

მხეჯრე ლექსნი

მეუბნობი
ლექსნი
მეორე
წიგნი II



გამომცემლობა „კანტავი“
თბილისი
2013

ISBN 978-9941-9187-0-4 (პირველი გამოცემა)

რედაქტორი: ია ანთაძე – ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
ჟურნალისტი.

ტექსტზე მუშაობდა: ელენე თუმანიშვილი

დამკაბადონებელ-დიზაინერი: ეკატერინე ოქროპირიძე

კორექტორი: მანანა სანადირაძე

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი, გამოცემლობა „კენტავრი“, 2013

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing
House “Kentavri”, 2013

ISBN 978-9941-9161-0-6 (ტომეული)

ISBN 978-9941-9247-8-1(წიგნი II) (მეორე გამოცემა)

ეს მშვენიერი შენობა ჩემი მშობლიური სახლი იყო. მე წამოვედი თეატრიდან, სადაც თითქმის ოცდახუთი წელი ვიმუშავე.

მინდა სწრაფად მოვეუსვა ნიჩაბი და რაც შეიძლება ღრმად შევცურო ზღვაში, სადაც სიმშვიდე და სიმყუდროვეა, სადაც არავინაა. წყეული ნაპირი უკან დარჩა, მაგრამ ჯერ კიდევ მიზიდავს თავისი ვნებებითა და სურვილებით. მინდა, მათგან განვთავისუფლდე, მაგრამ არაფერი გამომდის. სად ვნახო უკაცრიელი კუნძული ანდა გამოქვაბული, რომ შიგ დავიმალო და, ბოლოს და ბოლოს, გავიაზრო, რა მოხდა ... მაინც, რა?!

რა არის „შვიდკაცა“? ამას მოგვიანებით აეხსნია, ახლა ამის განწყობა არ მაქვს.

ერ, კონმეზ გაძეცით ზმა!

და უცებ, გასაგები ხდება: ყველაფერი წავიდა, წარსულს ჩაბარდა და იმიტომ კი არა, რომ მე წამოვედი თეატრიდან, არამედ იმიტომ, რომ ეს ყველაფერი უფრო ადრე დამთავრდა.

დილით ტელეფონმა დარეკა. ჩემთვის ძალიან საყვარელი მეზობელი თეატრიდან მირეკავდნენ.

— გირეკავთ, რომ ამ რთულ სიტუაციაში მხარში დაგიდგეთ. დიდი ხანია ვგრძნობდი, რომ სწორედ ასე მოხდებოდა ყველაფერი. მაგრამ უნდა გახსოვდეთ, რომ უამრავი ხალხი ადევნებს თვალყურს, რაც თქვენს თავს ხდება. ისე, კაცმა რომ თქვას, რისთვის უნდა გაიხეთქოთ გული? ბრწყინვალე სპექტაკლები გაქვთ დადგმული, მაყურებელს უყვარხართ, გაფასებენ. სულით ნუ დაეცემით, წინ ჯერ კიდევ მრავალი გამარჯვება გელით!

ადვილი სათქმელია — „სულით ნუ დაეცემი“. მაინც, რა ძალისხმევა მჭირდება, რომ არ დავეცე? კიდევ უფრო სწრაფად ეუსვამ ნიჩაბს და უფრო ღრმად შევდივარ ცისფერ ზღვაში, სადაც აღარაფერია წარსულიდან დარჩენილი. მიჭირს.

ვერაფრით შევგუბებივარ ამ ჩემს ახალ ყოფას. რაღაც სიცარიელეს და უწონადობას ვგრძნობ. მთელი ცხოვრება საღდაც ვიყავი. იყო ბავშვობა — ბავშვობაში ვიყავი, შემდეგ — სკოლაში, შემდეგ — ჯარში, ომში. ომის შემდგომ — ინსტიტუტში, რუსთაველის სახელობის თეატრში. აი, ახლა კი — აღარსად ვარ. თეატრი საღდაც შორს დარჩა, ქალაქის დიდი, ნისლიანი სილუეტით. არადა, თეატრს ცხოვრების ოცდახუთი წელი შეეწირა. ჩემი მეუღლე სხვაგვარად მირჩევს ამ ფრაზის თქმას: მე კი არ შევწირე ვიღაცას ოცდახუთი წელი, არამედ თეატრმა მომცა საშუალება, მის კედლებში ოცდახუთი წელი მეშუშავა. შესაძლოა, ის მართალიც იყოს.

მაინც, რატომ წამოვედი თეატრიდან? იმიტომ, რომ საღდაც რაღაც შეშემალა, რაღაც ჩავარდნა მოხდა. ალბათ, სჯობს ყოველივე ამაში გავერკვე — ზედმეტი ემოციების გარეშე, ისე, რომ წერილმანებს არ ჩავეძიო, რომლებიც ასე მტკივნეულად მხდება გულზე. თუ თეატრი არ არსებობს ასეთი წერილმანების გარეშე? მაგრამ სად გადის ზღვარი იმისა, რა შეიძლება და

უნდა მოითმინო?

მაშ, ასე, რატომ წამოვედი? იქნებ, ღირეცის გამო? არა. ღირეცისათან ყოველთვის მქონდა იდეალური თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, სავსებით ასატანი, საქმიანი ურთიერთობა. სხვა რეჟისორების გამო წამოვედი? არა მგონია. მით უფრო, რომ თეატრის რეჟისურა ჩემი ყოფილი მოწაფეებისგან შედგება. ისინი პატივს მცემდნენ, აღიარებდნენ ჩემს პედაგოგიურ ავტორიტეტს, მაგრამ ერთმანეთში თუ მაკრიტიკებდნენ კიდევ (როგორც ეს საერთოდ სჩვევიათ ახალგაზრდებს), ამით მუშაობაში ხელს არასოდეს მიშლიდნენ. მე ჩემი მოწაფე-რეჟისორებით შემოიძლია ვიამაყო. მართალია, ყოველდღიურ ურთიერთობაში ზოგჯერ მავიწყდებოდა ხოლმე, რომ ისინი ბავშვები აღარ არიან, მაგრამ ამას სერიოზულ კონფლიქტებამდე არასოდეს მივუყვანივართ. არა, ჩვენ შუა ვერ მოასწრო აღმართვა იმ კედელმა, რომელიც ზოგჯერ თაობებს ჰყოფს. სწორედაც რომ ვერ მოასწრო, შესაძლოა, კიდევ აღიმართოს. მაგრამ ახლა — არა, მათ გამო, ახალგაზრდა რეჟისორების გამო, არ წამოვსულვარ თეატრიდან.

იქნებ, რუსთაველის თეატრის სცენა მეტი სმეტად დიდია, მე კი, სიბერეში, სხვა, უფრო ინტიმურ, კამერულ მასშტაბებს ვისურვებდი? ასეც ზდება ხოლმე. მაგრამ ჩვენ, თავის დროზე, თეატრში გავხსენით მცირე სცენა. იქ მე თავისუფლად შემეძლო მეკეთებინა ჩემი საქმე, ხელს არავინ მიშლიდა.

დარჩნენ მსახიობები. ნუთუ, ყველაფერი ესოდენ ბანალური და, როგორც ჩანს, გარდაუვალი შიდა თეატრალური კინკლაობის გამო მოხდა? ჩემით უკმაყოფილონი იყვნენ ისინი, ვისაც ჩემს სპექტაკლებში იშვიათად ვაკავებდი. მაგრამ რომელ თეატრში არ ზდება ეს? უროლო მსახიობი — ყუმბარაა, რომელიც ჯიბეში გიღევს და ყოველ წუთს შეიძლება აფეთქდეს — მაშინ კი, აბა, შენ იცი, რეჟისორო, თუ გაუძლებ! ჩემს შემთხვევაშიც, ამ თვალსაზრისით, ისე იყო, როგორც ყველასთან ზდება ხოლმე. როდესაც თეატრში აღმოვჩნდი, ზოგიერთი მსახიობი — წარსულში რომ მავანი ნიჭიერად მიიჩნეოდა, სამუშაოს გარეშე დარჩა. მე მათ „ვერ ვხედავდი“ და რა მექნა, საკუთარ

თავს ვერ ვეწინააღმდეგებოდი. თუკი, ამასთან, მსახიობი ოცნოცდაათი წლისაა, ამას რა უშავს, მას ჯერ კიდევ შეუძლია ყველაფრის თავიდან დაწყება. უარესია, თუკი ის ორმოცსაა გადაცილებული და წარმატებების გამოცდილებაც აქვს. აქ, ზოგჯერ, მთელ სამსახიობო ცხოვრებაზე შეიძლება მიდიოდეს საუბარი.

საინტერესოა, ახლა ჩემს „მოწინააღმდეგეებს“ ვიხსენებ და ვერ გამიგია, რატომ შეგვეძლო ცხოვრებაში ბევრ რამეზე მოვრიგებულებით, მაგრამ, ამასთანავე, არ შეგვეძლო ჩვენი ხელოვნების პრობლემებსა და ამ ხელოვნებაში ჩვენი რეალური მონაწილეობის გარკვევა. როდესაც ეს მსახიობები ჩემს სპექტაკლებში იყვნენ დაკავებულები, ისინი მაშინვე, თითქოსდა, თანამოაზრეები ხდებოდნენ, სწორედაც რომ „თითქოს“, იმიტომ რომ, ყველაფრის თამაში შეიძლება, რასაც ინებებ, მათ შორის — საერთო მხატვრული მრწამსისაც. მაგრამ საკმარისი იყო, ეს მსახიობები ორ-სამ სპექტაკლში არ დამეკავებინა და ისინი ჩემს დაუძინებელ, შეურიგებელ მტრებად იქცეოდნენ. გარკვეულწილად, ამის ახსნაც შეიძლება: მსახიობი თეატრში დაკავებული უნდა იყოს, უნდა მუშაობდეს. მეც — თუკი დადგმის უფლებას ვერ მივიღებ, ალბათ, გავმხეცდები. არა, გულის სიღრმეში მესმის იმათი, ვინც სამუშაოს გარეშე დარჩენილი, იტანჯებოდა და მზად იყო მე, რეჟისორი, ყველანაირ მომაკდინებელ ცოდვაში დავედანაშაულებინე. არა, მათ გამო არ წამოვსულვარ თეატრიდან.

მე სხვა მსახიობების გამო წამოვედი — მათ გამო, ვინც ძალიან მიყვარდა, ვისთან ერთადაც საკუთარ გზას ვიწყებდი თეატრში და ვის გარეშეც ჩემს საუკეთესო ნამუშევრებს ვერ შევქმნიდი.

მე წამოვედი იმათ გამო, ვისაც თანამოაზრეებად და მეგობრებად მივიჩნევდი. აი, რა არის სიმართლე.

ყოველივე ამაში კარგად უნდა გავერკვე. მგონი, მთავარს ჩაეწვდი.

... რა უცბად მოხდა ყველაფერი! ათი წელი ვერთიანდებოდით, ერთად ვქმნიდით, ვიღაცას რაღაცას ვუმტკიცებდით. შემდეგი

ათი წელი ვცდილობდით, შემოქმედებითი თანამეგობრობა შეგვენარჩუნებინა, შემდეგ, რამდენიმე წელიწადს, კვდომის პროცესს ვწელავდით. ჩემთვის ყველაფერი „ფუჩიკიდან“ დაიწყო და „ჭინჭრაქათი“ დასრულდა. „ანტიგონე და „ფედრა“ უკვე გამოსავლის ძებნა იყო. ჩვენს თავს უკვე რაღაც მოხდა. აუცილებლად უნდა გავარკვიო – რა მოხდა, მაინც, რა.

მაშ, ასე, ჩემი თანამებრძოლები ველარ მიგებდნენ, თუ მე აღარ მესმოდა მათი. რატომღაც, მათ უკვე აღარ ალელვებდათ ის პრობლემები, მე რომ დღედაღამ მტანჯავდა. წინათ კი ჩვენ ერთად ველავდით, განვიცდიდით, ვიტანჯებოდით. ახლა ვხედავ, რომ რაღაც მომენტიდან დიდად აღარც მე ვცდილობდი, გამეგო, რას ესწრაფოდნენ ისინი. შეუძნეველად ჩვენი მიზნები დაშორდა. ადრე იყო ასე: – მხოლოდ ჩვენ, მერე – მე და ისინი. ინტერესთა და ამოცანათა თავჩენილმა განსხვავებულობამ უხმო კონფლიქტამდე მიგვიყვანა. ჩვენ 50-ნობიანი წლების თეატრალურ იდეათა დროშა გვეკავა და ვერ შევამჩნიეთ, მხოლოდ ტარი რომ შემოგვრჩა ხელთ. ვერ შევძელით თავის აწევა, სიმართლისთვის თვალებში ჩახედვა – შეგვეშინდა. არსებობენ რეჟისორები, რომელთაც ძალუბთ დაშლის პროცესში მყოფი თანამეგობრობის გადარჩენა. მე ვერ შევძელი. მწარეა ამის აღიარება. თუმცა, მე მგონია, აქ ორგანიზაციულ ზომებსა თუ ვირტუოზულ სტრატეგიაში არ იქნებოდა ხსნა. საჭმე რაღაც სხვას ეხება.

ტელეფონი რეკავს.

– ძალიან საინტერესო და უჩვეულო ოპერა დავწერე. იგი რამდენადმე სიმბოლურია, მე ვიტყვოდი, ალევორიულიც კი. ესა და ეს კომპოზიტორი გახლავართ.

– დიახ-დიახ, გისმენთ.

– თქვენ გარდა ვერავინ შეძლებს ამ ოპერის დადგმას... როდესაც ვწერდი, ფაქტობრივად, თქვენ გვარაუდობდით...

პირდაპირ უნდა მეთქვა, რომ უკაცრიელ კუნძულზე მინდოდა გადაკარგვა, რომ თეატრი მძულდა, რომ არანაირ ოპერაზე ფიქრი არ შემეძლო, მაგრამ, რატომღაც, თავის დაძვრენას ვიწყებ.

– სამწუხაროდ, ვერ შევძლებ...

– კი მაგრამ, თქვენ ხომ წამოხვედით რუსთაველის თეატრიდან, რა გიშლით ხელს...

– სხვა თეატრში ვდგამ, ლენინგრადში...

– ძალიან სამწუხაროა.

მე არსად არაფერს არ ვდგამ. რატომ ჰგონიათ, რომ რეჟისორმა სულ მუდამ რაღაც უნდა დადგას, დადგას, დადგას?!

საიდან დაიწყო ეს ყველაფერი?

ბავშობაში იშვიათად დაგყავდით დრამატულ თეატრში, უფრო მეტად ოპერის სიყვარულს გვინერგავდნენ. შინ სხვადასხვა ოპერიდან არიებს, დუეტებსა და უვერტიურებს ვმღეროდით ხოლმე.

საბავშვო მუყაოს თეატრში, რომელიც ბიძაჩემმა გამოგვიტანა, მე მხატვრის როლს ვასრულებდი – „ალადინის ჯადოსნური ლამპრისა“ და სხვა სპექტაკლების დეკორაციებს ვაკეთებდი.

ერთ დროს ძალიან გამიტაცა ცირკმა. ჩვენი მეზობელი ცირკის ორკესტრში უზარმაზარ პელიკონზე უკრავდა. ყოველ კვირას, დღისით, თავისთან მიეყავდი ხოლმე. ცირკში ღირიჟორის გვერდით ვჯდებოდი (ღირიჟორი, რატომღაც, სულ სადღაც ქრებოდა) და იქიდან ვუყურებდი არენას. კარგად მახსოვს მუსიკალური ექსცენტრიკოსების – ბიმის და ბომის, კლოუნ-მხტომელის – ვიტალი ლაზარენკოს, ვლადიმერ დუროვისა და მისი ცხოველების თეატრის გამოსვლები. იმხანად კლოუნებმა ხშირად იცოდნენ ხოლმე მაყურებელთან გამოლაპარაკება. კლოუნის თითოეული რეპრიზისგან აღფრთოვანებული,

ხარხარს ვიწყებდი, თუმცა, მაინცდამაინც არც კი მესმოდა ნათქვამის არსი. მაგრამ ირგვლივ ყველა ხარხარებდა და მეც — მათთან ერთად!

სკოლაში, უფროს კლასებში, არქიტექტურობაზე ვოცნებობდი და ბევრსაც ვხატავდი. ერთხელ ახალი თეატრის პროექტი დავხაზე და მაკეტიც კი გავაკეთე. ამოცანა, რატომღაც, ოპერის, დრამატული თეატრისა და ცირკის შეთავსება იყო.

ან, იქნებ, ჩემი სასკოლო სპექტაკლები იყო ყველაფრის მიზეზი? თავი „ხელოვნების კაცად“ წარმოვიდგინე და ამხანაგებთან ერთად „პლატონ კრეჩეტი“ და კიდევ რაღაც პიესა დავდგი, რომელიც დივერსანტებს ეხებოდა.

ჩემს გვერდით არავინ აღმოჩნდა ისეთი, რომ დროზე შევეჩერებინე და დაახლოებით ეთქვა ის, რასაც მე ვეუბნები ხოლმე პირველკურსელებს: წადით, თავს უშველეთ, ვიდრე გვიანი არ არის. თეატრი — საშინელი თამაშია. უმრავლესობისთვის ის მარცხით და სულიერი გაკოტრებით მთავრდება. თავს უშველეთ, ვიდრე ახალგაზრდები ხართ და ცხოვრებაში უფრო საიმედო გზის პოვნას მოასწრებთ. ღმერთმა ნუ ქნას, რამდენიმე წლის შემდეგ გაირკვეს, რომ ის ნიჭი არა გაქვთ, რომელიც ერთადერთია, რაც თქვენ მიერ არჩეულ გზას ამართლებს. წადით სადმე, სულ ერთია სად, ოღონდ შორს წადით. ადამიანს ცხოვრება ხომ მხოლოდ ერთხელ ეძლევა!

მაშინ ჩემთვის ამგვარი სიტყვები არავის უთქვამს. მაგრამ რომც მომესმინა, საეჭვოა, დაბეჯერებინა. კიდევ უფრო საეჭვოა, რომ ბრძნულ რჩევას დავყოლოდი. გარკვეული დროიდან თეატრალური შთაბეჭდილებები მთავარ ცხოვრებისეულ შთაბეჭდილებებად მექცა. არ ვიცი, ოდესმე თუ ახდენდნენ ჩემი, ჩვენი სპექტაკლები ისეთ ძლიერ ზემოქმედებას ახალგაზრდათა სულებზე, როგორსაც ჩვენ განვიცდიდით თავის დროზე.

ათას ცხრაას ოცდაათოთხმეტი წელი. სულ ცამეტი წლისა ვარ. რუსთაველის თეატრი, შილერის „ყაჩაღები“. „ინ ტირანოს!“ — ასე ეწოდებოდა ამ სპექტაკლს ქართულ სცენაზე. შთაბეჭდილება იმდენად ძლიერი იყო, რომ სხვა ყველაფერმა მეორე პლანზე გადაიწია. ეს იყო დრამატული

თეატრის აღმოჩენა. მხოლოდ თეატრი! ჭკვიანი, მამაცი, ლამაზი, შთაგონებული ადამიანები, გრიგალისგან ამოგლეჯილი ხეები, ციხე-დარბაზები, ტავერნები, მოვლენათა სწრაფლმდინარება და, რაც მთავარია, — ბრძოლა! ბრძოლა სამართლიანობისათვის, ბრძოლა სიმართლისათვის!

რამდენიმე კვირა გონს ვერ მოვდიოდი, ადგილს ვერ ვპოულობდი. ყაჩაღებს ვასახიერებდი, — იმ ყაჩაღებს კი არა, რომლებსაც ყველა ასახიერებს ბავშვობაში, არამედ იმათ, რომლებიც თეატრში ენახე. ჩვენი ეზოს ხეები უმაღლესი ბოჰემის ტყედ გადაიქცეოდა ხოლმე, სახლის სარდაფი კი — ტავერნად, სადაც თავისუფლებისმოყვარე სტუდენტები იკრიბებოდნენ და აჯანყებას ამზადებდნენ. ჩვენი ეზოს ყველა კედელი საქეტაკლის მიზანსცენებით იყო მოხატული. მეზობლები შლიდნენ ჩემს მხატვრობას, მეორე დღეს კი ის კვლავ ჩნდებოდა კედლებზე.

მას შემდეგ მრავალმა წელმა განვლო. როდესაც „ინტიმანოს“ ვიხსენებ, ყოველთვის ვცდილობ გავიგო, რატომ იწვევდა იგი ასეთ ძლიერ რეაქციას მაყურებელთა დარბაზში. ეს იყო ჭეშმარიტად რევოლუციური თეატრი, მომთხონი, მაძიებელი, თეატრი, რომელიც მოგიწოდებდა — ჩვენ სწორედ ასეთ თეატრს ვხედავდით. ასეთი ხელოვნებით გამოწვეული განცდა სამუდამოდ დაგვამახსოვრდა. გარკვეულწილად შეიძლება ითქვას: ჩვენ, როგორც მაყურებლები, ასეთი თეატრით ვიყავით აღზრდილნი.

მეუღლა ფრანც მორი, რომელსაც ბრწყინვალედ თამაშობდა ა. ვასაძე და უსაზღვროდ მიყვარდა კარლოსი — ა. ხორავა. განცვიფრებაში მოყვადი სტუდენტთა ფიცის სცენას: მუამოხეები რევოლუციური საქმისადმი ერთგულების ფიცს დებდნენ, სკამებს აიტაცებდნენ და ყველანი ერთად ჰაერში ატრიალებდნენ. ცენტრალურ მაგიდაზე კი ფართოდ გადგმული ფეხებით, ზეაწეული ხელებით სიმივით დაჭიმული, ძალ-ღონით, ჭაბუკური გზებით, შთაგონებით აღსავსე კარლოსი იდგა და ყველანი ერთად მღეროდნენ. ეს არაჩვეულებრივი იყო! ყოველ შემთხვევაში, მაშინდელი ჩემი ცამეტი წლის ასაკისთვის.

ანდა, სცენა მორების ციხე-დარბაზში, სადაც ფრანცი

კარისკაცებს და სეფექალებს აიძულებდა, მაღალ კიბეზე პოლონეზი ეცეკვათ. თავშეკავებული სცენა, რომელიც მზადაა, ყოველ წუთს აფეთქდეს და ამ დაძაბულ ფონზე – გაშმაგებული, გარეგნულად ნაპოლეონს ოდნავ მიმსგავსებული ფრანცი. შემდეგ საუბარი და კვლავ მომავალ ყაჩაღთა ფიცი – მშვენიერი მიზანსცენა, რომელიც ლუი დავიდის ცნობილი ტილოთია („პორაციუსთა ფიცი“) შთაგონებული. (საერთოდ, ახლა მგონია, რომ ეს სპექტაკლი შილერის რომანტიკულ „ქარიშხალზე“ მეტად, უფრო დავიდის რევოლუციური კლასიციზმის გასაღებით იყო გადაწყვეტილი...)

სანდრო ახმეტელის სპექტაკლები, რომლებსაც ზედიზედ ვნახულობდი („ანზორი“, „რღვევა“ და სხვ.), მაფორიაქებდა, მოსვენებას არ მაძლევდა. ისინი კომენტარსა თუ რაიმე განსაკუთრებულ მიხვედრას არ საჭიროებდა. აზრი, იდეა ძალიან მკაფიო, უბრალო იყო, ისეთივე უბრალო და ნათელი, როგორიც იმ დროის დემონსტრაციებზე გამოტანილი ლოზუნგები. „ინ ტირანოს!“ – „ტირანების წინააღმდეგ“ – აი, მთელი იდეა! უბრალო და „ბობოქარი“. ახმეტელიც გიტაცებდა ამ იდეით და სცენაზე ვნებათა კორიანტელს აყენებდა – იგი ამის ოსტატი გახლდათ. მისეული სცენების აგება ემოციურ, თავზარდამცემ შთაბეჭდილებაზე იყო გათვლილი – აქედან რიტმის და ტემპის მოულოდნელი ცვლა, მკვეთრი, ხაზგასმული მიზანსცენები. მაყურებელი მოვლენებისა და ემოციების თავბრუდამხვევ მორევში ექცეოდა და სიმშვიდეს კარგავდა.

ახმეტელის საუკეთესო სპექტაკლები – „ანზორი“, „რღვევა“, „ლამარა“, „ყაჩაღები“ – ეს იყო ჭეშმარიტად რევოლუციური თეატრალური ამბოხება ყოფითი, უფერული, უღიმღამო თეატრის წინააღმდეგ.

ახმეტელი სცენების გადაწყვეტას ითხოვდა. მის სპექტაკლებში ვერ შეხვდებოდით პომპეზურ პეროიკასა და მაღალფარდოვან რომანტიკას. ეს ყველაფერი მოგვიანებით აღმოცენდა თეატრში. ახმეტელის სპექტაკლებში ვერც გრანდიოზულ (გრანდიოზულობის გამო), მონუმენტურ დეკორაციებს ნახავდით. ისინიც მოგვიანებით გაჩნდა ჩვენი

თეატრის სცენაზე. ირაკლი გამრეკელის დეკორაციები ზუსტი, ლაკონიური, შეიძლება ითქვას — მოკრძალებულიც კი იყო, მაგრამ შინაგანი ღინაშიზმით აღსავსე ეს დეკორაციები მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

ახლა დაზუსტებით არ შემიძლია ვთქვა, რა უფრო მეტად მიტაცებდა — დადგმა, მსახიობთა თამაში თუ დეკორაცია. ყოველ შემთხვევაში, დეკორაცია არაჩვეულებრივად ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენდა ჩემზე. ეს იყო მიხვეულ-მოხვეული კიბეების, პატარ-პატარა მოედნების, თაღების, აივნების რაღაც განსაკუთრებული სამყარო. ყველაფერი ზუსტი კონტურით იყო მოხაზული და ჭეშმარიტ საზოგნებამდე მიყვანილი.

ბოჰემიის ტყე — უშველებელი ხის ამობრუნებული ფესვები და შავი ფულუროები, სადაც მაწანწალა ყაჩაღები იმალებოდნენ. და ამ ყველაფერს კაშკაშა ყვითელი, უფრო სწორად, ნარინჯისფერი ფონი გასდევდა. დახვეწილი, თითქმის ჭერამდე აზიდული კიბე და მის ქვეშ მოწყობილი ტავერნა. ტაბურეტები და მაგიდა. რა კარგი იყო ეს ყველაფერი! არანამდვილი, გამოგონილი, მაგრამ აბსოლუტურად დამაჯერებელი სამყარო. საკუთარი, გარკვეული ხედვის რაკურსი, სახეცვლილი, გადასხვაფერებული რეალური სამყარო.

რომანტიკული თეატრი, მსგავსი ახმეტელისეული თეატრისა, დღეს არ არსებობს. იქნებ, ჩვენმა არცთუ რომანტიკულმა დრომ გადაწია იგი წარსულში, იქნებ, ამაში რაღაც წვლილი, ჩვენც მიგვიძღვის. ძალიან კარგად მახსოვს, ვიღაცის მითითებით როგორ „ასწორებდნენ“, „რეალურს“ ხდიდნენ ბრწყინვალე ბოჰემიის ტყეს. ნარინჯისფერი უკანა ფონი „შიშვინისებური“ ტყით მოხატეს. ხვეული კიბე საერთოდ აიღეს იმ საბაბით, რომ ცხოვრებაში ასეთი კიბე არ არსებობსო. სამი საფეხურიღა დატოვეს — ნიშნად „რეალური“ კიბისა. არადა, დეკორაციის მთელ აზრს სწორედ ეს ხვეული ხაზი წარმოადგენდა.

შემდგომ, სასცენო რომანტიზმის კვდომის პროცესს ძლიერ დაეხმარა ბრეხტი და, აი, აქ უკვე რიგიანად შეუწყო ხელი ჩემმა თაობამაც. დღესდღეობით სიტყვა „რომანტიკული“ „ძველმოდურის“ სინონიმად იქცა.

მაგრამ ზოგჯერ ვფიქრობ, რომ სწორედ რომანტიკული თეატრი გვაკლავს ჩვენს და ჩვენს მაყურებელსაც, ოღონდ, ბუტაფორიული კი არა, არამედ ნამდვილი რომანტიკული თეატრი, რომელსაც, თავის მხრივ, საუკეთესო მსახიობები სჭირდება. მათ შესწევთ უნარი, განგვაკვიფრონ, აქვთ განსაკუთრებული შინაგანი ყოვლისშთანმთქმელი მთლიანობა, ამაღლებულისა და პოეტურის განსაკუთრებული რწმენა.

ზოგჯერ ისიც მგონია, რომ ცოტათი ვაზვიადებთ და ახმეტელის სპექტაკლებში ყველაფერი სულაც არ იყო ესოდენ კარგი და მოწესრიგებულ-მოგვარებული. დარწმუნებულიც კი ვარ საპირისპიროში. არ ვიცი, სხვები რა მოსაზრებით, მაგრამ მე იმიტომ ვაზვიადებ, რომ მინდა, ჩემი ჭაბუკური აღმოჩენა თეატრისა არასოდეს წამეშალოს მეხსიერებიდან და მუდამ მასაზრდოებდეს. ხშირად დამიჯერია საკუთარი თავი იმაში, რომ როდესაც ახალგაზრდებს იმდროინდელ სპექტაკლებზე ვუყვები, რაღაცას ცოტათი ვცვლი, ვასწორებ, ჩემს შეთხზულს ვამატებ. რა გაეწყობა, — მე უკვე სულ სხვა თაობის კაცი ვარ. მაგრამ ჩემთვის ძვირფასია ეს ჭაბუკობისდროინდელი, შესაძლოა, ოდნავ გულუბრყვილო შთაბეჭდილებები, თეატრიდან მიღებული ჩემი პირველი გაოგნება.

რა აზრი აქვს იმის მტკიცებას, რომ ამერიკა კოლუმბს არ აღმოუჩენია? ჩემი თეატრალური ამერიკა მაინც კოლუმბმა, ჩემი ბავშვობის ადამიანმა-გმირმა — რეჟისორმა სანდრო ახმეტელმა აღმოაჩინა.

შემდგომ სხვა ძალიან მნიშვნელოვანი აღმოჩენებიც მქონდა, მაგრამ ისინი ჯეროვნად რომ შეიგრძნო და შეაფასო, აუცილებელია, გკონდეს საკუთარი ათელის წერტილი, გახსოვდეს ის პირველი შთაბეჭდილება.

უნდა ითქვას, რომ ყველა როდი იყო იმხანად ახმეტელის ხელოვნების თავყვანისმცემელი. მის შესახებ საკმარისად ბევრს კამათობდნენ. ყველა ჩემი ნათესავი, მაგალითად, ფიქრობდა, რომ რუსთაველის თეატრი ზედმეტად ხმაურიანი, ზედმეტად ტემპერამენტოვანი იყო და უპირატესობას მარჯანიშვილის თეატრს ანიჭებდა. და ამის გაგება შეიძლება. მარჯანიშვილის

თეატრში ბევრი ბრწყინვალე, ახალგაზრდა, ძლიერი მსახიობი მუშაობდა, მთელი თანაგარსკვლავები: ვერიკო ანჯაფარიძე, სესილია თაყაიშვილი, ვასო გომიაშვილი, სერგო ზაქარიძე, გიორგი შავგულიძე და მრავალი სხვა. მარჯანიშვილის დახვეწილ, მთაგონებულ, არაჩვეულებრივი პლასტიკურობით გამორჩეულ საუკეთესო მსახიობებს სიცოცხლის ბოლომდე შესწევდათ უნარი, სცენაზე შეენარჩუნებინათ ის, რითიც მონუსხა, რაც შეასწავლა მათ კოტე მარჯანიშვილმა. საინტერესოა, რას შეინარჩუნებენ ჩემი მოწაფეები, შევძელი კი რაიმე მესწავლებინა მათთვის?

ზაფხულია. ცხელა. ვზივარ მისაღებ გამოცდებზე რეჟისურაში და თავში გამუდმებით ერთი ფიქრი მიტრიალებს: საიდან უნდებათ ამ თექვსმეტი-ჩვიდმეტი წლის ბავშვებს იმის რწმენა, რომ ისინი შეძლებენ, უზარმაზარ შემოქმედებით კოლექტივს უხელმძღვანელონ?

საიდან უნდებათ რეჟისორად გახდომის სურვილი, განსაკუთრებით კი გოგონებს? საიდან მოდის ეს? სრულებით არ მესმის. იქნებ – ბრძანებების გაცემის, ცენტრში ყოფნის უბრალო სურვილიდან?

– რატომ გადაწყვეიტეთ მაინცდამაინც ამ ფაკულტეტზე ჩაბარება?

– რეჟისორობაზე ბავშვობიდან ვოცნებობდი (არადა, ის ჯერ ჩვიდმეტი წელზე მეტის არაა).

– როდისმე სპექტაკლი თუ დაგიდგამთ?

– არა.

– თუნდაც, თქვენს სახლში ანდა სკოლაში?

– არა.

– ლექსებს თუ კითხულობთ?

– არ მიცდია.

- თუ ხატავთ?
- არა.
- წერთ?
- ცოტ-ცოტას... ლექსებს. (არადა, საქართველოში ვინ არ წერს ლექსს?!)
- და მაინც, რატომ გადაწყვეტეთ ამ ფაქულტეტზე ჩაბარება?

– ბავშვობიდან მინდა, რეჟისორი გავხდე.

აი, რა გინდა, ქნა?

გამოცდაზე უნდა გავარკვიოთ, აქვს თუ არა ამ ნახევრად ბავშვს უნარი, როგორც შემოქმედმა, ისე აღიქვას სამყარო. შესწევს თუ არა მას დაკვირვების, დაგროვების, საკუთარ პიროვნებაში, საკუთარ წარმოსახვაში გატარების, შემდეგ კი ყოველივე ამის სხვისთვის გადაცემის უნარი? ჩვიდმეტი წლის მანძილზე ძალიან ცოტა რამაა დაგროვილი, მაგრამ ჩვენ ამ დაგროვილის, „ბაგაჟის“ რაოდენობა კი არ უნდა განვსაზღვროთ, არამედ მისი შეძენის უნარი. შესასვლელ გამოცდებზე ამის დადგენა რთულია, შეცდომა გარდაუვალია. არსებითად, მხოლოდ გამოსაცნობია ის, თუ რამდენად აქვს ადამიანს ამ რთული პროფესიისადმი მიდრეკილება, შემდგომ კი სულერთია, თითოეული თავის გზას დაადგება, მათ შორის ცოდნის შეძენის კუთხითაც, რომ აღარაფერი ვთქვათ ცხოვრებისეულ გამოცდილებაზე.

... ასობით ადამიანი, ტიპი, ხასიათი ირევა ჩემს მეხსიერებაში და გარეთ გამოსვლას ლამობს. თითქოს სადღაც ჩემში, შიგნით, უზარმაზარი გამოქვაბული-კატაკომბები გადაჭედილია ადამიანებით, რომელთაც ოდესღაც შევხვედრივარ. დავხუჭავ თუ არა თვალს, ისინი მაშინვე აქ ჩნდებიან. მათი ხმები ჩამესმის, თვალწინ მიდგას მათი სიარულის, საუბრის მანერა, ვხედავ მათ ტანსაცმელს, სხვადასხვა ჩვევას. განა გულდასაწყვეტი არ არის, რომ ყველა ეს ადამიანი-მოგონება ჩვენთან ერთად კვდება! კარგია, იყო მწერალი ანდა მხატვარი – მაშინ შეგიძლია აღწერო მრავალი ადამიანი, ანდა ტილოზე აღბეჭდო მათი სახეები და ამგვარად შემოინახო ისინი. თეატრში კი რა უნა ქნა? ჩვენი

ხელოვნება ხომ ზღვის პირას ქვიშაზე ხატვას ჰგავს. მოასკდება ტალღა და ყველაფერს გადარეცხავს. რამდენჯერ დამდგომიან ეს ადამიანი-მოგონებანი თვალწინ რეპეტიციების დროს! ისინი შიგნიდან მოსვენებას არ მაძლევდნენ, „მაწვალებდნენ“ და ეს იმ მსახიობებს გადაეცემოდათ, ვისთანაც ვმუშაობდი.

ისინი მუდამყამ ჩემთან არიან — ილვიძებენ და მეხმარებიან, ერთმანეთს ასწრებენ, შემომაშველონ თავიანთი ხასიათი, ბედ-ილბალი, ჩვევები, სიარულისა თუ მოსმენის მანერა. ზოგიერთი ამ არდილთაგანი ისეთი თავხედი და აბეზარია, საკმარისია, დრო იხელთოს, მაშინვე წინ მოძვრება და გაუთავებლად, დაჟინებით მკარნახობს ერთსა და იმავეს. ისლა დამრჩენია ხოლმე, როგორმე მოვიგერიო ეს არამკითხველ „სტუმრები“. სხვები უფრო მოკრძალებულნი არიან, მათ უნდა ეხვეწო, ემუდარო, უნდა გამოიხმო, გამოიტყუო. ჩემი წარმოსახვით გამთბარნი და გაღვიძებულნი, ისინი მესსიერების ფსკერიდან ამოდიან, სარეპეტიციო დარბაზში მეცხადებიან და ფასდაუდებელ სამსახურს მიწევენ.

აი, ამ ჩვიდმეტი წლის გოგონას, რომელიც ჯიუტად იმეორებს, რომ ბავშვობიდან ოცნებობს რეჟისურაზე, აქვს კია, რაიმე მოსაყოლი? ის შეშინებული მიყურებს — არა მგონია, ამ შიშმა გამოცდის განმავლობაში გაუაროს. მაგრამ, ამასთანავე, მის ჩვევებში ღრმად ჩამალულ სიმტკიცესაც ვამჩნევ. რა არის ეს? — განებივრებული ბავშვის თავდაჯერებულობაა თუ გაუცნობიერებელი რწმენა საკუთარი თავისა, ის რწმენა, რომელიც უკვე ნიჭის, მოწოდების ნიშანია? გოგონა ვილაცას მაგონებს. შემდეგი საგამოცდო დავალებაა მოსაფიქრებელი, მე კი თვალს არ ვაშორებ ამ ახალგაზრდა სახეს და გამწარებული ჩემსას ვფიქრობ. და უცებ... თითქოს სრულიად უდროო დროს ჩნდება დიდი ხნის მივიწყებული ზმანება. მედლა კატია, რომელიც ომის პირველ დღეებში ჩვენთან ერთად დასაყვლეთ საზღვრიდან უკან იხევდა. ჩემს წინ მჯდომი გოგონა საოცრად ჰგავს ამ კატიას.

... მახსოვს ომის შფოთიანი ღამე. გერმანელები თვითმფრინავებიდან სპეციალურ შუშხუნებს გვაყრიდნენ

და, ამის გამო, ირგვლივ ყველაფერი ისე ნათდებოდა ფერადი შუქით, როგორც თეატრში. შემდეგ ისინი გვბოძავდნენ. მე ტელეფონთან ვიჯექი, ჩემს გვერდით კი — კატია. ისიც ოცნებობდა სცენაზე და ომის შემდგომ უნდოდა მსახიობი გამხდარიყო.

ტანკები აგრუხუნდნენ. ბრძოლის შემდეგ თითებზე შეიძლებოდა ადამიანების ჩამოთვლა. „დანარჩენები სად არიან?“ — მეკითხებოდა კატია და ტიროდა. მერე ისევ უკან ვიხვედით. მე და კატია გვერდიგვერდ მივდიოდით, ძლივს მივათრევდით ფეხებს და უაზროდ, გულგრილად ვადევნებდით თვალყურს იმას, რაც ირგვლივ ხდებოდა. ერთ სოფელში, საიდანაც მოვდიოდით, დიდხანს მოგვედგა მოხუცი კაცი, ჯოხის ქნევით გვემუქრებოდა და მოღალატეებს და არამზადებს გვეძახდა.

გზები ცხელი მტკრის ფენით იყო დაფარული. ისინი მრავლად, მრავლად იყო: საზღვარი, სოკალი, ლვოვი, ტარნოპოლი... მტკრის, ტალახის კილომეტრები... წვიმა, ქარი, მერე ისევ მზე და კვლავ მშრალი, ცხელი მტვერი. ირგვლივ ყველგან ნაკვალევი ჩანს. თიხისა და მიწის აზელილ ლაფში — ადამიანის, ცხენის, ტრაქტორის, იარაღის ნაკვალევია, ჯარისკაცის ჩექმის, ცხენის ფლოქების, ტანკის მუხლუხის კვალი. მთავარი — ადამიანის კვალია. ეს საშინელი გზა შორს, ძალიან შორს მიიკლანება, მოსახვევებსა და გადასასვლელებთან ფერხდება და მერე ისევ ჰორიზონტისკენ მიიზღაზნება, რომ იქ უსასრულობაში გადავიდეს. ფეხები თავისით მიაბიჯებენ, თავში კი უამრავი ფიქრი მიტრიალებს, საუბარი არ მინდა. ჩუმად მივდივართ. მერე, წლების განმავლობაში მახსენდებოდა ის დუმილი და ისიც, რაზედაც მაშინ ვდუმდით.

საშინელება იყო, ბრძოლის დროს სიკვდილისთვის გეყურებინა თვალებში, მაგრამ გაცილებით უარესი ის იყო, როცა უკან დახევისას სრულიად დაცარიელებული, უაზროდ მიაბიჯებდი გზაზე. ერთ-ერთი კონტრშეტევის დროს კატია ვიპოვე რომელიღაც სახლის დერეფანში. ის მკვდარი იყო, ძველ, მარლამემოხვეულ ცოცხში სახეჩარგული იწვა. თავზე კადეჩი და ხელის მიკარების მეშინოდა. მაშინ ოცი წლისანი

ვიყავით...

საგამოცდო კომისიის წინ მდგომ გოგონას ვუყურებ და რატომღაც ვიწყებ ნერვიულობას. რატომ მოუნდა მაინცდამაინც რეჟისორობა? არ ვიცი, რას ფიქრობს გოგონა ამ წუთებში, მას კი წარმოდგენაც არ აქვს, ამ დროს რა გამალებულ მონოლოგს წარმოეთქვამ გულში. არ მინდა, ამ ბავშვმა იწვნიოს, რას ნიშნავს უკან დახევა ომში თუ მუშაობაში. არა, უმჯობესია ბრძოლა! აი, როგორც რუსთაველს აქვს: „სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა, სიკვდილი სახელოვანი...“ (მგონი, რიტორიკაში გადავევარდი, რომლისგანაც თავის დაღწევას თავად ვურჩევ ხოლმე სტუდენტებს).

რასაკვირველია, ვერაფერს შეედრება ადამიანის გუნებ-განწყობილება ომში ყოფნისას, მაგრამ რატომღაც, რომ ვუყურებ ამ ახალგაზრდა არსებას და ასე იოლად ეუხმობ მეხსიერებიდან ჩემს ყველაზე საშინელ გამოცდილებას? ომი – სასტიკი დარღვევა ყველაზე უბრალო ადამიანური მცნებებისა. მაგრამ ჩვენი სავსებით მშვიდობიანი სამუშაოც ხომ მუდმივი გამოცდაა, გამოცდა ნებისყოფისა, ძალისა, რწმენისა. ამიტომაც, ამ გოგონას შემხედვარე, მებაღება კითხვა: შეძლებს კი, ყველაფერი გაიღოს საქმისთვის, როცა გაიგებს ფასს იმისას, რასაც „წარმატება“, „გამარჯვება“ ჰქვია? შეძლებს კი, დაუღალავად გამოიგონოს, შეთხზას, ააგოს სცენაზე საკუთარი სამყარო, ცოცხალი ადამიანებით დაასახლოს იგი, დააკავშიროს ეს ადამიანები, დაამოროს, კვლავ დააკავშიროს ერთმანეთთან? შეძლებს კი, მუდმივად ეძიოს, ისე, როგორც სიცოცხლის ფესვს ეძებენ უღრან ტყეში? შეძლებს კი, თავის გარშემო ასეთივე მაძიებელთა თანამეგობრობა შემოიკრიბოს? შეძლებს კი, გაუძლოს, აიტანოს მისივე გამოზრდილი მსახიობის უტიფრობა?

პედაგოგიკა იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ ახალგაზრდების აღზრდისას საკუთარი თავიც აღზარდო, რათა არ ჩამორჩე; გამოიგონო, შეთხზა, გატაცებით იმუშაო და სხვადასხვა გაიტაცო შენი საქმითა და გამოგონებებით. მუდმივად იყო ახალგაზრდების გვერდით, მათი გაძლოა, ზოგჯერ კი, როცა მომაგრდებიან, ცოტათი წინ გატარება და ბოლოს გაშვებაც

შეგებლოს, რომ მხოლოდ შორიდან დააკვირდე მათ, მაგრამ ისე, რომ ნებისმიერ წუთს დახმარება გაუწიო.

ახალგაზრდებთან მუშაობა სულაც არ ნიშნავს, რომ მხოლოდ საკუთარი ცოდნა და გამოცდილება გადასცე. არა, ეს ურთიერთაზრდის გაცილებით რთული პროცესია. თეატრში ახალგაზრდა თაობის მოსვლასთან ერთად, ყოველ ჯერზე, ძალიან მსაფრად შევიგრძნობ დროს – იმ ახალს, რაც ნამდვილად თან მოაქვს მას. ზოგჯერ ეს სრულებით არ ჰგავს იმას, რასაც ვისურვებდით, რომ აღქმულიყო, როგორც დროის ნიშნები. ამიტომაც აკვირდები ასე „რეჟისორად გახდომის“ მსურველთ.

ერთი შეხედვით, ისინი თითქმის ისეთები არიან, როგორებიც წინა წელს იყვნენ, მაგრამ რაღაცით განსხვავდებიან. მაგალითად, ამ გოგონას თავდაჯერება, სავსებით შესაძლებელია, სწორედ დროის ნიშანი იყოს.

მავანი მეტყვის: ეს მოცემული ხასიათის თვისებააო. მაგრამ მე მხოლოდ მას შემდეგ დავეთანხმები, რაც დანამდვილებით შევიცნობ მის ხასიათს. მე ოთხი წელი მის გვერდით ვიქნები, – და რამდენი მოულოდნელი რამ გველოდება ორივეს ამ დროის განმავლობაში!

თითოეული ასეთი გოგონა თუ ჭაბუკი – შეფასებათა (თუნდაც, გულუბრყვილო) თავისებური სკალაა. თუ ცნობისმოყვარეობითა და მიუკერძოებელი ყურადღებით არ ხარ გამსჭვალული იმ ყველაფრის მიმართ, რასაც შემოქმედებითი პიროვნების ჩანასახი ჰქვია – სჯობს, ხელი არ მოჰკიდო თეატრალურ პედაგოგიკას.

ცხოვრება ჩვენ თვალწინ იცვლება, მასთან ერთად ჩვენც, უფროსებიც ვიცვლებით, ჩვენთან ერთად კი ჩვენი შვილებიც – დედამიწის მოსახლეობის ეს ყველაზე მგრძნობიარე ნაწილი. როდესაც ვცდილობ, საქმით გავიტაცო ისინი, მეც მათთან ერთად ვერთვები, ვიწყებ გატაცებას და, ალბათ, არანაკლებს ვიღებ მათგან, ვიდრე ისინი – ჩემგან. წლების მანძილზე მივხვდი: ხელმძღვანელმა თავის მოწაფეებს საკუთარი ხმით დროის გამოხატვა უნდა ასწავლოს. ხელმძღვანელს შეუძლია

(და კიდევ უნდა) შეასწავლოს მათ ხელოვნების ძირძველი კანონები, მაგრამ მათ დიდი ხნის ნამღერი სიმღერა კი არ უნდა იმეორონ, არამედ თქვენ საკუთარი სათქმელი. შესაძლოა, ოდესღაც ბრწყინვალედ შეასრულე ეს სიმღერა, მაგრამ შენმა მოწაფემ შემდგომ ყველაფერი, რასაც უქადაგებ, უნდა გაცრას, გაანიაგოს, — აი, ლეწვისას რომ იციან, ისე, და ბრმად არაფერი ირწმუნოს. თავად მოსინჯოს, შეიგრძნოს ყველაფერი საკუთარი გრძნობებითა და გონებით, დაე, თავად აღმოაჩინოს თავისთვის ის ყველაფერი, რაც აღმოსაჩენია თეატრში. ჩვენ ხელოვნებაში ძალიან ცოტა რამაა, რაც გამრავლების ტაბულასავით შეიძლება დაისწავლო.

ხშირად მაგონდება აისიდორა დუნკანის სიტყვები — დაეჭვების წუთებში ისინი ძალიან მშველის. დუნკანმა ასე მიმართა თავის პატარა მოწაფეებს: „ბავშვებო, მე არ ვაპირებ, თქვენ ცეკვა გასწავლოთ: თქვენ იცეკვებთ მაშინ, როცა კი მოინდომებთ, იმ ცეკვებს, რასაც თქვენი სურვილი გიკარნახებთ. მე უბრალოდ მინდა გასწავლოთ, ისე იფრინოთ, როგორც ჩიტებმა, ისე შეგეძლოთ მოხრა, როგორც ნორჩი ხეები იხრებიან ქარში, ისე გაიხაროთ, როგორც პეპელა ხარობს მაისის დილას, როგორც ცვარ-ნამში — პაწაწინა ბაყაყი, ისე თავისუფლად ისუნთქოთ, როგორც ღრუბელმა, ისე მსუბუქად და უხმაუროდ იბტუნოთ, როგორც რუხმა კატამ...“

აი, რაზე ვუფიქრობ, როდესაც გამოცდაზე ჩემ წინ მჯდომ ამ შეშინებულ ჩვიდმეტი წლის გოგონას ვუბნერ. უცნაურადაა მოწყობილი ადამიანის ფსიქიკა: მე ერთდროულად გამომცდელის ტონით რაღაცას ვეკითხები, ვცდილობ გავიგო, ვის ჰგავს ეს გოგონა, ვიხსენებ ომს, ვმსჯელობ პედაგოგიკაზე და ამ ყველაფერს კიდევ ერთი მოგონება გასდევს ფონად: თავად მე, სამხედრო ფორმასა და ჩექმებში გამოწყობილი, ვდგავარ საგამოცდო მაგიდის წინ.

მაგრამ მაშინ ამ საგამოცდო მაგიდას ქართული თეატრის სახელგანთქმული ოსტატები უსხდნენ, ვისი სახელებიც დღეს ლეგენდაა ქცეული. და მაინც, მგონია, რომ როცა მიყურებდნენ, ისინიც დაახლოებით იმასვე ფიქრობდნენ, რაზედაც ახლა მე

ვეფხისტყაოსნის
მეორე წიგნის
მეცხრე თავის
მეცხრე თავის
მეცხრე თავის

შუაში აკაკი ხორავა იჯდა. მხოლოდ მისი იქ ყოფნა იყო საკმარისი, რომ დამფრთხალიყავი. ეს ზომ თავად ის ხორავა იყო, რომელსაც კარლოსის და ანზორის როლებით განცვიფრებაში მოეყვადი, თავად ის ხორავა, რომელსაც სტანისლავსკისთან ერთად საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება ჰქონდა მინიჭებული.

მის გვერდით ისხდნენ ჩემი მომავალი მასწავლებლები.

ყოველ ოსტატს თავისი მასწავლებელი უნდა ჰყავდეს. მასწავლებლის გარეშე არაფერი გამოვა. მასწავლებელი ფეხზე გაყენებს, ერთი გარკვეული რამისადმი გინერგავს რწმენას. შენ მთელი სიცოცხლე შეგიძლია მისდით ამ რწმენას, ანდა რაღაცნაირად შენებურად გადააკეთო იგი. ეს საწყისთა საწყისია, პროფესიული ნათლობა, თეატრალური სარწმუნოების მიღება. ლეონარდოს ვეროკიო ჰყავდა, მიქელანჯელოს — გირლანდაიო, მეიერჰოლდს — სტანისლავსკი, ახმეტელს — მარჯანიშვილი. ეფროსს ჰყავდა პოპოვი და კნებელი, ხოლო მე — ტოვსტონოგოვი.

საქართველოში დიდი ხნის წინ დაიწყო სტანისლავსკის სწავლების ათვისება. თეატრის მკვლევარს, ამ თვალსაზრისით, ვ. შალიკაშვილის, ა. ფაღავას, მ. ქორელის, ა. წუწუნავას, გ. სულიაშვილის და სხვათა გახსენება მართებს. სტანისლავსკის აღმოჩენებზე კამათობდნენ, ალტაცებაშიც მოდიოდნენ, დოგმალაც აქცევდნენ და უარყოფდნენ კიდევ.

მოუხნავ მინდორში არაფერი ამოდის. საქართველოში ეს ნიადაგი მთელ რიგ დიდად განათლებულ და ნიჭიერ ადამიანთა — რეჟისორთა, მსახიობთა, მწერალთა მოღვაწეობით იქნა შემზადებული. ზოგჯერ მგონია, რომ ეს ადამიანები ჩვენზე ბევრად განათლებულები იყვნენ. ჯერ კიდევ 1885 წელს კოტე ყიფიანი წერდა: „ჭეშმარიტად ნიჭიერი არტისტი იმ გონებრივი

ძალის პატრონი უნდა იყოს, რომლის მეშვეობითაც ის შეძლებს, ნათლად და ცხოვლად წარმოიდგინოს ავტორის მიერ ჩაფიქრებული სახე და ვალდებულია, ისეთად წარმოადგინოს, როგორც იქნებოდა იგი, სინამდვილეში რომ ყოფილიყო... მაგრამ, სამწუხაროდ, მსახიობთა უმეტესობას ეს არ ესმის და როლს საკუთარ პერსონაზე ირგებენ, მსგავსად მკერავისა, რომელიც ცდილობს, მათ სხეულს მოარგოს ის ტანსაცმელი, რომელსაც იგი ცნობილი პიესისთვის თეატრალური გარდერობიდან იღებს...”

ეს გაცილებით ადრე დაიწერა, ვიდრე სტანისლავსკი და ნემიროვიჩ-დანიენკო ერთმანეთს შეხვდებოდნენ და სამსახიობო ხელოვნების ახალ პრინციპებზე შეუდგებოდნენ ფიქრსა და მსჯელობას!

ადამიანები, რომლებზეც ვსაუბრობ, მრავალ ენას ფლობდნენ, მშვენიერად იცოდნენ ლიტერატურა, ევროპული და რუსული თეატრი, მხოლოდ თეატრალური სამყაროთი კი არ შემოიფარგლებოდნენ, არამედ თავისი ხალხის მთელი კულტურული პრობლემებით იყვნენ დაკავებულნი: თარგმნიდნენ, თეორიულ სტატიებს წერდნენ, თამაშობდნენ, ღვამდნენ. ისინი აკეთებდნენ ყველაფერ იმას, რასაც, როგორც დღეს გვგონია, ჩვენ პირველად ვაკეთებთ. ზოგჯერ გაოცებს კაცს, რაოდენ ადრე პქონდათ მათ გამოთქმული ის მოსაზრებები, რომლებიც მხოლოდ მრავალი წლის შემდეგ გახდა საზოგადოების კუთვნილება.

ქართულ თეატრალურ ინსტიტუტში სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით პრაქტიკული მეცადინეობები ერთ-ერთმა პირველმა გიორგი ტოვსტონოგოვმა დაიწყო. მაშინ ის გრიბოედოვის სახელობის რუსულ თეატრში მუშაობდა რეჟისორად. უსასრულოდ მაღლიერი ვარ ჩემი მასწავლებლის იმ პროფესიული საძირკვლისთვის, რომელიც მან მე და ჩემს მეგობრებს ჩავვიყარა. ტოვსტონოგოვის გაკვეთილები რომ არა, სავსებით შესაძლებელია, სტანისლავსკის სწავლება აღგვექვა, როგორც ერთგვარად ლიტერატურული, ჩვენი პრაქტიკიდან შორს მდგარი რამ. ძალიან მნიშვნელოვანია, *კინ* გაწვდის

ცოდნას, ვისი ხელიდან იღებ ამ ცოდნას.

კარგად მახსოვს ის ბედნიერი დღეები და შთაგონებული, მუდამ ზუსტი და არაჩვეულებრივად ლოგიკური მტკიცებულებებით აღჭურვილი, თავის თეატრალურ მრწამში შეყვარებული ჩემი მასწავლებელი. მას ალტაცებაში მოყვადით თავისი ნიჭით და მკვეთრი, პრინციპული პოზიციით ხელოვნებაში. მის მოწინააღმდეგეთ ეს პოზიცია არ გააჩნდათ. ჩვენ გვქონდა ზოგადი საუბრები ამალღებულ, რომანტიკულ ხელოვნებაზე, რომელსაც უფრო ხშირად, სინამდვილეში, უსიცოცხლო, დეკლამაციურ თეატრად გადაქცევა ემუქრებოდა.

ტოვსტონოგოვი ჯიუტად, გატაცებით, მგზნებარედ გვასწავლიდა სისტემას. მასთან ვერ მოიწყენდი. მაგიდასთან დიდხანს ჯდომა არ უყვარდა, გაიხდიდა პიჯაკს, აიკაპიწებდა სახელოებს და ქმედებით გვიწყებდა ახსნას. ის ჩვენგან ნაირ-ნაირ მსჯელობას კი არა, არამედ ქანცგაწყვეტამდე მუშაობას ითხოვდა. ის სულ მუდამ მსახიობებს, სტუდენტებს შუა იმყოფებოდა, სულ მუდამ იყო სცენაზე, მაყურებელთა დარბაზში, მიზანსცენის ცენტრში. შესანიშნავად იცოდა ჩვენება – ზუსტად, მოკლედ, ნათლად. მახსოვს იგი კამათის დროს, რაღაცის მტკიცების პროცესში, აღელვებული, ყურადღებამოკრებილი და თხემით ტერფამდე თეატრალური.

ის გვიხსნიდა და გვინერგავდა სტანისლავსკის მოსაზრებას „ადამიანის სულის ცხოვრების“ შესახებ, ჩვენ კი მის ქადაგებასა და იდეალებში ვიყავით შეყვარებულნი. მას ჰქონდა უნარი, ურთულესი რამ მარტივად განემარტა. მისი ლექციები და მეცადინეოები ნამდვილი დღესასწაული იყო, ჩვენ ვემზადებოდით მათთვის, გვიყვარდა და მოუთმენლად ველოდით. შთაბეჭდილებებით სავსე ვბრუნდებოდით გაკვეთილებიდან. ტოვსტონოგოვს მსუბუქად, დარწმუნებით, მე ვიტყვოდი – „მოხდენილად“ მიჰყავდა თავისი მოწაფეები ერთი თეატრალური „აღმოჩენიდან“ მეორემდე. ჩვენ სიხარულით ვემორჩილებოდით მისი აზროვნების რკინისებურ ლოგიკას. ვიღაც ამბობდა, ტოვსტონოგოვმა თუ მოინდომა, შეუძლია დაამტკიცოს, რომ შავი თეთრიაო და პირიქით. გვეჩვენებოდა,

რომ ესეც მშვენიერია! ცოტაა, თუ ვიტყვით, რომ ჩვენი მასწავლებელი გვიყვარდა, ჩვენ მას ვაღმერთებდით.

ჩვენი მეცადინეობები ყოველდღე ექვს საათზე უნდა დაწყებულიყო. ჩვეულებრივ, ყველანი ინსტიტუტის აუდიტორიის ფანჯარასთან ვიდექით და თვალს ვადევნებდით, მოპირდაპირე მხარეს, სალიტერო სასადილოს (იყო ომის დროს ასეთი სასადილოები) გვერდით როგორ იდგა ტოვსტონოგოვი და მსახიობებთან — ბრაგინთან და კოვალსკაიასთან ერთად გაცხარებული როგორ მსჯელობდა რაღაც, მხოლოდ მათთვის ცნობილ პრობლემებზე. ასე შეიძლება საათი გასულიყო, ზოგჯერ — მეტიც. მერე ტოვსტონოგოვი ქვემოდან ამოგვხედავდა, უფრო სწორად — ფანჯრებს, ენერგიულად დაემშვიდობებოდა მოსაუბრეებს და ჩქარი ნაბიჯით ინსტიტუტის შენობისკენ მოემართებოდა. გამალებით შემოდირდა აუდიტორიაში, ფანჯრის რაფაზე დადებდა შავ პურს, რომელსაც სასადილოში იღებდა (ძალიან ხშირად, ლაპარაკის დროს ეს პური ავიწყდებოდა და მეცადინეობების შემდეგ მიგვკონდა ხოლმე მასთან სახლში), ამოიღებდა პაპიროსს, ზოგჯერ ორ კოლოფს ერთად და ტრადიციული მომართვის შემდეგ: „აბა, ბატონო რეჟისორებო, ვინ გვაკლია?“ — მაშინვე ისე აქტიურად იწყებდა რეპეტიციას, რომ სუნთქვა გვეკვროდა.

მახსოვს ჩვენი მყუდრო მეექვსე აუდიტორია. ტოვსტონოგოვი ცენტრში დადგმულ მაგიდებს შორის ზის. ყველა ყურადღებით კითხულობს გორკის „მდაბიონის“ ტექსტს, ვეძებთ ნაჭრებს და ამოცანებს. სხვა კურსის სტუდენტებიც ესწრებიან. პედაგოგები ტოვსტონოგოვის გამო თავის სტუდენტებზე ეჭვიანობენ, მაგრამ ისინი ჩუმ-ჩუმად მაინც დარბიან ჩვენს გაკვეთილებზე. ჩვენ ამოცანების და ქმედებების მიხედვით ვარჩევთ პიესას, გადაწყვეტის სხვადასხვა ვარიანტს ვთავაზობთ. თითოეული ჩვენგანი ცდილობს, მაქსიმალურად ზუსტი იყოს და გამარჯვებული გამოვიდეს ამ შეჯიბრში. ტოვსტონოგოვი ზოგ წინადადებას ყურადღების გარეშე ტოვებს, ზოგს კი მსჯელობის საგნად ხდის: ისინი ხმამაღლა მოწმდება ტექსტის მიხედვით და მხოლოდ შემოწმების შემდეგ ფიქსირდება რეულებში.

მოულოდნელი „აღმოჩენების“ დროს რეპეტიციის ყველა მონაწილე უზომოდ გახარებულია. მიგნებები არც ისე ხშირია. ზუსტი ამოცანის პონა არ არის მარტივი.

მე ყველაფერს ვიწერ, თითოეულ რეპეტიციას, ეპ, სტენოგრაფირება რომ შემძლებოდა!

რამდენიმე საათი გადის. უკვე ძალიან გვიანია. თერთმეტი საათის შემდეგ კი, სამხედრო მდგომარეობის გამო, ქალაქში არ შეიძლება სიარული. მეექვსე აუდიტორია თამბაქოს ბოლითაა სავსე. ტოვსტონოგოვი „ბელომორის“ მეორე კოლოფს ცლის.

რაზე გვესაუბრებოდა ჩვენი მასწავლებელი? შემდგომში ჩემი ჩანაწერები ავკინძე და მთელი წიგნი გამოვიდა, რომელშიც მერე ხშირად ვიხედებოდი ზოლზე და ხელახლა ვკითხულობდი ლაკონიურ, კატეგორიულ მოთხოვნებს.

„ამოცანების დასადგენად აუცილებელია მოცემულ გარემოებათა ზუსტი განსაზღვრა“.

„რა გრძნობებზე შეიძლება იყოს საუბარი, როდესაც ლოგიკა არ არის ქმედებებში“.

„ინტონაციას ნუკი ეძებთ, ფიზიკურ ქმედებათა სიზუსტე ეძებთ, ინტონაცია დაიბადება, როგორც შედეგი“.

„ნურაფერს აუხსნით მაყურებელს, იმოქმედეთ“.

„შევეცადოთ, ფიზიკურ მოქმედებაზე გავაკეთოთ ეტიუდი“.

„განსოვდეთ, არ დააწვეთ სიტყვას, ეს მაყურებელამდე აზრის მიტანის ყველაზე ცუდი საშუალებაა“.

„ეს ყველაფერი თქვენი შინაგანი განწყობიდან კი არ მოდის, არამედ სიტყვიდან. თქვენ ვერ აღიქვამთ პარტნიორს, მის ქცევაზე კი არ რეაგირებთ, არამედ სხაპასხუპით აყრით ტექსტის სიტყვებს ერთმანეთს. ეს ყოვლად დაუშვებელია!“

„განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეთ შემდეგს! – უნდა იგრძნოთ, რა განსხვავებაა ორ რამეს შორის: იმსჯელო ამ თემაზე და იცხოვრო ამ თემით“.

„თქვენი ამოცანები გზნებამდე არ არის მიყვანილი“.

„ერთმანეთს უნდა მოუსმინოთ, თქვენ იმაზე უფრო ფიქრობთ, თუ რა უნდა ილაპარაკოთ, ვიდრე იმაზე, თუ როგორ

იმოქმედოთ“.

„ყველაფერი კონფლიქტამდე უნდა მიიყვანოთ. კი ნუ მსჯელობთ, არამედ გააბრაზეთ, გაანადგურეთ პარტნიორი, შეურაცხყოფა მიაყენეთ“.

„მე მინდა, რომ თქვენ ცხოვრების სიმართლე იპოვოთ და არა პატარა „სიმართლეუკა“.

მას შემდეგ მრავალმა წელმა განვლო, მაგრამ ხშირად ეფიქრობ და ვერაფრით გამიგია, რატომ დასჭირდა ამ, კაცმა რომ თქვას, მარტივ ჭეშმარიტებათა პრაქტიკულად ათვისებას წლები და ათწლეულები? ახლა, ძველი სტუდენტური ჩანაწერების კითხვისას, ვხედავ: ტოვსტონოგოვი, სტუდენტებთან მომავალ სპექტაკლზე მუშაობისას, გვასწავლიდა, უკიდურესად აქტიურად ჩაეწვდომოდით მოქმედ გმირთა ფსიქოლოგიას, გამოგვეცნო მათი სურვილები, აგვეგო ქმედებები. მახსოვს, რომ ტატიანას მხოლოდ ერთ ფრაზაზე („მთვარე ამოვიდა...“) ის ზედიზედ რამდენიმე დღის განმავლობაში მუშაობდა შემსრულებელთან. მსგავსი არაფერი ხდებოდა მაშინ ჩვენი თეატრების პრაქტიკაში. იქ უფრო ემოციებით და ვნებებით იყვნენ დაკავებული. ხშირად გაიგონებდით ხოლმე რეპეტიციებზე რეჟისორის ყვირილს: დაანებეთ თავი ამ ფსიქოლოგიას, „მზატი“ კი ნუ გგონიათ ეს! ამიტომაც, ტოვსტონოგოვის რეპეტიციებით გაოგნებულები ვიყავით.

ოთხთვიანი მუშაობის შედეგად დაიბადა ძალიან საინტერესო სპექტაკლი. ალბათ, რეჟისორული გადაწყვეტის თვალსაზრისით, ეს, ერთგვარად, იყო ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის ცნობილი სპექტაკლის ესკიზი, კალმის მოსინჯვა.

... სცენაზე უამრავი რამ იდგა: დიდი ბუფეტი, სკივრი, მაგიდა, ღივანი, კასრი ფიკუსით, კიდევ უამრავი წვრილმანი. ამასთან — არავითარი კედლები, მხოლოდ მხიარული ყვავილებით მოჩითული მაუდის ფარდები. ამ ყველაფრის ზემოთ კი — მძიმე ჭერი, ზედ გადებული უზარმაზარი კოჭით და ჩამოკიდებული აბაჟურით. ჭერი მძიმედ ეშვება ავეჯზე, აღმინებზე. აქ შეუძლებელია ცხოვრება, პაერი არ გყოფნის, სული გეხუთება, ჭერი გაწევბა. ყოფითი საგნებიც თითქოს

ჩვეულ მოცულობასა და ნეიტრალურ ხასიათს იცვლიან — საკუთარ ადგილს იკავებენ და ისინიც ხელს უშლიან აღმნიშვნებს, ავიწროვებენ მათ.

მე და ჩემი მეგობრები (ა. დვალისხილი, გ. ლორთქიფანიძე, ა. გამსახურდია) პრემიერის დღეს ძალიან ველავდით — სპექტაკლი უნდა წაგვეყვანა, თვალყური გვედევნებინა კოსტიუმებისთვის, რეკვიზიტისთვის, სცენის უკან გვემდებრა, გადაგვეადგილებინა სცენაზე ავეჯი, ზარი დაგვერეკა და ა.შ.

თეატრალური ინსტიტუტის დირექტორი ხორავა, ჩვეულებრივ, სტუდენტურ სპექტაკლებზე რჩეულ საზოგადოებას იწვევდა ხოლმე. მოდიოდნენ მწერლები, კომპოზიტორები, მეცნიერები, ქართული ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლები. ჩვენს სპექტაკლს აღტაცებით შეხვდნენ, ძალიან აქებდნენ შემსრულებლებს (განსაკუთრებით — ეროსი მანჯგალაძეს, რომელიც ტეტერევს თამაშობდა), მაგრამ ყველაზე მეტი საქებარი სიტყვა, რასაკვირველია, ტოვსტონოგოვის მისამართით ითქვა.

სტუდენტური წლები ჩემთვის უსასრულო აღმოჩენათა პერიოდი იყო. მოსკოვში სისტემატურმა სიარულმა თითქოსდა სამყაროს ცენტრი გადაანაცვლა. თითქოს ვიღაცამ უზარმაზარ ტელესკოპთან მიგვიყვანა, უფლება მოგვცა, შიგ ჩავგვეხედა და ჩვენც, უცებ, აქამდე არნახული თეატრალური პლანეტები დავინახეთ.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ დადგმული „სამი და“. ბალის სკამთან მდგარი სამი ქალის ფიგურა. სევდა, მარტოობა, ფეხქვეშ — მოყვნილი ხმელი ფოთლები, სადღაც შორს სამხედრო ორკესტრი უკრავს. ზიარება რაღაც ჯადოსნურთან, იმასთან, რაც სრულიად გაუგებარია, როგორ შეიქმნა.

დობრონრაოვი „მია ვანიადან“. უჩვეულო ინტონაციები,

თითქოს „არამხატვისუფლი“, აქამდე ჩამესმის ყურში.

„ღრმა დაზვერვა“. შესანიშნავი, გამომსახველი პავლიონი-ფარდული, რომლის უამრავ ღრიჭოში მწველი მზის სხივები ატანს. გარეთ ცხელა, აქ ჩრდილია, მაგრამ აქაურობა საშინლად დაბნეული. ამ დაბნეულობას მსახიობები ქმნიან; ისინი ბუდბივად რაღაცით არიან დაკავებულნი — რეცხავენ, სადილს ამზადებენ და ა.შ. მაგრამ მთავარია, რომ მათ ძალიან სცხელათ, საშინლად. მსახიობთა ფიზიკური გუნებ-განწყობა თითქმის სპექტაკლის მხატვრულ სახედ იქცევა. ეს სრულიად ახალი რამაა. ამბობენ, „ღრმა დაზვერვა“ მ. კედროვის მიერ ფიზიკურ ქედებათა მეთოდის მიხედვით არისო დადგმული.

და უცებ, — სტანისლავსკის ძველი „ლურჯი ფრინველი“. ყველაზე — რაც კი შეიძლება იყოს, თეატრალური თეატრი! უადრესად მარტივი საშუალებებით შექმნილია ისეთი რამ, რაც ორმოცი წელია ცოცხლობს სცენაზე. აი, ფარანი მიცურავს ჰერმი; ხელჩაკიდებული ადამიანები სიმღერა-ჩურჩულით კედელში გაივლიან; აი, ბებია-ბაბუის პაწაწინა სახლი და მაგიდის პირთან — მათი შეილიშვილების პატარა თავები. რაღაც ძალიან ნაცნობია, მოცვის სამეფოს ზღაპარს რომ მაგონებს — ისეთი; რაღაც, ჩემი ბავშვობიდან, თეატრზე ჩემი ოცნებიდან წამოსული, ძალიან-ძალიან ნაცნობი, ცრემლებამდე რომ მივყავარს — ისეთი. რამდენიმე დღე გაოგნებული დავდივარ.

ერმოლოვას სახელობის თეატრი — ლობანოვის მიერ დადგმული „ძველი მეგობრები“. განსაკუთრებული გრძნობით მივიღივარ სპექტაკლზე: ლობანოვი — ტოვსტონოგოვის მასწავლებელია. პიესა სუსტია, მაგრამ შესანიშნავი რეჟისურა და მსახიობებია. იმის შეგრძნება არ გაქვს, რომ ადამიანები თამაშობენ, არა, ისინი რეალურად ცხოვრობენ. ყველაფერი უბრალოდ და ზუსტადაა გაკეთებული. მართალია, აქ არ არის ვნებათაღელვა და ბობოქარი განცდები, მაგრამ თითქოს დღევანდელი ცხოვრება პირდაპირ ქუჩიდან გადმოედინა სცენაზე.

მერე კი — ოხლოპკოვის „ახალგაზრდა გვარდია“.

სცენაზე გაცოცხლებული უზარმაზარი წითელი ტილო; ის ხან გამარჯვების ალაშია, ხან კი – დაშვებული სამგლოვიარო დროშა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ქსოვილი სუნთქავს, განიცდის, დარდობს, ფიქრობს. ის სპექტაკლს თამაშობს გმირებზე, სპექტაკლის თითოეულ მონაკვეთში, უჯრედში პირველ პლანზეა რეჟისორი. რუსთაველის თეატრიდან მეცნო რაღაც.

მიხოელის ხელოვნება, მისი „ტევიე-მერძევე“ და „მეფე ლირი“, ობრაზცოვის თოჯინური სპექტაკლები, პროკოფიევის ბალეტი „რომეო და ჯულიეტა“ ღვთაებრივ ულანოვასთან ერთად. ამ ბალეტის თაობაზე მიხოელსი ეუბნებოდა ხორავას: „ეს არის შექსპირის საუკეთესო თარგმანი მსოფლიოს ყველა ენაზე“. მე გვერდით ვიდექი და მესმოდა, როგორ ეუბნებოდა ამას.

ტაიროვის კამერულ თეატრში „მადამ ბოვარის“ ეუყურებ ალისა კოონენის შესრულებით. რაღაც განსაკუთრებული, თავისებური, დახვეწილი რეჟისურაა. ფინალში კოონენი საღდაც ზემოთ, რკინის მოაჯირთან დგას მოტეხილი, მიყუჩებული, დაბლა კი ფარფატიტ ეშვება წერილი-ფურცლები.

წითელი არმიის უზარმაზარ თეატრში გადის ა. პოპოვის შესანიშნავი სპექტაკლი „ჭირვეულის მორჯულება“, და თითქოს მას ეჯიბრებაო, – ვახტანგოვლების სპექტაკლი „აურზაური არაფრის გამო“. ყოველ საღამოს – სპექტაკლი, ზოგჯერ დღეში ორჯერაც, და ყოველი დღე – ახალი აღმოჩენა. მოსკოვი, იმ წლებში, მართლაც თეატრალურ მექად იყო ქცეული. რას წარმოადგენდა საზღვარგარეთის ქვეყნების თეატრი, მაშინ ჯერ კიდევ არ ვიცოდით. პირველი მერცხალი, რომელიც ჩვენთან შემოფრინდა, მგონი, კომედი ფრანსეზი იყო.

მოსკოვში ძველი თეატრებისთვის ჯერ არ აშენებდნენ ახალ შენობებს, მხოლოდ დაბომბვის შედეგად დაზიანებული ვახტანგოვის თეატრის შეკეთება მიმდინარეობდა, მაგრამ ბევრი იყო საინტერესო სპექტაკლი, რეჟისორებიც მრავლად იყვნენ, თანაც, სრულიად განსხვავებული ხელწერისა, შესანიშნავი მსახიობებიც არ აკლდათ. შთაბეჭდილებებით გადაქანცულნი,

ვერ ვასწრებდით მათ გადახარშვას, — თითქოს წლების მარაგს ვაგროვებდით, სულ ახალ-ახალ შთაბეჭდილებებს ვიღებდით და ვიღებდით...

**** ერთხელ, ჩემმა მეგობარმა აკაკი დვალისძემ ერთ-ერთ მეცადინეობაზე ტოვსტონოგოვს ჰკითხა:

— სად შეიძლება ქართულ თეატრში ენახოთ მსახიობი, რომელიც დაახლოებით სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით მუშაობს? ქართველ მსახიობთაგან ვინ დააკმაყოფილებდა სტანისლავსკის?

ტოვსტონოგოვმა უპასუხა:

— დააკვირდით მარჯანიშვილის თეატრში ელისაბედ ჩერქეზიშვილს, ყველაფერი, რისი მიღწევაც სურდა სტანისლავსკის მსახიობისგან, აქვს ამ მსახიობს. სცენაზე იგი ისეთივე ბუნებრივია, როგორიც შინ ანდა ქუჩაში.

მართლაც, ჩერქეზიშვილის „უბრალო“ თამაშის მიხედვით შეიძლებოდა ოსტატობის საწყისი ელემენტების შესწავლა: შეფასების, დამოკიდებულების, ქმედების და ა.შ. ფიცარნაგზე მის ქცევაში ყოველთვის გიტაცებდა ის მიზანი, რომლის გულისთვისაც გამოდიოდა მსახიობი სცენაზე. „ხანუმაში“ მან იცოდა, რომ რაღაც უნდა დაჯდომოდა, ახალგაზრდა წყვილის ბედნიერება უნდა მოეწყო; ის ამას ზედმეტი ენერგიის ხარჯვის გარეშე აღწევდა, ის მხოლოდ თავის „გამჭოლ მოქმედებას“ ასრულებდა (თუმცა, მასზე წარმოდგენაც არ ჰქონდა).

ერთხელ ლიზა ჩერქეზიშვილი ინსტიტუტში მოვიწვიეთ სტუდენტებთან შესახვედრად. როდესაც მსახიობს კითხვა დაუსვეს, როლზე როგორ მუშაობთო, მან უპასუხა, რომ ზეპირად სწავლობს, ამან, ცოტა არ იყოს დაგვაბნია, შეგვაცბუნა, მაგრამ მერე მივხვდით, რომ მას არანაირი თეორია არ სჭირდებოდა. ის თითქოს უბრალოდ თამაშობდა, მაგრამ ისე, რომ მთელი ცხოვრების მანძილზე გახსოვდა. ახლაც ჩამესმის ყურში განუმეორებელი ძველთბილისური დიალოგების ფრაზები და მელოდიები ლიზა ჩერქეზიშვილის და ნიკო გოცირიძის შესრულებით. დღეს თითქმის შეუძლებელია ასეთ ცხოველურ თეატრთობასა და მელოდიურ მეტყველებას მიაღწიო.

ლიზა ჩერქეზიშვილი უკანასკნელი წარმომადგენელი გახლდათ მთელი თეატრალური ეპოქისა. მე კი მასთან საკუთარი მოგონებები მაკავშირებს. როდესაც დემობილიზაციის შემდეგ სახლში დაებრუნდი და თეატრალურ ინსტიტუტში შესასვლელად მზადებას შეეუდექი, ჩემმა ბიცოლამ ლიზა ჩერქეზიშვილთან მიმიყვანა, რომელსაც კარგად იცნობდა.

ჩვენთან ძველებურ ქართულ კაბაში ჩაცმული (ის ყოველთვის ასე იცვამდა), მორჩილი ტანის ქალი გამოვიდა, ეშმაკურად მოციმციმე თვალებით. მან პატარა ხელი გამომიწოდა და ფეხით, მთელი რუსთაველის გამზირის გავლით, მიმიყვანა ინსტიტუტში. თავისი სამოცდაათი წლის ასაკისთვის ის საკმაოდ მსუბუქად ავიდა ძალიან მაღალი კიბით მესამე სართულზე, მოძებნა აკაკი ფაღავა, რომელიც მაშინ სასწავლო ნაწილის გამგე იყო და ასეთი სიტყვებით წარმადგინა:

— ჩვენ მივდივართ, ჩემო აკაკი და ახალგაზრდებს უნდა დაეუთმოთ გზა. ნახე, რა სალდათი მოგიყვანე, ორდენებითა და მედლებით.

მის ირგვლივ ყველა იღიმოდა. ის ხუმრობდა და ადამიანებს სიხარულს ანიჭებდა, ადამიანებსაც და საკუთარ თავსაც. ის რაღაცაგვარად იოლი, „მსუბუქი“ ადამიანი იყო. ლიზა ჩერქეზიშვილი — ჩვენი მშვენიერი წარსულია.

გუშინ ძველი თბილისის ქუჩებში გავიარე. დიდხანს ვიდექი და ვუყურებდი, როგორ ანგრეოდა ძველ სახლს ბულდოზერი — ვილაცას ხელი შეუშალა და გადაწყვიტეს, აეღოთ. თანდათან ქრება ძველი თბილისი. არადა, რა დასანანია, ის ზომ არც ერთ სხვა ქალაქს არ ჰგავდა მსოფლიოში. მთის ფერდობები სახურავებისგან შემდგარი ერთი მთლიანი მოზაიკაა, წინათ ეს სახურავები კრამიტისა იყო, დღეს კი თუნუქითა და წითელი საღებავით არის დაფარული. მარადისობის მცველებად დამდგარან ძველი ტაძრების — ანჩისხატის, მეტეხის, სიონის

გუმბათები. გვიანი რესტავრაციისა და გადაკეთების კვალი დასტოვებით ძველთაძველ კედლებს. ვერც ერთი ტაძარი ვერ გადაურჩა მძიმე ჭრილობებს. ქალაქს არ ჰქონია წინასწარი დაგეგმარება. ის ბევრჯერ ხელახლა ააშენეს დანგრეულ შენობათა საძირკველზე. მრავალენოვანი, მრავალეროვანი, მრავალფეროვანია ჩემი ქალაქი. მუსულმანური მეჩეთი, გვერდით კი — სინაგოგა; რუსული ეკლესია, მის გვერდით კი — კათოლიკური ტაძარი.

ქალაქის ქუჩებში დავდიოდი და ვიხსენებდი იმას, რაც ბავშვობიდან კარგად მქონდა მეხსიერებაში ჩაბეჭდილი. ვიწრო ხიდეები, ირანული საქონლით დატვირთული აქლემის ქარავნები; თამაშვეის ქარვასლა ერევნის მოედანზე; ღია ეტლები და ფაეტონები. ვიწრო ქუჩის პირას, ზოლიანი ნაჭრის ფარულქვეშ — პატარ-პატარა დახლები, სადაც შეგეძლო, რაც გინდოდა, ყველაფერი გეყიდა: აღმოსავლური ტკბილეული, ხალიჩები, ქსოვილები, ნაირ-ნაირი ხილი. საზეინკლოები — სადაც ღვინისა და წყლისათვის ტიკები გამოჰყავდათ, მკალავთა სახელოსნოები — სადაც სპილენძის ქვაბებსა თუ ჩაღხანებს კალით ფარავდნენ, ბუკინისტური მაღაზიები. წისქვილები, ბორნები, ტივები — მტკვარზე...

ქუჩაბანდები, ვიწრო მისახვევ-მოსახვევები, აღმართები, დაღმართები. ტრამვაი, ვაგონის ორივე მხარეს, მთელ სიგრძეზე განთავსებული საფეხურებით; პატარ-პატარა რესტორან-სარდაფები, თვითნასწავლ მხატვართა მიერ მოხატული სასაცილო აბრებით: „სიმამთია“ ანდა „Не уезжай, голубчик мой“. თითოეულ სახლზე კი, თითქოს მაქმანებიაო — აივნები, აივნები, აივნები, ხვეული კიბეები და მოჩუქურთმებული საპირეები. ახლა ეს აივნები, სადაც კი შემორჩა, შუშაბანდებადაა ქცეული. ზოლო უწინ, მთელი ცხოვრება, ძირითადად, ეზოებსა და აივნებზე ჩქეფდა. ჩემს ბავშვობაში ეზო იყო ცხოვრების ცენტრი, აქ ერთმანეთს ხვდებოდნენ, ისვენებდნენ, ჭორაობდნენ, ისეთ სკანდალებს მართავდნენ, სპექტაკლი გვეგონებოდა, ქეიფობდნენ, მხიარულობდნენ.

აივებიდან გასაშრობად თუ გასამზეურებლად ჭრელ-ჭრელ

ნოზებს გადმოფენდნენ ხოლმე ეზოში; დიასახლისები გრძელი შინდის წკეპლებით პენტავდნენ სასაბნე და საღებებე მატყლს. ეზოში შემოდოდნენ მუსიკოსები, მომღერლები, მეარღნე-კინტოები და მეთოჯინეები შირმებით. მაყურებლები თავიანთი აიენებიდან უყურებდნენ სანახაობას, ტაშს უკრავდნენ და ფულს უყრიდნენ; მოდიოდნენ „ფოკუსნიკები“, რომლებსაც უზარმაზარი ლითონის ბურთების გადაყლაპვა შეეძლოთ. ერთხელ, მახსოვს, მოხეტიალე მსახიობები მოვიდნენ და ჩვენს ეზოში „ოტელო“ გაითამაშეს, — ცხადია, საკუთარი შემოკლებული ვერსიით.

ქუჩაში, ყველა კუთხე-კუნჭულში, მეწაღე მუშაობდა, მუდამ რომ მასლაათის მსურველებით იყო გარშემორტყმული. პოლიტიკაზე საუბრის მოყვარულნი საპარიკმახეროებშიც იყრიდნენ ხოლმე თავს. აქვე, საჭიროებისამებრ, წურბლებსაც ასვამდნენ, — სისხლის გამოსაშვებად. (იქნებ ამიტომაც იყო, რომ მაშინ ნაკლებად აწუხებდათ წნევა?)

ქალაქი აჭრელებული იყო ათასნაირი კოსტიუმითა თუ თავსაბურავით. რას არ ნახავდით აქ: შავფოჩებიან წითელ „ფესიკებს“, მაღალ ფაფახებს, ქვაბისფორმიან თუ კახურ ქუდებს. კინტოებს ხილითა და მწვანელით სავსე თაბახები ედგათ თავზე. ქუჩის კუთხეში კურტნის მუშები იდგნენ, რომლებსაც ზურგზე მოცმული საგანგებოდ შეკერილი სამკუთხა ბალიშებით შეეძლოთ ნებისმიერი რამ აეწიათ და ქალაქის ერთი ბოლოდან მეორეში გადაეტანათ, იქნებოდა ეს კარადა, შეშა, საწოლი თუ სხვა. ამ ბარგი-ბარხანას მიათრევდნენ და თან გაჰყვიროდნენ: „ხაბარდა, ხაბარდა!“, რა ნიშნავდა „გზა მომეცი, ჩამომეცალე“.

გლეხებს ქალაქში შეშა ჩამოჰქონდათ და ქუჩა-ქუჩა კამეჩებშებმული ურმებით დაატარებდნენ. მერე, თითოეულ ეზოში ამ შეშას ჩეხავდნენ და სარდაფებსა თუ ფარდულებში აწყობდნენ. ჩემს სახლთან ქართული პურის საცხობი სამი თონე იყო. ეს — განსაკუთრებული სამყაროა. მიწაში ღრმად ჩაფლულ უზარმაზარ თიხის თონეს ცეცხლს შეუნთებდნენ, მერე გამზადებულ ცომს იღებდნენ და ისე ღრმად აკრავდნენ შიგ, რომ თავით ჩაყურყუმელავებული მცხოვლის მხოლოდ მიშველი, ამოშვერილი ფეხები მოჩანდა. ბავშვობაში,

ზშირად, შიშითა და ცნობისმოყვარეობით ვაკვირდებოდი ამ შრომისმოყვარე ადამიანებს. მერედა, რა გემრიელი, ცხელი და დაბრაწული პური ამოჰქონდათ თონიდან! შინ ამ ცხელ-ცხელ პურზე კარაქს გვისვამდნენ, რომელიც მერე ღნებოდა და მოწვეთავდა, ზედ კიდევ თაფლს გადაუსვამდნენ და ჩვენც, ბავშვებიც, სიმოვნებით ვილუკმებოდით.

ქუჩებში ჩოჩრებითა და ურიკებით დაჰქონდათ მწვანილი, ხილი, მაწონი. ხმამაღალი შემახილებით უხმობდნენ მყიდველს. დიდ ღრმა, გრილ სარდაფებში ნატურალური ღვინით (რომელსაც სპირტის შერევით არ აფუჭებდნენ) საცხე კასრები იდგა. ქუჩებში წაბლი იწვებოდა და რაღაც განსაკუთრებული სურნელი — სიცოცხლის სურნელი! — დასტრიალებდა ქალაქს.

... ქუჩებს მიუყვებოდა და მარმარილოს მემორიალური დაფების წარწერებს ვკითხულობ. აქ ალექსანდრე ჭავჭავაძე — თავისი დროის უგანათლებლესი ადამიანი ცხოვრობდა; აქ — დიდი პოეტი ნიკილოზ ბარათაშვილი; აქ — ილია ჭავჭავაძე — მწერალი და საზოგადო მოღვაწე. აქ ნამყოფია პუშკინი, ჩაიკოვსკი, ტოლსტოი. აი, გრიბოედოვის საფლავიც მთაწმინდაზე. ძეგლზე კი — მისი მეუღლის, ნინო ჭავჭავაძის მიერ დაწერილი სიტყვებია: „Ум и дела твои бессмертны в памяти русской, но зачем пережила тебя любовь моя,“. აი, მაშინაც კარგი სადღაც წავიდა. კარგი სულ მუდამ სადღაც მიდის.

ამ დღეებში მცხეთაში ვიყავი — პოლონელ სტუმრებს საქართველოს ძველთაძველ დედაქალაქს ვათვალიერებინებდი. ახლა ის ნაკრძალადაა გამოცხადებული, მაგრამ მე ძალიან გამიჭირდა აღმომჩინა კვალი იმ ძველი ქალაქისა, რომელსაც ასე ზშირად ვსტუმრობდი ზოლმე.

აი, ამ ადგილას ოდესღაც აგურის თაღოვანი ხიდი იყო — ჯერ კიდევ პომპეის მეომრების ხელით აშენებული. ახლა ის წყლითაა დატბორილი. მის თავზე კი საწყალოსნო-საცურაო სადგური დააშენეს. ხიდის უკან სოფლის გზა გადიოდა, რომლის ორივე მხარეს მხოლოდ ქართლისთვის დამახასიათებელი, კრამიტით გადახურული, ორსართულიანი სახლები იდგა.

მარჯვნივ სვეტიცხოვლის უზარმაზარი, ზღაპრული გუმბათი მოჩანს, მის გვერდით კი — მასწავლებლის პატარა სახლი იდგა ბაღით, სადაც ნუში ჰყვავდა. ამ პატარა, სიმბათიურ სახლში, მაგიდაზე, რომელზეც მაქმანებიანი სუფრა იყო გადაფარებული, მუსიკალური სარკე იდგა. როდესაც დაქოქავდი, დაკვრას იწყებდა. ჯადოსნური და იღუმძღვებით მოცული იყო ეს ყველაფერი! აი, ბებიჩემის სახლიც პატარა ეზოთი და საჯინიბოთი. სახლის უკან ხევი იწყებოდა, ხევის უკან კი ქალთა მონასტერი — სამთავროა, სადაც მონაზვნები ცხოვერობდნენ. ხშირად, კვირაობით, ბებიას ამ ტაძარში დაეყავდი ზოლმე და მძაღლებდა, უზარმაზარი ხატის მინას ვმთხვეოდი. დედაჩემი კი, წასვლამდე, შინ, ჩურჩულით მაფრთხილებდა, თავი მოაჩვენე, რომ ემთხვევი, სინამდვილეში ტუჩები არ მიაკარო მინასო, — ეს იმიტომ, რომ ათასგვარი დაავადება არ შემყროდა.

ირგვლივ — კვიპაროსები, აკაციის ხეები, ალუბლის ბაღები. ქვემოთ — არაგვი, ზემოთ კი, ამ ყველაფრის თავზე — ჯვრის ტაძარი და სიჩუმე, საოცარი სიჩუმე.

ახლა უკვე იქ არაფერი ეს აღარ არის. მხოლოდ სამთავრო, ჯვარი და სვეტიცხოველი დგას ძველებურად. დგანან მოუდრეკელნი. ბებიის სახლის ადგილას უზარმაზარი თანამედროვე რესტორანია მოზაიკური პანოთი და კინოთეატრი, ასევე, ბენზინგასამართი სადგური, ბეტონის ხიდი და მრავალსართულიანი სახლი.

პოლონელები სვეტიცხოველთან დავტოვე და ხევისკენ დავეშვი. ქვემოდან ზემოთ ავიხედე. ამ ხევში, სადაც ბავშვობაში უამრავი საათი მაქვს გატარებული, ოდესღაც ნაკადული მორაკრაკებდა, მწვანე ხვლიკები მზეს ეფიცებოდნენ, მე კი ყვითელ თიხნარში გამოქვაბულს ვთხრიდი. ზემოთ სამთავროს აგურის გლიცინიაშემოვლელი გალავანი ადიოდა, მარცხნივ ბებიის სახლის კრამიტიანი სახურავის კუთხე მოჩანდა. ქვემოთ პატარა ხიდი იყო, მის უკან — სამჭედლო. ცხენებს იქვე ახლოს აკრავდნენ ნალებს. გამუდმებით ისმოდა გრდემლის შორეული ხმა, — წკრიალა-წკრიალა, სიჩუმესა და სივრცეს რომ ბაღებდა ირგვლივ.

მოულოდნელად აღმოვაჩინე, რომ იმავე ბილიკზე ვდგავარ, რომლითაც, ვინ მოთვლის, რამდენჯერ მირბენია დაახლოებით ორმოცდაათი წლის წინ. ირგვლივ ყველაფერი შეიცვალა, მაგრამ აი, ეს ჩემი – ბებიის სახლიდან მონასტრამდე მიმავალი – ბილიკი კი დარჩა. რაღაც გაუგებარი შემთხვევითობის გამო დრომ დაინდო, ან იქნებ, მან აჯობა ეშმაკობით ღროსაც და ადამიანებსაც.

მერე განვარძეთ გზა, მაგრამ ბებრის-ციხის იქით ყველაფერი ძალიან უშნოდ გამოიყურებოდა, სულ მთლად უსახურად და გაუგებრად. უმშვენიერესი ალუბლის ბაღების ადგილას – არეულ-დარეულად ჩადგმული ნაგებობები, ცემენტის ფარდულები, რაღაც მიყრილ-მოყრილი ჟანგიანი კონსტრუქციები იყო, მიგდებული და დავიწყებული. გზაზე გრუხუნით მიქროდნენ და გვისწრებდნენ დიდი სატვირთო მანქანები.

უცნაური ხალხი ვართ. არ გვინდა გავიგოთ, რომ არ შეიძლება ასე მოურიდებლად, ერთი ხელის მოსმით ყველაფრის შეცვლა და გადაკეთება. შინ ძველი ვერცხლის კოვზი მაქვს – ჯერ კიდევ ბავშვობიდან შემომრჩა. მიუხედავად იმისა, რომ ახლებიც გვაქვს შეძენილი, მე მაინც ჩემი ძველი კოვზი მიყვარს, ის მე განსაკუთრებულ სიხარულს მანიჭებს, რომელიც არც კი მინდა, სიტყვებით გამოვხატო. ყოველი ჩვენგანისთვის ნაცნობია ეს გრძნობა ხსოვნისა, შეჩვევისა, განსაკუთრებული საიზოლოვისა, რაც შეიძლება ძველმა ნაცნობმა (დედის მეგობარმა) აღვიძრას, ან ქუჩამ, სადაც დაიბადე, ანდა, საგანმა, რომელიც მამაშენს სჭერია ხელში (აი, მაგალითად, ეს კოვზი). არადა, სამყაროში, რომელიც სავსეა ამდენი ცვლილებით, შეიძლება დაგავიწყდეს კიდევ, საიდან ხარ წარმოშობით, სადაური მთისა თუ ბილიკისა ხარ.

როდესაც ჩემმა ცოლმა (ის ექიმია) ძველი თბილისის გამო ამდენი ჩემი მოთქმა-გოდება წაიკითხა, მითხრა:

– ყველას თავი მოაბეზრეთ ამ თქვენი ძველი სახლებით და ბილიკებით. ერთი, ამ ნანგრევებში უნდა დაგასახლოთ კაცმა! მერე ვნახოთ, რა ხასიათზე იქნებით! – მოუწყობელი ბინები,

საშინელი პირობები, თავზე გემზობა და ფეხქვეშ გენგრევა ყველაფერი. არა, თქვენ გინდათ თანამედროვე, კომფორტულ ბინებში იცხოვროთ და იქიდან მისტიროდეთ წარსულს!

... ნოსტალგიის ტალღამ საღლაც გამიტაცა. სანამ გვიანი არაა, უკან უნდა მოვატრიალო ნავი. სად მივიყვანო? ალბათ, ჩემს ცხოვრებაში პირველად ჩატარებულ რეპეტიციაზე.

ტოვსტონოგოვი ინსტიტუტში გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისის“ დგამდა, მე და ჩემს თანაკურსელ რეჟისორებს კი თითო-თითო სცენა გვერგო, რომელიც დამოუკიდებლად უნდა დაგვემუშავებინა მსახიობებთან და შემდეგ ტოვსტონოგოვისთვის გვეჩვენებინა. ეს უკვე ნამდვილი სარეჟისორო საქმე იყო. მე მირანდოლინას კავალერთან და მარკიზთან შეხვედრის სცენა შემზვდა, რომელიც შევეცადე, ყოველმხრივ მომეფიქრებინა, მომეაზრებინა და რამდენიმე დღეში ჩემი პირველი დამოუკიდებელი რეპეტიციაც დავნიშნე. რეპეტიციაზე დასასწრებად მაშინდელი სტუდენტები, დღეს კი ქართული თეატრის ცნობილი მოღვაწენი – მსახიობები ე. ყიფშიძე, ე. მანჯგალაძე და რეჟისორი ი. კაკულია მოვიდნენ.

თავიდან ყველაფერი კარგად მიდიოდა. მსახიობებს მოვუყევი ჩემი ჩანაფიქრი, რაც, თუ მეხსიერება არ მღალატობს, იმაში მდგომარეობდა, რომ მირანდოლინა, მარკიზის – რომელიც მას ეარშიყებოდა – გაპაამულების მიზნით, ვითომდა, პარტნიორად იწვევდა კავალერ რი პაფრატას. ამით მირანდოლინა ცდილობდა, კავალერი დაეახლოვებინა.

თავდაპირველად მსახიობებს ძალიან მოეწონათ ჩემი ჩანაფიქრი, მაგრამ ტექსტის ხელახალი გადაკითხვის შემდეგ, რატომღაც, გადაწყვიტეს, რომ სცენის ჩემუილი განმარტება მთლად ზუსტი არ იყო. დავიწყეთ კამათი, რომელსაც ძალიან დიდხანს შევყევით. მერე მსახიობებმა მაინც ჩემი ვერსია გაითამაშეს, მაგრამ ისე, რომ უკვე მეც აღარ მომეწონა. დავიბენი,

აღარ ვიცოდი, შემდეგ რა გამეკეთებინა, თავში არც ერთი სხვა აზრი არ მიჭაჭანებდა, წარმოსახვა აბსოლუტურად არაფერს მთავაზობდა. რაღაცნაირი სიცარიელე და საკუთარი თავის მიმართ სრული განზიზღვა ვიგრძენი. საშინლად ავლელდი და სხვა რომ ვერაფერი მოვიფიქრე, შესვენება გამოვაცხადე.

რეპეტიციაზე სწორად მოქცევის სწავლა – რთული და ხანგრძლივი მეცნიერებაა. პირველი რეპეტიციის ჩატარება კი ისეთივე რთულია, როგორც... დაახლოებით, როგორც პირველად ცხენზე დაჯდომა.

... ის რუსი ფერის, ძალიან მშვიდი ცხენი იყო – ჩემი პირველი ცხენი იქ, ჯარში. ცხენზე დაჯდომა მთლად რთული საქმე არაა, თუკი ის, რა თქმა უნდა, ერთ ადგილას დგას და წიხლებს არ იკვრევენება. ცოტა არ იყოს, გემინია გავლის, მაგრამ მაინც ასატანია. ეს ხომ ნამდვილი ნეტარებაა, ისე გააჭენო, რომ ცხენიდან არ ჩამოვარდე, ყველაზე რთული კი უნაგირზე თავის შემაგრებაა! ცხენი გარბის და შენ მისი მოძრაობის რიტმს უნდა აჰყევ, მაგრამ, რატომღაც, პირიქით გამოდის. უცნაურად იწყებ ჯაყჯაყს, გამუდმებით ეხეთქები ცხენის ხერხემალს და გრძნობ, რომ ცხოველს ეს სულაც არ მოსწონს. ასე გრძელდებოდა რამდენიმე ათეული მეტრი, მერე კი რაღაც გაუგებრობა დაიწყო. ცხენს, როგორც ჩანს, ჩემი სპორტული ცდები მოებზრდა, უფრო მკვირცხლად გაიქცა, მერე შეჩერდა, წინა ფეხებით მაგრად ჩაეჭიდა მიწას და თავისი კეთილშობილი თავი ჩაქინდრა. ამას მოჰყვა ჩემი თავბრუდამხვევი გადმოფრენა ცხენიდან. სიჩუმე ჩამოწვა. მე გზაზე ვიჯექი, ცხენი კი გზის პირას ბალახს ძოვდა. გადავწყვიტე, არ დაენებებულიყავი. ხელახლა ავფოფხდი ცხენზე, მაგრამ რამდენიმე მეტრის შემდეგ ცხენი ისევ სწრაფად გაიქცა და მეც – ხელმეორედ გადმოფრინდი, კინაღამ ორად გადავიტეხე კისერი. შემდგომი მოვლენების აღწერას აზრი არ აქვს, ვინაიდან ყველაფერი საკმაოდ ერთფეროვნად მიმდინარეობდა. ერთი მეორეს მოსდევდა ჩემი კულბიტები, თავი უშველებელი კოპივით მჭონდა გასიებული, მთელ ტანში მამტერვდა, ყველაფერი მტკიოდა. ამგვარი „სტილით“,

დაახლოებით სამი საათის შემდეგ, როგორც ჩავალწიეთ რომელიმე სოფლამდე.

უკან მშვიდად ვიარეთ. ეტყობა, ცხენს უბრალოდ მობეზრდა ჩემთვის აკრობატული ილეთების ჩატარება. არსებულ ვითარებას შეეგუა და გადაწყვიტა, მოთმინებით შეხვედროდა ჩემს ქცევას. ან, იქნებ, თანდათან მეც ავულე ალლო და გავიგე, რას ნიშნავს ცხენზე ჯდომა...

პირველი რეპეტიციის შემდეგ გადავწყვიტე, „წარუმატებლობათა რვეული“ შემომეღო, რომ შიგ ყველა ჩემი წარუმატებლობა აღმენიშნა, დიდიც და მცირეც, შემდეგ კი დაწვრილებით გამეანალიზებინა ისინი. ასე მეგონა, ეს დამეხმარებოდა ოდესმე რეპეტიციის ჩატარების საიდუმლო მეპოვნა. ახლა ეს რვეული უკვე ძალიან სქელია, მე კი ვერა და ვერ მიპოვია ეს საიდუმლო.

გ. ტოვსტონოგოვმა ნიჭიერ ქართველ რეჟისორთა მთელი პლეადა აღზარდა. მასთან სწავლობდნენ ლ. იოსელიანი, ა. დვალისმილი, გ. ლორთქიფანიძე, ა. გამსახურდია, კინორეჟისორები რ. ჩხეიძე, თ. აბულაძე და სხვანი. მთელი თაობა. ის სტანისლავსკის მიერ აღმოჩენილ კანონებს გვაზიარებდა, მაგრამ არ მოგვიწოდებდა, რომ სამხატვრო თეატრისთვის (MXAT) მიგვებაძა. პირიქით, ის ჯიუტად გვიმტკიცებდა, რომ სისტემა არ იყო მხოლოდ სამხატვრო თეატრის კუთვნილება, ზოლო, რაც შეეხება ქართულ თეატრს, პიესის „შივნით“ და მოქმედ გმირთა ფსიქოლოგიაში მიპყრობილი მზერა გარეგნული სადადგმო ეფექტებისგან, ზედმეტობებისგან დაიცავდა სცენას. აი, ტოვსტონოგოვის ჩემდამი მოწერილი წერილის (მაშინ ვდგამდი მილერის პიესას „ჩემი შვილები“) ნაწყვეტი:

„... მაინცდამაინც არ მომწონს თქვენი აზრი ჯაზთან დაკავშირებით. მეტისმეტად ბანალური სვლა მგონია ხმაურიანი ჯაზ-ბენდით თანამედროვე ამერიკის გამოაშკარავება. სვლა

შიგნიდან და არა გარედან! ასეთია ჩემი აზრი... როდესაც თქვენ პირველ აქტში წერთ სიცხესა და ფარდებზე, რომლებზეც ხეები-ჩრდილებია გამოსახული – ეს კარგია, ეს პირდაპირ ჯდება მოქმედების ატმოსფეროში, ეს ზუსტი „გარტყმა“. როდესაც კრისი ჩემოდანზე ზის – დათრგუნვილი და რაღაცნაირად მოჩვარული, რადიოში კი მსუბუქი ფოქსის მელოდია გაისმის, ესეც, ჩემი აზრით, ზუსტი „გარტყმა“. ჯაზი აქ გამართლებულია არა როგორც ხერხი, არამედ როგორც ამ მონაკვეთის ფსიქოლოგიური „ფერი“, რაც მის შინაგან გადაწყვეტას უწყობს ხელს. არ ვიცი, რამდენად გასაგებია თქვენთვის ის, რასაც მე ვგულისხმობ, მაგრამ მოკლედ ასე ვიტყვი: მით უფრო მკვეთრად სოციალურად და მამხილებლად გაიჟღერებს ეს პიესა, რაც უფრო ღრმად იქნება ადამიანთა ურთიერთობებისა და ხასიათების თვალსაზრისით გადაწყვეტილი. ადამიანი – ეს უმთავრესია სასცენო ხელოვნებაში, ყველაფერ დანარჩენს, მერწმუნეთ, მოეველება, – ლამაზ სხივებსაც, მორბენალ ღრუბლებსაც, მუსიკასაც და სხვა დანარჩენ მძლავრ „დამხმარებებსაც“. როდესაც სცენას სწორად გადაწყვეტ შიგნიდან, როდესაც მიაგნებ მის მკვეთრ, მართალ გარეგნულ გამოხატულებას, მას (სცენას) უკვე ძალიან იოლად დაეხმარები გარედან. თქვენ ღრთა განმავლობაში მიხვდებით, რომ ესაა ყველაზე მთავარი. ის, რაც ამჟამად გიტაცებთ, – ეს „დამატებითი ასორტიმენტი“, რომელზეც არავეინ ამბობს უარს, ეს – როგორც კურდღლის ზორცთან დადებული გარნირი, ისეა. მაგრამ ჯერ უნდა იყოს კურდღელი! იმედი მაქვს, სწორად გამოგებთ. ღმერთმა დამიფაროს, სულაც არ მოგიწოდებთ ნატურალიზმისკენ, მოსაწყენი „მხატვისკენ“, არ მოგიწოდებთ, უარი თქვათ თეატრალურობაზე, მკვეთრ ფორმაზე და ა.შ. რასაკვირველია – არა. მაგრამ ჯერ ადამიანს ჩაუღრმავდით, მის შინაგან სამყაროს, დანარჩენი მერეც მოინახება...

... მომიკითხეთ ყველა, ვისაც ჯერ კიდევ ვახსოვარ. სწორი ორიენტაცია გაქვთ ალბულის: აკაკი ხორავა და მალიკო მრეკლიშვილი – ორივე ხელოვნების ადამიანია, პირველი – ბრწყინვალე ნიჭით და გასაოცარი ინტუიციითაა

დაჯილდოებული, მეორე – უდავო ტაქტიკითა და ზელოვნებისადმი სიღრმისეული მიდგომით...”

ტოვსტონოგოვთან ჩემი ურთიერთობა ინსტიტუტის შემდეგაც არ შეწყვეტილა. მასთან ჩავდიოდი ხოლმე, რჩევას ვეკითხებოდი, მისგან დახმარებას და რეკომენდაციებს ვიღებდი. ჩვენი ურთიერთობა ხან სასიხარულო იყო, ხან ნაკლებ სასიამოვნო, მაგრამ ურთიერთობა ყოველთვის გვქონდა. თეატრის სამყარო – ჭორების, მითქმა-მოთქმის სამყაროა. ვიღაცამ ვიღაცას გადასცა (და მეც სასწრაფოდ გადმომცეს), რომ ტოვსტონოგოვს რაღაც აგდებულად უთქვამს ჩემზე. საშინლად მეტკინა გული. იქნებ, არც უთქვამს არაფერი, მაგრამ მე ამას მთელი კვირა განვიცდიდი.

თეატრი ლაბირინთია. კარი გაიღო, მერე დაიხურა, შენ კი უკვე მახეში აღმოჩნდი გაბმული. თუ შენ გაქვს ნიჭი, უნარი თეატრის შენებისა – ეს ბედნიერებაა, თუმცა, ძალიან რთული, მძიმე და ძნელად მისაღწევი. მაგრამ თუ შენ თეატრში დაკარგული, არავისთვის საჭირო აღმოჩნდი – ამაზე უარესი არაფერია. ამ „თეატრალური ქვეყნიდან“ ჯანმრთელს და სრულ ჭკუაზე მყოფს არავის უშვებენ. იქ სიკვდილამდე რჩებიან – იღბლიანებიც და უიღბლონიც. იღბლიანები ერთეულები არიან, უიღბლონი – უამრავნი. უიღბლონი იქ თითქოს გაუგებრობით მოხვდნენ (შემთხვევით იქ არ შევიდნენ, სადაც საჭირო იყო), მერე კი თვითონაც იტანჯებიან და სხვასაც ტანჯავენ.

„რა ეშმაკმა მომისროლა ამ გაღერაზე“ – სასაცილო რეპლიკა გამახსენდა მოლიერის „სკაპენიდან“, თუმცა, ჩემი ფიქრთა დინება იუმორისგან საკმაოდ შორსაა.

რუსთაველის თეატრის მშვენიერი შენობა, რომლის მესამე სართულზე ინსტიტუტია განთავსებული – ერთ-ერთი ყველაზე ლამაზ შენობათაგანია თბილისში. ინსტიტუტი, როდესაც იქ ჩავაბარე, აკაკი ხორავას, რომ იტყვიან, ღვიძლი შვილი იყო. და

ვინაიდან ზორავა კოლოსალური ავტორიტეტით სარგებლობდა, ამიტომ თეატრიც და ინსტიტუტიც, არსებითად, ერთიან კოლექტივს წარმოადგენდა – იქ გამოცდილი მსახიობები და რეჟისორები ასწავლიდნენ, სტუდენტები კი ხშირად მონაწილეობდნენ თეატრის მასობრივ სცენებში.

ამ შენობაში ჯერ კიდევ 1921 წელს კოტე მარჯანიშვილმა განსაზღვრა ახალი თეატრალური თაობის ცხოვრება. მერე სანდრო ახმეტელმა „ყალყზე დააყენა“, ააბობოქრა თეატრი და სახელი გაუთქვა მას. როდესაც ჩვენ მოვედით თეატრში, ორივე ეს შესანიშნავი რეჟისორი, თითქოს, ჩრდილებივით არსებობდა ჩვენ შორის და ჯერ კიდევ აგრძელებდა ცხოვრებას, – ყველა, ვინც კი გარს გვეხვია, ან მათი მოწაფე იყო ანდა თანამებრძოლი. ამ ოსტატების ხსოვნა კოლექტივის ტრადიციებში, მის ორგანიზებულობასა და დისციპლინაში ვლენდებოდა. რეჟისორის (თუნდაც, რიგითის) სიტყვა მათთვის კანონი იყო. მსახიობები უსიტყვოდ ასრულებდნენ იმას, რასაც რეჟისორი ჰკარნახობდა. ყველა თავისი დიდებული წარსულით ამაყობდა და ხშირად იხსენებდნენ მოსკოვის ტრიუმფალურ გასტროლებს.

იყო მშვენიერი წარსული, იყო აკაკი ზორავას ცნობილი „ოტელო“ და „ივანე მრისხანე“, აკაკი ვასაძის ბობოქარი, თავქარიანი კიკვიძე, იყო ღოდო ალექსიძის მიერ დადგმული გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“, იყო თამარ ჭავჭავაძე, იყო რომანტიკული, უაღრესად კეთილშობილი, თხემით ტერფამდე ინტელიგენტი გიორგი დავითაშვილი და შესანიშნავი კომედიური არტისტი ემანუელ აფხაიძე. ომის წლებში, თბილისში ევაკუაციაში იმყოფებოდნენ „მხატვლები“ ნემიროვიჩ-დანჩენკო, კოჩალოვი, ხმელიოვი და სხვანი. ამ მსახიობებს ხშირად იხსენებდნენ, მოჰყავდათ ზორავასა და ვასაძის მსახიობური ნამუშევრით გამოწვეული მათი აღტაცებული შეფასებები. ყველაფერი მშვენიერად იყო. მაგრამ თეატრში ზოგჯერ ღებბა მომენტი, როდესაც კეთილდღეობა მეტისმეტი დაჟინებით სწორედ თავისი გარეგნული მხარის წარმოჩენას იწყებს. რუსთაველის თეატრის ცხოვრების სწორედ ამ პერიოდში



„მეფე ლირი“

ედგარი — ე. მაღალაშვილი, ლირი — ს. ზაქარიაძე



„ყაჩაღები“,

ფრანც ბორი — ა. ვასაძე



მ. თუმანიშვილი სტუდენტებთან ერთად

დაიწყო ჩვენი თაობის პროფესიული ცხოვრება. ყველაფერი ჩვენ ირგვლივ თითქოს მძლავრი, მტკიცე, ურყევე ჩანდა და, ამავე დროს, სადღაც უკვე სიმყარედაკარგულიც. არავის შეეძლო პასუხი გაეცა კითხვაზე, საითკენ, რა მიმართულებით უნდა ვითარდებოდეს თეატრის ხელოვნებათუკი ისედაც მშვენიერების მწვერვალზე იმყოფება. სერიოზულად არავინ უფიქრდებოდა იმას, თუ რას ნიშნავდა ისეთი ბუტაფორიული დეკლამაციური სპექტაკლების წყება, როგორიც იყო ერისთავის „სამშობლო“ ანდა სუმბათაშვილის „ლალატი“. ეს სპექტაკლები იდგმებოდა, ამ სპექტაკლებს თამაშობდნენ, მათ ჯერ კიდევ ტაშს უკრავდა მაყურებელი, მაგრამ ბუნდოვნად უკვე ჩნდებოდა რაღაც სიახლის, ცვლილებების მოთხოვნილება.

უკან თუ მოვიხედავთ და თვალს გავადევნებთ თეატრის ისტორიას, დაეინახავთ, რომ ყოველ ნორმალურ თეატრში პერიოდულად, ათი-თხუთმეტი წლის შემდეგ თავს იჩენს რაღაც შინაგანი, ფარული უკმაყოფილება, თითქოსდა ძლიერი კოლექტივის წიაღში ჩნდება გარკვეული „მესამე ფენა“. ეს შფოთისთავები სერიოზული ხალხია, მათი უკმაყოფილება შორსაა თეატრალური კინკლაობისა და ინტრიგებისაგან.

ახალი მხატვრული ტენდენცია არაერთბაშად, თანდათან, ხშირ შემთხვევაში, საკმაოდ მტკივნეულად, მძიმედ, ბევრისთვის კი ძალიან მწვავედ, მაგრამ მაინც იკაფავს გზას. ამ პროცესის ბევრს ეშინია, მიაჩნიათ, რომ ის ხელს უშლის კოლექტივის ნორმალურ ცხოვრებას, „არღვევს ტრადიციებს“. ისე, კაცმა რომ თქვას, მართლაც ასეა, ტრადიციებიც ირღვევა და ზოგიერთი ჩვეული ნორმაც. ახლად წარმოქმნილი „მესამე ფენა“ ძირს უთხრის დადგენილ „სამყაროს წესრიგს“, ამზადებს შემოქმედებით ჯანყს და განახლებისკენ ისწრაფვის. ასე იყო რუსთაველის თეატრშიც 40-იანი წლების ბოლოს.

კოლექტივი, რომელსაც სიმშვიდის დამრღვევებისა და ახალგაზრდობის აქტიური ქმედებების არ ეშინია, მართლაც ძლიერი კოლექტივია. მაგრამ შემოქმედებითი მუშაობის ბუნებრივ პროცესში ცვლილებების შეტანა ძალიან რთული საქმეა.

რაოდენ უცნაურიც უნდა იყოს, რუსთაველის თეატრში აღამიანი, რომელსაც სხვაზე უკეთესად ესმოდა ეს ყველაფერი, თავად ხორავა იყო. ეს არაჩვეულებრივი ინტუიციის მქონე შემოქმედი გრძნობდა, რომ თეატრს უფრო მომზადებული, პროფესიული კუთხით უფრო მეტად განსწავლული თაობა სჭირდებოდა, და ყველაფერს აკეთებდა იმისთვის, რომ ასეთი თაობა აღეზარდა. მან მშვენიერად უწყოდა, რომ ეს არ ნიშნავდა თეატრში ერთი ან ორი ნიჭიერი სამსახიობო კურსისა და რამდენიმე რეჟისორის მიღებას. ძალუფლების მოყვარული და თავმოყვარე ხორავა აცნობიერებდა, რომ საუბარი იყო (უნდა ყოფილიყო) ახალ თეატრალურ იდეებზე ანუ, საკმაოდ სერიოზულ ცვლილებებზე თეატრში, და ის ყველანაირად ცდილობდა, დახმარებოდა ახალგაზრდებს, რომლებისაც ასე სჯეროდა. ხორავა მოთმინებით მისმენდა, როდესაც, მაგალითად, ჩემს მრავალრიცხოვან ინსცენირებებს ეუკითხავდი. მან შესაძლებლობა მომცა, რესპუბლიკის პირველ თეატრში დამედგა სადიპლომო სპექტაკლი, მერე ამ თეატრში მიმიღო, პიესის შერჩევისას მუდმივად რჩევებს მაძლევდა, ბევრს მიყვებოდა თეატრის წარსულზე, ცდილობდა, ახმეტელის შემოქმედებისადმი შთაენერგა ინტერესი. შემდეგ მე, ახალგაზრდა რეჟისორს, თეატრალურ ინსტიტუტში, რომელსაც თავად ხელმძღვანელობდა, მსახიობების და რეჟისორების აღზრდა მომანდო. თანაც, ეს ყველაფერი კეთდებოდა იმ ფონზე, როდესაც ხორავა აშკარად გრძნობდა ჩვენი და მისი თაობის განსხვავებულ შეხედულებებს.

აკაკი ხორავა ყოველთვის საინტერესო იყო, როგორც პიროვნება — ცხოვრებაში, ქუჩაში, სამუშაო ოთახში, შინ, კრებაზე. მას საკმაოდ მკაცრი, უხიაგი ხასიათი ჰქონდა, მაგრამ მრისხანების წუთებშიც კი დიდებული იყო. მას — რომელიც ვერ იტანდა დადგენილის, დაწესებულის დარღვევას, რომელიც შიშის ზარს სცემდა სტუდენტებსა და პედაგოგებს —



„ოტელო“
ოტელო — ა. ხორავა

„დონ ჟუანი“
რეპუტიცია



მ. თუმანიშვილი, გ. გეგეჭკორი



რ. სტურუა, მ. თუმახიძე



ს. თაყაიშვილი



ე. ჩერქეზიშვილი



ვ. ანჯაფარიძე

შეეძლო ბავშვივით ნაზი და სათუთი ყოფილიყო. მას შეეძლო, მეტადინებების გაცდენის გამო გაეგლო სტუდენტი გოგონა, მაგრამ როგორც კი მოისმენდა მის გულისამაჩუყებელ ამბავს გაცდენების მიზეზებზე, ცრემლი მოაწვებოდა და სტუდენტს უკან აბრუნებდა. ის არამართო გვხელმძღვანელობდა, არამედ გვიბიძგებდა, გვაქეზებდა, რომ ახლებურად გვეკეთებინა საქმე. თეატრში მას ბევრი რამ არ მოსწონდა და ცდილობდა, ჩვენი მეშვეობით შეეცვალა. მაგრამ მერე და მერე, როდესაც ცოტათი წამოვიწიეთ, მოვძლიერდით და საკუთარ თავი წარვადგინეთ, მან, თითქოს რაღაცის შეეშინდაო, ზურგი შეგვაქცია, ყოველ შემთხვევაში — მე.

მისგანვე მომიწია იმის მოსმენა, რომ სწორედ მე ვარ რუსთაველის თეატრის უბედურებათა მიზეზი. ბევრი წლის შემდეგ, როცა ინსტიტუტის კათედრაზე პროფესორის წოდებაზე მიწვედნენ რეკომენდაციას, უცებ, აკაკი ვასაძემ გუნდური ქება-დიდება შემდეგი სიტყვებით გააჩერა:

— ხორავა მიშაზე დიდ იმედებს ამყარებდა, მაგრამ მან არ გაამართლა.

მეორე რეჟისორმა დიმიტრი ალექსიძემ კი თავზარდამცემად დაამატა:

— ჰო, მიშას უდიდესი შეცდომები ჰქონდა.

ალბათ, ასეც იყო. ანუ, ხორავა ჩემზე რაღაც ისეთ იმედებს ამყარებდა, რომლებიც მე ვერ გავამართლე, მაგრამ, აი, რაც შეეხება შეცდომებს — არ ვიცი. დღემდე ვერ გამირკვევია, შეცდომები იყო ეს თუ არა.

ხორავა ვერ ღებულობდა ზოგიერთ ჩემს სპექტაკლს. ეს მიუღებლობა ჩემზე, რასაკვირველია, მოქმედებდა — ადამიანურადაც და ორგანიზაციულადაც. მაგრამ დღევანდელი გადასახედიდან მგონია, რომ ეს მიუღებლობა ბუნებრივი იყო: — ხორავას არც შეეძლო ამ ყველაფრის მიღება, — მეტისმეტად დიდი და მთლიანი იყო მისი ინდივიდუალობა, მეტისმეტად განსხვავებული იყო ჩვენი ცხოვრებისეული გამოცდილება.

და მაინც, სრული გულწრფელობით შემიძლია ვთქვა, რომ ეს ადამიანი იყო ყველაზე უნიკალური მათ შორის,

ვის გვერდითაც ყოფილვარ და ვინც ახლოდან მინახავს. ხელოვნების ღმერთმა იგი დააჯილდოვა ყველაფრით, რაც ღიღ არტისტს სჭირდება, — თანაც, მომჭირნეობის გარეშე, უხვად დააჯილდოვა. რა თქმა უნდა, ის ღიღი არტისტი იყო, დავამატებ: ღიღი არტისტი, რომელმაც სრულად არ გამოიყენა ის, რაც ნაბოძები ჰქონდა.

ახალგაზრდა სკეპტიკოსები მეკითხებიან ხოლმე: მართალია, რომ ხორავა ღიღი არტისტი იყო? როგორ გინდა, ღღეს დაამტკიცო ეს, როდესაც მისი ხელოვნებიდან მოწმეთა მოგონებები და რამდენიმე კინოფილმიღა დარჩა? არიან მსახიობები, ვისთვისაც ფილმი — ჭეშმარიტი ძეგლია. ასეთი იყო სერგო ზაქარიაძე. ხორავა თეატრისთვის იყო დაბადებული.

ერთმანეთს მუშაობის დროს შეეხვდით — ის ტარიელის როლს ასრულებდა ქიაჩელის „ტარიელ გოლუაში“. რეპეტიციებს დაძაბულად, გაფაციცებით, უნდობლად გადიოდა და ძალიან ღელავდა. ისეთი შთაბეჭდილება რჩებოდა, რომ მას ერიდებოდა ყველას თანდასწრებით სახიობა. რაც შეეხება სარეპეტიციო მუშაობას, ის სრულიად საპირისპირო იყო იმისა, როგორადაც ვასაძე და ზაქარიაძე მუშაობდნენ, — ისინი, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, ჩააფრინდებოდნენ სამუშაოს, როლში შედიოდნენ, მასში უჩინარდებოდნენ და ხელახლა უკვე გარდაქმნილი სახით ჩნდებოდნენ. ხორავას ეს არ შეეძლო. მას რცხვენოდა სხვების თანდასწრებით შეცდომის დაშვების, ეშინოდა, სხვის თვალში სასაცილოდ არ გამოჩენილიყო, რეპეტიციის დროს ოდნავ თუ ეკარებოდა როლს. მაშინვე გრძნობდა სიყალბეს, ეშინოდა, არ გადაემლამუშებინა და ამიტომ ხშირად პირიქით, ბოლომდე არ იხარჯებოდა, რაღაცას აკლებდა თამაშს. ის ყოველთვის საკუთარი თავიდან გამოდიოდა — საკუთარი ტემპერამენტიდან, საკუთარი სურვილებიდან, საკუთარი ფაქტურიდან. და კიდევ, მას ჰქონდა განსაკუთრებული თანდაყოლილი ნიჭი იმისა, რომ როლის პირველივე წაკითხვით სწორად, უნაკლოდ, მუსიკალურად და აზრობრივად უზუსტესად აეგო ფრაზა. ზაქარიაძე, მაგალითად, ძალიან ღიღხანს ებრძოდა ტექსტს

— ცდილობდა გაერკვია და დაედგინა ლოგიკა, ეძებდა შინაგან ქმედებას და ა.შ. ხორავა ფრაზას იოლად, მსუბუქად წარმოთქვამდა მხოლოდ მის ქვეშ დაფარული გრძნობებისა და ემოციების მოთუხთუხე მაგმაზე დაყრდნობით. ამას ნამდვილად ვერ წაართმევდი ხორავას. დიახ, ის კი არ ამბობდა, არამედ წარმოთქვამდა ტექსტს — თანაც, როგორი ხმით! მას ჰქონდა უიშვიათესი, ზავერდოვნებით გამორჩეული, ლამაზი, დაბალი ტემბრის ხმა — ხმა ჭეშმარიტი მამაკაცისა. ის კი არ დადიოდა, არამედ მელიდურად დააბიჯებდა სცენაზე და ესეც მშვენიერი იყო. მახსოვს იგი „მეფე ლირის“ რეპეტიციებზე. ხორავა დადგმით უკმაყოფილო იყო. პრემიერის დღეს საშინლად ღელავდა, განიცდიდა და ჩვენთან, სტუდენტებთან ჩიოდა, რომ ამ სპექტაკლში ყველაფერი არასწორი, მცდარი იყო. თითქოს დიდი ბავშვიაო, ისე განიცდიდა და იმუქრებოდა, რომ ყველაფერს მიაგდებდა და ლირს, მაგალითად, მცირე თეატრში ითამაშებდა. მახსოვს, როგორ არ უნდოდა უდაბნოს სცენის თამაში. ლირი მისი მარცხი იყო.

მაგრამ ხორავას საოცარი გამარჯვებებიც მახსოვს. აი, ერთ-ერთი მათგანი: 1947 წელი. დასრულდა ჩვენი თეატრის გასტროლები მოსკოვში. ხორავამ „ოტელო“ ითამაშა — ბოლო, დამატებითი სპექტაკლი მოსკოვის თეატრალური საზოგადოების თხოვნით გაიმართა.

ტრაგედიის პირველმა ორმა აქტმა (დაახლოებით ოცდაათი წლის წინ თეატრებში მრავალაქტიან, მრავალანტრაქტიან სპექტაკლებს თამაშობდნენ) საკმაოდ უფერულად, საშუალოდ ჩაიარა. მაყურებელი ზრდილობიანად უკრავდა ტაშს, ზოგი ამოქნარებდა კიდევ.

და უცებ, მესამე აქტში, იაგოს და ოტელოს დიალოგის დროს სპექტაკლში რაღაც მოხდა. სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს სახელობის მუსიკალური თეატრის უზარმაზარი მაყურებელთა დარბაზი დაიძაბა, გაირინდა და გადაიტყა ერთიან არსებად, რომელიც ნთქავდა ყოველივეს, რაც სცენაზე ხდებოდა. სცენაზე კი ამ დროს მოხდა სასწაული, სამსახიობო ხელოვნების სასწაული, რომელიც ბოლომდე გნუსხავს და

გატყვევებს. სცენაზე იფეთქა ჭეშმარიტმა ვნებებმა, რომლებიც გაოგნებულ მაყურებელთა დარბაზში გადმოიღვარა და წაღეკა იგი. მეხუთე აქტი, როდესაც უბედური მავრი რწმუნდება, რომ გამოუსწორებელი შეცდომა დაუშვა, ზორაყამ გენიალურად ითამაშა. მე არ მეშინია ამ აღმატებული სიტყვისა. ანდა, რა შეიძლება გადმოსცე სიტყვით „ითამაშა“?! ყვირილი, რომელიც ოტელოს თვალის ახელის შედეგად აღმოხდებოდა, სადღაც, მისი განაწამები სულისა და სხეულის სიღრმეში იხადებოდა, ოღნავ გასაგონი, სუსტი, გაუბედავი, ის თანდათან იზრდებოდა, ფართოვდებოდა, ძალას იკრებდა. მასში ჩნდებოდა რაღაც სასოწარკვეთის, უსაშველო მწუხარების შეგრძნება. მერე უცებ, ლომის ღრიალში გადაზრდილი, იფეთქებდა, ზემოთკენ აიჭრებოდა და იქიდან დაატყდებოდა თავს მაყურებელს. გეგონა, ამ საშინელი ყვირილისგან მაყურებელთა დარბაზის ჭერი ჩამოინგრეოდა და მთელი თეატრი აფეთქდებოდა. და თეატრი მართლაც აფეთქდა. მაყურებელთა დარბაზმა იქუხა. გამოძახებებს ბოლო არ უჩანდა. მაყურებელისთვის ასეთი უკიდურესი ნერვული დაძაბულობის შემდეგ თითქოს აუცილებელი იყო განმუხტვა. ჩემ გვერდით მსახიობი ნოდარ ჩხეიძე იდგა და აღელვებით ერთსა და იმავე ფრაზას იმეორებდა: „გამაგებინე, რა ზდება? რა ზდება ეს?!“

სპექტაკლის შემდეგ მთელი პუშკინის ქუჩა ხალხით იყო გაჭედილი. ზორაყა ყოველთვის ძალიან დიდხანს, აუჩქარებლად იშორებდა გრიმს და იცვლიდა ტანსაცმელს — ხალხი არ იშლებოდა, თეატრის შესასვლელთან უცდიდა მას. და აი, ისიც გამოჩნდა კარებში. ზორაყა ხელში აიტაცეს და მთელი პუშკინის ქუჩა, სასტუმრო „Москва“-მდე, ასე ატარეს. ირგვლივ ისმოდა შემახილები: „გმაფლობო!“ „კიდევ ჩამოდიო!“ მოსკოვის თეატრალური სასწავლებლების სტუდენტები მოდიოდნენ ჩვენთან და გვეუბნებოდნენ: „რა ბედნიერები ხართ, მას რომ იცნობო“.

