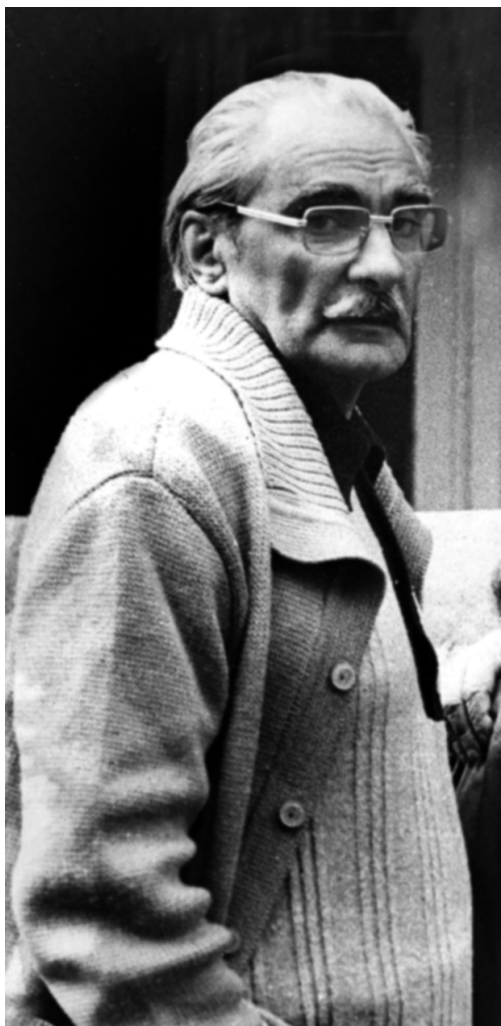


ნათელა არველიაძე



რ ე ტ ი კ ვ

მ  
ლ  
ტ  
ლ  
რ  
ე

ნათელა არველაძე

# მარადი ბერიკა



გამომცემლობა „მნიგობარი“

თბილისი  
2011

მიხეილ თუმანიშვილმა 1949 წელს რუსთაველელთა დასთან სადიპლომო სპექტაკლი რომ დადგა, ქართულ თეატრსა და დასავლეთის სასცენო კულტურას შორის ზღვარი საგრძნობი იყო. როცა 1981 წელს თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო დადგმა განახორციელა – მოლიერის „ღონ ჟუანი“, მაშინ ეს ზღვარი უკვე წაშლილი გახლდათ. აი, ეს ღვაწლი მიუძღვის თუმანიშვილს ქართული თეატრის განვითარებაში.

ეს წიგნი მკითხველს მოუთხრობს რეჟისორის ნახევარსაუკუნოვან შემოქმედებით გზაზე, ამ გზის სამივე ეტაპზე – რუსთაველის თეატრში, უთეატროდ, კინომსახიობთა თეატრში.

ამჯერად, კინომსახიობთა დასის საშემსრულებლო ხელოვნებაზეა აქცენტი გადატანილი, შედარებით მოკრძალებული ადგილი ეთმობა რეჟისორის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტს. მომდევნო ნაშრომში შევეცდები უფრო სრულად განვიხილო მისი შემოქმედება, მისი ცხოვრების სამივე ეტაპი..

**რედაქტორი** - იოსებ ჭუმბურიძე

**კომპიუტერული უზრუნველყოფა** - სოფო ტარყაშვილისა

ISBN 978-9941-0-3121-2

© ნათელა არველაძე 2011

## პირნათელობა

შარშან ერთმა ცნობილმა თეატრ-მცოდნემ მითხრა: როცა ახმეტელზე ვწერდი, იცი, რამდენი რამ მოვიგონე და შევალამაზე?!.

გამაკვირვა ასეთმა გულახდილობამ. ეტყობა, ხანდახან ნებისმიერ ადამიანს უჩნდება აღსარების სურვილი, ანდა, ვინ იცის, იქნებ, სიმართლე სულაც უნებლიედ წამოსცდებათ ხოლმე.

ამ წიგნში არაფერია გამოგონილი და შელამაზებული.

ეს არც წიგნის მთავარ გმირს სჭირდება და ეკადრება და არც მის ავტორს.

თეატრმცოდნის ღრმა ანალიზი – თავისთავად, მაგრამ, ამ შემთხვევაში, ქალბატონი ნათელა ჟურნალისტის როლშიც მოგვევლინა და შთამომავლობას შეუქმნა უნიკალური ტექსტი – შეგირდი მსახიობების მონათხრობით შექმნილი დიდი რეჟისორის პორტრეტი.

ამ წიგნის გამოცემა კულტურის სამინისტროს უნდა დაეფინანსებინა.

უარი თქვეს.

ალბათ, ასეც უნდა მომხდარიყო.

ქალბატონ ნათელას ოფიციალზისგან არასოდეს არაფერი უნდა მიეღო.

სამაგიეროდ, ის კვლავაც პირნათელი დგას უფლის, სამშობლოსა და თავისი პროფესიის წინაშე.

იმათ წინაშე, მისი სიმართლე რომ უყვართ.

იმათ წინაშეც, მისი სიმართლის რომ ეშინიათ.

*იოსებ ჭუმბურიძე  
19 დეკემბერი, 2010 წელი*



წიგნში გამოყენებულია რეჟისორის პირად არქივში, რუსთაველისა და კონომსახიობთა თეატრების მუზეუმებში დაცული ფოტოები. მათი მოწოდებისა და გულისხმიერებისათვის, მაღლიერებას გამოვხატავთ ოჯახის წევრებისა და აღნიშნული მუზეუმების თანამშრომელთა მიმართ.

## გზა თარიღებით



**1921** წლის 6 თებერვალს დაიბადა.

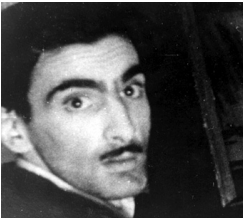
**1939** წელს დაამთავრა სკოლა.

**1939** წელს გაიწვიეს სავალდებულო სამხედრო სამსახურში.

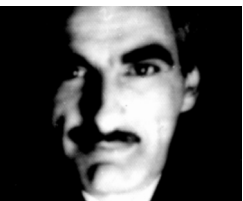
**1941** წელს მეორე მსოფლიო ომმა საზღვარზე მოუსწრო. კიევის დაცვისას, დაბა უმანთან, დაიჭრა, მოხვდა გერმანიის სამხედრო ტყვეების ბანაკ-ლაზარეთში. გაიქცა. ისევ ტყვედ ჩავარდა. პარტიზანებმა გადაარჩინეს. მათ რაზმს შეუერთდა.



**1944** წელს, დემობილიზაციის შემდეგ, გახდა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი, რეჟისურას ეუფლებოდა გიორგი ტოვსტონოვოვის ხელმძღვანელობით.



**1948** წელს თეატრალური ინსტიტუტის პატარა სცენაზე დადგა პირველი სპექტაკლი - „მე თქვენ მიყვარხართ“;



**1949** წელს რუსთაველის თეატრში დადგა სადიპლომო სპექტაკლი: „მარად მწვანე ქედები“. ამავე წელს მიიწვიეს რუსთაველის თეატრში - დამდგმელ რეჟისორად და თეატრალურ ინსტიტუტში - პედაგოგად.

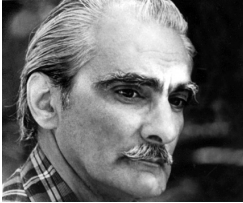


**1959** წლიდან მუშაობდა ტელესტუდიაში, სხვადასხვა დროს იყო ტელერეჟისორი, ფერადი ტელევიზიის მთავარი რეჟისორი, ხელმძღვანელობდა



ტელევიზიის სადადგმო რედაქციას, რომლის ბაზაზეც შეიქმნა სატელევიზიო თეატრი.

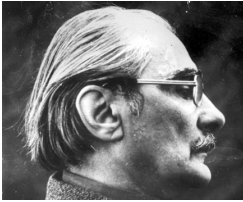
**1961** წელს მიენიჭა საქართველოს სახალხო არტისტის წოდება.



**1963** წელს მისი თაოსნობით გაიხსნა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა.

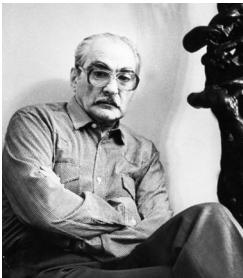
**1967** წელს შექმნა ექსპერიმენტული ჯგუფი – შემდეგში ე.წ. „მე-11 აუდიტორიის თეატრი“;

**1971** წელს წავიდა რუსთაველის თეატრიდან.



**1978** წელს შექმნა კინომსახიობთა სახელოსნო - ამჟამად, მისი სახელობის კინომსახიობთა თეატრი.

**1981** წელს, ნაშრომისათვის „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, მიენიჭა მარჯანიშვილის პრემია. ამჟვე წელს მიიღო სსრკ სახალხო არტისტის წოდება.



**1948-1996** წლებში დრამატული და საოპერო თეატრების სცენებზე დადგა 68 წარმოდგენა, აღზარდა მსახიობთა და რეჟისორთა თაობები, გამოსცა ორი წიგნი, დასასტამბად ამზადებდა მესამე ნაშრომს, უმაღლეს შემოქმედებით სასწავლებელს შეუქმნა სცენის ოსტატთა პროფესიული აღზრდის მეცნიერული საფუძველი.

**1996** წლის 11 მაისს გარდაიცვალა.



**1996** წლის 11 მაისს გარდაიცვალა.

**2011** წლის 6 თებერვალს 90 წელი შეუსრულდებოდა.

## წინათქმა



ოველი წლის 6 თებერვალს და 11 მაისს მისი ახლობლები, ოჯახის წევრებთან ერთად, ვიკრიბებით დიდუბის პანთეონში. რკალად ვდგავართ მის საფლავთან. ამ რიტუალით, თითქოს, მასთან სიახლოვეს ვეშურებით. თითოეულ ჩვენგანს საკუთარი ბილიკი გვქონდა მისკენ მიმავალი, ამ გზით მივდიოდით მასთან შეჭირვებისა თუ დაღბინების ჟამს, მივდიოდით წრფელი განცდითა და შვების იმედით. ის კი გრძნობდა, რა სატკივარისა თუ სიხარულის გაზიარებისათვის ვეწვიეთ. მივდიოდით მასთან, როგორც ღვთის მსახურთან აღსარებისათვის, როგორც გურუსთან – შემწეობისათვის, როგორც მეგობართან გულისნადების გაზიარებისათვის. მოსმენისა და გაგების იშვიათი კულტურით გამორჩეულს, ვერც შეატყობდი, თუ საკუთარი სადარდებელი თავზესაყრელად ჰქონდა. გეჩვენებოდა, რომ ამ წუთებში შენზე მნიშვნელოვანი მისთვის არავინ არსებობდა. ზუსტად აგნებდა შენს „დაავადებას“ და დაკვირვებული მკურნალის დარად, „გამოწერდა“ განსაკურნებელ მალამოს.

დაიხ, თითოეულ ჩვენგანს საკუთარი ბილიკი ჰქონდა მისკენ მიმავალი. მისი ერთადერთი გზა და ბილიკი კი – მხოლოდ თეატრისკენ მიემართებოდა. თეატრით და თეატრისთვის ცხოვრობდა ყოვლისმომცველი და სპეტაკი ერთგულებით. თეატრის სამსხვერპლოზე გამოჰქონდა მდიდარი და ელვარე ფანტაზია, შეუპოვარი და მთლიანი პიროვნების მწველი სიყვარული... წელიწადში ორჯერ რკალად ვდგავართ მის საფლავთან, დუმილითა და ფიქრით, სევდითა და ტკივილით ვიხსენებთ მის მოღვაწეობას: სპექტაკლებს, რეპეტიციებს, ლექციებს, შეხვედრებს, საუბრებს, კამათს, მის ნაშრომებს, ჩანაწერებს, დღიურებს, სარეჟისორო ექსპლიკაციებს და რეალურად შევიგრძნობთ დანაკარგის მასშტაბს.

ახლაც ვდგავართ მის საფლავთან. ფიქრი თავისით სწვდება მის მიერ განვლილ გზას, ვიხსენებ მის შემოქმედებას, ჯიუტად ადევნებულ ჩემს შინაგან მონოლოგს ვუსმენ, მეხსიერებით აღდგენილ წუთებს ვუღრმავლები: რამდენი სიხარული განუცდია წარმატებული სპექტაკლების პრემიერებზე, შინ თუ თეატრში გამართულ სადღესასწაულო შეხვედრებზე, გასტროლებსა თუ სათეატრო ფორუმე-

ბზე; ისიც მახსენდება, როგორ ებრძოდნენ კოლეგები, კრიტიკოსები, ღრამატურები, როგორ ესხმოდნენ თავს რუსთაველის თეატრს მისი ძიებით უკმაყოფილო კულტურის სამინისტროს მოხელეები, თეატრმცოდნეები. როგორ იმეტებდნენ მას ზოგნი აშკარად, ჟურნალ-გაზეთებისა თუ თეატრალური საზოგადოების გამგეობის პლენუმებზე; ზოგნიც ფარულად, ქილიკით, შენიღბული მძულვარებითა და მტრობით. ამ სასტიკმა წლებმა თავისი კვალი ღრმად ჩაჭედეს მის გულში (დღეს კი არაერთი მათგანი მის მეგობრობას ჩემულობს!)...

ვდგავარ მის საფლავთან. ვიუტად ამეკვიატა კითხვა: მანც რა როლი განეკუთვნება მიხეილ თუმანიშვილს ქართული თეატრის ისტორიაში? ახლა მხოლოდ უმთავრესს აღვნიშნავ:

მიხეილ თუმანიშვილმა:

1. ააღორძინა ქართული რეჟისორული თეატრი (თანამოაზრე მსახიობებთან ერთად).
2. კალაპოტი შეუცვალა რუსთაველის თეატრის განვითარებას. გააგრძელა და გამოკვეთა მისი უმთავრესი ტრადიცია – მარადი განახლებისათვის მზადყოფნა.
3. უმაღლეს სათეატრო სასწავლებელს სპეციფიკური პედაგოგიკის მეცნიერული საფუძველი შეუქმნა.
4. გამოსცა რეჟისურის სახელმძღვანელო.
5. ექსპერიმენტული ვგუფების მომზადებით თვისებრივად შეცვალა მსახიობებისა და რეჟისორთა სწავლების პროცესი („მე-11 აუდიტორიის თეატრი“).
6. წარმატებით ითანამშრომლა და ხელი შეუწყო ქართული სატელევიზიო თეატრის აღმავლობას.
7. მისი თაოსნობით გაიხსნა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენა.
8. ითამაშა უმთავრესი როლი „კლდიაშვილის თეატრის“ ჩამოყალიბებაში.
9. გახსნა ახალი თეატრი – კინომსახიობთა სახელოსნო, დღეს მისი სახელობის თეატრი.

რომ შევაჯამოთ: შექმნა „თუმანიშვილის სკოლა“, „თუმანიშვილის თეატრი“.

ნაწილი პირველი



რუსთაველის თეატრში



## მადლმოფენის რიგული



მა წლის 6 თებერვალს 90 წელი შეუსრულდებოდა. ასე მგონია, ცოცხალი რომ იყოს, ახლაც საკუთარ ოცნებასთან, სატკივართან, სიხარულთან, რეპეტიციზზე ფიქრით ძველებურად გაუყვებოდა თავის გზას – შინიდან თეატრისაკენ, თეატრიდან შინისაკენ. თეატრისკენ მიმავალი, ფიქრში ჩაძირული – ასე შემორჩა მეხსიერებას თავისი საყვარელი პერსონაჟით ქარის წისქვილებთან მორკინალი, გამუდმებულად მაძიებელი, თავისი მოციქულებით გარშემორტყმული მიხეილ თუმანიშვილი. თვალწინ დაგვიდგება თავის ხილვებთან განმარტობებული, „წვრილმან“ საწუხარზე ამალღებული, ყოველთვის წელში გამართული და წინმავალი, სინათლის სვეტივით ნათელი და იღუმადი, ასე შინაურულად მზრუნველი და ახლობელი, თეატრისათვის თავგანწირულად მებრძოლი და მშენიერი ქართველი ბერია, თვალეში რომ გამაღებით უხტოდნენ ნაპერწკლები – ცინცხალ მიგნებათა სიხარული, ის რაც თეატრს მარადიულ დღესასწაულად აქცევს.

ბატონმა მიშამ ამ დღესასწაულის მადლი ირგვლივ უხვად მიმოაბნია, როგორც გულის სითბო, ზიარებასავით დამამშვიდებელი რიტუალი, იმავდროულად, შინაგანად მბორგავი, მომქანცველ ყოველდღიურობაზე ამალღებული, სისასტიკისაგან თავდახსნის შვება და სახსარი, როგორც მიმქრალი სცენიდან გადმოღვენთილი ერთგულება, მიმტვევებლობა, სიკეთე და სიყვარული. და კიდევ... ადამიანის შინაგანი გაწონასწორების, გამთლიანების ნეტარება.

მიხეილ თუმანიშვილთან ურთიერთობა რიტუალის ტოლფასი იყო – მადლის მოფენის რიტუალის მსგავსი. განგებამ ამ მადლით უხვად დააჯილდოვა, უშურველად გასცემდა ცოდნას, მისი სიკეთის მადლი „სწორად მოეფინების“, ის „ქადაგებდა“ ყველასთვის, ყველგან, ყოველ ჟამს. ჭეშმარიტად, „უხვი ახსნილსაც დააბამს... უხვსა ჰმორჩილობს ყოველი“... მიუხედავად იმისა, რომ მრავალნი მტრობდნენ, აკრიტიკებდნენ, ქილიკობდნენ, ებრძოდნენ, ბატონი მიშა მაინც საერთო თავგანისცემით, განუყოფელი ავტორიტეტით სარგებლობდა. მადალი რანგის პროფესიონალის მიერ უანგარიშოდ გაღებული მადლის წყალობით, ბოლოსდაბოლოს, მართლაც „ახს-



ნილნიც დაბმულნი“ ჰყავდა. ბოლოჟამს თავგადაკლული ოპონენტებიც კი „ჰმორჩილობდნენ“, თუმცა უჭირდათ იმ პროფესიულ „ენაზე“ საუბარი, მასთან დიალოგის შესაძლებლობას რომ იძლეოდა. ამის აღიარება, რა თქმა უნდა, ძნელია და ამიტომაც, ისევ მის წარუმატებელ სპექტაკლებს უკირკიტებდნენ, უმთავრესი მოვლენა კი ხელიდან უსხლტებოდათ...

მიხეილ თუმანიშვილს ყველაფერი მშვენიერი და გამორჩეული ჰქონდა: გარეგნობა, აზრები, შეთხზვის ნიჭი, ფანტაზია, დარწმუნების უნარი, თეატრის ტრფიალი, შთაგონებული რეპეტიციები და ლექციები. რეჟისორი, თეორეტიკოსი, პედაგოგი – იშვიათი ხარისხით თავსდებოდა ეს თვისებები ერთ პიროვნებაში. ხელობის ფლობა აერთიანებდა ამ სამ სახეობას – იგი სპექტაკლის, როგორც ახალი მთლიანობის შეთხზვისა და კონსტრუქციის აგების ოსტატობასაც ფლობდა, განზოგადებისა და მეცნიერული აზროვნების ოსტატიც იყო და მოძღვრის აღმსარებლობის აღმტაცი ქადაგების უნართაც გახლდათ დაჯილდოებული. ეს არ ნიშნავს, რომ მარცხისაგან გახლდათ დაზღვეული, რომ შეცდომა არ მოსდიოდა და მხოლოდ გამარჯვების ზარ-ზეიმით მიემართებოდა თავის სავალ გზაზე. ამ შემთხვევაში მისი მოღვაწეობის იმ თვისებას გამოვყოფ, რამაც მისი გამორჩეულობის ნიშანი განსაზღვრა და განაპირობა.

ის ბუნებით ნატიფი ადამიანი გახლდათ, ჰარმონიას, შნოსა და ლაზათს ელტვოდა სცენაზე. მიუხედავად იმისა, რომ მისი თანამედროვე რეალობა აშკარად დერომანტიზებულ განწყობას ბადებდა, სცენაზე მას მაინც ამ დეფორმირებული სამყაროს შესაძლებელი სიმწყობრე გადაჰქონდა; გრძნობათა სიწრფელით სურდა გადაეფარა, მაგრამ მაინც მიენიშნებინა აუწყობელი რეალობის დისკომფორტი. ეს არ ნიშნავს, რომ სინამდვილის შელამაზებას, ან ნახევარი სიმართლის ქადაგებას, ანდა სიმახინჯის შენიღბვას ცდილობდა. უბრალოდ, რეალობის მისეულ მხილებაში მშვენიერებისა და ჰარმონიის ნოსტალგიაც შეინიშნებოდა.

მისი სპექტაკლების პერსონაჟთა მანკიერებანი: მრისხანება, ძალადობა, ტირანია, უხეშობა, უზნეობა, ფლიდობა, ღალატი, სიცრუე, მეშინობა და სხვ., წარმოსახული ჰქონდა უფრო ფაქიზი ფერებით, ვიდრე ამას, ერთი შეხედვით, მხილების სიმძაფრე ითხოვდა.

გრაფიკული ჩანახატის სიმკვეთრე გაჯერებული ჩანდა დახვეწილი პლასტიკით, შესტით, მიმიკით, ინტონაციით. ის უფრო რენუარის შუქჩრდილებს, მთრთოლვარე, მოლიცლიცე, თბილ ფერებს იყენებდა, ვიდრე გოიას, ანდა თუნდაც, სალვადორ დალის მჭექაჟე, მბორგავ, შოკის მომგვრელ, დაშლილ ფიგურებსა და გამყინავ ფერებს, რათა აუწყობელი რეალობის მძაფრი სურათი წარმოეჩინა. ის ესთეტი გახლდათ, თუ შეიძლება ითქვას ხელოვანი – არისტოკრატი! საკუთარი ზილვების სამყარო სასცენო ფიცარნაგზე ზღვარს გადასული „მკვეთრი მოძრაობების“ გარეშე გადაჰქონდა.

ბატონი მიშა, ცხოვრებაში უპრეტენზიო, არავის შეაწუხებდა თავისი პრობლემებით, იშვიათად მიმართავდა ვინმეს თხოვნით. თავად არც ჩინ-მედლებზე უზრუნია! ყოველი ჯილდო, მედალი და პრემია დამსახურებულად ჰქონდა მიღებული, საამისოდ არც თავად და არც მის ახლობლებს ურბენიათ სხვადასხვა ინსტანციაში. არც ოფიციალური ზარ-ზეიმების მომხრე ყოფილა და არც ხმაურიანი თავგადასავლებისა, თუმცა, ოფიციალური სადამოკონცერტებიც დაუდგამს და დემაგოგიური თავდასხმების ობიექტიც არაერთგზის გამხდარა.

პროფესიული რანგით, შინაგანი დამოუკიდებლობით, ნიჭითა და საქმიანობით იმდენად მნიშვნელოვანი ფიგურა გახლდათ, რომ თავისთავად ბადებდა მოწიწებას. ისინიც კი, ვინც ებრძოდნენ, ვისთვისაც მიუღებელი შემოქმედი გახლდათ, ვინც გულნატკენი იყო, როლებს რომ ვერ იღებდა, ვისთვისაც, ნებისთ თუ უნებლიედ, ტკივილი მიუყენებია, შინაგანად გრძნობდნენ მის გამორჩეულობას. მეტად აღიზიანებდათ მისი განკერძოებულობა, თავისთავადობა, ცხოვრების ფორმით მისი გამორჩეულობა, ზოგჯერ მიუკარებლობაც. მოშურნეთა გნიასს თითქოს ვერც ამჩნევდა, მაგრამ... გულზე ნატყვიარევი მაინც ძალუმად აჩნდა, ძველებურად სტკიოდა, თავს ახსენებდა...

პარადოქსია, მაგრამ თავგადაკლული ოპონენტებიც კი, თავიანთი შვილებისა თუ შვილიშვილების პროფესიული აღზრდისათვის მას ირჩევდნენ, ცდილობდნენ მისი შეგირდის სტატუსი მოეპოვებინათ მათს შთამომავლებს, რადგანაც იცოდნენ მისი პედაგოგიკის ფასი, იცოდნენ, თუმანიშვილის შეგირდის სტატუსი თავისთავად ილბალს, გამორჩეულობას რომ ნიშნავდა ჩვენს სათეატრო ასპარეზზე.

ის ჭეშმარიტად პარადოქსული ეპოქის შვილი იყო. ძნელად აიხსნება ისიც, როგორ შესძლო, ეცხოვრა ასე უკომპრომისოდ (რეპერტუარის შერჩევას არ ვგულისხმობ!), არ ყოფილიყო მედროვე, არ ეთვალთმაქცა „ძლიერთა ამა ქვეყნისა“ წინაშე, არ „გაშინაურებოდა“ კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივნებს, არ ესარგებლა მათი კეთილგანწყობით. მას ნიჭი, პიროვნული და პროფესიული ღირსება გვირგვინად ედგა! ამის გამო მავანი გაცნობიერებულად, არაერთი კი გაუცნობიერებლად, პატივს სცემდნენ, თვით მრისხანე ოპონენტებიც კი შინაგანად მაინც მოკრძალებულად ირჯებოდნენ. ასეთი პროფესიონალიზმი, პრინციპულობა, განკერძოებით ყოფნა დისკომფორტს უქმნიდა მათ, ვინც თავმომწონედ იდგა თავისივე მონდომებით აღმართულ კვარცხლბეკზე (ფსევდო-კვარცხლბეკზე!) და საკუთარი პერსონის განდიდებით, ჯილღობისა თუ პრემიებისთვის მოპოვებით იყო დაკავებული. ისინი ორმაგი სტანდარტით აზროვნებასა და ცხოვრებას ირჩევდნენ, მომგებიან ნიღბებს ირგებდნენ. დაწინაურებულებსაც კი მიხეილ თუმანიშვილის დამოუკიდებლობა აღიზიანებდათ, რადგანაც კონტრასტი მეტი-მეტად საგრძნობი იყო.

\* \* \*

ბატონ მიშას „ანტიგონეზე“ მუშაობის დროს, რეპეტიციებზე, ხშირად მოჰყავდა მაგალითები: მაშინდელი ყოფის ამსახველი მოვლენები, ფაქტები, დეტალები. სარეჟისორო გეგმაშიც აქვს აღნიშნული შინაგანი მონოლოგი, რომელიც მის იმდროინდელ განწყობას გამოხატავს, რაც ეხმარება ანტიგონესა და კრეონის ორთაბრძოლის (კრეონის კაბინეტში მიმდინარე ორმოცწუთიანი ეპიზოდი) პროცესისათვის მიგნებული გამოსახვის ფორმათა გამართლებას.

ამ ორთაბრძოლის პირველი ეტაპის შინაგანი დინების, აზრობრივი პარტიტურის დადგენის შემდგომ, სარეჟისორო გეგმაში აღუნიშნავს (დასტამბულია წიგნში „ახლა კი, ფარდა!“): **„როგორი ყალბია ეს ყველაფერი! ირჩევენ პრეზიდენტს. ხელის აწევით კენჭს უყრიან – ვინ მომხრეა, ვინ – წინააღმდეგი, თავი ვინ შეიკავა, ხოლო როცა ერთხმად არჩეულები პრეზიდენტში ავლენ, სტამბური წესით წინასწარ დაბეჭდილ ბლანკებზე იწყებენ საკუთარი გვარე-**

ბის ძებნას – ვინ სად უნდა დაჯდეს. რატომ არ შეიძლება პრეზიდენტი არჩევა ყოველგვარი წინასწარ შემზადებული ქაღალდების გარეშე?... თუმცა, ამას რა მნიშვნელობა აქვს, პრეზიდენტი ხომ მაინც არაფერს წყვეტს. ყველაფერი წინასწარაა გადაწყვეტილი. პრეზიდენტი მხოლოდ რიტუალია ამ მასკარადისა.

მთელი ქვეყანა ამ ფაშისტების ხელთაა და სრულებით არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, თუ რას უწოდებენ ისინი თავიანთ თავს – კაპიტალისტებს, სოციალისტებს, თუ ალი-ბაბას გამოქვაბულის ყაჩაღებს. მათი ლოზუნგები და მოწოდებები შინაარსგამოცლილ, ფუფე სიტყვებად იქცნენ. საზოგადო საქმეების ნიღაბს ამოფარებულნი, საკუთარ საქმეებს აკვარაზჭინებენ, ცდილობენ ხელისუფლებაში მოხვდნენ, ხელში იგღონ პრესა. ყველაფერი იყიდება: სასამართლო, მილიცია, სამხედრო კომისარიატი, ჯარი. სიმართლეს ვერ იპოვი კაცი! მათთვის ყველაფერი ნებადართულია. ისინი განაგებენ სწავლა-განათლებით, სკოლით, ხელოვნებით, ქცევის, ეთიკის ნორმებს განსაზღვრავენ...” (გვ. 270-271)

ამ ორთაბრძოლის დასრულების შემდგომ, როდესაც ჩაფრები მიათრევენ ანტიგონეს, რეჟისორის რემარკით, კრეონი მათ ზურგს შეაქცევს. ამ მოვლენას ენაცვლება კვლავ რეჟისორის მოსაზრება, მისი შინაგანი მონოლოგის სახით გამოხატული ასოციაციური ნაკადი:

„საქალაქო კონფერენცია. სრულიად ზედმეტად ვგრძნობ თავს და მოწყენილობისაგან, ჩვეულებრივსამებრ, საკუთარ შეგრძნებებს ვიწერ. რაღაც საშინელებაა, კითხულობენ ვიღაცის მიერ წინასწარ გამზადებულ მოხსენებებს, იმეორებენ ათასგზის გაზეთში დაბეჭდილს, ერთსა და იმავეს ტკეპნიან, უშველებელ დარბაზში საშინელი ყაყანი დგას – ყველა საუბრობს, მომხსენებელს არავინ უსმენს. ხელისუფლების პირამიდა კარგად მოსუქებული, პირგაპარსული მოხელეებისგან შედგება. მათთვის მთავარია, რაც შეიძლება მეტხანს შეინარჩუნონ თავიანთი რბილი სავარძლები. ყველა ჩუმ-ჩუმად ლანძღავს კომუნისტურ სისტემას, მაგრამ ამავე დროს, მშვენივრად სარგებლობს ამ დრომოჭმული ფენომენის პრივილეგიებით... რა გვინდა აქ? რას ვაკეთებთ?... ყველა ელოდება შესვენებას, რომ ბუფეტში წავიდეს. ამბობენ, იქ წითელი და შავი ხიზილალაა, ზუთხი, ჩეხური ლუდი (ეს პროდუქტი მაშინ დეფიცითი იყო და ამიტომაც საგანგებოდ მიუთითებს რეჟისორი – ნ.ა.), აი, ამიტომაც ვართ ფოიეში და არა სხდომათა დარბაზში. ეს გრანდიოზული დარბაზია, ჩვენ კი

კრეონტიესული ჩაფრებივით ვართ, რასაც გვიბრძანებენ – იმას ვასრულებთ, ყველაფერი წინასწარ შებუშავებული გვემით მიმდინარეობს და ამიტომაც არის ასეთი აუტანელი და შესაზარი.

სახლში მინდოდა წასვლა, მაგრამ ორმა ახალგაზრდამ (ჩაფარამ) მკაცრად გადამიღობა გზა, არ შეიძლება! ასე რომ გაგიშვით, დარბაზში ერთი კაციც აღარ დარჩება. ბუნავში დაბრუნება მომიხდა, წესით კი უნდა შეთქვა „არა“ და წაესულიყავი. 19... წელი.“ (გვ. 275-276).

მიხეილ თუმანიშვილი თარიღს ბოლომდე არ მიუთითებს, რადგანაც ასეთი კონფერენციები და დამსწრეთა ასეთი განწყობა, ტიპური მოვლენა გახლდათ საბჭოთა სინამდვილისათვის. ამიტომაც, შესაძლებელია, ეს მოვლენა მივიჩნიოთ მეტად გავრცელებულ ფაქტად, სიმბოლოდ, ზუსტ მინიშნებად იმ პერიოდის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებისათვის. ორმაგი მორალი, სიყალბე, პირადი კეთილდღეობისათვის ზრუნვა – პარტიული ფუნქციონირებისათვის დამახასიათებელი ის მდაბალი პრინციპებია, რომლებითაც მოქმედებდნენ პარტიული ფუნქციონერები და რომლებიც მიუღებელი იყო მისთვის.

მაგრამ უმთავრესია ის, რომ რეჟისორი საკუთარ თავს მოვლენის „შიგნით“ მოიაზრებს. შინაგანი პროტესტის მიუხედავად, მასაც გაუჭირდა, უკომპრომისოდ ემოქმედა და ჩაფარისთვის ეთქვა – „არა!“ ეს გულწრფელობა, საკუთარი თავის მიმართ ასეთი სიმკაცრე და პირადი განცდებისა თუ საქციელის მიმართ დაუნდობლობა – თუმანიშვილის პიროვნულ კრეოდ შეიძლება ვივარაუდოთ. ეს ფაქტორი განმსაზღვრელი გახლდათ მისი ცხოვრებისათვის. ამიტომაც, ის მიმდინარე ყოფას აფასებდა, როგორც მონაწილე; ის ფაქტს არ აფასებდა „გარედან“, მოვლენაზე მალა არ აყენებდა საკუთარ თავს, საზოგადოებაზე მალა არ მოიაზრებდა საკუთარ პერსონას. ამიტომაც სარგებლობდა იგი ნდობითა და პატივისცემით. ამიტომაც ჰქონდა მას უფლება, ემხილა, პარტიული ფარისევლები, გაეკრიტიკებინა მათი ცხოვრების წესი და სცენიდან ეჩვენებინა მათი ზნეობრივი დეგრადაცია. მან ეს უფლება საკუთარი ცხოვრების ფორმით მოიპოვა. ბატონ მიშას ნამდვილად არ მოსწონდა ოფიციალური შეხვედრები, პრეზიდენტში გამოჩენა, ზემებზე დასწრება, პარტიული ელიტის წინაშე თავგამოდება. თეატრი იყო მისი ალღუმიც, დღესასწაულიც, შვებაცა და თავდავიწყებაც. სცენაზეც, რეპეტიციაზეც, კულისებშიც ქმნიდა სათუთ, მომწუსხველ, იმავდროულად

სადა გარემოს, მაგრამ უსათუოდ შემოქმედებით ატმოსფეროს..

ბატონ მიმას ბუნების უჩვეულოდ აღქმის უნარიც ჰქონდა. ფრინველებსა თუ ცხოველებში, ფოთოლსა თუ ყვავილში, ბალახსა თუ ტოტში, ღრუბელსა თუ ფესვებში სხვებისთვის შეუძნეველ ინდივიდუალობას ხედავდა, მათში სულიერ არსებებთან მსგავსებასა და გამოძერწილ ხასიათს აგნებდა. მერე, ხელის ერთი შეხებით პორტრეტს გამოჰკვეთდა, სიმბოლურ ნიშნად აქცევდა. ბუნების შეგრძნების განსაკუთრებული უნარის წყალობით, ამ სიმბოლოებს ამა თუ იმ როლის პლასტიკურ მონახაზში, მსახიობთა მიმიკასა და მეტყველების მანერაში ჩააქსოვდა ხოლმე. მისი სპექტაკლების ვიზუალურ-ვერბალურ ნიშნებში ბუნების შესმენის კულტურაც იგრძნობოდა და ამ ნიადაგზე აღმოცენებული სუბიექტური აღქმის ექოც შეინიშნებოდა. ყველაფერს ერთად სათეატრო ნიღბების სათავედ აქცევდა.

ტყესა თუ მდელიოზე სეირნობას, ბუნების ხმების, სურნელების, ფერების, აღქმას ერთი მიზანი ჰქონდა – ამ ორგანული ხაზების, რკალების, ფორმების, საღებავების, ბგერების, ათასგვარი დაჯგუფებისა თუ ლოგიკური გადაადგილების შედეგად, ახალი მთლიანობა აღებუჭდა მეხსიერებას და შემდეგ სცენაზე გადაეტანა ცინცხალი გამოსახვის საშუალებებით. სანახაობის მთლიანი ვიზუალურ-ვერბალური გადაწყვეტა, შტრიხები თუ ნიუანსები, მსახიობების საქციელთა რიგი, ქცევა, პლასტიკა, ლაპარაკის მანერა, განათებისა თუ დეკორაციის დეტალები სათავეს იღებდა იმ „უძირო ქვევრიდან“, ბუნების მშვენიერება რომ ქმნის. ამასაც თეატრისთვის იქმოდა, მისთვის ირჯებოდა დაუღალავად.

მის პირად არქივში წავაწყდი ასეთ ჩანაწერს: *„ფესვების ძებნისას ყოველთვის ვეკითხები საკუთარ თავს – რას მაგონებს ესა თუ ის ფესვი: კაცს, ქალს, ფრინველს, რაღაც მოძრაობას, სხეულის შემობრუნებას, მასში ცხოვრებას, უფრო სწორად, ცხოვრების გამოხატულებას ვეძებ. როდესაც სცენას ვაგებთ, რატომღაც ეს უბრალო ჭეშმარიტება გვავიწყდება და ნაცვლად იმისა, რომ ცხოვრების არსისკენ მივისწრაფვოდეთ, „მსახიობობანასა“ და მანჭვავრების უღრან ტყეში, ჯუნგლებში მიგექანებით. ეს ნამდვილი თეატრის დაღუპვაა. არა, თეატრი, თუნდაც ყველაზე პირობითი, ცხოვრებას უნდა „ჰგავდეს“. ცხოვრება არის ცხოვრება, მას თავისი კანონები აქვს.*

მეორეს მხრივ, ზოგჯერ ისეთი ფესვიც მიპოვნია, ფოტოგრაფიული სიზუსტით რომ ჰგავდა რაიმეს (ჩიტს, ირემს და ა.შ.), ასეთი „ქანდაკება“ სიზარულს არ მგვრიდა. გამქრალი იყო თავად ფესვის ბუნება და რჩებოდა ჩიტი, რომელიც არავის სჭირდებოდა. უფრო მეტად მიმსგავსება, რომ ცოტათი „გააუთოო“, რაღაც წაათალო, რაღაც ამოკვეთო, გააპრიალო – საშინელება გამოვია, მაშინ უკვე ფიტულს დაემსგავსება. მაშინ არა სჯობს, უბრალოდ ფიტული აიღო, ეს ზომ ხელოვნება არ არის. თეატრი უნდა რჩებოდეს თეატრად, პირობით სამყაროდ, მაგრამ, ცხოვრების კანონების მიხედვით იყოს მართალი“.

თავად ბუნებასთან ურთიერთობით ხსნიდა საკუთარი ფანტაზიით შექმნილი თეატრის არსს და თავისებური „კანონის“ სახით აყალიბებდა მიგნებებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ბუნებაში „გაჭრა“, ქუჩაში სეირნობა, ახლობლებთან და სტუდენტებთან ურთიერთობა ძალიან მოსწონდა, მხოლოდ თეატრში გრძნობდა თავს ბედნიერად და ლაღად. მხოლოდ აქ განერიდებოდა ყოველდღიურობის მოწყენილობას, ეპოქის სუსხს, ოპონენტთა ქრონიკულ სისასტიკეს და თავდავიწყებით მიცემოდა ხოლმე შეთხზვის რომანტიკულ განხლებას, აქ პოულობდა თავისუფლების უნიკალურ განცდას. ბატონი მიშა თავისუფლების ტრფიალი გახლდათ, შინაგანად თავისუფალი პიროვნება იყო, რეჟიმის მარწუხებისა და რეპრესიებით გამოწვეული შიშის მიუხედავად. თავისთავად, მეტად სახალისო და მშვენიერი გახლდათ მისი შინაგანი ბრძოლა შიშით წარმოქმნილ ძრწოლასთან. ამ ბრძოლაში პიროვნება – ხელოვანი იმარჯვებდა. ეს შინაგანი ორთაბრძოლაც, ეს გამარჯვებაც თეატრისთვის სჭირდებოდა.

თეატრი იყო მისი ბრძოლის ველი, სადაც შეეძლო, მკაცრი კონტროლის გარეშე, უნაპირო ფანტაზიით გამოესახა საკუთარი შეგრძნებები და ფიქრები, იდეები და ოცნებები; სადაც შეეძლო, უსაზღვროდ აღტკინებულს, ისე დაეჯგუფებინა „საომარი ძალა და ტექნიკა“, რომ მხედართმთავრის შეუპოვრობითა და ოსტატობით აღტაცებაში მოეყვანა მთელი მისი „არმია“ – არტისტები, მხატვრები, კომპოზიტორები, სცენის მუშები, გამნათებლები, რადისტები, ბუტაფორები, ასისტენტები, ტექნიკური რეჟისორები და ბოლოს – მყურებლები.

ბატონი მიშა, ყოფაში მოუხერხებელი და უმწეო, თეატრში

უმალ გარდაიქმნებოდა ყოვლისშემძლე საჭეთმპყრობელად. ამ საოცარი გარდასახვის ნიჭით უზვად დააჯილდოვა განგებამ და, უთუოდ, დაანათლა საგანგებო მისიის შესრულების უნარიც: ჩვენს სინამდვილეში, ის ქართულ თეატრს ბიბლიურ მოსედ მოეკლინა, მთელი თაობები მიიყვანა „აღთქმულ მიწასთან“, ჭეშმარიტი თეატრალური თამაშის კარიბჭესთან, ამ კარიბჭის მიღმა კი მთელი სამყარო გველოდა...

ის, სულიერი კონსტიტუციით, არისტოკრატი გახლდათ, ცხოვრების ფორმით – დემოკრატი, აზროვნების სისტემით – მარადი მეზღაპრე, თეატრალური თაობებისთვის – გამორჩეული მეტრი. ჩვენს სათეატრო ცხოვრებაში „თავისუფალი ვეტოს უფლებით“ სარგებლობდა, რადგანაც ჭეშმარიტი პროფესიონალი გახლდათ, თანაც შეუვალი და უკომპრომისო. მტკიცე ნებისყოფით გამორჩეულს, რაც არ სწამდა, არ ეკადრებოდა, ვერ გააკეთებინებდი.

ის თეატრალური თამაშის ენით გამოხატავდა ეპოქის სულისკვეთებას, ამ ვითარებით აღმოცენებულ საკუთარ მსოფლმხედველობას, ეროვნული კულტურისა და თანამედროვე სათეატრო იდეათა მიღწევებს. მისი სპექტაკლები იცავდნენ უმთავრეს ღირებულებებს, პიროვნულ ღირსებასა და ადამიანის უფლებას საკუთარი მრწამსის დამკვიდრებისათვის, ანუ როგორც თავად ლაკონურად აღნიშნა: **„მე ვიცავ ყოველი დროის ანტიგონეს, ყოველი დროის კრეონტისაგან“** (მან ამ სიტყვებით დაასრულა გამოსვლა „ანტიგონეს“ „გასინჯვის“ შემდეგ, როცა მას დაუპირისპირდნენ კულტურის სამინისტროსა და პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წარმომადგენლები).

მისი სპექტაკლები, თეატრალური ფერადოვნებით იმ შორეული ბერიკების სახილველსაც გვახსენებდნენ, თავშექცევით რომ ართობდნენ და მოძღვრავდნენ მაყურებელს; ამასთანავე, გვახსენებდნენ სამოედნო თეატრის გახსნილობის სითამამეს, საკარო თეატრების გამოკვეთილ სიმწყობრეს, საეკლესიო სანახაობათა საკრალური რიტუალის იღუმალებასაც; და კიდევ, მიგვანიშნებდნენ მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის საშემსრულებლო კულტურის მონაპოვარზეც. ამ თვისებათა ერთობლიობით ქმნიდა იგი სცენაზე „ცხოვრებისეულ ნაკადს“, მოულოდნელად დაბადებული ახალი მთლიანობის ჰარმონიას, ანუ როგორც თავად აღნიშნავდა: **„უწესრიგობიდან წესრიგი გამოიყვანო – მთავარიც ესაა!“**

სათეატრო თამაშის თავშესაქცევი სიფაქიზე, ირონიის სიმსუ-



ბუქე, აზრის სიმახვილე დაჰყვებოდა მის სპექტაკლებს: „ესპანელ მღვდელს“, „ფილოსოფიის დოქტორს“, „ჰინგრაქას“, „ბაკულას ღორებს“, „ღონ ჟუანს“, „ზაფხულის ღამის სიზმარს“, სადაც მეუფებდა მარადიული ბერიკობის დღესასწაული.

ადამიანის ხვედრზე დაფიქრებული ინტელექტუალის მრწამსი და ზუსტი აზრობრივი პარტიტურა აერთიანებდა მის სპექტაკლებს: „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ „ამბავი სიყვარულისა“, „ზღვის შვილები“, „გვადი ბიგვა“, „მეფე ლირი“, „ფედრა“, „იულიუს კეისარი“, სადაც საკარო თეატრის ნიშან-თვისებანი სიმწყობრით წარმოაჩენდნენ გრძობათა დუღილისა და მისი გამოსახვის ფორმათა პარმონიისაკენ სწრაფვას.

საკრალური თეატრის იღუმალემა შეიგრძნობოდა მის სპექტაკლებში: „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ანტიგონე“, „ჩვენი პატარა ქალაქი“, „ამფიტრიონი-38“, სადაც მოუხელთებელი შინაგანი ცვლილებები სულთქმასავით კრთოდნენ ნატიფად ჩამოქნილ სასცენო ქმედებაში.

\*\*\*

ამ გადასახედიდან შედარებით ნათლად იკვეთება გასული ას-წლეულის სათეატრო ცხოვრება, მისი მონაპოვარი. აქ განსაკუთრებული მნიშვნელობით გამოირჩევა ეროვნული რეჟისორული თეატრი, რომლის გულისგულშია აღმოცენებული თუმანიშვილის სკოლა. მიხეილ თუმანიშვილის მოღვაწეობის სამივე სახეობა – რეჟისურა, პედაგოგიკა, თეორიული განსჯანი, ამ სკოლის საფუძველია. ესეც არის ქართული თეატრის შენაძენი და მისი სიმდიდრე.

XX საუკუნე მდიდარია მასშტაბური აღმოჩენებით, ზუსტ თუ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა, ტექნიკის მიღწევებით, რომელთაც განავრცეს საერთოდ სააზროვნო სივრცის ჰორიზონტი. ასევე, მდიდარია სასცენო შემოქმედებაც. ეპოქის ნიშანდობლიობაა ახალი სათეატრო იდეების აღმოცენებაც, სტუდიური მოძრაობაც, განსხვავებული თეატრების დაბადებაც. ამ ნიშნით გამოირჩევა ქართული თეატრიც. მიხეილ თუმანიშვილის სამსახეობრივი მოღვაწეობის როლი მეტად საგულისხმოა აღნიშნული პერიოდის, თანამედროვე და მომავლის სათეატრო ცხოვრებისათვის.

## გზა ადამიანის სულისაკენ



იხილ თუმანიშვილმა, როგორც უკვე მივუთითე, თავისი სპექტაკლებით, რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ფერისცვალება მოახდინა, ამგვარი ცვლილება მანამდე ორჯერ მოხდა. მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის ბაზაზე აღმოცენებულია ქვეყნის პირველმა თეატრმა, კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ახმეტელის მოღვაწეობით, ორჯერ იცვალა სახე. წინამდგომთა ტრადიცია გააგრძელა მიხეილ თუმანიშვილმა და ეროვნული რეჟისორული თეატრის შეუქცევადი განვითარების ახალი ფაზა წარმოქმნა. მისმა შეგირდმა, რობერტ სტურუამ, კვლავ ახალი დინებით განაგრძო ამ თეატრის ხელოვნება და ასე, თანდათან, ლოგიკურად გამოიკვეთა მისი უმთავრესი ტრადიცია – მარად განახლებისათვის მზადყოფნა. აღნიშნული რეჟისორი-ლიდერები რუსთაველის თეატრის სახეცვლილებათა ავტორები არიან.

თავისი მოღვაწეობით, მიხეილ თუმანიშვილმა სრულიად ნათლად წარმოაჩინა, რომ რეჟისორი ახალი მთლიანობის – სპექტაკლის შემქმნელია, მან დამდგმელის ფუნქცია დრამატურგის მიერ შეთხზული ამბის ინტერპრეტაციის პროცესში კიდევ უფრო გამოკვეთა, გაზარდა და გააღრმავა. ამდენად, რეჟისორს განესაზღვრა სასცენო ამბის, ანუ ახალი მთლიანობის თავისუფალი ინტერპრეტატორის, სუვერენული შემოქმედის სტატუსი. მან რეჟისურა გამოიხსნა დრამატურგის ქვეშევრდომის მდგომარეობიდან და განუმყარა სპექტაკლის ავტორის სტატუსი. რობერტ სტურუამ ახალი ძალითა და თვისებით წარმოაჩინა სარეჟისორო ხელოვნების ეს უმნიშვნელოვანესი ნიშანი. ასეთ ნიადაგზე ამოიზარდა ქართველ ხელოვანთა ახალი თაობა. მათ უკვე ამ თვალსაზრისის გატარებისათვის ისეთი წინააღმდეგობა აღარ შეხვედრიათ, როგორც თუმანიშვილსა და სტურუას. მიხეილ თუმანიშვილი ამ მხრივაც გზის გამკვალავი აღმოჩნდა. მან მრავალმხრივ შეამზადა თეატრალური საზოგადოებრიობა, განსაკუთრებით კი, მისი თავგადაკლული ოპონენტები და მაყურებელთა ფართო სპექტრი იმ ცვლილებებისათვის, რაც დამახასიათებელი აღმოჩნდა გასული საუკუნის II ნახევრისთვის, უმეტესწილად კი

– ბოლო მეოთხედისათვის. მან მყარად ააგო „ასაფრენი ბილიკი“, რათა სასცენო ნავარდი გაადვილებოდათ მის ახალგაზრდა შევირდებს, მის მომავალ კოლეგებს.

რუსთაველის თეატრის ფერისცვალება, მისი ხელოვნების შინაგანი „აფეთქება“ ეპოქის მოთხოვნათა შესაბამისად მიმდინარეობდა. რუსთაველის თეატრის პომპეზური, გრანდიოზული, ოფიციალური ყალიბზე „ჩამოსხმული ფასადი“ და ფსევდოსიმართლის ქადაგება ფსევდოპროიკული ფორმით, ისტორიის კულისებში რჩებოდა. მის ადგილს სულის განმწმენდი რიტუალისა და მართალ გრძნობათა ბუნების, ფაქიზი და მორთოლვარე თამაშის ჰარმონია იკავებდა.

მეორე მსოფლიო ომის გამოცდილებამ არა მარტო სახელმწიფოთა ახალი ურთიერთობის, მსოფლიო წესრიგისა და ტერიტორიის გადანაწილების მოულოდნელი ფორმები წარმოქმნა, არამედ ახალი რეალობის წინაშე აღმოჩენილი ადამიანი და სოციალური არჩევანის წინაშეც დააყენა. თითოეულ ადამიანს პიროვნული პასუხისმგებლობის ჯვარი უნდა ეტვირთა ისტორიული მოვლენების წინაშე. გმირიც და ჩვეულებრივი მოკვდავიც, ლიდერიც და ხალხიც იმ უღელში ერთობლივად იყვნენ შებმულნი, რასაც კაცობრიობის ხვალისდელი დღე ერქვა და, რაც მათი თანახმიერი მოქმედებით, უწინარესად, დემოკრატიული ინსტიტუტების უპირობო დამკვიდრება–გაძლიერებას გულისხმობდა. უბრალოდ, ლიდერებისა და ხალხის ხვედრითი წონა იყო განსხვავებული ამ ახალი და არანაკლებ საპასუხისმგებლო ბრძოლის პროცესში. მიხეილ თუმანიშვილმა ისევე, როგორც კაცობრიობის ინტელექტუალურმა ნაწილმა, უპირველესად ეს გამოცდილება გამოიყოლა მილიონობით ადამიანთა ზოცვა-ჟღერტის თუ საკონცენტრაციო ბანაკების სისასტიკის, ნგრევისა და ფსიქიკის მოშლის იმ მასშტაბური კატაკლიზმებიდან, რისი მომსწრენი, თვითმხილველნი, მონაწილენი და მონათხრობის გამზიარებელნი აღმოვჩნდით თითოეული ჩვენგანი, ომის უშუალო მონაწილენიცა და ზურგში მყოფნიც.

ასეთი სულისკვეთებით აღვსილი თუმანიშვილი, ამგვარი პოზიციის გამოხატვას ცდილობდა სცენაზე უშუალოდ და გულწრფელი განდობის სახიერი ფორმით. ორი ათეული წლის მანძილზე ის უღრმავდებოდა ლიდერსაც, სოციალურსაც, აგრეთვე, ე.წ. „პატარა ადამი-

ანსაც“, ანუ „ჩვეულებრივ მოკვდავსაც“, რათა სასცენო ფიცარნაგზე წარმოეჩინა მათი თანაცხოვრების რთული პერიპეტეიები, ფართო პანორამითა და განზოგადოებით ეჩვენებინა მათი მისწრაფებანი, იმპულსური საქციელიცა და გამიზნული მოქმედებაც. რეჟისორი საგანგებო ინტიმის ატმოსფეროთი ცდილობდა დაეფიქრებინა მყურებელი უმთავრეს ღირებულებებზე, იმ რეჟიმის ცალკეულ ასპექტზე, რომლის ამკარა კრიტიკა ჯერ კიდევ შეუძლებელი გახლდათ იდეოლოგიური წნეხისა და გამაღებელი, ზომბირებული აგიტაციის პირობებში. „ტარიელ გოლუა“ და „საქმიანი კაცი“, „ფილოსოფიის დოქტორი“, „დარისპანის გასაჭირი“, „ამბავი სიყვარულისა“, „ირკუტსკის ისტორია“, „ზღვის შვილები“, „სასტუმროს დიასახლისი“, ეს სვლა „ანტიგონეს“ დადგმით დასრულდა, რასაც წინ უსწრებდა „მეფე ლირი“ (1966 წელი) და „გვადი ბიგვა“ (1967 წელი).

ეს ორი წარმოდგენა ერთგვარი შეფასებაც გახლდათ იმ გრძელი გზისა, სადაც ცვიოვიჩების, დარისპანების, ქათამაძეების, ბოცო და გურამ კალანდაძეების, მირანდოლინებისა თუ რიპაფრატების ყოფა ჩაკარგული გახლდათ ისტორიული მნიშვნელობის ორომტრიალში. მათი დაცემისა თუ აღზევების უჩვეულო წამისყოფის ჩვენებით, ზნეობრივი სიმართელისა თუ მორალური დაკნინების წარმოჩენით იშლებოდა ადამიანთა თანაცხოვრების მრავალფეროვანი მოზაიკა. ლირისა და გვადის სულიერი შეჭირვების ამბავი, წლების მანძილზე ჭრელი, მოუწყობელი, აუწყობელი თანაცხოვრების საფინალო აკორდად აღიქმება.

შექსპირის „მეფე ლირის“ და ლეო ქიაჩელის „გვადი ბიგვას“ დადგმა, ჩემი აზრით, რეჟისორის ძიებათა ერთი ასპექტითაც იძენს მნიშვნელობას, ერთგვარ დიალოგადაც შეიძლება მივიჩნიოთ თუმანიშვილის შემოქმედებაში. ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს, თუ ამ ორ წარმოდგენას ვუწოდებთ „ბრანდისა და პერ გიუნტის“ დიალოგ-პაექრობას. მათი პოზიციის, მსოფლმხედველობის, ცხოვრების წესისა თუ აზროვნების სისტემის დაპირისპირება ნათლად წარმოაჩენს ორი განსხვავებული ადამიანური სამყაროს არსებობის ფაქტს და მათს შეუთავსებლობას.

ლირი გამორჩეული პიროვნებაა. გვადი – ჩვეულებრივი მოკვდავი (ე.წ. „პატარაა დამიანი“). ლირი აშენებს საკუთარ თარგზე

გამოჭრილ სახელმწიფოს, დემიურგის რანგში წარმოაჩენს საკუთარ პერსონას, ის ქმნის მორჩილ ქვეშევრდომთა სასახლის კარს, სოცი-  
უმი მისი მხედველობის არედან გასულია, მისთვის მასა საზარბაზნე  
ხორცია მხოლოდ. ლირი ბორგავს, ბობოქრობს, გრგვინავს, მისი  
ნებითა და ძალოვანებით ირყევა და ინგრევა ის სამყარო, რომლის  
ცენტრს თავად წარმოადგენს. ეს სტატუსი ლირმა თავად განუსა-  
ზღვრა საკუთარ პერსონას. გვადი – პატარა ადამიანური საწუხ-  
ართ მხოლოდ არსებობს დროის გარკვეულ მონაკვეთში. ერთშიც  
და მეორეშიც, ბოლოს იღვიძებს შინაგანი ხმა – ლირი ადამიანად,  
ყოვლისმხედველ და მრავლისგაადამიანად ადამიანად ყალიბდება, გვა-  
დი ბიგვაში იღვიძებს პროტესტის ძალა. ეს, თუ შეიძლება ითქ-  
ვას, ბედნიერი შემობრუნება პერსონაჟთა ბიოგრაფიაში, მწერლური  
დიდაქტიკის ნაყოფი უფროა, ვიდრე რეალობისათვის აგრერიგად  
დამახასიათებელი ნიშანი. ეს ცალკე მსჯელობის საგანია. ერთი კი  
ფაქტია, ბრანდიცა და პერ გიუნტიც, ლირიცა და გვადი ბიგვაც რე-  
ალობიდან აღმოცენებული ადამიანური სამყაროა, რომლის შესწავლა,  
ანალიზი, შემეცნება და წარმოსახვა, ცხოვრების პარადოქსულობისა  
და ნაირგვარობის ფაქტი მოვლენად წარმოჩნდება მწერლის მხატვ-  
რული ხილვების შემწეობით. ასევე, სასცენო მოვლენის ფაქტად  
გარდაიქმნება რეჟისორული ინტერპრეტაციის შედეგად. ცხოვრება-  
შიც ასე თანაარსებობენ უკომპრომისო, ძლიერი პიროვნებები (ეს  
იშვიათობაა) და კომპრომისული ადამიანები. თავად მათი თანაარსე-  
ბობაა საინტერესო შესწავლის ობიექტი. არ არის გამორიცხული  
და შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ამ თანაცხოვრების შემეცნება-  
ინტერპრეტაციის გამოხატულებადაც ჰქონდა ჩაფიქრებული ბატონ  
მიმას ეს ორი სპექტაკლი. ეს გზა – არსებული ვითარების შემეცნე-  
ბისა და ინტენსიური რეჟისორული ძიებისა, ჟან ანუის „ანტიგონეს“  
ინტერპრეტაციით დაგვირგვინდა (ალექსანდრე ჩხაიძის „ხიდი“ ამ  
კონსტრუქციის თანამედროვე ყოფაში „გადმონერგვის“ ფაქტად შეი-  
ძლება ვივარაუდოთ, 1970 წელი).

იმისათვის, რომ სასცენო ფიცარნაგზე მნიშვნელოვნად წარ-  
მოეჩინა ადამიანი – გმირი, ადამიანი – ჩვეულებრივი მოკვდავი,  
მათი თანაცხოვრების რთული კონფლიქტები, მიხეილ თუმანიშვილმა  
შემეცნება – განსახიერების უპირველეს ობიექტად შეარჩია ჯერ

ჩვეულებრივ მოკვდავთა, სოციუმის ცხოვრების ფორმათა, ადამიანურ სისუსტეთა, ზნეობისა და სულიერი ცხოვრების კარდიოგრაფიათა წარმოსახვა, რათა შემდგომ ადამიანი – სოციუმი – სახელმწიფო, ეს სისუსტემა გაეაზრებინა და გამოესახა ფართო პანორამითა და შინაგანი რყევებით. ამ პროცესის ჩვენება უკვე ითხოვდა ნამდვილ, მაღალ ლიტერატურას. „ანტიგონე“, „ფედრა“, „იულიუს კეისარი“ – ამ თემის ვარიაციად შეიძლება ვიგულისხმოთ. ინტელექტუალური დრამა – არჩევანის პრობლემითა და პირადი პასუხისმგებლობის შეგრძნებით; კლასიციისტური დრამა – მოვალეობისა და გრძნობის ჭიდილით; შექსპირის ტრაგედია – დემიურგისა და მასის ურთიერთობათა ჩვენებით, რესპუბლიკური იდეების კრახითა და მასის იმპულსურ ქცევათა წარმოჩენით – ემსახურებოდა ერთ მიზანს: სახელმწიფოებრივად მნიშვნელოვან პრობლემებზე დაეფიქრებინა მაყურებელი.

ჩემი ფიქრით, ასეთი შინაგანი ლოგიკით მიმდინარეობდა მიხეილ თუმანიშვილის მოღვაწეობა რუსთაველის თეატრში, რომელიც ისევე ხელოვნურად შეწყდა, როგორც მისი წინამორბედებისა. მეტად მრისხანე აღმოჩნდა ოპონენტთა რევანში. ბატონ მიშას ერთი დღეც არ უცხოვრია მშვიდად, ერთი სპექტაკლიც კი არ დაუდგამს რუსთაველის თეატრში დაძაბული შემოტყვევების ან ოპონენტთა ჯიბრიანი ღუმილის გარეშე.

იმ პერიოდის პრესა მწვავე პოლემიკური სტატიებით ილაშქრებდა მიხეილ თუმანიშვილის წინააღმდეგ, რადგანაც მას მიიჩნევდნენ რუსთაველის თეატრის გმირულ-რომანტიკული ტრადიციის დამანგრეველ რეჟისორად, მის ძიებებს კი აღიარებდნენ საერთოდ ეროვნული კულტურის ტრადიციისაგან გაუცხოებულ სათეატრო ესთეტიკის გამომხატველად. 1962-1971 წლები კრიტიკოსთა, კულტურის სამინისტროს ჩინოვნიკებისა და საზოგადოების ნაწილის ზეპირი თუ წერილობითი დასმენების, კრიტიკული სტატიების, ფარული თუ აშკარა თავდასხმების ფონით მიმდინარეობდა. მიხეილ თუმანიშვილი რუსთაველის თეატრიდან წავიდა. ადამიანი – სოციუმი – სახელმწიფო, ეს თემა შემდგომ რობერტ სტურუამ გააგრძელა. ამ თემის ვარიაციას წარმოადგენდა თემურ ჩხეიძის სპექტაკლებიც („გუმინდელი“, „მოულოდნელი სტუმარი“ „ქალის ტვირთი“, 1971-1977

წლები), მაგრამ მას მალევე მარჯანიშვილის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის პოსტი შესთავაზეს.

გავიდა დრო. ვნებათაღელვა დაცხრა. სრულიად ნათლად გამოიკვეთა მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ რუსთაველის თეატრის უმთავრესი ტრადიცია მარად განახლებისკენ სწრაფვაა, ხოლო მითითებული პერიოდის თეატრალური პერიპეტები, უმეტესწილად (მცირე გამონაკლისის გარდა!), კრიტიკოსთა ამბიციურობის, პირადი ანგარიშსწორების, შეხედულებათა შეუთავსებლობის, პერსპექტივის დაუნახაობის მიზეზით შეიძლება აიხსნას.

მიხვილ თუმანიშვილის მიერ (თანამოაზრე „შვიდკაცასთან“ და თავისი თაობის წარმომადგენლებთან ერთად) რუსთაველის თეატრის მხატვრული პრინციპების გამოკვეთა, მნიშვნელოვანია კიდევ ერთი ასპექტიაც. ეს დასი თითქმის ორი ათეული წლის მანძილზე (1935-1954) ოფიცოზის ხელდასმულ გუნდად მოიზრებოდა. სანდრო ახმეტელის რეპრესიის შემდგომი პერიოდი, ორი მსახიობ – ვარსკვლავის წინამძღოლობით არსებული შემოქმედებითი ცხოვრება ოფიცოზის გეგმაზომიერი ზედამხედველობით მიმდინარეობდა. ქვეყნის პირველი თეატრი თვინიერად ასრულებდა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დაკვეთას და სრულიად ბუნებრივია, რომ ამგვარი ვითარების შეცვალა უფრო მეტს ნიშნავდა, ვიდრე სათეატრო ესთეტიკის ფერისცვალებას. საბჭოთა სახელმწიფოებრივ ინსტიტუტთა (თუნდაც ერთის) სახეცვლილების დაშვება ნიშნავდა იმ ტოტის შემორყევას, რომელიც ჩაკირულ ტანზე იყო მკვიდრად გამოსხმული და მიანიშნებდა, რომ დიალექტიკის კანონი თვით სოციალისტურ რესპუბლიკათა „ურღვევ კავშირზე“ გავრცელდებოდა, ანუ მიანიშნებდა ცვლილებათა შეუქცევადი პროცესის მოქმედებას სააზროვნო სივრცის სხვა უბანზეც. ასეც მოხდა. თუ თვალს გადავაკლებთ ამავე პერიოდის სალიტერატურო სარბიელზე გამოსულ ახალგაზრდა მწერალთა შემოქმედებას, ჟურნალ „ცისკარში“ დაბეჭდილ, თუნდაც, გურამ რჩეულიშვილის პროზას, თენგიზ მირზაშვილისა და ზურაბ ნიჟარაძის მხატვრობას, სხვათა ქმნილებებს, უკვე ნათელი ხდება, რომ პომპეზურ, „აკადემიურ“ სტილს ენაცვლება ადამიანის შეჭირვების, მისი შინაგანი სამყაროს ვიბრაციის, სულიერი ცხოვრების წარმოჩენა.

მიხეილ თუმანიშვილმა, როგორც საჯაროდ გათამაშებულ ხელოვნებისეულ ქმნილებათა ავტორმა, ცვლილებათა შესაძლებლობა, აუცილებლობა და პერსპექტივა დაანახა საზოგადოებას. მისი სპექტაკლი, „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“ (1951 წელი) არა მარტო წარმატებული დადგმა გახლდათ და ერთი თეატრის ისტორიისათვის იძენდა მნიშვნელობას, არამედ ეპოქის სულისკვეთების გამოძახილი და გარდაქმნათა მაუწყებელი აღმოჩნდა. მიხეილ თუმანიშვილი გზის გამკვალავთა შორისაა და ბუნებრივია, რომ ფარისეველთა თავდასხმაც, ქილიკიც, მძვინვარებაც მთელი ძალით იწვინა. ცვლილებათა წინაშე ძრწოლით აღვსილმა, მოულოდნელ გარდაქმნათა მოშიშარმა, თუნდაც, თეატრალური საზოგადოებრიობის ნაწილმა, მისი სითამამე და პროფესიული აქტიურობა მიიღეს, როგორც გამოწვევა, მკრეხელობა და ჩვევადქცეულ მოსაზრებათა, შეხედულებათა, მისწრაფებათა თავდაყირა დაყენების მცდელობა. გარდაქმნათა მიღებისათვის ისინი მზად არ აღმოჩნდნენ.

იმ პერიოდისათვის საბჭოთა კავშირი, მიუხედავად რეჟიმის თანდათანობითი შესუსტებისა, ჯერ კიდევ „ჩაკეტილი საზოგადოება“ გახლდათ. მსოფლიო სათეატრო ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი პროცესის თაობაზე ინფორმაცია მეტისმეტად ნელა ჟონავდა. მაგრამ სცენის ოსტატები გუჟანით აგნებდნენ გამოსახვის თანამედროვე ფორმებს, იმ ტენდენციას, რაც აგრერივად დამახასიათებელი იყო მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ხელოვნებისათვის. რა თქმა უნდა, არ მიმაჩნია, რომ აღნიშნული პერიოდის სასცენო შემოქმედებას მექანიკურად უნდა გადმოელო დასავლეთის ან აღმოსავლეთის თეატრების ძიებანი. საჭირო იყო მომძლავრებულ ტენდენციათა გაცნობა, მიგნებათა შემეცნების შედეგად, საკუთარ ძიებათა რადიუსის განვრცობა, პერსპექტივის მონიშვნა, ანუ ამ პროცესისათვის დამახასიათებელ ნიშანთა გააზრებით, თუნდაც გაზიარებით ან კამათით, ახალი ჰორიზონტის აღმოჩენა, გამოსახვის ფორმათა დახვეწა-განვითარება, საკუთარ მიგნებათა ექსპორტიც. 70-იანი წლებისათვის უკვე ინერგება საზღვარგარეთული დასეების საგასტროლო ტურნე და უცხოეთში ეროვნული სათეატრო ხელოვნების მიღწევათა დემონსტრაცია. „რკინის ფარდა“ ინფორმაციის მოძალეებისაგან ვეღარ იცავს საბჭოთა კავშირს, იდეოლოგი-



ური წნეხიც შესუსტებული ჩანს, მაგრამ „იდეოლოგიური მამების“ ძალისხმევა – გადაარჩინონ რეჟიმი და არ დაუშვან არსებული წყობის მარადიულობის მითში ბზარის გაჩენა იმდენად ფესვგადგმული პოზიციას, რომ ინერციით ინარჩუნებს დამთრგუნავ ძალოვანებას. ის თავის „სამეთვალყურეო პოსტს“ არ თმობს, შიში ძველებურად მძლავრობს, შიში ადამიანებს წარსულის რეპრესიებისაკენ ახედებს. რეჟიმი შესუსტებულია, მაგრამ მექანიკურად მაინც მძლავრობს შიში. ძალზე მნიშვნელოვან მოვლენად მესახება ამერიკის შეერთებული შტატების პრეზიდენტის, თეოდორ რუზველტის მიმართვა ხალხისადმი: „ამერიკელებო, გემინოდეთ შიშის!“

პარალელურად, დისიდენტური მოძრაობა ძლიერდება. საბჭოთა კავშირი, როგორც „მშვიდობის სადარაჯოზე“ მყოფი ზესახელმწიფო, შიგნითა თუ გარეთ კრიტიკის ობიექტი ხდება. ინფორმაცია უცხოელ სახელმწიფოთა ეკონომიკურ, სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურის დონეზე იმპერიის კრიტიკულ მუხტს აძლიერებს. საბჭოთა კავშირის უძლეველობის მითი კვარცხლბეკიდან მოსროლილია! რეჟიმისადმი ნეგატიური განწყობა, პარაბოლური ფორმით კრიტიკა სასცენო ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი მოვლენა ხდება. რუსთაველის თეატრი მოწინავეთა შორისაა თავისი მაღალი სასცენო კულტურით, პრინციპებითა და ძიებებით. მოსკოვსა და უცხოეთს წარმატებული გასტროლოების მიუხედავად, რუსთაველის თეატრი მაინც რჩება ოპონენტთა მკაცრი შეფასების ობიექტად. მიხეილ თუმანიშვილისა და რობერტ სტურუას რეჟისორული პრინციპების მიმართ „შემწყნარებლობა“ არ ეტყობა სათეატრო კრიტიკოსთა ნაწილს, მათი დაპირისპირება კვლავ ინარჩუნებს პრიორიტეტს მიმდინარე სათეატრო ცხოვრების ანალიზის დროს, თეატრის წამყვანი რეჟისურა კვლავ აგრძელებს ძიებას და წარმატებულ მიგნებათა შემწეობით ცდილობს ჩააცხროს ოპონენტთა მრისხანება, მაგრამ ამაოდ...

თუ ჩავუღრმავდებით ამ დროს განხორციელებულ სპექტაკლებს, ნათელი გახდება, რომ ბატონმა მიშამ სასცენო მეზღაპრის ნიჭითა და სისხარტით, „სიბრძნე-სიცრუისას“ ჰორიზონტი დაუახლოვა მაყურებელს, მან შეუძლებლის შესაძლებლად დაშვების აუცილებლობაც გამოკვეთა, ამით კი თავად სასცენო თხრობას მიანიჭა ცინცხალი ილუზორულობის განცდაცა და რეალობის დისტანციური შეფასების

გაბედულებაც. ოლონდ ისაა, შოკის მომგვრელი ზემოქმედებისაკენ მიმავალ გზაზე (რობერტ სტურუას მიმავალ ძიებებს ვგულისხმობ), ისევ შეეცადა ჰარმონიისადმი, სილაზათისა და სიმშვენიერებისადმი ნოსტალგიაც მძაფრად განეცადა მაყურებელს. მიხეილ თუმანიშვილი ბოლომდე თავისი პრინციპების ერთგული დარჩა.

მან საოცრებათა პლანეტა – თეატრი ნათელი სხივით გაანათა, ქართველ ბერიკათა დღესასწაულის მცხუნვარება გვაგრძნობინა და გულწრფელად იქადაგა პიროვნული პასუხისმგებლობით, სულიერი ამაღლებით, სიყვარულის ყოვლისმომცველი გრძნობით გაწონასწორებული საცხოვრისის შექმნისადმი მისწრაფებათა მნიშვნელობა. ამგვარ ხელოვნებაზე აღიზარდნენ, ჩამოყალიბდნენ და დაფრთიანდნენ თაობები, რომელთაც გააცნობიერეს სასცენო „სიბრძნესიცრუისას“ ხიბლი, ისიც შეითვისეს, რომ ადამიანზე ღირებული, მარად ამოუხსნელი და ძნელად შესაცნობი, მაგრამ მაინც საოცრად მომხიბვლელი არაფერი შექმნილა დედამიწის ზურგზე. ამიტომაც შესაძლებელია ითქვას, რომ ბატონი მიშას შემოქმედება ღიტირამბია ადამიანისა ადამიანზე, სადიდებელია სიყვარულისა და სიკეთის სასწაულმოქმედებაზე, ხოტბაა პირველქმნილი ჰარმონიის მიმართ.

მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლებმა სასცენო ფიცარნავის კვარცხლბეკზე ადამიანი აღამაღლეს. მისი დადგმების ძირითადი მელოდია აგებულია „ადამიანის გულის ჭიდილზე“ საკუთარ თავთან (ფოლკენერი), შინაგან პაექრობაზე, სისუსტის გამოვლენის დაძლევაზე, შინაგან შეძახილზე. ამიტომაც, შესაძლებელია მისი ხელოვნება აღვიქვათ ადამიანის სულისაკენ მიმავალ გზად. ხელოვანმა სულიერებით ცხოვრების სიღიადე იქადაგა და, თითქოს, სულის განმწმენდი რიტუალი ჩაატარა თავის ერთგულ მრევლთან ერთად. პრავმატული მისწრაფებებით გაძეგილ სამყაროში, რაინდთა უკანასკნელი მოპიკანის მსგავსად, თავს სწირავდა ღულცინეას, ანუ სცენის სიყვარულისთვის! პიროვნებათა გადაშენებას პირად უბედურებად აღიქვამდა და ამიტომაც იცავდა პიროვნების თავისუფალი ნების გამოვლინებას, ნებისმიერი სახის ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრებულს, სურდა სიკეთის კალთა გადაეფარებინა სიმარტოვისათვის განწირული ადამიანისათვის, ცდილობდა გადაერჩინა „ყოველ ადამიანში მოცარტი!“ (ეგზიუპერი).


შემოქმედის მხატვრული აზროვნების სტრუქტურა ნათლად, ყოველგვარი ხელოვნური ეფექტების გარეშე, ზნეობრიობის შეუვალობას წარმოაჩენდა, როგორც ყოფიერების დინამიკის სახსარსა და დვრიტას. გარეგნული, სხეულებრივი სილაზათე მიანიშნებდა სულიერი სილამაზის არსსა და მასშტაბს, რაც ახალი მთლიანობის, ახალი სიცოცხლის არსებობას განაპირობებდა და მიანიშნებდა.

ბატონი მიშა ყოველ დღით, ფიქრებში დანთქმული, მარტო-მარტო მიუყვებოდა გზას თეატრისაკენ, მიიჩქაროდა რეპეტიციაზე, რათა სიყვარულისა და ღირსების მშვენიერება ექადაგა, რათა ჩაეტარებინა სიმართლის მსახურების რიტუალი. მისთვის არტისტი ამ რიტუალის, ამ სასცენო ზღაპრის, სასცენო თხრობის მთავარი ფერი, სიმი, ბგერაა! აქ მისი სპექტაკლების ამ უმთავრეს მელოდიას გავიხსენებ, რათა კიდევ ერთხელ მოეფინოს ნათელი კეთილი შემოქმედის ხელოვნებისეულ პრინციპებს.

\*\*\*

ხშირად მიფიქრია, მაინც რა იყო მისი სპექტაკლების მთავარი თემა, ძირითადი მელოდია, შემაკავშირებელი ღერძი, პროტაგონისტი მისი ხილვებისა და შეთხზვის იდუმალებისა? მაინც რა იყო ის ჯადოსნური სიტყვა, მისი სულის ყველა დაგმანულ კარიბჭეს რომ ხსნიდა და იქიდან ულევად იფრქვეოდა ნიჭი, ოსტატობა, გამოცდილება, გამჭრიახობა, იმედიანობა? მაინც რა იყო ის გრძნეული ვნება, შამანივით რომ ეუფლებოდა მთელს დარბაზს, მისნური შარბათივით აგულანებდა, შინაგანი გზნებით ჰკრავდა სცენასა და დარბაზს? მაინც რა იყო ეს მისნური „სეზამ“? შეუცდომლად შეიძლება ითქვას, რომ ეს თემა, მელოდია, სიტყვა, ვნება – სიყვარულია! მიხეილ თუმანიშვილი მშვენიერი, ღირსეული, ამაღლებული მიჯნური, ტრფობის ზეგარდმო ნიჭით დაჯილდოებული რაინდი და ნატოფი, ამაღლეკვებელი აშიკი გახლდათ. მას განუზომლად, უსაშველოდ, გახელებით უყვარდა **სიცოცხლე, ადამიანი, თეატრი!**

## მაინც მიყვარს...

 **იცოცხლე.** ბატონი მიშა სიცოცხლეს მიიჩნევდა საოცარ, გამაოგნებელ, „ხელიხელ საგოგმანებელ“ ზეგარდმო ჯილდოდ (სხვა ყოველი ამქვეყნიური ჯილდო, ჩინი, მედალი, ორდენი, პრემია არ მიაჩნდა „არცა ჩირად!“) შეჭნაროდა მის მოულოდნელ, თუნდაც ჭირვეულ ცვალებადობას, იღუმალებას, ხელგაშლილობას! სიცოცხლე უყვარდა განუზომლად, საზეიმო განწყობით, გონისა და გრძნობის ერთიანობით.

უთუოდ, ამ უკიდევანო ვნებამ შეაძლებინა ჯერ კიდევ უმწიფარ ყრმას გაეძლო ომის უსასტიკესი გამოწვევისათვის, ტყვიის სეტყვას გადარჩენილს, გუმანით სამშვიდობოს გაეღწია; სახელდახელოდ გამზადებულ თხრილში მჯგლომი გადარჩენოდა თვითმფრინავების ზუზუნსა და ტყვიამფრქვევების კაკანს, ცხენზე ამხედრებულს გაერღვია ალყა და დანიშნულ ადგილს მიეტანა პატაკი; ორჯერ დაეღწია თავი ტყვეობისაგან; დაჭრილს ჰოსპიტლამდე მიეღწია, ომში დაავადებულს მძიმე სენისგან დაეხსნა თავი... შემდეგ, უკვე გამოჩენილ სცენის ოსტატს, უსამართლო თავდასხმები გონიერი გამოსვლებითა და ნათელი სპექტაკლებით მოეგერიებინა, უმკაცრესი რეჟიმის პირობებში „გადაერჩინა მოცარტი“ საკუთარ სულში, არ გაბოროტებულყო, შურისძიებისათვის არ გადაეკლა თავი. დიდ კოსმიურ სივრცეში შეუბღალავი სინდისით მშვენიერი, ნატიფი, მყუდრო მიკროსამყარო შეექმნა. იქ დაბანაკებულმა შესძლო საიდუმლო სასცენო სერობის წმინდა წუთების ზიარებისთვის შემოეკრიბა ერთგული მოციქულები და ასე გასცლოდა მომქანცველ ლიქნსა და ბაღამს, დამანგრეველ პრაგმატიზმსა და ნაცრისფერ ყოველდღიურობას. იქ შეღწევა მხოლოდ მისთვის ახლობელ თანამოაზრეებს შეეძლოთ, ფარისევლები მიუღებელნი იყვნენ! თუმცა, მათ არც ამ სიმყუდროვის ნიბლი და ფასი იცოდნენ!

ამ შნოიან სამყოფელში კონკრეტულ სახეს იღებდნენ მისი ნატიფი ხილვები, ასოციაციები, ზმანებები... მათი კომბინაციები, ათასგვარი ფიგურები, სქემები, მოდელები... იქმნებოდა მათი ჯერ ქაოტური უწესრიგობა, მერე კი მოწესრიგებული დინამიკა, ანუ

როგორც თავად ამბობდა: „**იმპროვიზაცია პირველ შემოქმედებასავითაა. უწესრიგობიდან წესრიგი გამოიყვანო – მთავარი ესაა!**“ („ახლა კი, ფარდა!“, გვ.119)

ის ცდილობდა მიგნებული, ზოგჯერ ამორფული, აბსტრაქტული, ზოგჯერ ცხადზე უცხადესად კონკრეტული ფიგურები, განწყობა, ვნებათაღელვა, ცხოვრებასავით ნაირფერი, აზვირთებული, გაწონასწორებული რეალურ-ირეალური სამყარო შეეტანა „სათამაშო სახლის“ კარიბჭეში, რათა ამ ტაძრის ამბიონიდან სიცოცხლისა და ადამიანის სიყვარული, უსაშველო ტრფობის დიდებულება ექადაგა, ურწმუნოთა მოქცევა შესძლებოდა, მოციქულთა რიცხვი განევრცო და რწმენა აღემაღლებინა.

## ადამიანებო, მე თქვენ მიყვარხართ!



**ადამიანი.** ბატონი მიშა ადამიანს აფასებდა, როგორც ბუნების გვირგვინს, საოცარ გამონათებას, ბედნიერ აუცილებლობას, ხელთუქმნელ ქანდაკებას. გაოგნებული და აღტაცებული გახლდათ ადამიანის შესაძლებლობათა მასშტაბით, ბოლომდე შეუცნობელი და ამოუხსნელი შინაგანი სამყაროთი, აზრისა და ფანტაზიის გრანდიოზულობით, აღფრთოვანებული იყო ადამიანის გონის მიღწევებით, ამაყობდა იმით, რაც ადამიანმა გამოიგონა, აღმოაჩინა, შექმნა, შეცვალა... ბუნებისა და ადამიანის ტანდემს, შევჯიბრს, დაპირისპირებას დაკვირვებული თვალით შეჰყურებდა, განიცდიდა, აფასებდა... ზოგჯერ აღფრთოვანებული აღიქვამდა, ზოგჯერ ტკივილით გაიაზრებდა, ერთიანად დანთქმული კი გახლდათ ადამიანის გამაოგნებელი ძალისხმევით წარმოქმნილ გრანდიოზულ მიღწევათა პროცესში; უკვირდებოდა, ჩაჰკირკიტებდა, შეჰზაროდა და... მერე სასცენო ფიცარნაგზე გადაჰქონდა მიგნებული აზრი, გრძნობა, ფერისა თუ ბგერის შეთანხმება. ყოველი სპექტაკლით ოდას უძღვნიდა ადამიანის გენიას, მის შესაძლებლობათა მასშტაბს. მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნული ეპოქის შემოქმედი გახლდათ, უალრესად თანამედროვედ აზროვნებდა და ამ მიმართულების შესაბამისი ესთეტიკისათვის დამახასიათებელ თვისებათა სასცენო ტრანსფორმაციის ფორმებსაც აგნებდა, ადამიანის მიმართ პოსტმოდერნისტთა დამოკიდებულებას ვერ იღებდა, ვერ ეგუებოდა და შინაგანად ეკამათებოდა კიდევ.

ბოლო ხანს ამ პრობლემაზე ხშირად ვსაუბრობდით. ერთხელ გამანდო: *„ადამიანი იასავით დაუცველია, მუხსავით გამძლეც არის ერთდროულად, პატარა ნაკადულიცა და ოკეანეცაა ერთსა და იმავე დროს; მტრედივით ღულუნიცა და ლომივით ბღღვინვაც ძალუძს; ტოროლასავით მაღლა ფრენაც შესძლო, მართალია ტექნიკის შემწეობით, მაგრამ ესეც ხომ მისი გონის მიღწევაა“.* ჩაფიქრებულმა პაუზის შემდეგ დასძინა: *„ვერ მივიღებ, გული მწყდება, როცა ცინიზმითა და უწმაწურობით წერენ, ან წარმოაჩენენ სცენასა თუ ეკრანზე ადამიანს. ჩემთვის მაღალი ხლოვნების ნიშანი ესეცაა, რა თქმა უნდა, მის ნაკლზე, სისუსტეზე, მარცხზე მითითება შესაძ-*

ლებელი და აუცილებელია. ადამიანის დაკნინებას როცა ტრაგედიად განიცდი, მაშინ სხვაგვარად წერ, სხვაგვარ ეპითეტებს, შედარებებს, მეტაფორებს ქმნი. აქ წრფელი განცდა, გამჭრიახი გონით შეფასებაა ღირებული, აი, როგორც შექსპირთან, რაბლესთან, ილიასთან, ვაჟასთან, დოსტოვესკისთან, თუნდაც, კლასიკური მხატვრობა გავიხსენოთ... და არა მექანიკური, მოსწრებული ქილიკი ქილიკისათვის. გოია – კონცეფციაა ღირებული, დალი – პოზიციაა ღირებული, ამ სვლის მექანიკური ტრანსფორმაცია თავად ხელოვნებას აკნინებს“. ისევ ჩაფიქრდა და მშვიდად დასძინა: „არა, ადამიანი უნიკალური, უნივერსალური, უმნიშვნელოვანესი, შეუცნობელი მოვლენაა! ამის მისაზღვრად ღირდა ცხოვრება, რეჟისორის პროფესიის არჩევა, ამდენი დარტყმისა და ტკივილის გადატანა“. მცირე ხნის შემდეგ, როცა მორიგი დარტყმა გადაიტანა, ფიქრიანად გამანდო: „ეს არ არის მთავარი, როგორც იტყვიან, მთავარესაც აქვს ლაქები. მთავარია, რომ გუშინ რიხტერს მოვეუსმინე, ჩინებული ჩანაწერია. შინაგანი თრთოლა დამეუფლა, სრულიად გავთავისუფლდი ყოფისაგან, წვრილმანი პრობლემებისაგან... უეცრივ აღმოვაჩინე, რომ ის ჩემთვის უკრავდა, ჩემი სულის მოძრაობა ამოიცნო, ერთი აკორდით კი მიმანიშნა, მეგონა, რომ წამჩურჩულა კიდევ: შენთვის ვქმნი ამ ფრაზასო! შევიტყვე, ცუდად ხარო... წამიერად დავმშვიდდი, მსუბუქად ამოვისუნთქე, ამ გრანდიოზულ, საოცარ სამყაროში უმნიშვნელოდ მომეჩვენა ჩემი გუშინდელი განცდები, ვამიკვირდა, როგორ დავუთმე ჩემი ოპონენტების მიერ მოყენებულ ტკივილს, ამ განცდებს ამდენი დრო...“

## გრფობა რაინდული



**თ** ვატრი. მიხეილ თუმანიშვილის ხელოვნება, მისი მიგნებები, მოსაზრებანი თეატრზე, ქმედითი ანალიზის მეთოდზე, სარეპეტიციო პრაქტიკაზე, სათეატრო ესთეტიკაზე არ ეკუთვნის მხოლოდ ერთ თაობას, ერთ თეატრს, მხოლოდ მის უშუალო მოწაფეებს. მისი სამსახეობრივი მოღვაწეობა – რეჟისორი, პედაგოგი, თეორეტიკოსი – მარადიულად გაჰყვება მეგზურად ქართველ ბერიკებს, სცენის ოსტატებსაც და ახალბედებსაც, მისი ლექციებითა და რეპეტიციებით მონუსხულ მოწაფეებსაც და მათაც, ვისაც მხოლოდ გადმოცემით შეუტყვიათ მასზე, ვიდეოჩანაწერებით გასცნობიან მის სპექტაკლებს, წაუკითხავთ მისი წიგნები, სტატიები, გამოუქვეყნებელი ჩანაწერები. ბატონი მიშას მოღვაწეობა საფუძველს უმაგრებდა პროფესიონალთა აღზრდას, თავისუფალი ნავარდისათვის აფრთიანებდა, მყარ საფუძველს უქმნიდა ბერიკათა არმიას, რეჟისორებს, მშვენიერი დადგმებით სულიერ საზრდოს აწვდიდა და თვალსაწიერს უფართოებდა მაყურებელს. ცხოვრების წესით კი, ბატონი მიშა, უკომპრომისო და პატიოსანი მსახურების უზადო მაგალითს იძლეოდა. მან შესძლო შეუბღალავი რეპუტაციით გაეცლო ავტორიტარული რეჟიმის უმძიმესი გზა, რათა სხვებისთვის, განსაკუთრებით მოწაფეებისათვის, ეჩვენებინა, რომ ასე ცხოვრება რთულია, მაგრამ შესაძლებელია!

ბატონი მიშა თეატრს აღიქვამდა სასწაულად და მარადიულ დღესასწაულად. თეატრი იყო მისი ბედისწერა, რეჟისურა – მისი საბედისწერო არჩევანი, მშვენიერი ფანტომი. უჭაეროდ უფრო გაძლებდა, ვიდრე უთეატროდ. ჩვენში არავის გამოუთქვამს ისეთი ოდა თეატრზე, მას რომ აღმოხდა:

*„თეატრი – ეს რაღაც უნიკალურია და განსაცვიფრებელი! ვერ წარმომიდგენია ჩემი ცხოვრება უთეატროდ, ისევე, როგორც მზისა და ჰაერის, წყაროს რაკრაკის და ვარსკვლავებით მოჭვდილი ცის გარეშე, როგორც ნაწვიმარზე გამობრწყინებული ცისარტყელისა და აყვავებული ხეების გარეშე. მე მთელი არსებით მიყვარს თეატრი. მიყვარს ისევე, როგორც სიცოცხლე.“*



მე ვიტანჯები უთეატროდ, როგორც ბავშვი უდღეოდ...  
 მე არ შემიძლია სიცოცხლე თეატრის გარეშე! მე ის მიყვარს პრემიერის დღეებში, მორთულ-მოკაზმული, გაბრწყინებული რომ ეგებება სტუმრებს. მიყვარს მაშინაც, როცა ჰაერში მარცხის სუნი ტრიალებს, როცა ის უფერულია, ჩამკვდარი; თითქოს დამნაშავეაო, მიყურებული და გარინდებული; მიყვარს მაშინაც, როცა დარბაზში უფრო ნაკლებია ხალხი, ვიდრე სცენაზე. მიყვარს თეატრი ღამით, როდესაც წარმოდგენის შემდეგ შეიძლება წყნარად იჯდე მოხერხებულ სავარძელში და მღელვარებით უცქერდე ჩაბნელებულ სცენას, ერთი მორიგე ნათურა რომ ანათებს. მიყვარს უზარმაზარი, ცარიელი სცენა და მასზე მარტოხელა მეზანძრე, ვერაფრით რომ ვერ გაუგია, რატომ არ მივდივარ სახლში! რა საამურია ამ თეატრალური სიმშვიდის წუთებში, ჩაბნელებულ სცენაზე მომავალი წარმოდგენის კონტურების ამოცნობა...

მე მიყვარს ღამით მიყურებული ლიტავრებისა და კონტრაბასების – საორკესტრო ორმოების ამ მუდმივი მობინადრეების ცქერა (ისინი ხომ ქარაფშუტა ვიოლინოების მსგავსად, შინ არასდროს მიდიან!). მე მიყვარს თეატრი ისეთი, როგორც ის არის – მშვენიერი, საყვარელი, ბოროტი და გულისმომკვლელი, დიდი და პატარა, მოკაზმული და ტუნწად მორთული.

მე სიამოვნებას მგვრის საღებავისა და წებოს სუნი, მიყვარს გავარვარებული ნათურები, აფიშების შრიალი, თეატრის მუზეუმის სიმყუდროვე, ზოგჯერ მინდა მივევლო მტვრიან ფარდებზე, დავეშვა ძველი რეკვიზიტის სარდაფებში, ვიბორიალო გარდერობში ტანსაცმელს, ქუდებს, ქოლგებს, მარაოებს და ფეხსაცმელებს შორის, რას არ ნახავ აქ?! ეს ხომ საოცარი, მშვენიერი სამყაროა! ამქვეყნად ყველაფერს მიჩვენია თეატრი – მშვენიერი საყვარელი, საოცრებათა განუმეორებელი სამყარო!“ (მიხეილ თუმანიშვილი“, სანამ რეპეტიცია დაიწყება“ თბილისი, 1977, გვ. 16-17)

გინახავთ ოდესმე ბატონი მიშას ჩამცხრალი თვალები, გამშრალი გამოხედვა, გამეხებული სახე, დროდადრო მთრთოლვარე ყვრიმალეები, მზერაში ჩაბუდებული უსაშველო ტკივილი და არაამქვეყნიური ტანჯვის კვალი ჩავარდნილ მხრებში?

ეს იყო მეორე დღეს, როცა რუსთაველის თეატრიდან წავი-

და, როცა პირველმა აღშფოთების ტალღამ ჩაიარა და... გადარჩა! ვერავითარი ქარბორბალა, ვულკანის ამოფრქვევა, ღედამიწის შეტორტმანება, დამდაღველი ცეცხლი შეეტოლება მიჯნურის უკიდევანო, შინაგანი კოსმოსიდან დაძრულ სულის კივილს... იქ, შიგნით, ღვთიური სიმი წყდება, იბზარება, ტყდება და მისი გამთელება შეუძლებელია. ქარი, ვულკანი, მიწისძვრა, ცეცხლის ალი წამიერად ანგრევს, აცამტვერებს, სწვავს, შთანთქავს, ანადგურებს სიცოცხლეს და... მშვიდდება! ადამიანის გული კი ასეთი „დარტყმისაგან“ გაქცევებულია, გამყინვარებულია, ეს დარტყმა მარადიულ ჭრილობად აჩნდება გულს, წვეთ-წვეთად იცლება სისხლისაგან და... ჩაგვესმის გალაკტიონის ხმა: „ამგვარ გრძნობებს ქმნის მხოლოდ წამება!“ დავეუმატებდი, მიჯნურთან განშორების წამება!

მიხეილ თუმანიშვილი რუსთაველის თეატრიდან წავიდა! ბატონი მიშა საერთოდ თეატრიდან ვერც წავიდოდა, რადგანაც თავად დაატარებდა თეატრს. ახლა მისი სპექტაკლებიდან, რუსთაველის სახელოვან სცენაზე დადგმული სპექტაკლებიდან, მხოლოდ „სასიყვარულო ეპიზოდებს“ გავიხსენებ, რათა თვალი მივაღვენოთ, როგორ „იქსოვებოდა“ თუმანიშვილის ხილვებიდან სიყვარულის ოდა.

## უსიყვარულოდ არ არსებობს არც სილამაზე

**1** იხილ თუმანიშვილის შემოქმედების ძირითად თემად სიყვარულის ქადაგება შეიძლება დავასახელოთ. ჩემი ღრმა რწმენით, რეჟისორმა მთელის სისავსით სწორედ სიყვარული განიცადა და წარმოაჩინა, როგორც სამყაროს, ადამიანის, ადამიანურ ურთიერთობათა გადარჩენის სახსარი. როგორც ადამიანი, მოქალაქე, შემოქმედი პირად და საქვეყნო უბედურებად აღიქვამდა სიყვარულის დეფიციტს, რომელიც უკვე დაუნდობელ სისასტიკედ ქვეუღიყო და რომლის დამცრობასაც უნდა უმადლოდეს კაცობრიობა XX საუკუნის ისტორიულ კატაკლიზმებსაც. გასული საუკუნის 50-იანი და 60-იანი წლების მიჯნაზე ეს ურთულესი პროცესი შენიშნა, განიცადა და წარმოაჩინა რეჟისორმა, როგორც ზნეობრივი დაკნინების უპირველესი ნიშანი; ადამიანის საკუთარი თავისგან, ამქვეყნად მოვლინების მისიისაგან, სიკეთის ყოვლისშემწეობისაგან გაუცხოების ფაქტი მან აღიქვა, როგორც პიროვნული და სოციალური, ვიტყვოდი, პოლიტიკური ტრაგედია, იმ საწყისთა საწყისად, რომლის იქით ქაოსი და აქეთ კი წყვდიადის გამეფება ივარაუდა. შესაძლოა, ამიტომაც ახლავს მისი სპექტაკლების მძაფრ მოქალაქეობრივ სათქმელს ასეთი მთრთოლვარე, იდუმალი, რიტუალის სიწმინდითა და გზებით გათამაშებული სიყვარულის თემა, როგორც რეჟისორ – ადამიანის სულისთქმა, როგორც რეჟისორ – პიროვნების გაფრთხილება და გულწრფელი მიმართვა თავისი მრევლისადმი.

ის სიყვარულს აღიქვამდა, როგორც ამაღლებულ მშვენიერებას, როგორც დღესასწაულს, როგორც სულის კრთომასა და ყიფინს, როგორც გულის სითბოსა და გონის ელვას, როგორც ყოველდღიურობის რუხი ფერებისაგან თავდახსნის შევებასა და სახსარს... და კიდევ... ადამიანის შინაგანი ამაღლების, გამთლიანების, ნათელი აზრებისა და ვნების აღზევების, ცისფერ ზმანებასთან, სასწაულთან მიახლების სიხარულსა და ნეტარებას.

ადამიანებო, მე თქვენ მიყვარხართ! – რეჟისორის გულფიცხი მიმართვაა საზოგადოებისადმი, ყოველი ადამიანისადმი. მისი სპექტაკლების ძირითადი სათქმელით გამოისახა კიდევ ერთი პიროვნების

გამხელილი ტრფობა ადამიანისადმი, სიცოცხლისადმი, ქვეყნისადმი, მისი კულტურისადმი, თეატრისადმი, სადაც სცენის კვარცხლბეკზე თუმანიშვილმა ადამიანი შეაყენა, როგორც ბუნების გვირგვინი და გამონათება. მისი სპექტაკლების სათაურებიც კი მიგვანიშნებენ, რას ნიშნავდა მისთვის ეს გრძნობა.

– „მე თქვენ მიყვარხართ!“, „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“, „ამბავი სიყვარულისა“, „როცა ასეთი სიყვარულია“... მისი უკანასკნელი დადგმის, ჟან ჟიროდუს „ამფიტრიონი-38“, საფინალო სიტყვებია: „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ!“ რა ვიცოდით, რომ ალემენეს ამ სიტყვებით გამოგვეთხოვებოდა სცენის მეზღაპრე, მარადი ბერიკა, მარადი მიჯნური – მიხეილ თუმანიშვილი.

\*\*\*

რეპეტიციასზე მისი სტიმული ხდებოდა მსახიობის თვალეში ჩაბუდებული ტრფობის სიმზურვალე. ასეთი თვალებით შეჰყურებდნენ მას ახალბედებიც და ოსტატებიც. ისინი მოჯადოებულნი იყვნენ „შელოცვის“ რიტუალით, ზღვარდაუღები ფანტაზიით, შამანის ილუმალებით. სიყვარული იყო წყაროცა და საწყაოც მისი ხილვებისა, შეთხზვის პროცესისა, მხატვრული გადაწყვეტის ხერხისა, თამაშის წესისა, პლასტიკური მონახაზისა, მოუხელთებელი შინაგანი სვლებისა.

ბატონი მიშა გონით, გრძნობით, გუმანით ჭვრეტდა ერთ სიბრძნეს, მთელის არსებით იზიარებდა პოეტის სიტყვებს: „უსიყვარულოდ არ არსებობს თვით სილამაზეც!“ ალბათ, დაუმატებდა: უსიყვარულოდ არ არსებობს სასცენო მომნიბვლელობაც, სინატიფეც, თეატრალური თამაშის ელვარებაც! გიჟმაჟი ვნება და ფიცხელი აზრი ბობოქრობდა მის რეპეტიციებზე, იხლართებოდა მის მეტაფორებში და დასრულებულ სახეს იღებდა სპექტაკლებში, მეტადრე – სასიყვარულო ეპიზოდებში.

**„ესპანელი მღვდელი“**. აღორძინების ეპოქის მაჯისცემა, ადამიანის ფენომენისადმი ახალი დამოკიდებულების მშვენიერება, განახლებისა და თავისუფალი ნების გამჟღავნების დიდებულება ძალუმაღ იგრძნობოდა სულხან ცინცაძის მაჟორული რიტმებითა და მქეფარე

სიმღერებით, ოქროსფერი სინათლის სხივით – მთელს კორდოვას რომ სწვდებოდა და შუა საუკუნეების ხუნდებისაგან გამოხსნილ ოაზისად ევლინებოდა მაყურებელს, ეს რიტმი, ხასხასა სინორჩე, მოჭიატე სხივის ბრწყინვალეობა იგრძნობოდა შეყვარებულთა ონავრობაში; ბობოქრობდა მღვდლისა და ღიაკვანის აცეტებულ სხეულში, ბარტოლიუსის შემპარავ დიდაქტიკასა და ცბიერ დამოდვრაში. ეროსი მანჯგალადისა და ემანუილ აფხაიძის უჩვეულო სასცენო ტანდემით, მოთქმით ჩამღერებული ლოცვით იფრქვეოდა ფარისეველთა საუკუნეებით ნაწრთობი „აღმატებულობა“. კოტე მახარაძის ნოტარიუსის მოჩვენებითი გულითადობით მჟღავნდებოდა მთელი მოდემის სინარბე და ვერცხლის მოყვარეობა. მედეა ჩახავას ამარანტასა და რამაზ ჩხიკაძის ლეანდროს ტრფობა სიყვარულის მარადიულ გამარჯვებაზე აფიქრებდა მაყურებელს.

ამარანტას ბალის თეთრად შელესილ გალავანზე აკრული მიჯნურის ტბილხმოვანი სერენადა – „მე შენ მიყვარხარ, ლამაზო!“ – აღიქმებოდა მიჯნურობის მცხუნვარების, სიცოცხლის განახლების, მშვენიერი გაზაფხულის ოდად.

სპექტაკლი ჩაფიქრებული იყო როგორც საერთოდ დოგმატიკოსთა, ფარისეველთა, კანონის ფსევდოდამცველთა წინააღმდეგ მიმართული სანახაობა და, ამასთანავე, სიყვარულის სადიდებელი სამოედრო თეატრის სახილველი. მასში ყოველი დროის ფსევდომორალისტები იყვნენ მხილებულნი, რათა მთელი სიძლიერით ეზეიმა სიყვარულის ყოვლისმომცველ გრძნობას. რეჟისორმა საუკუნეთა სიღრმიდან გამოიხმო პერსონაჟები, რათა ემხილა თანამედროვე ფარისევლები (ჯონ ფლეტჩერის კომედია. მხატვარი – დიმიტრი თავაძე, კომპოზიტორი – სულხან ცინცაძე, ქორეოგრაფი – დავით მაჭავარიანი, 1954 წელი).

\*\*\*

„ამბავი სიყვარულისა“. მსუბუქი კომედია სცენაზე XX საუკუნის 60-იანი წლების თბილისურ ყოფას წარმოსახავდა, ფიზიკულტურის ინსტიტუტის სტუდენტთა ცხოვრებაზე უამბობდა მაყურებელს და სხარტი, ენაკვიმატი თხრობით წარმოსახავდა უიღბლო სიყვარულის მსხვერპლსაც, წარმატებულ სტუდენტთა ცხოვრებასაც

და სპორტსმენტთა ულიმადმო ყოფასაც. სანახაობის პროტაგონისტი პელაგოვი ექვთიმე ქათამაძე გახლდათ, გიორგი გეგეჭკორის ჩინებულ შესრულებით. ასაკოვანი სპორტსმენი, ახლა კი მასწავლებელი ექვთიმე, მძაფრად განიცდიდა ახალი ბინის მიღებით გამოწვეულ სიხარულს, თავისი ნიჭიერი სტუდენტის, ვეფხიას უიმელო სიყვარულის ამბავს, გულისსწორის ნანატრ აღსარებასაც, ეჭვიანობდა, ხარობდა, განიცდიდა, ელოდა...

ექვთიმე ქათამაძე, ოროც წელს გადაცილებული, თავმოძმონე პელაგოვი, სიყვარული რომ ეწვია, რომანტიკოს მიჯნურად იქცა. ტრფობის ალი რომ შემოენთო, სატრფო, სტუდენტი ივლიტე ბოსტოლანაშვილი (მსახიობი სალომე ყანჩელი) პაემანზე მიიწვია. ნაადრევად მისულს გულმა მწვავედ გაჰკრა, ბალის ბილიკზე ნერვიულად იწყო წინ და უკან სიარული, მალიმალ კარიბჭისკენ გაურბოდა თვალი, სატრფო არ ჩანდა, გული საგულედან ამოვარდნას ლამობდა, ხელით აკავებდა, თითქოს. წყრომა, ტკივილი, სინანული ირეკლებოდა მის ფერმიხდილ სახეზე. ხმელ-ხმელი სხეული ზამბარასავით დაეჭიმა, სიარულს უმატა, თან კარიბჭისაკენ აპარებდა თვალს... უეცრად შეცბა. ეტყობა, ტკივილი იგრძნო მკერდში, ოდნავ მოიხარა და ხელი მკერდზე მიიღო. ერთხანს იდგა ასე, მერე გაზონს მიუახლოვდა, აფექტურად „მოსწყვიტა“ ყვავილი, ისევ გახედა გზას, სახეზე ახლა ცდუნებისა და სიხარულის ნათელი აუკიაფდა, გაიღიმა, გაიბადრა, დადნა... წარმოიდგინა, რომ მის წინ სატრფო იდგა, ელეგანტურად მიესალმა, მერე მკაცრი მზერით დატუქსა კიდეც დაგვიანებისათვის, მაინც მასწავლებლის პედანტობამ სძლია და... უცბად, შედგა, იფიქრა ზედმეტი არ მომივიდესო, თბილ ღიმილს თვალების შუქი მიაყოლა და მოწიწებით აღმოხდა – დაბრძანდითო. თავზე წამოადგა „გაყურებულ“ ივლიტეს, თვალეები მინაბა, ძლივს დაიოკა გრძნობა და მილეული ხმით წასწურჩულა – მიყვარხარო... მერე გამოერკვა, თავს შეუძახა თითქოს, ყოჩალო!... და ბაღში „მოწყვეტილი ყვავილი“ მოწიწებით (ისევ აფექტურად!) მიართვა, თან მოქნილი ხელით ჰაერში კამარა „შემოჰკრა“, მსუბუქად დაიხარა და... გამოერკვა. ის მარტო იდგა, ივლიტე არ სჩანდა. ექვთიმე ქათამაძის ნატანჯე გამოხედვასა და მოქნილ ჟესტში თავისთავად იკითხებოდა მსახიობის იუმორი და პოეტის მიგნება: „მაგრამ სულ

სხვაა სიყვარული უკანასკნელი“... ექვთიმეს სიყვარული გაზაფხულზე აფეთქებული ალუბლის ტოტი კი არა, შემოდგომის ფერნაცვალი ბალის ფოთოლცვენა გახლდათ! ეს სურნელი, რიტმი, ხმოვანება, ფერები თვალნათლივ იგრძნობოდა მსახიობის თამაშით, შენელებული მოძრაობებით, სახიერი შეფასებებით, მეტყველი პლასტიკური მონახაზით და მინც ყმაწვილკაცური შემართებით, სიყვარულის ჭიაკონონას რომ თან სდევს. (კიტა ბუაჩიძის კომედია, მხატვარი – ოთარ ლითანიშვილი, კომპოზიტორი – ბიძინა კვერნაძე, 1958 წელი).

\*\*\*

**„როცა ასეთი სიყვარულია“.** სიყვარული, ზნეობა, მსხვერპლ-შეწირვის რიტუალი – მოკლედ ასე შეიძლება ჩამოვყალიბოთ ის ქვაკუთხედი, რომელზეც წამომართული იყო დადგმის ვიზუალურ-ვერბალური სახიერება. იმ პერიოდისათვის უჩვეულო და თამამი ფსიქოდრამა, საბჭოეთის ჩაკეტილი სივრცისათვის ახშიანდა, როგორც მეხის გავარდნა. საბჭოეთის ფარისევლები სამყაროს მხოლოდ თეთრი და შავი ფერებით აღიქვამდნენ; ნახევარტონები, შუქრდილები, ფსიქოლოგიური ნიუანსები, შინაგანი ბრძოლები, საკუთარი თავის ძიება, გრძნობისა და მოვალეობის კონფლიქტი – მათთვის უცხო და გაუგებარი იყო და ამდენად, მიუღებელიც. მიუხედავად ამისა, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი მაყურებელმა მიიღო, როგორც შვება და იმედი. მაყურებელი თეატრის გულწრფელ განდობაში ხედავდა ცვლილებათა შესაძლებლობას! თუნდაც ამიტომ, ამ ქვეშეცნეული, შესაძლოა, ბოლომდე გაუცნობიერებელი ვნებათაღელვის გამოც მოდიოდა თეატრში, რათა დაედასტურებინა, აქტიურად გამოეხატა ამ ცვლილებათა გაზიარების შინაგანი მზაობა.

იმ პერიოდისათვის მეტად თამამი, სადღეისოდაც აქტუალური ამბავი სცენაზე გათამაშდა პირობითი გამომსახველი საშუალებებით, მეტაფორათა ფერადოვნებით, მოვლენათა შინაგანი დაძაბულობით, მსახიობთა წრფელი გრძნობათა ბუნებით. ამბავი აგებული გახლდათ ლექტორის, პეტრი პეტრუსისა და ლიდა მატისოვას უიღბლო სიყვარულზე. მაგრამ სტანდარტული სასიყვარულო სამკუთხედი (შეყვარებულები და ცოლი, შეყვარებულები და ახალი გატაცება), დრამატურგის მიერ წარმოდგენილი გახლდათ წარსულის, აწმყოსა და

მომავლის უწყვეტობის სახით. წარსული და აწმყო დაკავშირებული აღმოჩნდა და ამასთანავე, განაპირობებდა მომავალს, იმ გრძნობის დრამატულ განვითარებას, რომელიც უბედური შემთხვევით, ანუ მსხვერპლშეწირვით ასრულებდა ამბავს. ზნეობის სფეროში გადატანილი კონფლიქტი არჩევანის წინაშე ამყოფებდა პერსონაჟებს და კატეგორიულობით ითხოვდა პირადი პასუხისმგებლობით ამ ორდინალური კონფლიქტის გადაჭრას. რეალობის სიმკაცრე და გრძნობის სიძლიერე სცენაზე გათამაშდა გრძნეული ვნებათაღელვითა და გონის აქტივობით. ამასთანავე, გუშინდელი შეცდომები ზვალინდელი დღის პრიზმიდან იყო დანახული და შეფასებული.

შავი და რუხი დეკორაცია და ფერადოვანი შუქნიშანი, რომელიც მახვილივით ეკიდა სასცენო სივრცის შუაგულში, არჩევანის აუცილებლობას ითხოვდა. შუქნიშანი ადამიანებს აფრთხილებდა, უკრძალავდა, გზას უჩვენებდა მეტად მარტივი სვლით – წითელი, ყვითელი და მწვანე ფერის მონაცვლეობით. მაგრამ ის, რაც ნათელი გახლდათ კანონის თვალსაზრისით, უაღრესად რთული ხდებოდა ადამიანთა თანაცხოვრებისათვის. ამ „მარტივი სქემის“ (სასიყვარულო სამკუთხედის) მიღმა, მთელი ძალით იყო აღმართული კანონისა და გრძნობის დაპირისპირება. თეატრი არბიტრის როლს კი არ ჩემულობდა, ის უჩვენებდა ამ ტრადიციული კონფლიქტის არატრადიციულ განვითარებას და მთელი შეგნებით სიყვარულის საღარაჯოზე დგებოდა.

დეკორაციის „ღერძი“ იყო გზა, რომელიც მაყურებელთა დარბაზს კიბით უერთდებოდა და რომელიც „მარტივი“ პირობითი სვლით ცხოვრების გზას მიანიშნებდა. ყველაზე მნიშვნელოვანი ეპიზოდები ამ გზაზე თამაშდებოდა. მაგალითად, პეტრისა და ლიდას შეხვედრა, ლიდა მატისოვასა და მანტიამოსხმული კაცის (სინდისის და კანონიერების დამცველის) დიალოგი, ლიდას არჩევანი, კანონიერების დამცველის არჩევანი, როდესაც ის დარბაზს მიმართავდა და კანონიერების, სამართლიანობის სიმბოლოს, მანტიას იხსნიდა. ამ სიმბოლიკისაგან განპარცეული კაცი მანტიით – სერგო ზაქარიაძე, დარბაზს მიმართავდა.

ამ გზაზე მიემართებოდნენ, მიდიოდნენ, გარბოდნენ, ზვდებოდნენ ლიდა და პეტრუსი, მერე შორდებოდნენ, კვლავ გარბოდნენ, ისევ



ხვდებოდნენ ერთმანეთს და თავად ეს გზა იძენდა ბედისწერის რანგს. მერე ამ გზაზე ლიდას წამოადგებოდა კაცი მანტიით, როგორც სინდისი და სამართალი, მერე ამ გზაზე უჩოქებდა ლიდა მატისოვა თავის სიყვარულს. უჩოქებდა თავის ერთადერთ და ძლიერ სიყვარულს, რადგანაც სხვაგარად არ შეეძლო!.. თავად მათი შეხვედრა, თავად სიყვარული „ითხოვდა“, თითქოს, მსხვერპლშეწირვას.

ერთ-ერთი მოვლენა ასე გადაწყვიტა რეჟისორმა: პეტრი პეტრუსსა (რამაზ ჩხიკვაძე) და ლიდა მატისოვას (მედეა ჩახავა) უყვარდათ ერთმანეთი. დაშორდნენ. რამდენიმე წლის შემდეგ ლიდა და პეტრი კვლავ შეხვდნენ ერთმანეთს. გზაზე მიმავალმა ლიდამ ჩაუქროლა პეტრი პეტრუსს. შედგნენ, გაყუჩდნენ, ნაბიჯის გადადგმა გაუჭირდათ, ანდამატის ძალით ადგილს მიეჯჯკვნენ... ერთხანს იდგნენ გაქვავებულები, შემოტრიალდნენ, პირისპირ აღმოჩნდნენ და... მთელი ძალით გაქანდნენ ერთმანეთისკენ. ერთ არსებად ქცეულნი გაემიჯნენ ქუჩას, გამლვლელებს, ქალაქს, სამყაროს. შუქნიშანი წითლად აკიაფდა, გზამ აირეკლა წითელი ფერი, განგაშის მაუწყებელი აღმოჩნდა გამაფრთხილებელი სიმბოლო. ერთმანეთში დანთქმული წყვილი სიყვარულის სიმბოლოდ იქცა. პირველი სასინარულო ელდის შემდეგ, თვალეში ჩახვდა პეტრიმ ლიდას, შეხვედრა სთხოვა და ალტკინებულმა ჰკითხა: მოვალ? გაისმა ლიდას გულისძგერასავით ათრთოლებული პასუხი: მოვალ! ლიდა და პეტრი სხვადასხვა მხარეს დაადგნენ გზას. გონებით, გულით, მთელი არსებით კი ისევ ერთად იყვნენ. მერე ლიდა შეეწირა თავის სიყვარულს. ფინალში, როდესაც ლიდამ უკვე გააცნობიერა თავისი სიყვარულის საბედისწერო დასასრული, კაცი მანტიის მოთხოვნით კვლავ გაითამაშეს ეს ეპიზოდი. პეტრის შეკითხვას: პაემანზე მოხვალო? ლიდამ ძველებურად უპასუხა მოვალო! კაცი მანტიით შედგა, სინდისივით თავზე წამოადგა ლიდას, მგრძნობიარედ შეახსენა ამ შეხვედრის საბედისწერო ფინალი და სთხოვა ისევ გაითამაშონ ეს ეპიზოდი. ლიდა ისევ დათანხმდა პეტრის, უპასუხა – მოვალო. ლიდას სახეზე მწველი ალი ათამაშდა, დიდრონ თვალეში სხივი ჩაუდგა, მერე თავი ჩაქინდრა, გაყუჩდა და სულის სიღრმიდან აღმოხდა: „მანც მოვალ, მანც მოვალ, იმიტომ რომ მიყვარს!“ და ლიდამ დაუჩოქა თავის პირველ და ერთადერთ სიყვარულს (პაველ კოპოუტის ფსიქოდრამა, მხატვარი – დიმიტრი თავაძე, 1959 წელი).

\*\*\*

„ზღვის შვილები“. რეპეტიცია. თეატრმა ზღვისპირა ქალაქის მეზღვაურთა ცხოვრების ამბავი უნდა წარმოგვიდგინოს. რეჟისორი სამი თაობის მეზღვაურთა ყოფას, მათს ტრადიციას, თაობათა შინაგან კავშირსა და შთამომავლობით გადმოცემულ ერთგულებას მიუძღვნის დადგმას, ჭეშმარიტად, კაცობრიობის მომავალი ბევრად არის დამოკიდებული იმაზეც, დღეს როგორი დამოკიდებულება აქვს შვილს მამისადმი, როგორ მოქმედებს შვილი შთამომავლობით გადმოცემული ეროვნული და პროფესიული თვითშეგნებით, როგორ აგრძელებს მამა-პაპათაგან გადმოცემულ ტრადიციულ ცხოვრების წესს. პაპა-შვილი-შვილიშვილში, ამ სამ თაობას შორის კავშირსა, მსგავსებასა და ახალ მოცემულ პირობებში განსხვავებულ მსოფლშეგრძნებას წარმოაჩენდა რეჟისორი. კალანდაძეების სამი თაობა, მათი ყოფა, მისწრაფებანი, ურთიერთობები ითავსებდა და ირეკლავდა მთელი მოდგმის ცხოვრებისეულ პრინციპებს, წარმოსახავდა იმ ცხოვრებისეულ დინამიკას, თაობათა ცვლას რომ ახასიათებს. მათი არსებობის გამართლება ამ შინაგანი კავშირის ერთგულებაშიც ჩანდა. პაპა და შვილიშვილი – ბოცო და გურამ კალანდაძეები, ამ უხილავი ვაკევიტ დაკავშირებულ წარსულსა და აწმყოსაც წარმოაჩენდნენ. მათი სათუთი, ვაჟკაცური, მყარი ურთიერთობები მომავლის პერსპექტივასაც უჩვენებდნენ მაყურებელს. გურამი ჩამოჰგავდა მამასა და პაპას, მაგრამ განსხვავდებოდა კიდევ, რადგანაც დროის ქროლვას, მის შეუვალ ცვალებადობას ემორჩილება ბუნებაცა და საზოგადოებაც, ყოველი სულდგმული, უპირველესად კი ადამიანი. მაგრამ წინაპრის არსებობა გრძელდებოდა შთამომავლობით, პაპა და მამა შვილსა და შვილიშვილში აგრძელებდნენ ცხოვრებას და ამით „იკვეთებოდა“ შთამომავლობის ხე, რომელიც სამყაროს განვითარების ქვაკუთხედს ქმნიდა. მაყურებელი თეატრს ტოვებდა სამყაროს წრებრუნვაზე დაფიქრებული, თან მიჰქონდა იმედი და მხნეობა, მან ხომ შეიმეცნა, შეიგრძნო, გაიაზრა თაობათა დიალექტიკური მთლიანობის ძალა და ხიბლი, წინაპართა მერმისში გადაბიჯების, მარადისობაში შერწყმის სიმშვიდე და სიმყარე.

შვილის დალუპვის შემდეგ, ბოცო კალანდაძეს (ეროსი მანჯგალაძე) მთელი თავისი სითბო, სიყვარული, მოვალეობა შვილი-

შვილზე ჰქონდა გადატანილი. გურამი მისი ცხოვრების გამართლება გახლდათ. მისი დავაუკაცება და პიროვნებად ჩამოყალიბება ბოცოს უმთავრესი საზრუნავი იყო, რასაც დიდის გამძლეობითა და უშურველი სიკეთით ერთგულებდა. სანახაობის ერთ-ერთ მოვლენას გურამ კალანდაძისა და მზიას სიყვარულის ამბავი ქმნიდა. მათი ურთიერთობის ჩასახვისა და განვითარების ეპიზოდები სიმსუბუქითა და სინატიფით „იქსოვებოდა“.

უჩვეულო მღუმარებას არღვევდა ზინა კვერენჩხილაძისა და სოსო ლალიძის რეპლიკები, მათ ენაცვლებოდა ბატონი მიშას ჩუმი კარნახი. ჰაერი გაზაფხულის სურნელით გაიჟღინთა, თითქოს, ცისარტყელა აკიაფდა ცაზე. გურამი და მზია ქვიშიან ნაპირზე სხედან. მათ, თითქოს, ახლა დაინახეს და აღმოაჩინეს ერთმანეთი. პაუზა რეჟისორის ჩურჩულმა დაარღვია: „სოსო, თვალბში ჩახედე, ნაზად გაუღიძე, მონუსხე, მოაჯადოვე, არ გაუშვა, ეს ხომ ზღვის ნაპირია, იქ, საღლაც ბადეა მივდებულო, აიღე ბადე, ხელზე დაიხვიე და ისროლე, ისროლე ნაზად, მაგრამ ოსტატის მიერ შესრულებულ მოძრაობას უნდა ჰგავდეს, მასში გაახვიე გოგონა, თან შენსკენ მოზიდე ბადე, ღიმილი არ შორდება, სახე გაბადრული აქვს... ზინა, გაიბრძოლე, გაქცევა მოინდომე, მაგრამ ხედები, რომ ფეხები არ გემორჩილება, გული ფართხალებს, ლამისაა საგულედან ამოვარდეს, მაგრამ მზიარულად ვიბრძანებს, რომ არ წახვიდე, აქ დარჩე! თითქოს გაჰკვივის კიდეც, ნუ გარბიხარო... იცინი? რატომ? შეიძლება! ახლა სიცილი მისი თავდაცვაა, მაგრამ მკაფიოდ გამოხატე გაოცება, არა! გაოგნება! რა ხდება? რა ემართება? წინათ ხშირად შეხვედრია გურამს, მაგრამ ასეთი რამ არ დამართნია! ახლა კიდევ ეს ბადე, გაიხლართა მასში და გაქცევა გაუჭირდა, არა, არც თავად უნდა გაქცევა – აი, ეს გამოხატე. არ უნდა, არ შეუძლია. რა ემართება? რატომ გაჩუმდა? თვითონაც არ იცის რა ხდება, რა ემართება. ეს თამაშია სიყვარულის დაბადებაზე. არც ერთმა არ იცის, რა ხდება, მაგრამ ხედებიან, რომ რაღაც უჩვეულო, ძალიან ნაზი, თბილი, ტკბილი, სურნელოვანი ჩაიღვენთა სულში, მიწა ზღვასავით ტორტმანებს, ქვიშა სხლტება, ხან ცაში მიფრინავთ, ხან ზღვის ტალღა გარწევთ... დედამიწა და ზღვა კი იწევა, ქანაობს, მიჰქრის, მიექანება, ბრუნავს, თავზე ნათელი ვადგათ... ერთად გარბიხართ?

**ესეც შეიძლება, ოღონდ ახლოს იყავით ერთმანეთთან, უნდა ჩანდეს: კი არ გაურბინართ ერთმანეთს, არამედ ერთად, ერთი მიმართულებით გარბინართ“...**

ლოცვის სულთათანას ჩამოჰგავს რეჟისორის კარნახი. ვიზუალური გამომსახველობა და გრძნობათა სიწრფელე ურთიერთგანპირობებულ მოცემულობად იქცა. თვალებმა, ღიმილმა აირეკლეს შინაგანი მღელვარება, მიყუჩებულმა რიტმმა გამოსახა პერსონაჟთა შინაგანი მდგომარეობა, რომელიც სულის ყიჟინასავით გადაეწვოდა სანაპიროს, ეპიზოდის სტატიურობას. ნაპირზე გოგო და ბიჭი გაუნძრევლად სხედან, მუსაიფობენ, რაღაც მოხდა... ისინი სიცილით გარბიან – სტატიკას დინამიკა შეენაცვლა. რიტმიც შეიცვალა. თითქოს განათდა, გაცისკროვნდა სანაპიროც – სიყვარული დაიბადა... რეპეტიცია დასრულდა. ზინა და სოსო კუთხეში შედგნენ, ერთმანეთს რაღაცას უხსნიან. იქვე, დაბალ, გრძელ სკამზე ყვავილი დევს. ეროსი მანჯგალაძე ნელა შემოვიდა დარბაზში. ახლა მასთან გააგრძელებს რეპეტიციას რეჟისორი, მაგრამ ბოცო შედგა, შენიშნა ყვავილი. ჭარმაგ მეზღვაურს ცალი ხელი არა აქვს, მარჯვენათი აიღო ყვავილი, გაინაბა, ნაზად მიეაღერსა, ფრთხილად დაყნოსა, გაიღიმა და გაოცებულს აღმოხდა: „მიგატიეს, ბაბა? იდევი ახლა აქ“... ბოცო დაჰყურებს ყვავილს, თითქოს, გუშინდელ სიყმაწვილეს იხსენებს. ბატონი მიშა ხმამაღლა იცინის, ტაშს უკრავს: **„ყონად, ეროსი, ძალიან კარგია, ასე მხოლოდ ბოცოს შეუძლია, იგრძნოს და ასე სათუთად გამოხატოს სინაზე და გულისტკივილი მიტოვებული ყვავილის გამო“**. ეს ეპიზოდი პიესაში არ არის, ეს ეროსის მიგნებაა, ეროსი – ბოცოს სულის თრთოლვის გამოხატულებაა, ბოცო ასე აფასებს საგნებს, ადამიანებს, ბუნებას... ეროსი მანჯგალაძე იმპროვიზაციის ოსტატია, შეუძლია, წარმოსახვით ითამაშოს თავისი პერსონაჟის წარსული, პიესაში არარსებული ეპიზოდები, თავად შეთხზას მოცემული პირობები და აღმოაცენოს გამოსახვის ფერადოვანი საშუალებები. ეროსის მიგნება რეჟისორს უცვლელად გადააქვს სცენაზე, ის რჩება სპექტაკლში, როგორც სიყვარულის ტკბილხმოვანი, ლამაზი სულთათანა (ვიორჯი ხუხაშვილის ფსიქოდრამა, მხატვარი – დიმიტრი თავაძე, კომპოზიტორი – სულხან ნასიძე, 1961 წელი).

\*\*\*

„ჭინჭრაქა“. დრამატურგმა, იგავური გულუბრყვილობითა და მსუბუქი დიდაქტიკით ორი სამყარო წარმოაჩინა – სასახლის კარი და ტყის ბინადარი. ისინი დაუნდობლობითა და თვისტომის გაწირვით დააკავშირა ერთმანეთთან, ნათლად წარმოსახა, რომ სასახლის კარის კარგად შენიღბული ინტრიგების სიმკაცრე და ტყის ბინადართა გამეტება, მათი ცხოვრების წესი დიდად არ განსხვავდებიან ერთურთისაგან. ერთგან თუ ამბიციურობა, კარიერიზმი, კეთილმოწყობის ჟინია მოყვასის გამეტების მიზეზი, მეორეგან ინსტინქტების რეაბილიტაციის სიჭარბე ბადებს უკიდურეს დაპირისპირებას. შედეგი ორივე შემთხვევაში მრისხანებით გამოწვეული სისასტიკეა. სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა, ენიგმატური ენა ერთგვარად გამჭვირვალე „ქსოვილით“ მოსავდა სასახლის კარის ინტრიგებს. თვით ტყის ბინადართა „მგლური კანონებიც“ კი მსუბუქი ირონიით იყო წარმოსახული. ორივე სამყაროს მხატვრულ გადაწყვეტას, თამაშის წესს, „რეალურ-ირეალურ“ შეფასებებს შესამჩნევად ეტყობოდა იმ მიმართულების მსოფლმხედველობითი პრინციპი და გამოსახვის საშუალებათა ფორმები, რომელნიც ახლო მომავალში პოსტმოდერნიზმად გაფორმდებოდა და აშკარად გამოიკვეთა უკვე რობერტ სტურუას შემოქმედებითი ძიებებით.

მეფის ასულ მზიასა და გლეხის ბიჭის ჭინჭრაქას ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელი სიყვარული, რომელიც, უმეტესად, ზღაპრის უმთავრესი სიუჟეტური ქარგაა და მასზე იქსოვება იგავის დემოკრატიული მსოფლმხედველობითი პრინციპი, თუმანიშვილის სპექტაკლში მარგინალურ თემად იქცა. ქოსა მრჩევლისა და დევის დუეტი, მელას, ტურას, დათვისა და მგლის კვარტეტი, მსახიობთა ჩინებული შესრულებით, უფრო გამოკვეთდა სანახაობის მთავარ ხაზს – დამპყრობლის შემოსევით სამეფო კარის განდევნა-დაწიოკებას. მაგრამ ერთი ეპიზოდი, რომელიც მზიასა და ჭინჭრაქას ფაქიზ ურთიერთობას წარმოაჩენდა, მართლაც სიმსუბუქითა და სინატიფით გამოირჩეოდა. კონტრასტი აშკარა, შეუფარველი და ზღაპრისათვის ეგზომ დამახასიათებელი ფერადოვნებით იყო გადაწყვეტილი. თუ მუსიკალურ საკრავთა ენას მოვუხმობთ, ამ ეპიზოდს შესაძლებელია, ვუწოდოთ სალამურისა და ფლეიტა ჰიკოლოს დუეტი. ხალხური

სიბრძნე, სიჩაუქე, გამჭრიახობა და ზეპური საზოგადოების დახვეწილი მანერები წარმოსახული გახლდათ ბერიკული სანახაობის გახსნილობითა და უშუალობით, ფერების სიჭრელითა და გულუხვი მიამიტობით.

მეფის ასულს (ბელა მირიანაშვილი) ბალერინას თეთრი, მსუბუქი სამოსი ამკობს, ზედ წითელი გულია გამოსახული. სიყვარულის გულმხურვალება ასე „მარტივად“ მიანიშნა რეჟისორმა. გლენის ბიჭს, ჭინჭრაქას (კარლო საკანდელიძე) ჭრელი შალის წინდები, გაცვეთილი ქალამნები, დაკემსილი შარვალ-ხალათი აცვია. ის ლაღად დანავარდობს, შნოიანად ცეკვავს და მღერის, მაგრამ დედამიწაზე ორივე ფეხით მყარად დგას. შიშს ებრძვის ჭინჭრაქა და სიბრძნით იმარჯვებს, დევსა და მის ქოსა-მრჩეველს ზღაპარს იავნანასავით „უძღერის“, აღუნებს მათს გონებას ბერიკული გასართობი თამაშითა და გამოცანებით. ხალხური სანახაობითი კულტურის წიაღიდან „გამოჰყავს“ რეჟისორს ჭინჭრაქა და ბერიკული თეატრის პერსონაჟს ემმაკური გამომგონებლობით აჯილდოვებს. მიამიტი ბიჭის გამჭრიახი გონება სასწაულს ახდენს, შეჯიბრში იწვევს დევსა და მის აღმზრდელს (სერგო ზაქარიაძე, რამაზ ჩხიკვაძე). ეს ხალასი ბიჭი ხალხურ სიბრძნესა და „ემმაკურ“ ილეთს იყენებს საშიშ დამპყრობელთან შერკინებისას. პუნტებზე შემდგარი მზია მსუბუქად სრიალებდა სასახლის დარბაზებში, ლაზათსა და ჰარმონიას “ასხივებდა” უბოროტო გულითა და სხარტი აზროვნებით. ჰაეროვანი, ნატიფი, მომხიბვლელი მზია და დემოსის წიაღიდან ამოზრდილი გონიერი და საზრიანი, ცქვიტი და კეთილი ბიჭი წოდებრივი შეუთავსებლობის მიღმა აღმოჩნდნენ, საერთოდ ამ დაპირისპირებისაგან გაუცხოებულნი იყვნენ. მათი იშვიათი ტანდემი, სულთა თანახმიანობა მართლაც ზღაპრულ სიმშვენიერეს წარმოაჩენდა. ნიჭიერი მიგნებებით დახუნძლულ ირეალურ-რეალურ გარემოში კონკრეტული დრო ფერმკრთალდებოდა. აქ ყველაფერი - რისკიანი შეფასებები, ადამიანებისა და მხეცების იდენტური მოქმედებები, უჩვეულო თამაშის წესი და გრძნობათა ბუნება - არაკის ლოგიკას ემორჩილებოდა. აქ ყველაფერი შესაძლებელი იყო: ისიც, რომ დევს ასე ოსტატურად ამარცხებდა ჭინჭრაქა, ისიც, რომ მხეცები მთვარის შუქზე ოლიმპიადისათვის ემზადებოდნენ და გატაცებით მღეროდნენ, ისიც, რომ

ჩვეულებრივი სახტუნაო თოკი ტელეფონის მავთულად გადაიქცეოდა და... ჟღერტულებდნენ, მღეროდნენ, კაფიაობდნენ, დავლურს უვლიდნენ მზია და ჭინჭრაქა. მთელი ეპიზოდი, თითქოს ოქსინოთი იყო ნაქსოვი, უჩვეულო სხივით გაბრწყინებული, თითქოს ყვავილნარსა ან აჭრელებულ მდელოზე თამაშდებოდა. უზადო პლასტიკურ მონახაზს, მახვილგონივრულ რეპლიკებს, გულმხურვალებს გათამაშებულ ურთიერთობებს, მართლაც, ზღაპრულად მშვენიერი პირობადე მოსავდა (გუგა ნახუცრიშვილის პიესა - ზღაპარი, მხატვრები - ოლეგ ქოჩაკიძე, ალექსანდრე სლოვინსკი, იური ჩიკვაძე, კომპოზიტორი - ბიძინა კვერნაძე, ქორეოგრაფი - იური ზარეცკი, 1963 წელი).

\*\*\*

**„გვადი ბიგვა“.** როგორც უკვე აღვნიშნე, მიხეილ თუმანიშვილი ე.წ. „პატარა ადამიანის“ სულიერ მდგომარეობას განსაკუთრებული დაკვირვებით სწავლობდა და წარმოაჩენდა. ამ მხრივ მეტად საგულისხმოა ეროსი მანჯგალადის მიერ გათამაშებული გვადი ბიგვას სასცენო ამბავი. მსახიობმა თითქოს ოსტატის საჭრეთლით გამოკვეთა გვადის ნიღაბი, ქართველი ტაკიმასხარა, ცრუპენტელა ნაცარქექია და „მწითური ჯამბაზი“ ამგვარი მოღვმის და არა მხოლოდ ერთი მოკვდავის სულიერ შეჭირვებას ტრაგიკომიკური საფარველით წარმოსახავდა. ღრმად ეროვნული არაკის პერსონაჟი, თანამედროვე სათეატრო ესთეტიკის კონტექსტით წარმოაჩენდა „ჩვეულებრივი ადამიანის“ ვნებათაღელვას, ცხოვრებისეულ „პრინციპებს“, ანუ უპრინციპობას და სისხლხორცეულად უკავშირდებოდა თავის ისტორიულ სამოსს. დახვეწილი ნიღაბი იმ კარნავალური მსვლელობის ფერხულში ებმებოდა, ეპოქის სულისკვეთება რომ გამოჰქონდა სასცენო ფიცარნავზე, როგორც თეატრის არქეტიპული სამყაროდან დაძრული ხმოვანება, როგორც საუკუნეებით ნაწრთობი შემგუებლობის სიმბოლო. მწერლის ღრმა ქვეტექსტი ამოხსნა და ახალი ძალით გამოკვეთა რეჟისორისა და მსახიობის ინტერპრეტაციამ. როლის გააზრებით, პარადოქსული დროების რეალური სურათი აღსდგა სცენაზე და სისავსით გამოიხატა დარღვეული სამყაროს დეფორმირებული ყოფა. მსახიობმა შეუცდომლად შეაღწია პერსონაჟის სულიერი სამყაროს ხვეულებში, მსახიობის პიროვნულმა ხიბლმა კი

გამოკვეთილად წარმოაჩინა ინტონაცია, რომელმაც რთული რეალობის ლაბირინთიდან სხვა განზომილებით წარმოსახა ნაცნობი ხასიათი. ამიტომაც მგონია, რომ დრო და მსახიობის ადამიანური ბუნება სრულად ამოქმედდა და გაცხადდა ამ როლით. თავდაპირველად, როცა რეჟისორი როლის ზეამოცანას სთავაზობდა მსახიობს, ხუთი შვილის გამოკვება და პატრონობა იყო მითითებული, ამიტომაც ცრუობდა, ვირეშმაკობდა, მლიქვნელობდა გვადი. ეროსი მანჯგალაძისათვის ხასიათის ამ ფერების გამოკვეთა საკმარისი და საინტერესო არ აღმოჩნდა. მაშინ შეცვალა რეჟისორმა ზეამოცანა, ხასიათის „ხერხემალი“ უფრო მკვრივი გახდა, გამოსახვის საშუალებებსაც ფოიერვერკული სისწრაფითა და ფერადოვნებით მიაგნო მსახიობმა, რეჟისორის კორექტივი იმდენად მისაღები და საინტერესო აღმოჩნდა, რომ ეროსის განწყობაც კი სრულიად შეიცვალა.

