი გაუნათლებელზე ბევრად საშიში და სახიფათოა.

ყველა ხმაურობს, აქეთ-იქით დადიან, გააქვთ ბარგი. სცენაზე უამრავი ხალხი ირევა: შედიან, გამოდიან, რაღაც ავიწყდებათ, ეძებენ, პოულობენ, სკივრებსა და ჩემოდნებში ალაგებენ. ანია საპაერო ბუშტს მიმართავს: მშვიდობით ძეგლო ცხოვრებავ! და ბუშტიც, როგორც ცოცხალი არსება, დაბლა ეშვება, მერე კი ისევ ცდილობს მაღლა აიწიოს, ცაში გაფრინდეს. გამარჯობა ახალო ცხოვრებავ! – ყვირის პეტია. ეს რეპლიკები მრავალჯერ გამეორდება (რევერბერაცია) მთელ თეატრში, ფოიეში, ყველგან – როგორც ექო ხეობაში.

12. ბავშვობის დატირება. გაევი და რანეესკაია მხოლოდ ერთხელ, სულ ბოლოს დარჩებიან მარტო, როგორც ოფისად ბავშვობაში. აი, ამ ოთახში. ალბათ, ვერასოდეს შეხვდებიან ერთმანეთს. რას ნიშნავს და, ერთადერთი და? ეს მოქმედების მთავარი სცენაა.

გაევი და რანეესკაია კაკლის ხის უზარმაზარ კარადას მიუახლოვდებიან (რომელიც მათ გარდა არავის სჭირდება) და ატირდებიან. ბავშობა, წარსული, ცხოვრება დამთავრდა! უცებ გაევი დაიხრება, იატაკიდან ძველ ჟურნალ „ნეკას“ აიღებს, სადაც პორტ-არტურის ომია აღწერილი, რატომღაც დაკეცავს და ჯიბეში შეინახავს. მერე ისევ კარადასთან მივა.

კარადა ოთხივე მოქმედების დროს სცენაზეა. მისთვის ადგილს ვერ პოულობენ: პირველ შემთხვევაში ისეა წინ გამოჩრილი, რომ ყველას სიარულში ხელს უშლის, ამიტომ გარშემო უვლიან; მეორე მოქმედებაში — საღაც სიღრმეში დგას, როგორც წარსულის სიმბოლო. მესამე მოქმედებაში კიდევ სხვაგან, ზოლო მეოთხეში — ისევ წინაა გამოჩხერილი. ამ საწყალს ორიენტაცია აქვს დაკარგული და აღარ იცის, სად უნდა იდგეს, დაევიწყდა. წინ და უკან უაღვილოდ დაათრევენ, ხან სად დადგამენ, ხან — სად და მთელი ეს ამბავი საბოლოოდ ამ კარადით დამთავრდება. მას კი საგანგებო ვენზელი აქვს. ასეთ ვენზელებს უწინ ნივთის, ავეჯის უკანა მხარეზე ჭრიდნენ. მასში ჩადებულია მთელი გენეტიკური შენადენი წარსულისა, რომელიც აღარ არსებობს. ეს კარადა ზომ კვალია რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანის, მნიშვნელოვანის ჩემთვის, მათთვის, სხვებისათვის კი — გაუგებარი ნიშანია მხოლოდ.

ლოპაზინი ამბობს: ვის რაში სჭირდება ეს ძველი შენობა, უნდა დაეანგრიოთ და მის ადგილას ახალი ავაშენოთ.

ამას წინათ ჩვენს ძველ სახლს ჩაეუარე. ამ სახლში მთელი ბავშობა მაქვს გატარებული. და უცებ დავინახე, რომ ჩემი საძინებელი ოთახის ფანჯარა ამოუქოლავთ. ჩემი ფანჯარა აღარ არის, ისევე, როგორც აღარ არის ჩვენი ეზოს ძველი წითელი ჭიშკარი. აღარ არის ჩვენი ბაღი, ჩვენი ალუჩის ხე, გაზაფხულობით თეთრად რომ გაიპენტებოდა ზოლზე. ჩვენი თუთა. თვალზე ცრემლი მომადგა. კინაღამ ვიტირე. სხვებისთვის, ახალი მაცხოვრებლებისათვის, ეს უბრალოდ ფანჯარა—ხერელოა, უბრალოდ თუთის ხე, უბრალოდ ჭიშკარია, ჩემთვის კი უამრავი განცდის, მომხდარი ამბის კვალია. ვინ მოთვლის, ჩემ ფანჯარასთან რამდენი რამ მომხდარა! ჩემი ფანჯარა ომშიც კი მახსენდებოდა. მახსენდებოდა, ფანჯარასთან რომ ვიჯექი და ფეხსაცმლის