რამდენჯერ დაკვირვებივარ ზორაყას თამაშს „ოტელოში“. მაგრამ არასოდეს შემეძლო გამომეცნო, როგორ ითამაშებდა დღეს. მან თვითონაც არ იცოდა ეს. ვასაძე ყოველთვის

ერთნაირად კარგად თამაშობდა, ხორავასთან კი ის, რაც ყველაზე ძვირფასია, მოულოდნელად იბადებოდა, მაგრამ სწორედ ეს იყო ხელოვნების უდიდესი დღესასწაული.

ასეთ წუთებში უცნაური გრძნობა მეუფლებოდა, რომ თავად ხორავა აქ არაფერ შუაშია, რომ ის მხოლოდ შუამავალია ჩვენსა და რაღაც მიუწვდომელს შორის.

მაგრამ ხორავა ჯერ კიდევ იდგა თეატრის სათავეში, სწორედ იმ თეატრისა, რომელშიც ჩვენ, ახალგაზრდებს, რაღაცის შეცვლა გვინდოდა. „ხორავას თამაშის შთაგონებულ წუთებსა და ვასაძის ვირტუოზულ ოსტატობაზე ზომ ვერ იდგება ეს უზარმაზარი თეატრი, — ასე ვფიქრობდით ჩვენ, — და, აი, ისიც გარეგნულ, პომპეზურ, უსიცოცხლოდ სახეიმო და, თქმაც კი ჭირს, — ყალბ თეატრად გადაიქცა... ჩვენთან, ახალგაზრდა რეჟისორ-სტუდენტებთან მოდიოდნენ ჩვენი მეგობრები, რომლებსაც უკვე დამთავრებული ჰქონდათ ინსტიტუტი და ჩიოდნენ:

— სერიოზული რეპერტუარი არ გვაქვს, ირგვლივ საშინელი ქაოსია, დაბნეულობა, ყველა საშინელ ხასიათზეა. ჩვენ რამდენიმე როლს ერთბაშად გვაძლევენ, წამყვანი მსახიობები უნდა შევცვალოთ, მოსამზადებლად კი მხოლოდ რამდენიმე დღე გვაქვს. მუშაობა გვინდა, თუმცა, ერთი რეპეტიციით გვაიძულებენ ვითამაშოთ. მხოლოდ მიზანსცენებს გვაჩვენებენ, ტექსტი კი თვითონ უნდა ვისწავლოთ. რეალურად გვინდა მუშაობა, ისე, როგორც ინსტიტუტში გვასწავლიდნენ! დროზე მოდით, რაღაც უნდა ვიღონოთ!

ჩვენ, მომავალი რეჟისორები, გულაჩუყებულნი ვუსმენდით ამ აღელვებულ საუბრებს და მომავალი შეტაკებისთვის ვემზადებოდით. იმ დღეებში დღიურში ჩავწერე: „ახლა დასვენების დრო არ არის! ახალგაზრდები უნდა შევეკრიბოთ და ახალი თეატრი შეექმნათ. ძველი თეატრი იხრწნება,

იღუპება. მთავარია, ახალგაზრდა ძალთა ერთობა და ზუსტი მიზანი გვექონდეს!" ყველაზე მარტივია — გაუღიმო საკუთარ გულუბრყვილობას. ახალგაზრდებიდან ვის არ უცდია ძველის დამზობა? ჩვენ რაიმე პროფესიული გამოცდილება არ გვქონია და ამდენად, არ შეგვეძლო გვეცოდნოდა და ვერც კი წარმოვიდგენდით, რა რთულია ისე მოაწყო საქმე, რომ თეატრში ყველაფერი რიგზე იყოს.

რა ეშმაკმა მომისროლა ამ გაღერაზე?!

ჩემი სტუდენტობა დასრულდა. მომცეს „საწარმოო“ პიესა და მისი რუსთაველის თეატრში დადგმა დამავალეს. ეს დიდი პატივი იყო.

სარეჟისორო გეგმის შეთხზვას შევეუდექი ესკიზებს ვხატავდი, მაკეტებს ვაკეთებდი, რომლებსაც ელექტრონათურებით ვანათებდი, ზედ ფერადი შუშის ნაჭრებს ვაფარებდი. პლასტილინისგან პატარა ფიგურებს ვძერწავდი და მასობრივ სცენებს ვაგებდი.

იმ საქმეებზე, რომლებზეც პიესაში იყო საუბარი, ძალიან ბუნდოვანი წარმოდგენა მქონდა: ჩაის კრეფდნენ, ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ, რეკორდის დამყარებას ცდილობდნენ. მე ამ ყველაფერს გონებით უფრო აღვიქვამდი, ვიდრე გრძნობით, მით უმეტეს, რომ პიესა, მხატვრული თვალსაზრისით, სუსტი იყო.

მართალი ვითხრათ, არ ვიცოდი, რა მექნა. ვკითხულობდი პიესას, მერე ხელახლა გადავიკითხავდი, მაგრამ ვერაფერს ცოცხალს მასში ვერ ვპოულობდი. მერე გავეპარდებოდი ქუჩაში და ხალხში დავბორიალობდი იმ იმედით, რომ იქ მაინც აღმოვაჩენდი რაიმეს ჩემთვის და სამუშაოსთვის გამოსადეგს. საათობით ვიდექი ელბაქიდის ხიდთან, სადაც იმ დღეებში სანაპიროზე ბეტონის ასხამდნენ. იქ დღედაღამ უშველებელი ფარნების შუქზე მუშაობდნენ. ეს ძალიან საინტერესო იყო, მაგრამ ჩემს პიესასთან არავითარი კავშირი არ ჰქონდა.

მერე მხატვარ დ. თავაძესთან ვმუშაობდი. როგორც შემეძლო, ცდილობდი, დავხმარებოდი, რაღაცას ვაწებებდი, მაკრატლით ვჭრიდი, თანდათან რაღაც, ყოველ შემთხვევაში, მომავალი სპექტაკლის ფორმის მხრივ, ჩემი ფიქრით, გამოიკვეთა.

მაგრამ ერთ საღამოს, როდესაც მაკეტი, ფაქტობრივად, მზად იყო, სამაკეტოს კარმა გაიჭრიალა და ჩვენს ოთახში ერთიმეორის მიყოლებით სამხატვრო საბჭოს წევრები შემოვიდნენ. მათ ჩვენი ქმნილება უნდა ჩაებარებინათ. ისინი ნელა მიუახლოვდნენ მაკეტის სადგამს და დიდხანს უყურებდნენ ერთი ბეწო სათამაშო სახლებს, ჩაის ბუჩქებს, გორაკებს და მხატვრის მიერ მოფიქრებულ უზარმაზარ მწვანე ტილოებს. ყველაფერი ეს წრეზე ტრიალებდა და ერთგვარ სუბტროპიკულ სამყაროს ქმნიდა. შემოსულები კარგა ხანს, სერიოზულად ათვალიერებდნენ ამ ყველაფერს, პაპიროსის პაპიროსზე აბოლებდნენ და რაღაცაზე ფიქრობდნენ. მერე ვილატამ თქვა:

— მაკეტი გადასაკეთებელია. აქ თქვენ პლანტაცია გაქვთ, ყველაფერი კი ფარდულში უნდა გადაიტანოთ.

— მაგრამ ჩემი ჩანაფიქრით... — ცდილობდი შეწინააღმდეგებას.

— მწვანე დროშებიც არ არის საჭირო, ეს ფორმალიზმია. განა არსებობს მწვანე დროშა? ჩვენც, თავის დროზე, ვაკეთებდით ამას, ეს შეცდომა იყო.

— რა თქმა უნდა, მე მესმის, ჩვენც სწორედ იმას ცდილობდით, რომ ყველაფერი რეალისტურად გაგვეკეთებინა, მაგრამ დროშა იდეის მატარებელია...

— პოდა, ზუსტად ეს არ არის საჭირო. აი, აქ რატომ გაქვთ სახლი, ჯობია, ღობე გააკეთოთ, ჩარხი კი გვერდულად შეატრიალოთ... ეძებთ, კიდევ ეძებთ, იქნებ, ამ ყველაფერს სულ სხვაგვარი გადაწყვეტა სჭირდება, იქნებ, ეს ყველაფერი უკანა ფარდასა და კულისებზე დაიხატოს...

კომისია კეთილი ღიმილით ოთახიდან გავიდა.

ამის შემდეგ რამდენჯერ გამხსენებია ეს შემთხვევა, როდესაც ახალგაზრდა რეჟისორების და მხატვრების

მაკეტების და ესკიზების განხილვა მიწვედა. რაც ძალი და ღონე მაქვს, ვცდილობ, ახალგაზრდებს დავეხმარო, მაგრამ ძალიან ფრთხილად, ისე, რომ მათი თავმოყვარეობა არ შეილახოს, მათი ჩანაფიქრი არ განადგურდეს — თუნდაც, არ იყოს უნაკლო. ბედის მადლიერი ვარ, რომ მან გზის დასაწყისშივე კარგი გაკვეთილი მომცა.

მამინ კი, სამაკეტოდან სრულიად განადგურებული გამოვედი. სამაკეტო ოთახი მესამე სართულზე, ქანდარის გვერდით იყო განთავსებული. ზემოდან გადმოვხედე მაყურებელთა დარბაზს, ის გადავსებული იყო. სცენაზე სტატისტთა ჯგუფი რაღაცას გაჰყვიროდა, მაყურებელი კი ხარხარებდა და ტაშს უკრავდა. მშვენიერი ნამერწი პლაფონიდან ვეება, მძიმე, კაშკაშა ბროლის ჭალი ეშვებოდა. ასე მეგონა, თაბაშირის კუბიდონები თანაგრძნობით მიდიმოდნენ.

გარეთ გამოვედი, ქუჩის მეორე მხარეს გადავედი და იმ ფანჯარას შევხედე, რომლის უკანაც იყო სწორედ ჩემი უბედური მაკეტი. შესასვლელის აფიშაზე უშველებელი ასოებით ეწერა: „ლალატი“. ასე ერქვა ზვალინდელ სპექტაკლს. შინ დავბრუნდი და დაეწეკი, ვცდილობდი, დამეძინა, მაგრამ იმ ღამეს ძილი არ მეწერა.

სპექტაკლის დამთავრებიდან ერთი საათის შემდეგ დაცარიელებულ მაყურებელთა დარბაზში ხანძარი გაჩნდა. ულამაზესი თეატრი ჩირაღდანით იწვოდა. ის ანათებდა ქალაქს და უზომო რაოდენობის ხალხს, რომელსაც ქუჩა გადაეჭვდა. ადამიანები ცეცხლს უყურებდნენ და ტირილდნენ, — ცრემლებს არ ერიდებოდნენ. მსახიობები ქალაქის ყველა ბოლოდან მობრუნდნენ თეატრისკენ, შენობაში შერბოდნენ, ცდილობდნენ, გადაერჩინათ ის, რისი გადარჩენაც ჯერ კიდევ შეიძლებოდა, თუნდაც, კოსტიუმების. ზედა სართულიდან, თეატრალური ბიბლიოთეკიდან ქუჩაში ყრიდნენ ალბომებს რენუარის, რემბრანდტის რეპროდუქციებით. იწვოდა ყველაფერი, რაც კი შეიძლება თეატრში დამწვარიყო, იწვოდა ჩემი მაკეტიც!

და უცებ, ვიგრძენი, რომ ჩემში რაღაცნაირად შეერთდა შეუერთებელი რამ: — თეატრი იწვოდა, მე კი 1941

წლის 22 ივნისი და ცეცხლის აღში გახვეული ჩენი დასავლეთის საზღვარი შედგა თვალწინ. მაშინაც მხოლოდ ცეცხლი და კვამლი იყო ირგვლივ, უშველებელი ხანძარი და ტყვიამფრქვევების ჯერი, კვამლი და დამწვრის სუნი. სული გეხუთებოდა, შეუძლებელი იყო სუნთქვა. პორიზონტზე აღმოდებული ფიჭვის ტყეები იწვოდა, გვერდით კი სახურავები ცვიოდა, სახლები ინგრეოდა...

დილით ყველაფერი დამთავრებული იყო. ლამაზი შენობიდან საშინელი ჩონჩხილა დარჩენილიყო. სცენა გაქრა, პლაფონის კუპიდონები ნამსხვრევებად იქცა. თეატრი დაიწვა, დაიწვა ჩემი საცოდავი მაკეტიც, რომლის გადაკეთება ვერ მოვასწარი.

ასე ხანძრით დაიწყო ჩემი ცხოვრება პროფესიულ თეატრში.

სამსახიობო ფოიე, კულისები, საგრიმირო ოთახები, დასის გამგის ოთახი, საუთოებელი დაფაროიალი ვოკალში სამეცადინოდ, დაფა რეპეტიციების განრიგისა და განცხადებებისთვის. სამსახურია? — თან კი, თან არა, სასტუმროა? — თან კი, თან არა, ვერც კი განსაზღვრავ, რა არის.

ეს — სახლია. არა, სახლი არ არის, ეს სახლზე მეტია.

აქ საშინაო ტანსაცმელს იცვამენ და ცხოვრობენ: ისვენებენ, იღლებიან, კითხულობენ და წერილებს წერენ, ჭამენ, სძინავთ კიდეც, ტელეფონით რეკავენ. აქ მუშაობენ, ძალიან ბევრს მუშაობენ, — ქანცის გაწყვეტამდე, თავდავიწყებით, ისე, რომ სახვალაოდ არაფერს იტოვებენ, თითქმის შეუსვენებლივ მუშაობენ, ძილს კი მხოლოდ ტელევიზიაში, რადიოსა და კინოში გადარბენების შემდეგ ახერხებენ. აქ ძალიან ბევრია ნამდვილად ნიჭიერი ადამიანი, რომელიც მუდმივად გოცებს, მაგრამ უნიჭონიც არიან. მათ მაინცდამაინც არ უყვართ თეატრი, მაგრამ მასთან შეჩვეულები არიან და წასვლა არ უნდათ. იქ ყოფნით ისინი ფსიქოლოგიურადაც და

ორგანიზაციულადაც ზრწნიან მას. ამ ადამიანებს წოდებებიც აქვთ, მათ პროფკავშირის ორგანიზაციებშიც უწევენ ანგარიშს, ღირეპტორსაც კი ეშინია მათი. ასეთი მსახიობები რეპეტიციის დროს არ ერიდებიან გაზეთის კითხვას, როლს კი პიესის ეგზემპლარით კითხულობენ, რომელსაც აქვე, სუფლიორს გამოართმევენ ხოლმე. ასეთ მსახიობებს არ სწამთ, რომ როლი ისევე უნდა ატარო შენს შიგნით, როგორც დედა ატარებს მუცლად ბავშვს და მერე საჯაროდ დაბადო. ისინი ამაზე ცინიკურად ანდა ირონიით საუბრობენ. საშინელებაა, როდესაც უაზრო, გონებაჩლუნგ მსახიობთან გიწევს შეხვედრა. შენ მას, როგორც იტყვიან, მთვარეს აჩვენებ, ის კი შენს თითს მისჩერებია. ვილაცამ ოპერის მომღერალზე ანეკდოტი მოჰყვა: მომღერალი მოსმენაზე მღერის არიას „კარმენიდან“. მოსმენის შემდეგ ეუბნებიან:

— ყველაფერი კარგი იყო, მაგრამ სულ მარჯვენა ხელს რატომ იქნევთ, მარცხენაც გააქნიეთო.

— მარცხენით არ შეიძლება, — პასუხობს მომღერალი, — მარცხენა „ტოსკასთვის“ მჭირდება.

აქ, კულისებს მიღმა, წარმატების გემოც იციან და წარუმატებლობისაც. აქ ენამოსწრებულად ოხუნჯობენ, ბევრს ხუმრობენ და, რასაკვირველია, ჭორაობენ კიდევ.

ჭორაობა — ესეც კულისების სამყაროა, ეს — მისი ატმოსფეროს ნაწილია. არა—არა, მე იმაზე კი არ ვლაპარაკობ, რასაც ცილისწამებას, ინტრიგას ეძახიან, — ახლა ამაზე არ მაქვს საუბარი. არა, კულისებსმიღმა ჭორები — ეს სამუშაოს მომლოდინე მსახიობთა შარიშური, აი, როგორც ფოთოლთა თრთოლვა, ვილაცის ცოცხალი ჩურჩული. მსახიობი, რომელიც ძალიან დაკავებულია, არ ჭორაობს, მას ამის დრო არ აქვს. პირიქით, ჩუმ-ჩუმად, საკუთარი თავის საამებლად მასზე ჭორაობს ის, ვინც მოცლილია. არადა, რა საინტერესოა ახალი ჭორის გაგება! ეს რალაცნაირად გაფორიაქებს, მოსვენებას გიკარგავს! სხვათა შორის, სულ ტყუილად ამბობენ, რომ ჭორაობა და ლაქლაქი ქალების სისუსტეა. მამაკაცებსაც უყვართ ეს საქმე, თანაც, უფრო მეტად, ვიდრე ქალებს.

– შენ გჯერა ჩემი?

– მჯერა.

– ახმეტელი მე დიდ პატივს მცემდა, ვისაც გინდა, ჰკითხე.

– რად მინდა კითხვა, ისედაც მჯერა.

– სხვათა შორის, როგორც მეგობარს, ისე გეუბნები: ახმეტელი არ იყო დიდი რაჭისორი. მე ხომ ვიცი – მარჯანიშვილს მოჰპარა ყველაფერი...

... პედაგოგიკას მაშინვე, ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე მოეკიდე ხელი. ხორავამ სპექტაკლის დადგმა დამავალა სამსახიობო კურსზე, სადაც იმ დროს სწავლობდნენ ქართული თეატრისა და კინოს ამჟამინდელი სახელგანთქმული მსახიობები – ლეილა აბაშიძე, გურამ სალარაძე, რამაზ ჩხიკვაძე და სხვები. უნდა დამეღვა ვ. სობკოს პიესა „მეორე ფრონტს იქით“.

მასხოვს რამაზ ჩხიკვაძესთან ჩემი პირველი შეხვედრა. ის ამერიკელ ჯარისკაცს თამაშობდა. პაწაწინა როლი ჰქონდა, სულ ორი-სამი ფრაზა. რამაზმა პიესა წაიკითხა და რეპეტიციაზე უგუნებოდ, დაღვრემილი მოვიდა. ჩუმად იჯდა, ჩაფიქრებული, ხმას არ იღებდა, რაც სრულებით არ ჰგავდა მას. რამაზი სხვებს ადევნებდა თვალყურს და თან თავისთვის რაღაცას ლილინებდა. მერე იკითხა: „არ შეიძლება, ჩემმა ჯარისკაცმა წაიმღეროს?“ და ნაღვლიანი მელოდია წაიღიღინა ვიღაც გოგონაზე, რომელსაც „ერთი პატარა რაღაც ჰქონდა“. სიმღერის მოტივი მარტივი იყო, მაგრამ ზედმიწევნით ზუსტად გამოხატავდა ადამიანის არსს. ამ სიმღერას, ალბათ, ის ჯარისკაცი იმღერებდა, რომელსაც ერთი სული ჰქონდა, ჯარიდან შინ მალე დაბრუნებულიყო, ძალიან ენატრებოდა თავისიანები და ის გოგონა, რომელსაც... ასეთი გადაწყვეტა არაშაბლონური ამერიკელი ახალგაზრდა ბიჭის სახეს ქმნიდა, ყოველ შემთხვევაში, ბევრ შაბლონს ამორებდა და ეს საინტერესო იყო.

იმ პერიოდიდან სერიოზულად გამიტაცა პედაგოგიკამ, ძალიან შემოყვარდა და აგერ უკვე ოცდაათ წელზე მეტია, ამ საქმეს ვეწევი.

დასაწყისი გაზაფხულს ჰგავს. კვირტები დაიბერება, ტკაცანით გასკდება, გაიფურჩქნება და აი, უკვე ირგვლივ ყველაფერი არაჩვეულებრივადაა აყვავებული. ჩვენთანაც ასე იყო.

ახლა ვფიქრობ: რატომ ხდება ისე, რომ მხოლოდ დასაწყისშია ყველაფერი კარგად? მესმის, საკმაოდ ბანალური თემაა ფიქრისა და განსჯისთვის. ყველასთვის მეტისმეტად ნაცნობი სიტუაციაა: როგორც ქვის ღობის ცნობილ ამბავში: აღამიანებმა მინდორში მიმოყრილი ქვები დაინახეს და ღობის აშენების იდეა დაებადათ. ქვები შეაგროვეს, გარკვეული წესით დააწყვეს და ღობე, მტკიცე კედელი გამოვიდა. ადრე უბრალოდ ქვები იყო — გაჩნდა ღობე, არ იყო წესრიგი — გაჩნდა წესრიგი. მაგრამ გავიდა დრო, ირგვლივ რაღაც შეიცვალა, გარდაიქმნა და ღობეს, რომელმაც თავისი მოვალეობა შეასრულა, აღარ მოუარეს. ვილაცამ სხვა საჭიროებისთვის დაიწყო ქვების ნაწილ-ნაწილ გაზიდვა და ღობეც თანდათან დაიშალა. და, აი, ღობე კი აღარ არის, არამედ, წინანდებურად მინდორში უწესრიგოდ მიყრილ-მოყრილი ქვებია მხოლოდ.

თეატრალურ კოლექტივსაც იგივე ემართება. აღამიანები რაღაც იდეის გამო იკრიბებიან, ერთი სურვილით, ერთი მისწრაფებით გაერთიანებულნი, გარკვეულ კოლექტივს ქმნიან, დგამენ გარკვეულ მხატვრულ ნაბიჯს, — მნიშვნელოვანს ან უმნიშვნელოს, რომელსაც ან მოჰყვება აღიარება, ან — არა. მაგრამ შემდეგ, საერთო საქმის წესრიგი სადღაც ქრება და აღამიანებიც, მართალია, კიდევ რაღაც ხნის განმავლობაში ერთად ყოფნას აგრძელებენ და წასვლაზე ფეხს ითრევენ (როგორღაც უხერხულია მაშინვე დაშლა), მაგრამ მაინც იშლებიან ახალი

წესრიგისა თუ სისტემის ძებნაში. მართლაცდა, რა არის აქ ახალი? ასე იყო ყოველთვის და, როგორც ჩანს, ასე იქნება მუდამ.

ჩვენთანაც ასე იყო.

იმ დროისათვის, ინსტიტუტსა და თეატრში უკვე ექვსი თუ შვიდი სპექტაკლი მქონდა დადგმული, ასე რომ, გარკვეული რეჟისორული გამოცდილებაც შევიძინე. და, აი, ერთ-ერთი მორიგი სპექტაკლის შემდეგ, პატარა სარდაფის რესტორან „გემოში“ შევიკრიბეთ, მაგიდას შემოვუსხედით, ჭიქები ავწიეთ და ერთმანეთს შევფიცეთ, რომ სამუდამოდ ერთად ვიქნებოდით.

ჩემი პირველი მსახიობები იყვნენ: კოტე მახარაძე, ბადრი კობახიძე, გოგი გეგეჭკორი, მედეა ჩახავა, მათ უკვე რეპეტიციების დროს შეუერთდა ეროსი მანჯგალაძე, მერე გამოჩნდნენ ნოდარ ჩხეიძე, მერაბ გეგეჭკორი და კარლო საკანდელიძე. ინსტიტუტიდან მოვიდნენ რამაზ ჩხიკვაძე და გურამ საღარაძე. ეს იყო ჩემი არმია, რომელიც მზად იყო, შტამპებს შებრძოლებოდა...

ახალგაზრდები ყოველთვის რაღაცის წინააღმდეგ იბრძვიან. ეს ბუნებრივიცაა. ცუდია, როდესაც ახალგაზრდებს ყველაფერი მოსწონთ.

ჩვენ გვრცხვენოდა სცენაზე არსებული სიყალბის, ზოლო სიმართლისკენ მიმავალი გზების ჩვენეული წინათგრძნობა უფრო გულიდან იყო წამოსული და, ამდენად, მათი თეორიული დასაბუთება არ გვიცდია.

ჩემს თანაკურსელ რეჟისორ ა. დვალისშვილთან ერთად, ვოცნებობდით იმაზე, რომ გვემუშავა, მსხვერპლი გაგველო, რაღაცისთვის მიგვეღწია, რაღაც შეგვექმნა, გაგვემარჯვა და, რაღა თქმა უნდა, არასოდეს დავშორებოდით ერთმანეთს. ჩვენ სტანისლავსკის „ეთიკას“ ვკითხულობდით და არ შეგვეძლო მისი შეგონების, გაფრთხილების გაგება: „შენში გიყვარდეს ხელოვნება და არა შენი თავი ხელოვნებაში“, აბა, სხვანაირად როგორ შეიძლებოდა ყოფილიყო?! ჩვენ მხოლოდ ხელოვნება გვიყვარდა და მეტი არაფერი.

რა კარგია ეს ყველაფერი და, თანაც, ყოველთვის ერთნაირად კარგი! ახალგაზრდები — მომავლის, ზეალინდელის, ახლის, უნიკალურის მზვერავები არიან, სტუდია — ესაა თეატრალური ამინდის ბარომეტრი, ახალი სიო, გაახალგაზრდავება.

მახსოვს ალტაცებული, ერთმანეთში შეყვარებული ჩემი მეგობრები — მსგავსნი აწყობილი, შემართული ორკესტრისა, რომელიც სადირიჟორო ჯოხის აქნევასლა ელოდება. ეს იყო შესანიშნავ ფანატიკოსთა კოლექტივი, მთელი არსებით, გზებით და უანგაროდ შეყვარებული თეატრზე. ახლაც გამაღებით მიცემს ზოლმე გული, როდესაც ჩვენს მეჩვიდმეტე საგრიმიორო ოთახს ვიხსენებ — სწორედ იქ მიმდინარეობდა ჩვენი შეხვედრები, კამათი, განხილვა თუ მსჯელობა.

დღეს მე უკვე აბსოლუტური სიზუსტით ვიცი, რომ მხოლოდ თანამოაზრეთა კოლექტივს რეჟისორ-ლიდერის თაოსნობით ძალუმს, რთული თანამედროვე თეატრალური პრობლემების გადაჭრა. ამას დამოუკიდებლად ვერც უდიდესი მსახიობები გაუმკლავდებიან და ვერც — შემთხვევითი წარმატებული სპექტაკლები. ეს მხოლოდ ჭეშმარიტ შემოქმედებით თანამეგობრობას ხელეწიფება! მაგრამ რატომ ინარჩუნებს ზოლმე ეს შემოქმედებითი თანამეგობრობა ასე ცოტა ხნით საერთო საქმისადმი სუფთა და ფანატიკურ დამოკიდებულებას? ხშირად ვიხსენებ ა. პოპოვს, რომელიც გულისტკივილით აღნიშნავდა, რომ არ არსებობს ისეთი სტუდია, სადაც ორი კვირის განმავლობაში ყველაფერი კარგად არ მიდიოდეს. მთავარი ამ ორი კვირის შემდეგ იწყება ზოლმე.

ჩვენი თანამეგობრობის ყველაზე აქტიური წევრები იყვნენ კოტე, გოგი და ბადრი. ახლა ისინი სახალხო არტისტები არიან, მაშინ კი — ახალგაზრდა ენთუზიასტები, გზებით აღსავსე მეოცნებენი იყვნენ.

ხანში შესულმა მსახიობმა, იშვიათია, მომავალზე იოცნებოს, ასეთი უცნაური ადამიანები ერთეულები არიან. ხანში შესულთ, ჩვეულებრივ, წარსულის გახსენება უყვართ. იმის გამო, რომ წარსული იყო და, იმის გამო, რომ ადამიანს საკუთარი თავი მოსწონს წარსულში — აწმყოში ის, ერთგვარად, უფრო მშვიდად

და მყუდროდ გრძნობს თავს.

მაშინ კი ჩვენ ყველანი, აფორიაქებულნი, დაუდგრომელნი ვიყავით...

ჭკვიანი, ტემპერამენტიანი, მუშაობაში ყაირათიანი, ნაკითხი, სხვაზე მეტად წიგნის მოყვარე, მაიაკოვსკიში შეყვარებული, ფუტურისტული ლექსების შემთხზველი, გონებამახვილობით გამორჩეული კოტე მახარაძე. ამპლუის მიხედვით, როგორც ჩანს, — გმირი. ბაღრი კობახიძე — ყველაზე დიდი ენთუზიასტი და შესანიშნავი ორგანიზატორი, რომელიც მზად იყო, შეესრულებინა ნებისმიერი სამუშაო, გამნათებელ აპარატურასთან მორიგეობის ჩათვლით, თუკი ეს საერთო საქმეს წაადგებოდა. ბაღრის შესწევდა უნარი, ყველაზე მომგებიან როლზეც ეთქვა უარი, თუკი სხვა შემსრულებელს უკეთესად შეეძლო ამ როლის თამაში. გოგი გეგეჭკორი — იმპულსური მსახიობი, ნერვული, მუდმივად მაძიებელი, განსაკუთრებულად მომხიბვლელი და არტისტული, იშვიათი პარტნიორი და გამრჯე, მშრომელი. მისთვის თეატრი — ყველაფერია: მისი ცხოვრება, იდეა, ადგილი საზოგადოებაში. ეროსი მანჯგალაძე — ბედის ნებიერაა, რომელიც ბუნებამ სხვაზე მეტად დააჯილდოვა, მაგრამ ამ სიკეთის გაფრთხილება არ ასწავლა. ვერც მე შევძელი ეს. ეროსი საოცრად მრავალფეროვანი დიაპაზონის როლებს ქმნიდა. მას უმდიდრესი ინტუიცია, შესანიშნავი ხმა და ის შინაგანი სითბო ჰქონდა, რომელიც ხელოვნებაში — საუკეთესო მასალაა. ვიხსენებ ეროსის წარმატებულ როლებს, რომლებიც ჩვენს სპექტაკლებში აქვს შექმნილი და მათგან მისი ნიჭი: მასწავლებელი პეშეკი, მოთაღლითო მღვდელი ლოპესი, საქმოსანი ჟივოტა, ხელოსანი ოსნოვა შექსპირის კომედიიდან, მოხუცი მეზღვაური ბოცო, დათვი „ჭინჭრაქადან“, საწყალი, დაბეჩავებული გვადი, პენსიაზე გასასვლელად გამზადებული პროკურორი... ვინ აღარ არის აქ — განსხვავებული ეროვნების ადამიანები, განსხვავებული ბედ-იღბალი...

დაბოლოს, რბილი, დამყოლი, ლირიზმით, სიყვარულით, იუმორით აღსავსე, არაჩვეულებრივად ლამაზი მედეა ჩახავა. გამოდიოდა თუ არა მედიკო სცენაზე, მაყურებელთა დარბაზი

მისი მომხიბვლელობის ტყვეობაში ექცეოდა. ჩვენს მამაკაცთა თანამეგობრობაში, მედიკოს ქალური სითბო შემოჰქონდა, მუშაობით კი, ყველასთან ერთად, თანაბრად მუშაობდა.

ჩვენ საკუთარ ბილიკებს ვეძებდით სარეპეტიციო პროცესსა და სცენის ფიცარნაგზე, დროის თანახმიერი თეატრალური იდეების აუცილებლობას ვამტკიცებდით. ეს არც ისე იოლად გამოგვდიოდა, როგორც, ალბათ, შორიდან ჩანდა. პროცესები, რომლებსაც 50-იან წლებში განვიცდიდით, ძალიან რთული იყო, თუმცა – ახლა უკვე დანამდვილებით შეიძლება ითქვას – უკიდურესად საჭირო. ჩემი მეგობრები მსახიობთა იმ თაობას ეკუთვნოდნენ, რომელთა მხრებსაც დააწვა განახლების პირველი ტვირთი, არსებითად, ამან განაპირობა განვითარების პროცესი შემდგომი ოცი-ოცდაათი წლით.

დონის როსტოვის სადგურზე ჯიხურში შევიძინე წიგნი – „რეპორტაჟი სახრჩობელადან“, – ფაშისტთა ციხეში განაწამები ჩეხი კომუნისტის, იულიუს ფუჩიკის ჩანაწერები. წავიკითხე და მთელი ღამე არ მეძინა. ისმის ბორბლების კაკუნის ხმა, მე კი სულ ვფიქრობ, ვფიქრობ და აღელვებული რაღაცას ბუნდოვნად ვთზხავ... ყველა ჩემი ფიქრი თუ გრძნობა ფუჩიკს უტრიალებს.

ბელნიერებაა იმის შეგრძნება, რომ შენ შიგნით რაღაც იწყება, იზადება, თითქოს, ვიღაც რაღაცას აკეთებს – ზელს, გევმავს, ანგარიშობს, გადაადგილებს. ფუჩიკი – ეს ხომ ჩემზეც არის, ჩემს ომზე, ეს ხომ იმაზეა, რომ, იმაზეა, რომ. ბორბლების კაკუნს რიტმულად უერთდებოდა ჩემ შიგნით ატეხილი გულისცემა. პირველად მომინდა, რაღაც დამედგა. არც კი ვიცოდი, ასეთი ძლიერი და გარკვეული თუ იყო ეს სურვილი. ალბათ, ბოლოს და ბოლოს, ვიპოვე ის, რასაც სცენიდან შეეძლო პირადულზე, განცდილზე ეამბნა, ეამბნა იმაზე, რაც ჩემია, რაც ჩვენია.

აქამდე თეატრი მესახებოდა, როგორც საკმაოდ პირობითი რამ. აქ კი, ფუნიკის ისტორიაში, ნაჩვენებია თავად ცხოვრება, — რეალური, საზარელი, გმირული, სულ ახლახან რომ გადაიტანა და განიცადა თითოეულმა ჩვენგანმა. ფუნიკის ღიმილში ვგრძნობდი რაღაცას, ჩემთვის ძალიან ახლობელს, ძვირფასს, ძალიან ჩემსას. იქნებ, ეს იყო ქვეცნობიერი სურვილი, თავი ისეთად წარმოემდგინა, როგორიც ფუნიკი იყო და როგორიც მე თვითონ არ ვიყავი ცხოვრებაში. სამწუხაროდ.

1951 წლის მარტის ერთ-ერთ დღეს თეატრში კომკავშირის კრება გაიმართა. კრებაზე კოტე მახარაძის და ჩემი დაწერილი ინსცენირება წაიკითხეს. ყველას მოეწონა. გადავწყვიტეთ, რომ გეგმის გარეშე, არასარეპეტიციო დროს ვიმუშავებდით. შევქმენით შტაბი ბადრი კობახიძის მეთაურობით — მას უნდა გადაეწყვიტა დადგმის ყველა ორგანიზაციული პრობლემა. ჩვენს ინიციატივას თავად ზორავემ დაუჭირა მხარი, მაგრამ გაგვაფრთხილა, რომ მის გარეშე არავისთვის არაფერი გვეჩვენებინა, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელისთვისაც კი. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იმ დროს აკაკი ვასაძე იყო.

მუშაობა მარტივი რამიდან დავიწყეთ — გვინდოდა, ჩვენი სათქმელი გვეთქვა. მაგრამ როგორ უნდა განგვესაზღვრა სიტყვებით ის, რაც ჩვენს არსებაში, ჩვენ შიგნით დულდა და ბობოქრობდა? „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად, მე თქვენ მიყვარდით,“ — რას მაძლევს ეს პირადად მე? არა, რაღაც სხვაშია საიდუმლო. ვგრძნობ, რომ მასალაში რაღაც ძალიან მარტივი და მნიშვნელოვანი უნდა აღმოვაჩინო. ალბათ, სწორედ ესაა ძიება ყველაფრის გამაერთიანებელი აზრისა. თავში ნაცნობი ფრაზა ამომიტივტივდა: „სჯობს სიცოცხლესა ნამრახსსა, სიკვდილი სახელოვანი!“ არა, მართალი გითხრათ, ეს ფრაზა იმდენჯერ არის უკვე ნებისმიერი საბაბით გამოყენებული, რომ ჩემთვის ცოცხალი აზრი დაკარგული აქვს.

რით დავეხმარო მსახიობებს, ვის ვკითხო ამაზე? მსახიობებმა ამ სპექტაკლში ისე უნდა იცხოვრონ სცენაზე, რომ ეს ცხოვრებისეული სიმართლეც იყოს და, იმავედროულად,

თეატრიც არ დაიკარგოს, არ გაქრეს. იქნებ, უბრალოდ, სრულიად ახალი სარეპეტიციო ხერხია მოსაძებნი?

რა რთული და საშიშია ხელმძღვანელის გარეშე ყოფნა! სტანისლავსკისთან დავიწყე ძეხნა, მის წიგნებს ვფურცლავდი, მაგრამ იქ იმდენ რამეზეა საუბარი, მე კი ახლა მხოლოდ ერთი საიდუმლო მჭირდება.

რეპეტიციებს შევუდექით. მათი დაწყებისას მთლად მომზადებულად ვერ ვგრძნობდი თავს, მაგრამ ეს, რატომღაც, არ მაშინებდა.

მაშინ არ ვდრტინავდით იმის გამო, რომ არ გვქონდა სარეპეტიციო ადგილი (ჩვენ ხომ გეგმის გარეშე, უფრო სწორად, ნებისმიერ გეგმაზე ზემოთ, ზეგეგმიურად ვმუშაობდით). რა მნიშვნელობა ჰქონდა, სად ვიმუშავებდით, გინდაც სახურავზე, ოღონდ კი რეპეტიცია ჩაგვეტარებინა და ეს ჩვენი რეპეტიცია არავის შეეწყვიტა. რეპეტიციებს გავდიოდით ღერეფნებში, ფოიეში, საორკესტრო ორმოში, სახლში, ზოგჯერ სპექტაკლების შემდეგაც, შუაღამემდე. სხვაზე არაფერზე ვფიქრობდით და მეტი არაფრის კეთება არ გვინდოდა. ცხოვრება სრულიად ახალ ვნებათა და სურვილთა მორევად იქცა და ეს ყველაფერი „ჩვენი საქმისკენ“ იყო მიმართული.

ფუჩიკი დღეღამე მოსვენებას არ მაძლევდა. ჩემ შიგნით ყველაფერი ბოხოქრობდა, გმინავდა. თითქოს, გარეთ გამოსვლას ლამობსო, მაგრამ, თავდაპირველად, ეს ყველაფერი დასანანად თეატრალური, ნაცნობი, მრავალგზის ნანახის სახით ჩნდებოდა.

ვგრძნობდი აუცილებლობას, ამომეთქვა, გადმომეღვარა ყველაფერი, რაც ომის წლებში სულში დამიგროვდა. ჩემს მეგობრებს არ უოშიათ, მე კი ყოფილი ფრონტელი ვარ. ეს თითქოს ახალ პასუხისმგებლობად, დამატებით ვალად მექცა.

ყველაფერი ძალიან უბრალო უნდა იყოს, მოუხეშავიც კი: ცარიელი სცენა, ავეჯის ცალკეული დეტალები, ეკრანი, პროექციები. მაგიდა და სკამები, ბევრი სკამი. ან იქნებ, უხეში ტაბურეტები სჯობს? არავითარი თეატრალური შელამაზება — მშვენიერება უხეშში, ყოველდღიურში, არათეატრალურში

უნდა ვეძებოთ. არათეატრალური თეატრალურობა. ციხის ბაღანდა, ერთი შავი, მძიმე პური, კოჭა ძაფი, იმისთვის, რომ ეს პური ოც კაცზე გადაანაწილო. რას წარმოადგენს პანკრაციის ციხე, „კინოთეატრის“ ოთახი, სადაც დაკითხვის მოლოდინში იატაკქვეშელები ისხდნენ? ხელახლა ვკითხულობდი და ვკითხულობდი ფუჩიკის წიგნს, ქუჩა-ქუჩა დავდიოდი და ამ ყველაფერზე განუწყვეტილვ ვფიქრობდი, ვფიქრობდი...

პრალაში არასოდეს ვყოფილვარ, მაგრამ ძალიან კარგად შევისწავლე. ზოგჯერ მეჩვენებოდა, რომ ნახევარი ჩემი ცხოვრება იქ გავატარე. შევიყვარე იულიუს ფუჩიკი და მისი ცოლი გუსტინა, რომელიც, წარმოვიდგინე, რომ იყო ძლიერი, ძალიან ქალური, ლამაზი... სხვათა შორის, მრავალი წლის შემდეგ, როდესაც წილად მხვდა ბედნიერება შევხვედროდი გუსტინა ფუჩიკოვას, მასში ჩემი გმირის ამოცნობა გამიჭირდა. ის სრულიად სხვაგვარი იყო — შესაძლებელია, გაცილებით უკეთესიც, მაგრამ ჩემი წარმოსახვა ჯიუტად ეკამათებოდა ნატურას.

რა მარაგი გამაჩნდა სპექტაკლზე სამუშაოდ? პირადი მოგონებები ომზე, ასოციაციები, შეგრძნებები, გრძნობის და გულის მეხსიერება. მე ნანახი მყავდა ფაშისტები, მათთან ტყვედ ჩავვარდნილვარ და, ყოველ ჯერზე, მომიხერხებია მათგან თავის დაღწევა.

ბევრ ისეთ ხალხს შევხვედრილვარ, ვისაც შემდგომში გმირებს ეძახდნენ, ვის სახელსაც ქუჩებს და სკოლებს არქმევდნენ. ცხოვრებაში ისინი სრულიად ჩვეულებრივი ადამიანები იყვნენ.

1942 წელს, ფაშისტების მიერ ოკუპირებული დონბასის ტერიტორიაზე ალყიდან ფრონტის ხაზზე გაღწევის დროს იატაკქვეშეთის ორგანიზაციის — „За Родину“ — ს წევრი კოსტია კორნიენკო გავიცანი. შემთხვევით, სოფელ ხარციზსკთან, მინდორში შევხვდით ერთმანეთს. ერთდროულად წაეაწყდით რამდენიმე ფურცელს: „ცნობები საბჭოთა სამშობლოდან“. საბჭოთა თვითმფრინავები ყრიდნენ ხოლმე ასეთ ფურცლებს ოკუპირებულ ტერიტორიებზე, რომ მოსახლეობას საქმის

რეალური ვითარება სცოდნოდა ამა თუ იმ ფრონტზე. ფურცლებზე დაბეჭდილი ცნობა უარყოფდა გერმანელების მიერ მოსკოვის აღების ფაქტს. ჩვენ, კოსტიასთან სახლში, ორი დღის განმავლობაში ვწერდით, ვამრავლებდით ამ ფურცლებს, შემდეგ კი ირგვლივ მყოფი სოფლების მოსახლეობაში ვავრცელებდით. აი, ასე დავმეგობრდით.

კოსტიამ მთლად ომის დაწყების წინ დაამთავრა საშუალო სკოლა, ოცნებობდა, გემთმშენებელი გამხდარიყო, მუსიკა უყვარდა, ხატავდა, დღიურს წერდა და, როგორც ჩვენ ყველანი ჩვიდმეტი წლის ასაკში, შეყვარებული იყო. იმ ქალიშვილს, კოსტიას რომ უყვარდა, სონია ერქვა. კოსტიას სასტიკად სძულდა ფაშისტები, დასანახად ვერ იტანდა მათ.

მერე ჩვენ დავცილდით ერთმანეთს: მე ფრონტისკენ გავწიე, კოსტია კი ზურგში აგრძელებდა ბრძოლას.

როდესაც დააპატიმრეს, ვაჟკაცურად ეჭირა თავი. კოსტიას ძმა ვასილი ყვებოდა, რომ პოლიციაში კოსტიას სასტიკად სცემდნენ ჯოხებით, რეზინით, ზუმბებს ურტყამდნენ. მაგრამ მას ერთი სიტყვაც არ დასცდენია, თავისი ამხანაგები არ გასცა.

ვასილიმ, რომელიც ასევე დაჭერილი იყო, ტიხრის უკან გაიგონა, გერმანელებმა თარჯიმნის მეშვეობით როგორ ჰკითხეს პოლიციის უფროსს, სად შეიძლებოდა ამ ბიჭების დახვეწა. მან უპასუხა (ჩვეულებრივი, ყოფითი, აუჩქარებელი საუბარი მიდიოდა), რომ სადაც გინდათ, ყველგან შეიძლებაო — აქვეა ტყეც, მდინარეც, შახტებიც, გუშინ ორნი აი, აქ, წყალსაქართან დახვრიტესო. ძმამ ეს საუბარი კოსტიას გადასცა, მას კი უპასუხია: „დამხვრიტონ, ოღონდ აღარ მცემონ“. კოსტია და კიდევ ერთი მისი ამხანაგი ქუჩაში გაიყვანეს, რას გრძნობდა ამ დროს კოსტია, რას ფიქრობდა? ქუჩაში ხალხი შეგროვდა. კოსტიამ დედამისი დაინახა. ის ხალხში იდგა და ტიროდა. კოსტიამ უთხრა: „დედა, არ იტიროთ“ და დაამატა: „ალბომი სონიას გადაეცით სამახსოვროდ!...“ და ამ დროს წაიყვანეს კიდევ.

კოსტია აუჩქარებლად მიდიოდა და თავისთვის რაღაცას ღიღინებდა — გულს იმაგრებდა. გზად ორი ქალი შემოხვდათ

ვედროებით ხელში. კოსტია ერთ-ერთ მათგანს გაეხუმრა: „დედა, ცარიელი ვედროებით გზას ნუ გადაგვიტრით, ამბობენ, ცუდის ნიშანიაო“. ქალებმა მათ გვერდით გააგრძელეს გზა. ბაღრაგებმა ყვირილი დაუწყეს. ერთ-ერთმა ქალმა ხელით ტბაზე მიანიშნა – აი, იქით, წყლის ასაღებად მივდივართო. კოსტიამ კი გაიღიმა და უთხრა: „დედა, ჩვენც ტბისკენ მივყავართ“. ტბისკენ დაეშენენ, კოლმეურნეობის ბოსტანს მიუახლოვდნენ. კოსტია შეჩერდა და იქვე, ნაპირთან, ქვის კედლის წყობაზე ასულმა თქვა: „აქ აჯობებს!“ ორჯერ გაისმა ავტომატის სროლის ხმა. ტყვიით განგმირული ბიჭები მაშინვე დაეცნენ. ისინი გვერდიგვერდ იწვნენ – პირით ყინულს ზემოთ მოქცეული წყლისკენ. წყალი წითელი იყო.

... ძალიან მინდოდა, სპექტაკლში მაქსიმალური ცხოვრებისეული სიზუსტე ყოფილიყო. მაგალითად აუჩქარებელი, ყოფითი საუბარი:

– სად შეიძლება მათი დახვეწა?

– სადაც გინდათ – აქვეა ტყეც, მდინარეც, შახტებიც...

მკვლელები საუბრობენ. ამ დროს კი, შეიძლება რაღაცას ღეჭავენ ან ცდილობენ ქილიდან მუავე კიტრი ამოარჩიონ. როგორ გინდა ამის გადატანა სცენაზე ისე, რომ გამომსახველი იყოს, მაგრამ განზრახ გაკეთებულსაც არ ჰგავდეს?! რეპეტიციებზე მსახიობებს ვუყვებოდი იმ ადამიანებზე, რომლებსაც იქ, ომში შეეზვედრივარ. ვცდილობდი, საკუთარი გრძნობები და შეგრძნებები გადმომეცა, მაგრამ ამ შენს გრძნობებს გულსაბნევივით ხომ ვერ მიაბნევ სხვა ადამიანს?! ფუჩიკის წიგნში ყველაფერი ძუნწად და ზუსტადაა მოცემული. ძალიან რთული იყო ამ სიზუსტისთვის მიგელწია სცენაზე.

ფუჩიკი და მისი მეგობრები პანკრაციის ციხის კედლებში იყვნენ გამომწყვდეულნი. რას გრძნობს საკანში მყოფი ადამიანი, თუკი ის სიკვდილმისჯილია? სიკვდილი აქვე, მის გვერდითაა, ადამიანი კი ღიმილის და ხუმრობის უნარს არ კარგავს. როგორ მივალწიო იმას, რომ ეს გასაგები და გადამდები გახდეს მსახიობისთვის? კვლავ რაღაც გამახსენდა და უუამბობ: ომის დროს ყუბანში მომიხდა პარტიზანობა. ეს იყო სტანცია

„Тбилисская“ — ნუ გაგიკვირდებათ, არის ასეთი სტანცია ჩრდილოეთ კავკასიაში.

ლამით შესრულებული დავალების შემდეგ ცხენებით ვბრუნდებოდით. მოულოდნელად თავს დაგვესხნენ კაზაკი „პოლიცაები“, ხელი დაგვტაცეს და იმ სახლის სარდაფში ჩაგვყარეს, სადაც მათი ატამანი ცხოვრობდა. სარდაფში სინესტე იყო და ბნელოდა. უშველებელურდულიანი კარი, კარში — პატარა მრგვალი ნახერეტი, რომლიდანაც სინათლის ერთი ბეწო, ვიწრო სხივი შემოდის. სარდაფი საკმაოდ დიდია, ხმებით გაარკვევდი, რომ იქაურობა ხალხით იყო გაჭედილი. და, მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ კრიტიკული მდგომარეობა იყო ყველასთვის, თითოეული მათგანი, როგორც შეეძლო, ისე ერთობოდა.

მოშორებულ კუთხეში მჯდომი მოხუცი, რომელსაც, რატომღაც, „პროფესორს“ ეძახდნენ, ანეკდოტებს ყვებოდა. მის ირგვლივ სიჩუმეს უცებ სიცილ-ხარხარი არღვევდა. ჩემ გვერდით ვიღაც ხრინწიანი ხმით (როგორც ჩანს, მეზღვაური) გატაცებით ყვებოდა თავის ზღვისპირა თავგადასვლებსა და იმაზე, თუ როგორ უნდა დაიცვა თავი ვენერიული დაავადებებისგან. საშუალებები, რომლებსაც ის ქადაგებდა, სრულიად წარმოუდგენელი იყო, მაგრამ ირგვლივ მყოფნი თავს არ ანებებდნენ, სთხოვდნენ, რომ უფრო დაწვრილებით აეხსნა. ე.ი. ადამიანები კიდევ აპირებდნენ ცხოვრებას.

უცნაურია, მაგრამ არავინ საუბრობდა ჩვენს გამოუვალ მდგომარეობაზე. ყველა საუბარი რაღაც გარეშე თემებს შეეხებოდა. როდესაც ხმები მიჩუმდებოდა, ისმოდა, როგორ წრიპინებდნენ ვირთხები. დილით ვილაცამ ერთი ვირთხა დაიჭირა და ეზოში გუშავს ესროლა. გუშავს ძალიან შეეშინდა, დაიწყო ყვირილი და მუქარა, რომ „მთელ ამ არამზადების ხროვას“, ანუ ჩვენ, ერთიანად დაგვხვრეტდა. ამის საპასუხოდ ვილაცამ ფანჯრიდან ანეკდოტი გასძახა სულელ კაზაკზე. ამან სულ მთლად გააცოფა გუშავი, სარდაფში შემოვარდა, შემთხვევით მე შემეჯახა, ეზოში გამათრია, ცოცხი მომაჩერა და დაგვა მიბრძანა. დავიწყე დაგვა. ის კი ივინებოდა და

დრიალებდა:

– ვის გაუგია ასე დაგვა?!

ვთხოვე, ეჩვენებინა, როგორ უნდა გამეკეთებინა.

– აი, როგორ უნდა გააკეთო, აი, როგორ უნდა გააკეთო!

– დაიყვირა „პოლიცაიმი“, ხელი დასტაცა ცოცხს და დაიწყო ჩვენება. სარდაფიდან სიცილი დააყარეს, მაშინ აიღო და ცოცხი ჩამცხო თავში, ისევ სარდაფში შემავლო და შური რომ ეძია იმათზე, ვინც ხარხარებდა, ჩვენს ფანჯარაში მოშარდა. რა არ ხდება ომის დროს...

აი, წამომიტივტივდა მოგონება და კვლავ გაქრა. ვიწყებ ჩემი პირადულის შედარებას იმასთან, რაც ფუჩიკთან წავიკითხე. ავიღე ერთი ეპიზოდი – „ჩვეულებრივი დღე პანკრაციის ციხის კამერაში“ და დავიწყე მისი გარჩევა, ასეც „ვზელდი“, ისეც, რაღაცას ვამატებდი, ვაგებდი იქამდე, ვიდრე არ ვიგრძენი, რომ მე თვითონ გავხდი ამ ამბის მონაწილე, ამბისა, რომელიც იწოვდა ყოველივეს, რაც კი ჩემი მოგონებებიდან შეესაბამებოდა. აი, თუნდაც ის სულელი კაზაკი-გუშაგი, – მე მას სხვაგვარად ჩავაცვი, ჩეხ ზედამხედველად ვაქციე და ფუჩიკთან საკანში შევეუშვი. ცხოვრებისეული ფაქტი თითქოს სხვა მასალით „შეიფუთა“, მიეკრო მას თუ შეეზარდა, მოცულობაში გაიზარდა, სახე იცვალა და სხვა რამედ იქცა.

შეუმჩნევლად, მაგრამ სცენაზე მაინც გადადიოდა რაღაც იმ რეალური სამყაროდან, იმ ცხოვრებისეული, ჩემი განცდილი წუთებიდან. შეუმჩნევლად, მაგრამ მაინც თავს იჩენდა ყოველივე ეს ქმედებებში, განწყობებში, ატმოსფეროში, რიტმებსა თუ ხასიათებში. ახლა უკვე დარწმუნებული ვიყავი, რომ ჩეხი იატაკქვეშელები ძალიან ჰგავდნენ ჩემს ძველ ნაცნობებს წარსულიდან. მამილო პეშეკი – მოხუც „პროფესორს“ სარდაფიდან, ფუჩიკი – ჩემი დაღუპული მეგობარი კოსტია კორნიენკოა, ზედამხედველები კი ის „პოლიცაები“, ვისაც ოკუპირებულ ყუბანში შევხვედრილვარ.

სპექტაკლი – მხატვრული ამბავია, რომელიც თავისთავად იწყებს ზრდას და რომელიც შთაბეჭდილებისგან, დაკვირვებისგან, იმ ადამიანებისგან იქმნება, ვინც

დაგამასოვრდა; ასევე — რიტმებისგან, განცდებისა და კიდევ მრავალი სხვა რამისგან. და, აი, ჩემი მეგობარი-მსახიობების შთაგონებული შრომის წყალობით, თანდათან, სარეპეტიციო ოთახში გაცოცხლდა, სული შთაებერა ცხოვრებას, რომლის შესახებაც ფუჩიკის ჩანაწერებში ვკითხულობდით, რომელსაც ვუთვალთვალებდით და ყურს ვუგდებდით ჩვენი ომგამოვლილი სიჭაბუკის წლებში. ახლა კი ეს ყველაფერი ისე მოვიაზრეთ, როგორც 1950-იანი წლების ადამიანებს შეეძლოთ.

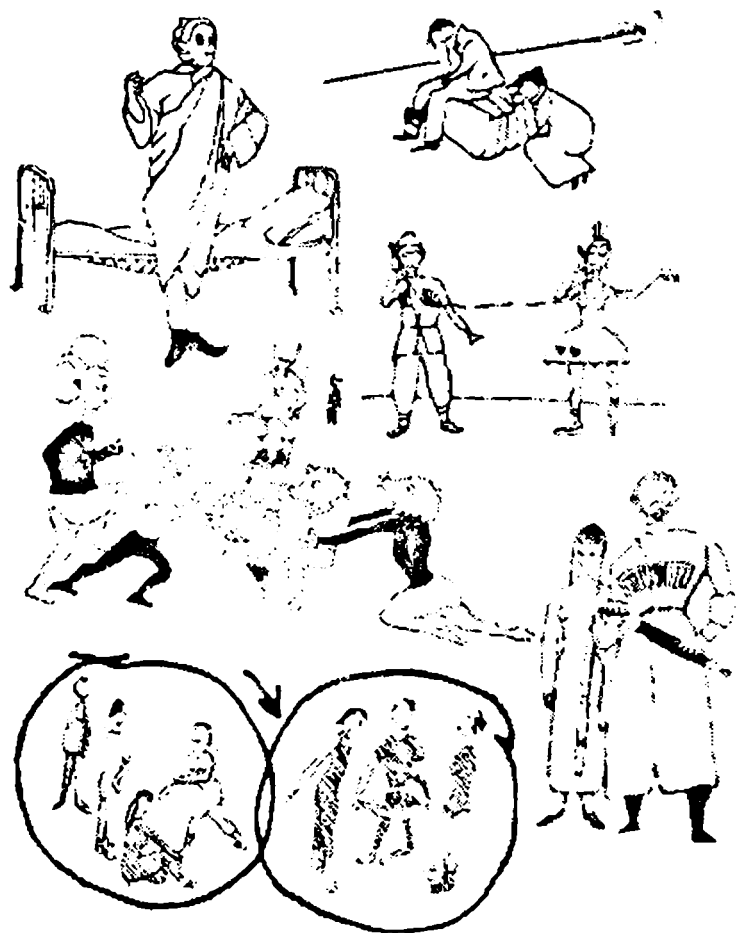
სპექტაკლი იმით იწყებოდა, რომ ახალგაზრდა გოგი გეგეჭკორი იულიუს ფუჩიკის წიგნით ხელში გამოდიოდა სცენაზე. იგი წიგნს ფურცლავდა და თითქოს დიდ სამყაროს აყურადებდა. დარბაზში ისმოდა ის მოწოდების სიგნალები, მთელმა ქვეყანამ რომ იცოდა ომის წლებში.

ფურცელ-ფურცელ იშლებოდა წიგნი, ჩვენს თვალწინ კი ფუჩიკისა და მისი მეგობრების ცხოვრების უკანასკნელი დღეები ცოცხლდებოდა. საკანი, ოთხი კედელი, გისოსი... საზარელი მოვლენები, სრულიად გარკვეული ტრაგიკული დასასრულით, მაგრამ ჩვენ გესურდა, რაც შეიძლება მეტად დაეშორებოდით ნაცნობ, „სცენური ტრაგიზმით“ გამსჭვალულ ატმოსფეროს. ჩვენი გმირები ხუმრობდნენ, იცოდნენ სიცილის და ირონიის ფასი იმ ადამიანთა მიმართ, ვის ხელშიაც მათი სიცოცხლე აღმოჩნდა.

სურათები კინოფილმის კადრების გაელვებასავით ცვლიდა ერთიმეორეს. გოგი გეგეჭკორი ხან პირდაპირ მიმართავდა მაყურებელს, ხან თავად ერთვებოდა მოქმედებაში, კამათობდა, მოსამართლე ბემისგან პასუხს ითხოვდა, გულს უმაგრებდა, ამხნევებდა ადამიანებს, როდესაც ისინი, სასოწარკვეთილნი, იმედს კარგავდნენ.

გმირების გუნება-განწყობა, მათი სიკვდილთან ბრძოლა, მათი ყოველდღიური ცხოვრება საკანში — ეს ყველაფერი, ამინდით, უამრავ ელფერს, ცვლილებას მოიცავს. ცემისა და დაკითხვის მერე — ქარი, სიცივე, ყინვისგან ძვლებში გამტკრევეს; მერე უცებ მზის სხივი — ღიმილი და ხუმრობა გამოკრთება ღრუბლებიდან.





პატიმართა გასვლა ციხის ეზო-ჭაში: დორეკან გოგის კომპოზიცია. საჭმლის დამზადებები ბანქოს თამაშობენ ტანსაცმელზე, ხან ერთი აგებს, ხან მეორე, ხან ერთი იხდის ტანსაცმელს, ხან მეორე. ვიღაც, აგერ, უკვე ერთი საათია, შიმშელი ზის.

ფუჩიკის საკანში წამოწყებული სიმღერა მეზობელ საკანს გადაეძება, მერე მესამეს გადასწვდება და, აი, პანკრაციის მთელი ციხე ამღერდება. ატყდება კარების ჯახუნები, გაისმის ზეღამხედველთა ყვირილი, ასობით ჯარისკაცის ჩექმა აბრაგუნდება, მკვდარი შენობა გაცოცხლდება...

მამილო პეშეკი — ეროსი მანჯგალაძის პირველი დიდი წარმატებაა. ასე ბუნწად, ასე თავშეკავებით ეროსის მას შემდეგ აღარასოდეს უთამაშია, შემდგომში მისი ნიჭის სხვა მხარეები გაიშალა. და რა კარგი სანახავე იყო ფიცარნაზე კოტე მახარაძე — რა მწყობრი და მოხდენილი იყო მასში ყველაფერი (საოცარია, როგორ ცვლის ადამიანებს შემოქმედება, როგორ ამაღლებს მათ!)

ძალიან მინდოდა, ზუსტი მონახაზისთვის მიმეღწია — ფუჩიკის ძალები თანდათან სუსტება, ილევა, მაგრამ, იმავდროულად, იზრდება მისი სულიერი ძალები. უნდა შეიქმნას ორი, ურთიერთგადამკვეთი პერსპექტივა. ფუჩიკმა იცის, რომ მოკვდება. მატროსოვი გადაეფარა ამბრაზურას. გასტელომ თავისი თვითმფრინავი მტრის თვითმფრინავს დააჯახა, ასეთი პირდაპირი შეჯახება კი სიკვდილია. ადამიანი შეგნებულად მიდის სიკვდილზე, — რა არის ეს, ნებისყოფის რაღაც განსაკუთრებული მოზღვაება თუ დროში გაწელილი აფექტის მომენტი, გიჟური რიტმი აბსოლუტური გარეგნული სიმშვიდის ფონზე? მინდა გაეიგო, მაგრამ გაგება ძნელია. ალბათ, თავად უნდა შევიგრძნო ეს და შევეცადო, გადავცე მსახიობს, რომ მანაც განიცადოს და გაითავისოს ეს ყველაფერი. თუ რაიმე სხვა საშუალებით შეიძლება დავეხმარო მას? (რამდენი წელია თეატრში ვმუშაობ, არადა, ვერაფრით გადავწყვეტე ეს საკითხი: როგორ, რა საშუალებით დავეხმარო მსახიობს, რომ მან სხვა ადამიანის ცხოვრებით შეძლოს ცხოვრება?)

„ფუნიკზე“ მუშაობის ბოლო პერიოდში გვიანი იყო ამაზე ფიქრი. უკვე გამოვედით ჩვენი უმშვენიერესი თეატრის უზარმაზარ სცენაზე, იქ უკვე აყენებდნენ ფ. ლაპიაშვილის დეკორაციებს, ორკესტრი უკვე ა. მაჭავარიანის მუსიკის რეპეტიციებს გადიოდა.

სცენაზე უცებ უამრავი ხალხი გაჩნდა. ისინი წინ და უკან დარბოდნენ და აუარებელ კითხვას მისვამდნენ. მე ყველას ვაძლევდი პასუხს, თუმცა, ყოველთვის არ ვიყავი დარწმუნებული, რომ სწორად ვპასუხობდი. მომენტალურად უნდა აიღო ორიენტაცია, რათა არავინ დაეჭვდეს, ზოგჯერ მეც რომ რაღაცაში შეპარება ეჭვი (ეს ღელესაა, რომ ზოგჯერ თავს უფლებას ვაძლევ, ხმამაღლა ვთქვა, — ჯერჯერობით, რაღაც ვერ გადავწყვიტე, ვიფიქრებ და მერე ვიტყვი-მეთქი).

როგორც ხშირად ხდება ხოლმე სპექტაკლის გამოშვების წინ, ყველა ძალიან ნერვიულობდა, მაგრამ ზორავა, რომელიც გვხელმძღვანელობდა, მგონი, ყველაზე ბევრს ღელავდა. ის მოითხოვდა, რომ უწყვეტი რეპეტიცია მაინც გვეჩვენებინა მისთვის, მე კი თავს ვარიდებდი, მესმოდა, რომ ჯერ კიდევ ბევრი რამ არ იყო ბოლომდე მიყვანილი. ზოგიერთ სცენაში მსახიობები უბრალოდ იმეორებდნენ ჩემს მონახაზს, ზოგში კი, პირიქით, ძალიან კარგად თამაშობდნენ, მაგრამ რეჟისორულად სცენები უფერული და უინტერესო იყო. ეს ყველაფერი საერთო მნიშვნელამდე უნდა დამეყვანა, მე კი ვფიქრობდი, რომ ამისთვის ღრო არ მყოფნიდა. სამყოფი ღრო მერეც არასოდეს მქონია. ერთ რამეს კი მაშინ მტკიცედ მივხვდი და მთელი ცხოვრება დავიმახსოვრე: არ შეიძლება მსახიობს უბრძანო, მან ბრმად არ უნდა გაიმეოროს რეჟისორის მონახაზი, თუნდაც, საინტერესო იყოს იგი. ახლა უკვე მესმის: მსახიობს მხოლოდ შეუმჩნევლად შეიძლება უბიძგო მიზნისაკენ. მან თავად უნდა აღმოაჩინოს ის, რაც მე მჭირდება. მეტიც, უნდა დაარწმუნო, რომ სწორედ მან იპოვა ესა თუ ის სვლა. იქნებ, კიდევ უნდა მოატყუო რეპეტიციის ღროს, ისე დაიჭირო თავი, თითქოს მან მოიფიქრა ეს ყველაფერი და ამის გამო გაკვირვება და სიხარული გამოხატო. სხვაგვარად არასოდეს გაიხსნება

მსახიობის ქვეცნობიერის რაბები, მუშაობაში არ ჩაებმება შემოქმედ-მსახიობის ინტუიცია. არადა, საქმეც ესაა სწორედ.

ჩემი მსახიობები ძალიან კარგად მუშაობდნენ, მაგრამ მე ყველაფერი მეცოტაეებოდა, მეჩვენებოდა, რომ მათი გზნება დ თავგამოდება არ იყო საკმარისი, რომ მათ აკლდათ სითამამე, სიზუსტე, სიმკვეთრე. არადა, ამაზე მეტის გაკეთება უბრალოდ შეუძლებელი იყო.

ჩემო მშვენიერო თანამებრძოლენო, მეგობრებო, ჩემო საყვარელო მსახიობებო, რა გატაცებულნი, რა ანთებულნი იყავით მაშინ! მერე სად ქრება ეს ყველაფერი? წლებთან ერთად რატომ მძიმდება და მშვიდდება ბევრი თქვენგანი? რასაკვირველია, ყველა არა, მაგრამ ბევრნი, — მათ თვალები უქრებათ, ეკარგებათ ნაბიჯის სიმსუბუქე, პაეროვნება, სადღაც ეკარგებათ, უქრებათ რწმენა სასწაულისა...

ბოლოს და ბოლოს, ჩვენს ხელმძღვანელს ვაჩვენეთ სპექტაკლი. ამას გამბედაობა სჭირდებოდა, — ხორავა ფლობდა უნარს, ნამდვილი უხადოდ გაერჩია ყალბისგან, ხელოვნურისგან.

უწყვეტი რეპეტიციის შემდეგ ხორავა თავს დაგვესხა — ყვიროდა, რომ ეს ყველაფერი ის არ არის, რაც უნდა იყოს, რომ ჩვენ ვარღვევთ თეატრის ტრადიციებს, რომ მხოლოდ ვანგრევთ მას რაღაც გეგმისგარეშე „იდეებით“ და ა.შ. და ა.შ. ის ყვიროდა, ჩვენ კი ვგრძნობდით, რომ სპექტაკლი მოეწონა, რომ უკვე ამაყობს მისით, თავის ღვიძლ შვილად მიიჩნევს და ისე, ტყუილუბრალოდ, მეტი მნიშვნელოვნების მისაცემად გვლანძღავს, რადგან, ჩვენ გამო თავადაც საშინლად ღელავს.

ჩვენ ირგვლივ ნამდვილი ბრძოლა დაიწყო. ვერ ბედავდნენ, ჩვენი ინსცენირებისთვის ვიზა მიეცათ, ვინაიდან თემა საკმაოდ საპასუხისმგებლო იყო. რა მოხდა მერე — ვფიქრობდით ჩვენ, თუ ბრძოლაა, ბრძოლა იყოს! იბრძვი, რომ მშვენიერებამ გაიმარჯვოს! მაგრამ, რასაკვირველია, ჩვენ კი არ ვიბრძოდით, არამედ — ხორავა, რომელმაც მიაღწია კიდევ ნებართვას. საერთოდ, იმ დღეებში ხორავა ისე გემეთაურობდა, როგორც გამოცდილი გენერალი — თავის ჯარისკაცებს.

ბოლოს და ბოლოს, პრემიერის დღეც დადგა. როგორც ასეთ შემთხვევებში იტყვიან ხოლმე, წარმატებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. გვილოცავდნენ, გვკოცნიდნენ, გვეხვეოდნენ, გეხატავდნენ, სურათებს გვიღებდნენ, ყვავილებით გვავესებდნენ. ყველა ერთხმად ამბობდა, რომ ახალი თეატრალური თაობა დაიბადა.

იმ დროს მაყურებლისთვის თავის დასაკრავად მხოლოდ მთავარი მოქმედი გმირები გამოდიოდნენ, თანაც — ყოველი აქტის შემდეგ. ჩვენთან კი, სპექტაკლის უკლებლივ ყველა მონაწილე გამოვიდა რამპის ხაზზე და ასე იდგნენ, სანამ მაყურებელი ტაშს უკრავდა. ჩვიდმეტი ახალგაზრდა მსახიობი, რომელმაც თავისი სიტყვა თქვა ცხოვრებაზე. — იდგა, როგორც პარადზე. ჩვენ აუცილებლად უნდა გვეთქვა ეს სიტყვა.

მე ჩემს მეგობრებზე ვწერ, არადა, ეს ყველაფერი როგორ ჰგავს სხვა მრავალ თეატრალურ წამოწყებას! თითოეულ ჩვენგანს ჰქონდა ასეთი სპექტაკლი, საიდანაც *ყველაფერი იწყებოდა*. ყოველ შემთხვევაში, ასე ჩანს, როდესაც უკან მოიხედავ.

ნათელი იყო: ჩვენ ვიპოვეთ რაღაც ისეთი, რაც ადრე არ ყოფილა ჩვენს სცენაზე. დრომ გვიკარნახა, რა და როგორ უნდა გვეძებნა. მაშინ ვერ ვაცნობიერებდით, — სამაგიეროდ, ახლა ძალიან კარგად ვგრძნობ ამას.

დღეს მეკითხებიან ხოლმე: მაინც რა გადააკეთეთ მაშინ? იმდენად შეიცვალა ყველაფერი, რომ თანამედროვე ახალგაზრდისთვის ძნელია ამის წარმოდგენა. შედარებისთვის ძველ და ახალ კინოს თუ გაიხსენებს კაცი. მაგალითად, ფილმი „საღამოს ექვს საათზე ომის შემდეგ“ და „ბალადა ჯარისკაცზე“. გვერდიგვერდ დააყენეთ ეს ორი ფილმი და ყველაფერი ნათელი გახდება.

თეატრი, რომელშიც ჩვენ შევედით, მაღალფარდოვან-რომანტიკული, პათეტიკური, რეალურობისგან საკმაოდ შორს მდგარი იყო. ის ღრუბლებში დაფრინავდა, ჩვენ კი მიწაზე დაშვება, მასზე გაულა-გამოვლა გვინდოდა, გვინდოდა გაგვერკვია, რა და როგორ არის აქ. ჰოდა, შევეცადეთ კიდეც,

გავრცეულიყავით.

დღეს ორივე ფეხით ვდგავართ მიწაზე. ზოგჯერ მუხლამდეც კი ვართ ზოლმე ჩაზრდილები, იქნებ, კელავ მოვიდა ოდნავ ზეაწევის დრო.

მგონი, ისევ ცვლილებების დრო მოდის. მე მას ძალიან ვგრძნობ. გინდა, ოდნავ ზემოთ აფრინდე. ცოტათი საშიშია კია — ისევ არ დაკარგო მიწასთან კავშირი. კიდევ იმიტომაცაა საშიში, რომ გადავეჩვიეთ ფრენას, როგორც ეს ვასილი კაჩალოვს, აკაკი ზორავეს, ვასო გომიაშვილს, ვერიკო ანჯაფარიძეს შეეძლოთ.

ჩვენი წინამორბედნი „ოდნავ“ კი არ ფრენდნენ, არამედ სადღაც ღრუბლებს ზემოთ დაფრინავდნენ. ჩვენ რეალური მიწის ათვისება გვინდოდა. არა, ჩვენ არ გვსურდა ძველის განადგურება, საფუძვლის მოშლა და ა.შ. ამაზე ფიქრსაც კი ვერ გავბედავდით, ჩვენს სათავეში ზომ თავად ზორავე — „ძველის“ ლიდერი იდგა.

ვიმეორებ, ჩვენ უბრალოდ გვინდოდა, საკუთარი სათქმელი გვეთქვა და გვეთქვა ჩვენებურად.

გვქონდა კი მკაცრი და კარგად მოფიქრებული პროგრამა? ზუსტად კი ჰქონდათ ჩემს მეგობრებს წარმოდგენილი, რა აზრი და შინაარსი იდო განსაზღვრებაში „ჩვენი საქმე“? არა მგონია. ჩვენ მხოლოდ ინტუიციურად ვგრძნობდით შემოქმედებითი და იდეური თვალსაზრისით ცვლილებების აუცილებლობას.

ვცდილობდით, უფრო ჩვენებურად გველაპარაკა, მაშინ, როდესაც ადრე ვიმეორებდით იმას, რასაც გვკარნახობდნენ. ჩვენ გვინდოდა მკვეთრი თეატრალური პირობითობა ადამიანურ, ფსიქოლოგიურ შინაარსსა და ცხოვრებისეულ ფერებთან შეგვერწყა.

და თუ მაინცდამაინც ფრენას შევადარებთ, ჩვენი საქციელი ბარტყების პირველ გაფრენას ჰგავდა, როდესაც ისინი ბუდიდან უცნობ სივრცეში გადაეშვებიან, მერე კი, ტოტს ჩაფრენილები, დიდხანს სხედან და შიშისგან გონს მოსვლას ცდილობენ. ჩვენ მხოლოდ ერთი რამ ვიცოდით — ბუდეში მეტი გაჩერება აღარ შეიძლებოდა.

პირველი სპექტაკლი ჩვენთვის ახალი ცხოვრების

აღმოჩენა იყო თეატრში. ვილაციისთვის კი ეს სულაც არ იყო ასეთი აღმოჩენა. რას იზამ — ერთი და იმავე მოვლენის მიმართ განსხვავებულ აღაშფოთებას სრულიად განსხვავებული დამოკიდებულება აქვთ.

ბედმა გაგვიღიმა! ხორავამ „ჩვენი ფუჩიკის“ სანახავად მოსკოვიდან ალექსეი პოპოვი დააპატიჟა. რაც კი შეგვეძლო, ყველაფერს ვაკეთებდით, ყველანაირად ვცდილობდით, ძალ-ღონეს არ ვიშურებდით.

პოპოვი სპექტაკლის შემდეგ მეორე დღეს შეგვხვდა. მსხვილი აღნაგობის, ტანადი, ენერგიული, ფართოდ გაშლილი ხელებით მოსაუბრე, იგი მაინცდამაინც არ ჰგავდა „ხელოვნების კაცს“. მან საკმაოდ თავშეკავებულად შეგვაქო და მერე იმ საკითხებზე დაგვიწყო საუბარი, რომლებიც, როგორც ჩანს, თავად ძალიან აღელვებდა. მას, თითქოს, რაღაც თავისაზე, მნიშვნელოვანზე ხმაძალდა მსჯელობის საშუალება მიეცა. ეს ძალიან საინტერესო და სასარგებლო იყო ჩვენთვის. მისი საუბრიდან ზოგი რამ ჩავიწერე და ამ ჩანაწერებს ბევრი წელი ვინახავდი. აი, ისინიც, მომყავს შეუცვლელად:

„მსახიობისთვის ფიზიკურ მდგომარეობას კოლოსალური მნიშვნელობა აქვს, იგი მსახიობს მხატვრული სახის სწორი ქმედითი ხაზის მოძებნაში ეხმარება. პიესაში მოცემულ მოვლენებს ხომ ვერ შეცვლი, ამიტომ, შეიძლება ფიზიკური მდგომარეობა გამოიყენო: შაკიკი, კუჭის წვა, რევმატიზმი, სიცხე, სიცხე და ა.შ. სრულებით არაა აუცილებელი, ეს იცოდეს მაყურებელმა, არაფრის ჩვენება არ არის საჭირო, — მაგალითად, თავი მტკივა და სხე. პირიქით, მაყურებელს არაფერი არ უნდა აჩვენოთ და ისე შეასრულოთ თქვენი ამოცანა, ცხადია, ყველა მოცემული პირობის მიხედვით. მსახიობი, კონკრეტული სცენური ამოცანის შესრულებისას, ზოგჯერ უნდა ებრძოდეს თავის ფიზიკურ მდგომარეობას“.

„მხატვრული სახე კონფლიქტურად უნდა ააგო. ამა თუ იმ კონკრეტული მიზნის მისაღწევად მსახიობმა (ცხადია, რეჟისორმაც) მხატვრულ სახეს ათასგვარი დაბრკოლება უნდა შეუქმნას. მოცემულ პირობებში, მოულოდნელ წინააღმდეგობებთან შეჯახებისას, მსახიობი უფრო აქტიურად, ქმედითად ასრულებს ამოცანას“.

„ახლა, რაც შეეხება ისტორიულ კონკრეტულობას. მე ეს განსაკუთრებით ძალუღწევს. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი პრობლემაა სპექტაკლის შექმნისას. ისტორიული კონკრეტულობის ცოდნამ სპექტაკლში უტყუარი და ეპოქის შესატყვისი რიტმი შეიძლება დაბადოს. ახლავე აგიხსნით: მაგალითად, მრავალ თეატრში დგამდნენ პიესებს ივანე მრისხანეზე. ამ სპექტაკლებში შეიძლება გენახათ ბოიარები, სამოვრის გარშემო რომ ისხდნენ და ჩაის მიირთმევდნენ. ეს ქმნიდა რიტმს, რომელიც სრულიად არ შეესაბამებოდა ივანე მრისხანის ეპოქას (ამ დროის რუსეთი – ცხენზე ამხედრებული, შეჯავშნული, ბრძოლებში ჩაბმული რუსეთია!). საომარ ცხენზე ამხედრებული რუსეთი – აი, რა არის სპექტაკლის რიტმი!“

მეორე მაგალითი ალუბარდს ეხება: თუ გემახსოვრებათ, რომ იგი ბუტაფორიული საამქროს ნაკეთობაა, ეს ბევრს ვერაფერს მოგვითხანს. მაგრამ თუ გაიხსენებთ, რომ ამ ალუბარდით შეიძლება ჯირკვი გააპო, ცხვარი მოკლა, ანდა, სულაც ადამიანს თავი წააცალო, მაშინ ეს სცენური საგანი სულ სხვა იარაღად იქცევა და მასთან განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას დამყარებთ“.

„ქმედით ანალიზში მთავარია, აღმოაჩინო ქმედების იმპულსი და არა თვით ქმედება. როგორ უნდა ვიმუშაოთ ქმედითი ანალიზის მეშვეობით?“

ჩემს ფურცელზე წერია „№1“, ესე იგი, იყო მეორე ფურცელიც, იქნებ, მესამეც. იმ დაკარგულ ფურცლებზე, სავსებით შესაძლებელია, გადმოცემული იყო მეთოდის არსი, რომელსაც შემდგომ მთელი ჩემი ცხოვრება მიუძღვენია. მაშინ კი თითქმის ვერაფერი გავიგე, მხოლოდ და მხოლოდ ვიწერდი იმას, რითიც ასე გატაცებული და აღსავსე იყო პოპოვი. ამ დიდ ოსტატს

მისი ცხოვრების ძალიან მნიშვნელოვან მომენტში შევხვდი, როდესაც ის თავისთვისაც და თავისი მოწაფეებისთვისაც არკვევდა რაღაც არსებობს, პრინციპულს, რაც ქმედებას, ეტიუდურ მეთოდს, რეპეტიციის ახლებურ ხერხს ეხებოდა.

აი, ასე ხდება ხოლმე ცხოვრებაში — შეხვედები ადამიანს, დაელაპარაკები და მხოლოდ წლების მერე ხვდები, რა მნიშვნელობა ჰქონდა ამ შეხვედრას.

იმ საუბრის ჩანაწერები დავკარგე, შემდგომ წლებში კი ხან ასე, ხან ისე ვცდილობდი, აღმედგინა ეს დანაკარგი, იმიტომ, რომ ვირწმუნე: იქ ჩაწერილი მქონდა ძალიან მნიშვნელოვანი სიტყვები — სიტყვები, რომლებიც ეხებოდა თვით არსს ჩვენი მუშაობისა.

ერთხელ ხორავამ ტელეფონით დამირეკა და თავისთან შინ დამიბარა. დიდხანს მელაპარაკა თეატრის რეპერტუარზე და იმაზე, თუ რა უნდა დამედგა. მიყვებოდა ახმეტელზე და მაფრთხილებდა, რომ არ დამეჯერებინა მათთვის, ვინც მასზე ცუდად ლაპარაკობდა. ის ახმეტელს ჭეშმარიტად რევოლუციურ რეჟისორს უწოდებდა, გამომიტყდა, რომ ახმეტელის შემდეგ არც ერთ ჭეშმარიტ რეჟისორთან არ უმუშავია. მარწმუნებდა, რომ მე „ფუჩიკის“ გზით უნდა მევლო, რომ რეპერტუარის პოლიტიკური, პუბლიცისტური ხაზის გარეშე არ არსებობს ჭეშმარიტი თეატრი. მერე ხორავამ მითხრა, რომ თეატრის ხელმძღვანელობას, დიდი ხანია, ისტორიულ-რევოლუციური სპექტაკლების ციკლის შექმნის იდეა გაუჩნდა, და რომ ის მე მავალებს, მოვიფიქრო ერთიანი ფორმა თავისებური პოლიტიკური დეკადისტის, რომელსაც საფუძვლად დაედება „სკკპ (ბ) ისტორიის მოკლე კურსი“. როგორც ჩანს, მას უკვე ყველაფერი მოფიქრებული ჰქონდა; ხორავამ კაბინეტიდან გამოიტანა ფურცელი რევოლუციურ თემაზე შექმნილი პიესებისა და რეჟისორების სიით, ვის რა უნდა დაედგა.

აქ იყო სპექტაკლი ლენინის ბავშვობაზე (სპექტაკლი უკვე დადგმული ჰქონდა დ. ალექსიძეს), პიესები 1905 წლის რევოლუციური მოძრაობაზე ბათუმში (შ. დადიანის პიესა „ნაპერწყლიდან“, დადგმა ა. ვასაძისა), გლეხთა მოძრაობაზე სამეგრელოში, 1912 წლის ლენინის მუშათა დახვედრებაზე. უფრო ადრე ვასაძემ დადგა ნ. პოგოდინის „თოფიანი კაცი“ და „დიადი მომავლისათვის“ პ. პავლენკოს და მ. ჭიაურელის პიესის მიხედვით, მე კი ვს. ვიშნევსკის „დაუვიწყარი 1919 წელი“ მქონდა დადგმული. ყველაფერი ეს ერთიან მრავალდღიან ეპოპეად უნდა გაერთიანებულიყო.

დღეს შეიძლება შეცბეს, გაცდეს კაცი ასეთი ჩანაფიქრისგან, მაგრამ მაშინ სხვა დრო იყო. თუკი ზორაეას წინადადებას კიდევაც გამაყვირება, მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ უცებ ვერ წარმოვიდგინე, როგორ შეიძლებოდა ამ ყველაფრის რეალიზება. მაგრამ ზორაეა ძალიან იყო მთელი ამ წამოწყების იდეური ჟღერადობით გატაცებული. მას უნდოდა, რომ სპექტაკლების მთელი ციკლისთვის ერთი საერთო „ჩარჩო“ შექმნილიყო, მასში კი რაღაცნაირად უნდა ჩასმულიყო ისტორიის ესა თუ ის მოვლენა და ტექსტები „მოკლე კურსიდან“. დანარჩენი ჩემზე და ჩემს ფანტაზიაზე იყო მინდობილი.

დიდად ნასიამოვნები ვიყავი, რომ ასეთი უზარმაზარი ჩანაფიქრი მე დამავალეს.

როდესაც ერთმანეთს დავემშვიდობეთ და უკვე ერთი სართულით დაბლა ვიყავი ჩასული, ზემოდან ბატონი აკაკის ხმა ჩამომესმა (ოჰ, რა დიდებული ხმა ჰქონდა!):

— მიშა, მოიცადე!

მან უშველებელი წითელი ვაშლი გამოიტანა და გამომიწოდა.

— აი, გამომართვი, აილე-აილე...

შევცბი, დიდხანს უარს ვამბობდი, მერე ამდენივე ხანს მადლობას ვუხდიდი. ასეთი უზარმაზარი ვაშლი არასოდეს მინახავს. ჯიბეში არ მეტეოდა, ხელში დაჭერა კი რაღაცნაირად მოუხერხებელი იყო. მეგონა, გამვლელები

თვალს გამომაყოლებდნენ, მაგრამ, საბედნიეროდ, ქუჩა ცარიელი აღმოჩნდა — თურმე, გვიან ღამემდე შეყვევით საუბარს.

მეორე ღღეს ღავიწყე ფიქრი, გამოგონება. თავში აღმომიცენდა რაღაც გრანდიოზული, მასიური — მუსიკისა და უზარმაზარი ქოროს თანხლებით. ისმოდა ზარების რეკვა, ქარში უზარმაზარი წითელი ქსოვილი ფრიალებდა, ცაზე ღრუბლები მიქროდნენ, რადიოში გაისმოდა ლოზუნგები (ყველაფერი ნაცნობი თეატრალური არსენალიდან იყო. ასე ერთბაშად სად გაქრა და აორთქლდა ჩემი მისწრაფება სიახლისკენ!).

მერე, რატომღაც, მივვარდი მილტონის „დაკარგული და დაბრუნებული სამოთხისთვის“ დორეს მიერ შექმნილ ილუსტრაციებს. დიდი გატაცებით ვათვალიერებდი, სანამ არ შემეშინდა იმ აზრისა, რომ ყველა ჩემი ფანტაზია უნდა გამეერთიანებინა იმ სპექტაკლებთან, რომელთა ნაწილი ჯერ დასადგმელი იყო, უკვე დადგმულები კი დაშლის პირას იყო მისული. როგორ, რანაირად შეეძლო ამ ყველაფერს ერთად ეარსება?

და რისთვის?

ეს კითხვა უეცრად დამებადა და უკვე ვეღარ შევძელი მისი თავიდან მოშორება. რომელი რეჟისორი დასთანხმდება, ამგვარ საერთო კომპოზიციაში „ჩატენოს“ თავისი სპექტაკლი? გულში გამიხარდა — რა თქმა უნდა, ისინი ამას არ დასთანხმდებიან! და მაყურებელი? რომელი მაყურებელი ივლის მთელი კვირის განმავლობაში ამ სპექტაკლებზე? ის ხომ ისედაც, „ოტელოს“ გარდა, სხვა არაფერზე დადის. ყველა ეს შეკითხვა მებადებოდა ამ საცოდავ თავში და არც ერთ მათგანზე პასუხი არ მქონდა. ჩემგან გრანდიოზულ იდეებს ელოდნენ, მე კი ვერ ვქმნიდი მათ. ამას სრულიად გადაყვადი ჭკუიდან. ასე გავიდა რამდენიმე თვე. მონდომებით, გულმოდგინედ ვმუშაობდი, მაგრამ გული სხვა მხარეს მიმიწევდა.

რა საინტერესოა, ყველა ეს რევოლუციონერი ცხოვრებაში წარმოიდგინო — თეატრალურ ცხოვრებაში კი არა, ანდა ეკრანზე, არამედ ჩვეულებრივ, ყოფით ცხოვრებაში. ქუჩებში დავდიოდი, გამვლელებს ვაკვირდებოდი და მათ შორის ისეთს ვეძებდი,

რომელიც რევოლუციონერს მომაგონებდა. რევოლუციონერები, ალბათ, იმ ახალგაზრდებს ჰგავდნენ, რომლებიც მიღებულ, დადგენილ წესებს არ ემორჩილებიან და თავიანთი სიჯიუტით ზოგჯერ გაღიზიანებენ კიდეც. ისინი ხომ ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი ადამიანები იყვნენ. ეს მერე იყო, რომ ყოვლისმცოდნე ჭკუის კოლოფებად გადააქციეს. განა ისინი არ ცდებოდნენ? ისე კარგად ცდებოდნენ! მინდოდა შევხვედროდი ისეთ მშვენიერ (ან, არც ისე მშვენიერ) ახალგაზრდას, რომელსაც დარწმუნების, მრავალთა დამორჩილების უნარი შესწევდა და, ასევე, შესწევდა უნარი, მხოლოდ ის კი არ დაენახა, რაც ერთი შეხედვით იყო ყველასთვის ნათელი, არამედ ის, რაც საგანთა არსს შეადგენდა. მე მწაღდა, ცოცხლად შემეგრძნო გმირი, გმირობა — წიგნიდან ამოკითხული კი არა, არამედ რეალური, ხელშესახები. სხვაგვარად ეს ყველაფერი ტყუილია, ცარიელი რიტორიკაა. მე არ მწამს აბსტრაქტული გმირობის, ვერ ვგრძნობ, რა არის ეს და რისთვისაა საჭირო. მაგრამ ძალიან მინდა, ხასიათის მნიშვნელოვნება, უტყუარობა მოვიხელთო (დღესაც ამას ვცდილობ. რამდენჯერმე ვცადე, სწორედ ეს დამეჭირა ზაქარიაძე-ლირში, მანჯგალაძე-ბრუტოსში. ვერ შევძელი! მაგრამ მჯერა, რომ ჯერ კიდევ დავიჭერ, თუკი მოვასწრებ. ეს უკანმოუხედავად უნდა აკეთო, მხოლოდ შენს შინაგან ხმას და ცხოვრების სიმართლეს უნდა მიუყურადო). აი, დაახლოებით ასე ვფიქრობდი და მეტად და მეტად ვშორდებოდი ამოცანას, რომელიც უნდა გადამეწყვიტა.

ხორავას ხშირად უწევდა მნიშვნელოვან საქმეებზე მოსკოვს გამგზავრება და დაბრუნებისას, ყოველ ჯერზე, თავისთან მეძახდა და მეკითხებოდა, რა მოვიფიქრე. როგორც შემეძლო, თავს ვიძვრენდი, ვთხოვდი, ცოტა კიდევ მოეცა დრო, ზოგჯერ კი უბრლოდ ვემალებოდი. ხორავას ლოღინი არ უყვარდა, — სწყინდა და ნერვიულობდა. მოსკოვში მას უკვე მოყოლილი ჰქონდა თავისი ჩანაფიქრის შესახებ, მე კი, თითქოს ჯიბრზე, არაფერი გამომდიოდა.

ერთხელაც, როდესაც შემხვდა და ჩემგან მომიზეზების მორიგი პორცია მოისმინა, განრისხებულმა გამაწყვეტინა:

– მე თვითონ გაეკეთებ ყველაფერს. თქვენ კი... იმუშავეთ მაღლიარეესკის პიესაზე „ქარიშხლის წინ“!

მითხრა და გატრიალდა, წავიდა. ესეც შენი წითელი ვაშლი! ყოველთვის მისგან იწყება ყველანაირი უსიამოვნება.

ამას წინათ, ერთ რეჟისორს ვეკამათებოდი რეპერტუარის თაობაზე. მან მითხრა:

– თქვენ ყოველთვის იმას დგამდით, რაც გინდოდათ!

სამწუხაროდ, ეს ასე არ იყო. გაცილებით ხშირად ვდგამდი იმას, რაც თეატრს სჭირდებოდა და არა მე. ხოლო ის, რაც ძალიან მინდოდა, სულ რამდენიმეჯერ მაქვს დადგმული.

ჩემი თეატრალური თაობა ძალიან რთულ, შეიძლება ითქვას, დრამატულ სიტუაციაში მოხვდა: ჩვენ გატაცებით ვეუფლებოდით სტანისლავსკის სწავლებას სიმართლის შესახებ და, იმავე დროს, ვდგამდით არცთუ ცოტა რაოდენობის ყალბ და ნაკლებმზატერულ პიესას, ვცდილობდით, სიმართლე და ბუნებრიობა გვეპოვა იქ, სადაც ისინი, წინასწარ იყო ცნობილი, ვერ იქნებოდა. კერძო კარგი რეცეპტით, ოღონდ, აშკარად ცუდი პროდუქტებისგან ვამზადებდით. რაც უფრო დაწვრილებით, და, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, სკრუპულოზურად ვამუშავებდით ამ პიესების ცალკეულ ეპიზოდებს, მით უფრო თვალნათლივ ამოდიოდა ზედაპირზე მასალის სიყალბე.

– დღეს ასე არავინ საუბრობს! – მითხრა ერთ-ერთი ასეთი პიესის წაკითხვის შემდეგ გაოგნებულმა სტუდენტმა.

ასე თავის დროზეც არავინ საუბრობდა. ნამდვილი გაფიცების დროს ისინიც, ჩვენსავით, ბუნებრივად და მხოლოდ საჭიროების შემთხვევაში ლაპარაკობდნენ.

ყალბ, სიმართლემოკლებულ მასალაზე მუშაობა ფიტავს შენს წარმოსახვას, გაჩევეს არამზატერულ აზროვნებას. ძალიან რთულია, შტამპების, სქემების ტყვეობას დააღწიო თავი და ცოცხალის, ბუნებრივის შეგრძნება არ დაკარგო. წარმოუდგენელ ძალისხმევას ითხოვდა შენგან ის, რომ საკუთარ თავში შეგენარჩუნებინა უნარი, ცხოვრება ისეთი დაგენახა, როგორიც ის სინამდვილეშია და არა ისეთი, როგორსაც მაშინდელი პიესების უმრავლესობა გაწვდიდა. როდესაც ფუჩიკზე

ანდა ახალგაზრდა გვარდიაზე თხრობისას ვცდილობდი, სცენური სამართლისთვის მიმეღწია, მაშინ საქმე ადამიანის აღსარებას ეხებოდა და რაც, ალბათ, ყველაზე მთავარია, იქ ბევრი რამ იყო ჩემთვის ნაცნობი, — ამ ყველაფერმა, თითქოს, ჩემი ცხოვრების გვერდით გაიარა. მაგრამ ზომ არ შეიძლება ნამდვილი, მართალი სულ მუდამ საკუთარი მე-დან „ამოიღო“, — ბოლოს და ბოლოს, ამასაც შტამპამდე, განმეორებამდე მიყავხარ.

პიესა-სქემას იდეური ზემოქმედება არ ძალუძს, ის კედელზე დარჩენილ იმ დაეიწყებულ პლაკატს მოგვაგონებს, რომელსაც, კარგა ხანია, არავინ აქცევს ყურადღებას. ის ვერავის შეაჩერებს, ვერავის დააფიქრებს. ჩემსა და იმ პლაკატს შორის კონტაქტი არ არის. მე ის არ მჭირდება, იმას კი — მე. ისევე ვერ ვამჩნევ მას, როგორც არ ვუსმენ გაცვეთილი სიტყვებისგან შემდგარ მოხსენებას. ესაა ცარიელი „სიტყვები“, „სიტყვები“, „სიტყვები“ და, როგორც ღლეს იტყვიან, არც ერთი წვეთი ინფორმაციისა.

ტყუილად ზომ არ დარჩა ჩვენში წარმატაც ლეგენდად მონაცოლი იმაზე, თუ როგორ დგამდა 1919 წელს კოტე მარჯანიშვილი კიევში „ფუნტე ოვეზუნას“. საექტაკლი ისეთი იყო, რომ ბუნებრივად გადაიზრდებოდა მიტიზმში, — იგი მტრის დასამარცხებლად ფრონტისკენ გიხმობდა. მახსოვს, ომის დროს, ირაკლი თოიძის პლაკატი „Родина-мать зовёт“ — ეს პლაკატი გეძახდა, მოითხოვდა, მხარში გედგა. როდესაც მას ვუყურებდი, ღელაჩემს ეხედავდი და მე ეს მალეუვებდა — მაშინ, იმ 1941 წელს.

პაინეს შესანიშნავი გამონათქვამი აქვს ორ ორატორს — ციცერონსა და დემოსთენეს შორის განსხვავების შესახებ. როდესაც მარკუს ტულიუს ციცერონი გამოდიოდა სიტყვით, სენატი აღტაცებისგან ცახცახებდა და წასვლისას ადამიანები ამბობდნენ: „ღმერთო ჩემო, როგორ ლაპარაკობდა მარკუს ტულიუს ციცერონი!“ როდესაც ბერძნების წინაშე დემოსთენე გამოდიოდა სიტყვით, ათენელები ყვიროდნენ: „ომი ფილიპეს!“ აი, ასეთი — როგორიც დემოსთენეს სიტყვაა — უნდა იყოს

იდეური სპექტაკლი.

„ხმადაკარგული“ პლაკატები მდიდრულ ნეონის რეკლამას ჰგავს, რომელიც ჩემს სახლთან ანთია: „დალიეთ ქართული ჩაი!“ თითქოს ჩვენ, თბილისში, რაიმე სხვა ჩაის ვსვამდეთ და უნდა აგვიხსნან, ცეილონურთან შედარებით ჩვენი, ქართული ჩაის, უპირატესობა. რამდენი ასეთი – არავის რომ აღელვებდა – სპექტაკლი გვქონდა დადგმული! რამდენად დაზარალდა ჩვენი ფანტაზია, ჩვენი მეხსიერება, რამდენი ძალა და ენერგიაა დახარჯული არაფერზე...

მიუტევებლად ხშირად ვმუშაობდით ტყუილუბრალოდ და დოლების რახარუხითა და ყალბი ფანფარების ხმებით ვაზანზარებდით თეატრს. რა ბედნიერები არიან ისინი, ვინც ჩვენს მერე მოვიდა რეჟისურაში! მათი მშურს. ისინი არ ხარჯავენ თავიანთს საუკეთესო წლებს პომპეზურ სიყალბეზე. დღეს ისინი კიდევ ჯიუტად მეკამათებიან და მევაჭრებიან, არ უნდათ დადგან, მაგალითად, სუხოვო-კობილინის „საქმე“ და ეგზიუპერის „პატარა უფლისწულს“ ითხოვენ. ზოგჯერ მაინც ვურჩევ ხოლმე ახალგაზრდებს, წაიკითხონ იმის მსგავსი პიესები, ხორავას რომ ჰქონდა სიაში შეტანილი, – ისე, თვითგანათლებისთვის. ისინი საშინლად კი შეშფოთდებიან ხოლმე, მაგრამ არ ვებრალებით, პირიქით, ჩვენ გვადანაშაულებენ. არ ესმით, რატომ ვთანმხმდებოდით ამ ყველაფრის დადგმაზე. და არც მე მაქვს მათთან კამათის სურვილი.

საქალაქლებიდან ძველი რეცენზიები ამომაქვს (კაცმა არ იცის, რისთვის ვინახავ): „დაუმარცხებელია ხალხის ძალა...“, „მაღალიდეური სპექტაკლი...“, „შესანიშნავი სპექტაკლი... ეძღვნება...“, „რეჟისორმა შეძლო, პირველსავე სურათში შეექმნა...“, „წარმატება განპირობებულია მუშათა სახეების ღრმა, მგზნებარე განსახიერებით...“, „ნერვეული, შფოთიანი რიტმით, რომელიც სიმბოლურად წარმოაჩენს კაპიტალისტების შიშს...“, „მხატვრული სახეები ცხოვრებისეული დამაჯერებლობითაა დახატული...“, „მსახიობი ე. მანჯგალაძე, რომელიც ძალიან საინტერესოდ თამაშობს...“, „მაგრამ მიუხედავად ამისა, მსახიობებმა გ. გეგეჭკორმა და კ. მახარაძემ გააფართოვეს

თავისი როლების ვიწრო ჩარჩოები...“, „ეს იდეა, რევისორული კომპოზიციის თვალსაზრისით, განსაკუთრებული სიმკვეთრითაა ხორცშესხმული შესანიშნავ ეპიზოდში... და დახვერტის შემდეგ მუშების საბადოდან მასობრივი წასვლის ფინალურ სცენაში...“ და კიდევ მრავალი ამის მსგავსი.

... როდესაც თეატრი გაუსაძლისი ხდებოდა ჩემთვის, ყოველთვის ინსტიტუტში „გავრბოდი“. სასწავლო სპექტაკლები — ეს იყო ძალიან საინტერესო ცდები, რომლებიც შემდგომ შეიძლებოდა თეატრში გამომეყენებინა. და, გულახდილად თუ ვიტყვი, ჩემი ყველაზე საყვარელი სპექტაკლები სწორედ ინსტიტუტის მცირე სცენაზე მაქვს დადგმული. ისინი ძვირფასია ჩემთვის, როგორც ახლად ამოყრილი ყლორტები სერიოზული ძიებებისა.

იქ, ინსტიტუტში, პირველად დაეფიქრდი სერიოზულად რუსულ კლასიკურ დრამაზე. ი. ტურგენევის პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში „ერთი თვე სოფლად“ ძალიან კარგები იყვნენ ნატალია პეტროვნა — ლეილა აბაშიძე და რაკიტინი — გურამ სალარაძე. ეს მსახიობები ძალიან ფაქიზად გრძნობდნენ ავტორისეულ სტილს და არაჩვეულებრივად საინტერესო დიალოგებს მართავდნენ. მათი გმირები — მოწყვლადნი, მგრძნობიარენი, რომლებიც ვერ ბედავდნენ, გადაელახათ თავისივე დადგენილი ეთიკური საზღვრები, საოცრად ლამაზები, ახალგაზრდები, შეყვარებულნი და, ამის გამო, უბედურნი, მთრთოლვარენი და სათუთნი — განასახიერებდნენ ჩემთვის ესოდენ ძვირფას ადამიანურ ურთიერთობათა პოეტურ სამყაროს.

ეს იყო სრულიად საპირისპირო იმისა, რასაც თეატრში ვაკეთებდი.

ზორავემ მე დამაყვალა ახალგაზრდების სახელით გამოსვლა. მე, როგორც ყოველთვის, საშინლად ველეავდი, მაგრამ მაინც ვაღგენდი თეზისებს, რომლებსაც მერე გამაღლებით ხელახლა ვიწერდი.

დისკუსიის დღე დაინიშნა. მერე რატომღაც გადაიდო, მერე ისევ გადადეს, მერე ისევ და ისევ. ვისაც იუმორის გრძნობა ჰქონდა, ხუმრობდა და იცინოდა ამაზე. ჩვენ კი იუმორის თავი არ გვქონდა, არ გვეხუმრებოდა. ჩვენ დარწმუნებულები ვიყავით, რომ დისკუსიით შესაძლებელი იყო რაღაცის მიღწევა, ამიტომაც, ამ გაუთავებელი გადადებით აღშფოთებულები ვიყავით და ყველაფრის უკან რაღაც ფარულ ბოროტ განზრახვას ვხედავდით.

მაგრამ, აი, როგორც იქნა, ნანატრი დღეც დადგა. მთელი დასი თეატრის შენობაში განთავსებულ საკონცერტო დარბაზში შეიკრიბა. ზღაპრულად ლამაზია ეს დარბაზი. როდესაც თეატრში მუშაობ, მას თითქოს ეჩვევი კიდეც. იმისთვის, რომ ნამდვილად შეაფასო იგი, თეატრიდან უნდა წახვიდე. მასხოვს, ამ დარბაზში გამოდიოდნენ და ჩემს წარმოსახვაზე საოცარ, გამაოგნებელ ზემოქმედებას ახდენდნენ უდიდესი მსახიობები, სიტყვის ოსტატები: იახონტოვი, შვარცი, ქართველ მსახიობთაგან ჩემთვის უსაყვარლესი ვასო გომიაშვილი და მრავალი სხვა.

სცენაზე, წითელმაუდგადაფარებულ გრძელ მაგიდასთან ისხდნენ თეატრის ვეტერანები: ხორავა, ვასაძე, დავითაშვილი, ალექსიძე, აგრეთვე, დისკუსიაზე საგანგებოდ მოსული ვერიკო ანჯაფარიძე. ისეთი გააფთრებით კამათობდნენ, ისეთი განცდებით, გეგონება, ამ დისკუსიაზე იყო დამოკიდებული, დაიწყებდა თუ არა ხვალიდან ყველა ქართველი რეჟისორი ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდით მუშაობას. ახალგაზრდები მეთოდის მომხრენი იყვნენ, ვეტერანები — წინააღმდეგნი. თუმცა, ისინი ასე ღიად არ უწევდნენ წინააღმდეგობას, ვინაიდან გრძნობდნენ, რომ ეს რაღაც მითითებების დარღვევა იქნებოდა, მაგრამ, ამის გამო, კიდეც უფრო ღიზიანდებოდნენ.

მოხსენებით გამოვიდა აკაკი ვასაძე. ის ამტკიცებდა, რომ რუსთაველის თეატრი ყოველთვის ცდილობდა, სტანისლავსკის სისტემაზე დაყრდნობით ემუშავა და ჩვენ, ახალგაზრდებს, გვადანაშაულებდა იმაში, რომ შემოქმედებითი ჩიხიდან გამოსავალს ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ტრადიციებში კი არ ვეძებთ, არამედ რუსული თეატრის მიბაძვაში, ჩვენს სცენაზე

ყოფითი სპექტაკლების დამკვიდრებისაკენ სწრაფვაში.

ამ განცხადებამ ახალგაზრდების საშინელი პროტესტი და აღშფოთებული რეპლიკები გამოიწვია. ჩვენ საბრძოლველად მივიწვედით, — სრულებითაც არ გვჭირდებოდა მხოლოდ ყოფითი თეატრი, ჩვენ თანამედროვე თეატრზე ვოცნებობდით! და ვითხოვდით რაღაც კონკრეტული ზომების მიღებას, ვინაიდან მრავალი ჩვენი სპექტაკლი ვერავითარ კრიტიკას ვეღარ უძლებდა, ეს იყო რუსთაველის თეატრის ნამდვილი სირცხვილი. ჩვენ ვხმაურობდით, ველავდით, ადგილიდან რაღაც რეპლიკებს ვისროდით. ტყუილად ხომ არ არის ნათქვამი, — საკმარისია, ბრბოში მოხვდე, რომ მაშინვე ჭკუას დაკარგავო.

ვასაძის მერე კიდევ ვილაც გამოვიდა — ახლა აღარ მახსოვს ვინ, მაგრამ მან სამხატვრო ხელმძღვანელს პირადი ანგარიშსწორება დაუწყო და სულ არ ახსოვდა დისკუსიის საგანი. თეატრებში ასეთი რამ ხშირად ხდება ხოლმე. „ვილაც“ ყოველთვის სარგებლობს ნებისმიერი შეკრებით, იმისთვის, რომ საკუთარ პრეტენზიებზე ილაპარაკოს.

მერე მე გამოვედი. ჩემი მისია ძალიან მნიშვნელოვანი მეგონა. თავს სტანისლავსკის მოციქულად აღვიქვამდი. ჩემი გამოსვლა ასე დავიწყე:

ჩვენი დიადი ეპოქის ბობოქარი ცხოვრება წინ მიქრის და ის, რაც გუშინ ოცნება იყო, დღეს სინამეილედ იქცა, ხოლო, რაც გუშინ იყო კარგი, ის დღეს აღარ გვაკმაყოფილებს და გადასინჯვას მოითხოვს...

იმ დროს ასეთი დასაწყისი სავსებით ნორმალური იყო. საზიემო შესავლის დამთავრებისთანავე, გადაჭრით დავსვი საკითხი: რატომ არის წარსულში ერთ-ერთი უძლიერესი თეატრი დღეს ასე ჩამორჩენილი?

იმიტომ, რომ მასში არ ინერგება სტანისლავსკის სისტემა — გამოვაცხადე მთელ დარბაზზე.

თეატრის ხელმძღვანელობა მხოლოდ ფორმალურად აღიარებს ამ სწავლებას, მაგრამ პრაქტიკულ მუშაობაში არ მისდევს მას. მერე „მეთოდზე“ დავიწყე საუბარი და ვცდილობდი, მისი არსი ამეხსნა.

აქ, მახსოვს, ვერიკო ანჯაფარიძემ თავი ვერ შეიკავა და ადგილიდან წამოიძახა:

— თქვენ გინდათ ემოციები ჩაკლათ თეატრში!

ძალიან ვლელავდი, ერთი საკითხიდან მეორეზე დაეხტოდი. კიდევ კარგი, ხელში თეზისები მეჭირა. ადგილიდან ჩემი მეგობრები, როგორც შეეძლოთ, რეპლიკებით მეხმარებოდნენ. მე ვამბობდი, რომ ისეთი დიდი არტისტებისთვის, როგორიც ხორავა და ვასაძეა, მეთოდი, ეგებ, არც კი იყოს საჭირო (მე ეს ყოველი შემთხვევისთვის ვთქვი, მათ რომ არ სწყენოდათ), დანარჩენებისთვის კი ჰაერივითაა აუცილებელი-მეთქი. ახალი მეთოდი რეპეტიციებზე გულისამრევი ლაქლაქის საშუალებას არ გაძლევს; ის მსახიობს პრაქტიკული ქმედების ანუ სცენაზე რეალური არსებობის აუცილებლობის წინაშე აყენებს. ამჟამად ჩვენს მთავარ სარეპეტიციო ამოცანას შეადგენს ტექსტის „ამოქმედება“ (ძალიან მომწონდა ჩემ მიერ მოგონილი ტერმინი) და არა ჭეშმარიტი ქმედების ძიება. როდესაც თეატრის პრაქტიკიდან მაგალითების მოყვანა დავიწყე, უცებ ძალთა მოზღვავება ვიგრძენი და ისე გავექანე „მტერზე“ თავდასასხმელად, ისე მივაჭენებდი, რომ ჩემი გაჩერება უკვე ძალიან ძნელი იყო. ჩემი მეგობრები კი, ნაცვლად იმისა, რომ როგორმე სადავეები მოეწიათ და შეეეჩერებინე, იქით მაქეზებდნენ და მეც, ლაგამაწყვეტილი, წინ მივქროდი.

მაგალითად ამალიას როლი მოვიყვანე „ინ ტირანოს!“-იდან. სამივე შემსრულებელი საუბრობს ყალბი, წამღერებითი ტონით, რომელიც, თითქოსდა, მაღალ გრძნობებს უნდა გამოხატავდეს-მეთქი.

— სად არის აქ ქმედება? სად არის ქმედება? — ვსვამდი შეკითხვას.

მაშინ დარბაზიდან სამივე ამალიამ შემომძახა:

— თქვენს მსახიობებს მიზედეთ!

ერთ-ერთმა კი დაამატა:

— რა სისტემითაც გინდათ, იმით ვიმუშავებ, ოღონდაც როლი მომეცით!

დარბაზში სიცილი ატყდა, რომელსაც ვგრძნობდი, ვერ

მოვერეოდი, ამიტომ სჯობდა, ეს სიცილი გამომეყენებინა და დაეიწყე საუბარი იმაზე, თუ როგორ „იქოქავენ“ ხოლმე მსახიობები მექანიკურად თავს სცენაზე გასვლის წინ – ხშირ-ხშირად იწყებენ სუთქვას, ძალისძალად იწვევენ ცრემლებს, კულისებში მხოლოდ იმისთვის დარბიან, რომ მერე სირბილით შემოცვივდნენ სცენაზე და გამოაცხადონ: „ფოლადის გამოღწობის გეგმა გადაჭარბებითაა შესრულებული!“ დარბაზი ხარხარებდა, რადგანაც ყველა მიხვდა, რომ ჩვენი „პრემიერა“ მყავდა მხედველობაში. სიცილით გამხნეებულს, მთლად ამივარდა თავში და ასეთი შემთხვევა მოვეყევი – ერთხელ, სპექტაკლის დროს შემომესმა, ერთი მსახიობი ქალი თავის პარტნიორს როგორ ეუბნებოდა:

– მოდი, გოგი, ცოტა გავიზბინოთ, მალე ჩვენი გამოსვლაა.

– არ მინდა სირბილი, დამანებე თავი! – შეუღრინა იმან.

აქ უკვე ვასაძეც იცინოდა. ჩემი გამოსვლა საზეიმო ნოტიო დავამთაერე:

ვიდრე სცენიდან პათოსი, ილუსტრაცია, დეკლამაცია არ იქნება განდევნილი თეატრალური ხელოვნების ბატონ-პატრონის – *ქმედების* მიერ, იქამდე ჩვენ არაფერი გამოგვივა!

სცენიდან ჩამოვედი. ასე მეგონა, მბრწყინავი შარავანდი მედგა თავზე და თვითონაც ბუმბულივით მსუბუქი გავხდი. მეგობრები მილოცავდნენ, ვგრძნობდი, რომ ჩემი მოქალაქეობრივი მოვალეობა შევასრულე და ახლა ყველაფერი რიგზე იქნება.

მაგრამ ჩემს მერე ვერიკო ანჯაფარიძე გამოვიდა სიტყვით.

საქართველოში მიღებულია – განსაკუთრებით პატივსაცემადამიანს უბრალოდ სახელით იხსენიებენ და ყველამ იცის, ვისზეა საუბარი. შოთა, ილია, აკაკი, გალაკტიონი, უშანგი, ვასო, სერგო, ვერიკო...

ვერიკო – განსაკუთრებული, უნიკალური მოვლენაა. ვერიკო – ქართველი ანა მანიანია, პირველი სიდიდის ვარსკვლავი. ნიჭიერი, ნამდვილი პროფესიონალი, ძალიან ჭკვიანი, ძალიან ქალური, ძალიან ვაჟკაცური. ასეთი მსახიობი თეატრალურ სამყაროს ძალიან იშვიათად შეიძლება მოვევლინოს, ას

წელიწადში ერთხელ. ვერიკო — ესაა ოფელია, ივლითი, მარგარიტა გოტიე. ასე მგონია, მარჯანიშვილმა ვერიკოსთვის დადგა „ურიელ აკოსტა“, ყოველ შემთხვევაში, სპექტაკლის დადგმითი მონახაზით და მისი აქცენტებით ასე ჩანს, ასე იგრძნობა. შესაძლოა, მხოლოდ ვერიკოსთვის არ დაუდგამს, მაგრამ მუშაობის, დადგმის პროცესში ვერიკოს ნიჭით და მომზიბვლელობით გატაცებულმა რეჟისორმა სპექტაკლის ჩანაფიქრი, შეუმჩნევლად, მის უნიკალურ სტილისტიკაზე, მისი თამაშის მანერასა და გრძნობათა ბუნებაზე გადააწყო. ამიტომაცაა „ურიელში“ მთავარი თემა — ივლითი.

სცენაზე ვერიკოს თამაშზე ვერ იტყვი, რომ ის იყო ბუნებრივი, ცხოვრებისეული. ამ სცენაზე ცხოვრებისეული მსახიობი იყო სესილია თაყაიშვილი. ფიცარნაგზე ასული ვერიკო — მოქანდაკეა, საჭრისით ხელში, მის ხელოვნებაში კონტურის მკაცრი ხაზი ერწყმოდა არაჩვეულებრივად მთრთოლვარე შინაგან ცხოვრებას. თამაშის მისეულ მანერაში რაღაც წააგავდა „მირ ისკუსტვას“ მხატვართა ფერწერას. ვერიკოს გმირები, ენებათა ალით რომ იწვოდნენ, — დახვეწილნი, ყოველივე ყოფითზე ოდნავ ზეაწეულნი — თითქოსდა, გამოქანდაკებულნი იყვნენ. ყველას, ვინც კი მარჯანიშვილის შემოქმედებას იყო თანახმარი, თან ახლავს ეს განსაკუთრებული (ისეთი, ანალიზს რომ არ ექვემდებარება) ზიბლი თეატრალურობისა და უმაღლესი არტისტიზმისა.

და, აი, თავად ვერიკო ანჯაფარიძე დაგვესხა თავს. ის ბრალს გვდებდა, რომ ჩვენ ქართული თეატრი გეინდოდა ყოფით, ნატურლისტურ, უღიმღამო თეატრად გვექცია, ჩვენს სცენას კი რომანტიკის, შთაგონებისა და ემოციის გარეშე არსებობა არ შეუძლია.

მერე გამოვიდა ერთი სიმპათიური, ხანში შესული ფსიქოლოგი ე. აბაშიძე და ღიმილით გვითხრა:

— როდესაც ერთმანეთთან მოლაპარაკე ჩინელებს ვუსმენ, მათი გაგება არ შემიძლია, მაგრამ ვიცი, რომ მათ ესმით ერთმანეთის. ამ დისკუსიაზე მოკამათებისა არ მესმოდა, მაგრამ ახლა უკვე იმაშიც დავრწმუნდი, რომ მთლად კარგად თქვენც

ამ ყველაფერს ზოგჯერ ღიმილით, ზოგჯერ კი სევდით ვიხსენებ. მთელი ჩვენი თეატრალური ცხოვრება მესახება ერთ დიდ, გაუთავებელ დისკუსიად იმის თაობაზე, თუ როგორი უნდა იყოს თანამედროვე თეატრი. ჩვენ ვკამათობთ, ცხოვრება კი მიდის და, აი, დღეს აღმოჩნდა, რომ ჩვენი სპექტაკლების სტილისტიკაში კვლავ კორექტივებია შესატანი. ისევ პრობლემად იქცა სარეჟეტიციო პროცესი, აღარ ვლაპარაკობ იმაზე, რამდენად შეიცვალა და შემდგომ ცვლილებებს ელოდება ჩვენი სპექტაკლების შინაარსი. ჩვენი კამათი გზაში სახელდახელოდ გამართულ თათბირს წააგავდა, გადასაწყვეტი კი ერთი საკითხი იყო: როგორ და სად უნდა წავსულიყავით?

რასაკვირველია, კამათი ერთბაშად ვერაფერს გადაწყვეტს, ის მხოლოდ საზოგადოების წიაღში მიმდინარე და ხელოვნებაში ასახული პროცესების ექოა. იმ წლებში, რომლებზეც გვიამბობთ, ჩვენ გვეგონა, რომ დისკუსიის მეორე დღესვე თეატრში ყველაფერი შეიცვლებოდა. მაგრამ არაფერიც არ მოხდა. იმისათვის, რომ რაღაც შეცვლილიყო, ამას წლები და მრავალი სიცოცხლეც კი დასჭირდა.

რაოდენ გულუბრყვილოც უნდა ყოფილიყო ჩვენი დისკუსია, იგი საკმაოდ ზუსტად ასახავდა ძალთა რეალურ განლაგებას 50-იანი წლების პირველი ნახევრის თეატრში.

ბარიერის ცალ მხარეს ჩემი თაობა იდგა, მეორე მხარეს — ჩვენი წინამორბედნი.

ვასაძე — ახმეტელის თეატრის უკანასკნელი ლიდერი, ამას ყველაფერს ძალიან განიცდიდა, მაგრამ ფარ-ხმალს არ ყრიდა. ის ვაჟაკურად ცდილობდა, ძველის საბოლოო დაღუპვის ვადა გადაეწია. ჩვენ დიდი თეატრალური დრამის ფინალის მოწმენი გავხდით. მაშინ ეს არ მესმოდა, მხოლოდ ახლა, შორიდან შემიძლია რაღაც-რაღაცები მოვიაზრო. ვასაძე მშვენიერად გრძნობდა, რომ თეატრში კრიზისული პერიოდი დადგა. შემდგომში, თავის მემუარებში ის გულისტკივილით და

წყენით ყვებოდა იმდროინდელ მოვლენებზე, იმაზე, რომ თეატრმა დაკარგა ერთიანი სახე, რომ კოლექტივში სხვადასხვაგვარი მხატვრული პლატფორმა გაჩნდა. ის დარწმუნებული იყო, რომ ახალგაზრდები თეატრის გადარჩენას ფიქრობდნენ წიგნებში ამოკითხული რეცეპტებით, რომლებიც, თავისი ბუნებით, უცხო იყო ქართული ხელოვნებისთვის. მას არ სჯეროდა, რომ ახალგაზრდა მსახიობები და რეჟისორები მომზადებულნი იყვნენ იმისთვის, რომ დამოუკიდებლად დაეწყათ თეატრის გარდაქმნა. მას მიაჩნდა (და, ალბათ, სწორიც იყო), რომ ჩვენ ჯერ კიდევ გვჭირდებოდა ბრძენი ხელმძღვანელი.

ის ჩვენს ძიებებს „ყოფითობას“, „ფსიქლოგიზმს“ და, რაგინდ უცნაური იყოს, „ფორმალიზმსაც“ უწოდებდა. ჩვენ კი ყველაფერი პირიქით გვეგონა! ჩვენ ექსპერიმენტის უფლებას ვითხოვდით. ვფიქრობდით, რომ მხოლოდ ამ გზით შეიძლებოდა თეატრის გამოყვანა ჩიხიდან, რომელშიც ის 40-იანი წლების ბოლოსკენ აღმოჩნდა. მაგრამ ჩვენი მაშინდელი ცდები ვასაძეს მიბაძვად, მოღაღ მიაჩნდა და უყვარდა იმის გამეორება, რომ ამ ყველაფრით ისინი 20-იან წლებში იყვნენ გატაცებულნი, ხოლო შემდგომ უარი თქვეს ამაზე. ჩვენ არათუ დარწმუნება, უბრალოდ, ერთმანეთის გაგებაც კი ვერ შევძელით. ერთსა და იმავე სიტყვებში – რეალიზმი, სიმართლე, იდეურობა – სხვადასხვა შინაარსს ვდებდით.

ვასაძეზე მაინც ცალკე უნდა ითქვას. ეს დიდი ფიგურა იყო, ყოველ შემთხვევაში, ქართული თეატრისთვის. ის მიეკუთვნებოდა მარჯანიშვილის მსახიობთა პლეადას, რომლებიც ჩემთვის რამდენადმე ამოუცნობნი იყვნენ. ყოველთვის ვცდილობდი, ამომეცნო ისინი, გამეგო, როგორ, რა გზით გამომუშავდება მსახიობში ასეთი მაღალი არტისტიზმი, რისგან შედგება იგი და შეიძლება თუ არა ამის აღზრდა ახალგაზრდებში. მარჯანიშვილის მსახიობები რაღაცით შუა

საუკუნეების პისტრიონებსაც ჰგავდნენ და, იმავდროულად, ევროპული რომანტიკული თეატრის მსახიობებსაც. ამასთანავე, ისინი სწორედ რომ *ქართული* მსახიობები იყვნენ. საიდან აღმოცენდა ეს ფენომენი? მარჯანიშვილმა გადაარჩია თუ აღზარდა ასეთი ადამიანები? ასეა თუ ისე, მის მსახიობებში ამაღლებული და კონცენტრირებული იქნა ის არტისტულობა, რომელიც საერთოდ ნიშანდობლივია ქართველი ერისთვის.

ჩვენი ქართველი ხალხის მთელი ცხოვრება გარკვეულწილად, თეატრალიზებულია: ქორწილი, მიცვალებულის დატირება, ნებისმიერი საბაბით გამართული სუფრა — ესაა ლამაზი სპექტაკლი, სადაც ადამიანისთვის შეუძლებელია, არ იყოს არტისტი. სუფრა — ეს ხომ არ არის დათრობისა და დანაყრების საშუალება. ეს, პირველ ყოვლისა, ადამიანურ ურთიერთობათა საუკუნოვანი რიტუალია; რიტუალი, რომელიც ითხოვს დახვეწილ ქცევას, საზრიანობას, მეგობრებთან გონებაშეხვედრაში გაჯიბრების უნარს, გალანტურობას, თავაზიანობას, რაინდობას. უნდა ცეკვაოდეს, კარგადაც მღეროდეს. ჩვენი შინაურული სუფრა — ესაა კონცერტი, სადაც თითოეულს თავისი ხმა აქვს, თავისი როლი. იმას, ვისაც ეს თვისებები არ გააჩნია, ასეთ სუფრაზე არაფერი ესაქმება. აქ ყველაფერს აქვს მნიშვნელობა — როგორ და როდის ადგები, რას და როგორ იტყვი, ოთხტაეპიანი ლექსით ექსპრომტად როგორ შეეპასუხები მეტოქეს, როგორ აიღებ ყანწს და როგორ დაღევ, როგორ არ უნდა დაკარგო ღირსების გრძნობა მაშინაც კი, როდესაც საკმაოდ ნასვამი ხარ. სუფრისთვის საგანგებოდ ჩაცმა-დახურვა, გამოწყობა — ესეც ხელოვნებაა.

„ჩოხა“ მოხდენილობას ითხოვს, — ღიპით მას ვერ მოირგებ. ქალის კაბა — გრაფიკულ ვერტიკალთა და ნარნარ მოძრაობათა ერთობლიობაა. ცეკვა. გვერდიგვერდ „მიცურავს“ ქალ-ვაჟი, მაგრამ რაოდენ ღიდ ტაქტს, პარტნიორის პატივისცემას, მკაცრ და ძუნწ გამომსახველ საშუალებებს მოითხოვს ეს ცეკვა!

ქართველი, თავისი ბუნებით, არტისტია. ამაზე ჩემამდეც ბევრს დაუწერია. ჰოდა, აი, მეც ვკითხულობ: რატომ გაძნელდა

ბოლო დროს ახალგაზრდებში ჭეშმარიტი არტიზტიზმის აღზრდა? იქნებ, ამის ხელის შემშლელი ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების ყაიდაა – დახვეწილობიდან უბრალობისკენ, „გახსნილობისკენ“ სწრაფვა? აი, მე თვითონაც ხომ მოვუხშირე ძველი ჯინსებით სიარულს. თავიდან უარყოფდი ამ მოდას, მერე ჯინსებით მხოლოდ რეპეტიციებზე დავდიოდი, ახლა კი ზოგჯერ სტუმრადაც მივდივარ. უფრო სწორად, კი არ მივდივარ, არამედ ერთი საათით შევირბენ ხოლმე. უწინ სტუმრად კი არ შერბოდნენ, არამედ ამ მოვლენისთვის საგანგებოდ ემზადებოდნენ და სტუმრად ყოფნისასაც შინ არ მიიჩქაროდნენ, თავკუდმოგლეჯილები არ მორბოდნენ. გაჩნდა ურთიერთობის ერთგვარი თავისუფლება, მაგრამ, ამავე დროს, გაქრა არტიზტიზმი. დაუდევრობა და მოუხეშავი უბრალოება ქცევის სტილად იქცა. და ჩვენც, უსიტყვოდ, შეუმჩნევლად ვემორჩილებით მას.

გბუზღუნებ, ხომ? არა, უბრალოდ, სულ ვცდილობ, გავერკვე, რატომ ჰქონდათ ჩვენს წინამორბედთ მეტი არტიზტიზმი. ის ან უნდა დავიბრუნოთ, ანდა სერიოზულად მაინც დავფიქრდეთ იმაზე, თუ რა შინაგანი თვისებები კარნახობს მსახიობს ქცევის არტიზტიზმს.

არტიზტიზმი აკაკი ვასაძის ბუნება იყო. დახვეწილი, თავისებური სასცენო მეტყველებით, რომელიც ოდნავ წააგავდა დეკლამაციას. მუდამ ფორმაში მყოფი, შემართული, საზეიმო განწყობით, იგი, შესაძლოა, არც მთლად ცხოვრებისეული, მაგრამ უაღრესად თეატრალური მსახიობი იყო. ის არაჩვეულებრივად საინტერესო ხასიათებს ძერწავდა და უყვარდა მათი „წარმოდგენა“. ყოველთვის მეგონა, რომ უფლისწულ ჰამლეტთან სწორედ ასეთი მსაიობები თამაშობდნენ „სათაგურის“ სცენას.

ვასაძე ჭეშმარიტი პროფესიონალი იყო. სცენაზე ის ყოველთვის შესანიშნავად აცნობიერებდა, რასაც აკეთებდა და ვირტუოზულად მართავდა შემოქმედებით პროცესს. მისი გმირები განსაკუთრებული, *თეატრალური* ცხოვრებით ცხოვრობდნენ. ვასაძეს არ უყვარდა ნახევარტონები, სამაგიეროდ, მისი ტონები

უკიდურესად გამომხატველი იყო. თითოეული როლისთვის შერჩეული სულ რამდენიმე დეტალი-ჟესტით სრულად იყო გახსნილი ესა თუ ის ხასიათი, მხატვრული სახე. მსახიობს ჟესტის გარეშე უჭირდა, თითქოს ჰყარი არ ყოფნიდა.

ჩემს ერთ სპექტაკლში ვასაძე რევოლუციური სამხედრო საბჭოს წევრს თამაშობდა. ერთხელ გახარებული, აღელვებული მოვიდა რეპეტიციაზე და მითხრა:

— მგონი, მივაგენი! ის, საუბრის დროს, ყოველი მთავარი ფრაზის შემდეგ ფანქრით დასვამს წერტილს. აი, ასე, მაგიდაზე ღარტყმით!

მართლაც, ამ დეტალმა მაშინვე გამოკვეთა ხასიათი.

ვასაძე წარმოდგენის სკოლის ოსტატი იყო. გამოგიტყდებით, მსახიობების ორ სკოლად დაყოფა მართებულად არ მიმაჩნია. განცდის სკოლას (ისევე, როგორც წარმოდგენის სკოლას) ძალიან იშვიათად თუ ნახავთ სუფთა სახით. მაგრამ რუსთაველის თეატრში ამის მაგალითები იყო. ზორაგას საუკეთესო როლებში ყოველთვის იბადებოდა ჭეშმარიტი განცდის წუთები. თუკი ზორაგა ძლიერი, ჭეშმარიტი განცდაა, ვასაძე — წარმოდგენის უმაღლესი კლასია.

