

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

მანანა ტურიაშვილი

მიხეილ თუმანიშვილის
ძიებები
კინომსახიობთა თეატრში



შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

თბილისი

2007

უაკ (UDK) 792 (= 94.631) + [792. 071. 2 + 792. 075]
(479. 22) (092)

ტ. 92.4

წიგნში ასახულია დიდი ქართველი რეჟისორის — მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებითი ძიებები რუსთაველისა (50-60 წ.წ.) და კინომსახიობთა თეატრებში; წარმოჩენილია რეჟისორის მხატვრული პრინციპები. ნაშრომი მოიცავს კინომსახიობთა თეატრში რეჟისორის ყველა წარმატებული სპექტაკლის ანალიზს; მიზნად ისახავს ამ თეატრის ცხოვრების ამსახველი უცნობი მასალების გაცნობას, რეჟისორის ერთ-ერთი სპექტაკლის რეპეტიციის ჩვენებას, რეპეტიციისა და სპექტაკლის პარალელურ ანალიზს.

რედაქტორი — მერაბ გეგია
ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი

რეცენზენტები: ნათელა ურუშაძე:
ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი
ვასილ კიკნაძე
ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი

© შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2007

© მ. ტურიაშვილი

© ISBN 978-99940-898-5-7

შესავალი

1978 წლის 14 იანვარს, თბილისში კიდევ ერთი თეატრი დაიბადა — კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო. იმჟამად საბჭოთა კავშირში იხსნებოდა სტუდიები. სახელოსნოების აუცილებლობა კი მაშინ იჩენს ხოლმე თავს, როცა ამა თუ იმ ქვეყნის თეატრალური ცხოვრება ამოწურავს თავის შესაძლებლობებს და მის წიაღში ექსპერიმენტული ძიებები იწყება.

საბჭოთა სივრცეში, სადაც თავისუფლებას კომუნისტური იდეოლოგია ზღუდავდა, სტუდიების გახსნა ამ იდეოლოგიური მარწუხებიდან გასვლის ერთ-ერთი საშუალება იყო. იმ დროს რეჟისორებმა სათქმელის გამონატვის ახალი ხერხი მონახეს — მოდაში შემოვიდა მეტაფორებით, სიმბოლოებითა და მინიშნებებით აზროვნება. დასაწყისში ეს ხერხი სიახლე იყო, შემდეგ კი ის გარკვეულ დაღს ასვამდა თეატრალურ აზროვნებას — შტამპავდა.

რადვანაც თეატრი ცხოვრების თავისებური მოდელია და როგორც ადამიანი ისიც ვერ იტანს ზღუდეებს, დროთა განმავლობაში იწყება ამ ზღუდეების გარღვევა და ამას ექსპერიმენტების საშუალებით ახდენს.

1978 წელს მიხეილ თუმანიშვილი ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად ახალ თეატრს ქმნის და მისი რეჟისორული შესაძლებლობანი სრულყოფილად რეალიზდება, თან ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში შემოაქვს ექსპერიმენტული ძიებები, რაც ახალი სიცოცხლის დასაწყისს მიაჩნებოდა. შექმნის დღიდან ათიორდე წლის განმავლობაში, კინომსახიობთა თეატრი თბილისში ყველაზე „ცოცხალი“ თეატრი იყო.

80-იან წლებში თამამად გეთქვა სათქმელი და მაყურებელთან მის ტკივილზე გესაუბრა, დიდ სიძნელეს წარმოადგენდა, რადგანაც ცენზურასთან ომი ბევრს არ შეეძლო. თუმანიშვილს ამ შემთხვევაში მფარველად კინოსტუდია გამოუჩნდა, სადაც კომუნისტური ცენზურა ასე თამამად ვერ აღწევდა. ამას ისიც ემატებოდა, რომ რეჟისორი უკვე სახელმთხვეჭილი შემოქმედი იყო და მისი „ხელშეუხებელი“ სახელი უდიდეს მოწიწებას იწვევდა.

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნოს ვახსნით, ქართულ თეატრში შემოვიდა „დაუნდობელი“ და „სასტიკი“ პროფესიონალი რეჟისორი თავისი აღზრდილი სტუდენტებით და ქართველებისთვის უცნობი უძლიერესი წესრიგით.

მიხეილ თუმანიშვილი იდუმალებით მოცული პიროვნება იყო, ეს ნიჭი მას განგებისაგან ებოძა. იდუმალებაა, როცა ატარებ იმ ნიღაბს, რომელიც მხოლოდ შენთვისაა ნაცნობი, დანარჩენთათვის კი შენ უამრავი ხარ, ისეთი როგორიც მათ წარმოდგენიხარ. დასის ყველა წევრისთვის თუმანიშვილი იყო მხოლოდ „მისი“ — ერთადერთი და განუმეორებელი: ზოგისთვის მოყვარული, ნატიფი, სასტიკი, დაუნდობელი; ზოგისთვის მიძნდობი, ბავშვური, აზარტული, მშიშარაც და უაღრესად გაბედული. ერთი შეხედვით იგი ჩვეულებრივი ადამიანი იყო, თღონდ ადამიანის ყველა ეს თვისება მასში გადიდებული და სხვადასხვა რაკურსით იყო წარმოდგენილი. მის ნამდვილ პიროვნებასა და გარე სამყაროს მოქმედ პირებს შორის კი ერთი საერთო ნიღბით ჩნდებოდა — მუდამ მოწესრიგებული, გაწონასწორებული, ინტელიგენტი რეჟისორი, რომელიც თავის აზრს და შეხედულებებს არავის არ ანდობდა ცარიელი სცენისა და ცარიელი ფურცლის გარდა. ცარიელ სცენაზე ცხოვრებისეულ მოდელებს თხზავდა, ცარიელ ფურცელზე კი თავის გამუდმებული აზროვნების შედეგებს.

თეატრალურ ინსტიტუტში თუ კინომსახიობთა თეატრში ჩვენს თვალწინ იდგა ძლიერი პერსონაჟი და დიდი მოთამაშე, რომელიც ყველას მიმართ ინდივიდუალურ

თამაშს ირჩევდა. და რადგანაც რეჟისორი ზუსტად საზღვრავდა, რა უნდოდა გარსშემოხვეულ ადამიანთა ამ უზარმაზარი არმიისაგან, თითოეულთან თამაშის სხვადასხვა წესები ჰქონდა.

ამ თამაშების გამო, თუმანიშვილის გარშემო მითები დადიოდა. ითამაშო უმაღლეს რანგში და შეძლო ადამიანებში აღძრა უდიდესი მოწიწება, პატივისცემა და „ქარიზმათმდე“ აღიარებინო საკუთარი პიროვნება, ეს უკვე განგებისაგან მონიჭებული დიდი ნიჭია.

მ. თუმანიშვილის ყველა სპექტაკლი ერთმანეთისაგან განსხვავებული იყო. უდიდეს ფანტაზიორს ავტორის პატივისცემა ძვალ-რბილში ჰქონდა გამჯდარი. რეპეტიციებამდე რეჟისორი მწერლის ბუნებას სულში სწვდებოდა, შემდეგ ითავისებდა და როგორც დიდ მსახიობებს სჩვევიათ ხოლმე, კარგად ირგებდა და სცენაზე წარმოიქმნებოდა ზოგჯერ ბრწყინვალე, ზოგჯერ კი არც ისე კარგი, მაგრამ აუცილებლად განსხვავებული სამყარო.

მ. თუმანიშვილს ჟანრის განსაკუთრებული შეგრძნება ჰქონდა, რომელსაც ზუსტად საზღვრავდა და ყოველივეს უქვემდებარებდა. სწორედ მისი ეს თვისება ბადებდა განსხვავებული ჟანრის სპექტაკლებს.

რეჟისორს კინომსახიობთა თეატრში იუმორისა და ირონიის გარეშე არც ერთი სპექტაკლი არ დაუდგამს. რეპეტიციებზეც, მუშაობისას მისი ეს უნარი წამყვანი ფაქტორი იყო. ცხოვრების გზაზე უმრავი ამბის მომსწრე რეჟისორმა ეს თვისებები თვითგადარჩენის საშუალებად აქცია. თუმც იუმორის გარეშე ის ვერ გადაიტანდა იმ დიდ ტკივილს სულსა და გულში, რომელიც თანმდევია თეატრის ცხოვრების სასტიკ და ბავშვურად გაშიშვლებულ ურთიერთობებში. თეატრში სტიკივით, უყვართ, ჩხუბობენ „ნამდვილად“, ეთიკის ნორმების დაუცველობით, თუმც კი ბავშვური გულუბრყვილობით, გადატანილი ტკივილი თუ სიხარული მალე ავიწყდებათ და ეს მხოლოდ იუმორის წყალობით ხდება. თუ იუმორი არა გაქვს, დაიბოღმები. ბოლმა კი აზიანებს სულს და შემოქმედის ოღნავი

ნაპერწყალი მაინც თუ მოგცათ განგებამ, ისიც ქრება. ეს იცოდა თუმანიშვილმა და მისმა იუმორის დიდმა ნიჭმა ცხოვრების ტკივილიან გზაზე გადაარჩინა.

მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი „პერსონაჟების თეატრია“. მისთვის მხოლოდ სცენური კომპოზიციის გადაწყვეტა თვითმიზანი არ იყო. ადამიანის ფსიქოლოგიის ბრწყინვალე მცოდნეს, პიესის გმირთა ფსიქოლოგიის ამოხსნაც უზადოდ შეეძლო, მაგრამ ფსიქოლოგიის გარკვევა და ურთიერთობათა ლოგიკის აგება ერთია, შეთხზვა კი — მეორე. კინომსახიობთა თეატრში დადგმულ მის წარმატებულ სპექტაკლებში ყველა მოქმედი გმირი — მთავარი თუ ეპიზოდური, ჩამოყალიბებული ინდივიდუალობის მქონე პერსონაჟი იყო. სცენაზე მაყურებელს ნაცნობი ადამიანი უნდა ენახა, მაგრამ იმ ნაცნობში და ჩვეულებრივში ის არაჩვეულებრივი უნდა შეეგრძნო, რაც მხოლოდ პერსონაჟებისთვისაა დამახასიათებელი და რაც მას მასისაგან გამოარჩევს.

დაკვირვების უნარი თუმანიშვილის ერთ-ერთი მთავარი ნიჭი იყო. ამ ნიჭის წყალობით „იჭერდა“ იგი ცხოვრებაში ცოცხალ ეპიზოდებს და მხატვრულ ფორმას სძენდა. მის თეატრში ჭეშმარიტ, რეალურ ეპიზოდებსა და ცხოვრებას ხედავდით, მაგრამ გარე სამყაროდან აღებული ეპიზოდები ერთ მთლიანობად იკვრებოდა და გარკვეულ ურთიერთობათა მოდელად გადაიქცეოდა. თუმანიშვილის მიერ კინომსახიობთა თეატრში დადგმული ყველა წარმატებული სპექტაკლი ცხოვრების გარკვეული მოდელი იყო, წარუმატებელი კი ახალი მოდელის შექმნის მცდელობა.

მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი ტაძარი იყო, სადაც ქადაგებდნენ ზნეობას, სიყვარულს, სიკეთეს... მან ცხოვრების მრავალ ცდუნებას გაუძლო და მაინც ბავშვური სისპეტაკე და პატიოსნება არ დაუკარგავს. და თუ მხოლოდ ხელოვნებაში მჟღავნდება, თუ ვინაა ადამიანი, მაშინ თუმანიშვილის შემოქმედებაში ვხედავთ პიროვნებას, რომელმაც ცხოვრებაში აირჩია მზე, სითბო, სიმშვიდე,

გაბედულება, მსიარულება და არა გულდრძო, გაბოროტებული თვალთახედვა. თავისი შემოქმედებით ის ადამიანებს ეუბნებოდა: — აიხედე, და დაინახე მზე და ნუ დაინახავ სიბინძურეს! იყავი სამართლიანი და დაემორჩილე ერთადერთ კანონს — ზნეობას! შენზეა დამოკიდებული რომელს აირჩევ!

მ. თუმანიშვილის ტაძარში — კინომსახიობთა თეატრში, ქართული თეატრის ისტორიაში უპრეცედენტო, ორიგინალურ ურთიერთობათა წეს-კანონი ჩამოყალიბდა. რეჟისორმა, დასისთვის მორალურ-ეთიკური კანონები და რიტუალები შემოიღო. რიტუალი — სპექტაკლის დაწყების წინ, რიტუალი — აღსარება, რიტუალი — დღესასწაული. ეს რიტუალები თეატრის გაერთიანებისა და შენარჩუნების მცდელობა გახლდათ.

თეატრის აქტიური ცხოვრების ყოველი დღე ვარჯიშებითა და ტრენაჟებით იწყებოდა. თუმანიშვილმა ვარჯიშები წარმოსახვის, ფანტაზიისა და ფსიქო-ფიზიკური აპარატის გავარჯიშებისთვის შემოიღო. მისი კონცეფციით მსახიობი თავისუფალი შემოქმედი უნდა იყოს და არა — მონა. მონური ფსიქიკის ადამიანს ფანტაზია და წარმოსახვა არა აქვს, ის მხოლოდ რეჟისორის კარნახს ელოდება, რაც რეპეტიციებზე შემოქმედებით პროცესს აქრობს და მუშაობისას იმპროვიზაციის უნარსაც ანშობს.

მ. თუმანიშვილი წინაპართა ტრადიციებსა და მონაპოვარს პატივს სცემდა და ყველა რეპეტიციაზე მსახიობთა ფანტაზიას თეატრალური გამოცდილებით ამდიდრებდა. ბრძენი რეჟისორი ამით საკუთარ სიბერესაც ჭკრეტდა, რადგანაც იცოდა, მოვიდოდა დრო, როცა ამქვეყნად აღარ იქნებოდა: მოვიდოდა დრო, როცა მისი ნაღვლაწიც ისტორიაში ჩაიწერებოდა. ამიტომ წინაპართა და გარდაცვლილთა პატივისცემა მისთვის ცოცხლებთან ურთიერთობის ტოლფასი იყო.

კინომსახიობთა თეატრში მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმული ყველა სპექტაკლის სათქმელს ერთ ჯაჭვურ

რგოლად თუ წარმოვიდგენთ და დავეუკავშირებთ ცხოვრებაში მიმდინარე ამბებს, დავინახავთ, რომ უკვე ხანდაზმული და დაბრძენებული რეჟისორი ახალგაზრდული სიმკვირცხლით მისდევდა ცხოვრებას და მაყურებლის სატკივარი გულთან ახლოს მიჰქონდა. მისი რეჟისორული ძიებები საკუთარ სახელოსნოში გამოკეტილი მხატვრის ფანტაზიები არ იყო. მიხეილ თუმანიშვილს შეეძლო პიესის ავტორის გათავისება. ასეთივე წარმატებით შეეძლო მას ცხოვრებაში გამუდმებით მიმდინარე და გაუთავებელი „პიესის“ წაკითხვა-გათავისებაც და უზარმაზარ პიესაში მთავარი დიალოგებისა და პერსონაჟების მოძებნა. ამ ნიჭის წყალობით მან ქართულ თეატრში კიდევ ერთი საკითხი დააყენა — სპექტაკლის „ავტორობის“ საკითხი.

მ. თუმანიშვილმა გამოკვეთა და დაამკვიდრა რეჟისორის ავტორობის აუცილებლობა. ერთ-ერთ რეპეტიციაზე ასეთი ფრაზა გაისმა: „მე ვარ ავტორი ჩემი შეთხზული სპექტაკლის. თქვენ კი მსახიობები, თქვენი შეთხზული როლების ავტორები უნდა იყოთ. თუ ამ პრინციპს არ დავიცავთ, სპექტაკლი არ გამოგვივა.“ გამონატული ავტორობა მისი წარმოდგენების ინდივიდუალურობას მკაცრად განსაზღვრავდა და ამიტომაც მათ ვერავის სპექტაკლს ვერ მიაშვავსებდით.

კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლებში: „ბაკულას ღორები“, „საქმე“, „ღონე ჟუანი“, „ჩვენი პატარა ქალაქი“ რეჟისორმა გამოიყენა გაუცხოების ეფექტი, შემოიყვანა მის მიერ გამოგონილი პერსონაჟები, მისცა მათ სიცოცხლე და სპექტაკლში დაიბადა ახალი შრე, პლასტი.

რუსთაველის თეატრიდან წამოსულმა რეჟისორმა სულიერი მთლიანობა რეჟისორ-მსახიობების ექსპერიმენტულ ჯგუფთან მოიპოვა. მან დამუხტა ახალგაზრდები, ერთ გუნდად შეკრა და ამით განახორციელა თავისი მოსაზრება, რომ მხოლოდ ლიდერი-რეჟისორის გარშემო შემოკრებილ ახალგაზრდობას შეუძლია გადაწყვიტოს თანამედროვეობის ურთულესი თეატრალური პრობლემები. 1975 წელს ინსტიტუტში

დადგმული „ახალგაზრდა გეარდიის სახელით“ თუმანიშვილმა სტუდენტებთან ერთად საზოგადოებას უთხრა: მე ვიბრძოლებ, მე თანამოაზრეები მყავს. შესაძლოა ფიზიკურად გამანადგურონ, მაგრამ ჩემი კაცთმოყვარეობის იდეა მაინც გაიმარჯვებს!

1978 წელს კინომსახიობთა თეატრის გახსნისთვის დადგმულ „ესმერალდაში“, მოხუცი გმირი თავის მშობლიურ კუთხეს უბრუნდება და იქ პოულობს სიმშვიდეს. თუმანიშვილიც, რუსთაველის თეატრიდან წამოსული, რამდენიმე წლის შემდეგ უბრუნდება თეატრს, მშობლიურ ადგილს, რომლის გარეშეც მას სიცოცხლე არ შეექძო.

1978 წელს ინსტიტუტში დადგმულ „ბაკულის ღორებში“, 1979 წელს კინომსახიობთა თეატრში დადგმულ „საქმეში“, ქართული საზოგადოების, ქართველი ერის მანკიერ მხარეებს იკვლევს, ოღონდ ყოველივეს იუმორით გვიჩვენებს. ამ სპექტაკლებით მან დროს წინ გაუსწრო და ქართველთა თვისებები, რომლებმაც სამოქალაქო ომის შემდეგ გაგვახსენეს თავი, რეჟისორმა ათი წლით ადრე განსაზღვრა.

1981 წელს გმირის ძიება დაიწყო. რეჟისორი ხვდებოდა, რომ კომუნისტური მარწუხებით დათრგუნული ხალხი გმირის ძიებაში იყო, რომელიც მას მხსნელად მოეველინებოდა და რეჟისორმა „დონ ჟუანი“ აირჩია დასადგმელად. ნიჭიერ, ლამაზ გმირს, რომელიც მხოლოდ თავისი კანონებით ცხოვრობს და სხვებს არ ემორჩილება, საზოგადოება კლავს.

„დონ ჟუანის“ შემდეგ, 1983 წელს რეჟისორმა დადგა თორნტონ უაილდერის „ჩვენი პატარა ქალაქი“. ეს უკვე რეჟისორის ფილოსოფიურ კონცეფციაზე დაყრდნობილი სპექტაკლი გახლავთ, სადაც იგი ერთ დასკვნამდე მიდის — მხოლოდ სიყვარულია უმთავრესი ამ ქვეყანაზე. მონახეთ ერთმანეთი, შეიგრძენით ერთმანეთი ყოველდღე, ყოველ წამს — ესაა ბედნიერება!

62 წლის რეჟისორმა ამ წარმოდგენით თითქოს დაამთავრა საუბარი მაყურებელთან. შემდეგ თეატრმა

დაიწყო გასტროლები („დონ ჟუანი“ თითქმის მთელი მსოფლიო მოიარეს), მერე — რემონტი. 1989-1992 წლები სამოქალაქო ომის მომწიფებისა და აფეთქების პერიოდია, საქართველოში არეულობაა.

1989 წელს რეჟისორი პატრიოტულ პიესას დგამს — ლ. თაბუკაშვილის „ნატაძრალზე“, 1992 წელს უ. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარს“... რეჟისორი გადაეშვა მხოლოდ წარმოსახვისა და ფანტაზიის სფეროში და უკან არც კი მოუხედავს...

რუსთაველის თეატრში

„რეჟისორი ლიდერი, წინამძღოლი უნდა იყოს, თუ ეს წინამძღოლობა ფორმალური იქნება, იგი ვერ შექმნის ნამდვილ თეატრს, მას შეუძლია დადგას რამდენიმე კარგი სპექტაკლი, მაგრამ გარკვეულ შემოქმედებითი მრწამსის მქონე კოლექტივს ვერ შექმნის. ა. ახმეტელის ირგვლივ შეკრებილ ახალგაზრდობას, მასზე უანგაროდ შეყვარებულს, ფანატიკურად სწამდა თავის ლიდერის. მთელი არსებით მინდობილნი მიჰყვებოდნენ ყოველ მის სიტყვას, მოთხოვნას. აი ეს არის ნამდვილი თეატრი“¹

მიხეილ თუმანიშვილი

მიხეილ თუმანიშვილი ორჯერ იყო თეატრალური თაობის ლიდერი: პირველად 50-იან წლებში რუსთაველის თეატრში და მეორედ, როდესაც კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო გაიხსნა. პირველად ახალგაზრდა იყო, თანამოაზრე მსახიობთა თანატოლი; თეატრალურ სახელოსნოში კი — მასწავლებელი და

სამხატვრო ხელმძღვანელი. რუსთაველის თეატრში მას წლობით ჩამოყალიბებული ტრადიციები დახვდა, რამაც მრავალმხრივ განაპირობა მისი თაობის შემოქმედებითი მომავალი; თეატრალურ სახელოსნოში კი ყველაფერი თავიდან დაიწყო, ცარიელ ადგილზე (თავად უნდა შეექმნა ტრადიცია). თუმცა, როგორც რეჟისორმა აღიარა, ორივე შემთხვევაში თაობის პოზიცია არაფისთან საბაქროდ არ შექმნილა, მას მხოლოდ საკუთარი სიტყვა პქონდა სათქმელი. 50-იანი წლების რუსთაველის თეატრის ახალი თაობის გუნდი დაიშალა, სახელოსნოს მსახიობები კი ლიდერი-რეჟისორის — მიხეილ თუმანიშვილის გარდაცვალებამდე ერთად იყვნენ და, მთელი არსებით მინდობილნი, მიჰყვებოდნენ ყოველ მის სიტყვას, მოთხოვნას.

რუსთაველის თეატრი ქართული თეატრის ესთეტიკურ ძიებებში ყოველთვის წარმმართველი ძალა იყო. ახალი თეატრალური ფორმების განახლებაში იგი ბიძგს აძლევდა სხვა თეატრებს. ისტორიულად კი მუდამ ასე ხდებოდა: მოვიდოდა ნიჭიერი რეჟისორი, იწყებოდა ახალი პრინციპების დამკვიდრება და იქმნებოდა წინა ეტაპისაგან განსხვავებული ძლიერი ტალღა, რომელიც თავისი აზრების დამკვიდრებისთვის ყველაფერს ნთქავდა; იმართებოდა ბრძოლები: ახალი ებრძოდა ძველს. თითოეული ცდილობდა დაეცვა საკუთარი თეატრალური „მე“, შემთხვევითობისა თუ აუცილებლობის წყალობით ამ რეჟისორთან ნიჭიერ მსახიობთა ჯგუფი გაჩნდებოდა. თანამოაზრენი მზად იყვნენ ყოველგვარი სირთულეების გადასალახავად, დგამდნენ წარმოდგენებს, მკვიდრდებოდნენ, მაგრამ რამდენიმე წელიწადში ეს ყოველივე კვლავ იცვლებოდა, რადგან ყოველი ძიება გარკვეულ საფეხურს გადის: იგი ექსპერიმენტით იწყება და მოპოვებულის დამკვიდრებას ახდენს. დამკვიდრებული, გარკვეულ ეტაპზე, ტრადიციად იქცევა და აი სწორედ აქ არის მისი სუსტი წერტილი — შემოქმედებით პროცესში მოპოვებული სტილის, გამომსახველი საშუალებების დაკანონება ხელს უწყობს

ინერტულობას, მექანიკურ განმეორებათა წარმოქმნას, შტამპს. საბოლოოდ ჩერდება შემოქმედებითი პროცესის მოძრაობა, მაგრამ სწორედ მისივე წიაღში იბადება შინაგანი წინააღმდეგობა, რომელიც უკვე ახლის დასაწყისის მაუწყებელია.

რუსთაველის თეატრში, როცა ა. წუწუნავა და ვ. შალიკაშვილი მივიდნენ (რევოლუციამდელი პერიოდი), მათ სწორედ ახლის დამკვიდრება დაიწყო. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ესთეტიკას ნაზიარები რეჟისორები თეატრში ფსიქოლოგიურ-რელისტური, ანსამბლური თეატრის პრინციპებს ამკვიდრებდნენ. ბრძოლა იყო საკმაოდ მწვავე. შემდეგ რუსთაველის თეატრში კ. მარჯანიშვილი მივიდა და დაიწყო ძირეული რეფორმები, უფრო ზუსტად, მოხდა გადატრიალება. რასაკვირველია, ეს არ იყო ისეთი ბრძოლა, რომელიც ძველს ძირფესვიანად სპობდა, არა... კოტე მარჯანიშვილი ემყარებოდა წარსულის საძირკველს, ოღონდ აგებდა განსხვავებულად — ქმნიდა ახალ თეატრალურ სინამდვილეს. მას ჰყავდა თანამოაზრე მსახიობთა მთელი თაობა. ასე გრძელდებოდა თეატრის განახლების ისტორიული პროცესი... ასე გრძელდებოდა მაშინაც, როცა კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი გზები გაიყო — კოტე მარჯანიშვილმა კიდევ ერთი თეატრი შექმნა (რომელიც დღეს მის სახელს ატარებს), ახმეტელი რუსთაველის თეატრის სათავეშია (1926) — ორივენი კი, ფაქტობრივად, თავიანთ თანამოაზრე მსახიობებთან ერთად, ახალ თეატრალურ ესთეტიკას ქმნიდნენ.

რუსთაველის თეატრში 1935 წლიდან აღარ იყო სანდრო ახმეტელი, მაგრამ მის სპექტაკლებზე აღზრდილი მაყურებელი განსაკუთრებული სიხარულით ხვდებოდა იმ წარმოდგენებს, რომლებიც ახმეტელის თეატრალური ხერხებითა და საშუალებებით იყო შექმნილი. მსახიობებს დიდხანს აწვალებდა ფიქრი იმ ესთეტიკაზე, რომელიც თანდათანობით იკარგებოდა. თეატრში ტრადიციად ქცეული სათეატრო საშუალებები დიდხანს შენარჩუნდა, რადგან მას

ხელმძღვანელობდა ორი დიდი მსახიობი: აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე. ყველაზე კარგად მათ შემოქმედებაში ვლინდებოდა ტრადიცია და თანამედროვეობა — ერთსა და იმავე დროს. ასე იყო მათთან, დანარჩენებთან კი თანდათან უფერულდებოდა და სქემატური ხდებოდა ტრადიციის ძალა, იჭრებოდა ინერტულობა, შტამპი; გმირულ რომანტიკას ხშირად ცვლიდა ცრუ პათეტიკა, ყალბი პომპეზურობა; აღარ იყო ანსამბლური წარმოდგენები; იწყებოდა კრიზისი...

ეს ტენდენცია გამოიკვეთა იმ პერიოდში, როცა თეატრში მივიდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები: დ. ალექსიძე, მ. თუმანიშვილი, ა. დვალიშვილი. მათთან ერთად მივიდა მსახიობების ახალი თაობა. ასე რომ, თეატრში ახალი შემოქმედებითი ძალა წარმოიშვა, თავისი თეატრალური შეხედულებებით (მით უმეტეს, რომ უმრავლესობა გიორგი ტოვსტონოგოვის მოსწავლე იყო). თეატრში მათ დახვდათ ა. ხორავა და ა. ვასაძე — მონაწილენი ახმეტელის სპექტაკლების წარმატებისა, ამიტომ მათი შეხედულებების შეცვლა ძალზე ძნელი იყო — ეს ისტორიამ დაადასტურა. ასე დაიწყო თეატრის განახლების პროცესი...

როცა შორიდან უყურებ 40-იანი წლების ბოლოსა და 50-იანი წლების დასაწყისს, რუსთაველის თეატრში კრიზისი იგრძნობა, მიუხედავად იმისა, რომ რეპერტუარში კვლავ იყო სახელგანთქმული „ოტელიო“, „დიდი ხელმწიფე“...

პოლიტიკურმა სიტუაციამ თეატრისაგან გადაჭრით მოითხოვა თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი პიესების დადგმა. სცენაზე მაყურებლისათვის უნდა ეჩვენებინათ ის პროცესი, რომელსაც კომუნისტები ცხოვრებაში ნერგავდნენ. მაღალმხატვრული პიესები კი არ იყო და თეატრი კომპრომისზე წავიდა. ახალგაზრდა რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი დგამს ვ. კარსანიძის უღიმღამო პიესას „მარად მწვანე ქედები“; აკაკი დვალიშვილი ასეთივე სუსტ პიესას თანამედროვე თემაზე თ. დოჟანშვილის „გამარჯვებულთა ღიმილი“. ორივე სადიპლომო წარმოდგენება (1949 წელი), ორივე სპექტაკლი დამარცხდა.

თანამედროვე თემატიკასთან ერთად თეატრმა განახორციელა წარმოდგენები რევოლუციაზე, ჩაგრული ხალხის ბრძოლაზე თავისუფლებისათვის, ლენინის ცხოვრებაზე. ასე დადგა მ. თუმანიშვილმა ვს. ვიშნევსკის „დაუვიწყარი 1919“, აკაკი დვალის მიერ „სიჭაბუკე ბელადისა“. ამ თემატიკაზე თეატრის თითქმის ყველა რეჟისორი მუშაობდა.

„დაუვიწყარ 1919“-ზე მუშაობისას მ. თუმანიშვილი ლენინგრაღში გაემგზავრა, ბრძოლების ისტორიული ადგილები დაათვალიერა. ეს ყოველივე გამიზნული იყო ფანტაზიის გასაძლიერებლად, რათა ახალი ხერხებით გამოეხატა რევოლუციური სიტუაცია. მას სურდა ფაქტების მიღმა შეეგრძნო რევოლუციური რომანტიკა, განმსჭვალულიყო იმ სინამდვილით, სადაც მოვლენები ხდებოდა. ისტორიულ მოვლენათა მხატვრული ახსნა იყო მისთვის მთავარი. ამ წარმოდგენაში ვერ მოხერხდა ადამიანთა ურთიერთობების, მათი სულიერი ცხოვრების ამოხსნა. აი რას წერდა ნათელა ურუშაძე: „მაყურებლამდე მიტანილი იყო აზრი, მაგრამ ეს აზრი არ აღეფეხებდა მას, არ უღვიძებდა სურვილს ემოქმედა, ჩაბმულიყო ცხოვრების სინამდვილეში. მაშასადამე, სპექტაკლის, როგორც მხატვრული ნაწარმოების, მიზანი არც ახლაა მიღწეული... რატომ? ამაზე პასუხი თავისი მასწავლებლის წერილში ამოიკითხა“² მ. თუმანიშვილის მასწავლებელი გიორგი ტოვსტონოვოვი წერდა: „Мне, показалось что, вы излишне увлечены постановочными проблемами (небо, облако и др.). Займитесь людьми, их внутренним миром.“³

როცა თუმანიშვილის ამ წლების რეჟისურაზე ვმსჯელობთ, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ახალგაზრდა რეჟისორს ხშირად თავისუფალი არჩევანის უფლება არ ჰქონდა. იგი უნდა დამორჩილებოდა თეატრის საერთო სარეჟერტუარო პოლიტიკას. სწორედ ამ მიზეზით დადგა ვ. კარსანიძის „მარად მწვანე ქედები“ და ვს. ვიშნევსკის „დაუვიწყარი 1919“.

ახალგაზრდა თაობა ყოველივეს გრძნობდა, რაც თეატრში ხდებოდა. ისინი, ახლის დამკვიდრების სურვილით შეპყრობილნი, წინა თაობისაგან განსხვავებულ თეატრალურ ხერხებს ეძებდნენ. ეს ის მსახიობები იყვნენ, რომელნიც შემდგომ რუსთაველის თეატრის მთავარ ძალად გადაიქცნენ: ე. მანჯგალაძე, მ. ჩახავა, კ. მახარაძე, ბ. კობახიძე, გ. გეგეჭკორი, გ. საღარაძე და სხვა... მათ ჯერ არ იცოდნენ, რომ შემდეგი პრემიერები დაანგრევდნენ ფორმაშეცვლილ გმირულ-ჰეროიკულ სტილს და რუსთაველის თეატრი ახალი ექსპერიმენტების თავშესაფრად გადაიქცეოდა. საჭირო იყო ლიდერი, თვითდაჯერებული წინამძღოლი, მუშაობის სურვილით შეპყრობილი და ამ ლიდერად გადაიქცა მიხეილ თუმანიშვილი.

ახალგაზრდა მსახიობები მუშაობდნენ, და არცთუ ცოტას, სხვა რეჟისორებთან, თამაშობდნენ თეატრის ყველა უანრის სპექტაკლში და თითქოს თავიანთი ბედით უკმაყოფილონი არ უნდა ყოფილიყვნენ, მაგრამ თუმანიშვილთან ერთად დამოუკიდებელი გზა აირჩიეს — თეატრის სამუშაო გეგმის გარეშე ახალ სპექტაკლზე დაიწყეს მუშაობა. ასე დაიბადა ი. ფუჩიკის ნაწარმოების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ (1951) ა. ზორავა და ა. ვასაძე თეატრის განახლების აუცილებლობას გრძნობდნენ, ამიტომ მიემხრნენ თუმანიშვილის ექსპერიმენტებს, რაც განსაკუთრებით ი. ფუჩიკზე მუშაობისას იგრძნობოდა. ახალ სპექტაკლს ყველა ინტერესით ელოდა.

მ. თუმანიშვილი სამამულო ომის მონაწილე იყო და მან მთელი არსებით შეიცნო ომის საშინელებანი. ფუჩიკზე ჯერ კიდევ თეატრალურ ინსტიტუტში მუშაობდა, სადაც დადგა წარმოდგენა შეცვლილი სათაურით „მე თქვენ მიყვარხართ!“ სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად. მან გადააჭარბა სტუდენტური ჩვენების ყველა ზღვარს — ეს სპექტაკლი 8-ჯერ წარმოადგინეს. იქნებ რუსთაველის თეატრში ამ ნაწარმოების ხელმეორედ არჩევა სტუდენტური სპექტაკლის წარმატებითაც იყო

გამოწვეული; იქნებ იგივე ნაწარმოების აღება იმის გამოც მოხდა, რომ თეატრში უკვე ორი წარუმატებლობის შემდეგ, რეჟისორმა კვლავ ნაცნობ თემაზე მუშაობა გადაწყვიტა. ომის თემა ხომ, როგორც თუმანიშვილისთვის, ისე მაყურებლისთვის, ძალზე ახლობელი იყო. ამასთანავე რეჟისორს სურდა დარწმუნებულიყო თავის შესაძლებლობებში, მას უნდოდა დაედგინა — შეეძლო თუ არა რეჟისურაში გაეგრძელებინა თავის გზა; გამოუვიდოდა თუ არა სპექტაკლი თეატრში, თუ ინსტიტუტის სპექტაკლის წარმატება შემთხვევითი იყო. ყოველივე ამის გამო დასადგმელად აირჩია ის თემა, რომელსაც უკეთ იცნობდა.

თანამოაზრეები თავიანთი თეატრალური შეხედულებების დამტკიცებას ცდილობდნენ და ეს ფურჩკით უნდა განეხორციელებინათ. სპექტაკლში მთავარი როლი წამყვანს ჰქონდა დაკისრებული. ის ერთდროულად კომენტარსაც უკეთებდა ნაწარმოებს სპექტაკლის მსვლელობისას და თან მოქმედებაშიც ერთვოდა ხოლმე. გოგი გეგეჭკორს ჩვეულებრივი სამოქალაქო ტანსაცმელი ეცვა — ისეთი, როგორიც უმეტესობას დარბაზში. ამით რეჟისორი უფრო მეტად აახლოებდა მაყურებელს სცენასთან. მსახიობი საუბრობდა ჩვეულებრივად — ყოველგვარი პათეტიკის გარეშე. ის ქმნიდა პუბლიცისტურ განწყობას და ისეთ დროს წყვეტდა თხრობას, რომ შემდეგი სცენური მოქმედება ორგანულად შერწყმოდა წინას. მაყურებელი მოიხიბლა სცენაზე შექმნილი განწყობის ბუნებრიობით, სამსახიობო შესრულების უშუალოდობითა და სისადავით — ეს მაშინ რუსთაველის თეატრში უჩვეულო იყო.

ამ სპექტაკლში პირველად გამოჩნდა რეჟისორის უნარი — ბრწყინვალედ შეექმნა სცენური ატმოსფერო, რომელიც დიდ გავლენას ახდენდა მაყურებელზე. ჟურნალი „ტეატრი“ წერდა: „Лицом к зрительному залу на длинных скамьях сидят люди. Их одежда грязна и изодрана, лица мертвенно бледны, позы неподвижны. Молчание, тишина. Она

прерывается внезапно криком. Также внезапно крик умолкает. Невольно вздрагивают люди в зале, но те, кто сидит на сцене, в "кинокамере" панкрацкой тюрьмы, не меняют своих поз. Только быстрый взгляд, пальцы еще крепче впились в скамейку да сжались – не разомкнуть зубы, но мы вдруг ясно начинаем ощущать, как говорит тишина... Голос ее полон гнева, боли, ненависти, полон мужества и решимости. Сильнее и крепче слов связывает он зрителей с теми, кто ждет своей очереди на кровавый допрос гестаповцев. "4

ამ სპექტაკლში რეჟისორს სურდა, რომ მაყურებელს მთელი არსებით შეეგრძნო ის საშინელება, რაც ომმა ხალხს მოუტანა. მაყურებელზე ზეგავლენა კი, რუსთაველის თეატრის ადრინდელ სახელგანთქმულ სპექტაკლებისაგან განსხვავებით, სხვაგვარი ხერხებით ხდებოდა. ამ სპექტაკლს ახასიათებდა მხატვრული ფორმის მთლიანობა, შინაგანი რიტმი. ყველა რეცენზენტი აღიარებდა მსახიობების შეწყობილ, ანსამბლურ მოქმედებას. წარმოდგენა კამერული იყო, დეკორაციაც უბრალო, ყოველგვარი ზედმეტი დეტალების გარეშე. სცენაზე ადამიანთა ურთიერთობაში უჩვეულო არაფერი ხდებოდა: ისინი ხუმრობდნენ, კამათობდნენ, ნაღვლობდნენ როგორც ცხოვრებაში, ოღონდ მათი გმირობა განსხვავებულად იბადებოდა: – წარმოიქმნებოდა შინაგანი დაძაბულობა, მღელვარება, რაც ძლიერ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე.

სპექტაკლიდან გამოსული მაყურებელი ფიქრობდა ამ ადამიანთა ვაჟკაცობაზე, საერთოდ გმირობაზე, თავგანწირვაზე. ერთი მხრივ, წარმოდგენა აგრძელებდა ტრადიციას იმ გაგებით, რომ იდეა და თემა სპექტაკლისა: გმირობა, ვაჟკაცობა, პატრიოტიზმი ესიტყვებოდა წარსულს, მაგრამ, მეორე მხრივ, როგორც რეჟისორული, ისე მსახიობური გამოსახვის ხერხები განსხვავებული იყო. სპექტაკლს თეატრში სხვადასხვაგვარად შესვდნენ. ხელმძღვანელობა ყოყმანობდა... თუმცა, ყველა გრძნობდა, რომ სპექტაკლმა შეასრულა მისია, მაგრამ როგორ და რა ხერხებით? აი, საიდან დაიწყო კამათი... უცებ გაჩნდა აზრი, რომ ახალგაზრდები ყოფით თეატრს

ემზრობოდნენ. თუმც დასაშვებია, რომ მოქმედ პირთა ურთიერთობების და ხასიათების დეტალური დამუშავება, ზოგიერთ სცენაში, ალბათ, ყოფითიც ხდებოდა.

სპექტაკლი „ადამიანებო, იყავით ფეხზღაღ!“ თეატრისთვის საეტაპო აღმოჩნდა, ხოლო წარმოდგენის შემქმნელები იყვნენ პირველები, რომლებმაც ალტერნატივა გამოუძებნეს გმირულ-პეროიკას. ახალგაზრდებს, წინაპრებისაგან განსხვავებით, „მიწაზე სიარულის“ სურვილი გაუჩნდათ. მიხეილ თუმანიშვილის მოკავშირე იყო რეჟისორი აკაკი დვალისშვილი, რომლის სპექტაკლმა „ჩვენებურები“ (1955) კიდევ უფრო გაამძაფრა ყოფით-ფსიქოლოგიურ ძიებათა მნიშვნელობა; აკაკი დვალისშვილი ბოლომდე ამ სტილის ერთგული დარჩა. რეჟისორი რუსთაველის თეატრიდან მალე წავიდა და კულტურის სფეროს მაღალჩინოსანი მოხელე გახდა. 70-იანი წლების ბოლოს კი, სწორედ აკაკი დვალისშვილის ძალისხმევით იქმნება კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო.

დრო მიდიოდა... ამ სპექტაკლზე ბევრს კამათობდნენ. თეატრის დირექტორი აკაკი ხორავა ახალგაზრდებს ემზრობოდა. ამ წარმოდგენაში მას მოსწონდა ახალი თაობის მოთხოვნილება, დადგან სპექტაკლი გმირობაზე, პატრიოტიზმზე. მიხეილ თუმანიშვილი თავის წიგნში აკაკი ხორავას შესახებ წერს: „მარწმუნებდა „ფურიკის“ გზით უნდა იაროთ, უპოლიტიკოდ თეატრი არაათ. შემდეგ ხორავამ მითხრა, თეატრის ხელმძღვანელობას უკვე დიდი ხანია განზრახული აქვს შექმნას ისტორიულ-რევოლუციური სპექტაკლების ციკლი და შენ უნდა დაგაკისრო ამ თავისებური პოლიტიკური დეკადის ერთიანი ფორმის შემუშავება — ციკლს საფუძვლად „სკკპ(ბ) ისტორიის მოკლე კურსი“ უნდა დაედოსო“⁵ მ. თუმანიშვილმა ბევრი იფიქრა ამ ციკლზე, ბევრი იფიქრა და ხელმძღვანელობის მითითებით ერთი პიესა დადგა — პ. მალიარევსკის „ქარიშხლის წინ“ — კვლავ სუსტი პიესა. ეს ნაწარმოები

არ ეთანხმებოდა რეჟისორის აზრებსა და მიზნებს ხელოვნებაში, ამ სპექტაკლმა ვერ გაიმარჯვა.

ახალგაზრდა მსახიობებს კი მაინც სჯეროდათ მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებითი ძალისა — რეჟისორს ამანაც გაუადვილა შემდგომი სპექტაკლის წარმატების საქმე. მიხეილ თუმანიშვილს სურდა ბედი სხვა ჟანრში ეცადა; ეცადა ბედი იქ, სადაც სპექტაკლს შექმნიდა არა ცხოვრებისეული გამოცდილება, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ რეჟისორის ფანტაზია, წარმოსახვები. თუმანიშვილმა აირჩია კლასიკური კომედია, სადაც საუბრობდნენ სიყვარულზე, ოხუნჯობდნენ, სადაც იმარჯვებდა ახალგაზრდობა. როცა ფლექჩერის „ესპანელი მღვდელი“ დადგა, ნაწილობრივ, ალბათ, თვითდამტკიცებაც იყო როგორც საკუთარი „მეს“, ისე სხვათა წინაშე, რომ მას დღესასწაულის შექმნა შეუძლია. რეჟისორი არ შემცდარა. აი, რას წერდა სპექტაკლზე ცნობილი მსახიობი შალვა ღამბაშიძე: „ამ წარმოდგენაში ჩვენ ვხედავთ იმ დღესასწაულებრივ განწყობას, რომლის შექმნისათვის მოგვიწოდებდა დიდი ხელოვანი მარჯანიშვილი. რეჟისორის, მსახიობების, მხატვრისა და კომპოზიტორის ხმაშეწყობილმა მუშაობამ, ყოველმხრივ გამართული სპექტაკლი მოგვცა. ამ წარმოდგენაში ჩვენ ვხედავთ მსახიობთა შემოქმედებით წინსვლას, მათ ზრდას.“¹¹

რეჟისორმა თავისებური თეატრალური ხერხებით სცადა შეერწყა მხატვრობა, მუსიკა, ქორეოგრაფია და სამსახიობო ხელოვნება. თუმანიშვილის ყოველი მიზანსცენა ემსახურებოდა პერსონაჟის ხასიათის გახსნას. ასე, მაგალითად: „გალობით გატაცებული მღვდელი და დიაკონი მოწაფის ფორმაში გამოწყობილი ყმაწვილის უეცარმა გამოჩენამ შეაკრთო. ლოპესი და დიეგო გამოცოცხლდნენ. ისინი თავაზიანად ექცევიან უცნობ ახალგაზრდას იმ იმედით, რომ ეგებ გამოდნეს მისგან რამე. ამ სცენაში ოსტატურად არის გათამაშებული ფულით სავსე ქისა, რომელსაც როგორც კატა ძეხვს, ისე უთვალთვალებენ ღვთის მსახურნი. მსახიობები სატირული სიმახვილით

გვიჩვენებენ ლოპესისა და დიეგოს სულიერ სამყაროს.“⁷ მაგრამ სპექტაკლში მიზანსცენა, ხასიათის გახსნის გარდა, საერთო იდეის გამომხატველი იყო. წარმოდგენის ბოლო სცენაში მარტივი მიზანსცენით წარმოიქმნა გარკვეული სახის პირობითობა, რომელიც გამარჯვებულთა იდეას ატარებდა. სახლის ზედა აივანზე, სადაც პიესის სხვა მოქმედი გმირებიც ადიოდნენ: ლოპესი, დიეგო, ბარტოლუსი... ბოლოს, მხოლოდ ამარანტა და ლეანდრო დგანან – გაისმის “ახალგაზრდობის“ სიმღერა. ისინი გაიმარჯვებენ – ამ სიმბოლურად გამოსატული იმედით მთავრდებოდა სპექტაკლი.

„ესპანელი მღვდელი“ იყო არტისტიზმის ზეიმი: ე. აფხაიძის – დიეგო, ე. მანჯგალაძის – ლოპესი, მ. ჩახავას – ამარანტა, რ. ჩხიკვაძის – ლეანდრო. მსახიობები საოცარი სიზუსტითა და სილალით ქმნიდნენ სახეებს. ყოველი სცენა ნათელი, გამჭვირვალე და ხალისიანი იყო. როცა სამღვდლო პირები – ლოპესი და დიეგო იწყებდნენ საეკლესიო რიტუალების შესრულებას, მათ უფლებებში შედიოდა გროტესკი, იუმორი და ირონია – რეჟისორმა ამ სპექტაკლში მონახა ის პრინციპი, რომლითაც შემდეგ ყველა მისი წარმატებული სპექტაკლი გამოირჩეოდა. მიხეილ თუმანიშვილი წერდა: „ესპანელი მღვდლის“ შემდეგ ვიგრძენი, რომ შემეძლო რეჟისორობა და უნდა მივეყოლოდი ამ პროფესიას. ჩემთვის თანდათან ბევრი რამ დაიწმინდა, გაცხადდა, გამოიკვეთა ჩემთვის საუკეთესო სისტემის, მეთოდის მსგავსი რაღაცაც. მე ასე მეჩვენებოდა – სპექტაკლის ფორმას მხოლოდ სისხლსავსე აქტიორული ხელოვნების მეოხებით უნდა ქმნიდე.“⁸

სპექტაკლმა წარმატება მოიპოვა, მაგრამ თეატრში კვლავ გაისმოდა, რომ ირღვეოდა ტრადიციები... მ. თუმანიშვილმა გადაწყვიტა ლეო ქიაჩელის „ტარიელ გოლუას“ ინსცენირება დაედგა, რომელშიც მოთხრობილია 1905 წელს სამეგრელოს გლეხთა ბრძოლაზე თვითმპყრობელობასთან. როგორც შემდეგ რეჟისორი წერს, ამ სპექტაკლისთვის დიდხანს ემზადებოდა, კითხულობდა

ახმეტელის სპექტაკლების შესახებ, უსმენდა „ანზორის“ რადიოჩანაწერს, სწავლობდა ახმეტელისეულ რიტმის ცნებას. სპექტაკლში დეკორაციაც (მხატვარი დ. თავაძე) ახმეტელის წარმოდგენების ზეგავლენით შეიქმნა: სამი უზარმაზარი ცაცხვის ხე („ინ ტირანოსის“ ბოქემიის ტყის ზეგავლენა).

რეჟისორმა ამ ნაწარმოებში უპირატესობა რეგულაციურ ამბებს მიანიჭა, რათა უფრო მეტი მასობრივი სცენები შეექმნა. უკანა პლანზე გადავიდა მოქმედ პირთა ურთიერთობანი, ხასიათები და, რასაკვირველია, ამის გამო მსახიობი დაიჩრდილა. თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წერს: „უეჭველად ემოციურადაა გადაწყვეტილი სცენა, როდესაც ამბოხებული გლეხები განდევნიან მეფის დამქაშებს, როცა წყდება ზეადმართული კომბლების, თოხისტარების, ხმლებისა და კაჟიანი თოფების ტყის მრისხანე ქანაობა და გამარჯვებული გლეხები აღტაცებულნი ზეიმს ეძლევიან. ეს ეპიზოდი იმდენად მომზადებულია ფსიქოლოგიურად, იმდენად გადამღები და წამაქეზებელია, რომ სავსებით ბუნებრივად გვეჩვენება ამ სცენის რიტმის გადაზრდა სტიქიურ ცეკვაში. ცეკვის რიტმი ბუნებრივად აგრძელებს გმირთა შინაგან დაძაბულობას“⁹ მაგრამ ამით ახალი არაფერი შეუქმნია რეჟისორს. მართალია, სპექტაკლის ზოგიერთი ნაწილი მაყურებელმა მოიწონა, მაგრამ წარმოდგენა რეჟისორისთვის მაინც მარცხი გამოდგა. ამ სპექტაკლმა დიდი კამათი გამოიწვია. ძველმა თაობამ ტრადიციების გაგრძელება დაინახა და მისი დაცვა გადაწყვიტა, ყველაზე უკეთ კი თუმანიშვილმა იცოდა — ეს გზა მისი გზა არ იყო, რადგან წარმოდგენაში დაიკარგა მისი შემოქმედების უმთავრესი მიზანი — მსახიობი. აი რას წერდა კრიტიკოსი: „Хотелось бы дать театру один дружеский совет. Больше, значительно больше внимания необходимо уделять работе с актерами, ибо они, в конечном счете, определяют успех и звучание спектакля.“¹⁰

კამათში არ ჩარეულა რეჟისორი. იგი ყველაზე უკეთ ხვდებოდა თავის შეცდომას. წარმოდგენის მარცხმა

დაარწმუნა თუმანიშვილი, რომ ყოველ ხელოვანს ნაწარმოების შექმნის მხოლოდ მისეული საშუალებები გააჩნია; მისი სულის ნაწილია ის, რასაც ქმნის.

„ტარიელ გოლუას“ პრემიერის (1955) შემდეგ რეჟისორის აზროვნებაში გარდატეხა მოხდა. ის უკანმოუხედავად ირჩევს თავის გზას. რეჟისორის სურვილი, წარმოდგენაში წარმოჩნდეს თანამედროვე ცხოვრება თავისი ჭირითა და ლხინით, მის შემდგომ სპექტაკლებში წარმატებით ხორციელდება. 1956 წელს თეატრის რეპერტუარში ზედიზედ გაჩნდა ორი სატირული შინაარსის პიესა. ერთი გახლდათ ი. ვაკელის „საქმიანი კაცი“ („აპრაკუნე ჭიმჭიმელი“) და მეორე ბ. ნუშიჩის „ფილოსოფიის დოქტორი“.

ვაკელის „აპრაკუნე ჭიმჭიმელის“ პირველი მოქმედება უფრო მძაფრი და მთლიანია — რეჟისორისთვის უფრო მეტი მასალაა. შემდეგი მოქმედებები უფრო გამოფიტულია, რიტმიც ეცემა. თუმანიშვილის სპექტაკლში იგივე თანაფარდობა იგრძნობოდა: წარმოდგენის პირველი მოქმედება უფრო მთლიანი გამოვიდა და ძლიერი, ხოლო მეორე — სუსტი. პიესა საჭირობოროტო პრობლემას წარმოაჩენდა: მთავარი გმირი, კოლმეურნეობის თავმჯდომარე აპრაკუნე ჭიმჭიმელია (ე. მანჯგალაძე). მას ხელში ჩაეარდნია ძალაუფლება და როგორც უნდა, თავის ქეიფზე ცხოვრობს. რასაკვირველია მას მოწინააღმდეგეები გამოუჩნდებიან და ბოლოს ამარცხებენ კიდეც, მაგრამ რეჟისორისთვის ამ პიესის არჩევანი ბრძოლის ჩვენების გამო არ იყო გამოწვეული. რეჟისორს პირველ მოქმედებაში ნაჩვენები სატირიკული ხერხით გამოსატული ადამიანი აინტერესებდა. ამ მოქმედებას იუმორიც საკმაო გააჩნდა, ამის გამო დეკორაციაც (მხატვარი დ. თავაძე) შესაბამისი შეიქმნა. იგი სატირიკული ჟურნალ „ნიანგის“ ფურცლებს წარმოადგენდა. ამგვარ ჟურნალებში იუმორით იყო მოტანილი თანამედროვეობის მანკიერი მხარეები, რომელიც ხშირად გამკილავიც იყო და ირონიულიც. დეკორაციამ განსაზღვრა სპექტაკლის ფორმაც: „У зрителя создано

впечатление, будто перед ним обложка сатирического журнала. А каждая сцена – хорошо найденная страница этого журнала”¹¹

მიხეილ თუმანიშვილმა შემდეგი სპექტაკლი 1956 წელს, „საქმიანი კაცის“ პრემიერიდან ხუთ თვეში დადგა. წინა სპექტაკლის შეცდომები აქ სრულყოფილად დაძლია. უნდა აღინიშნოს, რომ არც ნუშიჩის პიესა გახლდათ შედევრი, თუმც იონა ვაკელის პიესაზე უფრო მთლიანი და ცოცხალი იყო – აქაც სატირა ამხილებდა ადამიანებს. რეჟისორი აქაც თანამედროვეობასთან პირდაპირ კავშირს ეძებდა. მართალია მოქმედება მაყურებლისთვის უცხო გარემოში და განსხვავებულ სოციალურ წრეში მიმდინარეობდა, მაგრამ იგი თავისი პრობლემატიკით იმდროინდელი საქართველოს ცხოვრებასაც ეხმაურებოდა. ადამიანს აქვს ფული და ჰგონია, რომ ყველაფრის შექმნა შეუძლია. პიესის მოქმედი გმირი – მილორადი და მისი მამა უფიცობის გამო სასაცილო სიტუაციებში ხვდებიან. ისინი შექმნილი მდგომარეობიდან თავის დაღწევას ცდილობენ. ზოგჯერ ახერხებენ ამას, ზოგჯერ კი – ვერ. ამიტომ პიესაში სატირასთან ერთად დიდი იუმორიცაა. რეჟისორისაგან ამ განწყობის შექმნა დიდ ფანტაზიას მოითხოვდა.

სპექტაკლი თავბრუდამხვევი რიტმული ბგერებით იწყებოდა. ეს იყო იმდროინდელი ევროპის პოპულარული საცეკვაო მუსიკა „ბუგი-ვუგი“. ამ დროს გამოდიოდნენ მოქმედი გმირები და წარუდგებოდნენ მაყურებელს. დეკორაცია (მხატვარი ფ. ლაპიაშვილი) ჟივოტას სახლს წარმოადგენდა: ორსართულიანი, აივნებიანი შენობა. სწორედ ამ სახლში ბობოქრობდა ჟივოტას ვნებები. აქ კიდევ ერთხელ დამტკიცდა რეჟისორის უნარი შექმნას სპექტაკლის ფორმა მსახიობისგან გამომდინარე (ისევე, როგორც ეს მოხდა „ესპანელ მღვდელში“).

რეჟისორი ამ პიესის ინტერპრეტაციით მოულოდნელ სვლებს აკეთებდა. თუ მილორადი ფუქსავატი, თითქოს პიროვნულ თვისებებს მოკლებულ ადამიანად ესახებოდა მაყურებელს, სპექტაკლის ბოლოს, კლარასთან სიყვარულის სცენაში, მსახიობი რ. ჩხიკვაძე იმდენად გულწრფელი იყო,

ისეთ სიყვარულს „თამაშობდა“, რომ სატირულ სპექტაკლში ღირიზმი ჩნდებოდა. მერედა რამდენი სასაცილო სიტუაცია იყო... როგორი ძლიერიც არ უნდა იყოს კომედია, თუ რეჟისორს სწორი ფორმა არა აქვს გამოჩახული, იუმორი ყოველთვის უკბილო ხუმრობად რჩება ხოლმე. ამ სპექტაკლში კი პირიქით მოხდა: იუმორი, ხუმრობა უხვად იყო და მაყურებელიც იცინოდა, იგი ხალისით მიდიოდა წარმოდგენაზე. ამ იუმორის გამო აზრი პირდაპირი გზით არ მიდიოდა მაყურებლამდე, რადგანაც ეს ააზრი დიდაქტიკური იყო, ხოლო დიდაქტიკა ყველას აღიზიანებს. რეჟისორმა უფრო რთული გზა აირჩია. ამ ხუმრობასა და იუმორს მეორე მხარე ჰქონდა და ამ უკანა პლანიდან მოდიოდა მაყურებლამდე ის აზრი, რისთვისაც რეჟისორმა სპექტაკლი დადგა.

1958 წლის ბოლოს, საკმაო შესვენების შემდეგ, რუსთაველის თეატრში კვლავ პრემიერაა. მ. თუმანიშვილმა კვლავ კომედია დადგა, ოღონდ ამჯერად სცენაზე თანამედროვე გმირები არიან. ისინი ხუმრობენ და საუბრობენ ისე, როგორც დარბაზში მსხდომი მაყურებელი. ეს იყო კიტა ბუაჩიძის კომედია „ამბავი სიყვარულისა“. რეჟისორული ხერხები ამ სპექტაკლში არ შეცვლილა. ისევე როგორც მანამდე, ახლაც ყოველივე მსახიობს ემსახურებოდა, ოღონდ ამ სპექტაკლში უფრო პირდაპირ გამოჩნდა, რომ რეჟისორის ერთ-ერთი საზრუნავი დადგმისას სათანადო ფორმის მოძებნა იყო. სპექტაკლი იწყებოდა ცარიელი სცენით. მუსიკა და სიცარიელე მიუთითებდა, რომ საცაა ფეხბურთის მატჩი დაიწყებოდა. აი, გამოვიდა კიდევ კომენტატორი — ეროსი მანჯგალაძე. საქართველოში ყველა იცნობდა ამ მსახიობის მიერ წაყვანილ საფეხბურთო რეპორტაჟებს. ეს იყო ტემპერამენტიანი, ძლიერი, ხავერდოვანი ტემბრის ხმით დაჯილდოებული მსახიობი. თბილისში, როცა ქუჩაში ბნელდებოდა და ფეხბურთის თამაში ზენიტს უახლოვდებოდა, ამ დროს გარეთ რომ გაგველოთ, კომენტატორის სასიამოვნო ხმას მოისმენდით. ამიტომ,

როცა სცენაზე ერთი მანჯგალაძე გამოვიდა, როგორც კომენტატორი, რეჟისორის ამ ჩანაფიქრმა შეძრა მაყურებელი. ამ ხერხმა მაყურებელსა და სცენას შორის უხილავი სიშუაობა გააბა, პირველივე სცენებიდან სპექტაკლის ცხოვრებაში ჩაითრია. შემდეგ ცარიელ სცენაზე ალუმინის კარკასი ეშვებოდა და სცენა ივსებოდა მსუბუქი დეკორაციით. ამ დროს მსახიობებიც შემოდით და საკონცერტო ტანსაცმლით შემოსილნი და თან ბუტაფორია შემოჰქონდათ. რეჟისორს უნდოდა იმპროვიზებული თამაში მოეწყო, როგორც სტადიონზე — ფეხბურთის მატჩის დროს. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ სცენაზე მიმდინარე მოვლენები ახლახან დაიბადაო. სპექტაკლი ლალი იყო, აზარტული. კომენტატორი ფეხბურთის მატჩს კი არა, ადამიანთა სასიყვარულო ურთიერთობების კომენტირებასა და ახსნას სთავაზობდა მაყურებელს. ეს ყოველივე კი საოცარი სიმსუბუქით ხდებოდა, რაც წარმოდგენის წარმატების ერთ-ერთი მიზეზი გახლდათ.

ეს სპექტაკლი რეჟისორმა ეტიუდური სარეპეტიციო მეთოდით შექმნა (ეს მეთოდი შემდგომ უფრო აუცილებელი გახდა და კინომსახიობთა თეატრში შექმნილი სპექტაკლების ძირითად საფუძველს წარმოადგენდა). და, რაც მთავარია, როგორც ყველა ადრინდელ წარმატებულ სპექტაკლში, აქაც იკვეთებოდა ანსამბლის გასაოცარი ჰარმონიულობა. ამ წარმოდგენას შემდეგი მოჰყვა.

1959 წელი... „როცა ასეთი სიყვარულია“ — კვლავ გამარჯვება. მერე არბუზოვის „ისინი შესვდნენ ერთმანეთს“ („ირკუტსკული ისტორია“). ეს კი უკვე 1960 წელია. ამ წლის ბოლოს რუსთაველის თეატრში კვლავ პრემიერაა — ვ. სენდერბიუს „ქალთა აჯანყება“. სამივე სპექტაკლის რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილია. აი, როგორ განმარტავდა 50-იან წლებში მიმდინარე პროცესებს კრიტიკოსთა ჯგუფი: „საკვირველი ცვლილებები“ კი არა, არამედ სრულიად კანონზომიერი ცვლილებები მოხდა რუსთაველის თეატრის დასში. ეს ადმინისტრაციის ან სამხატვრო ხელმძღვანელის სურვილით კი არ მოხდა, არამედ — ახალ მოთხოვნილებათა

შესაბამისად. ჩვენმა დრომ, განსაკუთრებით ორმოცდაათიანმა წლებმა, სრულიად ახალი მხატვრულ-ესთეტიკური პრობლემები წამოჭრა თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების წინაშე. თეატრის სახე, მისი მხატვრული პროფილი ცვალებადი კატეგორიაა. დროთა განმავლობაში თეატრს აღარ აკმაყოფილებს ის გამომსახველობითი ხერხები, რომლებითაც ადრე ჰქმნიდა თავის სპექტაკლებს...¹²

რუსთაველის თეატრში ორი ტენდენციაა. 1956 წელს დოდო ალექსიძემ „თიდიბოს მეფე“ დადგა, რომელმაც გარკვეული სახით გააგრძელა თეატრის გმირულ-რომანტიკული ტრადიცია და უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. ამ სპექტაკლში რეჟისორმა აღადგინა მონუმენტური სტილი, რომელიც ფსიქოლოგიურ საწყისსაც ერთვოდა. შემდეგ დ. ალექსიძე მებრძოლ „ჰამლეტს“ დგამს, ხოლო 1960 წელს გაუა-ფშაველას მიხედვით შექმნილ სპექტაკლ „ბახტრიონს“, რომელშიც არჩეული სტილი განამტკიცა. დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის სპექტაკლებში ხშირად ერთი და იგივე მსახიობები მონაწილეობდნენ და წარმატებასაც აღწევდნენ. 1959/60 წლის მოსკოვის დეკადაზე სპექტაკლების ჩვენებისას თითქმის ყველა რეცენზენტი აღნიშნავდა მკვეთრად გამოხატულ ორ ტენდენციას.

როგორი იყო მ. თუმანიშვილის რეჟისორული ინდივიდუალობა 50-იან წლებში? მუსიკა, ქორეოგრაფია, მხატვრობა გმირთა სახეების, ხასიათების ფსიქოლოგიურ გახსნას ემსახურება. ეს იყო თავისებური ცდა თეატრალობისა და ცხოვრებისეული სიმართლის შერწყმისა. სპექტაკლებს გააჩნდათ ყოველი ჭეშმარიტი, მხატვრული ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი სიმსუბუქე, მთლიანობა. თუმანიშვილი სცენური ატმოსფეროს შექმნის ოსტატია, რომლის ყოველი სპექტაკლი გამოხატავდა რეჟისორის მიზანს, შეექმნა სრულყოფილი ანსამბლური წარმოდგენა. თითოეული გმირისთვის რეჟისორს შესაბამისი სახე ჰქონდა მოძებნილი. ეს სახე თანდათანობით იქმნებოდა

რეპეტიციებისას და მსახიობებს ეთვისებოდათ, როგორც სისხლი და ხორცი. სწორედ ამიტომ იყვნენ ასე მრავალფეროვანნი მ. თუმანიშვილის სპექტაკლების პერსონაჟები. უმთავრესი, რაც 50-იანი წლების ახალ თაობას ახასიათებდა — ესაა ერთიანობა, ერთუზიანობა, პროფესიონალიზმი. მათი განწყობა იყო სტუდიური; მათ შეეძლოთ საერთო საქმისა და სპექტაკლის გამარჯვებისათვის როლიც კი დაეთმოთ მეგობრისთვის, თუკი მიხვდებოდნენ, რომ ამ როლს სხვა უკეთ შეასრულებდა (რაც ჩვეულებრივ თეატრალურ, არასტუდიურ სიტუაციაში შეუძლებელია). 50-იან წლებში ახლა მიხეილ თუმანიშვილის, შემდგომ უკვე ოცნებად ქცეული, იდეა ერთმორწმუნე თაობისა, რომელსაც სჯეროდა ლიდერი რეჟისორის. 60-იან წლებში მათი ერთიანობა ირღვევა, რაც განაპირობებს მიხეილ თუმანიშვილის წასვლას თეატრიდან. ერთმორწმუნე თაობა ჩამოშორდა რეჟისორს, იგი მარტო დარჩა. რამდენიმე წელიწადში კვლავ ქმნის ასეთ თაობას, თაობას ფანატიკურს, მთლიანს. 70-იან წლებში შეიქმნა კინომსახიობთა თეატრი და ქართული თეატრის ცხოვრებაში ახალი ისტორია დაიწყო.

დრო გადიოდა. მიხეილ თუმანიშვილის თაობის მსახიობები პოპულარულნი ხდებოდნენ. მათ იწვევდნენ კინოში გადასაღებად, რადიოდადგმებში მონაწილეობის მისაღებად, დადიოდნენ გასვლით კონცერტებზე... აწყობილ ორკესტრში ბზარი გაჩნდა. სტუდიურობა ირღვეოდა — ახლა ყველას პირველობა უნდოდა. აი, რას წერს რეჟისორი: „ყველანი პირველ ადგილზე თუ ვიქნებით — თანამოაზრეობის სტუდიურ სულისკვეთებას ბოლომდე შევინარჩუნებთ, მაგრამ ცხოვრებაში ასე არ ხდება. ცხოვრება თვითონ უჩენს ადგილებს კიბის საფეხურებზე, თეატრში კი ეს ძალზე ცხადად, ყველას დასანახავად ხდება“.¹³

ეს დიფერენცირება თაობის დაშლის ერთ-ერთი მიზეზი იყო. შემდეგ ამ აზრს იგი უფრო ღრმად გააანალიზებს და, სტუდიურობის შენარჩუნების მიზნით თეატრში შემოიღებს

ე.წ. ბენეფისებს. კინომსახიობთა თეატრის „ბენეფისური“ სპექტაკლები ემხატვრული მთლიანობით არ ჰგავდა იმ წარმოდგენებს, რომლებიც რამდენიმე დღეში იდგმებოდა ძველ ქართულ თეატრში (თუმც ის აზრი, რომ სპექტაკლი იდგმება ერთ-ერთი მსახიობისთვის, რომელიც მთავარ როლს ასრულებს — ბენეფისების ეს მთავარი პრინციპი — შენარჩუნებულ იქნა). 60-იან წლებში თაობის დაშლას ხელი შეუწყო უშუალოდ მ. თუმანიშვილის სპექტაკლების („ქალთა აჯანყება“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ 1960-1964 წლები) გარშემო ატენილმა ბრძოლამ. ყოველივე ამას ისიც დაემატა, რომ თეატრში ახალი ლიდერი იბადებოდა (60-იანი წლების მეორე ნახევარი), რომლის ძალა შემდეგ უფრო გაიზარდა, გაფართოვდა — ეს რეჟისორი რობერტ სტურუა გახლდათ.

60-იანი წლების დასაწყისში ერთიანი თაობის დაშლა ჯერ კიდევ იწყებოდა, თუმც გარეგნულად მშვიდი მდგომარეობა სუფევდა. სწორედ ამ პერიოდში მიხეილ თუმანიშვილმა ახალი ძიებები დაიწყო, რომელიც შემდეგ რუსთაველის თეატრის განახლების საფუძვლად გადაიქცა. ეს ძიებები განსწავდებოდა 50-იანი წლებისაგან. მას ახალი მიმართულება უნდა ეშვა.

1960 წელს რეჟისორი მ. თუმანიშვილი გ. სენდერბიუს „ქალთა აჯანყებას“ დგამს. სპექტაკლი ჩავარდა, მაგრამ რეჟისორისთვის მნიშვნელოვანი ექსპერიმენტი იყო. როგორც თავად აღიარებს: „გამიტაცა ქარაგმებმა, მეტაფორებმა... ჩემი ნიშნები, ძალიან ზუსტი არ იყო და ისინი ვერ ამოიკითხეს. დღეისთვის მაყურებელი ამას უკვე ისე შეეთვისა, რომ ნიშნებს იქაც ხედავს, სადაც ისინი არ დაუსვამთ.“¹⁴ შემდეგ, როცა რეჟისორი თავის წიგნში განხეთქილებაზე წერს, „ქალთა აჯანყებას“ „ზაფხულის ღამის სიზმარს“ დაუკავშირებს. ამ სპექტაკლში უფრო მძაფრად წარმოჩნდა ის მიმართულება, რომლითაც მ. თუმანიშვილის შემდეგ წარიმართა რუსთაველის თეატრი. „დიახ, მე დარწმუნებული ვარ, რომ ეს იყო დრამატული დაუმთხვეველობა იმისა, რასაც მაყურებელი ელოდა და

იმისა, რაც ჩემთვის ძიებათა ბუნებრივ გამოსახულებას წარმოადგენდა. ის ჯამი ძიებისა, რომლებითაც მე გსარგებლობდი მაშინ არ მიიღეს, დღეს კი ისინი, ყველა, გუშინდელი დღეა.“¹⁵

60-იანი წლები დიდი ბრძოლებით დაიწყო... ეს ბრძოლები, როგორც აღვნიშნე, ძირითადად, მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლებს ეხებოდა. თეატრში ისევე, როგორც 50-იან წლებში, მომწიფდა თეატრალური გამომსახველობითი ხერხების განახლების აუცილებლობა. ისევე საჭირო გახდა ახალი საწყისის ძიება — ეს ძიება კვლავ მიხეილ თუმანიშვილმა დაიწყო, რომელიც დიდი წინააღმდეგობების შედეგად შეწყდა. ეს გზა შემდეგ თავისებურად განაგრძო ახალმა ლიდერმა, თუმანიშვილის მოწაფემ — რობერტ სტურუამ.

თუმანიშვილი წერდა: „ჩემთვის ყველაფერი „ფუჩიკით“ დაიწყო და „ჭინჭრაქათი“ დამთავრდა. „ანტიგონე“ და „ფედრა“ უკვე გამოსავლის ძიება იყო...“¹⁶

რა გამოსავალს ეძებდა რეჟისორი, როცა 1968 წელს „ანტიგონე“ დადგა? სპექტაკლში აღარ მონაწილეობდა რეჟისორის თანამებრძოლთა ძირითადი ჯგუფი, მაგრამ ის ადგილი სერგო ზაქარიაძემ და ზინაიდა კვერენჩხილაძემ დაიკავა. სად იყო ამ დროს „შვიდკაცა“? რობერტ სტურუას რეპეტიციებზე — 1968 წელს ხომ ა. ცაგარელის „ხანუმა“ დაიდგა თეატრში? ამ სპექტაკლში „თუმანიშვილის“ მსახიობები მონაწილეობდნენ. „ჭინჭრაქას“ წარმატების შემდეგ, ასეთი მხიარული ფეიერვერკი რუსთაველის თეატრში არ დადგმულა. 1968 წელს თანამოაზრეთა კოლექტივი უკვე დაშლილი იყო. რეჟისორი მარტო იკვლევს გზას და წარმატებასაც აღწევს, დგამს რა ჟან ანუის „ანტიგონეს“. მაგრამ გამოსავლის ძიება მხოლოდ „ანტიგონე“ არ გახლდათ.

1967 წელს მ. თუმანიშვილმა თეატრალურ ინსტიტუტში ექსპერიმენტული ჯგუფი აიყვანა, რომლის მიზანი იყო რეჟისორებისა და მსახიობების ერთობლივი აღზრდა, რათა ისინი ერთმორწმუნე კოლექტივად ჩამოყალიბებულიყვნენ,

ესეც გამოსავლის ძიება იყო. სწორედ ამ ჯგუფში დაიწყო მიხეილ თუმანიშვილმა „თეატრობანას თამაში“. ის, რაც არ აკმაყოფილებდა რუსთაველის თეატრში, თავისებურად გადაწყვიტა ინსტიტუტში — შექმნა პატარა თეატრი, თეატრი სკოლა, რომელიც თუმანიშვილის მრწამსით სულდგმულობდა.

„ჭინჭრაქა“ და „ანტიგონე“ — ეს ორი გახმაურებული სპექტაკლი რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე განხორციელდა, რომელიც მიხეილ თუმანიშვილის დაჟინებული მოთხოვნით გაიხსნა. 60-იანი წლების დასაწყისში იგი უკვე ფიქრობს მონახოს საშუალებები ერთმორწმუნე მხატვრული აზრის განსამტკიცებლად, სტუდიურობის აღსადგენად და კვლავ ახალი ძიებების დაწყება სურს. თეატრში კი ამ დროს მძაფრი კონფლიქტებია. ეს გახლდათ ორი რეჟისორის — დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის შემოქმედებითი ბრძოლა. ამ კონფლიქტების საფუძველი 50-იან წლებში უნდა ვეძებოთ. მაშინ ეს ბრძოლა შინაგანად მიმდინარეობდა, 60-იან წლების დასაწყისში მან უკვე მწვავე ხასიათი მიიღო. დ. ალექსიძე კვლავ განაგრძობდა რუსთაველის თეატრის გმირულ-ჰეროიკულ სტილს, ოღონდ საკუთარი თვალთახედვით. მ. თუმანიშვილის მრწამსი კი განსხვავებული გახლდათ. ამ ბრძოლების შედეგად დოდო ალექსიძე თეატრიდან წავიდა და მიხეილ თუმანიშვილი ერთბიროვნული ლიდერი გახდა.

„ჩვენ „შეიდკაცადან“ დარჩენილი რამდენიმე კაცი ხშირად ვიკრიბებოდით, შექმნილ ვითარებას განვიცდიდით, ვოცნებობდით, რაღაც სტუდიის მსგავსის ორგანიზების შესაძლებლობაზე ვმსჯელობდით“¹⁷ 60-იან წლებში თუმანიშვილის ძიებები ორი ხაზით მიმდინარეობდა. ერთი იყო „ნიშნების“ თეატრით გატაცება, რომელიც სასტიკად ჩაახშეს (სპექტაკლი „ზაფხულის ღამის სიზმარი“) და მეორე სახის ძიება, რომელიც მცირე სცენის გახსნასთან იყო დაკავშირებული. მცირე სცენა, ერთი მხრივ, სტუდიურობის და, მეორე მხრივ, ექსპერიმენტების, ძიებების

ადგილად უნდა ქცეულიყო. „მცირე სცენები და მცირე თეატრები იმისათვის დაგვჭირდა, რომ კიდევ უფრო დაფანლოვებოდით მაყურებელს, შევრწყმოდით მას და ამგვარად შეგვექმნა მსხვილი პლანი, როგორც კინოში ამბობენ, იმისათვის, რომ მაყურებელთან ადამიანური, ინტიმური კონტაქტი დაგვემყარებინა და იგი მსახიობთა შემოქმედებითი აქტის მოწმე და, ზოგჯერ, თეატრალური მაგიის პროცესის მონაწილეც კი გაგვეხადა.“¹⁸ ამგვარი თეატრი საბოლოოდ, მცირე სცენით, ინტიმური გარემოთი, კინომსახიობთა თეატრი აღმოჩნდა, თუმც ამათ იმის თქმა არ მსურს, რომ მ. თუმანიშვილი მიზანმიმართულად მცირე სცენისკენ მიიღტვოდა. მცირე სცენა ექსპერიმენტებისთვის, ძიებებისა და განახლებისთვის სჭირდებოდა.