სახელოსნოსა და კვიპაროსებს ეხატავდი, როგორ ვათვალისწინებდი ფანჯრიდან ერთ გოგონას, რომელიც მაშინ მიყვარდა, საღამოობით სკოლის მეგობარი ფანჯარაზე რომ დამიკაკუნებდა და რუსთაველის გაზიარებულ სასიეროდ მივიღოდი. გარშემო ყველაფერი იცვლება, ახალი სახლები, შენობები შენდება, მე კი ძველი სახლების თვალისწინება მიყვარს. ისინი რაღაცას, ჩემთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანს და ძვირფასს მაგონებენ. აი, როგორც ეს კარადა — გავეს.

მომორებით ლოპახინი მიყუჩებულა მაგიდასთან. გავეი და რანევსკაია მას ვერ ამჩნევენ. ისინი წარსულში იმყოფებიან, წარსული კი მშვენიერია. დაჰმა უკვე ასაკშია, ეგებ, პირველად ცხოვრებაში, ასე ახლოს შეეხნენ ერთმანეთს და ბავშვებივით ატირდნენ, აი, როგორც ჩემი შვილიშვილი — როდესაც წაიქცევა და ფეხს იტკენს, მწარედ, ძალიან ჩუმად ატირდება ხოლმე და თვალებზე ღიღრონი ცრემლები მოადგება, თითქოს მთელი კაცობრიობის მოდგმაზეა ნაწყენი! ერთი უზარმაზარი, გადავსებული წყენა და უძლურება ჩამოწვა — მე მგონი, მთელი სპექტაკლის გრძნობადი ცენტრი აქ არის.

გააქვთ ჩემოდნები, ტყავით გაწყობილი კალათები, უწინ სხვანაირად, სოლიდურად მგზავრობდნენ, ჩვენსავეთ კი არა. თან ჩამოჰქონდათ ტანსაცმლით სავსე ჩემოდნები საგანგებო ჩასაფენებით, რომლებშიც კაბებსა და კოსტიუმებს ფენა-ფენა აწყობდნენ (მახსოვს, გიორგი დავითაშვილს ჰქონდა ასეთი ჩემოდნები). ბატონები ფაქტონით მგზავრობდნენ, მოახლეები კი უკან მიჰყვებოდნენ ურმით.

აქ მთავარია მოუწყობლობა, ხვალინდელი დღის შიში, დაურწმუნებლობა. აი, ასე, არეულ-დარეულად, ფუქსაგატურად გაატარეს მთელი ცხოვრება. პატრიარქალური საყრდენები ინგრევა. ხვალ რა იქნება?

რა კარგად ჰქონდა პიტერ ბრუკს ბოლო სცენა მოფიქრებული: გავეი მაღლა ჩემოდანზე ჯდებოდა და ბავშვივით ათამაშებდა ფეხებს — უმწეო, არაპრაქტიკული, არაფრის მაქნისი დიდი ბავშვი, რომელმაც გაზრდა ვერ მოასწრო. უფროსი, რომელიც ბავშვად დარჩა.

ფინალში წუთით ყველა ჩამოჯდება, თითოეული — თავისებურად. სხვის დასანახავად და საჩვენებლად კი არა, თავისთვის. წამით გაირინდებიან. სიჩუმეში შორეული, გაწელილი მიკარგული ხმა გაისმის, რომელიც თანდათან ქრება და ბოლოს სულ მიწყდება. ყველა გაქცევა. ოჯახური პორტრეტი. უკანასკნელი. მაგრამ, ცხადია, სურათს არავინ იღებს. აუჩქარებლად დგებიან და სხვადასხვა მხარეს გადაიან.

წვიმს, ამიტომ ყველა ოთახში ისევ ტაშტები და ქაბები დგას. სახურავს, ჩვენს სახურავს გასდის, მაგრამ მისი შეკეთება უკვე შეუძლებელია. ეს დასასრულია.