ერთხელაც, საღამო ხანს, ვასაძემ ჩვენს რეპეტიციაზე შემოიარა. რეპეტიცია, ცხადია, გავაჩერეთ. მსახიობები შეკითხვებს უსვამდნენ, ვასაძე კი გვიამბობდა. ის ამაღლებულ თეატრზე გვესაუბრებოდა, მღეროდა, შალიაპინს და კარუზოს ასახიერებდა. ის შესანიშნავად მღეროდა. მუსიკალურობით ქართულ თეატრში დიდად ვერავის გააკვირვებ, მაგრამ ვასაძეს ნამდვილად შეეძლო, გაეკვირვებინე. მერე ძალიან მშვიდობიანად დაიწყო სტანისლავსკის გაკრიტიკება და გვარწმუნებდა, რომ ეს ყველაფერი საჩვენო არ არის, მით უმეტეს, რაღაც „ფიზიკური ამოცანები“ — როგორც თავად უწოდა. დიდხანს გვიამბობდა თავის ახალგაზრდობაზე, მარჯანიშვილზე. მერე აკრიტიკებდა ახმეტელს — ის უფრო ფორმით და რიტმით იყო დაკავებულიო. პირადად მე ამისი მაინცდამაინც არ მჯეროდა.

ვასაძე ყოველთვის ეწინააღმდეგებოდა სცენის ფსიქოლოგიურ დამუშავებას, უფრო სწორად, რთული, ოდნავ

შესამჩნევი ანდა ფარული სვლების ძიებას. მე, მაგალითად, მთლად სწორად არ მიმაჩნდა, რომ მაშინვე შეიძლებოდა მისი გმირების (ის ყოველთვის ზორაგას დადებითი გმირების ანტიპოდს თამაშობდა) ამოცნობა. ისინი თითქოს თავის არსშივე იყვნენ გაშიშვლებულნი, ყოველგვარი სირთულეებისა თუ წინააღმდეგობების გარეშე. იაგოს პირველი გამოსვლისთანავე ნათელი იყო, რომ ჩვენს წინაშე არამზადაა. საკვირველია, ოტელო რომ ვერ ამჩნევდა ამას. ვცდილობდი, ეს მაერის მიმნდობი ხასიათით, ადამიანების მიმართ მისი უსაზღვრო რწმენით გამემართლებინა.

თავად ვასაძე ამბობდა, რომ მას სურდა, დაუფარავად გამოეხატა და ემხილებინა ფაშიზმის არსი ადამიანში. ჩემთვის ამგვარი ინტერპრეტაცია, ცოტა არ იყოს, შემაცბუნებელი იყო. მაგრამ ამბობენ, კაჩალოვს ის ძალიან მოსწონდა!

ვასაძეს მიაჩნდა, რომ ოდნავ შესამჩნევი აუცილებლად უნდა გადიდდეს, ხაზი გაესვას პლასტიკით, ჟესტით, რიტმით. ის კატეგორიულად არ იღებდა სტანისლავსკის სისტემას და ამ მიუღებლობას ქართული თეატრის ბუნებით ხსნიდა. აქ ჩვენ შეთანხმება არ შეგვეძლო. სწორად არ მიმაჩნია, როდესაც სისტემის არსს მყარად უკავშირებენ რუსული თეატრის შემოქმედებით პრაქტიკას. შეიძლება იფიქრო, რომ ქართველის ქცევა ფსიქოლოგიურად ნაკლებად რთულია, მაგრამ ეს ზომ სისულელეა. თუ ქართული თეატრის ბუნება ისეთია, რომ ადამიანი სცენაზე თავისთავად აღის კოტურნებზე, იცვლის ხმის ტემბრს და ა.შ.? მაგრამ რატომ? „ნაკლები ფსიქოლოგია, ზედმეტად ნუ იქეჩებით, ჩვენ ფართო, მონუმენტური მონასხები და ჟღერადობა გეჭირდება!“ – რა ხშირად მსმენია ეს სიტყვები და რა იშვიათად იდგა ამ ყველაფრის უკან რაიმე არსებითი, რისთვისაც ინტერესით შეიძლებოდა ყური მიგვედო. მართალია, დღეს ზოგჯერ თავს ვიჭერ იმაში, რომ თვითონაც რაღაც ამდაგვარს ვუყვირი ხოლმე მსახიობს დარბაზიდან. მაშინ მახსენდება, იმავე სიტყვებით როგორ ჩაუკმენდინებიათ ხოლმე ჩემთვის ხმა და ანალიზს ვუღრმავებდი – სახელდობრ რისი თქმა მინდოდა ამ ჩემი გაუფრთხილებელი რეპლიკით და

რითი ვიყავი უკმაყოფილო.

თავდაპირველად, ვასაძე მოთმინებით ცდილობდა ჩვენს ხელახლა აღზრდას. მოთმინების უნარი კი, უნდა ითქვას, უზარმაზარი ჰქონდა. როდესაც აშკარა წარმატებას ვაღწევდით (ასე იყო „ფუჩიკის“ დროს), ის ღებულობდა ჩვენს ნამუშევარს და მისით ხარობდა. მაგრამ ჩვენი წარუმატებლობა აზრთა მკვეთრ შეხლა-შემოხლას იწვევდა. ასე მეგონა, ვასაძე, ჩემი სპექტაკლების კორექტირებისას, მხოლოდ აფუჭებდა მათ.

ჩვენ არ ვღებულობდით მის რეჟისურას და ძველმოდურს ვეძახდით. ახალგაზრდებს ყოველთვის ასე მიაჩნიათ. მაგალითად, მე, ამჟამად, უთუოდ ვილაციისთვის ძველმოდური ვიქნები. ზოგადად, ძალიან ზუსტი ნათქვამია: ახალგაზრდობაში მოხუცებისგან გიწევს თავის დაცვა, მოხუცებულობაში კი — ახალგაზრდებისგან.

ჩვენ ვასაძის არც სარეპეტიციო ხერხი მოგვწონდა და არც ის, თუ რა სასცენო შედეგებისკენ უბიძგებდა იგი მსახიობებს. ეჭვი არ გვეპარებოდა, რომ ამ ყველაფერმა თავისი დრო მოჰყამა, მთელი ეს პათოსი სიცრუეა, ოჩოფეხებით სიარულს ჰგავს და მეტს არაფერს.

მაგრამ ახლა მგონია, ჩვენ რომ უფრო გონიერები და ნაკლებად თავდაჯერებულები ვყოფილიყავით, მხედველობაში მივიღებდით იმას, რაც ვასაძემ იცოდა, რაც ხელეწიფებოდა მას. არადა, მან ბევრი რამ იცოდა. ბუნებით ხორავასავით უხვად დაჯილდოებული არ იყო, რაც იძულებულს ხდიდა, მეტი ემუშავა, მეტად დაეხვეწა ოსტატობა. ბოლოს და ბოლოს, ესეც ხომ ღვთისგან ბოძებული ნიჭია — გიყვარდეს დაუღალავად, შეუჩერებლივ მუშაობა. გარდა ამისა, ვასაძემ მშვენიერად იცოდა თეატრალური ხელობა. ჩვენ — იდეალისტები! — მაშინ, რასაკვირველია, ამის წინააღმდეგ გამოვდიოდით. „ის ხომ ხელოსანია!“ — ქედმაღლურად ვამბობდით.

მხოლოდ მრავალი წლის შემდეგ მივხვდი, რომ ხელობის ცოდნა გარდაუვალია, იმიტომ, რომ ის აუცილებელი ნაწილია ხელოვნებისა, ოღონდაც, მხოლოდ ნაწილი.

არსებობს ოდინდელი სასცენო კანონები და ძველი ოსტატები

ჩინებულად ფლობდნენ მათ; აი, ისევე, როგორც, მაგალითად, კარგი მეწადისთვის არ წარმოადგენს ამოცანას, რომ ფეხსაცმლის ლანჩს რანტი მიაკეროს. მაგრამ ჩვენ, ახალგაზრდობის წლებში, ასეთ „პრიმიტიულ“ საქმეებამდე დაშვება არ გვსურს. საკუთარი თავისთვის ვერ მიპატიებია, რომ ვასაძის სასცენო საიდუმლოებების მიმართ არ ვიყავი საკმარისად ყურადღებიანი. ახლა ასეთი დიდი არტისტები არ არიან, ხოლო, წასულთა თაობაზე ჩვენს ნაამბობში მრავლადაა ხარვეზიც და ბანალური „ლეგენდარულობის“ ელემენტიც.

როდესაც „ფუჩიკზე“ ვმუშაობდით, ხორავამ სთხოვა ვასაძეს, რომ ჩვენთვის მოეცა უფლება, აბსოლუტურად დამოუკიდებლად დაგვედგა სპექტაკლი. ვასაძე დასთანხმდა და სრული თავისუფლება მოგვანიჭა. რეპეტიციებზეც კი არ შემოდიოდა. მაგრამ მაინც უკმაყოფილო იყო იმით, რომ რჩევას არ ვეკითხებოდით. (ისე, დიდი სისულელე კი იყო ეს – არ გესარგებლა მისი უზარმაზარი თეატრალური გამოცდილებით).

ჩვენ გადმოგვცემდნენ, რომ ზოგჯერ ის ბუზღუნებდა და ძველ მსახიობებთან ჩიოდა:

— რა ხდება ეს? ჩემს თეატრში ახალ თეატრს ხსნიან! არაფერს მეკითხებიან, არაფერს მაჩვენებენ, არც ესკიზებს, არც მუსიკას... რა ხდება ეს?!

და მართალიც იყო – თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, რომელსაც არაფერს ეკითხებოდნენ.

მაგრამ, გენერალური რეპეტიციის წინ ვასაძემ მაინც ვერ მოითმინა და პარტერში გამოჩნდა. უნდა ვალიარო, იმ რამდენიმე დღეში იგი ძალიან დამეხმარა. დამეხმარა სინათლის დაყენებაში, ორკესტრთან ყველა მუსიკალური ნომრის გაკლასა და სპექტაკლში ამ ნომრების შეყვანაში. ახალგაზრდა რეჟისორისთვის ეს ყველაფერი სულაც არ არის იოლი ამოცანა. რუსთაველის თეატრის ორკესტრი ხომ ყოველთვის არანაკლებ ოცდაათი კაცისგან შედგებოდა. რამდენიმე დღე ვასაძე, ფაქტობრივად, გვერდიდან არ მომშორებია.

ვასაძე დაუღალავად მუშაობდა. ის თეატრით ცხოვრობდა –

თეატრსაც ხელმძღვანელობდა, ყველაზე მეტი დადგმაც ჰქონდა, თითქმის ყოველდღე თამაშობდა, თავადაც მუშაობდა ამა თუ იმ სპექტაკლში მსახიობების შეყვანაზე. ის არასოდეს ყოფილა სხვა რაიმით დაკავებული, სხვაზე არაფერზე გადაუტანია ყურადღება.

დიდი ხნის განმავლობაში, როდესაც უკვე არაერთი დამოუკიდებელი სპექტაკლი გექონდა დადგმულია. დვალიშვილი და მე ვასაძესთან ემუშაობდით ასისტენტებად. ერთხელ, ვასაძემ დამავალა უზარმაზარი მასობრივი სცენის ორგანიზება თავის სპექტაკლში „დიდი მომავლისათვის“ (პ. პავლენკოს და მ. ჭიაურელის სცენარის „ბერლინის აღების“ მიხედვით). რაინსტაგის აღებისა და მასზე გამარჯვების დროშის აღმართვის სცენა უნდა განგვესახიერებინა. ყველა მიზანსცენა წინასწარ დავხატე და თითოეული ჯარისკაცის სცენაზე გადაადგილების მონახაზი მოვნიშნე. თხუთმეტწუთიანი ბრძოლის სცენა დავდგი, რომელიც მე თვითონ ძალიან მომწონდა. აი, სად გავიხსენე ომი და ახმეტელის გამოცდილება! მაგრამ მოვიდა ვასაძე, შეხედა, შემაქო, მეორე დღეს კი ყველაფერი გადააკეთა და ჩემი „შედევრიდან“ მხოლოდ ჯარისკაცის დროშით ხელში გარბენა დატოვა.

მაშინ საშინლად განვიცდიდი ამას, ახლა კი ამ შემთხვევას მაღლიერების გრძნობით ვიხსენებ: სხვა თეატრში ვინ მომცემდა მე ასეთ შესაძლებლობას? ეს კარგი სკოლა იყო: თავი გაართვა ოც მსახიობს, რომლებსაც სრულებით არ უნდათ მასობრივ სცენაში ყოფნა — ჭეშმარიტად რთული ამოცანაა.

ხშირად მიბუშვია ვასაძესთან ერთად — მის სპექტაკლებში მეორე შემადგენლობის შეყვანაში ვეხმარებოდი. მიკვირდა, რომ სცენებს ისე არ ამუშავებდა, როგორც ამას ჩვენ გვასწავლიდნენ და მეც დაუყოვნებლივ ვიწყებდი ხოლმე მასთან კამათს. რასაკვირველია, უფრო გონივრულად მოქცევა მმართველმა, მაგრამ ძალიან დიდი სურვილი მქონდა, გადამერწმუნებინა ვასაძე. ზოგჯერ ის, რაოდენ უცნაურიც უნდა იყოს, მეხმიანებოდა კიდეც.

ერთხელ მოვიდა და მითხრა:

— მოდი, ხვალდან სისტემით დაიწყე ჩემთან მუშაობა! რაც გინდა, გააკეთე, ოღონდ სისტემის მიხედვით!

დავთანხმდი და ჩვენ საამისოდ გოგოლის „შემლილის წერილები“ შევარჩიეთ.

ვასაძემ თვითონ თარგმნა ტექსტი და დაამონტაჟა. ყოველ საღამოს სპექტაკლის შემდეგ ვრჩებოდით ზოლმე თეატრში და რეპეტიციებს ვატარებდით — ერთი თვეც ვიმუშავეთ და ორიც. მე მცდელობას არ ვაკლებდი, ასევე, ვასაძეც. ყველაფერს ისე ვაკეთებდით, როგორც საჭიროდ მივიჩნევდით და ისიც ბავშვივით დამჯერი იყო. ზოგჯერ დაიწყებდა ზოლმე კამათს, მაგრამ თუკი შევძლებდი მის გადარწმუნებას, მაშინვე მემორჩილებოდა. ცხადი იყო, რომ მას უნდოდა გაეგო, გაერკვია, ცდის მიერად გადაეწყვიტა, საკუთარ თავზე გამოეცადა ის პრობლემები, რომლებიც აღელვებდა. ყველაფერს ვაკეთებდი იმისთვის, რომ ეს რეპეტიციები მეთოდოლოგიურად სწორად წარმემართა, მაგრამ მე თვითონ შიშით ვკვდებოდი, ვინაიდან ბოლომდე არ ვიყავი დარწმუნებული, რომ მსახიობს არ ვაბნევ. ტექსტი-მონოლოგი ვასაძეს მხატვრული კითხვისკენ ექაჩებოდა. აი, აქ კი ვიწყებდით კამათს. მე ვუმტკიცებდი, რომ ტექსტში უნდა მოიძებნოს გასაღები სწორი ქმედებისათვის, ქმედების ენა თეატრში პირველადია და ყოველთვის უფრო ძლიერია, ვიდრე სიტყვის ენა. ვასაძე აპროტესტებდა ამას და გამომხატველი სიტყვის თაობაზე ნემიროვიჩ-დანიელსკოს გამონათქვამები მოჰყავდა.

ჩვენ ქანცის გაწყვეტამდე ვკამათობდით, მაგრამ ეს ყველაფერი, უფრო ხშირად, მთავრდებოდა იმით, რომ ვასაძე უცებ წვევტდა კამათს და ამბობდა:

— კარგი, მითხარი, რა უნდა გავაკეთოთ? როგორ გინდა? რა გინდა?

მე ვეუბნებოდი და ისიც აკეთებდა. თავიდან უჭირდა. ვცდილობდი, მისთვის მომეხსნა ყველაფერი ნაცნობი და უკვე მრავალგზის გამოყენებული. ახალი ხერხი და საშუალება კი მას ჯერ არ ჰქონდა. ის სრულიად „გაშიშვლებული“ იყო. ამაზეც სრულიად შეგნებულად მიდიოდა. და, აი, თანდათან,

შეუმჩნეველად მსახიობს გაუჩნდა საოცრად უბრალო და ზუსტი ფერები. მართლაცდა, რა ნებისყოფა ჰქონდა ამ შემოქმედს! დაღვა მომენტი და, თითქოს, გაიხსნა რაბები, ჭეშმარიტ გრძნობებს რომ ბოჭავდა! და რუსთაველის თეატრის უზარმაზარ, ცარიელ სცენაზე, რკინის საწოლთან ცოცხალი, საწყალი, მარტოხელა, დაბნეული, ნერვიული, სევდიანი ადამიანი გაჩნდა. ეს არაჩვეულებრივი რამ იყო! ეს იყო სტანისლავსკის, ვასაძის და ნაწილობრივ ჩემი გამარჯვება. მე ბედნიერი ვიყავი.

ერთხელ, ჩვეულებისამებრ, რეპეტიციას გავედიოდით. დარბაზში არაეინ იყო. ღამის პირველი საათი იქნებოდა დაწყებული. და უცებ, ეიგრძენი, რომ ვასაძეს რაღაც დაემართა, მის თავს რაღაც გაუგებრობა ზდებოდა. ყველაფერს, რაც ნაპოვნი გვქონდა, აძლიერებდა, აჩქარებდა, აზვიადებდა. მსახიობი გავაჩერე. მან ძალ-ღონე მოიკრიბა და ხელახლა დაიწყო. ისევ იგივე განმეორდა. რაშია საქმე? ვხედავ, ლოჟაში მეხანძრე ზის და ინტერესით უყურებს სცენას. ნუთუ, მის გამო მოხდა ეს ყველაფერი?! მსახიობმა მაყურებელი იგრძნო და ყველა ჩვეული რეფლექსი აუმუშავდა. მართალია, უცებ, მკვეთრად, მთელი ძალით აჟღერდა გოგოლის სიტყვა, რომელიც ამ უზარმაზარი თეატრის ყველა კუთხე-კუნჭულში გაისმოდა. მსახიობმა თითქოს ჰაერი ჩაისუნთქაო, აკრძალვებისგან განთავისუფლდა და სივრცეში გაიჭრა. ეს, უდავოდ, მაღალი ხელოვნება იყო, მაგრამ, ჩემდა სამწუხაროდ, მოკლებული იმ ნამდვილ, ჭაშმარიტ ცხოვრებას, რომელსაც ჩვენ ერთად ასე დიდხანს და ჯიუტად ვეძებდით.

აი, ახლა უკვე თავად დავრწმუნდი: წარმოდგენის სკოლის ამ ოსტატს შეეძლო ნამდვილი განცდა, მაგრამ მხოლოდ მაშინ, როდესაც რეჟისორის გარდა, არაეინ ხედავდა მას. საჯაროობაზე ოდნავი მინიშნებაც კი საკმარისი აღმოჩნდა მსახიობისთვის, რომ შინაგან ხმას მაშინვე გაეცა ბრძანება: ეს არ კმარა თეატრისთვის, ეს ცოტაა, ეს არ არის სცენური და ა.შ.

პრემიერა, რასაკვირველია, თავის ყაიდაზე ითამაშა. მას ძალიან აქებდნენ, რაზეც ხუმრობით პასუხობდა — როდესაც ასეთ შემთხვევაში თეატრში მუშაობ, შემთხვევითი თამაში სულაც

არ არის ძნელიო.

დაახლოებით იგივე ბედი ეწია, რაც პოპრიშჩინის როლს, ვასაძის შემდგომ ნამუშევარსაც, როდესაც ის ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობში“ მოხუცი პეპიას როლზე მუშაობდა (დ. ალექსიძის დადგმა). პრემიერაზე ვასაძე მშვენიერი იყო — ადამიანური, მართალი, ზუსტად ეჭირა როლის ქმედითი მონახაზი. მას არაჩვეულებრივი წარმატება ჰქონდა.

მაგრამ გავიდა ათიოდე საექტაკლი და ყველაფერი შეიცვალა, ადგილი დაეთმო ნაცნობს, თეატრალურს, დემონსტრაციულს. ჩვევია ეს? არა, ალბათ, ვასაძე არ იყო ფსიქოლოგიური ქვეტექსტების ჩხრეკა-ძიებისთვის დაბადებული, მას ფრანც შოპენის, კიკვიძის, შუისკის, იაგოს ეფექტური სახეები უნდა შეექმნა. მსახიობმა გულწრფელად მოსინჯა მუშაობის ახალი საშუალებები, მაგრამ ფიცარნავი კარნახობდა იმას, რაც ჩვეულებაზე მეტი იყო, რაც — მისი ბუნება იყო. მე მხოლოდ ერთი მსახიობი ვიცი, რომელმაც თითქოს ხელახლა იპოვა საკუთარი თავი მუშაობის ახალი მეთოდის გაცნობისას. ეს არის სერგო ზაქარიძე. მაგრამ მასზე — ოდნავ მოგვიანებით.

... პირველი მაისია. დემონსტრაციის დროს ხორავა მომიახლოვდა და მკითხა:

— კულტურის განყოფილებაში გამოგიძახეს?

— დიახ.

— ვიცი. (პაუზა.) რაზე ილაპარაკეთ?

— თეატრზე მეკითხებოდნენ. ვუთხარი, რომ ძნელია, სულ დგამდე იმას, რაც არ გინდა. მათ მკითხეს — თქვენ რა გინდათო? მე ვუთხარი...

— ვიცი. (პაუზა.) „ესპანელი მღვდელი“ გინდა, დადგა?

— დიახ.

— ხვალ მოიტანე განაწილება!

მრავალფეროვნებით აღსავსე მიხვეულ-მოხვეული ვიწრო ქუჩები. აქ ჩვეულებრივ ჭიშკარს ვერ ნახავთ, ეს შეიძლება იყოს ნახევრად დანგრეული ჭიშკარი, ანდა ახალი ჭიშკარი, ანდა ჭიშკარი, რომელიც უბრალოდ გამონგრეულ კედელშია (კედელი გაანგრეის და გამოვიდა ჭიშკარი).

— стекла вставляю, შუშები, შუშები-ი-ი-ი! — ისმის რომელიღაც შესახვევში.

ამ ვაზშემოხვეულ ქუჩაბანდებში დიდხანს შეიძლება ათვალეირო ძველი აივნის ხის ჩუქურთმა, ანდა კვაფენილის წყობა, ანდა უშველებელ ღვინის სარდაფში ჩამავალი გრილი საფეხურები. ოღონდ, ნუ დამაჩქარებთ.

ჩვენს ახალ სახლში ხელოვნების სახელგანთქმული წარმომადგენლები — ბალერინები, მუსიკოსები, მსახიობები, ღირიფორები, კომპოზიტორები — ძალიან სასიამოვნო და სიმპათიური ადამიანები ცხოვრობენ. მაგრამ, მათ შორის ყველაზე გამორჩეული და კოლორიტული — სესილია თაყაიშვილია. მან უკვე სამოცდაათს გადააბიჯა, პენსიაზეა — თვითონ წამოვიდა მარჯანიშვილის თეატრიდან, სადაც არანაკლებ ბრწყინავდა ვერიკო ანჯაფარიძის გვერდით. მას ბევრჯერ თხოვდნენ, დაბრუნებულიყო. ანდა უბრალოდ, მაყურებლის გასახარად მაინც ეთამაშა რომელიმე „ბეზია“, — არა, არ უნდა. წავიდა და წავიდა. მაგრამ არ არსებობს თეატრალური საქმეებით მეტად დაინტერესებული ადამიანი, ვიდრე სესილია თაყაიშვილია.

რა დროსაც უნდა გავიარო ეზოში, ის აუცილებლად გაჩნდება ხოლმე თავისი ლოჯიის ფანჯარაში პირველ სართულზე და ერთსა და იმავე შეკითხვას მისვამს:

— როგორ ხართ? როგორაა საქმეები?

მერე რაიმე თეატრალურ ან პოლიტიკურ სიახლეს შემატყობინებს ხოლმე.

მე კი ერთსა და იმავე თხოვნით მივმართავ:

— რომელი როლიც გინდათ, აირჩიეთ და თქვენთვის დაუდგამ სპექტაკლს!

— რას ამბობთ, — შეიცხადებს ხოლმე, — მე ხომ ავად ვარ, შაქარი მაქვს.

— დედილო კურაჟზე რას იტყვით?

— ბრეხტი არ მიყვარს, — ალელვებით მეუბნება, — მისი არ მესმის.

— მაშინ, აი, მაგალითად...

— ოჰ, თუ ღმერთი გწამთ, თავი დამანებეთ.

და ასეა ყოველდღე. ვერა და ვერ შეეძელი მისი დაყოლიება. ასე მგონია, სესილიას უბრალოდ ეშინია სცენაზე გამოსვლა. ამდენი ხნის შესვენების შემდეგ ეშინია, წინანდელთან შედარებით უარესად არ ითამაშოს. არადა, ბრწყინვალე მსახიობია, მსახიობ ქალთა შორის — ყველაზე ცოცხალი და მკვეთრად სახასიათო.

ეზოში ერთდროულად ორი მანქანა შემოდის. ერთი მანქანიდან ჩვენი ცნობილი დირიჟორი გადმოდის, მეორიდან — ეროსი მანჯგალაძე. ეროსი ხმამაღლა, მთელი ეზოს გასაგონად, თავისი ზავერდოვანი ხმით ესაღმება სესილიას. სესილია თავისთან ეპატიჟება. მალე მისი ფანჯრებიდან სიცილის ხმა გამოდის — ე.ი. სესილია იწყებს წარმოდგენას. ეროსი ბოხი ხმით ხარხარებს. მეზობლები ფანჯრებიდან თავს ყოფენ. სესილია ვილატას ასახიერებს და თვითონვე კვდება სიცილით...

აი, დღესაც შეკითხვით მხვდება:

— როგორა ხართ? რას ღვამთ?

მე ეპასუხობ.

— რა საინტერესოა! — ამბობს და იწყებს დაწერილებით გამოკითხვას. შეკითხება პიესაზე, როლების განაწილებასა და მომავალ სპექტაკლზე. მას ყველაფერი აინტერესებს.

მიუხედავად არაერთი დადგმული სპექტაკლისა, შემდგომი სამუშაოს დაწყების წინ არ მშორდება იმის შეგრძნება, რომ არაფერი ვიცი და არაფერი შემიძლია. აი, მაგალითად, ვერა და ვერ შეეძელი მომეხელთებინა ჩანაფიქრის დაბადების მომენტი და არ ვიცი, შეიძლება თუ არა ამ მომენტის დაჩქარება. წესიერად საკუთარი ჩანაფიქრის მოყოლაც კი არ შემიძლია, თუმცა, ზოგჯერ ვცდილობ კიდევ — აი, თუნდაც, ამ

ფურცლებზე. განა, შეიძლება იმის მოყოლა, თუ როგორ ჩნდება სიყვარული?

შემოქმედი — მოუსვენარი ადამიანია, მას ყველაფერი აინტერესებს, სულ რაღაცას ეძებს, ყველგან უნდა თავისი ცხვირი ჩაყოს, ცნობისმოყვარეობით ათვალიერებს ირგვლივ ყველაფერს, მეხსიერებაში ყველანაირ წერილმანს ინახავს. ყველაფერს ამჩნევს, ერთმანეთთან ადარებს, მთავარს მეორეხარისხოვნისგან გამოაცალკევებს. ყველაფერი ეს, თითქოსდა, ცხოვრების მეორე პლანია, პირველის, ხილულის პარალელური. ეს მეორე პლანიც, კაცმა რომ თქვას, მუშაობაა, რომელიც ხან ცნობიერად, ხან ქვეცნობიერად, მაგრამ მუდმივად, განუწყვეტლივ მიმდინარეობს. აი, სესილია თაყაიშვილიც თეატრს მიღმა ცხოვრობს, ცხოვრობს, როგორც ყველა: ბაზარში დადის, შვილებს და შვილიშვილებს უვლის. მაგრამ ის სულ რაღაცას აკვირდება, უფიქრდება, იაზრებს და შემდეგ მხატვრულ სახეებადაც კი აქცევს. ამის გარეშე ვერ გაჩერდება, ის — შემოქმედი. სულ რაღაცას წარმოისახავს. წარმოიდგენს და ამ წარმოსახულ სახეს აცოცხლებს! წარმოსახვის მშვენიერ ფორმულად გამოდგება მრავალი ქართული ზღაპრის დასაწყისი: იყო და არა იყო რა. აქ რეალობაც და მონაგონიც ერთადაა.

იტალიაში, ვერონაში მაჩვენეს სახლი, სადაც “რომეო ცხოვრობდა“. ამ სახლის ფანჯრის რაფებზე ჩვეულებრივი ყვავილებიანი ქოთნები იდგა, აივანზე გაჭიმულ ბაწარზე კი რამდენიმე წყვილი წინდა შრებოდა. აივანზე გამოსულმა დიასახლისმა ძალიან ენერგიულად დაგვიწყო ახსნა-განმარტება: დიახ, დიახ, სწორედ აქ ცხოვრობდა ის უბედური ყმაწვილი, შექსპირმა რომ სახელი გაუთქვაო!

მაგრამ ეს სახლი სრულებითაც არ ჰგავდა მონტეკეების თეატრალურ სასახლეს. აი, რეალურისა და გამონაგონის საინტერესო ნაერთი — იყო და არა იყო რა!

ვენეციურ დოჟების სასახლეში, სენატის დარბაზში, ერთმა კირკიტა ტურისტმა სრული სერიოზულობით იკითხა:

— მაინც, რომელი ადგილიდან წარმოთქვა თავისი სიტყვა ოტელომ?

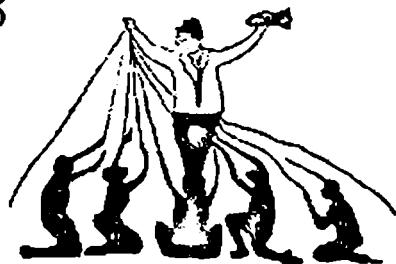
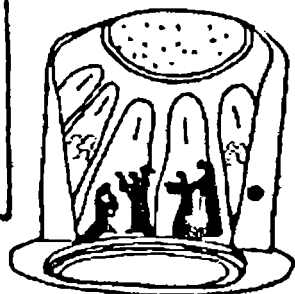
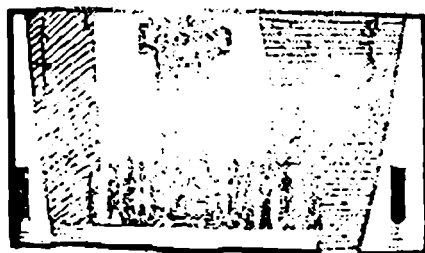
— ოტელომ? — კითხვა შეუბრუნა გიძმა. სენატში შესვლის უფლება ხომ მხოლოდ არისტოკრატებს ჰქონდათ, მაგარს აქ ვინ შემოუშვებდა. ეს ყველაფერი შექსპირის გამონაგონია!

ჩვენ ვაგროვებთ და ვამუშავებთ უამრავ სრულიად განსხვავებულ შთაბეჭდილებას, რომელსაც საჭიროების შემთხვევაში ვიყენებთ და სამუშაო მასალად ვაქცევთ. ყველაფერს — მოგონებებს, ცოდნას, შეგრძნებებს, გრძნობებს, სიზმრებსაც კი, ფანტაზია გადაამუშავებს.

ჩემთვის ბედნიერებაა, როდესაც, ზოგჯერ, წარმოსახვის სამყაროში გადავდივარ და იქ, საკუთარ საცავეებში ვიწყებ ჩხრეკას, რაღაცას ვიხსენებ, შემდეგ ვაზუსტებ, ცოტას გადავაკეთებ, რაღაცა ღროთ ვტოვებ, თავს ვანებებ, რომ მომწიფდეს, იდოს თავისთვის, როდისმე დამჭირდება. მელოდია, ხმა, ფაქტი, განწყობა, ფრაზა, პოზა, საგანი — ეს ყველაფერი იქ, შიგნით, რომელიღაც საცერში იცრება, ემოციებს შეერევა და გამოსასვლელისკენ მოემართება. ზოგჯერ იმაში ვიჭერ თავს, რომ ჩემი ცხოვრების რაიმე შემთხვევის მოყოლისას, ცოტათი გადავაკეთებ ხოლმე მას და მერე უკვე თვითონაც მჯერა ამ გადაკეთებულის ისე, როგორც რეალურად არსებულის. შესწორება, ალბათ, იმისთვისაა აუცილებელი, რომ მოგონება გაითავისო, დღევანდელ შენს ამოცანას დაუქვემდებარო, მისი არსი ახსნა.

წარმოსახვას ვერ დაინახავ, ზელით ვერ მოსინჯავ, მაგრამ ის მუდმივად შენშია — ფეთქავს, ინთება, ქრება, ხან ნაპერწკლებს ისვრის, ხან თითქოს მიეძინება. რაღაც სხვა სამყაროა შენში. სამყარო — სამყაროში. ის უხილავია, მაგრამ ძალიან მგრძობიარედ რეაგირებს ყველაფერზე, რაც რეალობაში ხდება. წარმოსახვა, გონება და გრძნობა — აი, ჩვენი პროფესიული საყრდენის სამი წერტილი. მაგრამ, გამოგიტყდებით, ჩემთვის მთავარია — წარმოსახვა.

სახე-ხატი — ერთგვარი შიფრია, კოდი, პირობითი ნიშანი, რომელიც ცხოვრებისეული მოვლენის არსს წარმოადგენს. აი, სწორედ ამითაა ჩემი წარმოსახვა დაკავებული, ის ახალ ნიშნებს ქმნის. რეჟისორი, თავისი პროფესიის არსით, ახალი





ხატოვანი სცენური ნიშნების გამომგონებელია. და არამარტო რეჟისორი, არამედ ნებისმიერი შემოქმედი.

აფეთქება წარმოსახვისა — ეს აღმოჩენაა. პატარა უფლისწული — სენტ- ეგზიუპერის აღმოჩენაა. ერთხელ მაინც რომ შემძლებოდა სცენაზე მსგავსი რამის მოფიქრება, ბედნიერი ვიქნებოდი.

... ძველი თბილისის ვიწრო მისახვევ-მოსახვევებში დავდივარ და ვფიქრობ, ვფიქრობ. უფრო სწორად, რაღაც ჩემს შიგნით თავისთავად ხდება, მე კი მხოლოდ მივდივარ, ნაბიჯებს ვდგამ. აქეთ-იქით ვიყურები და თან — როგორც სტანისლავსკი იტყოდა, ხილვების კინოლენტს ვშლი. ახალი სამუშაო მელის. მაგრამ, ასე მგონია, ახლის გაკეთება უკვე შეუძლებელია. ეს ხომ იყო, ესეც უკვე იყო. ყველაფერი ნაცნობია, ყველაფერს ნაფტალინი აქვს მოყრილი, როგორც მუსიკალურსაკეტიან სკივრში ჩალაგებულ მინის მძივებით ნაქარგ ბებიის კაბებს. ნაფტალინის სუნით გაჟღენთილი ეს ტანისამოსი მაშინვე თვალწინ წარმოგიდგება, როგორც კი გონებაში მიიღებ გადაწყვეტილებას: „მე ამას დავდგამ“. უკვე პიესის კითხვისას ისინი, გვერნება, ცოცხალი არსებებიანო, კუთხე-კუთხე იმალებიან და მხოლოდ ნიშანს („მე ამას დავდგამ“ — ნიშანია) ელოდებიან, რომ თავს დაესხნენ თავიანთ მსხვერპლს. რაც მეტ სპექტაკლს დადგამ და რაც მეტ სხვის დადგმას ნახავ, მით უფრო გაგიჭირდება ამ ტყვეობიდან თავის დაღწევა. წარმოსახვის ჰაერი გინდა ჩაისუნთქო, სუფთა ჰაერი, — ისეთი კი არა, როგორიც ქალაქშია, არამედ როგორიც მაღლა მთებშია. პირველქმნადობის თავისუფლება გწადია.

იქნებ, რამდენჯერმე უნდა გადავიკითხო პიესა? მაგრამ მე ასეთი კითხვა ხელს მიშლის. ჯობია, ვიოცნებო. ეს პროცესი გზის ძებნას წააგავს, როდესაც დაახლოებით გრძნობ, სად უნდა მიხვიდე, მაგრამ ჯერ არ იცი, ამ პუნქტამდე რა გზით უნდა იარო. ბილიკს ეძებ, ჯერ კიდევ უცნობ გარემოში ნელ-ნელა ერკვევი. ეს მეტად საინტერესო ამოცანა მოულოდნელობებით და თავგადასავლებითაა აღსავსე და ძალიან გიტაცებს. ეს პირველადმოძრების სიხარულია.

ამბობენ, თეატრი „დითირამბიდან“ წარმოიქმნა. მითი მოგვითხრობს, რომ ზევსმა, იმისთვის, რომ ეჭვიანი ცოლისგან თავისი არაკანონიერი შვილი, დიონისე დაეცვა, ბავშვი გაჩენამდე თავისი ბარდაყით „ატარა“. ამგვარად, დიონისე მეორედ დაიბადა ქვეყნად, ამიტომაც შეარქვეს მას დითირამბი. თეატრი პიესას მეორე, ჭეშმარიტ ცხოვრებას ანიჭებს. აი, მეც, კენგურუსავით ჩავიდე ჩემს ჩანთა-პორტფელში ფლექტერის ერთხელ უკვე დაბადებული პიესა „ესპანელი მღვდელი“, და მის ხელმეორედ „მუცლად ტარებას“ ვიწყებ.

„ესპანელი მღვდელი“ შემთხვევით დაიბადა. ასეთივე წარმატებით შემეძლო „ორი ბატონის მსახური“ ანდა „ძალდი თივაზე“ დამედგა. მინდოდა, რაღაც სადღესასწაულო შემთხზა, ელვარე, კამკამა, რომელიც ჩემს საბავშვო თოჯინების თეატრს მომაგონებდა. მე ის დიდი ხანი მენატრებოდა.

აქ ძალიან მინდა გიამბოთ შესანიშნავ ადამიანზე, ვის გვერდითაც მე ვიზრდებოდი. ეს გახლდათ ჩემი ღვიძლი ბიძა, დიმიტრი თუმანიშვილი. ასეთი ადამიანები დღეს აღარ არიან. უაღრესად განათლებული მეცნიერი, რომელიც ერთ წუთსაც არ კარგავდა უქმად, კეთილი, მუდამ მომღიმარი და ოდნავ ირონიული, ის ხმამაღლა გვიკითხავდა არაჩვეულებრივად საინტერესო წიგნებს, კითხულობდა, როგორც არტისტი, თამაშობდა, მღეროდა საოპერო არიებს, აწყობდა შესანიშნავ საახალწლო კარნავალებს თავისი მსვლელობებით, ბენგალიური ცეცხლით, შუშუნებით, კონცერტებით, ფერად-ფერადი აფიშებითა და საჩუქრების თეატრალიზებული ღარიბებით. მან ფიცრებისგან სცენა-თეატრი გაგვიკეთა, რომელიც მოხატა და ჩვენთან ერთად თოჯინურ სპექტაკლებს ღვაძდა. ბიძაჩემი, აგრეთვე, ისტორიულ ძეგლებზე მართავდა ექსკურსიებს. ჩვენი „სურათების“ გამოფენებს აწყობდა, სურათების გადაღებას გვასწავლიდა, ძველი ფირფიტებისგან შემდგარ თავის არაჩვეულებრივ კოლექციას გვასმენინებდა.

ბიძაჩემთან, შინ, ყოველთვის საუბრობდნენ მხატვრებზე, უსმენდნენ მუსიკას, რაღაცას ხატავდნენ, ფერადებით წერდნენ, ძერწავდნენ, თხზავდნენ. ის მიაბობდა ვანო სარაჯიშვილზე,

რომელთან ერთადაც 20-იანი წლების დასაწყისში ოპერაში გამოდიოდა. „დაისში“ სარაჯიშვილი მალხაზის არიას ასრულებდა, ბიძაჩემი კი – ტიტესი. ბიძაჩემი, ასევე, მურმანის არიას მღეროდა „ახესალომ და ეთერში“, ერეკლეს არიას – „ლეილაში“, კოტესი – „ქეთო და კოტეში“. გვიამბობდა, ასევე, მარჯანიშვილსა და ახმეტელზე. სწორედ მას, ელექტროავტომატიკის ცნობილ სპეციალისტს, ახმეტელმა შესთავაზა, შეექმნა როიალის მსგავსი მოწყობილობა, რომ სპექტაკლის მსვლელობის დროს გამნათებელი აპარატურის პალიტრის მართვა ყოფილიყო შასაძლებელი.

1949 წელს, როდესაც ჯარში ვიყავი, ბიძაჩემი მწერდა: „რაო, ძმაო, შრომას გასწავლიან? ქვაბებს ხეხავ? იატაკს რეცხავ? ხედავ, რა სკოლას გადიხარ! შენ, ბატონო მიხეილ, ყოველმხრივ, ისეთი სპეციალისტი დაგვიბრუნდები, რომ გაფიქრებაც კი მეშინია. ყოველ შემთხვევაში, შენ თუ მართლა დამდგმელი იქნები (მომავალში, რასაკვირველია) და, მაგალითად, წითელარმიელების ცხოვრებიდან დადგამ სცენებს, შენს წითელარმიელებს ოდეკოლონის სუნი არ აუვათ, ისინი ნამდვილი ვაჟკაცები იქნებიან. ყველა ღონე იხმარე, რომ „ხელოვნების კაცი“ (ბრჭყალებში) არ გახდე, რომელიც აწურული წინდებითა და ლაქის ფეხსაცმლით დადის, იკეთებს მანიკიურს, პედიკიურს და კიდევ ნაირ-ნაირ „კიურს“. ცხოვრების სკოლიდან ყველაფერი აიღე, რაც კი შეიძლება. შეეცადე, გამოიყენო შემთხვევა, შეძლებისდაგვარად ყველაფერი გამოსცადე, იმისთვის, რომ თუ „მაკეტს“ დადგამ (ვა! რა პერსპექტივაა!), ის აცახცახებული, გაღანტურე კარისკაცი კი არ გამოგივიდეს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა – მეომარი; რომ ჰამლეტი საპარიკმახეროდან გამოსულ ცვილის ფიგურად არ გადაიქცეს, ტალღებზე დაყენებული ოქროსფერი თმით და ა.შ. მოგცემენ შაშხანას – მაგრად დაიჭირე. საგუშაგოზე იდგები – მე გამიხსენე, წარმოიდგინე, რომ ოდნავ დამცინავი ღიმილით გიმზერ და შეეცადე, სახეზე ჯერ ერთგვარი გაკვირვება გამომეხატოს, მერე კი პატივისცემის გრძნობა აღმებეჭდოს მოლონიერებული, გაყოჩაღებული, დავაჟკაცებული ბატონი მიხეილის მიმართ...“

ეს წერილი ომის დაწყებამდე წლინახევრით ადრე დაიწერა.

... არსებობს ასეთი თეატრალური პლანეტა: ესპანეთი. თითქმის ყველა, ვინც თეატრში მუშაობდა, ერთხელ მაინც სწევია მას, როგორც გულივერი — თავის ლილიპუტების ქვეყანას, როგორც ალისა — სოცრებათა ქვეყანას. ყველას ჰქონია თავისი „გაქცევა“ ესპანეთში. „ფუენტე ოვებუნა“, „ძალდი თივაზე“ ანდა „დონ ჟუანი“. სად მდებარეობს, საიდან გაჩნდა ეს, რეალობაში არასოდეს არსებული, გამოგონილი ქვეყანა? იქ მეუდროდ, თბილად, მაძღრისად და მხიარულად გრძნობ თავს. ამ ქვეყანაში თაღლითებიც კი თანამედროვე თაღლითებზე ბევრად სიმპათიურნი არიან, ისინი ბოლოს თავის ცოდვებს ინანიებენ და სულაც არ იწვევენ უიმედობის განცდას. ამ სამყაროში ყოველთვის ყველაფრიდან ბედნიერი გამოსავალი არსებობს. იქ ერთფეროვნად, მომაბეზრებელად არასოდეს წვიმს, არც ჭყაპი და ტალახია. იქ ღამდამობით მთვარე „შთაგონებით“ ანათებს და შეყვარებულებს ეხმარება, განსაკუთრებულად განაწყობს, სხვა „ტალღაზე“ აიტაცებს მათ. მზეც იმიტომ ამოდის, რომ ადამიანები მიეგებონ, მერე კი უდარდელად მიეფიცხონ მის სხივებს. ადამიანებს იქ არსად მიეჩქარებათ და თუკი ამაზე მაინც ლაპარაკობენ, მათ არავენ უჯერებს. როდესაც ვინმე ამბობს, რომ რაღაც საქმეზეა წასასვლელი, ყველამ იცის, რომ ის უბრალოდ აღარ არის ამ სცენაში საჭირო, მხოლოდ ხელს უშლის და ავტორიც მისთვის სასწრაფოდ იგონებს ძალიან მნიშვნელოვან საქმეს. სად შეიძლება ამ მშვენიერ, გამოგონილ სამყაროში ვერ მიასწრო მისვლა?! აქ ერთმანეთი უყვარდებათ, ეჭვიანობენ, დაშნებით ჩხუბობენ, შეყვარებულს სერენადებს უმღერიან, მეურვეებს ატყუებენ. ამ ქვეყანაში მოსულებს, სმენადაკარგულებს, ენაბლუ, ფულს დახარბებული მეფეები, მოსამართლეები, ადვოკატები, ექიმები, მღვდლები, მსახურები და შეყვარებული მოახლეები ცხოვრობენ, აქ სახლებში უზარმაზარი კარადები უდგათ, სადაც შეგიძლია დაიმალო და ყოველთვის მოიძებნება თოკის კიბე, რომ შეყვარებულთან შეაღწიო ოთახში.

ვიწყებ შეთხზვას...

პკავს თუ არა ეს თეატრალური კორდოვა (ანდა სევილია, ამას მნიშვნელობა არ აქვს) ჩემს მშობლიურ ქალაქს? სამხრეთული ქალაქის ცხოვრება, ზოგადად, გარეთ, ქუჩაში მიმდინარეობს. დღესაც კი ასეა ან — თითქმის ასე. იქნებ, მოქმედება პავილიონიდან ქუჩაში გადმოვიტანო, რომ ყველაფერი ხალხის თვალწინ ხდებოდეს, როგორც ჩვენთან, თბილისში, ჩემი ბავშვობის დროს იყო ხოლმე?

ქალაქი მხიარული და ენერგიული ადამიანებითაა დასახლებული, — საოცრად მოუსვენარი, ანცი ადამიანებით. სიცილი ჯანმრთელობის საწინდარია.

მაგრამ მაყურებელი ნაადრევად არ უნდა გააცინო. მან ჯერ არ იცის, რა ხდება, არც მოქმედი გმირების ხასიათშია გარკვეული. მოდი, ნუ ვიჩქარებთ, ყურადღების კონცენტრირება ფიგურათა განლაგებაზე მოვახდინოთ ანუ, როგორც მოჭადრაკეები ამბობენ, დებიუტი გავითამაშოთ.

მაშ, ასე, ორი მღვდელი — ლოპესი და დიეგო. ორი ღორმუცელა თაღლითი (ჩემი აზრით, ძალიან თანამედროვე ტიპებია, დღეს ასეთები საჭიროზე მეტნი არიან). შეყვარებული წყვილი — ლეანდრო და ამარანტა. მათში სიყვარულმა იფეთქა და ჩაქრობა არ ძალუძს (გრაცია, მოხდენილობა, პლასტიკურობა, მუსიკალურობა). მაგრამ ამარანტას ქმარი პკავს! საზიზღარი ბებერი ქმარი! ისე, კაცმა რომ თქვას, უზნეობასთან გვაქვს საქმე. ჩვენ იმაზე ვხარხარებთ, რომ ოჯახური ცხოვრების საფუძველი იშლება?! არა, რაღაც უნდა შევცვალოთ. მოდი, ნუ იქნება ქმარი, იყოს მეურვე. ის მუდამ განტყეების ვაცია. მაშ ასე, მეურვე ბებერია, ამარანტა — ახალგაზრდა, ყველაფერი რიგზეა! სცენაზე ცხოვრება ბუნებრივი, უშუალო დინებით უნდა მიემართებოდეს და მაშინ შეიძლება, მაყურებელს კომედიური სიტუაციების ზეავი დავატეხოთ თავს. სპექტაკლი დაუფარავი, მოუხეშავი იუმორით აღსავსე მხიარულ გათამაშებას უნდა გვაგონებდეს. ეს სიცოცხლით, ახალგაზრდული სულით, სიყვარულით გამსჭვალული კომედიაა, აქ ყოველივე სიყვარულითაა გაჯერებული.

ლენდრო საფრთხეში იგდებს თავს, რათა წამიერი ბედნიერება იგემოს. ფანჯრის უკან არაჩვეულებრივად ბრწყინავენ, ელვარებენ სხივამდგარი შავი თვალები. საფრთხე ყოველ წამსაა მოსალოდნელი, ჰაერში სიკვდილის სუნი ტრიალებს. ესპანელისთვის ღირსება – ყველაფერზე მაღლა დგას! ვაი იმას, ვინც ღირსებას ხელყოფს! მეურვე ეჭვიანია, ხმლის პირი ალესილია, მსხვერპლს ეძებს. სიკვდილი დაქრის ქალაქში, მაგრამ არავის კლავს. ამ პლანეტაზე სიკვდილის ადგილი არ არის. აქ კვდებიან იმისთვის, რომ იმავე წამს ისევ ფეხზე წამოხტნენ. აქ მხოლოდ სიყვარული და ვნებები ყვავის, მსგავსად ტროპიკული ყვავილებისა.

ზემოდან, მეორე იარუსის ლოყებიდან საყვირის ხმები გაისმის, მუსიკის თანხლებით სცენის მუშები ბაგირებით მაღლა სწევენ მძიმე ფარდას და, აი, მაყურებლის თვალწინ სცენაზეა აშენებული პატარა ქალაქი, სახელწოდებით „კორდოვა“. პროლოგი. მსახიობები სთხოვენ მაყურებელს, მოწყალება გამოიჩინონ მათ მიმართ, (უწინ მსახიობებს წესად ჰქონდათ ასეთი სასიამოვნო, თავაზიანი მიმართვა, რომელიც ახლა უკვე აღარ არსებობს).

ვიწრო ქუჩები, გადასასვლელები, ფარდულები, კრამიტის სახურავები, პაწაწინა აივნები. ძველი თეთრი სახლები, ჩამოცვენილი ბათქაშით. ძველებური, ნახევრად დანგრეული, დიდი ხნის შეუკეთებელი ეკლესია, გადაბრეცილი ჯვრით გუმბათზე. სამრეკლო, ზარი, დაბლა დაშვებული მსხვილი ბაგირით. სახურავზე ხე ამოზრდილა. მზიარულად რეკავენ ზარები, თაგბრუდამხვევი სისწრაფით ვითარდება ვინ იცის სად, როდის და ვის თავს მომხდარი მოვლენები! დღისით ქალაქში საშინელი სიციხეა, საღამოსკენ აგრილებას იწყებს, ცაზე კი უშველებელი, თეფშით ვარსკვლავები აბდღვრიალდებიან. საღამოს ქუჩები ცოცხლდება, ვნებები მძაფრდება, იფურჩქნება სახლებსა და თაღებზე შემოხვეული მცენარეების დიდრონი ყვავილები. წრე დატრიალდა და ჩვენ მოვხვდით მოედანზე, რომლის უკანაც სასამართლოს მოხელის, ბართოლუსის, პატარა ეზოა, მთლად კაკტუსებით დაფარული. წრე დატრიალდა და

ახლა ქალაქის ჭიშკართან აღმოვჩნდით. აი, სერენადებისთვის განკუთვნილი აივანი, აი, დუქანი ახალგაზრდების თავშესაყრელად, აქ კი — პატარა ამობურცული ხილია, ქუჩის ერთი მხარეს მეორესთან რომ აერთებს, კოშკურები და ჩასავლელები, დაკეტილი სადარბაზოები და, იქვე, უზარმაზარი ჩაქუჩი — კარზე რომ დააკაკუნო.

ყველაფერი კონკრეტულად, დაწვრილებითაა მოცემული, რაც კი შეიძლება დასჭირდეს ადამიანს, აქ რომ მოინდომოს ცხოვრება. დეკორაცია მსახიობებთან ერთად ცხოვრობს, აქ ერთი კუთხე-კუნჭული, ერთი დეტალიც კი არ არის დარჩენილი, ქმედებისას რომ არ გამოიყენონ მათ.

ქვაზე გადებული საქანელა-ფიცარი, ამ საქანელაზე ქეიფის შემდეგ ისვენებენ ხოლმე მღვდლები. ისინი საშინელი ცინიკოსები არიან. როდესაც ასეთი ცინიკოსები „განაგებენ“ რწმენას, ამაზე უარესი არაფერია. ხელოვნებამ სიცილი და ცრემლი, სიხარული და სევდა, კეთილი იუმორი და მწარე ირონია უნდა გააერთიანოს. გრძნობები განუწყვეტლივ ენაცვლება ერთიმეორეს. ისმის ახალგაზრდების სიმღერა, რომლებიც მზად არიან, თამამად შეხვდნენ ცხოვრებას (ისევე, როგორც ჩემი მეგობარი-მსახიობები). და, რაღა თქმა უნდა, ისინი გაიმარჯვებენ, მათ არ შეუძლიათ, არ გაიმარჯვონ.

აი, ლოპესი და დიეგოც გამოჩნდნენ. მშვიერი ყორნებივით შემომსხდარან ლობეზე. ქება-დიდებას აღუვლენენ ღმერთს და ევედრებიან, შავი ჭირი მოავლინოს დედამიწაზე, რომ ქვეყნად რაც შეიძლება მეტი დასაფლავება და ქელები იყოს.

არსებობს ერთი ძველბურთი ესპანური ანდაზა: ბერმა რომ გითხრას, მზე ანათებსო და შენ ამას საკუთარი თვალით ხედავდე, ნუ დაუჯერებ მზეს! ბერი ესპანელისთვის — სიცრუის და გამყიდველობის სიმბოლოა. ლოპესიც, კაცმა რომ თქვას, არც ისეთი სასაცილო და უწყინარია, როგორიც თავიდან ჩანს. ის ერთი გარყვნილი ხუმარა კი არ არის მარტო, არამედ — შარავზის ყაჩაღია. იშოვნის თუ არა ფულს, მღვდლები მაშინვე სმასა და ლოთობაში იწყებენ მის განიავებას, ხოლო როცა დათვრებიან, მტრისას, — ჯობია, მათგან თავი შორს

დაიჭირო. მათდა სამწუხაროდ. ამ ქალაქში არაეინ კვდება, რა გაეწყობა, მაშინ კაცმა ცრუმოწმეობას ანდა მაჭანკლობას შეიძლება მიჰყო ხელი...

ეს კორდოვა, თავისი კრამიტის სახურავებით, ძველი, ოღრო-ჩოღრო, არეულ-დარეული ქუჩებით, ახალგაზრდების მხიარული ჟრიაბულითა და სიმღერებით ჩემს ქალაქს მაგონებს.

მეგობრის მხრებზე შემდგარი ახალგაზრდა იდალგო კოშკის ვიწრო ფანჯრისკენ იწვევს და ლამაზმანს ნამიანი ალისფერი ვარდების თაიგულს აწვდის. ლამაზმანს ღაწვები შეეფაკლა, გულზე ხელი წაივლო, მართალია, გული კი აქვს პატარა. მაგრამ მთელი ქვეყანა შეუძლია, შეიყვაროს!

არაჩვეულებრივი, ძალ-ღონით სავსე ამარანტა მაგნიტივით გიზიდავს, გიზიდავს, როგორც ჩახუთულ დღეს — გრილი სიო, როგორც ყლუპი წყალი — როცა წყურვილი გტანჯავს, როგორც საამო დასვენება — მომქანცველი შრომის შემდეგ. მაგრამ მეურვემ ეკლიანი კაქტუსებით გარემოცული ამარანტა ჩაეკეტა, ღობის გაყოლებაზე კი მინის ნამსხვრევები ჩაარჭო, ვინმე რომ არ გადმომძვრალიყო. სხვათა შორის, წინათ თბილისში ხშირად შეხვდებოდით ასეთ ღობეებს.

უკვე ხელთ მაქვს მომავალი სპექტაკლის მაკეტი. აი, ჩემ თვალწინა მთელი ქალაქი. მაკეტს აქეთ—იქით ვატრიალებ, მის ქუჩებში დაესვირნობ, ხან ხიდის მოაჯირზე ჩამოვჯდები, ხან კიბეს ავირბენ, ფანჯრებში შევიჭყეტ. სამრეკლოს სიმაღლიდან მიდამოს ვათვალიერებ. უჰ, რამდენი სახურავი ყოფილა! ისე მინდა, ამ მსხვილ ბაგირს ჩამოვკრა, რომ ზარებმა დარეკონ...

ჰო, სულ დამავიწყდა! უნდა მოვიფიქრო, როგორ მღერიან აქ სერენადას.

ღამეა. ცაზე ვარსკვლავები აენთო. აივნის ქვეშ მამაკაცი დგას, ოღნავ შეღებულ კარში — ქალი. მამაკაცი თავის მგზნებარე სიყვარულზე მღერის. ისე, კაცმა რომ თქვას, საკმაოდ გულუბრყვილო სიტყვებია, მაგრამ ამას არანაირი მნიშვნელობა არ აქვს. რამდენი ასეთი სიმღერა მომისმენია ჩემი ქალაქის ქუჩებში! მართალია, ყოველგვარი მოსასხამისა და დაშნის გარეშე, დაქირავებული ორკესტრანტების გარეშე მღეროდნენ,

მაგრამ, სამაგიეროდ, როგორ მღეროდნენ?! ისე მღეროდნენ, რომ მოხუცები საწოლებში წრიალს იწყებდნენ და ოხერა-კენესით თავის ახალგაზრდობას იხსენებდნენ. როდესაც მთვლემარეს ასეთი სიმღერა ჩაგესმის, კიდეც უფრო მეტად გიყვარდება სიცოცხლე. იმ ყმაწვილს, ქუჩაში რომ იტანჯება, ბედნიერება გინდა უსურვო. როდესაც გაისმის ვნებიანი, ღამეული სიმღერა სიყვარულისა, ქალაქში ყველა ჩუმდება, ყურდება... ისინი, გაფაციცებულნი, სასწაულს ელოდებიან. უწინ ჩემს ქალაქში ძალიან ბევრს მღეროდნენ, ახლა ფანჯრებიდან უფრო ხშირად ტელევიზორის ხმას გაიგონებთ. ძალიან მიყვარდა, როცა ცოტათი შეზარხოშებულ, მაგრამ სრულიად უწყინარ ახალგაზრდებს ვაკვირდებოდი, როგორ მიდიოდნენ დაცარიელებულ შუა ქუჩაში და სიყვარულსა და ცხოვრებაზე მღეროდნენ, მაგრამ ისე კი არა, რომ მძინარე ხალხი გაეღვიძებინათ. ბევრი ლოცავდა მათ და წარმატებას უსურვებდა. არა, კორდოვას სერენადა არ წარმოადგენდა ჩვენთვის რაღაც ეგზოტიკას. ის ჩვენი ცხოვრება იყო. შესაძლოა, ოდნავ შელამაზებული, მაგრამ ბავშვობიდანვე კარგად ნაცნობი.

სასამართლო უშუალოდ ქუჩაში, ზედ მოედანზე იმართება – კორეხილორების სახეიმო სვლა. მათ უზარმაზარი კანონთა წიგნები მოაქვთ და იქვე, ფეხქვეშ თელავენ. ქრთამი, მოსყიდვა, პროტესტი – როდის არ ყოფილა ეს?! კაცობრიობის მთელი ისტორია – სამართლიანობისთვის ბრძოლაა. მარადიული თემაა. მაგრამ ჩვენთან, კორდოვაში, ეს ყველაფერი ოდნავ უფრო სასაცილოა, ვიდრე სხვაგან.

სიყვარულის ახსნა. ეს არის წუთი, როდესაც გონება იბნევა და ჩუმდება. აი, როგორც პუშკინს აქვს: „მაგრამ, გონება? გონება დუმდა“. ჩემი შეყვარებული წყვილი, ამარანტა და ლეანდრო, ჭადრაკს თამაშობს, ჭადრაკი კი გონისმიერი თამაშია. ისინი ფიგურებს გადაადგილებენ, სვლებს აკეთებენ, რისკზეც მიდიან, გატაცებით ერთვებიან თამაშში, შეცდომებს უშვებენ და სულ მთლად რომ აურ-დაურევენ ყველაფერს, ბოლოს და ბოლოს, უსასრულო კოცნაში შეერწყებიან ურთიერთს. ჭადრაკის ფიგურები ძირს ცვივა, ჯერ პაიკები, შემდეგ ეტლები და დედოფლები.

შეზარხოშებული მღვდლები კი, ცეკვა-ცეკვით მადლობენ ღმერთს ბოძებული სიამოვნებისთვის. მერე ყველაფერი ირკვევა და მთელ ქალაქში მხიარული ცემა-ტყეპა იწყება...

რეპეტიცია სხვადასხვაგვარი არსებობს. არსებობს სიღრმისეული რეპეტიცია, როდესაც ტექსტის შუაგულში ვიჭრებით და იქ სრულიად მოულოდნელ მოვლენებსა და გაუთვალისწინებელ კონფლიქტებს აღმოვაჩენთ ხოლმე. ჩვენ, კონფლიქტებზე მონადირენი, უცნობ გზებზე დავეხეტებით და ფხიზელი თვალთ ვაკვირდებით ავტორისეულ ტექსტსა და საკუთარ ხილვებს შორის შესაბამისობას.

არსებობს ბოხოქარი, ბედნიერი რეპეტიცია, როდესაც რეჟისორი ნასვამივით მიქრის მისთვის ცნობილი მიზნისაკენ; თუ რამეა დასამთავრებელი, ბოლომდე ასაგები, წამში ააგებს და დაასრულებს, შეუმცდარი ექსტით აძლევს მითითებებს, რომლებსაც, ასევე, წამში, დიდი ხალისით აიტაცებენ ხოლმე მსახიობები. მერე ყველაფერი ერთად ერთდება საქმეში: მსახიობური მიგნება, მუსიკა, განათება, რეკვიზიტი, პაუზა, რიტმი, მოკლედ — მთელი თეატრი. ამ დროს არაჩვეულებრივად თავისუფალი და გახსნილი ხდები. რეჟისორის თავში ყოველ წამს იბადება რაღაც აღმოჩენა, უცებ, ნათელი ხდება ტექსტის რთული ადგილი, რომელიც აქამდე ბურუსით იყო მოცული, ყველაფერი თავისთავად, ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე გამოდის. მაგრამ, ასეთი რამ ძალიან იშვიათია.

არსებობს მატყუარა-რეპეტიცია. გგონია, რომ ახალი სამყარო აღმოაჩინე, სინამდვილეში კი, სპექტაკლს ყველასთვის დიდი ხნის ნაცნობი, მოყვრებული დადგმითი ხრიკებითა და ოინებით ძერწავ. რაღაცას აკოწიწებ, მერე კი, ერთ მშვენიერ დღეს, როდესაც თვალი აგეხილება, ცდილობ, რაც შეიძლება მალე მოიცილო თავიდან, იმიტომ, რომ გრცხვენია, ადამიანებს თვალებში ჩახედო.

არსებობს ერთფეროვანი, მომაბეზრებელი, „ლაქლაქა“ რეპეტიცია. ამ დროს ვერა და ვერ ხერხდება ქმედების აგება, რომელიც იოტიზოდენადაც არ იძვრის წინ. რეჟისორი მსახიობებს გაუთავებლად უხსნის თავის ჩანაფიქრს, მათ კი ძილი ერევთ. რეჟისორი ველარ ჩერდება, ზის თავის სავარძელში და ლაქლაქებს. მსახიობებიც ასე, მიწებებულებივით სხედან სკამებზე. ყველაფერი ერთ ადგილზეა გახევებული, თუმცა, სიტყვები უხვადაა.

ამბობენ, ამერიკაში საქმიანი ადამიანებისთვის სპეციალური კურსები არსებობს. იქ გასწავლიან, როგორ არ უნდა იხმაროთ მუშაობის დროს ზედმეტი სიტყვები. არსებობს სპეციალური რეკომენდაციები, როგორ ისაუბროთ ტელეფონით ისე, რომ ერთმანეთს ზედმეტი დრო არ წაართვათ. ვენეციის რესპუბლიკაში, თავის დროზე, სენატორებს არ ჰქონდათ უფლება, თხუთმეტ წუთზე მეტი ელაპარაკათ. ყოველი ზედმეტი წუთისთვის ისინი საკმაოდ მნიშვნელოვან ჯარიმას იხდიდნენ. კარგი იქნებოდა, ასეთი ჯარიმები რეპეტიციებზეც შემოგვეღო. წარმოთქვი სიტყვა — მაშინვე აღეჭი და ფიცარნაგზე ქმედებით მოსინჯე. მერე ისევ შეგიძლია, დაჯდე და რაღაც-რაღაცებში უფრო სიღრმისეულად გაერკვე, მერე ისევ წამოაღეჭი და იმოქმდე!

არსებობს ბოროტი რეპეტიცია, როდესაც ორივე მხარე — მსახიობებიც და რეჟისორიც — ჯიუტობს. მუშაობის ნაცვლად, ურთიერთობებს არკვევენ და ყველაფერი კეთდება იმისთვის, რომ ერთმანეთს რაც შეიძლება მეტად ატკინონ გული. ასეთი რეპეტიციების შემდეგ გიჩნდება აზრი: ზომ არ ჯობია, თავი დაანებო ამ პროფესიას? ამ დროს ძალიან უბედურად და უსუსურად გრძნობ თავს. უყურებ მსახიობის ცარიელ, არაფრის მთქმელ თვალებს და შენს სულშიც სიცარიელე და სევდა ისადგურებს.

არსებობს რეპეტიცია, როდესაც რეჟისორი მსახიობისთვის ჯადოქარ-ფსიქიატრად იქცევა, რომელსაც ნებისმიერი შინაგანი, სულში ჩაბუდებული სიმძიმის მოხსნა ძალუძს. ის ვირტუოზულად გატყუებს, ალაღვენს დაკარგულს და შიგნით, ღრმად ჩამალულს აღმოაჩენს. ესაა რეპეტიცია—გაცემა,

როდესაც რეჟისორი მსახიობებთან ერთად გატაცებით ძერწავს სახეს, მთლიანად უძღვნივს თავს და თავადაც ტყდება საკუთარი ჩვენებითა და აზრით. ზოგჯერ დიქტატორი ხდება (სიტყვა დიქტანტიდან, კარნახიდან) და გრძნობ, რომ ეს საჭიროა მსახიობისთვის. მაგრამ, როდესაც მას მოუფერება სჭირდება, მაშინ შეყვარებული ხდება. ისე, თუკი დაფიქრდება, მიხვდება, რომ კარნახით სწორედ მსახიობები გვკარნახობენ. — ჩვენ ისეთები უნდა გავხდეთ, როგორებიც მათ ვჭირდებით.

ნამდვილი რეპეტიცია ის არის, რომელიც შენს ხელთაა და ისე მართავ, როგორც გაშმაგებული ცხენებით შებმულ ეტლს. შენ ისეთ სარეპეტიციო სიტუაციას ქმნი, როდესაც მსახიობები თავად ერთვებიან ქმნადობის პროცესში, თავად იწყებენ ქმნას. ისინი ჰაერშივე იჭერენ იმას, რასაც შეუმჩნევლად აწვდი, ისე, რომ ძლივსაა ასწრებ დაწევას. ისინი ზუსტად იქითკენ მიემართებიან, საითაც შენ გჭირდება და ბედნიერი ფიქრობენ, რომ დამოუკიდებლად მიხვდნენ, გაიგეს ყველაფერი. ეს უმაღლესი ნეტარებაა რეჟისორისთვის!

საინტერესოა, თვალი ადევნო სამონტაჟო რეპეტიციებს, როდესაც სცენა და მთელი თეატრი ჭიანჭველების აშლილ ბუდეს წააგავს. იქამდე, თითოეული საკუთარ დეტალს ამზადებდა — იქნებოდა ეს საღებავი, მელოდია, კოსტიუმი, პარიკი, კიბე, შუბი თუ სხვ. ყველანი, შეუმჩნევლად, გენერალური ბრძოლისთვის ემზადებოდნენ, იმისთვის, რომ ერთ მშვენიერ დღეს, მთავარსარდლის ნიშანზე, თავშესაფრიდან სცენის ფიცარნაგზე გამოჩენილიყვნენ.

ახლა ცალკეული დეტალები მთლიან სურათად უნდა იქცეს. ახლა ყველა, სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, ერთმანეთზეა დამოკიდებული და უკლებლივ ყველა მომავალი სპექტაკლის თანავტორებად გვევლინება.

რეპეტიცია რეჟისორის კიდევ ერთი ცხოვრებაა, ყველა ჩატარებული რეპეტიცია რომ გააერთიანო, მეორე დიდი ცხოვრება გამოვა, რომელიც დამოუკიდებლად არსებობს და პირველის პარალელურად ვითარდება. ამ მეორე ცხოვრებას აქვს თავისი ბავშვობის პერიოდი (მე, მაგალითად, რომ არ ვიცოდი,

როგორ დამეწყო რეპეტიცია, ერთხელ, ისედაც უკმაყოფილო მსახიობ ქალს, რომელსაც სამად სამი უმნიშვნელო ფრაზა ჰქონდა, შევეკითხე: „არ მოგწონთ თქვენი როლი?“, მერე — ახალგაზრდობის წლები, მერე — დავაუჟაკების (როდესაც შეგიძლია, რეპეტიციაზე რაღაც ხანი ჩუმად იყო და არ შეგეშინდეს, რომ ვიღაცამ შეიძლება შენზე იფიქროს: არ იცის, შემდეგ რა გააკეთოსო), მერე — სიმწიფის ხანა მოდის, შემდეგ კი — სიბერე. შენთვის ზრდი ცვლას, რომლის მხრებზეც თანდათან გადაგაქვს სარეპეტიციო საზრუნავის ნაწილი. შემდეგ, ალბათ, ღვება სარეპეტიციო დაძაბუნების, უძლურების ხანა — ღმერთმა დამიფაროს, იქამდე მივალწიო.

„ესპანელი მღვდლის“ რეპეტიციებისთვის ძალიან სერიოზულად ვემზადებოდით (ეს ხომ, ფუჩიკის მერე, ჩვენი მეორე სპექტაკლი იყო), კიდევ უფრო დავმეგობრდით და მეტი შემართებით ვიყავით „საბრძოლველად“ მზად.

საშუალო თაობის მსახიობებმა კითხვის დროს საკმაოდ ცივად მიიღეს პიესა.

— კი, მაგრამ, რა არის აქ სათამაშო? — იკითხა ერთმა მსახიობმა ქალმა.

პაუზა.

მე ვუამბე, რა და როგორ უნდა ეთამაშათ. დავინახე, რომ მსახიობები იმას უფრო აკვირდებოდნენ, თუ რამდენად ვიყავი თავად მე გატაცებული და მომზადებული, ვიდრე საქმის არსს. ასეთ რეჟისორულ მონოსპექტაკლს იშვიათად მიყავხარ საჭირო შედეგამდე. რეჟისორი რაღაცას წარმოადგენს, აჩვენებს, თამაშობს, მსახიობები კი მაყურებლებივით უსმენენ. პირადი წარმატება, შეიძლება, კოლოსალური იყოს, მაგრამ მეორე რეპეტიციაზე ყველაფერი თავიდან უნდა დაიწყო.

საკუთარი სადადგმო ჩანაფიქრი ბოლომდე არასოდეს უნდა მოყვე. მსახიობი ვიწროყელიან ბოთლად იგრძნობს თავს,

რომელშიც რეჟისორი ვედროთი ასხამს წყალს.

ჩემი მეგობარი-მსახიობები ცდილობდნენ, დამხმარებოდნენ, გამეურთიანებინა ახალგაზრდა და ზანდაზმულ მონაწილეთა კოლექტივი. მაგრამ ჩვენ ფიქრადაც არ მოგვსლია, რამდენი წმინდა წყლის პროფესიული პრობლემა დადგებოდა ჩვენ წინაშე.

მაგალითად, „ესპანელი მღვდელი“, ნაწილობრივ, თეთრ ლექსადაა დაწერილი და წარმოიშვა განსაკუთრებული პრობლემა – სცენური სიტყვა. „ფუჩიკზე“ მუშაობისას ამაზე არ დავფიქრებულვართ.

„ – რას კითხულობთ, უფლისწულო?

– სიტყვებს, სიტყვებს, სიტყვებს...

– და თქვენ რას აკეთებთ, იახონტოვ?

– არაფერს განსაკუთრებულს. ტყვეობიდან ვათავისუფლებ სიტყვებს!“

ეს იახონტოვის წიგნიდან ამოვიწერე, ძალიან კარგი ნათქვამია.

სიტყვები – ნიშანთა კომბინაციებია, რომელთა მეშვეობითაც ადამიანები თავიანთ განზრახვაზე ამცნობენ ერთმანეთს. ავტორისეული ტექსტი – რაღაც მისწრაფებებისა თუ საქციელების ცარიელი ყალიბებია მხოლოდ, კვალია რაღაც რთული ბრძოლისა.

თოვლზე დატოვებული კვალის მიხედვით შეიძლება წარმოიდგინო, რა ზდებოდა ტყეში. მსახიობი სიტყვების (კვალის) მიხედვით ამოიკითხავს პერსონაჟთა შინაგან ცხოვრებას. მაგრამ ეს სიტყვები გაიყინა, გაქვავდა, მსგავსად დინოზავრთა ნაკვალევისა ქუთაისის მახლობლად. ჯერ იყო სიცოცხლე, მოძრაობა, მერე – კვალი. ძალიან თუ შეეცდები, შეიძლება წარმოიდგინო, რა ზდებოდა იქ, დინოზავრებს შორის, რას აკეთებდნენ ისინი, რით იყვნენ დაკავებულნი.

მახსენდება პანტაგრუელის თავგადასავალი, რომელიც თავის მეგობრებთან ერთად უცნობ ჩრდილოეთ მხარეში მოხვდა. ოდესღაც იქ ბრძოლა გაიმართა და ყველაფერი – სიტყვები, ყვირილის ხმები, კომბლების ჯახაჯუხი, ფარებისა და

აბჯრის ლაწალუწი ჰაერში გაიყინა. როდესაც თბილი ამინდები დადგა, სიტყვებმა დნობა დაიწყო. პანტაგრუელის მეგობრები ხელით იჭერდნენ სიტყვებს, სიტყვა მათ ხელში დნებოდა და ახშიანდებოდა. ავტორისეულ ტექსტზე მუშაობისას ჩვენ, არსებითად, იმასვე ვაკეთებთ: ვცდილობთ, გაყინული სიტყვები გაკადნოთ.

თავიდან მსახიობი ბრმასავითაა, კერაფერს ხედავს, სმენდაკარგულივითაა, არაფერი ესმის. მის წინ თეთრი ფურცელია, რომელზეც რაღაც ნიშნები – კოდირებული შეტყობინებებისა და ქმედებების შიფრია გამოსახული. ნიშნები ჩვენგან სხვისი ცხოვრების საიდუმლოს მალავენ, ჩვენ ამ ცხოვრებაში უნდა შევიდეთ და ბოლომდე გავიგოთ, ჩაეწვდეთ მას. მთავარი ზომ ის არის, რაც სიტყვებს მიღმაა. გამყიდველმა ბაზარში ფუყე კაკალი, გულის გარეშე ნაჭუჭი რომ გამოიტანოს გასაყიდად, მყიდველები მას სიცოცხლს დააყრიან. კაკალი ღირს იმდენი, რამდენიც მისი გული ღირს. როდესაც მსახიობები სცენაზე ცარიელ სიტყვებს წარმოთქვამენ, მათზე, რატომღაც, არავინ იცინის. ცარიელი სიტყვა – ერთი იმ ცუდ თეატრალურ პირობათაგანია, რომელსაც უკვე შეერცია მაყურებელი.

შეიძლება ათასი ვარიანტი არსებობდეს იმისა, თუ რითი შევავსოთ ავტორისეული ტექსტი. ცხოვრებაში განსახვავებული ადამიანები ზომ განსახვავებულად მოჰყვებიან ერთსა და იმავე შემთხვევაზე, ამბავზე, განსხვავებულად იტყვიან “მე შენ მიყვარხარ”. სხვადასხვაგვარ სიტუაციაში ჩვენ სრულიად განსხვავებულად ვამბობთ უბრალო სიტყვებს: „გამარჯობა“ ანდა „გმადლობთ“.

იმის განსაზღვრა, თუ როგორ უნდა წარმოთქვა როლის სიტყვები, ისევე ძნელია, როგორც მუსიკალური მელოდიის შექმნა.

ერთ მსახიობს ყოველთვის რცხვენია, ერიდება, მეორე – თავხედია. ერთი, სამუშაოს დასაწყისში, ძალიან გაუბედავად წარმოთქვამს ტექსტს, მეორე – მაშინვე თამამად და დარწმუნებით შეუდგება კითხვას. როგორც წესი, პირველი

— ნიჭიერია, მეორე კი შტამებს ფლობს. ხმამაღალი ლაპარაკი ნაცნობი ინტონაციებისკენ, ნაცნობი ამოცანებისკენ, ნაცნობი ასოციაციებისკენ გიბიძგებს. თითოეულ ჩვენგანს გვაქვს ჩვეული, მრავალგზის „გატკეპნილი“ ინტონაციების მარაგი. არაკეთილსინდისიერად მომუშავენი ამ ინტონაციების მაშეუობით რადიოგადაცემებს აკეთებენ. ძალიან იშვიათია, როდესაც მსახიობს, სცენაზე გამოსვლისას, ამგვარი ნაგვის გარკვეული რაოდენობა არ გამოაქვს. ისეთი მსახიობებიც არსებობენ, რომელთაც უკვე დახშული, სრულიად დახშული აქვთ სმენა ცოცხალი მეტყველებისადმი და ძალიანაც რომ უნდოდეთ, ვეღარ არჩევენ, სადაა ცოცხალი მეტყველება და სად კიდეც — შტამში. უცნაურია, მაგრამ გამოდიან თუ არა სარეპეტიციო ოთახიდან, მაშინვე იძენენ ცოცხლად და ქმედითად მეტყველების უნარს.

აი, მსახიობმა აიღო როლი და კითხვას შეუდგა, ჯერ მხოლოდ იმისთვის, რომ გაიგოს, რა აზრები და ქცევებია სიტყვებს მიღმა დამალული. ფარული ქცევებიდან საინტერესო, ზოგჯერ მოულოდნელი ხაზი იგება. მსახიობი ცდილობს, ამოიცნოს და გაითავისოს იგი. ხოლო ერთი ან ორი თვის შემდეგ (გააჩნია, ბედი როგორ გაუღიმებს) ჩემ წინ სრულიად სხვა ადამიანი გაჩნდება. „მე — მოცემულ პირობებში“ კი არა, არამედ სრულიად სხვა ადამიანი: არსებობდა ჩემი მეგობარი და თანატოლი ეროსი მანჯგალაძე, ახლა კი ის — მღვდელი ლოპესია. სიარულითაც უკვე სხვაგვარად დადის, სხვაგვარად მეტყველებს და განიცდის. ჩემთვის ის სრულიად უცნობი ადამიანია და თითქოს თავისთავად, დამოუკიდებლად ცხოვრობს — გაჩნდა ამქვეყნად და არსებობს. რა საინტერესოა, როდესაც მას და, მასთან ერთად, სხვებსაც აკვირდები და თვალყურს ადევნებ! თითქოსდა, ვიცნობ მათ, თან აღარც ვიცნობ — რაღაცით უკვე უცხონი არიან ჩემთვის, თუმცა კი, თავად ვცდილობდი, მათ არსს ჩავწვდომოდი.

და ასე, ჩვენ შორის რაღაც მანძილი, რაღაც იდუმალი სივრცე ჩნდება.

ეს გარდასახვა ნელა, მუშჩნეულად, ზოგჯერ კი ძალიან

რთულად მიმდინარეობს, გარდა ერთეული, გამონაკლისი შემთხვევებისა. საკმე ხომ ადამიანის სრულ გარდაქმნას, ხელახალ „აწყობას“ ეხება. მსახიობი იტანჯება, განიცდის, ნერვიულობს, ოხრავს, კენესის, ბუზღუნებს. ამ დროს ის მშობიარეს ჰგავს და მას უნდა მიეშველო. მიმდინარეობს მთელი ორგანიზმის რთული და დაძაბული მუშაობა, რომელიც მხოლოდ იმითაა გამართლებული, რომ წინ აქამდე არარსებულის დაბადების მოსალოდნელი ბედნიერებაა. ჩვენ ახალი ადამიანი, ახალი ცხოვრება უნდა შევქმნათ. და რაც უფრო ნაკლებად ჰგავს ის ჩვენ საკუთარ ცხოვრებას, მით მეტ სიამოვნებას ვიღებთ. როდესაც ძველი პიესის სიტყვები შენი, მსახიობის, წყალობით ლიტერატურის ბორკილებიდან თავისუფლდებიან, როდესაც მათ — ცოცხალთ და თავისუფალთ, შეუძლიათ, ჩიტების მსგავსად, აფრინდნენ, შენ ბედნიერების განცდა გეუფლება. შენ ტყვეობიდან გაანთავისუფლე სიტყვები და მათ სიცოცხლე უბოძე.

ეროსი მანჯგალაძე, როგორც უკვე ვთქვი, მღვდელ ლოპესს თამაშობდა. მართლაცდა, შესანიშნავად თამაშობდა. თოკით შეკრული გრძელი, აჩაჩულ-დაჩაჩული ანაფორითა და სანდლებით, ღიპზე ჩამოშეებული ჯვრით ეს გაიძვერა ქუჩა-ქუჩა დაეხეტებოდა გამორჩენის მოლოდინში. უღეთო, ღორმუცელა, გაქნილ ლოპესს ჭამა უყვარდა, ამ თავის ქონიან ტუჩებს კი ბიბლიიდან ამოხეული ფურცლებით იწმენდა. ხშირ-ხშირად კარგავდა ჯვარს და მერე ყველა კუთხე-კუნჭულში დაეძებდა.

მე ვამაყობდი იმით, რომ ეროსი თამაშობდა ამ როლს. ასე, ალბათ, თავისი ნამუშევრებით ტკბებოდნენ მხატვრები. ეს იყო მსახიობის აბსოლუტური გარდასახვა, ასეთი რამ კი იშვიათად ხდება.

რა დასანანია, რომ ასეთ წამებს ვერ შეაჩერებ! როგორადაც არ უნდა ვეცადო, აღვწერო ლოპესი, მორჩა, ის აღარ არის, გაქრა.

თეატრისთვის მხოლოდ „დღეს“, მხოლოდ მოცემული წამი არსებობს. მაგრამ რა სიტყვებით შეიძლება „შენიხაო“ ის

მხატვრული სახეები, ბედნიერ წუთებში რომ შექმნეს ჩემმა მეგობარმა-მსახიობებმა?

ეს მშვენიერი დრო იყო. ჩვენ, ახალგაზრდებს, საზოგადოება მხარს გვიჭერდა, ბევრს ემუშაობდით, ვოცნებობდით და ვგრძნობდით, რომ ძალიან ვჭირდებოდით ერთმანეთს, რომ ერთმანეთის გარეშე შეუძლებელი იყო ჩვენი ყოფნა. ჩვენი რიგები იზრდებოდა და ყველანი ვამაყობდით ამ მეგობრობით. წარმატება ყველას გვახარებდა. ასეთი ნეტარი დროც ხომ არსებობს! თუ მხოლოდ შორიდან გვეჩვენება ხოლმე ასე? არა, ის ნამდვილად იყო. („იყო, იყო, — გინდა, გორკის პიესის პერსონაჟის, ბარონის მსგავსად იყვირო...“)

გასაგებად რომ ავხსნა, რითი გამოვიჩინოდით სხვებისგან, თავს უფლებას მივცემ, ერთი იგავი გავიხსენო. მგზავრი უცხო ქალაქს მიადგა, მომუშავე კალატოზები დაინახა და შეეკითხა, რას აკეთებთო. მათ უპასუხეს, რომ ქვებს თლიდნენ. და მხოლოდ ერთმა ოსტატმა-კალატოზმა ამჟამად მიუგო — დიდებულ ტაძარს ვაშენებო.

ჩემი მეგობრები ამ ოსტატს ჰგავდნენ. ცალკეულ როლს არავინ თამაშობდა, ყველა ერთად ჩვენს ტაძარს — საქექტაკლს ვაშენებდით. ისეთი აღმაფრენით და გატაცებით გავდიოდით რეპეტიციებს და ვთამაშობდით, რომ თეატრში ყველა გრძნობდა ჩვენს უჩვეულო მდგომარეობას. და სულაც არ იყო შემთხვევითი, რომ უფროსი თაობის ნიჭიერი მსახიობი ე. აფხაიძე (ის დიეგოს როლს თამაშობდა) ასე ბუნებრივად და დაჯერებულად გრძნობდა თავს ჩვენს ახალგაზრდულ, მეგობრულ და მხიარულ ანსამბლში. ეცდილობდით, შემოქმედებითად აგვენთო ერთმანეთი, გატაცებულნი ვიყავით საკუთარი გამოგონებებით, გულწრფელობისა და ზუსტი ემოციურობის მიღწევაში ვეხმარებოდით ერთმანეთს. აი, მეტსახელი „შვიდეკაცი“ სწორედ მაშინ დაიბადა. ვიღაცამ ეს სახელი ზუმრობით შეარქვა ჩემს მეგობრებს და სახელიც მოგვეკრო. ეს ხომ ვოკალური შემადგენლობის რაოდენობის აღმნიშვნელიცაა და შვიდი ძმის შესახებ ცნობილი ხალხური სიმღერის სახელწოდებაც...

როგორც იქნა, ბოლო რეპეტიციაც დამთავრდა. საღამოს პრემიერაა. თეატრიდან ყველა წავიდა, მე კი ცარიელ დარბაზში შევედი, დავჯექი და დიდხანს ვუყურებდი სცენას. (ზოგჯერ, ახლაც ასე ვზივარ ხოლმე ცარიელ დარბაზში.)

ირგვლივ სიჩუმეა. გულს ბაგაბუგი გააქვს. არ ვიცი, საკუთარ თავს რა ვუყო, რა ექნა, რა გავაკეთო. წესით, ახლა შინ უნდა წავიდე, კარგ კოსტიუმში გამოვეწყო. მაგრამ სრულებით არ მინდა ეს, რაღაც სისულელე მგონია, მოირთო და მოიკაზმო მაშინ, როდესაც კაცმა არ იცის, საღამოს რა მოხდება. რა იქნება? რა იქნება საღამოს? — მივშტერებივარ ცარიელ სცენას, თავში კი ერთადერთი აზრი მიტრიალებს: რა იქნება?

რა იყო იმ საღამოს? იყო წარმატება. ნამდვილი დღესასწაული. ფინალურ სცენაში, საყოველთაო მზიარული ცემა-ტყეპის დროს, მთელი დარბაზი ერთიანად ხარხარებდა, ხარხარისგან კვნესოდნენ და ერთსა და იმავეს იმეორებდნენ: „ოჰ, ღმერთო ჩემო, მეტი აღარ შემიძლია!“ მზიარული სპექტაკლი გამოვიდა.

„შეიდაკაცამ“ გაიმარჯვა. ცხოვრებისეულ სიმართლესთან შეერთებულმა თეატრალურობამ იზეიმა სცენაზე. შემდგომ სულ დავსდევდი ამ ჯადოსნურ ოქროს შუალედს. თუ მის „დაჭერას“ ვახერხებდი, წარმატება გვხვდებოდა ხოლმე წილად. მაგრამ, უფრო ხშირად, ხან ერთ ბოლოს ვეჭვიდებოდი, ხან — მეორეს და სადღაც ჯანდაბაში მივექანებოდი. მოვეჭვიდებოდი ხოლმე თეატრალურობას და მეგონა, ცხოვრებისეული სიმართლე თავისთავად გაჩნდებოდა მეორე ბოლოში, ის კი, რატომღაც, არ ჩნდებოდა. ის ყოველთვის ახლიდან იყო საძებნელი. სიმართლეს ახლიდან უნდა გეძებნა და თეატრალურობაც.

მილოცვები ყვავილები, ხვევნა-კოცნა, საჩუქრები რეცენზიები... ჩემთვის ყველაზე მოულოდნელი და ძვირფასი მარჯვანიშვილის თეატრის მსახიობების რეაქცია იყო. ვერიკო ანჯაფარიძემ რამდენჯერმე დამირეკა ტელეფონით, მილოცავდა, რაღაცას მირჩევდა. სერგო ზაქარიაძე სპექტაკლის მეორე დღესვე მოვიდა თეატრში და დიდხანს მესაუბრა. შალვა ლამბაშიძემ

ცენტრალურ გაზეთში მაშინვე გამოაქვეყნა წერილი, სადაც საუბრობდა იმაზე, რომ “თეატრში ნანახი დიდხანს დარჩება მეხსიერებაში” და რომ „გვიჩნდება სურვილი, კიდევ ვნახოთ ეს სპექტაკლი. აი, ესაა ნამდვილი გამარჯვება! „ესპანელი მღვდელი“ – უბრალოდ კარგი სპექტაკლი კი არ არის, არამედ ეს თეატრალური ხელოვნების გარკვეული მოვლენაა... ამ სპექტაკლში მოწმე ხდებით იმ დღესასწაულისა, რომლისკენაც ყოველთვის მოგვიწოდებდა კოტე მარჯანიშვილი... რეჟისორის, მსახიობების, მხატვრისა და კომპოზიტორის თანამოაზრობამ...” და ა.შ.

ღამბაშიძეც, ვერიკოც, სერგო ზაქარიაძეც იმ თეატრის მსახიობები იყვნენ, რომელიც ტრადიციულად მეტოქეობას უწევდა რუსთაველის თეატრს. მაგრამ მარჯანიშვილელები – ჭეშმარიტად თეატრალური ხალხია. მე ამას მაშინ მივხვდი და უკვე აღარასოდეს დამავიწყდება.

გაუმარჯოს ძალიან ნიჭიერ, კამკამა, ოდნავ დარდიმანდულ, მაგრამ თხემით ტერფამდე თეატრალურ, მზურვალე, მუდამ უკმაყოფილო ქართულ თეატრს!

გაუმარჯოს ზოგადად თეატრს! ესაა ბედნიერი ერთობლიობა, ნაკრები ადამიანებისა, დეკორაციის მტკრისა, ძველმანი ნივთებისა თუ ათასგვარი ზარახურისა, მოქმედების დროს უეცრად აფეთქებული ლამპებისა, უცაბედად გადამწვარი ფარნებისა, მუდამჟამ ყვირილსა და ჩხუბში მყოფი რეჟისორის თანამემწეებისა, ჭუჭყიანი პარიკებისა. გაუმარჯოს თეატრს მთელი თავისი ჩავარდნებითა თუ წარმატებებით, დამქანცველი რეპეტიციებით, დროზე არდაგემილი რეპერტუარით და კულისებს მიღმა ჭორებით, რომლებსაც, რატომღაც, ინტრიგებს უწოდებენ. რა ინტრიგები შეიძლება ჰქონდეს მსახიობს?!

ჩვენ მესაე სპექტაკლი ვითამაშეთ, მერე – მეორასე. სრული ანშლაგით. ბილეთს ვერ იშოვიდი. მაგრამ რეპეტიციის ჩატარება უფრო მაინტერესებდა, ვიდრე საკუთარი სპექტაკლის ყურება. მართალია, „ესპანელ მღვდელში“ ჯერ არ განმიცდია ის მტანჯველი სურვილი ყველაფრის გადაკეთებისა, რაც შემდგომ გამიჩნდა და მუდმივ თანამგზავრად მექცა. მსახიობები

კარგად თამაშობდნენ და, რაღაც მყარი, როგორც ჩანს, იდო სპექტაკლის საერთო აგებულებაში. სპექტაკლმა გასაოცრად დიდხანს გაძლო. ახლა ეფიქრობ, რომ მან, ყველაფერთან ერთად, თამაშით მიღებული სიამოვნების გამოც გაძლო ამდენ ხანს — ქართულ თეატრში ეს სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი ყველაზე ერთგული მოკავშირეა.

„ესპანელი მღვდლის“ შემდეგ ეიგრძენი, რომ შემოდისა რეჟისურაში ვიშუშაო. თავში რაღაც გაბინათდა და, თქმისაც მეშინია, საკუთარ სისტემად ჩამოყალიბებაც კი დაიწყო. ყოველ შემთხვევაში, ასე მეგონა. და, აი, ამ სისტემის პირველი პრინციპი: სპექტაკლის ფორმა მხოლოდ სისხლსაცსე მსახიობური ხელოვნების მეშვეობით შეიძლება შეიქმნას. მართლაცდა, რა ორიგინალურია, არა?

უნდა ვაღიარო, რომ ამ ბელნიერ ვარდისფერ-ცისფერ ფონზე ჩვენ შორის მაინც გაჩნდა ოდნავ შესამჩნევი ბზარი. პირველი პაწაწინა ნაოჭი ახალგაზრდულ სახეზე, პირველი ნაწყენი, გულნატკენი ადამიანი. ერთ-ერთ ჩემს მეგობარს იმედი ჰქონდა, რომ მთავარ როლს მიიღებდა, მაგრამ მან არცთუ დიდი, თუმცა, ჩემი აზრით, მთელი სპექტაკლისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი როლი მიიღო.

— ეს სილის გაწენაა, რომელსაც მტრისგანაც არ ველოდი! ყველა გახარებულია, ზეიმობს, ამხელა ხმაურია თქვენ გარშემო ატეხილი, მე კი — ზედმეტი ვარ! — ითქვა პრემიერის შემდეგ. ასე გაჩნდა პირველად ეს „თქვენ“ დ „მე“.

რატომ — ზედმეტი? ჩვენ ზომ ყველანი ერთად ვართ, ეს ანსამბლია! მაგრამ განაწყენიანებულის გადარწმუნება უკვე შეუძლებელი იყო. წყენის სენი ადამიანს ძალ-ღონეს ართმევს, აძაბუნებს. ნაწყენი კაცი — ესაა ორკესტრანტი, რომელიც ნოტებს უკრავს, მაგრამ დაკარგული აქვს მუსიკის შეგრძნება. ასეთი მსახიობი რეჟისორის მითითებებს ასრულებს, მაგრამ

მას არ სურს ინიციატივის გამოჩენა, არ სურს, დაიხარჯოს, არ უნდა იმპროვიზირება და ა.შ. რეპეტიციებზე ის ჩაკეტილია, შინაგანად განცალკევებული, ხმას არ იღებს — გახვედრილი დოლივით ჩუმად. შეჯანჯღარების გამოფხიზლების მცდელობა მასში გაღიზიანებას, ზოგჯერ კი სრულიად უაზრო წყენის ახალ ტალღას იწვევს.

ეს არც ისე სასიამოვნო, მაგრამ, საბედნიეროდ, არცთუ შესამჩნევი ეპიზოდი იყო ჩვენი ცხოვრებისა.

... რაღაცას ვწერ, წარსულიდან ვიხსენებ და ვფიქრობ მომავალზე. ირგვლივ სიჩუმეა, თითქოს არც არაფერი ყოფილა. მუშაობასა და მუშაობას შორის შესვენებისას „კოლა ბრუნიონს“ მივუბრუნდები ხოლმე, ჩემი ძველი მეგობარი გულს მიხარებს თავისი ლაქლაქით და მეც ვუღიმი მის გაუთავებელ ხუმრობებს. ის გახლავთ მოწმე ჩემი გამარჯვებებისაც და მარცხისაც. ის, — ჩემი უბერებელი მეგობარი, — ეშმაკური ღიმილითა და მუშტის მოღერებით ამცნობს კაცობრიობას: „ჯერ არ მოვმკვდარვარ, ცოცხალი ვარ!“-ო. თუმცა, არც ერთი ჩვენგანი პატარა წლოვანებისა არ არის.

სანამ „ესპანელი მღვდელი“ გადიოდა, ანშლაგი იყო.

ცარიელი დარბაზი, სავსე დარბაზი — ეს ჩვენი ცხოვრების ბარომეტრია. მაყურებელი დადის თეატრში — ესე იგი, კარგად ვცხოვრობთ; ნახევრად ცარიელია დარბაზი, ძალით მოყვანილი მაყურებლით — ესე იგი, თეატრში ყველაფერი მთლად რიგზე არ არის. ცივი, „ჩხვლეტია“, მთქნარებაატეხილი დარბაზი — ყველაზე საშინელი ტანჯვა, ხოლო, სიხარულით აღსავსე, მაღლიერი დარბაზი — საუკეთესო ჯილდოა თეატრისთვის.

დღეს ესა და ეს მსახიობები ერთმანეთში გაითამაშებენ, ეთქვათ, ოტელოსა და იაგოს ორთაბრძოლას. ჩვენ გვაინტერესებს, ვიცოდეთ, სახელდობრ, დღეს როგორ მოხდება ეს. ყველასთვის ცნობილია, რომ ბრძოლა წინასწარაა მომზადებული

რეპეტიციაზე, და მაინც, ინტერესით ვადევნებთ თვალყურს მის დღევანდელ მოულოდნელ ნიუანსებს. ეს ნიუანსები ქმნის საჯარო თხზვის განსაკუთრებულ წუთებს. მსგავსს ვერაფერს შეხედებით სხვა სახის მოღვაწეობაში.

სპექტაკლი — მსახიობებს შორის გამართული ორთაბრძოლაა მაყურებლის თანდასწრებით, მოქმედ გმირთა გარკვეული თანამიმდევრობით აგებული ორთაბრძოლების დემონსტრაცია. რაც უფრო ზუსტად და საინტერესოდ თამაშდება პარტნიორთა შორის სცენური ბრძოლა, მით უფრო აქტიურად ერთვება მასში მაყურებელი. კარგ სპორტულ შეჯიბრებაზეც ასეა. მაგრამ იქ, შედეგი, ყოველ ჯერზე, უცნობია, ჩვენთან კი იგი პიესის სიუჟეტით მკაცრადაა წინასწარ მოხაზული. მაშასადამე, მთავარია ის, თუ როგორ, რა გზით მივლენ ამ შედეგამდე პარტნიორები. იქ მთავარია შედეგი, აქ — პროცესი. თუმცა, შესაძლოა, იქაც მარტო გოლი კი არ არის მთავარი, არამედ ისიც, თუ როგორ არის ის გატანილი.

ყველა მაყურებელს მაშინვე როდი შეუძლია გაიგოს, რა და როგორაა სპექტაკლში. გაუგებარი ყოველთვის გაღიზიანებს. გაგების მომენტი (სპექტაკლის მხატვრული ენისა და არა სიუჟეტის) სასიხარულო განცდაა, მაგრამ ის ყველა მაყურებელს როდი უჩნდება. როდესაც დარბაზის დიდ ნაწილს არ ესმის, რა ხდება, მაშინ სცენასა და მაყურებელს შორის გაუცხოების ატმოსფერო იქმნება. კარგი გამონათქვამი აქვთ იაპონელებს: ჯერ გაიგე, ვინ არის შენი მსმენელი და მერე იქადაგე.

ერთ-ერთ ჟურნალში შაჰრზადის ლეგენდის დაწვრილებითი ანალიზი იყო მოცემული. მეფე შაჰრიარისთვის ზღაპრების მოყოლით შაჰრზადმა სიცოცხლე გადაირჩინა. მაგრამ იმიტომ კი არა, რომ ბევრი ზღაპარი იცოდა, არამედ იმიტომ, რომ ეს ზღაპრები მთლიანად შეესატყვისებოდა შაჰრიარის ინტერესებსა და გემოვნებას. აი, თურმე, რაში ყოფილა საქმე. ჩვენ კი ხშირად გვიკვირს: რატომ აწყდება მაყურებელი იმ სპექტაკლებს, რომლებიც, ჩვენი აზრით, სუსტია? გასაკვირი არაფერია, შაჰრზადის შემთხვევაში ინტერესების დონეთა თანხვედრა მოხდა. შაჰრიარის ნაცვლად სხვა მეფე რომ ყოფილიყო,

— უფრო განათლებული, ნაკლებად ცნობისმოყვარე და ა.შ., საკვებით შესაძლებელია, იგი სულაც არ დაინტერესებულიყო ამ ზღაპრებით, ვერაფერი გაეგო, გაბრაზებულიყო და ქალი სიკვდილით დაესაჯა. ყველაფერი საზოგადოებრივ მოთხოვნაზეა დამოკიდებული.

თუ მაყურებელს არ მოსწონს სპექტაკლი, ის გაბრაზებული მიდის და თეატრს დემონსტრაციულად უჩვენებს თავის დამოუკიდებლობას, თავის უკმაყოფილებას. მაგრამ თუ მაყურებელს სპექტაკლი მოსწონს, უკვე აღარ ცდილობს, რაიმე დაუმტკიცოს მას, მაყურებელი თეატრალური სასწაულის ჰიპნოზის ქვეშ ექცევა.

როდესაც მაყურებელი არ ღადავს სპექტაკლზე, მესმის, რომ მას ჩემი ზღაპარი არ აინტერესებს. მე თანდათან სხვა სპექტაკლებით უნდა მივიჩვიო იგი, ანუ ჩემ ყაიდაზე გადავაწყო, ანდა უარი ვთქვა ბრძოლაზე და თავმომწონედ განვაგრძო ნახევრად ცარიელ დარბაზში თამაში, თავი კი იმით დავიმშვიდო, რომ მაყურებელი „აქამდე ჯერ არ გაზრდილა“. მაგრამ უკულტურო მაყურებელზე საუბარი, როგორც წესი, დიდი ვერაფერი შევლავ. თეატრი ყოველთვის ხალხმრავლობა და დღესასწაულია — პატარა შენობაშიც კი. როდესაც დარბაზი ცარიელდება, ე.ი. ახალი გზები საძებნელი. ცხოვრება იმაზე სწრაფად იცვლება, ვიდრე ჩვენ გვინდა. ძალიან ფაქიზ დონეზე უნდა შეგებლოს შეიგრძნო, რას ითხოვს დღევანდელი მაყურებელი. დიან, დიან, შეიგრძნო არა გემოვნება, არამედ სწორედ მოთხოვნილებები. ისინი, ზოგჯერ გაუცნობიერებელნი, გაიღვიძებენ, თუკი თეატრი რაღაც ზუსტ სიმებს შეეხება. ამ მოთხოვნილებათა შესაბამისად თავად თეატრი, მისი ენაც იცვლება.

ჩვენ თვალწინ მომხდარი თეატრალური ცვლილებები შეიძლება წიგნის გრაფიკაში მომხდარ ცვლილებებს შევადაროთ. თუკი წინათ, წიგნისთვის ნახატი შექმნიდა, მხატვარი ავტორისეული ტექსტის პირდაპირ ილუსტრირებას ახდენდა, დღეს იგი უკვე ცდილობს, აღწერილი მოვლენების მიმართ თავისი დამოკიდებულება გადმოსცეს. გაიხსენოთ

ჟიულ ვერნისა და მაინ რიდის ბავშვობიდან ჩვენთვის ძალიან საყვარელი გამოცემები და ისინი, მაგალითად, კეროლის ზრაპრისთვის – „ალისა საოცრებათა ქვეყანაში“ – შექმნილ ნახატებს შევადაროთ. მხატვარი არა იმდენად ზღაპრის ილუსტრირებას ახდენს, რამდენადაც მის კომენტირებას, ეს კი წიგნს სრულიად ახალ მოცულობას, ახალ განზომილებას სძენს. მხატვარი თანავეტორის როლში გამოდის.

დაახლოებით იგივე ხდება დღეს თეატრთან დაკავშირებითაც. ასე მგონია, ყველაზე კონსერვატორი მაყურებელი რომ მოხვდეს ისეთ სპექტაკლზე, სადაც პიესის კეთილსინდისიერი ილუსტრირების გარდა, სხვას ვერაფერს ნახავს, ის შემცბარი დარჩება. მაყურებელი – ისე, რომ თავადაც ვერ შეამჩნია, შეეჩვია მხატვრული ინფორმაციის ახალ მოცულობას, ძველი მოცულობა კი მხოლოდ გააცინებდა მას.

დილაობით თავში უამრავი გეგმა მიტრიალებს. არაჩვეულებრივად ცხადი აზრები მაქვს და იმდენი ენერგია, ათ კაცს რომ ეყოფა. საღამოს კი, შინ დაბრუნებული, ვიწყებ გარკვევას – რატომ გავაკეთე ასე ცოტა რამ, სად წავიდა ამდენი ენერგია?

სასიამოვნოა იმის შეგრძნება, რომ დღეს რაღაცის შექმნა შეძელი და ის „რაღაც“ საღამო იქ, უკვე შენს მიღმა, მსახიობებში, მათ ფსიქიკასა და სხეულში ცხოვრობს. ამის გულისთვის ღირს ცხოვრება, მაგრამ როდესაც არ გამოდის...

როდესაც რაღაც არ გამოდის, ჩემ ირგვლივ ყოველთვის ქართული თეატრის ტრადიციებსა და მის დარღვევებზე იწყებოდა საუბარი. მე ვხედავდი, რომ წმინდა პროფესიული ხაზით არ გამოდიოდა რაღაც, გარედან კი მესმოდა: ეს ტრადიციების დარღვევის გამო ხდება. ხუმრობით ფორმალურ ლოგიკას შეიძლება მივმართოთ: გამოდის, რომ ჩვენი ტრადიციები ჭეშმარიტ პროფესიონალიზმშია, მაგრამ, რა შუაშია მაშინ „ეროვნული სპეციფიკა“?

ამას წინათ ერთ-ერთ სტატიაში წავიკითხე, რომ ტრადიციული ქართული თეატრი – ესაა საკარნავალო, ბალაგანური თეატრი. ადრე პეროიკულ-რომანტიკულს ამბობდნენ, ან უბრალოდ – პეროიკულს. მე კი არაჩვეულებრივი სიამოვნებით ვკითხულობ ხოლმე წარსულის ოსტატთა – ვალერიან გუნიას, კოტე მესხის, კოტე ყიფიანის წერილებს და აღმოვაჩინე, რომ ისინი სხვას კი არაფერს უწევდნენ პროპაგანდას, თუ არა სამსახიობო თამაშის რეალისტურ ხერხს – ცხოვრების თეატრს. მარჯანიშვილისთვის, მთელი მისი სპექტაკლების თეატრალურობისა და დღესასწაულობის მიუხედავად, ხელოვნების მთავარი პრობლემა ყოველთვის ადამიანი და მისი შინაგანი სამყარო იყო. მაგრამ მარჯანიშვილსაც კარგა გვარიანად ლანძღავდნენ, ეკლექტიზმში სდებდნენ ბრალს, ამბობდნენ, რომ მან ქართული თეატრი ვარიეტეს დაამსგავსა, რომ ის დასავლეთის თეატრს ჰბაძავს და... რომ არღვევს ტრადიციებს. მაგრამ გავიდა დრო და დღეს მარჯანიშვილის ხელოვნება ჩვენს ყველაზე დიდ ფასეულობათა რიგში დგას. ამ რიგს განეკუთვნება ძველი ტაძრების ჩუქურთმა, ხალხური სიმღერა, რუსთაველის, ბარათაშვილის, გალაკტიონის ლექსები, ფიროსმანის ტილოები, მესხიშვილის, ვასო აბაშიძის სპექტაკლები, დავით კლდიაშვილის პიესები და მოთხრობები, ყველაფერი ის, რაც კი საუკეთესოა ქართულ კულტურაში. ეს საუკეთესო კი ყოველთვის მართლად და ბუნებრივად გადმოცემული, გამოგონილი და თავსმოხვეული არ არის, გულის კარნახითაა შექმნილი და ყოველგვარი მიკიბე-მოკიბვის გარეშე ასახავს თავის დროს.

... ერთხელ, პეროიკულ-რომანტიკული ტრადიციების დარღვევასთან დაკავშირებული საყვედურებისგან თავი რომ დამეღწია, გადავწყვიტე, ლეო ქიაჩელის „ტარიელ გოლუას“ მიხედვით დამედგა ინსცენირება, რომელიც თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ მეგრულ გლეხთა 1905 წლის ბრძოლაზე მოგვითხრობდა. მეგონა, ამ მასალაზე დაყრდნობით რუსთაველის თეატრის ტრადიციების შესატყვისი სპექტაკლის დადგმას შევძლებდი.

გარდა ამისა, უნდა ვაღიარო, რომ ეტყობა, მეხსიერებაში

ჩამრჩა „ესპანელი მღვდლის“ შემდეგ შექება („მიშა, შენ ჩვენი ახმეტელი ხარ! შენ აუცილებლად მისი საქმის გამგრძელებელი უნდა გახდე!“), ოო, ეს ღრმად ჩამჯდარი, ვერაგი ხიჭვები, ასე იოლად კი ვერ ამოიღებ და რომც ამოიღო, კიდევ დიდხანს გაგყვება ჭრილობის ტკივილი.

ჰოდა, მეც მივუბრუნდი ჩვენი დიდი წინამორბედის მემკვდრეობას. გამოვკითხე მისი თანამებრძოლნი, ყურადღებით ვათვალიერებდი ახმეტელის სპექტაკლების ფოტოსურათებს; ვიაზრებდი მისეული მიზანსცენების კომპოზიციურ თავისებურებებს, ვკითხულობდი სარეპეტიციო დღიურების ჩანაწერებს (ასე კარგად რომ შეადგინა არჩილ ჩხარტიშვილმა), გაუთავებლად ვუსმენდი „ანზორის“ სცენების რადიოჩანაწერებსა და სპექტაკლების მუსიკას. და, რაღა თქმა უნდა, ვცდილობდი რიტმის ცნების შესწავლას. რიტმი! რიტმი! ამით იყო ახმეტელი განთქმული, ყველა ასე ამბობდა.

„ტარიელ გოლუაზე“ მუშაობის „სამაგიდო“ პერიოდი ძალიან მალე დავამთავრე და გატაცებით შევუდექი ამ ჩემი პეროიკულ-რომანტიკული სპექტაკლის, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, *ძერწვას*.

სპექტაკლში, გარდა ჩემი მეგობრებისა, უფროსი და საშუალო თაობის ბევრი მსახიობი და, რაც მთავარია, ხორავა და ვასაძე იყვნენ დაკავებულნი. თავიდან იმედით, მერე და მერე კი შემფოთებით აღვენებდნენ ისინი თვალყურს შესანიშნავი წარსულის აღდგენის ჩემულ მცდელობას.

მე პირდაპირი ციტატები გამოვიყენე ახმეტელის სპექტაკლებიდან: ნაბდების, ხანჯლებისა და შაშხანების სცენები, გამარჯვების ცეკვის სცენები. თვით სახე-ხატი სპექტაკლისა — სამი უშველებელი ცაცხვის ხე — „ინ ტირანოსის“ ბოკემიის ტყით იყო მთავონებული.

ხალხმრავალი სახალხო სცენები, მკვეთრი შენაცვლებებით, გადასვლებითა და შეძახილებით სკულპტურულად ნაძერწ ჯგუფებს წარმოადგენდა.

ერთხელ რეპეტიციაზე ფინელი რეჟისორი მეწვია სტუმარად. ერთ აქტს უყურა და ქება-დიდებით ამავესო. მითხრა, რომ მე

სცენური რიტმების ჭეშმარიტი კომპოზიტორი ვარ თუ რაღაც ამდაგვარი. ამან საბოლოოდ თავბრუ დამახვია და განვუდექი იმას, რის წინაშეც ქედს ვიხრიდი; ჩემი საბრალო მეგობრები კი ფართხალებდნენ და ცდილობდნენ, როგორმე მიეღწიათ ნაპირამდე, სადაც მისხალი მაინც იქნებოდა ცხოვრებისეული სიმართლისა, მაგრამ ეფექტურად ნაგები რეჟისორული მონახაზი მათაც „ითრევდა“ და ისინიც, დახრჩობის პირას მისულნი, სუნთქვაშეკრულები ფსკერისკენ მიექანებოდნენ. ზოგიერთები, მაგალითად, გოგი გეგეჭკორი და კოტე მახარაძე მაინც ახერხებდნენ წყლიდან ამოდრომას, მაგრამ რა ღლეში იყვნენ, რა სანახევები!

რა შორს იყო ეს ყველაფერი ჩვენი „ფუჩიკისგან“, თანაც ახლა, როდესაც ჩვენს საკუთარ ისტორიაზე ვყვებოდით...

გასინჯვაზე დარბაზი გადატენილი იყო. დაწყებიდან ხუთი წუთის შემდეგ მივხვდი, რომ ყველაფერი დაინგრა და ჩამოიქცა. სცენაზე რაღაც უაზრობა ავაგე და ეს გადმონაშთი კატეგორიულად არ მიესადაგებოდა ღლეეანდელ ღლეს. ქანდარიდან, სადაც ვიჯექი, ხელისგულზე დადებულავით მოჩანდა სცენაც და დარბაზიც, და ისე ნათლად წარმომიდგა ყველაფერი...

გასინჯვის მერე განხილვა მოეწყო. ძველი ბოლშევიკები, რომლებიც წარმოდგენას ესწრებოდნენ, მოითხოვდნენ, რომ სცენაზე ყველაფერი ისე ყოფილიყო, როგორც ოდესღაც სინამდვილეში იყო. კრიტიკოსები ადამიანისადმი ინტერესის დაკარგვის, წმინდა ფორმალური ამოცანებით გატაცებისა და გადაჭარბების, ზედმეტობების გამო მლანძღავდნენ. განხილვა ზედიზედ რამდენიმე ღლე გრძელდებოდა, გეგონება, რაღაც საერთო-სახალხო უბედურება მოხდაო. თავს ისე ვგრძნობდი, როგორც ბავშვი, რომელმაც ცხელ ჩაიდანს წაავლო ხელი, ამ დროს კი უფრო მაგრად დაარტყეს ხელზე, მეტჯერ რომ აღარ გაემეორებინა. კრიტიკა, კაცმა რომ თქვას, მართებული იყო.

მერე სპექტაკლი გადავაკეთე და კიდევ იყო გასინჯვა, მერე — პრემიერა. მერე კი „ტარიელ გოლუა“ ქართული ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვში წავიღეთ და, ვინაიდან ამ

შემთხვევისთვის სხვა შესაფერისი სპექტაკლი არ აღმოჩნდა, რუსთაველის თეატრის გასტროლები სწორედ ამით გახსნეს. შემდეგ შეგვაქეს, როგორც ეს, ჩვეულებრივ, დეკადებზე ხდება ხოლმე. მე კი ამ სპექტაკლს ხშირად კომმარულ სიზმრებში ვხედავდი.

ასე დასრულდა ჩემი მცდელობა, პეროიკულ-რომანტიკულ ტრადიციათა მიხედვით გამეგრძელებინა მუშაობა. არა, არ შეიძლება ვიღაცის წამხედურობითა თუ წაბაძვით აკეთო სპექტაკლი. ამაში რაღაც არაბუნებრივია — აღადგინო დიდი ხნის წინ არსებული და იფიქრო, რომ თანამედროვეობას შეუთავსებ. ვიღაც მიყვებოდა, რომ გადაუწყვეტიათ, ცნობილი გორის ატამი რაღაცნაირად ვაშლთან შეეჯვარებინათ, რომ ატამს ყინვის არ შეშინებოდა. შედეგად მიიღეს ძნელად მოსაწელებელი ვაშლატამა, რომელიც არ იჭმებოდა.

არა და არა. არ შეიძლება იმ გზაზე გაჩერება, რომელსაც შენად გრძნობ და მიიჩნევ. გაჩერება, უკან დაბრუნება იგივეა, რომ ტყვედ ჩაბარდე. საკუთარი უნდა ეძებო და დაუღალავად არკვიო, როგორი თეატრი სჭირდება დღევანდელ დღეს და შესაძლოა, ხვალინდელსაც. მხოლოდ ამაზე უნდა იფიქრო.

შემოქმედის ცხოვრებიდან რჩება ძირითადი ეტაპები — ისევე, როგორც გზებზე აღმართული ნიშანსვეტები, წარმატებათა ძეგლები. აი, სწორედ ეს გზაა შენი ტრადიცია. საითკენ წავა ის შენ შემდეგ, არავინ იცის. იქნებ, სულაც გაწყდება, თუკი დრო ამ გზაზე უარს იტყვის და სხვა, საწინააღმდეგო მიმართულების გზებს გააგრძელებს. ტრადიცია — ეს არ არის სტილი, მანერა, ეს არის ის, რაც შემოქმედს ბუნებით ახასიათებს და ძვირფასია მათთვის, ვინც მის შემდეგ იცხოვრებს. ტრადიცია საუკეთესოა, რაც ადამიანებს აქვთ, რაც შემთხვევითი კი არ არის, არამედ ასწლეულების მანძილზეა დაღეჭილი, „დადუღებული“. კარგად გვახსოვს ის დრო, როდესაც არ ღებულობდნენ შოსტაკოვიჩს, პროკოფიევს, ახლა კი ეს — კლასიკაა. ახალი თაობის შინაგანმა სამყარომ ჰარმონიული კავშირი დაამყარა იმასთან, რაც უწინ ბევრს სწორედ „დისჰარმონიულობით“ ჭრიდა ყურს, — მუსიკალური ტრადიცია გამდიდრდა.

ტრადიცია სამარადჟამოა, როგორც ჯერის მონასტერი. ზოგჯერ მგონია, რომ ის არავის აუგია, თითქოს დროის ასათვლელად, ხალხის, ერის ხასიათის გასაგებად ის სულ იყო, მუდმივად. ეს პატარა ტაძარი გმირულია, ვაჟკაცური, იმიტომ რომ მშვიდად და მტკიცეაა აღმართული მთაგრეხილზე და საუკუნეთა შემოსევას გაუძლო. ის ბრძენი მოხუცივით რომანტიკულია, ადამიანურიც და, ამავე დროს, ჩანაფიქრის მხრივ — საოცრად უბრალო. მასში არაფერია ზედმეტი, დემონსტრაციული, თვალშისაცემი. ადამიანი მის გვერდით არ კარგავს თავის ბუნებრივ მასშტაბს, ადამიანად რჩება. ეს ტაძარი იმ ადამიანებსაც გამოხატავს, რომლებმაც იგი შექმნეს და ბუნებასაც, — მხოლოდ ამ ქართულ ბუნებას, უფრო სწორად, იმას, რაც მუდმივია მასში. ამიტომაცაა, ასე კარგად და მშვიდად რომ გეფიქრება მის ძველ კედლებთან.

ამას წინათ წავიკითხე, რომ მილანის სახელგანთქმული ტაძარი დროისა და მოწამლული გარემოს ზემოქმედებით ინგრევა, ძალიან დასანანია, მაგრამ ამაში გასაოცარი არაფერია. თანდათან ყველაფერი, თუნდაც, ყველაზე მშვენიერი, ინგრევა. ენერგიის, საშუალებების, ცოდნისა და გამოცდილების წარმოუდგენელი კონცენტრაციაა საჭირო იმისთვის, რომ ეს ინგრევა შეაჩერო, ანდა შეეწინააღმდეგო მას.

დროის ზეწოლით ჩვენი ამხანაგობაც, ჩვენი „შვიდკაცაც“ შეიცვალა. ამის მიზეზი კი საკმარისზე მეტი იყო.

აი, პირველი, — მრავალთაგან ერთ-ერთი.

თეატრში გაჩნდა ორი მიმართულება, მსგავსად ერთი ნაყოფის ორი ნახევრისა, ერთი მარცვლის ორი ლეზნისა. თითქოსდა, ერთს უნდა ესაზრდოებიან მეორე. ლეზნები არასიმეტრიულია და თუ მართალია ის, რომ ასიმეტრიული ყოველთვის უფრო აქტიურია, უფრო ქმედითი, ე.ი. ესეც სტიმულია შემოქმედებითი თანაარსებობისთვის.

თეატრში განსხვავებული მხატვრული ხელწერისა და მეთოდის ორი რეჟისორი მუშაობს. მათი სპექტაკლები მანერითაც, გარეგნულადაც განსხვავდება ერთმანეთისგან. ისე, კაცმა რომ თქვას, ასეთ სიტუაციაში უჩვეულო არაფერია, — შეიხედეთ ნებისმიერ თეატრში, თითქმის ყველგან იგივე ვითარებაა.

თავიდან რეჟისორები შეწყობილად მუშაობენ, თუმცა, ერთი მათგანი უფროსია, მეტი გამოცდილების მქონე, მეორე კი — უფრო ახალგაზრდა, „უმწიფარი“. ისე მუშაობენ, რომ ერთმანეთს ხელს არ უშლიან. ზოგჯერ, ადამიანურად, შურთ კიდეც ერთმანეთის წარმატებისა, მაგრამ ესეც ხომ ბუნებრივი, ჩვეულებრივი ამბავია.

მაგრამ მერე, რომელიმე მათგანს „გარედან“ დაუწყებენ დახმარებას, მხარდაჭერას, მეორეს კი — არა. ერთს „ნოვატორს“ (სალანძლავი მნიშვნელობით, ანუ ტრადიციების დამრღვევს) უწოდებენ, მეორეს კი პირიქით, წინაპართა საქმის დამცველად და გამგრძელებლად გამოაცხადებენ.

და მაშინ თითოეული რეჟისორის ირგვლივ იწყება მსახიობთა ჯგუფების ორგანიზება. ახლა უკვე მათ შემოქმედებითი ინტერესი კი არ აერთიანებთ, არამედ რაღაც სხვა. ეს უკვე *მხარეები* და თითოეული მათგანი გულშემატკივრებისა და მრჩეველების მხარდაჭერით (როგორც ეს სტადიონზე ხდება ხოლმე), ერთმანეთის ჯიბრზე იწყებს სპექტაკლების დადგმას. მსახიობებიც, იმისდა მიხედვით, თუ სად არის წარმატება, ერთი ჯგუფიდან მეორეში იწყებენ გადარბენას. ყველანი ადამიანები ვართ. ვისი საქმეც ყვავის და იფურჩქნება, მის გვერდით უამრავი მეგობარია, ხოლო ვინც მარცხი განიცადა — მის ირგვლივ უდაბნოა. ეს მწარე ჭეშმარიტებაა — ცხოვრებისაც და თეატრისაც.

ბოლოს, ბრძოლაში აქტიურად ებმება კრიტიკა: იბეჭდება წერილები, რომლებიც ერთ მხარეს ხოტბას ასხამს, მეორეს კი ლანძლავს. ამ შიდასახეობრივ, შიდათეატრალურ ბრძოლაში თანდათან ზემდგომი ინსტანციებიც ებმება. გარკვეული პერიოდი ისინი ორჭოფობენ, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ირჩევენ მხარეს,

რომელიც უფრო პერსპექტიული და, ასე ვთქვათ, უფრო საიმედო ჩანს და დღევანდელ მოთხოვნებს პასუხობს.

ამ ყველაფერს კიდევ ემატება რაღაც საპასუხისმგებლო, პრესტიჟული გასტროლები. ყველამ იცის, რომ ასეთი გასტროლები არცთუ იშვიათად ძალიან მავენდ მოქმედებს თეატრის განვითარებაზე. შეჯიბრება ომად იქცევა, აზარტი მატულობს. მერე პრესაში წარმატების მოსაპოვებლად იწყება ბრძოლა – აუცილებელია დაბრუნდე ფურორის დამამტკიცებელი მასალით. გასტროლების საქებარი რეცენზიები ჯილდოა თეატრისთვის, მაგრამ ზოგჯერ დიდი ბოროტებაცაა, ყოველ შემთხვევაში, ასეთი რეცენზიებით ბევრი რამის დაფარვა და ბევრი რამის საბოლოოდ არეუ-დარევა შეიძლება.

... ახლა ვფიქრობ: განსხვავებულმა რეჟისორებმა სწორედაც რომ გვერდიგვერდ უნდა იმუშაონ! ისინი სწორედ თავისი განსხვავებულობით ეხმარებიან ერთმანეთს განვითარებაში. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება, შემოქმედებითი და ადამიანური განსხვავებულობის საფუძველზე, შემოქმედნი, როგორც მოწინააღმდეგეები, ისე დააჯახო ერთმანეთს. პირიქით, ყველა ღონე უნდა იხმარო, რომ ისინი გააერთიანო, დააჯერო, რომ ერთად უფრო ძლიერები არიან. დაე, თუკი შეუძლიათ, ერთად იმუშაონ და თუ არ შეუძლიათ, მშვიდად დაშორდნენ ერთმანეთს, როგორც ეს ინტელიგენტურ ოჯახებში ხდება ხოლმე. მხოლოდ ერთი რამ იკრძალება: ისინი ერთმანეთის წინააღმდეგ არ უნდა ამხედრო.

ეს რეჟისორები ხომ ღვამდნენ სპექტაკლებს და თავიდან არც კი ფიქრობდნენ, როგორია ეს დადგმები – „პათეტიკურ-ჰეროიკული“, „ფსიქოლოგიური“ თუ „რომანტიკული“. ეს მერე შეარქვა ვიღაცამ ასე. რეჟისორები კი სცენაზე ცხოვრებას თხზავდნენ, ღვამდნენ ისე, როგორც ბუნება და სკოლა ჰკარნახობდა მათ. ღვამდნენ სხვადასხვას, სხვადასხვა ხერხით. აბა, სხვაგვარად როგორ უნდა იყოს? რა უნდა იყოს?

ჯერ კიდევ ომამდე, შემთხვევით მოვხვდი „გოსკინპრომთან“ არსებულ სამსახიობო სტუდიაში დიმიტრი ალექსიძის სპექტაკლზე „ორი ბატონის მსახური“. სპექტაკლი ომახიანი,

ბობოქარი მუსიკალური შესავლით იწყებოდა, მერე სწრაფად იხსნებოდა ფარდა, კულისებიდან პანტალონე გამოვლიდა, მის უკან კი ფერად-ფერადი ბალიშები მოფრინავდა — ასე გამოხატავდა ჭირვეული კლარიჩე თავის პროტესტს. ყველაფერი ელვისებური ტემპით ვითარდებოდა. მხიარული ოინები ერთი მეორეს მოსდევდა, სტუდიელები მხიარულობდნენ და თავის თამაშში მაყურებელთა დარბაზსაც იოლად იყოლიებდნენ.

ომში ხშირად ვიხსენებდი ხოლმე ამ სპექტაკლს. ომის შემდეგ, თეატრალურ ინსტიტუტში შესვლისას, რეჟისურის გამოცდაზე „ორი ბატონის მსახურის“ სადადგმო გეგმას ვაბარებდი. ალბათ, ეს იყო კვალი, რომელიც ალექსიძის სპექტაკლმა დატოვა ჩემს მეხსიერებაში.

როდესაც ალექსიძის შემოქმედებაზე წერენ, რატომღაც არ ახსენებენ „ორი ბატონის მსახურს“. ბევრია დაწერილი მის მიერ დადგმულ მონუმენტურ და ჰეროიკულ ტრაგედიებსა თუ ოპერებზე, მაგრამ დაუმსახურებლადაა მივიწყებული მისი ნიჭის ბრწყინვალე კომედიური თვისება. დიმიტრი ალექსიძის ნიჭის ამ მხარემ სიცოცხლე მიანიჭა დახვეწილ „საპატარძლოს აფიშიდან“ (რა კარგად თამაშობდნენ იქ მსახიობები, რა არაჩვეულებრივი იყო ირაკლი გამრეკელის დეკორაცია, — მარტო ოქროს ჩარჩო და კიბე რად ღირდა!), მისი დახმარებით შეიქმნა შესანიშნავი მსახიობური სახეები „პეპოში“ (მანჯგალაძე, ჩახავა, ჩხეიძე, მახარაძე), ამ ნიჭის წყალობით რეჟისორის რეპეტიციები (თუნდაც, „დონ სეზარ დე ბაზანის“) ხშირად გადაქცეულა იმპროვიზაციის დღესასწაულად. ამ რეპეტიციებზე მის კომედიურ ფანტაზიას საზღვარი არ ჰქონდა. ალექსიძე თავად ბობოქრობდა, საოცრად მხიარულობდა, ქვეყნად უბედნიერესი კაცი იყო და მას არამარტო მსახიობების, არამედ რეპეტიციაზე დამსწრე უცხო ადამიანების გატაცებაც შეეძლო. ის ყოველთვის გატაცებულია. მისთვის აუცილებელია, ჰყავდეს მაყურებელი. ყველას როდი უყვარს რეპეტიციაზე მაყურებლის დასწრება, ამ რეჟისორს კი მაყურებელი არ უშლის, პირიქით, ეხმარება. ის მაშინვე ცოცხლდება და იქვე, ძალდაუტანებლად და თამამად გადაეშვება ხოლმე იმპროვიზაციის ნაკადში.

მახსოვს, მან თეატრალური ინსტიტუტის რომელიღაც საღამოზე ლაბადა მოიხურა, ქუდი დაიხურა და მომხიბვლელ ვალენტინა გამსახურდიასთან ერთად თავისივე მოგონილი ცეკვა იცეკვა. შეუძლებელია, ვინმე გულგრილი დარჩენილიყო — ყველა იცინოდა და ტაშს უკრავდა. ეს უიშვიათესი ნიჭია, როდესაც შეგიძლია, ცხოვრებისეული სიტუაცია საკუთარი ბუნების გამოსავლენად გამოიყენო. მაშინაც კი, როდესაც ალექსიძე სერიოზული მოხსენებით გამოდის, ადამიანები იღიმებიან. ზუმრობა ცხოვრებას უადვილებს, ეხმარება მას. ალექსიძე ბევრს დგამდა, დგამდა სხვადასხვა თეატრში. კომუნიკაბელური და არაჩვეულებრივად მომხიბვლელი, თავის გატაცებებში სხვებსაც იყოლიებდა. და, აი, რეჟისორი ზალხმრავალმა, მონუმენტურმა ტრაგედიებმა გაიტაცა. მის სპექტაკლებს — „ოიდიპოს მეფეს“ და „ბახტრიონსი“ — უზარმაზარი წარმატება ხვდა წილად, მათ საკავშირო გამოხმაურება პოვეს და რეჟისორსაც დამსახურებული სახელი და ღირება მოუტანეს.