ახალი ვერსიით გამოიკვეთა ერთი, ჩემი ფიქრით, უმნიშვნელოვანესი ასპექტი ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფისა. ის, რაზეც გამჭოლი ხაზით „აგებდა“ მსახიობი ეპიზოდებს, მიანიშნებდა საგულდაგულოდ მოფიქრებულ, ასჯერ „განზომილ და აწონილ“ დულაბს, რომელშიც იმპროვიზაციული სილაღითა და სიმსუბუქით იყო ჩამოსხმული გვადის მიაბიტობა, იმავდროულად, მისი ცულლუტობა და „ვირეშმაკობა“, ათასგვარად ჟღერადი ინტონაცია, „მწითური ჯამბაზის“ მეყვესეულად ცვალებადი მიმიკა, სულის მოუხელთებელი ვიბრაცია, შინაგანი სვლების გრაფიკული სახიერება. ქართული ხალიჩასავით ნაირფერად იქსოვებოდა გვადის სასცენო ეროვნული თვითმყოფადობა, პიროვნული გენეტიკა; მიგნებული ყოველი ფერიდან, ნახაზის ნიუანსიდან იკვეთებოდა „ადამიანური კომედის“ მრავალწახნაგოვანი ხასიათი, ერთი „ჩვეულებრივი მოკვდავის“ სასცენო თავგადასავალი, და... რომელშიც იხატებოდა მთელი მოდემის ტკბილ-მწარე ბიოგრაფია. ეროსის გვადი ბიგვა სისხლხორცეული ნაწილი განლდათ ჩვენი გაუფასურებული და დაკნინებული წამისყოფისა. ის, რასაც წარმოსახავდა ეროსი სცენაზე, უფრო მეტი და მასშტაბური ჩანდა, ვიდრე „კარგად შესრულებული როლი“.

ეროსი მანჯგალაძისთვის მთავარი იყო იმის ჩვენება, თუ როგორ იღვიძებდა ამ „პატარა ადამიანში“ ღირსების გრძნობა. უღირსებო კაცში, ცხოვრების ორომტრიალს რომ გაეთელა და მიეგლო, ღირ-



სების აფეთქება თავად ბუნების ბედნიერ ხელგაშლილობად აღიქმებოდა. ხელგაშლილი არტისტიზმით თამაშობდა თავად მსახიობი, განსაკუთრებით იმ ეპიზოდებს, სადაც ხასიათის ტრანსფორმაცია იღებდა სათავეს და გვადის ყოფა ახალი კალაპოტით მიედინებოდა. ამ დინებაში თავად მსახიობის პიროვნული სიხალისე და სიამე თვალნათლივ ჩანდა. ეროსი მანჯგალაძე ბედნიერი იყო ამ მიგნებით, ბედნიერი იყო, რომ შეძლო, ეჩვენებინა არა მარტო ხასიათის ბეჩავი და დაკნინებული მხარე, არამედ ის, თუ როგორ აღმოაჩინა გვადიმ საკუთარ თავში ძალა და შემწეობა კაცურად რომ შესდგომოდა ცხოვრების აღმართს!

ცხოვრების უკულმართმა სრბოლამ, გვადის თვინიერმა შემგუებლობამ, ძლიერთა წინაშე კრთომამ ჩამოაყალიბა მისი „ფილოსოფია“, მსოფლშეგრძნება, სამოქმედო კრედო: „სიცრუითა და მამამადლობით“ რომ გაეტანა ლელო. ხუთი შვილის გამოკვება ამ ცოდვამადლიან საწუთროში ადვილი საქმე არ გახლდათ! გვადიც ცრუობდა, „იპარავდა“ საკუთარ ეზოში მანდარინს, თავს ისაწყლებდა, შრომას გაურბოდა, ცდილობდა პირმოთნეობით, სხვისი გულმოწყალე შემწეობით ესარგებლა. სხვისი ხელის შემყურე გვადი თანდათან გაირიყა და გაუცხოვდა ადამიანური ღირსებისაგან. მის სხეულს ისევე შემოაცვდა ტარებისაგან გახუნებული სამოსი, როგორც მის სულს – თვინიერებისაგან გახუნებული ადამიანური სახე. ამ სახის აღდგენა, მისი შინაგანი სამყაროს აღორძინება სათავეს იღებდა თავისსავე ჯარგვალში, მამა-პაპისეულ ფესვებთან დაბრუნების ჟამს, როცა წინაპართა თეთრი ჩოხითა და ქამარ-ხანჯლით დამშვენებული რეალობას გამოწვევით უსწორებდა თვალს. ეს თეთრი ჩოხა-ახალუხი არა მარტო წინაპართა ცხოვრების წესს ახსენებდა გვადის, არამედ გამოღვიძებული კაცობის ფერნაცვალ ზნეობაზეც მიუთითებდა. ასე დამშვენებულ გვადის, შინაგანად გამთლიანებულსა და თავაწეულს „ცა ქუდად არ მიაჩნდა და დედამიწა ქალამნად“.

სცენის სიღრმიდან შემოდოდა ყელმოღერებული და შინაგანად გასხვიოსნებული გვადი – ეროსი მანჯგალაძე. ტანის რწევით ჩამოუყვებოდა ორლობეს და საკუთარი თავის აღმოჩენით გალაღებული მღეროდა... მისი „მოგუდული“ სიმღერა კაცად შედგომის ოდას ემსგავსებოდა, მისი ცხოვრების გარიჟრაჟი ეთქმოდა ამ აღმტაც

გახელებას და... უწინდელ „ტყლიპიან“ გვადის, ახლა კი ჩოხა-ახალუხით შემოსილ მამრს, ოცნებით მარიამი ელანდებოდა, მისკენ ისწრაფოდა. გვადი მარიამთან მიდიოდა არა მარტო, როგორც მამაკაცი ქალთან სააშოკოდ, არამედ, როგორც ახალშობილი ღვთისმშობელთან. ის დაჯერებით მიდიოდა მარიამთან და თან მიჰქონდა ყველაზე სანუკვარი ძღვენი – გამოღვიძებული კაცობა და ადამიანური ღირსების გრძნობა.

გვადის სახის გამომეტყველება ეცვლებოდა, ის მზად იყო ახალი ურთიერთობისათვის, გულისნადების გამხელისათვის და, რაც მთავარია, ადამიანური ცხოვრების დაწყებისთვისაც. ის მარიამს გრძნობააშლილი ელაპარაკებოდა, ეჟლურტულებოდა, კვნესოდა და ბალღივით ტოკავდა, ფეხს მალიმალ ინაცვლებდა, მარჯვენა ხელის სალოცავად შეკრულ თითებს ბაგეზე იფარებდა, რათა შინაგანი აღტკინება დაემალა და ზედმეტი არ წამოსცდენოდა. მერე გაოგნებულ მარიამს ატუზული და დატუქსული ბავშვივით შეაჩერებოდა, უხაროდა ქალის სიახლოვე და როგორც ხატს, მოკრძალებით შეპყრებდა. გვადის მეტამორფოზით შეცბუნებული მარიამი – მედეა ჩახავა, სიამით იცინოდა, შე კაცო, აქამდე სად იყავიო, თითქმის ეტიტინებოდა კიდევ. სიხარულით აქებდა მის შეცვლილ იერს, შეპყრებოდა ამ განახლებულ „ნიდას“. გათამამებული გვადი მობოდიშებით უმხელდა, ჩოხა წელში ვიწრო მაქვს და შენ თუ მიშველიო. მისკენ დახრილი მარიამი ძალზე ახლო აღმოჩნდა გვადისთან. ერთხანობას იდგნენ ასე გატრუნულები, მარიამი ახლა ჩოხის კალთებს უსწორებდა კაცს, ისევე აქებდა დამშვენებულ მეზობელს. გამხნევდა გვადი, მარიამის სითბოთი წაქეზებულმა ქალი თავისკენ მიიზიდა და ხელზე ნაზად ეამბორა. ვიზუალურად ასეთი ამაღლებულ სასიყვარულო სცენას თან სდევდა მეტისმეტად პროზაული რეპლიკები. ეს „შეუსაბამობა“ პოეტურ პლასტიკურ მონახაზსა და პროზაულ რეპლიკებს შორის ბადებდა იუმორს, ახარხარებული მაყურებელი ოვაციას ვერ იოკებდა და ტაშით აჯილდოვებდა ჩინებულ მსახიობებს. ერთხანობას გაყურებულები იდგნენ მარიამი და გვადი, მერე მამაკაცი ისევე დაიხრებოდა, ჯიუტად წაეტანებოდა ქალის მარჯვენას და... იდაყვამდე დაუკოცნიდა ხელს. ამ ერთმა ნიუანსმა ვიზუალურად ამაღლებული ეპიზოდი უცაბედად „დაამიწა“. და მარიამის რეპლიკა:

რას შერები, შე კაცო! უკვე მაყურებლის ტაშსა და ხარხარში იძირებოდა. მოვლენის დერომატიზაცია და ირონია, ჟესტისა და საქციელის დაურიდებლობა ჟანრის თავისებურებაზე ამახვილებდა ყურადღებას და ეხმიანებოდა ეპოქის სულისკვეთებას. ტრაგიკომედია ფარსის ელემენტებით იყო გაჯერებული, რაც კიდევ უფრო გამოჰკვეთდა სამოედნო სანახაობის გამოსახვის ფორმათა სითამამეს, ფსიქოდრამისათვის დამახასიათებელ პერსონაჟთა შინაგანი სვლების ფილიგრანულ დამუშავებას, კომედისათვის ნიშანდობლივ იუმორსა და სიმსუბუქეს, მოვლენათა განვითარების ტრაგიკულ ფინალს და მინც, გვადის ღირსების გრძნობის „აფეთქება“ იყო ხასიათის მთავარი ფერი, ძირითადი ბგერა, რომელიც მარიამთან „სასიყვარულო ეპიზოდით“ მთელი სიღრმით გამოვლინდა (ლეო ქიაჩელის პროზის ადაპტაცია, მხატვარი - დიმიტრი თავაძე, კომპოზიტორი – ბიძინა კვერნაძე, 1967 წელი).

\*\*\*

სხვადასხვა ჟანრის, ხედვის, თამაშის წესის საოცარ გამო-ნაგონს აერთიანებს შემოქმედის ფაქიზი სულის თრთოლა, ნატიფად ძერწვის უნარი, დაკვირვებული ოსტატის რუდუნება, ასახვის არისტოკრატიული მანერა. მისი სპექტაკლების სასიყვარულო სცენები ნაქსოვი იყო დახვეწილი, ჰაეროვანი, ბრწყინვალე ოქსინოთი. მათში გიზგიზებდა ტრფობის ჭიაკოკონა, რადგანაც „უსიყვარულოდ, მზე არ სუფევს ცის კამარაზე“... და ეს ხდებოდა პოსტმოდერნული ეპოქის „პრეისტორიულ ხანაში“ და შემდგომ, ამ მიმართულების თვისებათა გამოკვეთის ჟამს. ის თანამედროვე შემოქმედი გახლდათ და ესიტყვებოდა ფეხმოკიდებულ მიმდინარეობას, მაგრამ ეკამათებოდა მის რამდენიმე ნიშანს, რომელიც თან სდევდა ამგვარ ხელოვნებას, მით უფრო ჩვენში მომძლავრებულ და მოჭარბებულ შავ იუმორს, უსაშველო ნიჰილიზმს, ღირებულებათა იმპერატიულ რევიზიას, ფასეულობათა უმკაცრეს გადაფასებას. მით უფრო ვერ ეპუებოდა ეპიკონთა ამბიციურ იმპერატივს. ამ ფონზე მიხეილ თუმანიშვილი ძველმოდურად გამოიყურებოდა? არა მგონია! მისი ყოველდღიური ყოფა, საკუთარი მისიის აღსრულების ვალდებულება, „ცხოვრება ხელოვნებაში“ აერთიანებდა დროის სამივე მოდუსს: უღრმავდებოდა რეალობას, სულის ყოველი კუნჭულით გრძნობდა წარსულს, იყუ-

რებოდა წინ და ჭკვერტლა პერსპექტივას. ბრძენი ბერია მარადი ბერიკობის დღესასწაულით ერთგულებდა მარადიულ ფასეულობებს, გამოხატავდა მათს არსსა და ჭეშმარიტ მნიშვნელობას.

მართალია, რევისორი ვერ ეგუებოდა სიცრუეს, მანკიერებას, სიყალბეს, ორმაგ მორალს, ზნეობრივ დაკნინებას, ტირანიის ნებისმიერ ფორმებს; ვერ ეპუებოდა ფსევდოლოგიითა აღიარებას, ფსევდოლოგიანობას, ფსევდორაინდობას, ადამიანის სულიერ სამყაროს გაპარტახებას, ნიჰილიზმსა და ამპარტახებებს! ძველმოდური იყო? არა მგონია! მარადი ბერია მარადიულ მიჯნურად და მარადიულ თანამედროვედ დარჩა!..

ქალბატონი სტაინი ჰემინგუიზე აღნიშნავდა, რომ იგი თანამედროვედ გამოიყურება, მაგრამ მასში მუხუეუმის სურნელიც შეიგრძნობაო. მიხეილ თუმანიშვილი თანამედროვე ხელოვანი იყო და, იმავდროულად, კლასიკის სურნელსაც დაატარებდა. მისი ხელოვნება ყოველთვის გზათა გასაყარზე წამომართულ შუქნიშნად აღიქმებოდა. შესაძლოა, ამიტომაც იქცა ბოლო ხანს საერთო მეტრად, თუმცა, ახალგაზრდობიდანვე სარგებლობდა ავტორიტეტით.

თავად ხშირად ამბობდა: **„ახალგაზრდობაში მებრძოდნენ მოჭარბებული სითამამისთვის, მკრეხელობად მიიჩნევდნენ ორლესულ გამოშსახელობას, რომელსაც ვიყენებდი. ახლა, ამ სიშიშვლის ფონზე, ეს ძალზე მოკრძალებულად გამოიყურება, მაგრამ მთავარია, სიბერეში „დრომოჭმული ტრადიციის“ დამცველად არ მიმიჩნიონ“**. აფრთხობდა თავად სიტყვა — დრომოჭმული, რადგანაც მთელი არსებით დღევანდელ სატკივარზე, დღევანდელი სათეატრო ესთეტიკის ფორმებზე, დღევანდელ ტექნიკურ საშუალებათა, მეცნიერულ მიგნებათა არსზე იყო დაფიქრებული, რათა განეჭვრიტა პერსპექტივა, ანუ შეეგრძნო ხვალისდელი დღის სასცენო შემოქმედების კონტური.

\*\*\*

ყოველთვის მიკვირდა, რატომ არ დადგა რუსთაველის თეატრის სცენაზე ან შემდეგ, თავის თეატრში, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“. ჯერ ამბობდა ჯულიეტა და რომეო არ მყავსო, მერე როცა ისინი აღმოაჩინა, ორი ვარიანტის დადგმა უნდოდა — დიდ სცენაზე და მცირე სცენაზე, ორი ვერსია, ორი განსხვავებული ინტერპრე-

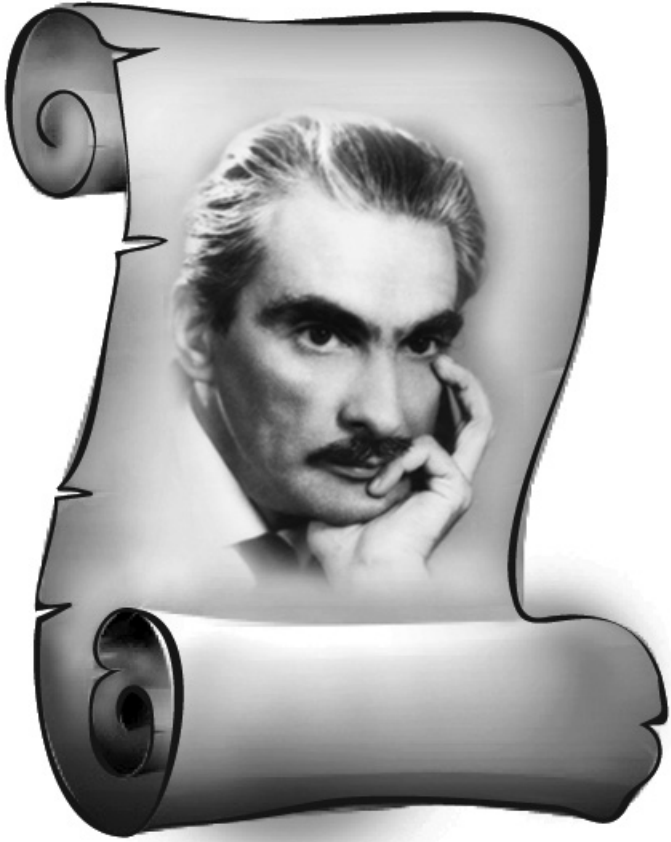
ტაცია, სცენოგრაფია, მუსიკალური გაფორმება, კოსტიუმები... ასეც ამბობდა: კლასიკური ვერსია, მოდერნული ვერსია. მარსელ კარნეს „მატყუარები“ რომ აირჩია დასადგმელად, მაშინაც „რომეო და ჯულიეტასთვის“ ემზადებოდა. სასიყვარულო ეპიზოდების შეთხზვისას, რეპეტიციებზეც სულ ისინი, ის ორი ვერონელი ახალგაზრდა ედგა თვალწინ.

მცირე სცენა ზღაპრით („ჭინჭრაქა“) გაიხსნა. მას მწვავე დებატები მოჰყვა. როცა შეეხსენე თავისი გადაწყვეტილება, ტკივილით მითხრა: „*არა, ახლა არა! რომეოსა და ჯულიეტას სიყვარულზე რომ უამბო მაყურებელს, თავადაც შინაგანად აღტკინებული უნდა იყო, მოცარტმა უნდა ჩაიბუღოს შენში, სულ უნდა დაფრინავდე. თავში კი არ უნდა გირტყამდნენ... ახლა არ შემიძლია*“. მერე, როცა ფრანკო ძეფირელის ფილმი ნახა, სთქვა: „*დავივივანე! ამაზე უკეთესად ვერ დავდგამ, ხოლო ისე, როგორც ეკრანზეა, ან მასზე ოდნავ ნაკლები გრადუსით, – არ ღირს!*“ მერე დასძინა: „*თავადაც მსგავსი ვერსია მქონდა მოფიქრებული. პრინციპი და პოზიცია, გადაწყვეტა ჰგავს ერთმანეთს. ჩემთვისაც თაობათა დაპირისპირების პრობლემა მთავარი, ახალი თაობის ყოფა, მათი სულისკვეთება და მონტეგების, კაპულეტების დაპირისპირება პარალელური, მაგრამ ორივე მთავარი ხაზია, ამ ორმხრივ კონფლიქტურ გარემოში ვითარდება ორი, სიყვარულის ნიჭით გამორჩეული პიროვნების ურთიერთობა. ამიტომაცაა ტრაგედია ყოველდღიური, ცხოვრებისეული გაგებითაც და ჟანრის თვისებითაც. უფროსებმა გაწირეს ახალი თაობა, რომელთაც არ უნდათ ისე ცხოვრება, როგორც აღზარდეს, როგორც ჩამოაყალიბეს მამებმა. მხოლოდ მონტეგებისა და კაპულეტების კონფლიქტზე დღეს ვერ ააგებ სპექტაკლის სქემას. სიყვარულის ხაზიც არაორდინალური უნდა იყოს. მხედველობაში მაქვს აზრიც, პოზიციაც, გამოსახვის ფორმებიც, შესრულების კულტურაც*“.

კარგა ხნის შემდეგ, როცა „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ დადგა, ისევ დაუბრუნდით შექსპირის ტრაგედიის შესაძლო ინტერპრეტაციის პრობლემას. ვუებნები: „*ნინელისთვის უნდა დადგათ, ჯერ კიდევ შეუძლია ჯულიეტას თამაში (ასაკს ვგულისხმობდი)*“. მან მიპასუხა: „*ასაკი რეჟისორისთვისაც არსებობს*“.

ასე მგონია, რუსთაველის თეატრშიც და მერეც, სასიყვარულო ეპიზოდების გადაწყვეტის დროს, ყოველ წვეილს სულ რომეოსა და ჯულიეტას ადარებდა.


ნაწილი მეორე



უთუაგროდ



## თეორეტიკოსი, ანუ რეჟისორი თეატრიდან ვერ წავიდა

 ვენს სათეატრო სინამდვილეში ბატონი მიშა გამორჩეულია იმიტაც, რომ მან დაგვიტოვა უმდიდრესი პირადი არქივი, რომელიც მის ბინაში ინახება და მისი ქალიშვილი უგლის, ელენე (ლიკა) თუმანიშვილი. ასეთი მრავალმხრივი არქივი არც ერთ რეჟისორს არ დაუტოვებია შთამომავალთათვის, მომავალი კოლეგებისათვის, სასცენო შემოქმედების მკვლევართათვის. ვინც ერთხელ მაინც გადაავლებს თვალს ამ საგულისხმო მასალას, უთუოდ შეიგრძნობს, როგორი ინტენსიური შრომის, ფიქრის, პროფესიის არსში ღრმად წვდომის, სპეციფიკური მდიდარი ლიტერატურის შესწავლის, განათლების შედეგია ეს საარქივო მასალა. აქ წააწყდებით მოგონებებს, დღიურებს, ექსპლიკაციებს, სამეცნიერო ნაშრომებს (თეატრალური ინსტიტუტის გეგმით გათვალისწინებულ ნაწერებს), მომავალი სპექტაკლის დადგმისათვის ჩანიშნულ მოსაზრებებს, რეპეტიციისა თუ ლექციების მოსამზადებელ პროცესზე, ეტიუდების სიუჟეტებზე მონათხრობს, ჩანახატებს, მსახიობთა დახასიათებებს, რეჟისორის შინაგან მონოლოგებს, მოსაზრებებს თეატრის ისტორიაზე, სცენის ქართველ ოსტატთა თეორიულ განსჯათა თაობაზე, საპუბლიკაციოდ გამზადებულ ტექსტებს...

თუ ღრმად ჩაუკვირდებით ამ სათეატრო ლიტერატურას, აღმოვაჩინთ მეტად სიმპტომურ და ძალზე სასიამოვნო ფაქტს – ავტორი მხოლოდ თავისთვის, მოცალობის ჟამს თავშესაქცევად, ინსტიტუტის სასწავლო გეგმით გათვალისწინებული ნაშრომის ზერელე შესრულებისათვის არ ქმნის მათ (გამონაკლისია მისი დღიურები, რომელთა წერა 17 წლის ასაკში დაუწყია და არ შეუწყვეტია სიცოცხლის ბოლომდე). ამ უმდიდრესი და უნიკალური ნაწერების უპირველესი ადრესატი სტუდენტობაა, ისინია, ვინც ხვალ შეაღებენ სრულიად საქართველოს თეატრების კარიბჭეს, შევლენ სარეპეტიციო დარბაზებში, შეაბიჯებენ დიდ სცენაზე. იგი, უწინარესად, მათთვის ქმნის ნაშრომებს, რათა „სავალი გზისა“ გაუადვილოს მათ, შეამზადოს ისინი ამ რთულსა და ეკლიან გზაზე სიარულისათვის, შეეხილოს



სიარულის დროს, დაეხმაროს გზიდან უნებური გადახვევის ჟამს.

ამიტომაც, ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს ჩემი მოსაზრება, რომ მიხეილ თუმანიშვილი ყოველი მსახიობისათვის, რეჟისორისა თუ მკვლევარისათვის მარადიულ თანამოსაუბრედ მივიჩნით. ასე მგონია, ის ყოველ ახალ თაობას, ყოველ რეჟისორსა თუ მსახიობს, ვერგილიუსივით ჩირალდნით ხელში წარუძღვება ტანჯვისა და სიხარულის იმ „ჯოჯოხეთსა თუ სამოთხეში“, შემოქმედებითი ცხოვრება რომ ჰქვია. გზის გამკვალავად შემორჩება შთამომავლობას მისი სახელი, რადგანაც პროფესიის ანბანის შესწავლა, დაოსტატება, პროფესიული თვითშეგნება, როლზე და სპექტაკლზე მუშაობა, უწინარესად, ხელობის არსის შეცნობას ეფუძნება. ბატონი მიშა, თავისი ნაწერებით ამ არსის შეცნობისათვის მსუბუქად, თამაშით ამზადებს მკითხველს. ყოველმა ხელოვანმა თავიდანვე, თავისით, საკუთარი ნებით უნდა შეძლოს, მიაკვლიოს და გაითავისოს პროფესიის არსი, როლი, მნიშვნელობა. ეს ცნობიერი პროცესია და ამდენად, თანადგომა თუ მიმართულების მინიშნება მეტად ძვირად ფასობს. მიხეილ თუმანიშვილის მისია ქართულ სინამდვილეში ისიც აღმოჩნდა, რომ არა მარტო თანამედროვეთათვის ყოფილიყო მისი პიროვნება – ხელოვანი სამაგალითო ორიენტირი, არამედ მომავალი თაობებისათვისაც. ესეც თეატრისათვის უნდოდა. ამიტომაც გამოარჩევს თითოეულ ნაწერს, თითოეულ სტრიქონსა თუ მოსაზრებას თეატრისადმი ფანატიკური სიყვარული და უდიდესი პიროვნული პასუხისმგებლობის გრძნობა.

მიხეილ თუმანიშვილი განგებისაგან დაჯილდოებული აღმოჩნდა წერის ნიჭითაც. მისი თეორიული განსჯანი, სამეცნიერო ნაშრომები, მონათხრობი ლექციებსა თუ რეპეტიციებზე, სათეატრო პერიპეტეციებსა თუ შიდა თეატრალურ პროცესებზე, სასცენო შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტსა თუ ქართული თეატრის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე, სათეატრო ლიტერატურის ნამდვილი შენამძენია. ამ რანგისა და ხარისხის, ამ რაოდენობისა და თვისების ნაშრომები, სამწუხაროდ, ქართველ რეჟისორებს არ შეუქმნიათ. როგორც ჩანს, ბატონ მიშას ესმოდა, რომ ამ მხრივაც უნდა გამოეჩინა ძალისხმევა, რათა რეჟისურის ეპოქაში ქართველ პრაქტიკოსსაც შეექმნა ისეთი რანგის ლიტერატურა, რომ ამ თვალსაზრისითაც შეემზადებინა

ნიადაგი მომავალი თაობებისათვის. მისი ნააზრევი რამდენიმე სოლი-  
დური ტომია მსახიობისა და რეჟისორის პროფესიაზე, სხვადქცე-  
ვის საიდუმლოებათა გაცნობიერების შესაძლებლობაზე. თითოეული  
მათგანი, განსაკუთრებით კი ექსპლიკაციები და მოსაზრებანი სტა-  
ნისლავსკის მიერ აღმოჩენილ ქმედითი ანალიზის მეთოდზე – ეს  
არის სახელმძღვანელო სცენის ოსტატების, თეატრმცოდნეებისა თუ  
თეატრის პრობლემებით დაინტერესებული მკვლევარებისათვის.

რამდენიმე სარეჟისორო გეგმა, მსჯელობა სპექტაკლის სქემის  
აგების პროცესზე, სტანისლავსკის სისტემაზე, სიტყვის სასცენო  
ტრანსფორმაციაზე, მისი მონათხრობი მომავალ წარმოდგენასა თუ  
სტუდენტებთან მუშაობის თაობაზე იმდენად საინტერესოდ არის  
დაწერილი, რომ იკითხება, როგორც შესანიშნავი ბელეტრისტი-  
კა თეატრის შესახებ. რამდენიმე ამონარიდს მოვიშველიებ, ჩემი  
პოზიციის განმტკიცებისათვის. თავდაპირველად კი ერთ ჩანაწერს  
მოვუხმობ მისი პირადი დღიურიდან, რათა ნათელი გახდეს, რა  
პრობლემები აწვალებს ცხოვრების წრებრუნვაზე ღრმად ჩაფიქრე-  
ბულ ინტელექტუალს, რატომ, რისთვის, ვისთვის წერს „თავისი  
ცხოვრების წიგნს“ და რატომ მართავს დიალოგს საკუთარ თავთან.  
დაახლოებით 1982 წელს დღიურში ჩაუწერია:

*„აგერ უკვე 44 წელია, ვწერ ჩემი ცხოვრების წიგნს, რომელიც  
არავის სჭირდება. შეიძლება, ის თეატრალურმა მუზეუმმაც კი  
შეიძინოს, არქივში რომ დადოს. მაგრამ რისთვის? ასეთი რამდენია  
იმ არქივში? არა, მუზეუმისათვის არ ვწერ, ჩემთვის ვწერ, იმი-  
სათვის, რომ გადავიკითხო და გადავამოწმო, სწორად თუ ვცხოვრობ,  
როდის ვცდები, როდის ვლაღობ საკუთარ თავს, როდის ვთმობ  
პოზიციას, როდის მოვისუსტებ და ვკარგავ, ვშორდები მიზანს. იმი-  
ტომ ვწერ, რომ ყოველ დროს, ყოველ წამს შემეძლოს გავიხსენო  
ყველაფერი: ის კარგი და ცუდი, რაც ცხოვრებაში შემხვედრია; ვწერ  
იმიტომ, რომ თვალი გადავაგლო რას და როგორ ვაკეთებდი; როდესაც  
პირველმა ადამიანმა მთვარეზე ფეხი დადგა, რას ვაკეთებდი იმ  
დროს, როგორ ვაზროვნებდი, რაზე ვოცნებობდი?*

თითქმის გავჭალარავდი. ვგრძნობ, რომ ის (სიკვდილს გულისხ-  
მობს – ნ.ა.) აუჩქარებლად მიახლოვდება. ბანალურია, სამაგიეროდ  
– უტყუარია. ახლოვდება, რათა ერთი ისკუპოს და წაიღოს ის,

რისთვისაც მოდის. ხშირად შიში მიჰყრობს, მაგრამ ვცდილობ, მოვიშორო ეს აზრები და ოცნებას ვიწყებ იმაზე, რაც ჯერ არ გამიკეთებია. ვცდილობ, ჩემთვის განკუთვნილი მონაკვეთი ხალისით და სიამოვნებით, სხვათათვის, ჩემი ახლობლებისთვის, არც თუ უსარგებლოდ განველო. როდის ვგრძნობ სიამოვნებას?

რეპეტიციას რომ გავდივარ – ბედნიერი ვარ; როდესაც შინ ყველაფერი რიგზეა და სიმშვიდეა – ბედნიერი ვარ; როდესაც ვთხზავ, ვწერ, ვხატავ, ვქმნი (რა პათეტიკური ნათქვამია) – ბედნიერი ვარ. რისთვის დავიბადე? იმისთვის, რომ ჩემი ცხოვრების წიგნი დავწერო და მოვკვდე. ჩემი დღიური ხომ ძალზე ჩვეულებრივია და უბრალო, ისევე, როგორც ჩემი ცხოვრება. რა საჭიროა მისი გამოგონება...

დღი ხნის წინათ დაწერილის გადაკითხვა მსიამოვნებს. წერა მადლევს ძალას, ცხოვრება გავაგრძელო. მე რეალურ, ცხოვრებისეულ ვითარებებში ვიმყოფებოდი, ფიქრებით და წარმოსახვით კი – მულამ სხვაგან, ჩემს საკუთარ, აბსტრაქტულ სამყაროში, რომელიც ცოტათი თუ წაგავს რეალურს, ეს უფრო გალაქტიკური, ზღაპრულია...

ბნელია, იკითხო მეორე ადამიანის გულისნადები, თუკი მას ლიტერატურული ფორმა არა აქვს. ლიტერატურა – ეს უკვე ხელოვნების ნაწარმოებია. ჩემი ჩანაწერები კი მხოლოდ განცდების, ფიქრების კვალს ატარებს, ჩემი ცხოვრების ნაკვალევია, ჩემი სულიერი აქტიურობის ნაკვალევია“.

1990 წლის 3 მაისი. დღიურის ჩანაწერი:

„თავს მაინცდამაინც კარგად ვერ ვგრძნობ. ცხოვრებამ ჩაიარა, რამდენი მეტ-ნაკლებად ღირებული სპექტაკლი მაქვს დადგმული?

ესპანელი („ესპანელი მღვდელი“ – ნ.ა.)

როცა ასეთი სიყვარულია

ჭინჭრაქს

ანტიგონე

დონ ჟუანი

ბაკულა („ბაკულას ღორები“ – ნ.ა.)

ქალაქი („ჩვენი პატარა ქალაქი – ნ.ა.)

სულ ეს არის და ეს“.

1972 წლის 30 დეკემბრის ჩანაწერი:

„სადაც ამოვიკითხე, რომ სიმღერა ესაა – ტექსტი, მელოდია, შესრულების მანერა და რიტმი. მაგრამ ზომ შეიძლება, ასე ვთქვათ: „როლი ესაა – ტექსტი, ქცევა (მოქმედება), შესრულების მანერა (ხერხი) და რიტმი (რიტმის ცვალებადობა). განსხვავება ისაა, რომ სიმღერის მელოდიას კომპოზიტორი ქმნის, მსახიობი კი მას თავის თავშივე თხზავს (ქცევა). სიტყვების საშუალებით ის თხზავს გმირის ქმედებას, ქცევას და ამ ქცევას განსაზღვრულ „გასაღებში“ ასრულებს.

ისევე, როგორც პაწაწინა მარცვლიდან უზარმაზარი ხე, პაღმა, ამოიზრდება, ასევე სპექტაკლიც იღვიდან იწყებს აღმოცენებას, აგებას. მომაგალი სპექტაკლის ინფორმაცია „სათქმელშია“ ჩადებული. ეს სპექტაკლის გენებია...

როდესაც პიესის ლიტერატურულ ანალიზს ვცდილობ ვსწავლობ „ანატომიას“ მკვდარ სხეულზე. ეს იდეებისა და თემების სფეროა, პიესის თეატრალური ანალიზი – ქმედითი სფეროს შესწავლაა, აზრობრივი გაშიფვრა; ეს – წარმოსახვით აღდგენილი ცხოვრებაა; იმის ანალიზია, როგორ იცხოვრებდა ადამიანი (პერსონაჟი – ნ.ა.), ან ადამიანთა ჯგუფი (ადამიანთა ჯგუფი – პერსონაჟები – ნ.ა.), ისინი ცოცხლები რომ ყოფილიყვნენ.

დაბოლოს, ჩანაფიქრი – ეს აღდგომაა, ან: „და შთაბერა პირსა მისსა სული სიცოცხლისა და იქმნა კაცი იგი სულად ცხოველად“ (დაბ. II, 7)

რა შესანიშნავად არის ეს გამოსახული მიქელანჯელოს პლაფონზე. თითში (მაცხოვრის – ნ.ა.) კონცენტრირებული წარმოუდგენელი ძალა, პირველი ადამიანის უსიცოცხლო თითში გადაედინება და ის ცოცხლდება. აი, რას ნიშნავს, მისცე პიესას ახალი სიცოცხლე, ახალი სუნთქვა, რათა ფურცელს, სტრიქონებს, ასოებს მოსწყდეს და გორვა-გორვით გაუყვეს ცხოვრების გზას, როგორც მის მეორე ნაწილშია მონიშნული. ესაა მისი აზრი და არსებობა.

აზრი – იდეა

არსებობა – ქმედება და განცდა

თუკი ეს ორი ნაწილი მხოლოდ დასაწყისია, მესამე ნაწი-

ლით განაყოფიერება მოხდება. და აი, სპექტაკლშიც ჩაისახა და გაიფურჩქნა სიცოცხლე.

იდეა მამა (გენი),

ქმედება – ღელაა,

სპექტაკლი – ნაყოფი, შედეგი.

თავისთავად ნაწილებს არაფერი შეუძლიათ, მხოლოდ ერთიანობით შერწყმულებს ძალუბთ შექმნან ის ცოცხალი, მთრთოლვარე რამ, რასაც სპექტაკლი ჰქვია“.

1978 წლის 31 დეკემბრის ჩანაწერი:

შეგრძნებები – ბაღებს აზრს,

აზრი – ბაღებს სურვილებს,

სურვილები – ქცევებს,

ქცევები – ჩვევებს,

ჩვევები – ხასიათს,

ხასიათი – ადამიანს და მის ბედს.

რა საინტერესოა!..

სულის მოძრაობა. რა არის ეს? არადა, ესაა ყველაზე მთავარი. რიდაცით ადამიანები ერთმანეთთან ან საკუთარ თავთან ამყარებენ კონტაქტს. ეს ის არის, რაც ადამიანებისაგან, ჩვეულებრივ, დაფარულია, მაგრამ რაც მუდმივად ხდება. ესაა ჩვენი ფიქრები და განცდები: მოუთმენელი, აფორიაქებული, მუდმივად რაღაც მიზნისკენ მსწრაფი. ეს ფარული მოძრაობაა, სწრაფვაა ერთი ადამიანისა მეორისაკენ. იგი ყოფითი საქმეებისა და ჩვევების მიღმა დაფარული. სულის მოძრაობა – ესაა სხვათათვის მალული, მაგრამ მუდმივ მოძრაობაში მყოფი საიდუმლო მისწრაფებანი და განცდები. ესაა ბილიკები, რომლებიც მუდმივად გაჰყავთ ჩვენს სურვილებს, ფიქრებს და გრძნობებს, სხვა ადამიანებთან ურთიერთობებს, უღრან ტყეს რომ წააგავს...“

1990 წლის 6 აგვისტოს რეჟისორმა დღიურში აღნიშნა: „თეატრის ხელოვნებისათვის ყველაზე რთულია გამოზატო ადამიანის სულის მოძრაობა!!! ეს მოძრაობა ისევე უნდა შეთხზა, როგორც კომპოზიტორი თხზავს მუსიკას, ჩვენი ნოტებია – სულის ქმედებანი, მოძრაობანი – ჟესტები, მზერა – განცდები“.

მთელი ეს არქივი კი შესაძლებელია, მივიჩნიოთ ერთ დიდ „რომანად“ თეატრზე უზომოდ შეყვარებული, თეატრით მონუსხული, თეატრისათვის თავდადებული რაინდისა, რომელსაც აგრერიგად ეხერხებოდა ლიტერატურული ფორმის მინიჭება ფიქრისა, ოცნებისა და სიყვარულის აღსარებისათვის. ამის საუკეთესო დასტურია, თუნდაც, სამი დასტამბული წიგნი: „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, „ახლა კი, ფარდა!“ (გამოვიდა მისი გარდაცვალების შემდეგ).

„სანამ რეპეტიცია დაიწყება“... (გამოცემულია თბილისში, 1978 წელს). ეს ბატონი მიმას პირველი წიგნია. ერთი თვალის გადავლება კი ნათელს ჰყენს, რაოდენ მნიშვნელოვანია ავტორის მოსაზრებანი შემოქმედების არსზე:

*„მშვენიერია და ზუსტი შემოქმედებითი წარმოსახვის ფორმულა ქართული ზღაპრების წინათქმასში: „იყო და არა იყო რა“. აქ შერწყმულია რეალური და გამონაგონი, შესაძლებელი და შეუძლებელი.*

*ამ ორი ელემენტისაგან იბადება სრულიად ახალი, მანამდე არნახული, შეთხზული, რაც შემდეგში დამოუკიდებელ სიცოცხლეს იძენს.*

*ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებების დაგროვების, დამუშავების და შენახვის მექანიზმი უზრუნველყოფს ადამიანის აზროვნებას და წარმოსახვას მასალით, რომელსაც ის საჭიროების შემთხვევაში იყენებს. სწორედ ცხოვრებისეული დაკვირვების შედეგად დაგროვილი მასალის... საკუთარ არსებაში გატარების უნარი არის შემოქმედებითი წარმოსახვა...” (გვ. 33). „და როდესაც პირველად ჩემს მიერ შეთხზული სამყაროს ჰორიზონტზე აღმობრწყინდება ჩემს მიერ დანახული მზე, იგი გაანათებს ცხოვრების დაკლავნილ ბილიკს, რომელიც შეთხზულია ცალკეულ ეპიზოდთა და ხილვათა მიხედვით, ჩემმა წარმოსახვამ შემადლებინა, ეს ბილიკი ისე დაშენა, როგორც სხვები ვერ ხედავენ. სხვა თვალთ შევხედე, ის შევნიშნე, რაც სხვებს არ შეუძინევიათ.*

*კურთხეულ არიან ძიების წუთები, ვისაც ეს წუთები არ განუცდია, იგი საბრალოა და სინანულს იმსახურებს. ის ვერ გაიგებს, რაა შემოქმედების „ტკივილი“, აღმოჩენის ბედნიერება, მიღწევის ბედნიერება“ (გვ. 80).*

მეორე წიგნი „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“. (1983 წელს გამოიცა მოსკოვში) ბატონი მიშა იშვიათი გულახდილობით აღწერს სათეატრო პერიპეტეებს, მიუთითებს რუსთაველის თეატრიდან წასვლის მიზეზს, აყალიბებს თავის ვერსიას, ტკივილიანი და სევდიანი თხრობა, შიგადაშიგ საქმიანი, ზუსტი მოსაზრებებით არის გაჯერებული და წიგნი რეჟისორის აღსარებით მთავრდება:

*„ჰო მართლა, ვინ მოდის ჩემს კვალზე?.. ვისხენებ ყველა ახალგაზრდა რეჟისორსა და მსახიობს და ვცდილობ, მივხვდე, მათგან ვის შეუძლია იქცეს ხვალინდელი თეატრის ლიდერად. რაა საჭირო იმისათვის, რომ ეს ადგილი დაიკავონ? დღეს ჩემი რობერტ სტურუა, გოგი ქავთარაძე და თემურ ჩხეიძე არიან ლიდერები. ხვალ, ხვალ ვინ იქნება?“*

*ჰო, ამ საღამოს უნდა ვნახო ჩემი ახალგაზრდა რეჟისორები რანაირ ვარჯიშებს ატარებენ სპექტაკლის წინ. ჩვენ ძალიან დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებთ ამ მომენტს.*

*გადავდივარ დიდ ხიდზე. მალე მივადგები ძველი კინოსტუდიის კბიშკარს და ტერიტორიას, რომელზეც დგას ჩვენი თეატრი. ახლა დავინახავ მსახიობთა ნაცნობ სახეებს. გავალებ კარს, ჩვენ ერთად შევალთ შენობაში, სცენაზე ავალთ და დავიწყებთ რეპეტიციას.*

*მე თეატრში მივდივარ. სხვაგან, აბა, სად უნდა მივდიოდე?“ (გვ. 317).*

„ახლა კი, ფარდა!“ (გამოცემულია თბილისში 1998 წელს) ხელნაწერი დაუსრულებელი დარჩა, თუმცა ნაშრომის ბოლო სტრიქონი, ფინალი მოფიქრებული ჰქონდა. პატარა ფურცელი იღო მის საწერ მაგიდაზე, სხვა ხელნაწერებთან ერთად. მასზე ეწერა: „ახლა კი, ფარდა!“

წიგნში თავმოყრილია ბატონი მიშას ჩანაწერები თეატრზე, ლექციებზე, როგორც თავად მიუთითა – „ფიქრები თეატრის ირგვლივ“, „ღამის ფიქრები“, სამი სპექტაკლის სარეჟისორო გეგმა. და ისევ აღსარება, თეატრისადმი სიყვარულის გამხელა. სამივე ნაშრომს ამთლიანებს და ჰკრავს თეატრისადმი ფანატიკური სიყვარულის თემა.

*„სცენის ფიტარნაგი. ყოველთვის, როდესაც მას პარტერიდან ვუახლოვდები, სრულიად განსაკუთრებული, არაჩვეულებრივი გრძნობა მეუფლება. მინდა მოვეხვიო, გულში ჩავიკრა ეს უხეში,*

ზორკლიანი ფიცრები, ლოყა მივადო, მოვეფერო, გავირინდო და არავის დაეუთმო. ეს ამბავი უფრო ფიცრული იატაკი იმისათვის არსებობს, რომ მასზე ცხოვრება გათამაშდეს. აქ ქმნიან, წარმოაჩენენ ადამიანის არსს, ცხოვრების მოდელს. ამ გრძნობათა ემაფოტზე მსახიობი საჯაროდ მარტოდმარტო რჩება თავის განცდებთან, ვნებათაღელვასთან, აღსარებასავით საქვეყნოდ გამოაქვს ყველაფერი, რაც მას ასე ალელვებს და რაც, ჩვეულებრივ, სხვისთვის უხილავია, ფარულია. ამ შემადლებულ მოედანზე ადამიანი – მსახიობი განწმენდის რიტუალს ატარებს და მარადიულთან მიახლოებას ცდილობს. თეატრალური თამაში – კაცობრიობის ბავშვობის გაგრძელება“ (გვ. 5).

და ისევ ახალგაზრდებზე ფიქრით დაასრულა ჩანაწერები, ახლა მისი სიტყვები ანდერძივით უღერს:

„ჩვენ ხელოვნების მარადიულ კანონებს ვასწავლით, მაგრამ თქვენ თქვენი უნდა თქვათ და დიდი ხნის ნამღერი სიმღერა არ იმეოროთ. ყველაფერი, რასაც ისწავლით, კალოობისას რომ იციან, ისე გაანიავეთ და სიტყვაზე ნურაფერს დაგვიჯერებთ. ყველაფერი გრძნობით და გონებით მოსინჯეთ თავად. თვითონვე აღმოაჩინეთ თქვენთვის ყველაფერი, რაც ჯერ არს, თეატრში აღმოაჩინოთ. ჩვენს ხელოვნებაში ძალზე ცოტა რამ თუ შეიძლება გამრავლების ტაბულასავით დაისწავლოთ, მინდა ვისურვოთ, თქვენი საკუთარი ხმით გამოხატოთ დრო.“

ახლა კი ფარდა!“ (გვ. 130).

მისი ნაწერები, თეორიული ნაშრომები, წმინდა პრაქტიკული მნიშვნელობის ჩანაწერები არა მარტო ქართული სათეატრო ლიტერატურის ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს, არამედ შესაძლებელია ახალი ტიპის სათეატრო ლიტერატურის მაღალი რანგის გამომხატველ ნაშრომებად დავასახელოთ გიორგი ტოვსტონოგოვის, პიტერ ბრუკის, ჯორჯო სტრელერის, ანატოლ ეფროსის, ეჟი გროტოვსკის, ანატოლ ვასილიევის ნააზრევის გვერდით. ამ თვალსაზრისით არა მარტო ჩვენი ეროვნული თეატრი, არამედ ქართული სათეატრო ლიტერატურაც, შესაძლებელია, განვიხილოთ მსოფლიო სათეატრო ცხოვრების კონტექსტით. ეს კი, უწინარესად, ბატონი მიმას დამსახურებაა. მან ეს როლიც, პროფესიული თვითშეგნებითა



და ღირსებით აღვსილმა, ჩინებულად შეასრულა.

ნაშრომების უმეტესობა შექმნილია იმ პერიოდში, როდესაც ის რუსთაველის თეატრიდან წავიდა. იმხანად იგი თეატრალურ ინსტიტუტში მუშაობდა პედაგოგად და ტელევიზიის სადადგმო რედაქციას ხელმძღვანელობდა. ყველანი, ვინც მაშინ ვმუშაობდით რედაქციაში, ბედნიერად ვთვლიდით თავს, რომ მასთან საქმიანი ურთიერთობის დაუვიწყარი წუთები განვიცადეთ. ჩემთვის, როგორც თეატრმცოდნისთვის, კიდევ ერთი ასპექტითაც მნიშვნელოვანია ეს პერიოდი. თვითმხილველი აღმოვჩნდი, როგორ იქმნებოდა სატელევიზიო დადგმები, როგორ მუშაობდა ის და როგორ ქმნიდა ქალაქში კადრების თანამიმდევრობას და მერე, როგორ გადაჰქონდა ეს „შპარგალკა“ ეკრანზე. და კიდევ, თვითმხილველი აღმოვჩნდი იმ პროცესისა, როგორ გრძელდებოდა მისი გაკვეთილები, რეჟისურის ლექციები – ამჟამად ერთი სტუდენტისთვის, გიორგი (კახა) კახაბრიშვილისთვის. ის ყველას გვასწავლიდა, მაგრამ ესმოდა, რომ კახა იყო მთავარი! მისი სახით, ტელევიზიამ პროფესიონალი ტელედადგმების რეჟისორი შეიძინა. ამ თვალსაზრისითაც ღირებულება მისი მოღვაწეობა აღნიშნულ რედაქციაში. შესძინო ამ ახალ მოვლენას, სატელევიზიო-სადადგმო რედაქციას, მომავალ სატელევიზიო თეატრს პროფესიონალი რეჟისორი (ვგულისხმობ, უწინარესად, ტექნიკის ფლობას, იმპროვიზაციული თავისუფლებით შექმნილი ეპიზოდების ეკრანზე გადატანას, ჩაწერის დროს მყისიერ ფორმათა მიგნებას), ტელერეჟისურის სპეციფიკის ცოდნით შეიარაღებული სპეციალისტი – მეტად მნიშვნელოვანია. კახა კახაბრიშვილის საქმიანობაში ჩანს მისი მოძღვრის სწავლების კვალი.

ამ წლებში ბატონმა მიმამ ინსტიტუტში შეცვალა სწავლების ფორმა, შემოიღო მსახიობებისა და რეჟისორების ერთობლივი წვრთნის სისტემა, ჩამოაყალიბა ექსპერიმენტული ჯგუფი; შექმნა „მეთერთმეტე აუდიტორიის თეატრი“, დგამდა ტელესპექტაკლებს, წერდა ნაშრომებს თეატრზე, შემოქმედებით პროცესზე, რეჟისორებისა და მსახიობების აღზრდის მეთოდზე... ინტენსიურად მუშაობდა, როგორც ყოველთვის „ფორმაში იყო“, მაგრამ 11 საათზე თეატრში რეპეტიციაზე არ მიიქარებოდა! სპექტაკლებს სცენაზე არ ღებდა, ამიტომაც, უმეტესად, სევდიანი, ჩაფიქრებული, გულგატეხილიც იყო!..

\*\*\*

მიხეილ თუმანიშვილს ძალზე გაუჭირდა გადაწყვეტილების მიღება და რუსთაველის თეატრიდან წასვლა. ამდენი უსამართლო შემოტყვეების შემდეგ, დასში ბზარი მაინც გაღრმავდა. ამის გაძლება მის გასაოცარ მოთმინების უნარსაც კი აღემატებოდა და... მოხდა მოსახდენი! დაიწერა განცხადება თეატრიდან წასვლის თაობაზე. მაშინ თავად უკვე აღარ ვმუშაობდი თეატრში, მაგრამ ჩემი წიგნები მქონდა დატოვებული კანცელარიაში, ქალბატონ ნინო ჩიხლაძესთან. მან იცოდა, სადაც ვიყავი და დამირეკა. თეატრში მისულს, ქალბატონი ნინო პატარა ღერეფანში დამხვდა, ხელში ფურცელი ეჭირა, აფორიაქებული ჩანდა. ფურცელი გამომიწოდა და თითქმის აცრემლებულმა მითხრა: „ეს დამიტოვა ბატონმა მიშამ და წავიდა. როცა წავიკითხე განცხადება, უკან დავედევნე, მაგრამ ვერ დავეწიე. რა ვიღონო?“ ეს რა ხდებაო, – ტკივილით დააყოლა და გაეყურა. ავლელი. ძლივს გავარჩიე ნაწერი და ვკითხე: „ვინმემ ნახა ეს განცხადება?“ არაო, – მიპასუხა. ვერც ვერავინ ნახავს-მეთქი ვუთხარი და განცხადება დავხიე. შეცბუნებულ, უაღრესად კეთილშობილ ქალბატონ ნინოს შევპირდი, რომ ბინაზე მივაკითხავდი ბატონ მიშას და იქიდან დავურეკავდი.

ბატონმა მიშამ კარი გამიღო, ფერწასული იდგა კარის ჭრილში, ვლუძდით. კარგა ხანს ვიდექით ასე, უხმოდ ვსაყვედურობდი. მერე ვისხედით ლოჯიაში და კარგა ხანს ვლუძდით. გამახსენდა, რომ ქალბატონი ნინო მელოდა. ძალიან ჩუმი ვთქვი, რომ განცხადება დავხიე და პატარა ნაგლეჯი გავუწოდე, მასზე მხოლოდ ერთი სიტყვა იყო შემორჩენილი: „გთხოვთ“... **„გადაწყვეტილებას არ შეეცვლი!“** ბატონმა მიშამ თითქოს თავისთვის ჩაილაპარაკა, ხმაში სიმტკიცე აღარ იგრძნობოდა. „არ შეიძლება ახლა თეატრის მიტოვება, ხომ ხედავთ, რა ხდება. კაპიტულაცია გამოსავალი არ არის“. რამდენიმე არგუმენტი ჩამოვყავალიბე. ბატონი მიშა ღუძდა. ისევ ჩამოწვა მძიმე პაუზა. მოვიდა მისი მეუღლე, ქალბატონი ლეილა, მაგიდა გააწყო და დანანებით მითხრა: „არ ვიცოდი, თუ მოხვიდოდი, თორემ ტორტს დავახვედრებდი“. როცა მათთან ვსტუმრობდი, იუმორით ვამბობდი: ახლა სტუმრად ვარ პროფესორთან და გამიმასპინძლდით

ისე, როგორც პროფესორს შეჰფერის-მეთქი. მით უფრო მაშინ გამოვთქვამდი პროტესტს, როცა ქალბატონ ლეილას გამომცხვარ ჩინებულ ბეზეს ტორტს ვერ მახვედრებდნენ. ახლა ხუმრობის თავი არ მქონდა. თითქმის უბრად ვისადილეთ. მხოლოდ ქალბატონი ლეილა გვიხსნიდა, რატომ დაწერა განცხადება ბატონმა მიშამ და რომ ინფარქტს თეატრიდან წამოსვლა სჯობდა. გამომშვიდობებისას მომეჩვენა, რომ დავითანხმე, ყოველ შემთხვევაში, ბატონი მიშა დამშვიდებული ჩანდა.

მეორე დღეს, თეატრალური ინსტიტუტის შესასვლელთან გიორგი გეგეჭკორს შევხვდი. აღელვებული ჩანდა. მოსალმებას საყვედური მკაცრად დაატანა: „ეს რა ქნა მიშამ, განცხადება როგორ დაწერა, მაგათაც ეს უნდათ!..“ დამშვიდება ვცადე: „არა, გუშინ დავხვი განცხადება და გვიანობამდე მასთან დავრჩი“. „არა, დღეს დილით დაწერა და თურმე, პირდაპირ კულტურის მინისტრის მდივანს ჩააბარა“ – გულჯავრიანმა მითხრა და თეატრისკენ გასწია. გაოგნებულმა ისევ მივაშურე ბარნოვის ქუჩას... სიტყვებს ვერ ვპოულობდი, დიალოგს აზრი არ ჰქონდა, ბატონი მიშა სხვა განზომილებაში აღმოჩნდა.

მეორე დღეს ისევ ვესტუმრე. კარი ქალბატონმა ლეილამ გაძილო. ბატონი მიშა ოთახში იდგა. ფერმიხდილი სახე, ჩამცხრალი თვალები, სასოწარკვეთილი მზერა... გავიფიქრე: ახლავა გააცნობიერა, რომ თეატრიდან წავიდა! ეიფორიამ რომ გადაუარა, ტკივილის გადატანა გაუჭირდა, მოტყდა, ჩაიფერფლა!.. ერთ ღამეში როგორ შეიცვალა! – და ცრემლი მომადგა თვალზე. წელგამართული სიარულია შემორჩა ძველებური. ვიდექით ასე კარგა ხანს. მერე ჩამარცვლით თქვა – **„არსად მიმეჩქარება!“** გალაკტიონის ერთი სტრიქონი ამეკვიტა: „ყველა შანდალში ჩაქრა სანთელი“, გულში ვიმეორებდი და ვცდილობდი, ჩავწვდომოდი მისი სიტყვების ქვეტექსტს: რას ნიშნავდა ჩამარცვლით ნათქვამი – „არსად!“ უთუოდ, იმას მიანიშნებდა – თუ რუსთაველის თეატრში არ მიდიოდა, მაშინ „არსად“ მიეჩქარებოდა! ისევ გალაკტიონი შემეხმინა: „დაიწვას გული უცნაურ ტრფობით“. ჩემს თვალწინ თეატრის „უცნაურ ტრფობით“ იწვოდა თუმანიშვილის გული. ახლაც თვალწინ მიდგას, როგორ იჯდა მაგიდასთან წელგამართული, მაგრამ ერთიანად გადაბუგული და **„არსად მიეჩქარებოდა!“**

იმ დღეს მიხვდი და გავიგე, როგორ „ტყდება გული“; როცა თეატრის „სიყვარულის დღესასწაული“ წამიერად ეწირება ფარისეველთა უგონო გნიასს. თუმანიშვილს არსად მიეჩქარება! ვის შეიძლება მოეთხოვოს პასუხი?

თუმანიშვილს რუსთაველის თეატრში აღარ მიეჩქარება!

თუმანიშვილს რუსთაველის თეატრში არ ელიან რეპეტიციაზე!..

შინ მიმავალს, სადარბაზოს შესასვლელთან ეროსი მანჯგალაძე შემომხვდა. „როგორ არის?“ – მკითხა და შეეყოვნა. „როგორ იქნება!“ ვუპასუხე და ვკითხე: „ეროსი, შენც ფიქრობ, რომ თეატრიდან წასვლა გამოსავალია?“ ეროსიმ ნაღვლიანად მიპასუხა: „აბა, გული გაუსკდეს? ეს გინდა?“ ის ზევით, თუმანიშვილებთან ავიდა, თვალი გავაყოლე და გამახსენდა: სულ ცოტა ხნის წინათ, როცა თავადაც დავწერე განცხადება თეატრიდან წასვლის თაობაზე, სერგო ზაქარიაძის კაბინეტიდან გამოსულს, სცენის შესასვლელთან ეროსი მანჯგალაძე მელოდა. მისთვის ქალბატონ ნინოს უთქვამს, ნათელამ ბატონ სერგოს განცხადება შეუტანაო. მანქანაში უსიტყვოდ ჩავსხედით და მცხეთისკენ გააქროლა, ცოტა მაინც რომ დავმშვიდებულეყავი. გზაშიც და სვეტიცხოვლის ეზოშიც ბევრი ვისაუბრეთ თეატრზე. მერე, როცა სახლთან მანქანიდან გადმოვდიოდი, ხელით შემაჩერა, თვალებში ჩამხედა და გაცოცხლებმა მითხრა: „მაინც როგორ შესძელი თეატრიდან წასვლა?!“ ეს ეპიზოდი გამახსენდა და გავიფიქრე: თუკი ეროსიმაც ურჩია ბატონ მიშას განცხადების დაწერა, ეტყობა, რაღაც უსაშველო მართლაც ხდებოდა... ბევრი რამ მერე გახდა ცნობილი...

უკვე აღვნიშნე, რომ ბატონი მიშა იშვიათად მუშაობდა მშვიდად. თეატრის დირექტორობის დროს, დორიან კიტია ცდილობდა, მისთვის დარტყმები აეცილებინა, მაგრამ ყოველთვის ვერც ის ახერხებდა „მეხამრიდის“ როლის შესრულებას. მან სამი ძლიერი დარტყმა გადაიტანა, არაერთგზის პრესა, შემდეგ თეატრალური საზოგადოების გამგეობის პლენუმი (თანაც ორი!) მიეძღვნა ბატონი მიშას პერსონას: პირველად – როცა ახალგაზრდების მრწამსს გამოხატავდა და ქმნიდა ე.წ. „შვიდკაცას“; მეორედ, როცა „ჭინჭრაქა“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ დადგა და კრიტიკოსები, კულტურის სამინისტროს მოხელეები (მინისტრი, მოადგილე, სამმართ-

ველოს თანაშრომლები) აქტიურად იბრძოდნენ, რათა „დაეცვათ“ რუსთაველის თეატრი თუმანიშვილის ექსპერიმენტებისაგან; მესამედ, როცა სერგო ზაქარიაძის გარდაცვალება გამოიყენეს მასთან ანგარიშსწორების საბაბად. მათ შორის კი, შედარებით „მსუბუქი“ ბიძგებით ცდილობდნენ საზოგადოებისათვის შეეხსენებინათ, რომ რუსთაველის თეატრის გმირულ-რომანტიკული ტრადიციის ხელყოფაში მთავარი დამნაშავე მიხეილ თუმანიშვილი იყო.

მესამე ძლიერ შემოტევას, როგორც ჩანს, ველარ გაუძლო და მიხეილ თუმანიშვილი რუსთაველის თეატრიდან წავიდა!.. თავისი მოსაზრებები შემდეგ ჩამოაყალიბა წიგნში „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა!“ მიუხედავად იმისა, რომ გულწრფელად გვიამბო, რაც ხდებოდა იმ ხანად თეატრსა და მის გარეთ, ვფიქრობ, მეტიხმეტად დაინდო თავისი „მარადიული“ ოპონენტები, განსაკუთრებით ერთ-ერთი აქტიური მოთავე მთელი ამ თეატრალური ინტრიგებისა (მიზეზი სუბიექტურია. რას ვიზამთ, არც მიხეილ თუმანიშვილი იყო დაზღვეული ადამიანური სისუსტეებისაგან), მის მიმართ უზომო პატივისცემის მიზეზით, ამჯერად არც თავად მივუთითებ თითოეული მათგანის ვინაობას.

რა თქმა უნდა, ერთ-ერთი მიზეზი ბატონი მიშას გადაწყვეტილებისა იყო ის ბზარი, რაც დასში თეატრზე გაუთავებელ თავდასხმებს მოჰყვა. მასზე ძალზე საინტერესოდ გვიამბობს თავად რეჟისორი. მაგრამ მთელი ეს საზოგადოებრივი რეზონანსი, გაუთავებელი მითქმა-მოთქმა მოჰყვა ბატონი სერგო ზაქარიაძის გარდაცვალებას. ის 1971 წლის აპრილში დააწვინეს „ლენკომბინატში“ და 13 აპრილს გარდაიცვალა. თეატრის ხელმძღვანელობა ძალზე დიდ ენერგიას, დატვირთვას, ძალების მობილიზებას ითხოვს. თეატრში ბატონ სერგოსაც ჰყავდნენ უკმაყოფილონი. თურმე, მას გული აწუხებდა.

როდესაც დილით ბატონი სერგოს გარდაცვალების ამბავი შევიტყვეთ, საავადმყოფოს შესასვლელ, განიერ კიბებთან შეიკრიბნენ მსახიობები, ბატონი სერგოს თაყვანისმცემლები და ახლობლები, ექიმი გამოვიდა და განაცხადა, რომ უკვე ერთი წელია, რაც მისი ჯანმრთელობა თანდათან უარესდებოდა, საკვირველიც კია, ამდენ ხანს როგორ გაუძლო. იქ მყოფნი პროზექტურისაკენ გავემშურეთ. ბატონი მიშა და მე ერთად მივედით და ასევე ერთად აღმოვჩნდით

პროზექტურისკენ მიმავალ გზაზე. შორი-ახლოს, ხესთან შევჩერდით. ყველანი ვლუმდით. უცბად, ამ გუნდს გამოეყო ერთი მსახიობი, მოგვიანლოვდა, ჩემსკენ გადმოიხარა და მკაცრად მითხრა: „შენ ხომ პატიოსანი ადამიანი ხარ, რა გინდა ამ მკვლელის გვერდით!“ უხერხული სიჩუმე ჩამოწვა. ბატონმა მიშამ უკან დაიხია, შეეცადა გამცლოდა, აერიდებინა ჩემთვის უსიამოვნება, გაფითრებული ჩანდა. არ ვიცი, თავად როგორ გამოვიყურებოდი, მაგრამ სახე მიხურდა და გული ძლიერ მიცემდა. არაფერი მითქვამს მსახიობისთვის, პროტესტის ნიშნად გამოვტრიალდი, ისევ ბატონი მიშას გვერდით დავდექი და ხელი ჩავკიდე. გამოსავნენ ბატონი სერგოს ცხედარი. შეკრებილები უკან გავეყვით. მერე ბატონ მიშასთან ერთად მის ბინაში აღმოვჩნდით. ნათელი იყო, რომ მორიგი სკანდალი მწიფდებოდა. „კუდიანებზე ნადირობა“ დაიწყო. ასეც მოხდა...

იმ ხანად ბატონ სერგოს უარი უთხრეს ახალი ბინით დაკმაყოფილებაზე. მისი დიდი ოჯახი მართლაც ვერ ეტეოდა სტანდარტულ სამოთახიან ბინაში, მაგრამ კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მაღალჩინოსანს თავისი ნათესავისათვის მიუცია ბინა და შეიქმნა ძალზე უხერხული სიტუაცია. თეატრის ხელმძღვანელობის თავსატეხს დაერთო ეს უსიამოვნებაც, ისედაც დაავადებულმა გულმა ვერ გაუძლო და ბატონი სერგო გარდაიცვალა. კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივნები საკონებელში ჩავარდნენ, მათ არ სურდათ, განხილულიყო ეს ამბავი და „განტეგების ვაცს“ დაეძებდნენ. მეორე დღეს ქალაქის პარტიული აქტივის სხდომაზე გამოსულა ბატონი მიშას ოპონენტთაგან ყველაზე დიდი ინტრიგანი და უთქვამს: სერგო ზაქარიაძე მიხეილ თუმანიშვილთან დაპირისპირებას შეეწირაო. პარტიულმა აქტივმა შვებით ამოისუნთქა. ქალაქში საშინელი ჭორები გავრცელდა...

ყოველდღე მივდიოდი ბატონ მიშასთან, მეტისმეტად განიცდიდა ასეთ უსამართლო ბრალდებას, მით უფრო, რომ ტელეფონის ზარი არ წყდებოდა, „უცნობები“ (ზოგის ხმას ვცნობდით კიდევ!) რეკავდნენ, აგინებდნენ, უწმაწური სიტყვებით „ამკობდნენ“ რეჟისორს და ემუქრებოდნენ...

ერთ დილას კარი ბატონმა მიშამ გამიღო, მალე ქალბატონი ლეილაც გამოჩნდა. ბატონმა მიშამ შემაჩერა, კარზე ჭიკარტებით

მიმაგრებული რვეულის ფურცელი გადასწია და... გამოჩნდა შავი საღებავით წარწერილი ერთადერთი სიტყვა: „მკვლელი!“ ათი დღე ვიჯექი ტელეფონთან და ვიგერიებდი საშინელ გინებასა თუ მუქარას! მერე მოდიოდა რეზო ჩხაიძე (ბატონი მიშას მოწაფე), ჩვენ ვჩურჩულებდით, რომ მასპინძელს არ გაეგო, რა ხდებოდა თეატრში, ქუჩაში, ან ინსტიტუტსა თუ კულტურის სამინისტროში. გვიან მოდიოდა ეროსი მანჯგალაძე, მანქანით მივყავდი შინ და ბრუნდებოდა თუმანიშვილებთან. თეატრიდან მეტი არავინ გამოჩენილა.

ამ პერიოდის დღიურის ჩანაწერი:

1971 წლის 30 მაისი.

*„სადამოს ბაბუკასთან (ბიცოლაჩემთან) ვიყავი. შინ გვიან დავბრუნდი. კარის სახელოურზე – აკაციის თაიგული, კარების ქვეშ კი ბარათი დამხვდა:*

*„ბატონო მიშა!*

*ძალიან, ძალიან გვიყვარხართ. ვიყავით, არ დავგვზვდით სახლში.*

*მთელი თქვენი ჯგუფი.*

*ნ. ბაგრატიონი, ნ. ჩიქვინიძე, მ. ჯანაშია, დ. კვიციანი...“*

*ქვემოთ მინაწერია:*

*„ჩემო კარგო, საყვარელო ბავშვებო ექსპერიმენტული ჯგუფიდან!*

*მადლობელი ვარ, რომ ზურგი არ შემატყციეთ ჩემთვის ესოდენ მძიმე ჟამს!!!“*

კიდევ ერთი ჩანაწერი:

*„არ უნდა მოგაკვდე, უნდა ვეძებო რაღაც ახალი. რა – არ ვიცი, მაგრამ უნდა ვეძებო, დავისვენო და მერე ვეძებო ახალი ცხოვრება ხელოვნებაში“.*

ოპონენტები კმაყოფილნი არიან – მათ გაიმარჯვეს! ბატონი მიშა კი ფიქრობს სარეპუტიციო პროცესის განახლებაზე, სათეატრო ესთეტიკის ფერისცვალებაზე, „ხელოვნებაში ცხოვრების“ შეცვლაზე. სიახლეთა ძიებაზე ფიქრი არც უძძიმეს წუთებში შეუწყვეტია. ძიება, მოქმედება, ცვლილება – მისი სტიქია გახლდათ!

1971 წლის 7 აგვისტოს კი დღიურში ჩაუწერია:

**„როგორც გადანერვილი გული, რომელიც ვერა და ვერ ეთვისება ახალ გარემოს – ისე ვარ. ვერა და ვერ ვპოულობ ცხოვრების რიტმს. ვიზრჩობი!“**

ბატონი მიშას სულიერი მდგომარეობა, მისი განცდები და ფიქრი არ აინტერესებდათ პარტიულ ბოსებს, ისინი კმაყოფილნი იყვნენ: საზოგადოების ყურადღება გადაიტანეს ჭორებზე, თუმანიშვილზე, დასზე; მკაცრი ოპონენტები კმაყოფილნი იყვნენ – ბოლოს და ბოლოს, ამდენი ბრძოლის შემდეგ მიაღწიეს საწადელს, თუმანიშვილი დაისაჯა! მას ხომ თეატრშიც ჰყავდა უკმაყოფილონი – ისინიც დამშვიდნენ, ეგონათ, მათი ცხოვრება უკეთესობისკენ შეიცვლებოდა...

ბატონმა მიშამ თავისი ცხოვრების ეს მონაკვეთი თითქოს წინდაწინვე შეიგრძნო, გუმანით განჭვრიტა, რა ელოდა სამიოდ წლის შემდეგ...

\*\*\*

მიხეილ თუმანიშვილმა ჟან ანუის „ანტიგონე“ დასადგმელად აირჩია მაშინვე, როგორც კი „გვადი ბიგვას“ საპრემიერო დღეებმა ჩაიარა. 1968 წლის მოვლენებს ასე შეეხმიანა. ღამით ჩვენ ვუსმენდით რადიო „თავისუფლების“ გადაცემას და მეორე დღეს ერთმანეთს ვუზიარებდით შთაბეჭდილებებს. მეტისმეტად მღელვარედ განიცდიდა მოვლენებს და ამბობდა: „**მსოფლიო იცვლება, ძველებურად მუშაობა აღარ შეიძლება, უნდა შეიცვალოს, თუნდაც, სათეატრო ხელოვნება...**“

8 აპრილს დღიურში ჩაუწერია: „**ახლა ცუდი, მკვდარი თეატრის აღდგენას ცდილობენ. არადა, პირიქით, სწორედ ახლა, მთელი ძალით ცოცხალი თეატრისკენ უნდა მივისწრაფვოდეთ. მაგრამ როგორ? „ანტიგონეს“ რეპეტიციებზე ვცდილობ მივალწიო ამას“.**

სიახლეთა შეგრძნება, პოლიტიკურ თუ თეატრალურ მოვლენათა სიღრმისეული წვდომა, უტყუარი ალლო და შემდგომ, ადეკვატური სასცენო ამბის შეთხზვა, მისი სტიქია გახლდათ. „ანტიგონეს“ რეპე-



ტიციებზე მართლაც ჯადოქარივით ქმნიდა საკუთარ შეგრძნებათა შესაბამის ატმოსფეროს, სასცენო ორთაბრძოლებს, მეტაფორებს. იქვე, რეპეტიციანზე აგნებდა, ცვლიდა, ძერწავდა... იმპროვიზაციით იგონებდა გამომსახველობით საშუალებებს. ზოგიერთ მათგანს გუშინ მოსმენილ გადაცემასა და დილით შთაბეჭდილების გაზიარების დროს ჩამოყალიბებულ მოსაზრებათა კვალი აჩნდა. სხეულით, გულით, გონით ისრუტავდა, გამოსახავდა, თუნდაც, იმპულსურ შეგრძნებებს. მაგრამ ახლა მთავარი ის იყო, როგორ შეხვდა, იგრძნო, გაითავისა ის მოვლენები, რაც დამახასიათებელი აღმოჩნდა ევროპა-ამერიკის საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის. იგრძნო ცვლილებათა გარდაუვალობა!

ამ ცვლილებათა დასტურად ქმნიდა „ანტიგონეს“ აზრობრივ პარტიტურას, პლასტიკურ მონახაზს, თამაშის წესს, მხატვარ გოგი გუნიასთან ერთად კარგა ხანს ეძიებდა ორი სამყაროს, სამი ეპოქის, ორი ურთიერთგამომრიცხავი პოზიციის გამომხატველ გარემოს. ანტიკური ეპოქა (მითის სიუჟეტი), 1943 წელი – პიესის დაწერის თარიღი, XX საუკუნის 60-70-იანი წლების მიჯნა – სპექტაკლის დადგმის დროება, 1968 წელი; ორი სამყარო – კონფორმისტთა კომფორტაბელური ყოფა და ანტიკონფორმისტთა ვნებათაღელვა; ანტიგონესა და კრეონის არჩევანი, ურთიერთგამომრიცხავი პოზიციის, პრინციპების, იდეათა დაპირისპირების პროცესის წარმოჩენა, როგორც კომპრომისული ცხოვრების წესისა და უკომპრომისო არჩევანის შედეგად წარმოქმნილი, შინაგანად თავისუფალი პიროვნებისა და საკუთარი გამოცემული კანონების მონას შორის დაუძლეველი კონფლიქტი.

მიხეილ თუმანიშვილის 1967-1968 წლების ჩანაწერები ზუსტად ასახავს ქვეყნის ზნეობრივ ატმოსფეროს, კომუნისტთა ორმაგი სტანდარტით ცხოვრების ფორმას. რაც მთავარია, მისი ექსპლიკაცია – „ანტიგონე“ ნათლად მიუთითებს, რატომ აირჩია მან დასადგმელად სწორედ ჟან ანუის ინტელექტუალური დრამა, სწორედ იმ წლებში, როდესაც რეჟიმი თავისი არსებობის ახალ ფაზაში აღმოჩნდა, ხოლო, დასავლეთის სახელმწიფოთა ცხოვრების წესს, კონფორმისტთა რესპექტაბელურ ყოფას აუჯანყდა ახალგაზრდობა.

ჩანაწერი მიუთითებს, რომ რეჟისორს ჩაფიქრებული ჰქონდა,

მუსიკალური და ხმოვანი პარტიტურით დაეწყო სპექტაკლი: **„გაის-მა მანქანის მუხრუჭების საშინელი ღრჭიალი (ავტოკატასტროფა მოხდა) და ვერდის „რეკვიემი“ (საყვირთა ბლავილი). სიბნელიდან მოჩანს ოლროჩოლო გზებზე საშინელი სისწრაფით მიმავალი ორი მანქანის ანთებული ფარების ციმციმი. მანქანები მიქრიან და მოსახვევში ცდილობენ ერთმანეთს გაუსწრონ – ეს ჩვენი საზოგადოებაა, რომელიც სიცრუის, სიყალბის, ფარისევლური ლოზუნგების გზით უფსკრულისაკენ მიექანება“** („ახლა კი, ფარდა“, გვ. 262).

როგორც ირკვევა, თავდაპირველად, მათი ეკრანზე ჩვენება სურდა რეჟისორს, შემდეგ გადაიფიქრა. სპექტაკლში, სცენაზე ჩანდა მანქანის ფარების თვალისმომჭრელი შუქი. მრუდე სიბნელეში ორი სხვიის ძლიერი ნათება საგანგაშო განწყობას ქმნიდა, რასაც აძლიერებდა საყვირთა ბორგვა, მსხვრევის გრუხუნი, სასწრაფო დახმარების მანქანების გაბმული სირენის ხმა. განგაშის მაუწყებელი უვერტიურით იქმნებოდა კატასტროფის შეგრძნება. კატასტროფა მოსალოდნელი უბედურება კი არა, უკვე მომხდარი ფაქტის დეკლარაცია გახლდათ. ამბის თხრობა ამიტომაც იწყებოდა ასეთი განგაშით. საზოგადოების ზნეობა ისევე მორყეული აღმოჩნდა, როგორც სახელმწიფო მანქანისა, მთლიანად მოხელებიან. ფინალის თაობაზე რეჟისორი აღნიშნავს: **„კრეონი მარტოა (მის გვერდით პატარა ბიჭუნაა – მისი სინდისი). კრეონი სამუშაოზე მიდის. დღეს ბიუროს სხდომაა, მოხსენებით უნდა წარსდგეს. საზოგადოებაში ძველებურად ყველაფერი რიგზეა“** („ახლა კი, ფარდა“, გვ. 276)

სცენაზე იმავე ლოგიკითა და ხედვით იყო გადაწყვეტილი ამბის ფინალი – დრამატული მოვლენების შემდგომ კრეონი ნაცრისფერ პიჯაკს (მოხელებების უნიფორმას) თეთრ, განამებულ პერანგზე ირგებდა და ჰალსტუხს ისწორებდა, ღილებს იკრავდა. ის სხლომისათვის ემზადებოდა! ის სახელმწიფოს მართავდა! მან ეს ვალდებულება იკისრა და უნდა შეესრულებინა კიდევ! ხოლო, როგორი იყო სახელმწიფო, ან როგორ მართავდა მას, ან მოხელეთა და სოციუმის ურთიერთობათა მიზეზებზე ის არც კი დაფიქრებულა. საკუთარი ფესვებისა და მოვლენების მიზეზთა ძიება ოიდიპოსის პრეროგატივა გახლდათ, კრეონი საამისოდ დროს ვერ იმეტებდა, მას სხლომაზე მიეჩქარებოდა. მის გვემებს კი ვერც ანტიგონეს, ვერც ჰემონის, მით

უფრო, ვერც ვერიდიკეს სიკვდილი ვერ ცვლიდა. სერგო ზაქარიაძის გაფითრებულ, გარინდულ, კუმტ პირისახეზე მისი შინაგანი მონოლოგი ადვილად იკითხებოდა, მის გვერდით მღუმარე ბიჭუნა – (მარინე ჯანაშია) იღვავ, მას სათამაშო ბურთი ხელთ ეპყრა, ისინი გარეგნული სიმშვიდით მიემართებოდნენ. ვის უპყრია ხელთ სამყარო? ის ხომ სათამაშოდ იქცა უმწიფარი ყმაწვილის ხელში? – ეს კითხვა უნებურად ამოტივტივდებოდა გონებაში, ამ დროს კი ქოროს (გურამ სალარაძე) სიტყვები, ისევ მანქანის გაბმული სირენის ხმაში იკარგებოდა.

რეჟისორი ასე ამთავრებს თხრობას: „**სადაც სიბნელეში მიქრის მანქანა, ისმის სასწრაფო დახმარების მანქანის გამგმირავი წივილი, ავისმომასწავლებლად ციმციმებს ნათურა მანქანის სახურავზე. მაგრამ ხომ არ დააგვიანა უკვე?**“ (ახლა კი, ფარდა“, გვ. 276-277).

მერე სცენაზე სწრაფად ითიშებოდა სოფიტები, პისტოლეტები, წყვილიაში იკარგებოდა გამყინავი ხმაური, საყვირებისა და სირენის ხმა, მღუმარება ისადგურებდა სცენაზეც და დარბაზშიც. თავის ფიქრებში, ასოციაციებში დანთქმული მაყურებელი ერთი წამით თავის თავთან განმარტოებული ჩანდა... მერე ნათლებოდა სცენა და მაყურებლის ოვაცია კარგა ხანს არ ცხრებოდა. უვერტიურა, თხრობის დასაწყისი და საფინალო კოდა ერთ მთლიანობას ქმნიდა და წარმოაჩენდა დამდგმელის პოზიციას. განგაშის მაუწყებელი მოვლენა – „უფსკრულში გადაჩეხილი საზოგადოება!“ მისი ამბავი – „გარეგნულად ყველაფერი რიგზეა!“ და მისი არსებობის დასასრული: ისევ განგაშის მაუწყებელი, კატასტროფის მიმანიშნებელი ხმაურის პარტიტურა – „ხომ არ დააგვიანა უკვე?...“ ამ გარეგნული, პლასტიკური მონახაზის სიმწყობრის, შინაგანი დაძაბულობის და მეტად სიმპტომური ასოციაციური ნაკადის შემწეობით, სამი დროის მონტაჟი (ანტიკური ეპოქა, XX საუკუნის 40-იანი წლები და 60-იანი წლების დასასრული), თითქოს, თავისთავად ქმნიდა ზედროულობის განცდას, ამასთანავე, მახვილგონიერებითა და საშინელი წინათგრძნობით თანამედროვე სამყაროს ბედის ტრიალსა და მის სავალალო პერსპექტივაზე მიანიშნებდა თეატრი საზოგადოებას.

აქ, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი, მოვლენათა ლოგიკური განვითარება, კონტრასტიცა და შინაგანი გაერთიანებაც მარადიულ

საწუნარზე მიანიშნებდა. ანტიკური ეპოქიდან დაძრული უმთავრესი პრობლემა: სახელმწიფო – ინდივიდი – სოციუმი, ან სახელმწიფო – პიროვნება – სოციუმი, ჯერაც გადაუჭრელი დილემა აღმოჩნდა. სამყაროს პირველადი კანონის – მითის – ინტერპრეტაციას, რეჟისორულ მსოფლალქმასა და სასცენო ამბის მხატვრულ გადაწყვეტას დროის ანაბეჭდი ძალუმად აჩნდა.

რეჟისორმა ექსპლიკაციაში სპექტაკლის სიტუაცია ასე განსაზღვრა: *„მთავრობის საწინააღმდეგო აჯანყების დროს დაილუპა ანტიგონეს ორივე ძმა, იოდიპოსის ვაჟები. მთავრობამ (კრეონმა) ერთი მათგანი დიდი პატივით დაკრძალა, ისე, როგორც ნამდივილ გმირს შეეფერება, მეორე კი – სხვებისათვის ჭკუის სასწავლებლად, ბრძოლის ველზე აფთარათა და ორბთა საჯიჯგენად დატოვა – აი, ასე მოუვა ყველას, ვინც კანონიერი ხელისუფლების დამზობას განიზრახავს!“* („ახლა კი, ფარდა!“ გვ. 262-263)

სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი, მისი აზრობრივი პარტიტურა, ქვეტექსტი, ქვეტექსტის ქვეტექსტი, ასოციაციების მინიშნებები, სანახაობის ამბივალენტური წყობა, პლასტიკური მონახაზის პარაბოლური სისტემა, მითის ინტერპრეტაციის სახეობა ნათლად მიანიშნებდა არა მარტო არქეტიპული სამყაროს საზოგადოებრივ ყოფაზე, არამედ თანამედროვე სოციუმის შინაგან დეგრადაციაზე, ორმაგი სტანდარტითა და სიყალბის კულტივირებით წარმოქმნილ დარღვეულ რეალობაზე, ადამიანთა თანაცხოვრების დისჰარმონიაზე. ეს კოშმარი თავისთავად ითხოვდა ცვლილებათა აუცილებლობას. დამდგმელის დიდაქტიკა შინაგანად მბორგავი გრძნობით და გარეგნულად მეტად მწყობრი სახიერებით გამოისახა. რეჟისორის მიერ თანამედროვე ყოფის განმარტება, სიცხადითა და გარკვეულობით მისი წინააღმდეგობრივი ხასიათის გაშუქება თავისთავად წარმოაჩენდა მის არჩევანსაც და პოზიციასაც.

სანახაობის ვიზუალურ-ვერბალური გამომსახველობა აშკარად მიუთითებდა, რომ მითი, მისი სტრუქტურა, ასოციაციური ნაკადი, შინაგანი პლასტების „გაცოცხლება“, მთავარ და მარგინალურ დინებათა შეჯვარებული თხრობა არჩევანის წინაშე ამყოფებდა ყოველ ადამიანს, რადგანაც მის მოქალაქეობრივ აქტივობასა და პოზიციაზე მეტწილად იყო დამოკიდებული საერთოდ მთლიანი საცხოვრისის მომავალი.

უპირველესი მეტაფორა აღმოჩნდა ანუისეული რემარკის – კონკრეტული მოქმედების ადგილის, კრეონის კაბინეტის სივრცის განვრცობა. ანუის დროინდელი ოკუპირებული პარიზის დახშული, სიმკაცრის გამომხატველი კაბინეტი ახლა, ამ ანტიკომფორმისტ – ამბოხებულ სტუდენტთა მოძრაობის ფონზე, თავისთავად გამორიცხული აღმოჩნდა. მთელი სასცენო სივრცე იყო „ჩართული“ ამბის გათამაშების პროცესში. უკან, ანტიკური ეპოქის დამახასიათებელი თეორი, გადაჭრილი სვეტები და ეგზოტიკური ლარნაკი ქმნიდა ეპოქის მინიშნებას, გერმანელ ნაცისტთა უნიფორმა – შავი ლაბადები, ასოციაციით 40-იანი წლებს ახსენებდა მაყურებელს, ხოლო მკვიდრად ნაგები, მძიმე და მაღალზურგიანი სავარძლები, რესპექტაბელური, კომფორტაბელური ყოფის სიმბოლოდ იქცა. თავად დეკორაციისა და კოსტიუმების გადაწყვეტა უბიძგებდა მაყურებელს ასოციაციური ნაკადის შემწეობით, სამი დროის მონტაჟით ზედროულობის განცდით, დისტანციითა და გონის პრიმატით გაეაზრებინა მიმდინარე ეპოქისა და არქეტიპული სამყაროს შინაგანი იდენტურობის ხარისხი.

მთავარი გახდა გახსნილი სასცენო სივრცე, როგორც მთელი სამყაროს ნიშანი; გადაჭრილი სვეტები, როგორც ანტიკური სამყაროს წიაღიდან დაძრულ, გადაუჭრელ პრობლემათა არსებობა და, ამასთანავე, როგორც ღმერთებისკენ მიმავალი, გადაჭრილი გზის სიმბოლო. სპექტაკლის გარეგნული პარტიტურის კოლური ნიშანი აღმოჩნდა სცენოგრაფია, რომელმაც ეპოქათა დინამიკასთან ერთად, საცნაური გახადა ძირითადი მინიშნება – სამყაროს მართავენ არა გმირი ოიდიპოსები, არამედ მათი დაკნინებული „ორეულები“, ნაცრისფერი (კრეონის ნაცრისფერი პიჯაკი, როგორც კომუნისტ-ჩინოსანთა უნიფორმა!), “შზარეული” ტირანები!

სპექტაკლის აზრობრივი პარტიტურა და გამოსახვის ფორმები იმ სამყაროს ადეპტადაც იქცა, რომელსაც თავად რეჟისორი, დამდგმელი გუნდი და მისი მაყურებელი მიეკუთვნებოდა. ეპოქა, საბჭოეთის „ჩაკეტილი სივრცე“ და დასავლეთის ამბოხებული სტუდენტობის ვნებათაღელვა ბობოქრობდა რუსთაველის თეატრის პატარა სცენაზე. ეს პატარა სცენა ისტორიული მოვლენების ექოდ გადაიქცა. მიხეილ თუმანიშვილი, მოქალაქე – შემოქმედი, ეპოქის ადეკვატურად მოქმედებდა და „ნახევარი ნაბიჯით“ წინ უსწრებდა

მოვლენებს, რომელთა სიმწვავე მაინც „ჟონავდა“ იმ „დახურულ სივრცეში“, რომელსაც საბჭოთა კავშირის „იდეოლოგიური მამები“ ასეთი იმპერატივით ქმნიდნენ, ხოლო ადგილობრივი ემისრები ასეთი მონდომებით ემორჩილებოდნენ.

სულის ასეთ სინქრონულ ვიბრაციას, „ნახევარი ნაბიჯით“ წინ დგომას, მთელის არსებით სიახლისა თუ გარდაქმნათა შეგრძნებას, უზადო პროფესიონალიზმთან და შინაგან თავისუფლებასთან ერთად ხელავდნენ და ვერ პატიობდნენ რეჟისორს პარტიული ელიტა, ჩინოვნიკი კოლეგები, ვერც თავიანთი სავარძლის ფეხზე, როგორც პალოზე, გამობმული მედროვენი – მოხელეები, კონფორმისტი თეატრმკოდნეები. ისინი ბევრნი არ იყვნენ, მაგრამ საკმაო მძლავრობით გამოირჩეოდნენ. ძლიერი ამბიციითა და მძლავრობით გაერთიანებულნი, შეურიგებელნი იყვნენ ყველასა და ყველაფრისადმი, რაც მათთვის გაუგებარი, მიუღებელი იყო, ან სულაც მათი გემოვნებისა და აზროვნების რადიუსს სცილდებოდა, რაც მთავარია, მათს რესპექტაბელურ ყოფას ემუქრებოდა, მათი „სავარძლის“ მორყევას გამოიწვევდა, მათს გაფუყულ ავტორიტეტს გააშიშვლებდა.

მავანთა ცხოვრების წესზე მრავალწლიანი დაკვირვების შედეგად, დავრწმუნდი: მაღალი რანგის ჩინოვნიკებს, „რბილ სავარძლებში“ მოკალათებულ მოხელეებსა და ამბიციურ ფარისევლებს (მათ შორის დაწინაურებულ კრიტიკოსებსაც), რომლებიც ვერ თმობენ თანამდებობებსა და ცოცხალი თავით „არ გამოდიან მითვისებული“ კაბინეტებიდან, არ იციან, არ ესმით, ვერც შეისმენენ რას განიცდიან სიყვარულის ნიჭით დაჯილდოებული პიროვნებები, როცა კარგავენ... ვთქვათ, საყვარელ თეატრს, სანუკვარ საქმიანობას, თუნდაც, სარეპეტიციო დარბაზში ჯადოქრობის შესაძლებლობას!...

\*\*\*

დრო ყველაფრის მკურნალიაო, უთქვამთ ჩვენს წინაპრებს და... მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრის გარეშე ცხოვრება შეძლო!.. საერთოდ თეატრიდან კი ვერც წავიდოდა, მას უთეატროდ ცხოვრება არ შეეძლო. დღიურშიც ასე ჩაუწერია: **„უპაეროდ უფრო გავძლებ, ვიდრე უთეატროდ!“** როცა ამ სიტყვებს ვიხსენებ, თვალწინ მიდგას მისი უსიცოცხლო გამოხედვა თეატრიდან წასვლის მეორე

დღეს მისი სიმწრით ნათქვამი: „არსად მიმეჩქარება!“, „არსად მიმეჩქარება!“

უთეატროდ დარჩენილი მოძღვარი, ერთმორწმუნე შეგირდებთან ერთად, თეატრალური ინსტიტუტის მე-11 აუდიტორიაში „ექსპერიმენტულ თეატრს ქმნიდა“. ისინი თამაშობდნენ თეატრს, ისინი თამაშობდნენ „წმინდა თეატრს“, ისინი თამაშობდნენ რიტუალის რანგში აზიდულ თეატრს... თუმანიშვილს უთეატროდ ცხოვრება არ შეეძლო, ვერ წარმოედგინა!..

მან ის 1944 წელს აიარა და თეატრი მისი ბედისწერა გახდა.

1975 წლის 4 მარტის ჩანაწერი:

*„დილაა. რადიოთი გადმოსცემენ „სისატურას“. გენიალური უბრალოებაა. ეს ნამდვილი თეატრია. აი, საითკენ უნდა ვისწრაფვოდე.*

*1974-1975 წლების სეზონი გაუთავებელი მუშაობისა და თეატრის გარეშე! ყოველ დღე ორ-ორი რეპეტიცია და არც ერთი სპექტაკლი, რომელსაც ჩემს სიაში შევიტანდი. რის რეპეტიციებს ვატარებ? ტელესპექტაკლების, სტუდენტური სპექტაკლების რეპეტიციებს, ვწერ წიგნს... დაკავებული ვარ კათედრით (რაში მჭირდება ეს?), სექციით თეატრალურ საზოგადოებაში, ჩემი ომის ჩანაწერების გადაწერით (ეს ჩემი მოგონებებია, მსიამოვნებს!) ვოცნებობ საკუთარ თეატრზე, ჩემს მიერ აღზრდილ ჯგუფზე, ვბუზღუნებ, გულს ვუწყალებ ყველას... ზოგჯერ ჩემს მიერ ნაპოვნ ხის ფესვებს ვთლი. აი, ჩემი ცხოვრება! გული მწყდება, როცა ღამდება, როცა თენდება – მიხარია! ყოველ დღით თავსა და გულში იმდენი აზრი მებადება – იმდენი იდეა, ფორმა და ემოცია მებადება, რომელიც ძალზე მიტაცებს. დღე აღსავსეა, სპექტაკლები კი არ არის. ჩემი სპექტაკლები არავის სჭირდება.“*

როგორი ტკივილიანი ჩანაწერია! განა დანაშაული არ არის, თუმანიშვილს წაართვა თეატრში მოღვაწეობის უფლება, წაართვა სპექტაკლის შექმნის უფლება, თეატრში რეპეტიციის ჩატარების უფლება?!

მეორე მსოფლიო ომის დროს შექმნილი დღიურების გადაწერის დროს, როგორც ირკვევა, მას ხშირად ახსენდება სათეატრო ბატალიები: ინტრიგები, თეატრალური საზოგადოების გამგეობის პლენუმები, კრიტიკული წერილები, პარტაქტივის კონფერენციები,

მით უფრო, რომ იმ პერიოდში საბჭოთა კავშირი ფაშიზმზე გამარჯვების 30 წლის თავს ზეიმობს.

*1975 წლის 7 მაისს დღიურში ჩაუწერია:*

*„გაზეთები აღსავსეა ფრონტული მოგონებებით... თეატრალურ ფრონტზე კი, კიდევ უფრო მძიმე შეტაკებები ხდება, მაგრამ ამ სასაკლადოდან 30 წლის შემდეგ ყველა დაწერს ძალზე დაწმენდილ, ჩასწორებულ, შელამაზებულ, ბრძნულ „მემუარებს“ – შემოქმედებითად როგორ ვიბრძოდით ახალი თეატრისათვის. მხოლოდ მთიკარდის ინფარქტის ჭრილობებია მოწმე ამ ბრძოლებისა. ოღონდ ესაა, ამ ომისათვის ორდენებით არ გაჯილდოებენ, მხოლოდ გულის უკმარისობა, თავბრუს ხვევა, მელანქოლია გრჩება“.*

იმ დღეებში, როდესაც მესამე ძლიერი დარტყმა მიიღო, უთუოდ, მის გულის სიღრმეში ჭრილობა გაღრმავდა, სულის სიღრმეში მთრთოლვარე სიმი გაწყდა... მხოლოდ გამთელება შეუძლებელი აღმოჩნდა. მეოთხედი საუკუნე ატარა ეს სატკივარი ჩუმიად, სხვებისათვის შეუმჩნეველად, ყოველგვარი დაჩივლების გარეშე. ამ დროსაც მხოლოდ თეატრზე ოცნებობდა, მხოლოდ ახალი თეატრის შექმნაზე ფიქრობდა.

*1976 წლის 1 იანვარს დღიურში ჩაუწერია:*

*„ამ წელიწადს მთავარია სტუდია-სახელოსნო.  
თეატრი უნდა შეექმნას!*

*აი, დასრულდა კიდევ რვეული! 1973-1974-1975 წლების რვეული – სამწლიანი, თეატრის გარეშე, სევდიანი!“*

მიუხედავად იმისა, რომ ახალი თეატრიც შექმნა, ოპონენტებიც მიყუჩნდნენ და საერთო აღიარებაც მოიპოვა, იმ საშინელ დღეებში მიღებულ ჭრილობას ბოლომდე დაატარებდა, იარაღო-უმუშებელმა იცხოვრა!

მიხეილ თუმანიშვილი სამოცდათხუთმეტი წლისა მიიცვალა მთიკარდის ინფარქტით! როგორც ხშირად ვამბობთ ხოლმე – გული გაუსკდა! მაინც გაუსკდა გული!

ოცდახუთი წელი ატარა სატკივარი, რომელიც რუსთაველის თეატრიდან წამოსულმა ორი სიტყვით გამოხატა: „*არსად მიმერქარება!*“



## პელაგოვი

**ე**იხილ თუმანიშვილმა სამსახიობო და სარეჟისორო პელაგოგიკა შინაგანი კავშირით შეკრა და ხელოვნების რანგში აღამაღლა. ამ მხრივ თავისი მასწავლებლის, გიორგი ტოვსტონოვოვის ტრადიცია განაგრძო და განავითარა, ახალი ხარისხითა და თვისებით წარმოაჩინა სათეატრო პელაგოგიკის ინდივიდუალურობა, არსი, მნიშვნელობა. ასე შეიქმნა „თუმანიშვილის სკოლა“ – XX საუკუნის ეროვნული სათეატრო განათლების მონაპოვარი. მან პროფესიონალიზმის კულტი დაამკვიდრა იქ, სადაც დიდებული ზეშთაგონების, არტისტული გუჰანის, ჭირვეული ქვეცნობიერების პრიორიტეტის აღიარება კარგ ტონად ითვლებოდა. ბატონმა მიშამ ხელობის არსში გაარკვია, ხელობა შეასწავლა და შეაგრძნობინა შეგირდების არმიას და ამითაც აამაღლა ქართული სათეატრო სასწავლებლის ავტორიტეტი. ხშირად იმეორებდა ვრუბელის სიტყვებს: „ფორმა იქმნება არა ნევერასთენიკის მოკანკალე ხელებით, არამედ ხელოსნის დაჯერებული მოძრაობით“. მან თავის ხელობას დაუფლებული მსახიობები მრავლად შესძინა ქართულ თეატრს. თბილისსა თუ სხვა ქალაქების თეატრებში მათ უმაღლ გამოარჩევ სცენაზე მოქმედებისა და თეატრში ცხოვრების წესით; იმ განსაკუთრებული შინაგანი ხედვის, მობილიზების, სასცენო ქმედებისადმი დამოკიდებულების ფორმით, რომელსაც მოძღვარი აუდიტორიასთან ურთიერთობის პროცესით ნერგავდა.

მას ჯადოქარივით შეეძლო, ხელის ერთი მოძრაობით ყველაზე მუუხედავი და დამსხვრეული რეალობა მშვენიერ ზმანებად ექცია, სასცენო სიბრძნე-სიცრუისას ელვარებით გაენათებინა თვით ყველაზე ურწმუნო შეგირდის გონება და სული. მან არაერთი „ურწმუნო თომა“ ჩააბა ჭეშმარიტი ბერიკების ფერხულში და სხვებთან ერთად შეაყენა ჭეშმარიტი სასცენო ქმედების, ასეთი სათეატრო რწმენის ჭეშმარიტ გზაზე.

მიხეილ თუმანიშვილი 1949 წლიდან უძღვებოდა მსახიობის ოსტატობისა და შეძლეგ, რეჟისურის სასწავლო კურსს, 47 წელი შეაღია ქართული თეატრისათვის მომავალი თაობების აღზრდას.

1967 წელი კი განსაკუთრებულია არა მარტო მიხეილ თუმანიშვილის პედაგოგიური მოღვაწეობისათვის, არამედ თავად სათეატრო უმაღლესი სასწავლებლის ისტორიისთვისაც: მისი თაოსნობით შეიქმნა ექსპერიმენტული ჯგუფი, რომელიც შემდგომ ცნობილი გახდა „მე-11 აუდიტორიის თეატრის“ სახელწოდებით.

პრინციპული სხვაობა, რომელიც თან დაჰყვება სწავლების ამ ორ ფორმას, უკვე მიუთითებს თანამედროვე რეჟისორული თეატრისათვის მსახიობთა ახლებური აღზრდის მნიშვნელობას. რეჟისორული თეატრი და მსახიობის მოღვაწეობა ამგვარ დასში, უფრო ზუსტად, რეჟისორ-ლიდერისა და მსახიობის შემოქმედებითი ურთიერთობის პრობლემა, კიდევ უფრო ზუსტად, რეჟისორ-ავტორისა და მსახიობ-თანაავტორის შემოქმედებითი ურთიერთობის პრობლემის გადაჭრა, უმთავრესია იმგვარი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის, რომლის შექმნასაც შეაღია თუმანიშვილმა თავისი ცხოვრების უმეტესი ნაწილი. რუსთაველის თეატრში მსახიობთა გაერთიანების – „შვიდკაცას“ შექმნა, თანამოაზრე გუნდის შეკავშირება მეტად მნიშვნელოვანი ნაბიჯი აღმოჩნდა ამ სცენაზე რეჟისორული თეატრის აღორძინებისათვის. ამ მხრივ, „შვიდკაცა“ მსახიობთა პირველი გაერთიანების, „დურუჯის“ მემკვიდრედ შეიძლება დავასახელოთ. კოტე მარჯანიშვილისა და ალექსანდრე ახმეტელის მიერ რეჟისორული თეატრის აღმოცენებისათვის თანამოაზრე გუნდის, „დურუჯის“ (1924 წელი.) შექმნა მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გახლდათ. ხოლო „შვიდკაცა“ ასეთივე ნაბიჯი იყო XX საუკუნის II ნახევრის თეატრის მოთხოვნათა, თვისებებისა და უმთავრეს ნიშანთა სასცენო ადაპტაციისათვის. იგულისხმება არა მარტო წმინდა სადადგმო კულტურა, არამედ მსახიობის როლზე, თავის თავზე მუშაობის სახეობა, სპექტაკლზე კოლექტიური მუშაობის ის ფორმა, რომელიც ახალი მთლიანობის, ერთიანი და ახალი ტიპის ანსამბლური სასცენო შემოქმედების დაბადებას განაპირობებს (უწინარესად, თვისებას ვგულისხმობ და არა მხოლოდ ხარისხს).

რუსთაველის თეატრში ამ პრინციპთა განხორციელების საწყის ეტაპს დაემთხვა პოლიტიკური კატაკლიზმების ეპოქა, რამაც ხელოვნურად შეწყვიტა შემოქმედებითი ძიებანი და ჩვენში რეჟისორული თეატრის გამოკვეთის პროცესი ბოლშევიკ-კომუნისტთა

იდეოლოგიის გაფეტიშებას შეეწირა. თითქმის ოცწლიანი წყვეტის შემდგომ, მიხეილ თუმანიშვილის ლიდერობით კვლავ იცვალა სახე ამ დასმა და რეჟისორული თეატრის პრინციპთა დანერგვის პრიორიტეტი „შიდკაცას“ ხელოვნებას ხვდა წილად. ამ შემთხვევაში „შიდკაცას“ ვახსენებ, როგორც სიმბოლოს. გაერთიანება „შიდკაცას“ მიუუთითებ და ვგულისხმობ არა მარტო მის პირველ შემადგენლობას, ამ ცვლილებათა პროტაგონისტებს (მედლა ჩახავა, ეროსი მანჯგალაძე, გიორგი გეგეჭკორი, გურამ სალარაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, კოტე მასარაძე, ბადრი კობახიძე), არამედ დასის უმეტეს ნაწილს, მთელს თაობას, რომელმაც თეატრის შემოქმედებით ფერისცვალებაში მიიღო მონაწილეობა და ქართულ სინამდვილეში აღორძინდა რეჟისორული თეატრი. ამ შემთხვევაში, მიუხედავად სათეატრო იდეის, ხელწერის, ესთეტიკის განსხვავებისა, მიხეილ თუმანიშვილი, როგორც რეჟისორი-ლიდერი და ავტორი სასცენო ქმნილებისა, აგრძელებდა წინამორბედთა ტრადიციას.

ქართული რეჟისორული თეატრის აღმოცენება - განვითარების პროცესი დაკავშირებულია ახალი ტიპის რეჟისორთა პირველი თაობის მოღვაწეობასთან (ალექსანდრე წუწუნავა, მიხეილ ქორელი, ვალერიან შალიკაშვილი, აკაკი ფაღავა). მათ შეამზადეს ნიადაგი უფრო მაღალი ფაზის წარმოქმნისათვის. ეს საფეხური დაკავშირებულია კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის სახელებთან. როგორც უკვე აღვნიშნე, მარჯანიშვილის გარდაცვალებისა და ახმეტელის დახვრეტის შემდეგ (ის 37 წლის რეპრესიების მსხვერპლია), ჩვენში რეჟისორთა ხელმძღვანელობას ჩაენაცვლა მსახიობთა წინამძღოლობა. შეჩერდა რეჟისორული თეატრის განვითარება, მოქმედება, ვიდრე რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობა არ დაიწყეს გიორგი ტოვსტონოგოვის მოწაფეებმა – მიხეილ თუმანიშვილმა და აკაკი დვალისშვილმა.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ თეატრში მანამდე და მათთან ერთად ნაყოფიერად მოღვაწეობდა დიმიტრი ალექსიძე და წარმატებული სპექტაკლებიც დადგა, რეჟისორული თეატრის აღორძინებისათვის აქტიური მოძრობა მისი წინამძღოლობით ვერ განხორციელდა. ამ მოძრობის ლიდერად თუმანიშვილი იქცა, თანამოაზრე გუნდთან ერთად. ეს მოძრობა რუსთაველის თეატრიდან თუმანიშვილის

წასვლით არ შეწყვეტილა. მისმა მოწაფეებმა, რობერტ სტურუამ და თემურ ჩხეიძემ წარმატებით გააგრძელეს ეს გეზი. ასე ლოგიკურად განვითარდა ამ კედლებში რეჟისორული თეატრი, რომლის მაღალ ფაზას კონცეპტუალური რეჟისორული თეატრი განასახიერებს.

მიხეილ თუმანიშვილი თვლიდა, რომ ასეთი თეატრისათვის უნდა აღეზარდა მსახიობები, რომელნიც არა მარტო თანამოაზრობისათვის, ანსამბლურობისათვის იქნებოდნენ მზად, არამედ რეჟისორ-ავტორთა თანამოაზრე-თანაავტორებიც გახდებოდნენ, აქტიური შემოქმედებითი პრინციპებითა და როლზე მუშაობის თანამედროვე მეთოდით აღჭურვილნი იქნებოდნენ. მრავალწლიანი (18 წლის!) ნაყოფიერი პედაგოგიური მოღვაწეობის პარალელურად, იგი ემზადებოდა სწავლების ფორმის შეცვლისათვის. ეს პროცესი დააჩქარა კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ მიკვლეული „ქმედითი ანალიზის მეთოდის“ დაუფლებამ და შემოქმედებითად ათვისებამ. აქტიური, ქმედითი ვიზუალური პლასტიკის აქცენტირებით გამორჩეული სპექტაკლები ამ სათეატრო „ენაზე“ აღზრდილ და ერთგულ მსახიობთა გუნდს ითხოვდა, რაც სასწავლო პროცესის ცვლილებას გულისხმობდა.

ამ პრინციპთა გააზრებით გამოირჩეოდა იმჟამინდელი რეჟისურის წამყვანი ფლანგი: გიორგი ტოვსტონოგოვი, ანატოლ ეფროსი, ოლეგ ეფრემოვი, იური ლიუბიმოვი, ვოლდემარ პანსო, იოზას მილტინისი, ადოლფ შაპირო, სხვანი და სხვანი.

დასავლეთის სათეატრო ცხოვრებისათვის ამავე პერიოდში დამახასიათებელი იყო ინტენსიური სტუდიური მოძრაობა გამოსახვის ფორმათა ტანსფორმაციით, რაც „ახალი ტიპის თეატრის“, ანუ „პოსტდრამატული თეატრის“ მომძლავრებით დაგვირგვინდა. ამასთანავე, რეჟისორ-ავტორთა მიერ დრამატურგიულ ქმნილებათა სრულიად მოულოდნელი ინტერპრეტაციის შედეგად, სხადასხვა ეპოქის მწერლები „თანამედროვენი და დამდგმელი გუნდის, თანამოაზრენი აღმოჩნდნენ“. კლასიკური რეპერტუარის ახლებური წაკითხვის შედეგად, სრულიად თანამედროვედ გამოიყურებოდნენ შექსპირი, ჩეხოვი, იბსენი, ჩვენში: კლდიაშვილი, დადიანი, ჯავახიშვილი, კაკაბაძე ... შექსპირი ანუი და სხვ.

ამ თვალსაზრისითაც იგულისხმება ქართული თეატრი იმ

ინტენსიური ძიების რკალში, რაც დამახასიათებელი იყო დასავლეთის თეატრისათვის, მაგრამ ყველაზე მეტად საგულისხმო აღმოჩნდა სამსახიობო ხელოვნების შინაგანი სვლების ძიება და, სტუდიური მოძრაობით, ახალ-ახალი სვლების მიგნება.

ამ მხრივაც თვალსაჩინო აღმოჩნდა ის ვარჯიშები, რაც გასული საუკუნის 60-იან წლებში დაინერგა რუსთაველის თეატრში. ამასთანავე, მეტად ნაყოფიერი გამოდგა მიხეილ თუმანიშვილის ინიციატივით, ამ სავარჯიშოებთან ერთად, ბალეტმეისტერ იური ზარეცკის „გაკვეთილებიც“. რეპეტიციების დაწყებამდე, მსახიობები ტრენაჟსა და სავარჯიშოებს ასრულებდნენ რეჟისორისა და ქორეოგრაფის ხელმძღვანელობით. მსახიობის ფსიქოფიზიკური აპარატის ელასტიკურობა, ეტიუდების შესრულებით ვარჯიში – შინაგანი სვლების გაცნობიერებისა და როლზე მუშაობის ეფექტური საშუალება გახლდათ, მით უფრო, რომ იმპროვიზაცია როლის აზრობრივი, ფიზიკური და გრძნობათა პარტიტურების ძიების დროს ერთ-ერთ ყველაზე ქმედით საშუალებად რჩება ხასიათის გამოკვეთისა და მოულოდნელი პლასტების მიგნებისათვის.

„ქმედითი ანალიზის მეთოდით“ აღზრდილი, ამ მეთოდს დაუფლებული თუმანიშვილის შეგირდები მეტად აქტიური იყვნენ რეპეტიციაზე, რაც მთავარია, მათ უნარი შესწევდათ, თავის თავზე და როლზე დამოუკიდებელი მუშაობითაც აემაღლებინათ საშემსრულებლო კულტურის პოტენციალი. ამ მეთოდს დაუფლებული ახალგაზრდა მსახიობები ტექსტის წაკითხვის, შესწავლის, „ტექსტის გაცოცხლების“ (ბარტი) გზით აგნებდნენ დრამატურგის მიერ შეთხზული ამბის შიგა შრეებში „დალექილ“ აზრებს, მოცემულ პირობებს, პერსონაჟთა სურვილებსა თუ ზეამოცანის შესრულებისათვის ბრძოლის მანამდე შეუნიშნავ საშუალებებს, ნუანსებსა და სტიმულს. აქედან იღებს სათავეს, როგორც ცნობილია, ნამდვილი სასცენო ქმედება, მსახიობთა ორთაბრძოლები, „ფსიქოლოგიური კრივი“ თუ დამაბული გარეგნული შერკინებები პარტნიორთა შორის. ამგვარი აქტიური, თავის თავზე და როლზე ინდივიდუალური თუ კოლექტიური მუშაობის უნარით გაწაფული არტისტები სწრაფად და ღრმად ითვისებენ რეჟისორის მიერ ტექსტის ინტერპრეტაციის მოდერნულ სახეობას, დრამატურგისა და რეჟისორის მიერ შექმნილ

მოცემულ პირობებს და ხდებიან არა მათი „კარნახის“ მორჩილი შემსრულებლები, არამედ როლის ავტორები და სპექტაკლის შეთხზვის თანამონაწილენი. ასეთ დროს ჭეშმარიტად იბადება სასცენო ქმედება და არა ილუსტრაციული სანახაობა, ანუ მსახიობთა ურთიერთშემოქმედებით აღმოცენებული, აქტიური სასცენო ქმედება ენაცვლება სცენაზე მსახიობთა მექანიკურ გადაადგილებას.

ამრიგად, სახელმწიფო დოქტორატზე მყოფი სტაბილური დასით, რეპერტუარითა და რეჟისორთა ხელმძღვანელობით არსებული თეატრებისათვის კიდევ უფრო მნიშვნელოვნად გამოიკვეთა რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებითი ურთიერთობის პრობლემა. რეჟისორულმა თეატრმა მეტად მწვავედ წარმოაჩინა ეს საკითხი, მით უფრო იქ, სადაც რეჟისორთა ჰეგემონიამ კულმინაციას მიაღწია. სპექტაკლზე, როლზე მუშაობის პროცესში მსახიობის ინერტულობამ, რეჟისორთა აქტივობაზე დამოკიდებულმა შეზღუდულმა ინიციატივამ, სამაგიდო მუშაობის ხანგრძლივი პერიოდის გამო სხეულის მოდუნებამ, სრულიად ნათლად წარმოაჩინა, რომ მსახიობ-რეჟისორის შემოქმედებითი ურთიერთობა სწრაფ და რადიკალურ ცვლილებას ითხოვდა. ამ მხრივ მეტად საგულისხმო აღმოჩნდა კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ აღმოჩენილი და მის საოპერო-დრამატულ სტუდიაში დანერგილი „ქმედითი ანალიზის მეთოდი“. მისი გამოყენება სასცენო პრაქტიკაში თავდაყირა აყენებდა არა მარტო ცალმხრივად გაგებულ „სტანისლავსკის სისტემას“, არამედ აწესრიგებდა მსახიობისა და რეჟისორის გაწონასწორებულ ურთიერთობას სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში. უწინარესად, ამ პროცესის რეგულირებისათვის აქტუალური აღმოჩნდა სასწავლო პროცესის ცვლილება.

მიხეილ თუმანიშვილმა სამსახიობო და სარეჟისორო სწავლება გააერთიანა და ექსპერიმენტული ჯგუფით მოიწადინა იმ წინააღმდეგობათა დაძლევა, რაც აღნიშნული პერიოდისათვის უკვე თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა სასცენო ხელოვნებაში. სირთულეს ქმნიდა ერთი საკითხი – სამსახიობო სასწავლო პრაქტიკა ითვალისწინებდა ოთხწლიან კურსს, ხოლო სარეჟისორო – ხუთწლიანს. ექსპერიმენტის წარმატებული მიმდინარეობისათვის, შემდგომ თუმანიშვილმა ერთი წლით ადრე აიყვანა რეჟისორთა

ჯგუფი, რომელიც მერე პირველკურსელ სტუდენტ-მსახიობებთან შედარებით, თეორიულად უფრო მომზადებული იყო და მსახიობებთან მუშაობისათვის აუცილებელ ავტორიტეტსაც ფლობდა.

მეორე პრობლემა, რომელმაც ამ ექსპერიმენტული ჯგუფის შექმნა აქტუალური გახადა, იყო თეატრალურ ინსტიტუტში არსებული შედარებით „იდეალური“ პირობები მსახიობის ინდივიდუალურობის განსნისათვის და ამასთან, თეატრებში არსებული ცხოვრების ფორმის კონტრასტი. პედაგოგის ყურადღება კონცენტრირებული გახლდათ 10-12 სტუდენტზე, ხოლო თეატრებში, განსაკუთრებით დედაქალაქის დასში, ზოგჯერ ასამდე მსახიობიც კი ირიცხებოდა, რაც ახალბედა აქტიორისაგან მყისიერ ადაპტაციას ითხოვდა. ამ განსხვავებას ბევრი მტკივნეულად განიცდიდა, ინსტიტუტში ნიჭიერ და პერსპექტიულ სტუდენტად აღიარებული ახალგაზრდა, ზოგჯერ უპერსპექტივოდ გამოიყურებოდა თეატრში. მკვეთრი განსხვავება საინსტიტუტო და სათეატრო ცხოვრებას შორის ადვილი დასაძლევია ჩანდა, თუკი ოთხი წლის მანძილზე სტუდენტები არა მარტო პროფესიულ წვრთნას გაივლიდნენ, არამედ შეიმეცნებდნენ ცხოვრების იმ სპეციფიკურ ფორმას, რაც დამახასიათებელია თეატრებისათვის. ასე აღმოცენდა ექსპერიმენტულ ჯგუფში არა მარტო როლზე და სპექტაკლზე მუშაობის ახლებური სისტემა, არამედ თეატრთან დაახლოებული ცხოვრების ფორმაც.

მიხეილ თუმანიშვილის თაოსნობით ისინი თამაშობდნენ თეატრს! მათ ჰყავდათ ხელმძღვანელი, რეჟისორები, დასის გამგე, სალიტერატურო ნაწილის გამგე, ტექნიკური რეჟისორი, დასი, ადმინისტრაცია, ტექნიკური პერსონალი, გრიმიორი და სხვ. სტუდენტები რიგრიგობით ასრულებდნენ ამ საქმიანობას და თავიდანვე გათვითცნობიერებულნი იყვნენ და ემზადებოდნენ თეატრების კულისებს მიღმა არსებული ყოფისთვისაც. ასეთი სახის ექსპერიმენტული ჯგუფი სათეატრო წრეებში ცნობილია სახელწოდებით – „მე-11 აუდიტორიის თეატრი“. მათ ინსტიტუტის მეთერმეტე აუდიტორიაში მოაწყვეს პატარა სცენა, კულისები, სადაც დეკორაციებს და კოსტიუმებს ინახავდნენ, მათ ჰქონდათ საკუთარი რეპერტუარი!

მეორე ექსპერიმენტული ჯგუფი, თავისი „თეატრალური

ყოფით“, სპექტაკლზე მუშაობის განსხვავებული ფორმით, რეპერტუარით, „სათეატრო ეთიკითა და ესთეტიკით“ არა მარტო საინსტიტუტო ცხოვრების ცენტრში აღმოჩნდა, არამედ ფართო საზოგადოებისთვისაც გახდა ცნობილი. „მე-11 აუდიტორიის თეატრმა“ რეალობად აქცია ახალგაზრდული დასის არსებობა, რომელიც მზად იყო, დამოუკიდებელ თეატრად გაეგრძელებინა ცხოვრება. რაც მთავარია, „მე-11 აუდიტორიის თეატრმა“ ბუნებრივად წარმოაჩინა და დაადასტურა რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებითი ურთიერთობის პრობლემების გადაჭრის გზა; თვალსაჩინო გახდა საშემსრულებლო კულტურის მოდერნიზაციის აუცილებლობა და მიუთითა ამ მიზნის მიღწევის საშუალებანიც; ნათელი მოჰყვინა „ტექსტის გაცოცხლების“ მნიშვნელობას აქტიური, ცოცხალი სასცენო ქმედების დაბადებისათვის; პრაქტიკულად დაადასტურა უმთავრესი ფორმულის: სიტყვა – საქციელი – ქმედითი სიტყვა – ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ხელახალი ამოხსნის აუცილებლობა. ასეთ დროს, დრამატურგის სიტყვა განიხილება, როგორც მიზანი და საშუალება; მსახიობის ფსიქოფიზიკური აპარატის მუდმივი მზადყოფნის მნიშვნელობა (ტრენაჟი, მუსიკის თანხლებით ვარჯიში, ეტიუდების შემწეობით იმპროვიზაციული მუშაობის დახვეწა), რეჟისორის კარნახის ქვეშევრდომული მდგომარეობიდან თანაგვტორად „გადასვლის“ ღირებულება, როცა მსახიობი რეჟისორული ინტერპრეტაციისა და მხატვრული გადაწყვეტის თანამოაზრეობით ხდება როლის ავტორი.

თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე წიგნში: „მიხეილ თუმანიშვილი. მთავარი მოწმის ნაამბობი“ (თბილისი, 1999), განიხილავს „მე-11 აუდიტორიის თეატრის“ პრინციპებს, რეპერტუარს, სწავლებისა და ყოფის ფორმას, დეტალებს; გვიამბობს, როგორ მოხდა ამ რეპერტუარის ჩვენება ფართო საზოგადოებისათვის, როგორი რეზონანსი ჰქონდა მსახიობთა ამ გუნდის ნამუშევარს, ვინ რას ამბობდა და წერდა მათს სპექტაკლებზე. ამ სხარტ და სახიერ ნაამბობს ქართული თეატრის ისტორიისათვის ნამდვილად აქვს დიდი ღირებულება. მაგრამ მეჩვენება, რომ საგრძნობლად გაზრდილია ბატონი მიშას ერთი მოწაფის დამსახურება ექსპერიმენტული ჯგუფის სათეატრო კოლექტივად ჩამოყალიბების პროცესში. ისეთი მთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს, კინომსახიობთა სახელოსნო (თავ-



დაპირველად, მიხეილ თუმანიშვილის დაჟინებული მოთხოვნით, ასეთი სახელმწიფოებთა გაიხსნა იგი), ანუ მომავალი კინომსახიობთა თეატრი „გაუხსნეს“ ამ მოწაფეს და არა მის მასწავლებელს. იმ რეჟიმის პირობებში ადამიანთა ურთიერთობებს ზოგჯერ უფრო მეტი ყურადღება ექცეოდა, პირადი სიმპათია ბევრად განაპირობებდა ამა თუ იმ საკითხის დადებითად გადაჭრას, ვიდრე ობიექტური ფაქტორი. არ გამოვრიცხავ, რომ არაერთმა პიროვნებამ, როგორც იტყვიან, ხელი შეაშველა ამ პრობლემის სასიკეთოდ გადაჭრას, მაგრამ მავანის როლის გაზვიადება ზედმეტად მიმაჩნია. უმჯობესი ხომ არ იქნებოდა, თავად მიხეილ თუმანიშვილის მოგონებების გამოყენება და მათი გამომზეურება, ვიდრე მისი მოწაფის აშკარად ტენდენციური დღიურების გამოქვეყნება?

რა თქმა უნდა, ვერავინ უკარნახებს ავტორს ვის დღიურებს, ჩანაწერებს, მოგონებებს ენდოს და ვისი ნაამბობი მიიჩნიოს ჭეშმარიტებად, უფრო სწორად, ჭეშმარიტებასთან ახლოს მდგომად, მაგრამ სადღეისოდ ისეთი ბუმი პირადი განცდების, ჩანაწერების, მოგონებების გამომზეურებისა, რომ ისტორიის წინაშე სამართლიანობის დაცვა მეტად გაუჭირდება ისტორიკოსს. ისიც ხომ ფაქტია, რომ ზოგიერთი მოგონება ფაქტების „გამოგონება“ უფროა, ვიდრე მათი ობიექტური გადმოცემა. აღარას ვამბობ ფაქტების სუბიექტურ შეფასებაზე, მოგონებათა ავტორების სუბიექტურ, ტენდენციურ განსჯაზე, საკუთარი პერსონის გაზვიადებული თვისებითა და ხარისხით წარმოჩენაზე, მათს სურვილზე, ამ ფორმით დაიკმაყოფილონ მოჭარბებული ამბიცია, არასრულფასოვნების კომპლექსი.

მიხეილ თუმანიშვილის სახელოსნო, ანუ მომავალში მისი სახელობის კინომსახიობთა თეატრი დაიბადა და გაიხსნა ბატონი მიშას შემოქმედებითი ავტორიტეტის, მისი ძიებისა და მიგნებათა ხარისხის გათვალისწინებით. ეს პროცესი დააჩქარა იმ ფაქტორმა, რომ იმჟამად რეჟისორი არც ერთ თეატრში არ მოღვაწეობდა. ჩემი ფიქრით, ამან შეასრულა გადამწყვეტი როლი. და კიდევ:

მიხეილ თუმანიშვილის ექსპერიმენტმა გაამართლა. მისი შეგირდები თამაშობდნენ თეატრს! ეს „თამაში“ იმდენად წარმატებული აღმოჩნდა, რომ საფუძველი დაედო ახალი თეატრის შექმნას. ამავე ექსპერიმენტმა ჩამოაყალიბა მსახიობის როლზე მუშაობის თვისებრივად განსხვავებული მიდგომა. მსახიობები, რეჟისორის ინტერ-

პრეტაციის გაცნობის შემდეგ, თავად აქტიურად იყვნენ ჩართულნი სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში, რამაც გამოიწვია არა მარტო ცოცხალი სასცენო ქმედების დაბადება, არამედ ახალი ტიპის ანსამბლური თანაშემოქმედება რეპეტიციანეც და სცენანეც.

მიხეილ თუმანიშვილმა აღზარდა როლის ავტორი მსახიობი, რომელსაც უნარი შესწევს, მონაწილეობა მიიღოს სპექტაკლის კონსტრუქციის აგებაში. ის „ფართო ხედვით“ უდგება არა მარტო ამ კონკრეტულ როლს, არამედ მის სასცენო ამბავს განიხილავს, როგორც სანახაობის სიუჟეტის განვითარების, „ცხოვრებისეული ნაკადის“ წარმოშობის შემადგენელ, აქტიურად მოქმედ ნაწილს. ეს პროცესი თავისთავად გულისხმობს არა მარტო პროფესიის არსში გაცნობიერებულ არტისტს, არამედ თავად სანახაობის შექმნისადმი გონივრული, რაციონალური, გააზრებული მიდგომით აღჭურვილ შემოქმედს. უთუოდ, ეს კოდი შენიშნა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორმა, რეჟისორმა რეზო ჩხეიძემ სპექტაკლებსა თუ მსახიობთა სცენანე მოქმედების თვისებრივად განსხვავებულ სახეობაში. ჩემი ფიქრით, სწორედ ამიტომაც შესთავაზა მათს ლიდერსა და მსახიობთა გუნდს კინომსახიობთა თეატრის შექმნა, მათზე გარკვეული პასუხისმგებლობა აიღო და, ჭეშმარიტად თავისუფალი მოქმედების საშუალება მისცა თუმანიშვილსაც და მის შეგირდებსაც.

ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ბატონი რეზო იყო პირველი, ვინც კონკრეტული და პრაქტიკულად შესაძლებელი ვარიანტი შესთავაზა თუმანიშვილს. ამასთანავე, ყურადღებიდან არ უნდა გამოვკრჩეს მნიშვნელოვანი მოცემული პირობა: რუსეთში, მოსფილმთან უკვე არსებობდა კინომსახიობთა თეატრი, რაც სხვა რესპუბლიკებშიც ანალოგიური თეატრის გახსნის შესაძლებლობას ქმნიდა. კინემატოგრაფისტთა კომიტეტის თავმჯდომარეს, აკაკი დვალიშვილს და კინოსტუდიის დირექტორს უკვე ჰქონდათ ნიადავი მომზადებული საკავშირო შესაბამის უწყებათა თავკაცებთან. როგორც კი ქართულ სინამდვილეში დაიბადა ნიჭიერ მსახიობთა გუნდი, თავისი ლიდერთა და ხელოვნებაში ცხოვრების განსაკუთრებული ფორმით, გაანახლეს მოლაპარაკება, რომელიც სასურველი შედეგით დასრულდა.

მიხეილ თუმანიშვილი უთეატროდ აღმოჩნდა 1971 წელს, ის უხმაუროდ წავიდა რუსთაველის თეატრიდან, როგორც თავად აღნიშნა, კარი გაიჯახუნა და... წავიდა! თითქმის ხუთი წელი ოფიციალურს,

ოფიციალური დაწესებულების თავკაცებს - პარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილებასა და კულტურის სამინისტროს, არც სხვებს გახსენებათ, თუნდაც, ერთი ფაქტი: ჩვენ არც ისეთი მდიდრები ვიყავით რეჟისორული კადრებით, რომ თუმანიშვილი უთეატროდ ყოფილიყო, ასე გაგვეწირა ისიც და ქართული სასცენო ხელოვნებაც, ვიდრე...

ვიდრე არ შეიცვალა დამოკიდებულება ოფიციალისა თუმანიშვილის მიმართ. აი, მაშინ კი დაფაცურდნენ სახელმწიფო მოხელენი, რუსთაველის თეატრის დირექტორი, თვით გუშინდელი თავგადაკლული დირიჟორი იმჟამინდელი „თეატრალური ფრონტისა“... სავალალოდ, აი რაზეა დამოკიდებული, ამ შემთხვევაში, ქართული თეატრის, ყოველი შემოქმედის, ნიჭის ბედ-ილბალი ტოტალური სახელმწიფო „მეურვეობის“, ტოტალური შიშის ზემოქმედების პირობებში! ისინი, ვისი გააფთრებული თავდასხმებისა და უსაფუძვლო კრიტიკის შემწეობით აუტანელი სამუშაო პირობები შეექმნა თუმანიშვილს თეატრში, ვისი მონღოებთაგან საზოგადოების ნაწილი უარყოფითად განეწყო რეჟისორის მიმართ, ვინც ვითომ „ისტორიულ სიმართლეს“ ემსახურებოდა და „პრინციპული“ იყო რუსთაველის თეატრის გამირულ-რომანტიკული ტრადიციის დაცვაში, სინამდვილეში ვერ ჩასწვდა ერთ უდავო ჭეშმარიტებას: თუმანიშვილი და მისი გუნდი ებრძოდა არა ამ მიმართულებას, არა „ახმეტელის თეატრის“ ტრადიციას, არამედ ფსევდოგმირულ, ფსევდორომანტიკულ, ყალბი პათოსით გაჟღენთილ სამსახიობო შესრულებასა და ამგვარ თეატრს, რომლის რეციდივიც შეინიშნებოდა რუსთაველის თეატრშიც. მათ, უმეტესად, საკუთარი მიზნებისთვის გამოიყენეს ეს დაპირისპირებაც, ისინი მხოლოდ მას შემდეგ დაუზავდნენ თუმანიშვილს, რაც კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ახალმა მდივანმა და მისი აპარატის მოხელეებმა ნახეს თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტური სპექტაკლი და მოიწონეს იგი. ხოლო შემდგომ, როცა რუსთაველის თეატრში ახალი დადგმის სანახავად მისულმა „მთლად პირველმა მდივანმა“ იკითხა, სად მუშაობს თუმანიშვილი და მისი ახალგაზრდა მსახიობებიო, კულტურის სამინისტროს თავკაცები იძულებულნი იყვნენ კვლავ დაბრუნებოდნენ ამ საკითხს. პრობლემა კინემატოგრაფისტთა წარმომადგენლებმა გადაჭრეს. კინომსახიობთა თეატრი მათი მხარდაჭერით გაიხსნა.

## სახელისწილ - სტუდიური მუშაობა



ხალი თეატრის შექმნის იდეა თავად „მე-11 აუდიტორიის თეატრის“ მეორე ექსპერიმენტული ჯგუფის სტუდენტებს გაუჩნდათ, მიხეილ თუმანიშვილის „ლაბორატორიული ცდები“ წარმატებით დაგვირგვინდა: მსახიობთა და რეჟისორთა ერთობლივი ჯგუფი არა მარტო „თამაშობდა თეატრს“, არამედ ამ თამაშით ისინი ეცნობოდნენ თეატრის სტრუქტურასა და განაწესს, ამასთანავე, საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების სახით მათ გააჩნდათ მეტად აქტუალური და აქტიური სასცენო ქმედებით გამორჩეული რეპერტუარი. ეს არ იყო მხოლოდ სტუდენტთა კიდევ ერთი გაერთიანება, თანამოაზრეობით შეკავშირებული გუნდი, რომელთაც სურდათ შემოქმედებითი თანამშრომლობის გაგრძელება და ახალ სათეატრო კოლექტივად ჩამოყალიბება.

სასცენო შემოქმედების კანონთა გააზრებამ და გათავისებამ, თანამედროვე სამსახიობო ოსტატობის საიდუმლოთა გაცნობიერების ჟინმა და უნარმა, სპექტაკლის სქემის აგების პროცესში აქტიურმა თანამონაწილეობამ მათ ჩამოუყალიბა სათეატრო ენის ვიზუალური ასპექტის გამოკვეთის ახალი სარეპეტიციო მეთოდის პრინციპები და მრწამსი; ინტენსიურმა სტუდიურმა მუშაობამ კი მათ შესძინა გამოცდილება და ხელობის ფლობა; პრაქტიკამ გამოკვეთა მათი უნარი, დაეცვათ საკუთარი პრინციპები და მრწამსი, მათს ლიდერს კი შესწევდა უნარი, შეედუღაბებინა ამ პრინციპთა დამცველი გუნდი. მიხეილ თუმანიშვილი მსახიობთა შეკავშირების ჯადოსნურ ძალას ფლობდა. შთაბერო სტუდენტებს რწმენა და ახალი სათეატრო იდეის ერთგულება – ეს ერთი მხარეა. მაგრამ განწმინდო მათი სული, აღამაღლო მათი გონება ყოველდღიურ წვრილმანებზე, რათა ამ იდეის სამსხვერპლოს შეგნებულად შესწირონ ცხოვრების უმეტესი ნაწილი – ეს კიდევ სხვა უნარია, მისიონერთა უნარია, რომელთაც ძალუძთ ადამიანთა გაერთიანება ამაღლებულ გრძნობათა „მეცხრე ტალღაზე“. მიხეილ თუმანიშვილი ქადაგების იშვიათ „თილისმასაც“ ფლობდა, ამიტომაც, ყოველთვის ჰყავდა თავდადებული მოციქულები. ესეც ნიჭია, თავისებური ტალანტი, რომელიც იშვიათობაა მეტისმეტად.

მიხეილ თუმანიშვილი ყოველ სამსახიობო ჯგუფს, გარდა პროფესიის ფლობისა და პროფესიული თვითშეგნების ამაღლებისა, უნერგავდა საჯარო არსებობისა და კოლექტიური თანაშემოქმედების კულტურას. შინაგანად კრავდა გუნდს, მათში აყალიბებდა დამოუკიდებლად და კოლექტიურად მუშაობის პრინციპებს, თითოეულში აღვივებდა შემოქმედებით აქტივობას. გურუ წლების შემდეგაც, შეგირდთა პროფესიაში ერთპიროვნული ავტორიტეტი გახლდათ. ამასთან ერთად, მან ორჯერ შესძლო თანამოაზრეთა გუნდის გარკვეული იდეითა და მრწამსით შეკავშირება, მიაღწია კონკრეტული სათეატრო მოდელისა და სათეატრო ყოფის „დანერგვას“ რეჟისორის წინამძღოლობით. პირველად, „შვიდაცაცას“ შემწეობით, რეჟისორული თეატრის პრინციპთა გააზრებით მიაღწია რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ფერისცვალებას; მეორედ – კონცეპტუალური რეჟისორული თეატრის პრინციპთა დანერგვით, ექსპერიმენტული ჯგუფის მეორე ნაკადის შემწეობით – „წმინდა თეატრის“ დაბადებას. რეჟისორ-ლიდერი ამ სათეატრო მოდელის ავტორი, ხოლო მსახიობთა გაერთიანება – ამ მოდელის თანაავტორი გახდა.

რა თქმა უნდა, ეს ხდებოდა ქართული რეჟისორული თეატრის აღორძინებისა და განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, მაგრამ ორჯერვე ახალი იდეის, სათეატრო ესთეტიკისა და იმ პერიოდისათვის მოდერნულ პრინციპთა დანერგვით. ახალი სათეატრო იდეები კი, როგორც რეჟისორები მიუთითებენ და თავად მიხეილ თუმანიშვილიც არაერთგზის აღნიშნავდა, 10-15 წელი ცოცხლობენ, მერე მათ ენაცვლებიან ახალი იდეები და ასევე მიმდინარეობს ახალი გუნდის შეკავშირება ამა თუ იმ იდეის განსახორციელებლად. რაც შეეხება სტუდიურ მოძრაობას, მასაც დროის განსაზღვრულ პერიოდში უხდება არსებობა. 4-5 წელი ან ოდნავ მეტი და ქრება ძველებური ენთუზიაზმი. მიხეილ თუმანიშვილის მოსაზრებით, ახალი იდეა და სტუდიური მუშაობა, მართალია, ძალზე დიდ სიამოვნებას, ალტკინებას, სიხარულს ანიჭებს ყველა მონაწილეს, მაგრამ ასეთი გაერთიანება თითოეული ინდივიდისაგან ითხოვს არა მხოლოდ უპირობო ერთგულებას, არამედ თავგანწირვასაც, ენერჯის, დროის, მონაცემების, უნარის მაქსიმალურ გადაებასაც, რაც იშვიათობა ხანგრძლივი დროის მანძილზე. ენთუზიაზმი, იშვიათი გამონაკლისის

გარდა, ახალგაზრდობის თვისებაა, ხოლო სხვადასხვა ობიექტური და სუბიექტური მიზეზებით, იგი ასაკთან ერთად ქრება.

მოდერნული იდეით, სტუდიური მუშაობის პრიორიტეტით შექმნილი ახალი თეატრები, უმეტესად, დიდი ზარ-ზეიმით იწყებენ არსებობას, მათ თავიანთი ერთგული მაყურებელიცა და თანამოაზრე კრიტიკოსებიც ჰყავთ, დიდი შინაგანი აღტკინებითა და თავგანწირვით აგრძელებენ თავიანთი პრინციპებით მუშაობას, უმეტესად, საგრძნობლად ცვლიან ან ზემოქმედებას ახდენენ საერთო ცხოვრების წესზე, სათეატრო ესთეტიკის მოდერნიზაციაზე, მაგრამ გარკვეული დროის შემდეგ იწყებენ „ჩვეულებრივი“ სათეატრო ყოფით ცხოვრებას. ამიტომაც განიცდიდა მიხეილ თუმანიშვილი უთეატროდ ყოფნას, ამიტომაც უფროთხოდა დროის ქროლვას, ვინაიდან ახალი იდეის არსებობას მყისიერი რეალიზაცია ესაჭიროებოდა. დრო კი ყველაზე ულმობელი მონსტრია, რომლის კლანჭებს ვერც ნიჭი გადაურჩება და ვერც უნიჭობა...

ბატონი მიშა 50 წლის ასაკში აღმოჩნდა უთეატროდ. მართალია, მან არაერთი მოპატიჟება მიიღო (მოსკოვიდან – ანატოლი ეფროსი, ლენინგრადიდან – გიორგი ტოვსტონოგოვი), დადგა კიდეც მოსკოვში, ასევე, მარჯანიშვილისა და რუსთაველის თეატრებში სპექტაკლი, მაგრამ საკუთარი თეატრის გარეშე ყოფნას მაინც ძალიან განიცდიდა, მით უფრო, რომ ესქპერიმენტულ ჯგუფთან მუშაობა მეტად ნაყოფიერი გამოდგა ახალი იდეის, პრინციპთა და სათეატრო ყოფის თვალსაზრისით. შიშობდა, რომ დრო ცოტა ჰქონდა დარჩენილი ამ იდეის, პრინციპების, სათეატრო ყოფის რეალიზაციისათვის.

მოკლენები მისთვის ტაატით, ხოლო ჩინოვნიკური სახელმწიფო აპარატისთვის სწრაფად განვითარდა. ბევრი რამ განსაზღვრა რეზო ჩხეიძისა და აკაკი დვალისშვილის პიროვნულმა თვისებებმა.