„აღუბლის ბალი“ — გამომშვიდობება! გამომშვიდობება ამ მოუხერხებელ, სასაცილო, მაგრამ საუკეთესო ადამიანებთან. ყოველივე ამაში ცხოვრებისა და თეატრის საიდუმლოა. რაღაც გამოუთქმელი, მოუხელთებელი, უსხეულო, აი, როგორც ლირიკაში. ეს ჩემი ცხოვრების, ჩვენი ცხოვრების შესახებაა. ყველა ჩემიანის, ცოცხლებისა თუ წასულების, კეთილი, მაგრამ არაპრაქტიკული ადამიანების შესახებ, რომლებსაც არასოდეს არაფერი გააჩნდათ სულიერებისა და თამაშის გარდა, თამაშისა — ცხოვრებაში, პოლიტიკაში, შემოქმედებაში, ჩვენ მოუხერხებლები ვართ, მაგრამ ჩვენ გარეშე არ შეიძლება. ესაა ცივილიზაციის საფუძველი. სასაცილო და ოდნავ სევდიანია ეს ყოველივე!

გამომშვიდობების ხმები: ო, ჩემო ძვირფასო, მშვენიერო ბალო! ჩემო ცხოვრებაე, ჩემო ახალგაზრდობაე, ჩემო ალუჩის ხეო, იასამნის ბუჩქო, ვარდებო, მშვიდობით! ცხოვრებამ ისე გაიარა, თითქოს არც მიცხოვრია!

13. გარდაცვალება. ფირსიც ეშაღება წასასვლელად, მთელი თავისი ბარგი—ბარხანა ერთ პატარა ბოლჩად შეკრა (სულ ესაა, რაც დააგროვა. მას ზომ თავის დღეში ჯამაგირი არ მოუღია!), მაგრამ მათთან ერთად ვერ მოასწრო წასვლა — გაევისათვის პლედს ეძებდა. ეპიდოზოვი ფიცრებით აჭედებდა შესასვლელს, ფირსმა კი ხმა ვერ მიაწვდინა. ასევე დარჩა.

სახლი კვდება. მან თავისი დრო მოჟამა. ჩემი სახლის ფანჯარა ამოქოლეს და ამით ერთი ამბავი, დედაჩემის ცხოვრების ისტორია დასრულდა, ასევე ჩემიც. შეიძლება დაწერო ანდა შეთხზა მონოლოგი სახლისა, რომელიც დაანგრის, ან კიდევ ისე შეცვალებს, რომ ვეღარ იცნობ. ახალი დრო დადგა, მოვიდნენ საქმოსნები და ყველაფერი გადააკეთეს. გაქრა პირველქმნილი და რაღაც არაბუნებრივი აღმოცენდა.

ა. ჩეხოვი კი ამბობდა, რომ ბოლო მოქმედება მზიარულია! შეიძლება! მაგრამ ჩემთვის ეს ასე არ არის!

წყევულმა შავმა ღემონმა წრე შეკრა. თავში უზარმაზარი თუჯის ბურთი ქანაობს, თავის ქალის ძვლებს ეჯახება, ძვლებს ლაწალაუწი გააქვთ. ცის პატარა ნაჭერი ვარსკვლავებიანად მოწყდა სამყაროს გუმბათს და წარმოქმნილი ზერელიდან ქიშკრებმა გამოიჭყიტეს. დახუდეს

დედამიწას, დაგვხედეს ჩვენ, ადამიანებს და ათასგვარი სისაძაგლის, უსიამოვნების მოგონება დაიწყეს.

სიბნელეა. სანთელი ანთია და ჩემი ოთახი იღუმალეებით ივსება.

როგორ გავაცოცხლო მკვდარი მსახიობი, როგორ ვასწავლო სხვა ადამიანის ცხოვრებით ცხოვრება, გაცნა, ტანჯვა. ის, რასაც უსულო მსახიობი აკეთებს – კარგად ნაცნობი თეატრალური შტამპია, შეიძლება სასაცილოც. მაგრამ უინტერესო. ვაკვირდები, თანდათან როგორ იღევა, ქრება სანთელი: ჩაქრება, მერე უცებ შეკრთება, გაიბრძოლებს, განიცდის, დაიტანჯება და ნელ–ნელა საკუთარ ღღობად სტეორინში ჩაეფლობა. ალბათ, თეატრის არსიც ესაა. ალბათ, ამიტომაც დადის მაყურებელი თეატრში, რომ ტანჯვის, დაღუპვის მოწმე გახდეს, არა მხოლოდ მოწმე, არამედ განცდის თანამონაწილაც, რათა მერე თავის ტანჯვას გარედან შეხედოს.