პირველი წარმატებული სპექტაკლიდან („ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“) ათზე მეტი წელი გავიდა. ამ წლების განმავლობაში „შვიდკაცას“ და მერე შემომატებულ ასალგაზრდა მსახიობებს უდიდესი წარმატება ხვდათ წილად. თუმანიშვილს ამ წარმატებით თავბრუ არ დახვევია, ის თეატრში იწყებს ვარჯიშებს, იმპროვიზაციებს. ეს ვარჯიშები, მერე, კინომსახიობთა თეატრის შექმნისას, უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს — უფრო გართულდება და მას „ტრენაჟს“ დაარქმევენ. 60-იან წლებში მცირე სცენაზე ამ ვარჯიშებს არასისტემატური ხასიათი ჰქონდა, მისი არსი კი თავად რეჟისორმა განსაზღვრა: „როგორღაც გადავწყვიტე, კვირაში ორჯერ თეატრი იმპროვიზაციებისა და ვარჯიშებისთვის დამეთმო. ეს ოსტატობის საუკეთესო სკოლაა. ყოველდღიური სპექტაკლები ძალიან ფიტავენ მსახიობს და მაყურებლის გულის მოსაგებ თამაშს აჩვენებ მას. მუდამ განახლებისთვის პროფილაქტიკური ძიებებია საჭირო.“¹⁹ სწორედ ამ იმპროვიზაციული ვარჯიშებიდან დაიბადა „ჭინჭრაქა“, რომლის სარეპეტიციო მეთოდმა კვლავ დაარწმუნა მ. თუმანიშვილი, რომ სპექტაკლის შექმნის მისეული, სწორი გზა აქვს არჩეული. რეჟისორმა მსახიობებთან ერთად უდიდესი ფანტაზიითა და სიმართლით შექმნა ბრწყინვალე ზღაპარი. თეატრალურობა და

ცხოვრებისეული სიმართლე კვლავ გაერთიანდნენ ამ წარმოდგენაში. „ჭინჭრაქამ“ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ თეატრში პროფესიონალი მსახიობები იყვნენ. პროფესიონალიზმის განმტკიცებაში კი თუმანიშვილის რეჟისურას და მის სარეჟეტიციო მეთოდს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. „ჭინჭრაქა“ მ. თუმანიშვილისა და მისი თანამოაზრეების უკანასკნელი გახმაურებული სპექტაკლი იყო. 1968 წელს რეჟისორის ბრწყინვალე გამარჯვება „ანტიგონეში“ არც ერთ მათგანს არ გაუზიარებია, ისინი ახალმა ლიდერმა გაიტაცა — ეს იყო რობერტ სტურუა.

იმ წელს, როცა თუმანიშვილი „ანტიგონეს“ დგამდა, მისი „შიდკაცა“ რობერტ სტურუასთან „ხანუმაზე“ მუშაობდა. სულ მალე, 1969 წელს, თეატრში დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის“ დადგმა განხორციელდა (რეჟისორები: რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე). ორივე სპექტაკლს უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. „ჩემი ამხანაგები, ხშირად, წარმატებას სხვა რეჟისორებთან აღწევდნენ. რამდენჯერმე ეს განდგომით, დაშორებით დამთავრდა. საერთოდ, რასაკვირველია, როცა მსახიობი მუშაობს რეჟისორებთან, რომელთა პოზიციებიც, ამა თუ იმ მიზეზით, საპირისპიროა — ასეთ ვითარებაში მსახიობს უჭირს. ის, რასაც ერთი რეჟისორის რეჟეტიციაზე ქადაგებენ (მაგალითად, რეჟეტიციის ეტიუდური ხერხი), მეორე რეჟისორის რეჟეტიციაზე ცამტკეერდება; ის, რასაც ერთ რეჟეტიციაზე ნერგავენ, მეორე რეჟეტიციაზე მანკიერებად ცხადდება. უჭირს მსახიობს, უჭირს თეატრს, უჭირს ორივე რეჟისორს. მე ახლაც არ ვიცი, როგორ მოვიქცე ასეთ სიტუაციაში. თეატრი თეატრში, ორი თეატრი ერთ თეატრში, არის ამაში რაღაც არაბუნებრივი.“²⁰

იმ ერთ-ერთ რეჟისორში ახალი ლიდერი იგულისხმებოდა. სპექტაკლიდან გამომდინარე თუ ვიმსჯელებთ, სტურუა არ იყენებს რეჟეტიციის ეტიუდურ მეთოდს, რომელიც გულისხმობს რეჟისორისა და მსახიობის მიერ ამა თუ იმ სცენის ერთობლივ ამოხსნასა და შექმნას.

ეტიუდური სარეპეტიციო მეთოდის (ე.წ. მოქმედებით ანალიზის მეთოდის) არსია — მოქმედებით, ქცევის საშუალებით მივიდეს მსახიობი სიტყვამდე. წარმოსახვამ უნდა წარმოქმნას ტექსტში არსებული კონფლიქტი, თავისებურად გაიაზროს ისინი და მოქმედ პირთა საუბარი ჭიდილად აქციოს. იმის მიხედვით, თუ როგორ არის გააზრებული მოვლენა და მისი ბუნება, ავტორის მიერ დაწერილი ესა თუ ის ეპიზოდი, ერთი და იგივე ტექსტი, წარმოთქმის დროს შეიძლება სულ სხვადასხვა სცენად იქცეს. რეპეტიციებისას, ეტიუდებში რეჟისორი მსახიობებთან ერთად თხზავს ამა თუ იმ საქციელს, აზუსტებს მოვლენას. მსახიობი მისთვის, პირობითად, პლასტიკონია, რომლისგანაც ძერწავს თავისი სპექტაკლების გმირებს. მოულოდნელი სვლები იბადება რეპეტიციისას, როცა ეტიუდებში მსახიობი იმპროვიზირებს.

განსხვავებით მიხეილ თუმანიშვილისაგან, რ. სტურუა „მაგიდასთან“ დიდხანს არ მუშაობს, არც მეცნიერებამდე მიყვანილ ზუსტ ლოგიკას ადგენს თავისი ჩანაწერებითა და მოვლენათა და ეპიზოდების სათაურებით. რ. სტურუა მიზანსცენას თხზავს, რის შედეგადაც იქმნება ძლიერი აზრით დატვირთული მხატვრული კარკასი. რეჟისორი საშუალო მსახიობზე ენერგიას არ ხარჯავს. მან რომც ვერ მოახერხოს რეჟისორის მინიშნებული „ნოტების“ ამეტყველება, ამით სპექტაკლს არაფერი დააკლდება, ხოლო ნიჭიერი მსახიობი ამოცანის შესრულებისას ამ კარკასში უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს. რ. სტურუა მსახიობისაგან დასახული ამოცანის შესრულებას, მოცემული „ნოტების“ ამეტყველებას მოითხოვს და, თუმანიშვილისაგან განსხვავებით, არ ასწავლის დაზუსტებულ სვლებს. „ნოტების“ ამეტყველებას ნიჭიერი და პროფესიონალი მსახიობები სჭირდება. სტურუას სპექტაკლებში ცალ-ცალკე ჩანს რეჟისორის ხელოვნება და მსახიობის შესრულებაც, მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლებში კი, პირიქით, რეჟისორი და მსახიობი შერწყმულნი არიან. ორივე რეჟისორი ანსამბლურობისკენ

მიიღტვოდა და მიზანს აღწევდა კიდევც. იმ ყოფილ თანამოაზრე მსახიობებისათვის თუმანიშვილი უკვე წაკითხული წიგნი იყო. ისინი ყოველთვის მიისწრაფვოდნენ უჩვეულოსა და საინტერესოსკენ. მიხეილ თუმანიშვილისთვის დამთავრდა ერთი ეტაპი, უნდა დაწყებულიყო მეორე... მათ კი ცდა არ შეეძლოთ. ან კი ცდა რად უნდოდათ, როცა თეატრში იყო უჩვეულო, საინტერესო და ძალზე ნიჭიერი ახალგაზრდა რეჟისორი რობერტ სტურუა. აქ მასწავლებლისა და მოსწავლის მეტოქეობაც წარმმართველი იყო. 60-იან წლებში რუსთაველის თეატრში დაემთხვა ახალი ლიდერი-რეჟისორისა და მსახიობების შესაძლებლობანი და მიზნები: ნიჭიერმა და პროფესიონალმა მსახიობებმა წარმატების „ადვილი“ გზა მონახეს.

მიხეილ თუმანიშვილს არ შეეძლო გუნდის გარეშე ყოფნა. ის სპექტაკლები, რომლებიც დიდი წარმატებით დადგა, ერთმორწმუნე კოლექტივმა შექმნა და რეჟისორი მივიდა დასკვნამდე: „ახლა აბსოლუტურად ზუსტად ვიცი, რომ თანამედროვე რთული პრობლემების გადაწყვეტა შეუძლია მხოლოდ თანამოაზრეთა ნამდვილ კოლექტივს, ლიდერი-რეჟისორის წინამძღოლობით“²¹

რუსთაველის თეატრის მწარე გაკვეთილი მ. თუმანიშვილმა კარგად გააანალიზა და რადგანაც მას „საკუთარი“ თეატრის გარეშე მუშაობა არ შეეძლო, თავის ექსპერიმენტულ ჯგუფთან ერთად პატარა თეატრი შექმნა, სადაც ლიდერიც იყო, პედაგოგიც, რეჟისორიც და თვალდახუჭული მიჰყვებოდნენ მას. მაგრამ შემდეგ კინომსახიობთა თეატრში, მ. თუმანიშვილს სდევდა გამუდმებული შიში იმისა, რომ ერთ მშვენიერ დღეს განმეორდებოდა ისტორია და იგი უთეატროდ დარჩებოდა. პედაგოგიურ პატიოსნებას არ ღალატობდა, ასწავლიდა და თან ბრწყინვალედ, მაგრამ. მ. თუმანიშვილი არ ფარავდა და ხშირად უთქვამს რეპეტიციასზე: „მე მათ არწივებად ვზრდი და გაფრინდნენ, ვასწავლე და სხვაგან დადგან“. ეს დაღი რუსთაველის თეატრმა სიცოცხლის ბოლომდე დაუტოვა.

რუსთაველის თეატრში 60-იანი წლების დასასრულს კვლავ დაიწყო განახლების პროცესი. ისტორია მუორდებოდა. თუმცა ამ თეატრის განვითარების შემდგომი პროცესი მიხეილ თუმანიშვილის გარეშე ხდებოდა. რეჟისორი თეატრიდან წავიდა.

„...მივედი სახლში, ჩემს კარებს მივაღეჭი, გასაღები ამოვიღე და უცებ ვიფიქრე, რომ ჯერ კიდევ გუშინ მეჩვენებოდა – ჯიბეში მიღვეს-მეთქი გასაღები, რომელსაც მრავალი წელი ვეძებდი, გასაღები ახალი სარეპეტიციო მეთოდისა. მე მაშინ უცებ მომეჩვენა, რომ ბოლოს და ბოლოს, გავიგე თუ როგორ უნდა მუშაობა და ბედნიერი ვიყავი ამის შეგრძნებით. რა გულუბრყვილობაა, გასაღები ჯიბეში მედო, მაგრამ უკვე არა მქონდა კარი, რომელსაც მისით ვავალებდი.

...და მე გადავწყვიტე ჩემს ბავშვებთან ერთად ამეშენებინა თეატრი, რომ არსებულებოდა კარი, რომელსაც ჩემი გასაღები მოერგებოდა და ჩვენ გადავწყვიტეთ თეატრის „თამაში“. ეს იყო მე-11 აუდიტორიის თეატრი.“²²

კვლავ ლიდერი ხდებოდა მიხეილ თუმანიშვილი, ოღონდ ახლა სრულიად ახალგაზრდა სტუდენტები იყვნენ მისი თანამოაზრეები, რომლებსაც რეჟისორი თავისი თეატრალური ესთეტიკით ზრდიდა. ეს ყოველივე კი თითქოს ჩვეულებრივად დაიწყო.

1967 წელი... რეჟისორებისა და მსახიობების პირველი ექსპერიმენტული ჯგუფი. რაში მდგომარეობდა ექსპერიმენტის არსი? კვლავ თანამოაზრეთა კოლექტივის შექმნის მიზანი... რეჟისორი თავისი თეატრალური ცხოვრების მაგალითზე მიხვდა, რომ მხოლოდ ერთმორწმუნეებს შეუძლიათ ახალი თანამედროვე თეატრალური პროცესების წარმართვა და ამ აზრის განსახორციელებლად მონდობა სტუდენტობიდანვე აღეზარდა მომავალი კოლექტივი. „მე დავიწყე ახალგაზრდების შეგროვება, რომელთაც სურდათ მსახიობისა და რეჟისურის ოსტატობის დაუფლება და მათი ერთობლივი სწავლების ორგანიზაცია მოეხადინე. ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობები და რეჟისორები თავიდანვე ერთად სწავლობდნენ, როგორც ერთიანი თეატრალური კოლექტივი.“²³ სტუდენტებს სჯეროდათ მიხეილ

თუმანიშვილისა და მისგან სასწაულს ელოდნენ. მას კი ამდენი წარმატებებისა თუ წარუმატებლობის, ქება-დიდებისა თუ გაკიცხვის შემდეგ, კვლავ აღმოაჩნდა ძალა და ახალი ენთუზიაზმით განაგრძო მუშაობა. მე-11 აუდიტორია პატარა თეატრად იქცა. „...მეთერთმეტე აუდიტორია... ჩვენი ხელით შექმნილი პატარა ხომალდი, ბატონი მიშა — ჩვენი კაპიტანი და ჩვენ მასზე თავდავიწყებამდე შეყვარებული მისი ერთგული მეზღვაურები. დაფნის გვირგვინი... გადაცემის დროს მოულოდნელად გაჩენილი რიტუალი — სანთლები, ჰიმნი. აღარ იძვრის ტყე, სძინავს ფრინველს, ბუნება ტკბილ ძილს ეძლევა, ჩვენი პატარა ხომალდი მიაპობს ტალღებს და ყოველი წლის სამ ივლისს დაფნის გვირგვინს ეპოტინება საუკეთესო. ყოველ წელს ერთნაირია მოლოდინი, ღელვა, ფორიაქი“²⁴ წერდა მსახიობი მარინე ჯანაშია. ეს ჯგუფი მაღამოსავით მოეკვლინა მ. თუმანიშვილს. ეს იყო მისთვის გამოსავალი, კვლავ თეატრში დაბრუნების თავისებური ცდა. აქ კვლავ შეიქმნა სტუდიური ატმოსფერო, როგორც მაშინ, შორეულ 50-იან წლებში. უმთავრესი მიზანი კი „თეატრობანას“ თამაშის გადაქცევა იყო ცხოვრების მნიშვნელოვან საქმედ. ეს კი პროფესიონალიზმის საწინდარია — საკუთარ თავში ჩახედვის, საკუთარი შემოქმედებითი მე-ს წარმართვას, რაც ასე მნიშვნელოვანია მსახიობის ხელოვნებაში. ეს პირველი ექსპერიმენტული ჯგუფი, მათი ერთიანობის შენარჩუნების დიდი სურვილის მიუხედავად, დაიშალა. სამაგიეროდ, მეორე ექსპერიმენტულმა ჯგუფმა დასაბამი მისცა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალურ სახელოსნოს. რატომ იყო მათი ცხოვრება „თეატრობანას“ თამაში? იმიტომ, რომ აქ ყველაფერი ნამდვილ თეატრს ჰგავდა. „გვქონდა პატარა სცენა (5 X 5). ფიცარნავის სიმაღლე სულ 2,5 სმ. იყო; მსახიობების ოთახები თეჯირებისაგან იყო გაკეთებული. გვქონდა ჩვენი თეატრალური ფარდაც; გვქონდა პატარა მაყურებელთა დარბაზიც, სარეკვიზიტო, სამკერფალო, განათების საამქრო და ა.შ. და ყველაფერი ეს ერთ

აუდიტორიაში. გვყავდა ჩვენი მსახიობების დასი, დირექტორი, მხატვრული ხელმძღვანელი, ლიტერატურული ნაწილი, დასის გამგე და სადადგმო ნაწილის გამგე. ყველა ეს თანამდებობა სტუდენტებს რიგრიგობით ეკავათ ნახევარი წლის განმავლობაში, ხოლო გარკვეული პერიოდის ბოლოს, მთელი კოლექტივი იკრიბებოდა და განვლილი მუშაობის ანგარიშს აბარებდა.²⁵ სტუდენტებმაც დაიჯერეს ეს თამაში და იგი მათთვის ნამდვილ ცხოვრებად იქცა. ისინი სწორედ ამ მიზნისკენ მიჰყავდა პედაგოგს. მიხეილ თუმანიშვილის ჯგუფმა მიზნად დაისახა მოქმედებით ანალიზის მეთოდის შესწავლა. „ყველაფერი რაც კი აუდიტორიაში კეთდებოდა, კეთდებოდა იმისათვის, რომ დაგუფლებოდით ამ მეთოდს. სწორი მეთოდი — ძალზე მნიშვნელოვანია, ეს პრინციპული პოზიციაა ხელოვნებაში, ეს რწმენაა. თავი და თავი ყველაფრისა იყო ის დებულება, რომ რეპეტიცია — ეს არის ძიება, გამოკვლევა, ანალიზი, აგება და, რაც მთავარია, თეატრში — ქმედება, ქმედება და კიდევ განცდა“²⁶ სიცოცხლის ბოლომდე ამ პრინციპით დგამდა მ. თუმანიშვილის პექტაკლებს. კინომსახიობთა თეატრის ჩამოყალიბების პერიოდში რეჟისორი მეცნიერულად შეისწავლის მსახიობის ფსიქოტექნიკას. აინტერესებდა მიზეზი სცენაზე მსახიობის შემოქმედების დაბადებისა. გარდა ამისა, თითოეულს ჭეშმარიტ მოქალაქედ ზრდიდა, რათა მათ შეძლებოდათ თანამედროვე ცხოვრების აგ-კარგში გარკვევა. „...ახალგაზრდა ენთუზიასტებთან ერთად რამდენიმე წელიწადს ვფიქრობდი ინტუიციის, წარმოსახვის, ქვეცნობიერისა და შთაგონების საკითხებზე. მინდოდა გამოვრიდებოდი ყოველივე ნაცნობს, ჩავძირულიყავ შემოქმედების იმ ყველაზე სიღრმისეულ სფეროში, რომლის გასასინჯად და განსახილველად დრო აღარ გვრჩება თეატრში, სადაც სპექტაკლს სპექტაკლი უნდა მოაყოლო. მინდოდა რაღაცნაირად ხელმეორედ გამეაზრებინა და შემემოწმებინა ქმედითი ანალიზის მეთოდი, გამენთავისუფლებინა იგი იმ უტილიტარობისაგან, რაც გვერდაუვლელი თვისებაა ნებისმიერი მეთოდისა. ჩვენ

ხელახლა ვსწავლობდით რიტმისა და სივრცის გრძობებს, კავშირისა და ურთიერთობების მექანიზმს. ვცდილობდი ახალგაზრდებისთვის ჩამენერგა ყოველი, თუნდაც ყველაზე უბრალო ეტიუდირებული გააზრებული დამოკიდებულების წყურვილი. ჭეშმარიტი ტალანტი — ესაა დღევანდელი დღის მძაფრად და ზუსტად დანახვისა და გამოხატვის უნარი, — ეს რწმენა ედო საფუძვლად ჩვენს მეცადინეობებს.²⁷ მეორე ექსპერიმენტული ჯგუფის საკურსო სპექტაკლები დიდი პასუხისმგებლობით იქმნებოდა. ასე დადგა ჯგუფმა ფერმოს „კარებს აჯახუნებენ“ (რეჟისორი ნუგზარ ბაგრატიონი), ფ. გარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“ (რეჟისორი ქეთევან დოლიძე), დ. კლდიაშვილის „მსხვერპლი“ (რეჟისორი ცოტნე ნაკაშიძე), თავის დროზე გახმაურებული სპექტაკლები. თეატრის გახსნის შემდეგ ფერმო და გარსია ლორკა თეატრალური „სახელოსნოს“ რეპერტუარში შევიდა. ყველა გრძობდა მათ განსაკუთრებულ სულიერ მდგომარეობას. ინსტიტუტში, როგორც ყველა ჯგუფში, აქაც ტარდებოდა მეტყველების გაკვეთილები, აქაც ისევე, როგორც სხვა ჯგუფებში, დასაწყისში ეტიუდებს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. მხოლოდ ბოლოს, თეატრის ჩამოყალიბების შემდეგ, როდესაც მათ უკვე ეწოდათ მსახიობები, მ. თუმანიშვილი კვლავ განაგრძობდა ყოველდღიურ ვარჯიშებს მეტყველებაში, წარმოსახვაში, სხვადასხვაგვარი ეტიუდების შესრულებაში, მსახიობის ფანტაზიის გაღვივებაში, რაც იმპროვიზაციის საფუძველს წარმოადგენს.

პირველმა ექსპერიმენტულმა ჯგუფმა დამოუკიდებლად დადგა ა. ფადეევის რომანის „ახალგაზრდა გვარდიის“ ინსცენირება (რეჟისორი ნანა კვასხვაძე, კომპოზიციის ავტორი მ. გეგია). მათ პედაგოგისათვის სიურპრიზის მოწყობა უნდოდათ. მ. თუმანიშვილს წარმოდგენის თემა, იდეა მოეწონა და რადგან მათ თეატრალური ინსტიტუტი დამთავრებული ჰქონდათ, სპექტაკლში მეორე ექსპერიმენტული ჯგუფის სტუდენტები შეიყვანა. მან

საფუძვლიანად გადააკეთა როგორც ინსტენირება, ისე სპექტაკლი და მეორე ექსპერიმენტული ჯგუფის საკურსო წარმოდგენა თეატრალურ მოვლენად იქცა. ამ წარმოდგენას ერქვა „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით.“ სათაური უკვე მკაფიოდ გამოხატავდა სპექტაკლის თამაშის წესს და მის ფორმას.

„ჯგუფის ინიციატივით შეიქმნა სპექტაკლი „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით.“ ფაქტიურად აქედან დაიწყო ჩვენი თეატრი“²⁸ ეს თავად მიხეილ თუმანიშვილის სიტყვებია, თეატრის გახსნის (1978 წელი) შემდეგ სპექტაკლი შევიდა „სახელოსნოს“ რეპერტუარში, ამიტომ მ. თუმანიშვილის მოღვაწეობის ანალიზი ახალ თეატრში სწორედ ამ სტუდენტური სპექტაკლით უნდა დაიწყოს.

1951 წელს რუსთაველის თეატრში ახალმა თაობამ თავისი პირველი სიტყვა ი. ფურიკის ნაწარმოებით „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ – თქვა. მაშინ ომი ახალი დამთავრებული იყო, ამიტომ ეს თემა დარბაზში და სცენაზე მყოფი ადამიანებისათვის ახლობელი აღმოჩნდა. სპექტაკლის წამყვანი და, ამავე დროს, მოქმედი გმირი სცენაზე სამოქალაქო ტანსაცმლით გამოდიოდა და მაყურებლთა დარბაზში უცებ წარმოიქმნებოდა უშუალო კონტაქტი. გმირობაც განსხვავებულად იბადებოდა – მოქმედ გმირთა ურთიერთობებში, ყოველ წუთს სიკვდილის მოახლოების მაცდუნებელი შიშისადმი ქედის მოუნრელობით, რაც წარმოქმნიდა მათში შინაგან დაძაბულობას, მღელვარებას. ეს კი მაყურებელზე დიდ ზეგავლენას ახდენდა. ამ სპექტაკლშიც იულიუს ფურიკი და მისი მეგობრები, ისევე, როგორც ახალგაზრდა გვარდიელები, „ინტერნაციონალს“ მღეროდნენ.

„ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ სამამულო ომში გამარჯვების 30 წლისთავს მიუძღვნეს. 1975 წელს, მომავალი ახალი თეატრის პირველი წარმოდგენა კვლავ ომზეა, თუმცა მაშინ მისმა შემქმნელებმა არ იცოდნენ, რომ ამ წარმოდგენას თეატრალური სახელოსნოს პირველ სპექტაკლად მიიჩნევდნენ. შორეულ, განუცდელ ომს შეხედა

მსახიობმა, რომელსაც ახალგაზრდა გვარდიის გმირობანი მხოლოდ წიგნში თუ ექნებოდა წაკითხული. სამაგიეროდ, მათ ხელმძღვანელს მ. თუმანიშვილს ომის დღეები ძალიან კარგად ახსოვდა. ოსტატისა და მოსწავლეთა წინაშე დადგა პრობლემა... როგორ უნდა თქვან თავიანთი ახალი სიტყვა? ეს „როგორ“ გადაწყდა წარმატებით და ორიგინალურადაც. სპექტაკლი „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ მ. თუმანიშვილის შემოქმედებაში საკმაო შესვენების შემდეგ ერთ-ერთ დიდ გამარჯვებად იქცა. სპექტაკლის წარმატებას განსაზღვრავდა მ. თუმანიშვილის აღზრდილ მსახიობთა ერთსულოვნება, რწმენა საქმისადმი, რწმენა მასწავლებლისადმი. ერთსულოვნება, ბრძოლა, თანადგომა წარმოდგენის ფორმად იქცა. ახლა, როცა შორიდან ვუყურებ ამ მოვლენას — სპექტაკლის სულიერ განწყობას სიმბოლურად აღიქვამ, რადგან მას სინამდვილესთან ვაიგივებ — ახალგაზრდა შემოქმედებმა ხომ თავიანთ თაობაზე თქვეს სიტყვა და სიმბოლურად დადეს ფიცი — ჩვენ ერთად ვიბრძოლებთ ახალი თეატრისთვის და იმ წესკანონებისთვის, რაც პედაგოგმა შეგვასწავლა. აი, რას წერდნენ ისინი: „...играя краснодонцев, мы хотели их словами сказать о себе и о своем поколении: ”Я, Мурман Джинория, вступаю в ряды Молодой гвардии, торжественно клянусь... Я, Заза Микашавидзе...“²⁹

ამ ფიცით (რომელსაც ქართველი მსახიობი, თანამედროვე ახალგაზრდობა დებდა) იწყებოდა სპექტაკლი. თუმც არა... წარმოდგენა სამარისებული სიჩუმით იწყებოდა. სიჩუმე იყო დაძაბული და შემადრწუნებელი. ეს დასაწყისი ძალაუნებურად განაწყობდა მაყურებელს სპექტაკლისადმი. ამ დაძაბულ სიჩუმეში შემოდითონ მსახიობები და ფარდის წინ დგებოდნენ. უცებ საიდანღაც სინათლის ნაკადი ხან ერთ და ხან მეორე სახეს ანათებდა — ქართველი მსახიობები ფიცს დებდნენ. ამ ფიცს ამბობდნენ ჩუმად, ყრუ ტკივილით და ისეთი შინაგანი განცდით, რომ პირველი წუთებიდანვე მაყურებელთან კონტაქტი მყარდებოდა. „...მე, მურმან ჯინორია ახალგაზრდა გვარდიის სახელით ვფიცავ!

...მე, ზაზა მიქაშავიძე, ...მე, ქეთევან დოლიძე...“ ჩურჩულით ნათქვამი ფიცი შემდეგ ნელა, თითქოს შინაგანმა აუცილებლობამ წარმოშვაო, გადაიზრდებოდა „ინტერნაციონალში“ და მსახიობთა ხმა მშვიდი გუგუნით მოედებოდა დარბაზს. პირველი სათქმელი უკვე ითქვა, პირველი კონტაქტი მაყურებელთან დამყარდა. ეს დასაწყისი ორგანულ კავშირში იყო სპექტაკლის სათაურთან — „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით.“ სწორედ მათი სახელით დებდენ ფიცს მსახიობები. ამ მომენტში დაუკავშირდა თანამედროვეობა ომის დღეებს, სტუდენტები — წამებული გვარდიის გმირებს. ამას ისიც მიუთითებდა, რომ მსახიობებს არ ეცვათ ომისდროინდელი ტანსაცმელი — ყველანი შავ ფორმებში იყვნენ გამოწყობილნი. ისეთივე შავ სახის ფორმებში, როგორც თეატრალურ ინსტიტუტში მუშაობისას აცვიათ ხოლმე. ეს ჩაცმულობა, სპექტაკლის მსვლელობისას, პლასტიკური ეპიზოდების შესრულებისას გრაფიკულად ერწყმოდა წარმოდგენას.

მთელი სპექტაკლი გარკვეულ ეპიზოდებად იყო დაყოფილი. ყოველი ეპიზოდი იწყებოდა სიბნელით და სიბნელითვე მთავრდებოდა. ეს ფრაგმენტულობა სპექტაკლის ჩონჩხად იქცა, რაზედაც შემდეგ წარმოდგენის ფორმა უნდა წარმოშობილიყო. სწორედ ასეთივე პრინციპით იყო დაწერილი რომანის გასცენიურებული ლიტერატურული საფუძველი. ის კი არადა, ეპიზოდები (კომპოზიციის ავტორი მერაბ გეგია) დასათაურებელიც კი იყო. მაგალითად „დაბრუნება“, „ხანძარი“, „ფიცი“, „კულეშოვის გაძევება“, „დროშების გაკიდება“. სწორედ ამგვარადვე შეიძლებოდა სპექტაკლის ეპიზოდების დასათაურებაც.

წარმოდგენაში თითოეულ ეპიზოდს გარკვეული აზრი და მიზანი გააჩნდა. ქვეტექსტების ამოხსნა თუ გმირთა ურთიერთობების ანალიზი არ იყო რეჟისორის სურვილი. „სპექტაკლი პლაკატურია. ყოველი ეპიზოდი პირდაპირ, ყველასათვის ერთნაირად დასანახი და გასაგები აზრითაა დატვირთული, ყოველი ეპიზოდი ცალკეული პლაკატია.“³⁰

სპექტაკლი — პლაკატი, სწორედ ეს იქცა რეჟისორისთვის წარმოდგენის გასაღებად. ამ პრინციპმა განაპირობა სპექტაკლის ძირითადი მიზანი: — ეჩვენებინა თუ როგორ დაიბადა ჯერ კიდევ 16-17 წლის ბავშვებში ქეშმარიტი გმირობა. რეჟისორის ამ მიზანს ემსახურებოდა გასცენიურებაც, რომლის ყოველი ეპიზოდი თრგანულ კავშირში იყო ერთმანეთთან. სწორედ ამიტომ რეჟისორმა მთლიანად მოსპო მაცურებლის შესაძლო დავა რომანთან დაკავშირებით — არის თუ არა რომანი სრულად გასცენიურებული? როგორი ხარისხია? ნაწარმოების ყველა მოვლენა არის თუ არა? და ასე შემდეგ...

ახალგაზრდების მიერ სცენაზე წარმოქმნილი მართალი განცდა, მათი ურთიერთობების შედეგად შექმნილი საოცრად ძლიერი და პირდაპირი, მაცურებლის ზემოქმედებაზე გამიზნული სცენური ატმოსფერო — აი, რა იყო რეჟისორის წარმატების ერთ-ერთი მიზეზი.

სპექტაკლის ლიტერატურული საფუძველი მარტივია. დასაწყისშივე სხვადასხვა ეპიზოდებიდან ირკვევა, რომ გერმანელები კრასნოდონს არბევენ. ახალგაზრდებს ხან ერთი საშინელი ამბავი მოაქვთ და ხან მეორე. როცა ვალია ბორცი შემოვარდება დედ-მამა დამიპატიმრესო, ხოლო სერიოჟკა მოუყვება გერმანელების მიერ ცოცხლად დამარხული ადამიანების საზარელი სიკვდილის შესახებ, ახალგაზრდები ერთხმად დადებენ ფიცს. გვარდიელები შტაბის საბრძოლო დავალებებს ასრულებენ. ერთხელ, როცა საშვიდნოემბროდ გერმანელთა შტაბზე წითელი დროშა უნდა აღეშარათ, გვარდიის ზოგიერთი წევრი ჩავარდება. ერთ-ერთი მათგანი — კულეშოვი ვერ გაუძლებს წამებას და გვარდიის ყველა წევრს ასახელებს. ბრუკნერი გვარდიელებს შახტში ჩაყრის. ახალგაზრდები კვლავ სამშობლოსადმი ერთგულების ფიცს დებენ. როგორც ვხედავთ გასცენიურებულ ნაწარმოებშიც ავტორის მიზანი იყო ახალგაზრდა გვარდიის გმირობის დაბადების ჩვენება, მათი ერთიანობა და ბრძოლა. ერთიანობა და ბრძოლა — ამ მარადიული ცნებების საფუძველზე აავო თუმანიშვილმა

წარმოდგენა (სპექტაკლის რეჟისორები იყვნენ სტუდენტები: ნ. ბაგრატიონი, ქ. დოლიძე, ც. ნაკაშიძე).

როცა ქართველი სტუდენტები ფიცს ამთავრებდნენ, ფარდაც იხსნებოდა და ძლიერ შუქში უბრალო, სადა (მოქმედ გმირთა ჩაცმულობასავით) დეკორაცია წარმოჩნდებოდა მაყურებლის წინაშე (მხატვარი — სამხატვრო აკადემიის მეოთხე კურსის სტუდენტი თ. გომელაური). ეს რკინის ჩონჩხი, რომელიც დანგრეული კედლის ნარჩენებს მოგაგონებდათ, ომის მოვლენებთან პირდაპირ კავშირში იყო. „სცენაზე ჩონჩხად ქცეული ხლართები და ეკლიანი მათულებია. ამ „ჩონჩხის“ ფონზე, შაგეთიდან წამოსული მძაფრი გოდებით, წივილით, სიკვდილის ცელით მოდის ფაშისმი.“³¹ ეპიზოდების მონაცვლეობის (იმის მიხედვით, თუ სად ხდებოდა ესა თუ ის მოვლენა) შესაბამისად „იცვლებოდა“ დეკორაციაც, მიუხედავად იმისა, რომ არმატურა მთელი სპექტაკლის განმავლობაში იდგა სცენაზე. „მცირე დეტალის მოშველიებით, ეს უცვლელი დანადგარი მრავალი საჭიროებისთვისაა გამოყენებული: როგორც ტოტი, რომელზეც ჩამოსკუპულა ვალია ბორცი (მ. სურმაჯა) და გასცქერის გზას, საიდანაც გერმანელები უნდა შემოვიდნენ. პატარა კიბე, სარკმლის ჩარჩო და ეს დანადგარი უკვე სარდაფია... როცა ბრუკნერი (ბაგრატიონი) თავის ტანსაცმელს ჩამოკიდებს ზედ, დანადგარი გერმანელთა შტაბად იქცევა, ხოლო როცა ზემნუხოვი (მ. ჯინორია) მის კუთხეში მოკალათდება — ციხის საკანად.“³²

პატარა გოგონა — ვალია ბორცი (მ. სურმაჯა) ჩამოსკუპულა ხის ტოტზე და გზას გასცქერის, სერიოზუასთან საუბრობს. გერმანელების ნახვა აინტერესებს. ისინი გულუბრყვილონი არიან, ბავშვები. და აი, პირველი აკორდი... ძლიერი, შემზარავი. სცენაზე ორი გოგონა შემოგარდება (მ. არაბული, ნ. კობაძე) და სახეშეშლილნი, „საზარელი ყვირილით“ აუწყებენ გერმანელების შემოსვლას. მათ შეძრწუნებული ბიჭები და გოგონები მოჰყვებიან. გაისმის ფაშისტური მარშის ხმა.

მისი ძლიერი, წამლევაკავი ძალა თითქოს სდევნიდა და ავიწროვებდა ბავშვებს. ისინი ჯერ კიდევ მომხდარ ფაქტში გაურკვეველნი რკინის ჩონჩხს აწყდებოდნენ. სიბნელეში, შუქ-ჩრდილების ცვალებადობა და გახმოვანება საზარელ ატმოსფეროს ქმნიდა. ამგვარ განათებაში რკინის არმატურა ახლა მავთულხლართიან კედელს შგავდა. მისი შავი ჩრდილები სერავდა ახალგაზრდების სახეებს. შიგადაშიგ, სინათლეში მათი გაოცებული თვალები ჩნდებოდნენ. შეშინებულნი კი არა, გაოცებულნი უყურებდნენ მომხდარ ფაქტს. ასე გადაწყვიტა რეჟისორმა ფაშისტების შემოსვლა. თუმცა ფიზიკურად არ იყვნენ იმ სცენაში, მაგრამ შექმნილი ატმოსფერო და მიზანსცენა უფრო მეტ მხატვრულ ზემოქმედებას აღწევდა, რადგანაც აზრობრივად სრულყოფილებამდე ხსნიდა, როგორც ფაშიზმის წამლევაკ არსს, ისე ამ ბავშვთა გამოუვალ, უკვე სასიკვდილოდ განწირულ სიცოცხლეს.

გვარდიელები შეკრებილან... ყოველი მხრიდან ცუდი ამბები მოდის. აი, სარდაფში შემოვარდება აქვითინებული ვალია ბორცი (მ. სურმავა) და სასოწარკვეთილი უყვება გვარდიელებს თავის უბედურებას — დედ-მამა დააპატიმრეს. ეჭვგარეშეა ფაშისტები დახოცავენ მათ. შეაძრწუნა გვარდიელები ბორცის საზარელმა ტკივილმა. ასე ახლოს არც ყოფილა მათთან სიკვდილი. რისხვით აენტონ ახალგაზრდები, ყოველივე ამას სერიოზულ ტიულენინის (ბ. კაკაბაძე) ნაამბობი დაემატა. ამბავი უფრო საშინელი და საზარელი: ფაშისტებს ცოცხლად დაუშარხავთ ხალხი. სერიოზულს ემოციური ნაამბობი და მისი მღელვარება ახალგაზრდა გვარდიელებსაც გადაედო, სიტყვები არ ყოფნით გვარდიელებს. მათი აღშფოთება საზღვარს სცილდება. ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზებით, ზოგიერთთა მრავლისმეტყველი შინაგანად დაძაბული დუმილით, ვალია ბორცის ქვითინით წარმოიქმნება „განრისხებული“ ატმოსფერო. შემდეგ კი ორგანულად იბადება მრისხანებით აღვსილი მტკიცე ფიცი: „მე ოღეუ კოშევი, შევდივარ რა ახალგაზრდა გვარდიის რიგებში...

ფიცსა ვდებ... მე ულიანა გრომოვა... მე, ვანია ზემნუხოვი.“
ფიცით უფრო დაძაბა რეჟისორმა ატმოსფერო... ახლა კი, ყოველივეს ორგანული დასასრული უნდა მიანიჭო, რომ ამ სცენამ არ დაკარგოს თავისი ზემოქმედების ძალა. გვარდიელების მრისხანებით აღვსილი ხმა ძლიერდება, მათი ფიცი უკვე მძვინვარებაში გადაიზრდება (ჩვენ შურს ვიძიებთ). ამას ამძაფრებს ვალია ბორცის ქვითინი და ბოლოს სპექტაკლში კვლავ გაისმის „ინტერნაციონალი“. ფიცის დროს კიბის თავზე მღვარი ორი გოგონა (მ. არაბული, ნ. კოპაძე) ფიცის სიმტკიცეს გამოხატავენ გამომსახველ პლასტიკურ ფორმებში. ეს ორი გოგონა უფრო მეტად აჩენს ამ სცენის აზრს: სიმტკიცე, თავგანწირვა... ერთად შეჯგუფული ბავშვების მრისხანებით ანთებული თვალები... ისინი ყოველგვარ განსაცდელს გაუძლებენ და არც ლიტონ სიტყვებად დარჩება მათი ფიცი: „მე მთელი ხალხის წინაშე ვფიცავ! დაუნდობლად შური ვიძიო დანგრეული, გადამწვარი ქალაქებისა და სოფლებისათვის. ჩვენი ადამიანების სისხლისათვის! და თუ ამ შურისძიებისათვის საჭირო იქნება ჩემი სიცოცხლე, უყოყმანოდ გავწირავ თავს“. მრისხანებით გაისმის „ინტერნაციონალი“, რომელიც ზარების ძლიერ რეკვაში გადაიზრდება. ისინი გუგუნებენ ხანგრძლივად – მალე მთელი ქვეყანა გაიგებს მათ გმირობას.

რეჟისორმა თანდათანობით, წვეთ-წვეთობით აავო მრისხანე ფიცის ეს სცენა. ჯერ ვალია ბორცი... მერე ტულენინი... შეშფოთება, შეძახილები... კვლავ ბრწყინვალე სცენური ატმოსფეროს შემქმნელად გვევლინება მ. თუმანიშვილი. სიუჟეტურად თითქოს არც არაფერი მომხდარა, მაგრამ რეჟისორის მიერ შექმნილი ეს სცენა გასათვარ გავლენას ახდენდა მაყურებელზე. იგი იწყებოდა მშვიდად და მთავრდებოდა მძვინვარედ, აფორიაქებული. ეს კონტრასტიც ამძაფრებდა სცენურ გამომსახველობას. მ. თუმანიშვილი თითქოს ხედავს მომავალ სცენურ გარემოს, არაჩვეულებრივად გრძნობს რიტმს. თუ სად, როდის, რის შემდეგ უნდა წარმოთქვან მსახიობებმა რეპლიკები თუ

შეძახილები, ქვეთინი თუ მძვინვარე ფიცა — ეს ხელოვნების შექმნის უნართან დაჯილდოებული ადამიანის გონებისა თუ გრძნობის საიდუმლოებაა.

პირველ მოქმედებაში ისინი ჯერ ბავშვები არიან, რაც მათი ურთიერთობების ზოგიერთ ეპიზოდებშიც ჩანს. სამაგიეროდ, მეორე მოქმედება ახალგაზრდა გვარდიის აქტიური, ერთიანი მოქმედების ხანაა. ისინი უკვე იბრძვიან... „როცა სერიოჟკა ტულენინის (ბ. კაკაბაძე) მიერ აფეთქებული გერმანელთა შტაბი ცეცხლის ალში გაეხვევა, ალი ეკრანსაც ედება. ალისფერი ეკრანის ფონზე ბავშვების შავი ფიგურები უფრო მუქდება. ისმის ულიანა გრომოვას (ქ. დოლიძე) გულიდან ამონახეთქი სიტყვები: „...საშინელია, რომ ამაში ჩვენი ხელი არ ურევია...“ ეს ჯგუფიც ყუმბარების ცეცხლის ჭვარტლით ირუჯება და წამით ომში დაღუბულ ახალგაზრდების სკულპტურად იქცევა.“³³ ასე გადაჰყავს რეჟისორს გარკვეული მოვლენა მეტაფორად, რის შედეგადაც წინ წამოიწევს და გამძაფრდება ამ ეპიზოდის აზრი.

სპექტაკლის პატარა ეპიზოდებში მოღალატეთა ამბავი ირკვევა. ახალგაზრდა გვარდიელები ფომინს კლავენ; სარდაფში კულეშოვის განდევნაზე მსჯელობენ... გუშინდელი ბავშვები ადამიანის ბედს წყვეტენ...

რამდენიმე წყვილი ჩურჩულით, ბავშვური გულუბრყვილობით სიყვარულზე საუბრობს. მათ იციან, შეიძლება ცოცხლები ვეღარ დაბრუნდნენ და ამიტომაც უკანასკნელ სითბოსა და სილაამაზეს უძღვნიან ერთმანეთს. ახლა უფრო მძაფრად გამოჩნდა, თუ რისთვის გაჩნდნენ ეს ადამიანები ამქვეყნად. ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ისმის სერიოჟკასა და ვალია ბორცის, სერგეისა და ლიუბას, ვანიასა და კლავას სასიყვარულო სიტყვები. რეჟისორი კონტრასტის შესაქმნელად ემზადება. ახლა ყველაფერი ღირიულია, ნაზი. სულ ძალე კი სცენაზე გაშმაგებული ძალები აღელდებიან და ის ბაგეები, წელან რომ სასიყვარულო სიტყვებს ჩურჩულებდნენ, სპექტაკლის ბოლოს, შანტში, სასიკვდილოდ განწირული, კვლავ სამშობლოს

ერთგულების ფიცს დადებენ. როცა თითოეული თავის წილ დროშის ნაწილს აიღებდა, ეპიზოდი მთავრდებოდა. შემდგომ, საბედისწერო შეცდომა ხდება... სერგეის სასიკვდილოდ დაჭრიან, ხოლო კულეშოვს და ზემნუხოვს ფაშისტები დაიჭერენ. აქ გაწყვეტს რეჟისორი სიუჟეტის მიმდინარეობას და მაყურებელს სასიკვდილოთ დაჭრილ სერგეი ლევაშოვის ბოლო წუთებს უჩვენებს. ლევაშოვი (პ. ბარათაშვილი) ეკითხება ლიუბას (დ. ჯოჯუა) გიყვარდი თუ არაო. მასთან შეჯგუფული გაფითრებული გვარდიელები ლიუბას გზას მისცემენ. ისინი ზურგს შეაქცევენ მათ და უკანასკნელ წუთებში მართო ტოვებენ... ლიუბკა (დ. ჯოჯუა) მისკენ მიიწევს, ფეხზე ვერ დგება, მეგობრების გაწვდილ ხელებს ეყრდნობა და დიდი შინაგანი ტკივილით უახლოვდება მომაკვდავს. ამ სცენით კონტრასტის პირველი მუქი ფერები შეიქმნა. ეს ფერები შემდგომ უფრო გაძლიერდება და ლოგიკურ დასასრულს სპექტაკლის ბოლო ნაწილში, გვარდიელების მიერ ფიცის დადების სცენაში მონახავს.

ერთი ეპიზოდი მეორეს ცვლის. ყველაფერი დინამიურად და სწრაფად ვითარდება. რიტმი, რომელიც მთელ სპექტაკლს მთლიანობად აქცევს, ამ სცენებში უფრო მეტად შესამჩნევი ხდება.

სცენა გერმანელებთან. ბრუკნერი (ნ. ბაგრატიონი) — გარეგნულად ინტელექტუალური შეხედულების, დახვეწილი მანერებით. ამ გარეგნობით თავის სულიერ სამყაროსთან ქმნის კონტრასტს. როდესაც ზემნუხოვი (მ. ჯინორია) არ გატყდა, კულეშოვის ჯერი დგება. აქ კი, როგორც მოსალოდნელი იყო — დაეცა მხდალი ადამიანი. სპექტაკლის ლიტერატურულ საფუძველში ამ სცენას შემდგენიერი სიუჟეტი აქვს: კულეშოვს სცემენ, ის გვლარ უძლებს წამებას და თითო დარტყმაზე თითოეულ გვარდიელს ასახელებს. რასაკვირველია, ეს თავისთავად ორიგინალური მოფიქრებაა, მაგრამ რეჟისორმა უფრო მეტი ფანტაზიით გადაწყვიტა ეს სცენა. ყოველ დარტყმაზე, თითოეული გვარის ხსენებაზე, თითო-თითო გვარდიელს

შემთავაზებენ საკანში. ისინი, ნაცემ-ნაგვემნი, ყვირილით ეხეთქებიან იატაკს. მანამდე კი კვლავ გამოჩნდება სპექტაკლში უსიტყვო როლების შემსრულებელი ორი პლასტიკური ფიგურა და პირველები ამცნობენ მაყურებელს გვარდიელთა ჩაფარდნას. ისინი თანაუგრძნობენ ახალგაზრდებს — მუხლზე დაცემულნი უხმოდ გოდებენ მათ ბედზე. თუ წინა სცენებში რეჟისორი ამა თუ იმ ამბის აზრობრივი ილუსტრირებისთვის იყენებდა მათ, ახლა რეჟისორის დამოკიდებულებას ამ მოვლენისადმი უკვე პირდაპირ გამოხატავენ. ზემნუხოვსა და ბრუკნერს შორის ბრძოლა მიდის. ორივე ახალგაზრდაა, გარეგნობითა თუ გონებით ორივე ინტელიგენტი, ოღონდ პირველი კაცთმოყვარე იდეებითაა განმსჭვალული, მეორე კი — პირიქით; ზემნუხოვთან გარეგნობა და აზროვნება პარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს, ბრუკნერთან კი ეს პარმონიულობა დარღვეულია. ისინი ეკამათებიან ერთმანეთს. ბრუკნერი: — „ადამიანი არ არის ადამიანის თანასწორი, პოლიტიკური თავისუფლება უთანასწორობის ქადაგებაშია და მონის ძირითადი მისია უსიტყვო, უპირობო მორჩილებაში ყოფნა“. ვანია ზემნუხოვი პასუხობს: — „სიცრუეა, ძალზე მტკნარი, მარტივი სიცრუე — არცთუ ისე მაღალი გონების ნაყოფი. მე უფრო რთული და ღრმა მეგონა თქვენი ფილოსოფია“. კულეშოვის გატეხა ბრუკნერისთვის დიდ ზეიმად იქცა, მაგრამ როცა რიგ-რიგობით შემოყრიან ნაწამებ გვარდიელებს, აქ მის გაცოფებას საზღვარი არა აქვს. სადღაც დაიკარგა მისი ინტელექტუალური გამომეტყველება. რეჟისორმა, ბრუკნერი თანდათანობით მიიყვანა მშვიდი მსჯელობიდან განრისხებამდე და ამ განრისხების უმწეობის დასანახავად, გვარდიელების გაუტეხელ, ნაცემ-ნაგვემ სხეულებს უჩვენებს. ბრუკნერი სხვას რომ ველარაფერს ახერხებს, ირონიით იძახის: — „მშვენიერების მოციქულნო, სპეტაკო ბავშვებო, მე თქვენ შახტის შურბში ჩაგყრი“. კვლავ ერთად შეიკვრებიან გვარდიელები: უზარმაზარი, განწირული, სევდიანი თვალებით სიცოცხლეს ეთხოვებიან,

მაგრამ მათში შიშს ვერ დაინახავდით, პირიქით მთლიანობად შეკრულ ბავშვებში საოცარი ძალა იგრძნობოდა. ორი „პლასტიკური ფიგურა“ მათ წითელ ნაჭერს შემთავლებს გარს და ერთ გუნდად შეკრული ახალგაზრდები ცოცხალ ძეგლად გადაიქცევიან. თითქოს თავისთავად იბადებოდა „ინტერნაციონალის“ სიტყვები, რომელიც შემდეგ სიმღერაში გადაიზრდება. თუ ადრე „ინტერნაციონალი“ ქართველ ახალგაზრდებთან უღერდა როგორც მშვიდი გუგუნი, შემდეგ, ფიცის სცენაში მრისხანების ძახილად აღიქმებოდა, ხოლო სულ ბოლო სცენაში უკვე საოცარ ერთიან ძალას გამოხატავდა, რომელიც ორგანულად გადაიზრდებოდა ზარების ძლიერ რეკვაში — „ინტერნაციონალი“ თავისი პირველყოფილი აზრით აუღერდა. აი, რას წერდნენ სპექტაკლის მონაწილენი ამის შესახებ: „В спектакле три раза звучит „Интернационал“, и это не случайно. Нам хотелось возродить для себя и наших зрителей первоначальный сокровенный его смысл, услышать его как бы впервые.“³⁴ რეჟისორის მიერ „ინტერნაციონალის“ ამგვარი გამოყენება კრავს სპექტაკლს და მას მხატვრული ნაწარმოებისათვის აუცილებელ ნიშანს — მთლიანობას ანიჭებს.

სპექტაკლში არ იყო გამოყოფილი მთავარი მოქმედი გმირი, აქ ყველა პერსონაჟს თითქმის თანაბარი დატვირთვა ჰქონდა. საბოლოოდ რეჟისორსა და მსახიობებს მხოლოდ ერთი იდეა ამოძრავებდათ, შეექმნათ კარგი სპექტაკლი. მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენა პლაკატური იყო, აქ მაინც გამოჩნდა თუმანიშვილის თვისება, შექმნას სცენაზე გმირთა ნაირსახეობა — მოქმედი გმირები გამოირჩეოდნენ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ხასიათის გარკვეული ნიშნებით, ისინი უფერულ მასად არ ქცეულან სპექტაკლში.

ამ წარმოდგენაში კვლავ გამოჩნდნენ რეჟისორის ე.წ. „საკუთარი პერსონაჟები.“ ეს ორი პლასტიკური ფიგურაა, რომლებიც უსიტყვოდ გასდევენ მთელ სპექტაკლს. პირველად ფაშისტების შემოსვლისას შემორბიან და ამ ფაქტს მოვლენისადმი თავიანთი დამიკიდებულებით

ამცნობენ მაყურებელს. მერე ფიცის დადების დროს უესტიკულაციით გამოხატავენ ფიცის აზრს. სიკვდილის სცენაში კი უკვე თანაუგრძნობენ მათ და განიცდიან გმირების გამო. ბოლოს კი, წითელ ნაჭერს შემოახვევენ ერთად მდგომ გვარდიელებს და რეჟისორის ეს ორი დამხმარე ხელი, ფუნჯის ერთი მოსმით, სცენას ძეგლად აქცევს. ეს „საკუთარი პერსონაჟი“ 1968 წელს სპექტაკლ „ანტიგონეშიც“ გამოიყენა რეჟისორმა. „Примечательна в этом спектакле история маленького пажа в бархатной куртке, которого придумал Туманишвили, а играла его ученица Марина Джавашия. Судьба этой теневой фигурки в жизни Антигоны была лишь намечена – ребенок молча следил за происходящим. Учился жестокости, лицемерию? Или правде неистовой честности?“³⁵

თეატრალურ სახელოსნოში შემდეგ დადგმულ თითქმის ყველა წარმოდგენაშია რეჟისორის მიერ გამოვლილი პერსონაჟი: „ბაკულას ღორებში“ – ჭორიკნები, სუხოვოკობილინის „საქმეში“ – კლოუნი, „დონ ჟუანში“ – სუფლიორი. სპექტაკლებში მათ სხვადასხვა დანიშნულება აქვთ, მაგრამ ერთი თვისებით ერთიანდებიან – ყველა მათგანი, სხვადასხვა სახით გამოხატავს რეჟისორის დამოკიდებულებას სცენაზე მიმდინარე მოვლენებისადმი.

მაინც „რა“ იყო სპექტაკლი? იგი იყო სპექტაკლი-პლაკატი გმირობის დაბადებაზე. პლაკატი ემოციური და ნაღვლიანი, მძაფრი და მრისხანეც.

რიტმი: ხან ნელი და ნაზი, ხანაც თავაშვებული და მრისხანე. ორივე უკიდურესობა მკაცრი ზომიერებით იყო დაცული.

წარმოდგენას ქმნიდა მსახიობთა მოქნილი პლასტიკური სხეულები, მათგან ყველაფრის გამოძერწვა შექმლო რეჟისორს...

იგი „მთლიანად“ მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლი იყო. მას ეხმარებოდნენ პედაგოგის აღზრდილი რეჟისორები, სპექტაკლში მონაწილეობდნენ სტუდენტები, რომელნიც მ. თუმანიშვილმა აქცია მსახიობებად. წარმოდგენა საოცარ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე.

სწორედ ამიტომ ჰქონდა სპექტაკლს ასეთი დიდი გამომხაურება: წერდნენ მწერლები და კრიტიკოსები, წერდნენ ჟურნალისტები და მოყვარულები...

რას უქადდა მათ მომავალი?

მომავალი ახალი თეატრის დაბადებით დაიწყო...

ისტორიის უამრავი მაგალითებიდან გიცით, რომ ცალკეული პიროვნების ძალისხმევასა და სურვილს ამა თუ იმ ადამიანის ბედი შეუცვლია. ასე მოვევლინა აკაკი დვალიშვილი უთეატროდ დარჩენილ ყოფილ ჯგუფელს, მიხეილ თუმანიშვილს მხსნელად.

1974 წელს კულტურის მინისტრის პირველ მოადგილეს, აკაკი დვალიშვილს საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარის თანამდებობა შესთავაზეს. რუსთაველის თეატრის ყოფილმა რეჟისორმა ჯერ სათანადო პროგრამა შეიმუშავა და მხოლოდ ამის შემდეგ დათანხმდა შეთავაზებულ თანამდებობას.

აკაკი დვალიშვილის პროგრამაში ქართული კინემატოგრაფიის სამი უმნიშვნელოვანესი საკითხი იდგა:

1. კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის გახსნა თეატრალურ ინსტიტუტში;
2. კინომსახიობთა თეატრის შექმნა;
3. კინოალმანახის ჩამოყალიბება.

აი, რა მოგვითხრო პირად საუბარში აკაკი დვალიშვილმა: „კინოსტუდიის შემოქმედებითი მოცულობა იზრდებოდა და მე გადავწყვიტე თეატრის შექმნა. ფილმებში დაკავებულ მსახიობებს ხან სპექტაკლები ჰქონდათ, ხან რეპეტიციები, ამიტომ თეატრებთან განუწყვეტელი მოლაპარაკებები კინოგადაღებებს აფერხებდა. ჩემი ჩანაფიქრით, კინომსახიობთა თეატრში უნდა ჩამოყალიბებულიყო კინოს სპეციფიკით აღზრდილი მსახიობთა გუნდი, რომელიც ქართულ კინოს ამ პრობლემისაგან გაანთავისუფლებდა. თანაც მე თეატრის რეჟისორი ვიყავი და მიზნოდა ჩემი ძალისხმევით თბილისში ერთი თეატრი გამეხსნა. პირადი ინტერესი კინოსტუდიის

ინტერესებს დაემთხვა და როცა ეს წინადადება ცეკაში წარვადგინე და დავარწმუნე თეატრის შექმნის აუცილებლობაში, თანხმობაც მივიღე.“

იმ დროს ყველა მნიშვნელოვანი საკითხი მოსკოვში წყდებოდა და აკაკი დვალიშვილი ოფიციალური წერილით, რომელსაც ხელს აწერდა ცეკას პირველი მდივანი (ე. შევარდნაძე) და მინისტრთა საბჭოს თავჯდომარე (გ. ჯავახიშვილი), საკავშირო კინემატოგრაფიის კომიტეტის თავმჯდომარესთან და უმაღლესი სკოლების მინისტრთან გაემგზავრა.

მოსკოვიდან ოფიციალური თანხმობით ჩამოსულმა აკაკი დვალიშვილმა (1975 წლის ოქტომბერი) კინოსტუდიის კლუბის გადაკეთების გეგმა დასახა. ამ კლუბში პარტიული და პროფკავშირის კრებები იმართებოდა. მისი ეს გაბედული ნაბიჯი ფინანსთა სამინისტროდან მიღებულმა შენობის რეკონსტრუქციისთვის საჭირო თანხამ გაამაგრა და შეიქმნა პროექტი, რომელშიც დაისახა კულისების, საკაზმულოების, ფოიესა და სცენის მშენებლობა, ანუ თეატრისათვის აუცილებელი სივრცის შექმნა, რომელიც კლუბს არ ჰქონდა. როცა კინომსახიობთა თეატრის მშენებლობის რეალური ჩანასახები გაირკვა, აკაკი დვალიშვილისთვის ნათელი გახდა, რომ მოკლე დროში კინოსტუდიას ექნებოდა მხოლოდ შენობა და არა თეატრი.

„გადავწყვიტე მიხეილ თუმანიშვილის მოწვევა. იგი უკვე წამოსული იყო რუსთაველის თეატრიდან და ერთი წელი უთეატროდ დაიარებოდა. მიხეილ თუმანიშვილი პროფესიონალიზმით, კულტურით, ცოდნითა და გამოცდილებით იყო კაცი, რომელსაც ახალი თეატრის შექმნა შეეძლო. მოვიწვიე და ჩემი გადაწყვეტილება ვუთხარი. ახლაც კარგად მახსოვს, როგორ ავესო ცრემლით თვალები... შეიძლებოდა თუმანიშვილი თეატრის გარეშე? მოლაპარაკებისას გადაწყდა — თეატრის დირექტორად კოტე სურმაგას მოვიყვანდით და ყველა ტექნიკურ საქმეს ის გადაწყვეტდა, სამხატვრო ხელმძღვანელად კი მიხეილ თუმანიშვილი დაინიშნა. მთავრობამ თეატრისათვის

დამატებითი თანხები გამოყო და ამას ყველაფერს მფარველობდა ცეკას მდივანი იდეოლოგიის დარგში, ვიქტორია სირაძე — ასე, რომ ზურგი გამაგრებული გექონდა და ოთხ წელიწადში 1978 წლის 14 იანვარს გაიხსნა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო.“

როცა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ხელმძღვანელობამ (კინემატოგრაფიის კომიტეტის თავჯდომარე აკაკი დვალისვილი, სტუდიის დირექტორი რეზო ჩხეიძე) მ. თუმანიშვილს შესთავაზა ახალი სტუდიის შექმნა, რეჟისორი კვლავ გახდა ერთმორწმუნე თაობის ლიდერი. ოღონდ ახლა უკვე იყო ლიდერი-პედაგოგი, რეჟისორი, სამხატვრო ხელმძღვანელი და თანამოაზრეები მიჰყვებოდნენ (როგორც 50-იან წლებში) „ყოველ მის სიტყვას, მოთხოვნას.“ უკვე ყოფილ სტუდენტებს ჰქონდათ ის თვისებები: თავგანწირვა, რწმენა, ერთიანობა, ერთმანეთის გატანა, რაც გამონატეს „ახალგაზრდა გვარდიაში“ და რაც ყოველი სტუდიის საფუძვლად იქცევა ხოლმე. უმთავრესი — ისინი წარმოადგენდნენ კოლექტივს, რომელსაც შეეძლო თავისი სიტყვა ეთქვა ცხოვრებაზე.

1975 წელია... თეატრი კი 1978 წელს გაიხსნა. წინ კიდევ მრავალი დღეა. კინოსტუდიაში კინოდარბაზის გადაკეთება დაიწყეს. თვით ახლად შექმნილი სტუდიის რეჟისორები და მსახიობები მონაწილეობდნენ თეატრის მშენებლობაში, მაგრამ საჭირო იყო სტუდიურობის შენარჩუნება, ამიტომ მ. თუმანიშვილს სტუდიელები მკაცრ რეჟიმში ჰყავდა. შეძლებისდაგვარად მოხერხდა წარმოდგენების ჩვენება, მიდიოდნენ გასტროლებზე ბათუმში, თელავში, ცხინვალში, ფიზკულტურის ინსტიტუტშიც კი გაუმართავთ სპექტაკლები. რადგანაც თეატრის გახსნამდე დიდი დრო იყო დარჩენილი, სამუშაო ფორმის შესანარჩუნებლად, ყოველდღე პროფესიულ ვარჯიშებს ატარებდნენ. ამაში კინემატოგრაფისტთა კავშირიც დაეხმარა — გამოეყოთ ფოიე სავარჯიშოებისა და რეპეტიციებისათვის.

რა მიზნებს ისახავდა სტუდია? კინოსტუდიის ხელმძღვანელთა პირობებიდან გამომდინარე, იგი უნდა ყოფილიყო სამსახიობო სკოლა, სადაც აღიზრდებოდნენ მსახიობები და კინოსტუდიას თავისი კადრები მუდმივ შემოქმედებით ფორმაში ეყოლებოდა. ამასთან, სტუდია უნდა ქცეულიყო რეჟისორების ახალი სცენარების საცდელ პოლიგონად. სტუდიაში ძველი თაობის მსახიობებიც იქნებოდნენ. თავიანთ შესაძლებლობებს კინომსახიობებიც გააღრმავებდნენ. ყოველივე ეს თითქმის შესრულდა, ოღონდ მეტ-ნაკლები განსხვავებით: ახალგაზრდები მუშაობდნენ თეატრში, მონაწილეობდნენ სპექტაკლებში, მუდმივად შემოქმედებით ფორმაში იყვნენ და თან კინოფილმებშიც იღებდნენ. ძველი თაობის მსახიობებიც მიიღეს დასში. ისინი თამაშობდნენ სპექტაკლებში, მაგრამ დროთა განმავლობაში მათი რიცხვი შემცირდა და, ბოლოს, თუმანიშვილის სპექტაკლებს მხოლოდ გოგი გეგეჭკორი და ივანე საყვარელიძე შემორჩნენ. არ შესრულდა მხოლოდ ერთი პირობა — თეატრის სცენა არ იქცა რეჟისორებისთვის ახალი სცენარების სასინჯ პოლიგონად. თუმც 1978 წლის 14 იანვარს სახელოსნო გაიხსნა ლევან ჭელიძის კინოსცენარით შექმნილი სპექტაკლით „ესმერალდა“, მაგრამ ეს იყო თუმანიშვილის მიერ „გაღებული ხარკი“ კინოს მიმართ. მერე ცხოვრებამ უჩვენა, ჯობდა კვლავ პიესებით დაკავებულიყვნენ, რადგან დრამატურგიაზე მუშაობა უფრო მეტად გააღრმავებდა მსახიობის ოსტატობას, ვიდრე კინოსცენარი. ან, შესაძლოა, უთეატროდ დარჩენილი თუმანიშვილის მცირე „ეშმაკობაც“ იყო — ჰქონოდა საკუთარი თეატრი. სიმბოლურად კი თეატრი კინოსცენარით გაიხსნა.

კინოსტუდიის მიერ შემოთავაზებული რა პირობები დაემთხვა მიხეილ თუმანიშვილის მიზნებს? უპირველესი — იქნებოდა სცენა, სადაც დადგამდა სპექტაკლებს და განაგრძობდა ძიებებს. ახალმა თაობამ, ახალი პრობლემები და ახალი აზრები მოიტანა თან. დაგროვდა სათქმელი,

იწყება რ ი ტ უ ა ლ ი! — რიტუალში, მონაწილეობს 15 შევირდი და თავკაცები. „წმინდა, აღისფერ ფარდაგზე“ დგას თაზო, შავი ღვინით. აქვეა ჩვენი ძველი ფარანი და 17 წითელი ვაშლი (სამოთხის ვაშლებს ჰგავს). ჯერ ვაშლები „ვაზიარეთ“ ღვინით სავსე თასში, მერე ჩვენ „ვეზიარეთ“. ფარდაგზე ყველამ, ჩვენ ჩვენი შესაწირი განვალაგეთ (ნაძვის ხე, სათამაშოები, კრიალოსანი, ფესვები, „ჯანდაბა“, პროგრამები, წიგნი, სანთელი)... იწყება „სერობა“. თითოეული შევირდი, აღსარების დროს „სუფრაზე“ კვალს ტოვებს (ვაშლებს ვამშრალებთ).

დარეჯანმა უცნაური „საახალწლო ჭინჭილა“ შემოგვტავაზა. ღვინით ზიარების დროს ძალიან ვწვალობთ, ბატონი მიშა გვამშვიდებს (უკეთესიც არისო). ყველა ვღელავთ, სხვანაირად არც შეიძლება. აღსარებებიდან ირკვევა ერთი — ყველას ფიქრი ჩვენს სახელოსნოს დასტრიალებს, მის ავსა და კარგს ეხება. საოცარია! პირადზე — „გარე ცხოვრებაზე“, არც ერთი სიტყვა არ თქმულა. გარკვეული მიზეზების გამო აღსარების შინაარსზე არ ვწერ, ალბათ ყველა მიხვდება, რატომ... რიტუალის ბოლოს, განწმენდილები გავდივართ სცენაზე, რომელიც შარშანდელი, 31 დეკემბრის სცენას არ ჰგავს. ვანთებთ ფარანს და ვლოცულობთ (ვმღერივართ ჰიმნს). შემდეგ, სიბნელეში სცენას გარშემო ვუვლით და ფოიეში გამოვდივართ. აქ მიდის მილოცვები, საახალწლო სურვილები, ხვევნა-კოცნა (თასში დარჩენილი ღვინოც დავლიეთ — „მაგარია“) ეს აღმაფრენა, სტუდიის შემოსასვლელამდე გრძელდება, მერე ერთმანეთს ვემშვიდობებით...

მინდა ამ წუთებისთვის, ყველას სახელით, ბატონ მიშას მადლობა გადავუხადო. ამ წუთების სიღამაზე ხომ მან დაგვანახა და გვაგრძობინა, ამისთვის ნ წლის ბრძოლა ღირდა.

ბატონო მიშა! მადლობლები ვართ, რომ გავგზარდეთ, გვასვით და დაგვაბურეთ... მადლობთ, რომ გვაწამეთ,

შეგვაცვარეთ, გვასუნთქეთ, გვაკურთხეთ და რომ გვაზიარეთ. გილოცავთ ახალ წელს! გისურვებთ მზეგრძელობას!“

რიტუალები და მორალურ-მთიკური ნორმები

აღსარება, ზიარება, თაფლის სანთელი, განწმენდა — ეს ყოველივე ქრისტიანული ეკლესიის რიტუალების შემადგენელი ნაწილია. ათეული წლების მანძილზე კომუნისტური იდეოლოგია ხალხისთვის რწმენის წართმევას ცდილობდა. იკრძალებოდა ეკლესიაში შესვლა, ჯვრის ტარება, ღოცვა, აღსარება, ზიარება. ქრისტიანული ეკლესიის ჰუმანური იდეებიდან კომუნისტურმა იდეოლოგიამ ბევრი რამ აიღო, მაგრამ მაინც ვერ შეძლო საუკუნეებით ჩამოყალიბებულ რწმენასთან მეტოქეობა, თანაც კომუნისტები თავიანთ იდეებს ძალადობით ანხორციელებდნენ, ადამიანის ბუნების საწინააღმდეგოდ. ამ პროცესმა უამრავი ადამიანის სიცოცხლეც შეიწირა. 80-იან წლებში ხალხს საბოლოოდ დაუბინდეს გონება და სარწმუნოება წაართვეს. მ. თუმანიშვილისთვის თეატრი ტაძარი იყო, სადაც ზნეობა და ჰუმანიზმი უნდა ექადაგა, სწორედ ამიტომ ერთმორწმუნე მსახიობებისათვის მან ქრისტიანული ეკლესიის გავლენით რიტუალები შემოიღო. მხოლოდ ამ გზით თუ მიაღწევდა მსახიობების მანკიერი თვისებებისაგან განწმენდას. 31 დეკემბრის რიტუალის შინაარსი გასაიდუმლოებული იყო, რეჟისორის, ამ შემთხვევაში მასწავლებლისა და მისი მოწაფეების გულწრფელი გაშიშვლება ზნეობრივად წმენდდა მათ, ჩვენი ვარაუდით მ. თუმანიშვილის ჩანაფიქრით მხოლოდ ასეთ ადამიანებს შეეძლოთ სცენაზე სიკეთის, ზნეობის და სიყვარულის ქადაგება.

(ამ დღეს დღიურს ავსებდა მორიგე — მსახიობი დარეჯან ხაჩიძე)
 ვაშლები — ამაზე ყოველ წელიწადს ბატონი მიშა ზრუნავს. ძღვენი.

11 მოციქული, სამება.

ბატონი მიშა და ბატონი კოტე (კ. სურმაგა — თეატრის დირექტორი)

თეატრში ფაცი-ფუცია, სამზადისი. ლაურამ (ლ. რეხვიაშვილი) სანთლები მოიტანა და დაიკარგა. შემოვიყვანეთ თაზო (თ. თოლორაია).

წელს რიტუალს მურმანი და ზურა ხელმძღვანელობს (იგულისხმებიან მ. ჯინორია და ზ. ყიფშიძე — მ. ტ.).

სცენა. სანთელი. ჩვენი პიმნი. ყველანი გაშლილ მაგიდასთან ვსხდებით. ყველა ღელავს და სათქმელისთვის ემზადება. ერთი ჯამი ღვინო. ღვინოში ამოვლებული დიდი წითელი ვაშლი, ანთებული ფარანი. აღსარება იწყება.

დარეჯანი (დ. ჯოჯუა) — რა გაგაკეთე? თქვენთან ერთად ვიყავი, მაგრამ მაინც შებოჭილობას ვგრძნობდი. იმ ერთმა წელმა კოლექტივს ცოტა დამაშორა. მთელი წელი განთავისუფლებას ვცდილობდი, მინდოდა უფრო სასარგებლო ვყოფილიყავი... საწყენია, რომ ცოტნესთან ჩემს შესაძლებლობებში ვერ დავრწმუნდი და ბოლომდე ვერ გამოვამჟღავნე თავი. გთხოვთ პროგრამაში არ ჩამწეროთ.

რემსი (რ. იმნაიშვილი) — ვემზადებოდი ამ დღისთვის და აი, ახლა წარსულს რომ გადავხედე, არაფერი არ გამიკეთებია, თუმცა ყველაფრით ვცდილობდი. კირილეს კარგად შესრულება ძალიან მინდოდა, მაგრამ შიგნით რაღაც მეწინააღმდეგებოდა, არ გამომივიდა. ხანდახან მინდოდა კიდევ როლიდან განთავისუფლება... ცოტნეს ვეხმარებოდი.

ბატონი გოტი (კ. სურმაია) — გავიდა ერთი წელიწადი და ჩემი გაკეთებული საქმეები შევაჯამე: მივიღეთ დეკორაციის საწყობი, ფარდული აშენდა, შეიცვალა საფარძლები. საამაყოა, რომ ასეთი საფარძლები არავის არა აქვს. შეკეთდა რადიოცეხი, მომავალი ფოიესათვის ორი ნოხი გვაქვს... ინსცენირება გავაკეთე, მაკეტზე მუშაობა დაგამთავრე. რა ვერ გავაკეთე? მეოთხე წელი გავიდა და ვერაფერი დავდგი. ისეთი შეგრძნება მაქვს, რომ ჩემი პროფესია სხვა რაღაცაზე გავცვალე. როლების განაწილება ზუსტი უნდა იყოს, ის მსახიობები, რომლებიც განაწილებულები იყვნენ, ყველა არ მუშაობდა. გისურვებთ ჯანმრთელობასა და წარმატებას.

ზაზა (ზაზა მიქაშაიძე) — რა იყო წელს კარგი? სეზონის გახსნა და პირადად ჩემთვის „მუშანიკი“. წელს მინდოდა მეტყველებისთვის მიმეხედა და არ გამომივიდა. ცუდი ის იყო, რომ სპექტაკლი დროზე ვერ გამოვუშვით და შემდეგ წელში გადადის.

პაპატი (პ. ბარათაშვილი) — კარგი ის არის, რომ მეტყველება გამოვასწორე. სტუდიისთვის არაფერი გამიკეთებია, უფრო „ზარალი“ ვიყავი. დავალეებესაც უყურადღებოდ ვასრულებდი. მე მგონი შევიცვლები. პლასტიკას უნდა მივხედო. კარგად იყავით, აბა...

ნსშზარნი (ნ. ბაგრატიონი) — ცხენის წელიწადის ბოლო დღეა. ამ წლით კმაყოფილი ვარ — სულ დოღზე ვიყავი გადასული. წელს ყველაზე ნათლად ვიგრძენი რას ნიშნავს „მისია“. ხანდახან ჩავარდნები მაქვს და რაც მინდა, ბოლომდე ვერ ვაკეთებ.

ზურა (ზ. ყიფშიძე) — მთელი ზაფხული სექტემბრისთვის ვეშაღებოდი. თავიდან ნორმალურად დავიწყე, მერე ამოვვარდი. რიტუალებს თავი ვერ მოვადბი. არ ვთვლი, რომ რამე მნიშვნელოვანი გავაკეთე — მგონი ყველაფერი წინ არის. რწმენა არ დამიკარგავს და ფიზიკური უნარიც შემწევს. გაგიმარჯოთ!

ამირანა (ა. ამირანაშვილი) — კარგი რა იყო. კარგი იყო ის, რომ მე 14 იანვრის ნაწილი ვარ. ამ წელს ბევრი რამ

საჭირო გახდა ყოველივე ამის განხორციელება; მეორე, მიხეილ თუმანიშვილს ჰყავდა ერთმორწმუნე ახალგაზრდა თაობა, რომელსაც სჯეროდა პედაგოგის, ისინი მზად იყვნენ რეჟისორის მიზნების განსახორციელებლად. კინოსტუდია კი ოსტატ მსახიობებს ითხოვდა, სცენაც იმისთვის სჭირდებოდა, რომ ახალგაზრდა კურსდამთავრებულებს თუ ძველი თაობის მსახიობებს გაეღრმავებინათ თავიანთი შესაძლებლობები. ასე დაემთხვა ყოველივე ერთმანეთს და შემთხვევითობისა თუ აუცილებლობის წყალობით თბილისში დაიბადა კიდევ ერთი ახალი თეატრი — კინომსახიობთა თეატრი. კინომსახიობთა თეატრი მერე შეარქვეს, მანამდე კი კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო ერქვა. "Мы не случайно назвали себя не громким именем" Театр киноактера" а Театральной мастерской при киностудии, чтобы у нас была возможность учить молодых." ³⁶

გარდა იმისა, რომ თეატრალური სახელოსნო გარკვეული სკოლაც იქნებოდა — ახალგაზრდა რეჟისორებისა და მსახიობების დაოსტატების ადგილი, იგი, ამასთან ერთად, პატარა თეატრის მისიასაც შეასრულებდა. სწორედ ამიტომ, დროთა განმავლობაში, როდესაც ახალგაზრდების მუშაობის რეზულტატს (სპექტაკლებში რომ ჩანდა თვალნათლივ) მაყურებელი აღფრთოვანებული დებულობდა, მათ ცნობიერებაში უკანა პლანზე გადაიწია ცნებებმა: სტუდიურობა, ვარჯიში, ტრენაჟი (რასაკვირველია, ვინც იცოდა ამის შესახებ) და სახელოსნოზე უკვე სპექტაკლებით დაიწყეს მსჯელობა. სპექტაკლები — რეპერტუარი — მაყურებელი. ეს უკვე თეატრის ნიშნებია, ამიტომაც თეატრალური სახელოსნოს გახსნიდან სამიოდე წელიწადში „კინომსახიობთა თეატრი“ უწოდეს.