რეზო ჩხეიძე ძლიერი ადამიანია და, ამასთანავე, პრინციპულიც. მან დაინახა, იგრძნო, ირწმუნა დასის შესაძლებლობანი, ხოლო მიხეილ თუმანიშვილის მიმართ პატივისცემა და ნდობა ჯერ კიდევ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტობიდან გამოჰყვა. მისთვის, როგორც რეჟისორისათვის, მტკივნეული და წარმოუდგენელი იყო თუმანიშვილის უთეატროდ არსებობა (ეს სიტყვები საჯაროდაც გამოუთქვამს და პირად საუბარშიც). ამასთანავე, მან განჭვრიტა,

ახალგაზრდა მსახიობთა ნიჭი და უნარი როგორ გაამდიდრებდა კინომსახიობთა საშემსრულებლო კულტურას. ასეც მოხდა. კინემატოგრაფმა ეკრანზე აღბეჭდა ამ დასის არაერთი ახალგაზრდის წარმატებული როლები. რეზო ჩხეიძეს გუძანმა არ უმტყუნა!

რაც შეეხება ბატონი მიმას თანაჯგუფელს, აკაკი დვალიშვილს, მას სუბიექტური მიზეზიც ჰქონდა, რათა თავდაუზოგავად ემოქმედა კინომსახიობთა თეატრის გახსნისათვის, თუნდაც, მისი სტუდენტობის მეგობრისათვის სახელოსნოს გასახსნელად ებრძოლა რეზო ჩხეიძესთან ერთად.

\*\*\*

ახლა ჩვენს ერთ შეხვედრას გავიხსენებ, რადგანაც ეს ეხება მიხეილ თუშანიშვილისა და აკაკი დვალიშვილის ურთიერთობას. ისინი თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის ერთ ჯგუფში სწავლობდნენ. ერთად დაიწყეს მოღვაწეობა რუსთაველის თეატრში, თანამოაზრენი და თანამებრძოლნიც იყვნენ. მალე აკაკი დვალიშვილმა სხვა ასპარესზე გააგრძელა მოღვაწეობა. სხვადასხვა დროს მარჯანიშვილის თეატრის დირექტორიც იყო, კულტურის მინისტრის მოადგილედ, კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარედ. იმ წლებში, როდესაც მწვავე დებატები მიმდინარეობდა რუსთაველის თეატრის გარშემო და კრიტიკოსები თავს ეხსმოდნენ თუშანიშვილს, ბატონი კაკო კულტურის მინისტრის მოადგილე იყო, ხოლო თეატრის რამდენიმე თავგადაკლული ოპონენტი - ამ სამინისტროს მოხელენი იყვნენ.

ჩვენ 2003 წელს შევხვდით ერთმანეთს, უკვე თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამეცნიერო ცენტრის დარბაზში. მას დავუბრუნე ერთი კვირის წინათ გადმოცემული მოგონებების ნაწილი. ახლა გავიმეორებ იმას, რაც მაშინ ვუთხარი ამ მოგონებებზე საკუთარი მოსაზრებების გამოთქმის შემდგომ. თავად წამოიწყო ამ თემაზე საუბარი. ისე ველავდი, რომ ზუსტად ვერ ვიხსენებ ყოველ ნიუანსს, მაგრამ მთავარი - ძალიან კარგად მახსოვს. თეზისების სახით ჩამოვაყალიბე სათქმელი, რომელსაც ვამზადებდი წლების მანძილზე და ახლა მომეცა საშუალება,

განვთავისუფლებულიყავი ამ ტვირთისაგან.

თავდაპირველად, სრულიად სამართლიანად, დაუუდასტურე გულწრფელი პატივისცემა მისი მოღვაწეობისა და სხვათათვის გაწეული თანადგომისთვის, სიკეთისთვის, დახმარებისთვის, შემდეგ კი პუნქტებად ჩამოვყალიბე:

1. თქვენ, როგორც პროფესიონალს, კარგად გესმით და შეუცდომლად აფასებთ მიხეილ თუმანიშვილის პედაგოგიური და რეჟისორული მოღვაწეობის მნიშვნელობას. რა თქმა უნდა, სრულიად ბუნებრივი, ობიექტური და ლოგიკური იყო თქვენი იმჟამინდელი თავდადება კინომსახიობთა თეატრის გახსნისათვის, მაგრამ...
2. ღრმად მწამს, რომ მაშინ უანგაროდ იბრძოდით თანაჯგუფელისათვის და თქვენც ძალზე გაწუხებდათ მისი უთეატროდ ყოფნა, მაგრამ...
3. ასე მგონია, უთუოდ, კულტურის სამინისტროს წინათ დაშვებული შეცდომის გამოსწორება გსურდათ. წლების მანძილზე მაწვალებს ერთი საკითხი - რამ გამოიწვია თქვენი მოქმედება იმ წლებში, როცა თავს ესხმოდნენ რუსთაველის თეატრსა და მიხეილ თუმანიშვილს? ხომ ფაქტია, რომ კულტურის სამინისტროს ხელმძღვანელობა, მოხელეთა უმეტესობა აშკარად და ფარულადაც, სხვადასხვა ტრიბუნის გამოყენებით იბრძოდა თუმანიშვილის წინააღმდეგ. მავანი კი შენიღბულად ღირიურობდა ამ გაერთიანებას და ოსტატურად აბამდა ინტრიგის ქსელს. ეს ხომ პატიოსანი დაპირისპირება, ჭეშმარიტების მისაკვლევად გამიზნული კამათი არ იყო. ისინი ვერ პატიობდნენ თუმანიშვილს, უზადო პროფესიონალი რომ იყო, მასთან პირისპირ დიალოგს გაურბოდნენ, რადგანაც მის „ენაზე“ ვერ ისაუბრებდნენ. სამწუხაროდ, კრიტიკოსები მაშინ ღრმად ჩახელულნი არ ვიყავით მსოფლიოში მიმდინარე სათეატრო პროცესში, რეჟიმი ამის საშუალებას არ იძლეოდა, ხოლო რეჟისორებმა მაინც შესძლეს იმ იდეების გაცნობა-გათავისუფლება, რა ცვლილებებიც მიმდინარეობდა მსოფლიო სათეატრო სარბიელზე. ამანაც გამოიწვია გაუგებრობა და კონტრასტი სცენის ხელოვანთა და მოხელეთა, კრიტიკოსთა შორის.



4. ახლა, რაც შეეხება ტრადიციას. რუსთაველის თეატრის ტრადიციად მხოლოდ გმირულ-რომანტიკული მიმართულების აღიარებით ხომ ვალარიბებთ ამ თეატრის ხელოვნებას? თანაც, ხომ ვადასტურებთ მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის შემოქმედების წყვეტას, რადგანაც დღევანდელი და მაშინდელი რუსთაველის თეატრიც ხომ 1879 წელს შექმნილი დასის მემკვიდრეა? მაშინ რა ვუყოთ იმ ტრადიციას, რაც მათ თავდაპირველად შექმნეს და განავითარეს? უარვყოთ ქართული თეატრის იმჟამინდელი მიგნებები, შემდგომ ახალი ხარისხით რომ აღორძინდა რუსთაველის თეატრში, როგორც შენაკადური სისტემა? თანაც, რატომ ვივიწყებთ ეპოქათა მონაცვლეობით წარმოქმნილ სათეატრო ესთეტიკათა ცვლილებას? ან რატომ ვთვლით, რომ თუმანიშვილმა დაანგრია ქართული თეატრის მონაპოვარი, ტრადიცია, როცა მან აღორძინა ქართული რეჟისორული თეატრი, მან ხომ ეპოქის მოთხოვნათა კვალდაკვალ ჩამოაყალიბა თავისი სათეატრო მოდელი? ახლა, როცა თეატრმა მოიპოვა ასეთი წარმატება ჩვენშიც და უცხოეთშიც, ხომ ფაქტია, რომ თუმანიშვილის ძიებათა გარეშე, მისი სამსახიობო სკოლის გარეშე სტურუა ასე იოლად ვერ მიაგნებდა იმ სვლას, რაც მისთვის არის დამახასიათებელი და ასეთი მნიშვნელოვანი გამოდგა თანამედროვე ეპოქისათვის? ახლა სტურუას ვუკიჟინოთ, ტრადიციას ანგრევო? სამართლიანი იქნება ეს?..
5. ახლა ერთ, თქვენთვისაც და ჩემთვისაც მეტად მტკივნეულ საკითხს წამოვჭრი. ვიდრე რუსთაველის თეატრზე მაშინდელ გაუმართლებელ თავდასხმებზე ჩემს მოსაზრებას საჯაროდ გამოვთქვამ, მინდა ჯერ თქვენ ვითხრათ, რასაც ვფიქრობ. თქვენ იცით, რომ რუსთაველის თეატრის ძიებათა მომხრე, ბატონი მიშას თანამოაზრე ვიყავი და ასეთად დავრჩი, მაგრამ ძალზე ვუფრთხილდები ამქრულ ღირსებას, ამიტომაც ვდუმდი ამდენი ხნის მანძილზე... რამდენიმე ფრაზის გარდა, ამ თემას არ შევხებივარ. ამისი დროც დადგება! ამ პერიოდის რუსთაველის თეატრის, თუმანიშვილის ხელოვნების მოწინააღმდეგეთა შორის ჩემი უფროსი კოლეგებიცა და ჩემი თანაკურსელებიც აღმოჩნდნენ. მათ რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე აღიარეს ახმეტელის

მემკვიდრედ, მისი შემოქმედება მიიჩნეის “ახმეტელის თეატრის” მრწამსთა გამომხატველად ახალ პირობებში. მათ ბატონი დოდოს სახელი ამოკვეთეს მძულვარების აღამზე, რომელსაც “დაფრიალებდნენ” დაუნდობელი გამოსვლების დროს. ამოსუნთქვის საშუალება არ მისცეს თეატრს, რომ დასსაც და ხელმძღვანელობასაც დინჯად გაეანალიზებინა კრიტიკოსთა შენიშვნები. იქნებ, მიეგნოთ მათში რაიმე მისაღები მოსაზრებისათვის და დაფიქრებულიყვნენ. მაგრამ გამუდმებული თავდასხმები, შეურაცხმყოფელი ეპითეტები, რომლებითაც ამკობდნენ, თუნდაც, თუმანიშვილს, მშვიდი ანალიზის სურვილს სპობდა. ახლა ხომ გამოჩნდა, რა მნიშვნელობისა ყოფილა ბატონი მიშას იმჟამინდელი ძიებები არა მარტო ერთი თეატრისათვის, არამედ მთლიანად ეროვნული სასცენო ხელოვნებისთვის. ახლა ხომ ცდილობენ ყოფილი ოპონენტები რუსთაველის თეატრის მხარდამჭერ თეატრმცოდნეებად და თუმანიშვილის “შეგობრებად” მოგვაჩვენონ თავი (ეს მოსაზრება მაშინ არ მითქვამს, ახლა მინდა დავუმატო, რათა შევეცადო ავხსნა მავანთა საქციელი – სადღეისოდ მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედების აღიარება კარგ ტონად ითვლება, “პროგრესის” ნიშნად აღიქმება და ტარელკინისა არ იყოს, არაერთი მათგანი თვლის, რომ ყოველთვის “პროგრესის წინ მივბოდა, ჯერ ის იყო და მერე პროგრესი”... ახლა არ იშურებენ დითირამბებს... მაშინ? თითოეულმა მათგანმა საკუთარ მეხსიერებას მიმართოს, საკუთარ გულში ჩაიხედოს, იქ იპოვის ჩემი სიტყვების დამადასტურებელ ფაქტებს. იმ ბრძოლების ამკარა თუ ფარული მონაწილეების ვინაობა ყველამ კარგად ვიცით. ფსევდომეგობართა, მედროვეთა ბუნება ამ “უბრალო” ფაქტიდანაც კარგად ჩანს: ვცდებოდიო – ამის აღიარება ჯერ არავის უცდია, მიჩქმალვა კი შეუძლებელია!..).

ბატონი დოდოს სახელის გამოყენება ამ დაპირისპირების დროს, მიუღებლად მიმაჩნდა მაშინაც და მიმაჩნია ახლაც. რომც დარჩენილიყო დიმიტრი ალექსიძე თეატრში, ფერისცვალების პროცესის შეჩერება შეუძლებელი იქნებოდა.

ყოველთვის მხიბლავდა თავად ფაქტი ადამიანის დაცვისა, მისი მხარდაჭერისა. ადამიანურად ძალზე მოსაწონი იყო ჩემი კოლეგების

მიერ ბატონი მიშას მხარდაჭერა, როცა ის უთეატროდ დარჩა. რამდენიმე წელი რუსთაველის თეატრში რეჟისორებს შორის “კამათი სპექტაკლებით მიმდინარეობდა”, მერე გასცდა სასცენო სივრცეს და დაპირისპირებამ საზოგადოებრივი რეზონანსი შეიძინა. ასეთ დროს ყოველთვის აღმოჩნდებიან ადამიანები, რომლებიც პირადი მიზნებისთვის ირჯებიან, ”ცეცხლზე ნავთის დასხმის” პოლიტიკით ცდილობენ მათთვის სასარგებლოდ გამოიყენონ დაძაბულობა. ასე იყო მარჯანიშვილისა და ახმეტელის დროს, შემდეგაც... გული მწყდება, რომ ბატონი დოდო ასე მიაბიჯად ენდო მათ, ვისაც ინტრიგის ხლართვა, ადამიანის გაწირვა, მის ზურგს უკან უღირსად მოქცევა, საკუთარი პერსონის განდიდებისთვის უკადრისის კადრება წესად აქვთ. რამდენიმე მათგანს მიხეილ თუმანიშვილთან და ლორიან კიტიასთან გართულებული ურთიერთობა ჰქონდა, ამიტომაც ისინი გამშაგებით იბრძოდნენ. იყვნენ გულწრფელი მოწინააღმდეგენიც იმ სათეატრო ესთეტიკისა და პრინციპებისა, რასაც ნერგავდა თუმანიშვილი მის გუნდთან ერთად, მაგრამ ისინი არ ბობოქრობდნენ. იყვნენ ფეხის ხმას აყოლილებიც, ისინი სეირის ყურებით ერთობოდნენ, ზოგიერთი კი სარგებელზე ფიქრობდა. მაშინ თეატრში ასე ვაფასებდით მოწინააღმდეგე ბანაკის მოქმედებას. თქვენ ძალიან კარგად იცით, ვინ რატომ გაერთიანდა ამ ბანაკში.

ბოლოს და ბოლოს, რა ხდებოდა იმ წლებში რუსთაველის თეატრში ისეთი, რამაც მთელი ეს ბატალიები გამოიწვია? მაშინ, გასული საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოსათვის, თეატრში არა მარტო სასცენო ესთეტიკათა შენაცვლება, ახალი თაობის მიერ სასცენო ხელოვნების ფორმათა ცვლილება, სათეატრო მიმდინარეობათა მონაცვლეობა ინერგებოდა, არამედ უნდა დასრულებულიყო ეროვნული რეჟისორული თეატრის აღორძინებისათვის მოქმედებაც, რათა ქვეყნის უპირველეს თეატრს “რეჟისურის საუკუნის” შესატყვისი სათეატრო პრინციპებით გაეგრძელებინა განვი თარება. თეატრის ხელმძღვანელის პოსტზე რეჟისორის აღმოჩენა ჯერ კიდევ ხომ არ ნიშნავს რეჟისორული თეატრის უმთავრეს თვისებათა დანერგვა-დამკვიდრებას. ბატონმა დოდომ ამ მძიმე ტვირთის ზიდვა არ ისურვა, ბატონ მიშას კი გაცნობიერებული ჰქონდა თავისი მისია, ამიტომაც იყო ასეთი შეუპოვარი, ვიტყვოდი – ასეთი დაჯერებულიც!

კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის, აგრეთვე, მათ

წინამორბედთა მიერ წამოწყებული პროცესი – რეჟისორული თეატრის პრინციპთა დანერგვა, თავის ლოგიკურ დასასრულს ითხოვდა. ეს გახლდათ მიხეილ თუმანიშვილის მისია (ეს პროცესი შემდგომ რობერტ სტურუამ გააგრძელა, მან თეატრს კიდევ ერთხელ შეუცვალა კალაპოტი). აი, ეს მიზანი, ეპოქის შესაბამისი მოძრაობა აღარავის გახსენებია, რადგანაც ეს უმთავრესი მონაპოვარი უნებურად “გაიხლართა” დაპირისპირებათა მარგინალურ დინებებსა და ბრძოლის პერიპეტეიებში. სამწუხაროდ, დასისა და რეჟისორების ეს მოძრაობა მაშინ ზერელედ შეფასდა. რაც არ უნდა მხიბლავდეს თავად ფაქტი ბატონი დოდოსადმი მათი დამოკიდებულებისა, თეატრზე და მიხეილ თუმანიშვილზე იმ თავდასხმას, თანაც იმ ფორმით, ვერავითარ გამართლებას ვუძებნი.

ისიც ვიკითხოთ, ადამიანს, რომელსაც საკუთარი თავის გარდა არავინ უყვარს და მეტისმეტად უჭირს სხვათა აღიარება, ანდა ადამიანს, რომელსაც ხელისუფალთა ყურადღების მოპოვებისათვის კომპრომისზე წასვლა არაად უღირს, ანდა ადამიანს, რომელსაც თანამდებობა, კაბინეტი, სავარძელი ცხოვრებაში უპირველეს ღირებულებად მიაჩნია და ორმაგი სტანდარტით მოქმედება უკვე ძვალსა და რბილში აქვს გამჯდარი – რატომ უნდა დავუჯერო, რომ მაინცადამაინც დიმიტრი ალექსიძისათვის უანგაროდ გაწირავდა თავს? ჩემთვის კი ანგარებიანი მხარდაჭერა ისეთივე შეუწყნარებელია, როგორც უგონო მძულვარება. წლების მანძილზე ისე იქცევიან თეატრსა და თუმანიშვილზე თავდამსხმელები, თითქოს თავად არ მონაწილეობდნენ ამ “კოლექტიურ კოშმარში!”

ახლა იკითხავთ, ჩემთან რა პრეტენზია გაქვსო? პირდაპირ გეტყვი: იმ პერიოდში თქვენ კულტურის მინისტრის მოადგილე ბრძანდებოდით, მთელი ამ დავიდარაბის ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი, სხვა მონაწილენიც კულტურის სამინისტროს მოხელენი იყვნენ, სხვები – თქვენი ახლობლები. მათ შორის ქვეშევრდომის სინდრომით “დაავადებულნიც”, “სახელის მოხვეჭის” მსურველნიც და გულრძო მოშურნენიც. თქვენ ხომ ამას ჩინებულად ხედავდით. ვერ ამიხსნია, რატომ არ შეასრულეთ გონიერი არბიტრის როლი, რათა მშვიდი დინებით განვითარებულიყო მოვლენები. თავდაპირველად თქვენ ხომ ბატონ მიმასთან ერთად მონაწილეობდით თეატრის

ფერისცვალების პროცესში? არ გამოვრიცხავ, რომ თქვენ შემდგომ გადააფასეთ ის პრინციპი, რაც გაკავშირებდათ რეჟისორ თუმანიშვილთან, მაგრამ... შეუძლებელია თქვენთვის ნათელი არ ყოფილიყო საერთოდ ქართული სათეატრო სინამდვილისთვის რეჟისორული თეატრის მნიშვნელობა და მისი დამკვიდრებისათვის, თუნდაც, მიხეილ თუმანიშვილის როლი! სხვა თუ არა, ამ გაბედული და პერსპექტიული მოძრაობისთვის ხომ უნდა დაგეჭირათ მხარი! თავს ვიტყვხ და ვერ მივმხვდარვარ, რატომ აირჩიეთ ასეთი წამგებიანი პოზიცია? დიდი ხანია ამის თქმას ვაპირებდი... ისიც მინდოდა აღმენიშნა, რომ სხვებთან ერთად მადლიერი ვარ იმ ღვაწლისთვის, რაც ბატონმა რეზომ და თქვენ გაიღეთ კინომსახიობთა თეატრის შექმნისათვის”...

შეიძლება ასე მწყობრად არ მისაუბრია, მაგრამ თანამიმდევრობა და მაგალითები ზუსტად ასე ჩამოვაყალიბე. ველავდი. ბატონი კაკო ყურადღებით მისმენდა, მოსმენის იშვიათი კულტურა გამოამჟღავნა! გავიხსენე დეტალებიც, საჩოთირო ფაქტებიც... ის მისმენდა, მონოლოგს არ მაწყვეტებდა.

კარგა ხანს ვდუმდით. მერე მიპასუხა. შევპირდი, რომ მის იმჟამინდელ გულახდილ საუბარს არ გამოვიყენებდი. არ დაუფარავს, რომ სინანული აწვალებდა, პირდაპირ არ უთქვამს, მიმანხვედრა. ზოგი რამ ჩემთვის მეტად საგულისხმოც გამოთქვა და დამაფიქრებელიც. გამომშვიდობებისას სიცილით მითხრა: წინათ უფრო რადიკალური იყავი, ახლა გახდი უფრო რბილიო, გამგებიო, დამთმობიო. ღიმილითვე მივუგე - პრინციპულ საკითხებში ისევ შეურიგებელი ვარ-მეთქი. ორივემ კიდევ ერთხელ დავადასტურეთ ერთმანეთის პატივისცემა და გულთბილად დავცილდით ერთმანეთს. აკაკი დვალიშვილი, ჭეშმარიტად, მოღვაწის პოტენციით გამოირჩეოდა. ეს მისმა განდობამაც და არაერთ საკითხზე მსჯელობამაც დაადასტურა. საქმიანად, აზრიანად, გადამდებად საუბრობდა. რას ვიზამთ, ადამიანური სისუსტისაგან არც ის იყო დაზღვეული. ამ თემაზე იმიტომ შევაჩერე მკითხველის ყურადღება, რომ მასზე ხშირად ვსაუბრობდი ბატონ მიშასთან. ახლა მესმის, რატომ მირჩევდა ცოტა დამთმობი და შემწყნარებელი ვყოფილიყავი.

\*\*\*

გასათვალისწინებელია ის ვითარება, სათეატრო ყოფა, რომლის წიაღშიც მიმდინარეობდა თუმანიშვილის ექსპერიმენტი და რომლის შესაცვლელად ასე ინტენსიურად აგრძელებდა ძიებას რეჟისორი თეატრალურ ინსტიტუტში, ხოლო მისი მოწაფეები, რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე – რუსთაველის თეატრში.

სათეატრო სამეტყველო ენის მოდერნული ნორმებისა და ფორმებისათვის მიმართული ძიებანი ყოველთვის ახასიათებდა პედაგოგს, უწინარესად, ეს მოთხოვნა შთაუწერდა შეგირდებსაც. თუ გადავხედავთ თუმანიშვილის ძიებებს ინსტიტუტის „მე-11 აუდიტორიის თეატრში“ და რუსთაველის თეატრში ორი რეჟისორის მოღვაწეობას, ნათელი აღმოჩნდება, რომ მიუხედავად სათეატრო იდეათა განსხვავებისა, ისინი ერთიანდებოდნენ უმთავრესში – ინტენსიურად ეძებდნენ ახალ ფორმებსა და იბრძოდნენ თეატრის სამეტყველო ენის ნორმათა მოდერნიზაციისათვის.

თუმანიშვილის ექსპერიმენტული მეორე ჯგუფის პარალელურად (1971-1975 წლები), რუსთაველის თეატრის რამდენიმე ულიმდამო სპექტაკლის გვერდით, ამ სცენაზე შეიქმნა ძალზე მნიშვნელოვანი დადგმები. თემურ ჩხეიძის სპექტაკლები: „გუმინდელნი“ (შალვა დადიანის პიესის მეტად აქტუალური ინტერპრეტაცია, 1972 წელი); მისივე „ბერნარდა ალბას სახლი“ (გარსია ლორკას პიესის გაბედული ინტერპრეტაცია, 1973 წელი); რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრი – ბალაგანის პრინციპთა გამომხატველი და ამ თეატრის კიდევ ერთი ფერისცვალების მაუწყებელი დადგმა – „ყვარყვარე“ (პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ თავისუფალი ინტერპრეტაცია, 1974 წელი) და „კავკასიური ცარცის წრე“ (ბერტოლდ ბრეხტის პიესის თამამი ადაპტაცია, 1975 წელი).

ერთი თვალის გადავლებითაც კი ნათელია, რომ თუმანიშვილის „მე-11 აუდიტორიის თეატრის“ რეპერტუარიც, რობერტ სტურუასა და თემურ ჩხეიძის საეტაპო სპექტაკლებიც ქართული რეჟისორული თეატრის კუთვნილებაა, ამ ნიშნით უახლოვდებიან ერთმანეთს და ძიებათა რეკალით ერთიანდებიან. ხოლო თეატრალური იდეით, თამაშის წესით, ხელწერით ურთიერთისგან განსხვავდებიან. ეს

გახლავთ ეროვნული სათეატრო ხელოვნების მიღწევა და სიმდიდრე. აქ სხვა თეატრებისა და რეჟისორების წარმატებული მოღვაწეობაც უნდა გავითვალისწინოთ.

სამოცდაათიანი წლების დასაწყისისათვის სათეატრო ცხოვრება მკვეთრი სახეცვლილებებით აღინიშნა ჩვენშიც, იმ სათეატრო სივრცეშიც, რომლის ნაწილად მოიაზრება ქართული თეატრიც და უცხოეთშიც, რომლის ნაწილადაც ახლა ითვლება ეროვნული სასცენო ხელოვნებაც.

იმ პერიოდისათვის უკვე ჩნდება პოსტმოდერნული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები (და არა ამ მიმართულების კლასიკური ფორმები, რომელიც 70-იანი და 80-იანი წლების მიჯნაზე და შემდგომ გამოიკვეთა), ინტელექტუალურმა თეატრმა, როგორც მიმდინარეობამ, მნიშვნელოვნად განაპირობა და განავრცო თეატრის, როგორც სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი ინსტიტუტის პოტენციალი და განშტოებებიც წარმოშვა. ჩვენში ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ „ილუზიური“ („მიმეტური“) თეატრი“, ეპიკური თეატრის ნაგვიანევი ექო, „ანტიილუზიური“ („ანტიმიმეტური“) თეატრის“ კონტურები, ფეხს იკიდებდა სამოედნო თეატრის ბალაგანური სიჭრელე, თავაწყვეტილი კარნავალური თავისუფლება – ნიღაბს ამოფარებული სიმართლითა და ნიღბითვე გაცხადებული ალევორიებით; მკრთალად წარმოჩნდა „უღმობელი თეატრის“ ნიშნებიც, „ტოტალური თეატრის“ რიხიანი მოწოდებაც და „კამერული თეატრის“ სათუთი ფორმებისაკენ ლტოლვაც.

სათეატრო მიმდინარეობათა ფოიერვერკი, თამაშის წესების ნაირგვარობა, გამოსახვის ფორმათა სიჭრელე კრისტალიზაციას ითხოვდა, რათა ამაღლებულისა და გამორჩეულის სასცენო ადაპტაციის მცდელობა შერწყმოდა იმ ირონიის, დერომანტიზაციის, დამიწების მუხტს, რომელიც თანამედროვე მსოფლმხედველობის უმთავრეს ნიშანს ქმნიდა. უწინარესად მსახიობს, მის ფსიქოფიზიკურ აპარატს უნდა შეეგრძნო, გაეთავისებინა და გამოეხატა თანამედროვე სათეატრო აზროვნების ყოველი ასპექტი. ამასთანავე, მსახიობის ახალი ტექნიკით შეიარაღება და ამ ნიადაგზე გამოსახვის ახალ ფორმათა მიგნება რეჟისორის თანამონაწილეობით მიმდინარეობდა. ამდენად, რეჟისორი, ტოტალური მართვის სისტემით, ერთგვარად „აკონ-

ტროლებდა“ თეატრის ცხოვრების ყოველ ეტაპს, ასპექტს, მათ შორის მსახიობის ფსიქოფიზიკური აპარატის მზადყოფნასაც, აეთვისებინა და წარმოეჩინა პიესის ავტორისა და რეჟისორის მსოფლმხედველობა, აზრები, მიგნებები, ჩანაფიქრი, მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი, ეს ყველაფერი შეეჯერებინა საკუთარ მსოფლალქმასთან, რომელიც თეატრის ენაზე საქციელთა რიგით „გამოისახება“.

როდესაც თუმანიშვილი მიუთითებდა, რომ მსახიობი თავისი ხელოვნების ენაზე უნდა ასახავდეს სცენურ სახეს, და რომ ამ ენას თავისი ნიშნები აქვს საქციელთა სისტემის სახით, ის უკვე წინ უსწრებდა დღეს არსებულ და გაბატონებულ ტენდენციას (ჟურნალი „ტეატრ“, 1973წ. №11). ის, სხვა რეჟისორ ლიდერებთან ერთად (ჩვენშიც და უცხოეთშიც), აგნებდა და უბრუნდებოდა თეატრის არქეტიპულ სამყაროს, თეატრის წარმოშობის უპირველეს ეტაპს – საკრალურ სანახაობით კულტურას, რიტუალურ ქმედებას. მიხეილ თუმანიშვილი მთლიან სათეატრო ცხოვრებას რიტუალური ქმედების ეგიდით განიხილავდა, ხოლო რეპეტიციასა და საკუთრივ სპექტაკლს – საკრალურ-რიტუალურ სიტუაციად, სადაც მსახიობები თავიანთი ფსიქოფიზიკური აპარატით, შინაგანი მისწერილი იდუმალებით შეთხზვის პროცესს ხილულად ატარებდნენ, საქციელთა ენაზე საჯაროდ გადაჰქონდათ სანახაობის ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ-სოციალურ-პოლიტიკური პლასტები. სიბრტყეზე არსებული სიტყვის სივრცულ განზომილებაში „თარგმნა“ სწორედ იმ „მისწერი“ იდუმალების პროცესში ხდება, რომლის „ჩატარება“ მხოლოდ მსახიობს, მის ფსიქოფიზიკურ აპარატს ძალუძს. ამიტომაც ქმნიდა იგი რეპეტიციებზე ჯადოსნურ ატმოსფეროს, ხოლო სპექტაკლის დაწყების წინ მსახიობები პატარა ფოიეში იკრიბებოდნენ თავიანთი შეთხზული რიტუალის ჩასატარებლად.

მსახიობის პერსონაჟი, შინაგანი სვლებით, „თვალთ უხილავ“ მოძრაობათა წარმოჩენით, გრძნობათა სიწრფელითა და გარეგნული სახიერი პლასტიკური პარტიტურით – საქციელთა რიგით, ახალი მთლიანობა გახლდათ, თავის მხრივ კი წარმოადგენდა სხვა პერსონაჟთა ერთიანი სისტემის, ამასთანავე, სრული სასცენო ქმნილების, ანუ ახალი მთლიანობის ახალი „ცხოვრებისეული ნაკადის“ შემადგენელ ნაწილს. ეს ახალი ტიპის პოლიფონიურობა რეჟისორის



ხედვისა და მისი უშუალო მონაწილეობით იბადებოდა, იქმნებოდა, სრულყოფილებას აღწევდა. ამიტომაც ამბობდა ბატონი მიშა, რომ მისთვის იდეალური თეატრი არის მსახიობ – ვარსკვლავთა დასი, სადაც ყოველი მათგანი საკუთარი როლის ავტორი და მთლიანად სანახაობის თანაავტორია და ამ ორკესტრის დირიჟორი რეჟისორია, რომელიც მათთან ერთად, მათი შემწევობით, მათი ფსიქოფიზიკური აპარატით, გონისა და გრძნობის ჰარმონიით, ქმნის ახალ მთლიანობას – სპექტაკლს; სადაც მაქსიმალურად გაზრდილია თითოეული მათგანის (მსახიობთა, მხატვრის, კომპოზიტორის, განათებისა თუ რეკვიზიტის შემქმნელის და სხვ. პიროვნული შემოქმედებითი აქტივობა) წვლილი, ხვედრითი წონა და ინდივიდუალური მონაწილეობის (თანავტორობის!) პოტენციალი. ბატონი მიშა ასეთი თეატრისათვის ამზადებდა ექსპერიმენტულ ჯგუფს.

შედლო კი მან ასეთ შემოქმედთა თანაცხოვრების ერთიანობით გამორჩეული, ასეთი თანამონაწილე – თანავტოროთა აქტიური გუნდის ჩამოყალიბება და მათი თანავტორობით შექმნილი სპექტაკლებით ჩვენი სათეატრო ყოფის გამდიდრება? ჩემი ფიქრით, გადაჭარბებული არ იქნება, თუკი აღვნიშნავ, რომ მან ამ განსაკუთრებული სათეატრო თანაცხოვრებისაკენ სავალი ბილიკი გამოკვეთა, ახალი ტიპის სტუდიური მუშაობის ხიბლი შეაგრძნობინა თავის გუნდს და მყარად შეაყენა ამ ბილიკზე. ახლა მივუთითებ თვისებას და არა ხარისხს! რა თქმა უნდა, სპექტაკლები ამ სახელოსნოშიც სხვადასხვა ხარისხისა იბადებოდა, მაგრამ ეს საგანგებო „სამეტყველო ენა“ ადულაბებდა მთლიან გუნდს. თავდაპირველად თითოეულის თავგანწირული მოქმედება, ერთუზიაზმი და მიღებული სიამოვნება იმდენად მაღალი ხარისხისა გახლდათ, რომ შემოქმედებითი მარცხიც კი ვერ ქმნიდა საგანგაშო ვითარებას, მით უფრო, რომ ბატონი მიშას უკომპრომისო და დაუნდობელი შეფასებები, უთუოდ, ძნელი გასაძლები იყო.

ოსტატის სახელოსნო – ალქიმიკოსის ცდებისთვის არსებული ლაბორატორია, სტუდიური ყოფით აგრძელებდა ცხოვრებას. შემდეგ კი შეეცვალა სტატუსი – კინომსახიობთა თეატრის ეწოდა, ამით შეიცვალა არა მარტო სტატუსი, არამედ მისი არსებობის ფორმაც. მოგეხსენებათ, თეატრი, თავისი სტრუქტურით, სტაბილური დასითა და განსაზღვრული სარეპერტუარო პოლიტიკით, ხანგრძლივი დროით

ვერ ინარჩუნებს იმ თვისებებს, რაც მისი შექმნის საძირკველში ჩაიდო, როგორც განსაკუთრებული ყოფისა და განსხვავებული ხელოვნების მიმანიშნებელი კოდური ნიშანი. როგორც პრაქტიკამ დაადასტურა, იქ, სადაც, სახელმწიფო „მეურვეობს“ თეატრებს, სადაც სახელმწიფო დოტაციაზეა დასი, სადაც მხოლოდ სახელმწიფო აფინანსებს მის შემოქმედებით-ადმინისტრაციულ-ტექნიკურ ასპექტებს, სადაც ინდივიდს მხოლოდ სახელმწიფოს მიერ დაწესებული ოდენობით უნაზღაურდება „შრომის“ საფასური, სადაც ხელოვანს კერძო საკუთრებიდან შემოსავალი არ გააჩნია (ეკონომიკური დამოუკიდებლობა ბევრად განაპირობებს ინდივიდის თავისუფალ ქცევასა და არჩევანსაც!), ფინანსურად მხოლოდ სახელმწიფოს „ზედამხედველობასა“ და ნება-სურვილზეა ორიენტირებული, მით უფრო გართულებულია სტუდიური ყოფა, რომელსაც საფრთხეს უქმნის ობიექტური და სუბიექტური წინააღმდეგობანი, განსაკუთრებით ეკონომიკური პრობლემები.

პრაქტიკამ ისიც დაადასტურა, რომ უცხოეთში ასეთი სტუდიური ყოფა უფრო ხანგრძლივია, რადგანაც იქ სახელმწიფო ყოველ ცალკეულ ნებაყოფლობით გაერთიანებას ეჭვის თვალთ არ უყურებს და არ აფასებს, როგორც პოტენციურ დაპირისპირებულ, ძნელად გასაკონტროლებელ „ორგანიზაციას“. საბჭოთა რეჟიმი ძნელად ურიგდებოდა ამგვარ ცდებს, ახალი თეატრების შექმნაც მეტისმეტად გართულებული გახლდათ, ვინაიდან ნებისმიერი სიახლე, ნორმიდან გადახვევა საფრთხეს უქმნიდა სახელმწიფოს ტოტალურ ზემოქმედებას. თანაც, ცვლილება სახელმწიფოებრივ ინსტიტუტთა ერთ უბანზე გამოიწვევდა ჯაჭვურ რეაქციას და დასაშვებად მიიჩნეოდა ცვლილებები თვით სახელმწიფო მმართველობის სისტემაში. სტრუქტურული მოდერნიზაცია კი წითელ იმპერიას, მის ტოტალურ ძალმომრეობას დაშლის საფრთხეს უქმნიდა. თეატრებზე სახელმწიფოს მეურვეობა, სხვა საკითხებთან ერთად, ამ პრობლემითაც იყო განპირობებული. ახალი თეატრების შექმნა, მით უფრო გართულებული გახლდათ რესპუბლიკებში. ის, რაც მეტროპოლიისათვის ძნელად, მაგრამ მაინც დასაშვები გახლდათ, შეუწყნარებლად განიხილებოდა იმპერიის პერიფერიისათვის, მაგრამ

ცხოვრებას თავისი ლოგიკა და განვითარების კანონები აქვს...

და კიდევ, როგორც უკვე აღვნიშნე, არსებულისაგან განსხვავებული სათეატრო იდეები, სტუდიური ყოფა, თანამოაზრობის პრინციპი გარკვეული დროის მონაპოვარია, გარკვეული დროით არსებობას გულისხმობს, გარკვეული დროის შემდეგ ან იშლება და მონაწილენი სხვა თეატრებში აგრძელებენ მოღვაწეობას, ანდა ეს გუნდი და მისი შემატებული მსახიობები, ერთად აგრძელებენ მოღვაწეობას, მაგრამ მათი ერთობლივი შემოქმედება თანდათან გაუცხოვდება იმ პრინციპებისგან, რაც მათს თავდაპირველ გაერთიანებას აღუღებდა. მაგალითად, მოსკოვის თეატრ-სტუდია „სოვრემენიკი“ დღესაც ამ სახელწოდებით აგრძელებს ცხოვრებას, მაგრამ ამჟამინდელი თეატრი ხომ განსხვავდება თავდაპირველი ყოფისა და ხელოვნებისაგან? იგივე პროცესი დასტურდება სხვაგანაც... და არც კინომსახიობთა თეატრია ამისგან დაზღვეული. მაგრამ, როცა ეს სათეატრო გუნდი იწვრთნებოდა და ყალიბდებოდა, როგორც ერთმორწმუნე დასი, მათ მართლაც შექმნეს არსებულისაგან განსხვავებული ყოფისა და შემოქმედებითი პრინციპების გამომხატველი შეგნებული თანაავტორობის თეატრი, რეჟისორ-ლიდერის წინამძღოლობით.

რეჟისურის ასწლოვანმა ისტორიამ (ვეულისხმობთ ახალი ტიპის რეჟისორულ მოღვაწეობას, რადგანაც სხვადასხვა სახის ხელმძღვანელი პროფესიულ თეატრს არსებობის დღიდან ჰყავდა), წინამდგომთა გამოცდილებამ და პრაქტიკამ რეჟისორული თეატრი განვითარების მაღალ ფაზაში აიყვანა, ამასთანავე, შემოქმედებითი ავტორიტეტის მოპოვებითა და თანდათან უფლებამოსილების გაზრდით, როგორც უკვე აღვნიშნე, დაირღვა გაწონასწორებული ურთიერთობა მსახიობსა და რეჟისორს შორის. რეჟისორი სულ უფრო და უფრო თამამად და წარმატებულად ახდენდა სინამდვილის ინტერპრეტაციას, კრიტიკის პათოსს ამძაფრებდა სასცენო ფიცარნაგზე და ასე მონაწილეობდა მსოფლიო სინამდვილის „რეკონსტრუქციაში“. მიხეილ თუმანიშვილმა მოღვაწეობის ძირითად თემად აირჩია მარადიულ ღირებულებათა დაცვით, მთავარი ყურადღების გადატანა თეატრალურ ფორმათა ახალი შრეების მიგნებასა და შემოქმედებით პროცესში მსახიობის აქტივობის გაზრდაზე, რაც ადაღვენდა რეჟისორ-მსახიობის გაწონასწორებულ ურთიერთობასაც.

მსახიობის, როგორც სათეატრო ხელოვნების უპირველესი ჯადოქრის სასცენო შემოქმედების რთულ ლაბირინთში გარკვევა და შინაგანი სვლების სახიერი გამომსახველობის ძიება იყო ის „რაციონალური მარცვალი“, რომელიც ჩირაღდანით გაუძღვებოდა სასცენო ხელოვნანთ და თეატრსაც თავისი მოქალაქეობრივი მოვალეობის აღსრულების ჟამს – ასე სწამდა მიხეილ თუმანიშვილს და ამიტომაც მთელი თავისი გამოცდილებისა თუ უნარის მობილიზებით, კონცენტრაცია მოახდინა მსახიობის ფსიქოფიზიკური აპარატის შესწავლა-დახვეწაზე.

ამ დროისათვის სრულიად ნათელი გახდა, რომ თეატრის ფერისცვალება ბევრად იყო დამოკიდებული მსახიობზე. თანამედროვე სამსახიობო ტექნიკა კი გადასინჯვას ითხოვდა. სცენაზე კვლავ გაიღვა ფესვი რუტინამ და შტამპმა, რის წინააღმდეგაც თავის დროზე გაილაშქრეს და შექმნეს ახალი თეატრები ანდრე ანტუანმა, ოტო ბრამმა, მაქს რეინჰარდტმა, კონსტანტინე სტანისლავსკიმ და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიჩენკომ, ჩვენში - კონსტანტინე მარჯანიშვილმა და ალექსანდრე ახმეტელმა, შემდგომ კი, უკვე არსებულ დასში „თავიანთი თეატრები“ აღმოაცენეს თუმანიშვილმა და სტურუამ. როგორც ირკვევა, 15-20 წელი საკმარისია, რომ სცენაზე ძველებურად გამეფდეს შტამპი, რომლის აღმოფხვრასაც ისეთივე ძალისხმევა სჭირდება, როგორიც ახალი საქმის წამოწყებას.

\*\*\*

ჩვენში სამსახიობო ტექნიკის გადასინჯვა განაპირობა მრავალმა ფაქტორმა. ამჯერად მხოლოდ, ჩემი ფიქრით, უმთავრესს გამოვყოფ:

1. ცალმხრივად გაგებულმა „გმირულ-რომანტიკულმა თეატრმა“, შემდგომ, ასევე ზერელედ მიღებულმა „ფსიქოლოგიურმა თეატრმა“ (ძალზე პირობითია სახელდება) – საშემსრულებლო თვალსაზრისით დააგროვეს ისეთი სახეობის შტამპები, რომელთა რეციდივის აღმოსაფხვრელად არა მარტო რეჟისურას, არამედ თავად მსახიობებს უნდა ეზრუნათ და პრაქტიკულად გადაეჭრათ ეს პრობლემა. სასცენო სიმართლის (რომელიც ისედაც ყოველი მიმართულების ნაწარმოების საძირკველში ძვეს, როგორც სასცენო ცხოვრების, ამბის გათამა-

შების ბიძგი) გაფეტიშებამ, ვითომ მართალი გრძნობის უღიმღამო დემონსტრაციამ, ინერტული სასცენო ურთიერთობანი და ამბის განვითარება წარმოქმნა სცენაზე. „ფსევდომართალი განცდისა“ და „ფსევდორეალისტური“ მიმართულების სპექტაკლებმა იმპლაურეს და შექმნეს ცრულიუზორული თეატრი, ისევე, როგორც თავის დროზე ფსევდორომანტიკულმა და ფსევდოჰეროიკულმა შესრულებამ დაბადა რუსთაველის თეატრში ყალბი თამაშის რეციდივი, რომლის აღმოფხვრასაც დასჭირდა წლები და დიდი ძალისხმევა.

აქტიური მოქალაქეობრიობისა და „შესრულების ნამდვილობის“ მოთხოვნამ ჩვენში წარმოშვა ვითომ ინტელექტუალური მსახიობისა და თეატრის ყალბი მოდელი, რასაც ძალიან შეუწყო ხელი ე.წ. „საწარმოო თემაზე“ შექმნილი პიესების დადგმის აუცილებლობამ. ამას ითხოვდა ოფიციალი. „ცხოვრებისეულმა შესრულებამ“, ცალმხრივად გაგებულმა ილუზორულობამ, „მართალმა გრძნობამ“, სიმართლის „ლაკონურმა“ გამომსახველმა ფორმამ სცენიდან განდევნა თეატრალობა, სახიერი აზროვნების ფერადოვნება, თამაშის მუხტის არსებობა. სასცენო ხელოვნებისადმი ასეთმა მიდგომამ გააფერმკრთალა მეტაფორათა ნაკადი და მასში კოდირებული პირველქმნილი, ცინცხალი აზრი სამყაროზე, ადამიანზე, სოციუმზე, მათს პერსპექტივის განჭვრეტაზე!

მსახიობის პროფესიის არსს – მეტყველ ქცევათა სისტემით აზროვნებას, შეენაცვლა პედალიზებული „ნამდვილობა“. ფსევდობუნებრიობამ, ცხოვრების იდენტურობამ უფერული გახადა თავად სასცენო ცხოვრება, უფრო ზუსტად – შინაგანი სასცენო მოქმედება. სინამდვილეში ასეთ სპექტაკლებსა და აქტიორულ შესრულებას არაფერი აქვთ საერთო არც გრძნობათა სიწრფელით გადმოცემულ რეალობის ასახვასთან, არც „ილუზორულ თეატრთან“, არც ჭეშმარიტ ლაკონიზმთან და, მით უფრო, ინტელექტუალურ თეატრთან.

ასეთი თეატრის წინააღმდეგ იბრძოდა ბატონი მიშა და რადგანაც ის პრაქტიკოსი-პროფესიონალია, მისი კამათიც ქმედითი საშუალებებით მიმდინარეობდა. ექსპერიმენტული „მე-11 აუდიტორიის თეატრიც“ და შემდგომ, მის ბაზაზე აღმოცენებული კინომსახიობთა თეატრიც, მათი შემოქმედებითი კრელო თვისებრივად განსხვავდება ამგვარი ხელოვნებისაგან.

2. ჩემი ფიქრით, სხვადასხვა მიმართულებისა და სტილისტიკის სპექტაკლები, თავიანთი თვისებით ორი სახის თეატრს განასახიერებენ: ერთნი – ილუსტრაციულნი არან, მეორენი – აქტიურ ურთიერთობათა პროცესის, ცინცხალი სასცენო ქმედების წარმომჩენნი. ჩვენში სპექტაკლების უმეტესობა (მაშინაც და სამწუხაროდ, ახლაც!) ილუსტრაციული თვისებისაა. ასეთი ხელოვნებაც ახდენს ზემოქმედებას მაყურებელზე, აზრის გამოხატვაც ხდება მასშტაბური მეტაფორებით, მაგრამ ამ დროს სცენაზე მოვლენათა რიგი კი არ იქმნება, რომელიც „ცხოვრებისეულ ნაკადს“ წარმოაჩენს, არამედ ერთი ეპიზოდი იცვლება მეორეთი. ასეთ თეატრში სპექტაკლის კონსტრუქციის აგებასა და პერსონაჟთა გააფთრებული შეტაკებების შექმნას ნაკლები ყურადღება ექცევა. აქ პარტნიოროთა ნამალევი სურვილების გაცნობიერება და მასზე პერსონაჟთა საპასუხო რეაქციათა პროცესების მიკვლევა კი არ არის გამჟღავნებული, რომლითაც მრავალმნიშვნელოვანი სასცენო აზროვნება იქსოვება, არამედ აზრი დაფიქსირებულია ცალკეული მიგნებებით, დასრულებული სახიერი კომპოზიციებით. ასეთ თეატრში უფრო ამაღლებულია, გაზრდილია სადადგმო ხერხისადმი ყურადღება და რეჟისორის დიქტატი, მსახიობი კი, უმეტესად, შემსრულებელია რეჟისორის კარნახისა. ასეთ თეატრშიც იქმნება საინტერესო სპექტაკლები, მაგრამ უმეტესობა უინტერესოა სწორედ უდიდამო, ინერტიული სასცენო მოქმედების გამო, სადაც ნაწილობრივ მაინც უგულვებლყოფილია სასცენო ნაწარმოების შეთხზვა თეატრის სპეციფიკური სამეტყველო ენის კულტივირებით. ასეთ სპექტაკლებში დიალოგი, „ფსიქოლოგიური კრივი“ შეცვლილია რეპლიკების დროული მიწოდებით, ხოლო სასცენო მოქმედება – მსახიობთა მექანიკური გადაადგილებით.

აქტიური სასცენო ქმედების თეატრი აქტუალური აზროვნებისა და გამოსახვის მეტყველ საშუალებათა პროცესს გვიჩვენებს. ამ დროს სცენა ცხოვრებასავითაა – ორთაბრძოლების არენაა, თავდასხმებისა და თავდაცვის ასპარეზია, დაპირისპირებულ ძალთა ამოუწურავი შერკინებების „ჯვარჯიური რეაქციებია“, მოვლენათა ლოგიკურ მონაცვლეობათა, იმპროვიზაციის თავისუფლებით მიგნებულ ფერადოვან შეფასებათა კასკადია. ასეთ თეატრში სცენაზე გათამაშებული ამბავი მოვლენათა შინაგან ლოგიკურ და სახიერ თანამიმდევრობას

ეფუძნება. არა აქვს მნიშვნელობა დამსხვრეულ რეალობას და თხრობის ფრაგმენტულობას რომ წარმოაჩენს დამდგმელი ჯგუფი, ან ალოგიკურ საქციელთა რიგით რომ მიმდინარეობს თხრობა. ყველგან იგულისხმება შინაგანი ლოგიკა, ის ღერძი, რომელზეც ასხმულია ნებისმიერი ამბავი, თხრობა, გრძნობისა თუ ფიზიკური პარტიტურები. ასეთი სპექტაკლები თამაშის წესით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, აზრის გამოხატვის საშუალებათა ფერადოვნებით ემიჯნებიან ერთურთს. ისინი აქტუალური აზრისა და აქტიური, ცინცხალი სასცენო ქმედებით უახლოვდებიან ერთმანეთს. აქაც თვისება იგულისხმება და არა თამაშის წესის ნაირგვარობა.

საზოგადოებაში წამოჭრილი აქტუალური პრობლემა ის ბიძგია, რომელიც წარმოშობს გარკვეულ დამოკიდებულებას სინამდვილეში არსებული მოვლენების მიმართ, შემოქმედის გონებაში ყალიბდება აზრი, პოზიცია, რომელიც უნდა გამოისახოს ლიტერატურული ნაწარმოების საშუალებით. ეს პროცესი დამახასიათებელია ნებისმიერი მიმართულების, ნებისმიერი სათეატრო ესთეტიკის გამოხმატველ შემოქმედთათვის. აქტიური, ცოცხალი ქმედების სპექტაკლში შეთხზვისა და ხილვების რეალიზაცია შესადლებელია, ასეთი სქემით გამოისახოს: პრობლემა-აზრი-სიტყვა-ქცევა-ქმედითი სიტყვა-სინქრონულ მეტაფორათა სისტემა – ზემოქმედების მოულოდნელი და ძლიერი ეფექტი – ბილატერალური კომუნიკაციის ფორმები. ასე მიმდინარეობს და ზემოქმედებს დარბაზზე ცოცხალი სასცენო ქმედება, რომელიც მიმართულია იმისკენ, რომ არა მარტო თანაშემქმნელად აქციოს მაყურებელი, არამედ თანამოაზრედაც. ყოველ შემთხვევაში, მაყურებელს შეუქმნას, ან შეუცვალოს აზრი ცხოვრებისეულ მოვლენაზე.

ასეთი თეატრი შესაბამის ესთეტიკაზე გაწვრთნილ აქტიორთა და მაყურებელთა ერთიანობას ეფუძნება. ბილატერალური კომუნიკაციის ფორმათა გააზრება შემოქმედებით ორგანიზებულობას ითხოვს („მაყურებელზე თამაშს“ კი არა, არამედ მოულოდნელობის ეფექტით დარბაზის მონუსხვას ვგულისხმობ). ასეთი თეატრი მუდმივმოქმედი ვულკანივითაა და იმწუთიერ ამოფრქვევას მსახიობ-მოქალაქის (მთელი გუნდის) შესრულება, ცოცხალი სასცენო ქმედება იწვევს. ასეთ თეატრში გაზრდილია მსახიობის შემოქმედებითი აქტივობა და პოტენციალი. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, აქტიორი თავისი

როლის ავტორი და სპექტაკლის სქემის, კონსტრუქციის აგების თანამონაწილეა, რასაც კორექტივი შეაქვს რეჟისორისა და აქტიორის შემოქმედებით ურთიერთობაში.

როდესაც რეჟისორი და მსახიობები ერთობლივად თხზავენ და ახდენენ სცენაზე „ცხოვრებისეული ნაკადის“ რეკონსტრუქციას, ამ პროცესში მსახიობი-შემსრულებელი ავლენს მსახიობ-შემქმნელის, აქტიური შემოქმედის, როლის ავტორის თვისებებს. მსახიობ-ვარსკვლავთა დასში, ჩვენშიც და უცხოეთშიც, მსახიობ-ვარსკვლავი არის როლის ავტორი. XIX საუკუნის თეატრისაგან განსხვავებით (ვიდრე ახალი ტიპის რეჟისორთა ხელმძღვანელობით შეიცვლებოდა სარეჟეტიციო პროცესიც და სასცენო ხელოვნებაც), რეჟისორულ თეატრში გადაიჭრა რა ანსამბლური შესრულების პრობლემა, წამოიჭრა სადადგმო-საშემსრულებლო საკითხთა წყება, რომელმაც იგივე ასპექტი (ანსამბლური სპექტაკლების) სხვა განზომილებით წარმოაჩინა და სცენაზე „ცხოვრებისეული ნაკადი“ მოვლენათა რიგის განვითარებით წარმოსახა. შემდგომში სადადგმო-საშემსრულებლო კულტურის მაღალი ფაზა წარმოიქმნა, მაგრამ გამოიწვია, როგორც უკვე აღინიშნა, მსახიობის ინერტულობა სახის შეთხზვისა და წარმოდგენის პროცესში. ამ ახალმა ვითარებამ კვლავ მოითხოვა სარეჟეტიციო პროცესისა და როლზე ინდივიდუალური მუშაობის შეცვლა. ამ პრობლემის გადაჭრას ემსახურება „ქმედითი ანალიზის მეთოდი“, რომლის თავგანწირული ქადაგი გახლდათ ბატონი მიშა. ასეთი რწმენით აღზარდა მიმდევრებიც, ექსპერიმენტული ჯგუფის სტუდენტები, რაც საფუძვლად დაედო „მე-11 აუდიტორიის თეატრსაც“ და კინომსახიობთა თეატრსაც, როგორც თანაშემოქმედებითი პროცესის პრინციპი.

3. ჩვენში, სადაც სტაბილური სათეატრო დასია, იმ პერიოდისათვის უკვე ხელშესახებად შეინიშნებოდა სათეატრო ყოფის ცვლილებანი. თანამოაზრეთა დასების შინაგანი რყევა უკვე მნიშვნელოვნად ადასტურებდა ხელოვანთა ვარაუდს, რომ ახალი სათეატრო იდებით გაერთიანებული გუნდი ერთუზიანზმით მუშაობას უძლებს 10-15 წელი. დაახლოებით ამ დროის შემდეგ, თეატრი-სტუდიის შემოქმედებით ერთიანობას ბზარი უჩნდება. მაგალითად, ერთ-ერთმა პირველმა, თვით ოლეგ ეფრემოვმა დატოვა თეატრი; ანატოლ ეფროსის თანამოაზრეთა გუნდის შემადგენლობაც შეიცვალა; ტაგანკის თეატრსაც



გაუჩნდა პრობლემები; გიორგი ტოვსტონოგოვის ერთიან გუნდშიც გაჩნდა ბზარი, სერგეი იურსკი ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრიდან წავიდა. მიზეზი თითქოს სხვადასხვაა, მაგრამ ეს არ ცვლის მთავარ არგუმენტს, რომელზეც ზემოთ ვისაუბრე. და მიუხედავად ამისა, ახალი სათეატრო იდეები იბადება, ლიდერის ირგვლივ კვლავ იკრიბება ერთმორწმუნე დასი, გრძელდება ერთუზიაზტთა სტუდიური მუშაობა, რადგანაც შინაგანი შემოქმედებითი წვა, ნიჭი და უნარი ისეთი ცეცხლოვანი ლავაა, რომელიც ვულკანივით ამოიფრქვევა ხოლმე და მისი შეჩერება შეუძლებელია!..

მსახიობი – როლის ავტორის აღზრდა, რეპეტიციასზე და შემდგომ, ყოველ სპექტაკლზე, აზრიანი იმპროვიზირების მოთხოვნილება და უნარი – სწორედ ის მნიშვნელოვანი მუხტი იყო, ის „რაციონალური მარცვალი“, მსახიობთა ამ ახალ გაერთიანებას რომ კრავდა. ასეთ თეატრში საერთო მიზნები აპრიორულად არსებობენ. თანახმიერება უფრო მაღალსა და რთულ ფაზაში ვლინდება. თითოეულ მოქალაქე-შემოქმედს თავისი საგულისხმო კორექტივი შეაქვს სასცენო თანა-არსებობის ფორმათა ძიების პროცესში. სათეატრო კოლექტიური თანაშემოქმედება ამ ეტაპზე ანალიტიკური აზროვნების პრიმატს ეფუძნებოდა. დასის თითოეული წევრისაგან ცხოვრებაზე ინდივიდუალური დაკვირვების, ტექსტის ინდივიდუალური წაკითხვისა და შესწავლის შედეგად მიკვლეული აზრის საქციელის ენაზე „თარგმნა“ რეჟისორის ინტერპრეტაციის გათვალისწინებით, მაგრამ მისგან დაუმოკიდებელი ძიების პროცესისთვისაც მზადყოფნა – საამისო უნარის გაღვივება გახლდათ ის უმთავრესი მიზანი, რომლის აღსრულებას შეაღია ბატონმა მიშამ თავისი ცხოვრების უმეტესი წლები. ეს ტრანსკრიპცია (აზრი– სიტყვა-საქციელი-ქმედითი სიტყვა) მოულოდნელობის ეფექტით უნდა ყოფილიყო წარმოჩენილი. აქ კი, თავის უფლებებში იმყოფებოდა მისი ბრწყინვალეობა – ნიჭი და ოსტატობა!

ასეთ თეატრში რეჟისორული შეთხზვისა და ღირიჟრობის უნარი კატალიზატორის ფუნქციასაც არსულებს, ურთულეს და უზადო პოლიფონიურობას ანიჭებს მსახიობი – როლის ავტორის თანაშემოქმედებით პროცესს, აჰყავს იგი რიტუალის საკრალურობის რანგში, რადგანაც ყოველი ახალი სიცოცხლის დაბადება, ამ შემთ-

ხვევაში, ახალი მთლიანობის – სპექტაკლის დაბადება, თავისთავად გულისხმობს შამანთა ჯადოქრობის იდუმალებასაც.

თავად ანსამბლის ცნებაშიც შეიტანა კორექტივი იმ პერიოდის სათეატრო პრაქტიკამ. ყოველი სასცენო კომპონენტის თანახმიერებას, გარკვეული მიმართულებისა და სტილის თეატრების სცენაზეც შეენაცვლა დისკარმონია, ფორმათა თანაარსებობის ეკლექტიკა, შეუთავსებელთა თანაარსებობა, დაპირისპირებულ ძალთა რადიკალური მოქმედების სტიმულირება, სხვადასხვა სტილის „შემცველი ნაწილაკებისაგან“ ერთიანი სასცენო მოზაიკის შექმნა და მეტაფორის რანგში წარმოდგენა; გარეგნულად მშვიდ ცხოვრებისეულ ნაკადშიც კი ფარული ფეთქებადი იმპულსების მინიშნება და მისი დაშიფრული კოდური სისტემით გამოხატვა; ხშირად, ერთი შეხედვით, ალოგიკურ კოდურ სისტემაშიც კი შეინიშნებოდა შინაგანი ზღვრული კანონზომიერების სიმყარე. მიუხედავად ხელწერის, იდეის, მიმართულების კუთვნილების სხვაობისა, მიმეტური თუ ანტიმიმეტური სათეატრო ესთეტიკის კულტივირებისა, ამ სპექტაკლებს, თეატრებს აერთიანებთ უმთავრესი თვისება – ნებისმიერი ფილოსოფიური, მასშტაბური, ღრმა აზრის გამოხატვა საქციელის ენით და ცოცხალი სასცენო ქმედების პრიორიტეტით. კლასიკურ მაგალითად შესაძლებლად მიმაჩნია მიხეილ თუმანიშვილისა და რობერტ სტურუას სათეატრო მოდელის დასახელება. ერთიცა და მეორეც ამ ნიშნით, ამ თვისებით უახლოვდებიან ერთმანეთს. ასეთი სახის თანაშემოქმედებასა და სათეატრო იდეას ჩაეყარა საფუძველი ექსპერიმენტული ჯგუფის „თეატრში“, შემდგომ დაფუძნდა თეატრალური სახელოსნოს სტუდიურ ყოფაში და განვითარდა ამ გუნდის თეატრად „ალიარების“ პერიოდშიც.

4. ისიც აღსანიშნავია, რომ ამ ცვლილებათა მოთხოვნილება დაემთხვა მთლიანად ხელოვნების ფერისცვალების, რეალობის სიტყვით, ფერით, ხაზით, პლასტიკით, სასცენო შემოქმედებით გამოსახვის ტრანფორმაციას, ფილოსოფოსთა, ფსიქოლოგთა, ხელოვნების თეორეტიკოსთა ნააზრევის გაზიარებით. როდესაც მათს ნაშრომებში გამოიკვეთა მოსაზრება, რომ თანამედროვე საზოგადოება არის „სპექტაკლების საზოგადოება“ (გი დებორა, 1967 წელი), ჩემი აზრით, ესეც აღმოჩნდა ბიძგი სააზროვნო სივრცის სხვა ას-

პექტიტ „განათებისათვის“. თეატრში ამ „სპექტაკლების საზოგადოების“ ყოფისა და მისწრაფებათა წარმოჩენა „თამაშის“ ფერადოვანი ფორმებით გამოვლინდა და ამით სრულიად ნათელი გახდა, რომ სცენის ოსტატები, თეატრის არქტიპული სამყაროს „აღმოჩენით“, არქტიპული სამყაროსკენ შემობრუნებით ცდილობდნენ, სასცენო ხელოვნებისათვის დაებრუნებინათ იმ სადღესასწაულო, სარიტუალო თამაშის ფორმები, რომლის წიაღიდანაც იშვა პროფესიული სასცენო სანახაობითი კულტურა. რობერტ სტურუას ანტიმიმეტური თეატრისათვის ეს აღმოჩნდა არა მარტო ერთფეროვანი მიმეტური თეატრის (და არა საერთოდ ამგვარი თეატრის!) შტამპებისაგან თავის დაღწევის ხერხი, არამედ ახლად მიგნებული სათეატრო იდეის, მსოფლალქმის, ხედვის, განსხვავებულ ფორმათა და პოსტ-მოდერნიზმის პრინციპთა სასცენო ტრანსფორმაციის საშუალება. სამოედნო თეატრის ფარსული თავისუფლება, კარნავალიზაციის სიჭრელე, მორალიტეს მსუბუქი დიდაქტიკა, ირონია და ეკლექტიზმის კულტივირება – ის სვლა აღმოჩნდა, რომელმაც სტურუას პოლიტიკური თეატრი - ბალაგანის ცინცხალი ფორმები, თამაშის წესი, ორგანული ფერადოვნება, მძაფრი დინამიურობა აღმოაცენა და შოკ-ისმომგვრელი ზემოქმედება გამოიწვია.

მიხეილ თუმანიშვილის ძიებანი აღნიშნული ღინებით განვითარდა. თამაშის ფერადოვნება, სულის განმწმენდი, სათუთი გარეგანი სიმწყობრე და შინაგანი დინამიკა, ჩვენში „წმინდა თეატრის“ აღმოცენებას მოასწავლებდა.

მიმართულებათა სიჭრელე და თანაარსებობა, საერთოდ, სიმდიდრის ნიშანია და ასეც გაგრძელდებოდა ჩვენი სათეატრო ყოფა, რომ არა პოლიტიკური კატაკლიზმები.

5. სამწუხაროდ, ჩვენში თითქმის დავიწყებას მიეცა საკუთარ თავზე მსახიობის მუშაობის სახეობა, როგორც აუცილებელი აქტი პროფესიონალის ყოველდღიური ცხოვრებისა, მით უფრო, რომ სტაბილური დასის ყოფა ამ ფორმის კულტივირებას ნაკლებად ახდენდა. შესაბამისად, შესამჩნევი გახდა როლზე მსახიობის ინდივიდუალური მუშაობის ხვედრითი წონის შემცირებაც. მსახიობის მიერ სახის ძერწვის ძირითადი ადგილი სარეპეტიციო დარბაზი აღმოჩნდა (ეს საკითხი ცალკე მსჯელობასა და მიზეზთა მიკვლევას ითხოვს).

აღნიშნულ პერიოდში არაერთი პრაქტიკოსი თავად მივიდა იმ

დასკვნამდე, რომ დრამატული თეატრის მსახიობსაც ისევე სჭირდება ყოველდღიური ვარჯიში საკუთარი გამომსახველი „ინსტრუმენტის“ (ფსიქოფიზიკური აპარატის!) მზადყოფნისა და დახვეწისათვის, როგორც მოცეკვავეს, მომღერალს, პიანისტს, საბალეტო დასისათუ მთლიანად ორკესტრის წევრებს და სხვ. დრამატული თეატრის აქტიორსაც აქვს თავისი გამები, ვარიაციები, ილეთები, ანუ სავარჯიშოები, რომელთა ერთობლიობა ვარჯიშის ფორმით ელასტიკურს ხდის ფსიქოფიზიკურ აპარატს და ადამიანის ქცევათა მიღმა იდუმალებით მოსილი, შინაგანი „კოსმოსის“ მოძრაობათა ნიუანსების მიგნებაც მიმდინარეობს, რაც შემდგომ რეპეტიციაზე და სცენაზე იჩენს თავს, როგორც კატალიზატორი.

ეს ტრენაჟი თვითმიზნური როდია. იგი რამდენიმე მიზანს ემსახურება. ერთი – მსახიობის („მასალის“) მუდმივ მზადყოფნაში არსებობა, დახვეწა, გააქტიურება. მეორეა – რეაქციათა, შეფასებათა სახიერების, მრავალი პლასტების მიგნება, ფიქსირება, გაცნობიერება და რეპეტიციებზე გამოყენება გონებაში დალექილი, მეხსიერებით „შემონახული“ სახით. მესამე – საკუთარი შემოქმედებითი მასალის, ფსიქოფიზიკური აპარატის იმდენად შესწავლა და გააქტიურება, რომ მსახიობმა უმცირეს გამაღიზიანებელ ფაქტორზეც კი, საპასუხო მოულოდნელი „კარდიოგრამის“ შექმნა შეძლოს.

„დიდ თეატრებში“ ასეთი ვარჯიშების დანერგვა იშვიათობაა. სხვაგვარად კი მსახიობის მოუქნელობა და შინაგანი ინერტულობა (აქ ემოციური მეხსიერებაც იგულისხმება) ძნელი დასაძლევია ხდება. ამ მხრივ ინსტიტუტში შემუშავებულ რჩევათა განვრცობა, თეატრების განაწესის შეცვლა, უფრო ხშირად კი, ჩვევადქცეული სათეატრო ყოფის ცვლილება რთული ხდება. თუნდაც ამიტომ, ახალი „გეომეტრიული წყობის“ მისაგნებად, თუმანიშვილს სჭირდებოდა „უახლესი ტექნიკით“ აღჭურვილი დასი. სრულიად ლოგიკური აღმოჩნდა ფაქტი: თუმანიშვილს თავისი ცდებისათვის სახელოსნო-ლაბორატორია ესაჭიროებოდა.

ამ პროცესს აჩქარებდა ისიც, რომ ბატონ მიშას შეგირდებს, ექსპერიმენტული ჯგუფის გუნდს – რეჟისორებსაც და მახიობებსაც, უნარი შესწევდათ, ჩაღრმავებულიყვნენ სამსახიობო შემოქმედების ქვეცნობიერ პლასტებში, შინაგანი სამყაროს საიდუმლოებებით აღ-

სავსე უძირო „ჯურღმულებში“. მათ გამოამჟღავნეს შესაშური თავდადება, მონღოება, უნარი, ენთუზიაზმი, შეუპოვრობა, სიჯიუტეც და პროფესიული თვითშეგნებაც... ამ თვისებებმა ცხადად წარმოაჩინეს, რომ ახალგაზრდების მზადყოფნა და ჟინი დაუძლეველი შეიქმნებოდა და მათ ნამდვილად შესწევდათ უნარი საკუთარი თეატრი – არსებულისაგან განსხვავებული სათეატრო ყოფა და ხელოვნება დაემკვიდრებინათ. როგორც ჩანს, მიხეილ თუმანიშვილის ავტორიტეტი, მისი უთეატროდ ყოფნის სიმძიმელი, შეგირდების მზადყოფნა და არაერთი მოღვაწის თანადგომა, განსაკუთრებით ქვეყნის პირველი პირის ქება, უყურადღებოდ ვერ დარჩებოდა. ტოტალური სახელმწიფო ზედამხედველობის პირობებში, მხოლოდ მის ნება-სურვილს ენიჭებოდა გადამწყვეტი უფლებამოსილება. გადაწყვეტილების მიღება დააჩქარა, როგორც უკვე აღვნიშნე, რეზო ჩხეიძისა და კაკო დვალისშვილის ძალისხმევამ, ექსპერიმენტული ჯგუფის გახმაურებელმა წარმატებამ; სპექტაკლმა „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ (ალექსანდრე ფადეევის პროზის ადაპტირებული ვარიანტის ავტორია მერაბ გეგია. როგორც ქალბატონი ნათელა ურუშაძის წიგნიც ადასტურებს, თავდაპირველად სტუდენტებს სურდათ, დამოუკიდებლად ემუშავათ და მერე ეჩვენებინათ პედაგოგისათვის სპექტაკლი. მუშაობა სტუდენტურ სპექტაკლზე მიმდინარეობდა რეჟისორ ნანა კვასცავაძის ხელმძღვანელობით. იხ.: ნათელა ურუშაძის მითითებული ნაშრომი, გვ. 119).

დადგმის ირგვლივ ატეხილი აჟიოტაჟი კიდევ ერთმა, ხელისუფლებისათვის მეტად მნიშვნელოვანმა პირობამ განსაზღვრა. იმ ხანად სახელმწიფო მეორე მსოფლიო ომის, ფაშიზმზე გამარჯვების 30 წლისთავს ზეიმობდა და ასეთი სულისკვეთების სპექტაკლი, მით უფრო ახალგაზრდული ნამუშევარი და თანაც ასეთი ხარისხის, ბადებდა განსაკუთრებულ ყურადღებას.

6. მხოლოდ ლოკალური მიზნითა და პიროვნული სურვილებით არ წამოჭრილა ექპერიმენტული ჯგუფის ძიებათა აუცილებლობა. XX საუკუნის რეჟისორული თეატრი ექსპერიმენტულ ძიებათა მნიშვნელობითაც გამოირჩევა. როგორც თეატრის ისტორიამ დაადასტურა, ეს ნიშანი რეჟისორთა მოღვაწეობის, მარად განახლებისათვის დაუძლეველი ლტოლვის გამომხატველია. საერთოდ, მთელი XX საუკუნის თეატრისათვის დამახასიათებელი აღმოჩნდა გაბედული

ძიებანი, სასცენო ექსპერიმენტები. ეს მოძრაობა დაიწყო ჯერ კიდევ XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან და ეს ტრადიცია გაგრძელდა მომდევნო ასწლეულის სათეატრო ყოფაშიც.

მომრავლდნენ „აქტივიზმის“ რეჟისორები, რომლებიც ენთუზიასტ მსახიობებთან ერთად ეწევიან „ლაბორატორიულ მუშაობას“, რათა ამ მიგნებათა შედეგი წარმოაჩინონ „დიდ სცენაზე“, ან შექმნან ახალი თეატრები. თავდაპირველად, ამ მიზნით იქმნებოდა ოსტატთა სახელოსნოები, რომლებსაც შემდგომ ან დამლა, ან სათეატრო ჯგუფად ჩამოყალიბება ეწერათ. ეს მოძრაობა შეინიშნება მთელს მსოფლიოში, საუკუნის დასაწყისიდან და შემდგომ წლებშიც. მაგალითისთვის დავასახელებ მხოლოდ რამდენიმეს: კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ შექმნილი სტუდია პოვორსკოიზე, სადაც პრაქტიკულად ჩაისახა „სტანისლავსკის სისტემა“ და მისი გამოყენებით მუშაობა დაიწყო; მისივე საოპერო-დრამატული სტუდია, ლეონტიევის შესახვევში არსებულ მის ბინაზე, სადაც „ქმედითი ანალიზის მეთოდის“ პირველადი სახეობა დაიბადა; მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიები; მანსუროვის შესახვევში არსებული ევგენი ვახტანგოვის სტუდია, რომელმაც სამხატვრო თეატრის მესამე სტუდიის სახეობით განაგრძო მუშაობა, ხოლო 1922 წელს მისივე სახელობის თეატრად გადაკეთდა; არტოსეული სახელოსნო;

შემდეგ პიტერ ბრუკის მიერ ჩარლზ მაროვიცთან ერთად შექმნილი სტუდია („უღმობელთა თეატრი“); ჯულიან ბეკისა და ჯუდიტ მალინას მომთაბარე თეატრი – „ლივინ თიეთა“; ბარი ჯეკსონის რეჟისორულ ძიებათა ლაბორატორია, ეყენ გროტოვსკის მეტაფიზიკური თეატრ-სტუდია, ჩეხეთსა და პოლონეთში მიმდინარე სტუდიური მოძრაობა, ამერიკის შეერთებულ შტატებში არსებული „მსახიობთა სტუდია“; სამუელ ბეკეტის სტუდია და სხვ. განსაკუთრებული შედეგით გამოირჩევა პიტერ ბრუკის მიერ 1968 წელს პარიზში ჩამოყალიბებული საერთაშორისო თეატრალური ჯგუფი. ასევე, თითქმის ყველა გამოცდილ და სახელგანთქმულ რეჟისორს, ჩვენში, რუსეთსა თუ დასავლეთში, გამოარჩევს მიდრეკილება ექსპერიმენტული მოძრაობისაკენ. საქართველოში ცნობილია ჯაბადარისა და აკაკი ფაღავას სტუდიები, ლილი იოსელიანის ექსპერიმენტული ძიებანი (თეატრალურ ინსტიტუტშიც და სანკულტურის თეატრშიც), ამ

ნიშნით შეიქმნა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაც (1963 წელს), რუსთავის დრამატული თეატრიც გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით. თუმანიშვილის ექსპერიმენტული ცდები, შესაძლებელია, ამ საუკუნოვანი რეჟისორული თეატრის ინტენსიურ ძიებათა კონტექსტით განვიხილოთ, რათა გამოიკვეთოს ამ თეატრი-სახელოსნოს მნიშვნელობა თანამედროვე ქართული საშემსრულებლო კულტურის განვითარებისათვის.

მიხეილ თუმანიშვილის თეატრალური სახელოსნოს ყოველდღიური ცხოვრება დილის 10 საათზე ტრენაჟით იწყებოდა, 11 საათზე – რეპეტიციებით გრძელდებოდა, სპექტაკლის დასაწყისისთვის კი რიტუალი იმართებოდა. ახალგაზრდების ენთუზიაზმი და თუმანიშვილის ავტორიტეტი გამოცდილ მსახიობებსაც უღვივებდა ცნობისწადილს – ასე დაუკავშირეს ამ თეატრს თავისი მოღაწეობა ეროსი მანჯგალაძემ, გიორგი გეგეჭკორმა, დუდუხანა წეროძემ, ლია კაპანაძემ, კოტე დაუშვილმა, ივანე საყვარელიძემ, იური ვასაძემ, შალვა ხერხეულიძემ... ეს ტრადიცია გაგრძელდა მიხეილ თუმანიშვილის გარდაცვალების შემდეგაც...

მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრმა შემოქმედებითი ავტორიტეტი მოიპოვა...

\*\*\*

მიხეილ თუმანიშვილის ამ პერიოდის დღიური, 1975 წლის ჩანაწერების შინაარსი, ქვეტექსტი და ავტორის მკვეთრი ტონი წარმოაჩენს მის სულიერ მდგომარეობასაც, მიგვანიშნებს როგორ, რა მიზეზით განვითარდა მოვლენები და იმასაც, რომ სამინისტროს მესვეურთაგან წარსულში მიღებული ჭრილობა არ შეხორცებულა, ტკივილი ჯერ კიდევ ახსენებს თავს, მაგრამ უზადო პიროვნული კულტურა უფლებას არ აძლევს, ეს წუხილი საჯარო გახადოს, დაუფარავად, ტრიბუნიდან გამოთქვას წლების მანძილზე დაგროვილი მოსაზრებანი. იგრძნობა, რომ სამინისტროს მესვეურთა დამოკიდებულება შეიცვალა, მაგრამ... მაგრამ მანამდე ხომ არსებობდა შეუცაცყოფილი და დამთრგუნველი წლები, ხუთი წელი უთეატროდ!...

მაისი ყოველთვის მშფოთვარე თვე იყო მისთვის. აკითხავდნენ

ჟურნალისტები და იწერდნენ მის ინტერვიუებს ომის წლებზე. 1975 წლის მაისი კი, თავისი საიუბილეო თარიღის მასშტაბური აღნიშვნით, უფრო მშფოთვარე აღმოჩნდა და მასაც უფრო ხშირად აკითხავდნენ ჟურნალისტები. მღელვარებაამაც მეტი მასშტაბი შეიძინა, თუ გავითვალისწინებთ მოცემულ პირობებს: წყდება ახალი, მისი თეატრის შექმნის ბედი! მის გონებაში განვლილი წლების ყველაზე კრიტიკული ვითარება ტივტივებს ზედაპირზე, ორი ფრონტული მოვლენა: ერთი – ომის ველზე, მეორე – თეატრალურ ბატალიებზე. ბუნებრივია, რომ ამ ორი მოვლენის შედარებასაც და უფრო მწვავე შეფასებასაც ახდენს. გადატანილი განსაცდელი ბრძოლის დროს და ტყვეობაში; მიღებული ჭრილობები იქ და თეატრალური თავდასხმების დროს ერთნაირად აუტანელია, მას შემდეგ ისადგურებს სასოწარკვეთა, უიმედობაო, – აღნიშნავს იგი: „*აი, ამ ბრძოლების რეზულტატი! მაგრამ ჩხუბობენ, უმთავრესად, ისინი, რომლებიც არ მუშაობენ, ვისაც შიგათეატრალური ბრძოლების მეტი არაფრის შექმნა არ ძალუძთ. აი, ესენი არიან ჩვენი ხელოვნების მოწინააღმდეგე ფაშისტები! იქ, ომში, ყველაფერი უფრო ნათელი იყო. იქ იყო მტერი, იგი არ გიღიმოდა, „დილა მშვიდობისას“ არ გისურვებდა! ის გიტყვდა, შენ ეს იცოლი და ცდილობდი, აკერიდებინა მისი დარტყმა, ან დაგესწრო მისთვის. მტერი იქ ჩანდა, მას ხედავდი. ეს პატიოანი ქმედება მაინცაა“.*

ბატონ მიშას კრიტიკული ვითარება შეექმნა: უთეატროდ გაუსაძლისი წლები და მაისი, იმ დღეებში გადატანილი უბედურების გახსენება! უთუოდ, ამ განწყობის შედეგია ჩანაწერიც, სადაც ჩანს ტკივილიც, სასოწარკვეთაც, სათეატრო ბატალიების სიმწვავეც და ამ ორი ფრონტის შედარებაც. ცხოვრებისეული დრამატურგია, ადამიანის შინაგანი მონოლოგის სიმძაფრე ზუსტად გამოიხატა რეპლიკით: „ჩვენი ხელოვნების ფაშისტები!“ სიტყვის დაბადების პროცესი და კანონზმიერება ცხოვრებაში ასე ნათლად მიმდინარეობს, ასე ნათლად ვლინდება „ცხოვრებისეული დრამატურგიაც“. უთეატრობისა და „მაისის განცდებს“ ისიც დაერთო, რომ იმ დღეებში ბატონი მიშა მარჯანიშვილის თეატრში ფრიდრიხ დიურენმატის „მილიონერის ვიზიტს“ ღვამდა. მისი იმჟამინდელი ძიებისაგან მსახიობთა უმეტესობის გაუცხოება კიდევ ერთი წინააღმდეგობაა, რათა მისთვის აგრერივად მნიშვნელოვანი მიგნება განახორციელოს – ჯერ რეპე-



ტიციებზე, მერე კი სპექტაკლზე წარმოქმნას ცოცხალი სასცენო ქმედება! თავისი სარეპუტიციო ჯადოქრობითაც კი, როგორც ჩანს, გაუჭირდა ამ მეთოდით მსახიობების დაინტერესება. ამ მეთოდს ასე უცბად, ერთი ხელის მოსმით, ვერ აითვისებ! ამ ხანგრძლივ ვარჯიშსა და სიტყვის სასცენო ენაზე ტრანფორმაციის ხელობას მსახიობთა უმეტესობა არ ფლობს!

1976 წლის 1 იანვარს, როცა თეატრის შექმნაზე უკვე რეალურად მიმდინარეობს მხოლოდ საუბარი კი არა, უკვე საქმიანი შეხვედრებიც, ჩანაწერიც უფრო იმედიანი ხდება, თუმცა, უთეატრობის მწვავე განცდა მაინც იგრძნობა.

ასე მგონია, შემდეგი ორი წელი, 1976-1977 – სახელოსნოს შექმნისა, რეპერტუარის დახვეწისა, შენობის გადაკეთებისა და 1978 წლის 14 იანვარს საკუთარ შენობაში პირველი სპექტაკლის თამაშისა, იყო საზღაური იმ მოწამეობრივი ცხოვრებისა, თეატრს რომ მიუძღვნა მიხეილ თუმანიშვილმა. მანამდე კი იყო მღელვარე მოლოდინი, საკუთარი და შეგირდების ბელ-ილბალზე ფიქრი...

*1975 წლის 8 მაისის ჩანაწერი:*

*„გვარდიამ“ დიდი წარმატება მოიპოვა. უფროსობაც ბევრი დაესწრო (პავლე ვილაშვილი). მე და ბავშვებს გვილოცავდნენ. მათ მოეწონათ.*

*რამდენი „უფროსობა“ შეიცვალა ჩემს თეატრალურ ყოფაში, რამდენი უმეტარი ესწრებოდა სპექტაკლს, ჩვენ კი მღელვარედ ველოდით მათს შეფასებას. როგორი დამამცირებელია ეს! უმეტარისაგან ელოდო შეფასებას და თანაც ღელავდე. ალბათ, ეს ზდება იმიტომ, რომ მათგან ველით დახმარებასა და მოწყალებას, ველით ისე, როგორც თავის დროზე – საცოდავი მოლიერი!*

*იყვნენ კაკო დვალიშვილი და გიგა (გიგა ლორთქიფანიძე – ნ.ა.). კაკომ მომილოცა და მთხოვა მასთან შემეველო ამ კურსზე მოსალაპარაკებლად, კინოფაბრიკის ტერიტორიაზე სტუდიის განხნის ვარიანტის თაობაზე.*

*ძალიან ბევრი ხალხი იყო. დიდი აჟიოტაჟია. სპექტაკლი მოსწონთ, ყოველ შემთხვევაში, გაცოცხლებულნი არიან იმით, რომ სტუდენტები სამჯერ მღერიან „ინტერნაციონალს“ და სამჯერვე ტირიან.*

*17,18,19,20 მაისს მივემგზავრებით „გვარდიით“ ბაქოში“.*

*ბაქოში წარმატებულმა ჩვენებამ კიდევ უფრო შემართული გახა-*

და ჯგუფი, ჩამოსვლისთანავე, 22 მაისს, მიხეილ თუმანიშვილი შეხვდა აკაკი დვალისშვილს და იმავე დღეს დღიურში ჩაწერა:

*„ვიყავი კაკოსთან (ის კინო-მინისტრია). ესწრებოდნენ რეზო ჩხეიძე, ვახტანგ ჯახუტაშვილი და ორი ფინანსისტი (აკაკი დვალისშვილი მაშინ იყო კინოკომიტეტის თავმჯდომარე, ხოლო ვახტანგ ჯახუტაშვილს მიანდეს ტექნიკური პრობლემების მეთვალყურეობა, როგორც, სავარაუდოდ, თეატრის მომავალ დირექტორს – ნა.). მე მივიტანე კინოსტუდიის თეატრის ჩემუელი „პროგრამა“. რეზო ჩხეიძემ დაავალა „სადემონსტრაციო კლუბის“ რეკონსტრუქციის პროექტის შექმნა, ძველი კინოსტუდიის ეზოში რომ მდებარეობს. შევკრიბე რეჟისორები (ნუგ ზარი, ცოტნე და ქეთი) და კალანდაძეზე მთელი საღამო განვიხილავდით ვითარებას (ნუგ ზარ ბაგრატიონი, ცოტნე ნაკაშიძე, ქეთი დოლიძე, მაშინ ბატონი მიშა კალანდაძის ქუჩაზე ცხოვრობდა – ნა.)*

*ჯახუტაშვილი დაჟინებით მოითხოვს ალექსანდრეს ბაღში ავაშენოთ ახალი თეატრი. ჩვენ ეს ხელს არ გვაძლევს. ამასობაში გაივლის რამდენიმე წელი“.*

ბატონი მიშა ჩქარობს, მისთვის ყოველი დღე რთული გადასატანია. მართლაც გრძნობს, რომ ელევა ძალა და მოთმინების უნარი. მას უკვე შეუსრულდა 54 წელი, მიაჩნია, რომ ამ ხანში რთულია ახალი საქმის წამოწყება და თეატრის გაძლოლა, მაგრამ როცა დაინახა, რომ საქმე დაიდრა და უკვე გადაწყდა, სად დაიდებს ბინას მათი თეატრი, იმედიანიც გახდა და უფრო დაჯერებულიც. მისი უკომპრომიზობა და სიწორფელე წარმოჩნდა კულტურის სამინისტროს მოხელეთა დიალოგიდანაც, რომელიც კონსპექტის სახითაა ჩაწერილი.

როგორც კი ხელისუფლების მაღალი ემელონების წარმომადგენელთა სპექტაკლით დაინტერესება ცნობილი გახდა, კულტურის სამინისტროს ხელმძღვანელობაც დაინტერესდა, უფრო ზუსტად, იძულებული გახდა, დაინტერესებულიყო თუმანიშვილისა და მისი შეგირდების ბედით. თითქოს, ახლალა აღმოაჩინეს, რომ მიხეილ თუმანიშვილი უთეატროდ ცხოვრობდა და რომ მისი ყოველი გამოშვების სტუდენტები, სწორედ ერთიანი სათეატრო იდეის ირგვლივ არ იყვნენ დარაზმულნი და არ ფლობდნენ ერთიან სათეატრო ენას. იმ ფაქტმა, რომ თუმანიშვილს შესთავაზეს კინოსტუდიის ბაზაზე თეატრის შექმნა, საჩოთირო ვითარება შეუქმნა კულტურის სამი-

ნისტროს. მათ თავიანთი კადრების მიმართ, რბილად რომ ვთქვათ, უყურადღებობაში დასდებდნენ ბრალს, თუ ეს დასჭირდებოდა რესპუბლიკის ხელმძღვანელობას. რომ არა ეს დაინტერესება ხელისუფლებისა სტრუქტურული სპექტაკლით, მაშინ არც ეს ორი შეხვედრა შედგებოდა კულტურის სამინისტროში და არც ეს ჩანაწერები გაჩნდებოდა თუმანიშვილის დღიურში:

**„უცხად, სამინისტრომ განაცხადა, რომ ისინი არ დაუშვებენ, არ გაუშვებენ ჯგუფს კინოსტუდიაში. დაფაცურდნენ!**

**ანზორ ქუთათელაძე – ხომ არ წახვიდოდით ჯგუფთან ერთად მეტეხში?**

– არავითარ შემთხვევაში! არ შეიძლება ერთ ტაძარში 2 რელიგია იყოს.

– რომ მოვხსნათ მრევლიშვილი?

– იქ ყველაფერი მისი ხელით არის გაკეთებული. ჩემს ბავშვებსაც არ სურთ იქ წასვლა.

– აბა, სად წავლენ?

– კინოსტუდიაში, რეზო ჩხეიძესთან.

– ჩვენ არ მოგცემთ ამის ნებას. აჯანყდება მთელი სამინისტრო.

– ამას რა ჯობია!

**მე გავიქეცი კაკო დვალიშვილთან დახმარებისთვის, მაგრამ იგი კაბინეტში არ დამხვდა“.**

როგორც კი საზოგადოება და პარტიული ელიტა ალაპარაკდა თუმანიშვილის ჯგუფზე, მართლაც დაფაცურდნენ კულტურის სამინისტროს თავკაცები: ეტყობა, ვარიანტებიც კი შესთავაზეს რეჟისორს, მის მიმართ პატივისცემაც გამოხატეს, თითქოს, სულ რამდენიმე წლის წინათ „ძელზე გასმა“ არ დაუპირეს თუმანიშვილს, თითქოს, მათი მხარდაჭერით არ მომზადდა და დაისტამბა მასზე შეურაცხმყოფელი სტატიები, თითქოს, მათი ერთ-ერთი მოხელის ფარული დირიჟორობით არ მიმდინარეობდა თეატრალური საზოგადოების ორი პლენუმი და საერთოდ, მთელი ეს ბაკქანალია თუმანიშვილის წინააღმდეგ.

როგორც ჩანს, ამ შეხვედრამ მძიმე ზემოქმედება მოახდინა მასზე. დღიურში ისევ გაჩნდა მინორული განწყობა და სევდიანი ჩანაწერი: „**აი, ახალი დღის დილა დაიწყო, რა კვალს დატოვებს ნე-**

**ტავ? მიდიან დღეები, მიღის ძალა, მიღის იმედი. მიღის ცხოვრება!“**

მისი დღეები, ძალა, იმედი წინათ კონცენტრირებული იყო რეპეტიციასზე, სპექტაკლის შეთხზვაზე, თეატრზე, ახლა — ახალი თეატრის შექმნაზე, ახალ სარეპეტიციო მეთოდზე, სპექტაკლების შეთხზვაზე, ისევ ძიებაზე... მაგრამ თუ ახლაც ხელს შეუშლიან, მაშინ... მაშინ ზომ ისევ დაისადგურებს სიცარიელე?!.

იმ დღეს ხმა დაირხა, რომ საქართველოს კომპარტიის ცკ პირველი მდივანი, რესპუბლიკის პირველი პირი დაესწრება სპექტაკლს. ადვილი წარმოსადგენია, რა ხდებოდა კულტურის სამინისტროში! სასწრაფოდ უნდა მიეღოთ გადაწყვეტილება! ისევ დაიბარეს მიხეილ თუმანიშვილი კულტურის სამინისტროში. მან დღიურში ჩაწერა:

**„დღეს ორ საათზე კი, ვრცელი საუბარი მქონდა ისევ ჩემს ჯგუფზე ნოდარ გურაბანიძესთან, ანზორ ქუთათელაძესთან და ვასო კიკნაძესთან კულტურის სამინისტროში. ისინი ჩქარობენ გაანაწილონ სტუდენტები.“**

**ნ. — რა ვქნათ ბო მიხეილ, რა ვუყოთ თქვენს კურსს? ქართულ თეატრს უჭირს, მას სჭირდება ახალი ძალა. ჯგუფთან ერთად რომ რუსთაველის თეატრში წახვიდეთ?**

**მე — არა, ვმადლობთ.**

**ნ. — ძალიან ცუდი მდგომარეობა გვაქვს თეატრებში. გვირჩიეთ, როგორ მოვიქცეთ?**

**მე — არ ვიცი.**

**ნ. — მაშინ თქვენი ჯგუფი მივიღოთ რუსთაველის თეატრში.**

**მე — რომ ისევ დაიკარგოს, როგორც წინა კურსი?**

**ნ. — რომელი კურსი?**

**მე — წინა კურსი, ჩემი კურსი: მარინა ჯანაშია, ნანი ჩიქვინიძე, დათო კურცხალაია, ვივი ჩუგუაშვილი და სხვები. მე მქონდა იმედი, რომ თემურ ჩხეიძე (მოლაპარაკებულის ვიყავი) მოუვლის ამ ჯგუფს, მაგრამ ეტყობა, ვერ შეძლო ამის ვაკეთება და ჯგუფი დაიშალა. ჩემს ჯგუფს მხოლოდ ერთად შეუძლია კარგად მუშაობა, ერთიანი მეთოდით. რუსთაველის თეატრში კი ოთხი რეჟისორია და ოთხივე ქადაგებს თავის მეთოდს. თემური ჩხეიძე ცდილობს მსახიობებთან ერთად შექმნას სახეები და მთელი სპექტაკლი, რობიკო კი ამტკიცებს, რომ ამას არა აქვს მნიშვნელობა. მე ვაკეთებ მიზანსცენებს, ამბობს იგი, თქვენ კი გაამართლეთ, როგორც გინდათ. თემური კი**

ამბობს, რომ მიზანსცენა და სხვა დანარჩენი, მსახიობის სცენური ცხოვრების შედეგად უნდა დაიბადოს. ხომ გრძნობთ განსხვავებას? რა ქნას მსახიობმა?... ამის გამო თეატრის დასი იყოფა ორ ჯგუფად, მსახიობები ეძებენ მისთვის სასარგებლოს. დასის ნორმალური აღზრდა შეუძლებელია.

მე მგონია, რომ ორივე მიმართულებას აქვს უფლება იარსებოს, მხოლოდ ცალ-ცალკე...

ნ – აბა, რა ვქნათ?

მე – გადაიყვანეთ თემური მარჯანიშვილის თეატრში. რუსთაველში დანიშნეთ რობიკო მთავარ რეჟისორად, მაშინ შეიქმნება ორი სხვადასხვა თეატრი. მე ვთვლი, რომ ახლა ეს ორი რეჟისორი ყველაზე ძლიერია ჩვენში.

ნ – თქვენ თავს რატომ არ თვლით? თემური და რობიკო ხომ თქვენი მოწაფეები არიან.

მე – ღიახ, და მე ამით ვამაყობ. რობიკო ხედავს სპექტაკლს, როგორც გაცოცხლებულ ნახატს. იმიტომ არის, რომ მის სპექტაკლებში ბევრი მეტაფორული გადაწყვეტაა, თემურის სპექტაკლი უფრო მსახიობურია. რობიკომ აირჩია რამაზ ჩხიკვაძე და იყენებს ამ ნიჭიერ მსახიობს, რადგან რამაზს აქვს უნარი, თვითონ გაამართლოს მისი მიზანსცენები – სცენები. მე მართო გარეგნულ გადაწყვეტას არ ვვულისხმობ!..

ნ – მაშინ რა ვქნათ? იქნებ მაინც დაბრუნდეთ რუსთაველის თეატრში?

მე – არა.

ნ – მთავარ რეჟისორად?!

მე – არა. ყველაფერს აქვს თავისი ღრო. იყო მარჯანიშვილი, დადგა „ცხერის წყარო“, „ურიელი“ და წავიდა (თუ გააგდეს თეატრიდან?), მერე ახმეტელმა დადგა „ანზორი“, „ლამარა“ (დაიჭირეს), მერე ხორავა-ვასაძის ღროს დაიდგა „ოტელიო“. შემდეგ ალექსიძემ დადგა „ოიდიპოსი“, „ბახტრიონი“. წავიდა. ჩემი შემოქმედებითი კრეალოს საუკეთესო სპექტაკლები იყო „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ანტიგონე“. გათავდა. ახლა არის მათი ღრო. თეატრალური იდეა კოლექტივში ცოცხლობს 10 წელი, მერე იბადება ახალი თეატრალური იდეა, კოლექტივი. ასე რომ უკეთესია... ჩემი ჯგუფი იყოს კინოსტუდიასთან. თუ არაფერი არ გამოუვათ ჩემთან,

ისევ რუსთაველის თეატრში მოვლენ.

მერე მე დიდხანს ვილაპარაკე, როგორი იქნება ჩემი სტუდია. დავიღალე. ზვალ დავასრულებ, კონსპექტურად.

სალამოს „გვარდიანზე“ მოვიდა ე. შევარდნაძე. ძალზე დაღლილი იყო. საექტაკლის შემდეგ მადლობა გადავვიხადე. შეგვაქო.

რა ეშველება ამ კურსს? ნუთუ მე ვერ შევძლებ ახალგაზრდული თეატრის ორგანიზებას?! რეზო ჩხეიძე ძალზე ბევრს მპირდება, ცდილობს, რომ ეს საქმე გამოვიდეს“.

როგორც ამ ჩანაწერებიდან ირკვევა, კულტურის სამინისტრომ გადასინჯა თავისი შესვლულებები, შესაძლოა იმიტომაც, რომ მისი შემადგენლობა შეიცვალა, მაგრამ ძველი კადრებიც განაგრძობდნენ მუშაობას. არა მგონია, სამინისტროს თანამშრომლებს, თეატრის მოღვაწეებს რადიკალურად შეეცვალათ პოზიცია. უბრალოდ, მათ პოლიტიკურ კონიუქტურას გაუწიეს ანგარიში, თანაც იგრძნეს, რომ... იგრძნეს პარტიული ელიტის ამჟამინდელი პოზიცია – ეს იყო უმთავრესი ბიძგი. ბატონი მიშაც გრძნობდა, რომ არაერთი შეხვედრა და შემოთავაზება უფრო იძულებითი აქცია იყო, ვიდრე გულწრფელი მონანიების შედეგი. ამიტომაც ეტყობა ჩანაწერებს გაღიზიანებული ტონი.

ნ იენისს ჩაუწერია:

**„გალუსტოვამ სამინისტროდან შემომთავაზა რუსული მოზარდ მაცურებელთა თეატრის მთავარი რეჟისორობა. მე ვუპასუხე:**

**– მინისტრმა ერთხელ როგორღაც თქვა: „მე მას დავაღპობ რუსულ მოზარდ მაცურებელთა თეატრში!“ მე კი არ მინდა ეს... გალუსტოვა... დამანებეთ თავი! ყველა გაზეთი აქებს „გვარდიას“. იმიტომ, რომ ე. შევარდნაძემ შეაქო. ახლა გასაგებია, როგორ კეთდება საქმე. „გვარდიამ“ ნალარას შემოჰკრა“.**

საკუთარ თავთან მარტოდ დარჩენილი ბატონი მიშა, სადინარს უხსნის წლობით დაგროვილ სათქმელს. ეთერ გალუსტოვას შემოთავაზებაც კულტურის სამინისტროს ხელმძღვანელობის სურვილია: ოღონდ, რომელიმე თეატრში დაიწყოს თუმანიშვილმა მუშაობა! მათთვის არა აქვს მნიშვნელობა რეჟისორის პრინციპებს, ახლა თავის გადარჩენის ჟამი დაუდგა მათ! არავინ იცის, როდის და როგორ შემოუბრუნდებათ შევარდნაძის ამჟამინდელი განწყობა! ქვეყნის

პირველი პირის შექება – მათთვის სიგნალია! რას ვიზამთ, არც ისინი არიან პრინციპულნი და ადამიანური სისუსტისაგან გაუცხოებულნი. სავარძლის ტრფიალი რას არ გაგაკეთებინებს კაცს!

1975 წლის 9 ივნისის ჩანაწერი:

„თეატრალური საზოგადოების დარბაზში გაემართეთ ჩვენი საქეტაკლების დეკადა. ფაქტობრივად, ეს უკვე თეატრია, თავისი დიდი რეპერტუარით... და მაინც ძალზე ბევრი მინუსია: მსახიობთა ცუდი მეტყველება, არ შეუძლიათ მოქმედების განვითარება, წინ გადაადგილება (და არა სიტყვების რახა-რუხი). ისინი... ხშირად მაყურებელზე თამაშობენ. არ უნდა დავივიწყო რეჟისორ შაპიროს სიტყვები: „არ მეხმის, რას ნიშნავს თანამოაზრენი. ეს ხდება ოც-დაშვიდ წლამდე. თანამოაზრენი კი არა, არამედ ადამიანი თავისი მხატვრული იდეებით და მის ირგვლივ ხალხი, რომელთაც მისი სჯერათ!“ მე ვოცნებობ, რომ თეატრში მოდიოდნენ დილის 9 საათზე, ვარჯიშობდნენ მეტყველებაში, ოსტატობაში, პლასტიკაში, იმპროვიზაციებით და ა.შ. ხოლო 12-დან 2-საათამდე რეპეტიციას გადიოდნენ. მხოლოდ ასე. სამხედრო რეჟიმი. მცირეოდენი დარღვევა – სტუდიასთან ურთიერთობის შეწყვეტა. შეძლებენ კი?! და ნუ მოვიტყუებთ თავს, რომ ეს არის მსოფლიოში პირველი სტუდია. ათასობით სტუდია არსებობდა და ისინი იშლებოდნენ 10 წლის შემდეგ. იგივე მოხდება აქაც. ამიტომაც უნდა შევქმნა სამწლიანი გეგმა.

დილიდან საღამომდე რაღაც პრობლემებს ვწყვეტ, პირველქმნილი ქაოსი ტრიალებს და მეც მასთან ერთად, როგორც მგრძნობიარე მარცვალი“.

ბატონი მიმასთვის მიქრიან დღეები, ხოლო საქმე ადგილიდან შესამჩნევად არ იძვრის. იგი ცხოვრებისეული პრობლემების წინაშე უძლური გახლდათ. ამ წინააღმდეგობათა დაძლევა ადვილი არ იყო. ბატონ რეზოს მთელი კინოტუდიის პრობლემები მხრებზე აწვა და ყოველთვის ვერ იცლიდა თეატრისთვის! სხვა ენთუზიასტი კი არ ჩანდა, რომელიც თავს გასწირავდა და მოაგვარებდა თეატრისათვის შენობის რეკონსტრუქციის ყველა პრობლემას.

14 ივნისს ბალნეოლოგიურ საავადმყოფოში გაუკეთებია ჩანაწერი (იქ მუშაობდა მისი მეუღლე): „თავზესაყრელი საქმე, მეტად მნიშვნელოვანი (ვისთვის?), ძალზე საჩქარო (რასთან დაკავშირე-

ბით?), დაუსრულებელი, მაგრამ რატომღაც გასაოცრად ერთფეროვანი. მთელი ნახევარი წელი დავკარგე კათედრაზე, მაგრამ რა შეიცვალა? ერთ ადგილს ვტკეპნით სტუდიის გამო, ნაცვლად იმისა, რომ გავაჩაღოთ აქტიური მუშაობა. ყველაფერი თვითონ უნდა გავაკეთო, არ უნდა გადავცე საქმე თანამშემწეებს, რეჟისორებს (ნუგზარს, ცოტნეს, ქეთის)...“

როგორ ეტყობა, რომ გაღიზიანებულია, ეჩქარება, დროს ვერ იმეტებს ტექნიკური პრობლემებისათვის.

იმავე ჩანაწერში აღნიშნავს, რომ ჯგუფიდან მხოლოდ 10 სტუდენტს აიყვანს სტუდიაში (თითოეული ზუსტად დაახასიათა): 1. მურმან ჯინორია. 2. რეზო იმნაიშვილი, 3. ბადრი კაკაბაძე, 4. დარეჯან ჯოჯუა, 5. ლაურა რეხვიაშვილი, 6. მანანა სურმავა, 7. ნინო მამულაშვილი, 8. პაატა ბარათაშვილი, 9. ზაზა მიქაშაიძე, 10. მზია არაბული.

ამ ჩამონათვალს ასრულებს სიტყვებით: „**კანონი უნდა შევქმნა, ტრენაჟებისა და იმპროვიზაციისთვის პროგრამა!**“

„მე-11 აუდიტორის თეატრმა საზოგადოებას თავისი რეპერტუარი უჩვენა, ქებამ მოლოდინს გადააჭარბა, მით უფრო, რომ საუბარი ახალი თეატრის დაბადებაზე უკვე ღიად მიმდინარეობს. 5 ივნისს, წარმოდენილი სპექტაკლის შემდეგ, ბატონ მიშას დღიურში აღუნიშნავს: „ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“ კარგად წავიდა (ქეთი დოლიძე). სამი დღე გადაჭვდილი დარბაზი. ნათელა ურუშაძემ მითხრა: „შენ არ გინდა, გაიგო, რომ ჩვენ ვესწრებით ახალი თეატრის დაბადებას. ასეთი სიცხე და სამივე დღე გავსებული დარბაზი – ეს ნიშნავს, რომ ამ სპექტაკლებზე დადიან ინტერესით. აქ მხოლოდ ინტელიგენტური პუბლიკა...“

ეს სიტყვები ძალზე სასიძოვნოა, ამხნევეს კიდევ შევირღებსაც და წინამძღოლსაც, მაგრამ ბატონ მიშას არ აკმაყოფილებს მხოლოდ სიტყვიერი მხარდაჭერა, მას შედეგი – თავისი თეატრი სურს! თანაც ახლავე! თავისი წამოწყებული საქმის, თავისი მიგნებისა და პრინციპების გამყარება, წარმოჩენა და განვითარება სურს, თანაც ახლავე! სათეატრო იდეის სცენაზე რეალიზებასა და დახვეწას ემუშავებს! მას ეჩვენება, რომ დრო მიჰქრის, შენობის საკითხის გადაჭრა და ექსპერიმენტული გუნდისათვის სათეატრო დასის სტატუსის მინიჭება კი მიიზღაზნება! მას ავიწყდება, რომ



ცხოვრობს საბაზრო ეკონომიკის, კერძო საკუთრებისა და მეწარმე-მეცენატთა თავისუფალი მოქმედების პირობებში კი არა, არამედ ტოტალური სახელმწიფოებრივი ზედამხედველობისა და ბიუროკრატიულ-ჩინოვნიკური სისტემის პირობებში, სადაც რაიმე სახის ნოვაცია აფრთხობს მოხელეთა არმიას. ადვილად არ ზღბა, თუნდაც, პირველი პირის მითითებათა შესრულება, როცა საქმე ფინანსებს ეხება. აქ სუბიექტური ფაქტორი მეტად დიდ როლს ასრულებს. საერთოდ, პირადი დაინტერესება არ არის სრულიად გამოსარიცხი ფაქტორი! პირადული ინტერესი ძალზე ბევრს ნიშნავს! არც ანგარე-ბაა გამოსარიცხი!..

მიხეილ თუმანიშვილი მაქიმალისტია! თავად ბევრს, ძალზე ბევრს გასცემს, ძალზე ბევრს მუშაობს, ძალზე ბევრს აღწევს... მაგრამ მხოლოდ საკუთარ ძალთა მობილიზებით, საკუთარი დროის განაწილებით, საკუთარი ძიების პირობებში. მაგრამ, როცა საქმე სცილდება თავის სამოქმედო არეალს, სამუშაო მაგიდას, თავის ოთახს, ბინას, სარეპეტიციო დარბაზს, სათეატრო შენობას, იქ იბნევა... სოციალური, ყოფითი, ყოველდღიური წინააღმდეგობების გადალახვის უნარი თითქმის არ გააჩნია! შეიძლება ჰქონდა კიდევ გარკვევლი დოზით ამის უნარი, მაგრამ დროს და ენერგიას ვერ იმეტებდა! არ სურდა გაეფლანგა ის, რაც მხოლოდ რეპეტიციას, პროფესიულ ძიებას, სცენას, საწერ მაგიდას – თავის საქმეს სჭირდებოდა!

\*\*\*

მისი სპექტაკლების დეკადას არ დავსწრებივარ, მანამდე მომიწია საქართველოდან წასვლა, თანაც სექტემბრამდე. გამოსამშვიდობებლად რომ მივედი, თავისი სამოქმედო გეგმა მაჩვენა. ყველაფერი იყო აღნიშნული, გარდა ერთისა: როგორ აპირებდა საორგანიზაციო პრობლემების გადაჭრას. კარგი დირექტორი, დღევანდელი გაგებით მაღალი რანგის, მისი დონის პროფესიონალი მენეჯერი უნდა აღმოჩენილიყო მის გვერდით. ამაზე ოცნებაც კი არ შეიძლებოდა! სულ იმას ჩიოდა, რეზო ჩხეიძეს თავზესაყრელად აქვს საქმე, ჩვენ ზომ ვერ გადაგვეყვებო. გამეცინა და ჩვენი ბოლო შეხვედრა შევასხენე, რეჟისორი ზომ ხელმძღვანელობას ნიშნავსო, გაიძახოდა მაშინ. ეს ვთქვი და მაშინვე ვინანე. უმწეოდ შემომხედა: „*თქვენ გავიწყდუ-*

**ბათ, რომ უკვე ორმცდაათს გადავაბიჯე, თანაც უკვე კარგა ხანია! ცოტა დრო დარჩა... თანაც არ შემიძლია... ნუ მიყურებთ, როგორც ყოვლისშემძლეს! რაღაც არც მე შემიძლია!..“** როცა ვკითხე, რა ჩამო-გიტანოთ-მეთქი, თავი გაიქნია: „**არაფერი მინდა, მშვიდობით ჩამოდით, დროზე ჩამოდით... იცით რა მინდა? აი, ახლა, ამ წუთას, დავხუჭო თვალები... მერე გავახილო და... ჩვენი თეატრის შენობა მქონდეს, სცენაზე ვიდგე ბავშვებთან ერთად და გავდიოდე რეპეტიციას! მეტი არაფერი მინდა...“**

მთელი ცხოვრება, ოცნებობდა ეთქვა: „სეზამ“ და განხსნილიყო თეატრის კარიბჭე, სცენაზე ან სარეპეტიციო დარბაზში აღმოჩენილიყო და მხოლოდ ძიებით, მიგნებითა და სინარულით ყოფილიყო აღსავსე მისი ცხოვრება. რთული ყოფა და უხეში რეალობა აფრთხობდა...

მხარდამჭერი იმაზე მეტი აღმოჩნდა, ვიდრე ეგონათ. თავადაც აქტიურობდნენ, ზოგი – სცენაზე თამაშით, ზოგი – კულისებს მიღმაც, თავისი უზომო ენერჯისა და შეტევის უნარით, როგორც ქეთი დოლიძე. მიუხედავად იმისა, რომ მისი აქტიურობა, საერთოდ, მისი ცხოვრების წესი მიუღებელი იყო ბატონი მიშასთვის და აფრთხობდა კიდევ ასეთი „შტურმით“ მოქმედება, ქეთი დოლიძე, ეტყობა, მაინც თავის სტიქიაში იმყოფებოდა და პარტიულ ელიტას საკუთარი გადაწყვეტილებით ეპატიჟებოდა სპექტაკლებზე, ჯერ სადიპლომო ნამუშევარზე („გვარდია“) და მერე დეკადაზეც, როცა მთელი თავისი მიგნებებითა და თამაშის უინით წარსდგა მაყურებლის წინაშე ექსპერიმენტული ჯგუფი. ამ საკითხს ვუბრუნდები, რადგანაც ქალბატონი ქეთი ხშირად ამბობს, თუ არა ჩემი ძალიანსხმევა, თეატრი არ გაიხსნებოდაო.

ქეთი დოლიძისათვის ჩვეულმა აქტიურობამაც გამოიღო, უთუოდ, თავისი ნაყოფი, მაგრამ არავითარი მიზეზი არ არსებობს ითქვას, რომ მას უნდა უმადლოდნენ თეატრის შექმნას და რომ არა მისი ასეთი თავგანწირვა, დღეს არ გვექნებოდა მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი. ამგვარ “მტკიცებას”, ერთხელ და სამუდამოდ უნდა მოეღოს ბოლო. მინდა მჯეროდეს, რომ ასეთი გადაჭარბებული ამბიცია მხოლოდ დროებითია და ბოლოს და ბოლოს ყველა შევეგუებით იმ აზრს, რომ მიხეილ თუმანიშვილის ნიჭს, ოსტატობას, მის შემოქმედებით ავტორიტეტს, მის უთეატროდ ყოფნას, მთელი ექსპერიმენტული ჯგუფის ხელოვნებისეულ კრედოს,

ხელოვნებაში მათი ცხოვრების ფორმას, საკუთარი რეპერტუარით აქტიური და აქტუალური პრინციპების წარმოჩენას, სპექტაკლებისა და ცალკეული როლების მხატვრულ დონეს, სტუდიური მოძრაობის ახალი ტალღის გაძლიერებას, მთელს მსოფლიოში მომძლავრებულ ტენდენციასაც (პოსტდრამატული თეატრისათვის აქტიური მოძრაობა დასავლეთში უკვე მნიშვნელოვნად ჩამოყალიბდა! „ახალი ტიპის თეატრის“ ანუ „ილუზორული თეატრის“ პრინციპებთან დაპირისპირებული ტენდენციაც, ამ დროისათვის, ახალ ტალღაზე აღმოჩნდა), მიუძღვის უპირველესი და გადამწყვეტი როლი საქართველოში კინომსახიობთა თეატრის შექმნაში. უფრო ზუსტად, ახალგაზრდული დასისათვის სათეატრო შენობის გადაცემისა და მისთვის ოფიციალური სტატუსის მინიჭებაში. ეს ნაბიჯი კი რეზო ჩხეიძემ დამოუკიდებლად გადადგა, ყოველი „მამის“, აქტიური შეგირდის, სპექტაკლზე მოწვეული პარტიული ელიტის ზემოქმედების გარეშე. ბატონებმა რეზო ჩხეიძემ და კაკო დვალიშვილმა საკუთარ თავზე აიღეს ამ სათეატრო გუნდის მფარველობა, კარგა ხანს „გადამღებ ჯგუფად“ რომ იყო მანანა ანთაძის (კინომსახიობთა თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე) ცნობით გაფორმებული.

რა თქმა უნდა, „მე-11 აუდიტორიის თეატრის“ ირგვლივ შექმნილმა სიტუაციამ, პარტიული ხელმძღვანელობის მიერ გამოჩენილმა ინტერესმა (განსაკუთრებით, მიხეილ თუმანიშვილის უთეატროდ ყოფნისათვის პასუხისმგებლობისა და უხერხულობის გრძობამ) გაუადვილა კინოსტუდიის ხელმძღვანელს ასეთი გადაწყვეტილების განხორციელება, კიდევ უფრო აქტიურად ჩააბა აკაკი დვალიშვილიც ამ პროცესში, მაგრამ თავად წინადადება მიხეილ თუმანიშვილმა რეზო ჩხეიძისაგან უფრო ადრე მიიღო, ვიდრე აფიშას, ყვავილს, წერილს გაუგზავნიდა ქეთი დოლიძე ეღუარდ შევარდნაძეს. ისიც, მინდა აღვნიშნო, რომ ამ თემაზე საუბარი ბატონ მიშას არ სურდა, მას თავისი ცხოვრების წესი ჰქონდა და საკუთარი პრინციპებიც, რომელთა ერთგულიც იყო, რომელთაც არ ღალატობდა, რომელთაც იცავდა სიცოცხლის ბოლომდე.

\*\*\*

ასე დასრულდა 1974-1975 სასწავლო წელი, სათეატრო სეზონი, ჩათავდა დეკადაც, მინელდა აჟიოტაჟიც, მარჯანიშვილის თეატრი, სადაც იმხანად ბატონი მიშა ღვამდა ღიურენმატის პიესას („მილიონერის ვიზიტი“) სოხუმს გაემგზავრა საგასტროლოდ. აქტიური სათეატრო ცხოვრება მინელდა. ბატონი მიშა „უსაქმოდა!“ (რეპეტიციის და ლექციების გარეშე). წარმომიდგენია, რას განიცდიდა! მისი ჩანაწერები ამ მშფოთვარე განწყობის ანარეკლია. როგორც ირკვევა, რეზო ჩხეიძემ და აკაკი ღვალისვილმა შეასრულეს სიტყვა და მიხეილ თუშანიშვილის მიერ მითითებული მსახიობები „აიყვანეს“ კინოსტუდიის შტატში.

*9 ივლისის ჩანაწერი:*

*„ძალიან ცხელა. ქალაქს არ ყოფნის ჰაერი, მას მანქანები, ავტომობილების უზარმაზარი ქალაქური ჯოგი ნთქავს. მათ დაიპყრეს ქალაქი. ეს გერმანულ ოკუპაციაზე საშინელია.*

*კლუბის გადაკეთების პროექტზე მუშაობს თენგიზ აბულაძის ვაჟიშვილი. მუშაობს ძალიან ნელა... ასე რომ, ამ სეზონში ჩვენ არ გვექნება საკუთარი შენობა (თუ საერთოდ გვექნება!) ეტყობა, მოგვიწევს სერგანტესის თეატრით ხეტიალი. ღირეკტორი ჯახუტაშვილი პასიურია, მისთვის ახალი შენობის მშენებლობის გარეშე უინტერესოა მუშაობა. კიდევ კარგი, რომ ყველა მსახიობს ექნება ყოველთვიური ჯამაგირი, 120 მანეთი“.*

ჩვენს სინამიდილეში მოხდა უპრეცედენტო შემთხვევა, ასე უცბად, თითქმის ორ თვეში გადაწყდა მსახიობების დასაქმების პრობლემა — ისინი ჩაირიცხნენ კინოსტუდიის შტატში! ისინი უკვე ოფიციალურად არიან კინოსტუდიის მფარველობის ქვეშ, მისი ეგიდით შეუძლიათ გააგრძელონ სპექტაკლების ჩვენება, გასტროლები გამართონ (ასეც მოხდა!) და ასე დაელოდონ სადემონსტრაციო დარბაზის სათეატრო შენობად გადაკეთების დასრულებას. ალბათ, არის რაციონალური მარცალი იმ ფაქტში, რომ კინომსახიობთა თეატრის (თავდაპირველად — სახელოსნოს!) დაარსების თარიღად მივიჩნიოთ 1975 წლის ივლისი, ხოლო საკუთარ სცენაზე პირველი სპექტაკლის ჩვენების თარიღად — 1978 წლის 14 იანვარი, როცა ითამაშეს პრემიერა — ლევან ჭვლიძის „ესმერალდა“.

ასე გავიდა ზაფხული. დღიურში გაჩნდა უფრო საქმიანი ჩანაწერი. ეს ეხება მის ჯგუფს:

**„28 სექტემბერი.**

**მთავარი პრობლემა – სტუდიაა! მახიობებისთვის შეპირებული 120 მანეთის გადახდა არ უნდათ. საბრძოლველად მივდივარ, მაგრამ ვგრძნობ, რომ ეს მთლად ჩემი საქმე არ არის. ეს როგორ კეთდება, არ ვიცი“.**

შემდეგი ჩანაწერი მიაჩნებდა, რომ დამოკიდებულება კომპარტიის ცკ-სა და კულტურის სამინისტროს შორის დაძაბულია. ყოველ შემთხვევაში, ამისი ნიშნები იკვეთება. რა თქმა უნდა, თუმანიშვილი და მისი ჯგუფის პრობლემები არ არის ამ უთანხმოების მიზეზი, მაგრამ ესეც ამდაფრებს ვითარებას.

12 სექტემბერს რუსთაველის თეატრმა წარმოადგინა ბერტოლდ ბრეხტის „კავკასიური ცარციის წრე“. პრემიერამ დიდი წარმატებით ჩაიარა. ერთ-ერთ სპექტაკლს ეღუარდ შევარდნაძეც დაესწრო და როცა შეხვდა აკაკი ბაქრაძეს (რუსთაველის თეატრის მაშინდელ დირექტორს) და კულტურის მინისტრს, ისევე უკითხავს თუმანიშვილისა და მისი ჯგუფის ამბავი. ეს საკმარისი აღმოჩნდა, რომ ისევე დაინტერესებულიყვნენ მისი პერსონით. ეს ფაქტი, რა თქმა უნდა, ცნობილი გახდა და უმაღლესი შეიცვალა მის მიმართ არაერთი ადამიანის, მით უფრო ქვეშევრდომული ფსიქიკის ადამიანების დამოკიდებულება. ახლა ძველი ოპონენტებიც დატკბნენ.

დღიურში ვკითხულობთ:

**„29 სექტემბერი.**

**დამირეკა ა. ბაქრაძემ. მთხოვა, მივსულიყავი. კონსპექტურად ვწერ ჩვენს საუბარს:**

**ა. ბაქრაძე – რა გადაწყვეტეთ?**

**– ჯერ-ჯერობით არაფერი.**

**– რობიკოს სპექტაკლზე იყო შევარდნაძე და ძალიან აქო „ახალგაზრდა გვარდია“. მერე მკითხა ჯერ მე და მერე მინისტრს თაქთაქიშვილს: სად მუშაობენ ახლა ის ახალგაზრდა მსახიობები? თაქთაქიშვილმა უპასუხა, რომ ახალგაზრდებმა თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით შექმნეს ახალი თეატრი – სტუდია, კინოსტუდიასთან. შევარდნაძემ უპასუხა: „ეს დიდი შეცდომა მოგსვლიათ. ასეთი**

ახლაგაზრდობა უნდა მუშაობდეს ღიდ თეატრში“. „მე რა უნდა მექნა, ვერ მოვერიე რეზო ჩხეიძეს და კაკო დვალიშვილს“ (უთქვამს ოთარ თაქთაქიშვილს – ნ.ა.) „მაინც არ უნდა გექნათ“. უპასუხა შვეარდნაძემ. მერე მე ვუთხარი, რომ ახლაც არ არის გვიან“. არა, ახლა მე უკვე არ შემიძლია იმ საქმის დაშლაო. მე რომ მცოდნოდა, რომ თქვენ ცუდად გაქვთ საქმე, მაშინ მე დავიწყებდი მოქმედებას, მაგრამ ახლა რა უნდა ვქნათო?!

– ჯერ-ჯერობით ასეა საქმე.

ა.ბ. – იქნებ თქვენ ორივე ადვილზე იმუშაოთ?

– არა, ეს არ შემიძლია.

ა.ბ. – მოდით ჩვენთან კოლეგიაში.

– არა, კოლეგიაში ვერ შევალ. მე ყოველთვის ვიქნები ჩემი ყოფილი მოწაფეებისათვის ხელის შემშლელი ბუზღუნა პედაგოგი. რობიკომ ერთხელ მითხრა: „თქვენ გავიწყდებათ, რომ მე უკვე თქვენი სტუდენტი აღარა ვარ“. ახლა სტურუას და ჩხეიძეს ფართო პორიზონტი სჭირდებათ. ყოველი ნიჭიერი რეჟისორის ცხოვრებაში არის მომენტი, როდესაც ის მეცხრე ტალღაზე აღმოჩნდება. ეს მოკლე ეტაპია და ამ დროს არ უნდა შეუშალოთ ხელი. ასე, რომ სულ არ არის საჭირო ჩემი ყოფნა კოლეგიაში. თქვენ ხომ ახლა საქმე კარგად გაქვთ.

ბ.ა. – არც ისე კარგად. ჩვენ გვინდა თქვენთან მუშაობა.

– მაპატიეთ, მაგრამ არ შემიძლია.

ბ.ა. – ძალიან სამწუხაროა.

ასე დასრულდა აკაკი ბაქრაძისთან უკანასკნელი საუბარი. მე კი დღეს მივიღვარ რეზო ჩხეიძისთან და კაკო დვალიშვილთან. მათ უნდა წარვუდგინო ჩემი პირობები სტუდიის შექმნის თაობაზე. ან ასე, ან არანაირად! ვიქნები ისევ ინსტიტუტში. როგორც ჩანს, ჩემი თეატრი არასდროს მექნება“.

კიდევ ორი წელიწადი უნდა გავიდეს, რომ შენობის რეკონსტრუქცია დასრულდეს. მანამდე ბატონი მიშა ინტენსიურად მუშაობს: დგამს ტელესპექტაკლებს, წერს წიგნს, ატარებს რეპეტიციებს, გონებაში თხზავს მომავალ წარმოდგენებს, ემზადება ლექციისათვის. ძველი კინოსტუდიის შესასვლელთან ახლოს მიმდინარეობს მშენებლობა, სადემონსტრაციო დარბაზის რეკონსტრუქცია! მისი ჩანაწერებიც უფრო მშვიდია, სპეციფიკურ საკითხებს ეხება და

მოძავალი სათეატრო ცხოვრების ფორმას: „*ძალიან მნიშვნელოვანია არა იდეა, სათქმელი, არამედ დედააზრი. რა უბრალოა, მაგრამ რა ზუსტი, სწორი. გენიალურია. ყველაფერი საამისოდაა! დედააზრი – ყველაფრის საწყისი და მორგანიზებელი, მთავარი გენი.*

„*ახალი ტადარი ახალ წესს ითხოვს*“ – წერს პიტერ ბრუკი. *ძალიან ზუსტია! როგორი წესი ექნება ჩვენს სტუდიას? თეატრი რიტუალიდან უნდა აღმოცენდეს. ჯერ რიტუალი იშვა და მხოლოდ ამის შემდეგ ააგეს მისთვის ტადარი (თეატრი). როგორი რიტუალი გეჭირდება ჩვენ?*“

და თავად გამოიგონა რიტუალი, რომელიც ტარდებოდა კინო-მსახიობთა სახელოსნოში ყოველი სპექტაკლის დაწყებამდე, ვიდრე მსახიობები სცენაზე გავიდოდნენ. მერე მღეროდნენ თავიანთ ჰიმნს.

ბატონ მიშას სიტყვების „*აღმოჩენის*“, მათი შინაარსის „*ამოხსნის*“, ასო-ნიშანთა წყობის შიგნით „*შელწვევის*“ გასაოცარი უნარი ჰქონდა. სიტყვას წარმოთქვამდა ინტონაციით, რომელიც ხსნიდა ქვეტექსტს, სიტყვა თრთოდა, მოძრაობდა, ბრძანებლობდა. მასსოვს, ილია ჭავჭავაძის კრიტიკული წერილის ტექსტში ამოკითხულ სიტყვას – დედააზრი განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია. სარეპეტიციო დარბაზი შეათვალიერა, თითქოს კედლები ჩამოხსნა და მთელს სივრცეს ერთბაშად გადასწვდა მისი მზერა, ხელები გაშალა და დაატანა: „*მიწიდან და ზეციდან ერთდროულად ეშვება სხივი – ისარი თავისთავად ქმნის ღერძს ადამიანის სხეულში და გინათდება გონება*“. სარეპეტიციო დარბაზი დიდდებოდა და სამყაროს უერთდებოდა მისი „*აღმოჩენებით*“.

ერთ დღეს ჟან ანუის პიესის („*ანტიგონე*“) ქართულ თარგმანს ვადარებდით რუსულს. ძალიან მოსწონდა თამაზ და ზაზა ჭილაძეების თარგმანი. ამბობდა, რომ ისეთივე ძალისაა, იდუმალი, მასშტაბური და მგზნებარე, როგორც თავად მითი, მითოლოგიური ამბავი, მითოლოგიური პერსონაჟები: „*ერთდროულად ამბავიცა და პერსონაჟებიც პომპეზურნიც არიან, ამასთანავე, ძალზე ჩვეულებრივი, ადამიანური. ეს უკვე არ არის სოფოკლეს ენა, ეს ანუია და მერე როგორი ტაქტით, სიღრმით, მსუბუქად, ზატოვანი ნიშნებით – სიტყვებით არის გადმოცემული ტექსტის შინაგანი ბუნება, ვნებათაღელვა, იდუმალება. როგორი იდენტურია ფრანგული წყობისა, ამბისა, მოვლენისა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პიესა ქართულად*

**დაიბადა“.** განსაკუთრებით გამოჰყოფდა რამდენიმე სიტყვას და ამბობდა: „**დიდებული მიგნებაა – ჩაფარი! ნახეთ, როგორ გიბიძგებს, წარმოიდგინო მის უკან აღამიანი – ჩიფჩიფა, ჩაფსკენილი, უაზრო, უგრძობი... თვითონ სიტყვა თამაშობს, მას თავისი რიტმი, მოძრაობა, ინტონაცია, ფერი, გემო აქვს“.** და ხელით, გაშლილი მტევნით ჰაერში თითქოს სიტყვა აწონა და თქვა: „ნახეთ, როგორი წონა აქვს, ქვასავითაა! რუსულ „სტრაჟნიკს“ ეს წონა და გემო არ გააჩნია“...

ძალიან მოსწონდა სიტყვა – საჭეთმპყრობელი! გამოსთქვამდა ღინჯად, ოღნავ შესამჩნევი დამარცვლით, უთუოდ წამოიძარტებოდა, თვალებს ფართოდ გახსნიდა, სივრცეს ერწყმოდა თითქოს, პატივისცემას გამოხატავდა მის მიმართ. ხშირად მეუბნებოდა: გურამ სალარაძის ქორო სანახაობის საჭეთმპყრობელიაო. როცა ამ სიტყვას გამოთქვამდა, სახე უნათლებოდა.

როცა „მეფე ლირის“ დადგმა გადაწყვიტა, აირჩია ვახტანგ ჭელიძის თარგმანი, მაგრამ ლირის მონოლოგში (კენტს რომ მიმართავს პირველ მოქმედებაში, სასახლის კარის წინაშე) ერთი რეპლიკა ილია ჭავჭავაძის და ივანე მაჩაბლის თარგმანიდან შეიტანა: „მოზიდულია შვილდი, კენტო, უფროხილდი ისარს!“ პირდაპირ, აღფრთოვანებული იყო ამ ფრაზით: „**თვითონ სიტყვების წყობა, თითოეულის ზომა, წონა, ფერი სივრცეშია გატყორცნილი, გარბის მიჰქრის, თვალს ვერ გააწვდენ. როგორი დინამიკაა, რიტმია, სივრცის შეგრძნებაა, ტრავეკული აღსასრულის შეგრძნებაა! თავად დაჭიმული ხარ, როცა წარმოთქვამ. თვითონ გიბიძგებს საქციელისკენ. ამ სიტყვებს მწოლიარე, განაბული, დამშვიდებული ვერ წარმოთქვამ. ნახეთ, როგორი იმპერატრია – მოზიდულია!“** თანაც ასო-ბგერა „ზ“-ს რალაც ზარის მაგვარი ინტონაცია დაატანა, ხელით კამარა შემოჰკრა.

„ჭინჭრაქას“ როცა დგამდა, ქართული ბერიკული სანახაობითი კულტურის ამსახველი ლიტერატურა, სურათები, გამოთქმები დაამუშავა. მედეა ჩახავა ამბობდა – სპეციალისტი გახდა შუასაუკუნეების თეატრისაო. ყველას სთხოვდა, ენის გასატეხი ფრაზები, ანდაზები, გამოთქმები გაეხსენებინათ მეტყველების სავარჯიშოებიდან. მათზე ააწყო მთელი ეპიზოდები (ჭინჭრაქა – მზიას, ქოსა – მრჩევისა, დევისა და ჭინჭრაქას სცენები) მხეცების – დათვის, მელიას, მგლის, ტურას ეპიზოდების დამუშავების დროს მედეა ჩახავას სთხოვა: „**რაიმე სიტყვა მოძებნე, თანამედროვე სლენგი რომ იყოს,**



*მელა ხომ მოდას აყოლილია, ყოველი სიახლე ტყეში მას მოაქვს, ის ხომ, ქათმების გამო, სულ სოფელში დახეტიალებს, უკვირდება მის ყოფას, განსაკუთრებით სიახლეს და მერე მოაქვს ტყეში, რომ მხეცებს თავისი უბირატესობა კიდევ ერთხელ აგრძნობინოს“.* ერთ რეპეტიციაზე ქალბატონ მედეას მართლა დაავიანდა და როცა დათვის ნიღბის შემქმნელმა ეროსი მანჯგალაძემ სიმწრით და ალეღვებით მიმართა, მელიას შემსრულებელმა მედეა ჩახავამ, რომელსაც ჭრელი ბეწვის საყელო საჩქაროდ წამოეცვა ფლალ პარიკზე და დაფეთებულს (რეჟისორის საყვედურის გამო!) ხმა დაწვრილებოდა, კეკლუცი რხევითა და თვალების ემზიანი ბრიალით ყველას ეპრანჭებოდა (განსაკუთრებით, რეჟისორს, იქნებ დაგვიანებისათვის შემინდოსო), თავი ამაყად ასწია და თვითკმაყოფილებით, დემონსტრაციულად წარმოსთქვა: „ჩაო!“ (იმხანად ეს იტალიური სლენგი ერთობ მოღური იყო, ახალგაზრდები ასე ემშვიდობებოდნენ ერთმანეთს), ატყდა ერთი ხარხარი, ყველანი ვიცინოდით, ბატონი მიშაც! ეროსი მანჯგალაძე (მას ტელე-რადიო დეპარტამენტში ჩაწერაზე აგვიანდებოდა!) ძლივს იკაებდა თავს, მსახიობები ვერ ჩერდებოდნენ, მერე ეროსი გაექანა მელიასკენ, ჩააფარა თათი თავში და გამწარებულს აღმოხდა: „ჩაოს მოგცემ ახლაო“ და სცენიდან გავარდა. ბატონი მიშა პარტერიდან შეეხმიანა, თან ტაშს უკრავდა: „*ყოჩაღ, მედეა! ყოჩაღ, ეროსი! ეს განწყობა დაიმახსოვრეთ! ამას მერე დავამუშავებთ“.* მედეა ჩახავა გადაურჩა რეჟისორის რისხვას. ოღნავ სახეშეცვლილი ეს ეპიზოდი დარჩა სპექტაკლში.

ბატონი მიშა რეპეტიციის შემდეგ მეუბნება: „*რატომ „გაისროლა“ ასე მედეას ხრიკმა, იცით? მისი ადამიანური ამოცანა იყო, როგორმე არ ავევირებულიყავი დაგვიანებისათვის. გუშინ დავემუქრე. ამ დაძაბულობამ და მისთვის კრიტიკულმა სიტუაციამ მოამბინა ეს სიტყვა და თანაც მელიამ უაზროდ წამოისროლა. ამ შეუსაბამობამ და მოულოდნელობამ განაპირობა ასეთი რეაქცია. აი, ეს უნდა ხდებოდეს ყოველთვის სპექტაკლში, ყოველი ეპიზოდის გათამამების დროს, მაშინ იქნება ცოცხალი სანახაობა, ნამდვილი იმპროვიზაცია, შეჯიბრი, ჭეშმარიტი თამაში და არა მსახიობების მექანიკური გადაადგილება სცენაზე და მექანიკურად წამოსროლილი რეპლიკები! ხომ ხედავთ, რა ჰქნა ამ ერთმა სიტყვამ, როგორ გაანათა ეპიზოდი, როგორ შეცვალა განწყობა, გაახალისა მსახიობები. რამდენი ფერა-*

**დოვანი შეფასება დაიბადა!**

საერთოდ, ბერიკული სანახაობებისთვის დამახასიათებელი იყო მავანის გაკენწვლა, გაბიბურება, გაპამპულება. დიალოგში ჩაურთავ-დენენ ხოლმე მახვილგონივრულ, სხარტ, რაიმე გახმაურებული ფაქტის მიმანიშნებელ გამოთქმებს. პერსონაჟის გაპამპულების, ან რაიმე მოვლენის გაშარჟების მიზნით, ჟარგონსაც და იმ პერიოდისათვის ყოფაში მომძლავრებულ ბარბარისმებსაც მიმართავდნენ. ასეთი რეპლიკები, უმეტესად, სპონტანურად, პირდაპირ თამაშის დროს იბადებოდა და ნაცნობი ცხოვრებისეული ვითარებისთვის დამახასიათებელი ნიუანსები, შეფასებები, მიმიკა – შინაგანი სხვივით ანათებდა და ამკობდა სანახაობას, დინამიკასა და ხალისს ჰმატებდა თამაშს. აი, ეს მუხტი, ეს ნიშანი დაინახა ბატონმა მიშამ იმ რეპეტიციასზე და ამიტომაც გადაიტანა ქალბატონი მედეას „მიგნება“ სპექტაკლში.

ტექსტის ანალიზის დროს ადვილად პოულობდა სტრიქონებს შორის ჩაბუდებულ, ამოსაცნობ ნიუანსებს, მოსაზრებებს. „ტექსტის გაცოცხლების“ (ბარტი) პროცესი ანიჭებდა სიამოვნებას. ამიტომაც, ნაცნობი ტექსტი მისი ინტერპრეტაციის პროცესში მანამდე შეუმჩნეველი, მოულოდნელი, ზოგჯერ დაუჯერებელი ასპექტითაც კი იყო ამოკითხული. ამის უნარი გამოუმუშავა შეგირდებს, განსაკუთრებით რეჟისორებს, შემდეგ კი – ექსპერიმენტული ჯგუფის თითოეულ წევრს.

