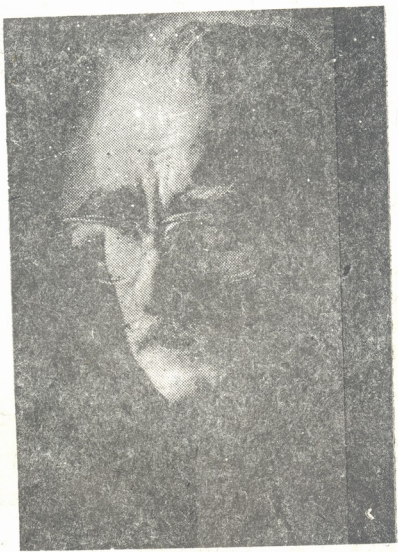


F567  
1992



თეატრი 2. 1992

ცხორება







# თეატრი



# ცხოვრება

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი  
სარედაქციო კოლეგია:  
ია გაჩეჩაძე,  
ეთერ გუგუშვილი,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ოთარ ეგაძე,  
ვახილ კიკნაძე,  
ლილი ლომთათიძე,  
ვიკი ლორთქიფანიძე,  
როზმარტ სტურუა,  
ერეკლე ჭარბილავილი,  
ვახტანგ ჭარბილავილი,  
ნინო უგანვიძე,  
თეგორ ჩხეიძე,  
გიორგი ციციშვილი,  
გიორგი ციციშვილი  
(პასუხისმგებელი მდივანი),  
თამაზ ზილაძე,  
დირიჯორი ჯანელიძე.

2

1992

ქართვი

აპრილი

1910—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1956—1990 „თეატრალური მომბე“

**ვულოცავთ**

კოტე მარჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის სახ.  
და ყოველწლიური კონკურსის „სეზონის  
საუკეთესო ქართული ნაწარმოებები“  
(1990-91 წ.წ. სეზონი) ლაურეატები . . . . . 3

**მიხეილ თუმანიშვილი**

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის მი-  
ლოცვა . . . . . 5

მოვიგონოთ ჩვენი ახალგაზრდობა ანუ ამბავი სიყ-  
ვარულისა (მედეა ჩახავა, კოტე მანარაძე,  
გიორგი ვეგეჟკორი, რამაზ ჩხიკვაძე, გუ-  
რამ საღარაძე) ჩაიწერა მარინე ბუზუჯა-  
შვილმა . . . . . 6

ნათელა ურუშაძე — მიხეილ თუმანიშვილი . . . . . 16

სოფიკო კიაურელი — არ დავდებ ყურმილს! . . . . . 25

რუსუდან ბოლქვაძე — მე თქვენ მიყვარხართ! . . . . . 26

გოგი ქავთარაძე — სიტყვა მოძღვარზე . . . . . 27

კინომსახიობთა თეატრის არქივიდან . . . . . 29

ლაშა თაბუკაშვილი — ფიქრები სპექტაკლის  
შემდგომ . . . . . 30

მარინე ჭალაღანია — მეესტროს სამი ვიზიტი  
(მიხეილ თუმანიშვილის საოპერო რეჟი-  
სურა) . . . . . 34

პორტრეტი თეატრის ინტერიერში (საუბარი მი-  
ყავდა ვერა წერეთელს) . . . . . 41

მიხეილ თუმანიშვილი: სპექტაკლი აღსარება უნ-  
და იყოს . . . . . 47

კახა კახაბრიშვილი — სატელევიზიო თეატრის  
მოამაგე . . . . . 54

მარინე ბუზუჯაშვილი — თეატრს მიღმა . . . . . 58

მიხეილ თუმანიშვილი — ღამის ფიქრები . . . . . 64

ხვალინდელი დღე სასიკეთო იქნება . . . . . 74

ლევ ტოლსტოი — შექსპირისა და დრამის შესა-  
ზებ (დასაწყისი) თარგმნა გიორგი ჭაბაშვი-  
ლმა . . . . . 76

ტრიხტან ყველაიძე: მაყურებელს მხოლოდ მსა-  
ხიობი მოაბრუნებს . . . . . 92

დავით სოლომონიშვილი — ხელოვანი და მასწავ-  
ლებელი . . . . . 97

მთაწმინდამ გულში ჩაიკრა . . . . . 99

ეთერ გუგუშვილი — ჩემო ძვირფასო ბატონო  
ვახტანგ! . . . . . 99

გურამ ბათიაშვილი — დრამატურგის გორდაცვა-  
ლების გამო . . . . . 101

მარინე თბილელი — მოგონება მსახიობზე . . . . . 103

ვ უ ლ რ ც ა ვ თ ი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნომ დაამტკიცა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის მიმნიჭებელი კონკრეტის გადაწყვეტილება და კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემია, 2000 მანეთის ოდენობით, მიანიჭა

ნათელა ურუშაძეს — თეატრმცოდნეს, მონოგრაფიისათვის „ვალერიან გუნია“.



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნომ დაამტკიცა სანდრო ანმეტელის სახელობის პრემიის მიმნიჭებელი კონკრეტის გადაწყვეტილება და სანდრო ანმეტელის სახელობის პრემია, თითოეულს 1500 მანეთის ოდენობით, მიანიჭა:

გაიოზ შორდანაიას და ალექსანდრე ქანთარიას ბოლო წლების რეჟისორული ნამუშევრებისათვის.

F6402



საქართველოს  
საქონლური  
ბიბლიოთეკა

ყოველწლიური კონკურსი —  
„სეზონის საუკეთესო ქართული ნაწარმოებები“  
(1990—91 წლების სეზონი)



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნომ დაამტკიცა ყოველწლიური კონკურსის რეჟისორის დადგენილება და სეზონის საუკეთესო ნამუშევრებისათვის მიანიჭა პრემია — თითოეულს 400 მანეთის ოდენობით.

**რევაზ გაბრიაძეს** — დრამატურგს, პიესისათვის „ტრაპიზუნდის იმპერატორის ქალიშვილი“, ქანხორციელებული თბილისის მართლმადიდებლის თეატრში.

**მამუკა სალუქვაძეს** — დრამატურგს, პიესისათვის „რეპეტიცია ლაზარეს აღდგინებისა“, განხორციელებული გორის ვიორგი ერისთავის სახელობის დრამატულ თეატრში.

**ნუგზარ ლორთქიფანიძეს** — რეჟისორს, ეგნატე ნინოშვილის ნაწარმოებების „პარტახი“ და „მოსე მწერალი“ დადგმისათვის ოზურგეთის ალიქსანდრე წუწუნავას სახელობის სახელმწიფო თეატრში.

**ალექსი ჯაყელს** — რეჟისორს, მამუკა სალუქვაძის პიესის „რეპეტიცია ლაზარეს აღდგინებისა“ დადგმისათვის გორის გ. ერისთავის სახელობის თეატრში.

**დავით ხინიკაძეს** — რეჟისორს, ვალერიან კანდილაკის პიესის „დრო ოცდაოთხი საათი“ დადგმისათვის სენაკის აკაკი ხორავას სახელობის სახელმწიფო თეატრში.

**ფლორა შედანიას** — მსახიობს, სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო ქართული თეატრის სპექტაკლში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, ბებიას როლის შესრულებისათვის.

**მარინე კახიანს** — მსახიობს, შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“, ლიდას როლის შესრულებისათვის.

**ქეთევან მახნიაშვილს** — მსახიობს, ოზურგეთის ალიქსანდრე წუწუნავას სახელობის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში „პარტახი“, მელანიას როლის შესრულებისათვის.

**რუსლან ოტიაშვილს** — მსახიობს, ცხინვალის ივანე მაჩაბლის სახელობის სახელმწიფო ქართული თეატრის სპექტაკლში „ლალატი“ ანანიას როლის შესრულებისათვის.

**გია ლეჟავას** — მსახიობს, რუსთავის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში „ყვარყვარე თუთაბერი“. ტიტე ნატუტარის როლის შესრულებისათვის.

**ლევან მანთიძეს** — მხატვარს, სენაკის აკაკი ხორავას სახელობის სახელმწიფო თეატრში ვალერიან კანდილაკის პიესის „დრო ოცდაოთხი საათი“ სცენოგრაფისათვის.

**ვაჟა ძიგუას** — თეატრმცოდნეს, გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამომქვეყნებული რეცენზიისათვის „ელისაბედ, ელისაბედ“.

# შინეილ ქუმანიშვილი



ბატონო მიხეილ, თქვენს ნამოღვაწიარს გადაუჭარბებლად შეიძლება ფასდაუდებელი ვუწოდოთ. თქვენი შემოქმედება განუყოფელია ქართული თეატრის განვითარების ხანგრძლივი, რთული, წინააღმდეგობებით აღსავსე გზისაგან. თავად ბრძანდებით ამ განუწყვეტელ პროცესში მეტად მნიშვნელოვანი ეპოქის შემქმნელი. 50—60-იანი წლების რუსთაველის თეატრი წარმოდგენელია თქვენი შემოქმედების გარეშე — სწორედ თქვენს წარმოდგენებში ჩაისახა, წარმოჩინდა ის გზა, რომელსაც მომდევნო თაობები დაადგნენ.

თქვენ რომ არა, არ შეიქმნებოდა ისეთი თვითმყოფადი, განუმეორებელი კოლექტივი, რომელსაც დღეს კინომსახიობთა თეატრი ჰქვია. საერთოდ, ქართული თეატრი წარმოდგენელია თქვენი სპექტაკლების გარეშე. ისინი ქართული თეატრის საუანძურშია შესული, რადგან არაერთი საცქერაო წარმოდგენის ავტორი ბრძანდებით: „დადიანებო, იყავით ფეხნაღი!“, „ესპანელი მღვდელი“, „ქინჭრაქა“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ანტიგონე“, „ბაკულას ღორები“, „დონ ჟუანი“, „ჩვენი პატარა ქალაქი“ და სხვა.

რეჟისორულ მოღვაწეობასთან ერთად, აქტიურ პედაგოგიურ საქმიანობასაც ეწევი. ქართულ თეატრს მსახიობთა და რეჟისორთა არაერთი თაობა აღუზარდეთ. დღეს, სწორედ თქვენი მოწაფეები განსაზღვრავენ ქართული თეატრის სახეს.

დღემდე აღფრთოვანებას იწვევს თეატრისადმი თქვენი ფანატიკური სიყვარული, შრომისმოყვარეობა, ახალგაზრდული შემართება და უშრეტი ენერჯია.

თეატრის მოღვაწეთა კავშირი გილოცავთ საიუბილეო თარიღს. გისურვებთ მხნეობას, ჯანმრთელობას, მომავალ შემოქმედებით წარმატებებს. თქვენს ყოველ ახალ სპექტაკლს მოუთმენლად ველით.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

როცა მიხეილ თუმანიშვილის აქტიორული სკოლისა და ქართული სცენის თვალსაჩინო მოღვაწეთა — ნედეა ჩახავას, რამაზ ჩხიკვაძის, კოტე მახარაძის, გოგი გეგეჭკორის და გურამ საღარაძის სარდაქციო შეხვედრის მაგნიტოჩანაწერი გავშიფრეთ, მათ ნამბობს მთლიანობაში ისევე ზატონი მიშას ერთ-ერთი აღრინდელი სპექტაკლის სათაური მოერგო — „მოვიგონოთ ჩვენი ახალგაზრდობა, ანუ ამბავი სიყვარულისა“.

სახვით ხელოვნებაში სტილი „აღ ფრესკო“ დისტანციიდან ხედვას საჭიროებს. ასე უკეთ და გარკვევით მოჩანს სამწერი. მას შემდეგ, რაც მიხეილ თუმანიშვილისა და სახელგანთქმულ „შვიდაცას“ შემოქმედებით თანამშრომლობას ტრიუმფი მოჰყვა, ათეულობით წლებმა განვლო. დროის ამ დისტანციიდან — დღევანდელი გადასახედიდან ეს მოვლენა კვლავაც ცხოველ ინტერესს აღძრავს.

გარდასულ დღეთა მოგონებანი სტუმრებმა სწორედ რომ ახალგაზრდული „სიანციით“ დაიწყეს: „გახსოვთ, როგორ ეუკრავდი ტუჩის გარმონიკაზე, გერმანელ ჭარისკაცს როგორ ვთამაშობდი?“ — იკითხა გურამ საღარაძემ. „ჩემი ეპიზოდური როლი — მოღალატე ზედენეკი თუ გახსოვთ?“ — ეს უკვე რამაზ ჩხიკვაძეა. „მე რომ მერაბ თაბუკაშვილის მირეკს სილა გავაწანი და მიწებებული წვერულვაში ჩამოძვრა, არ გახსოვთ?“ — ველარ ითმენს მელეა ჩახავა. „რამაზი რომ მიშას სისხლს უშრობდა და აწვალვებდა, სომ კარგად გახსოვთ. არა, ძმაო, მინიმუმ სუთი წელი მიშას ბიოგრაფიიდან შენს სინდისზეა“ — ეღიმება მახარაძეს. და ისევე მერამდენედ „გახსოვთ?.. გახსოვთ?..“

კოტე მახარაძე — „შვიდაცა“ ზუმრობით ბატონმა დოდო ალექსიძემ იშხანად ერთობ პოპულარული ფოლკლორული ჭგუფის კვალბაზე შეგვარქვა.

რამაზ ჩხიკვაძე — ისე ერთბაშად გაგვივარდა სახელი, მგონი, ზოგიერთებს თეატრში „პუტჩისტებიც“ კი ვეგონეთ. არადა, მიშას თანამოაზრე ხალხი ვიყავით, ეს იყო და ეს.

გოგი გეგეჭკორი — ის, რაც თეატრალურ ინსტიტუტში ტოვსტონოგოვმა და ალექსიძემ თავის მოწაფეებს ჩაუნერგეს, თუმანიშვილის სპექტაკლებში მთელი სისავსით გამოვლინდა და სპექტაკლიდან სპექტაკლში განვითარებდა, აღმავალი პროცესის სახე შეიძინა. წარმოადგენების დადგმა მიშამ ძალიან კონკრეტული პარტიტურით დაიწყო, სახეების გააზრება გრძნობათა ბუნების ზუსტად მოძიებით. საერთოდ, როლზე მუშაობის ახალი მეთოდი შემოვიდა. რეჟისურაშიც ახალი ტალღა წაშოვიდა. ყოველივე ამან შეგვაკავშირა. ფუჩიკის თხზულების სცენურმა ვარიანტმა „აღამიანებო, იყავით ფხიზლად!“, თითქოს რაღაც არაოფიციალური ფიცი დაგვადებინა, რაღაც შინაგანი მანიფესტაციით გამოგვივიდა, რომ ერთი საქმის, ერთი რწმენისთვის გვემსახურა. თავად მე როლებით ფრიად განვრცობებული და იზბლიანი არტისტის გახლდით.. ვთამაშობდა ბარათაშვილს, დონ სეზარ დე ბაზანს, ბახვა ფულავას, ივანე ბატონიშვილს და სხვ. მაგრამ იმთავითვე გუმანით მივხვდი, ვიწამე. რომ სწორედ თუმანიშვილია ის კაცი, რომელსაც



გარდაქმნა უნდა მოხდინა რუსთაველის თეატრის და, საერთოდ, ქართული თეატრის ცხოვრებაში. აი, ამ პოზიციამ დაგვრჩა და გავვაერთიანა. და ეს არამც და არამც არ იყო უმადურობა დიდ ალექსიძის მიმართ, როგორც ამას ზოგიერთი თეატრმცოდნე აღნიშნავს. ალექსიძე უნიჭიერესი რეჟისორი იყო და დიდი წვლილი აქვს შეტანილი რუსთაველის თეატრის ცხოვრების გარკვეულ მონაკვეთში. მაგრამ, როცა მან პერიოკულ-რომანტიკული პრინციპების დამკვიდრება, ასმეტელის ხაზის გაგრძელება მოისურვა, ზოგ წარმოდგენაში ეს შესდგა („ბახტრიონი“, „ოდიპოს მეფე“), დანარჩენ სპექტაკლებში კი ვეღარ გაიფიქრა („ამირანი“, „ტერეზას დაბადების დღე“) და ზეატრში გამოკიდებულიყო დარჩა. ბატონი დიდო შესანიშნავი რეჟისორი იყო, წარმოდგენების დადგმის შესანიშნავი ორგანიზატორი, პირადადაც ვეთაყვანებოდი და ძალიან გვიყვარდა, მაგრამ თეატრის ხელმძღვანელობა მინც კიდევ რაღაც სხვა სჭირდებოდა. მოკლედ, ეს იყო შემოქმედებითი პრინციპებისა და მრწამსის ქიდილი და არა ის, რომ ჩვენ ბატონ დიდოს ვუღალავთ.

კოტე მახარაძე — მახსოვს, 1960 წელს, მოსკოვში, კრემლის თეატრში რუსთაველის თეატრის გასტროლები „ბახტრიონით“ გაიხსნა. სპექტაკლის შემდეგ რესტორან „მოსკოვში“ ვიწრო წრეში სუფრა გაიშალა. რამაზ ჩხიკვაძემ აიღო ხახმისი, სულითა და გულით ადღებრძელა ბატონი დიდო და ბოლოს გულწრფელად უთხრა, არ გეწინოთ, მაგრამ თეატრი რომ ორად გაიყოს, მე მიშა თუმანიშვილის მხარეს ვიქნები.

რამაზ ჩხიკვაძე — ბუნებრივია, რომ ჩვენ გვიანტერესებდა თუმანიშვილის მიერ შემოთავაზებული ახალი თეატრალური აზროვნება, ახალი ხაზი, კრიტიკული დამოკიდებულება საკუთარი თავისადმი, საერთოდ, ხელოვნებისადმი. გურან სელარაძე — ბატონმა მიშამ ჩავადრმავა ადამიანის შინაგან სამყაროში, მან გვაზიარა ამ სამყაროში მიმდინარე პროცესებს. ჩვენ ყველანი უფრომოდ მაღლიერნი ვართ ჩვენს აღმზრდელი პედაგოგის, ბატონ დიდო ალექსიძისა. სწორედ ამ აღზრდის ნაყოფმა განიცადა შემოქმედებითად თვისობრივი ცვლილება თუმანიშვილთან ურთიერთობაში.

მედია ჩახავა — ყველაფერი დაიწყო ფურჩიკის „რეპორაჟით“, რომელიც კოტემ გაასცენიურა და მთავარ როლსაც თავად ასრულებდა. შესანიშნავი სპექტაკლი დაიბადა. ამ კარგმა დასაწყისმა ბევრად განაპირობა შემდგომი პროცესი. თუმცა, ერთიც უნდა ითქვას: ქართველებს ზოგჯერ გვიჩვეია, დაწყებით კარგად დავიწყებთ, მაგრამ მერე სიზარმაცე გვძლევს. ბატონი მიშა, რომ იტყვიან ხადარაჯოზე იღვა, რათა ეს ყოველივე ხელიდან არ დავსხლტომოდა და ბოლომდე მიგვეყვანა. მართლაც, გამარჯვება გამარჯვებაზე წაიწყო: „ესპანელი მღვდელი“, „ფილოსოფიის დოქტორი“, „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ამბავი სიყვარულისა“.

გობი გეგემკორი — „ფილოსოფიის დოქტორი“ აქტიორული შესრულების ფეიერვერკს წარმოადგენდა. რაც შეეხება „ესპანელი მღვდელი“, ამ წარმოდგენამ, საერთოდ, კომედიის უანრი უფრო მაღალ, აღმატებულ რანგში აიყვანა.

— იყო თუ არა ეს პროტესტი თეატრში არსებული ატმოსფეროს მიმართ?

მედია ჩახავა — არავითარი პროტესტი. უბრალოდ, ყველანი ვაკეთებდით იმას, რაც მოგწონდა.

რამაზ ჩხიკვაძე — ეს უფრო ახლის ძიების წყურვილი იყო.

კოტე მახარაძე — ოფიციალურად, სმამალალი პროტესტი არ გამო-

გვიტყვამს, მაგრამ ხინამდვილესი ერთგვარი დაპირისპირება ნამდვილად ექვ-  
დაპირისპირება თუნდაც თეატრალურ სტილისტიკაში. განა არ გვესმოდნენ კი  
«Детский сад», «Товстоноговщина». მახსოვს, ჰაიტის ერთ-ერთი პიესა დაგ-  
დგით, საკმაოდ საშუალო დონისა. წარმოდგენაში ორი შემადგენლობა მონაწი-  
ლეობდა — ერთი ვასაძემ მოამზადა, მეორე კი ჩვენი ძალებით — თუმანიშვილმა.

მედეა ჩახავა — და ხორავა ჩვენს ჯგუფში გადმოვიდა.

რამაზ ჩხიკვაძე — საერთოდ, ეს მოძრაობა მთელს საბჭოთა კავშირს  
მოიცავდა. ეს იყო ახალი აზროვნება რეჟისურაში, ძველი მანერების უარყოფა.  
ეს ყოველივე მაინც ტრესტონოვცემა წამოიწყო. მან ჩაუყარა საფუძველი. სწო-  
რედ ეს წამოწყება აიტაცა და განავითარა ბატონმა მიშამ.

გოგი გუგუქორი — ტრესტონოვცისგან თუმანიშვილს მემკვიდრე-  
ობით ერგო თეორიისა და პრაქტიკის ზუსტი შერწყმის, ჰარმონიული ბალანსი-  
რების შემოქმედებითი თვისება. რამდენი რეჟისორია, ყველაფერს აგისხნის, ზედ-  
მიწვენივთ გაგიშიფრავს, მაგრამ ამ ყოველივეს პრაქტიკულ განხორციელებას ვე-  
ლარ ახერხებს. იმ მონათხრობის პრაქტიკული რეალიზება აღარ ძალუძს. თუმანი-  
შვილთან ეს გამორიცხულია. გარდა ამისა, თავად მას იმდენად პოეტური ბუნება  
აქვს: ხატავს, წერს, ხის ფესვებისაგან სხვადასხვა კომპოზიციებს აკეთებს. ერთი  
სიტყვით, ფანტაზიორი კაცია და წარმოდგენაში სიმშრალეს ვერ იტანს. ყოველ-  
თვის, ყველა სცენაში, უნდა მოიძიოს მხატვრული სახე. გამჭოლი მოქმედება,  
წარმოდგენის ან როლის მარცვალე და ზეამოცანა. თუმანიშვილის სპექტაკლებში  
ეს თითქმის ასი პროცენტით მიღწეულია.

რამაზ ჩხიკვაძე — ჩვენ, უდავოდ, ბედნიერი თაობა ვიყავით, იმიტომ  
რომ გვჭეროდა რასაც ვაკეთებდით. ჩვენი საქმით გატაცებულნი და თეატრზე  
შეყვარებულნი ვიყავით. ეს კი ჩვენს აქტიორულ ზრდას დაეხმარა.

გურამ საღარაძე — თითქმის 24 საათს ინსტიტუტში ვატარებდით.  
დღეში სამ რეპეტიციას ვავდიოდით — დილით, შუადღისას და ღამით.

რამაზ ჩხიკვაძე — სამწუხაროდ, დღეს, ალბათ, ნაკლებად შეხვდებით  
საერთო საქმით ესოდენ გატაცებასა და თავდავიწყებას.

გურამ საღარაძე — ბუნებრივია, წინააღმდეგობებიც იყო. ის კი არადა,  
ნამდვილი ბრძოლების გადატანაც კი გვიხდებოდა, ხელისშემშლელი ნერვიულობა  
გვიწვედა იმ დისკუსიებისა თუ კონფერენციების გამო, თეატრალურ საზოგადო-  
ებაში რომ იმართებოდა.

მედეა ჩახავა — იგივე „რეპორტაჟი საჩჩოხობელიდან“ არ შესდგებოდა,  
ხორავა რომ არ ყოფილიყო. რამდენი გასინჯვა მოეწყო, მაინც არ უშვებდნენ,  
ერთი ამბავი ჰქონდათ და ხორავამ ბოლოს მაინც თავისი გაიტანა.

რამაზ ჩხიკვაძე — მახსოვს, ბატონი შალვა ლამბაშიძემ ძალზე ალაფრ-  
თოვანა „ესპანელმა შვდელმა“ და პრესაში ძალზე თბილი რეცენზიით გამოგვე-  
ხმაურა, მოგველოცა. პირდაპირ ცხელი დღე დააყენეს მარჯანიშვილის თეატრში,  
როგორ გაბედე და ეგენი შეაქეო. უცნაურია, მაგრამ ფაქტია, რომ პირადად  
ხორავა და ვასაძე არ გვიშლიდნენ სელს. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი სტილის-  
ტიკა სწორედ უშუალოდ მათ შემოქმედებით ხელწერას ანუ პერსონალ-რომან-  
ტიკულ ხაზს უპირისპირდებოდა. ხორავაზე და მის პოზიციაზე ფუჩიკოვან დაკავ-  
შირებით, ზემოთ უკვე ითქვა. ვასაძე პირადად ესწრებოდა „ესპანელი შვდელის“  
რეპეტიციებს და თანაც დიდი სიამოვნებით.

მედეა ჩახავა — მეტიც, ბატონი მიშა ვასაძემ გვერდით დაიყენა და  
დამოუკიდებელი მუშაობის სრული ატმოსფერო შექმნა.



რამაზ ჩხიკვაძე — მე მგონი, ამ ფონზე ჩვენ უფრო აგრესიულებდა მოუჩანდით.

მეღეა ჩახავა — იმიტომ, რომ თავდაცვა გვიხდებოდა, რაღაცის დამტკიცება, ბრძოლა.

კოტე მახარაძე — მეტადრე, საყოველთაოდ აღიარებული ჰეროიკულ-რომანტიკული სტილის ფონზე ჩვენ საზგასმით წარმოვაჩინეთ განსხვავებულ, ჩვენეულ ხელწერას, რაც ფაქტობრივად იმას ნიშნავდა, რომ მათი პოზიცია ჩვენთვის მიუღებელია.

კარგი საქმე ჩვენამდე ბევრს დაუწყია და კვლავაც ბევრი დაიწყებს, მაგრამ მისი ბოლომდე მიყვანა მთავარი. სწორედ ამას აქვს ფასი. ბატონი მიშა პირდაპირ თავგადასდებული იღწვოდა. მზად იყო აეტანა ნებისმიერი გაჭირვება, დისკომფორტი, თვით სიღუბნეობაც კი, ოღონდაც საქმეს ხელი არ შეშლოდა. ამასვე ნოიოხვდა ჩვენგანაც.

მეღეა ჩახავა — ჩვენთვის არ არსებობდა არც სტუმრად წასვლა, არც რაიმე გართობა. რამდენად მეტი ფილმები გვექნებოდა კინოში, მაგრამ გადაღებზე არ გვიშვებდა.

კოტე მახარაძე — მე და მედიკოს უკვე მაკა გყვავდა, ხელფასს მე 60 მანეთს ვღებულობდი, მედიკოს 60 მანეთს, როდემდე უნდა ვყოფილიყავით ვასო ჩახავას ბიუჯეტზე და ამიტომ საზაფხულო ბრიგადა შევექმნით რაიონებში გასასვლელად, რომ როგორმე სული მოგვეთქვა. მიშამ რომ გაიგო, გაცეცხლდა, როგორ თუ ჩემი მეგობრები „ხალტურაზე“ მიღიხართო.

რამაზ ჩხიკვაძე — პირდაპირ შეწირული იყო ქართული თეატრის საქმეს. მან ამ საქმეში მთელი თავისი სიცოცხლე ჩაღო, რა ენერგია შეაღია, მაგრამ ფულის გულისხმობის არასოდეს არ გარჯილა. ბატონი მიშა მქეპარე კაცი არ არის. მიუხედავად იმისა, რომ ქეიფს გვიშლიდა, ჩვენ მაინც თავაწყვეტილი მოქეიფები ვიყავით. თუკი რომელიმე სუფრაზე მასაც შემოვიტყუებდით, წყნარად იჭდა, ჩუმად იცილებდა და მერე გაიპარებოდა. სექტაკლზე მუშაობისას ყოველთვის გატაცებული იყო მასში მონაწილე ქალებით. იწებოდა ეს მედიკოს, იწა გიგოშვილი, ვოქვათ, ნინელი ქანკვეტაძე თუ სხვა. ლექსებსაც უძღვნიდა. იწა გიგოშვილს ღღესაც შენახული აქვს მისი ლექსებით ხაცხ საერთო რვეული.

გურამ ხალაბაძე — რეპეტიციებზე უმკაცრესი იყო. ის კი არაა, ჭონთაც დაგვეღვდა, თანაც იმ ჭოხს ფანერის მაგიდას გადაჰკრავდა. მერაბ გეგეჭორი გიჟდებოდა, ასე მგონია, თავში მიტყამსო.

კოტე მახარაძე — რამაზს ლაზღანდარობა უყვარდა, რითაც ბატონ მიშას ლამის აგვიღებდა. ერთხელაც აურია. მერე ვითომ შენისშენის მიცემამზე გაბრაზდა, კარი გაიჭახუნა და რეპეტიცია მიატოვა. ჩვენ გავისუსეთ, გვეგონა, თუმანიშვილი დაატყვევდა იქაურობას. მაგრამ ბატონმა მიშამ ერთი გაიცინა და სულელები ხართო, გვითხრა. ის ამ ლაზღანდარობაში მუშაობს, როდესაც აკეთებს, ოქვენ კი გაცდენთ და ღრის გაპარვინებთო.

გოგი გეგეჭორი — „ამბავი სეყარულიას“ გარდამავალ ასაკში ვითამაშეთ. თითოეულ ჩვენგანს უკვე ჰქონდა თეატრში 10—15 წლის მუშაობის სტაჟი და ბატონმა მიშამ ჩათვალა, რომ რადგან უკვე დავაუკაცებულები ვართ და სოლიდური ასაკს მივუყავნეთ, უნდა „მოვიგონოთ ჩვენი ახალგაზრდობა“. კიტა ბუაჩიძის ეს პიესა მაქსიმალურად გამოიყენა და უანრული სცენებით აკინძული, შესანიშნავი სახალისო წარმოდგენა შექმნა. ბიძინა კვერნაძემაც შესანიშნავი მუსიკა



დაგვიწერა. ყველანი ემონაწილეობდით — მე, ეროსი, მედიკო, კოტე, ბადრი, მანუჩი, ეკატერინე ვაჩნაძე, მერაბ გეგეჭკორი, სალომე ყანჩელი, მერე კოტეს გურამიც ცვლიდა.

კოტე მახარაძე — სპექტაკლის მხატვრად ოთარ ლითანიშვილი მოიწვია. ჩანაუქირი გაანდო და თან პიესაც გაატანა წასაკითხად. შუაღამისას ოთარმა სახლში დაურეკა, შეგშლია და შეცდომით სხვა პიესა გამოგიტანებიაო. არაფერიც არ შემშლია, სწორედ ეგ არისო, უთქვამს ბატონ შიშას. ეგ როგორ არის, როცა შენ სულ სხვა რამ ნიამბე და რაც ახლა წავიკითხე, საერთოდ არ ემთხვევა შენს მონათხრობს, ოდნავდაც ვერ შევიცანიაო.

გოგი გეგეჭკორი — სხვათა შორის, შეიძლება ითქვას, რომ „მოვიგონოთ ჩვენი ახალგაზრდობის“ თავისებური ეგიდით, ჩვენ გარკვეული დროის შემდეგ კიდევ ერთი წარმოდგენა განვახორციელებთ. ეს იყო ნახუცარიშვილის „ქინჭრაქი“. ამ წარმოდგენით გაიხსნა რუსთაველის თეატრში მცირე სცენა და ესეც ბატონი მიშას სახელთანაა დაკავშირებული. ამ სპექტაკლში თუმანიშვილმა კვლავ ერთად შეგვეკრიბა ყველანი, ბატონი სერგოც გადმოიბირა. სწორედ აქ შედგა სერგო ზაქარაძის და რამაზ ჩხიკვაძის უბრწყინვალესი აქტიორული დუეტი. რუსთაველელთა დიდ სცენას ამ პერიოდში საგრძნობლად დააკლდა მყურებელი, რადგანაც მცირე დარბაზი სისტემატურად გადაძქვნილი იყო მყურებლით. ამ წარმოდგენაში ყველა თაობის მყურებელი პოულობდა რაღაც სათავისოს. რაღაც არაჩვეულებრივად სახალისო სანახაობა შეიქმნა. ზღაპარი-ხუმრობა, სამწუხაროდ, გადაღებული არ არის. მაშინ ტელევიზიას მოძარავი სატელევიზიო სადგური არ ჰქონდა. კინოფირზე აღბეჭდვისათვის კი არავინ არ ზრუნავდა. კიდევ კარგა, მერაბ ჭალიაშვილმა მოასწრო რომელიღაც შემოქმედებით საღამოზე ორი ფრაგმენტის გადაღება და ეს მცირედი მაინცაა ფირზე დაფიქსირებული. მაგრამ ეს წარმოდგენა მოგვიანებით, უკვე სამოციან წლებში შეიქმნა. ნანამდე განხორციელებულ ნამუშევრებს შორის კი ერთ-ერთი თვალსაჩინო იყო კომპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“, რომელიც ასევე ნმ-იან წლებს განეკუთვნება. ეს წარმოდგენა ახალი თაობის, ადამიანთა ურთიერთობის, სიყვარულის გაფრთხილებისა და სიუაქიზის პრობლემებს წამოსწევდა. ძალზე საინტერესო სპექტაკლი გამოვივიდა. ეს პიესა იმხანად საბჭოთა კავშირის ანაერთ თეატრში დაიდგა. ტრესტონოვმაც დადგა ლენინგრადში. მოსკოვშიც იდგმებოდა, მაგრამ თუმანიშვილის დადგმა ყველაზე საუკეთესოდ იყო მიჩნეული, რადგან ძალზე ზუსტად და საინტერესოდ იყო გააზრებული. შემდეგ ეს წარმოდგენა მოსკოვშიც ვითამაშეთ. ბატონე სერგო ზაქარაძე თამაშობდა კაცს მანტიით. მე მისი დუბლიორი ვიყავი. მახსოვს, ჭიათურაში ვიყავით გასტროლებზე. თბილისში მხოლოდ ამ სპექტაკლის მონაწილენი დარჩნენ. ამბავი ჩამოგვივიდა, ბილეთებზე იშბელა რიგებია, სასტუმრო „თბილისაშიღ“ აღწევსო. ამგვარ ინტერესს, ადრე — ომისა და ომის შემდგომ პერიოდში — ხორავა რომ ოტელოს თამაშობდა, მაშინ იჩენდა ჩვენი მყურებელი. ერთი სიტყვით, ამ წარმოდგენას წლების მანძილზე მყურებელი არ დაჰკლებია. მერე რაიონებში გაგვექონდა, კლუბების პირობებში ვითამაშობდით. ყველგან დიდი გამოხმაურება ჰქონდა. ამ ნამუშევარმა, მართლაც, შთამბეჭდავი, საყოველთაო შემოქმედება იქონია.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ბატონი მიშა უაღრესად განათლებული კაცია. კარგად ესმის ფერწერა, მუსიკა, ქანდაკება, კომპოზიცია. მისი სარეჟისორო გეგმები რომ გადაათვალიეროთ, ნახავთ, თუ როგორა აქვს მოწესრიგებული ყველაფერი,



მიწანაცვლები დახაზული, სქემები დამუშავებული. საოცარია, სანამ რეპეტიცი-  
ებს შეუდგება, წინასწარ რა მოცულობის მოსამზადებელ სამუშაოს ატარებს. როცა  
ემ ტბაებს გაივლის, მერე უნდა უყუროთ, როგორ ქსოვს სპექტაკლს. ისე, რომ  
ძაფებს ვერც ამჩნევთ, უხილავია. სწორედ ეს არის უმაღლესი ხელოვნება. ან  
როგორ კრავს სპექტაკლს: სად და როგორ შეწყავს შემსიკა. მახვილებს სად აკე-  
თებინებს, სინათლის სხივი სად უნდა გადაიყვანოს, როგორ ახარისხებს მთავარსა  
და მეორეხარისხოვანს. ამ ყოველივეს დიდოსტატის ხელწერა ემჩნევა. ამ თვალ-  
საზრისით, ქართული თეატრალური რეჟისურა თუმანიშვილმა უმაღლეს დონეზე  
აიყვანა. პროფესიას მისცა განზომილება, პირდაპირ ტრამპლინზე შეაგდო. არ არის  
შემთხვევითი ის გარემოება, რომ მომდევნო თაობის შესანიშნავი რეჟისორები  
მამამთავრად და მეტრად აღიარებენ მიხეილ თუმანიშვილს. რეჟისურა ისეთი  
პროფესიაა, რომ ზოგჯერ 15—20 სპექტაკლიდან, შესაძლოა, 3 ან 5 წარმოდგენა  
აღმოჩნდეს სრულყოფილი. თუმანიშვილის შემოქმედება ამ წსრივაც გამორჩეულია.

კოტე მახარაძე — ტოვსტონოგოვის 70 წლის იუბილეზე თამადა განხ-  
ლო. სუფრას თეატრალური ელიტა ამშვენებდა. სადღეგრძელოში, რა თქმა უნდა,  
ვუთხარი, რომ ის გენიოსია, პირველია, ხოლო რაც შეეხება რეჟისურის ტექნი-  
კოლოგიას, არ გეწყინოთ და ეს მიშა თუმანიშვილმა ყველაზე უკეთ იცის, ალბათ,  
მთელს მსოფლიოში-მეთქი. სტანისლავსკის შემდეგ, ალბათ, არც ერთ რეჟისორს  
არ შეუძლია კოლექტივის იმგვარად შეყვრა, როგორც ბატონ მიშას. თანამოაზრე-  
თა ერთი სულით, ერთი ხორციით, ერთი სისხლით გაერთიანება მხოლოდ თუმანი-  
შვილის ხელეწიფება.

მე დეა ჩახავა — ვერ წარმოიდგენთ, როგორ განვიცდიდი სხვა რომე-  
ლიმ მსახიობის შემოყვანას ჩვენს ანსამბლში, უცხო სხეულად გვეჩვენებოდა.

— ამდენი წნის ინტერვალის შემდგომ, დღესდღეობით, როგორ წარმოვიდგე-  
ნით ბატონ მიშასთან თანამშრომლობა? (ეს არ ენება ბატონ გოგი გეგეშკორს,  
რადგან მან უკვე იმუშავა თუმანიშვილთან უაილდერის „ქალაქზე“).

კოტე მახარაძე — გულწრფელად თუ ვიტყვით, მე, ალბათ, გამოჭირ-  
დებოდა. მით უმეტეს, რომ ყოველთვის მიჭირდა იმ მკაცრი სამუშაო პირობების  
გაძლება, ის რომ მოითხოვს.

გოგი გეგეშკორი — პირადად მე, ყოველთვის მენატრება თუმანიშვილ-  
თან მუშაობა, თანაც ძალიან მენატრება. სისტემატიურად უნდა დადიოდე რეპე-  
ტიციანზე, რომ მიხვდე, რა დიდი სკოლაა ეს მსახიობისათვის. ამ რამდენიმე წნას  
წინ, ღროის გარკვეული დისტანციის მერე, მასთან კვლავ მომიწია შეხვედრა,  
ამჭერად კინომსახიობთა თეატრში. უაილდერის „ქალაქი“ მაქვს მხედველობაში.  
ბუნებრივია, ბატონი მიშა ისევე მექცეოდა, როგორც დანარჩენ მსახიობებს,  
ახლავაზრდებს — არავითარი დაზოგვა. თუმცა, ახლავაზრდები, თავის მხრივ, დი-  
დის მოწიწებით მეპყრობოდნენ. მიშა კი ყველას მიმართ თანაბრად მკაცრი იყო.

მე დეა ჩახავა — მე ყოველთვის ვცნებობ მასთან შეხვედრაზე. მე ის  
ძალიან მიჭირდება. მენატრება ის ღრო, როცა მის სარეპეტიციო დღეურებს ვა-  
წარმოებდი.

გურამ საღარაძე — ჩვენს თეატრში მას არაერთხელ შესთავაზეს სპექ-  
ტაკლის დადგმა. პირადად რობერტმა რამდენჯერმე მოიწვია, მაგრამ მან რატომ-  
ღაც ვერ მოიცალა. ჩვენ მზად ვართ.

რამაზ ჩხიკვაძე — კაცს უკვე თავისი თეატრი აქვს, თავისი ხალხი  
შეავს და შენ რაღას მოგიბრუნდება.

კოტე მახარაძე — რატომ? მარჯანიშვილის თეატრში ხომ დადგა დიუ-



რენმატი. იმ მოთხოვნებიდან, რომლებიც ბატონმა მიშამ წამოაყენა, უფ-  
ატირ არ აღმოჩნდა მზად, მსახიობებს გაუჭირდათ.

რამაზ ჩხიკვაძე — იცით, რაშია საქმე. აქ ძალიან დიდ როლს თამა-  
შობს ინდივიდუალობა. შესაძლოა, ის მსახიობები მუშაობის სხვაგვარ მანერას  
არაინ შეჩვეულნი და უცებ ვერ მოერგნენ განსხვავებულ მანერას. მიშა თუმანი-  
შვილი თან გადაგყვება, ძირისძირობამდე ჩაგეძიება, თვით ყველაზე უმნიშვნელო  
წვრილმანსაც კი არ შეგარჩენს. აი, სტურუას, ბუნებრივია, მუშაობის სხვაგვარი  
მანერა აქვს. ის დიდი მონაზაზებით მოდის რეპეტიციასზე, კონკრეტულად არა-  
ფერს არ გეუბნება და როგორც გინდა, ისე გაიტანე თავი.

გურამ სალარაძე — სათქმელად იოლია, მაგრამ მას შემდეგ, რაც ბა-  
ტონი მიშა ჩვენი თეატრიდან წავიდა, დიდმა დრომ განვლო, რასაც შემდეგომ  
სტურუასული დიდი ეტაპი მოჰყვა. ბევრმა წყალმა ჩაიარა. კვლავაც შეხვედრის  
სურვილი ჩვენი მხრივ დიდია, მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ამ შეხ-  
ვედრამ შესაძლოა, გარკვეული წინააღმდეგობებიც კი წარმოშვას, რომელთაც  
წინასწარ ვერ განსაზღვრავ. ის ენთუზიაზმი, მაშინ რომ მოგვდგამდა, ახლა, ბუ-  
ნებრივია, განელდა და ეს ასე იოლი დასაბრუნებელი აღარაა. ძნელია, რადგან  
გამოცდილება მოვიდა, შემოქმედებით ცხოვრებაშიც ჩამოვყალიბდით უკვე. და  
მიუხედავად ყველაფრისა, მაინც საინტერესოა. დაე, გაჩნდეს წინააღმდეგობები,  
იქნებ, რაღაც ახალიც კი დაიბადოს.

რამაზ ჩხიკვაძე — ბატონი მიშა, ყოველი ახალი დადგმის პროცესში,  
უწინარეს ყოვლისა, მაინც პედაგოგია. ეს ფაქტორი, შესაძლოა, დღეს ხელის-  
შემშლელიც აღმოჩნდეს, რადგან მევანს იქნებ, ისიც კი აფიქრებინოს, რაღა დროს  
სწავლიაო. მაგრამ, ამგვარი პოზიცია არ იქნებოდა სწორი. სწავლა სიკვდილამდეო,  
ხომ გაგიგონათ.

კოტე მახარაძე — საქმე ისაა, სტილისტიკა, რომელიც მოიტანა თუმა-  
ნიშვილმა, ვთქვათ, იგივე ვასაძეს რომ დაენერგა, არ შესდგებოდა. არ შესდგებო-  
და იმიტომ, რომ იმ პერიოდში ბატონი მიშა და ჩვენ თითქმის თანატოლები და  
ამდენად, თანამებრძოლნი ვიყავით. ამ შემთხვევაში დარღვეული იყო ტრადიციუ-  
ლი მიმართება „პედაგოგი და მოწაფე“ ან „ოხსატი და შეგირდი“. ჩვენ ყველანი  
ერთად ექმნიდით იმ სტილისტიკასაც, თეორიასაც და, თუ გნებავთ — ეთიკასაც.  
მაგრამ ერთგვარი სინკოპი იყო ის, რომ მიშა ჩვენზე ოდნავ უფროსი იყო და იმ  
ეტაპზე ჩვენზე ბევრად განათლებულიც, ცხოვრებისეული გამოცდილებაც ჩვენზე  
მეტი ჰქონდა. ერთი სიტყვით, თანატოლი დიდოხსატი იყო. პირადად მე უფრო  
მიადვილდებოდა მასთან თანამშრომლობა, რადგანაც ჩვენი შემოქმედებითი ურ-  
თიერთობა ჭერ კიდევ ინსტიტუტში ჩაისახა.

გოგი ბეგეშკორი — ვერც მე ჩავთვლიდი თავს თუმანიშვილის მოწა-  
ფედ. ამ სიტყვის აკადემიური მნიშვნელობით. თეატრში მოღვაწეობა მე მასზე  
აღრე დავიწყე. ინსტიტუტში 1940 წელს შევედი. მიშა ფრანტზე წავიდა. თეატრ-  
ში 1949 წელს მოვიდა. ამ დროისათვის მე უკვე ვთამაშობდი სცენაზე და თანაც  
ძალზე აქტიურად ვიყავი ჩაბმული რეპერტუარში. მთავარ როლებს ვასრულებდო  
და დიდი ასპარეზი მქონდა. პედაგოგებისა და სკოლის თვალსაზრისით, ძალზე  
გამიღიმა ზეღმა. დამიტრი აღექისიძისა და გიორგი ტოვსტონოგოვის სკოლა გავიარ-  
ე. ჩემი კურსის ხელმძღვანელი ბატონი დოდო იყო. ვინაიდან ომის წლებში  
ინსტიტუტში ვაქვების ნაკლებობა იყო — ბიჭები ჭარში იყვნენ (მე პლევირტი  
გადავიტანე და ამის გამო აღარ გამიწვიეს), ტოვსტონოგოვი ხშირად მიწვივდა  
თავის საყურსო წარმოადგენებში. ამან ძალზე ბევრი რამ შემძინა. ასე რომ, ამგვ-



რის სკოლის გავლის შემდეგ, ბუნებრივია, არ გამჭირვება მიმასთან საერთო შემოქმედებითი ენის გამოწახვა.

მედეა ჩახავა — ყოველ რეპეტიციაზე დღიურებს მაწერიებდა. იგი შეხანიშნავად გრძნობდა, რომ თვისებრივ სიახლეს ნერგავდა და ეს დღიურებიც ამ დაწერვის პროცესის აღწუსხვას ემსახურებოდა.

კოხა მახარაძე — ყოველ ახალ დადგმაზე მიშა თავის თავსაც წვრთნიდა. იმ ტალღაზე, რომლითაც მან წინა სპექტაკლი განაზორციელა, ახალს არ შეუდგებოდა. ის კი არადა, რეპეტიციიდან რეპეტიციამდე იცვლებოდა. იგივე „კინო-ქრაქაზე“ მუშაობისას, სრულიად სხვა თუმანიშვილი ვიხილეთ. ყოველი რეპეტიციის შემდგომ სარკესთან შეგვეკრებოდა და შესრულებულ სამუშაოში ნიშნებს გვიწერდა, თანაც პლიუს-მინუსის პრინციპით. არადა, თითქოს უცნაურია დღეს ეს წარმოიდგინო ისეთი მსახიობის მიმართ, როგორც სერგო ზაქარაძე იყო. შეიძლება ითქვას, რომ ბატონი სერგოს ავტორიტეტი პირდაპირ ქუხდა, მაგრამ თავად ბატონი სერგო რეპეტიციის შემდგომ მორჩილად ელოდებოდა თავის ნაშანს. ზოგჯერ ასეც ხდებოდა: დაგვიანწალებოდა პიესისეულ მონაკვეთებს და დაგვაველებოდა მეორე დღისათვის წერილობით ანალიზს. მერე კი, ამ ჩვენს ნაფიქრალს რომ ეცნობოდა, ჩვენვე გვხსნიდა და გვიშეფრავდა, თურმე რის გაკეთებას ვაპირებდით ამ ჩვენი ნაწერის მიხედვით, ან რა უნდა გავვეკეთებინა. რა ჩანაფიქრი გვექონდა საერთოდ.

მიშა თუმანიშვილი ცოტათი, ალბათ, მაინც ღონ კისობთა. მას შენ, როგორც აქტიორი, მთელი შენი არსებით სჭირდები. მთლიანად, ყოველგვარი დათმობების გარეშე. თეატრის გარდა შენთვის სხვა არაფერი არ უნდა არსებობდეს. არადა, ამ ბოლოქარ ცხოვრებაში ამგვარი ასკეტიზმის დრო და საშუალება რომ არა გაქვს? უბრალოდ, ყოველთვის არ გამოდის, რომ იმ ორი-სამი თვის მანძილზე, სანამ რეპეტიციები მიმდინარეობს, ყველაფერი გვერდულე გადადო და მხოლოდ ამით იცნოვრო, სხვაგვარად მასთან მუშაობა კი წარმოუდგენელია. მსახიობისაგან ის იმასვე ითხოვს, რასაც თავად აკეთებს. მაგრამ განსხვავება იმაშია, რომ ის თვითონაა ასეთი და ამგვარი პირობები მისთვის ბუნებრივია.

მედეა ჩახავა — ვთქვით, რეპეტიციის დროს ჩვენს ნაწყვეტს არ გავდილობით (ზოგჯერ ნაწყვეტების მიხედვითაც გვიძახებდა). სულერთია, დარბაზში მაინც ყველანი უნდა ვყოფილიყავით. ყველანი, მიუხედავად იმისა, იმ ფრაგმენტში ვმონაწილეობდით თუ არა. ნეტა მას, თუ ვინმე რეპეტიციიდან გავილოდა. გაზეთის შრიალი რომ გაეგონა რეპეტიციაზე, იმავე წუთს მზად იყო იმ გაზეთის რედაქციაშიც კი დაენერია. კინაღამ გავგოდიოთ, როცა მეტყველებინა და პლასტიკის სისტემატიური, სხვაგვარად ტრენინგები შემოიღო დამატებით. მახსოვს, ერთ-ერთ რეპეტიციაზე ძალიან გავვიბრაზდა, არ ვარგა, სწორად არ მუშაობთ, ქვეტექსტები არ ჩანს და თავიდან დაიწყეთო, გვიბრძანა. დაიწყეთო, მაგრამ უცებ რამაში დაიკარგა. თურმე მაგიდის ქვეშ შემძვრალა. ყველანი გავისუსეთ. გაბრაზებულმა ბატონმა მიშამ მაგიდას ჯოხი გადაჰკრა, მანდ რა გინდა, ეხლავე გამოდიო. რა ექნა, ბატონო მიშა, ქვეტექსტებს ვეძებო, გამოსძახა რამაშმა. ასე რომ, რამაშის გადამკიდვე, არც ბატონ მიშას ადგა „კარგი დღე“. კიდევ კარგი, დროზე დაკლდნენ, თორემ შეიკლავდა ხელში.

რამაშ ხსიკვამლე — მაინც რატომ წავიდა ბატონი მიშა ჩვენი თეატრიდან? მედეა ჩახავა — აი, მე ხშირად ვაცხადებ: იმას, რასაც ამის თაობაზე თავის წიგნში აღნიშნავს, მე არ ვეთანხმები. თუკი ამგვარ ახსნას წიგნის სპეციფიკა საქიროებდა, მაშინ რა ვითხრათ.

რამაჴ ჩხიკვაძე — დემოტო, შეგვცოდე და ერთი ხანობა ისიც კრ ვიფიქრე, იმისათვის ხომ არ მოიმოქმედა ეს ყოველივე, რომ მერე წიგნში დაეწერა მეთქი. ბატონი მიშას წასვლის მიზნით, თეატრში რაიმე იძულებიბ, ან მალდატა-წების ფაქტს ადგილი არ ჰქონია. პირიქით, მისი წასვლა არავის არ გვინდოდა. მე თავად განვუცხადე ოთარ თაქთაქიშვილს კრებაზე, თან ამბობთ, თეატრი იქცევა, საქმე ცუდადაა და თან მიშა, თუმანიშვილს თეატრიდან უშვებთ, რას ფიქრობთ-მეთქი. მე მგონი, უკვე თავად ბატონ მიშასაც უნდოდა გასცლოდა თეატრს. არც ერთ ჩვენთაგანს მისთვის არ გვიღალატია. არც პირადი წყენა ყოფილა. მე, პირადად, ის ძალზე დამაკლდა.

მედღა ჩახავა — ნამდვილად, არც ერთს არ გვიღალატია. რატომ არ წავედით თეატრიდან და თან არ გავყვეით? ვერ წავედით, ბატონ მიშას თავად თეატრი არ ჰქონდა და ჩვენ სად გავყოლოდით. მას ჰქონდა უფლება, სადაც უნდოდა იქ წასულიყო, მაგრამ ჩვენ სად უნდა წავსულიყავით. თანაც ვიფიქრეთ, ცოტას დაისვენებდა და ჩხეე მობრუნდებოდა. ნითუმეტეს, რომ იმ კრებაზე თაქთაქიშვილმა ვანგვიცხადა, ენლა ახვა საქირო, ერთი წლით უნდა გავცალოსო თეატრს. აი, ეს ფრაზა, ბუნებრივია, ეწყინა ბატონ მიშას.

გოგი გეგექორი — ამ თვალსაზრისით, რამოდენიმე ფაქტორმა ითამაშა როლი. აქ არ ვგულისხმობ იმ გარემოებას, რომ რთული პირობები მის გარშემო იმთავითვე არსებობდა; რომ ყოველი სპექტაკლის მიღება განსაკუთრებული სიმწვავისა და ენებათადილების პირობებში მიმდინარეობდა; რომ თეატრმცოდენთა მხრიდანაც გაძლიერდა შემოტევები და თავდასხმები, ზოგიერთმა აკრძალული ხერხიც კი იხმარა. არა, პირობები მის წასასვლელად ნამდვილად შეიქმნა. ჯერ ერთი, სამინისტროს პოზიცია გამოკვეთილად ტენდენციური იყო, თაქთაქიშვილი ბატონ ლოლო აღიქმის პოზიციების ქომაგად თვლიდა თავს და თითქოს მისი წასვლის გამო სამაგიეროს გვიზღავსო, აშკარად ილაშქრებდა ჩვენს წინააღმდეგ. გარდა ამისა, ბატონ მიშას არ მოსწონდა თეატრში „ხანუმას“ ტენდენცია. მისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა კონცერტი-სპექტაკლის ფორმა და ამდენად, გული ეტკინა, რომ მისი უშუალო თანამებრძოლები და მეგობრები ეროსი მანჭვალაძე, ხალომე ყანჩელი და რამაჴ ჩხიკვაძე აქტიურად იცავდნენ ამ სპექტაკლს და თვლიდნენ, რომ რეპერტუარში ასეთი წარმოდგენაც უნდა არსებობდეს. რატომ არ უნდა ითამაშონ მსახიობებმა იგი, მითუმეტეს, რომ მაყურებელი დიდი სიამოვნებით ესწრება. პირადად მეც ვიზიარებ ამგვარ თვალსაზრისს. ეს ერთგვარი სკერცო-წული მოვლენა იყო თეატრში, რეჟისორის ოპუსი-სუმრობა. ამის გამო იკამაფეს კიდევ. თანაც, თაქთაქიშვილმა ოპერის თეატრის მთავარი რეჟისორობაც შეესთავაზა, რითაც აგრძნობინა, რომ ჩვენი თეატრიდან უნდა წასულიყო. ერთი სიტყვით, ამ მოვლენის გამო აღძრული პრობლემა დღემდე მაინც არ არის ბოლომდე მართებულად გაწმენდილ-გაშიფრული. შეფასებისას ზოგიერთი თეატრმცოდენიც არ არის ბოლომდე გულწრფელი.

კოტე მახარაძე — ამ დროისათვის, პირადად მე, უკვე წასული ვიყავი რუსთაველის თეატრიდან, მაგრამ ვიცი, რომ როცა სარეჟისორო კოლეგია შექმნეს, რომელშიაც ხტურუა, ჩხეიძე და თუმანიშვილი შეიყვანეს, ბატონმა მიშამ გამოიძახა ორივე და უთხრა, არ გეწყინოთ, თქვენ ჩემი უსაყვარლები მოწაფეები ხართ და ასეთებად დარჩებით კიდევ ჩემთვის ბოლომდე, მაგრამ უნდა წავიდე, რადგან ამგვარი კოლეგიის პირობებში მუშაობა არ შემიძლიაო.