მ. თუმანიშვილმა იცოდა, თუ რა შედეგი მოჰყვა 50-იან წლებში სტუდიურობის დარღვევას, ამიტომ თეატრის გახსნის დღესვე დაიწყო ათასგვარი ცდები: ეთიკურ-მორალური ნორმების ჩამოყალიბება, რიტუალების შექმნა (რიტუალები ექსპერიმენტულ ჯგუფში დაიწყო). ერთხელ

გაზეთში („თბილისი“, 1984 წელი, 31 დეკემბერი) გაჩნდა ერთ-ერთი რიტუალის აღწერა. ახალი წლის წინა ღამეს დასი იკრიბება და ყველა ყვება „წლის აღსარებას“ — რა ეწყინა, რა გაუხარდა, რა სურვილები აქვს, რაზე ოცნებობს. აქაც ჩანს რეჟისორის „ეშმაკური“ მიზანი, გახსნას მსახიობის პიროვნება, გაიგოს მისი ფსიქიკის საიდუმლოებები. შეისწავლოს იგი და ყოველმხრივ ხელი შეუწყოს, რადგანაც იცოდა, პაწაწინა წყენა თუ როლთან დაკავშირებით წარმოქმნილი დაუკმაყოფილებელი სურვილი, დროთა განმავლობაში, შესაძლოა, კონფლიქტის მიზეზი გამხდარიყო. და თუ ასე ნაწყენი რამდენიმე ადამიანი აღმოჩნდებოდა, მაშინ კოლექტივის რღვევა დაიწყებოდა. 90-იან წლებში მიხეილ თუმანიშვილმა „თეატრის დღიურები“ გადმოცა. 1977 წლიდან „მე-11 აუდიტორიის“ ექსპერიმენტული ჯგუფის ყოფილმა სტუდენტებმა (ზ. მიქაშავიძე, პ. ბარათაშვილი, ლ. რეხვიაშვილი, მ. არაბული, თ. თოლორაია, რ. იმნაიშვილი, ზ. ყიფშიძე, დ. ხაჩიძე, მ. ჯინორია, დ. ჯოჯუა, ა. ამირანაშვილი, მ. სურმავა, ნ. ბაგრატიონი, ც. ნაკაშიძე, ქ. დოლიძე) პედაგოგის დავალებით დღიურების წერა დაიწყეს. ისინი მორიგეობით, ყოველდღე წერდნენ თეატრში მომხდარ ფაქტებზე. მათი ჩანაწერებიდან ირკვევა თეატრის ცხოვრების ყველა დეტალი. შემოგთავაზებთ 1977 წლის 31 დეკემბრის ჩანაწერს — ამ დღეს დღიურს ავსებდა მორიგე მზია არაბული. ჩანაწერში წინა საახალწლო რიტუალია აღწერილი. ეს თარიღი მნიშვნელოვანია იმიტაც, რომ 15 დღეში (14 იანვარს) სპექტაკლით „ექსპერალდა“, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო იხსნებოდა:

„ჩვენთვის განსაკუთრებულად ღამაში და უჩვეულო დღეა. დილის 11 საათია — თეატრის ფოიეში საზეიმო განწყობილება სუფევს.

ჩვენი სახელოსნოს არსებობის მანძილზე, აღსარებით დღეს მეორეჯერ წარვსდგებით. ჩვენი განწყობის, ზიარების დღეა!

შევითვისე. ცუდი ის იყო, რომ... ჩემს თავს უნდა ვუბრძანო „რაღაცებისაგან“ თავი შევიკავო. ღმერთმა ძალა მომცეს. გაგიმარჯოთ ხალხო!

მზნა (მ. არაბული) — ჩემთვის ტრამპლინივით იყო „შუშანიკი“ (იგულისხმება ნ. ბაგრატიონის სპექტაკლი — მ. ტ.) — თითქოს რაღაცას მივხვდი. ცუდია, ჩემი „ლ“, ნერვებს მიშლის. ჩემი „გამოსვლები“ აღარ უნდა მჭირდებოდეს, ამაზე დროს არ უნდა ვხარჯავდე. მე „რაღაცას“ მივხვდი და ეს არის ყველაზე მთავარი. კარგად იყავით!

მანანა (მ. სურმაფა) — ჩემთვის ეს წელიწადი კარგად დაიწყო. ესმარაღდა ვითამაშე. ცოტას ვგრძნობ, რომ ადგილზე ვდგავარ, მინდა სხვა „რაღაცაც“ ვცადო. კარგად იყავით!

ღარიკო (დ. ხაჩიძე) — თითქოს ყველაფერს ვაკეთებდი კოლექტივისთვის, თეატრისთვის, მაგრამ მაინც ძალიან ცოტას ვთხოვ ჩემს თავს. წელს არაფერი არ შემიქმნია. თუმცა ერთი როლი — ქალბერიკა ვითამაშე. შუშანიკზე დავიწყე მუშაობა და ვერ დავამთავრე. მინდა ბევრი როლი ვითამაშო, მოვსინჯო. გაგიმარჯოთ, უერთმანეთოდ ღმერთმა ნუ გაგვაძლებინოს.

ქეტი (ქ. დოლიძე) — კარგია, რომ ნაკლებს ვლაპარაკობთ და მეტს ვამბობთ. წელს მე ფიზიკურად ცოტა ჩამოვშორდით, მაგრამ სულითა და გულით თქვენთან ვარ და თუ რამე გამომდის, ისევ თქვენი წყალობით. მე დაგრწმუნდი, რომ ის, რაც ჩვენს სცენაზე ხდება, არ ხდება არსად. უფრო მეტ სიხარულსა და პატივისცემას ვგრძნობ. გაგიმარჯოთ ყველას!

ცოტნე (ც. ნაკაშიძე) — ყველაზე „ნათელი“ იყო ის, რომ ქალიშვილი შემიქმნა. რესპუბლიკის ახალგაზრდობამ ჩვენი თეატრი საუკეთესოდ აღიარა. ძალიან ცუდი იყო ინციდენტი ჩემსა და მურმანს შორის. კარგი იყო ჩვენი თეატრის კეთილმოწყობა. ცუდია, რომ წელს სპექტაკლი ვერ გამოვეუშვით. კარგია, რომ ქეთი ის ადამიანია, ვისაც ჩვენ ვჭირდებით და ვინც ჩვენ გვჭირდება და სატკენია

დარეჯანის ცრემლები. ცუდია ის, რომ ჩვენი პირველი „გასინჯვა“ მაყურებელზე ვითამაშეთ, ჩვენმა ხალხმა ნახა და გააკრიტიკა. რაც ქალბატონმა დუდუხანამ თქვა გულსატკეპია. დღეს, ყველანი კარგი სურვილებით მოვედით. მინდა მომავალ წელსაც ასე მოხდეს!

მშრმანი (მ. ჯინორია) — ყველაზე დიდი ნაკლი, რაც ხელს მიშლის საქმეში, არის ის, რომ პირდაპირი ვარ და ადამიანს გულს ვტკენ. ვეცდები ჩემი საზომით არ მივუდგე სიტუაციას. წარმატებულად მიმაჩნია ის, რომ ვიცი რა მანერის მსახიობი უნდა გავხდე. მინდა არ მივაქციო ყურადღება არაფერს, პარტნიორისაგან უდიდესი სიამოვნება მივიღო. მინდა მოედანზე ყველანი ერთად გავცვივდეთ და ვიყვიროთ, გავარკვიოთ რა აქვთ საერთო ამ ხალხს. ეს არის ჩემი მიზანი 1979 წელს.

მანლი (თ. თოლორაია) — კარგს ვიტყვი — ყველაზე დიდი ბედნიერება იყო თეატრის დაბადება. ჩემი პირველი „სიტყვით“ გაიხსნა თეატრი. კარგი იყო შუშანიკი. ეს წელიწადი ჩემთვის პირადად და საქმეშიც ცუდი იყო. ხანდახან კალაპოტიდან ამოვვარდები ხოლმე. გადღეგრძელებთ, დამილოცნიხართ!

ბატონი მიშა (მ. თუმანიშვილი) — ის, რომ დღეს აქ შევიკრიბეთ, მეტყველებს იმაზე, რომ ჩვენ განსაკუთრებული კოლექტივი ვართ. ჩვენი ძირითადი ძალა — ერთობაა. ჩვენ არ უნდა დაგვაფიწყდეს ამ ვაშლის არსი. მოვისმინე თქვენი აღსარება, საწყენია, რომ პირადულზე ლაპარაკობთ და არა კოლექტივზე, შეექმენით თუ არა ის კოლექტივი რაზეც ვოცნებობდით?

რა იყო კარგი? ის, რომ თეატრი შეიქმნა. ცუდია ის, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ფიზიკურად ერთად ვართ, საუბედუროდ ერთად შეკრული კოლექტივი არა ვართ.

ფაქტობრივად, რასაც ჩვენ ვაკეთებთ, თამაშია და თუ ეს თამაში არ გიხარია, ამ ფანრის არ გჯერა — არაფერი არ გამოვა.

არის თუ არა ის თეატრი რაზედაც ვოცნებობდით?

ფაქტობრივად „ესმერალდა“ დაბადებისთვის წვალება და შემზადება იყო.

ცუდი ის იყო, რომ ვერ მოვახერხე კოლექტივის შექმნა, რომლის მსგავსიც არსად არ არის. მინდოდა შემექმნა არაჩვეულებრივი სტუდიური ატმოსფერო, სახელოსნო, სადაც ყველა მუშაობს. ზოგს გამოუდის, ზოგს არაა.

უნდა დაემდგა „საქმე“, ვერ დავდგი. უნდა გამეკეთებინა „დონ უუანი“... უნდა გაგვეკეთებინა საღამო. ვოცნებობდი, რომ სამეული ყოფილიყო არაჩვეულებრივი. მინდოდა ყველა მსახიობი ერთნაირად დაკავებული ყოფილიყო. ცოტნეს სპექტაკლი დროზე არ გამოვიდა. ვერ მოვაწყეთ სოფიკოსა და დოდოს საღამო. მინდოდა „ანტიგონე“ აღმედგინა რუსთაველში, ვერ მოვახერხე. სამუშაო დროს ცუდად ვგეგმავ, სავარჯიშოებს ვერ ვატარებთ ძალად დონეზე. ხანდახან თავს ვერ ვიკავებ და უხეში ვარ. მინდა ყველას ერთი პროგრამა გვექონდეს და ერთმანეთან ვიყოთ დაკავშირებული.

რეზოს როლი არ გამოუვიდა, როლი ჩავარდა. როგორ განიცდის ამას რეზო? განიცდის თუ არა? ასაშენებლად ყველამ თუ არ მოიტანა თავისი არაჩვეულებრივად გამზადებული აგური, ისე არაფერი არ გამოვა.

დარეჯანი ამ ამბისა და ტკივილის შემდეგ კოლექტივის უფრო დაუახლოვდა.

მურმანს სასაყვედურო არა აქვს. „შუშანიკში“, ფაქტობრივად, არაფრისაგან შექმნა როლი.

თაზო! შენ პირველი სიტყვა კი სთქვი, მაგრამ ეს შენთვის იყო დიდი პატივი – დაინახე და დააფასე ეს!

ზაზასთვის ეს წელი ნაყოფიერი იყო, შექმნა შავი ბერიკა და ახლაც მუშაობს ძალიან რთულ და საინტერესო როლზე, აკეთებს ყველაფერს რაც შეუძლია და პატივს ვცემ.

პაატა ცოტა გასტროლოგიით არის. გავიწყდება შენი ფუნქცია. ფაქტიურად ჯერ შენ არ იწვი. რაც შეეხება

შენს როლებს, ამ წელს შენ უფრო კინოში მუშაობდი. „აღსარებაზე“ პირადულზე რატომ არაფერი თქვი, ესეც ხომ სტუდიის ნაწილია? ამ ბოლო დროს შენი ჯოჯიკი (იგულისხმება „შუშანიკში“ ნათამაშები როლი) გამოდის. არ უნდა გაჩერდე. მინდა მეტი იწვალო და გააკეთო.

ნუგზარს არაფერი არა აქვს სასაყვედურო, ამ სეზონში მისი სპექტაკლი ერთ-ერთი საუკეთესოა, მაგრამ ხშირად მის სიყვარულში ეჭვი მეპარება. ჩვენს სტუდიას ცოტა შორიდან უნდა შეხედოს.

ზურას რაც შეეხება — მე იმისკენ ვარ. მინდა როგორმე ჩემამდე მოვიყვანო, მინდა რაღაც ვასწავლო, ის კი სულ გარბის და სულ ამბობს — მე არ ვარ მზად. მე ეჭვიც არ მეპარება, რომ არ მატყუებს.

მზიაზე მინდა ვთქვა, რომ წელს ძალიან გამახარა, იცვლება.

მანანას დაძაბულ მდგომარეობაში ყოფნის უნარი არა აქვს, მას საკვები სჭირდება.

დარიკოს სასაყვედურო არაფერი აქვს, მაგრამ მის ხასიათში დევს საკუთარი თავის გამათრახება. მე მგონია, რომ შუშანიკის თამაში საინტერესოდ შეუძლია და ეს როლი არ უნდა გააგდოს. დარიკო გახდა კოლექტივის ნამდვილი წევრი.

ქეთი მართალია კინოში ხარ და ამბობ გულით თქვენთან ვარო, მაგრამ ჯობია აქ იყო. ყველაფერი გააკეთე იმისთვის, რომ უფრო ხშირად იყო ჩემთან.

მე გულახდილად რომ გითხრათ, ფიზიკურად ძალიან მიჭირს. მგონია, რომ მე გჭირდებით თქვენ და თქვენ მჭირდებით მე.

ცოტნე — ამ კოლექტივის დიდი პატრიოტია, ეს გამოჩნდა მის საქმეში. ახლა მისთვის მთავარია დიპლომის დაცვა.

თაზო — სულ მგონია, რომ შენ დაავადებული ხარ თეატრალური დაავადებით, რომელიც როგორც ცნობილია, საშიშია. ეს დაავადება ყველაფერ საოცნებოს სპობს. მეტი სიყვარული და ენერჯია გჭირდება, რომ განიკურნო.

ამირანი — ჩვენი კოლექტივის ნამდვილი წევრია და ჯერჯერობით რაც გააკეთა, ძალიან საინტერესოა.

ლაურა — ძალიან მწყინს, რომ აქ არ არის. ძალიან გთხოვთ, რომ ეს წითელი ვაშლი დღესვე წაუღოთ.

ახლა ყველაზე მთავარი პრობლემა სავარჯიშოებია. სავარჯიშოებიდან შეიძლება სპექტაკლის დადგმა. სავარჯიშო ყველაფერია.

ჩემი თხოვნაა, მოუაროთ ერთმანეთს, ნუ დაკარგავთ ბავშვობას. დავდგათ ბევრი პიესები. ჩვენთან ყველაფერი უნდა კეთდებოდეს მოულოდნელად. მოგუაროთ სტუდიას, როგორც საკუთარ სახლს.

ნუ დაკარგავთ გიჟობას! მოიყვანეთ ოჯახი აქ. იოცნებეთ ლამაზზე, მაღალზე, სუფთაზე.

1979 წლის 31 დეკემბერი

(ამ დღეს დღიურს ავსებდა მორიგე — მსახიობი მზია არაბული)

11 საათზე თეატრის ფოიეში შეყვივრებით, ბატონ კოტე სურმაკას გადრა, ყველანი ადგილზე ვართ. დღეს „მე-11 აუდიტორიაში“ ახალ წევრს — ნინელი ჭანკვეტაძეს ვღებულობთ. ოთხი კანდიდატურიდან (ნატო შენგელაია, რამაზ აბუშიდი, ლევან უჩანეიშვილი, ნინელი ჭანკვეტაძე), წევრობა მხოლოდ ნინელიმ დაიმსახურა. ნატაშკა ჯერ ფორმაში არაა, რამაზი სტუდიის ცხოვრებიდან ამოვარდნილია, ლევანი კალაპოტში დგება. მე იმედი მექვს, რომ სტუდიის ცხოვრებაში თანდათან ჩაერთვებიან.

თეატრის ფოიეში ტრადიციული თაფლის სანთელი ავანთეთ. აქვე დგას სკივრი, ზედ ვაშლები, ღვინო და ძღვენია გაშლილი. წესდებას მურმანი კითხულობს. ნინელი იჩოქებს და წესდების წაკითხვის შემდეგ ფიცს დებს.

ნიმელო ჭანკვეტაძე — როცა აქ მოვდიოდი, ამ თეატრზე გარკვეული აზრი უკვე შექმნილი მქონდა. ძალიან მეშინოდა, არ ვიცოდი როგორ მიმიღებდით. თქვენს გვერდით ყოფნას შევძლებდი თუ არა. ეჭვები გამიბათილდა

— მე თქვენს გვერდით ვარ. ფიცს ვდებ, რომ ყველაფერს შევძლებ!

(სკივრში მსახიობები თავის საყვარელ ნივთებს ინახავდნენ. ში დეკემბერს თითოეული მათგანი რიგ-რიგობით იღებდა თავის ნივთს, წითელ ვაშლს ღვინოში ამოავლებდა და თაფლის სანთელთან, ყველას თანადასწრებით იწყებდა „აღსარებას“ — მ.ტ.).

ზაზა მიქაშაპიძე — ეს წელიწადი მნიშვნელოვანია იმით, რომ ცოლი მოვიყვანე და ეს ფაქტი, ალბათ, მთელი ცხოვრება მნიშვნელოვანი დარჩება. ვითამაშე ორი როლი — ჩემი აზრით, „საქმეში“ ეპიზოდური როლი გამომივიდა. კოკა „დარაბებში“ ჩავაგდე. მიხარია ახალი წევრების მიღება. იმედი მაქვს, „მე-11 აუდიტორიის“ წევრი ყველა გახდება. ცუდი ბევრი იყო: სახელოსნოს ცხოვრებაში, ბევრი რამ ვერ შესრულდა. ნოემბერში ახალი პიესა უნდა დაგვედგა და არ გამოვიდა. ჩვენ ნელ-ნელა მუშაობას მივეჩვიეთ. ადრე გვქონდა „SOS“-ი და რატომღაც მოვხსენით. მომავლის იმედი მაქვს!

თაზო თოლორაძე — კარგს ვერაფერს ვიხსენებ, ჩემი პროფესიისთვის არაფერი შემიმატებია. გამიხარდა „საქმის“ წარმატება.

ქეთი დოლიძე — შესაძლოა ყველაზე ნაკლები სალაპარაკო მაქვს და შეიძლება ყველაზე მეტიც. ცუდი ის იყო რომ თეატრისთვის შემოქმედებითად ვერაფერი გავაკეთე. მომავალი წლიდან მინდა ახალ პიესაზე დავიწყო მუშაობა, სხვაგვარად ჩემს სტუდიაში ყოფნას აზრი არა აქვს. სტუდიის გარეთ მაინც შევძელი მუშაობა — ფილმი გადავიღე. ვისურვებდი, ტყუილი არ გვეთქვას და სამუშაო მქონდეს.

ჰაატა ბარათაშვილი — სტუდიისთვის წელს ყველაზე ნაკლები გავაკეთე. ცუდი იყო, რომ დღიური დავკარგე, „საქმეში“ ნათამაშები როლით კმაყოფილი არა ვარ.

ზურა ყიფშიძე — მე, პირადად, ჩემს თავს ღირსად არ ვთვლი, რომ ახლა აქ ვზივარ. ცოტა კარგიც თუ მქონდა გაკეთებული, ჩემი სპექტაკლით, ერთი ხელის დაკვრით

წყალში გადავყარე. ცუდია, რომ თეატრში არა ვარ, ამით ბევრი მაკლდება. თუ არა ვარ თეატრში და არაფერი იცვლება, მაშინ საჭირო არა ვარ — თუ არა ვარ თეატრში და იცვლება — მაშინ საჭირო ვარ. ჩვენ ხშირად ვლაპარაკობთ ერთს და ვფიქრობთ სხვას. იმედი მაქვს, მომავალ წელს თეატრს რაღაცა კარგს მაინც შევძენ.

დარქვან ჯორჯაძე — დაწყება მიჭირს... სასიხარულოა, რომ „საქმე“ გამოვიდა და ამ წარმატებაში ალბათ მეც მიმიძღვის პატარა წვლილი. მგონი, ჩემი როლი სპექტაკლისთვის კი არ ვითამაშე, არამედ ჩემთვის — მე მჭირდებოდა. წარმოდგენის შემდეგ გამხნევება მინდოდა და ნაცვლად უდიმლამო შენიშვნებს ვღებულობდი. მერე დავიბენი, ვერ გავიგე საით უნდა წავსულიყავი, რა მომეკლო და რა მომემატებინა როლისთვის. არც ცუდს მეუბნებოდნენ და არც კარგს. სპექტაკლზე რამდენჯერმე ვცადე როლის „გაფუჭება“ იმ მიზნით, შეამჩნევდნენ თუ არა მორიგე რეჟისორები ან რაიმე თუ დაააკლდებოდა წარმოდგენას, მაგრამ იგივე შენიშვნები მივიღე — ბიძგს ვერ ვხედავდი. ეჭვიანი გავსდი — სულ მგონია, რომ სხვანაირად მიყურებენ, მერიდებიან. ეს წელი გამეპარა... ნინელის წევრად მიღებას ვულოცავ.

მშრმან ჯინორია — სეზონი ცუდად დაიწყო, თეატრზე თითქოს არავინ ფიქრობდა. ყველა გარე საქმეებით იყო დაკავებული და აქური სატკივარი თითქოს გულთან ახლოს არ მიდიოდა. ცუდი კიდევ ის იყო, რომ „საქმის“ | სურათის რეპეტიციებზე უამრავი დრო დაიხარჯა, ხარისხი კი იგივე რჩებოდა და დარჩა. ტყუილად გაფლანგული დრო მენანებოდა, იმათთვის კი, ეს რეპეტიციები არაფერი არ იყო, ჩემთვის მნიშვნელოვანი გახლდათ.

აღდგენითი რეპეტიციებისას, ჩემი რეპლიკა ზურას რეპლიკას დავამთხვია — ბატონმა მიშამ მითხრა, ძველად ამას მსახიობები „შლეიფს“ ეძახოდნენო. მე ის მსახიობი არა ვარ, სხვის გაფუჭებულ როლზე ჩემი ავაგო — მეწყინა. კარგი იყო „საქმის“ თამაში — ვარაფრინი როგორც „ჩავიფიქრე“, ისეთი გამოვიდა. ამ როლის თამაშით ძალა

შევიძინე და აღმოჩენა გავაკეთე — როლის გაკეთება ტემპერამენტით არ შეიძლება, ესა თუ ის სვლა ემოციურად უნდა დაიბადოს და არ შეიძლება როლის გაკეთება რეპეტიციით.

კარგი იყო ტერენტი გრანელის საღამოზე მონაწილეობის მიღება. მე ამ ავტორის ხასიათი გავიგე — ის პესიმისტი არ იყო, პირიქით... სიკვდილს კი არ ეძებდა, ყველაზე ძალიან ალბათ მას უყვარდა სიცოცხლე.

ვისურვებდი კვირაში ორჯერ მაინც, ვარჯიშები ბატონმა მიშამ ჩაატაროს. დღიურს ფომალურად ნუ ჩავწერთ... გვაკლია გულწრფელობა, წარმოდგენებზე უნდა ვიფიქროთ... თუ როლი არ გამოგვდის, უარი უნდა ვთქვათ და სპექტაკლი არ არ დავღუპოთ. თეატრს მაყურებელს ვუსურვებდი!

მანანა სურმავა — ეს წელი ჩემთვის ძალიან ცუდი იყო — ვერაფერი ვერ გავაკეთე. უკან გახედვის მეშინია, თითქოს ოთხ კედელ შუა ვიჯექი, იზოლატორში, ყველასთან კონტაქტი დავკარგე. მე არ ვიცი პარტნიორთან მუშაობა, გვარდიის და ფერმოს გარდა არაფერი გამიკეთებია. ახლა მუშაობით კმაყოფილი ვარ. ესეც, რომ არა, ჩემი აქ ყოფნა გაუგებარი იქნებოდა.

ცოტნე ნაბაშიძე — რომ მოვდიოდე, რა უნდა მეთქვა, თითქოს ყველაფერი დალაგებული მქონდა, ამ წუთში კი ყველაფერი დამავიწყდა. ერთი მახარებს, ჩვენ შეკრებაში სიყალბის ნატამალიც არ არის. რამდენმა ილაპარაკა და თავისი წუხილითა თუ სინარულით თეატრს არ გასცილებია. ყველაფერი თეატრის გარშემო ტრიალებს — ჩვენ ერთი საქმით ვცხოვრობთ. სასინარულო იყო ჩემი | სადიპლომო სპექტაკლის გამოშვება („დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“). შესაძლოა, სპექტაკლი არ გამოვივიდა, მაგრამ მგონია, რომ მსახიობებთან მუშაობა შევძელი — ნინელისა და ზაზას რამდენიმე ცოცხალი ადგილი ჰქონდათ. კოკას როლის შეფასებაზე ზაზას არ ვეთანხმები, თუნდაც იმიტომ, რომ აქ ჩაისახა ის საწყისი, რომელიც ცოლ-ქმრობით დავგვირგვინდა. ცუდი იყო ზურას და ამირანის

ინციდენტები. ცუდია, რომ ქეთი ჩვენთან არ იყო. ჩემი სურვილია — მეტი ინიციატივის გამოჩენა და საქმის დამოუკიდებლად კეთება.

ლასტო რისპინაშვილი — სხვა წლებთან შედარებით, ჩემთვის კარგი წელი იყო — სამუშაო მქონდა. ვფიქრობ, „ბაკულა“ არ გამომივიდა იმიტომ, რომ ამისთანა ხასიათი „მსხვერპლში“ უკვე ვითამაშე. კინოში ძალიან კარგ რეჟისორთან ვიმუშავე. ძალიან მინდა ატუეეგას თამაში, მაგრამ არ ხერხდება.

ამირან ამირანაშვილი — ცუდი იყო მე-11 აუდიტორიიდან გაგდება, შემდეგ ბუთხუზასთან ინციდენტი. „ბაკულაში“ თავიდან ადვილად შევედი, მერე და მერე როლის არსი დაგვარგე — იმედი მაქვს ადვიდგენ. ჩემი სურვილია, ერთად ვიყოთ და არ დავიშალოთ. 1980 წლისთვის ოსტატობის დონე აგვემაღლებინოს. თხოვნა — დღიური სხვამ ჩაიბაროს, გამოდის, რომ ამ დღიურით ჩემს საქმეს ვაკეთებ და ამის გამო ვეხვეწები ყველას, არა შენ დაწერე და არა შენო. ამ დღიურების გამო არაფისთან არ მინდა კონფლიქტი.

მზია არაბშვილი — ამდენი ხანი უმუშევარი როგორ გავძელი, მიკვირს. შუშანიკის შემდეგ არაფერი გამიკეთებია. სასიხარულო იყო „საქმის“ რეპეტიციები და პრემიერა. ამ რეპეტიციებიდან თითქოს აღმოჩენები გავაკეთე და ბევრი რამ გავიგე. ამ სპექტაკლით გამოიკვეთა ჩვენი სტუდიის პოზიცია, გზა — საით მივდივართ და რა გვინდა. ამ წარმოდგენაში ყველაზე ბევრი ხასიათი შეიქმნა. ცუდი ის იყო, რომ რამდენი თვება სცენაზე არ გავსულვარ. ახალი სამუშაოთი კმაყოფილი ვარ და ძალიან მეშინია. ნუგზარისაგან მხარდაჭერას ვგრძნობ. კმაყოფილი ვარ ჩემი პირველი გამოსვლით ტელეში — რაც მინდოდა და რაც ჩაფიქრებული მქონდა, გამიმართლდა და გამომივიდა.

ღარეჯან ნაჩიძე — ყველაზე მეტად ხასიათის შექმნა მიჭირს, ამაზე უნდა ვიმუშაო. ჩემს თავს და სტუდიის წევრებს მეტ პროფესიონალიზმს ვუსურვებდი. არ გვინდა — „ოღონდ მე გამოვჩნდე“ და ამით სხვისი როლის გაფუჭება.

ჩემთვის, ამ წელიწადს ბევრი რამ შეიცვალა, ალბათ ვიზრდები, ნივთს ვცვლი. ნუ დავიშლებით!

ნიმნელი ჭანჭიპიტაძე — ამ წელს ყველაზე კარგი იყო, რომ თეატრში მიმიღეთ. თავიდან პასუხისმგებლობას ვერ ვგრძნობდი, ახლა ვგრძნობ. კარგი იყო, რომ „დარაბებში“ ვითამაშე. ცუდიც ბევრი იყო — ინსტიტუტში როლი არ გამომივიდა, ის როლი არ მიყვარდა და ნერვები მეშლებოდა, ახლა ვხვდები, რომ ასე არ შეიძლება. ამ ბოლო დროს ნინიკოზეც იგივე დამეძმართა — ალბათ იმიტომ, რომ ბევრჯერ ვითამაშეთ, როლს რაღაც დავაკელი, არ გამიზრდია. ბავშვებს შევეგუე, თითოეულთან დამოკიდებულების დამყარება არ გამიჭირდა. ახალ პიესაზე სიამოვნებით ვმუშაობ, ჩვენ ხასიათები უნდა შევქმნათ.

ნუბზარ ბაბრატინი — ერთი წელია არაფერი არ გამიკეთებია. ცუდი ის იყო, რომ ინსტიტუტში სპექტაკლი ჩამივარდა, ალბათ სათანადოდ არ ვიყავი მზად. ცუდი კიდევ ის იყო, რომ ნოემბერში იაპონური პიესა უნდა გამომეშვა, ახლა იანვარია და ვერ გამოვუშვი. ქეთის ამბავი მაწუხებს — თითქოს არავისთვის არაა საჭირო. მიხარია მურმანთან მუშაობა, რეპეტიციაზე შესვლა. მურმანმა თითქოს სანახევროდ ჩემი მოვალეობა იკისრა, მაგრამ არ მწყინს, პირიქით... რეპეტიციების კმაყოფილი ვარ, ღმართმა ქნას, ასეთი რეპეტიციები დიდხანს გექონოდეს.

რეზო იმნაიშვილი — მინდა, ჩემს თავს შეკითხვა დავუსვა — რას ვაკეთებ სტუდიისთვის, როგორ ვაკეთებ? თითქოს ყველაფერი ჩვეულებრივად მიმდინარეობს, დილით მოვდივართ, მაგრამ ახალი არაფერი ხდება. ახლა ძალიან გვიჭირს — ჩვენ სტუდიის შენარჩუნებისთვის უნდა ვიბრძოლოთ, ერთმანეთთან დამოკიდებულებები უნდა გამოსწორდეს, მოისპოს ცინიზმი, სტუდიისთვის უნდა გადავდოთ თავი, რომ ბზარი არ გავვიჩნდეს. ახლა ცუდ დღეში ვართ, თეატრი, დასის გარდა, ფაქტობრივად დაშლილია. ვერსად ვერ წავალთ და წასასვლელი არც გვაქვს. ამ გაჭირვების ჟამს, როგორც არასდროს, ისე უნდა შევიკრათ და სტუდიის ცხოვრება როგორმე უნდა

მოვაგვაროთ. მოსავლელია ადმინისტრაცია, დირექცია. თუ ადრე „მე-11 აუდიტორია“ კვირაში ერთხელ ვიკრიბებოდით, ახლა აღარ. თუ ვიკრიბებით, ისიც ფორმალურად. არ დაეშლილიყავით.

მიხეილ თუმანიშვილი — ცუდია ის, რომ ამ საქმეს როგორც მინდოდა და ახლაც მინდა — ისე ვერ ვხელმძღვანელობ. როცა ამ საქმეზე დავთანხმდი, ვგულისხმობდი, რომ ჩემს გვერდით იქნებოდნენ რეჟისორები: ქეთი, ნუგზარი, ცოტნე და რასაც მე გაგაკეთებდი, ისინიც გააკეთებდნენ. ნუგზარისა და ცოტნეს მაგალითზე, ნაწილობრივ გამოვიდა, ხოლო ქეთიმ მიღალატა. მე ისეთი თვისებები მაქვს, რომელიც საქმეს ხელს უშლის. ალბათ უნდა შემეძლოს შესვლა და ამა თუ იმ საქმის გაკეთება ცეკაში, მოსკოვში და სხვადასხვა ადგილებში, მაგრამ ამის ნიჭი, უნარი არ მყოფნის, არ გამომდის. ამ ნაკლის გამო, სტუდიაში ბევრ დანაკლისს ვხედავ. საერთოდ, მე გაცილებით ბევრი გეგმები მაქვს, ვიდრე ვასრულებ.

ჩემთვის ყველაზე სასიხარულოა ის, რომ, ფაქტობრივად, დაშლილ თეატრში, როგორც არასდროს, ისე შედგა ერთობა. დაშლილია თეატრი იმიტომ, რომ კოტე სურმაგა მიდის, კაკო რა კაცია და როგორ გაუძღვება საქმეს, ჯერ არ ვიცი. არა გვყავს: ლიტ-ნაწილი, დასის გამგე, სადადგმო. ერთდერთი, რაც კეთდება — ეს გერმანიაში წასვლაა. მე გონი, ეს ყველაზე არასერიოზული სვლაა. ჩვენ ამისთვის მზად არ ვართ! იმ კაცს ყველაფერი ქართული მოსწონს, ორივე სპექტაკლზე კიოდა, მაგრამ პრობლემა იმაშია — რომ ჩვენ ამ შექების რამდენად გვჯერა. მგონი წასვლა არ გვჭირდება, ჩვენ ჯერ შიგნიდან უნდა გავმაგრდეთ, ერთადერთი, რაც აკავშირებს ამ თეატრს — ეს ერთობაა, ყველაზე ძვირფასი რამ. მე ვიცი, მსოფლიოში ასეთი რამ არსად არ ხდება. როცა პირადზე დავიწყებთ საუბარს, ფიქრს — დავიშლებით. ვაშლები, დღიურები, წესდება, აუდიტორიიდან გარიცხვაც ხომ ჩვენი მოგონილი თამაშია? სანამ ამ თამაშს ვითამაშებთ, მანამდე

ვიარსებებთ, როცა მოგვწყინდება, აი, მაშინ დაშლა დაგვეშუქრება. ჩემთვის ყველაზე დიდი საქმე — შემოქმედებითი პროცესია. გვაკლია გაყიდვის, გასაღების უნარი, მე ძალიან მინდა, მაგრამ სიტყვას ვერ მოგცემთ, რომ ამ უნარს შევიძენ. მე თეატრში, შიგნით შემიძლია უფრო მეტის გაკეთება, ბევრი ენერჯია დაგხარჯე თავის შეკავებაზე.

გეგმები: თებერვლიდან ვიმუშავებ იმპროვიზაციებზე. იმპროვიზაცია სპექტაკლად უნდა ვაქციოთ. ხალხს უნდა ვათქმევინოთ, ოსტატობის რა მაღალი დონეა! ახლა მინდა გამოვიდეს ორი სპექტაკლი: იაპონური და „კაცია ადამიანი!“ თეატრში ყველაფერს გავაჩერებთ და დაგეხმარებით (მიმართავს რეჟისორებს). უნდა მივალწიოთ იმას, რომ ყველა როლი ერთნაირად მომწიფდეს. პირველ რიგში ადმინისტრაციას უნდა მოვუაროთ: 1) ვინ სად მუშაობს; 2) ყოველ კვირას მე-11 აუდიტორიასთან ერთად უნდა შევიკრიბოთ და ვიმსჯელოთ თეატრის ავ-კარგზე. როგორც ნატაშა კრიმოვამ მითხრა, მე ბედნიერი კაცი ვარ — მყავს ორი შეგირდი, არ გეწყინოთ, ნუგზარ და ცოტნე, შეგირდებს რომ გეძახით, და მყავს დასი, დინოზავრების დასი. ჩვენი საქმე მხოლოდ ჩვენზეა დამყარებული, მეტი არაფერზე.

მურმანი და მზია ტელევიზიით რომ გამოვიდნენ და წაიკითხეს — არ შემრცხვა, ამაყი ვიყავი, რომ ჩემი მოსწავლეები არიან. არ დავიშალოთ და ერთობა შევინარჩუნოთ. ყოველთვის, ვი დეკემბერს, ერთ-ორ სიტყვას ყველაზე ვამბობდი, ამ ტრადიციას ახლაც ნუ ვუღალატებთ. **ზაზა** — ამ სეზონში ზაზამ კარგად იმუშავა. კმაყოფილი ვარ, რომ „საქმეში“ იმ პატარა ეპიზოდშიც დიდ სიამოვნებას იღებს.

მზია — აქ რომ მომყავდა მზია, არ შევცდი — მისი თავდადებით კმაყოფილი ვარ.

ზურა — როცა კაცი ბევრჯერ ცდება, უკვე ჩვევაა. მისთვის მონანიება აღარაფერს აღარ ნიშნავს — ეს ცუდია. ზურამ სკოლა უნდა აითვისოს, თორემ დაიღუპება. რეჟიმს

მიჩვეული არა ხარ — ასე დაიღუპები. შენ ცუდი თვისებები გაქვს — შენიშვნები გწყინს.

დარეჯან ჯოჯუა — სატრაგედო და სატირალი არაფერი გაქვს, საკუთარ თავზე ნუ ფიქრობ, იმუშავე და ყველაფერი რიგზე იქნება.

მურმანი — საქმის ერთგულია, მე შეიძლება მიღალატოს, მაგრამ საქმეს არ უღალატებს. გიჟია, მაგრამ კარგი გიჟია.

მანანა — არ მიღალატა, მაგრამ ერთ დროს თეატრის ცხოვრებიდან ამოვარდნილი იყო.

პაატა — ტყუილად ამბობ, რომ „საქმეში“ რასაც აკეთებ, არ გამომივიდაო. რა თქმა უნდა, უკეთესად შეგიძლია. საკუთარი თავი უფრო გიყვარს, ვიდრე საქმე.

ქეთი — იმედი მქონდა, რომ ყველაზე ახლოს იქნებოდი, მაგრამ, ფაქტობრივად, მიღალატე.

დარიკო — ნიჭიერია, მე ძალიან მიყვარს, უფრო საკუთარ თავზე ფიქრობს.

რეზო — საქმის ერთგული და თავდადებული კაცია.

თაზო — ამ აუდიტორიას მეტი ყურადღება დაუთმე, სხვაზე ნუ ფიქრობ. ცუდია, რომ ოჯახს უღალატე.

ამირანი — ის რაც მოგივიდა, არ უნდა შეგეშალოს...

ლაურა — წინა წლებთან შედარებით, ლაურა გამოცოცხლდა. იმედი მაქვს, რომ იმუშავენ და ყველაფერს გააკეთებს.

გილოცავთ ახალ წელს!“

სპექტაკლის დღეს (დილის 10 საათზე) კინომსახიობთა თეატრში პროფილაქტიკური რეპეტიციები მიმდინარეობდა, ესწრებოდა წარმოდგენის ყველა მონაწილე. სპექტაკლის მსვლელობას თვალყურს ადევნებდა მორაგე, რომელიც შენიშვნებს სპეციალურ დღიურში წერდა. პროფილაქტიკურ რეპეტიციებზე ყველა შენიშვნა სწორდებოდა. შენიშვნები იყო როგორც ტექნიკური, ისე შემოქმედებითი ხასიათის. ესეც კინომსახიობთა თეატრის მორალურ-ეთიკური კანონის ერთ-ერთი შემადგენელი

ნაწილი იყო. თეატრში ქცევის წესები მკაცრად იყო განსაზღვრული.

ჩვენი თეატრის ცხოვრების წესი (კანონი)

არ შეიძლება

1. რეპეტიციაზე დაგვიანება
2. რეპეტიციის გაცდენა (საპატიო მიზეზით არგამოცხადების შემთხვევაში, ვალდებული ხარ რეპეტიციის დაწყებამდე შეატყობინო მათ, ვინც გელოდება)
3. რეპეტიციაზე და სპექტაკლზე მოუმზადებლად მოსვლა
4. რეპეტიციის და პროფილაქტიკური რეპეტიციის ფორმალური გავლა
5. თეატრს გარეთ თეატრის ნებისმიერი საჭირობოროტო საკითხის გარჩევა

საჭიროა

1. არ ვითაკილო მეორეხარისხოვანი როლების თამაში
2. სპექტაკლის დროს და რეპეტიციებზე შემოქმედებითი ატმოსფეროს შენარჩუნება, მიუხედავად ამ სპექტაკლში დატვირთვისა
3. თეატრის ნებისმიერი წუხილი თუ სიხარული, ყველას წუხილი და სიხარული უნდა იყოს (ვისაც სპექტაკლის ბედი არ აწუხებს, იმას უფლება არ აქვს სპექტაკლზე იმსჯელოს)
4. თეატრის ზეიმი გაინაწილოს იმ ხალხმა, რომელთაც ამისთვის აქტიური მონაწილეობა მიიღეს და არა შემთხვევითმა (ზეიმში ვგულისხმობ პრემიერებს, გასტროლებს, დღესასწაულებს)

5. კამათის გარეშე მივიღოთ სპექტაკლის მორიგის შენიშვნა
6. დისციპლინას (დაგვიანება, გაცდენა, მოუმზადებელი მოსვლა და ა.შ.) რეპეტიციებზე მოუაროს ამ რეპეტიციების რეჟისორმა, სასჯელიც წესრიგის დამრღვევს მანვე გამოუტანოს (როლიდან მოხსნაც კი)
7. კინოსთან შედარებით პრიორიტეტი ეკუთვნოდეს თეატრს. მსახიობი ვალდებულია წინასწარ შეატყობინოს თეატრს თავისი კინოგეგმები, რათა ხელი არ შეუშალოს მას
8. მსახიობი და რეჟისორი თანაბრად პასუხისმგებელნი იყვნენ სპექტაკლის ვადაში გამოშვება-ჩაბარებაში
9. სეზონური ხელშეკრულება (ვინც თეატრს არ სჭირდება, თეატრში არ უნდა იყოს)
10. თეატრში შემთხვევით მოხვედრილი ხალხის ბედი გადაწყვიტოს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა

რიტუალი

სპექტაკლის დაწყებამდე 5 წუთით ადრე იწყება სპექტაკლის საერთო რიტუალი. საერთო რიტუალზე მოსვლა ნებაყოფლობითია. არყოფნა, არმოსვლა დანაშაულად, დალატად არ ითვლება. რიტუალზე გამოსვლის ნიშანი (დაძახება) მსახიობებს არ ეძლევათ

თეატრის ნებისმიერი წევრი წარმოაჩინოს საქმემან მისმან

თეატრის ნებისმიერი წევრი, განურჩევლად ასაკისა და თეატრში მოსვლის დროისა, პატივისცემას იმსახურებს არა თეატრში ყოფნის სტაჟით, არამედ თავის პირადი ღირსებებით, პროფესიონალიზმით, დისციპლინით, ტალანტით.

ვინც არ იცხოვრებს თეატრის წესით, თეატრში არ უნდა გაჩერდეს

ამ კანონს ყველა უნდა გასცნობოდა და ერთწლიან კოტრაქტზე განცხადებებით უნდა გამოეხატათ დასტური ან უარყოფა. 1987 წელს მიხეილ თუმანიშვილის სახელზე დაწერილ განცხადებებში შემდეგს გვითხულობთ:

გთხოვ ნება დამართო 1 წლი ვატი ვიმუშაო თქვენთან

დ. რაიციკა 10/ VI - 87 წ.

ჩემის მხრიდან ძალიან გთხოვთ დადგათ ბევრი ახალი სპექტაკლი და (შეძლებისდაგვარად) მაქსიმალურად გაზარდოთ და გამოიყნოთ ჩემი მსახიობური მონაცემები. მსახიობი (კომპანიონი) დ. ხაჩიძე

შე უყურე 36 წლის ვინა და თქვენ შე ასე მისწავლეთ: ამ ასაკში თუ არცხოვრობთ ვინაა ყველაფერი ნათქვამები უნდა გქონდესო

თანახმა ვინაა
ლაური

ზაცონო მიშა! გთხოვთ მომწეთ უფლებება თქვენთან მუშაობისა, 1 წლის ვადით. ვერცდები პირნათლად შევასრულო წესდება.

ნინელი ჭანკვეცაძე
1987 წ. 10 ივნისი

ვცდილობდი მეცხოვრა თეატრის ცხოვრებით. შევძელი? არ ვიცა. კვლავ ვეცდები. თუ ეს თეატრისთვის საჭიროა.

ნინო მამულაშვილი

გაუეცანი რა თეატრის წესლებას, თანახმა ვარ
ლაეპორჩილო მას და გთხოვთ გამიგრძელოთ ხელშეკრულების
ვალ ერთი წლით.

განმცხ. მ. არაბულია

ყველას შეასხით ფრთები,
ყველას აჩუქეთ ზურვ,
სავალი ფართო გზები
თქვენ დაულოყეთ როფა.
ყველას ვინერ თქვენთან მოვა,
ყველამ ვინერ თქვენთან ერთად
იპოვა საერთო ენა,
თუ კი ინამეთ ერთი
სტენიურ ხელოვნება,
თუ კი ენამეთ ყველას
ვინერ თქვენთან ერთად ღარჩა,
მას განრხადების ნერა რად ევირვება ნეტა,
ამიტომ არის მულამ თქვენს ხასიათზე ზჭონა
თუ კი შესნირავეს კარე უდიდეს ხელოვნებას,
ეს მისი ხასიათი ვის ენაღვლეება ნეტა,
ვის უნდა ენაღვლებოდეს ის ხასიათი მძიმე,
როფა ამ ქვეყნად კარე, თავის ჭვარს ზიდავს მძიმეს.

თანახმა ვარ ვიმუშაო თეატრში, მისი დაარსების დღიდან
შეღგენილი ნესღების მიხედვით.

გთხოვთ დამაკმაყოფილოთ როლოებით და მომხეთ საშუალება
ვიმუშაო თქვენთან ერთად ყველანაირ პირობებში, ვითარებასა და
ყველანაირ მდგომარეობაში.

განმერხ. დ. კოტუა
9 ივნისი 1987 წ.

ბ. შიშა! მე თანახმა ვარ ყველაფერზე.

რუსიკო ბოლქვაძე

გთხოვთ ჩემი ხელშეკრულება თქვენს თეატრში მოღვაწეობის გაშიგრძელოთ კიდევ ერთი სესონით 1988 წლამდე. მე თანახმა ვარ თქვენი უოველგვარი რეჟიმისა. გინდ ივეეს ცუდი თუ კარგი. მოგვევებით ბოლომდე, თუ მე გჭირდებით და აუცილებელია ჩემი თეატრში უოფნა. გაძლევთ ჰირობას, ვეველაფერს შევეასრულებ, რასაც მთხოვთ. რადგან თქვენს გარეშე არ არსებობს ხელოვნებაში გზა.

რეზო იმნაიშვილი

გთხოვთ დამტოვოთ თეატრის დასში ერთი წლის ვადით. თანახმა ვარ შევეასრულო თეატრის ყველა წესდება-კანონი.

მსახიობი გოგა შიშინაშვილი

გთხოვთ დამითოდ ნება 1 წლის ვადით ვიმუშაო თქვენს თეატრში. თანახმა ვაჩ შევასრულო წესდების ყველა მუხლი.

მსახიობი ზაზა მიქაშაიძე
9.VI-87 6.

ჩვენი თეატრი, ჩვენი სახლი, გთხოვთ დამტოვოთ ამ სახლში. თეატრის სიხარული და გეტყვება ჩემი სიხარული და გეტყვება ბატონო შიშა თქვენთან მინდა!!! ნ. ჩხეიძე

1987 წლის 10 ივნისი

ბოდიშს გიხდით თავად, რო არ მოგიტანეთ

განცხადება, თხოვნა, მუდარა!

რამაზ იოსელიანის

განცხადება, თხოვნა, მუდარა !!!

უსაყვარლესო, უნეტარესო და სულზე უტკეპსო,
„ურეჟისორობაჲ“ → (რა კარგი ენის გასატეხია არა?)

მიხეილ! (ეს წამღერებით უნდა წაიკითხოთ)

მე თქვენი ვარ მარად და მარად
სანამ ვიქნები ამ ქვეყანაზე!
(თუ არ გამაგდეთ რასაკვირველია!)
თქვენი უზრდელი, სისხლის გამშრობი
და სხვადასხვა კარგი და ცუდი საქციელების
ავტორი: „არტისტი“ რამაზა
9. 6. 1987წ.

სრულიად ვეთანხმები განხილულ ნესდებებს.

ვიღებ ვალდებულებას შევასრულო იგი, ხოლო თეატრის
ტრენაჟ-რეჟეტირების გარდა, პირობას ვდებ შევისწავლო (ჩემის
აზრით) ისეთი აუტრიტეტული „საგნები“ მსახიობისთვის, როგორიც
არის: აკრობატიკა, კლოუნადა, ჟონგლიორობა, რხენი, მანქანა,
მოტორციკლეტი, „კულტურიზმი“, მუსიკალური ინსტრუმენტები და ა.
შ.

მსახიობს ყველაფრის გაკეთება უნდა შეეძლოს !!! (აღნაშთ)
განუხადებელი: ლევანი (ლევან უჩანეთიშვილი)
11. 06. 87.

თბილისი

თანხმე ვარ სული და გულით ექსპანსიური იდეების ცხოვრებას და ინცერებს.
დაემთხმეოთ იდეების ყელს ნებ სიუჟეტებს.

თანხმე თოლონიას

თანხმე ვარ ნებისმიერ პირობებზე, გთხოვთ დაემთხმეოთ ნებს ვიმეძლო
თქვენთან ერთად.

პ. ბრუნაშვილი
9. VI.- 1987

ეთიკურ-მორალური ნორმები, რიტუალები — ეს იყო
სტუდიურობის შენარჩუნების ერთ-ერთი პირობა. აი, რას

წერდა მ. თუმანიშვილი: „ჩვენი სახელოსნოს მთავარ საქმედ სტუდიურობას მივიჩნევ. თუ სტუდიურობა დაიკარგება, მაშინ ყველაზე მთავარიც აღარ იქნება. სტუდიურობა კოლექტივს ამჭიდროვებს და ნამდვილი შემოქმედებისა და სისტემატური ვარჯიშებისათვის ყველანაირ პირობებს ქმნის. ეს კი, ჩემი აზრით ჭეშმარიტი შემოქმედების აუცილებელი პირობაა.“³⁷ ახალგაზრდები ბევრს მუშაობდნენ და, რაც ყველა სტუდიისთვისაა დამახასიათებელი, ყოველ მათგანს ერთიანი საქმე აწუხებდა.

* * * * *

სტუდიელების ყოველი დღე თეატრალური ინსტიტუტის ლექციებს ჰგავდა. რეჟისორი მკაცრად იცავდა რეჟიმს — ყოველ დღით ვარჯიშები და ტრენაჟი. თუმანიშვილმა რეპეტიციამდე გაკვეული დრო დაუთმო ტრენაჟს. მისი აზრით, როგორც ბალერინა, პიანისტი ვარჯიშობს ყოველ დღე, რათა არა მხოლოდ ტექნიკა სრულყოს, არამედ, უბრალოდ, მეორე დღეს შეძლოს სცენაზე გამოსვლა, ასევე, მსახიობმაც უნდა ჩაატაროს ოსტატობის დასახვეწი ვარჯიშები. „მხოლოდ დაუღალავი ვარჯიშით შეიძლება მიაღწიო ურთულესი ჩვევების შექმნას, რაც სრულფასოვანი მხატვრული სახის შესაქმნელად ესეოდენ აუცილებელია“³⁸

თეატრის გახსნის (1978 წელი) შემდეგ, ათიოდე წლის განმავლობაში, „კინომსახიობთა თეატრი ჩვეულებრივ სამუშაო დღეს ტრენაჟით იწყებდა. აი, რას წერდა თუმანიშვილი: „როდესაც სტუდიელებისათვის ტრენაჟი აუცილებელ და მათი მუშაობის შემადგენელ ნაწილად იქცევა, მაშინ როლებისა და სპექტაკლების შექმნისას შეიძლება არაჩვეულებრივ შედეგებს მივალწიოთ. მსახიობი შინაგანად პლასტიკლინივით მოქნილი უნდა იყოს, მან ზუსტად უნდა შეძლოს შეგრძნება, რეაგირება, გამოხატვა... ამიტომ ფსიქოლოგიურ ცდამდე დაყვანილი ტრენაჟი სტუდიური ცხოვრების ფუძეთა ფუძედ მიმაჩნია. ტრენაჟის დროს მეცადინეობა ძირითადად მეტყველებაში,

წარმოსახვასა და მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური აპარატის გაფარჯიშებაზე ტარდება.³⁸ შემოგთავაზებთ რამდენიმე ტრენაჟს. რომელიც 1978 წლის ბოლოს, თეატრის გახნიდან თითქმის ერთი წლის შემდეგ, „საქმის“ რეპეტიციების წინ ატარებდა : თუმანიშვილი, ეს ტრენაჟები თენგიზ ტატუნაშვილმა აღწერა:

„3 ნოემბერი, 1978 წელი, ტრენაჟს მისაილ თუმანიშვილი
ატარებს:

დასხედით თავისუფლად! გამოთიშეთ ყველა ხმა. წარმოიდგინეთ ღამე, სოფლის სასაფლაო, შეეცადეთ გაიგოთ ხმები სასაფლაოზე. სტოპ! იგივე სასაფლაოა, ოღონდ მზიანი დღე. შუაში, მხოლოდ ერთი ხე დგას – აბა გადაიტანეთ ყურადღება ბალახზე, მოისმინეთ, იგრძენით ბალახის სუნი. სუნს შეიგრძნობთ თუ არა? უხმოდ მომეცით ნიშანი. ვდგებით და მივდივართ, ჩემს გარშემო, ბალახია თუ ქვიშაა? მდინით მდინარის პირას, გაიხსენეთ კონკრეტული მდინარე, ჩამოსხედით ქვებზე. დაინახეთ, წყლის ზემოთ ქინქლები დარბიან, მდინარის სუნი იგრძენით – წყალში თითი ჩაყავით – რა ტემპერატურაა? წყალი სუფთაა? აიხედეთ ზევით, რაღაც ხმა ისმის, ნუ მატყუებთ – დაინახეთ მზე. ტრაქტორის ხმა ისმის, სოფელი ორ კილომეტრშია. გადაიტანეთ ყურადღება მდინარეზე, აი, საიდანღაც კიბორჩხალა გამოჩნდა. დაიჭირეთ! დაიჭირეთ! დაიმალა, დაელოდეთ – გამოვა. გაიხსენეთ კიბორჩხალების სუნი, თუ არ გიგრძენიათ ვერ გაიხსენებთ. გაიხსენეთ ჩვენი თეატრი, გაიხსენეთ ცუდი და კარგი რეპეტიცია, აბა გაიხსენეთ, თქვენთვის რამდენჯერ მიწყენინებია და გამოვა. ახლა მდინარიდან გამოდით და სოფელში დაბრუნდით – გარშემო ტირიფებია, ტირიფი მე ვარ, თქვენ ხართ. ჩვენი სხეული ტირიფის სხეულია, ნიავი გსიამოვნებთ. ქარი ამოვარდა და თანდათან ძლიერდება, წვიმა წამოვიდა. შიგნით რაც ხდება, ის უნდა გამოხატო, ამ სავარჯიშოს დროს გამოჩნდება – ვინ უფრო ნიჭიერია. წაბრძანდით სარეპეტიციო დარბაზში!

10 ნოემბერი, 1978 წელი, პარჯიშს ატარებს

თახო თოლორაია

იწყებენ წრეზე სირბილს, თ. თოლორაია ვარჯიშის ხასიათს თანდათან ცვლის: ახლა დარბიან წრეზე, მაგრამ გვერდულად, შემდეგ კვლავ წრეზე, ოღონდ მუხლები რაც შეიძლება წინ გადააქეთ. გაჩერდნენ წრეზე და ადგილზე ვარჯიშს იწყებენ. ფიზიკური სავარჯიშოების შემდეგ, სუნთქვით ვარჯიშებზე გადადიან.

თახო თოლორაია – ახლა შევისუნთქოთ ერთხელ და შესუნთქული ჰაერი ხუთ ნაკადად გამოვუშვათ! თანმიმდევრობით შეისუნთქეს, შესუნთქული ჰაერი გამოუშვეს ჯერ 5 ნაკადად, შემდეგ 10 ნაკადად და ბოლოს 15 ნაკადად. სუნთქვითი ვარჯიშების შემდეგ, მეტყველების ვარჯიშებზე გადადიან. ვარჯიშებს მეტყველებაში ხმოვნებით იწყებენ: ი, ე, ა, ო, უ.

თახო თოლორაია – აიღეთ სუნთქვა და 8-ჯერ თქვით – ი, ე, ა, ო, უ. შემდეგ გადადიან სავარჯიშოზე: „მწყერი ვწვი და მწყერი ვჭამე, მწყერის კუჭის ქონის ქადაც მიჭამია!“, „დაფაციციებულნი ფრინველნი უფრო დაფაციფუცდებიან!“ „ეს ლორი, რა ლორია, ლორზე გადანამორია!“

თახო თოლორაია – მოდით, ახლა გაბრაზებულებმა ვთქვათ: „ნიორი ნანიორალში, რიონი ნარიონალში“

თახო თოლორაია – ახლა კარგ ხასიათზე ვართ: „ჩემი ბალის მწვანელი: პრასა, ბოლოკი, პიტნა, ტარხუნა. თუ კი მე, მეპრას – მებოლოკ, მეპიტნა – ტარხუნება, რატომ შენ არ გეპრას – გებოლოკ, გეპიტნა – ტარხუნება!?!“

5 დეკემბერი, 1978 წელი, ტრენაშს ატარებს

მიხეილ თუშანიშვილი

დაიწყეთ ვარჯიში 1 კილოგრამი სიმძიმის შეგრძნებით და თანდათან მოუმატეთ. მსახიობები ერთმანეთის საპირისპიროდ ორ-ორად დგებიან და ვარჯიშს იწყებენ – სიმძიმეების გადაგდება და დაჭერა. მიხეილ თუშანიშვილი გულმოდგინედ ადევნებს თვალს და სადაც მცირე სიყალბეს ამჩნევს, მაშინვე სახელით მიმართავს მსახიობს და ეუბნება „არ მჯერა!“ „საგნების წონა“ თანდათანობით იზრდება 1კგ-დან 5კგ-მდე.

მიხეილ თუმანიშვილი - სტოპ! საკმარისია. აბა, ახლა მოფარფატე ბუმბული დაიჭირეთ! ყველა ეს საეარჯიშო ტარდება აფექტურად, მხოლოდ დასაწყისში თუ გამოიყენებენ ხოლმე სიმძიმეს ან ბუმბულს, შემდეგ თავს ანებებენ და ვარჯიშს აფექტურად განაგრძობენ.

მიხეილ თუმანიშვილი - ბუმბულს თავისი მოძრაობის კანონი აქვს. ჯერ დაინახეთ, ის ყოველთვის ზევით დაფრინავს, ქვევით არ იქნება. ახლა საპაერო ბუმბულზე გადადით, კარგად გაბერილ ბუმბულზე - განსხვავება იგრძენით?... ახლა, სამფუთიანი გირი გადაათრიეთ - ამ დროს ყველაფერი დაძაბულია, ყველაფერი მუშაობს, აზრი მუშაობს... მთავარია აზრი. ამოცანა შეეცვალოთ! წარმოიდგინეთ, იქ, კუთხეში მუავე კიტრით სავსე კასრია! მიდით, ამოიღეთ და შეჭამეთ! მსახიობები აფექტურად იღებენ კიტრს და ჭამენ.

მიხეილ თუმანიშვილი - კბილებზე მარილი იგრძენით?... პატარა კიტრებია, მუავეა, თუ ეს სიმუავე იგრძენით, აუცილებლად კუჭის წვენი უნდა გამოიყოს. შიგნით ხმა გესმით? ახლა კასრიდან ამოიღეთ თესლიანი კიტრი, სხვა გზა არაა, უნდა ჭამოთ... სტოპ! საკმარისია, ახლა ეს კასრი ერთი ადგილიდან მეორე ადგილზე გადაიტანეთ. იგრძენით სიმძიმე?..⁴⁰

მ. თუმანიშვილმა თავიდანვე განსაზღვრა თეატრალური სახელოსნოს ძირითადი პრინციპები: „ჩვენი თეატრალური სახელოსნო შემდეგი ძირითადი პრინციპებით იხელმძღვანელებს: - 1) რეალისტური სამსახიობო სკოლა; 2) იმპროვიზაცია, როგორც შემოქმედებითი პროცესის საფუძველი; 3) განსაკუთრებული მორალურ-ეთიკური რეჟიმის დაცვა კოლექტივის ცხოვრებაში.“⁴¹ ეს პრინციპები თეატრის გახსნიდან 10-12 წელი დასის ფუნდამენტს წარმოადგენდნენ, შემდეგ, 1992 წლიდან მიხეილ თუმანიშვილის გარდაცვალებამდე, მორალურ-ეთიკური რეჟიმის დაცვა შესუსტდა.

1975 წლიდან მ. თუმანიშვილი არა მარტო რეჟისორად მოგვევლინა, რომლის მოვალეობას სპექტაკლების დადგმა შეადგენს, არამედ მის რეჟისურას შეერწყა პედაგოგიკაც. პედაგოგობა კი მაშინ დაიწყო, როდესაც რუსთაველის

თეატრში მივიდა და მას მერე არც მიუტოვებია. მაგრამ ადრე თუ მის არსებაში ცალ-ცალკე იყო ეს პროფესიები, ახლა გაერთიანდნენ. ამავე დროს ის დასის სამხატვრო ხელმძღვანელია — კინომსახიობთა თეატრის მამოძრავებელი ძალა, სადაც ყველაფერს თვითონ წყვეტდა. ყოველგვარ პასუხისმგებლობას თავის თავზე იღებდა, იგი პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით, თავიდან ბოლომდე მართავდა თეატრს. ასე იყო დასაწყისში და ასე გრძელდებოდა გარდაცვალებამდე.

„ვეცდილობ გავიტაცო ახალგაზრდები, მუშაობის პროცესი თავად გამიტაცებს ხოლმე, და მათგან არანაკლებს ვლტებულობ, ვიდრე ისინი ჩემგან.“⁴² ამ პროცესში მსახიობს უნდა სჯეროდეს რეჟისორის, მისი სარეჟეტიციო მეთოდის და როცა მ. თუმანიშვილი ზრდიდა ახალგაზრდას ამ პრინციპებზე, მსახიობს უკვე სჯეროდა მისი, ემორჩილებოდა მას.

ინსტიტუტში პირველი ნაბიჯები მსახიობის ოსტატობის დაუფლებისათვის ეტიუდებით იწყება. ის ეტიუდები, რომელსაც სპექტაკლის შეთხზვისას სათავაზობდა მ. თუმანიშვილი, უფრო რთულია და გამოსადეგი, ამიტომ როცა უკვე ინსტიტუტდამთავრებული მსახიობი კვლავ იმგვარი ხერხებით იწყებდა მუშაობას, სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე ოსტატდებოდა, იხვეწებოდა. რეჟისორი სტუდენტში აღვიძებდა მსახიობის თვისებებს და შემდეგ „სახელოსნოში“ ხვეწდა მას და ანმტკიცებდა. ყოველივეს განხორციელებას კი ხელს უწყობდა ეტიუდური სარეჟეტიციო მეთოდი. სჯეროდეს მისი მსახიობს — ეს უმთავრესი იყო თუმანიშვილისთვის. სწორედ ამის შემდეგ იწყებდა სპექტაკლის შეთხზვას. კვლავ გავიხსენოთ ერთ-ერთი პრინციპი, რომელიც „ესპანელი მღვდლის“ შექმნისას ჩამოყალიბდა: „სპექტაკლის ფორმას მხოლოდ სისხლსავსე აქტიორული ხელოვნების მეოხებით უნდა ქმნიდე.“ სწორედ ამ სხვადასხვა მიზეზების გამო შეერწყა ერთმანეთს რეჟისურა და პედაგოგიკა. და კიდევ ერთი: მისი რეჟისურა პედაგოგიკიდან გამომდინარეობდა, რეჟისურის

პედაგოგიკასთან შერწყმა კი რუსთაველის თეატრიდან წასვლამ განაპირობა.

რეჟისორი 50-იანი წლების მაგალითზე დაწმუნდა, რომ მხოლოდ ერთმორწმუნე კოლექტივს ლიდერის ხელმძღვანელობით შეუძლია გადაწყვიტოს ურთულესი თეატრალური პრობლემები. მან მიზნად დაისახა აღეზარდა კოლექტივი, რომელსაც ერთი თეატრალური მრწამსი ექნებოდა, ერთი სარეპეტიციო მეთოდი. მას სურდა თავიდან აეცილებინა მსახიობის სულიერი გახლეჩილობა (რაც ვერ მოხერხდა რუსთაველის თეატრში, თუ რატომ, ამაზე ზევით მოგახსენეთ). რეჟისორმა თავის თეატრში შექმნა სამსახიობო სკოლა — თუმანიშვილის სკოლა და დგამდა სპექტაკლებს, ავლენდა რა თავის რეჟისორულ მრწამსს. თეატრში ოსტატდებოდნენ მსახიობები და ყველას მისი ხელი ეტყობოდა. განსაკუთრებულობის შეგრძნება მუდამ თან სდევდათ მათ, თუმც ამის მიზეზიც ჰქონდათ. „თეატრალური სახელოსნო“ ხომ 80-იან წლებში ყველაზე ცოცხალი თეატრი იყო. დასის მუშაობის რეზულტატი სპექტაკლებში ვლინდებოდა. აი, ეს სპექტაკლებიც: ლ. ჭელიძის „ესმერალდა“, დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“, სუხოვო-კობილინის „საქმე“, მოლიერის „დონ ჟუანი“, თ. უაილდერის „ჩვენი პატარა ქალაქი“, შექსპირის „ზაფხულის დამის სიზმარი“. სპექტაკლების წარმატებაზე ყოველ საღამოს ხალხით გადატენილი დარბაზი მიუთითებდა და დღემდე ასეა თუმანიშვილის წარმოდგენებზე. ეს კი რეჟისორ-პედაგოგის საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამარჯვების დადასტურებაა.

მეორე წარმოდგენა, 1978 წელი, ახალი თეატრის შექმნის თარიღი — 14 იანვარი, კინოსცენარი — ლევან ჭელიძის „ესმერალდა“...

მიუხედავად იმისა რომ, სცენარი ძლიერი არ იყო, რეჟისორმა მაინც მოახერხა ისეთი სპექტაკლის შექმნა, რომლის განწყობა საოცარ სითბოსა და ღირიზმს ბადებდა მაყურებელში. სცენარი წარმოადგენდა კინოფილმ —

„პირველი მერცხლის“ სიუჟეტურ გაგრძელებას: ფოთში ჩამოდის მთავარი მოქმედი გმირი — ტარიელი, ასე იწყება სცენარი. მას ამაღლებული, მხიარული განწყობა აქვს, რადგან ამდენი წლის უნახავ მშობლიურ ქალაქში დაბრუნდა. წარსულში ფეხბურთელი იყო, ახლა კი, მოხუცებული, აქ მშობლიური მიწის სიყვარულმა ჩამოიყვანა. იგი ხვდება თავის ძველ თანაგუნდელებს იაშასა და ვანოს. იაშა დახლიდარად მუშაობს პატარა სასადილოში. სწორედ აქ გამოჩნდება ხვიჩაც (ფოთის გუნდის ფეხბურთელი) და მისი შეყვარებული ციციწო. მოხუცები ხუმრობენ, პატარა ბიჭებივით უხარიათ ერთმანეთთან ყოფნა და ახალგაზრდობას იხსენებენ. ტარიელი სევდიანად ამბობს: „მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანია, გაცილებით მნიშვნელოვანი, გქონდეს ამ ქვეყნად ერთი პატარა კუთხე, საკუთარი კუთხე. ჩვენ ფეხბურთელებს გვქონდა ჭაობიანი, ბაყაყებითა და კოდოებით სავსე თავშესაფარი.“ ეს სევდა სცენარს მთლიანად გასდევს და მას სენტიმენტალობის იერს ანიჭებს. ხვიჩასა და ციციწოს სახით მომავალია შემოყვანილი, რომელიც უსმენს მოხუცებს და მათგან მშობლიური კუთხის სიყვარულს სწავლობს. ხოლო, როცა მოხუცები ესმერაღდას იხსენებენ, წყვილს შორის სიყვარული უფრო ღრმავდება და სერიოზული ხდება. ხვიჩა, რომელიც ფოთის გუნდის დატოვებას აპირებდა, ამ შესვედრის შემდეგ დარჩება მშობლიურ ქალაქში, რომელიც ამ მოხუცების საუბარმა დაანახა და შეაყვარა. ბოლოს კი, ციციწოს პაემანზე შუქურასთან დაიბარებს — ზღვის პირას, იქ, სადაც ოდესღაც ტარიელი თავის პირველ და დაუვიწყარ სიყვარულს „შანსონეტკა“ ესმერაღდას ხვდებოდა. აი, რას წერს მიხეილ თუმანიშვილი სპექტაკლის იდეურ მრწამსზე: „ესმერაღდა“ სიყვარულის გრძნობის მარადიულობას ეხება. რამდენ წელსაც არ უნდა იცოცხლოს ადამიანმა, სანამ მასში იფეთქებს გრძნობა პირველი სიყვარულისა, სანამ მას შეეძლება ეს სიყვარული, მანამდე

ჭაბუკად რჩება იგი — ხოლო როდესაც ის სიბერეს მიაღწევს, რაიმე კვალი უნდა დატოვოს ცხოვრებაში.⁴⁴³

ამ სპექტაკლში ორგანულად შეერწყნენ ძველი და ახალი თაობის მსახიობები. ძველი თაობის მსახიობები კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე განსხვავებული გარემოდან აღმოჩნდნენ. ეროსი მანჯგალაძე (ტარიელი) რუსთაველის თეატრიდან, იურა ვასაძე (ვანო) მუსკომედიის თეატრიდან, და ივანე საყვარელიძე, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში სცენაზე არ გამოსულა, კინოსტუდიის მსახიობი იყო. ეს სამი მსახიობი და თეატრის დასის ახალგაზრდა წევრები წარმოდგენაში ჰერმონიულად ერწყმოდნენ ერთმანეთს, ეს კი რეჟისორის დამსახურება იყო.

რაც არ უნდა ძლიერი იყოს სცენარი, თეატრისთვის დაწერილ პიესას ვერ გაუტოლდება. მით უმეტეს, თუ ხელთ გაქვთ ლიტერატურული და მხატვრული თვალსაზრისითაც სუსტი სცენარი. მთელი სიუჟეტური მასალა გმირების საუბრებზეა დაფუძნებული, მაგრამ ეს პერსონაჟები სქემატურნი არიან. სცენარში აზრობრივად არაფერია გასარკვევი, ყოველივე ზედაპირულადაა მოცემული, ამიტომ რეჟისორმა მსახიობისაგან შექმნა მოქმედი გმირები, მათი ხასიათები, მანერები, ექსტიკულაცია, ტემპერამენტი. სპექტაკლის ფორმაც ხომ გმირთა ურთიერთობების აგებიდან შეიქმნა, ამიტომ რეჟისორისთვის ამ ურთიერთობების სწორი წარმართვა და თითოეული საუბრის „ჭიდილად“ ქცევა იყო უმთავრესი. ეს სპექტაკლის პირველი სცენებიდანაც გამოჩნდა.

კინომსახიობთა თეატრს ფარდა არა აქვს, ამიტომ, როგორც კი შედინართ დარბაზში, თვალში დეკორაცია გეცემათ. „ესმერალდას“ დეკორაცია უბრალო და სადა იყო. უკან თეთრი ეკრანი და სხვადასხვანაირი ნაგებობიდან შემდგარი ოთხი კუთხე; ერთი ნაგებობიდან სპექტაკლის მსვლელობისას ესმერალდა გამოდიოდა; მეორედან რეჟისორის გამოგონილი სიმბოლური პერსონაჟი —

სიყმაწვილე; სპექტაკლის ბოლოს მხოლოდ ტარიელი შედიოდა ამ კარებში.

სპექტაკლი მელოდიური ჰანგებით იწყებოდა და თეთრ ეკრანზე კინოფილმ „პირველი მერცხლის“ კადრებს უჩვენებდნენ. გამონჩდებოდა ზღვა, მისი ხმა აგსებდა მაყურებელთა დარბაზს და იქმნებოდა ლირიკული განწყობილება. მსახიობები აზარტითა და სიყვარულით თამაშობდნენ თავიანთ გმირებს. თამაშობდნენ კი არა, ცხოვრობდნენ მათი არსებით. პირველივე სცენები ხუმრობა-ხუმრობით მიდიოდა. აკი ასეც ეწერა „ესმერალდას“ პროგრამაში — „სევედიანი კომედია ერთ მოქმედებად.“ განსაზღვრებას ამართლებდა სპექტაკლი.

თეატრის სცენა ძლიერ ახლოსაა მაყურებელთან, მას მსახიობის მოქმედების უბრალო ნიუანსიც არ რჩება შეუმჩნეველი. ამიტომ სცენაზე ისეთი სიმართლე უნდა წარმოიქმნას, რომ მოხდეს მაყურებელთან სრული კონტაქტის დამყარება. ამ სპექტაკლში კონტაქტი წარმოიქმნა სცენასა და დარბაზს შორის, ეს კი უპირველესად რეჟისორის დამსახურება იყო.

სამი მოხუცი შეხვდა ერთმანეთს. ბავშვებივით ხარობენ, წარსულს იხსენებენ. ადრე ჩატარებულ მატჩებზე ისეთი გატაცებით საუბრობდნენ მსახიობები, რომ გეგონებოდათ მრავალი წლის წინათ კი არა, სულ ახლახან დამთავრდა თამაში. ამ საუბრისას მსახიობებს მაყურებელთან დიდი იუმორი და ხუმრობა მოჰქონდათ. მთავარი დატვირთვა ტარიელის გმირზე იყო გადატანილი. ამ გმირს, როგორც მოგახსენეთ, ეროსი მანჯგალაძე ასრულებდა. სწორედ ის იხსენებს პირველად ესმერალდას სიყვარულს მაშინ, როცა ზვიჩასა და ციცინოს ტრფობას გაიგებს. მსახიობი გატაცებით ყვებოდა ესმერალდასთან შეხვედრას, იმ პოეტურ დამეზე, როცა შუქურასთან, ზღვის ნაპირზე სეირნობისას შემოათენდათ. ტარიელის (ეროსი მანჯგალაძე) იდილიას, იაშასა და ვანოს პროტესტი არღვევდა: როგორ? ჩვენც გვიყვარდაო ესმერალდა! ისინიც იხსენებდნენ რესტორნის ფრანგ „შანსონეტკას“.

იხსენებდნენ მასთან შეხვედრებს. შებახუსებული მოხუცები ჩხუბზე გადადიოდნენ. ამ ჩხუბს დიდი იუმორით წარმართავდნენ მსახიობები. ღვინისაგან დაბინდულ გონებაში ყველას წარმოესახებოდა ესმერალდა. სწორედ აქ შემოჰყავდა რეჟისორს რესტორნის ფრანგი შანსონეტკა (მანანა სურმავა). იგი მათ ესაუბრებოდა და ნაზად აწყენარებდა მოხუცებს — ყველა მიყვარდითო. სწორედ აქ, ამ ეპიზოდში სცენარში ჩნდება რემარკა: „ამასობაში საკმაოდ დაბინდდა, ჩამავალმა მზემ ჰორიზონტი გააწითლა. ყველაფერი თითქოს არარეალური გახდა.“ რეჟისორმა პატარა ეტიუდით, თეატრალური ინტერმედიით გამოხატა ეს მოვლენა. აი, რას წერდა კრიტიკოსი ნათელა ურუშაძე ამის შესახებ: „თეატრალურია თავისი ბუნებით ამ სპექტაკლის ე.წ. ხილვები. მათი ეპიზოდები თეატრალურ ინტერმედიებს მოგვაგონებენ.“⁴⁴

ამ ინტერმედიებით უფრო თეატრალიზებული გახადა რეჟისორმა სპექტაკლი და თან გარკვეულ მოვლენას უჩვენებდა. სცენის სიღრმიდან, გრძელი, შავი მოსასხამით, მიმწუხრი (დარეჯან ჯოჯუა) შემოდის და ნელი ნაბიჯით პირდაპირ სცენის ცენტრში მიდის, სადაც მსახიობი მზია არაბული იდგა. ამ პარსონაჟს მზის ჩასვლა ერქვა. ხელში მას მუყაოსაგან გამოჭრილი მზე ეკავა. როცა მიმწუხრი უახლოვდებოდა მზეს, მ. არაბული მოიკუნტებოდა და ზევით აწეულ ხელებს ჩამოუშვებდა, მუხლებში იკეცებოდა და უკვე მიწაზე გართხმული, თითქოს ქრებოდა. ამ დროს მიმწუხრი გრძელ მოსასხამს ააფარებდა და სცენას სიბნელე მოიცავდა. შებახუსებულ ხვიჩასა და მოხუცებს ჩაეძინებოდათ. რეჟისორს კვლავ შემოჰყავდა ხილვები. როცა სასოწარკვეთილ ესმერალდას ხმა გაისმოდა: — „მეტს ნულარ დაღვეთ მეგობრებო. დღეს მძიმე შეხვედრა გელით ინგლისელებთან“ — ამ დროს სცენის ოთხივე მხრიდან მოჩვენებებივით გამოჩნდებოდნენ სხვადასხვა ფერის ფორმებში ჩაცმული ინგლისელი ფეხბურთელები. ეს პერსონაჟები ისევე, როგორც თურქი (ა. ამირანაშვილი), პოპონდოპულო (რ. იმნაიშვილი) სცენარში საერთოდ არ

იყვნენ — ისინი რეჟისორმა შეთხზა, ისინი კინოფილმ „პირველი მერცხლის“ გმირები იყვნენ. ამით რეჟისორმა კიდევ ერთხელ აღნიშნა კინოსთან კავშირი. ის კი არადა, ინგლისელების შენელებული მოძრაობა, რომლითაც ფეხბურთის ილეთებს გამოხატავენ, კინოს შენელებული კადრის (რაპიდი) მსაგავსად იყო წარმოდგენილი. სიჩუმე ჩამოწვება სცენაზე, ტარიელი და იაშა ძირს ყრიან. სასოწარკვეთილი ესმერალდა ხან ერთს მივარდება და ხან მეორეს. მოჩვენებები უჩინარდებიან. სცენაზე სრული სიბნელე დასადგურდა. ამ დროს ნათდებოდა ის კუთხე, საიდანაც მხოლოდ ესმერალდა გამოდიოდა ხოლმე. დგას ესმერალდა და მღერის იმდროინდელ უბრალო ფრანგულ სიმღერას. მღერის სევდიანი, გულისტკივილით. ესმერალდა მათ ემშვიდობება... სცენას კვლავ სიბნელე მოიცავს. უცებ მარჯვენა კუთხეში სინათლე გაჩნდება, იქ მოკუზული გოგონა ზის. რეჟისორი კვლავ ბატარა ეტიუდს სთავაზობს მაყურებელს, მას რიჟრაჟი ჰქვია, რომელსაც ბარბარე დვალისვილი განასახიერებს. ის ნელ-ნელა იშლება, იღვიძებს, თვალს ახელს და დგება. ამ ეტიუდის მსვლელობისას თანდათანობით ნათდებოდა სცენა და მოხუცებიც იღვიძებდნენ.