აი, ჩაქრა კიდევ სანთელი, მერე, უცებ, ისევ აინთო და ჩაქრა, ახლა უკვე სამუდამოდ, გამოცხადების ქადაგებისას ჩაიწვა კოცონზე. მშვიდობით, სანთელო! ადამიანიც ასეა – შეკრთება და ჩაიფერფლება თავისი გზის დასასრულს, სპექტაკლის დასასრულს.

(„ხელოვნება“ № 1–2–3, 1995)



ა. - ერსნიშვილი, გ. - ალექსი-მესხიშვილი





მ. თუმანიშვილი, მ. ჩახავა





თუმანიშვილი, ე. მანჯგალაძე



მ. თუმანიშვილი, ნ. კრიმოვა, ს. თაყაიშვილი, ე. მანჯგალაძე



მიხეილ თუმანიშვილი კინომსახიობთა თეატრის მსახიობებთან ერთად



მიხეილ თუმანიშვილი კინომსახიობთა თეატრის მსახიობებთან ერთად



მ. თუმანიშვილი, ვ. ანჯაფარიძე



მ. თუმანიშვილი, ს. თაყაიშვილი



კლესტონოვი, მ. თუმანიშვილი



მ. თუმანიშვილი, რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე



მიხეილ თუმანიშვილი რეპერტიკიაზე



პირთა საძიებელი

ა

აბაშიძე დ. 27
 აბულაძე თ. 241
 აინშტაინი 175, 184
 ალექსიძე დ. 77 196, 207, 209, 211, 212, 218
 ამირანაშვილი ა. 88, 203
 ანატოლი ე. 201
 ანდრეევი ლ. 136
 ანდლულაძე ნ. 213
 ანუი ჟ. 256, 282
 ანჯაფარიძე ვ. 173, 200
 არაბული მ. 21, 42
 არისტოტელე 154, 178
 ასლაშაზიშვილი მ. 223
 აფხაიძე ე. 208
 აღსაბაძე შ. 230
 ასელგლიანი ე. 29, 206
 ასმეტელი ს. 11, 35, 77, 137, 150, 184, 227, 229, 240

ბ

ბაგრატიონ-გრუზინსკი ნ. 21, 42
 ბალანჩინი ჯ. 94
 ბარათაშვილი ნ. 208
 ბარათაშვილი პ. 22, 43
 ბარო ჟ.ლ. 128
 ბახი ი. ს. 230
 ბახტინი, მ. 10, 77, 124
 ბეთოქენი 269, 273, 278, 279
 ბერიძე ე. 196, 245
 ბოლქვაძე რ. 203
 ბომარშე პ. 260
 ბოტიჩელი ს. 184
 ბრეიგელი პ. 141
 ბრეხტი ბ. 125, 137, 150, 159, 197, 202, 208

ბრუკი პ. 19, 30, 187, 239, 299, 300, 326

ბრუნო ჯ. 141
 ბუაჩიძე კ. 70, 184
 ბურდული ნ. 203

გ

გაბილაია გ. 223
 გაბრიაძე რ. 227
 გამრეკელი ი. 11, 208
 გაგეჭკორი გ. 173, 196, 208
 გელიკე ა. 301
 გიაცინტოვა ს. 217
 გიგოშვილი, ი. 211
 გოეთე ი. ვ. 128, 260
 გოია 242
 გონჩაროვა ნ. 132
 გორკი მ. 229
 გოძიაშვილი ე. 200
 გუგუშვილი ე. 217
 გუდიაშვილი ლ. 206
 გუნია ე. 118, 199, 200

დ

დადიანი შ. 26
 დავითაშვილი გ. 326
 დალი ს. 242
 დეგა ე. 309
 დემეტრაშვილი, ნ. 220
 დვალი პ. 190
 დვალისშვილი კ. 29
 დოლიძე ე. 208
 დოლიძე ქ. 28, 187
 დუმბაძე ნ. 70, 227

ე

ევაძე ო. 93
 ევრიპიდე 76

ეზენშტეინი ს. 129, 199
ენშტეინი ალ. 240
ეკზიუპერი ა. 145
გრეკო ელ. 143, 169
ენგელსი ფ. 101
ესქილე 75
ეფროსი ა. 86, 239