გურამ ხალარაძე — ხაერთოდ, მე ვფიქრობ, რომ მთავარი რეჟისორისა და თეატრის ურთიერთობაში ათი წელი, ალბათ, მაინც ზღვრული რეგლამენ-



ტია. ამის შემდეგ უკვე გართულებები იჩენს თავს. ჩვენი თეატრის სასახლეოდ უნდა ითქვას, რომ გაუძლო ამ მძიმე გამოცდას და ბატონი მიშას წასვლის შემდეგ შემოქმედებითი პულისი არ განუღებულა. სტურუამ და ჩხეიძემ, როგორც ბატონი მიშას მოწაფეებმა (მართალია, განსხვავებულ მანერასა და სტილისტიკაში), ღირსეულად წარმართეს დასის საქმიანობა. თავად ბატონი მიშას ბიოგრაფიისთვისაც მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა რუსთაველის თეატრის შემდგომი ეტაპი. ერთი ხანობა ტელეთეატრს დასდო ამაგი. შემდეგ, მოგვსენებთ, ახალგაზრდებთან ერთად, როგორი თეატრიც შექმნა. ამასთანავე უდიდესი ღვაწლი დასდო ქართულ თეატრალურ პედაგოგიას, ჩვენს ინსტიტუტს. პირადად მისი დამსახურება სამსახიობო და სარეჟისორო ფაკულტეტების ბაზაზე გაერთიანებული, ექსპერიმენტული სასწავლო მეთოდის დანერგვა, რაც ძალზე ნაყოფიერი აღმოჩნდა. ძალზე გასახარია, რომ მისმა შემოქმედებამ უცხოეთშიც ჰპოვა აღიარება. თეორიული ნაშრომებიც შექმნა, წიგნებიც დაწერა. ერთი სიტყვით, ძალზე უნივერსალური პიროვნებაა.

რამაზ ჩხიკვაძე — ძალიან გამეხარდა, რომ გავიგე კინომსახიობთა თეატრში შექსპირის „ზოფუნის დამის სიზმარს“ დგამსო. კარგია, ვნახავთ და შოგონებთ ჩვენს ახალგაზრდობას.

გოგი გეგექიძე — ოღონდ, ზოგჯერ ცოტა ზედმეტ მშობლიურ მზრუნველობას იჩენს თავისი აღზრდილების მიმართ განსაკუთრებით მისი მოწაფე რეჟისორების მიმართ. დღეს მის გვერდით რომ მუშაობენ. შორიდან ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ისინი მარადიული მოწაფეების როლში რჩებიან და ეს გარემოება თავისთავად ამუხრუჭებთ. ცოტას, ალბათ, თვითონაც წარმაცობენ ან იქნებ, გაუბედობის ბრალიცაა, რომ ასე პასიურობენ.

კოტე მახარაძე — ესეც გასაგებია. ბუნებრივია, იოლი არაა ფრთების გაშლა, როცა თავად მეტრია შენს გვერდით. ერთის მხრივ, ეს ფაქტორი სადღაც გამოუჩრუებს კიდევ, მაგრამ თავის დროზე ეს კომპლექსი რაღაცნაირად ბუნებრივად მოსხნა ხორავამ, როცა თეატრში ახალგაზრდა მიშა თუმანიშვილი და კაკო დვალისშვილი მოიწვია. აი, ჩვენ ამდენი ხანია ესაუბრობთ ბატონ მიშაზე და კარგია, რომ ბატონი კაკოც გავისხენეთ, რადგან ყოველივე ის, რაც თუმანიშვილზე ითქვა, სავსებით შეიძლება დვალისშვილზეც განუზგადდეს. მაგრამ მან რატომღაც აღმინისტრაციული ხანუშაო იჩინა და თეატრალური პრაქტიკა შეწყვიტა, რაც არასწორი იყო. მე ვთვლი, რომ ამით ქართულ სცენას ბევრი დააკლდა.

გურამ საღარაძე — ბატონ მიშაზე სალაპარაკოს რა გამოიღვეს. თავის მხრივ, ალბათ, რამდენი რამ ექნებოდათ სათქმელი იგივე ეროსი მანჯგალაძეს, ბადრი კობახიძეს, სალომე ყანჩელს, ნათელი დადაგეს მათ სსოვნას. მათაც ხომ უდიდესი წვლილი მიუძღვით იმ ჩვენს საერთო საქმეში, რასაც მთლიანობაში თუმანიშვილის თეატრი ჰქვია. და არა მარტო მათ. ყველას, ვისაც ხვდა წილად მის გვერდით მუშაობის ბედნიერება. ამგვარი შესაძლებლობის გამო, პირადად ჩვენ, დიდად ვუმაღლით ზღეს. მასთან შეზვედრა. მართლაც, ბედნიერებაა. ბედნიერება, რომელიც შენს მომავალ ცხოვრებას განსაზღვრავს და დააპროგრამებს. ეს დღესასწაულია, რომელიც მუდამ შენთანაა. დიდად მადლობა მას ამისათვის და მხოლოდ ამიტომაც მივუბრუნებთ და შევეუნდობთ მას იმ „წვალებას“, რომელსაც იგი გვაყენებდა. ამიტომაც ვუმაღლებით. კვლავაც დიდხანს სიცოცხლეს და შემოქმედებით-ნაყოფიერებას ვუსურვებთ. ნურც ჩვენ დაგვივიწყებს და ვისურვებდით, კვლავაც მოიგონოს ჩვენი ახალგაზრდობა...

ჩაიწერა მარინე ბუზუკაშვილი

## მიხეილ თუმანიშვილი

როცა ხელოვანის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრება შენ თვალწინ მიმდინარეობს, შთაბეჭდილებებიც იყრის თავს, დაკვირვებებიც, მაშასადამე, დასკვნათა გამოტანის უფლებაც გენიჭება.

რავინდ განსხვავებული იყოს შემოქმედებლთა შეხედულება ამა თუ იმ ხელოვანზე, თუ ის ჭეშმარიტი ხელოვანია, მუდამ მოექმბნება რაღაც ისეთი, რაც კამათსა და აზრთა სხვაობას არ იწვევს. მ. თუმანიშვილის განსაცვიფრებლად მრავალფეროვანი სპექტაკლების გარეშე, ჩვენი დროის ქართული თეატრი ნამდვილად წარმოუდგენელია. ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“ არ გავდა მისხავე დადგმულ პ. კოპოუტის დრამას „როცა ასეთი სიყვარულია“; არც ერთ მათგანს არ მოგაგონებდათ ვ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“; გ. ხუბაშვილის „ზღვის შვილები“, გ. ნახუცრიშვილის „ქინკრაქა“ და უ. ანუის „ანტიგონე“, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავდებიან დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“, მოლიერის „დონ-ჟუანი“ და თ. უაილდერიდან რ. გაბრაძის მიერ გადმოკეთებული „ჩვენი პატარა ქალაქი“. მიზეზი? რეჟისორის ერთგულდება ავტორისადმი ანუ მიზნად იმის დასახვა, რომ სცენაზე განხორციელდებული პიესა მწერლის ინდივიდუალობის სცენურ ექვივალენტს წარმოადგენდეს, იმ ავტორის სულისკვეთებისა და ხელწერის ერთგული იყოს, ვის ნაწარმოებსაც ეფუძნება იგი. ამგვარი გზა ურთულესია, რადგან კრძალავს ყველა ლიტერატურული მხატვრული ქმნილების საიდუმლო სამყაროსკენ მიმავალი კარის ერთი გასაღებით შეხსნას. განსაკუთრებით რთული კი ისაა, რომ სცენური ექვივალენტი უნდა მოექმბნოს სპექტაკლში ჩართულ ყველა კომპონენტს, სცენოგრაფიასა და მუსიკალურ გაფორმებას და, რაც მთავარია, მოქმედ პირთა განმასახიერებელ მსახიობთა ზოგჯერ ძალზე მრავალრიცხოვან ჯგუფს.

მ. თუმანიშვილი რეჟისორის ურთულეს ხელოვნებას ჩვენმა დიდმა თანამემამულემ, თანამედროვეობის უდიდესმა რეჟისორმა გ. ტოვსტონოვოვმა აზიარა, რომელიც იმხანად თავის მშობლიურ თბილისში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა საქართველოს შ. რუსთაველის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში. მან ჩაუნერგა მომავალ ქართველ რეჟისორს იმის რწმენა, რომ შემოქმედება პიროვნების სათქმელში იღებს სათავეს და ვლინდება სახეობრივ; რომ თეატრში მთავარია მსახიობის ხელოვნება, რომ უმდიდრესი დადგმითი ხერხები არ გიშვების, თუ სპექტაკლი მოკლებული იქნება ინდივიდუალურ აქტიორულ გააზრებას; რომ მხოლოდ აზრით გამსჭვალულ განცდას შეუძლია აღძრას მაყურებელში ის წარუშლელი სულიერი მდგომარეობა, ესთეტიკური ტკბობა რომ ეწოდება. მუდამ უნდა გახსოვდეს, რომ ადამიანია ხელოვნების უმთავრესი საგანი.

ამ რწმენისთვის მ. თუმანიშვილს არასოდეს უღალატია: ამბობდა მხოლოდ იმას, რაც ნამდვილად აწუხებდა; ამტკიცებდა მხოლოდ იმას, რაშიც თვითონ იყო დარწმუნებული. პიესის არჩევანი მუდამ იმის მაუწყებელი იყო, რომ სწორედ ეს ნაწარმოები აძლევს საშუალებას ცხოვრებაზე თავისი სათქმელი თქვას სცენიდან; თქვას კოლექტივთან ერთად. როგორ წარმოუდგენია ეს კოლექტივი? — როგორც ერთმორწმუნე შემოქმედთა ერთობლიობა. მისი იდეალი





მუდამ იყო სოლისტების ანსამბლი, რომელიც ერთობლივ მიმართავს მაყურებლის სულსა და გონებას და თავისი ქმნილებით აღელვებს მას, ღრმად ჩაახედებს სცენაზე, გაცოცხლებულ ადამიანთა შინასამყაროში. ამ მიზნით გაერთიანდნენ მაშინ ერთი თაობის ახალგაზრდა მსახიობები: მ. ჩახავა, ს. ყანჩელი, ე. მანჭგალოძე, გ. გვეგეჭკორი, კ. მახარაძე, გურ. საღარაძე, რ. ჩხიკვაძე, კ. საკანდელიძე, ბ. კობახიძე და სხვანი. მათი შემკავებელი იყო ანსამბლური თეატრის რწმენა, რწმენა ურთიერთისა და რწმენა მათ მიერ აღიარებული ლიდერის — მ. თუმანიშვილისა. მ. თუმანიშვილი, მართლაც, ლიდერადაა დაბადებული, რადგან აქვს თავკაცის ორი უმთავრესი თვისება: ნიჭი და მაღალწინეობა. ეს ორი თვისება აუცილებელია იმისთვის, რომ თეატრი იყოს სულის გამაფაქიზებელი ტაძარი, სულიერი ამაღლების ადგილი, სადაც მაყურებელს მიეხმარებიან გაერკვეს ცხოვრებაში, შეინარჩუნოს რწმენა და ყველა სირთულის მიუხედავად, შეინარჩუნოს სულიერი ძალები.

ახალგაზრდების ჭგუფმა მ. თუმანიშვილის თაოსნობით სრულიად შეცვალა იმდროინდელი რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი სახე: ნაცვლად გმირულ-რომანტიკული თეატრისა ორი დიდი მსახიობით, რომელთა მხრებზე გადადიოდა სპექტაკლის სიმძიმე, მათ დაამკვიდრეს ცხოვრების სიმაართლის ღრმად მწვდომი ანსამბლის თეატრი, სადაც სპექტაკლის დედაზრის ტვირთს ყველა მისი მონაწილე ეზიდებოდა მისთვის განკუთვნილი ზომით. ასეთი პრინციპულად ახალი შინაარსის მქონე პირველი სპექტაკლი იყო წარმოდგენა იულიუს ფუჩიკის „შეხებ მისივე ნაწარმოების მიხედვით, რომელსაც ეწოდება „რეპორტაჟი მარყუთით ყელზე“. სპექტაკლის სახელწოდება იყო „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ ინსცენირება მ. თუმანიშვილის და კ. მახარაძის. 1951 წელი.

როგორც ვხედავთ, გზის დასაწყისშივე გამოიკვეთა მ. თუმანიშვილის ინტერესი რთულად გადასაწყვეტი სათეატრო პრობლემისადმი — გასცენიურებული პროზა სცენაზე ძნელად განსახორციელებელია. პროზის გასცენიურება ზომ ნიშნავს ერთი სახის პოეტური წყობის სულ სხვა პოეტურ წყობაში გადაყვანას, რის შედეგადაც თეატრი, შეისრუტავს რა პროზის სიმღიდრეს, ქმნის სრულიად ახალი ბუნების მხატვრულ, უკვე დრამატულ მთლიანობას. ის აღარაა წასაკითხი — სახილველია. ეს იყო გმირული სიმღერა იულიუს ფუჩიკზე.

„ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ იყო პირველი წარმოდგენა, რომელშიც შესძლო მ. თუმანიშვილმა მისთვის ამაღლებული აზრი გმირთა სცენურ ცხოვრებაში ჩაექსოვა და ეს ცხოვრება მაყურებლისათვისაც საინტერესო და ამაღლებული გაეხადა. რეჟისორსა და მაყურებელს შორის შედგა პირველი ნამდვილი შეხვედრა. ეს მოხდა ზუსტად ორმოცი წლის წინ.

...იშვიათაა წარმოდგენის ისეთი ერთსულოვანი მიღება, როგორც ეს წილად სვდა ჯ. ფელტჩერის „ესპანელი მღვდლის“ დადგმას რუსთაველის თეატრში 1954 წელს.

იარუსებიდან მხიარული საყვირები გვაუწყებდნენ, რომ წარმოდგენა იწყება. სწრაფად იხსნებოდა თეატრის ფარდა, შემდეგ ამ სპექტაკლის ფარდა და კულისებიდან პიესის მოქმედი პირები „მოხეტიალე დასის“ მსახიობები გამოდიოდნენ და თავს აცნობდნენ მაყურებელს. ურთი წუთიც და ჩვენ კორდოვას მიყრუებულ კუთხეში აღმოვჩნდებოდით: დიდი ხნის წინათ თერთად შედგისილ პატარა სახლებს ფერი უკვე შეცვლოდათ, კედლებიც დახეთქოდათ და კრამიტით გადახურულ სახურავებზედაც ალაგ-ალაგ ჩაშვებული ორმოცი შო-



ჩანდა. მინიატურული თაღები, პატარა ხიდები და კოხტა კიბეები აკავშირებდნენ ერთიმეორეს დეკორაციის სხვადასხვა ნაწილს და ერთ წრიულ დანადგარს აკავშირებდნენ. ამ წრეზე იშლებოდა მოქმედ პირთა ცხოვრება (მხატვარი დ. თავადი). „ესპანელ მღვდელში“ დიზადა ე. მანჯალაძის ლოპესი, რ. ჩხიკვაძის ლენადი, მ. ჩაბავას ამარანტა, ვ. გეგუბეკორის დონ ზაიმე, კ. მხარაძის ბარტოლუსია...

... სულ არ ჰგავდა „ესპანელ მღვდელს“ კ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“, თუმცა, ისიც კომედია იყო, ისიც ახალგაზრდობის ამბავს მოგვითხრობდა, ისიც სიყვარულის შესახებ, ისიც მ. თუმანიშვილის დადგმული იყო და მთავარ მოქმედ პირებსაც იგივე მსახიობები ასახიერებდნენ. მხატვარი იყო ოღონდ სხვა — არქიტექტორი ი. ლითანიშვილი, რომლისთვისაც ეს იყო პირველი ცდა სცენოგრაფიაში.

ღარბაზში შუქი ჯერ არ იყო ჩამქრალი, წარმოდგენის დაწყებამდე წუთები-ღა იყო ღარჩენალი. დაგვიანებული მაყურებლები აჩქარებით ეძებდნენ თავიანთ ადგილებს. ამ დროს სცენის სიღრმიდან საფეხბურთის მარშის ნაცნობი ხმები მისიშოდა. ამ მარშის უკანასკნელ ბგერებთან ერთად ფარდაც გაიხსნებოდა და სრულიად ცარიელი. შუქი ლურჯი ფერის ხავერდში გახვეული სცენა გამოჩნდებოდა. ფეხბურთის კომენტატორის — ეროსი მანჯალაძის სიტყვებიდან მალე ირკვეოდა, რომ ჩვენ, მაყურებლები, თურმე ფეხბურთის მატჩზე მოვსულვართ, მაგრამ მატჩი არ შედგება. მის ნაცვლად სტადიონზე წარმოდგენილი იქნება სპექტაკლი სპორტსმენთა ცხოვრებიდან — ახალგაზრდობისა და სიყვარულის შესახებ.

თითქოს ამის დასამოწმებლად, ზევითან შეუმჩნეველად ეშვებოდა აღუმინის მსუბუქი, კოხტა ჩარჩო. მის ერთ კუთხეს თეთრი მტრედებით მოფენილი ლაჟვარდისფერი ფარდა აშვეენებდა, მეორე მხარეს კი ვერტიკალური ისრებით განვმირული საში გული. ეს ჩარჩო სურათიდან სურათში გასდევდა სპექტაკლს. საქიროების მიხედვით, იცვლებოდა მისი შიდა ნაწილი და უაღრესად ლაკონური დეტალებით მიგვანაშნებდა მოქმედების ადგილს.

ამ თითქოს იმპროვიზაციული სპექტაკლის მონაწილეებს — თეთრსა და შავსაკონცერტო სამოსელში გამოწყობილ მახაბობებს — თვითონ გამოჰქონდათ სცენაზე მიმდინარე მოქმედებისათვის აუცილებელი საგნები: მუყაოზე მოხატული ბუნქა, ქუჩის ფარანი, ყვავილები... ისმოდა მხარული სიმღერა ახალგაზრდობაზე (კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე), ჭრებოდა შუქი და იწყებოდა წარმოდგენა.

მ. თუმანიშვილი ყოველთვის დიდი ყურადღებით გვიდებოდა სცენურ გარემოს, თვითონაც ხატავს. უყვარს და იცის მხატვართან მუშაობა. დაუზარებლად ეძებს მასთან ერთად ყოველ წვრილმანს. მაგრამ უკვე მზა დეკორაციის გამოყენება, მისი ჩართვა გმირთა ცხოვრებაში, სპექტაკლის ცოცხალ ორგანიზმში, — რეჟისურის ერთ-ერთი ურთულესი პრობლემაა. „ამბავი სიყვარულისა“ გმირთა ცხოვრებაში სცენოგრაფიის ორგანული ჩართვის ნიმუშად გამოდგება. მხოლოდ ერთ ეპიზოდს გავისვენებთ: ექვთიმე ქათამაძემ, უკვე შუახანს მიღწეულმა ფიზკულტურის დოცენტმა, უცოლომ, პემანი დაუნეშნა თავის სტუდენტ გოგონა ივლიტა ბოსტოლანაშვილს (ს. ყანჩელი).

როგორ ჩაერთვის მხატვარი ამ ეპიზოდში? ისევე, როგორც ყველა პარკის გზაზე, ი. ლითანიშვილი ერთიმეორის პირდაპირ ორ მოგრძოს სკამს ათავსებს. ექვე ერთი წითელი ყვავილი ამოსულა — ექვთიმე ივლიტას ერთი ყვავილი უნდა მიართვას და მხატვარმაც მას მხოლოდ ეს ერთი მოუშწადა. მხოლოდ ის,





რომელიც მოქმედებაშია ჩართული. აღუშინის ჩარჩოში კი იმავე აღუშინის ვიწრო მიღებით დაფოთლილი ტოტების კონტურებია მოხაზული. ისინი მუქი წითელი ფერისაა და გადიდებული მათი ჩრდილები სცენის უკანა კედლის ლურჯ ხავერდს ეცემიან. ყველაფერი ნათელია: ექვთიმე ხედება ივლიტას პარკში. შემოღვამა, დღე იღვვა, საცაა სულ დაღამდება. კომენტატორმა საიდუმლოდ გაგვანდო: ქათამაქემ ივლიტას პაემანი დაუნიშნაო...

მ. თუმანიშვილის მიერ ამ სცენაში გამოყენებული რეჟისორული ხერხები ისეთი ფაქტია, ისე გამოიმდინარებენ შემსრულებელი მსახიობების ინდივიდუალობიდან, რომ ძნელია შესტად განსაზღვრო სად ძვეს ზღვარი რეჟისორისა და მსახიობების ნამუშევარს შორის.

...ჩვენმა დრამატურგმა პ. კოპოუტმა უჩვეულო ფორმა მოუძებნა თავის პეინას „როცა ახეთი სიყვარულია“ — სასამართლო, მოწმეთა ჩვენებანი, ყოველი ჩვენება მომხდარი ამბის მიზეზს ხსნის. ამავე დროს, უკვე ცნობილ ფაქტს სრულად ახაღსა და მოულოდნელ შინაარსს სძენს. მოქმედ პირთა გრძნობები უკიდურეს დაძაბულობამდე მიყვანილი. გმირთა სცენური ცხოვრება აქტიდან აქტში კი არ ვითარდება თანდათან, როგორც ჩვეულებრივ, არამედ წყვეტილად. — აწმყვლა და წარსულის გამუდმებულ მონაცვლეობაში.

ამბავი თითქოს არაა რთული: ლიდა მატისოვას უყვარს პეტრი პეტრუხის პეტრუხი ცოლიანი აღმოჩნდა. ცოლი ვერ მიატოვა. ლიდა დაიღუპა.

კოპოუტის გმირებს სისხლის სამართალში ვერ მისცემ — ამისთვის საჭირო ბრალდებისათვის საფუძველი არ არსებობს. ამიტომაც აქტორის სამსჯავრო მაღალი ადამიანური მორალისა და ქეშმარიტი ზნეობის სასამართლოა, სინდისის სასამართლო.

გმირთა ცხოვრება იშლება სასამართლოს დარბაზში. შიგადაშიგ ის იცვლება მოქმედების იმ კონკრეტული ადგილებით, სადაც მოსამართლის შეკითხვაზე საპასუხოდ, ცოცხლებიან წარსული ფაქტები, როგორც განახლებული თხრობა უკვე მომხდარ ამბავზე.

მ. თუმანიშვილმა და მხატვარმა დ. თავაძემ თამამად მოხსნეს სასამართლოს შენობის კედლები, სცენის მოედანი სრულიად გაანთავისუფლეს კონკრეტულობისაგან. ამიტომ თითო-ორილა დეტალიც საკმარისი იყო იმისთვის, რომ მსახიობისთვის უაღრესად მოსახერხებელი ეს თავისებური ასპარეზი, საჭირო მოქმედების ადგილად იქცეს. არავითარი დეკორაცია, ამ სიტყვის ჩვეული გაგებით, არ არსებობდა. ორკესტრის ღრუ გადახურული იყო. მის შუაგულში კიბე იყო, მისი საფეხურები პარტიკის რიგებს შორის გასასვლელში იჭრებოდა. სცენის სივრცე მთლიანად შავი ხავერდით იყო შემოსილი. თვათონ სცენა კი საფესურებად ამაღლებული თავისებური მოედანივით გამოიყურებოდა.

წარსულის სურათების აღდგენისას, სცენის სიღრმეში, პროექციაზე წუთით გამოჩნდებოდა მოქმედების ადგილის მიმნიშნებელი რომელიმე დეტალის ანარეკლი. მის თავზე ჩეხოსლოვაკიის ეროვნული დერბი მოჩანდა. ის ვიტრაჟისაგან იყო გაკეთებული და ინებოდა მხოლოდ მაშინ, როდესაც სასამართლო მიმდინარეობდა. წარსულის სურათების აღდგენისას კი ჩამქრალი იყო. მხოლოდ ამით იძენდა კონკრეტულობას მოქმედების ადგილი. სხვაფრივ ყველა დონე იყო ნახმარი იმისთვის, რომ ეს დრამა ნებისმიერი ეროვნების ადამიანს ერთნაირად შეეგებოდა.

სცენაზე იყო მხოლოდ აუცილებელი — არაფერმა არ უნდა მიიპყროს მა-



ყურბლის ყურადღება, გარდა მოქმედი პირის ცხოვრებისა, მსახიობის ცხოვრებას განცდიდა. ეს ლაკონურობა იქამდე აღწევდა, რომ კარის ფიზიკური არსებობის გამო მოქმედი პირნი სცენური მოედნის საფეხურზე აკაკუნდებოდნენ და ეს არავის, არც სცენაზე და არც მაყურებელთა დარბაზში არ ეჩოთებოდა.

გმირთა განცდები მ. თუმანიშვილის წარმოდგენაში გაცილებით უფრო მწვავე და ძლიერი იყო, ვიდრე პ. კოჭოუტის პიესაში. ყოველნაირ საშუალებას მიმართავდა რეჟისორი იმისთვის, რომ ეს განცდა გაეზარდა, გაემლიერებინა. ამ მხრივ ყველაზე თვალსაჩინო იყო იმ ვითარებათა გაღრმავება, ფერთა გამუქება, რომელთაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვთ მომხდარი ამბისათვის შესაფერი განწყობილების შექმნაში. მაგალითისათვის გავიხსენებ იმ ეპიზოდს პირველი მოქმედებიდან, სადაც პეტრუსი და სტიბორთან შესახვედრად მიმავალი ლიდა შემთხვევით შეეყარნენ ერთმანეთს ვაცლავის მოედანზე, ქუჩაზე გადასასვლელთან.

ლიდა და პეტრი არ ელოდნენ ამ შეხვედრას. გაცდებულებს უნებლიედ აღმოხდათ ერთმანეთის სახელები. სწორედ ამ დროს შექნიშანი, რომელიც გადასასვლელზე მოძრაობას აწესრიგებს, წითლად განათდა. ძნელი არ არის მიხვდე: აქ საფრთხეა, რაღაც საფრთხე... ხანამ ამ ავტომატურ შექნიშანში შემდეგი ფერის დრო მოაღწევდა, ლიდამ უკვე მოასწრო იმის თქმა, რომ პეტრის ჩამოსვლის გამო მან მოხვენება დაკარგა. პეტრიმ ჰკითხა „დრო თუ გაქვსო“. ლიდამ უპასუხა — „არა... მე უნდა...“ — შექნიშანი მწვანედ განათდა ქუჩის მეორე მხარეს გადასვლა შეიძლება. ლიდაც გადავა, აღბათ, და აღარ არის, მგონი, საფრთხე? მაგრამ ლიდამ გადასვლა ვერ მოასწრო იმიტომ, რომ პეტრი ისევ ეხვეწებოდა: შევხვდეთ სადმე, საქმეები სწრაფად მოაგვარეო, რამდენი გვაქვს მოსაგონებელიო... როდესაც მის დაჟინებულ შეკითხვაზე „მომხვალ?“ მან უპასუხა: „არ ვიცი... შეიძლება...“ შექნიშანი ყვითლად განათდა — მაშასადამე, საფრთხე ნახევარი გზაზე შეჩერდა...

არაფერი ამის მგავსი ავტორთან არ მოიძებნება. პიესაში ლიდას და პეტრუსის ეს შეხვედრა, რემარკის მიხედვით, ხელის ჩამორთმევით მთავრდება. წარმოდგენაში კი შექნიშნის ყვითლად მოღვარე ნათურით. ჩვენ არ ვიცით, როგორ მოიქცევა ლიდა — თავისუფლად გადავა მწვანე ნიშანზე, თუ არ შეხედავს საფრთხის მაუწყებელ წითელ ნათურას და ქუჩას მაინც გადალახავს?

ამნიარად გვიამბო მ. თუმანიშვილმა ის ამბავი, რომელიც მოხდა პ. კოჭოუტის პიესაში. ამბავი სიყვარულისა და კაცთმოყვარეობის, ადამიანისადმი გულისხმიერი დამოკიდებულების და აუცილებელი ყურადღების შესახებ. გვიამბო რეჟისორის მეტყველი ენით, რომელიც სპექტაკლის რთული ორგანზმის ყოველ ნაწილში, სულ ერთია, იქნება ეს მიზანსცენა, მუსიკა თუ განათება, გასაოცარი სისადავით გვესაუბრება. ყოველი მისი რეჟისორული სიტყვა ამ სპექტაკლში იმდენად ნათელია, იმდენად სადა, რომ შეიძლება ადვილიც გეგონოს მისი თქმა... სტოვებდი თეატრს და თან დაჟინებით მოგყვებოდა აზრი: ადამიანის სულიერი სამყარო მეტად რთული და ფაქიზია. მას სჭირდება მზრუნველი თვალი, სიყვარული, გაფრთხილება... ეს აუცილებელია ცხოვრებაში, აუცილებელი...

...1983 წელი იყო. სეზონი მთავრდებოდა, როცა რუსთაველის თეატრის შესასვლელთან გაიკრა უჩვეულო აფიშა: რუხი ფერის ფონზე თვითნაკეთი ფერადი ფარდის უკან მოჩანდა ორი თავი და ორი წყვილი ბავშვის ფეხი ჭრელ წინდებსა და ქალამნებში. ეს აფიშა იტყობინებოდა, რომ 29 ივლისს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე წარმოდგენილი იქნება გ. ნახუტრიშვილის პიესა-ზღა-



პარი „ჭინჭრაქა“, დადგმული მ. თუმანიშვილის მიერ. რამდენ სიახლეს მოცავდა ეს პატარა აფიშა: ეს აცნობებდა საზოგადოებას, რომ რუსთაველის თეატრში იხსნება ახალი, ე. წ. მცირე სცენა და რომ ამ სცენაზე წარმოდგენილ იქნება ზღაპარი — პირველი ზღაპარი რუსთაველის თეატრში! ისევ მეგობრობაზე, სამშობლოს სიყვარულზე და მის ყოვლისშემძლეობაზე.

მაყურებელი ნამდვილად გაკვირვებული იყო იმ ახალი სახით, რომელიც მიეღო რუსთაველის თეატრის ე. წ. საკონცერტო დარბაზს: ადრე მოოქროვილი ცისფერი კედლები რუხი იყო, სცენა განივი და თითქმის შეჭრილი პარტერში.

ხავერდის მოწრდილი ნაქრები ჭრელად იყო ამოქარგული. შიგ გაყრილ თოჯინე ეკიდა და ძალიან გავდა აგარაკზე გამართული წარმოდგენის სახელდასებლო ფარდას. ასე იყო გადაწყვეტილი მ. თუმანიშვილის ეს სპექტაკლი — როგორც თამაში, სახუმარო იმპროვიზაცია. აქედან — მთელი კალეიდოსკოპი, ბრწყინვალე რეჟისორული გამოგონებებისა, რომლებიც ეფუძნებოდა ქართულ ხალხურ თამაშობებსა და წეს-ჩვეულებებს. ეს ყოველივე გაერთიანებული იყო წარმოდგენაში, რომელიც დაიდგა აგარაკზე, რადგან დამსვენებლებს გაუჩნდათ სურვილი ერთად გაეთამაშათ სიყვარულისა და მეგობრობის ამბავი. ამავე დროს გაეკენწლათ ის, რაც ზოგჯერ ასე ამახინჯებს ცხოვრებას — მლიქვნელობა, ჭირიკანობა, მონაწილეობა და ქვეყნის ძლიერთა წინაშე, ტვისხით და ჩარლსტონით გატაცება...

სპექტაკლი „ჭინჭრაქა“ ერთსულლოვნად იყო აღიარებული მსახიობურ წარმოდგენად, თუმცა, ერთი ეპიზოდიც არ ყოფილა მასში ისეთი, წმინდა რეჟისორული გადაწყვეტა რომ არ ჰქონოდა. მაგრამ ეს რეჟისორი ისე წარმართავდა მაყურებლის ყურადღებას, რომ ის ერთი წუთითაც არ წყდებოდა მსახიობს. ეს იყო რეჟისორ მ. თუმანიშვილის ყველაზე დიდი მიღწევა, აგრეთვე სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებისა. ესენი იყვნენ: ს. ზაქარაიძე (დევი), ს. ყანჩელი (დედოფალი), მ. ჩახავა (მელა), ე. მანჯგალაძე (დათვი), გ. გეგეჭკორი (მგელი), რ. ჩხიკვაძე (ქონა), ზ. კვერენჩილაძე (ტურა), ბ. მირიანაშვილი (მზია), კ. საკანდელიძე (ჭინჭრაქა) და სხვ. ყოველმა მათგანმა შესძლო მოქმენა თავის გმირისთვის ისეთი ჩახჩახა ფერი და ზუსტი ხაზი, ისე ბუნებრივად იხატებოდა სპექტაკლის საერთო მხატვრულ თავისებურებაში, რომ ძნელი იყო რომელიმეს გამოჩენვა. ამაში იყო „ჭინჭრაქას“ წარმატების უმთავრესი საიდუმლო და უმთავრესი მისი მშვენიერება. ოიდიპოს მეფის, შამლეტის, ოფელიას და სხვა მათი მსგავსი გმირების განმასახიერებელი მსახიობები უდიდესი გატაცებით ასახიერებდნენ დევს, დათვს, მგელს, ტურას... ისინი გატაცებული იყვნენ ჩანაფიქრის სიმკვეთრით, აგრეთვე ვრძნობათა ზედმიწევნითი სიმართლით, რასაც მაყურებელთან სიახლოვე მითხოვდა. ასეთი სიახლოვე ძალზე საამო გახლდათ იმათთვის, ვინც სცენაზე იყო და იმათთვისაც — ვინც დარბაზში.

უ. ანუის „ანტიგონე“ 1968 წელს დაიდგა რუსთაველის თეატრის ამავე, მცირე სცენაზე. „ანტიგონე“ იყო სპექტაკლი, რომლითაც დასრულდა ის ძირეული ცვლილებები, მ. თუმანიშვილმა და მისმა თანამოაზრე მსახიობებმა რომ მოახდინეს რუსთაველის თეატრში — რადიკალურად შეცვალეს მისი შემოქმედებითი სახე. ახლა ეს იყო ცხოვრების სიმართლის სიღრმე მწვდომი ანსამბლის თეატრი. სადაც მსახიობები პარტიორისათვის არსებობენ სცენაზე, სადაც ნაწარმოების დედააზრის ტვირთს ყველა მონაწილე ეწილება. მ. თუმანიშვილისთვის არაა საკმარისი სპექტაკლის მონაწილეთა თავისთავადი ბრწყინვალეობა. მისთვის

აუცილებელია, რომ მათი სახეები მიზეზობრივ ფუნქციონირებად დაკავშირებული უნდა იყოს ნეთთან, რომ ღრმა და საინტერესო კავშირების გარეშე მათ არ შეეძლოთ დაკავშირება ნაწილს არსებობა. ამიტომ მის სპექტაკლებში არ არის სოლისტები მაშინვე, როდესაც დევსა და კრეონტის სერგო ზაქარაიძე თამაშობდა. იმიტომ რომ ფუძისფული პრინციპი ორკესტრია.

მ. თუმანიშვილის ხელწერის ჩამოყალიბებას, რა თქმა უნდა, წლები დასჭირდა. ამ ხნის მანძილზე ბევრი რამ შეიცვალა მის გარშემო, თვით მასშიც. გამდიდრდა მისი პირადი გამოცდილება, შეგრძნების, ხედვისა და გააზრების უნარი. უფრო სადა, უფრო ნათელი და დახვეწილი გახდა მისი სპექტაკლის მოქმედ პირთა ცხოვრების ფსიქოლოგიური ნახატი. მიზანსცენა უფრო ძუნწი, სხარტი, გრაფიკული.

მიზანდასახული შრომითა და პროფესიის საიდუმლოებათა დაუფლების გზით, მ. თუმანიშვილმა მიიღწია იმ დონეს, როდესაც რეჟისორის ხელი სპექტაკლის ორგანიზმის ყველა უჯრედშია, როდესაც წარმოდგენის შემოქმედებითი სიცოცხლის „ძრავა“ მას ემორჩილება. თანაც მართვა იმდენად ზუსტი და ფაქიზია, რომ სრულიად არ შეიმჩნევა. მსგავსად საუკეთესო საათის მექანიზმისა, წარმოდგენა აგებულია ლოგიკურად და ფსიქოლოგიურად გამართული დეტალების მყარ კავშირებზე. ამის გამო მოქმედ პირთა სცენური არსებობის ყოველი მომენტი, ყოველი სიტყვა და მოძრაობა თავისი ძალით გასროლილი ტყვიის ღარიან.

ასეთი სპექტაკლი იყო „ანტიგონე“, სადაც მიმდინარეობს ურთიერთგამომრიცხავ ცხოვრებისეულ თვალსაზრისთა ბრძოლა. ის იშლება ანტიგონესა და კრეონის მწვავე კამათში ადამიანის წინებრივი მოვალეობის შესახებ.

მ. თუმანიშვილის ამ სპექტაკლში ყველაფერი სცენის ენით იყო ნათქვამი — ცოცხალი, ხან სიტყვიერი, ხან უსიტყვო ქმედების ენით. მაყურებელი არა მარტო იმხენდა იმას, რასაც წარმოთქვამდნენ ანტიგონე და კრეონტი, არამედ თვალს ადევნებდა ამ ადამიანთა სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესებს, მათი საქციელების ლოგიკას. იმ წინააღმდეგობებს, რომლებიც ყოველი მათგანის წინაშე აღიმართება და იმ საშუალებებს, რომლებსაც მიმართავენ გამირბენ ამ წინააღმდეგობათა გადასალახავად.

ყველაფერში უმთავრესი აზრი იყო ჩაჭხოვილი; მიზანსცენაში, რომელიც ტალღისებური იყო — ხან წყნარად, ხან კი ისეთი ბოლოქარი, რომ ყველაფერს ამსხვრევდა თავის გარშემო. რეჟისორის ეს ნახატი მსახიობთა სტეულების საშუალებითაც იქმნებოდა, მსახიობთა სხეული ისევე მეტყველი იყო, ისევე ზუსტი და დინამიკური, როგორც ავტორის სიტყვა. მუსიკაც სიტყვისა და პლასტიკის ამ მშფოთვარე ნახატში იყო ჩაჭხოვილი. ეპიზოდს ხან იწყებოდა მუსიკალური ფრაზით, ხან მთავრდებოდა. ამ სპექტაკლში სკამებიც მეტყველებდნენ — სკამი არ დაიძვრებოდა ადგილიდან ისე, რომ ეს გადაადგილება რაიმეს არ მომსახურებოდა. ყველაფერი ერთად კი ანტიგონესა და კრეონტის განსხვავებულ ცხოვრებისეულ თვალსაზრისთა ბრძოლას ემსახურებოდა — მსახიობთა შემოქმედებას. ამიტომაც წარმოდგენის მსვლელობის დროს ჩვენი ყურადღება მთლიანად მსახიობს იყო მიჯაჭვული. ზ. კვერენჩილაძისა და ს. ზაქარაიძის (შემდგომ ე. მაღალაშვილის) ეს დიალოგი აქტიორული ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშია. სცენაზე გულისცემასავით უწყვეტი ქმედების ნიმუში. სულიერ ძალთა დაუზოგველი ხარჭვის ნიმუშიც. აზრისა და შეშფოთებული სულის ოდნავშესამჩნევი ვიბრაციის შერწყმის ნიმუში.





ეს იყო ჭეშმარიტად თანადროული სპექტაკლი, რომელიც ა. ეფროსმა ს. რინტერის ხელოვნებას შეადარა, იმდენად ზუსტი და დახვეწილი რეჟისორული აზროვნების შედეგი იყო იგი. იმიტომაც, რომ ეს დახვეწილი აზროვნება ავტორისეული იდეის გამოვლინებას ემსახურებოდა. იდეა კი პიროვნების თავისუფლებას ქადაგებდა, მის ზნეობრივ მოთხოვნალებას უპირისპირებდა გაბატონებულ ძლიერთა მიერ დამკვიდრებულ ცხოვრების წესს, თანაც 1968 წელს — პრადის გაზაფხულის წელს ბეწვზე ეკიდა სპექტაკლის ბედი. მახსოვს, როგორ განაცხადა მისი ჩაბარების შემდეგ კულტურის მინისტრმა: „ეს წარმოდგენა ყოველნაირი ხელისუფლების წინააღმდეგაა, მაშასადამე, საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგაც არისო“. მოკლე იყო რეჟისორის პასუხი: „თუ ასეა, მოხსენით იგი“. მოხსნა არავინ იღო თავს, რადგან ჩაითვლებოდა, რომ მისი ხელმძღვანელობის დროს შეიქმნა ანტისაბჭოური წარმოდგენა! ეს ის დროა, როდესაც უკვე რამდენიმე წელია მიმდინარეობს ნამდვილი ხელჩართული ბრძოლა კრიტიკოსთა ერთი ჯგუფისა იმის წინააღმდეგ, რასაც ამკვიდრებდნენ მ. თუმანიშვილი და მისი თანამოაზრენი. სამოციანი წლების პრესამ შემოინახა ამ დაუნდობელი ბრძოლის საბუთები.

შემდგომ მათ, უკლებლივ ყველამ, დიდოსტატად აღიარა მ. თუმანიშვილი. საბოლოოდ ის დარჩა გამარჯვებული, რადგან სულით ძლიერია და რწმენაც ჭეშმარიტი აქვს, ურყევი.

...მერე მ. თუმანიშვილი წავიდა რუსთაველის თეატრიდან, რადგან ჩათვალა, რომ მისი თაობის ხელოვანთა აღრინდელი ერთსულოვნება და შემოქმედებით მიზანთა ერთობლიობა დაირღვა. ამაზე წიგნიც დაწერა ასეთივე სათაურით — „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“. გულახდილი თხრობის ნიმუში. იგი არ გავს მის მეორე წიგნს „სანამ რეპეტიცია დაიწყება...“ — შემოქმედებითი პროცესის უფაქიზის ანალიზის ნიმუშს. ორივე ერთად სრულად წარმოაჩინეს მ. თუმანიშვილის გამორჩეულ პიროვნებას და შემოქმედს. ყველაზე უკეთ თავის თავზე, ვფიქრობ, თვითონ გვიამბო ამ ორი წიგნით. ისიც დადასტურა, რომ განგებას მისთვის ქმნალობის ნიქთან ერთად ნააზრევისა და განცდილის წიგნად ქცევის უნარიც უბოძებია.

მაშინ კი, რუსთაველის თეატრიდან წასვლის შემდეგ, პედაგოგია გახდა ის ერთადერთი არხი, რომლითაც მიედინებოდა მისი დაუხარჯავი შემოქმედებითი ენერჯია და თეატრალურ ინსტიტუტში მან შექმნა უჩვეულო თეატრი. მას ერქვა „მეთერთმეტე აუდიტორიის თეატრი“. ვინ იცოდა მაშინ, რომ ამ პატარა აუდიტორიაში უკვე ჩაისახა დღეს საქვეყნოდ სახელგანთქმული კინომსახიობთა ქართული თეატრი, რომელიც რეჟო ჩხეიძის ინიციატივით, აკაკი დვალიშვილის თანადგომით და ეროსი მანჯგალაძის აქტიური მხარდაჭერით, ოფიციალურად გაიხსნა 1978 წლის 14 იანვარს ქართული თეატრის საზეიმო დღეს.

ყველაფერი დაიწყო იმ ექსპერიმენტით, რომელიც მ. თუმანიშვილმა ჭერ კიდე 1967 წელს ჩაატარა თეატრალურ ინსტიტუტში — მან გააერთიანა სამსახიობო და სარეჟისორო ჯგუფები, რათა მომავალი მსახიობები და რეჟისორები ერთად დაუფლებოდნენ სათეატრო ხელოვნების ყველაზე დიდ საიდუმლოს — სიცოცხლის უწყვეტი პროცესის შექმნას სცენაზე. ასეთი მიდგომით შესაძლებელი ხდებოდა არა ცალკეულ მსახიობთა და რეჟისორთა აღზრდა, არამედ სცენის ხელოვანთა კოლექტივისა, რომლის წევრებსაც აერთიანებს გარკვეული შემოქმედებითი მრწამსი, გარკვეული მხატვრული პოზიცია. ანსამბლურობის პრინ-

ციკლებზე აგებული ეს ახალგაზრდული სპექტაკლები, არსებითად მ. თუმანიშვილის თეატრი იყო, მისი შემოქმედებითი მრწამსის დამამყვიდრებელი თეატრალურ ინსტიტუტში.

კინომსახიობთა თეატრის პირველი სპექტაკლი, რომელიც 1978 წლის 14 იანვარს შედგა, იყო ლ. ჭელიძის სცენარის მიხედვით დადგმული „ნიმერალდა“. პრობლემა: ადამიანები მაღალწნობრივი კატეგორიებით უნდა ცხოვრობდნენ და ამით უნდა იყვნენ შეკავშირებულნი. გაერთიანებული უნდა იყვნენ საზოგადოებრივად სასიკეთო საქმიანობით, საშრობლოს სიყვარულით, საქმის სიყვარულით, როგორც უნდა იყოს იგი, სულ ერთია მეცნიერება იქნება ეს, ხელოვნება, თუ ფეხბურთი. თუკი ცხოვრების გზას ასე გაივლი, მის დასასრულსაც, სიბერეშიც ძლიერი იქნები შენაგანად, თუმცა, სიბერე თავისთავად სისუსტეა და უძლეობა. ძლიერი იქნები იმდენად, რომ ახალგაზრდაზე, მომავლის ადამიანზე შეძლებ ზემოქმედება მთავად, საჭირო იყო მისთვის. 1978 წელს, მეექვსე ათეულში გადამდგარი რეჟისორი მ. თუმანიშვილი ისევ იმისკენ მოგვიწოდებს, რომ ჩვენი ცხოვრება სავსე იყოს რომანტიკული გატაცებებით. ადამიანის ეს უნარი უდიდეს ძალად მიაჩნია, სული ისეთ ძალად, ყოველნაირ სირთულეს რომ გადალახავს, სიბერესაც კი, მუდამ საჭირო ადამიანად რომ გავხდის სხვებისათვის. მთელი თავისი ცხოვრებით დადასტურა მან ეს ქემშპირიტება. იმ თეატრის ხელოვნებითაც, რომელიც ყველაზე ახალგაზრდაა პროფესიული ჩვენ თეატრთა შორის, მისი ხელმძღვანელი კი დღეს ყველაზე ხანდაზმული რეჟისორი. მიუხედავად ამისა, სწორედ ისაა მისი სულისჩამდგმელი და ხელმძღვანელი. ალბათ, იმიტომ, რომ მ. თუმანიშვილი დღესაც ყველა თავის მოწაფეზე ახალგაზრდაა სულით, მოუსხვეწარი და მოუღლედი. ყველა თავის მოწაფეზე თეატრშიც და ინსტიტუტშიც.

კინომსახიობთა თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ის სისტემა, რომელიც ჩამოაყალიბა მ. თუმანიშვილმა და თვითონვე ახორციელებს, ყველაზე თვალსაჩინო საბუთია იმისა, რაც შეადგენს მის შემოქმედებით ინდივიდუალობას — ესაა რეჟისორი, რომლის შემოქმედებაც მუდამ მოიცავს წმინდა რეჟისურასაც და ამავე დროს პედაგოგიკას. ეს იმას ნიშნავს, რომ ათასნაირი გზით, მაგრამ აუცილებლად, პირველივე კურსიდან მომავალ მსახიობებსა და რეჟისორებს ის ამზადებს იმისთვის, რასაც უნდა მსახურებდნენ ისინი შემდგომ მთელი ცხოვრების განმავლობაში — სპექტაკლის შექმნისა და მასში მონაწილეობისათვის. მეორეს მხრივ, ნებისმიერ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში, პროფესიული თეატრის ვამოცდილ ოსტატებთან თანაშემოქმედებაშიც კი, აგრეთვე ათასნაირად, მაგრამ აუცილებლად მათ წინაშე ახალ-ახალი შემოქმედებითი ამოცანების დასახვის გზით, მ. თუმანიშვილი ხელს უწყობს მსახიობთა პროფესიულ ზრდა-განვითარებას. სწორედ ესაა არის პედაგოგიკისა, ამ სიტყვის უმაღლესი მნიშვნელობით. ურთულესია ეს გზა, მაგრამ სხვა გზით მ. თუმანიშვილს არ უფლია. არც სურს და არც შეუძლია, ვინაიდან ასეთია თვისება მისი ნიჭისა და მოწოდება მისი.



## არ დავდებ ქურმილს!

ბატონო მიშა!

„თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციიდან დამირეკეს და მთხოვეს, თქვენზე რამდენიმე სიტყვა დამეწერა. გავიფიქრე. მაქვს კია უფლება, რომ თქვენზე რაიმე დავწერო?

ჩავუფიქრდი, გავიხსენე ჩვენი ერთად მუშაობის ბედნიერი წუთები (ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის ბედნიერი) და გადავწყვიტე: ალბათ, მაქვს.

მიუხედავად იმისა, რომ თქვენს ცნობილ „შვილკაცას“ არ ვეკუთვნი (სხვა თაობისა და სხვა თეატრის წარმომადგენელი ვარ), ვერც იმას ვიტყვი, რომ თქვენი საყვარელი მსახიობი ვიყავი, მაგრამ ერთადერთი ვარ, ვისაც წილად ხვდა ბედნიერება თქვენთან. როგორც ფრანგები იტყვიან ზოლმე, ტეტ-ა-ტეტ შემუშავა და ეს მოხდა მაშინ, როდესაც სატელევიზიო დაღამაში — კოკტოს „ადამიანის ხმა“-ში მონაწილეობა შემომთავაზეთ.

ღმერთო, რა ბედნიერი ვიყავი მაშინ...

— ალო, ალო, შენა ხარ? ცუდად იხმის... თითქოს ძალიან შორს იყო... ალო... რა საშინელებაა... გესმის, რა ხდება ყურმილში...

გახსოვთ, ბატონო მიშა, ტელევიზიის ერთ პატარა ოთახში რა საოცარი რეპეტიციები გვქონდა. რეპეტიციები, რომლებიც იმდენ გრძნობას, ფანტაზიას, სიყვარულსა და ექვს აღძრავდნენ, მაგრამ ეს სულ სხვა ექვი იყო, ექვი იმისა, ვაი, თუ რაღაც არ გამოგვდის, ვაი, თუ სწორი გზით არ მივდივართ.

თქვენ ექვიანი კაცი ხართ. ექვიანობთ, როდესაც თქვენი მსახიობი ვილაციო არის გატაცებული. თუ თქვენს მსახიობს ფილმში იღებენ, ან სხვა რეჟისორი იწვევს სამუშაოდ. ექვიანობთ პარტნიორზე, ბოლოს და ბოლოს ექვიანობთ მის ოჯახზე. ეს ყოველივე მე მიგრძენია თქვენთან სხვა პიესებზე მუშაობისას, თუნდაც „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ ან „მილიარდერის ვიზიტი“ რომ გავიხსენოთ. იქ ჩვენს გარდა სხვებიც იყვნენ და თქვენ ყველაფერი გაღიზიანებლათ, ნერვებს გიშლიდათ.

კოკტოს „ადამიანის ხმა“-ზე მუშაობისას კი ჩვენ მარტონი ვიყავით. მე და თქვენ. არავინ და არაფერი არ გიშლიდათ ხელს. როგორც იცით ზოლმე, მთლიანად ჩაფლული იყავით იმ საოცარ სამყაროში, რასაც „რეპეტიცია“ ჰქვია და რისი გაგებაც მხოლოდ რეჟისორს და მსახიობს შეუძლია.

— ალო... ალო, ჩვენ ზომ შევთანხმდით, რომ ტყუილს არასოდეს ვეტყუდით ერთმანეთს. ეს უბრალოდ ბოროტება იქნებოდა...

მერწმუნეთ. ბატონო მიშა, დამიკერეთ, რომ ისეთი ბედნიერი როგორც მსახიობი, მე არც აღრე და არც მერე აღარ ვყოფილვარ. საკმაოდ ამაღლებებელი, საინტერესო სპექტაკლი გამოვიდა. წარმოიდგინეთ, რაოდენ მტკივნეული იყო ჩემთვის, როდესაც შევიტყვე, რომ ეს სპექტაკლი წაშალეს, ვინაიდან მორიგი საფეხ-



ბურთო მატჩის თუ ჩაის მკრეფუაგის გადასაღებად ფირა დასჭირდათ. უფილა ჩვენი ზვედრი...

— ალო, ალო... რა, მე ვთამაშობ კომედიას? მე? განა შენ არ შიცნობ, არ იცი, რომ მე თამაში არ შემიძლია?..

ბატონო მიშა! ჩემი გმარისაგან განსხვავებით, ვაცხადებ, რომ თამაში კიდეც შემიძლია. რა ხმამაღალი განცხადებაა, არა? მაგრამ დღეს, პლურალიზმისა და დემოკრატიზაციის ეპოქაში, ჩვენ შევეჩვიეთ ამგვარ თამამ განცხადებებს. ამიტომაც ვამბობ, უბედნიერესი ქალი ვიქნები, თუ განგება კიდეც ერთხელ მომანიჭებს თქვენთან მუშაობით განცდილ ბედნიერებას.

— ალო... კინალამ წანოცდა ნახვამდის... უეცრად გამახსენდა, რომ უკვე ყველაფერი დამთავრდა.. ჩემო ძვირფასო!.. აბა, ჩქარა დადე ყურმილი, ნულარ აყოვნებ... ძალიან მიყვარხარ... მიყვარხარ...

მე კი, ბატონო მიშა, არ დავდებ ყურმილს...

### მე თქვენ მიყვარხართ!

...ვაი, სიტყვით ღარიბ კორდილიას!  
 რა ვთქვა, არ ძალუძთ  
 ბაგითა ჩემთა, გული ჩემი ზე  
 აღმობეჭდონ.  
 მე თქვენ მიყვარხართ ისე, როგორც  
 მე იგ ვალად მდევს,  
 მასზე არც მეტად, ხელმწიფიყო, და  
 არცა ნაკლებ.  
 ..და ვალსა ამას გიხდით ისე,  
 როგორც რიგია,  
 პატივისცემით, სიყვარულით და  
 მორჩილებით“.

პირდაპირ საოცარია, საიდან იცოდა შექსპირმა, რომ ოდესმე სწორედ ამის თქმას დაგაბირებდი თქვენითვის და მის დაუხმარებლად ვერ შეგძლებდი?

ოღონდ, სხვა დანარჩენზე, რაც პიესაში ხდება, კატეგორიულ უარს ვაცხადებ, თინაღზე რომ აღარათყერი ვთქვათ... ჯანმრთელად იყავით, შეფუდრეკელი, დიდხანს, ძალიან დიდხანს!

რუსულან ბოლქვაძე

## სიტყვა მოძვარეში

ამას წინათ, ჩემს პირად არქივს გადავხედე და ორ დიდ საქა-  
ლადღეს გადავაწყფიდი, რომელთა არსებობა, რა დაგიმალოთ და აღარ  
მახსოვდა. მათში თეატრალურ ინსტიტუტში სწავლის პირველ წელს  
შესრულებული ჩემი საკურსო ნაშრომი აღმოჩნდა — სარეჟისორო  
ექსპლიკაცია იბსენის ცნობილი თხზულებისა „ხალხის მტერი“  
(„ექიმი სტოკმანი“). ნაშრომის სტრუქტურა ორ ნაწილიანია და  
შემდეგი თანმიმდევრობით ლაგდება: ა) თეორიული ნაწილი —  
ნორვეგიის ისტორია, ნორვეგიული ლიტერატურის ისტორია, ნორ-  
ვეგიული დრამატურგიის ისტორია, ნორვეგიული თეატრის ისტო-  
რია, იბსენის შემოქმედება, „ხალხის მტრის“ სასცენო ისტორია;  
ბ) მომავალი სპექტაკლის გეგმა — იდეურ-მხატვრული კონცეფცია,  
დაწერილებითი ანალიზი თითოეული სცენის, ყოველი მოვლენის,  
ცალკეული პერსონაჟის და ა. შ. ნაშრომი შესრულებულია 1962  
წელს. ვიმეორებ — პირველ კურსზე, როცა, ფაქტობრივად, თე-  
ატრისა გერ თითქმის არაფერი გაგვიგებოდა. დღეს, როცა ხელახ-  
ლა გადავიკითხე, სრული სერიოზულობით შემიძლია განვაკმადო,  
ეს ის გეგმაა, რომლის მიხედვითაც (პლუს პირადი გამოცდილებაც)  
დღესვე შეიძლება სპექტაკლის დადგმა. ამან კიდევ ერთხელ დამა-  
ფიქრა, თუ რას ნიშნავს მიხეილ თუმანიშვილის სკოლა. ჩვენ გერ  
კიდევ არ გაგვიშიფრავს, რა თეორიული კოდი ჩაგვიდო ბატონმა  
მიშამ სპეციალობაში, პროფესიაში. არ გაგვიშიფრავს, რადგან გადის  
დრო, ჩვენი გზით მივდივართ, გამოცდილება გვიმატება, ეს კოდი  
კი ლამის ავტომატურად მუშაობს. ფაქტია, საქართველოს მასშტა-  
ბით ბატონმა მიშამ რეჟისურა მეცნიერების დონეზე აიყვანა. მის  
ნამოწაფართა სპექტაკლებში შეიძლება რაღაც მოგეწონოთ ან არ  
მოგეწონოთ, მაგრამ პროფესიონალიზმის საფუძვლები — დანარ-  
ჩენი უკვე ნიჭისა და ღმერთის საქმეა — უკლებლივ ყველა ნამუ-  
შევარში აშკარად საგრძნობია. ამ საფუძვლებს მან ყოველი ჩვენ-  
თაგანი აზიარა და თანაც საოცარი მეთოდურობით, გადის დრო,  
ასაკი გვემატება, ბატონი მიშას მოწაფეები კი მის წინაშე ყოველთვის  
მოწაფეებად გრჩებიან. ის ჩვენთვის ყოველთვის პედაგოგია. პირა-  
დად მე ძალზე თანმიმდევრულად ბოლომდე მის მოწაფედ დაგრ-  
ჩი — როცა ჩემს სპექტაკლზე მოდის, მისი მეშინია, მერიდება.  
თუმცაღა, თითქოს ერთგვარად შორს ვარ. მასთან არასოდეს მიმუ-  
შავია, ალბათ, არც ვიმუშავებ — იმიტომ კი არა, რომ არ მსურს.  
პირიქით, მაგრამ თუმანიშვილის ფენომენი ჩემთვის მხოლოდ ცო-  
ცხალი მითი კი არა, უფრო პროფესიული რელიგიაა, ჩემს გარეშე  
ყო — ჩემგან დამოუკიდებლად არსებული. რელიგია, რომლის მიმ-  
დევარიც ვარ მთელი შეგნებით.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ დღემდე მეშინია და მერიდება მისი სპექტაკლზე რომ მოვა და ნახავს, წარმოდგენის შემდეგ თუ გეგმოდ ვერ დავიმარტოხელი, მომდევნო ჩამოსვლისას აუცილებლად დავურეკავ და ისიც ტელეფონით საათობით მიხსნის, მირჩევს, მიანალიზებს და კომპლიმენტსაც მიუბნება. თუმცაღა, უნდა შევნიშნო, რომ ჩვენმა თაობამ ეს მოწაფეობა რალაცნაირად გაიმანძილა. ჩვენ მაინც ავფრინდით მისი ბუდიდან და შუგირდისა და ოსტატის ამქრული, სისტემატური ურთიერთობის ყოველდღიურობაში მოქცევას, დამოუკიდებელ გზაზე დგომა ვამჯობინეთ.