... ყელაფერი კარგად იქნებოდა, თეატრში მესამე — ხელმძღვანელი, გონივრული, დიდი გამოცდილების მქონე ძალა რომ აღმოჩენილიყო. იგი შეძლებდა „ბიოლოგიური წონასწორობის“ შექმნას, მოახდენდა პარმონიზაციას, დააშოშმინებდა, დაამშვიდებდა ვითარებას. მაგრამ ჩვენთან, სამწუხაროდ, ასეთი ძალა არ აღმოჩნდა. მაშინ ეს ურთულესი ფუნქცია თავის თავზე შესანიშნავმა მსახიობმა სერგო ზაქარიაძემ აიღო, რომელიც ჩვენთან მარჯნიშვილის თეატრიდან გადმოვიდა. სერგო ცდილობდა, გაეერთიანებინა, შეეამხანაგებინა ორი „მიმართულება“. ის იბრძოდა იმისთვის, რომ თეატრში კელავინდებურად, როგორც ახმეტელის დროს, შექნილიყო ამაღლებული, მონუმენტური, მრავალფეოგურიანი სპექტაკლები, მაგრამ, ამავე დროს, შენარჩუნებულიყო და განვითარებულიყო ის ხაზი, სადაც თეატრალურობა ფსიქოლოგიზმთან იქნებოდა შერწყმული. იგი, როგორც ორივე მიმართულების სპექტაკლებში მონაწილე მსახიობი, ყველა ღონეს ხმარობდა, რომ თეატრში ძიების შემოქმედებითი ატმოსფერო შეექმნა. თავისი ღრმა ადამიანური ნიჭის ძალით იგი შთაგონებას მატებდა საზეიმო-

ევექტურ დადგმებს და ახალგაზრდებთან ერთად, თანაბრად მათი ძალისხმევით, მცირე სცენაზე მუშაობის ახალი საშუალებების ძებნისკენ მიისწრაფოდა.

მაგრამ, მიუხედავად ზაქარიადის ყოველგვარი მცდელობისა, შემოქმედებითი წონასწორობის ხელის შემშლელი ძალები უფრო ძლიერი აღმოჩნდა. თეატრში ცხოვრება გაძნელდა.

საერთო თეატრალური სიტუაცია არ შეიძლება არ ასახულიყო ჩვენს თანამეგობრობაზე, სამომავლო გეგმებზე, ბოლოს და ბოლოს, ჩვენს ყოველდღიურ ურთიერთობაზე.

გარდა ამისა, როდესაც ჩვენი თანამეგობრობა ჩამოყალიბდა, ყველანი – ახალგაზრდები, დაუოჯახებლები, საზრუნავისა და ამქვეყნიური ვალდებულებებისგან თავისუფალნი ვიყავით – ჩვენ მხოლოდ საყვარელი საქმე გვითქვამოდა. მაგრამ, წლებთან ერთად, თითოეული ადამიანი ახალ-ახალი პრობლემისა თუ საზრუნავის წინაშე დგება. ხელოვნებაში ისინი არცთუ იშვიათად შედიან კონფლიქტში იმ თავგანწირვასა და უანგარობასთან, რაც დასაწყისში განამტკიცებს ახალგაზრდების თანამეგობრობას. და, აი, სწორედ ეს პრობლემები დადგა ჩვენ წინაშე მთელი სიგრძე-სიგანით არა ერთი სეზონისა და არა ერთი წლის განმავლობაში.

ზუსტად ვეღარც კი ვიხსენებ, როდის მოხდა ეს ყველაფერი, მაგრამ მახსოვს, როგორ საშინლად ავლელი, როდესაც რადიოთი ჩემი მსახიობების ზმა მოვისმინე – ისინი შემოსავლის გულისთვის „ფურცლიდან“ რაღაცას კითხულობდნენ მიკროფონში. ეს იყო პირველი ნიშანი განდგომისა, განდგომისა იმისგან, რაც ყველაზე მნიშვნელოვნად და ძვირფასად მიგვაჩნდა.

... ამას წინათ ტელევიზიის საქმეებთან დაკავშირებით მსახიობ ვალერიან გუნიას სახლში მოვხვდი. ეს სახელი – დიდებული ფურცელია ქართული თეატრის ისტორიისა. ვ. გუნია მხოლოდ მსახიობი კი არ იყო, არამედ რეჟისორი, დრამატურგი, მთარგმნელი, თეატრალური ჟურნალის გამომცემელი. იგი სულაც არ ყოფილა განდგეილი, პირიქით, საზოგადო მოღვაწე იყო – სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით. შევედი თუ არა

ბინაში, შევიგრძენი სურნელი რაღაც შორეულის, მაგრამ ჩემთვის უსაზღვროდ მახლობელის, ძალიან-ძალიან ძვირფასის: აი, საწერი მაგიდა, რომელთანაც ეს ადამიანი მუშაობდა, აი, წიგნებით სავეს მშვიდი კარადები... ასეთი კითხვა გამიჩნდა: კი მაგრამ, თანამედროვე მსახიობებს რატომ არ აქვთ ასეთი საწერი მაგიდა? რატომ იყო ძველი თაობის, უზადოდ აღზრდილი ინტელიგენტისთვის ეს აუცილებელი, დღევანდლებისთვის კი — არა? აქ, ალბათ, გარკვეული კანონზომიერება არსებობს. სხვათა შორის, არც მე მაქვს მაგიდა...

აი. მისი ნივთებიც: პენსე, მოზრდილი საწერი მოწყობილობა, ბრინჯაოს მოსართავებით გაწყობილი შავი ლაქის პიუპიტრი, პიუპიტრზე — „ვეფხისტყაოსანი“, მუქ ლურჯ ყდაში ჩასმული უშველელელი გამოცემა. ვ. გუნიას სისტემატურად კითხულობდა ამ ტექსტს. თაროებზე უამრავი წიგნია, მათ შორის შექსპირის სამტომეული, შესანიშნავი პედაგოგის, ი. გოგებაშვილის სამახსოვრო წარწერით. აქვია ვ. გუნიასთვის იუბილეზე მიერთებული „დაფნის“ გეირგინის სასწაულად გადარჩენილი ბრინჯაოს ფურცელი, კედელზე თამარ მეფის სურათი კიდია, გვერდით კი სავარძელი დგას, რომელშიც ხშირად იჯდა, ისვენებდა და ფიქრობდა ზოლმე უკვე ასაკში შესული მსახიობი.

ინტელიგენტობა, სულის სიმაღლე, ადამიანური სილამაზე, ბოლოს და ბოლოს თავმდაბლობა, — აი, რისი სურნელი შევიგრძენი ამ ბინაში, რომელიც აქამდე, რატომღაც, არ არის მუზეუმად ქცეული. ასე მგონია, თავად ბინის ამგვარი გარემოც ხელს უწყობდა ჩვენს წინამორბედს, ძველ ოსტატს, რომ ყურადღება მოეკრიბა, კონცენტრირებულად, მთელი გულისყურით ეფიქრა პიესაზე, როლზე, ხელოვნებაზე. არა და არ მტოვებს მძაფრი შეგრძნება იმისა, რომ რაღაც, ჩვენი საქმისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანი, გაქრა... როგორ მწყდება გული!

... ვნახე ბალტიისპირეთიდან ჩამოტანილი საკმაოდ გახმაურებული, პრემირებული, საფესტივალო სპექტაკლი. სცენაზე წარმოდგენილი იყო ცირკი თავისი ფეიერვერკით,

აკრობატებით, მღეროდნენ ზონგებს — ზოგჯერ რაღაცაზე მინიშნებით, ზოგჯერ მინიშნების გარეშე. იგულისხმებოდა, რომ კლოუნის ნილაბი მაყურებელთან სოციალურ პრობლემებზე სერიოზული დიალოგის გამართვას უწყობდა ხელს. მე კი უცებ მომეწყინა. რაღაც მშფოთვარემ გამიელვა თავში (ასე, გვიან საღამოს ღამურები გადაუქროლებენ ზოლმე დედმიწას): როგორ მომბეზრდა ეს ყველაფერი! მომინდა, რომ რომელიმე მსახიობს, უცებ, რეჟისორის მითითებების ზუსტი ფორმალური შესრულებისთვის დაენებებინა თავი და საკუთარ თავს ჩაღრმავებოდა, როგორც ამას იოგები აკეთებენ, თავის სამსახიობო საქმეზე, როლზე, მხატვრულ სახეზე დაფიქრებულიყო. იქნებ, ამისთვის იყო საჭირო საწერი მაგიდა ანდა მოსახერხებელი ტახტი ან კიდევ რაღაც სხვა, რაც სირბილისთვის არ განგაწყობდა? ისე მომინდა, რომ ეს ორომტრიალი მიწყნარებულიყო, აკრობატებიც დამშვიდებულიყვნენ, დაშოშმინებულიყვნენ, მე კი, როგორც მაყურებელი, დაეფიქრებულიყავი ადამიანებზე, რომლებიც ჩემ წინ იმყოფებოდნენ.

მსახიობსაც და მაყურებელსაც გარკვეული კონცენტრაცია სჭირდება, რათა სპექაკლში გარკვევა მოახერხოს. რატომ დავეჭვდით ამაში?

ოღესღაც ნემიროვიჩ-დანჩენკო ამბობდა, რომ რეჟისორი მსახიობში უნდა მოკვდეს, ახლა პირიქით, მსახიობი მოკვდა რეჟისორში. მაგრამ მე სულაც არ მინდა ამ მსხვერპლის მიღება! განა არ შეიძლება, ყველანი ცოცხლები ვიყოთ და ყველას თავისი ადგილი ჰქონდეს სცენაზე? ისე, როგორც ეს ჰქონდა სტანისლავსკის, ვახტანგოვს, მარჯანიშვილს. ამიტომაცაა, ალბათ, ასე გულისამაჩუყებლად რომ მოქმედებს ჩემზე საწერი მაგიდის პატრონის განათლებულობა და ინტელიგენტურობა. მან მშვიდად, აუჩქარებლად ძალიან ბევრი რამ გააკეთა ქართული კულტურისთვის. მინდა ჩემს მსახიობებთან მივიღე და ვუთხრა: შეაჩერეთ ეს სულებური რბენა არსაით, პროფესიულად მოეკიდეთ თქვენს საქმიანობას, ნუ მიეყიდებით ჩემს რეჟისორულ ხელოვნებას! აღუდექით

წინ ჩემს უგუნურ მისწრაფებას, რომ თქვენ მხოლოდ ჩემი ჩანაფიქრის შემსრულებლად გაქციოთ. საწერ მაგიდას მიუჯექით, ანდა სავარძელში ჩასხედით, სადმე დასხედით, იქ, სადაც შეიძლება დამშვიდდეთ და ყურადღება მოიკრიბოთ...

ვალერიან გუნიას წიგნს ვიღებ და ვკითხულობ. ეს 1889 წელსაა დაწერილი: „აქტიორი იმ პირად იქცევა, რომელსაც წარმოადგენს და ამ გარდაქცევაში იგი ხედავს სიზარულსა და სიამოვნებას. მის ტყავ-ხორცში ძვრება სხვა კაცი, მისივე ნიჭით და ხელოვნებით შექმნილი, რომელიც აქტიორს თავის თავს ავიწყებს და ნებაუნებლიედ მის გულსა და ღვიძლში შედის...

არტისტს უნდა ჰქონდეს არაჩვეულებრივი ნარნარი გრძნობიერება და ყოველივე, ჩვეულებრივი თვალისაგან შეუმჩნეველი, წერილმანების გამჭვრეტელობა და ამ წერილმანების ერთად აკინძვა თავის მგრძნობიარე და ნარნარი ბუნების ძაფზე“. რა ზუსტად და კარგადაა ნათქვამი.

... მაშ, ასე, ჩვენ უკვე გავრბოდით და ვჩქარობდით, მაგრამ რაღაც ხანი ჯერ კიდევ ერთად ვიყავით. „ტარიელ გოლუას „წარუმატებლობას არ უმოქმედია ჩვენს მეგობრობაზე, შესაძლოა, ცოტათი თავგზა აგვიბნია, როგორც ნოქდაუნის დროს ხდება ხოლმე რინგზე. დამნაშავე მე ვიყავი – იმ გზით წავედი, რომელიც ორგანულად უცხო იყო ჩვენთვის და სხვებიც თან გავიყოლიე. შემფოთების მიზეზი ნამდვილად არსებობდა. და მაინც, ჩვენ ჯერ საკუთარ ადგილებზე ვიყავით: პირველი, მეორე, მესამე, მეოთხე, მეხუთე, მეექვსე, მეშვიდე და მე. თუმცა, ჩვენს ურთიერთობაში ოდნავ შესამჩნევი ნიუანსები გაჩნდა. მაგალითად, მესამე აშკარად გაემიჯნა სხვებს, პირდაპირი მნიშვნელობით კი არა, არამედ შინაგანად. ფიზიკურად ის სულ ჩვენთან ერთად იყო, მაგრამ რაღაცნაირად დაკარგა საერთო საქმისადმი ინტერესი, აღარ იყო ინიციატორი.

ისე, ეს სავესებით კანონზომიერი მოვლენაა კოლექტივში. ერთი დამწყებთაგანი ნელ-ნელა ჩამოშორდება ხოლმე საქმეს. რატომ? მოდი, ვიფიქროთ ამაზე. ის არ იღებს იმას, რასაც ელოდა. მისი ფიზიკური და სულიერი ენერგიის დანახარჯს ვერ ავსებს წარმატება, ისეთი წარმატება, რითიც თითქმის ყველა მისი მეგობარი სარგებლობს. პოპულარობა, თითქოსდა, სხვის ხარჯზეა მოპოვებული — ეს კი საწყენია და მტკივნეული. მაგრამ ამგვარი დრამის არსი ზომ იქამდე დადის, რაც ჩვენზე არ არის დამოკიდებული. ეს შეიძლება ერთი მარტივი სიტყვით გამოიხატოს — ნიჭი. ერთ მსახიობს მეტი ნიჭი აქვს, მეორეს — ნაკლები, და აქ ვერას გახდები. მაგრამ განა შეიძლება ივარაუდო, რომ ვიღაც საკუთარი ნებით დათანხმდება დადგეს წარმატების ქვედა, მეორე ანდა, სულაც, მესამე საფეხურზე? პირველივე ნაბიჯებიდან ვცდილობთ, მხოლოდ და მხოლოდ პირველზე აღმოვჩნდეთ. და მაშინ თანახმა ვართ ბოლომდე შევინარჩუნოთ თანამოაზრობა და სტუდიურობის სული — თუკი ყველანი პირველ საფეხურზე ვიდგებით.

მაგრამ ცხოვრება, საბოლოო ჯამში, ამ ჩვენს სურვილებს არ უწევს ანგარიშს. ამ მხრივ იოლადაა საქმე ორკესტრში: იქ დაწესებულია, რომ არის პირველი ვიოლინო, მეორე, მესამე და არავის ძალუძს ეს წესრიგი, მნიშვნელოვნების ეს განაწესი დაარღვიოს. თეატრებში უწინ არსებობდა ამპლუა: გმირი-შეყვარებული, რეჟონიორი, უბირი კაცი, კომიკური დედაბერი და ა.შ. ყველაფერი ნათელი და გასაგები იყო. ერთი — გმირი-შეყვარებულია, მეორე — გულუბრყვილო კაცი. ამპლუას იერარქია ჯერ კიდევ სამხატვრო თეატრში, მისი დაარსების დროს მოსპეს. იქ მტკიცე, ურყევი იყო რეჟისორის მხატვრული ავტორიტეტი. დღეს, როგორც ყოველთვის, ერთ მსახიობს წარმატება აქვს, მეორეს — არა. ვინ არის დამნაშავე? რეჟისორი. ერთნი რეჟისორისგან მთავარ როლებს ღებულობენ, მეორენი — მხოლოდ მეორეხარისხოვანს. და ვინ არის თეატრში თანახმა, იყოს მეორეხარისხოვანი? მხოლოდ ბევრი წლის შემდეგ, მრავლის მნახველი მსახიობი ეჩვევა თავის მდგომარეობას, მაგრამ მაინც არასოდეს შეეგუება მას. ის უბრალოდ შეწყვეტს გაბრძოლებას. ფერმწერი მშვიდად

ახდენს კონსტატირებას: ეს საღებავი უკვე გამოშრა, გახმა და არაფრად ვარგა. თეატრში შეუძლებელია თქვა: ეს მსახიობი არ ვარგა. იქ — საღებავია, აქ — ადამიანი! ცოცხალი ადამიანი თავისი მგრძნობიარე სულით, მოშლილი ნერვული სისტემით, თავისი ოცნებებით, მოპოვებული მდგომარეობით. არსებობს განსხვავება ეჭვიანობას ანდა შურსა და ღრმა ადამიანურ წყენას შორის. შენს გვერდით მყოფ მეგობარს ყველა ულოცავს წარმატებას, მაშინ, როდესაც შენ არც კი გამჩნევნ. ეს შენი მეგობარი კი მუშაობისას სულაც არ ხარჯავს იმ უზრმახარ ენერგიას, რასაც შენ, და საერთო საქმეზე სულაც არ ზრუნავს ისე, როგორც შენ...

დამეთანხმებით რომ ასეთმა უსამართლობამ სასოწარკვეთამდე შეიძლება მიიყვანოს ადამიანი. და, აი, ყველაზე ერთგული წევრი უკმაყოფილო, მუდმივად ნაწყენ ადამიანად იქცევა, მერე კი უარესი ხდება — ის ღია მტრადაც შეიძლება გექცეს. მაგრამ, უფრო ხშირად ის, უბრალოდ, ცინიკოსად ყალიბდება ხოლმე. საშინელი დაავადებაა ურწმუნოება. ამაღლებულის, იდეალის რწმენა ქვეცნობიერად ჯილდოს ითხოვდა, ხმაბლალ აღიარებას ელოდა. მაგრამ ჯილდო რომ ვერ მიიღო, რწმენა მოკვდა.

ერთხელ (ჯერ კიდევ შორეულ დროს) ჩემსა და ჩემს „შვიდკაცას“ მეგობრებს შორის კონფლიქტი მოხდა. მათ, ცოტაოდენი ფული რომ ეშოვათ, გადაწყვიტეს, საზაფხულო გასტროლებისათვის მოემზადებინათ საკონცერტო პროგრამა. მე ამ წამოწყებისგან შეურაცხყოფილი დავრჩი. აკი, შეფიციეთ ერთმანეთს სარდაფ „გემოში“, რომ ყველაფერს ბოლომდე გავიღებდით ჩვენი ცხოვრების საყვარელი და მთავარი საქმისათვის! აკი, ფიცი დავდეთ, რომ ყველა ღონეს ვიხმარდით ჩვენი თეატრის წარსული დიდების აღსადგენად და, თუკი საჭირო გახდებოდა, უარს ვიტყოდით ყოველივე ყოფითზეც და იმაზეც, რასაც „პირველად მოთხოვნილებას“ ეძახიან. ახლა კი

საიდანდაც ეს რაღაც აშკარად უხეირო, ნახევრად ხალტურული საკონცერტო პროგრამა გამოხატა! ამან საშინლად აღმაშფოთა. ხელოვნება ადამიანისგან მთელ მის სიცოცხლეს ითხოვს, მაგრამ როდესაც ის ორ ნაწილად ყოფს ამ სიცოცხლეს, აქედან კარგი არაფერი გამოდის. არ შეიძლება ერთდროულად თან ქმნიდე, შემოქმედებით პროცესში იყო ჩართული, და თან ქვეყნის სიამენიც არ მოიკლო. აკი ამბობდნენ ძველად: „ვინც სიუხვის მწვერვალად არ მიიჩნევს იმას, რაც აქვს, მთელი ქვეყნის ბატონ-პატრონიც რომ გახდეს, მაინც ღარიბ-ღატაკი დარჩებაო“. არა, არ შეიძლება არაკეთილსინდისიერებას, უდიდამობას, კონფორმიზმს შეეგუო. სირცხვილი და თავის მოჭრა ჩვენ, თუკი მშვენიერი ხელოვნებისკენ სწრაფვას კეთილდღეობისთვის და მატერიალური წარმატებისთვის „წერილმანი“ ბრძოლით შევანაცვლებთ! რა უფლება გვექნება მაშინ, ვასწავლოთ და აღვზარდოთ ჩვენი მაყურებელი?!

ასეთი ტირადა წარმოეთქვი ჩემი საყვარელი მსახიობების წინაშე. მათ ჩუმად მომისმინეს, არაფერი თქვეს და დაიშალნენ.

მეორე დღით მათ ისევ მთხოვეს, დავხმარებოდი საკონცერტო პროგრამის მომზადებაში, რომლითაც ფულის საშოვნელად უნდა ემოგზაურათ. და მე მათ დავეხმარე. გულში ამას ღალატად აღვიქვამდი, მაგრამ მაინც ვატარებდი რეპეტიციებს.

მაშინ ოცდაათი წლის ვიყავი და ჩემს პათეტიკურ გამოსვლებში აღბათ გულუბრყვილობაც იყო და მაქსიმალიზმიც. მაგრამ ახლა უხერხულობას ვგრძნობ არა იმ გულუბრყვილო სიტყვების გამო, არამედ იმ მორჩილების გამო, რომლითაც მეორე დღეს საგასტროლო პროგრამის რეპეტიციას ვატარებდი. ყველა ამ საკითხის მიმართ დღესაც, სამოცი წლის ასაკშიც, აზრი არ შემიცვლია. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ასეთ მგზნებარე ტირადებს აღარ წარმოეთქვამ. შეძლებისდაგვარად ვცდილობ, რომ ჩემი სიტყვა და საქმე ერთმანეთს არ იყოს დაცილებული. ნუთუ იმისთვის, რომ ეს გაიგო, თეატრში ოცდაათი წელი უნდა გაატარო?!

ქვემოთ – ზღვაა, ზემოთ – ღრუბლები, ჩემს გვერდით – უშველებელი ფიჭვები.

ფარზე წარწერაა: „გახსოვდეთ! ზღვას ხუმრობა არ უყვარს!“ მეორე ფარზე – “ბანაობის წესები... ნებადართულია... აკრძალულია... სასტიკად აკრძალულია... „ ნაპირზე ბოძი დგას. მასზე ხან წითელ დროშას აღმართავენ, ხან კიდევ თეთრს. თეთრი დროშა – ზღვაში ბანაობა შეიძლება, წითელი დროშა – არ შეიძლება.

რაზე შეიძლება და რაზე არ შეიძლება ვწერო? უფრო სწორად – რაზე უნდა ვწერო? მე საკუთარ თავზე ვწერ და, ბუნებრივია, წამლაუწუმ ეჭვქვეშ ვაყენებ ჩემი პირადი გამოცდილების „საინტერესოებას“.

რითი ვიყავი მთელი ჩემი შეგნებული ცხოვრება დაკავებული? ვთხზავდი, სპექტაკლებს ვდგამდი. ეს იყო ჩემი ერთადერთი საქმიანობა. კიდე რა? ვცდილობდი, შემეკრიბა და აღმეზარდა თანამოაზრეთა (გაცვეთილი სიტყვაა, მაგრამ სხვა არ ვიცი) კოლექტივი. კიდე? გამუდმებით ვეძებდი ჩვენი შემოქმედების კანონებს, რაღაც წესებს, აი, იმის მსგავსს, ზღვის მახლობლად მდგარ ფარებზე რომ წერია.

– ამხანაგო, დასაშვებ ზოლში დაბრუნდი! ტივტივას იქით გასვლა აკრძალულია! – დაიღრიალა რადიომ.

თურმე, ვიღაც ჩვენ ყველას საიდანლაც გვითვალთვალებს. ვიღაცას შორს მოუნდა შეცურვა, ის კარგად ცურავს. მაგრამ მაინც არ შეიძლება, ტივტივას გასცდე, წესებისა და რეკომენდაციების გარეშე არ შეიძლება – იქ ზომ პრაქტიკული გამოცდილებაა თავმოყრილი. მათ გარეშე მეტი ალბათობაა იმისა, რომ აღამიანი დაიხრჩოს.

ჩემ გვერდით სკამზე ჩემი ახლობლები, ხელოვნების ცნობილი მოღვაწენი სხედან: მსახიობი ქალი, მსახიობი კაცი, კინორეჟისორი, ბალეტმაისტერი. მსახიობ ქალს ვეკითხები:

– რა მეთოდით მუშაობთ როლზე?

– არანაირი. ისე ვმუშაობ, როგორც ვგრძნობ. დღეს ყველა ასე მუშაობს. ვისაც როგორ შეუძლია.

– ინსტიტუტში გვაიძულებდნენ, სტანისლავსკი

ჩვენი უბედურება ისაა, რომ აღარ გვესმის, რა არის პროფესიონალიზმი — ჩვენი ნიჭისა და თანდაყოლილი ბუნებრიობის იმედად ვართ დარჩენილნი. ჩვენ იმით ვიზღუდებით, რითიც, ფაქტობრივად, გეშარებებს დაწყება. ნამდვილი ხელოვნება — ამ ზღვარს იჭრათ. თქვენ ამბობთ, რომ

ინსტიტუტის სკამიდან მოყოლებული, სტანილაესკის მიმართ მტრული დამოკიდებულება გაქვთ, — ამაში მხოლოდ თქვენი პედაგოგები, არცთუ ნიჭიერი „მიმდევრები“ და „მოწაფეები“ არიან დამნაშავენი. ისე, კარგი იქნებოდა, რიგიანად განგვეხილა და აღგვეწერა ეს ტიპი ადამიანისა, ამდენი ზიანი რომ მიაყენა ჩვენს თეატრს. ისინი მრავლად იყვნენ, ვინც, თავად არ უწყოდა, ისე ღალატობდა გენიალურ მეამბოხეს და მას ბუზღუნა, წვრილმანებს გამოკიდებულ, კირკიტა მოხუცად აქცევდა. მათ რაღაც მოსაწყენი, უფერული, პედანტური, არავის რომ აღელვებს, ისეთი რამ, რატომღაც, სტანილაესკის სახელით მონათლეს. ამას, ბუნებრივია, მოჰყვა წინააღმდეგობის რეაქცია! ვის რაში სჭირდება მეთოდია, რომელიც თეატრს კლავს?!

— უბრალოდ, სტანილაესკი მოდიდან გამოვიდა, — მენტორული ტონით წარმოთქვა ბალეტმაისტერმა.

და მე ვიგრძენი, რომ ჭეშმარიტება, რომელიც მეგონა, მაგრად მეჭირა, უცებ რაღაცნაირად გამისხლტა ხელიდან, გაბუნდოვანდა, ხოლო სიტყვა „მოდაზე“ ყოველგვარი მოხაზულობა, კონტური დაკარგა.

ჩვენ კიდევ დიდხანს ვისხედით და ზღვას გავცქეროდით. ზღვა მაინდამინც ვერ იყო „ხასიათზე“, და საოცარ, წარმოუდგენელ ტალღებს ახეთქებდა ნაპირს. ბოძზე წითელი დროშა აღმართეს. ჩვენ კიდევ ცოტათი წავიკამათეთ, წესიერად ვერაფერი გავარკვეეთ და მოვილაპარაკეთ, რომ ზვალ იმავე ადგილას შევიკრიბებოდით. მაინც სასარგებლოა ჩვენს საქმეზე სერიოზულად დალაპარაკება, — ამაზე ყველანი შევთანხმდით.

მაგრამ მეორე დღეს არავინ მოსულა. ნაპირთან მარტო ვიჯექი სკამზე და ვფიქრობდი... მოკლედ, იმ ყველაფერზე ვფიქრობდი, რაზეც ეს წიგნია დაწერილი.

რა უცნაური ვითარებაა — ჩვენ, ოთხი საკმაოდ ცნობილი პროფესიონალი, აქ ვისხედით და იმაზე ვკამათობდით, საჭიროა თუ არა სარეპეტიციო მეთოდია! რაღაც სიგიჟეა, ბოღვა! ირგვლივ არაპროფესიონალიზმი, სრული დილეტანტიზმი! გამეფებული, ჩვენ კიდევ რაღაცაზე ვკამათობთ, — იქნებ, სიცხის ბრალია?

პროფესიონალიზმი — შენი ხელობის ფლობაა, ჩვენი ხელობა კი — ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში შეღწევაა. კარგი მუსიკოსები ორკესტრში „ფურცლიდან“ უკრავენ და მაშინვე ესმით, რას ითხოვს მათგან ღირიჟორი ან კომპოზიტორი. ღირიჟორი-პროფესინალი ზედმეტს არასდროს ლაქლაქებს, მხოლოდ იმას ამბობს, რაც საქმეს სჭირდება. მის წინ ნოტებია — პარტიტურა. ორკესტრმა ჯერ სწორად უნდა დაუკრას ის, რაც პარტიტურაში წერია. ჩვენი პარტიტურა — პიესის ტექსტია. შესაძლებელია ასობით მისი განმარტება. და, აი, ვიწყებთ პიესიდან ნებისმიერი რამის ამოკითხვას, მაშინ, როდესაც, ფაქტობრივად, არც კი წაგვიკითხავს, საერთოდ რა წერია იქ. ჩვენ ვასრულებთ, მაშინ, როდესაც ჯერ სწორად არ გვაქვს ნოტები წაკითხული, ჩვენ შესრულებით ვიწყებთ. განა ეს არ არის პროფესიონალიზმის აშკარა დეფიციტი?

მუსიკოსობა — მკაცრი პროფესიაა, ასევე, მოცეკვავეობაც. სამსახიობო საქმის კანონები კი იმდენად ბუნდოვანია, რომ სულ სხვადასხვა სახისა და ხარისხის დილექტანტიზმს უშვებს. იყო მომენტი (1950-იანი წლების მეორე ნახევარი), როდესაც თეატრში მოსულმა თაობამ ბევრ სხვა ახალ გავლენასთან ერთად, პროფესიონალიზმით შეპყრობაც აითვისა. ჩვენ გვსურდა, ჩვენი პროფესიის კანონები გვცოდნოდა, ესწავლობდით მათ, ზოგჯერ გულუბრყვილოდ, მაგრამ ვიცავდით ამ კანონებს და მათ საფუძველზე ვმუშაობდით. შემდეგ კი, როგორც ცხოვრებაში ხდება ხოლმე, მოვიწყინეთ, თავად დავიშტამპეთ (ყოველ შემთხვევაში, საკმარისი ხერხი და საშუალება დავაგროვეთ), ანდა, უბრალოდ, დავბერდით. ეს ყველაფერი არ შეიძლება არ აისახოს სპექტაკლებზე, რომლებსაც მაყურებელთა დარბაზიდან უკვე ჩვენი შემდგომი თაობა უყურებს — ხელოვნების სფეროში მომუშავე ჩვენი შვილები. ის კი არ არის საშიში, რომ დღეს ბევრი, არყის გარდა, ლუდის და პორტვინის წარმოუდგენელ ნაერთს სვამს, არამედ ის, რომ შედეგად შეიძლება არასრულფასოვანი, მაზინჯი თაობა დაიბადოს. ასეა თეატრშიც. ახალგაზრდების ბრალი არ არის, რომ ისინი ქვეყანას მაშინ მოეღვინენ, როდესაც ჩვენ

შინაგან სიმართლეს გემოს ველარ ვუგებდით და მის მიმართ გულგრილნი ვასწავლიდით და ვდგამდით სპექტაკლებს. ჩვენ არ გვაქვს უფლება, ახალგაზრდებს არასწორად ვასწავლოთ. ამისთვის ოდესმე, ვიღაცის წინაშე, აუცილებლად მოგვიწევს პასუხისმგებლობა.

ჩვენ ნაკლებად ვზრუნავთ სცენური ცხოვრების სიმართლეზე. ყოფით დამაჯერებლობასთან ერთად (ძველი „მხატვის“ პრინციპი), ზოგჯერ, უკუგდებულია (თუ მიტოვებული) საერთოდ დამაჯერებლობა, უტყუარობა. ჩვენ სასაცილოდ არ გვყოფნის, როდესაც სტანისლავსკიზე გვიყვებიან, როგორ იმეორებდა ხოლმე ჯიუტად დარბაზიდან: „არ მჯერა!“ არადა, ძველ საბერძნეთში ცუდი თამაშისთვის მსახიობებს უსტვენდნენ, მმართველები კი მათ სახალხოდ სჯიდნენ ფიზიკურად. ე.ი. ვიღაც თვალყურს ადევნებდა მათ და ამბობდა: „მჯერა! – არ მჯერა!“

სცენაზე ცხოვრებისეულ სიმართლეს რომ მივალწიოთ, ამისთვის საოცარი ყურადღების კონცენტრირება, მოთმინება, წარმოუდგენელი შეუპოვრობა და საკუთარი თავის ბოლომდე გაღებაა საჭირო. დღეს ნებისმიერი ახალგაზრდა მსახიობი, რომელმაც ინსტიტუტში „სისტემის ელემენტები“ „გაიარა“, დარწმუნებულია, რომ ეს დიდი სიბრძნე ათთვისა, თუმცა, სრულებით არ აქვს რწმენა იმისა, რომ ეს ყველაფერი ოდესმე დასჭირდება. არადა, სისტემის დაუფლება ისევე ძნელია, როგორც, მაგალითად, იოგის სისტემისა. ეს ძნელია, მაგრამ შესაძლებელი. სამაგიეროდ, რა ნეტარება დგება ამ წვდომის საზღვარს იქით! რა ბედნიერებაა, როდესაც საკუთარი თავის, სხეულისა და სულის გაგარჯიშების შემდეგ წარმოსახვის თამაშს მიეცემი, პიესის სამყაროში ჩაიძირები და იქ მოქმედებების, ფიქრთა და გრძნობათა ბილიკების ძებნას შეუდგები. თქვენ ამბობთ, რომ ფელინი ყოველგვარი სისტემის შესწავლის გარეშე იმასვე შეიგრძნობს? რა თქმა უნდა, ამაში ეჭვიც არ მეპარება. ბერგმანიც და თეატრისა და კინოს ყველა დიდი ხელოვანიც, – მაგრამ, ოდესღაც, სტანისლავსკიც ხომ ზუსტად ამასვე ამბობდა, რომელიც დიდ შემოქმედთა საიდუმლოს შეისწავლიდა.

მრავალთა გამოცდილებიდან მან რაღაც ისეთი ამოიღო, რაც ყველასთვის იქნებოდა საჭირო და სასარგებლო.

ქცევის უტყუარი შინაგანი სიმართლე და მკვეთრი თეატრალური ფორმა, — რატომღაც, თეატრში, ეს ორი სფერო უკიდურესად იშვიათად თანაარსებობს. რეჟისორთა ერთი ჯგუფი ფორმას ეძებს (სცენური ცხოვრების დამაჯერებლობის გარეშე), მეორე ჯგუფი ფსიქოლოგიური პრობლემების დამუშავებითაა დაკავებული და არც კი ცდილობს, საინტერესო თეატრალური ფორმები მოძებნოს, ასეთი ძიებების მიმართ იგი გულგრილია. შეიძლება მითხრან: რა დიდი აღმოჩენა ეგაა! ეუპასუხებ: ეს აღმოჩენა კი არ არის, ეს — უბედურებაა. ირგვლივ მიმოიხედეთ: ეს ან სპექტაკლი-ცირკია, სპექტაკლი-კარნავალი, გროტესკი, ატრაქციონი (ზოგჯერ ეს ყველაფერი ნიჭიერადაა გაკეთებული, უფრო ხშირად კი — მეტაფორების ნაკრებია, რომელიც კროსვორდს წააგავს) ანდა უფერული, უინტერესო წარმოდგენა, რომლის შემხედვარეს მთქნარება მოგიწდება.

ყოველთვის ვცდილობდი, სტანისლავსკის მეთოდიკა მკვეთრი თეატრალური ფორმით გამომეყენებინა. ეს მეთოდი ხომ ყველაზე მეტად სწორედ იქაა საჭირო, იმ სფეროში, სადაც იოლად შეიძლება კისერი წაიტეხო. ამის გამო, ხშირად, ფორმალისმსა და სხვა მრავალ ცოდვაში მადანაშაულებდნენ ხოლმე. მაგრამ მე ახლაც დარწმუნებული ვარ, რომ ამ მეთოდს მხოლოდ ძლიერად განვითარებული, უკიდურესად აქტიური წარმოსახვის დროს შეუძლია დაგეხმაროს. როდესაც ფანტაზია მეფობს — როდესაც ის თავისუფალია და ლაღად დაფრინავს — სტანისლავსკი თქვენი მეგობარია, ის თქვენ გჭირდებათ. მაგრამ თუკი აეროდრომის მინდორზე მჯდომი ატრიალებს აეროპლანის საჭეს — ვერ გაიგებ, რა არის ფრენა. სტანისლავსკი — შევარდენია, რომელთან სიახლოვეც მხოლოდ ფრენის დროს შეიძლება შეიგრძნო.

ახალგაზრდა რეჟისორმა მთხოვა, მისთვის ნება დამეერთო, რომ ჩემს მოწაფეებთან, როგორც მან თქვა, — “ყველა კანონის მიხედვით” ემუშავა. გამიხარდა. ყოველთვის მიხარია, როდესაც

ახალგაზრდას სურს, სერიოზულად დაეუფლოს პროფესიას, თანაც, ჩემთვისაც საინტერესოა ეს და სასარგებლო: როდესაც სხვის განხილვა-გარჩევას აკვირდები, თვალყურს ადევნებ, თუნდაც, სტუდიულებთან მეცადინეობებზე, მერე თავადაც უკეთ იგებ რაღაცას. თუმცა, ეს რეჟისორი არც ისე ახალგაზრდა იყო, ერთ-ერთ დიდ თეატრში, რამდენიმე წელი, მთავარ რეჟისორად მოასწრო მუშაობა. მან, გარკვეული დროის შემდეგ, რამდენიმე სცენა მაჩვენა და მთხოვა, სიმართლის კუთხით გამერჩია ისინი. ცოტა არ იყოს, დავიბენი. რეჟისორი მეთოდის მიხედვით მუშაობდა, სცენაზე კი სრულიად უსიცოცხლო რამ დამხვდა. სპექტაკლში არ იყო სიცოცხლე, არ იყო სუნთქვა, სუნი, ჰაერი, სრულებით არაფერი იყო. რა გინდა, ქნა? კარგი იქნებოდა, ამ რეჟისორისთვის მეთქვა, სანამ დროა, თავი დაენებინა ამ საქმიანობისთვის. მეთოდით მუშაობდა ის თუ მეთოდის გარეშე, ახლებურად თუ ძველებურად – რა მნიშვნელობა აქვს?

– ძალიან ძნელია თქვენს სტუდიულებთან მუშაობა! სულ რაღაცას არკვევენ, მეკითხებიან... უწინ თავისუფლად ედგამდი, მე ვამბობდი – მსახიობები ასრულებდნენ, აქ კი რაღაც სხვა ხდება.

მერე მაინც დავიწყეთ ერთ-ერთი სცენის გარჩევა, აქვე რაღაც მოვსინჯეთ, გავიმეორეთ. აღმოჩნდა, რომ მოვლენები ილუსტრაციულად, ლიტერატურულად იყო განსაზღვრული. რეჟისორს გაგონილი ჰქონდა, რომ “მოვლენა უნდა მოედებნა”, – ის ამ მოვლენას ძალიან იოლად ასახელებდა, ანუ ზედაპირზე დადიოდა და არ ცდილობდა, რაიმე დაემუშაებინა. უბრალოდ არ იცოდა, რა არის სიღრმე, არ იცოდა, რომ სიტყვებს მიღმა ვნებათა, სურვილთა და მისწრაფებათა უზარმაზარი სამყაროს აღმოჩენა შეიძლება. არ იცოდა, რომ მოვლენა, ზოგჯერ, რაღაც მანძილზე უნდა გასწიო, რათა შორიდან დააკვირდე, შეაფასო და სხვა მოვლენებთან შეადარო.

რამდენჯერ აღმოვჩენილვარ თავად ასეთ სავალალო მდგომარეობაში! რამდენჯერ მიგვრძნია, რომ პიესის ზედაპირზე ისე დავსრიალებ, როგორც ყინულზე დაცემული მოცეკვავე, რომელმაც აღარ იცის, როგორ იმოძრაოს. ალბათ, უმთავრესია,

შეგწევდეს *სიღმეში* სვლის, *სიღორმეში* ხედვის უნარი; შეძლო, გადაადგო სტერეოტიპი და დიდი ხნის ნაცნობ საგანსა თუ მოვლენას უჩვეულო რაკურსი მოუნახო.

ეს რეჟისორი ერთი საბრალო, სიმპათიური ადამიანია, რომელიც ღრმად კი არ ხნავდა თავის მინდორს, არამედ უფრო ზედაპირულად კაწრავდა მას. ახლა ამ რეჟისორს, მეთოდის გაგების ასეთი მცდელობის შემდეგ, ყველანაირი საფუძველი აქვს იმისა, რომ თქვას: „მეფე ხომ შიშველია“. მეთოდმა მას გამარჯვება არ მოუტანა, მისთვის ოქროს გასაღებად არ იქცა, მაშასადამე არც საიდუმლო კარი არსებობს. აი, კიდევ ერთი განხიბლული, კიდევ ერთი არაპროფესიონალი, გარემოებათა გამო საიმისოდ განწირული, რომ მთელი ცხოვრება ხელოვნების სფეროში იტრიალოს. ვუყურებ მის სიმპათიურ სახეს და ვფიქრობ: შენ ხომ სარეველა ხარ, ეკალბარდი და, წლებთან ერთად, შესაძლოა, დაკარგავ შენს მომხიბვლელ ადამიანურ თვისებებს, იმიტომ, რომ იმ საქმეს ხარ მოჭიდებული, რაც საშენო არ არის.

ასეთი ადამიანი მუდამ ყველა თეატრალური საქმის კურსშია. ის ყველას იცნობს, ყველაფერი ნანახი აქვს, წაკითხული აქვს მიხეილ ჩეხოვის „О технике актера“, იცის, რომ პიტერ ბრუკი თანდათან „ქვეითდება“, რომ გროტოვსკი „მეტისმეტად აზვიადებს“, რომ ლიუბიმოვი „მეორდება“ და ა.შ. მან ყველაფერი იცის, მაგრამ თვითონ საქმის პროფესიულად კეთების უნარი არ შესწევს. აი, უბედურებაც ეგაა!

ზოგჯერ მგონია, რომ სტანისლავსკის სწავლება შეიძლება წარმოიდგინო, როგორც კარში გაჭრილი რამდენიმე კარი: ერთი (პატარა სარკმელივით მომცრო) – მოთავსებული მეორეში (უფრო დიდში), ეს მეორე კი – მესამეში, ყველაზე დიდში, რომელიც ალაყაფის კარს წააგავს. აი, ამ ალაყაფის კარის უკანაა სწორედ დამალული ჩვენი შემოქმედების ბუნება. მაშ, ასე, სტანისლავსკიმ ჯერ პაწაწინა სარკმელი შეაღო და იქ შეგრძნებები, გრძნობები, ყურადღება, ურთიერთობა, მაგიური „თუ რომ“ („если бы“) იპოვა. მეორე, მომცრო კარი-ჭიშკარი შეაღო და იქ მონაკვეთები და ამოცანები, ზეამოცანა და

გამჭოლი მოქმედება, მოცემული პირობები და ა.შ. აღმოაჩინა. დაბოლოს, ფართოდ გააღო ალყაფის კარები, იქ კი — ქმედითი ანალიზის მეთოდია, რომელიც პირველსაც მოიცავს, მეორესაც და შესამესაც.

მე, რასაკვიველია, ვხუმრობ, და ყველა ეს “კარი“, ალბათ, დაზუსტებას მოითხოვს. მაგრამ სიმართლე ისაა, რომ მსახიობებისა და რეჟისორების უმრავლესობა სტანისლავსკის სწავლებას პირველი, პაწაწინა სარკმლითა და პატარა ჭიშკრით გაეცნო, აი, მაგალითად, ბრეხტმა კი გადაწყვიტა, სხვა კარში შეეხედა. ის ძალიან ცნობისმოყვარე ადამიანი იყო და ამ ცნობისმოყვარეობამ ჩვენ ხელოვნების რაღაც ახალი შესაძლებლობები გაგვიხსნა.

— თქვენ სტანისლავსკის მეთოდით მუშაობთ? — მეკითხებიან ხოლმე, მე კი არ ვიცი, რა ვუთხრა. ალბათ, ასე უნდა ვუპასუხო: ვცდილობ, მის რჩევებს ყური მივუგდო, მაგრამ — არამართო მის. ამ უკანასკნელ წლებში მსოფლიოს რამდენმა სხვადასხვა თეატრმა ახადა ფარდა თავის საიდუმლოს: ბრეხტი, დიულენი, ვილარი, ბარო, გროტოვსკი, პლანშონი, სტრელერი, ბრუკი... რა არ გავიგეთ!

ღიახ, არამართო სტანისლავსკის რჩევებს! მეიერჰოლდის, ვახტანგოვის მასალებში „დაეძვრები“ ხოლმე, მაგრამ მინდა, ჩემებურად გაეკეთო. ეს მხოლოდ ვილაცას (ზოგჯერ მე თვითონაც) ჰგონია, რომ სტანისლავსკის მეთოდით ვმუშაობ. სინამდვილეში, ეს მთლად ასე არ არის, მეტიც, სრულებით არ არის ასე. ფერმწერი კლასიკური ხაზობრივი პერსპექტივის კანონებს შეისწავლის (სხვათა შორის, თურმე, პერსპექტიული პერსპექტივაც არსებობს — რომელსაც სეზანი იყენებდა — და ირანული მინიატურის პერსპექტივაც), ასევე, პროპორციის, შუქ-ჩრდილის, კომპოზიციის კანონებს, კიდევ რაღაც სხვა წესებს, რომლებიც მე, სამწუხაროდ, არ ვიცი. ჩვენც ზუსტად ასე უნდა შევისწავლოთ ჩვენი ხელობის წესები. ისინი აუცილებელად უნდა იცოდეს, მერე კი შეგიძლია, დაარღვიო. პიკასომ მშვენივრად იცოდა ფერწერის კანონები, ეს იმაშიც კი ჩანს, თუ როგორ არღვევს მათ. მიქელანჯელომ ადამიანის

სხეულის იდეალური პროპორციები იცოდა, ამიტომაც თამამად „ამახინჯებდა“ მათ და გააფთრებული, საოცარი მძვინვარებით ავსებდა შიგნიდან სხეულის ყველა ნაწილს. სწორედ ამ „დამახინჯებით“ ვლინდებოდა ის, როგორც მიქელანჯელო.

ასე მგონია, სტანისლავსკიმ ისეთი რამ აღმოაჩინა, რაც არა მარტო თავით უნდა შეითვისო, არამედ მთელი სხეულით, მთელი ფსიქიკით. ყოველ სპექტაკლში სტილის სიმართლე სხვადასხვაგვარია, მაგრამ ცხოვრების სიმართლე ის საფუძველია, რომელზეც შეგიძლია ფორმის, სტილის, ჟანრის და ა.შ. ნებისმიერი სახე ამოქარგო. ჩემი აზრით, ამ სიმართლის ზუსტ შეგრძნებაში, სცენაზე მის მიმართ ძალიან ფხიზელ, გაფაქიზებულ დამოკიდებულებაში ვლინდება სწორედ შემოქმედის ნიჭი. ეს *სმენასავითაა, გემოსავით, ფერის შეგრძნებასავით*. სმენას აღვილად შეამოწმებ, მაგრამ როგორ გინდა შეამოწმო სიმართლისა და უტყუარობის გრძნობა სცენაზე? ამისთვის არც ნოტები არსებობს, არც კამერტონი, მხოლოდ შენი შეგრძნება: „მჯერა — არ მჯერა!“ შენ წარმოსახვის ქარიშხალში დაქრისხარ, ფრენით ტყებში, მაგრამ შენს გვერდით და კვალდაკვალ თვითკონტროლი „მოგჩხავის“: „რა არის ამ სცენაში მართალი? და რა — ყალბი?“ რაც უფრო საინტერესოდ, მკვეთრად და მძაფრად შეთხზავ, მით უფრო ძალუმაღ ჟღერს შენ შიგნით გამაღიზიანებელი სიგნალი: სიმართლე — სიყალბე, მჯერა — არ მჯერა; რაც უფრო ასაკში შედიხარ, მით უფრო ხშირად ჩაგესმის ეს სიგნალი და მით უფრო იშვიათად კმაყოფილდები იოლად.

ხანდახან მინდა სადღაც დავემალო, გავექცე ამ ხმას, მაგრამ უამისობა არ შეიძლება! ზოგჯერ ჩვენ ვერვებით სიყალბეს — ეს გაცილებით საშიშია. იმდენად ვერვებით, რომ გვჯერა კიდევ მისი. აშკარად ყალბი მიმართულებით მუშაობ და გიჭირს გაჩერება, გიჭირს აღიარო, რომ იქ არ გაუხვიე. ისეც ხდება ხოლმე, რომ საერთოდ აღარ აღიარებ, — იმდენად შორს ხარ უკვე წასული. მხოლოდ წლების შემდეგ ხვდები, რა წარმოუდგენლად დიდი მანძილი არსებობდა ცხოვრების სიმართლესა და სპექტაკლს შორის. აი, სწორედ ასეთი

დამოკიდებულება მაქვს ზოგიერთ ჩემს ნამუშევართან.

სამხატვრო სასწავლებლებში აუცილებელი აკადემიური ნახატის გაკვეთილები ტარდება. ეს – სკოლაა. ხოლო, როდესაც მხატვარი დამოუკიდებელი ხდება და მას დაუოკებელი სურვილი უჩნდება იმისა, რომ საკუთარი სათქმელი თქვას, იცვლება კიდევ თითოეული ამ მხატვრის ნახატი. ერთი გუდაიშვილი ხდება, მეორე – კაკაბაძე, მესამე – ქობულაძე. თითოეული მათგანი რაღაცისგან აკეთებდა „გადახვევას“, მაგრამ ეს „რაღაც“ მან მტკიცედ იცოდა, ისევე, როგორც მართლწერის წესები, არითმეტიკა. და თუკი ჩემი მოწაფეები (ნიჭიერი მოწაფეები!) დამოუკიდებელ ნამუშევარში ზუსტად, სიტყვასიტყვით არ მისდევნენ მეთოდს, მე მიხარია, იმიტომ, რომ ისინი ამას სჩადიან იმ კანონთან მიმართებაში, რომელიც იციან. კანონი კომპასივითაა. კომპასს ხომ მხოლოდ მაშინ უყურებენ, როდესაც მიმართულების შემოწმება, ვითარებაში გარკვევა სურთ. ხაზი ერთია: ჩრდილოეთი – სამხრეთი (ვთქვათ, სტანისლავსკი – მეიერჰოლდი), ამ ხაზის ირგვლივ კი მრავალი სხვა, განუმეორებელი, საინტერესო ხაზია თავმოყრილი. წიგნში „სიტყვა ფერწერის შესახებ მდოგვისხელა მარცვლის ბაღიდან“ ვკითხულობ: „ერთნი აფასებენ (ფერწერის) კანონებს, მეორენი კი – ამ კანონებისგან თავისუფლებას. არ შეიძლება კანონისგან თავისუფალი იყო, მაგრამ მით უფრო არ შეიძლება, მხოლოდ კანონების დაცვით შეიზღუდო. მაშ, ასე, ჯერ მთელი სიმკაცრით ჩაწედი წესებსა და ნორმებს და მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებ, სულიერად ამაღლდე სხვადასხვა გარდასახვამდე. კანონთა არსის წვდომა მათგან თავისუფალს გზღის“.

მეთოდი – კომპასია, ბილიკები კი, ყოველ ჯერზე, ახალ-ახალი და მხოლოდ შენი, საკუთარი უნდა აირჩიო. იქნებ, ვცდები, მაგრამ ასე მგონია, „სტანისლავსკის მეთოდით“ (შეიძლება რაღაც სხვა ტერმინით, ამას მნიშვნელობა არ აქვს) მაიერჰოლდიც სარგებლობდა, ბრეხტიც და ... აი, ვინ არის კიდევ უკიდურესად არასტანისლავსკი, მაგრამ ძალიან ნიჭიერი?

სტანისლავსკის სკოლა ანბანივითაა, ეს – საწყისთა

საწყისია, საფუძველთა საფუძველი. თუმცა, არა, ეს ზუსტი ნათქვამი არ არის. გამოდის, თითქოს სტანისლავსკი მხოლოდ ანბანია. უფრო ზუსტი იქნება, თუ ვიტყვით: ეს ნიუტონის ფიზიკაა, რომლის გარეშეც არ იქნებოდა აინშტაინის თეორია. ეს ფუნდამენტია. ჩვენ კი ხშირად გვგონია, რომ ფარდობითობის თეორიით ვართ დაკავებული მაშინ, როდესაც ჯერ ნიუტონსაც კი არ ვართ მიახლოებული.

ძალიან ვწუხვარ, რომ ჩემს ნაცნობ კინორეჟისორს აიძულებდნენ სტანისლავსკის შესწავლას და მეტი არაფერი. მე ბედმა გამიღიმა! და არამარტო მე. ლილი იოსელიანმა, ანატოლი ეფროსმა, გიგა ლორთქიფანიძემ, გოგი გეგეჭკორმა, ოლეგ ეფრემოვმა და მრავალმა სხვამ სტანისლავსკის აღმოჩენათა შესახებ *ნიჭიერი ადამიანებისგან* შეიტყვეს, რომლებიც ამაში ზემოთაგონებას, შემოქმედების საიდუმლოს ხედავდნენ. მე დღემდე მიყვარს ეს საიდუმლო და არასოდეს ვუღალატებ მას. არ შემიძლია და არც მინდა, ვუღალატო.

მაგრამ, მეორე მხრივ, ჩემი ოპონენტებიც თავისებურად მართლები არიან. რეალურად, დღეს ვიღაც ხომ მუშაობს ისე, რომ სრულებით არ იყენებს არანაირ მეთოდს, — და გამოდის. აი, ფელინი ავიღოთ... თუმცა, როდესაც მის ფილმებს ვუყურებ, ზოგჯერ მეჩვენება, რომ ის შიგადაშიგ, ჩუმ-ჩუმად მაინც კითხულობს ხოლმე სტანისლავსკის.

თეატრში რეორგანიზაცია მოხდა. რომელ თეატრში არ ხდება ეს?

დანიშნული იყო საერთო კრება, რომელსაც ესწრებოდნენ ხელმძღვანელი ამხანაგები სამინისტროდან. ჩვენ, თეატრის მუშაკები, მათ ხშირად არ ვხვდებით ხოლმე. მათ — თავიანთი საქმე აქვთ, ჩვენ კიდეც — ჩვენი. ისინი სრულიად ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, მაგრამ, როდესაც „ზემოდან“ ამგვარ კრებებზე

ჩამოდიან ხოლმე, რატომღაც, არაჩვეულებრივ ადამიანებად იქცევიან, რომლებმაც რაღაც ისეთი იციან, რაც ჩვენთვის არ არის ცნობილი. ჩვენ ღმერთები, მოსამართლეები გვეწვივნენ. ვიფიქრეთ, რომ ახლა ისინი ყველაფერს გამოასწორებენ, წესრიგს დაამყარებენ, ამ ქაოსს ბოლოს მოუღებენ.

კრება თეატრის დიდ მაყურებელთა დარბაზში მიმდინარეობდა. ყველანი სიტყვით გამოვედით, ხელმძღვანელობას ვაკრიტიკებდით, ვამტკიცებდით, რომ თეატრი დაიშალა. ისინი, ვისაც ვაკრიტიკებდით, ნაცვლად იმისა, რომ საერთო ძალებით თავი დაეცათ, ერთი მეორეს აბრალებდნენ ყველაფერს.

მერე ყველა „ზემოთ“ გამოგვიძახეს და დაწვრილებით გამოგვკითხეს თეატრში შექმნილი მდგომარეობის შესახებ. პირადად მე ძალიან დიდხანს ვამტკიცებდი, რომ ყველაფრის მიზეზი სტანისლავსკი სისტემის უარყოფაა.

მე სისტემის არსის მოყოლასა და ამა თუ იმ საკითხზე დაწვრილებით მსჯელობას შეეუდექი, ისინი მოთმინებით, მაგრამ გაკვირვებით, ოდნავი ღიმილით მისმენდნენ.

ამასობაში, როორგანიაცაა მაინც მოხდა. ხელმძღვანელობა, როგორც იტყვიან, განთავისუფლებულ იქნა თავისი მოვალეობისგან. ისევ და ისევ — რომელ თეატრში არ ხდება ასეთი რამ?

ჩვეულებრივი, რიგითი ხელმძღვანელობის შეცვლაც კი მოვლენაა, მაგრამ როდესაც ხორავა და ვასაძე არიან ხელმძღვანელები, ეს გაცილებით მეტია, ვიდრე მოვლენა და სულაც არ არის იოლი, როგორც ახლა, შორიდან ჩანს. ჩვენი ცხოვრების ერთი ეპოქა დასრულდა, უნდა დაწყებულიყო მეორე.

როდესაც თეატრში არ შეუძლიათ ხელმძღვანელის პოსტზე ღირსეული კანდიდატის პოვნა, უფრო ხშირად კოლეგიას ნიშნავენ ხოლმე. ეს ერთგვარი ხიდია რთული საკითხის გადასაწყვეტად, გადაწყვეტილების ვადის გახანგრძლივების ერთგვარი საშუალება. კოლეგიას, ჩვეულებრივ, დირექტორი მეთაურობს.

ჩვენს დირექტორად პავლე კანდელაკი დანიშნეს. კარგ

დირექტორს გაცილებით იშვიათად შეხვედებით, ვიდრე კარგ რეჟისორს. ეს — უნიკალური მოვლენაა, „საზოგადოებრივი სიმდიდრე“. თუ კარგდირექტორებს გაეცნობით და ვერცხვით დაგვრწმუნდებით, რომ ისინი ერთეულები, თითზე ჩამოსათვლელნი არიან. დირექტორობა — განსაკუთრებული ნიჭია.

პავლე კანდელაკი ძალიან კარგი დირექტორი აღმოჩნდა. მის ხელში შეუძლებელი იყო, არ გეშუშავა. მისი ენერგია სხვებსაც გადაეცემოდა და ისინიც „მოდრაობაში მოჰყავდა“, ის მქნევარა ბორბალს ჰგავდა, რომელიც გაუჩერებელივ ტრიალებდა და სხვა ბორბლებსაც ატრიალებდა. მას ყოველთვის ჰქონდა მოქმედების ზუსტი გეგმა, მან მტკიცედ იცოდა, რა იყო გასაკეთებელი და ვის უნდა გაეკეთებინა. თეატრი ზომ შემოქმედთა თავყრილობაა ანუ იმ ადამიანთა, ვინც შთაგონებაზე, განწყობაზე, გასხივოსნებაზეა დამოკიდებული. ამიტომ თეატრში ერთი ადამიანი მაინც უნდა იყოს ისეთი, რომელიც „გასხივოსნებას“ არ დაელოდება და დიდიდან დაღამებამდე იმუშავეს იმისთვის, რომ ყველა დანარჩენი გამართულად და შეთანხმებულად მუშაობდეს. ასეთი ადამიანი იყო პავლე კანდელაკი. თეატრზე უსაზღვროდ შეყვარებული, ის ყველასგან ითხოვდა ძალისხმევას, ხშირად იცოდა ყვირილი (რისთვისაც შემდგომ გაანთავისუფლეს კიდეც). ის მკაცრი იყო, მაგრამ ობიექტური, ზოგჯერ პედანტურობამდეც კი: თავისი ოჯახისთვის საღაროში ყიდულობდა ბილეთებს.

და, აი, ყველაფერი რაღაცნაირად მწყობრში ჩადგა — სპექტაკლებს დროზე ეუშვებდით, ხალხი სამუშაოთი იყო დატვირთული, ხოლო მათ, ვინც არ მუშაობდა, დირექტორი პირდაპირ სთავაზობდა, თეატრი დაეტოვებინა. პ. კანდელაკი რეჟისურის საქმეებში არ ერეოდა იმის მიუხედავად, რომ საკუთარ აზრს ყოველთვის კატეგორიულად გამოთქვამდა. მას ყურს უგდებდნენ, ანგარიშს უწევდნენ. მას, მარჯანიშვილის მოწაფეს, ესმოდა, რა იყო თეატრი. ბევრ დირექტორს შევხვედრივარ ცხოვრებაში და ხშირად მიფიქრია დირექტორის მუშაობის სხვადასხვა სტილზე. მათ შორის, ვისაც ვიცნობდი, ჩემთვის პავლე კანდელაკი დარჩა საუკეთესო დირექტორად.

თეატრის ხელმძღვანელთა გრძელ რიგს ვიხსენებ. დანიშნვის შემდეგ ისინი ერთუზიანობით იწყებდნენ მუშაობას. ეგონათ, რომ ყველაფერს უკეთესობისკენ ცვლიდნენ, მაგრამ დრო გადიოდა და ისინი მხოლოდ აზიანებდნენ საქმეს (ანდა, შეიძლება, მთლად არ აზიანებდნენ, მაგრამ ვილაცას ეწვევებოდა, რომ საქმე ფუჭდებოდა და მათ ხსნიდნენ). უმაღლური სამუშაო!

მახსოვს დირექტორები, რომლებიც სულ რაღაცას არემონტებდნენ. ერთი ადგილიდან მეორეზე გადაქონდათ თავიანთი კაბინეტები, სალაროები, შენობის შესასვლელი, კედლებს არემონტებდნენ, იმის ნაცვლად, რომ დასით ყოფილიყვნენ დაკავებული, თვალყური ედევნებინათ ამ საოცრად მრავალსაზა არსების რთული შინაგანი მოძრაობისთვის. ვიცნობდი დირექტორებს, რომლებიც ძალიან ბევრს გეგმავდნენ, სულ რაღაცას ფანტაზიორობდნენ, მაგრამ პრაქტიკულად არაფერს აკეთებდნენ.

არაორგანიზებული დირექტორების გამო თეატრში მუდამ არეულ-დარეულია გეგმები და არავინ იცის, ვინ რა უნდა აკეთოს. ასეთ ვითარებაში ყველაფერი მოშვებულია, თვითღინებით მიდის და გულგრილობა ისადგურებს. ზარმაცებისთვის ასეთი დირექტორი — მონაპოვარია, შეგიძლია კვირიდან კვირამდე არ იარო თეატრში და არავინ არაფერს გეტყვის.

მინახავს ძალიან ენერგიული, საქმიანი დირექტორები, მაგრამ თეატრი მათთვის მხოლოდ ტრამპლინია უფრო მაღალ საფეხურზე ასახტომად. ზოგჯერ ყოფილი მსახიობი, უფრო ხშირად წარუმატებელი, ხდება დირექტორი. არა მგონია, რომ სამსახიობო წარსული ხელს უწყობდეს სადირექტორო ნიჭის განვითარებას.

არსებობენ დირექტორები, რომელთაც თავისი სამუშაოს ჭეშმარიტი არსი არ იციათ და “დისციპლინის გასამყარებლად” ყველაზე უცნაურ საშუალებებს იღონებენ. ერთ-ერთმა დირექტორმა, მაგალითად, სიცივის დროს, იმის ნაცვლად, რომ სარეპეტიციო სათავსოების გათბობაზე ეზრუნა, ყველგან თერმომეტრების ჩამოკიდება დაიწყო. გვიმტკიცებდა, რომ თუ ტემპერატურა თექვსმეტ გრადუსზე მაღლაა, მსახიობები

ვალდებულნი არიან, იმუშაონ, — ამაზე რომელიღაც დადგენილებაშიაო ნათქვამი.

კარგი ღირექტორისთვის თეატრში ყველაფერი ცხადი და ნათელი უნდა იყოს: თეატრის წარსული, მისი გეგმები, შესაძლებლობები, პერსპექტივა. მან უნდა იცოდეს, საით მიჰყავს თეატრი და ძირითად გეზთან დაკავშირებით რეჟისურასთან ერთიან ხედვას მიაღწიოს. ღირექტორი — ყოველგვარი დაჯგუფებების მიღმა; ის პატიოსანი უნდა იყოს თავის ზრახვებსა თუ სურვილებში და შეუბღალავი — როგორც მოსამართლე. მის ქვემდგომთ ისე უნდა მოექცეს, როგორც თავად მოუნდებოდა, რომ მოჰქცეოდნენ მასზე ზემოთ მდგომნი. პირფერობას არ უნდა აჰყვეს; მსახიობებთან არ უნდა გააბას ფამილარული ურთიერთობა; ჭორებს არ უნდა მიაქციოს ყურადღება; წყობიდან არ უნდა გამოვიდეს; მსახიობთა ამა თუ იმ ჯგუფის გავლენის ქვეშ არ უნდა მოექცეს; ყველასთან თანაბარი, მშვიდი ურთიერთობა უნდა ჰქონდეს. ღირექტორი ფუჭი საუბრით, ლაქლაქით არ უნდა იყოს დაკავებული. მისი სიტყვები გასაგები უნდა იყოს, შინააარსიანი და დამაჯერებელი. კარგი ღირექტორი ყოველთვის მოახერხებს, დაამშვიდოს ნერვებაშლილი, გაცხარებული რეჟისორები, რომლებიც გამუდმებით რაღაცას წუწუნებენ და აღელვებით მოითხოვენ ნორმალურ სამუშაო პირობებს. ღირექტორი ზეწოლასა და დარტყმებს სხვადასხვა მხრიდან — მსახიობებისგან და რეჟისორებისგან განიცდის; ის ყოველგვარი ქარიშხლისა თუ მღელვარების ამორტიზატორია. თუ უნდა, რომ უყვარდეთ, მას, პირველ ყოვლისა, თავად უნდა უყვარდეს: თეატრი, თეატრის საქმე, მსახიობები, რეჟისორები, რეკვიზიტორები და ღამის დარაჯიც კი, იმიტომ, რომ ეს დარაჯი ღამდამობით ყარაულობს ჩვენს თეატრალურ სახლს. ღირექტორი მოწესრიგებული უნდა იყოს, მუდამ ფორმაში, კარგად ჩაცმული, ის პუნქტუალური უნდა იყოს, მობილიზებული და ყოველთვის კარგ განწყობაზე. მთელი მისი გარეგნობა უნდა მეტყველებდეს, რომ თეატრში ყველაფერი რიგზე იქნება. თეატრში კი რა არ ხდება!

ღირექტორზე სულ ეწერ: “უნდა, უნდა, უნდა...” იმიტომ, რომ

გარემოებათა გამო, ეს ფიგურა რეჟისორთან ერთ დონეზე კი არ არის დაყენებული, არამედ მრავალი თვალსაზრისით მასზე უფრო მაღლაა. არ აქვს აზრი მსჯელობას, მართალია თუ არა — ეს ასეა. და თუკი ასეა, მე მაქვს უფლება, დაუფიქრდე იმ იდეალზე, ვის ნახვასაც ვისურვებდი.

სულ სადღაც ვჩქარობ, ველავ. ძალიან ბევრი საქმე მაქვს!

მაინც არ შეიძლება სიჩქარე!

დამშვიდდი, დამშვიდდი — ვეუბნები საკუთარ თავს.

დამშვიდდი, ბოლოს და ბოლოს!

ნუ ჩქარობ, საჩქარო არაფერია.

ახლა ცოტათი დავტკევიანდი, მაგრამ უკვე გვიანაა. მე სულელმა მაშინ დავიწყე ეკონომია, როდესაც ქისაში დარჩენილი დროის ფასი კაპიკი იყო. ადამიანის სიცოცხლე ჰგავს წისქვილის თავზე ჩამჩაში ჩადებულ სიმინდის მარცვალს, — როდესაც ჩამჩა სავსეა, მარცვალს შეუმჩნევლად ცოტავდება. სამაგიეროდ ბოლოსკენ რა სწრაფად ქრება! სიბერეში უფრო შესამჩნევია, როგორ ილევა დღეები.

ერთხელ გ. დავითაშვილმა — ქართული თეატრის ამ უაღრესად ინტელიგენტმა მსახიობმა, რეპეტიციასზე მითხრა:

— მგონი, ჩვენ ცოტათი ვჩქარობთ და ოდნავ ვზმაურობთ. თეატრს, ყმაწვილო, სიჩქარე და ზმაური არ უყვარს.

ნუ ჩქარობ!

ზოგჯერ მგონია, რომ ჩემი თეატრალური თაობა პონტონის ხიდის მაგვარი რამ იყო, რომელიც დროებით მეორე ნაპირზე გადასასვლელად ააგეს, ზოლო მერე დაშალეს. ჩვენ კი გვეგონა, რომ სამუდამოდ ვაშენებდით. ამ ხილით თეატრი რომანტიკული, დეკლამაციური, პათეტიკური, რიტორიკული ხელოვნებიდან რეჟისორული მეტაფორების ხელოვნებაზე გადავიდა, სადაც მსახიობმა დიდ ორკესტრში ინსტრუმენტის

სხვას ვერაფერს ვაკეთებთ, მე კი ხვალ კონცერტი მაქვს ფილარმონიაში...

ჩვენ ზრდილობიანად დავთანხმდით. მან — ისე, რომ ადგილიდან არ ამდგარა, ოდნავი შეყვნების შემდეგ დაიწყო კითხვა და უცებ, ეულკანივით აფეთქდა. ეს საოცარი რამ იყო! ისე კითხულობდა მონოლოგს, თითქოს დილიდანვე ეშაადებოდა და მასთან მიპარვას ცდილობდა. მსახიობი ისე იხარჯებოდა ბოლომდე, რომ არაფერს იტოვებდა ზვალინდელი დღისთვის, თითქოს სამი ადამიანი კი არ იჯდა მის წინაშე, არამედ გადაჭედილი დარბაზი. არანაირ „ეკონომიაზე“ ანდა თავშეკავებაზე არ იყო საუბარი, — ეს იყო მშვენიერი, სრული, დაუშურვებელი ხარჯვა მთელი თავისი ძალებისა. საიდან ჰქონდათ ძველ ოსტატებს ასეთი უკანმოუხედავად გაცემის უნარი, ასეთი გულუხვობა, ასეთი სისავსე სახიობისა? რატომ კარგავენ მსახიობები ამ უნარს? ზოგმა თითქმის სულ დაკარგა. როგორ უნდა აღზარდო ეს უნარი, როგორ უნდა ასწავლო მსახიობს, რომ მან ენებათა ნაკადი ჩვენი სქემებისა და კონსტრუქციების არხებისკენ ისე წარმართოს, რომ ამ ნაკადის ტემპერატურა არ გააციოს? მაგრამ პროფესიული ცხოვრების ჩვენთვის ბედნიერ პირველ ათწლეულში სულ სხვას ვეძებდით. ჩვენ ვეძებდით *ცხოვრებისეულ* თეატრს, ანდა, როგორც მაშინ ვეძახდით, *ადამიანურ* თეატრს. ჩვენ მიერ უარყოფილი იყო პათოსი და პათეტიკა, ვინაიდან ძალიან ხშირად ის იყო ყალბი.

მე მაქვს რვეული, სადაც 1948 წლიდან ვიწერ ყველა ჩემს სპექტაკლს. ზოგიერთი მათგანი წითელი ფანქრით მაქვს შემოხაზული, ზოგიერთი — შავით, ზოგიც სულ არ მაქვს შემოხაზული. წითლით შემოხაზული — გამოსული სპექტაკლებია, შავით — რომლებიც არ გამოვიდა, დანარჩენები კი — ჩვეულებრივი, „ისე რა“ სპექტაკლებია. პირველ ათწლეულში უფრო მეტია წითლად შემოხაზული. რა აერთიანებდა ამ სპექტაკლებს? ალბათ, ადამიანთა ხასიათების დეტალური დამუშავების ფონზე სპექტაკლების ძუნწი დეკორაციული გადაწყვეტა. ჩვენ ვსწავლობდით სცენაზე

ქმედებას, მხატვრულ სახეში გარდასახვას და არცთუ ცოტას მივალწიეთ სწორედ ამ კუთხით. საუბარი სცენაზე ნელ-ნელა უფრო ბუნებრივი გახდა, ჩვენმა გმირებმა თანდათან ისწავლეს მიწაზე სიარული ისე, როგორც ცხოვრებაში დადიან ადამიანები. ჩვენ არაჩვეულებრივად გვიტაცებდა ფსიქოლოგია — იქნებოდა ეს ჩვენი საკუთარი, ლიტერატურული გმირებისა თუ ჩვენი რეალური მეზობლებისა.

მე მაშინაც მივისწრაფოდი მძაფრი, მკვეთრი რეჟისორული გადაწყვეტებისკენ, მაგრამ, მაინც მსახიობზე ზრუნვა მქონდა წინა პლანზე წამოწეული — ზოგადად მსახიობებზე კი არა, ჩემს მსახიობებზე, რომლებიც თითქოს ხელიხელჩაკიდებილები თამაშობდნენ სცენაზე. ასე მგონია, სწორედ ამით მოვწონდით მაშინ მაყურებელს. ჩვენზე ალაპარაკდნენ, უხაროდათ ჩვენი წარმატება.

გვინდოდა, რაც შეიძლება ახლოს მივსულიყავით მაყურებელთან, გვინდოდა, გადაგვებიჯებინა ამ უზარმაზარ სამმეტრიან საორკესტრო ორმოზე, რათა მაყურებელს უკეთესად დაენახა მსახიობის თვალები და მისი ქცევის უფაქიზისი ცვლილებები. მერე თამამად ჩავიქნიეთ ხელი ყველაფერზე, საერთოდ გავაუქმეთ ფარდა და მაყურებელთა დარბაზში ჩავედით. ფარდის მოხსნა — მთელი ომია თეატრში. თუმცა, ეს არ იყო აღმოჩენა, უბრალოდ, 20-იანი წლების თეატრის ხერხს მივმართეთ. ჩვენ თამაშისთვის ვიყენებდით დარბაზის გასაღელელებს, ლოჟებს, აივნებს. ზოგჯერ, პირდაპირ კონტაქტს ვეძებდით მაყურებელთან: მსახიობები სცენაზე გასვლამდე პარტერში ისხდნენ, მერე აღიოდნენ სცენაზე, ხოლო, გვერდით მსხდომ მეზობლებს სხვადასხვა აქსესუარს უტოვებდნენ (ქოლგას, ჩანთას და ა.შ.). აქამდე მოსაზღვრული სივრცე-პავილიონი იყო ფიცარნავის კანონი. ჩვენ იგი პირობით სათამაშო ადგილად ვაქციეთ, ეპიზოდების უსასრულო რიგის გამოსახატავად, როგორც კინოში. დღეს მაყურებელი ასეთ რაღაცებს შეჩვეულია, მაშინ კი ეს სიახლეს წარმოადგენდა, რომელიც მსახიობისგან შინაგან გარდაქმნას ითხოვდა. ეს უკანასკნელი იყო ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი და

საინტერესო.

ჩვენ, მხატვრებთან ერთად, სცენაზე აღუშინის მიღებისგან ქალაქებს ვაშენებდით, გატაცებული ვიყავით სხვადასხვაგვარი თეატრალიზებული პროლოგითა და ეპილოგით, ზონგებით, ცეკვებით. კომედია, გარკვეული ხნის განმავლობაში, ჩვენი ძირითადი ჟანრი გახდა, აქ თავს ისე ვგრძნობდით, როგორც საკუთარ სახლში — თავისუფლად, ლაღად, მყუდროდ და, ყველაფერთან ერთად, მზიარულადაც. სპექტაკლებში ვიყენებდით მიკროფონებს, ავტორისა და მოქმედი გმირების ხმის ჩანაწერებს, მანათობელ საღებავებს, თოჯინებს, რომლებიც მოქმედების დროს მაყურებელთან ამყარებდნენ ურთიერთობას. ჩვენ ვთამაშობდით შავი ქოლგებით (ისინი მთელ სცენას ავსებდა), სცენაზე უზარმაზარი შავი და თეთრი ტილოები გამოგვექონდა; გლობუსით (დედამიწის სფეროთი) ისე ვთამაშობდით, როგორც ბურთით თამაშობენ კალათბურთს; სასიყვარულო სცენების გათამაშება სამმეტრიანი მთვარის ფონზე ხდებოდა; პროექციის მეშვეობით მოქმედი გმირების სახეებს ისე ვადიდებდით, რომ ისინი მთელ სასცენო სარკეს მოიცავდნენ და ა.შ. და ა.შ. ახლა ეს ყველაფერი ჩვეულებრივი რამაა, მაგრამ მაშინ თითოეული ასეთი ხერხის გატანა, დაცვა იყო საჭირო, რადგანაც ის თეატრის ტრადიციებს ეწინააღმდეგებოდა.

ჩვენ გვითვალბოდა სპექტაკლის მკვეთრად პირობითი გადაწყვეტის ძიება, როლების ცხოვრებისეული დამაჯერებლობით განცდის ფონზე. მთავარ პროფესიულ ამოცანას მსახიობთა ანსამბლის შექმნა წარმოადგენდა. ყველანი ამით ვიყავით დაკავებულნი. ჩემი აზრით, ზოგჯერ, კიდევაც მიგვიღწევია ასეთი ანსამბლისთვის. და მაშინ, ჩემს ფურცლებზე, წითელი ფლომასტერით შემოვხაზავდი ზოლმე სპექტაკლის სახელწოდებას.

იმ დროს, თავისებური რეპეტიციები გვექონდა. რეპეტიციაზე ყოველთვის მომზადებული მივდიოდი, მაგრამ რაღაცას, საბოლოოს, ერთად ვეძებდით ზოლმე. ახალ სპექტაკლზე მუშაობის დაწყების წინ ჩვენთვის მეტად ძვირფასი იყო ის შეგრძნება მოგზაურისა, რომელიც აქამდე უცნობი მიწების

აღმოსაჩენად მიემგზავრება შორეულ ქვეყნებში. რაღაცას ვფანტაზიორობდით, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე წაბორძიკებით, ხელების ცეცებით მივიწვევდით წინ, მაგრამ ამ ყველაფრისგან სიამოვნებას ვიღებდით. წარმოსახვა, თითქოს, ფარნით გამოიტაცებდა სიბნელიდან პიესის ცალკეულ დეტალებს, მოქმედი გმირების ქცევებს, სიტყვებს და მთლიან ეპიზოდებს. ამას ყველაფერს ერთმანეთს ვუყვებოდით, და ამ მონაყოლიდან ჩვენ თვალწინ ჩნდებოდნენ — რომ იქვე გამქრალიყვნენ — ადამიანები, რომლებიც თითქოს ჩვენ გვერდით თუ ჩვენ შორის სახლდებოდნენ.

ჟივოტა ცვიიოვიჩის მდიდარ სახლში ორნი რაღაცაზე კამათობენ. თავისი ვაჟისთვის ფილოსოფიის დოქტორის დიპლომი უნდათ, მოიპოვონ. სულ სადღაც დარბიან, — ვილაცასთან მოსალაპარაკებლად, ვილაცის მოსასყიდად, ვილაცსთვის ქრთამის მისაცემად. ო,რა ნაცნობია ეს ყველაფერი! ჩვენ ვმხიარულობდით — ვიცოდით, რომ დარბაზში ვილაც აუცილებლად იცნობს საკუთარ თავს და თავის „საქმიან“ ფუსფუსს.

ახლა კი, სულ ახლოს ჩემთან, მოულოდნელად, მოხუცი მეზღვაურის, ბოცოს სახე გამოჩნდა. ის ზღვას გასცქერის — შვილს ელოდება. რა საშინელი სევდა ჩამდგარა მის თვალებში.

მხატვრული სახის დეტალები თავიდან ნაწყვეტ-ნაწყვეტი და ქაოტურია, მაგრამ, თანდათან, ცალკეული ნაწილები თავ-თავის ადგილს პოულობს, სირთულე და გაურკვეველობაც კლებულობს. როგორც საათის კბილანები კარგი მესაათის ხელში, ისე მხატვრული სახის უმცირესი დეტალები იწყებენ ერთი მეორეში „ჩაჯდომას“, ერთ მექანიზმად ერთდებიან, მთავარი კონფლიქტის ირგვლივ იყრიან თავს და აი, თანდათან, დგება სრული გარკვეულობის და სიცხადის მომენტი. ადამიანები და მოვლენები მკაფიო კონტურს იძენენ, მოუწესრიგებელი, არეულ-დარეული ყოფითი შთაბეჭდილებები ცხოვრების მთლიან და განუმეორებელ სურათად ლაგდება.

მე და ჩემი მეგობრები, ყოველ ჯერზე, ახალ პიესაზე

მუშაობისას, იმასვე „ვაკეთებდით“, რასაც, ჩვეულებრივ, მესაათე აკეთებს ხოლმე: ის იღებს გამადიდებელ შუშას და ყველა ზამბარას, ბორბალს თუ ხრახნს ყურადღებით ათვალიერებს. არკვევს, რაზე რა არის დამოკიდებული, ვინ ვის უშლის ხელს და რას მოჰყავს ეს მექანიზმი მოძრაობაში.

რასაკვირველია, პიესა საათის მექანიზმი არ არის. ცხოვრება, რომლის ასახვასაც ვაპირებთ, მუდამ მრავალფეროვანი და მრავალზმოვანია, მასში არაფერია მექანიკური და ის სრულიად სხვადასხვაგვარი — მუდმივად ცვალებადი, წინააღმდეგობრივი, ერთმანეთთან კონფლიქტში მყოფი მოვლენებისგან იქმნება. ძველი ჩინელები ამბობდნენ, რომ ძნელია ურჩხულის ძვლები დახატო, მაგრამ უფრო რთულია გაიგო და ასახო ის, რაც ადამიანის სულშია, რაც მას გულში უდევს. სწორედ ამით ვიყავით, ძირითადად, დაკავებული. ათასი კითხვა, ათასი პასუხი; და თითოეული მათგანი — მხატვრულ სახეს მიახლოებული კიდევ ერთი საფეხური. რაც უფრო მეტი კითხვა და პასუხია, მით უფრო ღრმად ერჭობა მკვლევრის ბარი პიესისა და ცხოვრების ფენებს. ვინ, რა, რატომ, საიდან, როგორ, რისთვის, როდის? და კიდევ ასეულობით კითხვა, რომლებიც ქმედებებისა და კონფლიქტების, ურთიერთობებისა და გარემოებების ყველა მიმართულებითაა დასმული. ჩვენ არ გვრცხვენოდა, ერთმანეთისთვის სრულიად „სულელური“ კითხვების დასმა, რომლებსაც თითქოს არც ჰქონდათ პირდაპირი კავშირი ქმედებასთან, ეს კითხვები ცხოვრებიდან უფრო იყო მომდინარე, ვიდრე პიესიდან.

მაგალითად, კ. ბუაჩიძის პიესაზე „ამბავი სიყვარულისა“ მუშაობის პროცესში სერიოზულად ვმსჯელობდით, ჩვენი გმირი, ფიზიკულტურის მასწავლებელი ექვთიმე ქათამაძე. ეწეოდა თუ არა. ან, იქნებ, დღეში სულ სამად სამ პაპიროსს ეწეოდა. რაზე ოცნებობდა, დასვენების დღეს როგორ ატარებდა, როგორი იყო დილიდან დილამდე მისი ჩვეულებრივი სამუშაო დღე. ჰყავდა თუ არა მეგობრები, როგორ გამოიყურებოდნენ ისინი, რაზე საუბრობდნენ. უყვარდა თუ არა ამ ჩვენს ფიზიკულტურის მასწავლებელს წვიმაში სიარული, როგორ იბანდა პირს, რა

წიგნებს კითხულობდა, რა დამოკიდებულება ჰქონდა ცეკვასთან, როგორ ცდილობდა ერთოთახიანი ბინის მიღებას. ყველა ამ საკითხის გადაწყვეტას ჩვენ იმპროვიზაციული ეტიუდების გზით ვცდილობდით. მოქმედების ადგილს ვთხზავდით — იქნებოდა ეს ქუჩა, სახლი, სტადიონი, პარკი თუ ბინა. მაგალითად, გამოვიგონეთ ადგილი პარკში, სადაც ჩვენი ფიზკულტურის მასწავლებელი პაემანს უნიშნავდა თავის საცოლეს — სტუდენტ ივლიტე ბოსტოლანაშვილს (სალომე ყანჩელის შესანიშნავი ქმნილება). ახლა ვიხსენებ, როგორ თამაშობდა ამ მასწავლებელს გოგი გეგეჭკორი და ვფიქრობ: იმიტომაც თამაშობდა ასე კარგად, რომ ჩვენ ყველანი ერთად ვიყავით ამ შეთხზვით გატაცებულნი.

ანდა, ზემო იმერეთის სოფელი, რომლის გზებზეც დაეხეტებოდა მოუსვენარი დარისპან ქარსიძე და თავისი ოთხი უმზითვო ქალიშვილის გათხოვებას ცდილობდა (დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“). რეპეტიციებზე ვცდილობდით, ეს ადგილი აღამიანებით დაგვესახლებინა, თითოეული მათგანისთვის სახლი აგვეშენებინა, გარს ღობე შემოგვევლო. სახლებს შორის ბილიკები გაგვეკალა, აქა-იქ ნაკადულიც გაგვეთხარა, მიწის ღრმულები ტბით ამოგვევსო, მდინარეებზე წისქვილები დაგვედგა, ცაზე მზე და მთვარე აგვეტყორცნა, გაგვერკვია, რა ფერის იქნებოდა ღრუბლები. ჩვენ უნდა შეგვემოსა ჩვენი გმირები, მათთვის საკვები, სამუშაო მიგვეცა, მათი ღლის განრიგი შეგვედგინა, გაგვეგო, როგორ იქცეოდნენ ისინი ზაფხულში, ზამთარში, ყინვასა და სიცხეში, თოვლ-ჭყაპსა თუ სიცხეში. სად ასაფლავებდნენ მათ და როგორ ასაფლავებდნენ და ა.შ და ა.შ. და რაც ყველაზე მთავარი იყო — ჩვენ არასოდეს გვაღელვებდა, გამოგვადგებოდა კი ეს ყველაფერი სპექტაკლში, თუ მხოლოდ ჩვენს წარმოსახვაში დარჩებოდა.

ახლა მე ვიცი — ჩვენ რომ მხოლოდ იმაზე გვეფიქრა, რა იქნებოდა სცენისთვის საჭირო, სპექტაკლი სქემატური და უსიცოცხლო გამოვიდოდა. ასეცაა, ახლა უკვე ზანგრძლივი ცდით მაქვს ეს შემოწმებული.

საქართველოს საზოგადოებრივი აზრის გასაშუალოებელი, ყველაზე დამახასიათებელი დეტალი (ფსიქოლოგიური, ყოფითი თუ გარემოს აღმნიშვნელი) რომ შეარჩიო, ამისთვის ისინი ათასობით უნდა გვექონდეს „მომარაგებელი“. უბედურებაა, თუკი რეჟისორი და მსახიობები მუშაობის ამ პერიოდს ჩქარ-ჩქარა „გარბიან“. ბოლოს და ბოლოს, ისინი სცენაზე დადგამენ სახელდახელოდ მოძებნილ, მაყურებლის მიერ სხვა საქვეყნოებში ათასჯერ ნანახ საეარძელს, ან სკამს, ან ხეს. მაგრამ იმისთვის, რომ სცენაზე ერთადერთი ხე დატოვო, მთელი პარკი უნდა გვექონდეს წარმოსახვაში.

ჩვენი ბედნიერი ათწლეულის პერიოდში გაიფურჩქნა მედეა ჩახავას, სალომე ყანჩელის, ეროსი მანჯგალაძის, გოგი გეგეჭკორის, გურამ საღარაძის, რამაზ ჩხიკაძის, კოტე მახარაძის, ბადრი კობახიძის ტალანტი. რამდენი საინტერესო როლი შექმნეს მათ იმ წლებში! და რა შორს იყვნენ მათი პერსონაჟები იმ კოთურნებზე შემდგარი გმირებისგან, რომლებითაც იქამდე დასახლებული იყო რუსთაველის თეატრის სცენა. ჩვენ ძალიან ხშირად გვლანძღვდნენ ამ დაბლა, მიწაზე დაშვებისათვის და ა.შ. მაგრამ ზუსტად ამის გამო ვუყვარდით კიდეც!

უკვე ვთქვი, რომ გოგი გეგეჭკორი თამაშობდა თავმდაბალ, მორიდებულ ფიზიკულტურის მასწავლებელს საქვეყნოში „ამბავი სიყვარულისა“. ისეთი ადამიანები, როგორიც ეს მასწავლებელია, უამრავი ცხოვრობს ჩვენს ქალაქში. ისინი მუშაობენ, განიცდიან, ცდილობენ, რაღაცას მიაღწიონ. ის, რასაც მათზე ვყვებოდით, ძალიან ჰგავდა სხვის ფანჯრებში შეჭყეტას. ეს უწესო, უკადრისი საქციელია, მაგრამ ცნობისმოყვარეობა „გაიძულებს“, შეიჭყიტო სხვის, სრულიად ჩვეულებრივ, თუმცა, ძალიან საინტერესო ცხოვრებაში. ესაა ადამიანთა ყოველდღიური ცხოვრება ოთახში, ქუჩაში, ზაფხულის თბილ საღამოს პარკში, ნაყინის ჯიხურთან. ამ ყველაფერზე ოდნავი ირონიით, მაგრამ სიყვარულით გინდა, ისაუბრო. ეს ზომ ჩვენზეა, ჩვენს ცხოვრებაზე, — თურმე, ჩვენს საკუთარ თავზე არავინ გვიამბობდა სცენიდან!

გოგი გეგეჭკორის ფიზიკულტურის მასწავლებელი

მარტოხელა ადამიანია, თავისი უცნაურობებითა და სასაცილო ჩვევებით. კაცმა რომ თქვას, წარუმატებელი ადამიანია, თუმცა, მეცნიერებათა კანდიდატიცაა, კარგი მწვრთნელი და წარსულში კარგი სპორტსმენიც (საღღაც, რაღაც შეჯიბრებაზე ყველაზე კარგად შეასრულა დგომი და ჩემპიონი გახდა!). მაგრამ ის მარტოხელაა და ესაა მისი ტრაგედია. მას თავისი კუთხე არ გააჩნია, დიეტურ სასაღილოში სადილობს და ყველას უმაღლავს, რომ პერანგებს და ცხვირსახოცებს თვითონ ირეცხავს. მთელი მისი ავლადიდებაა რამდენიმე ძალიან მნიშვნელოვანი წიგნი ფიზიკულტურაში, გასაშლელი საწოლი და ორი ჩემოდანი თეთრეული. ის პოეტია, მგზნებარე ლექსებს წერს. ვერ იტყვი, რომ ძალიან ნიჭიერია, მაგრამ მისი ლექსები ლირიკითაა აღსავსე. ცხოვრების მეგობარი აკლია და ლექსებში უხმობს მას. ექვთიმე, როგორც მრავალი მარტოხელა ადამიანი, ეჭვებითაა შეპყრობილი, — ძალიან ბევრ ღროს უთმობს საკუთარ ჯანმრთელობას და სულ ეჩვენება, რომ რაღაც დაავადება სჭირს. საკმარისი ასაკისაცაა უკვე, — ორმოცს გადააბიჯა. გამუდმებით სეაშს ათასნაირ წვენსა და ვიტამინს, ცდილობს, ზედმეტობებისგან თავი დაიზღვიოს.

გოგი გეგეჭკორი გულწრფელად და თავდავიწყებით ყველდა თავის სევდიან და სასაცილო გმირზე. ის ძალიან ზუსტად თამაშობდა, ერთ ადამიანურ ხასიათში ჩნდებოდა რაღაც ძალიან ნაცნობი, სუფთა თბილისური მიკროსამყარო, რომელსაც სიხარულით ცნობდა მაყურებელი. გინდოდა, რომ ამ მასწავლებელს ყველაფერი კარგად ჰქონოდა.

დღემდე მახსოვს, როგორ რეკავდა ექვთიმე სატელეფონო ავტომატიდან რაისაბჭოში ბინის თაობაზე (ის ყოველდღე აკეთებდა ამას); ანდა შეყვარებულს როგორ მგზნებარედ უხსნიდა სიყვარულს და ძალიან სერიოზულად აფრთხილებდა, რომ მასთან თანაცხოვრება არც ისე იოლი იქნებოდა; ბოლოს, როგორ გადადიოდა ერთოთახიან ბინაში და ბედნიერებისგან ჯერ ცეკვას იწყებდა, მერე კი გულწასული ეცემოდა. ვის დასცინოდა მსახიობი? თავის თავს, ჩვენ, უნიათო, უგერგილო ადამიანებს. იმ პერიოდში ჩვენც ვუხსნიდით სიყვარულს, ბინებს

ვლენობებით, ჩვენი მოუწყობელი ცხოვრების მოწყობას ვცდილობდით. გოგი თავის მასწავლებელს ოსტატურად, ვირტუოზულად თამაშობდა, შეყვარებული იყო თავის როლში. ეს იყო ნამდვილი წარმატება და სრული გარდასახვის მაგალითი.

ზოგიერთი როლი რთულად „სატარებელია“ და ეს პროცესი დიდხანს მიმდინარეობს, ზოგი კი იოლად იბადება, თითქოს, აი, ასე, უბრალოდ იღო და ელოდებოდა შემსრულებელს. ასე იყო გოგი გეგეჭკორის შემთხვევაში, მასწავლებლის როლთან დაკავშირებით, სხვა მრავალ როლთან დაკავშირებითაც ჩვენს სპექტაკლებში. თავიდან ყველაფერი გაცილებით ადვილია ზოლმე, ვიდრე ბოლოსკენ. თავიდან მაინცდამაინც არ უფიქრდები — შეიძლება თუ არ შეიძლება. მერე და მერე კი, როგორც ბალეტის შემთხვევაში ამბობენ, მოდის გამოცდილება — ქრება ნახტომი.

ამ პერიოდში ჩვენ დიალოგის, ორთაბრძოლის, სცენაზე ქმედების პრობლემით ვიყავით დაკავებული. ორ ადამიანს შორის გამართული ბობოქარი ახსნა-განმარტება დამთავრდა, ერთმა მეორეს რაღაც საწყენი წამოაძახა, მეორეს უნდოდა ეპასუხა, მაგრამ თავი შეიკავა. ორივე გაჩუმდა. ერთი მათგანი წინ და უკან სიარულს მოჰყვა. დადის აქეთ-იქით, ქანქარასავით. არც ერთმა იცის და არც მეორემ, როგორ დასცილდნენ. ბობოქარი სცენა იყო, მაგრამ ყველა სიტყვა უკვე ნათქვამია, ახლა სიჩუმით ახდენენ ერთმანეთზე ზეწოლას, უბრალოდ სიჩუმით კი არა, მომაკვდინებელი სიჩუმით. არც ერთი წამით შეჩერება, არც ერთი წამით სიმშვიდე, სცენური „სიმშვიდე“ უნდა ააგო, ამოიცნო მისი ფარული დინამიკა. მაყურებელს ქმედება აინტერესებს. ის თეატრში მოდის, რათა თვალყური ადევნოს ადამიანს, რომლის თავსაც რაღაც ხდება. ჩვენ კი უნდა გავიგოთ, თუ რა ხდება და ამ ყველაფერს შესაფერისი ფორმა მოვუძებნოთ.

სცენაზე ყოველ წამს იცვლება ყველაფერი, პერსონაჟი თითოეული სიტყვით თავისი ბედის კიბეზე დგამს ნაბიჯს. აი, შემოვიდა სცენაზე — მოხდა გარკვეული მოვლენა, და

სცენიდან ის უკვე სხვანაირი გავიდა. შეიცვალა მისი ქცევა, მდგომარეობა, გრძნობა. მაყურებელი ერთფეროვნებას ვერ იტანს, ის ავადმყოფურად ვერ იტანს გაჩერებებს, თუკი ეს არ არის პაუზა, რომელიც აუცილებელია მოძრაობისთვის, ანდა ნახტომის წინ ცოტათი სულის მოთქმა. თეატრის ენა – განვითარებადი ქმედებაა. გრძნობები – დადებული ქმედებაზე. მაყურებელი იმისთვის კი არ მოდის თეატრში, რომ გაიგოს, ოტელო დაახრჩობს დეზდემონას თუ დეზდემონა გადარჩება. მაყურებელმა იცის, რომ უბედურ ქალს დალუპავენ, მაგრამ მას აინტერესებს, როგორ მოხდება ეს, როგორ მივლენ იქამდე, როგორ დაიწყოს ის, რაც შემდეგ ასე საშინლად დამთავრდა. ეს რთული შედწევაა ადამიანის ცხოვრების ოდნავ შესამჩნევ ფსიქოლოგიურ სკვლევებში, რომლებსაც თავის ურიცხვ გამოვლინებაში აქვს საკუთარი მიზეზი, ძირი და საზრისი. თეატრმა, რომელმაც ამოცანად დაისახა, ამაზე მოგვითხროს, რთული მოვლენის ძალიან გასაგებ და ზუსტ მოვლენამდე დაყვანა უნდა შეძლოს. ურთულესთაგან ურთულესი ცხოვრებისეული მოვლენაც კი, საბოლოო ჯამში, ადამიანის საკმაოდ მარტივ ქცევებსა და სულის მოძრაობამდე დადის.

ადამიანს საყვარელი ცოლი გარდაეცვალა. ამ სიკვდილისთვის ის ღიდი ხანია ემზადებოდა. მან იცოდა, რომ როდესაც ეს მოხდება, ის დაიყვირებს, აღმუვლდება, აღრიალდება. მას უკვე ბევრი წელი ჩაესმოდა ეს საშინელი ღრიალი. მაგრამ, როდესაც ეს მოხდა, კაცმა კი არ დაიყვირა, არამედ, რატომღაც, ღიდი გულმოდგინებით შეუდგა თავისი სამუშაო მაგიდის მოწესრიგებას. ამ მოჩვენებით აბსურდულობას გაცილებით მეტის თქმა შეუძლია მაყურებლისთვის, ვიდრე შემზარავ კივილს. მაგიდის დალაგება – ქმედებაა, საქციელი. საქციელი – ნიშანია. მრავალი საქციელის შეთავსება სცენური ცხოვრების სურათს ქმნის. პეპელა-ფარვანას ცხოვრების წრეც ხომ ორთაბრძოლებისა და ქცევების ჯაჭვია. ამ მოკლე ცხოვრებაში წუთიც არ არის ისეთი, რომ პეპელამ „უბრალოდ“, თავისი სიამოვნებისთვის, მოვლენათა გარეშე იცხოვროს. არა, მისი ხანმოკლე ცხოვრება წარმოუდგენლად დატვირთულია,

მთელი მისი ცხოვრება — მოვლენათა ჯაჭვია, იგი მთლიანად არსებობისთვის ბრძოლისგან შედგება. სცენაზე ეს კანონი უფრო მკაცრად ვლინდება. იმისთვის, რომ შეიქმნას საექტაკლი, უნდა შექმნა ადამიანთა კონფლიქტების, შეტაკებების ზუსტი და გამომსატველი ჯაჭვი.

ქმედება — ნიშნავს ბრძოლას. როდესაც ბრძოლა დასასრულს უახლოვდება და ორიდან ერთი ძალა იმარჯვებს, მეორე, რომელიც თითქმის უკვე დაიღია, აუცილებლად შეეცდება, შტურმით გაიტანოს თავისი, ანდა დაილუპოს. არაფერია იმაზე უფრო საინტერესო, ვიდრე, აი, ასე, ჩაძიებით, ჩხრეკა-ჩხრეკით მიაგნო ცხოვრებისეული სიტუაციის ფარულ არსს!

ორს უყვარს ერთმანეთი, მაგრამ ის ცოლიანია. კაცმა რომ თქვას, საკმაოდ ბანალური ამბავია. მაგრამ, აი, უფრო ღრმად რომ ჩავიხედოთ, ფრთხილად შევეხოთ და აუჩქარებლად გავარკვიოთ ეს ყველაფერი? ორ ადამიანს ძალიან უყვარს ერთმანეთი. უამრავი ყოველდღიური საქმით, მოვალეობისა და სამუშაოს ვალდებულებებით განცალკევებულნი, ხალხმრავალი ქალაქის ბრბოში ჩაკარგულნი, ყოფითი საზრუნავით შთანთქმულნი, ისინი სულ ცდილობენ, ერთმანეთი მოძებნონ. მათ ძალიან უყვართ ერთმანეთი, ალბათ, საჭიროზე მეტადაც. ეს ყოვლისშთანთქმელი, გადამბუვებული, ქანცგამწყვეტი სიყვარულია.

და, აი, შემთხვევით თუ არაშემთხვევით, ისინი გზაჯვარედინზე, ტრამვაის გაჩერებაზე შეხვდებიან ერთმანეთს. შუქნიშანი — მწვანე, ყვითელი, წითელი. წითელზე არ შეიძლება გადასვლა — აკრძალულია. მათ კი აუცილებლად უნდა გადალახონ საზღვარი, მიჯნა, დაარღვიონ აკრძალვა, ვინაიდან ამ დაბრკოლების იქით — ბედნიერებაა, ყოველ შემთხვევაში, ისინი ასე ფიქრობენ. და როგორ გინდა დაუმტკიცო ადამიანებს, რომ ამ სიყვარულს თავისი უფლებები აქვს?

ისინი შეხვდნენ. ერთმანეთი დაინახეს. ჯერ გვერდის ავლა უნდოდათ, მაგრამ კაცმა ვერ მოითმინა და ქალს დაუძახა.

ორივემ წამოიყვია, — მათში კვლავ ერთმანეთის დაკარგვის შიშმა იფეთქა. მერე — უთავბოლო, მთრთოლვარე, გრძნობით აღსავსე სიტყვების ნაკადი... დაბოლოს:

— მოხვალ?

— თუ შეეძლება.

— მოხვალ! შენ აუცილებლად უნდა მოხვიდე, ლიდა!

შუქნიშანი ციმციმებს: მწვანე, ყვითელი, წითელი. ატყდა მანქანების პიპინი. ათასობით ფეხის ხმა, უამრავი ნაბიჯი. აქ კი წამით შეჩერებული კადრია: შეჩერებული კადრი-ცხოვრება, ხალხმრავალ ნაკადში შეჩერებული კადრი-კუნძული, და ყველაფერი, რაც ირგვლივ ხდება — მათ მიღმაა.

— მოვალ.

და ერთმანეთს დაცილდნენ, სხვადასხვა მხარეს წავიდნენ — პირდაპირ წითელ შუქზე, გაქანებული მანქანების მუხრუჭების საშინელ ღრჭიალზე...

... თავს კარგად ვგრძნობდით, ყველაფერი ისეთი ცხადი გვეგონა, ნათელი. ვიცოდით, რომ ბევრი უნდა გვემუშავა, მეთოდი უნდა აგვეთვისებინა, გამარჯვება მოგვეპოვებინა, ჩვენი თანამეგობრობა გაგვეძლიერებინა, ახალი თანამოაზრეები მოგვეზიდა. ეს ყველაფერი, თითქოს, არ უნდა ყოფილიყო ძნელი მისაღწევი, ვინაიდან პავლე კანდელაკის ღირექტორობის პერიოდში თეატრში მშვიდი შემოქმედებითი ცხოვრება შეიქმნა. ზუსტად ამ დროს დადგა დიმიტრი ალექსიძემ „ოიდიპოს მეფე“. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად, მან საერთაშორისო რეზონანსი მოიპოვა. მთელი ძალით მუშაობდა რეჟისორი აკაკი დვალიშვილი. თავის სპექტაკლებში ის ხასიათების დამაჯერებლობის, ინტიმური და რეალური ატმოსფეროს შექმნისკენ ისწრაფოდა. ამ თვალსაზრისით ერთ-ერთი საინტერესო სპექტაკლი იყო მ. ჯაფარიძის პიესის მიხედვით დადგმული „ჩვენებურები“, სადაც ა. დვალიშვილმა ძალიან ბევრს მიაღწია.

რუსთაველის თეატრის სტილისტიკა აშკარად იცვლიდა ტონალობას — სპექტაკლებმა ფსიქოლოგიური მოცულობა

შეიძინა. კრიტიკერიუმები? თანდათან, მაგრამ აშკარად იცვლებოდა.

ალბათ, ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი არა მარტო ჩვენი „შვიდკაცასთვის“, არამედ მთლიანად იმ წლების რუსთაველის თეატრისთვისაც. რაც შეეხება „შვიდკაცას“, ეს იყო ჩვენი ყველაზე ბოლოქარი და საზეიმო დრო, გამარჯვების დრო. მე და ჩემს მეგობრებს ყველა გვიღიმოდა, ჩვენც ყველას ვუღიმოდით. არსებობს ასეთი ბედნიერი წუთები: ადამიანი, — თვითონაც არ იცის, რატომ — გამუდმებით იღიმის და რაღაც უხარია. მუშაობა გიაღვივდება, თითქოს, ყველაფერი თავისით გვარდება, თავისით ლაგდება. რასაკვირველია, ყველაფერი — არა, ეს ცოტათი გაზეიადებულია, მაგრამ მთავარი — გვარდება.

ზშირად დაფიქრებულვარ მიზეზებზე, რომლებიც ამ შესანიშნავ „ბიოლოგიურ წონასწორობას“ არღვევს თეატრში. რატომ ჰკიდია თეატრის თავზე დამოკლეს მახვილივით ეს ათი წელი კარგი ცხოვრებისა? შეიძლება, ცოტათი მეტი ან ცოტათი ნაკლები. სად დავუშვით შეცდომა? ვინ მოახდინა მისი პროვოცირება, ჩვენ თვითონ თუ ვიღაცამ გარედან?

„სოვრემენიკის“ თეატრმა (იმან, რომელმაც სავსებით გაამართლა თავისი სახელი) პირვანდელი, ჭეშმარიტი სახით ათ წელზე ოდნავ მეტ ხანს იარსება. შეიძლება მკითხონ: კი, მაგრამ, „მხატმა“? მაგრამ ეს რაღაც სხვაა, რთულად ცვალებადი, ხანგრძლივად სიცოცხლისუნარიანი. არ ვიცი, ვერ ვხვდები. ანდა, მეტყვიან, — „კომედი ფრანსეზ“. იქ მუდამ კარგი მსახიობები არიან თავმოყრილნი, ყოველთვის შენარჩუნებულია ღონე. ახლა მე იმათზე ვსაუბრობ, ვინც თეატრის შიგნით ცვლილებებზე, ახლის მშენებლობაზე ფიქრითაა შეპყრობილი. მათზე, ვინც ბილიკ-ბილიკ, ტყე-ღრე, ოღროჩლორო გზებით მიიწევს წინ. ამისთვის კი ის ძალაა საჭირო, რომელიც, ეტყობა, სწორედ ათი წელი გყოფნის კაცს, — ოდნავ მეტი, ოდნავ ნაკლები. და მხოლოდ ისეთ უნიკალურ ადამიანებს, როგორებიც იყვნენ კ. სტანისლავსკი და კ. მარჯანიშვილი, შესწევდათ უნარი, მთელი ცხოვრება რაღაც ეძებნათ, ებუზღუნათ, ემოგზაურათ და უკმაყოფილონი ყოფილიყვნენ იმით, რაც ათი წლის წინ თავადვე იპოვეს.

უცებ, გული ამტკივდა. ეტყობა, დაიღალა. ექიმებმა ვარჯიშის დაწყება მირჩიეს.

სიმართლე გითხრათ, მაინცდამაინც არ მხიბლავს შვილის ნახევარზე ადგომა, რომ ნახევარი საათი სახლთან ახლოს ვირბინო. იშვიათი გამვლულები გაკვირვებულები მაყოლებენ ხოლმე თვალს, მაგრამ რახან სხვა გამოსავალი არ მაქვს, უნდა ვირბინო, საავადმყოფოში წოლას მაინც ეს ჯობია.

არ ვიცი, ეს ყველაფერი რამდენად მიშველის, მაგრამ პროცედურას ერთი სასიამოვნო მხარეც აქვს. სისხამ დილით, სუფთა ჰაერზე თავი კარგად გაპოხილი მანქანასავით მუშაობს და ყოველ დილით მოულოდნელად მასაჩუქრებს – დასკვნების გამოსატანად მაძლევს საკვებს.

აი, მაგალითად, ამ წყვილს უკვე მთელი წელია, დილაობით ეხვდები. მათი ურთიერთობის ეტაპები კინოკადრებივით გადიოდა ჩემ თვალწინ. მაგრამ, აი, რატომ დადიოდნენ ეს ორნი ყოველდღე მაინცდამაინც შვილის ნახევარზე ქუჩის ჩემს მონაკვეთზე – ეს ვერ გამოვიცანი.

პირველად ისინი მაშინ დავინახე, როდესაც ერთმანეთს კოცნიდნენ, ამიტომაც მივაქციე ყურადღება, ჩახუტებულები მიდიოდნენ, ჩერდებოდნენ და დიდხანს კოცნიდნენ ერთმანეთს, მერე ისევ აგრძელებდნენ გზას, მერე ისევ ჩერდებოდნენ საკოცნელად. ერთი თვის შემდეგ მათი ქცევა შეიცვალა: ერთმანეთს მიკრულნი, თითქოს კი არ მიდიოდნენ, აუჩქარებლად მიცურავდნენ ქუჩაში და ირგვლივ ვერაფერს ამჩნევდნენ. გავიდა ღრო და ქალ-ვაჟი უკვე ხელკავით მიდიოდა, თან რაღაცაზე ენერგიულად, გაცხარებითაც კი მსჯელობდა.

მერე დადგა დღე, როდესაც ისინი ჩუმად მიდიოდნენ. ერთხელ, როდესაც ხეებიდან ყვითელი ფოთლები ცვიოდა, დავინახე, რომ ისინი გვერდიგვერდ, მაგრამ ცალ-ცალკე მიდიოდნენ, არ ეხებოდნენ ერთმანეთს. უცებ ვიგრძენი, რომ რატომღაც გული დამწყდა. ამ გაურკვეველი, ბუნდოვანი წყენით დავბრუნდი შინ. მერე ვაჟი მიდიოდა წინ, ქალი კი უკან, მძიმე ჩანთით მიყვებოდა და ვაჟს რაღაცას ეკითხებოდა, ის კი უხალისოდ პასუხობდა. ჩემთვის ეთხზავდი მათი ურთიერთობის ყველანაირ

ვარიანტს.

ერთ დღიას დავინახე, რომ ისინი ათი ნაბიჯით მაინც იყვნენ ერთმანეთს დაშორებულნი. ძალიან ნელა მიდიოდნენ და რაღაცაზე ფიქრობდნენ. რამდენიმე დღის შემდეგ დავინახე, რომ ქალი მარტო მიდიოდა, რამდენიმე ბოთლი რძე და ზაჭო მიჰქონდა ბადით. ვაჟი კი სადღაც გაქრა. ნეტავ, სად? აი, გამოცანა, ოდნავ ბანალური, მაგრამ მაინც გამოცანა იმ ადამიანისთვის, რომელიც ინფარქტს „გაუბრის“.

ეს იყო მთელი ისტორია, მთელი პიესა, ურთიერთობის ციკლი, რთული ფსიქოლოგიური პროცესების პროექცია, რომელმაც ჩემს თვალწინ ჩაიარა. მე ფარულ მოვლენათა მხოლოდ შედეგს, რაღაც პუნქტირს ვხედავდი. მოვლენები კრიალოსანივით აისხა ცხოვრების მკაცრ, პირქუშ ძაფზე.

პიესაზე მუშაობისას, თავიდანვე ვცდილობ, ძირითადი მოვლენა-ეტაპები განვსაზღვრო, რომ წვრილმანებზე შეუჩერებლად, ყველაფერი მთლიანობაში აღვიქვა. ცხოვრებაში ჩვენ გამუდმებით ვახდენთ ყოფით წვრილმანებზე რეაგირებას (ესაა ჩვენი მთავარი გამღიზიანებლები) და მხოლოდ გარკვეული დროის შემდეგ ვახერხებთ, რომ მთავარი მეორეხარისხოვნისგან გამოვარჩიოთ. ყოველდღიურად უმნიშვნელო სისულელეზე ვხარჯავთ ჩვენს ნერვებს. ეს კი, სხვათა შორის, მართლა მნიშვნელოვანი მოვლენა-განცდებითაა შეპირობებული, ოღონდ, მაშინვე ვერ ვხვდებით ხოლმე ამას.

მოვლენა — ბრძოლის ერთი რგოლია, ნაწილია დიდი მთელისა. მოვლენა — მცირე ომივითაა, სადაც ყოველთვის არის თავდამსხმელი და ის, ვინც თავს იცავს. ორივე მხარეს სჭირდება ერთმანეთი. კონფლიქტში დაპირისპირებული ბანაკები ისევე აუცილებელია, როგორც მაგნიტი — პოლუსები. თუ მავთულში დენი არ გადის, ე.ი. პლუსი და მინუსი არ არის შექმნილი, პოტენციალთა განსხვავება არ არსებობს. ბიოლოგებმა დაადგინეს, რომ ასიმეტრიული მოლეკულები უფრო სიცოცხლისუნარიანები არიან, მათში პროცესები უფრო აქტიურად მიმდინარეობს. მთლად ზუსტად ვერ წარმომიდგენია, ამ დროს რა ხდება, მაგრამ ვგრძნობ, რომ

ეს ჩვენც გვეხება. ტოლმნიშვნელოვანს, სიმეტრიულს ზომ სიმშვიდისკენ მივყავართ; იმისთვის, რომ მოძრაობა შეიქმნას, ღონეთა სხვადასხვაობაა საჭირო. რა მარტივი და გასაგებია ეს ყველაფერი! მაგრამ რა ძნელია, პიესის თითოეულ დიალოგში ორგანულად შექმნა ეს განსხვავებულობა, რა ძნელია, სიცოცხლე შთაბერო პიესას და ის მოძრაობაში მოიყვანო. ეს იგივეა, გული რომ დაითანხმო, იმუშაოს! რეჟისორები, თავისი პროფესიის არსით — ორთაბრძოლებისა და მოვლენების შემთხვევლები, კონფლიქტებზე მონადირენი არიან.

მაგრამ ერთი სცენური ბრძოლა — ჯერ კიდევ არ არის ტურნირი, ეს მხოლოდ მისი ნაწილია, ეტაპი. მთელ პიესას რომ დავეუფლო, უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღმოვაჩინო ბილიკი, რომელიც მოვლენა-ორთაბრძოლებს ერთ მთლიანობად აერთიანებს.

პიესა სამხედრო გზას ჰგავს. მიუყვები ამ გზას და ხედავ: ხან აფეთქების შედეგად გაჩენილ ორმოს — ე.ი. ამ ადგილს ბომბავდნენ, ხან დამწვარ ტანკს, შეტრუსულ ხეებსა და ბურქებს — ე.ი. აქ ბრძოლები მიდიოდა, წაქცეული ცხენი, რომელსაც უკვე გამობერვია მუცელი; ჭურვისგან გადატეხილი ფიჭვი; ვიდაცის დაგდებული ნიჩაბი; ზედ გზატკეცილზე ყველის თავების პირამიდები აწყვია — ე.ი. რომელიღაც საწყობის ევაკუაცია მოხდა. აღიქვამ ცალკეულ დეტალებს, წვრილმანებს, რომლებიც ძალიან შთამბეჭდავია, მაგრამ თუ ჩაუფიქრდები, ყველა ამ დაცალკევებული სურათის უკან ბრძოლის ერთიანი ლოგიკა, მოვლენათა განვითარების ლოგიკა დგას. რთულია განსზღერო, რა იყო ბრძოლის დროს მთავარი და რა — მეორეხარისხოვანი, რა იყო კანონზომიერი და რა — შემთხვევითი, მაგრამ თუ მომხდარის არსს ჩაუღრმავდები, მაშინ ისიც შეიძლება აღმოაჩინო და გაიგო, რაც დაფარულია.

წარმოსახვით ამ „გზის“ ზევით უნდა აიწიო, შენგან გასწიო და ერთბაშად, მთლიანობაში მოიკვა იგი. მაშინ შესაძლებელი იქნება გარკვეული პერსპექტივის დანახვა, მოვლენები კი ერთ რიგად განლაგდება. მერე, ამ რიგის შიგნით შეგიძლია რაღაც გადასხვაფერო, დააზუსტო, მაგრამ ამაშიც „გზის“

მთლიანობაში აღქმა, მისი მთლიანობაში ზედვა დაგეხმარება.

მწერალი თავის — სიტყვიერ რიგს აგებს, მუსიკოსი — მელოდირს, მათემატიკოსი — რიცხობრივს. რეჟისორი მოვლენათა რიგს აგებს. ეს არ არის უბრალოდ პიესაში მომხდარი მოვლენების რიგითობა. აბა, რა არის ეს?

თითოეული მოვლენა ვითარდება იმპულსურად, შიგნიდან და სხვადასხვა მხარეს ვრცელდება, წყალში ჩაგდებული ქვის მსგავსად, რომლისგანაც ყველა მხარეს იშლება წრეები. აი, მეორე ქვაც ჩაგდებულია, მესამეც, მეოთხეც. ქვები სხვადასხვა ზომისაა და მათ სხვადასხვა ინტერვალით აგდებენ. მოვლენათა რიგი — ეს ყოველთვის ორთაბრძოლებია, რომლებიც ერთი მეორიდან წარმოიქმნება. თუ ორთაბრძოლების ეს მოძრაობა ჩერდება, სპექტაკლიც ერთ ადგილას დგას. ჩვენ ზმირად დაკვირვებით, როგორ უთმობს სცენაზე ერთი მოსაუბრე წვეილი ადგილს მეორეს და ასე გრძელდება ბოლომდე.

მოვლენათა რიგი ისევე ჰგავს მოვლენათა რიგითობის უბრალო სიას, როგორც სპორტსმენის მოძრაობის ცალკეული მომენტების ფოტოსურათები იმ ფოტოსურათებს, რომლებზეც ამ მოძრაობის ერთიმეორის მომდევნო ფაზებია აღბეჭდილი. არსებობს ასეთი საინტერესო ფოტოსურათები, რომლებშიც წინ მიმართული მოძრაობის ლოგიკური სქემა იკითხება. როდესაც რეჟისორს კარგად აქვს წარმოდგენილი მთელი რიგი, მას, ბრძოლის ამა თუ იმ ფაზის შეცვლით, შეუძლია ამ რიგის წყობაზე ზემოქმედება მოახდინოს. რეპეტიციის დროს ზდება მოვლენათა რიგის კორექტირება, დაზუსტება, მისი სახითად დახვეწა.

ერთხელაც, სპექტაკლ „კბილის ექიმის თავგადასავალზე“ მუშაობისას (ა. ვოლოდინის სცენარის მიხედვით), მსახიობებთან ერთად, პირველივე რეპეტიციებიდან შევეცადე მოვლენათა რიგის მსგავსი რამ მომეხაზა. ეს ძალიან საინტერესო იყო.

დიდ სარეპეტიციო ღარბაზსა და მის მომიჯნავე ოთახებში შირმებისა და რაღაც ავეჯის მეშვეობით “პროვინციული ქალაქი” წარმოვადგინეთ. მოვაწყეთ პოლიკლინიკა, რაიჯანდაცვის განყოფილება, კბილის ექიმის ბინა, ბულვარი, სასწავლებლის

ბუფეტი და ა.შ. მერე ამ „სახლებში“ მოქმედი გმირები შევასახლეთ. ისინი იმასვე აკეთებდნენ, რასაც ადამიანები აკეთებენ ყოველდღიურად მსაგავს ადგილებში: მუშაობდნენ, სადილობდნენ, ისვენებდნენ, მხიარულობდნენ, უგუნებოდ იყვნენ, — ანუ ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ გარემოებებში ცხოვრობდნენ. ყველაფერი ეს ეტიუდების გზით, იმპროვიზაციულად კეთდებოდა. ადამიანი სახლიდან გამოდიოდა, ბულვარს გაივლიდა, შედიოდა მაღაზიაში, პოლიკლინიკაში, ჟურნალისტი რაიჯანდაცვის განყოფილებაში ვიღაცისგან ინტერვიუს იღებდა. მერე ჩვენ სპექტაკლის სიუჟეტის ძერწვას შევუდექით. პერსონაჟები ერთმანეთს ხვდებოდნენ, ეცნობოდნენ, კამათობდნენ, იშლებოდნენ და ისევ ხვდებოდნენ, მაგრამ უკვე სხვა ადგილას. ტელეფონით საუბრობდნენ, ჭორაობდნენ. მოქმედების სიუჟეტური ხაზი, სქემის სახით, რამდენიმე რეპეტიციაზე ავაგეთ და ბევრი რამ პიესაში „ხელის შევლების“ დონეზე ნათელი გახდა, მაგრამ არა — ყველაფერი. ჩვენ უბრალოდ გავერკვიეთ, საით მიდიოდა ეს სიუჟეტური ხაზი, რაც ნამდვილად კარგი იყო.

დაახლოებით ამგვარადვე გავდიოდით ბ. ნუშიჩის „ფილოსოფიის დოქტორის“ რეპეტიციებს. ასევე მოვაწყვეთ ჟივოტას მდიდრულ სახლში ოთახები და ამ ოთახებში პერსონაჟები შევასახლეთ. იმპროვიზაციული გზით ანუ ეტიუდებით მსახიობები თხზავდნენ მოქმედ გმირთა საქციელს მათ ყოველდღიურ ცხოვრებაში, შემდეგ კი, აუჩქარებლად უახლოვდებოდნენ პიესის სიუჟეტს. ტექსტი ჯერ არავინ იცოდა ზეპირად, ყველა თავისი სიტყვებით საუბრობდა და მომხდარ მოვლენათა არსში გარკვევას ცდილობდა. ასე იქნა რამდენიმე რეპეტიციის განმავლობაში „წაკითხული“ პირველი აქტი. მერე ისევ მაგიდას მივუსხედით. თავდაპირველად, მსახიობები, შეურყევლობის გამო, დაიბნენ. მთლად კარგად არ ესმოდათ, რისთვის იყო ეს საჭირო, როდესაც ეტიუდებში ყველაფერი ასე მომხიბვლელად და სასიამოვნოდ გამოდიოდა. მაგრამ ეტიუდი მხოლოდ იმისთვის კეთდება, რომ საერთო მოძრაობა და საერთო ატმოსფერო გაარკვიო, მოსინჯო და არა იმისთვის, რომ მაშინვე ყველაფერი ითამაშო.

მუშაობის ასეთი ხერხს, ალბათ, ყველა შემთხვევაში ვერ გამოიყენებ. ფსიქოლოგიურად რთულ პიესას ამ გზით, ასე ერთბაშად ვერ „მოხაზავ“. აქ მეტი სიფრთხილეა საჭირო, — იქნებ, მაგიდასთან, თანდათან, მოთმინებით დაეკვირდეთ, გავარჩიოთ, გამოვიკვლიოთ ის, რაც ზედაპირზე არ დევს, მაგრამ, ფაქტობრივად, ყველაფრის მამოძრავებელია. შემდეგ კი მაინც გავითამაშოთ ეს რიგი.

მახსენდება ა. პოპოვის მიერ ოდესლაც, ჩვენს პირველ შეხვედრაზე ნათქვამი: „ქმედით ანალიზში მთავარია აღმოაჩინო იმპულსი, რომელიც მოქმედებისკენ გიბიძგებს და არა თავად მოქმედება“. მაშინ ეს ვერ გავიგე, მერე კი დავაფასე. მაგრამ, რატომღაც, მუშაობის დროს ეს „გასაგები“ მაინც ზშირად გისხლტება ხელიდან, ვერა და ვერ იხელთებ.

ოდესლაც კულტურისა და დასვენების პარკებში (და ბაზრებშიც კი) ეწყობოდა „სიცილის ოთახები“. იქ, კედლებზე, ნაირ-ნაირი ფორმისა და სახის სარკეები ეკიდა. მნახველები ერთი მრუდე სარკიდან მეორესთან გადადიოდნენ და ხარხარებდნენ, როდესაც ხან წარმოუდგენლად გამხდარს, ხან კი საოცრად გაბრტყელებულს ხედავდნენ საკუთარ თავს.

იმ სასაცილო ოთახის შესასვლელში, ჩვეულებრივ, ნორმალური სარკეც ეკიდა, რომელშიც ყველაფერი ისე გამოიყურებოდა, როგორც ცხოვრებაში. მაგრამ ეს სარკე ჩვენ არ გვაინტერესებს, გვაინტერესებს ის, რომელიც სხვა, თუმცა, რაღაცით ნაცნობ ადამიანად გადაგვაქცევს. არსებითად, ადამიანი იგივე დარჩა. მან მხოლოდ სარკის ზედაპირზე განიცადა სხვადასხვა სახის შეკუმშვა-დამოკლება, ანდა პირიქით, გაფართოება-გამსხვილება. ამ ახალი გამოსახულების პირობითობის ხარისხი სარკის თვისებებზეა დამოკიდებული. ჩემს ხელოვნებაში სარკის როლს თავად მე, შემოქმედი ვასრულებ. თავად მე — გამომდინარე ჩემი ხასიათიდან,

ტემპერამენტიდან, ნიჭიდან, ბოლოს და ბოლოს, იმ მიზნიდან, რომელიც მოცემული მომენტისთვის მაქვს დასახული — ვახდენ გარემომცველი სამყაროს გარდასახვას, მას ამა თუ იმ პირობით ფორმას ვანიჭებ.

ყველა დიდი ავტორის პირობითობა ითხოვს ყურადღებას. მაგალითად, მსოფლიოში არ არის მეორე ისეთი მწერალი, როგორიც დავით კლდიაშვილია. შეუძლებელია მისი განმეორება, შეუძლებელია, უბრალოდ მიბაძო მას. იგივეა რეჟისურაშიც — განა შეიძლება მარჯანიშვილის ანდა ტაიროვის განმეორება? ალბათ, თეატრის საიდუმლოც სწორედ ის არის, რომ აქ ცხოვრების პირობით თამაშთან გვაქვს საქმე და არა თვით ცხოვრებასთან. ერთი სიტყვით, ეს — მრუდე სარკეა და არა სწორი. თეატრი მაყურებელს ცხოვრების თავისებურ მოდელს სთავაზობს, რომელიც თავისი, პირობითი კანონების მიხედვითაა შექმნილი. როდესაც სცენაზე მსახიობი ისეთად რჩება, როგორიც ის ცხოვრებაშია, ხელოვნება ქრება, გარდა განსაკუთრებული შემთხვევებისა. სპექტაკლი — არა მარტო გაცოცხლებული ცხოვრებაა, არამედ ახალი, რეალურად არსებული ფენომენია. თუ გნებავთ, ეს — ადამიანის ყოფიერების ფილოსოფიურად გააზრებული მოდელია, რომელიც პოეტის „მრუდე“ წარმოსახვაშია მოცემული. ეს მოდელი შეიძლება მეტი ან ნაკლები ხარისხით ჰგავდეს ორიგინალს, რის გამოც თეატრალური პირობითობის ხარისხი, ყოველ ჯერზე, სრულიად განსხვავებული იქნება. ცხოვრებასთან მიახლოების საზომი, მსგავსების საზომი, ასახვის ხარისხი — ეს ყველაფერი, ყოველ ჯერზე, სხვადასხვაა.

188 როგორ ვიცხოვროთ? — კითხულობს დავით კლდიაშვილი. როგორ იარსებოს, როგორ გაიტანოს თავი ადამიანმა მახინჯი სოციალური ურთიერთობების პირობებში, თანამდებობის პირთა ძალმომრეობის პირობებში, როდესაც ყველაფერი იყიდება, როდესაც ხელი ხელს ბანს და პატიოსნებისა და სამართლიანობის უკვე აღარავის სჯერა? გამოსავალი არ არის — უკვე კარგი, წესიერი ადამიანებიც კი ეგუებიან და ცდილობენ კავშირის დამყარებას იმ არამზადებთან, რომლებიც

შარავაზზე ღამდამობით კი აღარ ძარცვავენ და აყაჩაღებენ ხალხს, არამედ, ფრაკებსა და მუნდირებში გამოწყობილები, კანცელარიებსა თუ დაწესებულებებში არიან გამოჭიმულნი. რა ქნას საწყაღმა კაცმა, რა იღონოს? თითოეულმა იმაზე დაიწყო ფიქრი, რომ ყველა ღონე იხმაროს და როგორმე ამ მძიმე ვითარებიდან გამოძვრეს. წახდა ხალხი. სასაცილო გახდა ისეთი ცნებები, როგორებიცაა: პატიოსნება, პატივისცემა, ზრუნვა, ყურადღება. მეზობელი მეზობლად აღარ ვარგა, ძმა — ძმად და შვილი შვილად. ხალხი ადგილებიდან აიყარა და ვინ — ფეხით, ვინ — ურმით, ვინ კიდევ — რით, ქალაქ-ქალაქ, სოფელ-სოფელ იწყო ხეტიალი. მშვიდ სახლს ვეღარ ნახავ, ყველა სადღაც ჩქარობს, ყველას გადაუდებელი საქმე და გეგმები აქვს. სუფთა ურთიერთობები აღარ არსებობს, გაქრა, ადამიანები აღარ ენდობიან ერთმანეთს. თითოეულში უიმედობამ, დაბნეულობამ დაისადგურა. ვიღაც წარუმატებლად თაღლითობს, ვიღაც მოთმინებისკენ მოუწოდებს, ვიღაც — რაც ძალი და ღონე აქვს — ცდილობს, თავი დააღწიოს ამ ყველაფერს და „სამშვიდობოს“ გაეიდეს, ვიღაც მხოლოდ ლოცულობს: ღმერთო, შენ გვიშველე და გაგვაძლებინე! და ამ ყველაფერს — უსაშველოსა და გაუსაძლისის, ზემოდან დაჰყურებს ორთავიანი არწივი კლანჭებჩაბლაუჭებული კვერთხით.

შემოდგომის აზნაურები. სევდიანი, დაცვენილი ფოთლები, რომლებიც მთელი ძალით ამტკიცებენ: ჩვენ ხე ვართ! ის ამბები გაეიხსენოთ, რომლებიც დარისპან ქარსიძეს, გალაქტიონ ზოსელიანს, პლატონ სამანიშვილს გადახდათ თავს. საკმაოდ სევდიანი ამბებია. კლდიაშვილის გმირები ცდილობენ, როგორმე გადარჩნენ, მუდმივად ვიღაცის მოგერიებას, ვიღაცისგან თავის დაღწევას ცდილობენ, მოუხერხებლად გადადიან შეტევაზე, თავის ჭეშმარიტ ფიქრებს მალავენ, ერთმანეთს ატყუებენ...