ვ
აიგელი ე. 173
ვასაძე ა. 34, 139, 196, 222
ვასილევსკი ა. 216
ვახტანგოვი ა. 25, 138, 227
ვერდი ჯ. 266
ვეროკიო ა. 222, 223
ვერტონსკაია ა. 201
ვირსალაძე ს. 187
ვოლტერი 240

ზ
ზაქარიძე, ს. 51, 84, 138, 150, 200,
208, 239

თ
თაბუკაშვილი ლ. 28, 254
თავაძე დ. 214
თაიროვი ა. 137
თაქთაქიშვილი ო. 208
თაყაიშვილი ს. 51, 200
თუმანიშვილი მ. 135, 242

ი
იანტბელიძე ე. 21, 241
იანუშვილი გ. 242
იანონტოვი ე. 68
იბსენი პ. 128, 260
იოსელიანი ლ. 196
იონესკო ე. 228

კ
კაკაბაძე ბ. 21
კაცსაძე გ. 196
კაკაბაძე დ. 206
კაკაბაძე პ. 110
კამიუ ა. 173
კარნე მ. 246
კახიანი მ. 203
კახიძე ჯ. 164
კეროლი ლ. 40, 177, 259
კვასხაძე ნ. 55
კვაჭაძე გ. 214
კერენსკილადე ზ. 29, 173, 196, 208,
218
კიენაძე გ. 196
კლდიაშვილი დ. 74, 76, 110, 183, 236,
239, 257, 295
კნეზელი მ. 216, 204, 231
კობახიძე ბ. 208
კოტო უ. 201, 288
კოროლენკო ე. 59
კოტეტიშვილი ე. 254
კოპოლტი პ. 130, 243
კრეგი გ. 183, 262
კრაევიშვილი კ. 212, 215
კუჭუბიძე მ. 19
კუჭუხიძე მ. 231

ლ
ლაპიაშვილი ფ. 208
ლეკიშვილი ნ. 29
ლენინი ე. 80
ლორკა გ. 94
ლოპე დე ვეგა 157
ლორთქიფანიძე გ. 196, 231
ლორთქიფანიძე ნ. 73, 110