ამას წინათ „მიშაობა — 70“-ზე მისი ახლობლების ვიწრო წრე შეიკრება. თავად ბატონმა მიშამ იმ საზეიმო დღეს მე და რობიკო სტუტრუას ბევრი კომპლიმენტი გვითხრა. მოულოდნელად ინსტიტუტის სცენაზე დადგმული ჩემი პირველი სპექტაკლი „სტუმარ-მასპინძელი“ გაიხსენა, რომელიც მოსკოვში სარეჟისორო ფაკულტეტების ფესტივალზე გამარჯვებით აღინიშნა. მითხრა, შენგან ის სპექტაკლი ჩემთვის ყველაზე საუკეთესო საჩუქარი იყო. არადა, უცნაურია, სტუდენტურ სპექტაკლს თითქოს ყველაზე მეტად უნდა დამჩნეოდა პედაგოგის გაგლეხა. ის წარმოდგენა კი სწორედ რომ აბსოლუტურად თავისუფალი იყო ყოველგვარი მიმბამძვლობისაგან. ამ სპექტაკლის შესხენებით მან კიდევ ერთი დიდი გაკვირვებით ჩამიტარა, რომლის დედაზრიც ანბანური ქეშმარიტებასავეთ მარტივია: თუ პედაგოგის შემოქმედებითი გზის ერთგული, პატივისმცემელი და მიმდევარი ხარ, ეს სულაც არ ნიშნავს მისი ხელწერის კომირებას. აი, ასეთი დელიკატურია ბატონი მიშა თავის პედაგოგიკაში. მეტიც, იგი, შესაძლოა, მენტორიც იყოს, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. ამასთანავე, ძალზე ფაქიზი და თან რთული კაცია.

ჩვენი სტუდენტობა, სამოციან წლებში, პირადად მისთვის რთულ პერიოდს დაემთხვა. მე მაშინ პარალელურად რუსთაველის თეატრის მსახიობადაც ვმუშაობდი და ამდენად, თეატრში შექმნილი ფორიქის შესახებ თანაკურსელებზე მეტი ვიცოდი. თუმცაღა, ლექციებზე ვერავითარ მღელვარებას ვერ შეატყობდით, არავითარი ნერვიულობა ან გაღიზიანება. ყოველივეს სადღაც აუდიტორიის ზღურბლს მიღმა ტოვებდა და სტუდენტების პროფესიულ წვრთნას, როგორც საღვთო მსახურებას, თავდავიწყებით ეძლეოდა. სანაცვლოდ ჩვენგანაც მაქსიმალურ აყოლას მოითხოვდა. ეს ინტერესს უთავიკებდა.

დღეს, როცა უკვე 51 წლისა ვარ, ხანდახან ვფიქრობ: ინსტიტუტში რომ გვასწავლიდა, ბატონი მიშა 41 წლის იყო, ე. ი. ჩემს ამჟამინდელ ასაკთან შედარებით, მთელი ათი წლით ახალგაზრდა, უმცროსი. არადა, საოცარია — ჩემი შეგრძნებით თუ ჩემს აღქმაში, ის მაშინ უკვე ისეთივე იყო, როგორიც დღესაა. გარეგნულ იერს არ გვულისხმობ, აკადემიზმი მაქვს მხედველობაში — ის ორმოცდაერთი წლის კაცი, უკვე მაშინ იყო მეტრი.

ახლა, როცა სოლიდურ ასაკში შევდი, წიგნის დაწერა ჩავიფიქრე. მუშაობას უკვე შევუდგე. ერთი რამ ამთავითვე განსაკუთრებით შენიშნა: თუკი ნაწერი გულწრფელობით არ გამოირჩევა, წიგნი.

არაგის დააინტერესებს. იმ წიგნში, ალბათ, გეცდები უფრო ზუსტად ავსნა, რას ნიშნავს და რა მოვლენაა მიხეილ თუმანიშვილი ბუნებრივია, ყველას გულწრფელად გვახარებს ბატონი მიშას წიგნების საყოველთაო აღიარება. ვიცით, ჩვენთანაც და სხვა რესპუბლიკებშიაც პროფესიონალთათვის სამაგიდო წიგნებად რომაა მიჩნეული, მაგრამ მომეტეგოს და მაინც აფიქრობ (ეს ჩემი სუბიექტური აზრია!), რომ ბატონი მიშა ბევრად მეტია, კიდევ უფრო აღმატებული, ვიდრე ის ამ წიგნებიდან მოჩანს.

ამას წინათ წუხდა როგორღაც, მოწაფეები დამიბერდნენ, მკონი დამიფიწყეს, აღარ ვახსოვარო. არა, ბატონო მიშა! ისე არ გაგიზრდივართ და ეს თქვენ თავად ყველაზე უკეთ უწყით...

## კინომსახიობთა თეატრის არქივიდან

**გაზეთი „დარიო — 15“, ეხპანეთი:**

„ქართველი მსახიობები გვანციფრებენ: ძნელია გამოყო რომელიმე მათგანი. ეს არის საოცარი ანსამბლი, რომელშიც არაგის არ აქიმებს ლიდერის ტვირთი. ისეთ გამოჩენილ ხელოვანთა მომხიბლავ გამბედაობას, როგორც მიხეილ თუმანიშვილია, ერწყმის თანამედროვე ხელოვნების მაცოცხლებელი სიმი. ხალხი, რომელსაც ასეთი თეატრალური კულტურა აქვს, უფრო ახლოს გაცნობის ღირსია“.

**გაზეთი „სკოტსმენი“, შოტლანდია:**

„ედინბურგის საერთაშორისო ფესტივალზე კინომსახიობის თეატრმა მიიღო ამ გაზეთის სპეციალური პრიზი, ხოლო მიხეილ თუმანიშვილმა „დონ ჟუანისათვის“, ერთდროულად, ორი პრიზი დაიმსახურა — „საუკეთესო რეჟისურისათვის“ და „საუკეთესო სპექტაკლისათვის“...“

„მიაშურეთ საქართველოს თეატრის სპექტაკლებს. ეს არის ყოველმხრივ გასაოცარი კოლექტივი. თუ არსებობს ერთი ნახვით სიყვარული, ეს სწორედ ამ შემთხვევაზე ითქმის. ბედნიერია ქვეყანა, ბედნიერია ერი, რომელსაც ასეთი კულტურა და ასეთი თეატრი აქვს“...“

**პიტერ ბრუკი, თანამედროვეობის უდიდესი რეჟისორი:**

„თბილისში ყოფნისას ორმა რაიმემ გამოაცა. პირველად ეს მოხდა, როცა გავეცანი კინომსახიობის თეატრისა და რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის ხელოვნებას. მოვიხიბლე რეზო გაბრიაძის თოჯინებით“...“



### ფიქრები სემპტაკლის შემდგომ

გარდა იმისა, რომ ბატონმა მიშამ დაბადებიდან სამოცდამეათე წელს კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე ჩემი პიესა „ნატამრალი“ განახორციელა, რომ ექვსი წლის განმავლობაში ახლად გახსნილი ამავე თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგის ფუნქციასაც ვასრულებდი, ამ დიდ ადამიანსა და რეჟისორთან მე კიდევ უფრო ბევრი რამ მაკავშირებს. ესაა მის გვერდით გატარებული ჩემი ბავშვობა, რადგანაც ჩვენ მეზობლები ვიყავით. იმ სახლს მაშინ „დეკადის“ სახლს ეძახდნენ. ჩვენს გარდა იქ ქალბატონი სესილია თაყაიშვილი, ბატონი ეროსი მანჯგალაძე, მედეა ჩახავა, ნათელა ურუშაძე, გოგი გეგეჭკორი, კოტე მახარაძე და სხვები ცხოვრობდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ ძალზე ბატარა ვიყავი, ჩემი ბავშვობის მკაფიო მოგონებად დამრჩა „ესპანელი მღვდელის“ პრემიერა და ის მშვენიერი შემოქმედებითი ატმოსფერო, ბატონი მიშას ბინაში რომ სუფევდა. სხვათა შორის, მერე უკვე თუკი რამემ შეგვიშალა ხელო საქმიან ურთიერთობაში (ამას უკვე ღიმილითა და სიყვარულით ვამბობ), ეს სწორედ მასთან გატარებული ჩემი ბავშვობა და ცოტა შფოთიანი და ფათერაკებით აღსავსე ყმაწვილკაცობა იყო. ასე რომ, ბატონი მიშასთვის ალბათ ცოტა ძნელიც უნდა ყოფილიყო ჩემი თუნდაც იგივე ლიტწაწილად, ან დრამატურგად, გნე-

ბავთ, მწერლადაც — ერთი სიტყვით, დაღვინებულ კაცად აღქმა და ეს, სხვათა შორის, ბევრ კურორტსაც იწვევდა. მიუხედავად იმისა, რომ არც ეზოში და, მით უმეტეს, არც ბატონი მიშას თვალსაწიერში შინაგანად ბეჯითი და სამაგალითო ახალგაზრდის იმიჯი არ მქონდა დამკვიდრებული, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალურ სახელოსნოში ლიტერატურულ თანამშემწედ რატომღაც მაინც მე მიმიწვია. სრული გულწრფელობით უნდა განვაცხადო, თუკი რაიმე გამეგება ან ავთვისებ იმ უზარმაზარი სივრციდან. რასაც დრამატურგის ოკეანე ჰქვია, ლომის წილი სწორედ ბატონ მიშას რეპეტიციებზე დასწრებასა და ამ თეატრთან ურთიერთობას ეკუთვნის. სწორედ მათ უნდა ვუმაღლოდე. რამდენი მართლაც ნიჭიერი დრამატურგია, რომელთაც არ იციან თეატრი შიგნიდან. სწორედ ის აკლიათ, რასაც სახელი არ გააჩნია, რისი თეორიულად სწავლა არ შეიძლება. ის რაღაცნაირად, თავისთავად უნდა გაგდეს ძვალ-რბილში, სისხლში. თავად თეატრი, მისი შინაგანი ორგანიკა დიდ როლს უნდა თამაშობდეს დრამატურგის ბიოგრაფიაში, ცალკე „გმირი“ უნდა იყოს მის ცხოვრებაში. ეს ყოველივე კი ამ რთული კაცის შემყურემ, მასთან მუშაობის პროცესში თითქოს თავისთავად შევითვისე. თუმცა, ალბათ, არც არსებობენ ტალანტე-

ბი, რომელთაც ზედმეტად მარტი-  
ვები, უბრალოები და იოლნი ეთ-  
ქმოდეთ. არა, ბატონი მიშა მომ-  
თხოვნი, რთული, ზოგჯერ ჭირვე-  
ული ხელმძღვანელიც კი იყო. ხან-  
დახან მეჩვენებოდა, რომ ეს სირ-  
თულე ადმატებულ ხარისხშიც კი  
აზასიათებდა, ხანაც, ღმერთო შეგ-  
ცოდე და — უსამართლოც კი მე-  
გონა. მაგრამ მოგვიანებით უკვე  
თვადვე გხვდებოდი, მთლიანობა-  
ში თუ რისთვის იყო ეს ყოველივე  
გათამაშებული.

ბატონი მიშა ძალიან მიყვარს,  
მისი პერსონის მიმართ ძალიან დი-  
დი პიროვნული სინაზე გამაჩნია-  
ეს კიდევ უფრო მეტად გავაცნო-  
ბიერე ჩვენი ბოლო საქმიანი ურ-  
თიერთობისას. როცა ჩემს პიესას  
დგამდა, საერთოდ, სპექტაკლზე  
მუშაობის პროცესში რეჟისორისა  
და დრამატურგის ურთიერთობა  
იშვიათად თუა იდელიური. ამას  
თავისი აზსნაც აქვს. დრამატურგს  
ჰგონია, თითქოს უკვე „გააშვილა“  
თავისი ნაწარმოები, რომ უკვე და-  
კარგული აქვს მასზე კონტროლი  
და მისი პირაშო სხვის ხელშია.  
ამის გამო თავისებურ განცდებ-  
შია რეჟისორი კი, პირიქით —  
თვლის, რომ მის ხელთ რაღაც  
ნედლეული, ლიტერატურული ნა-  
ხევარფაბრიკატია. რომელსაც  
სრულქმნილი სახე მან და მხო-  
ლოდ მან უნდა მისცეს. ამიტომაც  
საკუთარი თხზულებისადმი დრა-  
მატურგის ეს სრულიად ზედმეტი  
მშობლიური კომპლექსი, ბუნე-  
ბრივია, აღიზიანებს. ერთი სიტყ-  
ვით, ამ პროცესისადმი ორჯე მხა-  
რეს აქვს საკუთარი სიმართლე.  
ორივე მხარეს გააჩნია თავისი  
არასწორი სპეციფიკური დამოკი-  
დებულებაც. ასე რომ, ურთიერ-  
ობებში იდელიამდე კარგა შორ-



სცენა სპექტაკლიდან  
„ნატაძრალზე“

სა ვართ. მიუხედავად ამისა, მე  
მაინც მყავს მეგობარი რეჟისორე-  
ბი, რომლებიც ჩემს პიესებსაც  
დგამენ და ცხოვრებაშიც ჩემი  
უახლოესი ადამიანები არიან. მაგ-  
რამ ბატონ მიშასთან „ნატაძრა-  
ლის“ გამო ურთიერთობა, განსა-  
კუთრებით პრემიერამდე ბოლო  
ათი დღის მანძილზე, ჩემთვის კი-  
დევ ერთი დიდი ცხოვრებისეული  
და პროფესიული გაკვეთილი აღ-  
მოჩნდა. ბატონი მიშა ამ პიესაზე  
ორი წელი მუშაობდა. თანაც, მუ-  
შაობდა ჩემთვის ძალიან რთულსა  
და მტკივნეულ პერიოდში, რის  
გამოც ორი წლის მანძილზე თეატ-  
რთან პრაქტიკულად კავშირიც კი  
ალარ მქონია. თუმცა, შინაგანად

ამ სპექტაკლის მოლოდინი, რა თქმა უნდა, მქონდა. როცა ბატონმა მიშამ რეპეტიციებზე მიმიწვია, გარკვეული მოსახერხებელი გამიჩნდა. ერთი შეხედვით, ისიც კი მეჩვენა, რომ გარეგნული ესთეტიკისა და ფორმის ძიების პროცესში ცოტათი შეიწირა ის მთავარი და ცოცხლად მფეთქავი, რაც აუცილებლად უნდა იყოს სპექტაკლში. მე მაქსიმალურად დელიკატურად შევვხებოდი ჩემი ეჭვი. ბატონმა მიშამ მომისმინა, შევატყვევოთ თითქოს ცოტათი ეწყინა კიდევ. მაგრამ ეს სულ ათი წამი გაგრძელდა და მან კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ მართლაც დიდოსტატი, აბსოლუტი ხელოვანია. ის, რაზედაც მთელი ორი წელი შრომობდა, თქმობდა, წვალობდა — ერთბაშად დათმო. ამდენი ხნის ნაგებები კონსტრუქცია ერთბაშად მოშალა და ცინცხლად ააგო სრულიად სხვა. ერთ კვირაში მან, პრაქტიკულად, ახალი სპექტაკლი დადგა სავსებით სხვა, რითაც კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ ამოუწურავი ფანტაზიისა და გამომგონებლობის უნარი აქვს. ამ გარემოებამ არ უნდა შექმნას ილუზია, თითქოს ბატონი მიშა ის საოცარი მაგია, რომელიც ჯადოსნური კვერთხის ერთი აქნევით ცეცის სპექტაკლს. მას რომ უაღრესად გათავისებულები არ ჰქონოდა ის წინა კონსტრუქცია და ჩაძირული არ ყოფილიყო მასალაში, ეს სასწაული ასე იოლად და მარტივად, რასაკვირველია, არ მოხდებოდა. მე მგონი საინტერესო სპექტაკლი გამოვიდა, ყოველ შემთხვევაში, ესოდენ ემოციური, რთული და მრავალფეროვანი სპექტაკლის შექმნა 70 წლის ასაკში — მაშინ, როცა ასაკს, როგორც ასეთს უკვე ორმო-

ცი წლის ხალხიც ვგრძნობთ, დიდი გმირობაა.  
ბატონი მიშა „ავტორის თეატრის“ მიმდევარია და, ვფიქრობ, რეჟისორისთვის ეს უმაღლესი შეფასებაა. სპექტაკლში იგი, პირველ რიგში, ავტორს უფრო ხილდება. არასოდეს მიეღტვის მისი ჩანაფიქრის საკუთარ მოდელზე მორგებას. არის შემთხვევაც, როცა დრამატურგი ინტუიტურად, გაუნაღლიზებლად აკეთებს რაღაცას, რასაც ზოგჯერ წერის პროცესში ვერც აცნობიერებს. ბატონი მიშა სწორედ ამგვარი, გაყუჩებული, ფარული ზონების დახვეწვის დიდოსტატია, უტყუარად მიმკვლევია და ამ ჩაძირული აზრის შედაპირზე გამომტანი. მის ანალიზს რომ ვუსმენდი, ზოგჯერ მეც მიკვირდა, ნუთუ მართლაც ამგვარად მოვიხზებ ესა თუ ის მონაკვეთი, ნუთუ ამის გამო დაიწერა პიესა. საბოლოო ჯამში, უყუარებ სპექტაკლს და იმდენად ახლოს მოსულა შენთან, იმდენად გაუთავისებია შენი სატყვივარი, რომ უკვე ლამის შენი დადგმულიც კი გგონია. აი, სწორედ ამას ეთქმის რეჟისურაში „უმაღლესი პილოტაჟი“, რაც ძალზე იშვიათი შემთხვევაა.

„ნატაძრალი“ პირველად ახმეტელის სახელობის თეატრში დაიდგა. ახლა, როცა სახეზეა ორივე სცენური ვარიანტი, შემიძლია ვთქვა, რომ იქ ახალგაზრდული შემართებით გაჯერებული, დინამიური წარმოდგენა შეიქმნა. ბატონი მიშას ნამუშევარი კი უფრო ცხოვრებისეული გამოცდილებით დაბრძენებული კაცის გადასახედიდან განჭვრეტელი პრობლემატიკაა, ფილოსოფიური სიმაღლიდან დასახული რეალობა. გლდა-



ნელების ვარიანტში სპექტაკლს „ტაძარი“ ეწოდა, ბატონი მიშას წარმოდგენაში „ნატაძალი“.

ბატონი მიშა ის რეჟისორი არაა, დრამატურგს რეპეტიციასზე რომ არ უშვებს. პირიქით, თავად მიიწვია, მოდი, ნახე, ჩვენთან ერთად ხომ არ წაიშუშავებდი ცოტასო. მანანა ანთაძედა ქეთი დოლიძეც იქ იყვნენ.

პიესის მოძებნა მისი პრეროგატივაა. სხვის მიერ შეჩრჩეულ პიესას, თუნდაც იგივე ლიტერატურული ნაწილის გამგის მიერ მოძიებულს, იშვიათად თუ მიიღებს დასადგმელად. მასთან ლიტერატურულ თანაშემწედ ყოფნის პერიოდში ჩემი მოვალეობა ძირითადად იმაში მდგომარეობდა, თეატრის სცენიდან ნაყალბევი ქართული სიტყვა არ გაუღერებულიყო, დამეცვა სალიტერატურო ენისა და ე. წ. სასცენო, „ყურის გრამატიკის“ წესები. თარგმნილი პიესაც კი იმ კონდიციამდე დამეყვანა, ამკარად საგრძნობი არ ყოფილიყო, რომ საქმე თარგმანთან გვაქვს. ყური უნდა მიმეგდო სარეპეტიციო პროცესისათვის, რათა იმთავითვე მონიშნულიყო მომავალი წარმოდგენისათვის სასურველი ლიტერატურული დონე. ის პერიოდი ჩემს ბიოგრაფიაში კიდევ იმითაცაა ღირებული (და ამასაც ბატონ მიშას ვუმადლი), რომ სწორედ მაშინ აღმოვაჩინე და გავიცანი ჩემთვის პირადად უცნობი ლალი როსება და სრულიად ახალგაზრდა, 17 წლის ირაკლი სამსონაძე...

ამასობაში ექვსი წელი გავიდა. ბატონმა მიშამ ჩემი უღისციპლინობა თავშეკავებით აიტანა, გაუძლო. მეც უკვე ძალზე გამი-

ჭირდა სტაბილური სამუშაო რიტმის დაცვა. შემეძლო სამი თვის საქმე ერთ კვირაში მომეღია, მაგრამ მერე ცოტა ხნით სიზარმაცე მძლევედა. ამიტომაც მოვახსენე გულწრფელად ჩემი გადაწყვეტილება სამსახურიდან წასვლას შესახებ. მაგრამ ჩვენ არ დავცილებულვართ. ამ თეატრთან ურთიერთობა არ გამიწყვეტია, ჩვენს დამოკიდებულებებსაც ბზარი არ გასჩენია. პირიქით, ბატონმა მიშამ ჩემი პიესაც კი დადგა, რაც სანუკვარ ოცნებად მესახებოდა.

მოკლედ, საიდანაც არ უნდა მივუდგეთ, ბატონი მიშა, მართლაც, უნიკალური პიროვნებაა. იმასაც ვიტყვი, ვინც მას ასე უმსგავსად ატკინა გული, ღმერთმა შეარცხვინა მისი თავი. და მაინც, თუ ის პირადად იმდენს ვერ ხვდება, რომ შეარცხვინილია, მაშინ ჩვენ უნდა მივახვედროთ. არ შეიძლება შეურაცხყოფისა და ლანძღვა-გინების მოსმენა იმ, არ ვიცი, მართლაც საიდან ამოტივტივებული ხალხისაგან, რომლებიც მიშა თუმანიშვილს უმტკიცებენ, რომ მასზე უფრო დიდი პატრიოტები არიან და ჯიბეს უჩხრეკენ. კიდევ უფრო შეურაცხყოფელია შემდგომ ამის საპასუხოდ დასაცავი წერილების ბეჭდვა. ეს ყოველივე უკვე აღმაშფოთებელია, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რამდენად ზნეობრივი საქციელია მოხუცისათვის გულის ტყენა... მაგრამ არა უშავს! მადლობა ღმერთს, თავად ბატონ მიშას განსაცვიფრებელი უნარი აქვს, დადგეს ყოველგვარ სიბინძურეზე მაღლა, თავად ამაღლდეს უზნეობაზე და ამით ზნეობრივი გაკვეთილი გვიჩვენოს. დიდი მადლობა მას ამისათვის.



## მაესტროს სამი ვიზიტი

(მიხეილ თუმანიშვილის საოპერო რეჟისურა)

რა ადგილი უკავია მუსიკას ბატონი მიხეილის ცხოვრებაში? „მუსიკა ბავშვობიდან თან დამყვება, ან იქნებ მე დავყვები მას. ჩვენს სახლში ყოველთვის უკრავდნენ, მღეროდნენ. ვუსმენდი ძველ ფირფიტებს — სარაჯივილი, შალიაბინი, კარუზო, ბატისტინი. ბავშვობაში ოპერაში დავყავდით. იმ დროს საოპერო სცენაზე ისეთი ოსტატები გამოდიოდნენ, როგორცაა ნ. ცომია, დ. ბაღრიძე, ნ. ქუმსიაშვილი. ოპერებს დგამდა ალექსანდრე წუწუნავა, დგამდა მუსიკას და არა საკუთარ კონცერტებს მის მიმართ. ახალ სპექტაკლში ყოველთვის თავიდან ვეძებ მუსიკას. მუსიკა და ლიტერატურა ჩემთვის ხსნის სხვა დანარჩენს. ვერ წარმომიდგენია სპექტაკლი მუსიკის გარეშე. ჩემი ძველი ნამუშევრები მუსიკის მიხედვით მასსოვს, როდესაც კარგ ნაწარმოებს ვისმენ, იქნება ეს ხალხური მრავალხმიანობა, კლასიკა, ან ჯაზი, ტირილი მინდებდა, მაგრამ ვცდილობ, თავი შევიკავო. ეს სიბერისაგან არ არის, ასე იყო ყოველთვის. ოპერის თეატრში მოცარტს „დონ ჟუანი“ დაედგი. ოპერა ეს სულ სხვა სამყაროა, რომელიც საოცარ მღვლავარებას იწყებს ჩემში“<sup>1</sup>.

მიუხედავად ამისა, ბატონი მიხეილი საკმაოდ გვიან მოვიდა მუსიკალურ თეატრში. მოვიდა, რადგან ამქვეყნად ყველაფერს ურჩევნია თეატრი, ისეთი როგორიც არის — მშვენიერი, საყვარელი, ზოროტი, გულსმომკვლელი“...

„დონ ჟუანი“ 1983 წელს დაიდგა. სავარაუდოა, ოპერის დადგმა იდეა რეჟისორს გაცდლებით ადრე გაუჩნდა, ჯერ კიდევ მოლონის პიესაზე მუშაობისას კონომსახიობთა თეატრში (1981 წ.), როცა სგანარელის, შარლოტასა და მათიურინას სცენაში ესოდენ ორგანულად ჩართო ლეპორელოს „არია სიით“. მართლაც, რა უნდა იყოს ამაზე ბუნებრივი. ბატონის თავბრუდამხვევი წარმატებით მონუსხულ სგანარელს სიტყვები არ ჰყოფნის პლემბური პროტესტის გამოსახატად და ისიც ამდერდა. ვის, თუ არა ლეპორელოს, თავის საოპერო ორეულს, დაესესხა კომიკური აღწერების მელოდიურ ქარვას. ასეთი სვლა სავსებით გამართლებულია, რადგან უბიირი მსახური ამ სცენაში, ლეპორელოს მსგავსად, დონ ჟუანობას იჩემებს. მოცარტის მუსიკა სიტუაციის სოციალურ ქვეტექსტს ამჟღავნებს, ობივატელური სულის არსს სრულად წარმოაჩენს.

სპექტაკლში ყველაფერი თეატრის საუფლოზე მიანიშნებს: ორი ფიცარნავა, სხვადასხვა ზომის სასცენო ჩარჩოები, „გაფრენილ დეკორაციებთან“ (პერში მოფარფატე კარ-ფანჯრები — მხატვარი ი. გეგეშიძე) ერთად, ხატოვნად გვიძვლავნებენ მეესტროს ჩანაფიქრს. „თეატრი თეატრში“ — ასეთია შემოთავაზებული თამაშის წესი. ელევანტური დრამა გამკვირვალე თეატრალიზით გათამაშდება. წარმოდგენას რეჟისორული ფანტაზიით გაცოცხლებული ფარდა იწყებს: დაბურულ ტყეში ჩაქარვულ ციხე-დარბაზში ხალხმრავლობაა. მოხუცი ბარონის დასი წარმოდგენას მართავს. ვენდობით რა მყურებლის მეხსიერებას, თავს ნებას ვაძლევთ, პირობითად დავკავშიროთ ორი „დონ ჟუანი“ დრამისა და ოპერის



თეატრში. ეს იქნება შედარებითი ანალიზის მოკრძალებული მცდელობა. შესაძლოა, ბევრად სუბიექტურიც. მაშ, ასე, ორი განსხვავებული სპექტაკლი და მინცა შეხების წერტილებს ძიება.

ბუნებრივია, მათ ერთი მანეტროს, მიხეილ თუმანიშვილის ხელი ატყვიათ. იგრძნობა უდიდესი მოკრძალება ავტორთა მიმართ, რაც, თავის მხრივ, არ გამოირცხავს ფერადოვან მეტამორფოზებს კინომსახიობთა „ღონ ქუანში“. ოპერაში იმპროვიზაცია მეტ სიძნელეებს უკავშირდება. კომპოზიტორის, მით უფრო, მოცარტის ხელწერა სათუთ დამოკიდებულებას ითხოვს. რეჟისორი საეხეობით ენდობა მის დრამატურგიულ ხედვას, მხიარული დრამის მსვლელობას ლაკონური შტრიხებით წარმართავს.

თეატრის სტიქიის დომინანტა ყველაფრის გათამაშების საშუალებას იძლევა: მემჩანური მორალის, არისტოკრატიული პრაგმატიზმის, თვით სიყვარულის. ახალი პერსონაჟი — მოკარნახე ქალიც, ორგანულად ეთვისება ტრაფარეტის მტვერჩამოცლილ გარემოს. ოპერაში კი შემოდის, უფრო სწორად, ფარულ არსებობას ეშუბება იღუმელი მანეტრო, ამაღელვის ერთგული, თანმიმდევრული ინტერპრეტატორი.

დრამატულ სპექტაკლში გმირის თვითნებობაში გადასული თავისუფლებას პირობითი სიმბოლო ჰაერში მოფარფატე კაბებია. ოდესღაც ხორციელი სილამაზე დონ ქუანის შემწეობით, ბუტაფორიის, თეატრალური აქსესუარის მნიშვნელობაზე დაიყვანება. საოპერო დადგმის მონათესავე დეტალი, „გაფრენილი დეკორაციები“, უფრო ემოციური მახვილის ძალისაა. მოცარტის მუსიკის ჰაეროვანი გრაცია ხატია, მელოდონდლობის ეფექტის შემცველი, მელოდიის ეფემერული ბუნების მანიშნებელი. რაც შეეხება სცენურ თაღებს, მათი სიმრავლე უსაზღვროდ ზრდის დონ ქუანის, როგორც მთარული სიანცის არტიტულ ბრწყინვალეობას, რადგან მის მხილველად საზოგადოდ თეატრალური სამყარო გვევლინება:

სევილიელი ანცის (ა. შომახია) მოქმედებაში ზოგჯერ თავს იჩენს რეფლექსიის მოტივი. თვითჩაღრმავება, დაფიქრება ჩადენილი დანაშაულის (კომანდორის მკვლელობა) უშუალო შედეგია: მისი ელვარე ნატურა ქვეშაობით მონანიებისგან ისევეა დაშორებული, როგორც ელევანტურ დონ ქუანს (ზ. ყიფშიძე) არ ეთმობა საყოველთაო თავისუფლება. დრამატული სპექტაკლის „უძღები შვილის“ პაროდია, ბევრად შერბილებული, ოპერაშიც იჩენს თავს. ცრემლიანი კომედიის გათამაშების ნაცვლად, გმირი საკურთხეველის წინ ფეხმორთხმული, მლოცველის პოზაში გვევლინება.

ორივე შემთხვევაში რეჟისორი უარს ამბობს კომანდორის ქანდაკებაზე ფინალში. ვარდა იმისა, რომ ეს მოძველებული ხერხია, უადგილო „მონუმენტალიზმიც“ შემოაქვს როგორც მოლოერის, ასევე მოცარტის პლასტიურ გარემოში. ბატონსა და მსახურს (ზ. ყიფშიძე, ა. ამირანაშვილი) გარდაცვლილის „ნეგატივი“ (დ. ერისთავი) ეახლებათ. დონ ქუანსა და ლეპორელოს (ა. შომახია, თ. ლაფერაშვილი) ზეციური მსაჯულის (კომანდორის ხმა — თ. ხოფერია) ცივი სუნთქვა შეაერთობთ. აკლდამაში შეტყუებულ თავნება არისტოკრატზე „ფარატინა“ დიდლებული (თ. თოლორაია, ზ. მიქაშვიძე) იძიებენ შურს. ოპერაში საბედისწერო პექრობა სხვაგვარად წყდება. დემონი მხოლოდ მეორე დემონის მსხვერპლი თუ გახდება. მიწიერი შურისმაძიებელი, დაქირავებული მკვლელები, ზეციური მსაჯული იცვლებიან.

კონფლიქტის არსი პლებებისა და არისტოკრატის, ორი ცხოვრებისეული თვალსაზრისის შეჯახებაშია. მოცარტთან ყველაფერს გამჭვირვალე სევდის საბურველი

მოსავს, სგანარელის ისტორიულ რეპლიკას ბატონის გარდაცვალებაზე „ჩემი ჯამაგირი!“ ბუნებრივია, მელოდიური ექვივალენტი არ გააჩნია. დაპონტიფიკაციის ბრეტო არ იძლევა ამის საშუალებას. რეჟისორი მინც ახერხებს პლემბურის მორალის მხილებას. გავიხსენოთ ფინალური ეპიზოდი. დონ ჟუანი ქვესკენლში უჩინარდება. „მაგიდის“ ქვეშ შემძვრალი ლეპორელი სულს ძლივს იბრუნებს. „გალიაში დამწყვდელი“ პლებები მიწიერ სამოთხეს ჭიუტად ებლაუჭება. თავისუფლების მგზნებარე გენია მარადისობის თანაზიარი ხდება. დაქირავებულმა მკვლელებმა დაიგვიანეს, ზეციური მსჯავრი აღსრულდა! ეს თავისებური ამბულდება, მარადისობასთან მიახლოვება, თუმც სიკვდილის ფასად, არჩევანი მინც თავისუფალია. მსახურის ზანტი გონება ასეთ სიმაღლეს ვერასოდეს შესწვდება, სამუდამო მიწიერი კაბალისათვის არის განწირული. კინომსახიობთა თეატრში, ეულად მოფრიალვ თეთრი იალქანი დონ ჟუანს სამყაროს უსაზღვროებას აზიარებს. ამით მას საყოველთაო არსებობის უფლება ენიჭება. თუ ეს გმირის გამართლება არ არის, რეჟისორული სიმპათიის გამოვლინებად მინც წარმოსდგება გმირის სულიერი აღზევება რენესანსული სულისკვეთების გამარჯვების საწინდარი ხდება.

საოპერო დადგმაში საბოლოო განსჯა მსმენელის კომპეტენციას შეადგენს. ფუნალური გუნდის მოხსნის აუცილებლობაც ამით უნდა აიხსნას. იქმნება დაუსრულებლობის ილუზია, მაშინ, როცა შინაგანი ლოგიკით უკმარისობის გრძნობა არ გვიჩნდება. მოჩვენებითი ფინალით თამაშის წესი — „თეატრი თეატრში“, ბოლომდე ძალაში რჩება. ამასთან, თავს გვახსენებს რაღაც უფრო მთავარი — ცხოვრების საზრისზე დაფიქრების გარდაუვალობა!

ცალკეული გმირებისადმი დამოკიდებულება ოპერაში ქვეშაირტად ავტორისეულია. არავითარი ზედმეტი დეტალი, მხოლოდ პარტიტურის შესაბამისი თეატრალური სახიერება. მდერადი კანტილენის უშუალო, ძალდაუტანებელი წარმართვა — ასეთია საბოლოო მიზანი. დრამატულ სექტაკლში დონა ელვირა (ნ. ჭანკვეტაძე) უკიდურესად არის გაშარყებული. „გამომვლვებულ“ ვნებისა და არტიტული გრაციის ზღვარზე მიყვანილი ქარაშოტივით დაუნდობელი, ანჩნლო, კაპასი. მათრახის ტყლამუნით იოკებს პატივმოყვარეობას. ოპერაში ზასიათის მსგავსი მოდიფიკაცია გამორიცხებულია. აქ ელვირას (მ. დავითაშვილი) მიზანია არა შურისძიება, არამედ სიყვარულის ნეტარი წუთების დაბრუნება. სატრფოს ბედით გულმოკლული, იგი ცდილობს მხსნელად მოევილინოს დონ ჟუანს. ასეთია მოკლედ, ორი „დონ ჟუანის“ შედარების მცდელობა.

ოპერის თეატრში განხორციელებული მეორე სექტაკლი ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ გახლდათ (1986 წელი). საინტერესოა, საიდან იღებდა სათავეს ოპერის დადგმის რეჟისორული იდეა?

„მე ვფიქრობ, იგი ორი განზომილებიდან აღმოცენდება: ნულიდან და მუსიკალური პარტიტურიდან. დიახ, ნულიდან, იმიტომ, რომ წინასწარი ხედვა თუ განწყობა არა მქონია. ალბათ, სწორედ ამ „ნულში“ განაპირობა, რომ მუშაობისას არც პტრადიციების ნგრევა“ მომსურვებია და არც ნოვატორობის წყურვილი გამჩნენია. რაც შეეხება მუსიკალურ პარტიტურას, იგი ჩემთვის იყო ის, რაშიც მოქმედება უნდა ამომეკითხა. მუსიკა იმ წყაროდ უნდა ქცეულიყო, რომელიც რეჟისორული საშუალებებით, მოქმედებით გაჭრილ არხს გაუყვებოდა მსმენელისაკენ. ამიტომ, მართალი იქნება ის საოპერო რეჟისორი, რომელიც იტყვის „ვდგამ მუსიკას“ და არა „მუსიკის მიხედვით“. კომპოზიტორს საოცარი დრამა-

ტურგიული ალლო აღმოაჩნდა. ამასთან, ორიგინალურიც, რადგან მხოლოდ თეატრალური ხედვის ავტორს შეეძლო მარტივი სიუჟეტური ინტრიგით ძლიერა სულიერი ტრაგედიისათვის მიედწია, გარეგანი სტატიკურობა ღრმა შინაგანი დრამატიზმით აევისა“2...

...საორკესტრო ინტროდუქცია. ცარგვალიდან (ოვალური თალი სანთლებით) დაშვებული სიფრიფანა ფოლიანტების გარემოცვაში, ძველი ქართული ანბანის კონტურები ჩნდებიან. იღუმალი, სევდიანი გალობის ფონზე, თეთრით მოსილი მლოცველი ქალი, სული წმინდა გარინდულა. ერთადერთი ლატმოტივი, რომელიც ოპერაში ბედისწერის თემად გვევლინება, რეჟისორთან პლასტიური ხატის ძალას იძენს. მუსიკალური თემის პერსონიფიციკრებით, მისი ზოგად თეატრალური გააზრება ხდება. ანტიკური მოირა, ქრისტიანული სულიწმინდა, ზოგადად კი ბედისწერა, ერთ, პოეტურ მეტაფორად იკათვება. მლოცველი ქალი შემდგომ ყველა საკვანძო სცენაში ჩნდება. რაც შეეხება ანბანს, მის გამოჩენას ქორალურ თემაში ზოგადისტორიული დატვირთვა აქვს. უძველესი კულტურის ორი დესპანი — ანბანი და მრავალსმანიანი საგალობელი ოპერის შესავალში, ჰარმონიულად იკვეთებიან.

სცენის ცენტრალური მონაკვეთი მცირე თეატრონით აქცენტირდება. ქვის ლოდით სკულპტურული კომპოზიცია მუსიკის ორატორიულ-სიმფონიური წყობის განუყოფელი ნაწილია. ზოგიერთი რელიეფი მიზანსცენათა წყობაში წარმოჩნდება, როგორცაა მეფე და მსაჯული (შესაძლოა, ვეზირი) და წიგნიერი დიდებული. ანტიკური სვეტის გადასაპერი, მის უკან რამოდენიმე საფეხურით ზევით პირობითი მზე, ან იქნებ ცარგვალის სივრცობრივი მოდელი (მხატვარი — გ. ალექსიმესხიშვილი), თეატრონზე მომხდარ მოვლენებს რომ აირეკლავს და ფერწერული გრადაციით გვეუწყებს სამყაროს რეაქციას გმირთა ტრაგიკულ ამბავზე. სიყვარულის მითითური გაგება ერთგულეზასა და თავგანწირვას ზოგადსაკაცობრიო მოვლენად სახავს. მიხეილ თუმანიშვილთან ეს მოტივი თვალსაჩინო გადაწყვეტას იძენს. მზის მხურვალეობა გადმოღვრილა სამეფო პალატაში (I მოქმ. მეორე სურათი). ოქროთი „მოჭედული“ გარემო, საქორწილო რიტუალის საზეიმო დიდებულებასთან ერთად, ზეაწეული თეატრალობის უმალღეს განცდას გვაზიარებს. შესაბამისად, მეორე მოქმედებაში ქორწილის სცენის მხურვალე, ბრღვეილა მნათობს „მკვდრის მზის“ სნეული ნათება ენაცვლება. გმირთა განშორება, სიყვარულის იდვის განწირვა ციური ჰარმონიის დათრგუნვას იწვევს. ცარგვალის დამრეცა სილუეტა ჩამქრალი სანთლებით ხატონად გადმოგვეცმს საყოველთაო სევდის მეუფებას. ქორწილის სცენაში იგივე დეტალი სხვისანია, „შუქსიმფენელი. ფინალში, ანთებული ცარგვალის დაშვებით, სცენური კომპოზიცია იღუმალი შარავანდედით იკვრება.

„რეჟისორებს აქვთ ფორმულა: თითოეულ დადგმას საკუთარი გასაღები უნდა მოენახოს. ჩემთვის „აბესალომის“ გასაღები მაშინ მოიძებნა, როცა ქოროს „წერტილს“ მივაგენი. მიზანსცენათა ძირითად ტვირთს სწორედ ქოროს ეზიდება. მასშია განსხეულებული ოპერის მძლავრი მელოდიური ძარღვი, რომელსაც ეპიკური თხრობა სახალხო მონუმენტალური დრამის სიმალღეზე აჰყავს. ქოროს, გარკვეულად, საზოგადოებრივი აზრის ფუნქცია აქისრია, განსაკუთრებით, მურმანთან დამოკიდებულებაში. განრიდება მასიდან ვეზირის არიით („ამომავალსა მზეზ სწუნობს“) იწყება. ბოროტეული ვნება, ქოროს მიერ შექმნილი „ცოცხალი კედლის“ მიღმა რჩება. საჩუქრის გადაცემისას, მურმანის ფიგურა კვლავ გან-



ცალკეებით იკითხება. მკვეთრი ვერტიკალური აქცენტით მასიურ პიროვნული დისპარმონია უპირისპირდება. ქოროსა და მურმანს შორის კონფლიქტის კულმინაცია მეორე მოქმედების ფინალია, სადაც ვეზირი საზოგადოებრივი აზრის სამსჯავროს მოწმე ხდება. მავედრებელი ქორო მოზიემეთა დარად განერიდება მას. ასეთ საქციელში საზოგადოებრივი აზრის „რეკვიემი“ იკითხება. მხოლოდ ოპერის ფინალში ხდება შესაძლებელი გრძნეულ ძალასთან შეგუება, მურმანის შემორიგება. სიკვდილის მეუფებით იღუპალება სამყაროს ნაწილად გვევლინება. ვეზირი საყოველთაო ტრაგედიის მოზიარედ წარმოსდგება. ცაური პარმონია დიდსულოვნად იბრუნებს მას თავის წიაღში.

გაეიხსნოთ კიდევ ერთი ეპიზოდი: აბესალომისა და მურმანის დუეტი. თავიდანვე იკვეთება ორივე მხარის უკომპრომისო, შეუთრგებელი ბუნება. მისალმებისთანავე უფლისწული შემალბებულ ადგილს მიაშურებს, ვეზირი მუხლმოყრილი მიაგებს პატივს მის მობრძანებას. მსგავსი, დისტანციური განლაგება მიზანსცენის სოციალურ-მორალურ ქვეტექსტს ემყარება. მეფე და ვეზირი, სიწმინდე და ცდუნება. დუეტს იდეური პაექრობის ხასიათი ენიჭება. სიტყვებით: „სიკვილიამდე ვერვინ გაგყვრის, ღმერთსაც ჩემთვის მოუძღვნია“ მურმანი კონფლიქტს გადაჭრილად მიიჩნევს. ამაღას მიაშურებს, რათა დროზე გაეცალოს მოსალოდნელ რისხვას. „ამით საბედისწერო შეცდომას დაუშვებს. პატივმოყვარეობით დაბრძანებულს, მხედველობიდან გამოჩეხება, რომ მის წინაშე თუმც ღონემიხდილო, ტანჯვით ილაჯაწყვეტილი, მაგრამ მაინც მეფეა!“<sup>3</sup> აბესალომი სათანადოდ აფასებს კადნიერებას, ვეზირს უყვადავების წყალზე აგზავნის: მისი საქციელი ლოგაკურად მოტივირდება. ეთერის დაკარგვას ვასალის უპატივემლობა ემატება. მუსიკალური კონტრასტების შესაბამისი სვლები იძებნება. ახლა აბესალომი გაეცლება ვეზირს, ამაღის რკალით ციხე-სიმაგრესაგეთ ჩაიკეტება. მურმანი სალოცავი ქვის გვერდით განერთობა. „თუ აქამდე მის მზაკვრობასა და ცბიერებას სხვათა ბედნიერების ნგრევა მოჰქონდა, დუეტში გამანადგურებელი უზედღურება თავს მხოლოდ მას დაატყდება... მურმანმა მარტოღმარტომ უნდა ზილოს მის მიერვე წარმოქმნილი ბორბლების ტვირთი!“<sup>4</sup> რეჟისორი საპირიოდ მიიჩნევს დუეტის მსვლელობაში ეთერის შემოყვანას. პარტიტურის ხასიათისა და გამართა ქცევის ლოგიკის მიხედვით, ეს სავსებით გამართლებულია. მურმანი სიყვარულს ეთხოვება, უსხეულო „სულს“ — ეთერის კალთას ეამბოვრება. აბესალომის ფიქრიც მას დასტრიალებს. ამ წუთებში ორივე გონების თვალთ ეთერის ხედავს. ასე შემოდის დუეტში პოეტური ხილვის ელემენტი.

კონფლიქტის ხასიათი ორმაგ ექსპოზიციას ითხოვს. აბესალომი — მურმანი და მათი ამაღა. ვასალთა ცდას (ამაღის წევრთა მოქმედება) ძალის გზით დამტკიცონ ბატონებისადმი ერთგულება, წინ დედოფალი ნათელა და მარხი აღუდგებიან. უფლისწულის სიკვდილის სცენაში, მწუხარე ბანოვანნი კვლავ თავისკენ იპყრობენ (მტრულად განწყობილი) ამაღის ყურადღებას. ტრაგიკულ ვითარებაშიც, როგორც ქეშმარტი დიდებულნი, სამეფოს ერთიანობაზე ზრუნავენ.

მიხეილ თუმანიშვილი ერთგული რჩება პრინციპისა — რეჟისორი მსახიობში კვდება. აქედანაა ის ძალდაუტანებლობაც აქტიურ-ვოკალისტთა ინდივიდუალობაზე. პირიქით, ისეთი გრძნობა გვეუფლება, რომ ისინი საკუთარი პარტიის შემთხვევლიც არიან და შემსრულებელნიც, იმდენად ორგანულად ერწყმიან წარმოდგენის მუსიკალურ-დრამატულ პარტიტურას და თავიანთი ინდივიდუალობით უფრო აღრმავებენ მხატვრული მთლიანობის შეგრძნებას.





ზაქარია ფალიაშვილის რწმენით, ეროვნულმა კომპოზიტორმა არ უნდა უღალატოს ხალხის სულიდან ამოზრდილ მუსიკას, მაგრამ ფართოდ უნდა გამოიყენოს ზოგადსაკაცობრიო ფორმები. მ. თუმანიშვილის შემოქმედებითი მრწამსის შესაბამისად, ოპერის ახალ დადგმაში სრულად არის შენარჩუნებული ეროვნული სულისა და კლასიკური ფორმის ერთიანობა...

„ექვეგარეშეა, თეატრი მსხვერპლს მოითხოვს. ვისაც ამისათვის გამბედაობა არ ჰყოფნის, მან თავი ესოდენ მკაცრ განსაცდელში არ უნდა ჩაიგდოს“. დიდი იტალიელი მანსტროს, ჯუზეპე ვერდის ეს სიტყვები კიდევ ერთხელ გვახსენებენ ხელოვანის დანიშნულებას, მისტიური რიტუალის შთაგონებულ მსახურებას. მისი უმეტეს, როცა საქმე უშუალოდ ჯადოსნობას შეეხება.

ჯ. ვერდის „ბალ-მასკარადი“ 1988 წელს დაიდგა. დაევშვათ, ოპერის რეჟისორული გეგმის ქვესათაურია „სიყვარული — ბედისწერა, როგორც ჯადოსნობა“ და ვცადოთ, ამგვარი პოზიციიდან დავინახოთ საქმეტაყლი. ოღონდ ერთი პირობით, თეატრალური მავა უფლებამოსილია, მძაფრი განცდები, „ფანტასტიკური“ ხილვებთან ერთად, რეალისტური ძალით წარმოაჩინოს. „სიყვარული, როგორც ჯადოსნობა“ — თუ ამ მოსაზრებას წარმოდგენის ამოსავალ წერტილად მივიჩნევთ, ულრიკასა და მისი ამალის საქციელთა სისტემის ამოხსნა მოგვეხდება.

ულრიკას გარდა, რეჟისორს კიდევ სამი კუდიანი შემოჰყავს. თავიდან ისინი ჯადოსნის უმწეო მეტოქენი არიან, შემდგომში ბედისწერის მსტოვრებად იქცევიან. მთავარი ჯადოქარი მათ ყოველთვის ჩრდილში ამყოფებს. ალბათ, მცირედი მზაკერობის ჩადენა არასოდეს ეღიბსებათ. ულრიკას ქვესცენელში გაუჩინარებას სიხარულით ხვდებიან. მის ნაცვლად გრძნეული ბალახის შელოცვას ეშურებიან. სამწუხაროდ, ჯადოსანი ელვის სისწრაფით ბრუნდება. შავი ნაჭრით თვალახვეულმა ახლა რიკარდოს მომავალი უნდა ამოიცნოს. მისი აღსასრული გარდუვალია. დაუნდობელი ბედი მეგობრის ხელით სიკვდილს უმზადებს. საბოლოოდ, ყველაფერი ბედის წიგნს დაბრალდება. ულრიკას ხელი დაუბნია. ჯადოსნის ისტორიული მისია ამოწურულია. განგების ხატებად ქცეული, იგი საბოლოოდ უჩინარდება. ამიერიდან (მხატვრული დეტალის სახით მოცემულ) ბედის ბორბალს მცირე ჭინკები ემატრონებიან. მათი შემწეობით, სიყვარულის გზები პირქუშად დაიხლართება.

მეორე მოქმედებაში კუდიანი მსტოვრები უშუალოდ რიკარდოს შემოჰყვებიან. უწყინარი ბავშვებივით ლოდებს ეფარებიან. შეთქმულთა გამოჩენით შეყვარებულნი ტრფობისა და პოლიტიკური ინტრიგის ორმაგ ჯადოსნურ წრეში ექცევიან. ერთი „კვალუცი“ კუდიანი მათ თვალს არ ამორებს. უცხოთა ჩარევამ, შესაძლოა, ჩაშალოს მბრძანებლის გეგმები. რიკარდო უნდა ვახდეს ბრმა განგების მსხვერპლი, ასე არისო ბედისწერით განჩინებული. პატარა ჭინკა ჯერ გამოუცდელია, ვერ მიმხვდარა უცხოთა კეთილ მისიას. ისინი მხოლოდ განაჩენის აღსრულებას დააჩქარებენ, რითაც ჯადოსნობას თანამზრახველად გაუხდებიან.

ამის შემდეგ კუდიანები მასკარადის სცენაში ჩნდებიან, ბუნებრივია, ნიღბებშია. მისწერი ტოტით თავისკენ იზიდავენ, თითქოს გრძნეულ უფსკრულში ითრევენ ამალიასა და რიკარდოს. მკვლელობისთანავე ჭინკები სცენაზე ინაცვლებენ, ფრხულს მართავენ. გრძნეულთა როკვა ბედისწერის ამოთვლია! „კეთილშობილთა“ საკრებულოს სამი უტრირებელი ნიღაბი ემატება. მასკარადი სამსჯავროს ემსგავსება. ნიღბების გაზვიადებული სიმახინჯე ერთგვარი ბრალდებაა საზოგადოების მიმართ, რომელიც რიკარდოს სასიკვდილოდ იმეტებს. გარეგნული ბრწყინვალება



ფარსევგელთა შეთქმულების საიმედო ნიღაბი აღმოჩნდა. ასეთია მათი ცხოვრების მზაკერული წესი!

ბედისწერის მოტივთან ერთად, ოპერაში გადამწყვეტი როლი შეთქმულებას ენიჭებათ, განსაკუთრებით ფლეგმატურ სამუელსა (ს. თომასე) და მფრთხალ ტომს (ტ. ჰიქინაძე). რევისორი სატირულ დუეტს მარიონეტებს უახლოვებს. ისინი სადღაც ზევით იმართებიან და ინერციით განაგრძობენ უაზროდ ხმაშეწყობილ ქმედებას. ატროფირებული ტყუპები დამოუკიდებლად სრულიად უმეფოინ არიან. უმარტივეს მოძრაობასაც (კიბეზე ასვლა-ჩამოსვლა) ერთობლივად ასრულებენ. ტიპური ლაჩრები თრთიან მკვლელობის აქტის წინაშე. მათი ხსნა მხოლოდ რენატოს შეურაცხყოფილ პატიოსნებაშია. ეკვიანი მეუღლე პოლიტიკური ინტრიგის ბრმა იარაღია.

მ. თუმანიშვილის მოღვაწეობა დრამატულ თეატრში ბრწყინვალე აქტიორული მიღწევებით გამოირჩევა. ამ მხრივ გამოხატული არც საოპერო შემოქმედება აღმოჩნდა (მ. თომასის ეთერი, თ. გუგუშვილის აბესალომი, გ. გეწაძის მურმანი, ა. შომახიას დედ ქუანი, პ. ბურჭულაძის ლეპორელი, ნ. გლუზაძის ცერლინა, მ. მაღლაფრიძის ამალია). „ბალ-მასკარადი“ რიკარდოს პარტიის ახალგაზრდა შემსრულებლის, ნუგზარ გამგებლის ბრწყინვალე დებიუტით გამოირჩა. ორი შესანიშნავი მაცეტროს, ნ. ანდლულაძისა და მ. თუმანიშვილის ძალისხმევით, მომღერლის სცენურმა ნათლობამ ჩინებული შედეგი გამოიღო. აღსანიშნავია ისიც, რომ შემდგომში ეს სპექტაკლი წარმატებულ დებიუტთა ერთგვარ სავიზიტო ბარათად იქცა (იანო აღიბეგაშვილის ამალია, ლადო ათანელიშვილის რენატო).

ოპერის თეატრში განხორციელებული სამი სპექტაკლის („დონ ქუანი“, „აბესალომი და ეთერი“, „ბალ-მასკარადი“) ზოგადი ანალოზის საფუძველზე, შემდეგი დასკვნის გამოტანა შეიძლება: მიხეილ თუმანიშვილის საოპერო დადგმებში არ არსებობს განხეთქილება ტრადიციის, ნოვატორობისა და აკადემიზმის შორის. მათი პარმონიული თანაარსებობა და ერთი მიზნისაკენ სწრაფვა, რიგით წარმოდგენასაც თეატრალურ ზეიმად აქცევს. რაც დღევანდელი ინდიფერენტული მსმენელის, იგივე მაყურებლის პირობებში უნაყოფო ტოტის ნატვრის ხედ გადაქცევს ტოლფასია. ოპერის თეატრში მაცეტროს სამი ვიზიტის უმთავრეს ღირსებად იუველირული ოსტატობა და უჩინრად დარჩენის უდიდესი სურვილი უნდა მივიჩნიოთ, შემდეგი გარემოების გათვალისწინებით: ხელოვნების შთაგონებული მსახურება ღირსებას სიახლის ტოლფას მნიშვნელობას ანიჭებს. ამის დასტური გუსტავ ფლობერის სიტყვებია: „ხელოვანი თავის ქმნილებაში ისე უნდა იყოს, როგორც ღმერთი ბუნებაში, უხილავი და ყოვლად ძლიერი, მას ყველგან უნდა გრძნობდე, მაგრამ ვერ ხედავდე“.