საინტერესო ეპიზოდი ჰქონდა ი. საყვარელიძეს (იაშა). გამოდგიძებულს სკლეროზი გაასხენებდა თავს და ყველაფერი ავიწყდებოდა. ავიწყდებოდა, ვინ იყო ტარიელი, ვინ იყო ვანო და ზვიჩა. ის მკაცრად დანახარჯს ანგარიშობდა, ეჩხუბებოდა მათ, ებუზღუნებოდა, ფულს სთხოვდა. რეჟისორი ამ ეტიუდებს, რომელსაც სხვადასხვა სახელი უწოდა („რიჟრაჟი“, „მზის ჩასვლა“, „მიმწუხრი“), არ ანიჭებდა სერიოზულ დატვირთვას. მან „უბრალოდ“ თეატრალიზებული ნომრებით უჩვენა სხვადასხვა მოვლენა, რომელიც რემარკის არსს გამოხატავდა.

სპექტაკლში კიდევ ერთი ხილვაა, მას სიყმაწვილე (მურმან ჯინორია) ჰქვია. იგი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სცენაზე სამჯერ გამოდის. ეს პერსონაჟი თან სდევს ტარიელის გმირს. იგი მის შორეულ ზმანებას

წარმოადგენს, რომელიც მშობლიური მიწის სიყვარულმა და ესმერალდამ გაახსენა. თეთრებში ჩაცმული გამოდის მაღალი, გამხდარი ჭაბუკი და ვიოლინოზე სევდიან მელოდიას უკრავს. ეს ეპიზოდი სპექტაკლის დასაწყისშიცაა, როცა ტარიელი პირველად შემოდის სცენაზე. ამ ზმანებას თავისი სამყოფელი აქვს. იმ კარებიდან მხოლოდ ის გამოდის და სხვა არავინ. მხოლოდ ბოლოს, როცა გაღვიძებული მოხუცები თავ-თავიანთ ცხოვრებას უბრუნდებიან, ტარიელი სევდიანად მოაგვებს თვალს იქაურობას და თავის ზმანებას გაჰყვება, კარებთან თეთრი ჭაბუკი ჩამოართმევს ქუდს, ყავარჯენს და მოწიწებით გზას დაუთმობს. ტარიელიც წავა იქ, საიდანაც აღარ ბრუნდებიან. „სიღრმეში მოთავსებული, ფაქიზად მორთული ქათქათა სამყოფელი საფლავე ყოფილა ტარიელისა, თურმე სანთელიც კი ანთია მის შესასვლელთან (გულისხმობს ადგილს საიდანაც „სიყმაწვილე“ გამოდის — მ. ტ.). თურმე საფლავის ქვაც კი დევს აქვე გვერდით. ეს ყოველივე დასაწყისშიც ასე იყო, ოღონდ მაყურებლისათვის ამეტყველდა მხოლოდ იმ წუთში, გმირის ცხოვრებას რომ დასჭირდა...“⁴⁵

სცენაზე კი ხვია და ციციხო რჩებიან. ტარიელის საოცარმა სიყვარულმა მშობლიური კუთხისა და ესმერალდასადმი, ამ ორ გმირში უფრო ძლიერი გძნობები წარმოქმნა (ეს გარდატეხა მსახიობებში მაშინ ჩნდებოდა, როცა ესმერალდა ფეხბურთელების გაუჩინარების შემდეგ ემშვიდობებოდა მოხუცებს). ხვია თბილისის „დინამოში“ აღარ მიდის და ფოთის გუნდში რჩება. ხოლო მეორე დღეს, ციციხოს პაემანს სწორედ იმ შუქურასთან დაუნიშნავს, სადაც ერთ დროს ტარიელი და ესმერალდა შეხვდნენ ერთმანეთს. ამ სცენის შემდეგ, სპექტაკლის დასასრულს, რეჟისორმა კვლავ ეკრანს მიმართა. ზღვის ხმაურით დაიწყო სპექტაკლი და ზღვის ხმაურითვე მთავრდებოდა. ოღონდ ბოლოს, ზღვის ტალღებში წითელი შუქურა აკიაფდა — ნიშნად იმედის, მოლოდინის და მარადიული სიყვარულისა.

დღეს, როცა „ესმერალდას“ დადგმიდან გარკვეული დრო გავიდა, შეგვიძლია ნათლად შევაფასოდ, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა სპექტაკლს როგორც თეატრის, ისე მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებაში.

„ესმერალდა“ თეატრის პირველი ოფიციალური წარმოდგენაა. ამ სპექტაკლით 1978 წლის 14 იანვარს — ქართული თეატრის დღეს გაიხსნა „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო.

სპექტაკლი არ გამოხატავდა მის რეჟისორულ ძიებებს, თუმც იგი კვლავ ამტკიცებდა მ. თუმანიშვილის უნარს, გასაოცარი სიმართლით შეექმნა სცენაზე გმირთა ურთიერთობები (ეს თვისება ყველასათვის ცნობილი ფაქტი იყო).

მართალია, ამგვარი თეატრალური ინტერმედიები (ზმანებებს ვგულისხმობ) ადრე არ გამოუყენებია რეჟისორს, მაგრამ ეს ხერხი შიამიტური აღმოჩნდა, თუმც ისიც უნდა გავითვალისწინოდ, რომ სპექტაკლის მიზანი არ იყო უჩვეულო გზების ძიება, ანდა ახალი თეატრალური ფორმის შექმნის გარკვეული ცდა.

80-იანი წლების ბოლოს, თუმანიშვილმა ერთ-ერთ რეპეტიციაზე, თავადვე შეაფასა კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლების: „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ და „ესმერალდას“ ადგილი და მნიშვნელობა: „რუსთაველის თეატრში, მცირე სცენა რომ გავხსენით — ეს იყო შინაურული სცენა. იმ დროს მცირე სცენები ყველგან გაიხსნა, მაგალითად „სოფრემენიკი.“

როცა თეატრი იხსნება, მას თავისი მანიფესტი უნდა ჰქონდეს! ჩვენი თეატრი რომ ჩამოყალიბდა, რა იყო მანიფესტი? „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“? არა, ეს წარმოდგენა, მხოლოდ ხიდი იყო. „ესმერალდა“? არა, იქ ახალგაზრდები არ დომინირებდნენ, ეროსისთვის დაიდგა — ეს სპექტაკლიც ხიდი იყო. მერე, ჩვენ დაფიწყეთ სტილისტიკის ძებნა, რატომ? იმიტომ, რომ ამ სცენას საიდუმლო აქვს: თავისი რაკურსები, მსახიობისაგან

განსაკუთრებულ ხმის ტემბრს საჭიროებს, მანძილი მაყურებელსა და მსახიობს შორის მცირეა...“⁴⁸

სპექტაკლი იყო სადა, უბრალო და თბილი. რეპერტუარიდან ის მალე მოიხსნა, რადგან თავად რეჟისორსაც ღირებულ მხატვრულ ნაწარმოებად არ მიაჩნდა. თორემ ვიცით ამ თეატრის სპექტაკლები, რომელსაც დღესაც არ აკლდება მაყურებელი, თუნდაც „ბაკულას ღორები“, რომელიც 1978 წელს დადგა თუმანიშვილმა და დღესაც თეატრის რეპერტუარშია... „ბაკულას ღორები“, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი ნათელი დადასტურებაა იმისა, თუ რა შესაძლებლობებს მოიცავს მ. თუმანიშვილის რეჟისურა. ის სტუდენტური სპექტაკლი იყო – მესამე ექსპერიმენტული ჯგუფის საკურსო წარმოდგენა, ამ ჯგუფიდან დასს რამდენიმე ნიჭიერი მსახიობი შეემატა. სულ მალე მიხვილ თუმანიშვილმა ეს სპექტაკლი თეატრის რეპერტუარში შეიტანა.

იუმორით აღჭურვილი მანკიერება

დავით კლდიაშვილის ლიტერატურა საოცრად ქმედითი, სცენური სამყაროა. იგი ქართველი კლასიკოსია და როგორც ყველა მაღალმხატვრული ნაწარმოებისთვისაა დამახასიათებელი, მის მიერ მოტანილი პრობლემები დღესაც არ კარგავს თავის პირველად მნიშვნელობას. იცინის მწერალი, მაგრამ ეს სიცილი სევდიანია, ტკივილის მომგვრელი. მრავალი ღირსების გამო, უკვე რამდენი ათეული წელია, ქართველი რეჟისორები კვლავ და კვლავ უბრუნდებიან დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებებს და ყოველი ახალი შეხვედრისას თავისებურად წარმოაჩენენ

მწერლის მიერ დახატულ გმირთა სამყაროს. საოცარი სითბოთი და თანაგრძნობითაა გამსჭვალული მწერალი გმირების მიმართ, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგი თავს იტყუებს. პირიქით, ის პირდაპირ აღიქვამს სინამდვილეს, სწორედ იქ ეძებს თავისი პერსონაჟების უბედურების სათავეს, იქ ეძებს ჭეშმარიტებას. ჭეშმარიტება კი აღმოჩნდება საშინელი და აუტანელი. ამიტომაც თანაუგრძნობს მწერალი. მასთან ხომ ყველა მსხვერპლია — ავის და კარგის ჩამდენიც. მწერლის პატარა მოთხრობები, რომელშიც უბრალო, განწირული ადამიანის ცხოვრებაა ნაჩვენები, ხშირად უდიდეს განზოგადებას აღწევს. სწორედ ასეთი პატარა მოთხრობაა დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“, სადაც აღწერილია, თუ როგორ შეაწუხა მეზობლის ღორებმა გალაქტიონი, როგორ დაიწყო გამოსავალის ძიება და თანდათანობით უწყინარი კაცი როგორ იქცა პატარა, სულმდაბალ ადამიანად. მწერალი ძალზე მსუბუქად ავითარებს გმირის ხასიათს და შეუმჩნეველად, აურზაურის გარეშე, თითქოსდა არაფერი მომხდარაო, თითქოს ყოველივეს ლოგიკური დასასრულიო, ისე აწერინებს „დანოსს“ გალაქტიონს.

მოთხრობაში სულ ოთხიოდე მთვარი გმირია: ზენათი და გალაქტიონი, კანცელარიის მოხელეები: შაშა და სეკრეტარი — ვასილ ივანოვიჩი. თითქოს უბრალო ამბავია აღწერილი: გალატაკებული გალაქტიონის ეზოს, ასევე გალატაკებული მეზობლის — ბაკულას ღორები შეეჩვია და ბოსტანს უპარტახებენ. გამწარებული ზენათი აიძულებს ქმარს, გამოსავალი მოიხაზოს. გალაქტიონი გადაწყვეტს მოიპატიჟოს კანცელარიის მთარგმნელი შაშა და სეკრეტარი — ვასილ ივანოვიჩი, იმის იმედით, რომ მუნდირში გამოწყობილი სტუმრის დანახვაზე ბაკულას შეეშინდება და ალაგმავს ღორების თვითნებობას. გაიმართა ქეიფი, დაიხარჯა გალაქტიონი, მაგრამ ქეიფის დროს კვლავ ესტუმრნენ ბაკულას მშვიერი ღორები... გალაქტიონის ქეიფს სასაცილო დასასრული აქვს. ამ ამბიდან რამდენიმე ხნის განმავლობაში ღორებს არ შეუწუხებიათ. უხაროდა ოჯახს

— ეგონათ გვეშველაო, მაგრამ ბოსტანს ღორები ისევ ესტუმრნენ. გალაქტიონი კვლავ შაშასთან მიდის, მაგრამ ხვდება, რომ მისი სატკივარი არავის აწუხებს და შინ დაბრუნებული საჩივარს წერს — უფრო ზევით. გალაქტიონს ახლა სხვა საქმე გაიტაცებს. მეორე დღეს კანცელარიაში უკვე სერიების საყურებლად მიდის და გახარებულია თავისი ნამოქმედართ. ის კი არადა, პირფერობაც დაიწყო — იგი მთელი გულწრფელობით „თანაუგრძნობს“ შაშას გასაჭირს.

აი ამ საფუძვლიდან შექმნა რეჟისორმა სპექტაკლი. ოღონდ მოთხრობის გასცენიურებისას გამოიყენა ნაწყვეტები დღიურებიდან, წერილებიდან, დაუმთვრებელი პიესებიდან. ამასთან ერთად სხვა პერსონაჟები დაუმატა. ასე გაჩნდა წარმოდგენაში ერთი პატარა ამბავი, რომელიც კანცელარიის სცენაში იხსნება.

...კვლავ ჩნდება. კაცობა და ეკვირინეს სოფლის გზის გასაფართოებლად პატარა მიწა უნდა ჩამოაჭრან. ვითომდა სოფლის მოთავენი — ალფეზა და მამასახლისი ანდრია ისე ჩაერთვებიან (მიწის პატარა ნაგლეჯის გამო) მათთან ჩნდება, რომ აზარტში შესული ორივე მხარე, ოღონდ კი ერთმანეთს უმტრონ და, კუჭგამხმარნი, ფულსაც არ იშურებენ ამისათვის. რეჟისორმა ამ ამბის შემოტანით გაამძაფრა სიტუაცია. ჯერ ერთი, ჩაგვასედა კანცელარიის მუშაობაში, დაგვანახა ამ ადგილსამყოფელის ხელმძღვანელობა: ვასილ ივანოვიჩი, შაშა, პორფირი, რომელნიც ფულის გამო სულსაც კი მიჰყიდიან ეშმაკს და მეორე — უმთავრესი, გაამძაფრა საერთო მდგომარეობა: თუ იქ, გალაქტიონთან, ღორებისა და ბოსტნის გამო იწყება ჩნდება და მტრობა, აქ ერთი მტკაველი მიწისთვის ხოცავენ ერთმანეთს. ესე იგი ამგვარი ამბები არცთუ ისე უჩვეულოა იმ გარემოსთვის და ეს დაწესებულებაც — კანცელარია სწორედ ამ ამბების გასარჩევადაა შექმნილი. უსიტყვო პერსონაჟებიცაა სპექტაკლში: ნიკო და მასწავლებელი. დაბოლოს, რეჟისორის საყვარელი გამოგონილი პერსონაჟები. ამ სპექტაკლში მათ ჭორიკნები ჰქვიათ და

შედარებით განსხვავებული მნიშვნელობა აქვთ, ვიდრე ორ პლასტიკურ ფიგურას შქონდა სპექტაკლში „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“.

წარმოდგენა ოთხ ეპიზოდად შეიძლება დაგვით: პროლოგი, საიდანაც ირკვევა ბაკულას ღორების მიერ გალაქტიონის ბოსტნის დარბევა, ოჯახის სასოწარკვეთა ამის გამო, გადაწყვეტილების მიღება და კანცელარიაში შაშასთან წასვლა. მეორე და მესამე ეპიზოდები უფრო რთულია და მეტი აზრობრივი დატვირთვა აქვთ. მათ პირობითად შეიძლება დავარქვათ „კანცელარია“ და „ქეიფი“. ბოლოს კი ეპილოგია, სადაც გალაქტიონი საჩივარს წერს და თავისი ნამოქმედართ ტკბება.

დეკორაციას გაშლილი ფურცლები წარმოადგენენ, რომელზეც იკითხება სათაური „ბაკულას ღორები“. ამ ფურცლებზე დიდი ასოებით მოთხრობა წერია. გვერდებზე პატარა ღობეა შემოვლებული და როგორც მ. თუმანიშვილის სპექტაკლებისთვისაა დამახასიათებელი (ვგულისხმობ კინომსახიობთა თეატრს) დეკორაცია არ იცვლება. ამ ფურცლების გადაადგილებაც შეიძლება. როცა სცენის სიღრმეში ერთ-ერთ ფურცელზე დახატულ პატარა ფაცხის წინ, ორ გვერდითა ფურცელს გადმოაადგილებენ — წარმოსდგება კედელი და პირობითად უკვე კანცელარიად იქცევა, ხოლო, როცა ფურცლებს გაშლიან, გვერდზე გაწევენ და მაგიდასაც შემოიტანენ — მაყურებლის თვალწინ გალაქტიონ ხოსოლიანის კარ-მიდამო წარმოსდგება, უკვე გაშლილი სუფრით.

სპექტაკლი დები იშხნელების სიმღერით იწყება, ძველებური ქართული სიმღერით. ამ სიმღერაში თანდათანობით ქრება სინათლე და სცენაზე ორი ჭორიკანა შემოვა.

ერთი უფრო ელეგანტურია ნარნარი — ეტყობა, რომ სოფლის კეკლუცია, ზევით აკეცილი თმებით, ნაზი მიხვრამოხვრით; მეორე ცდილობს კეკლუცობაში მას დაემსგავსოს, მაგრამ არ გამოსდის. ორივენი ღობესთან გადმოდგება და

იმ მოვლენას აფასებენ, რომელიც უნდა მოხდეს. აი, მათი დიალოგი:

„| ჭორიკანა — შეხედეთ, შეხედეთ, რავა დაჭამეს ერთმანეთი!

|| ჭორიკანა — რა მოხდა, შე ქალო, რა?

| ჭორიკანა — ეკალას გულიზა დაობენ, ეკალაზე.“

ამ ჭორიკენების სახით რეჟისორი ამსხვილებს აზრს: — „ეკალას გულისთვის ჭამენ ერთმანეთს“. ამ ხერხით რეჟისორს მაყურებელი თავისთვის სასურველი მიმართულებით მიჰყავს. აი, პირველი ჭორიკანა უკვე პირდაპირ მიმართავს მაყურებელს და გალაქტიონთან ერთად მასაც ადანაშაულებს: — „ერთობ უცნაური ხასიათისანი ვართ ბატონებო, ერთობ, თუ რამე დავიჯინეთ, იმის გადათქმას სიკვდილი გვიჯობს, დათმენა რაა, ხშირად ისიც არ ვიცით და, ა! რა მოსდევს ამნაირ ყოფას, ამაზე მეტი გაგონილა?! ამაზე მეტი შეიძლება!“ ამ სიტყვებს საქმიანი, კეკლუცი კილოთი ამბობს ნინელი ჭანკვეტაძე. ეს განმარტება წარმოადგენს რეჟისორის პოზიციას ამ მოვლენისადმი, რომელიც ორი ჭორიკანას დიალოგს მოჰყვება. იქაურობას ზენათის (ლაურა რეხვიაშვილი) კივილი შესძრავს. წყევლის ხან ბაკულას და ხან თავის ქმარს, რომელიც წამოწოლილა და სძინავს. დაფით კლდიაშვილთან ამ დროს გალაქტიონი სამუშაოდან მოდის დაღლილ-დაქანცული: — „ასე არ შეიძლება, გალაქტიონ, არ შეიძლება, მითქვამს შენთვის — გააღმასებული დახვდა ზენათი სამუშევრიდან საღამოს შინ დაბრუნებულ ქმარს!“ წამოწოლილი გალაქტიონი (რ. იოსელიანი) უაზროდ აყვლებაავს თვალებს, ჯერ ყველაფერზე თანხმდება და მერე, როცა გამოფხიზლდება, აფეთქდება, ოღონდ ეს აფეთქება კომიკურია. ზენათისა და გალაქტიონის დიალოგი ხუმრობა-ხუმრობით თითქმის ტრაგიზმს აღწევს. იუმორითა და ირონიითაა გამოხატული ტრაგიკულობა — ამ გასაღებით თუშანიშვილი კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ბუნებას უახლოვდება, მწერალიც თანაუგრძნობს მათ.

ძილისაგან გამოფხიზლებული, მუთაქას მიყრდნობილი, გალაქტიონი ფიქრს მისცემია. აქ სონიეც (დარეჯან ჯოჯოუა) გამოივლის — დაუბანელი, მოთხერილი, წინდებჩაჩაჩული. ერთი კი ჰკითხავს გალაქტიონს „რაფერ ხარო“ და მას მეტიც არაფერი არ უნდა, ბაკულაზე ყვება: — „არა აქვს სასმელი, არა აქვს საჭმელი, ყრიან საცოდავათ, თავისთვის საჭმელი რომ არა აქვს, პირუტყვს რა რიგად შემოუაროს. დედა რა მოსვენებულად ვიყავი, სანამ ის ოხერი ამ ჯაგებში დასახლდებოდა.“ იბადება ახალი კონფლიქტი — ხედავთ რა მდგომარეობაშია ხალხი, მეზობელსაც კი მტრად იხდის.

სონიეს თავისი გასაჭირი აქვს, იგი კანცელარიაში მიდის შაშასან. „შაშა“ — ამბობს რ. იოსელიანი ჯერ უაზროდ, მერე იმეორებს „შაშა“. ამ დროს უკვე იდეა გაუნდა — აი, ვინ მიშველის! აქ რეჟისორის შეთხზული გმირები გამოჩნდებიან, ისინი ცოცხალი შესრულებით, ლამაზ ქართულ სიმღერას მღერიან (სიმღერები დაამუშავა გიული დარახველიძემ). ამ ეპიზოდში მიხეილ თუმანიშვილმა ეპოქა, დრო და განწყობა შემოიტანა. ჭორიკნებს სპექტაკლის მსვლელობისას სხვადასხვა ფუნქციები აქვთ: მოქმედი გმირებიც არიან, ამა თუ იმ სცენას მაყურებელს ახალი პლასტით ანახვებენ, ხანაც რომელიმე გმირის ქცევის კატალიზატორად გვევლინებიან. ჭორიკნები „თავისუფლად“ იქცევიან: თუგინდ თვალებს აგიხელენ და სატკივარზე გესაუბრებიან, თუგინდ სიყვარულზე გიმღერებენ და ხან მოქმედებაშიც ჩაერთვებიან. სწორედ ისინი ჰკითხავენ დაცინვით გალაქტიონს, — როგორ ხარო. ამ დროს მსახიობები უკვე სოფლის ჭორიკნებს წარმოადგენენ. 1989 წელს, ერთ-ერთ რეპეტიციაზე მიხეილ თუმანიშვილმა განაცხადა: „ბაკულას ღორებში“ — ჭორიკნები, „საქმეში“ — კლოუნი, „დონ ჟუანში“ — სუფლიორი. მე თითქოს მჭირდებოდნენ ეს პერსონაჟები.

მანანა ტურიაშვილი — პაჟი, კლოუნი, სუფლიორი — რად გინდოდათ ეს პერსონაჟები?

მიხეილ თუმანიშვილი — ამ პერსონაჟების საშუალებით ჩემთვის ახალი ფენა იბადება. ახალი ფენა აუცილებელია. მე მჭირდება პესონაჟი, რომელიც გარედანაა და გმირებთან ერთად იმ ცხოვრებით არ ცხოვრობს. ეს გაუცხოების ეფექტია. გაუცხოება შეიძლება გაკეთდეს გაჩერებით, შესაძლოა პესონაჟების შემოყვანით⁴⁷

ამასობაში გალაქტიონი კანცელარიაში მირბის. კლდიაშვილის მოთხრობაშიც შაშასთან, კანცელარიაში მირბის გალაქტიონი და თავის გასაჭირს უყვება, მაგრამ ნაწარმოებში კანცელარიის ატმოსფერო მოცემული არ არის, სპექტაკლში კი თავიდან ბოლომდე მიხეილ თუმანიშვილის შეთხზულია. ამ ეპიზოდში რეჟისორმა წარმოდგენის ყველა გმირს მოუყარა თავი და ზუსტად განსაზღვრა თითოეულის ადგილი ისე, რომ დინამიკა არ დარღვეულიყო. აქ თითოეული სახე ცალკე ჩამოყალიბებული ხასიათია, იქნება ეს მთავარი გმირი თუ უსიტყვო პერსონაჟი. ამ სპექტაკლში ყველა გმირს მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია.

კანცელარიის სცენით, მასში შემოთავაზებულ ადამიანთა ურთიერთობებით, მათი მიზნებითა და მოტივაციით შეიქმნა საერთო ატმოსფერო, რამაც უფრო ნათელი გახადა, თუ რა ხდებოდა იმ დროს საქართველოში და პარალელი გაავლო თანამედროვეობასთან. რეჟისორმა წარსული თანამედროვე პრობლემების სათქმელად გამოიყენა და მაყურებელს ქართველების მანკიერი თვისებები იუმორით დააანახა. კანცელარიის ეპიზოდში, რამდენიმე წუთში, ერთი პატარა სოფლის ყოველდღიური ცხოვრება დატრიალდა და ამ სამყაროში მაყურებელი თავბრუდამხვევი სისწრაფით შეიყვანა.

მაშ ასე, სონიეს (დარეჯან ჯოჯუა), თავზე წაკრული უშნო მოსახვევით, დიდი განიერი პირით, დაუბანელი ჭუჭყიანი სახით, განიერი ჩამოძონძილი „კოფით“, მუდამ მშიერი გამოხედვით თავისი გასაჭირი აქვს; უფულობის გამო საქმე ვერ მოუგვარებია, ზის თავისთვის, ხან სათხოვნელად წაიწევს ხოლმე — იქნებ ვინმემ გამარკვიოს

საქმეში, მაგრამ მას ყველა იცილებს. ჩაჩაჩული წინდებითა და ქუსლშენგრეული ფეხსაცმლით ძლივს დადის. ერთი მომენტი — იხდის ფეხზე და რაღაცას უკაკუნებს, ქუსლზე ლურსმანს თუ ასწორებს. ამ დროს მორცხვად, ეშმაკური ღიმილით შემოდის ალფეზა (ამირან ამირანაშვილი), თავზე წაკრული ყაბალახით, გადმოყვლეფილი ბრიყვული თვალებით. აქეთ-იქით იყურება, ეტყობა, რომ კანცელარიაში მშვენივრად ერთობა. აი, ჭორიკნებიც გამოჩნდებიან (ოღონდ ახლა ისინი უკვე სოფლის მკვიდრთ წარმოადგენენ, I ჭორიკანა აგრაფინაა, ხოლო II ჭორიკანა — მისი მეგობარი). ნინელი ჭანკვეტაძე კეკლუცად, კაბის შარიშურით, ტანის ნაზი რხევით შემოდის. უაღრესად მომხიბვლელია, ამიტომაც უღიმიან ასე კეთილად ძლიერნი ამა ქვეყნისანი (ვასილ ივანოვიჩი, პორფირი). აგრაფინა თვალებით ეძებს ვასილ ივანოვიჩს, რათა მორიგი საქმე მოაკვარახჭინოს. ეს პერსონაჟი კანცელარიაში მიღებული ადამიანია, შინაურია, იცის, რა დროს და როგორ შეაღწიოს სხვადასხვა კაბინეტებში. მაყურებლისთვის ცხადია — აგრაფინა ამგვარ საქმეზე პირველად არ არის მოსული. მეორე ჭორიკანა აგრაფინას გვერდით მოჰყვება, უგემოვნოდ ჩაცმულ-დახურულია (დარეჯან ხაჩიძე), წითელლოყება, ჩამოშლილი გრძელი „როლკით“, მამაკაცის გამოხედვაზე, სახეზე სასიამოვნო სიმორცხვე გადაჰკრავს ხოლმე. ამ სცენის დასაწყისშივე, შეშფოთებული ბოლთას სცემს ნიკო (ზაზა მიქაშაიძე). მას წიგნი უჭირავს ხელში (სავარაუდოდ რევოლუციური); იგი ყველაფერს უყურებს, ხედავს, მაგრამ სდუმს. ის მხოლოდ აკვირდება, მაგრამ ბრძოლის უნარი არა აქვს.

შემდეგ გამოჩნდება სამი „ბრწყინვალე გვამი“: ძალზე მაღალი — აწოწილი ვასილ ივანოვიჩი, გადამეტებული სმისაგან დასიებული ლოთური სახით (პაატა ბარათაშვილი), ქართველი აზნაური — პორფირი (ზურა ყიფშიძე), გადაგლეხილი ქონიანი თმებით, აწკეპილი უღვაშებით. ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილ პორფირს, თავმომწონე სიარული ამ თანამდებობისთვის შეურჩევია და, ბოლოს,

შაშა (ლევან უჩანეიშვილი) ევროპულ ტანსაცმელში შემოსილი, ვასილ ივანოვიჩის წინაშე მუდამ წელში მოხრილი, პირმოთნე ღიმილით; მომჩივანთა შორის ის ცეცხლივით ტრიალებს, მოქნილი, ნაჩვევი მოძრაობით ართმევს მათ ფულს. საქმიანად დადის, თან ყოველივეს თვალს ადევნებს, რათა მორიგი მსხვერპლი არ დაკარგოს და პორფირმა არ გადაიბიროს. შაშა და პორფირი მეტოქენი არიან. ხშირად ერთ საქმეს აკვარაბჭინებენ, ამ შემთხვევაში, კაციასა და ანდრია მამასახლისის ჩხუბს, მაგრამ ამ თანამშრომლობაში დალატობენ ერთმანეთს და ხან — ერთი დასცინცლავს მომჩივანს ფულს და ხან მეორე. სწორედ კანცელარიის სცენაში ირკვევა ცოლ-ქმრის (კაციასა და ეკვირინეს) უთანხმოება ანდრია მამასახლისთან და ალფეზასთან. სიძულვილითა და აღშფოთებით იბრძვის თითოეული: კაცია და ეკვირინე მტკაველი მიწისათვის, ხოლო მამასახლისი ანდრია და ალფეზა ერთმანეთს უბრალოდ ეჯინებიან. ამით ერთობიან და მათ არაფერს უთმობენ.

რუეისორს კანცელარიის სცენაში უკანა პლანზე გაადაქვს გალაქტიონ ხოსოლიანის ამბავი, რადგანაც მას, ძირითადად, კანცელარიის ატმოსფერო აინტერესებდა. ამ სცენაში გალაქტიონი კანცელარიის ყოველდღიური ცხოვრების ერთ-ერთი წევრი აღმოჩნდება. თთხად მოხრილი, გაიძვერა შაშას წინაშე მოწიწებით მდგარი გალაქტიონი თავის უბედურებას უყვება, მაგრამ ხოსოლიანების ბოსტნის ტრაგიკულ ისტორიას, „გულშემატკივარი“ შაშა კომედიურად დაასრულებს: როცა რ. იოსელიანი ხატოვნად უყვება ღორების მიერ ეკალას გაჩანაგების ამბავს, ძირს იყურება გალაქტიონი, თითქოს წარმოადგინაო საწყალი ცხოველების ურჩობა, შაშას კი არც აინტერესებს აბეზარი ნათესავის გასაჭირი. ის მხოლოდ უსმენს და იმიტომ, რომ რაღაცა თქვას, უაზრო კითხვას უსვამს გალაქტიონს — „თქვენს ძაღლს რა ჰქვია?“ ისიც უაზროდ პასუხობს — „ტრუბია, ბატონო“. როდესაც გალაქტიონი მორიდებით გაანდობს შაშას თავის აზრს, მეწვიე ჩემი მეზობლების

შესაშინებლად, ისიც თანხმდება მიპატიუებაზე. გახარებული გალაქტიონი გადის, მაგრამ რამდენიმე ხნის შემდეგ კვლავ ბრუნდება კანცელარიაში. მისი სახე ახალმა იდეამ გააცისკროვნა — სეკრეტარიც მაწვიე შენთან ერთად.

ამ სცენას რეჟისორი ჭორიკნების დიალოგით აანალიზებს და დასკვნასაც გამოიტანს — „ფული ყველა კანონს თავის ნებაზე ატრიალებს“. თუმანიშვილი ზუსტად მიმართავს მაყურებლის ცნობიერებას და ფაქიზად, არადიდაქტიკური ტონით ზნეობისკენ უბიძგებს მას.

„| ჭორიკანა — სეკრეტარი მონდომა...საშვალეებს არ გავარჩევთ, თღონდ კი სურვილი ავისრულოთ.

|| ჭორიკანა — არაფერ საზიზღრობას არ ვთაკილობთ.“

რეჟისორი აქ სპექტაკლის მთავარ გმირს, ხოსოლიანსაც ამტყუნებს და მაყურებელსაც განაწყობს ამ აზრისადმი.

„| ჭორიკანა — უფრო გასაკვირი ის არის, ამგვარი ხალხი ყველგან მიღებული გვყავს და გათამამებული.

|| ჭორიკანა — მერე კანონი?

| ჭორიკანა — ფული ყველა კანონს თავის ნებაზე ატრიალებს.

|| ჭორიკანა — მაშ ქვეყანაზე სამართალი აღარ არის სომ? მაშ კაცს კაცის არ უნდა გწამდეს, არ უნდა გჯეროდეს?“

ჭორიკნები ამ დიალოგის შემდეგ უბრალოდ, ვითომც არაფერიანო, სიმღერას წამოიწყებენ: „არ გაკოცო არ იქნება, გაკოცო და რითი, ტუნები მაქვს დაკრასკული, დაგანდება, ვიცი...“ სპექტაკლში ყველა სიმღერა ცოცხალი შესრულებითაა. ქეიფის სცენაშიც მთელი სუფრა ცოცხალი შესრულებით მღერის. ამ წარმოდგენაში ფონოგრამას მხოლოდ ორჯერ იყენებენ, დასაწყისში — დები იშხნელების სიმღერას და ხოსოლიანებთან სტუმრობის სცენაში, როცა ვასილ ივანოვიჩი და მისი ამჟარი მარშის მუსიკალური თანხლებით მასპინძლებთან შედიან. „ბაკულას ღორებში“

ქართველებისთვის ცნობილი სიმღერები ახლებურად გაუღერდა და მაყურებელში კიდევ უფრო პოპულარული გახდა.

რეჟისორი გმირთა ხასიათებით, მათი ურთიერთობების მრავალფეროვნებით, ზუსტი მოტივაციით ქმნის სცენურ ატმოსფეროს. მაყურებელმა კი ნათლად დაინახა, თუ რა ხდება კანცელარიაში, რა სურთ და რისთვის დადიან ამ დაწესებულებაში. ამასთან, ეს ეპიზოდი განზოგადებასაც აღწევს: არაფრის გამო ჩხუბობენ, ერთმანეთს არ ეპუებიათ, ყველანაირ გზას სცდიან მიზნის მისაღწევად და ვერაფერს ხედავენ, რომ ამით ჭერი ენგრევათ თავზე, ფეხქვეშ მიწა ეშლებათ და თავად ითხრიან საფლავს, რადგან ჩინოვნიკების ხელში ჩაგარდნილა საქართველო. ამ აზრის განვითარებასა და განმტკიცებას რეჟისორი შემდეგ სცენაში განაგრძობს, როცა ჩინოვნიკები ბაკულას შესაშინებლად ხოსოლიანებთან ქეიფობენ. სპექტაკლში თითქოს წვეთ-წვეთობით გროვდება რაღაც ძლიერი ძალა (ძალა, რომლის საფუძველსაც გარკვეული იდეის წარმართვა წარმოადგენდა), რომელმაც ქეიფის სცენაში ამოხეთქა; რომელიც ჩანავლდა მაშინ, როცა მთვრალმა ჩინოვნიკებმა ბაკულას ღორებთან ერთად ძირს ფორთხვა დაიწყეს. ამ სოფელს ღორები მართავენ. სიტუაცია კომედიურია, არსი ტრაგიკული. ქართველებს შიათ, ჩხუბობენ, მტრობენ ერთმანეთს და გამორჩენის მიზნით რუს დამპყრობლებს და მათთან მიტმასნილ ქართველებს ემონებიან.

დიდებული სუფრა გაშალა გალაქტიონმა. რეჟისორმა კვლავ თავი მოუყარა სპექტაკლის ყველა პერსონაჟს. ზენათი დასცქერის სუფრას და ვიშვიშებს. ქართულმა ზნე-ჩვეულებამ კი ხასიათი შეიცვალა — თუ ადრე სიხარულით ხვდებოდნენ სტუმრებს, ახლა პირფერობით ხვდებიან, კუჭგამხმარი მასპინძლებისთვის სახუმარო საქმე არაა ამდენი ხორაგის სუფრაზე მიტანა. ყველა ხომ სხვისას ხედავს ყოველთვის, ასე მოუვიდა ეკვირინესაც (ნინო ჩხეიძე), როდესაც შემოსულმა შესძახა: — „დედა, შეხედე!“

რავა დაჭამეს ერთმანეთი ეკალას გულიზა“. ვითომ თავად ერთი მტკაველი მიწისათვის არ იბრძოდა. მაგრამ ყველაზე კომედიური აქ აგრაფინას შემოსვლაა, როდესაც პირდაპირ, ხმამაღლა და გაოცებული შეპყვირებს: — „ეს რა გიქნია, გალაქტიონ!“ ყველა შეცბუნდება, გალაქტიონიც დაიბნევა. მერე აგრაფინა ტონს შეიცვლის და შექებით წამოიძახებს: „ეს რამხელა სუფრა გაგიშლია!“

ქართული სასიათის ერთ-ერთი შტრიხი ელინდება მარშის თანხლებით შემოსული ვასილ ივანოვიჩის დახვედრისას. ოღონდ უცხოელი იყოს და ფიანდაზად ვეგებებით ფეხქვეშ. ვის? რატომ? ჩვენ თავადაც ვერ გაგვიგია. ამ სცენაში სტუმართან მისასალმებლად რიგი დგება. ყველა სათითაოდ ესალმება მას. ის კი არადა, ალფეზა მეორედ დგება რიგში, მაგრამ მის განზრახვას დროზე შეამჩნევენ და გამოიყვანენ. ვასილ ივანოვიჩიც, რასაკვირველია, იფერებს, თავს ისედაც ბატონ-პატრონად სცნობს — ის ზომ ამ სოფლის მეფეა. ამ აზრს სოფლის მცხოვრებნიც უმტკიცებენ. სწორედ ამიტომაა მისი სტუმრობა ბაკულას შესაშინებელი ფანდი, მასთან მისალმება კი — დიდი პატივი.

გალაქტიონი შეშინებული დადის, მოუსვენრობს, ცალი თვალით ბაკულას ეზოსაკენ იყურება — ნეტა თუ ხედავსო ჩემს სტუმრებს. რეჟისორი კი კვლავ კომედიურ სიტუაციას გვთავაზობს: პორფირი, შაშა და ვასილ ივანოვიჩი, სამივე სცენის წინ დგებიან და სიცილ-სიცილით, ყვირილით ბაკულას ემუქრებიან.

თამადას ირჩევენ. აქ კვლავ ვხედავთ ქართული ადათ-წესების რღვევას და ამის ნიადაგზე უფრო ღირებულის — ადამიანის ღირსების გაუფასურებას. ქართული სუფრა თამადას ჩვეულებრივი წესებით მიჰყავს. ჩოხა-ახალუხში ჩაცმული პორფირი (ზ. ყიფშიძე) თავმომწონედ, მჭევრმეტყველურად ამბობს სადღეგრძელოებს. თუმც, უწინდელი აზრი და მნიშვნელობა ამ სადღეგრძელოებს დაკარგული აქვთ. სადღეგრძელოები საბაბია, რომ რაც შეიძლება მეტი დალიონ და დათვრნენ. ამ ეპიზოდში ჩანს

ქართველების კიდევ ერთი მანკიერი თვისება: სმა-ჭამაში ზომიერების დაუცველობა და წრეგადასული ქეიფის სიყვარული. პორფირის სადღეგრძელოებს გარეგნული ფორმა: სიტყვა, შინაარსი, აღმატებული ტონი შენარჩუნებული აქვს, მხოლოდ გამოეცალა არსი: რადგანაც ის, რაც ღირებული იყო: პატიოსნება, ღირსება, ვაჟკაცობა — დაკარგულია.

ამ სუფრას თითქმის ყველა შემოსჯდომია: მასწავლებელიც და მეამბოხეც, მამასახლისი და აზნაური, გლეხი და, თვით, მბრძანებელიც. ამიტომაც ეს სუფრა სიმბოლურად საქართველოსაც წარმოადგენს, თავის ღირებულებადაკარგული წეს-ჩვეულებებით. აზნაური პორფირი, რომელსაც ღირსება დავიწყნია და მზადაა ფულის გულისათვის სული ეშმაკსაც მიჰყიდოს, ლექსებით ახალისებს სუფრას: „მრავალჟამიერ, ჟამიერ, ჩვენს ტურფა საქართველოსა, ვიტყვი და შეუპოვრადა, გადავკრავ სადღეგრძელოსა“ — საქართველოს გაუმარჯოს ბატონებო! სასმელს აწევს პორფირი. ახლა ვნახოთ ვისი ლექსია ეს? ეს ხომ აკაკი წერეთელია. იგი მწარე ირონიითაა დაწერილი და ზუსტად შეესაბამება სცენაზე შექმნილ ატმოსფეროს. ამ ლექსს კი „ცრუ პატრიოტიზმი“ ჰქვია.

სუფრა კვლავ ქართული წესებით მიდის. აგრაფინას სიმღერას სთხოვენ. ისიც კეკლუცად მოიღერებს ყელს: — „არ გაკოცო არ იქნება, გაკოცო და რითი...“ თან ვასილ ივანოვიჩს უყურებს, სიამოვნებს თუ არაო. მის საამებლად და გამოსაფხიზლებლად რუსულს შემოსძახებს: “Я на тройке попутряпьяная...” “პორფირი შთაგონებით უსმენს აგრაფინას და ახლა მას უძღვნის ერთ სტროფს. ეს სტროფი აკაკი წერეთლის იმავე ლექსიდანაა მოყვანილი. კვლავ ირონიაა, ოღონდ არა პორფირისაგან, რადგანაც იგი ამ ლექსს არაჩვეულებრივი სერიოზულობითა და მოხდენილი აღფრთოვანებით უძღვნის აგრაფინას. მოტივაცია ნათელია — ნინელი ჭანკვეტაძე მშვენიერი ქალია: — „როდესაც ვეტრფი ქართველ ქალს, ვეძლევი ნეტარებასა... ველარა ვფარავ!.. სახალხოდ გამბობ ჩემს აღსარებასა...“ მაგრამ

ახლა ვასილ ივანოვიჩს მოუნდება რეპერტუარიდან საყვარელი სიმღერის მოსმენა: "Шаракадзе мою песню!" შაშა იწყებს: "Пусть громче музыка играет победу. Мы победим и враг бежит, бежит, бежит. Так за царя, за родину, за веру, мы крикнем громкое ура, ура, ура!"

ბოლოს, სუფრის წევრები, სტუმრის საამებლად, ქართულ მრავალხმიან სიმღერას დააგუგუნებენ. ამ სიმღერების ურთიერთშეცვლით თუმანიშვილმა ერის შეცდომა და უბედურება წარმოაჩინა — ჩვენსას ვკარგავთ და სხვის ჰანგებზე გადავდივართ, მაგრამ ყველაზე დიდი უბედურება ის არის, რომ ხალხიც ხელს უწყობს ჩინოვნიკების განცხრომით ცხოვრებას — მათი გაუთავებელი შუღლი და მტრობა სხვა რა არის, თუ არა მაღალჩინოსანთა ტრიუმფალური გამარჯვებისათვის არსებული საფუძველი. სწორედ ვასილ ივანოვიჩისმაგვარი ბრიყვები და საკუთარი კეთილდღეობისთვის მზრუნავი, მის კალთას მიტმასნილი ქართველები: გავერობელებული, რუსულის „მცოდნე“ შაშა და ჩოხა-ახალუსში გამოწყობილი „ქართველობის“ კარიკატურა პორფირი — აპარტახებენ საქართველოს. ერთადერთი, ვინც პროტესტს აცხადებს, ნიკო გახლაფთ, მაგრამ მისი ამბოხი არაფრის მთქმელია, უნაყოფო. ნიკო ხომ არაფერს აკლდება, აქაც მოვიდა, გალაქტიონთან — მუცელი ამოიყორა, ხოლო, როცა მთელი სუფრა „ურა, ურას“ ყვიროდა, ის კუშტად, პირმოკუმული იჯდა. ბოლოს, ვასილ ივანოვიჩის დაჟინებული მოთხოვნით, სკამიანად აწევენ მას და მაინც წამოისვრის „ურას.“ ამ, ძალით ამოღერდილ „ურას“ შემდეგ, ნიკოს კარიკატურული პორტერტის ბოლო შტრიხები სრულდება.

სწორედ აქ ნადიმის რაღაც ეტაპი წყდება და ახალ სტადიაში გადადის. რეჟისორი „სტოპკადრს“ მიმართავს — ყველა სხვადასხვა პოზებში ჩერდება. თუმანიშვილი წყვეტს მოვლენის მიმდინარეობას და ამბის აქცენტირებას ახდენს. მხიარული, სარკასტული, დამცინავი მასპინძლებისა და სტუმრების ფარსული სანახაობის შემდეგ, პირველი

ჭორიკანა ცოტაოდენ ცივად, თავშეკავებულად ამბობს: — „რა უხამსობაა, ღმერთო! როცა ადამიანი ერთს ფიქრობ და იძულებული ხარ სჯიდე და ირჯებოდე, როგორც უმრავლესობა. ესენი სხვა ცხოვრებას არიან მიჩვეული. მე არ შემიძლია ყოველდღიურად ავითანო მრავალწამიერი სა და პარიარალეს ძახილი, მაგრამ შეძლება არა გვაქვს ისე მოვიქცე, როგორც ჩემი აზრი და გონება მეუბნება. ხანდახან გულზე ცეცხლი მეკიდება, მაგრამ რა, სიბრაზის მაგიერ მუდამ ღიმილით უნდა შევხვდე მათ, ვინც თავი მომაბეზრა.“

II ჭორიკანა — ბატონო, ამისთანა ადგილს რაფერ გამოაკლდებიან და ქვეყანა მიტოვებული ყავთ უპატრონოდ, ყველას გეხვეწებით, დაგვიხსენით ამ ხალხისაგან.“

მაგრამ გალაქტიონს არ უშველა ჩინოვნიკების სტუმრობამ. სანამ ქეიფი დამთავრდებოდა, მანამდე მოასწრეს ბაკულას ღორებმა შემორბენა. დამშეულმა ცხოველებმა საჭმლის სუნი იკრეს და სტუმრებში გაერივნენ. ახორხოცდა სუფრა, ამ ამბავმა მხოლოდ გაამხიარულა პორფირი, შაშა და ვასილ ივანოვიჩი. ისინი მიწაზე დაეშვნენ და ღორებივთ ღრუტუნი დაიწყეს, შემდეგ ერთმანეთზე მიწვნენ ღობესთან და მიიძინეს. ამბის კომიკურ განვითარებაში ტრაგიკული განწყობა იჭრება. საშინელი პაუზაა: განწირული თვალებით დვას გალაქტიონი, სტუმრებშიც ტრაგიკული სიჩუმე ჩამოწვა — თითქოს უნდა მიმხვდარიყვნენ კიდევ თუ ვის ხელში იყვნენ ჩავარდნილები, ვის უხრიდნენ ქედს? — გაღორებულ ადამიანებს. რეჟისორმა ამ პაუზით, ამ ტრაგიკული წუთებით მაყურებელს უთხრა: — აი ვისთან აქვთ საქმე! თქვენც ბაკულასა და გალაქტიონივით იქცევით და ხრავთ ერთმანეთს, ამ ორომტრიალში კი ამგვარი ჩინოვნიკები ქვეყანას ძირს უთხრიან. ეს მაშინ, 80-იან წლებში უშიშარი პოლიტიკური განაცხადი იყო. გალაქტიონის ღობესთან სამი „ბრწყინვალე გვამი“ მიწაზე მიწოლილა და ხვრინავს; მათ შეჰყურებს მაყურებელთა დარბაზი, ანუ თანამედროვეობა და კლდიაშვილის პერსონაჟები. იქნებ მათ ვერაფერი გაიგეს? რადგანაც მერე, რამდენიმე დღის შემდეგ, როდესაც

კანცელარიას ბაკულას ღორებით შეწუხებული გალაქტიონი კვლავ მიადგება, იქ იგივე ხალხი ტრიალებს, იგივე სიტუაციაა. კაციასა და ეკვირინეს მიწა ჩამოაჭრეს — წყალში გადაიყარა სიმწრით ნაგროვი ფული. მაყურებელმაც მშვენივრად შეიგრძნო ყველაფერი და ისიც თეატრიდან წასული ჩვეულებრივ ცხოვრებას გაგრძელებს. გაიგეს თუ არა? რასაკვირველია, გაიგეს, მაგრამ რა ქნან? გამოუვალი მდგომარეობაა, ყველა ჩიხშია მომწყვდეული — ეს ჩიხი ფსიქოლოგიური განადგურებაა.

გალაქტიონს ვასილ ივანოვიჩი არ ღებულობს. მას არ აინტერესებს მისი გასაჭირი; შაშაც ყურადღებას არ აქცევს, თავის საქმითაა გართული. გალაქტიონი იძულებულია მას პურმარლი დააყვედროს. შაშას გამომეტყველება ეცვლება, გასწორდება და მკაცრად ამბობს: — „რატომ იცით კარებში გაჩერება? გადაადგით ფეხი.“ გაშტერებული გალაქტიონი კანცელარიას ტოვებს. ეს პატარა დიალოგი მოთხრობაში არაა, იგი გასცენიურების დროს შეთხზეს, რათა მკვეთრად გამოვლენილიყო შეურაცხყოფელი სიტუაცია, რომელშიც გალაქტიონი აღმოჩნდა. ის ასლა არა მხოლოდ ამდენი ხარჯის გამოა გაბოროტებული, არამედ იმიტომაც, რომ არარაობად აღიქვას.

ამის შემდეგ გმირის გონებაში ლოგიკურად იბადება პატარა, სასოწარკვეთილი ადამიანის შურისძიება. სიბნელეში, მაგიდასთან საკუთარ ფიქრებში მოცული ზის გალაქტიონი, სცენის მარჯვენა კუთხეში ჭორიკნები დამდგარან. ისინი უფრო მეტად აღიზიანებენ მას. პრინციპში ეს სცენა გალაქტიონის საუბარია თავის თავთან. „აბა, იმისთვის გასწიე ამოდენა ხარჯი, რომ მარტო შეესვლინათ, შეეჭამათ და არაფერში გამოგდგომოდნენ“ — ცინიკურად ეუბნება პირველი ჭორიკანა (ნინელი ჭანკვეტაძე). გალაქტიონი პასუხობს: — „მოგიკვდეს ჩემი თავი, თუ მაგათზე ჯავრი არ ვიყარო.“ როდესაც ჭორიკნები სიზმრებს ყვებიან, გალაქტიონი კვლავ ესაუბრება მათ, ოღონდ აქ უკვე მისთვის გამოსავალს ეძებენ.

„| ჭორიკანა — წუხელის სიზმარი ვნახე...“

გალაქტიონი — რა ნახე, რა?

| ჭორიკანა — მოფრინავდა თეთრი მტრედი,
ფრთა შემოჰკრა, გადმოძახა,
მაღე მოვა შენი ბედი.

|| ჭორიკანა — წუხელის სიზმარი ვნახე...“

გალაქტიონი — რა ნახე, რა?

|| ჭორიკანა — ანგელოზთა მთელი გუნდი,
ყველას თავზე დაეხურა
კოზიროკიანი ქუდი.“

„კოზიროკიანი ქუდი“ — ჭორიკნების ეს სიტყვები გალაქტიონის შემდეგი სვლის კატალიზატორი ხდება. უცებ რამაზ იოსელიანს თვალები გაუბრწყინდება და თავისი აღმოჩენით კმაყოფილი წამოიძახებს „კოზიროკიანი...ა, დანოსი!“ სიბნელეში მხოლოდ მაგიდაა განათებული, ამ მაგიდას საწერ-კალმით ხელში ბეჯითად მისჯდომია გალაქტიონი და თვალეზგაბრწყინებული ქეიფის ამბების ხატოვანი აღწერითაა გატაცებული — როგორ დათვრა ვასილ ივანოვიჩი და მისი ამქარი, როგორ დაერიათ ღორები, როგორ აირივნენ მათში... რეჟისორმა გალაქტიონის ფანტაზიით გაბრწყინებული „დანოსის“ იდეის ჩასახვისა და განვითარების მოტივაცია ჭორიკნების დახმარებით ძალზე ზუსტად ააგო. პირველი ჭორიკანა გზასაც კი მიახწავლის:

„სულ პირდაპირ ასე

ამ გზით

აღმართს ახვალ,

სერს გადახვალ,

ტყეს ჩაივლი, წყალს გადივლი,

მერე ისევ აღმართია,

მერე ისევ დაღმართია...“

გალაქტიონი — ამ ჩემს პურმარილს
ჩაგამწარებ“

აი, ბოლო სცენაც. გახარებული გალაქტიონი შეფუცხუნებულ სოფლის თავკაცებს დაინახავს. ახლა ის

დგას კანცელარიაში ამაყად, პირფერობით თანაუგძნობს შაშას. მერე აზარტში შესული, ახლა ბაკულას დაასმენს — „ჩემი მეგობრის ბაკულას შტუკაა“, ეუბნება ის შაშას. რამდენიმე საქმეს ერთად აგვარებს „დანოსით“. უშედეგო ქეიფის გამო, ვასილ ივანოვიჩისა და მის ამფსონებს სამაგიეროს უხდის, „დანოსს“ ბაკულას გადააბრალებს, თავად წყლიდან მშრალი გამოდის და თანაც არხეინად თავისივე დადგმულ „წარმოდგენას“ უყურებს. სპექტაკლში წარმოდგენილი მოვლენებით აღშფოთებული ჭორიკნები მაყურებლებს შეხედავენ და პირდაპირ, უშუალოდ მათ მიმართავენ:

„! ჭორიკანა — აღარ შეიძლება ასე ცხოვრება, რაც ჩვენი თავისთვის დაგვიკლია, ღმერთმა იცის. აქამდის ვუძლებდით, ეხლა აღარ შეიძლება ასე გაგრძელება. ასე გაჩერება გაგონილა? ასე გაჩერება არ შეიძლება, ჩვენვე უნდა შევეცადოთ, ვისაც რა შეუძლია.“

II — თქვენ იცით, თქვენი იმედით ვართ, თქვენისთანა განათლებულებისა და გავლენიანების იმედი გვაქვს, ეგებ რაღაცას გამოვაკლდეთ, გამოვიდეთ სინათლეზე.“

სცენაზე გზისებურად განლაგებული უზარმაზარი ფურცლებიდან (მხატვარი გ. ცერაძე) რიგრიგობით, ორივე მხრიდან სპექტაკლის მონაწილენი გამოდიან, ბაგეებზე საჩვენებელი თითს მიდებენ და ამბობენ: „ჩუ!“ „ჩუ!“ „ჩუ!“ — რაც აქ ნახეთ, არავის არ მოუყვებოთ. სათქმელის ამგვარი სითამამის შემდეგ, ეს უკვე რეჟისორის თვითირონიაა. საბოლოოდ ფურცლებიდან თავგამოყოფილი მსახიობები ყოვნდებიან რამდენიმე წამით და წარმოდგენაც მთავრდება.

ჩემი აზრით, ეს სპექტაკლი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია მიხეილ თუმანიშვილის რეჟისორულ აზროვნებაში, რადგანაც მის მიერ გამოყენებული მხატვრული ხერხები ზუსტია და ნათელი. სპექტაკლში, როგორც დავინახეთ, რეჟისორმა უამრავი სხვადასხვა ხასიათი შექმნა. მან კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ სცენური ატმოსფეროს შექმნის ოსტატია. სპექტაკლში მას ორი პერსონაჟი შემოჰყავს

(ჭორიკნები), მათ სხვადასხვა ფუნქციები აქვთ, ძირითადად, — სცენებს ახალი პლასტიკით გვიჩვენებენ. თუმანიშვილს დიდი იუმორით, ხუმრობა-ხუმრობით მიჰყავს მაყურებელი განსჯამდე. სწორედ ამ იუმორით აღწევს ის გროტესკული სახეების შექმნას სუფრის სცენაში, რომლითაც სიმბოლურად ვაღმოგვცა მშ-იანი წლების საქართველოს მდგომარეობა, განჭვრიტა მისი მომავალი ათიოდე წლით და აზროვნების სითამამით (კლდიაშვილის კლასიკას შეფარებული) დისიდენტურ გამოვლინებად იქცა. მშ-იან წლებში პრესა, ტელევიზია სდუმდა, კულუარებში თუ დაიჩივლებდნენ, ისიც ახლობელთა წრეში. თეატრი იღებდა კლასიკურ ნაწარმოებებს და შეფარვით ამბობდა თავის სათქმელს — მეტაფორებით, ნიშნებით, სიმბოლოებით. მათი ამოხსნა აზარტული იყო და კარგი თავსატეხი იყო მათზე დაწერა. „ბაკულას ღორებს“ წინ უსწრებდა რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუას „ყვარყვარე“, „რიჩარდ III“... მშ-იან წლებში მარჯანიშვილის თეატრში თემურ ჩხეიძემ დადგა „ჰაკი აძბა“, „ჯაყოს ხიზნები“... მოზარდ მაყურებელთა თეატრში შალვა გაწერელიამ — „რღვევა“. ასე, რომ პოლიტიკური სიმართლის თქმა თეატრმა თავის თავზე აიღო.

ამ სპექტაკლში თუმანიშვილი მიმართავს ყველა ხერხს, რათა მაყურებელამდე თავისი მოქალაქეობრივი პოსიცია მიიტანოს და შემდეგ თავისი გავლენის ქვეშ მოაქციოს. ამ წარმოდგენაში გამოჩნდა თუმანიშვილის „წმინდა“ რეჟისორული შესაძლებლობანი, მაგრამ, თუ არა მსახიობთა ბრწყინვალე ანსაბლი, ამას მარტო ვერ შექმნიდა. თუმც მსახიობთა წარმატება ხომ მიხეილ თუმანიშვილთანაა დაკავშირებული. სწორედ მან ასწავლა ამ ახალგაზრდებს მსახიობის ოსტატობა და მათგან გამომდინარე შეთხზა სპექტაკლში გმირთა ურთიერთობების ბრწყინვალე ჰარმონია, რაც დღევანდელი ქართული თეატრის უდიდესი პრობლემაა. ამ წარმოდგენაში ერთმანეთს ორგანულად შეერწყა გამოკვეთილი მხატვრული ფორმა (შექმნილი სიმღერებით, პლასტიკით, მოულოდნელი სვლებით,

ატმოსფეროთი) და პერსონაჟთა ხასიათებისა და ურთიერთობებში სიღრმიევი წყდომა. ამ შემთხვევაში ასრულდა რეჟისორის სურვილი: — „მე მინდა მივალწიო მეთოდის ისეთ სიცხადეს, როცა შეიძლება ჩემი იდეის გამოძერწვა მოქმედების, განწყობილების, ატმოსფეროს, სურვილის, კონფლიქტების, ორთაბრძოლის, ცოცხალი ადამიანების მეშვეობით; ფერწერისა და მუსიკის, კოსტიუმებისა და რეკვიზიტის, განათებისა და ხმის მეშვეობით.“⁴⁸

სწორედ ამ სურვილის ხორცშესხმად იქცა რეჟისორის შემდეგი წარმოდგენაც, სუხოვო-კობილინის „საქმე“. ეს გახლდათ მეორე სპექტაკლი, რომელიც უშუალოდ თეატრში დადგა თუმანიშვილმა (1979 წელი) და არ გადმოუტანია თეატრალური ინსტიტუტის სცენიდან.

ყოველთვის არსებობდნენ ადამიანები, რომელნიც იყენებდნენ რა თაყიანთ თანამდებობას, ფეხქვეშ თელავდნენ ისეთ ცნებებს, როგორიცაა: ღირსება, პატიოსნება. დღესაც მტკივნეულია ეს პრობლემა. საკმარისია ოდნავ მაღალ თანამდებობაზე აღმოჩნდეს ადამიანი, რომ მსწრაფლ იწყება მისი სისუსტეების წარმოჩენა. ამას სისუსტეს ჩვენ ვუწოდებთ, თორემ მათთვის ეს ცხოვრების ალღოიანი აღქმაა, ამქვეყნიური სიამტკბილობის ნეტარი განცდაა და, რაც მთავარია, სიმდიდრის მოხვეჭის საშუალებაა. ასეთნი არასოდეს არ ფიქრობენ ქვეყანაზე, ერზე. მაღალი იდეალები მათი დაცინვის საგანი ხდება. მათთვის ყოველი ღირებული გაუფასურებულია. ისინი ცხოვრების მგლური კანონებით ცხოვრობენ. ამიტომაც აღიქმება სპექტაკლის სათქმელად ერთ-ერთი პერსონაჟის, ნელკინის სიტყვები: — „წინათ მტრების შემოსევები ანადგურებდნენ ქვეყანას, ახლა მოხელეების შემოსევამ გათანგა ხალხი. გული მტკივა ჩვენს ქვეყანას რომ ასეთ დღეში ვხედავ...“ ყოველგვარი კანონი მათ ხელში სათამაშოდ და ქცეული, როგორც უნდათ ისე მოატრიალებენ მართლმსაჯულებას, საითაც სურთ იქით უბიძგებენ მას.

მოხელეთა ამ უზარმაზარ არმიას თავისი მსხვერპლი ჰყავს. ეს მურომსკისთანა ადამიანები არიან და აგრეთვე მათივე წიაღში გაჩენილი, მუდამ მოძრავი, დიდთან პატარა და პატარასთან დიდი, წერილფეხა მოხელეები (ტარელკინი), რომელნიც ხშირად თავიანთი მბრძანებლის ქუსლქვეშ იჭყლიტებიან. ისინი ერთმანეთსაც არ ინდობენ, თავიანთ ბინძურ საქმეთაა მონაწილეთ სპობენ და წმინდანის ნიღაბს შეფარებულნი, უფრო ზევით, უფრო მაღლა მიილტვიან. თავისზე მაღლა მდგომს პირფერობით, წელში მოხრილნი ხვდებიან. სამაგიეროდ, გულში იმ ნეტარ დღეზე ოცნებობენ, როცა ათასგვარი ხრიკებით, კვლავ ერთი საფეხურით ზევით აიწევენ. ასეთნი ხშირად აღწევენ მიზანს და უმწიკვლო სახით ორდენსაც ღებულობენ. ასე ხდება, როცა ფრიად პატივცემული პირი გარაფინს ორდენს ჩამოჰკიდებს მკერდზე.

იუმორის, ხუმრობის ფეიერვერკით სპექტაკლს მაყურებელი სერიოზულ განსჯამდე მიჰყავს. ამ სპექტაკლში, ისევე როგორც „ბაკულას ღორებში“ ტრაგიკულის, დრამატულის, კომედიურ-ირონიულის, ფარსულისა და სევდიანი სცენების ურთიერთმონაცვლეობაა. რეჟისორი თავის გმირებს თითქოსდა ორ ჯგუფად ყოფს: ერთი ჯგუფი ღრმად დამუშავებული ფსიქოლოგიური პერსონაჟებია (მურომსკი, ტარელკინი, ლიდა), მაგრამ ზოგი განზრახ მოკლებულია ფსიქოლოგიზმს და ფარსული ნიშნებით ხასიათდებიან (გარაფინი, თავადი და ფრიად პატივცემული პირი). მკვეთრი კონტრასტების — ტრაგიკულისა და კომიკურის, მშვენიერისა და მახინჯის, რეალურისა და ფანტასტიკურის გაერთიანების ხერხი (გროტესკი) მანერაა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ვიქტორ ჰიუგო „კრომველის“ წინასიტყვაობაში განმარტავს: „...გრотеск как противоположность возвышенному, как средство контраста является, на наш взгляд, богатейшим итожником, который природа открывает искусству.“⁴⁹ „В мировоззрении новых народов гротеск, напротив, играет огромную роль. Он встречается повсюду; с одной стороны, он

создает уродливое и ужасное, с другой - комическое и шутовское... Переходя от идеального мира к миру действительности, он создает неиссякаемые пародии на человечество. Это его фантазия сотворила всех этих Скарамушей, Кряспинов, Арлекинов, гримасничающие тени человека,..."⁴⁵⁰

სწორედ გროტესკული ფორმა აძლევს რეჟისორს საშუალებას თავისუფლად შემოიყვანოს ახალი პერსონაჟი — კლოუნი, რომელიც გარკვეულ პირობითობას ქმნის, უკარგავს რა მაყურებელს სცენაზე გათამაშებული ამბის ცხოვრებისეულ სინამდვილედ აღქმის ილუზიას. კლოუნი აფასებს კიდევ მიმდინარე მოვლენებს და ამ მოვლენებისადმი რეჟისორის დამოკიდებულებას წარმოაჩენს. ის მაყურებელსაც ესაუბრება, რომლის ცნობიერება გაორებულია; ის სცენაზე მიმდინარე ამბებსაც ადევნებს თვალყურს და ერთდროულად კლოუნის ბიძგებით რეჟისორისთვის სასურველ განსჯამდე მიდის. თუ „ბაკულას ღორებში“, ჭორიკნები ლაპარაკის კილოთი (იმერული), ტანსაცმლით მოქმედებას ორგანულად ერწყმოდნენ, „საქმეში“ კლოუნი აშკარად ამ სპექტაკლის უცხო, გარედან მოსული პერსონაჟია, რომლის პრიზმაშიც მთელი სპექტაკლია გატარებული.

სპექტაკლს კლოუნი იწყებს, მაყურებელთა დარბაზიდან ამორბის, ცილინდრში, მოკლე ფრაკში გამოწყობილი, სახეშეღებილი (როგორც ცირკის კლოუნი). სახეზე ეშმაკური ღიმილი დასთამაშებს; ლოყებზე ჭორფლის დიდი შავი წერტილები ატყვია. იგი საქმეების შეეკვრას მაგიდაზე დააწყობს და იწყებს: — „თქვენს სამსჯავროზე წარმოდგენილი ამბავი ფანტაზიის ნაყოფი არ განლაგოთ ეს სასამართლო საქმე სინამდვილეში მოხდა, ამიტომ ნუ გადაიღლით თავს პარალელების ძიებით, ნუ შეეცდებით, ზოგიერთი მინიშნების მიღმა კონკრეტული პიროვნების ამოცნობას. უმჯობესია თვალყური ვადევნოთ თქვენს წინაშე გათამაშებულ მოვლენებს.“ კლოუნის ტექსტი შედგენილია პიესის გარკვეული მონაკვეთების, რემარკებისა და ავტორისეული წინასიტყვაობიდან.

შემდეგში კრეინსკისა და ლიდას ამბავს ჰყვება. სცენაზე კი უკვე მურომსკი და ლიდა არიან. კლოუნს, როგორც პერსონაჟს, ისინი ვერ „ხედავენ“, თუმც მის მონათხრობზე რეპლიკებს წარმოთქვამენ. კლოუნი: — „კრეინსკიმ ქალიშვილის ხელი ითხოვა, რაზედაც შემამულემ ყოყმანით, მაგრამ მაინც მისცა თანხმობა. მურომსკი: — „შეეცდი, შეეცდი“, ლიდა: — „მამიკო უხერხულია ამაზე ლაპარაკი“.

კლოუნი პერსონაჟთა ლაპარაკშიც ერთვება, პირდაპირ მაყურებელსაც მიმართავს და ამა თუ იმ მოვლენას, ან აზრს აფასებს. როდესაც მურომსკი პირველად გადაწყვეტს ვარაგინთან ქრთამის რაოდენობაზე მოლაპარაკებას, უცებ გაახსენდება, რომ კვირა დღე უწევს. სიდოროვი პასუხობს: — „ნოქრები არ ვაჭრობენ, მაგრამ სახელმწიფო სამსახურში გახურებული ვაჭრობაა.“ ამაზე კლოუნი თავისი პროფესიისთვის დამახასიათებელი მხიარულებითა და ირონიით (ქვეტექსტით — ამის თქმა არ შეიძლება) მხოლოდ რამდენიმე ბგერას წარმოსთქვამს: — „ეეე...“ სწორედ ასეთივე პრინციპით ელაპარაკება ის ტარელკინს, რომელიც თავისთვის ზის და „საქმეებშია“ ჩაფლული. კლოუნი: — „ყველა საქმე თვეობით დევს თქვენს მაგიდაზე და მტვერი ადევს.“ ტარელკინი: — „რომელი საქმეა ასეთი“ ამ დროს, კარებში ვარაგინიც გამოჩნდება. კლოუნს თითქოსდა შეეშინდა, ფესაკრეფით მიდის და გვერდზე დგება.

სპექტაკლის ფორმა და გამონახტვის ხერხი რეჟისორს თავისუფლებას ანიჭებს, მას კლოუნის საშუალებით მიუზიკლის პატარა მონაკვეთების ჩვენება შეუძლია, რომლის აზრიც ყველაზე მძაფრად მურომსკისა და თავადის სცენის შემდეგ წარმოჩნდება. ესაა მხიარული თეატრალიზებული ფეიერვერკი, რომელიც მართლმსაჯულების ამ უზარმაზარი არმიის დაუწერელი კანონის ფილოსოფიას გადმოგვცემს.

სამი მოხელე და ერთი კლოუნი (ზ. ყიფშიძე, თ. თოლორაია, ა. ამირანაშვილი, დ. ხაჩიძე) ცეკვა-ცეკვით მხიარულად მღერიან: — „სანამ გაქვს ძალა, ძარცვე და

ფული აგროვე შავი დღისთვის და მიაფურთხე ყველას, ყველაფერს. დაღვარე სხვისი სისხლი!“ აქ მაყურებლის თვალწინ ირღვევა სცენაზე მიმდინარე გმირთა ცხოვრების ილუზია. ამ ხერხით რეჟისორი ერთი მხრივ კლოუნის ხაზს ავსებს, ამდიდრებს — ის თითქოსდა „უცხო პერსონაჟია“, რომელსაც კავშირი არა აქვს სიუჟეტთან, მაგრამ ამ საცეკვაო ნომრის შემდეგ, თავად მოქმედი გმირებიც გაუცხოვდნენ და მაყურებელმა სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს კვლავ გვერდიდან შეხედა.

კლოუნისთვის ყველა კარი ღიაა, ხან სად გამოჩნდება და ხან — სად. თავისი არცთუ ხშირი რეპლიკებითა და უხმო შესტიკულაციებით, ის ამახვილებს ამა თუ იმ მოვლენაზე ყურადღებას, თუმც კლოუნურ ხერხებსაც არ ივიწყებს. ბოლოს, როდესაც ტარელკინი (ზ. ყიფშიძე) ამბობს თავის ტრაგიკულ მონოლოგს, კლოუნი ტირის და მთელი სერიოზულობით განიცდის ტარელკინის ხელმოცარულობას. იგი ცრემლებს მუჭაში აგროვებს (კლოუნური შესტიკულაციით), შემდეგ კი, უეცრად, მის ფართო პირს ღიმილი გადააპკრავს, თითქოს არც არაფერი მომხდარაო და შეგროვილ ცრემლებს მაყურებელთა დარბაზში გადააფრქვევს.

სპექტაკლში მკვეთრად გამოირჩეოდა ორი პერსონაჟის: მურომსკისა და ტარელკინის ტრაგიკული ბედი. რეჟისორმა ორივე გმირს არ დააკლო იუმორი, ტრაგიზმიც. ისინი ორგანულად ერწყმოდნენ სპექტაკლის გროტესკულ ფორმას. რეჟისორისთვის სწორედ ამ ორი პერსონაჟის ბედის წარმოჩენა იყო ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანი.

იმნაიშვილის მურომსკი ადამიანია, რომელიც ვერ მოერგო ამ ცხოვრებას, ალღო ვერ აუღო მას, რადგანაც არსებული საზოგადოებისათვის უკვე გაუფასურებული იდეალები მისთვის ჯერ კიდევ ღირებულია. სწორედ აქ არის მისი ტრაგედიის თავი და თავი. მისთვის ქალიშვილზე ნათქვამი ბინძური ამბები ღირსების შემლახველია. სწორედ ამ კუთხიდან მიუდგნენ მართლმსაჯულების მოხელეები,

რომელთა ხელში სათამაშოდ ქცეულა მურომსკი. იგი გულუბრყვილოა, როდესაც ვერ ხვდება ტარელკინის ხშირი სტუმრობის მიზეზს. გულუბრყვილოა, როდესაც თავადთან მაღალ იდეალებზე ლაპარაკობს და საბრალო, როდესაც ვარაგინისაგან (მ. ჯინორია) სასტიკად მოტყუებული, სულს ღაფაფს.

წარმოდგენაში თუმანიშვილი გამოკვეთავს მურომსკის ოჯახის ბედს და წინა პლანზე მისი ცხოვრების ყველაზე კრიტიკული მომენტის მსვლელობას წარმოაჩენს, მაგრამ ამ რეჟისორული ჩანაფიქრის ყველაზე ძლიერი და ორიგინალური გამოვლინება მაინც მართლმსაჯულების მოხელეთა დახასიათებით, მათი ურთიერთობათა შექმნით გამოიხატება. მათ შორის უპირველესი, ტარელკინია. თვით სუხოვო-კობილინის პიესაშიც უწოდებენ მას კანცელარიის ვირთხას და სწორედ ეს განსაზღვრება გახდა რეჟისორისა და მსახიობისათვის ამ გმირის ხასიათის აგების ამოსავალი წერტილი.

მუდამ თავალებდაცეცებული, მოგრძო, კეხიანი ცხვირით, ყოველ წუთს რომ უთრთის ნესტოები, რათა კარგი ლუკმა არ გამოჩნდეს. წვრილი უღვაშებითა და პირის ღრმა ნახევით, როცა პირველად გამოჰყოფს კარებიდან თავს, მაყურებლის თვალწინ მართლაც ვირთხა წარმოსდგება, ოღონდ ადამიანის ფიზიონომიით. მოქნილი სხეული — მისგან ყოველივე ფორმის მიღება შეიძლება. ვარაგინთან პატარაა, მოკუზული, მურომსკების ოჯახში — კი ამაყი და გამართული. სწორედ ტარელკინი იწყებს მურომსკების საქმის ქექვას და თავისი უშრეტი ფანტაზიით, მათ ახალ-ახალ ხაფანგს უგებს. სწორედ ტარელკინი ჩააწვეთებს მურომსკის დილაადრიან თავადთან წასვლის აზრს, იცოდა რა ღამენათევი, ნაბახუსევი თავადის უგუნებობა. მხიარულ ხასიათზე დამდგარი, თითქოს უკვე ვალებიც გაისტუმრაო, ტარელკინი სადილობას შეუდგება. პატარა მაგიდასთან მჯდომს საჭმელსა და არაყს მიუტანენ. მის წინ ატყუვა ზის და თავადთან ვიზიტის შესაძლებელი რეზულტატების შესახებ ესაუბრება. ეს ეპიზოდი

სპექტაკლის ერთ-ერთი ბრწყინვალე სცენაა. თუმანიშვილი რეპეტიციასზე ამ სცენას ზურაბ ყიფშიძეს შემდეგნაირად განუმარტავდა: — „როდესაც დაინახე, რომ ატუევას შენთვის საქმელი მოაქვს, უცვებ შეიცვალე. ამ დროს შენი იდეა გადადის უკან და წინ გადმოდის ჭამა. ფაქტობრივად, თუ აქამდე შეწუნებული ხარ — მურომსკიმ თავადთან არ დააგვიანოსო, ახლა იცვლები და კარგ გუნებაზე დგები. აქ ზუსტად უნდა აჩვენო ჭამის პროცესი — მაგიდაზე იქნება: დანა, ჩანგალი, კარაქი, არაყი, ჭიქა. შენ უნდა პატარა კუნძული შექმნა. შენ ისეთი სამოთხე უნდა შექმნა, ადამ და ევასათვის რომ იყო, სანამ ვაშლს შეჭამდნენ. ჭამის პროცესით უნდა მიიღო სიამოვნება და არა მაძღრობით. შენ თავადს ბაძავ, არისტოკრატობა გინდა. ითამაშე, თითქოს მეფის უკანონო შვილი ხარ და ეს ფაქტი არაფერ არ იცის. ყველაფერს ხაზგასმით აკეთებ — თქვენ არ მცნობთ? მე მაინც ასეთი ვარ.“⁵¹ სპექტაკლში ეს გმირი უფრო მეტი ფანტაზიით განვითარდა. ტარელკინს არაყის მესამე ჭიქის გადაკვრასზე თვლებში ბინდი უდგება. მისი მოძრაობები უფრო სწრაფი ხდება. იგი წამდაუწუმ იმატებს არაყს. ყოველი ახალი ულუფის მიმატებისას ტემპერამენტი ემატება. თავის გრძნობებს აფრა აუშვა და სიტყვას სადავე მიუშვა, მიედ-მოედება, მთელ ბოთლს გამოცლის — მუქთი დასალევი იშოვა. სახე ოფლით ეცვარება. ბოლოს ცარიელ ბოთლს ქვევიდან მუშტს ურტყამს, ბოთლში ჩარჩენილი წვეთები სახეზე ეშხეფება და ტარელკინი ნეტარი ღიმილით იბადრება.