მწერლის ჩემს საყვარელ ფოტოსურათს ვუყურებ: ის საშუალო სიმაღლისაა, სამხედრო ფორმა აცვია. მომხიბვლელი, ალერსიანი სახერადაც განსაკუთრებული გულთბილი ალერსიანი გამოხედვა. რაღაცით ჩეხოვს მაგონებს — პორტრეტზეც და წიგნის გვერდებზეც. მაგრამ დავით კლდიაშვილს არა

უკეთესი ცხოვრების სევდა და წუხილი, არამედ მის ირგვლივ მყოფი ადამიანების ფიქრი და დარდი აქვს. უმძიმესისა და თითქმის გამოუვალის, უსაშველოს შესახებ ის რაღაცნაირი განუმეორებელი, ოდნავ შესამჩნევი იუმორით მოგვითხრობს. ასე ხდება ხოლმე, როდესაც ძველი ვეტერანი-მეომრები იკრიბებიან და ოდნავი ღიმით, მაგრამ ძველებური განცდით იხსენებენ ძალიან მძიმე ომს. აქ გამირობისა და გამარჯვების პათოსისთვის არავის სცხელა — მეტიმეტად ბევრი აქვთ ამ ადამიანებს ნანახი.

ერთხელ მწერალმა თქვა: „მე არავის დავცინოდი, იუმორს ვიყენებდი მხოლოდ, როგორც ლიტერატურულ ხერხს, რომ მისი მეშვეობით რაც შეიძლება ცოცხლად და ნათლად დამეხატა ჩემი ქვეყნის ღუხჭირი ცხოვრების სურათი. მე მიყვარდა ჩემი ხალხი, ცრემლებს ვღვრიდი, მის გამწარებულ ცხოვრებას რომ ვხედავდი, და ამ გულისტკივილით, მათდამი სიბრალულით სავსე ვწერდი“. რა კარგად და რა უბრალოდაა ნათქვამი.

თითქმის ოთხმოცდაათი წლის წინ დაწერილმა კლდიაშვილის პიესებმა უცებ, ხელახლა დააინტერესა თეატრი და მაყურებელი. დიდი ხნის გარდაცვლილმა მწერალმა უცებ ააღელვა ადამიანები თავისი პატიოსნებით, მოქალაქეობრივობით, ობიექტურობით და, რაც მთავარია, მხატვრული სიმართლითა და ოსტატობით. დავით კლდიაშვილი თითქოს დღესაც ცხოვრობს ჩვენ შორის — მომღიმარი, ჩვენი ჭირ-ვარამისა თუ სიხარულის თანამგრძნობი და გამზიარებელი. მას ჰქონდა უნარი, დაენახა ის, რასაც სხვები მხოლოდ ბუნდოვნად გრძნობდნენ. მან, როგორც გაირკვა, თავისი დროის თვით არსი დააფიქსირა — აღწერა, დიალოგებად აქცია. რა არაჩვეულებრივი დიალოგებია! გეგონება, არც არავის მოუგონიაო — უბრალოდ, ავტორმა მოისმინა, დაიმახსოვრა და ფურცელზე გადაიტანა. ყოველთვის ასე გგონია, როდესაც ნამდვილ ხელოვნებას ეხები. ყველაფერი უბრალოზე უბრალოა, არადა, თუ შეეცდები, გაიმეორო, აღმოჩნდება, რომ „ასე უბრალოდ“ — სინამდვილეში ძალიან ძნელი გასაკეთებელი ყოფილა.

დავით კლდიაშვილის მეტყველება, თუ შეიძლება ასე

ითქვას, ნაკადულივით მორაკრაკებს — ისევე თავისუფლად, როგორც ნაკადული და ისევე ბუნებრივად, მთიდან — დაბლა, ხეობაში; თავისთვის მოჩუხჩუხებს და ასახავს ყველაფერს, რაც ირგვლივ ხდება. როდესაც დ. კლდიაშვილს კკითხულობ, მავიწყდება, როგორ არის ეს შექმნილი, განვიცდი მხოლოდ იმას, რაც იქ არის აღწერილი (მის გმირებში რაღაც საკუთარ თავს და ჩემს ახლობლებს მაგონებს). მაგრამ ხელოვნებაში მაინც ძალიან მნიშვნელოვანია *როგორ*. *როგორ* — ესაა რაღაც განუმეორებელი, ამის გამოცნობა და სახელის დარქმევა ძნელია. ხომ ამბობენ: “მხატვარმა ჯერ ვერ იპოვა საკუთარი თავი”-ო. ასე მგონია, იპოვო საკუთარი თავი — სწორედ იმას ნიშნავს, რომ იპოვო ეს *როგორ*.

ვის ჰგავს დ. კლდიაშვილი? მე ვთქვი, რომ ჩეხოვს. ღიახ, მაგრამ თან არც ჰგავს. და ვერანაირი შედარება აქ ვერ გვიშველის. კლდიაშვილს თავისი საღებავების პალიტრა და გამოსახვის საშუალება აქვს, თავისი ბუნება და იდეები, რომლებიც მას კალმის ხელში აღებას აიძულებს. მოკლედ, დავით კლდიაშვილი — ეს განსაკუთრებული სამყაროა, ეს მთელი თეატრია. თეატრში ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს *გრძნობათა ბუნებას*. გამოიციხო მოცემული ავტორის შესაბამისი გრძნობათა ბუნება — აი, ამოცანაც ესაა.

ოღესლაც დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“ დაუდგი. ჩვენ კომედიას ვდგამდით, არადა, სევდიანი სპექტაკლი გამოგვივიდა.

წნული ღობე, ღობეზე — ცხენის თავის ქალაა წამოცმული, იქვე დოქიც შრება. ღობის იქით კი მჭლე, დამშუული და თავგასული ღორების გამო, ადამიანები ერთმანეთს არიან გადაკიდებულნი — განიცდიან, ბრაზობენ, ჩხუბობენ. თითქოსდა სასაცილო ამბავია, ჩვენ გველიძება, გულზე კი, რატომღაც, სევდა გვაწვება. თითქოსდა, მხიარული ადამიანები შეიყარნენ, ხუმრობენ, ერთმანეთისთვის ქათინაურს არ იშურებენ, თავის თავზეც ქილიკობენ, არადა, რატომღაც, მათ გამო გული გტკივა. რაღაცნაირად უმწეონი, დაუცველნი არიან, ვერსად პოულობენ სამართალს, არავინაა თვითნებობისა და ძალადობისაგან მათი დამცველი.

დ. კლდიაშვილი თავის პატარა, არაჩვეულებრივ პიესებს უწოდებს „სურათებს სოფლის ცხოვრებიდან“ და, ალბათ, ამაშიც ვლინდება მისი განუმეორებლობა. ჩემი აზრით, ძალიან ზუსტად ამოიცნეს გრძნობათა ბუნება „დარისპანის გასაჭირში“ ისეთმა მსახიობებმა, როგორებიც იყვნენ უშანგი ჩხეიძე (რადიოსპექტაკლში), თინა ჩარკვიანი და სერგო ზაქარიძე (ტელესპექტაკლში), იგივე სერგო ზაქარიძე „პოეზიის საღამოში“. ვფიქრობ, რომ მსახიობები აქ არა მხოლოდ შემოქმედის გრძნობათა საიდუმლოს ჩასწვდნენ, არამედ მეტყველების მელოდიით მწერლის ბუნებაც გადმოსცეს.

ხშირად მაფიქრია ამ საკითხზე – რატომ არ წერდა დავით კლდიაშვილი დიდ პიესებს. მას ხომ უამრავი პერსონაჟი ჰყავდა თავში „დაგროვებული“ და იდეებიც საკმარისზე მეტი ჰქონდა. ისეთი ნაწარმოებების გმირები, როგორებიცაა „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „სოლომონ მორბელაძე“, „ბაკულას ღორები“, „მსხვერპლი“ – ეს ხომ ერთი დიდი ცხოვრებისა თუ ერთი დიდი პიესის მოქმედი პირები არიან.

მაშ, რატომ, რომ სახეების, სიტუაციებისა და იდეების მთელი ეს სიმდიდრე დ. კლდიაშვილმა მოთხრობებისა და პატარ-პატარა პიესების საზღვრებში დატოვა? ისინი ხომ აშკარად ვერ ეტევიან იქ! იქნებ, მორიდებულობის გამო? ალბათ, სულ ეპარებოდა ეჭვი, არ იყო დარწმუნებული, რომ უფლება ჰქონდა, ხელოვნებაში უფრო დიდი „მოედანი“ მოეპოვებინა. არადა, უკლებლივ ყველა მისი მოთხრობა ხომ თავისუფლად და ორგანულად გადადის, გადაედნობა დრამატულ, თეატრალურ ქმედებაში. თუმცა, ამ ავტორს სიტყვა „გადაედნობა“ არ უხდება.

დ. კლდიაშვილი პასტელით მუშაობდა, არა – აკვარელით.

მას რომ „სრულმეტრაჟიანი“ პიესები დაეწერა, საქართველოში უეჭველად იარსებებდა განსაკუთრებული, კლდიაშვილის თეატრი, ისევე, როგორც არსებობს ჩეხოვის, მოლიერის, ოსტროვსკის თეატრები.

ძალიან მიყვარს ეს მწერალი, ბევრჯერ უდიდესი გატაცებით მიმუშავია მის ნაწარმოებებზე და მას ერთ-ერთ გამოჩენილ, გამორჩეულ, განსაკუთრებულ შემოქმედად მივიჩნევ.

როდესაც „დარისპანის გასაჭირის“ სატელევიზიო ვერსია დაედგი, — გაზეთში დაიბეჭდა დავით კლდიაშვილის შვილის, ცნობილი მწერალის სერგო კლდიაშვილის რეცენზია. იქ ნათქვამი იყო: „ნეტა ავტორს ენახა ეს სპექტაკლი! დარწმუნებული ვარ, რომ იგი მწერალს გაახარებდა. არ გადავაჭარბებ, თუ ვიტყვი, რომ ეს იყო პირველი სპექტაკლი, რომელმაც ეს ნაწარმოები ტრაგედიის სიმალლემდე აიყვანა (ხომ სწორედ ასე აღიქვამდა ამ პიესას დიდი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი და სწორედ ასე უნდოდა მისი დადგმა სცენაზე) ...“ მე ბედნიერი ვიყავი.

დასანანია, რომ რუსულ სცენაზე არ თამაშობენ დ. კლდიაშვილს.

სხვათა შორის, თავს უფლებას მივცემ და შევნიშნავ, რომ ქართულ პიესებს რუსი მსახიობები საერთოდ რაღაცნაირად არასწორად თამაშობენ. მაგალითად, მოქმედი გმირები აუცილებლად რაღაც აქცენტით საუბრობენ. რუსულ სცენაზე ინგლისელის ან იტალიელის თამაშის დროს მსახიობები აქცენტზე ხომ არ ფიქრობენ! როდესაც სერგო ზაქარიაძე ფილმში „ჯარისკაცის მამა“ ქართული აქცენტით ლაპარაკობს, ეს გამართლებულია: სიუჟეტის მიხედვით, ის რუსებს შორის მოქმედებს და რუსულად ლაპარაკობს. მაგრამ სრულიად გაუგებარია, რატომ ისმის რუსული სცენიდან აგაბო ბოგვერადის მეტყველებაში (ოტია იოსელიანის პიესიდან „სანამ ურემი გადაბრუნდება“), ანდა ნოდარ დუმბაძის გმირების დიალოგებში რაღაც წარმოუდგენელი „აღმოსავლური“ აქცენტი, რომელსაც ქართულ მეტყველებასთან, უმეტესწილად, არაფერი აქვს საერთო. ყოველ ენას თავისი მელოდია ახლავს. მისი შესწავლა და გადმოლება-განმეორება იმ შემოქმედის საქმეა, ვისაც ამისკენ აქვს მიდრეკილება. თეატრალური აქცენტი კი რაღაც ანეკდოტია, უაზრობა. დიდი სურვილი მექნებოდა, მენახა დ. კლდიაშვილის მოთხრობის ან პიესის საფუძველზე დადგმული კარგი რუსული სპექტაკლი. რუსული სცენის ოსტატთათვის ეს ქართული ხასიათის წვდომის სკოლა იქნებოდა.

გუშინ პრემიერაზე ვიყავი. ჩემი აზრით, ცუდი სპექტაკლი იყო. იმიტომ კი არა, რომ მსახიობები ცუდად თამაშობდნენ, არამედ იმიტომ, რომ მათ არაფერი ჰქონდათ სათამაშო. მსახიობებს თავს უზარმაზარი ნიღბები უფარავდა, რომლებიც დროაღრო იცვლებოდა მოხარხარე, მომტირალი, დაბერებული და ა.შ. ნიღბებით. ნიღბების ბრბო ხან მორჩილი იყო, ხან პროტესტს გამოხატავდა, — ნიღბი, როგორც ჩანს, ადამიანის უსახურობას აღნიშნავდა. ორი მთავარი გმირის (რომლებსაც ნიღბები არ ეკეთათ) ირგვლივ რაღაც მასა მოქმედებდა, რომელსაც საკუთარი იდეები და აზრები არ გააჩნდა. რეჟისორი პიესაში მომხდარ მოვლენათა მიმართ ასეთნაირად სვამდა თავისი დამოკიდებულების „ნიშნებს“, ცდილობდა, თანამედროვეობაზე მიენიშნებინა და ა.შ. პიესა კი, ამ დროს, თავისი შინაარსით ტრაგიკულია. მაგრამ, ვინაიდან, თავად ტრაგედია არ თამაშდებოდა, რეჟისორული ნიშნები მხოლოდ რაღაც პრიმიტიულს აღნიშნავდა.

თეატრი — ეს არის მსახიობები და დაინტერესებულ მაყურებელთა წრე. შეიძლება მითხრან: ეს ზოგადი ფრაზაა, ბანალური ჭეშმარიტება. მაგრამ სამოცზე მეტი სპექტაკლის დადგმის შემდეგ, მე ისევ და ისევ ვუბრუნდები იმავე „ბანალურ ჭეშმარიტებას“. ის ჩემთვის ძვირფასია.

მაშ, ასე. თითოეული ადამიანი იქამდე, ვიდრე მაყურებელი გახდებოდა, თავის გზას ეწეოდა, თავ-თავის საქმეზე მიდიოდა. მაგრამ აი, ეს ადამიანები გააჩერეს, შესთავაზეს, წრე შეეკრათ და რაღაც საინტერესო, მნიშვნელოვანი აჩვენეს, რითიც ძალიან გაიტაცეს. ალბათ, ძველ დროს, თუ მაყურებელს ხიბლავდა ის, რაც წრის შიგნით ხდებოდა, იგი განმეორებას ითხოვდა და მსახიობების მიმართ თავის აღტაცებას ღიად გამოხატავდა; თუკი წარმოდგენა არ იყო საინტერესო, მაყურებელი უსტვენდა და ტოვებდა წრეს, თავის საქმეს უბრუნდებოდა, რომელიც იმ იმედით მიატოვა, რომ ისეთ რამეს ნახავდა, რაც იქამდე არასოდეს უნახავს. როგორც ჩანს, თეატრის ამოცანა ყოველთვის, ყველა დროს იყო საკუთარ თანამედროვეებთან დიალოგი იმაზე, რაც მათ აღელვებდათ. აი, იდეალური არსი თეატრისა: ცარიელი

სცენა და რამდენიმე გენიალური მსახიობი, რომლებისთვისაც აუცილებელია, ადამიანებს მიმართონ, რაღაცით გაამდიდრონ ისინი, რაღაც შეცვალონ მათ ცნობიერებაში.

თუმცა, „ცარიელი“ სცენა არც ისე მარტივი მხატვრული პრობლემაა. სწორედ ამისთვისაა, ალბათ, საჭირო რეჟისორის ხელოვნება. დღესდღეობით, რთული წარმოსადგენია სპექტაკლი რეჟისორული მხატვრული გადაწყვეტის გარეშე. მე არ ვისურვებდი მემუშავა ისეთ თეატრში, სადაც რეჟისორის როლი მხოლოდ პედაგოგიური და საორგანიზაციო ამოცანებით იქნებოდა შემოფარგლული. და, ამდენად, საუბარი რეჟისორული თეატრის კვდომაზე უსარგებლოდ მიმაჩნია. ხომ არავინ აძლევს თავს იმის მტკიცების უფლებას, რომ საღირსიერო ხელოვნების კვდომის დრო დადგა?!

მას მერე, რაც სტანისლავსკის, მეიერჰოლდის, ბრეხტის და სხვათა მიერ იყო აღმოჩენილი, რეჟისორის „ნიშნითა“ ხელოვნება ძალიან გართულდა. სცენური თხრობის სუფთა ლიტერატურული და ილუსტრაციული ხერხიდან განდგომამ, სცენური მეტაფორის ხელოვნებამ და ა.შ. — ამ ყველაფერმა რეჟისორებს საშუალება მისცა, გვეშარიტად თეატრალური, სახოვანი და პოეტური ნაწარმოებები შეექმნათ. რეჟისორი უკვე აღარ კვდება მსახიობში, იგი შემოქმედთა ანსამბლის კორიფედ იქცა და ეს მშვენიერია. მაგრამ რეჟისორული ხელოვნების განვითარებით იქამდე მივიდა საქმე, რომ, თითქოსდა, ორი სახის თეატრი მივიღეთ. ერთ მათგანს ნიშნითა თეატრს ვუწოდებდი, მეორეს კი — პროცესების თეატრს. ერთ შემთხვევაში ამა თუ იმ ხერხით მოვლენებსა და პროცესებს *აღნიშნავენ*, მეორე შემთხვევაში კი თვით ამ პროცესებს *აჩვენებენ*, ანუ იმ მოძრაობას, ცლილებებს, რომლებიც ხდება ადამიანსა თუ საზოგადოებაში; ერთია — ნიშნების (მეტაფორების, ნიღბების, ალეგორიების) მეშვეობით ახსნა და მეორეა — თხრობა ადამიანის მეშვეობით ნიღბის გარეშე. ერთია, როდესაც გარკვეული მხატვრული ნიშნით აღნიშნულია ფაქტი, რომ, მაგალითად, ლედი მაკბეტმა დანაშაულისკენ უბიძგა ქმარს და სულ სხვაა პროცესი, თხრობა იმის შესახებ, თუ

როგორ აღწევს იგი ამას. ერთ შემთხვევაში მხოლოდ *ნიშნის* შინაარსისა, მეორე შემთხვევაში კი — *შინაარსი*.

ან იქნებ პროცესისა და ნიშნების შეერთება უნდა ვისწავლოთ? მაშინ ხომ სპექტაკლის სტრუქტურა გაძლიერდება, უფრო რელიეფური გახდება. საერთო ნიშნული უნდა მოვძებნოთ, ისეთი, რომლის დროსაც ორ მხატვრულ ხერხს შორის გარკვეული წონასწორობა დამყარდება. ისინი ისე შეძლებენ თანაარსებობას, რომ ერთმანეთს ხელს არ შეუშლიან. პროცესი და ნიშნები. კი ბატონო, ნიშნებმა გააძლიეროს პროცესი. მაშინ მსახიობს კონცერტში სოლისტის პარტია ექნება. სპექტაკლი ხომ თეატრის ყველა კომპონენტისგან ითხზევა, მსახიობის ჩათვლით, მსახიობს კი სცენური არსებობის „ნიშანთა“ ფლობაც შეუძლია, თუ იგი უკვე ფსიქოლოგიური პროცესის ოსტატი გახდა. ასეთ სპექტაკლზე შეიძლება მხოლოდ იოცნებო, ეს რეჟისურის განსაკუთრებული, არაჩვეულებრივად საინტერესო სფეროა.

მაგრამ იმ საღამოს ბედი არ მწყალობდა — მე ვუყურებდი პრიმიტიულ რეჟისორულ მანიპულაციას ნიშნებით. ეს წააგავდა იმ კაცის ნახატებს, რომელმაც ხატვა არ იცის. სამწუხაროდ, ჩვენ ირგვლივ საკმაოდ ბევრია ასე ცუდად „დახატული“ სპექტაკლი. მსახიობის სული და სახე პრიმიტიული ნიშნებით იფარება, მსახიობიც თანდათან ეჩვევა თავის ახალ მდგომარეობას და მორჩილად იხრის ქედს გამარჯვებულის წინაშე.

ასეთი თეატრის დასი შეიძლება ძლიერი იყოს, აწყობილი, მაგრამ იქ ვერასოდეს გაიზრდება დიდი მსახიობი, მას იქ არაფერი ესაქმება. ასეთ თეატრში მართლაცდა გამოჩენილ, ნიჭიერ მსახიობს არ შეუძლია, რაღაც შექმნას. ასეთი მსახიობი ოდესმე აუცილებლად აჯანყდება მის სახეზე აფარებული ნიღბის წინააღმდეგ. და თუ არ აჯანყდა, ე.ი. დაკარგული აქვს მოთხოვნილება, გადმოსცეს ის, რაც ღრმადაა ადამიანის ფსიქიკაში დამალული.

სცენურ სიტყვას, დიალოგს, ფაქტობრივად, დაკარგული აქვს არსი ნიშანთა თეატრში. ორთაბრძოლა-დიალოგები „გადაშენდა“, რელიქტადაა ქცეული. დიალოგის ვითომდა წარმართვის

დროსაც კი მსახიობები ერთანეთის მიმართ გვერდულად დგანან და, როგორც ცუდ ოპერაშია ხოლმე, მაყურებელთა დარბაზში იმზირებიან. მაგრამ იქ ეს მეტ-ნაკლებად გამართლებულია, იქ მომღერლები ღირიჟორს უყურებენ...

ასე, თანდათან ვერევეით სამსახიობო თამაშის საშუალო დონეს. ჩვეული კი დადგენილად იქცევა. მსახიობი თავის სასიცოცხლო სივრცეს სხვა პროფესიის ადამიანს უთმობს. კარგია, თუ რეჟისორს, ამასთანავე, მსახიობის თეატრი უყვარს და მის გარეშე ვერ ძლებს. მაშინ იქმნება ა. ეფროსის, ო. იაკოვლევას, ლ. დუროვის და სხვ. სპექტაკლი „ქორწინება“, ანდა გ. ტოვსტონოგოვის, ე. ლებედევის, ო. ბასილაშვილის, ე. სტრეჟელჩიკის და სხვ. სპექტაკლი „ცხენის ისტორია“. მართალია, სპექტაკლი „ცხენის ისტორია“ რეჟისორული ნიშნებისგან შედგება, მაგრამ იქ პირველ ადგილზეა პროცესი, ხოლო მერე — ნიშანი.

დასანანია, როდესაც მხოლოდ ეფექტური ნიშნები რჩება. თეატრის ისტორიას ახსოვს ბრწყინვალე სახე-ნიშნები: გიგანტური ნაბიჯები მეიერჰოლდისეულ „ტყეში“ ანდა პოლონეზი ახმეტელისეულ „ყაჩაღებში“. მაგრამ ის, რის დემონსტრირებასაც დღეს ახდენენ რეჟისორები, გზის მაჩვენებლებს წააგავს — ეს ყველაფერი მარტივი, ცალსახა და არამოცულობითია, ბრტყელია. არადა, რამხელა მანძილია, უზარმაზარი დისტანცია „ტანჯვის“ პირობით ნიშანსა და თვით ამ უძლიერეს გრძნობას შორის, რომელიც უდიდესი სტიმული და მამოძრავებელია კაცობრიობის ცხოვრებისა და ისტორიისა. ვერნისაჟები გადავსებულია სურათებით, რომლებიც სამუშაო ჩანახატებს უფრო მოგვაგონებს, თეატრები კი — სქემა-სპექტაკლებით. ის, რაც ზოგჯერ მხოლოდ მუშაობის დასაწყისი შეიძლება იყოს, საღდება როგორც მოულოდნელობა და სიახლე. მსახიობისთვის ოდნავი სივრცეც კი არ არის დატოვებული, რომ მან ფრთები გაშალოს, იმუშაოს, საკუთარ ინსტრუმენტზე დაუკრას.

რეჟისურის ამგვარი ცალმხრივი განვითარების შედეგად, მოულოდნელად სამსახიობო შემოქმედების ახალი და





მნიშვნელოვანი პრობლემები გაჩნდა. და თუკი მსახიობებს, რატომღაც, არ სურთ განგაშის ატეხვა — თითქოს, ნებაყოფლობით სწევენ მაღლა ხელებს და ტყვედ ბარდებიან ჩვენს ხელოვნებას — მაშინ ჩვენ თვითონ, ზედმეტი პანიკის გარეშე, უნდა მივაქციოთ ამას ყურადღება. უფრო გასაგები რომ იყოს, რაზეა საუბარი, ასე დავსვამდი კითხვას: რატომაა, რომ ამდენი ნიჭიერი მსახიობი გვყავს, ხოლო ვირტოუზი, სოლისტი კი — ასე ცოტა? მე, მაგალითად, მხოლოდ რამდენიმეს სახელი შემიძლია დაგისახელოთ.

იქნებ, ყოველივე ეს იმის შედეგად მოხდა, რომ ჩვენ, რეჟისორები, დიდხანს ვარწმუნებდით და, როგორც იქნა, ბოლოს და ბოლოს დავარწმუნეთ მსახიობები იმაში, რომ მთავარია ანსამბლი, კოლექტივი? იქნებ, ანსამბლში მაინც საჭიროა გამორჩეულ მსახიობთა კულტივირება? ხშირად დამიჯერია საკუთარი თავი, რომ სპექტაკლის მსვლელობის დროს მხოლოდ იმას ვადევნებ თვალყურს, თუ როგორ აგებს რეჟისორი თავის მეტაფორებს; ხოლო ის, თუ როგორ სრულდება როლი, ბოლოს და ბოლოს, როგორ იქმნება ატმოსფერო (დაე, მეპატიოს ეს ნოსტალგია), როგორ იბადება მსახიობური განცდა — ეს ყველაფერი ჩემი ყურადღების მიღმა რჩება.

ძალიან ადვილი გახდა მსახიობის შეცვლა! მახსოვს, უწინ რამდენი განცდა და უსიამოვნება ახლდა თან ამა თუ იმ შემსრულებლის შეცვლას. თუმცა, თეატრში მუდამ არსებობს რამდენიმე ადამიანი, რომელთაც „სასწრაფო დახმარებას“ ეძახიან. მათ ერთი-ორი რეპეტიციით შეუძლიათ ნებისმიერი მსახიობი შეცვალონ. ჩვეულებრივ, ასეთ მსახიობებს რეჟისორები სამომავლოდ ჰპირდებიან, რომ როცა დრო ექნებათ, როლზე ამუშავენ, მაგრამ საამისო დრო არასოდეს აქვთ და, გულახდილად რომ ვთქვა, მაინცდამაინც არც სურვილი. და ასე, უღიმღამოდ, უინტერესოდ თამაშობენ დღიდან დღემდე ეს საწყლები (ზოგჯერ საკმაოდ დიდ როლებსაც) ისე, რომ მხოლოდ იმეორებენ ვიდაკას. დღეს ძირითად შემსრულებლებთანაც ხშირად ნახავთ იმავე დონეს. აღარც ვინმეს შეცვლაა საძნელო საქმე და სპექტაკლებსაც, ამის გამო,

არაფერი უშავდებათ. შედეგად კი, მრავალი ნიჭიერი მსახიობი იმის ნახევარსაც არ აჩვენებს, რისი უნარიც აქვს. ისინი რეჟისორში კვდებიან.

პროცესისა და ნიშნისა შეთავსებისას, ალბათ, შესაძლებელია, დამყარდეს წონასწორობა, თუკი სამსახიობო ხელოვნებას კულტის დონემდე ავიყვანთ, თუკი მსახიობს საუკეთესო, ყველაზე ხელსაყრელ კლიმატს შევუქმნით და მთელ ჩვენ ყურადღებას სამსახიობო შემოქმედებისკენ წარვმართავთ.

მხოლოდ მაშინ, თუ მივაჩვენთ მსახიობს სიღრმეში „ხენას“, შეიძლება ნამდვილად გაიფურჩქნოს, გაიშალოს თამამი რეჟისორული მეტაფორა. დაე, ნურც ერთი ჩვენგანი ნუ მოკვდება ერთი მეორეში! დაე, ყველამ მსახიობ-ვარსკვლავთა ერთიანი ორკესტრი შეადგინოს, რომელსაც ოსტატი-რეჟისორი უხელმძღვანელებს.

განა, არ არის ყველაზე საინტერესო, რომ ბოლომდე გამოიყენო მსახიობი? ადამიანი ხომ, მიუხედავად ყველაფრისა, მაინც ყველაზე საინტერესო ქმნილებაა ბუნებისა?! ადამიანის სხეული!.. ხაზთა რა ჰარმონიაა, რა არაჩვეულებრივი, მიზანშეწონილი შეხამებაა მოცულობებისა, რა განსაცვიფრებელი პროპორციულობაა! და რა საოცრადია შექმნილი ადამიანის სხეულის მექანიკა! ყურადღება მიაქციეთ ხელებს, ფეხებს, კისერს, მკერდს, ადამიანის მუცელს, თითებს; თითების, ხელების, წელის მოძრაობას – ეს ხომ ფენომენალურია! ადამიანი მშვენიერია, მაგრამ ხომ არ გადავეჩვიეთ მისით აღფრთოვანებას? ადამიანი – სასწაულია, ჰოდა, სწორედ ამ სასწაულის გამო დადის, ბოლოს და ბოლოს, მაყურებელი თეატრში. ისინი იქ იმისთვის მიდიან, რომ ნახონ, როგორ განიცდის ადამიანი, როგორ მოძრაობს, როგორ მღერის, როგორ საუბრობს, როგორ უსმენს.

სხვათა შორის, სცენაზე საუბარი უფრო ადვილია, ვიდრე მოსმენის სწავლა. ხშირად ვუყურებთ მსახიობს, რომელიც, თითქოსდა, უსმენს თავის პარტნიორს, მაგრამ არ ესმის მისი. მე ყოველთვის ვესწრაფვი, რომ მაყურებელმა იმ მსახიობს კი არ უყუროს, რომელიც საუბრობს, არამედ იმას, ვინც უსმენს.

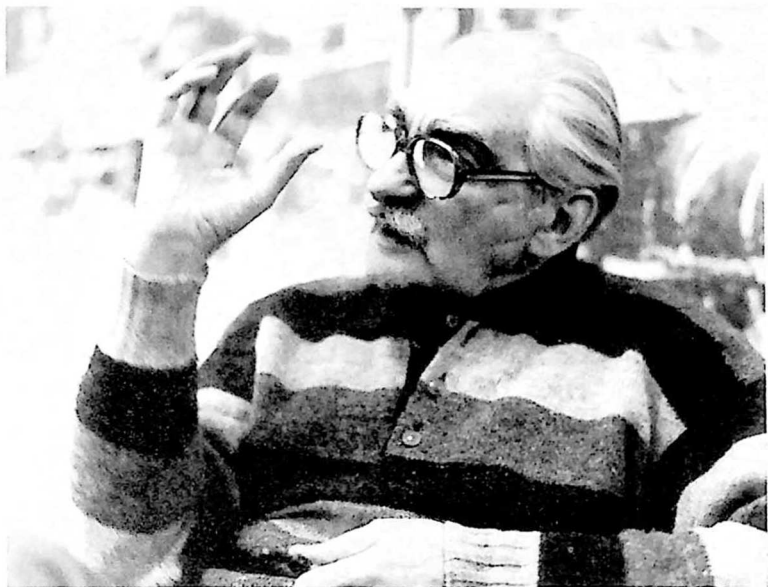
იმოქმედო, იგრძნო მაშინ, როდესაც პარტნიორი ლაპარაკობს — ეს ზომ უმაღლესი კლასია სამსახიობო ოსტატობისა. მსახიობების უმეტესობა, სამწუხაროდ, უბრალოდ ელოდება სხვისი რეპლიკის დამთავრებას. მაგრამ, როდესაც მსახიობი ნამდვილად უსმენს, ანუ როდესაც ის ირჩევს, უკეთესად როგორ უპასუხოს, — აი, მხოლოდ მაშინ იბადება მისი სიტყვა, როგორც ჭეშმარიტად ცოცხალი და დღევანდელი. სწორი დიალოგის დროს დაბადებული სიტყვა პინგ-პონგის ბურთს წააგავს, მას მიწაზე დაცემის უფლებას არ აძლევენ.

და რა დიდებული იარაღია მსახიობისა — ჟესტი! სულ დავივიწყეთ იგი.

რაბლეს აქვს მოთხრობა იმის შესახებ, თუ როგორ ჩავიდა ნერონის იმპერატორობის დროს მეფე თირიდატე რომში. მას საზეიმო, მდიდრული შეხვედრა მოუწყვეს, რათა ის სენატისა და რომაელი ხალხის მუდმივი მეგობარი გამხდარიყო. ქალაქში არ დარჩენილა ისეთი ღირსშესანიშნაობა, მეფისთვის რომ არ ერჩენებინათ. გამომშვიდობებისას თირიდატეს იმპერატორმა შესთავაზა, ამოერჩია ის, რაც ყველაზე მეტად მოეწონა რომში და დაიფიცა, რომ არაფერზე ეტყოდა უარს. თირიდატემ სთხოვა, რომ მისთვის მხოლოდ ერთი მსახიობი ერუქებინათ, — ეს მსახიობი მან თეატრში ნახა და ისე, რომ ენა არ იცოდა, ყველაფერი გაიგო. რასაც მსახიობი ჟესტიკულაციით გადმოსცემდა. თირიდატემ უთხრა, რომ მისი ბრძანებლობის ქვეშ იმყოფება სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ხალხი და მათთან ურთიერთობისთვის მას ბევრი მთარგმნელი ესაჭიროება, ეს ერთი მსახიობი კი ყველას მაგივრობას გასწევს, ისე კარგად საუბრობს ჟესტებით.

დღეს სცენაზე პირუკუ მოვლენის მომსწრენი ვართ — მსახიობები „აიძულებენ“ ჟესტებს, სიტყვებს უკან მისდიონ. ჟესტი მხოლოდ მაშინაა ბუნებრივი და გამომხატველი, როდესაც ის იბადება სხეულის უშუალო სწრაფვისგან, ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელ აზრსა თუ გრძნობაზე მოახდინოს რეაგირება.

არა, რაც უნდა იყოს, მთელ ამ მეურნეობაში უნდა გავერკვეთ.



ს. ზაქარიაძე, მ. თუმანიშვილი

მ. თუმანიშვილი, კ. მაზარაძე

გიორგი გეგეჭკორი



ეროსი მანჯგალაძე



კოტე მახარაძე



გურამ სალარაძე



მედეა ჩახავა



ბადრი კობახიძე



რამაზ ჩხიკვაძე



ხშირად ვიყენებთ ნიშნებსა და სიმბოლოებს ისე, რომ არ ვუღრმავდებით იმ შინაარსს, რომელსაც ამჟღავნებს და რომლის კონცენტრაციას ახდენს ნებისმიერი ნიშანი. საკუთარ თავს არა მარტო სცენაზე უნდა მივაღვენთოთ თვალყური, არამედ ცხოვრებაშიც: – იქნებ, საკუთარ ცხოვრებაშიც მოვასერებთ ამ მექანიკის გადმოტანა ისე, რომ ვერც კი შევამჩნიეთ? იქნებ, ახლობლებთანაც ამგვარი ურთიერთობა გვაქვს? აი, შემთხვევით არ შეგვიწყვეტია წერილების წერა. ამისთვის არ გვცალია. ერთ ბარათს გავაგზავნით დაბადების დღის მისალოცად და მორჩა. რა საშინელებაა!

... როდესაც ადამიანი მაგალითის მოყვანისას მხოლოდ წარსულს მიმართავს და თავის ირგვლივ ვერაფერს ხედავს, ეს უკვე სიბერის ნიშანია. და მაინც, არ შემძლია არ გავიხსენო შესანიშნავი ქართველი მსახიობი ვასო გოძიაშვილი. არ ვაპირებ მისი პორტრეტის აღწერას, მხოლოდ რამდენიმე შესვედრას გავიხსენებ მასთან.

ერთხელ მოსკოვიდან თბილისში მოვდიოდი მატარებლით. ოთხადგილიან კუპეში სამნი ვისხედით, ყველანი ერთმანეთის კარგი ნაცნობები ვიყავით. მშვენივრად ვგრძნობდით თავს და იმედი გვქონდა, რომ უცხოს არავის შემოგვიყვანდნენ. მაგრამ მეორე დღეს, ასე, ღამის ორ საათზე, სადღაც ზესტაფონთან ძილში ჩამესმა, გრუსუნით როგორ გაიღო კარი. ზედა შუქი აანთეს და ვიღაც კაცი შემოვიდა, რომელსაც ბარგის შემოტანაში გამცილებლები ეხმარებოდნენ, მერე ისინი პერონზე გავიდნენ და მატარებლის გასვლამდე კიდევ დიდხანს ხმამაღლა ელაპარკებოდნენ მას ღია ფანჯრიდან. როდესაც მატარებელი დაიძრა, დიდხანს ისმოდა კამათი გამცილებელთან ქვედა ადგილის გამო, თანდათან ყველა დამშვიდდა. დაიძინეს.

დილაადრიან გავიღვიძე და ღამის მოუსვენარ მეზობელში ჩემი უსაყვარლესი მსახიობი – ვასო გოძიაშვილი აღმოვაჩინე. გავისაუბრეთ. ცოტა ხანში კი ჩვენს კუპესთან ღამის მთელმა ვაგონმა მოიყარა თავი. ყველას თვალები უბრწყინავდა, ყველანი სარხარებდნენ – ბევრისთვის ეს წუთები ნამდვილი დღესასწაული იყო...

მერე ფანჯარასთან ვიდექით და უსასრულო პანორამით ვტკებოდით. რომელიც ჩვენ წინ მიქროდა. ვასო თავის იუბილეზე ყვებოდა, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დაიწყო, მერე კი მთელი საქართველოს რაიონები შემოიარა, იმიტომ რომ ყველას თავის სახლში უნდოდა საყვარელ მსახიობთან შეხვედრა. იგი ვაგონის ფანჯარასთან იდგა და მიყვებოდა, როგორ უყვარდა ეს მიწა, ეს ხალხი, ეს მთები, ციხე-სიმაგრეები, ქალაქები და სოფლები, – ყველაფერი ის, რასაც მოიცავს ერთი განსაზღვრება – საქართველო. ყვებოდა, თუ სად, ვისთან და როგორ თამაშობდა ახალგაზრდობაში და იქვე იწყებდა წარმოდგენას, ვილაციის ჩვენებას...

ის მართლაც სახალხო არტისტი იყო. მას ყველა ცნობდა, მის დანახვაზე ქუჩაში ტრიალდებოდნენ, ცდილობდნენ, მოესმინათ, რას და როგორ ამბობდა, როგორ კითხულობდა, როგორ სახიობობდა. დაჰყავდათ თეიმფრინავეებით, ავტომანქანებით, ხელისგულზე ატარებდნენ და ამ ყველაფერს ის აღიქვამდა, როგორც ჭეშმარიტი არტისტი, ღირსებითა და საიმოვნებით.

ის თხემით ტერფამდე არტისტი იყო, ცხოვრებაშიც და სცენაზეც. მას ვერასდროს ნახავდით უხეიროდ, დაუდევრად ჩაცმულს – თითქოს ყოველ წუთს ელოდებოდა სცენაზე, მაყურებელთან გასლას. ის კოტე მარჯანიშვილთან სწავლობდა, თამაშობდა და იყო ჭეშმარიტი მემკვიდრე საუკუნის დასაწყისის იმ განუმეორებელი და აწ გარდასული სამსახიობო თეატრისა, სადაც ბრწყინავდნენ ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, ნატო გაბუნია და სხვ. ყოველ შემთხვევაში, მე ყოველთვის ამ თეატრზე ვფიქრობდი, როდესაც ბ-ნ ვასოს ეუყურებდი.

ის იყო დახვეწილი სიტყვის, დახვეწილი ჟესტის, თანდაყოლილი პლასტიკის მქონე არტისტი.

დაუღალავად შეიძლებოდა გეყურებინა ამ მსახიოსთვის, დამტკბარიყავი მისი ხელოვნებით და გენატრა, რომ ეს სიხარული არ დამთავრებულყო. იგი არასოდეს ყოფილა რეჟისორის ნიშანს ამოფარებული – ეს უაზრობაც იქნებოდა მისთვის და დამამცირებელიც. მას ყოველთვის სოლისტობა სურდა და ჰქონდა კიდეც ამის სრული უფლება.

ერთხელ ბ-ნ ვასოსთან ერთად ძველებური ქართული ვოდვეილის რეპეტიციებს გავდიოდით. ასეთი ვოდვეილი მას უთვალავჯერ ჰქონია თავისი ცხოვრების მანძილზე ნათამაშები. ამასთან, სულ გვეუბნებოდა, რომ ვოდვეილი თანამედროვედ უნდა ითამაშო, ძველი კი არ უნდა იმეორრო. მსახიობი არ ხსნიდა, არ განმარტავდა, რას ნიშნავს „თანამედროვედ თამაში“, ის თეორეტიკოსი არ ყოფილა. მაგრამ ამგვარად იგი თავისი უზარმაზარი დაგროვებული გამოცდილებით რაღაცისკენ გზის გაკვალვას ცდილობდა. ის წარმოადგენდა – ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით. მას ჰქონდა განსაცვიფრებელი უნარი – უმძაფრესი, უმკვეთრესი ნახატის ფონზე დაერწმუნებინა მაყურებელი, რომ მხოლოდ ასე და ამგვარად ხდება ცხოვრებაში, რომ მხოლოდ ასე და ამგვარად შეიძლება, მოხდეს.

პიესის სიუჟეტის მიხედვით, ვითომდა გარდაცვლილი სარძლოს აჩრდილით შეშინებული მისი გმირი შინ ბრუნდება და დაბნეული, აღელვებისგან (და შიშისგან) გზას ვერ პოულობს, ვერა და ვერ აგნებს თავის ოთახს. ვასო იმპროვიზაციას მიმართავდა, შიგადაშიგ საკუთარ სიტყვებსაც უმატებდა, რომლებიც მისი შინაგანი დიალოგის გამომხატველი იყო. სამ საფეხურში „გაბლანდული“ ხან ზევით ადიოდა, მერე უკან ბრუნდებოდა, ისევ იწყებდა კიბეზე ასვლას, მერე ისევ უკან ჩამოდიოდა და სულ ერთსა და იმავეს იმეორებდა: „ვას, ეს რა მემართება, კაცო, სახლისთვის ვერ მიმიგნია!“ ამ სცენას სამი-ოთხი წუთი ძალიან სასაცილოდ, სერიოზულად, განცდებითა და მთელი გატაცებით თამაშობდა. რა ბედნიერებაა, როდესაც უყურებ, როგორ ავსებს ნიჭიერი მსახიობი, ყოველგვარი სიჩქარის გარეშე, იმპროვიზაციით პაუზას!

ბრწყინვალე იყო ვასო გოძიაშვილი ესტრადაზეც. ერთი სიამოვნება იყო, თვალი გედევნებინა, თუ როგორ გამოდიოდა სცენაზე, როგორ მღეროდა, როგორ უკრავდა თავს მაყურებელს, როგორ კითხულობდა ი. გრიშაშვილის „ძველი ტფილისის ლიტერატურულ ბოჰემას“, საიათნოვას ლექსებს და ა.შ. ეს ყველაფერი საოცრად ახლობელი იყო მისთვის, მან იცოდა

გემო და ემზი ამ განსაკუთრებული სამყაროსი, გრძნობდა მის სურნელს და კითხვისას თავადაც დიდ სიამოვნებას იღებდა.

არ შემიძლია მისი ლუარსაბის დავიწყება სპექტაკლში „კაცია ადამიანი?!“ – როგორ ეხვეწებოდა ღმერთს მისთვის მემკვიდრე ებოძებინა. არ შემიძლია დავივიწყო რომანსები („О повтори слова люнви, о повтори слова признанья...“), რომლებსაც ის თავდავიწყებით მღეროდა სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“ (კ. მარჯანიშვილის დადგმა); არ შემიძლია დავივიწყო მისი შუასაუკუნეების მასხარა სპექტაკლიდან „დავით აღმაშენებელი“, – როგორ შემოდიოდა ის აქლემზე შემომჯდარი უცხო ხალხის მიერ დაპყრობილ თბილისში და ქალაქს მიმართავდა: „გამარჯობა ჩემო თბილის-ქალაქო, დაკარგული შენი შეილი მოვედი...“

ეს იყო მთლიანად ვასო, მთელი მისი ბუნება. ანდა, მისი ჭეშმარიტად ფრანგული ფიგარო, ანდა, ავეტიკა სპექტაკლიდან „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ!“ რომელი ერთი დავასახელო? ყველას ვერც ჩამოთვლი.

ერთხელაც, მოსკოვში, რამდენიმე დღე ერთ სასტუმრო ნომერში ვცხოვრობდით. მისი სასაუბრო ენა ბუნებრივად გადადიოდა მრავალი ადამიანისკენ მიმართულ თეატრალურ მეტყველებაში, თუმცა, ჩვენ ორნი ვიყავით.

– თქვენ საყოველთაოდ აღიარებული რეჟისორი ხართ, მაგრამ ახლა საზოგადო მოღვაწე უნდა გახდეთ, – მეუბნებოდა. – არტისტი საზოგადო მოღვაწე უნდა იყოს! ეს აუცილებელია ჩვენი ხალხისთვის. ჩვენი მსახიობები სამშობლოს პატრიოტების წინა რიგებში იდგნენ ყოველთვის. ადამიანი შეიძლება საშუალო მსახიობი იყოს, საშუალო რეჟისორი, მაგრამ ის აუცილებლად საზოგადო მოღვაწე უნდა იყოს. თქვენ კი – საშუალო არა ხართ. მე თქვენ არ გეპირფერებით. მე როლები არ მჭირდება, ისინი ასობით მაქვს ნათამაშები. მთავარია, იყო საზოგადო მოღვაწე!

მერე ცოტათი დავლიეთ და ვასომ ახალი საუბარი წამოიწყო. მეუბნებოდა, რომ დიურენმატის პიესის დადგმას ტყუილად მოვკიდე ხელი, რომ ბრეხტი და დიურენმატი

ქართული თეატრისთვის უცხოა, ქართველი მსახიობის ბუნება რომანტიკულ განცდებს ითხოვს. მსახიობობა — მისიაა და მით უფრო საჭიროა, რომ საეკლესიო რიტუალები და დღესასწაულები გაუქმებულიაო ...

მოსკოვში რამდენიმე დღე დაგყავი, ძირითადად, ვასო გომიაშვილთან ერთად ვიჯექი ნომერში და თეატრზე ვესაუბრებოდი. ის, როგორც ჩვეულებრივ, ყველა ხანდაზმული ადამიანი, ვიდაცაზე იყო ნაწყენი, სპექტაკლებზე სიარული არ უნდოდა, ხშირად რეკავდა თბილისში და თავისი შვილიშვილის ჯანმრთელობის ამბავს გებულობდა. ძალიან მტკივნეულად, დრამატულად განიცდიდა თავისი მეუღლის გარდაცვალებას. ის არ იყო მარტოობისათვის შექმნილი...

თეატრმცოდნე-სტუდენტები მეკითხებიან: რა არის ეს „ქმედითი ანალიზი“? ოღონდ, მეუბნებიან, თუ შეიძლება, მოკლედ, მისი არსი აგვიხსენითო. დავფიქრდი: როგორ გინდა, აუხსნა, თანაც მოკლედ, თუკი ამაზე ოცდახუთი წელი დავხარჯე? მაგრამ სხვა გამოსავალი არ მაქვს და ვიწყებ ახსნას. დაახლოებით ასე:

საქმე *სარეპეტიციო ზერხს* ეხება. სხვადასხვა თეატრალურ დროს მრავალი ასეთი ზერხი არსებობდა.

ყველაზე პრიმიტიული გავიხსენოთ — მაგალითად, სკოლის დრამწრე. ბევრ ჩვენგანს უთამაშია ასეთ დრამწრეებში. პიესაზე მუშაობა დაიყვანება იმაზე, რომ სპექტაკლის მონაწილენი მაგიდის ირგვლივ სხდებიან და როლების მიხედვით იწყებენ პიესის კითხვას, მეტ-ნაკლებად ერთმანეთსაც ერევიან და იმასაც, რომელი რეპლიკა რომელს მოსდევს. მერე ყველანი თავიანთ როლებს ზეპირად სწავლობენ და სცენაზე ცდილობენ, რაც შეიძლება უკეთესად ითამაშონ. თანაც, იმის გათვალისწინებით, რომ თითოეული მათგანი ამას თავისებურად გაიაზრებს.

თეატრშიც იყო დრო, როდესაც სპექტაკლი ერთ კვირაში

იდგებოდა. როგორ გადიოდნენ მაშინ რეპეტიციებს? სხვადასხვანაირად, იმის მიხედვით, თუ რა ჩვევები ჰქონდა იმას, ვისაც პრემიერად მიიჩნევდნენ. მაგრამ, საზოგადოდ, მსახიობები დამოუკიდებლად ამზადებდნენ როლებს (რა კარგი დრო იყო!), მერე კი, რამდენიმე დღეში ყველაფერს ერთად მოუყრიდნენ თავს, შეკრავდნენ და სპექტაკლიც თამაშდებოდა. რუსთაველის თეატრის დღიურებში ამოვიკითხე, რომ 1921 წელს ანუ იმ წელს, როდესაც დავიბადე, თეატრში ცხრამეტი (!) სპექტაკლი დაუდგამთ. ხოლო ისეთი პიესა, როგორიცაა „ოიდიპოს მეფე“, რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ უთამაშიათ. რას იზამ, ესეც რეპეტიციის ჩატარების გარკვეული წესი იყო.

როგორც ყვებიან, გოეთე მწვანე მაუღდადაფარებულ მაგიდასთან გადიოდა რეპეტიციებს (ეს მაგიდა გვაჩვენებს კიდეც მის სახლში), მაგიდის ცალ მხარეს მსახიობები ისხდნენ, მეორე მხარეს, ცენტრში – გოეთე. რა „სარეპეტიციო ხერხს“ იყენებდა გოეთე? ალბათ, მაშინ სიტყვის, ფრაზის წარმოთქმაზე მუშაობდნენ, სწორ აზრობრივ მახვილებს ეძებდნენ. და, თუმცა, „ფაუსტში“ საღმრთო წერილის დამოწმებით ნათქვამია, რომ თვითონ სიტყვას „ქმნა და ქმედება არ შეუძლია“ და რომ „პირველთაგანი იყო საქმე“, (ეს შეიძლება ითარგმნოს, როგორც „პირველთაგანი იყო ქმედება“), თავად გოეთე, რეპეტიციებზე, ალბათ, უწინარეს ყოვლისა, სიტყვით იყო დაკავებული.

სამხატვრო თეატრმა „თოლია“ ოცდაცხრა რეპეტიციის შემდეგად დადგა. იმ დროისთვის ეს ძალიან დიდი რაოდენობა იყო, ახალი ეტაპი თეატრის ცხოვრებაში. სამაგიდო რეპეტიციების დროს ეძებდნენ ატმოსფეროს, შეგრძნებების ოდნავ შესამჩნევ ნიუანსებს, წერილმანებამდე ახდენდნენ როლების დაზუსტება-შესწორებას.

რა კარგი იყო ეს! ჩვენ კი სრულიად გადავეჩვიეთ (თუ ვერა და ვერ ვსწავლობთ) ასე მუშაობას. წაკითხული მაქვს, რომ ევრეინოვი, რომელიც კალდერონის პიესაში სათამაშოდ ემზადებოდა, რომელიღაც უკაცრიელ კუნძულზე დასახლდა და იქ მარტოდმარტო ცხოვრობდა, სამყაროს მოწყვეტილი ცდილობდა, შეესისხლხორცებინა, გაეშინანებინა როლი.

ალბათ, ზოგჯერ ესეც არ არის ურიგო, ძვირფასია ყურადღების მოკრების, კონცენტრაციის ნებისმიერი ფორმა, ყოველ შემთხვევაში, დღევანდელი გადასახედიდან ასე ჩანს.

ოღესლაც ჩემი მეგობრებიც მზად იყვნენ, ყველაფერი ელონათ იმისთვის, რომ როლი შეესისხლხორცებინათ და ეგრძნოთ. გოგი გეგეჭკორი, მაგალითად, ნიკოლოზ ბარათაშვილის როლზე მუშაობისას, ხშირად დადიოდა მთაწმინდაზე, პოეტის საფლავთან და იქ მთელ საათებს ატარებდა მარტოობაში.

ასეთი მცდელობების შედეგად მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი მსახიობური ემოციები ჩნდებოდა, უფრო სწორად, შეიძლება გაჩენილიყო არ გაჩენილიყო. ემოციების მართვა შეუძლებელია — გამოიძახო ეს ემოცია და ხელახლა წარმოაჩინო ხვალინდელ სპექტაკლში. გრძნობები ზომიერად გისხლტებიან ხელიდან, ისინი უკიდურესად მშვიდები არიან. აკაკი ხორავა ერთ სპექტაკლს გენიალურად, მსუბუქად, შთაგონებით თამაშობდა, ხოლო მეორეს — ნერვიულად და წვალებით, მოსალოდნელი შთაგონება კი არა და არ მოდიოდა.

როგორ მოვიქცეთ? ერთი ბრძენი კაცისა არ იყოს — განა შეიძლება ბნელ ოთახში შავი კატა დაიჭირო, — მით უფრო, როცა ეს კატა ხშირად არც არის იქ?

ინსტიტუტში სწავლისას ლექციებს ლოგიკასა და დასავლეთევროპულ ფილოსოფიაში უაღრესად საინტერესო პიროვნება — შოთა გაბელაია გვიკითხავდა. ის გვასწავლიდა, რომ ცხოვრებაში მომხდარი ნებისმიერი მოვლენა ძუნწი სქემებით გამოგვესახა. მისი ლექციების შემდეგ მთელი ცხოვრება რაღაც წრეების, ისრებისა და გადამკვეთი ხაზების სახით წარმომედგინა. ძალიან სახალისოა — ყველაფერი ნიშნების ენაზე გადაიტანო. სხვათა შორის, უსიამოვნებები უფრო ადვილად გადაიტანება, თუკი ისინი აბსტრაქტულია და ხილულ „ხაზობრივ განსახიერებას“ პოვებს. მაშინ გეჩვენება

კიდევ, რომ ყველაფერი არც ისე ცუდადაა. პირადად მე ეს ძალიან მშველს — ზოგჯერ, რასაკვირველია. და ამ დროს ძალიან მადლობელი ვარ ხოლმე შოთა გაბელაიასი.

აი, მოდით, ახლაც შევეცადოთ და ჩვენი საქმის სირთულეები უბრალო სქემად ვაქციოთ.

მოცემულ გარემოებათა ჯამი ანუ ყველაფერი, რაც გარს აკრავს ადამიანს, მრავალი ობიექტისგან შედგება. შემოვხაზე წრე და შუაში დავსვი წერტილი. წერტილი — მე ვარ. მთლიანად, მთელი ჩემი განცდებით, ერთ ჩვეულებრივ წერტილში ვარ მოქცეული.

ახლა შევეცადოთ, გამოვსახოთ ის, რომ ადამიანი და მის ირგვლივ არსებული გარემოებები მუდმივ ურთიერთმოქმედებას განიცდიან. ეხაზე ისრებს — წერტილიდან წრეწირის ხაზამდე და უკან. ადამიანი და გარემოებები განუწყვეტლად ზემოქმედებენ ერთიმეორეზე. აი, მაგალითად, ახლა შეუჩერებლად რეკავს ტელეფონი და საქმეს მაცდენს. თურმე, კრება დაუნიშნავთ, რომელსაც უნდა დავესწრო: მეზობელ თეატრში სპექტაკლი ჩავარდა; ვიღაც დაუმსახურებლად დააჯილდოვეს; სასწრაფოდ უნდა შევხვდე ვიღაც მწერალს; მატყობინებენ თეატრალურ საზოგადოებაში რეჟისორთა ლაბორატორიის სწავლის დაწყების თარიღს; საგასტროლოდ ჩამოვიდა თეატრი, რომელშიც ჩემი მოწაფე-რეჟისორი მუშაობს და ა.შ. აი, ახლა კი ჩემმა ცოლმა დამირეკა სამსახურიდან და მითხრა, რომ სადღაც იყიდება მაცივარი „მინსკ -101“ და უნდა ვიყიდოთ, იმიტომ რომ ჩვენი დიდი ზანია მწყობრიდანაა გამოსული. ე.ი. ამა და ამ დროს ამა და ამ ადგილას უნდა ვიყო. ეს ყველაფერი ჩემი ცხოვრების მოცემული პირობებია, რომლებსაც ასე თუ ისე ვეხმიანები. ისინი ჩემზე ზემოქმედებს, მე — მათზე, თუკი, რასაკვირველია, ამის ძალა შემწევს.

ახლა ერთი წუთით წრმოვიდგინოთ, რომ მსგავსი ცხოვრებისეული პროცესი შეიძლება ელემენტებად დავშალოთ: სურვილი, ქმედება, შეგუება, გრძნობა. რა მინდა მე; რა უნდა გავაკეთო ამისთვის. რა ხერხით ვახდენ ჩემი ქმედების რეალიზებას; ამ დროს რას ვგრძნობ.

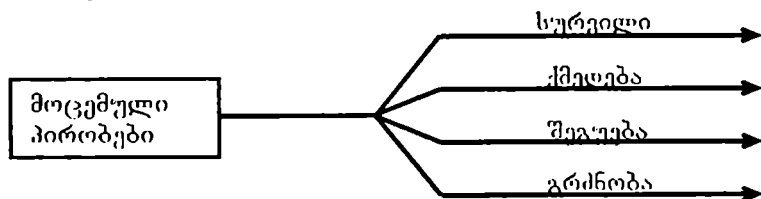
ხშირად მეკითხებიან ხოლმე: და მაინც, კაცმა რომ თქვას, რა აღმოაჩინა ამ თქვენმა სტანისლავსკიმ? აი, თუნდაც ეს! (გარდა სხვა ყველაფრისა). ძალიან მარტივია, მაგრამ სხვა ვერავინ მიხვდა, ის კი მიხვდა. მიხვდა, მაგალითად, იმას, რომ ყველაფერი, რაც ერთდროულად ხდება და ერთიანი რთული ნაკადით მიედინება, შეიძლება ელემენტებად დაყო. და მაშინ რთულში გარკვევა უფრო გაგიაღვივდება.

ალბათ, სტანისლავსკი შემდეგნაირად მსჯელობდა: ადამიანი მუდამ გარკვეულ, კონკრეტულ გარემოში იმყოფება, რომლის ნაწილიც თვითონაა. და ამ ადამიანს თავისი ცხოვრების ყოველ წუთს გარკვეული სურვილები აქვს – ისუნთქოს, დაიძინოს, დალიოს, უყვარდეს, რაღაც შეიძინოს, ვიღაც რაღაცაში დაარწმუნოს და ა.შ. ადამიანის ცხოვრება – სურვილთა ერთიანი ჯაჭვია. სურვილის გარეშე ცხოვრება არ არსებობს. სურვილის რეალიზებისთვის აუცილებელია ქმედების განხორციელება.

მარტივია, ხომ? მეტიმეტადაც კი. სამაგიეროდ, რა ზუსტია!

მოდით, სქემა დავხაზოთ.

პირველი ორი ელემენტი (სურვილი და ქმედება) – ცნობიერი პროცესებია, მეორე ორი ელემენტი (შეგუება და გრძნობა) ძალიან ხშირად არ ექვემდებარება ჩვენს ცნობიერებას და არ აღიქვამს მის ბრძანებებს. სცენაზე მათ აპოლონი წარმართავს! ყოველ შემთხვევაში, ჯერჯერობით, ასე გვგონია, რომ ეს ყველაფერი აპოლონიდან, შთაგონებიდან, ინტუიციიდან, ბოლოს ა ბოლოს, ნიჭიდან მოდის. იქიდან, რასაც „ღვთით ბოძებულს“ უწოდებენ.



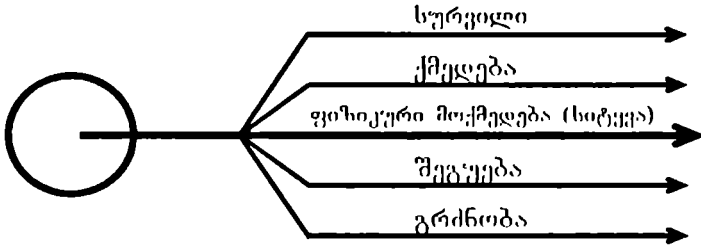
ცხოვრებაში სურვილები თვითნებურად ჩნდება, ზოგჯერ არც ფიქრობ მათზე. მაგრამ სურვილთა ამ ჯაჭვის ხელახლა შექმნა, აღდგენა უკვე შეუძლებელია. რა სურს ადამიანს ამა და ამ მომენტში? მიზანს მიაღწიოს, დაამშვიდოს, ვიღაც მოხერხებულად მოაწყუოს, ვიღაც რაღაცაში დაარწმუნოს, გააცოცოს, გაანადგუროს, მოეფეროს, დაუახლოვდეს და ა.შ. დავხაზოთ ახალი წრე და ორი, ერთმანეთისკენ მიმართული ისარი — ესაა ორი პარტნიორის სურვილი მოცემულ პირობებში. სურვილი კი ყველას სხვადასხვა აქვს. ე. ი. ჩნდება კონფლიქტი. და რაკი ასეა, მაშინ ძალაში შემოდის ცხოვრების მეორე კანონი — ბრძოლის კანონი, შეკითხვისა და პასუხის, დარტყმისა და თავდაცვის, გზავნისა და მიღების კანონი. ეს კი უაღრესად მნიშვნელოვანი და საინტერესოა.

თუკი წინათ მსახიობები გრძნობათა სფეროში მუშაობდნენ, სტანისლავსკიმ მათი ყურადღება მოქმედების სფეროზე გადაიტანა, რომელსაც უკვე შეიძლება უხელმძღვანელო. ამ სფეროში ბევრად იოლია რაღაც მოიაზრო, გააანალიზო, რაღაცას დაეყრდნო.

მაგრამ როგორ უნდა განსაზღვრო ადამიანის სხვადასხვა სურვილი და ქმედება მთელი დღის განმავლობაში? ისინი მრავალჯერ იცვლება. რის მიხედვით? გარემოებათა გარეგნული თუ შინაგანი ცვლილებების მიხედვით. მაშინ, სტანისლავსკიმ გადაწყვიტა, პიესის მთელი ცხოვრება გარკვეულ მონაკვეთებად ან ნაჭრებად დაეყო. ცხოვრებაში არანაირი მონაკვეთები არ არსებობს და არც შეიძლება, არსებობდეს. უბრალოდ, ჩვენ მოვილაპარაკეთ, ერთიანი, მთლიანი ნაკადი, პირობითად, ეტაპებად დაგვეყო, რომ უფრო ადვილად გაემკლავებოდით მას. განა ასე არ ვყოფთ მზის ერთიან წრებრუნვას დღედ და ღამედ და რაღაც საზღვრები არ გაგვყავს?!

სტანისლავსკი ის ადამიანი არ არის, რომელიც ჩერდება. ის აგრძელებს ძიებას. ისე, რომ არაფერს ცვლის, ცხოვრებისეული პროცესის სქემაში კიდევ ერთ ხაზს აღმოაჩენს. ის არკვევს, რომ ყველაზე ხილულად გრძნობები და განცდები — უფრო სწორად, მათი ანარეკლის დაფიქსირება ფიზიკური მოქმედებებითაა

შესაძლებელი. ისინი ხილულია, თუმცა, შესრულების მომენტში, ზოგჯერ — ქვეცნობიერი. ჩვენ ხომ არ შეგვიძლია ზუსტად ვიცოდეთ, დღეს დადგენილი ხვალ



როგორ შესრულდება. მაგრამ ის, რომ აუცილებლად შესრულდება, — უტყუარია.

ამ ორ სფეროს — ქვეცნობიერსა და ცნობიერს, მართვადსა და არამართვადს შორის ერთგვარი ხიდი გაიღო. სრულიად ცნობიერად შეიძლება ააგო ფიზიკურ მოქმედებათა ხაზი და ამგვარად გაამყარო ის, რაც მოუხელთებელია და სულ მუდამ ცდილობს, გაგიფრინდეს, გაქრეს, გაუჩინარდეს. ყოველ შემთხვევაში, ფიზიკური მოქმედებები შეიძლება საიმედო ასაფრენ ბილიკად იქცეს გრძნობებისათვის.

ფიზიკური მოქმედებების ჯაჭვის შედგენისას ჩვენ მოქმედ გმირთა ქცევას ეთხზავთ ჯერ ერთ მონაკვეთში, მერე მეორეში და სულ უფრო და უფრო ეულრმაველებით პიესაში ასახულ ცხოვრებას.

მაგრამ შეიძლება ეტიუდიც გაკეთდეს. ანალიზის ეტიუდური ხერხი ავტორისეული ტექსტისა და გარემოებების უფრო თავისუფალი ინტერპრეტაციისა და მოვლენების საკუთარი ვერსიების შეთხზვის საშუალებას გვაძლევს. ეს თითქოსდა თავისუფალი გასეირნებაა პიესის სფეროში. მკაცრი ჩარჩოები მაინც გაკეთდება, მაგრამ ახლა მათზე ფიქრი არაა საჭირო. ამის არსი, ალბათ, ისაა, რომ მსახიობები საუბრებისა და ფილოსოფოსობის სფეროდან გამოდიან და მთლიანად

მოქმედების სტიქიაში იძირებიან.

მაგალითისთვის ავიღოთ რომეოსა და ჯულიეტას შეხვედრის სცენა მეჯლისზე. გავიხსენოთ მსგავსი ცხოვრებისეული სიტუაციები. მათ შესახებ ერთმანეთს ვუამბოთ, მერე ავლგეთ და იქვე გავითამაშოთ ეტიუდი, რომელიც სავსებით შესაძლებელია ასე გამოიყურებოდეს:

ჯულიეტა ფანჯრის რაფაზე აძვრა, ზის ასე ფეხმორთხმული და მორიგი ცეკვისგან ისვენებს. ჯულიეტა ხომ პატარა გოგოა! ბიჭმა შემთხვევით გვერდით ჩაუარა, დაინახა, უცაბედად ოდნავ შეეხო, გაეხუმრა, შეჩერდა, გამოელაპარაკა. რომეო ძალიან ახალგაზრდაა, ჯერ ბიჭია. რაღაც უმნიშვნელო, სულელური სიტყვები გადაულაპარაკეს ერთმანეთს, გაეცინათ, ერთმანეთი მოეწონათ, ძალიან გაუხარდათ, დაიწყეს ცელქობა, ერთმანეთის მიმართ სწრაფვა გაუჩნდათ. მერე ვილაცამ გოგონას დაუძახა, დაშორება მოუხდათ, მაგრამ ყველაფერი ირგვლივ შეიცვალა და ღრმა კვალი დატოვა. ჩვეულებრივი შემთხვევაა? თან კი, თან არა.

ვიწყებთ ეტიუდის კეთებას, რომ ვიპოვოთ, რა და როგორ ამოძრავდა, შეიცვალა შიგნით. ერთი ეტიუდი, მეორე, და აი, სცენაზე თანდათან იწყებს „ამოძრავებას“ ნების მფეთქავი გორგალი. ეს უკვე მინიშნებაა ცოცხალ გრძნობაზე. ეტიუდი — დაზვერვაა. ეს იგივეა, რომ მხატვარმა სახელდახელოდ ესკიზი მოხაზოს, — დაიწყებს, მერე დაანებებს თავს, ხან ასე მოსინჯავს, ხან ისე. ის მთავარს და ყველაზე გამომხატველს ეძებს. ჩვენთანაც დაახლოებით იგივე უნდა ხდებოდეს. თავისუფლად უნდა იმოქმედო და არ უნდა ზრუნავდე იმაზე, თუ როგორ დალაგდება ეს ყველაფერი სპექტაკლში. გატაცებით, ინტერესითა და ხალისით უნდა ეძებო. დაღლილ და თავისი პროფესიისადმი ინტერესდაკარგულ მსახიობს უჭირს ასეთი რეპეტიციების გავლა. ის წინააღმდეგობას გიწევს, ნერვიულობს, რეჟისორს ახსენებს, რომ კარგა ხანია, სტუდიურობის ასაკიდან გამოვიდა. ზოგჯერ ეს ხდება იმის შიშით, რომ სასაცილოდ არ გამოჩნდეს, ზოგჯერ კი იმის გამო, რომ დაკარგული აქვს მსახიობური სიანცე, ლალი, თამამი მუხტი.

მოკლედ, გაუვარჯიშებელი მსახიობისთვის ეს, რასაკვირველია, არ არის იოლი საქმე. იგი მიეყინა მაგიდას, მისთვის ძნელია, სკამს მოსწყდეს. ოპ, რა ძნელია საჭისა და აფრების გარეშე სარეპეტიციო დარბაზის სივრცეში ყოფნა! მსახიობს ჰგონია, რომ ის გახდილი, შიშველი და უმწეო დგას მეგობრების წინაშე. მაგრამ თუ მასში კიდევ ცოცხლობს შემოქმედებითი აზარტი, ის თავად მიაგნებს სწორ საყრდენ წერტილს და საქმეც დაიძვრება.

ეტიუდების გზით გამოიკვლიო მოვლენის სხვადასხვა ვერსია — ფაქტობრივად ნიშნავს, შიგნიდან შეისწავლო მომხდარი ამბის სტრუქტურა. მსახიობი თეატრალური საქმის არსს ჩასწვდა. იგი ქმედებებით ძერწავს თავისი გრძნობების ანარეკლს, მათ ზოგადად კი არ აღადგენს, არამედ — კონკრეტულად, თან გზადაგზა აზუსტებს, იშორებს ზედმეტ ვარიანტებს. ამოცანა ასეთია: უხილავი, ფსიქოლოგიური ხილული, კონკრეტული გახადოს. შესაძლებელი გახდა პროცესის მართვა ზუსტად ისე, როგორც მას ფერმწერი, მოქანდაკე მართავს. ისინი თავისი ხელოვნების საშუალებებით ეძებენ, თუ როგორ გამოხატონ საკუთარი განცდები და ფიქრები. ქორეოგრაფი პლასტიკით, მოძრაობით გვიამბობს თავისი განცდების შესახებ, პოეტი — სიტყვით, რიტმით, მსახიობი კი — ქმედებით. აი, რაში მდგომარეობს, ალბათ, ეტიუდური სარეპეტიციო მეთოდის არსი.

რასაკვირველია, ეს ყველაფერი გარკვეულ საფრთხეს შეიცავს, რაც მტკიცედ უნდა ვიცოდეთ. ჩვენ ვანაწევრებთ, ვყოფთ, ცალკეულ რგოლებს ვკმნით, ნაწილებით ვართ გატაცებულნი და, უცებ, გვეუფლება იმის შეგრძნება, რომ რაღაც დაიკარგა.

ეს ძალიან მნიშვნელოვანი და აუცილებელი მომენტი. დაიკარგა *მთლიანობის შეგრძნება*. ის აუცილებლად უნდა აღდგეს.

ფურცელ-ფურცელ რომ დავშალოთ ვარდი, დაიკარგება იმ დიდებული მთლიანობის, იმ სასწაულის შეგრძნება, რომლის წინაშეც ეს-ესაა გაოცებული და აღტაცებული ვიდექი. რადგან ვარდის ფურცლებში კი არ იყო სასწაული, არამედ ამ

მოზღენილ კონსტრუქციაში, ნაწილთა შეერთებასა თუ ფორმის სიდიადეში, ფორმის, ფერისა და სურნელის შეხამებაში. პიესაც ასეა. მისი დანაწევრებით გართულებს მთავარი გეგმიწყდება: ნაწილთა შეერთების ავტორისეული ზერზი, ძირითადი საიდუმლო კი სწორედ აქაა. მგონი ლეონარდო ამბობდა, რომ თაღის ორი სუსტი ნაწილი, ორი ნახევარი ქმნის ძალას — მშვენიერ, ლამაზ თაღს. როდესაც პიესას ნაწილებად ვყოფთ — ნახევრებად და მეოთხედებად, უნდა ვიცოდეთ, რომ მთავარია, ეს ყველაფერი გაგამთლიანოთ, თანაც არა მექანიკურად, არამედ — შემოქმედებითად. მთელი საქმეც ისაა, სასწაულის ანალიზისა და დაშლის შემდეგ, როგორ დაუბრუნდეთ ისევ სასწაულს.

ქმედითი ანალიზის მეთოდი — შესანიშნავი აღმოჩენაა, მაგრამ პრაქტიკაში ის თავის მიმართ განსაკუთრებულ პატივისცემასა და სტერილურობას ითხოვს. გველის შხამი წამლადაც შეიძლება გამოგადგეს და მოგკლას კიდევ. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, ამ ძლიერმოქმედ საშუალებას როგორ გამოიყენებ — შენ სასარგებლოდ თუ საზიანოდ.

ჩემი უსაყვარლესი მეზობელი — სესილია თაყაიშვილი მესტუმრა. ქმედით ანალიზზე ჩამოვარდა საუბარი. და უცებ მესმის:

— მიშა, სისულეებს ნუ ლაპარაკობთ. ეს ყველაფერი მონაჩმაზია და მეტი არაფერი. არავინ იცის, როლი როგორ კეთდება. და როცა ამბობენ, რომ იციან — იგონებენ რაღაცას. ამის თქმა არავის შეუძლია, მათ შორის, თქვენც. მე არ ვიცი, სად და როგორ მწიფდება ჩემში როლი, ოთახში, საპირფარეშოში, ბაზარში თუ ავტობუსში. და არასოდეს ვიცი, სად იფეთქებს ის და რისგან. მხოლოდ ის ვიცი, რომ როლი *რეალური* უნდა იყოს. ყველაფერი დანარჩენი თავისით ჩნდება და, კაცმა არ იცის, საიდან და როგორ.

როდესაც სესილია თაყაიშვილი ბებიას თამაშობდა (ნ. დუმბიის

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“), დაჟინებით მოითხოვდა, რომ სცენაზე მას ნამდვილი ბუხარი ჰქონოდა, ნამდვილი ქვასანაყი და ხმელი სუნელები, რომლებსაც ამ ქვასანაყში დანაყავდა. და აუცილებლად უნდა მდგარიყო დაბალი სამუფხა სკამი. ეს ყველაფერი გურული ყოფის ზუსტი დეტალებია. იმას, რასაც სცენაზე ბებია ამ სკამით და ქვასანაყით აკეთებდა, სესილიას არ უნდა, ფიზიკური მოქმედებები დაარქვას. აი, მაგალითად, სათვალე. როგორი სათვალე ექნებოდა ასეთ ბებიას? სესილია იხსენებს ყველანაირ სათვალეს, რაც კი ოდესმე ცხოვრებაში უნახავს. სხვა ბებიას კი სულ სხვანაირი სათვალე ექნება. აქ არ შეიძლება იყოს მიახლოებითობა, კი, მაგრამ შესაძლებელია? — როგორ გაისწორებს ზოლზე ბებია სათვალეს? აი, ერთი სცენა — ბებია მოფერებით „წყველის“ შეილიშვილს, ზურიკელას. სესილია ეძებს, ასეც მოსინჯავს, ისეც, მაგრამ უარს ამბობს, ამ „მოსინჯვებს“ ეტიუდები დაარქვას. მაგრამ რა ზუსტია ეს მისი ეტიუდი!

შავი უბრალო კაბა. შუბლზე წაკრული შავი ნაჭერი, მის ქვეშ კი ქათქათა თეთრი თავსაფრის მხოლოდ ვიწრო ზოლი მოჩანს. თვითნაკეთი. მსუბუქი ფეხსაცმელი, ისეთი, ვერც კი გრძნობ, მიწას როგორ ეხება. ბებია დადის, ფაციფუცობს, სულ მოძრაობაშია, წუთით ვერ ნახავ გაჩერებულს. და აი, ერთ-ერთ რეპეტიციაზე უცებ ჩნდება პატარა ჭკვიანი ბებია-ფილოსოფოსი. ყველაფერი — ქმედითა, რეალური, ნამდვილი და მშვენიერი, განუმეორებელი.

„კარის ჭუჭრუტანის“ თეატრი, როგორც მე მას ვეძახდი, ვერაფრით იარსებებდა რუსთაველის თეატრის უზარმაზარ სცენაზე. სამაგიეროდ, მისი შექმნა ინსტიტუტის მომცრო ფიცარნაგზე შეიძლება გვეცადა. ჩვენ გვიტაცებდა ცხოვრება, რომელიც ქუჩაში მიმავალს, ფანჯრებში შეჭყეტის ღროს შეგეძლო დაგენახა. ამისთვის ჩემს სტუდენტებთან ერთად ა.

ჟერის პიესა „მეექვსე სართული“ ავირჩიე. ჩვენ მთლიანად გავაშიშვლეთ სცენა და ცარიელ ფიცარნაგზე ავაგეთ ჩვენი „სართული“ თავისი ოთახებით, მუდმივად დაკავებული საერთო ტუალეტით, კიბეებით, ანტრესოლებით, სამერცხლეით და ა.შ. და ამ სამყაროში დაიწყო მოვლენებით აღსავსე თითქოსდა ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ცხოვრება.

საექტაკლში მსახიობებიც მონაწილეობდნენ და რეჟისორებიც. ეს იყო ნიჭიერი ახალგაზრდების მეგობრული კოლექტივი. ერთ-ერთი მათგანი — რობერტ სტურუა — ამჟამად რუსთაველის თეატრის მთავარი რეჟისორია. ახლა მისი ხელმძღვანელობით მუშაობს ჩემი ასაკში შესული „შვიდკაცა“. შეიძლებოდა შეიდი პატარა ნოველის დაწერა — სამსახიობო ბედ-ილბლის შეიდი ვარიანტი. სხვათა შორის, გულმოდგინე, დაკვირვებული ანალიზის შემთხვევაში, თითოეული ბედ-ილბალი მარტივ სქემაში შეიძლება ჩამჯდარიყო: სურვილი — ქმედება — შეგუება... და ა.შ.

სიღნაღი მაღლა გორაკებზეა შეფენილი. მისი კედლები ერთი გორაკიდან მეორეზე, ერთი კოშკიდან მეორეზეა გადაჭიმული, ზევით-ქვევით ადის-ჩამოდის. დაბალი თაღოვანი კარიბჭე, ძირითადი კედლიდან ოდნავ მოშორებით — საგუშაგო კოშკები. ეს ყველაფერი ზემოთაა, მაღლა ცაში, ქვემოთ კი, ნისლში, ალაზნის ველი იშლება. მოშორებით — უწყვეტი გრეხილი გომბორის მთებისა, თანაბარ ზოლად რომ გასდევს თოვლის საფარი. თითქოს, ვიღაცამ სახაზავით გაავლო ხაზი და ყველაფერი, რაც ხაზის ზემოთ დარჩა, თეთრად შედება. ძველებური, ნახევრად დანგრეული სახლები, პატარა-პატარა, მიხვეულ-მოხვეული ქუჩები, შესახვევები. უმანკო და რომანტიკულია ეს ყველაფერი, ოდნავ მუზეუმის “სურნელი” დაჰყვება, თითქოს...

სიღნაღის თეატრში მსახიობის ოსტატობაში ლექციის

წასაკითხად თეატრალური საზოგადოებიდან ვიყავი წასული. ჯერ მატარებლით ვიმგზავრე. ირგვლივ ენით აუწერელი სილამაზა. მერე, ღამით, “სოიუზტრანსის” გაჩერებაზე ვიყინებოდი. ირგვლივ კაცის ჭაჭანება არ იყო. სიბნელეში მინდორში გავედი. ამდენი ვარსკვლავი არასოდეს მინახავს – ასეთი ღიდი და თანაც, ასე ახლოს. უცებ, ბეთჰოვენის მეზუთე სიმფონიის ბგერები გაისმა. მხედველობა დაეძაბე, სიბნელეს ჩავაცქერდი – გზის პირას მარტოხელა ბოძი დგას, ბოძზე კი რადიორუპორია. და ჟღერს ამ ვარსკვლავებით მოჭედილ ღამეში დიდებული ბეთჰოვენი...

ორი საათი ველოდი ავტობუსს, აქეთ-იქით დავდიოდი. ბეთჰოვენი აღარ ისმოდა, უკანასკნელ ამბებს გადმოსცემდნენ. ძლივს შევეჭვჭყე პატარა ავტობუსში. ავტობუსი ძლიერად მოწყდა ადგილს, აჯანჯლარდა და სწრაფად გაუყვა გზას. მიხვეულ-მოხვეული გზა ზევით-ზევით მიიწევდა. მზე ამოვიდა და მგზავრების სიცივისგან გალურჯებულ სახეებს დროდადრო, ისე, როგორც თეატრში, მეწამული სხივი გადაურბენდა ხოლმე. ირგვლივ ბორცვიანი ხელები იშლებოდა, აქა-იქ თოვლიანი მთები ჩნდებოდა, თვალწინ ძველი, სათოფურებიანი საგუშაგო კოშკები “მიცურავდნენ”. აქ ყოველი სახლი ციხე-სიმაგრეა, ირგვლივ კი – ქვები... ქვები... ოდესღაც კედლებსა და კოშკებში დატანებული.

ადამიანებს სიძველენი აინტერესებთ, მაგრამ გაცილებით მეტად აწმყოთი არიან დაკავებულნი. აი, მხედვეთრა ოსტატურად აქვს გამოყენებული ვილაცას ნახევრად დანგრეული კოშკი – იქ თავისთვის ბინა მოიწყო: კოშკის ქონგურებს თუნუქის სახურავი დაადო, სათოფურებში თანამედროვე ფანჯრის ჩარჩოები ჩასვა. სახურავიდან ძველი კედლის წყობაზე წყალსადინარი მილი ჩამოუშვა, ყველაზე გამოსაჩენ ადგილას კი სახლის ნომრისა და ქუჩის დასახელების აღმნიშვნელი დაფა მიაჭედა. ისტორიაც შენარჩუნებულია და ცხოვრებაც შეიძლება.

გულკეთილმა მძღოლმა გზად კალათებით, ვედროებითა და ფუთებით დატვირთული ოცამდე ნაცნობი ჩაისვა. მანქანა

დახუნძლულ ყურძნის მტევანს დაემსგავსა.

როგორც იქნა, ჩამოვედით, მეზავრები საქმიანად მიმოიფანტნენ, თავ-თავიანთ საქმეებს მიაშურეს, მე კი მაშინვე თეატრის შენობასთან აღმოვჩნდი. ღვთის მადლით, პატარა ქალაქებში ყველა მთავარი დაწესებულება, ჩვეულებრივ, ერთადერთ მოედანზეა ზოლმე თავმოყრილი.

ფარდულის ქვეშ დეკორაციები აწყვია — დახატული ბურქები, ნებისმიერი პიესისა თუ ნებისმიერი ხალხის მეფისა თუ სხვა წარჩინებულ პირთათვის განკუთვნილი “ძვირფასი” სავარძელი. მომცრო სარეპეტიციო ოთახი, საერთო საგრიმიორო ყველა ზომის სარკით — ჯიბის სარკიდან დაწყებული, დიდი სარკეებით დამთავრებული. კედლებზე — ხანძარსაწინააღმდეგო პლაკატები. ორი კარადა თეატრალური გარდერობისთვის. წითელნაჭერგადაფარებული მაგიდა. მაგრამ, ღმერთო ჩემო, რაზე დგას ეს ყველაფერი?! იატაკზე — ვერ იტყვი, მიიტომ რომ იატაკი, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, არ არსებობს. არის რაღაც, რაც წააგავს დანგრეულ მოწყობილობას ტრამპლინისთვის — იატაკის თითოეული ფიცარი რატომღაც არ წვდებოდა თავის კოჭს. ამ უზარმაზარ ღრიჭოებში ღამლამობით მარტო ვირთხა კი არა, ძაღლიც შეძვრებოდა. რკინის ღუმელი, ფეხმოტეხილი, კოჭლი სკამები... და შესანიშნავი ადამიანები, ამ თეატრის მსახიობები.

მე მათ ჩვენი საქმის ნიუანსებსა და დეტალებზე, შემოქმედებით პროცესზე, ზემოცანასა და გამჭოლ მოქმედებაზე ვესაუბრებოდი. ისინი გატაცებით მისმენდნენ, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ასე კარგად ვუხსნიდი, ანდა რაღაც ახალი აღმოვაჩინე. უბრალოდ, ჩემ წინ ისხდნენ ადამიანები, ვისთვისაც თეატრი იყო ყველაფერი, თავი და ბოლო ყველაფრისა, რაც კი ცხოვრებაში არსებობს. ისინი შეკითხვებს მისვამდნენ, თვითონ მოჰყავდათ მაგალითები, ბრეხტისა და სტანისლავსკის სახელებს იხსენებდნენ და ეს ყველაფერი ვერ მოდიოდა შესაბამისობაში გატეხილ სახურავთან, გაყინულ სარეპეტიციო ოთახთან, ნავთის ღამპით განათებულ მაყურებელთა დარბაზთან. არ ვიცი, სჭირდებოდათ თუ არა ჩემ მიერ მიწოდებული სისტემა,

მაგრამ ისინი მთელი არსებით ცდილობდნენ მის გაგებას, რომ მერე, შეძლებისდაგვარად, გამოეყენებინათ. მე კი აკადემიური თეატრების იმ გაზულუქებულ და გაზარმაცებულ მსახიობებზე ვფიქრობდი, რომლებსაც წარმოდგენა არ აქვთ, რას ნიშნავს პროვინციული თეატრი; რას ნიშნავს პაპანაქება სიცხეში ანდა ზამთრის ყინვასა და სუსხში ძველი ავტობუსით მეზობელ სოფლამდე იჯაყყაყო, რომ იქ სპექტაკლი ითამაშო. იქ არც სცენა იქნება, არც დეკორაცია, მხოლოდ დახატული ბუჩქი და ერთადერთი სავარძელი. ერთ კუთხეში მბუუტავ ნავთის ლამპას დადგამენ, სახეზე გულდასმით წაისვამენ გრიმის გაყინულ ნაჭრებს, ცივ კოსტიუმებს ჩაიცვამენ და ითამაშებენ. შეიძლება ასეთ პირობებში კარგად და სწორად ითამაშო? არ ვიცი. მაგრამ შენი საქმისადმი სიყვარულით და ერთგულებით რომ შეიძლება ითამაშო – ეს ვიცი.

სერვანტესის თეატრი, თავისი ურიკით, ბარგი-ბარხანითა და მოხეტიალე მსახიობებით – ისტორია არ არის, ეს დღევანდელია, და თბილისსა თუ მოსკოვში მცხოვრებმა არ უნდა იფიქრო, რომ ასეთი თეატრები აღარ არსებობს. ისინი არსებობს და ცოტა ვინმე თუ ცდილობს მათ დახმარებას.

ჩვენ კი მშვენიერ, კარგად მოწყობილ, სხვაზე მეტად უზრუნველყოფილ თეატრში ვცხოვრობდით და ვმუშაობდით. თითქოსდა, არანაირი პრობლემა არ უნდა ყოფილიყო. დაგვედგა და გვეთამაშა ჩვენთვის, ვინმე გვიშლიდა?

ჩემთვის თეატრში ცხოვრება თანდათან, რატომღაც, მძიმე და ნევროზული ხდებოდა. და არამარტო ჩემთვის. ზოგჯერ ასე ხდება ხოლმე: თეატრში ყველაფერი იძაბება, ურთიერთობები ფუჭდება და თითოეული მზადაა, მეორეს მოსთხოვოს პასუხი. იგრძნობა, რომ რაღაცაა შესაცვლელი, ფიგურათა მოცემული განლაგება უკვე აფერხებს წინსვლას. ყველა ერთმანეთითაა უკმაყოფილო.

სინამდვილეში კი დრო კარის შემომტერევას ლამობს და ცვლილებებს მოითხოვს. ის უარყოფს ძველ ესთეტიკურ წესებს და დაჟინებით ითხოვს ახალს. მაგრამ ძალიან ძნელია გაიგონო ეს მოთხოვნა და, რაც მთავარია, შეძლო მისი რეალიზება. ერთი ჩქარობს, მოსვენებას არ აძლევს სხვებს, მაგრამ მრავალთ აღიზიანებს კიდევ თავისი სიჩქარით. მეორე ცდილობს, რაც შეიძლება მეტ ხანს შეინარჩუნოს ის, რაც ოდესღაც იყო დადგენილი და ჩვეული გახდა. ამავე დროს, ორივე წინასწარ გრძნობს, რომ სულერთია, ბოლოს და ბოლოს, ყველაფერი მაინც შეიცვლება და გადაკეთდება, თუმცა, შესაძლოა, არა მათ მიერ. ასე ხდება ხოლმე ჭადრაკის თამაშის დროს — იმისთვის, რომ თამაში გამძაფრდეს, ფიგურები უნდა გაცვალონ, რაღაც უნდა გაიღონ მსხვერპლად.

ჩვენთან თეატრშიც დაახლოებით იგივე მოხდა. იმხანად მთავარი რეჟისორი დ. ალექსიძე იყო. ის ყველა ღონეს ხმარობდა, რომ როგორმე ერთ მთლიანობად შეეკრა დაქსაქსული თეატრალური ძალები. ხშირად კრებდა წამყვან მსახიობებს, ხან ყველას ერთად, ხან — ცალკეული ჯგუფებით, ჩაკეტავდა კაბინეტის კარს და იწყებდა მოლაპარაკებას, ეშუქებოდა, არწმუნებდა მათ. ის არა მარტო შემოქმედებითი, არამედ ადამიანური ურთიერთობების მოგვარებასაც ცდილობდა. მაშინ მეჩვენებოდა, რომ ის ამას უუნაროდ, მოუხერხებლად აკეთებდა. დღეს ვხედავ — ამ სავსებით ჩვეულებრივი კრიზისული სიტუაციის გამოსწორება მხოლოდ დროს შეუძლია, თანაც, ზოგჯერ, სრულიად მოულოდნელი გზით.

მე ჩემი საქციელი ძალიან დიდ შეცდომად მიმაჩნია. შეცდომა იყო ამდენი ძალის, ნერვებისა და დროის ხარჯვა. იქნებ, თეატრისთვის, ზოგადად, მისი წინსვლისთვის აუცილებელიც იყო, არ ვიცი. პირადად ჩემთვის ის სამახსოვრო სიტუაცია მხოლოდ დანაკარგის მომტანი იყო, მან სიმშვიდე და წყნარად მუშაობის შესაძლებლობა დამაკარგვინა. როდესაც ჯერ მხოლოდ ორმოცი წლისა ხარ, ძნელია წარმოიდგინო, რომ ძალიან ძალე სამოციის გახდები და მაშინ მიუტევებლად გაფლანგულად მოგეჩვენება ძალიან ბევრი რამ.

ასეა თუ ისე, ცხოვრება რთულ სიტუაციებს გვიქმნიდა და ისინი უნდა გადაგვეწყვიტა. ჩვენ, “შეიღკაცას” ღარჩენილი წევრები, ხშირად ვიკრიბებოდით, განვიცდიდით, ვმსჯელობდით შესაძლებლობაზე, რომ რაღაც სტუდიის მაგვარი შეგვექმნა. მოსკოვში „სოვერმენიკის“ თეატრის ორგანიზების შემდეგ გვეჩვენებოდა, რომ ბევრი რამაა შესაძლებელი. ხომ შეიძლება, რომ ჩვენც წამოვიდეთ თეატრალური აკადემიიდან, გამოვეყოთ და დაეტოვოთ ეს საპატიო კედლები? განა არ ჩნდება ყველგან, ხან აქ, ხან იქ, ახალგაზრდული თეატრები?! მართალია, ჩვენ უკვე შევალეთ ჩვენი ახალგაზრდობა რუსთაველის თეატრს. მაგრამ, აი, გაჩნდა ვოლდემარ პანსოს ძალიან საინტერესო აზრი „ოთახის თეატრის“ შესახებ და უკვე მოხდა კიდევ მისი რეალიზება. ჩვენ თეატრის შიგნით სტუდიის ორგანიზების სხვადასხვა ვარიანტს ვეძებდით, მაგრამ აქედან არაფერი გამოვიდა. მაშინ მცირე სცენის იდეა დაიბადა.

დღეს ჩვენს თეატრებში ძალიან ბევრია ასეთი პატარა ზომის ღარბაზი. ამით ვერავის გააკვირვებ. ჩვენ ეს 1963 წელს გავაკეთეთ. მცირე სცენა გავხსენით! დღეს იოლია დაწერო სიტყვა „გავხსენით“, მაშინ კი ყველაფერი გაცილებით რთულად იყო.

რისთვისაა, კაცმა რომ თქვას, საჭირო მცირე სცენა, როდესაც არსებობობს დიდი? პატარა სცენა ხომ ყოველთვის უფრო მოუხერხებელია, ნაკლებადაა მოწყობილი. მაგრამ, რატომღაც, მთელ მსოფლიოში თეატრის ხალხი ნებისმიერ თავისუფალ ადგილას ესწრაფვის, შექმნას პატარა თეატრი. სარდაფი, ფარდული, სხვენი, საწყობი... თამაში დაიწყეს ქუჩაში, ძველი სადგურის ბაქნებზე – ყველაფერი ჩაერთო საქმეში. რატომ? იმიტომ, რომ ყველას უცბად ექსპერიმენტის ჩატარება მოუნდა? არა მგონია.

როგორც უკვე ვთქვი, ჩემს თაობას განსაკუთრებული სურვილი ჰქონდა – თეატრალური სათვალის გვერდის ავლით ყურადღებით, დაკვირვებით მიგვეპყრო მზერა იმისკენ, რაც ჩვენს ირგვლივ ხდებოდა. და ჩვენც მოგვეცეს დაკვირვების, განხილვის და ამაზე ხმამაღლა საუბრის უფლება. მიმდინარეობდა შინაგანი,

ფსიქოლოგიური განთავისუფლების პროცესი — ჩვენ შეიძლება გყოფილიყავით ნიმუში იმისა, თუ რას წარმოადგენდა, საკუთრივ, ეს პროცესი: რისგან შედგებოდა, საითკენ მივყავდით, რა იყო მისი ამოსავალი წერტილი, თავი და ბოლო. ჩვენ დამოუკიდებელ აზროვნებას ვსწავლობდით და ამ დამოუკიდებლობის კულტივირებას ვახდენდით. მანამდე, ჩვენ მაგივრად, სხვები აზროვნებდნენ. ჩვენ ცხოვრებას „ზურგიდან“ შევხედეთ და დავინახეთ ის, რაც ადრე მაყურებლისგან დამალული იყო; ჩვენ ამას კულისებიდან შევხედეთ და გამოჩნდა, რისგანაა გაკეთებული თეატრალური კარები და კიბეები, აღმოჩნდა, რომ ეს ყველაფერი ბუტაფორია და მულაჟია. ჩვენ კი ცხოვრების ჩვენება გვინდოდა. ტყუილის და ილუზიის კი არა, *ცხოვრების* — ისეთის, როგორიც ის არის.

მცირე სცენა იმისთვის დაგვჭირდა, რომ მაყურებელთან უფრო ახლოს მივსულიყავით და ამგვარად შეგვექმნა — როგორც კინოში ამბობენ, „მსხვილი პლანი“. ჩვენ დარბაზთან უფრო ინტიმური კონტაქტი გვინდოდა, გვინდოდა, თეატრში მოსული ადამიანი შემოქმედებითი აქტის მოწმე, ზოგჯერ კი, თეატრალური თამაშის მონაწილეც გაგვეხადა (თუმცა, ჩემი შეგრძნებით, მაყურებელი სიამოვნებით თანხმდება მოწმის როლს, მაგრამ მაინცდამაინც არ უყვარს, როდესაც თეატრში „ეჯაჯგურებიან“ და უნდათ, თამაშში ჩაითრიონ, მსგავსად იმისა, ორგანიზატორ-წამომწყებნი კულტმასობრივ გართობებში რომ ჩააბამენ ხოლმე დამსვენებლებს სანატორიუმებსა თუ დასასვენებელ სახლებში).

მცირე სცენა საშუალებას იძლევა, გამოიკვლიო ღრმა, შინაგანი, უაღრესად ინტიმური მხარეები ადამიანის ცხოვრებისა. საჭიროა კი ეს? დღემდე მჯერა, რომ საჭიროა. დაე, იყოს დიდ სცენაზე ამალღებული, ოდნავ ზეაწეული ხელოვნება, მცირე სცენაზე კი — „კარის ჭუჭრუტანა“. მაგრამ რა ეუყოთ მსახიობს? ერთსა და იმავე მსხიობს ხომ იქაც მოუწევს მუშაობა და აქაც, თან სრულიად სხვადასხვაგვარად. ჰოდა, ძალიანაც კარგი, მსახიობი მრავალმხრივ განვითარდება. საოცრად მომინდა, რომ მომესინჯა ეს. ჩემიანები ჯერ კიდევ

ორჭოფობდნენ. ახალგაზრდებთან ხომ არ მეცადა?

სამუშაოდ მარსელ კარნეს სცენარი „მატყუარები“ ავირჩიე. მუშაობაში თეატრალური ინსტიტუტის მთელი კურსი ჩავაბი. პრობლემა — უაღრესად აქტუალური: რა ხდება ახალგაზრდების თავს? თუმცა, ჩვენი კი არა, ფრანგი ახალგაზრდების. აქ მოთხრობილია ამბავი ახალგაზრდების ერთი პატარა ჯგუფისა, რომელთაც „ტკბილი ცხოვრება“ იგემეს.

ყოფით, ცხოვრებისეულ ურთიერთობებში ჩაფლული აღამიანები. მაყურებლის თვალთან ახლოს მიტანილი ყოფა-ცხოვრების აღწერა — თეატრალური თამაშის ძალიან საინტერესო ხერხია. თეატრში თამაშის ასეთი ხერხი (თუ გნებავთ, სტილი) უფრო მდაბალ, არაპირველხარისხოვან ხერხად ითვლება. მე ამას არ ვეთანხმები. ჩემი აზრით, ასეთი სცენური ყოფის მეშვეობით შეიძლება დიდ განზოგადებამდე და მხატვრულ სახეებამდე ახვიდე. თუნდაც, შესანიშნავი ელუარდო დე ფილიპო გავიხსენოთ.

ყველანი სადღაც მივიჩქარით, თავქუდმოგლეჯილები მივქრევართ და არ გვცალია იმისთვის, რომ რაღაც შევამჩნიოთ, წესიერად დავაკვირდეთ. ამასობაში კი, თბილისური სახლის ზედა სართულიდან საათობით შეიძლება თვალყური აღევნო ქვედა სართულს — ეს მთელი სამყაროა, პატარა პლანეტა, საკუთარი კლიმატით, მოსახლეობით, საერთო და საკუთარი ტერიტორიებით. აქ თავისი არისტოკრატია ჰყავთ, თავისი საქმიანი წრეები, თავისი „ფალსტაფური ფონი“ და დიპლომატიური ურთიერთობები აქვთ.

და ჩვენი ეზოები რომ ავიღოთ? ეს ხომ მთელი განძია, ოქროს მადანია ყოფა-ცხოვრების აღმწერისთვის. რას არ ნახავ კაცი აქ! და რა ცოტა რამ გადმოდის ამ ყველაფრიდან ჩვენს ხელოვნებაში. ხშირად ვფიქრობ ამაზე — მაშინაც მიფიქრია, როდესაც დიდი ხნის წინ ვდგამდით სპექტაკლს ფიზკულტურის მასწავლებელზე და ახლაც, როდესაც მცირე სცენის ექსპერიმენტი ისტორიას ჩაბარდა.

ქეჩაში მივდივარ, ფანჯრებს და აივნებს ვუყურებ, შევდივარ რესტორნებში (თუმცა, ვერ ვიტან მათ), სასადილოებში,

მაღაზიებში. დიდხანს ვდგავარ ჩემი სახლის კიბეზე. ყველგან იმდენი რამ გზვდება საინტერესო, რომ ესლა დაგრჩენია — მოასწრო და დაიმახსოვრო, მოასწრო და ჩატენო შენი მენსიერების კალათაში. არა, ბუნებით არ ვარ ნატურალისტი, უფრო ფანტაზიური ვარ, მაგრამ, რატომღაც, ვერაფრით ვეუბნები საკუთარ თავს უარს სიამოვნებაზე, რაღაცას აუჩქარებლად შევხედო, დავაკვირდე, ყური მივუგდო ისე, რომ თითოეული ბგერა დავიჭირო.

... დილაა. კარებთან, გზადაგზა ხალათის სწორებით, ზრინწიანი, ნამძინარევი ხმით ქალი ეუბნება მერძევეს:

— თქვენი რძე გუშინ აიჭრა.

— რატომ? — გაუკვირდა მერძევე მაროს, — თქვენ ხომ იცით, რომ წყნეთის რძე მაქვს.

— არ ვიცი, არ ვიცი. რძე აიჭრა, — ეუბნება ქალი და თან ქვებს აწვდის.

— ალბათ, ქვებში გქონდათ რაღაც.

— არაფერი არ მქონია ქვებში, რძე კი აიჭრა. ეს მერამდენე ბოთლია? — აკვირდება დიასახლისი კედელზე მონიშნულ ზახებს.

— მეთხუთმეტე, — დაუფიქრებლად პასუხობს მარო. ზახების გვერდით კიდევ ერთი, ახალი ჩნდება. — ისე, თუ არ მოგწონთ, მაღაზიაში შეგიძლიათ იყიდოთ ფხვნილის რძე.

— ბევრს ნუ ლაპარაკობ, — მიუგდო დიასახლისმა და ცხვირწინ მიუჯახუნა კარი...

მარსელ კარნეს „მატყუარები“, მშვენიერი მასალაა მუშაობისთვის, რომელსაც უფრო ახლოდან უნდა დავაკვირდეთ, შევისწავლოთ. ყოველგვარი წინასწარა კვიატებული მენტორული აზრის გარეშე შევეცადოთ, გავიგოთ მიზეზი, თუ რატომ გახდნენ ბავშვები ასეთები, რატომ ქადაგებენ რაღაც ისეთს, რაც მათი მშობლებისთვის გაუგებარია: რომ მუშაობა არ არის საჭირო, რომ ყველაფრით უნდა ისარგებლო, სანამ ამის საშუალებაა, — მანქანის ქროლვით, ქალებით, ღვინით. ისინი ღელას ან მამას ეუბნებიან: მიგაჩნია, რომ სამყარო მშვენიერია? მაგრამ რა შეგიძლია შენ მომცე მე, შენს შვილს? საშუალო დონის

არსებობა ერთი კვირის სამყოფი ხელუფასით? ყოველდღიური სიარული სამსახურში, სადაც ვალდებული ხარ, აქედან აქამდე იჯდე და თვალი ადევნო, იმავს როგორ აკეთებენ სხვები. გულის მოსაოხებლად ჭორაობასა და „პატარ-პატარა სიამოვნებებში“, რომ გაჰყავთ დრო? დიდებული პერსპექტივა!

და კიდევ, ეს საცოდავი გოგო-ბიჭები დარწმუნებულები არიან, რომ სიყვარული — ცრურწმენაა, რომ ყველაფერი გაცილებით მარტივი, უხეში და ადვილად მისაღწევია.

ცხადია, ეს ამბავი ფრანგ ბავშვებს ეხება, მაგრამ ჩვენს ბავშვებთანაც გაიგონებ ზოგჯერ მსგავს „ფილოსოფიურ“ ინტონაციებს. ეს საინტერესო და მნიშვნელოვანია.

და, აი, მუშაობის პროცესი დაიწყო. ეტიუდები, ეტუიდები, ეტიუდები... პირველად ემუშაობდი თეატრში იმ ხერხებით, რომელსაც უწინ მხოლოდ ინსტიტუტში, სტუდენტებთან ვიყენებდი. საოცრად გამიტაცა ამ სამუშაომ, გატაცებული იყო ყველა მონაწილეც. დავიწყეთ მასობრივი ეტიუდების კეთება, აღმოჩნდა, რომ ეს ძალიან საინტერესოა.

ეტიუდებს ასრულებდა ყველა: იზა გიგოშვილი, სოფიკო ჭიაურელი, სერგო ზაქარიაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, გურამ სალარაძე და ახალგაზრდა მსახიობები.

იზა გიგოშვილი — შესანიშნავი მიკია, ასეთ ინდივიდუალობას ათ წელიწადში ერთხელ თუ შეხვდები. თანდათან იკვეთება მომავალი სპექტაკლის კონტური. რაღაც სულ მთლად ნორჩი, ახალი მოინიშნება მასში. ეგებ, ამან გადაჭრას ზოგადად შექმნილი სიტუაცია — აი, რა მეგობრულად გადიან ერთად რეპეტიციას სხვადასხვა თაობის მსახიობები.

მაგრამ უცებ, ჩვენი მუშაობა შეაჩერეს. შეაჩერეს — მორჩა და გათავდა. არადა, დასანანია, საინტერესო სპექტაკლი გამოდიოდა. მარტო მე კი არ ვფიქრობდი ასე, არამედ სერგო ზაქარიაძე და ბევრი სხვაც. იმის თქმა, რომ მაშინვე შევეგუე ამ ამბავს, დავთანხმდი, გავიგე და ა.შ., ტყუილი იქნება. დღემდე ვერ გამოგია, რაში იყო საქმე, რატომ არ შეიძლება დაბადებულიყო ის სპექტაკლი. თეატრში სულ უფრო იხლართებოდა ურთიერთობები, რაც ძალიან გვიშლიდა ხელს, რომ საქმე გვეკეთებინა, რაღაც მოგვეფიქრებინა, გაგვეზრებინა.

ცხოვრების მანძილზე უამრავი ცუდიც მინახავს და უსამართლოც, მაგრამ მაინც შევხარი ცხოვრებას და თავს ბედნიერ ადამიანად მივიჩნევ.

ჯერ ერთი, მთელი ცხოვრება იმას ვაკეთებდი, რაც მიყვარს. ზოგიერთი ამას „გართობას“ ეძახის. მე ვთამაშობ, ვდგამ, ვხატავ, ვაკვირდები, ერთი სიტყვით, საკუთარი სიამოვნებისთვის ვცხოვრობ. მეორეც, საშინელ ომში მივიღე მონაწილეობა და შინ ცოცხალი დაებრუნდი. არადა, ჩვენი ქუჩიდან რამდენი ახალგაზრდა არ დაბრუნებულა, იქ დარჩა... მესამეც, ჯერ კიდევ სკოლის მერხიდან შევინარჩუნე რამდენიმე ერთგული მეგობარი და ქვეყნად არაფერია ჩვენს მტკიცე მეგობრობაზე უკეთესი. მეოთხეც, დღეს ბედნიერი ვარ იმიტომ, რომ სულ მუდამ ახალგაზრდებთან მაქვს საქმე. მრავალი უსიამოვნების მიუხედავად, მოწყენილად არ ვცხოვრობ. განა ეს არ არის იღბალი სამოცი წლის კაცისთვის? ზშირად მეუბნებიან, რომ ძალიან გულუბრყვილოდ ვმსჯელობ, — ნუთუ წლებმა სიბრძნე არ შეგმატაო? სიბრძნისა რა მოგახსენოთ, წლებმა კი ბევრი რამ შემმატა, უწინარეს ყოვლისა — შინაგანი, სულიერი გამოცდილება.

ღამე მიდის, დღე მოდის. ადამიანი თითქმის ვერ ამჩნევს ამ ცვლილებას და თავისი ყოფითი საქმეებითაა გართული. ის დღისა და ღამის ამ მონაცვლეობას მიჩვეულია.

მაგრამ მზე ხომ ჩავიდა, ჰორიზონტს მოეფარა — არ შეიძლება ეს არ შეამჩნიო, რაღაცით არ აღნიშნო, თუნდაც, სიჩუმით. რეპეტიციის დასაწყისიც უნდა აღნიშნო, რომ ერთი მდგომარეობიდან მეორეზე გადასვლა არ გაქრეს, არ გახდეს ჩვეულებრივი, ჩვეული რამ. ძველად ლოცვას კითხულობდნენ, ადამიანი წამით საკუთარ თავთან მარტო რჩებოდა და ხაზგასმით აღნიშნავდა ცვლილების მნიშვნელობას: რაღაც (ღამე) დამთავრდა და რაღაც (დღე) დაიწყო.

ერთი სპექტაკლი, მეორე, მესამე, უკვე საკმაოდ ბევრი სპექტაკლი მაქვს დადგმული. და, აი, კიდევ ერთი, ახალი. დიურენმატის „მოხუცი მილიარდერის ვიზიტი“ (ურიგო არ იქნებოდა, ჩემს სარეპეტიციო გზაზე გარკვეული ნიშნულები დამედგა, აი, გზის მაჩვენებლები რომ არის, იმის მსგავსი). ისევ ვკითხულობ პიესას, ისევ ცოტ-ცოტას რაღაცას ვთხზავ. ჯერ არ მინდა, კონკრეტულად წარმოვიდგინო, როგორ იქნება ეს ყველაფერი სცენაზე, დეკორაციებში. ახლა ეს ხელს მიშლის, უფრო ცხოვრებაზე ვფიქრობ. ნუთუ, სადღაც ოდესღაც შეიძლება მომხდარიყო ასეთი უაზრო, უცნაური და შიშის მომგვრელი ამბავი? სხვათა შორის, მსგავსი ისტორიები საკუთარი ცხოვრებიდანაა ჩემთვის ცნობილი (ოღონდაც, მილიარდერი ქალბატონების მონაწილეობის გარეშე). ილის ღუქნის პირდაპირ სასტუმროა, სადაც მილიარდერი კლარა გაჩერდა. ის აივნებიდან თვალებს ადევნებს ყველაფერს, რაც ილის თავს ხდება, თანდათან როგორ აგიჟებენ ქალაქის მცხოვრებნი. მან იცის, რომ ადრე თუ გვიან ისინი მაინც შეიპყრობენ ილს, შეიპყრობენ და მოკლავენ. ვერაფერს იზამ, ასეთი ბუნებისანი არიან. ადამიანები მრწამსს საკუთარი გამორჩენის მიხედვით იცვლიან — ძველს უკუაგდებენ და ახალს, უფრო შესაფერისს იგონებენ. თავისთვის შესაფერისს მორალს ირგებენ.

სკკერი, სკამები. ჯერ მთლად მოსაღამოვებული არ არის, მაგრამ არც ღლეა. შესახვევში მეფარნე აძვრა კიბეზე, ბოძზე ფარანი ანთო და წავიდა. მერე ვიღაცამ გამოიარა, სული შეუბერა ფარანს და ჩააქრო. ადამიანები ქუჩა-ქუჩა დარბოდნენ და ყვიროდნენ, რომ ილმა ახალგაზრდა გოგონა დაღუპა, ქალაქი დააქცია და რომ მეტის მოთმენა აღარ შეიძლება, საჭიროა ზომების მიღება. ილს ეს წივილ-კივილი ესმის და ნერვიულობს.

მას ცოლი მიუახლოვდა: „ძალიან ძნელია შენთან ცხოვრება“ — და კონვერტი გაუწოდა ანონიმური წერილით. წერილში მას ბინძურ ტიპად მოიხსენიებდნენ და მოკვლით ემუქრებოდნენ. ილმა იცოდა, ვისი დაწერილიც იყო ეს. ყოველდღე ხვდებოდა მას, მაგრამ როგორ გინდა, მიხვიდე კაცთან და უთხრა: ეს შენი

დაწერილია, შე გარეწარო! თუ არ დაიჭირე — ქურდი არ არის. ილი გაბრაზდა ცოლზე, შინ შევიდა და კარი მიიჯახუნა. დახლთან ვილაცის ჩრდილმა გაირბინა და საღებავით კარებს მიაწერა: „მკვლელო“. საღებავი თხელია, კარზე ჩამოიღვენთა.

ქუჩაზე ორმა გამოიარა. ცოტათი წაიჭორავეს, მერე მიწიდან ქვა აიღეს და ილის ფანჯარას ესროლეს. მინის მსხვრევის ხმა. ილი გამოდის და ნამსხვრევებს აგროვებს. ნეტავი, სადმე შორს გაეცლებოდეს ადამიანებს.

ქალაქში დადიან ადამიანები, სრულიად ჩვეულებრივი ადამიანები და ყველაფერს აკეთებენ იმისთვის, რომ თავის ახლობელს, რომელიც დღეს, რატომღაც, მიუღებელია მათთვის, ატკინონ. აზარტითა და უდიდესი სიამოვნებით სჩადიან საძაგლობას.

ერთხელ, აეროდრომზე, შემთხვევით ასეთ რეპლიკას მოვკარი ყური: „აღრე მე მიკეთებდნენ ათასგვარ საზიზღრობას, ახლა მე თვითონ გავუკეთებ მაგათ!“. ის კაცი მთვრალი იყო, მაგრამ, რატომღაც, გამარჯვებულის ტონით ამბობდა ამას, ისე, თითქოს, ვილაც დაამარცხა.

ვილაცის ლანდი გაკრთა და სასწრაფოდ ტელეფონ-ავტომატის ჯიხურში შევარდა. ილის სახლში მისმა ქალიშვილმა აიღო ყურმილი.

— მამაშენს გადაეცი, რომ ხვალ მის გვამს სანაგვეზე მოისვრიან, მალე ჩამალდებოდეს ეგ წყეული და შენც მასთან ერთად, შე გველის წიწილაე! — ამ ყველაფერს მშვიდად, უბრალოდ, ჩვეულებრივად ამბობენ.

საუბრის ტონი სულ არ შეესაბამება შინაარსს. გოგონამ ყურმილი დააგდო, გაფითრდა. მამას არაფერი უთხრა.

შესახვევიდან ოპოზიციის წევრი გამოვიდა, ილის დუქანს მიუახლოვდა და ჩუმად დააკაკუნა. ილის ცოლი ასევე ჩუმად გამოიპარა სახლიდან. ერთმანეთს შეხვდნენ, მილიარდერის ქორწილზე გააბეს საუბარი, მერე — მოდაში შემოსულ დიდ ბიუსტებზე. კაცმა გადაწყვიტა, პრაქტიკულად შეემოწმებინა ეს, ქალმა გადაიხიბინათ, ხელიდან დაუსხლტა, მერე კი თვითონ მოეხვია მას. ხვევნა-კოცნით დაღლილები

ისევ ჭორაობას მოჰყენენ. ცოლმა უკვე უღალატა ილს. სასიყვარულო თამაშებისგან საბოლოოდ გამოღენებული, სხვის სადარბაზოსთან მიირბენს და ახლა იქ უხმობს ოპოზიციის წევრს. კაცი ქურდულად გაედევნება და ორივენი სიბნელეში გაუჩინარდებიან. არადა, ახალგაზრდები ხომ აღარ არიან, ორივე უკვე ორმოცდაათ წელს იქნება მიტანებული.

სადღაც რიგრიგობით ვარჯიშობს ვალტორნა და საყვირი.

ისევ დარეკა ტელეფონმა. ილმა ყურმილი აიღო, დიდხანს უსმენს. ძალიან უნდა, ხმით იცნოს ანონიმი, მაგრამ ყურმილში უკვე გაისმა – ტუ-ტუ-ტუ... ილი ჩაფიქრებული დგას ყურმილთან, სამნი კი ფანჯრის დარაბების ჭუჭრუტანიდან უთვალთვლებენ მას. ჩუმ-ჩუმად ხარხარებენ, მერე გამოაჯავრებენ კიდეც: „ალო, ალო...“

სახლის უკან უშფოთველად ვარჯიშობს საყვირი. მას აკომპანირებას უწევს ვალტორნა, მაგრამ ჯერ აუწყობლად. როგორც ჩანს, პარკში ორკესტრი იწყებს რეპეტიციას.

ავეიაობის ადგილობრივი სკოლა ბულვარში გამოვიდა.

მოსეირნობენ ექიმი, მასწავლებელი და აგერ უკვე ორმოცდახუთი წელია, იმედის მომცემი მხატვარი ქალი. ისინი შეხვდებიან იმათ, ვინც დარაბების უკან იმალებოდა. ყველა აღგზნებულია. ერთმანეთს ახალ ამბებს ატყობინებენ. პატრიოტულ სიტყვებს წარმოსთქვამენ. მერე ოდნავ ნასვამი ორი ქალბატონი მოვიდა. მათ ყველაფერი იციან და ყველაფერზე თავისი კატეგორიული აზრი აქვთ. ნასვამ ქალბატონებს რაღაც სულელური ჩაჩები წამოუღიათ მასკარადიდან ყველა ხარხარებს. მერე ცენტრიდან ჟურნალისტები მოვიდნენ, ქალაქის ამბების შესახებ ინტერვიუს მიცემას ითხოვენ. მესვეურები მაშინვე შეუდგებიან „პრესის ორგანიზებას“. ფოტოაპარატების წინ პოზირებენ, მიკროფონებში საუბრობენ, მათ საუბარს იწერენ, ისინი სახეგაბრწყინებულები, აღტაცებულები არიან.

და, უცებ, მასწავლებელს სინდისის ქენჯნა ეწყება. ის სითამამისთვის ცოტათი გადაჰკრავს და საზოგადოებრივი აზრის საწინააღმდეგოდ დაიყვირებს, სიმართლის ლაპარაკს მოჰყვება,

რომ, აქაოდა, ჩვენთან სულაც არ არის კარგი მდგომარეობა და ქალაქში მკვლელობა მზადდებაო. მესვეურებს შეეშინდებათ, შეეცდებიან, გააჩერონ მასწავლებელი. ჟურნალისტები კი გამოცდილი ხალხია – იციან, რა ჩაწერონ და რა – არა.

მასწავლებლისთვის ეს მისი ცხოვრების ყველაზე მთავარი წუთებია. ამ წუთებისთვის მან იმდენი იტანჯა და ითმინა, ვერა და ვერ იღებდა გადაწყვეტილებას. ახლა კი დათვრა და, როგორც იქნა, გადაწყვიტა, ყველაფერი ეთქვა. მთვრალი კაცისთვის უფრო ადვილია, სიმართლეს გაჰყვიროდეს. მთვრალი არაფერზე აგებს პასუხს. ეს ამბოხება ეზოში ამტყდარ სკანდალს უფრო წააგავს. მასწავლებელი უკვე საბოლოოდ დათვრა და, ბოლოს და ბოლოს, ჩამობობლდა კათედრიდან. გაისმა ბუშტის გასკდომის ხმა, თუ მართლა გასკდა ბუშტი. ნამსხვრევები ჩამოიყარა, მაგრამ შუშის მაგივრად, საიდანღაც ზემოდან, პროექტორების შუქზე, ფურცლები ჩამოცვივდა. აღმძიანები ცდილობდნენ, დაიჭირონ ისინი, ერთმანეთს ხელიდან სტაცებენ. ფურცლებზე ილის პორტრეტია დაბეჭდილი და უხამსი სიტყვები წერია. და კიდევ: „წაიკითხე და სხვას გადაეცი“.

ილი სახლიდან გამოვიდა. მას ყველაფერი ესმოდა და ვეღარ მოითმინა. მასწავლებელს დაუყვირა და შეაწყვეტინა ეს ბალაგანი. საზოგადოება აღელდა და დაიშალა.

პაუზა. მასწავლებელი ბოთლიდან, როგორც ჭოგრიტიდან გახედავს ილს, მერე კათედრის ქვედა საფეხურზე ჩამოჯდება და მწარედ ატირდება, ლოთებმა რომ იციან, ისე. ვერ გამოვიდა მისგან ციცერონი, ყველაფერი წყალში ჩაიყარა.

მუსიკალური ინსტრუმენტები უფრო სწრაფი ტემპით ვარჯიშობენ: ტიტა-ტიტა-ტიტა-ტა-ტა-ტა... სკამზე ორი სულელური საკარნავალო ჩაჩი ღევს. ილი მივიდა, ერთი მათგანი აიღო, დაიხურა და მასწავლებელს მიუჯდა გვერდით. ახლა ორი სულელი ზის გვერდიგვერდ. მასწავლებელმა თავის მართლება დაიწყო. ცოტათი კიდევ იხმაურა, გადააფურთხა კიდევ იმ მხარეს, სადაც კლარას აივანი იყო. ილს კი უცებ მოუნდა, ვინმეს დალაპარაკებოდა, ის ხომ ამდენი ხანი ჩუმად

იყო. ილი აღელდა, მასწავლებელს გული გადაუხსნა, ეუბნებოდა, რომ ყველაფერში მხოლოდ თვითონ არის დამნაშავე, რომ პატიების ღირსი არ არის.

მასწავლებელიც აღელდა, იგრძნო, რომ ილმა აპატია და ისევ აძვრა კათედრაზე. დაიწყებს საუბარს და მის არსებაში ჩნდება რაღაც ძალიან მიმდობი, გულწრფელი და უბრალო. მასწავლებელი უცებ მოისვრის ამ სულელურ ჩაჩს და თავის სიტყვას უკვე საღდაც შორს მიმართვას, იქ, სადაც ადამიანებია, სადაც ჩვენ ვართ ყველანი. ის გონიერ ადამიანად იქცა, მასში თეატრალური ხასიათის, ნილბის უკან უკვე აღარაფერია დამალული. „ჩვენ ყველანი თანდათან მკვლევებად გადავიქცევით, სხვაგვარად ვერ შევძლებთ ცხოვრებას“. ამას ისე ამბობს, რომ შეიძლება ტანში ჟრუანტელმა დაგვიაროს. შვილების გამო ადამიანები შიშმა უნდა შეიპყროს.

პარკში, როგორც იქნა, შეიკრიბა სასულე ორკესტრი, ნიჟარა-ესტრადაზე განთავსდა, ინსტრუმენტები ააწყო და ვალსის დაკვრას შეუდგა. პუმ-პა-პა, პუმ-პა-პა, პუმ-პა-პა...

მესამე აქტი. სიღრმიდან ცილინდრით თავზე ბუხრის მწმენდავი გამოდის. შემოაქვს ხე, ოღონდ უკვე ფოთლების გარეშე. ფოთლები ახლა მუყაოს დიდ ყუთში აწყვია — უამრავი ყვითელი ხმელი ფოთოლი. ბუხრის მწმენდავი მათ სკამზე და სკამის ირგვლივ მიმოფანტავს. ილი აღგება. მის ზურგს უკან, სახლის კარიდან ცოლი და შვილები გამოდიან. ისინი ყველანი ერთად დგებიან და ოდნავ პათეტიკურ ჯგუფს ქმნიან. მერე ცოლი და შვილები თითქოს გაღღნენ, გაქრნენ. ილი მარტოა. მხრებში მოხრილი ზის სკამზე. პალანკინიდან გადმოდის კლარა, ძლივს დადის. აქ ის ას ოცი წლის უნდა იყოს. ხესთან მიიყვანენ. კლარა ხეს ათვალიერებს. ხეზე ძველი წარწერაა: „კლარა + ილი = სიყვარულს“. ამ ორის შეხვედრა ძალიან უბრალოა, თითქოს ახლახან შეწყვიტეს საუბარი.

— მოდი, ჩამოვსხდეთ ჩემს ტყეში.

— ტყეც შენია?

— ისიც ჩემია. წინააღმდეგი ხომ არ იქნები, რომ ჩამოვეჯდე?

კლარა დაჯდება, ილი კი — მის პირდაპირ. თვალის მოუშორებლად უყურებენ ერთმანეთს, თითქოს ჰიპნოზს უკეთებენო. ერთმანეთს ესაუბრებიან, როგორც ძველი, ძალიან ახლო ნაცნობები: „ჩემი ოჯახი“, „შენი ოჯახი“, „ჩემი ქმარი წავიდა“... ამ ყველაფერს თვალის თვალში გაყრით ეუბნებიან ერთმანეთს.

— სიგარა ზომ არ გინდა?

ასანთის ალისგან შუქი იცვლება. ახლა ის “რომანტიკული” ხდება. განათებულია მხოლოდ სკამი და მის უკან პეიზაჟი. ბუხრის მწმენდავი ყუთიდან ყვითელ ფოთლებს მიმოაბნევს, — უამრავ ფოთოლს. აი, კოდალაც აქვეა — ეს ბუხრის მწმენდავი აკაკუნებს ხეზე. მერე მიაუხლოვდება მათ და გუგუს ძახილს მოჰყვება — ახლა ეს გუგულია.

კათედრაზე ფეხებით შემდგარი ტეხასელი გიტარაზე იწყებს ძველებური სიმღერის დაკვრას მშობლიურ სახლზე.

— გუგულო, გუგულო, კიდევ რამდენი ხნის სიცოცხლე მაქვს დარჩენილი? — ესაა მათი საუბრის ტონი.

ყოველ კითხვა-პასუხზე ბუხრის მწმენდავი გუ-გუს გაიძახის — ტირის, სლუკუნებს, ოღონდ, ჩუმად, ოდნავ გასაგონად. ისინი, უკვე ძალიან-ძალიან მოხუცებულები, ერთმანეთის პირისპირ სხედან. იღმა ბავშვზე ჰკითხა. ქალმა უპასუხა, მერე კი ხელები გაუწოდა, თვალები დაუხუჭა. ქალი დიალოგის განმავლობაში კისრიდან შარფს მოიხსნის და იღს თვალებს აუხვევს. მერე შარფს მოაძრობს, მიუახლოვდება და ყურში ჩასჩურჩულებს: „მომიყვები ჩემზე“. ილი ცდილობს, მოეხვიოს ქალს. ქალი კოჭლობით გაეცლება. რაღაც ემართებათ, რაღაცამ გაიღვიძა მათში. ისინი, მოხუცები, დამალობანას თამაშობენ! ილი ცდილობს, დაიჭიროს ქალი, მაგრამ ის ხელიდან უსხლტება, არ ნებდება. მათ მოძრაობა უჭირთ, ცდილობენ გაიხსენონ, დიდი ხნის წინ როგორ თამაშობდნენ დამალობანას. უფრო სწორად, ქალი თამაშობს, კაცი კი ცდილობს, „დაიჭიროს“, რათა სიცოცხლის უფლება გამოითხოვოს. ეს ერთგვარი თამაშია. როგორ უნდოდა ქალს, თუნდაც წამით, თუნდაც წარმოსახვით დაებრუნებინა ახალგაზრდობა, და როგორ უნდა იღს, ამ

საშინელ ურჩხულს დააღწიოს თავი! და, აი, თანდათან ქრება მოხუცი ქალი და მის ადგილას ახალგაზრდა, ჯანმრთელი, ლამაზი, ძალ-ღონითა და ვნებით აღსავსე კლარა ჩნდება. ტექნიკურად ეს ძალიან დახვეწილად და ზუსტად უნდა გაკეთდეს, როგორც არაჩვეულებრივი ფოკუსი, რომ გადაცემის მომენტი ვერავინ შეამჩნიოს. აი, ასე, მოხუცი ქალი, უცებ, ახალგაზრდა, ფეხშიშველ, ვნებიან გოგოდ გადაიქცევა, თავისკენ რომ გიხმობს და გიზიდავს. ირგვლივ კი, ყველა კუთხე-კუნჭულიდან თუ ნახვრეტიდან, ფანჯრებიდან, სადარბაზოებიდან, ყოველი მხრიდან შავი ფიგურები იცქირებიან — ისინი მოხუცებს უთვალთვალებენ.

მოუთმენელი, ვნებით აღსავსე კლარა იღს დაეძგერება და გადაეხვევა. სწრაფად, ძალიან სწრაფად რეკავენ ზარები. ქალმა ილი ფოთლებზე წააქცია და ხვევნა-ხვევნაში თავადაც მიწაზე წაიქცა. ბუხრის მწმენდავი მათ ყვითელ ფოთლებს აყრის ზემოდან, მერე მთავარი ზარის თოკს მივარდება, მოეჭიდება და ასვლა-ჩასვლას იწყებს, — ზევით-ქვევით, ზევით-ქვევით. ისინი კი მიწაზე გორაობენ. ქალი შიშველი ფეხებით ეხვევა იღს და კოცნის, კოცნის, კოცნის გაუთავებლად. მერე დაჯდება, ჩუმად ეფერება და მის სიკვდილზე იწყებს ლაპარაკს, ეუბნება, თუ როგორ დაიტირებს მას. ეს შურისძიება-სიყვარულის უმაღლესი ზომაა, მგზნებარე სურვილი იმისა, რომ ილი მხოლოდ მას ეკუთვნოდეს. თანდათან კლარა ილის, როგორც მიცვალებულის, დატირებას იწყებს. „ახლა შენ დაიღუპე“ — ჩუმად მოთქვამს. ზარები რეკავენ. ქალი უცებ წამოხტება, ქეითინით კედლისკენ მიიბრუნს და მიეყრდნობა. აქ ის შეუმჩნევლად ისევ მოხუც ქალად უნდა გადაიქცეს. და, აი, კვლავ მოხუცი, საშინელი, კოჭლი ქალი მოდის და ბოროტად ქვითინებს. მერე მიყურდება. ყველაფერი დამთარდა, ილუზიები გაქრა.

ამის შესრულება თითქმის შეუძლებელია, მაგრამ ვის შეუძლია ახლა დამიშლოს ოცნება?

ბოლოსკენ კლარა ძალიან ბებერია, უფრო ბებერი, ვიდრე დასაწყისში. საშინლად გახდა, რაღაცნაირად ჩამოჭკნა, ფეხზე ძლივს დგას. მას პალანკინზე დებენ და მიჰყავთ. იღს არც კი შეხედავს.

ილი ისევ სკამზე ზის, ბუხრის მწმენდავი მის გვერდით ყვითელ ფოთლებს აგროვებს. იქნებ, ილიც ეხმარება ამაში. სცენის ჭერიდან კი სასაცილო პლაკატი ეშვება: „ცხოვრება სასტიკია — ხელოვნება უდარდელი“. ბუხრის მწმენდავიც წაიცეკვებს, თან მხიარულად იცინის...

წარმოსახვა ირჩევს სურათებს, დეტალებს, ნიშნებს, ნაირგვარ სახე-ხატს, სადღაც ნანახ ადამიანებს... ახლა ეს ყველაფერი მკაცრ წესრიგში უნდა მოვიყვანო, რაღაც დავტოვო, რაღაც გადავაგდო.