<sup>1</sup> რადიოს ფონდიდან. „მუსიკა ჩემს ცხოვრებაში“; ჩაწერის თარიღი 1983 წ. 23/XII. რედაქტორი ნ. რამიშვილი.

<sup>2</sup> მ. თუმანიშვილი. „ახალი სიცოცხლის ყველა ნიშანი“, ვაზეთი „თბილისი“, 1986 წელი, 14 მარტი.

<sup>3</sup> პ. ხუტუა, „ზაქარია ფალიაშვილი“, ხელოვნება, 1974 წ. გვ. 195.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 197.

წარსულს ჩაბარდა ის დრო, როდესაც თეატრალური პრემიერები თუ სამსახიობო წარმატებანი, ვერნისაუბები თუ ჩამოსულ „ვარსკვლავთა“ კონცერტები თბილისური ყოფის განუყოფელ ნაწილს შეადგენდა. გამოიცვალა ჩვენი დღევანდელი. გამოიცვალნენ თბილისელებიც. გაუთავებელ რიგებსა და ცარიელ მაღაზიებში უშედეგოდ მოხეტიალეთ ძნელად თუ მოგვაგონდება რომელიღაც ნახევრადმითითური თეატრის არსებობა. თეატრს როგორც სასწაულს, ისე ვუყუარებთ, ოღონდ არა ძველებური, არამედ დღევანდელი — უტილიტარული გაგებით, ისე, როგორც განმარტებით ლექსიკონში წერია: „სასწაული, ეს არის ბუნების კანონებთან წინააღმდეგობაში მყოფი მოვლენა“. ამ „კანონებს“ დღეს, სამწუხაროდ, ქმნიან ადამიანები, რომლებიც მზად არიან, გაიზიარონ ბრბოს მახობრივი ცნობიერება.

ცოტანი არიან ისინი, რომელთაც უნარი შესწევთ, წინააღმდეგობა გაუწიონ ამ უმართავ ტალღას. ასეც უნდა იყოს: სახარებას ყველა კითხულობს, მაგრამ მისით მხოლოდ რჩეულნი ცხოვრობენ. რჩეულთა გზა კი სულიერ სიმტკიცეს მოითხოვს. ვუიქრობ, ადამიანმა, რომელზეც საუბარი გვექნება, იცის საკუთარი დანიშნულება და -ყოველგვარი ზედმეტი სმაურისა და მაღალფარდოვნების გარეშე, უდრეკად მიჰყვება მას.

ეს ადამიანია მიხეილ თუმანიშვილი.

ჩვენ მას თეატრში, რეპეტიციის დაწყებამდე შევხვდით. თეატრში, რომელიც მან და მისმა სტუდენტებმა შექმნეს. სცენაზე საღამოს სპექტაკლისათვის დეკორაციებს აწყობენ. სარეპეტიციო ოთახში მსახიობები შეკრებილან. ბ-ნი მიშა თავის ოთახში ტექსტის ლიტერატურულ მხარეებს აწუსტებს, სარეჟისორო ეგზემპლარში შესწორებები შეაქვს...

— ბ-ნო მიშა, თქვენ იმ აღმოსავლელ ბრძენს ჰგავხართ, ღმერთს რომ შე-სთხოვდა, საინტერესო დროში ნუ მაცხოვრებო.

— რაო, ვითომ, საინტერესო დროა ახლა? ჩემი აზრით, საინტერესო სხვა რამეა.

— ე. ი. ის, რაც თეატრს მიღმა ხდება, თქვენზე არ მოქმედებს?

— მოქმედებს და თანაც როგორ! სწორედ ამიტომ მინდა, ჩავიკეტო საკუთარ თავში, ჩემს „გამოქვაბულში“. როცა სინათლეზე გამოვდივარ, გაოგნებული ვარ, ყველაფერი ისე რომ არ არის, როგორც უნდა იყოს. საგნებიც სხვანაირია, ადამიანებიც. იქ, „გამოქვაბულში“, მხოლოდ კედლებზე გამოსახული ჩრდილები ცხოვრობენ, რომლებსაც ცოცხალი ადამიანები თავიდან იცილებენ, როგორც ეს პლატონთანაა. ცხოვრებაში ადამიანები, რატომღაც, აბსოლუტურად სხვანაირები არიან.

— კი, მაგრამ ჩვენ, „გამოქვაბულში“ მცხოვრებნი, საკუთარ წარმოსახვაში ხომ ერთნი ვართ, სინათლეზე კი, ანუ შორიდან, სულ სხვაგვარად აღვიქმებით. საერთოდაც, ადამიანები არასოდეს გვხედავენ ისეთად, როგორიც ვართ, ან, ყოველ შემთხვევაში, ჩვენი თავი გვგონია.

— უცნაურია, ამას წინათ, ყურნალში ჩემს საქებად წერილს კითხულობდა, ზადაც აღნიშნულია, რომ ვარ ცივი, ყოვლისმცოდნე, მაგრამ არ ვამუღავნებ. ღმერთო ჩემო, მე ხომ ასეთი არა ვარ... მე არაფერიც არ ვიცი, ყველაფერში



ექვი მეპარება, ღამით არ მიძინავს, სულ რაღაცას დავძებ. მერე კვამლიდან ვიცილებ... არადა, ფიქრობენ, რომ თავდაჭერებული, ჭკვიანი ვარ... არა. უმჯობესია, ისევ „გამოქვაბულში“ ვიყო.

— კი, მაგრამ, ბ-ნო მიშა, გარდა იმისა, რომ თქვენ „გამოქვაბულის“ მკვიდრი ბრძანდებით, მადლობა ღმერთს, რეჟისორი და თეატრის ხელმძღვანელიც ხართ. მართალია, თეატრი დღეს თითქმის ატავიზმად იქცა, მისი გადარჩენა მაინც საჭიროა, როგორ?

— მუშაობით. ესაა გადარჩენის ერთადერთი საშუალება.

— კი, მაგრამ, როგორ შეგიძლიათ ნორმალურად იმუშაოთ, როცა ყოველი ახალი სპექტაკლი არა მხოლოდ ტალანტს და თქვენი „გამოქვაბულის“ სიმდიდრეს, არამედ, ელემენტარულად, ფულს — თუნდაც ჩვენს გაუფასურებულ მანეთებსაც მოითხოვს? თვის ეკუთვნის ამჟამად თქვენი თეატრი?

— ამის თქმა, მე შეგონი, ზუსტად არავის შეუძლია. ხოლო ფინანსურ მხარეებს უმჯობესია არ შეეგნოთ, ამ საკითხით ჩვენი ღირებურობა დაკავებული.

— ღირებურობი ხომ ჯადოქარი არ არის, არაფრისაგან სახსრები რომ გამოიხოს. თეატრები ისევე როგორც ხელოვნება, ყველა ეპოქაში სახელმწიფოს ან კერძო პირების დახმარების ხარჯზე არსებობდნენ.

— დიას. დღეს მათ, ვგონებ, სპონსორებს უწოდებენ. ეს კი სახეებით მიუღებელია ჩემთვის. წარმოიდგინეთ, რა მდგომარეობაში ჩავვარდები, ვინმემ 2 მილიონი მანეთი რომ მომცეს. იმავე საღამოს გული გამისკდება. მე ფულს წარმატების საწინდრად მაძლევენ, და თუ სპექტაკლი არ გამოვივიდა?..

— მაშ, როგორღა მოვიქცეთ? ამჯერად თქვენ „ზაფხულის ღამის სიზმარზე“ მუშაობთ. ამბობენ, გოგი მესხიშვილმა შესანიშნავი ესკიზები შექმნაო.

— ესკიზები, მართლაც, რომ შესანიშნავია. მათი რეალიზაციისათვის საჭიროა 600 ათას მანეთამდე, რაც ფანტასტიური თანხაა.

— რას იზამთ?

— ვიფიქრებ „სიზმრის“ უდევორაციო ვარიანტზე.

— კეთილი, თავი დავანებოთ ფინანსურ პრობლემებს და ისინი საქმიან ადამიანებს მივანდოთ. უმჯობესია, მომავალ სპექტაკლზე ვისაუბროთ. დღეს, როდესაც ყველაფერი ირღვევა, როცა უამრავი რამ გაურკვეველია, თქვენ იღებთ შექსპირის ყველაზე ნათელ, აშკარად ფარსულ და ამავე დროს კომედიურ პიესას. რატომ მაინცდამაინც „ზაფხულის ღამის სიზმარი“?

— ცხოვრება სიზმარია. თეზვესი ეუბნება იპოლიტას, მერე რა, რომ ქორწილამდე ოთხი დღე დარჩა, უნდა გაკოცო. მაგრამ ქალი ხომ ზედაც, თეზვესი იმ ასაკშია, რომ დიდხანს ვერ აკოცებს და მიმდინარეობს გაუთავებელი ბრძოლა. ამ დროს შემოდის ეგეოსი, ჰერმის მამა. იგი, ალბათ, ვეტერანთა რომელიღაც კავშირის თავმჯდომარეა, რომელიც მიჩვეულია ყველგან ურიგოდ შეძრომას, მუდამ რაღაცას ითხოვს ხელისუფლებისაგან, ითხოვს თავისი უფლებების დაცვას.

აქ კიდევ ოთხი ჭკუადაკარგული შეყვარებულია. მაგრამ ისინი ხომ არანორმალურები არიან და ლოგიკის არანაირ კანონს არ ემორჩილებიან. მე ხშირად ვაწყუდები ამგვარ ადამიანებს ჩემს სტუდენტებს შორის: ვესაუბრები და ვგრძნობ, არ მისმენენ, სადღაც სხვაგან არიან. ირკვევა, რომ ისინი შეყვარებულნი არიან, ხოლო ერთი თვის შემდეგ აცხადებენ, რომ დაქორწინდნენ. შემდეგ კი ეს ისტორია პირველ მოქმედებაში ამგვარად ვითარდება: იპოლიტასა და თეზვესს შორის ჯერ კონფლიქტი წარმოიშობა, შემდეგ იპოლიტა ამშვიდებს თეზვესს, როგორც



ხანშიშესულ, ცხოვრებისაგან, მრავალრიცხოვანი ცოლებისაგან დაღლილ ადამიანს, იგი ისე უნანავებს თეწევს, რომ ამ უკანასკნელს სჯამზე წამოეძინება. იპოლიტა კი ჩუმაღ მიღის სხვა მსახიობთან, რომელმაც პიესა დაწერა და ცდილობს, რეპეტიცია ჩაატაროს, რათა სპექტაკლი ქორწილის დღეს წარმოადგინოს.

თეწევს კი ამ დროს ესიზმრება, რომ გაახალგაზრდავებულია, ძლიერი, რომ ის ობერონია, ყოვლისშემძლე ღმერთი. იპოლიტა მის სიზმარში ტიცინად გადაიქცევა და მათი ჩხუბი გრძელდება. მეორე მოქმედებაში კი სიზმარში რეალობა და გამონაგონი ერთმანეთშია არეული. აქვე გაჩნდება ნიუტონი, რომელიც დაღის, რაღაცას ბუტბუტებს. უცებ თავზე ეცემა ვაშლი, შემდეგ მეორე, მესამე... გზად ვიღაც შემოხვდება, რომელიც ეუბნება: „ყველაფერი ფარდობითია“.

შემდეგ ეს არანორმალური — მაძილო-ვეტერანი დაღის ტყეში, ეძებს თავის ქალიშვილს, ნერვიულობს. რაც მასზე ისე მოქმედებს, რომ თანდათან გონს კარგავს. მასსოვს, ერთხელ, როდესაც ჩემს ქალიშვილს ველოდებოდი, ბნელ ქუჩებში ღავებეტებოდი და თავბედს ვიწყევლიდი. ეგეოსიც, ვითარცა ღირი, წყევლის თავის შვილს, იგი წარმოთქვამს გონერილას დაწყევლის მონოლოგს „მეფე ღირიდან“. ამასთან, რამდენიმე ადგილი დავუმატებ „ქარიშხლიდან“. შესაძლოა, დავუმატოთ შექსპირის სხვა პიესებიდანაც.

პერსონაჟებიდან ყველაზე რეალური პიროვნებები ზელოსნები არიან. მიწაზე იმაზე მყარად დგანან, ვიდრე საქიროა. ისინი მსახიობებიც არიან და საქორწილო წარმოდგენას ამზადებენ. ჩვენი დღევანდელი გაგებით, ეს ჩვეულებრივი დრამაწერა, რომლის ერთ წევრს (ყოველთვის გამოჩნდება ხოლმე ასეთი ლიდერი) თავი გენიოსად მიაჩნია. თეატრშიც არიან ასეთები. აი, პეკმა იგი სახედრად აქცია. სახედარია, ნამდვილი სახედარი, იმ მსახიობთა მსგავსი, თავაწეულნი რომ დაღიან, ირგვლივ ვერავის ამჩნევენ და ზგონიათ, ყველა მათ უყურებს. და აი, ამ სახედარს გამოგონილი ცხოვრება აქვს, სიყვარულიც ისეთი, საღდაც რომ ამოკითხა. სინამდვილეში კი ჰყავს ცოლი, რომელიც სცემს და ხუთი შვილი. პიესა, რომ არ უნახონ, ბალიშის ქვეშ აქვს გადაშალული. შეგბას მხოლოდ ამ დრამაწერეში პოულობს. კარგად მახსოვს ჩემი განწყობილებანი ოფიცერთა სახლის დრამაწერიდან, სადაც სტუდენტებს ლექციებს ვუკითხავდი. ნეტა გენახათ, როგორი მონდომებით ეკიდებოდნენ ამ საქმიად რთულ საქმეს ხნეირი ადამიანები. მათ შორის ბულაღტერიც იყო. საერთოდ, ადამიანებს სურთ, რეალური ცხოვრებისგან როგორღაც განსხვავებით წარმოჩინდნენ.

აი, ეს სახედარი ზედავს სიზმარს, რომ თითქოს ტიტანიას ჰარამხანაში მოხვდა. ბალიშზე წამოწოლილი ჰამიშს ეწევა. მაროებს უნანავებენ, საამოდ უღერს აღმოსავლური მელოდები. ყველაფერი ლამაზია. ტიტანიას მხევალთა გაშიშვლება, დღევანდელი გაგებით, საქირო არ არის. როდესაც შიშველ სხეულს, როგორც ასეთს, მაჩვენებენ, არ მომწონს და ყოველთვის ექიმთან შიღებას მაგონებს. უნდა ვისწავლოთ, როგორ წარმოვაჩინოთ ეს სიშიშველე. მაგალითად, მე ვნახე „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ ესპანეთში. აბსოლუტურად შიშველი იყო ტიტანია, მაღალ ქუსლებზე შემდგარი და დაახლოებით შვიდი მეტრი საღრჩაქე ნაჭრის სრულიად გამჭვირვალე კაბა ეცვა. მაყურებლები ვხედავდით ყველაფერს და, ამავე დროს, არაფერს. ეს კი ძალიან ღამაში იყო. როგორ გავაკეთებთ ამას ჩვენთან, ჭერ არ ვიცი. რა თქმა უნდა, ვაჭარბებ, როცა ვამბობ, რომ ისინი შიშველები იქნებიან. ამას მხოლოდ იმიტომ ვამბობ, რომ ჰარამხანის ატმოსფერო გადმოგცეთ.

და აი, ამ ჰარამხანაში სახედარს თვით ღმერთქალი ტიტანია ემსახურება. შემ-





დღე იგი ტიტანიას თავის საძინებელში მიჰყავს. იხდის ერთ პენუარს, მერე მეორეს, მესამეს და ასე... გადიან კულისებში. იქიდან სახელარი ფეხშიშველი საცვალის ამარა გამოდის. მისი შარვალი და თასმებშეკრული ფეხსაცმელები კი მაერში დაფრინავენ. სწორედ ამ ფორმაში იღვიძებს. იქვე აწყვია შარვალი და ფეხსაცმელები. თანდათან გონს მოდის და ზღვდება, რომ ამ გამოშფიტავი რეალური ცხოვრების პატრონს, როცა ყოველდღე გამუდმებით ეჩსუბებიან ცოლი, ბავშვები, უფროსობა, სინამდვილეში თურმე აღმაფრენა, შთაგონება ესაჭიროება. ამ შეგნებას იგი ნამდვილ ტრაგედიაში მიჰყავს და ტირის, გოდებს, მოსთქვამს — მართლა განიცდის...

ყოველივეს ავტორგვიანებს სამი საქორწილო წყვილი. პეკი მათ საწოლ ოთახში აცილებს, კეტავს კარებს და გასაღებზე, ვითომცდა ფლეთიჭაყე, რაღაც მელოდიას უკრავს. შემდეგ კი აცხადებს, რომ ყოველივე ეს სიზმარია, რომ საერთოდ მთელი ჩვენი ცხოვრება სიზმარია. ფინალი ნაღვლიანი უნდა იყოს.

სბექტაკლსაც ასევე პეკი იწყებს. მაინც ვინ არის იგი. მე მგონი, რაღაც შინაგანია, რაც არ ბერდება. ის მაშინ წარმოიქმნება, როცა მე რაღაცაზე ვფიქრობ, რეპეტიციას გავდივარ ან ვხედავ. იგი როგორღაც ამამალებს ამ ყოფით ცხოვრებაზე და უკვე არანაირად აღარ მჭერა, რომ უკვე 70 წლისა ვარ. ეს შეუძლებელია. მე მას ვერ ვგრძნობ. და მხოლოდ მაშინ, როცა ჩემი მეგობრები აღმოჩნდებიან ხოლმე ჩემს გვერდით, ვხვდები, თუ ვინა ვარ სინამდვილეში. პეკი ისაა, ვინც ჩემში ზის და დაბერების საშუალებას არ მძლევს. ეს ის არის, სხვადასხვაგვარ ხულიგნობას რომ ჩაგადენინებს ხოლმე. ხშირად ძლიერ ნაღვლიანიცაა. განსაკუთრებით მაშინ, როცა მზე ჩადის, ნაღვლიან ამბებზე იწყებს ფიქრს. ძალზე უბედურია ზდება...

სბექტაკლში მას ნ. ბურდული ითამაშებს. ვფიქრობ, რომ შესძლებს. პეკი ჩვენთან როგორღაც უსასაკო უნდა იყოს, არც სქესის ნიშნები არ უნდა ჰქონდეს გამოხატული: რაღაც ქურთუქში, გაცვეთილი ფეხსაცმელებითა და ფარფლებიანი ქუდით... ყოველთვის იქ მიძვრება, სადაც არ ებატეებიან. ეშმაკია, მაგრამ ბოროტი არაა, ცუდს არავის არ უკეთებს. სიამოვნებით ხუმრობს და დასცინის ამ უემოციო მსახიობებს, ტყეში იტყუებს და გზას უბნევს...

პეკი მე ბერლინის კომიშე-ოპერის სცენაზე ვნახე. მახსოვს, ძლიერ არ მომეწონა, როგორღაც ძლიერი, მამაკაცური იყო. გამგმირავი, ბოროტი მჭერა ჰქონდა. „ბასრი“ ეკლბიანი კოსტუმი ემოსა.

პეკი — ამოუხსნელია. იგი თავად ადამიანში სახლობს და ამიტომ ვფიქრობ, რომ ხანდახან ერწყმის კიდევ ობერონს. ობერონი კი — თევესს. ერთ ადამიანში ხომ მრავალი ადამიანი ცხოვრობს. ჩვენ ყოველთვის სხვადასხვა როლს ვთამაშობთ, არა თვალთმაქცობის გამო, არამედ ფილოსოფიური აზრით... რამდენი როლი ვითამაშე მე ჩემს ცხოვრებაში?! ცხოვრება თეატრია. არა შექსპირისეული გაგებით, არამედ არსით. ჩვენ მუდამ რომელიღაც თეატრში ვთამაშობთ — ან მიტინგზე, ან ლექსო თორაძის კონცერტზე. ამას წინათ მის კონცერტზე ვიყავი და უნდა გენახათ, ადამიანები როგორ თამაშობდნენ მუსიკისმკოდნებს. ეს ხომ გოგოლია. ისხდნენ თვალდახუჭულნი, თავს აყოლებდნენ ტაქტს, ზოგიერთი მათგანი დირიჟორობდა კიდევ. აი, შოსტაკოვიჩი არ დირიჟორობდა, ის ისმენდა.

ყველაფერი, რაც ახლა სბექტაკლზე მოვყევი, ზღაპარია, რომელიც, ალბათ, არ ახდება. ყოველივე, რასაც მე ჩემში ვთხზავ, ალბათ, მაინც შეუხსრულებელია. ეს მხოლოდ ჩემი ოცნებაა. სინამდვილეში სულ სხვა რამ გამოდის. თანაც, გასა-





რკვევია, შექსპირი ამის უფლებას მოგვცემს თუ არა. აი, როცა სცენაზე გადავალთ და ტექსტი წარმოიშვება (ტექსტი, როგორც არა მხოლოდ სიტყვები, რომელთა მიღმაც ჩვენ რაღაც ცხოვრებას ვკვრებით, არამედ სიტყვები, აზრითა და ქმედებით დატვირთული), შესაძლოა, ეს ყოველივე სულ სხვა რამედ გადაიქცეს.

— ბ-ნო მიშა, კრიტიკოსების მიერ გაცამტვერებელი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის დადგმიდან 30 წლის შემდეგ რატომ მიუბრუნდით კვლავ „ზაფხულის ღამის სიზმარს“? და კიდევ: ბელს ზომ არ გიშლით ძველი სპექტაკლის აჩრდილმოსასხამი?

— მე, უბრალოდ, არ მახსოვს იგი. მახსოვს ის, რისი გასწორებაც მინდოდა. თანაც, ვფიქრობ, რომ ამ პიესის დადგმა რამდენიმეჯერ შეიძლება. მასში უამრავი ვარიანტი, უამრავი ვერსიაა. სწორედ ეს არის შექსპირი. მე იგი ინსტიტუტშიც დავდეგი, სტუდენტებთან. იქ ყოველ მათგანს ბელში დიდი ფურცელი ექიარა. ამ ბევრი სხვადასხვა ფერის ფურცლით ტყის ილუზია იქმნებოდა. რახაკვირველია, ეს ხერხი დღეს აღარ გამოდგება.

მე სხვათა სპექტაკლებიც მინახავს, მაგრამ ეს სრულებითაც არ მიშლის ბელს. რაც შეეხება ჩემს პირველ სპექტაკლს, არ მახსოვს და ეს ბედნიერებაა. ვცდილობ გავიხსენო მიზანსცენები, პერსონაჟები, მაგრამ ამაოდ. მახსოვს მხოლოდ ერთი. იგი სახედარს თამაშობდა და რამაზ ჩხიკვაძე ტრაგედიის პერსონაჟი ქალის როლში.

იგივე „ანტიგონეს“, „როცა ასეთი სიყვარულია“ ან „ესპანელ მღვდელს“ ხელმოვრედ არ დავდგამდი. „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ კი შემიძლია ათჯერ დავდეგა.

— „სიზმარი“, მართლაც, ამოუწურავ და, რაც მთავარია, თქვენს მიერ ჭერ ამოუცნობ ვარიანტებს მოიცავს.

— აქ თვით დამოკიდებულებაა სხვაგვარი. მაშინ სპექტაკლს, როგორც წესი, ორ თვეში ვდგამდი და რაღაც არ უნდა დამქლომოდა, ამ ვადაში უნდა ჩავტეულიყავი. დღეს, რომც არ გამოვუშვია, ვფიქრობ, არაფერი დაშვადება. მე სიამოვნებას მგვრის, როცა ვფანტაზიორობ, ვეძებ და „დამოვაჩნ“ ზოლმე. არ მხურს დღეს „შამლეტის“ ან „შაკებეტის“ ტრაგედიის დადგმა — აქ ძალზე ბევრი პარალელია ჩვენს დღევანდელ ცხოვრებასთან. მინდა სიზმრად წასვლა, ტყეში, თეატრს თავად ცხოვრება უფრო დაემსგავსა, ვიდრე თეატრალური წარმოდგენები. მე არ შემიძლია სცენაზე, ქუჩაში მომხდარზე, ტელეკრანზე, დოკუმენტურ კადრებში წარმოდგენილზე უფრო საინტერესო რამ მოვიფიქრო. ეს თავისთავად უკვე შექმნილია. დღეს რომ ამ თემაზე სპექტაკლები დადგა, ეს იქნება სინამდვილას უფერული ანარქიკლი... ამიტომ ვამბობ, რომ ხშირად ცხოვრება აბსოლუტური თეატრია, თეატრი კი — აბსოლუტური ცხოვრება, როცა იგი ნამდვილი თეატრია.

— ბ-ნო მიშა, თქვენი სპექტაკლებით ნამდვილი და თანაც თქვენი თეატრი შექმენით, მაგრამ, როგორც ცნობილია, ყველაფერი იცვლება. თავისი არსებობის მანძილზე შეიცვალა კინომსახიობთა თეატრები.

— თეატრი ცოცხალი ორგანიზმია, მას, ისევე, როგორც ხეს, რომელიღაც ტოტები ახმება, ახალი ულოტები ეზრდება. მსახიობები და რეჟისორები — ყოფილი ბავშვები — დიდი ხანია გაიზარდნენ, საკუთარი შვილები გაუჩნდათ. მათთან ერთად გაუჩნდათ ახალი საზრუნავიც, მაგრამ არის კიდევ სხვა რამე... მსახიობები ახლა უკან მოუხედავად და უანგაროდ აღარ ეძალებიან თავიანთ ჭაქმეს, მხოლოდ იმ სულისკვეთებით, რომ ოღონდ ერთად ვიყოთ. რაღაცას,

აღბათ, უკვე სიამოვნების გარეშე აკეთებენ, მხოლოდ იმიტომ, რომ მე არ გამო-  
დიზიანონ. ჩემი სურვილის მიუხედავად, იცვლება მუშაობის სტილიც. მე მხოლოდ  
ლი ვარ, რომ ჩვენ ყველაფერს ერთად ვაკეთებთ. ამ დროს კი უკვე რეჟისორი  
მეუბნება: „მომეცით საშუალება, ყველაფერი, თავიდან ბოლომდე, ჩემით გავა-  
კეთო“. მაგრამ გაკეთებულში ხომ უკვე ვერაფერს შეცვლი. მე მესმის მისი, ის  
უკვე სტუდენტი აღარ არის — ჩამოყალიბებული ადამიანია, მაგრამ თავისი ცხოვ-  
რების მანძილზე მან ათიოდ სპექტაკლიც ვერ დადგა. ჩემი თაობის რეჟისორებს  
კი მათ ასაკში ხუთი ათეული სპექტაკლი მაინც ჰქონდათ დადგმული. შესაძლოა,  
ნახევარი მათგანი ჩავარდნა იყო, მაგრამ რეჟისორისთვის ჩავარდნა გამოცდი-  
ლებას უდრის, რაც, შესაძლოა, წარმატებაზე მნიშვნელოვანი იყოს. იქნებ, თავი-  
დაც ვარ დამნაშავე, ჩემი ნამოწაფარი რეჟისორები ასე ცოტას რომ დგამენ. ამის  
მიზეზი კი ისაა, რომ ზედმეტად ვმეურვეობდი მათ. მაგრამ სხვაგვარად მუშაობა  
არ შემიძლია. სიამოვნებით მოვიყვანდი თეატრში ჩემს ამუშაინდელ სტუდენტებს  
და მათთან ერთად რაიმეს შევთხზავდი. მე შემიძლია ხელი არ მოვანწირო სპექ-  
ტაკლებს, ჩემთვის ამას უკვე აღარ აქვს მნიშვნელობა.

— ე. ი. თქვენთვის მთავარია თავად მუშაობის პროცესი. მაყურებელს კი  
შედევნი აინტერესებს. თქვენთან იღვმება ასე სპექტაკლები. სეზონი გახსენით  
დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაქირით“ (რეჟისორი ნუგზარ ბაგრატიონი).  
მალე ვინილაფთ ცოტნე ნაკაშიძის სპექტაკლს („კაცია-ადამიანი?!“ ი. ჭავჭავაძის  
მიხედვით). თქვენი თეატრის აფიშაზეა აგრეთვე ძველი, თბილისელთათვის საყვა-  
რელი სპექტაკლებიც. თეატრის პატარა, მყუდრო დარბაზი სავსეა.

— კი, აფიშაზე არის სპექტაკლები, მაგრამ როგორ ვითამაშოთ, თუნდაც,  
მაგალითად, „ჩვენი პატარა ქალაქი“, რომელიც ღამის 11 საათზე მთავრდება.  
აქ კი 8 საათზე უკვე უკუწეითი სიბნელეა, თანაც ტრანსპორტიც ჭირს. როგორ  
წავიდეს მაყურებელი სახლში?

— ათასგზის მართალია აკადემიკოსი როზანოვი — „ტალანტი მოითხოვს  
არსებობის კულტურას, ყოფას, გარემოცვას“. ნუთუ თბილისი კარგავს ყოველივე  
ამას, ან, იქნებ, უკვე დაკარგა?..

— ...

საუბარი მიყაფდა შირა შირაძელს



მისხვილ თუმანიშვილი — ჩვენი პროფესორა ძალიან პრაქტიკულია. კონკრეტულად: არსი, ეტიუდი, იმპროვიზაცია ეტიუდზე და მერე ეპიზოდის გაკეთება, მთავარი საზეზის გამოკვეთა. მოძრაობა, მოძრაობა და მოძრაობაა ჩვენი საქმე.

მუშაობის დროს კანონებზე არ ვფიქრობ. მე კანონი მჭირდება მაშინ, როდესაც მოვიფიქრებ და არ გამომივა ის, რაც მე მინდოდა. ამაში ძალიან ხშირად ვცდებით. ჩვენი მთავარი ამოცანაა — შევქმნათ ცხოვრების სურათი.

აი, დღეს დილით საღვადორ დალის რეპროდუქციას ვუყურებდი. პირობითობა მის ხელოვნებაში უმადლეს წერტილამდღა აყვანილი. მაგრამ ნახეთ, როგორ ხატავს თავის ცოლს. მისი მეუღლე შემთხვევით ფანჯარასთან დგას. ნახეთ, რა ანატომიურობამდე მიყვანილი სიზუსტეა. უნადლესი დონის პროფესიონალიზმია.

შეხედეთ გოიას! მისი ტილო არასოდეს არა გავს ცხოვრების ასლს, მაგრამ ზუსტად ცხოვრების კანონების მიხედვითაა შექმნილი. შეიძლება ის რაიმეს აძლიერებს ან ასუსტებს, მაგრამ ყველაფერი ცხოვრების მიხედვით კი არა, ცხოვრების კანონის მიხედვითაა.

აი, ახლა, ჩვენი მსახიობები ზოგადად, დაახლოებით რაღაცას, ვიღაცას თამაშობენ. მე კი ყველაზე მეტად მაინტერესებს იმ სხეულში, რომელიც დალის, ცეკვავს თუ რაღაცას ღაპარაკობს, რა ხდება. აი, ახლა ჩვენ ვსხედვართ და უკვე სამ ნიღაბს ვთამაშობთ. სცენაზე არ შეიძლება ნიღბის თამაში, იმიტომ კი არა, რომ აკრძალულია ან წარმოუდგენელი, არა — უბრალოდ, დღეს ეს აღარ მაინტერესებს.

მისხვილ თუმანიშვილი:

სპექტაკლი ალსარება

უნდა იყოს...



1989 წლის 31 ოქტომბერი. მისხვილ თუმანიშვილი ესაუბრება II კურსის სტუდენტ გურანდა იაშვილს, რომელიც მოლიერის „ტარტიუფის“ სარეჟისორო გეგმაზე მუშაობდა. საუბარი ჩაიწერა თეატრმცოდნე მანანა ტურიაშვილმა.



როდესაც თქვენ ნაწყვეტზე მუშაობთ, ნუ იფიქრებთ უანრზე, ფორმაზე. ჩვენ ამ ეტაპზე, ჭერ არ ვიცით, რა არის ფორმა. გურბანდ იბრაჰიმლი — არა, იცით, ბატონო მიხეილ, უბრალოდ, მოლიერი არ გამოვივიდა.

მ. თ. — წოცათ! თქვენ საიდან იცით, მოლიერი როგორია. მე „ღონ უუანი“ დავდგი და თქვენ გგონიათ, რომ მოლიერია? ფაქტიურად, ჩვენ ვიგონებთ მოლიერს. თავის პიესებს სად დგამდა — სახახლეში თამაშობდა, ხომ? ე. ი. სახახლეში რა დეკორაცია რა ფორმა უნდა ყოფილიყო?

მე მინახავს სყოფილდი „მამლუტში“, „მეფე ლირში“. ეს იყო ცოცხალი აღამიანი, რომელიც იქვე, სცენაზე ცხოვრობდა. ის მთელი პირველადი ელემენტების მიხედვით თანაშობდა, მაგრამ ამ ელემენტებზე არ ფიქრობდა. აი, ეს საიდუმლო უნდა დაიჭირო. საიდუმლო უნდა დაიჭირო — როგორ?

აი, ერთი მაგალითი ჩემი პრაქტიკიდან. მე ვდგამდი კომოტუს „როცა ასეთი სიყვარულია“. როცა არ გამოდიოდა. რამდენიმე დღე ვიწვალეთ. მერე მოვიფიქრე — ნაჭრები დავაფინე იატაკზე და მსახიობებს ვუთხარი, ჩაიცვით უბრალო სამუშაო ფორმა და დაწეით-მეთქი. რამდენიმე სცენა მწოლიარე მდგომარეობაში ჩავატარეთ. ასე ვიმუშავეთ სამი-ოთხი დღე. აი, სწორედ იმ რეპეტიციაზე მოვინახეთ პიესის გრძნობათა ბუნება. რამაზ ჩხიკვაძე და მედეა ჩახვა მტყველი უხსტით ლაპარაკობდნენ, ერთმანეთის ხხეულს გრძნობდნენ. ახლა, აუცილებელი არ არის, მსახიობები ყველა რეპეტიციაზე სხვადასხვა პოზაში დააწვიანო — ეს, უბრალოდ, ამ რეპეტიციის ხერხი იყო.

აი, მეოთხე შემთხვევა. „ფილოსოფიის დოქტორის“ ვდგამდი. იქ იყო ოჯახური სცენები, პოლიტიკური კამათი, ათასი რამ. დიდი თეატრების მოტანა ვთხოვე, სარეპეტიციო დარბაზში გავაკეთებინე დიდი ბინა, ყველას თავისი ოთახი ჰქონდა, გადიოდა დერეფნები. ამ დერეფნების საშუალებით, მსახიობები დადიოდნენ საბაზასაში, სამზარეულოში. ახალი პერსონაჟები გაჩნდნენ: დაგვიკირდა მზარეული ქალი, დამლაგებელი. დავიწყეთ ცხოვრება. თანდათანობით მთელი პიესის გათამაშება დაიწყეს. დავიჭირეთ ძირითადი ცხოვრებისეული კამერტონი... ამ ხერხით მსახიობებს გავაგებინე, რომ ჩვენ ჩვეულებრივ ბინაში ვთამაშობთ, განსაკუთრებული არაფერი ხდება. ეს ხერხი ყველას დაეხმარა. დაიწყეს გახსენება, როგორ საუშობენ სახლში, როგორ მოქმედებენ, როგორ კამათობენ. ჩვენ, კამათის დროს სახლში ან ვკაშთ, ან ვსაქმიანობთ. სცენაზე კი, მსახიობები რატომღაც უცნაურ პოზაში დგანან. და როდესაც ისინი ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული საქმეებით იყვნენ გართული, თანდათანობით მიხვდნენ, სად იყო ამ სპექტაკლის „სიმარტივე“. რატომ? იმიტომ, რომ ამ ხერხმა მოგვცა უფლება, ეროსის დიდი ცხვირი ჰქონოდა. პერსონაჟებს უცნაური კოსტიუმები ჩავაცვიტ, მერე კიდევ რაღაცა მოვიფიქრეთ... და ეს საიდან წამოვიდა? ნატურიდან... ჭერ ნატურამდე უნდა მივიდეთ. აი, შე და თქვენ ვსხედვართ და ვლა-



პარაკობთ. არ გაინტერესებთ, რაც ჩვენ შორის ხდება, სცენაზე გადავიტანოთ? ამ შემთხვევაში, მანანა მაყურებელია. მანანა ან თანა უგრძნობს ამ პერსონაჟებს, ან მათთან ერთად ცხოვრობს, ან მათზე მსჯელობს. ე. ი. მოწმეა. რითაა გართული, ეს მისი საქმეა, მაგრამ ჩვენ ნატურა უნდა შევქმნათ. შერე ეს ნატურა თანდათანობით ჩვენთვის საჭირო პირობითობაში გადაგვყავს. ავტორის ხერხი უკვე პირობითობაა. პირობითობაზე ჭერ ნუ იფიქრებთ. ვიფიქროთ იმაზე, თუ როგორ შეერწყმის პირობითი ცხოვრებისეულს — აი, ესაა ძნელი. იმ პირობითობას თქვენ მონახავთ, იმიტომ, რომ გინახავთ ფოტოებზე, ხელოვნების ნაწარმოებებში, წიგნებში.

ახლა მე ვმუშაობ სპექტაკლზე და სულ წიგნებს, ილუსტრაციებს, რეპროდუქციებს ვათვლიერებ... რატომ?.. იმიტომ რომ მოვიპარავ? არც ერთი არაა ამ პიეისისთვის შექმნილი, მაგრამ იმპულსს მაძლევს.

აი, როგორ წარმოგიდგენიათ სცენა ცხოვრებიდან?.. იცით, მე რას ვაკეთებ? პირველ რიგში, ეს სცენა სხვა სიტუაციაში გადამაქვს, უფრო ნაცნობში. თქვენს ნაცნობებში, ახლობლებში ხომ არიან მოლიერის პერსონაჟების მსგავსი სახეები...

ბ. ი. — არიან.

მ. თ. — ჰოდა, ეს სცენა, ურთიერთობები იმ ნაცნობ გარემოში გაითამაშე. აი, ვთქვათ, თუკი არსებობს, შექმენი ქუთაისური ვარიანტი. ბოლოს, როდესაც მონახავ, შეგიძლია გაიხსენო, რომ ესენი ფრანგები არიან, რომ ეს მოლიერია. რა უნარია, რა სტილი.

მე გეუბნები — განსაზღვრე მოვლენა ან ეპიზოდი და დაარქვი სახელი. ოღონდ ისე უნდა დაარქვა, როგორც დაარქმევდი, დაუშვავთ, შენს სახლში მომხდარ ამბავს. თქვენთან რა ხდება, რა პარალელი შეგიძლიათ გაავლოთ თქვენს ცხოვრებასა და ამ ოჯახის ცხოვრებას შორის. როგორ მოყვებოდით... კლემენტი, ალბათ, ზის და პატარა ჭიქით ყვავს მიირთმევს. თქვენთან ასე არ იქნებოდა. ყოველ შემთხვევაში, პატარა ჭიქით ყვავს თუ დალევდა, სხვანაირი პოზა ექნებოდა. რა გაზეთია ქუთაისში? „ქუთაისი“? შეიძლება „ქუთაისის“ კითხულობს. ჩვენ კი მოლიერის გარემოში რომ გადავდივართ, რატომღაც არ ვიყენებთ გაზეთს. ხომ შეიძლება, გაზეთი მოლიერის დადგმისასაც გამოვიყენოთ?

ბ. ი. — მე უბრალოდ ვანალიზებ... ჩვენ ვიფიქრობდით, რომ ის ზეაწეულია.

მ. თ. — ზეაწეული კარგია. ოღონდ ძალიან რთულია, მაგრამ ეს არ არის დამარწმუნებელი, ჩვეულებრივი სიტყვა. აი, სტანისლავსკის ჰქონდა ფრაზა „არ მჭერა“ («He берю»). მორჩა და გათავდა. ჩვენ რომ ვხატავთ, რატომღაც არ ვამბობთ: არ მჭერა, ჩვენ ვამბობთ: მომწონს, არ მომწონს. «He берю» — არ გჭერა ჩემი, ესე იგი არა დამარწმუნებლად ვაკეთებ. აბა, შიამბე, როგორ ააგე ეს სცენა? უბრალოდ მითხარი, რა ხდება?

ბ. ი. — ხდება ის, რომ... (იყურება ფურცლებში).

მ. თ. — აი, ხომ ხედავ, „შარგალისკენ“ მიდიხარ...



- ბ. ი. — არა, არა... (გურანდამ მოწყვიტა თვალი ფურცლებს) ესე იგი, დორინამ უნდა შეარიგოს ორი გაბუტული შეყვარებული — მარიანა და ვალერი, შური რომ იძიოს...
- მ. თ. — ეს შინაარსია.
- ბ. ი. — დიახ, ეს შინაარსია...
- მ. თ. — ახლა მითხარი, რა ხდება?
- ბ. ი. — ახლა დორინა შურისძიებას იწყებს.
- მ. თ. — ერთხელ დილით, 12 საათზე ავდექი, მოვათვე ჩემი საქმეები და...
- ბ. ი. — მამამ გამოუძახა ქალიშვილს და გამოუცხადა, რომ სხვაზე ათხოვებდა.
- მ. თ. — ახლა წარმოიდგინეთ, როგორ მოხდებოდა ეს თქვენს ოჯახში.
- ბ. ი. — ამ ამბავს ესწრება მათი მწე ქალი, დორინა.
- მ. თ. — თქვენთან რა, მწე ქალი უნდა იყოს?
- ბ. ი. — ჩემთან არა. ჩემთან არა...
- მ. თ. — ამაშია საქმე, რომ ჩვენ მწე ქალი სხვა გვგონია, არადა „დარისპანის გასაქირშია“ მწე ქალი — პელაგია.
- ბ. ი. — ის ოჯახის ახლობელია, უფრო სწორად, ოჯახში ჩახედილი აღამაინი...
- მ. თ. — რატომ გეკითხები? იმიტომ, რომ გაფარკვიოთ, ქცევის მხრივ, რა უფლებები აქვს. აი, როდესაც მე ბიცოლარქმთან მივდივარ, იქ ყველა უფლება მაქვს. ე. ი. შევდივარ სამზარეულოში, ვთქვათ, თუ წიგნს მაინტერესებს, ავიღებ წიგნს. იქ ყველა უფლება მაქვს, იმიტომ, რომ ჩემიანებთან ვარ. მაგრამ თუ მივდივარ, დავუშვავთ, ვახტანგ ბერიძესთან, იქ განსხვავებულად ვიქცევი... რატომ? იმიტომ, რომ იქ არა მაქვს ამის უფლება. უნდა გაფარკვიოთ, ვის რა უფლებები აქვს.
- ბ. ი. — დორინას ყველა უფლება აქვს, ამ სახლს ის ატრიალებს...
- მ. თ. — გასაგებია... რა განსხვავებაა დორინასა და მარიანას შორის, რა ურთიერთობები აქვთ, ერთია, როდესაც ამას ვაღგენთ თეორიულად, მეორეა — რა ურთიერთობები აქვთ თქვენს „X“ ვილაცხბ ვილაცხბთან. აბა, უბრალოდ შიამბით.
- ბ. ი. — მარიანა...
- მ. თ. — მარიანა არ მინდა.
- ბ. ი. — ცხოვრებიდან?
- მ. თ. — ჩემთვის მნიშვნელობა არა აქვს, რა პქვთა, მარიანა თუ სხვა სახელი — ვთქვათ, მე მჭირდება ქეთო, მაგრამ ბოლოს ქეთო კი არ გამოვა სცენაზე. გივი ელაპარაკება ქეთოს. ქეთო ეჩხუბება გივის — ხახლში შენ არაფერს არ აკეთებ, მოხვალ, ჭდები ტელევიზორთან და რაღაცას ქადაგებ — ოჯახური ჩხუბია. ეს შე მასაღას მაძღვეს. მე ზუსტად ვიცი, როგორ წაეჩხუბება ქეთო გივის და გივი როგორ უბახულებს. მაგრამ ვიცი, რით დამთავრდებოდა ეს ჩხუბი, იქ ნოდარი რომ ყოფილიყო, რადგანაც გივი სხვანაირია, ნოდარიც სხვანაირი. აი, როგორია ეს შენი მარიანა თუ მარო, არ ვიცი.

რას ნიშნავს დამოკიდებულება — რა უფლებებით სარგებლობენ. ლილიას შეუძლია მითხრას, სისულელეს ნუ ღაპარაკობო. მე ლილიას ვერ ვეტყვი ამას. მეშინია, სხვანაირი რეაქცია ექნება. ალბათ, მქონდა შემთხვევები, როდესაც იქიდან არასასიამოვნო რეაქცია მივიღე. იმის შემდეგ ვერიდები... ამ ბილიკით აღარ ვსარგებლობ. ხომ? მაგრამ, მეორე მხრივ, რალაციის უფლება მაქვს. აი, ამაზე უნდა ილაპარაკო შენ და არა იმაზე, რა უანრია; რა არის უანრი. ხომ აგინხენით?

ბ. ი. — ფორმის და შინაარსის ურთიერთდამოკიდებულებაა...  
მ. თ. — ურთიერთდამოკიდებულების კანონზომიერება — მთავარი სიტყვა დაგავიწყდა. იგივე უბრალო ენაზე რომ გადავიტანოთ — გაჩნდა, რას მოგაყვები. კაცი გამოვიდა სახლიდან, შესანიშნავ გუნებაზე იყო. ჭავჭავიჭვილის ქუჩით ჩავიდა და უცებ კინოს სახლთან წაიქცა. წაიქცა და მოკვდა (შეიძლება ნამეტანი მოგვივიდა...) ხომ შეიძლება, ეს ამბავი სხვადასხვანაირად მოყვე? ვთქვათ, დაიწყო სიცილი, ვერ გააჩერეს, მერე სასწრაფო გამოიძახეს... უკვე სისულელეს ვამბობ... კომედიაში სასწრაფოს გამოიძახებენ შეიძლება, თუ „შამლეტი“ გამოიძახებენ სასწრაფოს, ეს უკვე ძალიან მნიშვნელოვანი ამბავია. ეს უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული.

ერთ რამეს გეტყვი: პირველ სამ რეპეტიციაზე მე უამრავი რევიზიტი, ყოფითი დეტალი მჭირდება. დავუშვათ, სცენა საბაზანოში. კარნეს პიესაში „მატყუარები“ იყო ერთი სცენა — საბაზანოში. ამ სცენისთვის მჭირდება საპონი, ჭაგრისები, საცხებლები, წყალი, აბაზანა — უამრავი რამ. საბოლოოდ კი, სექტაკლში შეიძლება მხოლოდ სარკე დარჩეს. დასაწყისში დორინას, ვალერის და მარიანას აქვთ სცენა პარკში. ჩვენ ხშირად სცენაზე გვაქვს ერთი სკამი, ერთი ყვავილი. სინამდვილეში ხომ პარკში უამრავი ვარდებია, ხეებია, სკამებია, შადრევნებია? ყოველივე ეს უნდა გამოიყენო. საბოლოოდ კი, სცენაზე რაც აუცილებელია, იმას დატოვებ, რათა ამდენმა უსარგებლო დეტალმა არ დაკარგოს, არ მიჩქმალოს კონფლიქტის მთავარი ძარღვი — ეპიცენტრი. რა უფლება აქვს ვალერის?

ბ. ი. — არაფრის უფლება არა აქვს...  
მ. თ. — რას ნიშნავს — არაფრის უფლება არა აქვს?  
ბ. ი. — ამუამად, სახლში შესვლა საერთოდ აკრძალული აქვს.  
მ. თ. — ესე იგი, მალულად შემოვიდა. აი, წარმოიდგინე, ქუთაისში, შენს სახლში, ვილაც კაცი შემოვიდა. პირველ კურსზე ლიკას ვილაც შეუყვარდა. ვინ — აღარ მახსოვს. ერთხელ მივედი სახლში, ვხედავ — ვილაც მხატვარია ჩემს ბინაში. ატრიალებენ ფირფიტებს. ავლაბრული შელოდობები ისმის — გავგიული კაცი. ხომ არ ვეტყვოდი, გაეთრიე-მეთქი. მივეხალმე, გაგიმარჯოსო, მიპასუხა. ლიკას ვეკითხები: „ლიკა, როგორა ხარ? ლიკა, შენ ეს გააკეთე?“ მეორე ოთახიდან მიპასუხობს: „დამანებე თავი, მამა!“ ესე იგი, დამანებე თავი, ხომ ხედავ სტუმარი მყავსო. ახლა ველარ ვინხენებ, ვინ იყო. შენი ვალერი რომ შემოვა, აუცილებლად შუა სცენაზე დგას. ეს

უკვე შტამპია. რა რიტმით შემოვა იგი. საშინლად აღელვებულია, ხომ? რა ტემპერატურა აქვს, ვინ აწყნარებს?

ბ. ი. — მარიანა... დორინა კი მარიანას ეხმარება...

მ. თ. — მთავარი ის არის, როგორმე გავაჩერო ეს კაცი, დავაწყნარო, თორემ აქაურობას დაღწევას.

ბ. ი. — დაღწევას და შეიძლება უარესიც მოხდეს.

მ. თ. — ხედავ, რა არის სათამაშო? ჩვენ სიტყვებიდან წამოვედით არა? ახლა სიტყვები არ გვეკირდება, სიტყვას მერე გაამართლებ, პირიქით, ახლა სიტყვების მიღმა ვეძებთ... რასაც შენ ჰყვები, ამ ეპიზოდის თუ მოვლენის ცენტრი ვაღვრია. ისა დასაწყნარებელი.

ბ. ი. — დიახ, ამ ეპიზოდის ცენტრი ვაღვრია.

მ. თ. — ჰოდა, გაითამაშეთ ეტიუდი, არავითარი ფორმა არ გინდათ. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეტიუდი არა გაქვთ. გააკეთეთ ეტიუდი — როგორ იქნებოდა ეს ამბავი ქუთაისში, თბილისში, აფრიკაში.

ეს მარიანა ლიკაა. ის კაცი კი უცხოა ჩემთვის. სხვაწაირად აცვია. განსხვავებულად ჯდება. უცებ აიღო ჩემი სკამი. არადა, იმ სკამზე არავინ არ ჯდება — „მიშას სკამია, მიშას სკამიაო“, ამბობენ. დაჯდა ჩემს სკამზე, აიღო ჩემი წიგნები და თვალთვლიერება დაიწყო. თავხედო, მამაძაღლი... აი, ხომ ხედავ, მე უკვე ჩემს თავს ვაღიზიანებ: ვის წინააღმდეგ? ვაღვრის წინააღმდეგ. ვაღვრი, ვაღვრი... საქართველოში რატომ უნდა დაერქმიათ ბიჭისთვის ვაღვრი. რა უბედურებაა! აი, უკვე დამოკიდებულებაა. დორინა? რას შვრება ამ დროს?

ბ. ი. — აწყნარებს ვაღვრის.

მ. თ. — რა უფლება აქვს? პირველად არ მოსულა — ამაშია საქმე. პირველად რომ მოსულიყო, სხვაწაირად მოიქცეოდა. ის აღბათ, ყოველდღე დადის.

ბ. ი. — დორინა ხელს უწყობს, თორემ ისე ვერ ნახავდა მარიანას.

მ. თ. — მითუმეტეს... მაშინ შენ უნდა გაითამაშო სცენა... ერთხელ ჩემთან სახლში ერთი გოგო მყავდა სტუმრად. საიდუმლოდ ვლამპირაკობდით რაღაცაზე. ამ დროს მოსამსახურე ქალი შემოვიდა. უცნაური ხასიათი ჰქონდა, უფროსობა უყვარდა. აი, შენი მწე ქალი რომ არის, ისეთი იყო. დაიწყო კარის გაღება. ჯმა მომესწა... გოგო დერეფანში გავიყვანე. მერე საკუქნაოსავით სათავსოში დავმალე. ეს ქალი შემოვიდა, შემომხედა. მე ვკითხულობდი... გავიდა სამზარეულოში. ამ დროს მეორე მხრიდან გავედი, გავაღე საკუქნაო და ის გოგო გავიყვანე. მერე ეს ქალი ხმამაღლა გამოვიძახე და ვეკითხებო — „მოზრძანდით, ახლა მითხარით, რამდენი დახარჯეთ?“ აი, ხომ ხედავ... ვაღვრი აქ დამაბულ სიტუაციაში მოდის. მეორე ოთახში ორგონია, მას ყოველ წუთს შეუძლია შემოსვლა.

ბ. ი. — ასე კეთდებოდა, მაგრამ არ გამოდის.

მ. თ. — მაშინ უნდა ვნახო... იცი რა? საერთოდ, რა არის სპექტაკლი რეჟისორისთვის? ფაქტიურად, სპექტაკლი არის ჩემი დღიური. ის, რაც მალეღვებს, რაც მაწუნებს, რისგანაც ბედნიერი ვარ. ხალხს ჰგონია, სპექტაკლს რომ ვაკეთებ, ავტორს ვდგამ, არადა, ავტორის სიტყვებს, რემარკებს, ჩემი ფიქრის, ჩემი გრძნობის გამოსახატავად ვიყენებ.

როდესაც ამ სცენას აკეთებ, შენს შესახებ ილაპარაკე. მიაშბე, ნუთუ ცხოვრებაში ასეთი ამბავი არ შეგმთხვევია? ოღონდ, ზუსტ პარალელებს სუ მოძებნი. მიაშბე კონკრეტულად შენზე, შენს მსახიობებზე და არა მოლიერზე.

როგორია სკაპენი? მე იმ წუთშივე ვიცი — ეშმაკია, გაიძვერა. მაგრამ ეს არაფერი არ არის. ასეთი სკაპენი შე ცხოვრებაში უნდა ვნახო. იქნებ, მე თვითონაც ვარ სკაპენი! იქნებ, მე ვერძნობ ამას და სხვა ვერაფერს ვერ ხედავს. ამაშია საქმე! ეს არის აღსარება. ხშირად მივივრის, ვუყურებ წარმოდგენას, თამაშობენ და მე არ მესმის, რას თამაშობენ... თავის ნათესავეებზე, მეგობრებზე, მეზობლებზე არ ლაპარაკობენ. ისინი ზოგადად მიაშბობენ. ტექსტს კითხულობენ, ლიტერატურის სფეროში რჩებიან. სპექტაკლი კი აღსარება უნდა იყოს. როდესაც ვწვივართ და ვლაპარაკობთ, ძალიან ადვილია, ამიტომაც, რეჟისორებს ლაპარაკი უყვართ. ლაპარაკი უფრო ადვილია, ვიდრე ცხოვრებისეული სცენების ძერწვა.

შენ თუ დაგპირდება ამოცანები, ელემენტები გამოიყენე, ოღონდ ნუ გააფეთქებ. რადგანაც ხშირად ასწავლი თეორიას, ასწავლი იმისთვის, რომ აზრზე მოვიდეს, ის კი თეორიის მიხედვით მუშაობს. მანანა ბურნაშვილი — ბატონო მიხეილ, თქვენ ყოველთვის ზუსტ, ლოგიკურ სვლებს ეძებთ, გამუდმებით ამოწმებთ, უკან იხევთ. გამოვლის რომ, ამგვარი კანონზომიერებით ყოველთვის კარგი სპექტაკლი უნდა შეიქმნას...

მ. შ. — მოუხედავად ამისა, დავდგი 70 სპექტაკლი და ამათგან 4—5 თუ მომწონს. ხანდახან უცელაფერი სწორია, ზუსტია, მაგრამ არ მწიფდება, არ იზადება. მილიარდი ელემენტია, უამრავი შემადგენელი ნაწილი. უბრალოდ, შეიძლება, რაღაც ზედმეტი იყო, ან რაღაც ისე არ გამოვიდა.

რა არის თეატრი? რა არის თეატრის არსი? თუ მაყურებელი თეატრში არ დადის, ესე იგი, ის თეატრი საზოგადოების მიღმა ცხოვრობს. საზოგადოება კი თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს. მერე მოდის „X“ რამდენიმე კაცი. ქუჩაში, მოედანზე დგებიან და ქადაგებენ — მოძრაობენ, მღერაინ... გამვლელები ჩერდებიან, უყურებენ. თუ საინტერესოა, დიდხანს ჩერდებიან, თუ არა, მიდიან. პირველყოფილი მონადირეები, ნადირობის წინ, რეპეტიციებს გადიოდნენ. რისთვის ემზადებოდნენ? ნადირობისთვის. ზოგი ნადირს თამაშობდა, ზოგი მონადირეს. უცვლა მონაწილეობდა. მაყურებელი არ ჰყავდათ. სამაგიეროდ, რიტუალი ტარდებოდა.