დღიურებში უკვე საქმიანი ჩანაწერები სჭარბობს, აქვეა ერთი ჩანიშვნაც:

*„სტუდიაში პატარა სკივრი ან ზარდახშა უნდა დაიდვას, სადაც ყოველი მსახიობი და რეჟისორი თავის პირად, მისთვის ყველაზე ძვირფას რელიკვიას შეინახავს, რომელიც მის სახლთან, მშობლებთან, შვილებთან იქნება დაკავშირებული. ეს შეიძლება იყოს ჯავახიშვილის ქუჩის 24-ში მდებარე ჩემი ძველი სახლის აგურის პატარა ნატეხი, კოვზი, რომლითაც ბავშვობაში მაჭმევდნენ. დედაჩემის (იგი დიდი ხანია აღარ არის ცოცხალი) სათვალე. მე მოვიტან მუშაშბის პატარა ნატეხს სამშობიაროდან, სადაც ლიკას ნომერია დაწერილი... თითოეულმა თავისი სულის ნაწილი მოიტანოს და ამ ჩვენს სკივრში შეინახოს. განსაკუთრებულ შემთხვევებში ვთქვით, 31 დეკემბერს, ყველანი შევიკრიბებით, ამოვალაგებთ ამ ჩვენს რე-*

*ლიკვიებს და ჩვენი მეგობრების წინაშე მთელი წლის აღსარებას ვიტყვით. აუცილებლად უნდა გავათავისუფლოთ ვნებებისგან ჩვენი სხეული, უნდა დაემშვიდდეთ, ფიქრებითა და შვერძნებებით თეატრის სამყაროში გადავეშვათ“.*

ეს ოცნებაც შემდგომ რეალიზებული იქნება თეატრში, მაყურებელთა ფოიეშიც დადგამს სასადილო ოთახის ძველებურ კარადას, სავარძლებს, გობს... მსახიობთა ფოიეშიც და აქაც, განსაკუთრებული განწყობა, სიმყუდროვე, სითბო დაისადგურებს. თეატრი – სტუდია სასურველია, რომ დაემსგავსოს ბინას, ოჯახს, რადგანაც მისი სტუდიელები დღის უმეტეს დროს აქ, ამ კედლებში გაატარებენ. მათ უნდა შეიგრძნონ განსაკუთრებულად ახლობლური გარემოს სისათუთე და სიმშვიდე. XX საუკუნის ბოლო მეოთხედის შმაგი რიტმი, სიჩქარე, ტრანსპორტისა და ტექნიკის მიერ შთანთქმულია ადამიანური განცდები, განდევნილია სიმყუდროვე, გაუხეშებულია ადამიანური ურთიერთობები და თეატრის ასეთი უშფოთველი გარემო, სილაზათე, სისათუთე – თავად ეს კონტრასტი ბადებს შინაგანი განწმენდის განწყობას. მსახიობებიც და მაყურებელიც ეთიშება რეალობის მომქანცველ, რუხ, უხეშ, ერთფეროვან ყოფას და მათ საკუთარ თავთან განმარტოების საშუალება ეძლევათ. მსახიობებისთვის ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი გახლდათ, რადგანაც ყოფითი პრობლემებისაგან თავდახსნა მეტისმეტად ძნელია და თეატრში გამეფებული ატმოსფერო ამის აღმოცენებას უწყობდა ხელს, მსახიობის გონება და გრძნობა კონცენტრირებული იყო მეორე ადამიანზე, პარტნიორზე, პარტნიორთა გუნდზე, თეატრზე, პროფესიულ პრობლემებზე. სკივრიც – ეს წარსულის, წიაღის, ხსოვნის სიმბოლო, უძვირფასესი რელიკვიით – ამძაფრებდა ამ საკრალურ განწყობას. ერთის მხრივ, ასეთი მოცემულობა ქმნის სიმყუდროვის განცდას, მეორეს მხრივ კი გაბრუნებს წარსულთან, რეალობასთან, ახლობელ გარემოსთან. ამ სვლით ერთგვარად გაბმულია სიმი შენსა და გარე სამყაროს შორის, შენს თავს გრძნობ რაღაცის ნაწილად, ამასთანავე, ეს ხილია შენს პიროვნულ ხედვასა, გონსა თუ ვნებებსა და იმ დიდ სამყაროს შორის, რომლის სიახლოვესაც გრძნობ და განიცდი – ავერ, ერთი ხელის გაწკვდენაზე, სულ უბრალოდ – კარიბჭის მიღმა რომ არსებობს.

31 დეკემბრის რიტუალით, ჩემი აზრით, ბატონი მიშა აახ-

ლოვებდა სტუდიელებს ერთმანეთთან, თანაც, ყოველი განვლილი წელიწადის შეჯამებასაც აჩვენებდა. და კიდევ... სცენა ზომ საჯარო ცხოვრების სარბიელია. რეჟისორი აჩვენებს მათ ამ საჯარო ყოფის პირობებში კონცენტრირებას, ინტიმურ-საჯარო ყოფის განსაკუთრებულად სათუთ და მთრთოლვარე მოცემული პირობების შეგრძნებას – რათა სულის სიღრმეში აღმოცენებული, გონით გამოკვეთილი აღსარების იდენტური წუთების განწყობა და მისი გამოხატვის ფორმა აღბეჭდონ და შემდეგ სცენაზე აღადგინონ. ამასთანავე, გულწრფელი განდობის, აღსარების, სიტყვის დაბადების პროცესის შეგრძნებით, საკუთარ თავთან და მაყურებელთან (პარტნიორებთან!) საჯარო მართობითა და საჯარო ერთად ყოფნით, გამოთლიანებას მიღწიონ. ამ გამოთლიანების, ერთად ყოფნის სიხალისე და სისავსე ხელოვნურ სვლად არ აღიქმებოდა. თავად მცირე სცენა, მცირე ფორმის თეატრი ბადებს სათუთ განწყობას, გამოსახვის ამგვარ ფორმებს, ძალზე მთრთოლვარე ხმებს, მოლიცლიცე ფერებს. ხელოვნების ეს სახეობა, როცა მაყურებელი თითქოს სცენაზეა მოკალათებული, თვალეში ჩახედვასა და შენში „ჩასახლებას“ ეშურება, ითხოვს ამგვარ პიანოზე, ფლეიტა-პიკოლოსა თუ სალამურის ტკბილხმოვანების სიფაქიზეზე „აწყობას“, ჰაეროვანი სიმსუბუქით ნაქსოვი მაქმანის დახვეწილობით გამორჩეულ ფორმებს. ეს გახსნილობა, „გამჭვირვალე“ არსებობა, გულითადობა საკრალურ წუთებს ბადებს და იწვევს ახლობლობის შეგრძნებას მათ მიმართ, ვისთანაც ერთად აღმოცენდა შენში ამგვარი შინაგანი მთრთოლვარე და წმინდა სულისკვეთება.

ამ რიტუალს, საკრალურ წუთებს, განსაკუთრებულ მოვლენად მიიჩნევენ თუმანიშვილის შეგირდები.

ბატონი მიშას მაქსიმალიზმი თავს ყოველწამიერად ახსენებდა ახლობლებს, მით უფრო მსახიობებს, რომლებიც მისი ერთგული შეგირდები იყვნენ, ენდობოდნენ და სწამდით მისი, მაგრამ ამასთანავე, ადამიანები იყვნენ, უწინარესად ადამიანები! და არც ისინი იყვნენ ადამიანური ვნებებისაგან, სისუსტეებისაგან, სატკივარისაგან თავისუფალნი. არ იყვნენ დაზღვეულნი შეცდომებისაგან... და როცა ეს ეხებოდა თეატრს, სტუდიურ და გუნდურ ყოფას, ის ეჭვიანი, მკაცრი, დაუნდობელიც კი ხდებოდა. მაგრამ ბოლო ხანს მეტად მგრძნობიარე, დამთმობი, განსაკუთრებულად ალერსიანი გახდა...

ჩანაწერებიც მაჟორული გახდა:

„1977 წლის 1 დეკემბერი

ვაშა-ა-ა-ა! სვარძლები მოიტანეს, ჩვენ ჩვენი თეატრი გვაქვს. მალე, სულ მალე გაიხსნება ჩემი თეატრი! როგორი იქნება ნეტავ?“

ბალლივით ალტაცებულია ბატონი მიშა. ორწლიანი ლოდინი, ჩანს, მეტად ძნელი გასაძლები აღმოჩნდა. როცა პირველად მშვენებლობა დამათვალეირებინა, მშენებლებს ღიდხანს ესაუბრა ნიუანსებზეც კი. გამოჰკითხა ისეთი დეტალებიც კი, რომლის ცოდნა სპეციალისტს მოეთხოვება. შეთავსებით “პრარაბიც“ ხომ არ გახდით-მეთქი, გავეხუმრე: „ნუ გავიწყდებათ, რომ თავდაპირველად არქიტექტორობა მინდოდა, ასე რომ, რაღაცეებში ვერკვევი. ასე მგონია, თუ ერთ ფიცარს მაინც ჩემი ხელით დავაგებ, სცენას შეეტყობა, სხვანაირად შემომხედავს, როცა ცხოვრებას ავაგებ მასზე. იცით, როცა თეატრიდან წამოვედი, მხოლოდ სცენას გამოვემშვიდობე. ახლა კი იმ ადგილს ვესალმები, სადაც სცენა იქნება, ყოველდღე შევეკითხები, როგორ ხარ? ხომ არ მოგეწყინა? არა, სცენა არასოდეს არის დაღლილი, ვაგავრებულიც არ არის. სევდიანი და მღუმარე შეიძლება იყოს! გახარებული და ხალისიანი კი უფრო ხშირად არის! რა მოხდება, როცა მეტყვიან – აი, ბატონო, მზადაა თქვენი შენობა! მარჯვენა ფეხი უნდა დავადგა პირველად სცენაზე!“ ჩვენ სულ ამოვიგანგლეთ, შარვლის ტოტები გაიწმინდა და სიცილით მითხრა: „თეატრის მტვერი ჩამოვიფერთხეთ, ნეტა, ეს კარგია თუ ცუდი?“ „ცრუმორწმუნე გახდით?“ ისევ ღიმილით ვუთხარი და დიდი ცხვირსახოცი დავუბრუნე: „ცრუმორწმუნე და მერე როგორი!“ ხალისიანი იყო და იმედიანიც.

ახლოვდება მნიშვნელოვანი ეტაპი ბატონი მიშას ცხოვრებისა, შეგირდებმა უნდა იცხოვრონ თეატრის ყოფით, ეს უკვე სხვა ურთიერთობებია, თანაცხოვრების სხვა კულტურაა. ეს უკვე აღარ იქნება ექსპერიმენტული „მე-11 აუდიტორიის თეატრი“, ეს იქნება, მართალია, სახელოსნო, მაგრამ თეატრი! რა შეიცვლება, როგორი იქნება მათი ურთიერთობა განსხვავებულ მოცემულ პირობებში? რამდენ ხანს გასტანს მათი თავგანწირვა და თანაცხოვრების მოთხოვნილება? ენთუზიაზმი?! ეს ფიქრები აწვალებს გამუდმებით, თან ადამიანური და შემოქმედებითი რესურსების კონცენტრირებით, მხოლოდ სწავლებაზე, სტუდიურ მუშაობაზე, რეპეტიციასზე, სპექტაკლზე,

მეთოდზე ფიქრობს. მისი გონება და გრძნობა დასტრიალებს არა მარტო თეატრის გახსნის პრობლემას, არამედ... ის ფიქრობს სწავლებაზე, ძიებათა უწყვეტობაზე, მეთოდის დახვეწაზე, ახალ მიგნებათა ხარისხზე, აღმოჩენათა სიხარულზე, თამაშის სიხალისეზე და იმაზეც, რამდენ ხანს გასტანს მათი ენთუზიაზმი და თამაშით გატაცება, ცინცხალ ფორმათა ძიების უინი? ხალისიანია, მაგრამ შემფოთებულიც! მის წინაშეც ზომ ახლა სხვა სახის პრობლემები გამოიკვეთა? სათეატრო ყოფა, კულისებს მიღმა წინააღმდეგობანი ყოველი დასის „აქილევისის ქუსლია“. მან ეს ძალიან კარგად იცის, ეს უკვე იყო მის ცხოვრებაში! სცენა – პოეზია და ყოფა – პროზა უნდა განსაკუთრებული ფორმით დააკავშიროს!

ამ სტრიქონებსაც ასეთი განწყობით წერს: **„გაგზსენი თეატრი – სახელოსნო. ახალი თეატრი – ახალი სწავლება! თუ ახალი სწავლება არ არის, თუ რწმენა არ არის, არავითარი თეატრი არ აღმოცენდება“...**

ახალი სწავლება, რწმენა, თავდადება, უთუოდ, ახასიათებდა მსახიობთა ამ გაერთიანებას, ამიტომაც აღმოცენდა თეატრი! რეპეტიციებიც, როგორც ჩანს, ძალზე საინტერესოდ მიმდინარეობს.

1978 წლის 9 იანვარს, რეპეტიციის შემდეგ, როცა პრემიერამდე ხუთი დღე დარჩა, გახარებულს აღუნიშნავს დღიურში:

**„არსებობს სიღრმისეული რეპეტიციები, როდესაც აზრის, წარმოსახვის და ინტუიციის ზემოქმედებით ტექსტის შიდა შრეებში ვიჭრები და შიგ მოულოდნელ მოვლენებს, სვლებსა და კონფლიქტებს გამოვჩენთ, რომლებიც მანამდე არ გვეჩონდა ნავარაუდები. ასეთი რეპეტიცია გამდიდრებს. მიგნებები, ფორმა საინტერესო, ქმედით კონტურებს იძენს. მაშინ ზეაწეული, წარმოსახვის ტალღით ატაცებული, სწრაფი „სიჩქარით“ თხზავ და ძერწავ სცენებს და მიქრიზარ, მიქრიზარ... არც იცი, საით. რა ბედნიერი ხარ ასეთ რეპეტიციაზე“.**

ეს შინაგანი სიხალისე მთლიანად ცვლიდა მის განწყობას, ფიქრებს, ავიწყდებოდა ყოველი სახის უსიამოვნება და ახალგაზრდული შემართება უბრუნდებოდა! უთუოდ, ასეთმა რეპეტიციებმა შეაძლებინეს იმ წარმოუდგენელი ეპითეტებისა და შეფასებების გადატანა, რომელთა ავტორებიც თავს იწონებდნენ „სითამამის“ გამო, ხოლო შემდეგ სინანულისა და მონანიების სურვილი იპყრობდათ. ყოველ შემთხვევაში, ნაწილი ამას ამკარად გამოხატავდა, ნაწილს კი, ალბათ,

დღესაც მიაჩნია, რომ სიმართლეს ემსახურებოდა, რომ „მოწამეობრივი“ ტანჯვით, შეუპოვრობით ემსახურებოდა სიმართლეს!

მავანისთვის კი საკმარისი აღმოჩნდა ქვეყნის პირველი პირის დადებითი შეფასება, რომ პოზიცია შეეცვალა, 1975 წლის სექტემბრის ბოლოს ბატონი მიშა ერთ ცხარე ოპონენტს შეხვედრია, დღიური იტყობინება:

*„შევიარე ინსტიტუტში. აი, დაახლოებით ასეთი საუბარი მქონდა ეთერ გუგუშვილთან:*

*ეთ. — მითხარით, როგორა გაქვთ საქმე სტუდიასთან დაკავშირებით?*

*მე — ჯერჯერობით ყველაფერი ნათელი არ არის.*

*ეთ. — ჰო, მართლა, რა კარგია, რომ შევარდნაძემ გაიხსენა „გვარდია“ რუსთაველის თეატრში?*

*მე — რა თქმა უნდა. მაგრამ ამას რა შედეგი მოჰყვა!*

*ეთ. — ეტყობა, ეს მიმართულება მას მოსწონს. და „ცარცის წრეც“. მაინც რა ბედნიერი ბრძანდებით, ასეთი მოწაფეები რომ გყავთ.*

*მე — ოღონდ, მერე უარს ამბობენ ჩემზე.*

*ეთ. — დიახ, რობიკომ დაწერა, რომ სწავლობდა ალექსიძესთან.*

*მე — თუ მათ ასე უყვარდათ ალექსიძე, მაშინ რატომ მიდიოდნენ მისი სტილის წინააღმდეგ? როცა მე ვდგამდი „ჭინჭრაქას“, ისინი ჩემთან იყვნენ, გახსოვთ, მაშინ როგორ მლანძღავდნენ?*

*ეთ. — მეც გლანძღავდით (მეოცნის), ახლა კი ყველაფერი იცვლება. კრიტიკოსი უფლებამოსილია იცვალოს მრწამსი“.*

და მეტი არაფერი? კრიტიკოსი უფლებამოსილია იცვალოს შეხედულებები და ოფიციალური გუნება-განწყობით იმოქმედოს?! იბრძოლოს არა ჭეშმარიტების მისაკვლევად, არამედ ებრძოლოს ნიჭს?! და ამ დროს, არ დაუფიქრდეს, რა ემართება ნიჭიერ ხელოვანს? თავადაც გამიკრიტიკებია სცენის ოსტატები, მწვაველაც, მაგრამ ნიჭის მიმართ პატივისცემის, მეტიც — თავყვანისცემის გრძნობით!

ნაწილი მესამე



კონომსახილობთა თეატრში





## ნიშანი და პროცესი



ეუთისორი წერდა: „მართლაც, „ცარიელი“ სცენა არცთუ ისე მარტივი მხატვრული პრობლემაა. ამ ამოცანის გადაჭრის-თვისაც წარმოიქმნა, უთუოდ, სარეჟისორო ხელოვნების აუცილებლობა... მე არ მოვინდომებდი ისეთ თეატრში მოღვაწეობას, სადაც რეჟისორის როლი პედაგოგიური და საორგანიზაციო ამოცანებით ამოიწურება...“

მას შემდეგ, რაც სტანისლავსკიმ, მეიერჰოლდმა, ბრეხტმა და სხვებმა აღმოაჩინეს, რეჟისორის „ნიშანთა“ ხელოვნება ძალზე გართულდა. ლიტერატურული და ილუსტრაციული სასცენო თხრობის საშუალებათა დაძლევა, მათგან განდგომა, სასცენო მეტაფორათა ხელოვნებამ და ა.შ. შესაძლებელი გახადა ჭეშმარიტად თეატრალური, სახიერი და პოეტური სასცენო ნაწარმოებების დაბადება. ახლა რეჟისორი მხოლოდ მსახიობში კი აღარ კვდება, არამედ იგი გადაიქცა ხელოვანთა ანსამბლის კორიფედ და ეს დიდებულია! მაგრამ სარეჟისორო ხელოვნების განვითარებამ წარმოქმნა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ორი სახეობის თეატრი. მათ შეიძლება შევარქვათ, ერთს – ნიშანთა თეატრი და მეორეს – პროცესების თეატრი. ერთ შემთხვევაში, ამა თუ იმ ხერხით, მითითებულია ვითარება და პროცესი, მეორე კი გვიჩვენებს თავად ამ პროცესს, ე.ი. მოძრაობას, გარდაქმნას, რომელიც მიმდინარეობს ადამიანში, საზოგადოებაში... ერთ შემთხვევაში შინაარსის ნიშანია, მეორეში – შინაარსი.

იქნებ, უძეობესი იყოს შევისწავლოთ, მივაგნოთ საშუალებას, როგორ გავაერთიანოთ ეს ორი, ნიშანთა და პროცესის, თეატრები. მაშინ ზომ სპექტაკლის სტრუქტურაც გამდიდრდება და უფრო რელიეფურიც გახდება. პროცესი და ნიშანი. დაე, ნიშანთა სისტემამ გაამდიდროს პროცესი, მაშინ მსახიობს სოლისტიის პარტია ექნება კონცერტში. სპექტაკლის შეთხზვა ზომ თეატრის ყოველი კომპონენტის შემწეობით ხდება, მათ შორის მსახიობისაც. თუკი მსახიობი უკვე გახდა ფსიქოლოგიური პროცესის ოსტატი, მას შეუძლია, დაეუფლოს ნიშანთა თეატრის სასცენო მდგომარეობასაც. ასეთ სპექტაკლზე ოცნება თუა შესაძლებელი, ეს არის რეჟისორული მოღვაწეობის განსაკუთრებული შეცნობის წაფილით აღსავსე მხარე“.

მ. აყმანიჭვილი

\*\*\*

მიხვილ თუმანიშვილი მოუთმენლად ელოდა თეატრ–სახელოსნოს შექმნას, რათა გაეგრძელებინა ძიება ნიშანთა და პროცესის თეატრების ჰარმონიული გაერთიანებისათვის.

12 იანვარი 1978 წელი, კიდეც ერთი, მაგრამ უკვე იმედიანი ჩანაწერი:

„სახელოსნოში პირველად გაისმა ზარი, მაყურებელს რომ უხმობს. დარბაზი გადაჭედლილია. ყველას აინტერესებს რითი დამთავრდა „ეს საექვო“ ექსპერიმენტი.

სპექტაკლის შემდეგ დიდხანს გვიკრავდნენ ტაშს, გვილოცავდნენ: ნ. არველაძე: – ეს, უთუეოდ, ძველი თეატრია, მაგრამ ჭეშმარიტი. კაკო დვალისძე – ნამდვილად გილოცავთ, ძალიან კარგად წავიდა.

რობერტ ქართველიშვილი – მიშა, გენაცვალე, ძვლივს არ ვნახე შენი სპექტაკლი! მშენიერია, აი ეს გვინდა ჩვენ...

და ასე დაახლოებით ოცი წუთი! მაგრამ გულწრფელი ალტაცებაა ეს? თუ მხარდაჭერისთვის მაქებენ, რომ წამოვდგე...

გივი თუმანიშვილი – გენიალურია!

ნინა, ჩემი და – ეროსი რა საყვარელია, გოგოები მომაჯადოებლები, ვანიჩკა შესანიშნავი!...

გოცირიძე (მშენებელი მან ააშენა ჩვენი დარბაზი – ფარდული) – ბატონო მიშა, ჩვენ თქვენთან ერთად „ჭინჭრაქით“ გავხსენით რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზი – სცენა. ახლა კი აი, ეს ახალი თეატრი. რა შესანიშნავი სპექტაკლია, ამ თეატრს ბევრი რამ აკლია, მაგრამ გაძლევთ პატიოსან სიტყვას, თქვენთვის ყველაფერს გავაკეთებ...

ნათელა არველაძე – თქვენს ყოველ სპექტაკლში ჩადებულია თქვენი ბიოგრაფიის ნაწილი. კარგად ჩანს, რითი ცხოვრობთ ახლა, რას განიცდით ამჟამად...

მთელი ქალაქი აჭრელებულია ახალი თეატრის აფიშებით. გავბედე და ტელევიზიით გამოვუდი, ჩემთვის ეს წამებაა. ბავშვები, სტუდენტები, ბედნიერები არიან. ბოლოს და ბოლოს გაიხსნა მათი თეატრი! რეზო ჩხეიძე დარბის მთელ თეატრში და ნაცნობებს ეკითხება – მოსწონთ თუ არა სპექტაკლი. აი, ასე. დავიწყეთ. ვნახოთ რა იქნება შემდეგ!...”

\*\*\*

1978 წლის 14 იანვარს, ქართული თეატრის დღეს, ლევან ჭელიძის კინოსცენარით, „ესმერალდა“, გააგრძელა კინომსახიობთა სახელოსნომ სპექტაკლების ჩვენება, უკვე გარემონტებულ, საკუთარ შენობაში. შემთხვევითი არ გახლავთ ეს არჩევანი. მიხეილ თუმანიშვილმა ამით მადლიერება გამოხატა მათ მიმართ, ვისი უშუალო ხელშეწყობითაც საშუალება მიეცა, ჰქონოდა საკუთარი სათეატრო შენობა, ჰყოლოდა დასი და გაეგრძელებინა შემოქმედებითი ძიებანი. ამასთანავე, სცენარი კიდევ ერთი მიზნისათვის დადგა ბატონმა მიშამ. ის დაინტერესდა თაობათა შეკავშირების, თაობათა ურთიერთობის პრობლემით, რომელიც საფუძვლად დაედო სპექტაკლს. რეჟისორისთვის ამ პრობლემის წარმოჩენას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა – ახალგაზრდული დასი და კინომსახიობთა ხალხმრავალი კოლექტივის შერწყმა, ერთიანი გუნდის ჩამოყალიბება, იოლი არ გახლდათ. კოლექტიური თანაშემოქმედებითი პროცესი, ამ თვალსაზრისითაც, მეტისმეტად ნაყოფიერი საშუალება გამოდგა, რეპეტიციებზე აღმოცენდა ერთიანობის მუხტი, რომელმაც გადაწყვეტი როლი შეასრულა აღნიშნული ამოცანის გადაჭრისათვის. სხვადასხვა თაობის, სხვადასხვა მენტალიტეტისა და მრწამსის მსახიობები ერთ „ენაზე“ ამტყვევდნენ, ეს იყო მიხეილ თუმანიშვილისათვის ახლა მთავარი. ჯერ ერთი, თავად სარეპეტიციო მეთოდი იძენდა საყოველთაო აღიარებას, მეორეც, ახალგაზრდა დასისათვის წინააღმდეგობა კინომსახიობთა მხრიდან, დაძლეული აღმოჩნდა. მიხეილ თუმანიშვილს მშვიდობიანი, მშვიდი, უკონფლიქტო და ინტრიგებისაგან დაზღვეული სათეატრო ცხოვრება სურდა, რათა თავისი ცხოვრების საქმეს მთელი არსებით მისცემოდა. შესაძლებელია, იყო კიდევ გარკვეული უთანხმოება, ან წინააღმდეგობანი, მაგრამ რეზო ჩხეიძის წყალობით, მიხეილ თუმანიშვილს ეს არ უგრძენია. სიცოცხლის ბოლომდე მადლიერების გრძნობით იყო განმსჭვალული კინოსტუდიის თავკაცის, ადმინისტრაციის, რეჟისორებისა და მსახიობების მიმართ.

აღამიანთა სათუთი ურთიერთობების, თაობათა შინაგანი ერთიანობის სახიერი წარმოჩენით, ეს სანახაობაც „თუმანიშვილის თეატრის“ ძიებათა რკალში აღმოჩნდა. ეროსი მანჯავალაძის ტარიელი ამ ურთიერთობათა, სასცენო სიმართლისა და გამოკვეთილი „გამჭოლი მოქმედების“ ინტონაციურ კამერტონსაც წარმოადგენდა.

მოხუცი ფეხბურთელი სანახაობის ღერძად იქცა, რომლის ირგვლივ, თავიანთი პერსონაჟების სასცენო ბიოგრაფიით, ერთიანდებოდნენ დანარჩენები, უფროსი თაობის წარმომადგენლებიცა და ახალგაზრდებიც. იყო სპექტაკლში ასეთი მიზანსცენა – შუაში სამი ჭარმაგი, გამოცდილებითა და პროფესიონალიზმით გამორჩეული – ტარიელი, ვანო, იაშა ისხდნენ, შოშიეებივით ცნობისწადილით აღსავსენი, მათგან შეგულიანებულნი და დაფრთიანებულნი, ხალისიანი ყმაწვილკაცები ერთიან გუნდს ქმნიდნენ. ეს წრე ცხოვრების სიმბოლოდ იქცა, სამყაროს მთლიანობის ნიშანსაც წარმოაჩენდა, დიალექტიკური მსვლელობის კანონზომიერებაზეც აფიქრებდა მაყურებელს და იმასაც მიანიშნებდა, რომ თანაცხოვრების ჰარმონია ამ გაწონასწორებულ მთლიანობაზეც იყო დამოკიდებული. სპექტაკლის დედააზრი ამ მეტაფორამ სრულად გამოსახა.

იყო რალაც ბუკოლიკური სიმშვიდე და გულუბრყვილო „ცხოვრებისეული ფილოსოფია“ ამგვარ მეტაფორაშიც და მთლიან სანახაობაშიც, მაგრამ თუმანიშვილს ახლა ამ შინაგანი ჰარმონიის, გაწონასწორების, გამთლიანების ნოსტალგიაც აწვალებდა და ამიტომაც ასე გულლიად, გულწრფელად, გულუბრყვილოდაც, იმედიანი ინტონაციით სურდა, გამოეხატა თავისი იმჟამინდელი განწყობა და ღონკიხოტური მისწრაფება. ჯერ კიდევ წინ იყო დარღვეული, დაკნინებული, დაცემული ადამიანური სამყაროსა და ჰარმონიისგან გაუცხოებული თანაცხოვრების გამოსახვა, სამყაროს მოულოდნელი და ძლიერი შინაგანი ბიძგისაგან შეტოტმანებული თანაცხოვრების შოკისმომგვრელი ძალადობის გამჟღავნება. საკუთარი თეატრის არსებობამ მას ყველა სხვა სატკივარი დროებით მიუყუჩა. ეროსი მანჯგალადის ტარიელი წმინდა აზრების, გამჭვირვალე ბიოგრაფიის, ფაქიზი მისწრაფების მოხუცი იყო, რომლის სულის ფსკერზე დალექილი საწუნარიცა და სიტკბობაც ისე ჩანდა სცენაზე, როგორც ანკარა ნაკადულში კრიალა კენჭები, როგორც მტრედისფერი ცის კაბადონზე მთრთოლვარე სხივის გამონათება. სამი მოხუცი – იური ვასაძის ვანო, ივანე საყვარელიძის იაშა და ტარიელი, ერთი ნერვის განშტოებას გვაგონებდნენ, სხივჩამდგარი თვალების გაღვებაც და დანისლული წარსულის ჯიუტი გახსენებაც ერთგვარი ჰქონდათ, რადგანაც მათს სიყმაწვილეს ერთ სასთუმალზე ელო ბინა. თანაცხოვრების ამ „პერსპექტივას“ ჩავეჭიდეთ იმ საღამოს ყველანი და დიდი ზარ-ზეიმით აღვნიშნეთ კინომსახიობთა სახელოსნოს პირველი პრემიერა საკუთარ ჭერქვეშ.

## მოწაფეთა „მტკიცებულება“



სათეატრო სამეტყველო ენის თარგზე აჭრილი სპექტაკლების შექმნა იმჟამინდელი სახელოსნოს შემოქმედებითი ჯგუფის ძიებათა უმნიშვნელოვანეს პრობლემად იქცა. საგულისხმოა, რომ ამ „კანონს“ გამოხატავდნენ ლიდერიცა და მისი შეგირდი რეჟისორებიც. ახლა თითო მაგალითს მოვუხმობ მისი მოწაფე – რეჟისორების სპექტაკლებიდან, როგორც “თუმანიშვილის სკოლის” პრინციპთა გამომხატველ ერთგვარ „მტკიცებულებას“.

**„წამება დედოფლისა“.** მიხეილ მრეველიშვილის პიესა, იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის წამების“ მიხედვით. რეჟისორი – ნუგზარ ბაგრატიონ-გრუზინსკი, მხატვარი - კახა ქორიძე, კომპოზიტორი - ბიბინა კვერნაძე, 1978 წელი.

შუშანიკისა და ვარსკენ პიტიახშის შეხვედრა სენაკში. შუშანიკი – მზია არაბული, ვარსკენი – ზურაბ ყიფშიძე. იაკობ ხუცესი – მურმან ჯინორია.

სენაკში, სადაც მრუძე წყვილია გამეფებულა, მიუსაფარ და უარყოფილ დედოფალყოფილ შუშანიკს სძინავს. თავს ადგას ძაღვანი და გოროზი ვარსკენ პიტიახში. ძაძით მოსილია განდგომილი ვარდანის ასული, არარად უჩანს სიცოცხლე უფლის მხეველს, შეურყენელი სინორჩე ფეთქავს ჯერ კიდევ მომზიბველ პირისახეზე. მეწამულ მოსასხამს ფარად ხმარობს პიტიახში, სისხლი მოედინება თითქოს, მისი დაჭიმული სხეულიდან და ძლევა მოსილება გამოკრთის რისხვად ქცეული გამოხედვიდან. ძალა და სიმშაგე – ამით სურს დათრგუნოს განდგომილი თანამემცხედრე. რწმენის შეუვალობასა და სიმშვიდეს ახვედრებს შუშანიკი უარყოფილ ქმარს. ასე იწყება ეს მოვლენა.

ტექსტის მიხედვით, ვარსკენ პიტიახშს სურს, დაპირებებით შემორიგოს მეუღლე და დაიყოლიოს სასახლეში დაბრუნებაზე. ტექსტის კვალდაკვალ, სტრიქონებს შორის ამოკითხული საქციელთა წყებით იქსოვება პერსონაჟთა გამიზნული პაექრობა, ორთაბრძოლის მეტყველი პროცესი: მძინარე და უშფოთველ ქალს დიდხანს დასცქერის ვარსკენი, ვერ იმორჩილებს ვნებას და მოყვარული მამაკაცი

მძლავრობს მასში; შიშნაკრავი იღვიძებს შუშანიკი, გაოგნებული შე-  
ანათებს მზერას ვარსქენს, წამით გაყუნდნენ ერთ ღროს მოყვარუ-  
ლი ცოლ-ქმარი, სითბო ჩაიღვენთა მდუმარებში; მასში გაღვიძებულ  
ქალს შეებრძოლა შუშანიკი, მძვინარებამ ვერ ჩაახშო აღმომსკდარი  
ვნება; შლეგი გრძნობა აუჯანყდა პიტიანშსაც, ხელი გაეპარა საა-  
ლერსოდ, ქალის სურვილი შეეგება ქმარს და... გახელებულ ნდომას  
ვერ ნიღბავს პიტიანში და თრთის მამაკაცის მცხუნვარე შეხებისაგან  
ქალის ვნებააშლილი სხეული. წამით სენაკი სინაზით ირწევა, სხი-  
ვით ნათდება სარეცელი, ორთავეს თვალთაგან გამოუთქმელი ნეტა-  
რება კრთის და ... კვლავ იმძლავრა რწმენის სიმტკიცემ შუშანიკში,  
აბობქრდა ქრისტიანში მადლი უფლისა და დამარცხდა ქალი მასში,  
ვარსქენს მახვილად გადაექცა ჰაერში საალერსოდ აზიდული მარჯ-  
ვენა; უკუაგლო ალერსი კდემამოსილმა ქალმა, სიმტკიცეს მოუხმო  
მამაკაცმაც; ახლა პიტიანშის წინაშე მხოლოდდა უარმყოფელია მი-  
სი ძლევაამოსილებისა, ნებისა, უფლებებისაც... მისი სიყვარულისაც!  
ახლა მხოლოდდა მოწინააღმდეგეა მისი შუშანიკ... დაუძლეველია  
ვარსქენის რისხვა! ჯერ კიდევ დედოფლის მიღეულ სხეულში ძლე-  
ვაამოსილად აღიმართა სულის სიწმინდე; მხოლოდ ფარატინა სხე-  
ულის გვემაღა შერჩა პიტიანშის სიშმაგეს, შუშანიკის სულს ვერ  
დაადო ბორკილები განდიდების მოსურნემ... ღუმს და გვემას უძლებს  
შუშანიკი, მძვინვარებს და დაკოდილი გმინავს პატივყრილი პიტი-  
ანში. გამარჯვებულს აღზევების ჟამს უწია დამარცხების უძწეობამ!  
მერე ხუცესი შეეცადა, შუშანიკისთვის ნუგემისცემას. მურმან ჯი-  
ნორიას თამაშით, მრავლისმთქმელი პაუზით, დედოფლისადმი თაყ-  
ვანისცემა რომ იკითხება, თბილი გამოხედვით, თანაგრძნობა რომ  
გამოსჭვივის, რუკლიკებით, ინტონაციაში სიფრთხილე რომ ილან-  
დება, ჩანდა არა მხოლოდ სასახლის კარის დრამატული მოვლენის  
შეფასება, არამედ უფრო დიდი და მასშტაბური საწუხარი – ქვეყნის  
ბელ-იღბალზე ფიქრი და ურვა.

აზრობრივი პარტიტურა ბუნებრივად გამოისახა მსახიობთა ორ-  
განულ საქციელთა რიგითა და გრძნობათა ბუნებით. პოზიციათა  
ბრძოლის პროცესი გამდიდრდა პერსონაჟთა რთული და ფაქიზი ში-  
ნაგანი სვლებით, შტრიხისა და ინტონაციის ფერადოვნებით, ცხოვ-  
რებისეული და ხელოვნებისეული ლოგიკის ორგანული გადაკვეთით,

ასე ბუნებრივად რომ გამოისახა არაბული—ციფშიძის ორთაბრძოლის მთლიანი სქემით, მურმან ჯინორიას იაკობ ზუცვის გულმოდგინე თავგანისცემით, იმ ნიუანსებით, საკუთარი სულის ხვეულებში რომ მიაკვლიეს, ასე სახიერად რომ გადაიტანეს მსახიობებმა და რეჟისორმა სცენაზე. მწერლის სიტყვაში ჩატეულმა ვნებათაღელვამ და აზრობრივმა ქვეტექსტმა, ბუნერივი და ორგანული ტრანსფორმაცია განიცადა სასცენო სივრცეში, თეთრი სარეცელი, შუმანიკის შავი მოსაცმელი და პიტიახშის მეწამული მოსასხამი — ამ ფერთა სიმბოლიკამ სათუთი სიწმინდე, სულის სიძლიერე და მოზეიმე სიშმაგეც გამოსახა.

\*\*\*

**„დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“, ლაშა თაბუკაშვილის პიესა, რეჟისორი — ცოტნე ნაკაშიძე, მხატვარი — თამაზ ზუციშვილი, სიმღერები მოამზადა გიული დარახველიძემ, 1979 წელი.**

**ნინიკო—ნინელი ჭანკვეტაძე, კოკა—ზაზა მიქაშაიძე.**

პიესის მიხედვით ნინიკოსა და კოკას სიყვარული უიღბლო გამოდგა. ისინი დაშორდნენ. ვაჟის ჭაბუკური ეგოიზმი და გოგონას გამოუცდელეობა აღმოჩნდა უპირველესი მიზეზი სიყვარულის გაწირვისა. ნინიკოს როლი რეჟისორისა და მსახიობის მიერ კონტრასტულ მოვლენათა და საქციელთა რიგით იყო აგებული. სინორჩის გულგახსნილობა, სიყმაწვილის სიხალისე, სიყვარული ბატონობდა ნინელის პერსონაჟის სულიერ სამყაროში, სცენაზე მისი არსებობის ფორმაში. მასში ჯადოქრული გახელება, გრძნობის ჭიაკოკონა, ყმაწვილქალობის სიმხურვალე დუღდა და გადმოდუღდა. მერე კი, როცა სიყვარულის სინაზეს ქალის გულგატეხილობა შეენაცვლა, მზერაში ჭიაკოკონის ცეცხლი ჩაიფერფლა და ირონიის სიცივე შეეპარა ლალ ღიმილსაც.

რამდენიმე ხნის შემდეგ ნინიკო და კოკა კვლავ შეხვდნენ ერთმანეთს. ძველებური სიხალისე, შინაგანი აღტკინება, იდუმალი თრთოლა აღარ შეინიშნება მათს ურთიერთობაში, აღარც პირველი სიყვარულის სიწმინდე და „თავკარიანი“ მელოდია იღვრება ოთახში. რაღაც დამთავრდა, გაწყდა, გაიზარა... სანთელი ჩაიღვენტა, თითქოს... მათ შორის, უცბად, უწინდელი სხივი გაკრთა. კოკას თვალებში



ნამი აკიაფდა, სითბო მოეძალა, ვერ გაუძლო ნინიკოს სიახლოვეს, ფარული ტკივილი ვერ დამალა, სევდიან ღიმილსა და უჩვეულოდ დაჭიმულ სხეულში ნდომის სიმხურვალე და გოგონას მასთან დაბრუნების ღაღადისი გამოკრთა... ნინიკომ მძაფრად მოიგერია ვაჟის გახელება, კოკა შედგა, თითქოს, წყალწაღებული ხავსს მოეკიდა, ისე შეანათა მას თვალები... ნინიკოს საქმიანად ნათქვამმა რეპლიკამ და ცივმა გამოხედვამ შეაკრთო იგი და ისიც ადვილს მიეჯჯაჭვა... ერთი წამით გაიყინა სიცოცხლე სცენაზე, თავდახსნის ფარულ ილეთებს აღარ მიმართავს არც ერთი... ნინიკოს ყოფითმა ინტონაციამ: „ნემსი და ძაფი მომიტანე“, უმალ ჩააცხრო ჭიკოკონა, კოკას სულში რომ აკიაფდა. ახლა ისიც დაეშვა ძირს, მიწაზე... მაყურებლის თვალწინ ქალიშვილის სილალე და სიხალისე გაქრა, სიყმაწვილის უზრუნველ საფარველს ქალის გამოცდილი სიღინჯე შეენაცვლა. ნინიკოში ქალის თავდაჯერებამ იმძლავრა, ცინიზმი შეზავდა ღიმილში, დამძიმდა მოძრაობაც... ყმაწვილქალის სიანცე და სიკაშკაშე სამუდამოდ ჩაკვდა მის სულში, ნათლად შევიგრძენით, რომ ამიერიდან ნინიკო ფხიზელი გონებით გააგრძელებს ცხოვრებას! გაბედულება, სიყვარულის ნაზი სიმი აღარ შეაკრთობს მის სულს!

\*\*\*

**„ვეფხვი“, გ. შისგალის პიესა. რეჟისორი – ქეთი დოლიძე, მხატვარი – მიხეილ ჭავჭავაძე, კომპოზიტორი – ვიქტორ ჩუბინიძე, ქორეოგრაფი – იური ზარეცი, 1981 წელი.**

**გლორია – დარეჯან ჯოჯუა, ბემი – თამაზ თოლორაია.**

პიესის მთავარი პლასტი მიგვანიშნებს, რომ იქ, სადაც საზოგადოება სმენადანშულია ადამიანის სულის ძახილის ამოსაცნობად, მეორე ადამიანის საწუნარისა თუ აღტყინების შესასმენად, პიროვნება გალიაში გამომწყვედელი ნადირივით ბორგავს, მისი ბედისაგან გაუცხოებულია სოციუმიც. ადამიანი მარტოსულია და მიუსაფარი, ამიტომაც ბადით ნაქსოვ გალიას ჩამოჰგავს ბენის სადგომიცა და ვეფხვივით ბრღვინავს თავადაც, ძალუმად ეხეთქება სადგომის „გისოსებს“... მისი ბლავილი შეუსმენელი რჩება, სხეული დუნდება და, ღონემიხდილი, უმწეოდ ყურდება. მერე ისევ ახსენებს თავს გულის

იარა, კვლავ ბორგავს, კვლავ აღზევდება მოყვასის სიყვარულისაგან გარიყული მარტოსული. სანახაობის გარეგნული პარტიტურით ზუსტად გამოისახა შისგალის ჰერსონაჟების სულიერი გასაჭირიც და სოციუმის კრიზისული ვითარებაც.

ვეფხვს მსხვერპლის დასათრგუნად გაწვრთნილი ნახტომი შვენის, მსხვერპლს—გრაციოზული ქცევა. ჯერ ბემს უპყრია ხელთ მათრახი, რომ ქალის არსებიდან განდევნოს ბედისწერის მიმართ მორჩილება, ყოველდღიურ ერთფეროვნებასთან შემგუებლობა... საკუთარი უმწეობით დათრგუნული და ბედის მორჩილი გლორია ახლა თავად ეხეთქება საკუთარი სულის „გალიად“ ქცეულ გისოსებს. ახლა ქალს სურს მომთვინიერებლის ძალადობა შეიგრძნოს, ახლა მის ხელში მხუის მათრახი ... ალექსილ სივრცეში კი წყრომა, სიმკაცრე, შურისძიების გარდაუვალობა „გრგვინავს“... მერე ქალი და კაცი ტახტზე ჩამოსხდნენ, გაყუჩდნენ. სივრცეში ახლა სიმყუდროვის სითბო დატრიალდა. ფრანგულს ასწავლის ქალი ვაჟს: „მე გლორია მქვია, შენ რა გქვია?“ ისევ გაყუჩდნენ. მაგრამ ახლა წუთიერი შვება, ნდომა, ვნება სხლტება მათი „უთქმელი“ მზერიდან, უხილავი თასმებით ჰკრავს მათს სხეულებს. ზუსტი და სახიერი პარტიტურა სრულად გამოხატავს განწირულთა სულის ყვილს, მიუსაფრად რომ დარჩება კვლავაც. მსახიობთა და რეჟისორის ძიებათა ინტენსივობამ შექმნა ფიზიკური ნახაზის ისეთი დინამიკა, რომელმაც ადამიანთა ურთიერთობის შენიღბული ასპექტი მეტყველი ფერებით, ხოლო აზროვნების სიმახვილე ქცევათა სახიერი სისტემით წარმოაჩინა. აქ სიმართლე და გამონაგონი, ნამდვილობა და ხელოვნებისეული ლოგიკა ერთ ჰარმონიულ მთლიანობას წარმოქმნის. სანახაობა შემოქმედ—მოქალაქის აქტივობას ეყრდნობა, რომელიც საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან პრობლემაზე აფიქრებს მაყურებელს. თეატრი მიანიშნებს, წარმოაჩენს, აშიშვლებს სატკივარს, მაგრამ შეუცდომელი მენტორის როლს არ ჩემულობს.

ანატოლ ვფროსი ერთგან აღნიშნავს, რომ როლის მონახაზი უნდა იყოს მოულოდნელი, უეცარი, ფსიქოლოგიურად გამჭვირვალე და... წინააღმდეგობებით აღსავსე, ასეა აგებული მონხობილი როლების აზრობრივი და ფსიქოფიზიკური პარტიტურები. ეს პრინციპი დასტურდება ამ თეატრის მსახიობთა წარმატებული თამაშით.

## „რალაც არსებითი“



ლექსანდრე სუხოვო-კობოლინის პიესა „საქმე“, რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი, მხატვარი – თინა ჰენინე, კომპოზიტორი – დავით ტურიაშვილი, 1979 წელი.

1994 წლის 24 იანვარს, ამ სპექტაკლის პრემიერიდან თხუთმეტი წლის შემდეგ, ბატონი მიმა დლიურში ჩაწერს:

*„როგორ დავდგათ კლასიკა? წავიკითხოთ ისე, როგორც წერია, თუ თანამედროვედ? კამათს აზრი არა აქვს: კლასიკის დადგმას მაშინ აქვს აზრი, როცა მის გადაწყვეტას შეუძლია, რალაც არსებითი დაამატოს ორიგინალს. პიესის მიხედვით სიარულს მაშინ აქვს აზრი, როცა გაქვს სათქმელი და ამ შინაარსით ავსებ ძველ ჭურჭელს“.*

კლასიკის ინტერპრეტაციის პრობლემა მთელი მისი ცხოვრების დიღემად იქცა და ამ ამოცანის გადაჭრას წლები შეაღია. შექსპირის, მოლიერის, კლდიაშვილის, ფლეტჩერის, რასინის, გოგოლის ნაწარმოებთა სასცენო ადაპტაციის პროცესში მას მხედველობიდან არ უსხლტებოდა ის რეალობა, რომლის წიაღშიც ღვამდა პიესას. ამიტომაც ჩამოაყალიბა ფორმულის სახით კლასიკის დადგმის პრინციპი: „რალაც არსებითი დაამატოს ორიგინალს“. „საქმის“ დადგმის დროს, არსებითი აღმოჩნდა ჩინოვნიკური სახელმწიფოს არსის წარმოჩენა და მისი ტრანსკრიპცია თანამედროვე საზოგადოებრივი ყოფის ინტონაციით. დეკორაცია, კოსტიუმები, გარემო, სიუჟეტი, სიტყვათა წყობა – „ძველი ჭურჭელი“; აზრი, სათქმელი, ადამიანთა ურთიერთობანი - ახალი შინაარსი; დედააზრი – მარადიული. ეპოქათა შინაგანი კავშირის აღმოჩენით კერძო ამბავში არსებითის გამოკვეთა და ზედროულობის ნიშნით წარმოდგენა – მიხეილ თუმანიშვილის სტიქია გახლდათ. კერძო-ზოგადი-მარადიული სანახაობის შინაგან სტრუქტურას აყალიბებდა და საფუძველს უქმნიდა ამბის განვითარების მოდერნულ სვლებს. დეტერმინებული ხდებოდა არა კლასიკური სიუჟეტი, როგორც საშუალება, არამედ მოვლენის არსი, როგორც მიზანი. რეჟისორს სწორედ რომ მიზანში ჰქონდა „ამოღებული“ მარადიული პრობლემა, ის ხდებოდა სანიშნე და ამიტომაც, სანახაობა განიხილებოდა არა კალენდარული დღის აქტივობით მხოლოდ, არამედ ამ საყოველთაო „სენის“ დიმანიშნებელ

აქტიურ და აქტუალურ მოვლენად.

ჩინოვნიკური სახელმწიფოს, როგორც მონსტრის არსებობა, განაპირობებს ადამიანის პიროვნებისაგან გაუცხოებას, მონური ფსიქიკის სოციუმი კი იოლი სამართავი ხდება – ეს „მარტივი“, მაგრამ მარადიული მექანიზმი „იყო ჩადებული“ მოვლენათა დინამიურ მსვლელობაში, როგორც სახელმწიფო აპარატის მამოძრავებელი ნაღმი. სახელმწიფო-სოციუმი-ადამიანი ამ პრობლემის შიგა დინების წარმოჩენას შეეცადა რეჟისორი. ახლა ერთ მოვლენას მივუთითებ.

ტარელკინის (ჩინოვნიკი-ლიფსიტა!) კლანჭებში აღმოჩენილი მურომსკი (რეზო იმნაიშვილი) არზით მიმართავს სახელმწიფო პირამიდის თავში მდგარ მთავარ ჩინოვნიკს. მოვლენა ვითარდება თავადის (პაატა ბარათაშვილი) კაბინეტში, უფრო მსხვილი მოხელის, ვარავინის (თაზო თოლორაია) და უფრო მეტად თვალთმაქცი მოხელის, „წვრილფეხა“ ჟივეცის (ზაზა მიქაშავიძე) თანდასწრებით. წუხანდელი ნაბახუსევია თავადი. მის უჟმურ, უფერულ სახეზე ქედმაღლობის უმეცრება და სიძულვილის გამეტება ირეკლება. კუჭისა თუ ღვიძლის ტკივილით გამოწვეული გაღიზიანება, ჩვეულებისამებრ, ქვეშევრდომთა ლანძღვაზე გადააქვს. მისი „იმპერატივის“ შიშით „წელში წყდება“ ჟივეცი, ფერნაცვალი და დაოთხილი „ნემსის ყუნწში“ ძვრება, რომ როგორმე სიავე და სიმშავე გადაჰყაროს გამძვინვარებულ უფროსს. კლასიკური მლიქვნელის ტიპს ინდივიდუალური ფერადოვნებით წარმოსახავდა მსახიობი. მის ფერმიხდილ სახეზე შიში, ქვეშევრდომის ღიქნი და რიდი, მოწაფის გულომოდგინება იყო აღბეჭდილი, ისიც იკითხებოდა, როგორ ჩაენაცვლებოდა თავადს თვითონ, ან მისი მსგავსი მოხელე, თუკი იერარქიულ კიბეზე ღროზე ადრე არ „დაგორდებოდა“! გაფითრებული, გაოგნებული, დამფრთხალი მურომსკი კედელს აკვრია და უკვალოდ გაქრობას ლამობს, სიტყვა უდნება ბაგეზე, სახეს ძრწოლა უჩრდილავს, შველას უხმოდ ითხოვს!

უცბად, წამომართება ვეება თავადი, ისტერიულად ყვირის, ხმა უწვრილდება და ხელებს შლეგივით ატრიალებს. ქაღალდებით ივსება კაბინეტი, ისევ გაჰკივის ისტერიულად ნაბახუსევი და ამიტომაც, უჟმურ ხასიათზე მყოფი თავადი, თან საკუთარი ძალაუფლების „სიდიადით“ ტკება, თვითრეკლამით გაბრუებული, მე-

დიდურად გაფხორილი შეავლებს თვალს წახრილ ქვეშერდომებს... უფრო მაღალი რანგის არამზადა, “მსხვილფეხა“ მოხელე, ვარავინი, უნმოდ ზეიმობს, ავაზაკის ღიმილი დასათამაშებს ხმელ-ხმელ პირისახეზე, რადგანაც გამოცდილებით იცის, რომ ნაბახუსევ თავადს თავიც სტკივა და გაბრუებულს მურომსკი ვერც შებედავს თხოვნას! „ნაომარი და ნაჯაფარი“ თავადი მშვიდდება, თავისი მდგომარეობის სიმაღლიდან გოროზად გადახედავს თვინიერ ქვეშევრდომებს და გამარჯვებულის ქედმაღლობით სტოვებს „ბრძოლის ველს“, საკუთარ კაბინეტს, ღიდი და მძიმე საწერი მაგიდა რომ ამშვენებს, თვალშეუღვამ სიმაღლეზე რომ აჰყავს მისი ნებისმიერი ბინადარი... კაბინეტის კუთხეში გაყუჩებულ მურომსკის სიმწრის ოფლმა დაუცვარა შუბლი, უსაშველო საწუხარი და შემზარავი სიცარიელე აღებეჭდა პირისახეზე. ახლა მისი საზრუნავია, როგორმე დააღწიოს თავი ამ უშველებელი კაბინეტის დამთრგუნველ „სიდიადეს“ და ისევ აღმოჩნდეს თავის უშფოთველ სამყოფელში.

მოვლენის კომპოზიციური მთლიანობა რისკიან მონახაზს სთავაზობს მაყურებელს. ყოფითი დეტალები მიყვანილია უკიდურეს თეატრალურ გამომსახველობადე. ყოველი პერსონაჟი კონფლიქტშია მეორესთან, ყოველი პერსონაჟის სურვილი პარტნიორის საპასუხო ქცევითაა გამჟღავნებული. სტილის, ჟანრის, აზროვნების პარადოქსულობაზე აგებული თავად მოვლენა კი საზოგადოების თვალთმაქცობასა და მზაკვრობას წარმოაჩენს, როგორც თავის გატანის სახსარს, ამ სახელმწიფო-მონსტრის ტოტალური თავხედობის, შიშისა და უმეცრების უგონო ზეობის პირობებში. ეს ამბავი შემადრწუნებელ კომმარად შემორჩებოდა მაყურებელს, რომ არა განწყობის ნაუცბათევი შემობრუნება... მაჟორული ტონალობის ჰანგს როკვით აჰყვებიან მსახიობები: ცბიერი ღიმილით, მსუბუქი ირონიით, შინაგანი სიანცით ჩაიმღერებენ ამ სოციუმის მორალის შეგონებას: „სანამ გაქვს ძალა, მარცვე და ფული აგროვე შავი ღღისათვის და მიაფურთხე ყველას, ყველაფერს, დაღვარე სხვისი სისხლი“. მორის ფოცხიშვილის ლექსის მახვილგონიერება და დავით ტურიაშვილის ფარსული ტონალობის მუსიკა, მოვლენათა შინაარსობრივ სიმძიმეს სიმსუბუქესა და ირონიულ საფარველს უქმნიდა.

დაძაბულობის უკიდურესი მარწუხებით აგებული მოვლენათა რი-

გის მშფოთვარე ინტონაციას, დროდადრო, „ჯამბაზობის“ საზეიმო ტონალობა ენაცვლებოდა, რაც მაჟორულ შეფერილობას ანიჭებდა მოქმედებას. მართლაც, ჯამბაზობაა ასეთ საზოგადოებაში გამეფებული „ამორალური მორალი“, მათი “კეთილგონივრული“ დიდაქტიკა – ვამთავრებთ შინაგან მონოლოგს, უკვე დარბაზიდან გამოსულები.

მძაფრსა და სასტიკ სასცენო ორთაბრძოლებს ჯამბაზის გამიზნული ა' პარტე ენაცვლება. ჯამბაზის (დარეჯან ხაჩიძე) დაჯერებული, ამავე დროს, გაოგნებულ მიმიკასა და ინტონაციაში იღვმალის სათქმელია გამჟღავნებული. უნებურად საკუთარ თავს ეპაექრები: რა არის ეს? დაძაბული დინამიკის შეგნებული შენელება? სასცენო ცხოვრებისეული ნაკადის შეგნებული შეჩერება? მოვლენათა დისტანციური შეფასების საშუალება? ყველაფერი ერთად. ილუზიის ტყვეობიდან თავდახსნილი მაყურებელი ასოციაციური ნაკადის შემწვობით, სანახაობის მსვლელობაში მისთვის აგრერიგად საცნაურ „ცხოვრებისეულ“ მოვლენებს, ფაქტებს, ადამიანებს იხსენებს და ამ გამონაგონის ცხოველყოფილი ქვეტექსტის ამოცნობას ლამობს. ამავე დროს, რეჟისორი ცდილობს, მსახიობები უცოდველობის კვარცხლბეკიდან მოისროლოს და თეატრიც ამ მოვლენათა რკალში განიხილოს, ჩამოართვას მას დიდაქტიკის მენტორული ტონი. ჯამბაზის შეთხზვა ამიტომაც დასჭირდა. დარეჯან ხაჩიძის პერსონაჟს ტრადიციული კუბოკრული შარვალი და შავი სურთუკი ემოსა, თავს ცილინდრი ამკობდა, ხელში სტეკი ეპყრა. ცილინდრს ჩაჩივით ხმარობდა, სტეკს ოსტატურად იქნევდა, ყველას აბიაბურებდა და ჭინკასავით დაჰქროდა. დარეჯან ხაჩიძე სიმსუბუქეს, ფარსულ სითამამეს, ვოდევილის გულუბრყვილობას სძენდა სანახაობას. მის ექსცენტრიკას, იუმორს, ირონიას პაროდის ელემენტები შეჰქონდა ამ „სერიოზულ“ კომედიაში. ჩაჩით ხელში ჯამბაზის მიერ ჭეშმარიტების გამჟღავნება, თავად ცხოვრებისეულ რეალობას მრავალმნიშვნელოვან განზომილებას, ხოლო მოვლენას ფარსულ შეფერილობას ანიჭებდა, ამით კი თამაშის ხერხს გამჟღავნების ფართო ასპარეზს უქმნიდა, ილუზიას რეალობის ჩარჩოს უხსნიდა. დარეჯან ხაჩიძის მრავლისდამტევი მიმიკა, პლასტიკური მონახაზი, განწყობათა პედალიზებული მონაცვლეობა, თეატრალურ შეფერილობას ანიჭებდა ყოველ ფრაზას, პერსონაჟთა საქციელს, სასცენო

ქმედებას. ამიტომაც, მისი ჯამბაზი სწრაფი მოძრაობებით, გულუბრ-  
ყვილო შეფასებებით, მახვილგონიერი რეპლიკებითა და ფერადოვანი  
ფესტით, სპექტაკლის კამერტონად გვევლინებოდა.

ამ სასცენო ორომტრიალში გამოიკვეთა ტარელკინის ფიგურა,  
ზურაბ ყიფშიძის ჩინებული შესრულებით. ცბიერება, სიფრთხილე,  
უმეცარი მედიდურობა, ბრიყვეული თავგამოდება, მონური ძრწოლა  
– ამ თვისებებს ყოველ ეპიზოდში თვალისმომჭრელი ელვარებით  
წარმოაჩენდა მსახიობი. თვალის ვიწრო ჭრილი ტარელკინის “მსოფ-  
ლჭვრეტის“ სიმცირეზე მიუთითებდა, თანაც პირისახეს ცბიერების  
ელფერს სძენდა. შემპარავი, მოქნილი, ელასტიური მოძრაობები –  
გამუდმებულად ხიფათს რომ გაურბიან – ადამიანში ცხოველური  
ინსტიქტის ბატონობას გვაგარბნობინებდა. მოვლენის ცენტრში მუდამ  
ტარელკინი იდგა, თავისი „პოლიტიკის“ გატარებას თავგამოდებით  
ცდილობდა. ეს „პოლიტიკა“ – პატარა კეთილდღეობის მიღწევაა,  
სულ მცირე გამორჩენის მიღწევაა! აბა, „მსხვილფეხა“ ავაზაკს, ვა-  
რავინს, როგორ შეედრება ეს ბრიყვი „მელაკულა“ ამიტომაც, ჩქა-  
რობს საქმის მოგვარებას – წელში წყდება, ყველაფერს ეტანება,  
რაც კი მურომსკის ოჯახში გზად შემოხვდება – ლიდას, კოპწია,  
გულუბრყვილო და პლასტიკურ ყმაწვილქალს (დარეჯან ჯოჯუა),  
უტიფრად იყენებს ცეკვის ილეთებს მასთან ურთიერთობის დროს  
და იხალისებს ყოფას; ემუხრება არაყს – ბრიყვეული სიშმაგით სვამს,  
ფულს, ხარბი თვალი გამუდმებით მურომსკის ჯიბისკენ გაურბის;  
ატუევას (ლია კაპანაძე) ეარშიყება, ნდომით შეჰყურებს ჯერ კიდევ  
მომხიბლავ ქალს, აბა, ნასვამსა და „ნაჯაფს“ კუთვნილი ტკობა  
ხომ ეკუთვნის!... ასე დამცხრალი და მანც „ჯაფისაგან“ ქანცგაწყ-  
ვეტილი, შემდეგ თავის სოროს მიაშურებს.

სცენაზე მეფობდა სრული თავისუფლება, გამოიმგონებლობის  
სილაღე, იმპროვიზაციული სიშმაგე, უხვი თეატრალური ენერგია.  
თანამედროვე თეატრის გაშიშვლებული ტენდენციურობა აქ იმოსე-  
ბოდა რეჟისორული და აქტიორული მრავალმნიშვნელოვანი, გააზ-  
რებული ტენდენციურობით, რაც მსახიობის ქცევათა ფორიერვერკით  
სრულდებოდა.

## „ღვიძლი შვილები“



ასწავლებლისა და შეგირდების სპექტაკლებს შინაგანად აკავშირებს სწორედ სასცენო დაპირისპირებათა დინამიკა და შმაგი რიტმული წყობა, შეტაკების კულმინაციას რომ ახასიათებს. ამ „აღმავალი“ ხარისხის ორთაბრძოლებსა თუ „ჯგუფურ შემბამში“ იკვეთებოდა ფილოსოფიური აზრიც, სათეატრო იდეაც, ხასიათიც, პოზიციაც. ასეა გადაწყვეტილი ამ თეატრის საუკეთესო სპექტაკლები, აქტიორული და რეჟისორული მიგნებები, რომელთა შესწავლა და ანალიზი კიდევ უფრო საბუთიანს გახდის მითითებულ მოსაზრებას. ამჯერად მხოლოდ რამდენიმე შეგირდის ნაშუშევარს გავიხსენებ:

**„ბნელ ოთახში“.** მანანა ანასაშვილის მიერ სამი ვოლველის ინტერპრეტაცია, სადაც გაიბრწყინა რუსუდან ბოლქვაძის ნიჭიერებამ, თაზო თოლორაიას ოსტატობამ. სანახაობაში პერსონაჟთა ურთიერთზემოქმედება, ბოლქვაძე – თოლორაიას დუეტი, ურთულესი, ნატიფი და ირონიული სვლებით გამოისახა (1981 წელი).

**„წუთისოფელი ასეა“.** ქართული ხალხური პოეზიით შექმნილი პიესა, რომელიც თავად დამდგმელმა რეჟისორმა ნუგზარ ლორთქიფანიძემ შექმნა. ამ შესანიშნავ სანახაობას ამშვენებდა არა მარტო რეჟისორული გამოძგონებლობის, ცინცხალი სვლების სახიერება, არამედ მსახიობური ანსამბლის, მაღალი რანგის ოსტატობით შესრულებული როლებიც: მზია არაბულის, რამაზ იოსელიანის, ლევან უჩანეიშვილის, მიხეილ ჯოჯუას, ნინო ბურდულის, ნინელი ჭანკვეტაძის, ნანა ლორთქიფანიძის, ლაურა რეხვიაშვილის, დავით ერისთავის, ამირან შარმანაშვილის და სხვ. პერსონაჟები (1985 წელი).

**„ცხოვრება იდიოტისა“.** როუნოსკე აკუტაგავას ნოველების საინტერესო მონტაჟი და გაბედული ინტერპრეტაცია, რეჟისორ დავით ღოთაშვილის მიერ. ნატო მურვანიძის, გიორგი ნაკაშიძის, გიორგი გველესიანის, ნანა ლითანიშვილის, ზურაბ გეწაძის, თამარ გეგეჭკორის, ეკა ჩხეიძის და სხვათა ნატიფი, გააზრებული თამაშით, პირველქმნილი სიწმინდითა და რწმენის სიდიადით წარმოისახა ადამიანის მიერ გარე სამყაროს შეცნობის დაუძლეველი წადილი (1994 წელი).

**„ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“.** რაფიელ ერისთავის ვო-



დევილის გიორგი მარგველაშვილისეული საინტერესო ინტერპრეტაცია. გიორგი პიპინაშვილის, ნინელი ჭანკვეტაძის, გაია როინიშვილის ჩინებული თამაში, ეკა ანდრონიკაშვილის, თამარ გეგეჭკორის, კოტე ლეკიშვილის, გაია აბესალაშვილის, გიორგი ყიფშიძის მეტად საგულისხმო შესრულება (1995 წელი).

**„ანა კარენინა“.** ლევ ტოლსტოის პროზის გიორგი სიხარულიძისეული მეტად საგულისხმო ინტერპრეტაცია, მსახიობების: ნინელი ჭანკვეტაძის, გიორგი პიპინაშვილის, გიორგი როინიშვილის, ზაზა მიქაშაიძის, ზურაბ გეწაძის, ნატაშა შენგელაიას და სხვათა თამაში, ამ თეატრის თვისებათა რკალით განიხილება. ეს სპექტაკლი ამ თეატრის „ღვიძლი შვილია“. (2001 წელი).

თუმანიშვილის მიერ გავლებული ღრმა ხნულიდან ამოიზარდა საკრალური თეატრის რელიგია, წმინდა თეატრის მისტერიული რიტუალი, რომელიც იდუმალი, მომნუსხველი, დამამშვიდებელი სულთათანასავით ჩაგვესმის დარღვეულ, აგრესიულ, გაპარტახებულ რეალობაში.

და რაც ღირებულია, ლიდერისა და შეგირდების სპექტაკლებით მოინიშნა პროცესისა და ნიშანთა თეატრების შესაძლო დაახლოების საშუალებანი. იმ გზის მიკვლევა, რომელიც მიიყვანდა ამ სცენაზე გათამამებულ სანახაობების ავტორებს მეტაფორული ნიშანთა სისტემისა და შინაარსის, პროცესის შინაგანი სვლების გაერთიანებასთან – მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა კინომსახიობთა თეატრის პირველი ეტაპისათვის.

## შესანიშნავი სამეული



იხიელ თუმანიშვილმა თავის საუკეთესო დადგმათა სიაში შეიტანა „ბაკულის ღორები“, „დონ შუანი“, „ჩვენი პატარა ქალაქი“. ახლა ამ სამი სპექტაკლის მნიშვნელობას გამოვყოფ მისი შემოქმედების საგულისხმო პერიოდიდან.

**„ბაკულის ღორები“**, ჭეშმარიტად, უბერებელი სპექტაკლი აღმოჩნდა არა მარტო თავისი მოქალაქეობრივი სათქმელითა და რეჟისორული კონცეფციის მნიშვნელობით, არამედ შინაგანი დინებითაც, ქვეტექსტის ქვეტექსტითაც, ასოციაციური ნაკადის სიმახვილითაც, თამაშის წესითაც და გამოსახვის მრავალპლანოვნობითაც. სპექტაკლს უკვე მრავალწლიანი ბიოგრაფია აქვს და ამ თეატრის პრინციპთა გამომხატველ სანახაობად, ერთგვარ სავიზიტო ბარათად იქცა, ისევე, როგორც ბერლინერ ანსამბლისათვის – „დედილო კურაჟი და მისი შვილები“, 60-იანი წლების ტაგანკის თეატრისათვის – „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, თავის დროზე მოსკოვის სამხატვრო თეატრისათვის – „თოლია“, ვახტანგოვის თეატრისათვის – „პრინცესა ტურანდოტი“, მარჯანიშვილის თეატრისათვის – „ურიელ აკოსტა“. ამგვარი მაგალითების დასახელება დაუსრულებლად შეიძლება, რადგანაც ახალი თეატრის, ან უკვე არსებულ თეატრში ახალი ეტაპის დასაწყისი ყოველთვის დაკავშირებულია ისეთ სანახაობასთან, სადაც სრულყოფილებით გამოვლინდა დამდგმელი გუნდის, მთელი შემოქმედებითი კოლექტივის მხატვრული პრინციპები. ჩემი აზრით, ამ სპექტაკლის სიცოცხლისუნარიანობა განაპირობა სამმა ფაქტორმა: 1. პრობლემისა და მისი გადაწყვეტის აქტუალურობამ; 2. მდგრადმა ყალიბმა, „სქემამ“, რომელზეც აგებულია სანახაობა; 3. მსახიობთა აზარტულმა თამაშმა.

სპექტაკლმა თვალნათლივ წარმოაჩინა ახალგაზრდა შემოქმედებითი გუნდისა და მათი ლიდერის შეხედულება სასცენო ხელოვნებაზე, მათი დამოკიდებულება პროფესიული აზროვნებისადმი, მიუბათა არსი, თანაშემოქმედებითი პროცესისადმი ლტოლვა და რაც მთავარია, სათეატრო „სამეტყველო ენის“ სიწმინდის დაცვა, მისი გათავისუფლება შრეებისაგან, ანუ თეატრის არქტიპული თვისების, მისი რიტუალური ქმედების, ბაკური იმპროვიზაციული თავისუფ-

ლების მაქსიმალური აღდგენის მცდელობა.

დავით კლდიაშვილის მწერლური ინდივიდუალურობა აგრერიგად ორგანული გამომხატველი აღმოჩნდა ხელოვანთა მსოფლმეგრძნებისა. ადამიანისა და სოციუმის ზნეობრივი დაკნინების, სულიერი დაცემის, შინაგანი დაშლის რეალისტური ასახვა, კრიტიკული მუხტი, მწვავე იუმორისა და სევდიანი ინტონაციის დაკავშირება, რაც დამახასიათებელია კლდიაშვილისათვის, ეხმიანება XX საუკუნის მეორე ნახევრის ხელოვანთა მსოფლგანცდას. სატირისა და „შავი იუმორის“ სიჭარბე, რაც აგრეთვე ნიშანდობლივია ამავე პერიოდის მსოფლიო მწერლობისათვის, კლდიაშვილის ქმნილებებში შერბილებულია თავად ავტორის ადამიანისადმი უკიდევანო სიყვარულით. ჩემი აზრით, სწორედ ამ რეალობის მიუღებლობამ, მწვავე კრიტიკულმა მუხტმა, შეუფარველმა სიმართლემ, პერსონაჟების სულის თრთოლვით გამოძერწვის უნარმა და სიყვარულიანი გაკილვის, გაკენწვლისა და იუმორის სიჭარბემ მოხიბლა თუმანიშვილი. მან კლდიაშვილში საკუთარი სულის ფეთქვის თანაზიარობა შენიშნა და ამიტომაც „ახლებური“ თვალსაზრისით დაანახა მაყურებელს დავით კლდიაშვილის „იმერეთის საგა“, ჯერ კიდევ 1958 წლის სატელევიზიო სპექტაკლში „დარისპანის გასაჭირი“. ჩემი აზრით, აქედან იწყება კიდევ „კლდიაშვილის თეატრის“ ახალი ეტაპი, რომელიც რუსთაველელთა დასის ჩინებული დადგმით დასრულდა და იმავე სპექტაკლით დაიწყო ახალი ეტაპი „კლდიაშვილის თეატრის“ განვითარებისა.

1969წელს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე, თემურ ჩხეიძისა და რობერტ სტურუას მიერ განხორციელებული „სამანიშვილის დედინაცვლის“ აზრობრივი პარტიტურის გამოკვეთისა და მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპის მიგნება (მსახიობები სიმონეთში, კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმს ათვალთვრებენ და იქვე იწყებენ თამაშს, თითქოს, იმპრივიზაციულად მოგვითხრობენ დარისპანის გასაჭირზე), თამაშის წესის ამ „ტალღაზე აწყობა“ – მიხეილ თუმანიშვილის შემოთავაზების შედეგად დაიბადა და დასრულებული სახე მიიღო უკვე დამდგმელთა დამოუკიდებელი რეპეტიციებით. ხოლო „ბაკულას ღორებით“ კვლავ ახალ საფეხურზე აღმოჩნდა „კლდიაშვილის თეატრი“, რომლის წარმატებული განვითარებისათვის სხვადასხვა თაობის რეჟისორთა დადგმებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს. მათ შორის, გარდა დასახელებული რეჟისორ-ლიდერებისა,

მეტად ღირებულია შალვა გაწერელის ძიებანი (მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, თეატრალური ინსტიტუტი), გოგი ქავთარაძისა და შოთა კობიძის დადგმები ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე („დარისპანის გასაჭირი“, „ქაბუშაძის გაჭირვება“), რუსთავის თეატრში თამაზ მესხისა და გოჩა კაპანაძის სპექტაკლები, სოხუმის თეატრში კოტე აბაშიძის დადგმა და სხვ. ამდენად, XX საუკუნის ქართული თეატრის ერთ-ერთი მონაპოვარი „კლდიაშვილის თეატრია“, რომლის განვითარებისათვის თუმანიშვილის მიგნებებს, მისეულ ინტერპრეტაციას გადამწყვეტი როლი ენიჭება.

თუკი ფოლკნერმა „იოკანაპატოფის საგის“ შექმნით, სამხრეთი და მისი პრობლემები ხელახლა აღმოაჩინა ინტელექტუალურ სამყაროს, ასევე კლდიაშვილმა „იმერეთის საგის“ შექმნით, იმერეთი აღმოაჩინა ადამიანებს, ხოლო მწვავე განცდით, მწერლის საგის ახლებური ამოკითხვით, ადამიანი-სოციუმი, ეს ურთიერთობა ახალი ძალით განაცდევინა „კლდიაშვილის თეატრმა“ მაყურებელს. მიხეილ თუმანიშვილმა კონცეპტუალური რეჟისორული თეატრისათვის მონიშნა კლდიაშვილის ფიგურა, მისი დამსახურება XX საუკუნის მეორე ნახევრის ეროვნული სცენისათვის. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველ რეჟისორ-ლიდერთა დამსახურება ისიცაა, რომ მათ კონცეპტუალური რეჟისორული თეატრის საფუძველშივე ჩაკირეს შექსპირთან, ანუისთან, მოლიერთან ერთად, ქართველ მწერალთა სახელები: თუმანიშვილმა – კლდიაშვილი, ქიაჩელი; სტურუამ – კლდიაშვილი, კაკაბაძე; ჩხეიძემ – ილია, კლდიაშვილი, ქიაჩელი, ჯავახიშვილი; გაწერელიამ – კლდიაშვილი; თუ ამ სახელებს სხვა რეჟისორთა ძიებებსაც დავუმატებთ, შესაძლებელია, ითქვას, რომ დიდია რეჟისორთა, ეროვნული რეჟისორული თეატრის დამსახურება, არა მარტო „კლდიაშვილის თეატრის“ განვითარებისათვის, არამედ, საერთოდ, XX საუკუნის ეროვნული თეატრის აღმავლობისათვის.

მიხეილ თუმანიშვილმა კლდიაშვილში მეტად სერიოზული მწერალი შენიშნა, სცენისათვის აღმოაცენა ყველაზე სასაცილო, ანეკდოტური სიუჟეტები და მათ სასცენო ქმედების დინამიურობა მიანიჭა. „ბაკულას ღორების“ ფარსული სილაღე და კომიკური სიტუაცია კიდევ უფრო მეტი დრამატული ელემენტებით შეაზავა, ამ „შეუსაბამობაში“ აღმოაჩინა კონფლიქტის საწყისი და მასზე აავო პერსონაჟთა ურთიერთდაპირისპირების, სასცენო „ორთაბრძოლების“ პრო-

ცესები, საგანგებოდ გამოკვეთა ადამიანური ტრავი-კომედის, ბედის ტრიალის უჩვეულო „კატალიზმები“, გამოკვეთა სასცენო ქმედების მჩქევნარე დინება და მასში გამჭვირვალედ ჩააქსოვა ადამიანთა შინაგანი სამყაროს „თვალთ უხილავ მოძრაობათა“ (გუნია) მთლიანი სპექტრი, მოვლენათა უსწრაფესი მონაცვლეობით კი სოციუმის დეფორმირებული ყოფის განწირულობა წარმოაჩინა, კონფლიქტური სიტუაციის დაძაბული რიტმით ადამიანთა ურთიერთქიშპის ამოება გაამძაფრა, ხოლო სასცენო მინიშნებებმა და არქექტიპული სამყაროს სიმბოლიკამ სანახაობას, მახვილგონიერებასთან ერთად, ასოციაციური ნაკადის სიზუსტეც შეჰმატა. ყველაფერმა ერთად შექმნა რუსეთის იმპერიის ძალმომრეობით დაბეჩავებული სოფლის ყოფა და ადგილობრივი მოსახლეობის ზნეობრივი დაკნინების მრავალსახოვანი, ამბივალენტური, უთვალავი ფერით გაწყობილი მოზაიკა.

სანახაობამ მწერლისა და რეჟისორის ხედვის, განცდის, ადამიანისადმი დამოკიდებულების ერთიანობაც გამოსახა, თითქოს ეს ორი შემოქმედი ერთი სატკივართა და მისი გამოსახვის ერთიანი ტონალობით არიან დაკავშირებულნი, შეპყრობილნი, გაერთიანებულნი. კლდიაშვილის ცრემლნარევი სიცილი, კომიკური და დრამატული სიტუაციის აჭრა, ფაქტისათვის მოვლენის სტატუსის მინიჭება, დაუნდობელ ირონიასთან ერთად, ადამიანისადმი სათუთი დამოკიდებულება, ადამიანის ფსიქიკის ცოდნა და მისი შინაგანი სამყაროს ცვლილებათა „ხელის გულზე“ გადაშლა – თუმანიშვილის რეჟისორული ხედვისა და სამყაროს აღქმის თითქმის იდენტურია. დავით კლდიაშვილის მწერლური სამყაროს გასაოცარი შესმენის, მისი ინდივიდუალურობის სათუთი შეგრძნების შედეგია ისიც, რომ მიხეილ თუმანიშვილმა მწერლის ქმნილების, მისი ტექსტის „გაცოცხლების“, მისი სიტყვის სასცენო ტრანსფორმაციის ჩინებული მაგალითი შექმნა. თვით მწერლის იდიომების, დიალექტის, კუთხური ჩვევების განზოგადებით ნათელი ხდება, რომ რეჟისორმა მათში არა მხოლოდ დეკორის რანგი შენიშნა, არამედ ფერთა გამა, გამოსახვის ფორმათა „ხმოვანება“ ამოიციო, რამაც შესაძლებელი გახადა ლოკალური, ერთი შეხედვით, ანეკდოტური ამბის ისტორიული რეგალიებით „შემოსვა“, დინამიური, სახიერი სასცენო ქმედებით, მისთვის საზოგადო, მასშტაბური ჟღერადობის მინიჭება, ისევე, როგორც მწერალმა სიტყვათა წყობის შემწეობით აქცია ეს ერთი, „თავშესაქცევად“

მოსათხრობი სიუჟეტი ისტორიული მნიშვნელობის ქარავმად.

სანახაობის მთავარ ნიშანთა შორის აღსანიშნავია ჟანრის პრობლემა. „შერეული ჟანრის“ პრინციპი საათნახევრიან სპექტაკლში, ერთგვარად, „ინტრიგის“ როლსაც ასრულებს და მაყურებლის ინტერესს ამძაფრებს: ფსიქოდრამის ელემენტები (გალაქტიონისა და ზენათის ეპიზოდები, გალაქტიონის მიერ „დანოსის“ შექმნის მოვლენა და სხვ.); კომედიისათვის დამახასიათებელი ორლესული გაკილვისა და საზოგადოებრივი ყოფის გაბიაბურების მცდელობა, მხიარული და თავშესაქცევი თხრობის სიმსუბუქე (კანცელარიის ეპიზოდები, „ლხინი ხოსოლიანებთან“, პირველი ნაწილი და სხვ.); ექსცენტრიკის ელემენტები („ლხინი ხოსოლიანებთან“ —მესამე ნაწილი, ღორებად გადაქცევის სცენები); ფარსული თავაშვებულობა, სახუმარო უსაქციელობანი (კანცელარიის ეპიზოდები, „ლხინის“ ეპიზოდები, ჭინკების სცენები და სხვ.); დრამატული ელემენტები, სატირისა და შარჟის კარიკატურული სტიქია მიმობნეულია პერსონაჟების, ცალკეული ეპიზოდების მხატვრული გადაწყვეტის სახეობაში. ეს პრინციპული სვლა — ერთი ჟანრის თვისებათა რკალის გარღვევა, გამოსახვის ფორმათა მრავალსახეობრივი არანჟირება, ინტონაციათა აჭრა, ექსცენტრიკის ნიშნით გამოარჩევს სანახაობას, რაც დამახასიათებელი აღმოჩნდა საერთოდ ამ პერიოდის სათეატრო ხელოვნებისათვის.

ამ მრავალპლანიანი, მოზაიკური წყობის მოვლენათა რიგს, თითოეულ ეპიზოდს, სიხალისე და სიმარტივე რომ ახასიათებს, თავისი ზუსტად განსაზღვრული ხვედრითი წონა აქვს, ზემოცანისათვის „ბრძოლის“ საკუთარი იარაღი — საქციელთა რიგი, მათი „ელფერისა და ხმოვანების“ ინტონაცია ახასიათებს. სანახაობის დედააზრის გამოხატვისათვის, ყოველ მსახიობს, თავისი ეპიზოდით აქვს განსაზღვრული, სადაც მისი პერსონაჟი ზდება მოვლენის პროტაგონისტი, მას „მიჰყავს“ მოქმედება, ხოლო დანარჩენები, საფუძვლიანად დამუშავებული საქციელთა რიგით, აქტიურად მონაწილეობენ ამ შემოსაზღვრულ სამოედნო სივრცეში, სადაც იმპროვიზაციული გაქანებით აგნებენ ახალ-ახალ ფერადონებასა და ხმოვან ინტონაციას. თითოეული პერსონაჟის ფუნქცია, როლის ზემოცანა, ამოცანები, გამოსახვის ფერები საგანგებოდაა დამუშავებული, თუმცა იმპროვიზაციით ფერთა ვარიაციების მიგნება რეჟისორისათვის დასაშვებია და აუცილებელიც. თუ შეიძლება ითქვას, აქ იმპრო-

ვიზაცია მისაღება „რკალს შიგნით“, რადგანაც ფერთა შეხამებას მოზაიკური წყობის დროს, საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება. ამასთანავე, ყოველი ეპიზოდის კულმინაცია ისეა აგებული, რომ მოვლენის პროტაგონისტიცა და მარგინალიც მაქსიმალურად ამჟღავნებს თავის ფუნქციას, ასევე, მთელი ძალით ერთვება დაპირისპირებათა პროცესში. თითოეული მსახიობი ამ დროს გამოხატავს გრძნობათა „დუდილის“ მაქსიმალურ ტემპერატურას, შინაგანი დაძაბულობის მაღალ ხარისხს, რათა თითოეულმა პერსონაჟმა გამოავლინოს უკვე მოვლენის ფუნქცია მთლიანი სანახაობისათვის, ხოლო ყოველმა მსახიობმა – საკუთარი გმირის სრული შესაძლებლობანი სანახაობის მთლიანობის განცდისათვის.

საათის მექანიზმივით აწყობილ სანახაობას, მართალია, დროთა განმავლობაში ოდნავ დააკლდა პირვანდელი პეწი და სინორჩე, მაგრამ ამ მექანიზმმა შეუნარჩუნა დადგმას ძველებური აქტუალურობა და აქტივობა, აქცენტების სიმახვილე, მსახიობებს კი – თამაშის აზარტულობა, გრძნობათა სიწრფელე, ინტონაციური ჟღერადობის ხარისხი. დადგმის სიცოცხლისუნარიანობის განმსაზღვრელი ბაკქური იმპროვიზაციის თავისუფლებაა, რომელმაც შეუნარჩუნა სპექტაკლს შინაგანი მცხუნვარება და თამაშის მოულოდნელობა.

ერთი მხრივ, მკვრივად ნაგები სპექტაკლის „სქემა“ და მეორეს მხრივ, იმპროვიზაციული თავისუფლება – ეს ძნელად მისაღწევი ტანდემი, გასაოცარი მიზიდულობით ამოქმედდება ხოლმე ყოველ სპექტაკლზე და ანდამატის ძალით „ითრევს“ ყოველ მსახიობს სასცენო ქმედების ორომტრიალში, რათა ერთი სოფლის ყოფა მთელი ქვეყნის ბედ-იღბალის, საზოგადოებრივი ცხოვრების სიმბოლოდ იქცეს. მეტაფორებით, ალუზიებით, ასოციაციური ნაკადით აღსავსე სანახაობა, ბერიკული ნიღბების სიანციითა და მინიშნების სიუხვით წარმოაჩენს რუსეთის იმპერიის მოხელეთა სიბრიყვესა და გაფუყულ ძალოვანებას, ღირსებაყრილი ადგილობრივი მოსახლეობის ზნეობრივი დაცემისა და გაუნათლებლობის შედეგად მათს გადაგვარებას. სასცენო სივრცეში გადაიხლართა და სახიერად გამოისახა ველიკოდერჟავულ ამბიციითა ზეობა და იმპერიული სინდრომით დათრგუნული სოფლის (ქვეყნის) ამბავი, ანუ შეიქმნა სახელმწიფო-სოციუმი-ინდივიდის ურთიერთობათა პანორამა. ამ ერთი ანეკდოტური ფაქტის მასშტაბური ინტერპრეტაციის შემწეობით (მწერალი + რეჟისორი

+ მხატვარი + მუსიკოსი + მსახიობები), შესაძლებელია, ძალზე საგანგაშო პერსპექტივაც ვივარაუდოთ და შორსმომავალი დასკვნებიც გამოვიტანოთ. თუ კურტ ვონეგუტის მოსაზრების პერიფრაზს მოვხდენთ (მწერალი ომზე მსჯელობს), შესაძლებელია, ითქვას, რომ ბოლოს და ბოლოს სახელმწიფოს (იმპერიისაც!) ტოტალური ზეწოლისა და ტოტალური ძალმომრეობის შედეგი ის არის, რომ „ადამიანს გადააჩვევენ პიროვნებად ყოფნას“. ეს საშიშროება დაგვანახა რეჟისორმა ფარსული სითამამითა და ამბივალენტური მინიშნებით, მსუბუქი დიდაქტიკითა და მახვილი ქვეტექსტით.

სპექტაკლის მთავარი დინებაა სოციალური დეგრადირების, ვიწრო ინტერესებით ცხოვრების რეალური სურათები; მთავარი მეტაფორა კი გადაშლილი წიგნის ფურცლებია (დეკორაცია!), რომლებზეც 1912 წელს შექმნილი დავით კლდიაშვილის მოთხრობაა დაწერილი. წიგნი, როგორც ცოდნის, ინფორმაციის ნიშანი აქ პირველქმნილი არსისაგან გაუცხოებულია, ამასთანავე, წიგნიერების დეფიციტის პირობებში, ამ აქცენტირებამ მთელის ძალით მიგვანიშნა უმეცრეობის აღზევების პირობებში, როგორი დაბეჩავებულია და ცხოვრების კულისებშია მიგდებული უმწეო ადამიანი, მით უფრო – გაუნათლებელი. რეჟისორისა და მხატვარ გივი ცერაძის მიგნება – სცენოგრაფია, ამ სანახაობის კიდევ ერთი პერსონაჟია. თეთრ ფურცელზე შავი მრგლოვანი მხედრულით შესრულებული ტექსტი, გრაფიკული სურათებით – სასიმინდე, ღობე, გალაქტიონის ძალი ტუპია, ბაკულას ღორის თავი... თეთრ ფონზე შავი კოპწია ასოებით შესრულებული ტექსტი, ჩანახატები და აზრი – უმეცრების ბაკქანალია, ჩაქსოვილი ამ ლაზათიანი ხელნაწერის სტრიქონებში, იუმორთან ერთად ირონიასაც ბადებს. საკეცი თეჯირები ხან გალაქტიონის კარ-მიდამოს, ხან კანცელარიის მისაღებ დარბაზს, ხან სოფლის ორღობესა და ხან გზას რომ მიანიშნებენ, გამუდმებულად გვიჩვენებენ კლდიაშვილის მოთხრობის ამა თუ იმ ნაწყვეტს. მწერლის თვალი, დიდებული ქართული ანბანი და სიტყვა თან დაჰყვება სანახაობას, როგორც ორიენტირი, გზის მიმანიშნებელი და ვინაობის განმცხადებელი მოცემულობა.

სანახაობის მთავარი მოვლენები გათამაშებულია გაშლილ სივრცეში – კანცელარიის მისაღებში, ზოსოლიანების ეზოში. ეს სივრცე წარმოადგენს მთლიანად ქვეყნის, საზოგადოების საჯარო ყოფის



სიმბოლოს. დუხჭირი ყოფა და სამართლის ძიებაში ქანცგაწყვეტილი ადამიანი – ასეთი აზრობრივი პარტიტურა ქვეტექსტის გამიზნულობამ წარმოაჩინა. გაჭირვება და უსამართლობა – ასეთი ყოფისათვის გაწირა სახელმწიფომ, იმპერიამ სოციუმი და ინდივიდიც, მასაც და ადამიანიც. ამ სათქმელითაა დამუხტული სანახაობა. „დანოსის“ დაწერა, ჭოროკანა–ჭინკების საფინალო ინტერმედია, დრამატიზმი და ირონია აქ წარმოჩენილია, როგორც ურთიერთგანპირობებელი, როგორც ცხოვრებისეული სიტუაციის თანამდევი მოცემულობა და აუცილებლობა. ამბავი ვითარდება სულ „უბრალო“ კონფლიქტით – ბაკულას ღორებმა „ამოაგდეს“ გალაქტიონ ხოსოლიანის ბოსტანი და „დაეუქრნენ“ მათს სარჩოს. გალაქტიონმა ბაკულასა და მისი ღორების დასაშინებლად „გავლენიან“ ნათესავს უხმომ, კანცელარიის მოხელეს შაშას (ლევან უჩანეიშვილი) – ამ როლს სხვადასხვა დროს თამაშობდნენ გიორგი პიპინაშვილი, გიორგი ყიფშიძე, და მის უფროსს, ვასილ ივანიჩს – პაატა ბარათაშვილს (ამ როლს ერთხანობას გიორგი მარგველაშვილი ასრულებდ), მათ მხარს პორფირი უმშვენებს (ამ როლს ორი შემსრულებელი ჰყავს: ზურაბ ყიფშიძე, ზაზა მიქაშაიძე).

ლხინის დროს ბაკულას ღორები შემოესევებიან სტუმარ-მასპინძლებს.

სანახაობის ეს მონაკვეთი პირობითად შესაძლებელია რამდენიმე მოვლენად დაიყოს: მზადება ლხინისათვის, მეზობლების „შემოსევა“, სტუმრების საზეიმო მიღება, „ხელის დაბანის“ რიტუალი, „დაშინება“, ანგარებიანი მოლხენა, „სეკრეტარის“ განელება, ღორებად გადაქცევა, ხოსოლიანების უმწეობა. ამ მოვლენათა რიგს ჰკრავს და ამთლიანებს გალაქტიონი – რამაზ იოსელიანის აღვზნებული წრიალი, უთავბოლო სირბილი, მასპინძლის გადამეტებული თავაზიანობა, შიშნაკრავი გაყუჩება, დაქადნების ამბიცია, ბოდიშად „დაგებული“ ღიმილი, ავი წინათგრძნობის მოუსვენრობა, სულში სიხარულისა და შიშის უცნაური შენივთება.

ღიდი სამზადისია ხოსოლიანების ეზოში. ნაირ-ნაირი კერძებით „დამშვენებული“ ორი მაგიდა რიტმული მუსიკის ფონზე, „კუნტრუშით“ შემოაქვთ მეზობლებსა და მასპინძლებს. თავგადაკლული დიასახლისი მოუსვენრად წრიალებს, მბრანებლობს, ქალიშვილს აძუნათებს, შიშობს, ჭადი და ხაჭაპურები არ დაეწვას; დროდადრო

მხედართმთავრის ამპარტავანი მზერით ამოწმებს მაგიდაზე დახვავებულ სანოვაგეს თადარიგიანი გალაქტიონი – რამაზ იოსელიანი. მოძრავი თევჯირები განზუა გაწეული, მთელი სასცენო სივრცეა სამოქმედო არენა, ქვეყნის სიმბოლოდ რომ ქცეულა. ხოსოლიანების მზადება სტუმრების შესახვედრად, უწინდელ სალაშქროდ სამზადისს ჩამოჰგავს. იუძორი და ირონია შეზავებულია დრამატულ მუხტთან. სტუმარ – მასპინძლობის ინსტიტუტი ისევეა დაკნინებული, როგორც თავად ყოფა და ადამიანი. რეჟისორისთვის მთავარია, ამ „ღვთისგანაც მივიწყებულ“ ქვეყანაში „ხელმწიფვის ტოლი კაცის“ სტუმრობა მთელი სოფლის, ანუ მთელი ქვეყნის მოვლენად აქციოს. ამიტომაც, თავიდანვე ქმნის დაძაბულ ვითარებას, რეალურ, ამასთანავე, ჰიპერბოლურ მინიშნებას, სახიერებას. რიტმს ამძაფრებს ზენათის (ლაურა რეხვიაშვილი) „უთავბოლო“ სირბილი, კაბის კალთებისა და წინსაფრის ფრიალი, თვალების ბრიალი. ხორავით გაწყობილ სუფრას რომ გადახედავს მათი ქალიშვილი, მაგიდიდან ჭადის ნატეხს რომ დაუპირებს ალებას (სტუმრების მოლოდინით გაბეზრებულია პიტია – თამარ თოლორაია), ქორივით ეძგერება ზენათი და წიწილასავით გააგდებინებს შვილს ხელიდან ნაჭერს. ეს ნიუანსი ასე, გაკვრით არის „ჩახატული“ ლხინისათვის სამზადისის მთლიან სურათში, მაგრამ დეტალი მოვლენის პერსპექტივისათვის იძენს მნიშვნელობას და კიდევ ერთი ფერით ამდიდრებს ამ „ბატალური სცენების“ მოზაიკას.

ნელ-ნელა ეზოში შემოდინ მეზობლები, ყოველი მათგანი თვალს აპარებს სუფრისაკენ. ეკვირინეს ( ნინო ჩხეიძე) ისევ ის ერთი ხელი საგარეო ტანსაცმელი ამშვენებს, გამოყვანილი წითელი კოფთა, გრძელი შავი ქვედატანი, პატარა ქუდი. გავიწყებული, ბრაზმორეული ათვალთქრებს ნადიმისათვის გამზადებულ სანოვაგეს, ცნობის-მოყვარეობა ელავს თვალებში, გამწარებული ლოყას „ჩამოიხოკავს“ და სისინით ჩაილაპარაკებს : „დედა, დედა, ეს რა უქნიათ“. მერე მეუღლეს გადახედავს და ისიც „მაღალი სტუმრის“ შესახვედრად მოემზადება. რეჟისორმა „ჩვეულებრივი“ ფონი შეუქმნა კანცელარიის უფროსის ჩამობრძანებას: ცნობისწადილით შეკრებილი სოფლები სეირის საყურებლად არიან განწყობილნი, ნარდს თამაშობენ, ჩუმად ქილიკობენ, ჭორაობენ. სოფლის „ბანოვანი“, კეკლუცი აგრაფინა (ნინელი ჭანკვეტაძე) და მისი განუყრელი თანამგზავრი

პეპელა (დარეჯან ხაჩიძე) თავდაჯერებული შემოისეირნებენ ხოსო-ლინების ეზოში. გელივით ყელმოღერებული სოფლის ბანოვანები აფასებენ სიტუაციას. „ეს რა უქნიათო“ გაცხებულები შეჰყურებენ გაშლილ სუფრას, საერთო ყურადღებითა და პატივისცემით განებივრებული აგრაფინა მენტორის ამპარტავნებით ესალმება თანასოფლელებს, სონიე გვერდევანიძის ქალი – დარეჯან ჯოჯუა ძველებურად გახუნებული ტანსაცმლითა და ჩაჩაჩული წინდებით შემოპრაკუნდება, ყველა მკაცრ მზერას გააყოლებს, ის ცალკე ჩამოვდება ყველასაგან ათვალწუნებული.

უცბად, ვიღაც შემოსძახებს – „მოდიანო“ და ჯვრასავით დატრიალდება, შეტორტმანდება, დაბზრიალდება ხოსოლიანების კარმიდამო, აიშლებიან „სასწაულის“ მომლოდინე სოფლელებიც, ზოგი ჩოხას ისწორებს, ზოგი კაბას, ზოგს თავიც გადაავიწყდა და მასპინძლებიც. დაფეთებული გალაქტიონი შურდულივით გაექანა, მამაკაცები შესახვედრად მოემზადნენ, ქალები თითქოს, კედელს აეკვრნენ და გაყუნდნენ... დამუხტული სივრცე საზეიმო მარშის ჰანგმა შეაზანზარა და ... მუნდირით შემოსილი, მხედრულად შემართული კანცელარიის უფროსი და მისი ხელქვეითები, მაჟორული მარშის ტაქტს აყოლილები, კუნტრუშითა და ხტუნვა-ხტუნვით „შემობრძანდებიან“, სოფლის „ამალის“ თვალწინ გაივლიან, თავისი მდგომარეობის „სიმაღლიდან“ ქედმაღლურად გადახედავს „უფროსი“ წელში მოხრილ, ნირწამხდარ, დაშინებულ „მრევლს“. სამ თასს, თუნგით წყალსა და გახამებულ თეთრ პირსახოცებს შემოარბენინებენ, სამ ჯგუფად რამპასთან შედგებიან და ხელს დააბანინებენ ნამგზავრ, წარჩინებულ სტუმრებს. ამ ყოფითი დეტალით, ბიბლიური მოტივის სიმბოლიკით წარმოჩნდა მოვლენის მინიშნება: მოხელეებმა პილატესავით „ხელი დაიბანეს“, „ჩამორეცხეს“ ყოველგვარი პასუხისმგებლობა გალაქტიონის ოჯახის წინაშე. მერე გამწკრივდნენ რამპასთან და უფრო გასართობად, ვიდრე ბაკულას შესაშინებლად, წელგამართულებმა შემოსძახეს: „ტუ-უ-უ-ც!“ ეს შეუსაბამობა სიმბოლო-ნიშანსა და სცენაზე გათამაშებულ ამბავს შორის იუმორის, ირონიას, სევდასა და მიუსაფრობის შეგრძნებას ამძაფრებს. მათ შორისაა გაყურსული გალაქტიონი – რამაზ იოსელიანი. შეცბუნებული, სამაგიეროს გადახდის ჟინითა და ასეთი მოულოდნელი შეძახილით გაცხებული მასპინძელი, უხერხულად გაჰყურებს სივ-

რცეს, სადაც ჯაგნარში დასახლებული ბაკულას ქოხი ეგულება. „შევაშინეთ?“ ამაყად კითხულობს ნანატრი სტუმარი, მედიდურად გადახედავს ხელქვეითებს და მარშის საზეიმო რიტმით, სტუნვა-კუნტრუმით პირდაპირ მაგიდის თავში მოიკალათებს, არად დაგიდევთ ტრადიციული ღვინის წესებს, არაყს მოითხოვს, ჟინიანად გადახუხავს, გულგრილად ისმენს სადღეგრძელოს თარგმანს, მერე სიმღერას ითხოვს და ურცხვად ჩააშტერდება კეკლუც აგრაფინას. თავქარიანი ღვინის სადღეგრძელოებს გიტარის წკრიალზე შესრულებული სიმღერა მოჰყვება... შეზარხოშებული სეკრეტარი წამოიწყებს ცნობილ მოტივს: „მეფისათვის, სამშობლოსათვის, დიდებისათვის“... სვამენ ხელმწიფე-იმპერატორის სადღეგრძელოს, მხოლოდ სოციალისტი (ნოდარ ბეგაშვილი) „დაკოსებულა“ სკამზე და არ იძვრის. ახლა კი გაჯიუტდა ნასვამი უფროსი, მკაცრად შეუძახა – „ადექიო“. მთელი სოფელი ევედრება გაჯიუტებულ სოციალისტს, მერე მამაკაცები დასწვდებიან და სკამიანად მალლა ასწვევენ, მისი პროტესტი საერთო სიცილში ჩაიკარგა... მერე შეჩერდა მოქმედება, გადაპრანჭული აგრაფინა კოპწიად შეტრიალდა მაყურებლისკენ და ფიქრიანად წარმოთქვა თითქოს, დარბაზს შეავედრა თავი: „რა უხასიათობაა, ღმერთო! როცა ადამიანი ერთს ფიქრობ და იძულებული ხარ, ისე სჯიდე და ირჯებოდე, როგორც უმრავლესობა“... აღელვებულმა ამრეზით შეათვალიერა მეზობლები, მერე კულდაბზიკას მედიდურობით დასძინა: „ესენი სხვა ცხოვრებას არიან დაჩვეული. მე არ შემძლია, ყოველდღიურად ავიტანო მრავალჟამიერის და ჰარი-ჰარალეს ძახილი“... თავისი განდობით შეცბუნებულმა, ტყვიასავით მიაყარა: „მაგრამ შეძლება არა მაქვს, ისე მოვიქცე, როგორც ჩემი აზრი და გონება მეუბნება“... კაემანი შემოაწვა სახეს, ხმა გაებზარა: „ხანდახან გულზე ცეცხლი მეკიდება. მაგრამ რა“... შეეოვნდა, ისევ ამპარტავანი ღიმილი გადაეფინა სახეზე, მერე თვალთმაქცი ღიმილი აკიაფდა კეკლუც პირსახეზე და ცბიერი ინტონაციით, თითქოს, ჩაიმღერა: „სიბრაზის მაგიერ, მუდამ ღიმილით უნდა შევხვდე მათ, ვინც თავი მომაბზრა... ა, ბატონო, ამისთანა ადგილს რაფერ გამოაკლდებიან და ქვეყანა მიტოვებული ყავთ უპატრონოდ. ყველას გეხვეწებით დამიხსენით ამ ხალხისაგან“, მხრები აიჩინა, მოხდენით გაშალა მკლავები... ახლა პეპელაც შეუერთდა მეგობრის უკმაყოფილო რეპლიკას, კოპებშეკრულმა იმანაც სამღურავით მიმართა

დარბაზს: „აღარ შემიძლია, დაგვიხსენით ამ ხალხისაგან. აღარ შემიძლია, თქვენი ჭირიმე“... მერე ორივე ერთდროულად შეტრიალდა სუფრისაკენ, ირონიული სიცილით შეუერთდნენ მენანაეებს, ისევ გაგრძელდა სადღეგრძელოები და სიმღერა. აგრაფინა-პეპელას დუეტმა მათი წილი პასუხისმგებლობა გამოხატეს და ახლა „სუფთა სინდისით“ გააგრძელეს ქეიფი.

კაცია (ზურაბ გეწაძე), ანდრია (თემურ ნატროშვილი), ალფეზა (გია აბესალაშვილი) ამ ღზინის ეპიზოდებისა და „ბატალური სცენების“ მეტად მეტყველი ფერები, გამოკვეთილი ხასიათებია, სოფლის უდიდამო ყოფისა და პრაგმატული მიზნებით მცხოვრები საზოგადოების სიმბოლური ნიშნებია. მოქმედებაში ამ ზონგივით შეჭრილმა ეპიზოდმა კი გამოავლინა მოვლენის დისტანციური შეფასების სიმწვავე.

ისევ გაისმა გალაღებულ „მოლაშქრეთა“ ტკბილხმოვანი სიმღერა და... დაფეთებული ღორები პირდაპირ მაგიდისკენ გაქანდნენ, აირია სუფრა, ლამის აყირავდა მაგიდა, აკივლდნენ ქალები, ღორებს დაეძვრნენ მამაკაცები... გამშრალი მასპინძლების უიმედო მზერა, ახარხარებული „ვასილ ივანიჩის“ მხიარული ახირება, სოფლელების უხერხული მღუმარება ერთმანეთში გადაიხლართა, მერე, ამჩატებული „სეკრეტარი“ სკამიდან პირდაპირ მიწაზე გადაეშვა, დაოხილი, მსუნაგ კრუტუნში ღორებს გაეჯიბრება, მას მიჰყვებიან პორფირი და შაშა... ახლა სამნი ბაძავენ ღორებს – კუდის ქიცინით, უკანალის რხევით, ფერდების ქავილით, ღრუტუნითა და ხრიალით... გაოგნებული სოფლელები სიმწრით შეჰყურებენ ღორებში „გარეულ“ საპატო სტუმრებს. ღრეობაში გადაზრდილი ღზინი ფარსული სიმსუბუქითა და სკაბრეზულობით, სიანციითა და გახსნილობით წარმოაჩენს გაპირუტყვებული მოხელეებისა და ბაკულას ღორების გაერთიანებულ ბაკქანალიას. პირუტყვებად „ჩამოქვეითებული“ საპატო სტუმრები, ახლა სოფლის განკითხვის ობიექტად იქცნენ. ამ ნიღბების გნისით ბერიკული სანახაობითი კულტურის სიხალისე და სითამამე, დიდაქტიკა და გაპაპულების ირონია წარმოჩნდა სცენაზე.

უსაშველო ტკივილი, წყალწაღებულის ბლავილი, ბედის ჩივილი და დაქცეული ოჯახის სამღურავი გამოინატა რამაზ იოსელიანის თვალბეჭდში. განგებისაგან მივიწყებულმა და გარიყულმა გალაქტიონმა აქ, ამ ეპიზოდში, გამოუტანა განაჩენი კანონს, კანონის გამომხატველ მოხელეებს, საზოგადოებას, მთელ ქვეყანას, მორჩილ

ადამიანსაც და საკუთარ თავსაც... ტკივილისა და ცრემლის, ღიმილისა და სევდის, სიყვარულისა და დაუნდობელი გაკილვის ამ ორომტრიალით მოქალაქე-შემოქმედი გამეტებით აკრიტიკებს, ამთრახებს, ამუნათებს მთელს საზოგადოებას. ქვეტექსტის ქვეტექსტი და თამაშის წესის ფერადოვნება გამოისახა მსახიობის ერთი მრავლისდამტვეი პაუზით. მსახიობის თვალებიდან „საიდუმლოს გადაწერა“ ძალდაუტანებლად შევძელი...

სპექტაკლს ისევ ე.წ. ჭინკები, სოფლის მომხიბვლელი ბანოვანები – აგრაფინა და პეპელა ამთავრებენ. შერცხვენილი და გაბი-აბურებული გალაქტიონი „დანოსის“ შედეგით კმაყოფილებას ვერ მალავს, ზეიმობს მისი სული და წყველა-კრულვას არ იშურებს მისი გული. რამპასთან, კიბეზე ჩამოსხდებიან ნინელი ჭანკვეტაძე და დარეჯან ხაჩიძე, ირონიისა და იუმორის საფარველს წამით „იხსნიან“, მწვავე განცდისა და მოწოდების შეზავებით მიმართავენ დარბაზს: „აღარ შეიძლება ასე ცხოვრება... ასე გაჩერება გაგონილა?... ჩვენვე უნდა შევეცადოთ, ვისაც შეუძლია“... „თქვენ იცით... თქვენისთანა განათლებულისა და გავლენიანობის იმედი გვაქვს, ეგებ რალაცას გამოვაკლდეთ, გამოვიდეთ სინათლეზე“... „თქვენ იცით, აბა! თქვენ“...

მერე გიტარაზე დაამღერებენ „ქალაქურ ფოლკლორს“–

„აქედან და ფარცხანამდე, ამდენი ქვა ვინ დაყარა,  
გამევიდა მანიფესტი, ახიკა და გადაყარა“...

სიმწრით, გამომცდელად, სევლითა და ისევ იუმორით შესცქერიან მსახიობები დარბაზს. მიხეილ თუმანიშვილი მსახიობთა ოსტატობას ენდო, როცა ასეთი ა' პარტეთი, ასეთი ზონგით, ღია თამაშით დაამთავრა სანახაობა და ამ საფინალო ეპიზოდით საკუთარი სათქმელიც აღმოთქვა. ქვეყნის, სახელმწიფოს, ადამიანთა თანაცხოვრების ბედი თავად სოცოუმის, ადამიანების ხელთაა, ყოველმა ადამიანმა პატიოსნად უნდა ზილოს თავისი ჯვარი, თავისი პასუხისმგებლობის ჯვარი ქვეყნის, საზოგადოებისა და მომავლის წინაშე!

## მეამბოხე ფარისეველთა წინააღმდეგ



ოლიერის „დონ ჟუანი“ მიხეილ თუმანიშვილის ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლია – თავისუფალი ინტერპრეტაციის, მასშტაბური აზრისა და მეტაფორათა სისტემის ნიმუში. სანახაობა გამოირჩეოდა მაღალი რანგის რეჟისორული მიგნებებითა და მაღალი კლასის აქტიორული ანსამბლით, მხატვრის – გიორგი ალექსიმესხიშვილის შთამბეჭდავი სცენოგრაფიითა და ვიქტორ ჩუბინიძის მუსიკით (1981 წელი). მთელი მოქმედების მანძილზე აზრობრივი პარტიტურის სიმწყობრე და სიღრმე, ფიზიკური პარტიტურის მეტყველი ფერადოვნება, ლოგიკურად აღმოცენებული სასცენო მეტაფორები, მსახიობთა თამაშის სიხალისე – ეპოქათა შინაგან კავშირსა და განსხვავებაზეც აფიქრებდა მაყურებელს. თუკი აღორძინების ეპოქამ აღმოაჩინა მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევათა ბიძგის მნიშვნელობა სახელმწიფო–სოციუმი–ადამიანის, ამ სისტემის განვითარებისათვის, შუა საუკუნეების დოგმატიზმისა და ფარისევლობის მარწუხებისაგან თავდასხნილი ადამიანის სიღიადე; აღმოაჩინა თავისუფალი გაქანებით ამოხეთქილი გონის, აზრის, ვნების, მისწრაფებათა მასშტაბი და მცხუნვარება; აღმოაჩინა თავისუფალი ნების გამჟღავნების შესაძლებლობათა ხიბლი; აღმოაჩინა ადამიანის შინაგან წინააღმდეგობათა (მოვალეობასა და გრძნობას შორის, ადამიანის ინტელექტსა და სოციალურ-პოლიტიკურ სიტუაციას შორის) დაძლევის შესაძლებლობა; შემდეგ აღმოაჩინა აღორძინების ეპოქის კრიზისის დროინდელი მოვლენები და სახელმწიფო–სოციუმი–ადამიანის პრობლემათა სიმწვავე; XX საუკუნეს უკვე მეცნიერებისა და ტექნიკის არნახული მოღწევებით გაოგნებული, ბრძოლებითა და წინააღმდეგობებით დაძაბუნებული, „დაუძღურებული ცივილიზაციის“ შედეგი – თავისი მოწოდებისაგან გაუცხოებული, შინაგანი წინააღმდეგობებით დაშლილი, პოსტინდუსტრიული მოვლენებით თავზარდაცემული ადამიანი შერჩა ხელთ. იმ პიედესტალზე, სადაც ღმერთების შემდგომ ადამიანი შეაყენა აღორძინების ეპოქამ, XX საუკუნის მეორე ნახევრის სინამდვილემ გამეტებით მოისროლა იგი და მას „ბუნების კაპრიზის“ (ფოკემა) სტატუსი განუსაზღვრა.

მიხეილ თუმანიშვილმა საზოგადოებისა და ინდივიდის, სოციუმი–პიროვნების ურთიერთობათა სპექტრი წარმოაჩინა სასცენო

ფიცარნაგზე, ეპოქათა კონკრეტული კავშირიცა და მისი რღვევის განცდაც ჩააქსოვა ცოცხალ სასცენო ქმედებაში. ინტელექტუალური დრამის თვისებათა გააზრებით (პოზიციათა, იდეათა, მისწრაფებათა დაპირისპირების, ჟუანი-სგანარელის კამათის ინტერპრეტაციას ვგულისხმობ), სპექტაკლი ჩაფიქრებული იყო, როგორც თავისუფალი აზროვნების უნარით გალღებულ პიროვნებისა და დოგმატიკოს – ფარისეველთა, ამგვარ სოციუმს შორის დაპირისპირება. არისტოკრატი დონ ჟუანისა და სოციუმის წარმომადგენლის, სგანარელის, კამათი იმაზეც მიუთითებდა, რომ საზოგადოება ობივატელის სტატუსამდე დაეშვა! ობივატელური ყოფის, მათი მისწრაფების ექოდაც მოიაზრებოდა დამეულ, ლურჯი ვარსკვლავებით მოჭედნილ სფეროზე (ანუ სამყაროზე) სგანარელი-ამირან ამირანაშვილის ფერხმორთხმით წამოჯდომა. დონ ჟუანთან კამათში დამარცხებით გაგულისებულ სგანარელს ლექსიკის სიმწირეც სტანჯავდა და რაკი პატრონის მჭევრმეტყველებასთან შებმას შორისდებულებითა ახერხებდა, გონდაბინდული დამეულ, მიამიტად განაბულ სფეროსკენ გაექანებოდა და ზედ წამოაჯდებოდა.

თუკი ობივატელური ყოფის ერთი საფეხური გასული საუკუნის 50-იან წლებში, ბრესტიანული ინტერპრეტაციით, ურიკაში შებმულმა დედლო კურაჟმა გამოხატა, 80-იან წლებში მათი მომხვეჭელობის უნარისა და პრაგმატიზმის გამოვლენით, მეორე საფეხური გვიჩვენებს ეიმუნტას ნეკროშუსმა სპექტაკლით „ძია ვანია“ და თემურ ჩხეიძემ – „ჯაყოს ხიზნებით“. პირველში ვინიციკებს მსახურები ფეხქვეშ აცლიდნენ სკამს, სავარძელს, მაგიდას, სამოვარს; ჯაყო-გივი ჩუგუაშვილმა მგლური ინსტიტუტითა და მდაბიორის ძალადობით ხელთ იგლო ხვეისთავის ქონება, მისი თანამემცხედრეც კი. ამ გზამ ლოგიკურად მიიყვანა საზოგადოება ობივატელური ყოფის უფრო რთულ ასპექტთან, მომხვეჭელობის პერსპექტივის განჭვრეტასთან. თავისი „ფილოსოფიის“ სისწორეში ღრმად დაჯერებულმა სგანარელმა სამყაროზე წამოჯდომის, მასზე მოკალათების სურვილი, უნარი და უფლება გაამჟღავნა! თითქოს შეიკრა წრე და ამასთანავე, სპირალურად განვითარდა მოვლენები. მათი არსის, მათი მონაცვლეობის სიმბოლოდ ამ სპექტაკლების მეტაფორათა სისტემა იქცა. ასეთმა მასშტაბურმა სვლამ რეჟისორთა ტენდენციურობით წარმოაჩინა ეპოქის „დრამატურგიული პროდუქცია“ (ბრესტი), იქცა არა მარტო სამყაროს ნაციონალურ-სპეციფიკური



ხედვისა და გამოსახვის საშუალებად, არამედ გამოხატა „სამყაროს უნივერსალური ხატიც“ (ბარტი), „კომფორტაბელური კომმარიც“ (ჰენრი მიულერი). ამით კი ნათლად გამოსახა არა მარტო ლოგიკური აზროვნების მნიშვნელობა, არამედ გაამყარა კავშირი არქექტიპულ სამყაროსთან, მითოლოგიასთან, გაამდიდრა თეატრის სპეციფიკური სამეტყველო ენა.

სერიოზულ პრობლემებზე: სამყაროზე, ღმერთზე, ადამიანზე, ცხოვრების არსსა და სიყვარულზე, იუმორითა და მსუბუქი ირონიით მოგვითხრობდნენ რეჟისორიცა და მსახიობებიც. პოსტმოდერნულ ეპოქას თავისი კორექტივი შეჰქონდა კომედიის ინტერპრეტაციასა და მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპში. სანახაობა ფარსულ სითამამესთან, სკაბრეზულ დაურიდებლობასთან ერთად, გამდიდრებული იყო ისტორიული გამოცდილებითაც, ხელოვნებისეული მიმდინარეობისა თუ მოდერნული გამოსახვის ფორმათა სასცენო ტრანსფორმაციითაც.

ბატონ მიშას სარეჟისორო გეგმაზე მუშაობის დროს ჩაუნიშნავს: *„ღონ ჟუანი განუღდა ზეპურ საზოგადოებას... ის სევდიანია, მისთვის მოსაწყენი გახდა ცხოვრება ცრუ და დემაგოგიურ სამყაროში. ჟუანს არ სურს, მონაწილეობდეს მათი ვაგებით იდეურ, სინამდვილეში კი ძალაუფლებისათვის ბრძოლის უხამს თამაშში“*. პრობლემა, რომელიც წლების მანძილზე აწვალებდა რეჟისორს, სპექტაკლში გამოიკვეთა, როგორც დედააზრი, მთავარი მოვლენებისა და მარგინალური დინების მამოძრავებელი მუხტი. რეჟისორის ცოდნა, გამოცდილება, საკუთარი თავგადასავალი, კრიტიკოს – ფარისეველთა დევნის სიმწვავე ანუ მისი მეხსიერება, კონცენტრირებული აღმოჩნდა სოციუმი–პიროვნების დაპირისპირებათა წარმოჩენაზე. ეს თემა გამჭოლი ხაზით გასდევდა ყოველ მოვლენას, მასში ჩაქსოვილი და წარმოჩენილი გახლდათ გამოსახვის საშუალებათა ფოიერვერკით.

მეამბოხე ღონ ჟუანი ფარისეველთა წინააღმდეგ – შესაძლებელია ეს მოწოდება სანახაობის დევიზად მივიჩნიოთ. ამასთანავე, გეგმაში მითითებულია: *„რა აწვალებს მას? არის თუ არა ღმერთი? დახრჩობას ღმერთმა გადაარჩინა, თუ შემთხვევამ? რაში ხედავს გამოსავალს? სიყვარულში!...“*

*კამათი სგანარელთან:*

1. *დაამტკიცოს, რომ ხსნა მხოლოდ სიყვარულშია... მხოლოდ ქალთა გულების დაპყრობით შეიძლება, გაექცეს სინამდვილეს...*

**2. ... ის ფარისევლობის წინააღმდეგია.**

**სურს, გაწვევითოს ყოველგვარი კავშირი საზოგადოებასთან... ის ზეპური საზოგადოების წინააღმდეგია“.**

ზურაბ ყიფშიძე თამაშობდა მეამბოხე პიროვნებასაც, ცინიკოს არისტოკრატსაც, ქალების გიჟმაჟ გულთამპყრობელსაც (მისი თანდასწრებით ნებისმიერი წოდებისა თუ მდგომარეობის ქალი შეუძლებელია ეკუთვნოდეს სხვას! მას და მხოლოდ მას ეკუთვნის თითოეული მათგანი, ოღონდ ამ მიზანს აღწევდა აშკიკობის ნიჭით და არა „დამპყრობლის“ გულზვიადობით), მოჩვენებითად მონანიების მსურველსაც, გულგრილსაც და გულმზურვალესაც, ირონიულსაც და გონით რაციოს პრიმატსაც. ამ ფერების გრადაციით ქმნიდა სისხლსავსე ნიდაბს, რომლის ხერხემალი, მთავარი ფერი და ბგერა იყო ღირსება და დარწმუნების უნარი. რეჟისორის მიერ ისე იყო აგებული კომანდორის ქანდაკების „გამოცხადების“ ეპიზოდი, რომ იქმნებოდა კრიტიკული სიტუაცია: ურწმუნო ჟუანი მისტიკურ გარემოში! და ... ჟუანის შინაგან სამყაროში ჩაწნეხილ ფიქრსა თუ სევდას, ბოდმასა თუ ჯავრს პროტესტის ფორმა მიენიჭა, შემდეგ აღმოსკდა, როგორც წყლის ჭავლი, შეიძინა დრამტული სიძლიერე და შმაგი რიტმი. მწვანე მოსაცმელით დამშვენებული (მწვანე, დამამშვიდებელი ფერი აქ მძაფრი მოვლენის კონტრასტს ქმნიდა), შეცბუნებული ჟუანი ახლა პირდაპირ მაყურებელს მიმართავდა. მისი მძვინვარე ა‘ პარტე, თითქოს, დარბაზში მედიდურად გაყურსულ ფარისევლებს პირში ახლიდა სიმართლეს, შინაგანად ამხედრებული გამოხატავდა პიროვნულ დაუმორჩილებლობას!

ამ პროტესტის გამოსახვას მსახიობი სხვადასხვა ხარისხითა და ფერებით აღწევდა ელვირასთან, მის ძმებთან, სგანარელთან, მამასთან, თვით სოფლის ანც გოგონებთან ურთიერთობით, ჟუანი უსწრაფესად იცვლიდა „ფერსა და ზნეს“. სცენები არა მარტო განსხვავებული ტემპო-რიტმით მიჰყავდა მსახიობს, არამედ კონტრასტული ფერებით, თვით ხმის მოდულაციის ცვლილებითაც წარმოსახავდა სხვადასხვა მოვლენაში ნიღბის მკვეთრ ტრანფორმაციას, ამ სხვაობის მიზანი, რა თქმა უნდა, ჟუანის თვალთმაქცობის ხარისხს წარმოაჩენდა, მაგრამ უმთავრესი მაინც თავად მსახიობის მდიდარ წარმოსახვაზე, ელასტიკურ ფსიქოფიზიკურ აპარატსა და აზროვნების მასშტაბზე მიუთითებდა.

ახლა ჩინებული მსახიობური ანსამბლიდან მოკარნახეს გამოვყოფ. ეს როლი რეჟისორის შეთხზულია და ლაურა რეზვიამვილის იმპროვიზაციული, სამოედნო თეატრის დაურიდებელი ფესტისა და გულლია შეფასებების გამოყენებით, მარგინალური დინებიდან ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიღბად ჩამოყალიბდა. ლაურას მდიდარი მსახიობური მონაცემები: პლასტიურობა, მეტყველების კულტურა, პარტნიორის შეგრძნება, მუსიკალურობა, რეჟისორული გადაწყვეტის შინაგანად გათავისება, ჰიპერბოლური აზროვნება, იუმორი, ხასიათის მთლიანობაში ხედვის უნარი, ტექნიკა, მთელი სისრულით გამოვლინდა ამ როლით. თამაშის წესს უხადოდ გამოხატავდა პედანტი და გულმხურვალე მოკარნახე, რომლის გააზრებულმა შესრულებამ ორგანულად წარმოსახა სანახაობის მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი – „თეატრი თეატრში“.

ლაურა ამ „პროვინციული თეატრის“ მთავარი ფიგურა, მკვეთრი ფერი, ბგერა, „ინტონაცია“ გახლდათ. ის საქმიანად მოდიოდა თავის თეატრში, თანაც ყველაზე ადრე. დაგრეხილი, რწევით ადიოდა სცენაზე. შავ ქვედატანზე მუქი ლურჯი, ყელამდე შეკრული ზედატანი ეცვა და თავზე ჩამოფხატული ჰქონდა მზის საჩრდილობელი. ბაღეში ჩადებული სანოვაგით თავისი ადგილსამყოფელისკენ მიდიოდა. გზად ამოწმებდა დეკორაციას, ხელით წმენდა მტკერს ბუტაფორიულ ნივთებს და უკმაყოფილოდ ბუზღუნებდა. ის სცენის „მეპატრონე“ გახლდათ, სისუფთავისა და წესრიგის „სადარაჯოზე იდგა“! ერთ-ერთ რეპეტიციაზე ბატონმა მიშამ მსახიობებს განუმარტა: *„მოკარნახე ამ თეატრის ერთგული გულშემატკივარია, ჰკონია, რომ ყველაფერი მას ეხება. ის პროფკავშირის თავმჯდომარეა. ყველას ნამუშევარს ამოწმებს, განსაკუთრებით დამლაგებლებს არ ინდობს, სულ შენიშვნებს აძლევს და ებუქრება. არც მსახიობები ჰყავს კარგ დღეში. ტექსტის დამახინჯებას არავის აპატიებს, მკაცრად იცავს წესრიგს. იმდენად გულუბრყვილოა, რომ სპექტაკლის დროს თავდავიწყებით მოქმედებაში ერთვება. მსახიობობაზე ოცნებობდა, მაგრამ არ გამოუვიდა, ახლა ბრაზობს, როცა ტექსტს ცვლიან, რეპლიკა ავიწყდებათ, დროზე არ შემოდიან... ყველას აკრიტიკებს...“*

ლაურა ამ მითითებებს შინაგანი „სმენით“ იღებდა, თავის მსახიობურ ტალღაზე გადაჰქონდა. მისთვის რეჟისორის ახსნა, თითქოს, სანოტო სისტემით გამოხატული როლის პარტიტურა გახლდათ. „საქციელთა ენაზე“ მყისიერად გადაჰქონდა ეს „ნიშანთა სისტემა“,

ამსხვილებდა და „ფერ-ხორცს“ ჰმატებდა რეჟისორის კარნახს. იმპროვიზაციული გაქანებით ახალ-ახალ შეფასებებს, საქციელსა თუ ინტონაციას აგნებდა. მისი ელასტიური ფსიქოფიზიკური აპარატი, მზადყოფნით ეგებებოდა რეჟისორის ყოველ კარნახს, პარტნიორის ნაუცბათევ მიგნებას და მათზე რეაგირებდა მყისიერად და გახელებით. ზოგჯერ მოკარნახე თავის სამყოფელში ვერ ეტეოდა, წრიალებდა, მიამიტად შეჰყურებდა მსახიობებს, ბრაზობდა, იცინოდა, ტიროდა, კუმტად შეჰყურებდა დონ ჟუანს, მერე მშვიდდებოდა, მგრძობიარედ უთანაგრძობდა.

პროვინციული თეატრის სცენაზე თამაშობენ „დონ ჟუანს“. თავად მოლიერიც ზომ თავდაპირველად მოხეტიალე დასს ხელმძღვანელობდა, მათი დრამატურგიც იყო, მსახიობიცა და რეჟისორიც. ამ რეჟისორული გადაწყვეტისა და სამოედნო თეატრის ფარსული სითამამის წიალიდან ამოიზარდა ლაურას მოკარნახე, რომელიც ერთგვარად „ზონგის“ ფუნქციასაც ასრულებდა. მისი მოკარნახე იმდენად იყო დანთქმული სპექტაკლის მსვლელობაში, იმდენად ჰქონდა გათავისებული ამბავი, რომ მიამიტი მოკარნახე მოქმედების მსვლელობაშიც ერეოდა, თავად წარმოსთქვამდა ერთ მონოლოგს, რეპლიკებს უსწორებდა „პროვინციელ“ მსახიობებს, ტექსტიდან „გადაცდენის“ დროს უკმაყოფილოდ იჩნევდა თავს. ჟუანის საძინებელში აღმოჩენილ ლამაზმანს – მაია ფაჩუაშვილს თვალებით ამუნათებდა – შე უსირცხვილო, აქ რას აკეთებო. გლეხის გოგონებთან ჟუანის აშიკობის დროს, მათი დაცვა სურდა, თითქოს, მფარველობდა კიდევ; მამასთან მონანიებისთვის მისულ დონ ჟუანს კეთილად შეჰყურებდა, მერე როცა სგანარელმა რემბრანდტის სურათი „ძე შეცთომილის დაბრუნება“ შემოიტანა, გულჩვილს სიამის ღიმილმა დაუფარა სახე, თვალებში კი კურცხალი აუკაიფდა, დარბაზს თანაზიარობისთვის გადახედა – ზომ ხედავთ, გამოსწორდაო... მერე კი გულდათუთქეული, გულმხურვალედ, ჭირისუფლის დატირებით უამბობდა მაყურებელს, რატომ და როგორ მოკლეს დონ ჟუანი. მაყურებელთან გულღია დიალოგით თეატრის უძველესი სამყაროც გამოისახა, შუა საუკუნეების ფარსისა და მორალიტეს ელემენტებთან ერთად, აღორძინების ეპოქის მოხეტიალე დასის მაყურებელთან „გამინაურების“ გულუბრყვილობაც წარმოჩნდა.

ლაურა რეხვიაშვილის მოკარნახე სისხლ-ხორციული ნაწილი იყო გამომგონებლობითა და თამაშის აზარტით აღსავსე სანახაობისა.

## თავისთვის ღვამდა?



უმანიშვილის ყველაზე იდუმალი, მთრთოლვარე, სულთათანასავით მგრძნობიარე განწყობით დადგმული და შესრულებული სპექტაკლია – „ჩვენი პატარა ქალაქი.“ თორთონ უაილდერის პიესის ამ ვარიანტის ავტორია რეზო გაბრიაძე, მხატვარი – იური გეგეშიძე (1981 წელი). მისტიკურ–მისტერიული ტონალობით გათამაშებულია მეტად ყოფითი ამბავი, რომელიც რიტუალის საკრალურობით არის განცდილი და სახიერად გამოსახული. ამ მეტად მიამიტურ სიუჟეტში ჩაქსოვილია შემოქმედის სიჭარბაგის დროინდელი ფიქრები, განცდები, ვნებათაღელვა, სამყაროს უსულგულობაზე ურვა. ბატონი მიშა მარადიულ საწუხარს გვიმხელს, სევდიან ამბავს გვიამბობს. გულმხურვალე მეზღაპრე ადამიანის მიუსაფარ სიმარტოვეზე, გულგრილობაზე, ტრფიალზე, ტკივილზე, სიყვარულის ელდასა და უმოწყალო სიკვდილის იარაზე მოგვითხრობს და დაგვაფიქრებს.

ორი ოჯახის ამბავი თავიდან უღრუბლო სიმშვიდით მიედინება, მაგრამ რაოდენი ტკივილი და სევდა მიაქვთ თურმე თან საბოლოო გზაზე ადამიანებს, რომელთა სულის ძახილი შეუსმენელი რჩება ყველაზე ანლობლებისთვისაც კი. მწერლის ფაქიზი, მთრთოლვარე, იუმორითა და სევდით, მოლიცლიცე იმპრესიონისტული ფერებით შესრულებული სურათი ჩვეულებრივი ყოფისა, თეატრის მიერ სცენაზე გადატანილია მაქმანივით გამჭვირვალე, შეურყვნელი, მოციმციმე სასცენო ქმედებით. რეჟისორმა ამოიკითხა ფაქტის მიღმა არსებული მწერლის უფრო ღრმა, საყოველთაო საწუხარის მასშტაბი და მასზე ააგო სულის კვნესით აღსავსე სასცენო ქმედება. დეტალებით, ნიუანსებით, მეტყველი ფერებით გათამაშებული სანახაობის მთავარი ამბავი ნესტანისა და გიორგის სიყვარულია, რომელიც კამკამა ნაკადულივით აღმოცენდა, ჩაიქროლა და გაუჩინარდა.

ნინო ბურდულის ნესტანი ფაქიზი სულის ადამიანი გახლდათ (ამ როლს შემდეგ თამარ გეგეჭკორი ასრულებდა). ნინო თამაშობდა ყმაწვილქალურ კოპწიაობას, ბალღურ მიამიტობას, ქალურ ჟინიანობას. ის გაწონასწორებული, ბეჯითი, გამჭრიახი გონებით გამოირჩეოდა, მასში ერთდროულად ბალღის სიანცეც ბუდობდა და

ყმაწვილქალის კეკლუცობაც. მსახიობი „ხმარობდა“ თბილ ფერებს, შინაგანად დამუხტულ ვნებათა ღელვას ბუნწი, მოზომილი, მაგრამ სახიერი გამოსახვის საშუალებით გადმოსცემდა. მის თამაშში ბუნებრიობა, სასცენო სიმართლე და გამოსახვის ფაქიზი ფერები ორგანულად ერთიანდებოდა. როლის მარცვალი, ჩემი ფიქრით, სინორჩის ხელშეუხებლობა იყო. მსახიობი სინორჩის სიწმინდეს დაატარებდა, როგორც ამქვეყნიურ ჯილდოს. ნესტანის სიარულის მანერა, თითქოს დაფრინავსო, კიდევ უფრო მეტ მომხიბვლევლობას ანიჭებდა პერსონაჟს. მან თავისი ყადრიც იცოდა და გულწრფელიც იყო თავისი სიყვარულის წინაშე. გიორგი ალავიძეს სხვადასხვა დროს თამაშობდნენ ლევან აბაშიძე, გეგი გუჯეჯიანი, გიორგი პიპინაშვილიც. ნინო ბურდულისა და გიორგი პიპინაშვილის ტანდემი პირველი გრძნობის სიწმინდეს ასხივებდა, ამიტომაც განსაკუთრებული ტკივილი დაჰყვებოდა ნესტანის სინორჩის ხელყოფას, მის სიკვდილსა და გიორგის გლოვას.

მთელი სანახაობის მანძილზე არ გტოვებს ავი წინათგრძნობა, პერსონაჟების მარტოსულობის განცდა, გაწვალებს ფიქრი იმაზეც – რამდენად დაუცველია ადამიანი, როგორ გვაკლია თანაგრძნობა, ურთიერთსიყვარული ამ უსულგულობითა და გულგრილობით გაძევილ წუთისოფელში.

მიხეილ თუმანიშვილი ყოველთვის ზუსტად აცნებდა ნებისმიერი პიესის სტრიქონებს შორის მოქცეულ ავტორისეულ ღელააზრს, პრობლემას, კონკრეტულ კონფლიქტზე აგებდა ამბის განვითარებას, მაგრამ გამოჰყოფდა მარადიულ სატკივარსაც, რაზეც მიუთითებდა მოვლენათა რიგის დინამიკით, სანახაობის გამოკვეთილი ღელააზრით. უაილდერის პიესაში მან ამოიკითხა გასული საუკუნის მეორე ნახევრის „უკურნებელი სენი“ – მარტოობის სევდა, აღიქვა იგი თანამედროვეობის უმძიმეს პრობლემად. არა მარტოსულის დრამა, რომელმაც შეძრა XIX საუკუნის ინტელექტუალური სამყარო, არამედ მარტოობის ტრაგიკული განცდა, როგორც საზოგადოების გულგამყინვარების ნიშანი! ადამიანის მარტოობისათვის გაწირვის სისასტიკე შედეგია კაცობრიობის შინაგანი რღვევისა. ბატონმა მიშამ ამ სპექტაკლით გამოხატა პიროვნული შემოფოთება სამყაროს გაუხეშების, სოციუმის გულგრილობის, თავისი არსისაგან ადა-

მიანის გაუცხოების გამო. მან გულწრფელად აღმოსთქვა თავისი სატკივარი სოციუმის პრაგმატიზმზე, კაცობრიობის პერსპექტივაზე, გაგვანდო ფიქრი ადამიანის სევდასა და მიუსაფრობაზე.

მსახიობებმა რეჟისორის კონცეფცია გამოხატეს საკრალური განცდითა და გამოგნებელი სულის რხევით. როგორ აღწევენ ესოდენ სათუთი განწყობის შექმნას მსახიობები – ეს საიდუმლოა! ძნელად მისაგნებია ის ჯადოსნური „სეზამი“, რომელსაც მიმართავდა თუმანიშვილი, როცა პერსონაჟთა ურთიერთობებს აგებდა და რომლის გამოხატვისთვის ფლობდნენ მისი მსახიობები ამ „მორზეს ანბანს“. ეს ენა მხოლოდ მათთვის იყო ცნობილი და ამ ნიუანსებით იქსოვებოდა ბარათაშვილი–იმნაიშვილის, ხაჩიძე-ჭანკვეტაძის, შენგელაია–ყიფშიძის ურთიერთობები.

დუნიაც რეჟისორის შეთხზულია. ამ უსიტყვოდ (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით) მორჩილი ქალის სიყვარული და სინაზე არჩიდ გელოვანის მიმართ, მართლაც ძნელი შესამჩნევი იქნებოდა, რომ არა რეჟისორისა და ნატალია შენგელაიას ფაქიზი ფერებით შესრულებული პორტრეტი. რად ღირს ის ეპიზოდი, არჩიდის სევდიან და პატრიოტულ რეპლიკას, ქართულ ჰანგს რომ უსმენდა დუნია, მერე იქ, სულის სიღრმეში რომ ამგერდებოდა სიმი და უჩვეულოდ რომ აღმოსთქვამდა ძველ, რუსულ ხალხურ სიმღერას.

ქუთაისის კოლორიტის შეგრძნება და გამოხატვის ფაქიზი და ირონიული საშუალებანი ცალკე მსჯელობას ითხოვს. ახლა სამი ქუთაისელის სიმღერას და მათს პორტრეტს გავიხსენებ, რომელთა არსებობაც სპექტაკლს ქუთაისურ სურნელსა და პეწს ჰმატებს: სკამზე ვაჟი ჩამომჯდარა დიდი „კეპკიანი ქუდით“, მთელი გრძნობით უკრავს გიტარაზე, მას ქალაქის ცნობილი მანდილოსნები უმშვენებენ მხარს. ისინი მღერაიან, არა, კარგად კი არ მღერაიან მხოლოდ, არამედ ერთ მშვენიერ გრაფიკულ ჩანახატს ქმნიან, სადაც ქუთაისის ბულვარზე მოსეირნე, ან გაშლილ სუფრასთან მოქეიფე ქალაქის ატორტმანებული კოლორიტი ისახება: მზია არაბულის, ლაურა რეხვიაშვილის, ნოდარ დუგლადის ფიგურები, მათი დარდიმანდული, გადაპრანჭული სიმღერა, სევდანარევი იუმორი მეტიმეტად შთამბეჭდავია. სიმღერები დაამუშავეს გიული დარახველიძემ, მაია აროშიძემ, კონცერტმეისტერია მარინე წულუკიძე.

როგორც ცნობილია, რევან გაბრიაძემ ეროსი მანჯგალაძისათვის გადმოაქართულა (უფრო სწორად, თავისი ვარიანტი შექმნა) ეს პიესა. ეროსის გარდაცვალების შემდეგ, მისმა მეგობარმა გიორგი გეგეჭკორმა, ითამაშა რეჟისორის ასისტენტის როლი. მისი ღუბლიორია ზაზა მიქაშავიძე. ეროსი მანჯგალაძისათვის ზაზა მეტად ახლობელი ადამიანი გახლდათ. ახლა, როცა ის თამაშობს ამ როლს, მეჩვენება, თითქოს, თავის თაყვანისცემასაც გამოხატავს ორი პიროვნების მიმართ: უფროსი კოლეგის – ეროსი მანჯგალაძისა და მასწავლებლის – მიხეილ თუმანიშვილის მიმართ. მისი ფიქრიანი მზერითა და თბილი იუმორით თაყვანისცემაც იკითხება თეატრის მიმართაც.