ცალკეული კბილანა და ზამბარა ჯერ კიდევ საათი არ არის. ასევე, ჩემი ბუნდოვანი ხილვები ჯერ კიდევ არ არის სპექტაკლის სურათები. ყველა ამ ცალკეული ნაწილის ზუსტი ურთიერთკავშირი, მკაცრი გადარჩევა, სიმწყობრე, გარკვეულ სისტემაში მოყვანაა საჭირო.

„ზემოცანა“ და „გამჭოლი მოქმედება“ — ყველაზე გავრცელებული ტრესტომათიული გაუთავებელი გამეორებებისგან მოყირჭებული ცნებებია. და მაინც, მათში დევს ის უმთავრესი, რის გარეშეც სპექტაკლის დადგმა შეუძლებელია.

რეჟისორები ბევრნი არიან, მაგრამ ისინი ორ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: ერთნი გრძნობენ და ესმით, რომ ზემოცანის გარეშე შეუძლებელია მუშაობა, მეორენი საქმეს მის გარეშეც მშვენიერად ართმევენ თავს.

დმერთმა იცის, რა არ მოვიგონე ამ ჩემი ფანტაზიით დიურენმატის პიესასთან დაკავშირებით. ახლა ზემოცანით და გამჭოლი მოქმედებით ხელში ეს ფანტაზიები უნდა გავწმინდო. სხვაგვარად არაფერი გამოვა. მუშაობის დროს მეც და მსახიობებსაც არაჩვეულებრივად ცხადად, ნათლად უნდა გვექონდეს გონებაში ყველაფერი დალაგებული.

გამჭოლი მოქმედება წააგავს მფეთქავ არტერიას, რომლითაც ათასობით სისხლძარღვოვანი სხეულაკი — ფიზიკური მოქმედებები მოედინება. ზემოცანამ ყველაფერი უნდა დაიმორჩილოს, ყველა უჯრედი კვებოს და ენერგიულად უბიძგოს წინ ქმედებათა ბობოქარ ნაკადს. შენ კი უნდა მოასწრო და ამ დინების გზაზე ვითარებებისგან ააგო დაბრკოლებები,

რომ წინააღმდეგობა და მიზნისკენ სწრაფვა კიდევ უფრო გამძვინვარდეს და გაშმაგდეს.

გამჭოლი მოქმედება კიდევ შეიძლება გიგანტურ სლალომს შევადაროთ. რაც მეტი წინააღმდეგობა, მოულოდნელი შესახვევი თუ დაღმართი დახედება თავბრუდამხვევი სისწრაფით მოსრიალე მეთხილამურეს, მით უფრო წარმატადი და მიმზიდველი გახდება სურათი. მოქმედების ყოველი შესახვევი უნდა გადალახო, რომ შემდეგზე შეძლო გადასვლა. მაგრამ მაინც მთავარია, ტრასა თავიდან ბოლომდე გაიარო. მსახიობი არ ვარ, მაგრამ მე ფიზიკურად უნდა შევიგრძნო, რომ გამჭოლი მოქმედება დაბრკოლებების გადალახვის გზით დაუოკებლად მექაჩება მიზნისკენ. თუ არ მექაჩება, ე.ი. გამჭოლი მოქმედება არ არსებობს. მაშინ ეს უკვე ლიტერატურაში გადავრადნა იქნება, რაც ჩვენი საქმისთვის ყოვლად დაუშვებელია.

ერთხელაც გადაწყვეტიტე, თეატრში კვირაში ორჯერ შემომელო მეცადინეობები იმპროვიზაციებითა და სავარჯიშოებით. ყოველდღიური სპექტაკლები ზომ შინაგანად აცარიელებს, ფიტავს მსახიობს და მას მექანიკურ თამაშს აჩვევს. ამიტომ, დილის ვარჯიშის მაგვარი რამ აუცილებელია.

ჩვენს პირველ შეკრებაზე, მოულოდნელად, თავად სერგო ზაქარიაძე მოვიდა და მეცადინეობებში მონაწილეობის ნებართვა გვთხოვა.

თავიდან ყველას რცხვენოდა, ეუხერხულებოდათ, ერთმანეთზე ზუმრობდნენ და იცინოდნენ. მერე ბევრი ჩამოგვმორდა კიდევ. ყველაზე საკვირველი კი ის იყო, რომ მხოლოდ სერგო და კიდევ რამდენიმე ახალგაზრდა მსახიობი აგრძელებდნენ ენერგიულად და სიხარულით მუშაობას. სერგო ისე მუშაობდა, როგორც ენთუზიასტები — თეატრალური ინსტიტუტის პირველ კურსზე. ეს შესანიშნავი მსახიობი გატაცებით — თითქოს, პატარა ბიჭი — იმპროვიზირებდა

ისე, რომ არც ძალ-ღონეს იმუერებდა და არც საათს იყო წამდაუწუმ მიჩერებული. ბ-ნი სერგო, იმ დროისათვის უკვე ცნობილი მსახიობი, მოწაფესავით მუშაობდა.

მცირე სცენაზე უარის თქმა არ გვინდოდა. ერთის უფლება არ მოგვცეს, რაღაც სხვა უნდა ვცადოთ. მე საწინააღმდეგო მხარეს გადავიხარე, გ. ნახუცრიშვილის ზღაპარი „ჭინჭრაქა“ ავიღე და ფანტაზიურობას შევუდექით.

ჩვეულებრივ, ძნელია, დაიყოლიო სოლიდური მსახიობები, მგლები, დათვები, დევები და ჯადოქრები ითამაშონ. მაგრამ მსახიობები ჩემს წინადადებას გამოეხმაურნენ. ეს იყო ჩვენი თანამეგობრობის გედის სიმღერა. „ფუჩიკით“ დავიწყეთ და „ჭინჭრაქათი“ დავამთავრეთ.

ძალიან ძლიერი ანსამბლი შეიკრიბა — უკვე გამოცდილ ოსტატებად ქცეული ჩემი მეგობრები და სერგო ზაქარიაძე.

ბავშვობაში, ერთ ზაფხულს, ბიძაჩემის ოჯახთან ერთად დაბა მზეთა-მზეში ვისვენებდი. დაბა ძალა მთებში, უღრან ტყეში მდებარეობს. ირგვლივ კლდეებია, ანკარა წყაროები, ხეობაში პატარა მდინარე მოჩუხჩუხებს. მის გვერდით ერთ-ერთი უღამაზესი მონასტერი — ტომოთესუბანი დგას, რომელიც უძველესი, მშვენიერი ფრესკებითაა შემკული.

ერთხელ, ღამით, როდესაც სავსე მთვარემ ჩვენს ეზოში შემოიჭყიტა და აგარაკის წინ მდებარე პატარა მდელის ვერცხლისფერი შუქი მოჰფინა, წარმოდგენა გავმართეთ. თეთრეულის გასაშრობად გაბმულ თოკებზე ფარდების ნაცვლად თხელი საბნები ჩამოვკიდეთ და თამაში დავიწყეთ. თითოეული ჩვენგანი, რაც შეეძლო, იმას აკეთებდა: ვმღეროდით, ვცეკვავდით, ჩარლი ჩაპლინსა თუ პატს და პატაშონს ვასახიერებდით, ფოკუსებს ვაკეთებდით, ლექსებს ვკითხულობდით, ენის გასატეხის წარმოთქმაში ვეჯიბრებოდით ერთმანეთს და ა.შ. ეს ძალიან მხიარული სააგარაკო გართობა იყო. მერე ტყეში ტურამ დაიკივლა და ჩვენც მისი მიბაძვა დავიწყეთ. მაყურებლები აივანზე ისხდნენ, ჩაის მიირთმევდნენ და ჩვენს „გამოსვლებზე“ გულიანად იცინოდნენ. ბავშვობაში ბევრს მოუწყვია მსგავსი წარმოდგენები.

ტყის მდებარეობაზე გამართული სპექტაკლის ეს მოგონება, შემდგომში, სპექტაკლ „ჭინჭრაქას“ გადაწყვეტად, უფრო სწორად, თეატრალური თამაშის წესად იქცა. აქედან დიდადა სარეპეტიციო ხერხიც – იმპროვიზაცია.

იმპროვიზაცია – ეს არის ის, რაც წინასწარი მომზადების გარეშე კეთდება. ესაა თავისუფალი „ხატვა“ წინასწარ მონიშნულ კონტურზე, ზოგჯერ კი – მის გარეშეც. ჯერ ნახშირით სახელდახელოდ მონიშნავ ფიგურას, მერე კი ფერებით იწყებ თავისუფლად წერას.

ძალიან მიყვარს მსახიობები, რომელთაც შესწევთ იმპროვიზირების უნარი, როცა გინდათ და სადაც გინდათ. ჩემის აზრით, სწორედ ასეთ თამაშში მჟღავნდება ნიჭიერების ხარისხი. მსახიობში ნელ-ნელა რაღაც ბავშვური ილვიძებს. ვერაფრით შეძლებ იმპროვიზირებას, ცოტათი თუ არ წაიხუმრე, წაიოხუნჯე, ასეთი განწყობა შინაგანად ახურებს მსახიობის წარმოსახვასა და ფანტაზიას. თუ ცუდ ხასიათზე ხარ, უგუნებოდ, მაშინ ვერ იცელებ. მოღუშული ადამიანი თავისუფალი არ არის, მას საკუთარი განწყობა ბორკავს და სხვებისგან გამოყოფს. შინაგანი სახარულისა და გარკვეული მსახიობური „ხულიგნობის“ გარეშე, შეუძლებელია, მაგალითად, გაითამაშო, როგორ დაფრინავს ცოცხზე შემომჯდარი კუდიანი. ჩვენს საქმეში კი ასეთი რაღაცებიც საჭიროა ზოგჯერ. „ჭინჭრაქაში“, მაგალითად, ჩვენ ხალიჩა-თვითმფრინავით დაფრინავდით და, თანაც, როგორ დაფრინავდით! ამ ხალიჩას, როგორც ნამდვილ ავტომობილს, ისე ექოქავდით, რაღაცას მივახრახნ-მოვახრახნიდით – და მივფრინავდით!

ასეთი თამაშები მსახიობს საზრიანობას, მიხვედრილობას უვითარებს; უვითარებს უნარს, შექმნას სცენური სიტუაციები და დამოუკიდებლად გადაწყვიტოს ისინი; ეხმარება, რომ ამოცანა ზუსტად, პირდაპირ კი არ შეასრულოს, არამედ – შემოქმედებითად მიუდგეს მას, ანუ მისი შესრულება გამომგონებლობითა და მოულოდნელობით უნდა იყოს სავსე.

მაგრამ, თუ არ ისწავლე, როგორ უხელმძღვანელო ამ პროცესს, იმპროვიზირება გაგიჭირდება. გარკვეული ჩვევა

უნდა გქონდეს იმისა, რომ ექსპრომტად მოიგონო სცენური ურთიერთობები, თამაში. ეს ყველაფერი კი არც ისე იოლია.

იმპროვიზაცია, ზუსტად ისევე, როგორც ნებისმიერი სცენური მოვლენა, მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება წარმატებულად და დასრულებულად ჩაითვალოს, თუკი ის სამი ნაწილისგან შედგება; ესენია: დასაწყისი, შუა ნაწილი — ბრძოლა და დასასრული. ჭადრაკის ტერმინოლოგიაზე რომ გადავიტანოთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ თითოეულ იმპროვიზაციას უნდა ჰქონდეს თავისი დებიუტი, მიტელშპილი და ენდშპილი.

ცნობილია, რომ ვახტანგ მჭედლოვი (მჭედლიშვილი), რომელმაც სტანისლავსკისთან ერთად „მხატვის“ მეორე სტუდია დააარსა, 1921 წელს, იტალიური ნიღბების კომედიის პრინციპის შესაბამისად, განსაკუთრებით იყო დაკავებული იმპროვიზაციებით. ა. მიქელაძე, რომელიც მასთან მუშაობდა, მიაბობდა, რომ ასეთი მეცადინეობების დროს მჭედლოვისთვის მთავარი იყო თითოეული მონაწილის უნარი, საკუთარ თავში შეეთავსებინა ორგანიზატორი, დრამატურგი და მსახიობი. ესაა სამკუთხედი — ამბობდა ის — რომლის ყოველ კუთხეში დგას შემდეგი სიტყვები: ვინ, რა, როგორ; ნებელობა, გონება, გრძნობა. იმპროვიზაციაში საკუთარი ადგილი უნდა იპოვო, უნდა შეთხზა სვლა და ეს ყველაფერი შეასრულო. ყველაზე რთულია, ალბათ, შეთხზა სვლა ანუ „ქცევის“ სცენარი, თან, პარტნიორის ქმედით შემოთავაზებაზე ბუნებრივად უპასუხო და რეაგირება მოახდინო. პარტნიორის გზავნილი უნდა აიტაცო და, იქვე, გაგრძელების საინტერესო ვარიანტი დაამუშავო. გზადაგზა, მოძრაობაში, ქმედებაში უნდა ქმნიდე.

აი, გლეხის ბიჭის, სახელად ჭინჭრაქას და მეფის ასულის შეხვედრა ტყეში.

- შენ ვინა ხარ?
- და შენ?
- არ მომეკარო, მეფის ასული ვარ.
- ვიცი.
- შენი არ მეშინია.
- მე შენ არც გაშინებ.

- მე შენ მომწონხარ.
- მე კიდევ უფრო მეტად...

დაახლოებით, აი, ასეთი უმნიშვნელო სიტყვებია. დავიწყეთ იმპროვიზირება. რა არის ეს? შეხვედრა გარეული ცხოველებით საესე ტყეში? იქნებ, მტრისგან თავის გადარჩენა? იქნებ, მეფის ასულის დაბადება... ყვავილის კოკრიდან? იქნებ, გაცნობა და სიყვარულის ახსნა?

ეფანტაზიორობთ, ესინჯავთ, ხან ასე, ხან ისე. შეხვედრა, შიში, გაცნობა. რატომღაც, მოულოდნელად, ცეკვა დაიბადა, უფრო სწორად, საბალეტო მოძრაობები. რატომღაც არა? კეკლუცობა. სახტუნაო. სახტუნაო ორი გულის შემაერთებელ ტელეფონის მავთულად გადაიქცევა. „ალო, ალო“... და უცებ, ორივე გულში ერთდროული დარტყმა. თვალთ დაუბნელდათ. მავთული დაიჭიმა, სიმღერით აწყარუნდა. „ალო, მომწონხარ,“ – ოღნავ გასაგონად, ჩურჩულით, ამოოხვრით... „შენც მომწონხარ“. და ისევ ამოოხვრა, ერთი, მეორე და, ზარის წკრიალივით – სიმღერა სიყვარულზე, ორ ხმაში.

ცხადია, თავიდან ყველაფერი როდი იყო აწყობილი და მოგვარებული – ყველანი შებოჭილები იყვნენ. მაგრამ, თანდათან შეეჩვივნენ და ისე გაიტაცა თამაშმა, რომ მათი გაჩერება უკვე ძნელი იყო. მსახიობები თვითონ მოითხოვდნენ – იმპროვიზაცია გვინდაო! სერგო ზაქარიამ, რეპეტიციის დროს, ხშირად ჩერდებოდა და ამბობდა:

– მოსაწყენი სცენა გამოდის, მოდი, რაღაც მოვიფიქროთ, იმპროვიზაცია დავიწყეთ.

როდესაც ქმედითი სქემა დადგენილია, შესაძლებელია (და საჭიროცაა) რამდენადმე სხვა სახის იმპროვიზაცია, რომელიც, ზოგჯერ, კარგ, მზა წარმოდგენებში ჩნდება ხოლმე. იქ მსახიობი (და რეჟისორიც) უკვე დადგენილის ახალ ვიბრაციას იგონებს. ძიების დროს კი, ყოველთვის უკეთესია, სრულიად სუფთა ფურცლიდან დაიწყო, ისე, თითქოს, ჯერ არაფერია შეთხზული.

სერგო ზაქარიამ დევს თამაშობდა. ერთ-ერთ პირველ რეპეტიციაზე გადაწყვეტით, რომ დევი ძალიან პატარა

ასაკისა უნდა ყოფილიყო, ასე ვთქვათ, ეუნდერკინდი დევების სამყაროდან. მაგრამ ერთხელაც სერგო რეპეტიციასზე მოვიდა და თქვა:

— მე პატარა დეგენერატს ვითამაშებ. მან ისიც კი არ იცის, რომ ორჯერ ორი ოთხია!

სერგო მთელი არსებით იყო გატაცებული, აზარტში შესული. ძალიან აინტერესებდა, ამ ყველაფრიდან რა გამოვიდოდა. ამ დიდ, თმაჭაღარა ადამიანს ისე სჭირდებოდა, რომ ბავშვს დამსგავსებოდა! პირველივე რეპეტიციებიდან მოწესრიგებული, მუდამ ფორმაში მყოფი, სამუშაო კოსტიუმში გადაცმული მსახიობი როლზე თავდავიწყებით მუშაობდა. თითქოს, ამ სპექტაკლს და სულელი დევის როლს მისი შემოქმედებითი ცხოვრების რაღაც მნიშვნელოვანი ამოცანა უნდა გადაეწყვიტა. მან შემოქმედებითი პროცესის სიხარული შეიგრძნო და რეპეტიციებზე თავისი დევის ქცევის სრულიად ახალ ხაზს თხზავდა ისე, რომ ოდნავლა მისდევდა სიუჟეტს. რეპეტიციის ყველა დანარჩენი მონაწილე კი მოწმე ხდებოდა დიდი მსახიობის იმ არაჩვეულებრივი უნარისა, რომლის წყალობითაც ის მთელი არსებით ეძლეოდა საბავშვო თამაშების სტიქიას. ძნელი დასაჯერებელი იყო, რომ ჭაღარა ადამიანს შეეძლო, ასე წარმოუდგენლად ეცელქა, ათასგვარი რამ გამოეგონებინა, იქნებოდა ეს ხტუნვა, იატაკზე კოტრიალი, სიმღერა თუ ცეკვა.

სერგოს ღირსეულ პარტნიორობას უწევდა რამაზ ჩხიკვაძე ქოსა-მრჩევის როლში. სერგოსადმი უდიდესი პატივისცემისა და სიყვარულის მიუხედავად, რამაზი მას მტკიცე წინააღმდეგობას უწევდა შეჯიბრებაში. თითოეულ გონებამახვილურ გამონაგონზე რამაზი იქვე კიდევ უფრო ორიგინალურ პასუხს თხზავდა. თავიდან სერგო შეცბა, ოდნავ დაიბნა კიდევ, მაგრამ მალევე მიხვდა, რომ ეს შემოქმედებითი ფანტაზიის შეჯიბრება იყო, რომელსაც უაღრესად საინტერესო შედეგების მოტანა შეეძლო. და ისიც დიდი აზარტით ჩაება „ბრძოლაში“. ეს რეპეტიციები იქცა ორი ნიჭიერი მსახიობის დაუვიწყარ „კონცერტებად“, რაღაც საწყისი, თავდაპირველი

სათავეებიდან მომდინარე მსახიობური ხელოვნების დღესასწაულად და ზეიმად. და მერეც, სერგოს და რამაზს რამდენჯერაც უნდა ეთამაშათ „ჭინჭრაქაში“, ეს ყოველთვის მხიარულ გამოგონებათა, თეატრალურ ცელებათა ფიქრებზე გადაიქცეოდა ხოლმე. სერგო ბედნიერი იყო და არ მაღავედა აღტაცებას თავისი პარტნიორით. რამდენჯერ გამიგია მისგან:

– ეს მამაძალი რამაზი ისეთ ფოქუსს გამოგადებს ხოლმე, რომ ლამისაა დავიბნე. ყოჩაღ, რამაზ!

მსახიობები, თანდათან, იმდენად დაუფლნენ თამაშის ამ ტექნიკას, რომ მათზე ბედნიერი, მგონი, ქვეყნად არავინ იყო. ისინი ბავშვებივით და მეზღაპრე-პოეტებივით თხზავდნენ თავიანთ სურათებს – სასაცილო, სევდიან და ძალიან თანამედროვე სურათებს. მაშინ კიდევ ერთხელ შევიგრძენი, რომ იმპროვიზაცია – გზაა ჭეშმარიტი დრამატული ხელოვნებისკენ, მისი არსისკენ. ჩემთვის უაღრესად ძვირფასია ყოველივე, მსახიობისგან მომდინარე. გააღვიძო მისი ფიქრი და სული, მიმართო მისი ენერგია მონიშნული ნახატის აგებაზე – ალბათ, ესაა ჩვენს საქმეში ყველაზე მნიშველოვანი. დასაწინაა, რომ ჩვენ ამით ძალიან ცოტათი, თანაც, არარეგულარულად ვართ დაკავებულნი. ეს ჩვენთვის ვოკალიზებით უნდა იყოს. ხომ თქვა ერთმა უდიდესმა მუსიკოსმა, რომ თუ მან ერთი დღე არ დაუკრა სავარჯიშოები, ამას მხოლოდ თვითონ ამჩნევს. თუ ორი დღე არ ივარჯიშა – ამას მისი მეგობრები ამჩნევენ, მაგრამ თუ ის სამი დღე არ მიეკარება ინსტრუმენტს – ამას უკვე მაყურებელი, მსმენელი ამჩნევს.

და უცებ, გავიგე, რომ ახმეტელი, რუსთაველის თეატრის მსახიობებთან ერთად, 1928 წლამდე სისტემატურად ატარებდა მეცადინეობებს სამსახიობო ოსტატობაში და მათ... იმპროვიზაციებს უწოდებდა. ეს მეცადინეობები მუსიკალური თანხლებით ტარდებოდა.

მსახიობი თამარ წულუკიძე წერს, რომ ახმეტელი ამგვარად ცდილობდა, აღეზარდა თავის მსახიობებში რიტმის შეგრძნება, ყურადღების კონცენტრირების უნარი და ა.შ. ამის შესახებ უფრო ზუსტი და დაწვრილებითი ცნობები არ მოგვეპოვება,

ეტყობა, თავის დროზე არავის მოაფიქრდა, ახმეტელის უჩვეულო გაკვეთილები აღეწერა. ეს უდიდესი დანაკარგია. სწორედ იმაში, რასაც მსახიობებთან ასეთი შეხვედრების დროს ეძებს რეჟისორი, ვლინდება მისი შემოქმედებითი ძიების უმთავრესი მიმართულება. მაინც, რისკენ ისწრაფვოდა სანდრო ახმეტელი, რას ეძებდა? ნუთუ, ახმეტელის მოწაფეთაგან, ვინც ჯერ კიდევ ცოცხალია, არავის ახსოვს, რაში მდგომარეობდა მისი მოთხოვნების არსი, რით იყო იგი კმაყოფილი, რას უარყოფდა და ა.შ.? ეს. მეიერჰოლდის მეცადინეობები ბიომექანიკაში უკვე საზოგადო საკუთრებადაა ქცეული. განა, არ შეიძლება მარცვალ-მარცვალ შევაგროვოთ ცნობები იმის შესახებ, თუ რას და როგორ ეძებდა ახმეტელი, რითი იყო დაკავებული თავისი იმპროვიზაციების დროს? ნუთუ, მხოლოდ რიტმული სავარჯიშოებით?

თ. წულუკიძე მოგვითხრობს, რომ მეცადინეობებზე ერთი და იგივე ეტიუდი მსახიობების მიერ სხვადასხვა რიტმით სრულდებოდა. ეს ხომ ძალიან საინტერესოა!

მაგრამ მხოლოდ მუსიკა კარნახობდა ეტიუდის რიტმს, თუ კიდევ რაღაც სხვა იყო მისი საყრდენი?

...მხეცები ტყის შუა მდებარე პატარა მდელოზე შეიკრიბნენ. პიჟამაში ჩაცმული დათვი ძალიან ჰგავს ჩემს მეზობელს. მგელი ჩექმებშია, თავზე ფაფახი ახურავს, განიერ პერანგზე ვერცხლის ქაშარი აქვს შემორტყმული. მოდას აყოლილ მელაკუდას, უგრძესი წამწამებით, მხრებზე შავმურა ბეწვი მოუვლია. ტურა კი ჭორიკანაა, თანაც, ფეთიანი, პანიკურად ეშინია ყველაფრის. რა მოხდება, სანამ სიუჟეტი ძალაში შესულა, იმპროვიზაციულად თვითმოქმედი გუნდის რეპეტიცია რომ ჩავატაროთ? მგელი-ხელმძღვანელი ბრაზობს, გუნდის წევრები იგვიანებენ, და საერთოდაც, თავის თავზე არ მუშაობენ. იწყება ოთხხმიანი სიმღერის რეპეტიცია.

ავტორისეული ტექსტი თავისთავად დალაგდა. როდესაც მოქმედება სწორადაა მოსინჯული, ტექსტი ყოველთვის საჭირო მიმართულებით ლაგდება. სიტყვა, თანდათან, „ძალ-
ლონეს იკრებს“ და „იფურჩქნება“. იმპროვიზაციის ტექნიკას დაუფლებული მსახიობი უფრო ცოცხლად და ბუნებრივად თამაშობს, ვიდრე ის მსახიობი, რომელმაც როლი დაისწავლა და მოგონილი ინტონაციების შესრულებაზე ზრუნავს. ის უკეთ გრძნობს და, შესაბამისად, უკეთესადაც ამბობს ავტორის მიერ მოცემულ სიტყვებს.

იმპროვიზაცია მრავალგვარ სასცენო პირობებში სწრაფი ორიენტაციისა და ამ პირობების უმცირეს ცვლილებებზე რეაგირების საშუალებას იძლევა. იმპროვიზაცია გამომგონებლობასა და გონებაშეზღუდულობას ითხოვს, ის მსახიობის ფსიქიკას მიძინებისა და გახეების საშუალებას არ აძლევს.

ჩვენი მცირე სცენის ბიოგრაფია ზღაპრით დაიწყო. „ჭინჭრაქას“ იღეა ძალიან უბრალოა: კეთილი იმარჯვებს ბოროტზე. გლეხის ბიჭი და მეფის ასული დევს ამარცხებენ. ყველაფერი ძალიან მარტივია, მაგრამ ჩვენი გულისყური სიუჟეტისკენ კი არ იყო მიმართული, არამედ იმისკენ, თუ რისი თქმა გვსურდა ამ სიუჟეტის მიხედვით. საექტაკლში სამი სახის ბოროტებას დავცინოდით: ბოროტება – როგორც ძალაუფლების წყურვილი, ბოროტება – როგორც სისულელე და ბოროტება – როგორც მეშინაობა. შედეგად გაირკვა, რომ ჩვენი თამაშის ხერხს ღრმა ფესვები აქვს: ხალხური თამაშები და ცეკვები, ანდაზები, გამოცანები, ენის გასატეხები, ჭიდაობა.

საქართველოში არსებობდა ასეთი ტრადიციული სახალხო თამაშობები – ყეენობა და ბერიკაობა. მათში განსაკუთრებული სახის თეატრალური პირობითობაა მოცემული. ეს საკარნავალო დღესასწაულები ჯერ კიდე ძველ თბილისში იმართებოდა. ქალაქი ორ ბანაკად იყოფოდა: ქართველებად და დამპყრობლებად (სპარსელებად, თურქებად, თვითმპყრობელობის მოხელეებად). ყეენი (ოკუპანტების უფროსი) ქალაქს იპყრობდა და ხარკს კრეფდა. მაგრამ ქართველები ჯანყდებოდნენ, ტირანს

ამარცხებდნენ, ვირზე უკულმა სვამდნენ, მდინარეზე მიჰყავდათ და წყალში აგდებდნენ. მერე ყვენი მიერ აკრეფილი ხარკით მონაწილენი მრავალდღიან ღზინს აწყობდნენ.

ოდესღაც მსგავსი რამ ვნახე სოფელ უდეში, რომელიც ცნობილი, კლდეში ნაკვეთი ქალაქის, ვარძიის მახლობლად მდებარეობს. მთებს შუა, თურქეთის საზღვართან შორიახლოსაა განთავსებული ეს საოცარი სოფელი. ძველებური, ბრტყელსახურვიანი სახლები, მათ გვერდით — თანამედროვე, მრავალსართულიანი, შემადლებაზე კი, როგორც ღრუბლებისკენ ატყორცნილი ისარი — ძველებური ტაძარი აღმართულა. ტაძრისკენ მიმავალ გზებზე საზეიმოდ გამოწყობილ აუარებელ ხალხს მოუყრია თავი. დღესასწაული მთავარ მოედანზე ტარდება. მოედნის შუაში უკვე ნახერხი დაუყრიათ ჭიდაობისთვის, მეზურნეები სკოლის შენობასთან არიან განთავსებულნი, სახლის საუხრავებზე კი ბიჭბუჭები მოკალათებულან.

...და აი, უცებ, სადღაც ქვემოთ, მთის ძირში ყვირილი გაისმა, მუსიკა დაუკრეს და დღესასწაულის პირველი მოქმედი პირებიც გამოჩნდნენ. ესენი „ბოშები“ იყვნენ — ქალის გრძელ ქვედატანში გამოწყობილი მარჯვე, მოხერხებული მამაკაცები, გამურული სახეებითა და თავზე წაკრული სხვადასხვა ფერის თავსაფრებით. ხელში გრძელი ჯოხები ეკავათ, რომლითაც ხალხს ერეკებოდნენ, ვისაც დაეწეოდნენ, მაგრად ურტყამდნენ ამ ჯოხებს. მათ უკან თავად დამპყრობელი ყვენი მიდბოდა. მას ჯარისკაცის ფარაჯა ეცვა, თავზე ინდაურის ფრთიანი უზარმაზარი მოოქრული გვირგვინი ეხურა, დახატული ჯვრითა და ნახევარმთვარით. სახეზე გრიმი ესვა, ლოყები უღაჟღაჟებდა, თეთრად შეღებილი ტუჩების გარშემო კი შავი კონტური ჰქონდა შემოვლებული. ტირანს ფეხდაფეხ ხარკის ამკრეფი მისდევდა. მას თანამედროვე კოსტიუმი ეცვა, გულზე კი ცისფერი ყუთი ეკიდა, რომელზეც ეწერა: „სალარო“. ტირანი „იპყრობდა“ მოსახლეობას, მერე კი შუა წრეში თავის სამეფო ტახტზე — ჩვეულებრივ ყუთზე ჯდებოდა. ცოტა ხანში ყვენი ისევ დაუვლიდა წრეს, თან ჯოხითა და ლანღვა-გინებით აშინებდა მცხოვრებლებს.

ტირანს უკან ჯარი მოჰყვებოდა, ასე, ორმოცდაათამდე კაცი, შეიძლება მეტიც, წითელ ზედატანსა და შავ ფიგაროში გამოწყობილნი, წელზე შემორტყმული სხვადასხვა ფერის სანადირო ხილაბანდებით. ძალიან ლამაზი სანახაობა იყო. მაყურებელი, დროდადრო, დამპყრობლებს ედროდან წყალს ასხამდა, ისინი კი თავიანთ შეურაცხყოფლებს დასატყუარად დასდევდნენ. იყო ერთი აყალმაყალი, წივილ-კივილი, სირბილი.

დაჭერილ მცხოვრებლებს ყეენთან მიათრევდნენ, მუხლებზე აყენებდნენ, ტირანი მათ ჯოხს ურტყამდა თავში და ისინიც ფულს ყრიდნენ საღაროში.

მერე ამ აურზაურში ახალი პერსონაჟები გამოჩნდნენ: ებრაელი ვაჭარი და აჭარელი ყაჩაღი. სახეგამურულ ვაჭარს ძველი შინელი ეცვა, წვერის მაგივრად ნიკაპზე ბეწვიანი მხრიდან ხბოს ტყავი ჰქონდა მიკრული, ხელში კალათა ეჭირა. კალათაში ათასი წვრილმანი ეყარა — სავარცხლები, საპაერო ბუმბუტები, ქალის ქვედა საცვლები და ა.შ. აჭარელი წარამარა მიწაზე ეცემოდა, სასროლად მოხეხებულ მღვთმარეობას ირჩევდა და ხის თოფიდან ესროდა მაყურებელს, თან გაჰყვიროდა: „ბუხ!“

ჯარისკაც-დამპყრობლებს ნეფე-პატარძალი მოჰყავდათ. პატარძალი (მას გადაცმული მამაკაცი თამაშობდა, რომელიც ძალიან ზუსტად ასახიერებდა ქალს) ლამაზად იყო ჩაცმული და გრიმიც შესაფერისი ეკეთა. სიძე წითელ ჩოხაში იყო გამოწყობილი. ისინი ცეკვავდნენ და ერთმანეთს შესციცინებდნენ, ესიყვარულებოდნენ. სიძე ქვედა საცვალს ყიდულობდა პატარძლისთვის, ის კი სასაცილოდ ცდილობდა, როგორმე ჩაეცვა და მოეზომებინა.

მერე მოედანზე ზურნის თანხლებით „აქლემი“ გამოიყვანეს — ჯოხზე აქლემის თავი იყო წამოცმული, ორ მამაკაცს კი საკაცის მსგავსი რამ ეჭირა, რომელზეც ნოხი იყო გადაფარებული. აქლემს კისერზე დიდი ზარი ეკიდა. ვიღაც, საეგებით თანამედროვე მამაკაცი, აქლემს სადავით დაატარებდა მოედნის გარშემო და ზედ ბავშვებს სვამდა. ბავშვები ორ კუხს შუა ამაყად იყვნენ წამოჭიმულნი.

მერე, მაყურებელთა ყიჟინასა და ხმაურზე, საკაცებით

და ოყნებით ზელში, თეთრხალათიანი, სათვალისანი ექიმები მოცვიდნენ, ისინი დღევანდელი ექიმებივით გამოიყურებოდნენ, ოღონდაც, ყველას უზარმაზარი მუცელი ჰქონდა. ექიმები ოყნებით წუწავდნენ ხალხს, მაყურებელი კი ხარხარებდა.

მერე ექიმები მამაკაც-მაყურებლებს იჭერდნენ, საკაცზე აგდებდნენ და „ასაჭურისებდნენ“, წითლად შეღებილ გიგანტურ ბუტაფორიულ ფალოსს კი ექიმები ირგვლივ მღვარ ქალებს ესროდნენ. ქალები წივილ-კივილით იჭერდნენ და უკან უგდებდნენ ექიმებს. ეს პროცედურა დამსწრეთა არაჩვეულებრივ მღელვარებასა და ჟივილ-ხივილს იწვევდა.

ვილაც მღეროდა, ცეკვავდა, რის მერეც ნეფე-დედოფალი იწყებდა ცეკვას. მერე ქართველები თავს ესხმოდნენ დამპყრობლებს და ნეფე-პატარძალს გამოსტაცებდნენ. მცხოვრებლები ყვენს მისდევდნენ, თან ზუმრობით ურტყამდნენ და სცემდნენ. ჯარიც გარბოდა. მოედანზე შეკრებილები კი გამარჯვების ცეკვა ფერხულში ჩაებნენ. საღამო ხანს ღზინი დაიწყო.

„ჭინჭრაქა“ ბერიკაობის რეკონსტრუქცია არ ყოფილა მავრამ, თავისი ბუნებით, ამ თეატრალურ ფორმას უახლოვდებოდა. რას არ ვიგონებდით! მიუხედავად იმისა, რომ ვზუმრობდით, გვინდოდა, სპექტაკლი იმით ყოფილიყო გაჯერებული, რაც მაშინ გვალელებდა. თითქოს, ბავშვებს ვუყვებოდით ზღაპარს, სინამდვილეში კი, დღევანდლობაზე ვესაუბრებოდით უფროსებს. სხვათა შორის, სპექტაკლს დიდებიც და პატარებიც ხალისით უყურებდნენ.

სპექტაკლის საფუძველს, მრავალრიცხოვანი სადადგმო გამოგონებების მიუხედავად მაინც იმპროვიზატორი მსახიობების ოსტატობა წარმოადგენდა. სპექტაკლი შემდეგნაირად იყო ჩაფიქრებული: ხანდაზმული ადამიანები ბავშვობას იხსენებენ და ამ ბავშვობას სერიოზულად თამაშობენ. ასეთი სტილის დაცვა სულაც არ არის იოლი. ძალიან ადვილია, ამ დროს გულის ამაჩუყებელ, სენტიმენტალურ ტონში გადავარდე, ანდა ზღაპარს ქედმაღლურად, ზემოდან შეხედო. მაგრამ არა, ჩვენ საჭირო ზღვარს ვინარჩუნებდით. საკვირველი კი ისაა, რომ

ამის გაკეთება სწორედ იმ მსახიობებმა შეძლეს, რომლებიც ოდესღაც ასე ცივად შეხვდნენ ჩემს წინადადებას, ემუშავათ იმპროვიზაციული მეთოდით. როგორც ჩანს, მსახიობისთვის ყველაზე მეტად საშური და მიზნისკენ მახიბგებელია სპექტაკლის შექმნა, მაყურებელთან შეხედრა, შემოქმედებითი გამარჯვების შესაძლებლობა.

საინტერესოა, რომ როდესაც მოგვიანებით გადავწყვიტეთ, შემადგენლობა ახალგაზრდა შემსრულებლებით შეგვეცვალა, არაფერი გამოგვივიდა. ახალგაზრდები ცდილობდნენ, მაშინვე ეთამაშათ ის, რაც ადრე იმპროვიზაციების გზით იყო ნაპოვნი, და იმავე წუთს ყველაფერი გაღარიბდა და ჩაქრა. ახალგაზრდები სქემა-ნახატს თამაშობდნენ, მაგრამ მათ არ შეეძლოთ, ყოველ ჯერზე იგი სიცოცხლით აევსოთ. მე კი, როგორ რეჟისორს, უკვე აღარ შემეძლო მთელი სამუშაოს თავიდან დაწყება.

მცირე სცენის გახსნა დიდი დღესასწაული იყო ჩვენთვის. სპექტაკლს კარგი დასწრება ჰქონდა, დიდი წარმატება ხვდა წილად. მე ბედნიერი ვიყავი იმით, რომ ჩემი მეგობრების — სერგო ზაქარიადის, მედეა ჩახავას, გოგი გეგეჭკორის, ეროსი მანჯგალაძის და სხვათა ნიჭიერი თამაში გახდა სპექტაკლის მთავარი ღირსება. ზოლო ამ შესანიშნავი ანსამბლის გვირგვინი აღმოჩნდა რამაზ ჩხიკვაძე.

რამაზ ჩხიკვაძე — განსაკუთრებულად მომხიბვლელი მსახიობია. ბუნებისგან მას უმდიდრესი წარმოსახვა, ინტუიცია და სრულიად წარმოუდგენელი მსახიობური ხერხების შეთხზვის უნარი აქვს მომადლებული. იმპროვიზაცია მისი სტიქიაა. აქ ის მბრძანებელია. როლზე ხალისით (თუ, რასაკვირველია, როლი მოსწონს), მაგრამ, თითქოს, ზუმრობა-ზუმრობით მუშაობს, ცოტ-ცოტას პამპულაობს კიდეც. რეპეტიციაზე მის ირგვლივ თავისუფალი, ძალდაუტანებელი ატმოსფერო იქმნება, მისი აზარტი სხვისთვისაც გადამდებია. რამაზი სრულიად განსხვავებულ ხასიათებს ხარბი, გაუმაძღარი შემოქმედის, კმაყოფილებით ძერწავს. ის თავისუფლად იყენებს ყველაფერს, იქნება ეს თემა, ტექსტი, მელოდია თუ ზუმრობა და ოხუნჯობა, ენამოსწრებულობა. მსახიობური ბუნება მას თითქოს შიგნიდან

მოუთმენლად აწვალებს, მოსვენებას არ აძლევს და მკვეთრი, უწვეულო გადაწყვეტიებისკენ უბიძგებს. რთული სათქმელია, რა უფრო უყვარს რამაზს – მუსიკა თუ თეატრი, ორივე ხელოვნება ორგანულადაა მასში შერწყმული. ასე მგონია, რამაზი კი არ „ხედავს“ მხატვრულ სახეს, არამედ ყოველთვის „ყურით ესმის“ ის. მსახიობი მხატვრული სახისთვის მელოდია-კამერტონს პოულობს და მას უმორჩილებს თავის სულსა და სხეულს. ასე იყო „ესპანელ მღვდელში“ ლეანდროზე მუშაობის დროს, ასე იყო „ჭინჭრაქაშიც“ და ყველა სხვა სპექტაკლშიც.

ქოსა-მრჩეველის როლი „ჭინჭრაქაში“ რამაზ ჩხიკვაძის შემოქმედების გზის თითქოსდა მეორე ეტაპის დასაწყისი აღმოჩნდა. შემდგომი გზა მან უკვე უჩემოდ გააგრძელა – ჩვენ დავემორღით. დაიწყო მისი ღიღებისკენ აღმასვლა. ღღეს რამაზ ჩხიკვაძე საყოველთაოდ ცნობილი მსახიობია. მას მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში უკრავდნენ ტაშს. ჩვენ აღარ ვიყავით ახალგაზრდები, როდესაც „ჭინჭრაქას“ ვდგამდით, მაგრამ ის დრო რამაზისთვის მისი მსახიობური ახალგაზრდობის წლებად დარჩა. „შვიდკაცაში“ ის თანასწორთა შორის თანასწორი იყო, ახლა – პირველი გახდა.

ჩემი მეგობრები საოცრად ნიჭიერები იყვნენ. ზოლო, როდესაც *ერთად* მუშაობ, გგონია, რომ თითოეულის ნიჭი იზრდება.

250 და მაინც, ვფიქრობ, რომ ჩვენმა თეატრალურმა თაობამ ბოლომდე არ გამოიყენა თავისი შესაძლებლობები. ჩემმა მსახიობებმა ბევრი რამ გააკეთეს, მაგრამ გაცილებით მეტის და უკეთესად გაკეთებას შეძლებდნენ, რომ შეენარჩუნებინათ მხატვრული სოლიდარობა და იმაზე ადრე არ გაჩერებულიყვნენ, ვიდრე დაიხარჯებოდა ბუნებისგან ბოძებული მათი მარაგი. რატომ ჩერდება მსახიობი? უფრო ხშირად იმიტომ, რომ, რაც გინდა გასაკვირი იყოს, მის შრომას თან სდევს წარმატება,

პოპულარობა კინოსა და თეატრში. ბანალური ჭეშმარიტებაა: ძალიან ძნელია, ღირსეულად გადაიტანო წარმატება, სახელი, დიდება. ადამიანებს ერთმანეთის მოთხოვნილება უქრებათ, უჩნდებათ მტკიცე რწმენა იმისა, რომ შეიძლება მარტომაც კალკე იცხოვრო. ჩვენს შემოქმედებით თანამეგობრობას ფხიზლად აღარ ვიცავდით, ვერ მივხვდით, რომ ამ მშვენიერ თანამეგობრობაში თითოეულს თავისი საღებავი ჰქონდა და მხოლოდ ყველანი ერთად შევადგენდით შესანიშნავ ანსამბლს. მტკიცედ ვიცით, რომ ასეთ ნიჭიერ მიკროკოლექტივს, როგორიც ჩვენი „შვიდკაცა“ იყო, აღარასოდეს შეეხვედრივარ. მაგრამ კავშირი დაიკარგა, ორკესტრი დაიშალა. და ჩემი ორკესტრანტებიც, თანდათან, ასე ცალ-ცალკე ჩაიკარგნენ მსახიობთა მასაში, რომელიც ჩვენს კვალდაკვალ მოვიდა თეატრში. მწარეა ამაზე ფიქრი, მაგრამ ეს ასეა. ალბათ, მეც ვარ ამაში დამნაშავე. მე საჭიროზე უფრო ხშირად ვიბუტებოდი, საკუთარ თავში ვიკებებოდი, ინსტიტუტში გავებოდი, იქ სტუდენტებთან ერთად რაღაცას ჩემსას ვეძებდი და ვტოვებდი იმათ, ვისი მოფრთხილებაც მმართველა, ვინც ყოველდღიურად უნდა დამერწმუნებინა და ვის ორგანიზებასა და გაერთიანებაზე დაუღალავად უნდა მეზრუნა. უკვე ვთქვი, რომ საკუთარ შეცდომას ვგრძნობ. ახლა მე ის დავასახელებ.

რეჟისორის დადღის უფლება არ აქვს იმიტომ, რომ მის ნაცვლად არავინ გააკეთებს იმას, რისი გაკეთებაც მხოლოდ მას შეუძლია.

- რამდენი წლის იქნება ეს ფოსტალიონი?
- დაახლოებით სამოცის.
- ფოსტალიონს არ ვითამაშებ.
- რატომ?

— ეს უკვე მეოთხე მოხუცია, რომელსაც ოთხი თვის მანძილზე ვითამაშებ.

— კი, მაგრამ მე აქ არაფერ შუაში ვარ. სპექტაკლში მოხუცი ფოსტალიონი უნდა იყოს.

- ამით მე დავიშტამპები.
- როგორც გენებოთ. თქვენი საქმეა.
- თუკი მიბრძანებთ, რასაკვირველია, მივიწებებ წვერს და ვითამაშებ...
- მე თქვენი წვერი არ მჭირდება. მე ხომ არ მომიცია თქვენთვის ეს ოთხი მოხუცი, მხოლოდ ერთი მოგეცით. და სულაც არ არის საჭირო, რომ ის წვერიანი იყოს, ხასიათზე მუშაობაა საჭირო, ეს არის და ეს.
- შეატყობინეთ დირექციას, რომ მე უარს ვაცხადებ. რას ჰგავს ეს, თეატრში არავინ ფიქრობს მსახიობზე!

თამაშის პრინციპი, კაცმა რომ თქვას, ადამიანებისთვის ბუნებრივია. ისინი ბავშვობიდან თამაშობენ, თამაშობენ სხვადასხვა როლს: დედებს, მამებს, მასწავლებლებს, ექიმებს და ა.შ. ბავშვები იზრდებიან, ასაკი ემატებათ, მაგრამ... არცთუ იშვიათად აგრძელებენ თამაშს. ზოგ როლს ჩვენ თვითონ ვირჩევთ, ზოგს კი თავს გვახვევენ. ზოგჯერ, როცა ვიღლებით, უცებ შეგვიძლია, როლი შევცვალოთ, სხვა ავირჩიოთ, ცოტა ხანი ვითამაშოთ და მერე ისევ ძველს დავუბრუნდეთ. ძველს კი მიჩვევის ძალაც აქვს და ისევე, როგორც თეატრში, მრავალი შტამპისაც. შექსპირმა თქვა, მთელი ქვეყანა კომედიას თამაშობსო. და ჩვენც ღიმილით ხშირად ვიხსენებთ ხოლმე ამ გამონათქვამს.

თეატრალური თამაში სხვადასხვაგვარი არსებობს: ცხოვრების ილუზიის შექმნა, თეატრობანას ღია თამაში (ის ბავშვების თამაშთან უფრო ახლოს დგას), წმინდა რეჟისორული თამაში, აგიტაციური თეატრი, რიტუალურ ქმედებასთან მიახლოებული რამ და ა.შ. და ა.შ. თეატრალური თამაშების საშუალებათა სისტემატიზაცია, ალბათ, მცოდნეთა საქმეა. კარგი იქნებოდა, გვეჩონოდა ერთი ასეთი პატარა, ჯიბის ენციკლოპედიის მაგვარი წიგნი, რომელშიც თავს მოუყრიდნენ ყველა იმ

საშუალებასა თუ ხერხს, რაც თეატრის გრძელი ისტორიის მანძილზე დაგროვდა — საშუალებებისა და ხერხების მარტივი და ყველასთვის გასაგები ერთგვარი ცნობარი. ასეთი წიგნის შოვნა შეუძლებელი იქნებოდა, მას მაშინვე დაიტაცებდნენ. მაგრამ, ვინაიდან ასეთი წიგნი, ჯერჯერობით, არ არსებობს, ისღა დაგვრჩენია, რომ გაცემულები და აღფრთოვანებულები ვიყოთ თეატრალურ ფორმათა სიმდიდრით.

თეატრი სულ მუდამ იცვლება, მხოლოდ ერთი ადამიანის სიცოცხლის მანძილზე ის წარმოუდგენლად შეიცვალა. თუ გავისხენებ ჩემ მიერ ნანახ პირველ სპექტაკლს და ბოლოს — ეს ცა და მიწა! ზოგჯერ მხოლოდ გვეჩვენება, რომ ყველაფერი ერთ ადგილზეა გაყინული, გაჩერებული და მაშინ ვიწყებთ ხოლმე ბუზღუნს, ნერვიულობას და ვცდილობთ, რაღაცას ბიძგი მივცეთ, წინ წავეწით.

დაახლოებით ყოველ ათ-თხუთმეტ წელიწადში რეჟისორებს და თეატრის დანარჩენ მოღვაწეებსაც უჩნდებათ ახალი თამაშის პოვნის მოთხოვნილება. აი, როგორც ბავშვობაში: “კი, მაგრამ, დღეს რა უნდა ვითამაშოთ? ისევ სახლობანა მომბეზრდა!” და აიშლება ხოლმე შემოქმედებითი საღერდელი, იწყება ძიება. ერთი რამაა ცხადი: ისე, როგორც გუშინ ვითამაშობდით, დღეს უკვე აღარ გვინდა. აბა, კიდევ რანაირად შეიძლება? *როგორ* გვინდა, რომ დღეს ვითამაშოთ?

ერთხელ, მოსკოვში, 1957 წელს, ახალგაზრდობის საერთაშორისო ფესტივალის დროს ქუჩაში მივდიოდი. ახალგაზრდა მხატვარმა გოგონამ გამაჩერა და პოზირება მთხოვა. მე, დიდად კმაყოფილი და ნასიამოვნები, მას კულტურის პარკში გავყევი. იქ სხვადასხვა კონტინენტის ახალგაზრდა მხატვრები იყვნენ შეკრებილნი, ისხდნენ და პორტრეტებს ხატავდნენ. ჩემსკენ მაშინვე ათამდე კაცი გამოემართა, ირგვლივ დასხდნენ და სამუშაოს ჩაუღრმავდნენ. როგორც მოესურვებოდათ, ისე ხატავდნენ. შემამინა პორტრეტმა. ის მუქი ფერებით, ჭუჭყიანი გაზეთის ნაგლეჯებითა და უხარმაზარი შავი ღილით იყო შექმნილი, რომელიც, როგორც ჩანს, ჩემს თვალს აღნიშნავდა. რაოდენ უცნაურიც უნდა იყოს, რაღაცით მგავდა! უფრო

სწორად, ის არაფერს ჰგავდა, ამ პორტრეტში ჩემს ნაკეთებს კი არ ვცნობდი, არამედ ჩემს ხასიათს. და, რაც მთავარია, ღილი, რომელიც მხატვარმა ჩემ წინ ააწყვიტა თავის ქურთუკს, ძალიან მაგონებდა ჩემს თვალს — ღილი-თვალი.

რამდენი წელი გავიდა მას შემდეგ, მე კი აქამდე ვერ გავთავისუფლებულვარ რაღაც ბუნდოვანი, აკვიატებული აზრისგან, მაშინ რომ ჩამებეჭდა თავში: რატომ არ შეიძლება ამის გაკეთება თეატრში? რაღაც ჩემ შიგნით ადგილიდან დაიძრა, თითქოს, მეტი ჰაერი გაჩნდა და, იმავდროულად, რაღაც ძალიან ნაცნობი ფეხქვეშ შემიტორტმანდა.

ეს მხატვარი მეთამაშებოდა, ჩემს მისტიფიცირებას ცდილობდა. აი, თურმე, როგორი ვყოფილვარ! და მეტი ვერაფერი შეამჩნია ჩემში? როგორ ვერ შეამჩნია, როდესაც ვიგრძენი, რომ ლამისაა გამაშიშვლეს და ყველას დასანახად გამომაჭენეს. გამოამზეურეს ის, რასაც ღიდი ხანია ვგრძნობდი, მაგრამ ამაში საკუთარ თავსაც არ ვუტყდებოდი. ჩემ ირგვლივ კი რაღაც მოშავო, მუქი ქაოსი და გაზეთის სტრიქონებია ნახევრად საღებავგადასმული სათაურებით: “მყიფე მირაჟები...” და კიდევ, გაზეთის ნაგლეჯზე შემთხვევით მოხვედრილი რაღაც სიტყვები. მაგრამ მე ამ შემთხვევითობას უკვე მნიშვნელობას ვანიჭებ, მასში გარკვეულ საზრისს ვხედავ. ე.ი. ჩემ ირგვლივ ქაოსია? კი, მაგრამ, მაინც რატომაა ქაოსი? მე ხომ, სხვათა შორის, წესრიგის მოყვარული ვარ, მისკენ მივისწრაფვი და ხშირადც ვგრძნობ ჩემ გარშემო ამ წესრიგს...

ეს ნი-იანი წლების დასაწყისში იყო. მაშინ ჩვენ ყველანი ყურადღებით ვაკვირდებოდით ჰიკასოს “გერნიკას” და გვესმოდა, რომ კარი იღება ახალ, აქამდე დახურულ სამყაროში. შეიქმნა კიდევ ერთი მხატვრული განზომილება — მეტაფორული.

არადა, „გერნიკა“ დღესაც მაოცებს. საათობით შემიძლია ვიჯდე და ვუყურო. მხატვარი მოვლენას ნაწილებად, უმცირეს დეტალებად ყოფს, მის დეფორმაციას ახდენს და ანაწევრებს, აქუცმაცებს მას, რომ მერე კვლავ ერთ მთლიანობად გააერთიანოს. მიზანი ისაა, რომ მოვლენის საზარელი *მხატვრული სახე* შეიქმნას. მხატვარი უარს ამბობს პროზაულ თხრობითობაზე,

რომელიც აკნინებს, ხელს უშლის განზოგადებას. თხრობითობა ხელს უწყობს აღქმას, მაგრამ ხელს უშლის პოეზიას. ნაწილებად დაყოფისას პიკასო ქარაგმას, მეტაფორას ქმნის. ფაშიზმის ქარაგმაა ხარის თავი. თავიდან ასე გავიგე, მაგრამ, სინამდვილეში იქნებ, სულაც არ არის ასე? რა პრიმიტიული ხდება შოსტაკოვიჩის მეშვიდე სიმფონიის მეორე თემა, თუკი მას პირდაპირ, როგორც ფაშისტური ტანკების მოახლოებას, ისე წავიკითხავთ. მაგრამ, რაოდენ ამაღლებულია ის, ყოველ შემთხვევაში, ჩემი თაობის ადამიანებისთვის! მუსიკაში, ძველი ჩვეულების თანახმად, წამყვან მელოდიას ეძებ, მელოდია კი ცალკეულ დამუშავებულ ნაწილებად იყოფა, მათი ურთიერთშეთავსება რთულია. მხატვრული სახე კი ამით უფრო მოცულობითი ხდება, „იზრდება“.

თავიდან უნდა ავიცილოთ ის, რომ მაყურებელი მხოლოდ თხრობის ლიტერატურულ განვითარებას ადევნებდეს თვალყურს.

ერთხელ დანტესთან („ნადიმი“) ამოვიკითხე, რომ ნაწარმოები შეიძლება ოთხი თვალსაზრისით განვიხილოთ: პირდაპირით, ალეგორიულთ, მორალურით და ანაგოგიურით (ზეაზრი). მოგვიანებით, სხვა ადგილას, დანტე დაამატებს, რომ ერთია საზრისი, რომელსაც ასო-ნიშანი ატარებს და მეორეა საზრისი, რომელსაც ასო-ნიშნებით აღნიშნული საგნები ატარებენ. პირველს ეწოდება პირდაპირი, მეორე – შეიძლება იყოს ალეგორიული ანდა მორალური. ეს ზედმიწევნით საინტერესოა – XIV საუკუნის ავანგარდიზმი.

მაგრამ, მაშინ რატომ არის, რომ ჩვენს თეატრში მხოლოდ ერთი საზრისია, ზოგიერთ შემთხვევაში, ორი – პირდაპირი და მორალური? მაინც, როგორც ჩანს, პირდაპირი საზრისი რაღაც კონსტრუქციის, კარკასის მაგვარი რამ უნდა იყოს, რომ კიდევ ერთი, უფრო რთული საზრისი წარმოიშვას. საჭიროა ადამიანის ზუსტი ფიგურა, რომელიც ცოტათი უნდა „დავამახინჯოთ“, ანუ ნორმას დავშორდეთ. მაშინ იბადება მეორე საზრისი. უნდა გავამრუდოთ, როგორც ეს მიქელანჯელოსთან ან ელ გრეკოსთანაა, ანდა, უფრო მეტიც, ნაწილებად დავაწყოთ,

მერე კი შევაერთოთ და ამით შევქმნათ მეორე საზრისი ანდა, შესაძლოა მეოთხეც კი, ანაგოგიური.

საქეტაკლშიც, ასევე, ორი სიუჟეტია თითქოს. ერთი — პორიზონტალური, რომელიც წინ მიემართება, მეორე — ვერტიკალური, რომელიც შინაარსის სიღრმისეული შრეების გაგებაში გვეხმარება. იგი ალვეორიებით, მეტაფორით, ქარავით გადმოიცემა. ამიტომაც ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ მეტაფორამ (ნიშანმა) შეძლოს, მაყურებელში ასოციაციები და ანალოგიები გამოიწვიოს, ანუ, სულიერად გაამდიდროს შინაარსი. რაც უფრო ძუნწი, მაგრამ ზუსტია ნიშანი, მით მეტი შემოქმედებითი მუშაობის შესაძლებლობა ეძლევა თავად მაყურებელს. თეატრი, თითქოსდა, განსაკუთრებული ფორმის ჭურჭელს ამზადებს და თავისი შინაარსით ავსებს მას.

ვან გოგის ტილოზე „არლის წითელი კენახები“ ყურძნის მკერფავანი არიან გამოსახულნი. ფიგურები მეორე პლანზე უფრო მონიშნულია, ვიდრე დახატული. სულ უკანა პლანზე კი ფიგურები საერთოდ ოდნავ შესამჩნევი მონასმებითაა გამოსახული. თუკი ამ მონასმებს განცალკევებით, დანარჩენისგან მოწყვეტით შევხედავთ, ისინი სრულიად არ გვანან ადამიანებს. მაგრამ მონასმების განლაგება იმგვარია, რომ მაყურებელი მთლიანობაში სურათს იოლად წარმოიდგენს. ადამიანებისა და მათი ქცევის აღმნიშვნელი თითოეული ხაზი-ნიშანი, თითოეული მონასმი თავისი განსაკუთრებული შინაარსით აივსება, გასრულდება, გაჯერდება. ნებისმიერი პაწაწინა ხაზი-მონასმი ვან გოგის ტილოზე რაღაც შინაარსის ზუსტი ნიშანია. აი, უკანა პლანის ის ხაზი-მონასმი დაიღალა, სახლზე ფიქრობს, პაემანზე ოცნებობს, ისვენებს, ხუმრობს და ირგვლივ მყოფთ აცინებს და ა.შ. მაყურებელი მხატვრის თანავეტორია, ოღონდ მაყურებელი თავისთვის ქმნის, მხატვარი კი — ყველასთვის, მრავალთათვის.

ორი შინაარსი, ორი სიუჟეტი (შეიძლება, მკაცრი კრიტიკოსები ამ ყველაფერს სხვაგვარად უწოდებენ). ერთი სიუჟეტი, როგორც გზა, წინ „მიგორავს“, მეორე კი — ესაა ის, რითიც გზას აქეთ-იქიდან რაღაც-რაღაცები შემოემატა. გზაზე

მივდივართ და მის ორსვე მხარეს “ნიშნებს“ ვაწყდებით. აი, ძველი ციხე-სიმაგრის ნანგრევები; აი, კლდეში ნაკვეთი ქალაქი; აი, პატარა სადგურში მხრებში მოხრილი ქალი ზის, დაძაბულია და ისეა ჩაფიქრებული, რომ გვერდზე ჩავლილმა მატარებელმა ციხე ვერ გამოარკვია ფიქრებიდან; აი, ბორბლებიანი, მოძვრო, ლურჯი ფარდული, მის ირგვლივ კი — რიგში ჩამდგარი ხალხი. უკაცრიელი მწვანე მინდორი. მთის ფერდობზე კი — სისხლისფერი ყაყაჩოების მინდორი. ლამაზი ყვავილია, მაგრამ მას რომ უყურებ, მძიმე განწყობა გეუფლება. ხალხში ამბობენ, როდესაც ყაყაჩო ერთიანად გადააწითლებს ხოლმე მინდვრებს, ეს ცუდის ნიშანია. ძველად ამბობდნენ — ომი იქნებაო. ალგორია, მეტაფორა, ნიშანი, დეტალი, ცხოვრებისეული ფერი, მხატვრული სახე. ნიშნები თანდათან ერთ მწყობრ სისტემად ერთიანდება და უკვე სპექტაკლის მხატვრული ცხოვრება იბადება, უბრალოდ მისი სიუჟეტი კი არა, არამედ რაღაც, ბევრად უფრო მდიდარი და რთული. სწორედ ასე: **სპექტაკლის მხატვრული ცხოვრება.**

ხოლო რაც შეეხება „გერნიკას“, იქ ხომ უბრალო სიუჟეტური გზა არ არის? მე კი მგონია, რომ არის. ესაა საშინელი მოვლენა, რომელიც ოდესღაც ფაშისტებმა ესპანურ სოფელში ჩაიდინეს. რეალური საშინელი სიუჟეტი — ჩანაფიქრის საფუძველია, მხატვრის აზრისა და გრძნობის მახვილებელი. ეს სიუჟეტი სახვითი ხელოვნების საშუალებებით, მისი მრავალრიცხოვანი “ნიშნით“ ერთგვარად გაფართოვდა, თითქოს, ამალღდა და გადიღდა თავისი ტრაგიკული შინაარსითა და მნიშვნელობით.

ოდესღაც ჩემზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ბალეტმა „ბროლის სასახლე“. ეს იყო ლიტერატურული, სიუჟეტური ბალეტი — ამას ბავშვობიდან ვიყავი მიჩვეული. და უცებ — პლასტიკის, ფესტის, მოძრაობის მუსიკა. წავიდა „ლიტერატურა“, მოვიდა პოეზია. ცხადი გახდა, რომ ბალეტში პოეტური ქარაგმით უფრო მეტი შეიძლება გამოხატო, ვიდრე პირდაპირი ილუსტრაციითა და ჩვეული „ნომრებით“.

როდესაც ჩემთვის მთელი ეს მხატვრული სიახლე აღმოვაჩინე და ამ აღმოჩენამ გამიტაცა (ვიღაცისთვის, შესაძლოა,

ეს ყველაფერი ძალიან დიდი ხანია, (ცნობილია), მსგავსი რამის ძიება სცენაზეც დავიწყე.

დავდგი ვ. სენდერბიუს „ქალთა აჯანყება“, რომელიც იმას ეხება, თუ როგორ გადაყვითეს ქალებმა, საკუთარი ძალებით ებრძოლათ ომის წინააღმდეგ. რაღაცით „ლიზისტრატას“ მოგვაგონებს. მეტაფორებმა გამიტაცა. დედამიწის სფერო, სასაზღვრო ზოლი, რომლის ორივე მხარეს მესაზღვრეები დგანან. მათ სხვადასხვა ფერის ფორმები აცვიათ, მაგრამ მათი მოძრაობები ისეთივე სინქრონულია, როგორც სარკეში. სასაზღვრო ზოლზე ეშმაკი მოდის და ცდილობს, წონასწორობა დაიცვას, თითქოს მავთულზე დადისო. მესაზღვრეებს გამოაჯანყებს. წარმოიქმნება კონფლიქტი. მორზეს ანბანი, მერე რადიო, უკანასკნელი ცნობები, გაზეთები, პანიკა მთავრობაში, დიდ ჯგუფებად შეკრებილი ქალები და კაცები. და, აი, დედამიწის სფეროს გარშემო ინტრიგები იწყება, მერე კი — ბრძოლა. ზოგი გლობუსიდან ისვრის, ზოგიც ზედ მიძვრება, ვიღაც მის ქვეშ მიხობავს, მერე ამ სფეროს ხელში აიტაცებენ და თამაშს იწყებენ. სფეროთი, როგორც ბურთით კალათბურთში — ისე თამაშობენ, ისე სტაცებენ ხელიდან ერთმანეთს. გლობუსი ტრიალებს, მიგორავს, მას თავზე მტრედები დასტრიალებენ, ხან დაასხდებიან გლობუსს, ხან, დამფრთხალები, აფრინდებიან ზოლზე. ჩვენ ნამდვილი, გაწვრთნილი მტრედები გვყავდა. მერე ქალები მოდიოდნენ, დედამიწის სფეროს ართმევდნენ კაცებს და შინ მიჰქონდათ. მიჰქონდათ იმიტომ, რომ ბავშვებს მშვიდად სძინებოდათ თავიანთ საწოლებში, მტრედებს კი, სადაც მოეწონებოდათ, იქ ეკეთებიანთ თავიანთი ბუდეები. ეს ყველაფერი და კიდევ ბევრი სხვა რამ მქონდა „პირველი სიუჟეტის“ გარდა, დამატებით მოფიქრებული.

ნიშანი ან გადმოსცემს არსს და მაყურებელს შემოქმედებისკენ უბიძგებს, ან — არა. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად ზუსტია ეს ნიშანი და რამდენად მზადაა მის აღსაქმელად მაყურებელი. ჩემი ნიშნები, როგორც ჩანს, მთლად ზუსტი არ იყო. ყოველ შემთხვევაში, მაყურებელი მაშინ დიდად არ ყოფილა ამ ნიშნებით გახარებული. დღეს მაყურებელთა

დარბაზი იმდენად შეეგუა ამ რეჟისორულ „მიგნებებს“, რომ იქაც კი ხედავს ნიშნებს, სადაც ისინი არ დაუსვამთ. მაშინ სხვა დრო იყო და ბევრმა ვერ გამოიგო. სულაც არ ვარ დარწმუნებული, რომ „პროგრესის წინ“ მივდიოდი, მაგრამ მაყურებლის მიჩვევაც ამა თუ იმ მხატვრული სისტემისადმი ძალიან ბევრს ნიშნავს ჩვენს საქმეში და ის, ალბათ, რაღაცნაირად უფრო ბრძნულად უნდა გაითვალისწინო.

მერე იყო გ. ნახუტრიშვილის „ზღვის შვილები“. მე იქაც ჯიუტად ვეძებდი ნიშნებს. ასე გაჩნდა სცენაზე ნავთის რიგი – სირთულეების ნიშანი, ტევადი, ჩემი თაობისთვის ზედმეტადაც კი ნაცნობი და გასაგები. ნავთის რიგი – უგრძესია. აქ ძალიან მნიშვნელოვანია ნომერი. ნომრებს ცარციით, ნახშირით აწერდნენ პალტოს, იწერდნენ ხელის გულზე. მაგრამ ხალხი თითქმის არ არის რიგში. მხოლოდ მორიგეები დატოვებს. ხალხი ჯიუტად, მთელი ღამეები მორიგეობდა, ამასაც რიგრიგობით აკეთებდნენ. რიგი ღვას. გრძელი რიგი მიიკლავება, კუთხეში უხევებს და უკვე სხვა ქუჩაზე გრძელდება. ნავთს ელოდებიან. ნავთი – სითბოა, საჭმელი, შუქი. რიგი – იმედის ნიშანია.

მერე იყო შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. მაშინ ამბობდნენ, რომ სპექტაკლი არ გამოვიდა, მაგრამ გადაჭრით არ ვეთანხმები ამ აზრს. პატიოსან სიტყვას გაძლევთ, ნამდვილად არ ყოფილა ურიგო სპექტაკლი.

ამას წინათ ერთმა რეჟისორმა გული გადამიშილა და მითხრა, რომ „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ ძალიან კარგი სპექტაკლი იყო, მაგრამ მე ის მეტისმეტად ადრე დავდგი, რომ მაყურებელი მზად არ აღმოჩნდა მის აღსაქმელად. „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ არ ჩავარდნილა, უბრალოდ, მოხდა დადგმის დრამატული შეუთავსებლობა იმასთან, რასაც მაყურებელი ელოდა. ზომ არსებობს საზოგადოებრივი მიმართ ერთგვარი ესთეტიკური წინასწარი განწყობა და პირიქით, ვერ-განწყობა. მაყურებელი არ ელოდა იმას, რაც ჩემთვის ძიებათა ბუნებრივი გამოხატულება იყო. მაშინ მიუღებელი აღმოჩნდა იმ ხერხთა ნაკრები, რომელსაც მე ვიყენებდი, დღეს კი იგივე ხერხები – უკვე გუშინდელი დღეა. გარკვეული დრო გავიდა, კიდრე

მაყურებელი შეეჩვია, ვთქვათ, ბალაგანური თეატრის პირობით სტილისტიკას.

რასაკვირველია, თავმდაბლობისგან შორსაა საკუთარ ნაწარმოებზე ასე მსჯელობა, მაგრამ ვერაფრით დავეთანხმები აზრს, რომ ხელოსანთა ჯგუფი, რომელსაც „შვიდკაცა“ თამაშობდა, არ ვარგოდა. არა, ჩინებული ხელოსნები გვყავდა, ცელქი პაიცი კარგი იყო და სხვაც ბევრი რამ.

თუ მივიჩნევთ, რომ „ზაფხულის ღამის საზმარი“ წარუმატებელია, მაშინ ეს თავისებური წარუმატებლობაა. ჩავარდნები ხომ სხვადასხვაგვარია: სპექტაკლმა ჩავარდნა შეიძლება მაყურებელთან განიცადოს, მაშინ ის უბრალოდ აღარ მოვა; შეიძლება საკუთარ თავთან მოხდეს ჩავარდნა — მაყურებელი აწყდება სპექტაკლს, მაგრამ შენ ეს სპექტაკლი არ გიყვარს, იმიტომ, რომ სულ არ გამოვიდა ისეთი, შენ რომ გინდოდა; ჩავარდნა შეიძლება მოხდეს ავტორთან — ავტორი აპროტესტებს, ითხოვს, რომ სპექტაკლი აიკრძალოს, ამტკიცებს, რომ მან სულ სხვა რამ დაწერა; არსებობს ცრუ ექსპერიმენტატორობით, მსახიობთა ცუდი თამაშით, სპექტაკლის არასწორად მიგნებული ფორმით, როლების არასწორი განაწილებით გამოწვეული ჩავარდნა.

ზოგჯერ იხსენებ შენს სპექტაკლ-ჩავარდნებს და საშინლად გწყდება გული — ეს ყველაფერი ხომ ტყუილად დახარჯული ენერგიაა, ამოო ტრფობა. მეორეს მხრივ კი, წარუმატებლობა ყოველთვის რაღაც გამარჯვების მაუწყებელია. მაგრამ როდის შეგხვდება და ჩაგიკრავს გულში წარმატება — ამის ზუსტი წინასწარმეტყველება არავის შეუძლია. ასე რომ, წარუმატებლობის, მარცხის განცდის შემთხვევაში, აღარაფერი დაგვრჩენია, გარდა იმისა, რომ კვლავ ძიებებს მივაშუროთ. და ყოველი სპექტაკლი — კვლავ დაუსრულებელი ტანჯვაა, ენით აუწერელი შიში, მავთულზე სიარულია უფსკრულის თავზე. იქნებ, ჩვენი შემოქმედების არსიც სწორედ ესაა — ზიფათი, შენთვის ჯერ კიდევ უცნობი, შეუსწავლელი თეატრალური საკითხების გადაწყვეტა. რა საკითხების? აი, თუნდაც, იმათი, რომლებსაც პიკასოს „გერნიკა“ გისვამს, საათობით რომ უყურებ და არ შეგიძლია, თვალი მოსწყვიტო.

**** თავიდან რომანტიკულმა, ჩემი ადრეული სიჭაბუკის დროინდელმა თეატრმა გამიტაცა. მერე „მხატმა“ გამოაგნა. მერე ტოვსტონოვოვმა მე და ჩემს მეგობრებს სტანისლავსკისა და ვახტანგოვის სკოლა აღმოგვიჩინა და აგვიხსნა, რომ ვახტანგოვი სულაც არ არის იგივე, რაც „მხატი“. ეს ჩვენი ნათლობასავით იყო. მერე, მოულოდნელად აღმოცენდა, აღდგა მეიერჰოლდი, რომელმაც გააოცა ჩვენი ცნობიერება. მერე ბრეხტის თეატრი იქცა აღმოჩენად. ბრეხტმა მრავალი ჩვენი ცნება თავდაყირა დააყენა. თავიდან ის მხოლოდ როგორც თამაშის ახალი ხერხი, ისე აღვიქვით. მაგრამ, პირველ ყოვლისა, ეს, ალბათ, ჩვენი XX საუკუნის ახალი სარკეა და, მაშასადამე, თამაშის ახალი ხერხიცაა.

ბრეხტი... პარადოქსული, ზისტი, ირონიული, ენებიანი და შიშის მომგვრელი, ძალიან ფხიზელი, უშიშარი და უკიდურესად, უძკვეთრეს ფარსამდე თეატრალური. ბრეხტისეული პლანეტიდან შევხედე იმას, რასაც ვეთაყვანებოდი და ყველაფერი სხვაგვარად, სხვა კუთხით დავინახე. დაახლოებით იგივე მოხდა, რაზედაც თავად ბრეხტი გვიყვება, როდესაც გვიხსნის, თუ რა არის გაუცხოება. მას შემდეგი მაგალითი მოჰყავს: დედა მეორედ თხოვდება. ბავშვისთვის ის რაღაცაგვარად იცვლება. მოულოდნელად ის ბავშვის წინაშე წარდგება არა მხოლოდ როგორც დედა, არამედ როგორც ქალი. მეც ასე ახლებურად შევხედე სტანისლავსკის სწავლებას და მასში რაღაც უცნობი აღმოვაჩინე. ამ სწავლების ირგვლივ ფარდობითობის პაერი გაჩნდა. ახლა დარწმუნებული ვარ, რომ ასეთი ზედვისგან სწავლებამ მხოლოდ მოიგო – ყოველ შემთხვევისთვის, ჩემთვის ასეა.

ამ დღეებში მომიწია იმის მოსმენა, თუ რა დიდი სიაშოვნებით ლანძღავდა ერთი ცნობილი რეჟისორი სტანისლავსკის. „ბოლოს და ბოლოს, რა გააკეთა ამ თქვენმა სტანისლავსკიმ? – გამოაცხადა მან ბანკეტზე, – ეს ყველაფერი მანამდე, სტანისლავსკიმდეც იცოდნენ!“

ტყუილია ეს! მტკნარი სიცრუე! ეს იგივეა, რომ დაიყვირო: რა გააკეთა ასეთი განსაკუთრებული მენდელეევი?! რა მოხდა,

ტაბულა შეადგინა, ელემენტები კი მანამდეც ზომ არსებობდა. ცხადია, ელემენტები ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ არ არსებობდა სისტემატური ტაბულა, რომლის გარეშეც დღეს წარმოდგენელია ქიმიკოსის საქმიანობა. ამ ტაბულაში ბუნებრივი კავშირების კანონზომიერებაა ასახული. ეს ტაბულა ომის გამოცხადებაა ქაოსისა და უცოდინრობისთვის. იგივე გააკეთა ჩვენს სფეროში სტანისლავსკიმ. მაგრამ, სტანისლავსკის უკან, გარდა ამისა, თითქოსდა, თეატრის სახე-ხატი დგას, რომელშიც ის მუშაობდა, თეატრისა, რომლის კანონიც პოეტური *ცხოვრებისეული სიმართლე* იყო. და თუკი ეს ასეა, მაშინ სტანისლავსკი და ბრეხტი—მეიერჰოლდი, ერთგვარად, თეატრალური პოლუსები აღმოჩნდნენ, რომელთა შორის გამუდმებით მიმდინარეობს თეატრალურ გატაცებათა და ძიებათა მოქცევა და უპოქცევა — ხან ერთ და ხან მეორე მხარეს. მეცხრე ტალღა მოულოდნელად ხან ერთ ნაპირზე გამოჩნდება, ხან მეორეზე. ზოგჯერ ტალღასთან ერთად მიეცურავთ, ზოგჯერ მის საწინააღმდეგოდ. ორი პოლუსია, მაგრამ ერთი ღერძი აქვთ. ისინი თითქოს ერთიმეორეს ავსებს. რა ბედნიერებაა, რომ ბრეხტი დაიბადა და სასცენო ხელოვნების ხედვის ახალი წერტილიდან დანახვა გვასწავლა. ჩვენ გავიგეთ, რომ კიდევ სხვა განზომილებები, თანავარსკვლავედები, დინებები არსებობს. ჩვენი აზროვნება უფრო თავისუფალი გახდა, სამუშაოში უფრო მკვეთრი დღევანდელი საზრისი, ახალი, არაილუზორული სახოვნება გაჩნდა.

რა მოსაწყენი იყო ბრეხტამდე ის თეატრი, რომელსაც უნიჭო ადამიანები სტანისლავსკის თეატრად ასალებდნენ! (სხვათა შორის, ის რეჟისორი მეორე დღეს, სხვა ბანკეტზე, ბრეხტასაც ასევე ლანძღავდა. მისთვის სულერთია. მას არანაირი რწმენა არ გააჩნია, სურვილი კი ერთი აქვს — ნებისმიერი საშუალებით დაიმკვიდროს თავი, მიიტკიოს ყურადღება.)

ძველებური ლეგენდა მოგვითხრობს, რომ ერთხელ მხატვარმა პეიზაჟი დახატა, დიდხანს უცქირა დახატულ ველებს, მთებს, ხეებს, გზებს და ვერც კი შეამჩნია, როგორ აღმოჩნდა ბილიკზე. გაუყვა ბილიკს, მთას მოეფარა და აღარასოდეს დაბრუნებულა.

წავიდა, გალღვა, გაუჩინარდა საკუთარ სიმართლეში. ასეთი უნდა იყოს, ალბათ, თანაგანცდის, ცხოვრებისეული სიმართლის თეატრი.

მაგრამ ბრეხტთან ყველა აზრი თუ ქვეტექსტი ხილულია. მსახიობები მუდმივად იმყოფებიან სცენაზე ისე, რომ არავითარ ილუზიებში არ ინთქმებიან. ბრეხტის თეატრის მსახიობთა თამაში უკიდურესად ბუნებრივია, არაჩვეულებრივად მგზნებარეა მათი შესრულება, მაგრამ ამ მგზნებარებას შიგნიდან შეფასებათა ცივი სიფხიზლე აკავებს. ხდება მათი ძალების შენარჩუნება მოულოდნელი აფეთქება-გაუცხოებისათვის.

მოვლენისადმი გაუცხოება — ნიშნავს, ახლიდან გაიგო მოვლენა, მკვეთრად შეატრილო იგი და სხვა მხრიდან დაინახო. ან გარკვეულ მანძილზე გაწიო, ანდა პირიქით, ძალიან მიიახლოვო. არსებობს ასეთი ფოტოგრაფია-გამოცანები: რა არის ეს?! თურმე ჭიანჭველას თავია. გადიდების ტექნიკა ახლის შეცნობის მოულოდნელ ეფექტს იძლევა. გაუცხოების ეფექტს.

თითქოსდა, ჩვეულებრივი მოვლენების დაკვირვებისას, ბრეხტი არავის ინდობს, ყველას და ყველაფერს საკმაოდ მკაცრად უყურებს, იმიტომ, რომ სიცოცხლე უყვარს და ცდილობს, გადააკეთოს ის. იგავებით საუბრობს, იმიტომ, რომ იგავი ადვილად გასაგებია და მისი საშუალებით უფრო ადვილია განზოგადება. ბრეხტთან მუდმივად არის გარდაქცევათა, გარდაქმნათა ჯაჭვი. მისი ყველა გმირი „ექსპერიმენტთა“ კვლადაკვალ გარდაიქმნება, ხელახლა „მონტაჟდება“. შედეგად კი აღმოჩნდება, რომ თითოეული მათგანი ძალიან გვეავს ჩვენ.

ბრეხტი (ან „ბრეხტის მიხედვით“) რომ ითამაშო, უფრო ხშირად უნდა დააკვირდე ცხოვრებას, თან პიესა გვერდზე არ უნდა გადადო.

ბრეხტის პიესის — „ჯარისკაცი ჯარისკაცია“ — დასადგმელად მოსკოვის ლენინური კომკავშირის თეატრში მიმინვიეს. იქ ჩემ მიმართ არაჩვეულებრივი ყურადღება გამოიჩინეს და ყველაფერს აკეთებდნენ, რომ შემოქმედებითი მუშაობისთვის ნორმალური პირობები შეექმნათ. თეატრი აღმავლობის გზაზე იყო — ანატოლი ფეროსმა რეპერტუარიც და შემოქმედებითი გარემოც განაახლა. იგი რეპეტიციებს ეტიუდური ხერხით ატარებდა, რაც საყოველთაო ინტერესს იწვევდა. ყველას უნდოდა ამ პროცესში მონაწილეობა — ახალგაზრდა მსახიობებსაც და უფრო გამოცდილებსაც. აქ შესანიშნავი მსახიობები გავიცანი — ს. გიაცინტოვა, ვ. სოლოვიოვი, ა. ვოვსი და ჩემს სპექტაკლში დაკავებული ახალგაზრდა მსახიობები ა. დმიტრიევა, ლ. დუროვი, ლ. კანევსკი, ა. შირვინდტი, ა. ადოსკინი, ბ. ზახაროვა, ვ. დუგინა და სხვები. ფეროსი იმხანად თავის ცნობილ სპექტაკლებს ღებდა: „ჩემი საბრალო მარატი“, „ქორწილის დღეს“, „104 გვერდი სიყვარულზე“. თეატრში ყველაფრის განმსაზღვრელი იყო კეთილგანწყობისა და მეგობრობის ატმოსფერო, ის ატმოსფერო, რომელიც ასე ძნელია, ხანგრძლივად შეინარჩუნო. მეც და ფეროსსაც, ეს ყველაფერი, თურმე, მომავალში პირადად უნდა გამოგვეცადა. მაგრამ ახლა ბრეხტზე ვსაუბრობ.

ჩემ წინაშე საკმაოდ რთული ამოცანა იდგა — ახალ თეატრში ახალი თეატრალური სისტემა უნდა ამეთვისებინა, რომელიც დიდი ხანია მალელებდა, მაგრამ ვერა და ვერ ებედავდი ამ ნაბიჯის გადადგმას. ეს იყო რაღაც სრულიად უცხო სტილისტიკა, რომელიც ასე მალელებდა და თავისკენ მიზიდავდა. სხვათა შორის, პიესაში „ჯარისკაცი ჯარისკაცია“ ბრეხტი, მგონი, ლამის პირველად შეეცადა, პრაქტიკაში გამოეხატა თავისი ეპიკური თეატრის თეორია. ე.ი. პიესაში, ასევე, ავტორისეული სიახლის კვალიც იყო.

მუშაობის დასაწყისში მსახიობი ა. დმიტრიევა გამომიტყდა:

— ბრეხტი არ მიყვარს. მე სცენაზე ნორმალურ ცხოვრებას ვარ მიჩვეული, ბრეხტში კი თავს არაკომფორტულად ვგრძნობ,

სიმყუდროვე მაკლია, იქ რაღაც უნდა „ითამაშო“...

რა იყო სპექტაკლის არსი? ღარიბი მტვირთავი გელი გეი ბაზარში მიდის თევზის საყიდლად. ოთხ ჯარისკაცს ბუდისტური ტაძრის მარცვის დროს წაასწრებენ. სამი გაიქცევა, ერთს კი დაიჭერენ, მხოლოდ მისი პასპორტი დარჩება. მაგრამ ბრეხტი ამბობს, რომ მთავარია პასპორტი, ადამიანს კი რამეს მოუხერხებენ. ჯარისკაცები გადაწყვეტენ, მეოთხე ადამიანი „იშოვნონ“. ჯარისკაცი ჯარისკაცია, რა მნიშვნელობა აქვს, ის იქნება თუ ეს, მეოთხის პასპორტი ხომ აქვთ. ისინი ამ ღარიბ მტვირთავს დაინახვეს, მიხვდებიან, რომ ეს არ არის ის ადამიანი, რომელსაც მტკიცედ შეუძლია თქვას „არა“ და გადაწყვეტენ, თან წაიყვანონ იმ დაჭერილის ნაცვლად. მაგრამ მტვირთავს არ მოუნდება ჯარისკაცად გადაქცევა. მაშინ მას საჩუქრად... სამხედრო სპილოს შესთავაზებენ. მტვირთავი დათანხმდება. ჯარისკაცები ნახევარსფეროების რუკას გადაიფარებენ, წინიდან აირწინაღს გაიკეთებენ და ამგვარად უჩვენებენ მტვირთავს სპილოს. მტვირთავი გაჯიუტდება, მაგრამ როდესაც მას ეტყვიან, რომ ამ სპილოს მყიდველი ჰყავს, გელი გეი მათ დაუჯერებს: რახან ასეთ სპილოს ყიდულობენ, ე.ი. ეს ნამდვილად სპილოა, თუმცა კი, მაინცდამაინც არ ჰგავს სპილოს. როდესაც გელი გეი თავის „სპილოს“ გაყიდვას დააპირებს, მას სამხედრო ქონების უკანონო გაყიდვის გამო დააპატიმრებენ, გაასამართლებენ და ცარიელი ვაზნებით დახვერტენ. შიშისგან გელი გეის გული წაუვა. როდესაც გონს მოვა, აიძულებენ, საკუთარ დაკრძალვაზე სამგლოვიარო სიტყვით გამოვიდეს, საკუთარ სახელზე უარი თქვას და სხვისი პასპორტი აიღოს. და ისიც, სხვა ჯარისკაცებთან ერთად, მიდის თავისი მსგავსი ადამიანების მოსაკლავად.

პარადოქსული შემთხვევაა, მაგრამ ცხოვრებისეული. გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ტურისტული მოგზაურობისას ერთ ადამიანზე მიაბნეს, რომელიც ომის დროს საკონცენტრაციო ბანაკში მუშაობდა.

ბავშვობაში კარგად აღზრდილი, მორიდებული და გაუბედავი ყოფილა. მაინცდამაინც კარგად არ სწავლობდა, ცუდ ლექსებს

წერდა, პეიზაჟებს ხატავდა. სკოლის დამთავრების შემდეგ შესთავაზეს, რაღაც ფარმაცოლოგიურ სასწავლებელში ჩაებარებინა. არ უნდოდა, მაგრამ უარი არ თქვა. მერე შესთავაზეს, საიდუმლო პოლიციაში დაეწყო მუშაობა. ძალიან არ უნდოდა, მაგრამ აქაც ვერ გაბედა, ეთქვა „არა“. ერთხელ მას სთხოვეს, რაღაც საწამლავი დაემზადებინა, რომელსაც გემო არ ექნებოდა. ის მიხვდა, რისთვისაც იყო ეს საწამლავი საჭირო, ღიღხანს განიცდიდა, მაგრამ მაინც დაამზადა — ერთხელ, მერე მეორედ. განცდის სიმძაფრე თანდათან ჩაცხრა და ის ფარმაცოლოგი — ადამიანთა მკვლელობის სპეციალისტი გახდა. მისი ფსიქიკა თითქოსდა გადაკეთდა, ხელახლა „დამონტაჟდა“. მაგრამ ომი დამთავრდა და ეს ადამიანი აღარავისთვის იყო საჭირო. რაღაცნაირად გადაურჩა დასჯას. ის ღიდ, ცარიელ ბინაში მარტო ცხოვრობდა. იმისთვის, რომ შემოსავალი ჰქონოდა, მან ბუხების, ძაღლებისა და კატებისთვის დაიწყო საწამლავის დამზადება. ის უკვე ვეღარ ძლებდა საწამლავის გარეშე. ღამდამობით სამკურნალო საწამლავს ოდებს უწერდა. მერე კომპარები დაეწყო, ეჩვენებოდა, რომ მას სდევნიდნენ ისინი, ვინც იმ ქვეყანას გაისტუმრა. სმა დაიწყო, მეზობლებს სდებდა ბრალს, რომ მისი მოწამვლა უნდოდათ. გარდაიცვალა, როდესაც თავისი ბინის მესამე სართულზე აღიოდა. კიბეზე თავქვე დაეშვა და ეზოში გამოგორდა, სადაც ღიღხანს ეგდო გახელილი თვალებით. მეზობლებს მასთან მიახლოება არ უნდოდათ, მთვრალი ეგონათ.

აი, რეალური ისტორია ადამიანისა, რომელმაც თავის დროზე ვერ შეძლო ეთქვა „არა“.

სპილოს გაყიდვა, რასაკვირველია, გათამაშებაა, უხეში, სალდათური ბალაგანი. თავზე ხელაღებული ჯარისკაცები მხიარულობენ, ხარხარებენ და თავის საქმეს აკეთებენ — ერთ ადამიანს მეორე ადამიანად აქცევენ. თავდაპირველად საწყალი მტკირთავიც ხარხარებს. მაგრამ, თანდათან, ყველაფერი ტრაგედიაში მიდის. საცოდავი არსება, მართალია, განცდებითა და ტანჯვით, მაგრამ მაინც გარდაიქმნება ჯარისკაც ჯიპად.

ნუთუ, მართლა სჯეროდა, რომ თოკის ბოლოთი ნამდვილი

სპილო ეჭირა? აღმოჩნდა, რომ ეს სრულებითაც არ არის მნიშვნელოვანი. ფულის გულისთვის მან ისე დაიჭირა თავი, თითქოს, ამ არარსებულ სპილოს დიდი ხანია იცნობდა, მერე კი სხვებსაც დაუწყო მტკიცება, რომ ეს ძალიან კარგი სპილოა და, ბოლოს, თვითონაც დაიჯერა.

მანც, რა განსხვავებაა არისტოტელესეული ყაიდის თეატრსა და ბრეხტის ეპიკურ თეატრს შორის? განსხვავება თეატრის არსისა და დანიშნულებისადმი მიდგომაშია. არისტოტელე კათარზისის თეატრს ქადაგებს; ბრეხტი ამტკიცებს, რომ თეატრი — ესაა ცხოვრებისეულ მოვლენათა სხვადასხვა თვალსაზრისით, სხვადასხვა კუთხით განხილვა, მათი სიღრმისეული და ყოველმხრივი შესწავლა, ცხადია, ხელოვნების გზით. ბრეხტს არ აინტერესებს განცდის უწყვეტობა, მას სიტუაცია-მოვლენა და ადამიანის ქცევა იტაცებს. ბრეხტი ცდებს ატარებს. იგი ადამიანს სხვადასხვა სიტუაციაში ათავსებს და აკვირდება, როგორ იქცევა ამ განსხვავებულ „სინჯარებში“ ვითარებებისა და გარემოს სხვადასხვა ტემპერატურის დროს. ამგვარი ცდებისთვის ძალიან მოსახერხებელია იგავური ფორმა: — იგავს კი არ განიცდი, არამედ ყვები ისე, რომ მისგან მეტ-ნაკლებად დისტანცირებული ხარ. ბრეხტი გამართობი არ არის, ის არ არის აქტუალური კალამბურებისა და პოლიტიკური რეპრიზების შემთხვეული. მისი თეატრის შესასვლელის თავზე იყო წარწერა: „ჩვენთან არ მღერიან და არ ცეკვავენ“. თუმცა, იქ კიდეც მღეროდნენ და კიდეც ცეკვავდნენ. გასართობად კი არ მღეროდნენ, არამედ იმისთვის, რომ ადამიანი თავის ყოფა-ცხოვრებაზე დაფიქრებულიყო, ეცადა, გადაეკეთებინა იგი. ბრეხტი თამაშია, ზრდილობის წესებისა და ეტიკეტის უკან არ იმალება, ამბობს იმას, რასაც ფიქრობს და არა იმას, რაც ნებადართულია. ჩვენ ის ძალიან გეჭირდება.

რამდენიც უნდა ითქვას იმის შესახებ, რომ ძალიან მტკივნეულად არ უნდა აღიქვას შენი მისამართით გამოთქმული უარყოფითი აზრი, ჩვენ ამას მაინც მწვავედ განვიცდით. მიზეზი, ალბათ, საკუთარ პერსონაზე არასწორი წარმოდგენაა — ჩვენს წარმოდგენასა და გარშემომყოფთა აზრს შორის წარმოიშობა კონფლიქტი. შედეგად — წყენა, ადამიანებში განხიზვლა, საკუთარი თავის მიმართ რწმენის უქონლობა. ეცდილობთ, გავარღვიოთ ჩვენს მსგავსთა მასა და სადღაც, უფრო მაღლა აღმოვჩნდეთ. ყველგან ხელს კრავენ, ეჯაჯგურებიან ერთმანეთს: მეტროში, სტადიონის წინ, უნივერსიტეტის კიბეზე, კარიერის კიბეზე.

მხოლოდ ძია ანდრო, ჩვენი თეატრის ზეინკალია მშვიდად. მას არავინ ეჯაჯგურება, მისი ადგილი არავის უნდა. ის ონკანებისა და მილების შეკეთების უბადლო ოსტატია, ყველას სჭირდება და ღადის ასე ძია ანდრო, თავის ერთადერთ ბილიკზე.

თეატრში ასეთი ჯგულისა და შეხლა-შემოხლის შემდეგ ურიგო არ იქნებოდა, ცოტათი მაინც დამეძინა, მაგრამ რად გინდა! ძილი არ მეკარება, ის უნდა მოიხზო, დაითანხმო, დაელოდო. საძილე წამლის მიღებისას, ყოველ ჯერზე, კარგად მესმოდა, რომ არაბუნებრივ რაღაცას ჩავდიოდი.

მინდა დავიძინო. დავიღალე ამ გაუთავებელი შიდათეატრალური თუ თეატრის ირგვლივ ატეხილი მითქმა-მოთქმით. მინდა დავიძინო, რომ ცოტა ხნით მაინც დავივიწყო, მოვწყდე ამ ყველაფერს. რეჟისორის ძილი — ეს არის ყოველთვის ძილი რაღაცის „შემდეგ“: ძილი რეპეტიციის, პრემიერის, სამხატვრო საბჭოს, კრიტიკული სტატიის წაკითხვის, უკმაყოფილო მსახიობთან საუბრისა თუ მძიმე რეპეტიციის შემდეგ. ეს მშფოთვარე, ბობოქარი ძილია.

საიდანღაც, მეხსიერების სიღრმიდან, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი, ლოგიკურად დაუკავშირებელი, სრულიად გაუგებრად დამონტაჟებული ათასნაირი სურათი თუ ხილვა წამომიტივტივდება ხოლმე. ყველაფერი, რაც ხდება რეპეტიციებზე, კოლეგიის სხდომებსა თუ განხილვებზე,

საუბრებისა თუ კამათის ნაწყვეტები — ეს ყველაფერი „იფუქება“, რაღაც უცნაურ სახეებად გადანაწილდება, ღამლამობით აჩრდილებივით მეცხადება და წუთითაც არ მასვენებს.

ხშირად ვხედავ უაზრო, აბლაუბდა, გესლიან სიზმრებს. მათში რეალური განცდები ნახევრად ხილვებში ირევა. აქეთ — სინამდვილეა, იქით — რაღაც, ჩემი წარმოსახვით გაზვიადებული, იმის იქით კი — საერთოდ, ღმერთმა უწყის რა არის.

ძილი მორზეს ანბანივით, პუნქტირივით წყვეტილი გამიხდა. ბავშვობაში სიზმრები ძალიან მიყვარდა. მაშინ ისინი ერთ გრძელ, არაჩვეულებრივად საინტერესო თავგადასავალს ჰგავდა, ანდა, პირიქით, შავ ხერელს, აი, ასე: დავიძინე — გავიღვიძე. თითქოსდა, ორი ცხოვრება გამომდიოდა — ერთი ცხადში, მეორე — სიზმარში. წლებთან ერთად ერთ-ერთი მათგანი თანდათან პუნქტირად გადაიქცა. ხან დღის მანძილზე დაგროვილი ვნებები და განცდები არ მაკარებენ ძილს, ხან — ათასნაირი ფიქრი ხვალინდელ რეპეტიციაზე, ხან კი, უბრალოდ, მეშინია, ისე არ ჩამეძინოს, რომ რეპეტიციაზე დავაგვიანო. სიზმრებიც რაღაცნაირად ნაკლებად საინტერესო გამიხდა, უფრო ხშირად — კომმარული.

ვხედავ, რომ ისევ პატარა ვარ, ასე, ხუთი-ექვსი წლის ვიქნები. წითელი ნაქსოვი შარვალი და ზედა მაცვია, ეზოში ვსეირნობ. ჩვენი სახლი ორსართულიანია, აივნით. მის ფასადზე ლითონის ფირფიტაა მიკრული — დიდი, ორთავიანი არწივის ფონზე წარწერაა: „სადაზღვევო საზოგადოება. 1828 წელი“. გვერდით კი მეორე დაფაა, ზედ „ოსოავიახიმის“ ნიშნით. ოდესღაც, დაახლოებით ორმოცი წლის წინ, იყო ასეთი გამოსახულებები სახლებზე.

ჩვენს სახლში, მეორე სართულზე, ერთი გამხდარი, „გაქუცული“ მევიოლინე ცხოვრობდა. ის ღამლამობით რესტორანში უკრავდა. მეზობლები ამბობენ, რომ მას ჭლექი ჰქონდა. საზოგადოდ, ის ჩემთვის გაუგებარი ადამიანი იყო: როდესაც ეზოში ფოკუსების საჩვენებლად მსახიობები შემოდრიოდნენ ანდა მოხეტიალე მუსიკოსები და მეზობლები ქულებში ფულს უყრიდნენ, მევიოლინე მხოლოდ უყურებდა

მათ, მაგრამ არასდროს არაფერს აძლევდა, თითქოს მას ეს არ ეხებოდა. ახლა ეს მევიოლინეც დამესიზმრა.

ის ჭიშკრისკენ გაემართა, მე გავეყევი. უცებ, ჭიშკართან შეჩერდა და წარმოთქვა:

— დღეს მაცნობეს, რომ ერთ-ერთ სხდომაზე, რომელიც თეატრის საკითხებს ეხებოდა, შენ კოლექტივის გახრწნაში დაგდეს ბრალი. მითხრეს, რომ ახალგაზრდებს წასვლისკენ აქეზებ; გინდა, მოხუცები გააგდო და მოითხოვ, რომ მთავარ რეჟისორად დაგნიშნონ.

— ეს არ არის მართალი, — ვუთხარი მე, — არავის გაგდება არ მინდა, ეს ტყუილია.

მევიოლინემ კარი გაიჯახუნა და ქუჩაში გავიდა.

უკან გავეყევი, ეცდილობ, არ შემამჩნიოს. ჩვენს ფანჯარასთან რომ გავიარე, დედაჩემის ხმა გავიგონე: „მიშა, ახლავე შინ დაბრუნდი, რა საერთო გაქვს ამ ხალხთან! მიშა, გესმის, რას გეუბნები? ახლავე დაბრუნდი!“ დედაჩემის ხმა კი მესმის, მაგრამ ცხედები, რომ სიზმარში გარდაცვლილებთან არ უნდა მიხვიდე და მიუხედავად იმისა, რომ გული სავესე მაქვს დედაჩემის სიყვარულით, ისე ჩავეუარე ფანჯარას, რომ პასუხი არ გამიცია.

მევიოლინემ ბელინსკის ქუჩაზე ჩაუხვია და ანიევას საკონდიტროში შევიდა. იყო იქ ასეთი კერძო საკონდიტრო, პატარა მაგიდებით, სადაც ფინჯანი კაკაოს დალევა შეგეძლო. მიუჯდა თუ არა მევიოლინე მაგიდას, მასთან პატარა შალიკო-ფლეიტისტი მივიდა. ის მოპირდაპირე მხარეს, საპარიკმაზეროსთან ცხოვრობდა, ყოველთვის აღგზნებული, აღელვებული იყო და ბევრი ლაპარაკი უყვარდა. და, აი, რა გავიგონე:

— ამბობენ, რომ ახალი ხელმძღვანელობა თეატრში კარებს ცვლის?

— როგორ თუ ცვლის, რისთვის? ამდენი წელი მშვენიერი მუხის კარი იყო და ახლა ცვლიან?

— ჰო, ცვლიან და მინები უნდა ჩასვან, როგორც ვიტრინებში. ქუჩიდან მთელი ფოიე გამოჩნდება. ისე ვიცხოვრებთ, როგორც

აკვარიუმში.

— არა, ამის ასე დატოვება არ შეიძლება. ახლავე ზომებს მივიღებ.

შალიკომ ხელში აიღო ფლეიტა და მთელი ძალით ჩაჰბერა. უცებ, როგორც წვიმის დროს წყალსადინარი მილიდან, ისე წამოვიდა ფლეიტიდან ჭუჭყიანი წყალი პირდაპირ ქუჩაში.

მინდოდა, სწრაფად გადამერბინა ეს ღვარი, მაგრამ ვერ შეეძელი. წყალი უკვე მუხლებამდე მწვდებოდა. წყალში მივაბოტებდი, მერე რაღაცას ფეხი წამოეკარი, წავიქეცი და კინაღამ დავიხრჩვი.

ადამიანები გადახურულ ადგილებსა და სადარბაზოებს აფარებდნენ თავს და იქიდან თითოთ აჩვენებდნენ ჩემზე. ვიღაც ქალმა იკივლა, მერე ბულდოგი აყეფდა, ვიღაც კაცმა უზარმაზარი ქოლგით ხელში გაირბინა, მერე ქალმა ისევ ატეხა ყვირილი და ვაი-უშველებელი.

სახლებიდან უამრავი ხალხი გამოვიდა და ყველანი ძალიან აღელვებულად, აგზნებულად იხილავდნენ პრობლემას: ხომ არ ვანადგურებ მე თეატრის ტრადიციებს და ხომ არ ვცვლი მათ საკუთარი გამოგონებებით.

ერთი ხმელ-ხმელი, მომცრო ტანის მოხუცი მომიახლოვდა, საყელოში მწვდა, რამდენჯერმე შემანჯღრია და დაიყვირა:

— ახალგაზრდებს რყენი, არა? სექსის კულტივირებას ეწევი? მე შენ გიჩვენებ სეირს!

როგორღაც ხელიდან დავუსხლტი და გავიქეცი. ვცდილობდი, ბრბო გამერღვია, თან ვგრძნობდი, ის, ვისაც შემთხვევით ვეხებოდი, უკან მომსდევდა.

როდესაც ზოოპარკს ჩავურბინე, დავინახე, რომ ჩემი სკოლის ამხანაგის მიერ გამოზრდილი ნაცნობი ლომი, სახელად თეიმურაზი, სასმელი წყლის სვეტზე აბობლებულა და წყალს სვამს. ჩემი მღევნელები ლომის დანახვაზე შერეოდნენ. თეიმურაზი კი მეკითხება:

— რა უნდათ შენგან, რას გერჩიან? ხომ არ შევაშინო?

არაფერს ვპასუხობ იმიტომ, რომ სუნთქვა შემიკრა. საბურთალოზე, ძველმანების ბაზრისკენ შევუხვიე — იქ ყოველთვის შეიძლება ხალხმრავალ ბრბოში ჩაიკარგო,

გაუჩინარდე.

ვის ან რას არ ნახავ აქ! ერთდროულად ათასი ხელი, ფეხი, თავი... ფიგურები, რომლებიც ამ ჭედვაში სადღაც მიძვრებიან, საშინელი ხმაური, აყალ-მაყალი, აქეთ-იქიდან ყვირილი, წამოძახილი, მოწოდებები, შეკითხვები; ნივთები: სათბილობლები, კარადები, შეღახული, დაფურცლული წიგნები, საყვირიანი გრამოფონი ვერა ხოლოდნაიას და ლეშჩენკოს ფირფიტებით. საკოსტიუმე ქსოვილები, საათები, ხელსაწყო-იარაღები, თაბაშირის შიშველი ქალი, ლამპიანი რადიომიმღები, ძველი, ნახმარი ფეხსაცმელი, დახატული გედები, რომლებიც მუშაობაზე დაცურავენ...

ვხედავ კიბეებიან მრგვალ შენობას. მაყურებელი ამ კიბით ზემოთ აღის, შიგნით კი, შვეულ კედელზე, უსასრულო წრეზე დადის მოტოციკლეტი, რომელზეც გოგონა ზის. მას ტანზე მოტკეცილი რეიტუზი აცვია. ასეთი ფერად-ფერადი რეიტუზები ეცვათ ჩემს ფერიებს „ზაფხულის ღამის სიზმარში“. და გავიფიქრე: რატომაა, რომ აქ ამის გულისთვის არავინ არავის ლანძღავს და არავინ უწოდებს ამას „სექსს“? უბრალოდ, ხალხი თვალს ადევნებს ამ თამამ გოგონას და ტაშს უკრავს.

გვერდით ბალაგანია, კლოუნები სცენაზე მაყურებელს იწვევენ, კუპლეტებს მღერიან და რეპრიზებს წარმოთქვამენ:

— ბომ, აბა, მითხარი, რა განსხვავებაა ასმანეთიან ასიგნაციასა და „გოროდოვოის“ შორის?

— არ ვიცი, ბიძ.

— მე კი ვიცი. როცა ასმანეთიანი ასიგნაცია ძალიან გჭირდება, ის არასოდეს არ გაქვს, როცა ჩხუბის ან დარბევის დროს „გოროდოვოია“ საჭირო, ისიც არასოდესაა იქ. როგორც ხედავ, განსხვავება არ არის! ხა-ხა-ხა!

შინ ერთი ძველი ფირფიტა მაქვს, რომელზეც ბიმის და ბომის ხმებია ჩაწერილი — სიზმარში ისინი ზუსტად ასე ლაპარაკობენ.

ბოლო რიგში ავედი და არენას უკვე ზემოდან გადმოვხედე. იმ დროს იქ უზარმაზარპირიანი თოჯინა გამოდიოდა. თოჯინა პირიდან ალს უშვებდა და გაჰკიოდა:

— არავის მივცემ ჩვენი თეატრის კასტირების უფლებას! გახსოვთ მისი საეჭვო, წინააღმდეგობებით აღსავსე „ქალთა აჯანყება“? ან კიდევ „ზაფხულის ღამის სიზმარი“? ეს უკვე ყოველგვარი უმსგავსობის აპოგეა! იქ ხომ ვირი „პატარაზე მოისაქმებს“ და ტიტანიასთან ერთად ვალეტად წევს!

მაყურებელი აყვირდა, ტაში დაუკრა. მე კი უცებ გამახსენდა (სიზმარში, ზოგჯერ, რაღაც გახსენდება ხოლმე წარსულიდან), როდესაც ჯარში ვიყავი, ჩემი ცხენი ტრუბადური ჩემ თვალწინ დაკოდეხს. ფიზიკურადაც და სულიერადაც ეს საშინლად შეურაცხყოფელი და მტკივნეული იყო. ტრუბადური დიდხანს იტანჯებოდა, ჭამა არ უნდოდა, მაგრამ, თანდათან მიიწვია თავის მდგომარეობას, თუმცა, სევდიანი, ფიქრიანი გახდა. ასე მგონია, ის სიყვარულს და ოცნებას გადაეწვია და სიკვდილზე მოუხშირა ფიქრს.

გამახსენდა ცხენი, რომელსაც არაერთხელ გადავურჩენივარ სიკვდილს და თეატრის გამო გული მეტკინა. მე იმდენად მიყვარს თეატრი, რომ მას ასეთი წამებისთვის ვერ გავწირავ. და თუკი გარედან ასე ჩანს, მაშინ უნდა წავიდე. და მეც გავეცალე ამ ხალხმრავალ ბაზარს.

მერე საკუთარი თავი პატარა ტელევიზორიან ტელეფონთან დავინახე. გრძელი, ძალიან გრძელი საერთაშორისო ზარი გაისმა. ყურმილი ავიღე — ნაცნობი რეჟისორი მირეკავდა სხვა ქალაქიდან:

— აქ შენზე ერთმა ბალერინამ, ეტყობა, შენი „მეგობრების“ კარნახით, სტატია დაბეჭდა. წერს, რომ შენ ჩვენი ქვეყნის ერთადერთ პათეტიკურ-ჰეროიკულ თეატრს ანგრევ! — და გაიცინა. ახლა აღარ მოგასვენებენ. მისმინე, გადმოდი ჩვენთან სამუშაოდ!

თეატრში ჩემს მეგობრებს ვეძებდი, მაგრამ იქ უკვე არავინ იყო, გარდა ადმინისტრატორისა, რომელიც ალუმინის ჩარჩოებში მინებს სვამდა. მეუახლოვდი და ვუთხარი:

— იქნებ, არაა საჭირო ეს მინები? მათ გამო ღამის სულყველა გაგიუღეს!

მაგრამ ადმინისტრატორმა რაღაც უცნაურად შემომხედა

და საგოზავის ახალი პორცია ამოიღო.

მერე, უცებ, ტყისპირა პატარა მდელოზე აღმოვჩნდი, ჩემ ირგვლივ კი ბავშვივით მიმდობი ტყის სულები თამაშობდნენ. ოდნავ შექსპირისეული, ოდნავ უნივერსიტეტისეული, ოდნავ სედიანი და ზომიერად მხიარული, ჩემთვის კი ძალიან ძვირფასი – ცელქი პაკი, ობერონი, ტიტანია და მათი მსახურნი. ვუთხარი, რომ მათთან კარგად ვგრძნობ თავს და როდესაც დასაძინებლად ვწვები, ყოველთვის ვაყურადებ მათ ფუსფუსს ჩემი სახლის კუთხე-კუნჭულებსა თუ ბაღში.

მერე ყველაფერი აირ-დაირია, დატრიალდა და რატომღაც აღმოჩნდა, რომ ფუნიკულიორის ზედა სადგურიდან გადავყურებ ქალაქს. აქედან ქალაქი, როგორც ხელისგულზე, ისე ჩანს. ვხედავ, რომ ქუჩებში რაღაც უცნაური ხდება: ყველგან უამრავი ხალხია (ზემოდან რომ უყურებ, ასე გგონია, ჭიანჭველები არიან), მოედნებსა და ბეგლებთან მიტინგებია გამართული. წარმოუდგენელია, მაგრამ აქედან მესმის მათი ხმები – ყველა აღშფოთებულია იმით, რომ მე თეატრი გაგზრწენი, რომ ყოველივე პეროიკულს ვანადგურებ და საცირკო, ზერელე, მსუბუქ სანახაობას ვნერგავ.

ვიღაც მარტოხელა გოგონას პლაკატი მოაქვს, რომელზეც წერია: „შეიქმნა ახალი თეატრი!“ გავიფიქრე, ვილაცამ უნდა შეაჩეროს ეს გოგო, ნუთუ არ ესმის, რომ მხოლოდ ზიანს გვაყენებს ყველას? ჩვენ ზომ არავითარი თეატრი არ გაგვიხსნია, მხოლოდ და მხოლოდ მცირე სცენა გავხსენით. მაგრამ ამ გოგონას ველარ დაეწევი, ის უკვე აღშფოთებული ხალხის შუაგულშია.

მერე ჩემი სკოლის მეგობარმა დათომ დამირეკა. ძალიან ალერსიანად და თბილად მელაპარაკა და ისე, თითქოსდა სასხვათაშორისოდ, მთხოვა, რომ აუცილებლად მივსულიყავი განხილვაზე, ვინაიდან თვითონ აპირებდა სიტყვით გამოსვლას და არ უნდოდა, რომ მერე ჩემთვის ყველაფერი არასწორად გადმოეცათ.

– დიდი ბრძოლა იქნება, – მითხრა მან.

და, აი, ისევ თეატრში აღმოვჩნდი. ირგვლივ ჩემი მეგობარი-

მსახიობები არიან, რომლებსაც ვეუბნები, რომ მეტი აღარ შემიძლია ამ ყველაფრის მოთმენა, ძალა არ მყოფნის. ჟურნალი არ გამოდის ისე, რომ შიგერთი-ორი საღამოდავი აბზაცი არ იყოს ჩემზე და ჩემს სპექტაკლებზე. ყველა წერილში ხაზგასმულია, რომ მსახიობები კარგად თამაშობენ, მაგრამ რეჟისორულად ყველაფერი ცუდია. ვიღაც ქალაქიდან გაგდებას მპირდებოდა, ვიღაც ითხოვდა, რომ საბავშვო კლუბში გადასულიყავი სამუშაოდ, — ბოღვა არ არის ეს?! მსახიობები ერთმანეთს არწმუნებდნენ, რომ მეორე დღეს კრებაზე გამოსულიყვნენ. მაგრამ რომელიღაც მათგანმა იქვე დაიყვინძა:

— როცა ბრძოლაზე მიდგება საქმე, მოითხოვთ, რომ ყველანი ერთად ვიყოთ, მაგრამ, როდესაც როლების განაწილებაა, მაშინ მხოლოდ რამაზ ჩხიკვაძეს უნდა ერგოს ყველაფერი!

უცებ, რაღაც სიცარიელე ვიგრძენი, კიბეზე დავეშვი და ქუჩაში გამოვედი. ჰაერი ერთბაშად რაღაც ზრიალსა და ხმების ჩურჩულს მოეცვა.

გავიგონე, როგორ ამბობდნენ, რომ თეატრი იღუპება და სასწრაფო ზომების მიღებაა საჭირო; რომ სცენაზე ღია, დაუფარავი ეროტიზმი ყვავის; რომ თუკი წინათ რუსთაველის თეატრის ფიცარნაგზე ღომი და ჯიქი დააბიჯებდა მედიდურად, ახლა სცენა ტურებმა და ვირთხებმა წაღეკეს.

— ბევრი ჩავარდნა მინახავს, მაგრამ ისეთი ჩავარდნებიც არსებობს, რომლებიც შემთხვევითი არაა და გარკვეულ მანვტრადიციებს ასახავს.

— ინგლისელები შექსპირს მკაცრად, თავშეკავებულად თამაშობენ, ჩვენ რომანტიკულად ეთამაშობთ, თუმანიშვილი კი “ზაფხულის ღამის სიზმარს” ყოველგვარი ტრადიციების განადგურებით დგამს!

— მომისმინეთ, ის ზომ განცდებს აუშხედრდა!

— და ამ ყველაფერს რაღაც ხელოვნურობა, სიჭრელე, სტილიზაცია, ზედაპირული გადაწყვეტა დაუპირისპირა...

და უცებ, სიზმარში გამახსენდა — სადღაც წაკითხული მქონდა, რომ მგელი ირმების ჯოგის ნორმალური განვითარების მარეგულირებელია. მგელი სუსტ ან ავადმყოფ ირემს ესხმის

თავს და ანადგურებს მას, ჯანმრთელს კი ვერ ერევს. ამიტომ, მხოლოდ ჯანმრთელს შეუძლია გადაურჩეს სიკვდილს და თავისი ჯიშით გაამრავლოს.“ იქნებ, თეატრშიც ასეა საჭირო? — გავიფიქრე, — იქნებ, საზოგადოებრივი სარგებელისთვის საჭიროა, რომ მე შემჭამონ? მხოლოდ ერთი რამაა უცნაური — რატომაა ამისკენ საყოველთაო ყურადღება მიპყრობილი, ამ ხალხს სხვა საქმე არ აქვს თუ რა?”

ქალაქში რაღაც გაუგონარი ხდება. ყველა მხოლოდ თეატრის საქმეებზე საუბრობს. სადაც გაიხედავ, ყველგან შექსპირის კომედიის დადგმის საკითხი წყდება. ტრანსპორტი გაჩერებულია, მძღოლები მანქანებიდან გადმოდიან. ყველამ მიატოვა სამუშაო და განხილვაზე მიიჩქარის, რომელიც იმ მოედანზე ტარდება, სადაც უწინ ყენობის დღესასწაული იმართებოდა. ყველა რაღაცნაირად მღორედ, ნარნარად მოძრაობს, წამლერებით საუბრობს, ისე, როგორც შენელებული გადაღების დროს. მოედნის შუაგულში კი, ამ უთვალავი ადამიანის თავებს შუა, ნახერხმოყრილ არენაზე მე ვარ, სახედარზე უკუდმა შემომჯდარი!

ასეთ სულელურ პოზაში მჯდომს კვლავ შემომესმა დედაჩემის ხმა: „მიშა, ხომ გითხარი, ახლავე შინ დაბრუნდი-მეთქი! რამდენჯერ უნდა გავიგეორო ერთი და იგივე?“

მაგრამ. აბა, ვინ მოუსმენს დედას, როცა ტრიბუნაზე შალიკო-ფლეიტისტი აძვრა. ჯერ თვალებშილულულმა თავის ფლეიტას ჩააპერა, მერე ხმას მოუმატა, მერე კი მთელ მოედანზე დასჭეჟა, რომ არავის მისცემს უფლებას, დაარღვიოს ის, რისი დარღვევაც არ შეიძლება. ის კი, ვისაც არ შეუძლია, როგორც წესი და რიგია, იმუშაოს, განზე უნდა გადგეს და სხვას არ შეუშალოს ხელი მუშაობაში!

მერე შალიკო გაქრა და მისი ადგილი მევიოლინებ დაიკავა. მან საზეიმოდ ასწია ხელი და წარმოთქვა:

— რისი გაკეთება შეუძლია საწყალ მსახიობს, რომელიც თითქმის ყველა მის (ამ დროს ჩემსკენ გამოიშვირა თითო) სპექტაკლში დათვებს და ვირებს ასახიერებს? ცხადია, ეს მსახიობი გამეორებებსა და შტამბებს ვერ ასცდება!

– თქვენ ნამდვილი ბრიყვი ხართ, სულელი, ღმერთმა შეგიწოდოთ! – ვილაკამ დაიყვირა ხალხში, – შექსპირთან ვირი კი არ არის, არამედ „ვირუკა“ და ეს ბრწყინვალე საგასტროლო როლია. ის – ხელოსანია, რა, გაუგებარია ეს?

– გასაგებია, გასაგებია! მაგრამ მასთან (ისევ ჩემკენ იშვერს თითს) ყველა გმირი დათვს და ვირს დაემსგავსა. ეს ყველაფერი მსახიობს დამჯერ მარიონეტად, თოჯინად აქცევს, ერთი სიტყვით...

აქ ჩემი მეგობრების შეძახილები გაისმა. ისინი ყვიროდნენ, მევიოლინე კი ტრიბუნიდან აგრძელებდა ლანძღვას:

– თქვენ მსახიობები კი არა, ხულიგნები ხართ!

ვილაკ ქალმა ყვირილი მორთო:

– ესენი ხულიგნები არიან, წესრიგისკენ მოუწოდეთ მათ! ხულიგნებმა ჩაიგდეს ხელში თეატრი! თქვენ არტისტის წოდების ღირსნი არ ხართ! გაიყვანეთ ესენი დარბაზიდან!

მერე ჩემი მეგობარი დათო გამოვიდა სიტყვით. ის ძალიან ენერგიულად ლაპარაკობდა, მაგრამ რაღაცნაირად ბუნდოვნად. თითქოს შეუღლმფრენი ერთ წერტილზე დაეკიდა და ადგილიდან არ იძვრის, არც იქით, არც აქეთ.

მერე ტრიბუნაზე ვილაკ თანამდებობის პირი აღმოცენდა.

– ამხანაგებო, – თქვა მან, – ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ თეატრი ძიების პროცესშია. კამათი ორ მიმართულებას შორის მიდის. თუმანიშვილმა ნიჭიერად დადგა სპექტაკლი-პამფლეტი (აქ მე დავიყვირე: „არავითარი პამფლეტი არ დამიდგამს!“). დადგით, დადგით, ყველას გვახსოვს, ასოციაციებიც გქონდათ იქ და სხვადასხვა. მინიშნებაც. მინიშნება ვისზე? ყველაფერი გვეხმის, ძვირფასო ამხანაგო. მგლებიც, დათვებიც... დათვი – წვრილმანი, პირადი ინტერესების მქონე „ობივატელია“, მგელი კი – ბიუროკრატი, არა? ვის გულისხმობთ მასში? ამ ტანზე შემოტყეცილი რეიტუზებითაც ძალიან ხართ გატაცებული. „Чем девочки виноваты, что юнченки маловаты?“ ყველაფერი ეს გასაგებია ჩვენთვის. „Сами с усами“. აი, თუმანიშვილს კამიუს „მატყუარების“ დადგმა უნდოდა, რისთვის?

— კამიუ კი არა, კარნე.

— რა განსხვავებაა? რაში გვჭირდება ეს კამიუ? საერთოდ, ცენტრალური იდეა ბუნდოვანია. გასაგებია? ასე რომ, თეატრი, სამწუხაროდ, საინტერესო გზით არ წავიდა. თუმცა, თქვენი შემოქმედებითი კამათი მე აღვიქვე, როგორც ზრდის ნიშანი...

საიდანღაც, რაღაც უცნაური, შორეული სიმშვიდიდან შემომესმა ბავშვობის დროინდელი ნაცნობი მელოდია. ეს ხომ ისევ დედაჩემის ხმაა: „პატარა ბიჭი დამეკარგა, წითელპერანგა...“ და ისევ: „ხომ ვეუბნებოდი, არ გახვიდეთოქი ქუჩაში! არ დამიჯერა, მაინც წავიდა...“

ჯობია გავიღვიძო, თორემ უკვე ოფლმა დამასხა. რა უნდა გავაკეთო იმისთვის, რომ გამოვიღვიძო?! ძილში რაღაც არაადამიანური ძალისხმევით ვცდილობ ამას და უცებ ვხედავ, რომ ტრიბუნებს, ხალხს, სახლებს ზემოდან ფანტელებად თოვლი თუ ალვის ხის ბუსუსები აცვივა, აი, გვიან გაზაფხულზე რომ იცის მოსკოვში, ისე ...

კარზე ძლიერმა კაკუნმა გამომადგინა. მეზობლის ქალი მოვიდა.

— ტელეგრამაა თქვენთვის! — საიდუმლოდ შემატყობინა და რატომღაც დაამატა: — მე არ წამიკითხავს.

აი, ტელეგრამის ტექსტი: „ყველაფერი მსუბუქად და იოლად რომ გქონოდათ ყოველთვის, კაპიკი იქნებოდა თქვენი ფასი, კარგია, რომ უსიამოვნებები გაქვთ, გილოცავთ, დიდ წარმატებებს გისურვებთ, გკოცნით...“ ვიცი, ვისგანაც არის ეს ტელეგრამა. ერთი ძალიან დიდი მსახიობი ქალისგან. თანაც ასეთ დროს. ახლა ეს სიტყვები ყველაზე ძვირფასია ჩემთვის.

მერე კი ყველაზე წარმოუდგენელი რამ მოხდა. საკუთარი დაკრძალვა მესიზმრა.

მახსოვს, ბავშვობაში, ბელინსკის ქუჩით დღეში ხუთ-ექვს მიცვალებულს მოასვენებდნენ ხოლმე. პროცესია ზევით, ვერის ძველი სასაფლაოსკენ მიემართებოდა. ჩვენ კი, ბავშვები, საყურებლად გამოვრბოდით. წინ, ჩვეულებრივ, ერთი კაცი მოდიოდა დროშით ხელში, მის უკან — ბიჭი გარდაცვლილის პორტრეტით, პორტრეტის უკან ბავშვებს, ერთიმეორის

მიყოლებით, ნელი, საზეიმო ნაბიჯით გვირგვინები მოჰქონდათ, ასე, დაახლოებით ორმოცდაათი ცალი, შეიძლება, მეტიც. ბავშვების უკან გარდაცვლილს მოასვენებდნენ.

ეს მე ვიყავი. ცოტა უცნაური იყო, გვერდიდან საკუთარი დაკრძალვას რომ ვადევნებდი თვალს. კუბო რაღაც უცნაურად, უაზროდ მოჰქონდათ: უკან მდგომნი გაჭიმული ხელებით მაღლა სწევდნენ სასთუმალს, თითქოს, მთელ ქვეყანას აჩვენებდნენ ჩემს თავს – აქაოდა, შეხედეთ, რა კაცს ვასაფლავებთო. ჩემთვის ძალიან მოუხერხებელი იყო ასეთ ვერტიკალურ მდგომარეობაში წოლა, მეშინოდა, არ გადმოვვარდნილიყავი და ამ ხალხს ზედ ხელებზე არ დავცემოდი.

უკან ჩემი ახლობლები მოდიოდნენ, მათ უკან კი – მთელი თეატრი და განხილვის ყველა მონაწილე. შალიკოს ხელზე შავი ლენტის ეკეთა, ხოლო პიჯაკის საყელოზე სამგლოვიარო კრები ჰქონდა მიბნეული ჩემი საპასპორტო ფოტოსურათით. ამ სასაცილო პროცესიას ორკესტრი აბოლოებდა, რომელიც, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, სპილენძის ინსტრუმენტებს აგრუხუნებდა და საზეიმოდ მიმაცილებდა საუფლოში, სადაც სიმშვიდე სუფევს, სიმშვიდე, რომელიც ასე ძალიან მაკლდა.

ქუჩის ორივე მხარეს ცნობისმოყვარეებს მოეყარათ თავი. ვიღაც ქალები ტიროდნენ, მაგრამ გულახდილად რომ გითხრათ, არავითარი სურვილი არ მქონდა, რაღაცით დამემშვიდებინა ისინი, ანდა, თუნდაც, გამოსამშვიდობებელი სიტყვა მეტქვა. წყნარად ვიწექი.

მერე სასაფლაოზე მომასვენეს. ჩემი ცოლი მომიახლოვდა, გვერდით ჩამომიჯდა და საზეიმო ხმით, ისეთით, რომლითაც ჩვენამდე საუბრობდნენ თეატრში, წარმოთქვა:

– კაცი, რომელიც ისე დაიღალა, რომ ცოლის მოალერსების თავიც კი აღარ აქვს, აი, ეს კაცი დაიღუპა. შენ ლურჯი ფრინველის საპოვნელად მიდიოდი, მაგრამ ქარიშხალს გადაეყარე და ფორთხვით დაბრუნდი შენს ქოხში. სულით არ დაეცე, მე მოგბან ჭრილობებს და შევბას ივრძნობ. სიცოცხლე მაინც კარგი რამაა! შეხედე, გული ხომ დაფლეთილი მაქვს, მაგრამ მაინც შემოძლია დაგამშვიდო!

ამ სიტყვების გაგონებაზე იმედის ნაპერწკალი მომეცა, — იქნებ, მთლად სიკვდილი არ ყოფილა ეს. და სიხარულისგან ძილში ავტირდი...

რა კარგია, რომ ცხადიც არსებობს და შეგიძლია, გამოიღვიძო. წარმოგიდგენიათ, ეს ყველაფერი ცხოვრებაში, სინამდვილეში რომ მომხდარიყო? მე, ალბათ, ვერ გავუძლებდი, შევიშლებოდი.

ძალიან რთულია რეპეტიციის დროს მსახიობებს შეაძლებინო ერთმანეთთან ჭეშმარიტი ურთიერთობის დამყარება. მათი უმეტესობა უბრალოდ კითხულობს ავტორისეულ სიტყვებს. რა გინდა, ქნა? ზოგჯერ საქმეს შველის პერსონაჟთა ანალიზი მათი ტემპერამენტის მიხედვით. ეს ბიძგს აძლევს წარმოსახვას. როგორია ეს შენი გმირი: გაწონასწორებული თუ ფეთქებადი ხასიათის? მოძრავი თუ ინერტული? სუსტი თუ ძლიერი?

ტემპერამენტი ადამიანის ყველაზე ზოგადი დახასიათებაა, ჰოდა, ჩემ ძიებასაც აქედან დავიწყებ. ისე, რომ დაფიქრდე, სწორედ ამ “ზოგად” დახასიათებაშია ყველაფერი გაურკვეველი. მოუსვენარი ადამიანი შეიძლება იყოს მშფოთვარე, მოუთმენელი, სიფიცხისკენ მიდრეკილი, ანდა პირიქით — ნაკლებაქტიური, მორიდებული, მაგრამ ავადმყოფურად მგრძნობიარე, ადვილად მოწყვლადი. რამდენი ადამიანისაა, იმდენია ინდივიდუალური ტემპერამენტიც.

280 | კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, გაარკვიო მოქმედი პირის მრწამსი, მისი დამოკიდებულება იდეების სამყაროს, ზნეობის, კანონიერების, ქცევის ნორმების მიმართ. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია. უნდა გაერკვე მის ინტერესთა სფეროში, გაიგო, რა სწამს მას, როგორია მისი იდეალები და გემოვნება.

ადამიანთა საქციელი (თუკი ეს შეგნებული საქციელია) ცხოვრებისეული განწყობებითაა შეპირობებული. თითოეულ ადამიანს აქვს თავისი „ეს კარგია“ და „ეს ცუდია“. რა

მიგაჩნია გმირობად და რა კიდეც — სიმბდალედ? რა არის წესი და რიგი და რა — არ არის? მუშაობა, შრომა — რა არის ეს? მოვალეობა თუ ყოფიერების სიხარული? და რწმენა? ღრო ბევრ რამეს ცვლის. ის, რაც გუშინ წარმოუდგენლად, შეუძლებლად მიგვაჩნდა, დღეს საესებით დასაშვებია.

ქუჩაში ნაცნობ მომღერალს ეხვდები. ის საოპერო გუნდის ბანია.

— როგორაა საქმე? არა უშავს? მე კი მორწმუნე გაეხდი, — უცებ მატყობინებს. დიახ, დიახ, ღმერთის მწამს, ეკლესიაში დავდივარ, ელოცულობ. რა შეგიძლიათ ამის საწინააღმდეგო მითხრათ? იმქვეყნად ვინ რა წაიღო? აბა, მითხარი, ვინ რა წაიღო?

— მაგრამ, იქნებ, იმაზე უნდა ვიფიქროთ, ვინ რა დატოვა წასვლისას?

— არა, მითხარი ერთი, აი, დედაშენმა, — კარგი ქალი იყო, ხშირად ვიხსენებ ხოლმე, რა წაიღო იმ ქვეყანას? ანდა, მამაშენმა რა წაიღო?

— მე მგონი, მთავარია, თუ რა დატოვა ადამიანმა და არა ის, თუ რა წაიღო, — ჩემს აზრზე ვდგავარ და არ ვიცი, როგორ გავაგრძელო საუბარი.

— ჰო, კარგი, შეიძლება ცოდნა დატოვო და წაღებით კიდეც რას წაიღებ? ჰოო, აი, ესაა ყველაზე მთავარი. იქ კი... (სადღაც ზემოთ მიმანიშნა და გაჩუმდა).