მერე, თანდათანობით, ნაწილი, რომელიც ქადაგებდა, შიგნით დარჩა და გარშემო მღგომი კი, ვინც მონაწილეობდა ამა თუ იმ საქმეში, მაყურებლად გადაიქცა. აი, რა არის თეატრი...

ნიუტონმა მამინ კი არ აღმოაჩინა დედამიწის მიზიდულობის კანონი, როცა ბაღში სეირნობისას დაინახა, თუ როგორ ვარდებოდა ხიდან ვაშლი, არამედ 20 წლის განმავლობაში დადიოდა, ეძებდა და უცებ დაინახა ის, რაც „ევრიკას“ სჭირდება. ეს იყო ერთი ნაბიჯი. უცებ დაინახა და აღმოაჩინა, ხომ? ასეა აქაც. შენ დღე და ღამე ამ ამბით უნდა ცხოვრობდე, რომ მერე აღმოაჩინო.

ლაპარაკით არაფერი არ გამოდის. გურანდა, იმუშავეთ, იმუშავეთ იმიტომ, რომ ამ ცხოვრებაში მიტი არაფერი რჩება.

სატელევიზიო თეატრის მოამბენი

კარგა ხანია შევეჩვიეთ პიროვნების როლის იგნორირებას ამა თუ იმ მოვლენის შეფასებისას. უფრო უსუსტად რომ ვთქვა — შეგვაჩვიეს. არადა, ხომ ფაქტია, ესა თუ ის მიღწევა ზოგჯერ სწორედ მავანის დამსახურებაა მთლიანად. არ ვაქარბებ — ბატონ მიხეილ თუმანიშვილის პიროვნებამ უდიდესი მნიშვნელობა იქონია საქართველოს სატელევიზიო თეატრის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. ქართული ტელედაღმგები მის მოსვლამდეც იდგებოდა და მისი წახვლის შემდგომაც, მაგრამ ბატონმა მიშამ სრულიად განსაკუთრებული მისია შეასრულა, რითაც ამ სფეროს, უწინარესად, შემოქმედებითი პრესტიჟი და პროფესიონალური დონე შესძინა. ეს უდიდესი ფაქტია. მისმა დიდმა ავტორიტეტმა მოიზიდა ტელეთეატრში ქართული სამსახიობო სკოლის თვალსაჩინო მოღვაწენი: სერგო ჯაქარიაძე, ვასო გოძიაშვილი, ეროსი მანჯგალაძე, მედეა ჩახავა, ელიშერ მაღალაშვილი, სოფიკო ჭიაურელი, რევაზ თავართქილაძე, კოტე მახარაძე, გივი ბერიკაშვილი, კარლო საკანდელიძე, გუგო ქავთარაძე და სხვ. თანაც, მოიზიდა იმგვარ პირობებში, როცა მთავარი როლის შემსრულებლებს ჰონორარის სახით 30 მანეთს უხდიდნენ. მიუხედავად ამისა, ყოველ ახალ მოწვევას მაინც უდიდესი სიამოვნებით ხვდებოდნენ.

საქართველოში პირველი სატელევიზიო სპექტაკლის პრემიერა 1957 წლის 24 მარტს შესდგა — რეჟისორმა მერაბ ჭალიაშვილმა სესილია თაყაიშვილისა და სანდრო შორჟოლიანის მონაწილეობით ნიკო ლორთქიფანიძის „ბებრები“ დადგა. ბატონმა მიშამ ტელეთეატრში „ოფიციალურად“ მოსვლამდე, ჭერ კიდევ ფუ-

ნიკულიორის პლატოზე ერთი ციკქნა სატელევიზიო სტუდიისა და პრიმიტიული აპარატურის პირობებში დავით კლდიაშვილის „უბედურება“ და საბავშვო წარმოდგენა — ჭანი როდარის „ჩიპოლინოს თავდადასავალი“ განახორციელა. იმ პერიოდში კლდიაშვილის ნაწარმოების ენოდენ უცნობი კუთხით გააზრებამ ბევრი ტელემავრებელი მოულოდნელობის წინაშე აღმოაჩინა. ეს იყო სრულიად განსხვავებული, მანამდე უჩვეული ხედვა. მართალია, სპექტაკლი ვიზუალურად შეზღუდული იყო, ვინაიდან გადაღება ერთი კამერით, 50—60 კვ. მეტრის მქონე სტუდიაში მიმდინარეობდა, მაგრამ მისმა მხატვრულმა დონემ ძალზე მაღალი ქულები შესძინა ტელეთეატრის აქტივს. სამწუხაროა, რომ თავისთავად სპექტაკლი პროფესიული კრიტიკის შეფასების მიღმა დარჩა. ეს, ცოტა არ იყოს, პარადოქსულმა მოზემა განაპირობა. საქმე ისაა, რომ საკუთრივ ტელეთეატრი ერთგვარად „უპატრონო“ აღმოჩნდა იმ გაგებით, რომ თეატრმცოდნეების აზრით იგი არ არის თეატრი აკადემიური მნიშვნელობით, ხოლო კინომცოდნეები თვლიან, რომ ეს არაა კინო. ტელემცოდნეთა კადრები კი ჭერ-ჭერობით არ ჩანს ამდენად, ძალზე ბევრი საგულისხმო მოვლენა ამ მიმართებით პროფესიონალთა ყურადღების მიღმა აღმოჩნდა. არ არსებობს არც რეცენზიები და არც ზოგადი, მიმოხილვითი ხასიათის გამოხმაურება.

იმხანად ტელევიზიის მესვეურები ერთობ დაინტერესებულნი იყვნენ ბატონი მიშას ტელერადიოკომიტეტის სამხატვრო ხელმძღვანელად მოწვევით, მაგრამ ბატონმა მიშამ ამ მისიაზე უარი განაცხა-





და. რუსთაველის თეატრიდან წამოხველის შემდგომ იგი „საქართველოს ფერადი ტელევიზიის“ რედაქციის მთავარ რეჟისორად დაინიშნა. ფერად სატელევიზიო მაუწყებლობას ეთერში გასვლა კვირაში ერთხელ, პარასკევობით უწყვედა და მისი პრაქტიკა ძირითადად მუსიკალური, შემეცნებითი პროგრამებით შემოფარგლებოდა. ზოგჯერ პატარ-პატარა მინიატურულ დადგმებსაც გვთავაზობდა. იმ თაობის ტელემაყურებლებს ალბათ, ახსოვთ პოპულარული რუმბოკა „რამპა“, რომელიც იშინებოდა აგრეთვე როგორც „რამდენიმე პატარა ამბავი“. ბატონი მიშას მოსვლით ამ რედაქციის საქმიანობაში გაჩნდა კიდევ ერთი ახალი ფენა — ტელესპექტაკლი. ტელევიზიაში მუშაობის პარალელურად, იმხანად თეატრალურ ინსტიტუტშიც ვსწავლობდი. ბატონი მიშას ტელედადგმებში მერე რეჟისორის ფუნქციას ვასრულებდი. ჩემი ძირითადი საქმიანობა ბატონი მიშას დადგმების ეკრანიზება იყო. ფერადი მაუწყებლობის რედაქციის პარალელურად სატელევიზიო დადგმების რედაქციაც ფუნქციონირებდა ცალკე, რომლის ნამუშევრებიც 15—20 წუთიანი მოცულობის მქონე ქრონომეტრაჟს არ აღემატებოდა. სწორედ მათი გრიფით გავიდა ეთერში ბ. ნუშიჩის „ორი ქურდი“, კ. ჩაპეის „საქმე №“, ნ. დუმბაძის მინიატურები. ვინაიდან ბატონი მიშას მოსვლის შემდგომ შემოქმედებითი სიმძიმის ცენტრმა ჩვენს რედაქციაში გადმოინაცვლა, ეს ორი რედაქცია გაერთიანდა.

დ. კლდიაშვილის „უბედურების“ შემდგომ ბატონმა მიშამ სატელევიზიო მონოსპექტაკლის ფორმაც მოსინჯა და სოფიკო ჭიაურელის მონაწილეობით ჟან კოკტოს „ადამიანის ხმა“ განახორციელა. იგი ძალზე საინტერესო ნამუშევარი აღმოჩნდა. შემდეგი ეტაპი გახლდათ ერთობ გახმაურებული ორნაწილიანი დადგმა „გზაჯვარდინი“, რომელიც პიროვნული

არჩევანისა და პათოსუნების პრობლემას ეხებოდა და ძირითადად ბატონი მიშას პირველი ექსპერიმენტული (გაერთიანებული სარეჟისორო-სამსახიობო) ჯგუფის სტუდენტთა ძალებით მომზადდა. მომავალ მსახიობთაგან პირველი როლი უმრავლესობამ სწორედ ამ სპექტაკლში მიიღო. ბატონი მიშას მიერვე ტელეეთეატრში მომზადდა აგრეთვე მოლიერის „ძალად ექიმი“, რომელშიაც მთავარ როლზე რეჟისორმა გივი ბერიკაშვილი მოიწვია.

მიხეილ თუმანიშვილის სახელი სატელევიზიო თეატრისათვის სავიზიტო ბარათადაც იქცა და უხეშად რომ ვთქვა, საუკეთესო შემოქმედებით „მარკად“ იაზრებოდა. მისმა ავტორიტეტმა ბევრად განაპირობა ტელეეთეატრთან თემურ ჩხეიძისა და შალვა გაწერელიას თანამშრომლობა, რომელთაც ტელეერეპერტუარი ასევე მაღალი მხატვრული დონის მქონე ნიმუშებით გაამდიდრეს. ამასთანავე, აღსანიშნავია აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ ქართულ ტელესპექტაკლებს ერთგვარი „მონოპოლიზმიც“ დასჩემდათ: ლიტვის, ლატვიისა და მოლდავეთის ტელეკომიტეტების მიერ ორგანიზებულ სატელევიზიო დადგმათა ფესტივალებზე „გრან-პრის“ სისტემატიურად ჩვენი ნამუშევრები იღებდნენ (ერთის გამოკლებით, როცა „გრან-პრი“ სომეხ კოლეგებს, ჩვენ კი პირველი პრემია გვერგო, რასაც წმინდა სიმბოლური მნიშვნელობაც კი ჰქონდა), რაც თავისთავად გარკვეულ უნერსულობასაც კი ქმნიდა.

ჩვენს რედაქციაში ბატონი მიშას მიერ დრამატულ თეატრში განხორციელებული სპექტაკლების ტელევიზიონტებიც შეიქმნა. მხედველობაში მაქვს შ. ჩხაიძის „ხიდი“ და ლ. ქიაჩელის „გვალი ბიკვა“. ტელესპეციფიკაზე ამგვარი მორგებით ჩვენ ერთგვარი სიმბოლოც კი მივიღეთ, რასაც ალბათ, თუმანიშვილის თეატრის ტელეხატი ეთქმის, თანაც, ამ სპექტაკლებმა დასაბამი დაუდეს ბატონ ეროსი

მანჯგალაძის ჩვენთან სისტემატურ თანამშრომლობას. ყოველივე შემოადინებულია განაპირობა ის ფაქტი, რომ ჩამოყალიბდა დამოუკიდებელი მთავარი რედაქცია — შემოქმედებითი გაერთიანება „სატელევიზიო თეატრი“, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელადაც ბატონი მიშა დაინიშნა, მე კი მთავარ რეჟისორად.

მასხოვს, მუშაობის პროცესში, გადაღების დროს ბატონ მიშას ძირითადად საერთო ხედების პრინციპი ხიბლავდა. მე კი უფრო მსხვილი პლანების „ტრფიალი“ გახლდით. საბოლოო ჯამში მაინც ოპტიმალურ ვარიანტს ვაღწევდით. საერთოდ, დრამატული თეატრის რეჟისორი პიესის კითხვის პროცესში მომავალ სპექტაკლს ძირითადად სცენური სარკის გარემოში, მიზანსცენებს კი საერთო ხედში ვვრტეს. ტელესპექტაკლზე მუშაობისას კი ჩანაფიქრის პროცესშივე უკვე სპეციფიკური მომენტებიცაა გასათვალისწინებელი: მონტაჟის პრინციპი, კადრების თანმიმდევრობა და მონაცვლეობა, ახლო ხედების გათვლა და სხვ. ის ბუტაფორიული პირობითობა, დრამატულ თეატრში სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის არსებულ დისტანციაზე რომა ნაჯარაუდვი, ტელეკამერის მსხვილ პლანში უცინოვლად ირღვევა. გარდა ამისა, ბატონ მიშას, როგორც დრამატული თეატრის რეჟისორს, ტელეთეატრის სპეციფიკა, ბუნებრივია, კიდევ დამატებით, მიუჩვენელ სირთულეებს უქმნიდა. „გვალი ბიგვალი“ მუშაობისას ღია ცის ქვეშ როგორც იქნა, მოვანახი იხეთი გარემო, სადაც არც მატარებლის მოძრაობა იყო და არც თანამედროვე ყოფის მიმანიშნებელი სხვა რამ ელემენტი. აი, ყოველივე სრულმზადყოფნაშია, მსახიობებიც განწყობილი არიან, მაგრამ შუა გადაღებაში თვითმფრინავი გადაგვიჭროლებდა და ყველაფერი თავიდან იწყებოდა...

ჩემი სამუშაო პრაქტიკა მთლიანად ტელეთეატრთანაა დაკავშირებული. გარდა იმისა, რომ ბატონი მიშას დადგმებზე მე-

ორე რეჟისორად ვმუშაობდი, დამოუკიდებელი ნამუშევრებიც მაქვს. მათ შორის, სადილოში სპექტაკლი „მე შენ მიყვარხარ“, აგრეთვე „ჭირ დაიხოცნენ და მერე იქორწინეს“, „უჩინაჩინის ქული“ და სხვ.

ეროსი მანჯგალაძისგან გამიგონია, ერთხელ ქუჩაში გოგლა ლეონიძეს შეხვედრია და უკითხავს, ჩვენს თეატრში რატომ არ მოღიხარო. ბატონ გოგლას უთქვამს, სანამ „უჩინაჩინის ქულს“ არ დავამთ, არ მოვალ. ერთი ჭანობა ბატონ მიშას სურდა „უჩინაჩინის“ ტელეთეატრში განხორციელება, სარედაქციო მორტიველიც შევიტანეთ, მაგრამ მერე ვედარ მოიცალა და საბოლოოდ მისი დადგმა მე მერგო წილად. ბატონ ეროსის მოველაპარაკე, სიამოვნებით დამთანხმდა. მ. თუმანიშვილის დასწრება ჩემს რეპეტიციებზე გარკვეულწილად მამუნსრუტებდა. განსაკუთრებით პირველ ეტაპზე, როცა მსახიობებთან კონტაქტს ვეძებდი. დამწყები რეჟისორი ახეთ დროს, ბუნებრივია, იმ პროფესიული არსენალით სარგებლობს, მისი ოსტატი რომ ფლობს. გარდა იმისა, რომ ინსტიტუტში ბატონი მიშას მოწაფე ვიყავი, რუსთაველის თეატრში მის რეპეტიციებსაც ვესწრებოდი („ეულიუს კეისარი“, „ანტიგონე“) დავიცვოდი, თუ რა ხერხებით, რაგვარი მეთოდით მუშაობდა ის მსახიობებთან. ამდენად, ბატონი მიშას ყოფნა რეპეტიციებზე მსახიობების წინაშე ჩემს განიარღებას უღრიდა. ამიტომაც ვთხოვე, მუშაობას რომ დავასრულებდი, მე თავად შევტყობინებდი ამის თაობაზე...

როცა ბატონი მიშა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნოს ჩამოყალიბებისთვის იღწევოდა, პარალელურად ვცდილობდით, როგორმე ტელეთეატრისათვისაც გაგვეხერხებინა რაიმე ბაზა, რათა საშუალება გვქონოდა, ტელეთეატრის სპექტაკლები მაყურებელზეც გვეთამაშა. მაგრამ ეს ოცნება ოცნებად დარჩა. ისე, საგულისხმოა,

რომ კინომსახიობთა თეატრის (და არამარტო ამ თეატრის) მომავალი სამსახიობო ძალებიდან უმეტესობა სწორედ ჩვენთან გამოიწრთო. დღეს ბევრი მათგანი სხვადასხვა დახის წამყვან მსახიობებად ითვლებიან.

ტელეთეატრის პრაქტიკაში მოგვიანებით პერიფერიულ თეატრებთან თანამშრომლობის ტენდენციაც დაიხსხა. ამ თეატრების ბაზაზე ჩვენს რეჟისორებს უნდა შეექმნათ სპექტაკლები, რომლებიც მათსავე რეპერტუარშიც შევიდოდა. ეს წამოწყება, ამასთანავე, პერიფერიული თეატრების მსახიობთა შემოქმედებითი შესაძლებლობების რესპუბლიკური მასშტაბით წარმოჩენასაც განაპირობებდა. ამ პრინციპით შეიქმნა კიდევ ორი ტელესპექტაკლი: „სოფლის აშოკი“ ქუთაისის თეატრის ბაზაზე და ალუ სამსონიას ერთ-ერთი თხზულება ბათუმის თეატრის ძალებით.

დღესდღეობით, ტელეთეატრი, როგორც ასეთი, ვგონებ უკვე გადაურჩა გაუქმებას. საქმე ისაა, რომ ეს შემოქმედებითი გაერთიანება ტელევიზიის წინა ხელმძღვანელობამ, ფაქტობრივად, აღარ ისურვა და დაშალა. კინალამ ერთბაშად დაიკარგა მისი პროფესიული დონე და ტრადიციები. სამწუხაროდ, კინალამ ამაო აღმოჩნდა მასზე დახარჭული ნიჭი, ენერჯია, უნარი თუ დრო. არადა, უკვე სამომავლოდ თეატრალურ ინსტიტუტში სპეციალური ჯგუფის გახსნასაც ვაპირებდით. შემოქმედებითი ძიების წარმართვის ახალ გზებსაც ვსახავდით. ტელევიზია ინფორმაციულ-პროპაგანდისტული მანქანის გარდა შემოქმედებითი კულტურის კერასაც ნიშნავს. თავის დროზე სწორედ ამ პოზიციის გათვალისწინებით შეიქმნა აგრეთვე მ. ჭავჭავაძის „ჭაყოს

ბიზნები“ და „თეთრი კურდღელი“ ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“ და „კარაჩა“ (თ. ჩხეიძე), დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“ და მ. ჭავჭავაძის „ჩვენებურები“ (შ. გაწერელია), ნ. ლორთქიფანიძის „თავსაფრიალი დედაკაცი“ (ნ. აფაქიძე) და „სოფლის აშოკი“ (მ. იმედაძე), გ. დოჩანაშვილის „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“ (წ. კანდელაკი) და მრავალი სხვა. ტელეთეატრის აქტივშია აგრეთვე ყოფილი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით პირველი სატელევიზიო ოპერა „გამზრდელი“ (კომპოზიტორი ნ. გიგაური, რეჟისორი ს. ევლახიშვილი) და გ. ნახუცრიშვილის „ქინკრაქას“ მიხედვით შექმნილი პირველი სატელევიზიო თოჯინური სპექტაკლი (რეჟისორები თ. შაიშმელაშვილი და მ. ლორთქიფანიძე). ეს სპექტაკლები სწორედ ქართული კულტურის თვალსაჩინოდ წარმოჩენის მიზნით იქმნებოდა, თორემ უკანასკნელ დრომდე ერთსაათიანი ტელედაღმის ჰონორარი სულ 95 მანეთს წარმოადგენდა, ხოლო ორნაწილიანი სპექტაკლის შემთხვევაში პირველ ნაწილს ანაზღაურებდნენ 100 %-ით (95 მან.), მეორე ნაწილს კი მხოლოდ 50 %-ით..

აღმნიანის ცხოვრებაში უკვალოდ, ალბათ, არაფერი ჩავივლის. არ ვიცი, თავად ბატონი მიშა თავის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ტელეთეატრს რა მნიშვნელობას ანიჭებს. მისი სტიქია ხომ დრამატული თეატრია. ამდენად, ტელეპრაქტიკა მისთვის იქნებ, უფრო შემოქმედებითი ექსპერიმენტების ლაბორატორიას წარმოადგენდა. ქართული სატელევიზიო თეატრი კი ბატონ მიშას ფასდაუდებელ ამაგს უმაღლის, რასაც ალბათ, ვერც გადაიხდის.

თეატრს მიღმა...

ბატონ მიხეილ თუმანიშვილის თეატრალური ფენომენის შესახებ იმდენი დაიწერა, უბრალოდ ჩამოთვლაც კი შორს წაგვიყვანს. მომავალშიც არაერთხელ დაიწერება, რადგან მისი შემოქმედება ყველა ასპექტში ამოუწურავ, ზღვა მასალას იძლევა: რეჟისორი, პედაგოგი, თეორეტიკოსი. თეატრალურ ლექსიკაში უკვე მტკიცედ დამკვიდრდა ცნებები „თუმანიშვილის თეატრი“, „თუმანიშვილის რეჟისურა“, „თუმანიშვილის სამსახიობო სკოლა“, „თუმანიშვილის პედაგოგიური სკოლა“. და მაინც, ვფიქრობ, არის კიდევ ერთი მხარე, რომელიც ჩვენთვის, ვინც უშუალოდ მისი საქმიანობის ორბიტაში არა ვართ მოქცეულნი, შედარებით უცნობია. ესაა ბატონი მიშა ცხოვრებაში. მაინც როგორია იგი თეატრს მიღმა, ჩვეულებრივ ადამიანურ ურთიერთობებში: ოჯახში, მეზობლებში, ნათესაობაში, მეგობრებში... ამიტომაც ვადავწყვიტე, მისგან მალულად, როგორმე გამეცნო და თქვენთვისაც წარმომედგინა „უცნობი მიხეილ თუმანიშვილი“.

როცა ბატონი მიშას დაბადების დღესთან დაკავშირებული მთელი აეთიკა თუმანიშვილების ოჯახში ამოწურულად ჩავთვალო, 9 თებერვალს მის მეუღლეს, ქალბატონ ლეილას დავეურეკე. შევთანხმდით: საღამოს 7 საათზე, როგორც კი ბატონ მიშას რეპეტიციაზე გავისტუმრებ, გელოდებითო.

კარის გაღებისთანავე კედელზე გაკრულ აფიშაზე წარწერა იფუყებოდა: „თეატრის დიდ ფოიეში, სცენაზე და კუთხე-კუნძულებში, გაიმართება მხიარული სანახაობა მიშაბატონი — 70“. კინოსსახიობთა თეატრში იმპროვიზაციული იუბილე გაუმართეს, რომელმაც ძალზე კონსპირაციულ ვითარებაში ჩაიარაო, განმიმართა ქალბატონმა ლეილამ. პატარა ნინიკომ და მიშომ საიუბილეო ნობათები — ბაბუს დაბადების დღისადმი მიძღვნილი საკუთარი ნახატები მიჩვენეს, ყველაზე თვალსაჩინოდ ადგილას რომ „გამოეფინათ“ და ღია ფანჯარაში ძაფებზე დაკიდულთ, აღმებრძვით აფრიალებდნენ. მეგონა, ამგვარი ტრადიციების მქონე ოჯახში გაზრდილი პატარები აუცილებლად სცენაზე იოცნებებდნენ, მაგრამ ორივემ ძალზე კატეგორიული უარი განმიცხადეს და თეატრისადმი საკმაო გულგრილობა გამოავლინეს. მიშომ არგუმენტიც კი მოიშველია — იმიტომ, რომ მე ჩემი ჩვევა მაქვსო(!). მერე ნინიკომ ბაბუს ოთახში გამოიყვანა, ნახე, რამდენი ზარი აქვს, ერთიც პიტერ ბრუსს აჩუქაო. თანაც სკამზე აძვრა და ყველას სათითაოდ ჩამოჰკრა. ამასობაში ჩემი მზერა დაიჭირა, ირგვლივ უცნაურ ფიგურებს რომ ვათვალიერებდი. ესენი ბაბუს ქანდაკებებია — ტყეში ხის ტოტებს, ფესვებს და ქვეებს ერთად ვაგროვებთ და იმეებისაგან აკეთებსო.

ქალბატონმა ლეილამ ჩაიზე მიმიპატიჟა. სკამზე მიმითითა — „მიშას სკამია“, დაბრძანდითო.

— მიშას დაბადების დღე, როგორც წესი, რამდენიმე დღიანი ვოიაჟია. ჭერ თუმანიშვილები იკრიბებიან, ნათესავები, ღმერთმა ამრავლოთ — ბევრნი არიან. მეორე დღეს მისი მეგობრები სტუმრობენ, მესამე დღეს კინოსსახიობთა თეატრის კოლექტივი, მერე მისი სტუდენტები, ნამოწაფარნი, კოლეგები და ა. შ.





— ოჯახურ საქმიანობაში თუ გესმარებათ?

— თუ რამეს დავავალებ, არ დაიწარებს. ერთხელ მაცივარი გადმომატანინა და მერე ძალიან ამაყობდა ამით. ამას წინათ, პურზე გავაგავენე და სამი პური მოიტანა, პურზე უკველდღე ხომ არ ვივლიო. ბაზარშიც იციხე წახვლა, ვაშლებს უიღულობს თავისთვის. ძალიან განიცადა, „ზემელზე“ რომ ზე შოკირეს. ხანდახან ზეშვებებს წაიყვანს: მიშოს სკოლაში, ნინიკოს — საბავშვო ბაღში. კიდევ რა გითხრათ. ისე, მაინცდამაინც მრავალფეროვანი ოჯახური იმიჯი არა აქვს.

— მორწმუნე თუა?

— შინაგანი რწმენა ნამდვილადაა აქვს, არ ვიცი, ადამიანებისა თუ კიდევ სხვა რამის. ისე, აქტიური მორწმუნეა-თქო, ნამდვილად ვერ ვიტყვი. თუშეცა, საეკლესიო რიტუალი სანთლებითა და სხვა ელემენტებით, ძალიან ხიზლავს.

— ეს, ალბათ, ბუნებრივია. ათეისტურ ახლო წარსულში, თეატრის სახით, ბატონ მიშას საკუთარი ტაძარი და რელიგიური სავანე ეგულებოდა, რაც იქნებ, ინტერციოლად გადმოჰყვა დღემდე. ხანდახან ისიც კი მგონია, ბატონი მიშას ირგვლივ შემოკრებილი დასი ერთგვარი თეატრალური სექტაცა კია.

— რა გითხრათ. ისე, შეიკეტებიან ოთახში, არავის არ უშვებენ და ჩუმად რაღაცას ბუტბუტებენ.

— გარდა კოლეგებისა, ბატონი მიშას ახლო მეგობართა წრე ვის აერთიანებს?

— ექიმები: ლილა ღლონტი, საულ კაზიანი, ჩვენი სახელოვანი ვახტანგ ბერაძე. რომელი ერთი ჩამოგაითვალოთ...

— თქვენ ექიმი ბრძანდებით და ერთგვარად, ბატონი მიშას კოლეგაც: თუ თქვენ ადამიანის ფიზიკურ ტყვიელს მკურნალობთ, ბატონი მიშას პროფესია ადამიანის სულის სამკურნალოდაა მოწოდებული. თავად როგორაა განწყობილი თქვენი საქმიანობის მიმართ?

— რა გითხრათ. ნემსის ეშინია, გული მისდის. ისე, ძალიან დამყოლია. ექიმის დანაშნულებას ზედმიწევნით იცავს. ენღობა და სწამს მკურნალის. თანაც, მაღლიერი პაციენტია, შვებას თუ იგრძნობს, ექიმს მაშინვე ახარებს. ამას ექიმიხათვის ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს. აი, ნემსის კი მაინც ძალიან ეშინია. კიდევ, თვითმფრინავის ეშინია. არადა, თითქოს რისიღა უნდა ეშინოდეს სამჭერ ტყვედ-ჩავარდნილ და სიკვდილმისტილ კაცს. საკონცენტრაციო ბანაკიდან გაქცევის როგორ არ შეეშინდა?! ალბათ, მაშინ ახალგაზრდა იყო და იმიტომ. ისიც კი მიკვირს, მასთან ერთად გაქცეულმა ტყვეებმა რაღა მაინცა და მაინც მიშა აირჩიეს პარტნიორად. ცხოვრებაში ხომ არ არის ისეთი ძლიერი, აქტიური, ძმაბჭური პიროვნება. ცოტა შებოჭილია (მხოლოდ თეატრშია გახსნილი). ერთ-ერთი იმ ტყვეთაგანის და დღემდე ჩამოღის ხოლმე ჩვენთან...

შემოსასვლელში კარის ვალები ხმა ისმის. აი, მოშაც მოვიდაო, თქვა ქალბატონმა ლეილა. სუნთქვა შეემკრა, ასე მალე არ ველოდი. მთელი ჩემი კონსპირაცია სულ ამო აღმოჩნდა. რა უნდა ვუთხრა... ამასობაში ბატონი მიშაც შემოვიდა. ახალა მომაგონდა, რომ მის სკამზე ვზივარ. დაბნეულობისაგან სხვა რომ ვერაფერი მოვიფიქრე, მისივე სკამი შევთავაზე. ბატონი მიშა დაბრძანდა. ქალბატონმა ლეილამ ლიკას მეგობრად წარმადგინა.

— ლეილა, მგონი ვცივდები. არაყი დალიეო, თეატრში მითხრეს. როდის იყო არაყს ვსვამდი.

ქალბატონი ლეილა პულსს უსინჯავს. ტელეფონმა დარეკა. ყურმილი ლიკამ აიღო:





— ზო, თემურს (თემურ ჩხეიძე — მ. ბ.), ხაიდან რეკავ?

— უკვე ჩამოსვდელი? კი მაგრამ, როლის? შენ რა რაკეტასავით მოძრაობ.

— რა ვიცი, გუშინ წინ იაპონიიდან მელაპარაკე. იცი, რა თქვა მაშამ — დაბადების დღის მოსალოცად იაპონიიდან მაინც როგორღა დამირეკა, ესე იგი მართლა ძალიან ვუყვარვარო.

— რაა, ლანჩხუთიდან რომ დაგერეკა, არ გეყვარებოდა თუ? ეს უკვე მაშამ მკითხე — (ყურმილს ბატონ მიშას გადასცემს):

— ზო, როგორ იმზავრე?

— კი, მაგრამ მთელი რვა საათი თვითმფრინავში რას აკეთებდი?

— როგორ, რვა საათის მანძილზე სულ ორჯერ გაჭამეს?

— ზვალ? სამზე, ოთხის ნახევარზე უკვე სახლში ვიქნები (ყურმილი დაკიდა).  
ლიკამ დეპეშები შემოიტანა. ბატონ მიშას დაბადების დღეს ულოცავენ მეღვაჭადრიძე, ვახტანგ ბერიძე, კირილ ლავროვი, ნეკოლოზ გუბენკო. ერთ-ერთი ტელეგრაფის ტექსტი საგანგებოდ დავიმახსოვრე (სხვისი წერილების მსგავსად, არც დეპეშების „ჩქეჩქაა“ ლამაზი, მაგრამ, იმედია, ბატონი მიშა სულგრძელად შემიხედობს): „მუდამ შორიდან გეფერებით, გულში გესაუბრებით, ვამაყობ თქვენით და ბედნიერი ვარ, რომ თქვენ მყავხართ.“

რკინიგზის საავადმყოფო, პალატა № 502, ვანიჩკა ინტბელიძე“.

— მაშა, აუცილებლად ნახე რა ვანო საავადმყოფოში — სთხოვს ლიკა...

...ბატონ მიშას მეზობლებსაც გავესაუბრე. ზოგაერთ მათგანს პირადადაც ვიცნობ. ჟურნალისტი ნინო ქლენტი მიაშობს:

— სანამ ჩვენი სახლის ბინადარნი ამ ლოჯიების მშენებლობას წამოვიწყებდით, ბატონ მიშას თავისი ფანჯრების ქვეშ ყვავილნარი ჰქონდა — ვარდები, იები, ვაზი. თავად უვლიდა, შეჰხაროდა. ერთ დღიას სამსახურში რომ მივდიოდი, კბიებზე ჩამოსულს ხადარბაზოში ბატონი მიშა შემომხვდა, ყვავილნარისათვის დაეხედა და თან უღამაზესი ვარდი გამოეყოლებინა. მისალმებისთანავე ეს ვარდი შემომაგება. გამოვართვი და სამსახურში წავიღე. ვერ წარმოიდგენ, მთელი დღე გამყვა ამადლებული განწყობილება. მერე, მეზობლების ხათრით, მაინც ვასწირა ნააშაგარი წაღკოტი. ასე მგონია, თავისი სულის ნაწილიც გაატანა თან.

ჩვენს ზემოთ, მესამე სართულზე, მეზობელს ღამით მილი გაუსკდა. წყალი თქრილით მოდიოდა და მეორე სართულზე ჩიქოვანების ბინაში ჩამოხეთქა. მე და ლიანა ჩიქოვანი მთელი ღამე გამადებულები ვმუშაობდით, რომ როგორმე ბატონი მიშას ბინა გადაგვერჩინა. თურმე სულ ამაოდ. დღლით, ერთიანად გაღლმპული თუმანიშვილები ძალზე შეწუხდნენ, რას იკლავდით თავს, გაგელვიძე-ბინეთ, ჩვენც მოგვემარებოდით და იქნებ ერთად მოვრეოდით ამ წყალდიდობასო...

...მხატვარი მანანა თუმანიშვილი ბატონი მიშას ბიძაშვილია. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ასაკით ბევრად უფროსია, ჩემი ნამდვილი მეგობარიაო, მეუბნება.

— ჩემს პრაფესიულ არჩევანს მიშას ვუმადლი. როგორც ყველა გოგონას, ბავშვობაში მეც მსახიობობა მინდოდა. მემიედებოდა, ასეთი სახელმძღვანელო

რეჟისორი რომ მყავდა ნათესავად. როგორც ყველა ბავშვი, ვხატავდი კიდევ ერთხელ, ეს ჩემი ნახატები მიშამ გულდასმით ვადათვალიერა და რის მსახობობა, ბავშვს მიხედვით, ამ საქმეს სერიოზულად მოჰკიდოს ხელიო, ჩვენებს დაუბარა, ასე დამაყენა გზაზე. ის რომ ნამდვილი მეგობარია, მე ეს საქმიანად გამოვცადე. მაშინ, როცა ცხოვრებაში ძალიან გამიჭირდა და უსამართლობას პირისპირ შევეჩერებ, გვერდში დამიდგა და ბოლომდე თავდაუზოგავად მიპატრონა. ისე, ტყუილად გგონიათ, რომ ძალიან სერიოზული და მკაცრია, სინამდვილეში ბავშვით მიამიტური ბუნებისაა. ჩემი მეგობარი, მხატვარი თაზო ხუციშვილი მის ერთ-ერთ სექტაკლს აფორმებდა. თაზომ შემომჩვილა, ვერაფრით ვერ მოვიგე მაგისი გული. შემიკლა ხელში, სულ უკმაყოფილოაო. ვიცოდი, მიშას ლუდი უყვარს. ჩვენც შევიძინეთ და სახლში მივადექით. ნეტა გენახათ, როგორ აგვყვა ანგლობაში, რამდენი ვიციანთ, რა გულლიად გველაპარაკა ლამაზ ქალებზე... თუმანიშვილები, ჭერ კიდევ ერეკლე მეფის კარიდან მოყოლებულნი, განთქმული თამალებიც ყოფილან. ამ ჩვენს სანათესაოში დღესდღეობით აღარავინ სვამს და ერთადერთს მელა შემომჩრჩა ქართული ლხინის, სუფრის, ქეფის რიტუალისადმი ტრადიციული საგვარეულო მიდრეკილება. შარშან ლიკანში მე და მიშა ერთად ვისვენებდით. უნდა გენახათ, რა აღტაცებით მოახსენა დედაჩემს, მანანას სანატორიუმის რუქში არ დაურღვევია, არ უქეიფია, ისე დაისვენაო. ერთ დღეს ცოტა შეუძლად შეიქნა. მაშინვე წუწუნს მოჰყვა, ჩვენს შეილებს კარგად უნდა შევაგონოთ, ვისი შთამომავალნი არიან, ჩვენი გვარის გენეალოგია და ესტორია რომ არ დაივიწყონ და მომავალ თაობებსაც გადასცენო...

...ალბათ, არც მკითხველსათვის უნდა იყოს უინტერესო მცირე ექსკურსია თუმანიშვილთა საგვარეულო შტოს შესახებ:

თუმანიშვილთა გვარი წარმოშობით ქართლიდანაა, გორთან ახლო მდებარე სოფელ ხელთუბნიდან (იქ, თურმე, ხშირად იცოდნენ ხელით ჩხუბი, კრივი). მათი წინაპარი, გენერალი გრიგოლ თუმანიშვილი ჭერ კიდევ მეფე ერეკლესთან ყოფილა დაახლოებული. მისთვის მეფეს მწიგნობართუხუცესობა უბოძებია. სამეფო კარზევე უმოღვაწეა გივი თუმანიშვილსაც, რომელიც თან გაჰყოლია ერეკლეს მიერ შერისხულ და ქუთაისში გასახლებულ ბესიკ გაბაშვილს. იქ მოქმედ მისიონერთაგან კათოლიკობა მიუღია. ამავე შტოს წარმომადგენელია აგრეთვე ნიკოლოზ ბარათაშვილის მეგობარი, მწერალი და საზოგადო მოღვაწე მიხეილ თუმანიშვილიც, რომელსაც შინაურულად „მოლაყბესაც“ ეძახდნენ.

ბატონი მიშას პაპა, იმპერატორის გენერალი გრიგოლ თუმანიშვილი, რუსეთ-იპონიის ომში დაიღუპა და ხარბინშია დასაფლავებული (რუსეთის იმპერატორის გენერალი ყოფილა აგრეთვე გრიგოლის მამაც — დიმიტრი თუმანიშვილი). გრიგოლს ექვსი შვილი ჰყავდა: დიმიტრი, ნინო, მიხეილ, თამარი, ნიკოლოზი და ელენე. კადეტთა კორპუსი გრიგოლის ვაჟებმა ხარბინში დაამთავრეს. შუათანა ძმა, არტილერიის კაპიტანი მიხეილ თუმანიშვილი, სქართველოში წითელი ჯარის შემოსვლისას კოჭორთან ბრძოლაში დაიღუპა. მასთან ერთად, გენერალ ქარუმძის ბატალიონში იბრძოდა უმცროსი ძმაც, ნიკოლოზი.

საუბარს განაგრძობს ნიკოლოზის მეუღლე, ბატონი მიშას ბიცოლა, 82 წლის მშვენიერი ქალბატონი თამარ თუმანიშვილი, რომელიც ბატონ მიშას ჩვენთვის ცოტა უჩვეულოდ — მიშეიად მოიხსენიებს:

— მიშეიო ახლადდაბადებული იყო, როცა ბიძამისი, იუწყერი მიხეილ თუმანიშვილი წითლებთან ბრძოლაში დაიღუპა და ეს სახელი ყრმას სწორედ ბიძის

ხსოვნის ნათესაყოფად დაარქვეს (საერთოდ, თუმანიშვილთა საგვარეულოში ტრადიციულად ერთი და იგივე სახელები ბრუნავს: გრიგოლი, დიმიტრი, ნიკოლოზი, ნიკოლოზი, გივი). ჩემმა მეუღლემ თავისი შუათანა ძმა და კიდევ რამდენიმე იუნკერი კოჭრიდან თბილისს ჩამოასვენა და ალექსანდრე ნეველის სახელობის ეკლესიაში დაკრძალეს. იმ ეკლესიას, ვგონებ ვორონცოვის დროს აშენებულს, „სობორის“ ეძახდნენ. დღევანდელი მთავრობის სახლის ადგილას იდგა. როდესაც ეს ეკლესია დაანგრიეს, ჩემი მეუღლე მისულა ინჟინერთან და უთხოვია, არ ამოეყარათ იქ დაშარხულთა ძვლები. ინჟინერი შეჰპირებია. როგორც მეუღლისაგან ვიცი, სასახლის შუა ნაწილში, ეზოს აუშთან რომ ყიბებები აღის, იმის ქვეშ განისვენებენ.

თუმანიშვილები, შვილო, მოდგმით ლამაზი, თვალადი ხალხია. ამასთან, მრავალმხრივი ნიჭითაც გამოირჩევიან: ყველანი მღეროდნენ. უკრავდნენ, ცეკვავდნენ, ხატავდნენ, უყვარდათ წიგნი, ფლობდნენ უცხო ენებს. მაძიებელი, შემოქმედებითი ბუნება და მდიდარი ფანტაზია შთამომავლობით მოსდგამთ. ამ მხრივ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მიშიკოს უფროსი ბიძის, დიმიტრის დამსახურება, რომელიც მრავალმხრივ განათლებული პიროვნება და ქეშმარიტი მამულიშვილი გახლდათ. ყმაწვილქალობიდან ერთი ასეთი შემთხვევა მახსენდება: მე და ჩემი და ვესწრებოდი ერთ საღამოს, როცა ძველი თაობის მსახიობებს — ელისაბედ ჩერქეზიშვილს, ვალერიან გუნიას, ნიკო გოციბოძეს, ტასო აბაშიძეს, სოსო ყვიძეს, მატარაძესა და სხვებს „ბებერი კამერები“ უწოდეს და მათი თეატრიდან დათხოვნა მოითხოვეს. აი, სწორედ ამ საღამოს დიმიტრი თუმანიშვილი სცენაზე გამოიჭრა და აღმდგებულმა წარმოსთქვა: ხალხო, რას სჩადით, ვის უწოდებთ „ბებერ კამერებს“, მათ ხომ ქართული თეატრი ამ დღემდე მხრებით მოიტანეს. რატომ კადრულობთ ამგვარ უდიერ საქციელსა და შეურაცხყოფას, როგორ მოითხოვთ მათ დათხოვნას. ეს შეუძლებელია!.. დარბაზში უხერხული სიჩუმე ჩამოვარდა. ამის შემდეგ, ეს მსახიობები თეატრში დააბრუნეს.

დიმიტრი შესანიშნავად ხატავდა. ჰქონდა გამორჩეული მუსიკალური ნიჭი. ვანო სარაჯიშვილთან (ვანო ნათესავი იყო თუმანიშვილებისა) მეგობრობდა და მისი რჩევით კონსერვატორიაში, ვოკალის ფაკულტეტზე სწავლას შეუდგა. პარალელურად, ჩვენს საოპერო თეატრში წამყვან პარტიებს წარმატებით ასრულებდა. მაგრამ, საბოლოოდ მიიწვი სამეცნიერო მოღვაწეობა ირჩია. დიმიტრის ძალზე ეხერხებოდა საოჯახო ღონისძიებების გამართვა. თუმანიშვილთა ბავშვებს ერთად შეჰკრებდა და ათასგვარი გასართობით იქცევდა. პატარ-პატარა წარმოდგენებსაც დგაშდა, მრავალფეროვან რეპერტუარს არჩევდა. ეს თვისება მის შვილებს — გივისა და ქეთევანს მემკვიდრეობით დღემდე გამოჰყვათ. გარდა ამისა, დიმიტრის ძალიან დიდი ზეგავლენა იქონია მიშიკოსწავლაც. ხელოვნებისადმი მიდრეკილება თუმანიშვილთა მომდევნო თაობებშიაც გაცხადდა. მიშიკოს ქალიშვილი ლიკა ხელოვნებათმცოდნეა, დის შვილი გიორგი — კინორეჟისორი, ჩემი ქალიშვილი მანანა მზატვარია, ხელოვნებათმცოდნეა გივის უფროსი ვაჟიც — დიმიტრი.

კიდევ ერთი დეტალი თუმანიშვილთა საგვარეულო პორტრეტისათვის: შეიტყუო რა, რომ თუმანიშვილთა რძალი გავხდი, პარიზიდან დაბრუნებულმა შადვა ხიზანიშვილმა — ელისაბედ ჩერქეზიშვილის ვაჟმა, სახსოვრად ჩამომიტანა ევროპაში სახელგანთქმულ, უმშვენიერეს „შავ მარგალიტად“ წოდებული ბაღერინას თამარ თუმანიშვილის დიდი ფოტო წარწერით. თანაც დახმინა, აუცილებლად ნათესავები იქნებითო. როგორც გაირკვა, მართლაც გვენათესავება, ისიც ხელთუბნელია

თუმანიშვილმა. თამარი პარიზში ცეკვის გაკვეთილებს შალვას სიდედრისაგან  
იღებდა. ღრმად მოხუცებული თამარ თუმანიშვილი ამჟამად ამერიკაში ცხოვრობს.

რაც შეეხება მიშიკოს, ომიდან ახალი დაბრუნებული იყო. ჭერ კიდევ ფარაჯით  
დადიოდა. ერთ დღეს მოვიდა და მეუბნება, გადავწყვიტე, თეატრში უნდა ვცადო  
ბედი, ბებე ლიზასთან (ელისაბედ ჩერქეზიშვილი ჩემი გამწარდელი გახლავთ,  
დეიდად მეკუთვნოდა) ჩამიყვანეო. მეც მაშინვე შევატყობინე ლიზას. მეორე  
დღეს დარეკა, გიცდეთო. ჩავედიო. ელისაბედი წინ წავკვიძვა, უკან მე და მი-  
შიკო მივდევდით. რა ჩქარა მიდისო, გაუკვირდა ბიჭს. რუსთაველის თეატრში  
ფაღვასთან მიგვიყვანა. ახლაც მახსოვს, ელისაბედმა კარი ფეხით შეაღო, ფაღ-  
ვას ჩვენი თავი წარუდგინა და ვიზიტის მიზეზიც მოახსენა. შენ ცუდს არავის  
წომიყვანდიო, შესცინა ფაღვამ. მიშიკო დაიტოვა, მე და ლიზა კი უკან გამო-  
გვიხტუმრა. აბა, ჩამიბარებიაო, დაუბარა ელისაბედმა დამშვიდობებისას. მოხვე-  
ნება დავკარგე, სანამ აკაკის აზრს შევიტყობდი. ვეღარ მოვითმინე და მეორე  
დღეს ლიზას დავურეკე, ამბავი გაიგე-მეთქი. რაღა გაგება უნდა, შვილოო, აღტა-  
ცებულია აკაკი მაგისი ნიჭითა და მონაცემებითო...

...ბატონი მიშას პორტრეტიდან ამ საგვარეულო ინტერიერში კიდევ ერთ  
შტრიხს გამოეყოფდი. მისი თეატრალური მოღვაწეობა თუმანიშვილთათვის იმი-  
თაცაა მნიშვნელოვანი, რომ საზღვარგარეთ დაკარგულ ნათესალებს მიაკვლიეს.  
საქმე ის გახლავთ, რომ უფროსი დეიდა — ნინო თუმანიშვილი, ჭერ კიდევ  
ხარბინში ყოფნისას, ცოლად გაჰყოლია პოლონელ ექიმს. ახალშეუღლებულნი  
ერთ ხანს ვერმანიაში ცხოვრობდნენ, შემდეგ ამერიკაში. ამასობაში ომი დაიწყო  
და ყოველგვარი კონტაქტი შეწყდა. წერილებს აღარ ლებულობდნენ და აქაურმა  
ნათესაებმა მათი კვალი დაკარგეს. პოლონეთში რუსთაველის თეატრის გასტრო-  
ლებისას, სარეკლამო აფიშაზე, ბუნებრივია, ბატონი მიშას გვარიც ფიგურირებდა.  
ტრ-ერთი სპექტაკლის წინ, ორმა უცხოელმა ქალბატონმა და ერთმა მამაკაცმა  
რამაზ ჩხიკვაძეს ჰკითხა, რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილს ხომ ვერ მიგვასწავლი-  
თო. აგერ ისიცო, მიუთითა თურმე ბატონმა რამაზმა. უცხოელები ბატონი მიშას  
დეიდაშვილები. საზღვარგარეთ გათხოვილი ნინო თუმანიშვილის შთამომავალნი  
აღმოჩნდნენ. ასე აღსდგა ურთიერთობა დაკარგულ ნათესალებს შორის...

...ბატონი მიშასადმი ინტერესს რა გამოლევს, მაგრამ დანარჩენის შესახებ  
სხვა დროს. პირადად მე კი ძალზე მადლობელი ვარ იმ ბედნიერი შესაძლებლო-  
ბისა, რომლის წყალობითაც საშუალება მომეცა, თუნდაც მცირეოდენი ხანი  
თუმანიშვილთა საოცარ სამყაროში გამეტარებინა. სამყაროში, რომელიც ჩემ-  
თვის — არ ვაჭარბებ — მართლაც აღმოჩენად იქცა.





ვერა და ვერ ვიძინებ. ვწრიალებ, ხან ერთ გვერდზე გადავბრუნდები, ხან შევარეზე. ათასი ფიქრი მიტრიალებს თავში, ზოგს ბლოკნოტში ვიწერ, აქვე საწოლთან რომ მიდევს ისე, ყოველი შემთხვევისათვის, რაიმე აზრიანი თუ მომივა თავში.

\* \* \*

წვიმს. ჩემს ფანჯრებთან ბროწეულის ბუჩქები და მწიფე ხურმის ტოტებიან შექმნა ეს სისხლისფერი და ნარინჯინფერი ფანტაზია? ღმერთმა? სულმა? ბუნებამ? როგორ შეეძლო თავისთავად ბუნებას ამის შექმნა? სად იმალება ეს ყოვლისშემწელი ძალა? აქვია, ჩვენს გვერდით თუ ცაზე, ან იქნებ, სადღაც იქ, გაცილებით შალა, ვიდრე ცა! არის კი ფანჯრებს იქით წითელი, ძოწსავსე ბროწეულები თუ ყოველივე ეს მხოლოდ გვეჩვენება? ვინ თხზავს ჩვენს სიწმრებზე, ღამ-ღამობით რომ ვხედავთ ძილში? ჩვენ ვხედავთ ჩრდილებს გამოქვაბულთა კედლებზე, ჩვენთვის უხილავი საგნებისა თუ სიცოცხლის ანარეკლს. მგონი, ასე ამბობდა პლატონი.

მიხეილ

თუგანოზვილი

ღამის

ფიქრები

ორი ყვავი ერთმანეთს დასჩხავის. უურს ვუგდებ მათ საუბარს და არაფერი მესმის. კაცობრიობა ჭერ-ჭერობით უძლურია ჩასწვდეს ამ საიდუმლოს. ყვავები კი კვლავინდებურად განაგრძობენ საუბარს. იდუმალი ჩვენს გვერდითაა.

ჩვენს ბინაში ჭინკა ცხოვრობს. არასოდეს მინახავს იგი, მაგრამ როდესაც კარდის, ან ტახტის უკან შემალდება, მისი ჩრდილის მოძრაობას ვამჩნევ. მე ვიცი, ან იქნებ მინდა ვიფიქრო, შევიგრძნო, დავიჭერო, რომ ის ახლაც აი, აქ ზის და მითვალთვალებს. ზოგჯერ რაღაც ფაჩუნს შემომესმის. როდესაც ოთახიდან გავდივარ, ეს უჩინარი არსება საწერ მაგიდაზე საგნებს გადამიადგილებს ხოლმე. რა უნდა, ნეტავ? არაფერი, ალბათ, მე თვითონ მჭირდება ეს ანცი, კეთილი, უსხეულო, პატარა სული.





აი, ამ საიდუმლოს ამოცნობაც კი არ შეგვიძლია. რაღა ვთქვათ მაშინ შთაგონებაზე, ინტუიციასზე, წარმოსახვაზე, შინაგან გასხვივებაზე, სცენურ გარდასახვაზე?! ვუხსნი ჩემს მოწაფეებს, როგორ უნდა დაიდგას სპექტაკლი და თან ვეპეკობ — თავად კი ვიცი? არავინ იცის, ჩვენ მხოლოდ ვცდილობთ, რაღაცას მივხვდეთ.

სამყარო საიდუმლოებითაა მოცული. ღამის ქალაქის თავზე უშველებელი მთვარე ჰკიდა და არ ვარდება. მეცნიერებას ახსნილი აქვს ეს? მე კი მაინც არ მესმის, რატომ არ მემჩობა თავზე და ხან პატარავდება, ხან კი სავსე, ანთებულ ბურთად იქცევა. ჩვენ არაფერი ვიცით, ყველაფერი იდუმალღებოთაა მოცული, ვინ იცის, იქნებ, ასე სჭობდეს კიდევ. ყველაფერი გასაგები რომ იყოს, მაშინ ხომ მისახვედრიც აღარაფერი დაგვრჩებოდა. არადა, რამხელა სიამოვნებაა ძიების, მიგნების, აღმოჩენის პროცესი. რამხელა სიამოვნებაა, ამოიციო სცენაზე თამაშის, ანდა სპექტაკლის დადგმის საიდუმლო. ამისთვის ღირს სიცოცხლე!

ზოგჯერ ნაცნობი მხატვრები მთხოვენ, დაგზაბათო, თუ დრო მაქვს, ვთანხმდები. მაგრამ, აი, რა უცნაური რამ ხდება: სენანის დაწყებიდან მის დამთავრებამდე, მხატვრები არავითარ ყურადღებას არ მიაქცივენ — თავისთვის ხატავენ და თან მელაპარაკებიან. ისეთი შეგრძნება მეუფლებოდა, რომ ისინი მე კი არ მხატვარს, არამედ რაღაც საკუთარს, იმას, რაც ჩემში დანახეს, ანდა მოეჩვენათ, რომ დანახეს. შეიძლება შედეგრიც კი შექმნან, მაგრამ ამ შედეგს ჩემთან ხომ არავითარი კავშირი არ აქვს.

უცნაურია, ამ პორტრეტებზე საკუთარ თავს მაინცდამაინც არ ვგავარ. როდესაც ვკითხვ, რატომ ხდება-მეთქი ასე, ერთმა მხატვარმა ამიხსნა: მე თქვენ კი არ გხატავთ, თქვენს სულს ვხატავ ისეთად, როგორც მას ვხედავო. მაშინვე ყვე-

ლაფერი გასაგები გახდა ჩემთვის, მაგრამ ეს ჩემი სული სრულიადაც არა მჯავდა მე. რატომღაც ვერა და ვერ შევეგუე მას. მხატვრებს დაახლოებით იგივე ემართებათ, რაც ჩვენ, რეჟისორებს, დრამატურგთა ნაწარმოებების დადგმისას.

რამდენიც არ უნდა ვიკამათოთ, პიმა-სა, ლიტერატურა — თეატრალური წარმოდგენის ფუძეთა ფუძეა.

ჩემი ახალგაზრდობის უამს ეს პრობლემა უბრალოდ არ არსებობდა. არავინ კამათობდა იმის თაობაზე, ვინ უფრო მნიშვნელოვანია თეატრში — დრამატურგი თუ რეჟისორი. მაშინ ასე თვლიდნენ: დრამატურგი ჰქმნის თეატრალური ხელოვნების შინაარსს. სამსახიობო ხელოვნება მთავარია თეატრში, დრამატურგი კი წამყვანი ძალაა (მეიერჰოლდი წერდა: ლიტერატურა კარნახობს თეატრს.) რეჟისორმა უნდა შეიმკრძნოს დრამატურგის სტილის განსაკუთრებული, მისი გრძნობათა ბუნება და შემდეგ თეატრალური ხელოვნების ყველა კომპონენტი მას დაუქვემდებაროს.

მაშ, რა ვუყოთ მომთაყმს, რომელიც ხშირად აუცილებელი ხდება სპექტაკლის დადგმისას? ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორ მივუდგებით ამ საკითხს. ეს ისეთივე რთული ოპერაციაა, როგორც აღამიანის ცოცხალ ორგანოთა ტრანსპლანტაცია, ორგანიზმს შეუძლია მიიღოს გადანერგილი გული თუ ღვიძლი, ან არ მიიღოს, როგორც უცხო სხეული. ამოცანის სირთულე შემდეგში მდგომარეობს: რეჟისორმა თავისებურად უნდა გააკეთოს, მაგრამ ისე, რომ ამავე დროს ავტორისთვისაც არ დაიკარგოს. თუკი ნაწარმოებებს ამოცანი მის სულს და სხვას უთაბარებ, ნაწარმოებში თბვის აზრს დაპარბავს. ალბათ, გაცილებით ძნელია, დადგა პიესა ისე, როგორცაა დაწერილი, მოუნახო მას ადექატური თეატრალური თამაშის წესი, მოიფიქრო სინტერესო რეჟისორული გა-

დაწყვიტა; ვიღრე ის, რომ სრულდებით სხვა რამ შეთხზა.