გიორგი გეგეჭკორის მოწვევით ბატონმა მიშამ კვლავ მოიწადინა ორი თაობის დაკავშირება. თვალნათლივ წარმოაჩინა თავისი თეატრის, „თუმანიშვილის სკოლის“ თვისებათა მნიშვნელობა და ევოლუციის ხარისხი. ძველი „შვიდკაცას“ წარმომადგენელი და კინომსახიობთა თეატრის დასი ერთ ენაზე მეტყველებდნენ. ეს იყო მთავარი. ამ შინაგანი კავშირით დასტურდებოდა, რომ უდიდესი მნიშვნელობისაა მსახიობისათვის სათეატრო სამეტყველო ენის, ხელობის ფლობა, მწერლის სიტყვის საქციელის ენაზე „თარგმნის“ ოსტატობა და ახალი მთლიანობის, ახალი სიცოცხლის დაბადებისათვის ერთიანი ძალისხმევით მოქმედება. ამ დასის ნებისმიერი ნამუშევრით, წარუმატებელი სპექტაკლებითაც კი, ისევე, როგორც რუსთაველელთა მთელი თაობის, სიმბოლურად – „შვიდკაცას“ სასცენო ქმნილებებით, დასტურდება „თუმანიშვილის სკოლის“ არსებობის ფაქტი, მისი ძალა და სიბლი.

\*\*\*

ბატონი მიშა პრემიერის წინ ყოველთვის ცდილობდა, დაეძლია ტრადიციული შინაგანი ძრწოლა, მსახიობებს რომ არ გადასდებოდათ მისი მღელვარება. 5 თებერვალს, დილით, თეატრში მივაკითხე და წინასწარ მივულოცე ხვალინდელი დაბადების დღე. მთხოვა, თუ დრო გაქვთ, რეპეტიციის შემდეგ ჩემთან წავიდეთო, ხვალ ხომ მაინც უნდა მოხვიდეთო. ჩვენ ლოჯიაში, მრგვალ მაგიდასთან მოკვალათდით. უამრავი ფოტო ეწყო მაგიდაზე. პრემიერის შემდეგ



ჟურნალისტს უნდა შეხვედროდა და ემზადებოდა, რამდენიმე დეტალის გადამოწმება უნდოდა, ფოტოების შერჩევაც სურდა. ფოტოებს ვათვალიერებდი. მერე მითხრა: „**მოუსვენრად ვარ, ამ სპექტაკლს ჩემზე და ჩემთვის ვდგამ, ხომ მაქვს ამის უფლება! არაფერია, მაყურებელი თუ არ გვეყოლება, თუ არ გამოვვივა, მაგრამ მგონი, კარგი პირი უჩანს**“. შევაქე სპექტაკლი. მან განაგრძო: „**მზატვრები რა ბედნიერები არიან, საკუთარი განწყობა საღებავებითა და ფუნჯით გადააქვთ ტილოზე. მე კი, თავში ათასი აზრი მიტრიალებს, ჩემი განწყობა ცოცხალი მსახიობებით, ცოცხალი ფერებით უნდა გადავიტანო სცენაზე. ჯერ მათ უნდა ვავრძობინო, ავუხსნა, გავავებინო... მერე მათი ურთიერთობები გადავაქციო მოვლენად, შევქმნა სცენაზე ცხოვრება... „ქალაქს“ ჩემთვის ვდგამ, ჩემს სატკივარზე, ჩემს განცდებზე, ჩემს განწყობაზე, უფლება მაქვს, არ მიტრიალებდეს თავში ჩასაფრებული კრიტიკოსის მოქირქილე სახე... ამ დადგმით მინდა ყველას ვუთხრა: პატარა ადამიანური ვნებები, სურვილები, დაპირისპირებანი, წარუმატებლობის საწუხარი – ფუსფუსია, ამაოება! სხვათა სატკივარის, სიხარულისა და უბედურების დაუნახაობა – საშინელებაა. ღმერთო! როგორ ვცხოვრობთ, ერთმანეთს არ ვუსმენთ, ვერ ვამჩნევთ, ვერ თანავუგრძობთ! ეს საზარელია!**“

მას ვუსმენ და თან ფოტოებს ბანქოს ქალაღლივით ვალაგებ, თითქოს, პასიანსს ვთამაშობ: აქ, ახალგაზრდაა, შავი გრუზა თმა აქვს და თვალეში ნაპერწკალი უელავს; აქ, შინაგანად გასხვიოსნებული და იმედიანია; აქ, მტკიცე გამოხედვა აქვს; აქ, უკვე ჭალარა შეჰპარვია და გამოხედვაც ფიქრიანია; აქ, სევდა გამოკრთის და თვალთა სხივიც ოდნავ ჩამცხრალია; აქ, სანახევროდ გაჭალარავებულია და მიუსაფრობა კრთის გამოხედვაში; აქ, გამოხედვა ორჭოფულია და დაეჭვებული შემომყურებს; აქ, ბრძენის სიღინჯე და ბერიკას სიანცე გამოკრთის ღიმილიანი სახიდან; აქ, დაღლილი და სევდიანია... მშფოთვარე განწყობის ნაკვალევიც შეიმჩნევა და სიხარულიც „უღურტულეებს“ მის სახეზე... მთელი მისი ცხოვრება გადამეშალა თვალწინ. რამდენიმე ფოტოს იმ „სათეატრო ბატალიების“ კვალი ძალუმად ეტყობა, თვალი მათზე შევაჩერე და გავიფიქრე – უეცრივ მოტყდა. ბატონი მიმას ხმა ჩამესმა: „**არა აქვს აზრი ამის მუსირებას – ესეც ამაოება! ფუჭია იმ განცდასთან შედარებით, რა-**

**საც გამოძვინებლობის, მივინების, შეთხზვის სასწაული განიჭებს“.** რამდენიმე უსამოვრო ფაქტი გამახსენდა, ჩემი კოლეგების მრისხანე მძულვარება დამიდგა თვალწინ.

ბატონი მიშა ახლა მეხსიერებაზე და მიმტყვებლობაზე საუბრობს: „მეც ქრისტიანი ვარ“, ვთქვი და რამდენიმე ფოტოზე მივუთითე: „გაიხსენეთ, რა დრამატული მოვლენების შედეგია ეს“... არ დავამთავრე. კარგა ხანს ჩუმაღ ვიყავით. ფოტოებს ვარჩევდი. მერე, უეცრად წარმოვთქვი: „ჩემთვის, როგორც თვითმხილველისათვის, ძნელია ასე ერთბაშად გადავშალო მოვლენები. არ შემიძლია, ჯერ ამისათვის მზად არა ვარ!“ ის ღუმს. უკვე შენელებული აქვს მოძრაობები, ჩვეულებისამებრ, წელგამართული კი ზის სკამზე... მაგრამ შინაგანად გატეხილია! სამოცდაორი წლის გახდა და უკვე ეტყობა შფოთიანი წარსულის სიმძიმე, რა არის სამოცდაორი წელი! ეს სიჭარმაგის ასაკია! მას კი... საშინელი ტკივილი შევიგრძენი, შინაგანად ავფორიაქდი: რატომ დევნიდნენ ასე უმოწყალოდ?! როგორი ბანალურია მიზეზი მთელი იმ „ბატალიებისა“, რომელთა მივინვარება ახლაც კი თავს ახსენებს! ჩემს ფიქრს შეეხმიანა: „**კარგად მახსოვს ყველაფერი, უთუოდ, ახლა განიცდიან, ნანობენ! იძულებული ვარ, მათთან საქმიანი ურთიერთობა მქონდეს, ჩემს უკან ახლგაზრდა დასია, მათ უნდა ვუპატრონო...**“ არ მიკითხავს ვის გულისხმობდა და მივუგე: „ჯერ საჯაროდ არავის გამოუთქვამს სინანული, ოფიციალურად და საჯაროდ მიტყვებაც არავის უთხოვია. პირიქით, კულუარებში თავს იქებენ, მოგონებებსაც დაწერენ და თავს „სიმართლის დამცველად“ წარმოაჩენენ, წიგნებსაც დაწერენ და არ შეაკრთობთ – ცხადად, თუ ნამალევაღ თითოეულმა რამდენი დარტყმა მოგაყენათ... რა ვუყო ჩემს მეხსიერებას? არ არის გამორიცხული, რომ განმეორდეს იგივე, უკვე სხვის მიმართ. ჩემს ამოცანას იმაშიც ვხედავ, რომ გადავარჩინო ნიჭიერი ადამიანი ამგვარი დევნისაგან“. არ მახსენდება დეტალები. კიდევ რაღაცას ვუხსნი, გავიხსენე ორი წლის წინათ, როდესაც კინომსახიობთა თეატრში ჩინებული იუბილე გადაუხადეთ და სცენაზე გათამაშდა „იმ პერიოდის“ მოვლენები, როგორ აბობოქრდნენ ჩემი კოლეგები და როგორ დამეხსნენ თავს: „ეს სინანულის შედეგია?“ –ჩავეკითხე და გავყუჩდი. ბატონი მიშა ღუმდა.

გამახსენდა კოტე მახარაძის სინანულით ნათქვამი. ჩვენ რუსთაველის თეატრის ფოიეში ვსაუბრობდით რეჟისურაზე. გავიხსენეთ

ტაგანკის თეატრის თბილისური გასტროლებიც. მან სევდანარევი სინანულით გამანდო: „ხომ მატკინა მიშამ გული, ვერც შენ გადაურჩი მისგან გულის ტკენას, მაგრამ მასთან ურთიერთობის ხიბლს, სიხარულს ვერ ვივიწყებთ. ვერ დავივიწყებ იმ ბედნიერ წუთებს, ჯადოქარივით რომ ძერწავდა და ქმნიდა სცენაზე ცხოვრებას... ამდენი რომ არ ერტყათ თავში, ამდენი უსამართლო ბრალდებები და დევნა რომ არ გადაეტანა, ამდენი სიბინძურე და ავცილობა რომ არ მოესმინა, კიდევ უფრო გაბედული იქნებოდა, კიდევ უფრო მეტს შესძლებდა, კიდევ უფრო ძლიერად გამოვლინდებოდა მისი ფანტაზია და შეთხზვის უნარი. მიშა არაფრით ჩამოუვარდება ლიუბიმოვს, ეფროსს, თვით ტოვსტონოგოვსაც... ტრაგიკული ბედისა აღმოჩნდა, ჩვენ ყველამ შევეწყეთ ამას ხელი“. გულისყურით ეუსმენდი და ჩაკვიტხე: „ვინ? რითი?“ გახსნილად მიპასუხა: „ყველამ, შვიდკაცამაც კი, ჩვენი ეგოიზმით, სულსწრაფობით. ვერ ვპატიობდით სულ მცირე ადამიანურ სისუსტეს, რადგანაც არაამქვეყნიური, ზეკაცი გვეგონა. ჩვენზე აღმატებული იყო ნიჭითაც, უნართაც, აზროვნების მასშტაბითაც, განსწავლულობითაც, პროფესიონალიზმითაც. ეს გვაღიზიანებდა, ყველას გვსურდა, მხოლოდ ჩვენზე ეზრუნა და ვეჭვიანობდით. მათ ჩავუგდეთ ხელში, როცა თავგანწირვით უნდა დაგვეცვა. რაღაც ჩაკლეს მასში! ეს მინდა, რომ იცოდე. არა ვარ უმადური კაცი, არც უსამართლო და ამიტომაც გეუბნები, რომ განვიცდი და ვწუხვარ“. ჩემდაუნებურად ხმამაღლა წარმოვთქვი: „განვიცდი და ვწუხვარ!“ ბატონი მიშა დუმდა, ზოგჯერ უთქმელად მეპაექრებოდა. მერე დავუმატე: „თქვენ კამათობთ და თავს იცავთ სპექტაკლებით. წარმოდგენებში ჩაქსოვილი სათქმელით ეკამათებით და ამარცხებით თქვენს ოპონენტებს. ამ ბრძოლის ველზე გამარჯვება თქვენ გეკუთვნით. ჩემთვის კი ერთი გზა არსებობს: ვიპაექრო ტრიბუნდიან, სტატიებით, ნაშრომებით. ისტორიის წინაშე ჩემს პიროვნულ პასუხისმგებლობას იმაში ვხედავ, რომ სულ მცირედით მაინც ვიმოქმედო მომავლის გადასარჩენად. თუნდაც ჩემს პროფესიაში, ერთ მოკვდავს რაც შეუძლია, ის გააკეთოს“ (კარგა ხნის შემდეგ, როცა რუსთაველის თეატრის ოთხ რეჟისორ-ლიდერზე ვწერდი, წიგნის სათაური ამ დღის გახსენებამ მიმაგნებინა —, „მომავლის გადასარჩენად“). ბატონი მიშა დუმდა, შინაგანად აღარ კამათობდა. მისმენდა, მერე

ვისადილეთ, მერე თეატრისკენ ფეხით გავუყევით გზას. სპექტაკლზე მიაბობდა. კინოსტუდიასთან, გზაჯვარედინზე დავემშვიდობე, მაშინ მითხრა: „ზოგჯერ ისეთი ძლიერი ხართ, გაოცებულიც კი ვარ!... ზოგჯერ კი ისეთი უშწუო და დაუცველი, რომ გული მტკივა. ისინი დაუნდობელი ხალხია“...

როცა სპექტაკლის შემდეგ მივულოცე, ორიოდ დღისწინანდელი დიალოგი გაიხსენა და მითხრა: „**მერწმუნეთ, ყველაფერი ამით მთავრდება (სასაფლაოს გულისხმობდა), სიყვარულიც და მძულვარებაც. იმაზე ვიფიქროთ, რა კვალს ვტოვებთ ჩვენს შემდეგ!**“

მიხეილ თუმანიშვილმა დატოვა თავისი თეატრი! დატოვა „თუმანიშვილის სკოლა!“

ამ სკოლის, კინომსახიობთა თეატრის წარმომადგენლებს ერთი კითხვით მივმართე – „რა როლი მიუძღვის მიხეილ თუმანიშვილს თქვენს ცხოვრებაში, რა მოგცათ მან, როგორც პედაგოგმა და რეჟისორმა?“

მათ მიპასუხეს გულწრფელად, სიხარულისა და სევდის მონაცვლეობით. ვიდრე მათ პასუხებს გაგაცნობთ, ერთ ფაქტს გავიხსენებ.

1985 წლის პირველი აპრილიდან, ერთი კვირით, კინომსახიობთა თეატრი საგასტროლოდ ეწვია ლენინგრადს, ახლანდელ სანკტ-პეტერბურგს. წარმატება მართლაც მნიშვნელოვანი გახლდათ. ერთ დღეს თეატრს მსახიობთა სახლში მოუწვევეს შეხვედრა, რომელიც მიჰყავდა გიორგი ტოვსტონოგოვს. იმ დღეებში განსაკუთრებულად ამაღელვებელი გახლდათ პედაგოგ გიორგი ტოვსტონოგოვისა და მისი მოწაფის, მიხეილ თუმანიშვილის შეხვედრა. მასწავლებელი, როგორც თანატოლს, კოლეგას, ისე უზიარებდა ბატონ მიშას შთაბეჭდილებებს, მიხეილ თუმანიშვილი კი „შეგირდის“ მოწინააღმდეგეობით ისმენდა მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვან მოსაზრებებს.

გიორგი ტოვსტონოგოვმა აღნიშნა:

„ამჟამად ჩვენში ისეთი ვითარებაა, რომ შესაძლებელია, № რეჟისორი მოულოდნელად სათავეში ჩაუდგეს № თეატრს, ხვალ იგი შეიძლება სხვა თეატრში გადაიყვანონ, ახლა სხვა ჩაუდგეს სათავეში პირველ თეატრს. ეს იმიტომ ხდება, რომ არც რეჟისორს და არც თეატრს თავისი გამოკვეთილი ხელოვნებისეული კონცეფ-

ცია არ გააჩნია. გამონაკლისი, რა თქმა უნდა, არსებობს. და მე მიხარია, რომ ქართული თეატრი ამ თვალსაზრისითაც გამონაკლისია. მხედველობაში მაქვს ის გარემოება, რომ ქართულ თეატრში არიან რეჟისორი-ლიდერები, ამიტომაც არსებობენ გამოკვეთილი ინდივიდუალობის თეატრები. ერთ-ერთი მათგანი მიხეილ თუმანიშვილია, თავისი მოწაფეებით – ერთმორწმუნე დასით. ახლა, როდესაც ჩვენი პროფესია, რეჟისურა, კრიზისის განიცდის, უდიდეს მნიშვნელობას იძენს სწორედ ლიდერის არსებობა. ეს საკითხი კინომსახიობთა თეატრში გადაწყვეტილია. და რადგანაც მიხეილ თუმანიშვილმა იცის, საით მიჰყავს დასი, გამუდმებით ფიქრობს სავალი გზის დახვეწაზე. დაჟინებით ეძიებს ოპტიმალურ საშუალებებს, რაც მთავარია, გულწრფელია და არავითარ ილუზიას არ უქმნის არც დასს და არც მაყურებელს, რეალურად აფასებს ვითარებას – მისი თეატრიც „ცოცხალი თეატრია“, ძიებათა თეატრია, მიგნებათა სასწაულმოქმედი თეატრია.

რამ განაპირობა მათი სპექტაკლების ცოცხალი, მუდმივმოქმედი, შინაგანი ენერგიით აღმომსკდარი მოულოდნელობათა ფოიერვერკი? ჩემი აზრით, უპირველესად, იმ ორმა თვისებამ, რომელსაც თანდათან ჰკარგავს თანამედროვე სასცენო ხელოვნება. ეს განლავთ სტუდიურობა და მუდმივმოქმედი იმპროვიზაცია. ჩვენი საუკუნის დასაწყისიდან 20-იან წლებამდე მარტო რუსეთში ექვსასამდე სტუდია არსებობდა. ისინი იქმნებოდნენ გარკვეული სათეატრო ესთეტიკის დასამკვიდრებლად, შემდგომ ზოგიერთი მათგანი აღმოჩენათა ასპარეზად იქცა (მაგალითად, სტუდია „პოვორსკოიზე“, კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვსევოლოდ მეიერჰოლდის ხელმძღვანელობით, სადაც „დაიბადა“ სტანისლავსკის სისტემა). ზოგიერთი მათგანი სწრაფად იშლებოდა, ზოგმა კი საფუძველი დაუდო შემდგომში აკადემიურ თეატრს (ამის საუკეთესო მაგალითია ევგენი ვანსტანგოვი და მისი სტუდია, რომელიც თეატრად ჩამოყალიბდა). როცა სათეატრო კოლექტივი ამ თვისებას კარგავს, იგი არა მარტო იშტამბება, არამედ ერთ ადგილზე ჩერდება. „ცოცხალი თეატრის“ საფუძველი სწორედ მის სტუდიურობაში უნდა დაიბენოს. სტუდიურობა ის თვისებაა, რომელიც არა მარტო აღუდაბებს, ძლიერი ნებით ჰკრავს კოლექტივს, არამედ მის სასიცოცხლო არტერიასაც წარმოადგენს.

ქართულ კინომსახიობთა თეატრის დვრიტაც, ვვონებ, ეს თვისება გახლავთ. ამიტომაც იმსახურებს იგი სპეციალისტთა საგანგებო ყურადღებას. ამას მოწმობს ის დიდი წარმატება, რაც მოსკოვში ჰქონდა თეატრს, ლენინგრადელი თეატრალური საზოგადოებრიობის დაინტერესება უთუოდ ამანაც გამოიწვია.

ვფიქრობ, თავად სტუდიურობის ცნებაა გაფართოებული მიხედვით თუმანიშვილის ამჟამინდელ მოღვაწეობაში. ტრენაჟის ფორმები, რომელსაც იგი იყენებს ახალგაზრდებთან, საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს. ელვარე სცენური მიგნებანიც, გადამღები, ლალი და მსუბუქი იმპროვიზაციული შესრულებაც უთუოდ ამ სავარჯიშოებშიც იღებს დასაბამს. ამიტომაცაა, რომ არც ერთი ნიუანსი, მსახიობის არც ერთი შტრიხი არ იკარგება, თვით უსიტყვო როლიც კი ასე ძლიერად იკითხება სპექტაკლებში. ნიჭიერი ახალგაზრდები არიან, პროფესიონალები არიან, ამ სიტყვის ყველაზე მაღალი გაგებით.

მე ვამაყობ, რომ მიხეილ თუმანიშვილის პედაგოგი ვარ, ვამაყობ, რომ მიმას ასეთი თეატრი აქვს, ვამაყობ და მიხარია ქართული თეატრის წარმატება. ვთვლი, რომ ეს თეატრი, მისი სპექტაკლი „ღონ ჟუანი“ უთუოდ დიდ წარმატებას და აღიარებას მოიპოვებს ავინიონის ფესტივალზე“ (გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 28, VI, 1985)

## შეგირდები საუბრობენ გურუზე „მასთან ურთიერთობა ზეიმი იყო“

(გია აბესალაშვილი)



ია აბესალაშვილი იუმორით აღსავსე ადამიანია. გამუდმებით ეშმაკური ღიმილი დასთამაშებს პირისახეზე, თვალეში ნაპერწკლები უელავს. ასე მგონია, სულ იმის ფიქრშია, რა მახე დაგიგოს, გამასწრების ოსტატია, ათას ხრიკს გამოიგონებს რეპეტიციის დროსაც, მოულოდნელი სვლების მიგნებაც ძალუძს. შესაძლოა, სწორედ ეს ხიბლავდა მასში მიხეილ თუმანიშვილს. ჩვენ თეატრში ვსაუბრობთ. მიუხედავად იმისა, რომ მძიმე იყო ჩვენთვის ბატონ მიშაზე წარსულ დროში საუბარი, მაინც ნათელი ღიმილით მიაბობდა თავის მასწავლებელზე:

„ამ დღეებში სულ ვფიქრობ, ვინ იყო ჩემთვის ბატონი მიშა, რა როლი განეკუთვნება ჩემს ცხოვრებაში – ზუსტად ვერც ვაგნებ იმ სიტყვას, რომ სრულად გამოვთქვა, რასაც ვკრძნობ. პირდაპირ ვიტყვი – მან მთელი ცხოვრება შემიცვალა, თანაც ძირფესვიანად. შინაგანი კონსტიტუცია შემიცვალა, თითქოს, ხელახლა დავიბადე. ვსწავლობდი სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ეკონომიკის ფაკულტეტის მოსამზადებელ კურსზე. ერთ დღეს ქუჩაში გამაჩერეს, კინოსტუდიაში წამიყვანეს, როლზე „დამამტკიცეს“ და ოთხი თვით ციმბირში ამოგყავი თავი. თემურ ფალავანდიშვილი იღებდა ფილმს – „წერილები ბამიდან“. უნივერსიტეტში ვინდა დამბარუნებდა. დავრჩი „ქუჩაში“. რეზო ჩხეიძემ მიპატრონა, კინომსახიობთა თეატრში მომიყვანა. სცენის მუშაც ვიყავი, გამნათებელიც, მასობრივ სცენებშიც ვმონაწილეობდი. მსახიობობა არ მინდოდა, ესენი ნორმალური ხალხი არ მეგონა. დადიონენ ფოიეში, კულისებში, სცენაზე და სულ რაღაცას ბუტბუტებდნენ: ბდგა, ბდგი, ბდგო... ტექსტს იმეორებდნენ, ვარჯიშობდნენ, რაღაცას თხზავდნენ, სულ მოძრაობდნენ.

ერთ დღეს სცენაზე გამიყვანეს, დავალეხე მოძვეს. ბატონი მიშა მეუბნება: „ხომ ვინდა მსახიობობა, ჰოდა, ახლა გვიჩვენე, რა შეგიძლია!“ შევხედე და მშვიდად ვუთხარი: „მსახიობობა არ მინდა“. შეჩერდა, დამაკვირდა და გაოცებულმა მითხრა: „აბა, აქ რა ვინდა?!“ რეპეტიციის შემდეგ დამიძახა, დიდხანს მესაუბრა, ამიხსნა, რა არის „არტისტობა“.

დამთავრდა ჩემი უმიზნო ხეტიალი! იმ დღიდან რაღაც მოხდა ჩემში, გარდატეხა მოხდა! სხვანაირად დავიწყე ფიქრი, აზროვნება, ცხოვრებაზე დაკვირვება. 1980 წელს ჩავაბარე თეატრალური ინსტიტუტის ექსპერიმენტულ ჯგუფში, გავხდი თუმანიშვილის მოწაფე.

ფრიდონ სულაბერიძის ხელმძღვანელობით ვსწავლობდი ცეკვას, დავდიოდი ნინო რამიშვილის რეპეტიციებზეც. რეჟიმი ჩემთვის უცხო არ იყო, მაგრამ რაც თუმანიშვილთან ვნახე, ეს სულ სხვა რამ იყო. მე ვნახე თავის ხელობაზე ასე ფანატიკურად შეყვარებული, თეატრისთვის ასე თავდადებული, შეწირული ადამიანი.

ჩვენს ჯგუფს კინოსტუდიის ერთ შენობაში გამოგვიყვეს დარბაზი. მოვაწყეთ „თეატრი“. დღიდან საღამომდე, ზოგჯერ ღამითაც ვმუშაობდით. ვდგამდით ეტიუდებს, ნაწყვეტებს, პიესებს, ვთხზავდით ამბებს, ვკარჯიშობდით.

როცა ბატონი მიშა გაიღიმებდა, თვალები გაუფართოვდებოდა და ხელს უღვაშებზე გადაისვამდა, ვხვდებოდით, რომ მოსწონდა ჩვენი თამაში. მასთან ურთიერთობა ზეიმი იყო, ნამდვილი დღესასწაული. მთელი ცხოვრება მაცოცხლებდა დაუსრულებელი ფანტაზიით, გამაოგნებელი აღმოჩენებით, შეთხზვის უნარით. ისე მსუბუქად მიჰყავდი მოულოდნელი სვლების მიგნებისაკენ, ისე ააგებდა როლის „ჩონჩხს“ და მერე შენ ადვილად შემოსავდი ფერ-ხორციით, რომ ყველაფერი საკუთარი მიგნება გეგონა და გიხაროდა, თავისუფლება მოგწონდა და ლაღობდი.

როცა „ზაფხულის ღამის სიზმარზე“ ვმუშაობდით, საშინელი პირობები გვქონდა: სიბნელე, სიცივე, უიმედობა ... ჩვენ კი ლამაზ სანახაობას ვთხზავდით. ეტიუდებს ვიგონებდით და იმპროვიზაციით იმავე ამბავს ჩვენი თვალთახედვით წარმოვადგენდით. საერთოდ აღარ გვანსოვდა გაუსაძლისი ყოფა. ისეთ ეტიუდებს ვთამაშობდით, რომ სცენაზე მათი წარმოდგენა, მართლაც, საინტერესო იქნებოდა. ტყეში რომ ვართ ჰერმია, ელენე, ლისანდრი და დემეტრიოსი, ისეთ ეტიუდებს ვთხზავდით, რომ დროის შეგრძნებას ვკარგავდით. ღამით გაგვიყვანდა კინოსტუდიის სტადიონთან, პატარა ნაძენარში, ე.ი. ტყეში. იქ ვთამაშობდით, რომ გვეგრძნო, რას ნიშნავს ტყეში მარტო ყოფნა. მეც მიყვარდა გამომგონებლობა, ერთი ეტიუდი გამაკეთებინა, სადაც ცხენიდან გადმოვარდები, ვეცემი. ავდექი და ლიუკში ლეიბი დავაგე, მერე ბადე გავაბი, შიგ ოქროს და ვერცხლის თევზები ჩავყარე. თვითონ გამოვჭერი, ცხენიდან რომ ჩამოვვარდი, იმ ორმოში ჩავხტი, მერე გაწუწული, ბადით და თევზებით ამოვე-



დი. ბევრი იცინა, სკამის ზურგზე გადაწვა და ხარხარებდა. სულ ეშინოდა, ლიუკში რომ ჩავარდე, მართლა არ მოიტეხო კისერიო. ბოლოს ამოვიღეთ ეს ეპიზოდი. ძალიან გრძელი გამოვიდა, საშიშიც აღმოჩნდა, ტექნიკურად ძნელი იქნებოდა ყოველ სპექტაკლზე უხიფათოდ ჩახტომა-ამოძრომა, თანაც ბატონი მიშა თვლიდა, რომ არ შეიძლება მაყურებლის დაძაბვა, შეშინება, ნეტა რაღაც არ მოუვიდეს მსახიობსო, ამ სპექტაკლში ეს არ შეიძლებოდა.

სულ მეუბნებოდა, რომ დემეტრიოსი ნაზი, მშიშარა, აბეზარი ტიპია. ყველა მშიშარა და მხდალი კი გაბედულს თამაშობს და ყველაფერზეა წამსვლელიო. ჰერმის იმიტომ გადაეკიდა, რომ მდიდარი და გავლენიანი ათენელი დიდებულის ქალიშვილია. ტყეში რომ მოხვდა, შიშისაგან ტლანქი გახდა, გორილას დაემსგავსათო. როგორც კი გორილა ახსენა, იმ წამსვე წამოვხტი, გავიბერე, ხელები მკერდზე დავიშინე და რაღაც ხმები აღმომხდა. შენს სხეულზე, შენს ინდივიდუალურ მონაცემებზე „აჭრიდა“ როლის გარეგნულ მონახაზს.

ზოგჯერ რეპეტიციასზე ომის ამბებს იხსენებდა. პირველად ტყვედ გასაოცარ ვითარებაში ჩავარდა: სანგარში იწვა, საშინელი გრუხუნის, აფეთქების ხმები, სროლა, ყვირილი ესმოდა. მერე შეწყდა ხმაური. სიჩუმეა. კარგა ხანს იწვა სანგარში. მერე წამოდგა, მინდორი დაინახა, არც ერთი შენობა და ხე არ იღვა. მხოლოდ გვამები, იარაღის გროვა და... ყვაილები. დაუწყია ყვაილების შეგროვება და გვირგვინის შეკვრა. უცბად, პატარა მიწაყრილიდან სტვენა შემოესმა, ხელს უქნევდნენ, თავისიანები ეგონა და მათკენ წავიდა. გერმანელები აღმოჩნდნენ, გაოგნებულები უყურებდნენ, ამ ჯოჯოხეთში ის გვირგვინს როგორ წნავდა. ტყვედ აიყვანეს. მერე გაიტყა ერთ ჯარისკაცთან ერთად. ისევ დაიჭირეს და დახვრეტდნენ, პარტიზანებს რომ არ მოესწროთ. ამას რომ მიაშობდა, თან ჩემს პერსონაჟზე აკეთებდა აქცენტს. საინტერესოდ ჰყვებოდა ამბებს და თან ვიბიძგებდა, რომ გაგეთავისებინა, საკუთარ თავზე „გადაგეტანა“ ეს ამბავი, გეგრძნო, რას განიცდის ადამიანი ასეთ წუთებში, რას აკეთებს ამ დროს. ისე „მოგარგებდა“ როლს, თითქოს, შენთვის დაიწერა ეს სახეო. სინამდვილეში როლი მან „გააკეთა“, შენ მხოლოდ შეასრულე, მაგრამ დარწმუნებული იყავი, რომ შენ შექმენი ეს პერსონაჟი. თანაც ისე ააგებდა როლს, რომ მისი დანგრევა შეუძლებელი ხდებოდა. ამდენი წელია ვთამაშობთ „ბაკულას“, „ქალაქს“, „სიზმარს“, „ამფიტრიონს“ და არ დაშლილა სპექტაკლები.

სულ გვეუბნებოდა: იარეთ ბაზარში, დააკვირდით ხალხს, დაი-

მასსოვრეთ, ექსტრემალურ სიტუაციაში როგორ იქცევიან ადამიანები. ერთხელ, დაკრძალვაზე ვართ, ეზოში ვდგავართ, ჩვენს გვერდით აღმოჩნდა მიცვალებულის შვილიშვილი, ასე 12-14 წლის ბიჭი. ბატონი მიმა მეუბნება: „ნახე, როგორ ტირის ბიჭი!“ ვუყურებ ყმაწვილს, არ ტირის, თავი მალლა აქვს აწეული: „როდის ტირის?“ - ვკითხები ბატონ მიმას. ის კი დაკვირვებით მიხსნის: „ბიჭს არ უნდა, რომ შეამჩნიოთ ცრემლები. ამიტომაც მალლა იყურება, თვალები ცრემლებით აქვს სავსე, მაგრამ ქუთუთოებს არ ახამხამებს, რომ ცრემლები ღაწვებზე არ ჩამოუგორდეს. ეს ხასიათია, თანაც როგორი უნიკალური!“ ნებისმიერ თემაზე შემქმნლო მასთან საუბარი, საიდუმლოს გამხელა, სატკივარის გაზიარება. ასეთი ანლობელი, ღვიძლი, ასეთი შენიანი, ამასთანავე, ასეთი მომთხონი და მკაცრი... ასეთი კეთილი და გამგებიანი პიროვნება თეატრში არ შემხვედრია...“

გია აბესალაშვილი დემეტრიოსის როლში ლალ იუმორს ბადებდა, მისი საქციელი, ქცევითა ლოგიკა და გარეგნობა შეუსაბამო იყო, ეს კონტრასტი თავისთავად იწვევდა ღიმილს. მაღალი, აწოწილი, ბრვე აღნაგობის, მოქნილი სხეულის ყმაწვილი კაცი, ბალღივით ჟინიანი და „აზიზმაზიზი“ ხდებოდა, როცა წინააღმდეგობას უწევდნენ. ჰერცოგთან და ეგეოსთან მორჩილად ეჭირა თავი, ლისანდრს ქედმაღლურად შეჰყურებდა, ელენეს... თავხედურად იცილებდა თავიდან. მას მიზნის მისაღწევად, ჰერმიას მოსაპოვებლად, ყველაფერი გათვლილი ჰქონდა: როგორ უნდა დაეჭირა ჰერცოგთან თავი, ეგეოსისთვის როგორ უნდა გამხდარიყო სასურველი სასიძო, როგორ უნდა დასხლტომოდა ელენეს ... ის კი არ დადიოდა, ჭინკასავით დაჰქროდა, მსუბუქად და თავმომწონედ. გოგი ალექსი-მესხიშვილის ძალზე აბსტრაქტული, სახიერი სცენოგრაფია და თანამედროვე კოსტიუმები, ია საკანდელიძის მიერ ჩინებულად შერჩეული მუსიკა, ნათლად წარმოაჩინდა რეჟისორულ ჩანაფიქრს: ანტიკური ათენის ამბავი მას თანამედროვე ყოფაში ჰქონდა „გადმოტანილი“ (შექაპირის ტექსტის მონტაჟი იყო მხოლოდ შესრულებული), ამაზე მეტყველებდა პერსონაჟების საქციელთა რიგი, მათი ურთიერთობები, ლაპარაკისა და თავის დაჭერის მანერა. დემეტრიოსის გარეგნობა, ჩაცმულობა, საქციელიც მოდერნული ცხოვრების ყაიდაზე იყო „გამოჭრილი“. ის თანამედროვე თავკერძა ყმაწვილი ჩანდა, ჯიუტიც და მფრთხალიც ერთსა და იმავე დროს.

## „სკოლაა ყველაზე ღირებული! ...“

(ამირან ამირანაშვილი)



ამირან ამირანაშვილს დიდ პატივს ვცემ. ვთვლი, რომ „თუ-მანიშვილის სკოლის“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია. ყოველთვის ინტერესით ვუყურებდი, როგორ მუშაობდა რეპეტიციანზე, როგორი სიღინჯით უკვირდებოდა თუმანიშვილის შემოთავაზებულ ვარიანტს და როგორ გარდაქმნიდა რეჟისორის მითითებებს საკუთარი ხედვის პრიზმაში. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ უნისონში მუშაობდნენ, ერთი იწყებდა, მეორე აგრძელებდა, ერთი თემას კარნახობდა, მეორე ვარიაციებად გარდაქმნიდა, ისევ ამუშავებდა – რანდავდა, ხვეწდა სიღრმესა და სიმსუბუქეს ანიჭებდა, მეორე ისევ ამოწმებდნენ ორივენი მიგნებულს და ახალ ვარიანტს, ახალ სვლას ეძიებდნენ, ისევ ერთად, ერთმანეთის მიგნებათა აზრიანი შეფასებით. ასეთი თანახმიური თანამშრომლობა შემთხვევით არ დაბადებულა. ბატონი მიშა მასში ხელაველა ბერიკას, იმ ბერიკათა ღირსეულ შთამომავალს, რომელთა ანცი, ლალი, თავნება თამაში არემარეს აყრუებდა ყველიერის დღეებში, სოფლიდან სოფელში გადაჰქონდათ სანახაობის რიტუალური წყობაც და მახვილგონიერებით აზვირთებული რიტმებიც. თეატრის არქეტიპული სამყაროდან „აღმოჩენილი“ ბერიკა, იმპროვიზაციული თავისუფლებით, სხარტი შეფასებით, იუმორით, მოტივირებული ქცევით, მახვილი რეპლიკებით აზარტული მოთამაშე განლდათ და ამდენად, თუმანიშვილისათვის მეტად მიმზიდველი არტისტიც. აზარტული თამაშის სტიქიაა ჩასახლებული ამირანის სულში, რომელიც ბორგავს, გრგვინავს, ვერ ისვენებს და სასცენო ფიცარნაგზე მოაქვს მთელი ავლა-დიდება მცხუნვარე დღესასწაულისა. ამ იმპროვიზებულ თავისუფლებასა და თამაშის აზარტს ყველაზე მეტად აფასებდა თუ-მანიშვილი. გული დამწყდა, როცა საფრანგეთს გაემგზავრა, ყოველ შეხვედრაზე ვახსენებდი, რომ დაბრუნებულს საკუთარ თეატრში თამაში არ გადაეფიქრებინა. ამირან ამირანაშვილი „თუმანიშვილის თეატრის“ ერთ-ერთი კამკაშა ფერი და თვალსაჩინო ბერიკაა.

ჩვენ მრავალწლიანი გულითადი ურთიერთობა გვაკავშირებს,

ამიტომაც არ გამჭირვებია მისი განკერძოებულობის „ციხე-სიმაგრის“ აღება. ასეც მითხრა, პირველი შეხვედრისას: „ბატონ მიშაზე თქვენთან სასაუბროდ ყოველთვის მზად ვარ.“ ჩვენ კარგა ხანია არ შეხვედრივართ ერთმანეთს, ხვალ დილის ათ საათზე გელოდებითო, – მითხრა და ახალგაზრდა მსახიობებთან მუშაობა დაიწყო. ეს შეხვედრა მაინც გარდაუვალი იყო, მასზე კარგა ხანია არაფერი მსმენია და მინდოდა, ისიც შემეტყო, რას აპირებს ახლა. მეორე დღეს, რეპეტიციის დაწყებამდე, მივაკითხე კინომსახიობთა თეატრში. სარეპეტიციო დარბაზში, გრძელი მაგიდის თავში იჯდა, ტექსტზე მუშაობდა, თან მუსიკას უსმენდა. აქ, ჩვეულებისამებრ, რეჟისორები სხდებიან. ის ახლა „ჰამლეტს“ დგამს. ორივე ვიცინით. გულთბილი მოკითხვის შემდეგ, ამირანი იწყებს თავის მონოლოგს:

„როცა დავბრუნდი საფრანგეთიდან, სპექტაკლებს ვესწრებოდი სხვადასხვა თეატრში, გავეცანი მსახიობთა ყოფას, მათს ცხოვრებას ხელოვნებაში, განსაკუთრებით ახალგაზრდობის მდგომარეობას და გავოგნდი. თაობა ისეთ დღეშია, ისეა დაბნეული, დაშლილი, რომ მალე პრობლემად ექცევა საზოგადოებასაც და სახელმწიფოსაც. განა შეიძლება თაობამ რაიმე ახალი, რაიმე მნიშვნელოვანი არ თქვას სცენიდან? რაღაც იდეა არ შემოგვთავაზოს, რაღაც პრინციპის წარმოჩენა არ სურდეს? თუ არა ახლა, ამ ასაკში, მაშ როდის? იდეები ხომ 10-15 წელიწადში იცვლებიან, მათ ახალი თაობა და სხვა პრინციპები ენაცვლებიან. მერე სხვებმა უნდა სთქვან რაიმე მნიშვნელოვანი! კიდევ... გული დამწყდა, რომ მათში სკოლა, მისი პრინციპები ვერ შევიგრძენი, ვერ აღმოვაჩინე. აი, ამიტომაც გადავწყვიტე, სხვადასხვა თეატრიდან შევკრიბო 11 მსახიობი, 11 ენთუზიასტი და ვიმუშაო მათთან. ეტიუდებზე ან ინტერმედიებსა თუ სავარჯიშოებზე კი არ ვამუშაო, არამედ დავდგა სპექტაკლი, თანაც ავირჩიე მაღალი ხარისხის პიესა, შექსპირი! მინდა ვაგრძნობინო მათ პროფესიული აზროვნების, ოსტატობის, გამუდმებული ძიების ხიბლი, სკოლის მნიშვნელობა, მინდა გამოვემუშაო როლზე დამოუკიდებლად მუშაობის უნარი, თავის თავზე მუშაობის მოთხოვნილება. თუ ერთხელ მაინც დაუშვი, რომ ოსტატი ხარ – ძიება დასრულდა! და ახლა შეგიძლია მხოლოდ გენიალურად ითამაშო, მართლაც დამთავრდება ყველაფერი! გამუდმებული ძიება, მუშაობა, ვარჯიში ... ესაა ძალზე მნიშვნელოვანი, ისე კონკურენციას ვერ გაუძლებ!

ჭემმარიტი პროფესიონალი ვერ დაუშვებს არსებობას თამაშის, ძიების, ვარჯიშის გარეშე.

არ ვაპირებ რეჟისორების კოჰორტაში ჩაწერას. მსახიობი ვარ, თამაშის გარეშე ვერ გავძლებ, მაგრამ ახლა სხვა ამოცანა დავისახე: მინდა ჩემი გამოცდილება, აქ თუ უცხოეთში დაგროვილი ცოდნა, საშემსრულებლო კულტურის თანამედროვე მიღწევების თაობაზე ინფორმაცია გადავცე ჩემს ახალგაზრდა კოლეგებს. განსაკუთრებით ის მინდა, რომ თუმანიშვილის სკოლის მნიშვნელობა განვუმარტო და ვაგრძნობინო ამ ერთუზიასტებს. მინდა, გააცნობიერონ, რას გაძლევდა თუმანიშვილი, როგორც პედაგოგი, რას გაძლევდა, როგორც რეჟისორი, რათა გააცნობიერონ: სკოლა, მეთოდი, სწავლება – ესაა ის მყარი საფუძველი, რომელზეც შეგიძლია, ააგო შენი სამსახიობო მოღვაწეობა. სკოლის გარეშე ღირებულს ვერაფერს შექმნი.

ჩვენს სპექტაკლში სადადგმო რებუსებისა და ფოკუსების გარეშე, მსახიობი გამოვა სცენაზე, სადაც მხოლოდ ექვსი სვეტი და რვა კუბი იქნება, გამოვა და უნდა გვითხრას რადაც მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი, მოტივირებული საქციელით, გააზრებული თამაშით! ამის მიღწევა მინდა. თაობამ უნდა თქვას თავისი სათქმელი, თქვას ისე, როგორც მას ესმის სათეატრო იდეა, გამოთქვას ისე, როგორც მას სურს. მერე სხვები მოვლენ და მოიტანენ თავიანთ იდეებს, გამოხატავენ ისე, როგორც მათ ესმით და სურთ. ასე შეიქმნება იდეათა, თაობათა, გამოსახვის ფორმათა ცვლილებების პროცესი. თუ ეს არ მოხდება, მაშინ დაიკარგება ცოცხალი თეატრი. მის აღდგენას კი ძალზე დიდი დრო დასჭირდება.

ვერასოდეს გავუვებ მათ, ვინც ამბობს მავანზე: ნიჭიერია, მაგრამ ზარმაცია. რას ნიშნავს ნიჭიერია, მაგრამ მუშაობა ეზარება? – ეს არ მესმის. ნიჭი, მუზა, ფანტაზია – მდგომარეობაა, რომელიც არ გავენებს, არ შეგიძლია უმოქმედოდ ყოფნა! ნიჭი, უნარი, მონაცემები, პიროვნული რესურსები ხელობად უნდა აქციო! ამას გვასწავლიდა ბატონი მიშა, ესაა მისი სკოლის საფუძველი. იქ, უცხოეთში, კიდევ უფრო მეტად დავაფასე მისი სკოლა, ის ცოდნა და ამ ცოდნის პრაქტიკული გამოყენების უნარი, რამაც მთლიანად შეცვალა ჩემი ცხოვრება. ბატონი მიშა, მისი რეპეტიციები, ლექციები, საუბრები უდიდეს ცოდნას, სტიმულს, გამოცდილებას გაძლევდა. თუმანიშვი-

ლი უძირო ფანტაზიის, უღვევი ცოდნის, პრაქტიკულად გამოსადეგი ცოდნის რეჟისორი იყო. იქ, უცხოეთში, „ოკეანის“ პირისპირ ყოფნისას, ვიგრძენი კიდევ უფრო ცხადად, მისი სწავლების ღირებულება. რა საწყენია, რომ უცხოეთში არ დგამდა სპექტაკლებს, მაშინ ხომ კიდევ უფრო მეტად გაიცნობდნენ და დააფასებდნენ. მან კლასიკური ასაფრენი ბილიკი შექმნა, სადაც გინდა, იქ გაფრინდი! როგორ ვნანობ, რომ უცხოეთში არ ატარებდა ე.წ. „მასტერკლასებს“.

სულ ვფიქრობ, რა შემატა მან თეატრს თავისი იდეით? მოღვაწეობით? ევროპული თეატრი გახდა მეტისმეტად ინტელექტუალური და მოითხოვა გათვითცნობიერებული მაყურებელიც. მიმას თეატრი – ზეიმი: აი, ეს საზეიმო მუხტი შემატა მან თეატრს, ქართულ თეატრს კი – ინტელექტუალურობა. თეატრი – ზეიმი, თეატრი – ინტელექტუალური, მაგრამ ზეიმი! ჩემი აზრით, ესაა თუმანიშვილის ღირებულება! პიტერ ბრუკი მოინიბლა მისი ხელოვნებით, სულიერი ნათესაობა, ახლობლობა შეიგრძნო მასთან. მარტო სპექტაკლები კი არა, მისი რეპეტიციებიც ზეიმი იყო. ის იდეის მსახური გახლდათ. როცა არ შეგიძლია ამ ზეიმის გარეშე, როცა გათენება ვინაა, გარბინარ მასთან შესახვედრად, იცი რომ აღმოჩენების კასკადი გეღლის, როცა ვერ გრძნობ, როგორ გარბის დრო მასთან მუშაობისას – ესაა პროფესიული ბედნიერება. როცა შედეგიც მაღალია, მაშინ ბედნიერების მწვერვალზე აღმოჩნდები. აი, ასეთი წუთების განცდისთვის მაღლიერი ვარ მისი. ინსტიტუტში მის ლექციებს ვესწრებოდი. კოტე სურმაგას სტუდენტი ვიყავი, მაგრამ ბატონ მიმასთანაც ვიყავი. ოცი წელი გავატარე მის გვერდით, უფრო ზუსტად, ვცხოვრობდი მასთან ერთად თეატრისთვის. ამდენ ხანს მშობლებთან არ მიცხოვრია. რა ბედნიერი ვიყავით მის გვერდით!

ჩემი ამბავი კლასიკური მაგალითია ამ სკოლის ფასეულობისა. ინგლისში გასტროლების დროს, ბატონმა მიმამ პიტერ ბრუკისაგან მიიღო წინადადება, რომ მის ჯგუფთან დაედგა პარიზში სპექტაკლი, სთავაზობდა იდეალურ პირობებს. ხომ იცით, როგორი იყო ბატონი მიმა. მას თავისი სამყარო ჰქონდა, იქ იმდენად კარგად გრძნობდა თავს, რომ თავისი საწერი მაგიდისა და სარეპეტიციო ოთახის მიღმა ყოფნა არ უყვარდა. აი, იქ, თავის სამუშაო ოთახში, თეატრში, რეპეტიციაზე ქმნიდა საოცარ, საოცნებო, მშვენიერ სამყაროს ...

მართალი ბრძანდებით, თანამედროვე სათეატრო სარბიელზე რაც ხდებოდა – იცოდა! ზოგ ინფორმაციას წიგნებიდან, ჟურნალ-გაზეთებიდან, აქ ჩამოსული უცხოური დასის წარმოდგენებიდან იღებდა, ბევრსაც გუშანით ხვდებოდა. ბატონმა მიშამ უარი თქვა დადგმაზე.

მაშინ პიტერ ბრუკმა მეც შემომთავაზა მათთან მუშაობა. მოლაპარაკებას აწარმოებდა მისი მეუღლე, ნატაშა პარი. ხომ იცით, ბრუკი წლების მანძილზე მუშაობს სხვადასხვა ეროვნების მსახიობებთან. ისინი ერთად ასრულებენ სავარჯიშოებს, ეტიუდებს, ქმნიან სანახაობებს. მას აინტერესებს უცხო კულტურათა თანაარსებობა, თავს უყრის განსხვავებულ ეთნოტიპებს, მათი ენერგეტიკისა თუ ტემპორიტმის თანაარსებობით, ახალ მთლიანობას ქმნის, უკვირდება მუშაობის პროცესში როგორ ერთვებიან ისინი. მე მათთვის საინტერესო ვიყავი, როგორც უცხო კულტურის წარმომადგენელი, განსხვავებული ეთნოტიპი, თანაც მიხეილ თუმანიშვილის შეგირდი, მისი სკოლის, მისი თეატრის არტისტი. ბატონმა მიშამ არ გამიშვა. ეჭვიანი იყო, არ უყვარდა, როცა კინოგადაღებებზე გვიწვევდნენ, ან სხვა თეატრებში გვეპატიჟებოდნენ. თბილისში რომ დავბრუნდით, მოგეხსენებათ, როგორ დაიძაბა პოლიტიკური სიტუაცია. შეწყდა შუქისა და გაზის მოწოდება. სიბნელემ, სიცივემ, უიმედობამ, რა თქმა უნდა, თეატრზეც იქონია ზეგავლენა, შევწყვიტეთ რეპეტიციები. მაშინ ვთხოვე ბატონ მიშას რეპეტიციების, თეატრის გარეშე არ შემიძლია, გამიშვით, საფრანგეთიდან მაქვს ახალი მოწვევა, იქ ვიმუშავე და დავბრუნდები მეთქი. და წავედი...მიწვეული იყო რეზო გაბრიაძეც.

რეზო გაბრიაძემ იქ დაწერა პიესა – „ქუთაისი“. მიწვეული იყო ბრეტანში ამ პიესის დასადგმელად და მეც შემომთავაზა როლი. მერე მივიღე სხვა მიწვევებიც. იქ ძალიან დიდი კონკურენციაა, ათასზე მეტი მსახიობია უმუშევარი, მაგრამ ყველანი ფორმაში არიან, ელიან მოწვევას. და აი, ჩამოვიდა ვიღაც გადამთიელი, არც კი იციან, საიდან და... იღებს მოწვევას, მერე მეორეს, კიდევ და კიდევ. ეს ხომ გაუგონარია! მხოლოდ ჩემი დამსახურება არ განლავთ ეს ფაქტი, არც ისეთი იოლია იქ ყურადღების მიპყრობა. მინდა, განსაკუთრებით აღვნიშნო: გადამწვევტი როლი ითამაშა **სკოლამ**. **თუმანიშვილის სკოლა** იყო ის მარცვალი, რამაც გამოიწვია მათი დაინტერესება. ისინი ხელაგდნენ, რომ წარმოვადგენდი გარკვეული

სათეატრო კულტურის ნაწილს, მქონდა, გავლილი სკოლა, სცენაზე გამოქონდა ჩემი სათქმელიც და, ამასთანავე, ვიცოდი, რა გზით, რა საშუალებებით უნდა გამომეხატა ეს სათქმელი, პოზიცია. რეპეტიციანზეც კოლექტიურად და ინდივიდუალურადაც ვეძებდი ახალ-ახალ სვლებს, მაგრამ წინასწარ მქონდა გათვლილი და ვიცოდი, რა მინდოდა, მოფიქრებული მქონდა საერთო გადაწყვეტის ფარგლებში, საითკენ უნდა „წამეყვანა პერსონაჟი“. მოტივირებულ საქციელს, სვლებს ვეძებდი, წინასწარ მქონდა მოფიქრებული, რა მინდა და როცა იმპროვიზაციით, მიზანმიმართულად ვეძებდი სვლებს – როგორ მინდა ეს მივაწოდო მაყურებელს, ბრმად კი არ მივყვებოდი ინტუიციას, არამედ ვფლობდი მეთოდს – რა საშუალებითაც ვაგნებდი გამოსახვის ზუსტ, მოტივირებულ, ფერადოვან საქციელს, ფორმას. მათთვის ასეთი მუშაობა საინტერესო აღმოჩნდა. თანდათან გულისყურით მაკვირდებოდნენ, იმპროვიზაციული თავისუფლებით როგორ ვეძებდი საერთო მონახაზს, მერე ვეძებდი ფერებს, ნიუანსებს, მათს თანამიმდევრობას, ან შეგნებულად, დაჟინებით ვცდილობდი შეუთავსებელთა შეთავსებას.... და, აი, მათთვის საინტერესო გაგხდი. მეთოდი, რომლითაც მუშაობდა ბატონი მიშა, მათთვის მთლად უცხო არ იყო, მაგრამ ჩვენში მან ჩამოაყალიბა ამ მეთოდით მწყობრი მუშაობა, იმპროვიზაციული თავისუფლება და იმპროვიზაცია, გამაოგნებელი სიმსუბუქე, ფერადოვნება და სიზუსტე, ორგანულობა და გრძნობათა სიწრფელე. და ზეიმი, ზეიმი – ყოველთვის! ამიტომაც მგონია, რომ მიხეილ თუმანიშვილის მოღვაწეობა მსოფლიო სათეატრო პრაქტიკის ფონზე უნდა განვიხილოთ. არ შემეშინდება, რომ ვთქვა: ბატონი მიშა ერთ-ერთი ყველაზე თანამედროვე რეჟისორი იყო არა მარტო ქართულ თეატრში, არამედ უფრო დიდი მასშტაბით. კიდევ მინდა გავიმეორო: საწყენია, რომ მან არ მიიღო პიტერ ბრუკის მიწვევა, არ დადგა უცხოეთში სპექტაკლი, მისი რეპეტიციების მონაწილე არ გახდნენ უცხოელი მსახიობები, არ მოიპოვა საერთაშორისო აღიარება. მართალია, კინომსახიობთა თეატრის გასტროლებმა მას გაუთქვა სახელი, მაგრამ მისი შთაგონებული რეპეტიციების, მეთოდის ეფექტს ნაზიარები რომ ყოფილიყვნენ უცხოელი მსახიობები, ძალიან კარგი იქნებოდა მისთვისაც, ქართული თეატრის პოპულარიზაციისთვისაც და იქაური მსახიობებისათვისაც.



იქ სათეატრო ყოფა განსხვავებულია. თანაც, პარიზი და პროვინციები რადიკალურად არ განსხვავდებიან კულტურით, დედაქალაქისა და პროვინციული თეატრების ცხოვრებას შორის სადემარკაციო ხაზი მკვეთრად არ შეინიშნება. პარიზის საინტერესო სათეატრო დასის სპექტაკლებს ნახულობენ სხვადასხვა ქალაქის თეატრების ხელმძღვანელები, ხდებიან „მეპაიეები“ იმ პირობით, რომ მათს დადგმებს შემდეგ ერთი, ორი, სამი თვით ნახავენ მათი ქალაქის მაყურებლები, ასე რომ, ადამიანს კარგი სპექტაკლის სანახავად პარიზს გამგზავრება არ უხდება. ის ყველა წარმატებულ სანახაობას თავისი თეატრის სცენაზე იხილავს. ვთქვათ, მარსელში, ტულუზაში, ლიონში ან სხვაგან მაყურებლები ყიდულობენ აბონემენტებს, იცინა, რომ პარიზის საინტერესო დადგმებსაც ნახავენ. იქ სანახევროდ ცარიელი დარბაზები არ მინახავს. საფრანგეთის სათეატრო ცხოვრება მუდმივ მოძრაობაშია, მუდმივად ახალ მაყურებელთან უხდებათ შეხვედრა. იქ ვერ ილაპარაკებ ცალკე დედაქალაქისა და ცალკე სხვა ქალაქების სათეატრო ცხოვრებაზე. მაყურებელმა იცის, რომ ვთქვათ, სექტემბერ-ოქტომბერში მათთან სპექტაკლებს გამართავს ესა და ეს პარიზული დასი. თუ პარიზში ან სხვაგან გაჩნდება საგულისხმო სანახაობა, ის უმალ ხდება მთელი ქვეყნის კუთვნილება; ხელმისაწვდომია მთელი ქვეყნის მაყურებლისათვის, მაგრამ ერთი რამ ძალზე სასტიკია – ძალზე დიდია და დაუნდობელია კონკურენცია. ვინ მივიღებს დასში, ვინ გაგიფორმებს ხელშეკრულებას, თუ რეჟისორისათვის, თეატრის ხელმძღვანელისათვის საინტერესო არა ხარ?! მთელი ცხოვრება მაღლიერი ვიქნები ბედისა, რომ შემახვედრა თუმანიშვილს, რომ ვეზიარე მის სკოლას, მის ხელოვნებას. მიხეილ თუმანიშვილი ეკუთვნის იდეის მსახურ შემოქმედთა გილდიას. როცა საფრანგეთში როლზე ვმუშაობდი, სულ ვფიქრობდი, როგორ შეაფასებდა იგი ჩემს ძიებას, მიგნებებს, სვლებს. თუმანიშვილი ახლაც გვერდით მყავს...

ათი წელი ვმუშაობდი საფრანგეთში. სხვადასხვა თეატრში, რეპერტუარი ნახეთ: შექსპირი, კაფკა, გოგოლი, ჰენრი მიულერი ... რეჟისორ მატეას ლანგჰოფთან. შაიოს თეატრში ჟერარ ფილიპის საგრამილოროში „ვცხოვრობდი“, სარა ბერნარის თეატრში „შაკლზე, ვითამაშე კაფკას „გადარჩენის კუნძულში“. ერთ სპექტაკლზე

გიაშობთ. ასოციაცია. ვოლიერ დრომესკო. ტავერნა 160 კაცზეა გათვლილი. მაყურებლები სხედან, როგორც ტავერნაში, იყიდება სასმელი, წვენები... გყავდა გაწვრთნილი წერო-მარაბო, ქათმები. ისინი დადიოდნენ ტავერნაში. მეც ვიჯექი მაგიდასთან, მაყურებლებთან ერთად ვსვამდი, ასე იწყებოდა წარმოდგენა. მუსიკოსები იყვნენ ბოშები ბუდაპეშტიდან, მარიონეტებს წარმოადგენდნენ მილოშ ფორმანის ტყუპები. ბრუნო ბეგლარის ნაწარმოებია. ვთამაშობ ლოთ კლომარს, მეამბოხე პოეტს. სანახაობა იწყება ჩვეულებრივად, მაყურებელთან ერთად მაგიდასთან ვსხედვართ. მე ვსვამ, მერე ვიწყებ ჩხუბს, აყალ-მაყალს. ჯერ ვერავინ ხვდება, რომ დაიწყო სპექტაკლი. ერთ საღამოს მაყურებელი მოვიდა ჩემთან, ჯერ ჩუმად მითხრა, დაწყნარდიო, რომ არ მომეშვა – მასაც შევეუკუთხე, დამეძუქრა – პილიციას მოვიყვანო. როცა მიხვდა, მერე სულ ბოდიშს იხდიდა. დილის 4-5 საათამდე ვთამაშობდით ამ სპექტაკლს. მაყურებელი გყავდა. წარმოდგენა ვითამაშეთ ორ წელიწადში ორასჯერ. ძალზე საინტერესო დადგმაა, ნამდვილი ფრანგული ბალაგანი, იქ შევიგრძენი, რას ნიშნავს ბალაგანი.

საერთოდ, კომედია დელ'არტეს პრინციპი – თეატრის იდეალური ფორმაა. მოლიერი ჩასწვდა ამ თეატრის არსს, ამოხსნა მისი „ფოკუსი“, მიხვდა, რომ გამეორება შეუძლებელია, მაგრამ მისი პრინციპით პიესები დაწერა და შექმნა გენიალური სათამაშო მასალა მსახიობებისათვის. მოლიერის ამ პრინციპსაც გვაზიარა ბატონმა მიშამ. აქ ხომ ვერ მოიტყუები, აქ ხომ მაყურებლის პირისპირ ხარ, სიმართლე აუცილებელია, მაგრამ როგორი თამაშის პრინციპზეა აგებული სიუჟეტი, ამბავი! როგორ გიბიძგებს თამაშისაკენ! აი, ეს აგვისხნა, ჩაგვიჭვდა თავში ბატონმა მიშამ. ათი წელი ვიყავი საფრანგეთში, ვითამაშე საუკეთესო რეჟისორებთან, საუკეთესო მსახიობებთან, საუკეთესო დრამატურგთა პიესებში, სრულად ამოვწურე სათქმელი და წამოვედი.

არა! იღბალიც უნდა გქონდეს კაცს: სტუდენტობისას შეგახვედროს მიხეილ თუმანიშვილს – ეს ეტაპია ადამიანის ცხოვრებაში! მერე ახალი თეატრის, თუმანიშვილის თეატრის გახსნაში მიიღო მონაწილეობა – ესეც ეტაპია! ევროპა – პარიზში ითამაშო – ესეც ხომ ეტაპია! ვითამაშე რობიკო სტურუასთან – ესეც ეტაპია ... ახლა თავიდან

ვიწყებ! ვდგამ „ჰამლეტს“, ვმუშაობ ახალგაზრდებთან – ესეც ეტაპია! მე ასე ვუყურებ ჩემს ცხოვრებას. მზად ვარ, დავიწყო თავიდან ...

და ბოლოს! მინდა კიდევ ერთხელ, არა, ათასჯერ გავიმეორო: იცით, რამ გამიადვილა საფრანგეთში მუშაობა? რამ გამაძლებინა ათი წელი ასეთი კონკურენციის პირობებში? თუმანიშვილის სკოლამ! დიახ, ამ სკოლის პრინციპებმა, საშემსრულებლო ტექნიკის ფლობამ, როლზე მუშაობის იმ სახეობამ, მეთოდმა, ბატონმა მიშამ რომ ჩანერგა ჩვენში, ისინი დაინტერესდნენ ამ პრინციპით, ამ სკოლის თვისებებით! მე მათთვის საიდანღაც, პროვინციიდან ჩასული, ბედის მაძიებელი მსახიობი კი არ ვიყავი, არამედ გარკვეული სათეატრო იდეის ერთგული, ჩამოყალიბებულ პრინციპებზე აღზრდილი არტისტი აღმოვჩნდი. მეტყობოდა, რომ სკოლა მქონდა გავლილი! ამან განაპირობა ჩემი იქაური ცხოვრება, ისიც, რომ ახლა თავიდან ვიწყებ ცხოვრებას ხელოვნებაში! “

\* \* \*

ამირანი ყოველ სპექტაკლს თამაშობს, როგორც პრემიერაზე – მთელი აქტიორული რესურსების მობილიზებით, გატაცებით, აღმაფრენით, ამასთანავე, ძიების, ახალ შეფასებათა მიგნების აზარტით. მხოლოდ ერთი როლის ნაწილობრივი რეკონსტრუქციითაც კი შეიძლება წარმოჩნდეს სანახაობის თვისებათა მთელი სპექტრი, მაგრამ მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლების სტრუქტურა, ახალი მთლიანობის სქემა ისეა აგებული, რომ თითოეული პერსონაჟი ურთიერთობათა მთლიანი პროცესის ნაწილია და ამდენად, ამ ურთიერთობათა, ერთობლიობის დინებაა გასაცნობიერებელი, შესასწავლი, გასაანალიზებელი. ამ შემთხვევაში, დონ შუანისა და სგანარელის ურთულეს ურთიერთობათა სპექტრს გამოვყოფ, რათა წარმოჩნდეს, რა რანგის სანახაობა იყო „დონ შუანი“, რა ხარისხის გახლდათ სამსახიობო ანსამბლი, რა დონის „ფსიქოლოგიური სვლები“ და ფიზიკური პარტიტურა იქმნებოდა, თანაშემოქმედებითი პროცესით „იქსოვებოდა“ სასცენო ამბავი, პერსონაჟთა ორთაბრძოლების სახიერი „კარდიოგრამა“.

მიხეილ თუმანიშვილმა შუანისა და სგანარელის ურთიერთობა ჩაიფიქრა არა როგორც ბატონი – მსახურის ტრადიციული დამო-

კიდებულების დემონსტრაცია, არა მარტო პოზიციათა, მსოფლშეგრძნებათა, მისწრაფებათა დაპირისპირების ლოკალური შემთხვევა, არამედ ეს კონფლიქტი წარმოაჩინა, როგორც ზედროულობით აღბეჭდილი მოცემულობა, მარადიულად შეუთავსებლობის ნიშანი, როგორც ბუნებრივად აღმოცენებული ორი საწყისის პარალელური დინების სიმბოლო. ამასთანავე, მათი კონფლიქტის შინაგანი დინება და პლასტიკური მონახაზი (საქციელთა სისტემა) ააგო ინტელექტუალური დრამის პრიციპით: საგანგებოდ გამოყო პოზიციათა დაპირისპირების, იდეებისა და მისწრაფებათა ბრძოლის პროცესები. თვით განგების მიერ ჩაფიქრებული ანტიპოდები – ჟუანის მეამბოხე სული და სგანარელის პრაგმატიზმი, ერთ სივრცეში თანაარსებობით მიედინებოდა, კულმინაციას ზედმიწევნით ზუსტი სვლებით გამოკვეთდნენ მსახიობები, რათა კრიტიკული ვითარებით დაედასტურებინათ მათი ცხოვრების წესის შეუთავსებლობა, წარმოეჩინათ მისი არსი და მოვლენის პერსპექტივა. სამთა კავშირი: თუმანიშვილი – ყიფშიძე – ამირანაშვილი, ჭეშმარიტად, მაღალი რანგის თანამემოქმედთა გუნდი გახლდათ, მათი ერთობლივი მოქმედება ამ ურთიერთობათა „კონსტრუქციის“ აგების პროცესში, თამაშის წესის მიგნებასა და აზრობრივ-ფიზიკური პარტიტურების დადგენის დროს, კლასიკური მაგალითია რეჟისორ-ავტორისა და მსახიობ-როლის ავტორთა შეგნებული თანამშრომლობისა. ურთიერთთანამშრომლობით, ურთიერთშეთანხმებით, თამაშის გონით-გრძნობადი გაწონასწორებით, ასოციაციური ნაკადის სიმახვილით იკითხებოდა ქვეტექსტის ქვეტექსტი, როგორც ამ ურთიერთობათა წარმომშობი მიზეზიცა და შედეგიც, წარმოჩნდებოდა ინდივიდი-სოციუმის წინააღმდეგობრივი ხასიათი. ისიც ნათელი ხდებოდა: ჟუანი აუჯანყდა არა მარტო არისტოკრატთა გაფუყულ პატივმოყვარეობას, პირობითობას, სიყალბესა და ფარისევლობას, არამედ მდაბიორთა ფსევდოთვინიერებასაც, პრაგმატიზმითა და კეთილმოწყობის ჟინით გაძედილ სიფხიზლესაც. ამ შემთხვევაში ზეპური საზოგადოებაცა და მდაბიორთა წრეც, სნობიზმი და შეზღუდულობაც ერთ მხარეზე აღმოჩნდნენ, როგორც დონ ჟუანის განდგომით გაერთიანებული სოციუმი. ეს მოსაზრება გამოიკვეთა იმ თამაში და გონის პრიმატით მიგნებული სვლებით, რომელთა დაკვირვებული, მსუბუქი, ლალი შესრულება ასეთ ტკობას ანიჭებდა მაყურებელს.

## „თამაშის ხიბლი გააზრებული მოქმედებაა“...

(მზია არაბული)



ატონ მიშას ინსტიტუტთან შევეხვდი. ტაატით დავადექით გზას შინისაკენ, ვსაუბრობთ. ის მიაშობს ახლად აყვანილ ჯგუფზე. კმაყოფილია, ერთი მაინც ძალიან ნიჭიერია, მაგრამ ძალიან, ძალიან მძიმე ხასიათი აქვსო. მან კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა კომისიის წევრებზეცო. იმხანად ინსტიტუტში ნიჭიერი სტუდენტის გამოჩენა საყოველთაო, საერთო სიხარული იყო და ხმა მთელს თეატრალურ სამყაროს მოედებოდა ხოლმე, საერთო ყურადღების ცენტრში ხვდებოდა მთელი ჯგუფიც. გამიხარდა და ვკითხე: „მართლა ნიჭიერია? რა გვარია?“ ასე გავიგონე პირველად მზია არაბულის გვარი. კიდევ უფრო გახარებულმა ვკითხე: „ბარისახოდან არის?“ ბატონმა მიშამ იცოდა, რომ ხევსურეთს მეგობრები მყავდა, ამიტომაც სწრაფად მითხრა: „ხევსურია, მაგრამ მთიდან ჩამოსახლებულია მისი პაპის ოჯახი. ძალიან, ძალიან ჯიუტია, მაგრამ გასაოცრად მგრძობიარე, ძალიან, ძალიან მართალია, ბუნებრივია მეტად“...

და აი, ახლა ვსხედვართ ამ ძალიან, ძალიან მძიმე ხასიათისა და ძალიან, ძალიან ბუნებრივ მსახიობთან ერთად მის პატარა საკაზმულოში, ორი კაცი ძლივს რომ ეტევა. „რა იყო თუმანიშვილი ჩემთვის?“ – თითქოს საკუთარ თავს ჩაეკითხა და ყოველგვარი კეკლუცობის გარეშე, მარტივად აღმოთქვა: „ყველაფერი!“ თანაც ისეთი ძალა დაატანა, თითქოს ახლა, ამ წუთებში, მთელი სამყარო ამ ერთმა სიტყვამ დაიტია. კლდიდან ზვაგი ჩამოწვა თითქოს, სახეზე ეწერა – ამას რა კითხვა უნდაო. მერე, თითქოს თავის მართლება მოუნდა, ისე გაიმეორა: „ყველაფერი! ყველაფერი იყო – შშობელიც, მეგობარიც, ძმაც, მასწავლებელიც, არა, ამას რომ ვამბობ, არაფერს ნიშნავს, ვერ გამოხატავს იმას, რაც იყო. ის ჩემთვის სისხლისმიერი იყო, ჩემს სულში განლდათ ჩასახლებული... იცით, როგორ ვეჭვიანობდი? მეგონა, მას ჩემსავით არ ვუყვარდი! ყველა ვეჭვიანობდით! არ გვეთმობოდა სხვებისთვის, სხვა სტუდენტებისთვის, სხვა მსახიობებისთვის. ნუ იცინით, სულ მისი ყურადღების ცენტრში მინდოდა ყოფნა, სულ მეგონა, რომ მე უფრო თავგანწირვით მიყვარდა ჩემი

მასწავლებელი... როცა დამირეკეს და მითხრეს, რომ გარდაიცვალაო, ფიქრის უნარი დაკარგე, ლაპარაკისაც! თეატრისკენ გამოვეშურე! კი არ წამოვედი, გამოვრბოდი... მიკვირდა, ხალხი რომ მშვიდად დადიოდა ქუჩაში, მანქანები რომ მოძრაობდნენ, ბავშვები რომ სტოლდნენ, ჩვეულებრივად რომ საუბრობდნენ. მე თავზე წამომექცა ზეცა, თავზარი დამეცა, შიგნით ჩამწყდა რაღაც, ესენი კი!... ვითომც არაფერი! მოვედი თეატრში. ვფიქრობდი, რომ ყველაფერი დამთავრდა, მერე აღარაფერი იქნება. მანამდე არასოდეს მიფიქრია სიკვდილზე, მასთან დაკავშირებით. ვიცოდი, რომ უკვდავი არ იყო, მაგრამ... სიკვდილი... ამაზე არასოდეს მიფიქრია. კი არ ვაჭარბებ, ელდასავით დამიარა მთელს სხეულში, გულში, სულში... მას მერე სხვანაირი გაეხსნი...

აბა, წარმოიდგინეთ, 17 წლისა პირველად ჩამოვედი თბილისში. ოპერის თეატრი დავიმახსოვრე, რუსთაველის გამზირზე ის ყველაზე დიდად მომეჩვენა, და მერე ქვევით ჩავუყვებოდი ხოლმე. ასე ვაგნებდი თეატრალურ ინსტიტუტს. თეთრი სანდლები და ყაყაჩოებით მოჩითული კაბა მეცვა, მეტი ტანსაცმელი არც მქონდა. ჩვენ დედოფლისწყაროში ვცხოვრობდით. იქ ზღვა საქმე მქონდა, მაგრამ სულ ვკითხულობდი, ფანრის შუქზეც, თანაც რაც კი ხელში მომხვდებოდა, უსისტემოდ. მთელს რაიონში გამორჩეული მკითხველი ვიყავი, „პირველი მკითხველი“. ბიბლიოთეკაში რაც კი წიგნი იდო, წაკითხული მქონდა, განურჩევლად! ბოლოს გორდონ კრევის წიგნი ჩამივარდა და „თეთნულდის“ ექსპლიკაცია დავწერე. რეჟისორობა მინდოდა. არც კი ვიცი, რატომ. თეატრალურ ინსტიტუტში ყველა მირჩევდა სამსახიობოზე ჩამებარებინა, ჯიუტად გავიმძახოდი – რეჟისორობა მინდა-მეთქი და გათავდა.

ბატონი მიშა პირველად მესამე ტური რომ დაიწყო, მაშინ დავინახე. თეთრი, გახამებული პერანგი ეცვა, იდაყვამდე აკაპიწებულ, ხელის ლამაზი მტევანი, მოქნილი მოძრაობები, დიდრონი და მეტყველი თვალები... გამოცდაზე სულ ცენტრში იჯდა. თხუთმეტი თუ ოცი გამომცდელი გვაკვირდებოდა. კიდევ ვიმღერე, კიდევ ვიცეკვე, საკუთარი ლექსიც ვთქვი, ეტიუდიც გავაკეთე. ბატონი მიშა სულ მიდიმოდა. როცა ჩვენს განათლებას ამოწმებდნენ, სათითაოდ ყველა მეკითხებოდა: აბა, ეს თუ იცი, აბა ისაო... ბატონი მიშა ყვე-

ლას აჩერებდა, დანებეთ თავი, “რომეოს და ჯულიეტას“ მერეც წაიკითხავსო, სულ მიცინოდა, მე კი ვბრაზობდი, მართლა წა-კითხული მქონდა შექსპირის ყველა პიესა, „ქარიშხალიც“ კი... ასეც ვეუბნებოდი კომისიის წევრებს, რატომღაც „ქარიშხალი“ ამოვიჩემე. ბატონი მიშა მიცინოდა, მე – კოპებშეკრული ჯიუტად ვამბობდი: ვიცი, ვიცი-მეთქი. ის კი მკარნახობდა, როცა ალბომებს მიჩვენებდა და ნახატების ავტორები უნდა გამომეცნო, ხელს ჩამოსწევდა, რომ მხატვრის გვარი წამეკითხა. ვიცი, ნანახი მაქვს-მეთქი, ჯიუტად ვეუბნებოდი და ვფიქრობდი – ფიროსმანი, ან მიქელანჯელოს ნახატები თუ არ ვიცი, მაშინ აქ რა მინდა-მეთქი. ის ისევ მიცინოდა, მე ისევ კოპებშეკრული ვბრაზობდი! ჩავირიცხე სარეჟისორო ფაკულტეტზე. მანამდე კი, ისევ მითხრეს იქნებ, მაინც სამსახიობოზე გადასვლა ირჩიო! რექტორთან, ილია თავაძესთანაც კი შემიყვანეს, იქნებ, იმან მაინც გადააფიქრებინოსო. მანამდე ჩემთვის ყველაზე „დიდი კაცი“ – სკოლის დირექტორი იყო, ახლა კი ინსტიტუტის რექტორი მიბარებდა! ჩემთვის „ხელმწიფის ტოლი კაცი!“ როცა მის კაბინეტში შევედი, ჩაის სვამდა, წამოდგა და ფინჯანი წაიქცა, ჩაი დაიღვარა! წარმოგიდგენიათ ჩემი მდგომარეობა?! „ხელმწიფის ტოლი კაცი“ თურმე ჩაის სვამს! ეს ჩემთვის ისეთი წარმოუდგენელი იყო, რომ დამენგრა შეხედულებები. თურმე ისიც ჩვეულებრივი ადამიანი ყოფილა! ავლელი, ლაპარაკის უნარი დაკვარვე, უსუსურობისაგან დავიბენი... ამან ისე შემაკრთო და გამაოგნა, რომ ტირილი დავიწყე. ბატონმა ილიამ იფიქრა, სამსახიობო ფაკულტეტზე გადასვლა არ უნდა და იმიტომ ტირისო. მოფერებით მითხრა: კარგი, თუ არ გინდა მსახიობობა, რას ვიზამთო! დამტოვეს სარეჟისორო ფაკულტეტზე, მაგრამ ექსპერიმენტულ ჯგუფს ლექციები ერთად გვქონდა მსახიობებსა და რეჟისორებს, ერთად „ვთამაშობდით თეატრს“ და თავისთავად მომიხდა “პროფესიის შეცვლა“. ახლა ვერც წარმომიდგენია რეჟისორობა.

პატარა ვიყავი, გამოუცდელი, ჩემს ცხოვრებაში ყველაფერი პირველად ხდებოდა, დედა და მამა მენატრებოდნენ, სოფელში გავრბოდი, ლექციებსაც ვაცდენდი. ერთხელ, ცეკვის გაკვეთილზე ცუდად გავხდი, ატყდა ერთი ალიაქოთი. მოვიდა ბატონი მიშა, გვერდით დამიჯდა, ხელზე მეფერებოდა, წამოდგომას არ მანებებდა. სასწრა-

ფო დახმარების მანქანაც კი გამოიძახეს. კარგად გავხდი, მაგრამ იმდენად მომეწონა, თავს როგორ მევლებოდა, როგორ მეფერებოდა ბატონი მიშა, რომ როგორც კი მშობლები მომენატრებოდნენ, ან რაიმე მეწყინებოდა, ისევ „ცუდად“ ვხდებოდი, ისევ იძახებდნენ „სასწრაფოს“, ისევ ვამბობდი ბრმა ნაწლავია, უკვე გამიარა-მეთქი, ისევ თავს მევლებოდა ბატონი მიშა, მეფერებოდა, მაწყნარებდა. მეც ვმშვიდდებოდი... მერე მშობლები აღარ მენატრებოდნენ, უმითოდ ცხოვრებას შევეჩვიე, მაგრამ ახლა ბატონი მიშა ჩაენაცვლა მათ. სულ მინდოდა, რომ ჩემთან ემუშავა, ჩემით ყოფილიყო დაკავებული. როგორც კი შევამჩნევდი, რომ მისი ყურადღება მომაკლდა, ისევ „ბრმა ნაწლავი“ მეტკინებოდა, ისევ იძახებდნენ „სასწრაფოს“, ისევ თავთან ჩამომიჯდებოდა ბატონი მიშა, მამშვიდებდა, მეფერებოდა, მელოლიავებოდა. ასე გავატარე ორი წელიწადი. გავიზარდე... იმდენს ვმუშაობდი, ისეთი გატაცებით „ვთამაშობდით თეატრს“, რომ თანდათან შევეჩვიე ასეთი ცხოვრების რიტმს და აღარც „ბრმა ნაწლავი“ ამტკიებია. დრო გავიდა, უკვე თეატრს ვხსნივ, ყველა ვნერვიულობთ, ბატონი მიშა მეკითხება, რა ქენი, გოგო, ბრმა ნაწლავის ოპერაცია გაიკეთე, აღარ გაწუხებსო? გამიკვირდა, რა ბრმა ნაწლავიო! მერე გამახსენდა და ბევრი ვიცინეთ, როცა სიმართლე ვუთხარი. ჩვევად მექცა: ყველაფერი მისთვის უნდა მეთქვა, ის ყოველთვის ყურადღებით მისმენდა, როცა ვმუშაობდით და რამეს ვერ ვაკეთებდი, გავვიუტლებოდი ხოლმე. მოთმინებით მისხნიდა, მაკვირდებოდა, ყოველთვის მზად ჰქონდა რაღაც „ხრიკი“ და გავიხსენებოდი... იწყებოდა თავდავიწყებული იმპროვიზაცია, ფანტაზია, თამაში, მაგრამ ზოგჯერ ისე გავვიუტლებოდი, რომ არაფერი მშველოდა, მაშინ გარბოდა რეპეტიციიდან ...ერთხელ, „სისხლიანი ქორწილის“ რეპეტიციას ვუჩვენებთ, არ ვიცი რა დამემართა... მურმან ჯინორია თამაშობდა, ჩემი პარტნიორი იყო. ერთ ეპიზოდში მეტისმეტად „გაშიშვლებული“ გადაწყვეტით, შეყვარებულს ვკოცნი. ვერაფერი მოვახერხე, არც ვიცი ეს როგორ ხდება, შეყვარებული არ მყოლია... ბატონი მიშა მისხნის, ათასი მაგალითი მოჰყავს, მაგრამ არაფერი გამომდის. გამიბრაზდა და წავიდა. გამოვეკიდე, ვტირი და ვეუბნები: „ბატონო მიშა, ვისწავლი კოცნას, გეფიცებით, ნამდვილად ვისწავლი“ და თან დაპაღუპით ჩამომდის ცრემლები...“



სიცილით ვეუბნები: ერთი ასეთი ეპიზოდის უნებური მონაწილე თავადაც აღმოვჩნდი. აივნიდან გადავიხედე (დავით აღმაშენებლის გამზირზე ვცხოვრობ, კინოსტუდიის პორდაპირ), ბატონი მიშა გადასასვლელთან დგას და აივნისკენ იყურება. ვანიშნე, ჩამოვალ-მეთქი. იქვე, სკვერში ჩამოვჯექით. აღელვებულმა ხმამაღლა გააგრძელა შინაგანი მონოლოგი: „შეუძლებელია, აუტანელია, ამის მოთმენა აღარ შემიძლია... ვერ მივალწიე, რომ შეხედოს ზურა ყიფშიძეს კი არა, არამედ ღონ ჟუანს, თანაც შეხედოს, როგორც შეყვარებულმა, შეხედოს როგორც მამაკაცს. დგას და უყურებს, რეპლიკაც კი დაავიწყდა! როცა გაფიქვლებდა, ვერაფერს გახდები! მზია ძალიან, ძალიან მძიმე ხასიათისაა, მარტო ეგ კი არა, სხვებიც... საბავშვო ბაღია!“

მზიას ახსენდება ეს ეპიზოდი: „იმდენად ვიყავი მოხიბლული ზურას მუშაობით, იმდენად მომწონდა, რასაც აკეთებდა, რომ ვუყურებდი მის თამაშს, როგორც მზია, როგორც მსახიობი პარტნიორს და არა როგორც მატრიურინა – ღონ ჟუანს. მართლა გავაწვავლე ბატონი მიშაც და ზურაც. ახლა ვფიქრობ, რამდენს მითმენდა, მაგრამ გულსაც მტკენდა, თვითონაც ხომ შეეძლო გულის ტკენა?! მერე, პატიებასაც გთხოვდა, მიტევების ღღის რიტუალიც გვქონდა... მაგრამ როცა რეპეტიცია აეწყობოდა, როცა მთელი ძალით ფეთქდებოდა ეპიზოდი, თავდავიწყებით ვმუშაობდით და გვავიწყდებოდა ამქვეყნად ყველაფერი, როცა მაღლა, ცაში დაფვრინავდით, საერთოდ არ გვანსოვდა წყენა... რა ბედნიერები ვიყავით ყველანი! შენს საქმეში ლალატი არ შეიძლებოდა, ვერც იცრუებდი... მდაბალი აზრები და გრძნობები გვტოვებდნენ, როცა მასთან ერთად ვმუშაობდით როლზე, სპექტაკლზე... საერთოდ, როცა მის გვერდით ვიყავით. როგორ შეგვეკრა, გაგვაძთლიანა ყველა. მარტო 31 დეკემბრის ღღის 12 საათზე ჩატარებული რიტუალი რად ღირს! დილით ბატონი მიშა და რეზიკო (რეზო იმნაიშვილი – ნ.ა.) მიდიოდნენ ბაზარში. ყიდულობდნენ იმდენ წითელ ვაშლს, რამდენიც ვიყავით, მოჭქონდაც რამდენიმე ბოთლი კარგი შავი ღვინო, რომელსაც ვასხამდით თასში. ვღვამდით მაგიდას სცენაზე, ვაფარებდით ჩვენს ალისფერ გადასაფარებელს, ჩვენი ხელმოწერები რომ ამშვენებს, ვსხდებოდით ყველანი წრეზე, ვანთებდით სანთლებს. ერთი ჩვენგანი იწყებდა, იღებდა წითელ ვაშლს, ამოავლებდა საფერავში, ამბობდა აღსარებას, თითოეული

ჩვენგანი ვამბობდით, რა მოხდა ჩვენს ცხოვრებაში კარგი და ცუდი, თეატრშიც და მის გარეთაც. რა არ გამოგვივიდა და რატომ, ან რას მივადწიეთ და რატომ, თუ რაიმე წყენა გვქონდა, იმასაც ვამბობდით. მის წინაშე ვერ იცრუებდი. ეს რიტუალი აღსარების ტოლფასი იყო, ჩვენ ხომ გვყავდა ჩვენი მოძღვარი!... მერე ყველა რიგ-რიგობით ვასრულებდით ამ რიტუალს, მერე ხელებს ჩაგვიდებდით ერთმანეთს და ასე გამოთლიანებულები, ასე შეკრულები ვმღეროდით, მერე ვიწყებდით ქეიფს, ვისაც რა გვქონდა მოტანილი, მაგიდაზე გამოგვქონდა... ყველას ჩვენი ვაშლი მიგვქონდა თან და ღამე, საათი თორმეტს რომ ჩამოჰკრავდა, სადაც არ უნდა ვყოფილიყავით, უნდა ჩაგვეკბინა და გაგვეხსენებინა დასი, ჩვენი თეატრი, რა თქმა უნდა, უპირველესად, ბატონი მიშა. თითოეული ჩვენგანი პირველი კურსის პირველი ლექციიდან მონუსხულები ვიყავით მისით, მასთან უფრო მეტ დროს ვატარებდით, ვიდრე ოჯახში! ამიტომაც, ამოტრიალდა ჩემთვის ცხოვრება 11 მაისს, ყველაფერი დამთავრდა მაშინ! დატირების სურვილი მქონდა, დატირება მინდოდა, დატირებით გამოთხოვება და პატიების თხოვნა მწადდა!

ბუნებით, ასე მგონია, პედაგოგი არა ვარ, მაგრამ ახლა კოლეჯში რომ ვასწავლი, ვიგრძენი რომ ეს ყველაფერი მიმასგანაა, მიმასთვისაა. ბატონი მიშა მაინც არსებობს ჩვენში, ყველაში, ჩემში... რასაც მივადწიე, რასაც ვაკეთებ, როგორც ვთამაშობ – ყველაფერი მიმასგანაა, ყველაფერში ჩანს მიშა... ვერ დავუშვებ, რომ „ქალაქი“ („ჩვენი პატარა ქალაქი“ – ნ.ა.) უჩემოდ ითამაშონ. სულ სამი გამოსვლა მაქვს, ვმღერი, ქალაქის კოლორიტს წარმოვადგენ – ასე მგონია, იქ ბატონი მიშას სული ტრიალებს, მეც მისთვის გამოვდივარ სცენაზე, ამით, თითქოს, გაბმულია სიმი მასთან... ამ სპექტაკლის რეპეტიციებზე, მართლაც, რიტუალის მსგავსი შინაგანი განწყობენდა, სულიერი აღმაფრენა და საკრალური ილუმინაცია მეუფლებოდა. ასე მგონია, თავის თავზე მოგვითხრო ამ დადგმით, ისევე, როგორც „ალუბლის ბაღს“ დგამდა თავის თავზე, გაეგზე...

ვიხსენებ, ყოველი სპექტაკლის წინ როგორ ვიკრიბებოდით, ვდგებოდით ჩვენს პატარა ფოიეში წრეზე, სანთლის შუქზე ერთი წუთით ვღუძოდით, თითქოს, სამყაროს ვეთიშებოდით, მე ვიწყებდი ჩვენს ჰიმნს, მერე ყველანი ამყებოდნენ, ერთად ვმღეროდით:

**„გვიცავ ვიბრძოლებ უშიშრად, თუნდაც რომ მარცხი მელოდეს, მიტომ ვმობილვარ რაინდად, უკვდავებისა მჯეროდეს, სხვებსაც ასწავლეთ ოცნებით და ბრძოლით დასწვან ცხოვრება და მაშინ მათი სახელი ხალხს, მარად ემახსოვრება...“**

მერე ერთი წუთით ვლუმდით და... იწყებოდა სპექტაკლი... ამას ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს ვმღეროდით, როცა ნუგზარ ბაგრატიონმა ნაწყვეტი დადგა „ლამანჩელიდან“, მაშინ ხშირად ვლიდინებდი მელოდიას, მერე ჩვენი ჰიმნი გახდა. ახლაც ვდგებით წრეზე, საგალობელს ვმღერით, ვინმე ამბობს ორ სიტყვას და ვიწყებთ სპექტაკლს. მაგრამ რაღაც დაგვეკარგა... ბატონი მიშას გარეშე დრო დაგვეკარგა! იცით რითი ვცხოვრობ? მონატრებით! ხელი მინდა შევახსო, მისი სურნელი ვიგრძნო, მისი მკაცრი და თბილი გამოხედვა მენატრება! მისი აღმაფრენა, მისი ზეშთავონებული რეპეტიციები მენატრება. მონატრებით ვცხოვრობ“... მზიამ მოკლედ მოჭრა და წამოღება. მიგხვდი, რომ საუბარს ველარ გააგრძელებდა. ქუჩაში გამოვედით, ვლუმდით, მერე თბილად დავცილდით. ასე გავისხენეთ ჩვენთვის ძალიან, ძალიან ძვირფასი ადამიანი.

ბატონ მიშას შეგირდებთან კარგი ურთიერთობა მაქვს (ორიოდ ამბიციურის გარდა), ზოგიერთთან ძალიან კარგი, რამდენიმესთან ძალიან, ძალიან კარგი. მზიას მეტიმეტად ვაფასებ, ის ხომ ამ თეატრის ერთ-ერთი მესადირკვლეა. მის სამართლიანობას, გულწრფელობას, მის მოსაზრებას პატივს ვცემ მაშინაც კი, როცა არ ვეთანხმები, ახლაც სიამოვნებით ვუსმენდი. ლაპარაკობდა დაფიქრებით, მტკიცედ, იუმორითაც, სევდით, სითბოთი... შინისკენ მიმავალს თანდათან მახსენდებოდა მისი ნაამბობი: „ჩვენ ინსტიტუტში, „ჩვენს თეატრში“ რიგრიგობით სხვადასხვა საქმიანობას ვეწეოდით — ვიყავით ასისტენტები, ტექნიკური რეჟისორი, ჩამცემლი, გრიმიორი და ა.შ. ასე, რომ თეატრის სტრუქტურას და კომპონენტთა საქმიანობას კარგად გავეცანით. ნიშნებსაც ვწერდით. მახსოვს, ამირან ამირანაშვილმა მოიტანა კოჭის ძაფები, ამოვარჩიეთ თითოეულმა ჩვენ-ჩვენი, ჩამოვკიდეთ ერთად, მერე, ვინც ვერ უძღვებოდა თავის საქმიანობას, ცალკე ვკიდებდით. ეს ძალიან გვართობდა, ყველა ხალისით ვმუშაობდით, ხალისით ვვარჯიშობდით, ეტიუდებს ვივონებდით და

ვამუშავებდით. ჩვენ გვესმოდა, პრაქტიკულად ვერძნობდით ერთობის, გუნდად შეკვრის, თანაზიარობის ფასს. ჩვენ თანამედროვე თეატრის უმთავრეს ნიშანს პრაქტიკული მოქმედებით, თამაშით ვაგნებდით და ვითვისებდით ამ ნიშანთა ერთობლიობას. ჩვენ ერთად ვქმნიდით თეატრს, ეტიუდებს, სპექტაკლებს, ჩვენ გვიყვარდა ერთმანეთი, ვერ ვძლებდით ჩვენი მოძღვრის გარეშე“.

მზია ნიჭიერი, თავისი მრწამსის ერთგული, პრინციპული, მტკიცე პიროვნებაა. საუბარშიც თავის შეხედულებებს უშიშრად გამოთქვამდა, გულწრფელი იყო და მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე სპექტაკლის თაობაზე ჩემი აზრი იცოდა, მოურიდებლად ამბობდა საკუთარს. ასევე, მშვიდად მოისმინა ჩემი არგუმენტებიც. შევამჩნიე, რომ რაღაც გადააფასა, საკუთარი შეცდომებიც პატიოსნად აღიარა და სხვისიც ობიექტურად შეაფასა. მთავარი კი ის აღმოჩნდა, რომ შესაძლებელი ობიექტურობით შეაფასა საკუთარი მონაცემებიცა და როლებიც: „სხვა რეჟისორებთან, ჩვენს პრინციპებსა და მეთოდზე აღზრდილებთან, მიაღვივდება ურთიერთობა. მესმის, რა უნდათ, რას მოითხოვენ ჩემგან და შესაბამისად ვმუშაობ. სხვებთან ძალიან მიჭირს. გადაბეჭდილი ტექსტით ხელში ვერ ვიმუშავებ, არ შემიძლია. ჩემი ხელით რამდენჯერმე თუ არ გადავწერე ტექსტი, გასწვრივ ფურცელზე ჩემი პერსონაჟის სურვილები, ამოცანები, რეჟისორის მოსაზრებები, ჩემი აზრები თუ არ ჩავიწერე, თუ არ გავიაზრე ამ დროს რას, როგორ და რატომ ვაკეთებ, ამ ნაბიჯს ასე რატომ ვდგამ, ამას რატომ ვაკეთებ – ისე, ვერ ვიმუშავებ. რისთვის გამოოვედი სცენაზე, რა მინდა შევძლო რომ დღეს ვუთხრა მაყურებელს – ნათლად მაქვს ჩამოყალიბებული. ასევე, ყოველი ეპიზოდის მიზანდასახულობაც და ჩემი პერსონაჟის ადგილიც ზუსტად მაქვს განსაზღვრული. ისე რა აზრი აქვს სცენაზე გამოსვლას. თამაშის ნიბლი გააზრებული მოქმედებაა. იმპროვიზაცია სულია ამ თამაშისა. ეს ვისწავლე ბატონი მიშასაგან, კი არ ვისწავლე მხოლოდ, არამედ ღრმად და მთელი არსებით გავითავისე, შიგნით – გონსა და გულში, მთელს სხეულში მიზის. აი, ესაა მიშა! ამიტომაც ვამბობ – ბატონი მიშა სულ თან დამეყვება, ის ჩემს გვერდითაა, ყოველთვის „მაკონტროლებს“, მაწყნარებს, მეხმარება. როგორი მკაცრი იყო, მაგრამ როგორი კეთილი, თბილი, მიმტევებელი!“

\* \* \*

მზია პირველად სცენაზე ენახე რუსთაველის თეატრში, სპექტაკლში „იულიუს კეისარი“ (1973 წელი). მთელი მათი ჯგუფი მონაწილეობდა მასობრივ სცენებში. სპექტაკლს ისინი იწყებდნენ.

სცენის ერთ მხარეს, ამაღლებულ ფიცარნაგზე ეწერა: „მთელი ცხოვრება თეატრია“ და მასზე შეფენილი თუმანიშვილის ექსპერიმენტული ჯგუფის სტუდენტები, სანახაობისთვის ემზადებოდნენ. თითოეული მათგანი სულ ერთიანად დანთქმული გახლდათ ამბის მსვლელობაში, მაგრამ აქტიურად მოქმედებდნენ იმ „რკალში“, რაც რეჟისორმა „შემოხაზა“ და არ ცდილობდნენ პერსონაჟთა მოქმედების გადაფარვას საკუთარი „გულმოდგინე“ აქტიურობით. მზია ერთი მკვეთრი ფერი, ძლიერი ბგერა იყო ამ სანახაობისა, თვალში საცემი გახლდათ მისი სასცენო მიმზიდველობა, ჩამოქნილი მოძრაობები, ფერადოვანი ჟესტი, ძალა, გამიზნული საქციელთა წყება, პლასტიკური მონახაზი. ამ ყველაფერს განსაკუთრებულ ხიბლს ჰმატებს მსახიობის პიროვნული ზომიერების გრძნობა. მზია არაბულის რომელი მოქალაქე ნაწილი იყო ქუჩაში გამოფენილი ხალხისა და, ამასთანავე, დამოუკიდებლად არსებული ინდივიდიც, როგორც ამ გუნდის ყოველი წევრი, მაგრამ გამოკვეთილად ძლიერი ტემპერამენტითა და შინაგანი დაძაბულობით.

მზია ძალზე ორგანული და ბუნებრივი გახლდათ მატეურინას როლში (მოლიერის „დონ ჟუანი“, 1981 წელი), პირდაპირ სცენაზე ფეთქავდა, ღვიოდა, ბობოქრობდა ატაცებული გრძნობა, გლეხის გოგოს დაუთრგუნავი პირდაპირობა და სიანცე. მატეურინა მოურიდებლად შეჰყურებდა დონ ჟუანს, მერე აცეცებული შემოირბენდა სოფელს, არ ეთმობოდა ჟუანის მოხდენილი გარეგნობა და მომწესხველი მზერა. ის კი არ ლაპარაკობდა, ჟღერტულვებდა, გარემო ივსებოდა მისი მზურვალე კისკისით; დაჰქროდა ნიავივით, თითქოს ქვეყნიერებისთვის სურდა შეტყობინება, სტუმარი რომ იყო მასზე გამიჯნურებული. ის ისწრაფვოდა ჟუანისაკენ, როგორც ფარვანა სინათლისაკენ, მერე გარბოდა, ისევ ბრუნდებოდა ხალისიანი, ატორტმანებული, ჟინმორეული. მზია თამაშობდა ფარსული სილადითა და გახსნილობით, სამოედნო თეატრის სკაბრეზულობითა და ონავრობით, მას სცენაზე მოჰქონდა ყმაწვილქალური სინორჩე და დაბალი წოდების შეურყენელობა, ბუნებრიობა და მიამიტობა, ქა-

ლურ ეშმაკობასთან ერთად.

მიხეილ თუმანიშვილის ამ ორ სპექტაკლში ნათლად წარმოჩნდა მზიას მსახიობური მონაცემები: სცენური მიმზიდველობა, პლასტიკურობა, ზომიერება, ტემპერამენტი და გააზრებული თამაშისადმი მიდრეკილება, მაგრამ მთავარი მაინც ის გახლდათ, რომ სხეულის ყოველი კუნთი, ძარღვი, სულის ყოველი კუნჭული, ხვეული თამაშისათვის მომართული და დაჭიმული გახლდათ, როგორც სიმი, რომელიც უკვე გამოსცემდა ბგერათა სიმწყობრეს, ხმოვანებით უერთდებოდა სასცენო მოქმედების ერთიან ღინებას. ზამბარასავით მოქნილი, მომართული მისი სამსახიობო არსენალი იმდენად ელასტიური და დახვეწილი გახლდათ, რომ ადვილად იღებდა იმ ფორმას, რაც ახლა, ამ წუთებში იყო აუცილებელი გარკვეული აზრის, გრძნობის, მისწრაფების გამოსახატავად. მეტად მჭკრემტყველი ეს არსენალი თავისთავად გიბიძგებდა, ხელოვნებისეული ქმნილება მიგელო ისეთი, მსახიობი რომ გთავაზობდა, ფერადოვანი და მეტყველი, ნაკვეთი და ნაქსოვი ფორმა მიგელო ისეთი, რეჟისორსა და მსახიობს ერთობლივად რომ ჰქონდათ ჩაფიქრებული. სიამოვნებას ეს დასრულებული ერთიანობაც განიჭებდა, რადგანაც მეტისმეტი სიზუსტით გამოხატავდა მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპს. მაგრამ ამ როლებით სრულად ჯერ კიდევ ვერ გაიხსნა მსახიობი, ვერ გამოვლინდა მისი შესაძლებლობების მასშტაბი, მისი მსახიობური ინდივიდუალობის ის ასპექტი, რომელიც მის შინაგან სამყაროში გახლდათ ღრმად ჩაკირული – შინაგანი ძალა, პარტნიორზე და მაყურებელზე ზემოქმედების ძალოვნება. დრამატული როლები მისი სტიქია მგონია. შუმანიკის როლში სწორედ ეს სულის სიღრმიდან დაძრული ლავა იპყრობდა დარბაზს, ხედავდი, გრძნობდი, გესმოდა რწმენისაგან განდგომილ ქმარს როგორ ებრძოდა და ნდომით შეჰყურებდა დედოფალი, უყვარდა და სძულდა ვარსკენი ერთსა და იმავე დროს. მზია თამაშობდა რწმენის ერთგულ, თავგანწირულ, ჯვარცმისათვის მზადმყოფ ქალს, რომელსაც ჯერ კიდევ ახსოვდა ქმართან ტრფილის სიტკბო. აი, ეს ერთი ფერი, მისი მოუხელთებელი გაელვება ვარსკენთან ურთიერთობის ეპიზოდში, განსაკუთრებული სითბოთი მოსავდა შუმანიკს და ახლობლობის გასაოცარ გრძნობას ბადებდა მაყურებელში. ის იცავდა ქრისტიანული სარწმუნოების ხელშეუხებლობას, ჯიუტად იცავდა სასახლის კარის ეტიკეტს, მამა-პაპათა წესს – აქ იგი შეუვალი, მტკიცე და შემტვევი გახლდათ, მაგრამ

ვარსკენთან ... ეს შინაგანი ბრძოლა მოვალეობასა და გრძნობას შორის, დედოფალსა და ქალს შორის, დედასა და ქრისტეს მოციქულს შორის, ანიჭებდა შუშანიკისა და ვარსკენის ამბავს ერთდროულად ისტორიულობისა და რეალურობის, ლეგენდისა და მითოსის სტატუსს. ეს ცხოვრებისეული ნიუანსი, ფერი, ხმოვანება შუშანიკის ფენომენს წარმოაჩენდა, ისტორიულ პერსონაჟს „ამიწება“, დროის დისტანციას ხსნიდა, მაგრამ მსახიობის პიროვნული ძალის, შინაგანი მძვინვარების, ზეაწეული ტონით „თამაშისა“ და უსაშველო ბუნებრიობის შემწეობით, დედოფალი ისევ რჩებოდა იმ კვარცხლებეკზე ქართველობამ, მართლმადიდებელმა ეკლესიამ, ეროვნულმა სიამაყემ რომ შეაყენა.

მზია, რეჟისორისა და საკუთარი ინტერპრეტაციით არავის ეკამათებოდა, არც ისტორიულ სამართლიანობას აღადგენდა, არც ისტორიოგრაფიისა და ლიტერატურათმცოდნეობის მოსაზრებათა ერთობლიობას წარმოაჩენდა (თუმცა აზრიან შეფასებებში იგრძნობოდა კრიტიკული ნააზრვეისა და ისტორიულ წყაროთა ცოდნა), ის თამაშობდა ერთდროულად ქალს, ცოლს, ქრისტიანს, დედას, დედოფალს... ის თამაშის სტიქიას მინდობილი გახლდათ და მისი შემწეობით სურდა ეჩვენებინა არა ემანსიპირებული ქალის ერთნიშნა ხასიათი, არა მხოლოდ ანტიკური ეპოქის ქართლის ამბავი, ან ინტელექტუალური დრამის პოზიციათა დაპირისპირების პროცესი, არამედ უწინარესად, ძლიერი და მთლიანი პიროვნების არჩევანისა და პრინციპების დაცვის შესაძლებლობა!. ამ შესაძლებლობათა არსებობას, უნარს, საფუძვლიანობას წარმოსახავდა მსახიობი კუმტი, გამყინავი, განმგმირავი მზერით; თბილი, გულლია, გულითადი ღიმილით; ლაკონური, ტეკადი, ფერადოვანი ჟესტით; გრძნობათა სიწრფელით, ხმის მოდულაციითა და პლასტიკური ნახაზის სიმწყობრით. მზია არაბულისა და ზურაბ ყიფშიძის ტანდემი, აზრიანი, ტემპერამენტისანი, იმპროვიზაციული სილალით თამაში, შინაგანი დაპირისპირების, „ორთაბრძოლების“, ათასგვარი სვლების კომბინაციები არა მარტო ამ პერსონაჟთა ამბავს მოგვითხრობდა, არამედ წარმოსახავდა „თუშანიშვილის სკოლის“ ქმედითუნარიანობას. სცენაზე იქმნებოდა შეტაკებების ისეთი ორომტრიალი, ისეთი „დაგეშილნი“ ხდებოდნენ პერსონაჟები, შებმის ისეთი სისასტიკე იკვეთებოდა მათს დაჭიმულ სხეულებსა, დაძაბულ დიალოგებსა თუ ისარივით განმგმირავი მზერით, თითქოს ბრძოლის ველზე იყვნენ

გამოსულები და მათი ყოფნა-არყოფნის პრობლემა წყდებოდა!... ნუგზარ ბაგრატიონის რეჟისორული ინტერპრეტაცია ეყრდნობოდა და იყენებდა „თუმანიშვილის სკოლის“ სწავლებას და მსახიობებთან ერთად პრაქტიკულად ადასტურებდა ამ სისტემის ქმედითუნარიანობას. სანახაობის მხატვრული გადაწყვეტის, პლასტიკური პარტიტურის, გამოსახვის სხვა საშუალებათა ორგანულობით, გრძნობათა სისავსითა და ეროვნული სულისკვეთებით იქსოვებოდა, იბადებოდა სასცენო შეტაკებების დინამიკა, რომელიც ცხოვრებას უახლოებდა და ყოფაზე „ამაღლებდა“, კრავდა და ამთლიანებდა ისტორიულ ფაქტებს, გამონაგონის ექსცენტრიკულობას და ნამდვილობის ილუზიას. ამ რთული სასცენო შენაკადების ერთ დინებად გადაქცევის ოსტატობა, თავად „თეატრის ენის“ გათავისებით, ამ „ენის“ დინამიური, ელასტიური, რიტმული სასიცოცხლო ენერჯის წვდომით ხდებოდა. ცხოვრებისეული თავაწყვეტილი შეტაკებების სასცენო ფიცარნაგზე ამეტყველებას, ამ სკოლის პრინციპებზე აღზრდილი მსახიობები ბუნებრივად ემუშებოდნენ. ამ სასცენო შეტაკებების ეპიცენტრი შუშანიკი-ვარსკენის, არაბული-ყიფშიძის ტანდემი ხდებოდა (მიხეილ მრეველიშვილის „წამება დედოფლისა“, რეჟისორი – ნუგზარ ბაგრატიონი, 1978 წელი).

სპექტაკლი, რომლის სტრუქტურა, სულისკვეთება, ტონალობა, ინტონაცია, ჩემი აზრით, ბევრად განსაზღვრა მზია არაბულის მსახიობურმა ინდივიდუალობამ, იყო ნუგზარ ლორთქიფანიძის მიერ ხალხურ პოეზიაზე შექმნილი პიესა და მისივე ინტერპრეტაციით განხორციელებული სპექტაკლი, “წუთისოფელი ასეა“. მზია თამაშობდა ქალს, რომლის ამბავსაც წარმოსახავდნენ სცენაზე ყმაწვილქალობიდან, სიკვდილამდე. რამაზ იოსელიანის მთხრობელი, თითქოს, ძირისძირიდან უხმობდა ეპიზოდებს, რათა თვალსაჩინო გაეხადა ერთი ქალის, ერთი ოჯახის, ერთი სოფლის ყოფაში, როგორ ირეკლებოდა კაცობრიობის განვითარების ცოცხალი სურათი. დამდგმელი გუნდი მოგვითხრობდა, როგორ გადადიოდა პაპიდან შვილში, მერე მამიდან შვილსა და შვილიშვილში ცხოვრებისეული სიბრძნე, ცხოვრების ყაიდა, სამყაროსთან და ადამიანებთან ურთიერთობის წესი და, ამასთანავე, სამყაროს წრებრუნვასთან ერთად, როგორ იცვლებოდა ეს წესი, ურთიერთობათა სიმწყობრე, შთამომავლობით გადმოცემული თანაცხოვრების, დიდი ჯალაბობის ყოფა. ეს ცვლილება თვალშისაცემად არ იგრძნობოდა, მაგრამ ნიუანსებით იყო მინიშნებული.



მზია არაბული თამაშობდა ტრადიციის დვრიტაზე აღმოცენებულ ქალს, წარმოადგენდა მთლიან, ჩაკირულ, ჩაგვირისტინებულ ხასიათს; ძალზე ჩვეულებრივ, მთის ჭიუხებსა თუ ციცაბოზე ჯინჯივით მარდად მორბენალ ყმაწვილ ქალს, რომელმაც თავისი ყადრიც იცოდა და სხვისიც, ცხოვრების ბედისტრიასს მინდობილიც იყო და გაჯიქებული ონავარიც, მერე და მერე სიღარბაისლეც, სიმყუდროვეც, სიღინჯვეც ეპარებოდა და დამძიმებულ სიარულსა თუ გახუნებულ მზერაში იკითხებოდა წლების სიმრავლე. მისი როლის მარცვალი, შესაძლებელია ილიას დიდებული მიგნებით გამოისახოს – დედაკაცი. ის მართლაც გამრჯე, მუხლჩაუხრელი, ოჯახზე გადაგებული დედაკაცი გახლდათ, ქმართან (ლევან უჩანეიშვილი) ერთად ღირსეულად რომ ეწეოდა ოჯახის ჭაპანს. მის დაჯერებულ, მოუდრეკ, მკვრივ ხასიათს რომ შეეყურებდი, თვალწინ ქართულ დარბაზებში წამომართული დედაბოძი მახსენდებოდა, გაშლილ მხრებზე რომ ადგას მაღალი ჭერი. ასე მგონია, იმ პირველმა მხატვარმა ან არქიტექტორმა, რომელმაც გამოჭედა ოჯახური სიმტკიცის მაუწყებელი ეს ხატი, ჩააშენა დარბაზში და გამოკვეთა მასზე ლაზათის გამომხატველი ჩუქურთმა, სახეობრივად შექმნა კოლური ნიშანი, რომლის შინაარსი გამოისახა სიტყვით – დედაბოძი. მზია ამ დედაბოძის სიმშვიდეს, ძალოვანებას, სიამეს, სიმშვენიერეს, თავისი არსებობის გამართლებას გამოსახავდა სცენაზე. მის თამაშში იკითხებოდა პიროვნული და საზოგადო მისიის აღსრულების ბუნებრიობა, სისხლმარღვებში ფეთქავდა წინაპართაგან გადმოცემული გენი, ბუნებისმიერი მღვრადობა, ჰარმონია, ძლევა მოსილება, ღირსება და იმავდროულად, ახლად ამოწვერილი ბალახის სინორჩე, ის სიმორცხვე, ალვის ხის ტანკენარობა, მუხის გამძლეობა. მისი მზეხა სანახაობის „დედაბოძი“ იყო, იმ წიალს გამოსახავდა, რომელმაც ასეთი მონაგარი წარმოშვა, ასეთი თანაცხოვრებით გააგრძელა მამა-პაპათა ადათ-წესი.

სანახაობა, თავისი სიმწყობით, სიღამაზით, სიღაზათით, ფერადოვანი მეტაფორებით, პლასტიკური გადაწყვეტითა და ხმოვანი პარტიტურით (შესანიშნავად მღეროდნენ მსახიობები), უხადოდ წარმოაჩენდა სათეატრო ენის „მჭერმეტყველებას“, ამასთანავე, ერთ, მეტად საგულისხმო პრობლემაზეც მიუთითებდა: პოეზია-პროზის დამოყვრების მცდელობას ვგულისხმობ. პოეტური ხედვა გაჯერებული იყო ყოფის პროზაული „ინტონაციით“, აქუსტით, შეფასებით. ლექსის შინაგანი მუსიკალობა ჩატეხილი აღმოჩნდებოდა ხოლმე

ყოველდღიური სასაუბრო კილოკავით, რომელსაც თან დაჰყვებოდა მეტისმეტად „პროზაული“ საქციელი, ან პირიქით, ერთობ ყოფითი საქმიანობა „იკარგებოდა“ შაირის საგანგებოდ „ამაღლებული“ გამოთქმით. მზია არაბულის პერსონაჟი ამ სანახაობის კამერტონი გახლდათ. ამბავი თამაშდებოდა იუმორით, მსუბუქად, იმპროვიზაციული სილალით, მკაფიო მეტყველებითა და გრძნობათა სისავსით. ეს ერთი ამბავი კაცობრიობის დიალექტიკურ მსვლელობასაც წარმოსახავდა, თავისი ფართო „სააზროვნო სივრცით“ და კონკრეტულად ხევსურთა ყოფა-ცხოვრების ავკარგიანობას – ნიუანსების ფერადონებით. ამ ზღვარზე დაატარებდა მზია არაბული თავის პერსონაჟს და მსახიობის სასცენო მიმზიდველობის, მეტყველების კულტურის, გათვლილი საქციელთა რივის და ზომიერების დაცვის შემწეობით არსად ირღვეოდა ამ ყოფისა და „ამაღლებულის“ საგანგებოდ მიღწეული თანაფარდობა. ეს კონტრასტული ფერები, ინტონაცია, საქციელი თავად რეალობის ნაირგვარობას გამოსახავდა სცენაზე, გამოსახავდა ცხოვრების სიმდიდრის ნიშანსაც, რომელსაც თავისი ლოგიკა, ცვლილებათა დინამიკა, შინაგანი ბუნებრიობა ახასიათებდა და გვიდასტურებდა წუთისოფლის დიალექტიკის კანონზომიერებას.

სანახაობის დიალექტიკა სულ „უბრალოდ“ გამოისახა და დაგვარწმუნა, რომ წუთისოფელი, მართლაც, ასეა, ასეთია, ასე მიედინება დღენი ჩვენი თანაცხოვრებისა. მზია არაბულის დაჯერებული, მაგრამ ნაირგვარი მეტყველება, თავნება ასულის დაქადნება (შეყვარებულს რომ ელოდებოდა), ქორწინების წინაშე კრთომა (თითქოს გარბოდა, თვალბში კი ნდომის ნაპერწკალი ჭიატებდა), შვილებთან ურთიერთობის სიყვარულიანი სიმკაცრე (მკვახე რეპლიკა, სიტყვისათვის ძალოვნების დატანება და, იმავდროულად, ფართოდ გადაშლილ პირისახეზე, ან კუშტად შეკრულ კოპებზე სითბოსა და სინაზის შეფერილობის გაელვება), ქმართან რიდისა და მომთხოვნელობის აჭრით, სიყვარულისა და ლტოლვის აფეთქებათა წარმოსახვაც ლაკონური, მაგრამ შინაგანად დამუსტული შესტით, სხივამდგარი მხერით, ნამალევი ღიმილით, ადასტურებდა ცხოვრებისეული სიბრძნის, გაწონასწორებული თანაცხოვრების, ბუნებასთან დაზავების მნიშვნელობას. მზია არაბული თამაშობდა გზნებით, გატაცებით, აზრიანად, ქვეტექსტის სიმძაფრით, მაყურებელთან გულახდილი დიალოგის კულტურით („წუთისოფელი ასეა“, 1985 წელი).

მისი შინაგანი ძალა, მეტყველების კულტურა, პლასტიკურობა,

„თუმანიშვილის სკოლის“ კუთვნილება, რელიეფურად ჩანს მის ყოველ როლში, დრამატულსა თუ კომიკურ გმირებში, სადაც პერსონაჟის სულიერი განცდა და ფერადოვანი, ლაკონური, მფეთქავი და გამიზნული საქციელი, შეფასება, შესტი, მზერა ორგანული ერთიანობითა და ბუნებრივობით გამოსახავს მწერლის ინდივიდუალობასაც და რეჟისორული გადაწყვეტის მნიშვნელობასაც.

მისი ზენათი მიხეილ თუმანიშვილის მარად აქტუალურ სპექტაკლში („ბაკულას ღორები“), ამ „სკოლის“ მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს. მისი პერსონაჟის სასცენო ამბავი გამოკვეთილი შტრიხებისა და შინაგანი სვლების შერწყმითა და მეტყველი, მაგრამ ლაკონური ფორმით გამოვლინდა. მთელი სპექტაკლის, ანუ ცხოვრების მსვლელობისას სულ ორიოდ ეპიზოდში, სულ ორიოდ რეპლიკით წარსდგება მაყურებლის წინაშე ზენათი, მაგრამ როგორი ბუნებრივი, ცხოვრებისეული, მისთვის კრიტიკული სიტუაციის აღმნიშვნელი მრავლის დამტვევი და გამომხატველი ღუმილი, გაკაპასება (ქმარს რომ უტევს – ღორებმა ბოსტანი გამოიზრესო!), თვინიერებაცა და სევდაც. რეჟისორული ზედვის ორგანულობა, პარტნიორის შეგრძნება, ამ კონკრეტული ეპიზოდის მიზანდასახულობა მჟღავნდება მსახიობის მღუმარებასა, ქმარზე თავდასხმასა თუ სტუმრების მოლოდინისა და ქეიფის ეპიზოდების შეფასებით. ზენათის გულჯავრიანი გამოხედვა, კოპებშეკრული სახე, დარდიანი მზერა, მთრთოლვარე პაუზა თუ რისხვადქცეული სხეული – ამ სანახაობის, ამ დრამატულ-კომიკური ამბის, ამ ცხოვრებისეული ფარსისა და გაუსაძლისი ყოფის დრამატურგიას გამოხატავს. ის გარკვეული ყოფის ნიშანია, ამიტომაც მისი ფიქრიანი ზენათი ზდება ასეთი მნიშვნელოვანი ფერი ამ სანახაობისა.

მზია არაბული სცენაზე სწორედ მნიშვნელოვანი სათქმელის გამოხატვისათვის რომ გამოდის, დასტურდება მისი თამაშის განსაკუთრებული ელვარებით. ეპიზოდური როლიც მეტად შესამჩნევი და გამოკვეთილი ზდება, რადგანაც თავად მსახიობის ინდივიდუალობა, პიროვნული თვისებები და „თუმანიშვილის სკოლის“ ერთგულება გადააქცევს მის თამაშს მნიშვნელოვან ხელოვნებისეულ აქტად.

## „ცხოვრებასაც გვასწავლიდა“

(პაატა ბარათაშვილი)



პაატა ბარათაშვილთან ჩვენი სამშობლოს პოლიტიკურმა ვითარებამ კიდევ უფრო დამაახლოვა. სამოქალაქო დაპირისპირების დროს, ჩვენ ბარიერის ერთ მხარეს ვიდექით და არაერთი მძიმე წუთები გვაკავშირებს. ის თეატრს დაუბრუნდა და მიხარია, რომ წარმატებით აგრძელებს მოღვაწეობას კინომსახიობთა დასსთან ერთად. ჩვენ უსიტყვოდ ვუგებთ ერთმანეთს და ამიტომაც არ გამოჭირვებია მისი ნაამბობის ჩაწერა.

„ბატონი მიშა ჩემთვის, ისევე როგორც ყოველი ჩვენგანისათვის, ყველაფერი იყო: პედაგოგიც, რეჟისორიც, გზის გამკვალავიც, ახლობელიც, მეგობარიც, სატკივრის გამზიარებელიც, დამცველიც, მრჩეველიც, შემფასებელიც... შენი შემოქმედებისათვის, შენი დაოსტატებისათვის ყველაფრის მოცემა, გალება, გაკეთება შეეძლო. არა მარტო სპეციალობის არსი აგვიხსნა და „არტისტობა“ შეგვასწავლა, არამედ ცხოვრების მასწავლებელი იყო, გაგვაგებინა ამ ქვეყანაზე რა არის ფასეული, რისთვის ღირს ცხოვრება, რისთვის უნდა იბრძოლო თავგანწირვით, რისკენ უნდა მიიღებოდე გამუდმებით.

ხომ მახსოვს, რა ჭკუაზე ვიყავი, როცა თეატრალურ ინსტიტუტში ჩავაბარე. არტისტობა დროსტარება მეგონა. ორი მეცადინეობის შემდეგ ჭკუა გადამიტრიალა, გონება გამინათა, სხვა თვალთ დავინახე სამყარო, ადამიანები, ჩემი სპეციალობაც. შრომას მიგვაჩვია და გვასწავლა, რას ნიშნავს როლზე, საკუთარ თავზე, სპექტაკლზე მუშაობა. ჩვენ გვეგონა, რომ მისი სწავლების ფორმა, მისი დამოკიდებულება თეატრისადმი, სტუდენტებისადმი, მისი რეპეტიციები – ეს ნორმაა, ასე უნდა იყოს. როცა დავკარგეთ, მერე უფრო მივხვდით, რომ ბედმა გაგვიღიმა და მასთან შეხვედრის ბედნიერება განგვაცდევინა. ჩვენი სულიერი მამა იყო.

კიდევ იცით, რამ განაპირობა ბატონი მიშას ასეთი თავგანწირვა ჩვენი ჯგუფის სწავლების პროცესში? ის უკვე აღარ იყო რუსთაველის თეატრში და მთელი დრო, ენერგია, გამოცდილება, მიგნებები ჩვენთან მოჰქონდა, ჩვენში „ჩაღო“, შესაძლოა, ამით სურდა ყველასათვის ეჩვენებინა, კიდევ შემიძლია შევქმნა რაღაც ღირებულო,

მართლაც გააკეთა მეტად ღირებული საქმე: სრულიად გამოუცდელ ახალგაზრდებთან ერთად შექმნა თეატრი.

კიდევ ერთი თვისება მინდა გავიხსენო: თვითკმაცოფილების სიამეს ვერ იტანდა, იმწამს „გამოგაფხიზლებდა“, გეტყვოდა: ნუ ენდობი მაყურებლის ტაშს, თაყვანისმცემლის ქებას, პრემიერის შემდეგ მოლოცვებს. დამიჯერე მე და სულ როლზე იფიქრე, ეძებე კიდევ ახალი სვლა. ნუ დაუჯერებ მას, ვინც გეტყვის სრულყოფილი იყავიო, სრულყოფილებისკენ მუდმივად უნდა ისწრაფვოდე, რადგანაც სრულყოფილების მიღწევა შეუძლებელიაო!..

მართლაც, უტყუარი თვალი ჰქონდა, კატალიზატორივით იყო, ზუსტად გეტყვოდა, რა უნდა გააკეთო... რომ გეგონა, “ცურავდი როლში“, მოვიდოდა, ზუსტად შეგიფასებდა ნამუშევარს, ერთ სიტყვას გეტყვოდა და ისევ გაგინათლებოდა გონება. ერთი პერიოდი თეატრიდან წასვლა მომიწია, თქვენ იცით რატომაც. მისი გარდაცვალების შემდეგ დავბრუნდი თეატრში და... სიცარიელე ვიგრძენი... იცით, რა მაკლია? ზუსტი შეფასება, მას რომ შეეძლო, ისეთი, შიგნიდან „დანახვა“ და შეფასება...

მხოლოდ დიდ შემოქმედს აქვს ეს თვისება. ერთი შეხედვით, „უბრალო“ ბიძგს მოგცემს და ყველაფერი თავისით „ლაგდება“. ბატონ მიმას ერთი ნიუანსის მითითებით მთელი როლი თვალწინ დაგიდგებოდა, ხერხემალი ნაპოვნი გქონდა, მერე ააგებდი ხასიათს. „ქალაქის“ რეპეტიციას გავდივართ, ცოლს ვემშვიდობები და თაღში უნდა გავიდე. შემაჩერა და მითხრა: „რა აწუხებს დავით გელოვანს? ის, რომ ძველი ცხოვრება, ურთიერთობები ქრება, ჩოხას აღარავინ ატარებს. აი, ამას განიცდის, შენც ისე იმოძრავე, ვითომც ჩოხა გაცვიაო“. მაშინვე „ჩავავლე“ ხასიათს. ასე დაიბადა ჩემი პერსონაჟის სიარულის მანერა: გამართული, მხრებგაშლილი მოძრაობები, სულ ფორმაში ყოფნის სურვილი ... მიხეილ თუმანიშვილი დიდი მასეტრო იყო “...

\* \* \*

დავით გელოვანს მაღალი ჩექმები ეცვა, შავი, გრძელი ხალათი ტანზე ჰქონდა შემოწკებილი, ნაცრისფერი პიჯაკი მართლაც ჩოხასავით „დაჰქონდა“, ფაფახი ეხურა და თავდაუხრელად დადიო-

და, წელგამართულს საკუთარი პერსონა საასპარეზოდ „გამოჰყავდა“, მამა-პაპისეულ ცხოვრების წესს ასე აგრძელებდა. ლაპარაკობდა დაჯერებით, მოყვარული ოჯახის უფროსი იყო და ასევე ექცეოდნენ ცოლიცა და შვილებიც. რაღაც უღრუბლო, „დაშაქრულ“ ყოფას წააგავდა მათი ოჯახური სიამტკბილობა, მაგრამ... აი, გარდაცვლილ შვილს, ნესტანს, ერთი დღით „აბრუნებენ“ ოჯახში. ის ირჩევს დაბადების დღეს, როცა თერთმეტი წელი შეუსრულდა: მიმქრალი სხივით განათებულ სცენაზე ოცნებასავით თეთრად შემოსილი ნესტანი (ნინო ბურდული) მამის წინ დგას, საკუთარი პერსონით აღტაცებული და დამტკბარი დავითი წელგამართული შემოდის, ხელში ტორტის კოლოფი უჭირავს, გაცისკროვნებულ სახეზე ნეტარი ღიმილი დასთამაშებს, ხელებს განზე შლის, თითქოს, მთელს სამყაროს უპირებს გულში ჩაკვრას და... შვილს კი ვერ ამჩნევს: მამა, დამინახე, აქ ვარ, შემამჩნიეო – ევედრება ნესტანი... დავითი ისევ ფართო ნაბიჯებით უვლის ეზოს, თითქოს, არენაზე ბრძანდებოდ, საკუთარი მამობრივი სიყვარულის დემონსტრაციას ახდენს, მექანიკურად გაიძახის: „ვინ არის ჩემი სიცოცხლე? ვინ არის ჩემი გოგო? მამა რომ დაბერდება, ვინ უყიდის მამას კამფეტებს?“ – არც საკუთარი თავი ავიწყდება დამტკბარ-დაშაქრულ დავითს, მაგრამ ისეა საკუთარი პერსონით აღტაცებული, რომ ნესტანს ვერც ამჩნევს. მალლა იყურება, ცარიელ სივრცეს უმისამართო მზერით შეჰყურებს, რეპლიკას მექანიკურად იმეორებს და წელგამართული ისევ დადის ეზოში... მიმქრალი სხივით განათებულ სცენაზე თვალცრემლიანი ნესტანი დგას, მამა ისევ წელგამართული, მკლავგაშლილი, თითქოს მთელ სამყაროს უპირებს გულში ჩაკვრასო, ისევ „დაეძებს“ ქალიშვილს.

ადამიანებმა ერთმანეთის გულებსიკენ სავალი გზა დაკარგეს. საკუთარი პერსონით დაკავებულები, საერთოდ ვეღარ ამჩნევენ სხვათა სატკივარს, საწადელს, სამღურავს. მათ ურთიერთისგან გაუცხოებული თანაცხოვრება შერჩათ ხელთ – გულისტკივილით გვიმხელს რუჟისორი მსახიობებთან ერთად. უსულგულობას შეეჯახა ნესტანიც, ამიტომაც ისევ ცივ სიმარტოვეს შეეხიზნა მისი მგრძნობიარე სული.

ასე გადაწყვიტეს მიხეილ თუმანიშვილმა და მსახიობებმა ეს მოვლენა, მასში სახიერად ჩააქსოვეს XX საუკუნის დაუნდობელი სენი – ადამიანის მარტოობის განცდა.

## „ბედის გაღიმება, ანუ ლილი + მიშა!“

(რუსუდან ბოლქვაძე)



რუსუდან ბოლქვაძე გამორჩეულია პიროვნული და სასცენო კულტურით. სცენაზეც და ცხოვრებაშიც მოწესრიგებულია; შვენივლი სადა, მაგრამ მოღუბლი სამოსი; სამკაულიც, თითქოს, მისთვის შეიქმნაო, იმდენად მოხდენილად ატარებს. პიროვნული და პროფესიული ღირსებაც ამშვენებს. ზეშთაგონების იმედად არ არის, გაცნობიერებული აქვს არა მარტო ზოგადად პროფესიის არსი, ანდა კერძოდ სპექტაკლის მიზანდასახულობა, ან თუნდაც, დამდგმელის კონცეფციისა და საკუთარი მსოფლმხედველობის შეჯერების აუცილებლობა, არამედ ყოველი მოვლენის მიზანი, მისი პერსონაჟის ადგილი თუ ფუნქცია ამ მოვლენაში. თამაშობს აზრიანად, როლის საერთო მონახაზიცა და ყოველი ნიუანსიც გათვლილი აქვს. განსაკუთრებული სცენური სიმართლე კი შინაგანი სხივით ანათებს, გამოჰკვეთს მის ყოველ პერსონაჟს, რომელიც ასევე ზუსტად მიგნებულ „ჩარჩოში“ ჰყავს ჩასმული. მისი პერსონაჟების სათუთ შინაგანი სიცოცხლეს მასშტაბს უქმნის გარეგნული პარტიტურის ფერადოვანი შტრიხები, გრაფიკული მონახაზის სიზუსტე და დახვეწილობა.

იმპროვიზაციული სითამამე გაჯერებულია გონების ურჩი „კონტროლით“ – ასე თხზავს რუსუდანი თავისი გმირის სასცენო ცხოვრებას. მისი ყოველი პერსონაჟი ამ გაწონასწორებით გვიამბობს სასცენო ამბავს, სადაც ყოველდღიური ყოფის დეტალები, თვით უაღრესად „წვრილმანი“ ხვეულებიც შენიშნული და სცენაზე გადატანილია უმდიდრესი პიროვნული გუმანით, გრძნობა-გონების ტანდემით, რაციოს პრიმატითა და ტექნიკის ოსტატური ფლობით. პიროვნული პასუხისმგებლობა მისი თამაშითაც შეიგრძნობა და თეატრში ცხოვრების წესითაც. მის თამაშში ჭიატებს სუბიექტური ჭვრეტისა და ობიექტური შეფასების შეჯერებით, ფართო მონასმისა და ნიუანსის მსუბუქი შენივთებით წარმოქმნილი ახალი მთლიანობა – კიდევ ერთი ადამიანური ბიოგრაფია.

რუსუდან ბოლქვაძემ გაიარა ჩინებული სამსახიობო სკოლა – იყო ლილი იოსელიანის მოწაფე, შემდეგ კი კინომსახიობთა თე-

ატრის, ერთმორწმუნე დასის წევრი გახდა. 1978 წელს თბილისში არსებულისაგან განსხვავებული თეატრი შეიქმნა, თუნდაც, თავისი განსაკუთრებული შინაგანაწესითა და თეატრში ცხოვრების წესით, ნიჭიერ მსახიობთა გილდიითა და გამოკვეთილი ინდივიდუალობის ლიდერთ, რომელმაც უკვე მეორედ შესძლო თანამოაზრეთა გუნდის შედუღება. 1980 წელს ამ გუნდს რუსუდან ბოლქვაძე შეემატა. მან თავისი თემა, ფერი, ინტონაცია შესძინა დასს და საკუთარი ადგილი მოიპოვა იქ, სადაც მაესტროს თავის „მსახიობთა ორკესტრში“, ერთი შეხედვით, ყველა „ინსტრუმენტ-შემსრულებელი“ უკვე შერჩეული ჰყავდა. რუსუდანი ადვილად შეერწყა დასს, რადგანაც საფუძველი საამისოდ უკვე ჩაყრილი იყო. ჩვენი დიალოგი ამ თემით დაიწყო.

\*\*\*

„ნამდვილად, ბედს უნდა ვუმაღლოდე – თეატრალურ ინსტიტუტში ლილი იოსელიანის ჯგუფში მოვხვდი, მერე კი ბატონ მიშასთან გავაგრძელე მუშაობა. ქალბატონი ლილი მეტიესმეტად მომთხონენია, უკომპრომისოა, შეფასებაში ზოგჯერ დაუნდობელიც კი. ბევრი ვერ უძლებს მის სიმკაცრეს, შესაძლოა, ამის მიზეზია, რომ თავდაპირველად ჩვენი ჯგუფი ხალხმრავალი იყო: 26 მსახიობი და რეჟისორი. მერე ჯგუფი გაიყო, ხოლო ქალბატონ ლილისთან ოთხმა მსახიობმა დავამთავრეთ და გავხდით დასის წევრები: ნინო ბურდული, გიორგი პიპინაშვილი და მე – ბატონ მიშასთან, მარიკა ჭიჭინაძე – რუსთაველის თეატრში...“

რუსუდანი სიამაყით, სითბოთი, ოღნავი სევდითაც მიამბობს ინსტიტუტის წლებზე. მეხსიერებიდან ამოტივტივდა: პირველად მისი სახელი და გვარი მიხეილ თუმანიშვილისაგან მოვისმინე. მივლინებიდან ჩამოსულმა მას ინსტიტუტში მივაკითხე. გაბრწყინებულმა მითხრა: „წამოდით, ნახეთ, როგორ მუშაობენ ლილის ბავშვები (ჩვენც ასე ვეძახდით: „ლილის ბავშვები“, „მიშას ბავშვები“), განსაკუთრებით რუსუდან ბოლქვაძე და გოგა პიპინაშვილი. მეც მივდივარ, კიდევ უნდა ვუყურო, როგორ იქსოვება სცენური ურთიერთობები. ჩვენ ერთად ვნახეთ საკურსო სპექტაკლი ჰაუპტმანის „მარტოსუ-



ლი“. ვიხილეთ როგორის დაჯერებით, გატაცებით, უნარით „ქსოვ-  
დნენ“ სტუდენტები სასცენო ამბავს.

რუსუდანი განაგრძობს:

„ინსტიტუტში ბევრს ვთამაშობდით. რეპერტუარი გვექონდა მეტად მდიდარი: ილია ჭავჭავაძე, დავით კლდიაშვილი, ანტონ ჩეხოვი, მაქსიმ გორკი, შექსპირი, ჰაუპტმანი... ვიყავი დედაც, ძიძაც, მაჭანკალიც, მოახლეც, შეყვარებულიც... მრავალი ტიპის, ასაკის, მდგომარეობის, განსხვავებული ხასიათის პერსონაჟები ვითამაშე, ანუ ვიცხოვრე მათი ცხოვრებით, როგორც ქალბატონი ლილის შეგირდმა. ბატონი მიშას სტუდენტის, ნოდარ ბეგიაშვილის საკურსო სპექტაკლში „ზიკოვები“, მოსამსახურეს ვთამაშობდი. აკორდეონზე ვუკრავდი. ვსწავლობდი დაკვრას, მთელი დღე აკორდეონი მქონდა აკიდებული, ვუკრავდი და მთელი ინსტიტუტი შეწუხებული მყავდა. სპექტაკლი რომ ვითამაშეთ, ბატონი მიშა მომიახლოვდა, ხელი ჩამომართვა და მომილოცა. ეს დიდი წარმატების ნიშანი გახლდათ. მერე, როცა გრძელ დერეფანში მხვდებოდა, ყოველთვის გამორჩეულად მესალმებოდა. როცა განაწილების დღე დადგა, არსად გამანაწილეს. მალე ქალბატონმა ქეთო ესაიაშვილმა (კინომსახიობთა თეატრის დასის გამგე – ნ. ა.) დამირეკა და მითხრა, ბატონი მიშა თავის თეატრში ვთავაზობს მიღებასო. ასე აღმოვჩნდი 1980 წლის სექტემბერში დასის შეკრებაზე. პირველი ვიყავი „გარედან მოსული“.

ბევრი რამ შეიძლება წაიშალოს მეხსიერებიდან, მაგრამ ორი დღე ვერასოდეს ამოიშლება გონებიდან: „მარტოსულის“ პრემიერა ინსტიტუტის პატარა სცენაზე და პირველი დღე კინომსახიობთა თეატრში. როცა ბატონმა მიშამ წარმადგინა, მსახიობებმა ტაში დაუკრეს, ეს არასოდეს დამავიწყდება. ბევრს ინსტიტუტიდან ვიცნობდი. განსაკუთრებით მახსენდება ზურა ყიფშიძის გულთბილი შეხვედრა. პირველი როლი ამ სცენაზე ვითამაშე „ბაკულას ღორებში“. სპექტაკლი ჯერ კიდევ თეატრალურ ინსტიტუტში დადგა ბატონმა მიშამ. მერე აქ გადმოიტანა, მაგრამ ცოტა რამ შეცვალა. გვიან „შევედი“ სპექტაკლში და რამდენიმე როლი ვითამაშე“...