ერთმანეთს დაეშორდით და დაგვიანებით გულში მონოლოგის კითხვა დავიწყე იმის თაობაზე, თუ რა შეიძლება ადამიანმა დაუტოვოს თავის შეიღოს, მეგობრებს, მოწაფეებს, საერთოდ ადამიანებს. ამბობენ, თითოეულმა ადამიანმა ხე უნდა ღარგოს და გაახაროს. ნამდვილად უნდა გაახაროს. თითო კაცმა თითო ხე მაინც რომ ღარგოს და გაახაროს, რაოდენ დაამშვენებს ეს თუნდაც ჩვენს ქალაქებს! ამ ქალაქებში კი ჩემი და ჩემი მეგობრების, ჩემი მოწაფეების შთამომავლები იცხოვრებენ. მათ უნდა დაუტოვო ყველაფერი, რისი დატოვებაც კი შეეძლია. ახლა იმას ვამბობ, რისიც მწამს და მჯერა. მაგრამ, აი, იმ მომღერალმაც, წელან რომ შემხვდა, ხომ თითქოს იპოვა რაღაც

რწმენა, უფრო სწორად, რაღაცით ჩაანაცვლა ის ურწმუნოება, რომელიც აშინებდა...

ადამიანი რომ აიძულო, ქცევა შეცვალოს, მისი მრწამსი უნდა შეცვალო. ეს რთულია. ქურდს ხომ უმეტეს შემთხვევაში არ ჰგონია, რომ დანაშაულს სჩადის. ზოგჯერ ადამიანები ქურდობენ ისე, რომ ღრმად არიან დარწმუნებულნი თავიანთ სიმართლეში, თავიანთ უფლებაში, იქურდონ. ჩვენ თვითონაც, ერთ ქურდს ხომ ბანდიტს ვეძახით, მეორეს კი — რობინ ჰუდს, არადა, ორივე ძარცვავს.

ასე არიან პიესის გმირებიც. „მე არ მაქვს მრწამსი — მე ჩემი მოქმედი გმირების მრწამსი მაქვს“, — თავის ღროზე ხუმრობდა ბერნარდ შოუ. ანტიგონესა და კრეონს შორის იმის გამო ზღბა კონფლიქტი, რომ მათ სხვადასხვაგვარად ესმით მოვლენები. მათ განსხვავებული რწმენა აქვთ, განსხვავებული ფასეულობანი, განსხვავებული შეხედულება ცხოვრებაზე და აქედან გამომდინარე — განსხვავებული ქცევაც.

ჩვენი ამოცანაა, განვსაზღვროთ გმირის მრწამსი. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება შევუდგეთ მისი ქცევის და ხასიათის შეთხზვას. ერთს ხომ იმის სწამს, რომ ცხოვრების აზრი სიამოვნებაშია, მეორეს — რომ ეს აზრი შრომაშია, მესამეს — რომ მხოლოდ მოთმინებით თუ შეძლებ ამ წუთისოფლის გატანას. „ყოფნა — არყოფნა?“ — ჩაფიქრდა უფლისწული ჰამლეტი. ფიგარო „ეკამათება“ მას და პასუხობს: „მიიღე, აიღე და ითხოვე!“ — სხვაგვარად თავს ვერ გაიტან ამ ცხოვრებაში. კოლოსალური განსხვავებაა მათ ცხოვრებისეულ ფილოსოფიაში, აქედან გამომდინარეა მათი ქმედებაც და საქციელიც. ადამიანის მრწამსი მას რაღაცის ნებას რთავს, რაღაცას უშლის, რაღაცის უფლებას აძლევს, რაღაცას უკრძალავს. მრწამსი — ადამიანის ქცევის მამოძრავებელია. სირთულე კი ისაა, რომ მრწამსი, ისევე, როგორც სხვა ყველაფერი ცხოვრებაში, იცვლება.

...ჩვენს თანამეგობრობას „ციებ-ცხელება“ ჰქონდა. ყველა ღონეს ეხმარობდით იმისთვის, რომ სტუდიურობა არ დაგვეკარგა, მაგრამ ირგვლივ უხილავი ძალა მოქმედებდა ამის წინააღმდეგ.

მაინც გამოგვიღოდა რაღაც. ჩვენი ხელოვნება ბევრისთვის მისაღები იყო, გარკვეული წარმატებითაც ვსარგებლობდით. სცენაზე გამოვდიოდით და ვსაუბრობდით ცხოვრებაზე, სიყვარულზე, იმაზე, რომ შეუძლებელია, იცხოვრო საზოგადოებაში და არ მიიღო მონაწილეობა იმაში, რაც შენ ირგვლივ ხდება. ჩვენი მოყვასისადმი — მეზობლის, მეგობრის მიმართ ყურადღების გამოვლენის საკითხს ვსვამდით, მრისხანედ ვესხმოდით თავს ადამიანთა განცალკევება-გათიშულობას. ერთი სიტყვით, ვცდილობდით, გულწრფელად და თავისებურად გვეპასუხა იმ დროის რთულ, საჭირბოროტო საკითხებზე.

მაგრამ, თანდათან, სადღაც ქრებოდა საერთო საქმისადმი ერთგულების ატმოსფერო, ქრებოდა ანგარიშშიუცემელი ახალგაზრდული ენთუზიაზმი. ყველას თავისი საკუთარი საქმე და საზრუნავი გაუჩნდა. და განა აღრე ისინი არ გვექონდა?!

არ იქნება მართალი, თუ ვიტყვი, რომ ვითარებების დაძლევა არ გვიცდია. არა, ჩვენ ვიკრიბებოდით, ვადანაშაულებდით ერთმანეთს, რაღაცას ვეგებავდით, რაღაცის მოაზრებას ვცდილობდით, ჩვენი ქცევის წესებსაც კი ვიწერდით. აი, მაგალითად, ზოგიერთი მათგანი: ჩვენ ან რაღაც ღირსეული უნდა გავაკეთოთ, ან უნდა წავიდეთ; საკუთარი ოჯახური საქმეებით სხვას ნუ მოაცდენთ; რეპეტიციის დროს უსიამოვნო ამბებს სხვებს ნუ გაუზიარებთ; რეპეტიციის საერთო განწყობაზე იზრუნეთ და არა მხოლოდ საკუთარზე; კი ნუ ჩურჩულებთ, არამედ მთელი ძალით გაიარეთ რეპეტიცია; რეპეტიციის დროს არ მოსწიოთ და არ წაიკითხოთ გაზეთი; მუშაობის დროს ნუ მოიწყენ — ეს ნიშანია იმისა, რომ იღუპები; ნურავის დაანახებ, რომ სადღაც გერქარება; რეპეტიცია — პარტნიორთან კავშირის შემოწმებაა, დანარჩენზე შინ იმუშავე; ინტრიგანი, შურიანი, თავხედი რეპეტიციიდან უნდა გავაძევოთ; რეჟისორს ნუ ახარჯვინებ დროს იმაზე, რომ შემოქმედებითად გამოგაფხიზლოს, კეთილი ინებე და თავად გამოფხიზლდი; წარსულ დამსახურებებს მხოლოდ რეპეტიციამდე ან მის შემდეგ აქვს ფასი — მუშაობის დროს ისინი უნდა დაივიწყო; ნუ იტყვი — „ეს არ შემიძლია“, „ამის გაკეთება არ ვიცი“,

– მსახიობს ყველაფერი უნდა შეეძლოს, მხოლოდ შეგიძლია თქვა: „ჯერჯერობით არ გამომდის“.

მართლაცდა, რა მარტივი და კარგი წესებია არა?

წარმატების დროს უფრო მეგობრულად ვიყავით. წარუმატებლობას კი ჩვენი გათიშულობა, წყენა მოჰქონდა.

ხშირად ხდებოდა ისე, რომ ჩემი მეგობრები სხვა რეჟისორებთან აღწევდნენ წარმატებას. რამდენჯერმე ეს გაუცხოვებით, დაშორებით დასრულდა. საზოგადოდ, რასაკვირველია, ძნელია, როდესაც მსახიობი განსხვავებული მხატვრული პოზიციების მქონე რეჟისორთან მუშაობს. იმას, რასაც ერთი რეჟისორი ქადაგებს (მაგალითად, მუშაობის ეტიუდურ მეთოდს), მეორე მტრულად ხედება. ის, რასაც მსახიობს ერთ რეპეტიციაზე აჩვენებ, სხვა რეპეტიციაზე მანკიერად ცხადდება. მე ახლაც არ ვიცი, ასეთ სიტუაციაში სწორად და მართებულად როგორ უნდა მოვიქცე. კარგია, განსხვავებულ ინდივიდუალობათა ნაყოფიერ თანაარსებობაზე საუბარი, მაგრამ სინამდვილეში ეს თანაარსებობა (რეჟისურა მაქვს მხედველობაში) მსახიობის ფაქიზ, მოწყვლად ორგანიზმს აყენებს ზიანს, რომელიც თავისი ბუნებით ძლიერ *გაგულანას*, მზრუნველობას, დაცვას ითხოვს.

უკვე ვთქვი (ამაზე საუბრით არ ვიღლები!), რომ ჩემი მეგობრები იშვიათი ნიჭის მქონე ადამიანები იყვნენ. ასეთი შეიდეულის, „შეიდეკაცას“ შერჩევა – ეს ზომ ბედნიერებაა! ეს განათლებული, უაღრესად ინტელიგენტი ადამიანები არასდროს მისდევდნენ რაღაც მოღურს, მუდამ საკუთარი თვითმყოფადობის შენარჩუნებისკენ მიისწრაფოდნენ. მსიამოვნებდა, როდესაც ეხელავდი რომ მათ როგორც ჭეშმარიტ შემოქმედთ ბეზრდებოდათ ყოველივე მოძველებული, უკვე ნაცადი. მაშინ გატაცებით იწყებოდა რაღაც ახლის ძიება. ჩვენს თანამეგობრობაში ადგილი არ ჰქონია რაიმე თვითკმაყოფილებასა თუ გაბლენძვას, სამაგიეროდ, მუდამ იყვნენ გულნაკლულნი და უკმაყოფილონი. „შეიდეკაცა“ მშვენიერი „ბუზლუნებისგან“ შედგებოდა. ერთხელ, ერთ-ერთი მათგანისგან წერილი მივიღე: „...ნუთუ ვერა და ვერ უნდა შეეძლოთ იმ თემის პოვნა, რომელიც მთელ ჩვენს ხალხს,

ან, თუნდაც, ჩვენს თაობას აღელვებს? ნუთუ ჩვენ, ნახევრად პროფესიონალებად გვიწერია შემოქმედებითი სიკვდილი? თუ ნელ-ნელა პირადი ურთიერთობების გარკვევის ჭაობში ჩავეფლობით? ეს ყველაფერი ძალიან მაწუხებს. ალბათ, შენც გაწუხებს და ყველა ჩვენიანსაც. გული მტკივა იმის გამო, რომ ამდენი დრო და ენერგია რაღაც წვრილმანებზე დაიხარჯა. ახალგაზრდობის წლები ბინებს, ავტომანქანებს, ცხოვრების რაც შეიძლება უკეთესად მოწყობას შევალეთ. ახლა? ახლა რა ექნათ? ჩვენ საკმაოდ უმწიფარნი ვართ საიმისოდ, რომ ოსტატებად ვიწოდებოდეთ (თუმცა კი, ყველანი დამსახურებულები ვართ), მაგრამ საკმაოდ ასაკოვანნი, რომ ყველაფერი ახლიდან დავიწყოთ. იქნებ, მზად არ ვართ (პროფესიულად და ინტელექტუალურად) იმისთვის, რომ ჩვენი თაობის თემა ავწიოთ, სულიერად გავამდიდროთ იგი? და თუ ახლა არ ვართ მზად, ვიქნებით კი ოდესმე? უწინარეს ყოვლისა, შენზე ვლაპარაკობ. არ მინდა, რომ შენი ენერგია ახლა „ლირზე“ იხარჯებოდეს. შენ ყოველთვის იმას ღგამდი, რაც გინდოდა და მომავალშიც ასე უნდა იყოს. მაგრამ გული მტკივა, რომ როდესაც „ლირის“ დადგმა გადაწყვიტე, ჩემთვის რჩევა არ გიკითხავს, როგორც ეს სხვა დადგმების დროს ხდებოდა ხოლმე. არადა, ჩვენ ხომ პირობა დავდეთ (გახსოვს ჩვენი საუბარი შენს კაბინეტში?), რომ შემდგომში ყოველთვის ასე იქნებოდა. მგონია, რომ მყარად დავიკავე „მაშველი მეგობრის“ თანამდებობა, რომელიც მხოლოდ გასაჭირის დროსაა საჭირო და მეტი არსად; ხოლო მუშაობის, ახალი ძიებების და შემოქმედებითი წარმატების დროს – არა! ისე მინდოდა, რომ შენი აზრები, ფიქრები გაგეზიარებინა ჩემთვის, რჩევა გეკითხა, გემეგობრა! არ გვინდა ანგარიშსწორება, რა აზრი აქვს ამას? ასე ხომ ნებისმიერი ფრაზა, ნებისმიერი აზრი შეიძლება საეჭვოდ მოგვეჩვენოს და განხეთქილების ვაშლად იქცეს. მაგრამ არ შემიძლია არ გითხრა, რომ შენც ბევრ რამეში ხარ დამნაშავე, „შეიდკაცას“ დაშლის მიზეზებს მხოლოდ ჩვენში, მსახიობებში ნუ ეძებ. საკუთარ თავშიც მოძებნე“. ის სავსებით მართალია.

როლების განაწილება.

— აბუჩად აგდებაა ეს და მეტი არაფერი, ყველა თქვენს სპექტაკლში მეორე მუშას, მესამე ჯარისკაცს ვთამაშობ და, აი, ახლაც — მეორე მტვირთავის როლია.

— ჩემო კარგო, ეს უბრალო მტვირთავი არ არის, ის საზღვარგარეთაა ნამყოფი! ჰო, სხვათა შორის, იცი, ლექსებს წერს!

— მაგრამ როლში სიტყვები არ მაქვს!

— მერე რა? რა მნიშვნელობა აქვს ამას? მთავარია ქმედება! ის ლამაზობით ლექსებს წერს! ვარსკვლავებს უყურებს... მომისმინე, იცი, რომ ის ჩვენს მთავარ გმირზეა შეყვარებული?

— შეყვარებულია?! მაგრამ ის ხომ არც ერთხელ არ ხვდება ამ ქალს!

— ამას რა მნიშვნელობა აქვს?! ეს ფარული, იდუმალი სიყვარულია... განა, საინტერესო არ არის, ითამაშო იდუმალი სიყვარული?!

როდესაც მეკითხებიან, როგორია ჩემი სპექტაკლის იდეა, არ შემიძლია მაშინვე ვუპასუხო, ანდა ისე, რაღაც ფრაზას ვეუბნები პასუხის თავიდან ასაცილებლად. მაინტერესებს, გავერკვიო, თუ როგორ ცხოვრობენ ეს ადამიანები, ერთმანეთს როგორ ხვდებიან, როგორ ეჭვიანობენ, განიცდიან და იტანჯებიან. ახალი შინაარსი, ყოველ ჯერზე, თითქოს, შენ შიგნით თანდათან ივსება, ღვივდება და, მოცემული პიესის მეშვეობით, გარეთ გამოსვლას ლაბობს. განა, შეიძლება ამის რამდენიმე სიტყვით გადმოცემა?

იყო დრო, როდესაც სარეჟისორო გეგმებს ვთხზავდი, დაწერილებით ვწერდი მათ, მიზანსცენებს ვხატავდი, მთელ სპექტაკლს ფურცელზე ვაგებდი. ეს სიამოვნებას მანიჭებდა. მერე კი ხელი შემიშალა. ისეთი შეგრძნება დამეუფლა, რომ

ლიტერატურული სამუშაოთი ვიყავი დაკავებული. მაშინ ჩემთვის მხოლოდ სქემის, მომავალი სპექტაკლის ჩონჩხის მოხაზვა დავიწყე, ყველაფერ დანარჩენს კი რეპეტიციაზე, მსახიობებთან, მხატვართან ერთად ვიგონებდი, ვთხზავდი.

ზოგჯერ, სხვათა შორის გებადება იდეა — „ბრაზი“ და ამ იდეის მეშვეობით გინდება, პიესის მასალით გამოთქვა შენი სათქმელი. მაშინ რეპეტიციას თითქოს საკუთარი „მრისხანებით“ ვავსებ და შეუმჩნევლად შემყავს იგი სპექტაკლის სამყაროში.

სუხოვო-კობილინის „საქმე“, რატომღაც, ადრე არ მქონდა წაკითხული. მეგონა, სავსებით საკმარისი იყო, რომ „კრეჩინსკის ქორწინება“ და „ტარელკინის სიკვდილი“ ვიცოდი. ახლა კი, ავიღე და წავიკითხე. პიესა სქემატური, შორეული მეჩვენა. ეს იყო მრავალუცნობიანი განტოლება. ერთი სიტყვით, მე და პიესა — ორი, ერთმანეთისგან სრულიად იზოლირებული სამყარო ვიყავით. შემიძლია კი ეს პიესა მოვიახლოვო, „შეცდმურე“ მასში. შემოვუშვა ჩემში, ჩემს სულსა და გულში?

ზოგჯერ ვოცდები იმით, რასაც ირგვლივ ვხედავ, ვოცდები და მრავალგზის ნანახს ხელახლა აღმოვაჩენ ხოლმე. უყურებდე და ხედავდე — სრულიად სხვადასხვა რამაა.

სავსებით ჩვეულებრივში, ყოფითში, უცებ, შეიძლება არაჩვეულებრივი რამ დაინახო, ის კი არაა, რაც მოვლენის გარსს წარმოადგენს, არამედ ის, რაც მის გულისგულშია. აი, ერთი ამბავი ცხოვრებიდან: უცხო დედაბერი უკვე მეორე კვირაა, კვდება. ლოყები ისე აქვს ჩაცვნილი, შეიძლება თავის ქალა შეისწავლო. მოხუცი არ ჭამს, არ სვამს, აღარც ლაპარაკობს. ელოდება. წევს — ცარიელი ძვლებიღაა დარჩენილი, არადა, გული სცემს, მუშაობს. მოხუცის გვერდით ლოგინში კატა ზის, საწოლის ირგვლივ ახლობლები სხედან. ელოდებიან.

ნათესავები, რაკიდა ფიქრობენ, რომ მოხუცს აღარაფერი ესმის, მსჯელობენ, შეუკვეთონ თუ არა კუბო. ახლა რომ არ შეუკვეთონ, მერე შაბათ-კვირა უწევს და სახელოსნო დაკეტილი იქნება, უნდა შეუკვეთონ.

უცნაური ამბავია. მოხუციც და ახლობლებიც ელოდებიან. კვდომა — რაღაცაში გარდასვლაა. ამ გარდასვლას უნდა დაელოდო.

ისინი მსჯელობენ, როგორ დაკრძალონ მოხუცი, ის კი ოღნავ შესამჩნევად მოეფერება კატას. მომაკვდავი ზელი კატას ეფერება. რა არის ეს, ცნობიერება თუ ჯერ არჩამქრალი რეფლექსი?

ვცდილობ, მოხუცს და მის ნათესავებს დავაკვირდე. ეს ადამიანები შორებლები არიან ჩემთვის, მაგრამ ყველა ღონეს ვხმარობ იმისთვის, რომ როგორმე დავუახლოვდე მათ, გავეგო. ჩემთვის მსხვილი პლანით „ვიღებ“ მათ, თითქოს ძლიერი სათვალით ვუყურებ, პირველად ვეცნობი და ჩემს საკუთრებად ვაქცევ. რა არის იქ, ამ ყველაფრის შუაგულში? გულგრილობა, თავხედობა, დაბნეულობა თუ კიდევ რაღაც სხვა, რაც ჯერ ვერ გამოგია?

კიდევ ერთხელ გადავიკითხე სუხოვო-კობილინის „საქმე“. პიესას რაიონული პოლიკლინიკის ექიმივით ჩქარ-ჩქარა, გარედან ვათვალიერებ. ვარკვევ, ვინ რაში მონაწილეობს, რის შესახებაა ეს ყველაფერი დაწერილი. აქ უკვე აღარ კმარა თვალის ერთი შევლებით გასინჯვა. აუცილებლად უნდა ვიპოვო მოვლენათა მთავარი მიზეზი. ვიღაცამ ავადმყოფობის მიზეზი ასანთს შეადარა, რომლისგანაც სახლს ცეცხლი მოეკიდა. წარმოიდგინეთ, რა ძნელია ხანძრის შემდეგ ასანთის პოვნა. აი, ამ „საქმესთან“ დაკავშირებითაც იგივეა: ბოლომდე რომ ჩაიკითხავ, იგი, ფინალისკენ, გადამწვარი და გადაბუვული, — ნახანძრალს ჰგავს. უნდა იპოვო ასანთი, რომლისგანაც დაიწყო ხანძარი, მერე კი წარმოიდგინო, როგორ იწვოდა და რად გადაიქცა ეს ყველაფერი.

თანდათან ვვხვდები, რომ პიესა, ალბათ, უბრალო ადამიანებზეა, ანუ *ჩვენზე* — ჩვეულებრივ მოკვდავებზე და *მათზე* — მოხუკეებზე, საქმოსნებზე, ძლიერებზე ამა ქვეყნისა. ნაცნობი სურათია. თუკი პიესაში ვერ დაიჭერ რაღაცას, რაც ცხოვრებაში გაღელვებს, შეუძლებელია, შეთხზა სპექტაკლი. რამდენ პიესას ვკითხულობ, მაგრამ მხოლოდ ზოგიერთი მათგანი კაუჭივით გამომედება ხოლმე გულზე. სუხოვო-კობილინის პიესა მაშინვე არა, სამაგიეროდ — მაგრად მომეჭიდა.

ტექსტში მხოლოდ გარეგნული გამოვლინება ჩანს იმისა, რაც

შინაგანად ხდება. ეს ისევეა, როგორც მედიცინაში: მომატებული ედრ-ი — სიგნალია იმისა, რომ სადღაც ანთებითი პროცესის კერაა. ეს კერა უნდა მოინახოს. პიესა კი ავადმყოფობის ისტორიის ამსახველი ჩანაწერია.

კიდევ, შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ პიესა — დიალოგების და რემარკების მეშვეობით ჩაწერილი სასამართლო საქმეების ოქმებია. აი, მურომსკის სიკვდილის შესახებ გაკეთებული ჩანაწერი. ეს მოვლენის გარკვეული ოქმია. ჩვენც აქედან ვცადოთ ძაფის გამოწევა. სიკვდილი — შედეგია, მაგრამ საიდან დაიწყო ეს ყველაფერი? თუ ამაში გავერკვევით, მომხდარის კერსიაც დაიხადება.

რა მოხდა, რა ჩაწერეს ოქმში? გარდაიცვალა ხანდაზმული ადამიანი, ომის ვეტერანი, იმ ომისა, რომელიც ჯერ კიდევ ნაპოლეონის ღროს იყო. ამბობენ, რომ სასამართლოში გახდა ცუდად, ცდილობდა როგორმე ვიღაც თანამდებობის პირთან მოხვედრილიყო, მაგრამ, როდესაც ამ პირმა საბრალო ვეტერანს ყვირილი დაუწყო, მას გული წაუვიდა. იფიქრეს, ეს კაცი მთლად ნორმალური არ არისო და შინ გააბრუნეს. მერე, როდესაც სადარბაზოსთან ეტლის კარი გამოაღეს, ის იქიდან მკვდარი გადმოვარდა. აი, როგორი ამბავია! მაშ ასე, დავიწყებ „თხრას“, ვნახოთ, რა გამოვა. წვრილმანებს უნდა დავაკვირდე.

ან, იქნებ, ჯობია, პიესას „სიმაღლიდან“ შევხედო, აი, კოსმოსიდან რომ უყურებენ დედამიწას, ისე. იქიდან წვრილმანებს ვერ დაინახავ, მაგრამ შეიძლება დაინახო ის, რისი აღმოჩენაც სხვაგვარი საშუალებით შეუძლებელია. სიმაღლე ერთ მთლიანობად აერთიანებს ელემენტებს. ხოლო, როდესაც ჩანს მთელი, მისგან იოლია, გამოყო მთავარი, ცენტრალური.

ფ. ფელინის ფილმში „ამარკორდი“ რამდენჯერმე და, ყოველ ჯერზე, სხვადასხვანაირად გაიელვებს ახალგაზრდა, ულამაზო მეძავის ცხოვრება. მას ხან ერთ სიტუაციაში ვხვდავთ, ხან — მეორეში. უმეტესად, ეს ყველაზე პროზაული სიტუაციებია, მეტისმეტად პროზაულიც კი. ყველაფერი რომ შევავერთოთ, რაც ამ ქალს ეკრანზე ეხება, ფირის სულ რამდენიმე მეტრი თუ გამოვა. მაგრამ ის ქალი მძაფრად ჩამოჩა გულსა და

გონებაში, მაიძულებს ვიფიქრო, განვიცადო, თვითონ შევთხზა, გავასრულო დეტალები. მისი ყოფნა ფილმში ის პუნქტირია, რომელიც ძალიან შესამჩნევია „სიმაღლიდან“.

ზოგჯერ, ამგავარი პუნქტირების ხაზვასაც კი ვიწყებ, — ადგილის გეგმის მსგავსს. ადგილი — პიესაა.

ზემოდან პიესა გზას ჰგავს. აი, „საქმესაც“ ისე ვუყურებ, როგორც განსაცდელებით აღსავსე გზას. ვუყურებ, ვაკვირდები, ვცდილობ, მთავარი — ამ ყველაფრის მიზეზი — აღმოვაჩინო. მაშ ასე, ქვეყნად ერთი კარგი ადამიანი — მურომსკი ცხოვრობდა. ნორმალურად ცხოვრობდა — სწამდა ღმერთის, იდეალების, პატივის სცემდა კანონებს. ეგაა მხოლოდ, რომ უსიამოვნებები შეეშთხვა თავის ქალიშვილთან დაკავშირებით, რომელსაც შეუყვარდა და რომელიც კინალამ ცოლადაც გაჰყვა შულერს, ხოლო, საპატიმროდან რომ გამოეხსნა თავისი საქმრო, ძვირფასი ბრილიანტი გაიღო მსხვერპლად. ყველაფერი, თითქოსდა, ამით დამთავრდა, მაგრამ “საქმე” მაინც დარჩა სასამართლოში — ფურცლებით სავსე საქაღალდე, რომელზეც გამოყვანილი იყო ნომერი და ერთადერთი სიტყვა: „საქმე“. აჯობებდა, ეს საქაღალდე, როგორც უსარგებლო, არასაჭირო რამ სადმე არქივში ჩაებარებინათ.

ერთი სასამართლო მოხელე (გვარად ტარელკინი) თავის მაგიდასთან იჯდა და ფიქრობდა, როგორ ეშოვნა ფული ვალების გასასტუმრებლად. იფიქრა, იფიქრა და რომ ვერაფერი მოიფიქრა, მაგიდიდან არასაჭირო ქაღალდების ალაგებას შეუდგა. ხელში მოხვდა ძველი საქაღალდე ვილაცის „საქმით“ და, ის იყო, არქივში უნდა მიებარებინა, რომ უცებ გონება გაუნათდა: რა იქნება, რომ შექმნას ვერსია, თითქოს, მურომსკის ქალიშვილს და შულერ კრეჩინსკის... უკანონო სასიყვარულო კავშირი ჰქონდათ? სულელური აზრია, მით უფრო, ჩვენს დროს. აბა, ვისი რა საქმეა, ვის ვისთან აქვს სასიყვარულო კავშირი?

სულელური აზრია, მაგრამ ტარელკინმა სვლა გააჩეთა და საბრალო მურომსკი ამას წამოეგო, ისე მიეკრო, როგორც ფარვანა — წებოვან ქაღალდს. ვინმე სხვა, პრაქტიკული ადამიანი ფეხებზე დაიკიდებდა ამ ყველაფერს და დაივიწყებდა,

მაგრამ მურომსკის თავისი პრინციპები არ აძლევდა ამის უფლებას. თურმე, ნუ იტყვიტა,ის ვერ შეძლებს,შერცხვენილი ღირსებითა და სახელით იცხოვროს.

ტარელკინმა კი სასამართლოში მახე დააგო და ელოდება. ხან მრჩეველებს მიუგზავნის მურომსკის, ხან თავად მიდის მასთან, უტრიალებს, ეფერება, ელოლიავენება, ქრთამს ელოდება მისგან. ეს ყველაფერი ხომ სწორედ ქრთამის გულისთვის წამოიწყო?!

ერთმა კეთილმა ნაცნობმა მურომსკის ურჩია,მიეცა ქრთამი. არადა, როგორ გინდა, მისცე? როგორ გინდა, ჯიბიდან ამოიღო ეს წყეული ფული და გადასცე? ხომ შეიძლება, ტარელკინი აღშფოთდეს, შეურაცხყოფილად იგრძნოს თავი? აღმოჩნდა, რომ სულაც არ მიუღია შეურაცხყოფად და აიღო. ახლა მაღლა მდგომ ხელმძღვანელობასაც უნდა შეაძლიოს. მერე მურომსკი ვარავინთან მიდის და მასთანაც მიაქვს ქრთამი. მაგრამ იქ უცებ დაავიწყდება, სად იმყოფება და იდეალებზე დაიწყებს კამათს, დაიწყებს იმის მტკიცებას, რომ ღირსება ყველაზე მაღლა დგას. ის მგელს გააბრაზებს, მგელი კი ბოროტია. მაშინ მურომსკი, ომის ვეტერანი, კიდევ უფრო მაღლა მდგომთან – თავადთან მიდის. რამდენ განცდად და ნერვიულობად უჯდება ეს ყველაფერი! მაგრამ მაინც მიდის, რადგანაც იმედი აქვს, რომ თანამოაზრეს შეხვდება. მასთან ჩივილს მოჰყვება, რომ მოხელეები კანონებს ფეხქვეშ თელავენ. თავადი არ ეთანხმება, ვეტერანი კამათს იწყებს და კონტროლდაკარგული ისეთ რამეებს ამბობს, რაზედაც ადამიანები მხოლოდ ჩუმ-ჩუმად და საიდუმლოდ თუ ეჩურჩულებიან ერთმანეთს. სამინისტროში უზარმაზარი სკანდალი მოხდება. საბრალო მურომსკი შინ ბრუნდება და ღამეს ტირილში ატარებს. მეორე დილას კი სასამართლოდან ატყობინებენ, რომ თუ ის მთელ თავის ქონებას არ მიიტანს, მორჩა, მისი საქმე წასულია. რაც კი ფული ებადათ შინ, შეაგროვეს, რაღაც ბეჭდებიც დაუმატეს, ნაცნობ-ახლობლებშიც ისესხეს თანხა და მიიტანეს. და აი, აქ, მგელი-ვარავინი, როგორც ყაჩაღი ბნელ ღამეში, ისე გაატყავებს და გაყვლეფს ვეტერანს. მაშინ კი მურომსკი გრძნობას დაკარგავს,

გული ვერ გაუძლებს. აი, რა ჩანს ზემოდან გზაზე.

ჰოდა, ამ ყველაფრიდან რა გამოდის? იქნებ, აქ არც არის რაიმე განსაკუთრებული მორალი? ჩვეულებრივი შემთხვევაა და მეტი არაფერი.

კეროლის ცნობილ ზღაპარში ალისაც გაუფრთხილებლად მოიქცევა და ისეთ შეკითხვას დასვამს, რაზეც პერცოგინია შეეპასუხება: „როგორ თუ არ არის? ყველაფერს აქვს თავისი მორალი, საჭიროა მხოლოდ მისი პოვნა!“. ყველაფერს აქვს თავისი მორალი – ზუსტი ნათქვამია. და აი, ჩემი გონება და გრძნობა იწყებს მომხდარის მთავარი დამნაშავეს, იმ მტრის ძებნას, რომელმაც ანთებული ასანთი ისროლა. რაღაცას კი ვგრძნობ, მაგრამ მკვეთრად ვერ ვსაზღვრავ. მიჭირს ფორმულირება. გასაგებია, მაგრამ... როდესაც მეტისმეტად გასაგებია, ე.ი. რაღაც მთლად რიგზე არ არის.

ან, იქნებ, ფორმულები არ არის საჭირო? იქნებ, საკმარისია, გრძნობდე იმას, რისი თქმაც გსურს? იქნებ, გაბრაზება, დაჭიმული ნერვებია სწორედაც მთავარი აზრი? ანდა – იდეა.

ქართულად ამას „დედააზრს“ ვუწოდებთ. დედააზრი – მთავარი, ძირითადი აზრია. შეიძლება უფრო ზუსტადაც ითქვას – აზრთა დედა, აზრი-დედა. რა უბრალო და არაჩვეულებრივად ზუსტი სიტყვაა! აზრი, რომლისგანაც სხვა აზრები, ყველა დანარჩენი აზრი გამოდის.

სოხოვო-კობილინის პიესის არსი, ჩემი აზრით, ისაა, რომ ზოგიერთი ადამიანისთვის ქცევის და ურთიერთობის გარკვეული ნორმები ურყევი კანონია, მცნებაა, ცხოვრების წესია, სხვებისთვის კი – არაფრისმთქმელი სტრიქონი კანონთა კრებულში. კანონებით ჟონგლიორობისას, თურმე, ძალზე მოხერხებულად შეიძლება მოაგვარო პირადი საქმეები. ყველაფერი ადამიანის თვალთახედვაზე, მის მრწამსზეა დამოკიდებული. ადამიანთა შორის, რომლებსაც კანონების მიმართ სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება აქვთ – მთელი უფსკრულია. ერთისთვის „არა კაც-ჰკლა“, „არა იპარო“, „არა ცილის-სწამო მოყუასა შენსა წამებითა ცრუითა“, „ნუ იქნები

ზარბი, მტაცებელი, თვალთმაქცი“ და ა.შ. — წმიდათაწმიდა, მეორესთვის კი — ფუჭი სიტყვებია, ბუტაფორია, შენიღბვისა და გამორჩენის საშუალება.

და უცებ, რაღაც საბოლოოდ გაირკვა ჩემთვის. მთავარი მტერი — უტიფრობაა. შეიძლება შემომედავონ, რომ სუხოვოკობილინის დროს ამ სიტყვას სხვა მნიშვნელობა ჰქონდა. შესაძლებელია. ჩემთვის თემის დღევანდელი ჟღერადობაა მნიშვნელოვანი. უტიფრობა — ნორმების თავხედური გათელვაა. უტიფარი ადამიანები არიან ისინი, რომლებმაც რატომღაც გადაწყვიტეს, რომ მათთვის ყველაფერი ნებადართულია. ეს ის მძლოლია, რომელიც წითელ შუქზე მიდის და სხვა ადამიანების ცხოვრებაზე არ ფიქრობს. უტიფრობა — მოჩვენებითი უფლებაა. ესაა, მაგალითად, მაღალი თანამდებობიდან ორჯერ მოხსნილი ვიღაც ტიპი, რომელიც, ჩვეულებისამებრ, აგრძელებს სხვებისთვის ჭკუის სწავლებას, რაღაცის მოთხოვნასა თუ კარნახს. ის იმდენად დარწმუნებულია თავის უფლებაში, რომ საკუთარ თავზე მრავლობით რიცხვში საუბრობს. ანდა, აი, მეორე ტიპი — ყველას აშინებს, ყვირის, რომ ის ცენტრალური გაზეთის კორესპონდენტია. ბევრი ადამიანი კი, რატომღაც, ამ თავხედს უჯერებს, ცდილობენ რაღაც მოუგვარონ, გამოუყონ, დააჯილდოვონ. არადა, კარგად თუ მოუსმენ, დაინახავ, რომ მას ორი სიტყვის გადაბმაც კი არ შეუძლია წესიერად. ერთ საღამოს ჩვენს ეზოში ბავშვებისთვის კონცერტი გამართეს. შუაში გამომსვლელები იყვნენ, მათ ირგვლივ კი ბავშვები და მათი მშობლები ისხდნენ. „კორესპონდენტმა“ ყველა მისწი-მოსწია, ვიღაც ადგილიდან წამოაყენა, ვიღაცას სკამი წაართვა და ეს უზარმაზარი, კამეჩივით კაცი ზედ წამოიჯგინა. უაზროდ უყურებდა ბავშვებს, დიდკაცური მზერით ათვალთვრებდა მაყურებელს. როდესაც მაყურებელი ბავშვებს ტაშს უკრავდა, ეს კაცი არც კი განძრეულა, ასე გაქვავებული იჯდა.

ანდა, აი, კიდევ გამახსენდა. ერთხელ კურორტზე ასეთ სურათს შევესწარი: სამი მოხუცი ჭიათურელი მუშა მინერალურ წყაროსთან წყლის ასაღებად მივიდა — ეგება-და, რაიმე შველა მიეღოთ ამ სიბერის ჟამს. სასწაულმოქმედი წყაროც დაბერდა,

ძლივს მოწანწკარებს. კარგა ბლომად დამსვენებელს მოუყრია მის ირგვლივ თავი. ქალი, რომელიც წყალს ასხამს ჭურჭელში, ნერვიულობს და ამბობს:

— წყალი მხოლოდ საკურორტო წიგნაკებით გაიცემა!

რა გაეწყობა, რაკი არ შეიძლება, ე.ი. არ შეიძლება. იქვე, შორიახლოს, ფიჭვის ძირას ჩამოსხდნენ მოხუცი მაღაროელები, სხედან, ელოდებიან. მრავალწლიანი მუშაობით დაღლილი, ხმელი ხელები დაბლა ჩამოუშვიათ ისე, რომ თითოეული მყესი შეიძლება დაითვალო.

უცებ, ახალთახალი „ვოლგა“ შემოგრიალდა, ირგვლივ მტკრის კორიანტელი დააყენა და ყველა მტკერში გაახვია. მანქანიდან უზარმაზარი, ასე, ოცლიტრიანი ბოცით ვილაც კაცი გადმოვიდა.

— სად არის აქ წყარო, საიდანაც რაიკომის მდივანი წყალს სვამს?

— ჩვენ არ ვიცით, რომელ წყალს სვამს მდივანი, — უპასუხა ვილაცამ.

— ჯანდაბა! ამ სიშორეს ჩამოვედი და წყაროს ვერ ვპოულობ.

— მაგან სულ ერთხელ დალია, როდესაც წყაროს გაწმენდაში ეხმარებოდა, — ჩაიბურტყუნა წყლის ჩამომსხმელმა ქალმა.

— მაშინ, რას ბირევთ ტვინს?! — და ამ თავისი უზარმაზარი ბოცით პირდაპირ წყაროსკენ გაემართა.

რიგში მდგომნი აღშფოთდნენ: ყველა დგას და შენც დადექი, დაელოდო! მაგრამ პასუხად მრისხანე ყვირილი გაისმა: მე უფლება მაქვს, ენა გააჩუმეთ, თორემ სუყველას გაგყრით, არავითარ საკურორტო წიგნაკს არ გაჩვენებთ და არც არაფერს გეკითხებით, ფეხებზე მკიდობართ ყველანიო... აიღო წყალი, დაძრა მანქანა და კვლავ მტკრის ღრუბელში გახვია იქაურობა.

შორიახლოს ისხდნენ ჭიათურელი მუშები და ხმას არ იღებდნენ.

— კი მაგრამ, რატომ არ იშოვეთ საგზურები? — პაუზის შემდეგ კითხა ვილაცამ.

აუჩქარებლად, თითქოსდა, ფიქრობდნენ, ღირდა თუ არა ახსნა, მაინც უპასუხეს:

— ზედმეტი ზღაფორთი არ გვინდოდა. ჯერ უნდა ელოდო, მერე ათასჯერ კიდევ უნდა მიხვიდე...

— მთელი ცხოვრება მალაროში იმუშავეთ, იომეთ და წყალს არ გაძლევენ?! — აღშფოთდა ვილაც.

აქ უკვე სხვებიც ახმაურდნენ.

ეს როგორ შეიძლება? რას ჰგავს ეს! ბოლოს და ბოლოს, შეიძლება სხვას არ მისცე, ამათ კი პირველ რიგში ერგებათ.

წყლის ჩამომსხმელი დაფაცურდა, მუშებს ნახევარ-ნახევარი ბოთლი შეუვსო. მოხუცები შეცბნენ, თავიანთი წყალი აიღეს, მალეობა გადაუხადეს და წავიდნენ. ერთი მათგანი — ორი ლენინის ორდენითა და სამი ჯარისკაცული ღილების ორდენით მკერდდამშვენებული, წინ მიდიოდა, ორნი კი — უშველებელი სამხედრო ქუდებით თავზე — უკან მისდევდნენ. ასე დამწყრივებული ნელა, აუჩქარებლად მიუყვებოდნენ გზას. სამოცდათხუთმეტი წელი — ხუმრობა საქმე ხომ არ არის?!

გასაოცარი მედიდურობით, ქედმაღლობით უყურებენ უტიფარი ადამიანები ყველაფერს მათ გარშემო. ისინი ნებისმიერ კარში, ნებისმიერ კაბინეტში შედიან, რაგინდ მალლა მღებარეობდეს ეს კაბინეტი. ისინი ურცხვად სულ უფრო მალლა მიძვრებიან, ხელს კრავენ და თელავენ ყველას, ვინც გზაზე დახვდებათ. და რაც უფრო მალლა ადიან, მით უფრო იშვიათად ესალმებიან ყოფილ ნაცნობებს. ისინი რაიმე განსაკუთრებული ღირსებების გამო კი არ აღიქმებიან მალლამდგომებად, არამედ, იმ საფეხურის სიმაღლის გამო, რომელზეც მოახერხეს აძრომა. მათ სურვილებს ზღვარი არ აქვს, ვინაიდან ისინი — ხაროა ამოუვსებელი. ისინი ითხოვენ (და ხშირადაც იღებენ) აგარაკებს, მანქანებს, საგზურებს და თანდათან ერვევიან იმას, რომ ირგვლივ ყველაფერი მხოლოდ და მხოლოდ მათთვის, მათი სიამოვნებისთვისაა შექმნილი. ამ ჩვევის გარდაუვალი შედეგია თავნებობა: ისინი აქეთ-იქით ფლანგავენ ნაქურდალ ფულს და არად აგდებენ, ვერ იტანენ მათ, ვინც ფულს კი არ ფლანგავს, არამედ, პატიოსანი შრომით შოულობს; მათ, ვინც

თავებურად არ იჭრება კაბინეტებში; მათ, ვინც იტანჯება, ავადმყოფობს. მხოლოდ ისინი აინტერესებთ, ვისთვისაც ჯერ არ გადაუსწრიათ, მხოლოდ ის, ვინც მათზე წინაა და მაღალმდგომი, იწვევს ამ ადამიანების განცდებსა თუ ღელვას.

უტიფრობის პრინციპია – ყველაფერი, რაც მათ არ ემორჩილება, უნდა განადგურდეს. ელემენტარული ფილოსოფიაა: უნდა აიღო, ძარცვო – ვიდრე შესაძლებლობა გაქვს.

ვერ ვი-ტან, მე-ზიზ-ღე-ბა.

აი, საძულველი მტერიც აღმოჩენილია. ვიწყებ ფაქტების გადასინჯვას, შედარებას, ვიხსენებ ჩემს ნაცნობებს, ვეძებ მოვლენათა მიზეზებს, საკუთარ თავს ეეკამათები. იმდენად ავლელდი, რომ გულმა ბაგაბუგი დამიწყო.

რა საინტერესოა – ამ აღელვებაზე მიმიყვანა მწერალმა, რომელიც დიდი ხნის წინ ცხოვრობდა და რომელიც ადრე რიგიანად არც კი წამიკითხავს.

მაშ, ასე, ჩვენი ყურადღების ცენტრში ჩვეულებრივი ადამიანები არიან – თავმდაბალნი, მორიდებულნი, მოუხერხებელნი, მოწყვლადნი, ამაყნი, რომლებიც ყველაფერს ძალიან განიცდიან და ერიდებიან, ვინმე ზედმეტად შეაწუხონ; ადამიანები – თავიანთი ნევროზით, შიშით, კომპლექსებით, მორალური პრობლემებით. თავხედი ადამიანის თვალში ისინი სასაცილო შერეკილები, დოყლაპიები არიან. ისე შეიძლება ელაპარაკო მათ, რომ ზედაც არ შეხედო. ზოგჯერ უტიფარი ადამიანები მათ შემწყნარებლურად ექცევიან, ალერსიანადაც კი, – ელაპარაკებიან, როგორც ავადმყოფს, რომელსაც ამ ცხოვრებისა არაფერი გაეგება. თუკი ვინმეს მაღალი იდეალების სჯერა, ე.ი. ის უბრალოდ სულელია. ხოლო, როდესაც სულელი მზადაა, თავის იდეას შეეწიროს, ე.ი. ის უბრალოდ გიჟია. „საქმე“ ასზე მეტი წლის წინაა დაწერილი, მაგრამ გასაოცრად ცოცხალი პიესაა, შემთხვევითი ხომ არ არის, რომ ის დღესაც ასე მტკივნეულად გვხვდება გულზე.

იპოვო აზრი, რომლის გამოთქმაც გსურს პიესის მეშვეობით – ეს მხოლოდ დასაწყისია. ამ აზრის სცენურად გამოხატვა უნდა შეძლო. ხელოვნება, აღბათი, მომენტიდან იწყება, როდესაც გაჩენილი „გაბრაზება“, რომელიც გარეთ გამოსვლას ითხოვს, იძენს „სხეულს“ – ფორმას. აზრი იდეებისა და გრძნობების ფორმიდან მატერიალურ ფორმათა სფეროში გადადის. ის, რაც თავში გაქვს დაგროვილი, სხვათა კუთვნილებაც რომ გახდეს, საჭიროა სცენური კოდი, ხერხი, საშუალება. როგორც მეცნიერების წარმომადგენლები განსაზღვრავენ, აუცილებელია, შეტყობინება სიგნალებად ვაქციოთ. რა ზუსტი ნათქვამია!

შესაძლოა, ყოველმა მაყურებელმა არ მიიღოს კონცეფცია, რომელსაც მას ვთავაზობ, მაგრამ ჩემი ვალია, ისეთნაირად ჩამოვაყალიბო იგი, რომ ყველასთვის გასაგები იყოს. ან თითქმის ყველასთვის. უმრავლესობისთვის.

ამ ხერხის, საშუალების პოვნა – რეჟისურის უმთავრესი პრობლემაა. დიახ, იმისთვის, რომ სპექტაკლი შეთხზა, მინიმუმ, ორი იდეა უნდა იპოვო: საზრისის იდეა და ფორმის იდეა. ეს, ჩემის აზრით, ორი მთავარი შემოქმედებითი მომენტია: პიესიდან მომავალი სპექტაკლის *საზრისის* ამოღების პროცესი და ამ საზრისის *ფორმაში რეალიზაცია*. შინაარსის წვდომა და ფორმის გამოგონება.

წინათ ამ ჩემს იდეებს ვიწერდი ხოლმე, ახლა ჩემში, შიგნით ვატარებ. მხოლოდ პატარ-პატარა ჩანაწერებს ვაკეთებ. მომავალი სპექტაკლის მარცვალი სადღაც შიგნით ღვივდება, მერე გამოსვლას ღამობს, ბოლოს კი უკვე – მოითხოვს. აი, მაშინ ისღა დაგრჩენია, როგორმე მოასწრო საშუალებების პოვნა და მსახიობის, დეკორაციის და ა.შ. მეშვეობით გამოხატო იგი. სიტყვები საჭირო არ არის. ახლა ისინი არაფერს მოგვცემს, მხოლოდ ხელს შეგვიშლის.

რაც უფრო მეტად ივსება ძალით შენ შიგნით სპექტაკლის მარცვალი, მით მეტ მკაფიოობას და გარკვეულობას იძენს ის, რაც უნდა დაიბადოს. თუ პირველსავე რეპეტიციაზე დაუფიქრებლად ილაქლაქე, გადმოღვარე ეს დერიტა, რომელიც მხოლოდ შენთვისაა ბოლომდე გასაგები და რომელიც

ზუსტი სიტყვებით ვერ გადმოიცემა, შესაძლოა, ბევრი რამ დაიკარგოს.

სპექტაკლი შეიძლება არ გამოვიდეს, მაგრამ მასში აუცილებლად უნდა იყოს ძიების „ყლორტი“, ყლორტი ცოცხალი, დღევანდელი იდეისა, თეატრალური თამაშის რაღაც ახალი ხერხისა. დღეს თუ არა ზვალ ის მაინც გამოიღებს თავის ნაყოფს — რომელიმე შემდგომი სპექტაკლი სრულიად მოულოდნელი გამოვა. ზოგჯერ სპექტაკლი იმის გამო ვარდება, რომ თავის თავში საერთოდ არ ჰქონდა ეს ყლორტი, არ ცდილობდა, რაღაც შემოქმედებითი პრობლემა გადაეწყვიტა.

ერთ დილას ქუჩაში, ხალხის ჩოჩქოლსა და ორომტრიალში, ნაცნობი იურისტი-პენსიონერი შემხვდა. ის არსად ჩქარობდა.

— გამარჯობა, გამარჯობა, მიშა. აბა, როგორ მიდის საქმე?

— გმადლობთ, არა უშავს.

— როგორაა თქვენი „ჰამლეტი“? ამბობენ, თქვენთან ისევ დგამენ შექსპირს, თუ ხმებია ასეთი?

— დიახ, დგამენ.

— მერე, როგორია? ცუდია ხომ? თუ არა უშავს?

— არა უშავს.

— რა უცნაურია, რამდენი წელია დგამენ ერთ პიესას და სულ სხვადასხვანაირი ინტერპრეტაციით, ა?

— ჰო, ალბათ.

— ცდილობენ, რომ ერთი მეორეს არ ჰგავდეს. კი მაგრამ, რატომ? ისე დაედგათ, როგორც დადგენილია. ხომ არსებობს რაღაც კანონები! ყველა ცდილობს, ერთმანეთს აჯობოს, კანონებზე კი არ ფიქრობენ. არ მეთანხმები?

— არ გეთანხმებით, — ვპასუხობ და რატომღაც სულელურად ვიღიმები.

ჩვენ გამოცდილებას ვაგროვებთ. ბოლოს და ბოლოს თეატრის ისტორია სხვა არაფერია, თუ არა მრავალთა გამოცდილება. მაგრამ შეუძლებელია, ეს გამოცდილება თაობიდან თაობას მთლიანად გადაეცეს. გადაიცემა რაღაც გარკვეული სქემა, დანარჩენი კი პიროვნულ ნიუანსებზეა დამოკიდებული. იმან, ვინც ჩვენ შემდგომ მოდის, საბედნიეროდ თუ სამწუხაროდ, ყველაფერი

თავიდან უნდა დაიწყო. იურისტის გულს კანონები ეამება, მისთვის ეს საიმედო საყრდენია. მაგრამ ჩვენი საქმის კანონები არ ჰგავს ზუსტ ფორმულებს, რომლებსაც მეცნიერები იყენებენ. ეს უფრო ვარაუდი და დასკვნებია. ასეთი კანონებით შეიძლება უკვე გაკეთებული შემოწმდეს, დაზუსტდეს. თვით შემოქმედება კი — გაციისკროვნების ბედნიერი წამია, საიდუმლოებაა, თუმცა, ამ საიდუმლოს თანმდევი მკაცრი ანალიზი. თავადაც არ ვიცი რიგიანად, რა და როგორ ხდება ჩემ შიგნით, თუმცა, მთელი ცხოვრება ჯიუტად მივისწრაფვი ამის გაგებისკენ.

წესები და კანონები მაშინ მახსენდება, როდესაც შეთხზულს გარკვეული ორგანიზება, გარკვეული სიმწყობრე, წესრიგში მოყვანა სჭირდება. მაგრამ რაოდენ საწყენია — რაც ხანი მემატება და რაც მეტი ვიცი, მით უფრო იშვიათად მოდის გაციისკროვნება. ალბათ, სიცოცხლის ბოლოსკენ მარტო ეს კანონები დამრჩება თავში, თვითონ კი მოხუც იურისტს დაეშვას. არა, თუ შეყვარებისა და რაღაცის თავისუფლად და ხალისით შეთხზვის უნარს დაკარგავ, არანაირი კანონი არ გიშველის. მაგრამ, თუკი ჯერ კიდევ არ გადაჩეულებარ, ისე შეჰხაროდე სიცოცხლეს, როგორც ბავშვობაში შეჰხაროდდი, მაშინ იმედს ნუ დაკარგავ...

ჩვენს საქმეში ყველაფერი ყოველ ჯერზე სულ სხვადასხვანაირად ხდება. ზოგჯერ სპექტაკლი თითქმის შემთხვევით შეიძლება აეწყოს — მისი ცალ-ცალკე არსებული ნაწილები რაღაცნაირად თავისთავად იკრება ერთ მთლიანობად. და, პირიქით, შეიძლება ძალიან კარგად მოიაზრო და სრულიად გაცნობიერებულად ააგო რაღაც, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, თანხვედრა, ნაწილების შერწყმა არ მოხდეს, საჭირო ბგერითი ტალღა არ აუღერდეს, ვერ აიგოს ერთიანი ცხოვრება, „მშენებლის“ შრომა ფუჭი აღმოჩნდეს.

რამდენი სპექტაკლი დამიდგამს, მაგრამ მხოლოდ

რამდენიმე მათგანში იბადებოდა და ვითარდებოდა საკუთარი, განუმეორებელი და განსაკუთრებული ცხოვრება. მე მიყვარს ახსნა, სწავლება არა მხოლოდ იმიტომ, რომ საკუთარი გამოცდილების სხვათათვის გაზიარება მსიამოვნებს. რაღაცის ახსნისას თავადაც უკეთესად ვიწყებ ჩვენს საქმეში გარკვევას, ყოველ ჯერზე ახლიდან ვწყვეტ პრობლემას. ის, რაც მიახლოებითი იყო, ამ გზით იძენს სიზუსტესა და მკაფიოობას, სიმწყობრესა და სისტემურობას, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ეს ჯერ კიდევ ბავშვობაში მასწავლეს: თუ გინდა, კარგად მოემზადო პასუხისათვის, ამხანაგს აუხსენი გაკვეთილი, ვინმეს შეფობა გაუწიო.

მამ ასე, სპექტაკლის შესაქმნელად, სულ ცოტა, ორი იდეა უნდა გქონდეს – საზრისის და ფორმის იდეა.

საზრისი, საბოლოო ჯამში, ძალიან მარტივ, ძველთაძველ ჭეშმარიტებადღე დადის და ადამიანებს არ ძალუძთ რაიმე ახლის მოგონება. თითქმის არ ძალუძთ. ხოლო ფორმა კი უსასრულოა, როგორც სამყარო. ის სულ მუდამ იცვლება.

ამიტომაც, ჩემთვის მთავარია მაინც მეორე იდეა ვიპოვო შემოქმედებაში, ანუ სპექტაკლის კონკრეტული გადაწყვეტა, ცხოვრებისეული მასალის მოწოდების ხერხი, სცენური თხრობის ხერხი. ერთ სპექტაკლს ვდგამ, როგორც პოლიტიკურ პლაკატს, მეორეს – როგორც ჭუჭრუტანიდან დანახულ ცხოვრებას, მესამეს, მაგალიად, როგორც სააგარაკო სახალისო წარმოდგენას – ე.წ. „კაპუსტინკს“. სპექტაკლის გადაწყვეტა – ესაა თამაშის გარკვეული წესები.

ბავშვებსაც სულ სხვადასხვა თამაში აქვთ. მაგალითად, ერთია „ომობანა“, „სახლობანა“ კი – მეორე. მათ წესებში უზარმაზარი სხვაობაა. პირველ შემთხვევაში – შეჯიბრებაა, ბრძოლა, მეორე შემთხვევაში – ცხოვრებისეული დამაჯერებლობა. ბავშვები ყოველთვის უკმაყოფილონი არიან, როდესაც თამაშის წესებს არღვევენ. კ. ჩუკოვსკისთან წიგნში ბიჭი ნოხზე წევს და შიშინებს. დედა ეკითხება:

– რას შერბობ?

– კატლეტი ვარ და ტაფაზე ვიწვი.

— მოდი ჩემთან, ჩემო კარგო, უნდა გაკოცო.

ბიჭი ატირდა:

— როგორ მაკოცებ, მე ხომ შემწვარი ვარ!

ეს შესანიშნავი მაგალითია სრული დაჯერებისა და, იმავდროულად, მაგალითია თამაშის გარკვეული წესის. იქნებ, ბიჭი „სამზარეულობანას“ თამაშობდა და ის „საჭმელს“ განასახიერებდა?!

საზრისი — სცენური ცხოვრების სულია, ფორმა — ხორცია მისი. არ ვარ დარწმუნებული, რომ ეს ჩემი საკუთარი აზრია, მაგრამ ისე მაქვს შესისხლხორცებული, რომ აღვიქვამ, როგორც საკუთარს.

წინათ ჩემთვის არსებობდა იდეა-ფრაზა (მაგალითად, „სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა, სიკვდილი სახელოვანი!“), იდეა-ფორმულა. მაგრამ მერე გამიჩნდა შეგრძნება, რომ ასეთი იდეა ლიტერატურულია, იგი ჩემთვისაც და მსახიობებისთვისაც თითქმის არაფრის მომცემია, თავისთვის არსებობს. სიტყვა „ჩანაფიქრი“ კი მეტისმეტად გონისმიერ და ცივ სიტყვად მომეჩვენა. გულწრფელად რომ ვთქვა, მე უფრო გრძნობა მჭირდება, გრძნობადი „მიყურადება“, გრძნობადი „აწყობა“, აზრის ხმამაღლა გამოთქმის მწველი სურვილი. სუხოვო-კაბილინის „საქმეში“ მე ამას „გაბრაზებას“ ეუწოდებდი. ზოგჯერ, პირიქით, ეს აქტიური გრძნობა სიკეთითაა აღსავსე. ჩემი დამოკიდებულება და ჩემი იმედი. ფარული იმედი. გულის სიღრმეში ვიმედოვნებ, რომ თუნდაც სცენიდან გაუვსწორდები რომელიმე უკვან მოვლენას. ანდა, პირიქით, ხალხს რაღაცას მშვენიერს უჭყენებ, ისეთს, რაც ჯერ არ უნახავთ. ჩანაფიქრი — ეს ისაა, ალბათ, რაც მე, როგორც მოქალაქეს და ადამიანს, ძალიან მაღელვებს, რაც მოსვენებას არ მამღვებს, რომ მშვიდად ვიცხოვრო. ეს გრძნობების შენადგობა.

ჩანაფიქრი ძლიერი, ზუსტი უნდა იყოს, — საკუთარ გრძნობებში მკაცრი გარკვეულობა გემართება.

გადაწყვეტა კი მაშინ ჩნდება, როდესაც ეს გრძნობები გამოხატვის კონკრეტულ ფორმას პოულობს. მოქანდაკე რაღაცას თიხიდან ძერწავს, ქვიდან კვეთს. მე ქმედებებით,

განწყობებით, ატმოსფეროთი, კონფლიქტებით ვპერწავ. ხელთ მაქვს სცენური კონსტრუქცია, ფერწერა, ფერი, მუსიკა, კოსტიუმი და რეკვიზიტი, განათება და ხმები.

ვიხსენებ მეზღვაურთა სცენებს ახმეტელისეული „რღვევიდან“. კაპიტნის ბოგირი და ორი უშველბელი ქვემეხი – აი, სულ ესაა სცენის გაფორმება. სცენაზე კი მეზღვაურებია – რაღაც მრავალსაზა, მრავალხმიანი ერთიანი არსება. ის ზღვასავითაა – ხან დაღვრემილია, ხან მძვინვარებს, ხან ხმაურობს, ხან მხეცდება. ახმეტელმა ისე ააგო ეს მასობრივი სცენები, რომ ისინი ახლაც თვალწინ მიდგას.

საზრისზე იფიქრე, სიტყვები კი თავისით მოვა, – ამბობს ლუის კეროლი. ჰო, ჩვეულებრივი საუბრის დროს, ზოგჯერ, ასეც ხდება ხოლმე. ოპ, ნეტავ, ხელოვნებაშიც ასე იყოს! გენიოსებს რა უჭირთ, მათ ყველაფერი რაღაცნაირად თავისთავად გამოსდით, სწრაფადაც, ზუსტადაც და ეჭვიც ნაკლებად ღრღნით (თუმცა, ამაში მთლად დარწმუნებული არ ვარ. საკმარისია, პუშკინის რომელიმე შავ ნაწერს ჩავხედოთ, რომ მივხვდეთ, რას ნიშნავს გენიოსის *შრომა*).

რეჟისორი – მრავალთა შრომის შთამაგონებელი და ორგანიზატორია. და საშინელებაა, როდესაც შთამაგონებელს ზუსტი, ახალი გადაწყვეტა არ უჩნდება, იგი მაღავს სირცხვილის გრძნობას და უწევს, რომ ძველი ახლად გაასაღოს. ეს საკუთარი არასრულფასოვნების მტანჯველი შეგრძნებაა, უსუსური მოლოდინი მატარებლისა, რომელიც არ მოვა.

რა საშუალებით უნდა მოიყვანო ქმედებაში ის მექანიზმი, რომელიც შეთხზვაში გიწყობს ხელს?

გადაწყვეტა ძალიან იშვიათად მოდის თავისით, ის უნდა გამოიხმო, ზოგჯერ ძალითაც კი „გამოათრიო“. როდესაც გამუდმებით ერთსა და იმავეზე ფიქრობ, ჯიუტად, დაულალავად ეძებ, მეტი გარანტია გაქვს იმისა, რომ იპოვი. შემოქმედებას არ უყვარს მოდუნებული ადამიანი, მაგრამ ყოველთვის როდია იოლი, საკუთარი თავი შეგრძნებათა უკიდურეს გამძაფრებამდე და გონებრივ აღმაფრენამდე მიიყვანო.

სპექტაკლის გადაწყვეტის პოვნა უფრო იოლია სხვადასხვა

ვარიანტის შედარებისას. მუშაობის დასაწყისში ვცდილობ, რაც შეიძლება მეტი ვარიანტი დავაგროვო, თუნდაც, არც ისე მწყობრი, ხშირად, გულუბრყვილოც (ეგ არაფერი), მთავარია, რომ ერთიმეორეს არ ჰგავდეს. არ ღირს მათი თავიდანვე უარყოფა და გადაგდება. რაც შეიძლება მეტ ხანს უნდა დააკვირდე, „შეატრიალ-შემოატრიალო“, კარგად მოსინჯო და, თუკი ეს მართლაც ღირებული იდეაა, რომელიც მხოლოდ მოცემული შემთხვევისთვისაა შეუფერებელი, კარგი იქნება, რაღაც საშუალებით თუ დავაფიქსირებთ, დავიმახსოვრებთ. შეიძლება სხვა დროს გამოგვადგეს.

პირადად ჩემთვის, ამ ეტაპზე, ყველაზე მთავარია მომაბეზრებელ, გაცვეთილ ხერხებთან ბრძოლა, ანდა, როგორც ამას გამომგონებლები უწოდებენ, ბრძოლა ფსიქოლოგიურ ინერციასთან. გაცვეთილი ხერხი ათასობითაა, ისინი მუდამ შენს გვერდით არიან დადარაჯებულები. ასე „დაეხეტებიან“ თეატრალურ მოედნებსა თუ ეკრანებზე „ოლივერისნაირი“ მიუზიკლები, „ლიუბიმოვისებური“, „ეფროსისებური“, „სტურუასებური“, კიდევ ვიღაცისებური სპექტაკლები. ჩვენს შორის ცეკვა-ცეკვითა და სიმღერ-სიმღერით დაიარებიან ჯინსებსა და ჯეკალოს კოსტიუმებში ჩაცმული მოჩვენებები, რომლებსაც სახე ცარცით აქვთ მოთხუპნული, ათასგვარი ნიღბით დაფარული და ა.შ. საკმარისია, ხელში აიღო ახალი პიესა და შენ თვალწინ უმაღლესი ჩნდება ეს ბრბო, რომელიც კარგი იქნებოდა, ერთხელ და სამუდამოდ გაგვერეკა, მაგრამ ეს, რასაკვირველია, უტოპიაა.

ვცდილობ, საკუთარ თავშიც და ჩემს მოწაფეებშიც სხვისი მიგნებების იოლად გამოყენების მიმართ ზიზღის გრძნობა აღვზარდო. სულ შარზე ვარ და ვეკამათები საკუთარ თავში სწრაფად გაჩენილ იდეებს, წარმოსახვით სრულიად მოულოდნელ ადგილას გადამაქვს მოქმედება, ხასიათებს ვცვლი. მაგალითად, უფლისწული ჰამლეტის ამბავი ჩვენს ქალაქში, ჩვენს სახლში შეიძლება გადმოვიტანოთ, ანდა პირიქით, უცნობ ქვეყანაში, ან სულაც – სხვა პლანეტაზე. ყველაფერი უნდა გააკეთო იმისთვის, რომ გამოეხსნა, თავი დააღწიო ჩვეულ წარმოდგენებს.

სხვათა შორის, ხშირად, ახალ გადაწყვეტათა წარმოქმნის მუხრუჭი ელემენტარული შიში შეიძლება იყოს: რას იტყვის კრიტიკა? როდესაც წინასწარ ვიზლუდავთ თავს მოცემული მომენტისთვის არსებული აზრით, ჩვენ, არსებითად, ჭეშმარიტი შემოქმედების ნაცვლად, თვითშეზღუდვით ვართ დაკავებულნი. ათასგვარი შიში არ გაძლევს წარმოსახვის თავისუფლებისკენ გაღწევის, გაჭრის საშუალებას.

სამწუხაროდ, ასეთი შემთხვევებიც მქონია. მერე, უკან მოხედვისას, ცხადლივ ხედავ, რამ შეგიშალა ხელი, გამოსწორება კი უკვე შეუძლებელია. ჩვენ ძალიან გვჭირდება გამბედაობა, აზარტი, რისკზე წასვლის სურვილი. უმჯობესია, სრული უპასუხისმგებლობისა და “ბოღვითი იდეების” ეტაპი გაიარო — ამას მეტი სარგებელი მოაქვს, ვიდრე შებოჭილობასა და შიშს.

წინასწარ ვერავინ იტყვის, რა შეიძლება მოცემულ შემთხვევაში იქცეს საჭირო სტიმულად. შეიძლება ყველაფერი აიღო, რაც ხელში მოგხვდება, რასაც ძალუძს, დაეხმაროს შემოქმედებით აქტს. წარმოსახვის გამაღიზიანებელი უნდა ექებო. ჭეშმარიტი იდეა არასოდეს ჩაგივლის გვერდით, მას ფიზიკურად შეიგრძნობ. შეუძლებელია, ჭეშმარიტი იდეა გზაში დაკარგო. იმავე წუთს გულში წამოვიყვრებთ: „ვერცა!“ — და სიხარულისგან აღტყინებულები შევკრთებით. ეს წუთები ვერაფერში აგერევა.

ზოგჯერ, ორიგინალური იდეა უკვე ცნობილ გადაწყვეტათა ანალოგიით იბადება. კლასიკური თეატრალური გადაწყვეტები შესანიშნავი ტრამპლინია სრულიად ახალი გადაწყვეტისთვის. ამიტომ კარგად უნდა გვქონდეს გამჯდარი თეატრის ღიდი გამოცდილება და გამუდმებით ვფურცლოთ ეს გვერდები. არ ვიცი, შესაძლებელი თუა თეატრში აბსოლუტურად ახალი რამის აღმოჩენა. უკვე ყველაფერი იყო — სპექტაკლი-კარნავალი, თეატრობანას თამაში, ნიღბების კომედია, ცხოვრების ილუზია, სპექტაკლი-ზღაპარი, საცირკო წარმოდგენა, სპექტაკლი-კონცერტი, სპექტაკლი-განხილვა, დოკუმენტი, მიტინგი, დისკუსია, სამოედნო თეატრი, ბალაგანი, სასამართლო

განხილვა...

უკვე აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ შეიძლება გამოიყენო სხვადასხვა სახის თეატრი – ანტიკური, შექსპირისეული, იაპონური, ესპანური, 20-იანი წლების აგიტაციური თეატრი, ლიტერატურული თეატრი და ა.შ. ყველაფერი, ყველაფერი შეიძლება გახდეს ახალი იდეების კატალიზატორი.

და აი, დგება მომენტი, რომელსაც ვილაცამ უწოდა ინკუბაციური. ძალიან კარგი განსაზღვრებაა. „პოლეთი“ იდეების დაგროვების შემდეგ მინდება, თავი დავანებო პიესას და რაღაც სხვით დავკავდე. მე ველოდები, თუმცა, არასოდეს ვარ დარწმუნებული, რომ ეს მოლოდინი ყველაფერს, რაც საჭიროა, მომიტანს. ეს მომენტი სრულებით არ ჰგავს ჩვეულებრივ დასვენებას, იქ ადგილი არ აქვს მოღუწებას. პირიქით, მე ვგრძნობ, რომ სადღაც ღრმად, ჩემ შიგნით, რაღაც მუშაობა მიდის. იგი მაშინაც გრძელდება, როდესაც ჩვენ სრულიად გარეშე საქმეებით ვართ დაკავებული: სადმე კრებაზე ესხედვართ, წიგნებს კვითხულობთ, ტელევიზორს ეუყურებთ. მე, თითქოსდა, გავინაბე და ველოდები. მონადირესავით მაზე დავაგე და ველოდები. გონება შეუმჩნევლად ამუშავებს წამით გაელვებულ თითოეულ აზრს, სახე-ხატს, შთაბეჭდილებას. სადღაც ჩემ შიგნით მიმდინარეობს საჭიროს და არასაჭიროს ქვეცნობიერი გადარჩევა, სხვადასხვა ვარიანტის რაღაცაგვარი გადახარშვა, გადაღეჭვა. დროდადრო, კაცმა არ იცის, რის გამო, უცებ, ქვეცნობიერი თავისი იღუმალის საწყობებიდან გამოაძვრენს ხან ერთ, ხან მეორე იდეას, რომელსაც, ცოტა არ იყოს, შიშით ვეკიდები. ის ქრება, მერე კვლავ ჩნდება. მასში რაღაც შეიცვალა, მან სადღაც მოასწრო „ტანსაცმლის გამოცვლა“ და ამჯერად უკვე ახალი გარეგნობით ანდა მხოლოდ ცალკეული დეტალებით შეცვლილი გამომეცხადა. ტელევიზორის წინ ვზივარ, მგონია, რომ გადაცემას ეუყურებ, თვალწინ კი სულ სხვა ფილმი მიდგას, რომელიც ქრება და მერე ისევ ჩნდება...

ზოგჯერ ისე ხდება, რომ უცებ, რაღაც სრულიად უმნიშვნელო დეტალი დამაინტერესებს და იმ არიაღნეს

ძაფად იქცევა, რომლის მეშვეობითაც შეიძლება დაიგრიზოს და გაიშალოს სერიოზული ფსიქოლოგიური მიგნება-ვარაუდი. ზოგჯერ სწორედ ასეთი შემთხვევითი მიგნება აშუქებს ღრმად ჩამალულ, მოვლენათა მიზეზობრივ კავშირებს პიესაში.

და აი, ბოლოს და ბოლოს, ღებება მომენტი, როდესაც ცნობიერება უეცრად ნათდება. მოდის გადაწყვეტა, რომელიც ყველაფერს ერთიანად კრავს და თავ-თავის ადგილას განათავსებს. ვიწყებ განკარგულებების გაცემას – როგორ უნდა შეიკეროს კოსტიუმები, რაზე დაიხარჯოს ფული, როდის დაინიშნოს რეპეტიციები, როგორი მუსიკა დაიწეროს. ჩემს თამაშში მრავალ ადამიანს ვრთავ და მათგან ამ ყველაფერზე ენერგიის, ენთუზიაზმის, სიყვარულის, ნიჭისა და ჯანმრთელობის დახარჯვას ვითხოვ. რაოდენ სარისკო და საშიშია ეს! მაგრამ ამას მხოლოდ იმიტომ ვაკეთებ, რომ ჩემი გადაწყვეტის სისწორეში ვარ დარწმუნებული. ყოველთვის მგონია, რომ სრულიად ახალ თამაშს ვიწყებ, ვაკეთებ იმას, რაც ჩემამდე არავის გაუკეთებია.

სამწუხაროდ, ეს ილუზია მალე ქრება. ნამდვილი აღმოჩენები ძალიან, ძალიან იშვიათად მოდის, – სამ-ოთხჯერ მთელი ცხოვრების მანძილზე, მაგრამ ამისთვის ღირს სიცოცხლე.

აღმოჩენა! ერთხელ აღმოჩენამ გააცისკროვნა ვახტანგოვი და მან „პრინცესა ტურანდოტი“ დადგა. მას შემდეგ სამოცი წელი გავიდა, ამ აღმოჩენას ათწლეულების განმავლობაში ბაძავდნენ, მისით სარგებლობდნენ, ბოლოს და ბოლოს, უმოწყალოდ ქურდავდნენ. წლებთან ერთად იგი ლეგენდად იქცა და ეს ლეგენდა დღემდე აფორიაქებს ჩვენს წარმოსახვას. აი, რა არის ნამდვილი აღმოჩენა.

მხოლოდ ასეთი სპექტაკლები ტოვებს კვალს თეატრის ისტორიაში. მათგან თანდათან იტკეპნება ბილიკები, რომლებსაც სხვადასხვა მხარეს მივყავართ. ბილიკები თანდათან სოფლის შარაგზად, მერე კი გზატკეცილადაც გადაიქცევა. გზატკეცილებზე უკვე ველარაფერს აღმოაჩენ, მათზე ფეხით კი არ დადიან, არამედ, მგზავრობენ, მასობრივ მოძრაობას ემსახურებიან. რაღაცის აღმოჩენა მეკვლე-მონადირეებს,

... ამ დღეებში ახალ სპექტაკლზე ვიწყებ მუშაობას. შიგნით სიცარიელეს ვგრძნობ. არავითარი ეტაპები, არავითარი სამზადისი თუ დაზვერვა, არავითარი მოლოდინი და, სამწუხაროდ, არავითარი გაცისკროვნება. ყოველ შემთხვევაში — ჯერჯერობით. ერთი მქრქალი იმედიღა დამრჩენია იმისა, რომ თვითონ მუშაობის პროცესი დამეხმარება, რაღაცას წავაწყდე. ინდოელები ხომ ამბობენ, რომ მხოლოდ მოთმინებას და შრომას ძალუძთ, თუთის ფოთოლი აბრეშუმის ძაფად აქციონ. „ნუ გეშინია, ნუ ცახცახებ, — ვეუბნები საკუთარ თავს, — პირველად ხომ არ არის... მოთმინებით აღიჭურვე და ნუ ფორიაქობ. აბა, ხელახლა გადავიკითხოთ პიესა...“.

... დიდი ხანია სრულიად ვიყავი შეპყრობილი სცენური ორთაბრძოლის პრობლემით. მაინტერესებდა, როგორი იყო მისი ბუნება. უცებ, ჩემ ხელთ ვიგრძენი საინტერესო, ცოცხალ პრობლემათა მთელი თაიგული, რომელთა გულისთვისაც ღირს, დაკარგო ერთი-ორი წელი. უნდა გავრკევულიყავი მათში; პრაქტიკაში მეცადა ისინი. ანუის „ანტიგონე“ ამის საშუალებას იძლეოდა. აქ ყოველი დიალოგი – მორიგი რაუნდია, ცხოვრებისეული პოზიციისთვის ბრძოლა.

არაჩვეულებრივად საინტერესოდ მუშაობდნენ ამ სპექტაკლში სერგო ზაქარიაძე და ზინა კვერენჩილაძე. თავის ორმოცწუთიან ორთაბრძოლას ყოველთვის ახლებურად თამაშობდნენ. რეპეტიციაზე მრავალგზის გავლილი მხოლოდ კონტური იყო, რომლის შიგნითაც ზინა და სერგო, შემოქმედებითი შეჯიბრებით გატაცებულნი და ბრძოლის სტიქიას სრულად მიცემულნი, ბოლომდე იწვოდნენ და რაღაც განუმეორებელს ქმნიდნენ. გეგონებოდა, ისინი მხოლოდ ერთმანეთით იყვნენ დაკავებულნი, მათ მხოლოდ ერთმანეთი აინტერესებდათ. ზემგრძნობიარედ, უკიდურესად მძაფრად აღიქვამდნენ ერთმანეთში უმცირეს ცვლილებებსაც კი. ასეთი პარტნიორობა, განათებული მთელი სპექტაკლის იდეური საზრისით, მეტი აღარ მინახავს.

რაზე მიდიოდა კამათი ჩვენს „ანტიგონეში“? იმაზე, თუ როგორ უნდა იცხოვრო. მარადიული კამათი, რომელსაც არც

აბსოლუტურ ჭეშმარიტებამდე მივყავართ და არც ერთადერთ ფინალამდე.

სპექტაკლის გარეგნული სახე ძალიან სადაა. წრიული ფორმის, მაყურებელთა დარბაზისკენ გამოწეული მოედანი, შუაში — ბრძოლისთვის განკუთვნილი წითელი ხალიჩა. წითლის გარშემო — ნაცრისფერი არე. ანტიკური სვეტების ფრაგმენტები, დიდი ბერძნული ამფორა.

ჩაწერილია მუსიკა და ხმაური. ეს — მანქანების ხმა, რომლებიც მიჰქრიან. მანქანები ერთმანეთს უსწრებენ, მკვეთრ მოსახვევებში — მუხრუჭების ღრჭენის ხმა ისმის. ეს თავშია, სპექტაკლის დასაწყისში, მერე კი, სულ ბოლოსკენ, მაგრამ არა ფინალში, მანქანები შეასკდებიან ერთმანეთს. რკინის ღრჭიალი, აფეთქება, სიჩუმე. შორიდან — „სასწრაფო დახმარების“ მოახლოებული საყვირის ხმა. ეს ხმა ყოველთვის მოქმედებს ჩემზე, თითქოს, ჩემს წასაყვანად მოდიანო. გაიარა „სასწრაფო მანქანამ“ და სულ ბოლოს — კვლავ სიჩუმე. მეტი აღარავის აქვს კამათის სურვილი.

სცენაზე კიდევ დგას სკამები. თავიდან ისინი გარკვეული წესრიგითაა განთავსებული. გამნათებელი ხელსაწყოები კულისებიდან გარეთ არის გამოტანილი, განათება მომავალი შეტაკების ადგილისკენაა მიმართული. ყველა, ყურადღებამოკრებილი, რაღაცას ელოდება.

მოედანზე მამაკაცი გამოდის — ეს „ქორაა“. ის მაყურებელს მიმართავს, მოკლედ უხსნის პრობლემის არსს და სთავაზობს, მონაწილეობა მიიღონ განხილვაში. მოსაუბრის ინტონაცია სადაა, დამაჯერებელი.

და აი, გამოდინან ორთაბრძოლის მონაწილეები. კრეონტი — სახელმწიფოს მმართველი. ის გადატვირთულია საქმეებით, სხდომებით, შეხვედრებით, სადილებით, რომლის დროსაც თითქმის არაფერს მიირთმევენ, მაგრამ თითოეულ წარმოთქმულ სიტყვას ახალი „კერძის“ მნიშვნელობას ანიჭებენ. კრეონტი დასვენებაზე ოცნებობს, მაგრამ დღედაღამ მუშაობს: იმდენი საქმეა, რომ კაცი ვერ აუვა. ირგვლივ მოუსვენრობაა, შფოთი, სახელმწიფო წესრიგი მორყეულია, ყველგან გამეფებულია

ტყეული, სიყალბე, დარღვევები. ჩხუბში ყოფილი მმართველის, ოიდიპოსის ვაჟები დაიღუპნენ, — კრეონმა ერთი პატივით დაკრძალა, მეორე კი, ქალაქის მცხოვრებთა დასაშინებლად, მინდორში დატოვა და ყველას, ვინც არ უნდა ყოფილიყო, მისი დამარხვა აუკრძალა. პოლიტიკისთვის ასეა საჭირო.

ოიდიპოსს ქალიშვილი ანტიგონე ამ წესს არღვევს. ღამით მიდის მინდორში და საბავშვო ნიჩბით მიწას აყრის თავისი ძმის ხრწნაშეპარულ სხეულს. როდესაც თავიდან კრეონტი გაიგებს, რომ ეს მისი ჯიუტი დისწულის ოიგონია, ცდილობს, საქმე მიჩქმალოს. ამ გოგოს უხსნის მისი საქციელის გულუბრყვილობას. ახლა სულ არ არის ამის დრო, ვითარება სახელმწიფოს თვალსაზრისით უნდა შეფასდეს. მაგრამ ანტიგონეს ამ ვითარებებზე ფიქრი არ სურს, ის, როგორც და და როგორც ადამიანი, საჭიროდ მიიჩნევს, თავისი მოვალეობა შეასრულოს.

კრეონტი, რომელიც იმედს არ კარგავს, რომ შეასმენს გოგონას, ცდილობს, მოფერებითაც გააკეთოს ეს და ლოგიკითაც. მაგრამ ანტიგონე კვლავ იწევს ძმის დასამარხად. მთელი გულწრფელობით უხსნის კრეონტი, რომ დღეს კეთილშობილური სწრაფვანი აღარავის სჭირდება; რომ ეს ყველაფერი იდეალისტების ფუჭი გამოხატულებაა. ანტიგონე კრეონსაც და მის მიერ გამოგონილ წესრიგსაც ცხარედ ადანაშაულებს არაადამიანურობასა და ფარისევლობაში. კრეონტი იძულებულია, იგი სიკვდილით დასაჯოს, თუმცა, ძალიან არ უნდა ამის გაკეთება. ანტიგონე კვდება, კვდება კრეონტის შვილიც და ცოლიც. კრეონტი, ამ საშინელი უბედურების მიუხედავად, ხელში აიყვანს თავს და დილით დაგეგმილი სხდომის ჩასატარებლად მიემართება.

ასეთია სპექტაკლი-კამათის სიუჟეტური, ქმედითი არსი. კამათი თავის უმაღლეს წერტილს აღწევს კრეონტისა და ანტიგონეს პირდაპირ დიალოგში, რომლის დროსაც ბოლომდე გამოაშკარავდება მმართველის ფსიქოლოგიაც, მისი „დემოკრატიის“ სიყალბეც და მისი მმართველობის რთული კავშირი იმასთან, რის დამკვიდრებასაც ცდილობდა თავის სახელმწიფოში ოიდიპოსი.

ანტიგონე იღუპება იმიტომ, რომ იგი არ არის თანახმა, ისე ილაპარაკოს და მოიქცეს, როგორც ვილაცას სჭირდება. მას უნდა, ისე ილაპარაკოს, როგორც თავად ფიქრობს. მას არ შეუძლია დაეთანხმოს იმას, რომ აუცილებელია რაღაც „კეთილ-მართალი“ ტყუილი. ანტიგონეს ამასთან არაფერი ესაქმება. იგი დაიბადა იმისთვის, რომ ეთქვა „არა“, დაღუპულიყო, მაგრამ, თავისი დაღუპვით, კრეონტის მმართველობის სიმშვიდე და წონასწორობა დაერღვია. კრეონტთან, კაბინეტში, სკამები მკაცრად განსაზღვრული წესრიგითაა განლაგებული, იგი ამას გამუდმებით თვალყურს ადევნებს. კამათის დროს ანტიგონე სიამოვნებით ანარცხებს ამ სკამებს იატაკზე – წესრიგი დარღვეულია! კრეონტი ხელახლა ჯიუტად დგამს სკამებს თავის ადგილას, – ის სისტემას ქმნის, შეიძლება, მთლად კარგს ვერა, მაგრამ მაინც სისტემას. სახელმწიფო ამის გარეშე ვერ იარსებებს. „არას“ ყვირილი ადვილია, გაცილებით რთულია წესრიგის დამყარება. ეს მართლაც რთულია, გაცილებით უფრო რთული, ვიდრე ბავშვობაში გვეგონია ხოლმე. ანტიგონე კი ჯერ სრულიად ახალგაზრდაა, მას არავითარი ცხოვრებისეული გამოცდილება არ გააჩნია, ის მხოლოდ მამაზე შეთხზული ზღაპრებით ცხოვრობს. წყეული მოდგმა ოიდიპოსისა.

მოგონებები ოიდიპოსის წესიერ, პატიოსან ქცევაზე აღიზიანებს კრეონტს. მაშინ სხვა დრო იდგა. ოიდიპოსს არ სჭირდებოდა დიპლომატიური „დავიდარაბა“, თავად შეეძლო უარის თქმა ძალაუფლებაზე, მისთვის სამართლიანობა იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი. იგი გმირი იყო. კრეონტი არასოდეს იტყვის უარს ძალაუფლებაზე, არც ისეთი სულელია. ის, ადგილის გარეშე, არაფერს წარმოადგენს, ჩვეულებრივი მოხელეა. შეიძლება მთლად ჩვეულებრივიც არა, მაგრამ მაინც მოხელე. ამ საძაგელ გოგონას კი, ოიდიპოსის უმაღლეს ქალიშვილს, რომელიც მან შეიფარა, უნდა, მთელი მისი კარტი აურიოს. არ ესმის, რომ ამით საკუთარ თავსაც ღუპავს და სხვებსაც. მას ეს ყველაფერი ფეხებზე ჰკიდია, ოღონდ კი გმირობა ჩაიდინოს. მაგრამ ადამიანებს ცხოვრება სჭირდებათ, სჭირდებათ ჭამა, სმა. ამისთვის შეიძლება კიდევ გაჩუმდე

და უფრო გამოცდილ ადამიანებს დაუგდო ყური. აი, რატომ ცდილობს ასე ჯიუტად კრეონტი, მისი საქციელის უგუნურებაში დაარწმუნოს ანტიგონე.

ოიდიპოსი არ უშინდებოდა მიზეზთა მიკვლევას — კრეონტი მათ ჩქმალავს. ოიდიპოსი — მრავალ ადამიანთაგან ერთ-ერთია, შეიძლება საუკეთესოც და ყველაზე ღირსეულიც მათ შორის, მათი განუყოფელი ნაწილი, და ამიტომაც არ უმაღლავდა ხალხს სიმართლეს; კრეონტი დარწმუნებულია, რომ მმართველი — ერთადერთია, ვინც სიმართლე უნდა იცოდეს და სხვებს მხოლოდ იმის ცოდნის უფლებას აძლევს, რასაც თვითონ გამოუცხადებს.

ესაა ორი მსოფლმხედველობის, ორი პოლარული მრწამსის შუღლი, მტრობა. გზაზე ორი მანქანა მიქრის. ერთმა ზუსტად იცის, სად მიქრის, მეორე, თავისი უცნაური ზიგზაგებით, ყველაფერს ურევს, არღვევს და კატასტროფულ სიტუაციას ქმნის.

რეპეტიციას გავდივართ. ვკამათობთ, შეცდომებს ვასწორებთ, ვცდილობთ, დავადგინოთ სურვილები, მოცემული გარემოებები, ქმედებები, მოვლენათა რიტმი. პიესის უმცირესი ფაქტების გაშიფვრით ვთხზავთ სპექტაკლის ცხოვრებას. თავდაპირველად, თითოეულმა თავისი როლის ხაზი უნდა გვიამბოს. როდესაც მსახიობებისთვის ჯერ კიდევ ყველაფერი ბურუსითაა მოცული, მათი მონაცოლიც მიახლოებითია, არეულ-დარეული, აღწერითი. და, პირიქით, როდესაც ქცევის ხაზი გამოვლენილია, მჭიდროდაა გადახლართული საერთო აზრთან და ა.შ., თხრობაც უფრო ძუნწი ხდება, კონკრეტული, მისგან თავისთავად მიდის ყველაფერი ზედმეტი, მთელი “წყალი” იწურება.

როლის ხაზის მოყოლა იოლი საქმე არ არის და დიდ ძალისხმევას ითხოვს. ეს რაც შეიძლება ხშირად უნდა ვაკეთოთ, რათა ჩვევა გამოვიმუშავოთ და რეპეტიციის ამგვარი

ხერხი შეეცევაოთ.

ზოგჯერ მგონია, რომ ქმედითი ანალიზის მეთოდი მთლად სწორად არ არის გაგებული. ანალიზი ზომ მუშაობის მხოლოდ დასაწყისია. დღეს ერთმა ჩემმა მოწაფემ, ახალგაზრდა ნიჭიერმა რეჟისორმა მთხოვა, მის რეპეტიციას დავსწრებოდი. ორი ქალის კონფლიქტს ვუყურებდი. კონფლიქტის არსი ნათელი იყო, მაგრამ ყურადღება მივაქციე იმას, რომ კი არ ვუყურებდი, არამედ — სიტყვებს ვუსმენდი. ვუსმენდი, იმიტომ, რომ საყურებლად უინტერესო მერვენებოდა. სცენაზე კამათობდნენ, მაგრამ კამათი ტექსტის სფეროში რჩებოდა, ცხად, ხილულ ფორმას არ იძენდა, რომელიც კამათის არსს მიმზიდველს გახდიდა ჩემთვის.

ამას წინათ ერთ ჭკვიანურ თეორიულ წიგნში ამოვიკითხე, რომ მხატვრული გამოსახვის ერთი სახეობა *მოქმედებას ყოფიერების მეშვეობით* განსაზღვრავს (სახვითი ხელოვნება), მეორე კი, *ყოფიერებას — მოქმედების მეშვეობით* (იგულისხმება თეატრი და ცეკვა). ზუსტი ნათქვამია. ჩვენ ძალიან ხშირად მუშაობის დასაწყისშივე ვჩერდებით. ეს იმას ჰგავს, ფერმწერს სანგინით რომ ჰქონოდა სახელდახელოდ კომპოზიციის ჩანახატი გაკეთებული და ზეთის საღებავებით აღარ გაეგრძელებინა წერა. ჩვენს ქმედებაში არ მუდავნდება და თავის თავს არ წარმოაჩენს ყოფიერება.

ქმედითი ანალიზის მეთოდი გვთავაზობს, ეს ყოფიერება ეტიუდში ვეძებოთ. ეტიუდის მოთავე და ორგანიზატორი ყოველთვის არის რეჟისორი. მასზეა დამოკიდებული, რამდენად ნაყოფიერი იქნება ამ მუშაობის ხერხი. მე, მაგალითად, თავიდანვე ვერ მივხვდი, რომ ეტიუდის დროს არ შეიძლება დავალების მიცემა, როგორც გამოცდაზე: აი, დავასახელოთ მოვლენა, ახლა მიდით და გააკეთეთ ეტიუდი, მე კი შევხედავ, რა გამოვა ამისგან. თუ ასეა, მაშინ მე, რეჟისორი, განზე ვიწევი, ვეძიებ მსახიობებს და „გამომცდელი“ ვხდები. ჩემთვისაც და მსახიობებისთვისაც ეს პოზიცია ხელის შემშლელი და დამაბრკოლებელია. ჩვენ ეტიუდშიც კი არ შეიძლება დავცილდეთ, მოვწყდეთ ერთმანეთს.

მაგიდასთან ბევრ რამეს ესაზღვრავთ პიესაში, ეწველებით მოვლენისა და მისი არსის კონკრეტულ ნიუანსებს. მერე მე ვლგები და იქვე, მაგიდასთან (რომ მერე ისევ მაგიდას მივუბრუნდე), ვცდილობ მოვყვე, როგორ უნდა განვითარდეს მოვლენის ქმედითი კონტური. ვთხზავ და უკვე ცოტ-ცოტას ვმოქმედებ კიდეც. სიტყვებით, თითქოსდა, ჩემი ქმედების კომენტარივას ვახდენ. თანდათან ამ თამაშში მსახიობებიც ერთვებიან, მერე კი, მე მთლიანად „გადავცემ“ მათ ქმედებას და შორიდან, სუფლიორით რაღაც-რაღაცებს ვკარანახობ. მაგრამ სუფლიორი სიტყვებს ჰკარანახობს, მე კი – ქმედებებს, ქცევებს, განცდებს. დიახ, განცდებსაც. განცდები – ეს არის საწვავი წარმოსახვისთვის, ანდა – პირიქით, მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, მათ შორის მჭიდრო კავშირია.

რა ხდება ჩემში რეპეტიციის იმ წუთებში, როდესაც მე მსახიობებს ვუყურებ, ისინი კი – მე? ჯერ ერთი, მაქსიმალურად კონცენტრირებული ვარ. კარგია, თუკი საკუთარი ან სხვისი ცხოვრებიდან შევძლებ მაგალითების მოყვანას. ზოგჯერ, სულ უბრალო ცხოვრებისეული სურათი მაშინვე ხსნის რთული სცენის აზრს ისე, რომ ჩვენ ყველანი გახარებულები სიცილს ვიწყებთ. ზოგჯერ, რაღაც მაგალითებს შინ, წინასწარ ვამზადებ ზოლმე, მაგრამ, ისეც ხდება, რომ მსახიობების ყურადღებიანი მზერის გავლენით მეხსიერებაში ამომიტივტივდება რაღაც, სრულიად მოულოდნელი, კიდეც უფრო ზუსტი და მკვეთრი.

იმისდა მიხედვით, თუ რას ვთხზავ და როგორ, სარეპეტიციო ოთახში ჯერ წარმოსახვის ოდნავ შესამჩნევი საერთო ძაფი ჩნდება, რომელიც ვიბრირებს, მაგრდება, სხვებს უერთდება. შეთხზული იწყებს სუნთქვას, ცხოვრებას. თუმცა, რასაკვირველია, ისეც ხდება ზოლმე, რომ შეთხზული იქვე კვდება ისე, რომ დაბადებასაც ვერ ასწრებს. სარეპეტიციო მთხზველობა რეჟისორისგან ითხოვს მუდმივ ინიციატივას და მაქსიმალურ ყურადღებას თავისი თავის, პიესისა და მსახიობების მიმართ.

ანტიგონე დილაუთენია დაბრუნდა შინ. გუშინ სალამოს დებმა ანტიგონემ და ისმენებ მოილაპარაკეს, რომ ღამით წავიდოდნენ ტურების საჯიჯგნად დატოვებული ძმის ცხედართან. მაგრამ ისმენე არ მოვიდა. იქნებ, უბრალოდ დაეძინა, ვერ გამოიღვიძა, ანდა, შეეშინდა. და აი, დები ერთმანეთს შეხვდნენ. ისმენე ცდილობს, დაფაროს უხერხულობა — მან სიტყვა გატეხა. ანტიგონე მას მოღალატედ თვლის. დიდხანს სხედან ასე, ჯიუტად, თითო-ოროლა სიტყვას თუ გადაულაპარაკებენ ერთმანეთს. ორივენი ზომ ამაყი ოიდიპოსის ქალიშვილები არიან. მათ განსაკუთრებული, რთული ხასიათი აქვთ. ისმენე ცდილობს, დაარწმუნოს თავისი და, რომ მან ძმის დამარხვის განზრახვაზე ხელი აიღოს. იწყება ორივესთვის არასასიამოვნო კამათი.

— აბა, მოდით, ასეთი რამ მოვსინჯოთ, — ვეუბნები მსახიობებს,
— ანტიგონემ იცის, რომ ისმენეს ძალიან ეძვირფასება მარგალიტის ყელსაბამი, რომელიც კრეონმა ახლახან აჩუქა. მოდით, ანტიგონემ ჩხუბის დროს ჩამოაგლიჯოს ეს ყელსაბამი, ანტიგონე ზომ ერთი პატარა გოგოა და მეტი არაფერი?! აბა, ვცადოთ, გავითამაშოთ ეს...

მსახიობები იმპროვიზაციას შეუდგნენ. ნოზზე დასხდნენ, საკუთარ თავში ჩაიკეტნენ, გაიბუტნენ, ერთმანეთს ზურგი შეაქციეს. მერე კამათი დაიწყო და ზოგჯერ, დიალოგის დროს, იმ ავტორისეულ სიტყვებს იყენებდნენ, რომლებიც ახსოვდათ. ცოტა ხანში ისმენე განაწყენდა, წამოხტა და გასასვლელისკენ გაემართა. ანტიგონე აფეთქდა, ფეხზე წამოხტა, დაეწია დას და ყელსაბამზე მოქაჩა — უნდოდა, გაეჩერებინა. მსახიობის ყელზე შებმული მძივის (მისი საკუთარი მძივის) ძაფი გაწყდა და ბურთულები სარეპეტიციო ოთახში მიმოიფანტა, სკამებისა და მაგიდების ქვეშ შეგორდა. მოულოდნელობისგან მსახიობი გაჩერდა და ჩემსკენ გამოიხედა.

— გააგრძელე, არ გაჩერდე! — დავუყვირე მე.

მსახიობმა გულმოდგინედ დაიწყო მძივების ძებნა და შეგროვება. მოულოდნელად საინტერესო რამ გამოვიდა.

— ანტიგონე, — ამბობდა ისმენე, — შენ ეს არ უნდა

გააკეთო... მაგრამ მისი სიტყვები უკვე აზრს იყო მოკლებული, მთავარი გახდა ძვირფასი მძივის გამო ღელვა. აი, კიდევ ერთი ბურთულა, აი, კიდევ...

ანტიგონემ მაშინვე გამოიყენა ეს ვითარება. მან კამათი შეწყვიტა და ზიზღით ადევნებდა თვალყურს დას. ის კი მძივის ბურთულებს ითვლიდა და უაზროდ ბუტბუტებდა რაღაც სიტყვებს. და მაშინ მე ეუკარნახე: ანტიგონემ, საღდაც სკამის ქვეშ, თვითონ უნდა იპოვოს ის ბოლო მძივი, რომელიც აკლდა და დას გადასცეს. მსახიობმა კარგად გაითამაშა ეს.

— წადი, დაიძინე, ისმენე, თორემ, ხეალ ვერ იქნები ისეთი ლამაზი! — უთხრა და შეგროვებულ ბურთულებს ეს უკანასკნელიც ზედ დაადო, თითქოს, წერტილი დასვაო.

მოკლე ეტიუდში ყველაფერი ნაპოვნი იყო — ქმედებაც, ხასიათებიც, ყოფაც.

ანტიგონეს ეზიზღება კრეონტის მიერ დადგენილი წესრიგი. ამ წესრიგით ცხოვრება ისმენეს ხვედრია, ის ძალიან კარგად, კონფორტულად მოეწყო კრეონტის „კარზე“ და არაფრის შეცვლა არ სურს. ისმენეს კონცენტრირება კონკრეტულ, ყოფით ქმედებაზე — ეს პატარა ადამიანის თავდაცვის საშუალებაა სინდისისგან, ჩუმაღ რომ უტოკავს შიგნით. ეტიუდი ამის გარკვევაშიც დაგვეხმარა.

ანტიგონესა და ჩაფრის სცენა. მეორე დღით ანტიგონე სიკვდილით უნდა დასაჯონ. უცებ, ანტიგონე დაიბნა. შეცბა — უეცრად მიხვდა, რომ მისი მსხვერპლის შესახებ ვერაფერს გაიგებს და ყველაფერი ისევ ძველებურად იქნება. ეს უკვე სპექტაკლის თითქმის ფინალია. ამას მოჰყვება ენებების კიდევ ერთი, ბოლო აფეთქება — და ყველაფერი დასრულდება.

ჩაფრის სცენაში მთავარი შიგნით, ფსიქოლოგიურ სფეროში ზდება; გარეგნულად — არავითარი მოძრაობა. შიგნით კი რა არის — გრძნობათა და ფიქრთა ვულკანი? თუ პირიქით, სრული გულგრილობა, სიცარიელე?

მსახიობები გამოდიან, სიტყვებს წარმოთქვამენ. ისინი მხოლოდ ტექსტს მისდევენ. ასე არ შეიძლება. მოდით, მაგიდას მივუსხდეთ და ვიფიქროთ — სად ზდება ეს სცენა და რას მოიცავს იგი.

ვთქვათ, ეს იყოს კრეონტის კაბინეტის წინა ოთახი. თავისი არსით, ესაა სიკვდილმისჯილის საკანი, გარეგნულად – წინკარია. ჩაფარი თავისი ჩვეული საქმიანობა დაკავებული – მას პატიმარი ჩააბარეს, ის ამ ადამიანს დარაჯობს.

კი მაგრამ, ანტიგონე? რას გრძნობს ის ახლა, რაზე ფიქრობს? თავიდან, ალბათ, მარტოობის და შიშის შეგრძნება პქონდა; მერე უცებ, გაუხარდება კიდეც – გვერდით ჩაფარია, ცოცხალი ადამიანი. ოღონდ კი მარტო ნუ იქნება, თორემ, შეიძლება გაგიჟდეს. ახლა ის ჩაფარს სთხოვს, რომ მისი ბოლო წერილი გადასცეს ჰემონს და ძვირფას ბეჭედს აძლევს. ჩაფარი ბეჭედს გადაყლაპავს, რომ არაეინ ჩაავლოს. ალბათ, ადვილი საქმე არაა ბეჭდის გადაყლაპვა, ჩვენ აბების გადაყლაპვაც კი გვიჭირს ხოლმე...

მსახიობებს ვესაუბრები.

აბა, ყველაფერი თავიდან დავიწყეთ! ბორია, ზინას ხელი ჰკარი და ოთახში შეაგდე! ანტიგონე იატაკზე, სავარძელთან დაეცემა. ამის გამო გაბრაზდება და პატარა მხეცივით ეცემა ჩაფარს. ოიდიპოსის მოდგმა! არა, მაინც არ ღირს ჩაფარის უხეშობაზე ასე რეაგირება... ეს მაყურებელს მიანდე. მაგრამ, აი, ბორკილებმა რომ ხელები გატკინა – ეს, რასაკვირველია, მნიშვნელოვანია. თმა შუბლზე ჩამოიშალე, თმაში ჩაიმაღლე, რომ არაეინ დაინახო. ჩაფარმა ჯაჭვით გატაროს, ძაღლის ლეკვივით. ბორია, მოძებნე, სად შეიძლება ჯაჭვის დამაგრება. იქნებ, სავარძლის სახელურზე? არ გაჩერდე, მე ნუ მელაპარაკები, მოქმედება განაგრძე, მე მხოლოდ გიკარნახებ. შეამოწმე, კარგად არის თუ არა ჯაჭვი მიბმული! ან, იქნებ, ჯობია, ჯაჭვი პირდაპირ სავარძელზე დადო? ჩაფარი ხომ უფრო რბილად ექცევა კრეონტის დისწულს, ყოველი შემთხვევისთვის... აი ასე, კარგია... ბორია. არ გაინძრე. რაღაც უცნაურ შეკითხვებს სვამს ეს გოგო, არა? აზრმა გაგიელვა: ამ სულელის გამო ადგილი შეიძლება დეკარგო. გავიხსენოთ, მერე რაზე ელაპარაკები ანტიგონეს – რომ შენ საცხოვრებელი გაქვს, პენსია, ერთი სიტყვით, კმაყოფილი ხარ, იმედი გაქვს, რომ დაგაწინაურებენ, ორდენს მიიღებ...

— ზინა, შენ ხელები გტკივა, მთელი სხეული გტკივა, გეშინია, უბრალოდ გეშინია, როგორც პატარა გოგონას. და მაინც, ჯობია, ვინმეს დაელაპარაკო, სულ ერთია, რაზე, ოღონდ კი ჩუმად არ იყო და ადამიანის ხმა გაიგონო პასუხად. შენ სიკვდილის პირისპირ დგახარ, ეს გაგიუფეს. ცდილობ. ჩაფარი საუბარში ჩაითრიო. თქვენი სუბარი არ უნდა იყოს მრავალმნიშვნელოვანი, ეს მერე გახდება მაყურებლისთვის თქვენი სიტყვები ფილოსოფიური. შენთვის ეს უბრალოდ თავის დაღწევაა საშინელი სიჩუმისაგან. შენ კი, ბორია, იჯექი და სიცარიელეს უყურე. იქ, სიცარიელეში არაფერია, მაგრამ, სამაგიეროდ, მერე შეგიძლია თქვა: არაფერი დამინახავს... აი, ასე, კარგია, ყოჩაღ. ძალიან სულელური გამომეტყველება გამოგდის.

— ახლა კი სხვანაირად მოვსინჯოთ. ბორია, მთელი დღე არაფერი გიჭამია. შიმშილის გრძნობა არ გასვენებს. როდესაც ანტიგონეს შემოიყვან და ის იატაკზე დაჯდება, შენც ჩამოჯექი, ოღონდ, სკამზე. ჯიბიდან ქაღალდში გახვეული ბუტერბროდი ამოიღე (ცოლმა გაგიხვია სამსახურში წასვლის წინ) და ჭამა დაიწყე. ან, იქნებ, თხილი სჯობდეს? ხმაურით აკნატუნე თხილი და თან ანტიგონეს მის სულელურ კითხვებზე უპასუხე. მოგწონს ეს? ჰოდა, ძალიანაც კარგი. შენ გგონია, რომ ანტიგონეც მშვიდია? არა, ახლა მას ჭამისთვის არ სცხელა. მას სულ სხვა ფიქრები უტრიალებს. მოდით, აბა, მოვსინჯოთ. მაშ ასე, ორი ადამიანი სრულიად განსხვავებული რაღაცით ცხოვრობს...

მსახიობებმა ეტიუდი დაიწყეს. თავიდან გაუბედავად, ოღნავ მოსინჯეს, მაგრამ თანდათან გატაცებით ჩაერთვნენ და ერთი ამოსუნთქვით, თავიდან ბოლომდე, გაუჩერებლად გაითამაშეს მთელი სცენა.

ჩაფარმა ჯაჭვის ქაჩვა-ქაჩვით შემოიყვანა ანტიგონე ოთახში, სკამზე დასვა, თვითონაც ჩამოჯდა. ჯიბიდან თხილით სავსე პარკი ამოიღო და ხმაურით შეუდგა კნატუნს. ანტიგონეს ნირი წაუხდა, იატაკზე ჩამოცურდა, თავი სკამზე ჩამოღო და სახე ხშირ თმაში ჩაძალა. მხოლოდ თხილის მტკრევის ხმა ისმის.

ანტიგონეს შეაჟრჟოლებს, შეაციებს, მთელ სხეულში ატეხილ ცაცხას ვერ იკავებს. ჩაფარი სულ აქეთ-იქით იყურება და ფრთხილად განგრძობს თხილის ჭამას; ანტიგონე ჩუმად აქვითინდება. ტირის და უყურებს, როგორ ხარბად ჭამს ეს ტახი პირის წკლაპუნით თხილს. მერე მიყურდება და პკითხავს:

— ესე იგი, ეს შენა ხარ?

ჩაფარი გაგქვაუდება, იფიქრებს, გამომიჭირესო და შეეშინდება.

— ვინ?

— უკანასკნელი ადამიანი, რომელსაც მე ვხედავ. მოდი, ერთი, შეგხელო.

— მიყურე, მე რა!

მერე, მათ შორის საუბარი გაიბმება. ანტიგონე ეკითხება: შვილები თუ გყავს, ხელფასი რამდენი გაქვსო. შეკითხვები მაღალი, სასოწარკვეთილი კილოთი გაისმის, პასუხები კი ჩვეულებრივია, ყოფითი. ჩაფარი გულსაც კი გადაუშლის — ანტიგონეს დაჭერისთვის მას, ალბათ, პრემიას ან ორდენს მისცემენ. მერე, რამდენიმე ცალ თხილსაც გაუწვდის. ანტიგონე ამას ყურადღებას არ აქცევს.

მერე, უცებ, ანტიგონე ჩაფარს ჩქარ-ჩქარა დაუწყებს ძვირფასი ბეჭდის შეთავაზებას. ჩაფარი გაბრაზდება. ძვირფასი ბეჭდით გაოგნებული (ეს ხომ მთელი ქონებაა!) მოღბება, ყოყმანის შემდეგ ანტიგონეს ბეჭდს გამოართმევს და მას ფურცელს და ფანქარს გაუწვდის. ანტიგონე იწყებს წერას — სიტყვებს ვერ პოულობს, ეძებს, ჩქარობს...

ამ დროს ნიშანი მიეცეი: ოთახს ვიღაც უახლოვდება, ალბათ, ჯარისკაცები არიან, რომლებიც გოგონას სასახლიდან გაიყვანენ. მსახიობი, რომელიც ჩაფარს თამაშობდა, შიშისგან მთლად გადავიდა ჭკუიდან — სად გადამალოს ბეჭედი? ყელიან ფეხსაცმელში? მუნდირის ჯიბეში? ბოლოს, პანიკით შეპყრობილმა, ბეჭედი პირში ჩაიღო და გადაწყვიტა, გადაეყლაპა. თითით ხახაში იტენის, კინალამ დაიხრჩო. საფეთქლებზე ოფლის წვეთებმა დაასხა.

წამოვდექი და მსახიობებისკენ გავემართე: — ეს ჯარისკაცია, რომელიც ანტიგონეს წასაყვანად მოდის. ანტიგონე დაიბნევა, უნდა, როგორმე ჩაფარს წერილი შეაჩეროს, ის კი დაუყვირებს და გატრიალდება. ანტიგონე რამდენიმე ნაბიჯს გადადგამს შემოსულისკენ, შემდეგ მოტრიალდება, განმგებრავი მზერით შეხედავს ჩაფარს, რაღაცნაირად დაღრეჯილად გაიღიმებს, თვალებში სიშმაგე გაუკრთება და სახეზე ხვლებფარებული სწრაფად დაჯდება. ეტიუდი დამთავრდა. (რამდენჯერ მიღვევებია თვალი ამ ამაღელვებელი წუთებისთვის ჩვენს პროფესიაში — მსახიობი თამაშს ამთავრებს და შეფასებას ელოდება. მან არ იცის, თვალები სად წაიღოს და საერთოდ, რა გააკეთოს. არ იცის, როგორ ააწყოს რეჟისორთან ჩვეული ურთიერთობა, როგორ შეწყვიტოს თამაში. ის უხერხულად გრძნობს თავს და ამის გამო შემცბარია, რაღაცნაირად დაუცველია. ყოველთვის ვცდილობ, ჩემს მეგობრებს ეს წუთები შეეუმსუბუქო).

ამ ეტიუდის შედეგად მოვლენის არსი გაირკვა: დაუცველი ადამიანის გაძარცვა.

მაგრამ, ზუსტად კია ნაპოვნი ეს არსი? იქნებ, კიდევ ერთხელ ვცადოთ, სულ სხვანაირად? ეს ხომ იგივეა, რაც დაზვერვა ომში...

„ანტიგონე“, ფაქტობრივად, პირველი სპექტაკლი იყო, რომელიც მე, თუ გურამ საღარაძეს არ ჩავთვლით, ჩემი მეგობრების გარეშე დავდგი. დანარჩენები სხვა სპექტაკლებსა და კინოსტუდიებში მიმოიფანტნენ. ჩვენ „ანტიგონეზე“ ვმუშაობდით, ჩემს ძველ მეგობარ-თანამოაზრეებს კი თეატრში ისე ვხვდებოდით, როგორც უბრალოდ კარგ ნაცნობებს.

მსახიობები რეპეტიციებზეც კი სულ სხვადასხვაგვარად მუშაობენ. ერთნი — „სპექტანსაცმლით“, მეორენი — „ჰალსტუხებით“. „სუფთები“ და „უსუფთაონი“. თავი დავენებოთ „სუფთებს“, მათ შორისაც არიან ნიჭიერები.

მაგრამ მე მიჩვევნი, რომ ჩემ გვერდით „სპექტანსაცმლიანი“ მსახიობები მუშაობდნენ. ისინი ფანატიკოსები არიან, ყველაზე ადრე მოდიან თეატრში და ყველაზე გვიან მიდიან. რეპეტიციის შემდეგ ისინი შხაპს ლეულობენ, როგორც — წარმოებაში მუშაობის დამთავრებისას. თეატრში ძიებისა და წვალებისთვის მოდიან. სცენის სიყვარულით შეპყრობილნი არიან, როგორც სწეულებით და მთელი არსებით ეძლევიან საკუთარ საქმეს ისე, რომ არაფერს იტოვებენ სათადარიგოდ, სხვა შემთხვევისთვის. ასეთი იყო სერგო ზაქარიაძე.

პირველი, რაც სერგომ „ანტიგონეზე“ მუშაობის დასაწყისში მითხრა, იყო ის, რომ მას კრეონტის როლის თამაში უნდოდა აბსოლუტურად „გაუნძრევლად“, ანუ ვნებებისა და გარეგნული მონახაზის მიხედვით — უკიდურესად ძუნწად. „განა არ შეიძლება ეს როლი სრულიად აუღელვებლად ვითამაშო?“ მაშინვე მხარი ავუბი ამ წინადადებას და ვცდილობდი, სერგო დარწმუნებულიყო საკუთარ გადაწყვეტილებაში. „ასეთი განზრახვა ოდნავ თუ დააცხრობს მის ბობოქარ ტემპერამენტს, — გულში ვფიქრობდი, — ჩვენი კრეონტი შედარებით თავშეკავებული და მკაცრი იქნება“.

პირველი რეპეტიციები რამდენადმე განსჯისმიერი, მშრალი იყო. ჩვენ ვთხზავდით მომავალი დიალოგის „ჩონჩხს“, როგორც თვითონ ვეძახდით ამას. ვცდილობდით, აუჩქარებლად, საფუძვლიანად „გაგვეთხარა გვირაბი“ ფსიქოლოგიური კლდეების სიღრმეში. თავიდან ყველაფერი ისე მიდიოდა, როგორც სერგო ვარაუდობდა. მაგრამ, ერთხელაც, მან სცადა, ზინა კვერენჩილაძესთან ერთად გაეელო უკვე გაყვანილი გვირაბი და იმ სავარაუდო სიმშრალისგან აღარაფერი დარჩა, მისი კვალიც კი გაქრა. მან, სცენის დასრულებისთანავე, დაზნაშავე თვალებით შემომხედა და, თითქოს, დანანებით იკითხა: „აეიწყვიტე, ხომ?“ რა თქმა უნდა, აიწყვიტა, მაგრამ ეს არაჩვეულებრივი აწყვეტა იყო. თუმცა, ამ რეპეტიციიდან დაიწყო მისი ტანჯვა-წამება. სერგოს რაღაც უნდა დასჯდომოდა, უნდოდა, ძუნწად ეთამაშა ეს როლი, ისე, რომ ყველაფერი მის შიგნით მომხდარიყო და გარეგნულად თითქმის არაფერი

შემჩნეოდა. ის თავის თავს ეკამათებოდა, ჩვენც გვარწმუნებდა და საკუთარ თავსაც, რომ თუ სწორად იღვლეებ და, არსებითად, ამ ღელვას დაუმაღავ მაყურებელს, მაყურებელი მაინც დაინახავს და შეიგრძნობს ყველაფერს, რაც საჭიროა. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ კარგად იცნობ სერგო ზაქარიაძეს და მის ტემპერამენტს, შეიძლება გაიგო მთელი სირთულე იმ ამოცანისა, რომელიც მან საკუთარ თავს წაუყენა. რამდენჯერ „აწყვეტილა“, რამდენჯერ დაუწყო ყველაფერი თავიდან, რამდენჯერ დასჯდომია ეს თავშეკავებულობა ჯანმრთელობის ფასად. საშინელი შინაგანი დაძაბულობისგან და გაუთავებელი გარეგნული „დამუხრუჭებისგან“ ჩვეულებრივზე გაცილებით მეტი ძალ-ღონე იხარჯებოდა. მსახიობი, თითქოს, საკუთარ თავს რკინის თითებს უჭერდა და ვნებების ქარიშხალს ამოვარდნის უფლებას არ აძლევდა. აფეთქება, ჩვეულებრივ, სპექტაკლის ბოლოსკენ ხდებოდა. ტემპერამენტი, გრძნობა, აზრი — ერთიან გრივალში ირეოდა. სერგო შემოვარდებოდა კულისებში, იხრჩობოდა, სულს ძლივს ითქვამდა და, თითქოს, ვიღაცას ადანაშაულებსო, ამბობდა:

— მეტი აღარ შემიძლია, მომკლავს ეს, აღარ მინდა თამაში!

ერთი კვირის შემდეგ კი თვითონ შექჟონდა სპექტაკლი უახლესი დღეების სარეპერტუარო სიაში. მას უყვარდა „ანტიგონე“.

თავიდან, როდესაც ჯერ არ იყო ბოლომდე გარკვეული საერთო ჩანაფიქრი, სერგო ჩემგან ითხოვდა, რომ მოქმედება სამუშაო კაბინეტში წარმართულიყო. კრეონტი — გამრჯე, მშრომელი მეფეა, ის ხშირად უზის საქალაქეებითა და „საქმეებით“ სავსე სამუშაო მაგიდას, სახელმწიფო რუკებითა და გეგმებით გარშემორტყმული. მიუხედავად იმისა, რომ ზაქარიაძე თანდათან დათანხმდა გადაწყვეტის სხვა ვარიანტზე, მაინც ის თავდაპირველი მონახაზი დატოვა. მან თავისთვის სკამი გამოითხოვა და ზედ „საწერი მაგიდა“ მოიწყო. ასეთი „ესკიზებით“ რეპეტიციაზე მოსვლა — საერთოდ მისი განმასხვავებელი თვისება იყო. ჩვეულებრივ,

ეს მონახაზები იოლად მიეცემოდა დავიწყებას, თუკი მსახიობი უფრო საინტერესო რეჟისორულ წინადადებას მიიღებდა. იგი ყოველგვარი დანაშაულისა და წუწურაქობის გარეშე ელეოდა თავისას. მაგრამ, თუ რეჟისორის წინადადება არ იყო მისთვის დამაჯერებელი, იწყებოდა ხანგრძლივი, დამქანცველი კამათი, რომლის შემდეგაც სერგო მოულოდნელად ჩუმდებოდა და მამინვე, სწრაფად თანხმდებოდა:

— მოდით, ვცადოთ. თუ რეჟისორი ასე დარწმუნებულია, მოდით, ვცადოთ.

ასეთი მშვენიერი წუთების დროს ვლინდებოდა მისი ნამდვილი სიყვარული ხელოვნებისადმი. მსახიობი ასრულებდა იმას, რის წინააღმდეგაც ეს წუთია კამათობდა. და ყოველივე ამას ასრულებდა გატაცებით, ენთუზიაზმით, იმის სურვილით, რომ ბოლომდე მოესინჯა სხვისი ვარიანტი. სხვა მის ადგილას უბრალოდ გააფუჭებდა რეჟისორულ ჩანაფიქრს, დაამტკიცებდა მის უსუსურობას. სერგო კი მთელი ძალით ცდილობდა, განეხორციელებინა იდეალური ვარიანტი სხვისი ჩანაფიქრისა, რათა ან ბოლომდე უკუეგლო იგი, ანდა — მიეღო.

ს. ზაქარიაძესთან მუშაობა ძალიან რთული იყო და, ამავე დროს, ძალიან იოლიც. რთული იმიტომ, რომ როდესაც მას რეპეტიციაზე გამოიძახებდი, უფლება არ გქონდა, „მიახლოებით“ ყოფილიყავი მომზადებული. იგი გავალდებულებდა, რომ აუცილებლად მის წინ გვევლო, გაძლოლოდი. იოლი კი იმიტომ იყო, რომ მის ირგვლივ პირველივე წუთებიდან იწყებოდა აქტიური შემოქმედებითი ცხოვრება. ის გაგონებდა სპორტსმენს, რომელიც სასტარტო გასროლას ელოდება. მას მუშაობის დროს არ ჰქონდა მშვიდი წუთები, თითოეული რეპეტიცია ისე გაიტაცებდა ხოლმე, თითქოს, მისი ცხოვრების ყველაზე მთავარი რეპეტიცია იყო. „ანტიგონეს“ მომზადების პერიოდში სერგო ზაქარიაძის ზინა კვერენჩილაძესთან ორთაბრძოლა — ქმედითი ანალიზის ჭეშმარიტი სკოლაა, ამ სკოლის საუკეთესო მაგალითი. გაოცებული ვიყავი, თუ რა იოლად და სწრაფად ეზიარებოდა, კაცმა რომ თქვას, საწინააღმდეგო სკოლაზე აღზრდილი მსახიობი სტანისლავსკის უდიდეს აღმოჩენას.

კრეონტისა და ანტიკრეონტის დილოგი, რომელიც თითქმის ორმოც წუთს გრძელდებოდა, ნამდვილი ბრძოლა იყო. რაც უფრო მეტად აქტიური ხდებოდა კრეონტი-ზაქარიაძე, მით მეტად ჯიუტი და უთმობელი ხდებოდა ანტიკრეონტი-კვერენჩილაძე. რამდენჯერ ყოფილა, რომ სპექტაკლის შემდეგ გატანჯულ, თვალსა და ხელს შუა თითქოს რამდენიმე კილოგრამით დაკლებულ სერგოს სულის მოთქმაც ვერ მოუსწრია და უთქვამს:

— დღეს ზინა სწორად თამაშობდა, ამოსუნთქვის საშუალებას არ მაძლევდა, მხეცივით მეცემოდა ხოლმე! არაჩვეულებრივი შეგრძნება!

ოტია იოსელიანის პიესაში „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ სერგო გაცილებით ადრე შევიდა, ვიდრე ამ პიესას თეატრში მიიღებდნენ. სერგომ თავად დაამყარა კონტაქტი დრამატურგთან. ის ყოველთვის გატაცებით მუშაობდა ავტორებთან, არადა, ჩვეულებრივ, მსახიობები ხომ საკმაოდ შორს არიან ამ სფეროდან. მას უმუშავია ო. იოსელიანთან, რ. თაბუკაშვილთან, ჯ. გოთუასთან. მათთან ერთად განიხილავდა ნაწარმოების იდეას. მათ წინაშე მრავალგზის იმპროვიზაციულად წარმოადგენდა როლის ცალკეულ მონაკვეთებს, ისმენდა ტექსტის სხვადასხვა ვარიანტს, აღტაცებული რჩებოდა საინტერესო მიგნებებით. ამ საკითხებით ისე იყო დაკავებული, თითქოს, ამის გარეშე ვერ იარსებებდა ხელოვნებაში.

სერგო ხალხიდან, მისი გულისგულიდან იყო გამოსული. ის კარგად იცნობდა და გრძნობდა საკუთარ ერს, იცოდა, რითი ცხოვრობდნენ ადამიანები, რა აღლევებდა მათ და მთელ ამ სიმდიდრეს უხვად უწილადებდა მწერლებს. ერთხელაც „ურემის“ რეპეტიციაზე მითხრა:

— თითოეულ ქართველში, სადაც უნდა ცხოვრობდეს იგი, ღრმადაა ჩამალული მიწის სიყვარული. ჩვენმა სპექტაკლმა ეს მიძინებული გრძნობა უნდა გააღვიძოს, აი, ესაა ყველაზე მთავარი.

როდესაც როლით იყო გატაცებული, ეს ნიშნავდა, რომ მას უკვე მოფიქრებული ჰქონდა, რაზე უნდოდა, ეამბნა.

ის ყოველთვის ესწრაფოდა, რომ სცენიდან *გაქაფა* — რაღაც მნიშვნელოვანზე შეფარვით კი არ ესაუბრა, სხვის სიტყვებს კი არ ამოჰფარებოდა, არამედ, როლის მთავარი აზრისთვის აქტიურად გაესვა ხაზი. მას არ შეეძლო თანდათან შეესისხლხორცებინა, გაეთავისებინა როლი, არ შეეძლო ცდა, ვიდრე როდისმე რაღაც თავისით მოვიდოდა. ის არაჩვეულებრივი აზარტითა და მონდომებით მაშინვე იწყებდა სხვისი ხასიათის ძერწვას. თავდავიწყებითა და საკუთარი თავის მიმართ სრულიად ულმობლად შეუდგებოდა ზოლმე იგი თავის გრდემლში რაღაცის გამოჭედვას, თითქოს, უროს იცემდა მეტისმეტად გავარვარებულ სხეულსა და სულზე. მსახიობი თავის უცნაურ, ჭეშმარიტად როდენისეულ გმირებს ჭედავდა. იგი შეუსვენებლივ, არაქათის გამოცლამდე, დარწმუნებით, ბოლომდე სცემდა თავის უროს.

მსახიობი, აგაბოს როლში, თავგამოდებით იცავდა და უფრთხილდებოდა თემის ზუსტ მიმართულებას. ის ჩქარობდა. ჩქარობდა გამოსულიყო რამპასთან და მაყურებლისთვის მიემართა: „შვილებო, მეტი აღარ შეიძლება ასე ცხოვრება, შინ, საკუთარ მიწაზე დაბრუნდით“. მსახიობისთვის ეს ცხოვრების ყველაზე მთავარ, წმიდათაწმიდა მოვალეობად იქცა, იგი რაღაც განსაკუთრებული ციებ-ცხელებით იყო ატანილი.

მე კი მეჩვენებოდა, რომ პიესის კონსტრუქცია მაინც ანეკდოტურ შემთხვევაზე იყო აგებული და, ამიტომ, საჭირო იყო ისეთი გრძნობათა ბუნების პოვნა, რომელიც ამ პირობით სიტუაციას გაამართლებდა. მიმაჩნდა, რომ იდეა, ამ შემთხვევაში, ოდნავი ღიმილით, თითქმის ზუმრობით უნდა მიგვეწოდებინა ისე, რომ მაყურებლისთვის თავზე არაფერი მოგვეხვია, ჭკუა არ დაგვერიგებინა. სერგო მეთანხმებოდა, მაგრამ ვგრძნობდი, რომ მხოლოდ გონებით მეთანხმებოდა, მაშინ, როდესაც მისი სული და გული ამას ეწინააღმდეგებოდა. პროტესტს იმ კაცის სული და გული გამოხატავდა, რომელმაც მიწის ფასი იცოდა და განიცდიდა, გული შესტიოდა იმის გამო, რომ მიწა მიუხედავი რჩებოდა. მსახიობი, რეჟისორის ჩანაფიქრის შესაბამისად, მორჩილად აგებდა აგაბოს როლის ლოგიკას, მაგრამ უმცირეს

შესაძლებლობასაც კი არ უშვებდა ხელიდან იმისთვის, რომ დარბაზში მჯდომი „შვილების“ წინააღმდეგ აჯანყებულიყო. რაც უფრო ახლოვდებოდა გენერალური რეპეტიცია, სულ უფრო მატულობდა ასეთი „დივერსიები“, ხოლო პრემიერაზე, სპექტაკლის ფინალში, სერგომ მაინც განახორციელა ის, რაც ჩაფიქრებული ჰქონდა.

მსახიობი პირდაპირ რამპასთან გამოვიდა და თქვა: „შვილებო, მეტი აღარ შეიძლება ასე ცხოვრება...“ მხოლოდ უზარმაზარი რწმენა ასეთი პუბლიცისტური, ქადაგებრივი აქტის აუცილებლობისა, მხოლოდ უდიდესი რწმენა იმისა, რომ სწორედ მან, მსახიობმა სერგო ზაქარიაძემ უნდა უთხრას ეს სიტყვები თავის ხალხს, მხოლოდ შემოქმედის ურყევი, მხურვალე რწმენა თეატრისა, როგორც ხალხის იდეების და იმედის ტრიბუნისა, გახდიდა ფინალს დამაჯერებელსა და ემოციურს. იმ სიტყვებში, რომელიც მაშინ სერგო ზაქარიაძემ წარმოთქვა, იდო მისი არსებობის აზრი, მისი სიღრმისეული ოცნება, მისი მოქალაქეობრივი საქციელი.

მეტად თავისებურად მუშაობდა სერგო ზაქარიაძე ტექსტზე. თავიდან ეს „სიტყვებთან ბრძოლას“ ჰგავდა. სიტყვები არ ემორჩილებოდნენ, ეწინააღმდეგებოდნენ მას. სერგო დიდხანს ირგებდა ფრაზას „ლეჭავდა“ მას, აკვირდებოდა მის აგებულებას. მერე, აუცილებლად „ამტკრევდა“, ხან ასე გადააკეთებდა, ხან ისე. მას სიტყვა უყვარდა, მისი ფასი იცოდა, ამიტომაც, რეპეტიციის დროს, ხშირად ჩერდებოდა ხოლმე და რომელიმე ერთ ფრაზას ეძებდა. ზოგჯერ მოწმე ვიყავი იმისა, თუ როგორ იწერდა ფირზე როლის ტექსტს და მერე, დაუღალავად, კიდევ და კიდევ უსმენდა საკუთარ ხმას, მოთმინებით რაღაცას ასწორებდა და მერე ისევ იწერდა. ეს პუნქტუალურობა კი არა, უფრო – აზარტი იყო.

ამბობდნენ, რომ ის მბრძანებლობდა იმ სპექტაკლებში, რომლებშიც თამაშობდა. ეს არასწორია. დიახ, იგი, ჩვეულებრივ, ბევრს და დიდხანს კამათობდა, მას ყოველთვის შემონახული ჰქონდა საკუთარი ვარიანტი, მაგრამ არასდროს ყოფილა შემთხვევა, რომ ჩემთან მუშაობის დროს მას საერთო ჩანაფიქრის

წინააღმდეგ რაიმე გაეკეთებინა. ის რეჟისორთან ჭეშმარიტი პარტნიორობის ნიჭს ფლობდა. თუკი შევძლებდი მის გატაცებას და დარწმუნებას, ალტაცებულ ბავშვად გადაიქცეოდა, რომელმაც ერთადერთი სწორი გზა ირწმუნა. ყველას უყვებოდა ჩვენს გადაწყვეტას და ხშირად დარწმუნებული იყო იმაში, რომ ეს მისი გამონაგონია. რა შეიძლება იყოს რეჟისორისთვის ამაზე ძვირფასი? უყვებოდა და თან, გზადაგზა უკვე თამაშობდა, ხორცს ასხამდა, აცოცხლებდა გამონაგონს და რეჟისორს მრავალი ფერით გამდიდრებულ ეპიზოდს უბრუნებდა.

დიახ, მთლად უკანა პლანზე რომ მდგარიყო, ცოტა ტექსტიც რომ ჰქონოდა, სულ ერთხელ ან ორჯერ რომ გამოჩენილიყო სცენაზე, სერგო ზაქარიაძეს მაინც შეეძლო თავისკენ „გადმოექაჩა“ მაყურებელთა დარბაზის ყურადღება. დიახ, ის მსახიობებს ართმევდა რეპლიკებს, თავის თავზე გადმოჰქონდა და ისაკუთრებდა წამყვან როლს ეპიზოდში. მაგრამ უფრო სწორი იქნებოდა, ამისთვის სიტყვა „მბრძანებლობა“ კი არ დაგვერქვა, არამედ, სულ სხვა რამ. ის საკუთარ ზურგზე აიკიდებდა ხოლმე სცენის მთელ სიმაღლეს, როდესაც გრძნობდა, რომ პასიურ პარტნიორს არ შეეძლო მისი დაძლევა. ის ყოველთვის ყველაზე მძიმე ტვირთს ეზიდებოდა; ეზიდებოდა, ვიდრე მისი გული გაუძლებდა.