უკვე გამძლარი ტარელკინი მიიხედ-მოიხედავს და ატუევას შეამჩნევს, მისკენ გაემართება და ტანზე ხელებს აუფათურებს. ეს უფრო მეტად ამძაფრებს კომედიურ სიტუაციას. არყისაგან ვნებამორეული, ახლა შემოსულ ლიდას ებრდღვნება და, ბოლოს, როდესაც ყველა მოიცილებს, ქვევით, მაყურებელთა დარბაზში ჩადგმულ ტახტზე წამოწევა და ჩაიძინებს.

ტარელკინი საქმიანი და სერიოზულია ვარაგინთან და მუდამ მის მორჩილებაში მყოფი. ვალებში ყელამდე

ჩაფლული, საარსებო საშუალებათა ძიებაში, უკანასკნელ იმედად მურომსკების საქმე რჩება, ამიტომაც იგრძნობა მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ტარელკინის შინაგანი აღმაფრენა იმ მომენტამდე, სანამ ვარაფინი მწარედ არ მოატყუებს. ამის შემდეგ გაისმის მისი ტრაგიკული მონოლოგი. მანამდე კიდევ ერთი საინტერესო სცენა აქვს. დაბნეულ მურომსკის თავისი ქონების ნარჩენები ვარაფინთან მიაქვს. იგი გაუბედავად დგას ქაღალდებში ჩაფლული ვარაფინის (მ. ჯინორია) გრძელ მაგიდასთან. მურომსკის ცალი თვალი კარებისკენ უჭირავს, იქ, სადაც ტარელკინის ელასტიური თითია გამოყოფილი და მურომსკის მოძრაობებს კარნახობს. ეს სცენა რამდენიმე წუთს მიმდინარეობს და მისი მხიარულებით ინიღბება ის ტრაგიზმი, რომელიც სულ მალე უნდა წარმოიქმნას. ვარაფინი მურომსკის გააცურებს, აღშფოთებული მსხვერპლი შეკრულას გაგლეჯს და დარჩენილი ფული ოთახს მოეფინება. იქვე ტარელკინიც გაჩნდება და ფულს ჩუმ-ჩუმად იტენის ჯიბეში. ბოლოს ვარაფინთან პირისპირ აღმოჩნდება და თავის წილს თხოულობს. საბოლოოდ, სწორედ აქ დაიკეტება ხაფანგი — ახლა შიგ ორნი ფართხალებენ: მურომსკი და ტარელკინი.

იმდენად განწირულია ტარელკინი, მსახიობი ისეთი სიმართლითა და თანაგრძნობით წარმოაჩენს მის სულს, რომ სწორედ ზურა ყიფშიძეს უნდა ვუმაღლოდეთ სპექტაკლის ფინალში ამ გმირის გამართლებას. აქამდე გაიძვერა და ფლიდი, ახლა ძალზე საწყალი, თითქმის ატირებული, ღრმა ტრაგიზმით ამბობს ერთადერთ ჭეშმარიტებას: — „ესეც ჩვენი ნალოლიაგები საქმე! გამძარცვა, მომატყუა ამ ავაზაკმა! ვაი, ჩემო მატყუარა ბედ-იღბალო, როდემდე მახოლიალებ ოღრო-ჩოღროში?! სხვას რატომ უშლი ზღაპრულ სუფრას და მე მშვიერს რატომ მტოვებ! მაინც რა დაგიშავე?! მე ხომ შენი ყურმოჭრილი მონა ვიყავი! ისინი ჩემზე უფრო დამპლები და გაიძვერები აღმოჩნდნენ! დაჩაგრულია წესიერი კაცი! გაჭყლეტილია პატიოსანი კაცი! ყველაფერი გადათელა ბოროტებამ! ავაზაკები მოუსხდნენ

სუფრას! აი, რაშია საქმე ბატონებო!“ ასე მწარედ გაისმის მისი სიტყვები და მიდიხარ დასკვნამდე — ამ ხაფანგში ორივე შეიძლება მოხვდეს: ის, ვინც ებრძვის მოხელეებს და ღირსების შენარჩუნება სურს და ის, ვინც თავად აგებს მახეს და ინტრიგას ხლართავს. თქმულა, ძაღლი ძაღლის ტყავს არ დახვესო, ვარაფინმა კი სასიკვდილოდ გაწირა ტარელკინი.

იქ, სადაც ფულით ფასდება ყოველივე მგლური კანონი მოქმედებს. იქ, სადაც ღირსება დაკარგულია, ადამიანურობაზე ლაპარაკი ზედმეტია — მათ ადამიანური სახეც დაკარგული აქვთ. სწორედ ამიტომ წარმოაჩინა რეჟისორმა უტრირებულად უმაღლესი თანამდებობის სამი პირი. პიესაშიც რაც უფრო ზედა ინსტანციებში მიდიოდა მურომსკი, უფრო მეტ გულგრილობასა და უსულგულობას ხვდებოდა. არც ერთ მათგანს არ აინტერესებდა ადამიანის ბედი, რომლის სიცოცხლის საკითხი მათზე იყო დამოკიდებული. აი, რას წერდა გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო: — „რაც უფრო მაღლა დგას საზოგადოებრივ სტრუქტურაში მოქმედი პირი, მით მეტად პირობითია, სქემატური და გაშარჟებული. ამ თვალსაზრისით „კერძო პირთა“ ანუ „არარაობათა“ სახეები ყველაზე ჩვეულებრივად, ადამიანურად გამოიყურებიან. ტარელკინიც რამდენადმე გარდასახვითი ხერხებით აგებული პერსონაჟია, ვარაფინში უტრირება იბადება, თავადი უკვე წმინდა კარიკატურული ტიპია. იმ იერარქიული კიბის მწვერვალზე მდგომი „განსაკუთრებული მნიშვნელობის პირი“ კი სრულიად მოკლებულია ყოველგვარ კონკრეტულობას, ქმედების ლოგიკას და ცარიელ სქემად, ჩარჩოში ჩასმულ სურათად თუ პლაკატადაა ქცეული“⁵²

როგორები არიან ეს გმირები? ვარაფინი — თავშეკავებული, დახვეწილი მანერებითა და მეფური დიდებულებითაა აღვსილი. მას ერთი მიზანი ამოძრავებს — ყველანაირი საშუალებით დასტყუოს მთხოვნელებს ფული, თანაც წყლიდან მშრალად ამოსვლა მოახერხოს, რადგანაც დიდი ხანია ზედა საფეხურს შესციცინებს. მხოლოდ ეს

თვისებები ამოძრავებს მის არსებას. როდესაც მურომსკი პირველად მიდის მასთან, საინტერესოდ თამაშდება სასწორო. შინაგანი სიმშვიდით, ძალზე წყნარად იღებს მას ვარაგინი (მ. ჯინორია) და ამბობს: — „აი, წარმოიდგინეთ, კანონმა აღმართა ბასრი მახვილი და მეკითხება, რა ვქნა, რა მიმართულებით დავიქნიო, აქეთ თუ იქითო? დიახ, დიახ, ამას ჰქვია მართლმსაჯულების მახვილი და სასწორო. მხატვრებიც ასე ხატავენ თემიდას, ხმლითა და სასწოროთ ხელში.“ იგი, ისევე, როგორც ტარელკინი, დიდთან ბატარაა და პატარასთან დიდი. თავადი რომ გაივლიდა ხოლმე სცენაზე, ვარაგინის მაღალი სხეული ოთხად იკეცებოდა და მლიქვნელური ღიმილი მოეფინებოდა სახეზე. მხოლოდ ერთხელ აღელდა ვარაგინი, ისიც, მცირე ხნით. სპექტაკლის დასასრულს, როდესაც თავისი მსხვერპლი ოსტატურად გააცურა — აქედან დაწყებული იმ დრომდე, სანამ ტარელკინისაგან მურომსკის სიკვდილის ამბავს შეიტყობს — წამით ადამიანური ხდება, აღელდება ვარაგინი, მერე კი შვებით ამოისუნთქავს. კვლავ ძველ ყალიბში მოთავსდება მისი სული და ვარაგინის არსება მეფური დიდებულებით შეიმოსება.

მეორე, უფრო „ზევით“ მდგომი ჩინოვნიკი უკვე პაროდირებულია. თუ ვარაგინში „ტენილისებური“, მკვეთრი მოძრაობები რეჟისორმა შედარებით ზომიერად გამოიყენა, თავადთან უკვე მთლიანად განსაზღვრავს მის მოძრაობას და მისი არსების მხოლოდ ერთი თვისება გამოიყენება — გულგრილობა. მურომსკი მას თავის უბედურებას უყვება, ღირსებას იცავს, თავადი კი (პაატა ბარათაშვილი) დაღრეჯილი სახით ვიშვიშებს და მუცელს იზელს, მის გარშემო მყოფი მოხელეები დაფაცვიფუცობენ, ზოგი თანაუგრძნობს, ზოგიც მინერალურ წყალზე გარბის. ვარაგინი გამარჯვებული დგას და სეირებს შესცქერის. ბოლოს, თავმოებზრებული თავადი კივილით იძახის: — „აქ არამზადაც და პატიოსანი სამართლიანობას გაყვირის, მე კი მათი გარჩევის თავი არა მაქვს.“ მურომსკი: — „მაშინ ეგ ადგილი სხვას დაუთმეთ.“ აქ კი სიჩუმე ჩამოწვა, ყველა

გაიტრუნა — ტარელკინისა და ვარაგინის გამოთვლებმა მიზანს მიაღწიეს. თავადმა თავის გულგრილობითა და უსულგულობით მურომსკი გაწირა.

ყველაზე გაშარებული ამ სამეულში ფრიად პატივცემული პირია (რამაზ იოსელიანი). გაცეცხლებული მურომსკი სახეში შეაყრის ვარაგინს ფულს და გონმისდილი უკანასკნელ იმედს ჩაებლაუჭება — ამოიკენესებს „მეფე... მეფე...“ მოხელეებს მისთვის არ სცალიათ. ვარაგინი, იბისოვი, ტარელკინი იატაკზე მიმოფანტულ ფულზე ნადირობენ, ჩხუბობენ, ვერ იყოფენ. სწორედ ამ მდგომარეობაში მოუსწრებს ფრიად პატივცემული პირი ვარაგინს. შემოდის მუნდირში გამოწყობილი პატარა, გამხდარი კაცი — ორდენებით მკერდდამშვენებული, ოლონდ მის წინ ჩარჩო უჭირავთ, რაც საერთოდ გამორიცხავს მასში რაიმე ცოცხალ ადამიანურ თვისებებს. ასე, სურათიდან მომზირალი ადამიანის კარიკატურა შეპყურებს მოხელეებს. ახლა თავადი დგას მის წინაშე წელში მოხრილი. ჩარჩო მხოლოდ წელზევით ფარავს მსახიობის სხეულს, წელსქვევით კი საცვლები აცვია და ფეხები საშინაო ქოშებში წაუყვია. უფრო კარიკატურული გახადა მისი პორტრეტი რეჟისორმა. ვარაგინი „გამოუტყდება“ — ქრთამს მაძლევენ და ვერ ავიღეთ: — „მაპატიეთ, მე მაგ ფულს ვერ მიგეკარები, მე გთხოვთ აქვე დადგინდეს თანხა და დაილუქოს.“ აღფრთოვანებული ფრიად პატივცემული პირი ჩარჩოდან გადმოიწევს და უმწიკვლო სამსახურისათვის ვარაგინს ჯვარს ჩამოჰკიდებს. აქ გაისმის „საღამოს ზარის“ პანგები. ფრიად პატივცემული პირის გარშემო ვარდისფერკაბიანი თემიდები მუხლმოყრილნი შემოკრებილან. თვალები ახვეული აქვთ, ხელში სასწორი და ხმალი უჭირავთ. ჩარჩოდან გადმოყუდებული რამაზ იოსელიანი კი მათ გუნდს ღირიჟორობს. „საღამოს ზარის“ მელოდიას ყველა აპყვება. ეს სცენა სიმბოლურად აგვირგვინებს ყოველივეს: სწორედ ამგვარი ჩინოვნიკების ძალაუფლებაა, როგორც უნდათ ისე რომ აამღერებენ მართლმსაჯულების ქალღმერთებს. თემიდების ხელში

სამართლიანობისა და ბრძოლის სიმბოლო ბუტაფორიად ქცეულა, დაბრმავებულა უზენაესი მართლმსაჯულება. „საღამოს ზარის“ სევდიანი და რომანტიკული მუსიკის კონტრასტი კიდევ უფრო ამძაფრებს ამ სცენის კარიკატურულ ფორმას.

ირონიულად გადაწყვეტილი რეჟისორმა სპექტაკლის ორი პერსონაჟი, ყოველივე ამ საქმეების მთავარი „დამნაშავე“ ლიდა და მურომსკების ოჯახის მეგობარი — ნელკინი. ლიდა (დ. ჯოჯუა) თავიდანვე ნერვიულია, გაღიზიანებული, ოღონდ ეს გაღიზიანება უფრო გარეგნულია. მსახიობი თითქოს შორიდან უყურებს თავის გმირს. კომედიურად აღიქმება მისი სიტყვები „გათხოვება მინდა“, თუმც ამ სიტყვებში გარკვეული სიმართლეც იმალება. თითქოს ამის საპასუხოდ ტარელკინიც გამოჩნდება. გაისმის მუსიკის ხმა, აღტკინებული ლიდა და ვნებამორეული ტარელკინი მჭიდროდ მიკრულნი ცეკვავენ. რეჟისორმა ირონიულად აღიქვა ლიდას პიროვნება. მართალია, იგი ამ ამბის ერთ-ერთი მთავარი მსხვერპლია და სიუჟეტის განვითარების მამოძრავებელი, მაგრამ რეჟისორმა ცოტაოდენ უკანა პლანზე გადაწია იგი, რადგან მას, ძირითადად, მურომსკისა და ტარელკინის პიროვნებები აინტერესებდა.

ნელკინი (ი. საყვარელიძე) — მლიქვნელი, გარეგნულად მურომსკების უბედურებაზე თითქოს გული შესტკივა, მაგრამ დახმარებას არაფრით არ ცდილობს. ნელკინი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, ფულზე ჩამოვარდნილი მძიმე თემაზე საუბრისას, რამდენჯერმე იღებს საფულეს, მაგრამ ფული არასოდეს არა აქვს. პიესაში ეს მომენტი მხოლოდ ბოლო ნაწილშია (იქ არც ფლერს ირონიულად) რეჟისორმა კი წარმოდგენაში რამდენჯერმე შემოიტანა და ამით პერსონაჟისადმი დამოკიდებულება უფრო ირონიული გახადა.

მოქმედება თავისუფლად მიმდინარეობს. ერთი ეპიზოდი მეორეს ცვლის. სპექტაკლის ყველა კომპონენტი ერთმანეთთანაა შერწყმული. დეკორაცია (მხატვარი თინა გეინე) კვლავ უბრალოა, სადა. სამი კარით: მარჯვნივ,

მარცხნივ და, ერთიც, შუაში. რამდენიმე სკამი, ტახტი და მაგიდა. აი ის მცირეოდენი ყოფითი დეტალები, რომელთაც დიდი აზრობრივი დატვირთვა არ გააჩნია.

მ. თუმანიშვილმა დროს წინ გაუსწრო და ათი წლით ადრე იწინასწარმეტყველა ადამიანის ის მანკიერი თვისებები, რომელიც 80-იანი წლების რეალობაში კომუნისტური „ზნეობით“ ინიღბებოდა — გულგრილობა, სისასტიკე, გათელილი პატიოსნება, უზნეობა. 90-იან წლებში, როცა ადამიანის ეს თვისებები გააქტიურდა, 1979 წელს მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში წარმოჩენილი პატიოსანი ადამიანის ტრაგიკული ბედი უფრო თვალსაჩინო გახდა.

გამირისა და სიცოცხლის საზრისის ძიებაში

კინომსახიობთა თეატრში მოლიერის „დონ ჟუანის“ განსხვავებული, თითქმის პარადოქსული წაკითხვა მოხდა, მოიხსნა რა დონ ჟუანის, როგორც ქალების შემცდენელის პრობლემა, რის გამოც თეატრმა მის პიროვნებას თავისებური ახსნა მოუძებნა. ეს სპექტაკლი კინომსახიობთა თეატრში 1981 წელს დაიდგა.

ის მარტოა ამ სამყაროში. XX საუკუნის 80-იან წლებში კომუნიზმის დიქტატურა თავისი იდეებით სულს დაფავს. მისი ტრაგიკული არსი ფარსში გადაიზარდა. ამ წლების ახალ თაობას თავისი სათქმელის, თავისი საქმიანობის წარმოჩენა სურს, მაგრამ ის მარწუხებშია, ყოველი მხრიდან უტევენ და მის დამორჩილებასა და ნების დათრგუნვას ცდილობენ. 80-იან წლებში საბჭოთა სიფრცვეში კვლავ დადგა ადამიანის თავისუფლების პრობლემა. დონ ჟუანი

ლიდერის თვისებებით დაჯილდოებული ადამიანის თავისუფალი ნების გამოხატულებაა, რომლის დამონებასაც კონფორმისტები ცდილობენ. დაემორჩილე შშობლებს, დაემორჩილე რელიგიას, დაემორჩილე საზოგადოებაში გამეფებულ ზნეობრივ კანონებს. დონ უჟანი ვერ ემორჩილება, რადგანაც მას თავისი კანონები აქვს. ეს კანონები დამანგრეველი არაა, ისინი საზოგადოებაში ახლის შემომტანია, მაგრამ მას გასაქანი არა აქვს. ამიტომ გახდა დონ უჟანი ცინიკოსი და სკეპტიკოსი. მან კარგად იცის თავისი შესაძლებლობანი — მას აქვს ნიჭი, ის ლამაზია, მისთვის დაბრკოლებები არ არსებობს, მაგრამ სად წავიდეს, სად დაიხარჯოს, როცა ასე სულის შემსუთველია ამ საზოგადოებაში ცხოვრება. ჩაიკეტოს? — არა... დაიკარგოს? — არა. მაშ რაღა დარჩენია, თუ არა ის, რომ ყველას და ყველაფერს ირონიით უყუროს და ყოველივე თამაშად აღიქვას. გაცრეცილ ჭადრაკის დაფაზე განლაგებული მკრთალი პერსონაჟები პარტნიორობას ვერ გაუწევენ, ამიტომ დონ უჟანი მათ თავისი თამაშის წესებით ეთამაშება, ეს კი საზოგადოების პროტესტს იწვევს. დონ უჟანს თამაში კარგად გამოდის, მისთვის ცხოვრება კომედიაა, იგი სიკვდილსაც იუმორით იწვევს, თუმც, მისთვის სიკვდილთან ურთიერთობაც თამაშია.

როცა სპექტაკლი იწყება, ორი მოკლე სცენის შემდეგ, სუფლიორი შემოდის. შემდგომ თუმანიშვილი იტყვის: „დონ უჟანის“ დადგმაზე სტუდენტობიდან ვფიქრობდი, მაგრამ სანამ სუფლიორის სახე არ მოვიფიქრე, სპექტაკლი არ აეწყო.“⁵³ თანამედროვე, სამუშაო ტანსაცმელში გამოწყობილი ქალი საკარნახო ორმოს უახლოვდება და მაყურებელთან საუბარს იწყებს. ამ დროს გრჩებათ შთაბეჭდილება, თითქოს პროვინციული თეატრის მსახიობები თამაშობენ სპექტაკლს; თეატრისა, სადაც არ დაგიდევენ ერთიან სტილს როგორც დეკორაციაში, ისე თამაშის მანერაში; იქ, სადაც შეიძლება სუფლიორი სპექტაკლის დასაწყისში მაყურებელს ესაუბროს და ეს არავისთვის არ იქნება უჩვეულო; იქ, სადაც აღრეულა მსახიობთა

ტანსაცმელი — ისინი სხვადასხვა ეპოქისაა — თუ დონა ელვირას, დონ ყუანსა და სგანარელს მოლიერის ეპოქის შესაბამისი ტანსაცმელი აცვიათ, სამაგიეროდ დონ ლუისი XIX საუკუნის მოდური შავი კოსტიუმითაა შემოსილი, თითქოს საცაა კლუბში წაგა საღამოს გასატარებლად. თამაშდება თეატრი თეატრში და ის თეატრი, რომელსაც ამგვარი სუფლიორი პყავს, უშვებს სხვადასხვა სტილის ერთობლიობას. მაგრამ თუმანიშვილის თეატრი ამ „ადრეულობას“ ერთ მთლიანობად ჰკრავს და თავ-თავის ადგილს უჩენს. მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლებიდან „დონ ყუანის“ დეკორაცია გამოირჩევა სიმსუბუქით, მხატვრის ორიგინალურობითა და, რაც მთავარია — გოგი მესხიშვილის მხატვრობა ყველაზე ახლოს დადგა მ. თუმანიშვილის სპექტაკლის სტილისტიკურ თუ იდეურ გადაწყვეტასთან.

სცენაზე თითქოსდა ერთმანეთთან შეუთავსებელი სხვადასხვა სტილისა და ეპოქის ნივთებია, მაგრამ თანდათანობით ირკვევა, რომ ყოველივეს თავისი დანიშნულება და თავისი ლოგიკა აქვს. სპექტაკლის დაწყებამდე, უფარდო სცენაზე სხვადასხვა საგნებს შეამჩნევთ. მარცხნივ, სცენის წინა მხარეს, ორი ბერძნული ბიუსტი დგას, უკან კიბე ჩაუყუდებიან (სცენის ორმოში) და ზედ ქათმის ბუმბულით გაწყობილი მარათა (ეს ნივთები მაშინ ამეტყველებიან, როდესაც პირველად შემოვა დონა ელვირა, დონ ყუანი და სგანარელი კი ვითომდა მეცნიერული კვლევით იქნებიან გართულნი). მაღალზურგიანი სკამები და მაგიდა, სავარძელი, ეს უკვე დონ ყუანის ეპოქის სტილს შეესაბამება. მთელ სცენაზე სურათებია მოფენილი, უმეტესად, ქალის სხეულის ბუნდოვანი მონასმებია, ოღონდ მათში შეიცნობა სხვადასხვა სტილისა და ეპოქის მხატვართა რეპროდუქციები. სცენაზე ცარიელი ჩარჩოებიცაა (სწორედ ეს გვაფიქრებინებს) — იქნებ მხატვრის სახელოსნოა? უკან, მთელ სივრცეზე, დიდებული პარკის პეიზაჟია, მაგრამ არც იქ უცდიათ „სერიოზულად“ დაეხატათ ეს ბუნება. ტილოდ ჭადრაკის

დაფაა გამოყენებული, ნიშნად იმისა, რომ ეს ყოველივე თამაშია. პეიზაჟის წინ კი ამ ოთახისათვის უჩვეულო ნივთები: ნატურალური სიდიდის კასრი და ნაგი დევს — სპექტაკლის მსვლელობისას მათ სათანადო გამოყენება აქვთ. მარჯვენა, იქ სადაც მალე სუფლიორი ჩავა თავის საკარნახო ორმოში, ვარსკვლავებით მოჭედილი დიდი ლურჯი სფერო დგას, ნიშნად დონ ჟუანის არსების უსაზღვროებისა და იმ შესაძლებელი ოცნებებისა, რომელიც ჰქონდა და რომლისკენაც მიილტვის. ამ სფეროზე შემდეგ, თავისი მორიგი „ფილოსოფიური“ გამოსვლის დროს, სგანარული წამოჯდება და ნათელი გახდება, თუ ვის ფეხქვეს მოექცევა ადამიანის ძლიერი გონების უსაზღვრო, ოღონდ უკვე განწირული ოცნებანი. ზევით უამრავი სხვადასხვანაირი კაბაა ჩამოკიდებული, თითქოსდა ირონიული სიმბოლო და ნუსხა დონ ჟუანის მითის ტრაფარეტული ახსნისა — მხოლოდ ქალების შემცდენელის შესახებ.

დონ ჟუანის შემოსვლის მაუწყებელი პირველი მუსიკალური ბეგრები გაისმის და სპექტაკლის მთავარი გმირი გამოჩნდება, გმირი, რომელიც შუა საუკუნეების მითიდან მოყოლებული, მრავალ ხელოვანთა გონებას აწვალებს. მას შემდეგ სურთ ამოხსნან მისი არსი, ოღონდ ეს ამოხსნა ხერხდება სხვადასხვანაირად, ეპოქისა და მწერლის პიროვნების შესაბამისად. ყოველი ჭეშმარიტი ხელოვანის ხელის შეხებისას სხვადასხვაგვარად წარმოჩნდებოდა დონ ჟუანი.

სცენის წინა ნაწილში მაყურებელთან ძალიან ახლოს დონ ჟუანი (ზურა ყიფშიძე) დგას. უცებ მისი მზერა ერთმა წყვილმა მიიპყრო. ისინი წამოდგებიან. დაინტერესებული დონ ჟუანი ქალს თვალს გააყოლებს. უცბად ლამაზ მამაკაცს ამ ქალის მზერაც შეამჩნევს. ხელიხელგადახვეული წყვილი კულისებში მიიმალება. ამ სატრფიალო დუეტს თანამედროვე ტანსაცმელი აცვია, ისეთი, როგორსაც მაყურებელი ატარებს. რეჟისორმა დონ ჟუანის სახის პირველი შტრიხებით გვაგრძნობინა ამ გმირის

არსებობის საზრისი, მისი განწყობა და სულიერი მდგომარეობა: ცხოვრებისაგან დაღლილი ახალგაზრდა მამაკაცი, რომელსაც არაფერი აკლია — არც ჭკუა-გონება, არც მომხიბვლელობა, არც ქალების ყურადღება — ინერტული ხდება. მან სიცოცხლის საზრისი დაკარგა და ამის მიზეზი ის სამყაროა, ის საზოგადოებაა, რომელშიც დონ ყუანი ცხოვრობს. რაც შეეხება მაყურებელთა დარბაზიდან შემოსულ წყვილს — რეჟისორმა სცენა და დარბაზი გააერთიანა, რითაც ორივე მხარე თავისთვის სასურველ მიმართულებას დაუმორჩილა.

აი, სგანარელი (ამირან ამირანაშვილი) შემორბის და თავის კომიკურ მონოლოგს ამბობს თამბაქოზე. თუ დონ ყუანი მაღალი, ტანადი და უზომოდ მომხიბვლელი მამაკაცია, სგანარელს ეს მომხიბვლელობა აკლია. დონ ყუანის დახვეწილი სახის ნაკვეთებს სგანარელის ფართო პირისაზე უპირისპირდება. მას დონ ყუანის ცხოვრების წესი არ მოსწონს, მაგრამ როგორც ის ამბობს: — „იძულებული ვარ ვემსახურო, მეშინია და იმიტომ.“ ეშინია. სწორედ ეს იქცევა სგანარელის პიროვნების ერთ-ერთ მახასიათებელ ნიშნად. მაგრამ ეს ნიშანი, რომელიც პიესაშიცაა და თანდათანობით სპექტაკლის მსვლელობისას გამოჩნდება, მსახიობის მიერ არ არის „სერიოზულად“ აღქმული და გამოხატული. ის ამ პერსონაჟის კომედიურობის შტრიხია და სგანარელის ნიღბის ერთ-ერთი მსუბუქი ნიშანი. ასე, რომ „შიში“ სგანარელის დახასიათებისას თვითმიზნად არ ქცეულა.

ამ სცენის შემდეგ სუფლიორი (ლაურა რეხვიაშვილი) შემოადის. თითქოს ორივე მენჯიდან ფეხამოვარდნილია, ისე მოაქვს სხეული. წინ წამოწეული სქელი ტუჩები, ხელში მაწვნის ბოთლი და პიესის ეგზემპლარი უჭირავს. თავზე ქუდი ახურავს ფერადი პლასტმასის საჩრდილობლით. მუქი სატინის სამუშაო ტანსაცმელშია ჩაცმული. იგი საკარნახო ორმოს უახლოვდება. ამ გრძელ პაუზაში მაყურებელი დიმილით შეჰყურებს მის უხმო მოქმედებას — როგორ მოიზღაზნება, წითლად შეღებილი სქელი ტუჩები კი

გამომწვევად უღიმის. სუფლიორი დარბაზში გადმოიხედავს და იტყვის — რამდენი ხალხი მოსულაო. მერე ერთ-ერთს ისეთი დამაჯერებლობით მიმართავს, ბილეთი როგორ იშოვეო, რომ მაყურებელი უხერხულადაც კი იგრძნობს თავს — პასუხი გავცე თუ არაო, რადგანაც მსახიობმა სრულიად წაშალა სცენური პირობითობის ზღვარი და ეს იმპროვიზირებული საუბარი ცხოვრებისეულ პირობითობად აქცია. რეჟისორმა და მსახიობმა ოსტატურად გამოიყენეს ის ფაქტი, რომ „დონ ჟუანზე“ ბილეთების შოვნა სრული ანშლაგის გამო დიდი სირთულე იყო. თუმანიშვილს სუფლიორით კვლავ შემოჰყავს სპექტაკლის კომენტატორი, მაგრამ მისი პროფესიის გამო, იგი ხშირად „კარნახობს“ პერსონაჟებს ტექსტს, ხან კი უხმო ქმედების დროს თავად წარმოსთქვამს მათ ტექსტებს (დონ ჟუანისა და შარლოტას სასიყვარულო სცენა). ეს სუფლიორის დანიშნულების ერთ-ერთი ნიშანია. დანარჩენი „უფლებები“ კი სპექტაკლის მსვლელობისას ემატება.

ბიესაში დონ ჟუანი სგანარელს თავის ახალ გატაცებაზე ესაუბრება. რეჟისორმა კი ამ ეპიზოდში წყვილი შემოიყვანა (ვისზედაც დონ ჟუანი საუბრობს), რომელიც მაგიდას უზის და ბაასობს. მაყურებელი ამ წყვილში (ნინო ბურდული და გეგი გუჯეჯიანი) სპექტაკლის დასაწყისში დარბაზში მსხდომ მსახიობებს შეიცნობს, ოღონდ მათ ახლა უკვე თეატრალური კოსტიუმები აცვიათ. ეს არის ყველაზე მძაფრი შემთხვევა, როცა დონ ჟუანი სხვა სცენებთან შედარებით ქალთან უფრო აქტიურია. მისით მოხიბლული საპატარძლო მზერას არ აცილებს და როდესაც სგანარელი (ა. ამირანაშვილი) საქმროს თავის ბაასით გაიტყუებს, დონ ჟუანსა და ქალს შორის სატრფიალო სიმები გაიბმება. ზურა ყიფშიძის დონ ჟუანი მომხიბვლელი, უაღრესად მომხიბვლელი პერსონაჟია რომელიც ერთი ჯადოსნური მზერით ატყვევებს ქალს. ყოველი ახალი ტრფიალი დონ ჟუანისთვის ამოუცნობი, იდუმალი სამყაროა. ის ძიებაშია, მას პროცესი აინტერესებს, მიზანს მიაღწევს თუ არა; მისი დაუდეგარი

სული ქალისადმი ინტერესს კარგავს და კვლავ მოწყენილობა ეუფლება. რეჟისორი ამ ქალის საქმროდ მშვენიერი გარეგნობის ახალგაზრდა მსახიობს ირჩევს. ის შეხედულებით დონ ჟუანს თითქოს არ ჩამოუვარდება, მაგრამ დონ ჟუანის მამაკაცურ მომხიბვლელობას ვერ უტოლდება. სრულიად პატარა, მაგრამ მკვეთრი ნიუანსით რეჟისორი საერთოდ უარყოფს საქმროს გაჟიკაცურ ღირსებებს. როდესაც ის ბრუნდება და დონ ჟუანს საცოლესთან ხელგადახვეულს დაინახავს, ვერ აპროტესტებს და დაშნაზე უნიათოდ გაიკრავს ხელს. ამ პატარა დეტალით რეჟისორმა დონ ჟუანის მეტოქე პატივყარილი და ღირსებადაკარგული გახადა. თუმანიშვილმა თავის გადაწყვეტაში დონ ჟუანს ქალების დაპყრობის გარჯა მეტ-ნაკლებად შეუმსუბუქა (უფრო მკაფიოდ ეს შემდეგ სცენებში გამოჩნდება). გმირი მოწყენილობის გასაქარვებლად მიილტვის მათკენ, ისიც დროებით. აი, რას ეუბნება დონ ჟუანი სგანარელს: — „საკმარისია ერთხელ მაინც დაიმორჩილო, რომ არც არაფერი გრჩება სათქმელი ან სანატრელი და გრძნობის სიცხოველევ ნელდება... მე იმ სარდალს ვგაფარ, ვინც მარადიულ ლტოლვას აყოლილი, ერთი გამარჯვებიდან მეორისაკენ ისწრაფვის.“ ის მოთამაშეა, ანცობს და ყოველთვის სცდის. მისი მცდელობა დიდ შრომას არ მოითხოვს, რადგან ქალები მძლავრი მოტივაციით ელტვიან — მასში ინტუიციით უმაღლ გრძნობენ იმ მამაკაცურ სრულფასოვნებას, რასაც სხვა მამაკაცში ვერ ხედავენ. ქალებს მათზე გამარჯვებული სარდლები იზიდავთ.

შემორბის გაკაპასებული დონა ელვირა (ნიხელი ჭანკვეტაძე) და დაბრუნებას სთხოვს, მაგრამ დონ ჟუანი განელებულია და ცივი, მისი სახე არაფრისმთქმელია. იგი უღიმღამოდ შეპყურებს მშვენიერ ქალს და თითქოს გაოცებულია ელვირას საქციელით. ქალი პირობას სთავაზობს — იცხოვროს ისე, როგორც სხვანი ცხოვრობენ. დონა ელვირა: — „რისი გრცხვენიათ, შეიმოსეთ კეთილშობილური პირფერობით და დაამტკიცეთ, რომ ჩემს

მიმართ კვლავინდებურად იწვიოთ ტრფობით.“ დონ ჟუანი: — „პირფერობის არც ნიჭი მაქვს, არც უნარი. პირდაპირი კაცი ვახლავართ.“ პირფერობა, აი რა გაბატონებულია საზოგადოებაში. მოჩვენებითობა, სიცრუე — გარეგნულად კი ყოველივე მშვიდია და წყნარი. ადრე ელვირას როლს, როგორც მსხვერპლს, ისე თამაშობდნენ, ამ სპექტაკლში კი რეჟისორმა თითქმის ყველა ქალში არსებული სიკაპასე გაამძაფრა და ამით ელვირა კონკრეტული სახიდან უფრო ზოგადი გახდა. იგი ამბობებულია, ვერ ივიწყებს მის მამაკაცურ მომხიბვლელობას; თავმოყვარეობაშელახული ელვირა შეურაცხყოფილია და ამიტომ დონ ჟუანის დასაბრუნებლად ყოველგვარ საშუალებას სცდის. ამ სცენის დასასრულს რეჟისორი იუმორით წარმართავს. „აღარ მიყვარხარ“ — ეუბნება ელვირას დონ ჟუანი და გულწასულ ელვირას სგანარელი სტაცებს ხელს. მოსულიერებული ქალი მაგიდაზე შედგება და გაჰკივის: — „გეშინოდეს შეურაცხყოფილი ქალის შურისძიების.“ ელვირას ერთგული თანმხლები გუსმანი (თ. გვალაია) წელზე ხელს შემოხვევს და როგორც ბალერინას, ისე „გადმლაფრენს“ მაგიდიდან. შემდეგ ისინი საბალეტო წყვილის მსგავსად კულისებში გაუჩინარდებიან. ისევე, როგორც სხვა წარმოდგენებში, აქაც რეჟისორი პერსონაჟის ტრაგიკულ მდგომარეობას ყოველთვის იუმორით უყურებს.

დეკორაციის ერთ-ერთი ატრიბუტი ამეტყველდა. მსახიობები სცენის წინა ხაზზე ნავს დადებენ და სიბნელეში ნიჩბებს აამოძრავებენ, ვითომდა ტალღებს მიაპობენ — დონ ჟუანი თავის სასურველ ქალს მისდევს. უცებ ნავი გადაბრუნდება და მისი ახალი გატაცება მარცხით მთავრდება... მაგრამ ბედმა დონ ჟუანი მოწყენილობისთვის არ გაწირა, წყლიდან პიეროს ამოჰყავს და მათიურიანს სხეულზე გართხმულს, აღმოხდება — „დედა რა ლამაზი ხართ!“ ეს ფრაზა სერიოზულად ნათქვამი არაა. აქ იგრძნობა მსახიობის ირონიული დამოკიდებულება. არისტოკრატი ქალები ხომ ფიანდაზად ეგებიან დონ ჟუანს, მაგრამ მათ არც გლეხის გოგოები ჩამორჩებიან.

თუ დონ ჟუანი სპექტაკლის დასაწყისში ქალთან ურთიერთობისას თითქოს სერიოზულადაა გატაცებული, „ნაფის“ ეპიზოდში რეჟისორი ფარსის პრინციპებსაც გვთავაზობს. არცაა გასაკვირი. მოლიერზე ფარსმა ხომ დიდი გავლენა მოახდინა. დონ ჟუანის ანცობა მათიურინასა და შარლოტასთან, ფაბულის სახით რომ მოვყვეთ, ანეკდოტია, მაგრამ ანეკდოტის გაცოცხლებას ტექსტებში და მოქმედებებში დიდი ოსტატობა და ფანტაზია სჭირდება. დონ ჟუანის უეცარი, ერთდროული გატაცება ორი ქალით და ამ ქალების „პასუხი“ ფეიერვერკული თამაშია. ამ თამაშიში პიერო და სგანარელიც ერთვებიან. რეჟისორი გმირებს მსხვილი, „უხეში“ შტრიხებით სხვადასხვა სიტუაციებში ასვენს. ანეკდოტს გვიყვებიან ახლა, ამ წუთას, იმპროვიზებულად, ოღონდ კარგად თუ დაგუკვირდებით, ზუსტად გათვლილი ლოგიკითა და სფლებით. დონ ჟუანი დროს ატარებს, ამ გართობას კი მაყურებელი დიდი მხიარულებით უყურებს.

შარლოტასა (დ. ხაჩიძე) და პიეროს (რ. იმნაიშვილი) სცენაში პიეროსადმი რეჟისორის ირონიაც იგრძნობა (ამგვარივე დამოკიდებულებით დაწერა მოლიერმა ეს სცენა). ის გაუბედავია და მორცხვი, ცოტაოდენ ბრიყვიც. შარლოტასგან სიყვარულს თხოულობს, თუმც როგორ გამოიწვიოს და ააღელვოს ქალი, არ იცის. ამიტომაც ინიბლება შარლოტა დონ ჟუანით. პიერო მასთან შედარებით ხომ არარაობაა, პიეროს ხომ ხეირიანი კოცნაც არ ძალუძს. დონ ჟუანი საცვლების ამარა შემოდის და აქ სპექტაკლის გროტესკული ფორმაც თავის უფლებებში შედის. წითელი ბაფთებით მოჩითულ თეთრ საბანში გამონვეული, თავზე ასეთივე მორთულობის ჩაჩით, იგი მაყურებელში დიმილს ბადებს. არანაკლებ სასაცილოა სგანარელი — პერანგის ამარა, შიშველი ფეხებით. ისინი ცეცხლს მიუსხდებიან. სუფლიორი წითელხელთათმანებიან თითებს აათამაშებს — დონ ჟუანი და სგანარელი კი თებიან... ცეცხლთან მიმჯდარ დონ ჟუანს შარლოტა უახლოვდება, საწყალს ლამისაა ცრემლები წასკდეს,

ვნებამორეული რაღაცა გაურკვეველ არიას გაჰკივის და მას სატფიალოდ იწვევს. დონ ჟუანი ჯერ ვერ ხედავს, მაგრამ სგანარელი ხომ მუდამ ფხიზლადაა — იგი შარლოტას ანიშნებს, გაეცალეო. დონ ჟუანი გამოიხედავს, შეამჩნევს და ახლა მასთან კურკურს დაიწყებს. მისი დამოკიდებულება აქაც ირონიულია, თითქოს აბუჩადაც იგდებს შარლოტას. „თავი ოდნავ მაღლა აწიეთ, რა ტურფა სახეა?... რა სილამაზეა... კბილები?“ ქალი დონ ჟუანის თამაშს აჰყვება, თუმც ვერ ხვდება, რომ სასაცილო მდგომარეობაშია ჩავარდნილი. — „როგორ, ესოდენ მომხიბვლელი ასული უბრალო გლეხუჭას მიყვებით?“ რეჟისორი აქ შეწყვეტს დონ ჟუანის ტექსტს, ახლა მას სუფლიორი განაგრძობს. „მიყვარხარ შარლოტა...“ დიდი გზებით ლაპარაკობს ლაურა რეხვიაშვილი. ის ირონიული არაა, მისი განცდა ნამდვილია. ეს ყოველივე სერიოზულად რომ აღექვა რეჟისორს, ალბათ ამგვარი პათეტიკურობით იქნებოდა ნათქვამი დონ ჟუანის სიტყვები. სუფლიორის ტექსტს დონ ჟუანი ეესტიკულაციით, კვლავ ირონიული დამოკიდებულებით „ახმოვანებს“. ამრიგად, რეჟისორმა ორგვარი „დამოკიდებულება“ გვიჩვენა. ერთი პიესის მოქმედი გმირებით გამოხატა, მეორე — საკუთარი პერსონაჟით. სპექტაკლის ეს პერსონაჟი ხომ მგზნებარე მაყურებელია, თეატრით ცოცხლობს და რაც სცენაზე ხდება, ყველაფერი უყვარს და განიცდის. ალბათ, ასეთიც უნდა ყოფილიყო პროვინციული თეატრის სუფლიორი.

პიეროსთან სცენებში დონ ჟუანის ხუმრობები გადაჭარბებულია. იგი, როგორც მატადორი, ისე იქნევს საბანს, დასცინის პიეროს და სხვადასხვა მხიარული სვლებით აბრაზებს მას. ამ შემთხვევაში დონ ჟუანი (ზ. ყიფშიძე) სგანარელს ემსგავსება. ეს მსახური ამ ეპიზოდში თითქოს მისი ორეულია. სგანარელის სცენაც სწორედ დონ ჟუანისებური მხიარულებით მიმდინარეობს. მათიურინას (მ. არაბული) ყურადღება დროებით სგანარელის შიშველმა ფეხებმა მიიპყრო. აქ დაჭერობანას თამაში გაიმართება, ქალს მისთვის პერანგის აწევა სურს. მათიურინას

სითამამით გაოგნებული სგანარელი ხაფანგში გაბმულივით დარბის და ოთახში გასაქანს რომ ვერ ნახავს, კიბეზე ასვლას იწყებს, თან შეშინებული ქალწულივით პერანგის კალთებით შიშველი ფეხების დამაღვას ცდილობს. მათიურინას აღვირახსნილი სიცილი კი მთელ სცენას ეღება. ეს მონაკვეთი თავისი, ცოტა არ იყოს და, ურცხვობით, სიხალისითა და მხიარული ფეიერვერკით იტალიურ კომედია „დედლ არტეს“ ჩამოჰგავს.

მატიურინასა და შარლოტას ხელში ჩაეგდოთ დონ ჟუანი. ის კი, წელან რომ მხიარულობდა, ახლა უკვე ცივად შეჰყურებს მათ. ქალები კი ჩხუბობენ – ხან ერთი მიიზიდავს დონ ჟუანს და ხან – მეორე. ზურა ყიფშიძის ელასტიური სხეული აქეთ-იქით ბრუნავს და თავრეტდდასხმული გამოსავალზე ფიქრობს. იგი მათი ქცევით გაოცებულია, მას გამარჯვებით ტკბობაც კი არ აცალღეს. აი, გადმოყირავებულ, ამოკუზულ ნავზე გრძელ ფიცარს დადებენ, შუაში მჯდომ მჭმუნვარე დონ ჟუანს აქეთ-იქით ქალები შემოსწოლიან, მის მუხლებზე თავები შემოუწყვიათ და აიწონა-დაიწონასავით ფიცარს აქანავებენ. დონ ჟუანს ერთი მიზანი ამოძრავებს, მალე დაიხსნას თავი აბეზარი ქალებისგან. მან გამოსავალიც სწრაფად მონახა, მისი ფანტაზია ხომ უსაზღვროა... ფიცრის ქანაობით, ჩხუბით დაღლილ ქალებს რული მოეკიდათ. ეს მოეწონა დონ ჟუანს, მათ ჩაძინებას ელოდება, შემდეგ ფრთხილად გამოეცლება და შვებით ამოისუნთქავს – ჯერ სძინავთ, ალბათ გაქცევასაც მოასწრებს. მზრუნველი დონ ჟუანი სგანარელს უბრძანებს „ნანა“ უმღერეო. სგანარელი კი გააცვილებს თუ არა, იმ წუთშივე მის საწინააღმდეგო „არიოზას“ იწყებს – ეს მოცარტისეული გმირის მელოდიური ნაწყვეტია. სგანარელი აზვიადებს, უკვე აჭარბებს კიდევ და დონ ჟუანის მიერ ათობით გაუბედურებული ქალების რიცხვს ასახელებს. სწორედ აქ ამეტყველდება ჭერში ჩამოკიდებული უამრავი სხვადასხვა კაბა.

სგანარელს დონ ჟუანის ეშინია, იგი მას გერაფრით უტოლდება და განუწყვეტლივ მის უპირატესობას გრძნობს, თუმც ვერ გაურკვევია, რატომ? ადამიანი, რომელიც არაერთარ კანონს არ ემორჩილება, სგანარელისთვის უღირსი და აღვირახსნილია. ფიქრებში თავის თავს უფრო მაღლა აყენებს, რადგანაც თვლის, რომ აკეთებს იმას, რასაც საზოგადოება წესიერებად მიიჩნევს და როგორც ამ საზოგადოებაშია მიღებული — ის პირსუკან ხშირად აძაგებს კიდეც დონ ჟუანს.

სგანარელს ყველა ნიღაბის მორგება შეუძლია. საკმარისია ექიმის ტანსაცმელი ჩაიცვას, რომ უკვე ოსტატურად იწყებს სიცრუეს, თავი დასტაქრად მოაქვს და, როგორც მისი მონათხრობიდან ჩანს, ერთ-ერთს უწამლა კიდეც. დონ ჟუანს ეს ამბავი სიცილად არ ყოფნის. აქ ძალზე მსუბუქად შემოიჭრება მისი მრწამსის საკითხი და გაისმის დონ ჟუანის ცნობილი ფრაზა: — „იცი რა, სგანარელ, მე მჯერა, მაგალითად, რომ თრჯერ თრი ოთხია.“ სგანარელი ამის პასუხად მიუგებს: — „გამოდის, რომ თქვენი რელიგია არითმეტიკაა.“ დონ ჟუანს სწამს ის, რაც არსებულია, მას იდეალები არ გააჩნია და არც ილუზიები. სწორედ არსებულიდან გამომდინარე საზღვრავს ყოველივეს, ხოლო არსებულმა კი მის პიროვნებას გამოაცალა გრძნობა და მხოლოდ გონება დაუტოვა. დონ ჟუანს სიყვარულის წამიერი გატაცებები აღაფრთოვანებს ხოლმე, ოღონდ მხოლოდ წამიერი. მისთვის მარადიული არაფერია — ამ აზრისაკენ თვით ცხოვრება უბიძგებს — მისი საღი გონება ყოველთვის ანალიზსა და ლოგიკას ექვემდებარება. სწორედ თავისი განსჯით ჩასწვდა არსებულ სინამდვილეს, იმ სინამდვილეს, რომელსაც ყალბი, პირმოთნე საზოგადოება ქმნიდა. მკაფიოდ აღიქმება სგანარელის „ფილოსოფია“, რადგანაც მისი აზრი, მანერა, სტილი უფრო შეესაბამება წინა სცენებს. მისი მსჯელობა პრიმიტიულია და გულუბრყვილო. მსახიობი გმირის განსაზღვრის პარადიულ ხერხს გვთავაზობს. აზარტში შესული სგანარელი ვეღარ მოზომავს და ორმოში

ჩავარდება. დონ ჟუანი: — „შენ და შენი მსჯელობა ერთად იტყებთ კისერს.“

დონ ჟუანი განსხვავებული ადამიანია. მისი შეხედულებები, მისი მრწამსი, საზოგადოებაში მიღებულ მორალურ-ეთიკურ ცნებებს არ ეთანადება. მას თავისი კანონები აქვს — საკუთარი პიროვნებიდან გამომდინარე, სწორედ ამიტომაცაა თავისუფალი. იგი ადამიანურია მათხოვართან, ეცოდება და ფულსაც შეაძლევს, ოღონდ სკეპტიციზმი მას მაინც არ ტოვებს. მათხოვარს ეუბნება, ფულს მოგცემ და ღმერთს შეაგინეო. აქ უფრო ნათელი ხდება, რომ მისთვის ქორწინებაც გაუფასურებულია, რადგანაც მას არ სწამს ღმერთი და, აქედან გამომდინარე, არც მის მიერ დაწესებული ზნეობრივი კანონები, ამიტომაც შეუძლია ყველა ქალზე დაიწეროს ჯვარი. მაგრამ დონ ჟუანი უბრალოდ, არაფრის გამო არ ერკინება ღმერთს, მას მიზეზი აქვს. მისთვის რელიგია რეალობასაა მოკლებული. სწორედ ამიტომ, ირონიულად იყენებს მათხოვრის გულუბრყვილობას. დონ ჟუანი: — „ეს როგორ, ამდენს ლოცულობ და რაიმე გაკლია?“ მათხოვარი: — „ხშირად ლუკმა-პური მენატრება.“ სწორედ ამ სინამდვილიდან გამომდინარე, დონ ჟუანი პასუხობს: — „უცნაურია ღმერთმანი, შენი ერთგულება ცუდად ფასდება.“

დონ ჟუანი ღირსეული ვაჟკაცია. ის მამაცი ადამიანია. „იქ რა ხდება, სამნი ერთს ეჩხუბებიან, არა, ამას არ დავუშვებ“, სწორედ ამიტომ უშიშრად გაიწევს და ყაჩაღებთან მებრძოლ დონ კარლოსს სიკვდილისაგან იხსნის. ამ დროს კი სგანარული საწინააღმდეგოს აკეთებს — მირბის და იმალება.

კვლავ ახლებურად იაზრებს მ. თუმანიშვილი შემდეგ სცენას. აქ თანდათანობით წრე იკვრება და წარმოჩნდება საზოგადოების ის ნაწილი, რომელშიც უნდა ყოფილიყო დონ ჟუანი და რომელსაც იგი გამოერიდა. დონ კარლოსი (ზ. მიქაშავიძე) ნაზია, ფაქიზი, ფეხები ერთმანეთთან „ბალერონივით“ მიუდგამს. ახლა უფრო კარგად აფასებს დონ ჟუანი — იგი დონ კარლოსს დამცინავად შესცქერის.

ხოლო როდესაც „მგზნებარე“ დონ ალონსო შემოვა, ამ ორი ძმის ჩხუბი — მოკლან თუ არა დონ ჟუანი, უტრირებულ სახეს ღებულობს. პიესაში მათი კამათით ირკვევა, რომ ისინი შურის საძიებლად ეძებენ მას, რათა შეურაცხყოფილი, მიტოვებული დის (დონა ელვირა) სირცხვილი ჩამოირეცხონ. პიესაში ძმები ღირსეულად წარმოჩნდებიან. რეჟისორმა კი მათში მოსპო ეს თვისება (ღირსება), რათა უფრო მძლავრად გვეგრძნო დონ ჟუანის უპირატესობა მათ წინაშე. ყველა დანარჩენ პერსონაჟს თუმანიშვილმა ეს ორიც მიუმატა და შექმნა საზოგადოება, სადაც ჩანს მისი წევრების ცხოვრება, მოტივაციები, სურვილები, რომელთაგან არც ერთი მათგანი დონ ჟუანის ღირსი არ იყო და როცა იგი კომანდორის აკლდამაზე ამბობს: — „საოცარია, სიცოცხლეში ერთ ჩვეულებრივ სახლში ცხოვრობდა, ხოლო სიკვდილის შემდეგ, როცა მას აღარაფერში სჭირდებოდა, დიდებული განსასვენებელი მოუსურვებია.“ ამ საზოგადოებას გარდაცვლილი კომანდორის ქანდაკებაც „შეუერთდება.“

დონ ჟუანი გმირია, ის აღუდგება ყველას და ყველაფერს. მატერიალისტს ღმერთი არ სწამს, მან ცხოვრების ყველა ის სიამტკბილობა შეიცნო, რომელსაც საზოგადოება კრძალავდა. შეშეცნების ხის ბოროტი და კეთილი ნაყოფი მიირთვა. ის თავის სულს ღუპავს ტკბობისთვის, დონ ჟუანი დიდებულია, ის ხორცია ხორცთაგანი.

დონ ჟუანი კომანდორს ვახშმად ელოდება, მაგრამ მამა ეახლება მას, რომელიც სცენის შუაგულში დგას და ზნეობაზე ელაპარაკება. დონ ჟუანზე მამის სიტყვები არ მოქმედებს, ის გულგრილია. მამა — აი ვის აქვს ყველაზე დიდი უფლება დონ ჟუანზე, ის ხომ მისი სისხლია და ხორცი. ყველაზე მეტად მშობლის შეგონება არ სიამოვნებს დონ ჟუანს, მაგრამ მამაა და უნდა გაუძლოს. მამასა და შვილს შორის განხეთქილებაა, მსახიობი (შ. ხერხეულიძე) უინტერესო ლექციასავით, ოღონდ შინაგანი აღშფოთებით, ერთი ამოსუნთქვით დიდაქტიკურ ტექსტს ამბობს და

შეაჩვენებს რა შვილს, სცენიდან გადის. თავმოებზრებული დონ ჟუანი კი მამის სიკვდილს ნატრობს. ყოველივე ამის მიუხედავად, რეჟისორი მაინც დონ ჟუანის პოზიციას იჭერს. სწორედ ამიტომაა მამის სიტყვა ერთ გრძელ დიდაქტიკურ მონოლოგად წარმოდგენილი, მამასაც კი არ სურს შეიცნოს შვილის არსება, არ ეძიებს დონ ჟუანის გულგრილობის მიზეზს. მათი ურთიერთობის ამგვარი ახსნის საბაბი მოლიერის პიესაშია.

დონ ჟუანის გახშობას დონა ელვირას (ნ. ჭანკვეტაძე) სტუმრობა უსწრებს. სწორედ ამ სცენაში ცხადდება სრულყოფილად მთავარი გმირის არსება. ახალგაზრდა ქალი მონასტერში მიდის, შავებში შემოსილა. თავისი ნივთების წასაღებად მოვიდა. კიბეებზე მისი კაბები ჰკიდია, რომელთაც სათითაოდ ხსნის და ნერვიულად ერთ ადგილზე ყრის. ამით ცდილობს, აღაგზნოს დონ ჟუანის გონება და წარსული ტრფობა გაახსენოს. სახეზე შავი პირბადე ჩამოუფარებია, პუანტებზე შემდგარა, გულზე ხელებს დაიკრებს და მღერის „ჩავიცხრე უღირსი ვნებანი.“ დონ ჟუანი შეჰყურებს მას. თითქოს ამ ქალის ინტერესიც გაუჩნდა. რაღაც წამში დონა ელვირას წინააღმდეგობით, მისი ნებისყოფით მოიხიბლა. დონა ელვირა: — „ნუთუ სანაცვლოდ არ შეგიძლიათ ერთი თხოვნა მაინც შემისრულოთ, ნუ დაიღუპავთ თავს, იხსენით სული!“ დონ ჟუანი წელზე შემოხვევს ხელს, სკამზე დააყენებს, თითქოს შესძრა მისმა ნათქვამმა და სურს ქალი კარგად შეათვალიეროსო. დონა ელვირას ხელის მიკარებაზე უკვე ვნება მოერევა, ჯერ შინაგანი უარყოფით იძახის: — „არა, დონ ჟუან, არა, დონ ჟუან!“ და მერე მოქმედებაზე გადავა და ათრთოლებული ხელებით თალხი ტანსაცმლის გახდას თვითონ დაიწყებს. შეცბუნებული დონ ჟუანი უკან დაიხევს, აცახცახებული დონა ელვირა მამაკაცის გულგრილობას ვერც კი ამჩნევს, იხდის და ბოლოს მის წინაშე თეთრ პანტალონებში აღმოჩნდება. დონ ჟუანი მიმქრალი, ცივი მზერით შეჰყურებს მას. დონა ელვირა დონ ჟუანის (ზ. ყიფშიძე) ცივ თვალებში განაჩენს ამოიკითხავს,

შეურაცხყოფილ ქალს დანის ჩაცემა უნდა, მაგრამ ვერ ახერხებს. კაცი კვლავ გულგრილია, ქალისთვის კი ყოველივე ნათელია — მას ვერასოდეს დაიბრუნებს. ამ სცენაში რეჟისორმა საბოლოოდ მოუსპო ელვირას ღირსების გრძნობა, თანაც ამ პერსონაჟის თავისებური, არაშტამპური გადაწყვეტა მოგვცა — ეს ქალი ტრაგიკომიკური გმირია.

დონ ჟუანი კომანდორს ელოდება. ამ ეპიზოდით გაშარჟებულია თვით მითი კომანდორის ქანდაკების სტუმრობის შესახებ. სგანარელი სიბნელეში სპირიტუზმის სეანსს ატარებს. 80-იან წლებში თბილისში სპირიტული სეანსებით ბევრი იყო გატაცებული, ამიტომ მაყურებელთა დარბაზში ამ სცენის დაწყებისას ხარხარი ატყდებოდა ხოლმე. „სენიორ კომანდორ, გსურთ თუ არა ჩემთან ლაპარაკიო? კიო! გმადლობთ!“ ფეხზე წამომდგარი მოწიწებით მადლობას უხდოდა სგანარელი. დონ ჟუანი კი კვლავ გულგრილია. მას არც ეს პროცესი აოცებს. დონ ჟუანი: — „აბა სთხოვე კომანდორს, ვახშმად დამეწვიოს.“ სგანარელი თეფშს დაატრიალებს და შეშინებული იძახის — უარი მითხრაო. ამ დროს დონ ჟუანი თვითონ აკაკუნებს — თითქოს ქანდაკება მოადგაო მათ კარს, შემდეგ სუფლიორი აკაკუნებს და კომანდორიც (დავით ერისთავი) ამოდის. შავ პიჯაკში გამოწყობილი, თეთრად შეღებილი სახით, იგი მანეკენს ჰგავს. რეჟისორმა ამ სცენით საერთოდ უგულვებლყო კომანდორის კანდაკების ფიგურირება დონ ჟუანის ცხოვრებაში და ის პაროდირებული, შეშინებული სგანარელის ფანტაზიის ნაყოფად წარმოგვიდგინა.

„ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება“, ამბობს დონ ჟუანი. ამ ფრაზას პატარა პაუზა მოჰყვება. მხიარულ ფეიერვერკში თითქოს უჩვეულოც უნდა ყოფილიყო იგი, მაგრამ ეს სიტყვები დონ ჟუანის გულიდან ამომხდარი სიმართლეა. რეჟისორმა უკვე პირდაპირ დასვა პრობლემა, ხოლო მისი გადაწყვეტა მაყურებლისთვის უნდა მიენდო — ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება. რასაკვირველია, თეატრში მხიარულების წინააღმდეგი არა ვარ, მაგრამ, ჩემი აზრით,

შემსუბუქდა ამ მნიშვნელოვანი ფრაზის არსი. ამის მიზეზის ახსნას თეატრალური კრიტიკოსის წერილში ვბოულობთ: „Во второй половине спектакля комедия выдыхается из-за того, что режиссерская фантазия расточилось по частностям отдельных находок, разменена на звонкую мелочь острот.“⁵⁴

სგანარელი ვითომდა „გამოსწორებულ“ ბატონს მამას მოუყვანს. დონ ჟუანი იძულებულია იპირფეროს, მაგრამ, როდესაც ის ბალიშს წინ დაიგდებს (რათა მუხლები არ ეექტინოს), მამის ფეხრთით დაიჩოქებს, სგანარელი უცებ გამოაჩენს ყოველი შემთხვევისთვის გამზადებულ რემბრანდტის სურათს — „უძღები შვილის დაბრუნება.“ სურათის სერიოზული, მართლაცდა, მძაფრი ცხოვრებისეული ეპიზოდი აბსოლუტურად საწინააღმდეგოა მ. თუმანიშვილის მიერ შექმნილი სცენური ანალოგისა, თუმც კომპოზიცია ერთნაირია. დონ ჟუანისა და დონ ლუისის პოზასთან რემბრანდტის სურათის გვერდით დაყენება, ამ სცენას პაროდირებულს ხდის.

ყველაზე ზუსტად თავის მიზანს რეჟისორი სბექტაკლის ფინალში აღწევს. მაყურებელთან მთელი თავისი არსით მოდის ზურა ყიფშიძის ნათქვამი ტექსტი: — „პირფერობა მოდაში შემოყიდა, კარგი კაცის როლი ყველაზე ადვილი სათამაშოა. ჩვენს დროში ფარისევლობა დიდად ფასდება... ხალხმა ხომ იცის, ვინ ვინ არის და ხმას არ იღებენ.“ ახლა სგანარელი გამოვა საპაექროდ. თუ დონ ჟუანის სიტყვები თავისუფლად მოედინება და უწყვეტობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, სამაგიეროდ სგანარელის პასუხი ძალით ამოღერდილი ფრაზებია.

სიკვდილი უახლოვდება დონ ჟუანს და მასაც გაჟვაცურად ხვდება. ამ სცენაში უკვე ნათელი ხდება, თუ რატომ „უარყო“ რეჟისორმა კომანდორის ქანდაკება. სუფლიორს თავზე თეთრი სუდარა წამოუხურავს, ხელში „სიკვდილის“ ცელი უკავია. დონ ჟუანი სიკვდილს ელის. სგანარელი: — „სენიორ, მოინანიეთ, ჩქარა!“ დონ ჟუანი: — „არა, ვერაფრითარი ძალა ვერ მაიძულებს.“ ქანდაკების ტექსტს სუფლიორი ამბობს. ამ სცენაში არავითარი ზეძალა

არ კლავს დონ ჟუანს. სუფლიორი: — „ხელი მომეცით“. დონ ჟუანი კი დაშნას აწვდის და უიარაღოდ რჩება. იგი თავად ეგებება სიკვდილს. მის გარშემო სიბნელეა. ამ პაუზაში უხმოდ მდგომ ზურა ყიფშიძეს, სპექტაკლის თითქმის ყველა პერსონაჟი უახლოვდება: ელვირა, დონ კარლოსი, პიერო, დონ ალონსო, შარლოტა და მათიურინა. ბოლოს, დონ კარლოსი წაიწვეს წინ და ზურგში დანას ჩასცხებს. გულისწამლები, თითქოს სულის უკანასკნელი ამოსვლააო, ისე გასჭყვივლებს საყვირი და ბოლო ბგერაზე მკვდარი დონ ჟუანი პირდაპირ ხელში ჩაუვარდება სგანარელს. სწორედ ამგვარი მკვლელობის გამო უარყო რეჟისორმა კომანდორის ქანდაკება. მისი აზრით, სწორედ ამ საზოგადოებამ მოკლა დონ ჟუანი, მოკლა მუხანათურად, რადგანაც მისი თავისუფალი აზრი და ქმედება აბუჩად იგდებდა მათში გამეფებულ პირმოთნეობას. და უმთავრესი — ის მათგან ძალზე განსხვავებული იყო. დონ ჟუანის მკვლელობით ეს საზოგადოება, სიმბოლურად, თავისივე თავში არსებულ თავისუფლებას კლავდა.

სპექტაკლი ღირიული სცენით მთავრდება. უკან ეკრანი ეშვება და ზღვის ხმაური გაისმის. მის ტალღებს ნავი მიაპობს. თეთრი აფრა სისხლითაა დალაქული. დონ ჟუანი ნავში ამაყად დგას, გარშემო კი მისი „მსხვერპლნი“ სხედან. აი, რა საინტერესოდ ვანსაზღვრავენ ამ სცენას: — „სცენის სიღრმეში გაიხსნება ფარდა და ჯადოსნური, არაამქვეყნიური მუსიკის თანხლებით გაცურდება მსუბუქი ნავი, რომელიც ტალღებთან ერთად უკვდავ დონ ჟუანსაც მიუკვლევს გზას. მაყურებლისათვის ნათელია — ამ სპექტაკლის დონ ჟუანს ქანდაკება არ კლავს, მას აფრააშვებული ნავი მიაქროლებს სიცოცხლისკენ.“⁵⁵

“Шарлотта и Матюрина, чьи образы удачно воплощены Д. Хачидзе и М. Арабули, убаяканные Дон Жуаном, обмануты, но они пережили наиболее яркие минуты в своей тусклой жизни. Дон Жуан подарил им радость. В финальной сцене именно так осмыслен весь путь героя. Не обманутые, а осчастливленные Дон Жуаном женщины торжественно, на яхте под белым парусом с кровавым пятном, увозят своего рыцаря.”⁵⁶

რეჟისორის წიგნიდან ერთი ამბავი მახსენდება. მ. თუმანიშვილს ჰეინეს გამონათქვამი მოჰყავს, თუ რით განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან ორი ორატორი — ციცერონი და დემოსთენე. როდესაც ციცერონი თავის სიტყვას ამბობდა, სენატი აღფრთოვანებული იყო. ხალხი ამბობდა: ღმერთო, რა კარგად ლაპარაკობდა ციცერონი. ხოლო, როდესაც ბერძენთა წინაშე დემოსთენე წარმოსთქვამდა სიტყვას, ათენელები ყვიროდნენ: — „ომი ფილიპეს!“ რეჟისორის აზრით, სწორედ დემოსთენეს მსგავსი უნდა იყოს იდეური სპექტაკლი. როცა სპექტაკლი „დონ ჟუანი“ მთავრდებოდა, მაყურებელი მსახიობთა ბრწყინვალე თამაშთან ერთად, მხიარულ ფეიერვერკულ სანახაობაში წარმოდგენის მთავარ სათქმელს მთელი არსებით შეიცნობდა — „ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება!“

ამ სპექტაკლის დადგმიდან ერთი წლის შემდეგ, თბილისში პირველ ახალგაზრდულ ფესტივალზე „დონ ჟუანი“ უჩვენეს. 1982 წლის 28 მაისიდან 2 ივნისამდე თეატრი ერევანში „მეგობრობის თეატრის“ მიწვევით პირველად გაემგზავრა. კინომსახიობთა თეატრმა ოთხი სპექტაკლი ითამაშა, მათ შორის სამი მიხეილ თუმანიშვილის: „ბაკულას ღორები“, „საქმე“, და „დონ ჟუანი“. ოქტომბერში, მოსკოვის ხელოვნების მუშაკთა სახლში კვლავ მოლიერი წარმოადგინეს.

შემდეგ წლებში კინომსახიობთა თეატრის საგასტროლო არეალი გაიზარდა. „დონ ჟუანი“ ნახა სხვადასხვა თეატრალურმა ქალაქმა: ლენინგრადი, მადრიდი, ედინბურგი, ინგლისი, პარიზი... თეატრი ლათინურ ამერიკაში და ავსტრალიაშიც იყო. თუმანიშვილი ხუმრობდა: „ავსტრალიაში კენგურუების სანახავად წავიდნენო!“

რეჟისორმა პიტერ ბრუკმა დონ ჟუანი თბილისში სტუმრობისას ნახა. მაშინ თეატრი რემონტის გამო თბილისის კავშირგაბმულობის მუშაკთა სახლის სცენაზე თამაშობდა: „აი ამას ვუწოდებ ცოცხალ თეატრს! მოლიერს რომ ეს სპექტაკლი ენახა, კმაყოფილი დარჩებოდა.“

განსაკუთრებით მოკარნახისთვის გეტყვოდათ მადლობას. მოლიერის ბევრი დადგმა მინახავს, ეს საუკეთესოა. საფრანგეთმა აუცილებლად უნდა ნახოს „დონ ჟუანი“. ეს სიტყვები მსოფლიოში აღიარებულ რეჟისორს, პიტერ ბრუკს ჯეკუთენის. თუმანიშვილი ყოველთვის აღფრთოვანებული იყო მისი რეჟისორული ძიებებით და როცა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე სახელგანთქმულმა რეჟისორმა დარბაზში მჯდომ მიხეილ თუმანიშვილს ტაში დაუკრა, „დონ ჟუანის“ ახლებური ინტერპრეტაციის ავტორმა დამორცხვებულმა მიიღო ეს აღიარება. მიხეილ თუმანიშვილი მრავალი წელი ფიქრობდა „ალუბლის ბაღის“ დადგმაზე. რეპეტიციები პერმანენტულად წყდებოდა და სულ სხვა სპექტაკლს დგამდა. ამბობდა: — „პიტერ ბრუკის „ალუბლის ბაღის“ შემდეგ ამ სპექტაკლის დადგმა მეშინიაო.

„დონ ჟუანზე“ კი უცხოეთის პრესა ასე წერდა:

„სინატიფე, დახვეწილობა და უშუალობა... უსაზღვრო ფანტაზია“

„სტილთა აღრევა — ვოდვევილისა და ტრაგედიის, ჯაზისა და მოცარტის ოპერის შერწყმა ქმნის გამორჩეულ, მშვენიერ „დონ ჟუანს...“

„ძველი თაობის რეჟისორი ახალგაზრდა დასთან ქმნის თეატრს. ეს უპრეცედენტო შემთხვევაა...“

1983 წელს მიხეილ თუმანიშვილი რეზო გაბრიაძის მიერ გადმოკეთებულ, თორნთონ უაილდერის პიესას დგამს. ეს სპექტაკლი რეჟისორის რიგით 59-ე სპექტაკლი იყო. დაბრძენებული, სიმწიფის ასაკში შესული 62 წლის მიხეილ თუმანიშვილი სიცოცხლის საზრისს ეძებს. სიცოცხლის მოყვარულსა და ფაქიზი იუმორით აღსავსე რეჟისორს სიკვდილის შიში მუდამ თან სდევდა. „ჩვენი პატარა ქალაქი“ რეჟისორის ფილოსოფიური შეხედულების გამონატულებაა და პასუხს სცემს ორ კითხვაზე: სად ვეძებოთ სიყვარული და რა არის ადამიანის სიცოცხლის საზრისი? სიყვარული ურთიერთობებში იბადება, სიცოცხლის საზრისი კი ადამიანის სიყვარულშია. ყველაზე

დიდი სირთულე პრობლემის დასმასა და მის ნათლად გადაწყვეტაში მდგომარეობს. ამ სპექტაკლით მ. თუმანიშვილი არაჩვეულებრივი სისადავითა და ბავშვური უშუალოებით გვეუბნება — ადამიანებო, დაინახეთ ერთმანეთი! შეიყვარეთ! ქვეყნად სიძულელი და ზიზღი მრავლადაა, მაგრამ მზეც ზომ ანათებს? აიხედე და აღმოაჩინე მზის უსაზღვრო სითბო და არ დაეთანხმო, რომ ჩვენი სამყარო, უწმინდურობის გროვია. „თეატრი ის ადგილია, სადაც მნიშვნელოვანზე საუბრობენ: რისთვის ვარსებობ? რისთვის ვარსებობთ? როგორები ვართ? ადამიანებს უნდა სწამდეთ სიყვარულისა, თავგანწირვისა, პატიოსნებისა, რომ ყოველივე ეს ოდესმე მეტი იქნება.“⁵⁷ წერდა მიხეილ თუმანიშვილი.

კვლავ თეატრი თეატრში თამაშდება. ოღონდ ეს პრინციპი უკვე ავტორმა შესთავაზა რეჟისორს. სპექტაკლის წამყვანი (გოგი გეგეჭკორი) და, ამავ დროს, მოქმედი პირიც, გმირთა ქცევების შემფასებელია და მაყურებელთან მოსაუბრე (მასთან პირდაპირი კონტაქტის დამამყარებელი). აი, რამდენი ფუნქცია აკისრია რეჟისორის თანაშემწეს — იგი გარკვეულად განაგრძობს მ. თუმანიშვილის წინა სპექტაკლებში გამოგონილი „საკუთარი“ პერსონაჟების ტრადიციას. სპექტაკლი ზარების რეკვით იწყება (თეატრში ეროსის ზარებს ეძახდნენ). სიბნელეში, ლამპით ხელში შემოდის გოგი გეგეჭკორი და გვეუბნება, რომ უნდა გათამაშდეს თ. უაილდერის გადმოკეთებული პიესა „ჩვენი პატარა ქალაქი“. როდესაც განათდება, ჩვენ შევამჩნევთ სხვადასხვა ნივთებით მიმოფანტულ სცენას. აგერ, უკან, გამხმარი ზის ტოტია. იქვე საფლავის ქვაა. დაბალი ტახტიც დგას და სარკმელთან სურათის ჩარჩო ჰკიდია (მხატვარი ი. გეგეშიძე). ეკლესიის მაკეტი, მაგიდები, სკამები, ეს სხვადასხვა ნივთები კვლავ მოქმედების მსვლელობისას იძენენ თავ-თავიანთ მნიშვნელობას. ზევით ფანჯრებია ჩალეწილი და უამრავი უმინო ჩარჩოები ოთახს გარს შემოვლებია და გრჩება შთაბეჭდილება, რომ რეჟისორის ასისტენტი შემოვიდა სხვენში — იქ, სადაც ძველ ნივთებს

ინახავენ; იმ ნივთებს, რომელნიც ძალიან უყვართ და გადასაყრელად ვერ იმეტებენ. კედლებზე, თითქოს უნებურად ჩამოუკიდიათო, სხვადასხვა ფერის ქსოვილებია მიმოფენილი. რეჟისორის ასისტენტი პერსონაჟებს, როგორც მსახიობებს, ისე უხმობს და ახლა, თითქოს სახელდახელოდ გაწყობილი პროვინციული სცენა წარმოდგება ჩვენს თვალწინ.

რეჟისორის ასისტენტი იუმორით ჰყვება ერთი პატარა ქალაქის ცხოვრების ამბავს და მაყურებელი თანდათანობით შეჰყავს მის სამყაროში. ამ პროცესს კი ავვირგვინებს 30-იანი წლების მოდურ ტანსაცმელში გამოწყობილი ტრიო, რომელიც სასიამოვნო ქალაქურ სიმღერას მღერის. გ. გეგეჭკორის ხუმრობანარევი მონათხრობი ქალაქზე, შემდეგ ეს სიმღერა და რამდენიმე წუთში მაყურებელი უკვე პატარა ქალაქის სამყაროში შეიჭრება. გარკვეული პირობითობა წარმოიქმნება, როდესაც რეჟისორის ასისტენტი (გ. გეგეჭკორი) მაყურებელს პირდაპირ ეუბნება, რომ ჩვენ უნდა გავითამაშოთ პიესა. პირობითობაა, როდესაც სცენაზე შემოსული პერსონაჟები თავად „ქმნიან“ სახლებს; როდესაც ორ სკამს ზურგშექცევით დააწყობენ უკვე სამეზობლო წარმოსდგება, ხოლო, როდესაც ქეთევანი სკამზე ფარდს დაამაგრებს, მაყურებლისათვის ცხადია, რომ ეს უკვე მეზობელთან გამმიჯნავი ღობეა, რომელზეც ყვავილი შემოსვებულა. სცენის მარჯვენა და მარცხენა მხარეს ორი მაგიდა დგას — ეს უკვე ამ ორი ოჯახის მისაღები ოთახებია.

ძველებური მუსიკის ფონზე გამოვლენ ოჯახის წევრები და როგორც ცოცხალი ფოტოსურათები, ისე განლაგდებიან თავ-თავიანთ ოჯახებში. მათი განლაგების კომპოზიცია ძველებურ ფოტოსურათებს ახსენებს მაყურებელს. რეჟისორის ასისტენტი მოყოლას განაგრძობს და უცებ იგრძნობ, თუ როგორ გადაჭდობილა მის მონაყოლში სიკვდილი და სიცოცხლე. იგი ისეთი ძლიერი სევდით ყვება ამ გარდაცვლილ ადამიანებზე, რომ თითქოს ისიც ამ ამბების მონაწილე იყო და ამიტომაც იგონებს

წარსულს. მ. თუმანიშვილი კვლავ თავისუფალ სვლებს გვთავაზობს. როდესაც სპექტაკლის წამყვანი იტყვის „ლეღვის ხის ტოტზე სამარცხვინო, გაუგონარი ამბავი მოხდა — მამალს გააზმორა და ხიდან გადმოვარდა, ერთი სიკვდილი გაათავა, მიიხედ-მოიხედა, არავის დაუნახავს, დედლებს სძინავთ“, სცენაზე თეთრ ფრაკში გამოწყობილი მსახიობი დავით ერისთავი გამოდის, ფრთებს (ხელებს) ააფართხალებს, შეშინებული მიმოიხედავს — დედლებმა ხომ არ დამინახესო და გადის. რეჟისორი ყოველთვის ქმნის სპექტაკლის ისეთ ფორმას, რომ ამგვარი სვლები, რომელიც პატარა ეტიუდის სახით წარმოადგინა მსახიობმა, უჩვეულო, სცენაზე მიმდინარე პროცესებთან შეუთავსებელი არ იყოს.