განსაკუთრებული ბედი დაჰყვა ამ სპექტაკლს, სამ ათეულზე მეტი წელია, რაც თამაშობენ და არც აქტუალობა დაუკარგავს და არც გამოსახვის ფორმები „მოდველებულა“. მსახიობებიც ისეთი-

ვე გატაცებით თამაშობენ, როგორც პირველ დღეებში. რუსუდანი ჭორიკანა ჭინკას როლით დამამახსოვრდა. გაპრანჭული ჭორიკანა ხოსოლიანების ოჯახის ამბავს იუმორით, ხმაში გარეული სიმწრითა და დამცინავი ღიმილით გვიამბობს. ზოგჯერ სინანულიც, ბრაზიც, დაქაღებაც, გამაფრთხილებელი ინტონაციაც გაკრთება მის ხმაში და სახეზე გამოისახება გაოცება, გაოგნება, სიმკაცრეც კი! სიცილისა და ცრემლის ზღვარზე დაატარებს მსახიობი პერსონაჟს, ირონიას გულთბილი შეფასება ენაცვლება, სიმკაცრეს თანაგრძნობა, გაკილვას შეგონება, გაკენწვლას კვლავ ირონია და ასე ფერადოვანი შეფასებითა და ინტონაციით გვიამბობს ორი ჭორიკანა – ჭინკა ერთი კანცელარიისა და ბაკულას ღორების ამბავს. რუსუდან ბოლქვაძე ამ სევდანარევი კომიკური სიტუაციის კამერტონად აღიქმება პარტნიორთან, ნინელი ჭანკვეტაძესთან ერთად.

...რუსუდანი ჩაფიქრდა, საკუთარ თავთან გააბა უთქმელი დიალოგი და პაუზის შემდეგ, ჩემი კითხვა გაიმეორა: „რა მივიღე ღილი იოსელიანისაგან და რა მიხეილ თუმანიშვილისაგან?“ ქალბატონ ღილისთან ურთიერთობით გამოძიმუშავდა პროფესიული თვითშეგნება, თავგადაკლული შრომის უნარი, სიმართლის განსაკუთრებული შეგრძენებისადმი მიდრეკილება. სასცენო სიმართლე – უპირველესია, რასაც ის ნერგავს, ითხოვს, მოითხოვს!.. მან ჩაწინა ჩემში პროფესიის ანბანი, თუ შეიძლება ითქვას, მასწავლა წერა-კითხვა. ბატონ მიშასთან გავაცნობიერე პროფესიის არსი, რომელსაც სტუდენტობის დროს ქვეცნობიერად უკვე ვფლობდი. 16 წლის ასაკში, თუნდაც ოთხი წლის მანძილზე, რთულია პროფესიის სრულად გაცნობიერება, მის არსში გონისმიერი „ჩაწვდომა“, მისი სრულფასოვნად გათავისება, მაგრამ საამისოდ ნიადაგის მომზადება ძალზე მნიშვნელოვანია. ბატონმა მიშამ სისტემაში მოიყვანა ის ცოდნა, გამოცდილება, უნარი, რაც ჩემი პედაგოგისგან შევიძინე. გავვოცდი, როდესაც თეატრში სარეპეტიციო დარბაზში დაფა და ცარცი შევნიშნე. მსახიობები ფორმულების სახით აღნიშნავდნენ თავიანთ მოსაზრებებს სასცენო ამბავზე, თხრობის ამა თუ იმ ასპექტზე, როლის ფუნქციაზე მთლიან სასცენო ქმედებაში და სხვ. ძალზე ზუსტი, ლაკონიური, პრაქტიკული იყო ეს სქემები. ისინი გაწვრთილნი იყვნენ და როცა კამათობდნენ, მაშინაც კი პრაქტიკულად შესაძლებელ

ვარიანტებს იშველიებდნენ, მტკიცებულებებს მეტისმეტად ძუნწად, მაგრამ ზუსტად აყალიბებდნენ. თანდათან მივხვდი, ბატონი მიმა ჩვენში დამოუკიდებელ აზროვნებას, როლზე დამოუკიდებელ მუშაობას, თანაც კოლექტიური საქმიანობის უნარს წვრთნიდა, ამისკენ გვიბიძგებდა და ამისთვის გვაძალებდა. ამ კამათში, სპექტაკლზე მუშაობის ამგვარ პროცესში ყველა იყო ჩართული, მთავარი როლების შემსრულებლებიც და ეპიზოდურისაც. ამიტომაცაა, რომ თითოეულმა ჩვენგანმა სპექტაკლები კარგად ვიცით. ჩვენ ხომ მისი კონსტრუქციის აგებაში, „მშენებლობაში“, „მოპირკეთებაში“ ერთად ვმონაწილეობდით. თანაც პრაქტიკულად ვივებდით ჩვენი გმირის სამოქმედო არეალს, ხვედრით წონას მთლიანი სპექტაკლისთვის. ჩვენ ერთობლივად ვაყალიბებდით კონცეფციას, დადგმის ზეამოცანას, შემდგომ კი ერთობლივად, პრაქტიკულად ვეძებდით საშუალებებს ამ კონცეფციის გამოხატვისათვის, აზრის ხორცშესხმისათვის. მოსაზრებათა რეალიზაციისათვის ვაგნებდით უმოკლესსა და უსწრაფეს გზას, რომ სასცენო ქმედება კონსტრუქციული, დინამიური, ლაკონიური და სახიერი ყოფილიყო.

ეს არის იდეალური ვარიანტი – იყო ლილი იოსელიანის შეგირდი და მიხეილ თუმანიშვილის დასის წევრი. ამიტომაც ვამბობ, რომ მე ბედმა გამიღიმა“...

ჩემს გონებაში წამომიტივტივდა შენობის კედლებზე ბავშვების წარწერები. ასეთ ფორმულას შევქმნიდი: ლილი + მიმა. ბუნებით ორივე მასწავლებელია, გურუა, ერთი ძირის განშტოებაა. მიხეილ თუმანიშვილი არა მარტო დამოუკიდებლობას აჩვევდა ახალგაზრდა მსახიობებს, არამედ მათში აყალიბებდა როლის ავტორობის შეგრძნებას, პერსონაჟის „სასცენო ბიოგრაფიის“ შეთხზვის მოთხოვნილებას და ზრდიდა არა რეჟისორის კარნახის კეთილსინდისიერ შემსრულებელს, არამედ როლის ავტორს, სასცენო ამბის თანაშემთხზველს, აქტიურ შემოქმედს, მარად მაძიებელ „მოთხველს“, სასცენო იგავის გამომგონებელს! რეჟისორული თეატრის აქილევის ქუსლი – მსახიობის ინერტულობა როლზე მუშაობის დროს, განსაკუთრებით საწყისს ეტაპზე – ამ სვლით დაძლეული ჩანდა. რუსუდან ბოლქვაძე სადღეისოდ ამგვარ არტისტად, როლის ავტორად გვევლინება. ამ თვისებით არიან გამორჩეულნი მიხეილ თუმანიშვი-

ლის შეგირდები, მისი დასის წევრების უმეტესობა.

...რუსუდანი აგრძელებს ხმამაღლა ფიქრს:

„რა განსხვავებაა მათ შორის? ლილი იოსელიანი, თუ შეიძლება ითქვას, ცხოვრების გუთანში შებმული ხარია. ეს სიფრიფანა ქალი საკუთარ თავში ატარებს ძალას, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავს სასცენო თხრობის, სასცენო „ცხოვრების გუთანი“. ის უფრო მოვლენის შიგნითაა, ღია ჭრილობასავითაა. ბატონი მიშა უფრო მსუბუქია, ჰაეროვანია, არტისტულია, მეტი ირონია, მეტი ელასტიკურობა, მეტი დინამიკაა მასშიც და მის სპექტაკლებშიც. ის მოვლენას გარედან დაჟინებით შესცქერის, დაკვირვებით სწვალობს, შიგ ჭვრეტის სიმახვილით შეაღწევს. ასე აგნებს მოვლენის არსს და მსუბუქად, თითქოს, ერთი ხელის მოსმით აგებს ადეკვატურ კონსტრუქციას, თავისთავად იქმნება კიდევ შესაბამისი ატმოსფერო. როგორც აღვნიშნე, ქალბატონი ლილი შიგნითაა, გულისფეთქვას შიგნიდან უსმენს, თავის თავზე გადააქვს, სულს უბერავს, განიცდის, გულით დაატარებს, გამოხატავს... ბატონი მიშა მოვლენას გარედან შეიგრძნობს, შეისმენს, აისხლევს, უმაღ გამოაქანდაკებს მსუბუქად, რიტმით, ჩუქურთმით, ფერადოვნებით. ის განსაკუთრებულ გუჟანს, მეექვსე გრძობას, მახვილ თვალს ფლობს.

ლილი – კლარნეტია, ალტია, მიშა – ვიოლინოა“.

თვალწინ დამიდგა მანანა ანასაშვილის (ისიც ლილი იოსელიანის შეგირდია) სპექტაკლი, „ბნელ ოთახში“ (1979 წელი). სამი ვოდევილი იყო გაერთიანებული ერთი სათაურით – რაფიელ ერისთავის, ექსპორნის და ფრანგული, რომლის ტექსტი აღადგინა ლილი იოსელიანმა. სპექტაკლი მოხუცი ცოლ-ქმრის ურთიერთობის ჩვენებით იწყებოდა. რუსუდანი და თაზო თოლორაია, სრულიად ახალგაზრდა მსახიობები, თითქმის ერთად შეზრდილ ცოლ-ქმარს განასახიერებდნენ. სრული ილუზია იქმნებოდა, რომ ერთად გატარებული ექვსი თუ შვიდი ათეული წელი მძიმე ტვირთად ექცათ. პირდაპირ დიალოგს ენაცვლებოდა თითოეულის შინაგანი მონოლოგი, რომელსაც ხმამაღლა გამოთქვამდნენ: საყვედური, უმაღურობა, გულსიტკენა, ქილიკი, ირონია – ათასგვარი ფერი, ინტონაცია, შეფასება იფრქვეოდა სცენიდან. გოცებას იწვევდა ცხოვრებისეული ნამდვილობისა და გამოძგონებლობის ორგანული დაკავშირებაც. რუსუდანი დაფარ-

ფატებდა სცენაზე, წაწვეტებულ ცხვირს თითქოს ყველგან ჰყოფდა. ცნობისწადილით შეჰყურებდა თანამემცხედრეს, წინასწარ იცოდა, რას იტყოდა, რას მოიმოქმედებდა იგი, ამიტომაც ირონიული ღიმილი აეკვრებოდა პირისახეზე, კმაყოფილ მზერას დაატანდა რეპლიკას და აწ მერამდენედ დაასწრებდა ქმარს სურვილის გამჟღავნებას, გვატყვევებდა გარდასახვის ტექნიკის ფლობაც, ცხოვრებისეული ნამდვილობაც, წრფელი განცდაც და გადამდები ონავრობაც. მათ შესრულებაში პერსონაჟების დისტანციური ხედვაცა და ორგანული მოქმედებაც ერთობლივად მჟღავნდებოდა. იუმორსა და ალტაცებას იწვევდა მათი იმპროვიზაციული სილაღეც, თამაშის სიმსუბუქეც, შეთხზვის ნიჭიერებაც.

განსაკუთრებული ძალით „აფეთქდა“ რუსუდანის ინდივიდუალობა და როლზე მუშაობის ეფექტურობა მეორე ვოდევილში – „იჭვიანი“. ყმაწვილი ქალის ჩამოქნილ სხეულს ამშვენებდა მოღერი სამოსი. იასამნისა და ყვითელი ფერის შეხამებით შეკერილ კაბასა და ქუდს შწოიანად ატარებდა. პეწიანად გამოჰქონდა სამზეოზე მის ტასიკოს განებივრებული ბანოვანის მთელი ავლა-დიდება: უსაქმურობისაგან გაბეზრება, გახუნებული სულიერება, ერთფეროვანი ყოფისაგან თავდახსნის სურვილი და მოყვარული მეუღლის რიდი. ნატიფი მოძრაობები, მანერული მეტყველება, ჟინიანი მზერა, მაცდური ღიმილი, კეკლუცად თავის რხევა, მიამიტად გაბუტვა, ბაღღური ალტკინება – მარაოსავით იშლებოდა ეს თვისებები მსახიობის შეფასებებსა თუ რეპლიკებში. პერსონაჟის სასცენო ბიოგრაფია, ცოლ-ქმრული ურთიერთობები ნაქსოვი იყო მსუბუქად, ფაქიზად, გამჰვირვალედ. სახიერი დეტალებით, ნოქტიურნის ტკბილზმოვანებით შესრულებული სასცენო ამბავი იუმორთან ერთად, ირონიის შეგრძნებასაც ბადებდა. როლის გარეგნული პარტიტურა გრაფიკოსის სიფაქიზითა და რუღუნებით იყო გამოყვანილი. იმდენად მეტყველი, მახვილგონივრული, „მჭერმეტყველი“ გახლდათ მიმიკა, მზერა, მოძრაობები, იმდენად სახიერი გახლდათ საქციელთა წყება, გრძნობათა სიწრფეღე, რომ როლის პლასტიკური მონახაზი მონოლოგის ოსტატურ კითხვას შეეტოლებოდა, ახლა ერთ ეპიზოდს გავიხსნებ.

მარტოდარჩენილ, მოხდენილ ტასიკოს მეუღლის ლოდინი მოთმინებას უკარგავდა. ის მოდას აყოლილი, თანამედროვე, დამოუკი-

დებლობასა და ნეტარებისათვის „განწირული“ ბანოვანი გახლდათ. მაგიდაზე სიგარეტის კოლოფს თვალს ვერ აშორებდა, პატარა „მაცდური“ ანდამატივით იზიდავდა, სახეს არიდებდა, დაბინდულ მზერას ისევ გრძნობით „სტყორცნიდა“, ვნებააშლილი ისევ ნდობით შეჰყურებდა. ქმრის ნამალევად სწაღდა თუთუნის მოწვევა. სიგარეტის კოლოფს მზერას ვერ სწყვეტდა. ტასიკოს კარისკენ მალი-მალ გაუბრუნდა შიშნარევი თვალი, უხმოდ ნატრობდა – სვიმონიკომ (თაზო თოლორაია) არ მომისწროსო. გაირინდებოდა. მერე ადგილს ვერ პოულობდა, მრგვალ მაგიდას გარს უვლიდა, კარისკენ გარბოდა, გაგულისებული უკან ბრუნდებოდა, ამაყად მოიღერებდა კისერს, დაფეთებულ მზერას ისევ კარისკენ აპარებდა. წარბებშეჭმუნხული სევდიანად ამოიოხრებდა, ხელები ისევ უთრთოდა... მერე გაბუტული ბაღლივით შეტრიალდებოდა, თავს მომხიბლავად გაიქნევდა, ჩაფიქრდებოდა, გადაწვეტილების მიღება ამშვიდებდა, მაგიდისკენ საქმიანად ბრუნდებოდა, წინ მტკიცედ მიიწევდა, შედგებოდა, ჭირვეულად აღმოსთქვამდა – „რა ვქნა თქვენი ჭირიმეთო“... კარს მკაცრად გახედავდა, კეკლუცად იღიმოდა, ცდუნებას ვერ უძლებდა და... სიამოვნების მომლოდინე იღუმალებით ვენურ სკამზე კოხტად ჩამოჯდებოდა, მთრთოლვარე ხელს მაგიდისკენ გაიშვერდა, ჩერდებოდა, უკმაყოფილოდ ისევ კარისკენ გააპარებდა მილულულ თვალს, მერე მაცდური ღიმილი გაუპობდა გაბუტულ ბაგეს, სიგარეტს ნელა და ურჩი ნდომით იღებდა, ფერმკრთალ სახეზე თვალები უელავდნენ, ყვრიმალეები ხტოდნენ, თვალებს მილულავდა, მოქნილი, ნატვიფი მოძრაობით მისი მკლავი ჰაერში კამარას შემოჰკრავდა. და... დაჯერებით გაირჯობდა სიგარეტს... ასხლეტილი სხეული სიმღვივით დაიჭიმებოდა, აკანკალებული ხელით ასანთს გაჰკრავდა. უქრებოდა, ურჩად გაჰკრავდა, ისევ უქრებოდა... ბოლოს ჟინიანად დაეწაფებოდა სიგარეტს, შვებით ჩაისუნთქავდა, ნაწვევებ-ნაწვევებად ამოისუნთქავდა და ნელა, ღიმილით, რგოლებად უშვებდა კვამლს. შნოიანად ატრიალებდა სიგარეტიან მტევანს, საკუთარ თავს „გარედან“ ჭვრეტდა და იხიბლებოდა. მერე საკუთარ გამბედაობას ზეიმობდა, გიტარას მიიხუტებდა, ლალად ჩამოჰკრავდა სიმებს მოქნილ მტევანს და „მოგუდული“ ხმით საკუთარ სიმამაცეს მუხამბაზს უძღვნიდა!

გაბედული, მოდას აყოლილი, ემანსიპირებული ყმაწვილი ქალი

„ფემინისტურ მეამბოხედ“ აღიქმებოდა. იუმორი, ირონია, ცხოვრებისეული სიმართლე, ნატურალური რეალობა და გამონაგონის ონავრობა ერთიანდებოდა ამ რაფინირებული, თავნება, ანცი თამაშით.

\* \* \*

„გამორჩეულად ვინსენებ იანგაროზასა და მერკურის. იანგაროზა ჩვენი შეთხზულია. რეზო გაბრიაძეს სულ ორიოდ რეპლიკითა ჰყავს შემოყვანილი იანგაროზა. ჩვენ, ბატონმა მიშამ და მე ერთად შევუქმენით იანგაროზას ბიოგრაფია, სამოქმედო არენა, ქორწილზე მთელი მოვლენა ავაგეთ მასზე. გამოვიგონეთ მისი ინდივიდალობა, სიარულისა და ლაპარაკის მანერა. ერთ დღეს ბებიანემის კაბითა და დედაჩემის ფეხსაცმელებით გამოვცხადდი თეატრში და შევედი დარბაზში. ბევრს ეგონა, ბებიანე მიმეძებდა და იფიქრეს, რა მოუვიდა რუსიკოსო, მერე სიცილ-ხარხარი ატყდა. ბატონი მიშა დაკვირვებით მიყურებდა, მერე ადგა, ნელა მომიახლოვდა, მომესალმა, დაიხარა, ხელზე მეამბოხა, ხელკავით სცენაზე ამიყვანა, მოწიწებით მექცეოდა, როგორც ხანდაზმულ იანგაროზას. ორივემ გავითამაშეთ პატარა ეტიუდი, იანგაროზასა და მისი ნაცნობის შეხვედრა. როცა ვუჩვენებდი, რას მივაგენი: როგორ შემოდის იანგაროზა, რა აცვია, როგორ შეჰყურებს ახალდაქორწინებულებს მძაჩის ბიუროში, ბატონი მიშა თავისებურად აფასებდა, პატარა დეტალს, შტრიხს დაუმატებდა, გრაფიკულ ნახაზს ნიუანსით შეავსებდა... ასე თანდათან დაიბადა ჩემი იანგაროზა, რომელიც ბებიასავით ახლობელია“...

რეზო გაბრიაძის მიერ გადმოქართულებული თორთონ უაილდერის „ჩვენი პატარა ქალაქი“ ბატონმა მიშამ 1983 წელს დადგა. გამოსახვის ფორმები – სათუთი, განწყობა – რეკვიემი, კონცეფცია – ადამიანურობისაგან გაუცხოებული, შინაგანი გულისხმიერებისგან დაცლილი საზოგადოება. თეატრმა უნდა შეახსენოს, უნდა უჩვენოს მათ, რომ ცხოვრების გამძაფრებულ რიტმს, ყოფის წვრილმანებს ეწირება ჭეშმარიტი ადამიანურობა, სიტბო, შინაგანი კავშირი ახლობლებს შორისაც კი. როგორც ბატონი მიშა იტყოდა – „თეთრი წეროები მიფრინავენ, გვტოვებენ!“

რუსუდან ბოლქვაძე – იანგაროზა თალხი კაბით, მოძველებული

ფენსაცმლით, გაცვეთილი რედიკულით, დამფრთხალი გამოხედვით, დაგრეხილი სხეულით, ფრთხილი ნაბიჯებით შემოდოდა სცენაზე. მთელი არსებით – დაჩიავებული სხეულით, უთქმელი სევდით, სახეზე აღბეჭდილი შიშით, უხმაურო გადაადგილებით – გამოხატავდა უბედურების წინათგრძნობას! შემოდოდა დამფრთხალი იანგაროზა და შემოჰქონდა ავი წინათგრძნობა. იუმორთან ერთად, რაღაც მწუხრის მოლოდინი ეფინებოდა დარბაზს. როგორ ახერხებდა ამას მსახიობი – ეს მარადიულად ამოუცნობი, მიუგნებელი, გაუშიფრავი იდუმალებაა, ერთი კი ფაქტია, არტისტის სულის ხვეულებში, შინაგან სამყაროს მიუწვდომელ შრეებში, გონების უშორეს პერიფერიებში იმგვარი ლავაა ჩაგუბებული, რომლის ამოფრქვევა, გამონათება, დუდილი გრძნეული ძალით ატორტმანებს სასცენო სივრცეს, დარბაზს, თითოეული მაყურებლის გაყურსულ გრძნობა-გონებას. ეს ამოფრქვევა ზოგჯერ გრანდიოზული მასშტაბისაა და მეხთამტეხავის ძალმოსილებას შეეტოლება, მაშინ მაღალი ტრაგედიის გათამაშება შესაძლებელი. ზოგჯერ კი ეს ამოფრქვევა შინაგანი სხივის, სულის აღმოთქმის იდუმალებას გვამცნობს. მაშინ გრძნეული და ფაქიზი, წმინდა რიტუალი სრულდება. აი, ამგვარი გრძნეული, იდუმალი, გამჭვირვალე რიტუალის შესრულებას შეეტოლება იანგაროზას სასცენო ამბის წარმოდგენა მსახიობის მიერ. სულის ნატიფი მოძრაობა, შინაგანი მოუხელთებელი ციმციმი, აზრის მიუწვდომელი რხევა ჩასმული იყო გარეგნულად დეფორმირებულ „ჩარჩოში“ და ეს შეუსაბამობა ბადებდა იუმორს, ირონიას, გულწრფელ ოვაციას. აქ პოსტმოდერნიზმის სიმახვილე და დაუნდობლობა უნებურად იჩენდა თავს. დრო, ეპოქა, თანამედროვეობა ამგვარი ნიუანსებით იჭყიტებოდა სასცენო ქმედებაში, თამაშის წესსა, თუ იმპროვიზაციულ შესრულებაში. რუსუდანი თუმანიშვილის თეატრის, “წმინდა თეატრის“ (პიტერ ბრუკი) ღირსეული არტისტია.

რუსუდანმა აღსარებასავით გამანდო: „მერკურის როლი, მისი მიღება, მისი თამაში – ცალკე თემაა, შეიძლება ითქვას, დრამატულ-კომიკურიც კი მსახიობის ბიოგრაფიაში. ორიოდ წლის წინ, როდესაც „ზაფხულის ღამის სიზმარზე“ დავიწყეთ მუშაობა, პაკის როლზე ვოცნებობდი. ბატონმა მიმამ ელენეს როლი შემომთავაზა და უარი ვერ ვუთხარი, თუმცა ელენე თავიდან ვერაფრით გავითავისე. აი, პაკი



კი, სულ თან მსდევდა. ბატონ მიშასაც ვუთხარი, მაგრამ აქ უფრო მჭირდები და ასე ჯობიაო, მითხრა და ამით დავამთავრეთ...”

რუსიკოს ჩამოქნილ სხეულს ძალზე შეენოდა გოგი ალექსი-მეს-ნიშვილის გადაწყვეტა: ღია ნაცრისფერი, აბრეშუმის კაბა, მეტად „მარტივ“ თარგზე აჭრილი, მაგრამ კლასიკური ფორმით შესრულებული. ის არისტოკრატი ყმაწვილი ქალის ფიგურას გამოჰკვეთდა და გემოვნების დემონსტრაციასაც ახდენდა. ელენე სევდიანი შეყვარებული და უარყოფილი ქალი განლდათ. მისი როლის ზეამოცანა დემეტრიოს გულის მონადირება იყო და ამას კეკლუცი თავდაჯერებითა და მიაშიტი სიჯიუტით აღწევდა. ელენე კი არ დადიოდა სასახლის დერეფნებში, მოკირწყლულ ქუჩებსა თუ „დაბურულ“ ტყეში, არამედ დაჰქროდა. მაშინაც კი, როცა სავარძელში იყო მისვენებული, ან დემეტრიოს ელაპარაკებოდა, მისი გონება, სხეული, მთელი არსება – დაჰქროდა! ამ ქროლვაში იკითხებოდა ყმაწვილქალური აღტკინებაც, შეყვარებული ბანოვანის სიშმაგეც, გახელებული თამაშის აზარტიც და... დაკვირვებული შემსრულებლის ზუსტად გათვლილი, ფერადოვანი და სახიერი გამომსახველობის სინატიფეც.

რეჟისორის მიერ შექსპირის ტექსტი, ანტიკური ეპოქის ათენი, კოსტუმებიცა და აქსესუარებიც აჭრილი, კლასიკურ-მოდერნული, არქექტიპულ-თანამედროვე „სურნელით“ დაკავშირებული ჩანდა. ამ ბეწვის ხიდზე თავისუფლად დახტოდა ონავარი ბაკქი – რუსუდან ბოლქვაძე. ტექსტი და მისი გამოთქმის ფორმა, ეპოქა და მისი ტრანსფორმაცია თანამედროვე სცენაზე, ამადლებული სიტყვა და მისი ადაპტაცია ამჟამინდელი რეკვიზიტით, იუმორს ბადებდა, ეპოქათა ზღვარს შლიდა და შეგნებული ეკლექტიზმის ორგანულობით პოსტმოდერნიზმის თვისებათა ანარეკლად აღიქმებოდა. დერო-მანტიზაცია, ამადლებულის „ყოფით რეალიზმამდე“ დამდაბლება, მოვლენათა აჭრა, ფრამენტულობა, კლასიკური ტექსტის, სიტუაციის, თხრობის მანერაში თანამედროვე ინტონაციის, ფერების, საქციელთა რივის ჩაწვნა – კარგად იკითხებოდა რუსიკოს თამამსა და იმპროვიზაციულ თამაშში...

რუსუდანი განაგრძობს: „როცა ჟიროლუს „ამფიტრიონზე“ დაიწყო მუშაობა, განაწილებით ძიძის როლი მერგო. გავიდა დრო. რაღაც მოხდა... ზამთარია, ორი დღე თოვდა. ჩვენ თეატრიდან ში-

ნისაკენ ერთად გავეუდექით გზას. ახლოს ვცხოვრობთ. ჭავჭავაძის პროსპექტზე ტროტუარი მოყინულიც კია. მის მკლავზე ვარ ჩამოკიდებული. უცბად, შედგა და მეუბნება – „მერკურის როლი უნდა ითამაშო“. გავოგნდი! მასზე სხვა მსახიობი იყო დანიშნული, თანაც მეგონა, მამაკაცს უნდა ეთამაშა აუცილებლად. ბატონი მიმა ჩერდება და დასძენს: „ხომ გინდოდა პაკის თამაში! ჰოდა, აი, ბურთი და მოედანი, იქროლე რამდენიც გინდა!“ სიხარულისაგან ხელი გავუშვი, მოყინულ ტროტუარზე ვხტოდი, ვსრიალებდი, ვცეკვავდი... ბატონი მიმა მიჯავრდებოდა: „რას აკეთებ, გოგო, არ დაეცე, ფეხი არ მოიტეხო!“ არაფერი მესმოდა, ბედნიერი ვიყავი, მასთან ხანგრძლივი რეპეტიციები მელოდა. გავხალისდი, მეგონა, მთებს შევეძრავდი. მასთან მუშაობა ბედნიერება იყო“...

ბატონმა მიმამ ჟან ჟიროდუს „ამფიტრიონი-38“ 1994 წელს დადგა. მერკური – იასამნისფერ მოსასხამსა და სხეულზე კონტად მორგებული სამოსით გამოგვეცხადა. მასსოვს, გალაკტიონის „დაბინდული ქლიავის ფერი“ ამეკვიატა. კამკაშა იასამნისფერი ახლაც მერკურის ფერი მგონია, იმდენად ორგანულად იყო შერწყმული კოსტიუმის ფერი, მოყვანილობა, მსახიობის გრძნობათა ბუნება და მოქნილი მოძრაობები. იუპიტერის ერთგულ მაცნეს, ჭოროკანა მესაიდუმლეს, ღმერთების მსტოვარს, იასმნისფერ მერკური-რუსუდანს, ნიავის სიმსუბუქით, პიროვნული სიამაყით, რჩეულის დაჯერებით დაჰქონდა შეტყობინება იუპიტერსა და ალკმენეს შორის, აწესრიგებდა მბრძანებლის სუმბურულ ვნებათაღელვას, დაკვირვებით ამზადებდა დედამიწაზე იუპიტერის „დაშვების“ ცერემონიალს. მის თამაშში გაჯერებული იყო ზეციური ბინადრის „უსხეულო“ სიმსუბუქე და ჭოროკანა ბანოვანის ურჩი ცნობისწადილი. ინტონაციასა და მოძრაობებშიც ჩაწნული გახლდათ ზებუნებრივი, ირაციონალური, ზმანებასავით მოუხელთებელი და მეტისმეტად ყოფითი, ყოველდღიური, რეალური ჟესტი, საუბრის მანერა, მიმიკა, მზერა... ეს შენივთება, რეალურისა და ირეალურის შერწყმა, ჰაეროვანისა და მიწიერის დამოყვრება ბადებდა იუმორს, გაოცებას, ნდობას მსახიობისა და მისი პერსონაჟის მიმართ. მითისათვის ზღაპრული საბურველის ჩამოცილება, მითის ინტერპრეტაცია, ინტელექტუალური დრამის პრიზმიდან შეფასებული ოლიმპოს ბინადართა ცხოვრება და

დედამიწის მცხოვრებთა ყოფა, სცენაზე ადაპტირებული იყო მსუბუქად, ნატიფი დეტალებითა და გამომგონებლობის უსაზღვრობით. ასე თამაშობდნენ მსახიობები, ასე წარმოადგენდა იასამნისფერ მერკურს რუსუდან ბოლქვაძეც.

„განსაკუთრებულად მინდა გამოვყო მოკარნახის როლი სპექტაკლში „ღონ ჟუანი“. პრემიერა ჩინებულად ითამაშა ლაურა რეხვიაშვილმა. მე მხოლოდ ოთხი წლის შემდეგ, 1985 წელს „შევედი“ ამ გამომგონებლობით აღსავსე დადგამაში. ვთამაშობ მარტოხელა ქალს, პედანტს, აი, თეატრის ჭიას რომ ეძახიან, სულ რომ ფუსფუსებს, ყველაფერს რომ ამოწმებს და ნამალეკად ბუზღუნებს. რეჟისორული გადაწყვეტით, მოკარნახე გამუდმებით მიმართავს მაყურებელს, პირდაპირი კავშირი აქვს მათთან. ამოვირჩევდი ხოლმე ერთ მაყურებელს, ან ერთ ჯგუფს და უმეტესად, მათ მივმართავდი, როცა ჟუანზე ვბრაზობდი, ან მასზე ვზრუნავდი. ერთხანობას გასტროლებზე ხშირად მივემგზავრებოდით ინგლისს, ესპანეთს, საფრანგეთსა და სამხრეთ ამერიკის ქვეყნებში. მონოლოგს იმ ენაზე ვამბობდი, სადაც ვთამაშობდით. უფრო მეტიც, გადავწყვიტეთ, რომ მოკარნახე ანტრაქტის დროს კულისებში არ გადიოდა, სცენაზე რჩებოდა, საუზმობდა და თან მაყურებელს ესაუბრებოდა. ზოგჯერ თავად მაყურებელიც გამომელაპარაკებოდა. დარბაზში დარჩენილები თვალს არ მაშორებდნენ. ასე შევისწავლე „საყველპურო“ ინგლისური, ფრანგული, ესპანური...

ვენესუელაში ერთი გაბურძენილი ყმაწვილი გამიშინაურდა, რეპლიკებს ისროდა. ანტრაქტის დროს, ლუდის ქილა ვერ გავხსენი, მომაწოდეს, — მანიშნა. გადავეცი. დანით ჩაჩხვილიტა და გადმომაწოდა, გამომელაპარაკა, კითხვებით ამიკლო, ამდენი ფრანგული არ ვიცოდი და ვითხარი, დამაცადე, ვსაუზმობ-მეთქი. გულიანად იცინოდნენ. სპექტაკლის შემდეგ მელოდა, კაფეში წავედით და ღიდხანს ვუამბობდი საქართველოზე, ჩვენს თეატრზე, ჩვენს კულტურაზე. საერთოდ, ბევრს მეკითხებოდნენ: საიდან ჩამოვედით, ვინ ვართ...

ბუენოს-აირესში აკადემიური თეატრის მდიდრულ შენობაში ვთამაშობდით. ანტრაქტის დროს ვსაუზმობ. მომიხსლოვდა ერთი შუახნის, მეტისმეტად რესპექტაბელური მამაკაცი, მომაწოდა ნაყინი, ჯერ უარი ვუთხარი — ხმას ვუფრთხილდები-მეთქი. მერე არც აცია,

არც აცხელა, რამპას გადმოაღაჯა, ჩემს გვერდით მოკალათდა, ნაყინი გამომიწოდა, გამესაუბრა, სულ მიღმიძოდა. ჩამოფხატული ქუდიდან სასაცილოდ მიჩანდა ყურები, სიცილით და სითბოთი ყური ამიწია და ისევ ჩახტა დარბაზში. ასეთი თავისუფლება მომეწონა კიდევ. ინგლისელი მაყურებელი უფრო „აკადემიურია“, ასე ადვილად არ გაგიშინაურდებიან. თითქოს, ვერც მამჩნევდნენ. სპექტაკლის ბოლოს ერთი ქალბატონი მელოდა: „დარბაზში მოახლოება ვერ გავბედე, აქ ეს მიღებული არ არის, არგენტინელი ვარ, ტელევიზიით გადაცემა მიმყავს არგენტინულ ტანგოზე. თქვენი სპექტაკლით მოხიბლული ვარ“. გადმომცა რამდენიმე კასეტა, რომლებზეც არგენტინული ტანგოს რამდენიმე ვარიანტი იყო ჩაწერილი. ასე რომ, მოკარნახის როლმა ბევრი მეგობარი შემიძინა, თანაც პრაქტიკულად შევიგრძენი სასცენო თავისუფლება, დარბაზთან ასეთი უშუალო, გულდია, სათუთი და თბილი კონტაქტის მნიშვნელობა. ამასთანავე, ამ ბუნებრივი კონტაქტით ბევრს ვიგებდი იმ ქვეყანაზე, ხალხზე, ადამიანებზე, კულტურაზე, სადაც ვთამაშობდით“.

\*\*\*

რუსუდან ბოლქვაძე სასცენო კულტურით, სასცენო მომხიბვლელით, აზრიანი თამაშით, ოსტატობით გამოირჩევა. თანაც პროფესიის არსი გაცნობიერებული აქვს, ინტელექტუალია, განათლებული პიროვნებაა. შეუძლია არა მარტო ამოხსნას ავტორის აზრები სტრიქონებს შორის, არამედ სიტყვის სასცენო ტრანსფორმაციის საიდუმლოსაც ფლობს და საკუთარი ხილვების რეალიზაციის საშუალებებსაც თავისუფლად აგნებს. დრო გადის, ბევრი რამ იცვლება ქვეყანაშიც, თეატრშიც, სცენაზეც, ბატონი მიშას სპექტაკლები („ბაკულას ღორების“ გარდა) ხან გამოჩნდებიან რეპერტუარში, ხან არა. რუსიკო ხან თამაშობს ელენეს, იანგაროზას, მერკურის... ხან არა! ენატრება მისი სისხლ-ხორცეული ახლობლები – ნათამაშები როლები. სხვადასხვა რეჟისორის სპექტაკლებშიც თამაშობს აზრიანად, გატაცებით; კვლავინდებურად ენატრება საინტერესო როლები. ოცნებობს, როგორც ყოველი მსახიობი, კარგ როლზე. ახლაც, ამდენი წელია, თან სდევს ერთი როლი... ანტიგონეზე ოცნებობს.

## „ მსახიობი არის ფერი-ც“

(ნინო ბურდული)



ინო ბურდული მობილიზებული, მოწესრიგებული, ინტელექტუალური მსახიობია. ჩანაწერიც გადმოძცა, მოწიწებითა და გატაცებით მესაუბრა კიდევ თავის ორ მასწავლებელზე:

„მას შემდეგ, რაც ტელეფონით შემეხმიანეთ და შეხვედრაზე შევთანხმდით, სულ ეს კითხვა მიტრიალებს თავში – რა მომცა ბატონმა მიშამ? რა თქმა უნდა, ამაზე სხვა დროსაც მიფიქრია, მაგრამ ახლა სხვებისთვისაც გასაგებად უნდა ჩამოვაყალიბო, ამიტომაც ვამჯობინე, ჩამენიშნა ჩემი მოსაზრებები. ასე უფრო ზუსტად აგნებ სიტყვებს, აყალიბებ აზრს.

რა მომცა ბატონმა მიშამ ?

მასთან პირველი შეხვედრა არ დამავიწყდება. გამომცდელად შემომხელა და მკითხა: “სარკეში ყურება გიყვარს?” დავიბენი, ამას არ ველოდი, ამას ჩემს პროფესიასთან რა კავშირი აქვს? – გაოცებულმა გავეფიქრე. მე ლილი იოსელიანის ჯგუფში მოვხვდი. ჩემმა პედაგოგმა მასწავლა, რომ მსახიობი “არის ინსტრუმენტიც და შემსრულებელიც“. ოთხი წლის მანძილზე ვეუფლებოდი „ინსტრუმენტს“, ჩემს ფსიქოფიზიკურ აპარატს. როცა ბატონი მიშას თეატრ-სახელოსნოში მოვედი, აღმოჩნდა, რომ „მსახიობი არის ფერი-ც“. ასე გაეცა პასუხი შეკითხვას, რომელიც ბატონმა მიშამ პირველ შეხვედრაზე დამისვა. რეპეტიციებზე ხშირად ამბობდა: „მსახიობმა უნდა იცოდეს, რა ფერს წარმოადგენს, როგორი ახალი ფერის მიღება შეიძლება მისგან სხვა ფერებთან ურთიერთობით. როგორი სურათის შექმნისას შეიძლება ამ ფერის გამოყენება“. ეს იგივეა, რაც უკვე ვისწავლე ქალბატონ ლილისთან, მაგრამ განსხვავებულიც: „ინსტრუმენტს“ რომ დაეუფლო, უნდა იცოდეს, რომელი ინსტრუმენტს რა შესაძლებლობები აქვს, როგორ მუსიკას მოუხდება მისი “ჟღერადობა“... ასე შეიკრა წრე“.

ვუსმენ ნინოს და ვფიქრობ: მაინც რა განსხვავებაა ამ ორ პოზიციას შორის? ქალბატონი ლილი მსახიობის ფსიქოფიზიკურ მასალას ინსტრუმენტად მოიხსენიებს, მიუთითებს მსახიობის ორსა-

ხოვან ბუნებაზე: ინსტრუმენტი და შემსრულებელი. ეს ფორმულა სათეატრო ლიტერატურაში დამკვიდრებულ ტერმინთა შესაბამისია: „მასალა და შემოქმედი“ (ამ ტერმინს აღმოვაჩინთ კოკლენ-უფროსის, კონსტანტინე სტანისლავსკის, კოტე ყიფიანის, მიხეილ თუმანიშვილის, სხვათა და სხვათა თეორიულ ნაშრომებში, ჩემი აზრით ქალბატონმა ლილიმ ამ ფორმულის ვარიაცია, თავისი ვარიანტი შექმნა და ამით გაამდიდრა კიდევ თეორიული განსჯანი საშემსრულებლო კულტურაზე). მსახიობის ინსტრუმენტს (ფსიქოფიზიკურ აპარატს, მასალას) ობიექტურად აღიქვამ, ის „შენ ხარ“, გარედან შეფასების გარეშე. ფერი კი უნდა შენიშნო, დააკვირდე, გარედან ამოიცნო, ე.ი. გჭირდება სარკე. ინსტრუმენტი და ფერი – აქ ობიექტურ-სუბიექტურ ფაქტორთან გვაქვს საქმე. ფერი – ნიშანია, გარკვეული სემანტიკური აზრის გამომხატველია, მასში უკვე ძვეს ინტერპრეტაციის, აზრი-სიუჟეტის შემეცნება-შეცნობა-გამოხატვის შესაძლებლობა. ინსტრუმენტს (მასალას) გრძნობ გამუდმებით, ფერი უნდა დაინახო. ეს ორი საპირისპირო მიდგომა კი არ არის მსახიობის ფენომენისადმი, არამედ ერთი ავსებს მეორეს, ქმნის ერთ მთლიანობას.

ვუსმენ ნინოს და ვფიქრობ, რა ინსტრუმენტს, საკრავს შეიძლება შევადარო მისი ინდივიდუალური „მასალა“? რატომღაც არფა დამიღვა თვალწინ: მისი კრიალა, ცრემლიანი, გრძნობისმიერი, „მრავალგანზომილებიანი“ ბგერათა სიმკვრივე და სიმსუბუქე, სიმების უსწრაფესი „გადაწყობით“ სხვადასხვა ტონალობისა თუ არანაწიერების მიღწევის შესაძლებლობა. ნინოს პერსონაჟებს ხან სულში ჩამწვდომ მელოდიად, ხან გამაფრთხილებელ ბგერათა წყობად, ხან ნაკადულის რაკრაკად, ხან სამეჯლისო კეთილხმოვანებად, ხან ბუკოლიკური სიმშვიდის ხმოვანებად, ხან დაზაფრულ ძახილად აღვიქვამ. მათ, უმეტესად, თან სდევს „მღუმარების მუსიკალურობა“; რიტუალურ-საკრალური, იდუმალი ჟღერადობა; ჰარმონიისა და დისკომფორტის უეცარი შენაცვლების ტონალობა. მისი თამაში არქაული ბაკების, ბერიკების ონავრობასაც წაავაგვს და საკარო თეატრის სინატიფესაც გვანსენებს. არფაც ზომ არქაული საკრავია, თანამედროვე „ტრანსკრიპციით“, მას შეუძლია, სხვადასხვა ინსტრუმენტის ჟღერადობას „შეუთანხმოს“ საკუთარი, ან სიმებიანი საკრავებს ჩაენაცვლოს, განსაკუთრებული მგრძობილებლით შეუერ-

თდეს ორკესტრის ჟღერადობას. არქექტიპულ-მოდერნულ არფასავით, ნინოც ოქროსფრად ბრწყინავს სათეატრო ორკესტრში.

„განგებამ დამასაჩუქრა – ორივეს შემახვედრა, თანაც გზის დასაწყისში“...

ფიქრი ისევ გამექცა: მაინც რა ფერს მივუსადაგებდი ნინოს არტისტულ ინდივიდუალობას? ის არც ვარდისფერი, არც ცისფერი, არც შავი და ნეიტრალური თეთრია. მას ვერ მიაკუთვნებ ერთი რომელიმე ფერის ტონალობას. ასე აღვიქვამ მის მრავალსახეობრივ მონაცემებს, ფერთა გრადაციად მესახება მისი ინდივიდუალობა. ამას შევივრძნობ მისი თამაშის დროს, ეს მგონია მისი არტისტული ინდივიდუალობის ნიშანი. ის არ წააგავს ოხრას ან კაშკაშა თეთრს, ის უფრო გარდამავალს, აჭრილს, ნატიფს, უკვე შეხამებისთვის გამზადებულ „სპილოს ძვლისფერს“ მაგონებს.

...ნინო ისევ თავის ორ მასწავლებელზე მიაძობს: “მათ მომცეს, უფრო ზუსტად, შემაქმნევინეს ის საფუძველი, რაზეც შემიძლია თავისუფლად ავაგო ნებისმიერი შენობა; შემიძლია, აშენებული დავანგრიო და სრულიად სხვა რამ წამოვიწყო – საფუძველი უკვე მაქვს, ის არ იცვლება, როგორც გრუნტი ფერწერისთვის გამზადებულ ტილოზე. რაც მთავარია, მსახიობს შეუძლია, იყოს სხვადასხვა ინსტრუმენტი, სხვადასხვა ფერი! აქედან გამომდინარეობს მსახიობის როლი ატმოსფეროს შექმნაში, სხვა კომპონენტებთან ერთად (დეკორაცია, მუსიკა, სინათლისა თუ ხმაურის პარტიტურა და სხვ.)

რა მომცა მიხეილ თუმანიშვილმა?

ბატონი მიშა ზუსტი ატმოსფეროს შექმნის დილოსტატი იყო. მაგალითად, საკმარისია დავასახელო ჩემი საყვარელი სცენა-ქორწილი, სპექტაკლიდან „ჩვენი პატარა ქალაქი“. კომიკური ორნამენტებით მოხატულ ბედნიერებაში ჩაბუდებული ტრაგედია – შეფასება-თა ნაირგვარობა, გამოსახული მსახიობთა ჭრელი დასით, რომელიც გენიალური დირიჟორობით, მთავარ როლში მოგვევლინა, ექსტრა-კლასის ორკესტრად გარდაიქმნა“...

თვალწინ დამიდგა ეს ეპიზოდი: გრძელი მაგიდა და მასზე მიდგმული პატარა მაგიდა, რომელზეც მუყაოს მომცრო ნაჭერი დევს, ორმხრივი წარწერით: შავ ფონზე – დამკრძალავი ბიურო; წითელზე – მმჩის ბიურო. იანგაროზა-რუსუდან ბოლქვაძესთან საუბრის

შემდეგ, მუყაოს შემოაბრუნებენ და გაჩნდება წარწერა – „მმაჩის ბიურო“. ნეფე-დელოფალი გარემომორტყმულია მშობლებითა და მეგობრებით. გიორგი (ლეგან აბაშიძე) და ნესტანი (ნინო ბურდული) დაბნეულები ჩანან. ეს ბუნებრივია, მშობლები – განიცდიან, ესეც ბუნებრივია, სტუმრები ლალობენ, ესეც ბუნებრივია. ამ ბუნებრივ ურთიერთობაში კიდევ ერთი მოქმედი პერსონაჟია – ის არ ჩანს, რეპლიკებს არ ამბობს, მისი ხმა არ ისმის, მაგრამ მის არსებობას ვგრძნობთ, ის ყველგანაა: ნეფე-დელოფლის სიყვარულიან ფლურტულში, დედის (ნინელი ჭანკვეტაძე) დაბნეულ გამოხედვაში, ახალგაზრდების ატაცებულ მხიარულებაში, იანგაროზას სევდიან გამოხედვაში. უეცრივ, სცენაზე გაიყინა მოქმედება, შეწყდა სასცენო ქმედება, დედას აკანკალებული ხელიდან გაუვარდა საქორწინო ბეჭედი. დაიკარგა, გაქრა... აი, აქ, ამ სცენაში, იღუმალის და სევდიანის „პერსონაჟი“ – წინათგრძნობა – სახიერად ამოქმედდა... თითქოს არაფერი შეცვლილა, მაგრამ თითოეულის სახეზე გადაიფრინა ავი ბედისწერის აჩრდილმა. ნესტანისა და დედის მზერა ერთმანეთს შეხვდა – ის, რაც აისახა მათს გამოხედვაში, ის, რაც გამოიხატა ამ წუთიერი პაუზითა და „დაბმობიებული“ განწყობით – შეუძლებელია გამოითქვას ჩვეულებრივი სიტყვით. ეს მწერლის ოსტატობას ძალუძს მხოლოდ! ასეთი მრავლისმთქმელი, ზუსტად განცდილი და გაანგარიშებული, ყოველი მსახიობი-ფიგურის სკულპტურული „დგომა“, საერთო მოქმედებისათვის პლასტიკური მონახაზის მიგნება, ამ ორკესტრისათვის უზადო ფლერადობის მინიჭება, მთრთოლვარე ხმოვანებისა და იღუმალის გრძნობის წმინდა წუთების აღმოცენება, მხოლოდ ჭეშმარიტ შემოქმედთა, მხოლოდ საკრალურ განწყობათა შექმნის ოსტატთა ხელდასმითაა შესაძლებელი. ავი წინათგრძნობის მშფოთვარე განწყობამ შთანთქა „საქორწინო საიდუმლოცა“ და საქორწინო რიტუალიც. ტრაგიკული სიმი ათრთოლდა სცენაზე და მსახიობთა „ორკესტრმა“ ერთიანი, სევდიანი ძელოდიის რამდენიმე აკორდით, ამ წყვილის ბედისწერა წარმოაჩინა.

ნინო განაგრძობს საუბარს: „ჩემთვის თეატრში, ისევე, როგორც ხელოვნების ნებისმიერ დარგში, ატმოსფეროა მთავარი. ატმოსფეროთი იწყება როლის შექმნა და ატმოსფეროთი განისაზღვრება სპექტაკლის ხარისხი... ძალიან მიყვარდა ბატონი მიშას ტრენაჟები,



ეტიუდები, სავარჯიშოები. როცა ეტიუდების სიუჟეტს ვიგონებდით და ვთამაშობდით, უდიდეს სიამოვნებას ვიღებდი სხვადასხვა ატმოსფეროს შექმნით, რასაც ვალწევდით მხოლოდ „საკუთარი ინსტრუმენტისა“ თუ ფერის შემწვობით.

რა მომცა ბატონმა მიშამ?

მსახიობობა მძიმე ხვედრია, ირონიის გარეშე ვერ იარსებებ. ქალბატონი ლილი ამბობს: „ყველაფერი, რასაც ცხოვრების მანძილზე განიცდი, პროფესიულ ყულაბაში უნდა აგროვო“. ეს ნიშნავს, რომ მთელი ცხოვრება ატარებ ტვირთს, რომელიც უფრო და უფრო მძიმდება. დროდადრო შენი და სხვისი ცხოვრების ნაკუწებისაგან ქმნი ახალ ცხოვრებას, მაგრამ ყულაბა არასოდეს ცარიელდება. მუდამ მეტი და მეტი გინდა გააკეთო. „ჩვენი პატარა ქალაქის“ რეპეტიციასზე ბატონმა მიშამ ნინოს როლის შემსრულებელს (დარეჯან ხაჩიძეს – ნ.ა.) უთხრა: „შენი პერსონაჟი გრძნობს, რომ მალე მოკვდება და ამიტომ ჩქარობს, უნდა ბევრი რამ მოასწროს – ეს განსაზღვრავს მის ტემპორიტიზმს“. ეს კარგად დაკვირვებულს. ეს ძალზე მნიშვნელოვანია.

ბატონი მიშას და ჩემი ტემპორიტიზმი ძალიან განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან (თუნდაც იმით, რომ მას სულ ერთ თეატრში ყოფნა ერჩია, მე კი დავქირავდი სხვადასხვა თეატრში!), მაგრამ სწორედ მისგან, მასთან მუშაობის დროს ვისწავლე, რომ დრო ძალიან ცოტაა და რაც გაინტერესებს, ის უნდა გააკეთო – დღეს!

რა მომცა ბატონმა მიშამ?

მსახიობობა პარადოქსული პროფესიაა, ყოველი პერსონაჟი რაიმე თვისებით გამდიდრებს, ისევე, როგორც შენ – მას, ეს „საჩუქრები“ ძალიან ძვირფასია, მაგრამ ახალი პერსონაჟის შესაქმნელად აუცილებელია ადგილის გამოთავისუფლება, როგორც ბატონი მიშა ამბობდა – „მსახიობი სუფთა ფურცელივით უნდა იყოს, რომ დახატო ის, რაც გინდა!“

ბატონმა მიშამ სუფთა ფურცელი მომცა“...

\* \* \*

ნესტანი, სპექტაკლიდან „ჩვენი პატარა ქალაქი“, იმპრესიონისტთა ფერწერული ტილოდან „გადმოსულს“ ჩამოჰგავდა. მსახიობი თავადაც თბილი, გამჭვირვალე, მოლიცლიცე ფერებს, ხაზებს, მოძრაობებს მიმართავდა, რათა პერსონაჟის სულის რხევა და კამკამა აზრები ასევე სათუთად აღებეჭდა სასცენო სივრცეში. მას თეთრი კაბა ემოსა და ეს ფერი მისი სულის უმანკობას, მისი ბუნების სიწმინდეს, ადამიანურ მგრძობელობას გამოხატავდა. ეს ერთგვარი ნიშანი გახლდათ მისი სულიერი სამყაროს შესაცნობად. მეტისმეტად ყოფითი გარემო, პერსონაჟთა მიწიერი სურვილები და მიზნები, ვიწრო თვალსაწიერი და მისწრაფებები ერთი ქალაქის ცხოვრებას წარმოაჩენდა, ჩაძირულს ბუკოლიკურ სიმშვიდესა და ნეტარებაში. გარეგნულ უშფოთველობასა და ხელშეუხებ ჰარმონიას მაინც არღვევდა ადამიანური დრამა, ადამიანის სატკივარს მაინც შეჰქონდა ამ გაყურებულ თანაცხოვრებაში დისონანსი. ნესტანის არსებობა ერთის მხრივ ამ მშვიდი თანაცხოვრების წიაღში აღმოცენებულ სიმყუდროვეს დაატარებდა და იმავდროულად, სულ ცვლილებისკენ, სიახლისკენ, მღორე ყოფის გარღვევისკენ ისწრაფოდა. ნინო ბურდული ერთსა და იმავე დროს ნესტანის ამ ქალაქის ორგანულ ნაწილად არსებობასა და ცვლილებისათვის მის შინაგან მზაობასაც წარმოაჩენდა. ეს „კონტასტი“ მის სულიერ სამყაროსა და ტრადიციული ქალაქის ყოფას შორის ჯერ კიდევ მკვეთრად არ შეიმჩნეოდა. ის არსებობდა, როგორც გამჭვრიახი გონის შედეგად აღმოცენებული და გაუცნობიერებელი მისწრაფება. ის ამ ყოფის ნაწილიც იყო და მისგან განდგომის „გაუფორმებელი“ მისწრაფების მატარებელიც. ამ „შეუმჩნეველი“ საბურველის მიღმა არსებობდა ნესტანის სულის ციმციმი და მისი სიყვარულის ნიჭი, საერთოდ ნიჭიერი პიროვნება.

მსახიობი ბეწვის ხილზე დაატარებდა თავის პერსონაჟს, იმდენად სათუთი ნიუანსებით წარმოსახავდა მის სასცენო ამბავს.

## „შემოდინდა რეპეტიციამე და იწყებოდა ჯადოქრობა“ (ზურაბ გენაძე)



ვენ კინომსახიობთა თეატრის მმართველის კაბინეტში ვსაუბრობთ. ზურაბ გეწაძე საქმიანად მიახმობს:

„მიხვილ თუმანიშვილმა პროფესიული აზროვნება და პრაქტიკული მოქმედების უნარი შეგვიძინა. მთელი ცხოვრება შეგვიცვალა, ამიტომაც ვამბობ, რომ მას უმთავრესი ადგილი განეკუთვნება ჩემს ცხოვრებაში საერთოდ და არა მარტო პროფესიულ ყოფაში. მინდა გითხრათ, რომ ილბლიანი კაცი მგონია ჩემი თავი. გამიმართლა, რომ თეატრალურ ინსტიტუტში იმ წელს ჩავაბარე, როცა თუმანიშვილმა აიყვანა კურსი; გამიმართლა, რომ მის ჯგუფში მოვხვდი; გამიმართლა, რომ ჩვენს ექსპერიმენტულ ჯგუფში იყვნენ: დავით დოიაშვილი, დავით საყვარელიძე, გიორგი სიხარულიძე. გამიმართლა, რომ ჩვენი ჯგუფიდან ზუთნი წამოგვიყვანა პედაგოგმა თავის თეატრში: თამარ გეგეჭკორი, ნანუკა ლითანიშვილი, გიორგი ნაკაშიძე, თემო ნატროშვილი და მე; გამიმართლა, რომ არსებობს მისი ნაშრომები, რომელთა შემწეობით თეორიული ცოდნა გავიმყარე და პრაქტიკული ნაბიჯების გადადგმა გამიადვილდა, როცა ამ სცენაზე სპექტაკლები დავდგი;

გამიმართლა, რომ ახლა მის თეატრს ვხელმძღვანელობ და კიდევ ... მეც ნ თებერვალს დავიბადე, მხოლოდ ზუსტად ნახევარი საუკუნის შემდეგ. ესეც სიმბოლური ნიშანი მგონია. ჩვენ ყოველთვის აღვნიშნავთ მის დაბადების დღეს – მის სიცოცხლეში თეატრში ვმართავდით „მიშაობას“, ახლა საფლავზე გავდივართ, საღამოს ვთამაშობთ „ბაკულას“ ან „ქალაქს“.

ექსპერიმენტულ ჯგუფში ჩვენ ვსწავლობდით პროფესიის ანბანს, სპეციფიკურ უნარ-ჩვევებს. ბატონმა მიშამ გვასწავლა სპექტაკლის, როლის სქემის აგება, თუ ფიგურის აგება შეგიძლია, მერე ხორცშესხმა უკვე გიადვილდება, იოლად თამაშობ. კონსტანტინე სტანისლავსკის „ქმედითი ანალიზის მეთოდს“ მისი ინტერპრეტაციით გავეცანით. ფუნდამენტი, რა თქმა უნდა, ეს მეთოდია, მაგრამ ძალზე საინტერესოა ბატონი მიშას ვარიანტიც. თანდათან ვხვდებით, რა საგანძურია მისი ნაშრომები, საერთოდ მისი სკოლა. ჩვენი ვალია,

ეს მეთოდი, მისი მიგნებები, მისი მოსაზრებანი სასცენო შემოქმედებაზე, გადავცეთ მომავალ თაობას, სკოლა – დიდი ძალაა...

შემოდიოდა თეატრში, გარეთ დატოვებდა ყოფის წვრილმანებს, ყოველდღიურ თავსატეხს, ოჯახის საზრუნავს, შემოდიოდა სარეპეტიციო დარბაზში და იწყებოდა ჯადოქრობა. ეს არის დიდ ხელოვანთა თვისება, ღვთით მომადლებულ ნიჭთან ერთად, ფლობენ რაღაც თილისმას, რომ აღმტაცი განწყობა დაიბადოს. ბატონი მიშა ხშირად ახსენებდა უხნაძის განწყობის თეორიას. ჩვენი მოძღვარი, თითქოს, გვახედებდა იქ, ადამიანის შინაგან სამყაროში, მის ფსიქიკაში. გვიბიძგებდა, რომ მონაწილეობა მიგველო სპექტაკლის შექმნის პროცესში. მისთვის მთავარი იყო პროცესი, ის პროცესი, როცა იძერწება სპექტაკლი, პერსონაჟები, იქმნება „ახალი“ ფსიქოფიზიკური ფიგურა, შენი ფსიქოფიზიკური ინდივიდუალობიდან „იბადება ახალი“, შენგან, მაგრამ „სხვა“...

მახსოვს, საშინელი პირობები გვქონდა, უშუქობა, სიცივე, სროლა, პალტოებით გავდივართ რეპეტიციებს, მაგრამ... იღება კარი, შემოდის მიხეილ თუმანიშვილი, მიიხურავს კარს და... ყველაფერი გვაიწყდება, ჩვენ უკვე სხვა პლანეტაზე ვართ, სხვა რეგისტრით ვცხოვრობთ, საერთოდ სხვა განზომილებაში ვარსებობთ... ამ პროცესის მონაწილენი განვიცდით კათარზისს, შემოქმედებით წვას, როგორც თავად ამბობდა – შემოქმედებითად თუ არ დაიფერფლეთ, ისე არაფერი გამოვაო. თანაც ისე გაწვდიდა როლის მარცვალს, მონახაზს, მის ფუნქციას სპექტაკლში, ამოცანას, რატომ იქცევა სწორედ ასე ამ სიტუაციაში, რომ დარწმუნებული იყავი, თავად მიაგენი, თვითონ შექმენი ხასიათი.

რომ არა თუმანიშვილი, მისი სკოლა, ქართული თეატრი არ იქნებოდა ისეთი, როგორიც არის“.

\* \* \*

ზურაბ გეწაძე სპექტაკლში, “ბაკულას ღორები” გვიან „შევიდა“. კაციას ჯერ მურმან ჯინორია თამაშობდა ძალზე საინტერესოდ, მერე ნოდარ ღუგლაძე, ისიც კარგად. სამი ათეული წლის მანძილზე ხშირად იცვლებოდნენ შემსრულებლები. მერე ზურაბი

დაინიშნა ამ როლზე. სამი დღე ბატონ მიშას ცალკე უშუშავია მასთან და მხოლოდ შემდეგ ჩაუტარებია რეპეტიცია მთელი შემადგენლობით. უმეტესად, ახალი შემსრულებელი ან ასისტენტს „შეჰყავს“ სპექტაკლში, ან თავად მსახიობები კარნახობენ, საიდან შემოდის პერსონაჟი, რას აკეთებს, საით მიდის, როდის გადის სცენიდან. ამ შემთხვევაში დაირღვა ეს „ტრადიცია“. ბატონი მიშასთვის იმდენად მნიშვნელოვანია, არ დაირღვეს სანახაობის მთლიანობა, ორგანულად მოხდეს ახალი „მოთამაშის“ ადაპტაცია სანახაობის შრეებში, რომ თავად მუშაობს მასთან და ალბათ, ყოველ ნიუანსს აწვდის, ამასთანავე, უთუოდ, ცდილობს რაიმე განსხვავებული სვლა, შეფასება, ინტონაცია შესძინოს პერსონაჟს.

ზურაბ გეწაძეს იგივე კოსტიუმი აცვია, თავზე ჩამოფხატული ფარფლიანი ქუდიდან წარბები თითქმის არ უჩანს. კოპებშეკრულ პირისახეს გამყინავი მზერა კიდევ უფრო მეტ სიმკაცრეს ჰმატებს. კაცია ნელა შემოდის კანცელარიის მოსაცდელ დარბაზში, კუთხეში მომწყვდეული ნადირივით შინაგანად ბორგავს, უნდო მზერით აფასებს მომჩივან თანასოფლელებს. მთელი მისი სხეული, ნამალევი მზერა, ან ბრავომორეული გამოხედვა ადასტურებს, რომ კაცია არავის დაინდობს, ვინც შეეცდება რკინიგზის გასაყვანად მის სახნავ-სათესს მტკაველი მიწაც კი ჩამოაჭრას. ის თავის უფლებას, სიმწრით მოპოვებულ სარჩო-საბადებელს იცავს და თუნდაც, სოფლის სასიკეთოდ, არავის დაუთმობს ნაამაგარ მიწის ნაკვეთს. ასე მგონია, კაციას როლის მარცვალი მეპატრონის უნდობლობაა. ეს ფერი ტონს აძლევს მის ყოველ საქციელს, მოძრაობას, თავის დაჭერის მანერას, გამოხედვასა თუ ჭირვეულ შეფასებას, სულ ორიოდ რეპლიკა, სულ ორიოდ ეპიზოდი, მაგრამ იმდენად ზუსტად არის გათვლილი როლის ფუნქცია, მისი ადგილი სასცენო ამბის განვითარებაში, რომ პერსონაჟი გამოკვეთილად გამოსახავს მთავარ სათქმელს — ამ სოფლად ყველა საკუთარ გასაჭირს მოჰყავს კანცელარიაში „სეკრეტართან“, ქრთამსაც არ იშურებენ, ოღონდ საკუთარ წადილს მიაღწიონ, საქვეყნო საქმისთვის კი არავენ ზრუნავს, ამ შეგონების წარმოჩენას ცდილობს მსახიობიც.

## „ ცოცხალი ორგანიზმი და სანახაობა “

(რამაზ იოსელიანი)



ამაზ იოსელიანი თეატრში მუშაობდა. სიამოვნებით დამთან-  
ხმდა, გვესაუბრა მიხეილ თუმანიშვილზე. თვალები უბ-  
რწყინავდა, იუმორითა და ხალისით მიაბობდა თავის

მასწავლებელზე:

„ჩემი ცხოვრება ორ ნაწილად იყოფა. ბატონ მიშასთან ერთად თეატრში და უიძისოდ, ისევე თეატრში. მან ჩაგვინერგა თეატრი-  
სადმი სიყვარული. მასზე ახლობელი არავინ მყავდა ოჯახის წევ-  
რების შემდეგ. მან შემეყვანა მშვენიერ „ქვეყანაში“, თეატრი რომ  
ჰქვია, იქ კი მთავარი ფიგურა ბატონი მიშა იყო. მთელი ცხოვრება  
მხოლოდ ამ სამყაროსთვის და ამ სამყაროთი ცხოვრობდა. ისეთი  
შეგრძნება მაქვს, რომ ახლაც ჩემთანაა. სულ გვერდით ვგრძნობ მის  
არსებობას, მასზე ვამოწმებ ჩემს ნამუშევარს, მისი თვალებით ვუ-  
ყურებ როლს, რომელიც უნდა შევქმნა. მას ველაპარაკები, მინდა  
მოვუსმინო, რას მეტყვის. ასეა ყველა მისი მოწაფე. ჩვენ ყველანი  
მისი „მატარებლები“ ვართ. თავს ვიჭერ ხოლმე, რომ ჩემდა უნე-  
ბურად მის მოძრაობებს ვიმეორებ, კრიალოსანს მეც ვატარებ, რე-  
პეტიციასზე არ ვიგვიანებ, არ ვაცდენ, მომზადებული მოვდივარ –  
მას კი არ ვბაძავ, უბრალოდ, რაც ჩამინერგა, იმას მივყვები, იმას  
ვაკეთებ და თავისთავად ვაგრძელებ თეატრში ცხოვრების იმ წესს,  
რასაც მან მიგვაჩვია. სისხლში მაქვს გამჟღადარი და სხვაგვარად  
არ შემიძლია. ჩვენ რიგით სპექტაკლს კი არ ვთამაშობთ, არამედ  
ახალ-ახალ სვლებს ვაგნებთ და იმპროვიზაციით ვცდილობთ, ყო-  
ველი წარმოდგენა ამ მიგნებათა ხარისხით გავამდიდროთ. მხოლოდ  
ყოველი მიგნება ესთეტიკური უნდა იყოს. ბატონი მიშა თავად იყო  
დახვეწილი, ესთეტი, სინატიფის მოყვარული, ის პირველი მტერი  
იყო უგემოვნებო სანახაობისა.

ხომ იცი, როგორც ვარ – ბევრ რამეს ვერ ვურიგდები, ვბუზღუ-  
ნებ, ვჭიჭყინებ. მასთანაც ვჭირვეულობდი. ერთხელ მითხრა – ახლა  
ემოციები გახრჩობს, მოდი, ერთმანეთს წერილები მივწეროთ. წერის  
დროს აზრებს უკეთესად დააღაგებ, ემოციებიც მეორე პლანზე გა-

დაიწვესო, ასე უკეთ გამაგებინებ, რაც გინდაო. მივწერე წერილი. გამოვთქვი ყველაფერი, რასაც მის მიმართ ვგრძნობდი. პირდაპირ მივწერე – თქვენ ჩემი მეორე მამა ხართ, უთქვენოდ რა ვიქნებოდი, რას შევძლებდი-მეთქი. ემოციური წერილი გამოძივიდა. მეორე დღეს თეატრში რომ შევხვდი, მგრძნობიარედ მითხრა – ეს რა მომწერე, როგორი აღსარება იყო! თუ ამას ფიქრობ, თუ ამას განიცდი, გულს რატომღა მტკენო. თქვენც ხომ მტკენთ გულს – არ დავუთმე და მერე კი ბევრი ვიცინეთ. ამას ყველა გრძნობდა, ყველასთვის, მართლაც, მამა იყო.

მე ძალზე მოძრავი, სულ უკმაყოფილო, მაძიებელი ადამიანი ვარ, ერთ ადგილზე ვერ ვჩერდები, სულ ვფიქრობ, სულ ვკითხულობ, ვეძებ პიესებს, მინდა აღმოვაჩინო ჩემთვის საინტერესო პერსონაჟი. ბატონ მიშასთან პიესები მიმქონდა, ხან ერთს შევთავაზებდი, ხან მეორეს. სულ მაწყენარებდა და, სუძრობით „გაუმადლარი არტისტი“ შემარქვა.

ვისაც მასთან არ უსწავლია, არ უმუშავია, რეპეტიციასზე არ უნახავს – მან არ იცის, რა არის თუმანიშვილი! როგორ ემზადებოდა არტისტებთან შესახვედრად, როგორ გვიხსნიდა თითოეულ როლს, რა საშუალებებს ფლობდა, რომ გაეხსნა არტისტი, ქვეცნობიერზე ემოქმედა, ცნობიერად მიეყვანა მსახიობი იმ შედეგამდე, რაც სურდა. ისე შეუმჩნევლად, ლოგიკურად, დაჯერებით „მიგაკვლევიანება“ როლის ფსიქოფიზიკურ ბუნებას, ყოველ შტრიხს, დეტალს, ნიუანსს, რომ თავად შენი მიგნება გეგონა. ისე ავიწყობდა სცენას, ისე ჩავითრევდა შეთხზვის პროცესში, რომ გამოსახვის საშუალებები, თითქმის თავისით იბადებოდა. ისეთ ატმოსფეროს, ისეთ სიტუაციას ქმნიდა, რომ გონება გაგინათდებოდა, ადვილად იწყებდი მოქმედებას. ინსტიტუტში ისეთ ეტიუდებს, სავარჯიშოებს გამოიგონებდა, რომ „ტვინს გაგინსნიდა“, მერე ადვილად ვაგნებდით ფორმას. შეუზღუდავი ფანტაზია ჰქონდა. ერთსა და იმავე ეტიუდის, ან თემის დამუშავების დროს, უთვალავ ვარიანტს შემოგთავაზებდა. ამიტომაც ვიყავით ასეთი ამაყები, გვეგონა, სულ ასე ვიქნებოდით განებივრებულები.

ისე კი, ყველაფერი იცოდა: რითი ვცხოვრობთ, რა გვავანტაჟებს. მადრიდში, გასტროლების დროს, გაბრაზებული ვიყავი, ჩემთვის დავდიოდი მარტო. რა თქმა უნდა, დროს ვიხელთებდი თუ არა, პრადოში გავერბოდი. ეტყობა, რამდენჯერმე დამინახა და მერე,

როცა შევიკრიბეთ, ხმამაღლა განაცხადა: აი, ნახეთ რამაზი სულ მუზეუმში დადიოდა, პრადოდან არ გამოდიოდაო. გავბრაზდებოდი რამეზე, მერე გამივლიდა წყენა, მასთან გავბოდი. მასზე ახლობელი აბა, ვინ მყავდა. რამდენს გვითმენდა!

ახლაც ცოცხლად მაქვს აღბეჭდილი გონებაში, როგორ ამიხსნა გალაქტიონის როლი. „ბაკულას ღორები“ ერთი შეხედვით ძალზე „უბრალო“ სიუჟეტზე აგებული ნაწარმოებია, მაგრამ როგორ არის ამოხსნილი კლდიაშვილის სამყარო, რა სიღრმეებია შენიშნული და გააზრებული! მასსოვს ასე მითხრა – ჩვენ უნდა ვუჩვენოთ მაყურებელს პატარა ადამიანის ისტორია, მოვუთხროთ, რა დაემართა მას, ვერ იპოვა თავისი ადგილი ცხოვრებაში და როგორ მივიდა იქამდე, რომ „დანოსი“ დაწერა. ჩვენ უნდა ვუჩვენოთ პროცესი – პატარა ადამიანის გასაჭირი, მოხელეების უსულგულობა, ღირსების შელახვა, შურისძიებაო. თითქოს უბრალო დეტალია, მაგრამ მთელი ამბავია ამ დეტალზე აგებული: მძინავს, ზენათის კვილი მალვიძებს, მეჩხუბება ცოლი, ისევ ვიძინებ, მერე გაცეცხლებული ცოლი მემუქრება, ნამძინარევი ვიცვამ ჩექმებს, აი, ჩექმის ჩაცმა იყო პრობლემა. მიჭირდა ფეხზე მომერგო ჩექმა. ეს ცალკე ეტიუდი გახლდათ, ძალზე მომგებიანი სვლა მსახიობისათვის. ეს ეპიზოდი სტიმულს მძლევდა ორგანულად მეთამაშა კანცელარიისა და „ლხინის“ სცენები. მოტივირებული საქციელი და მყარი ხერხემალი – ასე მიგვაჩვია ბატონმა მიშამ როლზე მუშაობას.

კრიტიკული სიტუაცია ყოველი მოვლენის ცენტრს წარმოადგენდა.. ასე მიგვყავდა რეჟისორს და მე გალაქტიონი „დანოსის“ დაწერის ეპიზოდამდე. მაგრამ ამ სცენაში შურისძიებას ეფინებოდა სხვა, უფრო მნიშვნელოვანი შრეები – აღსარება, სევდა, ტკივილი, შელახული ღირსება. ამ პაუზაში ყველაფერი უნდა წარმომეჩინა, რადგანაც მთავარი იყო, მეჩვენებინა მიზეზი და შედეგი „დანოსის“ დაწერისა, გამომეხატა სულიერი მდგომარეობა ადამიანისა, რომელიც მიიყვანეს ამ სიტუაციამდე. ამ სცენაში ატმოსფერო ძალიან მეხმარებოდა. განწყობას ქმნიდა განათების შემწვობითა და განსაკუთრებული სიჩუმის მიღწევით, ეს პაუზა „დანოსის“ დაწერამდე და შემდგომ, მეტისმეტად მნიშვნელოვანი გახლდათ. მსახიობი პაუზაში ჩანს: ეს პიანო, ძალზე ზუსტი ატმოსფერო ქმნიდა განსაკუთრებულ ვითარებას. რას ითხოვდა



ბატონი მიშა? რას აღწევდა მსახიობთან ერთად? ფორმულის სახით ჩამოაყალიბებდა – „ცოცხალი ორგანიზმი“ და სანახაობა. როლის მთელი პარტიტურა ამ ამოცანის შესრულებასაც გულისხმობდა. ეს სვლა ავტომატურად ამოქმედდება ხოლმე, რადგანაც მთელს ფსიქოფიზიკურ აპარატში გვაქვს გამჯდარი.

რეპეტიციაზე ყოველთვის მომზადებული მოდიოდა, მაგრამ ჩვენთან ერთად თხზავდა ყოველ მოვლენას, შეფასებებს, ფერებს. როგორ იწყებდა რეპეტიციას? ეს რიტუალი გახლდათ, ამ რიტუალით შევყავდით სხვა გარემოში: შემოვიდოდა, თავის მრგვალ, პატარა მაგიდასთან სკამზე დაეშვებოდა, მობილიზებული და გარეგნულად მშვიდი. გახსნიდა დიპლომატს, ამოიღებდა პიესას, პატარა ზარს, თავის განუყრელ პატარა ჯოხს, კრიალოსანს... ეს რიტუალი გვიქმნიდა განწყობას... და იწყებოდა რაღაც განსაკუთრებულად გულითადი ცხოვრება. ამით ქმნიდა საკრალურ სამყაროს, სულის თრთოლის განწყობას. აბა, როგორ ვენდო და გავეყვე რეპეტიციაზე რეჟისორს, რომელიც პიესას თეატრში ტოვებს, პიანინოში ათავსებს, მერე რეპეტიციის წინ ამოიღებს და გადაშლის, არავითარი განწყობა არ იქმნება! როცა სხვა რეჟისორებთან გვიხდება შეხვედრა, იმ მსახიობებთან ერთად გვიწევს მუშაობა, რომლებიც არ ყოფილან ბატონი მიშას სტუდენტები და არ შეხვედრიან მას რეპეტიციაზე, ძალიან გვიჭირს მათთან ერთად თამაში. ჩვენ „მიშისტებს“, „სექტანტებს“ გვეძახიან, იმათაც უჭირთ შეგუება ჩვენი მუშაობის ფორმასთან. იგრძნობა, რომ ჩვენ სკოლა გვაქვს „გავლილი“, მათ კი არა. ეს სკოლაა რომ განგვასხვავებს ბატონ მიშას მოწაფეებს. ძალიან გაცივდი, რომ იკარგება ეს სკოლა.

ყოველდღე მოდიოდა თეატრში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა. მოდიოდა უშუქობის, სიცივის, სროლის მიუხედავად. ნავთის ქურას ავანთებდით, ან შეშის ღუმელს და ესაუბრობდით მაღალმატერიებზე. იტყოდა ხოლმე – ჩვენ ვართ ბერები გამოქცეაბულში, „სექტანტები“, ჩვენი მრწამსის ერთგული შეფიცულები. ასე გადავიტანეთ უმძიმესი წლები. ბედნიერები ვიყავით! ჩვენ გურუ გვყავდა!

ბოლოს მერვე საავადმყოფოში ვინახულე. პლედი ესურა, მცირავაო – მითხრა. ახლოს არ მოხვიდე, შეიძლება გაციებული ვარ და გრიპი არ გადაგედოსო. დასუსტებული ჩანდა, მერე ჩუმად მითხ-

რა: „ნუ კითხულობ“. დავიბენი, მთელი ცხოვრება იმას ამბობდა – იკითხეთ, ბევრი იკითხეთ წიგნებით და ახლა რას მეუბნება! უცებ მივხვდი. იმ ხანებში ტელევიზიით ხშირად მიწევდა გამოსვლა მხატვრული კითხვით. ხომ იცი, ჩვენი ამბავი, ზოგჯერ დაუდევრობას, უპასუხისმგებლობას ვიჩენთ. ზოგჯერ პირდაპირ წიგნიდან ვკითხულობდი ლექსს, ამიტომაც მეუბნებოდა – ნუ კითხულობო. პირდაპირ კამერისთვის უნდა მეყურებინა. მართალი იყო, როცა პირდაპირი მნიშვნელობით კითხულობ ტექსტს, ვერ ამყარებ საგანგებო ურთიერთობას „მაცურებელთან“, იკარგება ინტიმი, ვერ ქმნი ატმოსფეროს. ჩვენი მოღვაწეობის ნებისმიერი სფერო – მისი ინტერესის ობიექტი ხდებოდა, მისი შეფასება ობიექტური და საქმიანი გახლდათ. ჩუმაღ ლაპარაკობდა, ძალას ატანდა თავს: „შენ დრამატული არტისტი ხარ, მაიმუნობას დაანებე თავი“... პლედოც ეხურა, მაგრამ მაინც სციოდა, თვალებიდან კი უწინდებური სითბო იღვრებოდა. ხელი შევაცურე პლედის ქვეშ, ფეხები მართლაც ცივი ჰქონდა. უცნაური სიახლოვე ვიგრძენი, მაგრამ ასეთ ფინალს ვერ დავუშვებდი, არ მეგონა, თუ ოდესმე დავგვტოვებდა, საერთოდ არავის გვიფიქრია ამაზე... ეს იყო ჩვენი უკანასკნელი შეხვედრა. მეორე დღეს გარდაიცვალა... ჩვენ გურუ დავკარგეთ“...

\* \* \*

ხშირად აღვნიშნავ, რომ ბატონ მიშას მოწაფეებს ადვილად ამოიცნობ სცენაზე არსებობის ფორმით, თამაშის წესითა და პროფესიონალიზმით. ერთმა კინორეჟისორმა გაოცება გამოხატა და გულწრფელი კმაყოფილებით მითხრა: „ფილმის გადასაღებად ახალგაზრდა მსახიობებს ვეძებდით. მითხრეს, რომ მიშა თუმანიშვილის თეატრის დასიდან შემერჩია. სასიამოვნო მოგონებად დამრჩა მათთან მუშაობა. სცენარში იყო ბერიკების ეპიზოდი, ისინი სოფლიდან სოფელში დაეხეტებოდნენ და მართავდნენ სანახაობას. როლებზე დავამტკიცეთ ამირან ამირანაშვილი, რეზო იმნაიშვილი, რამაზ იოსელიანი, მანანა და თინა მენაბდეები. როგორც ხდება, პირველ შეხვედრაზე ვილაპარაკე სცენარზე, დავიწყე როლების „ახსნა“, ვეუბნები, რას მინდა მივადწიო მათი ეპიზოდით, როგორები უნდა იყვნენ ბერიკები... შე-

მაჩერეს. ძალზე საქმიანად მეუბნებიან – „თქვენ მიგვითითეთ ჩვენი ეპიზოდის ფუნქცია, გვითხარით ჟანრი, ამბავს და თამაშის ხერხს ჩვენ თავად შევთხზავთ“... ეს პირველი შემთხვევა იყო ჩემს პრაქტიკაში, რომ მსახიობები ასე „ლაპარაკობდნენ“, ასეთი ფორმით ერთვებოდნენ ფილმის გადაღების პროცესში, ასეთი თავისუფლები, დამოუკიდებელი მუშაობისთვის იყვნენ მზად. ეს რეჟისორთან ურთიერთობის სხვა სახეობაა, მაღალი საფეხურია. როცა გადაღებული მასალა ვნახეთ, ყოველი კადრი მომწონდა. მათ დამუშავებული ჰქონდათ ყოველი დეტალი. ბერიკული თეატრის სილამუსა და იუმორს, იმპროვიზაციული თამაშის ხიბლს ვგრძნობდით და მონტაჟის დროს ვერ ვიმეტებდით ამოსაღებად რომელიმე კადრს. ეს თუმანიშვილის დამსახურებაა, მან ჭეშმარიტი პროფესიონალები აღზარდა. დიდი საქმე გააკეთა ეროვნული საშემსრულებლო კულტურისთვის“.

რეჟისორთან შემოქმედებითი ურთიერთობის ამ ენასაც ფლობენ კინომსახიობთა თეატრის ის მსახიობები, რომლებმაც გაიარეს თეატრალური ინსტიტუტის ექსპერიმენტული ჯგუფის სწავლების ფორმა, მიხეილ თუმანიშვილის სკოლა. ამიტომაც შესაძლებელია ითქვას, იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მათ როლი არ გამოსდით, მაინც იგრძნობა ამ სკოლის მნიშვნელობა. ისინი გამოდიან სცენაზე რაიმე ძალზე საგულისხმო სათქმელისათვის, ისინი ქმნიან საქციელთა რიგის პარტიტურას, ჭეშმარიტ სასცენო ქმედებას. მათი ყოველი საქციელი, შეფასება, მოძრაობაც კი მოტივირებულია, სანახაობრივად საინტერესო და ორგანულია.

ამ პრინციპითაა აგებული დავით კლდიაშვილის მოთხრობის „ბაკულას ღორების“, ინსცენირება ცოტნე ნაკაშიძის მიერ (მწერლის სხვადასხვა ნაწარმოებებიდან ნაწყვეტების მონტაჟით), რეჟისორული ინტერპრეტაცია და სამსახიობო ანსამბლიც, გივი ცერაძის სცენოგრაფიაცა და გიული დარახველიძის მიერ დამუშავებული სიმღერებიც, სასცენო მეტაფორათა სისტემაცა და თამაშის წესის ორგანულობაც.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ სპექტაკლი, „ბაკულას ღორები“, ბატონმა მიშამ რამაზისთვის დადგა, მისი მსახიობური ინდივიდუალობის თარგზე „აჭრა“ გალაქტიონ ხოსოლიანის ამბავი. მაგრამ როდესაც სანახაობას უყურებ და მეყსეულად გითრევს მოვლენათა დინამიკა თავბრუდამხვევ რიტმში, ხვდები, რომ წარმოდგე-

ნა, მისი ყოველი ეპიზოდი მონაწილე მსახიობების ინდივიდუალურ ბუნებაზეა „გამოჭრილი“. ამიტომაცაა, რომ ყოველი მონაწილე ამ ამბის სრულყოფილებიანი პროტაგონისტი—მოხრობელია. მათს შორის კი, უწინარესად, თავად რამაზ იოსელიანი, როგორც ამ სიუჟეტის მამოძრავებელი მუხტი.

რამაზ იოსელიანი თამაშობს ტრაგი-კომედიას, ფარსული ელემენტებით „შეკმაზულს“. მსუბუქი და გამჭვირვალე მისი გამოსახვის საშუალებები წარმოაჩენენ ამბის ანეგდოტურ—კომიკურ საწყისსაც და დრამატულ კოლიზიასაც. ე.წ. „პატარა ადამიანის“ დრამა, სულიერი შეჭირვება, ეკონომიკური სიდუხჭირე, ახალი ვითარების წინაშე მოუძნადებლობა, პიროვნული სიბეჩავე ჩაქსოვილი აღმოჩნდა ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენათა დინებაში, უფრო ზუსტად, „პატარა ადამიანის“ დრამამ იტვირთა კატალიზატორის როლი, რათა შექმნილიყო ქვეყნის ზნეობრივი და სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობის რეალური სურათი. ამ მოზაიკის მთავარი ფერი გალაქტიონია, რომლის ამბავი სიმბოლური ნიშანია ამა სოფლის ყოფა-ცხოვრებისა. რამაზ იოსელიანის პერსონაჟმა ამ ჯვრის ზიდვაც იტვირთა. მთელი სოფლის მცხოვრებთა მოზაიკურმა წყობამ, გალაქტიონის პიროვნულმა დრამამ, ანეკდოტურმა სიუჟეტმა, თამაშის წესმა, სასცენო ამბის ლოკალური რკალის მიღმა გაახედა მაყურებელი, დაანახა დეგრადირებული ყოფის სიმძიმე და მთელი სიცხადით წარმოაჩინა სახელმწიფო-სოციუმი-ადამიანის ურთიერთობა, როგორც დარღვეული რეალობის სიმბოლო. ამ დარღვეული რეალობის ერთი „კენჭი“, ერთი ზვეული, ერთი ფერის „ჭანჭიკია“ გალაქტიონი, მსახიობის ჩინებული შესრულებით.

მოთხრობაში ყანიდან დაბრუნებული გალაქტიონი შეესწრება ზენათის ჩხუბს. სპექტაკლში მცონარა გალაქტიონია გამოყვანილი. ეზოში, ფარდაგზე წამოგორებულსა და ნაბახუსევს სძინავს. აქ გათამაშებულია ქართული ზღაპრის, „ნაცარქექიას“ კლიშე, მისი ადაპტირებული ვარიანტი, ოლონდ, ნაცარქექიას საზრიანობა დევთან შებმის ეპიზოდში, აქ მოდიფიცირებულია „დანოსის“ დაწერილთა-ვად ზღაპრის დიდაქტიკა („ხერხი ჯობია ღონესა“...), შეცვლილია მოწოდების სიმახვილით, აქცენტები გადატანილია სოციუმის, ყოველი ადამიანის პიროვნულ პასუხისმგებლობაზე. უზნეო, უინიციატივო

სოციუმი და მორჩილი ადამიანი – ასეთი სქემის არსებობას აუჯანყდა რეჟისორი, თავის გუნდთან ერთად. ამიტომაც, სპექტაკლის დასაწყისი, გალაქტიონის „ნაცარქექიობის“, ანუ მისი ერთი ფერის – სიზარმაცის პედალიზებული წარმოჩენა, ხასიათის გახსნისათვის, შინაგანი სტიმულის აღმოცენებისათვის მოიფიქრა რეჟისორმა და მსახიობმა სახიერი დეტალებით „გააცოცხლა“ მისი კარნახი, გვიჩვენა, რომ მასშია ჩაბუღებული უწინარესად უღირსებო ყოფის უმთავრესი მიზეზი, სხვა თბიქტურ მიზეზებთან ერთად.

ნახევრად მძინარე გალაქტიონი ვერ იცვამს ჩექმას. ეს ეტიუდი გათამაშებულია ცოცხლად, იუმორით, სახიერად. მაყურებელი ხალისით ერთვება სასცენო ამბავში, ხოლო მსახიობს ეს „დეტალი“ ეხმარება შინაგანი მობილიზებისათვის, განწყობის შექმნისათვის, სამოქმედო დისტანციის მოსინჯვისათვის, სარბენი ბილიკის „ათვისებისათვის“ და კიდევ... სტარტის მდგომარეობის წარმოჩენისათვის. ასეთი „პატარ-პატარა“ გამაღიზიანებლები მიმობნეულია სპექტაკლში, რათა თითოეულმა მსახიობმა ამ „წინააღმდეგობათა“ გადალახვის პროცესით მთავარი სათქმელი რელიეფურად წარმოაჩინოს.

რამაზი საგულდაგულოდ ემზადება სტარტისთვის, დიდ დისტანციაზე რბოლისთვის. ამ ეტიუდს ასრულებს გულმოდგინედ, დიდის რუდუნებით, გემოს ჩაატანს ხოლმე ამ „უმნიშვნელო“ დასაწყისს. მერე კანცელარიის მოსაცდელ დარბაზში შიშნაკრავი შედის. მთელი სოფელი აყრილა „სეკრეტართან“ საჩივლელად. რამაზის „საჩივარი“ განსაკუთრებულად მაკვარანცხი გონების ნაყოფია – სტუმრად ეპატიჟება ნათესავ მოხელესა და კანცელარიის უფროსს, ასე სურს, დაამინოს და დაამციროს თავგასული მეზობელი. რამაზი წარმოაჩენს მრავალი გრძნობისა და აზრის ნაზავს: მისი ისედაც მილეული სხეული, საოცრად გაკნაჭულია, მოხრილია თხოვნის ნიშნად, სახეზე უხერხულობის, შიშის, იმედგაცრუების, იმედის, ხვეწნა-მუდარის ფერებია „აზელილი“, გაფართოებულ თვალებში კი უკან „ხელცარიელი“ დაბრუნების ძრწოლაა აღბეჭდილი. შაშასა და „სეკრეტარის“ წინაშე უცოდინარი მოწაფესავით არის ატუზული, თანაც ბოდიშს იხდის შეწუხებისათვის. რამაზი მექანიკურად აფასებს თანასოფლელებს, მათი გასაჭირის გაზიარებისთვის არ სცალია, ბაკულას ღორებისაგან აწიოკებულ გალაქტიონს საკუთარი სადარდებელიც

ჰყოფნის! მერე კი, როცა სტუმრობაზე დაითანხმა კანცელარიის უფროსობა – წელგამართული, მხრებგამართული, გაზრდილი და გალალებული გაემართება შინისაკენ. ეს უეცარი მეტამორფოზა ღიმილთან ერთად, ტკივილსაც ბადებს, რადგანაც ადამიანის ვიწრო ინტერესის დემონსტრაციას ახდენს მსახიობი-მოქალაქე და ამ ერთი საგულისხმო სვლით სახიერად წარმოაჩენს თავის სათქმელს.

როლის კულმინაცია სტუმრების დასახვედრად შემართული გალაქტიონის მეტყველმა საქციელმა გამოსახა: ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილი გალაქტიონი ქანცგაწყვეტილი, ყველაფერს და ყველას „ფეხქვეშ ეგება“, მისი მზერა იქ, სოფლის შარავზისკენაა მიმართული, ამიტომაც მექანიკურად ესალმება თანასოფლელებს, ანგარიშშიუცემლად უპასუხებს შეკითხვებზე. ის მთლიანად დანთქმულია თავის საწუხარში, გავლენიანი ჩინოსანის მხარდაჭერით მოპოვებულ შვებასაც თავისებურად ზეიმობს, იმასაც, თანასოფლელების შურიან მზერაში მის მიმართ პატივისცემასაც რომ აწყდება.

მერე ჯარასავით ტრიალებს გალაქტიონი, ბრძანებებს თვალეზით გასცემს, ხელდაბანილი სტუმრები რამპასთან ჩამწყვიდებიან და „შეაშინებენ“ ბაკულას. შუაში ჩამდგარი გალაქტიონი გაოცებას, სიხარულს, უხერხულობას, მაღლიერებას, დაქადნებას და მანც უკმარისობის გრძნობას ერთობლივად გამოხატავს. იერდაკარგულ სახეზე კაეშანი და შვება ერთდროულად ირეკლება, დიდხანს შეჰყურებს სივრცეს. იქ, ჯავნარში მისი ოჯახის ამომგლები ეგულება. სევდანარევი მედიდურობაც იკითხება მის მრავლისმთქმელ პაუზაში. მერე კი, როდესაც ბაკულას ღორები ღხინის დროს ისევ შემოესევიან ხოსოლიანებს და ატყდება წივილ-კივილი, როცა პატივცემული სტუმრები ღორებთან ერთად აირევიან და წუმპეში ჩაწვებიან, გულმკვდარი გალაქტიონი ისევ გაჰყურებს ჯავნარს. ახლა მის თვალებში ტკივილთან ერთად, სოფლის სამღურავიცა და შელახული ღირსებაც იკითხება.

პიროვნული დრამა მთელი სისავსით გამოხატა მსახიობმა „დანოსის“ შეთხზვის ეპიზოდით. შეფიქრიანებულ, შემფოთებულ, დამცირებულ და შეურაცხყოფილ გალაქტიონს სოფლის აბეზარი „ჭინკები“ გადაეყრებიან, ირონიასთან შეზავებული გულმხურვალეზით უცხადებენ თანაგრძნობას და... ონავარი „ჭინკები“ ჩაიმღერებენ

სიზმრის ამბავს, თან გამომცდელად შეჰყურებენ დაზაფრულ თანასოფლელს:

„წუხელი სიზმარი ვნახე, – ანგელოზთა მთელი გუნდი, ყველას თავზე დაეხურა კოზიროკიანი ქული“ ...

გალაქტიონი შედგა, სახეზე სევდის ნაკვალევი გაუქრა, თვალეზში შვების სიმხურვალე ჩაუდგა, მოქირქილე ღიმილმა დაუსერა პირისახე და იმედინად წამოისროლა: „დანოსი!“ სიმღერის ერთმა პასაჟმა – „კოზიროკიანი ქული“, კანონი და მისი ფსევდოდამცველი მოხელეები გაახსენა, ამ სიტყვებმა უბიძგეს შურისძიებისაკენ. მერე შედგა, თვალეზმა ახლა სიმძიმისი და ურვა გამოხატეს, მერე სიმშვიდე დაეუფლა და... გადაწყვეტილება მიიღო! ახლა ჭინკები „აფართხალდნენ“ სულში და შურისძიებამ „დავლური დასცა!“ გალაქტიონი „დანოსის“ დასაწერად მოემზადა! სინათლე ჩაქრა სცენაზე, მრუმე სიბნელეში ადამიანის ზნეობრივი დაცემის აქტი გამოვლინდა, სინათლის ჭავლით განათებული გალაქტიონი ახლა „დაცემული ანგელოზის“ ნიშანს გამოხატავს. ჩაბნელებულმა სცენამ პერსონაჟის შინაგანი დაცემის აქტი თვალსაჩინოდ გვამცნო!

მსახიობის ერთმა როლმა ცოდვა-მადლიანი წუთისოფლის წრებრუნვა და ადამიანის ზნეობრივი დაკნინების სიმძიმისი მასშტაბურად გამოხატა. მისი თამაშით, სასცენო ქმედების სახიერებით გამოისახა დამდგმელის პრინციპი – „ცოცხალი ორგანიზმი“ და სანახაობა“.

## „მონუსხული ვიყავი მისი პიროვნებით“

(ზაზა მიქაშავიძე)



ზაზა მიქაშავიძესთან განსაკუთრებულად თბილი ურთიერთობა მაკავშირებს. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ კინომსახიობთა თეატრის ფუძემდებელ აქტიორთა გუნდის წევრია, მეორეც – რაინდული მეგობრობის ნიჭითაა დაჯილდოებული. მას უფროსი თაობის მსახიობებთან მოკრძალებული, მაგრამ გულთბილი ურთიერთობა აკავშირებდა. ზაზა და რეზო იმნაიშვილი ეროსი მანჯგალაძის მზრუნველობითა და გულთბილი ურთიერთობით იყვნენ განებივრებულნი. ეროსიმ ისინი „მიიღო“ და შეიკედლა, როგორც სულიერი მეგობრები, თავისი უკიდევანო სიკეთის კალთა გადააფარა და ორივეს მფარველობდა. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ორი ყმაწვილი იმ მცირერიცხოვანი გუნდის „სრულუფლებიანი“ წარმომადგენლები გახდნენ, ეროსი განსაკუთრებული სიახლოვეთ რომ ექცეოდა. თავად იგი გამუდმებულად გარემოცული იყო მეგობარ-ნათესავებით, განუზომლად მიმოაბნია სიკეთის თესლი, უამრავს უანგაროდ დახმარებია, არაერთისთვის ნამდვილი ძმობა გაუწევია, მაგრამ მათ შორის მხოლოდ რამდენიმესთვის უშურველად გაუხსნია გულისა და ბინის კარი. ზაზა და რეზო მოგვიანებით გახდნენ მისი ახლობელი უმცროსი კოლეგები. მათ ეროსის შვილობილებს ვეძახდი.

მიხეილ თუმანიშვილმა, როცა სუხოვო-კობილინის „საქმე“ შეიტანა რეპერტუარში, მურომსკის როლზე ეროსი მანჯგალაძეს დაუბლიორად დაუნიშნა რეზო იმნაიშვილი. მასსოვს, როცა რეზომ პირველად ითამაშა მურომსკი, ეროსის როგორი სიხარული ჰქონდა აღბეჭდილი სახეზე. პირველმა მან მიულოცა და დალოცა უმცროსი მეგობარი, კოლეგა.

ბატონ მიშას ხშირად უთქვამს, ზაზა და რეზო ამ თეატრის ჭეშმარიტი თავყვანისცემლები, ერთგულები და უღალატონი არიანო. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ შიდა სათეატრო ცხოვრების გაძლოლა მეტად რთულია. ამ პოსტზე პიროვნებას არ შეუვლის მხოლოდ ორგანიზაციული მონაცემები, კიდევ საჭიროა ცხოვრებისეული სიბრძნე, რომელიც ზოგჯერ ღალატობს ადამიანს, მით უფრო, როცა მხრებზე გაწევს წლები და მღელვარე ცხოვრება ხელოვნებაში.



მიხეილ თუმანიშვილი ამ მხრივ არ იყო გამონაკლისი. მართალია, მას თითქმის უშეცდომოდ შეეძლო შეეფასებინა თითოეული მსახიობის მონაცემები და მათი თამაში, მაგრამ სცენის მიღმა „სათეატრო ბატალიები“, კულისებს მიღმა წინააღმდეგობანი ზოგჯერ ძნელი დაასძლევი ხდებოდა. აი, ასეთ წუთებში „უჩინრად“ აღმოჩნდებოდა ხოლმე ლიდერის გვერდით რეჟო, მით უფრო ეროსი მანჯგალაძის გარდაცვალების შემდეგ, ერთგულებასა და საქმისადმი უანგარო დამოკიდებულებას მეტად აფასებდა ბატონი მიშა, რადგანაც შეცდომა სათეატრო ცხოვრების ამ უბანზე უფრო ძნელი გამოსასწორებელი ჩანდა, ვიდრე სცენაზე დაშვებული უზუსტობა, ან ბოლომდე ამოუხსნელი ეპიზოდის ხელახლა დამუშავება.

საერთოდ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ბატონი მიშა საოცარი სიზუსტით დახასიათებდა ხოლმე კოლეგებს, მსახიობებს, თავის სტუდენტებს, თეატრმცოდნეებს, ადამიანებს, ვის გარემოცვაშიც იმყოფებოდა. ადამიანისმცოდნეობის იშვიათი ნიჭითაც გახლდათ დაჯილდოვებული. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ „რენტგენის სხივებით“ ჰყავდა გაშიფრული თითოეულის ადამიანური სამყარო, თითქოს, აფთიაქის სასწორზე ჰქონდა „აწონილი“ ყოველი ჩვენგანის თვისებები. როცა თავად ადამიანურ სისუსტეს იჩენდა, ან ვინმეს გულს სტკენდა, ყოველთვის შეეძლო, აეხსნა, რატომ ჩაიღინა ასეთი საქციელი. როცა ვინმეს უსამართლოდ ექცეოდა, უნებურად ან გააზრებულად იჩენდა სიმკაცრეს, ყოველთვის შეეძლო ეღიარებინა „ცოდვა“ და მიტევა ეთხოვა. ვისაც ახლობლად მიიჩნევდა, თეატრში მის მიმართ ზოგჯერ უფრო მეტ სიმკაცრეს ავლენდა, სხვებისთვის მაგალითი რომ ყოფილიყო. ყველას ფასი იცოდა, ამიტომაც უფრთხილდებოდა რეჟოსა და ზანასთან ურთიერთობას. ამბობდა კიდევ: **„ყოველ გაერთიანებას, მით უფრო „მსახიობთა კავშირს“ აღმოაჩნდება ხოლმე ერთი ან ორი პიროვნება, რომელთა არსებობა ზოგჯერ განსაზღვრავს კიდევ ამ ერთიანობის ხანგრძლივობას“.**

\* \* \*

ნინელისა და ზაზას კინომსახიობთა თეატრში მცირე ხნით შევხვდი. ორივეს ერთი კითხვა დაუსვი: რა როლი მიუძღვის ბატონ მიმას თქვენს ცხოვრებაში? ზაზამ უყოყმანოდ მიპასუხა: „უბრალოდ, როლი კი არ ითამაშა ჩემს ცხოვრებაში, არამედ მთავარი, გადამწყვეტი როლი შეასრულა. არც კი ვიცი, რა იყო ჩემთვის - მასწავლებელი, მოძღვარი, უფროსი მეგობარი, გზის გამკვალავი ... ყველაფერი ერთად! უმნიშვნელოვანესი ადამიანი განლდათ ყველა ჩვენგანისთვის. თავიდან ვერც დაუშვებდი, რომ ხორციელი ადამიანივით ისიც ჭამდა, სვამდა, მეგონა, რომ ზებუნებრივი პიროვნება იყო, გამორჩეული, განსხვავებული, ვერც წარმომედგინა, ყოფითი პრობლემები თუ აწუხებდა, ან ყოფაში როგორ იქცეოდა. ის ყოველთვის მოწესრიგებული მოდიოდა ინსტიტუტსა თუ თეატრში, პირად სატკივარზე არასოდეს საუბრობდა. იცავდა უბრალოდ, მაგრამ პეწიანად, ამ მხრივ უპრეტენზიო ჩანდა. ყველაფერი თეატრისთვის უნდოდა! თავისი პროფესიისათვის, მსახიობებისთვის, რეპეტიციისათვის, ახალი სვლების მიგნებისთვის ცოცხლობდა, მაგრამ ყველაზე ყველაფერი იცოდა. ამას როგორ ახერხებდა? გუშანი ჰქონდა გასაოცარი! ახსნა-განმარტების გარეშე ხვდებოდა წვრილმანსაც კი.

მე სარეჟისოროზე ვაბარებდი, ექსპლიკაცია დაეწერე - „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. კონსულტაციებზე ეტიუდებსაც ვასრულებდი. ახლა მეცინება ჩემს ექსპლიკაციაზეც და რეჟისორობის სურვილზეც, მსახიობობის ხიბლს ვერაფერზე გავცვლი! მონუსხული ვიყავი ბატონი მიშათი და სამსახიობოზე ვარჩიე გადასვლა. იცით, როგორი მშვენიერი წლები გავატარეთ ინსტიტუტში, ჩვენს „მე-11 აუდიტორიის თეატრში!“ გასაოცარი ნიჭით გახლდათ დაჯილდოებული – გაერთიანება, ერთი იდეით შეკავშირება, გატაცება, თავდადება საერთო საქმისათვის, ამაღლებული განწყობა, წმინდა წუთების აღმოცენება მისი სტიქია გახლდათ. თავდაუზოგავად ვმუშაობდით. „ავაშენეთ“ ჩვენი თეატრი, მალაზიიდან მოგვქონდა მუყაოს დიდი ყუთები, ვაშენებდით სცენას, კულისებს, ღეკორაციებს, ვკერავდით კოსტიუმებს, ყველანი ვიყავით ჩაბმულნი ამ თამაშში; ხალისით, თავდავიწყებით ვქმნიდით შემოქმედებით ატმოსფეროს, ვთხზავდით

ეტიუდებს, ვიგონებლით სიუჟეტებს, ვამუშავებდით მოცემულ პირობებში თემის განვითარებას, საქციელთა რიგს, ვაგებდით სანახაობის სქემას... ვმუშაობდით თავდადებით, გვჯეროდა ჩვენი მასაწავლებლის მეთოდისა და მივყვებოდით მას გატაცებით. ვგრძნობდით, როგორი სისწრაფით ვეუფლებოდით ჩვენი პროფესიის ანბანს, თანდათან იმდენად გაგვწვრთნა, რომ ნებისმიერ თემაზე შეგვეძლო ეტიუდის სქემის აგება, ურთიერთობათა დამახული აზრობრივი და ფიზიკური პარტიტურების შექმნა, კულმინაციას მაქსიმალური ორთაბრძოლების საშუალებით გამოვყოფდით და ისეთი ორომტრიალით ვთამაშობდით, რომ ბოლოს ომგადახდილებივით ვიყავით.

ბატონი მიშას რეპერტიციებზე ყველანი ვიყავით ჩართულნი ამა თუ იმ ეპიზოდის დამუშავებაში, შეთხზვის პროცესში. ამიტომაც, თითოეულმა ჩვენგანმა მთელი სპექტაკლი ზედმიწევნით ვიცით. ეს „ფოკუსი“ მოქმედებდა უშეცდომოდ – ჩვენში ზრდიდა, წვრთნიდა, ამზადებდა ჭეშმარიტად თანამემოქმედთა გუნდს, გაგვიძაფრა როლის ავტორობის მოთხოვნილება და მისი მიღწევის უნარი. თანაც, ასეთი მუშაობა კრავდა გუნდს, ამთლიანებდა მთელ დასს.

საერთოდ, ბატონი მიშა შეკავშირების, იდეით გაერთიანების ნიჭითაც გამოირჩეოდა. როდესაც გადაწყდა კინომსახიობთა თეატრის შექმნა (სახელოსნოს თვითონ უწოდებდა), ერთად აღმოვჩნდით პოპულარული კინომსახიობები და ჩვენ, სრულიად ახალბედები. მაშინ შენობის რემონტის გამო, კინოკავშირის თავმჯდომარემ სიკოლოლიძემ, მესამე სართულზე დაგვითმო ფართი. იქ ვიკრიბებოდით და ვატარებდით რეპეტიციებს, სავარჯიშოებსა და ეტიუდებს. უნდა გენახათ, ჩვენთან ერთად როგორი მონდომებით ვარჯიშობდნენ უკვე სახალხო არტისტებიც: დუდუხანა წეროძე, ლეილა აბაშიძე, ლია ელიავა და სხვანი, ბატონმა მიშამ ჩვენ ყველანი გაგვაერთიანა. პირველი სპექტაკლი, ლევან ჭვლიძის „ესმერალდა“, ამ შეკავშირების, თაობათა გაერთიანების შედეგად დაიბადა: ეროსი მანჯგალაძე, იურა ვასაძე, ვანიჩკა საყვარელიძე და ყველანი, ერთ „ენაზე“ ვლაპარაკობდით, ამის მიღწევა არ იყო იოლი, მაგრამ მან ესეც შესძლო. მართალია, კინოგადაღებების გამო უფროსი თაობის მსახიობები ხშირად ვეღარ ესწრებოდნენ რეპეტიცია-სავარჯიშოებს, მაგრამ მათი ენთუზიაზმი და ნდობა რეჟისორის მიმართ, უზომო გახლდათ.

მერე სხვებიც შემოგვიერთდნენ: ლია კაპანაძე, ისიც თუმანიშვილის მოწაფეა, შალვა ხერხეულიძე, მეგი წულუკიძე, კოტე დაუშვილი, ვასილ ჩხაიძე, გივი თოხაძე, და სხვანი... მერე ახლები შემოგვემატნენ... ასე ჩამოვყალიბდით თეატრად და არა სახელოსნოდ. ახალგაზრდა მსახიობები დაიახლოვო და მათგან შექმნა თანამოაზრე-თანაშემოქმედთა ჯგუფი, როცა რეჟისორი მათი თანატოლი არ არის – ეს ძალზე რთულია. ჩვენ ბრმად ვენდობოდით, ყოველგვარი პრაგმატული მიზნის გარეშე, ვენდობოდით და მივყვებოდით იმიტომ, რომ გვწამდა მისი. მას კი არაფერი უნდოდა თეატრში რეპეტიციის მეტი! ჩვენ ეს ვიცოდით და ვცდილობდით ტკივილი არ მიგვეყენებინა მისთვის. ჩვენ თეატრში, მასთან უფრო მეტ დროს ვატარებდით, ვიდრე ოჯახში და ეს ბუნებრივად მიგვანჩნდა. ყოველ ჩვენგანს უკეთ იცნობდა, ვიდრე თითოეული საკუთარ თავს. იცით, რა ვიგრძენი მისი გარდაცვალების დღეს? თითქოს, რაღაც ჩამწყდა შიგნით, სიცარიელე ვიგრძენი... ბატონი მიშას შემდეგ ვის უნდა გავყოლოდი? ასე დარჩა მისი ადგილი – ცარიელი. როგორ მაკლია რეზო და თაზო! ამ თეატრისთვის ვერც ეროსი შეცვალა ვინმემ.

რაღაც სევდიანი საუბარი გამოგვივიდა, იცით რატომ? სულ ვფიქრობ, რომ ჩვენც კი, ვინც ვიცოდით მისი ფასი და არ გვიღალატია მისთვის, ბოლომდე მაინც ვერ გავაცნობიერეთ, რა რანგის ხელოვანი გვყავდა ლიდერად. რომელიმე დასავლეთის ქვეყნის შემოქმედი სულ სხვანაირად იცხოვრებდა, ცნობილი რეჟისორი იქნებოდა მსოფლიოში, თუმცა, აღიარება არც აკლდა. 1988 წელს ედინბურგში გასტროლების დროს, სხვა თეატრების ბილბორდებით აჭრელებული იყო ქალაქი, ჩვენ ამის საშუალება არ გვქონდა, მხოლოდ ერთი აფიშა იტყობინებოდა: „გინდათ, ნახოთ ნამდვილი მოლიერი? ნახეთ თუმანიშვილის „დონ ჟუანი“! პიტერ ბრუკი“. და ეს საკმარისი გამოდგა იმისთვის, რომ ყურადღების ცენტრში აღმოვჩენილიყავით, გავიმარჯვეთ! მერე, როცა 1995 წელს შექსპირის ფესტივალზე „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ ვითამაშეთ, პიტერ ბრუკი ინგლისში სპეციალურად ჩამოფრინდა, რომ სპექტაკლს დასწრებოდა. ჩვენ ისევ ყურადღების ცენტრში მოვხვდით. გავიმარჯვეთ!

მიხარია, რომ ბოლოს მაინც გამოსცადა საერთო აღიარების, გამარჯვების სიტყვობა, მოისმინა აღტაცებული მაყურებლისა და კრი-

ტიკოსების საქებარი სიტყვები, შეიგრძნო უცხოელი კოლეგების სითბო და თავყანისცემა, თუმცა, ბოლოხანს არც საქართველოში აკლდა გულწრფელი აღიარება. თუმანიშვილი თავისი მოწაფეების კერპი იყო. მიხარია, რომ მათგან სიყვარულით განებივრებული გახლდათ. ვწუხვარ, რომ ჯერ კიდევ ძიებათა ჟინითა და უნარით აღსავსემ დაგვტოვა, კიდევ შეედლო ახალ მიგნებათა, აღმოჩენათა ხარისხით რეპეტიციებზე ჩვენი აღმაფრენის მიღწევა, მაყურებელთა გაოცება“...

\* \* \*

ფიქრი, სევდა, მოვლენათა ანალიზი თან დაჰყვა ჩვენს შეხვედრას. ჩვენი დიალოგის დროს ხან ერთი სპექტაკლი დამიდგებოდა თვალწინ, ხან მეორე, ხან ერთი როლი მათი შესრულებით, ხან მეორე, ხან ერთი მიგნება, ხან მეორე... ისინი შეყვარებულებს თამაშობდნენ ცოტნე ნაკაშიძის სპექტაკლში „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“. ლაშა თაბუკაშვილის პიესა და მისი ინტერპრეტაცია „თუმანიშვილის თეატრის“ ძიებათა რკალში იმყოფებოდა, თამაშის წესითაც შეიგრძნობოდა მისი სკოლის პრინციპები. ერთი ეპიზოდი განსაკუთრებით ჩამრჩა მეხსიერებაში. მაშინ ნინელი და ზაზა ცხოვრებაშიც შეყვარებულები იყვნენ. მათი თამაშიც მშვენიერი გრძნობის წილნაყარი გახლდათ. ისინი ძალზე უხდებოდნენ ერთმანეთს ცხოვრებაშიც. ეს ამაღლებული სილაზათე, სიყვარულის სიანცე და სიშმაგე შემოჰქონდათ სცენაზე, როგორც მათი სულიერი სამყაროს „ვარდის ფურცლობის ნიშანი“. მართლაც, გაზაფხულის ფერადონება, სიხალისე, თავბრუდამხვევი სილალე, ახლად ამოწვერილი ბალახის სინორჩე და გაღვიძებული ბუნების სილამაზე იფრქვეოდა მათი მზერიდან, ხალასი ჟღურტულიდან, თითქოს, გიჟმაჟი ვნება ფეხარეული დაჰქროდა. გაზაფხულის თავნება რიტმი, მომწუსხველი სითბო, დამატორობელი სურნელება ჭიატებდა, როცა ნინიკო და კოკა შემობოდნენ სცენაზე. გრძნეული იღუმალება, ავის მომასწავებელი გარინდება თან დაჰყვებოდა მათს გიჟმაჟ გრძნობას. ამ მეორე პლანის გათამაშების ოსტატობა სულ მცირე – გამოცდილებას ითხოვდა. ისინი ხელობას ფლობდნენ, ამიტომაც ავნებდნენ რთულ სვლებს, ცხოვრებისეულ ნამდვილობას და სცენაზე გადაჰქონდათ

მრავალპლანიანი ურთიერთობები, ნიუანსის ტონალობა და მოვლენის პერსპექტივის შეგრძნება.

მათი თამაშით იგრძნობოდა რეალურ ფაქტებსა თუ ვითარებაზე დაკვირვების, მათში განსაკუთრებულობის შემჩნევის უნარი და ხელოვნების რანგში აზიდული „ნამდვილობის ეფექტი“. „თუმანიშვილის სკოლის“ პრინციპი ძალდაუტანებლად არსებობდა შევირდთა ნამუშევარში.

საერთოდ, მიხეილ თუმანიშვილისათვის ადამიანურ ურთიერთობათა ამოცნობის, ადამიანის შინაგან სამყაროში ოდისეის შედეგად მიკვლეული სვლების გამჭვირვალედ წარმოდგენის ოსტატობა იმდენად მნიშვნელოვანი გახლდათ, რომ ყოველ სპექტაკლზე ამ პროცესთა თვალყურის მიდევნება მეტად სახალისოც კი იყო, იმდენ სიახლეს გვთავაზობდნენ მსახიობები იმპროვიზაციული შესრულების დროს. ეს სულა მხოლოდ მოვლენის არსის შეცნობის საშუალებად განიხილებოდა. მეორე და უმთავრესი, უფრო რთული ნაბიჯი კი გახლდათ იმ „ჩარჩოს“ მიგნება, რომელშიც უნდა „ჩაესვა“ რეჟისორს ნიუანსებით დაზუნძლული და მყარად აგებული ამ მოვლენის სიუჟეტი, ანუ იმ სტილისტიკის, გამოსახვის ფერადოვნების, პლასტიკური ნახაზის, ინტონაციის ფლერადობის, თამაშის წესის ერთიანობა, რომელსაც ხელოვნების ხარისხში „აჰყავდა“ კონკრეტულად ეს მოვლენა და ამასთანავე, მთელი სანახაობაც. ახლა დონა ელვირას ძმების ეპიზოდს, იმ ვერსიას განვიხილავ, თეატრმა რომ შემოგვთავაზა

მოცემული პირობები: დონ ჟუანმა მიატოვა დონა ელვირა და გაიქცა. ძმები დაედევნენ, რათა დააბრუნონ, ან მისი სიკვდილით ჩამოირეცხონ შეურაცხყოფა. კარლოსი არ იცნობს ჟუანს, ხოლო მეორე ძმას, ალონსოს ნანახი ჰყავს. შემთხვევით, დონ ჟუანი გადაარჩინს დონ კარლოსს და ამ მომენტიდან იწყება მოვლენა: კულისებიდან ისმის დაშნათა შეხეთქების ხმა, წკრიალა ფალცეტით გაჰკივის დონ კარლოსი – ძმას უხმობს შიშნაკრავი ყმაწვილი: „ალონსო, ალონსო!“ ხმალამოწვილი დონ ჟუანი – მურმან ჯინორია ჩქარი ნაბიჯით შემოდის, ხმალს ქარქაშში აბრუნებს და რამპასთან შეჩერდება (დონ ჟუანის პირველი შემსრულებელი მურმან ჯინორია იყო, ზურაბ ყიფშიძე მერე „შევიდა“ სპექტაკლში). შემობრბის დონ კარლოსი – ზაზა მიქაშავიძე, თანდათან მშვიდდება, მორცხვად შეჰყურებს თავის მსწნელს, წელგამართული მიუახლოვდება, მდაბლად ხრის თავს და მადლობას უხდის უცნობს გადარჩენისათვის. ყოველ

სიტყვას საგანგებოდ გაბრტყელებულად და დაჯერებით წარმოთქვამს, თითქოს გაზეპირებულ ლექსს ამბობსო. არისტოკრატიულ მანერებს არც კრიტიკულ სიტუაციაში ლაღატობს და ეტიკეტს საგანგებოდ იცავს. მისი ზემოთ ავარცხნილი თმები, დახვეწილ და ფერმიხდილ პირისახეს გამოკვეთენ, აქოჩრილი თმებით დაბუას ემსგავსება, წარმომავლობითი ყოყლოჩინობა თავს მეყსეულად ახსენებს – ამაყად შემართავს მაღალ კისერზე გამობზულ თავს, მხრებში გამართული ეფფუისტური სტილით მეტყველებს, დაშნა კვლავ მაგრად ჩაუბლუჯავს, მაგრამ გაბედულ მეომარს, ან უზადო მოფარიკავეს არ ჰგავს. სინაზე და სიფაქიზე იფრქვევა მისი შესტიდან, ინტონაციიდან, მზერიდან, მოძრაობებიდან. მაქმანის ფართე და ქათქათა სამაჯეები ფრთებივით უფარფატებს, თითქოს, აფრენას ლამობსო. დონ ჟუანი სცენის ერთ კუთხეში რამპასთან ახლოს გაუნძრეველად დგას, ღიმილსაც კი ჰგვრის უცნობი ყმაწვილკაცის მამლაყინწური ქცევა.

ძმის საშველად შემოენთება დონ ალონსო – თამაზ თოლორაია. ტანხმელსა და აშოლტილს თვალები უელავს, დაშნა შემართული აქვს, როგორც ღირსებისა და ცენზის დამადასტურებელი ნიშანი. უცებ შედგება, შეკრთება, დაშნით ჰაერში ჯვარს გამოსახავს, ახლა თვალებში ბრმა შურისძების სიშმაგე უკრთის, დონ ჟუანის დანახვა გონებას ურევს – როგორ! თქვენ ჩვენს დაუძინებელ მტერს ესაუბრებით? – მთელი სხეულით, ყოველი ნაკვითთ, მრისხანედ გაჰკივის ალონსო, თვალებს აბრიალებს ყინმორეული, წყრომას ვერ ერევა და... დაშნით დონ ჟუანს კი არ ეძგერება, კასრს დაუშენს, გამალეებით როზგავს და თან უგონოდ გაჰკივის – დიდებულმა გვამმა დაშნა ღირსების დასაცავად როდი გამოიყენა, კასრი გაროზგა მხოლოდ! თავის გადამრჩენელს ბალღური სიჯიუტით იცავს დონ კარლოსი, კეთილგონიერებით სურს მოთოკოს ალონსოს სიშმაგე და როცა ვერ დააცხრობს ძმის ვნებათაღელვას, გამწარებული ისიც წკეკლასავით მოიძარჯეებს და გონდაკარგული იატაკს გამალეებით დაუშენს დაშნას. მერე ჰაერში ყინიანად შეხტება, სხვაფრივ რომ ვერაფერს გააწყობს, ახლა ზეადმართული მოჰყვება ქადაგებას, მერე მსუბუქად, პეპელასავით ლაზათიანად შეირხევა, თითქოს აფრენას ლამობსო და ზემოდან სტყორცნის გაავებულ ძმას გონივრულ რჩევას! მას დონ ალონსოც აჰყვება, ისიც შეხტება შეცბუნებული. ახლა ერთად ცბუკავენ, გამმაგებით გაჰკივიან, უძწეოდ ჰკვეთენ დაშნით სივრცეს, ტოკავენ და

გაგულისხმებით გააკვივრებ... დაშნაც გაგულისხმდა და აკივლდა, თითქოს... მათი „მრისხანე“ ხტუნვა როკვაში გადაიხარდა, რიტმულმა მუსიკამ მათ მოძრაობებს ტემპი შეჰმატა... სწრაფად, რიტმულად, მოქნილი მოძრაობებით როკვენ ძმები, კადრილის ილეთებს ჩამოჰგავს მათი დაფეთებული პლასტიკური მონახაზი, ტემპიანი მუსიკის ფონზე რიტმულად ხტიან და ცეკვავენ ძმები. როკვის სიმშაგით ყვრიმალეები უწითლდებთ, თვალეში ნაპერწკლები ელავენ... ორი დიდგვაროვანი რაინდი ახლა წაკიდებულ ჯიქებს გვანან, რქებით რომ ებრძვიან ერთმანეთს, შემდეგ – სისხლი, სისხლი! დუეტად ჩამიღერეს და ასე ხტომითა და როკვით დატოვეს „ბრძოლის ველი“, მიატოვეს მოსისხლე მტერიც, დაივიწყეს ღირსების დაცვა! დონ ჟუანი – მურმან ჯინორია ისევ იმ პოზაში დგას, ნაკვთიც კი არ შერხევა, მხოლოდ გაოცება აღიბეჭდა პირხმელ სახეზე.

არისტოკრატიული ნატიფი მანერების, რაინდული ქცევის, ღირსების მატარებელი პიროვნებები დაკნინდნენ, დრო-ჟამმა გადაავარა ისინი. თვალნათლივ წარმოჩნდა მოვლენის ქვეტექსტი, რომელიც შინაგანი დინებით და სახიერი პლასტიკური ნახაზით გამოკვეთა ეპიზოდის პაროდულმა გადაწყვეტამ. ავტორმა, რეჟისორმა, მსახიობებმა თანაშემოქმედებითი პროცესით გვიჩვენეს, რომ ძმებისათვის მთავარია, საზოგადოების თვალში პატივყარილნი არ აღმოჩნდნენ, ხოლო სიყვარულისა და ურთიერთპატივისცემის ნაყოფი თუ იქნება დონა ელვირასა და დონ ჟუანის შეუღლება, ამას მათთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ირონიულ-პაროდული ფერების მიგნებამ, მანერულ საქციელთა მონაცვლეობამ, რეჟისორული გადაწყვეტის სახიერებამ თანადროულობის პრიზმით წარმოაჩინა აღორძინების ეპოქის ნიშანდობლიობით შექმნილი კომედია. ეპოქათა კონტრასტური ერთიანობაც გამოისახა მათი თანაშემოქმედებით და მთელი სიძლიერით გამოიკვეთა სათეატრო სამეტყველო ენის სახეობა – აქტიური, ცოცხალი, ნონვერბალური, სახიერი ფორმით წარმოდგენილი.

მიხეილ თუმანიშვილი, თავის გუნდთან ერთად, ძიებათა იმ რკალში აღმოჩნდა, რომელიც შემდგომ „ახალი ტიპის თეატრის“ სახელწოდებით გაფორმდა და „პოსტდრამატული თეატრის“ ტერმინით არის ცნობილი. ზაზაც, რეზოც, თაზოც, მურმანიც, სხვანი და სხვანი, ამ პროცესის მონაწილენი იყვნენ.



## „პროფესიაში ღედაც მყავს და მამაც!..“

(გიორგი პიპინაშვილი)



გიორგი პიპინაშვილი ძლიერი, მთლიანი, გამოკვეთილი პოზიციის, მიზანმიმართული პიროვნებაა.

გიორგი პიპინაშვილი მომავალ თაობაზე, მის ზვედრზე, ბავშვების ბედზე, მათს სულიერ სიმდიდრეზე, ზნეობრივ სიმრთელეზე, მორალურ სიწმინდეზე მოფიქრალი მოქალაქეა.

გიორგი პიპინაშვილი მაღალი რანგის, საინტერესო ბიოგრაფიის, ნიჭითა და ოსტატობით, პროფესიული თვითშეგნებითა და ღირსებით გამორჩეული მსახიობია.

ის პატივისცემას, ყურადღებას, თანადგომას იმსახურებს, როგორც პიროვნება, მოქალაქე, ხელოვანი, მეგობარი და კოლეგა.

ის გულმხურვალე და მოყვარული, მომთხოვნი და შემწყნარებელი მასწავლებელია, პატიოსანი და მტკიცე მოქალაქეა, ჭეშმარიტი პროფესიონალი და სცენის ტრფიალია.

ის მაძიებელი, რისკის მოყვარული, აზარტული ბერიაკა!..

მას მელპომენაც სწყალობს და ფორტუნაც. მან თავად გამოჭედა თავისი მიზანი, სავალი გზაც, ხელოვნებაში ცხოვრების ფორმაც.

მას ბედისწერასთან შერკინებაც ძალუძს და საკუთარ შესაძლებლობათა შეფასების უნარიც აქვს.

მას წარმატება ვერ წაახდენს და მარცხი ვერ დათრგუნავს, რადგანაც გონიერი ადამიანია, ადამიანურ თვისებათა, სისუსტეთა და სიძლიერეთა მცოდნე, დაკვირვებული შემსწავლელი და სცენაზე, როგორც ხელის გულზე, უზადოდ გამომხატველია.

\* \* \*

გიორგი პიპინაშვილი მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის წარმატებული დასის წარმატებული წევრია, ხელმძღვანელობს თავისსავე ძალისხმევით დაარსებულ სტუდიას – ხელოვნების საყმაწვილო ცენტრს (არტ ჰოლს),

ამასთანავე, არის ფონდის თავმჯდომარეც.

ჩვენ მის სტუდიაში შევხვდით. მიუხედავად იმისა, რომ კარგა ხანია ვიცნობთ ერთმანეთს და მეტად კეთილგანწყობილი ურთიერთობაც გვაქვს, ასე გულლიად და ამდენხანს არ გვისაუბრია – ხუთი საათი დავუთმეთ დიალოგს. მან გულწრფელად გამანდო საწუხარიც, სიხარულიც, გეგმებიც; ვისაუბრეთ თეატრზე, სტუდიაზე, რეჟისურაზე, სამსახიობო ხელოვნების დღევანდელ პრობლემებზეც, მომავალი თაობის აღზრდაზეც და ჩვენთვის ეგზომ მტკივნეულ საკითხზეც. ის საუბრობდა გახსნილად, გატაცებით, ტემპერამენტით, გადამდებად. საგრძნობი იყო, რომ მსახიობი საკუთარ თავსაც ებასებოდა, ამოწმებდა პირად განცდებსა თუ შეხედულებებს, შესაძლოა, რამდენიმე საჩოთირო საკითხზე პირველად გამოთქამდა ხმამაღლა თავის აზრს. ამ დიალოგით ჩვენ კიდევ უფრო ახლობელნი აღმოვჩნდით, კიდევ უფრო ღრმად ჩაეწვდით სათეატრო პრობლემებს და ორივემ გადავამოწმეთ საკუთარი შეფასებები.

ვიორგი პიპინაშვილს რთული გზა აქვს გავლილი, ახლაც ძალზე გადატვირთულია: მძიმე ყოფა, თეატრი თუ სტუდიის პრობლემები, ადმინისტრაციული თუ შემოქმედებითი წინააღმდეგობანი – ყველაფერი მისგან მოითხოვს ძალთა მობილიზებას, დროის რაციონალურ განაწილებას, საზრიანობასა და სიბეჯითეს. ახლაც დაღლილი ჩანდა, მაგრამ დიალოგის შეწყვეტა არც უფიქრია. უამრავი საფიქრალი აქვს: დედის ავადმყოფობა, შვილის პრობლემები, სტუდიისათვის საკუთარი შენობის ძიება, როლზე მუშაობა, კინომსახიობთა თეატრის მდგომარეობა, საერთოდ, პროფესიონალიზმისა თუ კერძოდ, საკუთარი პროფესიის საჭირობოროტო ვითარება, საქვეყნო ვითარება... ის არ ცდილობს გვერდი აუაროს მწვავე ან საჩოთირო პრობლემებს, არ კეკლუცობს თავისი მდგომარეობით, თვითრეკლამისთვის ვერ იმეტებს წუთებს, თუმცა, საკუთარი მონაცემებისა თუ მიღწეულის ფასიც იცის და რეალურად აფასებს მოვლენებს; მოუცლელობის დემონსტრაციას არ ახდენს, ესმის ჩვენი შეხვედრის მნიშვნელობა, უბრალოდ, ხმამაღლა ფიქრობს, ეჭვისა თუ ორჭოფული დამოკიდებულების გადამოწმება სურს, გულწრფელია, ე. ი. მენდობა! ამ ნდობისათვის მაღლიერი ვარ და ახლა მსურს გულლიად გამოვთქვა ჩემი მოსაზრება: მას ყოველთვის სერიოზულ, გონიერ, ანალიტიკური აზროვნების პროფესიონალად ვთვლიდი, მიმაჩნდა, რომ მას

გაცნობიერებული აქვს არა მარტო პროფესიის არსი, ამჟამინდელი მდგომარეობა, პერსპექტივა, არამედ ამ თეატრის ადგილი და მნიშვნელობა ჩვენი სათეატრო ცხოვრებისათვის. ამ შეხვედრამ გაამყარა ჩემი შეხედულება და სხვა თვალითაც შევაფასე თანამოსაუბრე. დავრწმუნდი, რომ მას შეიძლება ენდო! ჩვენს პირობებში, როდესაც ასე გაშიშვლდნენ ადამიანები და გარანტირებული არა ხარ, ვინ როდის გიმუხთლებს, ყოფილი თანამოაზრე (თურმე შენ რომ გეგონა თანამოაზრე, სულაც არ ყოფილა ასე!) დუშმანი გამხდარა და უბრალოდ, ყოველგვარი სინდისის ქენჯნის გარეშე გავწირავს, როცა ამის საშუალება მიეცემა – ასეთი ნდობა მეტისმეტად ფასეულია!

და კიდევ, აღმოვაჩინე, რომ დღემდე შეინარჩუნა ჭაბუკური უშუალობა, დემოკრატიული ცხოვრების წესი, თავმდაბლობა: მას კოლეგები, მეგობრები, პარტნიორები, თანაკურსელები მიმართავენ უბრალოდ – გოგა, ან მეტსახელით – “პიპინა”. სტუდიის თანამშრომლებიც ასე ეძახიან – გოგა! ეს არ არის ფამილიარობა, ან „ახლობლობის თამაში“, ეს სწორედ იმ ცხოვრების ფორმის, იმ სულიერი კონსტიტუციის გამოძახილია, რომლითაც გამოირჩევა გიორგი პიპინაშვილი. მისდამი მოკრძალება და პატივისცემა შეიგრძნობა ყველგან – თეატრშიც, სტუდიაშიც, სცენაზეც, გადასალებ მოედანზეც, ყოველდღიურ ყოფაშიც. ასე ხდება იმიტომ, რომ ის პიროვნებაა, პროფესიონალია, სიტყვის კაცია, თავისი ფასიც იცის და სხვისიც, უღალატო მეგობარია, უფრთხილდება ადამიანურ ურთიერთობებს, სიკეთეს იქმს და მისდამი გამოჩენილ ყურადღებას, ამაგს, კეთილგანწყობას არ ივიწყებს!

არა, ის ფრთიანი ანგელოზი, ალტრუისტი ან ხელგაშლილი სულაც არ არის. ცხოვრებაში – რეალისტია, პროფესიაში – ანალიტიკოსი, მეგობრებთან – რომანტიკოსი. დარდიმანდიც არის და, იმავედროულად, რაციონალურიც. ბეჩავი არასოდეს იყო და არც იქნება. ადვილად არ დაეჩაგვრინება არავის, ვერც გაუშინაურდები მეტისმეტად. გახსნილიც არის და გულჩათხრობილიც, გულითადიც და გულფიცხიც. ჩინებული პარტნიორია და ამით იფარება ყველა ის ნაკლი, თუ შეცდომა, რაც აქვს ან შეიძლება დაუშვას. გიორგი პიპინაშვილი, როგორც პიროვნება, მოქალაქე, ხელოვანი, კოლეგა – მისდამი პატივისცემით განვაწყობს.

ახლა ის შეპყრობილია ხელოვნების საყმაწვილო ცენტრის

პრობლემებით, მისი მომავლით, იმ თაობის ბედით, ხვალ რომ უნდა ჩაუდგეს სათავეში სხვადასხვა სახელმწიფოებრივ ინსტიტუტს, ორგანიზაციას, თუნდაც, გასწიოს ქვეყნის მართვის ურთულესი ჭაპანი. შეხვედრისთანავე სიხარულით მითხრა: “ამ სტუდიის აღზრდილები უკვე პროფესიად ირჩევენ მსახიობობას. შარშან ჩვენმა ოთხმა მოსწავლემ სპეციალობაში უმაღლესი ქულები დაიმსახურა, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სტუდენტები გახდნენ. გახარებული ვარ, წელსაც აღმოჩნდნენ მსურველები. გუშინ გათენებამდე ვმუშაობდით... იცით, როგორი დაღლილები, მაგრამ როგორი ბედნიერები ვიყავით! ასეთი წუთებისთვის ღირს ამდენი ენერჯის, დროის გაღება. ჩვენი პროფესიის არსში მინდა გავარკვიო მოწაფეები, პროფესიის ფლობა – ეს ძალზე მნიშვნელოვანია. რა თქმა უნდა, ნიჭი და უნარია მთავარი, მაგრამ ახლა მხოლოდ ამ საგზლით შეუძლებელია გამორჩეული და უაღრესად მნიშვნელოვანი რამ შექმნა თეატრში. მაყურებელთან დიალოგის დროს გულწრფელობა, სახიერება და მისი ნდობის მოპოვებაა მეტად საგულისხმო, აქედან იწყება, თეატრალური ჟარგონის ენაზე რომ ვთქვათ, დარბაზის ყურადღების „აკრეფა“, თავდაპირველად ამას მიჰყვებიან კიდევ ადამიანები, მაგრამ რომ მონუსხო, გააოცო ასეთი გათვითცნობიერებული მაყურებელი, რომ მოაჯადოვო და „დაიპყრო“ დარბაზი, მოულოდნელი სვლებიც უნდა შესთავაზო. ჯერ არ-ნახული, ჯერ კიდევ არ-გაცონილი გადაწყვეტა უნდა აჩვენო. ეს რომ მოხდეს – პროფესიის არსის შეცნობა, თქვენ როგორც ამბობთ, პროფესიის ანა-ბანას გაცნობიერების გარეშე – შეუძლებელია! ძალზე კატეგორიული ვარ, იმიტომ, რომ სხვაგვარად მაღალი რანგის ხელოვნებას ვერ შექმნი, სხვაგვარად სცენაზე კარგად თამაში ახლა შეუძლებელია! აი, ეს მინდა ვაგრძნობინო ჩემს შეგირდებს, მინდა, საერთოდ ხელოვნების და კონკრეტულად, სასცენო ხელოვნების ანა-ბანა შევასწავლო მათ. მერე თავად იციან, როგორ გამოიყენებენ ამ ცოდნას. ეს ცოდნა მხოლოდ გუმანით, ქვეცნობიერი პლასტების შემწეობით ვერ მიიღწევა. აქ გონება, მხედველობა, გამჭრიახობა, პრაქტიკა – ერთი სიტყვით, ჭკუა და შრომაა მთავარი. ნიჭი კი უმთავრესია, მაგრამ... გააზრებული თამაში სხვა ელფერს ანიჭებს მსახიობის ხელოვნებას. ეს მინდა შთაუწერგო ყმაწვილებს, ასე მოემართო თავიდანვე მათი გონება.

ისინი ნებისმიერ სარბიელზე მოღვაწეობის დროს ასევე იმოქმედებენ, სერიოზულად და გონიერად მიუღებებიან ნებისმიერ საქმიანობას, მით უფრო, თუ ხელოვნების რომელიმე დარგს აირჩევენ პროფესიად.