სერგოს შემოქმედებაზე კონცენტრირების არაჩვეულებრივი უნარი ჰქონდა. როგორღაც, მასთან ერთად მოსკოვში მივლინებით ყოფნა მომიხდა. ერთ სასტუმრო ნომერში ვცხოვრობდით. ერთხელ, დილაადრიან, ჯერ გათენებულიც არ იყო, რაღაც ჩურჩული შემომესმა. სიბნელეს ჩავაცქერდი და სერგოს სილუეტი გავარჩიე. საწოლზე წამომჯდარიყო და რაღაცას ჩურჩულით კითხულობდა (მაშინ ის მარჯანიშვილის თეატრიდან წამოვიდა და ძალიან სერიოზულად იყო დაკავებული მხატვრული კითხვით). რაღაც ტექსტს ამუშავებდა: იმეორებდა, ტემპს ცვლიდა, აზრობრივ მახვილებს უცვლიდა ადგილს. მერე მიჩუმდა და მომეჩვენა, თითქოს, ჩაეძინა. მაგრამ, რამდენიმე წუთში, ეტყობა, რაღაც მოიფიქრა, აწონ-დაწონა და კვლავ დაიწყო გზნებით ჩურჩული. თითქოს თვალწინ უამრავ

მაყურებელს ხედავდა. უკვე გათენდა, ადგომის დრო იყო, მაგრამ მე წოლას ვაგრძელებდი, სერგო კი, რომელსაც დავავიწყდი კიდეც, ჯიუტად და შეუჩერებლად, მოგუგუნე გაეარვარებული ბრძმედივით აღნობდა სიტყვებს აზრებსა და ემოციებში...

„ურმის“ რეპეტიციებზე თავს მსუბუქად გრძნობდა. აგაბო, მისი გმირი – იმერელი გლეხი იყო. მსახიობმა იმერული ფრაზის მელოდური ფუძე უმცირეს ნიუნანებად იცოდა. მას უყვარდა ეს მელოდია, ამიტომაც იყვნენ ასეთი ბუნებრივი და რეალური მისი გმირები: დარისპან ქარსიძე, ბეკინა სამანიშვილი, აგაბო ბოგვერაძე. „ურმის“ რეპეტიციის დროს სერგო ზაქარიძე ძალიან ხშირად, თითქოსდა, სხვათა შორის, მიუახლოვდებოდა ხოლმე პარტნიორს და არასწორად წარმოთქმულ ფრაზას შეუსწორებდა. ხალხურ მეტყველებას ხომ თავისი წესები აქვს?! დიდი სასცენო გამოცდილება და სიტყვის სიყვარულია საჭირო იმისთვის, რომ ეს წესები სპექტაკლის კანონადაც იქცეს. სერგო ზაქარიძემ ეს წესებიც და კანონებიც ბრწყინვალედ იცოდა.

რეპეტიციაზე ის ყველაზე დისციპლინირებული, ყველაზე შრომისმოყვარე და გამრჯე იყო. არასოდეს უჭირვეულია, არასოდეს გამოუვლენია მსახიობური სიკაპასე. როდესაც სცენა, ყველას აზრით, მზად იყო, მაგრამ, სერგოს, რატომღაც, არ მოსწონდა, ის, რეპეტიციის შემდეგ, ძალიან შეწუხებული მეუბნებოდა ხოლმე:

– აქ რაღაც არ გამოგვდის, რას იტყვი, კიდეც ხომ არ ვიფიქროთ ამაზე?

მისი განსაკუთრებული ტაქტი და ქცევის მაღალი ეთიკა სამუშაოს მშვიდ და შემოქმედებით ხასიათს ანიჭებდა. ახალგაზრდა რეჟისორებსაც კი უადვილდებოდათ მასთან მუშაობა. თუმცა, სიტყვა „ადვილი“, როგორც უკვე ვთქვი, სრულად არ გამოხატავს ასეთი მუშაობის არსს.

უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა იგი წვრილმანებს, რომლებიც ადამიანს გარს ახვევია ცხოვრებაში (სერგო ზაქარიძესა და სესილია თაყაიშვილს საერთო სკოლა აქვთ. ან, იქნებ, მსგავსი ბუნება?). მახსოვს, თეატრალურ წრეებში

ხმები დაირხა:

– სერგო მეწაღეს თამაშობს, პოდა, მოითხოვა, რომ მისთვის ნამდვილი ხელსაწყოები, ფეხსაცმლის კალაპოტი და ტყავი მიეცათ. ახლა ლანჩებზე კაკუნსაც დაიწყებს!

თეატრშიც იცინოდნენ:

– რა ახირებული კაცია სერგო, რად უნდა ამდენი ხელსაწყო?!

მაგრამ სერგო არავის უგდებდა ყურს. ის თანდათან, ზუსტი დეტალების მეშვეობით „შეეზარდა“ მხატვრულ სახეს, მისი ცხოვრებით იყო გარემოცული, მის ყაიდაზე გადაეწყო. მეწაღის ჯიხურის კედლებზე ჟურნალიდან ამოჭრილი სურათები გააკრა, მუხლებს შორის კალაპოტი მოიქცია და მას მართლა, მთელი გულმოდგინებით ურტყამდა ჩაქურს... მეწაღის სახე ზუსტი, ცოცხალი და დამაჯერებელი გამოვიდა. ეს იყო ტიპური თბილისელი მეწაღე.

„ურმის“ რეპეტიციებზეც იგივე ხდებოდა. სპექტაკლი საკმაოდ პირობითად იყო გადაწყვეტილი, მაგრამ სერგო ყოფის პატარ-პატარა წერილმანებს ეძებდა. ის მოითხოვდა, რომ ეშონათ ნამდვილი ღვინის ღოჭი, ქვევრის საწმენდი საგანგებო სახეხი, საგანგებო ხუფი – ქვევრის დასახურად. მას საერთოდაც უყვარდა დეტალი, აქ კი ეს დეტალები მისთვის აუცილებელი იყო, როგორც ტრამპლინი უცნობ, პირობით სამყაროში ნახტომის გასაკეთებლად.

„მეფე ლირის“ რეპეტიციაზე მან სამი ხორბლის თავთავი მოიტანა და დიდხანს რაღაცას ფუსფუსებდა. ხორბლის თავთავები „ლირში“, გოგრიდან გაკეთებული ორშიმოდ „ურემში“, სიგარეტის კოლოფი „ანტიგონეში“, – ყველაფერი ეს სიცოცხლეს ანიჭებდა მის გმირებს, განუყოფელი იყო მათი ხასიათისა და ქცევისგან.

მისი უკანასკნელი რეპეტიცია. სერგოს ინიციატივით ჩვენ ვმუშაობდით პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაზე, „კოლმეურნის ქორწინება“. სერგოს ძალიან უნდოდა მანუჩარის როლის თამაში. იგი წარმოსახვაში ხედავდა თხელი ტანის, თითქმის გამჭვირვალე მოხუცს, ქართველ ღონ კიხოტს, რომელიც

ლამაზ, მისივე გამოგონილ მოგონებებში ცხოვრობდა. სერგოს უნდოდა, ამ მხატვრულ სახეში ჩაედო თავისი დამოკიდებულება უსუსური და სევდიანი სიბერის მიმართ – ადამიანი სადაცაა გამოემშვიდობება რეალურ ცხოვრებას. როდესაც მხატვარმა კოსტიუმების ესკიზები მოიტანა, სერგო ბავშვით ხარობდა...

ბოლო რეპეტიცია რადიკალური სევდიანი იყო. ჩანდა, რომ სერგო დაიღალა. უჩვეულოდ გადიოდა რეპეტიციას – ნელა, აუჩქარებლად, თითქოსდა, უყურადღებო იმას, რაც მის შიგნით ხდებოდა. რეპეტიციის ბოლოს უცებ თქვა: „დავიღალე, ეტყობა, ექიმი მართალია, რაღაც მარაგი გამომელია, უნდა დავისვენო“. მსგავსი სიტყვები არასოდეს გამოგია მისგან.

სალამოს თავისთან კაბინეტში დამიძახა და მითხრა, რომ იძულებულია, გაემგზავროს, უნდა დაისვენოს. მთხოვა, მისთვის მიმეცა პიესის ეგზემპლარი და იმ სიმღერის ნოტები, რომელიც უნდა შეესრულებინა.

– იქ ვიმუშავე, – მითხრა. ერთხანს გაჩუმდა და დაამატა: – თუ შევძლებ. – მერე მკითხა: – ხომ არ გინდა, კიდევ ერთხელ წავიმუშაოთ „ლირზე“? იქნებ, როგორმე, აუჩქარებლად მივუბრუნდეთ მას? ხელახლა დავდგათ ყველაფერი. მაშინ ხომ არ გამოგვივიდა ის, რაც გვინდოდა...

ამ სიტყვებმა გამოაოგნა. „ლირი“ – და თავიდან?! ეს ხომ იგივეა, რომ უზარმაზარი შენობა ააგო, დაანგრიო, დაშალო, ადგილი მოასუფთაო და მერე ყველაფერი თავიდან ააშენო...

და აი, ძალთა მარაგი ამოეწურა, სერგო აღარ არის. მხოლოდ საღვაც ჩვენს გვერდითაა მისი ჩრდილი.

ბევრისთვის მოულოდნელად, იგი, უცებ, პირველი სიდიდის ვარსკვლავად აკაშკაშდა. სულ უფრო ღვივდებოდა, მეტად და მეტად ანათებდა, ანათებდა, ბოლოს კი, ამ უზარმაზარ დაძაბულობას ველარ გაუძლო, აფეთქდა, აბრიალდა, ადამიანთა გულებში კაშკაშა კვალი დატოვა და მარადისობაში გადავიდა. მრავალფეროვანი ცხოვრებით იცხოვრა, მაგრამ თითქმის არასოდეს ყვებოდა წარსულზე: მას არც ეცალა და არც აინტერესებდა ამაზე საუბარი. როდესაც ადამიანს ბევრი სამომავლო გეგმა აქვს, ის იშვიათად იხედება უკან. სერგო

ზაქარიასე ისე წავიდა ხელოვნებიდან, რომ ვერც კი მოასწრო წარსულისკენ მოხედვა. მას ძალიან დაწვრილებით ჰქონდა დაგეგმილი „ხეალ“.

რეჟისორი – თავისუფალი შემოქმედია, როელსაც მხოლოდ სპექტაკლის დადგმა ეხება, მაგრამ მთავარი რეჟისორი – ესაა რთული მექანიზმის ხელმძღვანელი. მას აბსოლუტურად ყველაფერი ეხება. ესაა უზარმაზარი თეატრალური მექანიზმის ხელმძღვანელი. თითოეული ჭანჭიკი კარგად უნდა იცოს მორგებული, რათა მთელი დანადგარი ერთიანად ამუშავდეს. ჭანჭიკი კი უამრავია: ურთიერთობა დირექციასთან, რეპერტუარის პრობლემა, თეატრის მიმართულება და მისი სახე, მსახიობების ზრდისა და მათი დატვირთვის პრობლემა, ურთიერთობა დრამატურგებთან, საზოგადოებასთან, კრიტიკოსებთან და ა.შ. და ა.შ.

აღბათ, მთავარი რეჟისორის მუშაობის ყველაზე რთული რგოლი – რიგით რეჟისორებთან ურთიერთობაა. ეს კავშირი იშვიათადაა იდეალური. რამდენი უსიამოვნება ზდება ხოლმე დამდგმელებს შორის პიესების გადანაწილებისას, ხოლო, მსახიობებს შორის – როლების გადანაწილებისას. როგორი დაძაბული და სანერვიულოა მთავარი რეჟისორისთვის სპექტაკლის ჩაბარების მომენტი, წარუმატებელ სპექტაკლზე დამატებითი მუშაობის პერიოდზე ხომ საუბარიც არ ღირს. ამგვარ პერიოდებში უკიდურესად მწვავედება ხოლმე საერთო ატმოსფერო, ყველაფერზე პასუხისმგებელი კი მთავარი რეჟისორია.

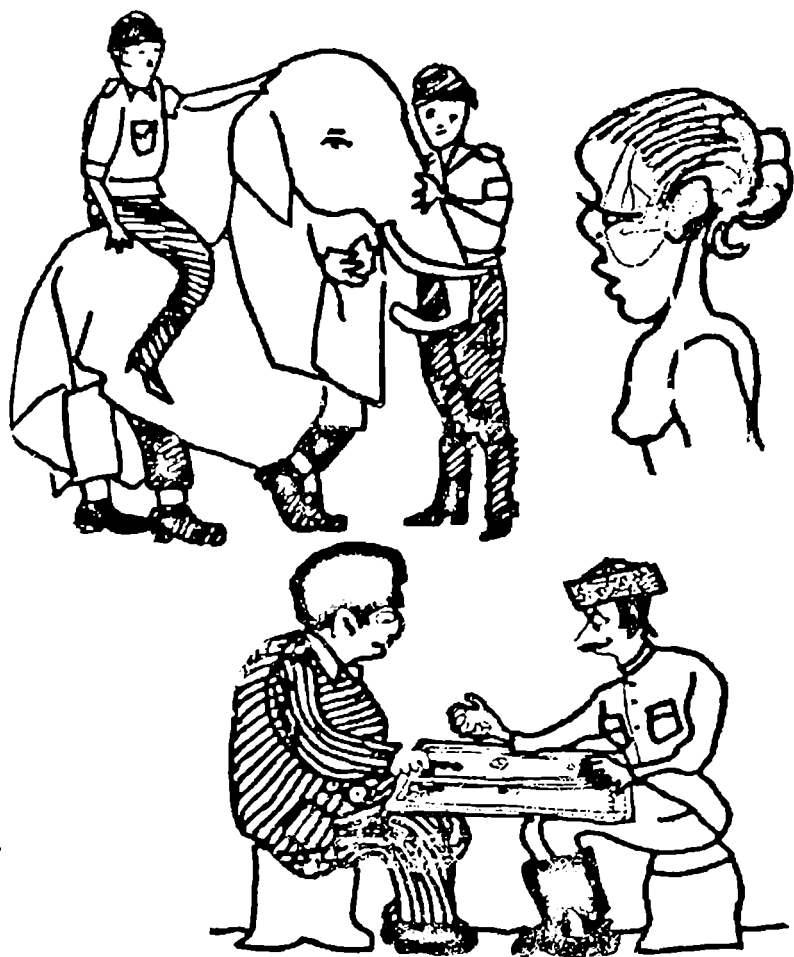
აი, მაგალითად, ავიღოთ ერთი სპექტაკლი – ის, ფორმის მხრივ, გონებამახვილურადაა გადაწყვეტილი, მაგრამ გაუგებარია, რისი თქმა სურს ამ ყველაფრით დამდგმელს. მეორე სპექტაკლში მსახიობები საინტერესოდ თამაშობენ, მაგრამ სართო ფორმა არ არის მოძებნილი. დამდგმელებს ერთ შემთხვევაშიც და

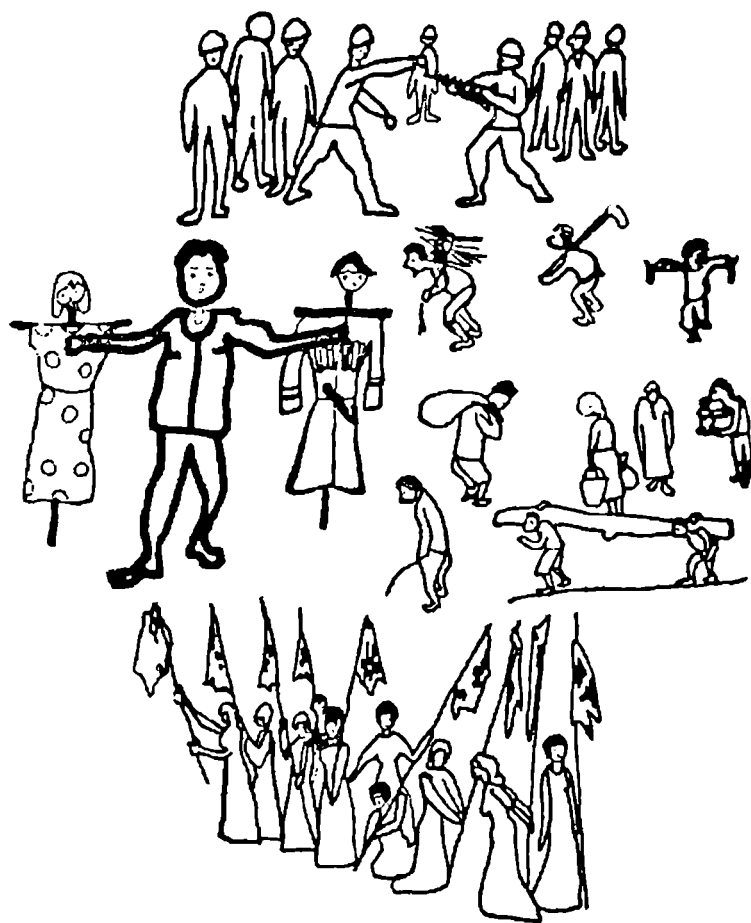
მეორეშიც მიაჩნიათ, რომ რაღაც ახალია ნაპოვნი, მხოლოდ საკუთარ მიღწევებს ზედავენ. მაგრამ როგორ უნდა შეინარჩუნო და განავითარო ეს ყველაფერი და თან შეასწორო ის, რისი მიღწევაც დამდგმელს არ ძალუძს?

მახსოვს, ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში როგორ მოვყევი „ხელმძღვანელობის აზრის“ „ტყვიათა ზუზუნში“. მაშინ ვდგამდი პიესას „ქარიშხლის წინ“. უწყვეტი რეპეტიციის შემდეგ მითხრეს, რომ ეს არაფრით არ ვარგა, ყველაფერი გადასაკეთებელია, სპექტაკლი დანაგვიანებულია სრულიად ზედმეტი, თუმცა ყოფითი, მაგრამ გაუგებარი ქმედებებით. მითხრეს, რომ სპექტაკლში აუცილებლად უნდა იყოს „ხალხის მასა“. მე კი ოცდახუთი პერსონაჟისთვის ისედაც უკვე ოცამდე კაცი მყავდა დამატებული. კიდევ მითხრეს, რომ ორი მუშის მიერ გარმონზე შესრულებული სიმღერა მუშათა დემონსტრაციით უნდა შეიცვალოს და ა.შ. იმ სურათებს, რითიც ყველაზე მეტად ვამაყობდი, ნაკუწებად აქცევდნენ, ამოკლებდნენ, ან, სულაც, აგდებდნენ. ეს იყო პირდაპირი ძალადობა, — მე სრულიად უცხო თეატრალურ ესთეტიკას მახვევდნენ თავს. მოხდა საწინააღმდეგო მხატვრულ ხედვათა შეჯახება.

ამგვარი სიტუაცია, ჩვეულებრივ, ცუდად მთავრდება ხოლმე: მსხვერპლი ხდება არა მარტო ახალგაზრდა რეჟისორი, რომელსაც „უსწორებენ“, არამედ ის, ვინც ვალდებულია, „გაასწოროს“. პირველი — უსამართლოდ დამცირებულად გრძნობს თავს, მთავარი რეჟისორი კი, რომელსაც ძალიან დიდი შრომის გაწევა უწევს (ზოგჯერ, პირდაპირი მნიშვნელობით, სპექტაკლის ახლიდან დადგმაც კი), ამ სრულიად უხალისო შრომისთვის ამჟამად მტრულ დამოკიდებულებას იძენს.

თუ გასწორებულმა სპექტაკლმა მაყურებლის თვალში წარმატება არ მოიპოვა, ბრალი, რა თქმა უნდა, მთავარ რეჟისორს ედება. თუკი სპექტაკლს, მოულოდნელად, ხმაურიანი წარმატება ხვდა წილად (რა არ ხდება ხოლმე თეატრში?!), მაშინ უკვე აღარავის ახსოვს, რომ სპექტაკლი, ფაქტობრივად, მთავარმა რეჟისორმა დადგა. ამგვარი სიტუაცია მაგონებს სცენას „სირანო დე ბერჟერაკიდან“, როდესაც ერთი ადამიანი თხზავს





ლექსებს, მეორე კი ამ ლექსებით გამოწვეულ ალტაცებას იღებს. პირიქითაც ხდება ხოლმე: რიგითი რეჟისორი დგამს, მთავარი რეჟისორი კი ერთი-ორ რეპეტიციაზე ოდნავ რაღაცას შეასწორებს და აფიშაზეც საკუთარ სახელსა და გვარს წერს. ასეც ხდება ხოლმე, ეს კი ყაჩაღობას წააგავს.

საერთოდ, ძალიან რთულია სხვისი სპექტაკლის შესწორება. რთულია, მიხედვით, როგორ და რით შეაერთო დაცალკეებული ნაწილები, როგორ შეავსო, როგორ განასრულო სხვისი ცუდად შეთხზული. ქმნადობის თავდაპირველ მომენტში შეცდომა იყო დაშვებული — ახლა მისი გამოსწორება დაგვიანებულია. თუმცა, ზოგჯერ ეს ხერხდება კიდევ. მაშინ რიგითი რეჟისორი იწყებს საკუთარი თავის და სხვების დარწმუნებას იმაში, რომ მას სპექტაკლში ზუსტად ასე ჰქონდა ყველაფერი და მთავარ რეჟისორს დიდი არაფერი გაუკეთებია.

რამდენი რეპეტიცია ჩამიტარებია ცხოვრების მანძილზე, როდესაც სხვის სპექტაკლებს ვასწორებდი, მსახიობურ სახეებში კორექტივი შემქონდა, ეხმარებოდი მაკეტის აგებაში, გადაწყვეტის პოვნაში... შეიძლება სისულელით მომდიოდა, მაგრამ ამ ყველაფერს ისე ვაკეთებდი, თითქოს, ჩემი სპექტაკლები იყო. საკუთარს სხვას ვაძლევდი, მსახიობების გატაცებას ვცდილობდი, ფაქტობრივად, სხვის მაგივრად ვდგამდი. რატომ ვაკეთებდი ამას? ალბათ, იმიტომ, რომ თავის დროზე იყვნენ ნიჭიერი ადამიანები, რომლებიც მეხმარებოდნენ და ამის დავიწყება არ შემიძლია. თუმცა, მე, სამწუხაროდ, გაცილებით ნაკლებს მეხმარებოდნენ და ყოველთვის ვგრძნობდი, როგორ მაკლდა ბრძენი ხელმძღვანელი, არადა, როგორ მინდოდა, მყოლოდა ის!

მხოლოდ იმიტომ კი არ ვდგამდი სხვის მაგივრად, რომ ვიღაცას გაჭირვებაში დავხმარებოდი. არა, უბრალოდ, ზოგჯერ მე ეს მსიამოვნებდა. გარედან ეჭვიანობას კი არ ვგრძნობდი, არამედ კეთილგანწყობას; შელახულ თავმოყვარეობას კი არა, არამედ შემოქმედებით ცნობისწადილს, ინტერესს — კარგია, როდესაც ვიღაცას ეხმარები! საინტერესოა, არეულ-დარეულ პარტიაში გაერკვიო. ალბათ, მსგავსი შეგრძნება ებადება,

მაგალითად, მიხეილ ტალს, როდესაც დამთავრებული პარტიის შემდეგ იწყებს მის ანალიზს. ესაა სიამოვნება, რომელსაც სახელი და დიდება არ მოაქვს. სხვათა შორის, სხვისი სპექტაკლის შესწორება — ზოგჯერ, ორი-სამი თვის მუშაობაა. უფრო ადვილია რაღაც შენი დადგა, ახალი.

ზოგჯერ ასეც ხდება ხოლმე, რომ მთავარი რეჟისორი და რიგითი რეჟისორი სრული შემოქმედებითი თანხმობით მუშაობენ და სამუშაოს „ჩემად“ და „შენად“ არ ყოფენ, წარმატებასაც და წარუმატებლობასაც ერთნაირად განიცდიან. ეს ურთიერთობის უკიდურესად იშვიათი და უბედნიერესი შემთხვევაა. მთელი ცხოვრება ვოცნებობდი მეგობრულ რეჟისორულ სამაქროზე (ხუთი-ექვსი კაცი), რომელიც ერთობლივად დადგამდა სპექტაკლს. რეჟისორები მუშაობენ და, ყოველ ჯერზე, ახლებურად ინაწილებენ ფუნქციებს, ერთობლივად აკეთებენ საერთო საინტერესო საქმეს, ხელსაც ერთად აწერენ, თუმცა, ყოველ ჯერზე, გამოყოფილი უნდა იყოს დამდგმელის სახელი და გვარი, ანუ ვინაობა ადამიანისა, რომელსაც სპექტაკლის ჩანაფიქრი და გადაწყვეტა ეკუთვნის. მთელი ცხოვრება ასეთ კავშირზე ვოცნებობდი, მაგრამ ამ ოცნების განხორციელება, ჯერჯერობით, ვერ მოვახერხე. თუმცა, ამის იმედს დღესაც არ ვკარგავ.

მე არ მყოლია თანამებრძოლი-რეჟისორები, რომელთა დახმარების იმედადაც ვიქნებოდი. როდესაც ჩვენი „შვიდკაცას“ შიგნით ურთიერთობები ფუჭდებოდა, — ინსტიტუტში, ახალგაზრდებთან გავრბოდი და ვცდილობდი, იქ მიმეღწია იმისთვის, რის გაკეთებასაც თეატრში ვერ ვახერხებდი.

„მე-11 აუდიტორიის თეატრი“. ეს ძალიან საინტერესო საინსტიტუტო წამოწყება იყო. გადაწყვეტილებაში მასწავლებლის, გ. ტოვსტონოგოვის კვალად, მსახიობები და რეჟისორები ერთ ჯგუფად, ერთ შემოქმედებით კოლექტივად გამეერთიანებინა

და ერთად აღმეზარდა ისინი. ყოველთვის მიტაცებდა ეს: — დავხმარებოდი ახალგაზრდას ნიჭის გაფურჩქვნაში, მისთვის ხელი წამეკრა, მიმეთითებინა იმ ბილიკზე, რომლითაც, ჩემი ფიქრით, უკეთესი იქნებოდა. რომ თავდაპირველად ევლო; მერვენიანა, როგორ დადიან, როგორ ლაპარაკობენ, როგორ განიცდიან. ხოლო, საითკენ უნდა წავიდეს, — ამას შემდგომ თავად განსაზღვრავს შემოქმედი. რა კარგად აქვს პლუტარქეს ნათქვამი: ბავშვის გონება — ჭურჭელი კი არ არის, რომელიც უნდა აავსო, არამედ ცეცხლია, რომელიც უნდა გააღვივო.

ექსპერიმენტმა თავისი შედეგი გამოიღო. ამ კურსზე კარგი სპექტაკლები დაიდგა. მაგრამ, ყველაზე მთავარია, რომ თეატრში კურსიდან მოხდნენ ნიჭიერი მსახიობები: ნანი ჩიქვინიძე, მარინე ჯანაშია, მანანა გამცემლიძე და სხვები. ამავე კურსზე ჩემთან ერთად პედაგოგად მუშაობდა ნიჭიერი რეჟისორი თემურ ჩხეიძე. ახლა ჩემ გვერდით უკვე ჩემი მეგობრების შვილები იყვნენ. ოდნავ მოგვიანებით, ჩემი მოწაფეების შვილებს ვასწავლიდი. საოცარი შეგრძნებაა — ირგვლივ ყველაფერი იცვლება, მე კი ბებერი ყვავივით ვუყურებ ამ ყველაფერს და ისევ იმ ჩემი ძველი საქმიანობით ვარ დაკავებული.

თბეს მცხოვრებლები ოიდიპოსთან მივიდნენ თხოვნით, რომ საშინელი სენისგან ეხსნა ისინი. მაქს რეინჰარდტი ძალიან საინტერესო გადაწყვეტას ქმნის: ოიდიპოსი და ზღვა მისკენ ვედრებით გაწვდილი ხელებისა. მიგნებაა.

კოტე მარჯანიშვილმა სპექტაკლში „მზის დაბნელება საქართველოში“ მოიფიქრა ძველი თბილისის ბაზარი — დეტალური, კოლორიტული მასობრივი სცენა. მიგნებაა. შეიძლება, დაესესხო კიდევ.

ცოცხალი მასობრივი სცენების მოფიქრების უნარი — ალბათ, ერთ-ერთი ურთულესი მხარეა რეჟისორული ხელოვნებისა. კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი, ა. ჩხარტიშვილი,

დ. ალექსიძე ქართულ თეატრში ვირტუოზულად ფლობდნენ ამ ხელოვნებას.

არაერთხელ მომიწია სტადიონებზე მრავალათასიანი ზეიმების, მასობრივი წარმოდგენების, ფესტივალების ხელმძღვანელობა. ამ სფეროში იდეების გამოხატვის თავისი, განსაკუთრებული საშუალებები არსებობს. აქ მთავარია ადამიანთა მასის, დროშების, მანქანების, ვერტმფრენების, საჰაერო ბუშტების მოძრაობა. რიტმი, მუსიკა, ფერი. მაგრამ უმთავრესი მაინც მასების მოძრაობაა. ასეთი ზეიმი უმაღლეს ორგანიზებულობას ითხოვს. აქ ხომ ათასობით „შემსრულებელი“, ცალკეული რგოლის ხელმძღვანელი – ასობით ადამიანია, ხოლო, გარკვეული მხატვრულობა ჩემი გამონაგონისა და მრავალფიგურიანი ნაწილების კარმონიის ხარჯზე იქმნება. ამგვარი წარმოდგენების სათავეში ყოველთვის იდგა შტაბი თავისი გასამხედროებული კავშირგაბმულობით. აწყობილი იყო ცალკეული ჯგუფების ძალიან რთული კოორდინაცია. ყოველ ჯერზე მეგონა, ფრონტს ვემთაურობდი.

შენიშნავ, რომ ცხოვრებაში სრულიად სხვა, საწინააღმდეგო თვითშეგრძნება მაქვს. ხალხის მასები, მწკრივები, აღლუმი, ხალხი ქუჩაში, მეტროში. ჩემთვის სამახსოვრო ადამიანთა შეჯგუფებები ომის დროს: უკან დახვევა, იერიში, მობილიზებულთა და ლაშქარში გაწვეულთა გაცილება, ევაკუაცია, სადგურები, სამხედრო ტყვეთა კოლონები, გადავსებული პოსპიტლები. ჩემი მშობლიური ქალაქი – ქუჩები, ბაზრები, ჩემი ბავშვობის დროინდელი ძველმანების ბაზარი, დაკრძალვები, ქორწილები... ხალხის გმირული, ყოფითი, მწუხარე, საზეიმო ცხოვრების სიხარულისა თუ დარდის ამ უკიდევანო ზღვაში მე – მუდამ ქვეშის მარცვალი ვარ მხოლოდ.

ეს თემა მალეღეებდა. პირველად ის მაშინ დაიბადა ჩემში, როდესაც საკრეჭი მანქანით ჩემს „კულულებს“ გადაუარეს, ასობით ჩემნაირთან ერთად სატვირთო ვაგონში ჩამსვეს და ჯარში წამიყვანეს. ეს იყო ომის წინ, რომელიც ეს-ესაა უნდა დაწყებულიყო. მაშინ პირველად ვიგრძენი თავი ხალხის უზარმაზარი მასის შიგნით და პირველად წამომეშალა თავში

ფიქრები იმის შესახებ, თუ რა არის ხალხი, ადამიანთა მასა, — ხან ორგანიზებული, ხან არაორგანიზებული, — თითქოსდა, თავის ნებაზე მიშვებული. ბრბო, დიდძალი ხალხი.

ყველაფერი ეს ძალიან საინტერესოა. ზოგჯერ ერთი ნიშანიც კმარა, მხოლოდ ერთი „არა!“ (ეს შეიძლება რომელიმე ანტიგონემ დაიყვიროს) — რომ წინანდელი წესრიგი დაირღვეს. ზოგჯერ კი ბევრნი ყვირიან „არას!“, მაგრამ არაფერი ირღვევა.

ერთხელ, რუსთაველის თეატრში, ამ მეტად საინტერესო პრობლემამ გამიტაცა და თეატრის მსახიობები თეატრალური ინსტიტუტის ჯგუფთან გავეერთიანე. ურთულეს ნაწარმოებს — შექსპირის „იულიუს კეისარს“ მოვკიდე ხელი. მომინდა, ახლიდან გამეაზრებინა პიესა და, თუ შესაძლებელი იქნებოდა, მასში ჩამედო ყველაფერი, რაც ამ წლების მანძილზე დამიგროვდა; გავრკეველიყავი ყველაფერში, რაც პრობლემის მრავალ და სხვადასხვაგვარ მხარეს შეადგენდა.

აი, მონტენის სიტყვები: „საკმარისად შორსმჭვრეტელი არ არის ადამიანი, რომელსაც მხოლოდ ის სურს, რომ მოიშოროს მისთვის ტანჯვა-წამების მომტანი რამ, ვინაიდან ბოროტს უცილობლად კეთილი როდი მოსდევს. ბოროტებას შეიძლება ახალი ბოროტება მოჰყვეს, თანაც უარესი, როგორც ეს კეისრის მკვლელებს მოუვიდათ, რომლებმაც რესპუბლიკას ისეთი დიდი უბედურება დაატეხეს თავს, რომ ინანეს კიდევ სახელმწიფო საქმეებში ჩარევა. იმ დროიდან მოყოლებული, ჩვენი საუკუნის ჩათვლით, მრავალჯერ გამოვრდა იგივე“. საინტერესო იყო, სპექტაკლში გამოგვეკვლია, თუ როგორ ჩაითრია პირადი მიზნებისთვის პოლიტიკოსთა მცირე ჯგუფმა ხალხი სისხლისმღვრელი სამოქალაქო ომის მორევში. ისინი საკუთარ თავსაც და სხვებსაც არწმუნებდნენ, რომ საზოგადოებრივ საქმეს აკეთებდნენ, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ ფიქრობდა არც სამშობლოზე და არც ხალხის კეთილდღეობაზე. ყველა მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობდა, იდეალისტი ბრუტუსის გარდა.

შექსპირის სიტყვებით ჩემებურად უნდა მეამბნა ცხოვრებაზე, უბრალო ხალხსა და პოლიტიკანებზე.

ჩვენთან, რუსთაველის თეატრში, როდესაც განსაკუთრებით საინტერესო სპექტაკლი მიდიოდა, კულისებთან, ჩვეულებრივ, სცენის მუშები გროვდებოდნენ ხოლმე და დიდი გულისყურით ადევნებდნენ თვალყურს იმას, რაც ფიცარნაზე ხდებოდა. ამ თეატრისთვის თავდადებულმა ადამიანებმა შესანიშნავად იცოდნენ ყველაფერი, რაც კონკრეტულ სპექტაკლს ეხებოდა. შეეძლოთ მსახიობისთვის ნებისმიერი რეპლიკა ეკარნახათ, ისინი მსახიობების თამაშის პირველი შემფასებლები იყვნენ. ამ ადამიანების მიხედვით ეამოწმებდით პირველ რეაქციას ჩვენს ნამუშევარზე და იმასაც, იელიდა თუ არა მაყურებელი სპექტაკლზე.

გამახსენდა ეს და გავიფიქრე: იქნებ, სწორედ აქ არის სპექტაკლის გადაწყვეტის გასაღები? იქნებ, სცენის მუშები, რომლებიც წარმოდგენას ამზადებენ, შემდეგ კი თვალყურს ადევნებენ მას, სცენაზე მომხდარმა მოვლენებმა ისე გაიტაცოს, რომ შეუმჩნეველად თვითონაც ჩაერთონ მოქმედებაში და „რომის პლების“ სახით მიიღონ მონაწილეობა? ხოლო, როცა სპექტაკლი დამთავრდება, ისინი გამოერკვევიან და რაღაც ახალს გაიგებენ საკუთარ თავზე ან ისტორიაზე, თანამედროვე სამყაროზე ანდა დიდი ხნის გარდასულ დღეებზე.

და აი, ჩვენს წინაშეა სცენა, მასზე კი — საფეხურებიანი ფიცარნაგი. წარმოდგენის სამზადისია. დღეს აქ მსახიობები ტრაგედიას გაითამაშებენ, მანამდე კი სცენის მუშები, ჩამცმელები, რეკვიზიტორები ამზადებენ ყველაფერს, რაც საჭირო და აუცილებელია. დამლაგებელი ქალი იატაკს გვის, ორი ქალი წინა სპექტაკლზე გახეულ ფარდას აკერებს. გამნათებლები რამაზე დგამენ „ნავთის ფარნებს“, როგორც ეს ძველ თეატრში ხდებოდა ხოლმე. შემოაქვთ ფარები და შუბები. შემოაგორებენ ხის თალებს. რა თქმა უნდა, ეს არაა რომის გიგანტური ტრიამფალური თალები, მაგრამ თეატრიც ხომ მთლად ზუსტი ცხოვრება არ არის — მხოლოდ მოდელია მისი. ამ მოდელს ფიქრისა და განსჯისთვის ქმნიან, რათა გვერდიდან შეხედონ, თუ როგორ არის ცხოვრება მოწყობილი.

ვიდრე სპექტაკლის სამზადისი მიდის, ყველაფერი ეს

ჭინჭველების აფუთფუთებულ ბუდეს წააგავს. ვილაც მუშა მღერის იმაზე, თუ რა მშვენიერია, რომ თეატრი ყოველ საღამოს ცოცხლდება და თითოეულ მსახიობს, ისევე, როგორც ცხოვრებაში ყველა ადამიანს, თავისი როლი აქვს. ამ როლებს ადამიანები სიკვდილამდე თამაშობენ.

საიდანაც რეჟისორის თანაშემწე ჩნდება უშველებელი სათვალთ. ხელში პიესის ძეგლი, დაფლეთილი ეგზემპლარი უჭირავს, რომლის ფურცლები საცაა დაიშლება. როგორც ჩანს, ეს პიესა ძალიან ბევრჯერ უთამაშიათ. რეჟისორის თანაშემწე ზანზალაკს ააწკრიალებს და ყველას აფრთხილებს, რომ სპექტაკლი იწყება.

დასაწყისი. კეისარს ელოდებიან. იგი მოედნის გაელით სტადიონზე უნდა მობრძანდეს, სადაც სპორტული შეჯიბრებების გამართვაა განზრახული. ქუჩები გადაკეტილია – ყველგან თოკებია გაბმული. ერთ მხარეს წესრიგის დამცველნი დგანან, მეორე მხარეს კი ხალხი დგას, რომის პლებსი. ისინი სამუშაოს, ცხოვრებას მოწყვეტეს, აქ მორეკეს და მოცდა აიძულეს. უკვე საათიც იქნება და ორიც, რაც ელოდებიან. თუკი ბრბოდან ვინმე უკმაყოფილებას გამოხატავს, კარგა გვარიანად დაუცაცხანებენ.

სამთავრობო კულუარებში კი თავისი, მღელვარე ცხოვრება მიდის. ყველას აერთიანებს ლიდერის ანუ კეისარის განადგურების სურვილი. იქნებ, შეთქმულები უბრალოდ ნახევრად ჩაბნელებულ ტავერნაში სხედან, აუჩქარებლად ღვინოს აგემოვნებენ და საუბრობენ, ერთმანეთს არწმუნებენ, რომ შიში უნდა დაძლიონ, დაშვებულ ზღვარს გადააბიჯონ. ცდილობენ, ბრუტუსი დაითანხმონ, რომ მან დემოკრატიის გულისთვის გმირობა ჩაიდინოს.

ამგვარია პაიკებისა და წამყვან ფიგურათა პირველი მდგომარეობა.

მდგომარეობა მეორე: *ალტაცებული, მოზიჟე* ბრბო. ხალხი ყვირის – „დიდება“, „დიდება“, „დიდება“ და კეისარს ფერხთით წითელ მიხაკებს ესვრიან. სისხლიანი ტრგედიის მომასწავებელი მიხაკები წითელი წვიმის წვეთებად ეცემიან მოედანზე. ამ

პომპეზურ თაყვანისცემაში არის რაღაც აბსურდულიც და, იმავდროულად, ჭეკა-ქუხილის მომასწავებელიც. ხალხი მხოლოდ იმიტომ უკრავს ტაშს, რომ ეს ვილაციის მიერ დადგენილი რიტუალია. არავინ იცის, როდის უნდა დამთავრდეს იგი.

და უცებ, წვიმამ დაუშვა. კოკისპირული წვიმა — მხიარული, ბუნებრივი, გაზაფხულის წვიმა. წვიმის დროს კი რიტუალები თავისთავად უქმდება. ადამიანები გარბიან, ილიმებიან, ხეებს აფარებენ თავს, იცინიან. ბიჭებს სიამოვნებით გადაჰყავთ გოგონები ნიაღვრებად მოვარდნილ წყალზე. მირბიან ხელოსნები, მონები, სენატორები, ჯარისკაცები, პატრიციელი ქალები, პეტერები. წვიმაში ყველა თანაბარი ხდება. გარბის **უდარდელო** ბრბო, რომელმაც რიგიანად არაფერი იცის სახელმწიფო საქმეებზე.

მასობრივი სცენა ცალკეული, ზუსტად დამუშავებული ეპიზოდებისგან შედგება, როგორც მოზაიკა — ცალკეული კენჭებისგან.

სალამოს, მთელი დღის შრომა-გარჯის შემდეგ, ხალხი **ისვენებს**. პიესაში ეს სცენა არ არის, მე მოვიფიქრე, ნიგი სცენური მოზაიკისთვის მჭირდება, დე, მომიტევეს ეს დიდმა ავტორმა.

ვილაც ბავშვს აძინებს და ივენანას უმღერის; ვილაც ჩუმად კენესის ძილში; ცოლ-ქმარს გულში ჩაუკრავთ ერთმანეთი; ღამის დარაჯს ეყვინთება. ხალხი ისვენებს და არაფერი უწყის, თუ რა ცვლილებები ელოდება ხვალ.

დილით ვილაცამ ვილაცას ჩურჩულით გადასცა, რომ ზედა ფენებში ყველაფერი მთლად რიგზე არ არის. ამბავი მთელ ქვეყანას მოედო. ხალხი აღელდა — ერთბაშად კი არა, თანდათან. თავიანთი საქმეები მიაგდეს და რამე რომ შეეტყოთ, მოედნისკენ, ფორუმისკენ გამოემართნენ. სადღაც წამიკითხავს, რომ რომაელ ხელოსნებს ფორუმზე უყვარდათ ხეტიალი, — იქ პოლიტიკაზე ჭორაობდნენ, უკანასკნელ ამბებს განიხილავდნენ.

ბრბოში ენაჭარტალა ჭორიკნები დამერებიან, ხალხში შფოთს ნერგავენ, მის განწყობაზე ზემოქმედებენ. ხალხი მათ ყურს

უგდებს იმიტომ, რომ ეშინია, მოტყუებული არ დარჩეს, რაიმე ხათაბალაში არ გაებას. ეს კეისარი, შეიძლება, მთლად კარგიც არ არის, მაგრამ სხვა მასზე უარესი შეიძლება აღმოჩნდეს. აქ ხალხი *გაფაციკებულია, აღოფებული, დაძაბული.*

და, აი, კეისარიც გამოჩნდა სენატორების თანხლებით. ყველაზე წინ — ბრუტუსია. ხალხი კეისარს მისცვივდება. კეისარი გაივლის, სენატში კი მისი მკვლელები გაჰყვებიან. აქ შეიძლება გავიხსენოთ იმ დღის აღწერა, როდესაც დალასში ჯონ კენედი მოკლეს. ქუჩები ხალხით იყო გაჭედილი, პოლიციელები ნერვიულობდნენ, აქეთ-იქით დარბოდნენ, ყველა პრეზიდენტთან შესახვედრად ემზადებოდა. ემზადებოდა მკვლელებიც.

რომში კი, პლუტარქეს აღწერით, იმ დღეებში ათასგვარი სასწაული და საკვირველი ამბები ხდება ქუჩებში. აი, მორბის უცნაურად აჩაჩულ-დაჩაჩული, ფეხშიშველი, შემოიღილი ქალი. ის ხან მღერის, ხან კენესის (როგორც ის საბრალო სომეხი ქალი, რომელიც ჩემს ქალაქში ეზო-ეზო დადიოდა და გამგძირავი ხმით გაჰკიოდა სიმღერებს. ამბობდნენ, კონსერვატორია ჰქონია დამთავრებული, მაგრამ მერე გაგიჟებულა).

ხალხი მოთმინებით ელოდება, რა მოხდება. სენატის სხდომაზე კი, ამ დროს, დიდ კეისარს ყელი გამოჭრეს. აი, ასე, ადგნენ და ყელი გამოჭრეს. იგი დიდხანს უწევდა წინააღმდეგობას, უკანასკნელი მოძრაობით მოსასხამი აიფარა სახეზე, რომ არ დაესახიჩრებინათ, რომ მკვდარსაც კი სილიადე შეენარჩუნებინა.

მომლოდინე ბრბო გაირინდა, მიყურდა. მხოლოდ ერთხელ შეტოკდა ძლიერ, როდესაც შენობიდან ვიღაც გამოვარდა და სირბილით გადაჭრა ფორუმი. ამ დროს კი გარეწარმა კასკამ, სწორედ იმან, ასე რომ ელაქუცებოდა კეისარს, ხანჯალი ჩასცა მას. ბრბოს ენა ჩაუვარდა, დაჟინდა, იგრძნო, რომ რაღაც გამოუსწორებელი მოხდა.

პომპეის პორტიკში, მაღალი ქანდაკების კვარცხლბეკთან წევს კეისარი — ჩვეულებრივი მკვდარი, ირგვლივ კი მისი მკვლელები დგანან. თავიდან გაოგნდნენ, გაშეშდნენ, მერე ერთმანეთს მისცვივდნენ, გეგონებოდა, დღესასწაულიაო —

ისე ულოცავდნენ და ეხვეოდნენ ერთმანეთს. როგორც იქნა, მოესწრნენ, ტირანი აღარ არის! რასაც მინდა, იმას გააკეთებ...

ეს თავისუფლების ორგიაც დამთავრდა. პაუზა. ხალხმა ჯერ არაფერი იცის გარკვევით. არც სენატორებმა იციან, შემდგომ რა ქნან, როგორ მოიქცნენ. ერთგვარი საყოველთაო პაუზაა მთავრობის გარეშე. რაღაც გადაწყვეტილებებია მისაღები. ვიღაცამ ხომ უნდა დაიკავოს წინამძღოლის ადგილი და ხალხსაც ხომ რაღაც უნდა უთხრან. ყველა ბრუტუსს მისჩერებია. ელოდებიან. როგორც იქნა, ბრუტუსი გამოდის ხალხთან.

ხალხი დასისხლიანებული ხელების დანახვაზე შეძრწუნდება, უკან დაიხვეს. ზოგი გაიქცევა – ერთმანეთს ეჯახებიან, ვიღაც დაეცემა.

სხვები სენატორების გვერდით მღუმარედ ღვანან. მათ ეს თამაში არ მოსწონთ. ყველაფერს საზღვარი აქვს, რა საჭირო იყო მოკვლა? ახალი მმართველი უარესი რომ აღმოჩნდეს?

ამ მღუმარედ მღგომთ მივარდებიან სენატორები: „ძმებო, მეგობრებო, ჩვენ ეს თქვენი გულისთვის გააკეთეთ, თქვენ – ჩვენი საზრუნავი ხართ, თქვენ – საზოგადოების საფუძველი ხართ!“

მხრებზე მეგობრულად ურტყამენ ხელს, უხსნიან, არწმუნებენ. ბრუტუსი შთაგონებით ამტკიცებს, რომ კეისრის სიკვდილი აუცილებელია რესპუბლიკისთვის. ანტონიუსმაც დაიწყო აგიტაცია. ბრბო ხან ერთს ეცემა ყვირილით, ხან მეორეს: „ბრუტუსი იყოს კეისარი, დიდება ბრუტუსს!“, მერე კი: – „მაშინ, ანტონიუსი იყოს კეისარი!“ ბრბო მიჩვეულია იმას, რომ კეისარი აუცილებლად უნდა იყოს. ვიღაც ხომ უნდა იყოს კეისარი, აბა, სხვაგვარად როგორ შეიძლება?!

ამ სცენებზე მუშაობის დროს საკმაოდ რთული იყო, ბრუტუსისა და ანტონიუსის როლების შემსრულებელი მსახიობებისგან (ეროსი მანჯგალაძე და ედიშერ მაღალაშვილი) მიმედღია, რომ მათი საუბარი დამაჯერებელი ყოფილიყო; რომ მაყურებელიც კი, ყოველ ჯერზე, მათ არგუმენტებზე

დაფიქრებულები. ორივე პრეტენდენტის მიმართვა ხალხისადმი უკიდურესად გადამღები, მომწუსხველი უნდა ყოფილიყო. აქ არაფრის თამაში არ შეიძლება, ნამდვილად უნდა იყო გატაცებული საკუთარი იდეებით, მერე კი სხვების, მრავალთა და მრავალთა გატაცება უნდა შეძლო. ძლიერი პიროვნებები ზემოქმედებენ ბრბოზე, რომელიც სრულიად განსხვავებული ადამიანებისგან შედგება და იმორჩილებენ მას.

გადატრიალების შემდეგ, როდესაც ვნებათაღელვა რამდენადმე ჩაცხრა, ხალხი, ჩვეულებისამებრ, განდევნეს ფორუმიდან.

სენატში კი, ახალი შუღლი და ქიშპობა დაიწყო. ყველაფერი საშინელებით — ომით დამთავრდა. „რომისთვის!“ იწყება *მოძილეზაცია*. ხალხს ერთ დიდ ლაშქარში მოუყრიან თავს და აიარალებენ. თავზე რკინის ჩაჩქანებს ჩამოაფხატავენ, ხელში იარაღს შეაჩეჩებენ. ეს — *მოძილეზებული* ბრბოა.

იწყება სამხედრო წვრთნა. ადამიანებს *წვრთნა*, მხოლოდ ბრძანებების მოსმენას აჩვენებენ: „ზურგი-სა-კენ! სირ-ბი-ლით! ნაბიჯით ი-არ!“ და აი, თანდათან ჩნდება ახალი წესრიგი — წყობა, ბრძანებას დამორჩილებული რიტმული ნაბიჯი, ურთიერთობები. ახალწვეულთა ბრბო — სასაკლავოსთვის გამიზნული ხორცი. ახალწვეულები მიჰყავთ. მხოლოდ გამცილებელ ქალთა ჯგუფი რჩება.

შემდეგ — ბრძოლა. ადამიანები *ერთმანეთს კლავენ* — თავში ჩარტყმით არეტიანებენ, ჭრიან, აბრმავებენ, ახრჩობენ, ნაკუწ-ნაკუწ გლეჯენ, ფატრავენ, ძარცვავენ, გზადაგზა აუპატიურებენ. ეს — *გამსჯელებული* ბრბოა. მასობრივი მკვლელობა სენატის ანუ რამდენიმე ადამიანის დადგენილებით ხდება. რისთვისაც ადამიანებს მშვიდობიანობის დროს ხვრეტენ, იმისთვისვე აჯილდოვებენ ომიანობის პერიოდში.

ხორცსაკები მანქანა, ომის კომმარა. სცენაზე ოცი-ოცდახუთი კაცი იმყოფება. თითოეულ მსახიობს ბრძოლის დაწყებიდან მის დამთავრებამდე ქცევის საკუთარი ხაზი აქვს, ყველაფერი ერთად — ასობით ეპიზოდია, რომელიც ერთდროულად მიმდინარეობს. სხვათა შორის, თითოეული

ხაზის რეპეტიცია ცალკე, დეტალურად და აუქჩარებლად უნდა გავიაროთ. თითოეული ეპიზოდი საინტერესო უნდა იყოს, ეფექტური, მერე კი, თითქოსდა, უნდა ჩაიკარგოს საერთო ჰარმონიულ სურათში. თუმცა, ომში არანაირი ჰარმონია არ შეიძლება არსებობდეს.

რა არის ომი? ეს რაღაც სიმახინჯებაუნების საწინააღმდეგო მოვლენა. ეს პათოლოგიაა, ამაზრზენი რამ. ორივე მხარე ერთსა და იმავე ლოზუნგებს გაჰყვირის: „გაუმარჯოს რომს!“ და ეს საბოლოოდ უაზრობად აქცევს ყველაფერს.

მოედანი-ფიცარნაგი რომაელების ცხედრებითაა დაფარული. ბევრია დაჭრილიც. ახლგაზრდა ჯარისკაცი წამოდგომას ცდილობს, ვერ შეძლო, წაიქცა, კვნესა აღმოხდა და სამუდამოდ დადუმდა.

ბრძოლა დამთავრდა. შაოსანი ქალები გზა-გზა დაეხეტებიან, თავისიანებსა თუ სხვებს დასტირიან. ესაა — *დამტარებელი* ბრბო.

ბრუტუსი წაქცეულ ჯვარზე წევს; რომში ასეთ ჯვრებზე მონებს აკრავდნენ. საბრალო, მოტყუებული ბრუტუსი, იგი შეცდა, უპატიოსნო თამაშში ჩაება. მის ირგვლივ ბრბო დგას, იგივე ბრბო, სპექტაკლის დასაწყისში კეისრის ზეიმს რომ ეგებებოდა. ვიღაც ისევ გაჰყვირის იმ ძველ ლოზუნგებს. ბრბო — ფიცარნაგს მიღმაა, ის დაიღალა და უკვე აღარაღის უყურებს. ვიღაც უაზროდ იმეორებს: „დიდება“, „დიდება“, „დიდება...“ სხვები უხმოდ დგანან. ესაა ხალხი, როცა ის *მეზმარებს*.

მე რომ შემძლებოდა, მთავარი შემსრულებლებისგან მიმეღწია — შექსპირისეული ტექსტის წარმოთქმისას სრულიად განთავისუფლებულიყვნენ თეატრალური პათეტიკისაგან, ხოლო, მასობრივი სცენების შემსრულებლებისგან მიმეღწია, რომ მათ დაუღალავად, დაუცხრომლად შეესრულებინათ „არამომგებიანი“ როლები, — მაშინ ყველაფერი რიგზე იქნებოდა. ახლა ვაცნობიერებ, რომ ორივე დასახელებული ამოცანა — ურთულესი ამოცანებია თანამედროვე თეატრში. ჩვენ მხოლოდ ნაწილობრივ შევასრულეთ ისინი. და, სიმართლე რომ გითხრათ, აღარც მაქვს სურვილი, ამგვარ საქმეებს მოვეჭიდო. ამას

განსაკუთრებული ძალა სჭირდება.

სპექტაკლი ბოლომდე არ გამოვიდა ისეთი, როგორიც ჩაფიქრებული მქონდა. მაგრამ, მასობრივი სცენები, საერთო გამოხმაურებით, რიგიანი დამაჯერებელი გამოვიდა — ეპიზოდების მიხედვით დეტალურად დამუშავებული და განვითარებაში წარმოდგენილი ხალხის ცხოვრება. სპექტაკლის კულმინაცია ხუთწუთიანი „ხორცსაკეპის“ ეპიზოდი იყო.

ერთხელ, მუშაობით ძალიან დაღლილმა გადავწყვიტე, ცოტათი დამესვენა, გული გადამეყოლებინა და გავემგზავრე ქალაქში, სადაც ოდესღაც სპექტაკლი დავდგი. ეს ქალაქი განთქმული იყო თავისი თეატრით. მგზავრობა დიდი ხანია მქონდა ჩაფიქრებული იმიტომ, რომ ძალიან მინდოდა, კიდევ ერთხელ შევხვედროდი იმ შესანიშნავ თეატრალურ თანამეგობრობას, რომელიც ყოველთვის აღმიძრავდა შურსა და პატივისცემას. ერთხელ კი, ჩემთვის ესოდენ სასიამოვნოდ მეც ჩამრთო თავის რიგებში, თავის ფრთებქვეშ შემეფარა. ხშირად ვუყვებოდი ჩემს მოწაფეებს ამის შესახებ. ვუყვებოდი, რა კარგია მათთან ერთად ყოფნა, როგორ უგებენ იქ ერთმანეთს, როგორ მიაღწიეს პოპულარობასა და სახელს. რეჟისორი მსახიობებისთვის ერთადერთი ავტორიტეტი იყო. მახსოვს, რა ხალისიანად აღნიშნეს ერთხელ მისი დაბადების დღე თეატრში: თავიანთი ოსტატი ბუტაფორულ სამეფო ტახტზე დასვეს, სიყვარული აუხსნეს და ვინაიდან ის არ ატარებდა ჰალსტუხს, ყველა მსახიობმა მამაკაცმა ერთბაშად მოიხსნა ჰალსტუხი და ზედ დააყარა. ეს ყველაფერი ძალიან ეფექტური, სასაცილო და სასიამოვნო იყო.

და აი, თხუთმეტი წლის შემდეგ ჩამოვედი ამ ქალაქში. ირგვლივ სულ სხვანაირი გამხდარა ყველაფერი. ვხედავდი მსახიობების თვალებს, ეუსმენდი მათ სიტყვებს და დაჯერება არ მინდოდა. ყველა ერთად გაგიჟდა, თუ რა ხდება? სულ

დამავიწყდა ჩემი თავიც და ჩემი მსახიობებიც, ზოგი რამ მხოლოდ მოგვიანებით გავიაზრე. მაშინ კი შიშით ვაქტერდებოდი ნაცნობ, მაგრამ შეცვლილ სახეებს და ყოვლად უცნაურ სიტყვებს ვისმენდი. ყველა რეჟისორს უჩიოდა.

ერთ დროს თავის ხელმძღვანელში შეყვარებული, მისი ნიჭის თაყვანისმცემელი მსახიობები ახლა, როგორც შევატყვე, მის სპექტაკლებსა და იდეებს ეჭვქვეშ აყენებდნენ; სწორედ იმ სპექტაკლებს, რომლებიც მათ სახელს უხვეჭდა, სწორედ იმ იდეებს, რომლებიც ერთ ადგილას კი არ იყვნენ გაყინულნი, არამედ საინტერესოდ და სწრაფად ვითარდებოდნენ. ასე რომ, ჩვენ ამ მოძრაობას თბილისშიც ვგრძნობდით. ახლა კი, ამის შესახებ მიყვებოდნენ, როგორც რაღაც აზიერებაზე, რაღაცაზე, სრულებით არასაჭიროსა და ზედმეტი შფოთვის მომტანზე. როდესაც მსახიობებმა რეჟისორისგან ფაქტობრივად ყველაფერი მიიღეს — გამოცდილება, სკოლა, წარმატება, — ისინი მის მიმართ შეუწყნარებელნი გახდნენ და უკვე ვეღარ მაღაუდნენ ამას. რაში არ სდებდნენ ბრალს თავიანთ ოსტატს! იმაშიც, რომ ის თეატრში „უცხო“ მსახიობებს იწვევდა, იმაშიც, რომ თანხმდებოდა კინოსა და ტელევიზიის დადგმებზე ისე, რომ საჭიროდ არ მიაჩნდა, „თავისიანებიც“ თან წაეყვანა. და აი, აქ ყველაზე აბსურდული რამ დავინახე: მათ ეგონათ, რომ თავიანთ მასწავლებელს გადაუსწრეს! მისი უკმაყოფილება (ის კი ხშირად იყო ხოლმე უკმაყოფილო) აკვიატებად ეჩვენებოდათ, მისი მოთხოვნების არსს არ უღრმავდებოდნენ, მხოლოდ მის ინტონაციებზე მსჯელობდნენ და გაუთავებლად ამაზე ლაპარაკობდნენ. იმის ნაცვლად, რომ საკუთარ უსიამოვნებებს — რომლებიც ასე მღრღნიდნენ შიგნიდან, მოვწყდომოდი, იმ ადამიანთა წრეში მოვხვდი, ყველაზე ნაკლებად რომ იყვნენ დაკავებულნი დიდი პროფესიული თუ, საზოგადოდ, შემოქმედებითი პრობლემებით. ღმერთო ჩემო! რა დაწვრილმანებული, დამცრობილი და მოსაწყენი იყო ეს ყველაფერი! ვიღაც საერთოდ არ ესალმებოდა რეჟისორს და ამაზე ისე მიყვებოდა, როგორც გამორჩეულ სცენურ წარმატებაზე ყვებიან ხოლმე. საინტერესო ცხოვრება, სადაც

ყველანი გაერთიანებულნი იყვნენ უმშვენიერესი კავშირით, რომელიც ყველას ამკობდა, ასხივოსნებდა, რაღაცნაირად აღამაღლებდა, — ეს კულისებს მიღმა ცხოვრება შეიცვალა რაღაცით, რაც ავადმყოფურად მოქმედებდა ადამიანის სულსა და ნერვებზე.

მსახიობებმა პოპულარობა მოიპოვეს. და მათ ცნობიერებაში რაღაც იძრა, — ისინი თავიანთი მასწავლებლისგან მორჩილებასა და ერთგულ სამსახურს მოითხოვდნენ. მასწავლებელს მხოლოდ მათთვის უნდა ემსახურა და სხვა არავისთვის. სწორედ რომ ემსახურა. ახალი გზების ძებნა არ უნდა დაეწყო, არა, ეს მათ სრულებითაც არ აინტერესებდათ, ნაპოვნი სავსებით საკმარისად მიაჩნდათ. რისთვის იყო საკმარისი? — წარმატების ტალღაზე მოსაქცევად. კი მაგრამ, რაში ხედავდნენ ისინი წარმატებას? იმაში, რომ მათ კინოში იღებდნენ, შემოქმედებით საღამოებზე იწვევდნენ, ინტერვიუებს ართმევდნენ. არადა, მე ხომ მახსოვს მათი პირველი წარმატებების შინაარსი, სწორედ იმ წარმატებებისა, რომლებზეც მრავალნი სწავლობდნენ. მათ სწორედ შინაარსი დაევიწყდათ, მაღალი აზრი იმისა, რასაც აკეთებდნენ.

ამგვარ ატმოსფეროში უცნაური, სრულიად დაუჯერებელი სიტუაციები წარმოიქმნა. მაგალითად, ერთ-ერთმა მსახიობმა, რომელიც რეჟისურისკენ ისწრაფოდა, დამოუკიდებლად დადგა სპექტაკლი. სპექტაკლი იმდენად არ გამოვიდა, რომ მისი გამოშვებაც კი არ უნდოდათ. მასწავლებელს შეეცოდა თავისი მოწაფე (რაც უნდა იყოს, ერთხანს ისინი მეგობრები, თანამოაზრეები იყვნენ) და ორი თვე სხვისი ოპუსის გადაკეთებას მოანდომა. წარუმატებელმა „რეჟისორმა“ ეს შეიფერა, ჩვეულებრივად აღიქვა, ისე, ვითომც ეკუთვნოდა, მშვიდად მიიღო ის, რასაც აძლევდნენ და მისთვის ეს არანაირი გაკვეთილის მიმცემი არ აღმოჩნდა.

შინ დაბრუნებულმა საკუთარ თავს ეკითხე: კი, მაგრამ ასე რატომ ველოდებით სხვებისგან მაღლობას და ასე რატომ გეწყინს, როდესაც ამ მაღლობას არ გვეუბნებიან? არა, არ შეიძლება, ამ ყოფით ფსიქოლოგიაზე უფრო მაღლა უნდა

დადგეს, ის უვარგისია შემოქმედებისთვის. აქ სულ სხვა საზომი უნდა იყოს „მადლიერებისა“ და ბევრი სხვა რამისაც. უსაფუძვლო პრეტენზიების, მსახიობური ამპარტაუნობისა და, რაც მთავარია, საკუთარი თავის მიმართ ზისტი უნდა იყო. ძალიან ფხიზლად უნდა ადევნო თვალყური საკუთარ თავსაც და ყველას, ვისაც ახლობლად მიიჩნევ. უნდა, უნდა, უნდა...

ცნობილი რეჟისორიც შეიცვალა. წინათ მხიარული იყო, თითქოს, წინ მიაქროლებდა რაღაც. ახლა კი „ჩხვლეტია“ ხასიათი გაუხდა და დაღლილი ჩანდა. პატარა წვრილმანიც კი საკმარისი იყო მისთვის, რომ გააფთრებაჲდე მისულიყო. მინდოდა, რომ მას მსახიობებთან რაღაცნაირად „დახურულად“, მოკლედ, მბრძანებლური კილოთი ელაპარაკა (ოპ, რა კარგად ფლობდა ამ ყველაფერს ჩემი პირველი მასწავლებელი!), ის კი წინანდებურად გახსნილი იყო, ოღონდ, აღარ იყო მხიარული, ნაცვლად ამისა, ავადმყოფურად მგრძნობიარე გახდა. ვუსმენდი მის მონათხრობს და ვცდილობდი, ობიექტური ვყოფილიყავი. მაგრამ ხუთი წუთის შემდეგ ჩემი სიმშვიდისგანაც აღარაფერი დარჩა. ვიგრძენი, რომ მთელ ამ ამბავში რაღაც პირადად, ძალიან სიღრმისეულად მხედებოდა გულზე, და უცებ, ყველაფერი ისეთი ნათელი გახდა, როგორც იშვიათ წუთებში ხდება ხოლმე. მივხვდი: ჩემი მეგობარი რეჟისორი ფიქრობდა, რომ მხოლოდ მას დაემართა ეს ყველაფერი და ამიტომაც განიცდიდა ასე განსაკუთრებით. მე კი, გარკვეულ დრომდე, მისი ამბავი საკუთართან არ შემიდარებია, ვინაიდან, საკუთარ მსახიობებთან დიდი ხანია ასეთი საუბრები არ მქონია. სინამდვილეში კი ეს იყო ორი, ერთი მეორეში სარკისებურად არეკლილი სიტუაცია. მეც მყავდა ჩემი „შვიდკაცა“, რომელზე ძვირფასიც ქვეყნად არაფერი იყო ჩემთვის და მეც დავეკარგე იგი.

ჩემზეც უთუოდ რაღაც ამდაგვარს ლაპარაკობენ ჩემი ყოფილი მეგობარი-მსახიობები.

რეჟისორი, რომლის სახელი ყველასთვის ცნობილია (მისი წიგნები მრავალ ენაზეა გამოცემული, მან უკვე მსოფლიო სახელი და დიდება მოიპოვა), მხოლოდ იმას განიცდიდა, რომ საკუთარ თეატრში წინანდებურად სიხარულით და გულლიად

აღარ ელოდნენ.

უცნაური კანონზომიერებაა: ყველაფერი ტრფობითა და თავყვანისცემით იწყება, მერე კი იქამდე მიდის, რომ შენ „გამოთავყანებული ბებერი“ ხარ. სხვათა შორის, გამახსენდა, რომ ამგვარი სიტყვებით იმ ადამიანსაც იხსენიებდნენ, რომელიც ოდესღაც ლეონტიევის შესახვევში ქმედითი ანალიზის მეთოდს ქმნიდა.

„არა უშავს, არა უშავს! — ეუთხარი საკუთარ თავს. — ოღონდ, მართლა არ გამოთავყანდე. მშვიდად უნდა აკეთო შენი საქმე. აი, გუშინ ხომ გამოგივიდა, ყველაფერი უნდა გააკეთო იმისთვის, რომ ხვალაც გამოგივიდეს“.

გორაკზე მარტოხელა ხე დგას, კიდევ, ასკილისა და იასამნის რამდენიმე ბუჩქია, ირგვლივ — საფლავის ქვები. ზოგიერთ მათგანზე ოსტატის საჭრეთლით ამოკვეთილია ქალის და მამაკაცის გამოსახულებანი ძველებურ სამოსში, ასევე, ყველანაირი ნივთი, რაც კი განსვენებულს იმქვეყნად შეიძლება გამოადგეს: ღვინის თასი, წიგნი, მუსიკალური საკრავი. და წარწერები — სევდიანი, საზეიმო, გულში ჩამწვდომი, ზოგჯერ — ოღნავ სასაცილოც კი. ირგვლივ საოცარი სიჩუმეა.

მიყვარს ეს ქვები. რაც უნდა ღიდი იყოს მწუხარება ახლობლების დაკარგვის გამო, ეს ქვები, რატომღაც, არასოდეს იწვევენ ჩემში სევდას. ისინი, თითქოს, ცოცხლები არიან. მათ სხვადასხვა ფერის — მოვერცხლისფრო, მოყვითალო, მომწვანო თუ მოწითალი ხავსი აქვთ მოკიდებული, რის გამოც ქვა რაღაცნაირი მზიარული, მყუდრო და თბილი ხდება. რა კარგი გრძნობაა, ამ ძველი საფლავის ქვაზე რომ გაწვები და ცაში მაღლა-მაღლა მცურავ ღრუბლებს გაჰყურებ. ასეთი საფლავის ქვები ბავშვობიდან მახსოვს, ისინი მრავლად იყო ვერის ძველ სასაფლაოზე.

აქ საკუთარი ცხოვრებაა. აი, ნაპრალიდან ხელიკი გამოძვრა და დილის მზეს ეფიცება ჩემსავით. თვალები ხან

ეხუჭება დიდი ქუთუთოებით, ხან — ეხილება. პირი, თითქოსდა, სიამოვნებისგან, ნეტარი ღიმილით გადასჭიმვია მთელ სახეზე. ეუყურებ ამ ხელიკს, გაფაჩუნებისაც კი მეშინია, და ამ დროს ვგრძნობ, როგორ შინაურულად დაუუსუესებს ჩემს ხელზე წითელი, კარგა მოზრდილი, ენერგიული ჭიანჭველა. ის საქმიანად დამირბის ხელზე, მერე სწრაფად იცვლის მიმართულებას, ქვის ფილაზე ჩაირბენს და ზედ სიმპათიური ჩოხოსანი მიცვალებულის გამოსახულებაზე იწყებს წრეების შემოვლას.

იდაყვზე წამოვიწიე და მიმოვიხედე: ჩემ ირგვლივ წასულთა მთელი საზოგადოებაა. მაგალითად, აი, ეს, მეზობელ ფილაზე, — რა სასაცილო ვინმეა! მართალია, ქვის მთელელი შეეცადა, სევდიანი, მკაცრი კაცი გამოესახა, მაგრამ აქედან არაფერი გამოვიდა — არავითარი ტრაგიზმი, მელოდრამა, ანგელოზის მსგავსიც არაფერია მასში. ის თავისთვის ცხოვრობს ამ სადა, უბრალო ქვაში, შეერწყა ამ ბუნებას, სადაც არაფერია უსიცოცხლო და შიშისმომგვრელი. აქ ყველაფერი ცოცხლობს, ყვავის და ხარობს — ბალახი, ირგვლივ მიმოფენილი მინდვრის ყვავილები, გრძელი ღეროები, რომლებზეც ახლა ისევ ის ენერგიული ჭიანჭველა დარბის ზევით-ქვევით. პერში საოცარი ჭრიჭინი ისმის — ათასობით კუტკალია ჭრიჭინებს. ჭრელი, ათასფერი, მუსიკალური ცხოვრება აქაც ხმიანობს, წყრიალებს, — ამ ძველ ქართულ სასაფლაოზე, სევდის, მარტოობისა და სიმშვიდის საუფლოში.

თუმცა, დ. კლდიაშვილის ერთ-ერთ — საიქიოში ნამყოფ გმირს — თუ დავუჯერებთ, იქ ჩვენზე ადრე წასულნი თავს ცუდად სულაც არ გრძნობენ. პირველი, რაც იმქვეყნად წასულმა გმირმა დაინახა, ქორთა მწვანე ბალახით დაფარული მინდვრები და მდელოები იყო. მდელოებზე ქათქათა თეთრი ბატკნები ბალახს ძოვდნენ და ყვავილები ყვოდნენ. ირგვლივ — ენით აუწერელი სილამაზე იყო. გაუყვა ჩვენი გმირი ბილიკს და ხედავს — წყაროსთან ვილაც ზის (მერე აღმოჩნდება, რომ ეს მთავარანგელოზი იყო).

— ჩვენიანებთან როგორ მივიდე? — იკითხა კაცმა.

— აი, ამ ბილიკს გაუყვები და შემდეგ წყაროსთან შეხვდები

მათ...

გაუყვია კაცი ბილიკს. ხედავს – ზედ წყაროსთან, ნოხზე, მუთაქებში ჩამსხდარან მისი გარდაცვლილი ნათესავ-მეზობლები, ჩაცივებულ ღვინოს მიირთმევენ და ცოცხლებს იხსენებენ. ყველაფერი იციან მათზე, თითქოს, არც კი გარდაცვლილანო. ახალმოსული დაინახეს, გაუხარდათ, მიესალმნენ, გამოკითხვა დაუწყეს, – რა და როგორ. ყველაფერი აინტერესებთ, არავის ივიწყებენ. აი, ასე სხედან თურმე ისინი ანკარა წყაროს წყალთან, ლამაზ სადღეგრძელოებს ამბობენ, პოლიტიკაზე საუბრობენ...

მაგრამ მე მაინც, რატომღაც, მირჩევნია, ამქვეყნად დავრჩე. ვწევარ ასე თვალდაზუჭული, საკუთარ ფიქრებს მიყურადებული, – რა შეიძლება ყველაზე მთავარი ამომიტივტივდეს თავში, როდესაც ირგვლივ ასეთი სიჩუმეა?

რასაკვირველია, თეატრი.

თუკი პრემიერის მეორე დღეს, ქალაქის მოსახლეობის თუნდაც მეოთხედი არ ლაპარაკობს სპექტაკლზე, ე. ი. ეს არ ყოფილა თეატრი (მე, როგორც ყოველთვის, ცოტათი ვაზვიადებ, მაგრამ ეს მაინც ასეა). არადა, რამდენი სპექტაკლი შეიძლება დადგა ცხოვრების მანძილზე, რომლებზეც მეოთხედი მოსახლეობა ილაპარაკებს? სამი, ოთხი, ბევრი-ბევრი – ხუთი, ესეც, იმ შემთხვევაში, თუ ბედი ძალიან გაგიღიმებს და თუ ნიჭიც თავზე გადაგდის. ერთი ასეთი სპექტაკლის დადგმაც თუ მოახერხე, უკვე გასახარია, შენ უკვე ცნობილ რეჟისორთა რიგებში მოხვდები. საკუთარი სპექტაკლებიდან ამ ნიშნით რომლები შემიძლია ჩამოვთვალო? რა მაქვს, რისი პატრონი ვარ? სპექტაკლი ფუნიკზე, „ესპანელი მღვდელი“, „ჭინჭრაქა“, „ანტიგონე“... თუ ძალა მეყოფა და კიდეც ათი წელი გაეუძლებ, ამ სიას რამეს შეემატებ და მაშინ შეიძლება მშვიდად, უჭოჭმანოდ ვთქვა: „მე ვარ რეჟისორი, რომელმაც რაღაც გავაკეთე“ და უკვე სინდისის ქენჯნის გარეშე შემეძლება შევძვრე იმ სიმპათიური ქვის ქვეშ, რომელიც შემკულ-გამშვენებულ ვიწრო კუბოს წააგავს.

ახლა კი ხელებაფარებული ვწევარ ამ ქვაზე და მზეს გავცქერი. ფერად ლაქათა კალეიდესკოპში ნაცნობი სურათები

ჩნდება, ყველაფერი ის, რაზეც ვუიქრობ. დარბაზი ტაშს უკრავს, ჩემი „ფუჩიკისმიერი“ ახალგაზრდა მეგობრები რამპის გასწვრივ დგანან. მერე დავინახე დიდი აეროდრომი, დასახვედრად მოსული უამრავი ხალხი და ჩემი, ოდნავ დაბერებული, მსახიობები, რომლებიც ტრაპზე ეშვებიან მექსიკის, ინგლისის, იტალიის დაპყრობის შემდეგ. თავიდან ვერ ვიშორებ ამ სურათებს.

თეატრის გარეშე ცხოვრება იმ ადამიანის არსებობის მსგავსად მაქვს წარმოდგენილი, რომელსაც გული გადაუნერგეს, გული კი ვერა და ვერ ეთვისება, რაღაცას ვერ ეგუება შიგნით. ეს კაცი თითქოს ცხოვრობს კიდეც და არც ცხოვრობს, უფრო არსებობს...

თეატრიდან მაშინ წამოვედი, როდესაც ვიგრძენი, რომ ჩემს მეგობრებთან დამაკავშირებელი ძაფი საბოლოოდ გაწყდა. მათ ახალი ინტერესები გაუჩნდათ. ის პრობლემები, რომლებიც მე მაწუხებდა, მათ არ აღელვებდათ. მე კი სწორედ ის მაწუხებდა, რაც, მაშინ ასე მეგონა, ყველაზე მეტად სჭირდებოდათ მათ, როგორც ადამიანებს და როგორც პროფესიონალებს. მაგრამ, მეგობარმა-მსახიობებმა ვერ გამიგეს, ან, იქნებ, მე აუხსენი ცუდად ეს ყველაფერი.

მე მაშინ წამოვედი, როდესაც ვიგრძენი, რომ ჩემი თეატრის ჰორიზონტზე, არცთუ ჩემი დახმარებისა და მცდელობის გარეშე, ახალი ლიდერები გაჩნდნენ. არადა, რა ძნელია წამოხვიდე იქიდან, სადაც ამდენი ხნის განმავლობაში ახალი სარეპეტიციო მეთოდიკის გამო ღელავდი, ნერვიულობდი. ღელავდი იმის გამო, რომ კულისებში ყველას თითის წვერებზე ევლო და ხმამაღლა არ ელაპარაკა, ღელავდი იმის გამო, რომ „შიდკაცა“ ბრწყინვალე ოსტატთა ანსამბლად გადაქცეულიყო, ღელავდი იმის გამო, რომ... იმის გამო, რომ... იმის გამო, რომ... უკანმოუხედავად ვიხარჯებოდი, რომ თეატრისთვის ახალი რეჟისურა, ახალი მსახიობები, თეატრის მომავალი აღმეზარდა; მწერლებს ახალი პიესების დასაწერად აგიტაციას უწევდა. ვნერვიულობდი, როდესაც მსახიობები იგვიანებდნენ; ვცდილობდი, მიმეღწია იმისთვის, რომ რეპეტიციაზე სიგარეტი არ მოეწიათ; ვჩხუბობდი იმის გამო, რომ სადაღგმო კულტურა ყველაზე

მოწინავე ყოფილიყო; ვილაცას ევომებოდი, რომ თეატრალური მუზეუმისთვის თაროები გაეკეთებინათ. გადასაყრელად გამზადებული ნაყარნუყარი ნივთებიდან საიდანღაც გამოძიჩხრეკია ძველი სავარძელი „ინ ტირანოსიდან“... რატომღაც ვდგამდი ისეთ სპექტაკლებს, როგორიცაა „კიკვიძე“, „მიწის შვილები“ და სხვ., – არ მინდოდა, მაგრამ ვდგამდი, იმიტომ, რომ მჯეროდა – თეატრისთვის ასე იყო საჭირო. ვხმაურობდი, ერთ ამბავს ვტეხდი ბუფეტის, კომენდატურის, სამსახიობო ფოიეს გამო... რისთვის?!

ხშირად ცუდი დიპლომატი ვიყავი. ერთხელ, მსახიობი ქალი მოვიდა რჩევისთვის და მკითხა, ღირდა თუ არა მისთვის თეატრში დარჩენა. ეს საუბარი, როგორც ჩანს, იმიტომ წამოიწყო, რომ მისთვის ყურადღება მიმექცია და მორიგ სამუშაოზე დამეკავებინა. მაგრამ მე, რაკი მივსდევდი მცნებას „არ იცრუო“, დავარწმუნე, რომ მისთვის უმჯობესი იქნებოდა, დაეტოვებინა თეატრი. აი, იდიოტი თუ არა ხარ! მსახიობი წავიდა, მაგრამ ეს არ მაპატია და დიდხანს იძიებდა ჩემზე შურს. რაღაც ტყუილი უნდა მომეფიქრებინა, მაშინ ყველაფერი მშვენიერად იქნებოდა მისთვისაც და, რაც მთავარია, ჩემთვისაც, მით უმეტეს, რომ ისეთი მსახიობი, როგორიც ის იყო, ძალიან ბევრია თეატრში.

რამდენი ცნებისგან ვეხეტქებოდი ხან ერთ, ხან მეორე მხარეს, როგორც ტალღებზე – ქარიშხლის დროს: „ტრადიცია“, „თეატრის სახე“, „პეროიკა“, „რომანტიკა“... გადარჩენა მინდოდა? რა თქმა უნდა, მინდოდა და ყოველ ნაბიჯზე კომპრომისზე მივიდიოდი. ძალიან ხშირად იმას არ ვაკეთებდი, რაც მსურდა და რასაც გული მკარნახობდა. კი, მაგრამ ასე იშვიათად რატომ ვუგდებდი ყურს იმას, რასაც გული მკარნახობდა? ალბათ, ძალიან მტკივნეულად განვიცდიდი, როდესაც კრიტიკის ქარცეცხლში ვხვდებოდი. აი, ახლაც გამახსენდა და რაღაც ჩამწყდა შიგნით: „ტრადიციების რღვევა“, „მაღალ რომანტიკულ მცნებათა მივიწყება“...

ჩემ თვალწინ მომცრო სამლოცველოა, ბაზილიკა. ასეთი პატარ-პატარა ეკლესიები მრავლადაა მთელ საქართველოში

აღმართული. თითქმის ყველა მოზრდილ მთაზე, სულ მაღლა, კენწეროში ბუდესავით შეყუჩულა სამლოცველო. იქ ხალხი მიდის, რომ ბუნებასა და საკუთარ აზრებთან განმარტოვდეს.

ხშირად მიფიქრია მშენებელზე, რომელიც ოდესღაც პირველი დაეხმარა ბუნებას, რომ ამ განუმეორებელი, ზემსწრაფი, ზეატყორცნილი ნაგებობის სახით ეპოვა თავისი დაგვირგვინება. შემდეგ, მეორე მშენებელი მოვიდა, მეათე... ისინი ერთმანეთისგან სწავლობდნენ და სხვადასხვანაირად აშენებდნენ, შეუმჩნეველად ცვლიდნენ ფორმებს, მაგრამ შეუცვლელად ტოვებდნენ საფუძველს.

მოწაფეები — შვილები არიან. ისინი აუცილებელად გჭირდებიან, როგორც გაგრძელება, სხვანაირად ცხოვრებას და მუშაობას აზრი არ აქვს. მე მიყვარს ჩემი მოწაფეები. მაშინაც მიყვარს, როდესაც ღრთა განმავლობაში მივიწყებენ. განსაკუთრებით მიყვარს ისინი, ვინც ოსტატებად იქცნენ. არა მგონია, რომ ჩემს გარეშე ვერ გახდებოდნენ პროფესიონალები, მაგრამ ჩემს ხელში გავლილებმა, რაღაც მაინც შეითვისეს ჩემგან. რა აზრი აქვს გამოცდილების დაგროვებას, თუკი სხვას არ გადასცემ? მით უმეტეს იმათ, ვინც მაღლიან მიწას ჰგავს — ჩადე შიგ შენი ცოდნისა და გამოცდილების დასაძენობი ძირი და შეგიძლია ახალ ხეს დაელოდო. ასეთ ნიადაგს, ასეთ მოწაფეს თუ იპოვი — ეს ილბალია, ხოლო, როდესაც მას გადასცემ ყოველივე კარგს, რაც კი დაგიგროვებია — ეს ბედნიერებაა. სკივრში გადამალულ სიმდიდრეს სიხარული არ მოაქვს. აღზარდო სხვა, შენი მსგავსი და შენზე უკეთესიც, საკუთარი თვალით ნახო, როგორ გამოცალკევდა შენგან ოსტატი — რა შეიძლება იყოს ამაზე კარგი? შენ შეუწყვე ხელი, რომ ეს წყარო, მადანი, ნიჭი აღმოჩენილიყო. ახლა ის უკვე დამოუკიდებლად ქმნის მშვენიერებას და აღაფრთოვანებს ადამიანებს. როდესაც მესმის, როგორი ალტაცებულები არიან

ჩემი მოწაფეებით, ერთდროულად სიხარულიც მეუფლება და სევდაც. ვამაყობ და მშურს კიდეც. ვამაყობ იმიტ, რომ მე ვასწავლე მათ ფრენა, მშურს კი იმისი, რომ ისინი ჩემზე მაღლა აფრინდნენ და მე უკვე აღარ ვარ მათი გამარჯვების მონაწილე.

რას ფიქრობდა სტანისლავსკი, როდესაც მისი თანდასწრებით მეიერჰოლდს აქებდნენ? რას განიცდიდა? ანდა, ნემიროვიჩ-დანჩენკო – როდესაც მხოლოდ სტანისლავსკის აქებდნენ? ანდა, საინტერესოა, რას ფიქრობდა ვეროკიო ლეონარდოზე, როცა ის ასე მაღლა აფრინდა? მაგრამ, მეორე მხრივ, ზომ იყო სტანისლავსკი გახარებული „პრინცესა ტურანდოტის“ განხილვაზე...

„ძვირფასო ბატონო მიხეილ! – მწერს ერთ-ერთი ჩემი მოწაფე. – ასმაგად მინდა დაგიბრუნოთ ის, რაც თქვენგან მივიღე, ცოდნაც და ის ყველაფერი, რაც ჩვენს პროფესიას შეადგენს... მე მუდამ თქვენი მოწაფე ვიქნები... ჩემო ძვირფასო, საყვარელო, ერთადერთო, პატივცემულო მასწავლებელო! ჩემს თავს ვუყურებ და ვფიქრობ: რა ვარ მე თქვენ გარეშე? გოცნით, მიყვარხართ, მენატრებით...“ და მე ამ სიტყვების წაკითხვაზე ვნეტარებ. მაინც, რა სუსტია ადამიანი, როგორ გეჭირდება ზოლმე აი, ასეთი პირდაპირი, სიტყვებით გამოხატული მაღლიერება...

ბევრი მოწაფე მყავს, უმდიდრესი კაცი ვარ. სადაც უნდა წავიდე, ისინი ყველგან არიან: თეატრებში, კინოში, ტელესტუდიებში. ბევრი მათგანი უკვე ცნობილია, ბევრიც უბრალოდ დარჩა, როგორც კარგი მშრომელი, ზოგს დიდი წარმოდგენა აქვს საკუთარ თავზე და ფიქრობს, რომ უკვე ყველაფერი იცის, სხვებს, მორიდებულებს, ეჭვები ღრღნით და თვითნაღიზით იწვალებენ თავს. ბევრი მათგანი წერილებს მიგზავნის, ზოგიც, კარგა ხანია, ქუჩაში შეხვედრისას არ მესალმება. ბედნიერი ვარ, რომ ზოგიერთი იმ გზით მიდის, რომლისკენაც მე ვუბიძგე. ისეთებიც არიან, რომლებიც თავიანთ საქმეს სულ სხვანაირად აკეთებენ, არა ისე, როგორც მე ვასწავლიდი და, უნდა გამოვტყდე, ართუ ცუდად.

ასეა თუ ისე, ვცდილობ გავამართლო ისინი და არაფერზე

გავნაწყენდე. ჩვენს ურთიერთობას იდეალურს რომ ვერ უწოდებ, ამაში ორივე მხარე ვართ დამნაშავე. ისინი — იმიტომ, რომ არ უნდათ, ცოტათი მომეფერონ, მე კი იმიტომ, რომ მაინც მშურს მათი ახალგაზრდული, ძლიერი ფრენისა. თავად ვცდილობ, რაც შეიძლება უკეთესი ფრენა ვასწავლო, მაგრამ როდესაც ისინი ცაში თავბრუდამხვევი ვირაჟების კეთებას იწყებენ, ვნერვიულობ, იმიტომ, რომ ამას ჩემებურად კი არ აკეთებენ, არამედ რაღაც ახალ საშუალებებსა და ხერხებს აღმოაჩენენ. მაგრამ მე ხომ მათთვის არ ჩამომირომეგვია სიტყვა, რომ ჩემს წესებს არ გადაუხვევდნენ! და მუშაობაშიც ისეთივე აზარტითა და თავდაჯერებით ვიქცეოდი, როგორითაც ისინი იქცევიან დღეს.

ყველა, ვისაც ოდესღაც ჩემთან უსწავლია. შემძლია პროფესიონალებად და არაპროფესიონალებად დაგყო. პირველებით ვამაყობ, მეორენი კი — ჩემი დარდი და ტანჯვა-წამების წყაროა. მოწაფეთა შორის ყველაზე მეტად მეძვირფასება ის, ვინც მაძიებელია, მოუსვენარი, ვინც სოლიდურობას არ იძენს და მუდამ ცხვირ-პირს იმტკრევს.

ასეთები ნიჭიერები არიან, ისინი არ უშინდებიან ავტორიტეტს და სტერეოტიპების მსხვერველს; მუდამ ესწრაფვიან, სხვა რაკურსით შეხედონ საქმეს. თამამად აკეთებენ იმას, რისი გაკეთებაც მანამდე არავის გაუბედავს. წინასწარ რომ შემეძლოს გამოცნობა, ათი ახალი სტუდენტიდან რომელი იქნება ასეთი, მთელ ჩემს დროს მას დავახარჯავდი. მაგრამ როგორ გინდა, გამოიცნო? თუმცა, პრაქტიკაში ასეც გამოდის — ათიდან ერთი ყველაზე მეტად არ გასვენებს და ცდილობს, საკუთარი თავით დაგაინტერესოს, მსგავსად ყველაზე ძლიერი ბარტყისა ბუდეში, რომელიც მშობელს ყველაზე დიდ ნაჭრებს სტაცებს ნისკარტიდან და დამატებით ითხოვს: კიდევ, კიდევ მინდაო!

ძალიან საინტერესოა, თვალყური ადევნო უსუსურ, სასაცილო ბიჭს, რომელიც ცდილობს, შექმნას თავისი პირველი თეატრალური ოპუსი, შემდგომ კი, წლების მანძილზე, გამოცდილ ოსტატად ყალიბდება. თუ მისთვის არ დაიხარჯე

— არაფერი გამოვა. ჩემი ცნობისწადილის, სიყვარულის და უზარმაზარი მოთმინების გარეშე მას არაფერი გამოუვა. ამ სტუდენტით ყოველდღე უნდა იყო დაკავებული, მხედველობიდან არ უნდა გაუშვას, მუდმივად მხარში უნდა ედგე და მუშაობაში სპარტანული რეჟიმი შეუქმნა. წინასწარ ხომ კერავინ იტყვის, რამდენი გულისტკივილი შეხვდება მას, რამდენი დაბრკოლების გადალახვა მოუწევს.

ჩვენი სათუთი თანამეგობრობა შეუმჩნეველად იძულებით თანაცხოვრებად გადაიქცა. თითოეული ჩვენგანი ცალ-ცალკე ვაკეთებდით რაღაცას, მაგრამ ერთად უკვე აღარ შეგვეძლო რაიმე საგულისხმოს შექმნა. უმაღლესი შემოქმედებითი სიმწიფის დროს ჩვენ, მე და ჩემი მეგობრები, უკვე ძალიან შორს ვიყავით ერთმანეთისგან იმისთვის, რომ ერთიან ძალად წარვმდგარიყავით. ფაქტობრივად, ჩვენ უკვე აღარაფერი გვექონდა დასაცავი, გარდა პირადი პრესტიჟისა. რთული სიმფონიის შესრულება მხოლოდ ჩინებულ ორკესტრს ძალუძს. „შვიდაცა“ უკვე აღარ წარმოადგენდა ასეთ ორკესტრს. ორკესტრს მუდმივად უნდა ადევნო თვალყური, ინსტრუმენტები შეუწყო ერთმანეთს, შეამოწმო შემადგენლობა, მოუფრთხილდე მას, — თუნდაც, ეს იყოს უმაღლესი კლასის მუსიკოსებისგან შემდგარი ორკესტრი. ჩვენი „ორკესტრი“ იმ დროისათვის საფუძვლიანად აშლილი იყო, იმის გათვალისწინებით, რომ თითქმის ყველა ორკესტრანტი, სათითაოდ, ოსტატი გახდა. ზოგჯერ ისინი მუშაობის უმნიშვნელოვანეს მომენტში ადგილზე არ იყვნენ. სულ სადღაც მიემგზავრებოდნენ, ნაჩქარევად კითხულობდნენ პარტიტურას, ნაკლებს ვარჯიშობდნენ და, რაღა თქმა უნდა, დირიჟორის მიმართ ნაკლებყურადღებულები იყვნენ. ყველაფერი დაიშალა, შინაგანად მოირღვა, ქვის ღობის ნანგრევებილა მოჩანდა. მე კი, იმის ნაცვლად, რომ „ორკესტრი“, გამეერთიანებინა და აღმედგინა, გულნატკენი საკუთარ თავს

ვლრდნიდი. ნაწყენი კაცის პოზიცია, ასეთ შემთხვევებში, საუკეთესო არ არის. ეელოდებოდი, რომ ჩემი მეგობრები მოვიდოდნენ და მკითხავდნენ: რა მოგივიდა? მაგრამ ისინი არ მოდიოდნენ. შეიძლება, რომელიმე მათგანიც ზუსტად ასეთივე პოზაში იჯდა და დაახლოებით იმავე შეკითხვას ელოდა.

რეჟისორის ცხოვრებაში არის ისეთი წუთები (ვერ დავიჩენებ, რომ ყველა რეჟისორის), როდესაც იგი უცებ სრულიად მარტო რჩება. მასსა და იმ ადამიანებს შორის, რომლებთან ერთადაც აქამდე ცხოვრობდა და მუშაობდა, უცებ ყოველგვარი კონტაქტი წყდება. ეს გაუჩინარება ერთბაშად, ერთ დღეში კი არ ხდება, არამედ მზადდება, სადღაც იმალება, მერე კი, უცბად, მკვეთრად ხედავ მას, ფიზიკურად შეიგრძნობ, როგორც დარტყმას. ასეთი რამ ერთხელ პირველ მაისს დამემართა და სწორედ როგორც დარტყმა, ისე მახსოვს.

თავშეყრის ადგილზე აუჩქარებლად, ფეხით მივდიოდი. ვიღაცას ვესალმებოდი, თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტთა შორის მივიკვლევი გზას, ნაცნობებს მისალმებაზე ვპასუხობდი, თან ჩვენებს ეძებდი. და აი, როდესაც მიუუახლოვდი, უცებ დავინახე: ჩემს მოსვლას არავინ მიაქცია ყურადღება. მხოლოდ ერთმა მსახიობმა მკითხა:

— მართალია, რომ თეატრიდან წასვლაზე განცხადება დაწერეთ?

ირგვლივ ჯგუფ-ჯგუფად იდგა ხალხი, საუბრობდნენ, იცინოდნენ, რაღაცას ხუმრობდნენ, — ყველაფერი ჩვეულებრივად იყო. ახალგაზრდა რეჟისორების, ჩემი ყოფილი მოწვევების გვერდით უამრავ ხალხს მოეყარა თავი და გაცხარებით რაღაცაზე საუბრობდნენ. უცნაური სისუსტე ვიგრძენი და რომ არ ვიცოდი, რა მექნა, გამნათებლების და ბუტაფორების ჯგუფს მიუუახლოვდი, გამოველაპარაკე. მერე, ვეღარ მოვითმინე, ერთ ახალგაზრდა მსახიობ ქალს, მოულოდნელად, საუბარი გაუვბი

და ეუთხარი, რომ, როგორც ჩანს, ჩემი შემოქმედება აღარავის აინტერესებს და თეატრიდან უნდა წავიდე-მეთქი. მსახიობმა არაფერი მიპასუხა. ეტყობა, დამეთანხმა.

ცოტა ხანი კიდევ დაყავი მსახიობებთან, მერე წასვლა გადავწყვიტე. დიდხანს მივდიოდი ხმაურიან, მოზეიმე ქალაქში და, რატომღაც, რკინიგზის სადგურში ამოყავი თავი.

აქ გამახსენდა, რომ ოდესღაც სწორედ ამ სადგურიდან სხვა ქალაქში გაემგზავრა უნიჭიერესი რეჟისორი, რომელმაც წარმატება, სახელი მოუტანა თეატრს. მის ამ გამგზავრებაზე (იგი არ დაბრუნებულა, სხვა ქალაქში გარდაიცვალა) სევდიან ლეგენდას ყვებიან, — რეჟისორი არავის გაუცილებია.

აი, აქ კი სრული სასოწარკვეთილების წუთები დამიდგა, ერთგვარი სიკედილი. სადგური, სადაც მიდიხარ იმისთვის, რომ სადღაც გაემგზავრო — სხვა ადგილას, სხვა ქალაქში, სხვა თეატრში, სხვა სამყაროში და შენ არავინ გაცილებს.

ახლაც თვალნათლივ ეხედავ ამ სადგურს, მარტოხელა კაცის ფიგურას, ლიანდაგზე მდგარ მატარებელს. კაცი წინ და უკან დადის ბაქანზე და ჯერ კიდევ იმედი აქვს, რომ სასწაული მოხდება — აღარ მოუწევს წასვლა. ანდა, ერთი კაცი მაინც მოვა მის გასაცილებლად.

სადგური და რეჟისორის მარტოხელა ფიგურა ბაქანზე... ახლა მინდოდა ჩემს წიგნში გადამეწერა იმ რეჟისორთა სია, რომლებიც მსგავს მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ. მაგრამ სია მეტისმეტად დიდი გამოვიდა. ყველას ჰქონია ოდესღაც თავისი „სადგური“, ირგვლივ სრული სიცარიელისა და ამ ამაზრზენი, დამამცირებელი, უკანაქნელი იმედის შეგრძნება, რომ ვიღაც მაინც მოვა შენს გასაცილებლად.

არ ვიცი, რამდენი ხანი დაყავი იმ დღეს სადგურზე, მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, რაც შეიძლება გრძელი გზით გავეწიე შინისკენ. მივდიოდი და არ ვიცოდი, რითი ვიცხოვრებდი, რას გავაკეთებდი. ყველაფერი ჩაკვდა, ჩაქრა, დამთავრდა. თითქოს, სხეულიდან ერთბაშად ამომაგლიჯეს სული, მერე კი მაგრად წაუჭირეს უხეში თითები.

შინ მისულმა, კართან გასაღები ამოვიღე და უცებ

გავიფიქრე, რომ ჯერ კიდევ გუშინ მეგონა: ხელში მეჭირა გასაღები, რომელსაც მრავალი წლის განმავლობაში ვეძებდი, — ახალი სარეპეტიციო მეთოდის გასაღები. ვგრძნობდი, რომ, როგორც იქნა, გავიგე, როგორ უნდა მემუშავა და ბედნიერი ვიყავი. ღმერთო, რა გულუბრყვილოდ ვფიქრობდი! ჯიბეში მელო გასაღები, მაგრამ აღარ მქონდა კარი, რომლის გაღებასაც ამ გასაღებით შევძლებდი.

და უცებ, ჩემი ბინის კართან დაენახე აკაციის დიდი თაიგული წარწერით: „თქვენთან ვიყავით, მაგრამ არ დაგვხვდით. ჩვენ ყველას ძალიან გვიყვარხართ, თქვენ ჩვენ გეჭირდებით, გელოდებით... თქვენი მოწაფეები...“ და ხელმოწერები: ნუგზარი, ნანა, მარინა, დოო, მანანა...

თეატრიდან წამოვედი და რაღაც უწონადობაში აღმოვჩნდი, თუმცა, ყოველდღე მირეკავდნენ და ტელეგრაფებიც მომიღოდა. დაღებზე მიწვევდნენ მოსკოვში, ლენინგრადში, ბაქოში, ვორონეჟში, კიშინიოვში, უკრაინაში. მე მათ მაღლობას ვუხდიდი და შინ ვრჩებოდი. არაფრის კეთება არ მინდოდა. მარტო ყოფნა მინდოდა.

სხვათა შორის, მარტობა — საშინელებაა. ეს რომ გაიგო, დიდი ხნით უნდა დარჩე მარტო.

როდესაც სულ მარტო დავრჩი, თითქოს იმ ქვეყნიდან — ჩემი ყოფილი პარტიზანული მეგობრის, ანა შევცოვას წერილი მომივიდა. „რამდენი სიცოცხლე შეიწირა ამ ომმა! თითქმის ყველა ჩვენი მეგობარი წავიდა იქ, საიდანაც აღარ ბრუნდებიან. აღარ არის ვასილი, მარტა, თითქმის აღარავინაა, ვინც მაშინ იყო და მტერს ებრძოდა. იმიტომაც გწერ შენ, მიშა! ვუყურებ, ახლა როგორ მოაქვთ თავი გმირებად იმათ, ვინც ცოცხალი დარჩა, და სევდა მაწვება, რომ არც ერთ ჩვენგანს არ შეუძლია სინამდვილის შეულამაზებლად დაწეროს ყველაფერი ისე, როგორც იყო. არადა, ზომ იყო, ზომ იყო ეს! მიშა, ზომ იდექი

შენ დამიზნებული ლულის წინ და მე შეიძლება აღარასოდეს მიმელო შენს წერილში დაწერილი ეს მშვენიერი სიტყვები: „ყველაფერი კარგად იქნება!“ იქნებ, მძიმე ცხოვრება გაქვს? მაგრამ, მაინც ზომ ჯობია, ცოცხალი იყო, ვიდრე არ იყო...”

თეატრალური ინსტიტუტის ნახევრად ბნელი აუდიტორიის ერთი ფანჯარა რუსთაველის თეატრის ეზოში გადის, მეორე — ძველი თბილისური სახლის ალაყაფის კარებიან ეზოში. სახლს ზეული კიბე და ჩუქურთმიანი აივნები აქვს, თოკებზე მუდამ გაფენილი ჭრელი სარეცხით, რომელსაც ქვემოდან გრძელი, ორკაპა ჯოხები აქვს შედგმული. ეზოს შუაში წყლის ონკანია, გვერდით — თუთის ხე. ვაზი ზედ სახურავამდეა ასული, კედელ-კედელ მიცოცავს და ყველა ფანჯარაში იხედება. ვაზის ერთი ლერწი, როგორც ცოცხალი, ისე იჭყიტება ჩვენს აუდიტორიაში.

თეატრიდან წამოვედი და მარტო დავრჩი ამ ბავშვებთან — ცნობისმოყვარე, ცოდნას დახარბებულ ახალგაზრდებთან. ნუგზარი, ნანა, მარინე, ღათო, მანანა... ისინი გაფართოებული თვალებით შემომცქეროდნენ და ჩემგან სასწაულს ელოდნენ. მე კი სასწაული არ მქონდა, მქონდა მხოლოდ სიცარიელე. მათ წინ ვიჯექი და არ ვიცოდი, რა მეკეთებინა. რით დამეწყო — სტუდენტების ახალ ჯგუფთან შეხვედრისას ყოველთვის ვფიქრობ ამაზე. მაგრამ ახლა სხვა რამეზე ვფიქრობდი: საერთოდ რა საჭიროა რამის დაწყება, თუკი ყველაფერი ასე მტკივნეულად მთავრდება. რატომ უნდა ავანთო, გავიტაცო, მოვზიბლო ეს ბავშვები, როდესაც მე თვითონ განზიბვლის ასეთ საშინელ სიმწარეს განვიცდი.

ისინი მიცდიდნენ. რა იქნება, იმ ყველაფერზე რომ ვუამბო, რაც განვიცადე? მაშინ ისინი, ალბათ, სულის ერთი შეხედვით აორთქლდებიან აქედან.

ჩვენი გზა ზოგჯერ საშინელი გგონია. ვილაცამ იხუმრა,

რომ პესიმისტი — კარგად ინფორმირებული ოპტიმისტია. ისე, კაცმა რომ თქვას, სწორიცაა. ბედნიერებაა, რომ რეჟისორის განცდები ძალიან ღიბხანს არ გრძელდება.

ერთხელ, ჯარში ყოფნისას, ასეთ სურათს შევესწარი: ჯარისკაცი სიამოვნებით შეექცეოდა კარდლიდან ფაფას, ირგვლივ კი კარგა მოზრდილი წიწილები დადიოდნენ და საჭმელს სცინცლავდნენ. ისიც მოთმინებით ცოტ-ცოტას აძლევდა. მაგრამ ჯარისკაცმა ერთ-ერთ, განსაკუთრებით თავხედ წიწილას უცებ, მსუბუქად წამოარტყა თავში ალუმინის კოვზი. წიწილა რაღაცნაირად ჩაცუცქდა, თვალები მილულა და მიყურდა. ვიფიქრე, მოკვდა-მეთქი. მაგრამ არა, გავიდა რამდენიმე წუთი და ყვინჩილა გონს მოვიდა, წამოხტა და თავქუდმოგლეჯილი გაქანდა ეზოში. აი, რეჟისორიც ასეა.

გადავწყვიტე, ჩემს სტუდენტებთან ერთად თეატრი ამეშენებინა — რომ კარი გვქონოდა, რომელსაც გასაღებს მოვარგებდით. და ჩვენც „თეატრობანას“ თამაში — „მე-11 აუდიტორიის თეატრის“ თამაში დავიწყეთ.

მრავალთა შორის შეარჩიო რამდენიმე ადამიანი და მათგან საკუთარი დასის მსგავსი რამ შექმნა — რთული ამოცანაა, რომელიც თავდადებასა და სიყვარულს მოითხოვს. უმთავრესი და ურთულესია, მათში შემოქმედი გააღვიძო და აღზარდო. ეს არაჩვეულებრივად საინტერესო წამოწყებაა.

მცხეთაში მეზღე მიხეილ მამულაშვილი ცხოვრობდა. მისი სახელი მთელმა საქართველომ იცოდა. პატარა მიწის ნაკვეთზე მან ზღაპრული პლანეტა, ყვავილებისა და საოცარი მცენარეების ასტეროიდი შექმნა. თითოეულ ბუჩქში ის პიროვნებას ხედავდა და არა უბრალოდ სიმწვანეს. თითოეული მცენარე მისთვის ფენომენი იყო და თითოეულ მათგანთან საკუთარ ურთიერთობას ამყარებდა. მთელი დღე დაჰფუსფუსებდა ამ მცენარეებს — რაღაცას კრეჭდა, ასწორებდა, რწყავდა, ამყნობდა, მიწას აფხვიერებდა, ეფერებოდა, ელოლიავებოდა, ზრუნავდა, — და ამას იმიტომ აკეთებდა, რომ არაჩვეულებრივი ბუჩქი მიეღო, რომ ამ ბუჩქს მოეცა ყველაფერი, რისი მოცემაც შეეძლო, ყველაფერი, რისი უნარიც ჰქონდა.

ჩვენს მე-11 აუდიტორიაში, ხმაურისგან მოშორებულ ამ კუთხე-კუნჭულში, ახალგაზრდა ენთუზიასტებთან ერთად, რამდენიმე წლის განმავლობაში ინტუიციის, წარმოსახვის, ქვეცნობიერისა და შთაგონების საკითხებზე ვფიქრობდი. მინდოდა, გავცლოდი ყველაფერს ნაცნობს, ჩავძირულიყავი შემოქმედების იმ სიღრმისეულ სფეროში, რომლის კვლევისთვისაც ველარ იცლი ზოლმე თეატრში, სადაც ერთი მეორის მიყოლებით უნდა გამოუშვა სპექტაკლები. მინდოდა, ხელახლა გამეაზრებინა და გადამემოწმებინა ქმედითი ანალიზის მეთოდი ისე, რომ გამენთავისუფლებინა იმ უტილიტარულობისგან, რომელიც უცილობლად თელავს ნებისმიერ მეთოდს. ჩვენ ხელახლა ვსწავლობდით რიტმისა და სივრცის გრძნობას, ურთიერთობის ბუნებას. ვცდილობდი, ახალგაზრდებისთვის თითოეული, თუნდაც უბრალო ეტიუდის მიმართ გააზრებული დამოკიდებულება ჩამენერგა. ნამდვილი ნიჭი — ესაა უნარი, რაც შეიძლება მძაფრად და ზუსტად “დაიჭირო” და ასახო დღევანდელი დღე, — ამ რწმენაზე ვაგებდით ჩვენს მეცადინეობებს.

ასე გაირბინა რამდენიმე წელმა. ბიჭებისა და გოგონებისგან მსახიობები და რეჟისორები გაიზარდნენ (რა გასაოცრად სწრაფად იზრდებიან ისინი!). და აი, გარდუვალი ტრაგიკული წუთებიც დადგა: კოლექტივი შექმნილი იყო, შედუღებული, ის უკვე არსებობდა, გაგრძელება კი არ ჰქონდა. სწავლის წლები დამთავრდა და ახალგაზრდა მსახიობები რესპუბლიკის თეატრებში უნდა განაწილებულიყვნენ.

ახალგაზრდები, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ზოლმე, იკრიბებოდნენ, რაღაცას თათბირობდნენ, სრულიად წარმოუდგენელ ვარიანტებს იგონებდნენ იმისთვის, რომ კვლავ ერთად ყოფილიყვნენ. ეს, რასაკვირველია, უტოპია იყო, მაგრამ... მათ ბედმა გაუღიმა.

მოულოდნელად დახმარების ხელი კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ხელმძღვანელობამ გამოგვიწოდა. სტუდიის დირექტორს, რეჟისორ რ. ჩხეიძეს, კინემატოგრაფიის კომიტეტის თავმჯდომარეს ა. დვალიშვილს და მის მოადგილეს ა. ძიძიგურს, რასაკვირველია, საკუთარი ინტერესები და საზრუნავი ჰქონდათ,

მაგრამ ეს ინტერესები, ბედნიერი შემთხვევითობის წყალობით, ჩვენს ოცნებას დაემთხვა. და, კოლექტივი გადარჩა — მის საფუძველზე შეიქმნა კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ არსებული „სახელოსნო“. სიტყვა „სახელოსნო“ ჩვენ თვითონ მოვიფიქრეთ, მისთვის „კინომსახიობთა თეატრის“ დარქმევაც შეიძლებოდა (ბოლოს და ბოლოს, ასეც დაერქვა). ჩემს მოწაფეებს კინოში გადაღება ევალებოდათ.

მე კვლავ თეატრში აღმოვჩნდი, პატარა თეატრში, რომელიც სულ არ ჰგავდა იმას, რომელსაც მთელი ცხოვრება შევწირე. ცოტა რთული იყო გადაწყობა — უზარმაზარი ორკესტრი ანსამბლით უნდა შემეცვალა, მაგრამ, მშვენიერი მუსიკის გულისთვის კამერულ ანსამბლშიც ხომ შეიძლება იცხოვრო...

ყოველთვის მშურდა მხატვრებისა და მოქანდაკეების. ისინი *თავიანთ* სახელოსნოებში მუშაობენ, რაღაცას ძერწვენ, ხატავენ, ერთანეთს რჩევას ეკითხებიან, კამათობენ, ებუბნ. ზოგჯერ ცდილობენ, ერთადაც გააკეთონ რაღაც. თიხა, ქაღალდი, საღებავები, ქეჩარჩოები, მოღბერტები — და იდეები, იდეები, ბევრი იდეა. ეს კარგი საამქროა და არა დაწესებულება. ყველა სამუშაო ტანსაცმლით დადის. რატომ არ შეიძლება, თეატრშიც იგივე გაკეთდეს? რატომ დადიან მსახიობები რეპეტიციაზე ასე გამოპრანჭულები? რატომ არ შეიძლება, ეს პარადულობა მოიშორონ და სამუშაო კოსტიუმები ჩაიცვან? ჰოდა, ჩვენც გადავწყვიტეთ, შეგვექმნა ასეთი სახელოსნო, ოღონდ — თეატრალური.

ბევრი სირთულე გვექონდა, მაგრამ დავძლიეთ, თუმცა, პრობლემები არც ახლა გვაკლია.

ისე, კაცმა რომ თქვას, ახალი არაფერია, ყველაფერი ახლად ორგანიზებული ახალგაზრდული თეატრების ცხოვრებას ჰგავს. დასაწყისში — ენთუზიაზმია, შეყვარება, ფანტაზია. სწორედ ესაა, რაც ახლა მაფიქრებდა თუ მაფრთხობდა, ვინ-ვინ, მაგრამ მე ხომ ვიცოდი, რითი შეიძლებოდა ეს ყველაფერი შეცვლილიყო. ყველაზე მთავარი ხომ მერე, მოგვიანებით იწყება. გაუძლებს თუ ვერ გაუძლებს კოლექტივი, დაიშლება თუ არა, შემთხვევითი მოვლენაა ეს, თუ რაღაც სასწაულით შენარჩუნდება? უცნაურია,

მაგრამ სასწაულის რწმენა არ მშორდებოდა და სასწაულებიც ზოგჯერ ხდებოდა.

ერთხელ, ჩემს მოწაფეებთან ერთად, ფიზკულტურის ინსტიტუტთან აღმოვეჩნდი. ნება დაგვრთეს, მათი ინსტიტუტის კლუბი დაგვეკავებინა (მაშინ ჯერ კიდევ არ გვექონდა საკუთარი შენობა) და რამდენიმე სპექტაკლი გვეთამაშა. საღამო ხანი იყო. ვიდექით და ცას გავცქეროდით. იმ დღეებში ყველა მფრინავ თეფშებზე საუბრობდა. ვილაც კიდეც ირწმუნებოდა, რომ ვაკეში ეს სასწაული ყოველ საღამოს ჩნდება ცაზე. ჩვენ, რასაკვირველია, არ გვეჯეროდა, მაგრამ მაინც ინტერესით გავცქეროდით ცას. ნაცნობი ვარსკვლავების გარდა არაფერი ჩანდა. და უცებ... ჩვენს გვერდით მანქანა გაჩერდა. მანქანიდან ეროსი მანჯგალაძე გადმოვიდა.

უგუნებოდ იყო, რალაცით შეწუხებული ჩანდა, ჩვენი ჯგუფი შეათვალიერა და უცებ თქვა:

– თეატრიდან მივდივარ. შენს „სახელოსნოში“ მიმიღებ?

– მიგიღებ, – ეუპასუხე მე, – ოღონდ, თეატრიდან ნუ წამოხვალ. თეატრის გარეშე ცხოვრება არც ისე იოლია, როგორც გგონია.

მეორე დღეს ხმაურიანი, აგზნებული მოვიდა ჩვენთან და თან რაღაც ქსოვილის უზარმაზარი ფუთა მოატრია. როდესაც გავშალეთ, გულმა ბაგაბუგი დამიწყო. ეს იყო ჩვენი „ჭინჭრაქას“ ფარდა... ფარდა სამსახიობო ფოიეში ჩამოვეკიდეთ, ყველას ძალიან გვიზაროდა. ახლა ორნი ვიყავით. თუმცა, ეროსი საბოლოოდ არ წამოსულა თეატრიდან, აქაც მუშაობდა და იქაც – ერთგვარი შეკიდული ხიდი იყო, მდინარის ერთი ნაპირიდან მეორეზე გადასროლილი.

... ახლა უკვე საკმაოდ ბევრი სპექტაკლი გვაქვს. ვილაცას მოსწონს ისინი, ვილაცას, ალბათ, არა. გვინდა, რომ დღეს ისე აღარ ვითამაშოთ, როგორ გუშინ ვითამაშობდით და ზვალ კიდეც – უფრო სხვანაირად. ჩვენ ჰორიზონტისკენ მივისწრაფვით, ის კი უფრო და უფრო გვეშორდება. მე ძველებურად მწამს სტუდიურობისა და ვცდილობ, რომ ახალგაზრდა მსახიობებსაც უმთავრეს საქმედ მისი შენარჩუნება მიაჩნდეთ.

სტუდიურობა თუ გაქრება, ეს იქნება ნიშანი იმისა, რომ ჩვენ საკუთარი თავი დავკარგეთ. ჩემთვის სტუდიურობა რაღაც კასტურობა, „ქვის ღობე“ კი არ არის, არამედ შემოქმედებითი მუშაობის განსაკუთრებული პირობებია. ესაა რწმენა მუდმივი სრულყოფისა, და, მამასადამე, ტრენაჟის სიყვარულიც. დარწმუნებული ვარ, რომ მხოლოდ უსასრულო ვარჯიშით შეიძლება მიღწიო ნამდვილ შინაგან ტექნიკას. აკადემიურ თეატრებში, რატომღაც, ამის შესაძლებლობა არ არის, უფრო სწორად, იქ სულ სხვა ყაიდის ცხოვრებაა.

რამდენ ხანს გაუძლებთ? ვინ იცის. რამდენსაც შეეძლებო, იმდენს გაუძლებთ. ვიცი, რომ გავა დრო და ბევრი სხვა გზის საძებნელად წავა. ეს სავსებით ბუნებრივია. მოვლენ სხვები, წინამორბედთაგან სრულიად განსხვავებულნი. ეს ახალგაზრდებიც ხომ სულ არ ჰგვანან ჩემს მეგობრებს „შვიდკაცადან“. ჩვენ რაღაცით უფრო გულუბრყვილონი ვიყავით. ახლაც, ზოგჯერ, გულუბრყვილონი ვჩანვართ ახალგაზრდების გვერდით. რასაკვირველია, დასანანი იქნება, თუკი სტუდიურობა ლამაზ წარსულად იქცევა, მაგრამ არც ეს იქნება ტრაგედია. გააჩნია, როგორ შეხედავ შენს წარსულს, რას წამოიღებ იქიდან ზეგალინდელი დღისთვის.

წელან ეთქვი, რომ უფრო გულუბრყვილოები ვიყავით-მეთქი, მაგრამ აქვე მინდა შევასწორო საკუთარი ნათქვამი. მეორე მხრივ, ჩემს მეგობრებს ხომ დღევანდელ სტუდიელებზე გაცილებით მეტი გამოცდილება ჰქონდათ. მათ უკან იდგა ისტორია, ტრადიციები. ვილაციის ძლიერი მზრუნველი ხელი, მდიდარი და ფართო შესაძლებლობები. ისინი აკადემიურ თეატრში მუშაობდნენ! ჩემი სტუდიელები, ამ მხრივ, უფრო ღარიბები არიან. „შვიდკაცაში“ მე ჩემი მეგობრების თანატოლი ვიყავი, „სახელოსნოში“ — მასწავლებელი ვარ, ავტორიტეტი. ჯერჯერობით.

„შვიდკაცა“ გულმოდგინედ, გაფაციცებით ადევნებდა თვალყურს ჩემს რეჟისორულ წარმატებებსა თუ წარუმატებლობებს. ყოველი წარუმატებლობა კოლექტივისა და საერთო რწმენის „განმაგნიტებას“ ახდენდა. „სახელოსნოში“

ყველა ჩემი უწინდელი სპექტაკლი — უკვე ისტორიაა. როგორც გინდა, ისე წაიკითხავ მას — ან როგორც ცუდ, ან როგორც კარგ ისტორიას. „სახელოსნოში“, ჯერჯერობით, როგორც კარგ ისტორიას, ისე კითხულობენ. ჩემმა „შვიდკაცას“ მეგობრებმა სწრაფად მოიპოვეს პირადი პოპულარობა, წოდებები, ხმამაღალი სახელები. მე არ მეყო იმის ძალა, რომ ერთიანი რწმენით გამეერთიანებინა ესოდენ პოპულარული მსახიობები. „სახელოსნოში“ ხმამაღალი სახელები, ჯერჯერობით, არ არის. დღის რეჟიმი და სარეპეტიციო მეთოდის კანონის რანგშია აყვანილი. კვლავ დავძენ, — ჯერჯერობით. „შვიდკაცას“ მსახიობები სხვა რეჟისორების სპექტაკლებშიც თამაშობდნენ და არ ვიცოდი, რა მელონა იმის წინააღმდეგ, რომ მათ ზოგჯერ (და ეს ბუნებრივია) სხვა თეატრალური იდეალებიც უწნდებოდათ. ხანდახან თავს ვგრძნობდი მქადაგებლად, რომელიც უდაბნოსა შინა ღაღადებს. „სახელოსნოში“ ყველას ჩემსკენ აქვს თვალები მოპყრობილი. ჯერჯერობით. იციან, რომ ჩემ გარეშე ვერ გაძლებენ. ჯერჯერობით.

ერთი სიტყვით, ძალიან მიყვარს ჩემი სტუდიელები.

მაგრამ ყველაზე ძლიერი სიყვარული (სულ-სულ პირველი, განუმეორებელი, ერთი ნახვით შეყვარება) იქ დარჩა, სადაც ოდესღაც ჩვენი „შვიდკაცა“ იყო. მიშლის თუ არა ეს ხელს მუშაობასა და ცხოვრებაში? არა, პირიქით, კიდევ მეხმარება. ისე, განვლილზე ფიქრი ზოგჯერ კი მგერის ხოლმე სევდას (ბუნებით მელანქოლიური ვარ), მაგრამ არა, ხელს არ მიშლის. ფიქრობ, რა გამოგვივიდა კარგად, რა კიდევ — არა და, უცებ, რაღაც კანონზომიერებამდე მიდიხარ. დიახ, ჩვენ მაინც ძალიან დიდი და მნიშვნელოვანი საქმე გავაკეთეთ. ჩვენი ჯვარი საკმაოდ რთული ქვალორღიანი გზით პატიოსნად, არცთუ ურიგოდ ვატარეთ აღმართზე, მაგრამ მერე, როდესაც გაუსაძლისი გახდა და ზიდვა ვეღარ შევძელით, უფრო ახალგაზრდებს და ძლიერებს გადავეცით. ჩვენ პირველებს არ გვიტარებია იგი და არც უკანასკნელებს გადაგვცია სხვისთვის.

ამ დღეებში ერთმა თეატრის მუშაკმა მითხრა:

— თქვენმა თაობამ ღირსეულად შეასრულა თავისი საქმე.

რალას იტანჯავთ თავს? თქვენ ბედნიერი ხალხი ხართ.

და მართლაც, ყველა, ვინც „შვიდკაცაში“ იყო, ბედნიერი აღამიანია. გასახსენებელიც ბევრი გვაქვს და, მიუხედავად იმისა, რომ დავიშალებით, მჯერა, რომ სადღაც, გულის სიღრმეში, ყველას გვიყვარს ჩვენი წარსული და ერთმანეთი. განა ეს არ არის ილბალი, რომ ოდესღაც შეგხვდით ერთმანეთს, ერთად გავუყევით გზას და, მოდით, ვაღიაროთ, არცთუ ცოტა რამ გავაკეთეთ ქართული თეატრისთვის?

შევეცადე, ფიქრით გამეღვინებინა თვალი ჩვენი მოძრაობისათვის. აზრად მომივიდა, ეს წიგნი დამეწერა და ვიგრძენი, რომ სწორედ ამას – მოძრაობას უნდა ადევნო თვალყური.

ყველაფერი სწორია, თუ დაფიქრდები, – ახალი ყოველთვის რალაციდან იწყება, ვითარდება, იფურჩქნება, მერე კი ღვება დრო, შენს შემდგომ მოსულებში ეძებო შენი გაგრძელება.

რა გვაქვს სადარდებელი და სანაღვლო, როდესაც თითოეულ ჩვენგანს გამოცდილ ოსტატად მიგვიჩნევენ? ე. ი. ტყუილად არ გავრჯილვართ. ბედნიერი ვარ, როდესაც გოგი გეგეჭკორზე უცხოური გაზეთები წერენ, რომ ის ქართველი „მწუხარე სახის რაინდია“, ხოლო რამაზ ჩხიკავაძეზე – რომ ის „კაკკასიელი ოლივიკა“. დღეს გურამ საღარაძე – შოთა რუსთაველის პრემიის ლაურეატია, კოტე მახარაძე, მედეა ჩახავა და ბადრი კობახიძე – სახალხო არტისტები, ეროსი მანჯგალაძე კი ყველაზე პოპულარული, საყვარელი აღამიანია ჩვენს რესპუბლიკაში. განა, ეს ილბალი არ არის?

არ შეიძლება შემოქმედებით პროცესს მოწყდე, წუთის დაკარგვაც კი არ შეიძლება. როდესაც მთელ დღეს, უკლებლივ, სამუშაოს უძღვნი, ისე, რომ სხვაზე არაფერზე გადაგაქვს ყურადღება, მაშინ ყველაფერი თავის ადგილას ღვება, აზრს და სიმტკიცეს იძენს.

დილაა. რამდენ იმედს ვამყარებთ დღეზე, რომელიც წინ გველის. და მაინც, რა გველის წინ? რეპეტიცია. ყველა ჩვენი აღმოჩენა რეპეტიციის დროს ხდება და ყოველდღე მაქვს იმედი აღმოჩენისა. საღამოობით კი, ზოგჯერ ვზივარ და მიკვირს,

რომ ვერაფერი აღმოვაჩინე, ვერაფერს მივაღწიე. ზოლო დილისკენ მოულოდნელად ეხვდები, სად იყო შეცდომა. ადრე როგორ ვერ მივხვდი ამას? ახლავე, დღესვე უნდა შევასწორო, ჩქარა, ჩქარა უნდა წავიდე იქ — რეპეტიციაზე! და აი, კვლავ ვიწყებ “აღმოჩენას“, ვაკეთებ იმას, რაც „დიდი ხანია, უნდა გამეკეთებინა“, და — აქედან არაფერი გამოდის. მერე ისევ სადამო დგება... და ასე მთელი ცხოვრება.

მაღლობა ღმერთს, ახლა დილაა. მე ყველაფერი ვიცი, ჩემთვის ყველაფერი ნათელია. კარგად ვარ მომზადებული, ძნელად თუ ამებნევა თავგზა.

ჩემს თეატრში ფეხით ვამჯობინებ სიარულს, ეს როგორღაც უკეთ განმაცნობს. ბოლო წლებში, რაც ამ გზას შევეჩვიე, უცებ, ახალი ძალით შევიგრძენი, როგორ მიყვარს ჩემი ქალაქი. თავში სამუშაოზე ფიქრები მიტრიალებს, მხედველობის არეში კი უამრავი საინტერესო ცვლილება მხვდება.

აი, მრგვალი ბაღი, რაფიელ ერისთავის — ამ ძალიან სიმპათიური ადამიანის ძეგლით. წინათ ამ ადგილას აგურის ქარხნები იდგა, ირგვლივ კი ტრიალი მინდორის მეტი არაფერი იყო.

პუშკინის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტი. სახლი, რომელშიც შესანიშნავი მხატვარი, ქეთევან მაღალაშვილი ცხოვრობდა. მას რიხტერი ჰყავს დახატული. მეც ვარ მასთან ნამყოფი. აი, აქ კი, უნივერსიტეტის ძველი კორპუსია, განსაკუთრებული ადგილი — გული და გონება საქართველოსი. მინდა, ამ შენობას თავი დავუკრა, რაღაც ვკითხო, მაგრამ, რასაკვირველია, არაფერს ვეკითხები, და ვარაზისხევით ქვევით ვეშვები. აქ ხრამი და ნაგავსაყრელი იყო, დღეს კი ლამაზი მაგისტრალია.

ხელმარცხნივ ზოოპარკია: ამ ზოოპარკში სკოლის დამთავრების შემდეგ გამოსაშვები სადამო მოვაწყვეთ.

მარჯვნივ — ფიქრის გორაა. იქ ძველი სახლი დგას, სადაც ვერიკო ანჯაფარიძე ცხოვრობს. მოპირდაპირე მხარეს, მეორე ბორცვზე ცირკის შენობაა. მახსოვს, როდესაც ის-ის იყო მისი მშენებლობა დაიწყო. ომის დღეებში ერთ უცნობ თბილისელ

ახალგაზრდას შეეხვდი და პირველი, რაც ეკითხე, ეს იყო: დაამთავრეს თუ არა ცირკის მშენებლობა-მეთქი. აღმოჩნდა, რომ დაუმთავრებიათ, ყველაფერი რიგზეა. სხვა დანარჩენი მაშინ, რატომღაც, ნაკლებად მაღელვებდა.

გრძელი გზაა, ბევრ რამეზე ფიქრის დრო მაქვს. ვფიქრობ იმაზე, რომ დღეს დონ ჟუანის და შარლოტას სცენაზე ვიმუშავეთ და წინასწარვე ვტკბები მოსალოდნელი სიამოვნებით. ძალიან კარგად წერს ბატონი მოლიერი! თუმცა, სპექტაკლშიც არ მაქვს ურიგოდ ეს სცენა მოფიქრებული. ყოველ შემთხვევაში, დილით ასე მგონია.

ვფიქრობ იმაზე, თუ როგორ აეუხსნა რაც შეიძლება ზუსტად მსახიობებს ის, რაც მე თვითონ ასე კარგად მესმის. ნეტავი, აღმომაჩენინა საიდუმლო, თუ როგორ უნდა მივალწიო ამას და გადამატეშინა იმათთვის, ვინც უკან მომყვება.

ჰო, მართლა – და ვინ მომყვება? (უკანაც კი მოვიხედე.) სათითაოდ ვიხსენებ ახალგაზრდებს და ვცდილობ, გამოვიცნო, რომელი მათგანი შეიძლება გახდეს ხვალისდელი თეატრის ლიდერი. დღეს ეს ლიდერები ჩემი მოწაფეები არიან – რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე, გოგი ქავთარაძე და ნუგზარ ლორთქიფანიძე. ხვალ ვინ იქნება? ჰო, მართლა, სადამოს უნდა შევხედო, ჩემი ახალგაზრდა რეჟისორები სპექტაკლის წინ როგორ ატარებენ „მოთელვას“, ეს მომენტი განსაკუთრებით ძვირფასია ჩვენთვის. ნეტარ არიან მორწმუნენი...

დიდ ხიდზე გადავდივარ; მალე გამოჩნდება ძველი კინოსტუდიის ჭიშკარი და ის ტერიტორია, სადაც ჩვენი სახლი დგას. ახლა მსახიობების ნაცნობ სახეებს დავინახავ, ერთად შევალთ კარებში, სცენაზე ავალთ და რეპეტიციას დავიწყებთ.

მე თეატრში მივდივარ. აბა, სხვაგან სად უნდა მივდიოდე?

გაბიჭია სერგო „გაბიჭია“

საქართველოს შინა რეზერვების დეპარტამენტი

სამხრეთ-აღმოსავლეთი რეგიონი

0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. N 40