ყოველივე ამის შემდეგ, ერთი ქალაქის ცხოვრება იწყება, ცხოვრება აღსავსე ყოველდღიურობით, მაგრამ ამ ყოველდღიურობაში დანახული სილამაზითა და პოეტურობით. ორი ოჯახი ერთმანეთის გვერდით ცხოვრობს, ცხოვრობენ ტკბილად და მზიარულად, როგორც ეს იდეალურ ქართველებს სჩვეოდათ. პიესაში პრინციპულად ხაზგასმულია მათი ყოველდღიური ცხოვრება, რათა მერე, მესამე მოქმედების დასასრულს გამოიკვეთოს მისი მთავარი იდეა: ყოველდღიურობაში უნდა შევიგრძნოთ სიცოცხლის არსი, მისი სილამაზე. მიუხედავად ამ ადამიანების საოცარი სიყვარულისა, მესამე მოქმედებაში აღმოჩნდება, რომ მათ შორის კავშირი მაინც დარღვეულია, რომ ამ ყოველდღიურ უკონფლიქტო ცხოვრებაში, ადამიანებს შორის სულიერი ძაფი გაწყვეტილია და კონფლიქტი სწორედ აქაა. პიესაში ხაზგასმულია მოქმედ გმირთა შორის იდილიური, სამოთხისებური ურთიერთობა. კონფლიქტი თავად მთავარ მოქმედ გმირში — ნესტანში წარმოიქმნება, რომლის ტექსტშიც ამ ნაწარმოების მთავარი იდეა ვითარდება. სწორედ ეს გმირი, როდესაც მესამე მოქმედებაში კვლავ დაბრუნდება ამ სამყაროში, შეამჩნევს ჩვენი სიცოცხლისა და ყოფის წამიერებას — ამის გამო ამ ცხოვრების ამაოებასაც. იგი უფრო ნათლად შეაფასებს ყოველდღიურ სილამაზეს და დაინახავს, რომ ამ სამყაროში ადამიანები

ბრძელებით დაიარებიან: — „... იქ ყველა ბეცია, გერაფერს ხედავენ“ ამბობს ნესტანი. პირველ და მესამე მოქმედებაში საჭიროა შეიქმნას ისეთი სცენური გარემო, მონახოს იმგვარი სვლები და ატმოსფერო, რომ მაყურებელმა მთელი არსებით შეიძინოს ეს აზრი.

პირველ და მეორე მოქმედებაში, რომელსაც შესაბამისად „ყოველდღიური ცხოვრება“, „სიყვარული და ქორწინება“ უწოდეს, აბსოლუტურად ცხოვრებისეული, ყოველი მაყურებლისათვის ახლობელი და ნაცნობი სამყარო გადაიშლება. ორი ოჯახის ყოველდღიური ფუსფუსი: დილით — საუზმე, ბავშვების სკოლაში გაცილება, სადილის მომზადება, შვილებზე ზრუნვა; შემდეგ, ორი ახალგაზრდის სიყვარული და ქორწინება. ბოლოს სიკვდილი; მესამე მოქმედებაში კი სიცოცხლის არსის ფილოსოფიური გააზრება.

რეჟისორის წინაშე ორი პრობლემა იდგა. უპირველესი, როგორ გამოეხატა პიესის მთავარი იდეა და მეორე, შეექმნა გმირთა ხასიათები, შეექმნა ისე, რომ ყოველ მათგანს პქონოდა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პიროვნული ნიშნები, უესტიკულაცია თუ ინტონაცია. პირველი ორი მოქმედება სწორედ ამ მეორე ამოცანის წარმატებით განხორციელების ნათელი სურათია. თითოეული ეპიზოდი დინამიურად ვითარდება. პირველ და მეორე მოქმედებას თავისებური რიტმი გააჩნია, რიტმი, რომელიც მესამე მოქმედებაში იცვლება, რადგანაც ამ მოქმედებაში აბსოლუტურად განსხვავებული სცენური ატმოსფერო იქმნება.

სპექტაკლის პირველ ორ მოქმედებაში გამოჩნდა რეჟისორის უნარი, შექმნას გმირთა მრავალფეროვანი ხასიათები. ამ სპექტაკლში „უმნიშვნელო“ პერსონაჟიც კი უდიდესი სიზუსტითაა შექმნილი. ემაყურებელი მკაფიოდ აღიქვამს იანგაროზას, თედორეს და ისინკას (რუსუდან ბოლქვაძე, ივანე საყვარელიძე, დავით ერისთავი) პერსონაჟებს. ისინი მხოლოდ მცირეოდენი ხნით იმყოფებიან სცენაზე, მაგრამ ისეთი ფანტაზიით არიან

შექმნილნი, რეჟისორს იმგვარი ინდივიდუალურობა მიუნიჭებია მათთვის, რომ ამდენ პერსონაჟთა შორის არ იკარგებიან. ის კი არადა, ქორწილის სცენაში ფოტოგრაფი (გია აბესალაშვილი), რომლის მოვალეობას მხოლოდ სადღესასწაულო ფოტოების გადაღება წარმოადგენს, მსახიობისა და რეჟისორის მიერ იმგვარადაა დახასიათებული, რომ მისი მყისიერი გამოჩენით, მთელი ცხოვრება იკითხება.

რეჟისორი ორი მთავარი პერსონაჟის, ორი დედის სახეს კონტრასტული ნიშნებით აგებს: ნინო — უფრო დინჯი, ნელი, შინაგანად გაწონასწორებული და სათნო ადამიანია; ქეთევანი უფრო ემოციური, მუდამ საქმიანი, მხოლოდ და მხოლოდ ოჯახზე ზრუნვით შეწუხებული.

რეჟისორმა ორი გმირის, ნესტანისა და გიორგის ურთიერთობების შექმნისას, თითოეულის ინდივიდუალურობა შეთხზა და თან სპექტაკლის იდეის წარმოჩენის ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია დააკისრა. ამ ორ მსახიობს: ლევან აბაშიძეს და ნინო ბურდულს უნდა გაეთამაშებინათ სიყვარული, ადამიანთა ურთიერთობის, მათი სულიერი შეხების ეს მაგიური გრძნობა, მაგრამ სიყვარული უნდა ყოფილიყო ისეთი ძლიერი და უშუალო, რომ მაყურებელს ნათლად შეეგრძნო „ჩვეულებრივი“ გრძნობის პოეტურობა, აუცილებლობა.

ამგვარივე მიზანს ემსახურება არჩილ გამრეკელის (ზურა ყიფშიძე) სახე. იგი სიყვარულის მსხვერპლია, რომელიც განცდილ, ჯერ კიდევ ჩაუშქრალ გრძნობას მისტირის და სპექტაკლში ყველაზე მეტად ავლენს ახლობელ ადამიანთა შორის სიყვარულის აუცილებლობას, საყვარელი ადამიანის დაკარგვით გამოწვეულ დიდ ტრაგედიას. ამ პერსონაჟს რეჟისორი განსხვავებულ ფუნქციასაც აკისრებს — ამ გმირში კომუნისტების მიერ სარწმუნოებაწართმეული საქართველოს ტრაგიკული ბედი იკითხება. როდესაც არჩილ გამრეკელი, სპექტაკლის ერთ-ერთ პირველ სცენაში, მარჯვნივ მდგარ პატარა ეკლესიასთან ჩაიჩოქებს, იგი თავის ბედს გააიგივებს იმ

ეკლესიის ბედთან, რომელიც საქართველოს რწმენის სიმბოლოს წარმოადგენს — ეკლესიის გუმბათზე თავის გაცრეცილ ქუდს შემოდებს. ამ დროს რეჟისორის თანაშემწე (გოგი გეგეჭკორი) საქართველოს წარსულს ჰყვება. მ. თუმანიშვილმა მისი ტექსტის ნაწილი არჩილ გამრეკელს ათქმევინა და ამ გმირის ტრაგიკულობა ორი ამბით განაპირობა: პირველი სატროფოს დაკარგვითაა გამოწვეული; მეორე — საქართველოს უბედობით. ორივე მოტივაცია ტრაგიკული სიყვარულითაა განპირობებული. ზ. ყიფშიძის ეს გრძელი, ნამთვრალევი ხმით წარმოთქმული მონოლოგი, თავისი იდეურობით მკაფიოდ გამოირჩევა პირველი ორი მოქმედების ყოფით გარემოში: — „დიას, როგორც იტყვიან, იყო დრონი საამაყონი, შემდეგ ისტორიის ტალღებმა და ბედის უკულმართობამ ჩამოაშორა ჩვენი ქალაქი ცხოვრების არტერიას, სულ გვერდით გაწია, სადღაც ცუდად განათებული კუთხისკენ, სანამ ერთ უმნიშვნელო დასახლებად არ გადააქცია, ყველასგან მიტოვებულ წერტილად, რომელსაც რუკებზეც აღარ აღნიშნავენ“

ეს გმირი სევდიანია, ტრაგიკული. პირველ ორ მოქმედებაში სიკვდილის აჩრდილივითაა და ნესტანისა და გიორგის სიყვარულთან კონტრასტს ქმნის. ეს კონტრასტი განსაკუთრებით ქორწილის სცენაში გამომჟღავნდება. ამ სცენაში კვლავ გამოჩნდება სცენური ატმოსფეროს შექმნის იმგვარივე ხერხი, რეჟისორმა „ბაკულას ღორებში“ რომ გამოიყენა. ამ ფაქტს იმიტომ აღვნიშნავ, რომ შემდეგ, მესამე მოქმედებაში რეჟისორი სცენურ ატმოსფეროს განსხვავებული მოქმედების განწყობის შესაბამისი მხატვრული ხერხებით ქმნის.

აი, ქორწილის სცენაც — ბედნიერებასა და სიცოცხლის დაბადების თანამდგომი მწუხარებისა და სიკვდილის ერთიანი შეგრძნებით. ამ ცნებების ერთიანობა მიზანსცენის აგებით მოხდა. ახალგაზრდები ხელს აწერენ, საპატარძლოს მამა დაბნეულია. მენდელსონის საქორწინო მარში გაისმის. ფართოდ იღება კარი და პატარძალიც

შემოდის. სწორედ ამ სცენის დროს სიღმიდან გამოჩნდება ქეთევანის (ნ. ჭანკვეტაძე) ძმის — არჩილ გელოვანის შავადმოსილი ფიგურა. რეჟისორი კონტრასტის მეთოდით უფრო მეტად წარმოაჩენს არჩილის ხაზს. იგი ნელა, უხერხული ნაბიჯებით შემოდის ამ მოძრავე მოფუსფუსე სამყაროში და მისი შავი სამოსი საზეიმოდ განწყობილ ადამიანებში იკვეთება. მისი გამოჩენა და ახალგაზრდა წყვილი ერთმანეთს „ხელს კრავს“ მათ აღარ სურთ შეუღლება, არჩილის სახით თითქოს უბედობის სიმბოლო შემოვიდაო. ამ ადამიანის გამოჩენას მხოლოდ ქეთევანი ამჩნევს. მას გაკვირვებული სახე აქვს — რამდენიმე წამს კომპოზიცია უძრავია.

წყვილი სათითაოდ აწერს ხელს. ბედნიერი წუთები დგება. გამთლიანების ამ შეგრძნებას ნესტანი და გიორგი დიდი ხანია ელოდნენ. მიხეილ თუმანიშვილი „სტოპკადრს“ მიმართავს. ფოტოაპარატის სინათლის განმეორებადი განათებით ფიქსირდება ადამიანთა სხვადასხვა პოზები და რეჟისორი ამ მოვლენაზე ყურადღებას ამახვილებს... ახლა პატარძალს საქორწინო ბეჭედი უვარდება ხელიდან, ამ დროს ქეთევანის (ნ. ჭანკვეტაძე) პატარა სხეული იხრება და გაფაციცებით დაეძებს — ცუდად ენიშნა. რეჟისორი მოქმედების მიმდინარეობას კვლავ „სტოპკადრით“ შეაყოვნებს. სხვადასხვა პოზებში გაჩერებულან პერსონაჟები — რამდენიმე წამს უძრავია კომპოზიცია. სიბნელეში ფოტოაპარატის ჩხაკუნი ისმის, კვლავ სურათს იღებს ფოტოგრაფი. ფოტოაპარატის წყვეტილი სინათლის მონაცვლეობა მაყურებლის ყურადღებას ამახვილებს, ამით რეჟისორი მოვლენას ამძაფრებს და მაყურებელსაც აწვევებს — ეს ცუდი ნიშანია. მშვენიერ მოვლენაში საბედისწერო იბადება, ოღონდ ჯერ კიდევ გამოუცნობი საშინელება. ეს ორი ურთიერთგამომრიცხავი ცნება: სიკვდილი და სიცოცხლე კვლავ ერთმანეთთან გადაჭდობილა. სწორედ ამ წამებში გაისმის გრუნუნისა და წვიმის წვეთების ყრუ ხმა — რაღაცა საშინელი უახლოვდება მათ. ეს ბგერები სრულყოფილად მესამე

მოქმედებაში ამეტიყვევლებს; სწორედ ისინი გადაიქცევიან სცენური ატმოსფეროს წარმოქმნის ერთ-ერთ ნიშნად.

და რადგანაც ასე ახლოა სიკვდილი სიცოცხლესთან, ხოლო სიცოცხლე კი, როგორც სპექტაკლი გვიჩვენებს, წამიერია, რაღა დარჩენიათ ადამიანებს — სიყვარულით უნდა გაათბონ ერთმანეთი და ცხოვრების ყოველდღიურობაში სიცოცხლის პოეზია და სილამაზე დაინახონ. მაყურებელში ამ აზრის შეცნობისთვის, რეჟისორმა მესამე მოქმედების სცენური ატმოსფერო შექმნა. მესამე მოქმედება, მწერლის მიერ გამოგონილი, ადამიანის გონებისათვის მარადიულად შეუცნობელ წარმოსახვით სამყაროს წარმოადგენს. ეს განსვენებულთა სამყაროა, სამყარო, საიდანაც არავინ დაბრუნებულა. რეჟისორმა კი თავისებურად შექმნა ეს გარემო: სიბნელეში, სკამებზე გარდაცვლილი პერსონაჟები ჩამომსხდარან. ისინი პირველ და მეორე მოქმედებაში სიცოცხლით ტკბებოდნენ. სიბნელეში, თაფლის სანთლების იდუმალ შუქში, ძლივს განიჩქვება მათი უხმო, უძრავი ფიგურები. გაისმის სწორედ ისეთივე ბგერები, როგორც ზევით აღწერილ სცენაში იყო, როდესაც მოქმედება ჩერდებოდა და ფიქსირდებოდა სიძე-პატარძლის ხელმოწერა. თითქოს მღვიმეში დიდი ლოლუებიდან წვიმის წვეთები ეცემა, იდუმალი მსხვილი წვეთები. ამ ბგერებს ირეალურ სამყაროში გადაჰყავს მაყურებელი, რომელიც დააჯერებს, რომ „იქაური“ განწყობა მართლაც ისეთია, როგორიც რეჟისორმა წარმოიდგინა. დარბაზსა და სცენას შორის თითქოს ზღვარი იშლება, მთლიანდება — მაყურებელიც იქაა. ყოველივე ამის შეგრძნება კი საჭირო იყო, რათა ადამიანებს მარტოობის, სიცივის, უმოძრაობის შეგრძნებით უფრო მეტად შეეგრძნოთ სიცოცხლის მშვენიერება.

სწორედ ამ გარემოში შემოდის თეთრ კაბაში გამოწყობილი ნესტანი (ნინო ბურდული). მისი ფართოდ გახელილი თვალები შეძრწუნებულია, სულ ახლახან კუბოს თავსახურით დაგმანეს, ნაზი ხელებით სახურავის ახსნას ცდილობს, გამეტებით ურტყამს, მაგრამ ჭირისუფლებს არ

ესმით. ნესტანის მოძრაობები ჯერჯერობით ცოცხალი ადამიანისაა — ალბათ ჯერ ჩვევა მოქმედებს, სხვა გარდაცვლილნი კი უმოძრაოდ სხედან. მაყურებელი ხვდება, რომ ეს სასაფლაოს მიწისქვეშა ატმოსფეროა. ნესტანი „იბრძვის“, მას ზევით უნდა და ქვეყნად დაბრუნებას ითხოვს. მიცვალებულნი უემოციო, მაგრამ დამაჯერებელი კილოთი არწმუნებენ — ნუ წახვალ! ნესტანში და მაყურებელშიც იბადება კითხვა, რატომ არ შეიძლება? და ინტერესი ძლიერდება — რა უნდა მოხდეს?! ნესტანი ერთ-ერთ ბედნიერ დღეს ირჩევს — იმ დღეს, როცა 11 წლის გახდა.

ეს სცენა რეჟისორის ერთ-ერთი ყველაზე ფანტასტიკური მიგნებაა. უკან, სცენის სიღრმეში, ოჯახის ერთი დღეა წარმოდგენილი, კვლავ ყოფითი სამყაროა ნაჩვენები — დილაა, საუზმობენ, ნესტანის დაბადების დღე იწყება. თეთრ კაბაში გამოწყობილი გმირი მათ ცხოვრებას „გარედან“ უყურებს და გაოცებული ახალგაზრდა დედას შეჰყურებს — ნუთუ ასეთი ლამაზი იყო? ჩაბნელებულ სცენაზე მხოლოდ „დაბადების დღის ოთახია“ განათებული. ოჯახის წევრები ლაპარაკობენ საჩუქრებზე, საუზმეზე, მაგრამ ნესტანი ერთ უცნაურობას შეამჩნევს: ისინი ერთმანეთს არ უყურებენ, მათი ლაპარაკი უემოციო და მექანიკურია. ნესტანი შესთხოვს: — „შემომხედე დედა!“ ქეთევანი კი ლაპარაკს განაგრძობს, მას შვილის სიტყვები არ ესმის. რეჟისორი შემდეგ ეპიზოდში უფრო ამძაფრებს სიტუაციას, როცა მამა (პ. ბარათაშვილი) შემოდის. ქეთევანი ქმარს ესაუბრება, მაგრამ მათი საუბარი არაბუნებრივია, ისინი ერთმანეთს არ უყურებენ, მათ მიერ თქმული ფრაზები სიცოცხლეგამოცლილია. ნესტანი გაოცებული შეჰყურებს დაშლილ ურთიერთობებს, დანგრეულ სამყაროს. აი, მეზობელი დიმიტრიც (რ. იმნაიშვილი) გამოპყოფს საავადმყოფოს ფანჯრიდან თავს და ისინკას ეჩხუბება: — „ცხელი ჩაი და წითელი სტრებტოციდი დალიე!“ ამ პერსონაჟების ხმებიც არაბუნებრივია, უსიცოცხლო.

რეჟისორი განმარტავს: — თუ გარედან შევხედავთ ჩვენს ცხოვრებას, ხელში მხოლოდ ცარიელი სქემა შეგვჩეხება. ცხოვრებაში ჩვენი ერთმანეთზე ზრუნვა და სიყვარულიც თითქოს არანამდვილია. ეს პესიმისტური აზრი იმიტომ წარმოაჩინა რეჟისორმა, რომ მაყურებელს მეტი სიმძაფრით შეეცნო მოყვასის თანადგომის აუცილებლობა, მისი სიყვარულის ჭეშმარიტი ძალა. ნესტანმა ახლად დაინახა ყოველდღიური ყოფის პოეტიკა, მან სიცოცხლის მშვენიერების საიდუმლოება აღმოაჩინა და კიდევ უფრო დასწყდა გული, რომ ამის ხელმეორედ განცდა აღარ შეეძლო. ნესტანმა აღმოაჩინა სიცოცხლის საზრისი: — ჩვენ ბრძევივით დავიარებით, რაღაც განსაკუთრებულს დავეძებთ და მიუწვდომელზე ვოცნებობთ, მაშინ, როცა ვერ ვხედავთ, რომ სწორედ ყოველდღიურ ურთიერთობებშია ბედნიერება და სიმშვიდე. ამ ყოველდღიურობას კი ჩვენ, ცოცხლები, რატომღაც ხშირად, ჩვენივე უგუნურობით, ტანჯვას გეძახით. ეს გააცნობიერა ნესტანმა: — „მშვიდობით ჩემო ქალაქო... მშვიდობით ჩვენო ძველო საათო, შენი ნაზი წიკწიკი თან მიმყვება... მშვიდობით დილის საუზმეც... მშვიდობით დილის გაღვიძებაც და ძველ იატაკზე მოთამაშე პატარა სხვიო!“ ნინო ბურდულის დიდ ცისფერ თვალებში საოცარი სხვი დგება, მოწოლილი ცრემლი მის გამომეტყველებას უფრო გამჭვირვალეს ხდის და იგი მავედრებელი ხმით იძახის: — „არის კი ვინმე ამ ქვეყანაზე, ვისაც სიცოცხლეშივე ესმოდეს, რა არის სიცოცხლე?“ მაგრამ სპექტაკლი პესიმისტურად არ მთავრდება. ღამეა — საფლავზე დამწუნებული გიორგი ამოვა... სიცოცხლე გრძელდება მანამ, სანამ ჩვენთვის მახლობელ ადამიანებში სიყვარული არ ჩაქრება.

ადამიანურობის ახალი ჰორიზონტების ძიებაში, მ. თუმანიშვილისთვის სიცოცხლე ერთდროულად ტრაგიკულიცაა და მშვენიერიც. სპექტაკლში სიყვარული და სიცოცხლე ერთიანდებიან და რეჟისორი ამტკიცებს

უდიდეს ჭეშმარიტებას: სიყვარული — ადამიანურობის მთავარი წყაროა.

ყოველდღიური ოჯახური სცენები და დრამატული მოვლენები ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ და იქმნებოდა სანახაობის განსაკუთრებული ტიპი, რომელიც ორი ხელოვნების — პოეზიისა და თეატრის საზღვარზე იდგა, ხოლო მესამე მოქმედების დრამატულ მოვლენას მაყურებელი მკაცრ, მაგრამ პოეტურ სინამდვილედ აღიქვამდა.

სპექტაკლის ყველა გმირს აერთიანებდა მსუბუქი სევდა და სინაზე. გრძნობათა რეალურობა მეფობდა სპექტაკლში, მაგრამ გამოხატული ცხოვრება ჩაკეტილი იყო პირადი განცდების სფეროში. თუმანიშვილი წვდებოდა აზრის სიღრმეს, ის ცდილობდა ადამიანის სიღრმეში შესვლას. მაყურებელი სპექტაკლს უყურებდა და მ. თუმანიშვილში ხედავდა უპირველესად რეჟისორს, რომელიც სიცოცხლის ზედაპირულ გაცნობიერებას ანგრევდა.

1984 წელს მიხეილ თუმანიშვილმა ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ რეპეტიციები დაიწყო. მუშაობდნენ ძირითადად „კინოს სახლის“ მცირე დარბაზში (კინომსახიობთა თეატრში მიმდინარე რემონტის გამო), სპექტაკლებს კი კავშირგაბმულობის მუშაკთა სახლში თამაშობდნენ. ამას ემატებოდა ხშირი გასტროლებით გამოწვეული აჟიტირება. თუმანიშვილი დასის დაშლის საფრთხის წინაშე დადგა.

1988 წლის 5 დეკემბერს კინომსახიობთა თეატრის ფოიეში, კედლის დაფაზე გამოაკრეს მიხეილ თუმანიშვილის მიმართვა მსახიობებისადმი. ეს წერილი 1997 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „ხელოვნებაში“, სათაურით „გემი იძირება“. „მსახიობების მეტი წილი თვლის, რომ მათ პროფილაქტიკური რეპეტიცია და ტრენაჟი არ სჭირდებათ, უკვე ყველაფერი იციან, ყველაფერი შეუძლიათ და არც რაიმე დარჩენიათ გასარკვევი. ჩვენ „ახალგაზრდა გვარდიის“ დროს შევიკრიბეთ და მაღალი მისიითა და

ამოცანებით შევუდექით ხელოვნების გზას. ახლა კი ყველაფერს სასწორზე ვწონით. ხელსაყრელია ეს თუ არა, გვსურს თუ არ გვსურს! დღევანდელი ჩვენი თეატრი „გვარდიას“ ვერ ითამაშებდა.“⁵⁸

თუმანიშვილი თეატრის ფანატიკოსი იყო და ამგვარივე ფანატიზმს სთხოვდა ყველას. თეატრში ირღვეოდა თუმანიშვილისეული დისციპლინა, მსახიობებს ასაკი ემატებოდათ და გადაფასებები ხდებოდა — მათ მთავარი როლებიც უნდოდათ, წლები კი გადიოდა. „მე საერთოდ ვთვლიდი და ვთვლი, რომ ნამდვილი თეატრის არსებობის ხანგრძლივობა 10-12 წელიწადია. მე მგონი, დღეს სწორედ იმ ეტაპზე ვართ, როცა უნდა დავიშალოთ. ხანდახან ეს დრო იჭიმება — სხვადასხვა ხერხებით, ძალისძალით თუ დაემატება 1-2 ან 3-4 წელიწადი. თუმცა ვერ ვიტყვი, რომ ყველა მსახიობი ერთნაირად მუშაობს. თეატრში არის თორმეტიოდე ადამიანი, ვისაც სურს ასე ვთქვათ, იმ პრინციპით, დადგენილი გეგმითა და წესით მუშაობა, მაგრამ... საბოლოოდ ყველაფერი მაინც იშლება — ეს წესია, კანონი.“⁵⁹ ეს მოსაზრება რეჟისორმა 1989 წლის 22 დეკემბერს, ლაშა თაბუკაშვილის პიესის „ნატაძრალზე“ მუშაობისას გამოთქვა.

ძიებები წარმოსახვისა და ფანტაზიის სფეროში

როცა მ. თუმანიშვილის შემოქმედებაზე საუბრობენ, ხშირად ახსენებენ სტანისლავსკის. თავის წიგნებში რეჟისორი დიდ ადგილს უთმობს მისი სისტემის ანალიზს. სტანისლავსკი... ქმედითი ანალიზის მეთოდი... პირველად ამ ცნებებს მისმა მასწავლებელმა გ. ტოვსტონოვოვმა აზიარა. მ. თუმანიშვილი ამ სისტემას სპექტაკლის შექმნისა და მსახიობთან მუშაობის კლასიკურ კანონად თვლიდა და ხჯეროდა, რომ მისი ცოდნა ყველა შემოქმედისათვის აუცილებელია. აუცილებელია იმიტომ, რომ მერე თავისუფლად შეძლოს ამ კანონების დარღვევა. მ. თუმანიშვილმა იცოდა ეს კანონები და არღვევდა კიდეც მას. „კანონებს მე მაშინ ვიხსენებ, როცა ჩემი შენათხზი რაღაცნაირ წესრიგში უნდა მოვიყვანო, როცა მას სიმწყობრე უნდა მივანიჭო.“⁸⁰

რეჟისორი რეპეტიციებზე პიესას ყოფდა ცალკეულ სურათებად, მოვლენებად, ეპიზოდებად. მოვლენები და ეპიზოდები გაანალიზებულია და მკაცრად განსაზღვრული გონებით, ხდება მათი დასათაურებაც. მათი ხორცშესხმა ეტიუდებით ხდება. ეტიუდებით თამაშის არსი იმპროვიზაციაა. იმპროვიზაცია ფანტაზიასთან არის დაკავშირებული, ხოლო თუ რეჟისორი მკაცრი გაცხრილვით (რადგან წარმოიქმნება უამრავი ორიგინალური სვლები) წარმართავს რეპეტიციას, ამ პროცესში, შესაძლოა, არაჩვეულებრივი სვლები წარმოიშვას. ეტიუდური მუშაობის დროს, რეჟისორი მსახიობთან ერთად ამოწმებს თავისი ფანტაზიისა და ანალიზის ნაყოფს. იმპროვიზაცია — მოქმედების შეთხზვა, იმპროვიზაცია — ანალიზი. ყველა გარჯიში, ტრენაჟი მიმართული იყო იმისკენ, რომ

რეპეტიციებისა და სპექტაკლების დროს მიეღწიათ იმპროვიზაციისთვის.

თამაშის წესი ასეთი იყო და მსახიობს სჯეროდა, რომ თავად ქმნის. ამ დროს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მსახიობის ფსიქიკა, მისი განწყობა. ეტიუდური რეპეტიციებისას საშუალო ნიჭის მსახიობის შესაძლებლობების ისეთი დამუშავება ხდება, რომ ის ანსამბლში არ იკარგება, ხოლო ნიჭიერი მსახიობი — თავისთავად. ეტიუდური რეპეტიციებისას რეჟისორი მსახიობს სთავაზობს პერსონაჟის განსაზღვრას, ოღონდ ამას აკეთებს მისგან შეუმჩნეველად, მისგან დამოუკიდებლად.

რეპეტიციებზე, ანუ მაშინ, როცა სპექტაკლი იქმნება, მიმდინარეობს ორმხრივი კავშირი. ორივენი — რეჟისორი და მსახიობიც — ავსებენ ერთმანეთს. რეჟისორი გამზადებულ ამოცანებს კი არ სთავაზობს მსახიობს, არამედ მასთან ერთად ამოწმებს მას. ეტიუდში იხვეწება პერსონაჟის ქცევა. ყოველ ახალ ნაწარმოებზე მუშაობისას მსახიობი ეტიუდში ანალიზთან და შეთხზვასთან ერთად სწავლობს ამა თუ იმ პიესის თამაშის წესს. მას უჩნდება უამრავი კითხვა, სწორედ ამიტომ აზროვნებდა თუმანიშვილის მსახიობი ასე ძლიერად. იგი ერკვევა პიესაში, ახდენს მის ანალიზს და ეძებს სპექტაკლში თავისი პერსონაჟის ადგილს. ამ პროცესში დომინირებს რეჟისორი, მაგრამ შეთხზვა მსახიობის გარეშე ვერ მოხერხდება. ამ პროცესში მსახიობს უნდა სჯეროდეს რეჟისორის, მისი სარეპეტიციო მეთოდის.

სპექტაკლი „ნატაძრალზე“ არ შედგა, მაგრამ მ. თუმანიშვილის მუშაობა ამ სპექტაკლზე იმითაა საინტერესო, რომ მას ლოგიკის აგებაში ავტორი (ნაწარმოების სისუსტის გამო) ვერ დაეხმარა, ნაწარმოების სისუსტის გამო რეჟისორი მსახიობებთან ერთად თხზავდა პერსონაჟებს, ატმოსფეროს, ურთიერთობებს და მსახიობებს რეჟისორულ წარმოსახვებში ახვევდა. რეპეტიციებზე, ე.წ. დაზვერვის პროცესში, ახალ სამყაროს ეძებდა. სურამის

ცხინს თავისებურ ვერსიას ცხოვრებისეული ეპიზოდებით ამდიდრებდა და ამ ახალი სამყაროს ძიებაში ადრეული რენესანსის სამყაროსკენ იხრებოდა, ამ სპექტაკლის კამერტონს უფრო ჯოტოსა და მაზაჩოს შემოქმედებაში ეძებდა.

თეატრალური კოლექტივის ორი ტიპი არსებობს: ერთისთვის მსახიობი მხოლოდ მასალაა და რეჟისორისთვის მსახიობის ანალიზი და აზრები საინტერესო არაა; მეორე სახის თეატრში რეპეტიციასზე ყველა მომზადებულია, ძერწავენ და თხზავენ. მეორე შემთხვევაში წარმოდგენა უფრო მდიდარი და საინტერესო გამოდის. მ. თუმანიშვილის თეატრი მეორე ტიპის თეატრს მიეკუთვნება.

მ. თუმანიშვილი რეპეტიციებზე ამოცანას ადგენდა მაშინ, როცა სიტყვაზე ძლიერ გამოხატულებას ეძებდა, რითაც ის სიტყვას ეხმარებოდა. ბუნებაშიც ჯერ მოქმედებაა, ვთქვათ, მოძრაობა ხელით, თვალებით, წამწამებით. და როცა ეს ყველაფერი მოძრაობაშია, მხოლოდ ამის შემდეგ მოსდევს სიტყვა. დღევანდელ ქართულ თეატრში პირიქით ხდება, ჯერ სიტყვაა და მერე მოძრაობა.

მისთვის ფორმულა, კამერტონი იყო „ვიტომ“. როგორია „ვიტომ“? აი, ეს უნდა შეეთხზა. თუ რეჟისორს ამის გამოგონება არ შეეძლო, რეჟისორის აზრით, კარგ სპექტაკლს ვერ დადგამდა.

მ. თუმანიშვილისთვის გადაწყვეტა ახალი თეატრალური სამყაროს შექმნას გულისხმობდა. ეს პროცესი მიაგავდა ექსპერიმენტულ ლაბორატორიაში გამომგონებლის ძიებას. გადაწყვეტა მისთვის თამაშის ფორმის ძიება იყო, ყველა თამაშს კი თავისი ფორმა უნდა ჰქონოდა. „გადაწყვეტა — ფორმის მონახვა“, ამისთვის სხვადასხვა თეატრალური ფორმების ცოდნა იყო საჭირო. მ. თუმანიშვილმა ეს ფორმები კარგად იცოდა და ამიტომ რეპეტიციასზე თავისუფლად მანიპულირებდა. როგორც პედაგოგი, მომავალი თაობის აღზრდისას იყენებდა სტანისლავსკის, ოლონდ სპექტაკლების შექმნისას იგი

მხოლოდ თავისი მეთოდით მუშაობდა: „მე ჩემებურად მინდა ვაკეთო საქმე. კაცმა თქვას, ეს ხომ ასეცაა. კაცს შეიძლება მოეჩვენოს, მე სტანისლავსკის სისტემით ვმუშაობ, არსებითად მხოლოდ ჩემებურად ვმუშაობ.“⁶¹ აი, ამ პარადოქსის დამარწმუნებელი ფრაზა: — „ვცდილობ სპექტაკლი ქმედითი ანალიზის მეთოდით ავაგო. სახის გამოძერწვისას, მთლიანად, სპექტაკლის შექმნის დროს არაფითარ სისტემაზე და მეთოდზე არ მინდა ვიფიქრო. კანონები უნდა შევისწავლოთ იმისათვის, რომ შემდეგ მუშაობის დროს თავი დავადწიოთ ამ მკაცრ კანონებს. სპექტაკლის შექმნა რაიმე რეცეპტის მიხედვით შეუძლებელია.“⁶²

მ. თუმანიშვილმა მოქმედებით ანალიზის მეთოდი კარგად იცოდა, მაგრამ რეპეტიციასზე ტერმინების გამოყენებას ერიდებოდა. მოქმედებითი ანალიზის მეთოდზე დაყრნობით მიხეილ თუმანიშვილის სარეპეტიციო მეთოდს „მოქმედებით ანალიზს — შეთხზულის რეალობას“ ვუწოდებთ. სარეპეტიციო ჩანაწერები გვიჩვენებს რეჟისორის იპროფიზირებულ შეთხზვის უწყვეტ პროცესს.

* * * * *

„რაც ვიცი — წიგნებიდან, ოჯახიდან, სკოლიდან და ურთიერთობიდან ვიცი. მე სასწავლებლად არსად არ წავსულვარ“

მიხეილ თუმანიშვილი

საბჭოთა სივრცეში „პერესტროიკა“ მიმდინარეობდა. ხალხი კომუნისტურ პარტიას „ეთხოვებოდა“. ყველგან პოლიტიკაზე, ინფლაციაზე, ომებზე საუბრობდნენ და პირველად ხმამაღლა ლაპარაკობდნენ პატრიოტიზმზე. ამ ფონზე თუმანიშვილმა ლაშა თაბუკაშვილის პიესა „ნატაძრალზე“ დაიწყო მუშაობა და 1989 წელს მეორედ დაწყებული „აღუბლის ბაღის“ რეპეტიციები მიატოვა. თაბუკაშვილის პიესა 1990 წელს ჟურნალ „ცისკარში“

დაიბეჭდა. ნაწარმოებს სურამის ციხის ლეგენდა დაედო საფუძვლად. ამ წარმოდგენაზე რეჟისორი 2 წელი მუშაობდა და 1991 წელს პრემიერაც შედგა. მიუხედავად თავდაუზოგავი მუშაობისა, სასურველი შედეგის მიღება ვერ მოხერხდა და სპექტაკლი თეატრის რეპერტუარიდან მოიხსნა.

პიესის სიუჟეტი კი შემდეგნაირად ვითარდებოდა: ერთი პატარა, უსახელო სოფლის მაცხოვრებლებმა ტაძარი ნელ-ნელა გაძარცვეს და მისი ქვებით ოდა-სახლების ფუძე გაამაგრეს. გამოჩნდა კაცი — თედორე და ხალხს ურჩია კვლავ აეშენებინა ტაძარი. მომაბეზრებელი შეგონების გამო ის მოკლეს. მტერმა ხალხის გონიერების დასუსტება შეიტყო და ახალი შემოსევის მზადებას შეუდგა. გლეხკაცმა კვლავ დაიწყო ტაძრის მშენებლობა, მაგრამ კედელი ინგრეოდა.

ამ სოფელში ომში დაღუპული გმირის ახალგაზრდა ქვრივი ნინო და მისი შვილი ლექსო ცხოვრობდნენ. ჭაბუკ ლექსოს მშვენიერი ნათია შეუყვარდა. ლექსოს ნათლია — თომა თავისი იდეებით ბრძენი თედორეს მიმდევარი იყო, ის ცდილობდა სმა-ჭამას გადაყოლილი თანასოფლელები გონზე მოეყვანა და ტაძრის აშენებას უკიჟინებდა. სწორედ მას გამოეცხადება ბრძენი თედორე და ეტყვის: — ტაძარი აშენდება მაშინ, თუ კედელში თავისი ნებით ახალგაზრდა ჭაბუკი ჩაეტანება, ოღონდ სანაცვლოდ არაფერი მოითხოვოსო. ჩაკირვის მსურველები გამოჩნდნენ, მაგრამ თითოეულს თავისი მოთხოვნა ჰქონდა. ბოლოს თომასთან ლექსო მივიდა და უანგარო თანხმობა განუცხადა. ჩაკირვის წინა ღამეს ქალწულ ნათიას ლექსოსთან გააგზავნიან. ნინო, რომელმაც იცოდა შვილის ხასიათი, ამ უბედურებას თავიდანვე შიშით ელოდა, მაგრამ ლექსოს კედელში ჩატანებისას დედის ტანჯვა უზომო იყო. ჩაკირვისას თომა ამბობს: — „ბრძენმა თედორემ ბრძანა, ხალხო! თუ ერს ასეთი თავგაწირული შვილი ყავს, ვერაფერი მოერევა! მსხვერპლი უკვე გაღებულია. ეს გამოცდა იყო, ხალხო, გამოცდა!“ ამ პლაკატური პიესის ბოლოს, აქეთ ლექსოს

ასულიერებენ, იქით ნინოსა და ნათიას. ლაშა თაბუკაშვილმა სურამის ციხის ლეგენდის ტრადიციულ ქარგას გვერდი აუარა და თავისი სიუჟეტის გმირები სასიკვდილოდ ვერ გაწირა — პიესა ბედნიერად მთავრდება.

თუმანიშვილის ჩანაფიქრით სპექტაკლის დადგმის კამერტონი ან ძველი ფრესკა უნდა ყოფილიყო, ან მინანქარი. ხერხი — ლეგენდა ან იგავი.

„ჩვენ სუსტი მასალა გვაქვს“ — განაცხადა რეპეტიციასზე რეჟისორმა. „როცა კარგ პიესას ვთამაშობთ, გვერდით ავტორია და ლოგიკის აგებაში გვეხმარება. „ნატაძრალის“ შემთხვევაში, ფაქტობრივად, ყველაფერს თვითონ ვაკეთებთ“.

როლები ასე განაწილდა: თომა — თამაზ თოლორაია, ლექსო — ლევან უჩანეიშვილი, ნათია — ია ფარულავა და ეკა კახიანი, ნინო — ნინელი ჭანკვეტაძე.

მიხაილ თუმანიშვილი — აი, ეს ამბავი სად უნდა ხდებოდეს? მე ფფიქრობ ძველ სასაფლაოზე, სადაც დღისით თუ ღამით არ გეშინია ყოფნა. რატომ? იმიტომ, რომ ყველაფერი შინაურულია: სიმშვიდე, სითბო და სასიამოვნო ატმოსფეროა. აქ ცოტა იუმორიც საჭიროა. სასაფლაოზე ტაძარი გრანდიოზული და მონუმენტური არ უნდა იყოს. იუმორი ვახსენე, მაგრამ ამ იუმორშიც ზომიერება უნდა დავიცვათ. ძველი სასაფლაოს ქვები სასიამოვნო სანახავია. იქ მშვენიერი ბარელიეფებია — ათასნაირი წვრილმანებითა და დეტალებით. როცა ლექსო ჩაეკირება და ყველაფერი დამთავრდება, სცენაზე უნდა იდგეს ულამაზესი ტაძარი. „ჩვენ ძეგლების მეგობრები ვართ“ — ამ პოზიციიდან კი არა, არამედ მართლაც არაჩვეულებრივი, არარეალური, მხოლოდ სიყვარულით ნაშენი ტაძარი. გუდაურშია ასეთი ბაზილიკა — რესტავრაციის დროს კედელში საფლავის ქვა აღმოაჩინეს. ბაზილიკა კათოლიკურ ეკლესიას არ ჰგავს — იქ ფაქტობრივად თეატრია. აქ კი სიმყუდროვე, სითბო და სიყვარულია. მუსიკალური გაფორმებაც ამგვარი უნდა იყოს — უფრო ხმები, ხმაური, ოღონდ სასიამოვნო და არა შემაშინებელი.

სახლში პატარა მაკეტი გაფაკეთე. ახლა ისეთი მხატვარი მინდა, რომელსაც აგუხსნი და აბსოლუტურად სხვანაირს მომიტანს. შინაგანად იგივე რომ დარჩეს, მაგრამ მხატვრულად კარგად იყოს გაკეთებული. სასაფლაო უნდა იყოს — სულ იმ სასაფლაოზე მინდა ყოფნა... დიდი სიამოვნებით დავიმარხებოდი იქ, ჩვენ სასაფლაოზე არ მინდა.

ლევან უჩანავიშვილი — იქ „სემიონოვკაზე“ რომ არის პატარა სასაფლაო?

მისპილ თუშანიშვილი — კარგი ახლა!.. შენ ნება რომ მოგცენ, ყველგან სალონს გახსნი.

ნინელი ჭანკვეტაძე — იმერეთშიც არის კარგი სასაფლაო.

მისპილ თუშანიშვილი — იცი რა, ის სასაფლაო ძალიან საყვარელია.

ნინელი ჭანკვეტაძე — არ გეშინიათ?

მისპილ თუშანიშვილი — არა, პირიქით... ერთი ხე დგას, იქვე ბაზილიკაა. ნიშის კედლებზე სანთლის ნაღვენთია... კარგი... რეპეტიციასზე ზედმეტი ლამპარაკისთვის ნუ დავკარგავთ დროს!

ასეთ რეალურ სასაფლაოზე უცებ დიდი მთვარე გამოჩნდება. ვთქვათ, 5 მეტრიანი ან 10 მეტრიანი — კაცი რომ შევიდეს და გამოვიდეს. ეს უფრო ფანტაზია უნდა იყოს, ვიდრე რეალური რამ. ახლა ბევრ სისულელეს ვამბობ, რატომ? იმიტომ, რომ კლიშეებში არ ჩავჯდუ.

როცა წყაროს წყალს სვამენ, წყაროს წვეთების მუსიკა უნდა იყოს. ათასი რამის შეტანა შეიძლება. რატომ? იმიტომ, რომ ამ პიესაში სულ სასიყვარულო სცენებია. რა არის სიყვარული? მოფერება — კოცნა, კოცნა — მოფერება? ასე არ არის. ეს დღესასწაულია, არაჩვეულებრივი რამ: ათასი ლანდი, ათასი სახე გამოჩნდება; ათასი რიტმი, ათასი ტემპი იბადება; ათასი მზე და მთვარეა ერთად. აი ესაა სიყვარული!

დეკორაცია ისეთია, რომ სულ სასაფლაოზე ვართ, მაგრამ ჩვენი ცხოვრება სულ სასაფლაოზე არა ვართ? რა

არის ჩვენი ცხოვრება? საფლავის ქვაა — დასაწყისი და დასასრული.

პატრიოტულ სპექტაკლს ვდგამთ და ძალიან ბევრ კონკრეტულ მასალას გამოვიყენებთ. ჩვენ კონკრეტული მასალა გვჭირდება იმისათვის, რომ მან პირობითობაში გადაყვანის იმპულსი მოგვცეს. კამერტონი მინანქარი უნდა იყოს.

თომა — (თაზო თოლორაია ტექსტს კითხულობს) უცხოში არაფერი გვშურს, ერთმანეთის შურმა კი მოგვსპო და ამოგვავდო! ერთი სახატე გვაქვს ეველას სალოცავი, ჩვენი ქვეუბანა, მაგრამ ვერა და ვერ ვისწავლეთ ერთ ხმაში შეწუბობლად ლოცვა! ვერ ვისწავლეთ სამშობლოს ერთად სიყვარული და ასე ცალ-ცალკე გვიუფარს ქვეუბანა ჩვენი!

მინემილ თუშანიშვილი — როგორია თომა? არანორმალური კაცია, მაგრამ როგორია? ივანე ჯავახიშვილი ნორმალური იყო? არანორმალური იყო, თორემ ამდენს ვერ შექმნიდა. არსად არ დადიოდა, იჯდა და თავის საქმეს აკეთებდა. ექვთიმე თაყაიშვილი? პარიზში ცხოვრობდა, იყავი რა მშვიდად, წყნარად — გაყიდე ერთი ჯვარი და დრო ატარე, იქიფე! მაგრამ არა, იჯდა და საგანძურს ინახავდა.

ასეთია თომა. სულ ერთზე ფიქრობს, მისი გადარჩენის გზებს ეძებს. პატრიოტული იდეითაა შეპყრობილი. ძალიან ძნელია, როცა გიჟობანას თამაშობ და შენს გარშემო ადამიანებს ეს უკვირთ, ვერ გაუგიათ. გიჟობანა იცი რა არის? შენ თვითონ უნდა იყო გიჟი, რომ გიჟი ითამაშო. ჩვენ უკვე აღარა ვართ გიჟები, ჩვენ ძალზე მიწიერები გავხდით.

ნინელი ჭანკვეტაძე — ახლა ყველა გიჟია.

მინემილ თუშანიშვილი — არც ერთი გიჟი არ მინახავს... სულ ვოცნებობ, ნეტა ერთი გიჟი მინახა-თქო.

ნინელი ჭანკვეტაძე — ერთი გიჟი ვნახე, დაღმართზე მოდიოდა, უცნაური თვალები ჰქონდა, ძალიან ლამაზი იყო. მე გიჟების მეშინია.

მინემილ თუშანიშვილი — მე სხვანაირ გიჟებზე გლაპარაკობ. იმ გიჟებზე, რომლებიც გამუდმებით მუშაობენ და რად უნდათ ეს თავგანწირვა, ხალხს არ ესმის.

თაზო თოლორაძია — თქვენ გიყი ხართ?

მინაილ თუშანიშვილი — არა!

ნინელი ჭანკვეტაძე — როგორ არა, ბატონო მინა. თქვენ თუ არა, აბა ვინ არის?

მინაილ თუშანიშვილი — მე თუ გიყი ვარ, მაშინ ვერ დავდგამ. მე უფრო მიყვარს.

ლევან უჩანაშვილი — აბა როგორ გიყებზეა ლაპარაკი?

მინაილ თუშანიშვილი — აი, ახლა, ხვალ რომ მოვიდე და გითხრათ — თეატრში ყველაფერი კარგად რომ იყოს, სცენის ქვეშ უნდა დავიმარხო. წავალ? არა. გასაგებია?

ისე ჩვენ გიყები ვართ, აბა ნორმალური კაცი დაჯდება და რასაც ვაკეთებთ იმას გააკეთებს? წაიკითხავს მერე ვინმე ამ ჩანაწერებს და რას იფიქრებს — სერიოზული საქმითა ვართ დაკავებული? არასერიოზულით ხომ?.. ესე იგი, გიყები ვართ. ხოდა ეს გიჟობა ძლიერი ავადმყოფობაა. თაზო განაგრძე!

თომა — რა არის ეს, ხილვა? თუ მესიზმრები?.. მე შენ ვიცანი, არასოდეს მინახავს შენი სახე, მაგრამ ვიცანი.. ბრძენი თედორე! ხომ ბრძენი თედორე ხარ?.. რატომ გელიძება? ეს შენი სიკვდილის შემდეგ შევარქვა ხალხმა ბრძენი!

მინაილ თუშანიშვილი — როცა თომას ხილვები აქვს, მის გარშემო ანგელოზები დგანან და რაღაცას წერენ. კომუნისტების მორალია — სულის, ხილვების უარყოფა. არსებობს დრო და სივრცე, მაგრამ არსებობს კიდევ რაღაც... ყველაფერი პირობითია, სავსეა სულებით. სინამდვილეში ხელოვნება ერთ-ერთი სარკეა ამ მესამე სამყაროში, მესამე განზომილებაში. ჩვენ ცხოვრებაში უნდა დავიჭიროთ, როგორ მოსდის ადამიანს ეს იდეები და აზრები? ამ დროს რა ემართება? თომა უყურებს და ბევრს ხედავს. ჩვენ ვუყურებთ და ვერ ვხედავთ, და იცით რატომ ვერ ვხედავთ? იმიტომ, რომ არ გვჯერა. ჯვრის ტარება, ეს ჯერ არაფერს არ ნიშნავს — ის ნიშანია, ოღონდ სულ სხვა რამის ნიშანი, ამ პოზიციიდან შეხედეთ.

თომამ წიგნში ნოტები მონახა და დაუკრა. აქ შეგვიძლია მუსიკა გამოვიყენოთ. ის სულ წიგნთანაა, მას

ანგელოზები უსმენენ. ეს ანგელოზები შენშია, ჩემშია, ჩვენშია. ჩრდილები მოძრაობენ. სულ ვფიქრობ საიდანაა ეს ჩრდილი? თომა სულ მარტოა, მარტოობისას ბევრი რამ გასაგებია.

ბავშვობაში ხშირად მიფიქრია, რომ ადამიანი მთელი ცხოვრება მარტოობისთვის ემზადება. ბოლო წუთებში მის გარშემო ბევრი ხალხი იქნება თუ ცოტა, ის მაინც მარტოა — მარტოდ მარტო. გადასვლა ხომ უნდა მოხდეს? გარდაცვალება! ამ გადასვლისთვის მთელი ცხოვრება ემზადები. კატასტროფაში თუ მოხვდი, ეს მოულოდნელი გადასვლაა. ჩვენს გარშემო არიან ნათესაეები, მეგობრები, მაგრამ არის მომენტი — ერთი თუ ორი წამი, როცა სულ მარტო რჩები. ზუსტად რომ აღვწეროთ, რა ხდება ამ დროს ადამიანის ფსიქიკაში, ეს გამოგონილი და არასწორი იქნება. სესილიას ბებია გახსოვთ? მარტო დამტოვეო — გენიალურია. ის ნამდვილად ემზადებოდა ამისთვის. მშიშარა იყო, სულ სიკვდილის ეშინოდა და ფიქრობდა სიკვდილს როგორ შევხვდებით და, ფაქტობრივად, ასევე გარდაიცვალა... ახლა წადით, მარტო დამტოვეით... რა პროცესია უჯრედების კვდომა, გარდაცვალება? იქნებ ყვაფილში გადავდივართ ან ღრუბლებში?

რეპეტიციის პირველი ეტაპი გონებით დაზვერვაა. ვზივარ მაგიდასთან და მსახიობებთან ერთად გონებით დაზვერვას ვაკეთებ, ლოგიკურ კონსტრუქციას ვეძებ, ურთიერთობებს ვეძებ. ლევან და ია! როცა ლოგიკურ კონსტრუქციას ავაგებთ, მაშინ თქვენს სასიყვარულო ეპიზოდში არ გამოვარდება, ვთქვათ, ნათიას ბაბუდა და თავში არ ჩაგარტყამთ. აბა, წაიკითხეთ!

ია ფარულავა და ლევან უჩანეიშვილი:

ლექსო — რა?

ნათია — იცი რა? წადი!

ლექსო — რატომ?

ნათია — წადი! წადი!

ლექსო — შენ?

ნათია - მეც წავალ.

ლექსო - სად?

ნათია - სახლში!

მიხეილ თუმანიშვილი - ეს ტექსტი სპექტაკლს რეფრენივით გაძეგება, ამ რეფრენს ხერხივით გამოვიყენებთ. წარმოდგენაში ეს სასიყვარულო სცენა 5-ჯერ გათამაშდება, ოღონდ ხუთივეჯერ სხვადასხვანაირად.

აბა თქვით რეპლიკა - წადი! ხომ შეიძლება ეს სიტყვა ისე თქვა, ნაწყენი ქალი სასიყვარულო სცენის შემდეგ რომ ეუბნება კაცს - წადი! ამ სიტყვას როგორ იტყვოდი ამაღლებულად, ტრაგიკულად. აი, აქ როგორ უნდა ითქვას? ამ რეფრენს განსაკუთრებული კამერტონი სჭირდება. აქ მზის მოძრაობას აქვს მნიშვნელობა, მიწისძვრას, ჩრდილებს, ჩიტები როგორ დაფრინავენ იმას აქვს მნიშვნელობა; ამ დროს ღრუბლები როგორ მოძრაობენ? უბრალო დეტალსაც მნიშვნელობა აქვს. ვცდილობ ყველაფერში შინაარსი მოვძებნო, რატომ? იმიტომ, რომ მოლოდინში ვარ.

რაფაელის „სიქსტის მადონა“ გახსოვთ? მის თვალებს გამაღიდებელი შუშით თუ დააკვირდებით, უსაზღვრო მოლოდინს ამოიკითხავთ - რა ელის ჩემს შვილს? ჩვენი სპექტაკლის ყველა გმირი მოლოდინშია - საერო, ზნეობრივი საქმისთვის მსხვერპლად ვინ შეეწირება? ტაძრის ასაშენებლად კედელში ვინ ჩაეტანება? ლექსოსა და ნათიას თვალეებშიც მოლოდინია. მოდით, ახლა ამ დიალოგის წაკითხვის ორი კამერტონი, ორი ხერხი მონახეთ: ერთი ყოფითი, მეორე ამაღლებული.

ეკა კახიანი და ლევან უჩანეიშვილი:

ნათია - იცი რა?

ლექსო - რა?

ნათია - წადი!

ლექსო - რატომ?

მიხეილ თუშანიშვილი — „იცირა“ მოკლეა. ამათ დრო არა აქვთ. „იცირა?“ „რა?“ — სირბილის შემდეგ სუნთქვა რომ წყნარდება, მაგრამ ყველაფერი მაინც ამაღლებულია.

ნათია — იცი რა?

ლექსო — რა?

ნათია — წადი! წადი!

ლექსო — რატომ?

მიხეილ თუშანიშვილი — „რატომ?“ შენ ისე პკითხე, როგორც „წუთისოფელში“ შეეკითხებოდი. მულტფილში „ბემბი“ გახსოვთ? იქ პირდაპირ არასოდეს ლაპარაკობენ, მხოლოდ ხანდახან თუ შეხედავენ ერთმანეთს. დიალოგში იგრძენით ეს რაკურსები.

„წადი!“ — წყლის ხმაური ხომ გაგიგონიათ, კლდეებსა თუ ქვებს შორის რომ მორხჩხუხუხებს, აი, ეს ნაკადული როგორი ტონით ლაპარაკობს? ეკა! შენ ეს პატარა ნაკადული ხარ, შველი ხარ... ლევანიც ნაკადულია, ოღონდ ცოტა სხვანაირი. ეკა! შენ სულ შველი ხარ, ოღონდ შეშინებული კი არა. დღეს ტელევიზორს გუყურებდი — ტყე გამოჩნდა... ტყეში პატარა შველი დადიოდა, ბალახს წიწკნიდა და თვალებს სულ აქეთ-იქით აცეცებდა. სხვათა შორის, იქვე მგელი დასეირნობდა და ამთქნარებდა. რატომ? რატომ ამთქნარებდა? იმიტომ კი არა, რომ თავისთვის ფიქრობდა: ვიცი, ვიცი მე მგელი ვარ და იმ წუთშივე შეგახრამუნებ, არა! ფიქრობდა: დღეს იღბლიანი თუ აღმოვჩნდი, იქნებ გამიმართლოსო, მაგრამ შველი გაფრინდა. ეს გოგო ყოველთვის მზადაა გასაფრენად. ნათიას უზარმაზარი წამწამები აქვს... ხანდახან იცინის, მაგრამ ეს აქაური სიცილი არაა, იქაური სიცილია.

აი როგორია ლექსო? უამრავი ფრეზკები შევაგროვე, მაგრამ როცა მაზაჩოს, ჯოტოს გუყურებ, ლექსოს, ნათიას, ნინოს იქ ვხედავ.

ქაბაქაძე — ფიროსმანი, ბატონო მიშა?

მიხეილ თუშანიშვილი — ამ შემთხვევაში ფიროსმანი ხელს მიშლის. ფიროსმანთან მე ნაცნობებს ვხედავ, ნაცნობ სუნთქვას ვგრძნობ.

ლექსო როგორ დადის? გახსოვთ სერგო ზაქარიაძის სიარული „ჯარისკაცის მამაში“? არ გახსოვთ, ისე დადის, თითქოს დედამიწას ატრიალებსო.

ლევან უჩანძიშვილი — ლექსო სხვადასხვა სცენაში სხვადასხვანაირად დადის, თუმცა, რაღაც საერთო დამახასიათებელი ნიშანი აქვს.

მინხილ თუშანიშვილი — საერთო ხასიათი აქვს. ნათია და ნინო ერთნაირად არ დადიან. ნინო მიდის, მიდის და შეიძლება უცებ გაჩერდეს. მიდის, მიდის. ისე გაჩერდება, თითქოს რაღაცას უსმენს. გახსოვს „აიდაში“... უკიდუგანო სივრცეა, სივრცე... ნინო სულ სივრცეს გრძნობს. ლევან სახლში რომ წახვალ, ქუჩაში გაიარე და შორეული ხმები მოისმინე. მოიცა! იქ, კოსმოსში რაღაც ხდება, მიწაზე კი ცხოვრობთ, მაგრამ იქიდან მოსულები ხართ, გამიგეთ!

ნათია პუნქტირებად დადის: გაყურდება, აქეთ-იქით იყურება და მერე უცებ გავარდება. ეს გოგო მოძრაობს ზევით-ქვევით, ზევით-ქვევით. ამ წარმოდგენაში, სცენის გარდა, დარბაზის მთელ ტერიტორიაზე გიმოძრავენ: ხომ გვაქვს ორი დერეფანი, კიბეები... ნათია ვერც ამჩნევს, ისე გადაინაცვლებს ერთი ადგილიდან მეორეზე — სულ ლექსოს დაეძებს. ეს ავადმყოფობაა, ოღონდ კარგი გაგებით. ლევან! შენ ნათია გაგიჟებით გიყვარს და გეშინია არ დაგეკარგოს. აი თომამ გაიარა, ლექსომ კედელთან ნინო შენიშნა და ნიშას ამოუფარა. ბიჭმა დაინახა, რომ გოგო, როგორც იქნა, მარტო დარჩა. გოგო ბიჭს ზურგს შეაქცევს და ნამდვილ წყალს შეისხავს. აი აქ, აბესალომისა და ეთერის შეხვედრის სცენა უნდა გათამაშდეს. ლექსო დგას და ნათიას დიდხანს უყურებს.

ლევან უჩანძიშვილი — ლექსოს რა ემართება ამ დროს?

მინხილ თუშანიშვილი — გაკვირვებული ხარ, ის შენსავით გაფუჭებული ბიჭი არ არის! მას ყველაფერი აინტერესებს. ორივე გაქვავდა, ერთად იზრდებოდნენ, მაგრამ უცებ აღმოაჩინეს, რომ სხვანაირები გახდნენ. ამ დროს ეუბნება ნათია — „წადი! წადი!“ წყაროს წვეთებივით... გამიგეთ? ახლა ჩვენ წავიდეთ და უბრალოდ გავიაროთ. ეს,

ფაქტობრივად, დაზვერვაა და მე არაფერს შეგისწორებთ. ყველამ მოვნახოთ „როგორ?“

წარმოიდგინეთ, რომ გარშემო სულ ბილიკებია, ამ ბილიკებზე გავიაროთ, ოღონდ დამანახეთ ის ბუნება, სადაც თქვენ მოხვდით. სიარულისას სხვადასხვა ამოცანები აირჩიეთ: ვთქვათ სადღაც სწრაფად მიდინართ, ან მივდივარ და ვფიქრობ — რა მელის? მივდივარ ძალიან შორს, იერუსალიმში. ნათია შევლის ნახტომებით დადის, ლექსო პირიქით. ნინელი! ნინოს სიარული ფრესკებში უნდა ეძიო. ფრესკებზე გამოსახული გმირები როგორ დადიოდნენ?

დავით აღმაშენებელი როგორ დადიოდა? როგორც სერგო ზაქარიასძე „ჯარისკაცის მამაში“? ალბათ არა. თამარ მეფე როგორ დადიოდა? უკეთესს გეტყვით, წმინდა ნინო როგორ დადიოდა? ფეხით მოდიოდაო, ფარავნის ტბაზე დაისვენა — ახლა იქ სამლოცველოა. სულ ვფიქრობ, როგორი ფეხსაცმელი ეცვა? რა, პირდაპირ პარიზიდან ჩამოუტანეს? არა, იმას არც ქუსლი ჰქონდა და არც არაფერი... როგორიც დაიბადა, ისეთივე დარჩა. აი, ეს არის დასაჭერი — „როგორ?“ თუ უფრო ახლოს მიხვალთ პერსონაჟებთან, მათ ჩაცმულობას იმწუთას დაინახავთ... აბა ჰე! გასაგებია თუ არა? წავიდეთ ფოიეში.

ფოიეში მიმდინარეობს ტრენაჟი

მიხეილ თუმანიშვილი — ნუ ცდილობთ ცხოვრებისეული გახადოთ თქვენი მოქმედება, ნუ ცდილობთ გააცოცხლოთ. ლევან! ქალაქელი ბიჭივით დადიხარ, შენ კი იმ წიაღიდან უნდა ამოხვიდე. ია, გახსოვს „ჯადოქარში“ ის გოგო როგორ დადიოდა? სულ ნახტომებს აკეთებდა. სირბილი ისწავლე. შეველი როგორ დარბის? მე ნუ მიყურებ, მიდი, მიდი... ჩემთვის ვლაპარაკობ!.. ეკა, ის ბიჭურად დადის და, ამავე დროს, ქალურად — ბიჭურად იმიტომ, რომ ბილიკებზე უხდება სიარული. ნუ იფიქრებთ მოძრაობაზე, იფიქრეთ სადაა ყურადღების ცენტრი. ია და ეკა, მე

ვთხოვთ — ერთხელ ზოთპარკში გაიარეთ და შველი ნახეთ!
სურათები გამოიგონეთ!

ლევან, მიწას არ უნდა გრძნობდე! შედეგს ახლა ნუ ეძებთ, როგორ გამოვძერწოთ თქვენი პესონაჟების მოძრაობები, ის მოძებნეთ. როგორ გამოვძერწოთ თქვენი სხეულიდან სულ სხვა სხეული — ამას ფიქრი და დრო სჭირდება. ოღონდ უკვე ნაცნობს ნუ გაიმეორებთ! ეძებთ იმპროვიზაციულად, ეძებთ სულ სხვა ხასიათი.

ოთახში

მისაილ თუმანიშვილი — ჩვენ როლის ძერწვას გადავეჩვიეთ, ეს ყველას ეხება! პოპოვი ამბობდა რეპუტიციებზე — ჩვენგან ვიწყებთ, მაგრამ სად მივდივართ? იქითკენ უნდა წავიდეთ, იმ კაცთან უნდა მივიდეთ!.. უფრო ხშირად კი, სცენაზეც და კინოშიც, ჩვენ ვმეორდებით. როდესაც ვერიკო ანჯაფარიძე მუშაობდა, მას ეს თავისთავად გამოსდიოდა — ვერიკო ვერიკოა. აი, ხომ ხედავთ სესილია რას აკეთებს? როცა სესილია თავის თავს თამაშობდა, ძალიან სუსტი იყო — გაიხსენეთ მისი ადრინდელი ფილმები! აი მერე, რომ დაბრძენდა, 3-4 წელიწადში შექმნა ის, რაც მთელი სიცოცხლის განმავლობაში შეიძლება ძლივსძლივობით გააკეთო. რატომ? იმიტომ, რომ დაგროვილი ჰქონდა. რაც ჩვენ არასოდეს არ გვინახავს, ისაა საინტერესო. აი, ნინელი სადაც არ უნდა შეგვხვდეთ, სულ ფორმაშია — მისი ტიპაჟირება მოხდა. ლევანის ტიპაჟირებაც მოხდა, შენი შტამპია არარსებული კოვბოი საქართველოში.

ლევან უჩანაძე — ჩემი ფილმები არ გინახავთ და რა წყალში ჩავყარდე? აი, მოხუცს რომ ვთამაშობ, ნახეთ?

მისაილ თუმანიშვილი — კი, კი... ულვაშებს რომ გაიკეთებ, რა, სხვანაირი იქნები? ულვაშის გამოყენება შეგიძლია, ოღონდ ჯერ შიგნიდან გჭირდება გრიმი — სულს სჭირდება, სხეულს, შენს ხასიათს სჭირდება — შიგნიდან უნდა

შეიცვალაო. აი ვთქვათ, რა განსხვავებაა ჩემს, შენსა და, დაფუშვათ, ნინელის შორის? სხვადასხვა საწუხარი გვალელებს, განსხვავებული ოცნება და სიამოვნების სხვადასხვანაირი მომენტები გვაქვს. მაგალითად, ჩემთვის დიდი სიამოვნებაა შინ მუშაობა, ან როცა რეპეტიციებზე ვარ. სწორედ მაშინ ვგრძნობ რისთვის ვცხოვრობ, სიცოცხლის არსი მესმის. რამდენი რეჟისორი ოცნებობს, ნეტავი რეპეტიცია არ იყოს და პირდაპირ სცენაზე ამიყვანაო — ამას იმიტომ კი არ ვამბობ, რომ ისინი ცუდები არიან ან მე კარგი — არა, უბრალოდ ჩვენ სხვადასხვანაირი ინტერესები და ხასიათები გვაქვს.

როცა სპექტაკლზე ვმუშაობ, მინდა დახატული დავინახო და შინ სულ ჩანახატებს ვაკეთებ. როცა ხატვა დავიწყე, თავიდან იოლად გამომდიოდა. ახლა სულ მახსენდება, რომ ეს უკვე დახატული მაქვს... აი, ასეა როლის გაკეთებაც — უკვე ძნელია ხატვა. აი, ნახეთ, კაკაბაძემ იმერეთი რამდენჯერმე დახატა... რატომ? იმიტომ რომ რაღაცა არ მოსწონდა, კვლავ და კვლავ უბრუნდებოდა — ეძებდა. წავიდა პარიზში და აბსტრაქციების ხატვა დაიწყო. „ოგონიოკში“ დაიბეჭდა რეპროდუქცია — „დედაჩემი“ ერქვა: პეიზაჟია, დედა, მერე აბსტრაქციები. მან, ფაქტობრივად, თავის შემოქმედებაში მეორე ფენა მონახა. ჩვენ დადგმის, თამაშის დროსაც მეორე ფენა უნდა მოვნახოთ.

თაზო თოლორაძე — ფენა თუ სივრცე მონახა...

მიხეილ თუშანიშვილი — როგორც გენებოთ, ამ ტერმინებს ზუსტად ვერ გამოვიყენებთ, ეს ძალიან მიახლოებითია.

ლევან შანანიშვილი — ფაქტობრივად, ეს ამბავი ისე უნდა გათამაშდეს, რომ კონკრეტულად საქართველოს და ქართველებს არ უნდა გულისხმობდეს, განზოგადებული უნდა იყოს?

მიხეილ თუშანიშვილი — ეს თავისთავად გამოვა, ადრინდელი ქრისტიანობის ხანაა. შეასაძლოა წარმართულიც იყოს.

იქიდან უკვე მესმის ხმა... ტირის ეთერი, მაგრამ ეს ტირილი ხელს მიშლის, არ მჭირდება. ახლა, მე უფრო სხვა ვარიანტი მიშველის. აი, ხის ტოტზე რომ იჯდა ეთერი, აბესალოში მივიდა, უყურებს და ეუბნება, ჩამოდი! არ ჩამოვალთ. აქაც ასეა — წადი! სად? — აი ეს უნდა მოვნახოთ, სხვა ენაზე უნდა ვილაპარაკოთ.

ეს რეფრენი: „იცო რა?“ „რა?“ „წადი! წადი!“ სპექტაკლის დასასრულსაც იქნება, როცა ლექსოსთან ნათია მოდის და ეუბნება, შენი ცოლი უნდა გავხდეთ. როცა პიესა წავიკითხე, ვიფიქრე... ახლა მოდაშია ეროტიული სცენები და ორივეს გავაშიშვლებ, ძეფირელის „რომეო და ჯულიეტა“ გამახსენდა. ჩვენთან ფინალში, ჯვრისწერის სცენაში ნათია, ფაქტობრივად, მიშველია, მაგრამ როგორ დგას... იქ უკვე ქალი არ არის — იქ ანგელოზია. ნათიაც ანგელოზია და ლექსოც — რა ქვია ამ ეპიზოდს?

ლევან უჩანავიშვილი — სიყვარულის სიგიჟე...

მინაილ თუშანიშვილი — არა, სიყვარულის ზეიმი — ეს არის მთლიანად სურათი. აბა გაიხსენეთ, თქვენს ცხოვრებაში ასეთი მომენტები არ გქონიათ?

ია შარულავა — სულ ზეიმი არ იყო...

მინაილ თუშანიშვილი — სულ ზეიმი თუ გქონდათ, ზეიმი არ ყოფილა. სასწაული ხანდახან ხდება... უიმე! რა უბედური ხალხი ხართ! ბედნიერება არ გივრძენიათ?

იბა პახიანი — სიყვარულის?

მინაილ თუშანიშვილი — სიყვარულის გამო ბედნიერება არ გივრძენიათ? უიმე! თქვენ ტყუილად ცხოვრობთ.

ლევან უჩანავიშვილი — მაგას არ ვამბობ, ბატონო მიშა? ყოველდღე ვგრძნობ და არაო — ეს ზეიმი არ არისო.

მინაილ თუშანიშვილი — ავიხსნით! მე, ბიჭმა, გოგოს ხელი მოვკიდე და მან რაღაც მოძრაობით მიპასუხა. ლევან, შენ უცებ ღრუბელზე ახტი, ამ ღრუბელზე დადექი და გაფრინდი! მეორე ღრუბელზე ია ზის! ამ ღრუბლებს ზეცაში ცხენები მიაქროლებენ. ეჩქარებათ — მალე სიკვდილი მოვა, მაგრამ ამ დროს უბედურებაზე არ ფიქრობენ. „წადი! წადი! შენ?“ აქ ეს რეფრენი, როგორც ჩქარი სათქმელი, ისე წავა.

ცხენები ღრუბლებს ზევით, ზევით მიაქროლებენ და მერე მიწაზე დაეშვებიან. რა ხდება ჩვენში, როცა პირისპირ ვდგავართ და ერთმანეთის გულისცემას ვისმენთ? რა ხდება? აი, ეს უნდა გამოვიგონოთ. რას აკეთებენ ამ დროს? ცხოვრებაში ეს ეპიზოდი ძალზე ძუნწია.

ნიმეილი ჭანკვეტაძე — ამ დროს ტექსტს ალბათ ვერ დაიმახსოვრებ, მაგრამ ნეტარებისა და სიამოვნების შეგრძნება გეუფლება.

მიხეილ თუმანიშვილი — ამგვარ ეპიზოდს თავისი ნოტები აქვს, ფიზიკური მოქმედების ნოტები, მაგრამ ეს ტრფობა, შესაძლოა, სხვანაირიც იყოს.

მახსოვს, ერთ გოგოს ვეარშიყებოდი... ერთხელ ბელინსკის ქუჩაზე მოვსეირნობდით და უცებ თავსხმა წამოვიდა. როცა წვიმს, ამ ქუჩაზე ყოველთვის მდინარეები ჩამოდის. გპირობის ჩადუნა მინდოდა, გოგოს ხელი ვტაცე და ავიყვანე. სწორედ ამ დროს წაგბორძიკდი და წავიქეცი. ამიტყდა სიცილი, მთელი ხმით ვხარხარებდი — ჰა, ჰა, ჰა... ღამის პირველი საათია, მე შუაგზაში — წვიმაში ვდგევარ და ვხარხარებ. ამ დროს ის გოგო მდინარეში იწვა გახარებული.

მე გეკითხებით, თქვენ სასიყვარულო ურთიერთობა გიგრძნვიათ ცხოვრებაში? — ალბათ გიგრძნვიათ. გთხოვთ, გაიხსენოთ ამ ურთიერთობის მექანიზმი, თუ ამ მექანიზმს ვერ გაიხსენებთ, მაშინ ითამაშებთ იმას, რაც წაკითხული გაქვთ წიგნებში და რაც ფილმებში გინახავთ. მე თქვენი პირადი გამოცდილება მაინტერესებს. გროტოვსკი ამას გაშიშვლებას ეძახის — ამის მოძებნაა საჭირო. როგორი იყო ყველაზე ბედნიერი წამი ჩემს ცხოვრებაში? გარშემო ღრუბლებია, ცა, მზე, სხივები, ჭიამაიები, მრავალძარღვები, ბროწეულები... ბროწეული ისეთივე ფერის დარჩა? არა, კაცო, ბროწეული უზარმაზარი გახდა, გაწითლდა, გაწითლდა — წვენის მოწოლისაგან სკდებოდნენ და მეწამული სითხე სისხლივით წვეთავდა. ამ დროს თქვენ რას გრძნობდით? აი, ესაა დღესასწაული, უფრო სწორედ, გზა

დღესასწაულისკენ. უიმე! ამათ სიყვარულიც არ შეუძლიათ!
— თუ ასეა, გერ ითამაშებთ.

ლევან! როლი გზაში კეთდება — ეს პროცესი ყველაზე ძვირფასია. იცი რა შევამჩნიე? თეატრში როცა ვარ და მთელი დღე ხან ვიღაცას ვეჩხუბები, ხან ველაპარაკები, ამ დროს ვგრძნობ, რომ ქვაბი ვარ და შიგ რაღაცა იხარება... ლევან, შენ პარკში დარბიხარ?

ლევან უჩანეიშვილი — იქ მე ვგარჯიშობ, ბატონო მიშა!

მიხეილ თუშანიშვილი — არა, შენ კი ვარჯიშობ, მაგრამ დღეიდან ლექსოს წესებით, ლექსოს ხასიათით ივარჯიშე — ლევანი არ უნდა იყოს... მოდით ნინოსა და ლექსოს ეპიზოდის წავიკითხოთ. ამ ეპიზოდის მოტივაცია კი ძლიერმა ამბავმა განაპირობა — თანასოფლელებს თომამ ხილვები აუწყა — თუ კედელში ვინმე ჭაბუკი ცოცხლად არ ჩაეტანება, ტაძარი არ აშენდებათ. დედას ეშინია, ლექსომ არ გადადგას ეს ნაბიჯი. ლექსოს გონებაში კი ეს აზრი საერთო კრებაზე დაიბადა და მწიფდება. ლექსო წევს... რატომ წევს? რა, მთვრალია? ის არ სვამს. თუ დალევს, ძალიან ცოტას — წესია ასეთი.

ნინო — ლექსო!

ლექსო — შპ...

ნინო — გძინავს?..

მიხეილ თუშანიშვილი — ნინელი, იქნებ შორიდან დაიწყოს, შეფასება დასაწყისშია. ნინო ყოველთვის ცუდს ელოდება. წინასწარ იცის — მომენტი მოვა. აი, ამ წინათგრძნობაში ვეძებოთ და არა ყოფითში. ისეთი მოძრაობა გააკეთე, რომ ყოფითი არ იყოს, მაგრამ პროცესის აფეთქებას გამოხატავდეს. აფეთქებას კი არა, უფრო სწორედ, პროცესის მიმდინარეობას. რეპლიკა — „გძინავს?“ უფრო ზევით უნდა ავიდეს, ყველამ უნდა მოვნახოთ მიწიდან ზეაწეული ტონალობა.

ნინო — გძინავს?

ლექსო — არა...

მიხეილ თუშანიშვილი — „არა“ — შენ ჩვეულებრივი ინტონაციით თქვი. რაშია საქმე? ჩვენი ქუჩების მტრედებს

ნუ დაემსგავსებით. გასუქებული, ნაჭამი მტრედები საზიზღრები არიან. არ ჯობია, ეგზოტიკურ ფრინველებში ვეძებოთ?

ნინელი ჭანკვეტაძე — ბატონო მიშა! დასაწყისში ხელოვნური რომ გამოდის, ვერ ვამართლებ და ამიტომ მიჭირს.

მინაილ თუშანიშვილი — თქვენ გგონიათ მე საბოლოო ვარიანტს ვეძებ? უბრალოდ მინდა გაგაგებინოთ რას ვგრძნობ, საითკენ მინდა წასვლა. ნინელი! ახლა შენ არა გაქვს — „როგორ?“ ეს შენ თვითონ უნდა მონახო. მე რომ გიჩვენებთ, ეს იქნება მხოლოდ ჩემი, თქვენ კი თქვენი გჭირდებათ. ტექსტს ყურადღებას ნუ მიაქცევთ.

ლევან შანანიშვილი — რამდენჯერმე ყოფითად რომ წაგიკითხოთ? აი ისე, დღევანდელ დღეს რომ მომხდარიყო ეს დიალოგი...

მინაილ თუშანიშვილი — როგორც გენებოთ, უბრალოდ მე მეშინია — ყოფითად როცა ვიწყებთ, ის არასოდეს არ ამაღლდება ხელოვნების დონემდე. ჯერ კარგად უნდა წაიკითხოთ ავტორი.