ამას წინათ ერთმა რეჟისორმა კამათისას მკითხა:

— კი მაგრამ, რატომ უნდა დადგა ისე, როგორც პიესაში წერია. განა თქვენ არ გვასწავლიდით სპექტაკლის საყუთარი გადაწყვეტა უნდა მოვიფიქროთ?

— ეხე იგი ცუდად მისწავლებია. ცხადია, საყუთარი გადაწყვეტა უნდა მოიფიქროთ, მაგრამ კონკრეტულად ეს პიესა უნდა დადგათ, ანდა სხვა აიღოთ, თუკი ის, პირველი, არ შეესაბამება იმას, რისი თქმაც და გამოხატავც გასურდათ მისი მშველობით. რა საჭიროა ვებრძოლოთ პიესას, ვაძულოთ მას „ილაპარაკოს“ ის, რაც მასში არ არის და არც არასოდეს ყოფილა?! რატომ უნდა მოვახვიოთ მას საყუთარი სათქმელი. არ სჯობია, ისეთი პიესა აიღო, რომელიც შენს სათქმელს იტყვის, განა ეს უფრო მწორი არ იქნება?!

### მომამედება

ჯველაფერი შეგარძნებებით იწყება. სიტყვები — განსაზღვრებები მოგვანებით მიჩნდება, რათა განამტკიცონ ეს შეგარძნებები და მერე, თუკი შევძლებ, სხვებსაც გვაგებინო. თუ იპოვნი საჭირო სიტყვას (ნიშანს), რომელიც ზუსტად განსაზღვრავს იდეას, სახეს, მსჯელობაც გაიოლდება, უფრო გასაგები, კონკრეტული გახდება. იდეა ყოველთვის ზუსტად მოძებნილ სიტყვასთანაა დაკავშირებული. სიტყვები საგნებს იერსახეს ანიჭებს.

რა ხდება ამ პიესაში, რა ცხოვრება იმალბა ამ სტრიქონებსა და დიალოგებს მიღმა? რაც შეიძლება მეტი ვერსია უნდა შეიქმნას. ნიქიერ კაცს მრავლად მოეპოვება ისინი და ყოველთვის აქვს არჩევანის საშუალება. მაინც რას ეხება ეს პიესა, რას?

და ისევ, ჭერ ვარაუდი, ბუნდოვანი, გაურკვეველი (როგორ იქნებოდა ყოველივე ეს სინამდვილეში, ცხოვრებაში), შემდეგ მსჯელობა, ხშირად ერთი მეორის

საწინააღმდეგოც. ჩემს აზრებს სიმწიკრე აკლიათ, პატარა ბოჩოლასგვითვალდებარბაცებენ, ეს-ესაა დგომა რჩე იმსწავლა, სირბილი კი ჭერ ვერა.

ძველი მიგდებული სახლი, მიტოვებული ბინის ღია კარი. კედელთან ამოზრდილი ლედვის ხე. წარსული ცხოვრების კვალი; რაღაც ძველი ნივთები, საკერავი მანქანა „ზინგერი“, ძველებური სკამი (დღეს ასეთ სკამებს აღარავინ აკეთებს), ვიღაც სამხედრო პირის მივიწყებული, რევოლუციამდელი პორტრეტი. ჩამოქცეული სახურავი, ჩამოქცევის ადგილას სახურავქვეშ, დიდი ხნის ნაღები ფოთლების გროვა. კიდეც და კიდეც რაღაც ძველი მიტოვებული ნივთები... მინდა ეს ყველაფერი შინაგანი მზერით გავაცოცხლო და წარმოვიდგინო, როგორ ცხოვრობდნენ აქ აღამიანები, რა ახარებდათ, ანდა რა საწუხარი, სატკივარი არ ასვენებდათ! რაღაც ხატი, ზმანება, გაურკვეველი სიტყვები. ეს უაილდერის პიესაა „ჩვენი პატარა ქალაქი“. და მაინც, რა ხდება აქ?

ხელახლა გადავიკითხე პიესის ცალკეული სცენები. სად არის პიესაში აღწერილი ამბის ეპიცენტრი? საიდან დაიწყო ყველაფერი?

ან კიდეც, საკმაოდ შეძლებული, წარჩინებული ოჯახის ქალი (მედა გაბლერი) თავს იკლავს, რატომ? რა მოხდა? სად იმალბა ყოველივე ამის მიზეზი? საიდან წარმოიშვება, ვით წყლის ზედაპირზე, მოვლენის წრებები? ჩვენ ვიკვებოთ სიტუაციის ყველა შესაძლებელ ელემენტს და ვარაუდთა, ვერსიათა რიგს ვადგენთ. ქვეცნობიერება შეუსვენებლივ მუშაობს. იგი გარკვეულ დავალებას იღებს და დამოუკიდებლად განაგრძობს ძიებას. სასიამოვნო მოუსვენრობის შეგარძნება შეუფლება, სულგანაბული რაღაცის მოლოდინში ვარ, „აღმოჩენის“ მოლოდინში.

რატომ დაწერა ავტორმა (ლამა თაბუკაშვილი) „ნატადრალი“, რამ ააღები-

ნა ხელში კალამი და ფურცელი? ვილაც ამბობდა, რომ ის ამ პიესას ძალიან ავად-მყოფი მამის გვერდით წერდა. საერთოდ, წერის მოთხოვნილება ადამიანს იქნებ განსაცდელმა, უბედურებამ გაუჩინა, იმ დაუშვამყოფილებელმა მოთხოვნილებამ, რომ გვერდით მოსახუბრე ჰყოლოდა, ჰყოლოდა ის, ვისაც თავის ტკივილსა თუ ხიზარულს გაუზიარებდა. უილიამსი ერთ-გან კარგად აღნიშნავს: ადამიანები მარტოხელები არიან. ისინი თითქოს ცალკე ცალკე საკნებში არიან გამოწყვედულნი. ხოლო მათი ერთმანეთთან გადაძახილი — დაკავუნება არის სწორედ ხელოვნება. მის გარეშე ადამიანები გაველურდებოდნენ.

შემოქმედება მონოლოგი არ არის, იგი ფარული დიალოგია ადამიანსა და სამყაროს შორის. დიალოგი არა მარტო ადამიანებთან, არამედ ხეებთან, ვარსკვლავებთან, სამყაროს ყველა საგანსა თუ მოვლენასთან.

შინაგანი მწერით ვცდილობ, მივყველ. თაბუკაშვილის პიესაში აღწერილ მოვლენებს. რას მოგვითხრობს ავტორი? გადავიკითხე ვ. კოტეტიშვილის სტატია „სურამის ციხის“ ლეგენდის რამდენიმე ვერსიის შესახებ. ეს პარალელები საინტერესოა, მაგრამ ლაშასთან ლეგენდა მხოლოდ ფუძეა, საქარავი ქსოვილის ზედაპირი, რომელზეც მას სულ სხვა სახე, ორნამენტი გამოჰყავს. ხალიჩის მთავარი ღირსება კი მისი ფერი და ორნამენტი.

ჩაწვედ მომხდარის არსს — არც ისე იოლია. სიტუაციის შესწავლის, მასში ჩაღრმავების გზით აზროვნებას და წარმოსახვას ჭერ ვარაუდამდე, შემდეგ კი პიესაში მომხდარი კონფლიქტის, არსის გამოჩვენებამდე მივყავართ.

რა სურს გმირს, რას ესწრაფვის, ვინ უშლის მას ხელს, რა სურთ მათ ყველას ერთად? ამგვარი კითხვების საშუალებით წრე, რომელშიც დადგმის გადაწყვეტა უნდა მოვიძიოთ, თანდათან ვიწროვდება, სულ უფრო მცირდება.

ჩიხოვის „აღუბლის ბაღი“. ჩემის აზრით, მისი საუკეთესო პიესაა. რა ხდება აქ? სად არის ეპიცენტრი, მთავარი მოვლენა? ეს მხოლოდ ბაღის დაკარგვაა, თუ რაღაც დიდის, გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანის, არსებობისა?! ვინ არიან ეს ადამიანები, გვგვანან თუ არა ჩვენ, რას აკეთებენ, „როგორ“ აკეთებენ? „როგორ“ — ეს ხომ ყველაზე მთავარია.

ამბობენ, „სიტყვები ფიქრთა სამოსია“. ამის პერიფრაზირებას თუ მოვახდენთ ქცევა, უესტი, — სურვილთა სამოსი იქნება. სანამ არ შემოსავ სურვილებს, ისინი უჩინარნი არიან. რეჟისორის მთავარი საქმეა შეთხზას ქცევები და მოქმედებები.

\* \* \*

### პიციენტრი

როდესაც პირველად ვკითხულობ პიესას (თუნდაც ჩემთვის ძალიან საყვარელ „დარისპანის გასაჭირს“), იგი მაგონებს ტყეს უქარო ამინდში.

რა ძალას მოჰყავს ეს მოჩვენებითი სიმშვიდე მოძრაობაში? შემოქმედებითი აქტი — ეს არის გათვისუფლება იმისგან, რაც გაღლეებს, მოსვენებას გიკარგავს, რასაც განიცდი, რაც აუცილებლად უნდა ითქვას: დედააზრი!

მართამ საწყალი პელაგიას უმზითვო ქალიშვილის, ნატალიას გათხოვების გეგმა შეიმუშავა. ყველაფერი მოამზადა. ონისიმეს კი თავისი გეგმა აქვს, საპირისპირო: მან ოსიკოს მდიდარი საცოლდე უნდა უშოვნოს და ვინ იცის, ამ საქმიდან ეგებ თავისთვისაც ერთი-ორი კაპიკის სარგებელი ნახოს. მართა და ონისიმე ორივე მზადყოფნაშია, იწყება ორთაბრძოლა. ორივე დაინტერესებული მხარე ცდილობს შეტევის საკუთარი გეგმა განახორციელოს და გამარჯვება მოიპოვოს. ონისიმეს მოსვლამდე დარისპანის და მართას საუბარი არ არის მთავარი (მართას ხელს უშლის კიდევ ეს საუბარი), არამედ მთავარია ონისიმესთან და ოსიკოსთან შეხვედრისთვის მზადება.

მართა ძალიან აქტიურად ამჟღავნებს ნატალიას, ხშირ-ხშირად გახედავს გზას — ორთაბრძოლის მოლოდინშია. დარისპანი კი ხელს უშლის. მართა ცდილობს თავიდან მოიშოროს დარისპანი, პელაგიას შეაჩერებს, რომ მან როგორმე გაართოს დარისპანი, გაესაუბროს, ანდა უბრალოდ დაუტყდეს მიანც. მაღლობა ღმერთს, მაღლე დარისპანი თვითონვე მოითხოვს ცოტა ხნით დასვენებას, — წინ ღიღი გზა აქვს გასავლელი.

დარისპანი ბრძოლაში გაცილებით გვიან, ვითარებათა თანდათან გარკვევისას ებმება. იგი მართასა და ონისიმეს შორის უკვე დაწყებულ ბრძოლაში ერევა, ურევს მათ გემებს, არღვევს ორთაბრძოლის არსებულ ეთიკებს, სხვის ბრძოლაში კანონგარეშე ებმება, როგორც იტყვიან „რქებით აწვება“. საწყალმა დარისპანმა სხვის თამაშში შერგო თავი, ყველაფერი აურდაურია, დაანგრია. ეს არის მოვლენის ეპიცენტრი, მიწისძვრის, ქარიშხლის ეპიცენტრი.

ჩვენი მთავარი ამოცანაა ლიტერატურაში ქარიშხლის ეპიცენტრის აღმოჩენა. ის არასოდეს არ დევს ზედაპირზე. ის უნდა ამოიკითხო, აღმოაჩინო მისი სიძლიერე, რათა დაირღვეს ძალთა წონასწორობა, წარმოიქმნას მოძრაობა, კონფლიქტი, ქარიშხალი, შეიძლება კატასტროფაც კი.

ტოტები გარკვეული მიმართულებით იწყებენ მოძრაობას, ხის ტანი ქანაობს, აშრილდებიან ტოტებს მოწყვეტილი ფოთლები, ტკაცინათ გადატყდება ხე, მის ფესვებიანად ამოგლეჭენ და მიწაზე დააგდებენ. ქარიშხალი ხეებს ღუნავს, გოგონებს კაბებს უწევს, სახურავებს გლეჭს. ყოველივე მთავარ მიზეზში, ქარიშხლის ეპიცენტრში ძევს. რაც უფრო საინტერესოდ იცვლება, გროვდება, ვითარდება და კატასტროფამდე მიდის ეს ფარული ძალა (დარისპანის გამოუვალი მდგომარეობა), მით უფრო საინტერესოა სცენაზე მიმდინარე მოქმედებაც.

თეატრი — ბრძოლა, პროცესი, ადამიანთა ურთიერთლამოყიდებულებასში მსაჯურებული წესრიგის დარღვევა, ვნებათაღელვის წარმოქმნა და ურთიერთსაწინააღმდეგო სურვილთა შეჭახება. თუკი სპექტაკლში ძალისა და მოძრაობის ამომტრქვევი ამ მთავარი მიზეზის აღმოჩენა შეუძლებელი იქნება, მაშინ იგი (სპექტაკლი) ოკეანეში მყოფ ბრტყელძირიან ნავს დაემსგავსება. ასეთი ნავი ვერ გაცურავს. მას აუცილებლად ჭირდება კილი. სპექ. კომპასი (ფაბულა) და გაბერილი იალქნები, რომ დაიჭიროს კონფლიქტთა ქარი და საჭირო მიმართულებით წარმართოს. მისდღო მხოლოდ ავტორისეულ სიტყვებს — ეს დაახლოებით იგივეა, რომ ბერმუდის სამკუთხედში საჭის გარეშე იცურაო.

სად არის ქარიშხლის ეპიცენტრი შექსპირის „მაკბეტში“? ალბათ, ეს არის წარმოუდგენელი, კატასტროფული პატივმოყვარეობა, საშინელი დავადება, რომელიც უკურნებელია. ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ ეპიცენტრი — ეს არ არის ბაღის გაყიდვა, ბაღი კი — ცხოვრების აზრია, ცხოვრების არსი ა. ცაგარელის „ხანუშაში“ — ეს ორი მაქანკლის ბრძოლაა, ძველის და ახლის, სამკვდრო-სახიცოცხლო ბრძოლა! მთელი ქალაქია ამ ბრძოლაში ჩართული. ან იქნებ, ეს არის სონას და კოტეს არაჩვეულებრივი სიყვარული, ესეც ხომ „დავადება“, მათ არ ძალუბთ მისგან განკურნება. მაინც სად არის ეპიცენტრი? უ. ანუის „ანტიგონეში“ ეს არის საოცარი შინაგანი მოთხოვნილება თუნდაც სიკვდილის ფასად გამოუცხადო დიქტატურას „არა“! აქ შეთანხმება შეუძლებელია. დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირში“ კი ეს არის დარისპანის სრულიად გამოუვალი მდგომარეობა, მისი აუტანელი ცხოვრებისეული გასაჭირი და არა მხოლოდ მისი, არამედ შემოდგომის აზნაურთა — გუშინდელთა და დღევანდელთა. ეს მათი კვნესაა, სასოწარკვეთა,





ყველადაც გამოუვალად მდგომარეობა. ამის გამო შეიძლება კაცი გაგიუღეს! მაგრამ, ამავე დროს, არ უნდა დაგვაიწყნედეს, რომ ავტორი კომედიას წერდა (უანარის პრობლემა).

\* \* \*

მოკმედი გმირთა ქცევის მოტივთა ამოცნობის, გაურკვევლობის შემცირების სურვილი გვაძულებს საკუთარ თავს შეკითხვები დაუვსვით, პასუხად ვერსიები იხადება.

შემოკმედიში ორი ადამიანი უნდა არსებობდეს: ერთი უშიშრად, უკონტროლოდ უნდა თხზავდეს „ყველაფერს, რაც თავში მოუფა“, მეორე კი ყველაფერს ეჭვის ქვეშ აყენებდეს. თუმცა, არ ივარგებს თუკი ეს მუდმივად გააკონტროლებს, მეორე უეღმივად აქტიური იქნება და შეთხზვის საშუალებას არ მისცემს პირველს და წარმოსახვის სამყაროში ნაბიჯსაც კი არ გადაადგმეიენებს, ნამდვილად არ ივარგებს. შემოკმედემა — ეს ხომ არარსებული მოთხრობებია ჩვენი ცხოვრების შესახებ. ეს გამომგონებლობაა, მთხზველობა. აუცილებელია გადავლახოთ ზღვარი „ასე არ ხდება“ და ადამიანთა მხიარული თუ სევდიანი თავგადასავლები არაჩვეულებრივი დამაჭერებლობით, უტყუარობით მოვყვეთ.

ადამიანი რაღაცას ესწრაფვის, რაღაც სწალია, მაგრამ წინააღმდეგობებს აწყდება და ცდილობს მათ დაძლეას. იქნება ეს შაილუკი, ოთარ ბეგი თუ ოიდიოსი! წინააღმდეგობათა, გარემოებათა დაძლევა — ალბათ, ეს არის უმთავრესი ადამიანისათვის ცხოვრების ეკლიან გზაზე. ცხოვრება — ბრძოლაა. იგი ძალზე კონკრეტულია. ჩაიხედეთ მიკროსკოპში და იქ დანახავთ ცხოვრების მოდელს. იმიხათვის, რომ იცხოვროს, ინფუზორიები იძულებულნი არიან „ერთმანეთი დაჭამონ“. უჭრედებს შორის იწყება კონფლიქტი. კონფლიქტი კი მოძრაობის საფუძველია: წინასწარობის დარღვევა, ანტიმეტრია, მინუსიდან პლიუსისაკენ მი-

მართული მოძრაობა, მაღალი ძაბვა. შექმნილი თხზვა სპექტაკლი ნიშნავს თხზვა წინააღმდეგობები და მათი დაძლევის საშუალებები.

ადამიანის ფიქრი, ქცევა თუ ქმედებანი სურვილთა და ამოცანათა წიაღიდან აღმოცენდება, რასაც მას გარე ვითარებანი თუ შინაგანი წარსვები უკარნახებს. ჩვენ თითქმის გამუდმებით გვიხდება ფიქრი. როგორ მოვიქცეთ ამა თუ იმ ვითარებაში. აი, უკვე მესამე დღეა, რაც ფოსტალიონს არ მოაქვს გავითები, სტუდენტი გაკვეთილს აცდენს, ჯულიეტა სატრფოსთან შესახვედრად მშობლების დაუპოვებლად, დამის პერანგის ამარა გამოდის აივანზე. გაგიუბება შეიძლება ძიძას კი ისე უჭირავს თავი; თითქოს ვერაფერს ამჩნევს. რაღაც ზომები უნდა მივიღოთ.

ამოცანის გადაწყვეტის აუცილებლობა მაშინ გვიჩნდება, როდესაც გზაჯვარედინზე, დახურული კარის წინ აღმოვჩნდებით. არჩევანი უნდა გავაკეთოთ. ადამიანის აზროვნება — გაუთვალისწინებელ ვითარებაში მისი ორიენტირების უნარია.

\* \* \*

გარემოებათა ხლართებში ცხოვრების გზაზე მიმავალნი, გზადაგზა ცხოვრებისეულ ამოცანათა გადაჭრისას (რომელთაგან ზოგი ძალზე მნიშვნელოვანია, კულმინაციური და მათზე ხშირად ადამიანთა ბედია დამოკიდებული), ჩვენ უცვლელნი ვრჩებით, მაგრამ ამავე დროს ვიცვლივით კიდევ. ალბათ, სწორედ ეს ცვლილება წარმოადგენს თეატრის მთავარ ინტერესს. სპექტაკლი — მსახიობთა მიერ ხელის შემშლელ გარემოებათა დაძლევის და მისი ქცევის მუდმივი ცვლილების დემონსტრირებაა. გმირი დაბრკოლებათა გადალახვის გზით მოვლენათა რიგს მიჰყვება და თან ცვლილებას განიცდის, დასაწყისში ის სხვაგვარია, სპექტაკლის ბო-





ლოს კი სულ სხვანაირი. ჰამლეტი სექტაკლის დასაწყისსა და ბოლოში სულ სხვადასხვაგვარია, თუმცა, კი, იგივე ჰამლეტად რჩება. გარემოებებთან ბრძოლის პროცესმა შეცვალა იგი, ვეღარც კი იცნობ. ჰამლეტი მუდმივ მოძრაობაში იმყოფებოდა, დაბრკოლების ყოველი გადალახვა ცვალიდა, კვალს აჩნევდა მას. ალბათ, სწორედ ესაა თეატრის არხი: ყოველ სექტაკლში იმპროვიზაციულად განვლო დაბრკოლებათა, განცდათა საკუთარი გზა და ადამიანებს უამბობ საკუთარ თავზე, თავად მათზე, იმ საზოგადოებაზე, რომელშიც ვცხოვრობთ.

მოვლენათა, წინააღმდეგობათა დამუშავების, გარემოებათა შესწავლის, ვერსიების მოძიების პერიოდში რეჟისორის ცნობიერებაში უნებლიედ ნაცნობი სქემები და მოდელები წამოტივტივდება. ისეთი ფსიქოლოგიური შექანისმიც კი არსებობს, რომელიც ფიქრს, წარმოსახვას წარსულ სექტაკლთა ბოლომდე განუხორციელებდნენ იდეაზე აჩერებს. ასე მომხივდა „ესპანელი მღვდელი“-ს წარმატების შემდეგ „ტარიელ გოლუა“-ზე მუშაობისას. ეს შექანისმი წარმოსახვას საშუალებას არ აძლევს სხვა მიმართულებით გააკეთოს მოულოდნელი ნახტომი (რაც ბრწყინვალეადაა გადმოცემული ლ. კეროლის წიგნში „აღისა საოცრებათა ქვეყანაში“). ეს შექანისმი იმ თვალსაფარს წააგავს, ცხენს რომ სწორი გზიდან გადახვევის საშუალებას არ აძლევს. ცხენს წართმეული აქვს სხვადასხვა ვარიანტის არჩევის საშუალება, იგი მოკლებულია წარმოსახვას, სტერეოტიპის ტყვეობაშია მოქცეული და მხოლოდ ერთ გზას ხედავს. ყველაზე მოულოდნელი კი მარჯვნივ ან მარცხნივ, საერთოდაც, გავალული გზის გაღმაა საძიებელი. გამოცდილება ხშირ შემთხვევაში ხელის შემშლელია მხოლოდ. იქ, წარსული გა-

მოცდილების უკან მთელი ცხოვრება გამოსაცნობი. რეჟისორი ხომ შევუძლებს ანდა ანტროპოლოგს წააგავს. სიტყვებისა და რემარკების მიხედვით მომხდარის არსის ამოცნობა, მისი წარმოდგენა ისევე ძნელია, როგორც თავის ქაღალის ან ძვლების მიხედვით იმის განსაზღვრა, თუ როგორ ცხოვრობდნენ ჩვენი წინაპრები.

კონფლიქტი

პიესაში ასახულია კონფლიქტები, საზოგადოებაში წარმოქმნილი წინააღმდეგობები. გმირი (ექიმი შტოკმანი) ან მოქმედ პირთა ჯგუფი, საზოგადოებრივ აზრთან იწყებენ ბრძოლას, იწყება მოცემულ საზოგადოებაში დამყარებული ქცევის ნორმების რღვევა. გალაკტიონ ხოსოლიანი („ბაკულას ღორები“) წერს საჩივარს, ლიზინტრატე მეომარ მამაკაცთა წინააღმდეგ აჯანყებას აწყობს. გმირი ამას პირადი (ტარტიუფი), პატრიოტული (ოთარ ბეგი), ანგარების (მაკბეტი), პროგრესული, რეაქციული ან კიდევ სხვა მიზნით სჩადის. საზოგადოება შეძრულია კონფლიქტით.

„ცხოვრება — თეატრა“ და ამ თეატრში ყველა, საზოგადოების მიერ მისთვის განსაზღვრულ როლს თამაშობს (საზოგადოება ნებას რთავს, ავალებს, ანდობს, აკრიტიკებს, ნიშნავს, ხსნის, აჯილდოებს, ციხეში სვამს). ყოველი ჩვენი დაკისრებულ როლებს ვთამაშობთ.

ამბობენ, რომ არსებობს ორი სახის კონფლიქტი: საქმიანი და პოზიციური. უკანასკნელი უფრო ხშირია ცხოვრებაში, ამდენად პიესებშიც უფრო ხშირად აქსახება. ყველაზე ხშირი ცხოვრებისეული კონფლიქტია ადამიანის ორი როლის ურთიერთშეჭახება: როლის, რომლის თამაშსაც მას საზოგადოება აკისრებს, იმ როლთან, რომლის თამაშსაც თავად ამჯობინებს. აი, ვილაცას ავალებენ ემსახუროს, მას კი ხელმძღვანელობა სურს („არტურო უის კარიერა“). მის გარშემო მყოფთ, ვის ხელთაცაა ძალაუფლება,



არ სურთ დათმობა და იწყება დრამა — კონფლიქტი, როგორც მაიმუნებთან: ბრძოლა — მეთაურ-ლიდერსა და ამ როლზე პრეტენდენტებს შორის. კონფლიქტის ტიპურ სურათს, ჩვეულებრივ, წარმოაჩენს საზოგადოებაში დაწესებული წესრიგითა და ამავე საზოგადოებაში თავისი როლით უკმაყოფილო ადამიანი. რამდენი პიესაა ამაზე დაწერილი! მემბოხე თავისთვის იმ როლს ითხოვს, რომელიც, მისი აზრით, ყველაზე მეტად შეეფერება მას (სხვები ასე არ ფიქრობენ) და იწყებს ამბოხს, ცდილობს დაარღვიოს არსებული წესრიგი. მაგალითისათვის, თუნდაც საზოგადოების „მიკროორგანიზმი“, ოჯახი ავიღოთ. ყოველი მისი წევრი გარკვეულ როლს თამაშობს (ანექდოტი: ქმარი ოჯახის თავია, ცოლი — კისერი, საითაც საქროა, იქით მიატრიალებს თავს). სწორედ ამაშია ოჯახური ბედნიერების და კეთილდღეობის საწინდარი.

ხადაც წავიკითხო, რომ კრიზისი მაშინ იწყება, როდესაც ოჯახის ერთ-ერთი წევრი არ ეთანხმება ოჯახში განაწილებულ როლებსა და მათ ფუნქციებს (იბუნის ნორა, ზედა). ის იწყებს ამ ამხანაგობის ეთიკური ნორმების, დაწესებული ოჯახური სიტუაციის რღვევას, წინ აღუდგება სახლში არსებულ წესებს, ტრადიციებს, თავისთვის სხვა როლს ითხოვს.

კონფლიქტი ოჯახურ ანსამბლს შლის, მის ფარგლებს სცილდება და საზოგადოებაში ვადალის (ბოპარშეს „ფიგაროს ქორწინება“). კონფლიქტი ფართოვდება. სიმშვიდის დამრღვევის გარშემო საზოგადოებრივი წესრიგით განაწყნებულნი იყრიან თავს (არტურო უი). ზოგჯერ ის ლიდერიც ხდება (კლაუსი — „იულიუს კეისარიდან“). იწყება საზოგადოებრივი, სოციალური კონფლიქტი, რომელიც სისტემა-ფორმაციას არყევს (შილდრის „უაჩაღები“, გოეთეს „ეგმონტი“). მაგრამ, ზადაც მის გვერდით ჩნდება უფრო

ძლიერი ლიდერი. ის პირველს ლიდერად აღიქვამს და აცხადებს და ცდილობს, როგორც აჯობოს მას. ხდება ხოლმე, რომ „პროგრესული“ ლიდერი თავხედისა და ძლიერის წინაშე ფარ-ხმალს ყრის, ვინაიდან ეშინია მისი გაუთვალისწინებელი ქმედებისა (შექსპირის „რიჩარდ III“). ორთაბრძოლის კონფლიქტი სულ უფრო იზრდება და ერთი ამარცხებს მეორეს.

და აი, უკვე ყოფილი ლიდერი დამამობით ზის დასურულ დარაბებთან და შიშით ელოდება, როდის მოვლენ მის დასაპატიმრებლად. ის უკვე ქადაგებს: გაუმარჯოს თავისუფლებას, მაგრამ ჩემს პიროვნებას ნუ შეეხებიან! სრულიადაც არ მეშინია. საქუთარი აზრი გამოვთქვა, მაგრამ ამ კონფლიქტურ ფსიქოზში მონაწილეობის არავითარი სურვილი არა მაქვს. „ეს ბრბოა, უციცი ბრბო!“ ბოლოს ყვირის „მაგათ მაგარი ხელი სჭირდებათ! სად არის პოლიცია?!“ და ეს თავისუფლებისათვის ყოფილი მემბოხე, წესრიგისა და ტრადიციების დამცველად გამოდის. ყოველივე ამაში უნდა გავერკვეთ, ავგოთ მოვლენათა ზუსტი ჩაკვი, შემდეგ კი მსახიობებს ავუხსნათ.

მაგრამ შეიძლება განვავარძლოთ შეთხზვა. განვავითაროთ უკმაყოფილო სუბიექტით დაწესებული კონფლიქტი. „ლიდერის“ მიერ წამოწყებული ამბოხის ჩახშობა უკვე შეუძლებელია, ის ვითარდება, ფართოვდება და კონფლიქტი რევოლუციაში გადაიზრდება. აღტყინებული ბრბო ბასტილიას მივარდება და ანგრევს აბსოლუტიზმის ციხეს. არსებული ფორმაცია იშლება. ზამთრის სასახლე ადებულია, „ავრორამ“ გაისროლა, მაგრამ ირკვევა, რომ ციხის გარეშე არც ახალ წყობილებას შეუძლია. სიკვდილით დასჯის, იძულების საშუალება იცვლება უფრო მუშაურით, გილიოტინით და კვლავ იჭრება თავები, ოღონდ ახლა ამას ახა-

ლი მანიაკები სჩადიან. აქ უამრავი რო-  
ლია.

ახე და ამრიგად, ყველაფერი კონფ-  
ლიქტის არსის განსაზღვრით იწყება. ის  
უნდა იგრძნო, უნდა დაინახო არა ნაწილ-  
ნაწილ, არამედ მთლიანად, როგორც ერ-  
თი მოვლენა, ეპიცენტრიდან დასაწყი-  
სისკენ და ბოლოსკენ, ფინალისკენ მიმ-  
ართული. ამბობენ, მოცარტს სმენითი  
წარმოსახვით შეეძლო ერთ წამში თავი-  
დან ბოლომდე მოესმინა თავისი ჭერ არ-  
დაწერილი სიმფონია! წარმოუდგენელია,  
მაგრამ შესაძლებელი!

\* \* \*

გამომეღვიძა. თავში ათასგვარი ფიქ-  
რი მიტრიალებს... სცენაზე ჭეშმარიტი  
თამაში ალბათ ჰგავს ღრმა ძილს, რო-  
მელშიც იძირები, იმყოფები და განიც-  
დი. იქ გული იწყებს ძვრას იმის მიხედ-  
ვით, თუ რა ხდება სიზმარში (სპექტაკლ-  
ში). ცხოვრება — სიზმარია! და პირუ-  
კუ, სიზმარი — ცხოვრებაა! ზოგჯერ სიზ-  
მარში დაფრინავ ან ეცემი, ანდა უსა-  
ფესურო რკინის კიბეზე აღიზარ ისევე  
(თითქმის), როგორც სცენურ ცხოვრება-  
ში, როდესაც პარტნიორი ხდება შენი  
სურვილების მთავარი ობიექტი და მის  
გარდა აღარაფერი არსებობს შენთვის.

\* \* \*

„შენ-მე-ჩვენ“. ვცდილობ შენში შე-  
მოვადე, ამოვიცნო, რა ხდება შენს სულ-  
ში, ფიქრებში, შენს სხეულში? აი ახლა,  
ამ წუთას რა გაღელვებს, რა გსურს, რა  
იმპულსი გამოძრავებს, ჩემს მიმართ? აი  
ახლა, როდესაც ჩემთან ხარ, რისკენ ის-  
წარავი, რა გინდა — ჩემთან იყო თუ  
წახვიდე? რა საქმიანობით ხარ დაკავე-  
ბული?

შენ — მე, მე — შენ, შენ —  
ჩვენ. აქ, ახლა, ჩვენს შო-  
რის, არა თამაშის მიხედვით, არამედ  
სინამდვილეში, რეალურად. აქ — ახ-  
ლა — ჩვენს შორის. აი ეს არის  
მთავარი. როცა ყველაფერი ასე ნათე-  
ლია, რატომღაც ჭირს დასწრების

ეფექტის მიღწევას? როგორ მი-  
ვალწიოთ დასწრების ეფექტს  
სცენაზე?

ვერა და ვერ ვიძინებ. ვანთებ შუქს.  
ვიწყებ გორდონ კრევის კითხვას. არ მა-  
ინტერესებს. ვფიქრობ, რატომ ვდგამ  
სპექტაკლებს, ასეთი რა მოთხოვნაა  
ჩემში, რა სურვილი მამოძრავებს?

ყოველი სპექტაკლი, როლი თუ ცალ-  
კეული სცენა ჩემი ცხოვრების, ჩემი  
ცხოვრებისეული გამოცდილების ნაწი-  
ლია. სცენებს საკუთარი შეგრძნებებით,  
შთაბეჭდილებებით, ხილვებით, ჩემი და  
ჩემი მახლობლების ცხოვრებისეული გა-  
მოცდილებებით ვავსებ. ვცდილობ, გავი-  
ხსენო და გადმოვცე, როგორ გან-  
ვიცდილი, როგორ შევიგრძნობდი,  
რანაირად ვიტანდი პიენის მოვლე-  
ნების მსგავს რეალურ მოვლენებს ჩემს  
ცხოვრებაში. მოვლენები, შეჭა-  
ხებები! ვილკამ თქვა, რომ თამა-  
ში — ეს არის წარსულ შთა-  
ბეჭდილებათა არარსებულის  
კომპინაცია.

ქუჩაში გაბმულად, შფოთიანად ყვი-  
რის მანქანა, შველას ითხოვს. ჩემს ფანჯ-  
რებთან ღამის წყვედილში რაღაც ხდება.  
საშინელი გულისცემით ვიღვიძებ, ყურს  
ვუგდებ.

\* \* \*

საინტერესოა, როგორ არის ორი  
აღამიანი სცენაზე ერთი მე-  
ორით დაკავებული, ერთი მეო-  
რით დაამუხტული, „შთანქუშული“. მათ  
შორის რაღაც ძალზე ბირ-  
დული, ინტიმური, მხოლოდ  
და მხოლოდ მათი ხდება. ამ  
ორი აღამიანის სიღრმისეულ შრებში  
ერთმანეთისადმი არაჩვეულებრივი ინტე-  
რესი იზადება. მაყურებელი კი ამ ორი  
სულის, სხეულის ერთი მეორე არა-  
ჩვეულებრივი დაინტერესების მოწმე ხდე-  
ბა. ისინი იწვიან ერთი მეორეში, რო-  
გორც არტო ამბობს: „მახიობები კო-

ცონზე მდგარ მოწამეებს უნდა ჰგავდნენ, რომლებიც ჯერ კიდევ ასწრებენ ჩვენთვის გარკვეული ნიშნების მოწოდებას თავიანთი აღმოადებული ბოძებიდან“.

\* \* \*

თეატრი ლიტერატურის გამხმავანებელი, ანდა გამაცოცხლებელი კი არ არის, არამედ ეს არის შობადი, წარმომქმნელი ხელოვნება, აქტი, რომელიც სრულდება აქ, ახლა, ამ წუთს მსახიობების ხულსა და სხეულში (და არა უკვე მრავალჯერ ნათამაშევის გამეორება) მოწმეთა (მეაუტრებელთა) თანდასწრებით. თეატრი ამბავს არ გვიყვება, თეატრში ამბავი ხდება.

\* \* \*

თვალდაუხუჭელი ვწევარ. ვისსენებ: ვერონას ქუჩებში დავხეტიალო. მცირე კოლიწეუმი, კეისრის ხიდები, ანტიკური თეატრის ნანგრევები, ავსტრიული ციხესიმაგრეები, რენესანსული ვიწრო ქუჩამოსახვევები, სახლები, გასასვლემები, თაღები, სვეტები, მოედნები — ეს ხომ ნოტებია, ხელოვნების კარგად ტემპერირებულ კლავირში: აი, ჯულიეტას ციციქნა ეზო. აქვე შორი-ახლოს რომეო ცხოვრობდა. ტრაგედია სრულდებოდაც არ მომხდარა რაღაც პომპეურ მოედნებზე, იგი ქალაქის პატარა, ჩვეულებრივ (თუმცა, არაჩვეულებრივ) მისახვევ-მოსახვევებში მოხდა. ქალ-ვაჟი აქვე, სულ ახლოს იყო, აი, ამ აივანთან, აი, ამ ფანჯარასთან, ყვავილი რომაა ქოთნით, აი, ამ სახურავებთან, ზედ კატა რომ მოკალათებულა ნებივრად, აი, ამ სართულზე ჩამოკიდებულ წიწაყის გრძელ აცმასთან, ატმებთან. ამას სხვანაირი თამაში უნდა.

გლიცინიის ხვეული ჯულიეტას აივანთან, მისი ავლით სატრფოსთან მოხვედრა შეიძლება. რომეოს სახლში კი სრულიად ჩვეულებრივი, მაგრამ შუასაუკუნეების რკინის აივანია. აი, ახლაც თოქზე გასაშრობად დახეული წინდები ჰკიდია. ყველაფერი ღრმთა განმავლობაში

მოძველდა. ამ სახლებში ახლა ჩვეულებრივი იტალიელები ცხოვრობენ. ისინი სიძველეებზე ზრუნვით მაინცდამაინც თავს არ იწუხებენ. იქნებ იმიტომ, რომ მათ გარშემო ამდენი ხელოვნებაა. რეუისორმა მილტინისმა იტალიაში ყოფნისას მითხრა: „აქ იმდენი ხელოვნებაა, რამდენიც წყალში სისველე“. იტალიელები, ისევე როგორც ქართველები სრულდებით არ უფრთხილდებიან თავიანთ განძს... ვერა და ვერ ვიძინებ.

\* \* \*

თეატრში ყველაზე ბედნიერი დრო ის არის, როდესაც კოლექტივი უკვე პროფესიულად კარგად ფლობს ოსტატობას, მაგრამ როგორც საწარმოს, მას ჯერ არ აქვს ამოწურული საკუთარი შესაძლებლობანი; როდესაც არსებობს ადამიანთა ჭგუფი, რომელთაც აინტერესებთ ერთმანეთი, ერთად ყოფნა უნდათ; როდესაც ჭგუფს სურს დამტკიცოს, რომ მისი თეატრი მსოფლიოში საუკეთესოა. მერე, როდესაც ეს უკვე „დამტკიცებულია“, ყოველ შემთხვევაში, მსახიობებს ასე ჰგონიათ, ყოველივე სამსახურებრივ მოვალეობად იქცევა და მორჩა, დგება დასასრული. ამის შემდეგ იწყება უკმაყოფილება, უსიამოვნება, ყველა სხვადასხვა მხარეს გარბის.

ჩემს...

კიკეთი. ტყე, მიწიკო და ნინო! ჩემს ბებრულ ხელში ნინიკოს პატარა ხელი მიჭირავს და არაჩვეულებრივ სიამოვნებას განვიცდი.

ნინო: — მიშო, ნუ ყვირი, ბაბუმ იმ დღეს ხომ გვიტხრა, რომ სოკოები ყვირილს ემაღებიანო.

— როგორ იმაღებიან? — მეკითხება მიშო.

— მიწის ქვეშ ხომ უამრავი ქალაქია. იქ პატარა სოკოები, ჭონდრის კაცები ცხოვრობენ — ვისზეა მე.





— რამხელები არიან ქონდრის კაცები? — მეკითხება ნინო.

— ძალიან პატარები, აი ამხელები. ტყეც ცოცხალია, ტყე ფიქრობს, ხეები ელაპარაკებიან ერთმანეთს. აბა, მოუსმინე. აი, ეს მოჭრილი ხე ტირის, თავის გაჭირვებაზე უჩივის მეზობელს. მეზობელი ხე თანაუგრძნობს.

— გამარჯობა ტყეო-ო-ო, როგორა ხა-არ? — ჩურჩულით ეყვირი მე. პაუზის

შემდეგ რეალისტი მიშო ვგატყობინებს: — კარგად ვარო, კარგად.

— ტყეო, ტყეო, — ჩურჩულით ეძახის ნინო, — როგორა ხარ? როგორა ხა-არ?

სამივე დიღხანს ვუგდებთ ყურს...

ფანჯრიდან მქრქალი შუქი შემოიპარა. ნუთუ გათენდა? შევიდი საათია. ადგომის დროა, ნეტავ, როდისღა მეძინა?

### სვალისდელი დღე სასიკეთო იძნება

ამას წინათ, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პირველი მდივანი ანზორ ქუთათელაძე და კულტურის სამინისტროს ხელოცნების მთავარი სამმართველოს უფროსი ვუა ბრეგაძე სოხუმში იმყოფებოდნენ.

ჩვენი კორესპონდენტი შეხვდა მათ და სთხოვა ეპასუხათ რამდენიმე შეკითხვაზე.

— რა მიზნით გაემგზავრეთ სოხუმს?

— სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრის კოლექტივის თხოვნითა და საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის დაკავშირებით, სოხუმში ჩავედით. ეს გამოწვეული იყო, ჭერ ერთი იმით, რომ თეატრი დატოვა მისმა სამხატვრო ხელმძღვანელმა გიორგი ქავთარაძემ და მეორე, ქალაქში შექმნილი პოლიტიკური სიტუაციით, რომელიც დაუმორჩილებლობასა და აბსოლუტურ უმოქმედობაზეა დამყარებული.

— რა შთაბეჭდილება შეგექმნათ იქაურ პოლიტიკურ სიტუაციაზე?

— თეატრის კოლექტივთან შეხვედრას წინ უსწრებდა ჩვენი შეხვედრა საზოგადოებრიობის ერთ ნაწილთან. მათ დიდი გულისტკივილი გამოთქვეს შექმნილი ვითარების გამო და გაგვაცნეს თავიანთი შეურიგებელი პოზიცია დღევანდელი ხელისუფლების მიმართ, მაგრამ ერთი სასიკეთო რამ მაინც გამოიკვეთა — ისინი მომხრენი არიან დიალოგისა და საკითხის პოლიტიკური მეთოდებით გადაწყვეტისა. თუმცა, მათ შორისაც არიან რადიკალურად მოაზროვნე ადამიანები.

ჩვენ საუბარი გვიქონდა სოხუმის ინტელიგენციის ერთ ნაწილთან. მათ არ იციან საქმის რეალური ვითარება. არ იციან, რამ გამოიწვია დედაქალაქში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესები და უფრო ემოციებს არიან აუოლიონი, ამას კი ნოყიერი ნიადაგი შეუქმნა ზუგდიდის აქციებმა. ჩვენ მოვუწოდეთ მათ შერიგების, მიმტეებლობისა და შრომისკენ.

— ქალაქში შექმნილმა პოლიტიკურმა დაძაბულობამ, ალბათ, თავისი დადი დაამჩნია თეატრალურ ცხოვრებას, რაც ერთგვარად იმაში გამოვლინდა, რომ თეატრი დატოვა მისმა სამხატვრო ხელმძღვანელმა გოგი ქავთარაძემ.

— ყველასთვის კარგადაა ცნობილი, რას წარმოადგენს ჩვენთვის სოხუმის ქართული თეატრი, თუ როგორი მიღწევების მქონე, რაოდენ სახელოვანი კო-



ლიქტივია. ცალკეული შემთხვევები, როდესაც რეჟისორი თეატრიდან მიდის, ყოველთვის და ყველგან ხდება, მაგრამ გოგი ქავთარაძის წასვლა საგანგებო შემთხვევაა. მან ათი წელი იმუშავა ამ თეატრში და ეს წლები როგორც მისთვის, ისე თეატრის მთელი კოლექტივისთვის, დიდი წარმატებებითაა აღბეჭდილი. ასეთ შემთხვევაში კოლექტივში ყოველთვის დაბნეულობაა, მაგრამ სოხუმელთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ისინი მომართულნი არიან სამომავლო საქმიანობისთვის, ეძებენ გზებს და ცდილობენ, შეძლებისდაგვარად არ დაკარგონ სულიერი მთლიანობა. მართალია, დიდი დანაკლისი და გულისტკივილია ამ ფაქტის გამო, ზოგი სხვა არასასიამოვნო შემთხვევაზეც ამხავილებს ყურადღებას, მაგრამ ყოველივე ამას თეატრის საშინაო საქმედ მიიჩნევენ და ცდილობენ, ფართო საზოგადოების მსჯელობის საგნად არ აქციონ.

— ამას წინათ, თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნომ განიხილა სოხუმის ქართული თეატრის მდგომარეობა და მიიღო გადაწყვეტილება. კერძოდ?

— ჩვენ მოვახსენეთ თეატრის კოლექტივს სწორედ ამ გადაწყვეტილების თაობაზე, დედაქალაქის წამყვანი რეჟისორები: გიგა ლორთქიფანიძე, ნუგზარ ლორთქიფანიძე, გიჟო შორდანი, ლერი პაქსაშვილი, ლევან მირცხულავა, მედეა კუჭუხიძე, ანზორ ქუთათელაძე ცალკეულ დადგმებზე ჩავლენ სოხუმში. მათ სხვებშიც შეუერთდებიან. ამასობაში, თუ ყველაფერი მოწესრიგდა, აღბათ, სამხატვრო ხელმძღვანელის კანდიდატურაც გამოინახება, მაგრამ ვიდრე არ შობდება ჰოლიტიკური სტაბილიზაცია, შეუძლებელი იქნება თეატრის მთელი დატვირთვით მუშაობა (იგულისხმება, როგორც სპექტაკლების გამართვა, ისე ყოველდღიური რეპეტიციები). კოლექტივმა დააყენა საკითხი თეატრის ამჟამინდელი ღირებულების განმკარგულებლის, ქ-ნ ნუნუ ჭაჭუას, დროებით ღირებულების მოვალეობის შემსრულებლად დანიშვნის თაობაზე.

დასში სამუშაო განწყობილებაა. რეპეტიციები აპრილის შუა რიცხვებში აღდგება. ვიმედოვნებთ, ხვალინდელი დღე ხასიკეთო იქნება.



## შექსპირისა და ღრამის შესახებ

ბ.ნ კროსბის სტატიამ მუშა ხალხისადმი შექსპირის დამოკიდებულების შესახებ იმ აზრზე დაწაყენა, რომ გამომეტყვა ჩემი დიდი ხნის წინათ განმტკიცებული შეხედულება შექსპირის ნაწარმოებებზე, სრულიად საწინააღმდეგო საყოველთაოდ გავრცელებული რწმენისა მასზედ მთელს ევროპულ სამყაროში. ვიხსენებ რა მთელ იმ ბრძოლას იქვეება, ფარისევლობასა და საკუთარი თავის იძულებას შორის, რაც მე გამოვცადე ამ საერთო ქედღრეკასთან ჩემი აზრების სრული შეუჭურვლობის შედეგად, და რაკი იმასაც ვფიქრობ, რომ ბევრს განუცდია და კიდევ განიცდის იგივეს, მე მგონი, ურიგო არ იქნება, თუ გარკვევით და გულანდილად გამოვთქვამ ჩემს უთანხმოებას უმრავლესობის თვალთახედვასთან, მით უმეტეს, რომ დასკვნები, რომლებიც მე გავაკეთე საყოველთაო დამკვიდრებულ შეხედულებასთან ამ ჩემი თვალსაზრისის შეუხამებლობის მიზეზთა ჩხრეკისას, ვგონებ, არ უნდა იყოს ინტერესსა და მნიშვნელობას მოკლებული.

ჩემი შეუთანხმებლობა შექსპირის შესახებ დამკვიდრებულ თვალთახედვასთან შემთხვევითი მოგუნებებისა თუ საგნისადმი ზერბილე დამოკიდებულების შედეგად კი არ არის, არამედ შექსპირზე ჩამოყალიბებულ ქრისტიანული სამყაროს ყველა განათლებული ადამიანის შეხედულებებთან ჩემი რწმენის შეუპოვარი მოწადინების შენაჭერი განხლავთ.

მახსოვს ის გაცემა, შექსპირის პირველად წაკითხვისას რომ დამეუფლა. მე ველოდი დიდი ესთეტიკური ტკბობის განცდას. მაგრამ ერთმანეთის მიყოლებით რომ წავიკითხე მის საუკეთესო ნაწარმოებებზედ მიჩნეული: „მეფე ლირი“, „რომეო და ჯულიეტა“, „ჰამლეტი“ და „მაკბეტი“. მე არა თუ არავითარი საამოცნება არ განმიცდია, არამედ ენით აუწერელმა ზიზღმა, მოწყენილობამ შემბაჟრო და საგონებელში ჩავვარდი იმის გამო, მე ვიყავ ასეთი ბრიყვი, რაკი არარად და, პირდაპირ რომ გითხრათ, საძაგლობად მეჩვენა ნაწარმოებები, რომლებსაც მთელი განათლებული სამყარო სრულყოფილების მწვერვალად თვლის, თუ უგუნურება იხ მნიშვნელობა, რასაც ეს განათლებული სამყარო შექსპირის ნაწარმოებებს აწერს. შეცბუნებას კიდევ უფრო მიძლიერებდა ის, რომ მე ყოველთვის ნათლად ვხედავდი პოეზიის მშვენიერებას ყველა მის ფორმაში; მაშ, რატომღა იყო, რომ მთელი მსოფლიოს მიერ გენიალურ მხატვრულ ქმნილებებად შერაცხული შექსპირის თხზულებანი არა თუ არ მომწონდა, არამედ ზიზღსაც კი მგვიდინენ. დიღანს ვერ ვენდობოდი თავს და აი წლის მანძილზე რამდენჯერმე ჩავუჭექი, საკუთარი თავის შესამოწმებლად, შექსპირის კითხვას ყველა შესაძლო სახით, — რუსულადაც, ინგლისურადაც, გერმანულადაც, შლეგელის თარგმანშიც, როგორც მირჩიეს; არაერთგზის გადავიკითხე დრამებიც, კომედიებიცა და ქრონიკებიც — და ზრც ერთხელ არ შემრყევია ჩემი ზიზღი, მოწყენილობა და გაოგნება. ახლა, როცა ამ

ტექნიკური მიზეზების გამო, სამწუხაროდ, ვერ მოხერხდა ტექსტში ჩართული უცხოური ციტატების დაბეჭდვა. (რედ.)



ხტატას ვწერ, 75 წლის ბერიკაცი, და მსურდა რა ერთხელ კიდე შემემოწმებინა ჩემი თავი, ხელახლა გადავიკითხე მთელი შექსპირი გენრიხების ქრონიკებამდე, „ტროილუსი და კრესიდა“, „ქარიშხალი“, „ციმბელინიც“ და კიდე უფრო მძაფრად განვიცადე იგივე გრძნობები, მაგრამ არა უკვე გაოგნება, არამედ მტკიცე, შეურყეველი რწმენა, რომ ის უცილობელი სახელი უდიდესი, გენიალური მწერლისა, რომლითაც სარგებლობს შექსპირი და რომელიც ჩვენი დროის მწერლებს აიძულებს მიბაძონ მას, მკითხველებსა და მასწავლებლებს კი, თავიანთ ესთეტიკურ და ეთიკურ გაგებას რომ იმახინჯებენ, ეძიონ მასში არარსებული ღირებულებანი, არის დიდი ბოროტება, როგორც ყოველგვარი სიცრუე.

თუმცა ისიც ვუწყი, რომ აღამიანთა უმრავლესობას იმდენად სწამს შექსპირის ხილიად, რომ ჩემი მსჯელობის წყაითხვისას არც კი დაუშვებენ, თუკი მასში რამე მართებული შეიძლება იყოს და არავითარ ყურადღებას არ მიაქცევენ მას, მე მაინც ვეცდები, როგორც შემიძლია, აშკარა გავხადო, რატომ მგონია, რომ შექსპირი არ შეიძლება მიჩნეულ იქნეს არა თუ უდიდეს, გენიალურ, არამედ ყოველად უღიმღამო მწერლადაც კი.

ამისთვის ავიღებ შექსპირის ერთ, ყველაზე მეტად ნაქებ-ნაღიღებ დრამას, — „მეფე ლირს“, რომელსაც აღტაცებულ ქებას უძღვნის შეხმატკბილებულ კრიტიკოსთა უმრავლესობა.

„ლირის ტრაგედიას დამსახურებლად ასხამენ ხოტბას შექსპირის დრამებს შორის, — ბრძანებს დოქტორი ჯონსონი. — შეიძლება, არც კი არსებობს დრამა, ასეთი ძალით რომ იპყრობდეს ყურადღებას და ასე მძაფრად გვიფორიაქებდეს განცდებსა და გვიღვივებდეს ცნობისმოყვარეობას“.

„ჩვენ სიამოვნებით გვერდს აფუვლიდით ამ დრამას და არაფერს ვიტყვოდით მასზე, — გვეუბნება ჰაზლიტი, — რადგან ყველაფერი, რასაც მასზე ვიტყვით, არა მარტო საკმარისი არ აღმოჩნდება, არამედ ბევრად ნაკლებიც იქნება იმ გაგებაზე, რაც ჩვენ მის შესახებ ჩამოვყალიბეთ. თვით ცდა ამ დრამის ან იმ შთაბეჭდილების აღწერისა, რასაც იგი აღამიანის სულზედ ახდენს, — ნამდვილი კადნიერებაა, და მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც უნდა ვთქვათ რაიმე მასზე. ვამბობთ კიდეც, რომ ეს არის შექსპირის საუკეთესო ქმნილება, ის, რაც მას სხვებზე უფრო ახლოს მიჰქონდა გულთან“.

„შონაგონის ორიგინალობით რომ არ ყოფილიყო საერთოდ აღბეჭდილი შექსპირის ყველა პიესა, — ამბობს გლანი, — ისე, რომ ყველაზე ორიგინალურად ერთი რომელიმე ნაწარმოების აღიარება იქნებოდა სხვათა დაწუნება, მაშინ შეგვეძლებოდა გვეთქვა, რომ შექსპირის გენიის უმაღლესმა თვისებებმა ყველაზე მკაფიოდ თავი იჩინეს „ლირში“. ეს დრამა „მაკბეტზე“, „ოტელოზე“ და თვით „ჰამლეტზე“ მეტადაც კია დაცილებული ტრაგედიის ნამდვილ ნიმუშებს, მაგრამ მისი ფაბულა უკეთ არის აგებული და იგი იმდენსავე თითქმის ზედაღამიანურ აღმადურენას წარმოაჩენს, როგორც ზემოთ დასახელებულნი“.

„მეფე ლირი“ შეიძლება აღიარებულ იქნეს მთელი მსოფლიოს დრამატული ბელოვნების ყველაზე სრულყოფილ ნიმუშად, — ამბობს შელი.

„მე არ მინდა, რამე ვთქვა შექსპირისეულ „არტურზე“ — ამბობს სეინბურნი. — შექსპირის ქმნილებათა სამყაროში არის თითო-ოროლა ისეთი სახე, რომლიც მისთვისაც არავითარი სიტყვები არ არის საკმარისი. ასეთი სახეა კორდელია. ადგილი, რომელიც ამგვარ სახეებს უკავიათ ჩვენს სულში და ჩვენს ცხოვრებაში, არ შეიძლება სიტყვებით გადმოიცეს. ადგილში, რომელიც განკუთვნილია მათთვის

ჩვენს გულის მოფარებულ კუნტულში, ვერ შეაღწევს ყოველდღიური ცხოვრების შუქი და ხმაური. ადამიანის უმაღლესი ხელოვნების ტაძარში არის სამრეკლოები ისევე, როგორც მის შინაგან ცხოვრებაშიც, რომლებიც არ არიან შექმნილი საიმპოსად, რომ აშკარა იყვენ სამყაროს თვალთა და ფერხთათვის. სიყვარული, სიკვდილი, მოგონებანი მღუმარებაში შემოგვიანხავენ ხოლმე ზოგიერთ სანუკვარ ხახელს. ეს არის გენიის უმაღლესი ხოტბა, რა თქმა უნდა, სასწაული და უდიდესა ნაბოძარი, რათა მან ჩვენს გულში დაცულ მოგონებათა რიცხვს მიუმატოს პოეტურ ქმნილებათა ახალი სახელები“.

„ლირი“ შექსპირი ძირითადად ჩასწვდა საშინელებათა მორევს, და ამ საშინაობის შემაცქერალ მის სულს არ უგრძნვია არც თრთოლა, არც თავბრუსხვევა, არც სისუსტე, — ამბობს ბრანდესი. — რაღაც მოწინების საღარი რამ გეუფლებათ ამ ტრაგედიის ბუქსთან — გრძნობა ისეთივე, როგორსაც ვანიცლით სიქსტეს კაპელის ზღურბლზე, რომლის ქერიც მიქელანჯელოს მოხატულია. განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ აქ გრძნობა უფრო მტანჯველია, ვაება უფრო გულაქ გასაგმირალი და სილამაზის ჰარმონიას ბევრად უფრო ჰკვეთრად არღვევს სასო-წარკვეთილების დისონანსები“.