მ
მანჯგალაძე ე. 23, 51, 173, 196, 203,
208, 211

მარმონტელი პ. 67

მარსო მ. 144

მარშაკი ს. 84

მარჯანიშვილი კ. 31, 77, 137, 184,
197, 199, 200, 203, 227, 229, 240,
241

მაქსიმოვა ა. 234

მალალაშვილი ე. 218

მალალაშვილი ქ. 206

მახარაძე კ. 28, 208, 211, 234

მდივანი გ. 216

მეიერჰოლდი ე. 25, 65, 77, 137, 143,
150, 197, 217, 227, 251, 319

მენაბდე მ. 21

მერიმე ე. 75

მესხიშვილი ლ. 237, 293

მელვინეთუხუცესი ო. 196

მილერი ა. 277

მილტინესი 263

მირცხულავა ლ. 231

მიქელანჯელო ს. 146

მიქელაძე ს. 231

მიჰოელსი ს. 166

მოლიერი ჟ. ბ. 59, 220, 227, 230,
239, 242, 244, 248

მოცარტი ა. 220, 261

მჟავია დ. 11

მრეელიშვილი მ. 50, 196

მრეელიშვილი ს. 227

ნ

ნათაძე რ.გ. 84

ნაკაშიძე ც. 21, 28, 42

ნაპოლეონი 89

ნახუცრიშვილი გ. 239

ნებულიშვილი მ. 21

ნეკოშიუსი ე. 135

ნემიროვიჩ-დანჩენკო, ელ. 129

ნიკოლაიშვილი ბ. 217

ნიკოლაძე ე. 45

ნიუტონი 91, 184, 249

ნიცშე ფ. 121

ო

ომიაძე ა. 207

ოხლოპკოვი ნ. 142, 216, 217

ო' პენრი 12

პ

პავლოვა ი. პ. 134

პავლოვი ი. 61

პატარაია ე. 215

პატარიძე კ. 11

პერინი მ. 288

პეტიპა მ. 222

პეტრუშევსკაია ლ. 235

პინტერი პ. 228

პლატონი 250

პოპოვი ა. 65, 231

ჟ

ჟემიე ფ. 65

ჟერი ა. 20

ჟორდანია გ. 196, 231

ჟღენტო ი. 28, 223

რ

რაბლე ფ. 61, 124, 131

რაიკინი ა. 123, 144

რეინჰარდტი ი. 138, 294

რენუარი 175, 310

რეხვიაშვილი ლ. 42

რიკობინი ს. 67

რიხტერი ს.ვ. 134

რობაქიძე გრ. 230

როდენი ო. 175

როზოვი ე. 216

ს

საკანდელიძე კ. 173

საღვინი ტ. 117
 სარქისოვი ე. 224
 საღარაძე გ. 69, 196, 207
 სერვანტესი 157
 სიხარულიძე გ. 218
 სოკრატე 314
 სოფოკლე 282, 283, 317
 სტალინი ი. 80
 სტანილაესკი, კ. 77, 92, 118, 150, 197, 202, 244
 სტრელერი ჯ. 19, 150
 სტურუა რ. 7, 20, 77, 196, 204, 229, 321
 სუმბათაშვილი, ი. 28, 86

ტ
 ტაბლაშვილი ე. 172
 ტალი მ. 163
 ტოვსტონოგოვი გ. 140, 150, 164
 ტროცკი ლ. 190
 ტურგენევი ი. 141
 ტურიაშვილი მ. 249

უ
 უაილდერი ო. 253
 უილიამსი ტ. 254
 ულანოვა გ. 234

ფ
 ფეიხტენგერი ლ. 309
 ფელინი ფ. 91, 192
 ფიროსმანი ნ. 144
 ფოკინი მ. 222
 ფრეინდლიხი ა. 201

ქ
 ქავთარაძე გ. 19, 204, 220, 229, 231
 ქანთარია ა. 218, 231
 ქიანელი, ლ. 162
 ქობულაძე ს. 206

ყ
 ყანჭელი, გ. 70
 ყანჭელი ს. 207
 ყიფიანი კ. 199
 ყიფშიძე ზ. 203
 ყიფშიძე კ. 199
 ყუშიტაშვილი ე. 231

შ
 შავგულიძე გ. 52, 172, 200
 შალამბერიძე ე. 232
 შამანაძე შ. 227
 შამპოლიონი, ე.ფ. 61
 შახაზიზოვი კ. 217
 შერმაზანოვი ე. 214
 შექსპირი 5, 28, 57, 76, 151, 256, 261, 285, 289, 292
 შილერი ფ. 258
 შოპენი ფ. 151, 305, 309, 322
 შოუ ბ. 102

ჩ
 ჩაპეკი კ. 173
 ჩაპლინი ჩ. 44, 175, 240
 ჩარკვიანი თ. 239
 ჩახავა მ. 208, 243
 ჩეხოვი ა. 86, 159, 254, 256, 296, 308, 309, 312, 317, 321, 327
 ჩიქინიძე ნ. 21, 43, 203
 ჩიქოვანი ს. 238
 ჩიხლაძე ლ. 80
 ჩუგუაშვილი გ. 203
 ჩხაიძე ა. 70
 ჩხაიძე ალ. 24, 70
 ჩხეიძე თ. 19, 77, 196, 204, 220, 230, 231
 ჩხეიძე ნ. 26, 208
 ჩხეიძე რ. 29
 ჩხიკვაძე რ. 24, 173, 196, 214, 243
 ჩხიკვიშვილი რ. 203

ც

ცაგარელი ა. 46, 256
ცეცაძე მ. 132, 155
ცინცაძე ს. 23, 208, 216

ძ

ძეგლაძე გ. 34

ჭ

ჭაბუკიანი ვ. 183, 234
ჭავეჭავეძე თ. 34
ჭავეჭავეძე ი. 107, 111
ჭანჭეჭაძე ნ. 201, 203

ხ

ხაჩიძე დ. 203
ხორავა ა. 7, 84, 172, 196, 203, 212,
217, 230
ხრუშჩოვი ნ. 191

ჯ

ჯაფარიშვილი, ვ. 5
ჯანაშია მ. 21, 50, 122, 203
ჯაფარიძე მ. 23, 135, 239
ჯინორია მ. 173
ჯოჯუა დ. 21

პ

პაინე პ. 69
პეგელი ფ. 172
პიუსტონი ჯ. 227
პოლი პ. 159