ლევან შანანიშვილი — ახლა უბრალოდ, ერთი-ორჯერ წაგიკითხოთ, რომ მერე შედარებისთვის გვკონდეს.

მინაილ თუშანიშვილი — ნუ გგონიათ სტილიზაცია მსურს. ტაიროვის თეატრში იყო ასეთი მსახიობი — ალისა კოონენი, მას ფირფიტაზე მოვუსმინე. ფედრას ტექსტს წამღერებით, ამაღლებულად წარმოსთქვამდა — ჩვენთან პირიქითაა. აი, ჯოტოსა და მაზაჩოს ღვთისმშობელს რომ ვუყურებ, ისინი ძალიან რეალურები არიან, მაგრამ როგორც უკვე ვთქვი, სხვაგან არიან, სხვა სამყაროში. მე მათ სიამოვნებით ვუყურებ, მე მათ ვგრძნობ, გუსმენ. აი, ესაა მოსანახი... ახლა, რა თქმა უნდა, „უბრალოდ“ წაგიკითხოთ.

ნინო — გძინავს?..

ლექსო — არა.

ნინო — რაზე ფიქრობ?

ლექსო — ბევრ რამეზე ერთად. დღისით ხომ არ მიკითხა ვინმემ?

ნინო — კი, ტყუილიანიდან იყენებ.

ლექსო - რა გვინდა?

ნინო - რა ენდომებოდათ? ორი ურა კეცი გვეყვს გასახედნი და კარვ ფულს გადაუხდითო.

მიხეილ თუშანიშვილი - ფაქტობრივად, ლექსოს კრების შემდეგ ჩაეძინა. პრობლემა იქ დაისვა, თომას გამოეცხადა თედორე და უთხრა აუცილებლად მსხვერპლია საჭიროო. თომამ ხალხი შეკყარა და გამოუცხადა... ყველა გავიდა, ლექსო დარჩა - ეტყობა, რომ დიდი შთაბეჭდილებების ქვეშაა. ლექსო ზის - შეიძლება სძინავს, შეიძლება არა.

ნინელი ჭანკვეტაძე - იმ არეულობაში ლექსო დამეკარგა.

მიხეილ თუშანიშვილი - ლექსო დაგეკარგა, გეგონა სახლში გამოგყვებოდა, ხომ? ნინელი, წახვალ, წახვალ, სცენიდან ჩამოხვალ და რამის ქვევით გაივლი, მერე სიღმეში კიბეებზე ახვალ...

ნინელი ჭანკვეტაძე - მერე გულგახეთქილი მორბის - სადაა, სადაა?!

მიხეილ თუშანიშვილი - მორბის, ეძებს. ლექსოს არ სძინავს, შეიძლება ფიქრობს. ფაქტობრივად სატრფიალო სცენის დროს ერთი იდეალი იბადება, ოცნება სიყვარულზე - ახლა მეორე, სიკვდილი, საწინააღმდეგო რამ. ფიქრობს... ამ დროს, ნინელი, ეკითხები, „გძინავს?“ „არა“, „ფიქრობდი!“ „რაზე?“ პასუხი - ბევრ რამეზე ერთად. ლოგიკას ვერ გრძნობთ? ფაქტობრივად, ახალი ეპიზოდი დაიბადა. ნინელი, აქ იგრძენი, რომ ლექსოს თავს რაღაც ამბავია - როცა ბოლოს და ბოლოს ბიჭი წავიდა, არ მინდა შენთან ლაპარაკით, წავიდა იმიტომ რომ თვალეებში ვერ გიყურებს. მას უკვე ცუდი განზრახვა აქვს. არა! ჯერ ცუდი განზრახვა არ არის, არ გადაუწყვეტია, მაგრამ უკვე სიკვდილისკენ წავიდა.

ნინელი ჭანკვეტაძე - მაშინ სხვა რამ გამოდის, ეს უფრო დაკითხვას ჰგავს...

მიხეილ თუშანიშვილი - არა, თქვენ არ იცით მის სულში რა ხდება, ეს ჩვენ ვიცით.

ნინო - რაზე ფიქრობ?

ლექსო - დღისით მიკითხა ვინმემ?

მიხეილ თუშანიშვილი — სწორედ ესაა — ჯერ არ გიპასუხა. აი, თუ მე დღეს ვიფიქრე და გადავწყვიტე, რომ უნდა მოვკვდე — ალბათ, შეძრული ვარ. მხვერპლი ვარ და ამიტომ ყველაფერს ემოციურად ვღებულობ. ლევან! ბედნიერებაზე უარს ამბობ მაშინ, როდესაც ჩვენ ყველაფერი გავაკეთეთ იმისათვის რომ ბედნიერზე ბედნიერი ქალი და კაცი დაგვეხატა. როგორ, როგორ უნდა ვითამაშოთ? ამაზე უნდა ვიფიქროთ. იქ მე გარეგნული ფოკუსების გაკეთება შემიძლია, მაგრამ ფოკუსიდან დაწყება არ ვარგა. როცა ფოკუსი მერე იბადება, ესაა კარგი. მე ფოკუსიდან რომ ვიწყებ, უკვე გრაფიკას ვხედავ, უკვე დადგმას ვხედავ.

ნინო ქანკვეტაძე — მე უნდა ამოვიკითხო რას ფიქრობს...
მიხეილ თუშანიშვილი — ამოვიკითხო, ამოვიკითხო ხომ არ ვიღუპები — რა უბედურებაა ჩემს თავს. ბევრჯერ მინახავს ამგვარი სიტუაცია და სულ ვფიქრობდი — ამ დროს რატომ ვერ გრძნობს ქალი, რომ უშნოა, მაგრამ როგორ შვენის, რომ უშნოა. ფაქტობრივად, ნინომ შვილი იმ დროს დაიჭირა, როცა მას რაღაც მოსდიოდა — აქ გავჩერდით ჩვენ! ახლა ერთი ეს მითხარით, ამ დროს ადამიანი რას გრძნობს, რომელიც კი არ გადაწყვეტს, არამედ ფიქრში გაუელვებს სიკვდილის აზრი?

ნინო ქანკვეტაძე — შეურიგებლობა.

ლევან უჩანაიშვილი — მოვკვდე, როგორ? უნდა შევეწირო? მიხეილ თუშანიშვილი — პათეტიკა ყოველთვის ხელს გვიშლის. რას ნიშნავს სიკვდილი? არასასიამოვნო ფიზიოლოგიურ პროცესს? აი, ვთქვათ მანქანა მიდიოდა და კაცს დაეჯახა. წევს უშნოდ საწყალი კაცი — გარშემო ყველა იცხადებს... მძლოლი მოდის... არასასიამოვნო, უშნო სურათია. როდესაც ჩვენ, თეატრში, სიკვდილზე ვფიქრობთ — ის ლამაზია, სიკვდილი კი ლამაზი არ არის.

ლევან უჩანაიშვილი — სხვაა, თუკი შენ სიკვდილზე ფიქრობ...

მიხეილ თუშანიშვილი — შენ კი არ ფიქრობ, არამედ აზრად მოგივიდა. ნახე, როგორი ძლიერი აზრია? ამ ძლიერი აზრის გამო შენში რაღაცა პროცესი მიმდინარეობს.

ლევან შანანიშვილი — მე მქონდა იდეალი, ოცნება...

მიხეილ თუშანიშვილი — არა, შენ ამაზე არ ფიქრობ. ვთქვათ, მე ძალიან მიყვარს ვიღაც, მაგრამ სულ მასზე ხომ არ ვიფიქრებ?

ლევან შანანიშვილი — ახლა, მე რომ გადავწყვიტო თავის მოკვლა, ვეცდები ჩემს ძმას, ერთ-ორ ახლობელს გამოვემშვიდობო.

მიხეილ თუშანიშვილი — მე მესმის რასაც ამბობ, მაგრამ აქ ეს პროცესი არ არის! ახლა შენ ნათიაზე არ ფიქრობ, ამ გოგოზე ხშირად რომ გეფიქრა, სიკვდილზე არ წახვიდოდი. სწორედ ამაშია კომპლექსი. მსხვერპლზე ფიქრობ და ყველაფრისგან ითიშები, როცა ნათია გახსენდება — მსხვერპლი გამოითიშება. ერთი მეორეს ცვლის. ფინალში, სიკვდილის წინა ღამეს ნათია რომ შენთან მოდის, მასთან აღარა ხარ. შენი ფიქრებით, ზრახვებით, სურვილებით უკვე სხვაგანა ხარ. აქ ვაჟკაცობის პრობლემა იწყება.

აი, როდესაც გილიოტინაზე აყავდათ ადამიანები, ალბათ ფიქრობდნენ, არ ვიკივლო, არ ვიწივლო, ბოლომდე ვაჟკაცურად ვიყო, არა? შენ უნდა მონახო, როდის იწყება ეს პროცესი? როგორ იწყება? დედას ახლა გაუჩნდა ეს აზრი და „ვაიმე!“, ხომ არ იფიქრაო. მაგრამ მომენტი, როცა ეს ამბავი ნამდვილად იწყება, ნინოს არა აქვს. ის შინაგანად აფორიაქებულია, უბედურება ხომ არ მიახლოვდებაო. ეს ისეთი ემოციური ძაფია, რომ შეიძლება ცრემლიც გამოიწვიოს — აქ შვილზე უფრო ფიქრობს, ვიდრე თავის ტკივილზე. ეს ცალკე სამყაროა — რა ქვია ამ ეპიზოდს?

ნინელი ჭანკვეტაძე — დაზვერვა.

მიხეილ თუშანიშვილი — დაზვერვა არ არის. აი, ვთქვათ შევედი ოთახში და იქ სულ სხვა ადამიანი მხვდება. მოულოდნელი აღმოჩენა უნდა იყოს, არა?! აღმოჩენა უფრო კონკრეტულია — მოეჩვენა.

ნინელი ჭანკვატაძე — შეუფოთება...

მინელი თუშანიშვილი — შეუფოთებაა, მაგრამ როგორ ვითამაშო შეუფოთება? იცი რა ხდება? მომეცი ხელი! მე შესტით განიშნებ — არ მინდა, დამანებე თავი! მე უკვე იქითა ვარ წასული და თან მიმაქვს ჩემი ღელვა. ლექსო გონებით იქითაა და ამ დროს ეკითხება — „ჩემთან არაფინ ყოფილა?“ ეს ეპიზოდი ძალიან ზუსტად უნდა დავასათაუროთ. თუ გინდათ ჯერ სახელს თავი დავანებოთ და ბევრი სიტყვებით აღწერეთ.

ლექსო — დღისით ხომ არ მიკითხა ვინმემ?

ნინო — ტყუილიანიდან ვეკითხეს.

ლექსო — რაო, რა ვინდაო?

მინელი თუშანიშვილი — უკვე დამალა, შეებრძოლა თავს. ახლა მამაკაცს უფრო თამაშობს. რამდენი წლისა ხარ?

ლევან შანანიშვილი — დაახლოებით...

მინელი თუშანიშვილი ეე... ეგ თუ არ იცი, აბა როგორ თამაშობ?

ნინო — ლექსო, გბინავს?

ლექსო — არა!

ნინო — რაზე ფიქრობ?

ლექსო — ბევრ რამეზე ერთად.

მინელი თუშანიშვილი — ლევან! აქ ქვეტექსტი გაქვს — დედა, ნუ შემომხედავ! ლექსოს ყურადღება თავის საქმეზე გადააქვს, ნინო კი ამოწმებს — თომას მსხვერპლშეწირვის იდეამ ხომ არ ჩაიბუდა შვილის გონებაში.

ლექსო — რა იყო?

ნინო — არაფერი.

მინელი თუშანიშვილი — ნინელი, წარმოიდგინე, რომ ცრემლები გაქვს სახეზე — ტირინხარ.

ლექსო — რატომ მიუწერებ?

ნინო — როგორ ვიუწერებ?

ლექსო — მოხდა რამე?

მინელი თუშანიშვილი — ლევან, შენ ცხოვრებაში არ გქონია შემთხვევები, როცა არ გინდა რომ შემოგხედონ? აი, ნინო ვითომ შენ გიყურებს, მაგრამ სინამდვილეში არ

გიყურებს. ამ დროს რასაც ნინელი შიგნით ფიქრობს, ისაა საინტერესო. იქაა სურვილის გაშიშვლება, მოქმედების გატიტვლება. ჩვენ რაღაცის ნიშანს ვეძებთ და არა თვითონ მოქმედებას.

ნინელი ჭანკვეტაძე — ჩვენ ცხოვრებაში ხომ ვმალავთ სურვილებს?..

მისემილ თუშანიშვილი — მართალია, ვმალავთ და იცით რატომ? იმიტომ რომ ნორმალურ ხალხში ასეთი წესია — ეთიკური ნორმაა, რომ შენი თავი მაინცადამაინც არ აჩვენო, მაგრამ სცენაზე გრძნობისა და სურვილების გატიტვლებისას, უნდა აჩვენო ის, რაც შიგნითაა. ფაქტობრივად, ჩვენ ასლებს ვთამაშობთ და არა — ორიგინალებს.

ახლა ამაზე იფიქრეთ! იფიქრეთ ისე, როგორც მხატვრები ფიქრობენ ტილოებს რომ ქმნიან, როგორც მწერალი, პოეტი ფიქრობს. დაახლოებით ხომ გრძნობთ, რა შეიძლება გამოვიდეს? ოღონდ ერიდეთ იმას, რაც უკვე იყო, რაც უკვე ნანახი გაქვთ. პირიქით, განსხვავებული უნდა მოვნახოთ. ესაა მთავარი — დაზვერვა! 15 წუთით ადრე ვიშვებთ, კარგად ბრძანდებოდეთ, სტუდენტები რჩებიან!

მსახიობებს რეპეტიციაზე თავიანთი მოსაზრება უნდა ჰქონდეთ. სხვანაირად გამოდიან მონები და არა შემოქმედნი. თუ მათ მხოლოდ რეჟისორის იმედი აქვთ, მისი გემოვნებისა და გამოცდილების ან მხატვრული ხერხის იმედი — ეს ცუდია. მათ თავიანთი შეხედულება უნდა ჰქონდეთ, შე ჩემი და მერე ერთად უნდა ვძერწოთ.

რეპეტიციებზე ტირანია არ უნდა იყოს. ბრილიანტს ხომ ბევრი წახნაგი აქვს: ერთი, მეორე, მესამე... რაც ბევრია წახნაგი, მით ძვირფასია ბრილიანტი. ასეა რეპეტიციაზე — თუ მათგანაც არ მოდის ფანტაზია, ბრილიანტს წახნაგები აკლდება. მათ განსხვავებული უნდა მომიტანონ და მე ვეტყვი — კონსტრუქციას უხდება თუ არა.

თეატრის საქმე მოქმედებაა. ფიზიკური მოქმედება ის ნიშნებია, რომლის საშუალებითაც პარტნიორს ველაპარაკებით. ფიზიკური მოქმედების დროს იბადება რა?

ნამდვილი ბრძოლა — ემოცია. აბა, თეატრს მეტი არაფერი აქვს: სიტყვა, ემოცია, ფიზიკური მოქმედება. თქვენ აკეთებთ ეტიუდს — გინდა იმპროვიზაცია დაარქვით, გინდ ეტიუდი, ოღონდ თქვენ ეძებთ ქცევას და არა, რას ეუბნებით ერთმანეთს.

სპექტაკლი ცოცხალი არსებაა, ის რეჟისორს ყოველთვის არ უსმენს. მას თავისი ლოგიკა აქვს, განვითარების წესები და თავისი გზით მიდის. გზის ბოლოს, პრემიერაზე ხან ჩიხს მიადგება, ხან უფსკრულში გადავარდება და ხან ზეცაში აიჭრება! თუ ეს საქმე არ შეგიყვარდებათ, დროზე უნდა წახვიდეთ, იმიტომ, რომ ნორმალური კაცი აქ ვერ გაძლებს. აქ არანორმალურები არიან. უბრალოდ წარწერა არაა — „ფსიქიატრიული“, თორემ თეატრი საგიჟეთია.

ჩვენ რასაც ვაკეთებთ, ფაქტობრივად, შემოქმედებაა, შეთხზვა, და ამას ვერ ისწავლი. ცოდნა აუცილებელია, მაგრამ მხოლოდ ცოდნა...

მანანა ტუმანიშვილი — როცა ანალიზის უნარი აქვს რეჟისორს ეს რას ნიშნავს?

მიხეილ თუმანიშვილი — ანალიზის უნარი აბსოლუტურად სხვა უნარია. შესაძლოა გენიალური ანალიზი გააკეთო, მაგრამ მერე ის ანალიზი თავისი კონსტრუქციით უნდა გადააბრუნ-გადმოაბრუნო — რამე ხომ უნდა გამოძერწო? მთავარია გაკეთება, გამოვლენა, შეთხზვა, ძერწვა. როგორც ებრაელები ამბობენ, ნიჭი ფულის ქონას ჰგავს — ან გაქვს ან არა. ნიჭი რას ნიშნავს? უნარს... რის უნარს? ტექსტიდან გამომდინარე გამოივლო სცენა. როგორი სცენა? სცენა უნდა იყოს ცხოვრებისეული, ანუ კონკრეტული საფუძველი უნდა ჰქონდეს და მერე ქმნი არაჩვეულებრივ სამყაროს, რომელიც მხოლოდ ფანტაზიაში და ადამიანის წარმოსახვაში არსებობს. ამის სწავლება შეუძლებელია. მილიონი წარმოსახვიდან იძერწება საბოლოო ვარიანტი. საბოლოო ვარიანტში ყველა პრობლემა გადაჭრილია და ყველა ამბავზე პასუხი მიღებულია. ჭკვიანური მოქმედების ხაზის ასაგებად ათასი

რამ უნდა გამოიგონო. დასაწყისში რეპეტიციასზე რითი ვმუშაობ? შალაშინით? არა, ნაჯახით. ნაჯახით მუშაობა რას ნიშნავს? როცა რადიოსი გამოკვეთა გვსურს და სისულელის თქმის არ გვეშინია. რაც უფრო მეტი „სისულელე“ იქნება, მით უკეთესი. რადგანაც მერე ჩამოყალიბდება ის, რაც ჩვენ გვჭირდება.

იცით, ანალიზს რატომ ვაკეთებ, რომ საყრდენი, ასაფრენი აეროდრომი მქონდეს! ტრამპლინს ვაკეთებ, რომ მერე ავაფრინო! — ამაფრინე, ამაფრინე, ვაი, ვაი! ამაფრინე, ამაფრინე...

მანანა ტუმანიშვილი — როდისაა რეჟისორი ბედნიერი?

მიხეილ თუმანიშვილი — რეჟისურაში ბედნიერების სამი მომენტიცა:

პირველი — როცა ვთხზავ!

მეორე — მსახიობთან ერთად ვთხზავ!

მესამე — ყველა კომპონენტთან ერთად ვთხზავ! (მუსიკა, დეკორაცია...) ბოლო ეტაპია პრემიერისთვის მზადება — ეს უბედურებაა თუ ბედნიერება? — გასარკვევია!

„ნატაძრალის“ პრემიერის დღეებში, მ. თუმანიშვილი ორ პიესაზე ფიქრობს: როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“ და შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. საბოლოოდ შექსპირი აირჩია. ეს პიესა თუმანიშვილმა 60-იან წლებში რუსთაველის თეატრში დადგა და თავისი სითამამის გამო დიდი შეხლა-შემოხლა და კამათი გამოიწვია. „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ დადგმის სურვილი და მცდელობა თეატრალურ ინსტიტუტშიც ჰქონდა, სახელმწიფო უნივერსიტეტშიც. კინომსახიობთა თეატრში „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ პრემიერა 1992 წლის 24 დეკემბერს გაიმართა.

რეალობიდან ზღაპრულ კომბინაციებამდე

1989 წლიდან 1992 წლამდე, და შემდეგაც, ისე მიდიოდა შობა-ახალი წელი, რომ ამ ზეიმებით გამოწვეული

ფუსფუსი დაიკარგა და რიტუალების მშვენიერებას ადამიანები ვეღარ აღიქვამდნენ. სპექტაკლის პრემიერა შობა-ახალ წელს შედგა და ვინც დაესწრო ამ დღეებში სპექტაკლს, უმეტესობამ დადებითი ემოციები მიიღო. სწორედ ამ მიზნით დადგა თუმანიშვილმა ეს პიესა. დროებით ეთიშები გარე სამყაროს და მხიარულ ფეიერვერკში ხვდები. ამ სპექტაკლს თეატრი უამრავი ხელისშემშლელი პირობების დროს ქმნიდა, რადგანაც ბუნებრივია — ის, რაც ხდებოდა ქუჩაში, გამოძახილს თეატრშიც პოულობდა. გარეთ კი სიციფე, შიმშილი, დისკომფორტი, სროლა, ომი და არეულობა სუფევდა. გაყინულ სარეპეტიციოში, მიხვილ თუმანიშვილი ძალუმად მინდობილი და ჩაფლული თავის საქმეში, რამდენიმე საათით, დროებით წყდებოდა აფორიაქებულ გარე სამყაროს და თავშესაფარს ზღაპრული კომბინაციების აგებაში პოულობდა.

ჩვენმა თაობამ ომი, შიმშილი რა იყო — არ იცოდა; თუმანიშვილს კი ეს ყოველივე გამოცდილი ჰქონდა. რეპეტიციებზე რეჟისორს შეფარულად და არა პირდაპირი გზით შეჰყავდა მსახიობები იდუმალ სამყაროში. სურდა მოეწყვიტა ისინი რეალობას და ფანტაზიაში გაეხვია, რითაც მათი უკვე დასახიჩრებული სულების განკურნებას ცდილობდა.

„აქ, დედამიწაზე, ხან ვჩხუბობთ, ხან ერთმანეთს ვეფერებით... ამ დროს ვარსკვლავეთისთვის სულ ერთია. ვარსკვლავეთი ხან ახლოსაა და ხან შორს.“

აი, გუშინ ტყავის ქურთუკში ჩაცმული კაცი მოვიდა, მე ვიჯექი და პლასტელინისაგან რაღაცას გქერწავდი. ამ კაცმა მითხრა — მალე არჩევნები იქნება და ხმა უნდა მისცეო. ვერ გავაგდე, ტყავის ქურთუკი ეცვა. გამახსენდა რევოლუცია, ბოლშევიკები. მე ვცდილობ ჩემი წარმოსახვით ვარსკვლავეთი ზევიდან ქვევით ჩამოვუშვა და უმთავრესი — შევძლო შიგ შესვლა! მე უნდა ვიგძნო, რომ ვარსკვლავეთის კაცი ვარ. „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ ვარსკვლავეთი თავისთავად იგულისხმება. ჩვენთან, გარეთ, ქუჩაში

აურზაურია. ამ პიესის პირველ მოქმედებაში, თეზევის სასახლეშიც თითქმის იგივე ხდება, ამიტომაც დავარქვი პირველ მოქმედებას „ალიაქოთი თეზევის სასახლეში“.

ვარსკვლავითი გვეჭირდება მაშინ, როცა ოფიციალური წესები „გვებრძვიან“, „გვეწყლტენ“. ჩვენ გვგონია, რომ თეზევი, ხელისუფლება, ოფიციალური ძალა გემართავს. ასე არ არის. სინამდვილეში ჩვენ ვარსკვლავითი გემართავს. წარმოდგინეთ სულების სამყარო, იები, ყვავილები, ჩრდილები სცენაზე. დეკორაციაში ეს რომ არ იყოს, თქვენ მაინც უნდა გრძნობდეთ ვარსკვლავეთს. წაიკითხეთ „ვისრამიანი“, ალისას ამბავი, გულიყერი, გარგანტუა და პანტაგრული — იქ ყველგან ვარსკვლავეთია.“

თუ ნამდვილი მუსიკის ტოლფასი სამყარო შეიქმნებოდა, მხოლოდ მაშინ შეიძლებოდა სალბუნად დასდებოდა მაყურებლის აწეწილ გრძნობებს პაკის სიტყვები: — „ჩამოგეძინათ სკამებზე თითქოს და რასაც აქ ნახავთ, სიზმარი იყოს“. დაბადება თუ არა სპექტაკლი სიზმრის ილუზიას? იმ ღამეში სიზმრის ილუზიას, რომელშიც დროებითი მოხვედრა ოდნავ მაინც განკურნავდა სულს? ეს ურთულესი ამოცანა გახლდათ. მაგრამ მაყურებელი მოდიოდა სპექტაკლზე, მხიარულობდა და თუ გაეფიქვალისწინებთ 1992-1993 წლების არნახულ თოვლიან ზამთარსა და ზედ დართულ უტრანსპორტობას, ალბათ სათანადო დასკვნამდე მივალთ, თუ რატომ იყო დარბაზში ანშლაგი. ანტრაქტში გამოსულ მაყურებელს სახეზე ღიმილი დასთამაშებდა, მათ აღარ ამძიმებდათ ქურქები თუ პალტოები, აღარ თრგუნავდა ისიც, რომ სპექტაკლისთვის განკუთვნილი „საღამო“, უკვე საღამო კი არ იყო, არამედ დღის პირველი საათი. მაყურებელი გათოშილი იჯდა არანაკლებ გათოშილ დარბაზში და „ზაფხულის ღამის სიზმარს“ უყურებდა. თუ სიზმარი ღამეშია, თუ სიზმარი სიფხიზლეში ნაოცნებარი სურვილების რეალიზაციის ილუზიაა, მაშინ უკვე კარგ ხასიათზე დგები, იმედიანად ხარ და ყოფითი პრობლემები სამყაროს უსასრულობაში დროებით პატარავდებიან, ქრებიან. ამ სპექტაკლით

თეატრმა მაყურებელს გაახსენა, გაულვივა სპეტაკი გრძნობები, დროებით მაინც მოაბრუნა სიკეთისა და სიყვარულისკენ — სწორედ ამიტომ თუმანიშვილის ჩანაფიქრმა მიზანს მიაღწია.

უილიამ შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ ზღაპარია თუ სიზმარი, კომედიაა თუ ჩვენი ცხოვრების მხატვრულად გადმოცემული ფილოსოფიური გააზრება? რატომ უწოდებენ ამოუცნობს? იქნებ იმიტომ, რომ ლაბირინთივით ძნელია მისი გავლა. ის მსუბუქია, ჰაეროვანი და, ამავე დროს, ღრმა და უკიდევანო. ერთი შეხედვით თითქოს ჩვეულებრივზეა ლაპარაკი, თითოეულ ჩვენთაგანზე და, ამავე დროს, განზოგადებულზე. „ჩვეულებრივი“ დიალოგის მიღმა უამრავი რეზუსია, უკიდევანო სივრცეა, რომელიც ფანტაზიებისა და ზმანებების სამყაროში გიბიძგებთ. ამ სივრცეში შესულთ თითქოს თეზევსის ჯადოსნური ჯოხი გეხებათო, ისე მოდის პასუხი კითხვაზე — რა არის ადამიანის ცხოვრება? ცხოვრება სიზმარია... ჩვენი რეალობა, არსებული სინამდვილე ხელშესახები რომ გვეგონა, საპნის ბუშტივით ყოფილა...

თუმანიშვილი „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ რეპეტიციებზე ამბობდა: — „ეს პიესა გენიალური მასალაა, რომლის მექანიკური გაკეთება არ შეიძლება. ახლა თქვენ კითხულობთ, მაგრამ ეს ლიტერატურაა. სიტყვები ქცევებზე გადათარგმნეთ. სანამ პრაქტიკულად სცენიურ ხერხს არ დაიჭერთ, მანამ ლიტერატურას მნიშვნელობა არა აქვს.“

მთავარია შექსპირის ლოგიკური სვლები ისე აგურიოთ, რომ სიზმარს დაემსგავსოს. ეს პიესა შესანიშნავი ჭურჭელია, რომელიც უნდა გაავსო მსახიობების შთაბეჭდილებებით ცხოვრებაზე. „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ ყველა ხაზი პუნქტირებადაა, ბოლომდე დამუშავებული არაა. შექსპირი ალბათ გულისხმობდა, რომ მას მსახიობები შეაგსებდნენ. ეს დრამატურგი ხომ იმიტომაა გენიალური, რომ ცხოვრებიდან ნაწყვეტებს გლეჯს და მერე ამუშავებს. აქ ვნებათა დელევაა. ესაა შექსპირი — პოეტი, ის ხომ განიცდიდა!“

ამ პიესაში ბრძოლაა კანონსა და თავისუფლებას შორის, აქ ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის მთელი გზაა მოცემული; გზა, რომელიც თითოეული წყვილისათვის სხვადასხვაგვარი შემთხვევითობის გზას წარმოადგენს. ამ პიესაში დგას ცხოვრებაში თუ სცენაზე სხვადასხვანაირი თამაშის საკითხიც.

რატომ არიან ხელოსნები ნაწარმოებში? ისე, უბრალოდ დაეხეტებიან ტყეში? მხიარულ ამბებს გაითამაშებენ და მხოლოდ ამიტომ? რას წარმოადგენს სულთა სამყარო, რომელიც მთელი პიესის მამოძრავებელი ძალაა? ამ სამყაროს ძალაუფლებით ხომ ეს გმირები ბედის სათამაშონი ხდებიან. აქ სერიოზული არაფერია, რადგანაც ყველაფერი ხუმრობაა, მაგრამ, ამავე დროს, ყოველივეს უაღრესად სერიოზული ფსიქოლოგიური საფუძველი აქვს. ბოლო მოქმედებაში კი თამაშიც თამაშდება.

პიესა თავიდან ბოლომდე სადღესასწაულოა — სიყვარულის ზეიმი, ამ ზეიმის მსვლელობისას ერთდროულად კანონს იცავენ და არღვევენ. ტყეში, ბუნებაში გმირები თავიანთი თავის ძიებაში არიან, სწორედ იქ მიიღწევა ჰარმონია, სწორედ იქ ხდება თითოეული მათგანის საკუთარი თავის მოპოვება. ჯადოსნური ძალები მოქმედებენ მაშინ, როცა ადამიანი ბუნებასთან მთლიანდება, სწორედ ამ დროს მყარდება შეთანხმებული კომპინაციები. თბერონის სახით ბუნება ადამიანებზე ხუმრობს. ერთი შეხედვით პიესა ზღაპარია, აკი მოქმედებს ჯადოსნური ძალა. მეორე მხრივ, ადამიანთა ურთიერთობების კიდევ ერთი მოდელია. ამ მოდელის გარკვევისას კი მიდიხარ განზოგადებამდე, რომელიც ორი სიტყვით გამოიხატება — ცხოვრება სიზმარია.

ცხოვრება რეალობისა და ირეალობის ზღვარზეა. იქნებ სწორედ ამიტომ ამბობენ გმირები: ლისანდრე — „ვერასდიდებით ვერ მივმხვდარვარ, მღვიძავს თუ მძინავს;“ დემეტრიოსი — „დანამდვილებით გაგვეღვიძა? თქვენ როგორ ფიქრობთ? მე თითქოს მძინავს და სიზმარში მგონია თავი.“ ჩვენი ცხოვრების ყოველი ეპიზოდი ილუზიაა,

რომელიც გათამაშდება და ქრება. ბოლოს, მაყურებელთან ერთად ყველა თეატრში აღმოჩნდება და უყურებენ სპექტაკლს. ჩვენ, გმირებთან ერთად, ხელოსან-მსახიობების წარმოდგენილ პიესას ვუყურებთ. ეს პიესა კი ამდენი ვნებათაღელვის შექმნეგ, პაროდიაა სიყვარულზე, თეატრზე, მსახიობებზე — ჩვენს განვლილ ცხოვრებაზე.

ხელოსნების სპექტაკლის დაწყებამდე კოჭაზე პაკი იძახის: — „რა შტერი იყავ, ის იქნები, რომ გაიღვიძებ.“ მაგრამ კოჭა შტერი არ არის. კოჭას, როგორც ყველა „ჩვეულებრივ“ ადამიანს, წამოსცდება ფილოსოფიური აზრი — „თუმცა კაცის ჭკუა რას ჩასწვდება ამ სიზმარს! ვირი უნდა იყო, ამ სიზმრის ამოხსნა რომ სცადო.“ თავად შექსპირი მახეს უგებს იმათ, ვინც თავისივე შეთხზული სიზმრის ამოხსნას შეეცდება.

თავბრუდამხვევი სამეჯლისო მუსიკით იწყება წარმოდგენა და შემდეგ, მიჩუმებულ ბგერებში პაკის სიტყვები გაისმის: — „დაე, მუსიკამ, რასაც შესწევს განკურნვის ძალა, თქვენც დაგვიამოთ აწეწილი ტვინის დუღილი. მანდვე იდექით, თქვენზე ახლა ჯადო მოქმედებს.“ ეს შექსპირის ფრაზაა, ოღონდ „ქარიშხლიდან“. პროსპეროს ამ ტექსტს თუმანიშვილმა „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ ბოლო მონოლოგის ბწკარედი მიუმატა — „ჩამოგეძინათ სკამებზე თითქოს და რასაც აქ ნახავთ, სიზმარი იყოს“. ოღონდ პაკის ფინალური მონოლოგის ეს ფრაზა რეჟისორმა დროში შეცვალა. შექსპირის ფინალურ ტექსტშია — „და რაც აქ ნახეთ, სიზმარი იყო“. წარმოდგენას იწყებს პაკი და ამთავრებს პაკი, ამით თუმანიშვილი სპექტაკლის გამთლიანებას შეეცადა. პაკი რეალობაშიცაა და სიზმარშიც, ის ორივეგან მოქმედებს.

თუმანიშვილი პაკს, შემოქმედში ფანტაზიის გავლიძების მამოძრავებელ ძალად აღიქვამდა. პაკი მუდამ მხატვართანაა, პაკს ათასნაირი წარმოსახვებისა და ჩახლართული ოინების რეჟისორად თვლიდა; სპექტაკლში კი ობერონის მარჯვენა ხელია. ობერონი კი გაახალგაზრდავებული თეზესია. თუმანიშვილს თეზესზე

რამდენჯერმე უთქვამს — 70 წლის კაცია, ბევრჯერ უყვარდა და მერე რა ქალები, იპოლიტა ბოლო სიყვარულია. ქვეცნობიერად თუმანიშვილი თეზესთან აიგივებდა თავს. თეზესის „გაობრონებაც“ წარმოსახვაში გაახალგაზრდავებული რეჟისორის ოცნებების ასრულება იყო. ეს პაკის პერსონაჟის ამოხსნის ერთი ფენაა. რეპეტიციებზე ამ ფენის განვითარებასთან ერთად პაკს ფანტაზიით სხვადასხვა ფერები ემატებოდა: „როგორ უნდა ითამაშო პაკი? ის სულ მარტოა. პაკი ყველგანაა, სულელებიც ასე არიან. როცა პარკში ან ტყეში გჩერდები, ვგძნობ — აქა-იქ სულელები სხედან. ობერონი მეფეა, მისი ურთიერთობა პაკთან — პროსპეროსთან არიელის ურთიერთობას ჰგავს. პაკი ობერონს ემსახურება, აღმერთებს, მაგრამ მაინც ცალკე უნდა ყოფნა. პაკი გარკვეულ ძალას ემსახურება, ამ ძალით მოქმედებს. ამიტომ ცდილობს იყოს თავისუფალი. ეს ადამიანი არაა, შესაძლოა, ფუტკარიც არის. ფუტკარი ადამიანზე ერთგული და მშრომელია.

პაკს მუდმივი ადგილი, ნავსაყუდელი არა აქვს. პაკი თან არის და თან არც არის. ხან ინდოეთშია, შესაძლოა მოსწყინდეს და უცებ საქართველოში გაჩნდეს.

ვისთვის არსებობს პაკი? გარშემო პაკები თუ არ არიან, მაშინ ჩემი ცხოვრება უაზრო იქნება. ყველაფერი პირობითია და შეფარდებითი. როცა ყველაფერი გასაგებია, მაშინ ცხოვრება მთავრდება. სწორედ ამ დროს იბადება შავი პაკი; რა მნიშვნელობა აქვს როდის მოვკვდები? 70 წლისა თუ 75 წლის? — მაინც ხომ უნდა მოვკვდე, ეს ბუნების კანონია, მაგრამ გვინდა, რომ ჩვენს ცხოვრებას აზრი ჰქონდეს, ამ აზრს კი პაკი გვაძლევს.“

ობერონი განაგებს ბუნებას, მაგრამ „სერიოზული“ მბრძანებლობა ხეირს ვერ მოუტანს ვერც ხელისუფალს და ვერც ქვეშევრდომთ. თუმანიშვილის პაკი ჩანაფიქრში სწორედ იმისთვის იყო, რომ გამოეღვიძებინა ობერონის ცუდლუტობის უნარი, რათა ორივე ჩაძირულიყო მათ მიერვე შექმნილი თამაშების სამყაროში. პირველი მოქმედების ბოლოს, ჩაძინებულ თეზესს პაკი გვირგვინს და სკიპტრას

გამოუცვლის. თეზესი სიზმარს ხედავს და ეს სიზმარი მორე მოქმედებაა. თეზესი ობერონად გადაიქცევა, იპოლიტა ტიტანიად. თუშანიშვილის ჩანაფიქრით თეზესი კანონების სულისშემხუთველ სამყაროში ცხოვრობს, სადაც ჰერმია მამას უნდა დაემორჩილოს, საძულველ დემეტრიოს ცოლად გაჰყვეს და ლისანდრეს ზურგი შეაქციოს. ხელოსნებიც მოდიან და თავისას ითხოვენ, იქ იპოლიტა არ დაემორჩილა და აი, დაღლილ თეზესს ჩაეძინება, სიზმარში ობერონია — ბუნების თავისუფალი მბრძანებელი. ტყეში წყეული კანონი აღარ მოქმედებს, აქ ყოველივე დასაშვებია. სიზმარში დასჯის თეზესი-ობერონი ურჩობისთვის იპოლიტა-ტიტანიას და ვირად გადაქცეულ კოჭას შეაყვარებს.

იპოლიტა (ნინო ბურდული) და თეზესი (ზაზა მიქაშაიძე) ძვირფასი ფარჩის ქსოვილში არიან გამოწყობილნი. ფერადოვანი აბრეშუმი და ატლასი თეთრ, ქათქათა ფიცარნაგზე უფრო მკაფიოდ იკითხება. კინომსახიობთა თეატრის სცენა პატარაა, ამიტომ მხატვარ გოგი მესხიშვილს იმგვარი სივრცე უნდა შეექმნა, რომ გარკვეული ეპიზოდების დროს ფიცარნაგზე 27 მსახიობი განთავსებულიყო.

პიესა, სპექტაკლი სივრცეს საჭიროებდა. სივრცეს როგორც ფიზიკურს, ისე არსობრივს. იქნებ სწორედ ამიტომ აიჩნია მხატვარმა თეთრი ფერი. ფიცარნაგი თეთრი ტილოთია დაფარული. კულისებში გამავალი შავი ფარდები აკრეფილია, კედლები გაშიშვლებულია. აგურით აშენებული სცენის უკანა კედელი თეთრადაა შეღებილი, ზედ სხვადასხვა ფერის ლაქებია. კედელთან განფენილი შირმებიც იმგვარივე ფერადოვნებითაა შეღებილი. ეს ლაქები აქრობს თვალისმომჭრელ სითეთრეს და ფერთა მიერ შექმნილი ხაზგასმული უფიგურობა ამ საერთო სითეთრეს ერთფეროვნებას უკარგავს.

სამივე მოქმედება უცვლელ დეკორაციაში მიმდინარეობს, მხოლოდ მსახიობები ამოძრავებენ შირმებსა და სარკეებს და სხვადასხვა სცენის ატმოსფეროს ქმნიან.

მესამე მოქმედებაში ხელოსნები რამპასთან პატარა ფიცარნაგს აწყობენ და შირმებს წინ გადმოიტანენ — შირმები ხომ ისევეა მოხატული, როგორც თეატრის უკანა კედელი. ამ დროს მაყურებლის თვალწინ იხსნება მხატვარ გოგი მესხიშვილის თითქოს „უბრალო“ ჩანაფიქრი, რომელიც ამ სცენის არსს ხსნის — თეატრი თეატრში. თუმანიშვილი თავის ნამოღვაწარს, ვნებებს, სამუშაოს ირონიით უყურებს.

ეგეოსის ამალის შემოსვლამ თეზევსის ტრფიალი იპოლიტასთან შეწყვიტა. ეგეოსი — მიშველე, ქალიშვილი არ მემორჩილება! ამ ეპიზოდის შემდეგ თეზევსი „გაბოროტდება“ და საპასუხო რეაქცია — ეგეოსის ნაცვლად, ჰერმიას დაატყდება: — „ან უნდა მოკვდე, ან არადა, მთელს სიცოცხლეში შენ მამაკაცის სახსენებელს არ გაეკარო“. თეზევსი უეცრად საშინელ განაჩენს გამოუტანს, მაგრამ ეს ხომ იპოლიტასთან შეწყვეტილ სიამოვნებაზეა გამომხაურება. მანამდე ზაზა მიქაშავიძის ფრაზები, რომლებიც ჰერმიას მშობლის მორჩილებისკენ მოუწოდებდა, ჯერ ბურანში წარმოთქმულს ჰგავდა. ეგეოსი (თაზო თოლორაია) წიგნით ხელში ხაზგასმულად კითხულობს კანონებს. სწორედ ამიტომ, ლოგიკურად ცოცხლდება ფრაზა: — „მაშინ ათენის ძველ კანონებს გამოვიყენებ.“ კანონების დაუცველობით ის ნიშანს უგებს თეზევსის მქეანიკურ თანხმობას, რომელსაც ერთი სული აქვს, დროზე მთიშოროს თავიდან ბერიკაცე და იპოლიტასთან არშიყი გააგრძელოს. მაგრამ მოვლენების განვითარებამ სახე იცვალა და საქმე სხვაგვარად შეტრიალდა. ლისანდრე დემეტრიოსს ელენეს ტრფიალს უხსენებს. ეგეოსს თავისი რჩეული სიძის ბიწიერებაზე გული მისდის. ყველა მოქმედი გმირი ეგეოსს მივარდება. კომედიური სიტუაცია იქმნება, მაგრამ თეზევსი არ ხუმრობს, ასეთ დასასრულს არ ელოდა. იპოლიტაზე ფიქრმა მეორე პლანზე გადაიწია, თუმც ჩაშხამებული წუთები მაინც არ ავიწდება და აღშფოთებული დარბაზს ტოვებს.

სპექტაკლის ამ ექსპოზიციურ ნაწილში სიყვარულის თემაზე ეტიუდი ჩნდება. ეტიუდი ეს პატარა სცენაა ცხოვრებიდან. „მე მინდა აფიშაზე დავაწერო: „ეტიუდები ზაფხულის ღამის სიზმრის თემებზე“ — ამბობდა თუმანიშვილი რეპეტიციასზე. აი, ერთ-ერთი ვარჯიში, რის შედეგადაც დაიბადა მიჯნურთა განშორება — „მოიფიქრეთ ერთწუთიანი სიუჟეტი: კასრში ბუჩქია და თაიგულის გასაკეთებლად ყვავილები უნდა მოჭრათ. ამ დროს რაღაც ხდება, რა ხდება? სასაცილო, სევდიანი, ტკბილი თუ მწარე — ნებისმიერი რამ. ოღონდ გამაგებინეთ რა ხდება ამ დროს ადამიანში და როგორ იცვლება.“

დარბაზი ყველამ დატოვა. სცენის შუაგულში, ერთმანეთს ჩახვეული მოტრფიალე წყვილი დარჩა. განაჩენი გამოტანილია. მათ ფილოსტრატე და ფილოსტრატა უახლოვდებიან. ჩახვეულ წყვილში პოეტური იდილია იბადება. სასახლის მსახურნი ამ ორ პერსონაჟს ერთმანეთს აცილებენ, მაგრამ მათ შორის უხილავი ძაფი მაინც გაბმულია. ერთმანეთს დაცილებული წყვილი უკან მოხედვასაც ვერ ასწრებს, რომ კვლავ იფეთქებს სიყვარულის ძალა. ისინი გამოეცლებიან ფილოსტრატასა და ფილოსტრატეს და ერთმანეთს მიეხლებიან. მათი სიყვარული ფიზიკურ დაშორებაზეც ძლიერია. ბოლოს, ბედს დამორჩილებულნი, მაინც დაშორდებიან ერთმანეთს. ეს მიზანსცენა სადაა, მაგრამ ამ უბრალოებაში მსახიობები ძლიერი სიყვარულის გამოხატვას ახერხებენ.

მიჯნურთა ეპიზოდი მათი განშორებით მთავრდება. სცენაზე შემოსულ თეზევსს ხელოსნების მოსვლას აუწყებენ. პიესაში ეს სცენა მე-5 მოქმედებაშია (როცა თეზევსი ქორწილისთვის გასართობ სანახაობებს ეძებს), თუმანიშვილმა კი ექსპოზიციურ ნაწილში გადმოიტანა.

თეზევსთან შემოდიან ხელოსნები კრძალვით, მორიდებით, უხერხული, მაგრამ ბედნიერი ღიმილით. მათ ყავისფერისა და რუხის გარდამავალი ტონის კოსტიუმი აცვიათ. ისინი მართლაც „ხელდაკოჟრილი ხელოსნების“ შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ამ სცენაში მათ ტექსტი არა

აქვთ. ხდება წარდგინება — ისინი თეზევის წინაშე მორიდებით ჩამწკრივდებიან, მაგრამ არც ძალიან ახლოს, ეტიკეტს იცავენ. სასახლის მსახურნი აუწყებენ მსახიობ-ხელოსნების სპექტაკლის ამბავს. თეზევი ხუმრობს: — „ჰა, სევდიანი კომედია! სხარტიც და გრძელიც! ცხელი ყინული გეთქვათ ბარემ! და შავი თოვლი! როგორღა უნდა შევითანხმოთ ეს უთანხმოება?!“ ხელოსნებს გულღია, ფართო ღიმილი დასთამაშებთ სახეზე. აი, წამოიმართა თეზევი, მსახიობების ბედი წყდება — თვით ქალაქის უმაღლეს წრეს უნდა უჩვენონ სპექტაკლი. თეზევი მსახიობებისკენ ჩაივლის მისასალმებლად. უცებ, მწკრივში მდგარი ხელოსნები აჩოჩოლდნენ და სახელოდან მორიდებით გამოაჩინეს ხელის მტევნები. ზაზა მიქაშავიძე პატივს მიაგებს და ერთ-ერთი მათგანის ხელის ჩამორთმევასაც ინებებს, მაგრამ ხელოსნები მცირეოდენი ყურადღებითაც კმაყოფილნი არიან. თეზევი გადის, ხელოსნები რეპეტიციისთვის ემზადებიან.

გამოდის, რომ რეპეტიცია თეზევის სასახლეში მიმდინარეობს. ერთ-ერთი მათგანი, კნაჭა (გ. გველესიანი) თეთრ სავარძელზე წამოსკუბდება, სწორედ იმ სავარძელში, სადაც ცოტა ხნის წინ თეზევი იჯდა და ჩათვლემს. კნაჭას დაუძახებენ და ჯგუფად შეკრული მსახიობები როლების განაწილებას იწყებენ. „ყოვლად საცოდავი კომედია და ყოვლად უღვთო სიკვდილი პირამოსისა და თისბესი.“ ამ ეპიზოდში აღტკინებული მსჯელობაა ამ თემაზე, ხელოსნები თავიანთ ცოდნას ამჟღავნებენ. კომშა — თემურ ნატროშვილი როლებს ანაწილებს, რომელსაც პირობითად, შეიძლება რეჟისორიც ვუწოდოთ. კოჭა (ა. ამირანაშვილი) დასის პირველი მსახიობია და მას ყველა როლის თამაში უნდა — ამ ეპიზოდში პაროდიაა „პირველ“ მსახიობზე. როლების განაწილებისას კოჭა ამა თუ იმ პერსონაჟის „ჩანახატებს“ ამზადებს. სწორედ ის ოცნებობს მტარვალის როლზე, ოცნებობს დიდ ვნებებზე, რათა სცენაზე მაინც გადმოღვაროს მოჭარბებული გრძნობები. ამ ეპიზოდიდან ისიც ჩანს, რომ ხელოსნები პირველად არ იკრიბებიან,

რადგანაც კოჭას კითხვა: — „ბარემ ისიც მითხარი, რას ვთამაშობ და გააგრძელებ...“ — სწორედ ამ გამოცდილებას მიუთითებს.

ამ სცენის დროს მსახიობების მკვეთრი გადაადგილება არ ხდება, ისინი რამპასთან ცენტრში დგანან. დარბაზი ჩაბნელებულია და შუქი მხოლოდ მათ ანათებს. ისინი თეატრით შეპყრობილნი არიან. მათი ტექსტი სტილისტურად განსხვავებულია წყვილებისა და სხვათა დიალოგებისაგან, უფრო „დამიწებული“ და „ჩვეულებრივია.“ რეჟისორს მათი თეატრისადმი ფანატიკური სიყვარული მოსწონს და ეს დამოკიდებულება ხელოსნების ყველა ეპიზოდში იგრძნობა. ხელოსნები ტყისაკენ მიემართებიან, მათ რეპეტიციის ჩატარების დრო დათქვენს.

კვლავ წამით ბნელდება და მჭმუნვარე ჰერმია გამოჩნდება. მას თეთრი კაბა და ყავისფერზე ოქროსფერმიშურებული ფეხსაცმელი აცვია. ზევით, კინკრიზოზე, გრძელი კუდი აუწევია. სცენის სიღრმიდან მოდის ნელ-ნელა, გოდებით. ჟღერს სიყვარულის თემა — ლირიული და სევდიანი (მუსიკალური გაფორმება ია საკანდელიძის). იგი რამპას უახლოვდება და მონოლოგს იწყებს. ეს ამადლებული ლექსისმიერი ტექსტი ყოველი სიტყვის დამუშავებას ითხოვს „ალბათ იმიტომ, რომ თვალეში დაგუბებულმა გრიგალმა წვიმად ვერ იფეთქა და ვერ დააღბო.“ რა დამოკიდებულებითაა მსახიობი გმირის მიმართ? ნინელი ჭანკვეტაძე შემდეგ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს: ეს ასაკით პატარა გოგონა, შესაძლოა სასიყვარულო რომანებზე გაზრდილი, გამოცდილი ქალის სამიჯნურო ტექსტით გველაპარაკება. მსახიობის დამოკიდებულება ამ მცირე მონოლოგისადმი ხან ირონიულია, ხან სერიოზული, ხან ტრაგიკულად ამადლებული. პრემიერის შემდეგ, ორიოდე თვის განმავლობაში, ნინელი ჭანკვეტაძე ყოველ სპექტაკლზე ცდიდა და ეძებდა, თუმც ეს ძიებები ფარული იყო. საუკეთესო იყო განცდა, როცა ეს მონოლოგი თამაშდებოდა

შემდეგი ამოცანით — პატარა გოგონა მეტყველებს რთული შედარებებით, მეტაფორებით დატვირთული ტექსტით სიყვარულზე და რაც უფრო სასოწარკვეთილი და სერიოზული იყო მსახიობი, მაყურებელში უფრო მეტი ღიმილს იწვევდა. პერმიას ტრაგედია იმედდაკარგულ სიყვარულზე სერიოზულია, მაგრამ, ამავე დროს, კომიკური. შემორბის ლისანდრე: — „ასე უეცრად რამ დაგიჭვნო ღაწვებზე ვარდი?“ პიპინაშვილის უესტები ძუნწია, მაგრამ როგორც კი ამ წყვილს ეხება რეჟისორი, იმ წუთას პოეზია იბადება. პერმია-ჭანკვეტაძე სასოწარკვეთილია. მას სატრფო მკლავებშიც მოიქცევს, მაგრამ მათი შეხება დახვეწილია, რაფინირებული და სუფთა — ყოველგვარი ეროტიკის გარეშე. აი, ისინი რამპასთან, სულ წინ ჩამჯდარან, პერმიას გოდების ბურუსიდან მხოლოდ გაქცევის იდეა გამოაფხიზლებს. ის უმალ გამოერკვევა საშინელი სიზმრიდან და ბავშვური უმანკობით ჩაეხვევა ლისანდრეს. ამ დროს გაისმის ზანზალაკების სასიამოვნო, გამჭვირვალე ხმა. მუხლდაჩოქილი, პირისპირ მდგარი ეს ორი პოეტური ფიგურა ოდნავი შეხებით უკოცნიან ერთმანეთს შუბლს, ლოყას და, ბოლოს, ტუჩებს. ამ დროს, სცენაზე მხოლოდ მათი სხეულებია განათებული და იქმნება აბსოლუტური ინტიმის და არა გაცვეთილი ეროტიკის შთაბეჭდილება.

პერმიასა და ლისანდრეს სასიყვარულო იდილიას ელენე არღვევს. უკანა კედელზე მიყრდნობილი შირმებიდან შემოდის რუსუდან ბოლქვაძე. ტანთ თხელი, ნაცრისფერი, მოღებული კაბა აცვია, რომელიც გამოკვეთს მსახიობის გრაციოზულ სხეულს. თავზე და მხრებზე თხელი საბურავი მოუხვევია. მან სცენის მარჯვენა მხარეს აიხედა, იქ, სადაც პერმიასა და ლისანდრეს სასიყვარულო ეპიზოდის დროს დემეტრიოსის ქერაკულულებიანი თავი და არშიებიანი პერანგი გამოჩნდებოდა ხოლმე (დემეტრიოსი სიგარეტს სიგარეტზე ეწეოდა და ღურბინდით პერმიას სახლს თვალყურს ადევნებდა). ელენე დამფრთხალია და შეშინებული, იგი წყვილმაც შეამჩნია: — „ასე საითკენ

მიიჩქარი, ლამაზო ელენე?“ ამის პასუხად ლოგიკურად იბადება სატრფოს მიერ უარყოფილი ელენეს მოთქმა: — „მე სადაური ლამაზი ვარ, ნეტა რას ხუმრობ! ლამაზი შენ ხარ, ბედნიერო, დემეტრიოსი შენმა მშვევება-სილამაზემ მოხიბლა სწორედ...“ აქ პერმია ერთვება და მეგობრის წინაშე თავს იმართლებს: — „რაც უფრო მეტად შევიძულე, ველარ ვიშორებ.“ ელენე: — „რაც უფრო მეტად შევიყვარე, სულ მომიშორა.“ წინა ეპიზოდთან გამოყოფილი სასიყვარულო ბურუსი ქრება და ბრაზიან თავის მართლებაში გადადის. ელენესთან დიალოგში სიკაპასის პირველი ნოტები ჩნდება, იმ სიკაპასის, რომელიც მეორე მოქმედების წყვილების სცენაში, როდესაც ქალებს სატრფოები ვერ გაუყვიათ, თავის აპოგეას აღწევს.

„ეტიუდის ხარისხი ამ სპექტაკლისთვის მნიშვნელოვანია, ეს ამ წარმოდგენის პრინციპია. ეტიუდები და იმპროვიზაციები თემაზე — ასე დავაწერო აფიშაზე. ელენე იღებს ტელეფონს და დემეტრიოსს ელაპარაკება, ეს ხომ ეტიუდია. პაკი და თბერონი II მოქმედებაში ერთმანეთს ელაპარაკებიან — ტელეფონი ტიტაა. მთავარი ეტიუდებია. რა ბედნიერებაა, ეს პიესა ზეპირად ვიცი, მაგრამ მე მაინც ვთხზავ... ამ სპექტაკლის მთავარი არსია — ეტიუდები და იმპროვიზაციები. ჩვენ უნდა ვაჩვენოთ, რომ საქართველოში ასე კარგად ეტიუდებს არავინ აკეთებს.“ — ამბობდა რეპეტიციასზე მიხეილ თუმანიშვილი.

გამწარებული ელენე სხვას ვერაფერს მოიფიქრებს და ტყეში პერმიას გაქცევის ამბავს დემეტრიოსს შეატყობინებს. ელენე თეზევსის სავარძელთან მიდის, რომელიც ახლა გოგონას ოთახის ერთ-ერთ ატრიბუტად წარმოგვიდგება. სავარძლის სახელურზე ფეხებშეწყობილი ელენე ზურგს უკან ხელს გაიწვდენს და, უცებ, მაყურებლისთვის მოულოდნელად, ტელეფონის ყურმილით ხელში აღმოჩნდება. აქ მშვენივრად ჯდება ბრიტენის მუსიკის ნაწყვეტი, რომელიც ტელეფონის ზარს მოგვაგონებს. კულისებისკენ, გასასვლელში, თითქოს თავის სახლის ფანჯრის რაფასთან დგასო, გია აბესალაშვილი

ჩაყურადებულა, ყურმილს იღებს და პასუხობს. ელენე დუმს, დუმს ისე, როგორც შეყვარებულებს სჩვევიათ. რეკავენ იმისთვის, რომ საყვარელი ადამიანის ხმა გაიგონონ. მერე ხმასაც ამოიღებს, სწორედ აქ გათამაშდება დემეტრიოსისა და ელენეს ტყეში შეხვედრის დიალოგი: — „ნეტა, რას დამდევ? არ მიყვარხარ, ვერ გაიგონე?“ დემეტრიოსის ნაზი ტემბრის ხმაში კაპარჩხანობის ნოტები გაისმის. მისი მაქმანებიათ თეთრი პერანგი, თმის სახვევებით გადატენილი თავი და გახელებული ბგერები უაღრესად კომედიურად აღიქმება — „შენ რომ შეგხედავ, ცუდად ვხდები, გული მერევა.“ ამ სიტყვების გაგონებაზე, ელენეს უკვე მისი გახელება უნდა და პერმიას ტყეში გაპარვას ატყობინებს. დემეტრიოსი ყურმილს აგდებს და რამდენიმე წუთში ქვევითაა, იგი „გრაციოზული“ მანერებით პერმიას სასახლესთან მირბის, „მამა, მამიკოს“ ძახილით ეგეოსს უხმობს, შემდეგ უპასუხოდ დარჩენილი რამპასთან აღმოჩნდება და აფექტური უესტით ელენეს კარზე აკაკუნებს. წელანდელი კაპარჩხანობა მლიქვნელობით შეეცვალა — ამოცანა ნათელია, უნდა, რომ ელენეს დასტყუოს პერმიას ადგილსამყოფელი.

გია აბესალაშვილის დემეტრიოსი ასაკით პატარაა, გაფოფინებულ სუთოსან ბიჭს მიაგავს. მისი ქერა, დანუხუჭებული თმა, ავარდისფრებულიფლოყები, ხელების ნარნარი მოძრაობა, რომელიც ნარცისიზმით შეპყრობილ მამაკაცს გაგონებთ — კომედიურია. და, აი, ეს გაზრდილი, სუთოსანი ბიჭი, რომელიც ცხოვრებაშიც საბალეტო ნაბიჯებით დადის, ელენეს კარს უახლოვდება. სატრფოს დანახვაზე აღელვებულ ქალს, სატელეფონო საუბარი ავიწყდება და სიმღერით შემოსულ დემეტრიოსს შეჰფოფინებს. სატრფოს კეთილი განწყობა მისთვის მზის გამონათებაა. დემეტრიოსი ქალის სავარძელთან დაჩოქვასაც არ თაკილობს. ელენე მის კულულებსა და ლოყას მიეტმასნება და, უცებ, რეჟისორის მიერ აგებულ ამ მოქმედებაში, ლოგიკურად მართლდება ელენეს სიყვარულით გახელებული ბაგეთაგან ამომსკდარი

სიტყვები: — „შენი ცუგა ვარ, შენი ძაღლი, ო, დემეტრიოს, თუ გინდა უფრო გელაქუცო, მაგრად გამჯოხე.“ დემეტრიოსის ღიმილიანი სახე ელენესთვის იმედის მომცემია, ის ჩაეხვევა სატროს, მაგრამ ვერ ამჩნევს დემეტრიოსის უაზროდ „გაფშეკილ“ ხელებს, რომელიც ცდილობს უნებურად მაინც არ მოეხვიოს ქალს. ეს თამაში უადრესად კომედიურ ტონალობაში მიმდინარეობს და მაყურებლის ძლიერ რეაქციას იწვევს. ვითომდა მოფერებით გამოტყუებული საიდუმლოს გაგების შემდეგ, დემეტრიოსი უცებ აღელდება. აი, თურმე, რაფინირებულ „მამაკაცებს“ როგორი გაბრაზება სცოდნიათ. „იცოდე მოვკლავ“ — თავქუდმოგლეჯილი დემეტრიოსი შირმებისკენ გარბის. ცხენის ჭიხვინის ხმა გაისმის და მაყურებელი ხვდება, რომ დემეტრიოსი საჯინბოშია. ამ არარსებულ ცხენზე მსახიობის ელასტიური სხეული აფექტურად ამხედრდება, ჯერ თითქოს ვერ ახერხებს, რადგანაც მოუსვენრად ბორგავს ცხოველი, მერე, როგორც იქნა, მხედარი მას დააოკებს და შირმებისკენ გააქანებს. ელენე წინ გაიწევს, დამფრთხალი ცხენი მხედარს გადმოაგდებს და მსახიობი მიწაზე ზღართანს მოადენს. დემეტრიოსს რაღაც მოტყდა ან დაუზიანდა, იგი სცენას კოჭლობით ტოვებს, ელენე ფარხმალს არ ჰყრის და უკან დაედევნება: — „არ მოგშორდები და ჯოჯოხეთს სამოთხედ ვიქცევი; მიჯნურის ხელით სიკვდილიც კი ნეტარებაა.“

სიყვარულით შეპყრობილი, ირონიული, ოცნებებში წასული თეზევსი — ზაზა მიქაშავიძე ამბობს: — „ისე საგსეა სიყვარული ნაზი ალერსით, რომ ჭეშმარიტად თვით ოცნებაც სიყვარულია“ — ეს ჰერცოგის ტექსტია შექსპირის პიესიდან „მეთორმეტე დამე“. თეზევსი თავის სამბრძანებლო ტახტზე ჩამოჯდება, მოეშვება და ფეხებსაც გაშლის, ბურანში წასული კვლავ ბუტბუტებს: — „ისე საგსეა სიყვარული ნაზი ალერსით...“ და ჩაეძინება. ამ დროს მასთან პაკიც გამოჩნდება, ფრთხილად მოხსნის თავიდან სამეფო ნიშანს — სალტეს და ყვავილებისა და უზარმაზარი ალუბლების გვირგვინს დაადგამს. სამბრძანებლო სკიპტრას

ობერონის მსუბუქი ჯადოსნური ჯოხით შეუცვლის. ჩაბნელებულ სცენაზე მხოლოდ პაკის და ობერონის სახეებია განათებული. პაკი მაყურებელთა დარბაზისაკენ გაიხედავს და სიჩუმის მოწოდების ნიშნად ტუჩებზეეთითს მიიღებს. ასე მთავრდება | მოქმედება.

„პირველ მოქმედებაზე ჩაწერილი მაქვს — უნდა შეიქმნას ცალკე ოპერა: არიები, დუეტები... გოკალური სვლები. ვისაც სმენა აქვს, ყველამ უნდა იმღეროს — სასახლეში აურზაურია და ეს ალიაქოთი იმიტომ გვინდა, რომ მაყურებელს დღევანდელ დღეზე ველაპარაკოთ.“ განაცხადა რეჟეტიციზაზე მიხეილ თუმანიშვილმა. პირველი მოქმედების ხერხი მართლაც ოპერაა. თეზევისა და იპოლიტას სამიჯნურო მელოდიაში ეგეოსის ხისტი ბგერები იჭრება; პერმია ტირის, ლისანდრე დარდობს — შემდეგ პერმიასა და ლისანდრეს სასიყვარულო დუეტია, მას კი ელენეს ტრაგიკული არია მოყვება. შექსპირის ტექსტი პოეზიაა; მის მიერ ცხოვრებიდან „ამოგლეჯილი“ ეპიზოდები ურთიერთობების პატარ-პატარა მოდელებია, ამ მოდელებში კი ლოგიკური სვლები და ქცევები უნდა დაიბადოს. სიტყვა, ურთიერთობა, ქცევა — ეს პარამონია თუ შედგა, კარგად შესრულებული ოპერის ტოლფასია. ამიტომაც პირველი მოქმედების გადაწყვეტა ოპერის ხერხში რეჟისორის მშვენიერი მიგნებაა.

მეორე მოქმედებაში ოდნავ განათდება სცენა თუ არა, გამოჩნდება თეზევის სიზმრის არეული ზმანებები. უკან, შირმები თითქოს თავისით მოტრიალდებიან და მათგან გამოსული შავი ფიგურები ნელი ნაბიჯით წინ მოემართებიან. სცენის ორმოებიდან ამომავალი სინათლის ჭავლები იღვიძებენ და ზევით მიცურავენ. მუსიკის ჰანგები, მომავალი შავი ფიგურები და ქვევით ამოჭრილი სინათლის სხივები იდუმალებას ბადებენ... მაშ ასე, ღამეა, უკუნი ღამე... ეს ის დროა, როცა ტყის სულები იღვიძებენ და თავიანთ ცხოვრებას იწყებენ. || მოქმედების ამ ეპიზოდზე თუმანიშვილმა ბევრი იმუშავა. სწორედ ამ დასაწყისს უნდა გადაეწყვიტა მეორე მოქმედების, ანუ, როგორც რეჟისორი

უწოდებდა, „სიზმრის“ მთელი მსვლელობა. როგორ იღვიძებენ ტყის სულელები, ქონდრისკაცები? რა და როგორ უნდა გააკეთოს მსახიობმა — ამისთვის თუმანიშვილმა რამდენიმე ვარჯიში ჩაატარა. აი, ერთ-ერთი მათგანი: — „თქვენ ხართ ქონდრისკაცები, ან სულელები, ან ელფები... პატარები ხართ. ამოცანა — დილით იღვიძებთ და პირს იბანთ, ოღონდ ონკანის წყლის მაგივრად, მთვარის სხივია და ამ მთვარის სხივით მთლიანად უნდა იბანათ.“ მსახიობები ამოცანას იმახსოვრებენ და ვარჯიშს შეუდგებიან, ვარჯიშობს ყველა: იპოლიტა, თეზევსი, წყვილები, ხელოსნები: — „მთავარი ამოცანა: დაპატარავდით, ბუნებაში ხართ. როგორ სძინავთ ამ პატარა არსებებს? გაიხსენეთ როგორ სძინავთ პეპლებს, ციცინათელებს, ცხოველებს. ძალიან პატარები ხართ! სულ ორ ან სამ გრამს იწონით... სტოპ! თითქოს ნორმალურად აკეთებთ, მაგრამ გაკეთების დროს უნდა ძერწოთ, თქვენ კი მხოლოდ ცხოვრობთ. ერთწუთიანი ეტიუდი უნდა გამოძერწოთ, ამ ეტიუდს ნაწილები უნდა ჰქონდეს — თქვენ კი განცდაზე გადადიხართ.

რა კარგია ეს მთვარის შუქი! რომ ვიღვიძებ — სხვა ვარ. მოიფიქრეთ! იქნებ ეს სხივი ძაფივითაა, იქნებ გზაში გაჩერდა და უნდა მოიზიდო. ონკანის წყალს არ დაემსგავსოს. თქვენ წევხართ ფოთოლში, იქნებ ყვავილში. ჰამაკში წოლასა და ლოგინში წოლას შორის განსხვავებაა.

ეტიუდის დასაწყისში მაყურებელს გააგებინე რას აკეთებთ და მერე აჩვენეთ რას ნიშნავს ეს პროცესი. ჯერ კონტაქტი დაამყარე და მერე გააგებინე.

გძინავთ! იქნებ ყვავილში ხართ, იქნებ სოროში — ამას მნიშვნელობა არა აქვს. შიშვლები ხართ, იდეალში სხეული უნდა ჩანდეს.

თქვენ იბანავთ, ახლა შრებით — ამ დროს ცაზე ღრუბლებს შეამჩნევთ. ეს ღრუბლები ვერცხლისფერია და უცებ წვიმა წამოვიდა, ოღონდ ეს მარწყვის წვიმაა. ორკილომეტრიანი წამწამები გაქვთ, შეაფასეთ ღრუბელი. შეფასება რას ნიშნავს? ახლის ათვისებას. მარწყვის წვიმა

გემრიელია, ასეთი ბაზარში არ იყიდება. შეაგროვეთ, შეაგროვეთ! ოღონდ ყველა სხვადასხვანაირად ღებულობს მარწყვს: ერთს თავში დაეცემა, მეორე მარწყვში დაიხრჩობა, მესამესთვის არაჩვეულებრივი ხილია.“ რა მნიშვნელობა ჰქონდა ამ ეტიუდს? მას მსახიობ-ადამიანში „სხვა“ სულიერთა შინაგანი ბუნება უნდა წარმოექმნა; მათ ამ არსებების ქცევები უნდა შეეგრძნოთ, უნდა შეეცნოთ განზომილების შეცვლა. სპექტაკლში ტყის სულთა ამ მსვლელობისას ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებოდათ, რომ თითქოს ტყე იძრა და დარბაზისკენ მოემართებოთ. მსახიობებში გაჩენილი პატარა არსებების ქცევებმა იდუმალება დაბადა.

ამ იდუმალებაში ცოცხალი, დილის ნამივით სხარტი ბგერები გაისმის. ფერიები მინდორში არიან და თუ პიესის სიტყვიერ მასალას მოვიშველიებთ, მათ საქმიანობას ასე განვსაზღვრავთ: — „წავალ, ბროლის ნამს შევაგროვებ მინდვრის თავკიდეს და ამ ყვავილებს სათითაოდ ყურზე დავკიდებ.“ ფერიასა და პაკის შეხვედრის ეპიზოდი ტექსტის მხრივ შეკვეცილია. პაკის თხრობა თავისი ოინბაზობის შესახებ, ამოღებულია. ამოღებულია მეფე-დედოფლის მთავარი კონფლიქტის მიზეზი — ინდოელი ბიჭის ამბავი და რეჟისორმა ყურადღების მთელი კონცენტრაცია ბუნების მბრძანებელთა ჩხუბის ეპიზოდზე გადაიტანა. მათმა ჩხუბმა ბუნებაზე იმოქმედა. ამას მოჰყვა საშინელი ამინდები, გაფუჭდა სახნავ-სათესი, ზამთარი ზამთარს აღარ ჰგავდა და ზაფხული ზაფხულს, სულ აირია ყველაფერი. ისინი ერთმანეთზე ეჭვიანობენ, მათ სიყვარულს საშიშროება ემუქრება და როცა სიყვარულს საშიშროება ემუქრება, ბუნების კანონებიც მაშინ ირღვევა.

ორი განრისხებული მბრძანებელი ერთმანეთის პირისპირ ზის. ფერიებისა და მათი კოსტიუმებით თუ ვიმსჯელებთ, პატარა თეატრალური სცენა წარმოგესახებათ. ჩანაფიქრშიც ასევე ჰქონდა მიხეილ თუმანიშვილს „სულელები — თოჯინების თეატრი.“ მოყავისფრო, ფარჩის ქსოვილისაგან შეკერილ ხალგათ კოსტიუმებზე დიდი

აღუბლები და ყვაფილებია მიმაგრებული. მეფე-დედოფლის მოძრაობაზე ამ მიმაგრებულ სამშენისებს შარიშური გაუდით. ამ კოსტიუმებით მსახიობებს თოჯინებად აღიქვამთ. ისინი თითქოს პატარავდებიან და თეთრ ფონზე მათი ტანსაცმლის ფერთა შეხამება არაჩვეულებრივ, თოჯინურ ატმოსფეროს ქმნის.

ნინო ბურდულის ტიტანია გამომწვევად ზის სავარძელზე, ერთი ფეხი სკამზე შემოუდვია, ამით თითქოს ზაზა მიქაშავიძის სერიოზულ მრისხანებას უგულვებელყოფს. აქ, ამ წყვილში სასიყვარულო თამაშია — ვჩხუბობთ, ვჩხუბობთ, მაგრამ როგორ გვიყვარს ერთმანეთი!

ობერონისა და პაკის ურთიერთობები რეჟისორმა სიუჟეტის განვითარებისთვის მოგვცა — მათ ინფორმაცია მოაქვთ. ობერონის სახე მხოლოდ ტიტანიასთან ურთიერთობაში ცოცხლდება. ობერონისა და პაკის სცენიური დროც ძალზე შეზღუდა რეჟისორმა და მეორე მოქმედებაში ახალგაზრდა წყვილებისა და ხელოსნების საინტერესო სცენებით გადაფარა.

მიხეილ თუმანიშვილი: — „მეორე მოქმედების ხერხი სიზმარია. ახლა გაეარკვიოთ როგორ უნდა შეიქმნას სიზმარი? ჩვენ ყველა ვხედავთ სიზმარს. ბოსხის, საღვადორ დალის შემოქმედება სიზმარია. სიზმარს ადამიანური ლოგიკა არა აქვს — ის ხან სასიამოვნოა, ხან მტანჯველი. გაიხსენეთ თქვენი სიზმრები, ალოგიკური არ არის? სიზმარი გიჟის ლოგიკას ჰგავს. ვთქვათ კალეიდოსკოპით თამაშობთ, სადაც ყველაფერი შემთხვევითობაზეა აგებული, მაგრამ იქაც კი, როცა მოზაიკა აეწყობა, თავისი შინაგანი ლოგიკაა.

1 მოქმედებისაგან განსხვავებით, მეორე მოქმედება მოზაიკურია. II მოქმედებაში ყველა მონაწილეობს, ოღონდ გამორჩედიან და მერე გაქრებიან. სიზმრები ერთიმეორეს ახშობს, მაგრამ მთლიანობაში უნდა იყოს ზაფხულის ღამის სიზმარი. ეს, იმიტომ კი არა, რომ ივლისია, ივნისი თუ აგვისტო, არამედ იმიტომ, რომ რაც ჩვენ ვიცხოვრეთ, ის უკვე სიზმარია — იყო და არა იყო რა. ყოველდღიური

ვარჯიშებისას უნდა შევქმნათ როგორია ეს სიზმარი. იგი ხან მოკლეა, იმპულსური, ხან გრძელი — აქ უკვე ეტიუდებია გასაკეთებელი“ — განმარტავდა რეჟისორი რეპეტიციასზე და, მართლაც, მეორე მოქმედება თუმანიშვილის ჩანაფიქრით სიზმარი იყო, ოღონდ თეზევის სიზმარი.

სწორედ ის ხედავს თავის იპოლიტას ფერიების დედოფლის ტანსაცმელში, სწორედ მას ეზმანება იპოლიტასთან ჩხუბის გაგრძელება და, შურისძიების მიზნით, ჩემზე ქორწინებამდე უარი რატომ თქვიო, ვირს შეაყვარებს. ჰერმიასა და ლისანდრეს, ელენესა და დემეტრიოსის აურზაურიც ხომ მის სასახლეში მოხდა და ახლა სიზმარშიც გამოჩნდნენ. თეზევსი მიწიერი მბრძანებელია, რომელსაც ეგეოსისმაგვარი უწყინარი ადამიანები, კანონის დაცვის მოთხოვნით, ხშირად აწუხებენ. სიზმარში კი უზომოდ თავისუფალია, ჯადოქარია და იქ ეგეოსები საკანონმდებლო წიგნებით არ დადიან. ზმანებებში, ოცნებებში კანონისაგან თავისუფლები და მხოლოდ შინაგან კანონებს ემორჩილები. თეზევსს ცუდლუტობა ენატრება და სწორედ ამიტომ გამოიგონა სიზმარში უღამაზესი ზღაპარი, სადაც ხუმრობასა და ანცობას საზღვარი არა აქვს. აი, სწორედ ასე მოიქცეოდა ცხოვრებაში ის, მაგრამ წეს-კანონი მასაც კი უკრძალავს თავისუფალ მოქმედებას. განა თეზევსი არ ებუზღუნება მთვარეს ოთხი დღის თაობაზე? ოთხი დღე შეყვარებული მოხუცისთვის უსასრულო გამხდარა. ის სიზმარში იპოლიტა-ტიტანიას ეზუმრება და ვირს შეაყვარებს, განა ღირსი არ არის? არ ესწრაფვი მბრძანებლის სიყვარულს და სიზმარში არც ახალგაზრდა ობერონი გინდა? მაშ ამბიციური გავირებული „ბირველ“ მსახიობი შეიყვარე, რომელიც ვირის ნიღბის გარეშეც ვირულად იქცევა. მაგრამ მბრძანებლის ეს ხუმრობა გაბოროტებით არაა გამოწვეული. ეს ყველაფერი თამაშია და ამ თამაშში უამრავი სიმართლეა. განა ქაღალმერთებს ვირები არ შეჰყვარებიან? განა სიყვარული ბრუტიანი არ არის? რეჟისორი შექსპირის

არსში წვდება, როცა თითოეული ჩვენთაგანისთვის არსებული ჭეშმარიტება ასეთ ზღაპრულ სამყაროში რეალურად აღიქმება. ჩვენ ხუმრობითა და ანცობით გვაწვდიან ჩვენივე თავს და საშუალებას გვაძლევენ ირონიითა და იუმორით შევხედოთ ადამიანის დიდ ვნებებს.

უდაბურ ტყეში, სიზმრის ჯადოქრულ სამყაროში, წყვილების ღია ფერის ტანსაცმლით დომინირებული ატმოსფერო მრუმე ღამესთან კონტრასტს ქმნის. წყვილები მაგიურ წრეში ხვდებიან. თბერონი მათ ეხუმრება; ტყის სულები მიჯნურებს ათვალეურებენ, მაგრამ ისინი მათ ვერ ხედავენ. ტიტანიასა და თბერონის ჩხუბის შემდეგ, II მოქმედების მამოძრავებელი ძალა წყვილებზე გადაინაცვლებს.