ასეთია კრიტიკოსთა განსჯა-მსჯელობანი ამ დრამაზე. ამიტომაც მიმაჩნია, რომ არ ვცდები, როცა ვირჩევ მას, როგორც შექსპირის საუკეთესო დრამების ნიმუშს.

შევეცდები, რაც შეიძლება მიუდგომლად გადმოგვით დრამის შინაარსი და მერე კი ვიჩვენოთ, თუ რატომ არ არის ეს დრამა სრულყოფილების განსახიერება, როგორც მას ნათლავენ განსწავლული კრიტიკოსები, არამედ სრულიად სხვა რამ.

\* \* \*

„ლირის“ დრამა იწყება ორი კარისკაცის, კენტიისა და გლოსტერის საუბრის სცენით. კენტი მიუთითებს იქვე მდგომ ახალგაზრდა კაცზე და ეკითხება გლოსტერს, ეს თქვენი შვილი ხომ არ არისო. გლოსტერი ამბობს, რომ უკვე იმდენჯერ გაწითლებულა ყმაწვილი კაცის მის შვილად ღსენებაზედ, რომ ახლა სიწითლე აღარ ეკიდება. კენტი ამბობს, რომ მან ვერ გაიგო გლოსტერის სიტყვები. მაშინ გლოსტერი ამ შვილის თანდასწრებით ამბობს: „თქვენ ვერ გაიგებთ, მაგრამ ამის დედამ კი გაიგო, მუცელიც გამოებერა და სააკვენ ბიჭიც გააჩინა, ვიდრე ლოგინში ქმარი ჩაუწებოდა. მე მეორეცა მყავს, კანონიერი, — განაგრძობს გლოსტერი, — მაგრამ, თუმცა ეს ნაადრევად გამოხტა, დედამისი მინც კაი რამე იყო და ამიტომ ამასაც ცნობ ხოლმე შვილად“.

ასეთი გახლავთ შესავალი. თუ არაფერს ვიტყვით გლოსტერის სიტყვების უხამსობაზე, ისინი ისედაც უადგილო მოხასმენნი არიან იმ პირისგან, რომელმაც კეთილშობილი პიროვნება უნდა წარმოადგინოს. ვერ დაეთანხმები ზოგი კრიტიკოსის მოსაზრებას, თითქოს გლოსტერი ყოველივე ამას იმითომ ამბობდეს, აქოდა აშკარა გაზდეს ადამიანთა ზიზღი, რისგანაც უკანონოდშობილი ედმუნდი იტანება. ეს რომ ასე ყოფილიყო, ჯერ ერთი, რაღა მამას უნდა გამოეთქვა ადამიანების ზიზღი, მეორეც, თავის მონოლოგში მისდამი ზიზღის უსამართლობის შესახებ უნდა ეხსენებინა მამის ეს სიტყვები, მაგრამ ეს არ ხდება. ამიტომ გლოსტერის ეს სიტყვები ჭიხის დასაწყისშივე, როგორც ჩანს, მიზნად ისახავდნენ მაყურებლისთვის გასამხიარულბელი სიტყვებით იმის შეტყობინებას, რომ გლოსტერს კანონიერი შვილიცა მყავს და უკანონოც.

ამის შემდეგ მოისმის საყვირის ხმა და შემოდის მეფე ლირი ასულებისა და



სიძების თანხლებით და წარმოთქვამს სიტყვას იმის შესახებ, რომ სიბერის უამს სურს სახელმწიფო საქმეები ჩამოიშოროს და სამეფო თავის ასულებს გაუყოს იმისათვის, რომ გაიგოს, რომელ ასულს რამდენი უნდა არგუნოს, განაცხადებდეს ასულს, რომელიც დანარჩენ დებზე მეტ სიყვარულში დაარწმუნებს მამას, მეტ წილს მივცემო. უფროსი ასული, გონერია, ამბობს, რომ არ არსებობს მისი სიყვარულის გამომახატველი სიტყვები, რომ მას მამა უყვარს ისე, რომ ეს მას სუნთქვასაც კი უშლის. მეფე ლირი მაშინვე, რუკის მიხედვით, გამოუყოფს ამ ასულს მის ნაწილს მინდვრებით, ტყეებით, მდინარეებით, მდელოებით და ეკითხება მეორე ასულს. მეორე ასული, რეგანა, ამბობს, რომ მისმა დამ სწორედ გამოხატა მისი გრძნობები, თუმცა, მოკლედ კი მოსჭრა. მას, რეგანას, მამა უყვარს ისე, რომ სძულს ყველაფერი, გარდა მამისადმი სიყვარულისა. მეფე ამ ასულსაც აჯილდოვებს და ეკითხება ნაბოლარას, გულით საყვარელ ასულს, რომელითაც, როგორც ხელმწიფე ბრძანებს, დაინტერესებულნი არიან საფრანგეთის ღვინოები და ბურგუნდიის რძე, ე. ი. მის ხელს ითხოვენ მეფე საფრანგეთისა და მთავარი ბურგუნდიისა, — ეკითხება კორდელიას, როგორ უყვარს მამა. კორდელია, რომელიც ყველანაირი სათნოების განსახიერებას წარმოადგენს ისევე, როგორც ორივე უფროსი და ყოველგვარი მანკიერების განსახიერებანი არიან, სრულიად უადგილოდ, თითქოსდა განგებ, რათა მამა გააბრაზოს, ამბობს, რომ თუმცა, უყვარს მამა, პატივსაც სცემს და მადლობელიც არის მისი, თუ გაახსოვდა, მთელი სიყვარულით აღარ ეყვარება მამა, — მას ხომ ქმარიც უნდა უყვარდეს.

ამ სიტყვების გაგონებაზე მეფე შთაღამ გაჯიარება და მაშინვე თავის საყვარელ ასულს თავს ატეხს ყოვლად საშინელ და უცნაურ წყევლა-კრულვას. მაგალითად იმას, რომ მას ეყვარება ის, ვინც ჭამს თავის შვილებს, ისევე, როგორც მას ახლა უყვარს იგი, ვინც ერთ ღროს მისი შვილი იყო.

კარისკაცი კენტი კორდელიას ექომაგება, რადგან ხელმწიფის გონზე მოყვანა სურს. საყვედურობს მას უსამართლობის გამო და გონივრულ რადაცივებს ამბობს პირმოთნეობის მავნებლობის შესახებ. ლირი კენტს ყურს არ უგდებს და რიკვდილის მუქარით აძევებს მას, მერე კორდელიას ორ სახიძოხს უხმობს: საფრანგეთის მეფესა და ბურგუნდიის მთავარს, და ჭერ ერთს, მერე მეორეს სთავაზობს წაიყვანონ კორდელია უმზითვოდ. ბურგუნდიის მთავარი პირდაპირ აცხადებს, რომ უმზითვოდ კორდელიას არ წაიყვანს, საფრანგეთის მეფე კი თანახმაა უმზითვოდ წაიყვანოს იგი და მიჰყავს კიდეც. ამის შემდეგ უფროსი დები აქვე ერთმანეთში თათბირობენ, ემზადებიან იმისათვის, რომ შეურაცხუნ თავიანთი მამა, რომელმაც ისინი დაასაჩუქრა; ამით თავდება პირველი სცენა.

რომ აღარაფერი ვთქვათ მეფე ლირის გაბუქულ, ყოველგვარ ხასიათს მოკლებულ, ისეთაზე მეტყველებაზე, როგორც ლაპარაკობს შექსპირის ყველა მეფე, წკითხველი თუ მაყურებელი ვერ დაიჭერებს, რომ მეფე, რაც უნდა ბებერი და ბრძივი იყოს, ენდოს ავგულ ასულებს, რომლებთანაც მას მთელი ცხოვრება აქვს გატარებული, არ ირწმუნოს საყვარელი ასულის სიტყვები, დაწყევლოს და გააძეოს იგი. ამიტომ მაყურებელი თუ მკითხველი ვერ გაიზიარებს ამ არაბუნებრივი სცენის მონაწილე პირთა გრძნობებს.

„ლირის“ მეორე სცენა იხსნება იმით, რომ ედმუნდი, გლოსტერის უკანონო შვილი, თავისთვის მსჯელობას კაცთა უსამართლობაზე, რაც უფლებას ანიჭებს და პატივს მიაგებს კანონიერს, და უფლებასა და პატივისცემას უკარგავს უკანონოს.



ედმუნდი გადაწყვეტს დაღუპოს ედგარი და თვითონ დაიკავოს მისი ადგილი ამისათვის ის შეთთხნის ვიოლდა, ედგარის წერალს მას ნიშნით მიწერილს, რომელიც ედგარს თითქოსდა სურს მამის მოკვლა. დაელოდება რა მამის მოსვლას, ედმუნდი ვიოლმუ უნებურად უჩვენებს მას წერილს. მამაც მაშინვე იჭრებს, რომ მის შვილს, ედგარს, რომელიც მას გულით უყვარს, მისი მოკვლა უნდა. მამა მიდის, ედგარი მოდის, ედმუნდი შთააგონებს მას, რომ მამას რაღაცის გამო მისი მოკვლა განუზრახავს, ედგარიც უშალ იჭრებს ყველაფერს და გარბის მამის სახლიდან.

ურთიერთობა გლოსტერსა და მის ორ ვაჟს შორის და ამ პირობა გრძნობები კიდევ უფრო მეტად არაბუნებრივია, ვიდრე ლარისა თავისი ასულების მიმართ. ამიტომ მაყურებელს კიდევ უფრო ნაკლებად. ვიდრე ლარისა და მისი ასულების ურთიერთობაში, შეუძლია გადაინაცვლოს გლოსტერისა და მისი ვაჟების სულიერ მდგომარეობაში და თანაუგრძნოს მათ.

ნეოთსე სცენაში მეფე ლირს, რომელიც უკვე გონეროლას შეეჩინა, გამოცხადება მისგანვე განდევნილია კენტი, გადაცმული იმგვარად, რომ ლირი ვერ ცნობს მას. ლირი ეკითხება: „შენ ვინა ხარ?“ რაზედაც კენტი რატომღაც მასბრული, მისი მდგომარეობისთვის სრულიად შეუფერებელ კილოზე პასუხობს: „პატრონანი გულის კაცი და ისე ღარიბი, როგორც მეც“. — „თუ როგორც მეფეა ღარიბი ნეოთსე კვალბაზედ, შენც ისე ხარ — გლეხობის კვალბაზედ, მაშინ მართლა რომ ღარიბი ყოფილხარ“ — ეუბნება ლირი. „რა ხნისა ხარ?“ — ეკითხება მეფე. „არც ისე ყმ.წვილი ვარ, რომ დედაკაცი მარტო სიმღერისა გამო შევიყვარო, არც ისე ხნერი, რომ ყველაფერზედ სიყვარულით ავბილილდე“. ამაზე ხელმწიფე ამბობს, თუ სადილის შემდეგაც ეგრე ზმამწონებ თავს, მაშინ ჩემგან არ მოგშორებო.

ეს სიტყვები არ გამომდინარეობს არც ლირის მდგომარეობიდან, არც კენტისადაც მისი დამოკიდებულებიდან, შექსპირა მათ წარმოათქმევანებს ლირსა და კენტს, როგორც ეტყობა მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი მას მოსწრებულად და სასაცილოდ მიჩნია.

შემოდის გონეროლას მსახურთუფროსი, უხეშად მიმართავს ლირს, რისთვისაც კენტი მას ფენის წამოკვრით ძირს დასცემს. ხელმწიფე ისევე რომ ვერ სცნობს კენტს, ფულს აძლევს მას და თავის მსახურად იტოვებს. ამის შემდეგ შემოდის ზემარა და იწყება ვითარებისათვის სრულიად შეუსაბამო, არაფრის მაქნისი, გაუთავებელი, თან სასაცილოდ რომ უნდა ჩანდეს, მეფისა და ზემარის შეძრახება. ასე, მაგალითად, ზემარა ამბობს: „ერთი კვერცხი მომეც და გვირგვინს მოგცემ“. ხელმწიფე ეკითხება: „რა გვირგვინზე ყბელები?“ — „კვერცხის ორ ნახევარზე. კვერცხს ორად გავყოფ, — ამბობს ზემარა, — და შევჭამ გულს. როცა შენ შუა გაჰყავი შენი გვირგვინი, — ამბობს ზემარა, — და ორივე გაჩუქე, მაშინ ზურგზე აკიდებულნი, ტალახში გაჰყავდა შენი ვირი, და როცა შენა ოქროს გვირგვინი გაცი, რაღა ტვინი შეგჩრა მაგ მოტვლილი თხენში. შე თუ ამას ვამბობ, ჩემსას ვამბობ, და ზურგი მაშინ იმას აუქრელონ, ვინც ასე ფიქრობს“.

ასე მიმდინარეობს ეს უთავბოლო ლაუბობა, რომელიც მაყურებელსა და მკითხველში იმ საშინელ უხერხულობას იწვევს, რასაც უკბილო ზემარობის მოსმენას განვიცდით ხოლმე.

ამ მასლათს წყვეტს გონეროლას შემოსვლა. გონეროლა მამისაგან მოითხოვს ამაღლის შემცირებას: ნაცვლად ასი კარისკაცისა, დაქმავოფილდეს ორმოცდაათი.

ამ წინადადებებს გაგონებზე ლირს რაღაც წარდამცემი, არაბუნებრივი რისხვა მოიცავს. ლირი კითხულობს, იცნობს თუ არა მას ვინმე. „ეს ლირი არ არის, ამბობს ის, — განა ლირი ასე დადის, ასე ლაპარაკობს? რას აუბნია მისთვის თვალები? მძინავს თუ მღვიძავს? ვინ მეტყვის, ვინ ვარ მე? ლირის აჩრდილი“.

ხუმარა სულ თავის უბერიო ხუმრობებს ურთავს. შემოდის გონერილას ქვარი, ლამობს ლირის დაშოშმინებას, მაგრამ ლირი წყველის და კრულავს გონერილას, მოუხმობს ბუნებას უნაყოფო ჰყოს იგი ან ისეთი ნაყოფი აშობინოს, რომელიც მას სამაგიეროს გადაუხდის დაცინვითა და ზიზღით. მშობლიური აღერსის საწაცვლოდ და ამით დაანახვოს მას შვილის უმადურობით მიყენებული მთელი საშინელება და ტკივილი.

ეს სიტყვები, ჭეშმარიტი გრძნობის გამოხატველნი, შეიძლებაოდა კაცის გულს მოხვედროდა, რომ თქმულიყო მხოლოდ ეს; მაგრამ ეს სიტყვები იკარგება გრძელ, მაღალფარდოვან დომხალში, რასაც ლირი სრულიად უსაზმოდ წარმოთქვამს გაუჩრებლად. ხან ნისლ-ბურუსსა და გრიგალს ატეხს თავზე თავის ასულს რატომღაც, ხან წყველა-კრულვით იკლებს ყველა მის გრძნობას, ხანაც თავის თვალებს მიმართავს და ამბობს, რომ თუ ისინი კვლავ განაგრძობენ ცრემლების ღვრას, საკუთარი ზელით დაითხრის მათ, რათა მლაშე ცრემლებმა თიხა გაუღინთონ და ა. შ.

ამის შემდეგ ლირი კენტს, რომელსაც ვერა და ვერ ცნობს, გზავნის მეორე ასულთან. მიუხედავად იმ სასოწარკვეთილებისა, რასაც იგი ის-ის იყო გამოხატავდა, ელაზღანდარება ხუმარას და ეს უკანასკნელიც ოხუნჯობს. ეს ხუმრობა-ოხუნჯობანი ისევ არ არიან სიცილის მომგვრელნი და გარდა უსიამოვნო გრძნობისა, სირცხვილს რომ უფრო ჰგავს, რაც უბიძლო ხუმრობისგან გეუფლებათ, თავიანთი გაუთავებლობით მოწყენილობას გვგრიან. ასე, მაგალითად, ხუმარა ეკითხება მეფეს, იცი თუ არა, კაცს ცხვირი შუა სახეზე რატომ უზისო. ლირი პასუხობს, არ ვიციო. „რატომ და იმიტომ, რომ თითო მხარეს თითო თვალი ეხსდეს, რათა თვალთ მინც დაინახოს, რასაც სუნით ვერ მიაგნებს“.

— შეგიძლია მითხრა, ლოკოვინა როგორ იკეთებს ნიჟარას? — ისევ ეკითხება ხუმარა.

- ვერა.
- ვერც მე გეტყვი, მაგრამ ვიცი, რაღაც აქვს სახლი.
- ვითომ რაღაო?
- თავი რომ შეადაროს და, რა თქმა უნდა, იმისთვის არა, რომ თავის ქალებს მისცეს და თვითონ კი რქებზე გადასახური აღარ დაიტოვოს.
- ცხენები მზად არიან? — კითხულობს ლირი.
- შენი ვირები გაიქცნენ მათ მოსაყვანად. ცაზე რომ შვიდი ვარსკვლავია, რატომ არის მარტო შვილი?
- იმიტომ, რომ რვა არ არის, — ამბობს ლირი.
- შენგან კაი მასხარა გამოვიდოდა, — ამბობს ხუმარა და ა. შ.
- ამ გრძელი სცენის შემდეგ შემოდის დიდებული და აცქადებს, რომ ცხენები მზად არიან.

მეორე მოქმედების მეორე სცენა იწყება იმით, რომ ბორცმომქმედი ედმუნდი არწმუნებს ძმას მამის მისვლისთანავე ისე დაიჭიროს თავი, თითქოს დაშნებით ხელჩართული ბრძოლა აქვს მასთან გამართული. ედგარი თანხმდება, თუმცა, სრულიად გაუგებარია, რისთვის არის ეს ყოველივე საჭირო. მამა ბრძოლით



გართულ ძმებს შემოუსწრებს. ედგარი გარბის. ედმუნდი ხელს იფხაჭის სისხლის დასაღწეოდ, მამას კი შთააგონებს, რომ ედგარი რაღაცას ჭადოქრობდა. მოკელის მიზნით და ედმუნდსაც არწმუნებდა შეშველებოდა ამ საქმეში, მაგრამ ის უარზე დადგა. მაშინ ედგარი თითქოს თავს დაესხა მას და ხელში დასჭრა. გლოსტერი ყველაფერს იჭერებს, წყევლას უთვლის ედგარს და უფროსი და კანონიერი შვილის ყველა უფლებას გადაუღოცავს უკანონო ედმუნდს. კორნვალის მთავარი, ამას რომ შეიტყობს, აჯილდოვებს მას.

მეორე სცენაში გლოსტერის სახსლის წინ ლირის ახალი მსახური კენტა, რომელიც ლირს ჭერაც ვერ უცვნია, ყოველგვარი საბაზის გარეშე უწყებს ლანძღვას ოსვალდს (გონერილას მსახურთუფროსს) და ეუბნება: „შე არამზადვ, ნადარქვეიავ. ფესთამლოკო, ნაბიქვარო, დიდგულავ. ფულუროვ, მათსოვარო, ორპირო, მყარლო, მურდალო, ლაჩარო, გაქნილო, ძაღლის გავარდნილო“ და ა. შ. და იძრობს მახვილს, ბრძოლაში იწვევს ოსვალდს, თან ეუბნება, მე შენ ისე გაუჭიდი, როგორც a sop o the moonshine — ამ სიტყვების განმარტება ვერ მოუხერხებია ვერც ერთ კომენტატორს. მას აჩერებენ, ის კვლავ განაგრძობს ყოვლად უცნაურ ლანძღვას. მაგალითად, ოსვალდს უწოდებს თერძის შეკერილს, რადგან ვერც ქვისმთელი და ვერც მსატყარი მას ისე საძაგელს ვერ გამოიყვანდნენ, ორი საათიც რომ ემუშავათ მასზე. იმასაც ამბობს, თუ ნებას მომცემთ, ამ არამზადას დავნაყავ, ავწელ როგორც საგოზავს და ფეხს ადგილის კედლებს შევღესავო.

ამრიგად, კენტა, რომელსაც ვერავენ სცნობს, თუმც მეთევცა და კორნვალის მთავარი, ასევე აქვე მყოფი გლოსტერი, კარგად უნდა იცნობდნენ მას, შფოთს ტეხს როგორც ლირის ახალი მსახური იქამდე, ვიდრე არ შეიპყრობენ და ფეხებზე ხუნოებს არ დაადებენ.

მესამე სცენა ტყეში ხდება. ედგარი, მამის დევნისაგან თავდაღწეული. ტყეში იმალება და მასურებელს უამბობს, თუ რა და რანაირი გიჟები, ნეტარნი არსებობენ ამ ქვეყნად. დაეხტებიან შიშვლები, ტანში ეკლებს ქინძისთავებს იყრიან, დამთხვეულები ბღავიან, მოწყალეებას ითხოვენ და ამბობს, რომ სურს ასეთ გიჟს დაემსხავსოს. რათა ხელიდან დაუძვრეს მდეგარს. უამბობს ამას მასურებელს და გადის.

მეოთხე სცენა ისევ გლოსტერის ციხე-დარბაზის წინ ხდება. შემოდინა ლირი და ზუმარა. ლირი ხელავს კენტს ხუნდებში და, რაკი ისევ ვერ სცნობს მას, რისხვით იწთება იმათ მიმართ, ვინც გახედა და ასე შეურაცხყო მისი შიკრიკი. უსმობს კორნვალის მთავარს და რეგანას. ზუმარა თავისებურად ლაღაღარობს, ლირი ძლივს იკავებს ბოღმას. შემოდინა მთავარი და რეგანა. ლირი გონერილაზე დაიჩივლებს, მაგრამ რეგანა ამართლებს დის საქციელს. ლირი სწყევლის გონერილას. მაშინ რეგანა მას ეუბნება, რომ მისთვის უმჯობესია დაბრუნდეს დასთან, ლირი აღშფოთებულია და ამბობს: „როგორ, მე მას პატიება ვთხოვო და მის წინ დავიჩიოქო?“ — და, აქაოდა, რაოდენ უდიერი სანახაობა იქნებოდა, რომ მას დამციტებულს, თავისი ასულისაგან მოწყალეებად ეთხოვა საკვები და საშოსელი, საშინელი წყევლით ჰკრულავს გონერილას და კითხულობს, ვინ დაადო ხუნდები მის შიკრიკს. ვიდრე რეგანა პასუხის გაცემას მოასწრებს, შემოდის გონერილა. ლირი კიდევ უფრო მეტად ბორბავს, ისევ სწყევლის გონერილას, როდესაც მას ეუბნებია, ხუნდების დადება მთავარმა ბრძანაო, ის არაფერს ამბობს, — რადგან რეგანა სწორედ მაშინ ეუბნება, რომ არ შეუძლია მისი მიღება ახლა.



უჩრევს მიბრუნდეს გონეროლასთან, ერთი თვის შემდეგ კი მე მიგიღებთო, ოღონდ არა ასი, არამედ 50 მსახურის თანხლებით. ლიბრი ისევ სწყევლის გონეროლას და არ სურს მასთან წასვლა, იმედოვნებს, რომ რეგანა მიიღებს ასევე მსახურით, მაგრამ რეგანა ამბობს, რომ მიიღებს მას მხოლოდ 25 კაციით. მაშინ ლიბრი გადაწყვეტს დაბრუნდეს გონეროლასთან, რომელიც თანახმაა 50-ზე. მაშინ გონეროლა ამბობს, რომ 25-იც ბევრიაო. ლიბრი იწყებს ვრცელ მსჯელობას იმის შესახებ, რომ კაცს თუ მარტო იმას დავუტოვებთ, რაც მისთვის არის საჭირო, იგი აღარაფრით არ განსხვავდება პირუტყვისაგან. ამასთან ლიბრი, ე. ი. მსახიობი, რომელიც ასრულებს ლიბრის როლს, მიმართავს მაყურებელთა შორის მჭდომ მდიდრულად მორთულ ბანოვანს და ეუბნება, რომ ესაჭიროება ძვირფასი სამკაულები: ვერ ათბობენ მას. ამის შემდეგ საშინლად განრისხებული ლიბრი ამბობს, რომ ჩაიღვენს რაღაც შემზარავს, რათა შური იძიოს თავის ასულზე, მაგრამ ტირილით კი არ იტირებს და გადის. ისმის ქარიშხლის შემოტევა.

ასეთია მეორე მოქმედება, აღსავსე არაბუნებრივი ამბებით და კიდევ უფრო არაბუნებრივი სიტყვებით, რომლებიც არ გამოიმდინარებენ მოქმედ პირთა მდგომარეობიდან და რომლებითაც მთავრდება ლიბრის სცენა ასულგებთან. ეს სცენა შეიძლება ყოფილიყო ძლიერი, მასში აქა-იქ მიმოვანტული რომ არ იყოს ყოვლად უაზრო, ბრიყული, არაბუნებრივი, და ესეც არ იყოს, ვითარებისათვის სრულიად შეუფერებელი სიტყვები, რომლებიც ლიბრის ბავიდან მოედინება. ფრიალ ამადლევებელი იქნებოდა ლიბრის მიწყვეტ-მწყვეტა სიამაყეს, მრისხანებასა და თავისი ასულისაგან დამყოლობის იმედს შორის, რომ არ აფუჭებდეს მათ ის სიტყვამრავალი სისულელიები, რომლებსაც როშავს ლიბრი იმის შესახებ, თუ როგორ განშორდებოდა ის რეგანას მკვდარ დედას, თუ რეგანას არ გაანარებდა მამის ხილვა, ან იმის შესახებ, თუ როგორ მოუწოდებს შხამით გაუღენთილ ღრუბლებს თავს დაატყენენ მის ასულს, ან იმის შესახებ, რომ რაკი ზეციურ ძალებს ხანი მოსჭარბებიათ, ამიტომ მათ მფარველობა უნდა გაუწიონ ხანდაშეშლად აღამიანებასც და მრ. სხვ.

მესამე მოქმედება იწყება კეკა-ჭუხილით, ქარიშხლით, რაღაც განსაკუთრებული გრიგალით, რომლის მსგავსს არავინ არ მოსწრებია, როგორც მოქმედი პირნი ამბობენ. ტრამალებში აზნაური უამბობს კენტს, რომ ასულთაგან შინიდან გაძევებული ლიბრი ტრიალ მინდორში დარბის, თავზე თმას იბღღენის და ქარს ატანს, თან მხოლოდ ხუმარა ახლავს. კენტი აზნაურს უამბობს, რომ მთავრები ერთმანეთში წაიკნკლავებულან, ფრანგთა ლაშქარი კი დღევრში გადმომსხდარა და ამ ამბის შეტყობინების შემდეგ დღევრში გზავნის მას კორდელიასთან.

მესამე მოქმედების მეორე სცენა მიმდინარეობს ტრამალებში, მაგრამ იქ კი არა, ხადაც კენტი აზნაურს შეხვდა, არამედ სხვა ადგილას. ლიბრი დამრწვის სტეპებში და წარმოთქვამს სიტყვებს, რომლებმაც უნდა გამოხატონ მისი სასოწარკვეთილება; მას სურს, ქარებმა ისე უბერონ, რომ მათ (ქარებს) დაწვინ ზედ დაასკენენ, წვიმამ წალეკოს ყველაფერი, ელვის ისრებმა ცეცხლი წაუკიდონ მინ ჭაღარას, მესმა განაბრტყელოს დედაშიწა, განაბნივოს და მტვრად აღვავოს თესლნი, უმადურ აღამიანთა დამბადებელნი. ხუმარა ამ დროს კიდევ უფრო უაზრო სიტყვებს შეაშველებს. შოღის კენტი. ლიბრი ამბობს, რომ რატომღაც ამ ქარიშხლიან ღამეში გამოიჭირენ ყველა ბოროტმოქმედსა და ამხელენ მათ. კენტი, რომელსაც ლიბრი ისევ ვერ სცნობს, არწმუნებს ლიბრს, თავი შეაფაროს ქოხს. ხუმარა ამასობაში მდგომარეობისათვის სრულიად შეუფერებელ წინასწარმეტყველებას წარმოთქვამს და ყველანი გადიან.



მესამე სცენა ისევ გლოსტერის ციხე-დარბაზშია გადატანილი. გლოსტერი ედმუნდს ატყობინებს, რომ საფრანგეთის მეფე თავის ჯარით უკვე გადმოსწვრივ ნაპირზე და თვით გლოსტერს სურს ლირს დაეხმაროს. ამის გაგებისთანავე ედმუნდი გადაწყვეტს, ბრალი დასდოს თავის მამას ლალატში, რათა მის სამკვიდრო ქონებას დაეპატრონოს.

მეოთხე სცენა ისევ ტრიალ მინდორშია ქოხის წინ. კენტი ლირს ქოხისაკენ მოუხმობს, მაგრამ ლირი პასუხობს, რომ მას არაფერი სჭირს ქარიშხლისათვის თავის ასარიდებელი. რადგან მის სულში შვილთა უმადღურებისაგან ატეხილი ქარიშხალი ყველაფერს ახშობს. ამ უბრალო სიტყვებით გამოხატულ ნამდვილ გრძნობას იქნებ გამოეწვია კიდევ თანაგრძნობა, მაგრამ ასე ვატყლარკრული, ბრტყელ-ბრტყელი სიტყვებით შეგმავლულ ბოღვაში მისი შენიშვნა იოლი როლია და კარგავს კიდევ თავის მნიშვნელობას.

ქოხი, რომელშიც ლირი შეჰყავთ, სწორედ ის ქოხი აღმოჩნდება, ედგარმა რომ შეაფარა თავი, გიჟად გადაცემულმა, ე. ი. შიშველ-ტიტველმა. ედგარი ქოხიდან გამოდის და თუმცა, ყველა იცნობს მას, მინც ვერავინ ვერ სცნობს ისევე. როგორც ვერ სცნობენ კენტს. ედგარი, ლირი და ხუმარა მოჰყვებიან — ყოვლად უაზრო აბლაუბდას როტვას, რასაც აქა-იქ გამონაკლისით ექვსი გვერდი უკავია. შუა სცენაში შემოდის გლოსტერი და რაკი ვერ სცნობს ვერც კენტსა და ვერც თავის შვილს ედგარს, უამბობს მათ, თუ როგორ უნდოდა მის ვაჟს, ედგარს მამის, ე. ი. შისი მოკვლა.

ამ სცენას ისევ ენაცვლება სცენა გლოსტერის ციხე-დარბაზში. ამასობაში ედმუნდს გაუცია საკუთარი მამა და მთავარი მას გლოსტერზე შურისძიებას აღუთქვამს. მოქმედება ისევ ლირთან გადაინაცვლებს. კენტი, ედგარი, გლოსტერი, ლირი და ხუმარა ფერმაში იმყოფებიან და საუბრობენ, ედგარი ამბობს: „ფრატერეტო მეძახის და მეუბნება, ნერონი ბნელეთის ტბაში თევზაობსო...“ ხუმარა ამბობს: „მითხარი, ბიძაჩემო, გიჟი ვინ არის: აზნაური თუ გლეხი?“ — გონებაარეული ლირი მიუგებს, გიჟი — მეფეაო. ხუმარა ამბობს: „არა, გიჟი გლეხია, რომელმაც შვილს ნება მისცა აზნაური გამხდარიყო“. ლირი ყვირის: „ადეი, ათასი გახურებული შანთი ტანთ განეწონოს მათ“. ედგარი კი ყვირის, ავი სული ზურგში მკბენსო. ამაზე ხუმარა შაირს ამბობს იმის შესახებ, რომ არ შეიძლება ენდო მგლის მორჩილებას, ცხენის ჯანის სიმრთელეს, პატარა ბიჭის ხიყვარულსა და გარყვნილი ქალის ფიცს. შემდეგ ლირს მოაფიქრდება, თითქოს თავის ასულელებს ასამართლებს. „განსწავლული მსაჯულო, — მიმართავს ის ტიტლიკანა ედგარს, — აქ დაბრძანდი, შენ კი, დიდად გაბრძნობილო კაცო, აი, აქ. აბა. ჰა, მელაძუბო“. ამაზე ედგარი ამბობს: „აგერ, აქა ღვას, აგერ, როგორ აბრიალებს თვალეებს. ქალბატონო, აქ, სასამართლოზე მყოფთა თვალეები აღარ გყოფნით? გამოცურე ჩემკენ, ბესი, ღამაზო“. ხუმარა კი მღერის: „მაგ ღამაზ ბესის ნავს ნახვრეტი გასჩენია და ველარ უთქვამს, რატომ არ შეუძლია აკიდება“. ედგარი ისევ თავისას გაიძახის. კენტი ლირს ეხვეწება, წამოდექითო, მაგრამ ლირი თავის მოჩვენებულ სამსჯავროს უტრიალებს.

„მოწმეებს დამიძახეთ, — ყვირის ის. — აბა, ერთი, აქ დამიჭეით, — ეუბნება ედგარს. — შენ, მოსამართლის მანტია რომ წამოგისხამს, დაიკავე შენა ადგილი. შენცა (ხუმარას)... მართლმსაჯულებების უღელი ღომ მავასაც ადევს ჩედზე და შენცა; ჰოდა, გვერდით მოუჭექე მოსამართლის სკამზე. შენც მსაჯულებთან იყავ, — შენც დაჭექი, — მიმართავს კენტს.





— ფრჩხილ, კატა რო ნაცრისფერია! — ყვირის ედგარი.

— ჭერ ემ მოგვევარეთ აქ. ემ გონერია! — ლაღადებს ლიჩი. — ვფიქრობ ამ აღმატებული კრებულის წინაშე, მაგან სცემა თავის მამას, საბრალო მეფეს.

— აქეთ მოდეთით, მისტრის. მამა, თქვენ გონერია გქვიათ? — ამბობს ხუშარა და სკამს შესცქერის.

— აი, მეორეც, — ყვირის ლიჩი. — ნურსად გაუშვებთ. მოიტათ ხმლები ცეცხლის იარაღი-მეთქი! ეს გაიძვრა მოსამართლევ მოუქრთამავთ, რამ გაგაშვე-ბინა ხელიდან?" და ა. შ.

მთელი ეს აბდაუბდა იმით მთავრდება, რომ ლიჩის დაქინება და გლოსტერი კენტის დაიკაბულებას (თან ვერ უცვნი) მეფე დუვრში გადაიყვანონ და კენტის ხუმარასთან ერთად გააქვს მძინარე ლიჩი.

სცენა ახლა გლოსტერის ციხე-ღარბაზეა. გლოსტერს იქით სდებენ ბრალს ლალატში, მოპყავთ და ხელ-ფეხს უკრავენ. კორნვალის მთავარი მას ცალ თვალს გამოხსნის და ფეხით გასრებს, რეგანა ამბობს, მეორე თვალი ხალი შერჩა და ეს ხალი თვალი დასცინის მეორე თვალს. ეგვეც გასრისეო. მთავარი აპირებს ამის გაკეთებას, მაგრამ ამ დროს რომელიღაც მსახური რატომღაც გამოეხარჩლება გლოსტერს და დასკრის მთავარს. რეგანა კლავს მსახურს. მსახური კვდება და ეუბნება გლოსტერს, ერთი თვალი ხომ კიდევ დავრჩათ, რომ დაინახოთ, როგორ დავსაჭე ეს ავი კაციო. მთავარი ამბობს: „რომ არ დაინახოს, ჩვენ მასაც ამოვთხრით“, სხნის მეორე თვალსაც და ძირს დაახეთქებს. ამასთან რეგანა ამბობს, რომ ედმუნდმა გასცა მამა. მაშინ გლოსტერი უტბად მიხვდება, რომ მოტყუებული დარჩა და ედგარს მისი მოკვლა არ სდომებია.

ამით თავდება მესამე მოქმედება.

მეოთხე მოქმედება ისევ ტრამალებშია. ეოგარი, ისევ ღვთის გლახასავით, ხელოვნური ენით შეტყუებებს ბედის ცვალებადობაზე, უზადრუკი სვედრის უპირატესობაზე. მერე მასთან, ტრამალებში, რატომღაც, სწორედ იმ ადგილას, სადაც ის იმყოფება, მოდის დაბრმავებული გლოსტერი, მამამისი, რომელიც ბერიკაცს მოჰყავს, ლაპარაკობს იმ განსაკუთრებული შექსპირული ენით, რომლის მთავარი თავისებურება გახლავთ ის, რომ აღამიანს აზრები ებადება სიტყვების თანახმიერობიდან, ან კონტრასტებიდან, აგრეთვე ბედის ცვალებადობაზე. ბერიკაცს ეუბნება, დამტოვეო. ბერიკაცი კი ამბობს, უთვალეზოდ მარტო ხიარული არ შეიძლებაო, რადგან ვერ გაიგნებ გზასო. გლოსტერი ამბობს, რომ მას გზა აღარა აქვს და ამიტომ აღარც თვალები სჭირდება. მსჯელობს იმაზე, რომ მან წაიბორძიკა, როცა თვალები ჰქონდა, რომ ნაკლოვანება ხშირად ჩვენი მხსნელია. „ო, საყვარლო ედგარ, — განაგრძობს ის, — შენ ხარ მსხვერპლი მოტყუებული მამაშენის გულისწყრომისა. ნეტავ ერთხელ მაინც შენანე ხელის შეხებით, მაშინ ვიტყოდი, თვალი ისევ ამეხილა-მეთქი“. ედგარი, გიჟივით გაშინებულად, ისმენს ამას, მაგრამ არ გამოეცნაურება მამას და შეენაცვლება შეგუწურ ბერიკაცს და ემასლათება მამას, რომელიც ვერ ცნობს მის ხმას და თვლის მას ღვთის გლახად. გლოსტერი შემთხვევას იყენებს მახვილი სიტყვის წარმოსათქმელად, აქაოდა, ახლა ბრმებს გიუები წინამძღვრობენო, და ბეჯითად იშორებს თავიდან ბერიკაცს, აღბათ იმ საბაბით კი არა, რაც გლოსტერს იმ წუთებში უნდა ჰქონოდა, არამედ მხოლოდ იმისთვის, რომ ედგართან მარტო დარჩენილმა ჩაატაროს კლდიდან ვითომ გადახტომის სცენა. ედგარი, მიუხედავად იმისა, რომ ეს-ეს არის ნახა თვალუბდათხრილი მამა და ისიც გაიგო, როგორ

ნაწილის მამამისი მის განდევნას, წარმოთქვამს სრულიად უადგილო შაირს, რომელიც შექსპირს შეეძლო წაეკითხა გარენეტის წიგნში, ედგარი კი ვერსაიდან ვერ გაიგებდა მათ, რაც მთავარია, შეუფერებლად წარმოთქვამს მას თავის მღვდელმარტოებაში მყოფი კაცისათვის.

— სუთი ეშმაკი ერთბაშად ჩაუძვრა სულში ხაწყალ თომას: — ობიდიუტი — ავბორცობის ეშმაკი, პობიდიდენსი — მუნჯობის პრინცი, მამუ — ქურდობისა, მოლო — მკვლელობისა და ფლიბერტიკიბები — მანქვა-გრესისა. ახლა ისინი მოახლდებიან და სხვადასხვა ნასაურ გოგოებს უსწეიან სულში.

ამ სიტყვების გაგონებაზე გლოსტერი ედგარს ქისას უწვიდს და თან ეუბნება, რომ მისი, გლოსტერის უბედურება ბედსა სწევს ამ მათხოვარს. „ზეცა ყოველთვის ასე ირჭება, — ამბობს გლოსტერი. — თუ ფუფუნებასა და განცხრომაში მყოფთ არ სურთ დანახონ, რამეთუ უგრძნობელნი არიან, დაე, მათ ერთბაშად იგრძნონ ზეცის ძალა. ამრიგად, გაცემამ უნდა მოსპოს ზედმეტობა და ამიტომ ყველას უნდა ჰქონდეს თავისი სამყოფი.

ამ უცნაური სიტყვების წარმოთქმისთანავე, თვალბედაშრეტილი გლოსტერი მოითხოვს, რომ ედგარი მას წაუძღვეს მისთვის ნაცნობი კლდისაკენ, ზღვას რომ გადასცქერის და გადიან.

მეოთხე მოქმედების მეორე სცენა ალბანის მთავრის სასახლის წინ ხდება. გონერილა არა მარტო ავი ბუნების ქალია, არამედ გარყვნილიც. მას ეწიზდება ქმარი და თავის სიყვარულს უმხელს ბიროტ ედმუნდს, რომელმაც მემკვიდრეობით მიიღო თავისი მამის, გლოსტერის ტიტული. ედმუნდი ვადის და ერთმანეთში წალაპარადებიან გონერილა და მისი ქმარი, ალბანის მთავარი, ერთადერთი კაცი, რომელსაც ადამიანური გრძნობები გააჩნია. თავიდანვე უკმაყოფილო ცოლის დამოკიდებულებით მამისადმი, ახლა მედგრად იცავს ლირს, მაგრამ თავის გრძნობას გამოსატყვის ისეთი სიტყვებით, რომლებიც ნდობას გვისპობენ მისი გრძნობებისადმი. ის ამბობს, რომ დათვიც კი ლოკვით გამოხატავდა ლირისადმი პატივისცემას, მაგრამ თუ ცა თავის ზილულ ძალებს არ წარმოგზავნის, რათა მოთოკონ ეს უკეთური უდიერობანი, მაშინ ადამიანები ერთმანეთს დასჯამენ ზღვის უჩინებულებსავით და ა. შ.

გონერილა მას ყურსაც არ ათხოვებს. მაშინ ალბანის მთავარი მის ლანძღვას მოჰყვება. „დაინდღე შენს თავზე, ეშმაკის კერძო, — ამბობს ის. — თვით დემონის საზარელი სახე არ არის ისე შემზარავი, როგორც გავეებული დედაკაცისა“. — „ბრიყუო, გამოტყინებულო“, — ეუბნება გონერილა. „თუ თავად გადაგიწყვეტია ეშმაკად ყოფნა, — განაგრძობს მთავარი, შეგრცხვეს მაინც და გველეშაბად ნუ გვეჩვენები. ო, რომ არ შერიდებოდეს და ჩემს ხელებს სრული ნება მივცე, ვაკეთებინო ის, რასაც ძარღვებში აფორიაქებული სისხლი მკარნახობს, მაშინ მთელ შენს ტანს ნაფლეთებად დავგლეჯდი და ძვალსა და რბილს გაგერთიანებდი. მაგრამ, ქალის სახე გძევს, თუმცა ეშმაკეული ხარ“.

ამის შემდეგ შემოდის შიკრიკი და აცხადებს. რომ კორნვალის მთავარი, მსახურის მიერ დაჭრილი მაშინ, როდესაც მთავარმა თვალი ამოუგდო გლოსტერს, მოკვდა. გონერილა გახარებულია, მაგრამ წინასწარ შიშობს, ვაითუ რეგანამ, აწ უკვე ქვრივმა, წაართვას მას ედმუნდი. ამით თავდება მეორე სცენა.

მეოთხე მოქმედების მესამე სცენა წარმოადგენს ფრანგთა ბანაკს. კენტის საუბრიდან კარისკაცთან მკითხველი თუ მაყურებელი შეიტყობს, რომ საფრანგეთთან ხელმწიფე არ იმყოფება ბანაკში, კორდელიამ კი მიიღო კენტის ბარათი და დილა-



დაც დაღონდა თავისი მამის ამბის შეტყობით, კარისკაცის სიტყვით, მისი სახე მოგაგონებდათ მწესა და წვიმას, ერთმანეთში არეულთ. კარისკაცი ამბობს, რომ კორდელიას სურს მამის ნახვა, მაგრამ კენტი მიუგებს, რომ ღირს ერცხვინება შეხვედრა თავის ასულთან, რომელსაც ასე ატყინა გული.

მეოთხე სცენაში კორდელია ექიმთან საუბრისას ჰყვება, როგორ ნახეს ღირი მთლად გონს გადასული, თავზე რომ სხვადასხვა სარეველა ბალახისაგან შეკოწიწებული გვირგვინის მსგავსი რაღაც ჩაუწნავს თმაში, საღდაც დაბორილებს და რომ მან, კორდელიამ, გაგზავნა ჭარისკაცები მის მოსაძებნად, თან ამბობს, დე, დედამიწის ყველა იღუშალი ძალა გადმოეფრქვიოს მის ცრემლებში მამამისს და ა. შ.

კორდელიას ატყობინებენ, რომ მათზე იერიში მოაქვთ მთავრების ძალებს, მაგრამ იგი მხოლოდ მამაზე წრუნვით არის გართული და გადის.

მეოთხე მოქმედების მეხუთე სცენაში, გლოსტერის ცინე-დარბაზთან, რეგანა ესაუბრება ოსვალდს, გონერილას მსახურთუფროსს, რომელსაც გონერილას წერილი მიაქვს ედმუნთან. უცხადებს მას, რომ თვითონაც უყვარს ედმუნდი, და რაკი ქვრივიც არის, სჯობს იგი მისთვის ედმუნდს, ვიდრე გონერილას, და სთხოვს ოსვალდს, ჩააგონოს ეს ღას. გარდა ამისა, რეგანა ეუბნება ოსვალდს, რომ დიდა უაზრობა იყო გლოსტერის დაბრმავება და ცოცხლად დატოვება. ამიტომ ურჩევს ოსვალდს, თუ შეხვდა გლოსტერს, მოკლას, რისთვისაც დიდ ჭილღოს პაირდება.

მეექვსე სცენაში ისევ გამოჩნდება გლოსტერი ედგართან ერთად, რომელიც მას ვერ უცნია და გლენის სამოსელში გამოწყობილი ედგარი მას კლდისაქენ მიუძღვის. გლოსტერი ვაჟაქებულ ადგილზე მიდის, მაგრამ ედგარი არწმუნებს, გაჰიწვებით ავდივართ დამრეც აღმართზეო. გლოსტერი იჭერებს. ედგარი ეუბნება მამას, რომ ისმის ზღვის ხმაური. გლოსტერს ესეც სჯერა. ედგარი ჩერდება დაცემულ ადგილას და არწმუნებს მამას, უკვე კლდის წვერზე ვართ, წინ საშინელი უფსკრულიაო და ტოვებს მას მარტო. გლოსტერი ღმერთებს შეჰლაღადებს, ვიშორებო დიდ სატანჯველს, რადგან აღარ შემიძლიაო მისი ზიდვა, თან ამისთვის არ ჰკიცხავს მათ, ღმერთებს. იტყვის თუ არა ამას, ისეუბნებს ამ ტაფობზე და ძირს ეცემა, დარწმუნებული, რომ კლდიდან გადახტა. ედგარი ყოველივე ამასთან წარმოთქვამს კიდევ უფრო უთავბოლო ფრაზას და თავზე წაადგება გლოსტერს ისევ სხვა კაცის სახით და ჰკვირობს, ცოცხალი რამ დაგარჩინა ამ საშინელი სიმაღლიდან გადმოვარდნილიო. გლოსტერს სჯერა, რომ ჩამოვარდა, სიკვდილს უნდა მისცეს თავი, მაგრამ გრძნობს, რომ ცოცხალია. ექვი ეპარება, მართლა ჩამოვარდა თუ არა იმ სიმაღლიდან. მაშინ ედგარი არწმუნებს მას, რომ ის, მართლაც, გადმოეშვა საშინელი სიმაღლიდან. ის, ვინც მას გვერდით ედგა კლდის წვერზედ, ეშმაკი იყო, რადგან თვალეზი ორ სავსე მთვარესავით ჰქონდა, ასი ცხვირი და ზღვის ტალღებივით არეული რქები გამოხმოდა. გლოსტერი ამხაც იჭერებს და რწმუნდება, ჩემი განწირვა სულ ეშმაკის მზაკვრობა ყოფილაო. გადაწყვეტს, აღარ მიეცეს სასოწარკვეთილებას და მშვიდად დაელოდოს სიკვდილს. ამ დროს შემოდის ღირი, რატომღაც ერთიანად მინდვრის ყვავილებით შორთული. ის აღარ არის თავის ჰკუაზე და კიდევ უფრო უაზრო რამეებს ამბობს, ვიდრე უწინ, ლაპარაკობს ფულის მოჭრაზე, მშვილდზე, ვილაცას ადღს აძლევს, მერე ყვორის, აგერ, თავგიო, ყველის ნაჭრით სურს მისი მოტყუება, მერე უცხად პაროლს ეკითხება გზად მიმავალ ედგარს. ედგარი მაშინათვე პასუხად

მიუგებს: სურნელოვანი მაიორანი, გაიარეო, ეუბნება ლირი! — და უსინთლო  
გლოსტერი, რომელსაც ვერ უცვნია ვერც შვილი, ვერც კენტი, იცნობს ხელმწიფის  
წიფის სმას.

ხელმწიფე კი თავისი უსაზღვრო სიტყვების შემდეგ უცბად ირონიულად აღ-  
პარავდება ჭერ იმაზედ, რომ პირმოთენი ისევე ყბედობენ, როგორც ღვთისმეტყ-  
ველნი, სულ ჰოსა და არას გაიძახიან, არწმუნებდნენ მეფეს, რომ მას ყველა-  
ფერი შეუძლია, ხოლო როცა ის ქარიშხალში მოხვდა მიუსაფარი, დაინახა, რომ  
სტყუოლდნენ. მერე, რაკი ყოველი სულიერი მრუშობს და გლოსტერის ბუშიც  
უკეთ ეპყრობა მამას (თუმცა ღარს, ღრამის მსველელობის მიხედვით, არაფერი  
უნდა სცოდნოდეს, თუ როგორ მოქცა ედმუნდი გლოსტერს), ვიდრე მას მისი  
ასულენი, მამა, დედა, ინაროს მეძაე-მრუშობაში, მით უმეტეს, რომ მას, როგორც  
მეფეს, ჭარისკაცები სჯიარდება. ამასთანავე მიმართავ წარმოსახულ პირმოთენე  
ზნებორავ მანდილოსანს, რომელსაც ცივ ქალად მოაქვს თავი, თანაც რო-  
გორც პირუტყვი მძუნაობისას, ავბორცობას გადაყვება. ყველა ქალი მხოლოდ  
წელზევით ჰგავს ღნერთებს, ქვემოთ კი — ეშმაკეულთ, — ამას რომ ამბობს,  
ღირი ყვირის და საშინელებიხაგან იფურთხება. ეს მონოლოგი, როგორც ჩანს,  
წავარაუდევია მსახიობის მიმართვაზე მაყურებლისადმი. ალბათ, ეფექტსაც  
ახდენს სცენაზე, მაგრამ არაფრით არ არის გამოწვეული ღირის ბაგეზე ისევე,  
როგორც ის, რომ როცა გლოსტერი ღამობს ხელზე ემთხვიოს მას, ღირი ხელს  
იწმენდს და ამბობს: it smells of mortality. შემდეგ დაპარაკობენ გლოსტერის  
სიბრძავეზე, რაც შესაძლოს ხდის სიტყვების თამაშს მზედველობის შესახებ, ბრმა  
კუპიდონისა და კიდევ იმის თაობაზე, — როგორც ღირი ამბობს, — რომ მას  
არა აქვს თვალები თავში და ქისაში ფული, ისე, რომ თვალები სიმძიმეს განი-  
ცდიან, ქისა კი — სიმსუბუქეს. — შემდეგ ღირი წარმოთქვამს მონოლოგს მსა-  
ჯულთა უსაპართლობის შესახებ, რომელიც სრულიად უადგილოა ქეფაზე შერყეუ-  
ლი ღირის პირიდან. ამას შემდეგ შემოდის ჭარისკაცი ღირის წასაყვანად, კორ-  
დელიას მიერ გამოგზავნილ ჭარისკაცებთან ერთად. ღირი ისე ურევს და გარბა-  
ჭარისკაცი, რომელიც ღირის წასაყვანად არის გამოგზავნილი, ნაცვლად იმისა,  
რომ დაედევნოს მას, ხანგრძლივად აუწერს ედგარს ფრანგთა და ბრიტანელთა  
ჭარების მდგომარეობას.

შემოდის ოსვალდს და დაინახავს თუ არა გლოსტერს, რაკი რეგანასაგან დაპი-  
რებული ჭილღოს მიღება ნებავს, თავს ესხმის მას, მაგრამ ედგარი თავის კომბ-  
ლით კლავს ოსვალდს, რომელიც სიკვდილის წინ ედგარს — თავის მკვლელს —  
გადასცემს გონეროლას მიერ ედმუნდისადმი მიწერილ ბარათს. ბარათში გონერი-  
ლა სიტყვას იძლევა, სიცოცხლეს გამოასაღმოს ქმარი და მისთხოვდეს ედმუნდს.  
ედგარი ფეხებით დაითრევს მკვლარ ოსვალდს და გარეთ გაათრევს. მერე შემო-  
ბრუნდება და მამა გაჰყავს.

მეოთხე მოქმედების მეშვიდე სცენა მიმდინარეობს ფრანგთა ბანაკის კარავში.  
ღირს საწოლზე სძინავს. შემოდის კორდელია და კენტი, ჭერაც გადაცმული. ღირს  
ადვიძებენ მუსისით, ღირი გამოფხინოვდება და კორდელიას დანახვაზე არ იჭე-  
რებს, რომ იგი ცოცხალი აღაშინია, ჰგონია მელანდებო. ვერც თავისი თავი  
წარმოუდგენია ცოცხალ კაცად. კორდელია არწმუნებს, შენი ასული ვარო,  
კურთხევას გამოსთხოვს. ღირი იჩოქებს მის წინაშე, პატიებას სთხოვს. თავს  
სულელ ბერიკაცად ცნობს და მზად არის, მიიღოს საწამლავი, რომელიც კორდე-  
ლიამ, ალბათ, უკვე მოუშავა. ღირი დარწმუნებულია, რომ შვილს სძულს





ის. „თუ უფროსნა დებმა, რომლებსაც სიკეთე ვუყავი, შემოძულეს, — ამბობს ლირი. — მაშ, როგორღა შეძლებს არ შემოძულოს მან. ვისაც ამდენი ვნება მივყავი?“ მერე თანდათან გონს მოდის და ბოღვასაც შეწყვეტს. კორდელია წინააღმდეგობას აძლევს ვაისეირნოს. ლირი თანხმდება და ამბობს: „ნუ გამკიცხავ, დავიწყებ, შემინდე, მე ბებერი და სულელი ვარ“. ისინი გადაიან. სცენაზე დარჩენილი კარისკაცი და კენტი საუბრობენ, რათა მაყურებელს გააგებინონ, რომ ედმუნდი ჭარბებს წინააღმდეგობას და მალე დიდი ბრძოლა გაიმართება ლირის დამცველთა და მტრების შორის. თავდება მეოთხე მოქმედება.

მეოთხე მოქმედებაში ლირის სცენა თავის ასულთან შეიძლება ამადლეკებელიც ყოფილიყო, წინ რომ არ უძღვოდეს სამი აქტის განმავლობაში ლირის მოსაწყენი, ერთფეროვანი ბოღვა. ამასთანავე, თუ ეს იქნებოდა უკანასკნელი სცენა, რომელიც მის გრძნობებს გამოხატავს, მაგრამ ეს სცენა უკანასკნელი როლი ვახლავთ.

მეხუთე მოქმედებაში კვლავ მდორდება ლირის ადრინდელი მაღალფარდოვანი, ცივი, ყურით შოთრებული ბოღვა, რომელიც ბოლოს უღებს ამ შთაბეჭდილებასაც კი, რაც წინარე სცენას შეეძლო მოეხდინა.

მეხუთე მოქმედების პირველი სცენა წარმოგვიდგენს ჭერ ედმუნდსა და რეგანას, რომელიც დაწე ექვიანობს და თავის თავს სთავაზობს ვაჟს. მერე შემოდის გონერილა, მისი ქმარი და ჭარისკაცები. ალბანის მთავარს, თუმცა კი ეცოდება ლირი, მაინც თავის მოვალეობად მიიჩნია შებრძოლება ფრანგებთან, რომლებიც მის საბრძანისში შემოიჭრნენ და ეშალება შეტაკებისათვის. შემოდის ედგარი, ჭერ კიდევ გადაცმული, ალბანის მთავარს წერილს გადასცემს და ამბობს, თუ მთავარი გაიმარჯვებს, დაე, ბუკი დაჰკრან. მაშინ (800 წლით ადრე ქრისტეს დაბადებამდე) გამოჩნდება რაინდი, რომელიც დაამტკიცებს წერილის შინაარსის სამართლიანობას.

მეორე სცენაში ედგარი შემოდის მამასთან ერთად, მამას სვამს ხესთან, თვითონ გადის. ისმის ბრძოლის ხმაური. შემოდის ედგარი და ამბობს, რომ ბრძოლა წაგებულა. ლირი და კორდელია ტყვედ ჩავარდნილან. გლოსტერი კვლავ სასოწარკვეთილებას ეძლევა. ედგარი, რომელიც ისევ არ უმზენლს მამას თავის ვინაობას, ეუბნება მას, რომ გული არ უნდა ვაიტყოს, გლოსტერი მაშინვე ეთანხმება.