მიუხედავად იმისა, რომ ახლა ამ ცენტრის გარეშე ცხოვრება ვერ წარმომიდგენია, ყოველგვარი კეკლუცობის გარეშე ვაღიარებ — უადრესად საჭირო და კეთილ საქმეს ვემსახურები, მაინც მგონია, რომ სამსახიობო ოსტატობა რეჟისორებმა უნდა ასწავლონ. ჩემი სამსახიობო გამოცდილება ჰყოფნის ასეთ სტუდიურ მუშაობას, პროფესიონალი მსახიობი კი რეჟისორმა უნდა აღზარდოს...“

ჩემდაუნებურად სამსახიობო სკოლის პრინციპებზე დაფიქრდი. გამახსენდა მიხეილ თუმანიშვილის გაკვეთილები, მისი მიდგომა ამ საკითხისადმი, მისი „სკოლა“. გიორგი პიპინაშვილი ამ სკოლის პრინციპებს ნაზიარები ხელოვანია. ეს ჩანს, თუნდაც, მისი აზროვნებით, ამ სტუდიაში მოღვაწეობით, საერთოდ სცენაზე მისი ყოფნის ფორმითა და თამაშის წესით. მის მონოლოგს გულისყურით ვუსმენ:

„ჩვენს ხელობაში, ვფიქრობ, უმთავრესია პარტნიორზე ზემოქმედება, ამ „ბილიკის“ გავლით მიდიხარ „დიდი გზისკენ“ — მაყურებელთა დარბაზზე ზემოქმედებისაკენ. ამ დროს რეპეტიციაზე, აუცილებელია მესამე თვალი — რეჟისორის. ამის ახსნა შეუძლებელია, ეს თავად ჩვენი პროფესიის განვითარებამ, ახალმა „პროფესიულმა ვითარებამ“ მოითხოვა. კარგი რეჟისორის თვალი რეპეტიციაზე გარედან კი არ უთვალთვალებს მსახიობებს, არამედ მოქმედების დროს, ურთიერთობათა სქემის აგების პროცესში, მათს შორის იმყოფება, მოვლენის შიგნით არის, იმ „წრეში“, მსახიობები რომ წარმოქმნიან. ეს ძალზე სპეციფიკური მომენტია, შესაძლოა, გარეშე თვალისათვის მოუხელთებელიც, მაგრამ... ამის გარეშე მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებითი ურთიერთობა ხელოვნურია, ფოკუსებით აღსავსეა და არა ბუნებრივად შერწყმული... რეჟისორული ფოკუსების მიღწევა მსახიობებთან მუშაობის დროს, შედარებით იოლია. სადადგმო საკითხების გადაჭრას არ ვგულისხმობ, როლზე მუშაობის კოლექტიურ ფორმაზე ემსჯელობ... მაგრამ შეთხზვის მომენტში შეაღწიო მსახიობთა ურთიერთზემოქმედების შიგნით და იქიდან არეგულირო მოქმედება — ეს იშვიათობაა. მე ბედმა გამიღიმა, თანაც ორჯერ!...“

\* \* \*

მან 1976 წელს ჩააბარა მისაღები გამოცდები და გახდა შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი, მოხვდა ლილი იოსელიანის ჯგუფში. ერთი წლით ადრეც აბარებდა, მაგრამ იმხანად ატესტატის ქულებს უმატებდნენ საგამოცდო ნიშნებს და ერთი ქულა დააკლდა. მაშინ მიხეილ თუმანიშვილის ჯგუფში მოხვდებოდა, მაგრამ განგებამ სხვანაირად ინება! არ ვნანობო, – ღიმილით მეუბნება და თავის მონოლოგს უბრუნდება:

„თავდაპირველად, მულტფილმების რეჟისრობა მინდოდა. მამაჩემმა (მამა – ნოდარ პიპინაშვილი, მაშინდელი მუსიკალური კომედიის თეატრის მსახიობი განლდათ, დასის წამყვან ძალად ითვლებოდა – ნ. ა.) მირჩია, სამსახიობო ფაკულტეტზე ჩააბარეო. როცა ინსტიტუტში ვერ მოხვდი, ერთი წელი კინოსტუდიაში ვიმუშავე გამნათებლად. ვიდექი აპარატურასთან, ვუყურებდი, როგორ მუშაობდნენ რეჟისორები მსახიობებთან და თანდათან ვინიბლებოდი. ზოგჯერ ყველაფრის მიტოვება და გადასაღებ მოედანზე გაჭრა, მსახიობების ნაცვლად თამაში მინდოდა, ძლივს ვიკავებდი თავს. ამ „გამოცდილებით“ ისევ ჩავაბარე თეატრალურ ინსტიტუტში, ჩემთვის მთავარი იყო ხელობის შესწავლა, რეჟისრობაზე აღარ ვფიქრობდი. მივხვდი, რომ მსახიობის პროფესია შემიყვარდა. არა, უბრალოდ კი არ მიყვარს ჩემი პროფესია, არამედ არსებობა არ შემიძლია ამის გარეშე, ძლიერად მიყვარს ჩემი პროფესია და ყველაფერზე ვარ წამსვლელი...“

მესამე კურსზე ვითამაშე იაკობ ხუცესი და ლუარსაბ თათქარიძე. ამ ორ ნაწყვეტს ერთად წარმოვადგენდი ხოლმე. ახალგაზრდა ლუარსაბს ვთამაშობდი, ხორემანთან – რუსუდან ბოლქვაძესთან მქონდა დიდი ეპიზოდი. დიდი სირთულეც გადავლახე – ხან ვძვრებოდი მის ტყავში, ხან მის ტყავს ვირგებდი, ხასიათის მრავალგვარობა და მრავალხმიანობა შევივრძენი და წარმოვადგინე პარტნიორთან ერთად. აი, მაშინ ვივრძენი, რომ არტისტობა ჩემი საქმეა. როცა კათედრას ვუჩვენეთ ნამუშევარი, ერთხმად აღიარეს წარმატება, გამოითქვა მოსაზრება, რომ მთელს საქართველოს უჩვენონ, განსაკუთრებით მსახიობებს – ნახონ, როგორ უნდა თამაშო. არ ვამეტებ, ასე ამბობდნენ.

ხომ გახსოვთ, წინათ თეატრების ხელმძღვანელები ესწრებოდნენ საკურსო და სადიპლომო წარმოდგენებს, სასურველ სტუდენტებს დასში ჩარიცხვას სთავაზობდნენ. როცა სადიპლომო სპექტაკლზე ვმუშაობდით, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტაზე“, სადაც რომეოს ვთამაშობდი, უკვე მქონდა რამდენიმე შემოთავაზება. ახმეტელის თეატრის ხელმძღვანელს, ლერი პაქსაშვილს, თითქმის დავთანხმდი ახალ თეატრში მისვლას. მერე გიგა ლორთქიფანიძემ შემომთავაზა სოსოიას როლი (ნოდარ დუმბაძის „მე ვხედავ მზეს“, საგასტროლო მოგზაურობისთვის აღადგინეს – ნ. ა.) და იტალიაში გამგზავრება, უარი ვუთხარი – ლერი პაქსაშვილისთვის მიცემული სიტყვის გატეხა არ მინდოდა. ბატონი გიგა გამინაწყენდა. ამასობაში, უსიამოვნება მომივიდა – ვიჩხუბე. მუშტი-კრივით ურთიერთობის გარკვევა ჩემთვის უცხო არ იყო. ამ ამბავს მიხეილ თუმანიშვილი შეეწვრო და ეტყობა, ამიტომ არ შემომთავაზა თავისი თეატრი. იმ წელს დიპლომი საერთოდ არ ამიღია, ნაპო ზაქარაიას, სახელმწიფო გამოცდების კომისიის თავმჯდომარეს, ვთხოვდი – ორიანი გამიფორმეთ, არაფერი ვიცი-მეთქი, ძალით გავაფორმებინე არადამაკმაყოფილებელი. მეცნიერულ კომუნიზმს რა მომამზადებინებდა! ასე დავრჩი განაწილების გარეშე და აღმოვჩნდი ლერი პაქსაშვილის თეატრში. ასე დაიწყო ჩემი კარიერა.

ბუნებით ენთუზიასტი ვარ. ახალ თეატრში ყველანი თავვადაკლული ვმუშაობდით სპექტაკლზეც და მუშებთან ერთად შენობას ვაწესრიგებდით. ვითამაშე მუსას როლი (ვაჟას „მთანი მალაღნი“). ქამარ-ხანჯალიც კი საკუთარი ხელით „გამოვჭედე“. საერთოდ კოსტიუმს, რეკვიზიტს, სხვადასხვა დეტალს თვითონ ვარჩევ, „გადავაკეთებ“ ჩემებურად, თითონ ვუვლი. თეატრში ატმოსფერო არ მომეწონა და წამოვედი. საერთოდ, თავისუფლებას არაფერი მირჩევნია, ადამიანს არ შეიძლება საკუთარი ცხოვრება წაართვა! აქაც ამას ვუფრთხილდები, მათში ბავშვებს კი არა, უკვე პიროვნებებს ვხედავ და მშობლებსაც ამას ვთხოვ, პატივი სცენ მათ!.. დავრჩი უთეატროდ! შენი თავის „ძიება და პოვნა“, შენი ადგილის „ძიება და პოვნა“ ძალზე ძნელია, ბევრად რთულია, ვიდრე გგონია.

ერთხელ მანანა ანასაშვილი და რუსუდან ბოლქვაძე შემხვდნენ, ორივე ლილი იოსელიანის მოსწავლეები არიან. მითხრეს, რომ

ბატონ მიშას დაელაპარაკებიან და იქნებ... დაელაპარაკნენ. მეორე დღეს უკვე მის წინაშე ვდგავარ: ხულიგნობას თავი დაანებო — მეკითხება ბატონი მიშა და დასძენს: „ლერისთან ყველაფერი გაარკვიე? აქ ხომ არ მომივარდება, მსახიობებს მართმევო?!“ როცა დავამშვიდე, დირექტორთან წადიო — მითხრა. ეს უკვე თანხმობას ნიშნავდა. ამ ამბავში ზურა ყიფშიძეც იყო გარეული, მასაც უთხოვია ჩემი მიღება. აი, ვდგავარ ჩემი სათაყვანებელი ეროსი მანჯგალაძის წინაშე. მას პირადად არ ვიცნობდი. რამდენჯერმე ახალგაზრდულ კლუბ „ამირანში“, გამოვსულვარ, ბატონი ეროსი გამიხმოვანებია. ასე ახლოს არასოდეს მინახავს: „რეზო ჩხეიძეს დაველაპარაკები. ერთი წელი უშტატოდ იქნები. მერე ვნახოთ“ — მეუბნება და მიღიმის. 31 დეკემბერს, ამ თეატრის ტრადიციისამებრ, შვეიკობით ახალი წლის შესახვედრად. თითოეული ჰყვება, რა მოხდა მის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი. ისინი სცენაზე არიან, ჩვენ, უშტატოები, დარბაზში ვსხედვართ. ეროსი სცენაზე გეგპატიჟება — უკვე შტატში მიგიღეთო! სიხარულის შეძახილები, ტაში, ოვაცია, კოცნა...

ერთი კვირის შემდეგ ბატონი მიშა მიბარებს: „ლევან უჩანეიშვილი გადაღებაზეა, „ბაკულას ღორებში“ შაშა უნდა ითამაშო“. დავბენი. მეორე დღეს ბატონი მიშა და ეროსი ფოიეში დგანან. სად გავიკეთო გრიმი? ეროსი თავის საგრიმიოროს კარს აღებს — აი, აქ გაიკეთებ გრიმს, ვასილ ჩხაიძე, ვანიჩკა საყვარელიძე და მე ვართ ამ ოთახში. იქნები მეოთხე. მერე ჩაატარეს რიტუალი — ახალი გრიმის კოლოფი გადმომცეს და გრიმი თავად გამიკეთეს. ასე მოვინათლე კინომსახილობთა არტისტად! ბატონი ეროსი მეკითხება — ხომ არ გავვიანდებო. შეამჩნია, რომ საათი არა მაქვს და მითხრა: „საგრიმიორო არა მაქვს — გასაგებია! შე უბედურო, საათიც არ გქონია?!“ გაეღიმა, საათი მოიხსნა „ოსკარი!“ და მომცა. ასე გახდა ეროსი ჩემი შემოქმედების ნათლია. დავმეგობრდით. ერთ დღეს მეუბნება, კომშის მურაბა მაქვს, ზაზა და რეზო იქნებიან ჩემთან, შენც მოდიო. საღამოს სახლში რომ მივედი, დედაჩემმა მითხრა: ზაზამ დაგირეკა, ეროსი მანჯგალაძე გარდაიცვალაო. არ მახსოვს, როგორ გამოვვარდი ქუჩაში, მანქანას ვაჩერებ, ვიჩხუბე, მილიციაში აღმოვჩნდი, ყვევრი: „გამიშვიო, ხალხი არა ხართ, ეროსი გარდაიცვალა, მის სახლში მივდივარ!..“ ჩინით უფროსი მომიანლოვდა: თუ ეს მართალი არ არის, ციხეში დაგალ-



პობო – მითხრა, მოტოციკლეტში ჩამსვა და ვაკისკენ გამაქროლა. გამიშვა, ხალხი უკვე იყო შეკრებილი, ის მიკროფონით ხელში ტიროდა, ღრიალებდა: „ეროსი მანჯგალაძე გარდაიცვალა!“ მთელი უბანი ახმაურდა... ასე დაგვარგე თეატრალური ნათლია“. მისი მონოლოგი სევდიანი გახდა. წუთით გაყურდა და განაგრძო:

„სიკვდილი – ეს ცალკე თემა ჩვენი თეატრისათვის. როცა ბატონი მიშა გარდაიცვალა, ბევრმა დაკარგა პროფესია. მისი თეატრი განსაკუთრებული ცხოვრებით გამოირჩეოდა, ამ ცხოვრების წესის ავტორი წავიდა ჩვენგან! დავობლდით! ეს სულ სხვა განცდაა. მსახიობსა და რეჟისორს შორის „საიდუმლო სერობა“ უნდა აღმოცენდეს, ეს უნდა შედგეს. თუ არა, მაშინ დღესასწაული არ დაიბადება. ეს ურთიერთობა – მისტიურია! ეს რიტუალი სრულდებოდა თეატრში ბატონ მიშას რეპეტიციებზე. ამას ხომ ვერ გაიმეორებ! ეს დღე სასწაული თან წაიღო, გაუჩინარდა.

ლიზანდრის როლი პირველი იყო, რაზეც ვიბუშავე ბატონ მიშასთან თავიდან ბოლომდე. შაშა, მათხოვარი – „ღონ ჟუანში“, გიორგი – „ჩვენს პატარა ქალაქში“ – უკვე კარგა ხნის ნათამამევე წარმოდგენებში „შეველი“. თავიდან გაგვიჭირდა როლის „მორგება“. ერთ დღეს ბატონი მიშას კაბინეტში შევიკრიბეთ ჰერმია, ელენი, დემეტრიოსი და ლიზანდრი (ნინელი ჭანკვეტაძე, რუსუდან ბოლქვაძე, გია აბესალაშვილი, გიორგი პიპინაშვილი – ნ. ა.). დავიწყეთ ეტიუდების შეთხზვა. რეჟისორმა სრული თავისუფლება მოგვცა, იმპროვიზაციულად კქმნდით ურთიერთობების ხაზს, ეთხზავდით ამბავს, ორი შეყვარებული წყვილის გაპარვისა და ტყეში აღმოჩენილი თავგადასავლის ამბავს. ვხტოდით, გაუგონარ სვლებს, საქციელს, რეპლიკებს ვიკონებდით, დავროდით, ერთმანეთს ვახტებოდით, ვჩხუბობდით, ვიცინოდით, „გავაფრინეთ, ვიგაჟეთ“... ბატონი მიშა ლალობდა, ისიც ჩვენთან ერთად დარბოდა, ივონებდა ახალ-ახალ ვითარებას და გვკარნახობდა. დაიბადა – ახალგაზრდული სილაღე, თავისუფლების განცდა! ღამის ორ საათამდე გასტანა რეპეტიციამ და ჩვენზე ბედნიერი არავინ იყო ამ ქვეყანაზე, ჩვენ გვიყვარდა ერთმანეთი! ჩვენ აღმოვაჩინეთ რას ნიშნავს სიხალისე, შინაგანი თავისუფლება, ბედნიერება!.. ამისთანა, მართლაც, „სათეატრო რიტუალი“ და ამგვარი გზნება იშვიათია. კი არ ვამეტებ, იმ რეპეტიციას ვერ ვივიწყებ. ასეთი განცდა დამეუფლა სტუდენტობისას, ქალბატონ ლილისთანაც.

ხომ იცით, ლილი როგორი ძლიერი, ჭირვეული, პედანტიც კია. ვერაფერს გამოაპარებს! არც დავითმობს, გაიძულეებს გააკეთო. დამოუკიდებლად მომზადებული ეტიუდი უნდა მერვენებინა. ჯიუტად ვუთხარი, რომ არ ვუჩვენებ. ორი საათი „ვებრძოლეთ ერთმანეთს“, ბოლოს მაინც მიმიყვანა ზღვრამდე და დავიწყე... ძალზე ბანალური სიუჟეტი იყო. ვითომ, გარდაცვლილი მეგობრის ოთახში აღმოვჩნდი, მისი მოლბერტი შემრჩა ხელთ, ვერ გავუძელი და ავჭვითინდი. როცა ვითომ მის ოთახში აღმოვჩნდი, რაღაც სიცარიელე, მის გარეშე ყოფნის სიმძიმის შეგვიგრძენი, მოლბერტი მოვისროლე და ავჭვითინდი! ვლრიალეზდი, მერე აუდიტორიიდან გავკვარდი, იქვე ლიფტთან ჩავჯექი და ვლრიალეზდი. რა დამემართა – მერე გავაცნობიერე. იგივე შეგრძნება დამეუფლა, რაც ბატონ მიმასთან იმ რეპეტიციაზე.

საერთოდ ლილი და მიმა ჩვენს სათეატრო, საინსტიტუტო ცხოვრების შეფასებისათვის, ცალკე თემაა. ბედმა გამიღიმა, რომ ლილის მოწაფე მიმას თეატრში მოვხვდი.

ლილისთან მთავარია ხასიათის ძირითადი თვისებების „ჩვენება“, მერე შეგეძლო იმპროვიზაციით გემოქმედა, ათასი ნიუანსით შეგვესო ხასიათი. გრძნობათა სიწრფელე – განწყობის მიგნება – ორგანული მოქმედება, მისთვის იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ ასჯერ, ათასჯერ შეუძლია თავიდან დაგაწყებინოს ეტიუდი, ან ეპიზოდის თამაში. მიმასთან ხასიათის მთლიანობაში ხედავ იყო მთავარი, ფორმას თუ მიაგნებდი, მერე ხასიათის ლაბირინთებში „გარკვევა და გაღწევა“ თავისუფლად შეგეძლო. საერთოდ „უსაგნო“ იმპროვიზაცია კი არა, არამედ კონკრეტული ამბიდან გამომდინარე, მიზანმიმართული იმპროვიზაციისკენ ვიბიძგებდა. ლილი და მიმა ავსებდნენ ერთმანეთს. ერთი სკოლის ორი განშტოება – თუ შეიძლება ასე ითქვას. ყოველი როლის თამაშში შინაგანად ვგრძნობ ლილის, ყოველი როლის სასცენო ბიოგრაფიის შექმნისას, შინაგანად ვხედავ მიმას! არ ვიცი, ზუსტად როგორ ჩამოვაყალიბო ეს უცნაური თანხვედრა... იმ რეპეტიციაზე, მიმას კაბინეტში, შინაგანად ვგრძნობდი ლილის არსებობასაც. აი, იმ რეპეტიციის დასასრულს ვიგრძენი, რომ უსცენოდ არ შემიძლია! უთეატროდ ვერ გავძლებ! ლილიმ, თითქოს, შვა ჩემში მსახიობი, მიმამ კი გამხალა არტისტი, გამომზარდა, გამოჭედა ჩემგან არტისტი, გამოაქანდაკა ხელობის მცოდნე ოსტატი. ასე რომ, ჩემს პროფესიაში, სასცენო ხელოვნებაში, დედაც მყავს და მამაც!

როცა „ქალაქში“ გიორგის როლზე დავიწყე მუშაობა, ქორწილის დღეს, დილით ჩემი საცოლის სანახავად მივიღოდი. ამ ეპიზოდში მთავარი იყო: არ შემიძლია, არ ვნახო ნესტანი! „ჩავაგლე“ თუ არა ამ ღერძს, მერე ადვილი აღმოჩნდა მოქმედება: ვწრიალებ ჩემს ოთახში, ვერ ვისვენებ, სუნთქვა მიჭირს, ვლელავ, არ შემიძლია... არ შემიძლია და რა ვქნა... უცბად, ვიღებ გადაწყვეტილებას. ორიოდ ნაბიჯი და ნესტანის სახლთან აღმოვჩნდი, ვაკაკუნებ სკამზე (კარებზე), მიღებს კარს დეიდა ქეთო, არ მიშვებს: ქორწილამდე საცოლის ნახვა არ შეიძლება, ცუდის ნიშანიაო. რა მესაქმება ამ „არ შეიძლებასთან“, აკრძალვასთან! მე ნესტანის ნახვა მინდა! არ შემიძლია ერთი წუთის გაძლება უნესტანოდ – ამას ვთამაშობდი, მახსოვდა, რომ 14-16 წლისას უკვე მიეყარდა ჩემი თანაკლასელი, ნესტანი. ვთამაშობდი, რომ 17-18 წლის ახალგაზრდა სხვა რიტმით, ტემპერამენტით ცხოვრობს და ვერ გაუგებს ნესტანის დედას – რატომ არ შეიძლება, ნახოს საცოლე?! ეს განწყობა, აზრი, ვნება-თაღელვა „მიმქონდა“ თან და ასეთი ზემოქმედებით ვიწყებდი სცენას ნინელი ჭანკვეტაძესთან. არ შეიძლება, გაწყდეს პარტნიორთან ურთიერთობის ჯაჭვი, არ უნდა დაირღვეს ატმოსფერო, განწყობა. ამას ორივე მეუბნებოდა – ლილიც და მიშაც...“

გამახსენდა სასაფლაოს სცენა: ნესტანის „კუბო“ ჩაასვენეს საფლავში. ახლობლებმა იტირეს და წავიდ-წამოვიდნენ. გიორგი დარჩა. იდგა საფლავთან მარტო, ფერმიხდილი, თავდახრილი და... შიგნით, მისი სულის ნაწილი კვდებოდა ჩვენს წინაშე. ისინი ერთად კი არ იყვნენ, ერთნი იყვნენ და ეს ერთნი – იშლებოდა, ირღვეოდა, ქრებოდა ჩვენს თვალწინ. მას არ სურდა, არ შეეძლო, ვერ ეგუებოდა ამ ერთიანობის დაშლას, დარღვევას, ქრობას! გიორგის ნაწილიც დარჩა აქ, სასაფლაოზე, ნესტანთან ერთად, ის სხვაგვარად იცხოვრებს ამიერიდან!.. არ ვიცი, როგორ ახერხებდა ამას მსახიობი, ის კი ვიცი, რომ სულისშემძვრელ ზემოქმედებას ახდენდა ეს სცენა მაყურებელზე!

ჩემი რესპოდენტი გახსნილად მეუბნება: „მიუხედავად იმისა, რომ ამ დასის წევრი გავხდი და სპექტაკლებშიც ვთამაშობდი, „ქალაქის“ განახლებული დადგმის რეპეტიციებზე ვიგრძენი, რომ ეს იყო პირველი შეხება „მიშას თეატრთან“, „თუმანიშვილის სკოლასთან“. ეს იყო ამ განსაკუთრებული დასისკენ გადადგმული პირველი ნაბიჯი,

მე აღმოვჩნდი „წრის“ შიგნით, უკვე შექმნილი, “მიმას ბიჭების“ გვერდით ჩემი ადგილი მომეპოვებინა. ეს არ იყო იოლი...”

მიხეილ თუმანიშვილი სიამოვნებას იღებდა გოგასთან მუშაობის პროცესით. ერთხელ, რეპეტიციის შემდეგ, შემოვრჩით დარბაზში. ბატონი მიმა აღვზნებულა, თვალები უბრწყინავს: „*ორი დღეა, ვეძებ იუპიტერის პირველი სცენის ტექნიკურ გადაწყვეტას (ჟან ჟიროდუს „ამფიტრიონი-38“). ჯერ ვიფიქრე დიდი, დახრილი კბე ზომ არ დავდგათ და ზედ წითელი ხალიჩა ზომ არ დავაგოთ, მაგრამ ამ პატარა სცენაზე ეს არ შეიძლება. მერე ვიფიქრე, ჰაერში სხვადასხვა სიმაღლეზე ღრუბლები ზომ არ დავამაგროთ და ასე ჩამობრძანდეს იუპიტერი, მერე სხვა ტექნიკური გადაწყვეტა მოვიფიქრე და... აი, რეპეტიციაზე გოგა გამოჩნდა აივანზე, დიდებული ფიგურა მეწამულისფერ სამოსში გამოწყობილი! ის კი არ ჩამობრძანდა დედამიწაზე, კი არ გამოანათა მარტო. არამედ ელვარე მედიდურობით გაბრწყინებული, ამყად დაეშვა დედამიწაზე! არც კბე, არც ნოხი, არც ღრუბლები! მან თვითონ ითამაშა, წარმოადგინა იუპიტერის სიკაშკაშე, გასხვივონება, დიდებულება. აი, ეს არის ნიჭი, არტისტიზმი, ოსტატობა!“* ბატონი მიმა სიხარულს ასხივებს.

იუპიტერი – პიპინაშვილი სცენაზე მართლაც, გოროზი მედიდურობით, ზვიადი ძალოვანებით, მოგიზგიზე ამპარტავნებით ეშვებოდა, თან მოჰქონდა სხვიის ნათებასავით მგზნებარე ვნება და ბალღურად ატაცებელი თვითკმაყოფილება. შეუვალი სიამაყით ზემოდან დაჰყურებდა თავის წყალობას – ადამიანთა ყოფას... სიამით ისმენდა მერკურის ხოტბასა და ჭორებს, მერე კმაყოფილი სტყორცნიდა მზერას მსტოვარს... უნებურად ისწორებდა მდიდრული სამოსის ნაკეცს და... უეცრივ ქრებოდა მთელი ეს დიდებულება! გაფუყული მამლაყინწა შემორჩათ ადამიანებს! რეჟისორის ჩანაფიქრი – იუპიტერის კვარცხლბეკიდან „ჩამოგდება“, მისი სავალალო მეტამორფოზის ირონიული საფარველით წარმოჩენა – მსახიობმა ერთი „უბრალო“ ხელის მოძრაობით, მიმიკითა და გამოხედვით გამოსახა. ინტელექტუალური დრამის ნიშანი – პოზიციათა დაპირისპირების კარდიოგრამა, მითის ინტერპრეტაციის ხარისხი და პოსტმოდერნიზმის მახვილი ირონიაც ხელის გულზე გადაგვიშალა სახიერმა მსახიობურმა გამომსახველობამ.

\*\*\*

სამსახიობო სკოლის არსებობა ძალუმაღ შეივრძნობა გიორგი პიპინაშვილის შემოქმედებაში. ეს გამოცდილება, ცოდნა, ხელობის ფლობა, რაც შეიძინა იოსელიანი-თუმანიშვილის „სახელოსნოში“, ნიჭთან და ინტელექტთან ერთად, მთელის ძალით გამობრწყინდა პარუმ ოსეფას როლით, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე. რაფიელ ერისთავის კომედია „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ გიორგი მარგველაშვილმა დადგა 1995 წელს.

პარუმ ოსეფა – პიპინაშვილი სანახაობის მფეთქავი ნაღმია, მისი მშვენება და გამორჩეული ნიღაბია. მასში ჭეშმარიტი პროფესიონალიზმის, ნიჭიერების, გარდასახვის ოსტატობის, პერსონაჟის დისტანციური ჭკვრეტის უნიკალური უნარის, ფერმწერისა და გრაფიკოსის თანახმიერი ხედვის მიღმა, ქართული საშემსრულებლო სკოლის უმთავრესი ნიშან-თვისებაც საცნაური ხდება. სპექტაკლის წინა დღეს ბატონი მიშა თეატრის ფოიეში მხვდება, გატაცებით საუბრობს მსახიობის წარმატებაზე: „პიპინაშვილი თამაშობს მთელს XIX საუკუნეს, უფრო ზუსტად, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის თბილისურ ყოფას, ის წარმოადგენს იმ პერიოდის მსახიობ-ვარსკვლავთა დასს, ოღონდ დისტანციით შეფასებულს“... მისი ოსეფა საბუხეუმო ექსპონატიც არის და, იმავდროულად, ცოცხალი, აი, ამ წუთებში შექმნილი პერსონაჟიც – ასეთი იყო ჩემი პირველი შეფასება სიცილისაგან ცრემლმორეულმა რომ მივახარე ფოიეში მდგარ ბატონ მიშას. ისეთი შეგრძნება დამეუფლა, რომ ორი საათი ძველი, XIX საუკუნის თბილისის ქუჩა-ბანდებში ვიხეტივალე, სალაყბოსთან პარუმ ოსეფას და ელისაბედს გადავეყარე, მათს გულფიცხ კინკლაობას შევესწარი; კინტო-ყარაჩოხელების, ხანუმა-ქაბატოების, აკოფა-კარაპეტების თავნება ღრიანცელმა ჩამითრია, თავდახსნა ვერ შევძელი... რამდენიმე დღე თან დამქონდა იმ თბილისის ჟრიაბული და ხიბლი – ნინელი ჭანკვეტაძისა და გიორგი პიპინაშვილის ჭეშმარიტი არტისტიზმის გამონათებით შექმნილი ღუეჯის შემწვობით.

გიორგი პიპინაშვილი ამბობს: „ვეძებდი პერსონაჟს კი არა, ჟანრს... ვეძებდი ხერხს, რომ პერსონაჟი დამენახა ამ ჟანრში. ავიღე ჩემი და მეგობრების პაპების სურათები, ჩავამწკრივე და ვუთ-

ვალთვალელები... ოსეფა თან დამყვებოდა. ყველგან დავდიოდი – და-  
ლაქთან, რომ მენახა როგორ პარსავდნენ და კრეჭდნენ მოხუცებს;  
მკერავთან – როგორ კერავდნენ კოსტიუმს მოხუცებისთვის; კინოს-  
ტუდიაში გრიძორებთან – როგორი გრიძი გამეკეთებინა. მინდოდა  
ჩოფურა ყოფილიყო. ჯერ ბამბას ვიწეებდები სახეზე, მერე გრიძს ვი-  
კეთებდი. რალაც გამაღიზიანებელმა მიბიძგა და სხვა გზით დავიწეე  
ოსეფას ძებნა, რადიკალურად სხვა თვალთ დავინახე პერსონაჟი,  
თითქოს, ნაჯახით გამჭრეს შუაში – ვხედავდი ტიპს, დამოკიდე-  
ბულება მქონდა მასთან, განვიცდიდი, დავდიოდი, ვლაპარაკობდი,  
როგორც ის... მერე ვხედავდი – მეორე ტიპს, ახლა მასთან მქონდა  
თავსატეხი... ეს პროცესი მისტიკასთან არის ახლოს... თან ვიტან-  
ჯებოდი, თან მსიამოვნებდა ეს „გაორება“, ეს ორმაგი „ცხოვრება“.   
რა არ ვცადე, რა არ მოვიგონე. ვმუშაობთ დაძაბულად და დადგა  
დღე, როცა თუმანიშვილს უნდა ვუჩვენოთ...

ბატონი მიშა სიურპრიზების მოყვარული იყო. გადავწყვიტეთ,  
ჩვენც სიურპრიზი მოვუწყოთ. ველოსიპედით მინდოდა შემოსვლა  
სცენაზე, მერე ოსეფა აივნის ბოძზე ძვრება და ყვირის – „ჩამამს-  
ვითო!“ როცა ბატონმა მიშამ პირველად ნახა, ამ მიზანსცენის თა-  
ობაზე გვითხრა: „ამას გამართლება უნდა, ეს მიზანსცენის მოხუცი  
რომ ბოძზე ამერეს – ეს უნდა გაამართლოთ!.. დავიჩემე, რომ ეს  
მიზანსცენა დაგვეტოვებინა. მკერავთან დავბოდიშდი და ორი ზომით  
დიდი კოსტიუმი შევაკერინე – ამ ძველთაძველ სამოსს გადასაგ-  
დებად ვერ იმეტებს ძუნწი ოსეფა. მე თვითონ ვაუთოებდი, რომ  
სცენაზე აპრიალბუდიყო, როგორც დიდი ხნის ხმარებისაგან პრი-  
ალებს სამოსი... აივნის ბოძზე, უკანა მხრიდან ხის პატარა ნაჭრები  
დავაშავრე, რომ აძრომა შემძლებოდა. მეორედ ასე ვუჩვენეთ ბატონ  
მიშას რეპეტიცია. როცა მომილოცა, გადამეხვია და მაკოცა, ყოჩაღო  
– მითხრა. ამ მიზანსცენას მხოლოდ ეროსი, ან სერგო ზაქარია-  
ძე თუ გაამართლებდნენო. მისი ახლობელი გავხდი. ხელში ეჭირა  
გაწყვეტილი ვერცხლის ბურთულებიანი კრიალოსანი. ბატონი მიშას  
გარდაცვალების შემდეგ, მისმა მეუღლემ მარწყა ეს კრიალოსანი.  
ახლაც ჯიბეში მიღევს, თილისმა ჩემი“...

არ ვიცი თილისმის შედეგია, თუ... ყოველ სპექტაკლს ძველ-

ბურად ძალთა სრული მობილიზებით, ძალზე სერიოზულად, პროფესიული თვითშეგნებით თამაშობს, თამაშობს, როგორც ერთადერთ შესაძლებლობას, თითქოს სწორედ დღეს, აქ, ამ წუთში წყდება მისი პროფესიის ბედ-ილბალი, თამაშობს, როგორც უკანასკნელად – გზებითა და მახვილგონიერი ნიუანსებით... არ თამაშობს „მაყურებელზე“, არ კეკლუცობს მასთან...

არტისტული სილაღე, თამამი იმპროვიზაცია და პლასტიკური სიზუსტე – ასე თამაშობს პიპინაშვილი პარუმ ოსეფასაც; თამაშით ტკბობა და თამაშით შეგონება – ასე ზემოქმედებს მსახიობი მაყურებელზე; გამოსახვის ფორმათა სიჭრელე და სინატიფე, რისკი და სიმწვობრე – ასე გამოსახავს მსახიობი ერთ კონკრეტულ ტიპს, რომელშიც „მთელი მოდემის ამბავი იკითხება“ (რედგრეივი). გიორგი პიპინაშვილის პერსონაჟი იმ ძველი აივნიანი ქუჩა-ბანდებიდან აღმდგარი ნილაბია, ბუნებრივად რომ შემოაქვს სცენაზე იმ ყოფის სურნელი და მთელი ძალით განაცადევინებს იმ ცხოვრების ტკბილ-მწარე ნიუანსებს. ამასთანავე, მეტად მნიშვნელოვანია ტრადიციის აღორძინების, გააზრების, გამდიდრების ფაქტიც. რეჟისორისა და მსახიობის გადაწყვეტაში ტრადიციის ცხოველმყოფელი ძალაც შეიგრძნობა, მისი ტრანსკრიფციაც ხდება, უახლოვდება და შორდება კიდევ წინაპართა მიგნებებს, ვაკვირდებით ვასო აბაშიძის, კოტე ყიფიანის, ნიკო გოცირიძის, ვასო გოძიაშვილის და სხვათა მიერ შექმნილ და გავრცობილ ტრადიციას, ამასთანავე, ამ გზის დისტანციურ შეფასებასაც.

ნილაბი ჩვენი წარსული ყოფის ერთი განშტოების პერსონიფიცირებული სიმბოლოა, მოქანდაკის გაწვრთნილი საჭრეთელიანი ხელით ჩამოქნილი და დამუშავებულია. მსოფლშეგრძნებითა და სულისკვეთებით, ლაპარაკის მანერითა და ქცევით, სულითა და გრძნობით ნაცნობი ხასიათია, სისხლ-ხორცეული ნაწილია თბილისური ყოფისა, ამავე დროს, გამაოგნებლად ხალასი და ცოცხალი ნილაბია, თავისი განსაკუთრებული ცხოვრების წესით, აზროვნების სისტემით, არსებობის ნირით. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს, ოსეფა – პიპინაშვილმა იმ ძველი თბილისის ვიწრო, დაკლაკნილი, ალიაქოთითა და კაპასი კინკილაობით გაძეპილი, მოკირწყლული ჩიხებიდან, დაჯერებით გადმოალაჯა ჩვენს უსუფთაო, ოქროს ციებ-ცხელებით ატორტმანებულ, ფულის შოვნით დაფეთებულ, ქა-

ლაქში... შემოაბიჯა, შედგა, შიშნაკრავსა და გაოგნებულს პირისახეზე შეაშრა შნოიანი ღიმილი.

პარუმ ოსეფა სცენაზე შემოდის მსუბუქი ნაბიჯებით, თითქოს თავისი მილეული სხეულის სიმჩატიათაც კი დედამიწის შეწუხებას ერიდებო. ის საკუთარ ჩრდილსაც გაურბის, ემანდ ფულების დათვლის დროს არ მითვალთვალოსო. ძველი, ხმარებისაგან აპრიალეებული შავი კოსტიუმი ნათხოვარით ჰკივია გალეულ სხეულზე. პეწიანი ჩაცმა-დახურვისათვისაც ვერ გაუმეტებია ზანდუკში ჩაწეხილი ფულები! წლების სიმძიმით დაგროვილი გამოცდილება და შემუშავებული „ფილოსოფია“ (ბაზრიდან დაბრუნებისას კალათიან მოსამსახურე გოგოს უკან უნდა მიჰყვე, სანოვაგიდან ერთი სტაფილოც რომ არ დაგცანცლოს!), იძულებულს ხდის ფარად მოუხმოს ცბიერ ღიმილს, ტკბილ მასლაათს, გულუბრყვილო მზერას, ვირემპაკობა იწინამძღვროს, რათა უშფოთველი ცხოვრება გაინადლოს, გადაარჩინოს ზანდუკში მიმალული ბანკოტები! არავინ მიუხვდეს, ძველ ზანდუკში რაც ხდება! პარუმ ოსეფას სხვა დარდი, ფიქრი, საზრუნავი არ გააჩნია. მისი ცხოვრების აზრიცა და მისწრაფებაც ისაა – ოლონდ შერჩეს თავისი ნაამაგარი! უთუოდ, ამისთანებზეც უთქვამს ბრძენს: „შეხედე და განერიდე“ (დანტე). რეალობის ამ მარტივი საფეხურის გადალახვა, ამ უმარტივესი სტადიიდან გაღწევა ოსეფა-პიპინაშვილს არ სურს, უფრო ზუსტად სხვაგვარი არსებობა ვერ წარმოუდგენია, ეს „სხვა“ მისი სააზროვნო სივრცის მიღმა არსებულია და ამდენად, გაუგებარი მოცემულობაა. მსახიობი არღვევს რეალობის კარიბჭეს, მის საზღვრებს გარეთ დაატარებს პერსონაჟს, როგორც ფულის მარწუხებში აღმოჩენილ, საკუთარ ნიჟარაში შეყუჟულ, ცხოვრების სიბრძნისაგან გაუცხოებულ, ფუთფუთა და გახუნებული სიბერის ნიშანდობლივსა და სახიერ ნიშანს.

გაუცნობიერებელი შიშია ამ ნიღბის ძირითადი ფერი, როლის მარცვალი. დაჩუტული ბერიკაცი ყველაფერს უფრთხის, შიშნაკრავი მზერით აშტერდება შვილსაც, აპოლონსაც, ელისაბედსაც, მათიკოსაც – მანეს ზომ არ მიგებენო! იგი გარეგნულად ლბილი და მოსიყვარულეა, შინაგანად კი, კერპი და შეურყეველი. ელისაბედის ვაჟს, აპოლონს – აბესალაშვილს თვალს არ აცილებს, შემპარავი ირონიით უღიმის, ალმაცერად გაჰხედავს, გამოცდილ მზერას ნამა-



ლევ წყრომასაც დაატანს ქალაქური ინტონაციით: „ცავატანემ!“ (ქართულად – შენი ჭირიმი). აბეზარი, ქეიფს გადაყოლილი და უსაქმური აპოლონი მისთვის მიუღებელია, მოწინააღმდეგეა, “სხვაგვარია“, სხვაა! ელისაბედს – ჭანკვეტაძეს შეთქმულის სიფრთხილით უთვალთვალეს. თითქოს, საშის ზრახვათა გამოცნობას ესწრაფვის, რათა მომზადებული დახვდეს და დროულად მოიგერიოს მეზობლის შემოტევა, ვაჟიშვილს, სერგოს – როინიშვილს გულმხურვალე მშობლის დამძუნათებელი მზერით შეჰყურებს: აბა, შენ იცი, ვალის გადახდა არ მაიძულო, ეს რა ვაჟკაცის საკადრისიაო. მოსამსახურე გოგოს – თამარ გეგეჭკორს ჯერ უნდელი მზერით ზომავს, მერე ბერიაკაცის სიხარბით ხელს წაატანს, უქმად ხომ არ ვაჭმევო. მსახიობის შეფასებები ფერმწერის ჭრელა-ჭრულა საღებავებითაა გამოსახული, მახვილგონივრულ მიგნებებში ადვილად იკითხება ქვეტექსტის ყოველი შრე, გრაფიკოსის რუდუნებით გამოყვანილ სახებსა თუ ხვეულებში იოლად იკითხება პერსონაჟის ნამალევი სურვილი, მისწრაფება, მიზანი. არტისტის ფანტაზიას, თითქოს, საზღვარი არა აქვს.

შიშის ფენომენი მრავალგზის გამხდარა ინტელექტუალთა მსჯელობის ობიექტი. მეტად საგულისხმოა შიშის ორი სახეობის გამოყოფა – უმარტივესი, „უმანკოების“ საფეხურის შიში – „შიში არაფრის წინაშე“ და მაღალი საფეხურის შიში – „შესაძლებლობის შიში“ (კიერკეგორი). დანიელი ფილოსოფოსის მოსაზრებათა გაზიარებით, ჰერმან ჰესეც შიშის დიფერენციაციას ახდენს: „ბუნებით გამოწვეული შიში“ და „გონით გამოწვეული შიში“. თუ მათს პოზიციას დასაშვებად მივიჩნევთ და ვაღიარებთ იმასაც, რომ ერთი მდგომარეობის შიშიდან მეორეში გადასვლა „ნახტომით ხდება“, მაშინ შესაძლებელია აღინიშნოს – გიორგი ჰიპინაშვილი ოსეფას შიშს წარმოგვიდგენს „ცხოვრების პრიმიტიულ-ინფანტილურ“ სტადიაში მყოფს, ის თამაშობს პერსონაჟს, რომლის შიში „არაფრის“ წინაშე არის ინდივიდის შინაგანი ბიძგი, მამოძრავებელი „ზამბარა“ და დაბალი საფეხურიდან უფრო მაღალ სტადიაში გადასვლა (გონით გამოწვეული შიში) მას არ უწერია! ოსეფა მარადიული უმწიფრობის, მარადიული „უმანკოების შიშის“ სტადიაშია ჩარჩენილი. თითქოს ამ მოსაზრების ილუსტრაციას ახდენს მსახიობი სცენაზე. თითქოს, მასაც მიესადაგება ჰესეს სიტყვები: „ერთი რამე კი სრულიად ვერ წარმოუდგენიათ ამ

ადამიანებს: შიშის გარეშე მინდობოდნენ და დანებდებოდნენ ბუნებასა და სულთა სამყაროს... შიში განაგებდა ადამიანთა ცხოვრებას... შიში იყო ის ტვირთი, რომელიც მძიმედ აწვა მათ ცხოვრებას...“ შიშის „ზამპარა“ ანცად ხტის პარუმ ოსეფას შინაგან სამყაროში! (ციტატები მოხმობილია წიგნიდან: რეზო ყარალაშვილი, ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები, თბილისი, 1980. გვ. 47-49)

აი, „გარდაცვლილი“ მაშიკოს – ეკა ანდრონიკაშვილის „ლანდი“ მიუახლოვდა, გამოელაპარაკა და... უშფოთველი, თავისი ყადრის მცოდნე დარბაისელი ბერიკაცი დაფეთებული, მყისიერად აცოცდება აივნის ბოძზე. შიშნაკრავი, ერთიანად აცახცახებული, ნირწამხდარი ზემოდან დასცქერის მაშიკოს, ანგარიშმიუცემლად ბუტბუტებს და შველას ითხოვს. მერე გონს მოეგება – ეს როგორ ვიკადრე პატიოსანმა გვამმაო და ყოყლოჩინა ბაღლის გაგულისებით „ბრძანებს“ – „ჩამამსვითო!“ მუდარა, ძრწოლა, უხერხულობა, სიბეჩავე, დამუნათება, გამოღვიძებული მამაკაცური ღირსების გრძნობა და სიმტკიცე... მაინც შიში, “არაფრის“ წინაშე შიში, ერთბაშად გადმოიფრქვა ამ ერთი შემახილით. ინტონაციის, პლასტიკის, ჟესტის, მიმიკის სიცხადემ და სახიერებამ სისავსით გამოავლინა პერსონაჟის შინაგანი დინამიკის მოუხელთებელი ნიუანსებიც კი, ამ ცვლილებათა სვლები, ნამალევი ფიქრი და მისწრაფება.

ოსეფა – პიპინაშვილი წარმოუდგენელი გულუბრყვილობით იჯერებს ყნაწვილი ქალის გარდაცვალებას, დედამისს სამგლოვიარო კალათას უგზავნის. მერე, დარდისაგან დახშული გონება უმწეოდ აატორტმანებს, დამნაშავესავით მხრებში ჩამძვრალი განწირულის სიფიცხით კალათს ეძგერება და დაბნეული თავზე ჩამოიცვამს. ბუფონადური მახვილგონიერება, ოინბაზობის სისხარტე, მიამიტობის სიცხადე დახვეწილი პლასტიკით წარმოისახა და კომიზმის ელვარებით თავად მსახიობის უზადო იუმორი წარმოაჩინა. მსახიობმა იცის ფერადოვანი ჟესტისა და ინტონაციის ფასი! ის მაყურებელზე ზემოქმედების ხელოვნებასაც ფლობს, მაგრამ არსად, არც ერთ წუთს არ დალატობს ზომიერების გრძნობა. არტისტი ღირსეულად დაატარებს თავის გმირს ბეწვის ხიდზე, გემოვნებითა და აზრიანი გამომსახველობით მთელი მოდგმის ნიშანს აქანდაკებს. მიხეილ თუმანიშვილი ხელოვანის სინატიფესა და გემოვნებას, ზომიერებასა და აზრიან თა-

მაშნ მეთისმეტად აფასებდა, მას „არტისტობის არისტოკრატიზმს“ უწოდებდა. ამ თვისებით გამორჩეულია გიორგი პიპინაშვილიც. ეს ჩანს მის როლებში – სცენაზეც, ეკრანზეც, ესტრადაზეც...

კვლავ მსახიობის მონოლოგს ვუსმენ:

„ჟანრი – მისი თავისებურება ძალზე საგულისხმოა, ამას განსაკუთრებულ ყურადღებას ვაქცევ. როცა ჯეძალ ბადაშვილთან ერთად ვმუშაობდი „ეუმორინასთვის“ პარუმ ოსეფას ტექსტზე, მთელი ამ საესტრადო – სალაპარაკო ჟანრის თვისებები შევისწავლე, შევითვისე, გავიაზრე. ესტრადაზე მაყურებლის „შეგრძნება“ – გადამწყვეტია. ბადაშვილმა ზედმიწევნით იცის ეს ნიუანსები, ამ ჟანრის თავისებურება, გრძნობს ესტრადის „მაყურებლის არსებობას“. ოთხი თვე ვიმუშავეთ, რომ ოსეფას ახალი ტექსტი „ჩამესვა“ მის ხასიათში, ორგანული რომ ყოფილიყო თანამედროვე მახვილგონიერება ოსეფას ბუნებისათვის. სლენგი, ამ პერიოდის სალაპარაკო ენა, ინტონაცია, ჩვენთვის აქტუალურ პრობლემებზე აქცენტის გამახვილება – რთული საბუთო გახლდათ. შედეგი – მაყურებლის რეაქციამ განსაზღვრა.

თეატრი – განსაკუთრებული ფენომენია. აი, თუნდაც ეს საკითხი: იმპროვიზაცია და სპექტაკლის სტრუქტურა, დადგენილი გამჭოლი მოქმედება, საქცილეთა რიგი... ეს სპეციფიკური და ურთულესი პრობლემაა. არასოდეს ვარღვევ ეპიზოდის სტრუქტურას, ლოგიკას, მთლიან მონახაზს, ხასიათის ღერძს... ეს ჩემი პრინციპია, ამას ვემორჩილები, მაგრამ ამ „წრეში“ თავისუფლად ვმოქმედებ, ახალ-ახალ შეფასებებს, ტონალობას, ნიუანსებს ვაგნებ და ასე „ვაცოცხლებ“, უფრო ზუსტად, ასე ვუხანგრძლივებ სიცოცხლეს პერსონაჟს. არასოდეს ვთამაშობ „მაყურებელზე“, მასზე იაფფასიანი ზემოქმედებისათვის. კომედია, თითქოს, თავისით გიბიძგებს ამისკენ. ჩემთვის ეს არის ყველაზე მიუღებელი ჩვენს პროფესიაში. ჩემთვის აქ მთავრდება ჭეშმარიტი შემოქმედება, ნამდვილი თეატრი, ყოველ შემთხვევაში „თუმანიშვილის თეატრი!“ ეს თეატრი კი ჩემთვის ძვირფასია“...

მახსენდება ბატონი მიშას სიტყვები, როდესაც ამ თეატრის გახსნისათვის ემზადებოდა: „სტუდიური მუშაობა, ასეთი განწყობა ჩემთვის ახლა მთავარი. ამიტომაც მინდა დავარქვა „სახელოსნო“ – კინომსახიობთა სახელოსნო. სტუდიური ატმოსფერო, სტუდიური

მუშაობა ხუთ-ექვს, ან ოთხ წელიწადს გრძელდება... მერე იზრდებიან მსახიობები, ყოფა და ცხოვრების რეალობა, ზოგჯერ ამპარტავენება, ზოგჯერ სხვა „წვრილმანი“ საკითხები შიგნიდან ანგრევს ამ სტუდიურ მუშაობას. ჰოდა, აი, ამდენ ხანს თუ გაძლებს სახელოსნო – სტუდია, ზომ კარგი! თუ მეტ ხანს – ზომ კიდევ უფრო კარგი! თეატრიც ასეა – გარკვეული იდეით, მრწამსით, პრინციპებით იხსნება ახალი თეატრი, არსებობს ათი-თხუთმეტი წელი, მერე უკვე ხელოვნურად გრძელდება მისი არსებობა, მაგრამ ის „რაღაც“, რაც შიგნიდან ბრწყინავდა მასში – დაიკარგა! გაქრა! ვნახოთ, რამდენ ხანს გასტანს ამ თეატრის სიცოცხლე, ახალი თეატრების დაბადება – აუცილებელია!“

გიორგი პიპინაშვილმა დღემდე შეინარჩუნა „თუმანიშვილის თეატრის“ კუთვნილება!

## „აი, ასე უნდა ბრძოლა!“

(გიორგი როინიშვილი)



ეატრალურ წრეში მას ყველა გიად მოიხსენებს. 1985 წლიდან არის კინომსახიობთა თეატრის წევრი. რამდენიმე როლის წარმატებული შესრულებით, ნათელი აღმოჩნდა, რომ დასმა შეიძინა კიდევ ერთი საინტერესო მსახიობი. ჩვენი დიალოგი არაერთ პრობლემას შეეხო, მაგრამ ახლა მხოლოდ მიხეილ თუმანიშვილის მოღვაწეობასთან დაკავშირებულს გამოვიყოფ. ვია სიამოვნებით, ნოსტალგიითა და სითბოთი მიაბობს:

„1981 წელს ჩავაბარე თეატრალურ ინსტიტუტში, მაშინ ასე ერქვა. ჩემი პედაგოგი გახლდათ ქალბატონი ლილი იოსელიანი. ოცი წლის ასაკში მოვხვდი მიხეილ თუმანიშვილის თეატრში – ვთვლი, რომ ბედმა ძალიან გამიღიმა. ორივე მკაცრი, მაგრამ მეტიესმეტად თავდადებული, ჭეშმარიტი მასწავლებლის ნიშუმს წარმოადგენს. მოდით ვილაპარაკოთ აწმყოში. ორივემ ასკეტურად იცხოვრა. არაფერი გააჩნდათ (მატერიალურ უზრუნველყოფას ვგულისხმობ) ზედმეტი. რაც ჰქონდათ ისიც თეატრს, ინსტიტუტს, ახალგაზრდების აღზრდას შესწირეს – ჯანმრთელობა, სიცოცხლის უმეტესი ნაწილი, დრო, ენერგია. ყველას ეტყობა, ვინც მათი სკოლის პრინციპებზე აღიზარდა. მათ ქართულ თეატრს ჭეშმარიტი პროფესიონალები შესძინეს. ვინ როგორ გამოამჟღავნა თავი, როგორ აეწყო თითოეულის შემოქმედებითი ცხოვრება, ეს სხვა საკითხია, მაგრამ მათი სახით პროფესიონალები რომ დგანან სცენაზე – ფაქტია. ქალბატონი ლილიც და ბატონი მიშაც შეწირულები არიან, ყველაფერი მიიტანეს თეატრის, პედაგოგიკის სამსხვერპლოზე. მათ ესეც აერთიანებთ.

პირველად რომ დავესწარი ბატონი მიშას რეპეტიციას, ოთხი საათი ვიმუშავეთ და გაგვიშვა, გაოგნებული დავრჩი. ქალბატონ ლილისთან დიდიდან საღამომდე ვიყავი შეჩვეული მუშაობას. მასთან მუშაობა ძალზე რთულია, მაგრამ შედეგია მნიშვნელოვანი და ამიტომაც უძლებ ამ სირთულეს. მისთვის სიტყვა, სიტყვიერი მოქმედება, სიტყვა, როგორც სასცენო ქმედების გვირგვინი, სიტყვაზე მუშაობა, მეტყველების კულტურა იმდენად გადამწყვეტი, მთავარი,

მნიშვნელოვანი იყო, რომ ზოგჯერ ერთ სიტყვას, რეპლიკას ასჯერ, ათასჯერ გაგამეორებინებდა. საათობით ვმუშაობდით ერთ გამოთქმაზე. ახლა კიდეც ... ქალბატონი ლილი და სასცენო სიმართლის მოთხოვნა, მიგნება, აღმოცენება – ეს ცალკე თემაა. ის გასწავლის პროფესიის ანა-ბანას, პირდაპირ თავში ვიდებს პროფესიის არსს, მერე კი ყოველი როლის, ყოველი ეპიზოდის, მთლიანად დადგმის მიზანდასახულობას. ყოველი რეპლიკა, დიალოგი, მონოლოგი, ყოველი საქციელი, ყესტი, თვალის უბრალო მოძრაობაც კი მოტივირებული უნდა იყოს, ორგანული და გამართლებული. ამას კი არ გეუბნებოდა მხოლოდ, არამედ „გიჭედავდა“ გონებაში, მთელს არსებაში. თანაც ეს ჰქონდა რწმენის რანგში აზიდული, რაც შემდეგ შენი პრინციპი ხდებოდა, სხვანაირად მუშაობა, აზროვნება, საერთოდ, სცენაზე გამოსვლა უკვე ვეღარც წარმოგედგინა. ქალბატონი ლილი პროფესიონალს აყალიბებს შენში, გაძლევს ცოდნას და მისი პრაქტიკული გამოყენების მექანიზმს გაწვდის, „საგზალს“ გატანს, მერე მთელი ცხოვრება შეგიძლია „გამოიყენო“ ეს საგზალი. ის უღევია, დროთა ვითარებაში კი არ შემოგელევა, არამედ წლები და გამოცდილება კიდეც უფრო მნიშვნელოვანს ხდის შენში ამ საფუძვლის არსებობას. ასეთია დღესაც ყველასთვის

ბატონ მიშას გასაოცარი უნარი ჰქონდა შთაგონებული რეპეტიციებისა, ისე ოსტატურად, შეუმჩნევლად, მსუბუქად მიგიყვანდა შედეგამდე, რომ ყოველი აზრი, მისი გამოსახვის საშუალება, საქციელი, შენი მიგნებული გეგონა. უბრალოდ, ჭკუა უნდა გქონოდა, რომ ეს დაგენახა, მიმხვდარიყავი და შენი ფანტაზიით აჰყოლოდი მას. ის გეუბნებოდა, გაწვდიდა, შენთან ერთად ქმნიდა, პირდაპირ „გიღეჭავდა“, გაჩვენებდა კიდეც. იმიტომაც გეგონა შენი მიგნება, რომ შენთან მუშაობდა განსხვავებულად, იმ საშუალებით, რომელიც შენს სამყაროს „გახსნიდა“, ფანტაზიას აამოქმედებდა. ზედმიწევნით შესწავლილი ჰქონდა თითოეულის ინდივიდუალობა, პროფესიულიც და ადამიანურიც, იცოდა ის „გამაღიზიანებელი“, რაც შენზე მოქმედებდა, მერე რაღაც იდუმალი სვლით შენში ჩასახლდებოდა, ერთად ეძებდით საღებავებს, ფერებს, ინტონაციას. ასე ორივენი ერთად აგნებდით ორგანულ და სახიერ სვლებს.

ისინი თუ მრწამსის ერთგულებით, ცხოვრების წესით, თავგან-

წირვით ჰკვანან ერთმანეთს, განსხავდებიან, როგორც მე ვაცნობიერებ, გარეგანი და შინაგანი პრიორიტეტის აღიარებით. ქალბატონი ლილი „შიგნიდან“ ხედავს პერსონაჟს, გაიძულებს, ჯერ შინაგანად გაითავისო როლის ყველა ასპექტი. ბატონი მიშა მთლიანობაში ხედვის უნარს გილვიძებდა, გარედან “შედიოდა” ხასიათის ბუნებაში, მაგრამ ხასიათის მრავალპლანიანობა, გააზრებული მოქმედება, მოტივირებული საქციელი, ორგანულობა – ორივეს პრინციპი გახლდათ.

თუმანიშვილს არ შეეხვედრივარ აუდიტორიაში, იოსელიანს – თეატრში, რეპეტიციაზე, ბატონ მიშას არ შეეხვედრივარ სტუდენტის რანგში, როცა საძირკველი იყრება. ქალბატონ ლილისთან არ მიმუშავია სპექტაკლზე თეატრში, სადაც ამ ფუნდამენტზე შენობას აგებენ. ამიტომაც მიჭირს ზუსტად ავხსნა მათი მუშაობის ნიუანსები, ერთი კი შემძლია, უყოყმანოდ აღვნიშნო: ორივე მაღალი კლასის პედაგოგები არიან.

ერთ დღეს, „ალუბლის ბაღის“ რეპეტიციაზე, ძალიან ჩაიხუთა ჰაერი მის ოთახში, შევისვენოთო – თქვა ბატონმა მიშამ და მთხოვა, ფანჯარა გამოაღეო. სხვები გარეთ გავიდნენ, როცა მეც გავემართე კარისკენ, უცხად, ყოველგვარი ახსნა-განმარტების გარეშე მეუბნება: „იცი, ვინ არის ჩვენში ყველაზე კარგი პედაგოგი?“ გამეცინა და უყოყმანოდ მიუვგი: „რას მეკითხებით, რა თქმა უნდა...“ არ დამამთავრებინა ფრაზა და დაბეჯითებით მითხრა – „ლილია ყველაზე კარგი პედაგოგი!“ ეს იყო ჩვენი უკანასკნელი შეხვედრა, ეს იყო უკანასკნელი სიტყვები, რომელიც მითხრა. მას შემდეგ აღარ მინახავს. ცუდად გახდა, საავადმყოფოში დააწვინეს, მერე კი ... როცა ეს მოხდა, ისეთი შეგრძნება დაგვეუფლა ყველას, რომ შუა გზაზე ბოძი გამოგვეცალა... იცით, რატომ ვტიროდი? სხვებთან ერთად მოწმე და მონაწილე ვიყავი მისი აღმოჩენებისა, მისი მიგნებებისა, ყოველგვარი შეღავათების გარეშე ვამბობ: მისი აღმოჩენების დრო არ იყო ამოწურული, მისი შესაძლებლობებიც უღვევი იყო. მეორე დღეს, ჩვეულებისამებრ რომ მოსულიყო რეპეტიციაზე, აუცილებლად მოწმენი გავხდებოდი ახალი, მოულოდნელი, განსაკვიფრებელი აღმოჩენისა. ამიტომაც განვიცდი, რომ ამოუწურავი შესაძლებლობების პედაგოგი, რეჟისორი, ხელოვანი წავიდა ჩვენგან. გარდა ადამიანური ურთიერთობის ხიბლისა, კიდევ ამით იყო გამშვენებული ჩვენი

ცხოვრება და ამას მივტიროდი.

ისე კი, უცნაურად დაიწყო ჩვენი ურთიერთობა. ჩვენი ჯგუფის პირველი სადიპლომო სპექტაკლი რომ ნახა ბატონმა მიშამ, ეტყობა, მოეწონა ჩემი მუშაობა. მეორე სადიპლომო სპექტაკლს ვამზადებთ, ასე, აპრილი იქნება და მოდის ჩემთან ნუგზარ ლორთქიფანიძე, მეუბნება, რომ თუმანიშვილი გთავაზობს თავის თეატრს, ოღონდ ახლავე უნდა დაიწყო რეპეტიციებიო. ხომ იცით, ორივენი ეჭვიანები იყვნენ, მთლიანად მათ თუ არ ეკუთვნოდი, ეჭვიანობდნენ. ქალბატონმა ლილიმ მითხრა: „იმუშავებ სადიპლომო სპექტაკლზე, თუ მიშას შენი მიღება უნდა, მერეც შემოგთავაზებს როლს“. უარი ვთქვი და ხელიც ჩავიქნიე. გამანაწილეს მოზარდ მაყურებლთა თეატრში, ყოველგვარი იმედი გადამეწურა, თუმანიშვილის თეატრში მოხვედრისა. ერთ დღეს ინსტიტუტში მივედი, ბიბლიოთეკაში წიგნები დავაბრუნე. ვხედავ, ბატონი მიშა დიპლომატით ხელში კედელთან დგას და დაჰყურებს ქალბატონ ლილის, ის კი რაღაცას ეუბნება, უმტკიცებს (გია მიჩვენებს, როგორ იდგა მიშა კედელთან, როგორ იდგა გალეული ლილი მის წინ და სერიოზულად ელაპარაკებოდა), ბატონი მიშა მოწიწებით უსმენს. ახლოს მისვლას როგორ გავებედავდი, იქვე კიბეზე ჩამოვჯექი. როცა ისინი დაემშვიდობნენ ერთმანეთს და ბატონი მიშა წავიდა, მივედი ჩემს პედაგოგთან, რათა კიბეზე ასვლაში დავხმარებოდი, მან ნაწყვეტ-ნაწყვეტ, როგორც იცის, მითხრა: „ხვალ მიდი თეატრში მიშასთან, გელოდება“... როგორც გამოირკვა, ამ სერიოზული დიალოგის „პრობლემა“ მე გახლდით.

ასე მოვხვდი თუმანიშვილის თეატრში, რეპეტიციებსაც გავდივარ, მაგრამ... „დასის წევრი“ ვერ გავხდი. იქ განსაკუთრებულ ატმოსფეროს წავაწყდი. ეს ცალკე სალაპარაკო თემაა. მაშინ პარალელურად საინსტიტუტო სპექტაკლშიც ვიდებდი მონაწილეობას. „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“, გოგი მარგველაშვილი იყო ასისტენტი. ვითამაშობდი სერგოს. მერე თეატრშიც ვითამაშე. თუმანიშვილს უთქვამს თეატრში, ნახეთ რა საინტერესოდ მუშაობს გიაო. მთელი დასი მოიყვანა სტუდენტურ სპექტაკლზე. საერთოდ, უყვარდა ზეიმის მოწყობა. სპექტაკლის შემდეგ კინომსახიობთა მთელი დასი მილოცავდა. ის სპექტაკლი ჩემთვის ზეიმად იქცა. აი, იმ დღეს გავხდი კინომსახიობთა თეატრის, ამ დასის ნამდვილი წევრი.



ბატონი მიშაც თავდაუზოგავად მუშაობდა, ისიც მკაცრი იყო, ძალზე მომთხოვნიც, თავად იხარჯებოდა უზომოდ. ოცი წლის ყმაწვილი ვარ, ბედნიერება მეწვია – ლილის შეგირდი მიშას ხელში აღმოვჩნდი! რაზე უნდა იოცნებო კიდევ?! „ბაკულას ღორებში“ გალაქტიონის როლზე „შემიყვანეს“. რამაზ იოსელიანი კარგად თამაშობდა, მასზე იყო აწყობილი დადგმა. რეპეტიციებს ბატონი მიშა ატარებს. რასაც მთავაზობს, ადვილად ვხვდები, რადგანაც იოსელიანის სკოლა მაქვს გავლილი. მაგრამ სხვის მიერ ნათამაშევი როლის „მორგება“ ადვილი არ არის, რეჟისორი რაღაცას ოდნავ ცვლის, ამატებს ნიუანსს. დასაწყისში, როდესაც ზენათისთან (ცოლთან) დიდი „ბრძოლა“ გადაიტანა „ბაკულას ღორების“ გამო, გალაქტიონი ისევ მიწვა ფარდაზე და ის იყო ჩაეძინა კიდევ, რომ ახლა სონია წამოადგა თავზე, ის ჩვეულებისამებრ კითხულობს, რა მოხდა, რა ჩხუბი იყო აქო. გალაქტიონი მხარს იცვლის, ხელით, როგორც მწერს, ისე იგერიებს (გია მიჩვენებს, ნამძინარევი როგორ იგერიებს მეზობლის მომბეზრებელ ცნობისმოყვარეობას, ჰაერში ხელებს შლის და სანახევროდ გახელილ თვალებს ისევ მიჭუტავს...), ეს პატარა ნიუანსი საინტერესო გადაწყვეტაა ეპიზოდისა და ასევე ძალზე მომგებიანია მსახიობისათვის – თუ კარგად გამოიყენებ ამ „წინააღმდეგობას“, საინტერესოდ შეაფასებ, კიდევ ერთი ფერით „შეივსება“ ხასიათი. სონიე-დარეჯან ჯოჯუა მეკითხება, რაზე იჩხუბეთო, წინდებს ისწორებს, მას მეტად მომგებიანი ფუნქცია აქვს სპექტაკლში. ყოველ ეპიზოდში გამოჩნდებოდა ჩაჩაჩული წინდებით, სმენა აქვს დაქვეითებული, სულ კითხულობს, რა მოხდაო. რეჟისორმა ამ ეპიზოდის „გაცოცხლებისათვის“, გალაქტიონისათვის კიდევ ერთი გამაღიზიანებლის არსებობისათვის შემოიყვანა სონიე, მაგრამ ვერაფრით გავითავისე ეს მოცემულობა, ნამალადევი ჩანდა, ინტონაციურადაც ვერ მოვირგე. რამდენჯერმე რომ გავიარეთ ეს ეპიზოდი და არაფერი გამომივიდა, ბატონმა მიშამ მითხრა, მოვხსნათო. მე ვთხოვე კიდევ ერთხელ ვცადოთ და ამ სპექტაკლზე თუ ვერ მოვირგე – ამოვიღოთ-მეთქი.

ზენათის თავდასხმა რომ მოვიგერიე და ისევ მივწექი, კარგად მოვკალათდი და ისევ ძილს მივეცი თავი, სონიე-დარეჯან ჯოჯუა წამომადგა, ნახევრად მძინარეს მეკითხება, რატომ იჩხუბეთო, ვერა-

ფერი გავიგეო, თან წინდებს ისწორებს, ნელა მოძრაობს, ჯერ მხარი ვიცვალე, მერე ხელით მოვიგერიე, მერე ფეხსა და ხელებს ერთიანად ვიქნეე, ვიგერიებ სონიეს, როგორც აბეზარ მწერს, თან გაუგებარ სიტყვებს, ბგერებს გამოვთქვამ. ისევ ვიცვლი მხარს და... განათდა ეპიზოდი, ერთი შეხედვით, თითქოს არაფერი მოხდა, მაგრამ ეს განწყობა მეხმარებოდა, შემდეგი მოვლენა მეთამაშა მთელი მობილიზებით. ამას მხოლოდ მსახიობი გამოიგებს, მისი „გახსნისთვის“ რას ნიშნავს ასეთი „უბრალო“ შეფასების, საქციელის, მოძრაობის მიგნება. ზოგჯერ გადაწყვეტიც კი შეიძლება აღმოჩნდეს როლის ცოცხალი შესრულებისათვის. სპექტაკლის შემდეგ შემაქო. მსახიობის ინციტაცივას ყოველთვის სერიოზულად განიხილავდა, გიბიძგებდა, კიდევ და კიდევ „მოგეტანა“ ახალი მოსაზრება, საქციელი, შეფასება.

ბატონი მიშა არასოდეს იყო კმაყოფილი მიღწეულით, ახალ-ახალ აღმოჩენათა მადიებელი რეჟისორი იყო, ამ სიზარულის შეგრძნებისთვის გვაძხადებდა ჩვენც. „გია! გისურვებ აღმოჩენებს!“ მეტყვოდა და, ვითომც არაფერი, გაივლიდა, მე კი შინაგანად ვიმუხტებოდი, ისე კი იუმორითაც იცოდა გაკენწვლა, ირონიით მეტყვოდა რაღაც მნიშვნელოვანს, ვითომც არაფერი, მე კი ზოგჯერ გონება გამინათლებოდა, მისი რეპლიკა რაღაც სარქველს ხსნიდა შიგნით, ან პირიქით, დამაფიქრებდა და თავად მიქმნიდა თავსატეხს. ინგლისში ვითამაშეთ „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, მართლა დიდი წარმატებით. სპექტაკლის შემდეგ გვილოცავდნენ, ერთი ცნობილი კრიტიკოსი მოგვიახლოვდა, ბატონ მიშასთან ვდგავარ მეც, მანანა ანთაძე თარგმნის, კრიტიკოსი აღფრთოვანებას ვერ მაღავს, წარმოიდგინეთ, ინგლისელისათვის უჩვეულოდ გამოხატული სიამოვნება! მანანა თარგმნის ქებას, მის მოსაზრებას, კრიტიკოსი მეც მაქებს, ბატონი მიშა დგას წელგამართული, იღიმება ოდნავ ირონიით, კრიალოსანს ათამაშებს, ჩამარცვლავს და ძალიან ჩუმად მეუბნება: „არ დაიჯერო! არ დაიჯერო!“ შინაგანად ეხარხარებდი, თავს ძლივს ვიკავებდი. მიღწეულით ტკობის საშუალებას ვისპობდა, სულ წინსვლას, სულ ძიებას, სულ აღმოჩენებს მიელტვოდა და ჩვენც ამას გვინერგავდა.

როცა რეპეტიციაზე რამე არ მოსწონდა, იტყვოდა: „სადღაც დავუშვი შეცდომა, რაღაც ვერ გავთვალე...“ საკუთარ თავს „ადანაშაულებდა“ და არა ჩვენ. მერე ჩაუჯდებოდა ტექსტს, გაანალიზებდა

ეპიზოდს, ჩვენს თამაშს, ისევ ჩაღრმავდებოდა ტექსტში, აღმოაჩენდა რაღაც ახალ სვლას, აკვიროლივდა ჩვენც, გვიჩვენებდა, ჩვენში „ჩასახლებული“, ჩვენთან ერთად ეძებდა, აგნებდა, მოქმედებდა... და ჩვენც დავფრინავდით, აღმაფრენა გვეუფლებოდა, ახალ ფერებს, ნიუანსებს, შეფასებებს ვავნებდით და გვჯეროდა, რომ თავად მივადგინეთ, მოვიფიქრეთ, შევქმენით, ავაგეთ ეს ეპიზოდი, აღმოვაჩინეთ ეს ფერები, გამოვიგონეთ ეს მეტაფორა. აი, ასე ლაღად, იმპროვიზაციით, გამიზნულად გვამუშავებდა და ქმნიდა დღესასწაულს. ბუნებრივად გინდებოდა შეგრძნება, რომ თავად იყავი როლის გადაწყვეტის, დადგმის თანაავტორი. თუმანიშვილის სკოლა გამზადებს, რომ იყო შენი როლის ავტორი! თუ გვინდა, მსახიობი ჩამოყალიბდეს ოსტატად, მოღვაწედ, არტისტად (და არა არტისტობა არტისტობისთვის!), ეს სკოლა, მისი მიგნებებით უნდა შევინარჩუნოთ და ასე გადავცეთ მომავალ თაობას. ბატონმა მიშამ ბევრი რამ შეცვალა ქართულ თეატრში. მან პროფესიული აზროვნების, მოტივირებული თამაშის, საქციელთა ლოგიკის ძიების კულტი დაამკვიდრა და თუნდაც ამით, ეროვნული საშემსრულებლო სკოლა შექმნა, სასცენო ხელოვნება განვითარების მაღალ საფეხურზე აიყვანა“.

მერე ჩვენ თანამედროვე თეატრზე, ეროვნულ საშემსრულებლო კულტურაზე ვისაუბრეთ, ტელედადგმებიც მიმოვიხილეთ. მკაცრად შევაფასე კომედიური „სკეტჩები“, შაბათობით, თუ საკვირაო საღამოს წარმოდგენილი გასართობი სანახაობები, არაპროფესიონალთა უგემოვნებო თამაში, მათი მეტყველების კულტურა. გემოვნებისა და პროფესიონალიზმის დეფიციტი მწვავედ აღვნიშნე. გია მშვიდად მისმენდა, მერე დაჯერებით მითხრა:

„გეთანხმებით, ქალბატონო ნათელა, დღევანდელი სატელევიზიო შოუს შეფასებაში, მაგრამ აკრძალვით არაფერი გამოვა. პროფესიონალებმა უნდა წარმოადგინონ მაღალი ხარისხის ალტერნატიული სანახაობა და მაშინ თავისთავად გაქრება ეკრანიდან მდარე ხარისხის, არაპროფესიული პროგრამები. მათში არაერთია ნიჭიერი, ნიჭს რა გამოლევს საქართველოში, მაგრამ თუ ჩვენ გვინდა ასეთი ხარისხის პროდუქცია გაქრეს ეკრანიდან, უნდა შევქმნათ, ვუჩვენოთ მაღალი რანგის ალტერნატიული სანახაობა, მხოლოდ ასე შეიძლება „ბრძოლა“. ლილი იოსელიანმაც და მიხეილ თუმანიშვილმაც

არსებულისაგან განსხვავებული, მაღალი ხარისხის, გააზრებული პროფესიული აღზრდის სახეობა ჩამოაყალიბეს, სიტყვით კი არა, საქმით დაუპირისპირდნენ პროფესიული წვრთნის დამკვიდრებულ ფორმას, მაღალი რანგის პედაგოგიური მოღვაწეობით და საგულისხმო შედეგით მიაღწიეს საყოველთაო აღიარებას. ფაქტია, რომ მათი შეგირდები წარმატებული არტისტები არიან. „თუმანიშვილის სკოლა“ ალტერნატიული და წარმატებულია, ბატონი მიშა ასე შეებრძოლა შემოქმედებით უმაღლეს სასწავლებელში პროფესიონალების მომზადების მოძველებულ ფორმას. აი, ასე უნდა „ბრძოლა!“

\* \* \*

გია როინიშვილის მიერ შესრულებულ ყოველ როლს ეტყობა ამ ორი რეჟისორის „ხელი“. მათთან შეხვედრას იგი იღბალს მიაწერს, მაღლიერია ბედისა მათთან შემოქმედებითი ურთიერთობით შეძენილი ცოდნისა და განცდილი სიხარულისათვის. მაღლიერების გრძნობა კი მხოლოდ ამშვენებს ადამიანებს. ახლა რამდენიმე როლს გავიხსენებ მხოლოდ.

1992 წელს, გაუსაძლის პირობებში, პოლიტიკური კატაკლიზმების, სამოქალაქო დაპირისპირების, რთული სოციალური ვითარების მიუხედავად, მიხეილ თუმანიშვილმა დადგა ძალზე ლამაზი და ჰაეროვანი წარმოდგენა, შექსპირის კომედია „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. თავად მიხეილ თუმანიშვილი აღნიშნავს: „ოდესღაც მე დავდგი შექსპირის ეს შესანიშნავი, ყველაზე ილუმალი ქმნილება, რომელიც არც ერთ მის პიესას არ ჰგავს. მაგრამ განა ახლა ამის დროა? თეატრში საყინულეა, დენი არ არის. ფული არ არის. როგორ დავდგა ეს ზღაპრული ფერია დეკორაციისა და კოსტიუმების გარეშე?...“ („ახლა კი ფარდა“, გვ. 281).

ოდესღაც, 28 წლის წინათ, ეს ფერეიული კომედია რეჟისორმა რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე დადგა, დეკორაციის, კოსტიუმების, რეკვიზიტის, ხმაურის პარტიტურის, მუსიკის, განათების თანხლებით (1964 წელი). ამ სპექტაკლს დრამატული ბედი დაჰყვა. იგი კატეგორიულად არ მიიღეს რეჟისორის მუდმივმა ოპონენტებმა, უფრო მეტიც, თითქოს, ამ დადგმას ელოდნენ დიდი მონდომებით,

რომ ჩასაფრებულებს ერთი ყიჟინი აეტეხათ და მიხეილ თუმანიშვილის ხელოვნება ანტიეროვნულ მოვლენად გამოეცხადებინათ. სამწუხაროდ, კოლექტიური მძულვარების ხარისხი იმდენად მაღალი აღმოჩნდა, რომ ძირითად თავდამსხმელებს, უჩინარ ორგანიზატორებსა და ფენის ხმას აყოლილ კრიტიკოსებს მხედველობიდან გამორჩათ მთავარი: „ჭინჭრაქასთან“ ერთად, “ზაფხულის ღამის სიზმარი“ გამოსახვის ფორმითა და აზრის სიმახვილით ეხმიანებოდა თანამედროვე ხელოვნების იმ, ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების ფაზაში მყოფ მიმდინარეობას, რომელიც მოკლე ხანში პოსტმოდერნიზმად გაფორმდა. ამ ტალღის აზვირთება რამდენიმე წელიწადში კლასიკურ ფორმად ჩამოყალიბდება დასავლეთის ხელოვნებაში და ჩვენშიც გამოისხამს ნაყოფს, მაგრამ არაერთი თავგამოდებული მკვლევარი დღესაც ვერ, ან არ აღიარებს, რომ მიხეილ თუმანიშვილი ამ მხრივაც გზის გამკვალავი აღმოჩნდა და სწორედ რუსთაველის თეატრში მოხდა ამ მიმდინარეობის უფრო სრულყოფილი და ჩამოყალიბებული ფორმების მიგნება მისი შეგირდის, რობერტ სტურუას სპექტაკლებით. რა თქმა უნდა, მიხეილ თუმანიშვილის ხელოვნება ვერ ჩათვლება ამ მიმდინარეობის კლასიკურ ადეპტად, მაგრამ ის თანამედროვე ხელოვანი გახლდათ და ამდენად, ვერც მთარულ იდეათა, მიმდინარეობათა, პრინციპების გააზრება-გაზიარების გარეშე შექმნიდა ღირებულ დადგმებს.

იმ პერიოდის თეატრალური საზოგადოებრიობის ნაწილი კი, საერთოდ მოუმზადებელი შეხვდა მსოფლიო სცენაზე მიმდინარე ცვლილებებს და ოკეანეში აღმოჩენილები, თავდახსნისათვის ჩაეჭიდნენ იმ ტოტს, რომელზეც თავად ამოტვიფრეს ეროვნული ტრადიციის ერთ-ერთი, მათთვის კი ერთადერთი მიმდინარეობა – რომანტიზმი. თანაც აიტაცეს სანდრო ახმეტელის მიერ საკუთარი სათეატრო მოდელის განსაზღვრა: გმირულ-რომანტიკული და მიიჩნიეს რუსთაველის თეატრის ტრადიციად. პარადოქსია ისიც, რომ ვინც თავის დროზე ებრძოდა ახმეტელს, პრესით, საჯარო გამოსვლებით თუ დასმენებით იმეტებდა მას ავბედით 30-იან წლებში, 60-იანი წლების დებატების დროს, რუსთაველის თეატრის ხელოვნებასა და მიხეილ თუმანიშვილის ძიებებს ახმეტელის აღნიშნული ფორმულით უპირისპირდებოდა. მათი ბრძოლის სიმბოლურ ბაირაღს ამ დევიზით აფრიალებდნენ და კომუნისტთა ლიდერების მსგავსად, იმპერატივით

ესხმოდნენ თავს მათთვის გაუგებარ, სპეციფიკურ სათეატრო ენაზე მეტყველ თუმანიშვილსა და მის გუნდს. სამწუხაროდ, ამ გაუცნობიერებელ, უმეტესად, პირადული ინტერესით „მებრძოლთა“ ჯგუფს, ამ „კოლექტიური მძულვარების“ ლეგიონს არაერთი საინტერესოდ მოაზროვნე კრიტიკოსიც შეუერთდა. ახლა ამ პროცესის ყოველი ასპექტის წარმოჩენა არ არის ჩემი მიზანი, ამის დროც დადგება. ახლა მხოლოდ იმის აღნიშვნა მწადია, რომ მიხეილ თუმანიშვილისათვის ამ პიესის ხელმეორე დადგმას კიდევ ერთი, ჩემი ფიქრით, უმთავრესი მიზეზი ჰქონდა: მას სურდა საბოლოოდ დაეძლია ის ტკივილი, რომელიც მეოთხედ საუკუნეზე მეტ ხანს მოუშუშებლად ატარა. საკუთარი თავის წინაშე შემოქმედებითი რეაბილიტაცია უნდოდა! ისიც სურდა ეჩვენებინა, რომ ყველაზე სასტიკ, წარმოუდგენლად მრისხანე, ბრმა სიძულვილით აღტკინებულ დროებაშიც შესაძლებელია სიყვარული და სილამაზე აღმოცენდეს: რომ სიყვარული, სიკეთე, სილამაზე, სინატიფე ის თესლია, რომელიც ნიადაგში ჩაგდებულია გადარჩენისათვის, სულიერი ხსნისა და ამაღლებისათვის, თუნდაც, მომავლის გადარჩენისათვის, თავისუფალი სიცოცხლისათვის.

რეჟისორის ჩანაწერებში ვკითხულობთ: *„მეორე მოქმედება: ესიზმრა თეზესს უცნაური სიზმარი. ცხოვრება—სიზმარია! ასჯერ თქმულა ამის თაობაზე და ჰოი, საოცრებავ, სინამდვილე ყოფილა! როცა უსაშველოდ მიჭირს, ვეღარ ამიტანია ამდენი გაბოროტებული მზერა და საყოველთაო ისტერია, მოუთმენლად ველოდები ღამეს. ძილს ვეძლევი. თანაც შუქი არ არის, გათბობა არ არის. მე ვზედავ სიზმრებს. მათში ირეკლება და ხშირად ყირამალა დგება ჩვენს სულში მბორგავი ფიქრები, ოცნებები. მომეკლინება სიზმარი. არა, ეს მე არა ვარ. ეს თეზესია“* (იქვე გვ. 285). რეჟისორმა თეზესის სიზმრად ჩაიფიქრა სპექტაკლი, ამიტომაც თეზესისა და ობერონის როლებს — ერთი მსახიობი განასახიერებდა. ამ ვარიანტში სეზანი-სა და დეგას ფერები, მათი ხელწერა უფრო შესაცნობი გახლდათ. ცალკეულ მოქმედ პირთა, განსაკუთრებით ფერების კოსტიუმები, კონტურებიცა და მოძრაობებიც მოლიცლიცე გამის შთაბეჭდილებას ქმნიდნენ; ზმანებას, სიზმარს, ოცნებას წააგავდნენ და უხორცო ქმნილებებს ემსგავსებოდნენ. რეჟისორისთვის ბოტიჩელის ასოციაციასაც იწვევდნენ.

მიხეილ თუმანიშვილი მკაცრ, უხეშ, გაუგებარ, დაუნდობელ, დამთრგუნველ რეალობას ასე „გაექცა“: თეატრს, რეპეტიციებს, შექსპირის ყველაზე პოეტურ ქმნილებას შეაფარა თავი, სიყვარულსა და მშვენიერებას მოუხმო, ლამაზი სიზმრით შეეცადა, გადაეფარა მავანთა „გაბოროტებული მზერა და საყოველთაო ისტერია“. რეალურ პოლიტიკურ სარბიელზე გათამაშებულ ამ „ისტერიას“ მძიმედ განიცდიდა და ასოციაციით ამ პიესის პირველი დადგმის ამბავს უბრუნდებოდა. მან ზომ „გაბოროტებული მზერა და საყოველთაო ისტერია“ საკუთარ თავზე გამოსცადა იმ ორი სათეატრო ფორუმის დროს, როდესაც გამომსვლელი ქალბატონები და მათი მხარდამჭერი მამაკაცები (ზოგი სცენის კუთხეში, როიალზე დაყრდნობილი რომ ზეიმობდა, ზოგიც პრეზიდენტისა თუ საზაფხულო კინოთეატრისა თუ რუსული დრამატული თეატრის კულისებში „საქმიანად“ რომ მიმოდიოდა) წინასწარ მომზადებული სცენარით მოქმედებდნენ. რა მონდომებით აგებდნენ ისინი მსხვერპლისათვის ეშაფოტს, რა მონდომებით გამოჰქონდათ კიდევ ერთი კონა ფიზი მსხვერპლისათვის გამზადებული კოცონის გასაძლიერებლად! თითქოს ეს მსხვერპლი მათი მოძმე, კოლეგა, ხელოვანი კი არა, ვინმე მომხვედრი ბარბაროსი ყოფილიყო! თითქოს, ამ მსხვერპლს დადგმული არ ჰქონოდა „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“, „ესპანელი ძღველი“, „როცა ასეთი სიყვარულია!“... „ინკვიზიციას“ გადარჩენილი რეჟისორი მომავალში დადგამს: „ანტიგონეს“, „ფედრას“, „ბაკულას ღორებს“, „ღონ ჟუანს“, „ჩვენს პატარა ქლაქს“, „ამფიტრიონს“... და, ასე დაამარცხებს „გაბოროტებული მზერითა და საყოველთაო ისტერიით“ ატაცებულ „ინკვიზიტორებს“... დაამარცხებს კიდევ ერთხელ, როდესაც ამ პიესის ახალ ვერსიას დადგამს და მეოთხედი საუკუნის შემდეგ დაწერს: **ჩვენ არანორმალურები ვართ, გვჭირს უკურნებელი, მაგრამ ბედნიერების მომტანი სენი – ახვიდე სცენაზე და გამოსახო ის, რაც ასე გვაკლია ცხოვრებაში: დიდი სიყვარული, ენებანი, სიკეთე, კეთილშობილება... მარად კურთხეული იყავ, თეატრო, ოღონდ ნუ შემოუშვებ შენს ტაძარში გამყიდველებსა და ვაჭრებს. აქ, ამ ფიცარანაგზე არავინ არაფერს იღებს. აქ მხოლოდ ერთი აუწერელი ნეტარი სიკვდილით კვდებიან. აქ იბადება ჩვეულებრივისაგან განსხვავებული სხვა ცხოვრება. იბადება ოცნება იდეალურ სიყვარულზე და სიყვარულისათვის ლამაზ სიკვდილზე. აქ, როგორც**

ბოტიჩელთან, ყველაფერი ოდნავ ზეაწეული და ამაღლებულია. არ მიყვარს თეატრი, რომელიც ცხოვრებას ნაგვის გროვითა და სიბინძურით გამოხატავს. სისამაგლე ისედაც საკმაოდ ჭარბადაა. ჩვენ ხილვები, ზეშთავონება გვაკლია“ (იქვე, გვ.287-289). ყოფილი მსხვერპლი თავის გაავებულ ოპონენტებს მომავალშიც არაერთგზის დაამარცხებს სპექტაკლებით, ნაშრომებით, გამოსვლებით და... მიმტყვებლობის გასაოცარი ნიჭითაც, თუმცა გულის სიღრმეში გაჩენილი ნატყვიარი დავიწყების უფლებას უსპობს!.

რეჟისორის მიმტყვებლობის უნარით დაიმედებული ყოფილი ოპონენტები ახლა მის მეგობრობას ჩემულობენ, დითირამბებს არ იშურებენ, მასზე სტატიებსა და წიგნებსაც (!) კი წერენ, თითქოს ყველას, ამ ამბების მომსწრეებსაც და მათს მონათხრობზე აღზრდილებსაც, მეხსიერება წართმეული გვქონდეს. რას ვიზამთ! ცხოვრება ამ მხრივაც პარადოქსებითაა აღსავსე, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ რეჟისორი სასტიკი წარსულის დავიწყებას შეეცადა და ზმანებასავით ნატიფი, ჰაეროვანი, ლამაზი სანახაობით, თავისი გამოგონილი „სიზმრით“ შეეცადა, შეეხსენებინა მაყურებლისათვის, რომ: „ეს სპექტაკლი ჩვენზეა, აწმყოზე, მომავალზე. ჩვენ ველეავთ, როცა გვეძახიან ჰერცოგებთან, უფროსებთან, როცა უნებურად ვებმებით ხოლმე სასახლის კარის ცხოვრებაში (გადის დრო და რა უმნიშვნელო გვეჩვენება ეს ყველაფერი). ეს არის სპექტაკლი სიყვარულზე, თეატრის სიყვარულზე, სულების, ადამიანების სამყაროზე. ჩვენ ვარსებობთ, ვებრძვით და მაშინლა ვხვდებით, თუ ვიწყებთ მიხედვრას, რომ წარსული – სიზმარია. ეს ყველაფერი იყო... იყო და არა იყო რა. „გაიქვს, მივჯუღრებსა და პოეტებს ტვინი სავსე აქვთ წარმოსახვა – მოჩვენებებით“... იქნებ ცოტას ვთხზავ კიდევ, ვითომდა იყო. ვთხზავ ჩემს მონაწილეობას სასახლის კარის გადატრიალებებში, სასიყვარულო ისტორიებში. ცხოვრება მიდის, სულ მცირეა დარჩა. მალე ჩვენც ლანდებად გადავიქცევით და დილის რიჟარაჟთან ერთად გავქრებით“ (იქვე, გვ.291). ასე სევდიანად ამთავრებს ამ პასაჟს რეჟისორი. მაყურებლისადმი სევდანარევი მიმართვით ამთავრებდა სპექტაკლს პაკის როლის შემსრულებელი გია როინიშვილიც.

პაკი ბატონი მიმას ერთ-ერთი საყვარელი პერსონაჟია. ამ პიესის პირველ ვარიანტში პაკის როლს ბელა მირიანაშვილი ას-



რულებდა. მის პლასტიკურ მონაცემებზე, სინორჩესა და მახვილ ინტელექტზე აჭრილი პაკის როლის მარცვალი – „მომხიბვლელი ჭინკა“ გახლდათ. აქცენტი გამახვილებული ჩანდა მსახიობის ინდივიდუალურ მონაცემებზე. ფერიების პლასტიკური მონახაზი, მათი ეპიზოდების გადაწყვეტა ბელას თამაშზე აავო რეჟისორმა. მისი პლასტიკა, ჰაეროვნება, სხარტი მოძრაობები, ბალლური სიანცე, გამჭრიახობა – ამოსავალი გახლდათ ფერიათა სამეფოს წარმოსახვისათვის. ბელას პერსონაჟი ბალლურად მომხიბვლელი, ლალი და მოუხელთებელი რობინი იყო, რომლის ოინებსაც უბოროტო ჭაბუკური გახელება ეთქმოდა. ვია როინიშვილის პაკი უკვე სამოცდაათი წლის ჭარმაგმა რეჟისორმა გამოძერწა და მასში ჩააქსოვა ნოსტალგია ჭაბუკურ სილაღესა და სიანცეზე. ეს პაკი ბალლური ასაკიდან „გამოსული“ ჩანდა, ვერც ბალლურ გულუბრყვილობასა და უშუალობას შეატყობდით. გიას პაკი, მართლაც რომ, „ემმაკის ფეხი“ გახლდათ, თითქოს, ცოცხზე ამხედრებული ჯადოქარი დააჭენებდა „ულაყს“ სასცენო სივრცეში, ერთი კუთხიდან მეორეში მოუხელთებლად აღმოჩნდებოდა, მაცდური ღიმილი კი უამრავ ფათერაკს ჰპირდებოდა მაყურებელს, „ემმაკები ხტოდნენ“ პაკის თვალებში და მთელი სხეულით გრძნობდა ობერონის მიერ მორიგი მახის დაგებით გაბრიყვებული მსხვერპლის განცდებს. ოინბაზობა, ჯადოქრობა, სიმკვირცხლე, ობერონის ბრძანებების სწრაფი აღსრულება – ეს არა მარტო მისი მოვალეობა, არამედ ღირსების საქმეც იყო და ... უსწრაფესად დაჰქროდა რობინი, რეპლიკას ობერონის გვერდით რომ იწყებდა, უკვე იქ, შორს, კულისებთან ამთავრებდა და მაყურებელში ქარის ქროლვის შეგრძნებას ბადებდა. სიტყვა, თითქოს, კეტივით მოღერებული ჰქონდა, მახვილი რეპლიკები მოზიდული მშვილდ-ისრის შთაბეჭდილებას ქმნიდნენ, მართლაც, მახვილივით „ჩაესობოდნენ“ პარტნიორის გონებასა და გულში. თანაც, თავი მოჰქონდა ობერონის ოინების ჩინებული შემსრულებელი რომ იყო, საკუთარი ინიციატივითაც რომ შეჰქონდა კორექტივი ფერიათა სამეფოს მბრძანებლის „იდეებში“, მახის დაგების ოსტატი რომ იყო და კიდევ ... შეყვარებულთა შემწეობასაც რომ ახერხებდა. გულუხვი სიცილით თავადაც სწრაფად „ქსოვდა“ ინტრიგის ბადეს, მერე თვალებს მოჭუტავდა, თითქოს ტკებოდა საკუთარი ფანტაზიის ნაყოფით და ონავარი ყმაწვილკაცის სიმკვირცხლით ისევ „შემო-

ურბენდა“ დედამიწას: ხან გახელებული გაქუსლავდა, ხან ნიავეით მიირწეოდა, ხან ქარაშოტივით მიქროდა, ხან ღიმილად იღვრებოდა, ხანაც ნაკადულივით მირაკაკებდა მისი „ბრძნული“ გამონათქვამები, მახვილგონივრულ რეპლიკებს კი იუმორით, ისარივით გამიზნულად „ისროდა“... ვინ იცის, ვის უმიზნებდა ისარს ობერონის სულსწრაფი და თავნება რობინი. მერე პაკი უეცრად მშვიდდებოდა, თითქოს, ჩვენს თვალწინ წამოიზრდებოდა კიდევ, სიჭარბაგის ირონიული ღიმილი კრთოდა პირისახეზე, დაღლილიც ჩანდა, სევდანარევი იუმორითა და ცხოვრებისეული სიბრძნით აღსავსე ქვეტექსტით ამთავრებდა სანახაობას:

„თუკი რამეზე დაგწყვიტეთ გული,  
თუ ეს გართობა არ იყო სრული

დარბაზს სტყორცნიდა ეშმაკურ მზერას, თითქოს, მაყურებლის გამოწვევას ცდილობსო, თანაც იმაზე მიანიშნებდა, ახლა მომეტე-ბულ თავმდაბლობას ვიჩენო და მიაყოლებდა:

და გაგიცრუვდათ იმედი მწარედ,  
მაშინ ეს თხოვნაც მიიღეთ ბარემ:

ოღნავ შეყოვნდებოდა, თითქოს საიღუმლოს გამხელა უჭირდა, თვალებს მინაბავდა და ონავარი რობინი ისევ იგრძნობოდა ხმაში:

ჩამოგეძინათ სკამებზე თითქოს  
და რაც აქ ნახეთ, სიზმარი იყო.

მწვავე მზერას დაატანდა პაუზას, წითელი ჯადოქრული ჩაჩი ხელთ ეპყრა და დაქადნებით, ამყად თავაწეული ამბობდა:

რაკილა სტვენით არ აგვიკელით  
და მოგვიტევეთ ცოდვები ჩვენი,  
რაკი შეგვინდეთ და არ დაგვძრახეთ,

ირონიას დაატანდა სიტყვებს და დარბაზს ისევ გრძნეული ღირ-სებით აგულიანებდა:

პაკი არ ვიყო, ცრუ დამიძახეთ,  
თუ მალე ისევ აქ არ გიხილოთ

ნათელ ღიმილს ახლა საიდუმლოს გამხელას დაატანდა:

და თქვენს გემოზე არ მომიღხინოთ.

მერე გაუშინაურდებოდა თითქოს მაყურებელს და საზეიმო ინტონაციით ამბობდა:

ახლა მშვიდობით!... კვლავაც გპირდებით—  
სიტყვას არ გავტეხ არასდღებით.“

და... მხიარული პაკი კულისებისკენ გარბოდა, თითქოს ახალი ოინის სამზადისს იწყებდა!

„სიბრძნე-სიცრუისას“ გამოძგონებლობა და ფაქიზი დიდაქტიკა, თამაშის სიმსუბუქე და აზრის სიმასხვილე, აქცენტების სიზუსტე და აზარტული სიჩაუქე ჭარბად შეიგრძნობოდა მსახიობის შესრულებით.

\* \* \*

გია როინიშვილის აქტიორული ინდივიდუალობისათვის, ჩემი ფიქრით, ნიშანდობლივია ერთი თვისება, რომელიც საგანგებოდ მინდა გამოვყო. მისი თამაშის დროს ისეთი შეგრძნება გეუფლება, თითქოს სცენაზე ორნი არიან — მსახიობი და მისი პერსონაჟი. მსახიობის პიროვნული მსოფლშეგრძნება და პერსონაჟის „ფილოსოფია“ ერთმანეთს კი არ ავსებენ, არამედ ზოგჯერ ემიჯნებიან კიდევც, ყოველთვის შეიგრძნობ, როგორ აფასებს თავად მსახიობი თავისი პერსონაჟის ქცევას, მის აზრებს, პოზიციას. ეს „ორმხრივი“ თამაში გალაქტიონ ხოსოლიანის როლშიც გამოვლინდა, გიამ კარგა ხნის „გათამაშებულ“ სპექტაკლში რომ შეასრულა. „ბაკულას ღორებს“, როგორც აღვნიშნე, მრავალწლიანი ბიოგრაფია აქვს და, რა თქმა უნდა, ამ მრავალპლანიან სანახაობაში „შესვლა“, როგორც თეატრში ვამბობთ ხოლმე, მეტად რთული იქნებოდა, რომ არა ის მყარად ნაგები „სქემა“, რომლის თაობაზე ასე ხშირად ლაპარაკობენ თავად მსახიობები. გალაქტიონის როლშიც შესრულების ეს „ორმაგი კონტრაპუნქტი“ იქცევედა ყურადღებას. თავად მსახიობის ადამიანური ბუნებისათვის, თითქოს, იმდენად წვრილმანად და სასაცილოდ გამოიყურებოდა პერსონაჟის “შეჭირვება“, თვით ანეკდოტური ფაქტის

კომიზში, რომ მთელი ამბავი, მით უფრო გალაქტიონი – იუმორისა და ირონიის ობიექტი ხდებოდა, სწორედ ამ „დისტანციური“ თამაშის წყალობით. ამბის დრამატული “შემობრუნებაც” კი უფრო ირონიული შეფასებისათვის იყო განწირული, თუმცა, მხედველობის არედან მსახიობს არ უსხლტებოდა პერსონაჟის “შინაგანი დაცემის” წარმოჩენა „დანოსის“ შეთხზვის დროს. კომედიური საწყისი სჭარბობდა მის შესრულებაში, მიუხედავად ამისა, არ ირღვეოდა საერთო გადაწყვეტის სიმახვილე და კომიკურ-დრამატული ელემენტების შეზავებით წარმოქმნილი მოვლენათა ნაკადის ერთიანობა, „ცხოვრებისეული დინების“ უწყვეტობა.

სწორედ ეს მსუბუქი ირონია, კომიზში და მიაშიტი სიუჟეტის მიმართ იუმორი ახასიათებდა მის სერგოს – რაფიელ ერისთავის გახმაურებულ პერსონაჟს, გიორგი მარგველაშვილის სპექტაკლში „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ (1995 წელი).

## „მიგვევებს ვთხოვ, მადლიერებას გამოვხატავ“

(ზურაბ ყიფშიძე)



ზურაბ ყიფშიძემ ყოველგვარი წინასწარი მომზადების გარეშე უპასუხა შეკითხვას:

„ამ კითხვის პასუხი ერთნიშნაა. დარწმუნებული ვარ, თითოეული ჩვენგანი იტყვის – უდიდესი, მაგრამ ეს მაინც არ იქნება ის, რაც სინამდვილეს გამოხატავს. ახლა მთელი ძალით შევიგრძენით, ვინ დავკარგეთ. როცა ჩვენს გვერდით იყო, ვერ ვაცნობიერებდით, რა განძს ვფლობდით. ახლობელ ადამიანს რომ კარგავ, ემოციები გახრჩობს, მერე ხვდები... ასეა მშობლების შემთხვევაშიც. მერე გრძნობ, რომ ობოლი ხარ. მე ამას განვიცდი.“

ბატონი მიშა, ხომ იცით, მკაცრი იყო. ახლა ვხვდები, რატომაც. ნელ-ნელა ვრწმუნდები, რომ უიმისოდ ღირებულს, იმ დონეს, რაც იყო, ვეღარ ვაღწევთ.

სულ მსაყვედურობდა, რომ დროს ვფლანგავ და ცოტას ვთამაშობ. კინოში, თურმე, სამოცდაათი როლი მქონია შესრულებული, თეატრშიც სულ ვთამაშობდი: ვარსკენი, ტარელკინი, ღონ ჟუანი, პორფირი, არჩილი... მაგრამ მისთვის ეს ცოტა იყო. ვნანობ, რომ ასე მოხდა... კინოგადაღებებს მეტ დროს ვუთმობდი, სცენაზე ნათამაშევ როლებს კი ვერც შევადრი...“

ვნანობ, რომ ვერ დავუბრუნე, ვერ ვავრძნობინე, ვერ გავუძულავე იმის სამაგიერო, რასაც მამლევა მასთან შემოქმედებითი ურთიერთობა, რასაც მანიჭებდა მასთან ერთად როლზე მუშაობის პროცესი, რა სიამოვნებასაც განვიცდიდი უჩვეულო, განუმეორებელი, უნიკალური რეპეტიციებით... სულ ვფიქრობ, რომ უფრო მეტად უნდა გამომეხატა მის მიმართ ყურადღება, პატივისცემა, სითბო.

იცით, რატომ მივდივარ ღიდუბის პანთეონში? რატომ ვზივარ მის საფლავთან, როცა ძალიან მომენატრება? ბოდიშს ვუხდი და მადლობას ვუბნები. უზომო სინანულსა და უზომო მადლიერებას განვიცდი. დიახ, მიტვევებს ვთხოვ, სინანულს ვუძახე, მადლიერებას გამოვხატავ“.

ზურაბ ყიფშიძე მაღალი რანგის არტისტია. მას დიონისეცა და აპოლონიც ერთდროულად სწყალობს. მისი თამაში გახელებული

ბაკქური თავნებობაცაა და ქურუმის სტილიზებული გარინდებაც, ფარსული თავაწყვეტაცაა და მირაკლის სასწაულმოქმედებაც, გიჟმაჟი დღესასწაულიცაა და ლირიკული იდუმალებაც, მარგალიტის სინატიფეცაა და ბრილიანტის ბრწყინვალეობაც. ის სცენაზე გამოდის, როგორც ტრიუმფატორი ფორუმზე, როგორც ბაკქი მოედანზე, როგორც შამანი ბინდიან დარბაზში. მას საკარო თეატრის თლილი მანერულობაც შევენის, სამოედნო თეატრის თავაშვებული დაურიღებლობაც და საკრალური ქმედების მიუდგომელი კდემამოსილებაც. ის სამივე სახეობის თეატრის მესაიდუმლეა, მათი თვისებების უებრო გამომხატველია, ნებისმიერი თამაშის წესის მაუწყებელი ბერიკაა, ორგანულად რომ ითავსებს და გამოსახავს თეატრის ორსახოვან ნიღაბს – მისი კომიზმი სარკაზმის აჩრდილსაც დაატარებს, მისი ტრაგიზმი დაბინდული ღიმილის სიმსუბუქით იკვეთება, დრამის წარმოდგენისას კი ცხოვრებისეული ფერების, ბგერების, ხაზების, ინტონაციის მრავალფეროვნება ჭიატებს და როკავს. ზურაბ ყიფშიძე თამაშობს გზნებით, დაჯერებით, გადამდებად, ლაღად, თითქოს, ოთხივე სტიქია ერთდროულად ბორგავს, გრგვინავს, ელავს და ლელავს... სინამდვილეში კი ონავარი ბაკქი – ზურაბ ყიფშიძე, თავის სცენურ რიტუალს მთელი არსებით მისცემია. ის თამაშის თილისმის მფლობელია, აზარტული მოთამაშეა, თავად თამაშის არსის მატარებელი, აცეტებული ბერიკაა: იდუმალიც, დაფიქრებულიც, გულჯავრიანიც... პარადოქსული ეპოქის დარად, ერთსა და იმავე დროს, გულწფელიც არის და ეშმაკურად ცბიერიც, ერთგულიც არის და თავქარიანად დროის მფლანგველიც, მართალიც არის და გამაოგნებლად მერყევიც. ზურაბ ყიფშიძე, უწინარესად, ადამიანია, ადამიანურად ძლიერიც, ჯიქურიც, კერპიც, სუსტიც... უპირველესად კი ის შემოქმედის დიადემის მფლობელია, ჭემმარიტი ბერიკული დღესასწაულის ბრწყინვალეობას რომ ასხივებს თეატრის ამბიონიდან. ზურაბ ყიფშიძე არ გამოძვრავს, არ გასწავლის, როგორ იცხოვრო, იმპერატოვით არ მოგიწოდებს – ის „მხოლოდ“ თამაშობს! ამ თავბრუდამხვევ, განელბულ თამაშში ონავარივით გითრევს, ის თავის „ზღაპარს“ გაამბობს, თავის მითს წარმოსახავს და ზებუნებრივი ძალით გაჯადოვებს, გატყვევებს, გათავისუფლებს... ის მშვენიერ ზმანებას რეალობად აქცევს და რე-

ალობა ზმანების რანგში აჰყავს, ყველაფერს კი პირველქმნილის, სიახლის, სინორჩის პეწი ამკობს, ყველაფერს მშვენიერების, სილახათის, სინატიფის ხიბლი ახლავს.

გაოცებული, ამაყი და მოხიბლული ვარ იმით, რომ მასობრივი კულტურის, ქუჩური რეალიზმის, იაფფასიანი ღამის კლუბებისა თუ დღის სანახაობათა, „ტელეშოუების“, ჯეობარების, „კლამშოუების“ მოძალების ფამიანობას როგორ იგერიებს ქართული თეატრი, ნამდვილი მსახიობები, რომელთაც შეურყენელად გამოატარეს თავიანთი ხელობა ამ მდარე „მახვილგონიერების“ ნიაღვარში. ზურაბ ყიფშიძე ერთი იმათთაგანია, ვინც არ აჰყვა ცდუნებას, მან შეინარჩუნა მასობრივი აღფრთოვანებისაგან თავდაცვის უნარი, მასკულტურის ქაფს განერიდა და კიდევ ერთხელ დაადასტურა ჭეშმარიტი ხელოვნების, პროფესიონალიზმის, მოაზროვნე შემოქმედის მარადიული კულტის ღირებულება. შესაძლოა, ამიტომაცაა მისი ხელოვნება ეპოქის სულისკვეთების გამომხატველიც, ეპოქის სურნელით გაჟღენთილიც და ზედროულიც, უაღრესად თანამედროვეც და ზემოდურიც. მისი პერსონაჟები უზალო გამომხატველნი არიან არა მარტო ქართული მენტალიტეტისა საერთოდ, არამედ ამჟამინდელი ქართული მენტალობისა, არა მარტო ჟამთა აღმწერელნი ეპოქისა საერთოდ, არამედ კონკრეტულად ამჟამინდელი ყოფისა, იმ ნიუანსისა, რასაც იტყობინება სწორედ ეს დღე, საათი, წამის გაელვება. მაგრამ ამავე დროს ეს პერსონაჟები, გამოქანდაკებულნი ოსტატის მაგიური საჭრეთელითა და ფერმწერის უმდიდრესი პალიტრით, კლასიკურნი არიან თავიანთი კუთვნილებითი იერარქიით. ისინი დალდასმულნი არიან დროის, ეპოქის, ეროვნული კულტურის ანაბეჭდით, მაგრამ გამორჩეულნიც ხდებიან მსახიობის კერძო კოდის მსგავსი, განმასხვავებელი ხარისხის ნიშნით, ინდივიდუალური პალიტრის ფერებით, შუქჩრდილებით, ხაზებით, ბგერებით, ინტონაციით, რომელთა ჭვრეტა, შეცნობა, ანალიზი თავისთავად არის მოგზაურობა უცნაურსა და ფანტასმაგორიულ, მშვენიერსა და მჩქეფარე, იდუმალსა და მომწუსხველ სამყაროში. როცა ზურას თამაშს ხელმეორედ უკვირდები, უღრმავდები, შეფასებისთვის შეისწავლი, საოცარი შინაგანი სისავსით იმუხტები, ამ სამყაროსთან შეხება უკვე თავისთავად არის აღმოჩენათა ფოიერვერკით მოგვრილი სიამე და აღტკინება.

ზურაბ ყიფშიძე, პიროვნული თვისებებით, ცხოვრების წესით, მსოფლალქმით, შესაძლებელია, მთელი მისი თაობის სიმბოლოდაც მივიჩნიოთ. ეს ის თაობაა, რომელსაც სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლა მოუხდა უსასტიკესი საბჭოთა რეჟიმის შფოთიანი აგონიის წლებში, დაოსტატება – საბჭოთა კავშირის დემონტაჟისა და უმძიმესი პოლიტიკური კატაკლიზმების დროს, მათი პროფესიული სიმწიფის, ნიჭიერების ამოფრქვევის, სამოღვაწეო სარბიელზე დამკვიდრების ხანა კი პოლიტიკურ ჟამიანობას დაემთხვა. ასე მგონია, მათ ვერ შეძლეს სრულად გამოევიდნათ პიროვნული და ეროვნული სატკივარი, ამბოხი, მოწოდება; ვერც ის შეძლეს, რომ სრულად დახარჯულიყვნენ თავ-თავიანთ სამოქმედო არენაზე. პოსტიმპერიული ქაოსის პირობებში მათ არ მიეცათ ინტენსიური საქმიანობის საშუალება. განსაკუთრებით მათ, ვისი მოღვაწეობაც დაკავშირებულია საჯარო და კოლექტიურ საქმიანობასთან. არარეალიზებული თაობა – ეს არის, ჩემი აზრით, წელში გადატეხილი ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზი. უპირველესი და უმძიმესი დანაკლისი, რა თქმა უნდა, პირტიტველა ბიჭების მსხვერპლმეწირვაა, ქართველთა გენოფონდის განადგურებაა; შემდგომ კი თაობების გაწირვაა, მათთვის ღვთით ბოძებული მონაცემების სრულად გამოვლენის მოსაპოვება; შემდეგ კი მთელი თაობის უწიგნურ, უეროვნებო ნიჰილისტებად ჩამოყალიბების მცდელობაა. ჩვენს სამშობლოს სხვა არაერთი უკეთურობა დაატყდა თავს ამ ორი ათეული წლის მანძილზე, იმიტომ, რომ სხვა ყველაფრის აღდგენა შეიძლება, ადამიანის სიცოცხლისა და ადამიანის დროული რეალიზების გარდა. ზურა ამ კატაკლიზმებში მოყოლილი პიროვნებაა, რომელმაც ობიექტურ პირობებთან ერთად, საკუთარი ხვედრის უკეთ წარმართვის სადავეები თვინიერად გაუშვა ხელიდან. შემოქმედებითაც არარეალიზებული ზურაბ ყიფშიძე – მთელი ჩვენი სათეატრო ცხოვრების უკეთურობათა სიმბოლოდაც შეიძლება მივიჩნიოთ. როგორ დააკლდა მისი გმირები ქართულ სცენას, ამით კი ერთგვარად გაღარბდა ჩვენი სათეატრო ყოფა. ახლა მხოლოდ მის სასცენო შემოქმედებას მივუთითებ, ვინაიდან ვთვლი, რომ კინემატოგრაფმა უფრო მეტად გამოიყენა მისი ნიჭი, ოსტატობა, ინდივიდუალობა.

სცენაზე პირველობა მისი ჯვარია, ცხოვრებაში არც კი ცდი-



ლობს ამ უპირატესობის დემონსტრაციას, არც უსარგებელია არასდროს და ამიტომაცაა, ღონ ჟუანის როლის ჩინებულ შემსრულებელს არც ერთი მნიშვნელოვანი პრემია ან სხვა ჯილდო რომ არ ერგო, თუმცა... ზურა თვითნაბადი ნიჭია, არავითარ დიადემას, გვირგვინს, ხელოვნურ ეპითეტს არ საჭიროებს – ბუნებრიობა, მახვილი ინტელექტი, უმშვენიერესი გარეგნული მონაცემები, გასაცარი პლასტიკა, პროფესიული ტექნიკის ფლობა, გარდასახვისა და თამაშის თავაწყვევების შეჯერება, გემოვნება, სასცენო მიმზიდველობა, დროის შეგრძნება, ირონია, კარნავალური სკაბრეზულობა, შეუთავსებელთა შეთავსების მცდელობა – ამ თვისებათა მფლობელს, მაყურებლის სიყვარული და მონატრება ერგო იმ უმაღლეს ჯილდოდ, სხვა ყოველი რომ ფერმკრთალდება მის წინაშე. ზურაბ ყიფშიძე მაყურებლის გულთამპყრობელია, მათი კერპი და ტრფიალია! რა ჯილდო შეეტოლება სიტკბოების ამ ნიაღვარს, ოვაციის ამ ელვარებას, აცეტებული დარბაზის ამ აღფრთოვანებას! მაყურებლის გულწრფელ თაყვანისცემას!

\* \* \*

განგებამ ზურა იმიტიც გამოარჩია, რომ შესხვედრა მიხეილ თუმანიშვილს. ზურა ბატონი მიშას უკანასკნელი წლების ყველაზე დიდი სინარული და ყველაზე მტკივნეული საწუხარი გახლდათ. სინარული იმიტიომ, რომ ზურა მოუთვინიერებული ბაკქია, იმპროვიზაციის ჯადოქარია, პარტნიორებსა და დარბაზზე შემოქმედების მაგიურ ძალას ფლობს და უსაზღვროა მისი ფანტაზია. მასთან მუშაობა სიამოვნებაა რეჟისორისათვის. და კიდევ იმიტიომ, რომ... ზურა „არისტოკრატი ბერიაკაცა“, დახვეწილი სასცენო კულტურითა და სცენაზე ქცევის განსაკუთრებული უნარით. ბატონი მიშას სამუშაო მაგიდის წინ, კედელზე მიმაგრებული ჰქონდა იმ პიესების ნუსხა, რომელთა დადგმასაც აპირებდა. უმეტესობა ზურასთვის იყო განკუთვნილი.

საწუხარი კი იმიტიომ, რომ ბატონ მიშას არ ეთმობოდა ზურა კინოგადაღებებისათვის, ფილმების განმთავანებისათვის, დროსტარებისთვის, ნირვანასათვის, მაგრამ მისთვის ემეტებოდა ყველა როლი, სიამეს ჰგვრიდა მასთან რეპეტიციები, რადგანაც ზურა, თითქოს

მექვსე გრძნობით, უმაღლესად ბატონი მიშას ჩანაფიქრს, მის კარნახს, მის ხელდას... მსწრაფლ „გაატარებდა“ დენივით მთელს ფსიქო-ფიზიკურ, არტისტულ „აპარატში“, ალქიმიკოსივით გადაადნობდა, ამსხვილებდა, აფართოებდა, რანდავდა, თლიდა, აფერადებდა და გაათმაგებელი ძალით „უბრუნებდა“ რეჟისორს, ახლა ის „იჭერდა“ მსახიობის მიგნებას, ახლა ის თლიდა, რანდავდა, კიდევ უფრო აძულებდა ან მაქმანის სილაზათეს ანიჭებდა მათ, მსახიობი ისევ დენივით „გაატარებდა“ თავის არტისტულ ქურაში რეჟისორის კარნახს, გაათმაგებელი ძალით „უბრუნებდა“ მას მიგნებათა მასშტაბს... მათ განსაკუთრებული სასაუბრო ენა გააჩნდათ, მხოლოდ მათთვის გასაგები კოდური სისტემის მსგავსი და ამ „დაშიფრული“ ენის წყალობით იქმნებოდა ტარელკინი, ღონ ჟუანი, არჩილ გამრეკელი... ამ თანაშემოქმედების პროცესში ორივე ერთიანად ჩართული გახლდათ, ორივეს ენიჭებოდა სიხარული... ბატონ მიშას, თითქოს, წლები აკლდებოდა, რეპეტიციის შემდეგ დაღლილი კი არ ჩანდა, არამედ ახალგაზრდულად შემართული! ზურა ყოფილიყო არა მარტო თანაავტორი ხდებოდა ამ პერსონაჟთა სასცენო ცხოვრებისა, არამედ ავტორი მათი მსოფლმხედველობისა, პლასტიკისა, ინტონაციისა. ზურა ყოფილიყო მიშა თუმანიშვილის რეპეტიციებით, მისი შემწეობით შეიძინა პიესის, როლის ინტერპრეტაციის უნარი, გამოცდილება, მოთხოვნილება. ზურა როლის ინტერპრეტაციის ოსტატობითაც გამოირჩევა და თავისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიით ადასტურებს მიხეილ თუმანიშვილის სკოლის როლსა და მნიშვნელობას ქართული საშემსრულებლო კულტურის განვითარებისათვის. ამ ნიშნით გამოირჩევიან ბატონი მიშას შევირდები, მათ შორის განსაკუთრებულნი არიან კინომსახიობთა თეატრის მსახიობები, მათ შორის ზურაც.

ზურა ყოფილიყო, თითქოს, ნათელმხილველის გამჭრიახობით ჭვრეტს პერსონაჟის სამყაროს, ოსტატის დაჯერებით ქმნის მის სასცენო ამბავს. მსახიობი თავისუფლად „შეიჭრება“ პერსონაჟის შინაგან სამყაროში, თავისუფლად დანავარდობს ამ სამყაროს შორეულ შრეებსა თუ ხვეულებში და მერე ამ მიგნებებს ისეთი სიმსუბუქით, ჰაეროვნებით, მახვილი აზრითა და პლასტიკური მშვენიერებით აქანდაკებს, რომ ეს ერთი კერძო პირი მარადიული თანამდევნი ხდება ჩვენი შთაბეჭდილებებისა, განცდებისა, მეხსიერებისა. არტისტის

გააზრება, ფანტაზია, გემოვნება, ხილვები სინამდვილის შექმენებას აჩქარებს, მაყურებლის სუბიურულ შეგრძნებებსა და ასოციაციურ ნაკადს მთლიან ყალიბს უქმნის. ესაა, ჩემი აზრით, ხიბლი მისი ხელოვნებისა და მიზეზი მისი პერსონაჟების მონატრებისა. ეს არ არის ფსევდოპოპულარობა. ესაა გულთამხილველის, ინტერპრეტატორის, მსახიობის პიროვნული და ამ ნიადაგზე ამოზრდილი პერსონაჟის სულიერი სამყაროს თანაზიარობის მოთხოვნილება, რადგანაც ზურა თამაშობს და წარმოადგენს მთლიანად მოვლენას და არა კერძო პირს მხოლოდ! ჩვენ გვზიბლავს და გვიზიდავს არა მარტო როგორ „გამოაქანდაკებს“ ზურა ვარსკენ პიტიახშს, არამედ ვარსკენიზმის ფართო ცნებას; არა დონ ჟუან ტენორიოს, არამედ ქალთა ჯადოსნურ გულთამპყრობელს, სიყვარულის თავისუფლების ტრუბადურს, დონ ჟუანობას საერთოდ; არა ჩინოვნიკის ერთ კერძო ტიპს, არამედ ტარელკინობას, როგორც ინტელექტუალურ შეზღუდულობას; არა ცხოვრების პრაგმატული სისასტიკის მიერ პროვინციაში მიტყვეტილ გავეს, არამედ მის უდიდებულესობა წარსულს, წიაღს, კულტურის ნაშრევს. მისი თამაში გატყვევებს არა მარტო ელვარებითა და მიგნებათა მოულოდნელობით, არამედ ხედვის, კონცეფციის, პოზიციის გამოხატულებით! ასე მგონია, მისი ხელოვნება ქართული პოსტმოდერნული ეპოქის სავიზიტო ბარათიცაა, უფრო მეტია, ვიდრე მხოლოდ ქართული საშემსრულებლო სკოლის ტრადიციათა გამოხატულება. ის ქართველ ბერიათა გენეტიკური კოდის მატარებელია და ამიტომაც თავად ქართველთა სანახაობითი კულტურის გამომხატველიცაა. მის თამაშში ჭიატებს სხივი ეროვნული საშემსრულებლო კულტურისა ფართო გაგებით და მიხეილ თუმანიშვილის სკოლისა – კერძო მნიშვნელობით. იქ, სადაც იკვეთება ამ სკოლის შენაკადით ამ კულტურის გამდიდრების მნიშვნელობა, სხვებთან ერთად, მაგრამ წინამდგომთა შორის, აღმართულია ზურაბ ყიფშიძის შემოქმედება. ახლა მხოლოდ რამდენიმე როლს გავისხენებ, როგორც კინომსახიობთა თეატრში მიხეილ თუმანიშვილთან შემოქმედებითი თანახმიერებით შექმნილ პერსონაჟებს.

\* \* \*

**ტარელკინი** (ალექსანდრე სუხოვო-კობილინის „საქმე“, 1979 წელი). ზურა ტარელკინს წარმოადგენდა ალტკინებისა (როცა წარმატებით დაგვირგვინდა მისი ინტრიგა) და დაცემის (როცა გულჯავრიანი უფროსების წყრომას იმკიდა) პროცესში, კულმინაციის მომენტში ჩვენს თვალწინ მარაოსავით იშლებოდა ერთი ბეჩავი, ან გაქნილი ჩინოვნიკის ამბავი. მის თამაშში იგრძნობოდა ჩინოვნიკობის საიდუმლოს ფლობა, მათს შიგა სამყაროში ჩაღრმავება და ისეთი ნიუანსისა თუ ფერის აღმოჩენა, რომელიც ხასიათს შინაგან სიმყარეს უქმნიდა. ის კი არ დადიოდა სცენაზე, არამედ კუნტრუმით, თითქოს, ხტუნვა-ხტუნვით გადაადგილდებოდა, მეტისმეტად წაგრძელებული კისერი, თითქოს, თავისთავად იხრებოდა, ან განზე გარბოდა, წაწვეტებული თავი თან მიჰქონდა, გამხდარი ტანი კი თავისკენ ეზიდებოდა სულ წინ და განზე „გადახტომისათვის“ მზადყოფნის კისერსა და თავს. როლის მარცვალი იყო – ცბიერი ძელაკუდა. ის თამაშობდა ცბიერ, ინტრიგან, ლაქუცა მოხელეს, მაგრამ ცბიერებაც, ინტრიგაც, ლაქუციც ერთი შეხედვით ციცქნა იყო, უმასშტაბო, უნიჭოდ ჩაფიქრებული. ტარელკინი ჩვეულებრივი ჩინოვნიკი ჩანდა, „უფერული“ იყო მსახიობის გამომსახველი საშუალებებიც, მაგრამ ამ უჩინო ერთფეროვნებაში ტოკავდა მოხელის „გამჭრიახოზა“ – დროზე ადრე არავის უნდა შეემჩნია მისი განსაკუთრებული მისწრაფება უფროსობისაკენ, ფულის სიყვარულის გამორჩეული უნარი და მისი არმიყობის უტიფრობა. ზურა თამაშობდა მოხელის ინტელექტუალურ შეზღუდულობას... მაგრამ აი, ცხოვრების მარწუხებში აღმოჩენილი ტარელკინი, გამოაშკარავებული თაღლითი და გამოუსადეგარი ხელქვეითი, გარიყული აღმოჩნდა. ის სცენის კუთხეში, რამპასთან იყო „მიდგებული“, ჩაჩუტული ჩანდა, კისერი ისევ წინ გაურბოდა, ხელები თათებივით წინ გაეშვირა, მოქნილი სხეული იგრიხებოდა, თრთოდა, მელიას ცბიერებას და მსუნაგობას განასახიერებდა, გაოგნებული იმასლა ჩიოდა: მე ხომ პროგრესის მომხრე ვარ, მე ხომ სულ პროგრესის წინ ვიყავი, ჯერ მე და მერე პროგრესი ჩანდა... მერე იმედგაცრუებული შეტორტმანდებოდა, თათებით თითქოს ჰაერს კვეთდა, თავის ქნევითა და ფაფუკი ტანის რხევით

სცენიდან ჩადიოდა, განაწყენებული თავის ბუნაგს მიაშურებდა... იქვე დარბაზში, სცენასთან სავარძელი იდგა, ტარელკინი—მელაკუდა მისკენ მიიწევდა, შიგ ჩაესვენებოდა, მხარს იქცევდა, დაღლილ-დაქანცული თათებს თავქვეშ ამოიდებდა და ძილს მისცემდა თავს...

ტარელკინი—მელაკუდას ეს ეპიზოდი ცალკე ეტიუდი გახლდათ, ცალკე „საესტრადო ნომერი“, ტექსტი ტექსტში. მას მსახიობი დიდი გულმოდგინებით, მახვილგონიერებით, იუმორით, დახვეწილი პლასტიკური მონახაზითა და ღრმად გააზრებული გამომგონებლობით ასრულებდა. მთელი მოდემის და არა მარტო ამ კერძო ტარელკინის ამბავი, გამოკვეთილად და მასშტაბურად ჩაფიქრებული იყო რეჟისორის მიერ და უზადოდ შესრულებული მსახიობის მიერ.

**დონ ჟუანი** (მოლიერის „დონ ჟუანი“, 1981 წელი). სპექტაკლი ჩაფიქრებული იყო, როგორც თეატრი თეატრში. პროვინციის სცენაზე თამაშდებოდა ფრანგი კომედიოგრაფის მაღალი რანგის კომედია. ზურა თამაშობდა პროვინციელ მსახიობთა წარმოდგენას არისტოკრატთა ცხოვრებაზე. მაგრამ თანდათან ეს მეორე პლანი უკან იხვედა და ფიცარნაგზე იდგა სასცენო მომხიბვლელობითა და სასცენო კულტურით გამორჩეული მსახიობი. მას ძლიერ შვენოდა შავი მაღალყელიანი ჩექმები, თეთრი აბრეშუმის პერანგი, შავი ჟილეტი და წვერი. დადიოდა მსუბუქად, ტანის რხევით, მომაჯადოებელი ღიმილი და მომწესხველი მზერა ილუმალების საბურველით მოსავდა მის ჩამოქნილ ფიგურას.

ზურა თამაშობდა ქალთა მარადიულ გულთამძყრობელს, მარადიულ მიჯნურსა და სიყვარულის ნიჭით აღვსილ პიროვნებას. ტრფობის ტრუბადურს განასახიერებდა მსახიობი და ზოგჯერ გამკრთალი ირონია, წყრომა თუ მამლაყინწური სუსხი კიდევ უფრო მიმზიდველს ხდიდა ზეპური საზოგადოებისგან შერისხულ ყმაწვილკაცს. რამდენიმე ეპიზოდი განსაკუთრებული გამომგონებლობით გამოირჩეოდა.

მონასტრიდან გამოქცეულ, მიტოვებულ ცოლს დონ ჟუანი უნებურად გადააწყდა. კოპები შეჰყარა, კუშტად გახედა ქალს, არისტოკრატიის მედიდურობით გამოხატა გაცემა — სამგზავრო სამოსი ჯერაც არ გაგიხდიათო და გარიდება დააპირა. ალესილმა ელვირა — ნინელი ჭანკვეტაძემ ჰაერში შავი „სტეკი“ აათამაშა, შოლტივით

მოიქნია, თითქოს, ჟუანის გაწკეპვლა სურდა, თვალებიდან ნაპერწკლები დასცვივდა, სიბრაზე „სტეკის“ შხუილს აყოლა, ღონ ჟუანის მომხიბვლელ ღიმილს ვერ გაუძლო და გაშმაგებულმა შეჰყვირა. ღონ ჟუანი მიუახლოვდა, ქალი სიამაყეს ეჭიდებოდა, როგორც თავდაცვის სახსარს. ჟუანი ჩააშტერდა უჩვეულოდ გამძვინვარებულ ცოლს, მკლავებში მოიგდო და მსუბუქად წამოასკუბა სავარძელზე, სურვილით აიტაცა, შეაყენა და ეამბორა. ჟუანის ტანის სიმხურვალით აღმოდებული ქალი მოეშვა, ბრალდებებს ახლა მექანიკურად ისროდა, ქმარმა ისევ ჩახედა თვალებში, ელვირა მიენდო მამაკაცის ალერსს და... ჟუანი შედგა, ღიმილი აუთამაშდა სახეზე. ახლა ელვირა კაპასად გაჰკიოდა: „არა! ღონ ჟუან, არა!“ ჟუანს თვალში შუქი ჩაუქრა, ახლა ირონია გაერთა პირისახეზე – დაპყრობილი ქალი უინტერესო აღმოჩნდა მისთვის! შეცბა, ერთი ნაბიჯით დაინია და ისევ გახედა აალებულ ელვირას. ქალი ისევ გაჰკიოდა: „არა! ღონ ჟუან, არა!“ ჟუანმა დაუფარავი ირონია შეაგება დამორჩილებულ ქალს. „ო, არა, არა!“ – აზვირთებული ელვირა დაბინდული მხერით შეჰყურებდა ქანდაკებასავით მდგარ ღონ ჟუანს, მის ხიბლს ვერ გაუძლო, ისევ ისმოდა მისი გამყინავი ხმა: „არა, არა, არა!“ და თან აქეთ-იქით ცვიოდა პირბადე, მოსასხამი, ქვედაკაბა, სამკაული... გოცება, სინანული, იმედგაცრუება გამოიხატა ღონ ჟუანის ფერმიხდილ სახეზე, განერიდა ქალს, მშვიდად შედგა, ახლა უკვე ცივი, მაგრამ მიმტვევბლური ღიმილით შეჰყურებდა ვნებით გათანგულ ბანოვანს, ასე გაუცხოებული იდგა განმარტოებით.

მთელი ეპიზოდი ნაქსოვი იყო ჰაეროვანი ნიუანსებით. მყარი ლოგიკით გაერთიანებული აზრი, გრძნობა, საქციელი მთელი სისრულით წარმოაჩინდა ქალისა და მამაკაცის „ფარული“ ურთიერთობის, აღტკინების, ცდუნების, დაშრეტის, გაუცხოების დახვეწილ დრამატურგიას. ორი ოსტატი იდგა სცენაზე, მათი თამაში უფრო მეტი იყო, ვიდრე მოლიერის მაღალი კომედიის ინტერპრეტაციით წარმოქმნილი ცხოვრებისეული ნამდვილობაცა და გამომგონებლობის ელვარებაც – თამაშის წესით, გამოსახვის ფორმით, გამჭვირვალე სიწრფელითა და ირონიის მკრთალი ნაზავით პოსტმოდერნული ეპოქა „იჭყიტებოდა“ კულისებიდან. სასცენო ფიცარნავზე კი ხტოდა აცეტებული ვნებათაღელვა – მაუწყებელი მიხეილ თუმაშიშვილის

თეატრის კიდევ ერთი ფერისცვალებისა, მსახიობთა „არტისტული არისტოკრატიზმისა“, ვირტუოზული შესრულებისა...

დახრჩობას გადარჩენილ ღონ ჟუანს სოფლის მკვიდრნი ცნობისწადილით შეჰყურებდნენ. გრძნობააშლილი გოგონები თვალს ვერ ამორებდნენ. გაწუწული ჟუანი ცეცხლთან შრებოდა. ჯამბაზის ჩაჩი იუმორითა და ირონიით წარმოაჩენდა ქალების შეუვალ გულთამპყრობელს. ის რეჟისორმა მოისროლა ლეგენდის კვარცხლბეკიდან, მსახიობის იუმორიცა და ირონიაც ფაქიზი, დახვეწილი, თბილი ფერებით იყო შეზავებული. ბაფთიანი საბანი მოსასხამივით ჰქონდა მორგებული ჩამოქნილ სხეულზე. მერე ვერ უძლებდა ცდუნებას, გოგონების თვალთა ციალს, მათ გამომწვევ კისკისს, თეთრ საცვალზე „მოიგდებდა“ საბანს, როგორც მოსასხამს და აცეცხლებული ჩაერთვებოდა მათს გულუბრყვილო თამაშში. მიამიტი და მიმდობი გოგონების გულს ადვილად ინადირებდა, ისინი თავაწყვეტილი ყიჟინით მიიწვევდნენ ჟუანისაკენ. ის ტორეადორის მოსასხამივით ჰაერში ისროდა საბანს, მერე დაგეშილ გოგონებს ხარებივით თვალწინ აუფრიალებდა საბანს, მათ შორის გასრიალდებოდა ტანის რხევით, მსუბუქად და მოხდენილად იგერიებდა მათ თავდავიწყებას, გაწვრთნილი და დახვეწილი მოძრაობით ისევ ააფრიალებდა ჰაერში „მოსასხამს“, თანაც ჟინიანი გახელებით შეჰყურებდა ბედნიერებით დამდნარ სოფლელ გოგონებს. მერე „მკაცრად“ გახედავდა მათ, ირონიული ღიმილი აუთამაშდებოდა სახეზე – „დაპყრობილი“ გოგონებისადმი ინტერესს ჰკარგავდა...

მთელი ეპიზოდი მსუბუქი ირონიით, ჰაეროვანი შესტით, უზადო პლასტიკური პარტიტურით იყო შესრულებული. მსახიობის ლაღ თამაშში კომედიური გიჟმაჟი ვნებაც, ფარსის მიამიტი თავქარიანობაც, არისტოკრატიის მანერულობაც ჭიატებდა და სამოედნო თეატრის თავაშვებულობაც კრთოდა. ყოველი შესტი, შეფასება, საქციელი ნაირფერად იყო შეზავებული ნიჭით, გუმანით, მახვილგონიერებით. მთავარი ზურას შესრულებაში გახლდათ ქალთა მოდემის მშვენიერებით ღონ ჟუან ტენორიოს გახელება: მას არ შეეძლო, არ სურდა, არ ეთმობოდა ნებისმიერი ქალი, ვერ ახერხებდა გულგრილად ჩაეგლო ნებისმიერი ბანოვანისა თუ „ტლუ გლეხის ქალისათვის“, ისინი სიამოვნებით ხვდებოდნენ მისი მცხუნვარე გრძნობის

ბადეში იმიტომ, რომ დონ ჟუანი ტრფიალის ჯადოქარი, ამიკობის ოსტატი, „პროფესიონალი“ მიჯნური გახლდათ. ამასთანავე, იგი გულჯავრიანი მემბოხეც გახლდათ.

ზურა თამაშობდა ლალად, იმპროვიზაციული სიმსუბუქით, არტისტული გზებით; თამამად დაჰყავდა პერსონაჟი სიანციით აღსავსე „სასცენო ბეწვის ხიდზე“, მასში ყიოდა ეპოქის, ტრადიციის, ჟანრის თავისებურებაცა და ეროვნული ბერიკული თეატრის თავაწყვეტაც, თუმანიშვილის სამსახიობო სკოლის თვისებებიც და რეჟისორული თეატრის ნიშანდობლიობაც, მოლიერის ტექსტის მოულოდნელი წაკითხვისა და რისკიანი ინტერპრეტაციის ოსტატობაც.

დავით კლდიაშვილის „ბაკულას ღორების“ მეტად ღირებული ინტერპრეტაციის წყალობით, ფართოდ იშლებოდა არა ერთი სოფლის, ერთი ოჯახის, ერთი კანცელარიის, ერთი ადამიანის ბედის ტრიალი და ყოფა-ცხოვრების ბატალიები, არამედ საერთოდ დაკნინებული ზნეობის, დაცემული სოციუმის, დაბრევებული გლეხობის, უმეცარი მოხელების, განწირული ადამიანურობის სახიერი სასცენო ამბავი; იშლებოდა ფართო პანორამა საზოგადოებრივი ყოფისა, რომელშიც ჩახატული იყვნენ ცალკეული პერსონაჟები. მათ შორის იყო კანცელარიის მესვეურებთან დაახლოებული პორფირიც, ზურაბ ყიფშიძის ოსტატური შესრულებით. ის დადგმის ერთ-ერთი გამოკვეთილი ფიგურა, მისი ფერადოვანი ნაწილი, მჭვრემტყველი „ინტონაცია“ გახლდათ, ზურა წარმოსახავდა ქრთამის „გამწესებელ“ თაღლითს, თამაშობდა აზარტულად, გამომგონებლობის სიუხვით, გატაცებით, იმპროვიზაციული სითამამით. მისი წაგრძელებული ფიგურა, მორგებული ჟანგისფერი ჩოხა, დარდიმანდული თვალთმაქცობით კონტად გადაკიდებული ყაბალახი, მეძებრის გამონედვა და მსხვერპლის აღმოჩენის უნარი, სიარული კი არა, სრიალი კანცელარიის „დარბაზებში“ ადასტურებდა, რაოდენ მახვილი მზერითა და უმდიდრესი გუმანით უკვირდებოდა მსახიობი ყოფას, რათა შემდგომ ჭრელა-ჭრულა ნიუანსებით გამდიდრებული ფერებით გადმოეცა პერსონაჟის სასცენო ცხოვრება. მსახიობი ფერმწერის ოსტატობით ხატავდა პერსონაჟს. მომხიბვლელი თაღლითი გახლდათ პორფირი, მსახიობის მიერ იუმორითა და ირონიის ნაზავით წარმოდგენილი, მხატვრის მახვილი თვალთ აღმოჩენილი და ნიუანსის ფერადოვნე-



ბით შესრულებული. კოსტიუმის ფერით, მოქნილი სხეულით, მიმინოსავით დაგეშილი მზერით, ქვეშევრდომულ-მბრძანებლური, შემპარავი ინტონაციით, ლხენისათვის მარადიული შეძარბებით, მსახიობი ქმნიდა არა ერთი კონკრეტული პერსონაჟის შთამბეჭდავ სურათს, არამედ წარმოსახავდა ამგვარი მოდემის სრულყოფილ პორტრეტს, მის ბიოგრაფიას, ხასიათის მრავალგვარობას.