დემეტრიოსი და ელენე ტყეში არიან, მათი კონფლიქტი გრძელდება, თუმც ეს კონფლიქტი უკვე თბერონის სიზმარშია და ამ სიზმარში საოცრებები ელოდებათ. ჩხუბის დროს წვიმა წამოვა, თქემით. თხელ კაბაში გამოწყობილი ელენე ქოლგას გახსნის — წამოსვლისას ისე თავქუდმოგლეჯილი დაედევნა სატრფოს, რომ მხოლოდ ქოლგასლა წამოავლო ხელი. წვიმის დროს წყვილი კვლავ კომედიურ სიტუაციაში აღმოჩნდება. მიმდინარეობს ეტიუდი: დემეტრიოსი გალუმპულია. ზურგი, შარვალი სულ დაუსველდა, ბალახი წყლით გაიჟღინთა და რადგანაც ეს გმირი თავს უფრთხილდება, „იძულებულია“ ელენეს ქოლგას თავი შეაფაროს. ელენე ეფერება, სასიყვარულო სიტყვებს უძღვნის. წვიმამ და ქალის ქოლგამ ამ ეტიუდში რეჟისორსა და მსახიობებს უსაზღვრო ფანტაზია გაუღვიძა. ზურგშექცეული, გაშეშებული დემეტრიოსი კვლავ და კვლავ უარყოფს ელენეს. ამ დროს თბერონიც გამოჩნდება და როცა თავმოებზრებული დემეტრიოსი ქოლგით გვერდით გახტება, ბუნების მბრძანებელი ქოლგას აართმევს და ელენეს გადასცემს, იგი ელენეს თავგანწირვას თანაუგრძნობს, თბერონის იდუმალი მოძრაობა და დემეტრიოსი ძირს მოადენს ზღართანს.

რეჟისორი ესთეტია და ის სილამაჟეს ეთაყვანება. მიერ აგებული მიზანსცენები დახვეწილია, ამი მსახიობების მოძრაობები, მათი მეტყველება შესტიკულაცია მაყურებელში მშვენიერების შეგრძნებადებს. ამის ნათელი დადასტურებაა II მოქმედების კერტი ეპიზოდი — ტიტანიას მიძინების სცენა. შორ გამოჩნდება ზღაპრული ფერიას მსგავსი, ნაზი ქალი. თან დიდი თეთრი მარათობით აღჭურვილი მხლებლ მოჰყვებიან. ეს მარათობი თითქოს დედოფლის ზურ მიუმაგრებიათო, პეპელას ფრთების მსგავსად უჭირავთ. სცენის ორმოს შორის გასასვლელს უახლოვდება ტიტ და განათებული ბილიკი უმაღ ბეწვის ხიდს დაემსგავს ძილმორეული ტიტანია მიიწვევს წინ და ნათელი ხე ბეწვის ხიდზე ბევრჯერ გაუვლია — ეს მისთვის უცხო და მომავალში ყველა სიძნელეს გაუძლებს. ძალზე მარ, გადაწყვეტით რეჟისორმა ეს სცენა მეტაფორად აქცია.

ორ ფერიას უზარმაზარი სარკე უჭირავს, დედოფ მიანათებენ და სარკეზე არეკლილი სინათლის სხი სცენის უკანა კედელზე ციციანათელებივით აკიაფდენ ნაზი ზმორებით ჩაიხედავს ნინო ბურდული სარკეში. დაწოლაც მოუნდა და ფერიები რუდუნებით მიწლი მიაწვენენ. დედოფალი თავის საყვარელ განსასვენებე ძილს მისცემს თავს. ფერიები ნანასაც წაუმღერებენ როცა დარწმუნდებიან, რომ ტიტანიას ღრმად ჩაე ქვეშევრდომნი შვებით ამოისუნთქავენ და მათი მონდომ მონიბლულ მაყურებელს გასაოცარ სვლას სთავაზობენ ფერიებმა დრო იხელთეს, ბანქოს ქაღალდი დააძრეს თამაში დაიწყეს. ჩვენთვის ნათელი ხდება — მათ ხში ბეზრდებათ დედოფლის ხასიათზე ყოფნა და როცა ე იხელთებენ, თამაშით თავს იქცევენ ხოლმე. აი, ე წაავთ და მან ბანქოს ქაღალდის მრავალჯერადი დარ იგემა. უცებ, სცენის ორმოდან მოჩვენებასავით ამომი თბერონი — ზაზა მიქაშავიძე და მარტოდ დარჩე მიძინებული ტიტანია მოაჯადოვა.

ამ იღუმალ სამყაროში, ტიტანიას ქცევებში უჩვეულო არაფერია, უჩვეულო რამ შეყვარებული წყვილებისთვის უნდა დაიწყოს. რა სვლები იბადება სულებისა და ყვავილების გარემოში? იქ, სადაც ციციანთელები ერთმანეთს ებაასებიან, პეპლებს კი გულდინჯად სძინავთ? იქ, სადაც ადამიანებისთვის ხანმოკლე სიცოცხლეა, მათთვის კი უსასრულობა? იქ, სადაც ადამიანებისათვის დროსა და სივრცეს სხვა განზომილება აქვს? ამ დროს როგორი ქცევა იბადება? ამ „როგორის“ ძიებაში, რეპეტიციებზე თუმანიშვილი კვლავ სავარჯიშოებს მიმართავდა: — „თქვენ გამოსვალთ სცენაზე, დადგებით და ვარჯიშს დაიწყებთ. ეს უმაღლესი კლასის ვარჯიში უნდა იყოს. ეს სამყარო სავსეა ჩრდილებით, მცენარეებით, სულებით. ამ სამყაროს უნდა შეეჩვიოთ და სცენაზე კარგად უნდა იგრძნოთ თავი. იქ სიუჟეტურად არაფერი ხდება — მთავარია, არ მოიწყინოთ. სხეული მეტყველი უნდა იყოს.

აბა დავიწყოთ! ნახეთ, პატარა ბაღია! გოგოები იები არიან, ბიჭები — პიტნები. ია მიწასთან ახლოსაა, იქვეა მრავალძარღვა. აბა, ახლა შეეცვალოთ! ბიჭები პიტნის მაგივრად კიტრები არიან. წარმოიდგინეთ — ეტიუდს ვაკეთებთ და მაყურებელს უნდა ვუჩვენოთ!

იას როგორი ხასიათი აქვს, ამიხსენით. სხვა ყვავილებისაგან რითი განსხვავდება? კიტრი ერთ ადგილზე ვერ ისვენებს, სულ მოძრაობს. ვინც მეტს ივლის, ნაკლებ ნაყოფს მოიხამს, ამიტომაც მის ღეროებს ამოკლებენ.

როგორია ია? ქრიზანთემაში ხომ არ გეშლებათ? ეს ვარდი არ არის, ვარდს ყვავილების დედოფალს ეძახიან, რატომ? მორიდებულია და იმიტომ. მას ჩქარი მოძრაობა არ შეუძლია, ვარდი მზის სინქარით მოქმედებს. ნამდვილ იებში თავბრუ გესხმით — ფანტასმაგორიული არომატია.

ამოცანას ვცვლი: ბიჭები ადამიანები არიან, გოგოები ადამიანის ჩრდილები. მამაკაცებო სწრაფ მოძრაობებს ნუ აკეთებთ! მთავარი მიმართულება კი არ არის, მთავარია თავისუფალი მოქმედება. გოგოებო, ჩრდილი უბედურია!

მგონი, ჩრდილი მონაა! ხომ შეიძლება მოვიგონო ამბავი — როგორ წავიდა ჩრდილი... დაიბადება კონფლიქტი.“

მარჯვენა კულისთან ორი გზააბნეული პერსონაჟი გამოჩნდება. ლისანდრე: — „რა ვქნა, მგონია, გზა დაგკარგე, ჩემო ლამაზო.“ ისინი ჯადოსნურ, იდუმალ ღამეში მიაბიჯებენ და ამ სამყაროში მათი გულები უფრო მეტად აძგერდა, სიყვარული გაძლიერდა. ტყეში უცნაური მუსიკა აჟღერდა, საიდანღაც ზანზალაკების წკრიალიც გაისმის. ამ სამყაროში წყვილს ყველაფერი გადაავიწყდა: მამის რისხვა, გაქცევა, ელენეს ბედკრულობა — ისინი მხოლოდ ერთმანეთით არიან შეპყრობილნი. ჯადოსნური უცნაურობანი სიყვარულს თან სდევს და მაყურებელსაც იგივე ატმოსფეროში ახვევს. პერმიას (ნინელი ჭანკვეტაძე) ბალახზე ფეხი უცურდება და ქვევით ჩასრიალდება. ლისანდრეც მიჰყვება მიჯნურს. იქიდან მზიარულად ამოძვრებიან. სასიყვარულო თამაში გრძელდება, პერმია ახელებს სატრფოს, აღფრთოვანებული ბიჭიც გაედევნება. აი, ტიტანიას ბეწვის ხიდზე გადადის პერმია. ამ ორი ქალის ბედი სიზმარში ერთმანეთს ჰგავს — მათ სიყვარულის გამოცდას უნდა გაუძლონ. აი, წაბორძიკდა პერმია, მაგრამ ზრამიდან წონასწორობისთვისა და უსაფრთხოებისთვის ქოლგა ამოიწვერება. ქალის გრაციოზული მსვლელობით აღფრთოვანებული ლისანდრე მიჯნურს ხელში აიტაცებს და ჩაეხვევა. მამაკაცის გონებაში ლოგიკური აზრი იბადება: — „მოდი, თუ გინდა, წამოწექი და დაისვენე, დღის სინათლეზე გზასაც უფრო კარგად გავიგნებთ.“ პერმია პასუხობს: — „კარგი. შენ წადი, გამოძებნე საწოლი შენთვის.“ სიტყვით ეუბნება „წადი“, მაგრამ გულის სიღრმეში მისი დარჩენა სურს. კვლავ ოსტატურად ალაგებს რეჟისორი კომედიის ლოგიკურ ქცევებს. ერთმანეთთან სიახლოვე ახალგაზრდებისთვის უკვე საშიშია, საცაა ვნებაც აფეთქდება, ამიტომ ერთმანეთს ზურგი შეაქციეს და წამიერი პაუზა ჩამოვარდა... ლისანდრე: — „გული ერთი გვაქვს — შევავართოთ საწოლიც ბარემ.“ აქ კი გამოიღვიძა კანონმა და წესმა: —

„ნუ, ჩემო ლისანდრ, თუ გიყვარვარ, მაგას ნუ იზამ, ახლოს ნუ მოხვალ, მოშორებით დაწევი სადმე.“ ლისანდრე გულუბრყვილო „ვაჭრობას“ იწყებს: — „თუ ორი გული — შენიც, ჩემიც — ერთად აბგერდა, მაშინ შენს გვერდით დაწოლაზეც ნუ მეტყვი უარს.“ პერმიამ უკვე გამონახა სასთუმლად კორდი. იქ, უცებ, პატარა ბალიში გაჩნდა. აი, საიდანღაც დიდი მადვიძარა ამოიღო და დაქოქა, ჩვევა აქვს ასეთი — ბუნებით პუნქტუალურია. „ასეა ქვეყნად მიღებული — ბიჭი და გოგო განცალკევებით უნდა იყვნენ ჯვარისწერამდე“ მიჯნურები ცალ-ცალკე იძინებენ. გულდაწყვეტილი ლისანდრე, მოშორებით, ძილში, დიდხანს ოხრავს. ობერონის დავალებით შემოსული პაკი, დემეტრიოსის მაგივრად, ჯადოსნურ წვესს მძინარე ლისანდრეს ჩააწეუთებს. ლისანდრე წამოიკვნესებს, ფეხებს სასაცილოდ ააფართხალებს და მსახიობში უკვე იზადება ის შინაგანი ცვლილებები, რაც გაღვიძების შემდეგ მაყურებელს გასაოცარ შოკს გვრის. რეალობაში, ლისანდრე, როგორც | მოქმედებაში ვიხილეთ, ვაჟკაცურია; იგი მკვეთრ გადაწყვეტილებებს ღებულობს და როგორც ნამდვილი მამაკაცი, სიყვარულისთვის იბრძვის. დემეტრიოსი მისი ანტიპოდი. როცა ჭაბუკებზე ჯადო იმოქმედებს, ლისანდრე ნაზ დემეტრიოსს დაემსგავსება, დემეტრიოსი კი, პირიქით, „გავაჟკაცდება“. დემეტრიოსის მკერდზე აბრახუნებული ხელების ხმაური დოლის ბრაგაბრუგივით გაისმის. ამ ორი პერსონაჟის ხასიათების „გაცვლა“ მოულოდნელ სვლებს ბადებს და რეჟისორის ეს ინტრიგა კომედიური სიტუაციის წარმოქმნის გასაღები ხდება.

შემოდიან დემეტრიოსი და მისი ერთგული ტრფიალი ელენე. ქალს გზაში ფეხსაცმლები დაკარგვია და მიჯნურს ფეხშიშველი მისდევს. ელენე: — „ამ სიბნელეში ხომ გავვიჟღი! ო, ნუ გამწირავ.“ დემეტრიოსი: — „ჯანდაბამდისაც გზა გქონია. მე კი წავედი.“ მარტოდ დარჩენილ ელენეს — რუსუდან ბოლქვაძეს სასოწარკვეთა მოიცავს: — „არა, ნამდვილად მახინჯი ვარ, დათვივით გონჯი. შიშით მხეცებიც გამირბიან და რაღა მიკვირს, რომ

ჩემისთანა საფრთხობელას დემეტრიოსი სათოფედ აღარ გაეკაროს და განერიდოს?!” ამდენი წამებისა და უარყოფილი სიყვარულის გასანეიტრალებლად შექსპირი მოულოდნელ სვლას გეთავაზობს. ლისანდრე იღვიძებს, ელენეს შეხედავს და შეუყვარდება. თუმანიშვილის სპექტაკლში განაზებული მანერებით თქმული პიპინაშვილის მჭერმეტყველური ამაღლებული ფრაზები სულმოუთქმელად მოედინება: — „შენი გულისთვის ცეცხლსაც კი არ შეგუშინდები, ციურო ელენ. თ, ბუნების საკვირველებაც...“ სწორედ ამ ფრაზიდან სასაცილო, ანეკდოტური ამბების ფეიერვერკი იწყება. ლისანდრე — პიპინაშვილი ელენეს თან სდევს, ვნებამორეული კაბას უფრიალებს. ელენე ძლივს იგერიებს საოცრად შეცვლილი ლისანდრეს შემოტეევებს. ქალის უარყოფით აღშფოთებული ლისანდრე მას მუხლის ჩოქვით ეპოტინება, დემეტრიოსს ემუქრება. ყველაფერი თავდაყირა დადგა. ლისანდრეს ქალური მანერები, მისი ვნება და სასიყვარულო ტექსტი ერთმანეთთან შეუთავსებელია და ამიტომაცაა კომიკური. „გული გონებას უნდა დაუმორჩილო, ხოლო გონება მეუბნება, ელენე სჯობსო.“ ლისანდრე ჩაძინებულ ჰერმიას მოჰკრავს თვალს და ბალეტის მსახიობივით ფრენა-ფრენით ელენეს საძებნელად შირმებში მიიმალება.

ფერიები ჰერმიას აღვიძებენ. ლისანდრე არსად არის. ჰერმიას კოშმარული სიზმარი დაიწყო. ჭანკვეტაძე იდუმალ ძალებს გრძნობს — ვიღაცა ეთამაშება. გაოცებული სცენის ორმოსთან დგას და ნელ-ნელა რომანტიკული შეყვარებული ქალიდან, მულტფილმების სასაცილო პერსონაჟად გადაიქცევა. ქვედა ყბა უგრძელდება, ცხვირი უზომოდ აეწევა ზევით, უფრო და უფრო პაჭუა უხდება. ჯადოსნურ წრეში ისიც მოხვდება და სასაცილო ქონდრის ქალს დაემსგავსება. მისი მანერებიც იცვლება და დებოშური წივილ-კივილით სცენის ორმოში ჩაეშვება.

წყვილების ისტორიები აირია. ჰერმიას მადევარი ჭაბუკები ახლა ელენეს ეტრფიან. მაგრამ ამ ჯადოსნურ თამაშს კიდევ აკლია პერსონაჟები, ესენი ხელდაკოყრილი

ხელოსნები არიან. სიბნელეში, მუსიკის ფონზე, რიგ-რიგობით მარიონეტებივით ამოყოფენ თავს და მათი მსვლელობაც იწყება. წინ მიუძღვით კონტაპრუწა (მიხეილ ჯოჯუა) ფანრით ხელში. წელში მოხრილი მ. ჯოჯუა არარსებულ ბუჩქებსა და ხეებს ათვალთვლებს — სარეპეტიციო ადგილს ეძებს. გრძელი მოსაცმელი კოჭებამდე დასთრევს და ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებათ, რომ ნიკაპიდან ძირამდე წინსაფარი აუფარებიათო. მსახიობის მოხრილი სხეულის სიმაღლე ამ წინსაფრის სიგრძით განისაზღვრება და წინ თითქოს მხოლოდ ტერფებზე შემდგარი თავი მოცოცავსო. ვითომ გულადი ხელოსნები დამფრთხალნი ჩანან, აქეთ-იქით იყურებიან და შიშისაგან ერთმანეთსაც ვერ ამჩნევენ. მაგრამ, სამაგიეროდ, აქ ზუსტად გაისმის კოჭას (ამირან ამირანაშვილი) ტექსტი: — „იმისთანა რაღაცეებია ამ ჩვენს პიესაში, რომ კაციშვილს არ მოეწონება. ჯერ თუნდაც, პირამოსი რომ ხმაღს იძრობს და თავს იკლავს. ამას გაუძლებენ ჩვენი ქალები?!“ არანაკლებ შეშინებული დრუნჩა პასუხობს: — „ღვთისმშობლის მადლმა, მართლაც რომ საშინელი რამე იქნება.“ მაგრამ ამ ვითარებაშიც კი, კოჭა არ კარგავს პირველი მსახიობის ჩვეულ მანერებს — ჩაერიოს ყველგან, თავის თავზე აიღოს და გადაწყვიტოს ყველა პრობლემა: — „... თუ გაჭირდა, პირდაპირ ვუთხრათ: მე პირამოსს რომ ვთამაშობ, მართლა პირამოსი კი არა ვარ, ფეიქარი კოჭა ვარ. ამის მერე რაღა შეაშინებთ!“ კოჭას გულუბრყვილოდ სჯერა, რომ მაყურებელს მართლაც შეეშინდება და სწორედ ამაში მდგომარეობს ამ ეპიზოდის კომედიურობა. თანაც, რეჟისორი, კომედიურობის ხაზგასმასთან ერთად, ამ შიშის მოტივაციასაც გვაწვდის.

ერთად შეყრილი ხელოსნები სარეპეტიციო სჯაბაასში ჩაებმებიან, ტყის უცნაურობებით გამოწვეული შიში გადაავიწყდებათ და, როგორც ჭეშმარიტ შემოქმედებს სჩვევიათ ხოლმე ნამდვილი გატაცებისას, პიესასთან და მის პრობლემებთან მარტო რჩებიან, მაგრამ რა ნეტარებაა და სიამოვნება ამ პრობლემების ამოხსნა. ვალაგანი არა

გვაქვს? მაგრამ განა აქ არ არის დიდი მსახიობი და ფანტაზიორი — კოჭა! მან უმაღლესად გადაავლო თვალი მსახიობებს და დრუნჩას (გიორგი ნაკაშიძე) „ბრტყელ“ გამოხედვას წააწყდა — აი, ვინ ითამაშებს გალავანს!

ახმაურებული მსახიობების გულუბრყვილო მსჯელობას პაკი ყურადღებას მიაქცევს, გენერალურ რეპეტიციას გაფაციცებით აკვირდება და ანცობის ხასიათზე დგება — შეჯგუფულ მსახიობებს როლებს გაუცვლის. შეძრწუნდებიან ხელოსნები, რა მოხდა, ვინ შეუცვალა როლები? მაგრამ მსახიობები არც ერთ სიძნელეს არ ებუებიან, საქმისადმი ერთგულება ხომ მათი ცხოვრების მთავარი კრედაა და რეპეტიციას აგრძელებენ. კოჭას სიტყვა ეშლება. მართალია პირველი მსახიობია, მაგრამ ერთი ნაკლი აქვს, სიტყვების სწორად წარმოთქმა უჭირს. „თისბე, ძვირფასო, შენ ყვავილო სუნმორეულო...“. „სურნელოვანო!“ უსწორებს კომშა. კოჭა აღშფოთებულია — მისთვის მთავარია არსი, თამაშის სწორი ხერხის მოძებნა, თორემ სიტყვებს რა მნიშვნელობა აქვს. პაკი კოჭას „თავდადებით“ მოიხიბლა და გადაწყვიტა — დედოფალს „საჩუქრად“ კოჭაზე უკეთესს ვის მიართმევდა.

ხებუნებრივი ძალები ხელოსნების რეპეტიციაში ძალუმაღ იჭრებიან. კოჭა: — „რა ხმაურია!.. ცოტა ხანი აქ დამიცადე, მალევე მოვალ! ვინ ხმაურობს, გავალ და ვნახავ.“ ამირან ამირანაშვილი გასვლას აპირებს, მაგრამ თვალები უკან რჩება, იგი კვნესით იმეორებს: — „გავალ და ვნახავ...“ ქვეტექსტით კი მეგობრებს ემუდარება, ნუ გამიშვებთო, თან პატარა ბავშვებს რომ სჩვევიათ, ვითომდა გულადი ვარო, ისე მიიპარება ბურქებისკენ (კულისებისკენ). მსახიობები ტექსტის წარმოთქმის ტექნიკას ამუშავებენ. მიხეილ ჯოჯუა ლომის იღუტებს ეძებს, ბოლოს კულტურისტის „საჩვენებელი გამოსვლით“ შემოდის და თავისი მიგნებით კმაყოფილია. დარბაზში მაყურებელთა ხორხოცი არ წყდება. ქვევით, სცენის ორმოში დამალული კოჭა თავის რეპლიკას ელოდება და მოუთმენლად გაისმის მისი კითხვა „გამოვიდუ?“ ასე სჩვევიათ ბავშვებს, როცა

მოყვარულთა სპექტაკლებში თამაშობენ. კოჭა გამოდის, თავზე ვირის ნიღაბი ადგას და რეპლიკაც სათანადო აქვს: — „ლამაზი ვიყო, მხოლოდ შენი ვიქნები თისბე!“ კოჭას დანახვაზე დაზაფრულ ხელოსნებს მოთმინება გამოელევათ და თავქუდმოგლეჯილნი აქეთ-იქით გაიბნევიან.

აღამიანის ვირად გადაქცევა გარეგნულად თამაშია, მაგრამ შინაგანად რთული ფსიქოლოგიური პროცესია. დედოფალს ნამდვილი ვირი შეუყვარდება — ეს პიესის ყველაზე კომიკური ეპიზოდია. თუმანიშვილმა რეპეტიციასზე ამ გმირის მთელი ისტორია შექმნა და ისეთი სითბოთი წარმოსახა, რომ მსახიობს გავირებული კოჭა შეაყვარა: „სიზმარში მასშტაბი არეულია. იქ შეიძლება ირბინო, ვირად გადაიქცე — ეს სასიამოვნო სიზმარია. ამ სიზმარში სიყვარულიც გეწვევა ხოლმე. თქვენი შინაგანი ხელი პლასტიკური უნდა იყოს. როცა იდეები არა მაქვს და ერთმანეთს არ მოსდევს — ეს კრიზისია.

კაცია იქცა ვირად, თუმც სინამდვილეში ის ვირი იყო. დედოფალმა თავის სიზმარში დაინახა და აღმოაჩინა — ვირი ათასჯერ ლამაზია და ყველაზე მშვენიერი. ვინ დააწესა როგორი ყური აქვს ადამიანს? როგორი ლამაზია ვირი, როგორი ვნებიანი ტუჩები აქვს... მერე როგორი ვნებიანი კოცნა იცის? ამირან, თუ შინაგანად ვირი არ გახდები, ვერ ითამაშებ! ვარჯიშების დროს მონახე სიმპატიური ვირი. შენს სიზმარში პატარა ტიტანიას დაინახავ და შეგიყვარდება! ის ჯოჯოხეთი ცოლი გაგიწყდება და სიამოვნებისაგან სიმღერას წამოიწყებ, ნიღაბი კი არ უნდა იყოს, ვირია! როცა თავისი ალქაჯი ცოლი ჩხუბს იწყებს და ჯოხს მოუღერებს, დაპატარავდება. ამირან! შენ უბედური ვირის ისტორია უნდა გაითამაშო, შენი ყოველი ნაბიჯი ვირული უნდა იყოს. როგორ დგამს ვირი ფეხებს? ვირი ესთეტიურია, ძალიან ეშმაკია, ლამაზია, ჯიუტია, სამართლიანია — ვირის ბუნება უნდა გაიგო. არ შეგიძინეფია? — მას უზარმაზარი წამწამები აქვს.

კოჭას სახლში სარდაფი აქვს და პიესებს იქ მაღავს. უბედური კაცია, ცოლი სიცოცხლეს უმწარებს, ის ქალი

ჯოჯოხეთის მაშხალაა. ცოლმა პიესების ამბავი რომ გაიგოს, სცემს. აი, ტყეშიც მოხვდა — სიზმარში და გაბედნიერდა. ფინალურ სცენაში, სპექტაკლს რომ თამაშობს და ყველა ტაშს უკრავს, ამ დროს ცოლი მუშტებს უღერებს.

ტყეში ეულად დარჩენილი ამირან ამირანაშვილი — კოჭა თავს იმხნეებს, იგი ვაჟკაცურად წამოჯდება ხის მორზე და იწყება ახალი ეტიუდი. კოჭა მთელი მონღომებით სიმღერას შემოსძახებს. როცა მას გუგულიც შემოურთდება, აქ ხელოსნის სამსახიობო იმპოვიზაციული ნიჭი ამოსკდება და ფრინველს მხარს აუბამს. ამ დროს მისი ხმის ტემპრით მოხიბლული ახლად გაღვიძებული ტიტანია ვირისკენ ანდამატივით მიიზიდება, მისკენ გადახრილი, ეპითეტებს არ იშურებს და საბოლოოდ ვირს სიყვარულში გამოუტყვდება. დაჩოქილი, ხოხვა-ხოხვით მიდის კოჭა-ვირი ტიტანიასკენ და დედოფლის ბოლო ფრაზაზე „რომ შეგხედე და შემიყვარდი ერთი შეხედვით...“ დამორცხვებული ყურებს ჩამოყრის. კოჭას მსჯელობის ნიჭი კვლავ ამობრწყინდება, სიტყვები დაეხვეწა, ტექსტი მეცნიერულიც კი გახდა. მან შებედა და დედოფალს მსჯელობა გაუმართა ისეთ მცნებებზე, როგორცაა სიყვარულისა და გონების თანხვედრის პრობლემები. „ასე მშვენიერს, შესაფერი ჭკუაც გქონია“ — პასუხობს ტიტანია. კოჭას მაინც გაქცევაზე უჭირავს თვალი, მაგრამ აქ ცუდლუტი ფერიები სტაცებენ ხელს, უკვე განაბული ვირი მათ აღარ ეწინააღმდეგება, აღარც ტლინკებს ისვრის და დედოფლის მოსასვენებელში, მარადიული ზაფხულის სამეფოში გაემართება.

წყვილები ჩხუბობენ. ელენე და ჰერმია როლებს ცვლიან. ახლა ჰერმიაა მიტოვებული, ელენე კი სიყვარულის კვარცხლბეკზე დგას, თუმც ამდენი ტანჯვა-წამების შემდეგ ბედის უნებლიე შემობრუნების არ სჯერა. ჰერმია გაოცებული შეჰყურებს ნაზი მანერების სატრფოს, თუმც მაინც უყვარს და მისი მოპოვებისთვის ელენესთან ხელჩართულ ბრძოლას გამართავს. ჭაბუკებიც იბრძვიან,

ოლონდ ახლა ელენესთვის. შექსპირიც და თუმანიშვილიც ცხოვრების პარადოქსულ აღმოჩენას აკეთებენ — როლები იცვლება. შექსპირის ზუსტი ლოგიკა რეჟისორმა მრავალმხრივი მოტივაციით გაამართლა.

წყვილების გაუთავებელი ჩხუბი სიმღერაში გადაიზრდება. ქცევებითა და სიტყვებით არაფერი გამოსდით და იქნებ თავ-თავიანთი არიებით ახსნან ეს გაუგებარი და უჩვეულო აურზაური. ოთხეულის ეს არიები შემდეგ კვარტეტის შეწყობილ სიმღერაში გადაიზრდება. ამ ორომტრიალში კვარტეტს ღისანდრე გამოეყოფა და გამოუვალ მდგომარებაში მყოფი ადამიანივით, უჩვეულო გულუბრყვილობით იტყვის: — „მაშ, რა უნდა ვქნა? დავასახინრო? ძირს დავაგდო და მოვკლა ბარემ? მძულს, მაგრამ მოსაკლავად არ შემიძლება.“ აქ კი, უკვე საბოლოოდ გამოერკვევა ჰერმია და ელენეს მივარდება. თითქოს ყველა ქალში ჩაბუდებული სიკამპასე გაერთიანდაო, ისე ებდღვნებიან ერთმანეთს. კბენა, ცემა, ლანძღვა — ისინი ყველა ხერხს ხმარობენ. ჭაბუკები, ელენეს არაფერი დაუშავდესო, ჰერმიასაგან იცავენ. ბოლოს ძალაგამოცლილი ოთხეული, მისავათებულნი ძირს დაეცემიან და გაისმის სიმღერა — „მომშორდი.“ ამ სიტყვის თქმის მოტივაცია ყველა გმირს ჰქონდა და სწორედ ამიტომაც გაისმის ასე ზუსტად. ობერონი პაკის არეულ-დარეული საქმეებით აღშფოთებულია, მაგრამ თავად აზარტული პაკი ფრიად კმაყოფილი ჩანს — ამ ორომტრიალში და შემთხვევით ჩახლართული ინტრიგის ყურებისას მშვენივრად გაერთო. ოთხეული, ბრძოლის ბოლო რაუნდით ფეხარეულნი, ცალ-ცალკე შემოდინან და ღონემიხდილნი მიიძინებენ. ძილში პაკის ჯადოსნური ისრები მათ გულებს დაემგერება და თითოეული თავისებურად ამოიკვნესებს — სიზმარში დაკარგული პარსონაჟები თავიანთ თავს იბრუნებენ.

მაგრამ სიზმარი ჯერ არ დამთავრებულა. ინდური მუსიკის ხმაზე სცენის დიდი ორმოდან ვნებადამცხრალი მიჯნურები ამოდინან — ვირი და ტიტანია. დედოფლის (ნინო ბურდული) დახვეწილობა სადღაც გამქრალა — ის უკვე

ვირის მანერების ზეგავლენით მოძრაობს. თითქოს საკუთარ პარამხანაში ნებივრობსო, უზარმაზარ მუთაქებზე წამოწოლილი კოჭა თრიაქს მისძალებია. მის თვალწინ, ტანწერწეტა ფერია აღმოსავლურ ცეკვას ასრულებს. ვნებაშორეული ვირი, ქალის მთრთოლვარე შიშველი მუცლის მზერით ტკებება. ტიტანია სატრფოს თავს დასტრიალებს და ყველა სურვილს უსრულებს; ბოლოს, მის უკანალზე თავს ჩამოდებს და ჩაეძინება. ურჩი ცოლის ცოდვით უკვე გულაჩვილებული თბერონი ტიტანიას აფხიზლებს. უხამსი სიზმრიდან გამორკვეული დედოფლისთვის თბერონი ხელმეორე აღმოჩენაა, ახლაღა დააფასა იგი.

წყვილები იღვიძებენ, თეზევსი მოტრფიალეთა ლოგიკური დაწყვილებით გაოცებულია. ფილოსოფიურ განზოგადებას აღწევს ლისანდრეს სიტყვები: — „...ვერასდიდებით ვერ მივმხვდარვარ, მღვიძავს თუ შიძინავს.“ უეცარი სასწაულით აღფრთოვანებული წყვილები ქორწილისთვის ემზადებიან. მაყურებელი ახლაღა შეამჩნევს სცენაზე წამოგორებულ კოჭას, რომელიც ნამძინარევი ბუტბუტებს: — „გამოსვლის დრო რომ მოვიდეს, დამიძახეთ — სათქმელი მზადა მაქვს... იშვიათი სიზმარი ვნახე — ვითომ...“ თვალეზაშეშებულს ერთი კითხვა უტრიალებს, სიზმარი იყო თუ?... „თუმცა კაცის ჭკუა რას ჩასწვდება ამ სიზმარს! ვირი უნდა იყო, ამ სიზმრის ამოხსნა რომ სცადო.“

რაც მათ თავს გადახდათ, სიზმარი იყო თუ რეალობა? წყვილების ნაამბობიდან თეზევსი თავისებურ დასკვნას აკეთებს. ეს დასკვნა პიესის ცენტრალური ფრაზაა, რომელმაც რეჟისორს წარმოდგენის გასაღები მისცა: — „გიჟებს, მიჯნურებს და პოეტებს, ეს ცნობილია, ტვინი სავსე აქვთ წარმოსახვა-მოჩვენებებით.“ მაშ რა არის სპექტაკლი — გიჟების, მიჯნურების და პოეტების წარმოსახვის შედეგი? თუ ეს ასეა, მაშ კოჭა ვინ არის? ამ სამთავან ერთ-ერთი; კოჭა ხომ მსახიობია, შემოქმედი, მაშასადამე ან პოეტი, ან გიჟი. მერე რა, რომ მისი

ხელოვნება გულუბრყვილოა, სამაგიეროდ როგორ განიცდის, როგორ ემზადება, რეპეტიციებზე რამდენს იგონებს, როგორ მიფრინავს ფანტაზიით უსასრულობაში... ასე რომ, ის მსახიობია, მსახიობ-პოეტი. სიზმარში განცდილს, ის თეზესისაგან განსხვავებულ შეფასებას აძლევს. ეს შეფასება მასხარას თვალითაა დანახული: — „ვირი უნდა იყო, ამ სიზმრის ამოხსნა რომ სცადო.“

„მესამე მოქმედება არის ტრაგიკული ბალაგანი. ეს სპექტაკლის მზადებისა და გათამაშების პროცესია. როცა წარმოდგენა მთავრდება „პირველი ღამის“ დღესასწაული იწყება. სამი წყვილისთვის ქორწილის პირველი ღამეა. პირველი ღამე განსაკუთრებულია — ეს ღამე აღარ თენდება, უსასრულოა. პაკი ამ სამივე წყვილს გასაღებით ჩაკეტავს, მერე გასაღებს გადააგდებს და, ფაქტობრივად, ქრება.“

სამივე მოქმედება სხვადასხვა ხერხში იყო გადაწყვეტილი. თუმანიშვილი თავის ჩანაფიქრს მსახიობებს არ უმაღავდა, სხენაირად ისინი თანამოაზრეები ვერ გახდებოდნენ.

სცენაზე მსახიობ-ხელოსნებმა სახელდახელო ფიცარნავი შეკრეს, ირგვლივ მაყურებელიცაა — სპექტაკლის პერსონაჟები და ჩვენ. თამაშდება თეატრი თეატრში. სპექტაკლის გმირთა სიცოცხლე სცენიურ სივრცეში წყდება. მათ დიდი ვნებებით გაითამაშეს თავ-თავიანთი როლები და ახლა წარმოსახული ცხოვრების პატარა მოდელს უნდა უყურონ. ამ პატარა ფიცარნავზე გათამაშებული სიყვარულის ტრაგიკული განცდების კომედიური რაკურსით ჩვენება კიდევ ერთხელ გვამცნობს, რომ ცხოვრება თეატრია და თითოეული ჩვენგანი თავის როლს თამაშობს. ის, რაც ხდებოდა ჩვენს ცხოვრებაში, სპექტაკლივით ქრება. ამიტომაც არ შეიძლება ყველაფრის სერიოზულად აღქმა, რადგანაც ყველაფერი თამაშია. მესამე მოქმედება მხიარული პაროდიაა სიყვარულზე.

სპექტაკლის დასაწყისში პროლოგი გამოდის, ადელვებული სტვირას ფრაზები უცნაურად ლაგდებიან.

წერტილს, მიიმეს, პაუზებს იმდენად უადგილოდ იყენებს, რომ გეგონებათ სხვა ენაზე ლაპარაკობს: — „რაკი მოვედით, თითქოს სულაც არ მოვსულიყოთ. გვინდა, განანოთ. ასეთია ჩვენი განზრახვა.“ მსახიობები მთელი განცდით თამაშობენ, მათთვის დიდი და პატარა როლი არ არსებობს. ეს ერთ გუნდად შეკრული ანსამბლია, რომელსაც მხოლოდ ერთი მიზანი აქვს — მოხიბლოს მაყურებელი.

ოვიდიუს ნაზონის პირამუსისა და თისბეს ამბავი, მიჯნურთა ცნობილი ტრაგიკული ისტორიაა. ის ძალიან ჰგავს „რომეო და ჯულიეტას“ ფაბულას: ოჯახური შუღლი, აკრძალული ურთიერთობა, მალული შეხვედრის მცდელობა და ბედიწერის უკუღმართობა, სისხლით დათხვრილი თისბეს მანდილი და მიჯნურ პირამუსის შეცდომა, მახვილით თავის მოკვლა; ლომისაგან შეშინებული გაქცეული თისბეს უკან დაბრუნება, გულგანგმირული პირამუსის დანახვა და მისი მახვილით თავის მოკვლა.

გამოდის მთავარი გმირი — კოჭა, ხელოსანი. ის ახლა პირამოსს თამაშობს, რომელმაც ბობოქარი ვნებები უნდა გამოხატოს. ტანთ კვლავ ხელოსნის ტანსაცმელი აცვია, მაგრამ ერთი დეტალი — გრძელი მოსასხამი ტოგასავით გადაუკიდია. კოტურნებზეა შემდგარი და თავს დაფნის გვირგვინი უმშვენებს: — „ო, ღამევე, ღამევე, დაბღვერილო, ო, ღამევე შავო!“ მისი წარმოთქმა ანტიკური თეატრის მსახიობის მსგავსია. იგი კედელთან თისბეს ელოდება და რადგანაც ანტიკურ ხანაში და შექსპირის დროსაც ქალის როლებს მამაკაცები ასრულებდნენ, ვარდისფერ მხრებმოშიშვლებულ კაბაში გამოწყობილი ხელოსანი გამოდის. ზურაბ ბეგალიშვილი ხაზგასმით „გვატყობინებდა“: — მე მამაკაცი ვარ, მაგრამ მდგომარეობის გამო ქალს ვთამაშობ. ამ სცენების დროს მაყურებელთა დარბაზში ხორხოცი იდგა. „ო, მის ხმას ვხედავ!“ თისბეს სიყვარულის პასუხად, პირამოსი რომანტიკული გმირივით შეჰყვირებს: — „ვიცი, ჩემი ხარ! მეც მარადუამს შენად დამსახე.“ ესაა წუთები, რომლის პაუზებში, შესაძლოა, ლექსიც დაწერო და მარადიულ

სიყვარულს უმღერო. მიჯნურებს მითოლოგიური გმირებიც არ ავიწყდებათ და თავიანთ ტრფობას ცნობილ სასიყვარულო წყვილებს ადარებენ. აღელვებული პირამოსი კოცნას სთხოვს და აგურით ხელში მღვარი მსახიობის გარშემო მიჯნურთა ჩოჩქოლი ატყდება. ისე მძაფრია თრი შეყვარებულის შემოტევა, რომ პირამოსმა თისბეს მკერდზეც წაატანა ხელი. აღელვებულმა ქალმა უმაღ უარყო მისი ბიწიერი განზრახვა. შეყვარებულებმა პაემანის ადგილი დათქვეს — ნინუს საფლაფი. ამ დროს დაფდაფების ხმაური გაისმის და კუნთების ჭიმვა-ჭიმვით კოსტაპრუწა შემოდის — თავზე ლომის საუცხოო ნიღაბი უკეთია, თავთუხისფერი ფაფარით. შემოდის კულტურისტივით და ლომის მსგავსად ღრიალებს. როცა ფიცარნავს უახლოვდება ნიღაბს მოიხსნის და დავინახავთ აწურულ, საწყალსა და სათნო, მომცრო ტანის მამაკაცს (მიხეილ ჯოჯუა). ის მაყურებელს დაუვლის და აწყნარებს — ნუ გეშინიათ ლომი არ ვარ, კოსტაპრუწა ვარო.

პაემანზე თისბე მოდის, აგერ დიდკლანჭებიანი ლომიც მოიზღაზნება და ღრენას დაიწყებს. შეშინებულ თისბეს გამჭვირვალე საბურავი დაუვარდება, ლომი გაგლეჯს საბურავს, გადააგდებს და ამაყად გადის. თვიდისუთანაც ეს საბედისწერო ლომი ქმნის ტრაგიკულ სიტუაციას. შემოდის გაამაყებული, შინაგანად კმაყოფილი პირამოსი, თითქოს ალექსანდრე მაკედონელის ყველა ბრძოლამ მის კისერზე გადაიარაო. გმირული თავშეკავებით ჯერ მთვარეს ამკობს, მერე თისბეს ეძებს, მაგრამ, აი, თისბეს საბურველი შენიშნა და ზარდაცემული აღრიალდა. მას არ სჯერა: — „ჩემო ჭუჭულო, ამას რას ვხედავ! ამ შენს მანტიას სისხლი ატყვია!“ გახელებული მსახიობი დიდი ვნებების დროსაც თავდავიწყებამდე არ მიდის, გულის ჯიბიდან წითელ ნაჭრებს ამოიღებს და ფიცარნავზე დააფენს — ახლა მან თავი უნდა მოიკლას და საჭიროა სისხლის გუბე. მაგრამ ვნებები გრძელდება, ცალი ხელით რაღაცას ეძებს, დაეკარგა, ვერ მიაგნო, მაგრამ გოდებას არ წყვეტს. აი, იპოვა! რას ეძებდა მსახიობი? ლომის კუდს! ლომის

შემსრულებელი დაუდევრად გასულა და რეკვიზიტი უადგილო ადგილას დაუტოვებია. კუდის დანახვაზე ამირან ამირანაშვილს შეფასება აქვს — აი, რა ყოფილა თისბეს სიკვდილის მიზეზი და ხელზე ლომისკუდგადაფენილი მსახიობი ფილოსოფიურ განზოგადებას აღწევს: — „პოი, ბუნებაჲ, ნეტა ლომებს რად აჩენ ქვეყნად?!“ დიდი პაუზის შემდეგ, ნეტარ წუთებს იხსენებს: — „ის ქალი იყო... ქალი... ო, ნუ ჩამითვლით კვეხნად, ვისაც ბადალი არ ჰყოლია გაჩენის დღიდან!“ ამ აზრის გაცნობიერების შემდეგ უფრო მძაფრად შეიგრძნობს, ვინ დაკარგა და უკიდურეს ზომებს მიმართავს — სიკვდილი და მხოლოდ სიკვდილი! იგი გაყინული თვალებით სივრცეს უაზროდ შეჰყურებს და საკუთარ თავს განაჩენს გამოუტანს — მოკვდება ისე, როგორც ძველი რომაელი კვდებოდა სასოწარკვეთის უამს. ხმაღს ამოიღებს „მკერდს დაეძგერე, ზედ ძუძუს არეს...“ მსახიობი მკერდსაც მოისინჯავს, სხვაგან არ დავირტყაო და ბუტაფორიულ ხმაღს იღლიაში მრავალჯერადი ბიძგებით გაიყრის. დიდად ტრაგიკულია მისი ფიცარნაგზე დაცემა — სხეული თრთის, უკანასკნელ წუთებს ითვლის. ძლიერი ემოციური დატვირთვის მიუხედავად, მსახიობ-ხელოსანს ტექნიკური მხარე არ ავიწყდება, ჯიბიდან ნელ-ნელა ამოიღებს წინასწარმომზადებულ დაკუწულ წითელ ნაჭრებს და სცენაზე მიმოფანტავს... სცენაზე ამგვარი სიმართლით განსახიერებელი სიკვდილით შეწუხდა მთვარის როლის შემსრულებელი გ. გველესიანი და ცრემლები წასკდა. აქ კი აღშფოთდა დასის პირველი მსახიობი. მას მაყურებლის ყურადღება წაართვეს და იძახის „...მთვარევე წაშავდი“. გულდაწყვეტილი მთვარე, რომელსაც ძლივს სათამაშო გაუჩნდა, სცენიდან ნაწყენი და ნირშეცვლილი გადის. პირამოსი უკანასკნელად გადახედავს დედაბუნებას და გაჭიანურებული სიკვდილის სცენას ფეხების ფართხალით ამთავრებს — სულდიდი პირამოსი სამუდამოდ სწორდება.

თისბე დაბნეული ლამაზმანივით გამოივლის სცენაზე და ფიცარნაგზე გაშოტილ პირამოსს შენიშნავს და სატრფოს სიკვდილით შეძრწუნებული, გვამთან ჩაიჩოქებს.

უნებლიე მოძრაობით, კაბის კალთით სახეს ინიავებს და მამაკაცის გრძელი საცვალი თეთრად გამოანათებს. თისბე პირამოსის სიკვდილის გადამოწმებას იწყებს, მის ფეხს ხელს დაავლებს და აწევს, მაგრამ ფეხი ჩვარივით დაეშვება. ზურაბ ბეგალიშვილი უკვე ტრაგიკულია, იგი ღაწვებს იხოკავს და თან მწუნარების ტექსტს ამბობს: — „მაშ წახვედი, გაგძვრა სული?.. ენავ, ჩუმად, მოდი ხმალო!..“ მაგრამ ხმალი სად არის? — ეძებს. აქ, მის ტექსტს უსულო პირამოსი შეეშველება და მახვილს მიაწვდის. თისბეს გლოვა სატრფოს დაკარგვის გამო უსაზღვროა. მსახიობი იმდენად ემოციური და გულისგანმგმირავია, რომ შეშინებული პირამოსი თვალს ახელს — რა დაემართაო. თისბე პირამოსის მახვილით თავს იკლავს, მაგრამ ბობოქარ ვნებებში მსახიობს ეთიკის ნორმები ავიწყდება და პირდაპირ პერმიას თვალწინ ფეხგაშლილი დავარდება. ლისანდრე გამხიარულებულ სატრფოს თვალბეზვ ხელს ააფარებს, რომ მისმა ნაზმა მზერამ მსახიობის თეთრ საცვალში გახერგილი ხმელი ფეხები არ დაინახოს.

სპექტაკლი დამთავრდა, მსახიობები გულმხურვალე ტაშს უფრო ქართველი მაყურებლისაგან ღებულობენ, ვიდრე არცთუ კმაყოფილი პერსონაჟებისაგან. საქორწინო წყვილები, პირველი ღამის ფეკრიული ჯადოქრობის სამყაროში მიემართებიან და გადიან. რეჟისორი ბრწყინვალე ფინალურ სცენას აგებს: ფიცარნაგზე, დაღლილი, გაოფლილი მსახიობები რჩებიან. ახლა უკვე მოღუნებულნი, დაცლილნი, მაგრამ ტაშით ნაგეში სინარულით აღსავსენი. აი, ერთმა სიგარეტს ცეცხლი მოუკიდა, ამ ცეცხლისკენ სიგარეტების მოსაკიდებლად დანარჩენებიც გაიწვიენ და გააბოლებენ. თეთრ ფიცარნაგზე შავი, მოხრილი ფიგურები განლაგდებიან, სინათლის ჭავლში სიგარეტის ნისლი ბანაობს — ყველაფერი გაქრა, დამთავრდა.

პაკი მაყურებელთა დარბაზს პირდაპირ მიმართავს:

„თუკი რამეზე დაგწყვიტეთ გული,

თუ ეს გართობა არ იყო სრული
და გაგიცრუეთ იმედი მწარედ,
მაშინ ეს თხოვნაც მიიღეთ ბარემ:
ჩამოგეძინათ სკამებზე თითქოს
და რაც აქ ნახეთ, სიზმარი იყო.“

დასკვნა

მ. თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრში მუშაობისას დაიწყო ყველა ის ძიება, რომლის საბოლოო რეზულტატი კინომსახიობთა თეატრში განახორციელა. რუსთაველის თეატრში ჩამოყალიბდა, როგორც რეჟისორი, მოაზროვნე, ექსპერიმენტატორი, გამომგონებელი და შემთხვევლი. ოცდახუთი წლის მანძილზე დადგმულ ყველა სპექტაკლში მიღებული გამოცდილება მან დახვეწა და კინომსახიობთა თეატრში თანამედროვეობის მნიშვნელოვანი პრობლემების სათქმელად გამოიყენა.

მ. თუმანიშვილი ამკვიდრებდა ისეთი სახის თეატრს, სადაც რეპეტიციასზე ყველა მომზადებულია და რეჟისორი მსახიობთან ერთად თხზავს და ძერწავს. ამის გამო მ. თუმანიშვილის რეპეტიციები ხშირად იმპროვიზირებულ სპექტაკლებს ჰგავდა. ამგვარ რეპეტიციებზე მსახიობს შემოქმედებითი ფანტაზია უღვივდება და რეჟისორი მსუბუქი თამაშით აღწევს მიზანს. რეჟისორი რეპეტიციაზე ზუსტი ამოცანით მიდიოდა, შემდეგ მიმდინარეობდა ამ ამოცანის დამუშავება და მის საფუძველზე იპროვიზაცია, შეთხზვა. მ. თუმანიშვილის სარეპეტიციო მეთოდი — „მოქმედებით ანალიზი — შეთხზულის რეალობა“ — ითვალისწინებდა თავისუფლად მოაზროვნე მსახიობთა

შემოქმედებით პროცესს, მათ მიერ დაგროვილი ემოციების, განცდების საფუძველზე წარმოსახვისა და ფანტაზიის საშუალებით მხატვრულ სახეში მეტამორფოზით პერსონაჟის შექმნას.

მ. თუმანიშვილის სპექტაკლების ჟანრული სიზუსტის დაცვას განაპირობებდა დრამატურგიული მასალის შესწავლისას რეჟისორის ანალიზითა და ლოგიკით აწყობილი კონსტრუქცია. შემდეგ იწყებოდა ფორმულა „ვითომ“-ის გამოყენება (ვითომ ვჩნუბობთ, ვითომ გვიყვარს — როგორია ეს ვითომ?). რეჟისორის ყველა წარმატებულ სპექტაკლს ჟანრების სხვადასხვაობის მიუხედავად აერთიანებდათ ერთი რამ — ყველა მათგანი იყო სულიერების, ზნეობის, რეჟისორული და სამსახიობო ოსტატობის დღესასწაული. ურთულესი, ნეგატიური პრობლემების წარმოჩენის დროსაც კი ყველა წარმოდგენა მაყურებელს პერსპექტივის შეგრძნებას უტოვებდა. თუმანიშვილის სპექტაკლების ზნეობრივი და სულიერი სიმაღლე მაგალითია იმისა, რომ შემოქმედებამ მაყურებელში ხვალისდელი დღის იმედი უნდა უნდა დატოვოს და არა წაართვას.

თუმანიშვილის შემოქმედება ვითარდება რეალისტური და ფსიქოლოგიური თეატრის ტრადიციებით, ხასიათდება სოციალური თემატიკის მრავალფეროვნებით, სადაც ისტორიული პროცესებიც ჩანს და ეს ყოველივე ადამიანის სიყვარულითაა გაჟღერებული. მ. თუმანიშვილი ყოველი ახალი სპექტაკლის დადგმისას ადამიანის ფსიქოლოგიას იკვლევდა, ნიღბის სახით ძერწავდა და ახალ, განუმეორებელ სიცოცხლეს აძლევდა. მისი სულიერი მოთხოვნა იყო, შეექმნა ადამიანები, მოვლენები, მათი ბუნება, რომლებიც წარმოდგენის პერსონაჟებს განსაკუთრებული ცხოვრებით ავსებდა, რის წყალობითაც მათ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს სძენდა. მ. თუმანიშვილის სპექტაკლები ნათელი მაგალითია იმისა, რომ, როცა რეჟისორი სამყაროს ცენტრში აყენებს ადამიანს, მისით, მისგან და მისთვის აგებს ყოველივეს.

უფრო მრავალფეროვანია მისი შემოქმედება, რამეთუ ყოველი ადამიანი თავისი ბუნებით უნიკალურია და მისი სცენაზე პერსონაჟად ჩამოყალიბების პროცესი სხვადასხვა მოულოდნელ სვლებს ბადებს — მთავარია ადამიანი გიყვარდეს და გაინტერესებდეს.

დრამატურგიას ერთი უცნაური თვისება აქვს, ის მხატვრულ-ლიტერატურული ნაწარმოებიცაა და მასალა თეატრისთვის. თითოეული მკითხველი პიესის კითხვისას ნაწარმოებს თავის ინტერპრეტაციას აძლევს, იმას, რაც პროზის კითხვისას მწერლისგან გვაქვს შემოთავაზებული. რეჟისორის ვალია ამ მასალიდან პერსონაჟების შექმნა, შექმნა იმისა, რაც პიესაში არ წერია — მოძრაობა, ემოცია, შესტიკულაცია, მეტყველება, ჩაცმულობა, გამომეტყველება... მოლიერის დონ ჟუანი დამოუკიდებელი ცოცხალი პერსონაჟი არაა. როცა ის სცენაზე სუნთქვას დაიწყებს, მაშინ ხდება ჭეშმარიტი პერსონაჟი. ცხოვრებაში ადამიანი ვერ ახერხებს თავისი სურვილების, ჩანაფიქრის სრულყოფილ რეალიზაციას, ან შესაძლოა სხვა, განსხვავებული როლის თამაშიც. გვინდა, მაგრამ ვერ ვახერხებთ — ეს მხოლოდ შემოქმედებაში მიიღწევა. უამრავი პერსონაჟია მ. თუმანიშვილის ყველა წარმატებულ სპექტაკლში, სადაც ცხოვრებაში რეჟისორის შეუძღვარი როლები გაცოცხლდნენ და უნიკალური თვისებები შეიძინეს. ამ შემთხვევაში რეჟისორი მურომსკია, ტარელკინი, იუპიტერი, დონა ელვირა, გუსმანი, სუფლიორი, სონიე, ალფეზა... და ასე, უსასრულოდ. მისთვის მიზანსცენის შექმნა თვითმიზანი არ იყო; მან უამრავ პერსონაჟს მისცა სიცოცხლე და მათი ურთიერთობებისა და მოქმედებების ავტორი გახდა. პერსონაჟისთვის ნამდვილი, ჭეშმარიტი სიცოცხლის მინიჭება შემოქმედის ნიჭია. ჩვენი ვარაუდით, კინომსახიობთა თეატრის მ. თუმანიშვილისეული პერიოდი შეიძლება „პერსონაჟების“ თეატრად მოვიხსენიოთ.

მ. თუმანიშვილის შემოქმედების საფუძველს იუმორი და ირონია წარმოადგენდა. რეჟისორი იუმორით ცხოვრების რეალობას შეიმეცნებს, იუმორით რეალობას წვდება და

შემდეგ შესაბამისი მხატვრული საშუალებებით ამ რეალობას გამოხატავს. იუმორი ცხოვრებას პირდაპირ არ ასახავს, იგი განსხვავებული რაკურსით გვიჩვენებს და ხსნის ცხოვრების მამოძრავებელ ძალებს. იუმორი, ნიჭის ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტია, ალბათ მისი შექენაც შეიძლება, მაგრამ იუმორი, როგორც ცხოვრებისეული რეალობის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი საშუალება, მ. თუმანიშვილის შემოქმედების მნიშვნელოვანი მხარეა.

კინომსახიობთა თეატრში დამკვიდრებული მორალურ-ეთიკური კანონები და რიტუალები, თეატრის ცხოვრების თავისებური წესი, დასის ხელმძღვანელობისა და მართვის მხოლოდ თუმანიშვილისეული საშუალებები იყო.

კინომსახიობთა თეატრში შემოღებული ვარჯიშები და ტრენაჟები, რომლებიც მსახიობების ყოველდღიურ წვრთნაში: წარმოსახვის, ინტუიციის, ფანტაზიის, მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური აპარატის დახვეწაში მდგომარეობს, რათა მსახიობი რეპეტიციასზე და სპექტაკლზე პლასტელინით მოქნილი იყოს — ქართული თეატრის უდიდესი გამოცდილებაა. ეს ყოველივე პროფესიონალური სრულყოფის ერთ-ერთი გზაა.

მ. თუმანიშვილის სარეპეტიციო მუშაობისას და სპექტაკლებშიც მკაცრად დგას შტამპის საკითხი. რუსთაველისა და კინომსახიობთა თეატრში მთელი მისი შემოქმედება ბანალურობისა და შტამპის წინააღმდეგ არის მიმართული. რეჟისორი ილაშქრებდა როგორც საკუთარი, ისე გადმოღებული შტამპის წინააღმდეგ.

თანამოაზრეების შემოკრება ლიდერი-რეჟისორის გარშემო, ბუნებრივი პროცესია; ეს თეატრის ისტორიის ჩვეული მოვლენაა. მაგრამ თანამოაზრეობა რომ აუცილებელია თანამედროვე თეატრის ურთულესი პრობლემების გადასაწყვეტად, ეს კინომსახიობთა თეატრის მაგალითზე მეცნიერულად დაამტკიცა მ. თუმანიშვილმა. რეჟისორმა შეისწავლა ეს სფერო, მიზანმიმართულად შემოიკრიბა თავისი აღზრდილი თანამოაზრენი და ეს მოახდინა არა სპონტანურად, ემოციასზე დაყრდნობით,

არამედ წინასწარ გათვლილი, გონებით განჭვრეტილი ურთიერთობების ახალი, მაგრამ თავისებური მეთოდით. ეს მეთოდი რეჟისორებისთვის თანამოაზრეების მოკრების რეცეპტი ვერ იქნება, რადგანაც ამას რეჟისორის პიროვნების ინდივიდუალურობა განაპირობებს და არა რეჟისორის პროფესიული თვისებები.

ნებისმიერი დიდი შემოქმედი ხელოვნებაში გამოხატავს თავისი ეპოქის განწყობას, მის ეთიკურ, ესთეტიკურ, სოციალურ და სხვადასხვა იდეებს. ხელოვნება (მისი ერთ-ერთი დარგი თეატრიც), როგორც ცხოვრების შემეცნების ერთ-ერთი საშუალება, ამავე დროს, ადამიანის თავისუფლების გამოხატულებაა. თეატრში ადამიანები თამაშობენ როლებს, რომლის განხორციელებასაც ცხოვრებაში ვერასოდეს ვერ შეძლებდნენ. ისინი, ვინც თუმანიშვილს ცხოვრებაში იცნობდნენ, ყველა სხვადასხვანაირად დაგვიხასიათებთ. ასევე მოხდება მისი შემოქმედების შეფასებისას, სადაც მ. თუმანიშვილის არსი და ცხოვრებაში შეუძღვარი როლები ყველაზე ნათლად ჩანს, მაგრამ ისტორიას დარჩება თუმანიშვილის შემოქმედების ის ვერსია, რომელსაც ჩვენ გთავაზობთ. ჩვენს ვერსიას კი ყველა სხვადასხვანაირად აღიქვამს, ასევე, თქვენს ვერსიასაც. ეს პროცესი არ დამთავრდება მანამ, სანამ კამათი არ შეწყდება. კამათი კი შეწყდება მაშინ, როცა მ. თუმანიშვილის შემოქმედებას და ღვაწლს ქართული თეატრის განვითარების პროცესში უარყოფენ — ამის გაკეთება კი შეუძლებელია.

ციტირებული ლიტერატურა

1. მ. თუმანიშვილი, პირველი შეხვედრა სანდრო ახმეტელთან, ერთდროული გაზეთი, „ქართული თეატრის დღე“, 1977. 14.01.
2. ნ. ურუშაძე, ათი წელი თეატრში, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1959, №12.
3. Н. Урушадзе, Михаил Туманишвили, Груз. гос. музей театра, музыки и кино, ф. I №1257
4. Н. Лортквипанидзе, Молодые режиссеры Грузитгского театра, «Театр», 1953, №11
5. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, 1989, გვ. 54.
6. შ. ღამბაშიძე, „ესპანელი მღვდელი“, „ლიტერატურული საქართველო“, 1955, 11 თებერვალი.
7. ა. დვალიშვილი, „ესპანელი მღვდელი“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1955, №1.
8. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, 1982, №1.
9. ნ. გურაბანიძე, რუსთაველის სახელობის სამი სპექტაკლი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1956, №3.
10. Э. Гугушвили, В поисках замысла, Заря Востока, 1955, 2. XII.
11. Н. Урушадзе, Михаил Туманишвили, Груз. гос. музей театра, музыки и кино, ф. I № 1257.
12. ნ. გურაბანიძე, ვ. კიკნაძე, თ. ჯანელიძე, ტრადიცია და თანამედროვეობა, ლიტერატურული გაზეთი, 1960, 8. 01.
13. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №2.
14. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №7.
15. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №7.

16. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, №10.
17. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №5.
18. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №5.
19. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №6.
20. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №8.
21. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, №11.
22. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №10.
23. მ. თუმანიშვილი, თეატრალური სახელოსნო, „თეატრალური მოამბე“, 1979, №2
24. მ. ჯანაშია, ზოგჯერ როცა ბედი გვიღიმი, თბილისი, 1985, 23. V.
25. მ. თუმანიშვილი, თეატრალური სახელოსნო, „თეატრალური მოამბე“, 1979, №2
26. მ. თუმანიშვილი, თეატრალური სახელოსნო, „თეატრალური მოამბე“, 1979, №2
27. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №10.
28. ვ. ზარიძე, ეძიებდე და მპოვებდე, კრიტიკა, 1978, №4.
29. В. Церетели, Именем Молодой Гвардии, «Молодежь Грузии», 1976, 17. II.
30. ნ. ურუშაძე, ახალგაზრდა გვარდიის სახელით, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975, №8.
31. თ. ბიბილური, ახალგაზრდა გვარდიის სახელით, „ლიტერატურული საქართველო“, 1975, 6.VI.
32. ნ. ურუშაძე, ახალგაზრდა გვარდიის სახელით, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975, №8.
33. ნ. ურუშაძე, ახალგაზრდა გვარდიის სახელით, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975, №8.

34. В. Церетели, Именем Молодой Гвардии, «Молодежь Грузии», 1976, 17. II.
35. Н. Казьмина, Театральный круг Михаила Туманишвили, 1882, Театр, №11.
36. В. Церетели, Приблизиться к горизонту, «Молодежь Грузии», 1978, 7. II.
37. თუშანიშვილი, თეატრალური სახელოსნო, „თეატრალური მოამბე“, 1979, №2.
38. მ. თუშანიშვილი, თეატრალური სახელოსნო, „თეატრალური მოამბე“, 1979, №2.
39. მ. თუშანიშვილი, თეატრალური სახელოსნო, თეატრალური მოამბე, 1979, №2.
40. საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ფონდი 15^ბ, ხელნაწერი № 30172.
41. კიდევ ერთი სამჭედლო, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1977, 8.XII.
42. მ. თუშანიშვილი, თეატრალური სახელოსნო, „თეატრალური მოამბე“, 1979, №2.
43. ვ. ზარიძე, ესპერადლა, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1978, 2. II.
44. ნ. ურუშაძე, კიდევ ერთი ქართული თეატრი, „თეატრალური მოამბე“, 1978, №1.
45. ნ. ურუშაძე, კიდევ ერთი ქართული თეატრი, „თეატრალური მოამბე“, 1978, №1.
46. მ. ტურიაშვილის პირადი არქივიდან.
47. მ. ტურიაშვილის პირადი არქივიდან.
48. მ. თუშანიშვილი, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, 1977, გვ. 172.
49. Виктор Гюго, Предисловие к "Кромвелю", соб.соч. в 15 томах, т. 14, с. 87.
50. Виктор Гюго, Предисловие к "Кромвелю", соб.соч. в 15 томах, т. 14, с. 86.
51. მ. თუშანიშვილის სპექტაკლის „საქმის“ რეპეტიციები, საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ფონდი 15^ბ № 30172.

52. მ. ანთაძე, საქმე, „ლიტერატურული საქართველო“, 1980, 16.V.
53. თ. ჩიქოვანი, კარგია, მაგრამ..., „თბილისი“, 1988, 10 სექტემბერი.
54. К. Рудницкий, Доя Жуан и другие, «Неделя», 19826, № 46, стю14-15.
55. ნ. ურუშაძე, მიხეილ თუმანიშვილი, მთავარი მოწმის ნაამბობი, ქალაქ თბილისის მერიისა და ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალის „საჩუქარი“ ერთობლივ გამოსცემა, 1999, გვ.168.
56. И. Химшиашвили, Почерк режиссера, «Заря Востока», 1981, 22 июля.
57. მიხეილ თუმანიშვილი ფიქრობს..., საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია — ფონდი „ტერა ინკოგნიტა“, გამომცემლობა „სეზანი“, თბილისი, 2004, გვ.98.
58. მ. ტურიაშვილი, გემი იძირება, „ხელოვნება“, 1997, № 4-5-6.
59. მ. ტურიაშვილი, გემი იძირება, „ხელოვნება“, 1997, № 4-5-6.
60. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №9
61. მ. თუმანიშვილი, რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, №2.
62. მ. თუმანიშვილი, მომავალ პრემიერამდე, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1977, 13. იანვარი.

Искания Михаила Туманишвили в Театре киноактера

Резюме

Исследование «Искания Михаила Туманишвили в Театре киноактёра» представляет собой первую попытку изучения творчества Михаила Туманишвили на фоне развития истории театра.

14 января 1978 года в Тбилиси родился ещё один театр – театральная мастерская киностудии «Грузия-фильм». В то время в Советском Союзе открывались подобные студии. Необходимость создания мастерских возникает тогда, когда театральная жизнь той или иной страны полностью реализует свои возможности и в её недрах начинаются экспериментальные искания. В советском пространстве, где коммунистическая идеология ограничивала свободу, открытие студий являлось одним из средств спасения от идеологических оков.

На примере театра Руставели 50-х годов режиссер убедился, что лишь режиссер-лидер совместно с актерами-единомышленниками способен решить сложнейшие проблемы современного театра. В 60-х годах, в виду распада предыдущего поколения, он начал поиск механизма сохранения единомышленников. Эти искания завершились внедрением в Театре киноактера новой фундаментальной системы взаимоотношений, продуманной с научной точностью.

В 60-х годах режиссер восстанавливает в театре Руставели малую сцену и начинает работать принципом «крупного плана». В те годы

несколько успешных спектаклей оправдали этот принцип, но окончательное оформление его метода исканий новых театральных форм происходит в Театре киноактера.

Ученик Г. Товстанога, главным принципом на репетициях избрал метод анализа действием (действенного анализа), создавая он спектакли этюдным решением задач, что началось тоже в театре Руставели. К концу он своеобразно развил и оформил этот репетиционный метод, который условно можно назвать: анализ действием – реальность вымышленного. Репетиционные эксперименты он проводил в Театре киноактера.

Импровизационные упражнения М. Туманишвили начал на малой сцене театра Руставели, затем развил и внес в Театр киноактера в виде тренажей. Каждый день жизни Театра киноактера начинался тренажами. М. Туманишвили проводил упражнения для развития фантазии, воображения и психофизического аппарата. По концепции режиссера, актер должен быть внутренне свободным и творческим, а не рабом. Человек с рабской психикой лишён воображения, он подчиняется лишь подсказке режиссера, что подрывает творческий процесс и способность импровизации на репетициях и в спектаклях.

В Театре киноактера Михаил Туманишвили утвердил беспрецедентный в истории грузинского театра закон оригинальных взаимоотношений. Режиссер ввел для труппы морально-этические законы и ритуалы. Ритуал–перед началом спектакля, ритуал-исповедь, ритуал-праздник. Сюжет ритуалов в основном был засекреченным. М. Туманишвили не вовлекал общество в суть ритуалов, так как он представлял ритуалы механизмами объединения и сохранения театра, а это должно было оставаться тайной.

В Театре киноактера М. Туманишвили выделил проблему режиссера как свободного мыслителя. На фоне коммунистического режима это был смелый шаг, хотя в этом ему помогала киностудия «Грузия-фильм», куда цензура не могла проникнуть легко. Во всех успешных спектаклях режиссера в Театре киноактера стоял смелый, выступающий против существующих угнетающих законов человек с широким кругозором.

По проблеме, поставленной в спектакле и её художественному оформлению, М. Туманишвили предстает как крайне современный и в то же время такой мыслитель, который опережает время. М. Туманишвили опроверг мнение, что спектакль существует только для

современного зрителя. Все поставленные им проблемы являются вечными, основанными на общечеловеческих ценностях, а художественные средства, выделяющие эту проблему и рождающиеся в результате экспериментов, с течением времени становились театральным законом. М. Туманишвили создавал одновременно современный театр и театр будущего.

Во всех успешных спектаклях Театра киноактера М. Туманишвили искал новые горизонты выявления человечности. В этих исканиях для режиссера жизнь является одновременно и прекрасной и трагичной. Он создал особый тип зрелища, стоящего на грани поэзии и театра.

М. Туманишвили постоянно стремился к глубине выражения мысли, старался раскрыть человеческую душу. Для зрителя М. Туманишвили был режиссером, отвергающим поверхностный анализ жизни.

В исследовании, на фоне творчества режиссера, выявлен каждый исторический аспект Театра киноактера. В спектаклях «От имени Молодой гвардии», «Эсмеральда», «Свиньи Бакулы», «Дело», «Дон Жуан», «Наш маленький городок» и «Сон в летнюю ночь» четко видны искания режиссера-лидера – попытка создания новой театральной модели перевоплощения, авторства, жанра, персонажей.

Все спектакли М. Туманишвили отличались друг от друга. Он испытывал огромное уважение к автору. До репетиции режиссер вникал в душу автора, старался понять все до конца и, как свойственно великим актерам, вживался в образ, и на сцене возникал то блестящий, то блеклый, но, несомненно, особый мир.

У режиссера было особое чувство жанра, который он точно определял и все подчинял этому. Благодаря этой черте возникали спектакли различных жанров: спектакль-плакат, лирическая драма, трагикомедия, гротеск, траги-фарс, романтическая драма, романтическая комедия.

В Театре киноактера режиссер не ставил ни одного спектакля без юмора и иронии. При работе эта его черта была ведущим фактором.

Театр Туманишвили – «театр персонажей». Решение лишь сценической композиции не было для него самоцелью. Прекрасный знаток человеческой психологии, он мог мастерски раскрыть психологию героев пьесы, но раскрытие психологии и логики отношений – одно, а вымысел – другое. Все действующие лица его

успешных спектаклей в Театре киноактера – главные или эпизодические, являлись персонажами с определенной индивидуальностью. На сцене зритель видел знакомого человека, но в этом знакомом и обычном человеке он должен был почувствовать то необычное, что свойственно только персонажу и отличает его от массы.

Одним из главных дарований режиссера была способность наблюдения. Благодаря этому дару он «ловил» в жизненные эпизоды и при помощи этюдов облекал их в художественную форму. В его театре были истинные, реальные эпизоды и жизнь, но взятые и фокусированные с внешним миром эпизоды объединялись в одно целое, создавая модель определенных отношений. Все успешные спектакли, поставленные Туманишвили в Театре киноактера, представляли собой определенную модель жизни, а безуспешные – попытку создания новой модели.

Театр Михаила Туманишвили был храмом, где проповедовались мораль, любовь, добро... Он прошел через многие жизненные испытания, не потерял детской невинности и чистоты. И если человек проявляется в искусстве, то в творчестве Туманишвили видна личность, сделавшая в жизни выбор добра, покоя, смелости и праздника.

Режиссер уважал традиции и достижения предков и на всех репетициях обогащал фантазию актеров театральным опытом. Мудрый режиссер тем самым думал и о собственной старости, так как знал, что придет время, когда его не будет на этом свете и его труд войдет в историю. Поэтому уважение к предкам он ставил наравне с уважением к своим современникам.

Если представить все поставленные в Театре киноактера спектакли Туманишвили в виде колец одной цепи и рассмотреть их в связи с происходящими в жизни явлениями, убедимся, что уже пожилой и умудренный опытом режиссер не отставал от жизни, принимая близко к сердцу проблемы зрителя. Его режиссерские искания не были фантазиями закрытого в собственной мастерской художника. Михаил Туманишвили глубоко понимал автора пьесы. С таким же успехом мог он читать и вчитываться в непрерывную пьесу жизни и находить в огромной драматургии главные диалоги и персонажей. Благодаря этому дару он поставил в грузинском театре ещё один вопрос – вопрос «авторства» спектаклей. Автор – рассказчик

и создатель новой модели жизни был универсальным и ни на кого не похожим.

В спектаклях Театра киноактера «Свиньи Бакулы», «Дело», «Дон Жуан», «Наш маленький городок» режиссер использовал эффект отчуждения, введя «вымышленные» им персонажи, дав им жизнь и создав в спектакле новый слой, пласт.

В первой главе книги рассмотрены новые театральные формы созданные в грузинском театре группой единомышленников, формирование М. Туманишвили как лидера нового поколения в театре Руставели и поиск причин последующего раскола. На фоне развития истории театра Руставели рассмотрены искания М. Туманишвили с точки зрения утверждения его нового репетиционного метода. Рассмотрены и неудачные спектакли М. Туманишвили 50-60-х годов.

Во второй главе рассмотрена жизнь «11-ой аудитории», где М. Туманишвили сформировал морально-этические законы, которые затем, оформленные окончательно, стали необходимой частью Театра киноактера. Реальные мотивы создания Театра киноактера – цели киностудии «Грузия-фильм» и Михаила Туманишвили. Приведены примеры ритуалов-исповедей и тренажей. Проанализированы спектакли: «От имени Молодой гвардии» и «Эсмеральда».

В 1967 году режиссер начал работать с первой экспериментальной группой. Суть эксперимента заключалась в попытке создания коллектива единомышленников. Вторая экспериментальная группа положила начало театральной мастерской киностудии «Грузия-фильм». В маленьком театре «11-ой аудитории» все было похоже на настоящий театр: труппа актеров, маленькая сцена, театральный занавес, маленький зрительный зал, реквизитная, швейная мастерская, осветительный цех и т.д. И это все в одной аудитории театрального института. должности директора, художественного руководителя, руководителя труппы и руководителя постановочной частью по очереди занимали студенты в течение полугода, а в конце определенного периода собирался весь коллектив и делал отчет о проделанной работе.

Группа Михаила Туманишвили поставила целью изучение метода анализа действием, так как овладение правильным методом является принципиальной позицией в искусстве. Репетиции, искания, исследования, анализ, постройка, действие, переживание. В период

формирования Театра киноактера режиссер с научной точки зрения изучал психотехнику актера. Интересовался процессом рождения на сцене творчества актера, вместе со студентами размышлял о вопросах интуиции, воображения, подсознательного и внушения. Он стремился оторваться от известного, погружаясь в самые глубины творчества. Вновь возвращался к изучению чувств ритма и пространства, механизма взаимоотношений и союза.

В 1975 году вторая экспериментальная группа в институте поставила курсовой спектакль «От имени Молодой гвардии» А. Фадеева, ставший явлением в театральной жизни.

В третьей и четвертой главе проанализированы четыре спектакля М. Туманишвили: «Свиньи Бакулы», «Дело», «Дон Жуан» и «Наш маленький городок». Эти спектакли представляли основу репертуара Театра киноактера. Анализ выявил мировоззрение режиссера, его театральные убеждения, гражданскую позицию, специфику работы с актером и искания. В этих представлениях режиссер использовал эффект «отчуждения», ввел «вымышленные» им персонажи, дав им жизнь, в спектаклях появился новый пласт.

В пятой главе работы рассмотрены результаты непосредственного наблюдения на репетициях, способность М. Туманишвили импровизировать в процессе работы, способы превращения актера в единомышленника, отношение режиссера к прошлому; его взгляды на смерть, любовь, одиночество; особенности репетиционного метода режиссера. Проанализирован спектакль У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», приведены этюды, созданные к этому представлению, рассмотрена специфика подхода М.Туманишвили к миру Шекспира.

Добавим лишь, что любой большой художник передает в искусстве настроение своей эпохи, ее этические, эстетические, социальные и другие идеи. Искусство (и один из его видов – театр), как одно из средств познания жизни, в то же время является выражением свободы человека. Те, кто знал Туманишвили в жизни, характеризуют его по-разному. Неоднозначным было и отношение к его творчеству. Мы предлагаем свою версию. Но и нашу версию могут воспринимать по-разному. И это будет длиться до тех пор, пока не прекратится спор. А спор не прекратится никогда. По той простой причине, что творчество М.Туманишвили поныне актуально и живо.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი-----	3
<i>თ ა გ ი მ ი რ გ ე ლ ი</i>	
რუსთაველის თეატრში-----	10
<i>თ ა გ ი მ ე თ რ ე</i>	
როგორ დაიბადა „კინომსახიობთა თეატრი“-----	36
რიტუალები და მორალურ-ეთიკური ნორმები-----	59
<i>თ ა გ ი მ ე ს ა მ ე</i>	
იუმორით აღქმული მანკიერება-----	94
<i>თ ა გ ი მ ე თ თ ხ ე</i>	
გმირისა და სიცოცხლის საზრისის ძიებაში-----	125
<i>თ ა გ ი მ ე ხ უ თ ე</i>	
ძიებები წარმოსახვისა და ფანტაზიის სფეროში-----	157
რეალობიდან ზღაპრულ კომბინაციამდე-----	183
ციტირებული ლიტერატურა-----	226
Искания Михаила Туманишвили в Театре кивоактера -----	230