მესამე სცენა იხსნება გამარჯვებული ედმუნდის საწვიმო სვლით. ლირი და კორდელია დატყვევებული მოჰყავთ. ლირი, თუმცა გიჟი აღარ არის, მაინც ისეთსავე სისულელეებს როტავს, ვითარებასთან რომ არაფერი აქვთ საერთო, როგორც მაგალითად ის, რომ საბურობილეში კორდელიასთან ერთად იმდერებს სოლმი, კორდელია მას დალოცვას სთხოვს და ის კი მუხლებზე დაიჩოქებს (მუხლებზე დაჩოქვა სამჭერ შეორდება) და პატივებს ითხოვს; ლირი კიდევ ამბობს, რომ სანამ ის ციხეში იცხოვრებს, მათ ვერდს აუვლიან შეთქმულებანი, სექტები, დიდ კაცთა ამა ქვეყნისათა მღელვარებანი, რომ ის და კორდელია მსხვერპლნი არიან, რომლებზედაც ღმერთნი გუნდრუკს აკმევენ, რომ თუ ზეციდან მოვლენილი ხანძარი მათ გამოზუგავს, ვით მელიებს ტყიდან, ის არ იტირებს და უმალ კეთრი ამოსჭამს მის თვალებს ზორც-კანიანად, ვიდრე მათ ცრემლებს მოჰგვრიან და ა. შ.

ედმუნდი ბრძანებს, ციხეში წაიყვანონ ლირი და მისი ასული. დაავალებს რა კაპიტანს რაღაც სიგლახის ჩადენას მათთან, ეკითხება მას: შეასრულებ თუ არაო. კაპიტანი მიუგებს, რომ მას არ შეუძლია ურმის ზიდვა, მშრალ შვრიას





ქმას ვერ დაუწყებს, მაგრამ მოიმოქმედებს ყველაფერს, რასაც აღამაინებს სჩადიან. შემოდიან აღბანის მთავარი, გონერილა და რეგანა. აღბანის მთავარს სურს გამოესარჩლოს ლირს, მაგრამ ედმუნდი ნებას არ რთავს. ჩაერევიან და იწყებენ კინკლაობას, თან ერთმანეთზე ექვიანობენ ედმუნდის გამო. აქ ყველაფერი ისე იხლართება ერთმანეთში, რომ ძალზე ძნელდება მოქმედების მსვლელობისთვის თვალყურის გადევნება. აღბანის მთავარს ედმუნდის დაპატიმრება უნდა და რეგანას ეუბნება, რომ ედმუნდი უკვე დიდი ხანია მის ცოლს ეტრფის და რეგანას ურჩევნია მასზე ხელი აიღოს, ხოლო თუ მიიწვია და მიიწვია გათხოვება გადაუწყვეტია, ისეც მას გაზევეს ცოლად, აღბანის მთავარს.

ამის შემდეგ აღბანის მთავარი ორთაბრძოლაში იწყებს ედმუნდს, ბრძანებს ბუკი დაჭრან და, თუ არავინ გამოცხადდა, თვითონვე აპირებს მასთან შებმას.

ამ დროს რეგანა, რომელიც, როგორც ჩანს, გონერილამ მოწამლა, ტყვიელები-საგან კრუნჩხვას იწყებს. უკრავენ ბუკს და შემოღის ედგარი, ზურღაბურული, რომელიც სახეს უფარავს და თავისი ვინაობის დაუსახელებლად ორთაბრძოლაში იწყებს ედმუნდს. ედგარი კაცხავს ედმუნდს, ედმუნდი უკანვე უბრუნებს მთელ ლანძღვას. ისინი იბრძვიან. ედმუნდი ძირს ეცემა. გონერილა სასოწარკვეთილია.

აღბანის მთავარი გონერილას უჩვენებს შის წერილს. გონერილა გადის.

ედმუნდი სიყვდილის წინ შეიტყობს, რომ მისი მოქიშპე მისივე ძმა ყოფილა. ედგარი ჩაფხუტს აიხდის და შეგონებას იწყებს იმის თაობაზე, რომ მამამისს უკანონო შვილის, ედმუნდის ჩასახვა მხედველობის დაკარგვად დაუჭდა. შემდეგ ედგარი აღბანის მთავარს უამბობს თავის თავგადასავალს. იმასაც, რომ ის მხოლოდ ახლა, საბრძოლველად წამოსვლის წინ გამოუტყდა მამას ყველაფერში. მამამ ვეღარ გაუძლო და მდებარეობისაგან სული განუტყვა. ამასობაში ედმუნდი ჯერ კიდევ ცოცხალია და კითხულობს, მერე რა მოხდაო.

მამინ ედგარი ჰყვება, რომ იმ დროს, როდესაც ის მკვდარი მამის ცხედარს სდარაჯობდა, მასთან კაცი ვინმე მივიდა, ღონივრად მოხვია და ისეთ ბღვილს მოჰყვა, კინაღამ ზეცა გააპო, — მერე უსულო გვამს ზედ გადაემხო და უამბო ედგარს ესოდენ გულსაკლავი ამბავი, ძე სორციელს რომ არ სმენია არასოდეს. ამას რომ უამბობდა, ზედღვილ დააწყდნენ სასიცოცხლო სიმები, მაგრამ ამ დროს მეორეჯერ გაისმა ბუკის ძახილი, ედგარმა მიატოვა მგლოვიარე. ეს იყო კენტი. ედგარმა ვერ მოასწრო ამ ამბის ბოლომდე მოყოლა, რომ შემოვარდება კარისკაცი, ხელში სისხლიანი დანით და ყვირის: მიშველეთ! შეკითხვაზე: ვინ მოჰკლეს? კარისკაცი მიუგებს, რომ მოკლულია გონერილა, რომელსაც თავისი და მოუწამლავს. თვითვე აღიარაო. შემოდის კენტი და ამ დროს შემოაქვთ გონერილას და რეგანას ცხედრები. ამასთან ედმუნდი ამბობს, რომ ეტყობა, დებს ძალიან ჰყვარებიათ ის, რადგან ერთმა თავი მოიწამლა, მეორეს — თავი მოუკლავს მისი გულისთვის. ამასთანავე გამოტყდება, რომ ბრძანება ჰქონდა გაცემული, სიცოცხლეს გამოესალმებინათ ლირი და კორდელია კი ციხეში ჩამოეხრჩოთ, მერე ეს თვითმკვლელობით მოენათლად, მაგრამ ახლა სურს შეაჩეროს ეს საქმე. ამას რომ იტყვის, კვდება კიდევ. მისი გვამი გააქვთ.

ამის შემდეგ შემოდის ლირი, ხელში მკვდარი კორდელია ჰყავს აყვანილი, თუმცა უკვე 80 წელს არის გადაცილებული და შეუძლოდაც გახლავთ. ისე იწყება ლირის საშინელი ბოღვა, რომლის გამოც კაცს სირცხვილის გრძნობა ეუფლება, როგორც უკბილო მახვილისტყვაობისაგან. ლირი მოითხოვს, რომ ყველამ იბღავლოს: კორდელია ხან მკვდარი ჰგონია, ხან ცოცხალი. „მე რომ —

ამბობს ის, — ყველა თქვენგანის თვალები და ენა შექონდეს, ისე გამოვიყენებდი, რომ ცა გაირღვეოდა“. მერე ჰყვება, როგორ მოჰკლა მონა, რომელმაც კორდელია ჩამოახრჩო, შემდეგ ამბობს, რომ თვალთ უბნელდება. უცბად იცნობს კენტს, რომელსაც ვერ სცნობდა მთელი ამ ხნის განმავლობაში.

ალბანის მთავარი ამბობს, რომ ის უარს ამბობს ხელისუფლებაზე, ვიდრე ღირი ცოცხალია, აჭილღოვებს ედგარსა და კენტს და ყველა მის ერთგულს. ამ დროს მოაქვთ ამბავი, რომ ედმუნდმა სული განუტევა. ღირი, ისევ უგუნურებაში მყოფი, ითხოვს ღილი შეუხსნან, სწორედ ისე, რასაც ის ითხოვდა მინდორ-ველად გაჭრილი, მადლობას იხდის ამისათვის, ყველას უბრძანებს საითკენღაც ყურებას და ამასობაში კვდება. დასასრულს, ალბანის მთავარი, ცოცხლად გადარჩენილი, ამბობს: „ქედი მორჩილად უნდა მოვუხაროთ სავალალო დროის სიმძიმეს, ვთქვათ ის, რასაც ვგრძნობთ, და არა ის, რისი თქმაც გვევალება. ყველაზე ხნოვანებმა ყველაზე მეტი გადაიტანეს; ჩვენ, ახალგაზრდები, ამდენს ვერ ვნახავთ და ვერც ამდენსანს ვიცოცხლებთ“. ყველა გადის სამგლოვიარო მარშით. მთავრდება მეზუთე მოქმედება და დრამაც.

(გაგრძელება იქნება)

თარგმნა გიორგი ჯაბაშვილმა





ტრისტან ყველაიძე: მამურობელს მხოლოდ მსახიობი მოაბრუნებს

როგორ აფასებს თავის თეატრალურ ცხოვრებას 50 წლის ტრისტან ყველაიძე? აღაშინა, რომელმაც მთელი თავისი თეატრალური ცხოვრება რუსთაველის თეატრში გაატარა, როგორ შეფასებდა მისცემდა 15-20 წლის წინანდელ მსახიობ ტრისტან ყველაიძის შემოქმედებას? რა იყო ამ გზაზე სწორი, რა შესაძლებლობები გაუშვით ხელიდან, რა ვერ მოახერხეთ?

— საიუბილეო განწყობილებებისაგან ერთობ შორს გაქლავართ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, დიდ მადლობას მოგახსენებთ ყურადღებისათვის და შევეცდები ჩემი, როგორც მსახიობის ამჟამინდელი სულიერი მდგომარეობა, შეძლებისდაგვარად, გადმოგცეთ იმ ჩარჩოში, რომელსაც თქვენს მიერ შემოთავაზებული კითხვები ითვალისწინებს.

სწორი ბრძანებაა, — მთელი ჩემი თეატრალური ცხოვრება რუსთაველის თეატრში გავატარე, სადაც მსახიობის ხელოვნებისადმი უსაზღვრო სიყვარულმა მიმიყვანა და ამ სიყვარულის წყალობით, დღესაც ამ სახელოვანი თეატრის მსახიობთა დასმა ვირიცხები. კითხვანე, თუ როგორ ვფასებ ჩემს თეატრალურ ცხოვრებას, დაუფიქრებლად გიპასუხებთ: უარყოფითად!

გთხოვთ, მომიტყვოთ გადაჭარბებული გულანდილობისათვის, მაგრამ, ალბათ, ასე აჭობებს, საკუთარ თავთან კეკლუცობა აღარ შემფერის.

პროფესიის არჩევასას ბევრი რამ ვერ გავითვალისწინე. 10—20 წლის წინათ დაშვებულმა შეცდომებმა სწორედ ასლა იჩინეს თავი. განვლილ გზაზე სწორი მხოლოდ და მხოლოდ ის იყო, რომ გულით ვემსახურე საქმეს, რომელიც უზომოდ მიყვარდა. რაც შეეხება შესაძლებლობებს, არა თუ გავუშვი ხელიდან, შეუძლებელსაც კი არაერთხელ შევკვიდებივარ და თავდაუზოგავად მიბრძოლია. მაგრამ, როგორც ირკვევა, უმეტესწილად, ჩემი ბრძოლა სიზიფეს შრომას უფრო მგავდა.

ჩემდა სამწუხაროდ, ვერ ვიტყვი, რომ განვლილი დროის ეს სოლიდური მონაკვეთი, სცენური ცხოვრებით სისხლსავსე და შემოქმედებითად მაძლარი იყო. ალბათ, გამიჭირდება გავიხსენო და დავასახელო ჩემს მიერ შესრულებული თუნდაც ერთი სრულყოფილი მაღალმხატვრული სცენური სახე, არავინ იფიქროს, რომ საკუთარ თავს აბუჩად ვიგდებ, სრულებითაც არა, — უბრალოდ, ილუზიების დრო წავიდა და მდგომარეობის სწორი შეფასება ცხოვრებას უფრო მიმსუბუქებს.

და მაინც, ჩემი ცხოვრების ყველაზე ბედნიერი წუთები რუსთაველის თეატრთანაა დაკავშირებული. აბა, რა დავარქვათ, თუ არა უზენაესი ბედნიერება, როდესაც დამწყები მსახიობი სცენაზე აღმოჩნდები ისეთ სასწაულმოქმედთა შორის, როგორებიც იყვნენ და არიან: აკაკი ლორავა, სერგო ჯაჭარიაძე, ეროსი მანჯგალა-

მე, მელდე ჩახავა, გიორგი გუგუქორი, რამაზ ჩხიკვაძე, სალომე ყანჩელი და სხვანი.  
ჭირ კიდეც თეატრალური ინსტიტუტის III კურსის სტუდენტმა მონაწილეობა  
მივიღე რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში „რღვევა“, რომელიც იმჟამად ბატონმა  
აკაკი ხორავამ აღადგინა. მასიურ სცენებში ერთ-ერთ რიგით მეზღვაურს „ვთამა-  
შობდი“. წარმოდგენის ფინალში ასეთი სცენა თამაშდებოდა: „გოდუნის (ბ. ზა-  
ქარიაძე) ბრძანებით, ლალატისათვის კაპიტან ბერსენეცს (აკ. ხორავა) მეზღვაუ-  
რებმა შუა ზღვაში უნდა გადაუძახონ. იმ ოთხში, ვისაც გოდუნის განაჩენი სისრუ-  
ლში უნდა მოეყვანათ, ერთი მე ვიყავი, რომელსაც დადგენილი შიზანსცენის  
თანახმად, კაპიტანის ფეხი უნდა გამეღო მხარზე.



ვაიოხი — ტ. ყველაძე  
ტელესპექტაკლში  
„სურათები საოჯახო  
ალბომიდან“

სიტყვა უძღურია გადმოსცეს ის დიდი სიხარული, მღელვარება და სულიერა  
აღმაფრენა, რასაც იმ წუთს განვიცდიდი. ასე მეგონა, სვეტიცხოველი ბეჭებით  
მიჭირავს-მეთქი. უნდა გენახათ, როგორი მოწიწებითა და პატივით ვეპყრობოდი  
ამ დიდი მსახიობისა და პიროვნების სხეულს. იმ მომენტში ქვეყნად ჩემზე ბედნი-  
ერი არავინ მეგონა.

შესაძლოა, ზოგიერთს გაზვიადებული და უკიდურესად პროზაული ეჩვენოს  
ზემოხსენებულ მიზანსცენისადმი ასეთი ემოციური დამოკიდებულება (ეს მათი  
ნებაა), მაგრამ ჩემი კოლეგებისათვის, ვფიქრობ, აქ გაუგებარი არა არის რა.

სპექტაკლ „ამირანის“ დაწყების წინ, მსახიობის ავადმყოფობის გამო, მისი  
„როლი“ მე შემომთავაზეს (აქაც მასაში გახლდიო). სათქმელი იყო ორად ორი  
სიტყვა: „ღმერთო, გვიშველე“. ელდა მეცა! როგორ, ასე მოულოდნელად, ასე  
მოუშვადებლად, ურეპეტციოდ? ეს ხომ არაპროფესიონალურია — ვფიქრობდი  
მე, რა თქმა უნდა, დავთანხმდი, პირველად მეძლეოდა „შანსი“ რუსთაველის  
თეატრის სცენაზე ზმის ამოღებისა. საშინლად ავდელდი, შიშისგან მუხლები ამი-  
კანკალდა, თან ბრაზი მასჩრობდა. ამოღენა „ტვირთი“ რაღა მაინცდამაინც მე,  
სრულიად გამოუცდელს, ამკიდეს-მეთქი.

უკან დახევაც მომაკვლინებელი იყო, როლზე უარის თქმა თეატრის ხელმძღვ-  
ნელობის თვალში საკუთარი უსუსურობის აღიარება იქნებოდა. ორ ცეცხლს შუა  
ვიწვოდი. დაიწყო წარმოდგენა. ვგრძნობ, რომ სუნთქვა მეკვრება, სიარული  
მიჭირს... არ მახვენებს ფიქრი: ვთქვა თუ არ ვთქვა, ხმა არ წამერთვის... ენა არ  
დამებას, თვალთ არ დამიბნელებს, იქნებ, წავიკეტე კიდეც... საქმე იქამდე მივიდა,  
რომ ერთ ჩემს კოლეგას, რომელიც შედარებით შეთამამებული იყო სცენასთან,

სცენაზევე შევუთანხმდი: როგორც კი ჩემი რეჟისორი მოაწევს, მაშინვე შემოვხვედეთ, თუ უღვაშზე გადავისვით ხელი, იმის ნიშანი იქნება, რომ ზმის ამოღება დაიწყო. მისი ძლია და ჩემი სათქმელი „ტექსტი“ შენთვის მომინდვია-მეთქი. უაღრესად დაძაბულ დრამატულ მომენტში, ჩემში მაინც ვაჟაკურმა სულმა იმძლავრა და უღვაშისკენ ხელი არ წამოვიღა.

მსგავსი ეპიზოდების გახსენება კიდევ შეიძლებოდა, მაგრამ თავს აღარ შეგაწყენთ და დავსძენ: დროთა განმავლობაში მასიურ სცენებს მოჰყვა ეპიზოდური როლები; ეპიზოდებს — როლები, როლებს — მთავარი როლები, საქმემ იმტა, ბედნიერმა წუთებმა კი იკლო, იკლო და ბოლოს გაქტა კიდევ.

თეატრის შემოქმედებით მწვერვალზე კიაფი, მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია, მაგრამ სწორად მიკითხავს საკუთარი თავისთვის: შემძლე შედარებით მაღალ საფეხურზე ასეა ჩემი შესაძლებლობით?

თავდათავი მსახიობის ნაყოფიერი შემოქმედებითი საქმიანობისა, დმერთის მიერ ამა თუ იმ დროით მინიჭებული, მხატვრული აზროვნებისა და სცენური გარდასახვის უნარი გახლავთ, ეს უღვაშ ჭეშმარიტებაა, მაგრამ მართლაც დვით ნაბოძები ნიჭით მსახიობი ვერას გახდება. არანაკლებ მნიშვნელოვანია მთელი რიგი სხვა ფაქტორებისა: სახიათი, მისი პიროვნული თვისებები, ზნეობა, მორალი, აზროვნების ელასტიურობა და სხვა. ამასთან, ბევრია დამოკიდებული იმაზე, თუ მსახიობის ცხოვრების წესი როგორ ეგუება იმხანად თეატრში გამეფებულ მორალურ დოქტრინას.

მოგეხსენებათ, რომ თეატრი კოლექტიური შემოქმედებითი ორგანიზაციაა, სადაც ყოველდღიური, ყოფითი ურთიერთობები და, ახე ვთქვათ, არაშემოქმედებითი კონტაქტები ბევრს რასმე განაპირობებენ და განსაზღვრავენ კიდევ. ნურავინ იფიქრებს, რომ მსახიობს სასპარეზოდ მხოლოდ სცენა ეყოფა, მას არათეატრალური ზერსებით ზრდილაც უნდა შეეძლოს, ეს აუცილებელი პირობაა თვითდამკვიდრებისთვის. ერთი სიტყვით, სცენაზე რომ იცხოვრო, ცხოვრებაშიც უნდა გაანძრო.

როგორც ჩანს, ვერ მოვახერხებ სცენისკენ მიმავალი გზის სწორად არჩევა. აღბათ, იმიტომ, რომ ჩემი ბუნებით ინდივიდუალისტი ვარ, რაც ხელს მიშლის კოლექტიურ საქმიანობაში.

ძნელი წარმოსადგენია, რა მელის მომავალში...

არის ასეთი ფიგურალური გამოთქმა: «Выдающийся посредственность».

ვფიქრობ, ამ ფსიქოლოგიურ განსაზღვრებაში უნდა ვეძებო ჩემი მსახიობური კარიერის პიკი.

— როგორია თქვენი დამოკიდებულება როლისადმი. ის მსახიობი ხართ, რომელიც როლში თავის სათქმელს დაეძებს და ამ სათქმელის მეოხებით გადის მყურებელთან, თუ ის, რომელიც რეჟისორის ნებას დაჰყვება?

— დავიწყეთ იმით, რომ რეჟისორის ნების უგულვებელყოფა მსახიობის მიერ, არათეატრული საქციელია. ლიტერატურული ნაწარმოების სცენური ხორცშესხმა სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის პრეროგატივაა. ამ შემთხვევაში დიქტატურა არა თუ დასავლობი, არამედ აუცილებელია. მიუხედავად ამისა, მართლაც რეჟისორის იმედზე შეყოფი და მხოლოდ მისი შემყურე მსახიობი სერიოზულსა და ფასეულს ვერაფერს შექმნის. მხატვრული სახე რეჟისორისა და მსახიობის ერთიანი ძალისხმევით იქმნება, მაგრამ არსებობს შემოქმედებითი მეთოდი, ე. წ. „თეატრალური სემიოლოგია“ — სცენური წარმოსახვა პირობითი ნიშნებით. ამ მიმდინარეობით





თანხმად, წარმოდგენაში ყველა კომპონენტი პირობითი ნიშნით არის გამოხატული. სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები რეჟისორის მიერ გამოგონილი ამა თუ იმ იდეის ამსახველ სქემებსა და სიმბოლოებს წარმოადგენენ, მათგან არ ითხოვენ არა თუ მხატვრული ხაზის შექმნას, არამედ სცენაზე მოქმედების ელემენტარულ ფსიქოანალიზსაც კი. შთავარია, იყოს კონცეფცია. ცხადია, ასეთ შემთხვევაში, რაღა თქმა უნდა, მსახიობი რეჟისორის ნებას უნდა დაჰყვეს. ყოველი ჭეშმარიტარტისტი როლში თავის სათქმელს დაიძებს. ამ მხრივ, გამოწაკლისი არც მე გახლავართ.

- რომელი როლის თამაშს ისტრეგებდით და რატომ?
- ამგვარი ოცნებებით, კარგა ხანია, აღარ ვიკვებები.

— თქვენი დაბადების 50 წლისთავთან დაკავშირებით, ტელევიზიის კორესპონდენტს ვრცლად ესაუბრეთ ჩვენს ცხოვრებაზე, იმ მოვლენებზე, რომელიც დეკემბერ-იანვარში მოხდა თბილისში. ამ მოვლენების საკმაოდ საინტერესო და მაუღვრომელი პოლიტიკური ანალიზიც გააკეთეთ. მიგვაჩნია, რომ დღეს ყველანი — ყოფილი ხელისუფალნიც, ოპოზიციაც და ხალხიც დამარცხებულია. ხედავთ გამოსავალს? როგორ უნდა იცხოვროს ქვეყანამ, ხალხმა, რომ სულიერ წონასწორობასაც მიაღწიოს და ეკონომიურ სიღატაკს დააღწიოს თავი?

— დეკემბერ-იანვრის ტრაგედია, ერთი „სიკეთე“ მაინც მოგვიტანა, ჩვენ, ქართველებმა, ბოლოს და ბოლოს საკუთარი თავი შევიცანით. ის ზღაპრული მითი, რომელიც ჩვენზე შევქმენით საკუთარ ერზე, მოყვასისაღმი სიყვარულზე, ძმობაზე, მეგობრობაზე, ჩვენს უნიკალურობაზე და, საერთოდ, ქართულ ფენომენზე, დაირღვა და გაკამტვერდა. დღესაც ზშირად გაიგონებთ ამ მითის ტყვეობაში მყოფთაგან, რომლებმაც გაცდებან ვერ მალავენ: „როგორ, ქართველმა ქართველს ტყვია ესროლა?“ დიას. ბატონებო, ტყვიაც ესროლა, საბლიც დაუწვა და აწამა კიდეც. ამიტომ ღრთა, ჩვენი ეროვნული წარმომავლობით ყოყოჩობას თავი დავანებოთ, რაც სირცხვილი ვჭამეთ მოვიწილოთ და ახალი ცხოვრება დავიწყოთ. ქართველობა არხად გაგვიქცევა. ნუ დავივიწყებთ, რომ ქართველიც ადამიანია და ყოველგვარი ადამიანური მისთვის უცხო არ არის. დასრულდა ქვეყნის ავტორიტარული რეჟიმით მართვის მცდელობა, დასრულდა საშინლად, მაგრამ პროგრესი სასურველია, რამეთუ საშინელი დასასრული სჯობს დაუსრულებელ საშინელებას.

დღეს გონიერებამ დაჯაბნა უგუნურობა, განა ეს ცოტაა? ეს ხომ დიდი და ხართო გამარჯვებაა. ერის საღად მოაზროვნე ნაწილი გამოიყვანს ქვეყანას არსებული კრიზისიდან.

- რა არ მოგწონთ დღევანდელ ქართულ თეატრში?

— დღეს რომ კაცმა მოიცალო, გადახლო თავი და თბილისის თეატრებში თითო წარმოდგენა მაინც ნახო, სხვა თუ არაფერი დავემართა, გული მოგიკვდება. დღევანდელი ქართული თეატრი უკიდურეს შემოქმედებით სიღატაკს განიცდის. შექმნილი მდგომარეობის ახსნა საქართველოში არსებული პოლიტიკური თუ ეკონომიკური კლიმატით, თავის მოტყუება იქნება. მიზეზთა მიზეზი, ჩემის ღრმა რწმენით, მსახიობთა მწვავე დეფიციტია (ცხადია, ვგულისხმობ ზარისხს და არა რაოდენობას). ენციკლოპედირი განმარტებით, მსახიობი არის ცოცხალი კავშირი ავტორის ტექსტის, რეჟისორის მითითებებსა და მყურებელთა აღქმას შორის, რასაც აბსოლუტურად ვიწიკრებ და ვფიქრობ, რომ მსახიობი თეატრში ცენტრალური ფიგურაა. დღეს იგი აშკარად უშუქარებულა რეჟისორის მიერ. შედეგი ხახუნა. სცენაზე მოქმედი მსახიობები მხოლოდ ბიოლოგიურად განსხვავდებიან



ერთმანეთისაგან: გარეგნობით, ხმის ტემპრით, მეტყველების მანერით, პლასტიკით. შესაძლოა, ზოგიერთი მათგანი მეტად მოგეწონოთ, ზოგი — ნაკლებად, მაგრამ მხატვრული აზროვნებისა და სცენური გარდასახვის თვალსაზრისით, ისინი თანაბარნი არიან, ერთ საქმეს აკეთებენ, ერთსა და იმავე ხარისხში. დღევანდელ ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესები ერთგვარ „რეფორმას“ მაგონებს, რომელსაც პირადად მე ურვნილოვკა-ს დავარქმევდი.

ორიოდ სიტყვა რეჟისურაზე:

მინდა ყველასათვის ცნობილი და ავტორიტეტული თეატრალური მოღვაწის აზრი მოვიშველიო, რომელიც ყურადღებად მიმჩნია და, ვფიქრობ, უადგილო არ უნდა იყოს.

ერთხელ რეჟისორ გ. ტოვსტონოგოვს ჰკითხეს: „რა მიგაჩნიათ რეჟისორის, როგორც შემოქმედის, ყველაზე ცუდ თვისებად?“ — Самовыявление (თვითწარმოჩენა) — როდესაც რეჟისორის მთელი საქმიანობა მიმართულია ერთი მიზნისაკენ — როგორმე გააბრუნოს მასურბედი პიესის უცნაური ინტერპრეტაციით, ათასგვარი ამოუხსნელი რებუსებით, კურიოზებითა თუ ფინტებით. დღეს, თითქმის ყველა თეატრის მიმდინარე რეპერტუარში შეხვდებით არაერთ წარმოდგენას, რომელიც სამაგალითოა რეჟისორის თვითწარმოჩენისა, როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, თეატრი კოლექტიური შემოქმედებითი ორგანიზმია და რეჟისორმა საკუთარი თავის გარდა სხვაც უნდა წარმოაჩინოს. თვითწარმოჩენის სინდრომმა წარმოდგენები კონვეიერიდან გამოსულ პროდუქციას დაამსგავსა.

— მასურბეღლმა ზურგი აქცია თეატრს. როგორ შეიძლება მისი მობრუნება? თეატრების დღევანდელი მდგომარეობა შეუწყნარებელია.

მხოლოდ მსახიობი მოაბრუნებს მასურბეღლს.

მასურბეღლმა ზურგი აქცია თეატრს, მიზეზა სცენაზე უნდა ვეძებოთ და არა პარტერში.



## ხელოვანი და მასწავლებელი

საქართველოს შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში დაარსებიდან მრავალ შესანიშნავ პედაგოგს უმოღვაწია. ამგვარი პედაგოგები დღესაც ემსახურებიან ახალი თაობის აღზრდის საქმეს. მათ შორისაა ცეკვის და რითმიკის პედაგოგი დოცენტი ნატო კანდელაკი.

აღიზარდა ექიმების ოჯახში, სადაც ზშირად იკრიბებოდნენ ხელოვნების მოღვაწენი: ქართული ხალხური სიმღერის პატრიარქი სანდრო კავსაძე, მსახიობი თამარ ჭავჭავაძე და სხვები. ხელოვნების სიყვარულმა ნატო კანდელაკი თეატრალურ ინსტიტუტში მიიყვანა, რომლის სამსახიობო ფაკულტეტი 1950 წელს დაამთავრა. მუშაობდა შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრში. 1957 წლიდან მისმა პედაგოგმა ა. გამსახურდიამ ინსტიტუტში თავის ასისტენტად მიიწვია. 1960 წელს ინსტიტუტმა ნ. კანდელაკი რითმიკის პედაგოგთა პირველ საკავშირო სემინარზე მოსკოვს მიავლინა. ამ სემინარზე მას უნდა წარმოედგინა საგამოცდო გაკვეთილი რითმიკაში, რასაც წარმატებით გაართვა თავი. მიიღო რითმიკის პედაგოგის კვალიფიკაცია და სემინარის დამთავრების მოწმობა. ამ პერიოდიდან დაიწყო მისი მოღვაწეობა რითმიკაში. საქართველოს მუსიკალური სკოლებისა და სასწავლებლების პედაგოგებისათვის ჩატარებული აქვს უამრავი ლექცია-სემინარი. შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებს რუსეთისა და ბალტიისპირეთის რესპუბლიკების სხვადასხვა მუსიკალური სასწავლებლის და თეატრალური ინსტი-

ტუტის პედაგოგებთან. შედგენილი აქვს მუსიკალური სკოლებისა და სასწავლებლების რითმიკის პედაგოგებისათვის სპეციალური სასწავლო პროგრამები. ამავე დროს ნ. კანდელაკი იყო საქართველოს კულტურის სამინისტროს კვალიფიკაციის ამალგების კურსების ლექტორი.

1970 წლიდან ქ-მა ნატომ მუსიკალური აღზრდის სისტემის დამაარსებლის, ემილ ვაჟ-დალკროზის და მისი მოწაფეების ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი მასალების შეგროვება დაიწყო. ამ მასალების საფუძველზე რამდენიმე მონოგრაფიული ხასიათის სამეცნიერო ნაშრომი შექმნა.

საქართველოში თითქმის არ არსებობს თეატრი, მისი აღზრდილი სტუდენტები რომ არ მოღვაწეობდნენ. ბევრი მათგანი დღეს უკვე გამოჩენილი მსახიობი და რეჟისორია.

სხვადასხვა დროს, ქ-ნი ნატო, რკინიგზელთა კულტურის სახლთან არსებულ თეატრალურ სტუდიას ხელმძღვანელობდა. დადგმული აქვს სპექტაკლები და ლიტერატურული საღამოები. მოზარდ მსუფრებელთა და სომხური თეატრების სტუდიებში ცეკვისა და რითმიკის პედაგოგად მუშაობდა.

ცხადია, ერთ მომცრო წერილში ძნელია ყოველივე იმის თავმოყრა, რაც მის პედაგოგიურ მოღვაწეობას შეეხება. მაგრამ ფაქტია, რომ ქ-ნ ნატოს სტუდენტებთან მუშაობის გარეშე არსებობა ვერ წარმოუდგენია. როგორც თავად ამბობს: „ყველაზე დიდი შემოქმედება იწყება მა-

შენ, როდესაც გიყვარს შენი საქმე და შენი სტუდენტი, პატრის სცემ მას“.

ქ-ნი ნატოს პირად არქივში უამრავი საინტერესო მასალა: მადლობები, მილოცვები სხვადასხვა თეატრალური დაწესებულებისაგან, მადლიერებით აღსავსე წერილები ყოფილი სტუდენტებისგან.

თელავის თეატრის მსახიობი თემურ ხუნაშვილი წერს: „ქ-ნი ნატა... მახსენდება მზითა და სიბოთი გაჩახახებულნი ჩვენი მე-8 აუდიტორია. ჩვენ, ყველა სტუდენტი ვდგავართ ძელთან და მივჩერებივართ აუდიტორიის კარებს. იღება კარები და შემოდის სანდომიანი, სიცოცხლით საესე, დაუოკებელი ენერჯის პატრონი. შემოდის ანთებული თვალეზით, შემოდის, რათა კიდევ ერთხელ დაიხარჯოს, იკვილოს, აავსოს აუდიტორია თავისი მკვქარე ხმით და გვასწავლოს ცეკვა, ზამოძრავს ჩვენი ყველა ნაკვთი, მოგვითელს ჩვენი გახვევებული სხეული და მისცეს ყოველ ჩვენს მოძრაობას აზრი, სიცოცხლე. ის სცენური პლასტიკა, რომელიც ასე აუცილებელია მსახიობისათვის. ვაკვეთილზე იგი მკაცრია, მომთხონე, თვითონაც მოკვდება და შენც მოკვლავს, სანამ არ გააკეთებ ისე, როგორც მას სურს. ვაკვეთილების შემდეგ სულ სხვანაირია: იცის, ვის რა უჭირს, ვის რა უღზინს, ურთიერთობაში მეგობრულია, ჩვენი ტოლია...“

ქ-ნი ნატოს ყოფილი პედაგოგი, პროფესორი ნადია შალუტაშვილი: „ნატო კანდელაკი კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ არსებულ თეატრალურ სტუდიაში გავიცანი, სადაც თეატრის ისტორიას

ვასწავლიდი. სწავლის პერიოდში ირჩეოდა პლასტიკობით. თეორიულ საგნებსაც კარგად ეუფლებოდა. შემდეგ სტუდია შეუერთდა ინსტიტუტს, რომელიც მან წარმატებით დაამთავრა. ჩვენ ერთმანეთს, როგორც კოლეგები, ინსტიტუტში შევხვდით, როდესაც ნატომ ჩვენთან დაიწყო მუშაობა. ძალიან მალე გამოიჩინა პედაგოგიური ნიჭი და სტუდენტებს თავისი საგანი შეაყვარა. ჩვენს ინსტიტუტში მიღებული იყო ე. წ. საწარმოო პრაქტიკები, რომელზედაც მისი მოსწავლეები ყოველთვის დიდი წარმატებით გამოდიოდნენ. ეტყობოდათ მაღალი პროფესიული წრთვნა. გარდა იმისა, რომ ნატო პროფესიონალია, არ შემძლია ხაზი არ გავუსვა მის ადამიანურ თვისებებს, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ახალგაზრდობის აღზრდაში, ასევე კეთილი და მორიდებულია თავის კოლეგებთან.

ნატო კანდელაკი ეკუთვნის იმ ადამიანთა რიცხვს, რომელნიც თვითრეკლამით არ არიან გართულნი. მოკრძალებით, ჩუმად, პირნათლად ასრულებს თავის მოვალეობას. მე ვამაყობ და მიხარია, რომ ნატო ჩემი ყოფილი სტუდენტი და ძალიან, ძალიან მიყვარს“.

ისღა დაგვრჩენია, ქ-ნი ნატოს მისი სტუდენტების სახელით მივულოცოთ შემოქმედებითი მოღვაწეობის მრგვალი თარიღი და ვუსურვოთ დიდხანს ემოლვაწეს ქართული თეატრალური ხელოვნების საკეთილდღეოდ, მისი ხვალინდელი დღის აღსაზრდელად.

## მთაწმინდამ გულში ჩაიპრა

11 აპრილს მთაწმინდის მიწამ გულში ჩაიპრა ცეკვის ჯადოქარი ვახტანგ ჭაბუკიანი. სწორედ ასე მონათლა იგი ქართველმა ხალხმა. ასე იცნობდნენ მას მთელი მსოფლიოს ბაღეტის საშუაროში.

ვახტანგ ჭაბუკიანი, არცთუ მრავალრიცხოვან ქართველთაგან, ერთი იმათგანი იყო, ვინც მეოცე საუკუნეში ქართველ ხალხს, მთელს საქართველოს სახელი და დიდება შემატეს.

შაბათს, 11 აპრილს, საქართველო, ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბაღეტის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე, დიდ ბაღეტმეისტერს ეთხოვებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ სამი ათეული წელია, ცეკვის ჯადოქარი სცენაზე არ გამოუსულა, მასთან გამოსამშვიდობებლად ახალგაზრდობა მოვიდა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ვახტანგ ჭაბუკიანის სახელი ლეგენდად იქცა. ხალხი ლეგენდას ემშვიდობებოდა.

ვახტანგ ჭაბუკიანის ცხედართან გამოსამშვიდობებლად მოვიდნენ, საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფო საბჭოს თავმჯდომარე ედუარდ შევარდნაძე, მისი პირველი მოადგილე ჯაბა იოსელიანი, სახელმწიფო საბჭოს მდივანი ვახტანგ გოგუაძე, საქართველოს რესპუბლიკის მინისტრთა კაბინეტის თავმჯდომარის პირველი მოადგილის მოვალეობის შემსრულებელი თენგივ კიტოვანი.

სამგლოვიარო მიტინგს ხსნის საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე, სახალხო არტისტი გიგა ლორთქიფანიძე:

— დღეს ჩვენ ვეთხოვებით ქართული კულტურის დიდ მოღვაწეს, ცეკვის ჯადოქარს ვახტანგ ჭაბუკიანს. ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ მეოცე საუკუნის ბაღეტის სათავეებთან ორი ქართველი დგას ჯორჯ ბლანჩინი და ვახტანგ ჭაბუკიანი.

გიგა ლორთქიფანიძის შესავალი სიტყვა გამსჭვალულია ღრმა პატივისცემით დიდი მოცეკვავისადმი და გულისტკივილით მისი დაღუპვის გამო.

სიტყვები წარმოთქვეს კომპოზიტორმა ალექსი მაჭავარიანმა, სახალხო არტისტმა კოტე მახარაძემ, პროფესორმა ეთერ გუგუშვილმა, ვ. ჭაბუკიანის აღზრდილებმა.

სამგლოვიარო მიტინგი გაგრძელდა მთაწმინდაზე, რომლის მიწამაც მიიხარა დიდი მოცეკვავის ცხედარი. აქ სიტყვები წარმოთქვეს პოეტმა გრიგოლ აბაშიძემ და სხვებმა.

აქვე გთავაზობთ ე. გუგუშვილის მიერ წარმოთქმულ სიტყვას.

## ეთერ გუგუშვილი

### ჩემო ძვირფასო ბატონო ვახტანგ!

მსურს მოგმართოთ, როგორც ცოცხალს. ხომ ამბობენ, ადამიანი უკვდავიყო. მჭერა!

ეს არის ჩემი უკანასკნელი საუბარი თქვენთან. ალბათ, გაგაკვირვებთ, მე რომ დაწერილ ტექსტს ვკითხულობ. მე, რომელსაც თქვენს შესახებ ამდენი რამ დამიწერია და მითქვამს. რა გქნა, ბატონო ვახტანგ, ლაპარაკი მიმიძმის. ძალზე ძნელი გადასატანია თქვენი ესოდენ მოულოდნელი წასვლა. აზრი მერევა, ძალ-ღონის მოკრება მიჭირს. ჩემს სიცოცხლეში პირველად ვარ იმგვარ მდგომარეობაში, როდესაც





არც კი ვიცო, რა ვთქვა. როგორ გამოვხატო გულისტკივილი, დარდი.

თქვენზე ამბობენ, განუმეორებელიაო. მაგრამ, განა ყველა ნიჭიერი ადამიანი განუმეორებელი არ არის? ნიჭია თავად განუმეორებელი და თვითმყოფადი. ამიტომ, თქვენს მიმართ ეს ცნება სხვანაირად შესახება. ამ ქვეყნად მრავალი ნიჭიერი მოცეკვავე იწვევს ჩვენს აღტაცებასა და პატივისცემას, მაგრამ პირადად მე არ შემხვედრია არც ერთი მოცეკვავე, რომლის პიროვნებაშიც ასე ორგანულად, ასე ბრწყინვალედ და სასწაულებრივად იქნებოდა შერწყმული, არა მარტო ცეკვისათვის აუცილებელი უბადლო მონაცემები, არამედ ის, რაღაც უჩვეულო, აუხსნელი, მიუწვდომელი, რაც მხოლოდ თქვენს საცეკვაო ბუნებაში იმალებოდა. სწორედ ეს აუხსნელი რამ ქმნიდა თქვენი ცეკვის საიდუმლოებას.

ცხოვრება მდიდარია ასეთი უცნაური, აუხსნელი იდუმალელებით. განა საკვირველი არ არის, რომ ამქვეყნიდან თქვენი წასვლის წინა დღეს, სატელევიზიო ინტერვიუში, მაია პლისეცკაიამ კეთილი, ალერსიანი სიტყვებით გაგისხენათ? იმავე დღეს (საოცარია!), ტელევიზიამ თქვენი საიუბილეო საღამოს ჩანაწერი (სამწუხაროდ, არასრული) უჩვენა, რომელიც შარშან მოსკოვში, დიდ თეატრში გაიმართა. განა საკვირველი არ არის ისიც, რომ თქვენი აღსასრული თქვენთვის საბედისწერო დღეს დაემთხვა? 24 წლის წინ, სწორედ 6 აპრილს დაიღუპა თქვენთვის უძვირფასესი ადამიანი, შესანიშნავი მოცეკვავე ეთერ ჭაბუკიანი.

რას ნიშნავს ყოველივე ეს? უბრალო დამთხვევაა? თუ იმ სამყაროს გრძნეული ძახილია? ვინ იცის?! შესაძლოა, ასეც იყოს...

ბატონო ვახტანგ! დადგა უძძიმესი წუთები — უნდა გამოგეთხოვოთ. გეთხოვებთ თქვენი ხალხი, თქვენი სამშობლო, გათხოვნიან ახლობლები, მეგობრები, კოლეგები, მოწაფეები, მაცურებლები. თქვენ ხომ ამ ხალხისთვის არსებობდით. გულუხვად აჯილდოვებდით მათ არაჩვეულებრივი, საზეიმო, ამაღლებული, ღვთაებრივი, ვაჟაკური, რაინდული ხელოვნებით. ამით იყავით ბედნიერი. დიახ, ბედნიერი! თქვენ თავისუფლად შეგიძლოთ საკუთარ თავზე დიდი გლაკტიონის მსგავსად გეთქვათ:

„ქვეყანა გაცვდა, ვით ძვილი გროში,  
უდაბურებად იქცა სოფელი.  
ნუ გაოცდებით, რომ ასეთ დროში  
მცირე ბედისაც ვარ მადლობელი“.

და შემდეგ:

„საშინელება, სიბნელი, გესლი,  
დემონიური ცეცხლის პროფილი,  
ბოროტო, სუნთქეა ნუ გამიძნელი,  
მადლობელი ვარ, ვარ კმაყოფილი!“

მადლობელი უნდა იყოთ, ბატონო ვახტანგ, კმაყოფილი და ბედნიერიც. ადამიანის ცხოვრებაში, რა შეიძლება იყოს იმაზე ძვირფასი, ვიდრე მშობლიური ხალხისა და მთელი მსოფლიოს აღიარება? იძინეთ მშვიდად, თქვენი სახელი მარადისობის კუთვნილებას!

უმაღლურია ბედი დრამატურგისა:  
მის მიერ შექმნილ სახეებზე, ხასიათებზე, მსახიობები ოსტატდენ-  
ბიან, სახელსა და დიდებას იხვეჭენ, მაყურებელი სრულიად სხვა,  
მისთვის უცნობ გარემოში შედის, შეუცნობელსა და ზოგჯერ აუხს-  
ნელ სამყაროში მოგზაურობს...

და...

ივიწყებენ დრამატურგს. იქნებ, უკანასკნელ გზაზეც კი არ გა-  
აცილონ იგი.

არის მეორე სახეობა დრამატურგისადმი „უმაღლურობისა“, როცა  
მისი სახელი მისსავე ქმნილებებს ერწყმის, ხდება დრამატურგისა  
და პიესის გაიგივება. ეს უმიტისწილად, ყველაზე პოპულარულ  
დრამატურგებს მოსდით. ისინი არასოდეს არ არიან თეატრის სტუ-  
მარნი, მის განუყოფელ ნაწილს შეადგენენ.

გუგა ნახუცრიშვილს ორივე სახის „უმაღლურობა“ ხედა წილად.  
პარადოქსია, თითქოს ასე არ უნდა მომხდარიყო, მაგრამ მე ამ პარა-  
დოქსს ჩვენი დროის უცნაურობით ვხსნი — მხოლოდ ჩვენს დრო-  
ში, სწორედ 1992 წლის პირველი ნახევრის საქართველოში, შეიძლე-  
ბა ცნობილი დრამატურგის ასე ორგვარად „მივიწყება“. მისი  
პიესები იმდენად ახლობელი იყო ქართული თეატრისათვის, იმდენ-  
ად განუყრელი მისი რეპერტუარისაგან, რომ ზოგჯერ, როცა იკი-  
თხავდა, ხომ არ იცი, ვინ არის ამა და ამ თეატრის მთავარი რეჟი-  
სორი, დირექტორი, ძალიან მიკვირდა. ასე მეგონა, რომ მთელი  
ქართული თეატრი ედო ხელისგულზე. სინამდვილეში კი ქართულ  
თეატრს ედო ხელისგულზე მისი პიესები.

ნაცარქექია, კომბლე, ჭინჭრაქა — აბა, რომელი ქართული ქალა-  
ქის თეატრის სცენაზე არ გვინახავს ეს პერსონაჟები. 30-იანი წლე-  
ბიდან მოყოლებული, ბატონი გუგას მიერ შექმნილ თეატრალურ  
სამყაროს, რომელი თაობის სულის გამშვიდებლობაში არ მიუღია  
მონაწილეობა.

ბუზლუნა და შურით სავსეთაგან ხშირად მსმენია:

— მერე რა მოხდა. ეგ ხომ ზღაპრებს წერს!

დამსხდარან, დაუწერიათ ეს ზღაპრები, მაგრამ...

ერთი-ორი თეატრის სცენაზე თუ გაუგლიათ ამ ზღაპრების პერ-  
სონაჟებს და ამით დამთავრებულა ყველაფერი.

— მის ფრაზას პოეზია აკლია! — თავიანთი უპირატესობის და-  
მტკიცებას ლამობდნენ მეორენი. მაგრამ ამ მეორეთა ფრაზის წარ-  
მოთქმის სურვილი ქართული სცენის ერთობ გამოჩენილ მსახიო-  
ბებს არასოდეს გასჩენიათ. გუგა ნახუცრიშვილის ფრაზას კი სია-  
მოვნებით წარმოსთქვამდნენ. მარტო ის რად ღირს, რომ სერგო  
ზაქარიაძემ ბატონ გუგას ორ პიესაში მიიღო მონაწილეობა — „ფი-



როსმანი“ და „ჭინჭრაქა“ — და ორივეში ერთობ წარმატებით, ატარებდა „ჭინჭრაქამ“ განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა ქართულ ატრის ისტორიაში.

ბატონი გუგას ფრაზა, მართლაც, არ გახლდათ პოეტური და იგი არც ესწრაფვოდა პოეტურობას — შელამაზებულ-შეკოხტავებულ ფრაზას, რადგან სწამდა, მსახიობს უნდა მისცე არა ლამაზი, არამედ ქმედითი სიტყვა. ფრაზა, რომელიც „იმუშავებს“. ამიტომ, ქართულ თეატრში გუგა ნახუცრიშვილის სახელი დიდხანს დაარჩება. მოკრძალებული კაციც იყო. ენერგიულ დრამატურგთა მოძალებას ღიმილით შესცქეროდა. ზოგიერთ, რეჟისორთათვის ტკბილ-ტკბილად მოსაუბრე დრამატურგებზე ხელის ჩაქნევით იტყოდა, მაინც არაფერი გამოუვათო, თუმცა, ჩვენი ნაცნობობის ლამის 25 წლის განმავლობაში, არ მსმენია, მას კონფლიქტური სიტუაცია ჰქონოდა ვინმესთან.

თუ მის პიესას დგამდნენ, უხაროდა, თუ არ დგამდნენ, იღიმებოდა, რა გაეწყობაო.

იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ მიხედვით შექმნილი პიესის განუხორციელებლობის სეკდა მაინც გაჰყვა.

ადრე, ათი-თხუთმეტი წლის წინათ, მოსკოვს დადიოდა ხშირად. შვილი ჰყავდა იქ და მასთან უნდა ვიყვიო, ეგ იყო და ეგ. სხვა მოგზაურობა მისგან არ მსმენია.

მისი პიესები?

გასცდნენ საქართველოს საზღვრებს. მრავალი ქვეყნის სცენაზე დასახლდნენ და ქართველი კაცის იუმორი, სიბრძნე, მოხერხებულობა იქ მიიტანეს.

მოვიდოდა და უბრალოდ, სასხვათაშორისოდ იტყოდა:

— გაიგე, კაცო, „ნაცარქეჩია“ გერმანიაში..

— გაიგე, კაცო, „ჭინჭრაქა“ ლუქსემბურგში...

ის კი მოკრძალებით დააბიჯებდა თბილისის ქუჩებში, არავის არაფერს ახვევდა თავს, არავის არაფერს კარნახობდა.

იგი დრამატურგი იყო, წერდა იმაზე, რაც აინტერესებდა.

თეატრები კი დგამდნენ.. თეატრებში უყვარდათ..

უპრეტენზიო, უხმო კაცი იყო და ასევე უხმოდ წავიდა.

თუმცა, ასე წასვლას ბევრი ინატრებდა:

ლამის 90 წელი იცოცხლა.

დაგვიტოვა სხვადასხვა ქვეყნის გზებზე გასული პიესები. ქართული ზღაპრების პერსონაჟები. ჩვენთვის წერდა, მაგრამ ქვეყნიერებას დაუტოვა, მთელ ამერ-იმერს.

იმათ, იმ პერსონაჟებს, არც გაუგიათ, რომ გუგა ნახუცრიშვილი გარდაიცვალა. ალბათ, ვერც გაიგებენ — რადგან მათი სულისჩამდგმელი მათთან ერთად ცოცხლობს, იცინის, ოხუნჯობს...

**გურამ ბათიაშვილი**

მოგონება მსახიობზე

წავიდა ჩვენგან ნინო ლაფაჩი, უფროსი თაობის თვალსაჩინო მსახიობი, რომელმაც საინტერესო, შემოქმედებითი სიხარულით სავსე ცხოვრება განვლო.

1939—40 წლებში თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებში ვმონაწილეობდით, იქნებოდა ეს მასიური სცენები თუ ეპიზოდური როლები. ვინაიდან პატარა ბავშვი მყავდა, ამ დატვირთვისგან გამანთავისუფლეს. მიუხედავად ამისა, ყოველ სპექტაკლს ვესწრებოდი. ბევრი საყვარელი მსახიობი მყავდა. გამორჩეული ადგილი ნინო ლაფაჩს ეკავა.

ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ ამავე თეატრში მსახიობად მიმიღეს. ნინომ ჩემს მიმართ უმალ მზრუნველობა გამოიჩინა. შემიყვანა თავის საგრიმიროაში და ადგილიც მომიჩინა. დამითმო სარკე, უჯრა, სკამი. თვალს ვერ ვაშორებდი რაოდენ შნოიანად, ოსტატურად იკეთებდა გრემს, ირგებდა კოსტუმს, პარიკს. მოხიბლული ვიყავი მისი სილაშათით.

სცენაზე პირველად სპექტაკლ „გიორგი სააკაძე“-ში (დადგმა კუკური პატარიძისა) შევხვდი. სეფქალს ვთამაშობდი. ერთ-ერთ სცენაში საიდუმლო წერილი უნდა გადამეცა დედოფლისათვის. კულისებში ვდგავარ. აქვეა ბატონი კუკური. ვღელავ. გულს ბაგა-ბუგი გააქვს. სცენაზე დგას დედოფალი — ნინო ლაფაჩი — ამაყი, მდიდრულ შინდისფერ ფარჩის კაბაში გამოკვართული. ბატონმა კუკურიმ ხელი გამკრა. სცენაზე შევევარდი. ნინომ გამიღიმა და ხელი გამომიწოდა. გონს მოვეგე. წერილი მივართვი. — ყოჩაღო, მითხრა და თავზე ხელი გადამისვა. — ახლა დამტოვეო, — დააყოლა. შემოვტრიალდი და კულისებისაკენ მოვკურცხლე. რა ბედნიერი ვიყავი მაშინ! ბ.მა კუკურიმ მაკოცა, მეც გადავკოცნე და საგრიმიროოსაკენ გავიქეცი. შემოვიდა ნინო. მომილოცა, მომიადღერსა. კარგი როლები და გამარჯვება მისურვა.

მომწონდა ნინო „ოტელოში“, მზით დამწვარი სხეული, შავი პარიკი, კოსტად მორგებული კაბა. პლასტიური და მარდი, ენერგიული და სიცოცხლით სავსე — ასეთი იყო იგი ბიანკას როლში. თვალწინ მიდგას მისი კისკისა და თავნება კორინკინა („უღანაშაულოდ დამნაშავენი“), რუქაია („ლალატი“). ამ როლში ნინოს ეცვა ღამაში ფერის სამოსი, რომელშიც კარგად მოჩანდა მისი სხეულის კოსტა აგებულება. ამასთან დაკავშირებით, თეატრის მხატვარს ფარნაოზ ლაპაიშვილს არაერთხელ უთქვამს, სიამოვნება იყო ნინოსთვის კაბის მორგებაო. იოსებ გრიშაშვილმა ხომ ლექსი უძღვნა:

შაქრის ლერწამი შენი ტანია,  
და ეგ თვალეები შავი ზღვის კიდე.  
მე ბევრი დარდი ამიტანია  
და ამ ერთ დარდსაც გაუძღლებ კიდევე.

ბევრს უყვარდა ნინოსთან საგრიმიროო ოთახში შესვლა. რეპერტუარზე საუბრობდნენ. მაყურებელთა დარბაზიდან ყვავილები მოჰქონდათ. ნინო მუდამ მომღიმარი და ხალისიანი იყო. ასეთივე დარჩება იგი ჩემს მესხიერებაში.

Редактор **ГУРАМ БАТИАШВИЛИ**

**გარეკანის პირველ გვერდზე:**  
რეკისორი მიხვილ თუმანიშვილი

**გარეკანის მეორე გვერდზე:**  
სენა კინოსახიობთა თეატრის სპექტაკლიდან „საქმე“. ტარეკინი — ზ. ყიფ-  
შიძე, ვარაუდინი — მ. ჭინორია. დადგმა მ. თუმანიშვილისა

**გარეკანის მესამე გვერდზე:**  
სენა კინოსახიობთა თეატრის სპექტაკლიდან „შეშლილის წვრილები“. დადგმა  
მ. თუმანიშვილისა

**გარეკანის მეოთხე გვერდზე:**  
სენა ზ. ფალაშვილის სახ. თეატრისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური  
თეატრის სპექტაკლიდან „აბესალომ და ეთერი“. დადგმა მ. თუმანიშვილისა

ტექნიკური რედაქტორი

მხატვარი

მამუკა ბერძენიშვილი

სოფიო სალუქვაძე

კორექტორი

მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 24. III. 92 წ.  
ზეღოწერილია დასაბეჭდად 29. V. 92 წ.  
საარტიცხოვ-საგამომცემლო თაბახი 6,35  
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5  
ქალაქის ზომა 60X90<sup>1/16</sup>.  
შეკვეთა № 219  
ტირაჟი 1500

ფასი — ხელისმომწერთათვის — 2 მან.  
საცალო ვაჭრობაში — 3 მან.

ინდექსი 76143

რედაქციის მისამართი: თბილისი - 380007, გ. ლეონიძის ქ. № 11-ა. ტელ. 99-90-95.  
განყოფილების 98-75-29.

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, კლ. ცეცხლის ქ. № 133.  
Типография Союза театральных деятелей Грузии, Тбилиси  
ул. Кл. Цеткин № 133.