თორთონ უალღერის „ჩვენი პატარა ქალაქის“ დადგმას ჩუქურთმასავით ამკობს ზურას მიერ შესრულებული არჩილ გამრეკელის სახე. სცენის ერთ კუთხეში, რამპასთან ტაძრის მაკეტი იღო. ზურა ამ გაყურებული ისტორიის, ამ საკრალური ტაძრის, ამ მღუმარე ქვათა წრფელი დაღადისი გახლავთ: მკაცრ რეალობას გარიდებული, პროფესიისგანაც გაუცხოებული მხატვარი, პატრიოტული სულისკვეთებით აღვსილი „პროტესტანტიც“ არის და თავისი გარდაცვლილი სატრფოს ერთგული მიჯნურიც. ზურა თამაშობს ადამიანს, ვისაც ცხოვრების „გემო“ გაუქრა, სულ სამიოდ ეპიზოდით არის შექმნილი ხასიათი, გამომზეურებულია მისი შინაგანი სამყაროს თვალთ უხილავი მოძრაობა, ხელის გულზეა გადაშლილი სულის თრთოლა, გულის ფეთქვა, აზრის სიმახვილე, ღრმად და საგულდაგულოდ მიგნებულია, დამუშავებულია და ნიუანსის სიფაქიზით წარმოჩენილია პერსონაჟის ბიოგრაფია, ამბავი მისი უიღბლო ყოფისა და პროტესტი პატარა, ობივატელური ცხოვრების მიმართ. სახიერი შეფასება, გრძნობათა სისავსე, მოქნილი პლასტიკა – მეტად ტევადია ზურას თამაში. ამგვარი სათეატრო ესთეტიკის კლასიკურ ნიმუშად იქცა მისი არჩილი.

ზურა ქმნის გამოკვეთილ, ფერადოვან, სისხლსავსე ნიღაბს, რომელიც მთელი მოდემის ნიშან-თვისებათა მატარებელიცაა და, ამასთანავე, გამორჩეულია მსახიობის უმდიდრესი აქტიორული რესურსით, ულვეი ფანტაზიითა და ხედვის განსაკუთრებული უნარით. გრძნეული იდუმალება, რიტუალის საკრალურობა, არტისტიზმის ელვარება, ნახაზის მოქნილობა – ზურაბ ყიფშიძის ნიღბები ნიჭის, ოსტატობის, იმპროვიზაციის დღესასწაულს ქმნიან და ასხივებენ, სახეიმო განწყობით მუხტავენ მაყურებელს.

## „ტკობა პროცესით და არა შედეგით“

(ნინელი ჭანკვეტაძე)



ინელი ჭანკვეტაძემ აღსარებასავით, ფიქრითა და სევდით გამანდო: „ბატონი მიშა რომ არ შემხვედროდა, არ ვიქნებოდი მსახიობი! გადაჭარბების გარეშე ვამბობ – თუმანიშვილის გარეშე თეატრში ყოფნა ვერ წარმომედგინა. მან შეცვალა ჩემი წარმოდგენები და ფასეულობები, მან შეცვალა ჩემი ცხოვრების ფორმა. იცით, რა მასწავლა? როგორ „ჩავლრმავდე“ ნაწარმოების შიდა შრეებში, როგორ მიუვგდო ყური ავტორის სიტყვის ჟღერადობას, შინაგან დინებას და როგორ გადავიტანო მწერლის აზრები, მიზნები, ხასიათი საქციელის ენაზე; როგორ შევქმნა საქციელის საშუალებით სცენაზე იგივე განწყობა; მასწავლა, როგორ ვიძულო როლზე, ჩამოაყალიბა ჩემში როლის ავტორობის უნარი. და კიდევ... შეგვაჩვია პროცესით ტკობა და არა შედეგით! ახლა უკვირთ, რატომ ვკამათობთ, რატომ ვეკამათები პარტნიორებს, რეჟისორებს, მხატვრებს სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში. ეს ხომ ბუნებრივი იყო თუმანიშვილთან. ჩვენ ყოველთვის თავისუფლად გამოვთქვამდით აზრს, ვკამათობდით, ერთად ვეძებდით და ერთად ვაანალიზებდით მიგნებულს. კამათით ჭეშმარიტების მიგნებაა შესაძლებელი – ამ ფილოსოფიურ მოსაზრებას თუმანიშვილი პრაქტიკულად ადასტურებდა და ახორციელებდა. კამათით მიგნებული სვლა, ერთობლივი ძიებით აღმოცენებული სასცენო ურთიერთობათა პროცესი, აზრთა გაზიარების შედეგად აგებული „სქემა“ – გარდა ოპტიმალური ფორმის დადგენისა, ჩვენში ზრდიდა აქტიური თანამშრომლობის უნარს, ხელს უწყობდა თანაშემოქმედებითი აქტივობის ხარისხის ამაღლებას, რაც გაერთიანების, ერთიანობის საწინდარიცაა. ბატონ მიშას რეპეტიცი-აზე ყველანი მაქსიმალურად რეალიზებულნი ვიყავით. შედეგიც ბუნებრივად იქმნებოდა. არ ვთანხმდებოდი სხვა რეჟისორთა მიწვევებს, არ მიღირდა სხვაგან მუშაობა თუმანიშვილის გულისტკენად. მასთან შემოქმედებითი ურთიერთობა მავსებდა და ადვილი არ მრჩებოდა სხვა რამეზე ფიქრისთვის. მან გაგვილამაზა ცხოვრება! შედარებით ადვილად გადავიტანეთ უმძიმესი წლები, საშინელი ყოფა, ურთუ-

ლესი სოციალური პირობები იმიტომ, რომ მოვდიოდით თეატრში, აქ გვხვდებოდა შემოქმედებითი ატმოსფერო და ვეძლეოდით აღმაფრენას. ამის დეფიციტს მწვავედ განვიცდი“...

ნინელი ჭანკვეტაძის ინდივიდუალობას ოთხი სიტყვით გამოვხატავდი – ნიჭი, ღირსება, არტისტიზმი, პროფესიონალიზმი.

ნიჭის ბრწყინვალეობა შინაგანი სხივით ანათებს მის შემოქმედებას, მის ადამიანურ ბუნებას. მას ყველაფერი ხელეწიფება – ნებისმიერი ჟანრის, ეპოქის, მიმართულების, სასცენო ესთეტიკის პერსონაჟთა განსახიერება; მისი ნიჭი უხვად მოეფინება. მსახიობი მრავალგვარ ადამიანებს წარმოადგენს აღზევებისა და დაცემის წამისყოფით. იგი ფართო მონასმისა და ნიუანსის მთროლოვარების შეთანხმებით ქმნის პერსონაჟთა სისხლსავსე ცხოვრებას, მათ ურთიერთობას სამყაროს წრებრუნვასთან. ყველგან და ყველაფერში მარგალიტის იშვიათი სინატიფით ჭიატებს მისი უდიდებულესობა – ნიჭი.

პიროვნელი ღირსების გრძნობა დიადემასავით ადგას განგებისაგან უხვად დაჯილდოებულ ნინელის. ვისაც არ უნდა განასახიერებდეს მსახიობი, სადაც არ უნდა იდგეს – სცენაზე, ტრიბუნასა თუ კათედრაზე, ყველგან იგრძნობა პიროვნული ღირსება, მოქალაქე-ხელოვანის ურყევი ნება, მისი პოზიციის მნიშვნელობა. ნიჭითა და ნებით გამოძერწილ პერსონაჟებს, ისევე, როგორც თავად მსახიობს, მის ადამიანურ ბუნებას, გამოარჩევს განსაკუთრებულობის ნიშანი.

არტისტიზმი ბუნებრივი სამკაულივით ალამაზებს ნინელის შემოქმედებას, საერთოდ მის ცხოვრებას ხელოვნებაში, ანიჭებს მნიშვნელობის ხარისხს, პეწს, სინატიფეს, მომხიბვლელობას. ეს არტისტიზმიც განსაკუთრებულია, განსხვავებული, იშვიათი, უზადო გემოვნებით გამშვენებული. ასეთ არტისტიზმს ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი „არტისტობის არისტოკრატიზმს“ უწოდებდა. ამ ნიშნით არჩეულა თავისი დასის „ოსტატთა ორკესტრის“ შემადგენლობას. ნინელის ნიჭმა, არტისტულმა გაქანებამ ამ დასში, მართლაც, იშვიათი ანდამატის ძალით გაიბრწყინა. ნინელის ყველა კოსტიუმი უხდება, ყოველი ვარცხნილობა შეენის, ნებისმიერი სვლის გამართლება ძალუმს, რეჟისორის ნებისმიერი ჩანაფიქრის ხორცშესხმა შეუძლია, რადგანაც გუმანიტაც და გონითაც არტისტია, თვითნაბადი ბერიაა, რომელსაც თუმანიშვილმა ხელი წააშველა, მიმარ-

თულება მიანიშნა, ხელობის არსი შეაგრძნობინა. მას ცხოვრებაშიც და სცენაზეც პეწიანი ჩაცმულობა, კოსტიუმის ტარების კულტურა, მოდისადმი ყურადღება ახასიათებს, არასოდეს ღალატობს ზომიერების გრძნობა, გემოვნება. ნინელი უხვად ასხივებს „არტისტობის არისტოკრატიზმს“ და ადვილად ინადირებს მაყურებლის გულს. მასში იგრძნობა განსაკუთრებული თეატრალური სმენის უნარი, უზომოდ ყურადღებიანია რეჟისორის, პარტნიორის, მხატვრის, კომპოზიტორის რჩევის, შემოთავაზების, მიგნებათა მიმართ, გუმანით მიკვლეულს გონით ამოწმებს და ფაქიზად რანდავს. ის ყოველთვის თანამედროვედ გამოიყურება სცენაზე, ეკრანზე, ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც. არტისტიზმი მის თამაშში ჩქეფს, ნავარდობს, ელავს, ცქმუტავს. მისი თამაში მაცდურად იდუმალია, საკმაოდ შეუცნობელია, დიონისური გახელებით მიუდგომელია, ამიტომაცაა ყოველთვის ნაცნობიც და მოულოდნელიც, ერთსა და იმავე დროს. მის ყოველ პერსონაჟს შეუცდომლად ამოიცნობ, იგრძნობ, რომ მსახიობი–პიროვნების ბუდიდანაა გამოჩეკილი, ყოველი პერსონაჟი მხოლოდ ნინელის ქვეშევრდომობით არსებობს.

ნინელი ჭეშმარიტი პროფესიონალია. ეს თვისება გამჭოლი ხაზით აერთიანებს მის ყოველდღიურ ყოფას, თეატრში ცხოვრების წესს, ესტრადასა თუ ეკრანზე მის გამოჩენას. ის პროფესიონალია არა მარტო იმიტომ, რომ პროფესია აქვს, თეატრი რომ არის მისი ცხოვრების აზრი, სცენისთვის რომ მობილიზებულია მთელი მისი არტისტული არსენალით, თავდაუზოგავად რომ იცის როლზე მუშაობა, სცენისათვის რომ შეუძლია, დაუფიქრებლად გაიღოს მსხვერპლი (მხოლოდშობილ ასულსაც კი უყოფს დროს სცენის გამო!), არამედ იმიტომაც, რომ დაუფლებულია როლზე მუშაობის ტექნიკას, ხელობას ფლობს, ხელობის არსი აქვს გაცნობიერებული. ნინელი მოქანდაკის დაჯერებული მოძრაობებით ძერწავს პერსონაჟის ვიზუალურ სახიერებას, ამ იშვიათი სიმკვრივისა და სილამაზის ფორმაში შემდეგ ჩასახლდება ხან გიჟმაჟი, ზოგჯერ აცეტებული, ხან კი დაფეთებული ვნება, ხან არისტოკრატიულად ნატიფი, ხანაც დაუდევრად მბორგავი, ხან კი მირაჟით ცისფერი გრძნობა. ფერმწერის ელვარე საღებავებითა და ფუნჯის ფაქიზი მონასმებით შეფერილი ფორმა, თითქმის, ყოველთვის გონის ქურაშია გადად-

ნობილი, ამიტომაცაა მისი თამაში ასეთი ორგანული, ჰარმონიული, მთლიანი და აზრიანი. ნინელი არ ერიდება ტეხილ ხაზებს, უხეშ ინტონაციას, დაურიდებელ ჟესტს, რისკიან შეფასებას, ეს მიგნებები როლის ადამიანურ ბუნებას წარმოაჩენს და თავად მსახიობისათვის დამახასიათებელი გრაციოზულობით არის გაჯერებული, ამიტომაცაა ასეთი სახიერი, გამიზნული, ჩამოქნილი.

როლზე მუშაობის დროს ნინელი ხმარობს ყოველ ფერს, ყოველ შტრიხს, ყოველ ილეთს, მათი რისკიანი შეხამება კი ქმნის ინდივიდუალურ შეფასებებს, პლასტიკას, ინტონაციას. ამ ახალი, მოულოდნელი მიგნებით, მკვეთრი მონასმითა და ნიუანსის სიფაქიზით ქსოვს პერსონაჟის სასცენო ამბავს, ხან მაქიმანივით ჰაეროვანია ეს საბურველი, ხან ოქსინოს სიდარბაისლეს ასხივებს, ხანაც ჯვალოს სიმკვრივეს აჩენს. ყოველთვის იგრძნობა მრავალი ფერის ჰარმონიული თანაარსებობა, ურთიერთგამომრიცხავ, ანდა ურთიერთდაპირისპირებულ ინტონაციათა უეცარი დაზავებით აღმოცენებული შეთანხმება, მოულოდნელობის ეფექტით კი ნაცნობი პერსონაჟები წარმოჩენილია მანადე შეუნიშნავი ადამიანური თვისებებით. მისი გამოსახვის საშუალებები, შეფასებები, მეტყველების მანერა მრავალგვარია, ხან ძველი ქართული ფარდაგივით ჭრელა-ჭრულა, ხან შავ-თეთრის დიდებული მიუწვდომლობა, ხან „ვარდისფერი თოვლის“ გამოკრებილი სიმორცხვე, ხანაც მეწამული ფერის მცხუნვარება, ხანაც ეს ყოველივე ერთად, ერთდროულად აღმოჩენილია ერთ ტილოზე, მოუხელთებელი გუმანითა და ოსტატის სიბეჯითით ჩაწნულია, ჩახლართულია, ჩაკირულია. ეს გასაოცარი მრავალფეროვნება და მრავალხმიანობა ასხმულია ხასიათის ერთ ღერძზე, როლის „ხერხემალი“ მრავალნაწადი ძიებითა აქვს მიგნებული, სამსახიობო ტექნიკით კი ჩაგვირისტებული. ნინელი თავისი პერსონაჟების ავტორია, მოქანდაკეცაა და ფერმწერიც ერთსა და იმავე დროს. ნინელი იცავს აქტიორის სუვერენიტეტს, მაგრამ იცის, რომ თანამედროვე თეატრი – რეჟისურის თეატრია და დამდგმელია ამ ახალი მთლიანობის, სპექტაკლის ავტორი. ამიტომაც გაათმაგებული აქვს ანსამბლის გრძნობა, რეჟისორული გუნდის მიერ შემოთავაზებული გადაწყვეტილებისადმი ყურადღება, პარტნიორის მიერ მიგნებული სვლისადმი ყურისგდება. რეპეტიციაზე ნინელი ყველასთან ერთად

ეებს, აგნებს, უარყოფს, იხსომებს... მერე კი სცენაზე, ყოველ წარმოდგენაზე ამ დადგენილ ჩარჩოს, როლის ხერხემალს უცვლელად ტოვებს. მიკვლეულ ფერებსა თუ ბგერებს, საქციელთა რიგს თუ შეფასებებს იმპროვიზაციით ამუქებს, ამძაფრებს, ამუქებს, ახალ-ახალი ნიუანსებით ამდიდრებს. მისი თამაში ყოველთვის მოულოდნელია, ცინცხალია, შტამპისაგან დაცლილია. მას ყოველი სვლის გამართლება ძალუძს, მას ყველაფერი შვენის, ის ამშვენებს სცენას!

\* \* \*

ნინელი პირველად თეატრალური ინსტიტუტის პატარა სცენაზე ვიხილე, მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლში „ბაკულას ღორები“. ის თამაშობდა ინსცენირების ავტორისა (ცოტნე ნაკაშიძე) და დამდგმელი პედაგოგის მიერ შეთხზულ სოფლის ჭორიკანას, ჭინკას, სოფლის ბანოვანს. სცენაზე გამოვიდა სტუდენტის გაუბედაობა კი არა, არამედ ბერიკული სიანცის გამიზნული მჩქეფარება. ისეთი შთაბეჭდილება შეეძქმნა, რომ იგი პირველ ნაბიჯს კი არ ღვამდა თავის პროფესიაში, არამედ მსახიობი ნინელი ჭანკვეტაძე, თავის არჩევანში დარწმუნებული შემოქმედი, გამოდიოდა სამოღვაწეო ასპარეზზე, რათა დაეპყრო და მოეჯადოებინა მაყურებელი. სამი ათეული წელია, რაც ნინელი ამ როლს თამაშობს კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე და დღესაც ძველებური სიმსუბუქე, სინაუქე, აზარტი იგრძნობა მის შესრულებაში. ბატონი მიმას უბერებელი სპექტაკლი აქტუალურია დღესაც, თავისი მასშტაბური სათქმელით, რეალობის ღრმა ანალიზითა და გამოსახვის მოდერნული ფორმით. უწინარესად კი, მსახიობების დამსახურებაა, ამდენ ხანს რომ შემორჩა წარმოდგენა რეპერტუარს, ოცდაათი წელი ასეთი სიხალისით, ონავრობით, სიანცით რომ თამაშობენ, თავადაც იღებენ სიამოვნებას, ჩვენც გვართობენ და გვმოდგვრავენ ერთდროულად. ახლა ნინელი—ოსტატი უფრო ღრმად და მნიშვნელოვნად წარმოაჩენს კლდიაშვილის ნიღაბის ამბივალენტობას: მისი გმირი მგრძნობიარე გულშემატკივარიცაა და დაუნდობლად გამკილავიც, ნათესაურად გულმხურვალეცაა და ირონიულად მოქირქილეც, სევდანარევი იუმორი და რეალობის მიუღებლობა ორგანულად თავსდება მის სამყაროში. მისი პერსონაჟი თამაშის ოსტატია, სოფლის გამრიგეა, წარმოაჩენს ემანსიპირებული ქალის სითამამეს, პროვინციელი ბანოვანის სიკვლეუცეს. მისი

პერსონაჟი ნიღაბს ირგებს, ყველგან თამაშობს, ყველას ირონიულად აფასებს. ის თამაშობს სოფლის ორღობეში, ზოსოლიანებთან ლხინის დროს, კანცელარიის მოსაცდელში. ის მიჩვეულია ყურადღებას, გამორჩეულობას, საყოველთაო აღფრთოვანებას, ერთი სულიერი მღვდმარეობიდან მყისიერად გადადის საპირისპირო განწყობაში, პირში ეფერება მოსაუბრეს, ზურგს უკან წყველასა და კრულვას მიაყოლებს – დემონსტრაციულად წარმოაჩენს საკუთარ უპირატესობას. მსუბუქი ირონიით, ჰაეროვანი მოძრაობებით, გაპრანჭული გამოხედვით, ყელმოღერებული სიმღერით გამოხატავს მომნიბვლელი ბანოვანის ჭირვეულობას და აი, ფინალიც... სოფლის ორი ჭორიკანა, ორი ჭინკა ჩამოჯდება სცენის ასასვლელთან (ნინელი და დარეჯან ხაჩიძე), გიტარის ტკბილხმოვანებას აყოლებენ ქალაქურ ფოლკლორს მანიფესტზე, მიძობნულ ქვებზე და იმაზეც, როგორ აიკრიფა და გადაიყარა ქვები... მერე დაკვირვებით გახედავენ დარბაზს, ჯავრიანად შესძახებენ: ასე ცხოვრება აღარ შეიძლებაო. ამასაც მიაყოლებენ – ჩვენ გაგაფრთხილეთ და ახლა კი თქვენ იცითო!. მსუბუქი ირონია, პაროდიის გაელვება, სევდა და იუმორი გადაიხლართა ამ რეპლიკით, წარმოჩნდა მოქალაქე-მსახიობის პიროვნული პროტესტიც და დაუძლეველი სურვილიც: თვინიერების, დუმილის ბანვისგან გამოიხსნას მაყურებელი, დააფიქროს და გამოაფხიზლოს მისი დაბინდული გონება.

1978 წელს კინომსახიობთა თეატრმა თავის შენობაში წარმოადგინა სპექტაკლი, დღეს იგი დამაარსებლის სახელობისაა. მიხეილ თუმანიშვილმა თავის ერთმორწმუნე შეგირდებთან ერთად შექმნა „წმინდა თეატრი“ (პიტერ ბრუკი). ნინელი ამ ნიჭიერი დასის, ამ „სოლისტთა ორკესტრის“ (მიხეილ თუმანიშვილი) მნიშვნელოვანი შენაძენია. მისი პერსონაჟები, ჭეშმარიტად, ამშვენებენ ამ სცენას, მრავალი როლიც შექმნა, მეტად საგულისხმო ეკრანული გმირებიც განასახიერა, წარმატებით მოღვაწეობს ესტრადაზეც. არაერთგზის მიენიჭა პრემია, ჯილდოები. ახლა ამაზე არ გავამახვილებ ყურადღებას, ახლა რამდენიმე როლს გავიხსენებ, რომელთა შესრულებამაც მას მოუტანა სიხარული, აღიარება, მაყურებლის სიყვარული, კრიტიკოსებს კი მოგვცა საშუალება, ასე უშურველად გაგველო მისთვის ყველა საქებარი სიტყვა... მაგრამ მაინც ის მინდა გამოვეყო, რაც „თუმანიშვილის თეატრის“ კუთვნილებაა, „თუმანიშვილის სკოლის“ ნიშანია.

\* \* \*

**ელვირა.** მოლიერის „ღონ ჟუანი“. მისი ელვირა ბრაზმორეული და ერთიანად დამუხტული შემორბის სცენაზე, სამეზავრო სამოსი აცვია, გააგებული მსახურს უტევს, მიტოვებული ქალი ღონ ჟუანს ასდევნებია და მისი მოხელთება სურს. მასში უარყოფილი ქალის მრისხანება დუღს. ელვირა არას დაგიდევთ ეტიკეტს, ბანოვანის დახვეწილ მანერებს, სასახლის კარის დადგენილ წესს, მას ახლა ტრფობის სიმხურვალე სწვავს, მასში არისტოკრატის სიამაყე ბორგავს, მასში ძუ ვეფხვმა გაიღვიძა...

ნინელი თამაშობდა არა მარტო ჟუანისადმი დაუძლეველ ლტოლვას, არამედ განებივრებული ბანოვანის ფინიანობას, უარყოფილი ქალის ველურ გახელებას, მასში სიამაყე ებრძოდა გრძნობას, მაგრამ... აი, ელვირას მიუახლოვდა ღონ ჟუანი—ზურაბ ყიფშიძე, გააღმასებულ ქალს ნდომით შეავლო თვალი, ერთი ამბორით დააცხრო მისი მძვინვარება და შედგა... არა! იკვილა ელვირამ, მაგრამ ხელით მოიცვია პირბადე. არა! ისევ აღმოხდა ქალს და ახლა სამკაულები დაეცა იატაკზე. არა! ისევ გრვეინავდა ელვირა და ახლა სამოსელს იხდის გაშმაგებით, იატაკზე დაცვივდა ჩანთა, მოსასხამი, ქვედატანი, თეთრი ბლუზა, თავსამკაული. თრთის ტრფობის ემზით გათანგული ქალი, მას აღარც წარმომავლობა, აღარც ზეპური საზოგადოების ეტიკეტი, აღარც თავმოყვარეობა აკაგებს... ღონ ჟუანი ცივად გაეცალა ელვირას. ჰაეროვანი შესტი, გამყინავი ინტონაცია, პაროდიული ქცევა — ნინელი სამოედნო თეატრის გამომსახველ სკაბრეზულ ფორმას, იუმორს, გრძნობათა სიწრფელეს გამოხატავდა მთელი სისრულითა და სილაღით.

\* \* \*

**ელისაბედი.** რაფიელ ერისთავის ვოდევილი „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“. რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი, 1995 წელი. დიდგულა და ჯავრიანი ელისაბედი აივანზე გაყურსულა, ფიქრში ჩაძირულა. ნაადრევად დაქვრივებული, გააგებული, ქალიშვილს დარაჯობს, შეყვარებულს რომ არ შეხვდეს, შვილს ხომ ვერ გაატანს სერგოს — მან ჯერ ვალები გაისტუმროს! მერე წამოეშლება სიბრაზე, ოფოფივით გაიფხორება, კიდევ უფრო უგრძელდება ნისკარტი-



ვით წაწვეტებული ცხვირი, მოულოდნელი საფრთხის მოლოდინში თვალები უწვრილდება, ქორის გამოხედვით მეძებარევით ათვალიერებს ეზოს, არაფერი არ უნდა გამოჩნდეს! ფულები უნდა გადაარჩინოს. გახუნებული ქალურობის ფუყე იმპერატივით იცავს იგი სახლ-კარს, სკივრში გადანახულ ფულს, ქონებას. მერე აქოჩრილ კრუსს ემსგავსება, გამეტებით რომ იცავს საბუღარს. „თქვენ ჩემი სიკვდილი გინდათ?!“ – აჩემებულ ფრაზას ხან გამყინავად გადმოისვრის, ხან ჭოტივით იკივლებს, ხანაც შესაბრალისად აღმოსთქვამს. მუდარისა და ბრძანების ნაზავით მეტყველებს, თანაც ავლაბრული კილოკავით. კაბა მარაოსავით იშლება და მედიდურად წამოადგება გაკნაჭულ სხეულს. ავლაბრულ არჯალს, ტუნწის სიკერპეს თამაშობს ნინელი, ყასიდად ავლენს მიამიტობას, თორემ თავად ეშმაკი, ანჩხლი და კაპასია მეტისმეტად. როცა რაიმე ეშუქება მის ფულებს, შეუვალი და კერპი ხდება. გულში იხუტებს პატარა ყუთს, მიქელ-გაბრიელის გამოცხადების შიშით ღმერთს ავედრებს ყუთსაც და საკუთარ თავსაც. მიშველეო – ეშუდარება და თან გულწასული იატაკზე გაიშხლართება.

ნინელის ელისაბედი და გიორგი პიპინაშვილის პარუმ ოსეფა, თითქოს კულისებიდან კი არ შემოდიან სცენაზე, არამედ ავლაბრის ვიწრო, მოკირწყლოლი, დაკლაკნილი, ქუჩაბანდიანი გარემოდან გადმოალაჯებენ ასფალტიან თბილისში, ძველი ქალაქური ცხოვრების ყაიდა, სურნელი, საუბრის კილო შემოიტანეს თანამედროვე თბილისში, გუმინდელი ყოფის ნიუანსებიც გააცოცხლეს და მერე ისევ გაბრუნდნენ... მსახიობთა თამაშით ჩვენს თვალწინ აღსდგა ეროვნული სამსახიობო სკოლის თავისებურება, წარმოჩნდა ნატო გაბუნია, მაკო საფაროვას, ელისაბედ ჩერქეზიშვილის, ვასო აბაშიძის, ნიკო გოცირიძის, ვასო გომიაშვილის, ელენე ყიფშიძის, სალომე ყანჩელის მიერ შექმნილი და გაგრძელებული ტრადიცია. რაც მთავარია, მსახიობებმა ჟანრის გრძნობით, ირონიულ-პაროდიული ინტონაციით, ზომიერი გაკენწვლით წარმოსახეს პერსონაჟები და გაამდიდრეს წინაპართა ნიჭიერებით შექმნილი ტრადიცია.

\* \* \*

**ანა კარენინა.** ლევ ტოლსტოის „ანა კარენინა“. რეჟისორი გიორგი სინარულიძე, 2001 წელი. ნინელი, უწინარესად, ანა კარენინას წარმოგიდგენს, როგორც სიყვარულის ნიჭით გამორჩეულ პიროვნებას. ჩემი ფიქრით, ეს არის როლის მარცვლი, რომელიც ყოველ ეპიზოდს, ურთიერთობას თუ უბრალო საუბრის ტონალობას კრავს და აცისკროვნებს. ბუნებრიობა და სიყვარულის ნიჭი – ამ თვისებებითაა ანა დაჯილდოებული, ამიტომაც ობოლი მარგალიტის სინატიფითა და სიმშვენებით გამორჩევა მანერული, ყალბი და ეტიკეტის მონა-მორჩილი საზოგადოებისაგან, რომელსაც ფსევდომორალი გაუხდია ადამიანის საწყაოდ. რეჟისორმა და მსახიობმა ნათლად წარმოაჩინეს, შეგვაგრძნობინეს და ჩაგვაფიქრეს ანას პიროვნულ ხიბლზე, სულის არისტოკრატიზმზე და არა წოდებრივ კუთვნილებაზე მხოლოდ. ნინელის ანა თავადაა საკუთარი ბედის შემოქმედი, მან თავად „გამოჭედა“ ის, რასაც ფარვანასავით მიეღობოდა, იწვის და იფერფლება, მაგრამ ასე ურჩევნია ცხოვრება, ვიდრე სიცრუითა და მალვით აედევნოს უსახურ ყოფას. როცა ანას სულში დაიდრა „სიყვარულის ზვაკი“, იგი პიროვნულად მზად აღმოჩნდა ეზიდა სიყვარულის ჯვარი, აი, ამ შინაგან მზაობას, ამალლებას (სიყვარული აგვამალლებსო – გვეუბნება ბრძენი რუსთაველი), გაცისკროვნებას თამაშობს ნინელი თრთოლვით, საკრალური დაღადისით, რწმენით, დაჯერებით. აქ მისი გამოსახვის ფორმები ძუნწია, ლაკონიური, რიტმი იცვლება მხოლოდ. მსახიობის მთელი ყურადღება გადატანილია ანას შინაგანი სამყაროს, შინაგანი „ბგერის“, შინაგანი ფარული ცვლილებებისა თუ სულის ხვეულების მისაკვლევად, შემდგომ კი მათი გამოხატვის ზუსტი და ლაკონიური ჟესტის, მიმიკის, პლასტიკის მისაგნებად. ანა აფეთქებული ბროწეულის ყვავილს ჩამოჰკავს, არ საჭიროებს ფერად, ჭრელა-ჭრულა, მყვირალა საღებავიან გამოსახვის საშუალებებს. ტოლსტოის ანაც ხომ მხოლოდ მარგალიტის ერთი აცმის სამკაულს ატარებს, რადგანაც თავადაა სამკაული, თავად ბრწყინავს ნიჭიერებით და პიროვნული ხიბლის ნათელს აფრქვევს. მწერლის ეს უმთავრესი სვლა, ხასიათის „ძირული ბგერა“ შეცნობილი და წარმოჩენილი ნინელის მიერ. აქ გამოვლინდა მთელი მისი არტისტული მომხიბვლელობის, ტექნიკის ფლობის, როლის პერსპექტივის გონიერი განჭვრეტის

უნარი, გემოვნება, ტაქტი, კულტურა.

კუფიქრდები მსახიობის თამაშის მანერას, მის სტილს, ხელწერას და არ შემოიძლია, ანასთან ერთად, არ გავიხსენო ალკმენე (ჟან ჟიროდუს „ამფიტრიონი-38“, რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი). ნინელი თამაშობს სიყვარულის ერთგულებას! საკრალური ნიშნითაა აღბეჭდილი მისი ყმაწვილქალური მგზნებარება. თავდაპირველად ალკმენე აყვავებული ალუბლის შტოს ჩამოჰკავს. მოციმციმე თვალთა ეშხით, მზის შუქის ელვარებით, ცელქი ნლომით შეჭყურებს იგი ამფიტრიონს. მშვენიერ ყმაწვილს ცოლის უღალატო სიყვარული ჯილდოდ მიაჩნია და გრძნეული კდემით შეჭყურებს ზაზა მიქაშავიძის მამაცი ამფიტრიონი მეუღლეს, შემდეგ, როცა იუპიტერთან (გიორგი პიპინაშვილი) მაცდური შეხვედრით აზვირთდა მასში ვნება, მოულოდნელი სიყვარულის ელდამ, იუპიტერთან ვნებიანი და ეული ღამის გატარებამ, უეცრივ გონიერ ქალად გადააქცია ალკმენე. მის სულში გაზაფხულის მაცნე, ცეტი სხივის ნაცვლად, ნატიფი ქალურობის მზე შემოდგომისა ისადგურებს. ნინელი ალკმენეს ამ შინაგან გარდაქმნას – გიჟმაჟი ყმაწვილქალობიდან მცხუნვარე სიყვარულის ტყვედქმნილ, მოწიფულ ქალამდე – თითქოს, ხელის გულზე გვიშლის, გვაბრუებს მისი სულის ამონაკვნესით, მარადი იღუპალების თრთოლვით, აღმოდებული სიყვარულის ნიჭიერებით. უკვე ნაცადი ქალური ეშხით ჩაგვესმის ალკმენეს აღსარება: „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ!“

ალკმენეცა და ანაც სიყვარულის ნიჭით არიან რჩეულნი, მაგრამ მსახიობის შესრულებით მხოლოდ ამ გრძნობის სიმხურვალეს როდი შევცქერით. მსახიობი ინტელექტუალური ღრამისა და რეალისტური რომანის სიღრმისეული შრეების წვდომით ქმნის სხვადასხვა სასცენო ამბავს, დაკავშირებულს სულიერი მშვენიერებით, მაგრამ განსხვავებული ფერადოვნებით, ინტონაციით, პლასტიკით, ისე, როგორც ამას კარნახობს მწერლის ინდივიდუალობა და რეჟისორის ჩანაფიქრი.

\* \* \*

**რანევსკაია.** ანტონ ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“. რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი, 2005 წელი. თავისი რუხი ფერებით, გახუნებული ბალახის მიუსაფრობით, პერსონაჟთა ურთიერთშეუსმენლობითა და უსახური გარემოთი სპექტაკლი პანაშვილის განწყობას ბადებს, რეკვიემის მწუხარებას რომ შეგაგრძნობინებს. ამ სიმყუდროვიდან გაუცხოებულ სახლში ჭანკვეტაძის რანევსკაიას გამოჩენა სავესტით მთვარის ნათებას ჩამოჰგავს, სიხარულის სხივი ეფინება ოთახს, ძველ კარადასა თუ პატარა მაგიდას, თვით აქ ჩასახლებულ მობინადრებსაც. რანევსკაია სხვა პლანეტიდან გადმოხვეწილს ჰგავს, იგი სხვა სულიერი კონსტიტუციით მცხოვრებ მარტოსულს მოგაგონებს, რომლისთვისაც სულიერი ნავსაყუდელი არ არსებობს ამ ტიალ, მკაცრ, უხემ წუთისოფელში. ფოიხტვანგერმა ამ პიესაზე აღნიშნა, „ჯოკონდას ღიმილს ჩამოჰგავსო“. უწინარესად, ნინელის რანევსკაიას ღიმილი – იდუმალი, მიუსაფარი, გამოძვლილი, მომხიბლავი, ირონიული, და მაინც სევდიანი, აღმოუთქმელი ტკივილისა და მომლოდინე ტრფიალების ნაზავი გახსენებს მწერლის სიტყვებს. ნინელის ღიმილით, თითქოს, მისი გმირის ჩაგმანული შინაგანი სამყაროს სარქველი იხსნება და მთელი ცხოვრების, აღზევების, მარცხისა თუ მწვავე დანარცხების დინებაა წარმოჩენილი. ამ დინების თავქარიან სრბოლას, ტრფიალით ღელვას, მწუხარებით გარინდებას შევცქერით და ჩაგვესმის მისი ტიკტიკიც, ჟღერტულიც, კვნესაც, ჯავრიანად მღორე ამოძახილიც. მისი დაბინდული ჩამქრალი მზერით კი სიყვარულის სიგიჟისათვის მზადყოფნის მღელვარება ილანდება. ნინელის რანევსკაია სიყვარულის მოლოდინით გათანგული მარტოსულია. ის თამაშობს არა მარტო ღედის სევდასა და მზრუნველობას, არა მარტო ღის ჭმუნვას ძმის უმწიფრობაზე, არა მარტო მემამულის უფლებამოსილებას, არამედ, უწინარესად, სიყვარულის დანატრებას. მისი რანევსკაია მომხიბვლელი ბანოვანია და სიყვარულისთვის გაჩენილს, სწორედ მამაკაცის ტრფობის მცხუნვარება დააკლო ბედისწერამ. რანევსკაია მაინც განგებისაგან ხელდასმულია. მას ვერც განსჯი, ვერც გაწირავ, ის თავადაა ალუბლის ბაღი, საკრალური, სათუთი, და მაინც დაუცველი! ნინელი რანევსკაიას უფრო იმპრესიონისტთა ირეალური, მოლიცლიცე, მგრძნობიარე ფერებით ხატავს, ვიდრე მოქანდაკის მტკიცე საჭრეთელის მონასმით. ეს პერსონაჟი ნახევარტონებით, მიმქრალი

ფერებით, შორისდებულებით, სევდით, კისკისით, ამონაკვესით და მაინც... სიცოცხლის ტრფიალის ხალისით შექმნა მსახიობმა, მისი თავდახსნის სახსარიცა და შვებაც, მოკავშირეცა და მხსნელიც სიყვარულია. ამიტომაც წარმოსთქვა რანევსკაია – ნინელი ჭანკვეტაძემ ქვეტექსტით დატვირთული სიტყვა-მონოლოგი ყოვლისმომცველ, ამაღლებულ, მშვენიერ გრძნობაზე. მან აღმოსთქვა ნალოლიავეები აზრი ისეთი სათუთი ინტონაციით, სხივჩამდგარი სახით, ნეტარი იღუმალეებითა და დაბინდული სევდით, თითქოს მთელს სამყაროს საპაექროდ იწვევს, საკუთარი მრწამსის შესმენისთვის განაწყობს. ამ წუთებში ის ჩამოჰგავს ამხედრებულ ამორძალს, ჩაგვესმის ტრფობა წამებულის ღაღადისი, მიმქრალი მთვარეცა და მზის სხივიც ერთდროულად ეფინება სცენას. მრავალი ნატიფი ფერითა და ნიუანსის გაელვებით შექმნილი რანევსკაიას პორტრეტი ძველებურ გულსაკიდს, კამეას გვანსენებს, ნინელის სულის თრთოლვითა და ლოცვის იღუმალეებით რომ ამეტყველდა. სევდიანი, სუსხიანი რეალობით გამეტებული ჩეხოვი წარსდგა მაყურებლის წინაშე.

ნინელის პერსონაჟები რეალობიდან აღმოცენებული ადამიანი-ნიღბებია, მათი სასცენო ამბავი მოთხრობილია მსახიობის გულის-ხმიერებითა და მონდომებით, სიყვარულითა და ოსტატობით და კიდევ... პიროვნული ხიბლითა და უმდიდრესი გუმანით, რომლითაც ანტიკური ეპოქის აღკმენეცა და აღორძინების ეპოქის კაპულეტიც, ძველი თბილისის ბინადარიცა და XIX საუკუნის მოფარფატე რანევსკაიაც ასე ორგანულად გრძნობენ თავს მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის პატარა სცენაზე.

ნინელი ჭანკვეტაძე თანამედროვე მსახიობია არა მარტო პროფესიული აზროვნებით, არამედ უმთავრესი თვისებებით: დღეს ნიჭი, პროფესიული თვითშეგნება, ოსტატობა აღარცაა საკმარისი. თანამედროვე სცენა ითხოვს პიროვნება-მოქალაქის არტისტულ გამონათებას. დღევანდელი მსოფლიო შემოქმედისაგან პიროვნული, პერსონალური პასუხისმგებლობის გამოხატვას ითხოვს ისტორიული პროცესების მიმართ. ამიტომაც წერდა უილიამ ფოლკნერი: „... პიროვნება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ის ჯგუფი, რომელსაც მიეკუთვნება... სახელმწიფო ვერასოდეს იქნება პიროვნების ბატონი, ის პიროვნების მსახურია...“

ნინელი ჭანკვეტაძე პიროვნებაა! მის ყოველ პერსონაჟს ამ პიროვნების კალთა აქვს გადაფარებული, ამაშია, უწინარესად, მაღლი და ხიბლი მისი შემოქმედებისა.

## „ჩემი ცხოვრების მასწავლებელი იყო“ ...

(დარეჯან ხაჩიძე)



არეჯან ხაჩიძეს დიდხანს ველოდი, თბილისში არ იმყოფებოდა. ვერ დავუშვებდი, რომ მასთან შეხვედრის გარეშე დამქრულვებინა ეს ნაშრომი. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ იგი თეატრის დამაარსებელთაგანია, მეორეც – ბატონ მიშასთან მეტად დაახლოებული ადამიანი გახლდათ. მასწავლებელიც გულუხვად უნაწილებდა გულის სიტბოს, ყურადღებას, მზრუნველობას. როგორც თავად მსახიობი აღნიშნავს – „ჩემი სულიერი მამაც იყო, ჩემი ცხოვრების მასწავლებელიცა და დიდი მამსტროც“. დარეჯანი რუსთავიდან დადიოდა ყოველდღე ლექციებზე, მერე კი თეატრში. მიხეილ თუმანიშვილმა და მისმა მეუღლემ შესთავაზეს ბინა კალანდაძეზე (როგორც ვეძახდით ქალბატონი ლეილას საცხოვრებელს), იქ ცხოვრობდა რამდენიმე წელი. არც სხვაფორივ აკლებდნენ ყურადღებას მეტისმეტად მოკრძალებულ შეგირდს. დარეჯანმა თავისი უშუალოდით, თავაზიანობით, ერთგულებით, პატიოსნებით დაიმსახურა მასწავლებლის სიყვარული და პატივისცემა.

ჩვენ თეატრში შეხვდით ერთმანეთს. მან ჩანაწერებიც გამაცნო, სასიამოვნო მოუბარიც აღმოჩნდა, მიჩვენებდა კიდეც ეტიუდს, რომელმაც მოწონება დაიმსახურა, კლოუნის მოძრაობებსაც, რომელსაც რეპეტიციასზე მიაგნო რეჟისორთან ერთად, შარლოტას შეფასებებსაც, რომელსაც მაყურებელთა გულგლია სიცილი მოჰყვებოდა ხოლმე.

ნაწყვეტი მსახიობის ჩანაწერიდან:

„წარმოიდგინეთ, რომ პრემიერის წინა დღეა. უწყვეტი რეპეტიციას. თუ ეს წარმატებული სპექტაკლია, რომელიც ასე ბევრი იყო მამსტროს შემოქმედებაში, მაშინ ის მოთმინებით არის ჩამოძვდარი სავარძელზე შავ, პატარა მაგიდასთან, სადღაც შორს იყურება, მექანიკურად აწვალებს უღვაშს. მის ირგვლივ დარბიან ტექნიკური რეჟისორი, გრიმიორი, მხატვარი, გამნათებელი, რეჟისორის ასისტენტი... მსახიობებს სცენაზე ეძახიან, სინჯავენ რეკვიზიტს, ისმის ფირის უკან გადახვევის ხმა. ბატონ მიშას მსახიობები გამოჰყავს სცენაზე, ყველას აძლევს საბოლოო შენიშვნას და რჩევას. მერე ყველანი კულისებისკენ მიდიან, ისმის ხმა: „შედიოთ კულისებში,

ჩანხართ“! მერე ისევ: „მოემზადეთ! სიჩუმე!“ მაესტრო სამჯერ აკაკუნებს მაგიდაზე, წარმოსთქვამს ჯადოსნურ სიტყვას: „დავიწყეთ!“ მუსიკა ჩართეს და იწყება...

დარბაზში სულგანაბული მაყურებელია და ... სცენაზე მობილიზებული მსახიობები, ერთად შეკდივართ ჯადოსნურ, საოცრებათა სამყაროში... წამით ფიქრობ, რომელი უფრო რეალურია ის, რაც ხდება სცენაზე, თუ მაყურებელი, რომელიც შენს გვერდით ზის, გაფაციცებით თვალს ადევნებს მსახიობებს, სუნთქვითაც კი არ უნდა შეუშალოს ხელი ამ სათუთ სანახაობას...

ჩვენ ვიყავით თორმეტნი და ჩვენ ვიწამეთ მისი. ჩვენ ვიყავით თორმეტნი და ჩვენ გვწამდა. ეს იყო, ჭეშმარიტად, ერთმორწმუნე დასი“.

დარეჯანი მიაბობს: „მისაღებ გამოცდაზე წავიკითხე მუხრან მაჭავარიანის ლექსი „საბა“, ბატონი მიშა ყურადღებით მისმენდა. მერე სულ მიკვირდა, როგორ იმასსოვრებდა ყოველი აბითურიენტისა თუ სტუდენტის წაკითხულ ლექსს, იგავ-არაკს, პროზას, მერე სტუდენტურ ეტიუდებს, მათ მიერ შესრულებულ როლებს. წლების მერეც გაგირჩევდა ნამუშევარს. ძალიან მოსწონდა ეტიუდების შესრულება: ნინელის „დაბადება“, პიპინაშვილის ეტიუდი, ახლა არ მახსენდება სახელწოდება და ჩემი – „ქარი“...

დარეჯანი მიჩვენებს ეტიუდს: ჯერ ზის იატაკზე, მერე ნელა შეირხევა, თავს მუხლებში ჩარგავს, ტანი განაგრძობს რხევას, მერე თავიც ნელი რხევით უერთდება სხეულს, ხელები ჯერ განზე, ტანის გასწვრივ ნელა მოძრაობენ, მაღლა და მაღლა, მერე განზე და რკალად ირხევიან, მტევენები, თითქოს, ცალკე მოძრაობენ და მკლავები ცალკე, მერე ერთიანად დაიმუხტება სხეული, ხელები ჰაერში მძლავრად მოძრაობენ, ირხევა სხეულიც, რიტმი ძლიერდება და „ქარი ქრის, ქარი ქრის“... მახსენდება გალაკტიონი, გაცოებული შევცქერი მსახიობის ზუსტ ფიზიკურ მონახაზს, რომელმაც დამანახა პოეტის სიტყვები – „ხეთა რიგს რკალად ხრის“... ჩვენ ვიცინით.

ნაწყვეტი მსახიობის ჩანაწერიდან: „ბატონი მიშა იყო დახვეწილი, კორექტული, საინტერესო ადამიანი და უდიდესი ოსტატი. მისთვის მხოლოდ თეატრი და მისი პრობლემები არსებობდა, მაგრამ არ იყო პედანტი, როგორც ამბობენ, მისთვის არაფერი ადამიანური უცხო არ იყო. ყველაფერი იცოდა ჩვენზე, ძალიან კარგად გვიცნობდა, უფრო კარგად, ვიდრე ჩვენ საკუთარ თავს. იშვიათი ნიჭი ჰქონდა ჩასწვდომოდა ადამიანის სულიერ სამყაროს, აღმოა-

ჩენდა ისეთ ნიუანსებს, რაც ხშირად ჩვენთვის უხილავია. სწორედ ეს უხილავი ამოჰქონდა სამზეოზე და მაყურებლისთვის ხილულს ხდიდა. ჩვენ გვასწავლა როლში ადამიანის დანახვა, გავვიძმაფრა ამ უხილავი ნიუანსების შექმნევის უნარი. გიბიძგებდა ამ გზაზე, მერე შენ მიდიოდი გაბედულად“.

დარეჯანი წამოღვა. მიჩვენა, როგორ მოამზადა კლოუნის ეტიუდი, როდესაც „საქმის“ რეპეტიციებისთვის ემზადებოდა: „ყვრიძალეები წითლად შევიღებე, ჩავიცვი შესაბამისი კოსტიუმი და არენაზე გამოსული ჯამბაზის რამდენიმე ილეთი შევასრულე. მერე ბატონმა მიშამ სტეკი მომცა, შემეცვალა სიარულის მანერა, თითქოს, თავისთავად დაიბადა მოძრაობები...“ დარეჯანი მიჩვენებს, სტეკმა როგორ შეცვალა მისი შინაგანი განწყობა, რიტმი და თავის დაკვრის ფორმაც კი, თან ტექსტს იხსენებს: „მორის ფოცხიშვილის ტექსტი და დავით ტურიაშვილის მუსიკა ძალზე მოუხდა სანახაობას. ორი შრე, ორი ფენა ვითარდებოდა სპექტაკლში – მურომსკისა და მოხელეების ამბავი, რეალური ფენა და ჯამბაზის ამბავი – ირონიული შრე; ვითარდებოდა ამბავი, მოვლენას ვაფასებდი მე-ჯამბაზი, კუბოკრული შავ-თეთრი შარვლითა და ცილინდრით, რომელიც ჩაჩის მაგივრობას მიწევდა. ჯამბაზი დასცინოდა თავის თავსაც და სხვებსაც, კომენტარებს ვაკეთებდი და მაყურებელს მივმართავდი იუმორით, ირონიით. როცა ვმღეროდი და ვამბობდი: „დაღვარე სხვისი სისხლი“... ვიხდიდი ქუდს, სტეკს გავათამაშებდი, რევერანსს ვაკეთებდი და მერე მაყურებელს დიდხანს ვუყურებდი ირონიული, თითქმის ცინიკური ღიმილით... მისი სპექტაკლები გამოირჩეოდა სწორედ მსახიობთა საინტერესო ნამუშევრებით, მეტყველი მხატვრული ფორმით, მაგრამ რაც მთავარია, მაღალი მოქალაქეობრივი მუხტით“.

ახლა დარეჯანი „დონ ჟუანს“ იხსენებს: „ორი სოფლელი გოგონა გაება დონ ჟუანის მახეში. რომ არ ყოფილიყო ერთი ფერი, ერთგვაროვანი ხასიათი, ბატონმა მიშამ თავიდანვე გამოიჩინა მათი ფუნქცია და მოქმედების მოტივაცია. შარლოტამ პირველმა შენიშნა ჟუანი და გადაარჩინა. მას უპირატესობა აქვს, მაგრამ რა ქნას, პიეროს წინაშეც ხომ აქვს ვალდებულება?! „შარლოტა–სუბრეტკა ეკეკლუცება ჟუანს, ხელები ქატოთი გავიხეხეო, ხელებს გაუწვდის“ – მიხსნიდა ბატონი მიშა. როცა დონ ჟუანის წინაშე ვკეკლუცობდი, თან იმის მინიშნება მინდოდა, რომ მე მატეურინაზე დახვეწილი ვარ, მასზე მაღლა ვდგავარ, უფრო კულტურული ვარ, ის კი ნამდვილი



გლენია. პიეროს მოვკრავდი თვალს, ვადარებდი მას და ჟუანს, გუ-  
ლიც კი მტკიოდა პიეროს გამო, მაგრამ ღონ ჟუანის წინაშე ის, რა  
თქმა უნდა, აგებდა. როცა პიერო—რეზო იმნაიშვილის სიყვარულითა  
და ტკივილით აღსავსე თვალებს წავაწყდებოდი, მაინც განვიციდიდი,  
მაგრამ მატიურინას ხომ ვერ დავუთმობდი ღონ ჟუანს! მზია ძალიან  
კარგად თამაშობდა, ძალიან მეხმარებოდნენ პარტნიორები — ზურა  
ყიფშიძე, მზია არაბული, რეზო იმნაიშვილი. მაყურებლის რეაქციაც,  
მისი გულღია სიცილიც მაგულიანებდა“.

ნაწყვეტი მსახიობის ჩანაწერიდან: „ჩვენ ვიყავით თორმეტნი,  
თორმეტი მოწაფე. ეს იყო ერთმორწმუნე დასი. მერე სხვები მოგვე-  
მატნენ. ჩვენს შორისაც აღმოჩნდნენ ერთგული მოციქულები, უძლე-  
ბი შვილები, ისინი, ვინც წავიდნენ და მერე დაბრუნდნენ... ისინიც,  
ვინც წავიდნენ, თავმოყვარეობის გამო ვერ დაბრუნდნენ, მაგრამ იქ,  
სადაც წავიდნენ, იმ ხარისხის ვერაფერი შექმნეს, ან საერთოდ სხვა  
საქმიანობას მიჰყვეს ხელი...“

ბატონი მიშა ყოველდღე მოდიოდა ფეხით თეატრში. მით უფრო  
მაშინ, როცა არ გვექონდა შუქი, გათბობა, არ იყო ტრანსპორტი, მაშინ  
ყველანი ფეხით დავდიოდით. შენობაში უფრო ციოდა, ვიდრე გარეთ.  
სარეპეტიციო დარბაზში დავდვით ლუმელი, თავად მოგვექონდა ფიჩხი,  
ნაფოტები, ტოტები, ფიცრები. სანახევროდ ვთბებოდით. ბატონი მიშა  
ძლივს უძლებდა სიცივეს, თაბრუსხვევა დასჩემდა. მაინც უძალი-  
ანდებოდა ავადმყოფობას, მაინც აგრძელებდა რეპეტიციებს. ჩვეული  
იუმორით ამბობდა: „ხეები ზეზეურად კვდებიან“. თავს ძალას ატანდა,  
ადიოდა სცენაზე, ჯერ მიზანსცენებს „დაალაგებდა“. თანდათან ისე  
შედიოდა ექსტაზში, ისე ჩაღრმავდებოდა რეპეტიციის მსვლელობაში,  
რომ ძველებურად სასწაულებს ანდენდა. ასეთი რეპეტიციები ხშირად  
მინახავს. მსახიობი იყო მისი ყველაზე დიდი საზრუნავი, მისი იდეების,  
სათქმელის გამომხატვის მთავარი „საშუალება“...

დარეჯანი მიაშობს თავის ცხოვრებაზე, მერე დასძენს: „ჩემთვის  
ის ყველაზე ახლობელი ადამიანი იყო, ჩემი მესაიდუმლე. მის ბინა-  
ში ვცხოვრობდი კარგა ხანს, თითქმის ხუთი წელი. როცა წიგნი, ან  
რაიმე ჩანაწერი დასჭირდებოდა, მორიდებით მოდიოდა, ცდილობდა  
არ შევეწუხებინე. მახსოვს, ანატოლი ეფროსი და მისი მეუღლე,  
კრიტიკოსი ნატაშა კრიმოვა ჩამოვიდნენ მისი სპექტაკლების სანა-  
ხავად. ეფროსს საერთოდ მოსწონდა თუმანიშვილის თეატრი, ისინი  
მეგობრობდნენ. ჩვენ კალანდაძეზე მოვეუწყვეთ მათ შეხვედრა. ოთახი

მოვრთეთ, დავაფინეთ ხალიჩა, ვუჩვენეთ ეტიუდები სხვადასხვა თემაზე, ჩვენი ტრენაჟები, ვარჯიშები. ძალიან კმაყოფილები იყვნენ.

ბატონმა მიშამ გამიღამაზა ცხოვრება. რამდენი საინტერესო შეხვედრა, საღამო, სტუმრები მახსენდება. „საქმეს“ რომ ვითამაშებდით, ხშირად ბატონი მიშა, ქალბატონი ლეილა, ეროსი მანჯგალაძე, ვანიჩკა საყვარელიძე მივიდიოდით ბატონ ეროსისთან. ჩავრთავდით მაგნიტოფონს, ქალბატონი ლეილა და ბატონი მიშა ცეკვავდნენ, ჩვენ სახელდახელოდ ვამზადებდით ვახშამს, გავაწყობდით სუფრას და მოვილხენდით ხოლმე. რა ბედნიერი ვიყავი, რა საღამოებს ვმართავდით! როგორ გაქრა ყველაფერი. მაღლიერი ვარ ბედისა, რომ მასთან შემახვედრა. მერე ბინა მივიღე. ბატონი ეროსი დამეხმარა, მისი წყალობაა, რომ საკუთარი ბინა მაქვს, მის მზრუნველობას ყოველთვის ვგრძნობდი“.

ნაწყვეტი მსახიობის ჩანაწერიდან:

„როცა ბატონ მიშაზე ვფიქრობ, თვალწინ დამიდგება ხოლმე დონ ჟუანის მონოლოგი და დადგმის ფინალი. ჟუანი ამხელდა ყალბ, ფარისეველ, გულგრილ საზოგადოებას, ამიშვლებდა მის მორალს. ეს არ აპატიეს დონ ჟუანს, არ აპატია არავინ, ვისთანაც კი ურთიერთობა ჰქონდა, ყველამ ჩასცა დანა ზურგში, სათითაოდ, გამეტებით...“

გულისტკივილით ვამბობ, ჩვენ ბოლომდე არ გვქონდა გასივრდეგანებული, გათვითცნობიერებული, რა ძვირფას განძთან, ნიჭთან, ფენომენტთან გვქონდა ურთიერთობა. ვნანობ, რომ ზოგჯერ რეპეტიციებზე მასთან უაზრო კამათში ვკარგავდით უძვირფასეს დროს. ის ხომ არ იყო ჩვეულებრივი რეჟისორი... ის ბოლომდე დაინარჯა ჩვენთვის, ჩვენ კი ...“

ვაძაყობ, რომ ვიყავი თუმანიშვილის მსახიობი, ძალიან მწყდებოდა გული, რომ ვეღარასოდეს ვიმოგზაურებ იმ საოცარ სამყაროში, რასაც თუმანიშვილის რეპეტიცია ერქვა...“

დარევანისადმი ყოველთვის ვგრძნობდი სითბოსაც და მაღლიერების გრძნობასაც ბატონი მიშას მიმართ მისი განსაკუთრებული სიყვარულის გამო. ის უთქმელად ერთგულებდა მასწავლებელს, კდემამოსილ გულმხურვალეებას იჩენდა მის მიმართ. ბატონი მიშა ამ სადა და სათუთ დამოკიდებულებას მეტისმეტად უფრთხილდებოდა.

## „მასწავლა პუანგების გარეშე ხგომა“

(დარეჯან ჯოჯუა)



არეჯან ჯოჯუამ ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ ჩააბარა თეატრალურ ინსტიტუტში, 1971 წელს. ის ექსპერიმენტული ჯგუფის მეორე გამოშვების იმ გუნდის წევრია, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა კინომსახიობთა თეატრს. ჩვენ მის საკაზმულოში შევხვდით ერთმანეთს. დარეჯანი მღელვარედ საუბრობს. მას მიაჩნია, რომ ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების შედეგად, სრულად ვერ შეძლო მონაცემების რეალიზება, უთუოდ დამთმობი ხასიათის გამოა, რომ შედარებით მწირია მისი აქტიორული ბიოგრაფია. მას მთავარი როლებიც აქვს შესრულებული და ეპიზოდურიც, მის ყოველ ნამუშევარში შეიგრძნობა პლასტიკური მონახაზის სიზუსტე, დახვეწილობა, სიმსუბუქე. როგორც წვეთი ამჟღავნებს წყლის შემადგენლობას, ასევე მისი პერსონაჟით შესაძლებელია გამოვლინდეს სანახაობის ჟანრი, სტრუქტურა, ამბის განვითარების ეტაპები, ინტონაციური არანჟირება, შინაგანი ღინების რიტმი და დადგმის მიზანდასახულობა. დარეჯანის ყოველი როლი სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის ნიშანია, რეჟისორული ჩანაფიქრის გამომხატველია. იგი პერსონაჟთა აქტიური ორთაბრძოლების მონაწილეა, „ცხოვრებისეული ნაკადის“ ორგანული ნაწილია. არასოდეს ცდილა, პედალიზებულიად გამოეყენებინა მისი პირველი სპეციალობა (ბალეტის სოლისტი), ყოველ როლში თავისით ჩნდება ხელოვნების ამ სახეობისთვის ნიშანდობლივი სიმსუბუქე, ხატოვანი ჟესტი, ცეკვის დახვეწილი ილეთი. დარეჯანი მკვეთრი ფერებით წარმოსახავს პერსონაჟს, უყვარს შარჟის ელემენტების გამოყენება, თანდათან ავლენს გმირის თვისებებს, რომელთა მთლიანობაში აღქმას აადვილებს რაიმე დეტალის, შტრიხის, ნიუანსის პედალიზებული გამოვლენა. დარეჯანი, ჩემი ფიქრით, სახასიათო მსახიობია, მას ძალუძს ავტორისეული პერსონაჟი, რეჟისორული ხილვები და საკუთარი ხედვა ერთიან სისტემად ჩამოაყალიბოს და ისე წარმოსახოს მაყურებლის წინაშე.

ჩვენ ვინსენებთ მის როლებს, „მე-11 აუდიტორიისა“ და კინომსახიობთა თეატრის ცხოვრების წესს; და, რა თქმა უნდა, მიხე-

ილ თუმანიშვილს. დარეჯანის საუბარს, სითბოსთან ერთად ტკივილი და ნოსტალგია, ოდნავი გაღიზიანებაც დაჰყვება:

„ხშირად მიფიქრია, რა მასწავლა მიხეილ თუმანიშვილმა? საერთოდ, ვისგან რა ვისწავლე? ვისი დამსახურებაა, ასეთი რომ ვარ? აქ რომ ვარ? უპირველესად, ცხოვრებამ. თანდათან გამომაწორო, მასწავლა, რომ ვარდისფერი სათვალით არ უნდა აღვიქვა სამყარო, ადამიანები; მიმახვედრა – წინააღმდეგობის გადალახვის დროს არ უნდა დამავიწყდეს, რომ ადამიანი ვარ. მიტყუების უნარიც გამომიძუშავდა. ბევრ რამეს მივხვდი, ღიღი დარტყმებიც გადავიტანე. არ ვარ განებივრებული პიროვნება, მსახიობი... თუმცა, ბედმა მაინც გამიღიმა – მყავდა არაჩვეულებრივი მამა, შემახვედრა ვახტანგ ჭაბუკიანსა და მიხეილ თუმანიშვილს. მართლა ბედის ხელგაშლილობაა, ასეთ ადამიანებს რომ შეხვდები გზის დასაწყისშივე. ამ სამმა ადამიანმა უდიდესი როლი ითამაშა ჩემს ცხოვრებაში, პროფესიული თვითშეგნების გამომუშავებასა და საერთოდ, არტისტული ბიოგრაფიის შექმნაში. მამამ ჩამინერგა შრომის სიყვარული, სამართლიანობის გრძნობა, სიკეთის დაფასების უნარი. ერთგულება, მეგობრობა, საქმისადმი თავდადება მისგან გადმომეცა. ვახტანგ ჭაბუკიანმა მასწავლა პლასტიკის ენა, შემასწავლა აზრისა და გრძნობის პლასტიკის ენით გამოხატვა. თავად უზადოდ ფლობდა ამ ენას, განხლდათ მაღალი რანგის ხელოვანი, რაღაც ღვთაებრივი იყო მასში ჩაბუდებული, პროფესიონალიზმის ეტალონს წარმოადგენდა. ჩემზე ამყარებდა დიდ იმედს, ვერ გავუმართლე, ტრავმის გამო, იძულებული გავხდი ბალეტი დრამატული თეატრით შემეცვალა, ბალერინა – დრამატული თეატრის მსახიობი გავხდი, თუმცა, რას ნიშნავს იყო შენი საქმის ოსტატი, არა, დიდოსტატი და რას ნიშნავს პროფესიული ღირსების გრძნობა – მისი მაგალითით შევიგრძენი.

ბატონმა მიშამ აღზარდა ჩემში დრამატული თეატრის პროფესიონალი, მასწავლა სცენაზე ცხოვრება: აზროვნება და დგომა, მოქმედება და პარტნიორის შეგრძნება. ჩამინერგა აზრისა და გრძნობის გამოხატვის საშუალებათა ძიების უნარი, იმპროვიზაციული თავისუფლებისადმი მიდრეკილება, ახალ-ახალი სვლების, ფერების, დეტალების მიგნების მოთხოვნილება. საერთოდ, მასწავლა, რას ნიშნავს იყო არტისტი, როგორ გადავიტანო სცენაზე მწერლის სიტყვებში ჩამალული აზრები; რა გზით, რა საშუალებებით, რა

ხერხით შევქმნა სცენაზე ახალი ინდივიდუალობა. მწერლის სიტყვები ნოტებივითაა, ისინი რაღაც მელოდიას (მწერლის ჩანაფიქრს, აზრს) გამოხატავენ. რეპეტიციაზე ჩვენ ამ მელოდიას ვაგნებთ და გადაგვაქვს სასცენო მოქმედების ენაზე – საქციელთა ენაზე. აი, ეს ჩაგვინერგა ბატონმა მიშამ, ეს ანბანი შეგვასწავლა, მყარად დაგვაყენა ფეხზე, გვასწავლა პუნალების გარეშე ხტომა, ნავარდი! იცით, რას ნიშნავს ეს ნახტომი? ეშხადები ნახტომისათვის, შემდეგ ნახტომი... სადღაც ზევით, ზეცაში ხარ... მთელი ქვეყანა შენს ფერხითაა გადაშლილი, ნავარდობ... შენც ვერ ხვდები, როგორ დაემშვიდობა და... შინაგანად, რომ აღსავეს ხარ ახალი გრძნობებით, განცდებით, ვნებებით, აზრებით, თავისუფლად ეშვები და სხვა თვალთ, შენი პერსონაჟის თვალთ უყურებ სამყაროს... საითაც გინდა, იქით გაქროლდები, შენ გვიკირავს საჭე და რასაც გინდა, იმას გამოსთქვამ... თანაც ხვდები, რომ ორნი ხართ, შენ და რეჟისორი, ორივე ქმნით, ნავარდობთ, ჯადოქარივით დაქრისხართ! არ გეშინია ჩამოვარდნის იმიტომ, რომ მას გრძნობ გვერდით. ამ სიხარულს, ასეთ აღმაფრენას, ასეთ ბუნდინერებას ცოტა რამ თუ შეედრება ამ ქვეყანაზე. აი, ასეთ აღმაფრენას გვაზიარა ბატონმა მიშამ და თანაც, არაერთგზის!

მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ თითოეულ ჩვენგანს ძალიან კარგად იცნობდა, შესწავლილი ვყავდით თავით-ტერფამდე. თანაც, ადამიანური ბუნებაცა და მსახიობური თვისებებიც ხელის გულზე ჰქონდა გადაშლილი. ისეთი შთაბეჭდილება მაქვს, რომ ბატონი მიშა უფრო კარგად გვიცნობდა, ვიდრე ჩვენ საკუთარ თავს. ამიტომაც შეეძლო თითოეული ჩვენგანის „გასახსნელად“, ფანტაზიის, სამსახიობო აპარატის ასამოქმედებლად, მისთვის და მხოლოდ მისთვის ორგანული ფანდის მიგნება. ვერც კი ვხვდებოდით რა ცვლილებას განვიცდიდით, როცა ორიოდ წუთის შემდეგ მთელის არსებით ჩავერთვებოდით ხოლმე მოულოდნელი სვლების ძიებათა პროცესში. ამიტომაც გვეგონა, რომ ჩვენ თავად ვაგნებდით ამ ახალ ფერებსა თუ ხასიათის დეტალებს, ჩვენ თვითონ ვაგნებდით როლის ხერხემალს, რომელზეც მერე „ავასხამდით“ ახალ-ახალ ფერებს, დეტალებს.

უმთავრესი კი ის არის, რომ თითოეულ ჩვენგანში ხედავდა ინდივიდს, განსხვავებული მონაცემების პროფესიონალებს და არა მხოლოდ საკუთარი ხელოვნების, ჩანაფიქრის შემსრულებელ მექანიკურ თოჯინებს, მარიონეტებს. ჩვენ ფერები კი არ ვიყავით მის

პალიტრაზე, რომელთა შეხამებაც გადაჭონდა ტილოზე, სასცენო სივრცეში, არამედ ჩვენ ყველანი ვიყავით არა მარტო თანამზრახველები, არამედ მისი თანაშემთხვევლებიც. ჩვენს თეატრში ჩამოაყალიბა თანაშემოქმედთა, თანაშემთხვეველთა გუნდი. არსებითად, ჩვენთან ერთად ქმნიდა მთლიანი სპექტაკლის ჩონჩხს, სქემას, მერე, ასევე ერთად ვაგებდით მასზე მოვლენათა რიგის თანამიმდევრობას, მერე, ასევე ერთად ვქსოვდით პლასტიკურ მონახაზს, საქციელთა სისტემას. თითოეულს ჩვენი ეპიზოდი გვქონდა, ასევე, ყოველ მოვლენაში ზუსტად განსაზღვრული სამოქმედო მოედანი და ფუნქცია გაგვაჩნდა. ყოველი ეპიზოდის კულმინაციას გამოჰყოფდა და ჩვენც „დაგეშილებით“ მივისწრაფოდით, მაქსიმალური ძალთა მობილიზებით რომ გამოგვეხატა პერსონაჟის მიზანდასახულობა, სურვილები, შინაგანი მზაობა. როგორც ვთქვი, ჩვენზე უკეთესად იცოდა თითოეულის აქტიორული მონაცემები. მათი ერთობლიობით ქმნიდა სანახაობის საერთო მონახაზს. სხვები რომ ჰყოლოდა დასში, მაშინ სხვანაირად ააგებდა ეპიზოდებს. მომზადებული მოდიოდა რეპეტიციაზე, მაგრამ ჩვენს შესაძლებლობებს ითვალისწინებდა შეთხზვის პროცესში და ცვლიდა, თუკი შეამჩნევდა, რომ ვერ ვახერხებდით მისი შემოთავაზებული სვლის გამართლებას. როცა საერთო მონახაზს ქმნიდა, თითოეულს თავის სამოქმედო „წრეს“ უხაზავდა. ახალ-ახალ სვლებს ერთობლივად ვეძებდით, გვეგონა, რომ ყველაფერს თავად ვაგნებდით და ვაკეთებდით, რადგანაც მისი კარნახი ძალზე ორგანული ჩანდა ჩვენი ინდივიდუალობისათვის. გიბიძგებდა, რომ თავდაც აქტიურად ყოფილიყავი ჩართული ძიების პროცესში, შენთვის მომგებიანი, უფრო ზუსტი და სახიერი სვლისთვის მიგვენო, როგორი ყურადღებით იცოდა მოსმენა! თუ რაიმე აზრს „მოიტანდი“, რამეს გააკეთებდი, რაიმეს შემატებდი ან შეცვლიდი, ანდა სულაც შენი მიგნებით “თავდაყირა დააყენებდი“ ეპიზოდს, კი არ დაგიწუნებდა, არამედ შენდა უნებურად დახვეწდა და ცდილობდა ამ მიგნების გამართლებას. ისე შეგაქებდა, წაგაქეზებდა, რომ სიამაყით ივსებოდი და უფრო მეტი ენთუზიაზმით იწყებდა ძიებას. ცდილობდა, არ ჩაეხშო მსახიობის ინიციატივა. როგორი სიხარულით იღებდა თითოეულის მიგნებას! ასეთ წუთებში მზად იყო, დაერღვია აწყობილი სცენა, თავიდან იწყებდა მონახაზის აგებას. არასოდეს უთქვამს დავიდალეო. ჩვენზე მეტად იხარჯებოდა, ჩვენზე მეტ ენთუზიაზმს ამჟღავნებდა, ჩვენზე თანამედროვედ აზროვნებდა.

ყველა უყვარდა, ყველას უნაწილებდა ყურადღებას, სითბოს, სინაზეს. მკაცრიც იყო, შეუვალიც, სიცრუეს და სიყალბეს ვერ იტანდა, მით უფრო საქმისადმი გულგრილობას. გულისტკენაც შეეძლო, ჩვენც ვტკენდით გულს, მაგრამ სისასტიკე არ ახასიათებდა, ადვილად მიმტკეპებელი იყო. ყველას უზომოდ გვიყვარდა, გვჯეროდა მისი, ვენდობოდით, მის აზრს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა. ეს იცოდა, მაგრამ არ სარგებლობდა თავისი უპირატესობით. როცა სპექტაკლის შემდეგ თითოეულს შეცდომას, ან უზუსტობას მიუთითებდა, მკაცრად, მაგრამ სამართლიანად აფასებდა ჩვენს თამაშს. განსაკუთრებულად „გადაძლამებას“, მაყურებელზე თამაშს ვერ ეგუებოდა, ასეთ დროს დაუნდობელიც კი ხდებოდა.

რეპეტიციის დროს ცდილობდა, მიეღწია სრული შინაგანი თავისუფლებისათვის. ისე აგვიყოლიებდა, გაგვათამამებდა, აგვიტაცებდა, რომ თამაშის ხიბლით მონუსხულები, პირდაპირ ვნავარდობდით მის მიერ მითითებულ სივრცეში. უმეტესად ისე გაგვიტაცებდა იმპროვიზაციული თავისუფლება, რომ ვერც დროს და ვერც ვერავითარ საზრუნავს ვგრძნობდით. ისიც გვავიწყდებოდა, რომ ჩვენთან ერთად ყველაზე მეტად ონავრობდა თვითონ მაესტრო. ვერც ასაკობრივ და ვერც მღვთმარობით განსხვავებას ვგრძნობდით. ჩვენი თანატოლი გვეგონა და ისეთი შთაბეჭდილება გვექმნებოდა, თითქოს, ჩვენი ფანტაზიის, ძიების, მიგნების შედეგად მივალწიეთ ასეთ გადაწყვეტას, ასეთ გამომსახველობას, ფერებსა თუ დეტალებს, მან მხოლოდ “ოდნავ“ შეგვაშველა ხელი.

ყველასთან პირადი დამოკიდებულება ჰქონდა. პირველ და მეორე კურსზე სულ იმას ცდილობდა, ჩემი პლასტიკური მონაცემები გამოეყენებინა. აქეთკენ მიბიძგებდა ეტიუდებისა თუ ნაწყვეტების თამაშის დროს. გაჯიუტებული არ ვაძლევდი ამის საშუალებას. მინდოდა, კიდევ სხვა ასპექტი აღმომეჩინა ჩემში. მინდოდა, ჩემი ადგილისათვის მიმეგნო. ბატონი მიშა ითვალისწინებდა ჩემს სურვილს. საერთოდ, ურთიერთობაში ირჩევდა დიალოგის ფორმას, კატეგორიულ მოსაზრებებს გაურბოდა, ცდილობდა შენს დარწმუნებას ლოგიკური მსჯელობით, ანალიზით. ყოველთვის ცვდილობდი, ნათლად ჩამომეყალიბებინა სათქმელი, გამეაზრებინა, რას ვანიჭებდი უპირატესობას, დაჟინებით ვპოულობდი საგულისხმო სვლას, მეორე რეპეტიციაზე გამოკვეთილ ფორმას ვაძლევდი გუშინდელ მიგნებას. ბატონი მიშა

მოთმინებით მელოდა, რას მივალწვედი. მერე ისე ამიხსნიდა მოვლენის არსს, ისეთი ანალიზით მიმახვედრებდა როლის ამა თუ იმ ასპექტს, რომ მთელი ამბავი ნათლად დამიდგებოდა თვალწინ, ანალიტიკური აზროვნების შედეგად შემქმნლო, იმავე ხერხით გამეგრძელებინა ძიება. ჯერ როლს მთლიანობაში ვხედავ, მერე ვპოულობ და ვამუშავებ დეტალებს. ბატონ მიშას ეს მოსწონდა, ასეთი მიდგომა მისთვის მისაღები იყო. მართალია, თეატრში ყველა თავისებურად მუშაობს, მაგრამ თითოეულს მისი შემწევობით, გამოგვიმუშავდა ასეთი პრინციპი: რაციოს აქტივობა – რატომ გამოვდივარ დღეს სცენაზე, რა მინდა რომ ვთქვა, რა ხერხით ვამბობ ჩემს სათქმელს; ზუსტად განსაზღვრული მაქვს ერთიან სისტემაში ჩემი პერსონაჟის ფუნქცია, საქციელთა სიმწყობრე, მთლიანი მოქმედების ხაზი. გრძნობისმიერი აქტივობა – თამაშის წესით განსაზღვრული გრძნობათა ბუნება, სიმართლე, წრფელი ვნებათაღელვა.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ერთი თვისება, რომელიც ბატონი მიშას რეპეტიციებისთვის იყო ნიშანდობლივი: სპექტაკლის სქემის აგებაში ემონაწილეობდით ყველანი, ერთი როლის ბიოგრაფიას კი არა, სანახაობის ამბავს ვთხზავდით ერთობლივად, ასეთი პრინციპით მუშაობის დროს ყველანი ვართ ჩართული სპექტაკლის სამზადისში. ხალისით ვერთვებოდით შეთხზვის პროცესში. ბატონი მიშა მიგიშვებდა შენს ნებაზე, ძიების დროს ხელს არ შეგიშლიდა, მერე თანდათან ჩასახლდებოდა თითქოს შენში და ლოგიკურად მიგიყვანდა სასურველ შედეგამდე. ჩვენში ზრდიდა ინიციატივის მოთხოვნილებას, გვაჩვენდა ლოგიკურ მსჯელობას, აზროვნებას, გამუდმებულ ძიებას. მან მიაღწია მთავარს – ჩვენში აღმოაცენა არა მარტო აქტიური შემსრულებლის ინიციატივა, არამედ როლის ავტორობის ჩვევა, მისწრაფება ამისკენ, ამის უნარი. ძალიან მიჭირს სხვაგვარად მუშაობა. საერთოდ სხვა რეჟისორებთან ვერც წარმომიდგენია მუშაობა, მისი მოწაფე რეჟისორებიც ცდილობენ ასე ჩაატარონ რეპეტიციები. მათთან არ მიჭირს ურთიერთობა.

ბატონმა მიშამ ფანატიკურად შეგვაყვარა თეატრი, ჩვენი თეატრის ერთგული ვარ იმდენად, რომ ორდღიან კინოგადაღებაზეც არ ვთანხმდები, სულ მგონია, რაღაცას ვაკლებ თეატრს. ყველა სპექტაკლი ვიცი, ამიტომაც ხშირად „შევსულვარ“ რომელიმე როლზე, როცა მოულოდნელად შექმნილა ამის აუცილებლობა. ეს არ არის



სასიამოვნო, სანერვიულოა მეტისმეტად, მაგრამ თეატრისთვის ყველა მსხვერპლის გაღება შემიძლია. როცა ვხვდებოდი, რომ მაგანს გულს ვტკენდი, როლზეც კი ვამბობდი უარს, იმდენად ვუფრთხილდები დასის ერთიანობას. არც მეტისმეტი დათმობაა კარგი, მაგრამ ასე აღმზარდეს ოჯახში, ასე შემაჩვია ბატონმა მიმამ მეორე ოჯახში. ჩვენ ხომ თეატრში უფრო მეტ დროს ვატარებთ, ვიდრე შინ. ყოველ შემთხვევაში, ასე იყო ინსტიტუტშიც, როდესაც „მე-11 აუდიტორიის თეატრს“ ვქმნიდით და მერეც, როდესაც ჩვენს თეატრს ვქმნიდით. სულ ვგრძნობ ბატონი მიმას თვალებს, მის მზერას, უფრო სწორად, ჩემში ზის, სულ ვგრძნობ მის არსებობას, მისი თვალით ვაფასებ ჩემს ნამუშევარს. სულ ცვვლი შიგნიდან როლს, არა ვარ კმაყოფილი და ყოველ სპექტაკლზე ვფერებს, ნიუანსებს, სვლებს ვპოულობ. ესეც ბატონმა მიმამ მასწავლა. არა! კი არ მასწავლა, ჩამიჭედა მთელს არსებაში.

ძალიან გვაკლია ყველას. ძალიან განვიცდით. ძალიან გვენატრება“.

\* \* \*

დარეჯან ჯოჯუასთან დიალოგის შემდეგ, ერთხელ კიდევ გადავავლე თვალი თეატრის რეპერტუარს, ერთი შეხედვით, მართლაც მწირი აღმოჩნდა დარეჯანის მიერ ნათამაშევი როლები, მაგრამ საგულდაგულო ანალიზის შემდეგ, სრულიად ნათლად წარმოჩნდა მისი ადგილი ამ დასში. ისიც ადვილი მისახვედრია, რატომ აირჩია პედაგოგმა ის სტუდენტური მთელი გუნდიდან და „ჩარიცხა“ თავის სახელოსნოში. როგორც უკვე აღვნიშნე, ბატონი მიმა ესთეტი გახლდათ, თუ შეიძლება ითქვას, რეჟისორი – არისტოკრატი. დახვეწილი მანერებით, პიროვნული კულტურით, ლაზათიანი ქცევით გამორჩეულ მსახიობებს ძალზე აფასებდა. ისიც მიაჩნდა, რომ ბალეტი მშვენიერი, პოეტური, ზეაწეული, სულის ზეიმის სახეობაა ხელოვნებისა. იმასაც ამბობდა, რომ საბალეტო ხელოვნება სულის გაფაქიზების, პლასტიკის დახვეწის, შინაგანი მობილიზების, შესრულების სიზუსტის მისაღწევად, საუკეთესო საშუალებაა. აღიარებდა, რომ დრამატული ხელოვნების შემსწავლელ სასწავლებელში „ბალეტის კლასის“ მარტივი ელემენტების დაუფლება აიუცილებელიაო. თავის დროზე, რუსთაველის თეატრში ბალეტმეისტერ იური

ზარეცკისთან ერთად, აპირებდა იმპროვიზაციული ეტიუდების, სავარჯიშოების, ერთგვარი „გაკვეთილების“ ჩატარებას. ამ სავარჯიშოებით სურდა, მიეღწია არა მარტო მსახიობთა ფსიქოფიზიკური აპარატის ელასტიურობისათვის, იმპროვიზაციული ეტიუდებით მსახიობთა ინიციატივის ამალგებისათვის, არამედ ბალეტის მსახიობთა ჰაეროვანი, ხატოვანი, დახვეწილი ილეთების გათავისებისათვისაც. ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს ჩემი მოსაზრება, რომ ამ ნიშნითაც გამოარჩია თავის დროზე ბელა მირიანაშვილი, რომელიც ძალზე უყვარდა და შვილივით ელოლიავებოდა. როგორც უკვე აღვნიშნე, მისი აქტიორული მონაცემების, სრულფასოვანი „გახსნისათვის“ არაერთგზის მიუმართავს პლასტიკური მონახაზის ჰაეროვნებისათვის, რადგანაც ბელა საბალეტო სასწავლებელში ეუფლებოდა ამ მშვენიერ ხელოვნებას. გუგა ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქას“ დადგმაც, ჩემი ფიქრით, ბელასათვის უნდოდა, სურდა, ბოლომდე გაემჟღავნებინა მისი მსახიობური ინდივიდუალობა. მზიას როლის გადაწყვეტა ბელას „მსახიობურ თარგზე“ აჭრა. მერეც ხშირად დაეძებდა ამ თვისებით გამორჩეულ სტუდენტებსა და მსახიობებს, მათთან ერთად სურდა „მიძინარე მხეთუნახავის“ დრამატული ვარიანტის დადგმა. დარეჯან ჯოჯუამ, უთუოდ, უწინარესად „ბალეტის სოლისტის“ ცენზით მიიქცია პედაგოგის ყურადღება. ამიტომაც ცდილობდა მისი მონაცემების ამ ასპექტის „გამოყენებას“ და ასე ავებდა ეტიუდებისა თუ ნაწყვეტების მხატვრულ გადაწყვეტას. ეს იქნებოდა განსხვავებული ფერი იმ ინდივიდთა გუნდისა, რომელთანაც ერთად ჩამოაყალიბა „მე-11 აუდიტორიის თეატრის“ მეორე ჯგუფი.

და კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც საგანგებო შესწავლის საგანი შეიძლება გახდეს მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებითი ცხოვრების ანალიზის დროს: ის ყოველ ჯგუფში არა მარტო მომავალ მსახიობთა ინდივიდუალობის „გახსნას“ ეშურებოდა, არამედ აყალიბებდა თანაშემოქმედთა გუნდს. არაერთგზის უთქვამს კიდევ, რომ მისი ჯგუფის „დაშლა“ და სხვადასხვა თეატრში გადანაწილება საცოდაოა! ისინი ერთად უფრო მეტს მიაღწევენ, ვიდრე ცალ-ცალკეო. მაგრამ ამის შესაძლებლობა არ არსებობდა, 10-15 ახალგაზრდის ერთბაშად შტატში „აყვანას“ რომელი თეატრის ხელმძღვანელობა შეძლებდა. დასის ჩამოყალიბების პრობლემა მეტად აწვალებდა რეჟისორს და როცა ექსპერიმენტული ჯგუფის „აყვანა“ განიზრახა თეატრალურ

ინსტიტუტში, ერთ-ერთი ამოცანა ეს გახლდათ, იმ უმთავრეს მიზეზთა შორის, რომელზეც ზემოთ მივუთითე. როცა ამ ჯგუფზე მესაუბრებოდა, უპირველესად, იმას აღნიშნავდა, რომ ეს „მსახიობთა გუნდი“ იყო, რომ მან უკვე მეორედ ჩამოაყალიბა „სათეატრო დასი“, რომელზეც რეპერტუარის აგება შესაძლებლად მიაჩნდა.

რეპერტუარის ჩამოყალიბების პრობლემა მისთვის მეტად მნიშვნელოვანი გახლდათ. ხშირად ვსაუბრობდით პიესების შერჩევის სისტემაზე, სარეპერტუარო პოლიტიკის თაობაზე. ამბობდა, რომ არსებობს ორი უმთავრესი პრინციპი რეპერტუარის შერჩევისა: ძველი თეატრის პრაქტიკა, როცა დასში არსებულ მსახიობ-ვარსკვლავებზე აგებდნენ რეპერტუარს, ეს პრაქტიკა დასავლეთის თეატრებში ახლაც აპრობირებულია. თუ სტაბილური დასი და სარეპერტუარო თეატრი არ არის, მაშინ იკრიბებიან გარკვეული მოსაზრებით და ერთჯერად დადგმაზე მუშაობენ. მაგრამ ჩვენში, სადაც სტაბილური დასი და სარეპერტუარო თეატრებია, ამგვარი მიდგომა ყოველთვის არ ამართლებს. მეორე პრინციპი ასეთია: აქტუალური პრობლემის წარმოჩენისათვის ირჩევენ პიესას და ითვალისწინებენ დასის შესაძლებლობას. რეჟისორულმა თეატრმა ამგვარი მიდგომა აღიარა პრიორიტეტულად. საგულისხმოა ამ პრინციპთა ვარიაციებიც, მაგრამ პიესის არჩევანი ყოველთვის წარმატების ორმოცდაათ პროცენტს განაპირობებს. ბატონმა მიშამ დაახლოებით ასე ჩამოაყალიბა საკუთარი პოზიცია. როცა თავის სახელოსნოს ქმნიდა, დასი ისე ჩამოაყალიბა, რომ საინტერესო რეპერტუარის აგება შესაძლებელი ყოფილიყო.

\* \* \*

1973 წლის დასაწყისში ტელერადიო დეპარტამენტის სადადგმორედაქციის ჩამწერ სტუდიაში, ჩვენს შორის გაიმართა დიალოგი (ვიდრე მსახიობები გრიმს იკეთებდნენ და იმოსებოდნენ), რომელიც XIX საუკუნის მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის შემოქმედებას ეხებოდა. მაშინ ჩამოაყალიბა თავისი ცნობილი დოქტრინა: **„რეჟისორი-ლიდერი და მაღალი კლასის სოლისტები, მესტრო-დირიჟორი და ოსტატი - სოლისტების ორკესტრი“**, ასეთ თეატრზე ოცნებობდა უთეატროდ დარჩენილი, მართლაც მაღალი კლასის მესტრო. დანაწევით აღნიშნა, რომ ვასო აბაშიძის, ნატო გაბუნias, მაკო საფაროვას, ლადო მეს-

ხიშვილის, ვალერიან გუნიას, კოტე მესხის, შემდეგ ნიკო გოცირიძის, ალექსანდრე იმედაშვილის, ეფემია მესხის, ნუცა ჩხეიძის, ელისაბედ ჩერქეზიშვილის (მას დიდად აფასებდა!) და სხვათა დროს, ჩვენში არ გაჩნდა ისეთი რეჟისორის ფიგურა, ამ მსახიობ-ვარსკვლავთა დასს კიდევ უფრო მაღალი ხარისხით რომ წარმოაჩენდაო.

ამ დროისათვის დასრულებული მქონდა სადისერტაციო ნაშრომი, სადაც აღნიშნული პერიოდის მსახიობ-ვარსკვლავთა თეორიულ მოსაზრებებს ვიხილავდი. ამიტომაც მიუუგე: „XIX საუკუნის ქართული თეატრი დასაწყისში, მართლაც „კომედიის სახლი“ იყო, ვიდრე არ აღმოაჩინეს ლადო მესხიშვილი, რომლის თამაშმა ბევრად განაპირობა სპექტაკლ „სამშობლოს“ წარმატება. ამ დასის ცხოვრების შემდეგი ეტაპი უკვე გამდიდრებულია მრავალფეროვანი რეპერტუარით. კომედიის გვერდით საგულისხმო ადგილი განეკუთვნება დრამასა და ტრაგედიას, ხოლო პატრიოტული თემატიკა პრიორიტეტული აღმოჩნდა. ერთ მსახიობს რა შესძლებია! (რა თქმა უნდა, ამგვარი სადემარკაციო ხაზის გავლება პირობითია, მაგრამ არის რაციონალური მარცვალი იმ პერიოდის სათეატრო ცხოვრების ამგვარ შეფასებაში), მახსოვს, ბატონმა მიშამ ფორმულის სახით ჩამოაყალიბა: „*მრავალფეროვნებაა სიმდიდრე. ბუნება ამ პრინციპითაა „აწყობილი“*. დასის შერჩევის დროს გასათვალისწინებელია უმთავრესი პრინციპი – *განსხვავებული სამსახიობო მონაცემების თანაარსებობა. მართალია, სტანისლავსკი უარყოფდა ამპლუას, მაგრამ ასეთი რადიკალიზმი გამართლებულია იმ ვითარებით, რომელიც გამეფებული იყო ძველ თეატრში. როცა სტანისლავსკი ანგრევდა ძველი თეატრის შტამბებს და ქმნიდა თავის „სისტემას“, მაშინ ასეთი კატეგორიულობა გასაგები იყო, მაგრამ თეატრის ისტორიამ დაადასტურა, რომ ... გნებავთ ამპლუა დაარქვით, გნებავთ არტისტული ინდივიდუალობა, ან სხვა რამ, ტერმინს არა აქვს მნიშვნელობა, მსახიობების მონაცემები განსხვავებულია, ამისდა მიხედვით, განსხვავებულია დასისთვის რეპერტუარის შერჩევის პრინციპიც.*

*ძველ თეატრში თუ ანტრეპრენიორს ჰყავდა ჰამლეტის შემსრულებელი ტრაგიკოსი მსახიობი, დგამდა „ჰამლეტს“, თუ ორი ძლიერი ტემპერამენტის მსახიობი ჰყავდა – დგამდა „ოტელოს“. ახლა სხვა ვითარებაა. მხოლოდ ოტელოს, ან, თუნდაც, ოტელო-იაგოდუზდემონას ჩინებულნი თამაში საკმარისი აღარ არის. ბრაბანციოც,*

მთავარიც, მონტანოც საგულისხმო როლებია. მათი მაღალი ხარისხით შესრულების გარეშე, აქტუალურ და მნიშვნელოვან, ერთიან სანახაობას ვერ შექმნი. ამიტომაც, დასის ჩამოყალიბება უმნიშვნელოვანესი პრობლემაა. დასში სასურველია, რომ „ყველა ფერი“ არსებობდეს, რომ მათი ლოგიკური შეხამებით შექმნა მასშტაბური „ფერწერული ტილო“, რეჟისორი-ლიდერის გამჭრიახობა და ოსტატობა იმითაც ვლინდება, როგორ შეარჩევს რეპერტუარს, რომ ყოველმა მსახიობმა მაქსიმალურად შეძლოს მონაცემების რეალიზება. დღეს თუ ბრატანციოს თამაშობს მსახიობი, ზვალ კლავდიუსი ან გლოსტერი უნდა შესთავაზო, მერე რიჩარდიც მოსინჯოს. თუ არ გამოუვიდა ეს გმირები, მიხვდება, რომ ეპიზოდური როლების ჩინებული შემსრულებელია. ეს ექსპერიმენტი იმისთვისაა აუცილებელი, რომ არ აღმოცენდეს დასში ჩვეული ინტრიგა, დაპირისპირება, უკმაყოფილება. სამწუხაროდ, ეს მაინც გარდაუვალია. ამიტომაც, ახალი თეატრები, ერთუზიასტი-მსახიობებით დაკომპლექტებული გუნდიც კი, 10-15 წლის შემდეგ იშლება. ყოველ შემთხვევაში, მერე სხვაგვარად ვითარდება მათი თანამშრომლობა. უცნაურია ფორტუნა!“

როცა წლის ბოლოს დისერტაცია დავიცავი და მომილოცა, დიდხანს ვისაუბრეთ 1879 წელს შექმნილი მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის სამემსრულებლო კულტურაზე, მსახიობთა თეორიულ ნაშრომებზე, იმ ტრადიციაზეც, რაც მათგან გადმოეცა ქართულ თეატრს – გრძნობათა სიწრფელე და ელვარე გარეგნული სახიერება, ცხოვრებისეული ნამდვილობა და გამოხატვის სიმკვეთრე. ტელევიზიის სტუდიაში ჩვენი დიალოგიც გაიხსენა და მითხრა: „ახლა მგონი ისეთი ჯგუფი მყავს, სხვადასხვა ინდივიდუალობების ისეთი თანხვედრაა, როცა შესაძლებელია, ვიფიქრო რეპერტუარის შერჩევაზე, როგორც თეატრში“. ორიოდე წლის შემდეგ, თუმანიშვილმა და მისმა სტუდენტებმა მართლაც უჩვენეს მაყურებელს თავიანთი რეპერტუარი, მართლაც აღმოჩნდა, რომ სტუდენტების თამაშით, სხვადასხვა „ფერთა“ ერთობლიობით მიღწეული ჩანდა სანახაობის მრავალპლანინანობა. დარეჯან ჯოჯუა ამ გუნდის, ამ დასის ერთი ფერი, განსაკუთრებული ტონი და ხმოვანებაა, რომელმაც დასაბამი დაუდო მიხეილ თუმანიშვილის სახელოსნოს, ახლანდელ კინომსახიობთა თეატრს. ახლა მხოლოდ სონია გვერდევანიძეს გამოვარჩევ მის მიერ შექმნილ როლთაგან.

დავით კლდიაშვილის „ბაკულას ღორებში“ ამ პერსონაჟს თავდაპირველად მანანა ბერიკაშვილი განასახიერებდა, მერე მანანა ითონიშვილი. მიხეილ თუმანიშვილმა დარეჯანს შესთავაზა ეს როლი. გამოკვეთილი შარჟით შეფერადებული გარეგნული საშუალებები და შინაგანი სისავსე, ზუსტად გათვლილი აზრობრივი პარტიტურა და მისი ეკვივალენტი საქციელთა რიგი, სონიე – დარეჯან ჯოჯუას შესრულებით, ერთი ძლიერი, მკვეთრი ფერია სანახაობისა, რომელმაც მთელი სისრულით გამოხატა, ერთი მხრივ, რუსეთის იმპერიის მოხელეთა ძალდომრეობით, სიყალბითა და ამპარტავნებით დაბეჩავებული სოფლის ყოფა, მეორეს მხრივ კი, ადგილობრივი მოსახლეობის ზნეობრივი დაკნინების ამბავი. ეს ერთი სოფლის ყოფა სიმბოლოა საქართველოს დაბეჩავებული ცხოვრებისა რუსეთის იმპერიის ბატონობის პირობებში. სონიე პერსონიფიცირებული სახეა სოფლის კულისებში „მიგდებული“, გარიყული, ბედის ტრიალისაგან გახუნებული ქალისა, რომელსაც ცხოვრება ჟინიან დედინაცვლად ერგო. მსახიობის შესრულება გრაფიკოსის მოქნილ, ზუსტსა და გამოკვეთილ კონტურს ჩამოჰგავს, რომელიც ფერნაცვალი საღებავებითაა შეფერადებული. როლის მარცვალი შესაძლებელია ერთი სიტყვით გამოისახოს – ბეჩავი. მართლაც, სიბეჩავის გამოხატულებაა სონიეს გარეგნობა: ხანგრძლივი ტარებისაგან გაცვეთილი, ფერნაცვალი კოფთა და ქვედატანი, გახუნებული თავშალი, გაბუდმებულად სახვეწრად ყელგამოწვდილი, ჩაფერფლილი მზერა, ხმაში ჩაღვენთილი სევდა, შიშნაკრავი გამოხედვა, საუბრის მოკრძალებული კილო; სიცოცხლემობეზრებული სონიე ცნობისწადილს ვერ ელევა, ამიტომაც ის ყველგანაა, ყოველ თავყრილობას ესწრება, მაგრამ უტყვი მოწმეა მხოლოდ, მას თანასოფლელებიც კი აგდებულად ექცევიან. ყოველ სოფელს ჰყავს ასეთი, ცხოვრების დაუნდობელ სრბოლას ამაოდ ადევნებული, ბედის ანაბარა მიტოვებული, ჩამორჩენილი „სოფლის გლახა“, რომელსაც გვარიშვილობა და სიამაყე ისევე შემოაცვდა, როგორც წლობით ნახმარი სამოსი. თანასოფლელთა მოწყალების იმედად მყოფს, ხშირად შეზღუდებით სოფლის შარაგზაზე, ხოსოლიანების ეზოში, კანცელარიაში, ბაკულას დასაშინებლად გამართულ ლხინზე... სონიეს გარეგნული იერი არ იცვლება, მას მხოლოდ ერთი ხელი სამოსი აქვს, როგორც კლდიაშვილის აზნაურების უმეტესობას. სონიეს არც ის რეპლიკა და სასოწარკვეთილი ინტონაცია

ეცვლება, შესაბრალისად რომ შესთხოვს თანასოფლელებს: „ვერაფერი გევიგე, ვერაფერი გევიგე!“

ხოსოლიანების ეზოში გზის შესამოკლებლად შემოსული სონიე ცნობისწადილს ვერ ძლევს და საქმიანად ეკითხება გალაქტიონს – „რეიზა იჩხუბეთო“, ერთ წუთს შედგება, ყავისფერ წინდებს აიწვევს, ქვედატანს გაისწორებს და მძინარე გალაქტიონს გაეცლება, ყოველი შემთხვევისათვის, აკვიატებულ ფრანზას წამოისვრის – ვერაფერი გევიგეო. მერე დაფეთებული და შეშინებული მოკრძალებით შედის კანცელარიის მოსაცდელ ოთახში, იქვე კარებთან, სკამის კიდეზე ჩამოჯდება, ხელში ფურცელი უჭირავს, შესაბრალისად შესთხოვს თანასოფლელებს: ვერაფერი გევიგე, აქანა რა წერიაო. გულმოსული კოჭლობით გადაინაცვლებს სხვა სკამზე, ქუსლმორღვეულ ფენსაცმელს გაიხდის, გაცვეთილი რედიკულიდან რიყის ქვას ამოიღებს, მორიდებით გადახედავს თანასოფლელებს, თითქოს, ეშინია გარეთ არ გამიძახონო, მერე ჩვევად ქცეული მოძრაობით „ჩააჭედებს“ ამოწვერილ ლურსმანს, რიყის ქვას მძიმედ დაუშენს ქუსლს, თითქოს, მასზე იყრის ჯავრს, თანაც „სოფლის სამღურავს“ ჩურჩულით დაატანს რიტმულ მოძრაობას. კანცელარიის უფროსის დანახვაზე ჯერ კედელს აეკვრება, სკამს მიეყინება საცოდავად გარინდული, მერე, სახვეწრად ყელგაწვდილს, ხმა ხორხშივე უწყდება, თვალებით შესთხოვს შველას, ძლივს გასაგონად ჩურჩულებს და ფურცელს უწვდის – ვერაფერი გევიგეო. მაღალი და ხმელ-ხმელი მოხელის მკაცრ გამოხედვას ვერ უძლებს და სულ მთლად ჩაიჩუტება, ისედაც გალეული ქალი. საქმიანი ნაბიჯით მიმავალ შაშას საწყლად გააყოლებს მზერას, ჩაილულულებს – ვერაფერი გევიგეო და კაციას „შენათებს“ თვალებს... კარგად იცის, ვერავინ რომ გაუგებს გულის წუხილს, სევდის მიზეზს, სიმარტოვის კაემანს... და, ასე კედელ-კედელ, განაპირას, სოფლის შარავზასა თუ ორლობეში მარტოდმარტო დაფარფატებს სონიე... მერე, ისევ გამოჩნდება ფუყე თავთავივით თავაწეული კანცელარიის უფროსი, ვერავის ამჩნევს, ისევ ჩაიჩუტება ისედაც გალეული გვერდევანიძის ქალი, ხელგაწვდილი, ისევ ააფრიალებს ფურცელს, კრთომასა და ძრწოლას აადვენებს მზერას. ახლა სოფლის ლამაზმანი გამოჩნდება, კეკლუცად უღიმის „სეკრეტარს“, ისიც დაივრისება, სულსწრაფად ეამბორება ხელზე და დიდგულა მამალივით შეუძღვება კაბინეტში, მისი ყურადღებით დაშაქრულ ქალბატონს. სასოწარკვე-

თილი, გაოგნებული, გამშრალი სონიე შურითა და ნატვრით აღსავსე მზერას გააყოლებს მომღიმარ წყვილს...

ხოსოლიანების ეზოში კანცელარიის უფროსის საამებლად და ბაკულას დასაშინებლად გამართულ ღვინის როგორ დააკლდება გვერდევანიძის ქალი. აჩაწული, უღიმღამო სახითა და ცნობისწადილით აღსავსე მზერით შემოფრატუნდება ეზოში, ერთი კი გადაავლებს თვალს „უთვალავი“ ხორავით დამძიმებულ სუფრას, გაოგნებული ეზოს განაპირას ჩამოჯდება სკამის კიდეზე, იქ „მიუგდებენ“ დაყვედრებულ ლუკმას მასპინძლები...

რეჟისორისა და მსახიობის მიერ სონიე გვერდევანიძის სამოქმედო ხაზის გამოკვეთითა და მისი ფუნქციის გაზრდით, სახიერად წარმოჩნდა აზნაურთა დაკნინებული ყოფა. სონიე დასრულებული, გამოკვეთილი, გააზრებული ტიპიური მოვლენა და მკვეთრი ფერებით შექმნილი ხასიათია. მის შემხედვარე მაყურებელს, ღიმილთან ერთად, ცრემლიც აუკიაფდება თვალზე. მასში ძალუმაღ შეიმჩნევა თავად დავით კლდიაშვილის ცრემლიანი ღიმილის, სიყვარულიანი გაკენწვლის, ადამიანისადმი ფაქიზი დამოკიდებულების „თეორია“, რომელიც ასე სახიერად, მეტაფორული მინიშნებებითა და მახვილგონიერებით „გადაიტანეს“ სასცენო სივრცეში სპექტაკლის ავტორმა მიხეილ თუმანიშვილმა და ამ ეპიზოდური როლის ავტორმა, დარეჯან ჯოჯუამ. რეჟისორისა და მსახიობის თანამშრომლობით, ურთიერთნდობით, შემოქმედებითი თანამზრახველობით არა მარტო მწერლის სიტყვის ძალა, ფაქტურა, ფერები ამოქმედდა სცენაზე გასაოცარი ორგანულობით, არა მარტო ხელშესახებად გაიშიფრა „ქვეტექსტის ქვეტექსტი“, არამედ თავად სანახაობის ჟანრი, ტრაგი-კომიკური ელემენტების თანახაობა, „შარჟის“ სიმახვილე და ფარსის სიმსუბუქე, აზრისა და ადამიანთა ფსიქიკის ცოდნის ხელოვნება, გამომგონებლობის აზარტი წარმოჩნდა მთელის სიღრმითა და სისავსით.



## „სცენის იუპიტერი“



რადიციისამებრ, ვღგავართ რკალად მის საფლავთან. გვიანობამდე შემოვრჩით სასაფლაოზე, მერე მისი თეატრისაკენ გავემართეთ...

ჟან ჟიროდუს „ამფიტრიონი-38“... თითქოს პირველად შევცქერო ქათქათა სცენას, იური გეგეშიძის სახიერ სცენოგრაფიას, სინათლის სხივი რომ დასთამაშებს და მგრძნობიარე ჰანგი რომ კიდევ უფრო მეტ ლაზათს ჰმატებს.

სცენაზე, ერთდროულად, მცხუნვარე მზის სხივიც ჭიატებს და გაფითრებული მთვარის ჭირვეული სითეთრეც. ყოვლისშემძლე „იუპიტერი“—რეჟისორი თუმანიშვილი, ერთად ათავსებს შეყვარებულთა მუდმივ მესაიდუმლესაც და სიცოცხლის უშრეტ წყაროსაც, მას ასე სურს და შეუძლებლის დაშვებაც ძალუძს!

ადრინანი გაზაფხულის ალტყინება, აყვავებული ალუბლის ტოტი — ასე აღვიქვი ახლა ეს ზმანებასავით ჰაეროვანი სანახაობა, პირველი აქტი თეატრისა, რომლის მეორე აქტი, უთუოდ, “ალუბლის ბალი“ იქნებოდა...

ნარნარი ფერებითა და ოქსინოს ბრწყინვალეობით ნაქსოვი ურთიერთობები ხან ნაკადულივით რაკრაკებენ და ხან წყაროსავით ჩუხჩუხებენ, გიჟმაჟსა და ანკარა შხეფებს მიაძიტად „გვასხურებენ“, ღმერთისა და ადამიანის იღუმალ შეწყვილებასზე ხან სიოსავით ჩურჩულებენ, ხან ქარავით ჭორაობენ, ხან კიდევ ... იუპიტერის მეწამული მრისხანება უმაღ ბაკქის სიანციტ იცვლება, ხანაც იისფერი მერკურის ფარული ოხუნჯობა, თითქოს, ბახუსის მოძალებით აცეტდება. საქორწინო სითეთრით მოსილი სცენა ალკმენეს პირველქმნილ და შეურყვენელ უბიწოებას ჩამოჰგავს. ვნებიანი ტროფობის სადგომი, დიდი ქათქათა საწოლი, ახლა არნახული მეტამორფოზის შემსწრე ხდება. გამჭვირვალე, საკრალური ფარდა ამფიტრიონის ყმაწვილკაცურ და ჟინიან ვნებას დასთამაშებს. სასცენო ქმედების კამკამა დინება შეუბოჭავი, გრძნეული რიტმით თავდავიწყებით მიჰქრის, სიტყვა ამორძალივით სხლტება ორთაბრძოლების ქაფქაფა ზვირთებიდან, ირონიის პირბადეს ირგებს და დარბაზში იღვრება

აზრად, გრძნობად, ვნებად...

... სცენაზე ოსტატები დგანან. გუშინ მათ თუმანიშვილის ნიჭიერი შეგირდები ერქვათ. დღეს უკვე სცენის ოსტატები აცოცხლებენ თუმანიშვილის ხილვებით ნაძერწ ქანდაკება-ნიღბებს. მართლაც, ეს მართო თამაში როდია! მიხეილ თუმანიშვილმა, თითქოს, კეთილი ფერიას ჯოხი – თილისმა დაუტოვა თავის ნიჭიერ შეგირდებს. ისინიც ჩვენს თვალწინ, ოსტატის დაჯერებით ეხებიან მასწავლებლის შეთხზულ, რაფინირებულ, კოპწია თოჯინა-ნიღბებს. ეს შეხება სულის შთაბერვის რიტუალია, მარადი ბერიკობის დღესასწაულია. ყველგან და ყველაფერში ამ სცენის იუპიტერი–ბატონი მიშა–სუნთქავს, ილიმება და ოხუნჯობს. მარადი ბერიკას ამქვეყნიური სიცოცხლის ხიბლი შევიგრძენით იმ საღამოს. ისიც ვიხილეთ, როგორ ხუმრობდა სცენის იუპიტერი, მაგრამ გულწრფელი, მშვენიერი, მომხიბლავი და აზრიანი ანდერძი კი გამოუვიდა!

ფრანგული ინტელექტუალური დრამის ორაზროვნება, არისტოკრატიული იუმორისა და მსუბუქი ირონიის ტაქტიანი შეზავება, მახვილი და მფეთქავი სიტყვა, დიალოგის წარმართვის სისწრაფე და სისხარტე, მოფარიკავეთა დაშნების ფიცხი შერკინების ტოლფასი სიტყვიერი ბრძოლა, მახვილგონივრული აზრისა და ზომიერი ვნების ჰარმონია, მითოლოგიზმის ორგანულ პარაბოლათა ღიაობა, ისევ და ისევ პოზიციათა ჭიდილი და სცენაზე იმავე ჰაეროვანი ჯოხი-თილისმის ჯადოქრობით იქსოვება ინტრიგათა ბადე, მარგალიტის მძივებად ჩაქსოვილი ნაზი გრძნობებით და ჩამოქნილი პლასტიკური მონახაზით. ამ გრძნეულ სინატიფეში კი ნათლად იკითხება წრფელი შეგონება.

სცენის გამჭვირვალე, ნარნარი სამოსელი ყალყზე შემართულ ვნებას ძლივს აკავებს. უხვი ალერსით იღვიძებს დილა. სცენიდან იღვენთება მოალერსე სიოს კამკამა, დაბინდული სულთათანა: „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ“...

ალკმენეს სპეტაკი ვნება ყივის, ჟღურტულებს და გარინდულ დარბაზში გაზაფხულის აცეტებული ჟინიანობით იფრქვევა. ტრფობის ლაჟვარდით შეფერილი, ცისკრის ვარსკვლავით გაბრწყინებული, ნდომის მოლიცლიცე ღიმით დამშვენებული ალკმენე მაყურებელს ქალური ბედნიერების სიმბოლოდ ევლინება. მართლაც, რომ

„მთელი ქვეყანა დახვეწულა ქალის დალაღში“. სული ივსება უბიწო გრძნობით – თავად მშენიერი ვენერა გამოგვეცხადა თითქოს და როცა ეჭვი უნებურად თავს წამოადგა, ალკმენემ ისევ ტრფობის სავანეს მიაშურა. თან გაიყოლა მცხუნვარე სიყვარული სიყვარული-სა, მოკიაფე წვეთი მტანჯველი ფიქრისა და უსაშველო მონატრება ობოლ ღამისა. ნინელი ჭანკვეტაძე ოსტატია, სოლისტია. ბატონი მიმას შევირდი უნდა იყო, ბედის ნებიერი და მელპომენასგან ხელ-დასხმული უნდა იყო, ასეთი თრთოლვით, გონით, დაჯერებით რომ მოქსოვო მისნური ბაღე ალკმენეს უჩვეულო ბედისა. ნინელი ჭანკვეტაძე არტისტი-ვარსკვლავია იმ სოლისტთა ორკესტრისა, მარგალიტის მაძიებელთა თავგანწირვით რომ შექმნა ბატონმა მიმამ...

სიამისა და სიხარულის საოცნებო სხივი დასთამაშებს ამფიტრიონის მშვიდსა და ჭაბუკურ სახეს. ამქვეყნიური ბედნიერებით გალაღებულ ყმაწვილკაცს თამაშობს ზაზა მიქაშავიძე. სიყვარულის ღვთაებამ კალთა ძლიერად დააბერტყა მის გმირს. ზეცამ ჯილღოდ ალკმენეს ტრფობა გამოუგზავნა. ამფიტრიონმა ისიც იცის, სულ მთლად ღმერთების ნებას რომ არ უნდა უმაღლოდეს ზექვეყნიურ ნეტარებას. იცის, ესმის, სწამს, ზეციურ რისხვასაც ადვილად რომ გაუძკლავდება თებეს სარდალი, ალკმენეს უსაშველო გრძნობით ძლევაძოხილი. მიწიერი ვნებით აღვსილი ზაზა მიქაშავიძის ამფიტრიონი დედამიწაზე პოულობს ხორციელ საყრდენსა და შევბას. მაყურებელიც ხარობს, რადგანაც ხედავს, როგორი ოსტატობით გაატარა მსახიობმა პერსონაჟი ცინცხალი გრძნობისა და მბორგავი აზრის საცალფეხო ბილიკზე.

ცეტი მერკური ორლესული ღიმილით, მოქნილი პლასტიკით, დაუღეველი ტემპერამენტით, მართლაც, ჩამოჰკავს ღმერთთა ხვაშიადის ამომცნობსა და მოუხელთებელ მსტოვარს. რუსუდან ბოლქვაძის მერკურის თვალებში ეშმაკები მსუბუქად კრთიან, მზერაში გიჟმაჟი ცღუნება როკავს, სიტყვით კი ალმაცერი ფანდი იმალება. ქარივით ფეხმარდი მერკური ინტრიგათა დიდოსტატია... მერე როგორი სიშმაგითა და ონავრობით ხლართავს გაუგებრობის ქსელს, რათა ერთდროულად შიგ გააბას ღმერთიცა და ადამიანიც. კეკლუცი თავმოწონება და ფაქიზი ირონია ამბისგან განდგომის ოსტატობით წარმოაჩინა მსახიობის თამაშმა. თუკი ნინელი ჭანკვეტაძე ამ დასის

ვარსკვლავი—სოპრანოა, რუსუდან ბოლქვაძე ვარსკვლავი—მეცოსოპრანოა. მათი ერთობლივი თამაშით, თითქოს, „შუქი შუქს ეკონება“. დახვეწილი ფერიის კრთომა და უკარება ამორძალის სილალე ერთად თავსდება ფიცარგანზე. რეჟისორისა და მსახიობების მიგნებით ტკბები, გაოცებს კიდევ, როგორ ელვარებს მიწიერ ალკმენეში ღვთიური კდმა და როგორ ილანდება ღმერთთა მაცნეში, მერკურში, მიწიერი ბანოვანის სალონური ჭორიკნობა...

გოროზი იუპიტერი ცათამყრობელის მედიდურობით ეშვება ღრუბელთა აივნიდან. რაწამს ალკმენეს მოციმციმე თვალებს აწყდება, უმაღ ფერმკრთალდება მამლაყინწური თავდაჯერება და ბაღლივით ჭირვეული ხდება, თურმე, მენთამტეხაესაც სწვავეს სიყვარულის ელდა! და აღარ იცი, უკვე ვინაა ცისა და მიწის ჭეშმარიტი მეუფე, ყოვლისშემძლე იუპიტერი თუ „ღვთაებრივი სიგიჟე“. გიორგი პიპინაშვილის თამაშში სწორედ მსახიობის იშვიათი უნარი გზიბლავს — თავისუფალი გაქანებითა და ნიუანსის იღუმალებით დავგანახოს მოუხელთებელი წუთი იუპიტერის მარცხისა. მაყურებელი ჭვრეტს, როგორ განძარცვა ჭეშმარიტმა ლტოლვამ და ტრფობამ იუპიტერის სიღიადე, ღვთიურ კვარცხლბეკზე შეაყენა სწორუბოვარი გრძნობა და არა იუპიტერის ყოვლისშემძლეობა. რბილი ირონიის ბეწვის ხიდზე დაატარებს ოსტატი პიპინაშვილი იუპიტერის ნიღაბს.

ეული გედივით დაფარფატებს ლედაც ალკმენეს ბუღუარსა თუ ამფიტრიონის „აპარტამენტებში“. ეკა კახიანის პერსონაჟიც სიყვარულის ისრითაა დაკოდილი, ამიტომაც ფართხალებს და ჟღურტულებს მასში ტრფობას მოწყურებული, აცეტებული ქალი.

ამ სასცენო იგავის მიზანი, რეჟისორის სათქმელი, ყველაზე უკეთ, ალკმენესა და იუპიტერის კამათმა გვამცნო. ალკმენეს ბუღუარში განძარტოვდნენ ღმერთი და ქალი, პატარა, მრგვალ მაგიდასთან ყავას სვამენ. იუპიტერის არშიყს ეშმაკურად უსხლტება ალკმენე. ღმერთის თავდასხმა და ქალის თავდაცვა სასცენო ორთაბრძოლების უზადო ღემონსტრაციაა, აქ, მართლაც იქსოვება ურთიერთობის გრძნეული ბადე. იუპიტერი, ამ ქვეყნიური სიშმაგით ადამიანს ემსგავსება. ალკმენემ პირფერობა ფარად იხმარა და ხოტბა შეასხა მოუთმენელ „მოძალადეს“. სამყაროს შექმნის თაობაზე არაფერი ვიცი... როგორ მოგივიდათ წყლის შექმნის გენიალუ-

რი იდეაო... აღიმართა იუპიტერი, ყვრიმალები შეუწითლდა უმაღლესი, მწამული მოსასხამი ამაყად შეისწორა და ნეტარი ღიმილი შეაგება ქალის ნაცად თვალთმაქცობას... დეზებზე შედგა გაფხორილი იუპიტერი და ქედმალღურად ჩააშტერდა ქალს, თავისსავე შექმნილ სამყაროს ზემოდან თავმომწონედ გადახედა... თურმე, ღმერთებსაც ჰქონიათ თავიანთი „აქილევსის ქუსლი“, ისინიც პატივმოყვარენი ყოფილან მეტად, თურმე, ვერც ისინი უმკლავდებიან „ადამიანურ“ სისუსტეს...

და ისევ ისმის ალკმენეს სულის ყიჟინი: „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ“, კოსმიურ სივრცეს შეეხმიანა სიყვარულის ნიჭით გამორჩეული...

კაშკაშა სინათლის სხივით განათდა სცენა, თითქოს ქათქათა ათინათი თავს ადგას ალკმენესაც. განათების ოსტატი, სერგო კაზარიანი, საგანგებო განწყობას ქმნის...

თითოეულმა ჩვენგანმა და ყველამ ერთად ტკივილით გამოვიგლოვეთ ზმანებასავით მშვენიერი და იღუმალი სულ სხვა თეატრი თუმანიშვილისა. სცენის მეზღაპრემ ამ „ახალი თეატრის“ კარიბჭე გრძნეულ საკრავთა ტკბილხმოვანებით შეხსნა. ჯადოსნური ფარდის მიღმა დავინახეთ მოჩითული, ხასხასა მდელო, გრძნობათა ლალი ქროლვა, ჩამოქნილ ნაღბთა როკვა, მარადიულ აზრთა დიდებულება და გაზაფხულის აფეთქება... მარადი ბერია მარადი ტრფობის დითირამბით გამოეთხოვა თავის თეატრს, სცენას, შევირდებს, ახლობლებს.

ასე მგონია, სცენის იუპიტერი – მიხეუილ თუმანიშვილი, ალკმენეს აღსარებით გამოეთხოვა თავის მაყურებელს: „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ“...

## ბოლოთქმა



ავასრულე ნაშრომზე მუშაობა. სიცარიელე ვიგრძენი. რამდენიმე თვე ბატონი მიშას „გარემოცვაში“ გავატარე. თვალწინ ჩამიქროლა მისმა ცხოვრებამ. ის ჩემთვის უპირველესი მოძღვარი იყო. პედაგოგიური მოღვაწეობა რომ დავიწყე, მირჩია, ლექციაზე ფეხით წავსულიყავი, გზაში „დაძლეაგებინა“ მასალა, გონებაში ჩამომეყალიბებინა ფორმა – როგორ მივაწვდიდი სათქმელს სტუდენტებს.

ბოლო ხანს, კვირაში ორჯერ, თამარ მეფის ხიდთან ვხვდებოდი ერთმანეთს. ორიოდ წუთით შევჩერდებოდი, ახალ ამბებს ვუზიარებდით ერთურთს, მერე მეტყოდა, იცით, როგორ სვლას მივაგენი? ან, ვერ მივაგენი სახიერ გადაწყვეტას, ან კიდევ... მერე აუცილებლად შეშეკითხებოდა: დღეს რა საკითხზე უნდა ესაუბროთ სტუდენტებს? რაიმე დეტალზე მიმითითებდა... მერე ბატონი მიშა გაუყვებოდა თავის გზას თეატრისაკენ, მე ჩემსას – ინსტიტუტისკენ. ახლა დიდუბის პანთეონს მივაშურე. მინდა ვუთხრა, რომ დავასრულე წიგნზე მუშაობა...

ვდგავარ მის საფლავთან. თავში ათასი კითხვა, ფიქრი, მოგონება მიტრიალებს. გამახსენდა ლივ ულმანის საინტერესო მოსაზრება ინგმარ ბერგმანზე: „მან არ მისცა საკუთარ თავს უფლება, განკურნებულყო თუნდაც ერთი სულიერი ჭრილობისაგან, დაევიწყებინა თუნდაც ერთი ჯილდოდ მიღებული სიხარული“ (ინგმარ ბერგმანი. მეხუთე აქტი, სანკტ-პეტერბურგი, 1999, გვ. 155, რუსულ ენაზე).

არც ბატონ მიშას მიუცია საკუთარი თავისთვის უფლება, რომ განკურნებულყო სულიერი ჭრილობებისაგან. შურისძიებისთვის კი არ იქმოდა ამას, არამედ ესეც თეატრისთვის უნდოდა, სურდა, სცენაზე ცოცხლად გადაეტანა ტკივილიცა და სევდაც. მას არ დავიწყებია არც ერთი სასიხარულო წუთი, ამიტომაც იყო მისი სპექტაკლები აღსავსე სიყვარულით, სიხალისით, სითბოთი, ახალგაზრდული მგზნებარებით.

გულმხურვალე მეზღაპრე, მისი ცხოვრების სამსავე ეტაპზე – რუსთაველის თეატრი, უთეატროდ, კინომსახიობთა თეატრი – ამ სულიერი ჭრილობის შეგრძნებას, ამ სიხარულისა და აღ-

ტკინების ამბავს ცოცხლად გვიამბობდა დადგმებით, ჩანაწერებით, საუბრებით, ნაშრომებით.

მარადი ბერია ამ დარღვეულ, გაუცხოებულ, პრაგმატულ, ნიჰილისტურ, დისჰარმონიულ, უსულგულო, ჩინოვნიკურ დროებას კეთილ ზმანებად გამოეცხადა, ადამიანებს კიდევ ერთხელ შეახსენა სიყვარულის ყოვლისშემძლეობა და თავისი მგრძობიარე სასცენო სულთათანას შემწეობით, მაღლმოფენის რიტუალი ჩაატარა.

მისი შემოქმედების პროტაგონისტი, მთავარი ფიგურა, აზრისა და შეგრძნებათა იმპულსის, ტონალობის, ფერის, ინტონაციის, სათავეცა და საწყაოც თავად თუმანიშვილი იყო.

მარადი ბერია თავად იყო ფუჩიკიც, ლეანდროც, ლიდა მათისოვაც, დარისპანიც, კორდელიაც, ანტიგონეც, ფედრაც, პაკიც, ლისანდრი-ჰერმიაც და დემეტრიუს-ელენეც ერთსა და იმავე დროს, დონ ჟუანიც, თეზევსიც, იუპიტერიც, გაევიც...

მარადი ბერია, უწინარესად, დონ კიხოტი იყო და რომეოც...

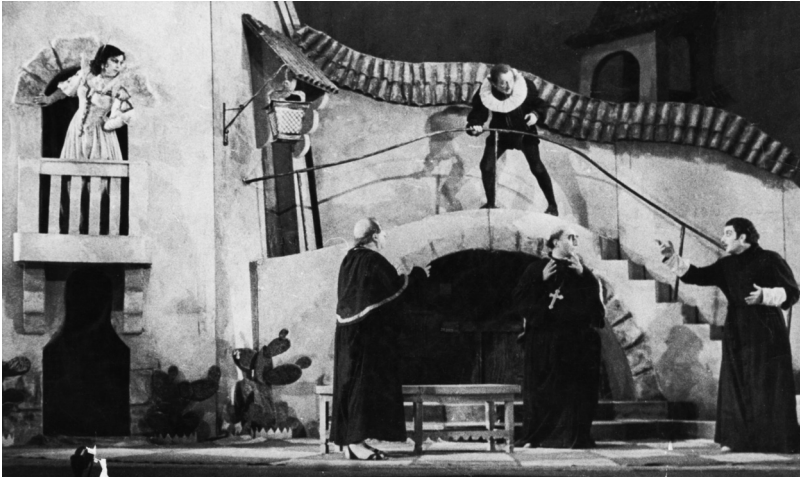


სამუშაო ოთახში



კინომსახიობთა თეატრში.





სცენა სპექტაკლიდან „ესპანელი მღვდელი“



გიორგი გეგეჭკორი  
და სალომე ყანჩელი  
სპექტაკლის („ამბავი  
სიყვარულისა“)  
რეპეტიცია.



მიხეილ თუმანიშვილი, რამაზ ჩხიკვაძე, მელეა ჩახაგვა სპექტაკლის („როცა ასეთი სიყვარულია“) რეჟეტიცია.



მზია – გინა  
კვერენჩილაძე,  
გურამ კალანდაძე –  
სოსო ლალიძე.  
სცენა სპექტაკლიდან  
„ზღვის შვილები.“



ჭინჭრაქა – კარლო საკანდელიძე,  
მზია – ბელა მირიანაშვილი. სცენა სპექტაკლიდან „ჭინჭრაქა“



სცენა სპექტაკლიდან „ჭინჭრაქა“



გვალი ბიგვა –  
ეროსი მანჯგალაძე



მარიამი– მედეა ჩახავა,  
გვალი – ეროსი მანჯგალაძე.  
სცენა სპექტაკლიდან „გვალი ბიგვა“



ანგიგონე – ზინა კვერენჩინაძე, კრეონი – სერგო ზაქარიაძე.  
სცენები სპექტაკლიდან „ანგიგონე“



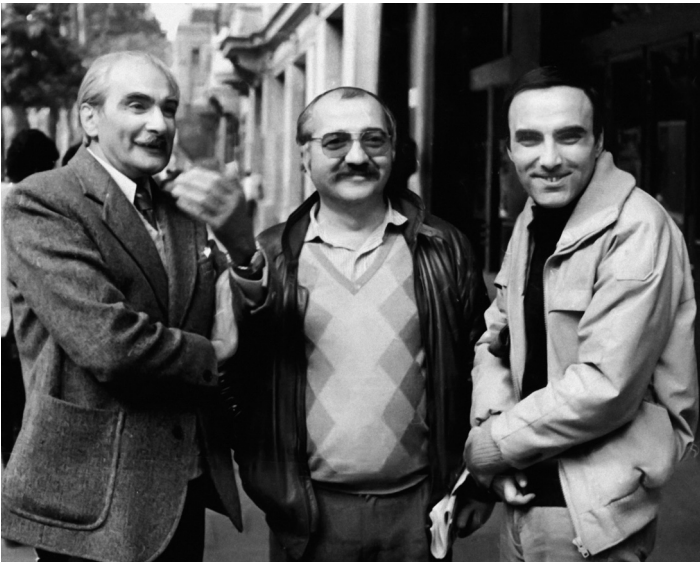
გიორგი გოცგონოგოვი და მიხეილ თუმანიშვილი



მიხეილ თუმანიშვილი, ნაგაშა კრიმოვა,  
სესილია თაყაიშვილი, ეროსი მანჯგალაძე



მიხეილ თუმანიშვილი და რედო ჩხეიძე



მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სგურუა, თემურ ჩხეიძე



მიხეილ თუმანიშვილი შეგიძლებთან ერთად



კინომსახიობთა თეატრის დასი





სცენა სპექტაკლიდან „ბაკულას ღორები“



რუსუდან ბოლქვაძე, ნინელი ჭანკვეცაძე, რამაზ იოსელიანი –  
სცენა სპექტაკლიდან „ბაკულას ღორები“



„ბაკულის ღორები“ სპექტაკლის შემდეგ



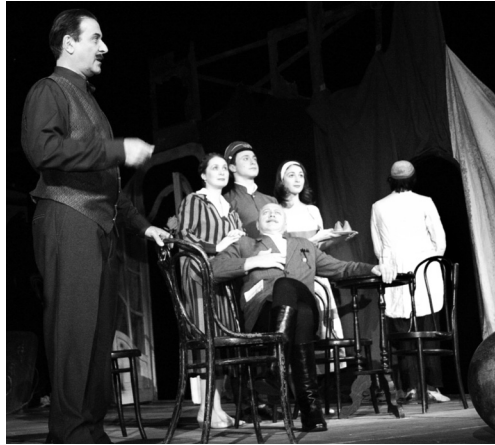
ჟივეცი – ბაბა მიქაშავიძე, ჯამბაზი – დარჯან ხაჩიძე,  
გარელკინი – ბურაბ ყიფშიძე. სცენა სპექტაკლიდან „საქმე“



ცენტრში ღონ ჟუანი – გურაბ ყიფშიძე.  
სცენა სპექტაკლიდან „ღონ ჟიანი“.



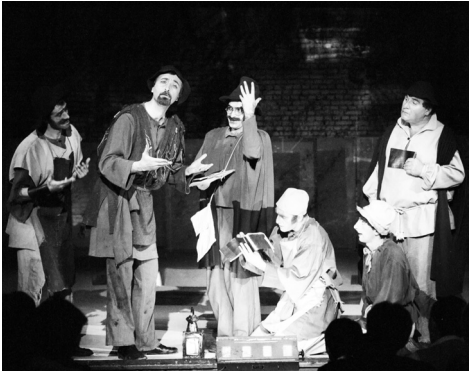
სცენა სპექტაკლიდან „ღონ ჟუანი“



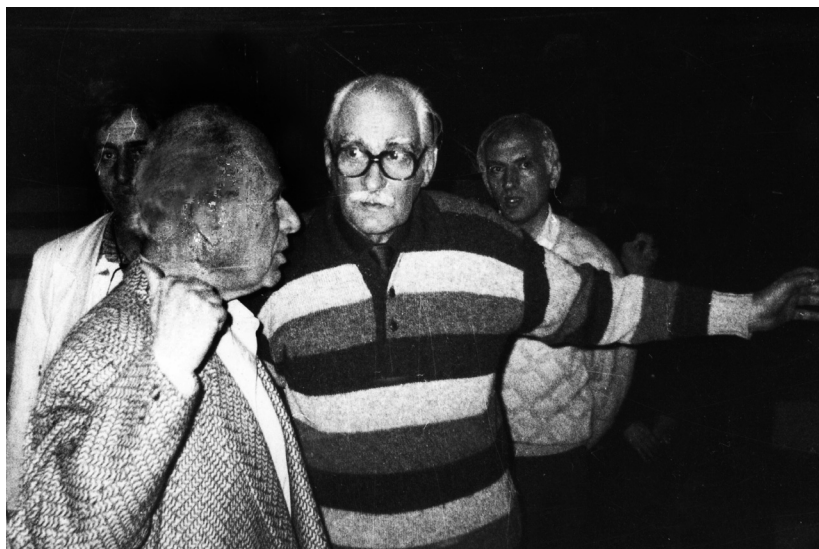
ალავიძეების ოჯახი, გამრეკელების ოჯახი.  
სცენები სპექტაკლიდან „ჩვენი პაგარა ქალაქი“



სპექტაკლის შემდეგ



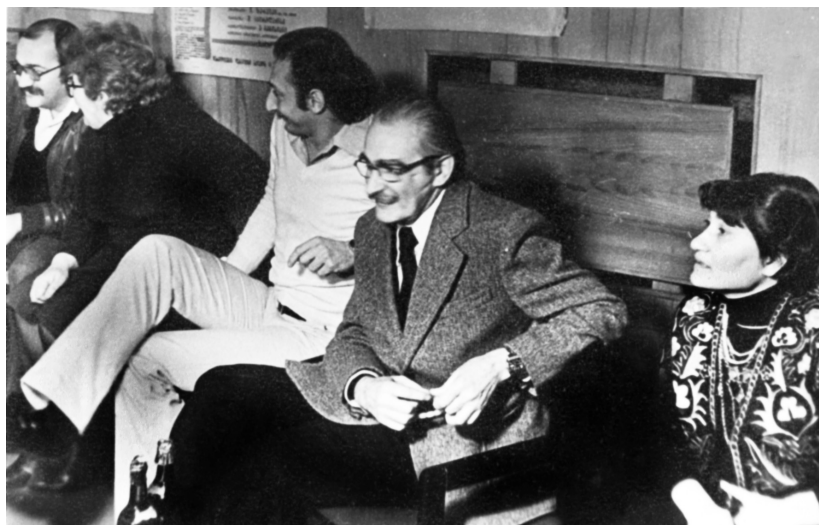
სცენები სპექტაკლიდან „გაფხულის ღამის სიმზარი“



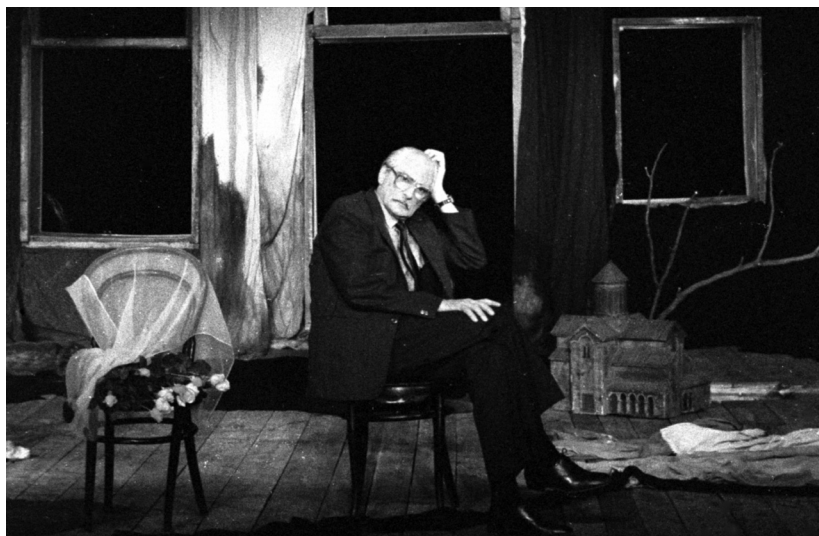
პიეტერ ბრუკი და მიხეილ თუმანიშვილი



მიხეილ თუმანიშვილი რეპეტიციებზე. კინომსახიობთა თეატრი



მიხეილ თუმანიშვილის საიუბილეო საღამო.  
კინომსახიობთა თეატრი. (1981წელი)



თავის თეატრში

## შინაარსი

გზა თარიღებით .....	5
წინათქმა .....	7
<b>ნაწილი პირველი. რუსთაველის თეატრში.....</b>	<b>9</b>
მაღლმოფენის რიტუალი.....	11
გზა ადამიანის სულისაკენ .....	21
მანც მიყვარს... ..	31
ადამიანებო, მე თქვენ მიყვარხართ! .....	33
ტრფობა რაინდული .....	35
უსიყვარულოდ არ არსებობს არც სილამაზე.....	38
<b>ნაწილი მეორე. უთეატროდ.....</b>	<b>57</b>
თეორეტიკოსი, ანუ რეჟისორი თეატრიდან ვერ წავიდა.....	59
პედაგოგი.....	84
სახელოსნო - სტუდიური მუშაობა .....	95
<b>ნაწილი მესამე. კინომსახიობთა თეატრში .....</b>	<b>147</b>
ნიშანი და პროცესი .....	149
მოწაფეთა „მტკიცებულება“ .....	153
„რალაც არსებითი“ .....	158
„ღვიძლი შვილები“ .....	163
შესანიშნავი სამეული .....	165
მეამბოხე ფარისეველთა წინააღმდეგ.....	178
თავისთვის ღგამდა? .....	184
<b>შეგირდები საუბრობენ გურუზე.....</b>	<b>194</b>
„მასთან ურთიერთობა ზეიმი იყო “ (გია აბესალაშვილი) .....	194
„სკოლაა ყველაზე ღირებული! “ (ამირან ამირანაშვილი).....	198
„თამაშის ხიბლი გააზრებული მოქმედებაა“ (მზია არაბული) .....	208



„ცხოვრებასაც გვასწავლიდა“ (პატა ბარათაშვილი).....	223
„ბედის გაღიშება, ანუ ლილი + მიშა!“ (რუსუდან ბოლქვაძე).....	226
„მსახიობი არის ფერი-ც“ (ნინო ბურღული).....	240
„შემოდიოდა რეპეტიციაზე და იწყებოდა ჯადოქრობა “ (ზურაბ გეწაძე).....	246
„ცოცხალი ორგანიზმი და სანახაობა“ (რამაზ იოსელიანი).....	249
„მონუსხული ვიყავი მისი პიროვნებით“ (ზაზა მიქაშაიძე).....	259
„პროფესიაში დედაც მყავს და მამაც!“ (გიორგი პიპინაშვილი).....	268
„აი, ასე უნდა ბრძოლა !“ (გიორგი როინიშვილი).....	288
„მიტევენას ვთხოვ, მაღლიერებას გამოვხატავ“ (ზურაბ ყიფშიძე) ..	304
„ტკობა პროცესით და არა შედეგით“ (ნინელი ჭანკვეტაძე).....	317
„ჩემი ცხოვრების მასწავლებელი იყო “ (დარეჯან ხაჩიძე).....	329
„მასწავლა პუანტების გარეშე ხტომა “ (დარეჯან ჯოჯუა).....	334
„სცენის იუბიტერი“.....	348
ბოლოთქმა.....	353
ილუსტრაციები.....	355



[www.mingobari.ge](http://www.mingobari.ge)

დაიბეჭდა შპს „მნიგნობარის“ სტამბაში

0102, ქ.თბილისი, დ. აღმაშენებლის გამზ. #40

„მე ვიცავ ყველა დროის ანგიონეს,  
ყველა დროის კრეონისაგან“.

1968 წელი

„სიკეთე უნდა თესო. ასე მგონია,  
სგულის შექმნით, კეთილი საქმე გავაკეთე და  
რაღაც კარგის შეგრძნება დამეუფლა. ვინმემ რომ  
ნახოს, როგორ ემზადებიან სპექტაკლისათვის  
ჩემი სგუდენგები, როგორ უყურებენ სანთლის  
აღს, როგორ დამოკიდებულებას ავლენენ მის  
მიმართ, როგორ განაწყობენ ერთმანეთს  
სპექტაკლისათვის, როგორ ჩამოიშორებენ  
ყველაფერს, რაც ყოფითია, ყოველდღიურობის  
დანალექია, წარმავალია... როგორ ცდილობენ  
ემსახურონ მარადიულს. რა მშვენიერია ეს!  
ბედნიერი ვარ, როდესაც იქვე, სიბნელეში  
ვდგავარ და მათ შევცქერო“.

1979 წელი

მიმართვა ახალგაზრდებს:

„ჩვენს ხელოვნებაში ძალზე ცოცხალია თუ  
შეიძლება გამრავლების გაბუღასავით  
დაისწავლოთ, მინდა გისურვოთ, თქვენი  
საკუთარი ხმით გამოხატოთ დრო“

1981 წელი.

*მ. აყბონიჭკოი*

ISBN 978-9941-0-3121-2



9 789941 031212